

「郎與多麗」： 清代文人畫像文本的抒情演繹與近世意涵*

毛文芳**

摘要

清代文人留有許多畫像文本，有一種文人像主旁侍艷色麗妹的類型畫像，本文稱作「郎與多麗」的主題圖式，十分令人矚目。就圖面而言，似乎迥異於陳洪綬那樣抒情意味的〈自畫像〉，然檢視題詠，又頗可與詩歌的抒情傳統相綰結，其中圖文關涉的不僅是物質與感官慾望的領域而已，像中文人之於姝麗，或具綺靡行樂的艷情，或具隱祕曲釋的幽情，或具愧悔解悟的禪情，當觀者為畫像題下：「此情追憶處」、「從此便無情」、「共道安仁情太劇」、「忘情非我輩」、「三生一夢坐多情」等詩句時，這些同名而異義的「情」潛藏在文人心裡的思維究竟如何？視覺觀看與思維想像間的辯證如何？一幅紀實具像的視覺圖畫如何呈現抒情向度？題識如何一端連結畫像，一端變衍於中國淵源流長的抒情傳統？本文挪借邏輯推理方法的一個語彙：「演繹」，廣蒐察考大量清代「郎與多麗」的主題圖式及題詠文字，為向以寫真具象為訴求之文人畫像文本的抒情意涵略作演示、鋪陳、推闡及細繹。其次，本文透過論析清代「郎與多麗」類型畫像聚合而成的大型文本，觀其抒情演繹如何迎拒傳統，及在詩學脈絡中的可能位置，為近世文化的變衍意涵試進一解。

關鍵詞：郎與多麗、文人畫像、抒情演繹、近世意涵

* 拙文初稿曾宣讀於「『2012 近世意象與文化轉型』國際學術研討會」（中正大學中文系主辦，臺灣：嘉義，2012 年 11 月 29-30 日），承蒙新加坡國立大學中文系蕭馳教授評議，慷慨惠賜許多寶貴意見，筆者悉依蕭教授高見一一增補修潤，將於行文適當處註解說明。會中又蒙故宮博物院書畫處陳韻如博士、南京博物院藝術研究所萬新華所長二位不吝賜教，拙文皆據以補入。又本文業經兩位匿名審查教授惠賜審查意見，筆者皆一一據以修竣而成現稿，特此向以上諸位教授致以萬分謝意。

** 臺灣中正大學中國文學系教授兼學報總編輯。

導論

一、開場：〈郎與多麗圖〉

清代詩人朱昆田（1652-1699）曾有一組題畫詩〈題郎與多麗圖五首〉，引詩如下：

文人武士載連車，把筆彎弓盡不如。戰罷鐵衣才卸却，又鋪匹練草軍書。
一榻橫眠不據鞍，腰間革帶十圍寬。疑君面有封侯骨，拂袖如何便去官。
漫說佳人絕世無，繞身一一姓名姝。更看意氣龐豪甚，滿耳金銀立固姑。
我見猶憐未可期，別裝金屋貯蛾眉。牛車塵尾須更樣，莫似王郎見事遲。
鐘乳金釵興未忘，溫柔鄉勝白雲鄉。人生樂事無如此，不羨朝靴趁曉霜。¹

〈郎與多麗圖〉明陳這是一幅男士置身於群姝之間的圖畫，題名直接將男士與麗姝相互連結，以強化這種畫像的構圖程式。作者採取夾敘夾議的筆法，前二詩描寫這位像主所具有武職罷官的身份。第三詩開始進入本幅畫像的視覺景觀，詩意緊扣「郎與多麗」的主題而發。第四首詩引東晉王導的故實戲謔像主蓄養多麗可能引發的妒婦危機。²第五首詩起句：「鐘乳金釵」，前者指強健體魄的服食，後者為女性整髮用的簪釵，雖實指物質，亦可以色情暗想女性的身體髮鬢，故而推導出溫柔鄉更勝仙鄉的意涵，人生之樂無過於享擁美色，於此則不羨朝靴登第而願及時享歡。

清代文人畫像題裁多樣化，大抵以標榜政治功業、表徵倫理孝誼、形塑文化形象等符合主流價值的畫像為大宗。然而主流題裁之外，如上引〈郎與多麗圖〉一般與逸樂綺想有關的畫像結構：一位像主，身旁有麗姝陪侍，筆者姑借以名此類畫像為「郎與多麗」圖式。宋元以來的人物畫不乏描繪人物休閒愉悅的生活細節，但罕見以「寫照」概念將個人化標誌融入詩情畫意的景致中。明中葉以降，標榜特定人物的畫像，隨著時代推進，逐漸擺脫了明初嚴肅的政治思維，以突出畫中人的形貌與身份，圖面的意義將取決於被描繪的像主是誰而定。³如上述的畫像類型：以一位文人（郎）作為圖面核心，身旁一或多位美人（多麗）為配角，又將書、酒、樂作為觀景之具，用以演示鋪展畫中文人的行樂生活，極易引

¹ 引自朱昆田：《笛漁小稿》，收入朱彝尊撰：《曝書亭全集》（臺北：中華書局，1972），第三冊，附錄，卷8，3a。

² 此處用的是《世說新語·輕詆》中王導懼內又喜美色的典故。

³ 關於明代行樂圖的發見，參見拙著《圖成行樂—明清文人畫像題詠析論》（臺北：臺灣學生書局，2008），〈導論編〉「壹、明清時期的文人畫像：行樂圖」，頁1-14。

發觀者無邊的綺想，成為清代文士表彰自我的一種鮮明特徵，可視為強調個人主義之近世文化的一項產出。

有趣的是，「郎與多麗」圖式的類型畫像題詩，似乎不約而同出現了一種微細聲音，例如：「花解歡時語，鶯調醉後歌。此情追憶處，錦瑟尚清和。」（汪霏題詩）「不向仙洲求鳳髓，金徽從此便無情。」（顧嗣立題詩）「共道安仁情太劇，可堪重促鬢毛疏。」（施閏章題詩）「忘情非我輩，忍復聽雲□。」（梁清標）「三生一夢坐多情，謫向江湖是酒星。」（查慎行題詩）以上諸家針對不同畫像的題詩詩句，皆安置一個「情」字在其中，那麼這些文人個像的詩畫文本若由抒情的角度探察，將會有如何的發現？

