

國立臺灣師範大學藝術學院藝術史研究所

碩士論文

Graduate Institute of Art History

College of Arts

National Taiwan Normal University

Master Thesis

遼畫的社會文化背景、定義與誤歸問題探討

A Study of the Socio-Cultural Foundations, Definition,  
and Misattribution of the Liao Paintings

曹玖

Cao, Jiu

指導教授：曾肅良 博士

Advisor: Tseng, Su-Liang, Ph.D

中華民國 114 年 7 月

July 2025

## 謝誌

感謝 21 年 12 月到 25 年 8 月，這 3 年半在台灣旅程，是我尋根、遇見自己的重要經歷。

剛到台灣時我是個拿了個名校畢業證就自詡不凡，把美國文化當成理所應當全世界社會共識的黃皮白心香蕉人。在現實的鐵拳一番整理之下，進化成了台式滷味香蕉。感謝自己在所有困難前都沒有放棄，堅定地走在自己的路上。感謝自己始終保持著好奇心和野心，讓我能在許多「難搞」的題目裡也能玩得很開心。

感謝逮丸奶茶、花雕雞麵、曠世奇派，希望你們可以出口到全世界。

感謝復旦大學陳曉偉老師為我打開了遼金史的大門。

感謝師大藝術史研究所如天使般的老師和同學們，在這裡讀書覺得自己無比幸運。感謝邱士華老師、林麗江老師的授課；感謝碩論的指導教授曾肅良老師；也感謝說著「不想做保姆」實際上總會為學生操心的蔡家丘所長和助教葉子。

台北雖然不及我過去住過的那些城市五光十色，但它有自己獨一份的安逸和煙火氣，我很喜歡。

最後，感謝可能看到這段文字的讀者，願意打開敝人的第一本中文拙作，希望你能在其中找到一些有趣的內容。我也會在學海中繼續划船，爭取未來有一天和你在博士論文的致謝、專書的 preface 裡再相遇。

## 摘要

遼（907 - 1125）由契丹族所建立之多民族國家，漢族為其中之多數居民。其統治疆域橫跨今日中國東北、華北及蒙古草原地區，藝術文化亦兼具草原遊牧與漢地制度之雙重特性。然當代學界對遼代繪畫之認識，長期偏重於墓室壁畫，對紙絹繪畫之創作制度、社會背景、風格樣貌、圖像題材及其歷代流傳等議題，尚乏系統性之研究。本文首先透過對遼代社會族群結構與文化政策之梳理，可見其農耕與遊牧並行之雙軌文化體制，以及貴族階層（如耶律倍、遼聖宗）與宮廷畫院（如翰林畫待詔陳升）之繪畫活動，共同構成紙絹畫實踐之社會環境與制度基礎。再者，葉茂台七號墓所出土之掛軸實物，與北京趙德鈞墓室壁畫〈觀畫圖〉中卷軸觀賞情境之描繪，亦可作為紙絹畫存在形式之具體證據。

在論證遼代紙絹畫之創作基礎後，本文進一步整理出土實物與傳世作品，並歸類提出「遼畫」作為一具有文化主體性的藝術術語，以及遼畫之題材，典型風格特徵等。

為解答「遼畫之形象為何模糊不清？」本文進一步對藝術史知識建構的歷史進行反思，指出北宋早、中、晚期的文獻記載逐步遮蔽了遼畫相關資訊，導致遼畫在後世的藝術史知識建構中逐漸失名。宋元以來的書畫編纂系統，基於文化偏見、政治立場，將遼畫錯誤歸入如陳居中等宋代畫家名下，最終由清代《石渠寶笈》系統性地鞏固此一錯誤命名邏輯，導致遼畫在當代藝術史體系中幾近消隱。

本文使用社會文化史研究-圖像風格比較-畫史文獻比對三重遞進式的方法，嘗試重建遼代紙絹畫的創作背景、風格圖像定位、與認知歷史。「遼畫」之提出，嘗試突破過往中國藝術史研究中漢族王朝中心主義的限制，建構去中心化的多元視角，進而促發對既有藝術史知識之建構歷程的批判性思考。

**關鍵詞：**遼畫、遼代畫院、繪畫風格、收藏、歸屬

## Abstract

The Liao dynasty (907–1125), established by the Khitan people, ruled a vast territory spanning present-day Northeast China, North China, and the Mongolian steppe. Its artistic culture embodied a dual identity, combining steppe nomadic traditions with Han Chinese institutional frameworks. Contemporary scholarship on Liao painting has predominantly focused on tomb murals, while the existence of paintings remains underexplored. This study first proves the social environmental and institutional foundation of Liao paintings. At meanwhile, material evidences such as the hanging scroll excavated from Tomb No. 7 at Yemotai and the depiction of scroll-viewing scenes in the mural *Viewing Paintings* from Zhao Dejun's tomb in Beijing substantiate the presence of silk and paper painting practices and their formats.

Building upon this evidence, this study continues reconstructing the stylistic features of Liao painting, asserting that it was not a mere imitation of Song models, but rather a fusion of Tang visual language and steppe realist aesthetics. By proposing “Liao painting” as an independent, regional, and historical artistic term, this article aims to highlight the cultural subjectivity of Liao painting and provide a conceptual foundation for comparative studies with mainstream artistic traditions such as Tang and Song painting. Compared to “Khitan painting,” which emphasizes ethnic affiliation, the term “Liao painting” focuses more on image practices based on political space, thereby revealing its multi-ethnic nature and institutionalized cultural production.

Finally, this study reflects on the historiographical classification of Liao painting, revealing how it gradually “lost its name” in the art historical canon. Article reveals that literary records from the early, middle, and late Northern Song dynasty gradually obscured information related to Liao painting, leading to its gradual disappearance from art historical knowledge construction in later generations. This process was ultimately solidified in the Qing dynasty's *Shiqu Baoji*, leading to the near-total erasure of Liao painting from current Chinese art historical discourse.

**Keywords:** *Liao paintings, Liao Dynasty painting academy, painting style, collection, attribution*

# 目次

<b>第一章 緒論</b> .....	1
第一節 研究動機與目的 .....	1
第二節 研究方法和內容 .....	3
第三節 研究回顧 .....	7
第四節 研究限制 .....	12
<b>第二章 遼代紙絹畫的社會與創作背景</b> .....	13
第一節 遼代自然環境與社會結構.....	13
第二節 契丹與漢文化的共構現象.....	18
第三節 皇族、貴族與畫院制度.....	22
<b>第三章 存世遼畫情況與遼畫之定義</b> .....	31
第一節 出土遼代紙絹畫情況.....	31
第二節 存世遼畫情況 .....	43
第三節 「遼畫」的定義探討.....	65
<b>第四章 遼畫的歷代藝術史知識建構</b> .....	70
第一節 宋對遼畫的遮蔽與風格傳襲.....	70
第二節 歷代對遼畫的收藏與認知.....	81
第三節 傳陳居中〈文姬歸漢圖〉新考.....	88
<b>第五章 結論</b> .....	107
<b>參考書目</b> .....	109

# 第一章 緒論

遼（907-1125）由契丹族建立，經過數次擴張，最終統治範圍涵蓋今中國北方大部分地區，並延伸至部分西北地區及外蒙古地區。遼代遺留的物質文化遺產極為豐富，對於理解古代藝術史具有重要意義。其中，繪畫作為視覺文化的關鍵組成部分，尤為值得關注。然而，現有研究對遼代繪畫的探討主要集中於墓室壁畫，這些壁畫不僅展現了遼代的藝術特色，亦為研究當時的社會文化、宗教信仰與政治體系提供了重要資料。相較之下，關於遼代紙本或絹本繪畫的研究則顯得相對匱乏，對其風格、流派及其在遼代視覺文化中的地位仍缺乏系統性討論。

## 第一節 研究動機與目的

### 一、研究動機

台北故宮博物院現藏有一幅署款「南院樞密使政蕭灑恭畫」的花鳥畫軸(圖 1-1)，過去曾被認為是遼代宮廷畫家蕭灑之作，然因其畫風更接近明代宮廷繪畫，學界對此存有諸多爭議。2008 年《追索浙派》展覽中，策展人陳階晉與賴毓芝透過高清攝影技術，在畫面右下方石塊上發現殘存的印文「四明呂紀之印」，確認該作實為明代畫家呂紀所繪。<sup>1</sup>此一發現引發筆者對於遼代繪畫的進一步思考——若此畫確為偽作，則其落款之偽造目的何在？從藝術市場的角度來看，落款的偽造通常意圖提升作品價值，換言之，在特定時期內，蕭灑之名聲或影響力可能凌駕於呂紀之上。然而，遼代作為由契丹人建立的政權，其繪畫是否存在如此明顯的中原風格？此外，遼代是否發展出獨立的繪畫傳統？若有，其風格如何區別於同時期的中原或其他周邊地區繪畫？

類似的問題亦可見於〈傳南宋陳時中 文姬歸漢圖〉(圖 1-2) 的研究。該作現藏於台北故宮博物院，過去研究多關注其敘事性，而筆者因曾於呼倫貝爾草原考察數日，對其畫面中所描繪的馬匹與自然環境特徵尤為關注。畫中馬匹矮小、四肢短促、頸部直立、頭部較大，其形態特徵更接近蒙古馬，與唐代韓幹及其馬畫傳統在北宋李公麟筆下所延續的中亞馬匹風格呈現出顯著差異。此外，畫中樹

<sup>1</sup> 陳階晉、賴毓芝主編，《追索浙派》(台北：國立故宮博物院，2008)，頁 177。

木的表現亦異於傳統山水畫中的松樹，其枝幹極度扭曲，呈現盤繞翻騰的動勢，此形態更近於胡楊林的生長特徵——胡楊樹因適應極端環境，枝幹產生強烈扭曲以抵禦風蝕。畫面中對北方自然環境與生態特徵的高度還原，顯示出創作者對該地區生活環境有深刻理解，若非長期居住於北方，恐難以達到如此精確的描繪。因此，該作是否確為宋人所作，抑或可能出自北方畫家之手？若屬後者，則遼代或其他北方政權的繪畫傳統究竟為何？

	
<p>圖 1-1，（傳）蕭愼，〈畫花鳥軸〉，台北故宮博物院藏</p>	<p>圖 1-2，（傳）南宋陳居中，〈文姬歸漢圖〉，台北故宮博物院藏</p>

其上現象都指向了遼代紙絹畫的存在，但為何遼畫在藝術史幾近消隱？除了時間久遠保存不易的可能性之外，是否可能因為歷代藝術史知識建構的分類邏輯與命名機制而導致誤歸於他者名下？

## 二、研究目的

本文以嘗試整理構建遼代繪畫史為出發，並聚焦遼畫的誤歸與消隱現象，試圖揭示藝術史中被抹去的視覺主體與分類機制的文化權力運作。具體研究目標包括下列三項：

### （一）、論證遼代紙絹畫的存在與實踐條件

透過墓葬出土卷軸遺物、北京趙德鈞墓室壁畫〈觀畫圖〉中之觀畫情境描繪、文獻對畫工與翰林畫待詔制度之記載，結合社會史與視覺實踐，論證遼代不僅具備繪畫創作制度與文化場域，亦存在實際的紙絹畫實踐與觀看經驗。

### （二）、定義遼畫以及其典型風格特徵

通過比較分析考古發現的紙絹畫如法庫葉茂台出土的〈山弈候約圖〉〈竹雀雙兔圖〉與山西應縣木塔佛藏的〈神農採藥圖〉、與傳世紙絹畫如〈丹楓呦鹿圖〉〈秋林群鹿圖〉、胡瓌〈出獵圖〉〈回獵圖〉以及李贊華〈東丹王出行圖〉等作品，提出「遼畫」作為一種具有獨立性、地域性與歷史性的藝術術語。該術語強調遼政權（907 - 1125）統治範圍內，在多民族融合與制度條件下所創作的紙絹畫，並對其典型風格特徵做分析。

### （三）、探討歷代藝術史中遼畫的命名與誤歸現象

「遼畫」在中國歷代藝術史知識體系中的建構過程，透過宋、金、元、明、清各朝對遼畫的分類、收藏與書寫，揭示其從具體存在到被遮蔽、誤歸乃至消隱的歷史脈絡。

## 第二節 研究方法和內容

### 一、研究方法

本文使用社會文化史研究-圖像風格比較-畫史文獻比對三重遞進式的方法，嘗試重建遼代紙絹畫的創作背景、風格圖像定位、與認知歷史。

#### （一）、文獻研究

對於遼代社會史的研究的文獻材料主要基於《遼史》、《五代史》中的《四夷附錄 契丹》、還有宋代編撰《契丹國志》中幾篇使者出訪遼地的紀錄，如北宋真宗大中祥符五年，王曾出使遼國後寫的《王沂公行程錄》，還有路振《乘輶錄》等。除此之外也需要對後宋人詩集和文章中和遼國生活、繪畫相關的內容進

行研究如《梅堯臣詩集》、朱熹《晦庵先生朱文公文集》和范成大《范石湖集》等。畫家相關資料則需要通過《聖朝名畫評》、《五代名畫補遺》、《圖繪寶鑑》和明清時期畫論等進行分析。由於多數傳世作品已納入歷代書畫目錄系統，如《宣和畫譜》、《石渠寶笈》與《佩文齋書畫譜》等，作品的命名、歸屬、品第多經過編纂選擇與再詮釋，形成一套強而有力的知識體系。本研究透過目錄學方法，深入分析這些分類與命名邏輯，尋找可能誤歸遼畫的作品軌跡

## (二)、建立樣本庫

對現存可能為遼國的繪畫作品進行統計，除紙本和絹本作品外，亦包括寺觀壁畫和墓室壁畫。資料來源為各大博物館、考古發掘報告、圖錄出版物。

## (三)、風格比對

需在樣本庫基礎上對畫作題材、風格、地區差異等進行比對和分類。

## 二、研究內容

遼代（907 - 1125），其立國之初，即與中原地區五代政權（907 - 960）並存，至 960 年宋朝建立後，遼與北宋構成長達一世紀以上之並立局面。遼代內部歷史可大致劃分為三期：早期（907 - 983）：自太祖耶律阿保機建國至景宗末年；中期（983 - 1055）：自聖宗即位興宗末年；晚期（1055 - 1125）：自道宗即位至天祚帝國亡，為遼國逐漸衰落之時期。1125 年，金朝聯合北宋滅遼，遼國正式覆亡，惟其餘緒尚延續為「北遼」與西遼（契丹遺民政權）。

表 1-1、遼代早中晚期和對應中原王朝

階段	遼代時期	在位時間	對應中原王朝
早期	太祖（耶律阿保機）	907 - 926	五代（後梁、後唐）
	太宗（耶律德光）	926 - 947	五代（後晉、後漢、後周）
	世宗（耶律阮）	947 - 951	五代（後漢、後周）
	穆宗（耶律璟）	951 - 969	五代（後周）
	景宗（耶律賢）	969 - 982	五代/北宋（960 起） 太祖（趙匡胤，960 - 976） 太宗（趙光義，976 - 997）

中期	聖宗（耶律隆緒）	983 - 1031	北宋/太宗（至 997） 真宗（趙恆，997 - 1022） 仁宗（趙禎，1022 - 1063）
	興宗（耶律宗真）	1031 - 1055	北宋/仁宗（趙禎）
晚期			北宋/仁宗（至 1063） 英宗（趙曙，1063 - 1067） 神宗（趙頊，1067 - 1085） 哲宗（趙煦，1085 - 1100）
	道宗（耶律洪基）	1055 - 1101	徽宗（趙佶，自 1100）
	天祚帝（耶律延禧）	1101 - 1125	北宋/徽宗（1100 - 1125）

本研究透過社會史、族群文化及制度背景的多重視角，深入解析遼代紙絹畫的社會與創作基礎，指出遼代作為由契丹族主導、漢族為多數居民的多民族國家，其文化並非單向「漢化」，而是一種多族群間的涵化（acculturation）與動態共構。透過「四時捺鉢」制度、遼五京的城市建設與多層級社會結構，可見遼代社會中既有遊牧的流動性，也有定居農耕帶來的工藝生產力，為紙絹畫的發展提供了物質與制度條件。

從遼代契丹貴族與漢族畫師的交融合作切入，揭示紙絹畫不僅為審美之用，更具有政治宣傳、歷史紀錄與宗教功能。耶律倍（李贊華）、蕭觀音、蕭妃等皇族成員，以及燕雲地區的胡瓌、胡虔父子、張戡、陳皋等畫師，共同構築出一幅多元而融合的遼代視覺文化圖景。遼代畫院制度（如翰林畫待詔）與官方繪畫項目的推動，更突顯了畫作在宮廷與國家治理中所承載的象徵性與實用性。

由對自然環境、社會結構、族群共構以及貴族與畫院制度的多重分析，指出遼代紙絹畫的生成並非孤立事件，而是建立在深厚且複雜的社會文化脈絡之上。這些條件不僅為後續風格討論奠定基礎，也指向了遼畫在歷代藝術史中真實存在卻因故逐漸被誤讀與消隱。

基於對創作背景的考察，再整合出土與傳世紙絹畫，便可嘗試探討遼代繪畫的風格面貌與圖像意義。法庫葉茂台出土的〈山弈候約圖〉〈竹雀雙兔圖〉與山西應縣木塔佛藏的〈神農採藥圖〉，揭示遼畫在題材、技法與裝裱制度上所展現出的多樣性，並指出其承繼唐、五代畫風之基礎上融合草原文化的寫實精神，形成獨特的地域性視覺語彙。

通過比較分析傳世紙絹畫如〈丹楓呦鹿圖〉〈秋林群鹿圖〉、胡瓌〈出獵圖〉〈回獵圖〉、李贊華〈東丹王出行圖〉等，本研究發現遼畫在構圖章法、色彩運用與物象細節刻畫上，既承襲中原宮廷的裝飾性傳統，又展現出強烈的草原寫實性與生活經驗。此類作品在表現騎乘、狩獵題材時，對人物肖像、服飾、馬匹以及地域自然景觀的細緻描繪，彰顯遼畫對權力、階層及族群身份的再現功能，並體現出一種跨越「漢」與「胡」二元對立的文化混融視角。

本文因此提出「遼畫」作為一種具有獨立性、地域性與歷史性的藝術術語。該術語強調遼政權（907 - 1125）統治範圍內，在多民族融合與制度條件下所創作的紙絹畫。

「遼畫」一詞的提出具備重要意義，其擺脫傳統藝術史中以「番畫」、「北方民族畫派」等民族二元分類的限制，轉而聚焦於政權、社會結構與制度條件在圖像生產中的角色；並將遼代紙絹繪畫的各類題材，如騎射、草原圖像、宗教形象、花鳥山林及過渡性山水等多元形式納入其中，以建立更具統攝力且完整的分類視角。此外，「遼畫」的概念也提供了與唐、五代、宋、金等同時期繪畫進行平行比較的基礎，並作為跨民族與地域研究的橋樑，突顯多族群共構的圖像實踐與地域文化交流；更進一步提供了重新檢視「宋畫」風格與制度建構的可能，推動藝術史分析朝向更具比較性與去中心化的視角發展。

「遼畫」在畫作題材上含括：一、具宗教功能之神祇與釋道形象；二、具裝飾性與自然書寫並重之花鳥山林圖，如〈竹雀雙兔圖〉或〈丹楓呦鹿圖〉等強調構圖濃密與色彩華麗者；三、以〈山弈侯約圖〉所代表的，呈現唐代青綠山水和五代水墨山水過渡性的山水畫。四、強調族群敘事與身份展演之人物騎乘與狩獵圖，如胡瓌、李贊華、張戡之作品。這一類型以騎馬人物為視覺核心，對人物面貌服飾、鞍具與馬匹形象細緻刻畫，延續唐代審美中對物質性、肖像性對描寫，同時再現北方草原生活與自然風貌。

其中第四類是「遼畫」傳世數量最多，風格影響最深遠之遼畫「典型風格」，該風格包含以下幾種特點：

- 一、強調物質性的具象描繪：對人物服飾、馬具、鞍飾等細節多以鉅細靡遺之筆法描繪，反映唐代宮廷繪畫中對物質質感與工藝細節的審美延續，亦強化畫作中權力、階級與身份象徵的視覺語彙。
- 二、人物刻畫富有肖像性：人物造型非僅出於類型化處理，而注重種族外貌特性、面部神情、體態動勢之個體差異，顯現出一種記錄真實、表現情感與塑造人物形象之視覺企圖。
- 三、寫實性描繪契丹馬之族群特徵與馴養知識：不同於唐代人馬畫之高大西域馬種，遼畫中馬匹體型矮壯，四肢粗健，形象重心較低，呈現出適應草原奔馳與長距離行軍之體質結構；其造型上常見「裂耳犁鼻」等契丹特有之馴馬技術細節，反映遼代特別的文化背景。
- 四、北方草原自然風貌的視覺呈現：畫面背景多描繪緩坡丘陵、稀疏草原、枯枝落木等地域性景觀元素，並非仿效中原山水之層疊構圖，而是展現出基於草原實景觀察的圖像式地誌描寫，構成遼畫風格中極具辨識度的地域性特徵。

確立了「遼畫」以及「遼畫的典型風格」，本文最後聚焦於「遼畫」在中國歷代藝術史知識體系中的建構過程，透過宋、金、元、明、清各朝對遼畫的分類、收藏與書寫，揭示其從具體存在到被遮蔽、誤歸乃至消隱的歷史脈絡。

從「番族畫」語義的演變切入，本文發現遼畫源起於唐代「蕃族畫」傳統，並在唐末五代進一步由李漸、李仲和、齊皎奠定描繪北方民族題材的基礎，發展至遼初胡瓌、李贊華等畫師，逐步形成融合寫實精神與精緻物質性審美的獨特風格。

通過對比北宋早、中、晚期的對畫師胡瓌、高益等人文獻記述，可以看到「遼畫」以及遼代相關的畫師，在北宋建構「中原正統」文化敘事的過程中，被刻意對「去遼化」與「中原化」書寫。遼畫師的族屬與時代被刻意隱去或誤歸為「唐人」，最終導致遼畫資訊在後世被逐步消解、誤讀並消隱於正統藝術史譜系之中。

從宋南渡後的文獻記載如《雲煙過眼錄》，可以看到遼畫在宋金之際曾廣泛進入宮廷與民間收藏。不同於集中於徽宗宣和內府體系的收藏模式，南宋與金國時期這些遼畫作品逐漸分散，進入多元化的政權與私人收藏體系之中。這些不同的收藏單位，往往會根據各自的政治需求、審美偏好或知識架構，重新賦予這些畫作新的意義與詮釋。

遼畫於元代獲得更多元、相對開放的接受與詮釋。然而，到了明代，伴隨「驅逐韃虜，恢復中華」的政治口號，遼畫及相關異族圖像被重新套入道德化、性化及民族化的觀看框架，並進一步透過「文姬歸漢」等敘事結構被重新詮釋與馴化。

清代雖出現王毓賢等人試圖獨立整理遼畫，但因技術、視覺資料與知識條件限制，仍未能完成全面性認識；相反，宮廷層面則藉由《石渠寶笈》系統性鞏固江南文人士大夫的審美體系，對北方及異族畫作多抱有誤讀甚至遮蔽態度，導致畫作命名錯誤與文化語境的錯置。

通過上述梳理，本文最後以傳陳居中〈文姬歸漢圖〉的重新辨析，結合物質文化、圖像風格與制度背景，提出其更可能源於遼代「卓歇」制度下的政治情境，而非單一中原「文姬歸漢」敘事。通過與胡瓌〈出獵圖〉〈回獵圖〉及五代人物畫的比較，指出其在服飾、馬具、人物面貌與地域地景描寫上的高度一致性，並提出其實際展現出遼代南北面官制度下漢官與契丹貴族日常互動的圖像記錄。

本研究嘗試揭示遼畫如何在不同時代的藝術史知識與政治權力編纂下被重塑與消音，更進一步指出「遼畫」在被誤名、誤讀與再命名過程中，所反映出的視覺體系、族群政治與文化權力的多重交織。筆者嘗試呼籲唯有回到具體物質、圖像與歷史語境的細緻比對，才能真正恢復遼畫的原貌與其在東亞藝術史中的應有位置，並開啟對藝術史知識分類體系的批判性思考。

### 第三節 研究回顧

#### 一、遼代繪畫史研究回顧

上世紀 30-40 年代，日本考古隊對遼慶陵的挖掘，慶陵中代表四時捺鉢的四景壁畫和人物儀列壁畫，打開了世界對遼代藝術的關注。1953 年，日本學者田村實造的慶陵系列研究將美術史、契丹文化、墓葬文化結合起來，也是後來考古美術史方法奠基之一。<sup>2</sup>

中華人民共和國成立後，考古工作者在內蒙古、遼寧、北京、河北以及山西的北部一代先後進行發掘，現在發現的遼墓已達到 300 余座。<sup>3</sup>

1982 年，金申對《庫倫旗六號遼墓壁畫零證》對庫倫 6 號墓的幾種壁畫題材做了研究。<sup>4</sup>1983 年，Linda Cooke Johnson 對慶陵壁畫中的婚禮儀式進行研究，是歐美學界首次對遼代繪畫進行分析。<sup>5</sup>1984 年，Robert Albright Rorex 使用遼代墓室繪畫材料解釋繪畫中文姬的形象構成。<sup>6</sup>90 年代，曹星原（Hsingyuan Tsao）在其部分文章和博士論文中，嘗試確立遼代繪畫中的文化獨立特徵，並嘗試為現存遼畫構建畫作和契丹人生活習俗的聯繫。<sup>7</sup>1994 年，美國華裔學者 Ellen Laing 對遼代花鳥繪畫進行研究。<sup>8</sup>

1998 年，楊仁愷〈葉茂台第七號遼墓出土古畫綜合研究〉對出土古畫的創作者進行分析。<sup>9</sup>〈遼代藝術綜論〉則概述了遼代藝術的發展狀況與主要成就，試圖使用地下發現，去解決現存傳世繪畫真偽問題。<sup>10</sup>

2000，彭慧萍在其碩士論文首次嘗試探析台北故宮藏《出獵圖》、《回獵圖》作為遼代繪畫。<sup>11</sup>其後她發表了數篇論文嘗試對存世番馬畫題材進行斷代和風格梳理。<sup>12</sup>

<sup>2</sup> 田村實造、小林行雄，《慶陵：遼代帝王陵之壁畫與石刻考古學的調查報告》，卷 1、卷 2（東京：座右寶刊行會，1953）；田村實造，《慶陵の壁畫：繪畫・雕飾・陶磁》（京都：同朋舍，1977）；田村實造，《慶陵調查紀行》（東京：亞凡社，1994）。

<sup>3</sup> 李清泉，《宣化遼墓：墓葬藝術與遼代社會》，（北京：文物出版社，2008），頁 6。

<sup>4</sup> 金申，〈庫倫旗六號遼墓壁畫零證〉，《內蒙古文物考古》，1982 年第 2 期。

<sup>5</sup> Linda Cooke Johnson, "The Wedding Ceremony for an Imperial Liao Princess: Wall Paintings from a Liao Dynasty Tomb in Jilin," *Artibus Asiae* 44, no. 2 - 3 (1983): 107 - 136.

<sup>6</sup> Robert Albright Rorex, "Some Liao Tomb Murals and Images of Nomads in Chinese Paintings of the Wen-Chi Story," *Artibus Asiae* 45, no. 2 - 3 (1984): 174 - 198.

<sup>7</sup> Hsingyuan Tsao, "From Appropriation to Possession: A Study of the Cultural Identity of the Liao through their Pictorial Art" (PhD diss., University of Michigan, 1997); 曹星原，〈傳胡壤〈番馬圖〉作者考略〉，《文物》，1997 年 12 期，頁 80 - 90。

<sup>8</sup> Ellen J. Laing, "A Survey of Liao Dynasty Bird-and-Flower Painting," *Journal of Song-Yuan Studies* 24 (1994): 57 - 99.

<sup>9</sup> 楊仁愷，〈葉茂台第七號遼墓出土古畫綜合研究〉，收入楊仁愷，《楊仁愷書畫鑑定集》（河南：河南美術出版社，1998）。

<sup>10</sup> 楊仁愷，〈遼代藝術綜論〉，《楊仁愷書畫鑑定集》（河南：河南美術出版社，1998）。

<sup>11</sup> 彭慧萍，〈台北故宮藏〈出獵圖〉、〈回獵圖〉之成畫年代暨意涵析探〉（碩士論文，國立臺灣師範大學，2000）。

<sup>12</sup> 彭慧萍，〈契丹或女真？佛利爾美術館藏傳張戡〈獵騎圖〉觀畫記〉，《故宮博物院院刊》，2023 年第 7 期，頁 113 - 126、157；彭慧萍，〈大都會博物館藏〈胡笳十八拍圖〉卷「官」字燙印之斷代研究〉，《中國歷史文物》，2004 年第 4 期，頁 36 - 46；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 年第 2 期，頁 77 - 91、159；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質疑〉，《故宮博物院院刊》，2004 年第 1 期，頁 12 - 27、156。

2002年羅春政《遼代繪畫與壁畫》嘗試對畫作、寺觀壁畫、和墓葬壁畫做彙總。<sup>13</sup>

2006年烏力吉，《遼代墓葬藝術中的捺鉢文化研究——以內蒙古地區遼代墓壁畫為中心》，嘗試討論遼代繪畫的文化意涵。<sup>14</sup>同年，羅春政出版《關東書畫名家辭典》嘗試對歷代東北地區藝術家進行統計，也包括來自遼代的藝術家。<sup>15</sup>

2007年，旅日學者李天銘《遼代墓葬壁画の研究》的博士論文嘗試討論壁畫風格和種類。<sup>16</sup>

2008年李清泉《宣化遼墓：墓葬藝術與遼代社會》，承繼使用歷史、藝術史、社會史等多學科交叉綜合研究方法，結合墓誌信息對增補墓葬的時間和地區性。<sup>17</sup>

2009及2010年，海外遼墓重要研究基地——芝加哥大學東亞藝術研究中心兩次舉辦「十世紀中國及超越十世紀：多中心時代的藝術與視覺文化」學術會議（*10th-Century China and Beyond: Art and Visual Culture in a Multi-centered Age*），並出版同名學術論文集。巫鴻及遼代墓葬研究學者將遼墓研究帶入新世紀，巫鴻以寶山遼墓為案例指出繪畫與建築的關係、畫像程序、繪畫風格與作者身份、壁畫與墓葬出資方背景、政治環境及遼代禮儀風俗等等全新詮釋。

2019年黃小鈺《北京及周邊地區遼代壁畫墓研究》則主要關注遼南京（今北京）的壁畫情況。

兩本馬匹藝術相關的專書，余輝於2015年出版的《畫馬兩千年》<sup>18</sup>和2022年宋后楣《奔馳歷代》<sup>19</sup>皆嘗試對歷代馬的藝術形態進行梳理，其中也有零星對遼畫的討論。

2023年，巫鴻和李清泉合著《寶山遼墓：材料與釋讀》，對遼代壁畫和文化生態做全新詮釋。

除了上述研究外，還有多本專著和論文，雖然並未直接討論遼代繪畫，但對本研究具有重要的參考價值。

對遼之前的繪畫風格，陳葆真在〈南唐繪畫設色和相關問題的探討〉進行了歸納總結。<sup>20</sup>

關於遼之後的繪畫，余輝於90年代發表了數篇金代繪畫相關的討論，對許多墓室壁畫進行整理，為區分契丹人和女真人的圖像形象提供基礎。<sup>21</sup>此外，

<sup>13</sup> 羅春政，《遼代繪畫與壁畫》（瀋陽：遼寧畫報出版社，2002）。

<sup>14</sup> 烏力吉，〈遼代墓葬藝術中的捺鉢文化研究——以內蒙古地區遼代墓壁畫為中心〉（博士論文，北京：中央美術學院，2006）。

<sup>15</sup> 羅春政，《關東書畫名家辭典》，（瀋陽：萬卷出版社，2006年）。

<sup>16</sup> 李天銘，〈遼代墓葬壁画の研究〉（博士論文，神戶大學，2007年3月25日，博士（文學），甲第4110號）。

<sup>17</sup> 李清泉，《宣化遼墓：墓葬藝術與遼代社會》（北京：文物出版社，2008）。

<sup>18</sup> 余輝，《畫馬兩千年》（香港：商務印書館，2015）。

<sup>19</sup> 宋后楣，《奔馳歷代》（美國：西西納提美術館，2022年）。

<sup>20</sup> 陳葆真，〈南唐繪畫設色和相關問題的探討〉，收入《區域與網絡：近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》（台北：國立臺灣大學藝術史研究所，2001），頁1-56。

<sup>21</sup> 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

《藏匿於宋畫中的金代山水畫》中談論的金畫「宋人化」<sup>22</sup>，是本文討論遼畫「宋人化」的佐證之一。

2022年，賴毓芝〈想像異城——傳陳居中〈文姬歸漢圖〉研究〉結合出土文物材料，詳細探討畫中物質文化的表現，深化了契丹服飾與器物的分析，進一步挖掘畫面呈現的契丹特徵。<sup>23</sup>2024年，王怡婕〈圖繪外交：傳陳居中〈文姬歸漢圖〉的製作脈絡與宋金關係〉則從風格與畫意出發，推測該畫作成於南宋孝宗時期的畫院，並試圖藉此呈現宋金外交關係的平等性。<sup>24</sup>然而，王怡婕的推論未能充分解釋畫面中契丹民族性元素的存在，以及這些元素與製作背景的關聯，因此筆者對其論點持保留意見。

收藏史方面，2017年陳曉偉《圖像、文獻與文化史：游牧政治的映像》嘗試對歷代文獻中對番族畫的文獻做統計和梳理，並揭示了大量文獻中涉及的作品收藏與流傳情況。2020年張佳的論文〈變調：宋元明番族類題畫詩中的族羣與國家觀念變遷〉討論宋朝以及後代漢族群體對番族畫的理解和觀念變化，並涉及了番族畫在收藏與評價方面的變遷。<sup>25</sup>2025年Olivia Milburn《Khitans and Mongol Imperial women in the Chinese imagination》，討論《焚椒錄》和《元史掖庭記》兩部晚明的偽作如何影響時下對遼代和元代對理解，<sup>26</sup>對明代人對番族畫的收藏與理解提供了寶貴的參考。2021年，邱士華的博士論文〈從《石渠寶笈》《秘殿珠林》的編纂看皇帝鑑藏家的誕生〉對石渠寶笈編纂的過程進行梳理，揭示了其中的評鑑標準與負責人群<sup>27</sup>，為《石渠寶笈》對番族畫的評鑑提供了重要參考。

## 二、遼代社會史研究回顧

遼史研究使用的文獻資料多採取中原漢人的視角進行觀察與紀錄，當遼代歷史以「她者」方式被敘述時，往往容易陷入對其異質性的強調。1998年出版的《劍橋中國遼西夏金元史（907~1368年）》開始將遼史作為本朝史進行研究，其

---

究》，1990年第1期；余輝，〈唐宋時期少數民族政權的繪畫機構及其成就〉，《故宮博物院院刊》，1992年第4期，頁31-48、100；余輝，〈金代人馬畫成因與成就〉，《美術研究》，1992年第1期，頁55-58、62。

<sup>22</sup> 余輝，〈藏匿於宋畫中的金代山水畫〉，《故宮學刊》，2008年第1期，頁391-414。

<sup>23</sup> 賴毓芝，〈想像異城——傳陳居中〈文姬歸漢圖〉研究〉，收錄於《跨界的美術史》，（杭州：浙江大學出版社，2022年）。

<sup>24</sup> 王怡婕，〈圖繪外交：傳陳居中〈文姬歸漢圖〉的製作脈絡與宋金關係〉，《故宮學術季刊》42卷2期（2024年），頁1-65。

<sup>25</sup> 張佳，〈變調：宋元明番族類題畫詩中的族羣與國家觀念變遷〉，《中華文史論叢》2020年第3期，頁267-299、391。

<sup>26</sup> Olivia Milburn，《Khitans and Mongol Imperial women in the Chinese imagination》，（Liverpool: Liverpool University Press, 2025）

<sup>27</sup> 邱士華，〈從《石渠寶笈》《秘殿珠林》的編纂看皇帝鑑藏家的誕生〉。（博士論文，國立臺灣大學，2021）。

中傅海波與崔瑞德在〈外族統治下的漢族中國人〉一章中，開創性地探討了漢人在由外族建立的王朝中的生活情況。<sup>28</sup>

1998年，朱瑞熙、劉復生、張邦煒、蔡崇榜出版了《宋遼西夏金社會生活史》，該書以服飾、飲食、居室、交通、婦女、婚姻、宗教等多種生活面向論述宋遼西夏金的社會狀況，開啟了後續學者對遼代社會史的研究。然而，由於該書討論範圍極廣，涉及遼代部分時有所簡化，並主要聚焦於契丹族人的生活方式。

29

1978年，日本學者島田正郎出版《大契丹國：遼代社會史研究》，該書從制度、法律、經濟三個方面探討遼代社會史，並在經濟部分用了近百頁詳細描述漢人在遼代的各方面情況。此書結合了島田自身參與遼上京考古的成果，引用文獻豐富。<sup>30</sup>

2003年，宋德金出版《遼金西夏衣食住行》，書名即反映其研究範疇，專注於遼金西夏的日常生活。該書相較於朱瑞熙《宋遼西夏金社會生活史》，對遼代的討論更加深入，並結合大量出土材料補充文獻外的論據。<sup>31</sup>

2006年，張國慶出版《遼代社會史研究》，對社會階層，民族分佈情況做詳盡分析。

在制度漢化方面，2022年張帆等人撰寫的《遼夏金元史：衝突與交融的時代》<sup>32</sup>以及2024年陳昭揚的《北南角力中的新秩序：遼金元史》中均有討論。<sup>33</sup>

崔玲於2019年的博士論文〈十——十一世紀中期入遼漢人大族墓誌與壁畫文化研究〉，透過對遼初期漢人墓誌的變化分析，探討了漢族在遼代的文化融合情況。<sup>34</sup>

以上研究，對遼代民族文化融合情況提供參考，為遼代繪畫的形成提供依據。

---

<sup>28</sup> 傅海波（Hartmut Walravens）著，史衛民譯，崔瑞德（Denis C. Twitchett）編，《劍橋中國遼西夏金元史（907~1368年）》，（北京：中國社會科學出版社，1998年8月），頁42-49。

<sup>29</sup> 朱瑞熙等，《宋遼西夏金社會生活史》，（北京：中國社會科學出版社，1998）。

<sup>30</sup> 島田正郎著，何天明譯《大契丹國：遼代社會史研究》，（內蒙古：內蒙古人民出版社，2007）。

<sup>31</sup> 宋德金，《遼金西夏衣食住行》，（北京：中華書局，2013）。

<sup>32</sup> 張帆等，《遼夏金元史：衝突與交融的時代》，（北京：中信出版社，2022）。

<sup>33</sup> 陳昭揚，《北南角力中的新秩序：遼金元史》，（台北：聯經出版事業股份有限公司，2024）。

<sup>34</sup> 崔玲，2019，〈十——十一世紀中期入遼漢人大族墓誌與壁畫文化研究〉，（博士論文，國立政治大學歷史學系，2019。）

## 第四節 研究限制

本研究以遼代紙絹畫為主題，嘗試重構其存在形態與藝術風格，然在實證資料有限的情況下，研究進行仍面臨若干限制。首先，受限於文物保存與展覽政策，部分傳世書畫與出土壁畫因保護考量，未能實地觀察原作，僅得透過影像資料、出版圖錄與考古報告進行分析。雖已盡力參考高清圖像與相關圖像學研究，以補充視覺層面的判讀，但相較於親見實物仍有細節觀察與筆墨質感等方面之不足，對於風格判斷與材質工藝之探討構成侷限。

其次，現下以得學界多數認可的遼代紙絹畫之傳世作品本即稀少，且多存斷簡殘編之跡，尤以長期和宋畫混淆，使其來源與歸屬問題更形複雜。再者，由於本文試圖結合圖像學與目錄學方法，重建藝術史分類體系中遼畫的定位，惟現有史料多散見於不同斷代文獻與地方志、金石題記之中，資料整合與判讀需倚賴大量交叉比對與推論，過程中亦存在一定主觀判斷之風險。

