

關於傳李唐《文姬歸漢圖》冊的補綴與重繪

王怡婕

在根據劉商〈胡笳十八拍〉描繪的文姬故事圖繪中，傳爲李唐所作《文姬歸漢圖》冊是畫面留存最齊全的早期作品，與波士頓美術館的版本並列爲宋代精品。然而，此冊歷經大量修補與重繪，過去研究者對「補繪」的年代與風格有不同看法。本文聚焦分析此冊不同畫幅的描繪風格，辨識其中至少三種不同的手筆。例如第十八開幾乎全數重繪，筆墨與其他畫幅迥異，補繪者應是參考、轉化同冊畫幅中的圖式來填補空缺。此外，畫者也會在文本情節不足時加入主觀詮釋，這些細節，皆顯示了畫家對圖像資源的掌握與再創敘事的努力。綜合而言，《文姬歸漢圖》冊既保留珍貴的南宋圖繪樣貌，也承載著後世畫家改動、轉化圖繪的痕跡，體現了流傳過程中的複雜性，對未來研究有重要的參考價值。

前言

傳李唐的《文姬歸漢圖》冊（圖 1-1，國立故宮博物院藏，以下簡稱故宮本），是唯一一件以縱長橫狹的冊頁形式描繪文姬故事的作品（見圖 1-2）。除此之外，在所有文姬故事圖像中，這套冊頁也由部分研究者歸爲創作年代最早的作品之一，與藏於波士頓美術館的《文姬歸漢圖》冊（圖 2，Museum of Fine Art, Boston，以下簡稱波士頓本）並列爲宋代的精品。[1] 又因波士頓本僅存四幅，所以具十八開畫幅的故宮本，便得以作爲最完整的早期圖像範例。

此冊上方書有唐代劉商（約活動於八世紀）創作的〈胡笳十八拍〉詩文，下方爲對應每一拍拍文的圖繪。這種圖文對照的作法經常爲敘事圖繪採納，而目前在以文姬歸漢爲題材的作品中，就存在著許多配有劉商詩文，圖像也極爲相似的版本，遂有論者將這些作品一同歸爲「劉商譜系」。[2] 它們之間的風格有所差異，但構圖、人物姿態與物品樣式卻近乎相同。這個狀況難免引起觀者的好奇心：這些版本的創作時間孰先孰後？後者如何借鑒前者？或是各個作品的參考依據其實並不相同？

根據前人論著，可知現存以劉商詩爲創作核心的文姬歸漢圖繪，應有共同的臨倣來源，且或許就是創作於十二世紀之波士頓本。[3] 雖今日波士頓本僅存四幅，但留有十八拍畫面、現藏於紐約大都會藝術博物館的〈胡笳十八拍〉（圖 3，Metropolitan Museum of Art，以下簡稱爲大都會本）爲其忠實摹本，仍可反映原有面貌。至於故宮本，近年學界暫有共識爲南宋時期的樣貌。[4] 不過，過去研究仍不乏認爲此冊創作時間爲明代的論述，甚至推想其製作時間晚於明人所繪製摹寫的大都會本。[5]

創作年代的難解，根本上源於此冊歷經修補，畫面狀況不佳。在前行研究中，多數學者皆觀察到故宮本破損重補的狀況，然而對畫面的理解卻不一致。例如徐文琴認爲破損後的填補部分爲年代較早時所繪，劉芳如則認爲補絹上的補筆拙劣，應爲後代所作，推測爲明人手筆。今幸逢「畫語──會說故事的圖畫」特展（2024.10.05～2025.01.01）（見圖 1-3）將傳李唐《文姬歸漢圖》冊十八開悉數展出，筆者希冀藉由親炙作品之良機，細觀其中圖繪表現，對於前人說法提出一些判別，並試著提出此冊的創繪手法。



