

「出塞」或「歸漢」——王昭君與蔡文姬圖象的重疊與交錯

衣若芬

一．

繪畫中出現女性，大致可以概括為三種情形，一為替特定對象寫真的肖像畫；二為不詳畫中人物身份背景的美人畫；此外即為以歷史或傳說中人物為素材的人物故事畫。

在女性人物故事畫中，經常被圖繪者，蓋為王昭君、蔡文姬、楊貴妃。這三位中國歷史上的名女人之所以受到畫家的青睞，不僅僅是其傳奇色彩濃厚、家喻戶曉的生平事蹟，能夠達到雅俗共賞的效果；對於具有知識水平的觀畫者而言，這三位女子本來就是富含爭議，話題性很強的角色，在詠史抒懷的文學作品中頻繁現身。觀畫而寄寓情志，賞心悅目的女性圖像被賦予較為高尚的思想內涵，讓觀畫的行為有了有別於「好好色」的道德指標¹。

由於歷代的踵事增華，加上文人的褒貶品評，王昭君、蔡文姬和楊貴妃已經成為借古論今的重要觸媒。對於這三位女子的不同觀照視角，創造出仁智互見的多重意義，是詩人與畫家始終興致勃勃的動力。倘若當時又適逢與這三位女子的生平事蹟相彷彿的局面，王昭君、蔡文姬和楊貴妃更形同政治的象徵符號，被大張旗鼓地反覆操作。

王昭君、蔡文姬和楊貴妃雖然時代迥然，而且各自有不同的人生際遇，圖畫裡的三位女子卻經日積月累，形象逐漸重疊或交錯，最為明顯的，是描繪騎馬出行場面的「昭君出塞圖」、「文姬歸漢圖」以及「楊妃上馬圖」（圖 1、圖 2）。

2

圖象上的肖似與文學作品裡的類比及聯想有關，例如由昭君對照楊貴妃，晚唐張蠙的〈青塚〉詩云：

¹ 衣若芬：〈北宋題仕女畫詩析論〉，《觀看·敘述·審美——唐宋題畫文學論集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004年），頁194-265。

² 例如王昭君故事畫也有題為「昭君上馬圖」者，郭祥正(1035-1113)有〈林和中家觀畫卷五首〉，其四為〈王昭君上馬圖〉，見〔宋〕郭祥正撰，孔凡禮點校：《郭祥正集》（合肥：黃山書社，1995年），頁457。南宋程敦厚(高宗紹興五年進士)有〈題陳宏畫太真上馬圖〉，見北京大學古文獻研究所編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1991年-），冊35，卷1971，頁22081。樓鑰、許月卿、錢選均曾作「楊妃上馬圖」題畫詩。美國Freer Gallery藏有傳為宋末元初錢選所繪之「楊妃上馬圖」。

傾國可能勝效國，無勞冥冥更思回。太真雖是承恩死，祇作飛塵向馬嵬。³

元代張可久【越調】寨兒令〈題昭君出塞圖〉也和張蠟一樣，認為昭君為國犧牲，勝於楊貴妃在馬嵬坡自縊以謝罪。

辭鳳閣，盼灤河，別離此情將奈何。羽蓋峨峨，虎皮馱馱，鴈遠暮雲闊。建旌旗五百沙陀，送琵琶三兩宮娥。翠車前白橐駝，雕籠內錦鸚哥。他，強似馬嵬坡。⁴

至於昭君和文姬，同屬漢代史實、同具胡漢因緣，故事背景同樣包括行旅大漠，命運相近的兩人，結局卻十分懸殊，更是經常被文人相並論。有趣的是，原本各自形象鮮明的兩人，在被文人相提並論之際，圖像中的昭君與文姬有逐漸靠攏的趨勢，以至於有些傳世的畫作無法判定其主題，而由於無法判定其主題，連帶地也影響了對於創作動機、內在意涵的理解。

