Vol.4 No.2 2024 Philosophy & Ideology Research
https://doi.org/10.37420/j.pir.2024.021

# 《明摹本·胡笳十八拍》的图文形式与叙事语言研究

华张懿
中国美术学院
作者邮箱：494963796@qq.com

**摘　要：**在中国宋代传统长卷绘画中，很多长卷采取了图文结合的表现形式，其文字和绘画相互补充，表现山水人物故事。图文结合的长卷作品，文字表达绘画所不尽之意，绘画传达文字难到之处，两者相辅相成，是具有强烈的叙事特点和中国绘画叙事特色的表现形式。《明摹本·胡笳十八拍》是明人临摹宋本作品，从现有的资料研究分析，该摹本忠实地描摹了宋本，是可以反映宋本内容和精神之作，该作品是典型的图文互助的经典作品，它用写实主义风格的绘画形式表现了文姬归汉的故事。

**关键词：**《胡笳十八拍》；图文形式；叙事语言

# A Study on the Text-Image Integration and Narrative Language in Ming Facsimile of the Eighteen Songs of a Nomad Flute

**Zhangyi Hua**
**China Academy of Art**
**Corresponding author,E-mail: 494963796@qq.com**

## Abstract

*In traditional Song Dynasty Chinese handscroll paintings, many works adopted a text-image integrated format, where calligraphy and painting complemented each other to depict landscapes, figures, and narratives. In such integrated handscrolls, text elucidates meanings beyond the pictorial representation, while imagery conveys subtleties inaccessible to words. This synergy embodies a narrative-driven approach distinctive to Chinese painting traditions.The Ming Facsimile of the Eighteen Songs of a Nomad Flute is a Ming-era reproduction of a Song original. Current scholarship confirms its fidelity to the source material in both content and spirit. As a paradigmatic text-image collaborative work, it employs a realistic painting style to narrate the story of Lady Wenji's Return to Han .*

© 2024 by the author(s); licensee Mason Publish Group, this work for open access publication is under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0). (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

**Keywords**
*Eighteen Songs of a Nomad Flute; text-image format; narrative language*

## 一、引言

历史上以“文姬归汉”为主题的绘画作品传世较多，宋代陈居中、金代张瑀、清代陈洪绶等画家都有作品存世，现直接研究“文姬归汉”主题的绘画作品的论文较多，其中比较有代表性的有两篇：一为王照宇所写的《史实与图像：陈居中与〈文姬归汉图〉》，二为刘凌沧所写的《中国画里的“胡笳十八拍”》。王照宇以陈居中所绘《文姬归汉图》为核心，结合各个时代画家所创作的同一题材作品，对《文姬归汉图》的主题创作进行了分析研究。刘凌沧所写的文章，基于中国画中的媒介表现，对多个不同版本的“胡笳十八拍”画本进行了分析。单独研究《明摹本·胡笳十八拍》的文献很少，仅见两篇：一是王去非在《关于明摹胡笳十八拍图的一些问题》中讨论了南京博物院藏的明摹本中的衣冠器用，二是 Lauren Arnold 在《胡笳十八拍：晚宋绘画中的景教元素》中提到了晚宋游牧民族的塞外风俗和宗教信仰，（其中引用分析的图片都取自美国大都会美术馆所藏《明摹本·胡笳十八拍》）。上述论文都没有涉及《明摹本·胡笳十八拍》的图文关系，研究都集中在绘画部分，本文将结合以上研究现状并通过对比《明摹本·胡笳十八拍》同时期长卷绘画和其他叙事性长卷绘画，分析《明摹本·胡笳十八拍》的图文形式和叙事语言。

## 二、《明摹本·胡笳十八拍》图文表现形式及其渊源关系

### （一）图文形式的渊源关系

文字和绘画为一体是中国传统美术作品的一大特色，也是和西方美术作品的最大差别。一般来说，文字和注释会对绘画有所约束，但在中国传统美术作品中，文字和绘画互为激发，相辅相成。图文合体形式在中国历史悠久，在汉画像砖、石中，有大量作品发现，在晋代，传顾恺之所绘的《女史箴图》和《洛神赋图》中，图文同样共行，北魏时期的漆画屏风和南北朝时期的敦煌壁画上都有出现，自唐开始萌芽的文人画，更是以书入画，到了宋代，图文合体形式的表现形式，从传世的作品来看，更加流行，且至宋元明清，文人画发展至巅峰，图文结合几乎成为固定的形式，文发图所未尽之意，图显文所未达之情，二者相辅相成。

