

傳李唐《晉文公復國圖》

何嘉誼

一、李唐及其繪畫風格

李唐，生卒年不詳，字晞古，河陽三城人。於北宋徽宗政和年間（1111-1118年），參加了招募畫院畫家的考試。因其以在橋頭竹外畫上了酒家酒帘的方式，來表現「竹鎖橋邊賣酒家」的題意，符合於當時宮廷藝術的審美品味，而獲選進入徽宗畫院。¹ 然而在《宋史》當中，我們並不能找到有關於李唐生平事蹟的記錄；且在《宣和畫譜》之中，雖然也收錄了與李唐同時代其他畫家的作品，但卻未見李唐的作品被收錄在宮廷的收藏著錄當中；另外，有關於李唐在北宋時期的活動記錄，也僅見在董道《廣川畫跋》裡，記下了李唐重摹《邢和璞悟房次律圖》一則而已。² 以上種種的跡象顯示，李唐似乎在北宋畫院當中，並未受到太多的重視。

宋室南渡之後，李唐也來到了杭州，根據鈴木敬的研究，李唐重新進入南宋畫院的時間，當在高宗紹興二十六年（1156年）左右，³ 據載此時李唐已八十歲高齡。⁴ 在重新進入紹興畫院之後，李唐成爲了畫院待詔，被授予成忠郎的官職，並賞賜金帶。⁵ 雖然看似得到了較北宋時期更多的關注，然而這也可能只是反映了南宋院畫家，享有較北宋院畫家更高的待遇而已。根據徐書城的研究，南宋畫家被賜予金帶者甚多，另外還有李迪、朱瑞、蕭照等人，而這是在北宋畫院中所不會出現過的現象；另外，南宋院畫家被授予正式官職的人數，也較北宋時期增加。由此看來，南宋院畫家不再僅僅被視爲是一般的畫匠，同時也具備有正式官員的身份。⁶

¹ 「政和中，徽宗立畫院，召諸名工，必摘唐人詩句試之，嘗以竹鎖橋邊賣酒家為題，眾皆向酒家上著功夫，惟李唐但於橋頭竹外掛一酒帘，上喜其得鎖字意。」唐志契，《繪事微言》，收錄厲鶚《南宋院畫錄》卷二，《文淵閣四庫全書·子部第一三五冊》（台北：台灣商務，1983），頁548-549。

² 在《摹邢和璞悟房次律圖跋》中寫到：「……召畫人李唐摹為別本以藏。」轉引自倪在沁，《李唐及其山水畫之研究》（台北：文史哲，1991），頁7。

³ 鈴木敬為了要解釋現藏於台北故宮的《萬壑松風圖》，與藏於日本高桐院的《山水圖》，應為二件李唐不同時期的作品，遂探究李唐重入南宋畫院的時間，以解釋兩件作品之間的巨大風格差異。鈴木敬，魏美月譯，《試論李唐南渡後重入畫院及其畫風之演變（上）》，《故宮季刊》第17卷第3期（台北：國立故宮博物院，1983），頁62-72。

⁴ 最早出現李唐南渡至臨安時已八十歲的記載，是在鄧椿的《畫繼》當中，「李唐……亂後至臨安，年已八十。」夏文彥的《圖繪寶鑑》也沿用了此一說法。

⁵ 「奉旨授成忠郎，畫院待詔，賜金帶。」夏文彥，《圖繪寶鑑》，收錄厲鶚《南宋院畫錄》卷二，頁548。

⁶ 徐書城，《宋代繪畫史》（北京：人民美術，2000），頁136。

雖然我們不能單從李唐受到封賞的記錄，來推測李唐於南宋畫院中的地位，但是李唐的作品，確實曾經受到了高宗的賞識。李唐的重新進入畫院，可能是因為李唐與高宗曾是舊識，⁷ 且李唐的畫風正好符合於高宗的喜好，例如高宗曾於《長夏江寺圖》上題寫「李唐可比唐李思訓」。⁸ 因此李唐才會在受到了邵宏淵的舉薦之後，有機會再次回到畫院當中。⁹

根據《畫繼補遺》的記載，李唐「山水人物最工，畫牛次之。」¹⁰ 因此李唐是兼善多種畫科的。現存較可能為李唐親繪的作品，在山水畫方面，有台北故宮的《萬壑松風圖》【圖 1】，日本京都高桐院的《山水圖》【圖 2】等。¹¹ 其他傳為李唐的作品，於人物畫方面，有北京故宮的《采薇圖》【圖 3】，美國大都會博物館的《晉文公復國圖》【圖 4-9】，以及台北故宮的《胡笳十八拍》等；在牛畫方面，則有台北故宮的《乳牛圖》，日本的《牧牛》等。然而學者對這些作品的判定，仍未達成最後的共識。

關於李唐繪畫風格的畫史記載，由上述高宗所題的「李唐可比唐李思訓」，反映出李唐應擅長於使用唐代青綠山水的風格來創作。然而在饒自然的《山水家法》中寫到：「李唐山水，大斧劈皴，帶披麻頭各筆，作人物、屋宇，描繪整齊，畫水尤覺得勢，與眾不同，南渡以來，推為獨步，自成家數。」¹² 這則與青綠山水富於色彩的風格表現，有著很大的不同。若從現存的畫蹟看來，《萬壑松風圖》是李唐以青綠山水風格創作的代表之作。但在其中，李唐也使用了濃密而近似於斧劈的細瑣皴法，來表現山石的質理變化。曹昭的《格古要論》就提及：「李唐山水，初法李思訓，其後變化，多喜作長圖大障，其名大劈斧皴，水不用魚鱗紋，有盤渦動盪之勢，觀者神驚目眩，此其妙也。」¹³ 因此李唐對於青綠山水的使用，不是僅以鉤斫法和色彩的平塗來表現山的形體，而是加入皴法的使用。李唐對於皴法的使用，更可見於幾件在時序上晚於《萬壑松風圖》的作品之中，例如在日本高桐院的《山水圖》，以及《采薇圖》人物背景處的山石表現，都是以較為濃重而濕潤的皴法畫成。

⁷ 「……高宗時在潛邸，唐嘗獲趨事。建炎南渡中原擾攘，唐遂渡江如杭。彙緣得幸高宗，仍入畫院。」莊肅，《畫繼補遺》，收錄厲鶚《南宋院畫錄》卷二，頁 548。

⁸ 「……太尉邵宏淵薦之，奉旨授成忠郎，畫院待詔，賜金帶……高宗雅重之，嘗題長夏江寺卷云，李唐可比唐李思訓。」夏文彥，《圖繪寶鑑》，收錄厲鶚《南宋院畫錄》卷二，頁 548。