是「出塞」，還是「歸漢」？昭君與文姬的例子，顯示了女性文學與圖像互融互涉的歷史現象。

二．

史料中所見，唐代畫家閻立本(?-673)曾畫「昭君妃(自注：音配)虜」，昭君「戴帷帽以據鞍」⁵，被記錄此圖的北宋郭若虛批評為「丹青之病」，因為「帷帽創從隋代」。晚唐時講說「王昭君變文」可能還搭配畫卷，吉師老〈看蜀女轉昭君變〉詩云：「翠眉顰處楚邊月，畫卷開時塞外雲。」⁶明人著錄裡還有韓幹(?-780)的「明妃上馬圖」⁷、南唐陸晃(約929-936年前後在世)所繪的「昭君圖」⁸。

圖繪蔡文姬故事出現的時代則較晚，大約在北宋末年。《宣和畫譜》記內府收藏有李公麟的「蔡琰還漢圖」⁹。傳為蔡琰所作的〈胡笳十八拍〉和〈悲憤詩〉為蔡文姬故事畫提供了素材。中唐詩人劉商模擬蔡琰作品的〈胡笳十八拍〉，較蔡琰之作更為廣泛地被題寫在南宋人畫的「胡笳十八拍圖」中。「胡笳十八拍圖」由於有文字對照，不會被誤認為昭君事蹟，本文僅就「歸漢圖」系列談論。

³ [清]彭定求等編：《全唐詩》(北京：中華書局，1992年)，冊20，卷702，頁8083。

⁴ [元]張可久撰，[清]勞平甫校：《新刊張小山北曲聯樂府》(上海：上海古籍出版社，1995年《續修四庫全書》本，據南京圖書館藏清勞平甫抄本影印)，卷中，頁191。

⁵ [宋]郭若虛：《圖畫見聞誌》(臺北：臺灣商務印書館，1983年《文淵閣四庫全書》本)，卷1，頁10b。

⁶ 《全唐詩》，冊22，卷774，頁8771。

⁷ [明]張丑：《南陽名畫表》(上海：上海書店，1994年據翠琅玕叢書本影印)，頁4a。

⁸ [明]汪珂玉：《珊瑚網》(臺北：臺灣商務印書館，1983年《文淵閣四庫全書》本)，卷47，頁35。

⁹ 《宣和畫譜》(臺北：臺灣商務印書館，1983年《文淵閣四庫全書》本)，卷7，頁10b。

現存較早的昭君故事畫，可以宮素然「明妃出塞圖」(圖 3，以下簡稱「宮卷」)為代表。此圖與題為金代張瑀的「文姬歸漢圖」¹⁰(圖 4，以下簡稱「張卷」)構圖非常相近。宮卷全幅可分為前導及執旗二人(一小駒尾隨)、明妃及侍女(前有兩位隨從)、護駕七人、殿後一人(旁有一犬)四個段落，為紙本水墨畫，縱 30.2 公分，橫 160.2 公分，現藏日本大阪市立美術館。張卷少一人前導及女主角旁的侍女，為絹本墨筆淡彩畫，縱 29 公分，橫 127 公分，現藏吉林省博物館。

由於圖中繪有懷抱琵琶的侍女，宮卷被認定為昭君主題畫，張卷則只畫了騎馬的仕女，缺乏其他佐供參證的元素，自明末以來，便被視為文姬主題畫。直到二十世紀，美術史學者才不受限於乾隆皇帝(1711-1799)以及王士禛(1634-1711)的題詩¹¹，而考慮將張卷也歸於昭君主題畫¹²。宮卷與張卷的複雜關係還有一些需要細緻考察的討論空間¹³，本文暫且按下。目前美術史學者一般的共識為：張卷作於金代，早於宮卷，因畫家所屬「祇應司」設置的時間，推測作於金代中後期。宮卷晚於張卷，形製頗受張卷的影響，其圖繪時間下限則眾說紛紜，莫衷一是。¹⁴

張卷上有乾隆皇帝的題詩：

別足修史猶不許，何用千金贖一女。去留兩地不忍言，十八拍中字字苦。明妃無還蔡女還，紅顏命亦有夷難。漢家鄉郡原如故，二十年來轉眼間。何人筆底傳神韻，八字雙眉蹙千恨。前瞻故國心欲飛，迴憶雙兒淚偷拭。颼颼獵背朔風生，嚴寒那畏歸鞭鳴。候門父老意何急，戎王馬上難為情。¹⁵

