

圖繪外交：傳陳居中《文姬歸漢圖》 的製作脈絡與宋金關係*

王怡婕**

提 要

國立故宮博物院藏傳陳居中《文姬歸漢圖》為一件工緻巧妙的敘事立軸。這件作品以大畫幅架構出一個位於異域平原內的外交場景，在以「文姬歸漢」為題材的種種作品中，屬於極為罕見的珍品。本文基於前行研究的豐厚論述，擬聚焦討論《文姬歸漢圖》圖寫外交的幽微手段。畫面中除了描繪文姬（蔡琰，177-249）與左賢王的道別，還獨樹一幟地呈現了漢朝使節與匈奴使節交錯排列的場景。更值得注意的是，此作特別在畫面中加入位階高於畫中其他使節的漢代官吏，眾人圍繞且凝視著文姬、左賢王與二位幼兒的別離。官吏現身別離場景，二族使節錯綜交談，這樣的情節實不見於其他以「文姬歸漢」或「胡笳十八拍」為題材的圖繪中，為《文姬歸漢圖》特意創出的敘事情境。本文將以年代的再論作為起點，藉由比對風格結構與圖中器用，暫將此軸的製作時間定於十二世紀中後期，即靠近南宋孝宗朝（1162-1189在位）之時。其次，本文根據圖寫異族的畫史脈絡，分析《文姬歸漢圖》畫面中的人物形象表現與空間建構。藉由圖繪中的人物與空間安排，推論此作首要目標在於展示宋、金交聘的平等關係。《文姬歸漢圖》誕生於國力漸強且要爭取與金對等的孝宗朝，或為宋室力圖恢復之時，衡量自身與外族關係之圖繪珍品。

關鍵詞：文姬歸漢、胡笳十八拍、敘事畫、南宋宮廷、宋金關係

* 收稿日期：2024年2月29日；通過刊登日期：2024年9月12日
本文撰寫期間，承蒙陳韻如、石守謙、盧慧紋、林聖智、謝明良等諸位師長惠賜寶貴意見。本文最後得以完成，復蒙諸位匿名審查人耐心審閱，提供許多指點與建議，筆者獲益良多，特此致謝。惟一切文責由作者自負。

** 國立故宮博物院書畫文獻處研究助理

一、前言

國立故宮博物院藏傳陳居中《文姬歸漢圖》（圖 1）為一件工緻巧妙的敘事立軸。這件作品以大畫幅架構出一個位於異域平原內的外交場景，在以「文姬歸漢」為題材的種種作品中，屬於極為罕見的珍品。畫面原無款印，清代《石渠寶笈·續編》中將作者託為南宋畫家陳居中（活躍於南宋寧宗年間，1195-1224）之理由，或許是基於敘事圖繪在南宋的盛行，及延續畫史紀錄中陳居中擅畫人物、蕃馬的形象。迄今，雖《文姬歸漢圖》的作者尚無定論，研究者仍有共識地將其視為一件珍稀的宋畫。¹ 此軸之所以如此特別，是因為無論形制、構圖與敘事情節的安排設定，皆大異於同樣描寫此題材的《胡笳十八拍》圖繪群體（圖 2）。²

過去研究早已注意到《文姬歸漢圖》立軸無法歸入《胡笳十八拍》圖繪群體的特殊性，並且特別聚焦釐清此作的產製時間，與背後牽涉的政治環境。為數眾多的討論都將此作完成時代訂於宋朝，但確切時間點則莫衷一是，大致有北宋徽宗（1100-1126 在位）、³ 南宋高宗（1127-1162 在位）、⁴ 南宋寧、理宗二朝

- 1 將此軸歸為宋畫之早期研究，可參考沈從文，〈談談《文姬歸漢圖》〉，《文物》，1959 年 6 期，頁 32-35；高木森，〈文姬歸漢圖的鑑賞〉，《故宮文物月刊》，1 卷 7 期（1983.10），頁 81-89。另外，此軸非遼金畫家而為宋人製作的看法，也已是學界共識。參考余輝，〈金代人馬畫考略及其他——民族學、民俗學和類型學在古畫鑑定中的作用〉，《美術研究》，1990 年 4 期，頁 39-40；賴毓芝，〈想像異國——傳陳居中《文姬歸漢圖》研究〉，《故宮學術季刊》，25 卷 1 期（2007 秋），頁 61。
- 2 《胡笳十八拍》圖繪群體同樣為描繪文姬歸漢故事的作品，然以「胡笳十八拍」為名，圖繪基於唐代劉商或傳為蔡琰（即文姬）所作之《胡笳十八拍》文本，分別描繪十八段連續場景。此圖繪群體可以波士頓美術館藏南宋本（存四幅）或大都會藝術博物館藏明代本為代表。關於《胡笳十八拍》圖繪的研究，Robert Albright Rorex 的研究為重要先驅，而邵彥的博士論文亦是其後較為完整的梳理。Robert Albright Rorex, "Eighteen Songs of A Nomad Flute: The Story of Ts'ai Wen-chi" (Ph.D. dissertation, Princeton University, 1974)；邵彥，〈《文姬歸漢》圖像新探〉（北京：中央美術學院研究所博士論文，2004）。
- 3 賴毓芝，〈想像異國——傳陳居中《文姬歸漢圖》研究〉，頁 15-88。
- 4 Robert Albright Rorex, "Eighteen Songs of A Nomad Flute: The Story of Ts'ai Wen-chi," 189. 此外，過去研究者試圖將「文姬歸漢」這樣的情節與題材對應政治、社會氛圍，用以解釋圖繪創生之動機。最具影響力的是 Julia Murray 提出的觀點。她注意到高宗對書風的刻意選擇，並藉《孝經》、《詩經》等經典作為繪畫題材來源之事實，指出觀者對作品畫意的可能理解，支持其對使用脈絡的詮釋，即認為這些圖像製作約莫在高宗統治中期，具有「圖畫宣傳」(Pictorial Propaganda) 的目的。詳見 Julia Murray, "The Role of Art in the Southern Sung Dynastic Revival," *The Bulletin of Sung-Yuan Studies* 18 (1986), 41-59. 另可參考 Julia Murray, *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2007), 78-84.

(1207-1231) 等三個區段。⁵ 研究者必須如此細緻地定位製作時間，是由於時空脈絡牽涉《文姬歸漢圖》的製作動機與應用情境。自北宋末至南宋前期，政治與社會風氣在民族交鋒的催化下轉變甚鉅，而「文姬歸漢」題材在此時的重出與轉化，正可謂從圖繪的角度呈現了宋朝對外關係的一個面向。

本文基於前行研究的豐厚論述，擬聚焦討論《文姬歸漢圖》圖寫外交的幽微手段。畫面中除了描繪文姬與左賢王的道別，還獨樹一幟地呈現了漢朝使節與匈奴使節交錯排列的場景。更值得注意的是，此作特別描寫位階高於使節的漢代官吏，眾人圍繞且凝視著文姬、左賢王與二位幼兒的別離。官吏現身別離場景，二族使節錯綜交談，這樣的情節實不見於其他以「文姬歸漢」或「胡笳十八拍」為題材的圖繪中，可以說《文姬歸漢圖》創出了一種特殊的敘事情境。何以此軸特別突出二族交聘的場景？這樣的圖像新意從何而來？要引導觀者領會何意？

欲解答上述問題，仍須先定位《文姬歸漢圖》的創製時間。本文將以年代的再論作為起點，藉由風格結構與圖中器用的再比對，暫將此軸定於十二世紀中後期，靠近南宋孝宗朝（1162-1189 在位）。而後，本文將根據圖寫異族的畫史脈絡，分析《文姬歸漢圖》畫面中的人物形象表現與空間建構。藉由圖繪中的人物與空間安排，本文認為此作首要目標在於展示宋、金交聘的平等關係。《文姬歸漢圖》誕生於國力漸強且要爭取與金對等的孝宗朝，或為宋室力圖恢復之時，衡量自身與外族關係之圖繪珍品。

二、《文姬歸漢圖》製作時間再定位

《文姬歸漢圖》以前景至後景的土坡框圍出人物活動的場景，其中人物、鞍馬與器用等母題皆描繪細緻。精細而乍看「寫實」的圖像表現，促使許多研究者嘗試以個別母題與器用實物的對應來推測製作年代，將物質作為推論的基石。⁶ 在前

5 徐文琴，〈風格、時代與意念——南宋文姬歸漢圖的研究〉，收入國立故宮博物院編輯委員會編輯，《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集·書畫（上）》（臺北：國立故宮博物院，1991），頁 163-194。

6 以圖中器物推論《文姬歸漢圖軸》年代者，以賴毓芝最為詳盡。然文中對以物質推定畫作製作年代下限之可能，仍有所保留。另外，彭慧萍亦有極為細緻地觀察與考究，他以馬臀上的燙印文字推測文姬故事圖繪的祖本年代，不過此取徑同樣僅能確認製作時間之上限，無法排除後世的模仿再製。參考賴毓芝，〈想像異國——傳陳居中《文姬歸漢圖》研究〉，頁 23-42；彭

人研究中，《文姬歸漢圖》的物質器用可以在遼、金的出土文物中找到相似之例。只不過，物的對應成果雖為數甚豐，年代區間卻仍跨越遼、金二代，故尚無法更加精準地定位。因此，論者同時也試圖由風格分析切入，戮力拆解個別母題的描繪技法。然而若個別母題的描繪技法特殊，此取徑便有失精確，例如《文姬歸漢圖》中的樹木便是一個難以比對相近對象的孤例。⁷

筆者認為，以風格定年之關鍵，除了要注意技法表現，結構概念也值得特別留意。⁸就整體空間結構而言，《文姬歸漢圖》已展現與北宋徽宗畫院作品的差距。如與《文會圖》（圖3）相較，《文姬歸漢圖》空間結構的最大特色在於以連續堆疊的土坡加強地面縱深感的作法，且樹木與人物比例趨於接近，使得人物、馬匹的活動得以充分展現。具體而言，《文姬歸漢圖》畫面的縱深感主要來自土坡的作用：原來空曠地面中，添加了許多左右交錯、延伸的坡腳線條。這些坡線延伸至畫幅中央，輔以淡墨暈染，製造了層層疊加向上的地面縱深，也連結了各個母題間的位置關係。這樣的空間結構概念實跳脫北宋山水人物圖繪及其中延續之「樹下人物」傳統，反而更接近周季常、林庭珪與其工坊所作之《五百羅漢圖》（圖4，約1178-1188年）。

《五百羅漢圖》的空間結構同樣以層層土坡劃定，自前、中、後景交錯向後堆疊；畫面中人物與樹木的比例，也不似徽宗朝《聽琴圖》、《文會圖》中有較大差距，反而與《文姬歸漢圖》的概念更相似。二者畫幅中縮減高度的樹木，令堆疊向上的空間深度更加顯著，也使得畫面中心的人物脫離樹木掩映而獨立成群，

慧萍，〈馬臀燙印與番馬畫鑒定——以臺北故宮本〈胡笳十八拍圖〉冊為例的斷代研究〉，收入中山大學藝術史研究中心編著，《藝術史研究·第四輯》（廣州：中山大學出版社，2002），頁403-432；彭慧萍，〈燙印的破綻：由馬臀燙印質疑波士頓本《胡笳十八拍》冊之版本年代〉，《故宮博物院院刊》，2004年2期，頁77-91。

- 7 根據此軸中樹木表現技法，研究者的分析就出現以下三種可能：Robert Rorex 判斷為十二世紀中期，徐文琴認為是十三世紀初期的罕例，賴毓芝則定於十二世紀初期。詳見 Robert Albright Rorex, "Eighteen Songs of A Nomad Flute: The Story of Ts'ai Wen-chi," 189；徐文琴，〈風格、時代與意念——南宋文姬歸漢圖的研究〉，頁163-194；賴毓芝，〈想像異國——傳陳居中《文姬歸漢圖》研究〉，頁48。
- 8 方聞提出之山水畫的三階段結構變化為最典型而重要的分析方法。如其所言，筆描風格（brush idioms）、形式元素（form elements）與構圖母題（compositional motifs）能夠被精確地複製，讓後世模仿者最容易偏離原作而創出細微改動的，主要在於結構概念的變換（structural changes）。參考 Wen C. Fong, "Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting," *Art Journal*, Vol. 28, No. 4 (Summer, 1969), 388-397。人物畫方面，參考石守謙對於人物線描與結構概念之討論。石守謙，〈盛唐白畫之成立與筆描能力之擴展〉，《故宮學術季刊》，3卷2期（1985冬），頁19-43。

成爲敘事活動中的主要焦點。儘管《五百羅漢圖》爲南宋寧波工坊的製作，但寧波一地與其周邊如杭州地區的交流亦值得注意，學者更曾提出周季常、林庭珪《五百羅漢圖》中描繪風格與南宋院畫的密切關係。⁹是以，若我們同意製作地區的差別不一定造成壁壘分明的風格歧異，則可以將《文姬歸漢圖》的製作時間暫時置於十二世紀中後期。

此外，還可舉用南宋佚名《三官圖》中之《地官》（圖 5，Museum of Fine Arts, Boston）爲例，¹⁰此軸畫面空間結構與《文姬歸漢圖》亦有相近之處。畫者將前景置於畫面右下角，而後藉左側之水流與崖壁地面上的皴紋製造左方空間之縱深，接著再拉回中央人物活動場景，而華蓋、部分人物與畫幅右上側之石塊、樹木重疊，亦在右方形成一個深度空間。藉由上述二例，可知南宋立軸畫面中的空間結構與北宋有所差異。相較「樹下人物」的空間概念與樹石人物的比例關係，南宋圖繪在空間結構上開始作出更豐富的嘗試，透過土坡、石塊、樹木及人物等母題的擺放組合及較近的比例關係，層層疊加出空間縱深感。

觀察《文姬歸漢圖》中對人體縱深結構的掌握，即能進一步推測此軸製作年代之下限。《文姬歸漢圖》中對於人體縱深感的掌握能力尙未有如十三世紀畫家的成熟理解。例如，圖中左賢王（圖 6）雙腿盤坐，靴子上下垂直，與斜向地毯呈現的地面縱深違和，像是僅以腳尖立於地面。相對而言，後續劉松年《羅漢圖》軸（圖 7，1207 年，國立故宮博物院）坐於毯上的羅漢，腳掌已藉由前縮法呈正面向，再次強調石臺地面的縱深感，也顧及腿部姿態與腳掌的連結關係。藉上述空間及人物結構的比較，筆者將《文姬歸漢圖》的製作年代訂於十二世紀中後期，下限則是十三世紀以前。

上述結果可再以圖中鳳首瓶作爲重要輔證。¹¹《文姬歸漢圖》中的鳳首瓶

9 Yukio Lippit, "Ningbo Buddhist Painting: A Reassessment," *Orientalism* 40 (2009): 61.

10 黃士珊透過對於畫面結構、人物與山水等母題之風格分析，認爲《三官圖》三軸爲製作於十二世紀後期至十三世紀前期之宮廷繪畫。詳見 Shih-shan Susan Huang, "The Triptych of Daoist Deities of Heaven, Earth and Water and the Making of Visual Culture in the Southern Song Period (1127-1279)," (PhD diss., Yale University, 2002), 149-174.

11 除了輔助製作年代的確認，鳳首瓶於離別場景中的涵義也極爲關鍵。《朝鮮王朝實錄·世宗實錄·八年（1426）》中曾提及保寧縣監安從義及其兄從約，於父親過世時以家傳「銀鳳蓋注子」用於父殯所。「銀鳳蓋注子」應即銀製鳳首瓶一類器物，此類器物用於喪葬或離別時刻之意義，應更予注意。感謝謝明良教授慷慨提示此筆資料。參考國史編纂委員會編，〈世宗實錄·八年（1426）〉，收入《朝鮮王朝實錄》（首爾：國史編纂委員會；東國文化社，1955-

(圖 8) 用金彩描繪，既有把也有流，且器型修長，與一般遼瓷鳳首瓶不帶把、不帶流的型態有所差異。¹² 先前研究者多舉用完成於日本久安四年（1148）後不久的紙本白描《大悲心陀羅尼並四十二臂圖像》（The Meiyintang Collection），認為其帶肩的器身造型與細長的流注，是最接近《文姬歸漢圖》中鳳首瓶的例子。¹³ 但就器型而言，此例尚不如《文姬歸漢圖》中之鳳首瓶修長，鳳首描繪方式與器身紋飾組合，也與《文姬歸漢圖》不甚一致。筆者認為最值得注意者，是約莫製作於孝宗朝的永保寺《千手千眼觀音像軸》（圖 9，十二世紀後半，岐阜縣永保寺）。¹⁴ 其中胡瓶瓶身修長，帶把、具細長流注的型態，較前二者更接近於《文姬歸漢圖》之鳳首瓶。另外，《千手千眼觀音像軸》中胡瓶的帶狀紋飾分層，及鳳首逐漸抽象化的描繪方式，甚至鳳羽飄揚的狀態，都與《文姬歸漢圖》十分近似。綜上所述，《文姬歸漢圖》的製作年代，應與十二世紀後半的《千手千眼觀音像軸》相去不遠。

此二鳳首瓶在器型與瓶身鳳鳥紋飾等方面，皆與四川省彭州市窖藏所見銀鍍金製鳳首瓶（圖 10）相似。在此窖藏中，同時出土之金碗上有「紹熙改元（1190）舜字號」的刻銘，可相信窖藏出土鳳首瓶的製作時間，應與目前推定永保寺《千手千眼觀音像軸》、《文姬歸漢圖》的製作時間（十二世紀後半）相近。另外，此鳳首瓶之蓋上有「王家十分」、「官□□」，瓶身也有「官□」等刻銘，加上文獻記載宋朝中興名將韓世忠擁有金鳳瓶，因此，學者判斷宋代之鳳首瓶，應是作為宮廷用器。¹⁵ 而基於永保寺《千手千眼觀音像軸》與《文姬歸漢圖》中鳳首瓶的共通特色，使得我們有機會由永保寺本的製作脈絡，推測《文姬歸漢圖》與南宋宮廷畫院的聯繫。永保寺《千手千眼觀音像軸》的製作，與南宋宮廷對天竺觀音的信仰相關。南宋時期天竺觀音信仰盛行，皇室亦常行幸上天竺寺。若論畫面表現，

1958），卷 33，頁 15-1。

12 謝明良，〈遼瓷札記〉，《陶瓷手記》（臺北：石頭出版社，2008），頁 341-350。文中將宋代南方窯系鳳首瓶器式分為三式：I 式為帶把帶流，II 式為無把有流，III 式為無把又不設注流。一般遼代陶瓷鳳首瓶屬 III 式，極罕見個別作品呈 I 式。

13 謝明良，〈遼瓷札記〉，頁 341-350；賴毓芝，〈想像異國——傳陳居中《文姬歸漢圖》研究〉，頁 39-40。

14 關於永保寺《千手千眼觀音像軸》製作年代與製作區域的研究，見增記隆介，〈永保寺所藏絹本着色千手觀音像について—『天竺觀音』との関わりを中心に—〉，收入林温編，《仏教美術史論集・第一卷・様式論》（東京：竹林舎，2012），頁 248-265。

