

# 哀哀搗聲訴衷情——

魏可欣

## 談牟益〈搗衣圖〉卷之圖與文

古代戀人因受時空限制「相見時難別亦難」的困境，在網路通訊便捷的現代，似乎不再是難以克服的問題，有太多的e化設備可以作為連繫的媒介。如果時光倒流，古時候的女子要如何傳情表意呢？透過牟益〈搗衣圖〉卷所描繪的詩意，或許可以幫助我們進一步了解。

### 前言

搗衣詩始見託名西漢班婕妤（約公元前四八年—二一年）的〈搗素賦〉，盛行於六朝和唐。這類詩文產生的背景乃與邊境多戰端，男子須戍卒出征，女子便裁製冬衣，遙寄幽思為主調。伴隨著這類詩文亦創造出特有的一類視覺圖像——搗練圖和搗衣圖。國立故宮博物院所藏牟益（一一七八—一二四二）〈搗衣圖〉卷，以素淡的白描技法畫成。由右至左共繪仕女三十二人，依植物、人物行止、建築及家俱區分為六段，即寫景（圖一）、飾容（圖二）、抱練行進（圖

三）、搗衣（圖四）、裁衣縫製（圖五）、寄遠懷人（圖六）。全卷像是情節連續的敘事畫，隨著人物行進的方向和動作，牽引著觀者視線。

### 本卷簡介及流傳

該卷卷後有南宋到清許多重要題記，包括牟益二次自題；董更（活動於十二世紀末十三世紀初）書南朝謝惠連（四〇七—四三三）〈搗衣詩〉及集句詩；明洪武、永樂年間曾鼎、黃巢、黃慶、解縉（一三六九—一四一五）、習韶（一三五八—一四一五）、張峻及清高士奇（一六四五—

一七〇三）、沈德潛（一六七三—一七六九）等人的跋文。另外，此畫亦見清代著錄，如吳升（活動於十八世紀）《大觀錄》；卞永譽（一六四五—一七一二）《式古堂書畫彙考》；高士奇《江村消夏錄》、《江村書畫目》；安岐（一六八三—一七四四）《墨緣彙觀》；陳撰（一六七八—一七五八）《玉几山房畫外錄》；阮元（一七六四—一八四九）《石渠隨筆》及清內府所編纂《石渠寶笈續編》等。經由這些題記及著錄，我們大致可以推測本卷的流傳經過。

首先，由牟益的第一次



圖一 牟益 搗衣圖局部 國立故宮博物院藏



圖二 牟益 搗衣圖局部 國立故宮博物院藏



圖三 牟益 搗衣圖局部 國立故宮博物院藏

跋文（圖七）：「右謝惠連搗衣詩五言十二韻，曲盡閨闈婉媛動息曠伸之態，意韻萬千，妙在言外，詠嘆不已，因取周昉美人，稍加位置。畫為橫卷，思短筆拙，雖不足以形容謝詩妙處，若曰模章寫句，亦自謂得其彷彿。顧年踰耳順之三，疲弊精神，尚爾兒戲，良可憫笑，志之所好自忘其勞，不知視苦身疾作，務積而不能，與夫夜以繼日，思慮善者。其為樂果何如，得之果惡乎在。寓目者毋徒議筆墨之工拙。試與共商榷之。嘉熙庚子（一一二四〇）良月既望，蜀客牟益德新書。」說明牟益此圖根據的文本為謝惠連〈搗衣詩〉，人物風格取法周昉（約七三〇—八〇〇），作畫時間為一一二四〇年，年過六十三。

又，第二次跋文（圖八）：「戊戌春（一一二三八），寓鄱陽安國僧舍，嘗作此圖，積日月而後成，雖不自以為奇，念為之勤，非知音不妄出。後二年（一一二四〇），攜至豫章，遂歸連帥文昌吳公。是歲秋，館于東湖董