儘管如此，本文仍力圖在有限條件下提出一套可供討論之分析框架，期能為遼代繪畫研究拓展新視野，並為藝術史中關於分類、命名與知識建構的機制提供反思的可能。



## 第二章 遼代紙絹畫的社會與創作背景

遼代紙絹畫的生成條件，不僅關涉圖像風格與審美傳統，實亦深植於特定社會結構與文化機制之中。作為一個由契丹族建立的多民族征服王朝，遼朝在政治制度、族群治理與文化政策上展現出高度的融合性與區隔性。本章旨在透過社會結構、族群組成、自然環境與城市發展等面向，解析遼代繪畫創作的社會基礎與藝術創作實踐的人員、機構，為後續紙絹畫風格與功能之探討奠定歷史條件。

### 第一節 遼代自然環境與社會結構

遼由契丹族建立，伊始於 907 年遼太祖耶律阿保機（872—926 年）登上契丹可汗之位。遼太祖是一位富有野心的政治家，在位期間興建皇都、創立文字、制定法律、期許建立一個由契丹族統治的多民族王朝。為鞏固中央集權，耶律氏打破了其原始的氏族制社會，將血緣集團性質的部族（契丹民族耶律氏外的舊勢力）進行改族，同時將領土擴張時納入的新草原游牧民族組編。<sup>35</sup>對於非游牧民族的女真人和漢人，則通過建城安置，並採用州縣制管理。<sup>36</sup>遼代在對多民族的治理上「以國制治契丹，以漢制待漢人……因俗而治，得其宜矣」。<sup>37</sup>

在遼代的早期（即遼太祖時期），遼國控制的領土主要包括今日的內蒙古、遼寧、河北、山東等地，以及東北的吉林、黑龍江等地。隨著遼代勢力的擴張，這一領土範圍逐漸向西拓展，最終在遼世宗時期，遼代的統治範圍達到鼎盛。鼎盛時期控制的領土範圍包括了今天中國北方、蒙古高原以及部分俄羅斯遠東地區。東邊界主要延伸至今天俄羅斯的海參崴一帶，控制了東北的吉林、黑龍江等地區，並向遠東擴展至日本海。南界則包括華北地區，涵蓋今天的河北、山西、北京和天津一帶，燕雲十六州（即河北北部、山西北部及北京地區）是遼代的重

<sup>35</sup> 島田正郎著，何天明譯《大契丹國：遼代社會史研究》，（內蒙古：內蒙古人民出版社，2007），頁 5。

<sup>36</sup> 宋德金，《遼金西夏衣食住行》，（北京：中華書局，2013），頁 130。

<sup>37</sup> (元)脫脫等撰，《遼史》，收入《點校本二十四史》，（北京：中華書局，2016），《百官志一》，頁 773。

要領土，這些地區原為中原漢地的一部分。西邊則伸展至今天的蒙古國阿爾泰山脈，涵蓋了蒙古高原的大片土地，並部分控制了俄羅斯遠東的一部分。北部邊界則達到貝爾加湖一帶，並向西延伸至今日的哈薩克斯坦部分地區。

遼朝在 1125 年一部分變成金朝的領土，另一部分向西遷移，形成了西遼（也稱為大遼），這一政權延續至 1218 年被蒙古帝國滅亡。

遼國作為由契丹民族領導的征服王朝，實際參與統治者包括契丹人、奚人、漢人、渤海人、回鶻人、吐谷渾人等，其中漢人為人口最多之族群。<sup>38</sup>其文化形態是在契丹、蒙古的遊牧草原文化、女真的半農半牧森林文化，以及漢人的定居農耕文化三者交融互動下演化而成的。遼代文化的發展並非單向的「漢化」，而是不同族群在長期接觸與適應過程中彼此影響的結果，可視為一種「涵化」

（acculturation）。<sup>39</sup>這種文化涵化現象不僅體現在物質文化與制度層面，如服飾、器物、建築與行政體制的多元性，也體現在藝術風格與審美觀念的融合，最終形成獨具特色的遼代文化景觀。

遼的統治階層——契丹人最早活動於今天中國東北的西拉木倫河、老哈河流域一帶，屬於東胡語系的游牧民族。根據《遼史》及其他歷史文獻記載，契丹人的起源可追溯至漢代，與鮮卑、匈奴等游牧民族有密切關聯。在南北朝時期，契丹人曾臣服於北魏，並逐漸形成部落聯盟。至隋唐時期，契丹人活躍於燕山以北的遼河流域，與突厥、奚、渤海國等政權交往頻繁，並與唐朝建立了時而友好、時而敵對的關係。

唐朝後期，契丹逐漸崛起，形成強大的部落聯盟，首領耶律阿保機於 907 年統一契丹各部，並於 916 年正式稱帝，建立遼國。契丹人以游牧為主，放牧牛、羊、馬匹，並擅長騎射。他們的社會結構以氏族部落為基礎，耶律氏為貴族統治階層，蕭氏則負責行政管理。遼代是一個高度多民族融合的國家，其社會結構兼容了契丹、漢、女真、渤海、黠戛斯等不同族群。遼代的統治者採取「因俗而治」的政策，在契丹人內部維持游牧傳統，而在農耕地區則沿用漢制。契丹貴族主要生活於草原地帶，以畜牧、狩獵為主，並擁有大量漢人、渤海人、女真人作

---

<sup>38</sup> 漆俠，〈從對《遼史》列傳的分析看遼國家體制〉，《歷史研究》，1994 年第 1 期，頁 75 - 88，頁 76。

<sup>39</sup> 高明士主編，王明蓀、韓桂華編著，《戰後臺灣的歷史學研究 1945 - 2000：第四冊宋遼金元史》，頁 170。

為戶籍編戶，以農耕、手工業及賦稅支撐遼國的經濟。此外，遼代的軍隊中也包含了來自不同族群的士兵，形成了一個多元文化交融的國家。

遼代的政治與生活方式中，「四時捺鉢」制度尤為重要<sup>40</sup>。「捺鉢」源於契丹語，意為「駐營、狩獵」，是遼朝皇帝按照四季遷徙的遊牧生活方式。每年春夏秋冬，皇帝與宮廷隨行人員會依據季節變換遷移至不同的地方，如春捺鉢於水草豐美的地方，冬捺鉢則前往溫暖的地區。這種制度不僅延續了契丹人的傳統遊牧文化，也成為朝廷運作的一部分。此外，「斡魯朵」是遼代宮廷的特殊機構，原指遊牧帳幕群，後來發展為皇室的後勤機構，負責管理皇帝的日常供應、馬匹飼養、禮儀安排等，與中原王朝的內廷制度形成對比。

契丹人為了管理國家事務，創造了「契丹大字」與「契丹小字」兩種文字。契丹大字於 920 年由遼太祖耶律阿保機命人參考漢字創制，用於官方文書和碑刻。契丹小字則於 925 年由遼太宗耶律德光仿照回鶻文創製，主要用於日常書寫。兩種契丹文皆在遼代廣泛使用，但在遼滅亡後逐漸被忽視，至今仍未完全破譯。

遼的自然環境對族群政治文化也有相當影響。當我們討論遼代的疆域時，時常用我們經驗過的或者說時下對中國北部的氣溫情況來想像遼代，但氣溫並非亙古不必，並且氣溫的變化對人們生活的影響是方方面面的，甚至可能決定了一個王朝的氣韻。

近 3500 年來中國歷史上曾經經歷過三個溫暖期也伴隨著三次大規模變冷（圖 2-1）。具專家考證，溫暖期黃河流域的氣候接近現在長江流域的亞熱帶氣候，長江流域則類似現在珠江流域。唐代正值第三個溫暖期，直到公元 1050 年開始氣溫逐漸下降，而在宋元之際達了第三個寒冷期的最低點。<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> 張國慶，《遼代社會史研究》，（北京：中國社會科學出版社，2006 年），頁 200。

<sup>41</sup> 王力，《中國古代文化常識（插圖修訂第 4 版）》，（北京：北京聯合出版公司與後浪出版公司，2014），頁 90 - 92。；另外可參考竺可桢，〈中國近五千年來氣候變遷的初步研究〉，《考古學報》，1973 年第 2 期；龔高法，〈近 2000 年來中國溫度變化與濕潤狀況變化之間的關係〉，收入《氣候變化及其影響》（北京：氣象出版社，1993），頁 75。

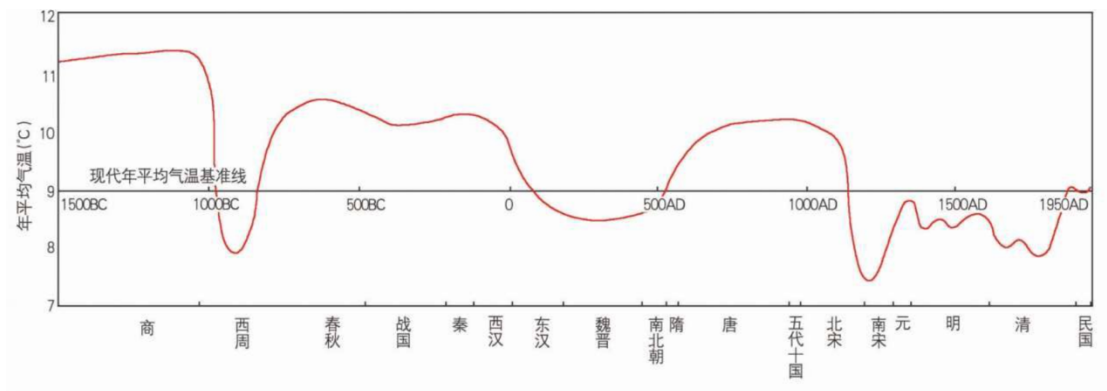


圖 2-1，中國黃河流域近 3500 年來年平均氣溫變化曲線圖，來源王力，《中國古代文化常識（插圖修訂第 4 版）》，（北京：北京聯合出版公司與後浪出版公司，2014），頁 90。

這個氣溫變化、以及氣溫變化導致地理上的變化其實對於王朝氣韻而言是十分重要的，也解釋了為什麼現在看來的生態環境並不友善的黃河流域可以孕育璀璨的文明。此外，在唐代溫暖時期，河西走廊戈壁灘還有茂密的原始森林，也使得絲綢之路得以繁榮。<sup>42</sup>

胡嶠是後周廣順年間（951—953）同州（今陝西省東部）合阳县令，被俘後則徙往北方，但最後得幸回到中原。胡嶠將在契丹的經歷寫成《陷遼記》（或《陷北記》），收錄進清人所編《全唐文》。《陷遼記》中寫到

「自上京（今內蒙古巴林左旗東南）東去四十里……遂入平川，多草木，始食西瓜，云契丹破回紇得此種，以牛糞覆棚而種，大如中國冬瓜而味甘。」<sup>43</sup>

據胡嶠所述，他在內蒙古巴林左旗吃到了西瓜，契丹人從回鶻拿到了種子，建棚拿牛糞種出來的。西瓜因為喜溫的特性，在現代人眼裡也是頗具熱帶色彩的水果，這條其實是可以側面體現遼代在溫暖氣的情況，以及氣溫對生活的種種影響的。島田正郎在他的《遼代社會史研究》中，將遼代中後期在農耕上取得的成就歸功於漢人在「凍土上辛苦勞作的成就」，誠然有辛勞開墾的成分，但相信也和氣候上的助力有關。

遼國的社會階層結構，可以從「縱向」與「橫向」兩個面向來理解。「縱向」是指根據身份、地位的高低，將遼國社會分成不同階層，例如最上層是以契

<sup>42</sup> 王力，《中國古代文化常識（插圖修訂第 4 版）》，頁 91。

<sup>43</sup> 《全唐文》，（北京：中華書局，1960），卷 856。

丹貴族為主；其次則是漢族、奚族、渤海族等各族群中的上層人士，以及擁有特殊地位的僧侶階層；再次則為士人（文人與知識分子），以及農民、工匠、商人等中下階層；最底層則包括賤民、奴隸等地位最低的社會成員。

而「橫向」則指不同職業或社會群體的劃分方式，更著重各個群體的特色與社會功能。張國慶指出，這些群體例如：圍繞皇帝身邊，掌握政治決策的「心腹部」與「智囊團」；以血緣、婚姻或政治利益聚集在宮廷內的皇族、後族與官僚朋黨；深入民間社會、發揮宗教與社會功能的佛教邑社；以及遍佈於縱向各階層、城市與鄉村，負責文化藝術活動的文藝群體等等。這種同時考慮縱向階層與橫向群體的分析方式，有助更完整地掌握遼國社會結構的複雜性。<sup>44</sup>

契丹貴族自遼國建國之初，即牢牢掌握國家最高的政治權力，也就是皇權，並且控制了從中央到地方大部分重要官職。這個貴族階層的核心主要是兩大集團：一為代表皇族勢力的耶律氏家族，另一則是代表後族（即皇后的娘家）的蕭氏家族。耶律氏與蕭氏透過長期的聯姻關係，形成緊密的政治聯盟，使皇族（耶律氏）與舅族（蕭氏）之間的勢力達成相對平衡，共同把持著遼國政治權力的核心。

遼國的社會上層除了以耶律氏和蕭氏為核心的契丹貴族外，亦包含漢族、渤海族與奚族等族群的官僚地主世家。他們共同參與國家統治，掌握政治實權。其中漢族的官僚世家可區分為兩大類：一類是籍貫燕雲地區的韓、劉、馬、趙四大望族；另一類則為居住於遼國上京、中京與東京等地的漢人豪門貴族，例如韓知古家族與耿延毅家族等。

燕雲地區的韓、劉、馬、趙四大望族，自唐末即為當地名門望族，當燕雲十六州地區被契丹併入遼國之後，這些世家紛紛歸附契丹政權，逐漸成為遼國統治核心的一部分。透過與耶律氏及蕭氏進行聯姻，這些漢族世家更進一步進入遼國權力核心，例如劉氏家族兩度出現駙馬，馬氏女性嫁入皇族等等。此外，漢族世家在遼宋外交與交流上亦扮演關鍵角色，例如興宗重熙年間（1032 - 1055），遼宋邊境衝突頻仍，遼國便派遣漢官劉六符負責與宋朝的和談事宜。

---

<sup>44</sup> 張國慶，《遼代社會史研究》，頁 140。

韓知古家族應該是遼國歷史上除耶律與蕭氏最顯赫的貴族，蕭太后（982 - 1009 在位）時期，漢官韓德讓更被賜姓蕭氏，正式納入蕭氏家族，是當時最具影響力的政治人物。

至於渤海族世家，以東京道的大氏家族最為著名，大氏原為渤海國王室，雖渤海國滅亡，但大氏仍保有遼東顯赫家族的地位。奚族方面，其王族亦位居遼國上層，與契丹貴族緊密聯誼。因此，遼國最上層的貴族社會，事實上是由契丹、漢族、渤海族與奚族等多族精英共同組成，彼此聯合形成穩固的統治集團。

## 第二節 契丹與漢文化的共構現象

繪畫在遼的發展則與漢文化的進入息息相關。畫作作為物品的功能性，不論是成人倫、助教化、宗教儀式，還是存粹的審美需求，都依賴於畫作安置的固定空間。畫作的展示空間往往是固定的，需要在特定的場所中被觀賞、傳遞意涵，無論是家庭、寺廟，還是宮廷等場所，畫作都需要依托於這些特定的空間來發揮其作用。因此畫作的存在本身即有濃厚的定居文化色彩，如果要理解遼代繪畫，我們需要理解「漢文化」是如何來到遼地，並且和其他類型文化融合行程「遼文化」。

遼代的漢人群體大致可分為兩類：一為初期契丹擄掠而來的移民，集中於北地五京，如上京與中京；二為石敬瑭割讓燕雲十六州後併入的原漢地居民，集中於南京與西京等地。前者多從事農耕與工藝勞動，後者則具備文人傳統與中原教育背景，在文教、禮儀與行政制度中發揮重要作用。

遼太祖耶律阿保機即位（907）之前，就多次將南侵擄掠的人口擄掠至北方。如《太祖本紀上》：

「明年（唐天復二年）秋七月，以兵四十萬，伐河東、河北，攻下九郡，獲生口九萬五千。駝馬牛羊不可勝記載。」

「明年（唐天復三年）春，伐女真下之，獲其戶三百。」

「明年（唐天復四年）十月……擊仁恭，拔數州，盡徙民以歸。」<sup>45</sup>

<sup>45</sup> (元)脫脫等撰，《遼史》卷一〈本紀第一·太祖上〉。

除了擄掠往契丹的人以外，也有因地方暴政而逃亡於契丹的漢人。如《五代史》卷七十二《四夷附錄 契丹》：

「劉守光暴虐，幽涿之人（河北、北京）多亡入契丹。」<sup>46</sup>

又《契丹國志》卷一《太祖記》：

「初，唐末藩鎮驕橫，互相吞併鄰藩，燕人軍士多亡歸契丹，契丹日益強大。」<sup>47</sup>

為安置這些漢族和女真徙民，契丹便開始建城，首先建在龍化州（今西拉木倫河之南）。後來逐漸形成遼上京臨潢府（今內蒙古巴林左旗東南）、遼中京大定府（今內蒙古寧城）。<sup>48</sup>

早期移民的生活情況可以在《陷遼記》中看到「（上京）西樓有邑屋市肆，交易無錢而用布。有綾錦諸工作，宦者、翰林、伎術、教坊、角抵、秀才、僧尼、道士等，皆中國人而並、汾、幽、薊之人尤多。」<sup>49</sup>從文獻推斷，在公元 950～960 年這段時間，住在遼上京的漢人群體已然形成了一個社區，中間含括宦宦、僧侶、有技藝的不同職業的人。而且可以看到藝術在上京和的平民中已然盛行。

在早期漢人移民之外，至遼太宗耶律德光（927—947）期間，原為漢地的燕雲十六州（今河北、山西、北京天津一帶）納入遼國版圖，也使漢人成為了遼代多數人口民族。

天顯十一年（936，後唐清泰三年）曾坐鎮山西太原，擊敗契丹南下的石敬瑭（902—949）與唐末帝割裂，後唐出動大軍包圍太原。石敬瑭於是向契丹求援，同年九月，契丹援軍到太原解圍後，擁立石敬瑭建立後晉，石敬瑭則割讓燕雲十六州（今河北、山西、北京天津一帶）作為交換。

遼代通過談判得到了中原的土地，雖然在此前耶律氏亦多次嘗試南下擄掠，傅海波評價遼代得漢地的方式是較之金元損害最少的。<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup>（宋）《五代史》卷七十二《四夷附錄 契丹》，轉引島田正郎，《大契丹國：遼代社會史研究》頁 169。

<sup>47</sup> 島田正郎，《大契丹國：遼代社會史研究》，頁 169

<sup>48</sup> 宋德金，《遼金西夏藝術住行》，頁 130。

<sup>49</sup>（清）《全唐文》，卷 865。

<sup>50</sup> 傅海波，《劍橋中國遼西夏金元史（907-1368 年）》，頁 42。

隨著領土的擴張，從太宗至興宗期間逐漸建立的主要由漢人組成的城市遼五京：依建造順序分別是上京臨潢府（今內蒙古巴林左旗東南）、中京大定府（今內蒙古寧城）、東京遼陽府（今遼寧遼陽）、南京析京府（今北京）、西京大同府（今山西大同）。<sup>51</sup>

在五京漢人的人數規模可依《遼史》卷三十六，五京鄉丁的記載：

「遼建五京：臨潢，契丹故壤；遼陽，漢之遼東，為渤海故國；中京，漢遼西地，自唐以來契丹有之。三京丁籍可紀者二十二萬六千一百，蕃漢轉戶為多。析津、大同，故漢地，籍丁八十萬六千七百。契丹本戶多隸宮帳、部族，其餘蕃漢戶丁分隸者，皆不與焉。

太祖建皇都於臨潢府。太宗定晉，晉主石敬瑭來獻十六城，乃定四京，改皇都為上京。有丁一十六萬七千二百。

……

大約五京民丁可見者，一百一十萬七千三百為鄉兵。<sup>52</sup>」

這裡按語意，「蕃漢」並非指契丹加上漢人，「契丹本戶多隸宮帳、部族」

意思契丹人多屬於宮帳和部族，而非五京鄉丁。這裡的蕃是指對契丹而言的外國人，應該多數為漢人。丁的意思可以服兵役的壯丁，所以亦不包括女人、小孩和老人。雖然沒有明確資料提供遼國漢人的人數，但按照鄉丁數量我們可做一定想像。此外，「析津（北京）、大同，故漢地，籍丁八十萬六千七百」，在北京和大同的漢定加起來有八十多萬，占五京鄉丁人數總和的近百分之八十，可以想像漢人如何通過人數成為了遼國的多數人民族，也使漢文，對漢族的政治制度形成成為遼代統治者必須要處理的問題。

漢人精英份子受到做官為國的思想薰陶，早期很難適應新秩序，但隨著遼國的發展，政府對文人的增加，許多漢人進入了遼代政府服務。遼世宗耶律阮在位期間（947—951）設置了對遼朝政治極為重要的北南樞密院制度，北樞密院掌由契丹、蒙古及其它草原遊牧民族編組成的部族，南樞密院則採州縣制掌管南方漢人、渤海人等事宜。

遼太宗耶律德光、遼穆宗耶律璟（931—969）治內皆嘗試在漢地開設科舉，但被燕雲地區舊有的藩籬阻撓，未能所願。至遼景宗耶律賢（948—982）保寧八

<sup>51</sup> 宋德金《遼金西夏藝術住行》，頁 130。

<sup>52</sup> (元)脫脫等撰，《遼史》卷三十六，《兵衛志下》「五京鄉丁」，頁 458。

年（976年），下詔立南京（指北京）禮部貢院，遼代的科舉制度才逐步穩定發展。<sup>53</sup>

雖然傅海波、張帆等學者嘗試將遼代對漢人的治理逐漸穩定歸因於國家制度的發展或地區勢力的消除等，但筆者認為保寧八年（976）離石敬瑭割讓燕雲十六州以四十年，這些時間也已經足以培養新一代、甚至兩代出生時就已在遼國的漢人。在朝代更替的時期中，隨著留有前朝記憶的部分人逝去，新一代人便會產生民族與國家觀，幾乎是歷史進程的必然。

除了科舉制度、書院設立與漢文化教育制度的引入，漢人對遼國在工藝技能方面的引入也是繪畫藝術發展的基石。

遼代中晚期，作為故漢地的燕雲十六州（北京、大同、河北等地）已然成為遼國工藝的生產中心。《遼史本紀二十二》《道宗二》記載「庚辰……詔南京不得私造御用綵段，私貨鐵，及非時飲酒。」<sup>54</sup>這條文獻側面體現了在北京承攬了御用織物的工作，同時有鑄鐵、釀酒等工藝。此外，極有可能南京是工藝製作中心，從記載上來看五京應該都有發展相關工藝。宋人路振《乘軺錄》中看到「中京（今內蒙古寧城）……東至靈河五百里。沿靈河有靈、錦、顯、霸四州，地生桑麻。」<sup>55</sup>王曾則提到「西北有鐵冶，多渤海人所居，就河漉沙石，煉得成鐵。」<sup>56</sup>

遼代的工藝藝術水平亦可從遼瓷之留存情況探知一二。雖遼瓷不以精緻見長，然其器形渾厚、胎釉簡約，呈現出質樸莊重的審美風格。遼瓷風格顯示契丹文化強調實用與功能性，與漢地陶瓷追求裝飾性的審美旨趣有所差異，其文化內涵與造型特徵反映了草原民族在工藝審美上的獨特取向。

除上敘提及的紡織、鍛造，五京亦有造紙，遼國也形成了在紙上書寫的習慣。《禮志》記載「歲十月，五京進紙造小衣甲、槍刀、器械萬副。十五日，天子與拿臣望祭木葉山，用國字書狀，并焚之。國語謂之「戴辣」。「戴」，燒也；「辣」，甲也。冬至日，國俗，屠白羊、白馬、白雁，各取血和酒，天子望拜黑山。黑山在境北，俗謂國人魂魄，其神司之，猶中國之岱宗云。每歲是日，五京進紙造人馬萬餘事，祭山而焚之。俗甚嚴畏，非祭不敢近山。」<sup>57</sup>

<sup>53</sup> 張帆等，《遼夏金元史：衝突與交融的時代》，頁 53。

<sup>54</sup> (元)脫脫等撰，《遼史本紀 二十二》《道宗二》，頁 300。

<sup>55</sup> (元)脫脫等撰，《宋史志第一百五十六》，路振《乘軺錄》。

<sup>56</sup> (宋)《契丹國志》，《王沂公行程錄》，維基文庫。

<sup>57</sup> (元)脫脫等撰，《遼史》志第二十二《禮志》六，頁 975。

通過上述各種資料，基本我們就可以勾勒出遼代漢人的情況。動態來看，公元 907 年之前，被俘或者因地方暴政流亡至契丹的漢族人被遷徙往北，為安置這些人契丹逐漸開始建城。這些人裡不只有農戶，亦有會各種工藝的人，也有知識精英份子，他們在遼上京逐漸形成漢人社區。

太宗時期，石敬瑭割讓燕雲十六州，大批漢人歸入遼國，據《遼史》推斷，這些南方漢人占遼國漢人總數約百分之八十。到了世宗朝，確立南北樞密院，施行部族、州縣雙軌制，逐步確認漢人公民制度。穆宗朝，則確立科舉制度，漢人和渤海人官員逐步增加。

制度方面外，以漢人為主的五京除了務農外，也是遼國的工藝中心，發展有紡織業、造紙、鍛造等等，其中作為故漢地的遼國南京（今天北京）可能是最重要的製造中心。

總觀遼代歷史，漢人從未發起過一次反抗契丹統治的起義，作為一個多數人族群，選擇與契丹統治者合作或融合。後來亦有部分漢人走向權利頂峰，與契丹權貴結合，以契丹國的漢人留於汗青，也有一部分始終遵從著漢族文化在遼生活的漢人。<sup>58</sup>由此可見，遼代的政策對漢人來說相對包容。這種包容性可能正是促使民族雙向融合，帶來繪畫藝術發展的原因之一。

### 第三節 皇族、貴族與畫院制度

在前節所論遼代社會條件已具備繪畫實踐之基礎上，本文進一步關注實際參與圖像創作的主體，特別是皇族與貴族階層在繪畫活動中的角色，以及畫院制度對繪畫生產的政治功能性，探究「誰在創作」、「為何創作」。

#### 一、遼代皇族與貴族畫家

皇室成員親自從事繪畫創作，在遼代並非孤例，其中最具代表性者為太祖耶律阿保機之長子耶律倍（後賜漢名李贊華）。據《遼史·本傳》記載，耶律倍「初市書至萬卷，藏于醫巫間絕頂之望海堂。通陰陽，知音律，精醫藥、砭炳之術。工遼、漢文章，嘗譯陰符經。善畫本國人物，如射騎、獵、雪騎、

---

<sup>58</sup> 傅海波，《劍橋中國遼西夏金元史（907~1368年）》，頁 45。

千鹿圖，皆入宋秘府。」<sup>59</sup> 不僅通曉兩種語言與文類，更擅繪契丹本族之日常活動與人物情境，顯示其對圖像再現的主體意識與技藝掌握。

耶律倍在神冊元年（916）被立為皇太子，天顯元年（926）遼滅渤海（包括今中國嫩江至松花江河道一線以南的黑龍江省部分地區、吉林省大部、遼寧省、今俄羅斯濱海邊疆區的南半部以及朝鮮半島北部）後，建立東丹國，耶律倍受冊東丹王。是年太祖阿保機卒，立次子耶律德光為帝，稱太宗。耶律倍因與太宗不和，投奔後唐，後唐明宗賜名李贊華。天顯十一年（936）耶律倍被後唐末帝賜死，享年三十八歲。耶律倍的政治生涯雖因捲入宮廷權力爭鬥最終流寓後唐，然其繪畫作品之流傳至宋宮秘府，反映其作品曾被高度評價與珍藏。

遼史中提到李贊華有〈射騎〉、〈獵〉、〈雪騎〉、〈千鹿圖〉被宋代宮廷收藏。依《宣和畫譜》中對他的記載，實際所藏作品不止四件，共有十五件：〈雙騎圖〉一幅、〈獵騎圖〉一幅、〈雪騎圖〉一幅、〈番騎圖〉六幅、〈人騎圖〉二幅、〈千角鹿圖〉一幅、〈吉首並驅騎圖〉一幅、〈射騎圖〉一幅、〈女真獵騎圖〉一幅。《宣和畫譜》形容李贊華「尤好畫，多寫貴人、酋長。至於袖戈挾彈，牽黃臂蒼，服用皆縵胡之纓，鞍勒率皆瓌奇，不作中國衣冠，亦安於所習者也。然議者以謂馬尚豐肥，筆乏壯氣，其確論歟？」<sup>60</sup> 顯示其畫風具有高度民族識別性，刻意不循中原傳統衣冠體制，而保留契丹文化視覺特徵。此一強調族群文化再現的圖像策略，應視為遼代上層貴族在視覺領域自我定位的具體實踐。

目前傳世作品中，與李贊華相關者計有三件：分別是美國波士頓博物館藏〈東丹王出獵圖〉、美國大都會博物館藏〈獲鹿圖〉和台北故宮博物院藏〈射騎圖〉。對於三件作品是否確實為李贊華所做，現學界暫無定論。

除耶律倍之外，《遼史》亦載有其他皇帝與貴族具繪畫才能（文獻中可考遼代畫師名錄，詳見表 2-1）。「聖宗文武大孝宣皇帝，諱隆緒，小字文殊奴。....即長，精射法，曉音律，好繪畫。」<sup>61</sup> 遼聖宗耶律隆緒「好繪畫」，其治下正值對漢文化吸納與整合最為積極之時期，景宗朝設立南北院官制並試行科舉，其後聖宗之文藝修養或可視為此文化轉型的體現之一。

此外，遼史亦載有耶律裏履和耶律題子兩位善畫的貴族：

「耶律裏履，字海燐，六院夷高董蒲古只之後。風神爽秀，工于畫。」<sup>62</sup>

「耶律題子，字勝隱，北府宰相兀里之孫。善射，工畫...題子破令圖，宋將有因傷而仆，題子繪其狀以示宋人，咸嗟神妙。」<sup>63</sup>

<sup>59</sup> (元)脫脫等撰，《遼史》，《列傳第二 宗市》，頁 1335。

<sup>60</sup> (宋)《宣和畫譜》卷八，四庫全書，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。

<sup>61</sup> (元)脫脫等撰，《遼史》，《本紀第十 聖宗一》，頁 115。

<sup>62</sup> (元)脫脫等撰，《遼史》卷六十八，頁 1458。

<sup>63</sup> (元)脫脫等撰，《遼史》列傳第十五，頁 1447。

題子將宋國將士受傷的樣子畫了下來，大家都稱其「咸嗟神妙」，可見其具備高度寫實之描繪能力。綜合《遼史》所見，遼代繪畫評價標準側重於形體準確與生活描寫之真實性，有別於南宋以降重筆墨意趣之文人審美。

至興宗朝，雖然未直言興宗擅繪畫，但記載了興宗朝有位近侍因為偽造皇帝的畫作而被判罰的事件：「癸亥，近侍小底盧寶偽學御畫，免死，配役終身。」可見興宗亦有繪畫習慣。此外，皇帝的畫作在遼代也應有十分價值或者彰顯官員或者世家身分的功能性，故此「偽學」皇帝繪畫也會受到「免死，配役終身」的嚴重處罰。

遼國的貴族女性亦有喜丹青擅繪者，遼秦晉國妃蕭氏，父親是遼樞密使北府宰相駙馬都尉蕭排押，母親是遼景宗的幼女，聖宗的妹妹，魏國公主長壽奴。蕭妃曾改嫁三次，因其聰慧，博覽萬卷而聞名於當時，其墓誌稱其「不好音律，不修容飾，喜騎射。雅擅飛白，尤工丹青，所居屏扇，多其筆也。」<sup>64</sup>

遼道宗的皇后蕭觀音，據遼史所載亦富有藝術造詣，稱其「工詩、善談論、善書。」<sup>65</sup>

後族蕭氏中，蕭灑在後世亦聞名，本文引言處提及呂紀改款的作品，便添了蕭灑的名字。依《繪事備考》所述蕭灑「政有餘閒，輒親翰墨，尤善丹青，慕唐裴寬、邊鸞之蹟，凡奉使入宋者，必命構求，凡遇名蹟，不惜重價裝潢，既就而後攜歸本國，建小樓以貯之。風日晴和，焚香展卷，臨摹所至，咸有法則。興宗清寧中，以義宗《千角鹿圖》賜焉，畫之傳世者。」<sup>66</sup> 蕭灑工作之余常讓入宋的人收集唐代裴寬、邊鸞的畫，花費重金在所不辭。他對唐畫長期臨摹，得其筆意。也可以看出契丹貴族對唐畫的推崇以及傳承。

## 二、遼代畫院制度

遼代亦見畫院制度之建立，「翰林畫院：翰林畫待詔。聖宗開泰七年（1017）見翰林畫待詔陳升。」<sup>67</sup>陳升雖然沒有其他記載留存，但陳氏は漢姓，反映漢人畫工於遼朝宮廷繪畫體系中所佔一席之地。從出土墓誌來看，亦有在遼生活的陳氏漢人相關訊息：陳萬（955）自大燕景城縣人遼，並葬入豪州西南（今遼寧彰武縣西境）。<sup>68</sup>

畫院不僅為技藝製作與繪畫教育機構，更具政治功能。《遼史》記聖宗命畫待詔陳升繪〈南征得勝圖〉於上京五鸞殿，以紀戰功：「開泰七年（1018）秋七月甲子，詔翰林待詔陳升寫南征得勝圖於上京五鸞殿。」<sup>69</sup> 遼太祖時期就曾下詔

<sup>64</sup> 羅春政、趙東昱編，《關東書畫名家辭典》，（瀋陽：萬卷出版社，2006），頁 357。

<sup>65</sup> 羅春政、趙東昱編，《關東書畫名家辭典》，頁 358。

<sup>66</sup> （清）《繪事備考》，卷七，識點，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。

<sup>67</sup> （元）脫脫等撰，《遼史》，《百官志三》，頁 873。

<sup>68</sup> 向南編，《遼代石刻文編》，頁 15-16；轉引自崔玲，〈十——十一世紀中期入遼漢人大族墓誌與壁畫文化研究〉，（博士論文，國立政治大學歷史學系，2019）。

<sup>69</sup> （元）脫脫等撰，《遼史》卷一十六，頁 206。

繪前代忠臣以成「招諫圖」：「丙申，詔畫前代直臣像為招諫圖。」<sup>70</sup>「招諫圖」顯示繪畫亦可作為政教並用之象徵載體。類似的題材在後代亦常見，如台北故宮博物院藏〈卻坐圖〉，描繪西漢文帝妃嬪慎夫人因受寵而恃勢，僭越皇后之位，日與文帝遊樂上林苑。中郎將袁盎見狀，當面直諫文帝妃嬪僭越皇后之位，有違綱常。文帝雖不悅，終納諫，慎夫人亦悻悻退讓。可見對遼國統治者對繪畫政治功能性的使用。

遼興宗亦曾以戰績圖褒獎功臣，如耶律仁先平定叛亂後，興宗詔畫侍繪製〈灤河戰圖〉：「帝執仁先手曰：『平亂皆卿之功也。』……詔畫灤河戰圖以旌其功。」<sup>71</sup>皆可見繪畫於宮廷中扮演歷史記錄與政治宣傳之角色，此類「戰績圖」的傳統在後代延續，如中國國家博物館藏明代〈平番得勝圖〉，以及清代著名的銅版畫〈平定準噶爾回部得勝圖〉。

畫作的外交用途亦不可忽視。遼興宗曾要求宋朝使臣提供宋帝畫像，以示兩國友好：「二十二年十二月壬子，詔大臣曰：『朕與宋主約為兄弟，歡好歲久，欲見其繪像，可諭來使。』」<sup>72</sup>此舉顯示圖像在禮儀與國際溝通中的象徵性角色。

《遼史》中記載的遼代翰林畫侍詔僅見陳升一人，然從其他史籍資料中，仍可發現有多位畫師曾服務於宮廷畫院。據金人王寂《遼東行部誌》所載，遼國畫師田承制為翰林畫侍詔，擅長壁畫創作，尤精於佛道教圖像，被視為當時畫壇之高手。他曾於懿州（今遼寧阜新市境內）寶嚴寺繪製四壁二十八宿星辰圖，筆法嚴整，構圖繁密，具備高度宗教象徵意涵。<sup>73</sup>此外，王寂亦見過遼末天祚帝（1075 - 1128）年間賜緋翰林畫侍詔劉邊之作品，描述其「有兩橫幅，畫江天風雪，水鴨鷓鴣，相對於枯荷折葦間，其水禽毛羽毫髮可數，似有生意。」<sup>74</sup>此段描繪顯示畫師對於自然細節之精微觀察與寫生功力，亦反映宮廷畫師在題材上除人物與戰爭場景外，亦涉足風景、禽鳥等領域，顯示出遼代畫院畫工技藝之多樣與分工之細密。遼代的官員中亦有善畫者，據《繪事備考》卷七「遼」：「杜錡，金州人，為宣政詳穩官，亦善畫馬。」<sup>75</sup>

遼朝畫院亦反映遼國統治者對畫工人才之收編與管理，據《五代名畫補遺》：「王仁壽，汝南宛人。業儒，性通敏，頗涉文史，亦潛心繪畫。初學吳生，長於佛像鬼神及馬等。仁壽嘗於京師大相國寺淨土院大殿前畫八菩薩，今見存焉。耆舊傳云：『是吳道子筆，其精緻如此。』晉出帝開運二年春正月，契丹僞天皇王耶律德光以兵犯闕。時仁壽及焦著、王靄並為德光掠歸。至我太祖至明大孝皇帝受禪享御，首遣驛使索仁壽等。時狄人方聽命本朝，會仁壽及著考終

<sup>70</sup> (元)脫脫等撰，《遼史》本紀第二 太祖下，頁 19。

<sup>71</sup> (元)脫脫等撰，《遼史》列傳第二十六 耶律仁先 耶律良，頁 1537。

<sup>72</sup> (元)脫脫等撰，《遼史》卷二十，頁 280。

<sup>73</sup> 羅春政、趙東昱編，《關東書畫名家辭典》，頁 54。

<sup>74</sup> 羅春政、趙東昱編，《關東書畫名家辭典》，頁 334。

<sup>75</sup> (清)王毓賢，《繪事備考》卷七「遼」

命，獨放王霽歸國。仁壽有子士元，最知名，可列妙品。」<sup>76</sup>遼太宗大同元年（947），契丹軍攻入開封，俘虜畫師王仁壽、王霽與焦著三人，並帶往遼朝宮廷。三人遂在遼廷服務近十三年，直至北宋太祖趙匡胤受禪（960）後，始遣使請回，惟王仁壽與焦著已卒於遼境，唯王霽得以返宋。

《圖畫見聞志》對王霽有更詳記載，曰：「王霽，京師人，工畫佛道人物，長於寫貌。五代間以畫聞。晉末與王仁壽皆為契丹所掠，太祖受禪放還，授圖畫院祇候。遂使江表，潛寫宋齊丘、韓熙載、林仁肇真，稱旨，改翰林待詔。今定力院〈太祖御容〉、〈梁祖真像〉，皆霽筆也太祖御容潛龍日寫，後改裝中央服矣。又畫開寶寺文殊閣下〈天王〉、及景德寺九曜院〈彌勒下生像〉，最為奇出。」<sup>77</sup>王霽歸宋後任國畫院祇候，擅寫人物，尤工寫貌，為宋太祖畫真，風格受重視。其所繪〈太祖御容〉〈梁祖真像〉等，皆見於宋初畫院與宗廟制度中。