⁹ 此一觀點，參考自倪在沁，《李唐及其山水畫之研究》，頁 13-14。

¹⁰ 莊肅，《畫繼補遺》，收錄厲鶚《南宋院畫錄》卷二，頁 548。

¹¹ 與高桐院《山水圖》相關的研究，有島田修二郎，〈高桐院所藏の山水畫について〉，《美術研究》165 (1952)。另外，關於《萬壑松風圖》與高桐院《山水圖》的比較研究，還有 Richard Barnhart, "Li T'ang and the Koto-In Landscapes," *The Burlington Magazine*, Vol.114, No. 839 (May, 1972): 304-314; 小川裕充，〈李唐萬壑松風圖、高桐院山水圖——その素材構成の共通性について〉，《美術史論叢》(東京大學) 8 (1992)。

¹² 饒自然，《山水家法》，收錄厲鶚《南宋院畫錄》卷二，頁 549。

¹³ 曹昭，《格古要論》，收錄厲鶚《南宋院畫錄》卷二，頁 549。

相較於畫史記載對李唐山水畫法的注意，例如上述的青綠山水風格，以及對於斧劈皴法的開創，在對李唐人物畫的風格評述方面，則顯得單一許多，僅見提及李唐對於李公麟的傳承。¹⁴ 不過從一些著錄當中，可以得知，李唐似曾畫過相當多的人物畫作品，例如講述春秋五霸之一的晉文公，由流亡至復國的《晉文公復國圖》；以及作為商朝諸侯的伯夷、叔齊，不食周祿進而隱居的《采薇圖》；和描繪蔡文姬被匈奴擄去，而最終回歸中原的《胡笳十八拍》；另外還有諸如《袁安臥雪圖》、《七賢過關圖》、《問禮圖》、《三笑圖》等作品。¹⁵ 從畫題來判斷，李唐的人物畫作品，似乎多具有道德勸喻的目的。這樣的情形，可能與李唐作為一位宮廷畫家，以及當時的政治環境，需要院畫師創作大量具有教化意味的作品有關。

二、高宗朝的敘事畫舉例

南宋高宗的統治期間內，出現了許多富有政治寓意的敘事畫作品。在以古典文學著作為題材的作品方面，除了有李唐的《晉文公復國圖》、《采薇圖》之外，還有《孝經圖》、《女孝經圖》、《文姬歸漢圖》等作品。另外，以當代事件為題材的作品，則有蕭照的《中興瑞應圖》，以及未知作者的《迎鑾圖》等。探究這些作品之所以會在高宗朝時大量出現的原因，很可能與高宗當時的特殊政治環境有關。

金人於宋欽宗靖康二年（1126年）攻陷汴京，當時留守於相州的康王趙構，隨即逃難至南京即位，成為南宋的第一位皇帝——宋高宗（1107-1187年；1127-1162年在位）。在即位的最初十年間，高宗為了要躲避金人的攻擊，四處流亡。一直要到紹興八年（1138年），放棄收復北方失土願望的高宗，才將臨安定為「行在所」，並於紹興十一年（1141年）完成宋金議和，確立宋室於中國南方的統治實力。

由於高宗原為宋徽宗（1100-1125年在位）的第九子，上有兄長宋欽宗（1125-1126年在位），因此高宗即位的正當性曾經受到質疑。建炎三年（1129年）的「苗劉之變」，就曾迫使高宗短暫地退位予三歲的皇子。¹⁶ 因此於建國之

¹⁴ 關於李唐人物畫法的記錄，出現在對於李唐《晉文公復國圖》的評述當中。周密的《雲煙過眼錄》、《志雅堂雜鈔》，皆寫到李唐：「人物樹石絕類伯時。」周密《雲煙過眼錄》，收錄《南宋畫院錄》卷二，頁549。

¹⁵ 對於著錄中所記載之李唐畫作的整理，可參見福開森，《歷代著錄畫目》（台北：文史哲，1982），頁270-277。

¹⁶ 建炎三年，苗傅、劉正彥將高宗廢位，尊其為睿聖仁孝皇帝，改立高宗之子魏國公為帝，請隆祐太后垂簾聽政，並改元明受。隨後太后更詔令改稱睿聖皇帝為皇太弟，皇帝為皇太姪。《宋史》卷二十五，《本紀第二十五·建炎三年》，收錄《文淵閣四庫全書·史部第三八冊》，頁346-347。

初，高宗除了要抵抗金人的侵略之外，還必須要為其無視於仍然滯留於北方的欽宗，而逕行即位稱帝的行為，提出合理的解釋。

高宗對於恢復故國的願望，表現在依據《左傳》文本繪製而成的《晉文公復國圖》當中。如果我們將晉文公與宋高宗的生平經歷相對照，我們將可以發現到一些相似之處。晉文公重耳，原為晉獻公庶子，上有兄長太子申生，因此公子重耳原本也沒有繼承君位的機會。但是後來卻因為「驪姬之亂」，致使太子申生自縊身亡，而重耳出亡十九年，直至魯僖公二十四年（西元前 636 年）才重新返回晉國，成為了晉國的君主。¹⁷ 將高宗與晉文公相提並論的論點，最早出現於哲宗（1085-1100 年在位）之后孟氏（即隆裕太后），勸高宗登基以救國的書信當中。¹⁸ 同樣地，高宗原本也並非是繼承皇位的直接人選，且經歷過一段顛沛流離的亡難歲月。

高宗之所以會選擇晉文公復國的故事作為作品的題材，可能是由於《左傳》中的晉文公，是受到了天意的安排，¹⁹ 最終順利地成為了國家的君主。因此高宗希望能藉此強調出，同樣的天命也落到了自己的身上，而高宗終將能夠完成收復北方失土的使命。如果鈴木敬對於李唐重新進入南宋畫院的時間推測是正確的，那麼《晉文公復國圖》這件作品的作成時間，應該是在高宗已經放棄了以武力北攻的計畫之後。然而北方仍是北宋諸位帝王陵墓的所在地，高宗並不能完全漠視他與北方故土的關係，因此希望能藉由創作此類的圖像，來安撫境內對於高宗無意於收復北宋既有疆土的批評。將繪畫作品作為政治宣傳的工具，類似的概念也被運用在其他的作品上。