综合来看，在中国美术史上，图文并茂的形式，以视觉直观感受文字和绘画的所处位置区分，大致可以分为三种：一、图文交错式，二、图文独立式，三、图文点缀式。

（1）在图文交错式的图文形式中，文字和绘画没有明显的区域划分，文字和绘画在空间中相互交织，且文字的排列较为无序。这种形式出现的年代较早，早期图像描绘大多较不写实，文字交错在图像中间可以起到说明图像的作用，例如：在山东嘉祥武梁祠画像石中，图像和文字就相互交织在画面中，在“梁节姑姊”中，每个人物在其身旁或者人物之上都有文字表明其身份。图文交错的图文形式在年代较早的长卷绘画中也有存在，例如：在（传）晋顾恺之《洛神赋图》中，其图

© 2024 by the author(s); licensee Mason Publish Group, this work for open access publication is under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0). (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

文形式就属于图文交错式，画中的文字没有整齐的排列在固定位置而是散布在画面当中的，而且这些文字紧跟在它所表达的图像旁边：两只大雁和一条龙旁边是形容洛神容姿的“翩若惊鸿，宛若游龙”；一轮红日旁边是“远而望之，皎若太阳升朝霞”。尽管文字中出现的物体，惊鸿、游龙和太阳是用来形容神女之美并非真实存在，但是从图像中，我们看到这些物体和神女在一起组成了一整个画面——兼具了人美和景美。文字的散布安排本来是不利于阅读的连贯性的，但是配合图像形成了一种观看的时间差——观者可以跳跃着观看各个片段。总体来讲，在这种形式中，文字往往处于一个辅助补充的位置，在整个画面中起到主导作用的还是图像本身。当作者开始考虑扩大文字的宣传说明作用时，第二种图文独立式的图文形式开始出现了。

（2）在图文独立式的图文形式中，文字和绘画存在明显的区域划分，且文字的排列较为有序，这种形式出现的时代较晚，在南宋时期长卷绘画中大量出现，例如：台北故宫博物院所藏的南宋时期的《女孝经图》，《女孝经图》长卷由 9 个画面组成，每个画面的文字都整齐地排在绘画的左侧。在这种形式下，图像和文字在画面中的地位渐渐趋向于今天的书籍插图中文字和配图的关系。例如：在宋代的木刻画谱《梅花喜神谱》中，可以看到类似于长卷绘画中图文独立的图文形式。一部分元代的长卷绘画中的图文形式和书籍更加类似了，例如：元代张渥所绘的《湘夫人》对比明代玩虎轩刻本《有像列仙全传》中的西王母章节，可以发现二者的相似性，到了明代，图文独立的图文形式在更多的书籍中出现，柯律格在《明代的图像与视觉性》中写道：“明末时期书籍和绘画的世界已经重叠起来 [1]”。当时的一些绘画的图文形式进入了书籍之中，例如：在明代福建乔山堂刘龙田刊本《重刊元本题评音释西厢记》中的插图“佛殿奇逢”中，图像和文字也有明显的分隔，标题和诗文都在文字框内，分居画面上端和左右，更便于读者阅读。《明摹本・胡笳十八拍》这一类长卷绘画的图文独立式图文形式和当时书籍中的图文形式相互影响使得两者在形式上趋于相似，这使得绘画进入书籍便于阅读，也使原本的长卷绘画拥有了原本书籍所含有的教喻性和宣传性。

（3）第三种图文形式和前两种都不一样，更具有现代的设计意味，文字不简单只是文字，而是点缀于绘画之中，文字和绘画的身份产生了重合，例如在清代佚名所绘的《胤禛围屏美人图》中，可以看到作者将文字放在一片叶子上，颇有设计感。

综上所述，中国传统美术作品中的图文形式整体发展是由对文字无意识的随意排列到有意识的对文字位置进行规划和设计，从而使得文字和绘画在画面中越来越和谐，对画面产生一种递进式的审美感受，即先观赏画意，再感受诗意，最后共赏诗书画之美。