¹⁰ 此圖上款署為「祇應司 張□畫」，經郭沫若考訂為「張瑀」，學者多從其說。見郭沫若：〈談金人張瑀的文姬歸漢圖〉，《文物》1964年第7期，頁1-6。此外，鄭國認為此字為「珣」，高木森認為此字為「茂」，見鄭國：〈金張珣《昭君出塞圖》的初步研究〉，《考古與文物》1981年第3期，頁120-121+32。高木森：《宋畫思想探微》(臺北：臺北市立美術館，1994年)，頁180。

¹¹ [清]王士禛：〈文姬歸漢圖〉(自注：宋南渡祇候司張某畫)，《漁洋山人精華錄》(臺北：臺灣商務印書館，1979年《四部叢刊正編》本)，卷3，頁19。

¹² 主張此說的有：謝稚柳：〈北行所見書畫瑣記〉，《文物》第10期(1963年)，頁33。鈴木敬：《中國繪畫史——遼金繪畫》(東京：吉川弘文館，1981年)，頁131。鄭國：〈金張珣《昭君出塞圖》的初步研究〉。楊仁愷：《國寶沉浮錄：故宮散佚書畫見聞考略》(上海：上海人民美術出版社，1992年)，頁537。黃秀蘭：《宮素然《明妃出塞圖》與張瑀《文姬歸漢圖》析辨——金元時期昭君故事畫研究》(臺北：臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1999年)。

¹³ 關於宮卷與張卷的比較，可參看劉淵臨：〈文姬歸漢圖與明妃出塞圖之研究〉，《國立編譯館館刊》第1卷第3期(1972年6月)，頁207-219。蘇興鈞：〈宮素然《明妃出塞圖》之考辨〉，《博物館研究》1993年第2期，頁97-106。黃秀蘭：《宮素然《明妃出塞圖》與張瑀《文姬歸漢圖》析辨——金元時期昭君故事畫研究》。

¹⁴ 宮卷的時代有幾個說法：宋、金(或金末元初)、元、明清。或認為是明清人摹本；或認為部分為真跡，部分為摹本。關於本圖，筆者有另文專論。

¹⁵ 〈文姬歸漢歌題宋人畫〉，[清]清高宗御製，[清]蔣溥等奉敕編：《御製詩集·二集》(臺北：臺灣商務印書館，1983年《文淵閣四庫全書》本)，卷4，頁16-17。

乾隆皇帝說畫中女子「八字雙眉蹙千恨」，王士禛也形容道：「聳肩顰黛愁不娛」，然而細看張卷，女主角並不像兩人所描述的那樣憂傷，反而有一種毅然的神情(圖 5)，是否因為先入為主的觀念，而產生如此的解讀？

乾隆皇帝說：「明妃無還蔡女還，紅顏命亦有夷艱」，宮卷後明代成化年間的張錫也題云：「琵琶中國彈未已，有人轉眼悲胡茄〔按：當作「笳」〕。」(圖 6)早在元代，便有在昭君和文姬圖畫的題詩中將兩人互相比較的寫法，例如王惲(1227-1304)〈蔡琰歸漢圖〉：

明妃光寵照龍沙，枉說琵琶憶漢家。去住兩難心最苦，就中哀怨是胡笳。¹⁶

許有壬(1287-1364)〈題友人所藏明妃圖〉：

臂香骨沁守宮虐，金鎖重門怨銀鑰。深宮有眼不識春，晝長時聽雲間樂。平生所見惟監宮，今朝豈期見畫工。君王知畫不知妾，薄命已分如秋蓬。黃沙漫漫天無窮，驚飈吹老紅芙蓉。穹廬明日又何處，此生遂負南歸鴻。和親納侮號上策，建議詒謀婁敬貴。妾身雖苦免主憂，猶勝專寵亡人國。關山寥落夢亦迷，嫁雞正爾隨雞飛。人間生女莫望貴，只可近作田家妻。琵琶聲斷霜天月，青塚至今青不歇。後來却有蔡文姬，千古胡笳辱哀拍。¹⁷