現藏於上海博物館的《迎鑾圖》【圖 10】，所描繪的是宋金議和之後，金人於紹興十二年（1142 年），將徽宗、徽宗鄭皇后、高宗刑皇后三人的靈柩，以及高宗的母親顯仁章太后送回臨安的故事。²⁰ 曹勛（1098-1174 年）的《松隱集》有〈迎鑾賦〉一首，記有十段關於整個迎鑾歷程的敘述文字。²¹ 從〈迎鑾賦〉序言中所寫的「……瀝懇再三，方蒙上恩許，居天台山作此圖賦以傳家……」²²

¹⁷ 晉獻公五年（西元前 672 年），晉伐驪戎，獲驪姬。驪姬深受獻公寵愛，因此欲將其子奚齊立為太子，遂設計陷害太子申生，以及其他擁有政治實力的公子重耳與夷吾。最終導致申生自縊新城，而公子重耳、夷吾出逃。《左傳》僖公二十四年，收錄《文淵閣四庫全書·經部第一四三冊》，頁 322。

¹⁸ 留正，《皇宋中興兩朝聖政》卷一。參考自 Julia K. Murray, "Sung Kao-Tsung as Artist and Patron: the Theme of Dynastic Revival," *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (Kansas: University of Washington press, 1989), p. 30.

¹⁹ 《左傳》中曾多次提到了，晉文公的復國是天命的安排。例如到了鄭國時，叔詹即以有徵兆顯示，晉文公是受到了天意的安排，而將成為晉國的國君，因此要鄭文公善待晉文公。詳參見《左傳》僖公二十三至僖公二十四年之間的記載。

²⁰ 徐邦達，〈《宋人畫人物故事》應即《迎鑾圖》考〉，《文物》1972 年第 8 期，頁 61-63。

²¹ 曹勛，《松隱集》卷一，收錄《文淵閣四庫全書·集部第六八冊》，頁 324-326。

²² 同上註，頁 325。

看來，《迎鑾圖》應是一件在曹勛隱居天台山之後才作成的作品；而畫面中對於人物、鑾駕，以及山水景色的精細表現，反映了這應該不是一位業餘文人所能畫出的作品。因此《迎鑾圖》應該是曹勛令職業畫家，依照自己所寫的迎鑾故事，繪製而成的作品。

曹勛指示製作這件作品的目的，可以從〈迎鑾賦〉的文字清楚看出。在〈迎鑾賦〉中，曹勛花費了許多的篇幅來描述自己出使金國的交涉過程。這無疑是想要凸顯自己才是促成皇太后順利歸國的重要功臣。因此曹勛才有動機將此一事件再現為圖像作品，好讓這份榮耀，世世代代地的流傳下去。另外，這件作品除了想表彰曹勛個人的功績之外，也具有政治宣傳的意涵。由於迎回徽宗靈柩以及顯仁章太后的歸國，是經由與金人的協商所達成的，因此這意味著議和是高宗爲了盡孝道所作出的決定。²³ 曹勛藉由這件作品，不僅推崇了高宗的崇高德行，也爲高宗不再積極北伐的決定，找到合理的解釋。

從〈迎鑾賦〉將整個迎鑾事蹟分爲十個段落的書寫方式看來，曹勛《迎鑾圖》的作品形式，應該與其他南宋早期的敘事畫相似，是以一段圖像搭配一段敘述文字的方式作成。²⁴ 然而現藏於上海博物館的《迎鑾圖》，卻只有一段圖像，因而合理推測，上海博物館的《迎鑾圖》，應只是曹勛《迎鑾圖》中的一段。於畫面左側的隊伍中，可以看到一乘章太后所乘坐的肩輿，與隨後的兩輛柩車，而於隊伍之前的騎馬官員，則是曹勛本人。另外，在右側隊伍華蓋下的騎馬者，或說是安樂郡王韋淵，²⁵ 然而根據圖像所畫出的儀制規模看來，應爲高宗本人。²⁶ 此外，在畫中道路的兩旁，還可以看到有圍觀的平民百姓，這也相當符合於曹勛〈迎鑾賦〉的記載。因此，上海博物館的《迎鑾圖》，描繪的應該是〈迎鑾賦〉中所講述的高宗親迎章太后的「上接」²⁷ 一段。

在曹勛的《松隱集》中，還記載了傳爲蕭照的《中興瑞應圖》，以及書寫於作品上的十二則畫贊。²⁸ 《中興瑞應圖》畫出了自高宗出生開始，一直到高宗即位前的十二次瑞應事件。由於在畫贊序當中，曹勛尊稱高宗爲「光堯壽聖憲天體

²³ Julia K. Murray, "Ts'ao Hsun and two Southern Sung History Scrolls," *Ars Orientalis* Vol. 15 (1985): 10-11.

²⁴ 此種構圖形式，例如在《晉文公復國圖》、《中興瑞應圖》、《孝經圖》等作品中都可以看到。

²⁵ 徐邦達根據《宋史·韋賢妃傳》，認爲右方的騎馬者應爲安樂郡王韋淵。「……既渡淮，命太后弟安樂郡王韋淵，秦魯國大長公主，吳國長公主迎於道。帝親至臨平奉迎。」《宋史》卷二四三，收錄《文淵閣四庫全書·史部第四二冊》，頁 877。

²⁶ 「車駕行幸，非郊廟大禮具陳鹵簿外，其常日導從，惟前有駕頭，後擁繖扇而已，殊無禮典所載公卿奉引之盛。其侍從及百司官屬，下至廝役，皆雜行道中。步輦之後，但以親事官百餘人執槲以殿，謂之禁衛。」《宋史·志九十七·儀二》卷一四四。

²⁷ 「有國所無，迎還鑾輿，渡江淮兮波平，鼓逆捍兮鱗趨，於是天子嚴法，駕陳路隅，事創見民，都仰二聖之重會，泆八紘以歡呼，天地清明，子母如初。」曹勛，《松隱集》卷一，收錄《文淵閣四庫全書·集部第六八冊》，頁 326。

²⁸ 曹勛，《松隱集》卷二十九，頁 496-499。

道太上皇帝」，因此此件作品應該作成於高宗傳位給孝宗之後，並獲此尊號的孝宗乾道六年（1171年），至曹勛去世前的淳熙元年（1174年）之間。²⁹ 無論這件作品的作成，是根據高宗的旨意，或曹勛個人的意願，從作品所富含的政治意義，以及畫贊序中曹勛多次稱「臣」的情況看來，高宗必然是知曉這件作品的存在的。至此北方欽宗的死訊早已為南宋朝廷所知，且高宗在經過長達三十幾年的統治之後，君主的地位應已不受威脅。然而卻仍在高宗退位（1162年）之後，出現以發生於高宗身上的瑞應事件作為題材的作品，並藉此再次強調高宗是受到了天命的安排，生來即負有繼承皇位的使命。這多少反映了高宗終其一生對於自身皇位正統的焦慮，並希望藉此來影響歷史對他的評價。³⁰