15 百田篤弘，〈鳳首瓶の研究—北宋代を中心とする東南アジア交易の視点から—〉（九州：九州大学文学博士論文，1999），頁 48。

對觀音放光的敏銳掌握，也與南宋宮廷關係密切；¹⁶ 而觀音容貌與杭州的一批祖師像圖繪在描繪手法上的共通性，也為論者認為是宮廷肖像畫之特色。¹⁷ 綜合以上，根據彭城窖藏鳳首瓶及永保寺本《千手千眼觀音像軸》的製作脈絡，可謂支持了《文姬歸漢圖》與南宋畫院的相關性。

最後，可藉由漢使的服飾形制再證《文姬歸漢圖》與南宋畫院的聯繫。此軸漢族使節服飾（圖 11）在服制史上已備受注意，但論者通常直接視此作為表現宋代服飾的一個圖像資料，用以輔助文獻中關於宋代服制的記載。¹⁸ 宋代服制大體而言並無區分北宋、南宋的差異，¹⁹ 不過描繪官員著朝服、戴進賢冠、後有立筆的形象，的確在多件南宋繪畫中皆可以見到。如《宋高宗書孝經馬和之繪圖》〈卿大夫章〉（圖 12，十二世紀中期，國立故宮博物院），著紅衣的持笏二人戴進賢冠，冠後有立筆，服飾、冠冕皆與《文姬歸漢圖》中的漢使相像。另一例為《北斗九星像軸》（圖 13，十二世紀後半，滋賀縣寶嚴寺），已為學者指出後二穿絳衣、戴黑冠者，與《文姬歸漢圖》中的漢使的服飾極為近似。²⁰

綜上所述，將《文姬歸漢圖》的製作時間訂於十二世紀後半，為約莫南宋孝宗畫院的作品，具有一定的可能性。²¹ 接下來就能進一步探究此軸在描繪外交場

16 增記隆介，〈永保寺所藏絹本著色千手觀音像について—『天竺觀音』との関わりを中心に—〉，頁 471。亦可參考戶田禎佑，〈南宋院体画における『金』の使用について〉，《國華》，1116 號（1988.9），頁 9-17。

17 塚本麿充，〈道宣律師像・元照律師像の絵画表現とその制作集団〉，《國華》，1458 號（2017.4），頁 27-36。

18 周錫保，《中國古代服飾史》（臺北：丹青出版社，1986）；華雯，〈《宋史·輿服制》中的服飾形制〉（上海：東華大學碩士論文，2016），頁 30-36。《文姬歸漢圖軸》中漢族使節所著服裝，可以對應文獻中的記載，如《宋史》中提及諸臣朝服的規制：「緋羅袍，白花羅中單，緋羅裙，緋羅蔽膝，並皁縹襖，白羅大帶，白羅方心曲領」，及漢使官帽裝飾：「進賢冠以漆布為之，上縷紙為額花，金塗銀銅飾，後有納言。」詳見（元）脫脫等撰，楊家駱主編，《宋史》（據元至正本配補明成化本，臺北：鼎文書局，1980），卷 152，〈輿服四·諸臣服上〉，頁 3550、3558。

19 「中興，仍舊制。行事、執事官則服祭服，導引、陪祠官則服朝服，從紹興三年太常寺請也。」出自（元）脫脫，《宋史》，卷 152，〈輿服四·諸臣服上·朝服〉，頁 3557。

20 井手誠之輔，〈作品解説・北斗九星像軸〉，收入嶋田英誠編，《世界美術大全集·東洋編·第 6 卷·南宋·金》（東京：小學館，2000），頁 393。

21 《胡笳十八拍》卷與冊頁亦為學界推斷為南宋宮廷畫院所製，而《胡笳十八拍》作品群與《文姬歸漢圖》在畫面上的關聯性，亦值得進一步分析。以波士頓本、傳李唐所作故宮本為例，二件作品與立軸畫面表現除了物質面頗顯類同，在部分圖式的使用上亦見重疊，如以半掩儀衛的土坡作遠景，且遠景人物比例有意識地縮小。考慮這些作品皆製作於畫院，則可想見部分畫稿或圖樣上的傳承、參考。不過它們是否出自同一工坊，甚至同一畫師的手筆，目前未能確認。本文另對此軸繪製者與製作脈絡作出推測，可見本文最後一節。

景時的考量。描繪漢官、漢使而直接顯示二族交涉的場景，是《文姬歸漢圖》有別於《胡笳十八拍》圖繪群體的一個突破；若追溯與描繪異族相關的職貢圖史或「番族」繪畫脈絡，此軸亦顯示了新意。以下將關注《文姬歸漢圖》的外交景況，並梳理其在職貢圖史或「番族」畫史中的意義。

三、觀看他者：異族形象的描寫與外交場景的建構

《文姬歸漢圖》中描繪二族交聘場景涉及權力與位階關係，此點自然已為學界注意。但研究者在論析其中政治權勢之消長時，所得結論仍差距甚大——或貶抑或崇尚，甚至迫於現實而褒揚異族，眾說紛紜。舉如高木森認為此畫對於外族雖已不甚苛刻，但仍具「貶胡」意味，²² 徐文琴則據漢官與匈奴位置安排，認為此作顯示「金主宋從」的上下關係。²³ 而賴毓芝透過分析人物形象，說明此軸描繪左賢王正面尊貴的形象，漢使則與左賢王體積同等且不行跪禮，畫面傳達二族對等的尊嚴。²⁴ 筆者同意對人物形象的觀察確實是一具體而有效的起點。過去對於敘事圖繪的研究常自二方面取徑，一是以文本情節來對應圖繪，二是聚焦分析部分文本所述事物、情境。²⁵ 這樣的取徑有其作為基礎研究的意義，但當圖繪出現超脫部分文本情節的新意時，研究者便需要尋求文本以外的創作動機。所謂脫開情節的新意，必然有其形塑過程與來源，且此形塑過程並非聚焦於單一的文本描述或圖繪表象，而是因共享某種共同的文化理解後得之的成果。²⁶

《文姬歸漢圖》中對外族人物形象的形塑，值得再放入職貢圖史與「番族」畫史中觀察。既使敘事主題乍看不同，但畫家藉由圖像反映看待「他者」的思想，正是在這些圖繪的歷史中被承接、挪用與轉化。自圖像史切入，一方面補足了文本未能詳盡記錄的觀點，亦可讓我們更積極地辨識畫家的能動性。

22 高木森，〈文姬歸漢圖的鑑賞〉，頁 87。

23 徐文琴，〈風格、時代與意念——南宋文姬歸漢圖的研究〉，頁 171-172。

24 賴毓芝，〈想像異國——傳陳居中《文姬歸漢圖》研究〉，頁 53-57。

25 即以「文姬歸漢」為題材的圖像為例，早期研究者多關注圖像如何對應〈胡笳十八拍〉詩文的情節，而少注意與圖像創作同時代的議論或詩文。因此如《文姬歸漢圖軸》這般不完全貼合〈胡笳十八拍〉文本的圖像作品，就容易被歸為罕例而少有深入解析。如劉凌滄，〈中國畫裡的《胡笳十八拍》〉《文物》，1959年5期，頁 3-6；島田修二郎，〈文姬歸漢圖卷について〉，《大和文華》，37期（1962），頁 18-30。

26 石守謙，〈由文化意象談「東亞」之形塑〉，收入石守謙、廖肇亨編，《東亞文化意象之形塑》（臺北：允晨文化，2011），頁 7-31。

(一) 從格套到細膩如實：外族形象在圖像中的轉變

外族人物之「外」，泛指不在中原區域活動者，即相對於漢民族所存在的「他者」。²⁷ 在圖繪表現上，屬漢民族之圖繪者，直觀地意識到二者間的區別，無論是相貌的差異，或是服飾、器用的不同，皆是受到圖繪者關注之處。早在漢代就有描繪外族人物的圖像，其中，以孝堂山石祠的胡漢戰爭畫像中，榜題為「胡王」、頭戴尖頂帽的人物圖像最為著名（圖 14）。研究者認為漢代圖像中的胡人形象具有「典型性」，這個典型的共性，主要體現在外貌與服制二方面。²⁸ 胡人高鼻、深目、多鬚，及頭戴尖頂帽等特色，共同組成圖像上的格套，反映的是一種擷取部分元素以致模式化、籠統化的外族人物形象，顯示漢族認識異族文化的一個起點。

而後，在以外族人物為題材的圖繪中，上述描繪胡人的格套益加固定。以唐代李賢（652-684）墓壁畫《客使圖》（圖 15，706 年，陝西乾縣章懷太子墓出土）為例，畫面同樣也在描繪外族人物時強調高鼻、濃眉、突出顴骨之特色，而髮式與冠帽服飾，也明顯與一旁的漢族人物有極大差別。相似例子，可見傳蕭繹（508-554）《職貢圖》（圖 16，北宋摹本，原作應製作於六世紀中期，北京中國國家博物館藏），²⁹ 畫異族使臣之樣貌時，儘管已注意到各族人物間些微的相貌差異，但眾使臣的五官輪廓，仍依循前述誇張化的樣式，且大部分都畫出具有皮毛花紋的靴子，強調「非漢」的特色。而在北齊婁睿墓壁畫（圖 17，570 年，山西省太原市王郭村出土）中見到的外族人物，亦刻意突出人物的五官，特別強調眉毛與鬚鬚等部分。由上述之例可知，在唐代前，圖繪中的「番族」形象，從全然自服飾來象徵區別開始，遂漸形成一種固定的格套，即特別突出人物五官的凹凸立體感，並強調多髮、多鬚之形象，用以表現與漢族有所差距的容貌與物質。³⁰

27 然而，「外」與「內」的界定並非固定不變，如葛兆光曾將不能融入「中國」的疆域，稱為「移動的周邊」。詳見葛兆光，《歷史中國的內與外：有關「中國」與「周邊」概念的再澄清》（香港：香港中文大學出版社，2017），頁 1-26。

28 邢義田，〈古代中國及歐亞文獻、圖象與考古資料中的「胡人」外貌〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，9 期（2000.9），頁 15-99、239。

29 製作時代的參考依據，見金維諾，〈「職貢圖」的時代與作者——讀畫札記〉，《文物》，1960 年 7 期，頁 14-17；榎一雄，〈梁職貢圖について〉，《東方學》，1963 年 26 期，頁 31-46。

30 職貢圖做為呈現中國對外關係的圖繪，還有許多各式各樣的樣貌，惟許多繪畫作品年代有待考察，故本文暫時以製作時間較確定的作品為例。除了形貌外，還有許多形式化的現象，如貢物即是其一。見鄭淑方，〈畫史圖形備遠賓——職貢圖的風格形制與涉外意識〉，《故宮文物月刊》，443 期（2020.2），頁 9-10。

直至宋代，吾人似能在前述圖繪傳統基礎上看到新變化的誕生。在描繪外族的圖繪中，尤以李公麟最具代表性。李公麟《五馬圖》（圖 18，東京國立博物館藏）中牽引馬匹的奚官，就展現了與過往「番族」圖繪傳統不甚相同的形象。以第一、二位奚官為例，雖然自服飾與冠帽的型態，仍能辨認畫中人物不屬漢族，但就面部形貌而言，畫家不採用圖繪傳統中誇張的高鼻與突出的顴骨等典型格套，而是就每位人物的容貌，作出細微調整。如鬚鬚、眉毛之分佈位置，鼻梁突出幅度以及眼睛的型態，在每一位奚官之間都有不同的作法。李公麟對格套的調整主要在於細節上的講究，他對傳統格套模板的淡化，可以說是在「顯示族屬差異」的光譜中有了程度上的偏移。他雖不刻意強化「異」的程度，卻能透過對人物相貌的精準拿捏展現人物特色，如同刻劃肖像般描繪如實的特徵，³¹ 使得不同人物的外貌有所差異。李公麟在這方面的成就也明確記載於《宣和畫譜中》中：

李公麟

尤工人物，能分別狀貌，使人望而知其廊廟、館閣、山林、草野、閭閻、臧獲、臺輿、阜隸。至於動作態度，顰伸俯仰，小大美惡，與夫東西南北之人，才分點畫，尊卑貴賤，咸有區別。非若世俗畫工，混為一律。貴賤妍醜，止以肥紅瘦黑分之。……³²

對於人物之身份，李公麟能「分別狀貌」。細究原因，乃是因為其對人物之動作、姿態及容貌與整體形構比例，都能做出細微而準確的區別，故能藉此呈現不同的人物形貌與身份。以《五馬圖》作為代表，正顯示李公麟以「微觀」角度體察物象後的圖繪成果。³³

這種細膩的調整還可見於後續傳為李贊華的《東丹王出行圖》（圖 19，Museum of Fine Arts, Boston）。關於此卷的製作時間，已有學者指出非十世紀李贊華所作，而應為十一世紀末至十二世紀上半葉的作品。³⁴ 自衣著、冠帽來看，此

31 《五馬圖》近年的重新出世令研究者修正了過去對李公麟人物畫風格中白描、簡略而古樸的既定印象。關於李公麟《五馬圖》中人物的肖像性，板倉聖哲指出其繼承了《睢陽五老圖》一類作品。詳見板倉聖哲，《李公麟「五馬圖」》（東京：羽鳥書店，2019），頁 43-47。

32（宋）不撰著人，《宣和畫譜》，收入《叢書集成初編》（北京：中華書局，1985，據津逮秘書本影印），卷 7，頁 198-200。

33 Richard Barnhart, "Li Kung-Lin and the Art of Painting," in *Li Kung-Lin's Classic of Filial Piety* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1993), 19-23.

34 吳同著，田謚譯，《龍之國的傳說：波士頓美術博物館藏唐宋元書畫》（北京：北京大學出版

卷描繪人物皆為外族，其中人物面貌形象的刻畫與李公麟的做法相類。在這件長卷中，仍能見到突出的鼻樑、眉骨與多鬚的外族形象特徵，但描繪的細膩程度極高，畫家以些微幅度加強五官輪廓，而毛髮鬚鬚的分佈亦不刻意增多，每一位人物相貌不盡相同，顯示畫者期待更貼近人物相貌的表現企圖。

描繪「番族」的概念演進，自《宣和畫譜》的敘述也能看出一些端倪。〈番族序論〉中特別強調未納入一些名聲馳譽一時畫家之理由，箇中原因，是「(趙)光輔以氣骨為主，而格俗；(張)戡、(辛)成全拘形似而乏氣骨。」其中，即使是有「氣骨」之趙光輔，仍因「格俗」而無法被納入畫譜中。學者曾解讀「格」之意義，認為有「標準、法式」之意，而《宣和畫譜》應是屏除了「番族」圖繪中一些過於流俗的繪畫樣式。³⁵ 這些被排除的樣式，或許就是前文所述之格套。而被納入《宣和畫譜》者，則是較為詳實地描寫異族風俗活動之作品，目標是「取其佩弓刀，挾弧矢，遊獵狗馬之玩，若所甚貶，然亦所以陋蠻夷之風，而有以尊華夏化原之信厚也。」³⁶ 即透過對「蠻夷」之風的詳細描寫，襯托華夏文化之「信厚」與正統性。雖《東丹王出行圖》非李贊華所作，但其對於服飾的詳細描畫，及對於人物容貌的細膩掌握，與李公麟的圖繪相類，皆可作為「番族」畫科之代表，亦是「番族」圖繪自傳統至創新的重要轉折。

若將《文姬歸漢圖》置於「番族」圖繪的發展脈絡中，則可以清楚地見到此軸對於繪畫傳統的承接與延續發展。前述李公麟在北宋時期的開創，在於其對人物形象的細膩描寫，轉化格套而更貼近現實人物之相貌。至南宋的《文姬歸漢圖》，畫面中對「番族」人物的形象描繪與李公麟近於寫實的技法相似。雖仍以服飾、器用等元素作為辨認外族人物的特色，但在容貌的描繪上（圖 20），卻一定程度地拋開圖繪傳統的定式：這些「番族」人物具突出的額部、眉骨，及不如漢族人物圓潤，較為削瘦的臉型輪廓。畫面中，五官輪廓的深刻凹凸，仍保持得以區分出不同族屬的辨識度，但已不如宋以前格套化、誇張化地以「異己」為目的，轉而以細膩筆墨調整人物的五官輪廓起伏，每個人的髮鬚分佈也多有不同，具寫實化的傾向。

社，2023），頁 56。

35 詳見陳韻如，〈畫亦藝也：重估徽宗朝的繪畫活動〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2009），頁 136-139。

36（宋）不撰著人，《宣和畫譜》，卷 8，〈番族序論〉。

藉由畫家細膩的線描掌握能力，我們能辨認出畫中外族人物的容貌特色。只是《文姬歸漢圖》所呈現的族屬區別十分細微，對於漢族與外族的容貌，實沒有太大的區分意圖。例如最重要的左賢王（圖 21）臉型圓潤，五官也不特別突出，與漢族人物的差異不大。而族屬特徵混淆的現象，也體現在衣著服飾上。漢族儀衛與外族侍者所著靴、鞋，或有錯用的情形，學者曾解為二族實屬於同一陣營，即畫中侍從皆屬外族，僅是穿著漢族服制。³⁷

然而就容貌而言，二族人物仍有細微的區別，同一陣營的推測，則無法解釋畫家在描繪相貌時所經營之差異。對於外族侍從穿著漢族草鞋的情況，筆者認為不一定為畫者的失誤，反而可對回文獻中外族（金）服制的紀錄。例如，《金史·儀衛》中，不僅有「皂靴」、「烏皮靴」，亦有「鞋襪」的服制規範。³⁸其中，「鞋襪」多搭配行膝或袴等褲裝穿用，與靴子搭配的寬衫、公服不同，而這些文獻紀錄與《文姬歸漢圖》的描繪相近。《文姬歸漢圖》中的靴、鞋描寫，或許並非錯用，而是在不同狀況的使用情境中，部分外族與漢族服飾並無太顯著之差異。

併觀人物相貌的描寫與服制的接近，可推測《文姬歸漢圖》之創作，意不在突顯二族之隔閡與距離。此軸可謂繼承了李公麟在「番族」圖繪傳統上的細微調整，其描繪的外族人物更具寫實性，不刻意強調二族區分，甚至有容貌接近的狀況。相同地，《文姬歸漢圖》中的人物服飾也透露了金對漢族制度的援用，使得二族間的距離更為靠攏。

上述討論說明了對外族形象的描寫發展至宋代，已不再簡單運用以往脫離現實、存乎想像中的「蠻夷」格套，而是開始較為忠實地紀錄容貌、服飾、活動等特色與風俗。除此之外，《文姬歸漢圖》在人物姿態與位置等安排上也有其突出的表現，更直接地牽涉了外交場合中的權力關係，以下就此觀察進一步討論。