圖 1-3 「畫語──會說故事的圖畫」悅目賞心展間　惟微設計有限公司崔明杰攝　書畫文獻處提供



圖 1-2　本次特展可以極近距離觀察作品細節　作者攝



圖 1-1　12 世紀　傳李唐　文姬歸漢圖　冊　國立故宮博物院藏　故畫 001114



圖 2　12 世紀　佚名　文姬歸漢圖　冊　波士頓美術館藏　取自吳同著，金櫻譯，《波士頓博物館藏中國古畫精品圖錄．唐至元代》，東京：大塚巧藝社，1999，頁 104-111。





圖 3　15 世紀　佚名　胡笳十八拍　卷　大都會藝術博物館藏　取自該館官網：https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39569（Public Domain），檢索日期：2024 年 11 月 18 日。











一冊圖、多雙手──從第十八開談起

《文姬歸漢圖》冊經歷重重修補，尤以第十八開最爲顯著。自風格而言，筆者認爲前人之說甚爲可信，即此開大部分爲後人所補，[6] 且筆者以爲原絹僅存鈐有嘉慶、宣統印，書寫第一行拍文的右上區域（圖 4）。而其餘部分可能都是新添，從絹質與筆墨判斷，右上角、右下角二塊區域也與畫面其餘地方不同。右上、右下兩處或許亦非原來繪畫的樣貌，理由在於右下角的斗栱雖稍帶立體感，不同於庭院上方的扁平描繪（圖 5），但仍省略了中央銜接處較爲複雜的結構，與第一開畫於舊絹上的描寫方式不同（圖 6）。此外，右上角屋簷渲染出過於刻意的漸層，也異於第一開作法，且不似宋畫中的敷色慣例，如北宋張擇端（活動於十二世紀）〈清明上河圖〉中屋簷上細膩的濃淡變化。

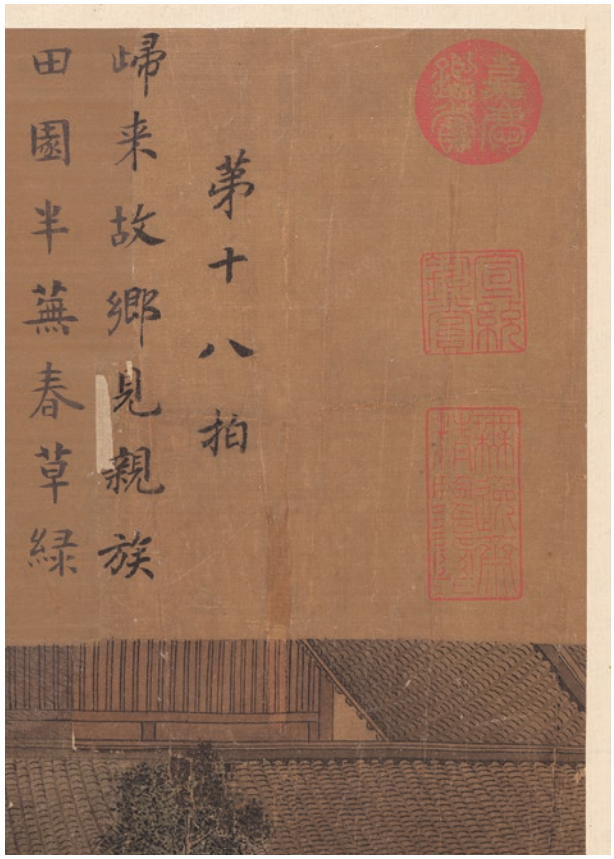


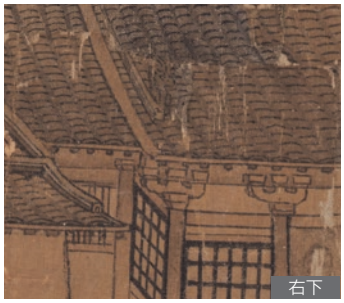
圖 4　故宮本　第十八開　局部

上述觀察將再引發二種問題：一、傳李唐《文姬歸漢圖》冊經過多少人的描繪？分別在什麼時候進行合作、重繪或少部分的修補？二、這些補筆的依據爲何？畫家是否發揮個人創意，或是忠實地參考其他文姬歸漢圖繪來創作？