二、詩與畫的抒情特性

〈毛詩序〉「在心為志」與「情動於中」，預示了中國詩學傳統「言志」（感物吟志）、「抒情」（發憤抒情）的本質蘊含。⁴中國詩歌言志抒情的特質，自 1971 年陳世驥發表〈中國的抒情傳統〉一文後，有了更精微的闡析，⁵以外在物象世界引發感動的當下經驗作為表現內容。這個傳統始於對後世抒情模式有莫大影響的《詩經》：「瀟灑著個人弦音，含有人類日常的掛慮和切身的某種哀求」；而《楚辭》以各式各樣的祭歌、頌詞、悲詩、悼亡詩，用以發洩焦慮、慘戚、哀求的詩歌，則是「切身地反映的自我影像」，而將中國的抒情傳統定位於「自我傾訴」；⁶至於《古詩十九首》則以其高度個人化的方式表現內在體驗，感歎時光流逝、離情別緒與聲名的虛無，總以「自省模式」開啟中國詩歌的抒情道路。⁷王德威教授回應上述觀點，以為中國文學的流變自詩騷以降，抒情一直是文學想像和藝術實踐裡的重要課題之一。「抒情」的「情」帶出中國古典文藝對主體的特殊觀照：內燦、外緣；官能、形上；感物、感悟；性情、本心；壯懷激烈、纏綿悱惻……，將主體觀悟與文藝實踐合一。⁸高友工將詩歌「言志」本質提煉而得的「抒情」特性，拉至更高的美學層

⁴ 參見高友工：〈中國敘述傳統中的抒情境界——《紅樓夢》與《儒林外史》讀法〉一文，收錄於《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2011 年），頁 353-355。

⁵ 陳世驥：〈中國的抒情傳統〉一文，收入氏著：《陳世驥文存》，臺北：志文出版社，1972。

⁶ 同前註，陳世驥：〈中國的抒情傳統〉，頁 32。《詩經》創造抒情模式，另參張氏更早發表的〈原興：兼論中國文學的特質〉，收入柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》（臺北：臺大出版中心，2009）上冊，頁 19-52。

⁷ 承蒙蕭馳教授提醒，中國抒情傳統於詩騷之外，另有一個重要源頭：〈古詩十九首〉。詳參高友工〈〈古詩十九首〉與自省美典〉，收入同註 6，柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》，上冊，頁 223-245，以及同書所收柯慶明：〈從「現實反應」到「抒情表現」——略論〈古詩十九首〉與中國詩歌的發展〉，頁 247-269。

⁸ 參見王德威：《現代抒情傳統四論》（臺北：臺大出版中心，2011 年），〈序〉，頁 1-2。

次，以為「中國美學傳統，先後專注於音樂、詩歌、繪畫，儘管有其文類的多樣性和詮釋中的種種爭議，卻揭示出某些恒常不變的特徵，……調之抒情美學。」⁹

詩歌的抒情特性因而可用以觀照繪畫的範疇。繪畫發展初期以鑑戒功能為主的人物畫，被認為不適合成為一種抒情藝術，這類繪畫主要指向對「外化世界」的一種投射；畫家被期待盡其技藝之所能，實現一個原型到畫作「逼真」的轉化，此一美學的根本是描寫性或敘述性的，繪畫在此階段既無法內化，也不能象意，故而與抒情原則相對立。¹⁰高友工在探討抒情性的時候，特別注意「內化」與「外化」的問題。¹¹繪畫作為一種抒情藝術，是山水畫轉化為一種自我表現的理想型式，以及文人畫創造出筆墨的象徵系統，這個時期大約在宋代。及至南宋，人性化、個人化，具自我表現的山水小品占了優勢地位，更能充分識別抒情美學的內化成分。¹²兩宋山水畫對自然山川的內化性轉變，北宋文人畫以書法性筆墨寓興寫意，南宋畫院以詩題入畫擢才而興起畫家對詩意畫面的追求，元明畫家更廣闊的象徵性畫風，凡此皆為中國畫史注入了抒情元素，這些潛在元素使得當水墨畫法從寫實系統掙脫出來之後，不以追求物態形似為目標，而以振筆速率、下筆角度、用墨濃淡以及落墨輕重等書法性筆墨營造視覺意象，如此一來，繪畫便與詩人用文字意象表達自我胸懷的抒情理念，幾乎異曲同工。

筆者上文藉助前輩學者的觀點，梳理了中國詩歌的抒情傳統與中世以降繪畫抒情意涵的表現。就繪畫一面而言，畫家處理自然山水、四君子或勝景所採取的內省手法，將如何運用在向以鑒戒教化、逼真寫實為訴求的人物畫像呢？事實上，宋代以後，人物畫像的抒情意涵部份已由戒鑑功能脫逸而出，例如南宋馬麟的〈靜聽松風圖〉〔圖1〕，造景松枝虬勁奇趣，枝葉飄灑，畫中高士斜倚松根，衣襟微開，翹著左腿，姿態悠閑。畫家仔細描繪高士的表情，臉側向左邊，眼睛卻朝向風來的右邊，還特別畫出耳朵，似乎凝神傾聽



〔圖1〕〔南宋〕馬麟繪〈靜聽松風圖〉
(軸)(局部)