### （二）《明摹本・胡笳十八拍》的图文形式

前文所提到，在宋代，图文合体形式从传世作品上来看更加流行，《明摹本・胡笳十八拍》即是其中典型的一例，虽是明摹，但从画面人物、山水、建筑造型分析，该本严格地遵循了宋本的样式。《明摹本・胡笳十八拍》的图文形式属于图文独立式，每一拍都配了一文字，且十八拍文字都整齐地排列在画面右侧，结合十八个画面绘画部分是一种从右到左的“顺时”展开，使得观者拥有一种流畅的观看体验。

南宋时期，诸如上文提到的《女孝经图》和《明摹本・胡笳十八拍》此类图文独立式的图文形

© 2024 by the author(s); licensee Mason Publish Group, this work for open access publication is under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0). (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

式的女性题材教喻性绘画大量出现，美国学者孟久丽对南宋时期出现的这一大批女性题材的教喻性绘画进行了许多研究，她认为《女孝经图》和《明摹本·胡笳十八拍》都是由当时南宋官方绘制，意图在于宋高宗在建立新国都之后需证明其政权的合理性，于是大力推崇儒学（例如在女性方面的“男耕女织”传统思想），证明高宗所承之“天命”，或协助重建儒家的正统秩序，具有明显的政治意图。这些画作本身具有宣传教育意义，所以其图文形式需有助于观者阅读的流畅性，而文字的整齐排列且和绘画空间分明这样的安排满足了这个要求。

## 三、《明摹本·胡笳十八拍》的象征与移情叙事手法

### （一）“意象”的运用

“意象”表现是创作中常用的手法，“意象”是“意”与“象”的结合，意象手法的使用，使作品的内涵更加丰富。在中国传统绘画创作中，画家常常将要表达的情感寄予一些客观的物体上，从而创作出了一个个具有丰富内涵的“意象”。

在（传）晋顾恺之《女史箴图》“修容”篇中，画家就用到了“镜子”作为意象的载体，“修容”篇的文字部分描述是：“人咸知修其容，莫之饰其性。性之不饰，或愆礼正。斧之凿之，克念作圣。”文字意图在告诫人要重视内在修养而并非修饰表面的容貌，绘者在用图像表达这一文字时，利用了“镜子”这一意象载体，在传统绘画和文学创作中“镜子”往往被赋予人物有自我反省之意。《女史箴图》的文字部分其实是对道德的论述，相较画面而言较难描绘，绘者将抽象的教谕借由女郎照镜这一场景展现在观者面前，并将“镜子”这一意象载体放在画面居中位置，使得观者思考其中的教喻。

《明摹本·胡笳十八拍》中，也出现了几个不同的意象载体，第一个出现的意象载体是“明月”，在第四拍画面的左上角出现了一个很小的“明月”，蔡文姬带着一个随从在胡人毡帐之外的荒山上，孤独地望着这个“明月”。“明月”在中国传统中是最代表思乡之情的意象载体之一，《明摹本·胡笳十八拍》中绘者所绘的“明月”也是为了表达蔡文姬身处胡地对汉土的思念。除去了“明月”这一意象载体之外，《明摹本·胡笳十八拍》中还出现了“鸿雁”这一意象载体，并且“鸿雁”在整个长卷中反复出现。“鸿雁”这一意象载体在古诗词中多被诗人赋予思乡之情，更有一些诗人以“鸿雁”指代家书，在《明摹本·胡笳十八拍》中出现的“鸿雁”也传达了蔡文姬不同时间段的思乡之情。在第九拍中，第一次出现了“鸿雁”，结合文字诗：“当日苏武单与问，倒是宾鸿解传信。遂令边雁转怕人，绝城何由远方寸。”了解到此时的蔡文姬已经在胡地困了一段时间，她对故土的思念与日俱增，联想到了同样远离故土的苏武，但是苏武况且可以通过边雁传信回故土，自己这边的边雁却什么都做不到，自己只能被困在这胡地之中，绘者借由“鸿雁”来传达蔡文姬的一种想获得故土讯息的急切心情。在第十一拍中，再次出现了“鸿雁”，这次的画面较之前更加空旷，这时的蔡文姬已经在胡地生下了长子，她又看到了几回来又去的“鸿雁”，思想之情已至“肠断” 。在第十六拍中，“鸿雁”最后一次出现，这时候的蔡文姬已经在归汉途中了，她看到了与她同行的“鸿雁”，感慨；“秋雁所向应南方”， 心中有归故土的欣喜但又感慨胡地之长。三次不同画面出现的“鸿雁”都表达了思乡之意，但是却因在不同的时段而表达不同的思乡之意。“鸿雁”和“明月”都承载了