針對第一類問題，研究者曾從第五、第八開著色差異提出簡單的假說，猜測這套冊頁爲「若干位畫家的共同創作」。[7] 受限於修補部分零碎分散，其實難以從細小區域中判斷此冊究竟經手過多少位畫家，又是在什麼年代合作或重繪的。不過我們仍能自筆描、用色技法與結構概念等特徵，辨認此冊至少存有三種風格，甚至能稍加說明描繪的前後時序。

首先可觀察由衣紋線條建立的人物身體結構。在第三、五開中（圖 7），人物衣紋線條比較粗率簡略，彷彿先框架出身形輪廓，再於其中添加衣紋褶線。這種不隨人物身軀結構而起伏的簡單線條，尤其可見於文姬的畫法，例如袖子、盤坐的雙腿等軀幹彎轉處。相反地，整體敷色較鮮豔飽滿的第七開，人物線條則顯得更爲複雜（圖 8）。此處畫家利用層層衣紋轉折來建構身軀輪廓，如手臂、膝蓋彎屈處；且衣紋表現甚至可見兩種不同深淺的線條組合，用以增加立體感。相較前述第三、五開的衣紋畫法，第七開顯然出現了不同的考慮。

其次，《文姬歸漢圖》冊頻繁出現的帳幕，在不同畫幅中也透露了描繪方法與理解概念上的差異。此套冊頁描繪的帳幕上方，多數都是由連續小方塊組合成的鏤空條狀綴飾，方塊的一頭以細黑線串接，另一頭則銜接圍屏，如第十三開中的樣貌（圖 9），亦可參考波士頓本中



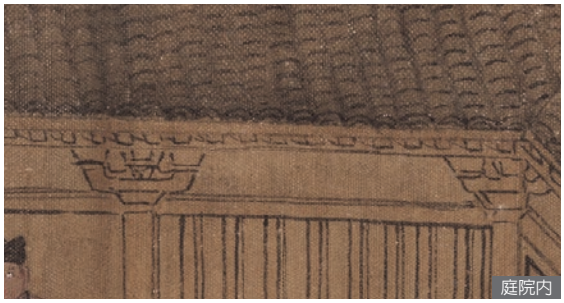


圖 5　故宮本　第十八開右下，庭院內斗拱　局部

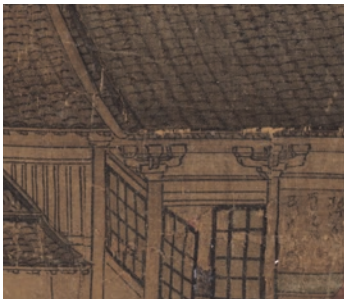


圖 6　故宮本　第一開斗拱　局部





圖 7　故宮本　第三開與第五開人物衣紋　局部





圖 8　故宮本　第七開人物衣紋　局部



圖 9　故宮本　第十三開　局部



圖 10　波士頓本　第十三開　局部　取自吳同著，金櫻譯，《波士頓博物館藏中國古畫精品圖錄．唐至元代》，頁 108-109。



圖 11　故宮本　第七開　局部

的相同圖例（圖 10）。然而第七開帳幕的樣貌卻不同於此：不僅串連小方塊的黑色細線變粗許多，畫緣下方圍帳的方塊與方塊間也染上淡淡顏色，不再呈現挖空的裝飾樣態（圖 11）。這種理解上的差異可能源於此開畫成時間較晚。因第三、五、六開等畫幅中，帳幕上緣恰巧都歷經修補，呈現難以辨別原始樣貌的曖昧