⁹ 引自高友工：〈中國抒情美學〉，同註4，頁587-638。

¹⁰ 本段觀點，參引自同前註，頁587-638。

¹¹ 參引自同前註，頁630。

¹² 參引自同前註，頁630-632。



〔圖2〕〔明〕陳洪綬繪〈自畫像〉

（頁）

松濤的窸窣聲響，強化「聽」的意象。畫家在此突出了一種人物精神「內化」的繪製企圖。然畫中文士並無確指，以致該圖並非一幅畫像。至若晚明陳洪綬所繪〈自畫像〉〔圖2〕，被視為明末變形主義的代表作，設色明艷，人物造型怪異，五官滑稽變形，呈現出一種奇誕古拙的意趣，該圖擺脫「標榜」與「紀實」的訴求而向抒情意涵轉化，其深度內省以自我描繪的成份，無疑地已具有濃厚的抒情意涵。

三、本文論題的提出

回到以姝麗為襯之「郎與多麗」構圖程式的文人畫像文本，就圖面而言，似乎迥異於陳洪綬那樣抒情意味的自畫像，然檢視題詠，又頗可與詩歌的抒情傳統相綰結，總體而言，「郎與多麗」圖式及題詠可視為一個大型文本，其中圖文關涉的不僅是物質與感官慾望的領域而已，畫像中的文人之於姝麗，或具綺靡行樂的艷情，或具隱祕曲釋的幽情，或具愧悔解悟的禪情，當觀者為畫像題下：「此情追憶處」、「從此便無情」、「共道安仁情太劇」、「忘情非我輩」、「三生一夢坐多情」等詩句時，筆者欲進一步扣問：他們看到了什麼畫面？產生了什麼想像？這些同名而異義的「情」潛藏在文人心裡的思維究竟如何？視覺觀看與思維想像間的辯證如何？一幅紀實具像的視覺圖畫如何呈現抒情向度？抒情元素如何被建構與植入？「情」所蘊含的內外環節為何？題識如何一端連結畫像，一端變衍於中國淵源流長的抒情傳統？其與中國漫長的抒情傳統是否有著絲履扣連的微妙關係？

再者，中國「近世」可謂一個具有遼闊時空延展性的時間概念，被定位為邁向現代化的關鍵性階段，不僅政治、經濟、社會有著迥異於上古、中古時期的樣貌，立於不同制高點以觀照近世之社會結構、經濟制度、文化質性、個人意識等複雜因素，文化型態已產生了結構性轉移，中國的「現代化」往往溯源至此。顯而易見地，中國近世已邁入視覺文化的時代，誕生了視覺文本化與文本視覺化的新興環境，透過筆繪的畫蹟、版畫；或攝影鏡頭、廣告、照片等平面圖像，可以綰合一直存在論述中零散與斷裂的文字意象，而意蘊豐富的文字意象亦可以圖像補充之。筆者長期以來，一直集中心力以畫像題詠作為視角，試圖由心靈意象、視覺接受、文學社會等層面探索明清的文人文化，這些現象應與近世文化

的特質進行聯結，期以伸入微不足道的論題內部，推繹其來龍去脈，併入更大的時代變衍架構中尋思。「郎與多麗」圖式的畫像文本彼此聚合、離散及轉遞，畫家／作家如何以圖像建構／文學書寫進退於傳統並迎拒時代新變中進行表述？在因應巨變蘊積而成的思想衝擊下，如何形塑具體可感的心靈樣式用以叩應近世文化？又如何於新舊價值彼此折衝的框架中尋出路？¹³

本文挪借邏輯推理方法的一個語彙：「演繹」，廣蒐察考大量清代「郎與多麗」的主題圖式及題詠文字，為向以寫真具象為訴求之文人畫像文本的抒情意涵略作演示、鋪陳、推闡及細繹。其次，本文誠為一項初步的策略性嘗試，文末試舉龔自珍對古典抒情傳統疏離的新異特性作一參照，透過論析清代「郎與多麗」這種類型畫像聚合而成的大型文本，觀其抒情演繹如何迎拒傳統，及在詩學脈絡中的可能位置，為近世文化的變衍意涵試進一解。

壹、艷情行樂：三好

一、物質性元素與感官訴求

明末陳洪綬繪〈何天章行樂圖〉，畫蹟現藏蘇州博物館。¹⁴圖畫為橫卷，開卷近處有園石數塊，畫中共 3 人，畫幅右側的像主何天章面向觀眾，盤膝席地，輕閒坐於松枝拖曳成蔭的兩棵古松之下，身後有太湖石一列，像主左手臂擱於石桌，桌上有一瓶菊花，準備就緒的筆、硯、盂，以及一幅由獸形銅鎮壓著攤展開的生絹，等待像主詩興一至隨即提筆為文。畫幅中間有一位歌姬，亦如何天章一般面向觀眾，坐於蕉葉上，雲髻簪花，窄袖寬服，羅綺輕盈，飄帶緋垂，環珮丁璫，兩手一上下地握持一柄宮扇遮胸，扇面上梅枝盛開，具畫中有畫的韻致，雅麗穠艷，雍容華貴，有唐人風度。畫幅左側又一樂女，側面跪坐於蕉葉上，吹簫伴奏。其身後有一火爐，溫酒一壺，旁邊還有一個裂磁酒罈。2 女身後的中景是一池池塘，碎石砌邊，遠處竹林在望。全畫為一位像主及兩位姬妾於私人庭園管吹吟歌的構圖，用文學、音樂、美酒鋪敘一個行樂景致〔圖 3〕。