從兩人記載可見，王仁壽與王霽皆師承吳道子，長於人物與佛道題材，其畫風講求形貌生動與筆致細膩。《五代名畫補遺》特別讚譽王仁壽畫藝「精緻如筆」，顯示其風格偏向工整寫實、筆墨細膩，與吳派的生動表現技法互補為用。三人在遼廷服役期間，極可能影響遼宮廷對繪畫人物描繪的審美標準，並將唐五代以降之中原視覺語彙引入契丹文化體系之中，為遼代繪畫發展帶來風格轉化與技術深化的契機。

### 三、燕雲地區畫師

燕雲十六州作為遼境內契丹與漢文化融合最深的區域之一，不僅為政治與軍事要地，亦孕育出一種融合草原寫實與唐風筆墨的獨特藝術形式。此地湧現諸多後世知名的契丹或遼境漢族藝術家，其中以契丹人胡瓌與其子胡虔最為著名。據《五代名畫補遺》載：「胡瓌山後契丹人。或云瓌本慎州烏索固部落人，善畫蕃馬，骨格體狀，富於精神。其於穹廬部族、帳幕旗旆、弧矢、鞍韉，或隨水草放牧，或在馳逐弋獵，而又胡天慘冽，沙磧平遠，能曲盡塞外不毛之景趣，信當時之神巧，絕代之精技歟！故人至于今稱之。予觀瓌之畫，凡握筆落墨，細入毫芒，而器度精神，富有筋骨，然纖微精緻，未有如瓌之比者也。」<sup>78</sup>他善於描繪北方游牧民族的生活場景，尤其以水草放牧、騎射狩獵等題材著稱，後深受宋代人士的喜愛，其作品亦大量被宋徽宗收藏<sup>79</sup>。胡瓌之子胡虔繼承父親畫風，同樣獲得極高的聲譽。

<sup>76</sup>（宋）劉道醇《五代名畫補遺漏》，「人物門」，識點，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。

<sup>77</sup>（宋）郭若虛，《圖畫見聞志》，卷三，識點，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。

<sup>78</sup>（宋）劉道醇《五代名畫補遺漏》，「走獸門」，識點，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。

<sup>79</sup>（宋）《宣和畫譜》，四庫全書，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供，卷八。

關於胡瓌籍貫，歷來存有異說。其中最早對胡瓌的記載是北宋劉道醇《五代名畫補遺漏》最晚成書於宋仁宗嘉祐四年之前<sup>80</sup>，應該是最可靠的版本。劉道醇稱胡瓌或是「山後契丹人」或是「慎州烏索固部落人」，之後重要的記載是成書於神宗元豐年間（1078 - 1085）郭若虛《圖畫見聞志》<sup>81</sup>，郭若虛則寫胡瓌為「范陽人」<sup>82</sup>。「山後」若以中原視角，可能指太行山的西面，就是大概就是燕雲十六州的地區，慎州依《遼史·地理志》指現河北地區<sup>83</sup>，亦屬燕雲地區，范陽指今日河北保定一代也燕雲地區。雖其具體出身地尚難確考，然基本可確認胡瓌活動於遼境的燕雲地區，其創作亦深受此地地理環境與多元文化所形塑。

除了胡瓌和其子胡虔父子，有記載活動於遼境燕雲地區的畫師還有張戡以及其外甥陳皋。「張戡，瓦橋人。工畫蕃馬，居近燕山，得胡人形骨之妙，畫戎衣鞍勒之精。然則人稱高名“馬虧先匠”，今時為獨步矣。」<sup>84</sup>

「陳皋，漠州人，長于蕃馬，頗盡其態。張戡之甥也。」<sup>85</sup>

從其姓名與族屬判斷，張戡與陳皋當為漢人畫師，卻以描繪胡人馬匹與游獵生活聞名，顯示出畫風與文化身份之間並無必然對應，而是由地域經驗與文化交會所形塑。

此類例證說明，遼代畫師之傳名並非依據族屬劃分，而是與其活動地域及視覺養成經驗密切相關。燕雲十六州作為契丹與漢文化高度融合之地，不僅是遼政權南部的軍事重鎮與文化樞紐，更是唐風遺緒與草原視覺語彙交匯的重要節點。在這裡，藝術風格得以雙向轉譯，既非單純自中原傳至草原，亦非草原單向輸入中原，而是在多元民族、交錯權力與複合文化中孕育出一種獨具特色的藝術語言。

綜觀遼代繪畫發展，正體現出此種文化融合與視覺轉化的多元動態。遼國統治者與貴族階層高度推崇唐代文化，包括繪畫藝術在內，從耶律倍至蕭濇，皆有臨摹與收藏唐人畫作之記載，並以追尊唐代國姓李氏之方式，強化其文化正統性認同。另一方面，遼朝宮廷畫院制度的建立與運作，更見漢族畫工的廣泛參與。漢人畫師如陳升、田承制、劉邊等，活躍於宮廷繪畫生產，展現出漢地技藝在遼境之深遠影響。

同時，契丹畫師胡瓌與胡虔父子早年曾於中原地區活動，其繪畫風格即為漢地筆墨與草原題材的交融體現。此一視覺語彙透過地域流轉與文化再製，不僅被遼代宮廷接納，亦在北宋朝廷形成特定的「番族畫」審美類型。是故，遼代繪畫

<sup>80</sup>（清）紀昀，《四庫總書目》，「五代名畫補遺一卷」，兩江總督採進本：「五代名畫記一卷，大梁劉道醇撰，嘉祐四年陳詢直序。」，識點，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。

<sup>81</sup>（宋）郭若虛，《圖畫見聞志》，序：「今考諸傳記，參較得失，續自永昌校，各本均作永昌，應以會昌為是元年，後歷五季，通至本朝熙寧七年，名人藝士，編而次之。」

<sup>82</sup>（宋）郭若虛，《圖畫見聞志》，卷二：「胡瓌，范陽人。工畫蕃馬，雖繁富細巧，而用筆清勁。至於穹廬、什器、射獵、生死物，靡不精奇。凡畫駝馬尾、人衣毛毳，以狼毫縛筆疏渲之，取其纖健也。有《陰山》、《七騎》、《下程》、《盜馬》、《射雕》等圖傳於世。子虔，有父風。」

<sup>83</sup>《遼史》地理志三，頁 555。

<sup>84</sup>（宋）郭若虛，《圖畫見聞志》，「雜畫門」，識點，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。

<sup>85</sup>（元）夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷二，識點，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。

之所以成為一種獨特的藝術形態，正是在契丹與漢族雙重文化交流的脈絡中，通過地理、制度與審美的多重媒介而形成，其視覺特徵亦體現出強烈的兼容並蓄與文化再創性格。

表 2-1 文獻中的遼代畫家

編號	名字	族屬	年代	風格特徵	身分	文獻出處	原文
1	王仁壽	漢人	遼早期	佛像、鬼神、馬，風格精緻，受吳道子影響	開封畫師，為遼所俘	《五代名畫補遺》	王仁壽…晉出帝開運二年春正月，契丹偽天皇王耶律德光以兵犯關…獨放王靄歸國。
2	焦著	漢人	遼早期	不詳	畫師，與仁壽同俘	《五代名畫補遺》	與王仁壽同為遼軍所俘，卒於遼境。
3	王靄	漢人	遼早期	人物、佛道造像、寫貌，細膩寫實	畫師，後返宋	《圖畫見聞志》	晉末與王仁壽皆為契丹所掠…改翰林待詔。
4	胡瓌	契丹	遼早期	描繪塞外游牧生活，融合寫實與草原風物	契丹畫師	《五代名畫補遺》	胡瓌山後契丹人。或云瓌本慎州烏索固部落人…未有如瓌之比者也。
5	耶律倍 (李贊華)	契丹	遼早期	擅畫貴族騎射、番馬，風格異域，筆乏壯氣	遼太祖子、東丹王	《遼史》	尤好畫，多寫貴人、酋長…鞍勒率皆瓌奇，不作中國衣冠，亦安於所習者也。
6	耶律隆緒	契丹	遼中期	無具體畫風記載，惟好繪畫，可能為貴族審美取向	遼聖宗	《遼史》	聖宗文武大孝宣皇帝…即長，精射法，曉音律，好繪畫。
7	耶律裊履	契丹	遼中期	工畫，未詳	貴族	《遼史》	耶律裊履，字海燐，六院夷高董蒲古只之後。風

							神爽秀，工于畫。
8	耶律題子	契丹	遼中期	寫實能力高，擅捕捉動態與戰爭場面	貴族	《遼史》	耶律題子，字勝隱，北府宰相兀里之孫…題子繪其狀以示宋人，咸嗟神妙。
9	遼秦晉國妃蕭氏	契丹	遼中期	工飛白，筆意流暢，擅畫日用器物與屏扇	貴族女性	蕭氏墓誌	不好音律，不修容飾，喜騎射。雅擅飛白，尤工丹青，所居屏扇，多其筆也。
10	蕭觀音	契丹	遼中期	書法與繪畫兼擅，風格未詳	皇后	《遼史》	工詩、善談論、善書。
11	陳升	漢人	遼中期	宮廷繪畫，戰功記錄，政治性題材	翰林畫待詔	《遼史》	聖宗開泰七年（1017）見翰林畫待詔陳升。
12	胡虔	契丹	遼中期	承襲父風，繪寫胡人生活與番馬	胡瓌之子	《圖畫見聞志》	子虔，有父風。
13	張戡	漢人	遼中期	擅長番馬造型與戎裝描寫，寫實中帶筆勁	畫師	《圖畫見聞志》	張戡，瓦橋人。工畫蕃馬，居近燕山，得胡人形骨之妙，盡戎衣鞍勒之精。
14	陳皋	漢人	遼中期	擅畫番馬，風格頗近張戡，應為家傳	張戡外甥	《繪事備考》	陳皋，漠州人，長于蕃馬，頗盡其態。張戡之甥也。
15	蕭灑	契丹	遼中後期	好臨唐畫，追摹裴寬邊鸞，工筆細膩	後族／官員	《繪事備考》	政有餘閒，輒親翰墨，尤善丹青…臨摹所至，咸有法則。
16	杜錡	漢人	遼中後期	善畫馬，應具實用紀錄與裝飾性	宣政詳穩官	《繪事備考》	杜錡，金州人，為宣政詳穩官，亦善畫馬。

17	田承制	漢人	遼後期	擅壁畫與佛道題材，構圖嚴整	翰林畫待詔	《遼東行部誌》	畫江天風雪…水鴨鸕鶿，相對於枯荷折葦間。
18	劉邊	漢人	遼後期	精寫風雪禽鳥，注重生動與寫實	賜緋翰林畫待詔	《遼東行部誌》	其水禽毛羽毫髮可數，似有生意。
19	虞仲文	漢人	遼末金初	善畫人馬墨竹	秦國公	《圖繪寶鑑》卷四	虞仲文，字質夫，武州定遠人。善畫人馬墨竹、學文。湖州官至平章，封秦國公。

曹玖製表



### 第三章 存世遼畫情況與遼畫之定義

本章旨在透過出土實物與傳世作品，探討遼代紙絹繪畫之題材與風格特徵。第一節聚焦於葉茂台遼墓與應縣木塔等考古現場出土之紙絹繪畫，如〈山弈侯約圖〉〈竹雀雙兔圖〉與〈神農採藥圖〉，這些作品不僅證實遼代紙絹畫之實存，其題材涵蓋山水人物與花鳥瑞獸，反映出遼地自然環境與貴族文化之融合脈絡。

第二節則轉向傳世紙絹畫，分析〈丹楓呦鹿圖〉〈秋林群鹿圖〉、胡瓌〈出獵圖〉〈回獵圖〉等目前學界普遍認可之遼代作品，以及李贊華〈東丹王出行圖〉，張戡〈解鞍調箭圖〉、〈狩獵圖〉等。指出其在構圖章法、設色技巧與細節描繪上皆與五代畫風相近，兼具唐代以來之裝飾性傳統與遼地草原文化的寫實精神，體現出草原視覺語彙於中原繪畫系統中的轉化與創新。

在前文圖像與風格分析基礎上，結合遼代社會、文化與制度背景，本文第三節嘗試提出「遼畫」的藝術史概念。此定義不僅回應視覺風格層面的辨識需求，亦納入政權所及範圍內多族群共構之文化條件，進而建構遼畫作為一種兼具地緣性、歷史性與美學自主性的藝術形態。

#### 第一節 出土遼代紙絹畫情況

遼代繪畫多已散佚或歸於他人名下，現存的紙絹畫作主要依靠墓葬與佛藏出土，提供了珍貴的實物資料與研究視角。透過這些出土作品，不僅可以觀察遼代繪畫的實際面貌，亦能深入探討其裝裱方式、使用情境與文化意涵，為理解遼代視覺文化提供重要線索。

##### 一、法庫葉茂台出土〈山弈侯約圖〉與〈竹雀雙兔圖〉

位於中國遼寧的法庫葉茂台墓地是遼代後族蕭氏的重要家族墓地，自 1953 年發掘以來，共發現遼墓 24 座。其中七號墓出土了一座保存完整的棺床小帳，這是一種罩覆石棺的木構建築（圖 3-1）。據 1975 年曹汛考古報告《葉茂台遼墓中的棺床小帳》記載，小帳東、西兩側山壓槽方的近南端，各釘一鐵釘，懸掛了一軸山水畫和一副花鳥畫。<sup>86</sup>這兩件作品即為現藏於遼寧省博物館的《山弈侯約

<sup>86</sup> 曹汛，〈葉茂台遼墓中的棺床小帳〉，《文物》，1975 年第 12 期，頁 49 - 62。

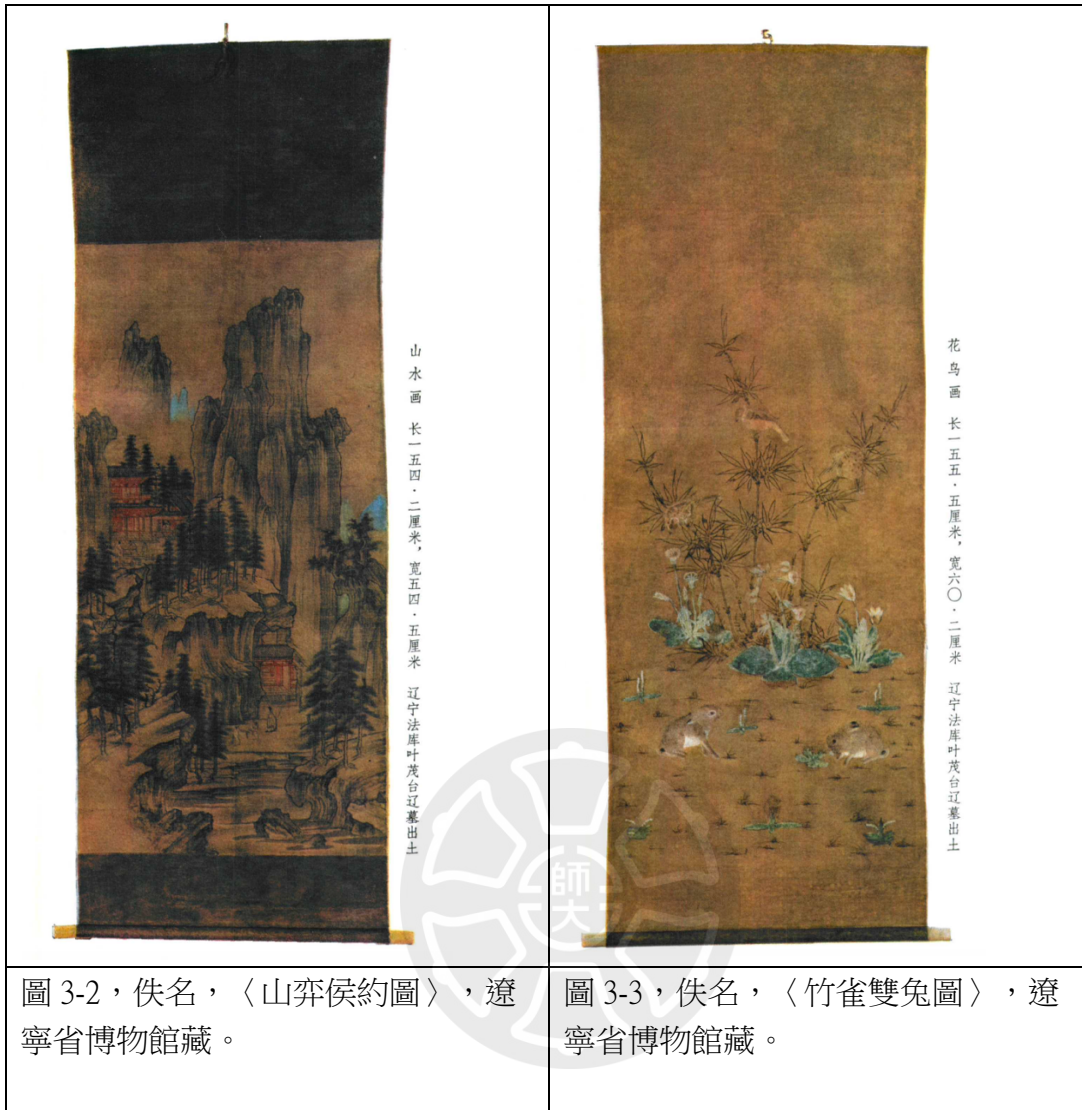
圖》（圖 3-2）（又名《深山棋會圖》）與〈竹雀雙兔圖〉（圖 3-3）。葉茂台七號墓的年代雖然學界曾有爭議，但目前普遍認為屬於遼聖宗時期（982~1031）。

87



圖 3-1，葉茂台墓地七號墓棺床小帳，來源：曹汛，〈葉茂台遼墓中的棺床小帳〉，《文物》，1975 年第 12 期，頁 62。

<sup>87</sup> 曹汛，〈葉茂台遼墓中的棺床小帳〉，首次提出。後李宇峰通過出土器型和對墓主人骨骸年齡測試再次論證：李宇峰，〈遼寧法庫葉茂台七號遼墓的年代及墓主身份〉，收入遼寧省博物館、遼寧省遼金契丹女真史研究會編，《遼金歷史與考古（第十輯）》（北京：科學出版社，2019），頁 108。



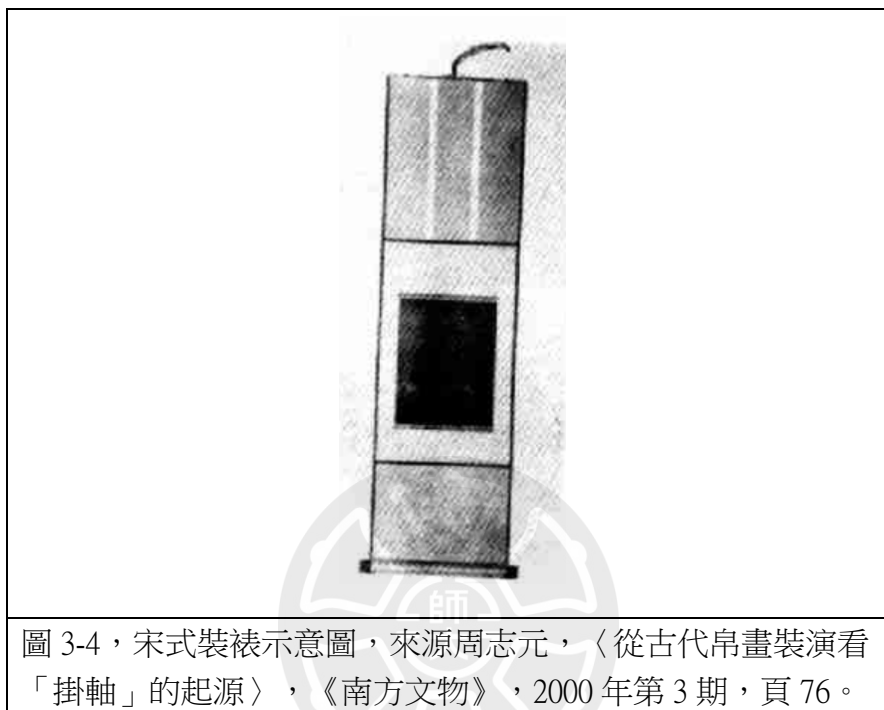
《山弈侯約圖》與〈竹雀雙兔圖〉這兩件畫作不僅提供了遼代繪畫風格的確切斷代依據，也反映了當時畫作的裝裱形式與觀賞方式。根據周志元〈從古代帛畫裝演看「掛軸」的起源〉的分析，兩作裝裱方式有所不同。<sup>88</sup>〈竹雀雙兔圖〉畫芯尺寸為 155.5x60.2 釐米，實際畫面僅占一半，其餘部分為裝潢（裝裱）的預留空間，畫芯直接裝入天杆與地杆後即可懸掛，這與後世掛軸裝裱方式相符，顯示出繪畫在製作時已考量裝裱工藝。

《山弈侯約圖》的裝裱工藝則更為精緻，考古報告記載其出土時「畫的天杆和天頭綾裱通過原來的線繩，仍懸掛在先前的鐵釘上。天杆為竹料製成，竹理清晰可見，唯由綾絹包裹的圓木畫軸則已朽爛。」<sup>89</sup>可見其裝裱方式不僅是畫芯加

<sup>88</sup> 周志元，〈從古代帛畫裝演看「掛軸」的起源〉，《南方文物》，2000年第3期，頁72-76。

<sup>89</sup> 楊仁愷，〈葉茂台遼墓出土古畫的時代及其他〉，《文物》，1975年第12期，頁37。

上天、地杆，是畫芯上下分別加裝了綾裱天、地頭的裝飾處理，最後加入天地杆。進一步分析，天杆為竹製，地杆則為木製，並包覆深色綾布<sup>90</sup>。畫芯左右兩側未見宋代掛軸特有的驚燕、錦眉、鑲邊等元素（圖 3-4），表明此時期掛軸尚未完全定型，正處於制度化之前的過渡階段，為早期書畫裝潢制度發展提供難得的實物依據。



若從圖像風格與文化意涵角度出發，〈山弈候約圖〉與〈竹雀雙兔圖〉同樣展現出極強的文化象徵性。〈山弈候約圖〉為一幅採全景式構圖的山水人物畫作品，其畫面自遠而近層層鋪陳：遠景處群峰陡峭，若隱若現於雲海之中，構築出蒼茫幽深的空間感；中景山崖蒼翠挺拔，松林茂密，林間樓閣掩映，院中空地處可見二人對坐弈棋，一童子侍立其側；近景則描繪山門處一位高冠寬袍之人策杖前行，身後兩童子隨侍，一人背酒葫蘆，一人肩負古琴。畫面上山中與山腳兩組人物遙相呼應，展現出隱士之間山林會友、閒適雅集的主題趣味。

〈山弈候約圖〉即屬此類隱逸主題之代表，畫面構成以兩組人物為中心：近景為策杖緩行之士與其童僕，象徵赴約來訪；遠景為山中樓閣下對弈之隱士與侍童，二者遙相呼應，構成候友者弈以待約，來者攜琴酒而至的敘事結構。其中策杖、古琴、弈棋、童僕等意象，皆為中國隱士圖像中之典型符號。

<sup>90</sup> 雖然楊仁愷的 1975 年的報告沒有提供裝裱用綾布的具體信息，但從北京故宮博物院提供的修復圖來看，是深色的綾布。

策杖象徵隱士跋涉山林、探幽尋勝之行旅狀態，古琴則為古代文人修身養性之器物，蘊含「君子之器」與「天人合一」的文化內涵，常見於隱逸題材繪畫中，如宋范寬《攜琴訪友圖》即為著例；弈棋則寓含道家陰陽哲理，隱士多於棋局中體悟玄理，故「對弈」亦常作為山水畫中隱士活動的「畫眼」，雖面積不大，然足以傳神；而童僕作為仕者身份的象徵，則以服侍、負琴、抱書、奉茶等姿態活絡畫面，亦彰顯主角之社會地位與隱逸生活之從容。學者楊仁愷亦曾指出，此畫雖風格接近五代北方畫派，然其畫面中所展現之人物關係、社會結構與文化意涵，卻清晰反映中原漢族封建社會的價值體系。畫中主僕人物比例懸殊，主體人物身形遠大於侍從，構成強烈的階序視覺效果，符合漢文化中主從制度的視覺表徵。<sup>91</sup>

〈山弈候約圖〉畫面整體構圖嚴謹，景物層次分明：上部山峰聳立、雲霧氤氳，中部樓閣雅致、松林茂密，下部溪水清淨、人物動態生動。畫中以青綠為主色調，紅色樓閣、蒼翠松木與青石山影交織出雅逸景觀，色彩處理富有層次。此作不僅承襲荆浩、關仝、李成一系的水墨山水畫風，亦在遠景與局部使用石綠、石青等礦物顏料，延續了唐代李思訓所代表的青綠設色傳統。

本圖無款識與印記，但構圖與筆墨風格皆呈現五代北方山水特質：山石結構層疊，松林挺健有勢，空間轉折明朗。楊氏進一步指出，本圖雖具有水墨層次之趨向，但未形成典型化的「名家風格」，而是在細節寫實與整體意境的和諧統一上著力。其筆法柔和、線條含蓄，皴法變化多樣，不侷限於單一模式，色彩處理則兼具青綠設色與水墨暈染的兩種特點。與傳為荆浩的〈匡廬圖〉（圖 3-5）相比，本畫的山石輪廓較為柔和，筆墨亦更具雲氣氤氳的意境，凸顯畫者在融合中原技法的同時，亦保留了自身的繪畫傳統。<sup>92</sup>

<sup>91</sup> 楊仁愷，〈葉茂台第七號遼墓出土古畫綜合研究〉，收入楊仁愷，《楊仁愷書畫鑑定集》，河南：河南美術出版社，1998，頁 42。

<sup>92</sup> 楊仁愷，〈葉茂台第七號遼墓出土古畫綜合研究〉，收入楊仁愷，《楊仁愷書畫鑑定集》，河南：河南美術出版社，1998，頁 46。



圖 3-5，荆浩，〈匡廬圖〉，台北故宮博物院藏

基於上述圖像內容與風格特徵，楊氏判斷此畫應創作於契丹奪取燕雲十六州之後（936），並最遲不出遼聖宗初年（約 983），屬於遼代初期文化交融語境下的產物，創作者應來自漢地，且極有可能為漢人。

〈竹雀雙兔圖〉亦為絹本設色畫，無名款。畫面構圖由上而下遞進展開：上部為墨竹叢林，三隻麻雀分棲枝間；中部三株野花並生，分別為蒲公英、地黃與白頭翁；下部兩隻野兔或伏或動，於草地間自在穿行。構圖對稱、圖像層疊、視線流動明確，整體畫面靜中有動，富有生機。

畫中野兔之造型寫實，其毛色醬麻、腹白、耳尖帶黑，尾部灰黑，為東北兔之典型特徵。關內兔多為黃灰毛色，體型略小；而〈竹雀雙兔圖〉中兔體豐碩、毛色明暗分明，應即根據遼地關外野兔寫實描繪。植物方面，圖中所繪野花地黃與蒲公英是中國北方遼東一帶分布極廣的常見藥草，具有清熱解毒、涼血養肝之效，亦為當地人熟悉與常用之草藥。

畫面整體構圖趨向對稱，設色濃麗飽滿，運用赭石、石綠、白粉、墨綠等色層層渲染，形成鮮明的裝飾效果。麻雀與野兔造型精細，花草綠意盎然，色彩安排明快，反映出畫者對自然觀察的細膩筆法，亦展現出裝飾性與生活氣息兼具的視覺趣味。其畫風融合了唐、五代花鳥畫的工整設色與細膩描繪傳統，又帶有草原民族寫實而奔放的特質，顯示遼代畫工對中原技法與本土風格的融合吸收。

構圖方面，〈竹雀雙兔圖〉呈現明確的中央對稱式結構，與五代後唐王處直墓的花鳥壁畫（圖 3-6）風格相近，即以畫面中央為軸對稱安置主體動植物。學者楊仁愷指出，此畫雖技法上吸收中原風格，但視覺語彙與文化精神則深具草原民族特徵。畫中非為庭園場景，而描繪野草叢生、野兔出沒之自然環境，野逸奔放的氣氛展現契丹族的生活經驗與場景想像。<sup>93</sup>

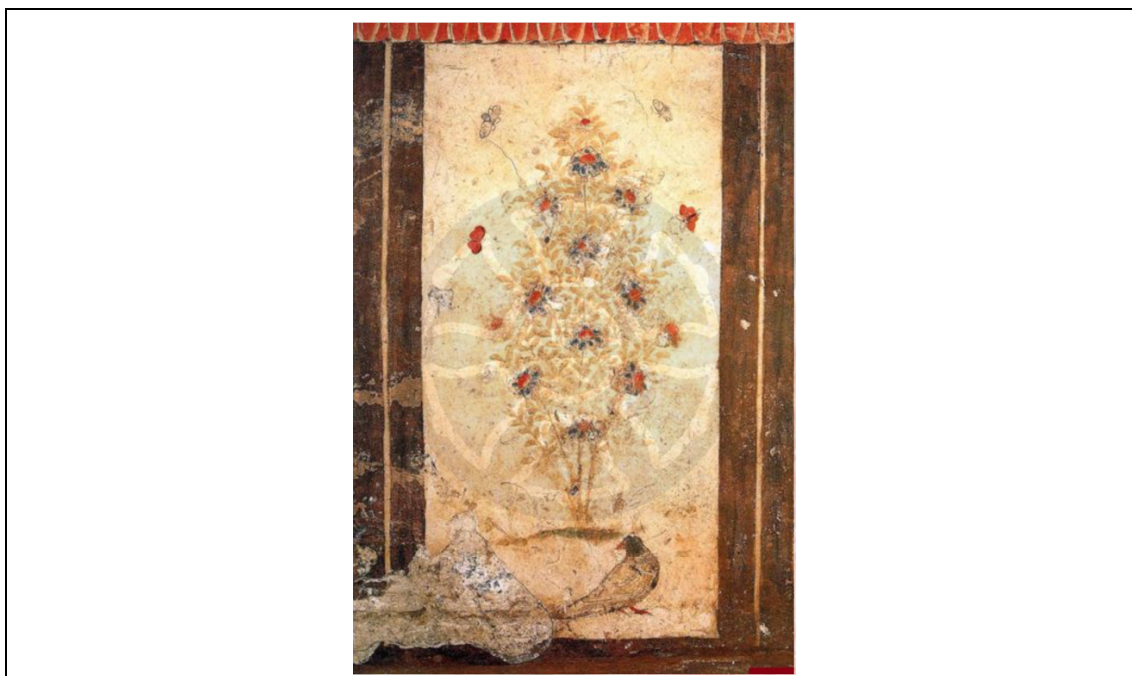


圖 3-6: 無名氏《花鳥屏風》，924 年，五代後唐王處直墓，來源：

<https://blog.udn.com/OrientExpress/141537275>

此外，野兔作為契丹族文化的重要象徵，《遼史·禮志》記載契丹每年三月三日舉行「射兔節」<sup>94</sup>，足見兔在契丹文化中的狩獵與節俗意涵。因此，〈竹雀雙兔圖〉不僅是契丹畫工對中原風格的視覺轉化，更是將契丹文化偏好與漢族畫科形式結合的具體實踐。

<sup>93</sup> 楊仁愷，〈葉茂台第七號遼墓出土古畫綜合研究〉，收入楊仁愷，《楊仁愷書畫鑑定集》，河南：河南美術出版社，1998，頁 46。

<sup>94</sup> 楊仁愷，〈葉茂台第七號遼墓出土古畫綜合研究〉，收入楊仁愷，《楊仁愷書畫鑑定集》，河南：河南美術出版社，1998，頁 46。

朱萍結合考古與人類學資料，認為此畫中草藥與瑞獸之組合，或與墓主生前健康狀況有關。據近年對葉茂台遼墓群七號墓的考古研究，墓主為年約五十五歲之女性，生前患有嚴重牙周炎、顛下頷脫位、寰枕關節炎等慢性疾病。此類長年病痛極可能促使墓主生前重視身體調理，並偏好以圖像呈現祈福與養生理念。此一傾向亦與遼宋時期由丹藥轉向「間接服食」的養生觀念轉變相符。<sup>95</sup>

基於上述構圖樣式、動植物題材與文化意涵的綜合分析，楊仁愷推測〈竹雀雙兔圖〉創作時間應略晚於〈山弈候約圖〉，年代下限可推至與葉茂台遼墓群同期的遼聖宗朝（982 - 1031）。本圖兼具宮廷繪畫工整筆法與草原民族的寫實自由，體現出遼代藝術在族群融合與美學折衷中所形成的文化複合性特質。

綜上所述，〈竹雀雙兔圖〉無論在構圖、技法或圖像象徵上皆具有鮮明的遼代特色。不僅為研究遼代花鳥畫的重要個案，更為探討中原與契丹文化交流、自然象徵與身體政治信仰結合的重要圖像學文本。

〈山弈候約圖〉與〈竹雀雙兔圖〉結合墓主為中年契丹貴族女性的背景考察，反映契丹貴族女性在視覺文化中對山水與花鳥題材的偏好。考量墓葬圖像通常具有超越現實的象徵意涵，這些畫作可能不僅作為墓室裝飾，更體現墓主階層的文化認同、審美品味與對特定生活方式的精神嚮往。特別是，〈山弈候約圖〉呈現出文人雅士山林對弈的場景，〈竹雀雙兔圖〉則表現出自然祥和的氣氛，二者共同透露出墓主希望透過圖像傳達出契丹貴族階層特有的文化氣質與生命態度。這兩幅作品並非單純的裝飾或習俗性配置，而是具有明確的主體性與意志投射，展現契丹上層女性在高度文化交融的社會情境下之審美選擇與自我陳述。

## 二、山西應縣木塔佛藏〈神農採藥圖〉與木板刻印掛軸佛像

除了〈山弈候約圖〉與〈竹雀雙兔圖〉外，另有一幅佛藏出土的〈神農採藥圖〉（圖 3-7），亦提供了遼代紙絹畫珍貴的實物資料與研究視角。該圖發現於山西應縣佛宮寺木塔佛藏內。1974 年 7 月 28 日，在對應縣木塔進行加固工程時，發現四層住像釋迦（圖 3-8）胸背部開洞，進而發現佛藏所藏多卷經書，其中亦包括此幅〈神農採藥圖〉、木板印刷的兩軸〈熾盛光九曜圖〉（圖 3-9）與

<sup>95</sup> 朱萍，〈〈山弈候約圖〉和〈竹雀雙兔圖〉研究〉，《美與時代》（中），2022 年第 6 期，頁 78 - 80。

〈藥師瑠璃光佛說法圖〉（圖 3-10）。考古報告則根據榜題年代，與佛像沒有二次塑痕，推斷發現文物時代下限為遼末天祚帝時期。<sup>96</sup>

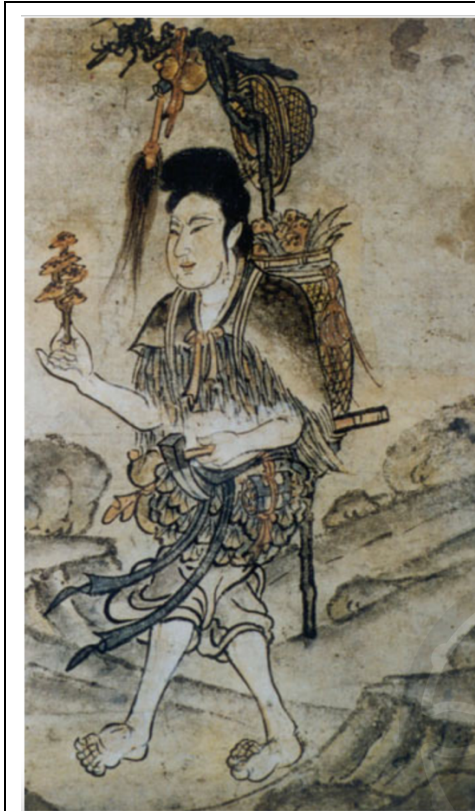


圖 3-7，〈神農採藥圖〉，中國科學社會研究院藏



圖一 四層釋迦像

圖 3-8，應縣佛宮寺木塔四層住像釋迦

97

<sup>96</sup> 張暢耕、畢素娟及鄭恩淮，〈山西應縣佛宮寺木塔內發現遼代珍貴文物〉，《文物》，第 6 期（1982 年）：頁 1-8、97-101。

<sup>97</sup> 來源：張暢耕、畢素娟及鄭恩懷，〈山西應縣佛宮寺木塔內發現遼代珍貴文物〉，《文物》，第 6 期（1982 年），頁 1-8、97-101。



〈神農採藥圖〉為麻紙掛軸<sup>100</sup>，四周畫了墨框，天桿由細薄竹片製成，畫幅裝裱簡易，並無軸心（地軸）。圖中人物赤足紐腹、披獸皮、圍葉裳，背負竹筐、手舉靈芝，行於山石之間，據其裝束與動作考古報告推測應為神農或與道教信仰相關的神祇太乙。<sup>101</sup>楊仁愷則指出畫中斗笠、書卷、襜褕與腰帶等器物並非

<sup>98</sup> 來源：張暢耕、畢素娟及鄭恩淮，〈山西應縣佛宮寺木塔內發現遼代珍貴文物〉，《文物》，第 6 期（1982 年）：頁 1-8、97-101。

<sup>99</sup> 來源：張暢耕、畢素娟及鄭恩淮，〈山西應縣佛宮寺木塔內發現遼代珍貴文物〉，《文物》，第 6 期（1982 年）：頁 1-8、97-101。

<sup>100</sup> 〈神農採藥圖〉高 54 厘米、寬 34.6 厘米

<sup>101</sup> 張暢耕、畢素娟及鄭恩淮，〈山西應縣佛宮寺木塔內發現遼代珍貴文物〉，《文物》，第 6 期

神農時代之實物，在關東又以草藥聞名，畫者應係結合當時日常所見之採藥人形象與神話傳說，進行具有現實基礎的時代化想像。<sup>102</sup>

〈神農採藥圖〉雖作為民間供品，在畫面細緻程度上不及葉茂台遼墓出土作品，但在風格上仍體現了遼畫的特徵。圖中人物面容特徵為「面寬而長，上顎收窄，下頰則圓潤寬厚」，此一造型與葉茂台七號墓壁畫中的侍兒形象極為相似，體現了遼代繪畫在人物塑造上的共通視覺語彙與風格傳統。技法層面，〈神農採藥圖〉運筆豪放，雖線條略顯粗獷，然造型結構卻相當準確；色彩施以沉穩而雅致的敷染，風格質樸中見細膩。畫面僅以簡略的坡石點景，勾勒出野外採藥的情境，未有完整山水構圖，然從坡石與地坪的筆觸觀察，其淡墨皴擦自然而熟練，顯示出畫者具備良好的山水畫功底，惟受限於敘事主題，未能充分展現。從〈神農採藥圖〉中，亦可見遼代畫師於自然景物與人物衣飾器用的描繪上，皆秉持寫實觀察之取向。

〈熾盛光九曜圖〉為麻紙製掛軸。<sup>103</sup>天桿與地軸皆已佚失，畫幅本體多處破損斑駁。圖像內容為佛與九曜星宿，畫幅上原題榜僅存「降九」二字。畫面四周飾以雙線邊框，線條勁健，刻工細緻。

〈藥師琉璃光佛說法圖〉共存二件，為同版木刻所印，兩軸尺寸相近，均為高 77 公分、寬 36.5 公分。以麻紙為材，採木板墨印技法，輔以朱赭與石綠兩色填彩。榜題書「藥師琉璃光佛」，畫面上方繪十二大願相，下方則為十二藥叉大將相，構圖嚴謹，色彩雅飾。雖然考古報告未曾提及〈藥師琉璃光佛說法圖〉的除了軸以外更詳細的裝裱情況，但該從發表的圖片來看，〈藥師琉璃光佛說法圖〉的畫心上方應該是用了交錯四瓣連環花紋的織布作為裱布。