《中興瑞應圖》現仍存有七段作品，三段現藏於天津市美術館的作品片段，分別為畫贊記載中的第七段、第九段，以及第十二段；另外四段不知藏處的現存作品，所畫應為畫贊中第四段、第五段、第六段，以及第八段的故事情節。³¹ 從作品的圖文關係看來，除了故事第四段本身的情節性較弱，³² 因此僅畫出了康王一也就是將來的高宗一騎馬離開城市的情景之外，於其他各段的畫面當中，畫家皆畫出故事發展的最高潮，也就是瑞應發生的當下情景。³³ 例如在第七段【圖 11】當中，可以看到顯仁皇后站在棋盤前執棋子，以卜求當時的康王是否能即位稱帝的情景；³⁴ 而在第九段【圖 12】中，可以看到在「飛仙臺」的牌匾上，畫出了三支由當時的康王為求得將來運勢而射出的箭。³⁵

另外，《中興瑞應圖》爲了要表現出瑞應的神奇性，因此在作品當中，也使用了一些較為特殊的圖像表現手法，例如在第十二段【圖 13】的畫面中，於畫面的右方，畫有欽宗將象徵皇位的袍服，交給高宗的畫面。然而這個畫面是畫在一股，由安睡於左側軍帳中的高宗處生出的煙霧之中，這說明此一景象，是發生在高宗的夢境中。³⁶

²⁹ Julia K. Murray, "Ts'ao Hsun and two Southern Sung History Scrolls," *Ars Orientalis* Vol. 15 (1985): 4.

³⁰ Julia K. Murray, "Sung Kao-tsun as Artist and Patron: The Theme of Dynastic Revival," *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*. (Kansas: University of Washington press, 1989), p. 31.

³¹ Julia K. Murray, "Ts'ao Hsun and two Southern Sung History Scrolls," *Ars Orientalis* Vol. 15 (1985): 1-3.

³² 「靖康初，金人犯順，大河失守，敵抵京城。廟堂無策，上慨然謂，獨有增幣講好，欽宗乃遣上求成，張邦昌副之。見二太子阿固達，阿固達謂其徒曰：『上氣貌非常，恐過河為宋人擁留，不若令易之，乃以他意遣上入城，肅王果代行。』曹勛，《松隱集》卷二十九，頁 497。

³³ Julia K. Murray, "Ts'ao Hsun and two Southern Sung History Scrolls," *Ars Orientalis* Vol. 15 (1985): 4.

³⁴ 「……顯仁嘗以象棋黃羅裏將子，書康王字，晨起焚香，祝曰：『若擲子在盤，惟康王子入九宮者，上必得天位。』擲下，如祝他子皆不入。眾皆稱賀，亟奏徽宗，大悅且異之。」曹勛，《松隱集》卷二十九，頁 498。

³⁵ 「上經鄂州，館于州治，園有樹曰「飛仙臺」。上意密有所卜命，箭連中榜上三字，無偏無側，箭皆在字形中，上悅。」曹勛，《松隱集》卷二十九，頁 498

³⁶ 「上受命為大元帥，方治兵選將應援京城。忽夢欽宗如尋常，在禁中，脫袍以衣上。上恐懼，

三、傳李唐《晉文公復國圖》的圖文關係

傳為李唐的《晉文公復國圖》，是南宋高宗朝時期（1129~1162年）許多敘事手卷中的其中一件。現藏於紐約大都會博物館，絹本設色，高 29.5 公分，長 827 公分。這件作品共畫出了六段由晉文公出亡在外，到歸國繼承王位的故事情節，並且於各段的故事圖像之後，題寫上了《左傳》的文字內容。根據喬達³⁷的拖尾題跋，我們可以知道，在這件現存的《晉文公復國圖》之外，曾經存有一件，於現存的六段故事情節之前，還畫了「奔狄」、「過衛」、「適齊」、「及曹」等四個故事情節的不同版本作品，然而這件作品並沒有題寫《左傳》的文字。³⁸ 另外，從周密的《志雅堂雜鈔》中也可以發現，似乎另外還流傳有一本，畫有前段現已亡佚之故事情節的《晉文公復國圖》。³⁹ 由此我們可以推測，李唐的作品可能曾經遭到切割，而《志雅堂雜鈔》中所記的作品，可能就是原本作品的前半部分，而現存於大都會博物館的《晉文公復國圖》，則可能只呈現出原本作品的後半部分。

（一）及宋

在大都會博物館所藏的這件《晉文公復國圖》的第一段場景【圖 4】之中，描繪的是宋襄公贈送晉文公馬二十匹的一段情節。在畫面中我們可以看到屋內對坐著兩個人。根據在往後幾段的畫面中，都重複出現了身著紅衣的故事人物，因此推測，穿著紅衣者，應該就是作為故事主角的晉文公，而與其對坐者，應當就是宋襄公。沿著屋外圍籬的周圍，依序畫有十匹由馬夫牽引著，正要走進庭院的馬匹。因此畫家在這裡是以直譯的方式，將書寫於畫面末尾的「及宋，宋襄公贈之以馬二十乘」的景象畫出。另外，於畫面左端，可以看到一輛屬於文公的車駕。然而駕車隨從與馬車皆背對著他們的主人，朝向畫面的左方。這暗示了故事並未就此結束，並引導觀畫者繼續向左方展畫。

（二）及鄭

辭避之際，遂寤。」曹勳，《松隱集》卷二十九，頁 498。

³⁷ 喬達（？—？），元人，字達之，號仲山，燕（今河北）人，官至翰林直學士。善畫，山水學李成，墨竹學文同。

³⁸ 「右圖晉文公復國故實，間書左氏傳於左。始於宋襄公贈馬，至朝於武宮而止。前輩跋，謂為吳元瑜畫，黃魯直書。余諦觀筆法，圖乃李唐，書乃思陵不可誣也。且余家向藏晉公子復國圖一卷，為晞古妙筆，前有奔狄、過衛、適齊、及曹四事，其後布景則同而無書，此則逸其前而書左傳於後……」。《秘殿珠林·石渠寶笈（上）》（台北：國立故宮博物院，1971），頁 568。