另一位文士南生魯有一套寫真圖，為著名畫家謝彬（1602-?）繪、劉復補圖，吳梅村

¹³ 本系於 2012 年 11 月 29-30 日籌辦之「『2012 近世意象與文化轉型』國際學術研討會」，該會議的宗旨與議題主軸定位於「近世意象」與「文化轉型」。當初向各界提出申請的計畫書為筆者所撰寫，而筆者近年的研究範疇與重心，恰可含括於上項會議的主題架構之下，乃筆者亟欲探索的學術進路。

¹⁴ 筆者曾於 2009 年獲蘇博館員協助，入館見得畫蹟，並採錄諸家題跋。

(1609-1671) 作〈南生魯六真圖歌〉序引曰：



〔圖3〕〔明〕陳洪綬繪〈何天章行樂圖〉(卷)

絹本，設色，25.3*163.2cm，現藏於蘇州市博物館

山東南生魯，官浙之觀察，命謝彬畫己像，而劉復補山水，凡六圖。其一坐方褥，聽兩姬搗箏、吹洞簫。其一焚香彈琴，流泉瀉階下，旁一姬聽倦倚石。……予為作六真圖歌，鑒之石土，覽者可以知其志矣。¹⁵

由序文推測，應係一套 6 幅冊頁的寫真圖，惜畫蹟不存，梅村序引可知各圖的大致概貌，並一一對圖題詩。第 1 圖題詩曰：「長身玉立于思翁，美人促柱彈春風。一聲兩聲玉簫急，吹落碧桃無數紅。」指稱畫面：玉立長身鬚髯飄動的南生魯，坐於碧桃樹下之方褥，兩姬一搗箏、一吹簫。第二圖題詩曰：「旁有一姝嬌倚扇，聽君手拂湘妃怨。抱琴危坐鬚飄然，知入清徽廣陵散。」畫中的南生魯焚香彈琴於戶外，有流泉瀉於階下，一姬搖扇倚石諦聽。再看陳維崧有一題詞：〈沁園春 為雪持題像即次原韻〉，小字注曰：「像作大雪中數燕姬箏琶夾侍」，詞有句曰：「圖成行樂」，¹⁶明確地將美色、音樂作為這幅行樂圖的重要元素。

宮廷畫家禹之鼎曾繪製一幅行樂圖式的肖像畫：〈牟司馬像〉，牟司馬正面側身坐于榻上，衣紋以蘭葉描，面部赭色渲染，稍見凹凸。左下繪一撫琴女子，工謹秀雅，神采奕奕。器物明麗而不失雅，禹之鼎題曰：「俠骨嵯峨興未孱，平生意氣海漫漫。閒來看劍新成曲，付與佳人錦瑟彈。司馬牟先生命寫照，並屬補景。余漫檢唐相國權公德輿贈王司直詩為題。」更早，禹之鼎另繪一幅〈喬元之三好圖〉〔圖 4〕，畫蹟現藏南京博物院。¹⁷畫中的喬元之白面從容，倚几踞榻而坐，右手攤展書冊，榻後桌案書卷疊高，左前方 3 名女樂分別撥弄

¹⁵ 吳梅村：〈南生魯六真圖歌并引〉，參見《梅村家藏稿》（臺北：臺灣學生書局，1975）第 1 冊，卷 3，頁 4b-5a，總頁 98-99。下引梅村詩句皆引自於此。

¹⁶ 引自陳維崧：《陳迦陵文集》（全 2 冊）（四部叢刊初編集部，第 281-282 冊，上海涵芬樓影印惠立堂本，據商務印書館 1926 年版重印，上海：上海書店，1989），卷 25，頁 5b。

¹⁷ 筆者曾於 2005 年赴南京博物院，幸蒙凌波主任與館方人員親切接待，得親見喬元之〈少壯三好圖〉，又賴舍弟毛明華博士協助採錄題跋。

絲竹按拍彈唱，右側兩位女侍合抬一罈酒。畫家以書籍、女樂、酒罈直指畫題：「三好」，



〔圖 4〕〔清〕禹之鼎繪〈喬元之三好圖〉

紙本，設色，107.1*36.5cm，現藏於南京博物院

具現像主的生活意趣。像主幾乎十分正面的臉部寫真以赭色勾染細膩，稍見凹凸，又以各種橫斜直弧之蘭葉線描表現像主輕閒歇坐身姿造成的袍服皺摺，勾勒像主豪宕不拘的清逸性格。歌吹彈唱的華衣女樂與力抬酒罈的粗布侍女兩組女像，用筆工整，設色清麗。畫家以一前一後的桌几、左靜右動的女像姿儀，營造既均衡又有變化的畫面結構。案頭文玩與桌几椅榻杌凳等傢俱的多樣化造型，突顯畫家以寫真為基礎與秀媚古雅的畫風。無獨有偶，康熙名士汪懋麟亦有一幅出於禹氏之手的同題畫像〈三好圖〉，畫中像主坐擁群書，並美酒其旁，群姬挾箏琶度曲，為畫像敷染旖旎無邊的色彩，這兩幅相同主題的文人畫像，均取典於南朝人物蕭琛之故實，以書、酒、樂寓意「三好」。二人不約而同選擇〈三好圖〉作為個人寫照的訴求，似乎是當時流行的畫像主題。

以上略舉幾幅畫像，如：〈何天章行樂圖〉、〈南生魯六真圖〉、〈牟司馬像〉、〈三好圖〉等，皆與前引朱昆田所題詠的〈郎與多麗圖〉異曲而同工，大抵為侍妾在旁的文人寫照，皆採取與〈三好圖〉相類的主題構式，畫中通常佈置與文娛活動相關的書、酒、樂等物質作為襯景元素，而像主身旁的艷色則是畫像的感官性訴求，引發觀者無邊的艷情聯想，據以勾描文人逸樂生活的側影。¹⁸