（二）描寫群像：從區隔族屬到位置錯綜

論及《文姬歸漢圖》對漢族與外族關係的處理，「視線」的形成與表現手法自然是值得關注的要點。如何看待「他者」族群之問題，除了如上述分析人物個體形象，對於群像位置的佈排與整體畫面構成的考量，也是重要的觀測重心。《文姬

37 賴毓芝，〈想像異國——傳陳居中《文姬歸漢圖》研究〉，頁 29-30。

38（元）脫脫等撰，楊家駱主編，《金史·儀衛上》（臺北：鼎文書局，1980），卷 41，頁 930-940。

歸漢圖》畫面中漢族與外族並存，作為一特殊之例，應能對觀看之課題予以更多回應。

《文姬歸漢圖》與職貢圖繪要呈現的內容或有不同，但不可否認，畫家在描繪二族交聘的場景時，終要面對如何安排異、己人物的位置與姿態。這些權衡一方面是對於人物親疏程度的審視，同時也牽動了位階高低的傳達。因此下文仍將「番族」或職貢圖繪作為比較的對象，從這些圖繪傳統中對於自我與他者二個群體的描寫，討論《文姬歸漢圖》的人物群像經營。

人物姿態與構圖位置的安排，在描繪外族人物的畫史傳統中見有一種傾於「區隔」的模式。所謂區隔，即是將人物群像依族屬作分別，經常呈有序地排列。例如敦煌 220 窟壁畫《藩王使臣問疾圖》（圖 22，唐貞觀 16 年，642 年），就在描繪「文殊問疾品」的場景中首次加入了眾藩王於維摩詰帳下聽法的群像組合。畫面中，來自南海異域之諸王依序排列，圍繞於維摩詰的下方，雙手持供物或呈參拜之狀。此外，若看向薩馬爾罕阿夫拉西阿卜（Afrāsyāb）遺址中的使節壁畫（圖 23，七世紀），³⁹ 屬於「外族」的中國、朝鮮人物依序覲見粟特王拂呼縵（Varkhuman），這些使節按照族屬各自聚成群組，且排列位置與親疏、階級秩序相關，分別圍繞於拂呼縵下方。⁴⁰ 阿夫拉西阿卜的壁畫在畫面中描繪自我（粟特宮廷官吏、侍臣）與他者（外國使臣）的形象，也明顯地根據構圖的位置安排區分不同族屬，以此顯示權力高低差距。⁴¹ 如此作法常被使用於「職貢」一類圖繪中，卻不僅限於此。如敦煌 45 窟南壁之觀音經變（圖 24，盛唐時期）中繪有胡商遇盜情節，除以格套描寫外族容貌外，同樣將外族與漢族人物各別群聚於左右兩側，且胡商皆拱手、屈身，與職貢圖描繪朝貢外族之模式相仿。

其次，佛畫中描繪的外族人物，也經常藉由人物姿態與構圖位置，顯示其中

39 粟特民族主要活動範圍可以薩馬爾罕（今烏茲別克斯坦）為代表，自三世紀始，已東行貿易，粟特人物形象也曾見於敦煌壁畫、龜茲石窟中。而七世紀末至八世紀初，唐朝勢力也進入西域，薩馬爾罕至長安，已逐漸形成貿易網絡。文化的傳播，即奠基於此商業往來互動。詳見榮新江，〈粟特商胡與敦煌的胡人聚落〉，《華戎交匯：敦煌民族與中西交通，2008》（甘肅：甘肅教育出版社），頁 65-85。

40 芮樂偉·韓森（Valerie Hansen）著，吳國聖、李志鴻、黃庭碩譯，《絲路新史——一個已經逝去但曾兼容並蓄的世界》（臺北：城邦出版，2015），頁 147-181。

41 人物與主題的判別，參考フランツ・ゲルネ，〈サマルカンド出土「使節の壁画」に関する最新の研究〉，收入文化財研究所、東京文化財研究所、文化遺産国際協力センター編，《シルクロードの壁画：東西文化の交流を探る》（東京：言叢社，2007），頁 27-42。

的權力關係。在近達百件的《五百羅漢圖》中，呈現了多樣的人物位置安排，然而其中描繪的外族人物，幾乎都在畫幅之下部，或者處於人物群像的最後方。例如〈受胡輸贖〉（圖 25，Museum of Fine Arts, Boston），描繪外族人物來供，即使是配劍、手捧珊瑚而顯地位較高者，仍位於立軸下半部。考慮其他畫幅中上方乘雲降下的神祇、羅漢，畫家確實藉由位置安排，表達人物間的權力關係。其他如〈胡人來訪の供養〉（圖 26，京都大德寺藏）、〈竹林致琛〉（圖 27，Museum of Fine Arts, Boston）與〈燃香〉（圖 28，京都大德寺藏）之構圖亦是如此。這些作品中的外族人物既使不是侍從，⁴² 而是前來供養或欲入佛門者，但在對照描繪天神、三官等由上降下之構圖模式後，仍顯得位階相對較低。

然而，在《文姬歸漢圖》這個二族相交的場景中，外族的姿態表現與活動內容與前述區隔外族的圖式大為不同。畫中外族人物交錯站立，或端盤，或持傘，處於極為正式的場合中。更重要的是漢族、外族侍從的位置安排交錯而有序：漢官身後的侍從先為二外族，再為二漢族，接著再排列二外族的順序，展現了漢、外族有序之錯置。將漢族、外族人物位置錯綜安插，有別於過去描寫外族人物之圖繪傳統中，藉由位置的分隔與群體概念的塑造，表現出「他者」之族群差異。且二族人物互相面對、手部動作亦豐富，突顯二族交流之場景，降低了二族間的隔閡。在《文姬歸漢圖》中，圖繪傳統中對外族人物的特立與分別，逐漸轉化而變得不清晰。這個現象，與上節所述自李公麟開始，將外族人容貌形象由誇張轉至細微描寫的調整，有相似的傾向。

實際上，錯綜人物位置的作法也曾出現於阿夫拉西阿卜使節壁畫的一個局部中（圖 29）。據推測，在右下突厥人與吐蕃、朝鮮使節之間為一粟特譯官，正將突厥語翻譯為另一非粟特語。⁴³ 此推測之要點在於此人物之服裝並非突厥或他國使節，更可以其姿態與動作之特殊性作為根據。其身軀朝向突厥人，面部則朝向他國使節，且手部姿態外展，似正與使節對話。《文姬歸漢圖》錯置漢族與外族人物，且互相面對、手部動作亦豐富，突顯二族交流之場景，降低了二族間的隔閡，也消解國勢、權力的上下關係。

42 不過外族侍從亦多處於畫面下半部分，或者人物群像的最後方。共計有〈貴女の礼拝〉、〈青獅子〉、〈親子獅子〉、〈伏虎〉、〈鹿の献花〉、〈蕉葉の揮毫〉、〈経蔵〉、〈飯僧〉、〈食瓜〉、〈降龍〉、〈降雪〉、〈貝中の宝珠〉、〈舍利光の奇瑞〉等十三件。

43 Markus Mode, "Reading the Afrasiab Murals: Some Comments on Reconstructions and Details," *Rivista Degli Studi Orientali, Nuova Serie*, 78 (2006): 107-128.

至於《文姬歸漢圖》中對於左賢王與漢官的描繪，也模糊了權力的高低比較。畫面中，左賢王採正坐之姿，由於其高於漢官的構圖位置，使得過去研究者有認為畫家刻意顯示「金主宋從」的意見。⁴⁴不過，筆者認為左賢王與漢官的關係並無特別明顯高低分別。左賢王一旁有侍者斟酒，而漢官身後亦有二侍者端盤站立，且原來「文姬歸漢」文本脈絡中漢官「以金璧贖之」⁴⁵、「遣千金兮贖妾身」⁴⁶等重要情節皆被隱去，同樣提升了漢族在此時的位置。因此，可以推想畫家選擇削弱敘事文本中漢族單方面有求於匈奴的情況，使得雙方的權力關係難以一眼辨識。

總而言之，《文姬歸漢圖》將漢族與外族人物並置於同一畫面且交錯排列，甚至刻意描寫二族人物的對話場景。將這個調整放在「番族」圖繪與李公麟圖繪的發展脈絡中，顯得有其特殊的新意。其一，《文姬歸漢圖》延續李公麟在「番族」圖繪傳統上做的改動，即著意於描寫形貌的細微筆墨，調整原來誇張化的格套，使得外族人物不再與漢族有極大區隔。這個區隔的除去，使得我們對於二族人物之權力高低的判斷較為不易。再者，除了形貌的細微調整，透過二族人物交錯的位置安排，以及漢族人物的加入，令李公麟創發的新意有了進一步的發揮。意即，外族人物自成一群體致使權力關係明顯對立的狀況已逐漸消解，二族的關係可謂趨於平等。

（三）漢官出場：外交場景的構成

《文姬歸漢圖》中漢官的出場對二族人物的關係造成極為關鍵的作用。若觀察波士頓本《胡笳十八拍》的別離場景，畫面中皆沒有描繪漢官的例子，僅左上一處小角落畫被土坡半掩的漢族使節。過去描寫外族人物的圖繪中，並置漢族、外族人物之情況並不多見。若有，通常多藉此突出權力關係之高低。如傳閣立本《步輦圖》（圖 30，北京故宮博物院藏），畫吐蕃使臣祿東贊入唐，覲見唐太宗以迎接文成公主通婚。這一類圖繪中，權力關係明顯為漢族高而外族低。漢族與外族出現於同一畫面，不免涉及二族的國勢情況比較，在文姬故事中，文姬與漢族處

44 徐文琴，〈風格、時代與意念——南宋文姬歸漢圖的研究〉，頁 163-194。

45（南朝宋）范曄，《後漢書·列女傳》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：商務印書館，1986，據國立故宮博物院藏本影印），冊 253，卷 114，〈董祀妻〉，頁 635。

46（宋）郭茂倩，《樂府詩集·琴曲歌辭》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：商務印書館，1986，據國立故宮博物院藏本影印），冊 1347，卷 59，頁 527。

於弱勢，匈奴則為強，如波士頓本《胡笳十八拍》者，便盡量不讓漢族、外族同時出現在一場景，或許此舉即是對於勢力比較的迴避。

然而《文姬歸漢圖》漢官的加入，卻使得漢官與左賢王產生抗衡或對等之關係（圖 31）。波士頓本《胡笳十八拍》別離場景中，漢族、外族人物的身份並不平等，別離場景中顯然不見漢官的蹤影，漢族使節更沒有出現在文姬與左賢王的別離空間中。而《文姬歸漢圖》中的左賢王，雙手持盤以供侍者斟酒，身軀大部分仍朝向正面，不如文姬一般呈正側，顯示了其在一定程度上，仍然維持較為穩定之情緒。這個姿態表現與其隱含的情緒表達，或許是受到下方漢族官員的影響。漢族官員跪坐於毯上，身軀端整挺立，朝文姬的方向作揖，又似凝視著整個別離場景。漢官的出現，使得原先侷限於家庭內部的道別，上升至外交層次的互動。

這個別離場景中的「外交活動」在原型文本（見附表）中並無出現，⁴⁷ 但我們必須留意宋代王安石（1021-1086）集句詩的作用力。若將蔡琰、劉商（約 727-805）詩與王安石的集句詩對照，同樣書寫二族相交、漢官來迎的場景，蔡琰詩中「羌胡踏舞兮共謳歌，兩國交歡兮罷兵戈。忽遇漢使兮稱近詔，遺千金兮贖妾身。」⁴⁸ 位於第十二拍，劉商書寫之「寧知遠使問姓名，漢語泠泠傳好音。」⁴⁹ 同樣在第十二拍。不過，王安石的集句詩卻將原來劉商詩中第十二拍的「寧知遠使問姓名」⁵⁰ 移至第十三拍，頓時，竟讓漢族人物在別離場景也有了一席之地。《文姬歸漢圖》的描繪，可以說是承接著王安石集句詩這般對於原型文本的改動，在圖像上做出了調整。⁵¹ 相較於此，波士頓本《胡笳十八拍》圖繪的第十二拍既

47 文姬歸漢故事所參照的文學原型，以《後漢書·列女傳》中之〈董祀妻〉及附於其後之蔡琰作五、七言〈悲憤詩〉為早之例。見（南朝宋）范曄，《後漢書·列女傳》，冊 253，卷 114，頁 635-637。至唐代開始，則以傳蔡琰〈胡笳十八拍〉騷體詩與劉商〈胡笳十八拍〉詩文為代表。關於〈胡笳十八拍〉騷體詩的真偽論辯，可參考葉慶炳，《中國文學史》（臺北：臺灣學生書局，1997），頁 110-111；劉大杰，〈關於蔡琰的《胡笳十八拍》〉，收入文學遺產編輯部編，《胡笳十八拍討論集》（北京：中華書局，1959），頁 141-153。

48 收入（宋）郭茂倩，《樂府詩集·琴曲歌辭》，冊 1347，卷 59，頁 525-528。

49 收入（宋）郭茂倩，《樂府詩集·琴曲歌辭》，冊 1347，卷 59，頁 528-531。

50 （宋）王安石，《臨川文集》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：商務印書館，1986，據國立故宮博物院藏本影印），冊 1105，卷 37，〈胡笳十八拍〉，頁 270-272。

51 至南宋初年的李綱（1083-1140）亦作〈胡笳十八拍〉集句詩，詩前小序指出其仿效王安石的集句形式，借蔡琰用以抒發「一女子之故」的十八拍詩文架構，敘述、暗指靖康之難的歷程。文姬歸漢故事的層次，在整個宋代也因文士的不斷轉引挪用而更為豐富。（宋）李綱，《梁谿

無漢族人物出現，在第十三拍中，漢族人物又處於畫幅邊緣，排除於重要場景之外。顯然，《文姬歸漢圖》濃縮別離、漢使來迎二情節於一處的作法，更強調了文姬歸漢一事於外交上的意義。其次，在這場外交活動中，原型文本中「遣使者以金璧贖之」的重要環節並無出現，即畫家隱藏了漢族有求於匈奴的情事，反而藉由正身端坐、後有侍從之漢官，加上二族人物交錯之位置安排，營造了二方的平等關係。

至此，關於這層「平等」畫意的解讀，是奠基於繪畫傳統中描繪人物樣貌形象的演進，位置與姿態之經營的調整，及文本材料不斷擴張的共同成果。《文姬歸漢圖》刻意引入漢官、漢使，別離場景遂成爲外交活動，但在描繪外族時不以誇張而定型化的格套突顯差異。差異的緩解，顯示了畫者觀看他者的視點更爲實際，也使得觀者較難判斷二族人物之權力高低，二族對立狀況也趨於平緩。藉此推想《文姬歸漢圖》的製作脈絡，宋有能力爭取與金對等的狀況，很可能在紹興三十一年（1161）至隆興二年（1164）的宋金戰爭之後。⁵² 就此，我們能看出《胡笳十八拍》圖繪群體與《文姬歸漢圖》的最大不同。《胡笳十八拍》圖繪群體中的許多作品，直接在畫幅中寫上十八拍的文字，就畫面表現而言，也較少見到特出於情節之外的表現。故《胡笳十八拍》圖繪群體的畫意重心當爲文姬在異域的艱苦與其返回漢地一事，或能對應至學者所言之「中興」⁵³ 與「迎韋后回朝」，⁵⁴ 在圖文關係的相合度上也沒有面臨太大的挑戰。⁵⁵ 然而《文姬歸漢圖》要傳達的意涵與上述意念已然不同，反而著重於呈現南宋爭取與金對等的立場，應是孝宗朝在力圖恢復之時，衡量自身與外族國勢情形的例子。

集》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：商務印書館，1986，據國立故宮博物院藏本影印），冊1125，卷21，〈胡笳十八拍〉，頁688-690。李綱〈胡笳十八拍〉集句來源，可參考衣若芬，〈南宋胡笳十八拍集句詩之書寫及其歷史意義〉，《浙江大學學報》，42卷1期，2012年，頁131。

52 此一戰爭也作爲南宋政治體制改換之分水嶺。參考寺地尊著，劉靜貞、李金芸譯，《南宋初期政治史研究》（新北：稻禾出版社，1995），頁421-469。

53 Julia Murray, "The Role of Art in the Southern Sung Dynastic Revival," *The Bulletin of Sung-Yuan Studies*, no. 18 (1986): 41-59; Julia Murray, *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2007), 78-84.

54 邵彥，〈《文姬歸漢》圖像新探〉，頁81-83。

55 如歷史學界在論及高宗繼統時，也多將上述繪畫作品視爲高宗爲籠絡人心所作的政治宣傳。鄧小南，〈書畫材料與宋代政治社會〉，《美術研究》，2012年3期，頁12-21；黃寬重，〈中興繼統下的南宋政治風尚〉，《藝文中的政治：南宋士大夫的文化活動與人際關係》（新北：臺灣商務印書館，2019），頁109-120。

四、有序的異邦：《文姬歸漢圖》建構的敘事空間

外交情景的建構也倚賴著空間結構的經營。《文姬歸漢圖》為縱 147.4 公分，橫 107.7 公分的大型立軸，畫幅中由坡石、樹木建立起異域空間有如舞臺，而中央區域則如同被聚光燈照亮般地引人矚目。⁵⁶ 與《胡笳十八拍》手卷類型相較，手卷開展的方向性與段落性使得敘事的行進時間與圖繪觀覽順序得以相互配合，但《文姬歸漢圖》這件立軸所示的情節較難按時間序列層層推進。即使如此，筆者認為此軸的空間不只是「人物活動所在」這樣單純的地理區域。在看似一覽無遺的形式中，畫者仍企圖藉由山水空間結構的搭建來幫助故事情節的開展，也暗示了情節背後的意涵，達成藉空間敘事的成果。

過去研究者關於《文姬歸漢圖》空間場景的討論，多注意在個別母題之風格、姿態所象徵的意義，對於異域、季節等情景特色已有一定的掌握，⁵⁷ 奠基於此，我們可以進一步考慮畫家如何以空間結構鋪陳敘事情節的演進。《文姬歸漢圖》積極地以土坡、樹木與馬匹等母題建構起一個能夠配合敘事情節之空間。此處所謂「配合」，而不僅僅是以單個母題的性質來反映敘事文本提及的異域場景，更是藉由空間場景的建構，為文姬歸漢故事之解讀，提出一種屬於畫者的立場與觀點。因此以下不再試圖辨認母題帶有多少程度的異域特色，而是注意《文姬歸漢圖》如何以異域空間引導敘事的進行。

首先，此軸以土坡、樹木主導與界定人物活動範圍，且降低或省略了較不必要的人物活動；其次，透過這些土坡、樹木的安放位置與比例拿捏，建立了有層次、序列的視線導引。以下將自此二方面，分析《文姬歸漢圖》所達成的效果。

《文姬歸漢圖》自畫幅左下方、中景右側至畫幅上方三分之一，繪有連貫綿延之土坡。此軸極為重視土坡、樹木等環境的描繪，不但技法十分精細，在整體畫幅中的比例也很高，而不僅僅是作為襯托人物活動之背景。其中，畫幅左下方之

56 方聞對《五百羅漢圖軸》構圖的分析，就曾提出畫面會界定出如舞台般 (stage-like) 的明確空間層次，在這之中，也會於中央區域 (middle-ground) 的周邊加上大型的樹石、建築等母題，用以區分前景與後景。Wen C. Fong, "Five Hundred Lohans at the Daitokuji," (PhD diss., Princeton University, 1956), 140-145.