³⁹ 周密，《志雅堂雜鈔》：「王子慶嘗得李唐所畫晉文公復國圖一卷，本有下卷，今只有上卷，乃思陵御題，上有乾卦印，下有希世藏小印。其作人物樹木之類，絕似李伯時所作，自成一家，信知名下無虛士，而予則未見也。」，收錄厲鶚《南宋院畫錄》卷二，頁 549。

在第二段【圖 5】圖像情節的一開始，首先看到的是晉文公乘車離去的場面。隨著卷軸的展開，觀者的視線才逐漸地進入到以圍籬圍起的宮廷場景之中。在屋內，畫有一人正向站立著的鄭文公躬身行禮的畫面，雖然此一人物也是身著紅衣，但是從其未佩帶寶劍的情況看來，此人應該不是晉文公，而是在故事情節中，向鄭文公進言的鄭國大夫叔詹。

同樣地，在圖後抄錄了《左傳》的記述：

及鄭，鄭文公亦不禮焉。叔詹諫曰：「臣聞天之所啟，人弗及也。晉公子有三焉，天其或者將建諸，君其禮焉。男女同姓，其生不蕃。晉公子，姬出也，而至于今，一也。離外之患，而天不靖晉國，殆將啟之，二也。有三士足以上人而從之，三也。晉、鄭同儕，其過子弟，固將禮焉，況天之所啟乎？」弗聽。

在這裡，畫家是依照著原本《左傳》文字的敘述順序來安排畫面。由於畫卷的展閱方式，是以由右至左的方向來進行，因此，當我們以觀賞手卷作品的原有方向順序，來觀看這件作品時，就會得到一個有如在閱讀《左傳》文字般的印象。畫家首先在畫面當中，以晉文公的離去，暗示出鄭文公並未禮遇晉文公。接著才在隨後的畫面中，畫出叔詹勸諫鄭文公的場景。此種設計，又再一次反映了此件作品，於圖像與文字間的相互呼應關係。

（三）及楚

隨著《左傳》的記載，接下來所要描繪的，是晉文公到楚國的經歷【圖 6】。可以在圖像之後，看到對於這段文字的抄錄：

及楚，楚子饗之，曰：「公子若反晉國，則何以報不穀？」對曰：「子女玉帛則君有之，羽毛齒革則君地生焉。其波及晉國者，君之餘也，其何以報君？」曰：「雖然，何以報我？」對曰：「若以君之靈，得反晉國，晉楚治兵，遇于中原，其辟君三舍。若不獲命，其左執鞭弭，右屬橐鞬，以與君周旋。」子玉請殺之。楚子曰：「晉公子廣而儉，文而有禮。其從者肅而寬，忠而能力。晉侯無親，外內惡之。吾聞姬姓，唐叔之後，其後衰者也，其將由晉公子乎。天將興之，誰能廢之。違天必有大咎。」乃送諸秦。

此段圖像所描繪的，是車隊正在行進間的場面。在這段畫面當中，共畫有六輛馬車。在車隊最末端的一輛馬車，由於受到了山壁的遮蔽，只露出了車架的頂棚，由此我們可以推測，車隊首先是行經一段被山壁所遮蔽的路徑，由左至右地

從畫面的背景處向前景處推進，然後再於脫離了岩石遮蔽之處，轉而朝向畫面的左方前進。畫家選擇以如此曲折的山徑，來作為此段故事的場景，無疑是想要表現出晉文公處境的艱困。

若將文字與圖像進行比對，可以發現，文字所講述的內容，是晉文公與楚成王交涉的過程，以及楚成王對於晉文公的觀感，其中並未明確提及有關於車隊行進的事蹟。然而在這裡，畫家卻選擇以一段並未在文字中出現的情景，來作為對於此段故事的圖像表現，這可能是因為故事所講述的內容，是晉文公向楚成王所作出的許諾，和楚成王對晉文公個人品性的想法，皆難以用圖像輕易地表達出來。因此，作者對於此段畫面的處理，一方面是以艱苦的旅途來襯托晉文公處境之艱辛，一方面也具有將故事的敘述，順利地過渡到下一個場景的功用。

(四) 懷嬴

作品的第四段【圖7】，畫的是晉文公到達秦國之後所發生的事蹟。在畫面當中，畫有晉文公與五名女子。圍繞在晉文公身邊的三名女子，其中一人雙手持匜，為晉文公倒水；一人手捧盆狀器皿，接盛倒出的水；一人則手捧布巾侍立在旁。在畫幅的中、後段，另外還有一名女子正朝向晉文公走去；以及一名站立在屋內的女子。根據《左傳》的記載，晉文公到秦國之後：

秦伯納女五人，懷嬴與焉。奉匜沃盥，既而揮之。怒曰：「秦、晉匹也，何以卑我？」公子懼，降服而囚。

在這裡，畫家並未將懷嬴因受辱而生氣，或隨後晉文公脫掉上衣向懷嬴請罪等富有戲劇張力的故事情節，作為畫面表現的題材，反而是以畫中女子正恭順地服侍晉文公洗手的方式，來引導觀者聯想出此段故事的後續情節。此種以無劇情的圖像來表現一段戲劇性情節的方式，反映出這是一件以道德訓誡為目的而作的作品，因此刻意抑制作品中的情緒性表現。⁴⁰

另外，值得特別留意的是，於此段畫面之後，不僅寫下了關於懷嬴一段的文字，也同時寫下了另一則在不同時空環境下發生的事蹟。這段文字描述的是晉文公在秦國期間的遭遇：

他日，公享之。子犯曰：「吾不如衰之文也。請使衰從。」公子賦《河水》，公賦《六月》。趙衰曰：「重耳拜賜。」公降，拜，稽

⁴⁰ Kohara Hironobu, "Narrative Illustration in the Handscroll Format," *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1991), p. 251.