二、創作活動中的女校書

¹⁸ 筆者關於艷情畫像的論述已有積累，部份收入同註3，拙著：《圖成行樂—明清文人畫像題詠析論》一書。另，筆者曾撰寫〈三好：清代文人畫像觀看的一個側面〉一文，發表於「第七屆國際暨第十二屆全國清代學術研討會」（臺灣：高雄，國立中山大學中文系主辦，2012年11月17-18日），不擬在此覆述太多過去的研究，故本節篇幅相對較少，詳細闡述，敬請相互參看。

與〈三好圖〉相類的畫像不勝枚舉，康熙 17 年釋大汕繪〈迦陵填詞圖〉即為一例〔圖 5〕。該畫構圖非常簡單，畫家著力描寫左右兩個人物及其持物之外，並未作任何背景的刻



〔圖 5〕〔清〕釋大汕繪〈迦陵填詞圖〉（版畫）／乾隆拓本

摺裝 1 函，頁首，現藏於北京大學圖書館古籍善本特藏室

畫。右方的男性人物是 54 歲的像主陳維崧，席地而坐，左腳直伸，左手以指拈鬚，執筆的右手擱在屈起的右膝上，膝上攤展一張空白的棉紙，身旁蓆上放著書冊，以及墨、硯、水滴等文具，以及一個疑似酒盞的容器。而在「掀髯露頂」的像主陳維崧身旁布置一名指拈洞簫的侍坐麗人，是歌僮出身的紫雲，紫雲頭梳雲髻，著服瘦削，肩肘的衣帶環繞垂落及地，柔弱飄逸，眉目低垂，神情專注，45 度身形微傾，與右方陳維崧偉岸高揚的男主角形象成一鮮明對比，紫雲席地盤坐於芭蕉葉上，雙手指按一柄管簫，恰如其分地勾勒其為詞人和樂度曲的角色。此畫亦以「三好」：文學、音樂、美酒為清初陽羨派詞宗塑造一個典型形象並描繪其填詞的創作活動。

〈迦陵填詞圖〉眾多題識中，朱彝尊（1629-1708）為陳維崧所填的一闕詞最具代表，詞曰：

擅詞場、飛揚跋扈，前身可是青兕。風煙一壑家陽羨，最好竹山鄉里。攜硯几，坐罨畫、溪陰裊裊珠藤翠。人生快意。但紫笋烹泉，銀箏侑酒，此外撻閒事。空中語，想出空中姝麗，圖來菱角雙髻。樂章琴趣三千調，作者古今能幾。團扇底，也直得、樽前記曲呼娘子。旗亭藥市。聽江北江南，歌塵到處，柳下井

華水。¹⁹

上片一開始即點出迦陵詞風：以「青兕」聯想辛棄疾，取杜甫贈李白句：「痛飲狂歌空度日，飛揚跋扈為誰雄？」用讚詞風頗尚稼軒、豪壯風格著稱的維崧詞。維崧與南宋遺民詞人蔣捷竹山同一鄉里：陽羨，於花蕾如珠串的罨畫溪旁，烹泉煮茶，攜硯佈几，聽歌女彈奏銀箏，佐酒助興，恰是詞人閒適快意生活的寫照。下片進入對填詞者與侍者的想像，詞人追尋文學靈感如空中抓語，就像畫家對空捕捉麗影，以筆繪出雙髻侍兒。正如宋代多產詞家柳永撰《樂章集》、黃庭堅撰《山谷琴趣外篇》一樣，陳維崧大量的詞作，有賴真實人生中這位記曲侍兒的協助，江北江南、柳下井邊，一路歌吹傳播。²⁰朱氏題畫詞，後有陳世焜評曰：「將其年一身心事繪出。……二公同一用意，相知之深，兩人有心相印者。」²¹與迦陵維繫長期友誼的竹垞，以相知之心彼此印合，道出維崧一身心事。²²

〈三好圖〉的麗姝除了提供音樂的功能外，〈迦陵填詞圖〉那位旁侍的佳人紫雲則多了協助創作活動的女校書功能。與此相類者，另有一幅擁有多人題詠的王黃湄畫像：〈烏絲紅袖圖〉，陳恭尹題詩曰：「花雨林煙自暮朝，清溪流水入紅橋。蠻牋捧出纖纖手，如此詩人未寂寥。」²³陪侍美人的纖纖玉手捧出蜀地名貴的彩箋，一掃詩人寂寥。「紅袖」指紅色衣袖，「烏絲」是烏絲欄，指上下以烏絲朱墨界行成欄線的絹素，或直稱墨線格子的箋紙，二者皆為物質，前者借指美人，後者借指才子，這樣的畫像主題與創作活動息息相關，一如梁佩蘭詩句所云：「侍兒重索羅浮繭，學製麻姑蛺蝶裙」、「憑將一幅烏絲卷，識得黃門萬古人」，²⁴前者是紅袖侍兒捧箋，後者是像主以烏絲古流芳。

麗姝侍側的文人畫像圖式：「郎與多麗」，在清代成為流行的題材，即使如汪懋麟標榜齋閣的個人小像：〈百尺梧桐閣圖〉，亦不脫如此構圖。通讀徐乾學〈題汪蛟門小像〉全詩，那似曾相識的〈三好圖〉物質性元素又在圖中具現：「玉軸牙籤萬卷聚」（書）、「旁有女史顏如花」（色）、「手撥桐峰五十絃」（樂）。²⁵孫枝蔚題詞〈鷓鴣天 又 題汪李舍人小像二□有序〉，詞序曰：