對照昭君與文姬，詩人大多著眼於其能否還鄉，並且援引為評騭其德行的依據，明人周鼎〈蔡琰歸漢圖〉云：

縱多文思出天機，贏得胡笳淚滿衣。萬里歸來身再辱，不如青塚不言歸。¹⁸

因此，畫中角色的行進方向是「出塞」或是「歸漢」，便成為確立畫題以及臧否人物的關鍵。有的學者認為「自左而右」意謂「歸漢」，因此張卷畫的是文姬。但是同樣的行進方向，宮卷卻憑著畫中侍女的琵琶被理解為昭君。而同為懷抱琵琶，而且是「自右而左」行進，明代仇英(約 1498-約 1552)的一幅扇面畫又被訂為「文姬歸漢圖」(圖 7)，這是怎麼回事呢？

三．

題為仇英的「文姬歸漢圖」扇頁，現藏南京博物院，為金箋設色畫。畫面中女主角身穿漢人服裝，騎乘白馬，右手衣袖略掩下頷，左手下垂於膝前，她既不拉執韁繩，後座又無人協助，還要與前頭的大隊人馬一齊登山越嶺，可見畫家並

¹⁶〔元〕王惲：《秋澗先生大全文集》(臺北：臺灣商務印書館，1979年《四部叢刊正編》本)，卷28，頁16a。

¹⁷〔元〕許有壬：《圭塘小藁》(臺北：世界書局，1988年《景印摘藻堂四庫全書薈要》本，據國立故宮博物院藏清乾隆四十三年〔1778〕鈔本影印)，卷2，頁8，總頁618。

¹⁸〔明〕周鼎：〈蔡琰歸漢圖〉，〔清〕陳邦彥等奉敕編：《御定歷代題畫詩類》(臺北：臺灣商務印書館，1983年《文淵閣四庫全書》本)，卷43，頁4b。

不顧慮是否符合常理，而是選取了非常具有靜態表演意味的姿勢，讓觀者生心我見猶憐之感。在女主角的身後，有三位侍女，一位雙手環擁琵琶、一位提著包裹、一位抱著小孩(圖 8)。是否因為有小孩同行，而令人聯想到曾在異邦生育二子的蔡文姬？然而根據史實，文姬的二子並未隨母歸漢。在女主角之前引路的胡人(圖 9)常見於明代版畫中圖繪的胡人樣貌，嚴格說來，這種髡頂而僅留兩側耳上頭髮的特徵較像契丹人¹⁹。胡人所擎的飄揚旌旗則與宮卷和張卷裡金人的黑底日旗雷同。

同樣為仇英所繪，現藏北京故宮博物院，十開冊頁的「人物故事圖」中，有一張為「明妃出塞」(圖 10)。此圖畫女子坐於橐車中，對坐的侍女攜琵琶(圖 11)，車騎正在胡人的前導下渡水。「明妃出塞」和「文姬歸漢」都畫了一位抱著鳥首瓶壺的胡人，或許出於當時對於異族的印象(圖 12)。

比較兩張仇英的畫作，發現為其製定標題者並沒有絕對的準則，即使自宋代以來，琵琶已經成為昭君圖像的基本配備物件，從繪畫到工藝美術(圖 13)²⁰皆可得見，但也不是類似畫面的唯一辨識依據。

明清戲曲小說中的插圖，除了大致遵守前代的構設習慣，還隨著故事的演變發展，創造出頗富戲劇效果的昭君圖畫。例如明代沖和居士所輯的《新鐫出像點板怡春錦曲》的《青塚記》裡，畫呼韓邪單于迎接昭君的情形²¹(圖 14)，我們看見昭君的坐姿和仇英的「文姬歸漢圖」扇面如出一轍，都是右手衣袖略掩下頰，左手垂置膝前，昭君的身後有抱著琵琶的侍女。仔細再看，昭君的頭上竟然生出了一對長羽翎，這顯然是戲曲舞台的裝束。同樣的坐姿和裝束，也見於王驥德(約 1557-1623)所輯《古雜劇》中，馬致遠(約 1250-1323?)所撰《漢元帝孤雁漢宮秋》的插圖(圖 15)²²。作者不詳的明末《王昭君出塞和戎記》裡，昭君的那對羽翎更為誇張(圖 16)。在清代褚人穫 (1635-?) 的《隋唐演義》第三十五回，隋煬帝看薛治兒扮演的王昭君，打扮的就是：「頭上錦尾雙豎，金絲扎額，貂套環圍，身上穿著一件五彩舞衣，手中也抱著一面琵琶。」²³「錦尾雙豎」正是那對羽翎；而「金絲扎額，貂套環圍」，指的應該就是《紅樓夢》裡王熙鳳和史湘雲戴的「昭