57 例如，徐文琴認為李、郭風格的枯樹造型，表現了北方蕭瑟的自然景象，〈風格、時代與意念——南宋文姬歸漢圖的研究〉，頁 173。賴毓芝則提出枯樹姿態與北方氣候的聯繫，並推測有暗示人物情緒之可能。賴毓芝，〈想像異國——傳陳居中《文姬歸漢圖》研究〉，頁 22。

土坡較為低矮，遠景則較高，二處土坡之間界定出一低地，別離場景就集中於此中段區域。畫者透過提高坡石、樹木之比例，使觀者能充分聚焦於別離場景與二族交涉的情節上。若對比傳為李唐所作的《文姬歸漢圖》冊頁（圖 32，國立故宮博物院藏），則可以理解何以《文姬歸漢圖》之空間結構能夠明顯突出人物的活動情節。⁵⁸ 在《文姬歸漢圖》冊頁的第十三拍中，坡石集中於後景之左側。實際上，除了畫幅左上角，其餘空間皆繪滿人物活動與車轎、馬群與居處。文姬與左賢王、二子的別離這個最為重要的場景，間雜於零散的馬匹、侍者與車馬之中，乍看之下並無特別突出。相較於此，《文姬歸漢圖》軸則明顯地提升土坡、樹石的佔比，減少描繪帳篷居處等母題，並將車馬移至畫幅角落，以此建立起能夠突顯人物活動的空間，也使得情節的觀看歷程更有情緒的遞進效果與情節的序列感。

《文姬歸漢圖》所引導的觀看視線亦影響了文姬故事的解讀方式。此軸前景較為低矮，而遠景樹石較高，阻擋遠景不斷向後延伸，使得觀者得以採俯瞰之視點——視線，首先聚焦於畫幅中段區域的人物活動，次而望向前景馬群與遠景的二族人物、車轎與駱駝。次一群體（左下方馬匹、右上方使節）各自聚於角落，與土坡共同組成群組。當群組概念形成，整體觀看重心與序列即更加明顯，有效地突顯別離與使節交聘之活動。研究者亦曾提出俯瞰視點與位於畫面邊緣的山石母題會形成一種框界的效果，令畫者與觀者彷彿與畫中世界更有距離，顯得更為客觀，因此常用於歷史或政治題材的繪畫。⁵⁹ 就此而言，《文姬歸漢圖》中位於角落與畫緣的山石土坡雖屬觀看時的次要群體，但仍有效地為觀者框圍出一個舞臺式的空間。

俯瞰視點的營造也為南宋畫院之故實規鑒畫所採用，對母題的選擇亦別有用心。《折檻圖》（圖 33，國立故宮博物院藏）同為一件採用採俯瞰視點描繪的大型立軸，畫朱雲不畏強權直諫漢成帝的歷史故事。《折檻圖》基於原來敘事文本進行描繪上的選擇，無論是情節或空間，皆經過「理想化」的成果，用以展現南宋君主好於聽諫的情景。⁶⁰ 而《文姬歸漢圖》創造的觀看層次序列與觀看視點，或許也

58 《文姬歸漢圖》冊頁與《文姬歸漢圖軸》同屬縱長大於橫寬的形制，二者之對比，比起波士頓本更為有效。

59 劉晞儀，〈傳楊邦基《聘金圖》的創作背景和辱宋寓意〉，《故宮博物院刊》，2012年1期，頁86。

60 石守謙，〈南宋的兩種規鑒畫〉，《風格與世變——中國繪畫十論》（北京：北京大學出版社，

牽涉當時的創作脈絡。文姬故事之原型文本中並無精確交代別離時的空間場景，幾乎只聚焦文姬悲痛的心情與道別一事。然而畫者特別要以土坡、樹石的比例與配置，為此軸製造了一個突出別離與交聘場景的空間。又空間的架構讓觀者處於俯瞰角度，與人物活動情節距離更遠，所以視線首先聚焦處應不會是局部的家庭別離，而是更廣泛的，由畫家慎重提出的二族交聘事件。前節所述自人物形象描繪與位置安排顯示的二族平等關係，經過整體敘事層次之討論後，更顯重要。

《文姬歸漢圖》之敘事空間，在突出外交活動的目的下，設計了一個有層次、有序列的場景。重要的是，原來文本描寫的異邦應是「逐有水草兮安家葺壘，牛羊滿地兮聚如蜂蟻」⁶¹、「水頭宿兮草頭坐，風吹漢地衣裳破」⁶²等令人「惡居於此」⁶³的蠻荒野地。但《文姬歸漢圖》中精緻的衣裳與器用讓人感覺不到北地風土之惡劣，且空間建構的群組概念與層次感，更使得場景儼然有序。原來蒼茫無邊之異邦，在土坡、樹石的搭建組合下，化為受到規範、有層次序列的空間場景。而二族人物相會的景況，即是處於這個經組織後的正式外交空間中。總而言之，此軸空間所營造的秩序感，使得觀者逐漸抽離原來文姬故事中主人公排斥的異域，而將重心移往一場正式的外交活動中。

五、使金畫家的成果：關於製作脈絡與使用情境的一種推測

經過上述討論，可以發現《文姬歸漢圖》固然與文姬故事直接相關，不過外交場景的重要性對於整體製作脈絡而言，益形關鍵。以漢代故事比擬宋時外交景況之例，常見者有蘇武。蘇武作為歷代使節中最忠心於漢的代表，成為多首使北詩中追詠的對象，也常作為朝廷議論外交情事時象徵忠誠的人物。⁶⁴相較於蘇武，

2008)，頁 86-127。

61 (漢)蔡琰，〈胡笳十八拍〉，收入(宋)郭茂倩，《樂府詩集·琴曲歌辭》，冊 1347，卷 59，頁 525-528。

62 (唐)劉商，〈胡笳十八拍〉，收入(宋)郭茂倩《樂府詩集·琴曲歌辭》，冊 1347，卷 59，頁 528-531。

63 (漢)蔡琰，〈胡笳十八拍〉，收入(宋)郭茂倩，《樂府詩集·琴曲歌辭》，冊 1347，卷 59，頁 525-528。

64 如宋史提到高宗論及北使洪皓時，曾舉蘇武作比較對象，來顯示其忠節：「皓留北十五年，忠節尤著，高宗謂蘇武不能過，誠哉。」(元)脫脫，《宋史》，卷 373，〈列傳第一百三十二·洪皓〉，頁 11574。

文姬因與左賢王所生之二子陷入去往兩難的困境，其忠貞與否之爭議性較高。然而文姬何以成爲畫家取用的對象？筆者以爲，文姬故事中的情節更能提供展示二族交聘之正式場合的機會。⁶⁵ 儘管過去圖繪傳統中，已有如《景德四圖》（圖 34，國立故宮博物院藏）般描摹現實二族相交場景之例，只不過就南宋政治情況而言，對金關係即使偶有波動，卻始終無法恢復過去國勢。就連描繪「金人以梓宮來還」⁶⁶ 的《迎鑾圖》（上海博物館藏），也避開宋與金相交的場景，僅畫宋人、官員迎接。於是文姬歸漢這一類敘事，以過去文本作爲現實的擬代，或投射今世意志，或遙念舊時理想，與南宋前期於和戰爭議中，常舉漢、唐爲典範的意識大抵相同。⁶⁷

儘管和議後的成果可見，但南宋尙未收復失土，尙無法滿足孝宗力圖之「恢復」之志，而實質上的交聘禮節，也與原來的宋遼之制有所差距。因此和議後，宋室仍在各式外交中嘗試爭取與金對等的地位。不過，筆者並非要指明《文姬歸漢圖》之創作是以孝宗個人意志爲主導。相反地，南宋前期的對外關係爲整個皇權體制共同運作的成果，⁶⁸ 微觀而言，文姬故事圖繪之所以盛行於南宋，也未必只是皇帝一人爲中興朝政所作的政治宣傳。《文姬歸漢圖》作爲宮廷敘事圖繪之一例，可謂反映出在中央權力結構裡和、戰、守、降各派別的推進與包容之下，⁶⁹ 追求與金對等的過程。下文將從出使金國的使臣范成大（1126-1193）與奉使出疆的畫家趙伯驩（1123-1182）談起，提出關於《文姬歸漢圖》製作脈絡的一種可能性。

（一）使節之所見

范成大第一次使金在孝宗乾道六年（1170）。其首次任務便極爲艱鉅，危險程度乃至於同樣受到舉薦的李燾（1115-1184），以「今往，金必不從，不從必以死爭

65 除此之外，研究者也認爲文姬故事中傳達的母子情愛，也一定程度地消解了對於外族的競爭感。參考 Itakura Masaaki, "Politicalness and Regionality in Wen-Chi's Return to China," *Acta Asiatica: Bulletin of the Institute of Eastern Culture*, 84 (2003): 40.

66 (元) 脫脫，《宋史》，卷 122，〈禮二十五·凶禮一〉，頁 2859。

67 方震華，〈唐宋政治論述中的貞觀之政——治國典範的論辯〉，《臺大歷史學報》，40 期，2007，頁 19-55。

68 余英時，〈皇權與皇極〉，收入氏著，《朱熹的歷史世界：宋代士大夫政治文化的研究》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2004），頁 686-845。

69 關於包容政治的形成，參考黃寬重，〈南宋政治史研究的三重視角〉，《藝文中的政治：南宋士大夫的文化活動與人際關係》（臺北：臺灣商務出版社，2019），頁 51-78。

之。是丞相（虞允文，1110-1174）殺燾也」⁷⁰為由，推辭婉拒。這個任務雖主要以歸還陵寢地目的，實際上則是孝宗希望改換「受書禮」之制。⁷¹此趟出使的時間已是隆興和議（1164）之後，此時宋與金的關係較諸高宗朝漸趨平等。具體而言，包括金宋關係由君臣升為叔姪，且原本往來文書的詔、表改為國書，又改歲貢為歲幣，且銀、絹各減五萬，而疆域不變，維持紹興之時。⁷²這些成果雖已顯示南宋在二國關係中的地位有顯著提升，然就種種細節上的禮儀問題仍待後續交涉，范成大作為「金國祈請使」的任務即是其一。⁷³

范成大在使金的路途中曾寫下七十二首絕句，紀錄此行見聞與心境。其中最後一首〈會同館〉作於其謁見金世宗（1161-1189 在位），在無預告的狀況下上奏密書之後。在如此戒慎恐懼的情況中，范成大言「提攜漢節同生死，休問羝羊解乳不」⁷⁴，即是借用蘇武被拘留北海的典故，表達自己已有無法返宋，甚至寧死於此的預想。⁷⁵所幸儘管任務不成，他仍全身而退，平安帶回金國文書。金國的回覆是允諾宋室遷葬陵寢，並答應歸還欽宗梓宮，但拒絕歸還河南地，也不同意改換受書禮。同年十月，趙雄（1129-1193）、趙伯驥作為賀金國生辰使前往金國，傳達孝宗關於遷葬陵寢、歸還梓宮的意見。

趙伯驥此趟出使並無太多相關記載。雖不知他在此行中的具體任務，仍可推測此近達半年的出行經歷，必提供其對異域山川，甚至是外交場景的諸多印象。過去，學者認為出使金國的畫家，所描繪者多是用以紀錄敵營的「寫實繪畫」。⁷⁶

70（宋）李燾撰；上海師大古籍所，華東師大古籍所點校，《續資治通鑑長編》（北京：中華書局，2004），頁 92。

71 關於此行目的之討論，見張代親，〈南宋范成大使金研究〉（臺北：東吳大學歷史學系碩士論文，2012）。

72 議和之前，南宋朝廷間各派人士的爭論與讓步，參考寺地尊著，劉靜貞、李金芸譯，《南宋初期政治史研究》，頁 421-469。

73 陶晉生，〈南宋爭取對等〉，收入《宋代外交史》（新北：聯經出版社，2020），頁 359-387。

74（宋）羅大經撰，《鶴林玉露》，卷 4，收入王瑞來點校，《唐宋史料筆記叢刊》（北京：中華書局，1983），頁 1-1。

75 吳潔盈，〈論范成大使金路途的心境變化——以《北征小集》為中心〉，《中國文學研究》，43 期（2017），頁 49-81。

76 如彭慧萍認為，南宋時期這一類奉使出疆的畫家，多是基於精於寫實的能力而被遴選而出，目標在於「如同攜帶了照相機」般，紀錄異國疆域。見彭慧萍，《虛擬的殿堂——南宋畫院之省舍職制與後世想像》（北京：北京大學出版社，2018），頁 123-154。或可參考余輝，〈南宋宮廷繪畫中的諜畫之謎〉，《故宮博物院院刊》，2004 年 3 期，頁 23-30。

然而，暫不論《文姬歸漢圖》的作者為何，其畫面都不會是真實發生的場景，就此軸之創作目的而言，也與伺察、紀實較無關聯。尤其《文姬歸漢圖》所展示之外交空間，與現實狀況相差甚遠。若參考范成大 1170 年間使北紀錄，覲見金主時必得經過層層建築、重重門廊，方能入仁政殿：「由殿下東行上東階，卻轉南，由露臺北行入殿。金主襟頭，紅袍玉帶，坐七寶榻。背有龍水大屏風、四壁帟幕，皆紅繡龍，拱斗皆有繡衣……」。⁷⁷ 范成大的紀錄，顯示了《文姬歸漢圖》中描繪的二族交聘場景不太可能反映當時的真實狀況。此畫軸的製作，應是在對各類物質材料有所掌握，也了解異域風土特色之後，按畫家意圖組織而成。在《文姬歸漢圖》中，完全不見寶榻、大型屏風與繡龍簾幕等宮殿場景，正呼應了前述畫家欲建立一個「對等」外交空間的企圖。若處於宮殿之正式場合中，漢族使節便沒有機會與外族交錯排列，甚至群聚或對話，而漢使和金主的位置，更不可能如《文姬歸漢圖》畫面一般接近。因此，畫家使人物聚於一個有限度的空曠處，以精緻描繪之服飾器用象徵正式場合，人物間距離緊密，刻意削弱可能暗示上、下關係的元素。

（二）趙伯驩的活動場域與圖繪成果

隆興和議為南宋帶來的和平達四十年，維持至開禧二年（1206）宋毀約。此期間宋金關係雖趨於平等，但實質上仍無法達成真正的對等位置。身處一線外交場合的宋使，固然對此有所體認，但多試圖自各方角度表達宋與金地位的相等。⁷⁸ 《文姬歸漢圖》中隱去地位高低判別之原因，便與此脈絡相仿。基於此，若進一步考慮此軸之功用，則可以推測此畫或許展示於能為外族使節所見之處，以舊時故事寓宋與金之對等交聘。有可能陳設或觀覽此軸的地點之一，是作宴饗之用的集英殿。⁷⁹ 淳熙年間（1174-1189），孝宗於集英殿宴請金國使節，此時間點亦在趙伯驩使金之後。據《畫繼》，趙伯驩之兄伯駒，便有「光堯皇帝嘗命畫集英

77（宋）范成大，《攬轡錄》，收入《叢書集成初編》（北京：中華書局，1985），頁4。

78 如於路途過程中懷詠漢民族之歷史文化，或以負面詞語形容金民族，參考吳潔盈，〈論范成大使金路途的心境變化——以《北征小集》為中心〉，頁49-81。出使詩文、報告亦可參考陶晉生，〈南宋爭取對等〉，頁116-148。

79 《宋史·禮十六·宴饗》，卷113，頁2683-2691。又見（宋）李心傳撰，《建炎以來朝野雜記·北使禮節》（臺北：藝文圖書館，據民國間吳興張氏刊本影印），卷3，頁5-1-6-1。

殿屏，賞賚特厚」之經歷，⁸⁰而趙伯驥的繪畫展示地點雖無明確記錄，⁸¹但其繪畫同樣於孝宗朝受到重視，⁸²或可能有相似之繪畫活動。

南宋時期以圖繪進呈皇帝或展示於宮殿內的情形，今仍留有一些紀錄值得多加留意。過去研究者曾藉宮廷畫家各自隸屬之職局，推測宮廷中御前或非御前二種繪畫活動形式。⁸³不過，若要進一步了解圖繪創制脈絡，仍須探查作品與宮廷空間或皇室活動的關係。⁸⁴若自《文姬歸漢圖》的創作用意來推測，除了上述展示於宴殿的可能外，也有極大機會與君臣奏對議論的場合相關：即以畫中之二族人物關係，傳達孝宗所追求之政治目標。孝宗朝興建之選德殿，留有關於內部陳設之紀錄：「御坐後有大屏，分畫諸道，列監司、郡守為兩行，各標職位姓名。又圖華夷疆域於屏陰。……闢殿於禁垣之東，名之曰『選德』。規模樸壯，為陛一級。中設漆屏，書郡國守相名氏。群臣有圖方略來上，可採者，輒棲之壁，以備觀覽。」⁸⁵選德殿作為孝宗向群臣宣示政治意向的空間，⁸⁶殿內之圖繪陳設想必也經考量。孝宗積極地利用殿內之壁、屏，如於御坐後方之大屏上圖畫「華夷疆域」，又將可供採納之圖、方略貼附於殿壁，而孝宗也曾以高宗提點之「堅忍」墨書揭於殿壁。⁸⁷這些選德殿中的圖繪、墨書，顯然與外交情勢之議論相關，清楚地顯示孝宗善將

80 出自（宋）鄧椿，《畫繼》，卷2，收入陳高華，《宋遼金畫家史料》（北京：文物出版社，1984），頁643。

81 明代陳繼儒於《妮古錄》中曾有「趙千里弟伯驥，字希遠，高宗嘗命二人合畫集賢殿壁，稱旨，賞賚特厚。」之紀錄。然而，以上文字與《畫繼》相當接近，且集賢殿於徽宗時已易名為「右文殿」，故此條文獻或傳抄《畫繼》而加以更改，可靠性有待考慮。見（明）陳繼儒，《妮古錄》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書·第三冊》（上海：上海書畫出版社，1992），卷2，頁1047。

82 「趙伯驥，字希遠，千里弟。善畫山水人物，尤長於花禽。傅染輕盈，頓有生意。嘗畫姑蘇天慶觀樣進呈，孝宗書其上，令依元樣建造，今玄妙觀是也。仕至觀察使，子師罕，官至八座。」出自（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，收入陳高華，《宋遼金畫家史料》（北京：文物出版社，1984），卷4，頁644。

83 彭慧萍，《虛擬的殿堂——南宋畫院之省舍職制與後世想像》，頁75-120。

84 近年陳韻如亦以馬麟《道統聖賢圖》為例，討論南宋理宗新建緝熙殿，在此經筵空間佈置帝王聖賢相關作品之可能與意義。見陳韻如，〈製贊作圖：再探南宋馬麟《道統聖賢圖》的製作脈絡〉，《故宮博物院院刊》，2024年1期，頁67-88。