圖四 牟益 搗衣圖局部 國立故宮博物院藏



圖五 牟益 搗衣圖局部 國立故宮博物院藏

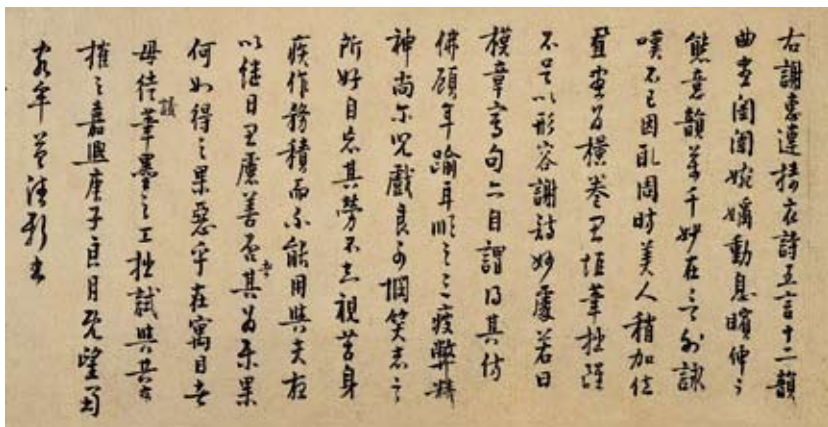
良史圖中，復為此紙。視前增人十，樹四，砧杵之上，又加屋焉，始題數語於後，聊披閱以自娛。良史既見，有欲得之色而□言。僕曰：子欲之乎？曰：是所欲而不敢請。僕曰：子以我為難乎，嬉戲鄙事，取之於己而不竭者，於朋友□何難，遂舉以遺之。良史好古博雅，藏書萬卷，古玩名帖，羅列几格，乃欲以此圖錯置其間，猶肆筵設席。水陸畢陳，而山肴野蔌，尚所不棄，竊喜小道獨有所偶，於是載書。」

誠如牟益所示，在一二三八年，寓居鄱陽（今江西縣內）安國僧舍曾繪有〈搗衣圖〉卷，兩年後攜至豫章（今江西縣內），遂歸吳文昌收藏。同年秋天，牟益寄寓東湖（今江西縣內）董更家又畫了一次，並增添了仕女數人及槐樹、屋舍等母題。繪成後，應董更之請，將該卷贈之。

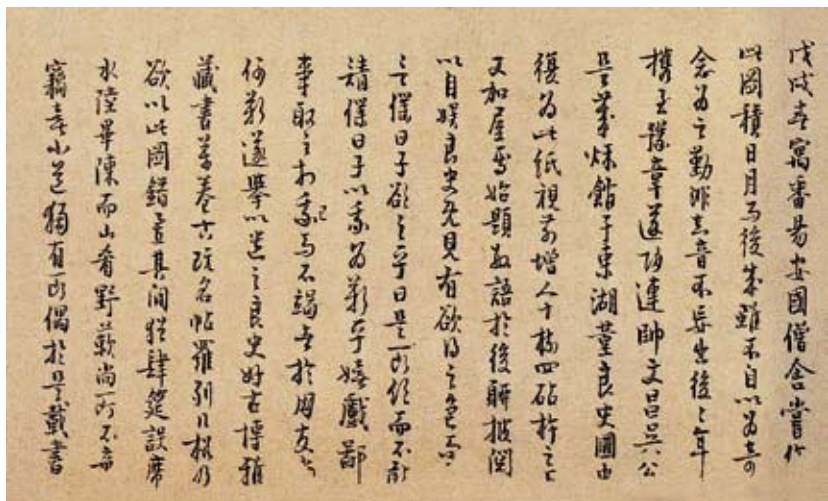
另外，由卷末黃慶跋文：「獨此卷得之豫章夏氏之三友堂」及「履道藏其父仲善所跋搗衣圖，未書于卷。而謫居遼東，履道珍藏不敢失墜。余在



圖六 牟益 搗衣圖局部 國立故宮博物院藏



圖七 牟益 搗衣圖局部 國立故宮博物院藏



圖八 牟益 搗衣圖局部 國立故宮博物院藏

泮，求為書之。」；黃槩：「內弟子昌，自其聶氏故居攜歸城東別館，蓋藏其家已三世矣！」；張峻：「昔藏於城南聶履道之家，當時以為至寶，至其子子昌，與益勤善，乃以此卷贈之。」可知上述諸人的交往關係為，黃慶結識聶履

道，黃槩和張峻則是與聶子昌有所往來。從跋文內容顯示，本卷在董更後，曾由豫章夏氏收藏，後歸聶氏三代——聶仲善、聶履道和聶子昌。在聶子昌時，將該卷贈與好友益勤。之後經高士奇、安岐收藏，再進清內府，成為今台北故宮藏

品。

### 圖像與詩文的關係

在牟益自題中指出此畫乃依謝惠連〈搗衣詩〉而作的「無聲詩」。詩文如下：「衡紀無淹度，晷運災如催。白露滋圓菊，秋風落庭槐。



圖九 傳周昉 彈琴仕女圖局部 美國納爾遜陳列館藏



圖十 傳周昉 簪花仕女圖局部 遼寧省博物館藏

肅肅莎雞羽，烈烈寒螿啼。夕  
陰結空幕，宵月皓中閨。美  
人戒裳服，端飾相招攜。簪玉  
出北房，鳴金步南階。欄高砧  
響發，楹長杵聲哀。微芳起兩  
袖，輕汗染雙題。紈素既已  
成，君子行未歸。裁用筭中  
刀，縫為萬里衣。盈筐自余  
手，幽絨候君開。腰帶准疇  
昔，不知今是非。」