首，公降一級而辭焉。衰曰：「君稱所以佐天子者命重耳，重耳敢不拜。」

此則文字所講述的是，晉文公與秦穆公於一次的宴會當中，分別以自選的詩篇來表達自己的心志。秦穆公以《詩經·小雅·六月》來暗示當時的公子重耳，他有意於擁立重耳成為將來的晉國君主。此段文獻的記載，進一步地暗示了，將來秦穆公將以武力送晉文公重回晉國的後續發展。雖然獲得秦穆公的支持，是晉文公能夠順利歸國的關鍵因素，然而此段文字卻並未被選擇作為圖像表現主題的原因，則可能與其敘事性不足的缺憾有關。

(五) 投璧於河

隨著《左傳》的記載，接下來所講述的是晉文公於即將歸國前，與子犯於黃河邊發生了投璧於河的插曲。在此段畫面【圖8】的起始處，我們可以看到子犯與晉文公站立在河岸邊，而子犯雙手捧著圓璧，正向晉文公彎腰行禮。在畫面的中段，還可以看到一位隨從，正牽引著從馬車前解開的兩匹馬匹，往河岸的方向走去。藉此成功地暗示出這是一個晉文公正要準備渡河的場景。《左傳》對於這段故事的記載，也被抄寫在圖像之後：

及河，子犯以璧授公子，曰：「臣負羈縲從君巡於天下，臣之罪甚多矣。臣猶知之，而況君乎？請由此亡。」公子曰：「所不與舅氏同心者，有如白水。」投其璧于河。

這段文字講述的是，晉文公的舅舅子犯，以自己曾於流亡期間對文公作出不敬行為為藉口，向晉文公請去，以測試文公對舊臣的態度。⁴¹ 晉文公隨即將璧玉作為請求河神見證的信物，表明自己必定不會離棄這些曾與他共患難的臣子。

⁴²

畫家在這裡並沒有以晉文公將璧玉投擲入河的畫面，來述說這段故事，反而是以故事情節起始處，作為臣下的子犯正在向晉文公進言的場面，來表現這段故事。正如同在之前幾段畫面中所看到的，畫家避免使用情緒性的表現，好讓畫面中的故事人物，皆能夠依禮而行，使得作品的道德勸說目的，能夠不被畫面的敘事性所減損。

(六) 歸晉

⁴¹ 子犯的求去，與其想要試探晉文公對於舊臣的態度有關。而子犯宣稱自己對文公所犯下的罪過，其一為因公子重耳於五鹿，其二為受曹衛兩國的怠慢，其三為乘醉出公子於齊國。詳細的故事情節，可參考馮夢龍，《東周列國志》第三十六回，頁232。

⁴² 《左傳注疏》，卷十四，收錄《文淵閣四庫全書·經部第一三七冊》，頁322。

在作品的最後一段【圖 9】，是以晉文公最終順利地回到晉國作結。在圖像的末尾寫到下了：

濟河，圍令狐，入桑泉，取白衰。二月甲午，晉師軍于廬柳。秦伯使公子繫如晉師，師退，軍于郇。辛丑，狐偃及秦、晉之大夫盟於郇。壬寅，公子入于晉師。丙午，入于曲沃。丁未，朝于武宮。

在這裡，文字的記載止於「朝于武宮」，並未將段末的「戊申，使殺懷公于高梁，不書亦不告也」⁴³一併寫上，是有意識地迴避了晉文公的弑君行爲。

而在圖像方面，出現在此段畫面中的晉文公，已經是以國君的裝扮出現。對照於文字的記載，乘坐於馬車之中的文公，似乎正要前往晉武公廟去朝拜，以宣示其統治的正當性。而車隊由左至右的行進方向，似乎也呼應了在圖像結束後，將畫卷重新捲收的動作，使得整件作品能有一個清楚明晰的結束。

（七）小結

書寫於畫卷上的文字，流暢而自然，並符合高宗一貫所使用的黃庭堅書體風格，因而被認定爲高宗的親筆書跡。⁴⁴ 在《畫繼補遺》當中，也記載了高宗曾親自書寫《胡笳十八拍》的拍辭，並預留作畫的空間，隨後讓李唐於其中補上圖像畫面的事蹟。⁴⁵ 若此則記載爲真，《晉文公復國圖》應當也是以相同的模式作成。

綜觀《晉文公復國圖》的圖文表現，圖像所呈現的情節與文字內容，是相輔相成的。例如在第一段「及宋」的畫面當中，就畫出了要贈送給晉文公的馬匹；在第二段「及鄭」的表現上，也是緊密地依循著文字敘述的順序來安排畫面；在第四段的「懷羸」一段當中，也畫出了洗手的情景。另外，在第六段「及河」的表現上，由於文字僅述及晉文公與子犯之間的對話，因此，用以暗示渡河情景的隨從與馬匹，則被安排在畫幅的後段。於畫中的各段落裡，我們都可見到，畫家將各段故事最具代表性的物件與動作畫出，因此使得觀者能夠藉由這些特徵，聯想到《左傳》的文字。然而也由於某些故事段落的敘事性並不明顯，例如第三段的「及楚」，《左傳》原文所敘述，並不是實際發生的事件，而是人物在想法上的交換。因此，畫家唯有畫出車隊行經的畫面，來接續往後的故事發展。

⁴³ 《左傳》僖公二十四年，收錄《文淵閣四庫全書·經部第一三七冊》，頁 322。

⁴⁴ Fong Wen. *Beyond Representation- Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992), p. 202.

⁴⁵ 「……余家舊有唐畫胡笳十八拍，高宗親書劉商辭，按拍留空絹，俾唐圖寫。」莊肅，《畫繼補遺》，收錄厲鶚《南宋院畫錄》卷二，頁 548。

雖然《晉文公復國圖》不僅從圖繪的範圍到表現的內容，都受到了文字的限制，然而我們仍可以從中看出畫家的創作巧思與風格技法。人物的衣著，是由粗細一致的線描畫成，且人物的形體和姿態的表現，皆相當清晰自然；而在樹石的描繪方面，則是以較為寬粗，並具有書法性變化的線條勾勒出來。圖中的樹形曲折而多節瘤，且常見有相互交疊之處，然而畫家也能夠藉由對不同樹葉形式的描繪，成功地區分出彼此之間的空間距離；另外，對於岩石的表現，則是以小斧劈皴擦出岩石的堅硬質感。因此雖然這件作品在題材方面，具有明顯的功能性目的，然而在作品的藝術性方面，仍具有相當的可觀之處。

四、結論

比較《晉文公復國圖》與《中興瑞應圖》之間的異同，可以發現，雖然兩者皆為高宗朝時，為了滿足贊助者的政治目的而作出的敘事長卷作品；且兩者皆是以圖文相間的方式製成。然而在內容表現上，兩者則有實質上的不同。於題材方面，《中興瑞應圖》所要呈現的是瑞應事件的神奇性，而《晉文公復國圖》所述說的則史書所載的歷史故事。因此在兩者對於圖像情境的選擇標準也有些差距。

《中興瑞應圖》是以故事情節的最高潮處，作為圖像表現的對象。此種著重作品情緒渲染力的設計，是爲了要強化君主的神聖性；《晉文公復國圖》則是僅以幾個具代表性的動作與物件，來提示故事情節的發展。而此種捨棄了作品戲劇性的表現方式，則能夠使作品的道德勸喻功能獲得加強。

雖然諸如《晉文公復國圖》、《中興瑞應圖》，以至於《迎鑾圖》，都是將敘事文本圖像化的作品，但這並不就此意味著，僅有這些具有強烈敘事性的繪畫作品，才具有政治宣傳的功能。《詩經》在高宗希望能夠藉由儒教經典的傳布，來宣示其政權正統的願望之下，被馬和之畫成了繪畫作品。⁴⁶ 由於《詩經》文本具有了韻文的特性，因此畫家在將文字轉譯為圖像的過程之中，所要考量的問題，可能將與上述過的這些敘事畫作品不太一樣。而兩者之間的異同關係，也將是一個值得繼續深入研究的議題。然而礙於篇幅的關係，在此僅將此一議題提出，留待將來有更充分的研究。

⁴⁶ 關於對馬和之《詩經圖》的研究，可參見 Julia K. Murray, *Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes* (Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press, 1993).