從〈山奔侯約圖〉、〈竹雀雙兔圖〉到〈神農採藥圖〉、〈熾盛光九曜圖〉〈山奔侯約圖〉是畫芯上下分別加裝了深色素綾布綾裱天、地頭的裝飾處理，最後加入天地杆。〈竹雀雙兔圖〉是畫芯直接裝入天杆與地杆後便懸掛。〈藥師琉璃光佛說法圖〉，這些作為立軸展現的畫作在裝裱方式上呈現出豐富的多樣性。〈神農採藥圖〉以麻紙製成掛軸，四周畫有墨框，天桿由細薄竹片製成，裝裱形式較為簡易，並無地軸（軸心），推測此圖可能懸掛在寺廟，具備類似壁畫的功能；類似裝裱方式的還有〈熾盛光九曜圖〉，但後者的框邊並非墨框而是雙線邊框設計。〈藥師琉璃光佛說法圖〉則更顯華麗，採用織錦布作為裱布，且畫幅尺寸也明顯較大。

---

（1982年）：頁 1-8、97-101。

<sup>102</sup> 楊仁愷，〈遼代繪畫藝術綜述〉，收入楊仁愷，《楊仁愷書畫鑑定集》，河南：河南美術出版社，1998，頁 77。

<sup>103</sup> 〈熾盛光九曜圖〉，高 94.6 公分、寬 45.9 公分。

從上述多樣的裝裱實例可見，遼代尚未出現如宋代宣和裝般統一且標準化的書畫裝裱模式，而是在裝裱的風格與材質選擇上更加自由，顯示出明顯的多樣性特徵。此外，除了立軸形式的繪畫外，遼代亦有卷軸畫的存在。例如，在北京南郊遼代漢人墓趙德鈞墓室中所繪之〈觀畫圖〉（圖 3-11），描繪數名人物圍繞案几展卷觀畫之場景，不僅明確顯示出卷軸形式之紙絹繪畫在遼代的實際存在，更透露出此類畫作已納入日常品鑑與文化活動之中。畫面右側一位頭戴官帽之男性雙手前挹，作出典型之「揖」姿，其舉止不僅為敬意之表現，亦展現出觀畫行為所包含之禮儀性與文化規訓，進而提示畫中人物所屬之社會階層及其文化修養。

此圖所揭示的，不僅是一種紙絹畫的觀賞制度，亦體現出遼代繪畫在類型上的多樣分化。與宗教性掛軸或宮廷性壁畫不同，此處所見為卷軸山水畫之品評場景，其畫作以案展開、供人近距離凝視賞鑑，空間設定與人物互動關係，顯示出畫作在審美上強調細節與筆墨經營，並強調觀者之主體性與參與感。此種以山水為主題、供文人觀賞之卷軸畫形式，提示遼畫之內部已涵括具備文化性與審美性的「文人性山水畫」類型。

此類圖像亦可見於出土或傳世之遼代作品中，如〈山弈候約圖〉即呈現隱士對弈、攜琴訪友之隱逸主題，顯示山水不僅作為背景語彙，亦作為構成人物精神境界之空間象徵。趙德鈞墓壁畫〈觀畫圖〉的圖像意涵，補充了現有對遼代繪畫功能的理解，使我們得以推論：在遼地漢人社群中，山水畫已不僅限於裝飾與儀式用途，而已成為承載文化修養、社會階層與審美趣味之載體。



圖 3-11，〈觀畫圖〉，北京南郊遼代趙德鈞墓壁畫

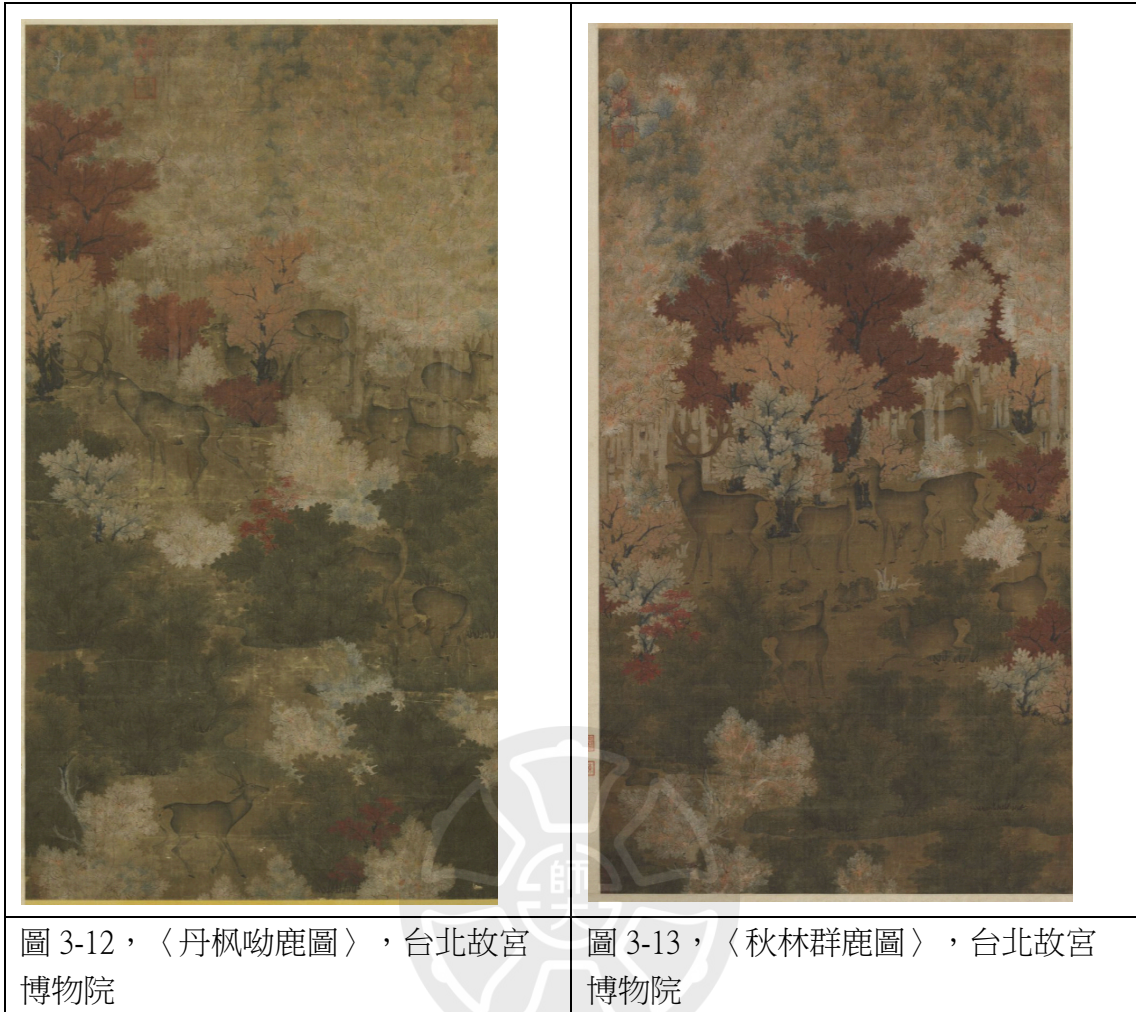
## 第二節 存世遼畫情況

前節所論葉茂台出土之〈山弈候約圖〉〈竹雀雙兔圖〉與〈神農採藥圖〉，為目前所見最具代表性的遼代紙絹繪畫實物，提供了遼畫存在的直接證據與風格基礎。這些作品普遍展現出細緻入微的寫實取向與鮮明的地域特徵，無論山水、人物、禽獸或花卉，皆以準確的觀察描繪遼地自然風貌，反映出強烈的地方性與具體的生活經驗。

從畫面主題與風格歸類觀之，可初步推論遼代紙絹畫之類型可能包含以下三段：其一為具有宗教性功能的佛釋畫，如〈神農採藥圖〉中所呈現之神人形象與祭祀場景；其二為裝飾性鮮明的花鳥畫，如〈竹雀雙兔圖〉所體現的對稱構圖、重彩設色與草原題材之結合；其三則為帶有文化敘事與審美品鑑功能的文人性山水畫，如〈山弈候約圖〉中所構築的隱逸敘事結構與山林人物活動。

在技法層面，此類作品之設色普遍延續唐代青綠山水之礦物顏料傳統，畫面多以石青石綠堆疊營造山林氣象；筆墨語言方面，則承襲五代北方水墨山水之質樸厚重風格，線條堅實，皴法多變，氣勢恢宏而不失細節刻畫。整體風格既非純粹中原式樣，亦非完全草原原生形態，實為唐風遺緒與草原審美相互交融所生成之過渡性風格，體現出遼代繪畫在族群文化融合與地域視覺經驗中所發展出的獨特樣貌。

然而，若轉向傳世的遼代紙絹繪畫作品，又能觀察到哪些風格特徵與共性？本節將聚焦於目前學界普遍認可的遼代傳世紙絹畫，如〈丹楓呦鹿圖〉（圖 3-12）〈秋林群鹿圖〉（圖 3-13），胡瓌〈出獵圖〉〈回獵圖〉，李贊華〈東丹王出行圖〉，張戡〈解鞍調箭圖〉等，並結合陳葆真、巫鴻等學者對唐與五代十國繪畫風格的相關研究，探討遼代繪畫風格的來源與形成過程。



### 一、〈丹楓呦鹿圖〉和〈秋林群鹿圖〉

〈丹楓呦鹿圖〉與〈秋林群鹿圖〉現藏於台北故宮博物院，兩圖皆描繪秋林鹿群之景。兩作皆為絹質，〈丹楓呦鹿圖〉高 118.5 公分、寬 64.6 公分，〈秋林群鹿圖〉高 118.4 公分、寬 63.8 公分，兩作尺寸大小畫風相似，應是一組作品或幾屏條中的兩幅。兩作因其畫面所呈現的自然風貌與構圖方法，與遼寧義縣慶陵四季壁畫（尤其秋景部分）相似，目前學界普遍認同其遼代傳世紙絹畫作品。<sup>104</sup>

此外，兩圖雖無作者款識，但皆鈐有元文宗內府書畫印「奎章」與「天曆」印記，表明至遲於元代即已入內府收藏。後歷經清代宮廷典藏，鈐有「石渠寶笈」、「三希堂精鑑璽」、「乾隆御賞之寶」等諸印。〈丹楓呦鹿圖〉又比〈秋林群鹿圖〉多了清初期滿族重臣索額圖的「也園珍賞」、「九如清玩」和阿爾喜普的「東平」、「阿爾喜普」。總之，兩作算是流傳有序，可以推定是五代時期的作品，並且五代時期擁有這樣地域風貌的便屬遼境。

<sup>104</sup> 楊仁愷，〈遼代繪畫藝術綜述〉，收入楊仁愷，《楊仁愷書畫鑑定集》，河南：河南美術出版社，1998，頁 77。

〈丹楓呦鹿圖〉與〈秋林群鹿圖〉構圖頂天立地，四周豐滿，自下而上層層鋪陳，枝葉密布，紅葉以雙勾夾葉法勾勒輪廓，白粉描邊後分染朱、青、黃、赭等色，並點綴細密深赭小圓點，層層遞進，營造出濃厚的裝飾性與遠近層次感。畫中鹿群以白描細筆精細勾勒，毛色細膩，斑點以墨層層渲染層次分明，呈現凹凸分明的立體感。楓葉以朱砂、赭石、花青等色疊染，背景白桦林則以托白敷粉、罩染淡赭處理，展現北方秋季林野的厚重質感與鮮明色調。白描的鹿群或伏或行，穿梭在絢麗的秋林間，畫面色彩濃艷而不失層次。

兩圖與慶陵秋景壁畫中的秋林、白桦、蒼松與野鹿形象，體現出遼地特有的自然地貌與物種特徵。〈丹楓呦鹿圖〉與〈秋林群鹿圖〉所描繪的鹿種特徵明確，應為中國東北地區常見之馬鹿（白臀鹿），其身形、耳型、毛色與臀部大面積白斑皆與實物相符，也體現畫者對遼地自然生態的精確描寫與卓越寫生能力。白樺是高大挺拔的喬木，樹皮潔白如紙，葉片秋季轉為金黃，在大興安嶺、長白山一帶尤為常見。畫中白樺枝幹上可見細密深褐色小圓點，實際上為白樺葉片變黃枯落前自然生成的斑點，細節描繪精確，體現出畫者對遼地自然環境的細膩觀察與再現能力。

雖題為「丹楓」，然據劉金霞考證，〈丹楓呦鹿圖〉中紅葉樹之形態特徵實與楓樹並不相符。<sup>105</sup>楓樹葉片多為三至九裂，中裂突出，葉緣鋸齒明顯，樹幹呈灰褐色，然圖中紅葉樹葉片圓潤飽滿，未見裂葉特徵，樹幹亦以暗褐色重墨皴擦，與楓樹形貌習性均有明顯差異。經植物學比對與實地考察，劉氏認為畫中所繪紅葉樹應為中國北方常見的觀賞樹種——黃櫨（*Cotinus coggygia*）。黃櫨葉片呈倒卵形至卵圓形，樹皮暗褐，秋季隨氣溫變化，葉色由綠漸變為黃、橙、紅、紫紅，層次分明、色彩斑斕，正與畫面所表現之景象相符。

畫者在紅葉的表現手法上，以墨色打底後層層罩染胭脂與朱砂，並輔以黃色、青色調和冷暖色感，運用「高染低染」「托白斑駁」等技法，使葉色明艷而不失沉穩，營造出濃厚而層疊的視覺效果。尤以畫面中央三株紅葉樹為最，樹形高低錯落、色階漸變，與北京香山黃櫨林的實景高度吻合，反映畫者對遼地自然風貌之細緻觀察與寫生能力。




由此可知，畫中紅葉樹種實為黃櫨而非楓樹，「丹楓」之題名並非對植物學物種的嚴格指涉，而是作為秋林紅葉的通稱性用法。現今流傳之〈丹楓呦鹿圖〉畫名，源自清宮《石渠寶笈》之編目。檢閱《石渠寶笈》可見，凡涉及秋林題材者，往往沿用「丹楓」為名<sup>106</sup>，然此一命名慣例多出於編撰者對畫面地理風貌與實物特徵理解未盡，屬於約定俗成的通用性稱呼。此種命名方式雖便於歸類，然亦易誤導後人對畫作真實內涵的理解，故有必要謹慎區分畫名來源與圖像內容之間的關聯，避免以「丹楓」之名錯讀畫面所呈現的遼地自然景觀與地域意義。

<sup>105</sup> 劉金霞，〈丹黃掩映金葉婆娑——對〈丹楓呦鹿圖〉的解讀〉，《美術教育研究》，2020年第10期，頁15-17。

<sup>106</sup> 如《石渠寶笈》卷六：唐岱《傲關仝翠嶺丹楓圖》；卷二十七：赫奕《丹楓翠岫圖》；卷四十三：陸治《丹楓秋色》

陳葆真曾指出，〈丹楓呦鹿圖〉與〈秋林群鹿圖〉在構圖章法與筆墨表現上，與五代徐熙一系偏重裝飾性的畫風密切相關<sup>107</sup>，尤近於所謂「鋪殿花」與「裝堂花」的風格樣式。根據郭若虛《圖畫見聞志》記載：「江南徐熙輩，有於雙縑幅素上，畫叢蒼疊石，傍出藥苗，雜以禽鳥蜂蟬之妙，乃是供李主宮中挂設之具，謂之『鋪殿花』，次日『裝堂花』，意在位置端莊，駢羅整肅，多不取生意自然之態。」此處所描述的，正是徐熙與南唐宮廷畫家為迎合裝飾需求所發展出一種「密不露白」、構圖穠艷華麗、講究畫面充實與工整佈局的宮廷裝飾畫風。

與此記載相對應者，現存傳為徐熙〈花鳥〉（圖 3-14）、趙昌〈歲朝圖〉（圖 3-15）與李迪〈花鳥〉（圖 3-16）等作品，皆以花卉、湖石與禽鳥為主題，畫面佈滿繁複細緻的植物群落與禽鳥形象，背景無留白，以重彩敷染全幅，強調裝飾性與視覺飽滿度，形成極具宮廷趣味的「鋪殿花」風格。

		
<p>圖 3-14，傳徐熙，〈花鳥〉，台北故宮博物院藏</p>	<p>圖 3-15，傳趙昌〈歲朝圖〉，台北故宮博物院藏</p>	<p>圖 3-16，傳李迪〈花鳥〉，台北故宮博物院藏</p>

<sup>107</sup> 陳葆真，《李後主和他的時代—南唐藝術與歷史論文集》，石頭出版社，2007，頁 352。

〈丹楓呦鹿圖〉與〈秋林群鹿圖〉的構圖方式與前述作品異曲同工。兩圖同樣以秋林密植為背景，層層疊疊的樹木枝葉鋪滿畫幅，並以紅、黃、青、赭等礦物顏料重層敷染，色彩絢麗濃艷，空間經營上則以鹿群為視覺重心，前後遮掩、避讓得當，畫面整體氣息沉穩端莊，營造出極強的裝飾性效果。此種以充盈構圖、重彩設色為主導的視覺安排，延續自唐代以來以宮廷審美為核心的裝飾性傳統，與五代徐熙「鋪殿花」系統的華麗語彙密切相關，反映出遼畫在審美傾向上對中原畫法的繼承。

然而，相較於中原「鋪殿花」僅為靜物與裝飾之用，遼地畫工將此裝飾傳統進行在地化轉化，不僅保留其色彩層次與構圖規律，更融入草原文化中對自然生命的直接觀察與描繪熱情。畫面中白樺、黃蘆與馬鹿等元素，均具有高度的地域指涉性，顯示畫者對遼地自然環境的深刻認識與視覺轉譯能力。也因此，遼畫在審美取向上雖承唐風餘緒，卻並非單純模仿，而是透過融合當地風物、題材與生活經驗，逐步發展出一種既具裝飾性又富寫實精神的獨立視覺風格。

兩圖所描繪之鹿群題材，亦與遼代貴族社會的「哨鹿」風俗密切相關。《遼史·地理志》記載，遼人每至春水、秋山之時，貴族例行出行射鹿，為宮廷重要禮俗活動，亦為展演權力與階層象徵的文化實踐。畫面中所見之馬鹿形態、環境描寫與遼寧慶陵四季壁畫相互印證，表明此類作品極可能是為滿足遼代貴族宮廷陳設與禮儀需求所作，體現了草原文化與中原裝飾傳統在遼地藝術中交融運作的實踐成果。

## 二、胡瓌〈出獵圖〉〈回獵圖〉

胡瓌，居住在燕雲地區的契丹人，他善於描繪北方遊牧民族的生活場景，尤其以水草放牧、騎射狩獵等題材著稱，他的作品後深受宋代人士的喜愛，其作品亦大量被宋徽宗收藏。據《宣和畫譜》：「范陽人。工畫番馬，鋪敘巧密，近類繁冗，而用筆清勁。至於穹廬、什器、射獵、部屬，纖悉形容備盡。凡畫駝駝及馬等，必以狼毫製筆疏染，取其生意，亦善體物者也。有《陰山七騎》《下程》《盜馬》《射鵰》等圖傳於世，其後以筆法授子虔。梅堯臣嘗題瓌畫《胡人下馬圖》，其略云：『氈廬鼎列帳幕圍，鼓角未吹驚塞鴻。』又云：『素紈六幅筆何巧，胡瓌妙畫誰能通？』則堯臣之所與，故知瓌定非淺淺人也。

今御府所藏六十有五：

〈卓歇圖〉二、〈牧馬圖〉十、〈番部駝駝圖〉一、〈番騎圖〉六、〈秋陂牧馬圖〉一、〈番部盜馬圖〉一、〈番部早行圖〉二、〈番部牧馬圖〉一、〈番族獵射騎圖〉一、〈射騎圖〉一、〈報塵圖〉一、〈起塵番馬圖〉一、〈番部下程圖〉七、〈番部卓歇圖〉三、〈番部射鵰圖〉二、〈卓歇番族圖〉一、〈射鵰雙騎圖〉一、〈轉坡番騎圖〉一、〈沙垆牧駝圖〉一、〈出獵番騎圖〉一、〈獵射圖〉六、〈牧駝圖〉一、〈番部按鷹圖〉一、〈毳幕卓歇圖〉一、〈番族牧馬圖〉一、〈番部汲泉圖〉一、〈牧放平遠圖〉一、〈牧馬番卒圖〉一、〈按鷹

圖〉二、〈對馬圖〉一、〈平遠番部卓歇圖〉二、〈獵射番族人馬圖〉一、〈平遠射獵七騎圖〉一。」<sup>108</sup>

現存所屬胡瓌名下的作品據筆者統計共有六件（參考表 2），這些作品畫風差距較大，其中可能最接近胡瓌的作品是藏於台北故宮博物院的〈出獵圖〉（圖 3-17）和〈回獵圖〉（圖 3-18）。這兩件作品出自梁清標舊藏的集錦畫冊，畫風相似，內容互相間有對照性，應該是一組作品。兩作曾入北宋徽宗內府，在兩作的左上角皆有宣和內府鑑藏印「宣龢」，因此至少可以判斷是北宋宣和之前的作品。此外從繪畫的寫實性，鞍具鷹犬的描繪細節程度實為現存所屬胡瓌名下的作品中最精彩的一對。

表 3-1、（傳）胡瓌作品統計

編號	作者	名稱	形式	質地	色彩	尺寸	收藏地
1	傳 胡瓌	卓歇圖	卷	絹本	設色	33x256	北京故宮
2	傳 胡瓌	五代后唐番馬 圖	卷	絹本	設色	31.6x97.7	台北故宮
3	傳 胡瓌	番騎圖卷	卷	絹本	設色	26.2x143.3	北京故宮
4	傳 胡瓌	番馬圖	扇	絹本	設色	23.4x24.1	波士頓美術 館
5	胡瓌	回獵圖	冊	絹本	設色	34.2x46.9	台北故宮
6	胡瓌	出獵圖	冊	絹本	設色	34.2x44.3	台北故宮

曹玖製表

<sup>108</sup> （宋）《宣和畫譜》，四庫全書，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供，卷八。



圖 3-17，胡瓌〈出獵圖〉，台北故宮博物院藏



圖 3-18，胡瓌〈回獵圖〉，台北故宮博物院藏

〈出獵圖〉高 32.9，寬 44.3，繪四人騎馬持鷹交談的場景，馬的蹠蹠帶上掛著剛獵到的，胸口滲血的野兔，像是打獵後「復盤」前面打獵過程的場景。〈回獵圖〉高 34.2，寬 46.9，繪三人騎馬帶獵犬望像遠方，似乎在觀察獵物的動向。從描繪的場景和名字來看，兩作的名字應該是反了，出獵實則是回獵，而回獵實際繪的是出獵的場景。<sup>109</sup> 該現象再次警示觀者命名和圖像畫意中的偏差，需謹慎區分畫名來源與圖像內容之間的關聯。

兩件作品皆以人物為畫面構圖的核心，背景則由山坡與平地構成環境鋪陳。畫中山坡先以細筆勾勒輪廓，繼之以濃筆皴擦出地形起伏，再於坡面補繪密集小草，並於局部位置施以淡墨斜點，營造出細石之貌；畫面側緣則輔以數筆描繪棘叢，細節處理極為講究。人物、駿馬與獵鷹的描繪尤為精緻：人物的髻髮與鬚髯、馬匹的鬃毛、鷹隼的羽翎皆筆筆入微，形象生動逼真。畫中人物多髻髮造型，身著圓領窄袖長袍，腰間佩有短刀，右手執韁，左手或抱獵犬、或持獵鷹。每個人物的面部描寫據有肖像性，膚色五官形狀多有不同，其所戴之毛氈帽有時繫於腰間、有時懸掛於頸後，造型與今中國東北地區常見之狗皮帽極為相似，展現出畫者對服飾與生活細節的細緻觀察與刻畫。

對馬匹的描繪，則用繁密的細線結合顏色明暗的暈染，構建出馬的骨肉之起伏和毛皮的質感。兩作的描繪方式亦符合《宣和畫譜》中「凡畫駝駝及馬等，必以狼毫製筆疏染，取其生意，亦善體物者也。」據描述胡瓌會特別選用狼毫筆這種筆鋒挺拔、毛質堅韌的筆具，來進行筆觸稀疏、非密密塗滿的渲染處理，這樣可以更靈活地勾畫出動物毛皮的質感、起伏的動態，並呈現出牠們活靈活現的神態與生命力。

此外，〈出獵圖〉與〈回獵圖〉雖在繪畫主題上與傳顧閔中〈韓熙載夜宴圖〉（圖 3-19）迥然有別：前者描繪北族貴族之狩獵活動，後者則描寫中原士大夫之宴集風俗；然而二者在人物描繪的風格美學上，卻呈現出若干一致性。例如在側面肖像的臉部結構與五官處理上（圖 3-20），皆運用上下對應的弧線勾勒出眼部輪廓，形成類似括號的立體結構，並略施暈染，展現出凝視與神采。整體頭部形態亦呈「上尖下寬」之比例，暗示對頭顱結構的寫實觀察。

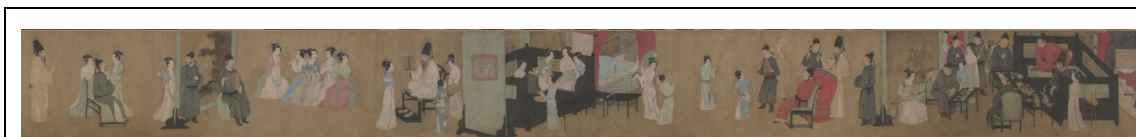


圖 3-19，傳顧閔中〈韓熙載夜宴圖〉，北京故宮博物院藏

儘管在種族特徵上，〈回獵圖〉人物面形寬厚、顴骨隆起、鼻樑短闊，呈現出典型草原民族特徵；而〈夜宴圖〉中人物則鼻樑高挺、眉目修整，衣著遵循深衣與巾帽制度，體現中原士大夫之身分差異。然而，兩者皆強調筆法寫實之精微

<sup>109</sup> 楊仁愷在 1998 即指出了這個現象，可見楊仁愷，〈遼代繪畫藝術綜述〉，收入楊仁愷，《楊仁愷書畫鑑定集》，河南：河南美術出版社，1998，頁 76。

表現：無論是眉毛的根根分明、嘴角鬚鬚的柔細轉折，抑或臉部陰影的暈染與頷部輪廓的層次描繪，皆彰顯出五代人物畫對造型準確與筆墨節奏的高度掌握。



除人物描繪之外，〈韓熙載夜宴圖〉對服飾、樂器與家具的鉅細描寫，亦與〈出獵圖〉〈回獵圖〉中對番服、馬具與獵具的精細表現互相對照，體現出一致的物象審美趨向。此種對「物」的寫實與裝飾並重的描繪傳統，可追溯至唐代宮廷繪畫，如〈虢國夫人遊春圖〉（圖 3-21）對車馬衣褶的細膩勾勒、〈唐人宮樂圖〉對樂器與髮飾的準確描寫，皆表現出唐代以降繪畫對物象質感與文化細節的高度關注。五代院體畫的發展，實可視為唐代藝術精神的延續與地域性轉化。

不過，〈出獵圖〉〈回獵圖〉所描繪的馬匹，多為短腿大頭、骨架結實之蒙古馬，其形象顯然有別於〈虢國夫人遊春圖〉中所見高大圓潤之中亞良駒。此一差異顯示，雖然同樣承襲唐代重視物象描繪的筆法體系，但在具體描繪對象上，遼代作品更傾向反映其所處草原地域的實際自然風貌，強化圖像的寫實性與生活感。



〈韓熙載夜宴圖〉與〈出獵圖〉〈回獵圖〉在人物描法上的一致性，實與五代畫工於多政權之間的頻繁流動密切相關。類似的藝術風格跨域現象亦可見於〈竹雀雙兔圖〉，該圖雖出土於遼地，整體風格卻與後唐王處直墓壁畫高度相近；而〈丹楓呦鹿圖〉與〈秋林群鹿圖〉則在構圖章法、畫面飽滿度及色彩裝飾性上，與南唐徐熙一系之「鋪殿花」畫風呈現出強烈的視覺連結。由此觀之，五代時期藝術風格的流動性極高，地域之間的風格邊界並不明確，尤其在北方與遼地，更可觀察到南唐與後唐風格的交織並存。

如第二章所述，後唐畫師王霽、焦著、王仁壽曾北上遼地，供職達十三年之久，後返中原，正反映出畫師群體在政權更迭與族群互動下的高度流動性。這種跨地域的文化接觸，使五代中原與遼初繪畫風格，在構圖方式、筆墨語言乃至審美觀念上，逐步發展出一套共通的視覺語彙，並在不同地域依據自然環境與文化需求加以調整與轉化，最終形成具有風格交融與地域辨識雙重特質的藝術面貌。

然而，畫工們在此共通技法基礎上，亦會因應所在地的自然環境與社會文化進行調適，進一步發展出具鮮明地域標誌的繪畫風格。遼代繪畫正是在這種文化互動與在地轉化的過程中，逐步形成延續唐代審美又富有草原寫實精神的複合性樣貌。

### 三、李贊華〈東丹王出行圖〉

李贊華（原名耶律倍，899 - 937），為遼太祖耶律阿保機長子，歷史地位殊異，既具儲君身份，亦為契丹文化與漢文化雙重薰陶下之藝術實踐者。其自幼聰穎博學，尤工書畫，兼通音律、醫藥與文詞。遼得渤海後，倍受封東丹王，其文化與藝術活動深植契丹宮廷與燕雲一帶，對遼初視覺文化之奠基影響深遠。其書畫作品自北宋以來即受到高度評價，據〈宋朝事實類苑〉記載：「太宗皇帝淳化元年八月，內出古畫墨跡百一十四軸，藏之閣上……及近代東丹王李贊華千角鹿」<sup>110</sup>，可知北宋宮廷自太宗朝起即已收藏其〈千角鹿圖〉，顯示對遼畫已有體系化之鑑藏與定位，李贊華之畫名遂為宋人所崇。

目前存世作品中與耶律倍（李贊華）相關的傳世作品共計五件，分別藏於美國波士頓美術館、大都會藝術博物館以及台北故宮博物院。其中，以美國波士頓美術館藏〈東丹王出行圖〉最具流傳脈絡與風格依據，可視為現存作品中最具參考價值者；美國大都會藝術博物館藏摹本〈獲鹿圖〉與台北故宮博物院藏傳李贊華〈射騎圖〉雖非原作，然構圖與主題仍具一定參考性；台北故宮博物院藏〈番王出獵圖〉為〈東丹王出獵圖〉之局部摹寫，構圖簡化，筆意拘謹；至於〈人馬圖〉，則因其筆法生硬、造型失真、風格明顯不合五代至宋初之時代特徵，當屬後世仿作，可信度最低。

<sup>110</sup>（宋）江少虞，《宋朝事實類苑》，卷五十，中國哲學書電子計畫

表 3-2、李贊華（耶律倍）存世作品統計

序號	名稱	圖像	形式	質地	墨色	尺寸（公分）	收藏單位
1	李贊華	東丹王出行圖	卷	絹本	設色	27.8x125.1	波士頓博物館
2	摹 李贊華	获鹿图	卷	紙本	設色	24.6x78.9	美國大都會
3	傳 李贊華	射騎圖	冊	絹本	設色	27.1x49.5	台北故宮
4	傳 李贊華	番王出獵圖	冊	絹本	設色	24.4x56.3cm	台北故宮
5	（偽作）傳 李贊華	人馬圖	卷	絹本	設色	52x111.1	台北故宮

〈東丹王出獵圖〉（圖 3-22）為橫卷構圖，畫面描繪一行騎馬人物自右向左行進，構圖嚴整，人物分層有序，騎姿自然生動。圖中人物皆著異族裝束，衣袍形制多為長袖或貼身窄袖，腰繫帶索，腳穿靴履。主騎者身穿團花緋紅長袍，頭戴高冠，神情沉穩，騎於一匹毛色淡赭灰的駿馬上，視線略向前傾，氣度莊重。其他從騎服色多變，或青袍、或赭衣，所乘馬匹亦有白、灰、黑、黃等色，品種與姿態各異。馬具如鞍、韉、轡、鈴之設置精緻齊備，整體畫面設色沉穩克制，筆法工整細密，呈現出一種兼具儀制與動勢的北族騎行圖像。

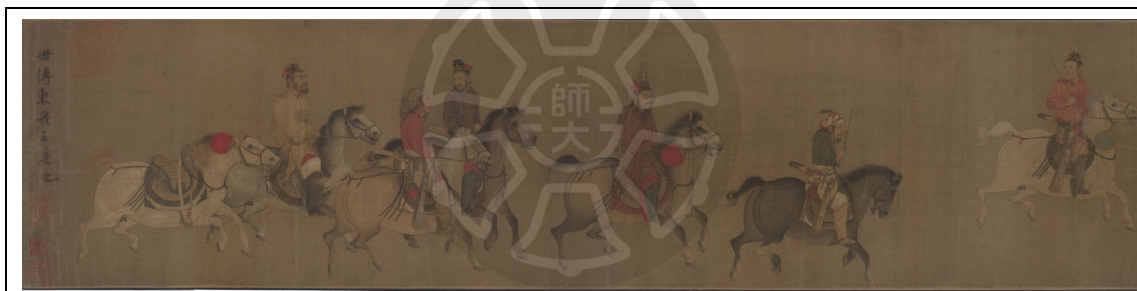


圖 3-22，李贊華，〈東丹王出行圖〉，波士頓美術館藏

關於〈東丹王出行圖〉是否為李贊華的作品，學界迄今尚無定論。波士頓美術館將此畫定為北宋時期作品，謝志柳則認為此圖為北宋末至南宋初之作，徐邦達判為紹興畫院之摹品<sup>111</sup>，余輝更將其斷為金元之間的佚名作品<sup>112</sup>。然而上述觀點多以中原宮廷繪畫之風格系譜為參照，並未納入「遼畫」之可能性進行分析，亦未正確認識番族畫之命名與斷代所可能隱蔽的歷史框架。因此，本文主張應回歸畫面風格、文獻記載與歷史情境三者交叉，重新檢視本圖之歸屬問題。

從文獻層面而言，宋代共有三本記述李贊華繪畫之重要文獻，分別為《五代名畫補遺》《圖畫見聞志》與《宣和畫譜》，其成書時間依序為 1059、約 1080 與 1120 年代，可視為對應北宋早、中、晚期對李贊華風格的評述。

表 3-3、李贊華（耶律倍）早期文獻記述

<sup>111</sup> 傅熹年，《訪美所見書畫錄》，轉引自魏聰聰，〈〈東丹王出行圖〉作者考〉，古代美術史研究，2016 年

<sup>112</sup> 余輝，《馬畫兩千年》，香港：商務(香港)出版：香港聯合書刊物流公司發行，2015。

書名	作者	成書年代	篇目/卷數	原文	對比
五代名畫補遺	劉道醇	1059	走獸門	東丹王贊華，契丹大姓，乃耶律德光之外戚，善畫馬之權奇者。梁、唐及晉初，凡北邊防戍及推易商人，嘗得贊華之畫，工甚精緻。至京師，人多以金帛質之。予於贊善大夫趙公第見贊華畫馬，骨法勁快，不良不驚，自得窮荒步驟之態。其所短者，設色粗略，人物短小，此其失也。	畫風精緻、馬畫得非常好；人畫得短小、設色粗略（結合畫風精緻來看應該是顏色的變化度，不高）
圖畫見聞志	郭若虛	1080（元豐年間）	卷二	東丹王，契丹天皇王之弟，號“人皇”，玉名突欲。後唐長興二年，投歸中國，明宗賜姓李，名贊華。善畫本國人物鞍馬，多寫貴人酋長，胡服鞍勒，率皆珍華，而馬尚豐肥，筆乏壯氣。	本國人物鞍馬，結合上文應該說契丹人物鞍馬；畫很多貴族酋長，馬是肥感的，不是壯（可能是說不太高大）
宣和畫譜	宣和內府編	1119 - 1125（宣和年間）	卷八	李贊華，北番東丹王，初名突欲，保機之長子。唐同光中，從其父攻渤海扶餘城，下之，改為東丹國，以突欲為東丹王。避嗣主德光之逼逐，遂越海抵登州而歸中國，時唐明宗長興六年十二月也。明宗賜與甚厚，仍賜姓東丹，名慕華。以其來自遼東，乃以瑞州為懷化軍，拜懷化軍節度使，瑞、慎等州觀察使。又賜姓李，更名贊華。始汎海歸中國，載書數千卷自隨。尤好畫，多寫貴人、酋長。至於袖戈挾彈，牽黃臂蒼，服用皆縵胡之纓，鞍勒率皆瑰奇，不作中國衣冠，亦安於所習者也。然議者以謂馬尚豐肥，筆乏壯氣，其確論歟！今御府所藏十有五：雙騎圖一、獵騎圖一、雪騎圖一、番騎圖六、人騎圖二、千角鹿圖一、	基本採用郭若虛的看法，多做了一些李贊華身分背景的介紹

				吉首並驅騎圖一、射騎圖一、女真獵騎圖一。
--	--	--	--	----------------------

《五代名畫補遺》指出李贊華「工甚精緻」但「設色粗略」，畫馬「骨法勁快，不良不驚，自得窮荒步驟之態」，然「設色粗略，人物短小」，此與〈東丹王出行圖〉人物設色單純、人物體態相對矮小之表現極為相符，尤其馬匹比例得當、結構準確、動勢多樣，正是「骨法勁快」的具體體現。同時觀察畫面中物質性描寫，對器物材質的描繪鉅細靡遺，如箭袋上端是樺樹皮，下端是皮質的，這樣的細膩的材質變化都被精心描繪（圖 3-23），但在畫面用色上並非如〈丹楓呦鹿圖〉與〈秋林群鹿圖〉強調豐富的視覺性的顏色變化，更為粗略。這亦符合劉道醇對李贊華作品風格的描寫。



圖 3-23，李贊華，〈東丹王出行圖〉（局部）

《圖畫見聞志》記載李贊華畫作「多寫貴人酋長，胡服鞍勒，率皆珍華，而馬尚豐肥，筆乏壯氣」，點出其作品以異族人物為描繪主體，服飾與馬具華貴精緻，馬匹體態豐碩，惟筆勢欠缺剛健氣韻。觀美國波士頓美術館所藏〈東丹王出獵圖〉，畫面構圖莊嚴嚴整，共繪六騎人物，悉著胡服、配備鞍勒，服飾絢麗，極具貴族氣象，與文獻所載形象頗為契合。

值得注意者，此圖雖諸人物皆衣著華麗，然其間之階級差異仍可從服飾工整程度、馬具裝飾與人物動態中觀察。居畫面中央之主者頭戴高冠，馬上亦綁著唯其獨有的紅色球型裝飾，衣飾尤為精緻，神情從容不迫，應為最高地位者。隊列最前及最後兩騎顯然為其侍從，一前一後回望主騎，似在策應前行與防備左右，

體現出典型的護衛配置。主者之前一位持馬桿者，似為開道者，身著亦整，當屬親近隨從。

較引人注目者，主者身後並騎二人，其膚色、面貌與服飾帽飾皆不相同，明顯有別於侍從身份。二人間神情微妙：一人戴毡帽，眉眼舒展、嘴角帶笑；一人則眉頭緊蹙，然口角上揚，似露出苦笑或無奈神情。二人對望而馳，神態互動隱含協商或妥協之意，應為與主者並列而非隸屬的酋長級人物（圖 3-24）。此種對視構圖與畫中其他人物之目光互動共同建構出一種動態敘事場景。