¹⁹ 詳參葉元章、鍾夏選註：《朱彝尊選集》（上海：上海古籍出版社，1991），頁300-301。

²⁰ 同前註，頁83-84。書中對朱氏該詞作了詳盡的註解，筆者本段詞意的詮釋，實得力於此。

²¹ 陳世焜：《雲韶集》抄本，引自同前註，頁303。

²² 關於此圖，筆者曾有細論專文：〈長鬣飄蕭、雲鬟窈窕：陳維崧〈迦陵填詞圖〉題詠〉，收入同註3，拙著：《圖成行樂》，第五論。

²³ 引自陳恭尹撰：《獨漉堂詩集》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1994），1413冊，卷9，《唱和集》卷1，〈題烏絲紅袖圖為王黃湄都諫〉，頁128。

²⁴ 引自梁佩蘭：《六莹堂集》，收入《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化出版社，1995），255冊，卷8，〈題王黃湄給諫紅袖烏絲圖〉，頁378。

²⁵ 引自徐乾學：《憺園文集》，收入同註23，《續修四庫全書》，1412冊，卷7，〈題汪蛟門小像〉，頁396。

圖中主人，獨坐高閣中，復有美人于□下，抱錦瑟而立。蓋季角名其讀書之閣曰：百尺梧桐閣；又名其所作詩餘曰：錦瑟詞。遇善畫者禹生，因為作此圖也。

26

構圖以百尺梧桐樹及齋閣為主景訴求，汪懋麟為風流詞人，故孫氏句曰：「揮毫才子何殊鳳，抱瑟佳人即是凰」，揮毫才子的像主與抱瑟而立的佳人，成為這幅畫像非常鮮明的程式化符號。尤侗題詞曰：「二十五絃彈夜月，花間錦瑟橫陳。春風鬢影看文君，一窗三婦艷，誰雨復誰雲。」夜月花間彈絃，一窗三艷可雲雨，為該幅圖面加入了時間、襯景與佳麗數量等圖像元素，並為這種場景定義為「情深聊爾爾，才妙漫云云」。²⁷陳廷敬〈題汪蛟門百尺梧桐閣圖〉詩曰：

別館秀雲木，碧梧散層陰。高閣與之齊，登茲靜客心。映簾出修枝，開窗面平林。清暉滿瑤席，含情託書琴。美人獨晤言，舉世難知音。²⁸

陳詩為這幅〈百尺梧桐閣圖〉勾描了物象陳設，詩末特別點出獨與晤言的美人是舉世難得的知音，藉以回應「含情託書琴」的意涵，如此一來，書齋正是與像主創作與書寫形象連結而成的重要空間。尤侗的「情深」聊爾爾、陳廷敬的「含情」託書琴，所指皆係美人晤對解語的知音之情。

貳、幽情曲釋：花與夢

順著上文所論，畫中美人其實就是像主晤對的解語知音，「解語花」是文人對紅粉知己的代稱，以下試論文人畫像中的「花」。

一、閱讀與花

²⁶ 引自孫枝蔚：《溉堂詩餘》，收入同註23，《續修四庫全書》，1407冊，卷1，頁639。

²⁷ 引自尤侗：《百末詞》，收入同註23，《續修四庫全書》，1407冊，卷3，頁135。

²⁸ 引自陳廷敬：《午亭集》，收入《四庫全書存目叢書補編》（濟南：齊魯書社，2001），第78冊，卷7，頁514。

前文提及王黃湄畫像〈烏絲紅袖圖〉，查慎行題詩曰：

十級丹梯百媚城，小欄高下得芳情。美人一笑花齊放，為報毫端鍊句成。²⁹

詩人以欣羨的口吻讚揚像主登上丹梯喻指的仕宦之路，同時也進入一座擁有百媚的城樓，美人綻放笑顏一如百花齊放，像主便以毫端鍊句以回報這種美人纖手捧箋的「芳情」。查氏題詩把我們帶到文人畫像程式中另一組符號關係：「美人」與「花」的繫連裡。康熙 4 年，32 歲的王漁洋遷官赴京前，留下幾幅畫像，幾乎都以「花」為襯景。據方文〈又題王貽上看花圖〉一詩曰：

水部梅花事已非，法曹吟閣尚依稀。新年聞說蕃釐觀，芍藥重開金帶圍。³⁰

本詩開首便點出此時適逢脫離梅花盛開之冬季，時任揚州法曹的王漁洋依稀於書閣中吟詠如舊，唯在新春時節裡，造訪花園裡綻開新蕊的芍藥。另有一幅〈梅華讀書圖〉，汪懋麟〈題阮亭先生梅華讀書圖〉詩曰：

倒著春風白接羅，琉璃六尺坐題詩。揚州繡麗無佗好，只愛官梅一兩枝。³¹

同樣也是王士禛揚州任官時期的一幅畫像。汪懋麟看著身著白色常服坐於光潔書屋的像主，陶醉於吟詠的世界裡，繁華富麗的揚州景致似乎不足以吸引他，他只愛齋室外橫斜的兩枝梅花。揚州時期的詞友孫枝蔚亦有〈題王貽上小像〉，詩曰：

又見濟南詩賦才，繙書長是廢啣盃。休文清瘦誰相似，只有何郎屋角梅。³²

詩人推崇濟南名士漁洋的詩才，直接將漁洋比擬為其所吟詠的對象——梅。

以上幾幅畫像與題詠皆以「花」的意象形塑漁洋，誠如汪懋麟一首詞所形容的他：「花前作賦，醉裡填詞」，³³標舉「花」在文人閱讀書寫活動中的重要性，畫家將「花」安排成畫像的重要元素，俾揚州文友們儘情對這位年輕詩人的文學形象進行浪漫的描摹。