參考資料

1. 《秘殿珠林·石渠寶笈》。台北：國立故宮博物院，1971。
2. 周·左丘明，《左傳》，收錄《文淵閣四庫全書·經部第一三七冊》。台北：台灣商務，1983。
3. 宋·曹勛，《松隱集》，收錄《文淵閣四庫全書·集部第六八冊》。台北：台灣商務，1983。
4. 元·托克托等編，《宋史》，收錄《文淵閣四庫全書·史部第三八冊》。台北：台灣商務，1983。
5. 明·馮夢隆，《東周列國志》。台北：三民書局，1980。
6. 清·厲鶚，《南宋院畫錄》八卷，收錄《文淵閣四庫全書·子部第一三五冊》。台北：台灣商務，1983。
7. 福開森，《歷代著錄畫目》。台北：文史哲，1982。
8. 李隆獻，《晉文公復國定霸考》。台北：台灣大學，1988。
9. 倪再沁，《李唐及其山水畫之研究》。台北：文史哲，1991。
10. 《朵雲》編輯部編，《中國繪畫研究論文集》。上海：上海書畫，1992。
11. 徐書城，《宋代繪畫史》。北京：人民美術，2000。
12. 徐邦達，《〈宋人畫人物故事〉應即〈迎鑾圖〉考》，《文物》第8期（1972），頁61-63。
13. 鈴木敬著，魏美月譯，〈試論李唐南渡後重入畫院及其畫風之演變（上）〉，《故宮季刊》第17卷第3期，頁57-74。
14. 鈴木敬著，魏美月譯，〈試論李唐南渡後重入畫院及其畫風之演變（下）〉，《故宮季刊》第17卷第4期，頁65-80。
15. Fong, Wen. *Beyond Representation-Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992.
16. Kohara, Hironobu. "Narrative Illustration in the Handscroll Format," *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, pp. 247-266. New York: Metropolitan Museum of Art, 1991.
17. Murray, Julia K.. "Sung Kao-Tsung as Artist and Patron: the Theme of Dynastic Revival," *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (ed. Chu-tsing Li), pp. 27-36. Kansas: University of Washington press, 1989.
18. Murray, Julia K.. "Ts'ao Hsun and two Southern Sung History Scrolls," *Ars Orientalis* Vol. 15 (1985): 1-29.
19. Murray, Julia K.. *Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes*. Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press, 1993.
20. Teruwo Akiyama. "A Painting by Li T'ang," *Artibus Asia*, Vol. 14, No. 3 (1951): 209-212.