¹⁹ 周錫保：《中國古代服飾史》(北京：中國戲劇出版社，1991年)，頁346-347。黃能馥，陳娟娟：《中華歷代服飾藝術》(北京：中國旅遊出版社，1999年)，頁285-334。

²⁰ 陳階晉：〈故事的真相與意涵——試談元代工藝作品中的幾件人物圖像與當時文學之間的關連(上)(下)〉，《故宮文物月刊》19卷4期及5期，頁22-34；頁60-83。

²¹ 此劇情承襲自元代馬致遠的《漢元帝孤雁漢宮秋》。

²² [明]王驥德編：《古雜劇》(上海：上海古籍出版社，1995年《續修四庫全書》本，據北京圖書館藏明顧曲齋刻本影印)，頁161。又參傅惜華編：《中國古典文學版畫選集》(上海：上海人民美術出版社，1981年)，頁467。

²³ [清]褚人穫：《隋唐演義》(昆明：雲南人民出版社，1981年)，頁309。

君套」²⁴。「昭君套」是一種禦寒的頭飾，為「抹額」的一種，又稱「勒子」，顧名思義，蓋與昭君圖像有關。清代「揚州八怪」之一的畫家華嵒(1682-1756)的「昭君出塞圖」(圖 17)中，便可得見頭戴「昭君套」的模樣。

四·

無論是「出塞」還是「歸漢」，昭君和蔡琰總是基於不同的指認條件而個別存在於不同的脈絡中，明末清初的尤侗（1618-1704）《弔琵琶》雜劇卻安排了文姬奠祭昭君的情節，使得兩人同台演出。

《弔琵琶》第四折，蔡琰自道：

我想自古及今，惟有昭君和番，與我為二，所愧者只欠一死耳。
聞他青塚，近在幕南，趁此良宵，不免私攜酒餚，親往祭告一番
則個。²⁵

蔡琰一邊祭拜昭君，不免也感嘆自身，唱著：

【收江南】問青天。何意胭脂顏色喪祁連。似這般蛾眉宛轉委花
鈿。倒不如魂歸冥漠魂歸泉。²⁶

作者設計了「內作風起昭君抱琵琶騎馬隊子邊場下」的景象，陪同蔡琰的胡婦說道：「呀呀，娘娘，你看旋風起處，有一美人，抱著琵琶騎著馬，向墳頭打轉，好像昭君娘娘，怕也怕也。」

昭君和文姬在《弔琵琶》裡沒有對話交集，分屬陰陽兩界的兩人，透過文姬一心「以死明志」的墳前哀悼，作了舞台上超越現實的虛擬與合成。尤侗不拘歷史事實的想像，讓殉身成為文姬唯一的救贖，彷彿唯有如此，那些譏諷文姬不能「嫁雞隨雞」，守節以終的聲音方能止息。值得注意的是，文姬所欲效法的典範人物昭君其實比文姬的歷史評價更為參差，也並沒有逃過「女色敗國」的成見，例如明代唐龍(武宗正德三年〔1508〕進士)觀賞明妃圖後寫的〈明妃篇并引〉就批判昭君出塞和親是：「夷狄之熾，中國之衰；君政之否，女德之辱也」²⁷。而且依附著昭君衍生出的文藝作品更是汗牛充棟²⁸，背離史實的情況更較文姬事蹟嚴重得多。

²⁴ 《紅樓夢》第六回寫鳳姐「家常帶著秋板貂鼠昭君套」。第四十九回寫史湘雲「頭上帶著一頂挖雲鵝黃片金裏大紅猩猩氈昭君套」。又參高春明：《中國服飾名物考》(上海：上海文化出版社，2001年)，頁306-317。

²⁵ 〔清〕尤侗：《弔琵琶》(上海：上海古籍出版社，1995年《續修四庫全書》本，據1941年董氏誦芬室刻本影印)，頁16b。

²⁶ 同上註，頁19a。

²⁷ 〔明〕唐龍：《漁石集》(臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997年《四庫全書存目叢書》本，據上海圖書館藏明嘉靖刻本影印)，卷4，頁456。