²⁹ 引自查慎行：《敬業堂集》，收入同註 16，「四部叢刊初編集部」，卷 6，頁 13a。

³⁰ 引自方文：《畬山續集》，收入同註 23，《續修四庫全書》，第 1400 冊，卷 5，頁 288。

³¹ 引自汪懋麟：《百尺梧桐閣集》，收入同註 24，《四庫全書存目叢書》，第 241 冊，卷 3，頁 514。

³² 引自孫枝蔚：《溉堂詩集》〈前集〉，同註 26，卷 9，頁 396。

³³ 參見汪懋麟：〈春從天上來 奉懷禮部王阮亭先生〉一詞，《錦瑟詞》，同註 23，《續修四庫全書》，第 1725 冊，卷下，長調，頁 276。

二、載花與仙夢

王士禛畫像營造閱讀氛圍的重要物質元素：「花」，似在不同畫像中有所轉譯。我們從「花」入手先讀一首查慎行的題畫詩〈題又微姪載花圖小影〉，詩曰：

落魄江湖不計年，風流別是一生緣。桃根桃葉無顏色，迴避儂家載酒船。³⁴

這是一首查慎行為姪兒查又微小像〈載花圖〉的題詩，詩中勾描這位小輩平生的風流形象，桃葉是東晉王子敬曾為作歌的愛妾，桃根亦為歌女。後二句運用雙關，以毫無顏彩的桃根桃葉比擬姿色平庸的歌姬，難登吾家侄兒的載酒船。由此推知：〈載花圖〉應是一艘以像主查又微為核心載著「花」卉、「酒」客與美「色」遊河的船隻，「花」在這幅畫像的觀看中，顯然是個指稱歌姬美色的密碼，那麼這幅〈載花圖〉與題詩，便成了一個充滿隱喻的文本。查慎行的題詩喜把文人畫像的想像程式置於「美人」與「花」的符號繫連關係裡，這種符號關係在詩學傳統中如何轉譯？

作為祭典儀式裡的貢品或薰香，《楚辭》已有簪花的記載，因對青春美好的謳歌與感懷，並取花卉與美人容貌相互映照作聯結，產生了後代女子時令簪花的風俗，《全唐詩》載錄著許多與簪花相關的作品。源自於祭儀、馨獻與風俗等「簪花」的意蘊，聚焦於「美人」與「花」的並列關係時，便滋衍出幽情的意義面向，³⁵這些意義的承載與擴充，深化了「美人」與「花」的符號交互性內涵。例如：《詩經》中花卉與美人並列排比的修辭手法比比皆是，像〈桃夭〉篇具有花卉與美人代換的詩想，五代《花間集》諸詞家作品多所繼承，宋代詠物詞名家周邦彥〈六醜 薔薇謝後作〉，更是造意新奇，花想美人的綺艷之作，³⁶清人觀想畫像題寫歌詠時，遂用「美人」與「花」這個長期積淀的符號繫連關係乃屬必然。回到查慎行的作品，查氏另有一首相類的題像詩：〈戲題陳叔毅桃葉渡江圖小照二首〉，詩曰：

³⁴ 引自《敬業堂集》，同註29，卷23，頁21b。

³⁵ 關於簪花風俗的成因、意涵及發展，詳參楊仁愷：《簪花仕女圖研究》（北京：朝花美術出版社，1962）。另亦可參徐書城：〈從《紈扇仕女圖》、《簪花仕女圖》略談唐人仕女畫〉，《文物》總290期（1980.07），頁73。邱稚亘：〈「楊升庵簪花圖軸」在陳洪綬簪花人物畫中的定位〉，《議藝分子》第4期（2002.03），頁50-52。

³⁶ 感謝蕭馳教授提醒筆者補充詩歌史「美人」與「花」並列關係的書寫傳統。

三生一夢坐多情，謫向江湖是酒星。桃葉桃根雙姊妹，可堪隨汝作浮萍。詞賦江關漸白頭，情人扶上木蘭舟。殷勤聽唱公無渡，不為風波也合休。³⁷

這位陳叔毅與上述查又微於詩人筆下的形象如出一轍。由詩意推敲可得，像主嗜「酒」，彷彿是顛降謫人間的酒旗星，圖中應繪有一艘載著像主偕同桃葉、桃根雙姊妹充滿歌樂之聲的木蘭舟，任著歌娛歡樂以盡興，遂讓渡河時江湖顛簸的風波暫時休止。這幅畫題為〈桃葉渡江圖〉，其中與「花」相關的詞語：「桃葉」，被織以王子敬愛妾之名而為密碼；又以「浮萍」連結歌姬的流盪人生，整幅畫像的視覺傳達，復以舟行展示一種「酒」、「色」作用下心旌搖盪的動態美感。

上述兩首詩，傳達出一種雖如夢境卻是前世今生命定的緣份，這種存在於風流文人與飄泊歌姬之間透過「花」作隱喻媒介的觀看與歌頌，抒發了一種「情」，一如本詩首句「三生一夢坐多情」與前詩首句「風流別是一生緣」，可以互文形式相互補充兩位像主的風流情緣。以舟船載花渡河是個清代文人畫像常用的題裁，顧嗣立〈題石谷子畫狄庶常立人歸舟載花圖四首〉一詩提及：

名花才子品相當，不數朱櫻與綠楊。滿載占將春色去，分明少伯五湖航。
別有昌州香國天，（小字：昌州海棠獨香）平生四恨亦徒然。齊奴若肯輸金屋，
好竊香爐到紫絳。（小字：石季倫見海棠歎曰：汝若能香，當以金屋貯汝。）
故園百卉定含愁，俗李粗桃各自羞。莫更順風江北去，讓他芍藥在揚州。（小
字注：放翁詩：若使海棠根可移，揚州芍藥應羞死。）
雨中月下見猶憐，貼梗垂絲著意妍。蝴蝶不知花睡去，雙雙引夢畫圖邊。³⁸