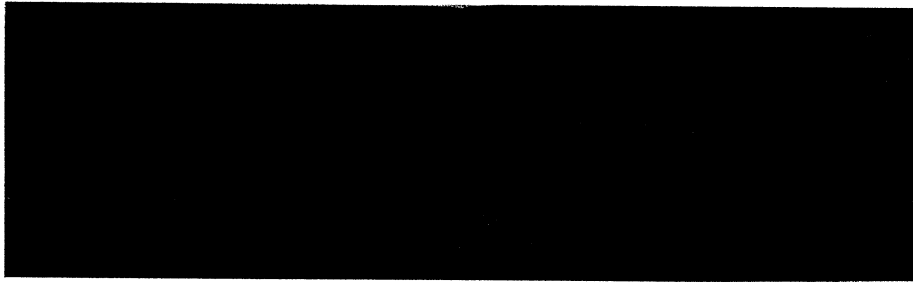
圖版



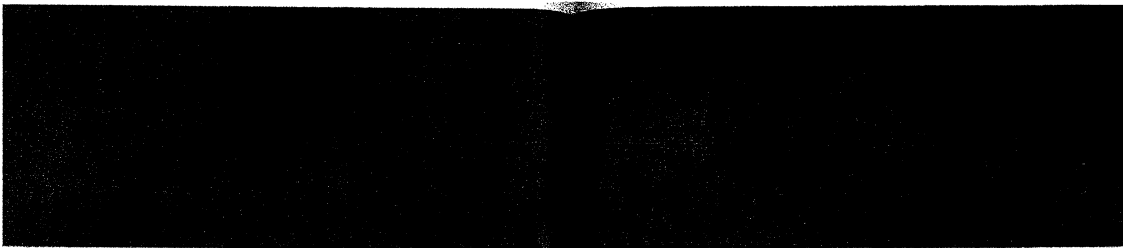
【圖 1】李唐，《萬壑松風圖》，台北故宮。



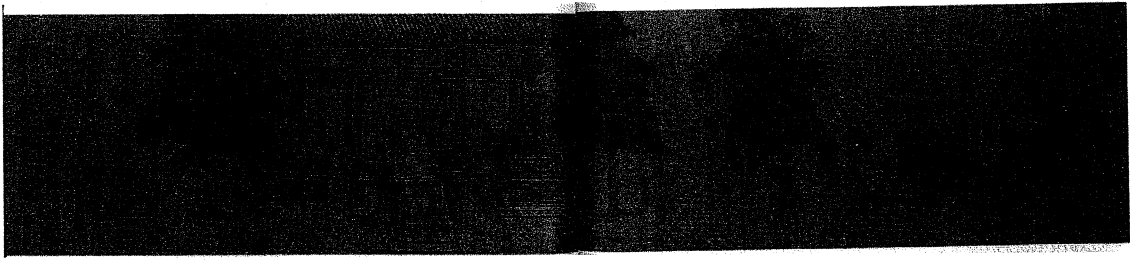
【圖 2】李唐，《山水軸》（復原），日本高桐院。



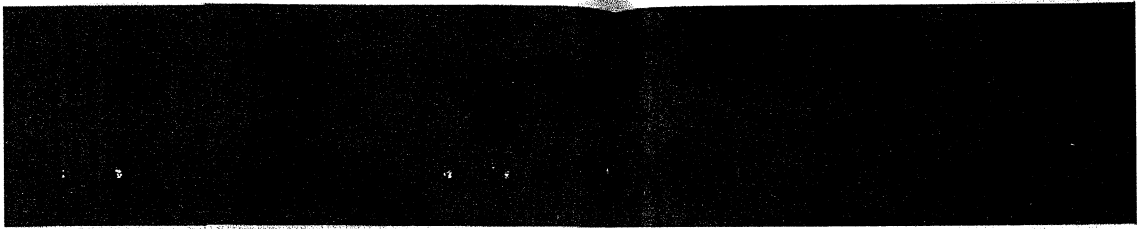
【圖 3】李唐，《采薇圖》，北京故宮。



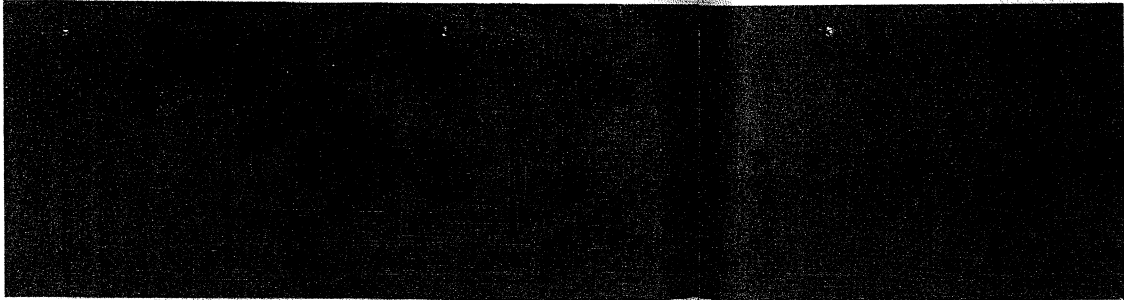
【圖 4】李唐，《晉文公復國圖》第一段，大都會博物館。



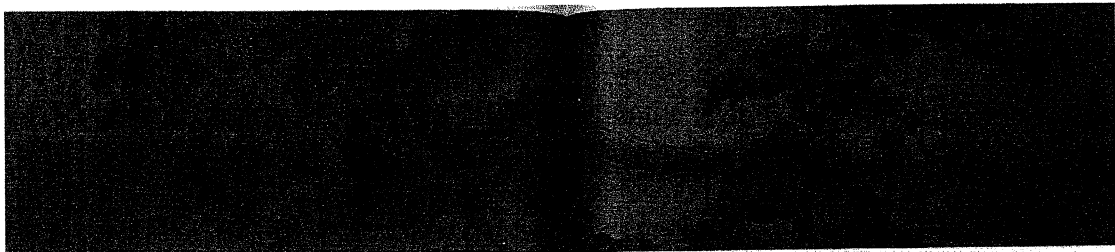
【圖5】李唐，《晉文公復國圖》第二段，大都會博物館。



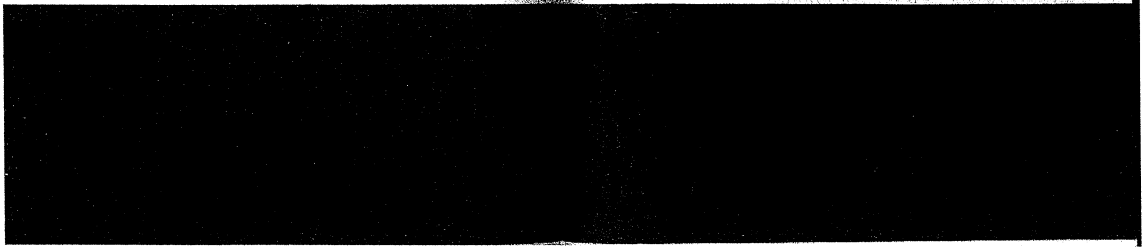
【圖6】李唐，《晉文公復國圖》第三段，大都會博物館。



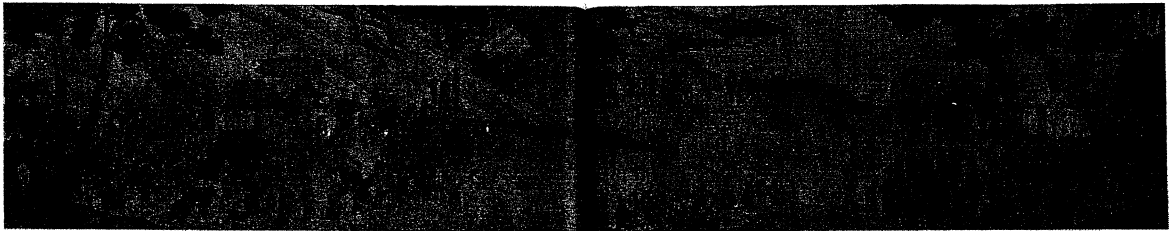
【圖7】李唐，《晉文公復國圖》第四段，大都會博物館。



【圖8】李唐，《晉文公復國圖》第五段，大都會博物館。



【圖9】李唐，《晉文公復國圖》第六段，大都會博物館。



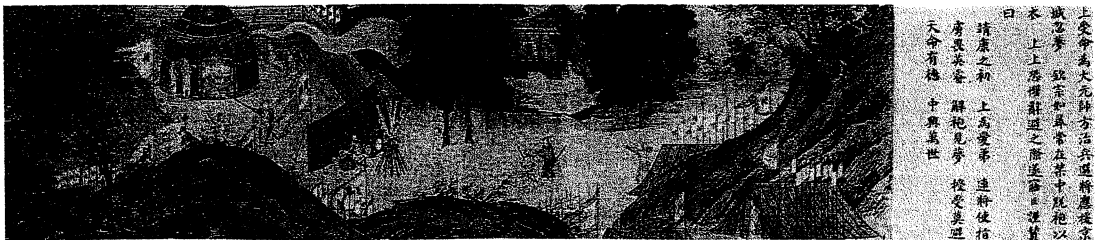
【圖10】《迎鑾圖》，上海博物館。



【圖11】傅蕭照，《中興瑞應圖》第七段，天津市美術館。



【圖12】傅蕭照，《中興瑞應圖》第九段，天津市美術館。



【圖13】傅蕭照，《中興瑞應圖》第十二段，天津市美術館。