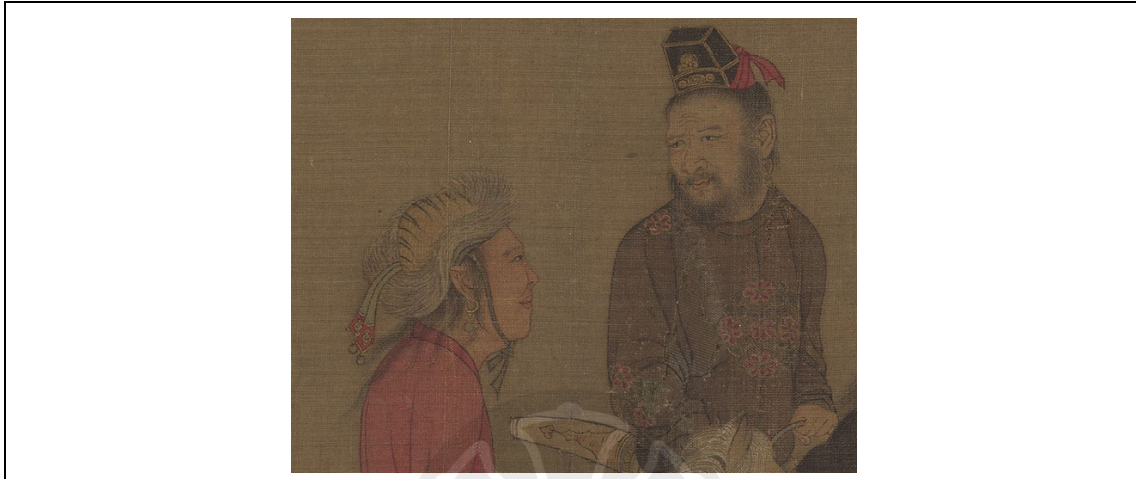


圖 3-24，李贊華，〈東丹王出行圖〉（局部）

畫面更精妙者，在於細節動作之彼此呼應。隊列最前之侍從回頭張口，似在高聲傳令，引發第二位騎士與中央主者同時轉首關注，尾騎之隨從亦舉目相望，所牽之馬或為主者備乘。此種由人物動態所牽引之視線與動作鏈結，賦予畫面敘事性與時序感，非靜態儀仗圖所能比擬，亦顯示畫者對敘事鋪陳與人物關係掌握之深厚功力。

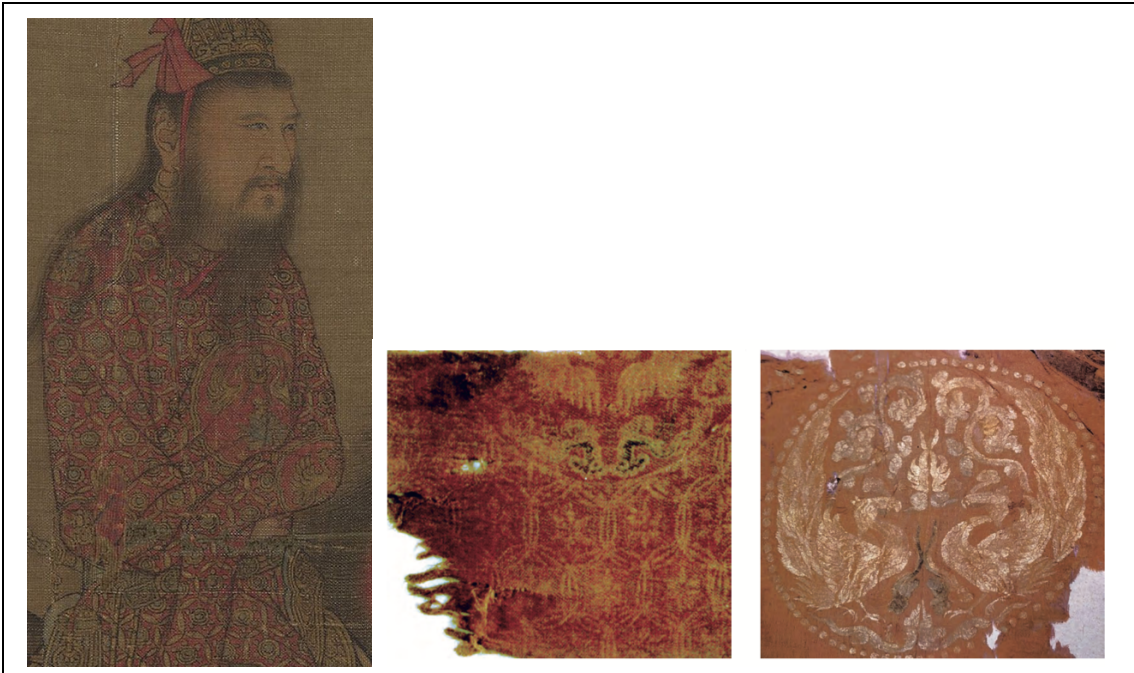
若綜合構圖、服飾、動態與敘事特徵而觀，此圖極可能為《宣和畫譜》所錄李贊華〈吉首並驅騎圖〉之存世實物。雖「吉首」一詞之職銜未見明確史載，惟從語義和畫中兩名酋長並馳對視之姿可推測，其應為部族領袖級人物。更關鍵者，畫上可見北宋徽宗畫院的「內府圖書之印」及「雙龍圖印」，南宋高宗畫院的「御府圖書」<sup>113</sup>，可謂流傳有序。綜合以上，此圖極可能即為〈吉首並驅騎圖〉之實物傳世本，而非僅以「東丹王」為名之泛指畫作。

此外，〈東丹王出行圖〉中人物所著服飾，與耶律羽之墓出土織錦紋樣高度相似，其餘騎者所著之圓領袍，亦與寶山遼墓壁畫人物形象相近，反映出遼代貴族服制之共通特徵。

#### 表 3-4、〈東丹王出行圖〉畫中服飾與出土材料對比<sup>114</sup>

<sup>113</sup> 參考魏聰聰、丘新巧：〈〈東丹王出行圖〉作者考〉，《美術觀察》，2016 年第 18 期，頁 55-64。

<sup>114</sup> 魏聰聰：〈「駿馬嘶風裘帶緩」——〈東丹王出行圖〉圖像研究〉，《美術大觀》，2023 年，第 7



〈東丹王出行圖〉中心人物對比耶律羽之墓出土織錦



〈東丹王出行圖〉人物服飾 對比 寶山遼墓 1 號墓石室內南壁女僕服飾

〈東丹王出行圖〉中的馬匹之「裂耳犁鼻」，更為契丹馬匹特有之造型語彙，其描繪方式與胡瓌〈出獵圖〉〈回獵圖〉、陳國公主墓壁畫〈驅者引馬圖〉中之馬匹形象高度一致。

表 3-5、〈東丹王出行圖〉「裂耳犁鼻」與其他遼畫材料對比



曹玖製表

「裂耳犁鼻」，當為契丹人所創並施用於契丹馬之馴養技術：裂耳一則使馬於疾馳時可減低風聲干擾，更能聽見口令與聲音；二則作為標誌飼養馬與野馬之

分界；犁鼻則在馬鼻處割開，使其呼吸量增加，有助奔馳耐力之發揮。此等技術後亦傳入金元，甚至在明清仍被使用<sup>115</sup>。

最早對此形制與風俗有所記錄者為宋代董道。其在《廣川畫跋》中論及張戡與胡瓌所繪番馬皆為「裂耳犁鼻」，曾因此為時人所譏，董氏遂詢之遼人，得其回答並紀錄了下來：

世或譏張戡作番馬皆缺耳犁鼻，謂前人不若是。予及見胡瓌番馬，分狀取類雖異，然耳鼻皆殘毀之。予嘗問虜人，謂鼻不破裂，則氣盛沖肺；耳不缺，則風搏不聞音聲。此說未試，然僭耳俗，破耳下引，其在夷狄，有不可理求者，此豈亦有為耶？<sup>116</sup>

綜合服飾、馬匹之生理特徵、畫面風格及文獻記載，〈東丹王出行圖〉不僅高度符合耶律倍（李贊華）所擅之胡騎題材，其繪畫風格亦與《五代名畫補遺》、《圖畫見聞志》之評語相契合。考其流傳有序、內府印記具備，若將之視為〈吉首並驅騎圖〉之存世作品，實為合理之推論。

李贊華之真跡今日所存已難確證，除〈東丹王出行圖〉外，傳世作品多為摹本之形態。然而從現有圖像與歷代畫譜記載所呈現的風格特徵觀之，李贊華構圖方式明顯承襲唐代卷軸人物騎馬圖之傳統。尤以〈虢國夫人遊春圖〉為代表，其人物與馬匹獨立於背景空間，不置景致描寫，而以連續圖像與視線引導構成敘事節奏，李贊華畫作亦多見此格局。此種表現方式，宋人如李公麟〈五馬圖〉中亦見延續。

再觀傳摹李贊華〈獲鹿圖〉（圖 3-26）與胡瓌〈回獵圖〉之對照，兩者皆繪狩獵題材，然風格重點各異：胡瓌傾向於將人物活動納入自然環境中，描繪山勢起伏與林木掩映，使人物與地貌產生視覺上的空間融合；李贊華則將畫面重點集中於人物與獵物之動態互動，強調獵人即將發動一擊之瞬間緊張感，營造出具有戲劇性張力的局部場面。



圖 3-26，摹李贊華，〈獲鹿圖〉，美國紐約大都會博物館藏

<sup>115</sup> 姜卓：〈多元與融通——古代療馬「划鼻法」的來源與傳播〉，《宋史研究論叢》，2023 年第 2 期，頁 372-385。

<sup>116</sup> （宋）董道《廣川畫跋》，卷六，「書張戡番馬」

李贊華之繪畫一方面承襲唐代人物騎馬畫之傳統，延續如〈虢國夫人遊春圖〉一類以行列式構圖、注重人物與馬匹動勢的圖像風格，另一方面則結合契丹本民族之物質文化特徵，展現出兼具傳統與地域性的視覺語彙。

其作品中的人物往往具高度肖像化特質，面容細緻具辨識性，而非理想化人物形象有。畫中馬匹體型較之唐代馬畫所繪之高大駿馬為小，更近於契丹實際所馴養之草原馬形態<sup>117</sup>，馬首之「裂耳犁鼻」亦為契丹馬匹馴養技術之具體展現。

此外，其設色簡練，多施赭紅、赭黃與墨線，避免過度渲染，構圖上亦不鋪敘背景景物，而集中於人物、馬匹與獵物之間的動勢關係。李贊華尤擅於捕捉動作瞬間的張力，展現人物即將舉弓、轉首、對望等動態姿態，使畫面呈現出凝結而富有敘事潛能的視覺場域。此類以「刻畫瞬間張力」為核心的構圖與表現方式，亦可視為其風格之關鍵特徵。

#### 四、張戡〈解鞍調箭圖〉、〈馬背狩獵圖〉

關於張戡的最早記載見於北宋郭若虛《圖畫見聞志》：「張戡，瓦橋人。工畫蕃馬，居近燕山，得胡人形骨之妙，畫戎衣鞍勒之精。」<sup>118</sup>

至於張戡之族屬，現今學界尚有歧見。有部分論者視其為北宋畫家，然綜合其活動時間與地域分布，張戡更宜被視為遼人。其創作時代約當北宋早中期<sup>119</sup>，亦即遼之中晚期，活動地點則為瓦橋，該地為幽州（今北京市）之南部重要關口，自五代末割讓燕雲十六州予契丹以來，瓦橋遂納入遼境，為其南部邊陲之軍政重地。

雖然燕雲地區原為中原漢地，惟自宋朝建立之前二十年已長期為遼國所據。若從地緣與政權統治角度觀之，瓦橋時屬遼國疆域，張戡自然應歸入遼地畫家之列。此外，《圖繪寶鑑》記載其外甥陳皋活動於漠州（當為松漠州，約當今內蒙古赤峰、通遼一帶），可見其家族根源與社交網絡均深植於遼地，進一步佐證張戡為遼籍漢人之事實。

將張戡視為宋人之誤解，與藝術史書寫中的政治立場與文化認同密切相關。宋代以降，雖燕雲早已納入遼治，然從中原政權視角出發，往往將該地區文化人物視為「我族同胞」而非契丹政權之臣屬，因此書寫中常有不加區別地視其為「宋人」的情況。若忽略此一地緣與族群認同的複雜交織，則易產生後人對張戡文化身分之誤判。

從郭若虛《圖畫見聞志》對張戡的記載：「得胡人形骨之妙，畫戎衣鞍勒之精」觀之，可見其畫風延續胡瓌、李贊華以來對於物質性細節與民族特徵的描繪

<sup>117</sup> 據（宋）王溥，《唐會要·諸蕃馬印》：「契丹馬，其馬極曲，形小于突厥馬，能馳走林木間。今松漠都督。印兆。」

<sup>118</sup> （宋）郭若虛，《圖畫見聞志》，「雜畫門」。

<sup>119</sup> 從《圖畫見聞志》描述來看，張戡應為郭若虛同時期之畫師。

傳統，特別擅長描繪契丹人物的面貌特徵與騎乘裝備，具有高度的肖像性與圖像寫實性。張戡對於戎裝、鞍勒等物象的描繪精準細膩，體現出遼地畫家對非漢族文化視覺語彙的深刻觀察與再現能力。《宣和畫譜》對張戡亦有評價，謂其「成全拘形似而乏氣骨」，指出其作品雖形似精工，然在筆墨氣韻與內在結構的生動性上相對不足。

表 3-6、關於張戡的早期文獻記載

圖畫見聞志	郭若虛	1080（元豐年間）	雜畫門	張戡，瓦橋人。工畫蕃馬，居近燕山，得胡人形骨之妙，盡戎衣鞍勒之精。然則人稱高名“馬虧先匠”，今時為獨步矣。	
宣和畫譜	宣和內府編	1119 - 1125（宣和年間）	卷八	戡、成全拘形似而乏氣骨，/ 近時張戡番馬所以精者，以戡朔方人耳。今從真蜀人，而能番馬族帳，非其所見，亦不易得。	較圖畫見聞志批評得更厲害
圖繪寶鑑	夏文彥	元末至正二十五年（1365）	卷二	陳皋，漠州人，長于蕃馬，頗盡其態。張戡之甥也。	提到了他的外甥，漠州屬遼境，再次確認張戡為遼人

曹玖製表

美國華盛頓弗列爾美術館現藏有一件傳為張戡之作的〈解鞍調箭圖〉（圖 3-27），為長方形構圖（120.7×46.4 公分），似為屏風或成組掛軸畫之一幅。畫面描繪一人一騎之休憩場景：騎者已卸下鞍勒，坐地調箭，神情專注；馬匹則翻身臥地，四足騰空，作打滾嘶鳴之狀，動勢奔放，畫面極具動感。

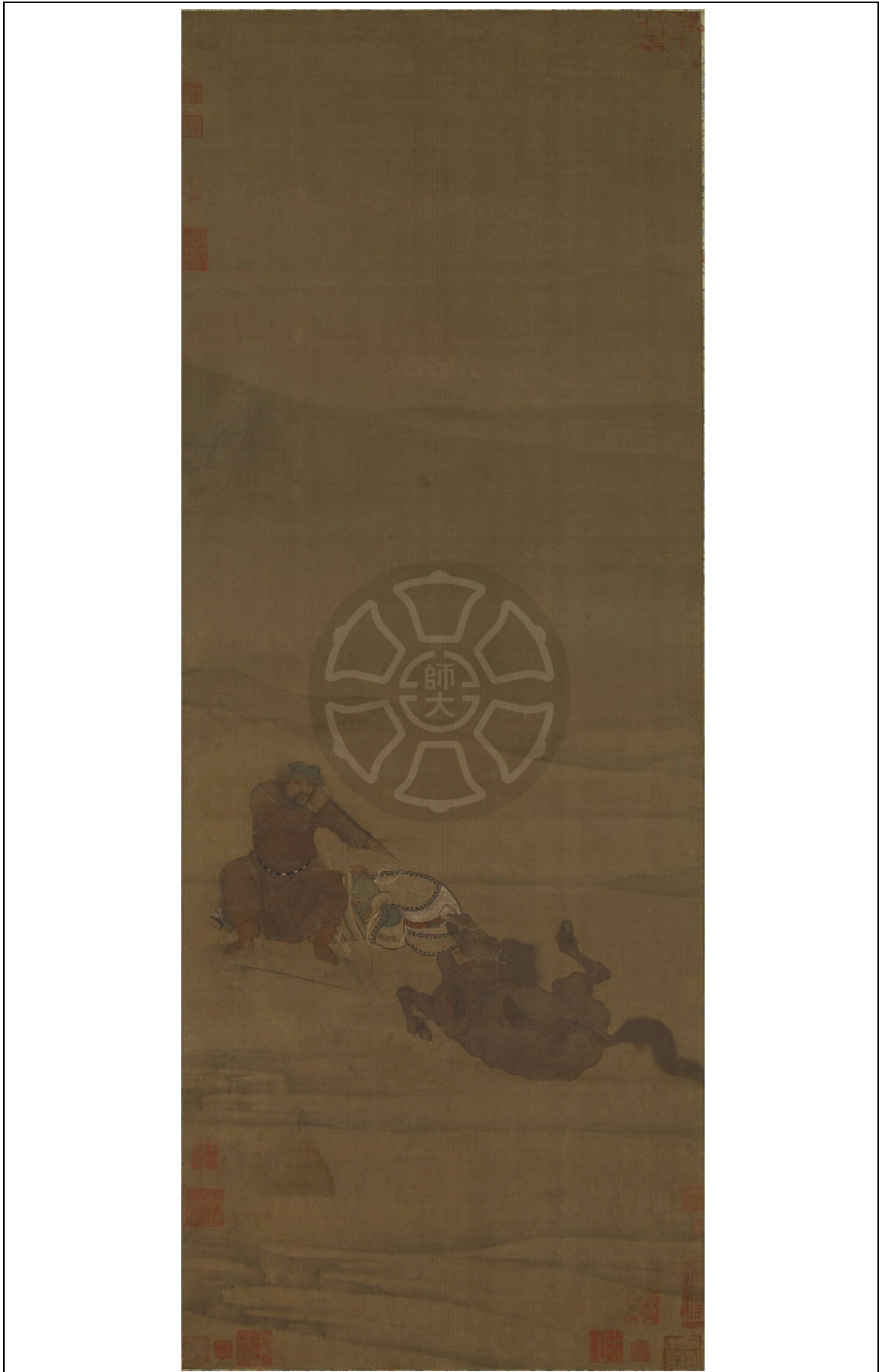


圖 3-27，張戡，〈解鞍調箭圖〉，美國弗列爾美術館藏

畫中人物與馬匹繪製極為精細，無論服飾、鞍具、面部刻畫皆具高度寫實性。馬匹之「裂耳犁鼻」、人物衣褶與器物細節，均與胡瓌、李贊華畫風相通，反映出遼地繪畫對於物質質感與民族特徵的重視。圖中背景略施淡色暈染以示土坡，設色技法與胡瓌〈出獵圖〉〈回獵圖〉頗為類似，非單純白描而略施設色，帶有北地繪畫之寫意空間感。

此圖左下角鈐有「張戡」印，另鈐「尚書省印」收藏印，該印為北宋尚書省於 1080 - 1126 年間所用<sup>120</sup>，時代可信，為判定作品年代與地緣歸屬提供佐證。

然若從繪畫結構來看，馬體比例與解剖略顯鬆散，部分輪廓線條彎折生硬，出現數處意義不明之曲線（圖 3-28），顯示畫者在生物構造掌握上略遜於胡瓌與李贊華，這樣的圖像表現，亦於《宣和畫譜》對張戡的評價相符。綜上所述，此圖極有可能就是張戡真跡。

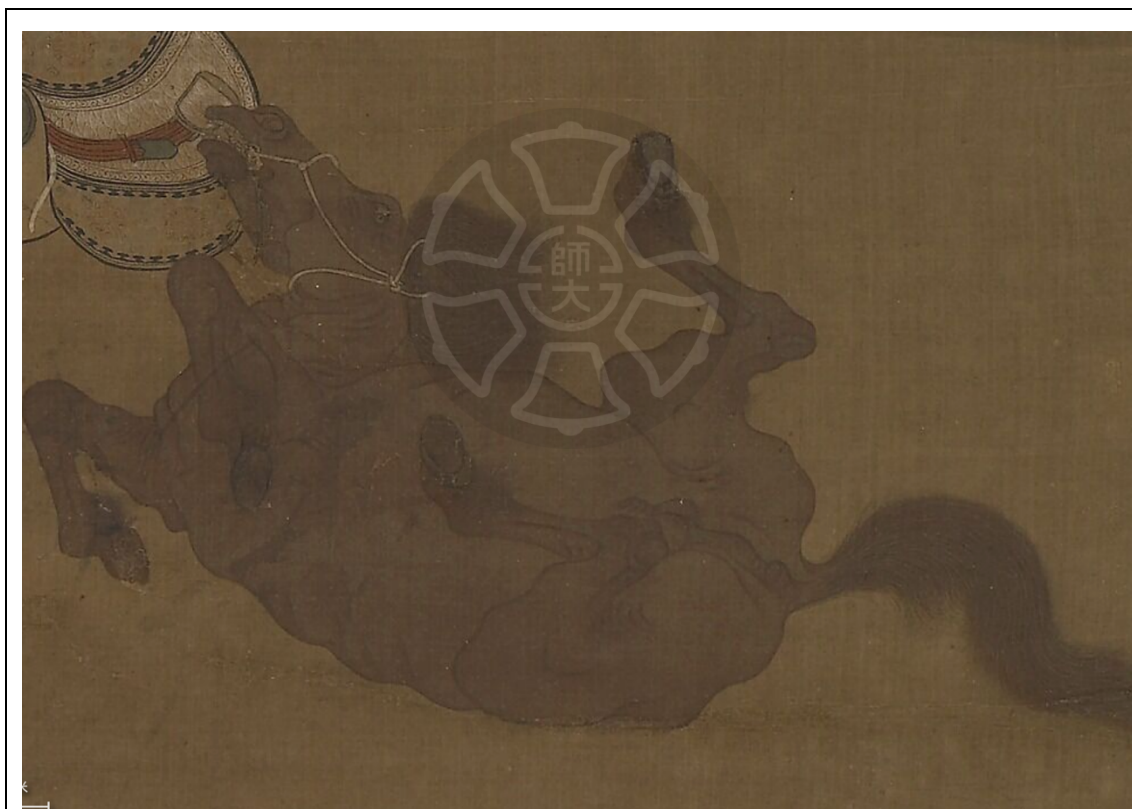


圖 3-28，張戡，〈解鞍調箭圖〉（局部）

此外，弗列爾美術館尚藏有另一件傳為張戡之作〈獵騎圖〉（圖 3-29），構圖亦為長條形式，畫面繪三人三騎，正策馬奔馳。兩名騎者所馱獵物似為白鵝或天鵝，場景位於稀疏林木與起伏山丘之間，樹枝光禿，似暗示為冬季或初春之時節。

<sup>120</sup> 彭慧萍，〈存世書畫作品所鈐「尚書省印」考〉，《文物》，2008 年第 11 期。

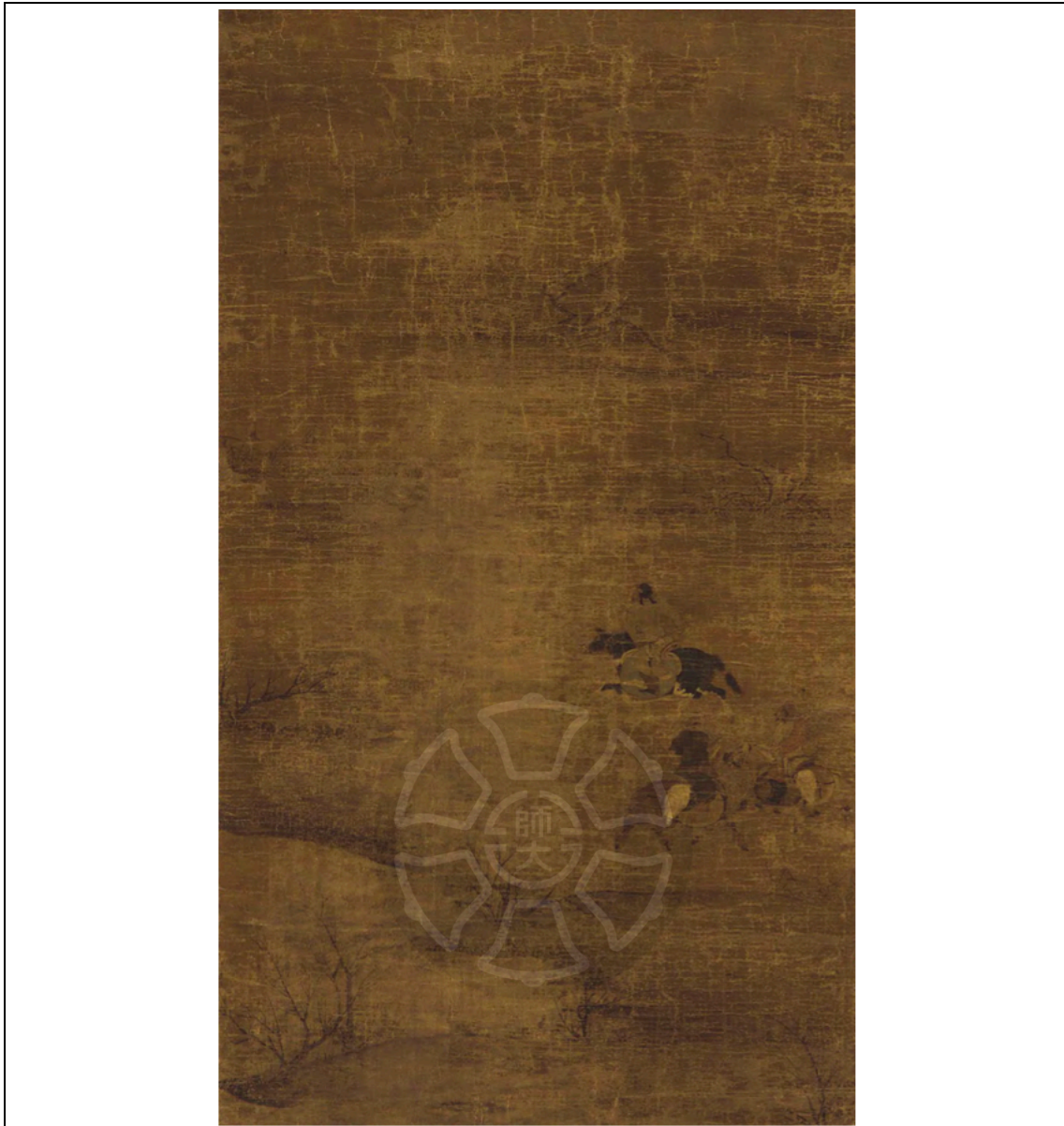


圖 3-29，傳 張戡，〈獵騎圖〉，美國弗列爾美術館藏

此圖構圖、風格與〈解鞍調箭圖〉相異，有學者推測為南宋陳居中所繪<sup>121</sup>，惟此一推論多基於〈傳陳居中文姬歸漢圖〉風格比對而來，若該圖並非出自陳居中之手，則此推論亦難成立。

〈獵騎圖〉雖保存情況不佳，然其馬匹比例、鞍具與獵物描繪均極為細膩，從馬的型態來看（體型小，馬臀肥碩），契丹馬形象清晰可辨（圖 3-30），從環境描繪上亦可見與遼慶陵壁畫相似的土坡暈染方式，整體風格屬遼地繪畫系統之作。至於是否張戡所繪，則尚難斷定，筆者對其署名持保留態度。

<sup>121</sup> 彭慧萍，〈契丹或女真？佛利爾美術館藏傳張戡《獵騎圖》觀畫記〉。故宮博物院院刊，期 7（2023 年）：113–126。



圖 3-30，傳 張戡，〈獵騎圖〉（局部）

### 第三節 「遼畫」的定義探討

綜觀目前所見之遼代紙絹繪畫存世作品，如葉茂台出土的〈山弈侯約圖〉〈竹雀雙兔圖〉或是應縣木塔佛藏的〈神農採藥圖〉等，傳世名品如〈丹楓呦鹿圖〉〈秋林群鹿圖〉、胡瓌〈出獵圖〉〈回獵圖〉、李贊華〈東丹王出行圖〉、張戡〈解鞍調箭圖〉等，在繪畫類型上，初步可分為四類：

一、具宗教功能之神祇與釋道形象，如〈神農採藥圖〉所表現之神人結合型象徵圖像；

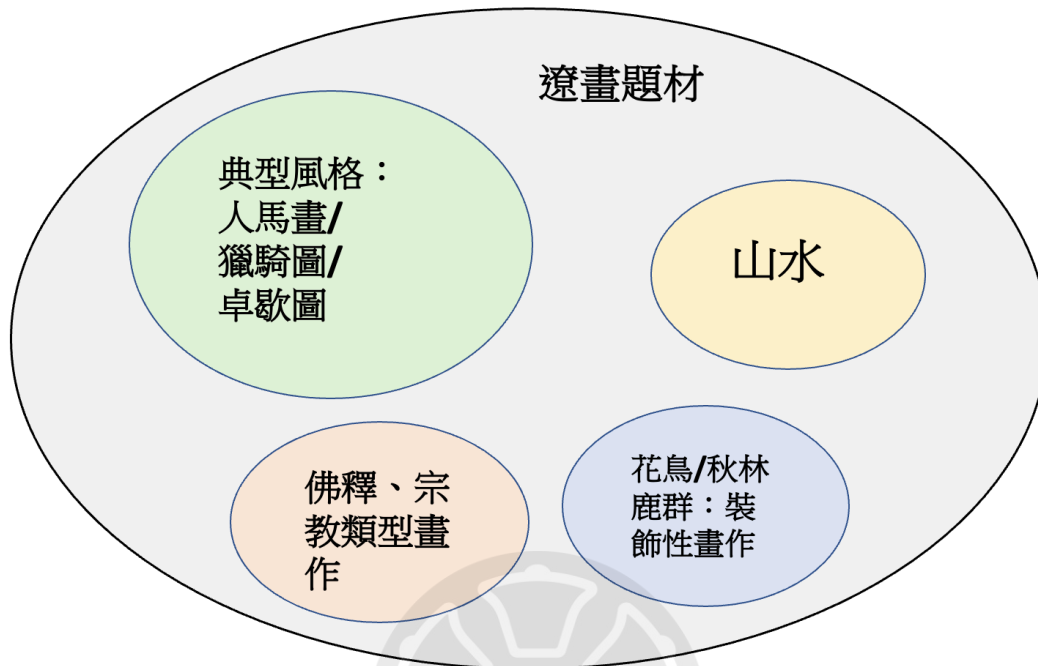
二、具裝飾性與自然書寫並重之花鳥山林圖，如〈竹雀雙兔圖〉〈丹楓呦鹿圖〉等強調構圖穠密與色彩華麗者；

三、以〈山弈侯約圖〉所代表的，呈現唐代青綠山水和五代水墨山水過渡性的山水畫。

四、傳世數量最多，也是風格最鮮明，強調族群敘事與身份展演之人物騎乘與狩獵圖，如胡瓌、李贊華、張戡之作品。這一類型以騎馬人物為視覺核心，對

人物面貌服飾、鞍具與馬匹形象細緻刻畫，延續唐代審美中對物質性、肖像性對描寫，同時再現北方草原生活與自然風貌。

表 3-7、遼畫定義示意圖



對於這些遼代紙絹畫，目前尚未形成一套統一且具包容性的術語系統。在傳統藝術史文獻中，如〈宣和畫譜〉及其後世延續的畫論體系，傾向將其中描繪北方草原生活的圖像類型，即上述第四類騎乘與狩獵圖，統稱為「番族畫」，以族屬為基礎加以標示。

20世紀80年代，陳兆復提出了「北方草原畫派」的概念，將其定義為以胡瓌及其作品為代表，專注描繪契丹游牧民族的狩獵騎射生活、性格特徵以及北方草原山川風物等的繪畫風格。<sup>122</sup>2009年，蓋山林進一步明確了這個畫派的定義，指出其應具備以下特點：第一，畫家出身於北方游牧民族，並主要在北方草原地區活動；第二，畫作主題聚焦於北方草原的自然景觀和社會生活，描繪的對象具有明確的地域與文化特色。<sup>123</sup>2017年，陳曉偉則主張改用「番族畫風」一詞，並嘗試將其從民族主義敘述中抽離，回歸文化表現層面的分析。<sup>124</sup>

無論是「番族畫」或「北方草原畫派」，皆主要對應於遼畫中描繪騎射活動與草原生活的圖像類型，亦即第四類人物騎乘與狩獵圖，而未涵蓋遼代紙絹畫中同時存在之宗教圖像、花鳥山林與過渡性山水等多元表現形式。此種分類方式不僅使遼畫被片面地視為「番族文化」的視覺再現，更無法反映其筆墨系譜、制度條件與風格語彙的整體性與複雜性。

<sup>122</sup> 陳兆復，〈契丹族畫家胡瓌和北方草原畫派〉，《美術》1980年第3期。

<sup>123</sup> 蓋山林，《草原的繪畫和造型藝術》，新疆人民出版社2009年版，第308頁。

<sup>124</sup> 陳曉偉，《圖像、文獻與文化史：游牧政治的映像》，河北大學出版社，2017年，第10頁。

進一步言之，「北方草原畫派」或「番族畫風」皆未能突破「遊牧／農耕」、「漢／胡」、「中原／邊陲」等二元對立之分類邏輯。本質上，它們仍是從中原中心視角出發的族屬化命名，或將繪畫風格還原為民族出身的必然結果，或僅以主題與內容作為分類依據，而未真正觸及圖像生產之制度脈絡與歷史情境。

「番族畫」一詞尤為問題重重。其分類邏輯源自宋人華夷之辨，乃一種文化邊界與政治秩序的建構工具，並非中性術語。此一稱謂不僅否認了遼代繪畫對唐五代筆墨傳統的承繼關係，更遮蔽了遼代畫工與制度環境中，漢人、渤海人與契丹貴族之多元參與與文化融合實況。結果是在藝術史書寫中強化「漢即宋、夷即遼」之敘事結構，排除了遼政權作為正統中國文化主體之一的歷史可能。

將遼、金、元等北方政權之繪畫統稱為「北方民族畫派」，則弱化了主政民族契丹、女真與蒙古三者之間的差異，亦遮蔽了這三朝在族群構成上的共通現實——即漢人始終為統治疆域內之多數人口，並長期參與國家行政、文化建設與藝術生產。在這樣的多民族政權下，藝術實踐實為多族群共構的結果。當使用「北方民族畫派」為代稱，實質上消解了多族群共構藝術形態的歷史複雜性，將繪畫風格的形成簡化為「漢之外」文化的視覺表現。

經過前文對遼代紙絹畫的創作背景、實踐群體、存世作品、以及風格題材的梳理，本文主張提出「遼畫」(*Liao painting*)作為一個具時空定位與制度背景的學術術語，重新界定並聚焦於遼政權(907-1125)之統治範圍與文化條件下所生成之紙絹繪畫實踐。

此一術語的提出，具以下幾項關鍵意義：

- 一、主體性的引入：擺脫傳統藝術史中以「番畫」、「北方民族畫派」為代表的民族二元分類體系，將焦點從狹隘的族屬化歸納，轉向對政權、社會結構與制度條件在圖像生產中所扮演角色的關注。此一轉向不再將藝術風格簡化為族群文化的自然表徵，而是將其視為歷史行動者在特定政治語境下所生成的視覺實踐，強調繪畫的產生需置於具體的社會機制與文化邏輯中加以理解；
- 二、圖像類型的整體性回歸：相較於過去聚焦於北方民族性主題的分類方式，「遼畫」一詞強調對遼代紙絹繪畫各類圖像表現形式之全面納入，不僅涵蓋騎射與草原圖像，亦包括宗教形象、花鳥山林與過渡性山水等多元題材。此一術語提供更具統攝力的分類視角，使遼畫得以作為獨立圖像系統被整體理解，進而揭示其在筆墨系譜、制度條件與視覺語彙上的複合結構與文化生成邏輯；
- 三、建立比較的基礎：當建立遼畫的主體性，方可與唐、五代、宋、金等時期之繪畫進行平行比較，釐清風格來源與發展路徑；
- 四、跨民族與地域研究的橋樑：遼政權本具多民族構成，參與藝術生產者涵蓋契丹、漢人、渤海人與奚人等諸族群。若僅以「契丹畫」(*Khitans painting*)命名，則易將視覺風格窄化論述為契丹民族性的表達，進而忽

略其他族群於風格形成、制度建構與圖像實踐中的實質貢獻。相較之下，「遼畫」一詞強調政權作為藝術生產的歷史單位，體現出多族群共構與地域文化交會的圖像條件，有助於研究者開展畫作背後風格流變背後跨文化互動的可能性；

- 五、對宋畫重新詮釋的可能：透過對遼畫的重新建構，亦可反向檢視「宋畫」作為一種文化產物，其風格樣式、制度建構與審美意識，皆受限於特定歷史生成條件與政治文化語境。由此觀之，遼畫不僅補足被忽略的北方繪畫實踐，亦有助於鬆動長期以來以宋畫為正統中心的藝術史敘事，開展更具比較性與去中心化的分析視角。

本文所稱「遼畫」，係指於遼政權（907 - 1125）統治地理範圍內所創作，並在其社會制度、文化環境與族群結構條件下生成之紙絹繪畫作品。遼代作為與五代十國（907 - 960）並存的政權，其繪畫實踐與視覺風格之發展，實際上早於北宋（960 - 1127）之宮廷繪畫體系建立。亦即，遼畫並非在宋畫成熟之後才出現或受其影響，而是在北宋尚未統一中原、建立畫院制度之前，即已於契丹貴族與宮廷文化中形成具有自身特徵的繪畫傳統。此一時序上的前置性，對於重新評估遼畫在中國繪畫史中的獨立地位與風格發展，具有關鍵意義。

筆者所主張之「遼畫」，不僅是一種風格分類，更是一種方法論提案——旨在透過具歷史情境與制度依據之命名，推動對藝術史中分類機制與知識建構邏輯的反思與重構。

「遼畫」一詞並不指涉單一風格形式，其內部涵蓋承襲唐代花鳥的對稱性圖式、介於青綠設色與水墨筆意之間的過渡性山水，乃至與五代時南方畫院同步發展的「鋪殿花」重彩裝飾性畫風。

如同「印象派」在法國繪畫史中具有鮮明的代表性與視覺能見度，遼畫之中亦存在一類最具辨識度、最具歷史影響力的圖像樣式，即描繪遼境草原生活與自然風貌的人馬圖像。此類作品過去曾被歸入「番族畫風」或「北方草原畫派」的範疇，本文則主張，應將其視為遼畫之典型風格，作為遼代紙絹畫中最具象徵性的視覺類型。其風格語彙主要具備以下四項關鍵特徵：

- 一、強調物質性的具象描繪：對人物服飾、馬具、鞍飾等細節多以鉅細靡遺之筆法描繪，反映唐代宮廷繪畫中對物質質感與工藝細節的審美延續，亦強化畫作中權力、階級與身份象徵的視覺語彙。
- 二、人物刻畫富有肖像性：人物造型非僅出於類型化處理，而注重種族外貌特性、面部神情、體態動勢之個體差異，顯現出一種記錄真實、表現情感與塑造人物形象之視覺企圖。
- 三、寫實性描繪契丹馬之族群特徵與馴養知識：不同於唐代人馬畫之高大西域馬種，遼畫中馬匹體型矮壯，四肢粗健，形象重心較低，呈現出適應

草原奔馳與長距離行軍之體質結構；其造型上常見「裂耳犁鼻」等契丹特有之馴馬技術細節，反映遼代特別的文化背景。

四、北方草原自然風貌的視覺呈現：畫面背景多描繪緩坡丘陵、稀疏草原、枯枝落木等地域性景觀元素，並非仿效中原山水之層疊構圖，而是展現出基於草原實景觀察的圖像式地誌描寫，構成遼畫風格中極具辨識度的地域性特徵。

總結而言，「遼畫」作為一項術語主張，意在重構遼代紙絹繪畫在藝術史知識體系中的定位。透過對遼代紙絹畫所展現之圖像類型、風格特徵與文化條件的整體考察，本文認為，其內涵與實踐已難以為「番族畫」等外部命名所涵括。鑒此，筆者謹慎提出「遼畫」一詞，作為指稱此具有制度基礎、族群融合與風格獨立性的複合型圖像體系。