就圖文的關係而言，筆者認為此圖第一段（圖一）乃牟益據原詩所描繪：「白露滋園菊，秋風落庭槐。肅肅莎雞羽，烈烈寒螿啼。」的詩意。其以暗示空間深度之三簇相互平行的叢菊表現「白露滋園菊」；以飄散著落葉的槐樹表現「秋風落庭槐」；另外，在叢菊和槐樹之上更分別棲息

著促織（莎雞）及振翅的秋蟬（寒螿）。在第二段圖中（圖二），但見六名仕女步行於垂簾下方的長廊，兩人一組，彼此眼神顧盼，動作呼應，有的正整理著衣裳，有的正穿戴著耳飾，所表現的詩句為：「美人戒裳服，端飾相招攜。」在第三段（圖三），畫家將仕女八人分作兩組，各組再分別作動、靜表現。如以別戴玉簪的仕女，對比靜態的抱練侍女；以飾容完畢的仕女，對比動態的秉燭行進侍女。這個畫面正表現了「簪玉出北房，鳴金步南階。」

而與第四段圖像（圖四）相對應的詩句是：「欄高砧響發，楹長杵聲哀。微芳起兩袖，輕汗染雙題。」步行過了曲檻，觀者隨著畫家來到了垂有中庭。庭內有兩名共持細杵的婦女，觀其動作，兩人似乎暫停搗衣，藉由歇息的片刻輕拭著額頭上的汗珠。另外，右方有一婦女在燭火下正平整著絹素，左方為兩位婦女，一位閒適地坐在椅子上觀看搗衣



圖十二 李公麟 五馬圖局部



圖十一 傳周昉 揮扇仕女圖局部 北京故宮博物院藏

的工作，一位手持碗狀物隨立於側。在第五段圖中（圖五），搗練好的紈素已由三位仕女送往裁剪。在以屏風畫為背景的床榻上為三名女子，其中一名正持針趕製寒衣，另兩

名則幫忙裁剪。而屏風的左右兩側分別為憑肩倚靠的仕女，和透過屏風半窺的婦女，觀其三人閒適的模樣與榻上三人恰巧成明顯的對比，與此圖對應的詩句為：「紈素既已成，君

表一

作者／詩名	詩文內容	圖像
齊謝朓〈秋夜詩〉	北窗輕幔垂，西戶月光入。	窗幔
梁蕭衍〈搗衣〉	「沈思慘行鑣，結夢在空牀。」 「嫋嫋同宮女，助我理衣裳。」	床榻、隨行侍女
梁庾信〈夜聽搗衣〉	並結連枝纜，雙穿長命針。	針
梁費昶 〈華觀省中夜聞城外搗衣〉	圓璫耳上照，方纈領間斜。	耳飾
梁王僧孺〈詠搗衣〉	芳汗似蘭湯，雕金鬪龍燭。	龍燭
唐王建〈搗衣曲〉	月明中庭搗衣石，掩帷下堂來搗帛。	帷簾
唐楊凝〈秋夜聽搗衣〉	蘭牖唯遮樹，風簾不礙涼。	帷簾
唐李白〈搗衣篇〉	「萬里交河水北流，願為雙燕泛中洲。」 「明月高高刻漏長，真珠簾箔掩蘭室。」 「瓊筵寶帳連枝錦，燈燭熒熒照孤寢。」	沙洲景象、捲簾、燈燭
唐李白〈子夜吳歌·冬歌〉	素手抽針冷，那堪把剪刀。	針

子行未歸。裁用筍中刀，縫為萬里衣。」最後，在第六段圖中（圖六）為四名婦女，一位正捧著縫製好的冬衣，等待榻上右方的婦女起篋封緘。左方有兩名婦女以哀淒的表情對坐著，其中一位皺著眉頭，若有所思地觀看著手中皮尺，似乎正擔心其遠行的良人是否穿得下比照舊日身形所縫製的冬衣。此圖像描寫的詩句為：「盈篋自余手，幽絨候君開。腰帶准疇昔，不知今是非。」