85 （宋）潛說友，《咸淳臨安志·行在所錄一》，卷1，收入中華書局編輯部編，《宋元方志叢刊》（北京：中華書局，1990），頁3358-2-3361-1。

86 王化雨，〈南宋宮廷的建築佈局與君臣奏對——以選德殿為中心〉，《史林》，2012，頁65-74。

87 （宋）岳珂撰，吳企明點校，《程史》，卷5，收入《唐宋史料筆記叢刊》（北京：中華書局，1981），頁56。高宗所言「天下事不必乘快，要在堅忍，終於有成而已。」即是針對「銳志大功」之孝宗而來，孝宗亦以將高宗御筆題於殿壁一事，表達自己對高宗的敬重。

書畫與空間作結合，傳達其對政事之關懷。

如此，孝宗特建之選德殿就值得進一步探究。相較前殿（垂拱殿、文德殿）作為正式問政空間，此處是較為「燕閑」的場地，供孝宗與群臣內引、夜對與晚朝，孝宗亦多於此讀書娛樂，「以延群臣，以裁幾務，以閱圖史」，⁸⁸ 此殿與其周遭環境已成為孝宗主要活動之場域。⁸⁹ 另外，由於德壽宮起居影響，孝宗朝時的前殿朝參活動，很大程度地改為後殿視事；金使來訪時，活動空間也時常由前殿改為後殿。⁹⁰ 基於此，回想趙伯驥的供職情形，則會發現這個場域與其活動範圍有所重疊。

趙伯驥出使前曾受孝宗詔之，欲論國書撰寫之事，其途經範圍為「自東華門行修廊，屈曲過小閣兩重，皆垂畫帘，復轉一小閣，前臨清池，中有假山，上坐杌子。」⁹¹ 東華門亦屬大內殿閣中「後門」，前往選德殿者多由東華門進入。此外，隆興二年，趙伯驥擢本路兵馬副督監，兼職德壽宮，而其自高宗朝始即「屢侍清燕」，⁹² 不難想像，趙伯驥的繪畫活動與展示空間，也有很大的可能與以選德殿為中心的周遭環境相關，也或許就直接參與了孝宗「閱圖史」的活動。雖目前無孝宗或群臣賞鑑《文姬歸漢圖》的文獻紀錄，但確有類似帶有政治意涵的藝文活動發生於選德殿中，如孝宗於淳熙戊戌（1178）召周必大至選德殿訓諭，「欲以御書寵示，尋遣中使賜白居易《七德舞七德歌》一軸。」⁹³ 綜合以上，《文姬歸漢圖》或在政治空間中出現，以畫屏或掛軸的形式陳設、展示予群臣來使，當是一可能的推想。⁹⁴

88 (宋) 潛說友，《咸淳臨安志·行在所錄一》，卷1，頁3361-1。

89 王化雨，〈南宋宮廷的建築佈局與君臣奏對——以選德殿為中心〉，頁65-74。

90 朱溢，〈臨安與南宋的國家祭祀禮儀——著重於空間因素的探討〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，88本1分（2017.3），頁145-203。

91 〈孝宗皇帝撰國書御筆跋〉，《周益國文忠公集》，收入陳高華，《宋遼金畫家史料》，頁644。

92 〈和州防禦使贈少師趙公伯驥神道碑〉，《周益國文忠公集》，收入陳高華，《宋遼金畫家史料》（北京：文物出版社，1984），頁640。清燕指的可能是清燕殿，皇室成員亦會在此品賞書畫玩器。參考(宋)周密撰，《武林舊事》，取自中研院史語所漢籍全文資料庫，知不足齋叢書清乾隆鮑廷博校刊本，<https://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihpc/hanji/?@126^781482461^802^^5052910600090003@18334136#top>（檢索日期：2024年12月1日）。卷之七，〈乾淳奉親〉，頁12-2。

93 (宋) 王應麟輯，《玉海》（日本國立國會圖書館藏明刊本），卷160，頁46，取自國立國會圖書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/pid/2586068/1/89>（檢索日期：2024年11月13日）。〈七德舞〉為白居易歌頌唐太宗功業、德政之詩。

94 此與同樣以文姬故事為題的《胡笳十八拍》手卷、冊頁，就有很大的不同。相較於手卷、冊頁在觀覽上的私密性，大畫面的製作與使用更具對外、公開展示之意味，較不將觀者限定於某

若再檢視《文姬歸漢圖》與目前最可信為趙伯驩所作之《萬松金闕圖卷》(圖 35, 北京故宮博物院),⁹⁵ 則會發現二件作品在描繪手法上的相似之處。縱然, 過去趙氏善於青綠、設色的一面總被突出, 乍看之下, 此卷與《文姬歸漢圖》的整體空間構圖也完全不同, 但若觀察二件作品, 會發現其間共享的母題意外地多, 且描繪方式、組成結構亦採取相近作法。首先就描繪技法而言, 畫卷卷尾土坡、樹木(圖 36), 傾向以短線條組成輪廓線, 且會搭配暈染及細微的皴線, 儘量使得輪廓不特別突出, 尤其在粗幹接細枝之時, 細枝會逐漸轉為不勾輪廓線的方式, 此與過去李成、郭熙的描繪大為不同。而分佈於全卷的小枝桠, 則同樣沒骨的方式描畫(圖 37); 另外, 直接以墨、顏料點染作葉子與土坡上苔點的作法, 在二件作品中皆可見到。至於結構, 則可以觀察樹木枝桠生長的方向, 二作皆刻意描繪許多圈繞的情形(圖 38); 而土坡外型的凹凸起伏, 層與層間間距, 二件作品都極為相似(圖 39), 其中, 先框出外輪廓, 再依此輪廓範圍向內描畫相似線條以顯堆疊層次的手法, 二者近乎相同。

畫史上並無趙伯驩作文姬故事圖繪的紀錄, 然而, 現存作品卻有留下傳其所作《番騎獵歸圖》(北京故宮博物院) 這般描繪異族人物與馬匹的作品, 再加上其作為使臣的紀錄, 顯示趙氏有一定可能曾描繪域外與異族題材作品。囿於相關圖繪、文獻材料皆較為缺乏的限制, 筆者認為將《文姬歸漢圖》歸為趙伯驩之作一論仍需保留; 然而透過此軸製作年代推測與畫意分析, 製作脈絡應與隆興和議後的政治氛圍相符, 若考慮其後出使金國之重要事件, 則可能與宋金間爭執受書禮一事有關。⁹⁶ 至於趙伯驩, 作為同年使金之使節, 直接參與外交活動, 對交聘情境與域外場景的熟稔程度應是當時畫家之首。《文姬歸漢圖》之製作, 也就可能與其關係密切。

一品味相近, 或對畫面意涵能有共鳴的小群體。

95 關於《萬松金闕圖卷》的製作年代與風格表現, 參考嶋田英誠, 〈伝趙伯驩筆「万松金闕圖卷」について〉, 收入宋代史研究会編, 《宋代史研究会研究報告集第一集: 宋代の社会と文化》(東京: 汲古書院, 1988), 頁 267-288。西尾步亦認為《萬松金闕圖卷》為趙伯驩作於南宋初年的可能性很高, 參見西尾步, 〈趙伯驩筆「万松金闕圖」の考察—実景描写の観点から—〉, 《美術史》, 163 號 (2007.10), 頁 159-176。

96 此外, 在范成大即將使金之際, 孝宗亦引漢代蘇武「嚙雪餐氈」典故表示憂心。(宋) 岳珂, 《程史》, 收入吳企明點校, 《唐宋史料筆記叢刊》(北京: 中華書局, 1981), 卷 4, 〈乾道受書禮〉, 頁 45。

六、結語

反映國勢情形的敘事圖繪於南宋畫院大量出現，這個現象曾被學界標舉為高宗時期由中興意圖引發的製作。⁹⁷ 然而隨著南宋前期的政治局勢遞嬗，即使圖繪描畫同一題材，也極有可能誕生於不同脈絡之中。本文基於畫面風格與畫意表現，為《文姬歸漢圖》的製作提出新的可能，即其為繪製於十二世紀後半，約莫南宋孝宗朝時期的作品。孝宗朝的政治情境與高宗朝不同，在與金交聘方面更具追求對等的實力，促使《文姬歸漢圖》創出了與《胡笳十八拍》圖繪群體全然的畫面內容與意義。本文認為此軸刻意展示外交場景，並藉由人物形象，姿態位置及整體敘事空間的營造，呈現宋、金交聘中的平等關係。或許現實政治中的「叔姪交」仍明白指出二國位階上的差異，但隆興和議後，二國的外交地位由君臣至叔姪的提升，這的確是宋室一路往對等關係前行的重大突破。因此儘管未達真正平等，但在宋室追求與金對等的環境下，《文姬歸漢圖》仍然可能作為孝宗朝力圖恢復之時，衡量宋與金二國關係的圖繪作例。

促成《文姬歸漢圖》畫面意義之成立者，除了外部政治外交情境的改換，也得力於圖繪傳統的累積。描繪異族的作品為數甚多，但描繪者的觀看心態與表現手法各異，造成全然的圖繪成果。李公麟作為突破繪畫史的轉捩點，重要性不言而喻。他對於人物形貌的觀察講究深刻，因此有機會突破過去圖繪傳統中的慣例，不落入格套中脫離現實、存乎想像的「蠻夷」形象。這個圖繪發展的演進，也於《文姬歸漢圖》創作時產生了作用。此軸在描繪外族時，就以細膩的觀察來如實刻畫人物形貌，同時藉由人物位置經營，及整體敘事空間的佈排，來顯示二族人物共處於一個正式而有序的空間中，雙方錯綜對話的情境。

最後，畫者既熟稔宋、金朝廷之器用服制與塞外風光，具備精準細膩的圖繪能力，又得以揣摩宋室意志而展現二族交聘情景。推想，其時唯有如趙伯驢這般曾經出使金國，又屢屢參與皇室文藝活動之畫家，能夠確切掌握上述條件。暗含當朝政治目標的《文姬歸漢圖》，或許就曾經展閱於孝宗朝宴飲、閱圖史等活動中，轉故實為今事，為宋與金的對等關係許下一份期待。

97 Julia Murray, "The Role of Art in the Southern Sung Dynastic Revival," 41-59.

附表一 蔡琰〈悲憤詩〉全文

蔡琰 悲憤詩 (五言) 98	<p>漢季失權柄，董卓亂天常。志欲圖篡弑，先害諸賢良。逼迫遷舊邦，擁主以自疆。海內興義師，欲共討不祥。卓眾來東下，金甲耀日光。平土人脆弱，來兵皆胡羌。獵野圍城邑，所向悉破亡。斬截無子遺，屍骸相撐拒。馬邊懸男頭，馬後載婦女。長驅西入關，迴路險且阻。還顧邈冥冥，肝脾為爛腐。所略有萬計，不得令屯聚。或有骨肉俱，欲言不敢語。失意機微間，輒言斃降虜。要當以亭刃，我曹不活汝。豈復惜性命，不堪其詈罵。或便加棰杖，毒痛參並下。旦則號泣行，夜則悲吟坐。欲死不能得，欲生無一可。彼蒼者何辜，乃遭此厄禍。邊荒與華異，人俗少義理。處所多霜雪，胡風春夏起。翩翩吹我衣，蕭蕭入我耳。感時念父母，哀嘆無窮已。有客從外來，聞之常歡喜。迎問其消息，輒復非鄉里。邂逅徼時願，骨肉來迎己。己得自解免，當復棄兒子。天屬綴人心，念別無會期。存亡永乖隔，不忍與之辭。兒前抱我頸，問母欲何之。人言母當去，豈復有還時。阿母常仁惻，今何更不慈。我尚未成人，奈何不顧思。見此崩五內，恍惚生狂癡。號泣手撫摩，當發覆回疑。兼有同時輩，相送告離別。慕我獨得歸，哀叫聲摧裂。馬為立踟躕，車為不轉轍。觀者皆噓唏，行路亦嗚咽。去去割情戀，迢迢日遐邁。悠悠三千里，何時復交會。念我出腹子，匈臆為摧敗。既至家人盡，又復無中外。城郭為山林，庭宇生荆艾。白骨不知誰，從橫莫覆蓋。出門無人聲，豺狼號且吠。煢煢對孤景，怛吒糜肝肺。登高遠眺望，魂神忽飛逝。奄若壽命盡，旁人相寬大。為復疆視息，雖生何聊賴。託命於新人，竭心自勗厲。流離成鄙賤，常恐復捐廢。人生幾何時，懷憂終年歲。</p>
蔡琰 悲憤詩 (七言) 99	<p>嗟薄祐兮遭世患，宗族殄兮門戶單。身執略兮入西關，歷險阻兮之羌蠻。山谷眇兮路漫漫，眷東顧兮但悲歎。冥當寢兮不能安，飢當食兮不能餐。常流涕兮背不乾，薄志節兮念死難。雖苟活兮無形顏，惟彼方兮遠陽精。陰氣凝兮雪夏零，沙漠壅兮塵冥冥。有草木兮春不榮，人似禽兮食臭腥。言兜離兮狀窈停，歲聿暮兮時邁征。夜悠長兮禁門扃，不能寐兮起屏營。登胡殿兮臨廣庭，玄雲合兮翳月星。北風厲兮肅泠泠，胡笳動兮邊馬鳴。孤雁歸兮聲嚶嚶，樂人興兮彈琴箏。音相和兮悲且清，心吐思兮胸憤盈。欲舒氣兮恐彼驚，含哀咽兮涕沾頸。家既迎兮當歸寧，臨長路兮捐所生。兒呼母兮啼失聲，我掩耳兮不忍聽。追持我兮走煢煢，頓復起兮毀顏形。還顧之兮破人情，心怛絕兮死復生。</p>

98 (南朝宋) 范曄，《後漢書·列女傳》，冊 253，卷 114，頁 636-637。

99 (南朝宋) 范曄，《後漢書·列女傳》，冊 253，卷 114，頁 637。

附表二 〈胡笳十八拍〉詩文對照

拍數	蔡琰〈胡笳十八拍〉 ¹⁰⁰	劉商〈胡笳十八拍〉 ¹⁰¹	王安石〈胡笳十八拍〉 ¹⁰²
第一拍	我生之初尚無爲， 我生之後漢祚衰。 天不仁兮降亂離， 地不仁兮使我逢此時。 干戈日尋兮道路危， 民卒流亡兮共哀悲。 煙塵蔽野兮胡虜盛， 志意乖兮節義虧。 對殊俗兮非我宜， 遭惡辱兮當告誰？ 笳一會兮琴一拍， 心潰死兮無人知。	漢室將衰兮四夷不賓， 動干戈兮征戰頻。 哀哀父母生育我， 見離亂兮當此辰。 紗窗對鏡未經事， 將謂珠簾能蔽身。 一朝虜騎入中國， 蒼黃處處逢胡人。 忽將薄命委鋒鏑， 可惜紅顏隨虜塵。	中郎有女能傳業， 顏色如花命如葉。 命如葉薄將奈何， 一生抱恨常咨嗟。 良人持戟明光里， 所慕靈妃媿簫史。 空房寂寞施繡帷， 棄我不待白頭時。
第二拍	戎羯逼我兮爲室家， 將我行兮向天涯。 雲山萬重兮歸路遐， 疾風千里兮揚塵沙。 人多暴猛兮如蟲蛇， 控弦被甲兮爲驕奢。 兩拍張弦兮弦欲絕， 志摧心折兮自悲嗟。	馬上將余向絕域， 厭生求死死不得。 戎羯腥膻豈是人， 豺狼喜怒難姑息。 行盡天山足霜霰， 風土蕭條近胡國。 萬里重陰鳥不飛， 寒沙莽莽無南北。	天不仁兮降亂離， 嗟余去此其從誰。 自胡之反持干戈， 翠蕤雲旆相蕩摩。 流星白羽腰間插， 疊鼓遙翻瀚海波。 一門骨肉散百草， 安得無淚如黃河。
第三拍	越漢國兮入胡城， 亡家失身兮不如無生。 氈裘爲裳兮骨肉震驚， 羯羶爲味兮枉遇我情。 鼙鼓喧兮從夜達明， 風浩浩兮暗塞昏營。 傷今感昔兮三拍成， 銜悲畜恨兮何時平。	如羈囚兮在縲紲， 憂慮萬端無處說。 使余力兮翦余髮， 食余肉兮飲余血。 誠知殺身願如此， 以余爲妻不如死。 早被蛾眉累此身， 空悲弱質柔如水。	身執略兮入西關， 關山阻兮行路難。 水頭宿兮草頭坐， 在野只教心膽破。 更備雕鞍教走馬， 玉骨瘦來無一把。 幾回拋鞚抱鞍橋， 往往驚墮馬蹄下。

100 (宋) 郭茂倩，《樂府詩集·琴曲歌辭》，冊 1347，卷 59，頁 525-528。

101 (宋) 郭茂倩，《樂府詩集·琴曲歌辭》，冊 1347，卷 59，頁 528-531。

102 (宋) 王安石，〈胡笳十八拍〉，《臨川文集》，冊 1105，卷 37，頁 270-272。

拍數	蔡琰〈胡笳十八拍〉	劉商〈胡笳十八拍〉	王安石〈胡笳十八拍〉
第四拍	無日無夜兮不思我鄉土， 稟氣合生兮莫過我最苦。 天災國亂兮人無主， 唯我薄命兮沒戎虜。 殊俗心異兮身難處， 嗜慾不同兮誰可與語。 尋思涉歷兮何艱阻， 四拍成兮益悽楚。	山川路長誰記得， 何處天涯是鄉國。 自從驚怖少精神， 不覺風霜損顏色。 夜中歸夢來又去， 朦朧豈解傳消息。 漫漫胡天叫不聞， 明明漢月應相識。	漢家公主出和親， 御廚絡繹送八珍。 明妃初嫁與胡時， 一生衣服盡隨身。 眼長看地不稱意， 同是天涯淪落人。 我今一食日還並， 短衣數鞞不掩脛。 乃知貧賤別更苦， 安得康強保天性。
第五拍	雁南征兮欲寄邊心， 雁北歸兮爲得漢音。 雁飛高兮邈難尋， 空斷腸兮思愔愔。 攢眉向月兮撫雅琴， 五拍拍冷兮意彌深。	水頭宿兮草頭坐， 風吹漢地衣裳破。 羊脂沐髮長不梳， 羔子皮裘領仍左。 狐襟貉袖腥復膻， 晝披行兮夜披臥。 氈帳時移無定居， 日月長兮不可過。	十三學得琵琶成， 繡幕重重卷畫屏。 一見郎來雙眼明， 勸我酌酒花前傾。 齊言此夕樂未央， 豈知此聲能斷腸。 如今正南看北斗， 言語傳情不如手。 低眉信手續續彈， 彈看飛鴻勸胡酒。
第六拍	冰霜凜凜兮身苦寒， 飢對肉酪兮不能餐。 夜聞隴水兮聲嗚咽， 朝見長城兮路杳漫。 追思往日兮行李難， 六拍悲來兮欲罷彈。	怪得春光不來久， 胡中風土無花柳。 天翻地覆誰得知， 如今正南看北斗。 姓名音信兩不通， 終日經年常閉口。 是非取與在指撝， 言語傳情不如手。	青天漫漫覆長路， 一紙短書無寄處。 月下長吟久不歸， 當時還見雁南飛。 彎弓射飛無遠近， 青冢路邊南雁盡。 兩處音塵從此絕， 唯向東西望明月。
第七拍	日暮風悲兮邊聲四起， 不知愁心兮說向誰是！ 原野蕭條兮烽戍萬里， 俗賤老弱兮少壯爲美。 逐有水草兮安家葺壘， 牛羊滿地兮聚如蜂蟻。 草盡水竭兮羊馬皆徙， 七拍流恨兮惡居於此。	男兒婦人帶弓箭， 塞馬蕃羊臥霜霰。 寸步東西豈自由， 偷生乞死非情願。 龜茲篋策愁中聽， 碎葉琵琶夜深怨。 竟夕無雲月上天， 故鄉應得重相見。	明明漢月空相識， 道路只今多擁隔。 去住彼此無消息， 時獨看雲淚橫臆。 豺狼喜怒難姑息， 自倚紅顏能騎射。 千言萬語無人會， 漫倚文章真末策。