© 2024 by the author(s); licensee Mason Publish Group, this work for open access publication is under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0). (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

蔡文姬的思乡之情，在画面中，蔡文姬常常抬头看着“明月”和“鸿雁”， 令观者不由思索，不知是她将思乡之情传达给了“明月”和“鸿雁”，还是“明月”和“鸿雁”赋予了蔡文姬归家的渴望。

### （二） 叙事移情的表现语言

相较于《明摹本·胡笳十八拍》文字部分对于蔡文姬情感描述的直抒胸臆，在画面部分对于情感的表达绘更加内敛，画家常常借由景物移情的手法来传达蔡文姬丰富的情感。 在第十四拍和第十五拍中，画面描绘故事情节是蔡文姬在归家途中，画家在山水背景的处理上，只描绘了孤山和孤树丛，没有其他外物，颜色处理上也比较单一，和画面中鲜艳的人物配色产生了强烈的对比。可能原本的自然环境并非如此，也许是绘者为了向观者展现蔡文姬离开故土所处之地的蛮荒以及其多年漂泊异乡的孤独感和无助感而有意为之。在上述的两拍画面中，情和景相互交融，空旷山水背景暗示了蔡文姬内心的孤寂，由景物移情来表达人物的哀伤，赋予了画卷“哀而不伤”的气质。

除了荒山这一景物被赋予了蔡文姬的孤苦之情，《明摹本·胡笳十八拍》在蔡文姬汉地的家门前还安排了柳树这一景物来暗示蔡文姬的不舍。柳树的“柳”和“留”读音相似，因此在许多传统诗词中，柳树常被赋予依依不舍的挽留之情，《明摹本·胡笳十八拍》特意将柳树安排在蔡文姬汉地家门前，将蔡文姬对汉土的依依不舍寄予在柳树之上。

在《明摹本·胡笳十八拍》第五拍中，绘者在画面右侧画了一条巨大的河流，结合文字诗所写“水头宿兮草头坐，风吹汉地衣裳破”，可以推测绘者想向观者描绘一个身处蛮荒胡地身心皆疲内心惴惴不安的蔡文姬。其实河流在整个《明摹本·胡笳十八拍》长卷中，出现了好几次，除去第五拍其余都是小小的存在感不强仅作为背景存在的河流，可以猜测第五拍中出现的巨大河流是作者有意安排来暗示入胡后蔡文姬内心的巨大不安。

## 四、《明摹本·胡笳十八拍》的时空叙事语言

### （一）同“地”不同“时”的时空叙事语言

《明摹本·胡笳十八拍》绘画部分一显著点在于：绘者在绘制十八个不同画面时利用了“顺时”时空叙事表现手法，并且运用了同“地”不同“时”的时空叙事语言——《明摹本·胡笳十八拍》首拍和末拍描绘了同一个地点，使得故事开始和结束都在同一地点赋予了整个画卷电影般的展开。

这样同“地”不同“时”的时空叙事语言也出现在现存于黑龙江博物馆的与《明摹本·胡笳十八拍》祖本同时期的长卷《蚕织图》上，《蚕织图》在构图方面有两个显著的特征：一是时间的变化，二是空间的处理。长卷《蚕织图》在其卷首画了一棵象征着春天的槐树，也正是养蚕开始的季节，在其卷末画了一棵代表冬季的柏树，这样的首尾暗示着一年时光的流逝。在空间上，长卷《蚕织图》其实描绘的地点一直都是同一个室内，只是利用房间的自然分割安排了不同时间段的养蚕工作和不同的人物。《蚕织图》这两点特征这和《明摹本·胡笳十八拍》第一拍和第十八拍同“地”不同“时”的时空叙事语言非常相似。

在《明摹本·胡笳十八拍》的第一拍和第十八拍中，共同描绘了相同的地点——蔡文姬汉地的家，但是在时间上，第一拍描绘的是蔡文姬被掳走，第十八拍描绘的是蔡文姬归家，所以在建筑背