全卷牟益雖參照文本，猶如敘事畫般忠實地描繪出謝惠連〈搗衣詩〉的詩意，但值得注意的是畫家另外增添了許多詩文內容未提及的物像，如燭火、捲簾、畫屏、床榻……等。觀其所加之物，雖習見於宋畫中日常生活的傢俱擺設，然於此僅是現實的再現，或別有箇中寓意？以下試蒐集南朝至唐相關圖像的搗衣詩文，加以探究。如表一。

由表一可見，牟益所安排、增添的景物，在歷來的搗衣詩都能找到相對應的圖像來源。相信所繪，並非只是單純



圖十三 傳周文矩 宮中圖局部 美國克利夫蘭美術館藏

的憑空臆想，很有可能是參酌其它相關的詩文才產生，借用其中的物與景，來傳達情與思。

此外，在卷中牟益亦潛藏了幾點引人玩味的描繪。例如第二段飾容，不禁使人好奇為何人夜搗衣，還要特別整裝？顯然由於「女為悅己者容」，當悅己者不在身邊時，仕女們也懶得弄妝梳洗，直至須外出勞動，才趕緊打扮一番。而第四段搗衣、與第五段裁衣縫製中，均以描繪山水景致的畫屏，烘托思婦們的勞動，似乎有意以大自然的悠遠對比人事之不得。另外，在最後一段，牟益捨棄其它背景，僅留象徵昔日歡情的床榻，對照仕女的愁容，無疑地，加添了床榻粗、硬、清、冷的感覺。可以發現，在詩文的描述外，牟益更嘗試刻劃出仕女們的心理層面。

### 牟益搗衣圖卷之人物風格簡述

據牟益自題指出其人物風格學自周昉，若對照傳世的周昉畫作如〈彈琴仕女圖〉（圖九）、〈簪花仕女圖〉（圖十）或〈揮扇仕女圖〉（圖十一）會發現，共同的特徵

為體態豐腴，兩頰圓鼓，梳有高髻，裝扮華麗，櫻桃小口，下頰肥厚。基本上，牟益所繪的仕女，造型繼承上述特徵，但技法卻不大相同。首先，全卷不加設色，改採素淡的白描技法；另外，值得注意的是，唐代仕女多半不作表情，但此處卻流露著豐富的情緒。這些表現差異，是否代表著其它的風格來源？卷末解繹的跋文：「此畫則王（王維）、蘇（蘇軾）不如矣，是可寶也！視公麟（李公麟）七月圖皆民事，髮鬋哉。」提供了相關的線索，即周昉外，李公麟（一〇四九—一一〇六）的畫風很有可能亦為牟益所借鏡。

李公麟畫風與本卷相關之處，主要在於人物筆墨線條的表現。據Richard Barnhart教授研究認為，李公麟的筆墨主要有三個學習系統：復古的表現，如〈臨韋偃牧馬圖〉；現實觀察的記述，如〈五馬圖〉；對過去經典的再現，如〈孝經圖〉。若以李氏普遍為學界所接受〈五馬圖〉之人物衣紋線條（圖十二）和本卷相



圖十五 搗衣圖局部



圖十四 宮中圖局部

較的話會發現，李公麟的線條流動性強，採中鋒用筆，轉折處較為方折，時以尖筆起勢、時以圓筆起勢。本卷線條表現則較為凝滯，描繪衣褶時，下筆常作頓筆側鋒，再逐漸收提，變化明顯，並非完全的粗細一律。很有可能，牟益在李



圖十七 牟益 搗衣圖局部 國立故宮博物院藏



圖十六 傳周文矩 宮中圖局部  
美國克利夫蘭美術館藏

公麟的傳統外，還曾受到其它的影響。或許重新探究仕女畫

的發展，可找到解答。

關於仕女畫的發展，唐代周昉後，五代便屬繼承其風格的周文矩（活動於十世紀）最為著名。不同的是，周文矩較注重線條表現，並以刻畫表情動態及傳達內在精神著名。然而，其可靠的傳世作品不多，仕女畫僅存〈宮樂圖〉和宋人摹本之〈宮中圖〉（圖十三）。當中，〈宮中圖〉內容為描繪婦女於宮庭的生活情形及場景，純以人物為主，造型沿襲唐代以來仕女畫的特色，略薄施淡彩。人物描繪生動，彼此顧盼有神，富表情變化，與牟益〈搗衣圖〉的表現手法相近（圖十四、十五）。再者，〈宮中圖〉全卷與〈搗衣圖〉一樣，皆以白描技法畫成，據陳葆真教授研究指出，〈宮中圖〉基本上屬於「鐵線描」傳統之外，又加入了李公麟書法式白描技法的影響，故其摹者應在李公麟之後。當我們將〈搗衣圖〉和〈宮中圖〉比對會發現，兩者起筆時的停頓下壓皆非常明顯，衣紋線條均作由粗至細的變化，表現方