## 第四章 遼畫的歷代藝術史知識建構

相較於唐、宋畫系在藝術史中的早期建構與穩固命名，遼畫作為北方多民族政權下生成之紙絹繪畫實踐，長期未能獲得獨立術語與圖像系統的認可。從宋代以降，歷代對遼畫的風格感知、作品收藏與命名書寫，皆呈現出一條曲折的「被觀看史」與「被命名史」。遼畫在藝術史知識中的缺席，並非源自其風格的模糊不明，而是來自歷代分類體系的視覺偏見、地緣文化的中心化結構，以及族群政治語境下的認知選擇。本章即從三個層面——風格傳襲、作品收藏、知識建構——探討遼畫在宋、金、元、明、清藝術史系統中逐步被他化、誤歸乃至消隱的歷程，進而揭示藝術史分類制度與政治文化語境之間的緊密互構關係。

### 第一節 宋對遼畫的遮蔽與風格傳襲

通過第二章對遼代紙絹畫之社會、政治與文化創作背景的梳理，以及第三章對出土與傳世作品的系統性整理，本文已清楚勾勒出「遼畫」作為一種具備制度條件與風格特徵的圖像實踐，其存在不僅可被證實，亦可被具體描述與定義。然而，問題隨之而來：如此一個曾被有機生產並廣泛流通的視覺體系，究竟如何在歷代藝術史知識的建構過程中逐漸被模糊、遮蔽？若欲釐清遼畫在歷史長流中「去了哪裡」，就必須回到「過去的當下」——亦即歷代觀看者所處的知識脈絡與語言系統中——重新考察遼畫在其所屬時代的分類體系中，它們是如何被觀看、理解與命名的。

若要理解遼畫在宋代的知識構建，須從當時的分類語言中辨識其所在。「番族畫」一詞正是當時涉及異族圖像的重要術語，而遼畫極可能被納入此一分類中。是以，本節將追溯「番族畫」一詞的語義演變與其內部涵蓋的圖像系統，藉以釐清遼畫被視覺分類與命名的歷史背景。

#### 一、遼畫緣起與風格傳襲

《詩·大雅·崧高》曰：「四國于蕃，四方于宣。」<sup>125</sup>此處「蕃」字，原義即承自「四夷」觀念，泛指中原四方邊界之外之異族政權或部落，涵蓋廣泛的地理與族群範疇。至唐代，隨著對異族交往的頻繁與圖像紀錄之發展，蕃畫逐漸成為一種視覺類型。最早在張彥遠《歷代名畫記》與朱景玄《唐朝名畫錄》中，已可見「蕃馬」、「蕃人」之畫目與畫評，顯示當時繪畫體系中對於異族形象已有清晰辨識與分類。

<sup>125</sup> 《詩經》大雅，「崧高」，中國哲學書電子化計劃

尤其容易混淆者，是「蕃馬」並不同於「馬畫」的總稱。在唐代畫目中，與之並列出現的，尚有「鞍馬」一項。如《唐朝名畫錄》中「能品中二十八人」載：「李仲和，蕃馬、犬、兔。李衡，蕃馬……齊旻，蕃馬……張遵禮，武將、鞍馬……盧少長，鞍馬。」<sup>126</sup>可見「鞍馬」與「蕃馬」雖同屬馬畫範疇，然其意涵及所指對象有所區別。

表 4-1、朱景玄《唐朝名畫錄》中「蕃族人馬」和「鞍馬」相關記述

章節	《唐朝名畫錄》
妙品上八人	韋無忝侍郎，京兆人也。明皇時，以畫鞍馬異獸，獨擅其名，時人稱號「韋畫四足，無不妙也」。開元、天寶中，外國曾獻獅子，既畫畢，酷似其狀。後獅子放歸本國，惟畫者在焉。凡展圖觀覽，百獸見之皆驚懼。又明皇射獵，一箭中兩野豬，詔於玄武門寫之，傳在人間，皆妙之極也。景玄切以百獸之性，有雄毅逸群之駿，有馴狎順人之良，爪距既殊，毛鬣各異。前輩或狀其怒則張口，狀其喜則垂頭，未有展一筆以辨其情性，奮一毛而知其名字，古所未能也，惟韋公能之。異獸圖後流落於人間，往往見之。今京都寺觀之內，或有畫處。凡攻馬獸者，皆稱妙絕。
能品中二十八人	陸淞功德李仲和、李衡、齊旻，俱能畫蕃馬，戎夷部落鷹犬鳥獸之類，盡得其妙。
能品中二十八人	李仲和，蕃馬、犬、兔。李衡，蕃馬……齊旻，蕃馬……張遵禮，武將、鞍馬……盧少長，鞍馬。
妙品上八人	張萱，京兆人也。嘗畫貴公子鞍馬屏幃、宮苑士女，名冠於時。善起草點簇景物，位置亭臺、樹木、花鳥，皆窮其妙。又畫長門怨詞，攄思曲檻亭臺，金井梧桐之景也。又畫貴公子夜游圖、宮中七夕乞巧圖、望月圖，皆多幽思，愈前古也。畫士女乃周昉之倫。其貴公子宫苑鞍馬，皆稱第一，故居妙品也。

<sup>126</sup> (唐)朱景玄，《唐朝名畫錄》，「能品中二十八人」，識典。

神品下七人	韓幹，京兆人也。明皇天寶中，召入供奉。上令師陳閔畫馬，帝怪其不同，因詰之。奏云：「臣自有師，陛下內廐之馬，皆臣之師也。」上甚異之。其後果能狀飛黃之質，圖噴玉之奇。九方之職既精，伯樂之相乃備。且古之畫馬，有穆王八駿圖，後立本亦模寫之，多見筋骨，皆擅一時，足為希代之珍。開元後，四海清平，外國名馬，重譯累至。然而沙磧之遙，蹄甲皆薄。明皇遂擇其良者，與中國之駿同頒，盡寫之。自後內廐有飛黃、照夜、浮雲、五花之乘，奇毛異狀，筋骨既圓，蹄甲皆厚，駕馭歷險，若乘輿輦之安也；馳驟旋轉，皆應韶濩之節。是以陳閔貌之於前，韓幹繼之於後。寫渥洼之狀，若在水中；移騾裏之形，出於圖上。故韓幹居神品，宜矣。
-------	---

表 4-2、張彥遠《歷代名畫記》中「蕃族人馬」和「鞍馬」相關記述

章節	《歷代名畫記》
卷十	杜甫曹霸畫馬歌曰：弟子韓幹早入室，亦能畫馬窮殊相。幹惟畫肉不畫骨，忍使驕驄氣凋喪。彥遠以杜甫豈知畫者，徒以幹馬肥大，遂有畫肉之謔。古人畫馬有八駿圖，或云史道碩之迹，或云史秉之迹，皆螭頸龍體，矢激電馳，非馬之狀也。晉、宋間，顧、陸之輩，已稱改步，周、齊間董、展之流，亦云變態。雖權奇滅，沒乃屈產蜀駒，尚翹舉之姿，乏安徐之體。至於毛色，多駟騶騅駁，無他奇異。玄宗好大馬，御廐至四十萬，遂有沛艾大馬，命王毛仲為監牧使，燕公張說作駟牧頌，天下一統，西域、大宛，歲有來獻，詔於北地置群牧，筋骨行步，久而方全，調習之能，逸異並至，骨力追風，毛彩照地，不可名狀，號木槽馬。聖人舒身安神，如據牀榻，是知異於古馬也。時主好藝，韓君問生，遂命悉圖其駿，則有玉花驄、照夜白等。
唐朝下	史瓚，官至省郎。善畫鞍馬人物。
唐朝下	韋鑿，工龍馬，妙得精氣。鑿弟鑿，工山水松石，雖有其名，未免古拙。
唐朝下	李漸，官至忻州刺史，善蕃人蕃馬騎射射雕放牧川原之妙，筆迹氣調，古今亡儔。
唐朝下	齊皎，高陽人。父玘，檢校兵部郎中。皎善外蕃人馬，工山水，學小楷古篆，善射，曉音律。建中四年官至澤州刺史，年五十五。彥遠大父高平公有重名，皎每以書畫及篇章求知焉。至今予家篋笥中猶有齊君少年時書畫，觀其意趣雖高，筆力未勁，後見其功用至者，則雄壯矣。一本云「名故」。

梁	元帝蕭繹，字世誠，中品。武帝第七子。初生便眇一目，聰慧俊朗，博涉技藝，天生善書畫。初封湘東王，後乃即位，年四十七，追號元帝，廟號世祖。嘗畫聖僧，武帝親為贊之。任荊州刺史日，畫蕃客入朝圖，帝極稱善。梁書具載。又畫職貢圖并序，善畫外國來獻之事，序具本集。姚最云：「湘東天挺生知，學窮性表，心師造化，象人特盡神妙，心敏手運，不加點理。聽訟之暇，衆藝之餘，時遇揮毫，造化驚絕，足使荀、衛閣筆，袁、陸韜翰。」游春苑白麻紙圖、鹿圖、師利像、鸚鵡陂澤圖、芙蓉蘸鼎圖，並有題印傳於後。
---	--

曹玖製表

「鞍馬」多指中原軍用或宮廷儀仗所乘之良駒，乃帝王制度與武備文化之重要視覺象徵。張彥遠《歷代名畫記》卷九引杜甫〈畫馬歌〉記述韓幹、曹霸所繪之馬云：「玄宗好大馬，御厰至四十萬，遂有沛艾大馬，命王毛仲為監牧使，燕公張說作〈駒牧頌〉。天下一統，西域、大宛，歲有來獻，詔於北地置群牧，筋骨行步，久而方全，調習之能，逸異並至，骨力追風，毛彩照地，不可名狀，號木槽馬。」<sup>127</sup>

由此可見，這些「鞍馬」多為來自西域、大宛等中亞地區之進貢良駒，體型高大、筋骨勻稱，屬於所謂熱血馬，強調其異域來朝所象徵的政治文化自信與帝國威儀。張萱亦為擅長繪製「鞍馬」題材的畫師，從傳為張萱所繪的宋摹本〈虢國夫人遊春圖〉中，亦可見此類馬畫意在彰顯其神俊、華麗與威嚴之特質。杜甫以「畫肉不畫骨」評韓幹，即反映此類「鞍馬畫」強調外觀之豐厚、壯實與視覺力量感，而非僅注重骨法線條與內在結構之表現。

「蕃馬」則特指出自邊族、異族地區，尤以北方草原或西域所出之馬匹。其主題往往不止於馬本身，亦包含與之相關的蕃人、騎射、放牧、帳幕、川原等草原生活場景，具有鮮明的民族與地域辨識特徵。唐末五代畫家李漸與其子李仲和，就以「蕃馬」題材見稱，其活動的地區忻州（今山西北部，亦是應縣木塔所在之地）本即後來的遼朝疆域，從其筆下畫題「善蕃人、蕃馬、騎射、放牧、川原之妙」來看，可視為遼畫風格的先驅，亦為後來遼境圖像傳統提供基礎。

其他「蕃馬」畫師如齊皎之記載：「高陽人……善外蕃人馬，工山水，學小楷古篆，善射，曉音律。」其籍貫高陽，位於今日河北中部，為燕雲十六州之一，唐末五代即已接近草原地帶，記載來看李漸、李仲和、齊皎等所繪「外蕃人馬」當屬北地民族，也是後來的遼畫的先驅。

然而也並非所有「蕃」字所指皆與北方遼地相關。在梁元帝蕭繹的繪畫記載中，他在任荊州刺史之時有作「畫蕃客入朝圖」、「職貢圖並序」，其對象明顯指向西南邊境民族。此類「蕃畫」傾向於描繪朝貢圖式，如趙光輔〈番王禮佛

<sup>127</sup>（唐）張彥遠《歷代名畫記》，卷十，識點。

圖〉，強調異服、禮儀與象徵性排列，所傳達者為帝國秩序與萬邦來儀之政治視覺。亦即，「蕃」字原本帶有中原視角下的他者化指涉，在不同時空語境中，所對應之對象有其差異性與多義性。

從張彥遠《歷代名畫記》與朱景玄《唐朝名畫錄》可見，至遲在唐代中晚期，「蕃族畫」已被視為專門描繪異族形象與邊疆題材的重要畫類。當時畫史所載，如李漸與其子李仲和、齊皎等，皆以描繪北方民族及其人馬題材見長；而蕭繹則擅畫西南民族的番族人物與馬匹。此兩類「蕃族畫」之創作傳統，至遼代、五代及兩宋時期持續發展，並逐漸形成更清晰的系統化脈絡。從五代末宋初《五代名畫補遺》、北宋中期郭若虛《圖畫見聞志》等畫史文獻中，整理便可見兩類「蕃族畫」之畫家譜系與師承關係。

從唐代時期可能作為遼畫先驅的李漸、李仲和、齊皎等人所開創的北方民族蕃族畫傳統，至五代並行於遼初期，逐漸發展出以胡瓌、李贊華為代表，為遼畫典型風格奠基的畫師群體。此一風格不僅在遼境內被持續延續，亦因其強烈的地域特徵與視覺魅力，而受到宋地貴族與畫院的重視。北宋時期，陸續出現多位承襲胡瓌、李贊華畫風題材的畫師，並進一步隨著南宋宮廷的建立與宋政權南渡，被帶入南宋畫院體系之中。

此外，除了「蕃族人馬畫」之外，以畢顯、曹霸、韓幹為代表的唐代鞍馬畫傳統，亦在北宋時期獲得承襲與發展。北宋著名畫家李公麟便是此系統的承襲者，其〈五馬圖〉即鞍馬畫在宋代發展的代表作。

表 4-3、典型遼畫風格傳承



表 4-4、遼畫之外的馬畫風格傳承

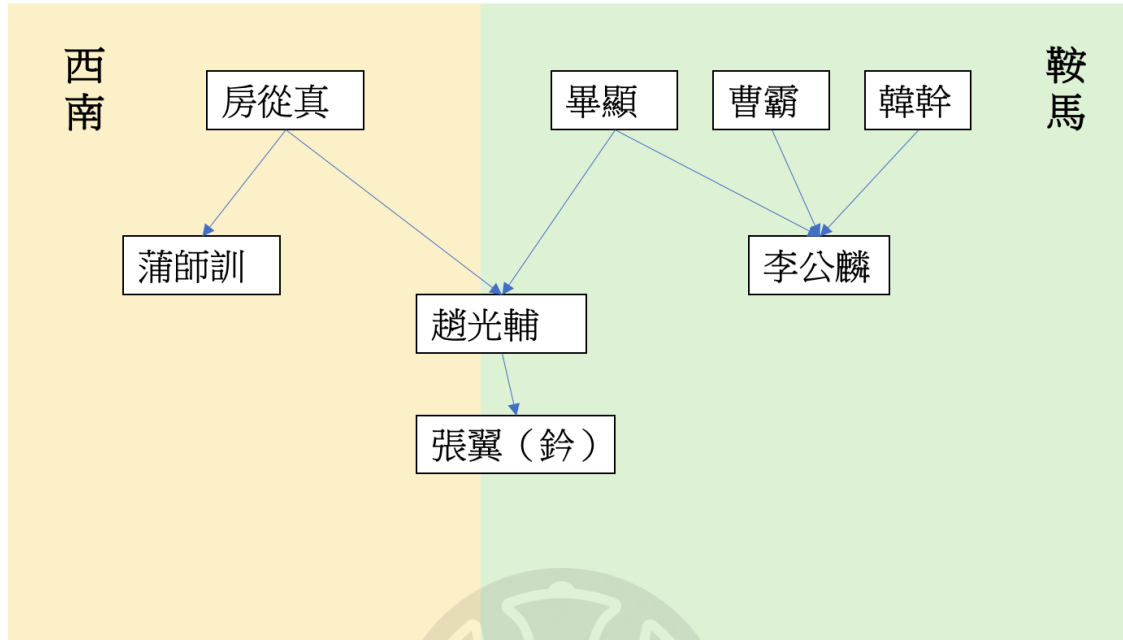


表 4-5、蕃族人馬畫師文獻資料整理

文獻來源	原文	派系
《圖畫見聞志》五代九十一人	房從真，成都人。工畫人物、蕃馬，事王蜀先主為翰林待詔。嘗於蜀宮板障上畫諸葛武侯引兵渡瀘水，人馬執戴，生動如神。蜀主每行至彼，駐而不進，怡然歎曰：“壯哉甲馬。”兼善撥筆，鬼神亦多。寺壁有寧王射獵、陳登斫鱸、常建冒雪入京等圖傳於世。	西南
《圖畫見聞志》人物門	趙光輔，華原人。工畫佛道，兼精蕃馬，筆鋒勁利，名“刀頭燕尾”。太祖朝為圖畫院學生，故鄉里呼為趙評事。許昌開元、龍興兩寺皆有畫壁，浴室院地獄變尤佳。有功德、蕃馬等傳於世。	西南
《聖朝名畫錄》	陳用志（智）亦善蕃馬，學胡瑰，略得其奧，而多出己意，自至奇怪。識分數，曉向背，甚有所得。	北方（宋）
《圖畫見聞志》雜畫門	張翼，一名鈐，邈國人。工畫蕃馬，師趙光輔，得其筆法，但狀彼胡人，不能酷似耳。	西南

《圖畫見聞志》五代九十一人	李玄應洎弟審，並工畫蕃馬，專學胡瑰，有放馬白本、胡樂、飲會、弗林等圖傳於世。	北方（疑似遼）
《圖畫見聞志》雜畫門	張戡，瓦橋人。工畫蕃馬，居近燕山，得胡人形骨之妙，盡戎衣鞍勒之精。然則人稱高名“馬虧先匠”，今時為獨步矣。	北方（遼）
《圖畫見聞志》唐末二十一人	胡瓌，范陽人。工畫蕃馬，雖繁富細巧，而用筆清勁。至於穹廬、什器、射獵、生死物，靡不精奇。凡畫駝馬鬃尾、人衣毛毳，以狼毫縛筆疏渲之，取其纖健也。有陰山七騎、下程、盜馬、射鵬等圖傳於世。子虔，有父風。	北方（遼）
《圖繪寶鑑》卷三	黃宗道，宣和畫院待詔。工畫人物蕃馬，師胡瓌、東丹王。	北方（宋）
《圖繪寶鑑》卷四	陳居中，嘉泰年，畫院待詔。專工人物、蕃馬、佈景著色可亞黃宗道	北方（南宋）
《圖繪寶鑑》卷二	陳皋，漠州人，長于蕃馬，頗盡其態。張戡之甥也。	北方（遼）

綜觀上述，遼畫緣起承繼自唐代的「蕃族畫」的發展，並在唐朝覆滅後在遼地游牧文化的基礎上發展出獨特面貌。從李漸、李仲和、齊皎等人奠定的開始描繪北方民族，到五代、遼初胡瓌、李贊華等畫師對草原生活題材的深化，遼畫逐步形成融合寫實精神與精緻物質性審美的獨特風格。遼畫風格在遼地之外，亦受到宋畫院及南宋宮廷的青睞與承襲，成為後世人馬畫與異族題材繪畫的重要基礎，展現出遼畫跨地域、跨文化的持續影響力。

## 二、北宋政治意識型態和對遼畫的遮蔽

北宋自立國以來，即以「中原正統」自居，並逐漸將「華夏一夷狄」的文化敘事重新強化，並以此支撐其正統性。在此背景下，對遼畫的認知與書寫也逐漸被置入一種以中原正統性為核心的政治框架中，形成對遼文化與藝術的有意「遮蔽」與「誤歸」。透過對比北宋初期（對應遼中期）、中期，以及晚期徽宗朝對同一畫家及作品的文獻記錄，可見敘述語態與價值判斷的明顯變化。

取樣文獻中，最早的五代末宋初，劉道醇《五代名畫補遺》；北宋中期《圖畫見聞志》（郭若虛，約1080年元豐年間）；最後是北宋末年宣和年間，徽宗主導編纂的《宣和畫譜》（1119-1125）。

表 4-6、北宋各時期對胡瓌記述文獻比較

書名	作者	成書年代	篇目/卷數	原文	對比
五代名畫補遺	劉道醇	1059	走獸門	胡瓌山後契丹人。或云瓌本慎州烏索固部落人，善畫蕃馬，骨格體狀，富於精神。其於穹廬部族、帳幕旗旆、弧矢、鞍韉，或隨水草放牧，或在馳逐弋獵，而又胡天慘冽，沙磧平遠，能曲盡塞外不毛之景趣，信當時之神巧，絕代之精技歟！故人至于今稱之。予觀瓌之畫，凡握筆落墨，細入毫芒，而器度精神，富有筋骨，然纖微精緻，未有如瓌之比者也。	對其族屬有詳細記述，亦活動地區和五代時區該地區從屬，胡瓌屬遼人無誤。
圖畫見聞志	郭若虛	1080（元豐年間）	唐末二 十一人	胡瓌，范陽人。工畫蕃馬，雖繁富細巧，而用筆清勁。至於穹廬、什器、射獵、生死物，靡不精奇。凡畫駝馬尾、人衣毛毳，以狼毫縛筆疏渲之，取其纖健也。有《陰山》、《七騎》、《下程》、《盜馬》、《射雕》等圖傳於世。子虔，有父風。	《圖畫見聞志》則隱去其契丹身分，稱其「范陽人」。此外郭若虛把五代胡瓌，歸入唐末，隱去其遼人身分。
宣和畫譜	宣和內府編	1119 - 1125（宣和年間）	唐	范陽人。工畫番馬，鋪敘巧密，近類繁冗，而用筆清勁。至於穹廬、什器、射獵、部屬，纖悉形容備盡。凡畫駝及馬等，必以狼毫製筆疏染，取其生意，亦善體物者也。有《陰山七騎》《下程》《盜馬》《射鷗》等圖傳於世，其後以筆法授子虔。	基本和郭若虛一樣，但直接納入唐代，隱去族屬。

表 4-7、北宋各時期對王仁壽、王霽記述文獻比較

書名	作者	成書年代	篇目 / 原文 卷數	對比	
五代名畫補遺	劉道醇	1059	妙品 四人	王仁壽，汝南宛人。業儒，性通敏，頗涉文史，亦潛心繪畫。初學吳生，長於佛像鬼神及馬等。仁壽嘗於京師大相國寺淨土院大殿前畫八菩薩，今見存焉。耆舊傳云：「是吳道子筆，其精緻如此。」晉出帝開運二年春正月，契丹僞天皇王耶律德光以兵犯闕。時仁壽及焦著、王霽並為德光掠歸。至我太祖至明大孝皇帝受禪享御，首遣驛使索仁壽等。時狄人方聽命本朝，會仁壽及著考終命，獨放王霽歸國。仁壽有子士元，最知名，可列妙品。	詳細記載了對方前往遼境地始末，包括記載了對方卒於遼境這件事。同時記載了王霽回到宋國是因為太祖派人去遼國要人。
圖畫見聞志	郭若虛	1080(元豐年間)	卷二	王仁壽，汝南宛人。工畫佛道鬼神，兼長鞍馬。始師王殷，後學精吳法。晉末為契丹所掠，太祖受禪放還。相國寺文殊院有淨土、彌勒下生二壁，淨土院有八菩薩像，及有征遼、獵渭等圖傳於世。	未記載王仁壽，已經卒於遼地，也未記載太祖遷使者要人的事情。
圖畫見聞志	郭若虛	1081(元豐年間)	卷二	王霽，京師人。工畫佛道人物，長於寫貌。五代間以畫聞。晉末與王仁壽皆為契丹所掠。太祖受禪，放還，授圖畫院祇候，遂使江表，潛寫宋齊丘、韓熙載、林仁肇真，稱旨，改翰林待詔。今定力院太祖御容、梁祖真像，皆霽筆也。太祖御容，潛龍日寫，後改裝中央服矣。又畫開寶寺文殊閣下天王及景德寺九曜院彌勒下生像，最為奇出。	同上
宣和畫譜	宣和內府編	1119 - 1125(宣和年間)	卷八	王仁壽，汝南宛人，石晉時作待詔，倣吳生畫為佛廟鬼神及馬等。嘗於相國寺淨土院畫八菩薩，人輒謂之吳生，不復有辨之者，以此知其所學之淺深也。既作浮屠氏畫，則多在屋壁堂殿間，歲月浸久，隨以隳壞，故存者絕少。今御府所藏一：駝。	去往遼地部分亦被隱去

表 4-8、北宋各時期對高益記述文獻比較

書名	作者	成書年代	篇目/ 卷數	原文	對比
《宋朝名畫錄》	劉道醇	1059	番馬走獸門	高益，本契丹涿郡人。太祖時遁來中國。初於都市貨藥，有來贖藥者，輒畫鬼神犬馬，藉藥與之，得者驚異。有孫四皓者，廣延藝術之士，益往客之，為禮甚厚。益亦畫鬼神搜山圖一本，以酬其意。歲初，復畫鍾馗一軸以獻，孫遽張於賓館。或曰：「鬼神用力，此傷和重。」益聞之，乃睨目奮筆，畫一異狀者，舉石狻猊以擊癘鬼，復於舊所，筆力勁健，觀者握手滴汗。嘗於四皓樓上畫卷雲芭蕉，京師之人，摩肩爭玩。至今天下樓閣序廡，自益始也。	契丹人
圖畫見聞志	郭若虛	1080（元豐年間）	卷二	高益，涿郡人。工畫佛道鬼神、蕃漢人馬。太祖朝潛歸京師，始貨藥以自給，每售藥，必畫鬼神或犬馬於紙上，藉藥與之，由是稍稍知名。時太宗在潛邸，外戚孫氏喜畫，孫氏有酒樓，一日遇四老人飲酒有異，疑其神仙，因謂之四皓樓，亦謂孫氏為“孫四皓”也。因厚遇益，請為圖畫。未幾，太宗龍飛，孫氏以益所畫搜山圖進上，遂授翰林待詔。後被旨畫大相國寺行廊阿育王等變相，暨熾盛光、九曜等，有位置小本，藏於內府。後寺廊兩經廢置，皆飭後輩名手依樣臨倣。又畫崇夏寺大殿善神，筆力絕人。	契丹身分被隱去

曹玖製表

由對比胡瓌、王仁壽與高益三人在不同畫史文獻中的記載，可見北宋書寫系統對遼畫及遼文化的逐步遮蔽過程。於《五代名畫補遺》中，胡瓌被明確記為五代人，且族屬詳載，凸顯其活躍於遼初期、五代並行的歷史脈絡；至《圖畫見聞志》，其族屬被隱去，僅稱「范陽人」，且時間被改列為「唐末」，進一步模糊

其與遼的關聯；《宣和畫譜》則更徹底，除隱去族屬外，甚至直接將胡瓌記為「唐人」，完全納入中原正統繪畫史敘事中。

王仁壽、王靄、焦著三位中原畫師被遼俘掠至契丹的經歷，在《五代名畫補遺》中有詳細紀述，「時仁壽及焦著、王靄並為德光掠歸。至我太祖至明大孝皇帝受禪享御，首遣驛使索仁壽等。時狄人方聽命本朝，會仁壽及著考終命，獨放王靄歸國。」王仁壽、焦著和王靄三人都被遼太宗耶律德光俘虜帶到遼地。等到宋太祖（趙匡胤）即位、受禪登基後，便派遣使者前去請求將這些畫師歸還。然而王仁壽與焦著已在遼地去世，只有王靄被允許返回中原。

至《圖畫見聞志》對王仁壽僅留「晉末為契丹所掠，太祖受禪放還」之語，對於宋太祖遣使索人，對方亡於遼境皆未言明，削弱了對方在遼地停留的具體情境；《宣和畫譜》更將此經歷完全抹去，不再提及任何三名畫師和遼地的聯繫。

高益是一名宋初自遼境歸宋的契丹畫師，《圖畫見聞志》中尚清楚標明其族屬為契丹，《宣和畫譜》則再次隱去其契丹背景，只保留其畫工技法評述，完全切斷與遼文化的連結。

由此可見，北宋中後期，特別是宣和朝，為了建構「中原正統」的文化認同與藝術史譜系，刻意透過史料書寫的選擇與再編纂，逐步消抹遼畫及與遼有關的藝術記憶。後世學者若僅據《宣和畫譜》或後繼編纂本為參考，很容易誤認胡瓌等畫師皆為「唐人」，遼畫有關的資訊亦隨之隱沒於歷史長河中。

《宣和畫譜》成書之時，正值宋徽宗懷抱著聯合金朝以滅遼、並收復燕雲地區的雄心壯志之際。所謂「番族」繪畫被單獨設為一類，正是在這樣的政治與軍事背景下被界定出來的。<sup>128</sup>當《宣和畫譜》記述房從真，一位身四川之番馬畫師時云：「近時張戡番馬所以精者，以戡朔方人耳。今從真蜀人，而能番馬族帳，非其所見，亦不易得。」<sup>129</sup>語中隱含之意，在於強調房從真雖非北族出身，卻能準確描繪番族生活風貌，畫藝因而尤為可貴。由此觀之，《宣和畫譜》所建構之「番族畫」論述，已明顯將「番族」一詞地緣化、具體化為遼政權治下北方契丹、女真等異族政權之視覺文化，並將相關風俗圖像視為其代表性題材。「番馬族帳」一語，很可能即指描繪北族風俗、騎射活動與營帳制度之圖像表現；因此，學者如張佳遂據此主張，「番族畫」應界定為描繪北方異族形象之畫類，並可視為遼政權的視覺再現。<sup>130</sup>

然而，若回觀《宣和畫譜》成書之前北宋中期郭若虛《圖畫見聞志》對房從真之記載，則呈現出不同的論述脈絡。房從真為蜀地畫家，曾於成都蜀宮板障上繪《諸葛武侯引兵渡瀘水》，其中「瀘水」即今金沙江上游，地處川滇交界，自唐宋以來即為西南交通與軍事要地。畫中所描繪之人物與場景，明顯指涉西南地理空間與民族風貌，而非契丹、女真等北方草原民族之生活圖景。若依《宣和畫

<sup>128</sup> 張佳，〈變調：宋元明番族類題畫詩中的族羣與國家觀念變遷〉，中華文史論叢，期 3 (2020年): 267-99, 391

<sup>129</sup> (宋)《宣和畫譜》，卷八，識點。

<sup>130</sup> 張佳，〈變調：宋元明番族類題畫詩中的族羣與國家觀念變遷〉，中華文史論叢，期 3 (2020年): 267-99, 391

譜》所言「非其所見，亦不易得」，原意或在稱許其身處南地而能傳神描繪北俗；然而筆者認為，此一評語反而暴露出撰述者對西南番族文化地理與族群風貌之陌生與誤讀。

事實上，西南地區所見馬種，如滇馬、川馬等，體型普遍較小、重心低穩，形態常呈「粗頸短足、胸寬背厚」之特徵，雖與北地契丹馬略有形似，然實為因地理環境適應所致，並無直接系譜上的延續關係。據此觀之，房從真所繪番馬與族帳，應屬對西南異族風貌之視覺描繪，卻在《宣和畫譜》中被誤認為北方風俗，再度顯示出北宋中心視角下的地理簡化與文化同質化傾向。此種誤讀現象，不僅揭示出《宣和畫譜》撰述者對「番族畫」之理解已然出現收斂與政治化的趨向，亦進一步說明「番族畫」作為一種畫學分類，其內涵實已從唐代多元而開放的語境，轉變為服務於北宋政權正統論述的視覺他者建構。

《宣和畫譜》將原本屬於西南番族的圖像誤判為北方異族風俗之視覺再現，反映出「番族畫」在北宋時期的語義已趨於狹化。這種語義上的限縮，使後世畫史學者在引用《宣和畫譜》時，往往不自覺地沿襲此觀點，將「番族畫」直接與北方民族相互連結。

## 第二節 歷代對遼畫的收藏與認知

上文嘗試從文獻中細緻梳理宋代對遼畫的風格傳襲與歷史遮蔽。綜觀可見，遼畫之風格源流承繼自唐代「蕃族畫」的傳統，並在唐朝覆亡後，於遼地游牧文化的滋養下逐步生成獨特面貌。自李漸、李仲和、齊皎等人奠定描繪北方民族題材的初步基礎，到五代遼時期，胡瓌、李贊華等畫師進一步深化草原生活圖像，遼畫逐漸形成融合寫實精神與精緻物質性審美的獨特風格。此一典型的遼畫風格於遼境之外，後來亦為北宋畫院及南宋宮廷所欣賞與學習，成為後世人馬畫與異族題材繪畫的重要範本，展現出跨地域、跨文化的持續影響力。然而，自北宋中期到晚期宣和朝，官方為了構築「中原正統」的文化敘事，並鞏固徽宗政權的「撫馭四夷」形象，刻意透過對畫史文獻的選擇性書寫與再編纂，逐步推動「去遼化」過程，終致遼畫逐漸失去其獨立的歷史身份與視覺語彙。後世學者若僅依據《宣和畫譜》或後續編纂之藝術史著作，即易誤認胡瓌等遼代畫師為「唐人」，導致遼畫相關資訊被遮蔽與消隱於藝術史知識體系之中。

儘管遼畫在概念與語言層面上逐漸遭受遮蔽，但畫作作為物質實體，其存在與流轉歷程卻具備無法抹滅的客觀真實性。無論歷代如何詮釋、歸屬或命名，這些作品仍持續以「物」的形式，被歷代收藏者所保存、流傳，並在不同觀看視角下反覆被再認識與再詮釋。因此，本節將進一步探討遼畫作為物質載體的流轉經過，並著重考察在對時下藝術史觀念形成最具影響力的明、清兩代，遼畫究竟如何被認知、詮釋及定位，藉此釐清當代藝術史對遼畫認知之局限，並反思藝術史知識建構中的權力機制與命名邏輯。

### 一、宋金元時期對遼畫的收藏

北宋朝廷對於遼畫的收藏與認可，事實上有其連續且穩定的脈絡。據《宋朝事實類苑》卷五十記載「太宗皇帝淳化元年八月，內出古畫墨跡百一十四軸，藏之閣上。有唐太宗、明皇，晉王羲之、獻之、庾亮，梁蕭子雲，唐歐陽詢、顏真卿、柳公權、懷素、懷仁墨跡。顧愷之畫維摩詰像，韓幹馬，薛稷鶴，戴嵩牛，及近代東丹王李贊華千角鹿，西蜀黃筌白兔」<sup>131</sup>，宋太宗趙昚即已收藏李贊華（遼太祖耶律阿保機之子耶律倍的漢名）所作之《千角鹿圖》，此即表明北宋宮廷自太宗朝以降，便逐步形成了針對遼畫收藏的明確興趣與體系化脈絡。至徽宗朝（1100 - 1125）之時，儘管北宋宮廷有意淡化遼畫之名，但實際上，《宣和畫譜》「番族畫」門類之下所著錄作品中，實可歸屬遼畫者竟多達 125 幅，足證遼畫於北宋宮廷收藏中之重要地位。

北宋民間與士大夫中，對遼畫的收藏和對北方文化的追捧也可從評畫詩和文獻記載中看到。例如文學家梅堯臣（1002—1060）的《元忠示胡人下程圖》：

單于獵罷臥錦紅，解鞍休騎荒磧中。蒼駒驪騮六十匹，隱谷映坡分尾鬃。九駝五牛羊頗倍，沙草晚牧生寒風。貴賤小大指五百，執作意態皆不同。二鷹在臂二鷹架，駿犬當對寧爭功。氈廬鼎列帳幕擁，鼓角未吹驚塞鴻。土山高高置烽燧，毛囊貯獲閑刀弓。水泉在側掘其上，長河杏杏流無窮。素紈六幅筆何巧，胡瓌畫妙誰能通。今日都城有別識，別識共許劉元忠。<sup>132</sup>

梅堯臣以從容舒緩的詩句，細膩地描繪了畫中所呈現的異域景象：單于結束狩獵後在帳中休息，其族群人眾豐盛，牲畜眾多，駝馬壯觀。詩作末尾，梅堯臣特別讚揚繪製此圖的劉元忠，其筆法可媲美名家胡瓌。由此可知，在北宋與遼維持和平的歷史環境下，多數士人並未將描繪或欣賞這種契丹民族及草原異域題材的畫作視為禁忌或不合適。

民間對北方文化熱衷從曾敏行《獨醒雜誌》卷五記載可見：

先君嘗言，宣和間客京師時，街巷鄙人多歌番曲，名曰「異國朝」、「四國朝」、「六國朝」、「蠻牌序」、「蓬蓬花」等，其言至俚，一時士大夫亦皆歌之。又相國寺貨雜物處，凡物稍異者皆以「番」名之。有兩刀相並而鞘，曰「番刀」；有笛皆尋常差長大，曰「番笛」；及市井間多以絹畫番國士馬以博塞。<sup>133</sup>

<sup>131</sup>（宋）江少虞撰，《宋朝事實類苑》，卷五十，識點。

<sup>132</sup> 梅堯臣《元忠示胡人下程圖》，朱東潤《梅堯臣集編年校注》卷二六，上海古籍出版社，2006年，頁907。

<sup>133</sup> 曾敏行《獨醒雜誌》卷五，《叢書集成初編》(2775)，北京，中華書局，1985年，頁37—38。

北宋政府對於番曲、番畫、番物、番服的流行則並不支持，吳曾（1112—1184）《能改齋漫錄》曾記載大觀年間有頒布「禁番曲雕笙」、「詔禁外製衣裝」的情況。<sup>134</sup>

女真軍隊的南下打破了徽宗朝廷對宋金「海上之盟」所寄託的幻想，導致徽、欽二帝被俘、中原淪陷。康王趙構僥倖逃離，數次命懸一線地避開金人的追擊，最終才勉強在江南重新立足。對宋人而言，靖康之變毫無疑問是一段國仇家恨交織而成的悲慘歷史。金國在此一歷史巨變後，繼承了原本遼朝統治的大部分領土，並進一步控制了淮河以北原屬北宋的疆域，包括宋朝的國都汴梁。伴隨這種政權轉移的劇烈動盪，大量書畫藝術品也隨之產生流動與重新集散的現象。

通過《雲煙過眼錄》的相關記載，可以觀察到曾經被北宋宮廷收藏的遼畫（包括胡瓌、胡虔、東丹王等畫師之作品）在南宋與金國時期的多重流傳脈絡，分別流入不同的收藏系統，呈現出南宋宮廷、金國內府及南宋民間三條主要收藏路徑。原本即存於遼地者，則可合理推斷為由金政府所繼承與整合。

表 4-9、《雲煙過眼錄》對宋南渡後遼畫集散的記載

出處	作品內容或題跋	收藏情況
《雲煙過眼錄》卷二	胡瓌番馬平盧楞迦妙聲如來，高宗題。乾卦紹興印記。	南宋內府收藏
《雲煙過眼錄》卷三	乙亥，秘丞黃汶濟以蓬省旬點，邀予偕行。後步玉渠，登秘閣，閣內兩旁皆列龕，藏先朝會要及御書畫，別有朱漆巨匣五十餘，皆古今書法名畫也...胡瓌馬	南宋內府收藏
《雲煙過眼錄》卷一	喬達之簀成，號中山。所藏...胡瓌番騎卓歇佳...右各有宣和御題及宣和大觀印、睿思東閣大印。其後入金章宗，或剪去舊印，用明昌銜府，明昌中秘，明昌珍玩、明昌御覽大印。後有大全密國公樗軒收附題字。	金國內府收藏
《雲煙過眼錄》卷三	胡虔獵騎圖...已上共三十五卷，並賈師憲故物。後以此送謝堂，堂不能保。歸之起翁，翁今亦不自枯也。	南宋民間收藏
《雲煙過眼錄》卷三	馬子卿號性齋所藏：胡虔 番部卓歇人馬，思陵題，佳	南宋民間收藏
《雲煙過眼錄》卷二	王介石虎臣所藏：東丹王畫《蕃部行程圖》	南宋民間收藏

曹玖製表

不同於集中於徽宗宣和內府體系的收藏模式，南宋與金國時期這些遼畫作品逐漸分散，進入多元化的政權與私人收藏體系之中。這些不同的收藏單位，往往

<sup>134</sup> （宋）吳曾，《能改齋漫錄》，卷十三，中國哲學書電子計畫。

會根據各自的政治需求、審美偏好或知識架構，重新賦予這些畫作新的意義與詮釋。

這樣的改造與再命名，從《齊東野語》所記〈紹興御府書畫式〉中便可窺見一斑。書中指出：「惜乎鑒定諸人，如曹勛…任原輩，人品不高，目力苦短，凡經前輩品題者，盡皆拆去。故今御府所藏，多無題識，其源委授受，歲月攷訂，邈不可求，為可恨耳。」<sup>135</sup>