拍數	蔡琰〈胡笳十八拍〉	劉商〈胡笳十八拍〉	王安石〈胡笳十八拍〉
第八拍	<p>爲天有眼兮何不見我獨漂流？ 爲神有靈兮何事處我天南海北頭？ 我不負天兮天何配我殊匹？ 我不負神兮神何殛我越荒州？ 製茲八拍兮擬排憂， 何知曲成兮轉悲愁。</p>	<p>憶昔私家恣嬌小， 遠取珍禽學馴擾。 如今淪棄念故鄉， 悔不當初放林表。 朔風蕭蕭寒日暮， 星河寥落胡天曉。 旦夕思歸不得歸， 愁心想似籠中鳥。</p>	<p>死生難有卻回身， 不忍重看舊寫真。 暮去朝來顏色改， 四時天氣總愁人。 東風漫漫吹桃李， 盡日獨行春色里。 自經喪亂少睡眠， 鶯飛燕語長悄然。</p>
第九拍	<p>天無涯兮地無邊， 我心愁兮亦復然。 人生倏忽兮如白駒之過隙， 然不得歡樂兮當我之盛年。 怨兮欲問天， 天蒼蒼兮上無緣。 舉頭仰望兮空雲煙， 九拍懷情兮誰爲傳？</p>	<p>當日蘇武單于問， 道是賓鴻解傳信。 學他刺血寫得書， 書上千重萬重恨。 髯胡少年能走馬， 彎弓射飛無遠近。 遂令邊雁轉怕人， 絕域何由達方寸。</p>	<p>柳絮已將春去遠， 攀條弄芳畏晝晚。 憂患眾兮歡樂鮮， 一去可憐終不返。 日夕思歸不得歸， 山川滿目淚霑衣。 畢圭苑裡西風起， 嘆息人間萬事非。</p>
第十拍	<p>城頭烽火不曾滅， 疆場征戰何時歇？ 殺氣朝朝衝塞門， 胡風夜夜吹邊月。 故鄉隔兮音塵絕， 哭無聲兮氣將咽。 一生辛苦兮緣別離， 十拍悲深兮淚代血。</p>	<p>恨凌辱兮惡腥膻， 憎胡地兮怨胡天。 生得胡兒欲棄捐， 及生母子情宛然。 貌殊語異憎還愛， 心中不覺夫相牽。 朝朝暮暮在眼前， 腹生手養寧不憐。</p>	<p>寒聲一夜傳刁鬥， 雲雪埋山蒼兕吼。 詩成吟詠轉淒涼， 不如獨坐空搔首。 漫漫胡天叫不聞， 胡人高鼻動成群。 寒盡春生洛陽殿， 回首何時復來見。</p>
第十一拍	<p>我非貪生而惡死， 不能捐身兮心有以。 生仍既得兮歸桑梓， 死當埋骨兮長已矣。 日居月諸兮在我壘， 胡人寵我兮有二子。 鞠之育之兮不羞恥， 愍之念之兮生長邊鄙。 十有一拍兮因茲起， 哀響兮徹心髓。</p>	<p>日來月往相催遷， 迢迢星歲欲周天。 無冬無夏臥霜霰， 水凍草枯爲一年。 漢家甲子有正朔， 絕域三光空自懸。 幾回鴻雁來又去， 腸斷蟾蜍虧復圓。</p>	<p>晚來幽獨恐傷神， 唯見沙蓬水柳春。 破除萬事無過酒， 虜酒千杯不醉人。 含情慾說更無語， 一生長恨奈何許。 飢對酪肉兮不能餐， 強來前帳臨歌舞。</p>

拍數	蔡琰〈胡笳十八拍〉	劉商〈胡笳十八拍〉	王安石〈胡笳十八拍〉
第十二拍	東風應律兮暖氣多， 漢家天子兮布陽和。 羌胡踏舞兮共謳歌， 兩國交歡兮罷兵戈。 忽逢漢使兮稱近詔， 遣千金兮贖妾身。 喜得生還兮逢聖君， 嗟別二子兮會無因。 十有二拍兮哀樂均， 去住兩情兮誰具陳。	破瓶落井空永沉， 故鄉望斷無歸心。 寧知遠使問姓名， 漢語泠泠傳好音。 夢魂幾度到鄉國， 覺後翻成哀怨深。 如今果是夢中事， 喜過悲來情不任。	歸來展轉到五更， 起看北斗天未明。 秦人築城備胡處， 擾擾唯有牛羊聲。 萬里飛蓬映天過， 風吹漢地衣裳破。 欲往城南望城北， 三步回頭五步坐。
第十三拍	不謂殘生兮卻得旋歸， 撫抱胡兒兮注下露衣。 漢使迎我兮四牡駢駢， 胡兒號兮誰得知？ 與我生死兮逢此時， 愁爲子兮日無光輝， 焉得羽翼兮將汝歸。 一步一遠兮足難移， 魂消影絕兮恩愛遺。 十有三拍兮弦急調悲， 肝腸攪刺兮人莫我知。	童稚牽衣雙在側， 將來不可留又憶。 還鄉惜別兩難分， 寧棄胡兒歸舊國。 山川萬里復邊戍， 背面無由得消息。 淚痕滿面對殘陽， 終日依依向南北。	自斷此生休問天， 生得胡兒擬棄捐。 一始扶床一初坐， 抱攜撫視皆可憐。 寧知遠使問名姓， 引袖拭淚悲且慶。 悲莫悲於生別離， 悲在君家留二兒。
第十四拍	身歸國兮兒莫之隨， 心懸懸兮長如飢。 四時萬物兮有盛衰， 唯有愁苦兮不暫移。 山高地闊兮見汝無期， 更深夜闌兮夢汝來斯。 夢中執手兮一喜一悲， 覺後痛吾心兮無休歇時。 十有四拍兮涕淚交垂， 河水東流兮心是思。	莫以胡兒可羞恥， 思情亦各言其子。 手中十指有長短， 截之痛惜皆相似。 還鄉豈不見親族， 念此飄零隔生死。 南風萬里吹我心， 心亦隨風渡遼水。	鞠之育之不羞恥， 恩情亦各言其子。 天寒日暮山谷里， 腸斷非關隴頭水。 兒呼母兮啼失聲， 依然離別難爲情。 灑血仰頭兮訴蒼蒼， 知我如此兮不如無生。
第十五拍	十五拍兮節調促， 氣填胸兮誰識曲？ 處穹廡兮偶殊俗。 願歸來兮天從欲， 再還漢國兮歡心。 心有憶兮愁轉深， 日月無私兮曾不照臨。 子母分離兮意難任， 同天隔越兮如商參， 生死不相知兮何處尋。	歎息襟懷無定分， 當時怨來歸又恨。 不知愁怨情若何， 似有鋒鏑擾方寸。 悲歡並行情未快， 心意相尤自相問。 不緣生得天屬親， 豈向仇讎結恩信。	當時悔來歸又恨， 洛陽宮殿焚燒盡。 紛紛黎庶逐黃巾， 心折此時無一寸。 慟哭秋原何處村， 千家今有百家存。 爭持酒食來相饋， 舊事無人可共論。

拍數	蔡琰〈胡笳十八拍〉	劉商〈胡笳十八拍〉	王安石〈胡笳十八拍〉
第十六拍	十六拍兮思茫茫， 我與兒兮各一方。 日東月西兮徒相望， 不得相隨兮空斷腸。 對萱草兮徒想憂忘， 彈鳴琴兮情何傷。 今別子兮歸故鄉， 舊怨平兮新怨長。 泣血仰頭兮訴蒼蒼， 生我兮獨罹此殃。	去時隻覺天蒼蒼， 歸日始知胡地長。 重陰白日落何處， 秋雁所向應南方。 平沙四顧自迷惑， 遠近悠悠隨雁行。 征途未盡馬蹄盡， 不見行人邊草黃。	此身飲罷無歸處， 心懷百憂傷千慮。 天翻地覆誰得知， 魏公垂淚嫁文姬。 天涯憔悴身， 托命於新人。 念我出腹子， 使我嘆恨勞精神。 新人新人聽我語， 我所思兮在何所。 母子分離兮意難任， 死生不相知兮何處尋。
第十七拍	十七拍兮心鼻酸， 關山阻脩兮行路難。 去時懷土兮枝枯葉乾， 沙場白骨兮刀痕箭瘢。 風霜凜凜兮春夏寒， 人馬飢飢兮骨肉單。 豈知重得兮入長安， 嘆息欲絕兮淚闌干。	行盡胡天千萬里， 惟見黃沙白雲起。 馬饑跑雪銜草根， 人渴敲冰飲流水。 燕山彷彿辨烽戍， 擊鼓如聞漢家壘。 努力前程是帝鄉， 生前免向胡中死。	燕山雪花大如席， 與兒洗面作光澤。 恍然天地半夜白， 閨中只是空相憶。 點注桃花舒小紅， 與兒洗面作華容。 欲問平安無使來， 桃花依舊笑春風。
第十八拍	胡笳本自出胡中， 緣琴翻出音律同。 十八拍兮曲雖終， 響有餘兮思未窮。 是知絲竹微妙兮均造化之功， 哀樂各隨人心兮有變則通。 胡與漢兮異域殊風， 天與地隔兮子西母東。 苦我怨氣兮浩於長空， 六合離兮受之應不容。	歸來故鄉見親族， 田園半蕪春草綠。 明燭重然煨燼灰， 寒泉更洗沉泥玉。 載持巾櫛禮儀好， 一弄絲桐生死足。 出入關山十二年， 哀情盡在胡笳曲。	春風似舊花仍笑， 人生豈得長年少。 我與兒兮各一方， 憔悴看成兩鬢霜。 如今豈無騾與驢， 安得送我置汝傍。 胡塵暗天道路長， 遂令再往之計墮眇芒。 胡笳本出自胡中， 此曲哀怨何時終。 笳一會兮琴一拍， 此心炯炯君應識。

參考書目

傳統文獻

- (南朝宋) 范曄,《後漢書·列女傳》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊 253,臺北:臺灣商務印書館,1986,據國立故宮博物院藏本影印。
- (宋) 不撰著人,《宣和畫譜》,收入《叢書集成初編》,北京:中華書局,1985,據津逮秘書本影印。
- (宋) 王安石,《臨川文集》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊 1105,臺北:商務印書館,1989,據國立故宮博物院藏本影印。
- (宋) 李心傳撰,《建炎以來朝野雜記·北使禮節》,臺北:藝文圖書館,據民國間吳興張氏刊本。
- (宋) 李綱,《梁谿集》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊 1125,臺北:臺灣商務印書館,1986,據國立故宮博物院藏本影印。
- (宋) 郭茂倩,《樂府詩集·琴曲歌辭》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊 1347,臺北:臺灣商務印書館,1986,據國立故宮博物院藏本影印。
- (宋) 潛說友,《咸淳臨安志·行在所錄一》,收入中華書局編輯部編,《宋元方志叢刊》,北京:中華書局,1990。
- (元) 脫脫等撰,《金史》,臺北:鼎文書局,1980,據元至正刊本。
- (元) 脫脫等撰;楊家駱主編,《宋史》,臺北:鼎文書局,1980,據元至正本配補明成化本。
- (明) 陳繼儒,《妮古錄》,收入盧輔聖主編,《中國書畫全書·第三冊》,上海:上海書畫出版社,1992。
- (宋) 羅大經撰,《鶴林玉露》,收入王瑞來點校,《唐宋史料筆記叢刊》,北京:中華書局,1983。
- 國史編纂委員會編,〈世宗實錄·八年(1426)〉,收入《朝鮮王朝實錄》,卷 33,首爾:國史編纂委員會;東國文化社,1955-1958。

近代論著

- 文學遺產編輯部編,《胡笳十八拍討論集》,北京:中華書局,1959。
- 方震華,〈唐宋政治論述中的貞觀之政——治國典範的論辯〉,《臺大歷史學報》,40 期,2007 年,頁 19-55。
- 王化雨,〈南宋宮廷的建築佈局與君臣奏對——以選德殿為中心〉,《史林》,2012 年,頁 65-74。
- 王去非,〈關於明摹胡笳十八拍圖的一些問題〉,《文物》,6 期,1959 年,頁 36-38。
- 石守謙,〈盛唐白畫之成立與筆描能力之擴展〉,《故宮學術季刊》,3 卷 2 期,1985 年冬季,頁 19-43。
- 石守謙,〈南宋的兩種規鑿畫〉,收入氏著,《風格與世變——中國繪畫十論》,北京:北京

- 大學出版社，2008，頁 86-127。
- 石守謙，〈由文化意象談「東亞」之形塑〉，收入石守謙、廖肇亨編，《東亞文化意象之形塑》，臺北：允晨文化，2011，頁 7-31。
- 寺地尊著，劉靜貞、李金芸譯，《南宋初期政治史研究》，新北市：稻禾出版社，1995。
- 朱溢，〈臨安與南宋的國家祭祀禮儀——著重於空間因素的探討〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，88 本 1 分，2017 年 3 月，頁 145-203。
- 衣若芬，〈南宋胡笳十八拍集句詩之書寫及其歷史意義〉，《浙江大學學報》，42 卷 1 期，2012 年，頁 131。
- 余英時，〈皇權與皇極〉，收入氏著，《朱熹的歷史世界：宋代士大夫政治文化的研究》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2004，頁 686-845。
- 余輝，〈金代人馬畫考略及其他——民族學、民俗學和類型學在古畫鑑定中的作用〉，《美術研究》，1990 年 4 期，頁 30-41。
- 余輝，〈南宋宮廷繪畫中的諜畫之謎〉，《故宮博物院院刊》，2004 年 3 期，頁 23-30。
- 金維諾，〈「職貢圖」的時代與作者——讀畫札記〉，《文物》，1960 年 7 期，頁 14-17。
- 周錫保，《中國古代服飾史》，臺北：丹青出版社，1986。
- 吳同著，田謐譯，《龍之國的傳說：波士頓美術博物館藏唐宋元書畫》，北京：北京大學出版社，2023。
- 吳潔盈，〈論范成大使金路途的心境變化——以《北征小集》為中心〉，《中國文學研究》，43 期，2017 年，頁 49-81。
- 沈從文，〈談談《文姬歸漢圖》〉，《文物》，1959 年 6 期，頁 32-35。
- 邢義田，〈古代中國及歐亞文獻、圖象與考古資料中的「胡人」外貌〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，9 期，2000 年，頁 15-99、239。
- 芮樂偉·韓森（Valerie Hansen）著，吳國聖、李志鴻、黃庭碩譯，《絲路新史——一個已經逝去但曾兼容並蓄的世界》，臺北：城邦出版，2015。
- 邵彥，〈《文姬歸漢》圖像新探〉，北京：中央美術學院研究所博士論文，2004。
- 徐文琴，〈風格、時代與意念——南宋文姬歸漢圖的研究〉，收入國立故宮博物院編輯委員會編輯，《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集·書畫（上）》，臺北：臺北故宮博物院，1991，頁 163-194。
- 高木森，〈文姬歸漢圖的鑑賞〉，《故宮文物月刊》，1 卷 7 期，1983 年 10 月，頁 81-89。
- 張代親，〈南宋范成大使金研究〉，臺北：東吳大學歷史學系碩士論文，2012。
- 陳高華，《宋遼金畫家史料》，北京：文物出版社，1984，頁 643。
- 陳韻如，〈畫亦藝也：重估宋徽宗朝的繪畫活動〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2009。
- 陳韻如，〈製贊作圖：再探南宋馬麟《道統聖賢圖》的製作脈絡〉，《故宮博物院院刊》，2024 年 1 期，頁 67-88。

- 陶晉生,〈南宋爭取對等〉,收入氏著,《宋代外交史》,新北:聯經出版社,2020,頁359-387。
- 彭慧萍,〈馬臀燙印與番馬畫鑒定——以臺北故宮本〈胡笳十八拍圖〉冊為例的斷代研究〉,收入中山大學藝術史研究中心編著,《藝術史研究·第四輯》,廣州:中山大學出版社,2002,頁403-432。
- 彭慧萍,〈燙印的破綻:由馬臀燙印質疑波士頓本《胡笳十八拍》冊之版本年代〉,《故宮博物院院刊》,2004年2期,頁77-91。
- 彭慧萍,《虛擬的殿堂:南宋畫院之省舍職制與後世想像》,北京:北京大學出版社,2018。
- 華雯,〈《宋史·輿服制》中的服飾形制〉,上海:東華大學碩士論文,2016,頁30-36。
- 黃寬重,《藝文中的政治:南宋士大夫的文化活動與人際關係》,新北:臺灣商務印書館,2019。
- 葉慶炳,《中國文學史》,臺北:臺灣學生書局,1997。
- 葛兆光,《歷史中國的內與外:有關「中國」與「周邊」概念的再澄清》,香港:香港中文大學出版社,2017。
- 榮新江,〈粟特商胡與敦煌的胡人聚落〉,收入氏著,《華戎交匯:敦煌民族與中西交通》,2008,蘭州:甘肅教育出版社,頁65-85。
- 鄭淑方,〈畫史圖形備遠賓——職貢圖的風格形制與涉外意識〉,《故宮文物月刊》,443期,2020年2月,頁9-10。
- 劉大杰,〈關於蔡琰的《胡笳十八拍》〉,收入文學遺產編輯部編,《胡笳十八拍討論集》,頁141-153。
- 劉凌滄,〈中國畫裡的《胡笳十八拍》〉,《文物》,1959年5期,頁3-6。
- 劉晞儀,〈傳楊邦基《聘金圖》的創作背景和辱宋寓意〉,《故宮博物院刊》,2012年1期,頁81-101。
- 鄧小南,〈書畫材料與宋代政治社會〉,《美術研究》,2012年3期,頁12-21。
- 賴毓芝,〈想像異國——傳陳居中《文姬歸漢圖》研究〉,《故宮學術季刊》,25卷1期,2007年秋季,頁15-88。
- 謝明良,〈遼瓷札記〉,收入氏著,《陶瓷手記》,臺北:石頭出版社,2008,頁341-350。
- フランツ・グルネ,〈サマルカンド出土「使節の壁画」に関する最新の研究〉,收入文化財研究所、東京文化財研究所、文化遺産国際協力センター編,《シルクロードの壁画:東西文化の交流を探る》,東京:言叢社,2007,頁27-42。
- 井手誠之輔,〈作品解説・北斗九星像軸〉,收入嶋田英誠編,《世界美術大全集・東洋編・第6卷・南宋・金》,東京:小學館,2000,頁393。
- 戸田禎佑,〈南宋院体画における『金』の使用について〉,《國華》,1116號,1988年9月,頁9-17。
- 西尾步,〈趙伯驩筆「万松金闕図」の考察—実景描写の観点から—〉,《美術史》,163號,2007年10月,頁159-176。
- 百田篤弘,〈鳳首瓶の研究—北宋代を中心とする東南アジア交易の視点から—〉,九州:九州大学文学博士論文,1999。