²⁸ 關於昭君故事的演變及其研究，在筆者〈北宋題仕女畫詩析論〉一文中已經論述。又參魯歌、高峰、戴其芳、李世琦編注：《歷代歌詠昭君詩詞選注》(武漢：長江文藝出版社，1982年)。

尤侗的巧思固然「體貼」地為文姬的負面形象尋求開脫之道，讓讀者(或觀眾)體諒文姬身處逆境之情非得已，另一方面也暴露出昭君與文姬在其心目中缺乏個別生命主體的模糊現象。當然，我們也必須公允地指出，這種情形絕非僅見於尤侗，而是遍及許多的作者與畫家，不能獨苛一人，況且還必須考慮作者與畫家所受到的歷史限制。

五·

Meyer Schapiro認為：「文字是圖象的根源」²⁹，這個說法用在插圖上自是無庸贅言，本文所臚列的一些昭君圖畫便是隨著戲曲小說故事而產生的作品。排除插圖不談，昭君與文姬圖像的重疊與交錯仍然不能不歸因於文字的強大力量。張瑀被題為「文姬歸漢圖」的畫作由於有王士禛的著錄和乾隆皇帝的題詩，具有解釋的優先權，後人從美術史學的專業眼光，配合宮素然「明妃出塞圖」的比對研究，目前還不能完全為之「翻案」。

「琵琶」與「昭君」牽連在一起，始於石崇(249-300)的〈明君詞〉。石崇〈明君詞〉援引漢公主細君嫁烏孫故事，謂「昔公主嫁烏孫，令琵琶馬上作樂，以慰其道路之思」³⁰，而認為「其送明君，亦必爾也」³¹。石崇的「想當然爾」影響深遠，不但成為昭君詩文的重要意象，也再度證實了文字對於繪畫的主導趨勢。

然而，只倚賴畫上是否有琵琶並不足以含括所有的作品，即使畫有女子懷抱琵琶，也不能確鑿為昭君圖畫，南京博物院的仇英「文姬歸漢圖」就是一例，而與其構圖相近的版畫卻屢次出現於昭君故事圖中。

圖象學者提出的辨識圖象的方式和步驟為何不能普遍適用於昭君和文姬圖畫？因為圖象文本雖然滋乳於文字文本，圖象和文字仍在各自的傳統脈絡裡成長。以文學或歷史典故為題材的繪畫，顯示了圖象文本與其文字(或文化)淵源的「互文性」(intertextuality)³²現象，此二者之互文情況可能是統合，也可能是斷裂，甚至是矛盾的，筆者一系列關於詩/詩意圖/題畫詩的研究皆探討此議題。

此外，昭君和文姬的女性角色被當成政治的隱喻符號，終至失去其自身主體性，也是筆者關心的問題。

²⁹ Meyer Schapiro, *Words and Pictures : on the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text* (The Hague : Mouton, 1973).

³⁰ 這段故事又源於傅玄的〈琵琶賦〉：「聞之故老云：『漢送烏孫公主嫁昆彌，念其行道思慕，故使工人知音者載琴、箏、筑、箜篌之屬，作馬上之樂。』今觀其器，中虛外實，天地之象也；盤圓柄直，陰陽之序也。〔……〕故云琵琶。」〔清〕嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》(北京：中華書局，1958年)，〈全晉文〉，卷45，頁1716。

³¹ 〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：《文選》(臺北：華正書局有限公司，1984年)，卷27，頁393。

³² 「互文性」或譯作「互典」。法國學者克莉絲蒂娃(Julia Kristeva)認為：「任何文本都是其他文本的吸收和轉化」，這種「互文性」使得文本之間彼此相互參照，產生影響，形成網絡。藉用「互文性」(intertextuality)或是「跨文性」(transtextuality)理論解讀中國詩畫的例子，詳參衣若芬：〈骷髏幻戲：中國詩歌與圖象中的生命意識〉，《中國文哲研究集刊》第26期(2005年3月)。