© 2024 by the author(s); licensee Mason Publish Group, this work for open access publication is under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0). (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

景上两者没有变化，但是人物和道具却变了。第一拍中：在道具上，第一眼看到的便是街上胡地漆黑的马匹和颜色鲜明的胡地旗帜，蔡文姬家门前的柳树还是繁茂的，暗示此时时间处于夏；在人物上，蔡文姬家中尽是胡人，而街上还有逃跑的汉人。第十八拍中：在道具上，第一眼看到的是街上蔡文姬归来时所坐的红色的马车，蔡文姬家门前的柳树才刚刚冒芽，暗示此时时间处于初春；在人物上，蔡文姬家中都是身着汉服素衣的女眷，街上是各种听到消息后赶来看热闹的汉人。《明摹本·胡笳十八拍》和《蚕织图》以相同的“地”作为开头和结尾的绘画语言处理是巧妙的，其中对植物细节的描绘尤其真实，这使得整个画卷宛如一些电影的表现方式，观者在观看时，仿佛觉得整个画卷是一张正在移动的画。

## 结语

《明摹本·胡笳十八拍》是一件图文相结合的经典作品，其图文独立式的图文形式赋予观者流畅的阅读感受。在故事内容的表现上，《明摹本·胡笳十八拍》运用了丰富的移情叙事的表现手法，用“意象”和“景物移情”含蓄地传达主角蔡文姬的思乡之情，赋予整个长卷“哀而不伤”的气质。在时空转换方面，《明摹本·胡笳十八拍》将首拍和末拍设置了同一场景，使得首尾呼应，故事能够从“蔡文姬在家中被掳走”到“蔡文姬回到家中”这样顺时叙述，宛如电影一般地展开。

虽然《明摹本·胡笳十八拍》已经距今多年，但是其中的图文形式和绘画故事叙述语言依然被当代艺术家普遍使用。

## 参考文献

[1] 柯律格 . 明代的图像与视觉性 [M]. 北京 : 北京大学出版社 .2011.
[2]Murray J K. The Role of Art in the Southern Sung Dynastic Revival[J]. Bulletin of Sung-Yuan Studies, 1986, 18.
[3] 凌继尧 . 美学十五讲 [M]. 北京 : 北京大学出版社 .2003.
[4] 巫鸿著 , 梅玫 , 肖铁 , 施杰等译 . 时空中的美术—巫鸿中国美术史文编第二集 [M]. 北京 : 生活·读书·新知三联书店 .2016.
[5] 巫鸿 . 中国绘画中的“女性空间”[M]. 北京 : 生活·读书·新知三联书店 .2019.
[6] 南京博物院 . 胡笳十八拍 [M]. 上海 : 上海人民美术出版社 .1961.
[7] 刘子瑞 . 胡笳十八拍 [M]. 天津 : 天津人民美术出版社 .2007.
[8] 宋晓柯 . 朝阳辽代画像石刻 [M]. 北京 : 学苑出版社 .2008.
[9] 石旭昊 . 石勒皇帝与羯胡人之谜 [M]. 北京 : 中国社会出版社 .2011.
[10] 王夫之著 , 戴鸿森注 . 姜斋诗话笺注 [M]. 上海 : 上海古籍出版社 .2012.
[11] 王照宇 . 史实与图像：陈居中与《文姬归汉图》[J]. 艺术工作 ,2018(2):71-74.
[12] 刘凌沧 . 中国画里的“胡笳十八拍”[J]. 文物 .1959, (5):3-6+55+1.
[13] 王去非 . 关于明摹胡笳十八拍图的一些问题文物 [J].1959,(6):36-37+35.
[14] 童永生 . 理学的“格物”精神与宋代绘画的写实风格 [J]. 史学月刊 .2007,(1):131-133.
[15] 王照宇 . 史事、音乐与绘画—宋人之《胡笳十八拍图》[J]. 中国艺术时空 .2017(3):114-117.
[16] 沈歆 . 论宋明间三部画谱图文关系的变迁—兼及画谱范围的界定 [J]. 南京艺术学院学报 ( 美术与设计版 ).2013(5):20-25+211.

© 2024 by the author(s); licensee Mason Publish Group, this work for open access publication is under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0). (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)