- 板倉聖哲，《李公麟「五馬圖」》，東京：羽鳥書店，2019，頁 43-47。
- 島田修二郎，〈文姬歸漢圖卷について〉，《大和文華》，37 期，1962 年，頁 18-30。
- 嶋田英誠，〈伝趙伯驩筆「万松金闕図巻」について〉，收入宋代史研究会編，《宋代史研究会研究報告集第一集：宋代の社会と文化》，東京：汲古書院，1988，頁 267-288。
- 塚本鷹充，〈道宣律師像・元照律師像の絵画表現とその制作集団〉，《國華》，1458 號，2017 年，頁 27-36。
- 榎一雄，〈梁職貢圖について〉，《東方學》，26 期，1963 年，頁 31-46。
- 増記隆介，〈永保寺所蔵絹本着色千手観音像について－『天竺観音』との関わりを中心に－〉，收入林温編，《仏教美術史論集 第一巻・様式論》，東京：竹林舎，2012，頁 248-265。
- Barnhart, Richard. "Li Kung-Lin and the Art of Painting." In *Li Kung-Lin's Classic of Filial Piety* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1993): 19-23.
- Fong, Wen C. "Five Hundred Lohans at the Daitokuji." PhD diss., Princeton University, 1956.
- Fong, Wen C. "Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting." *Art Journal* Vol. 28, No. 4 (Summer 1969): 388-397.
- Huang, Shih-shan Susan. "The Triptych of Daoist Deities of Heaven, Earth and Water and the Making of Visual Culture in the Southern Song Period (1127-1279)." PhD diss., Yale University, 2002.
- Itakura Masaaki. "Politicalness and Regionality in Wen-Chi's Return to China." *Acta Asiatica: Bulletin of the Institute of Eastern Culture* 84 (2003): 20-41.
- Lippit, Yukio. "Ningbo Buddhist Painting: A Reassessment." *Orientalism* 40 (2009): 54-62.
- Mode, Markus. "Reading the Afrasiab Murals: Some Comments on Reconstructions and Details," *Rivista Degli Studi Orientali*, Nuova Serie, 78 (2006): 107-128.
- Murray, Julia K. "The Role of Art in the Southern Sung Dynastic Revival." *The Bulletin of Sung-Yuan Studies* 18 (1986): 41-59.
- Murray, Julia K. *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2007.
- Rorex, Robert Albright. "Eighteen Songs of A Nomad Flute: The Story of Ts'ai Wen-chi." Ph.D. diss., Princeton University, 1974.

網路資料

- (宋) 王應麟輯，《玉海》，明刊本，國立國會圖書館藏，取自国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/pid/2586068/1/89>，檢索日期：2024 年 11 月 13 日。
- (宋) 周密撰，《武林舊事》，取自中研院史語所漢籍全文資料庫，知不足齋叢書清乾隆鮑廷博校刊本 <https://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihpc/hanji?@126^781482461^802^^5052910600090003@@18334136#top>，檢索日期：2024 年 12 月 1 日。

圖版出處

- 圖 1 (傳宋) 陳居中,《文姬歸漢圖軸》,國立故宮博物院藏。
- 圖 2 (宋)《胡笳十八拍》,十二世紀初期,波士頓美術館藏。圖版取自波士頓美術館典藏網頁, <https://collections.mfa.org/collections>。檢索日期:2024年12月3日。
- 圖 3 (傳宋) 徽宗,《文會圖》,十二世紀初期,國立故宮博物院藏。
- 圖 4-1 (宋) 周季常系,《五百羅漢圖·乘輿》,1178-1188年,京都大德寺藏。圖版取自奈良國立博物館、東京文化財研究所企画情報部編,《大德寺伝来五百羅漢図銘文調査報告書》,奈良:奈良國立博物館;東京:東京文化財研究所,2011,頁64。
- 圖 4-2 (宋) 周季常系,《五百羅漢圖·燃香》,1178-1188年,京都大德寺藏。圖版取自奈良國立博物館、東京文化財研究所企画情報部編,《大德寺伝来五百羅漢図銘文調査報告書》,頁66。
- 圖 5 (宋)《三官圖·地官》,波士頓美術館藏。圖版取自波士頓美術館典藏網頁, <https://collections.mfa.org/objects/28122>。檢索日期:2024年12月3日。
- 圖 6 《文姬歸漢圖軸》(局部),國立故宮博物院藏。
- 圖 7 (宋) 劉松年,《畫羅漢》(局部),1207年,國立故宮博物院藏。
- 圖 8 《文姬歸漢圖軸》(局部),國立故宮博物院藏,故畫000849N000000000。
- 圖 9 (宋)《千手千眼觀音像軸》(局部),十二世紀後半,岐阜縣永保寺藏。
- 圖 10 銀鍍金製鳳首瓶(線描圖),1190年,四川省彭州市窖藏。圖版取自成都市文物考古研究所、彭州市博物館編著,《四川彭州宋代金銀器窖藏》,成都:成都市文物考古研究所,2003,頁121。
- 圖 11 《文姬歸漢圖軸》(局部),國立故宮博物院藏。
- 圖 12 (宋)《宋高宗書孝經馬和之繪圖》〈卿大夫章〉,十二世紀中期,國立故宮博物院藏。
- 圖 13 (宋)《北斗九星像軸》,十二世紀後半,滋賀縣寶嚴寺藏。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編,《宋畫全集·第七卷·第三冊》,杭州:浙江大學出版社,2011,頁180。
- 圖 14 《胡漢戰爭圖》(局部,邢義田摹),孝堂山石祠。圖版取自邢義田,〈古代中國及歐亞文獻、圖象與考古資料中的「胡人」外貌〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》,9期(2000.9),頁72。
- 圖 15 (宋)《客使圖》,706年,陝西乾縣章懷太子墓墓道東壁。圖版取自中國美術全集編輯委員會編,《中國美術全集·繪畫編·12·墓室壁畫》,北京:文物出版社,圖118。

- 圖 16 (傳唐)蕭繹,《職貢圖》,1077年摹本,原作應製作於六世紀中期,北京中國國家博物館藏。圖版取自《開放博物館·參與》:https://plaza.openmuseum.tw/muse/digi_object/87d53d532319b3c15a64968db9f09785#971,檢索日期:2024年10月5日。
- 圖 17 (北齊)婁叡墓壁畫,570年,山西省太原市王郭村出土,圖版取自太原市文物考古研究所編,《北齊婁叡墓》,北京:文物出版社,2004,彩版圖十六、十七。
- 圖 18 (宋)李公麟,《五馬圖》(局部),約1090年,東京國立博物館藏。圖版取自板倉聖哲,《李公麟「五馬圖」》,東京:羽鳥書店,2019,頁8、11。
- 圖 19 (傳遼)李贊華,《東丹王出行圖》,波士頓美術館藏。圖版取自波士頓美術館典藏網頁:<https://collections.mfa.org/objects/29938>。檢索日期:2024年12月3日。
- 圖 20 《文姬歸漢圖軸》局部,異族人物容貌,國立故宮博物院藏。
- 圖 21 《文姬歸漢圖軸》局部,左賢王容貌,國立故宮博物院藏。
- 圖 22 (唐)《藩王使臣問疾圖》,唐貞觀十六年(642),敦煌220窟東壁。圖版取自中國美術全集編輯委員會編,《中國美術全集·繪畫編·15·敦煌壁畫(下)》,上海:上海人民美術出版社,圖20。
- 圖 23 使節壁畫線描圖(M. Mode繪),七世紀,薩馬爾罕阿夫拉西阿卜(Afrasyāb)遺址。圖版取自Mode, Markus. "Reading the Afrasiab Murals: Some Comments on Reconstructions and Details." *Rivista degli studi orientali*, Nuova Serie, Vol. 78, Supplemento No. 1 (2006): 109.
- 圖 24 (唐)《觀音經變·胡商遇盜》,盛唐,敦煌45窟南壁。圖版取自中國美術全集編輯委員會編,《中國美術全集·繪畫編·15·敦煌壁畫(下)》,上海:上海人民美術出版社,頁59。
- 圖 25 (宋)周季常系,《五百羅漢圖·受胡輸驢》,1178-1188年,波士頓美術館藏。圖版取自奈良國立博物館、東京文化財研究所企画情報部編,《大德寺伝来五百羅漢図銘文調査報告書》,頁92。
- 圖 26 (宋)林庭珪,《五百羅漢圖·胡人来訪の供養》,1178年,京都大德寺藏。圖版取自奈良國立博物館、東京文化財研究所企画情報部編,《大德寺伝来五百羅漢図銘文調査報告書》,頁21。
- 圖 27 (宋)周季常,《五百羅漢圖·竹林致琛》,1180年,波士頓美術館藏。圖版取自奈良國立博物館、東京文化財研究所企画情報部編,《大德寺伝来五百羅漢図銘文調査報告書》,頁95。
- 圖 28 (宋)周季常系,《五百羅漢圖·燃香》,1178-11888年,京都大德寺藏。圖版取自奈良國立博物館、東京文化財研究所企画情報部編,《大德寺伝来五百羅漢図銘文調査報告書》,頁66。

- 圖 29 使節壁畫（局部），七世紀，薩馬爾罕阿夫拉西阿卜（Afrāsīyāb）遺址。Mode, Markus. “Reading the Afrasiab Murals: Some Comments on Reconstructions and Details.” 109.
- 圖 30 （傳唐）閻立本，《步輦圖》，北京故宮博物院藏。圖版取自故宮博物院編，《故宮書畫館·第二編》，北京：紫禁城出版社，2008，頁 23。
- 圖 31 《文姬歸漢圖軸》局部，國立故宮博物院藏。
- 圖 32 （傳宋）李唐《文姬歸漢圖》冊頁，傷別，國立故宮博物院藏。
- 圖 33 （宋）《折檻圖》，國立故宮博物院藏。
- 圖 34 （宋）《景德四圖》，〈契丹使朝聘〉（局部），國立故宮博物院藏。
- 圖 35 （宋）趙伯驥，《萬松金闕圖卷》，北京故宮博物院藏。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集·第一卷·第四冊》，杭州：浙江大學出版社，2012，頁 62-73。
- 圖 36 （宋）趙伯驥，《萬松金闕圖卷》（枝幹局部）。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集·第一卷·第四冊》，頁 62-73。
- 圖 37 《萬松金闕圖卷》與《文姬歸漢圖軸》對比（枝桠局部）。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集·第一卷·第四冊》，頁 62-73。
- 圖 38 《萬松金闕圖卷》與《文姬歸漢圖軸》對比（枝幹結構局部）。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集·第一卷·第四冊》，頁 62-73。
- 圖 39 《萬松金闕圖卷》與《文姬歸漢圖軸》對比（土坡構成局部）。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集·第一卷·第四冊》，頁 62-73。

Diplomacy in Painting: Context for the Production of *Lady Wenji's Return to China* Attributed to Chen Juzhong and Song-Jin Relations *

Wang, Yi-Chieh **

Abstract

Lady Wenji's Return to China, attributed to the Song dynasty artist Chen Juzhong and now in the National Palace Museum collection, is a delicately rendered and ingenious narrative hanging scroll painting. This large-scale work depicts a scene related to diplomacy that is taking place on a foreign plain. It is an extremely rare treasure among the various paintings on the theme of *Lady Wenji's Return to China*. Based on detailed discussions in previous research, this article intends to focus further on the subtle means of diplomacy in the painting of *Lady Wenji's Return to China*. In addition to depicting the farewell of Wenji (Cai Yan, 177-249) from King Zuoxian, the painting also presents a unique scene with staggered arrangements of envoys for both the Han dynasty and the Huns. What is even more noteworthy is that the painting specifically adds officials from the Han dynasty who had a higher rank than the other envoys in the painting. Everyone surrounds and views the separation of Wenji from King Zuoxian and her two young children. The farewell scene involving officials and the intricate conversation between envoys in the two groups are not seen in other paintings on the theme of *Lady Wenji's Return to China* or the related Eighteen Songs of a Nomad Flute. It was a narrative situation specially created for this painting of *Lady Wenji's Return to China*.

This article first takes a chronological view as a starting point, and, through the comparison of stylistic composition and utensils used in this hanging scroll painting, tentatively establishes its production time in the mid-to-late twelfth century, that is, close to the reign of Emperor Xiaozong (r. 1162-1189) in the Southern Song dynasty. Second, based on the art historical context of paintings depicting foreign ethnic groups, this article analyzes the spatial construction and expression of the figural forms in *Lady Wenji's*

* Received: 29 February 2024; Accepted: 12 September 2024

** Research Assistant, Department of Painting, Calligraphy, Rare Books and Historical Documents, National Palace Museum

Return to China. From the characters and spatial arrangement in the painting, it can be inferred that the primary purpose of this work was to demonstrate the equal relationship between the Song and Jin dynasties. If so, *Lady Wenji's Return to China* would have been created during Xiaozong's reign, which saw a growth in Song dynasty power and a striving for parity with the Jin dynasty. It may have been a graphic example of measuring the relationship between the Song dynasty and a powerful foreign neighboring state at a time when the Song was trying to recover from the earlier Northern Song invasion and near defeat by the Jin dynasty.

Keywords: *Lady Wenji's Return to China*, *Eighteen Songs of a Nomad Flute*, narrative painting, Southern Song court, Song-Jin relations

(Translated by Donald E. Brix)