這段記載不僅反映出南宋御府內部在書畫再整理、再鑑定過程中的人為干預，更揭示出畫作從「物」的層面被重新書寫與「去名化」的機制，最終使原本能指涉流傳脈絡的題識與跋文遭到拆除，導致其來源、傳承及歷史語境無法追溯。

此外，南宋由於長期受到北方金國的強大壓力與威懾，在極為緊張的政治情勢下，士人群體對遼畫這類異族相關圖像的態度亦發生了明顯轉變。南宋時，部分文人將國恨與家仇的情感轉化為對遼畫的批判或貶抑性評述。例如朱熹（1130—1200）於《題蕃騎圖》詩中所言：

傳聞姑彞欲南侵，愁破雄邊老將心。  
卻是燕姬能捍虜，不教行到殺胡林。<sup>136</sup>

此詩表現出強烈的邊防憂慮與對異族入侵的恐懼，詩中「姑彞」即指北方異族，語帶譏諷，情感明顯帶有敵意。

這種情緒與北宋梅堯臣以舒緩筆調讚賞異域風情、視草原圖像為「奇觀」的態度形成鮮明對比。遼畫所代表的異族圖示，在南宋已不復見北宋時期的開放與包容，而是被籠罩在強烈的民族政治情緒之下。

此一轉變亦可從南宋御府對番騎、馬圖等主題的減少，以及相關畫師記錄的稀少窺見<sup>137</sup>，反映官方審美與文化體制對該類圖像之排斥。在此政治脈絡下，南宋內府為純粹鑑賞目的而委製番族題材畫作，對遼畫進行承襲，幾無可能。事實上，宋寧宗曾於籌備北伐之際賜予統帥韓侂胄《文姬觀獵圖》，其用意並非賞鑑金人武風，而在借圖熟習敵情、強化軍事部署。換言之，陳居中所繪番馬畫並非供士人雅玩，而是蘊含軍事功能的策略圖像。陳居中以及其他南宋內府人馬畫師之創作中的軍事功能性，余輝、彭慧萍和張佳等學者皆有論述。<sup>138</sup>

同時，在北方金代，則可觀察到延續遼畫傳統的脈絡，如原遼代官員兼畫師虞仲文、女真貴族完顏允恭、東丹王後裔耶律履等人，皆活躍於金代宮廷，持續

<sup>135</sup> (宋)周密撰，《齊東野語》，〈紹興御府書畫式〉，識點。

<sup>136</sup> 朱熹〈題蕃騎圖〉，《晦庵先生朱文公文集》卷十，收入《朱子全書》卷二十（上海：上海古籍出版社，2010），頁548。

<sup>137</sup> 關於人馬畫師數量變化的統計，參考張佳，〈變調：宋元明番族類題畫詩中的族羣與國家觀念變遷〉，《中華文史論叢》，期3（2020年），頁279。

<sup>138</sup> 余輝，〈南宋宮廷繪畫中的「諜畫」之謎〉，《故宮博物院院刊》，期3（2004年）：23-30，157。

<https://doi.org/10.16319/j.cnki.0452-7402.2004.03.003>；彭慧萍，「南宋畫院與北宋的巨大差異及其他」，《公關世界》，期12（2018年）：92-95；張佳，〈變調：宋元明番族類題畫詩中的族羣與國家觀念變遷〉，《中華文史論叢》，期3（2020年），頁282。

從事異族題材及馬畫創作。此一延續顯示遼畫風格在金朝仍被視為具備民族身份象徵與文化意義的重要畫種，並作為草原視覺傳統的具體體現而被保存和承襲。

元朝時期，疆域橫跨漢地與草原遊牧地帶，實現了前所未有的統一局面，幾乎將整個東亞大陸置於同一政權管轄之下。這種大一統局面終結了自唐末五代以來長期存在的南北分裂格局。由於各族群與政權之間的地理與政治邊界被打破，不同區域的人口、物資與文化得以更自由地交流和流通，前所未有地促進了整體社會的互動與融合。隨著元朝的統治，江南地區因其豐饒富足，成為大量北方居民南遷的重要目的地，進一步加深了南北之間的文化與社會整合。

南宋時期激烈的夷夏對立情緒，至元代逐漸趨於平緩。元朝的統治階層蒙古族，與遼朝的契丹族在生活習俗與地理分布上皆有相似之處，這使得他們對遼文化相對抱持更開放的態度。隨著元朝為遼編修歷史，畫史書寫也逐漸展現出更為平實與客觀的視角，例如夏文彥所著《圖繪寶鑑》即是明證。在此書中，首次出現了如遼地畫師張戡之侄陳皋的傳記，並補錄了許多前代畫史未及收載的資料，彌補了對遼、金畫史記述的空白。

然而，即使收錄了這些畫師，仍可見到受傳統朝代正統觀影響的痕跡，部分遼地畫家仍被歸入宋代畫系中，需要仔細考察其籍貫、活動範圍與題材，方能進一步釐清其真正的歷史身份與文化歸屬。<sup>139</sup>

元代宮廷亦是遼畫的重要收藏者，如現存的〈丹楓呦鹿圖〉〈秋林群鹿圖〉，即曾為元代內府所藏。元朝以高度開放與大一統為立國之本，推崇「四海一家」的多民族共融理念，使得原本「不教行到殺胡林」的江南士人，逐漸開始欣賞帶有北方草原文化特徵的藝術風貌。例如林泉生（1299—1361）在〈題唐張戡獵騎圖〉詩中，描繪北方軍馬的壯盛氣勢，讚歎「鞭揚生風箭飛雨，烏駒如龍犬如虎」<sup>140</sup>，正體現出這種新的審美接受與文化轉向。

儘管元代政治與文化環境相對寬容，使得觀者得以以較為開放的視角看待遼畫，然而自《宣和畫譜》所奠定之錯誤命名體系，卻已對後世認知造成深遠遮蔽。即如本應為遼人張戡所繪之作品，至元代仍被題作「唐張戡」，此一命名細節正是《宣和畫譜》影響根深柢固之明證。此後歷代畫史著作無不承襲其歸類體系，屢屢重複其錯繆判斷，致使遼畫逐步失其名號與文化所屬，最終淹沒於漢人主導之藝術史書寫之中。

## 二、 明清時期對遼畫的收藏與認知

與元代蒙古統治者「消除此疆彼界」、建立「至大無外」理念的元朝不同，由朱元璋領導的漢人政權所建立的明朝，則是一個在政治與文化疆界上都相當清晰、有限的國家。撇開軍事實力不談，朱明政權在開國之初即以「驅逐韃虜，恢

<sup>139</sup> 如張戡、陳皋就被放在「宋」名下。

<sup>140</sup> 林泉生〈題唐張戡獵騎圖〉，《全元詩》(41)，頁 166。

復中華」<sup>141</sup>為號召，其根本構想並未意圖承襲元朝的廣闊疆域，也未計畫建立一個涵容多族群、無邊際的帝國。

明初所欲恢復的「中華」概念，是以族群（漢族）和文化（儒家文明）作為界定基礎，主要限於傳統漢人文化圈的範圍內。從《太宗祖訓》可見其對外政策理念，即強調「四方諸夷，皆限山隔海，僻在一隅；得其地不足以供給，得其民不足以使令。……吾恐後世子孫，倚中國富強，貪一時戰功，無故興兵，致傷人命，切記不可。」<sup>142</sup>此語清楚表明，明朝在根本上是一個不以對外擴張為志的內向型國家。

在此歷史語境中，對遼畫的觀看與詮釋視角，亦自元代相對開放包容的文化態度，逐漸轉向明代所體現之強烈民族情結。然與南宋因亡國經驗所生之悲憤與怨懟不同，明代所表現的民族情感，更傾向一種夾帶文化優越、自戀心理的凝視姿態，並透出對異族形象的物化與性化傾向。於是，遼畫之收藏，不僅為藝術欣賞或歷史追索之舉，實亦隱含透過擁有與觀看以實現象徵性掌控的潛在心理結構。正是在這樣的文化心理與政治視框之下，才更能理解明代書畫市場中出現將宮廷畫師呂紀作品改款為遼人蕭灑之作的現象，其目的固為謀取經濟利益，實則亦深植於對「異族圖像」所懷抱的想像性支配欲望之中。

在文化優越感下，遼、元的異族貴族女性不再作為真實的歷史主體被對待，而是成為文人筆下「香豔敘事」的載體。在明代中晚期，出現了將遼、元貴族女性作為想像對象進行撰寫的偽書。1075年遼國宣懿皇后被指控通姦並遭賜死（即「十香詞冤案」），據稱由一位朝中官員親眼目睹所記下的《焚椒錄》，描繪這位才色兼備的皇后，如何悲劇性地捲入惡毒的宮廷角鬥。《焚椒錄》即曾被視為遼代史料之一，實際上屬於明人偽造的異族「香豔敘事」。<sup>143</sup>

這種底層心理一方面源於對「他者」的排斥與輕蔑，另一方面卻又藉由幻想的情色書寫與藝術製作，滿足對未知文化的獵奇與佔有慾望。這種對異族女性的「香豔」想像，某種程度上可以類比於十九世紀歐洲的「東方主義」（Orientalism）現象。歐洲的東方主義，往往通過浪漫化、性化、異化的筆觸，將東方塑造成一個既充滿誘惑、又充滿他者性的想像空間，服務於自身文化優越感與權力慾望的投射。

也在同一時期，在江南蘇州的片廠工坊內，帶有異族風情、但同時符合明代社會偏好的價值取向的「文姬」系列敘事畫被大量生產，其中仇英或者託名於陳居中的〈文姬歸漢圖〉或〈十八拍〉屢見不鮮，現在各大博物館和私人收藏中皆可見一二。<sup>144</sup>

<sup>141</sup> 張佳，〈變調：宋元明番族類題畫詩中的族羣與國家觀念變遷〉，中華文史論叢，期 3（2020年），頁 292。

<sup>142</sup> 朱元璋《皇明祖訓·祖訓首章》，《四庫全書存目叢書》史部(264)，頁 167 下—168 上。

<sup>143</sup> 關於《焚椒錄》為明人偽書，最早北大歷史系碩士肖乃斌在其碩士論文提出；今年 Olivia Milburn，《Khitans and Mongol Imperial women in the Chinese imagination》，（Liverpool: Liverpool University Press, 2025）亦論證《焚椒錄》明人偽造的異族「香豔敘事」。

<sup>144</sup> 如台北故宮藏仇英〈十八拍〉、香港長風 2009 年春季拍賣會仇英〈文姬歸漢圖〉手卷。台北故

與王昭君的形象相比，蔡文姬因在胡營中始終懷念故國、最終回歸中原，其事跡更能迎合明代社會所強化之民族優越情感。王昭君在呼韓邪單于死後，遵從北方收繼婚俗，改嫁給其子雕陶莫皋，這一行為在明初被視為典型的「胡俗」，並受到嚴厲譴責。元明之際，關於昭君再嫁的詩文中充滿強烈批判，高明批評道：「一從雕陶莫皋立，回首不念稱侯嬌。綱常紊亂乃至此，千載玉顏猶可恥。」<sup>145</sup>這類前所少見的激烈指責，在元明之際大量出現，無疑與當時在政治與文化層面上重新劃定夷夏邊界的背景密切相關。

相較之下，蔡文姬的「思漢」「歸漢」敘事則更貼合明代士人對女性德性與民族忠誠的期許，因此成為明代「文姬歸漢」題材畫作和文學創作的首選形象。

陳居中則被視為此類圖像的原創者或權威繪者，從書畫著錄來看，顯示自明代以降，陳居中和「文姬歸漢」題材畫作的網綁已成為流通與收藏中的普遍觀念。例如，張丑《清河書畫舫》曾載：「陳居中胡笳二，二圖俱吳中張氏物，圖各不同，俱有高宗書」，指出當時已有兩件風格各異但皆題為陳居中之〈胡笳圖〉流傳於世，並為南宋高宗所題。又如汪珂玉《珊瑚網》記載嚴嵩家被抄沒時，藏有〈陳居中胡笳圖〉二卷及〈胡笳十八拍冊頁〉一開；同書另記項希憲家藏有〈陳居中畫胡笳十八拍〉一卷。可見至少至明代中晚期，「陳居中一胡笳一文姬」的作者與主題聯繫已被反覆強化，並形成備受藏家青睞的繪畫品類。<sup>146</sup>

在此種心理預設與文化視框的作用下，觀者對「文姬歸漢」敘事圖式的高度熟悉，反而使得作為其視覺取樣材料的遼畫，於被觀看之初即被預設性地嵌入此一敘事範式之中。如此觀看機制深刻影響後世對遼畫的理解與命名方式，使遼畫逐步淪入狹隘化與規訓化的詮釋脈絡。其直接後果之一，即為大量遼畫作品被錯誤歸屬於陳居中名下，進而導致陳居中畫風呈現龐雜紛歧、真偽莫辨之現象。

至清代，統治權再度為非漢民族所掌握。在此多民族並存與互動之歷史背景下，清初已有學者開始意識到遼代繪畫之創作背景及其藝術存在的可能性，遂展開對遼畫史重新檢視與編纂之初步嘗試。出身漢軍鑲紅旗、歷任遼東都指揮使司的王毓賢，在其所撰《繪事備考》中，特設「遼畫」專章，將其自宋畫體系中劃出，獨立成篇，顯示出將遼畫重新納入繪畫史敘事體系的初步自覺。

然而，由於當時資訊錯綜繁複、文獻系統尚未完整整理，加之大量遼畫已被錯誤歸入宋人或其他畫系，使得王毓賢的分類工作面臨極大挑戰。一方面，清代學者無法如當代學界般，透過數位檢索技術輕鬆比對不同文本版本，亦難以即時辨析文獻間的語義細微差異；另一方面，當時沒有考古墓室壁畫的豐富材料，亦缺乏現代博物館的開放資料（open data）與圖像資源，亦無法進行大量的系統性風格比較。因此，《繪事備考》中關於「遼」的篇章最終僅草草留下三條簡短記

---

宮博物館藏（傳）陳居中〈宋文姬觀獵圖〉為明人作品。

<sup>145</sup> 高明〈昭君出塞圖〉，《全元詩》第46卷，頁426。

<sup>146</sup> 關於明以來，陳居中和文姬主題畫作連結的情況，係賴毓芝於〈想像異域：傳陳居中〈文姬歸漢圖〉研究〉中首次提出，文章發表於《故宮學術季刊》，2010年12月，頁15-88。

載，其中兩條甚至直接取材自《遼史》，內容粗略，未能形成完整的風格論述或體系性認識。

儘管如此，王毓賢將遼畫單獨列章的舉動，仍可視為一種具有前瞻性的嘗試。這項努力在當時雖未能充分展開，但在今日已具備充分考古材料、完善文獻整理、跨媒介風格比較與科技工具支持的條件下，反而為後續深入探討遼畫的獨立性與歷史定位，提供了重要的先例與啟發。

雖然在遼東地區曾有學者嘗試對遼畫進行系統性整理與梳理，但在清代宮廷層面，統治者更急需藉由對書畫的收藏與編纂來彰顯自身的政治正統性與文化權威，這也直接促成了對後世藝術史研究最為重要的文獻之一——《石渠寶笈》的誕生。

然而，《石渠寶笈》的評鑑與論述背後，隱含著一套特殊的價值體系與審美標準。初編的核心主持人物即為張照與梁詩正<sup>147</sup>。張照，江蘇省松江府（今上海）人；梁詩正則是浙江錢塘縣人，二人承襲的即是明以來江南文化與與之相對的帶有民族優越感的藝術審美體系。

因此，《石渠寶笈》雖展現出對江南書畫與漢族文化高度敏感與深刻理解，然而面對源自北方、可能出自遼地或其他邊疆文化脈絡之作品，則多有認識不足與辨識粗疏之處。前述如〈出獵圖〉與〈回獵圖〉之命名顛倒、〈丹楓呦鹿圖〉之錯誤題識，乃至於沿襲「陳居中—胡笳—文姬」這一作者與主題間的關聯邏輯，皆反映出《石渠寶笈》在編撰過程中延續了明末江南文人士大夫對女性與異族圖像的想像模式與詮釋慣性。此一傾向不僅導致北方與異族繪畫於清代宮廷收藏體系中被邊緣化、誤歸或誤讀，更使得後世對遼畫的認識陷入若明若暗的境地，宛如霧中望山，雖知其存在，卻難以真切辨識其面貌。

### 第三節 傳陳居中〈文姬歸漢圖〉新考

傳陳居中〈文姬歸漢圖〉，現藏於臺北國立故宮博物院，絹本設色，縱 147.4 公分，橫 107.7 公分。畫面呈現一組人物聚集交流的場景，以低矮丘陵與疏落蒼勁的樹木構成背景，前後分成三個明顯層次。上部描繪遠處一小隊人馬行進；中部為畫面主題，也是敘事的核心區域，可進一步分為兩個群組：左側的地毯上坐著一名身著華美服飾、頭戴精緻冠飾的女性人物，她身旁站立著兩名孩童，正專注凝視女性，地毯另一端則盤坐一名草原服飾的男性，雙手持器與該女子對談，旁有一名侍者俯身遞送物品。地毯外圍站立數位侍從與侍女，服飾精細華麗，神情恭敬謹慎。右側稍後方另鋪一張較小的地毯，上坐一名頭戴黑色高冠、身穿紅袍的漢裝男性官員，神態莊重嚴肅，旁邊侍立數名僕從，其中一人正端著盛放器皿的托盤。此外，右側更遠處另有一隊侍從列隊而立，穿著圓領紅袍、頭戴雙角

<sup>147</sup> 有關石渠寶笈的編纂，參考邱士華(Shih-hua Chiu)，「從《石渠寶笈》《秘殿珠林》的編纂看皇帝鑑藏家的誕生」，國立台灣大學博士論文，2021。

冠帽，部分侍從手持儀仗、紅色傘蓋與旗幟，隊列中還包括騎馬的隨從，似乎正等待指令或即將啟程。下部則描繪數匹馬匹，有的自由休憩，有的整裝待發，馬具與鞍轡刻畫細緻而逼真。全圖人物裝束華麗講究，頭飾、服飾的細節描寫精緻豐富，器物與馬具的表現亦極為考究，彰顯濃厚的北方游牧文化氣息。整幅作品風格細膩嚴整，用色沉穩，情境氛圍含蓄而莊重。



圖 1-2，傳南宋陳居中〈文姬歸漢圖〉台北故宮博物院藏

最早提及傳陳居中〈文姬歸漢圖〉此作的研究，為沈從文於 1959 年發表之〈談談〈文姬歸漢圖〉〉<sup>148</sup>與高木森 1983 年刊於《故宮文物月刊》的〈文姬歸漢圖的鑑賞〉<sup>149</sup>。兩者皆延續《石渠寶笈》對此作品的命名與歸屬，認定其為南宋陳居中所作，主題即為東漢才女蔡文姬被迫入胡、最終歸漢的歷史故事，並依據畫面中的人物進行敘事式解讀。

1990 年代至 2000 年代初，余輝<sup>150</sup>與彭慧萍<sup>151</sup>從民族圖像學角度切入，嘗試區辨畫中人物與器物所呈現的契丹與女真民族特徵，特別聚焦於馬匹、服飾與燙印等視覺符號的分析。然而，二人皆未質疑《石渠寶笈》所載的畫作題名與作者歸屬，仍以「南宋陳居中所繪文姬歸漢圖」為前提，並將畫面視為女真文化特質的視覺再現，忽略畫面與契丹／遼文化的可能聯繫。

至 2007 年，賴毓芝發表〈想像異國——傳陳居中〈文姬歸漢圖〉研究〉<sup>152</sup>，首次指出此作與陳居中的關聯完全奠基於《石渠寶笈》之著錄，打破過往學界對作者歸屬的預設。她並延續織品與服飾研究者對畫中衣飾與地毯的觀察<sup>153</sup>，進一步拓展對畫面物質文化的系統考察，援引遼代出土文物進行對比，認為其所呈現的物質細節與契丹社會文化高度契合。文章最後推論此圖可能非南宋之作，而較有可能出於北宋徽宗朝畫院體系。然而，賴之研究並未將「遼畫」視為潛在類型，因此未進一步追問：若畫面已展現出強烈的契丹文化特徵，為何不可考慮其即為遼代宮廷之產物？

此外，既然作者歸屬僅憑《石渠寶笈》記載即已可存疑，則主題為「文姬歸漢」之認定，是否也有必要重新審視？賴毓芝雖曾指出該圖與〈卓歇圖〉在氛圍與構圖上的相似性，並指出畫面過於平和，缺乏文姬歸漢題材應有的悲涼與別離感，且漢胡人物關係和諧，難見對立與衝突，但仍未進一步提出：若不預設其主題為「文姬歸漢」，如此圖像究竟意圖描繪何種情境？此一問題，正是對畫面敘事與命名關係進行重新思考的關鍵起點。

2024 年，王怡婕發表〈圖繪外交：傳陳居中〈文姬歸漢圖〉的製作脈絡與宋金關係〉一文<sup>154</sup>，轉換研究視角，認為該畫主題實為描繪南宋使者出使金國之和平外交場景，並結合南宋與金政權於孝宗朝的友好關係，推定畫作可能成於此一

<sup>148</sup> 沈從文，〈談談〈文姬歸漢圖〉〉，《文物》，1959 年 6 期，頁 32-35。

<sup>149</sup> 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。

<sup>150</sup> 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。

<sup>151</sup> 彭慧萍，〈馬臀燙印與番馬畫鑑定——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。

<sup>152</sup> 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。

<sup>153</sup> Murrey Eiland, Chinese and Exotic Rugs, 104-105; M.S. Dimand, Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art, 24-25; Virginia Dulany Hyman and William C.C. Hu, Carpets of China and Its Border Regions, 62-66.

<sup>154</sup> 王怡婕，〈圖繪外交：傳陳居中〈文姬歸漢圖〉的製作脈絡與宋金關係〉，《故宮學術季刊》，卷 42 期 2（2024 年 6 月），頁 1-50。

時期。王怡婕進而指出，畫中對北方風物、儀仗與異域服飾的精確描繪，應出自一位實際有出使經歷的宮廷畫家之手，故提出趙伯驩為更合適的作者人選。惟其論證前提建基於「遼與金等北方政權不具備製作此類作品之能力」，故畫作必源自南宋。然若否定此一假設，即承認北方亦具有繪製精緻敘事性紙絹畫的能力，則作為曾掌握中原正統並讓南宋為之稱臣的金政權<sup>155</sup>，其製作此圖之政治合理性恐反較南宋更為充分。因此，王怡婕雖提供一種有力的南宋視角解釋，卻未能回應既然畫面中呈現出北方文化特質，為何不可能是北方政權製作？

從上述研究可見，傳陳居中〈文姬歸漢圖〉的創作背景與敘事內容仍存諸多討論空間。多數學者或延續《石渠寶笈》的命名與作者歸屬，或因對同期北方政權畫院體制認識有限，預設此圖為宋代作品，並將其主題視為蔡文姬返漢的歷史敘事。然當學者以既有文本預設觀看圖像時，往往傾向依循文字線索進行對照與詮釋，易使畫面被引導至特定敘事方向，從而遮蔽對其圖像敘事性之質疑與還原的可能。雖近年如賴毓芝、王怡婕等學者已從物質文化切入，對畫中異域風物進行重新詮釋，然關於此圖是否可能出自遼或金等北方政權的探討，迄今仍付闕如。本文擬結合圖像主題與視覺風格之再辨析，深入探討其創作背景與敘述意圖，希望能以此突破既有研究侷限，開拓新的理解路徑。

### 一、與傳世遼畫、五代人物畫之風格比較

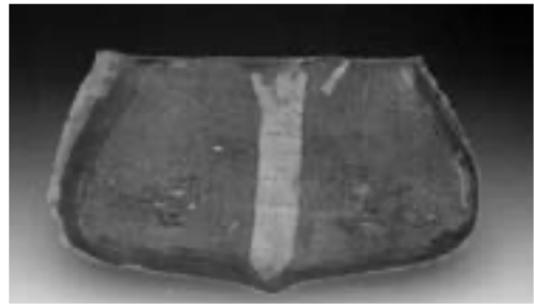
畫面中描繪的器物，服飾與馬具細膩寫實，並依據賴毓芝之研究，呈現與遼代文物的高度相似性。畫中可汗、皇后的冠帽與小包，侍女的頭飾、服飾，腰帶，錦靴，骨朵和鳳首瓶等都能找到相似考古依據。

表 4-10、圖中描繪物件與出土文物對比

	
<p>「玉逍遙」：幘頭，耳後底緣左右對稱，且縫綴兩塊白玉天雞的裝飾，金承遼制</p>	<p>阿城金墓出土的羅帽 圖版出自趙豐，《遼代絲綢》，插圖 321，頁 262。</p>

<sup>155</sup> 張代親，《南宋范成大使金研究》（碩士論文，國立政治大學歷史學系，民國 101 年）。

	
<p>符合《契丹國志》所指紗冠「額前垂金花，結紫帶，末綴珠」。</p>	<p>阿城金墓出土花珠冠 圖版出自趙評春，趙鮮姬， 《金代絲織藝術— 古代金錦與絲織專題考 釋》， 彩圖 79, 80。</p>
	
	<p>契丹石雕女俑 巴林左旗水湖遼墓壁畫 與白音罕山 韓氏家族墓出土 圖版出自中國歷史博物館與內蒙 古自治 區文化廳編，《契丹王朝》，頁 78-80。</p>



上：遼貼金鳥紋羅荷包 夢蝶軒藏 圖版出自蘇芳淑編，《松漠風華— 契丹藝術與文化》，頁 240-241。

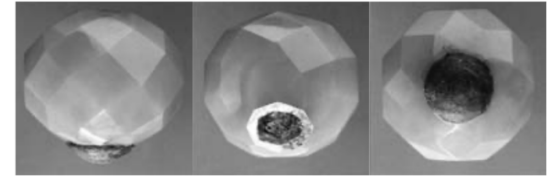
下：遼泥金紅羅腰帶 解放營子出土 圖版出自趙豐，《遼代絲綢》，插圖 293，頁 232。



對雁錦靴 Cleveland Museum 收藏 圖版出自趙豐，《遼代絲綢》，插圖 286，頁 226。



散樂圖〉張匡正 10 號墓出土 1093 紀年 圖版出自羅春政,《遼代繪畫與壁畫》,圖版 102, 頁 86。



骨朵：武器後被用於禮器，玉質骨朵僅見於遼代出土

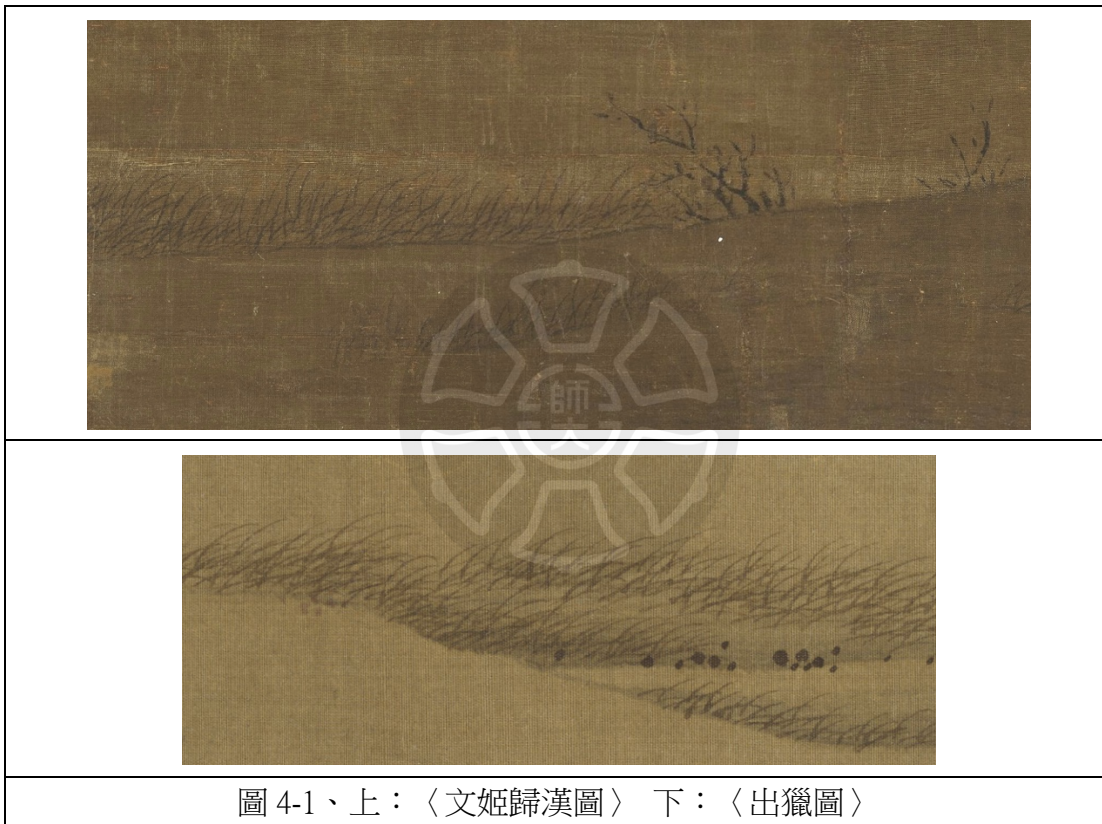
遼玉骨朵 敖漢旗薩力巴鄉水泉村出土 敖漢旗博物館藏

圖版出自中國歷史博物館與內蒙古自治區 文化廳編,《契丹王朝》,頁 112。



參考賴毓芝〈想像異國— 傳陳居中〈文姬歸漢圖〉研究〉<sup>156</sup>、曹玖整理

對比〈文姬歸漢圖〉與胡瓌〈出獵圖〉〈回獵圖〉之圖像風格，可發現兩者在服飾、自然風貌乃至繪畫筆法上呈現高度一致性。畫中皇子所戴氈帽即與〈出獵圖〉人物所戴為同一樣式，皆為無檐高帽、以織帶環繞綴飾，對應遼代貴族狩獵時常用之氈帽制式。在地景描繪上，亦可觀察到相同手法：山坡以細筆勾勒輪廓後，以濃墨皴擦出起伏層次，再於坡面加繪細密短草（圖 4-1），棘叢描繪亦多以墨點累積，營造出北地乾燥、植被低矮的荒野景觀。



〈文姬歸漢圖〉中的馬匹亦非唐畫中常見之高頭大馬，而更接近草原型蒙古馬，身形矮壯、骨架緊實。畫中細緻描繪了遼代馬匹特有的「裂耳犁鼻」特徵（圖 4-2）。此種形象在傳世遼畫如胡瓌〈出獵圖〉、李贊華〈東丹王出行圖〉，以及多件遼代墓室壁畫中，亦可觀察到類似的描繪手法與特徵表現。這類馬匹造型體現出遼代草原文化中對於馬隻體態與馴養技術的真實掌握，亦為遼地繪畫所獨具的視覺語彙之一。

畫中共繪有十六匹馬，姿態與角度各異，包含完全正面、完全側身與半側身等多種視角，然皆比例準確，毫無形變誇飾之處，顯示出極高的寫實功力。更值

<sup>156</sup> 賴毓芝，〈想像異域：傳陳居中〈文姬歸漢圖〉研究〉，《故宮學術季刊》27:2（2010年12月），頁15-88。

得注意的是，畫中馬匹所配之鞍具亦不盡相同，並且各自具備細緻的裝飾性描寫，鞍、韉、轡頭與繫帶等皆具個別差異與材質質感，表現出畫者對馬具構造的深入理解。

此類細膩描繪，不僅體現畫者對馬匹形態與動態的精準掌握，更反映其應有長期觀察馬群、實地接觸與反覆摹寫的經驗基礎。若僅為短期出使北地之宋人，鮮有機會能進行如此細膩的圖像積累與視覺經驗，故此作品應出自於對草原馬文化具有深厚理解之畫者之手，其創作背景更可能為遼地境內，而非中原對遼的遠距觀察。



圖 4-2、〈文姬歸漢圖〉馬匹之「裂耳犁鼻」

在人物肖像描繪上，此圖亦與〈出獵圖〉以及五代顧闳中〈韓熙載夜宴圖〉看到類似的範式。如面部側面描繪對比，都可以看到筆觸細膩，輪廓線清晰，並重視眉骨、鼻梁與下顎的立體感塑造。（圖 4-3）



圖 4-3、左：傳顧閔中〈韓熙載夜宴圖〉，中：胡瓌〈回獵圖〉，右：〈文姬歸漢圖〉

〈文姬歸漢圖〉中對於衣褶、髮束與帽飾等細節的描繪亦尤為講究。例如人物頸部衣物之厚重交疊、織紋的有序排列、帽飾的剪裁與構造，皆以細筆工整勾勒，並透過濃淡墨色與色彩變化表現出衣物的質地與厚重感。此類對物質細節的描寫手法，與〈韓熙載夜宴圖〉中對服飾紋理與樂器材質之刻畫可謂異曲同工，均展現出對物質性與寫實質感的高度關注。

在膚色處理上，〈文姬歸漢圖〉與〈簪花仕女圖〉皆採取整體鋪白的方式，將女性面部與頸部均勻塗覆白粉，使膚色呈現出一體化的白皙效果。相較之下，宋代繪畫〈折檻圖〉則採用較為傳統的「三白法」技法，即僅於額頭、鼻梁與下巴處點白，其餘部位保留原膚色，並以墨線輔助勾勒，強調面部結構與立體感。可以看出〈文姬歸漢圖〉與〈簪花仕女圖〉在技法上的相似，並且與宋畫的技法有明顯差異。（圖 4-4）



圖 4-4、左：〈文姬歸漢圖〉，右：〈簪花仕女圖〉，下：〈折檻圖〉

通過風格比對，〈文姬歸漢圖〉在物象處理與筆墨經營上，與宋代偏重形式理想化與清雅筆致的審美取向相較，更接近五代時期對現實質感與物象結構的描繪傳統。此風格趨向，亦進一步支持本文對該圖創作時代與地區背景之重新判定，顯示其應為五代繪畫語言，融合草原文化經驗之遼地作品，而非源出於宋人之作。

賴毓芝曾指出，〈文姬歸漢圖〉中的樹木難以辨識出明確的筆墨「家法」，既不具李郭派盤繞繁複之枝幹描法，亦不類夏圭一派的簡筆抽象處理，整體風格呈現出一種筆墨語言上之過渡與混雜狀態。<sup>157</sup>然筆者認為，問題或許不在於「範式的難以辨識」，而在於此作品的創作嘗試表達的即非中原地理風貌。其所繪樹木枝幹扭曲翻騰、節癭畸變，尤以畫面左側主樹最為顯著，其造型與胡楊林在極端乾旱氣候中為抵禦風蝕而產生的自然形貌極為相似。（圖 4-5）此類對北方地

<sup>157</sup> 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 48。

貌與生態條件的細膩呈現，顯示畫者傾向於以地域觀察為基礎的寫實表現，而非追隨一種范式性的描繪。此點不僅凸顯畫作對北方自然風貌的重視與還原，也進一步指向其可能源出於草原文化背景的創作語境。

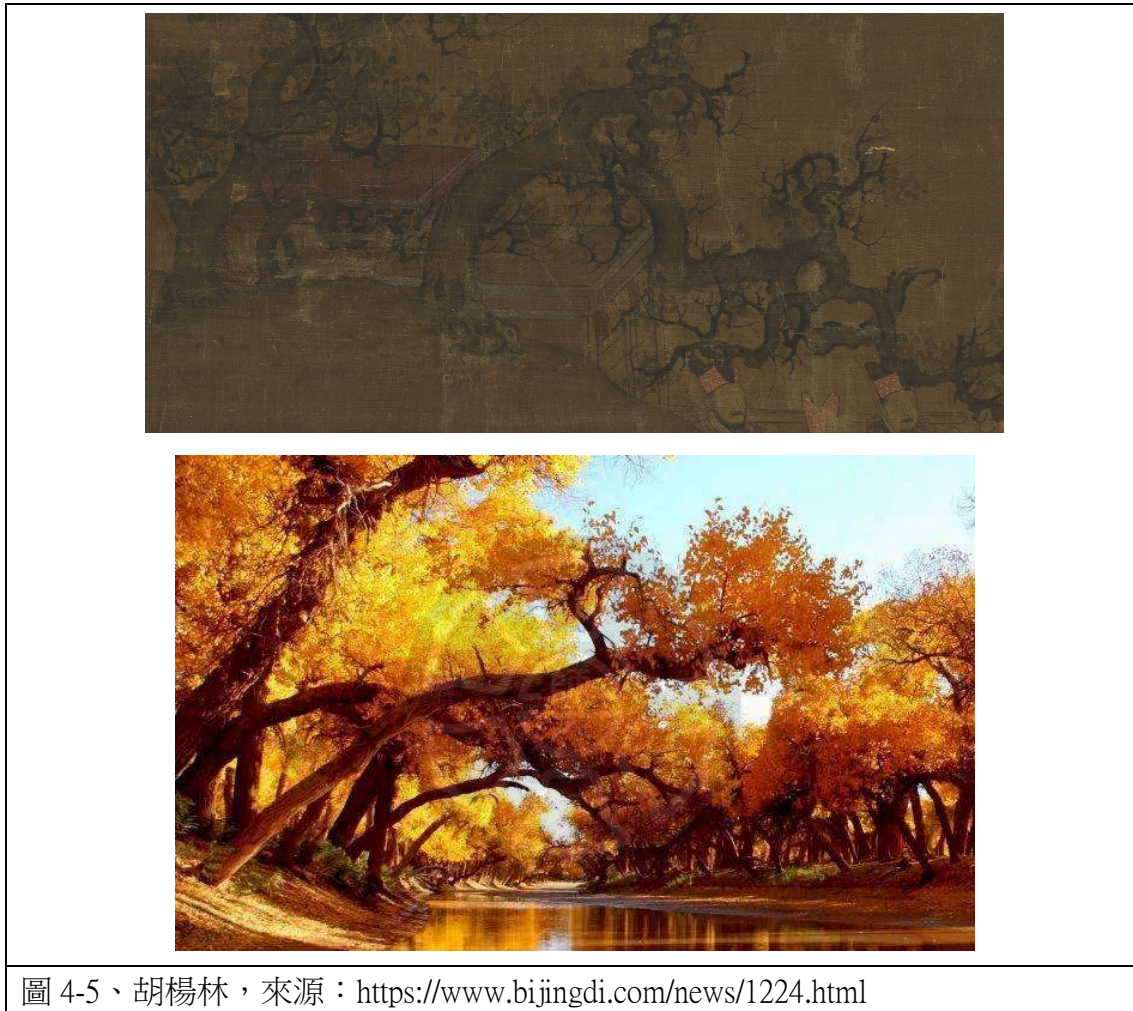


圖 4-5、胡楊林，來源：<https://www.bijingdi.com/news/1224.html>

綜合以上圖像風格與物質細節之比較，可見〈文姬歸漢圖〉無論在服飾制度、馬匹描繪、筆墨技法或自然風貌的再現上，皆與出土遼代文物、傳世遼畫及五代人物畫呈現高度一致性，顯示其更可能出自遼地之手，而非宋人所作。作品融合唐五代精緻工筆傳統與草原文化的寫實觀察，並體現出地域性視覺語彙的獨特表現，由此亦進一步支持將其納入「遼畫」體系之重新歸屬判斷。

## 二、卓歌與文姬歸漢之議

傳為陳居中所繪之〈文姬歸漢圖〉與北京故宮所藏〈卓歌圖〉（圖 4-6）雖然一位立軸、一位卷軸。然〈文姬歸漢圖〉的畫面分為上、中、下三段，各段之人物分布與場景配置明顯呈現出「連續時空、多重場景」的視覺語法，實與手卷展開時的視覺邏輯相近。若將此作視為改製自橫卷形式的稿本，則其構圖實可對