本文以「展示」的方式，布置了金元以至明清的許多昭君和文姬圖像，呈現文學系統裡塑造的「琵琶」配「昭君」模式在相當程度上左右了畫家構想的昭君繪畫，但是加入了文姬故事圖一併觀察，得見繪畫系統繁衍出的昭君與文姬作品有些混亂失序。美術史學者的作法，主要是希望「還原真相」，筆者則推想，如果「卻把文姬當昭君」是個錯誤，錯誤形成的原因，是否在於作者並不能真正理解這兩位女子有何不同？也就是說，一旦被當成歷史典故，無論是在文學或是繪畫方面，都會被創作者任意挪移到他所樂意的觀看位置，給予描述和品評，過程中經過截取和篩選，原有的個體完整性被修改或重製，於是不復「原貌」。

舉例而言，南宋時繪製了一些「胡笳十八拍圖」，學者在探究其創作機緣時，咸指稱「胡笳十八拍圖」有如「中興瑞應圖」或是「迎鑾圖」，具有記錄禎祥的功能。蓋靖康之難(1126)時，高宗生母韋后隨徽宗及欽宗等被俘往北方，直到紹興十二年(1142)，由秦檜(1090-1155)從中斡旋的「紹興和議」約定下，才平安返回臨安³³。爲了慶賀母親歷劫歸來，以及政權的正統性，高宗利用圖象作爲宣告的媒介³⁴。僅就被掠至胡地，最後生還歸國的事件來看，韋后的命運的確可以喻爲文姬，然而，文姬在胡地改嫁生子，韋后是否也如此呢？這個問題研究「文姬歸漢圖」的學者並沒有談到，南宋黃冀之《南燼紀聞》、耐菴編的《靖康稗史》等書，卻透露韋后與一千女眷被送入猶如妓院的「洗衣院」，甚至說成了金將完顏宗賢的妻妾，生有二子，遭遇簡直和蔡琰一樣。³⁵繪製「文姬歸漢圖」的畫家，諸如畫院畫家李唐，之所以將韋后比擬爲蔡琰，難道膽敢有祝賀韋后生還之外的其他居心嗎？這個問題筆者日後再作申論，這裡姑且先採取以往的看法，南宋的「文姬歸漢圖」的政治意味，是通過蔡琰爲符碼的局部取樣，作者無須全面理解蔡琰的一生，而只側重她能夠被認可的一部分，作爲符碼的蔡琰並不等於歷史上存在的、可能寫過〈悲憤詩〉和〈胡笳十八拍〉的蔡琰。

昭君的符號化也是一樣，當我們要說「四大美人」，可以提西施，也可以提昭君，就「美人」的層面而言，「四大美人」不必嚴加分辨。當我們要寫紅顏禍水，可以寫王昭君，也可以寫楊貴妃。當我們同情異域女子的孤寂傷懷，是昭君還是文姬，是「出塞」或是「歸漢」，似乎都無關緊要。文學與圖像中的女性不但互融互涉，也被化約爲使用便利的概念和符號了。

³³ 隨行的則有徽宗皇帝、顯肅皇后鄭氏和高宗的懿節皇后邢氏的梓宮。

³⁴ Intro., Commentary, and Translation of Poems by Robert A. Rorex and Wen Fong, *Eighteen Songs of a Nomad Flute. the Story of Lady Wen-chi : a Fourteenth-century Handscroll in the Metropolitan Museum of Art* (New York : Metropolitan Museum of Art, 1974). 徐文琴：〈風格、時代與意念——南宋文姬歸漢圖的研究〉，收於國立故宮博物院編輯委員會編：《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集》（臺北：故宮博物院，1991年），頁163-194。Levy, Dore J. 作，吳伏生譯：〈蔡琰藝術原型在詩畫中的轉換〉，《中外文學》22卷11期(1994年4月)，頁108-124。劉芳如：〈解讀「文姬歸漢」冊(上)(下)〉，《故宮文物月刊》13卷3期至4期(1995年6月及7月)，頁4-27；24-39。Itakura Masaaki, 'Representations of Politicalness and Regionality in Wen-Chi's Return to China', *Acta Asiatica* 84 (2003), pp.20-41.

³⁵ 何忠禮：〈環繞宋高宗生母韋氏年齡的若干問題〉，《文史》第39輯(1994年11月)，頁135-147。