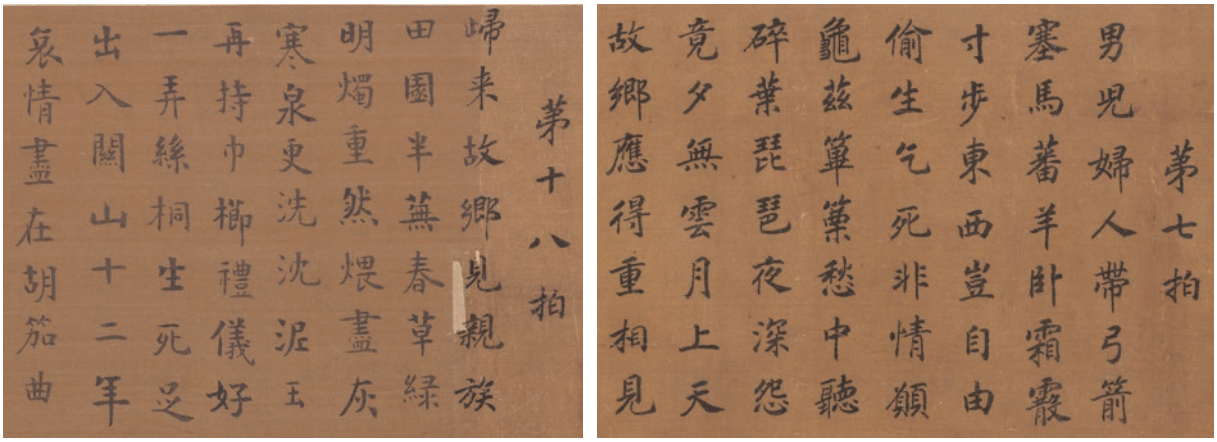


圖 12　故宮本　第七、第十八開上方拍文　局部

狀態，或許描繪第七開的畫者在臨仿學習時，對於修補過後難以辨認的細節給予了自己的詮釋。

不過描繪第七開的畫者是否和重繪第十八開者爲同一人？對此，筆者認爲應分別視之。除了上方題寫劉商詩文的書風明顯不一致（圖 12），細看二幅絹質與其上施色顏料，第十八開也與前十七開皆異。藉由以上對畫面細部的觀察，可以暫且推想故宮本至少歷經三位畫家的描繪：其一是以第三、五開中部分物像爲代表的原始舊作；其二不同於第一類風格，甚至做出些微改動與詮釋，可以第七開爲例；[8] 最後是第十八開，原畫幾乎全數佚失或損毀，因此無法修補而重新描繪之作。

重現原畫的方法

如果我們同意故宮本確實經過不同畫者的詮釋，那麼回到前文第二個問題：後人在重新增補或構思時，所據來源爲何？是無邊無際的揣測臆想，或一五一十地按原來的畫面描寫？在提出看法之前，我們仍須仔細辨認後人究竟改動了什麼地方，修補比例爲何？

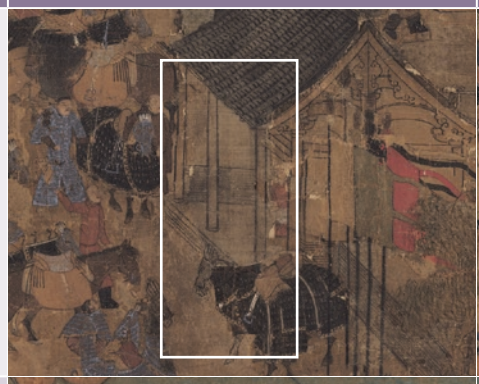
一、當新補多過舊作

比較故宮本與同樣存有十八幅畫面的大都會本，可以見到幾乎一致的母題與組合，包含人物數量、姿態、活動，與山水、牛馬及器用等，由於大部分的畫面構成十分近似，此處便不贅述。當然，由於畫幅尺寸比例的不同，故宮本的構圖與其他版本仍有差異。又因此冊歷經修補，有時也會造成脫漏或不同之處。在前十七開中，人物配置有顯著差異者大致如表一中所見。