應手卷之右起左行閱讀次序——自上段右側騎馬進場、中段中央侍從奉茶至下段人物會坐對談、馬匹在側之情節推演<sup>158</sup>（圖 4-7）。



圖 4-6、（傳）胡瓌〈卓歌圖〉，北京故宮博物院藏



圖 4-7、〈文姬歸漢圖〉依照可能的卷軸稿本拼接

但從畫面內容來看，兩者人物組成、場景構成相似。畫面中皆出現可汗與皇后並坐在地毯上，皇后身側常伴有負責倒茶水的侍從，背景亦有數匹未卸鞍之駿馬與拴繩之樹木，在在指向某種制度化的野外停駐與交誼場景。從此角度出發，〈文姬歸漢圖〉與〈卓歌圖〉不僅在人物與器物層面互為對照，於構圖邏輯與敘事結構上亦可能出自同一類圖像母本，或至少承襲自同一類型的草圖、院本或宮廷畫樣傳統。此現象不免指向一個問題：「文姬歸漢圖」與「卓歌圖」兩種圖式的區別在哪裡？

文姬歸漢描繪的是東漢末年才女蔡文姬的歸國故事，那卓歌又是什麼含意呢？北京故宮所藏〈卓歌圖〉之命名亦來自《石渠寶笈》，卷首有清代皇帝乾隆的題跋，提及命名卓歌的原由：

書畫譜載歷朝畫卓歌圖者不一而足，卓歌二字不見於經傳，因檢遼史，知有卓帳、卓槍之語，乃悟卓者立也，卓帳即氈廬，蓋氈廬乃立成者也。而卓槍即立槍，亦周廬宵防誰何者。彼時譯漢語，取歇息於卓帳之景為圖，而變其文為卓歌耳。即云立而歇息，於義亦通。然均為遼時漢人所譯語，非遼之本國語也。余嘗謂陶淵明不求甚解之語為未當，若斯類者，不求其解可乎？<sup>159</sup>

雖然中記載書畫文獻中記載了許多〈卓歌圖〉，然而「卓歌」二字在經典文獻中並無記載。乾隆於是提及檢索《遼史》，發現其中有「卓帳」「卓槍」等用語，由此始得其義：「卓」有「立」之意，「卓帳」即為氈廬，蓋氈廬係搭建後可立而成者；而「卓槍」則指立起之槍，類似巡邏哨亭之設，具夜間守備與盤查功能。他認為當時譯為漢語時，取氈廬歇息之景象而作為繪畫題材，遂稱為「卓

<sup>158</sup> 此種轉置類似於敦煌北周壁畫〈須達拏太子本生圖〉等多段橫向的畫面從上至下拼接時的閱讀方式，最上面的第一行先從右開始往左邊讀，第二行則從左往右，第三行則從右往左。畫面表層雖為垂直軸幅，實則蘊含卷式閱讀節奏與敘事動態。此想法啟發與 2024 年 10 月 8 日，台北故宮博物院書畫文獻處科長邱士華的講座〈「畫語：會說故事的圖畫」特展介紹〉中對〈須達拏太子本生圖〉的介紹。立軸構圖轉卷軸構圖亦得邱士華老師的指導。

<sup>159</sup> （清）高宗弘曆撰，《御製詩五集》，卷十五，識點。

歇」，其文字亦因而演變為此二字。若解釋為「立而歇息」，亦符其義理。他亦指出，這些稱呼皆為遼代漢人之翻譯語詞，並非契丹本族語言所固有之詞彙。

後世學者多援引乾隆之考證為解釋基礎，並將此觀點納入對相關圖像的閱讀框架之中。現北京故宮所藏之〈卓歇圖〉，亦常被視為此一圖像範式的代表作，成為近當代論者理解遼代貴族戶外停駐制度與圖像構成的重要視覺憑證。

進入二十世紀初，沈從文曾提出，台北故宮藏〈文姬歸漢圖〉與北京故宮所藏〈卓歇圖〉皆可視為〈文姬歸漢圖〉之視覺變體<sup>160</sup>；之後，余輝則北京故宮藏〈卓歇圖〉既無漢使迎接、亦無文姬與匈奴單于悲苦告別之場景，畫中亦未見二子相隨，故應視為「卓歇圖」之描繪，而非「文姬歸漢」題材。<sup>161</sup>

本文即在余氏觀察基礎上更進一步，重新檢視台北故宮〈文姬歸漢圖〉之主題設定。雖其畫面出現所謂「漢官」與「二子相隨」，然實未表現文獻所載文姬與匈奴單于之情感糾葛，畫面氣氛從容平和，較近於制度化會晤場景。加以「漢官」所著紅帽寬袍，實與〈契丹來使圖〉中遼官裝束一致，應視為遼境內本地文臣，而非漢地使節。綜合人物服飾、場景結構與敘事內容判讀，本文提出：〈文姬歸漢圖〉極可能本為描繪遼代「卓歇制度」之圖像，後世因圖題命名與敘事想像錯置，導致其被誤歸為「文姬歸漢」題材。

〈宋人景德四圖〉第一段「契丹使朝聘」（圖 4-7）描繪的是景德元年（1004）遼國使者韓杞奉命入宋進行外交談判，最終促成雙方締結澶淵之盟的歷史事件。畫面所呈現者，為次年契丹使團朝見宋真宗（968 - 1022）時的儀式場景。

<sup>160</sup> 沈從文，〈談談〈文姬歸漢圖〉〉，《文物》，1959年6期，頁32-35。

<sup>161</sup> 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。

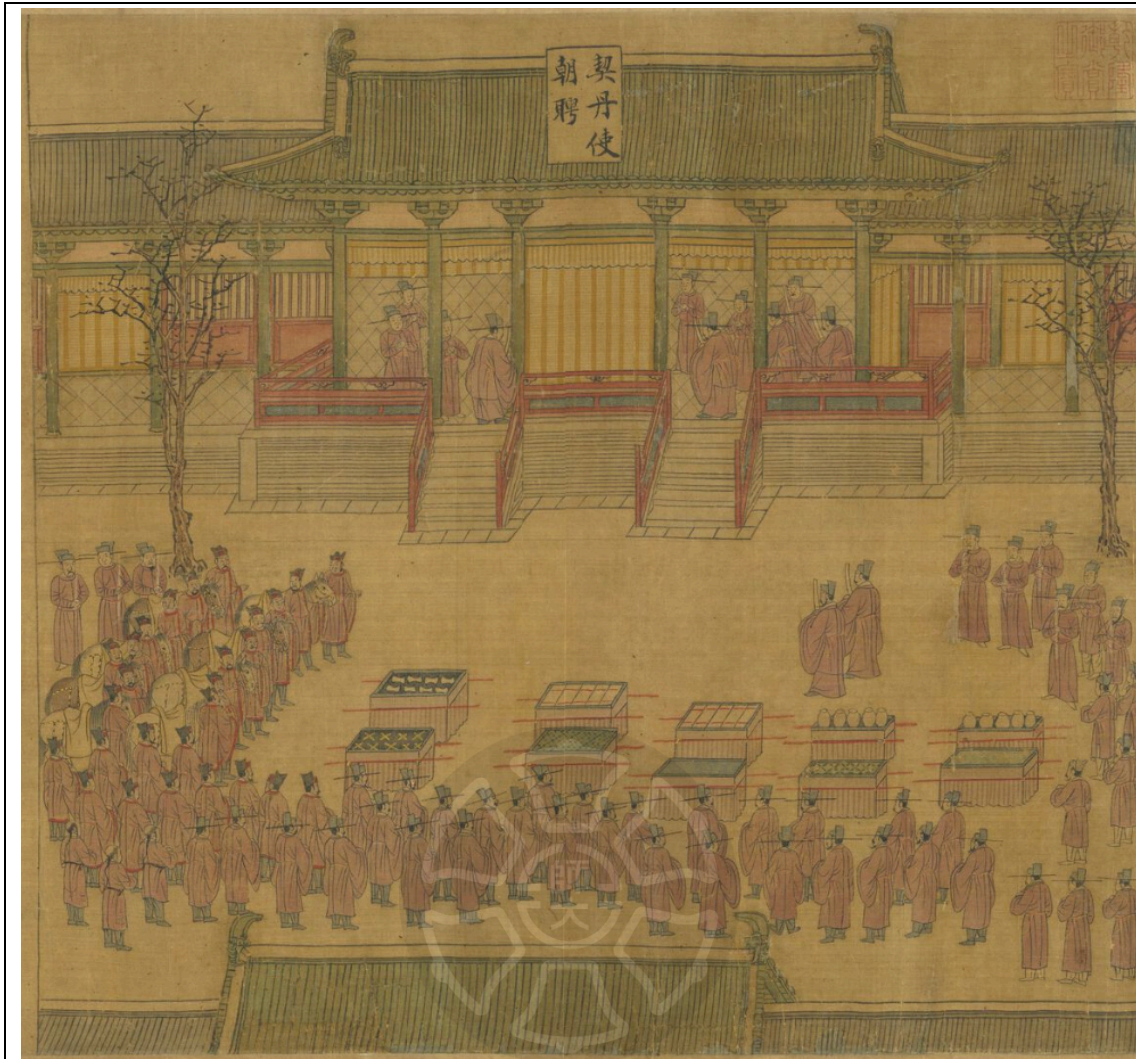


圖 4-7、宋人〈景德四圖：契丹來使圖〉，台北故宮博物院藏

畫面中宋臣與遼臣可由所戴官帽的形制辨識：頭戴「長翅幘頭」者為宋官，而遼臣則多著無翅帽飾，整體被安排於畫面左側<sup>162</sup>。構圖中央，有兩名持笏而行、面向畫面上方宮殿方向前進之人物，其服飾頭冠又與殿中一眾宋官不同，顯示其身分為遼國使者。依歷史背景推測，此二人應即為奉命來宋進行澶淵談判的遼國使者<sup>163</sup>。

畫中所繪遼臣之服飾，與〈文姬歸漢圖〉中人物之著裝高度相似：如冠帽正面兩側為紅色，其餘部分為黑色；身著暗紅色圓領袍，中部並以硃紅色條紋作點綴（圖 4-8）。此一服飾樣式顯示出兩圖在人物造型上的視覺一致性，亦為辨識〈文姬歸漢圖〉中所謂「漢官」實為遼代官員提供了有力的圖像佐證。

<sup>162</sup> 除了服制不同，遼官配馬，亦有髯髮二人在隊列中，傳達遼代使者的語彙信息。

<sup>163</sup> 若按附在旁邊的釋文，可能是遼國使者韓杞。



圖 4-8、宋人〈景德四圖：契丹來使圖〉與〈文姬歸漢圖〉對比

回到〈文姬歸漢圖〉所呈現之胡、漢二族互動情境，雙方舉止神態更近同僚往來，而非敵對交鋒。此種胡漢密切共處的畫面，在遼墓壁畫中亦屢見不鮮。如庫倫 1 號墓墓道左右側壁畫所繪〈出行圖〉與〈歸來圖〉，皆展現多族群同行之情景；又如多件〈引馬圖〉（圖 4-9）中，常見漢人奏樂、胡人引馬之組合，進一步顯示遼代社會中不同族群間協作與日常往還之常態化現象。



图版六五 白塔子辽墓 契丹人引马图



图版六四 北三家子1号辽墓 契丹人引马图 (摹本)

圖 4-9、遼代墓葬壁畫中的引馬圖

若畫中所繪漢官確為自漢地派遣之使者，理應伴隨其所屬之使節馬隊，然畫面中並未出現任何獨立之使者行列，此種「無侍從、無馬隊」之設定，顯然不符

南來使臣之常態與規制。綜合〈景德四圖〉之創作時間與澶淵之盟的歷史背景，可推測〈文姬歸漢圖〉極有可能繪製於遼聖宗在位期間。遼聖宗作為景宗之長子，延續施行其父所設科舉與南北官制度，使遼代漢人逐步躋身政權核心，其中尤以韓德讓所領導之韓氏家族最為著稱。據此觀之，〈文姬歸漢圖〉所描繪之場景，較之宋人來使之外交圖像，更可能反映遼地漢官與契丹貴族共治體制下之日常交往情境。

畫中並無「悲傷離別」之情節鋪陳。無論是馬未卸鞍、人物神情自然，抑或畫面氛圍之平和淡定，皆不具送別之儀式張力，反呈現短暫休憩、會談或拜會之可能性。尤以畫中「皇子」形象為甚，其神情溫馨嘴角微揚（圖 4-10），面對年幼皇弟的態度近似親暱邀請，若無文本預設，此圖所表現者，更近於「皇子欲與皇后之隨行侍女同遊嬉戲」，而非「子隨母別胡歸漢」之哀痛別離。

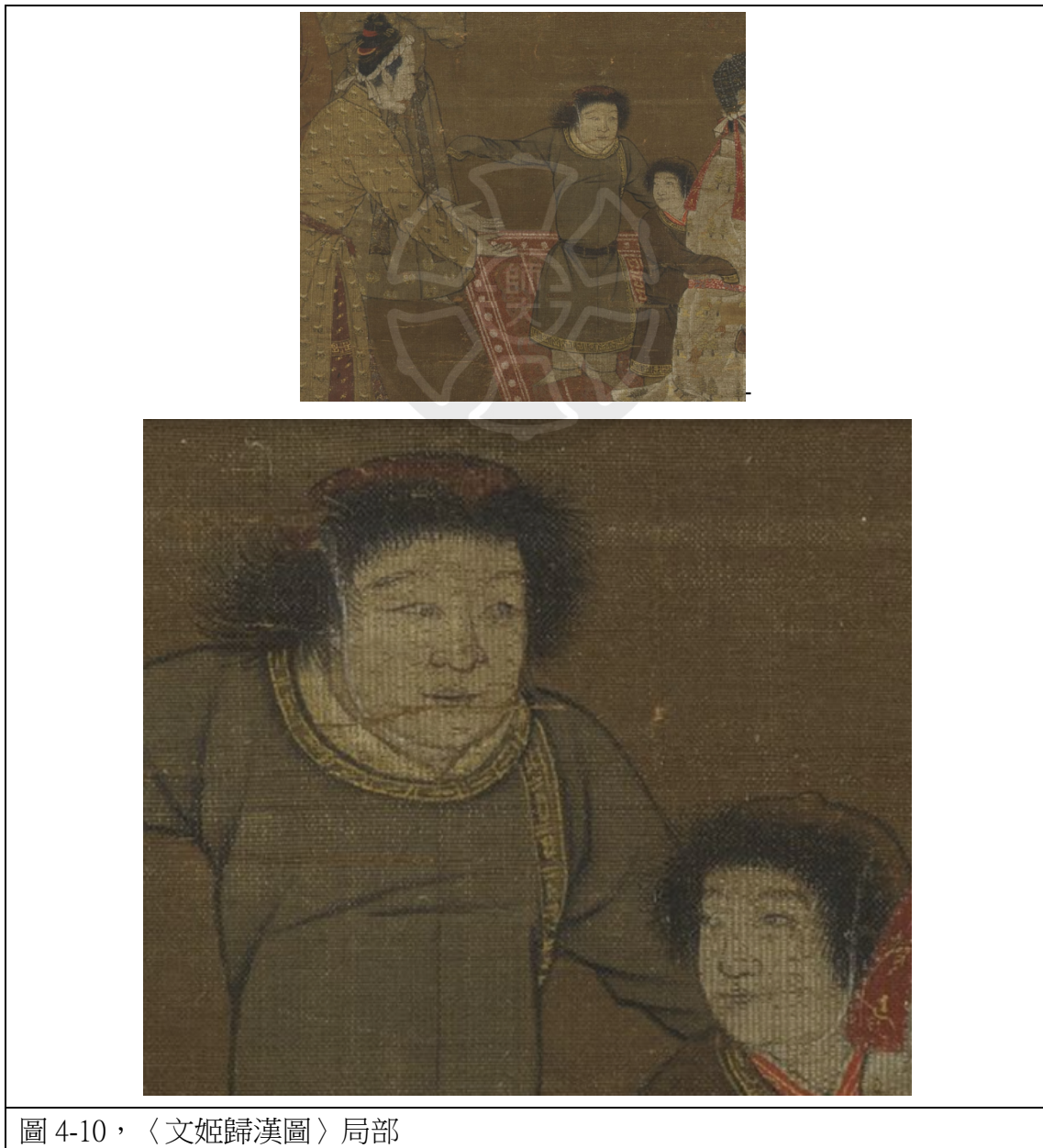


圖 4-10，〈文姬歸漢圖〉局部

進一步結合史實觀之，遼聖宗皇后蕭菩薩哥，乃其母蕭太后之弟與韓德讓之妹所生，即為韓德讓之外甥女。據《遼史》記載，其自幼入宮，並誕育二皇子<sup>164</sup>，與畫中所見人物配置恰相吻合。若將畫中紅衣漢臣視為韓德讓，亦能合理解釋其在圖像中與契丹主、皇后同處畫面中心、地位並列之構圖安排，映射其在政治上的實際地位與影響力。

遼聖宗即位時年僅十二，朝政由其母蕭太后主導，澶淵之盟亦是在其主導下促成。韓德讓作為其心腹重臣，實為遼廷漢官權力巔峰之象徵，其形象之納入，不僅體現遼代族群共治的政治現實，更與聖宗朝強調漢官制度之政治氛圍互為表裡。再者，此圖以大尺幅立軸形式繪製，展示性遠高於一般冊頁、卷軸，顯非單純供欣賞之敘事畫，實更可能為一具備政治象徵與宣示功能之宮廷展示作品。聖宗本人喜愛繪畫，其朝曾設翰林畫待詔，據《遼史》記載如陳升者，即為當時宮廷畫院之實例。

綜合創作動機、制度條件、畫面語彙以及與遼聖宗朝政治歷史語境之高度契合等層面觀之，此圖更可能為聖宗朝畫院所製之宮廷作品，而非出自宋代畫院之筆。

總結來看，本文對傳陳居中〈文姬歸漢圖〉有可能為遼畫，並且實際為〈卓歇圖〉之論據為以下七點：

- 一、從女性整體鋪白的描繪方法，與五代畫作〈簪花仕女圖〉相似，而不同與宋代三白的描繪傳統。男性肖像的描繪，和對物質性鉅細靡遺繪製傾向和五代畫作〈韓熙載夜宴圖〉相似。應為來自早於宋的繪畫傳統。
- 二、畫面器物服飾描繪符合遼代出土文物實證。
- 三、馬匹「裂耳犁鼻」為遼代用馬典型特徵，畫師應有遼地生活經驗。
- 四、風景描繪為北地寫實性的描繪，胡楊林；土坡和野草的繪製和傳世遼畫胡瓌〈出獵圖〉相似，畫師對遼地自然環境具有深刻觀察與長期臨摹經驗，並非短暫出使者所能描繪。
- 五、從宋人〈景德四圖：契丹來使圖〉遼國漢族官員的著裝樣式，可確定畫面中所描繪的漢人服飾相同。畫面中胡漢關係和諧共事，亦無使者出使會有的馬隊，可以確定是畫中描繪的是本地漢族官員（南面官），而非迎接蔡文姬的使者。
- 六、畫面中皇子嘴角微揚，並無「悲傷離別」。聖宗與其皇后蕭菩薩哥育有二子，以及漢人宰相韓德讓作為皇后舅舅的關係，符合畫面所呈現之政治意涵。
- 七、聖宗好繪畫、亦有畫院，有充分的創作背景和實踐條件。畫作是立軸而非卷軸或冊頁，更傾向展示功能，指向畫作的政治性意涵而非文姬歸漢等更指向個人情感的敘事畫。

<sup>164</sup> 《遼史·列傳第一》，「后妃」：「聖宗仁德皇后蕭氏，小字菩薩哥，是睿智皇后弟院因之女。年十二，美貌且才華出眾，被選入掖庭……生皇子二，皆早卒……」

## 第五章 結論

本研究透過圖像學、目錄學、文獻比較與社會文化史方法，重新檢視遼代紙絹畫在中國藝術史中的存在樣貌與歷史定位。研究過程中，筆者首先發現過去學界對遼代紙絹畫的認知多有忽略與誤解，既沒有否認其存在，但也沒有進行過系統性研究。雖然有葉茂台七號墓出土的〈山弈候約圖〉與〈竹雀雙兔圖〉、應縣木塔佛藏的〈神農採藥圖〉，以及傳世畫作如〈丹楓呦鹿圖〉與〈秋林群鹿圖〉、胡瓌〈出獵圖〉〈回獵圖〉、李贊華〈東丹王出行圖〉等等可能的遼畫實物，但少有研究者將其統整，並嘗試定義遼畫是什麼？有什麼樣的風格？

因此，筆者進一步論證遼代紙絹畫的存在與發展具備明確的社會制度基礎與文化脈絡，不僅具有完善的宮廷畫院制度（例如翰林畫待詔），且契丹貴族與漢族畫師之間存在密切的跨族群合作。這些條件共同促成了遼代紙絹畫的多元視覺特徵，形成有別於中原宋代畫風的獨特風貌。本研究透過對畫作進行細緻的風格分析，指出遼畫之典型風格在主題選擇、構圖章法、細節描繪與視覺再現等方面，明顯區別於同時代其他地區的繪畫傳統，特別體現在對北方草原景觀、契丹馬匹特色、人物肖像刻畫與貴族生活場景的精準呈現。

透過文獻比較，本研究進一步發現，遼畫之所以在歷代藝術史中逐漸被遮蔽與消隱，其原因不僅在於視覺辨識上的困難，更主要是受到歷代政治文化語境、藝術分類制度與民族觀念之影響。以北宋早、中、晚三個階段的文獻記載為例，可清楚觀察到在北宋逐漸強化的政治意識形態作用下，原本具有明確族屬與時代背景的遼畫，逐步被有意刪除族屬資訊，甚至年代與地域歸屬亦被錯置，最終被宋人刻意地納入唐代畫作的範疇，導致後世研究者難以清楚辨識遼畫的真實歷史身份與面貌。此種具備政治偏向性的文獻記載與藝術分類方式，使得後代學者長期無法有效追溯遼代繪畫之真實圖像與文化脈絡。

進入明代後，伴隨著民族主義的興起，當時觀者在面對描繪北方異族題材的繪畫作品時，經常直覺性地聯想到宋代畫師陳居中以及當時廣為流行的「文姬歸漢」主題敘事，以致許多原本已經失去名稱與身份的遼畫作品，被錯誤地與陳居中及「文姬歸漢」主題強行聯繫在一起，形成一種文化上的習慣性誤讀。

至清代，儘管已有部分學者意識到遼畫的獨特歷史面貌，並嘗試進行復原與重新界定，但囿於當時材料、技術以及資料取得的限制，研究成果始終有限。同時，清代宮廷在乾隆皇帝主導下編纂的《石渠寶笈》產生深遠影響，此一大型鑑藏目錄的編纂過程，主要仰賴來自江南地區文人的專業指導與協助，不自覺地延續了明代以來對遼畫所形成的誤讀模式，進一步深化了遼代繪畫的遮蔽與錯置現象。

經過上述長期且系統性的誤讀與再命名過程，遼畫逐漸被納入以漢族中心主義的藝術觀看框架，導致其原有的獨立性、真實身份與歷史語境逐漸淡化，最終

幾乎完全消隱於主流藝術史敘事之中。本研究進一步以臺北國立故宮博物院所藏傳陳居中〈文姬歸漢圖〉為個案，透過圖像細節與視覺風格的分析與比對，指出此圖之作者歸屬與主題設定，實為歷史知識建構過程中誤讀與再命名的結果。此畫人物服飾、器物、馬具及自然環境的細節，皆與考古出土之遼代文物及傳世遼畫如胡瓌〈出獵圖〉高度一致，並清晰展現出遼代特有的視覺語彙，包括馬匹之「裂耳犁鼻」特徵、草原生態環境的寫實描繪，以及細膩的人物肖像刻畫，顯示畫作出自具有深厚遼地生活經驗之畫師之手，而非南方畫家的臨摹或想像。此外，此圖所繪場景人物間關係和諧平靜，並無典型「文姬歸漢」敘事所需的悲苦別離氛圍，且其人物配置與北京故宮藏〈卓歇圖〉高度相似，更可能原初描繪的是遼代宮廷「卓歇制度」的常態性政治場景。該作立軸形式所具備的展示功能，亦與遼聖宗朝契丹貴族與漢人官僚共治的政治現實相互呼應。

透過明確重新定義「遼畫」，理解相關藝術史知識的形成與演變脈絡後，本研究認為未來尚有以下議題值得進一步探討：

一、過去畫史中陳居中畫風之紛歧現象，可望藉由本研究對歷史誤歸之理解，進一步進行重新辨析與梳理；

二、《文姬歸漢圖》絕非孤例，仍有其他大量被誤歸之遼畫亟待進行跨媒介的圖像與文獻交叉比對；

三、金代繪畫亦存在與遼畫相同的誤歸現象，本研究提出的「社會文化史研究-圖像比較-畫史文獻對比」之複合式分析方法可提供後續梳理的重要基礎；

四、「蕃族畫—陳居中—文姬歸漢」此一敘事範式在明代收藏文化中被強化的現象，至今仍影響觀者對相關作品之理解，未來研究可望基於對遼、金繪畫的深入梳理，重新審視與詮釋現存〈胡笳十八拍〉諸版本，為宋以前的繪畫敘事帶來全新理解。

綜合上述發現與論證，本研究提出應將遼代紙絹畫明確定義為「遼畫」，作為藝術史上一個具有歷史主體性、獨特風格與地域文化內涵的重要類型。通過本研究的梳理與重構，筆者強調遼畫不僅具備自身的視覺語言與文化脈絡，也揭示出歷代藝術史分類系統與權力運作之間的緊密關係。這種重新審視與定位不僅有助於還原遼畫原本的藝術史地位，更能促進東亞藝術史研究擺脫過往漢族中心的限制，朝向更加多元化且去中心化的方向發展，進一步提供未來亞洲藝術史研究新的方法論視野與可能性。

## 參考書目

### 一、文獻

- (唐)張彥遠撰，《歷代名畫記》，卷十，識點，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。
- (唐)《全唐文》，(清)董誥編，，北京，中華書局，1960。
- (宋)《宣和畫譜》，四庫全書，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。
- (宋)葉隆禮撰，《契丹國志》，維基文庫。
- (宋)郭若虛撰，《圖畫見聞志》，識點，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。
- (宋)郭若虛撰，《圖畫見聞誌》，收入《四部叢刊三編》，冊 1，北京：中華書局，1985。
- (宋)劉道醇撰，《五代名畫補遺漏》，識點，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。
- (宋)劉道醇撰，《聖朝明畫評》，識點，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。
- (宋)江少虞撰，《宋朝事實類苑》，中國哲學書電子計畫。
- (宋)王溥撰，《唐會要》，中國哲學書電子計畫。
- (宋)吳曾撰，《能改齋漫錄》，中國哲學書電子計畫。
- (宋)周密撰，《齊東野語》，〈紹興御府書畫式〉，識點，，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。
- (宋)梅堯臣，朱東潤編《梅堯臣集編年校注》，上海古籍出版社，2006 年
- (宋)歐陽脩撰，《五代史》，，識點，，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。
- (元)脫脫等撰，《遼史》，收入《點校本二十四史》，冊 1，北京：中華書局，2016。
- (元)脫脫等撰，《金史》，收入《點校本二十四史》，冊 1，北京：中華書局，2020。
- (元)脫脫等撰，《宋史》，收入《點校本二十四史》，冊 1，北京：中華書局，1985。
- (元)《全元詩》，楊鐮編，中華書局，2013。
- (元)夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷二，識點，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。
- (明)王穉登、毛鳳苞、釋蓮儒輯，《宣和畫譜及其他三種》，收入《古代畫譜彙編》，冊 1，臺北：臺灣商務印書館，1966。
- (明)朱元璋《皇明祖訓·祖訓首章》，《四庫全書存目叢書》，中國哲學書電子計畫。

- (清)《繪事備考》，識點，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。
- (清)紀昀，《四庫總書目》，識點，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。
- (清)高宗弘曆撰，《御製詩五集》，識點，北京大學·字節人文開放實驗室整理提供。

## 二、專書

- 小川裕充等，《東洋編 5 五代北宋遼西夏》，《世界美術大全》，小學館。
- 王力，《中國古代文化常識（插圖修訂第 4 版）》，北京，北京聯合出版公司與後浪出版公司，2014
- 田村實造，《慶陵の壁画：繪畫・雕飾・陶磁》，京都：同朋舍，1977
- 田村實造，《慶陵調查紀行》，東京：亞凡社，1994
- 田村實造、小林行雄，《慶陵：遼代帝王陵之壁画與石刻考古學的調查報告》，卷 1、卷 2，東京：座右寶刊行會，1953
- 朱瑞熙，《宋遼西夏金社會生活史》，第 1 版. 中國古代社會生活史叢書；北京市：中國社會科學出版社，1998.
- 余輝，《馬畫兩千年》. 香港：商務(香港)出版：香港聯合書刊物流公司發行，2015.
- 宋后楣，《奔馳歷代》，美國：西西納提美術館，2022 年。
- 宋德金，《遼金西夏衣食住行（插圖珍藏本）》，第 1 版，北京，中華書店。2013
- 巫鴻，《寶山遼墓：材料與釋讀》，第 1 版. 上海市：上海書畫，2013.
- 李清泉，《宣化遼墓：墓葬藝術與遼代社會》，第 1 版. 考古新視野叢書. 北京：文物，2008.
- 李曉峰，《契丹藝術史》，第 1 版. 北方文明講壇. 呼和浩特市：內蒙古人民，2008.
- 林鵠，《南望：遼前期政治史》，北京第 1 版，三聯. 哈佛燕京學術叢書；第十七市 38: Harvard-Yenching academic library.
- 島田正郎，《大契丹國：遼代社會史研究》，第 1 版，蒙古歷史文化文庫，呼和浩特市：內蒙古人民，2007.
- 烏力吉，《遼代墓葬藝術中的捺鉢文化研究—以內蒙古地區遼代墓壁畫為中心》，北京：文化藝術出版社，2013.
- 馬嘯鴻（Shane McCausland）著；賴星睿譯，《蒙古世紀：元代中國的視覺文化（1271-1368）The Mongol century: visual cultures of Yuan China》，2024，新知三聯書店
- 高明士主編，王明蓀、韓桂華編著，《戰後臺灣的歷史學研究 1945 - 2000：第四冊宋遼金元史》

- 張帆，《遼夏金元史：多元族群的衝突與交融》，初版，中國斷代史。台北市：弘雅三民圖書，2022。
- 張國慶，《遼代社會史研究》第1版。教育部，北京：中國社會科學，2006。
- 陳昭揚，《北南角力中的新秩序：遼金元史》，初版。聯經中國史。新北市：聯經出版事業股份有限公司，2024。
- 陳階晉、賴毓芝主編，《追索浙派》，台北：國立故宮博物院，2008
- 陳葆真，《李後主和他的時代—南唐藝術與歷史論文集》，石頭出版社，2007。
- 陳曉偉，《圖像、文獻與文化史：遊牧政治的映像》，河北大學出版社，2017年。
- 傅海波（Hartmut Walravens）著，史衛民譯，崔瑞德（Denis C. Twitchett）編，《劍橋中國遼西夏金元史（907~1368年）》，（北京：中國社會科學出版社，1998年8月），頁42-49。
- 黃小鈺，《北京及週邊地區遼代壁畫墓研究》第1版。北京，2019。
- 楊仁愷，《楊仁愷書畫鑑定集》，河南美術出版社，1999。
- 楊新，班宗華及等，《中國繪畫三千年》，台北，聯經出版社，1999。
- 蓋山林，《草原的繪畫和造型藝術》，新疆人民出版社，2009年版。
- 賴毓芝，《跨界的中國美術史》第1版。中青年藝術史學者論叢。杭州市：浙江大學出版社，2022。
- 羅春政，趙東昱編著，《關東書畫名家辭典》，萬卷出版社公司，2006。
- 羅春政。《遼代繪畫與壁畫》，第1版。遼代文物叢書；[5]。瀋陽：遼寧畫報，2002。

### 三、期刊論文

- 王照宇。〈南宋宮廷畫家陳居中研究〉，《榮寶齋》，期4（2015年）：162 - 69。  
<https://doi.org/10.14131/j.cnki.rbzqk.2015.0151>。
- 朱萍。〈《山弈候約圖》與《竹雀雙兔圖》研究〉，《美與時代》，期6（2022年）：78 - 80。  
<https://doi.org/10.16129/j.cnki.mysdz.2022.06.017>。
- 衣若芬。〈「出塞」或「歸漢」—王昭君與蔡文姬圖像的重疊與交錯〉。《婦研縱橫》，期74（2005年1月1日）。  
<https://doi.org/10.6256/FWGS.2005.74.1>。
- 余輝。〈金代馬畫測驗及其它—民族學、民俗學和類型學在古畫鑑定中的作用〉《美術研究》，期4（1990年）：30 - 32, 37 - 41。
- 余輝。〈金代馬氏三兄弟繪事小考〉。《故宮博物院院刊》，期8（2021年）：4 - 10, 122。  
<https://doi.org/10.16319/j.cnki.0452-7402.2021.08.001>。
- 余輝。〈南宋宮廷繪畫中的“諜畫”之謎〉。《故宮博物院院刊》，期3（2004年）：23 - 30, 157。  
<https://doi.org/10.16319/j.cnki.0452-7402.2004.03.003>。
- 余輝。〈唐宋時期少數民族政權的繪畫機構及其成就〉。《故宮博物院院刊》，期4（1992年）：31 - 48, 100。  
<https://doi.org/10.16319/j.cnki.0452-7402.1992.04.004>。

- 余輝.〈唐馬天下震驍長安肥—唐代鞍馬畫述略〉，《西北美術》，期 2 (2016 年): 46 - 51. <https://doi.org/10.13772/j.cnki.61-1042/j.2016.02.014>.
- 余輝.〈章宗朝的金代繪畫成就〉.《新美術》，期 1 (1991 年): 45 - 48.
- 余輝.〈藏匿於宋畫中的金代山水畫〉.《故宮學刊》 5, 期 1 (2008 年): 391 - 414.
- 余輝.〈繪畫的特殊功用—宋代間諜畫〉.《藝術品鑑》，期 31 (2021 年): 110 - 17.
- 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。
- 高木森.〈文姬歸漢圖的鑑賞〉.《故宮文物月刊》，期 10 (1983 年): 81 - 89.
- 張佳.〈變調：宋元明番族類題畫詩中的族羣與國家觀念變遷〉.《中華文史論叢》，期 3 (2020 年): 267 - 99, 391.
- 曹汛.〈葉茂台遼墓中的棺床小帳〉.《文物》，期 12 (1975 年): 49 - 62.
- 曹星原.〈傳胡壤《番馬圖》作者考略〉.《文物》，期 12 (1995 年): 80 - 90.
- 陳兆復,〈契丹族畫家胡壤和北方草原畫派〉,《美術》1980 年第 3 期。
- 陳葆真,〈南唐繪畫設色和相關問題的探討〉,收入《區域與網絡：近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》(台北：國立臺灣大學藝術史研究所, 2001), 頁 1 - 56。
- 彭慧萍.〈大都會博物館藏《胡笳十八拍圖》卷"官"字燙印之斷代研究〉.《中國歷史文物》，期 4 (2004 年): 36 - 46.
- 彭慧萍.〈南宋畫院與北宋的巨大差異及其他〉.《公關世界》，期 12 (2018 年): 92 - 95.
- 彭慧萍.〈契丹或女真？佛利爾美術館藏傳張戡《獵騎圖》觀畫記〉.《故宮博物院院刊》，期 7 (2023 年): 113 - 26, 157. <https://doi.org/10.16319/j.cnki.0452-740.74.0.74>.
- 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》，期 2 (2004 年): 77 - 91, 159. <https://doi.org/10.16319/j.cnki.0452-74020.7402>.
- 彭慧萍.〈錯綜複雜的血親：對波士頓本《胡笳十八拍圖》冊作為劉商譜系祖本質疑〉.《故宮博物院院刊》，期 1 (2004 年): 12 - 27, 156. <https://doi.org/10.16319/j.cnki.0452>.
- 漆俠.〈從對《遼史》列傳的分析看遼國家體制〉.《歷史研究》，期 1 (1994 年): 75 - 88.
- 劉芳如.〈解讀『文姬歸漢』冊〉.《故宮文物月刊》，期 6 (1995 年): 4 - 27.
- 劉金霞,〈丹黃掩映金葉婆娑——對〈丹楓呦鹿圖〉的解讀〉,《美術教育研究》，2020 年第 10 期

劉淵臨. 〈文姬歸漢圖與明妃出塞圖之研究〉. 《國立編譯館館刊》, 期 6 (1972 年): 207 - 19.

魏聰聰, 〈〈東丹王出行圖〉作者考〉, 《古代美術史研究》, 2016 年

魏聰聰、丘新巧: 〈〈東丹王出行圖〉作者考〉, 《美術觀察》, 2016 年第 18 期。

魏聰聰: 〈「駿馬嘶風裘帶緩」——〈東丹王出行圖〉圖像研究〉, 《美術大觀》, 2023 年, 第 7 期。

#### 四、學位論文

王怡婕. 〈重析《文姬歸漢圖軸》的製作年代與畫意表現〉. 碩士學位論文, 國立臺灣大學, 2020. .

李天銘, 〈遼代墓葬壁畫の研究〉 (博士論文, 神戶大學, 2007 年 3 月 25 日, 博士 (文學), 甲第 4110 號)。

邱士華(Shih-hua Chiu). 〈從《石渠寶笈》《秘殿珠林》的編纂看皇帝鑑藏家的誕生〉. 國立台灣大學博士論文, 2021.

烏力吉, 〈遼代墓葬藝術中的捺鉢文化研究——以內蒙古地區遼代墓壁畫為中心〉, 博士論文, 北京: 中央美術學院, 2006。

崔玲. 〈十一——十一世紀中期入遼漢人大族墓誌與壁畫文化研究〉. 博士學位論文, 國立政治大學, 2019. <https://hdl.handle.net/11296/xgrtnw>.

彭慧萍. 〈台北故宮藏《出獵圖》、《回獵圖》之成畫年代暨意涵析探〉. 碩士學位論文, 國立臺灣師範大學, 2001. <https://hdl.handle.net/11296/z23e8k>.

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〉. 碩士學位論文, 國立臺灣大學, 1999. <https://hdl.handle.net/11296/255bfp>.

#### 五、西文書目

Cheng, Shufang. *Ethnic Identity and the Consolidation of Imperial Power in the Grand Khitan Empire (AD 907-1125) Burial Art as Evidence for Ethnogenesis in a Multi-Ethnic Society*. Apollo - University of Cambridge Repository, 2018. <https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/286440>.

Johnson, Linda Cooke. *The Wedding Ceremony for an Imperial Liao Princess. Wall Paintings from a Liao Dynasty Tomb in Jilin*. *Artibus Asiae*, 44, 期 2/3 (1983 年): 107. <https://doi.org/10.2307/3249594>.

- Laing, Ellen Johnston. *A Survey of Liao Dynasty Bird-and-Flower Painting*. *Journal of Song-Yuan Studies*, 期 24 (1994 年): 57 – 99.
- Milburn, Olivia. *Khitan and Mongol Imperial Women in the Chinese Imagination: Ming Fantasies about Conquest Dynasty Harems*. *Women in Ancient Cultures*. Liverpool: Liverpool University Press, 2025.
- Rorex, Robert Albright. 「Some Liao Tomb Murals and Images of Nomads in Chinese Paintings of the Wen-Chi Story」. *Artibus Asiae* 45, 期 2/3 (1984 年): 174.  
<https://doi.org/10.2307/3249729>.
- Sung, Hou-mei,. *Gallop through Dynasties*. SKIRA, 2022.
- Murrey Eiland, *Chinese and Exotic Rugs, 104-105*; *M.S. Dimand*, *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art, 24-25*; Virginia Dulany Hyman and William C.C. Hu, *Carpets of China and Its Border Regions, 62-66*.