傳宋 陳居中 《文姬歸漢圖軸》 國立故宮博物院藏



圖2 宋 《胡笳十八拍》 波士頓美術館藏
由上至下：第三拍（原野宿廬）、第五拍（水草卓歇）、
第十三拍（惜別返國）、第十八拍（歸來故鄉）



圖3 傳宋 徽宗 《文會圖》 十二世紀初期 國立故宮博物院藏



圖 4-1 (左) 周季常系 《五百羅漢圖·乘輿》



圖 4-2 (右) 周季常系 《五百羅漢圖·燃香》

1178-1188 年 京都大德寺藏

1178-1188 年 京都大德寺藏



圖5 南宋 《三官圖·地官》 波士頓美術館藏



圖6 《文姬歸漢圖軸》局部 國立故宮博物院藏



圖7 宋 劉松年 《畫羅漢》局部 1207年 國立故宮博物院藏



圖 8 《文姬歸漢圖軸》局部 國立故宮博物院藏



圖 9 宋 《千手千眼觀音像軸》局部
岐阜縣永保寺藏



圖 10 銀鍍金製鳳首瓶（線描圖） 1190 年
四川省彭州市窖藏



圖 11 《文姬歸漢圖軸》局部 國立故宮博物院藏



圖 12 宋 《宋高宗書孝經馬和之繪圖》〈卿大夫章〉 十二世紀中期 國立故宮博物院藏



圖 13 宋 《北斗九星像軸》 十二世紀後半 滋賀縣寶嚴寺



圖 14 《胡漢戰爭圖》(局部 邢義田摹) 孝堂山石祠



圖 15 唐 《客使圖》 706年 陝西乾縣章懷太子墓墓道東壁

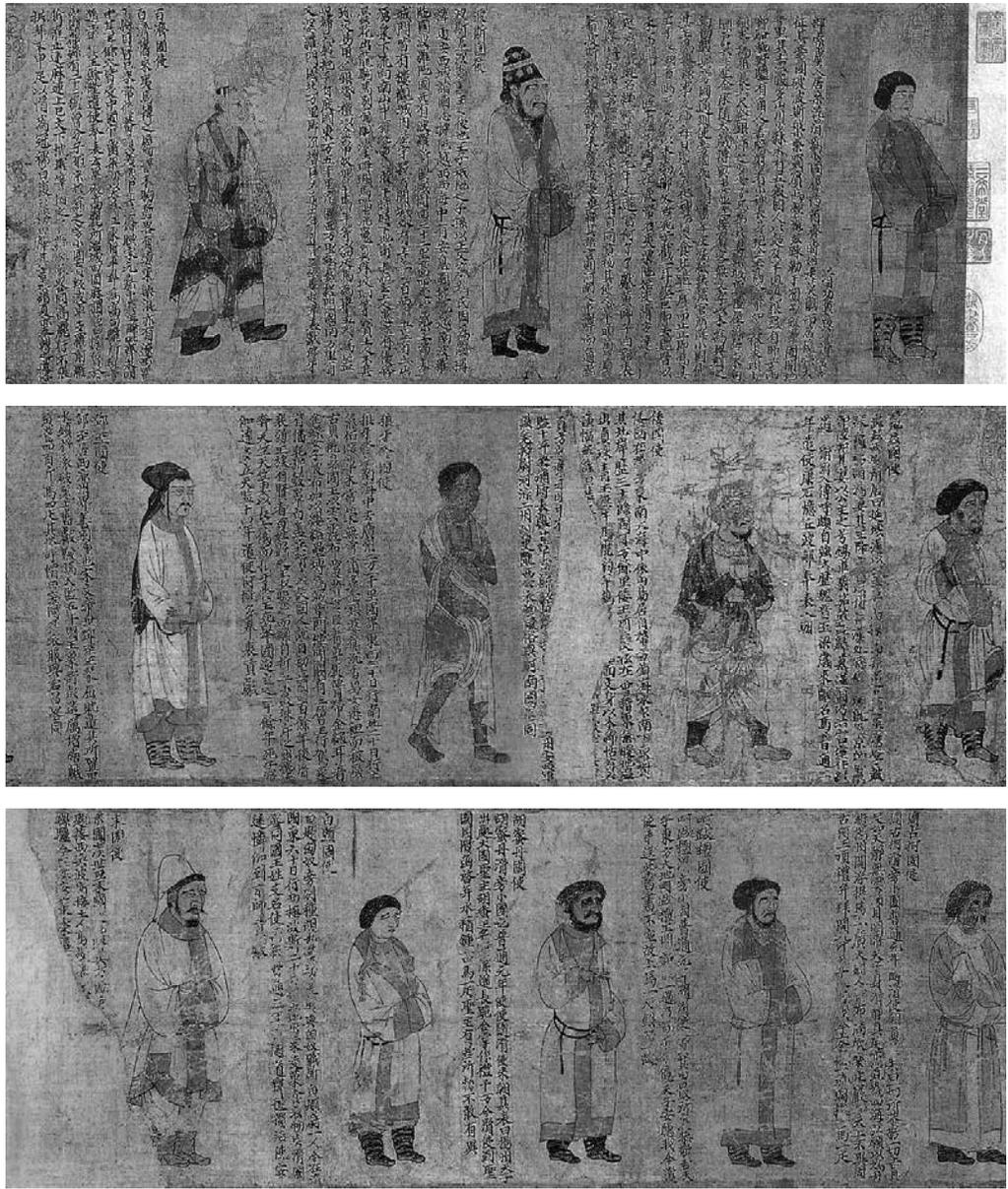


圖 16 傅唐 蕭經 《文姬歸漢圖》 1077 年摹本 原作應製作於六世紀中期 北京中國國家博物館藏

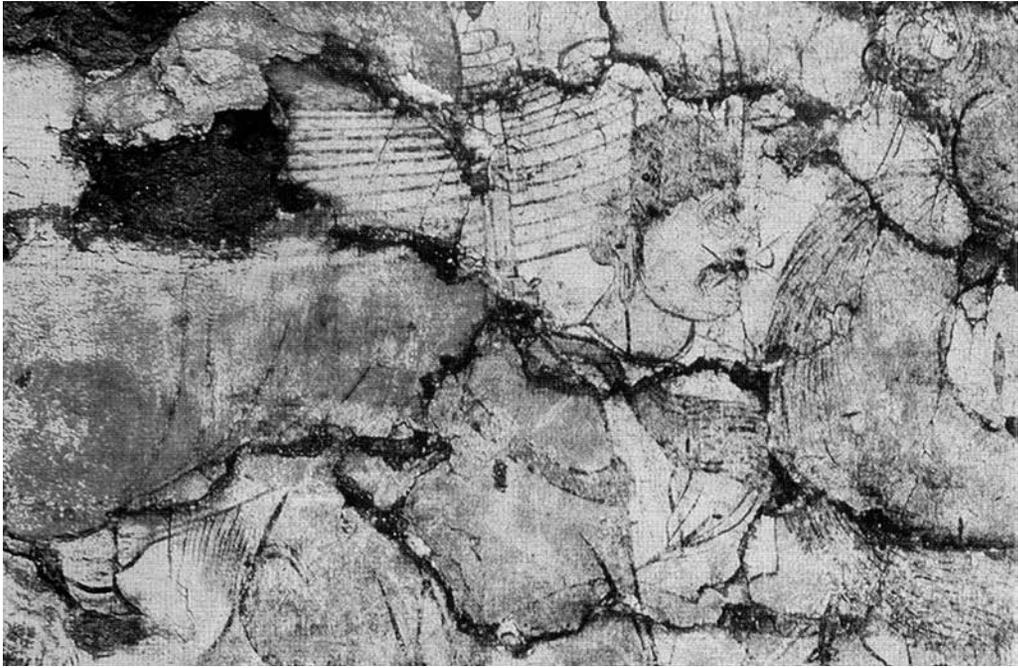


圖 17 北齊婁睿墓壁畫 570年 山西省太原市王郭村出土



圖 18 宋 李公麟 《五馬圖》局部 約 1090年 東京國立博物館藏

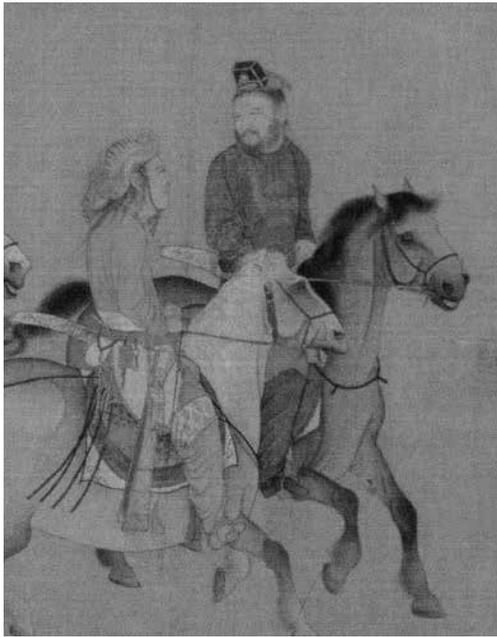
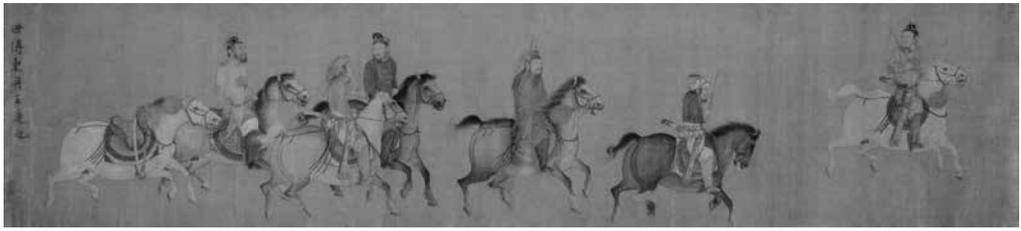


圖 19 傳遼 李贊華 《東丹王出行圖》 波士頓美術館藏



圖 20 《文姬歸漢圖軸》局部 異族人物容貌 國立故宮博物院藏

圖 21 《文姬歸漢圖軸》局部
左賢王容貌
國立故宮博物院藏



圖 22 唐 《藩王使臣問疾圖》 唐貞觀十六年（642） 敦煌 220 窟

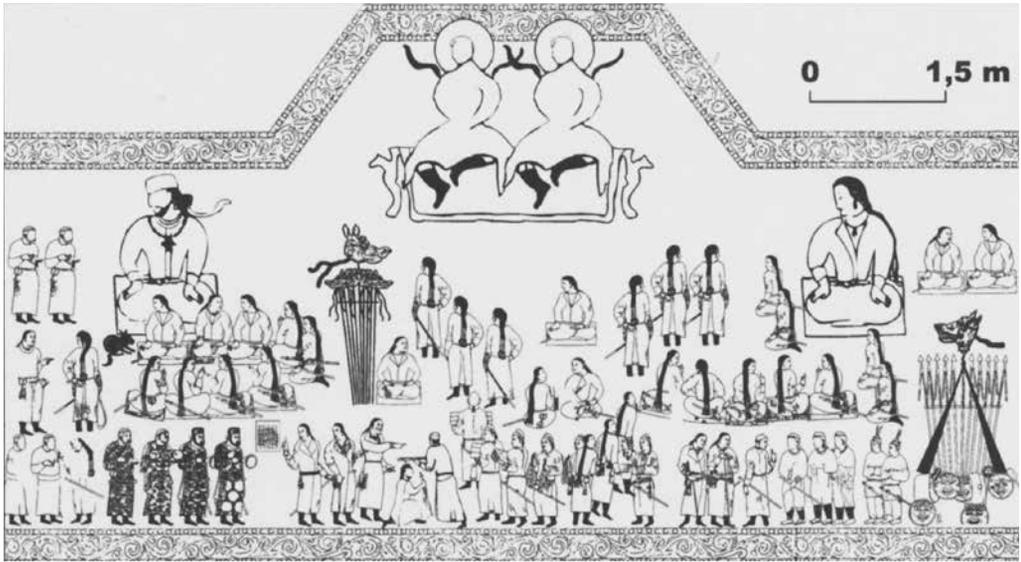


圖 23 七世紀 使節壁畫線描圖 (M. Mode 繪) 薩馬爾罕阿夫拉西阿卜 (Afrāsyāb) 遺址



圖 24 唐 《觀音經變·胡商遇盜》 盛唐時期 敦煌 45 窟南壁



圖 25 宋 周季常系 《五百羅漢圖·受胡輸驢》
1178-1188 年 波士頓美術館藏



圖 26 宋 林庭珪 《五百羅漢圖·胡人來訪の
供養》 1178 年 京都大德寺藏



圖 27 宋 周季常 《五百羅漢圖·竹林致琛》
1180 年 波士頓美術館藏

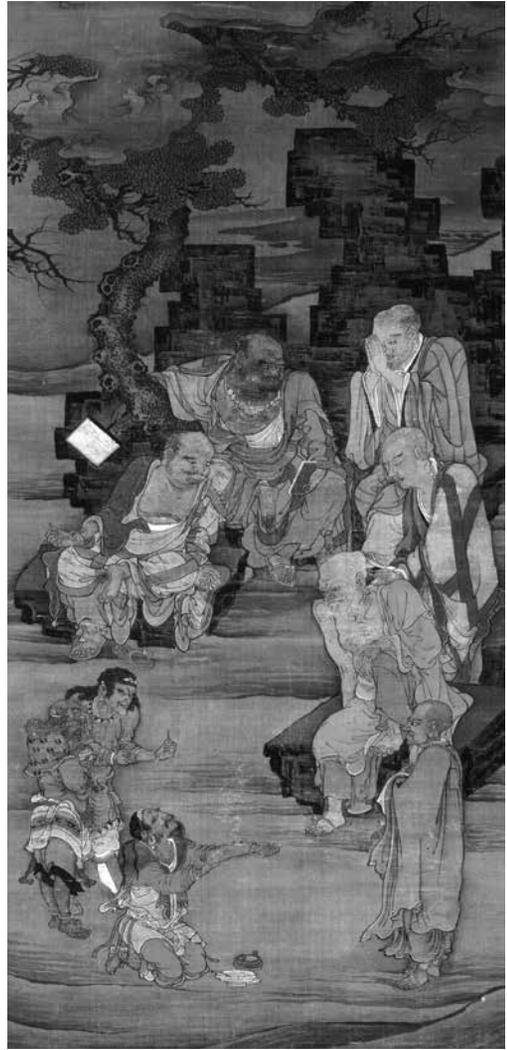


圖 28 宋 周季常系 《五百羅漢圖·燃香》
1178-11888 年 京都大德寺藏



圖 29 七世紀 使節壁畫局部 薩馬爾罕阿夫拉西阿卜 (Afrāsyāb) 遺址



圖 30 傳唐 閻立本 《步輦圖》局部 北京故宮博物院藏



圖 31 《文姬歸漢圖軸》局部 國立故宮博物院藏



圖 32 傳宋 李唐《文姬歸漢圖》冊頁 傷別
國立故宮博物院藏



圖 33 宋 《折檻圖》 國立故宮博物院藏

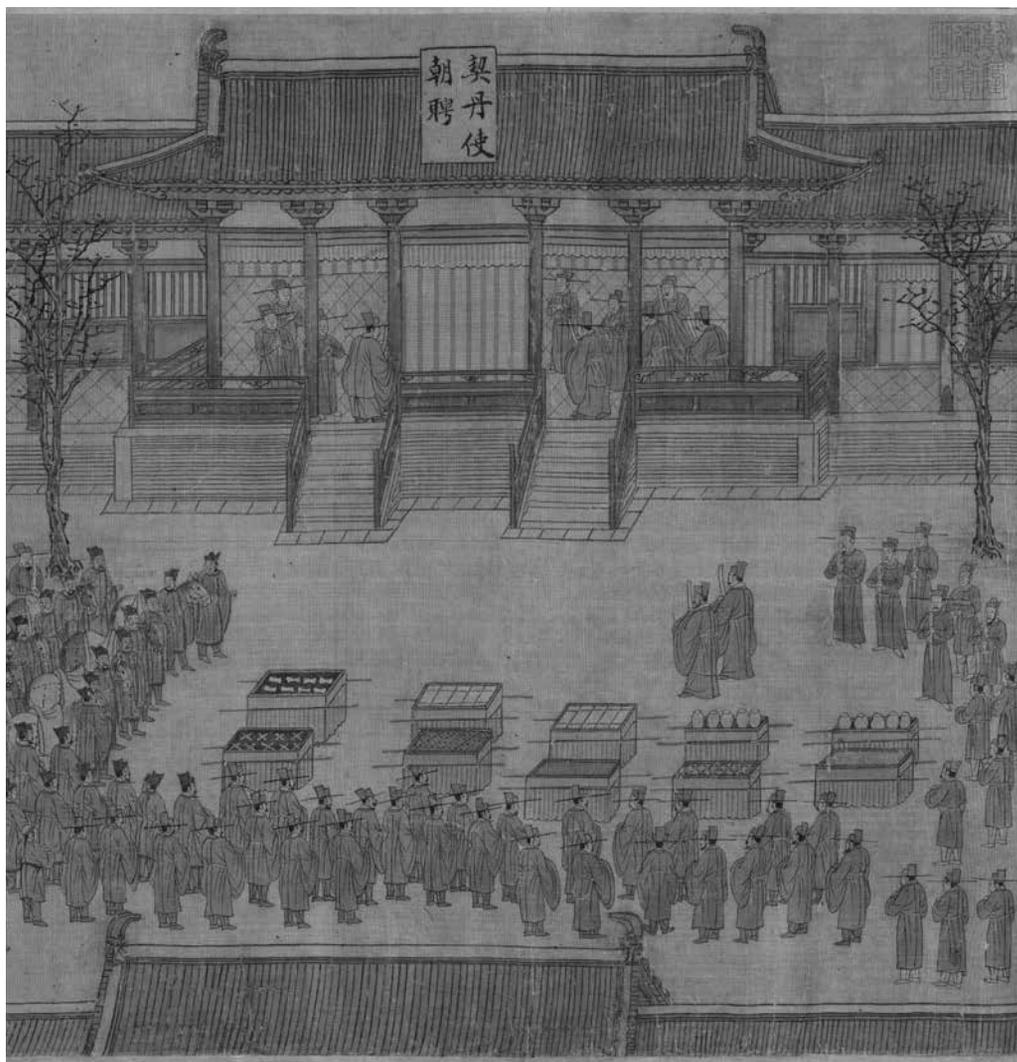


圖 34 宋 《景德四圖》局部 〈契丹使朝聘〉 國立故宮博物院藏



圖 35 宋 趙伯驥 《萬松金闕圖卷》 北京故宮博物院藏



圖 36 宋 趙伯驥 《萬松金闕圖卷》枝幹局部

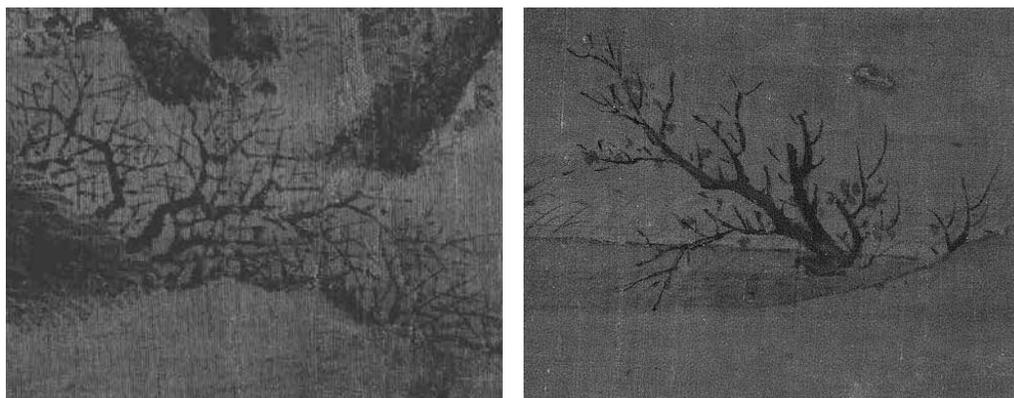


圖 37 《萬松金闕圖卷》與《文姬歸漢圖軸》對比（枝棼局部）

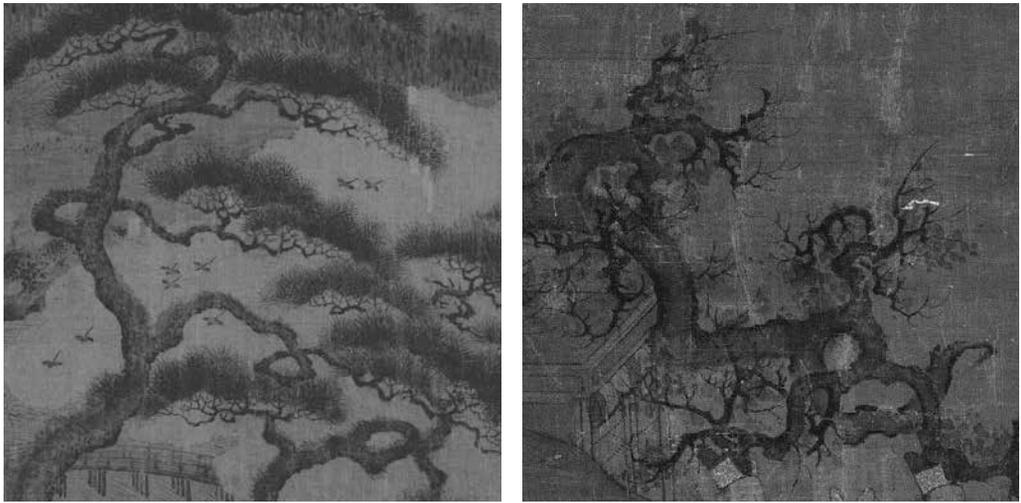


圖 38 《萬松金闕圖卷》與《文姬歸漢圖軸》對比（枝幹結構局部）

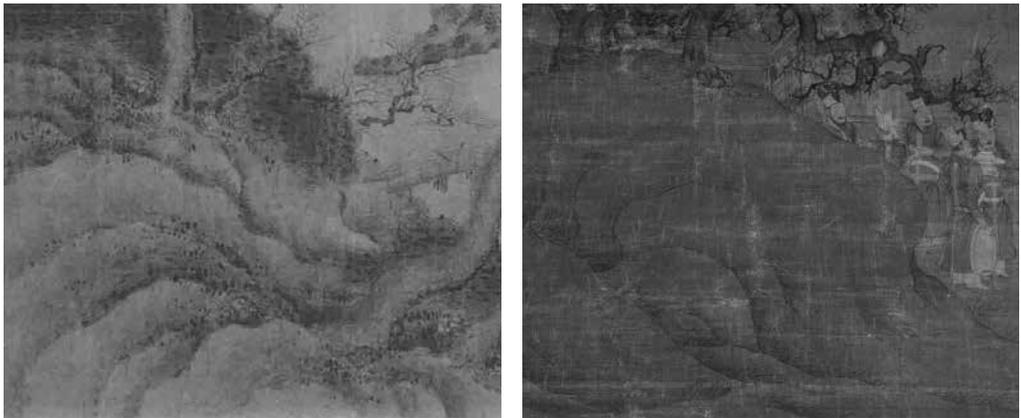


圖 39 《萬松金闕圖卷》與《文姬歸漢圖軸》對比（土坡構成局部）