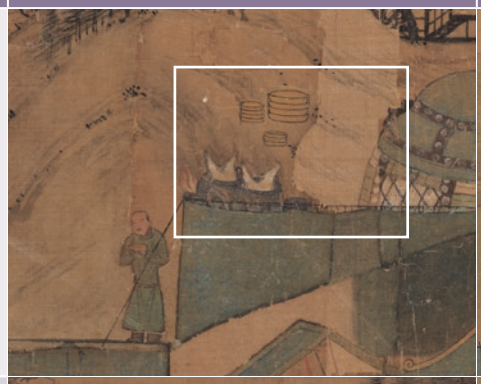
據表一對照能歸納得知，故宮本的人物配置大部分少於大都會本，而這些人物的消失幾乎都是因爲部分畫絹重補所致。除此之外，還有另一種狀況值得注意：在故宮本第十二開中，原來應該出現的主角文姬不見於畫面，但她消失的位置——即坡腳周遭——卻沒有殘損，絹地經緯皆完好，連接至後方山水。仔細觀察畫面，會發現人物、圍帳、車馬等物像都有圍繞輪廓裁剪再補入的痕跡。據此，可推測此開原來破損狀況嚴重，以致修補者需要重繪大部分的背景，再將原畫中的人物等重新安置補回。這種大量背景爲新補、部分母題爲舊作的狀況，

表一　故宮本與大都會本之比較

作者製表

對應段落	故宮本	大都會本
第一拍		
第三拍		
第七拍		
第九拍		

續表一　故宮本與大都會本之比較

對應段落	故宮本	大都會本
第十拍		
第十二拍		
第十三拍	 	 

作者製表

對應段落	故宮本	大都會本
第十四拍		
第十五拍		
第十六拍		

也體現於第二開（圖 13）、第四開（圖 14）等畫幅中。

據此觀察，再回想前輩研究者對《文姬歸漢圖冊》製作年代的不同認定，雖然看似是對「補絹」的描繪風格未有共識，其實，這個論題應指向新、舊圖像所佔的區域與比例，即多大程度的修補會使我們不能再稱其爲「原畫」？例如第十二開佔大面積的山水背景爲後加，但人物、圍帳、車馬與整體構圖皆爲原絹的一部分。如此新舊比例失當的情形，使得論者容易基於不同準據來作決斷。[9]



圖 13　故宮本　第二開



圖 14　故宮本　第四開

對此，筆者同意故宮本的製作不必限於一個時間區段內，根據畫面物像、母題的佈排大致相近之波士頓本與大都會本，可以想見此冊作於南宋、補於明代之說殆無疑義。但此意見仍無法回應觀者面對大量修補時產生的疑惑：此冊最早的原貌究竟留下多少？後人修補或重繪時的評估爲何？