圖十八 趙令穰 湖莊清夏 美國波士頓美術館藏



圖十九 牟益 搗衣圖局部 國立故宮博物院藏

式可謂十分相近。此外，在〈搗衣圖〉第四段，繪有一婦人端坐在圈椅上（圖四），造型近似〈宮中圖〉所出現的椅子（圖十六）。兩者扶手末端皆作向外卷曲呈卷雲狀，椅圈以成排矩形的斷面木條作支

撐，且椅圈面與椅座面相互平行。不同的是，〈宮中圖〉靠背上多了托首。

由上所示，筆者推測牟益所接觸、學習的周昉仕女風格可能受到〈宮中圖〉這類畫作影響，並雜糅著周文矩、李公麟的畫風。

### 結語

中國文人畫最大的特點即詩畫合一，詩文似畫，畫亦如詩，彼此相互補充，相得益彰。牟益此卷即是詩情與畫意相互滲透的代表之作，不僅詩中有畫，畫中有詩，更是景中含情，情寓於景。無怪乎卷末黃慶跋文說：「畫史尤工於詩文者也，觀其摹章寫句，曲盡幽閨情態，亦已至矣！想當下筆之初，心融神會，用意豈淺淺哉。」牟益在此除了以謝惠連的詩意，成功的表現搗衣詩文特殊的內容概念，即寫景↓飾容↓搗衣↓裁衣↓縫製↓寄遠懷人，其畫作所增添的人物情狀、背景安排，亦叫人引發無限聯想，擴大了原本詩文內涵及圖像寓意。



圖二十 舒城李氏 瀟湘臥遊圖 東京大版市立美術館藏

參考文獻：

1. 王寧寧，〈秋寒月夜話搗衣—從唐伯虎「搗衣圖」說起〉，《故宮文物月刊》，19卷6期（2001），頁4-18。
2. 國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫圖錄》（台北：國立故宮博物院，1989），第十六冊，頁341-352。
3. 林莉娜，〈搗衣圖〉，《書畫菁華》<http://www.npm.gov.tw/dm2001/B/>
4. 林莉娜，〈宋牟益搗衣圖卷〉，《故宮書畫菁華特輯》（台北：國立故宮博物院，1996），頁126-131。
5. 衣若芬，〈閨怨與相思：牟益「搗衣圖」的解讀〉，《中國文哲研究集刊》，第25期（2004），頁25-59。
6. 陳葆真，〈南唐繪畫特色與相關問題的探討〉，《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》（臺北：國立台灣大學藝術史研究所，2001），頁1-56。
7. Richard Barnhart, "Li Kung-lin's Use of Past Styles," in Christian R. Murck, ed., *Artists and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture*, (New Jersey: Princeton University Art Museum, 1976), pp.51-71.
8. 馬孟晶，〈宋牟益搗衣圖〉，《群芳譜》（台北：國立故宮博物院，2003），頁136-137。
9. 陳葆真，〈從空間表現法看南宋小景山水畫的發展〉，《故宮學術季刊》，13卷3期（1996），頁83-104。

事實上，牟益活動年代盛行的山水畫，在本卷其雖畫有山水，但僅作為背景呈現，且這兩幅山水和當時的時代風格很不相同。其中一幅（圖十七）牟益以接近北宋趙令穰（活動於十二世紀）的小景山水（圖十八）作為表現，著意於增加畫面的空白處，創造空間感，以豐富的水墨層次，呈現出一種飄渺、迷濛的詩意氣氛。另一幅（圖十九）則接近傳為舒城李氏所畫之〈瀟湘臥遊圖〉（圖二十），著重表現蜿蜒的山勢，在近景及山頭以重墨點染，遠景和水域則淡淡墨渲染。明顯地，牟益捨棄了當時盛行的馬遠（活動於十二

世紀末十二世紀初）、夏珪（活動於十三世紀）的邊角山水，改作接近士夫品味的山水。

從牟益創作的態度「聊披閱以自娛」，將繪畫當作一種自我抒懷。加上其「詩畫一律」的藝術形式，書法式的白描技法，以及人物、山水所追求的古意，筆者認為牟益畫風承繼了蘇軾、李公麟以來文人士大夫的傳統，為南宋文人畫發展的表徵。

※本文的完成先後經陳葆真教授及何傳馨先生提供諸多寶貴的意見，特此申謝。

作者任職於國立歷史博物館研究組