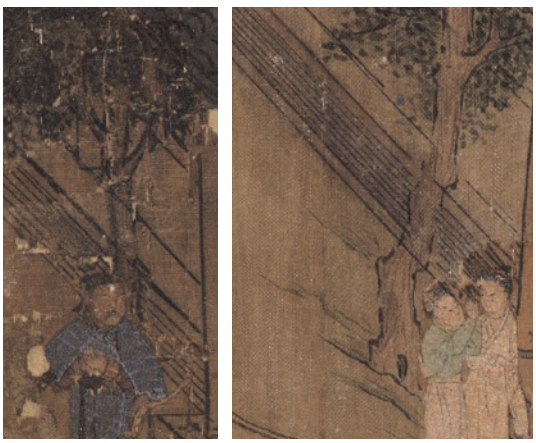


圖 15　故宮本　第一、十八開　局部　樹木

二、複製母題與再造情節

首先，較容易判斷者爲第十八開。根據此幅的改動狀況，我們至少可以確認最後的補綴與南宋時的圖繪不逕相同，也異於明代大都會本。想來應是重新修補時原作已然損毀或佚失，致使後來的畫者見不到原來的畫面表現，同時亦無法取得其他版本作爲參考來源。只是，畫者也並非憑空創造全新畫面。在第十八開中，我們可以見到與第一開幾乎全然相仿的建築結構，甚至連第一開的失誤也都描摹下來，例如位於庭院內後方的樹木，枝幹受到建築橫線穿透（圖 15）。不過除了建築以外，第一開中的人物、車馬都沒有在此處出現，大部分的物像多從第十七開複製、轉化而來。如表二中可見人物姿態、衣紋線條皆相仿，車轎、馬匹僅以鏡像翻轉等方式調整後呈現。至此，我們能看出重繪第十八開的畫家雖已轉化前開之母題，

表二　故宮本第十八開與第十七開對比

作者製表



但其實不具備太多新穎的創意。

不過，我們也不能逕將所有的「複製」都歸咎於後世畫家有限的想像力。故宮本雖呈現十八拍詩文對應十八幅圖像的配組形式，但拍文文字構築之敘事角度與情節，卻不一定能提供圖像豐富的表現來源。由於劉商撰寫的〈胡笳十八拍〉全文模仿文姬口吻



圖 16　故宮本　第二、十四、十五開　局部　左賢王

述說心志，[10] 這種自述視角的主觀選擇性強，有時難以使觀者站在全知視角綜覽全景。例如詩文中，文姬對丈夫左賢王幾乎沒有特別描述，因此畫者將故事轉化爲圖像時，面對沒有太多形象資訊的左賢王，就經常採用相近的圖式來表現（圖 16）。

此外，傷別後的十四至十七開，敘述文姬返家旅程，多著墨於沿途景色，或抒發悲喜兩難之情緒，人物活動相對較少。因此，我們也可以在對應的圖像中，見到畫者重複利用同一圖式的現象。例如第十四開〈送行〉與第十六開〈歸途〉，畫漢使帶著文姬踏上歸途的景況，不僅器用有許多重複之處，部分人物姿態亦近乎相同（圖 17）。這些人物在拍文中並無出現，所持器物對情節似乎也沒有推進作用。不過從另一角度來說，畫家爲了應對文本的匱乏，其實也在畫面中自發增添了許多情節。例如上述第十四、十六開搬舉椅子的漢使，乍看並無意義，直到觀眾看



圖 17　故宮本　第十四、十六開　局部　對比



圖 18　故宮本　第十七開　局部

向第十七開中漢族官員坐在椅子上的暫時休息的情節（圖 18），才知道畫家早已爲了畫面敘事的連貫性提前做出準備。

最後，畫者對當時圖像資源的掌握，也是繪製此冊的關鍵。若我們將故宮本與其他南宋時期的圖像相比，確實也可見圖式上的挪用現象。例如作於南宋時期的〈瑞應圖〉卷（龍美術館藏），[11] 除了山水與建築之外，在「脫袍見夢」一幅中，還可見人物從內向外掀開三角帳簾的圖式，及其他姿態生動的人物，都出現在傳李唐《文姬歸漢圖》冊第八開中（圖 19）。至此，我們可理解《文姬歸漢圖》冊的繪製，當使用了南宋時期流傳的圖式，這些在不同敘事題材中共享的母題，也成爲組成畫面的豐富資源。



圖 19-1　故宮本　第八開　局部

圖 19-2　12 世紀　佚名　瑞應圖　卷　脫袍見夢　局部　龍美術館藏　取自《Google Art》：https://reurl.cc/KdAbER，檢索日期：2014 年 11 月 23 日。

結語

傳李唐的《文姬歸漢圖》冊是描繪文姬歸漢故事的重要早期圖像作品，雖仍保留了南宋時期繪製的樣貌，但此冊經歷大量修補及重繪，至少出現三種不同的用筆風格，畫面中新舊筆意交錯，修補絹質也不只一種。透過分析不同畫幅的描繪風格與用筆特徵，本文試圖辨識至少三種風格的繪製痕跡，並探討如何在修補時轉化既有圖式，或重新創造圖像。

筆者認爲後代欲補足完整圖繪時，會從留存的原畫中拼湊、調整以組合出新的畫面。不過，畫者使用同樣圖式與母題一事，也未必都要歸咎於畫家缺乏想像的新意。在畫面情節貧乏或文本細節模糊處，畫者亦表現出一定的主觀詮釋與增補，反映了畫者嘗試突破文本情節的用心。整體而言，傳李唐《文姬歸漢圖》冊作爲歷經不同時間區段，層層改變的複合作品，既在整體圖像上保留了南宋時代的珍貴樣貌，也承載著後世畫家重新詮釋與創造的痕跡。本文僅是探討此冊重繪狀況的初步的嘗試，未來若能對於絹質狀況與細部風格有更細緻之研討，定能對此重要作品有更深刻地認識。

作者為本院書畫文獻處研究助理

註釋：

1. 鈴木敬著、魏美月譯，〈中國繪畫史──南宋繪畫（三）〉，《故宮文物月刊》，80 期（1989.11），頁 105-107；劉芳如，〈解讀「文姬歸漢圖」冊（上）〉，《故宮文物月刊》，147 期（1995.6），頁 4-27；劉芳如，〈解讀「文姬歸漢圖」冊（下）〉，《故宮文物月刊》，148 期（1995.7），頁 24-39；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；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），頁 15-24。
2. 彭慧萍，〈錯綜的血親：對波士頓本胡笳十八拍圖冊作為劉商譜系祖本原型之數點質疑〉，《故宮博物院院刊》，2004 年 1 期，頁 16-17。
3. Robert Albright Rorex, “Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of Ts’ai Wen-chi,” (Ph.D. dissertation, Princeton University, 1974), 14-139。然彭慧萍則認為波士頓本與故宮本分屬不同系統，且故宮本較早。詳見彭慧萍，〈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〉，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。
4. 如前引註中劉芳如、彭慧萍與邵彥等研究。
5. 如 Robert Albright Rorex 認為在十五或十六世紀，見 Robert Albright Rorex, “Eighteen Songs of A Nomad Flute: The Story of Ts’ai Wen-chi,” 96-115；徐文琴則認為是明摹本，見徐文琴，〈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. 劉芳如，〈解讀「文姬歸漢圖」冊（下）〉，頁 38。
7. 劉芳如，〈解讀「文姬歸漢圖」冊（上）〉，頁 25。
8. 考慮整體風格差異並不十分明顯，僅在於細部描繪方式不同，筆者傾向認為一、二類風格創作時代接近，並不晚至明代。
9. Robert Rorex 為最早注意到第十二拍人物佚失狀況者，並將此情形作為論點之一，推測此冊為波士頓本後的摹本，成於明代。然劉芳如、彭慧萍亦提到原絹殘損、圖像拼接的問題，認為疏漏畫中人物為裝裱者的失誤，仍視此冊為南宋作品。
10. 關於〈胡笳十八拍〉詩文與後續相關集句詩的視角調整，可參考衣若芬，〈嚴謹的遊戲──王安石〈胡笳十八拍〉詩論析〉，《國立臺北教育大學語文集刊》，19 期（2011.1），頁 133-167。
11. 對時代與相關瑞應圖像的解釋，可參考 Cathy Muyao Zhu, “Born in a Golden Light: Omens, Art, and Succession in the Southern Song (1127-1279),” (Ph.D. diss., Columbia University, 2022).

四通八達

CONNECTED IN ALL DIRECTIONS

古代道里交通圖籍展

Exhibition of Old Maps and Books with Drawings of Travel Routes



第一檔期 1st Period

113.09.05 – 113.12.01

第二檔期 2nd Period

113.12.07 – 114.03.02

陳列室 Gallery 104

主辦單位 國立故宮博物院 NATIONAL PALACE MUSEUM

協辦單位 國立臺灣博物館 National Taiwan Museum