這幅畫是清初名畫家王翬為狄立人所繪的〈歸舟載花圖〉，與上述二畫的構圖與立意頗為類似。第一首開篇先將名花與才子對舉，無數紅杏與嫋柔綠楊既補充首句的「名花」用以借代美人，又實指下句的景象：舟中滿載春色繽紛的花卉遊河，彷彿范蠡攜著西施五湖四海的翩航。第二首以降則專寫海棠。先寫香事，引宋代受范仲淹器重的才子彭乘曾言生平第四恨為「海棠無香」，既知昌州海棠獨香，便減去一椿憾事。其次再引小名為齊奴的石崇與海棠一段關於「金屋藏嬌」的對話。第三首詩人推許「百花之神」海棠之高貴，自然使得故園百卉含愁，俗李粗桃自羞，這裡用了宋代海棠迷陸游的詩典，放翁特別鍾愛昌州海棠，曾在其〈海棠歌〉裡道出：「若使海棠根可移，揚州芍藥應羞死」的痴言痴語。

³⁷ 引自同註 29，《敬業堂集》，卷 27，頁 2b。

³⁸ 引自顧嗣立：《閩邱詩集》，收入同註 24，《四庫全書存目叢書》，第 266 冊，卷 18，《梧語軒集》，卷上，頁 287。

第四首詩仍順著放翁詩意而來，放翁鍾愛的昌州海棠品種即為花色妍紅的貼梗海棠，在雨中月下更令人憐愛。最末二句以蝶戀花、蝶夢將四首詩「才子」、「名花」、「佳人」三者關係虛化為一場幻夢，再回扣狄立人的這幅畫像。極為有趣的，這一組四首的題畫詩，後三首一逕歌頌海棠花事，那麼〈歸舟載花圖〉的隱喻性意涵已呼之欲出，詩人在百卉中定焦於海棠的描述，這幅畫像的構圖極可能是像主狄立人旁侍一位絕色佳人，而畫面主景或即是舟中珍賞的海棠之景。

乾隆年間陳文述（1771-1843）囑繪一幅〈碧城仙夢圖〉，畫蹟不存，唯有不少題作。³⁹女作家李佩金的題詞〈金縷曲〉對畫面頗有描繪：「飄渺瓊樓迴」、「十二闌干波曲曲」、「仗天風，吹上三山嶺」、「說此去、蓬萊遠近」、「同上瑤台深處望」，觀看畫中的碧城被塑造成一座仙閣。接著則是「夢氛」的烘染：「正清宵、迷離好夢，游仙一枕」、「卻仿佛、舊曾游境」、「只恐吟魂飛不起」、「茫茫塵海，幾層雲影」、「騎鶴背，碧天永」。碧城仙館中的重要景致：「紅杏枝頭香眠」、「玉池蓮葉田田浸」、「小倚碧桃花下立」。吳錫麒的畫像題詞〈菩薩蠻〉可作進一步詮釋，詞曰：

紅牆隔住銀河悄。十二銅龍喚秋曉。□盪一窩雲。玉笙雲裏聞。情波吹不起。海色寒青膩。仙語出桃花。酒旗星正斜。⁴⁰

上片簡筆勾描仙館的位址、形制、景色與樂音，下片末二句借桃花指美「色」，與「酒」興相連結。仙館夢景的核心為「桃花」，恰與李佩金題詞「小倚碧桃花下立」句相互補充，「仙語出桃花」，桃花竟能發出女仙之音！詩人以神話傳說引渡隱喻性思維，給予前句「情波吹不起」更多的想像空間。由是，〈碧城仙夢圖〉由「碧桃花下立」、「仙語出桃花」定向為一種抒「情」的主題，陳文述刻意為自己的碧城營造繽紛的花色姿影，形塑成一座夢中仙館，直是《紅樓夢》「太虛幻境」的圖像版，用以鋪陳一種「泛情」化的文學思維。⁴¹值得玩味的是，上述幾位題畫者多係陳文述的女弟子，那麼桃花與美色換位的碧城園林，某種程度坐實並具描了陳氏收授女弟子的詩壇韻事，其囑繪的〈碧城仙夢圖〉真成了陳文述「郎與多麗」的主題畫像，又可直接聯結康雍年間一位行徑相類的前輩——性靈詩人袁枚的「郎與多麗」畫像：〈隨園女弟子圖〉。⁴²

³⁹ 陳文述囑繪的〈碧城仙夢圖〉，除吳錫麒之外，像主自題三首，另有碧城女弟子席佩蘭、李佩金、楊芸等女作家的詩詞題作。

⁴⁰ 引自吳錫麒：〈菩薩蠻 題陳雲伯文述碧城仙夢圖〉，《有正味齋詞集》，收入同註23，《續修四庫全書》，第1725冊，卷4，頁476。

⁴¹ 康正果對陳文述「泛情化」的理解觀點，詳參氏著：〈泛文和泛情：陳文述的詩文活動及其他〉，收入張宏生編：《明清文學與性別研究》，南京：江蘇古籍出版社，2002。

⁴² 感謝蕭馳教授惠予補充「太虛幻境」及〈隨園女弟子圖〉兩項文獻。

康熙年間，有一位文士李雲田，曾為其姬妾周寶鑑的畫像〈坐月浣花圖〉向文友索題，這幅畫像的主人雖為周寶鑑，然題識諸家的眼光則游移於李雲田與周寶鑑二人的情感之間。方文〈題周寶鑑夫人坐月浣花圖〉一詩白描而平直，詩曰：

秋月何皎皎，照我庭中蘭。蘭英四時茁，香葉秋尤攢。美人臥空房，深夜起長嘆。見月愈增悽，折花強為懽。呼兒灌溉之，勿令莖葉乾。月亦有時晦，花亦有時殘。良人久不歸，花月同誰看。⁴³

詩人點出畫中的季節、時間與地點：秋天月夜的庭院，並將視線定焦於庭中蘭英，觀其香蕊於秋天尤其攢長。觀畫的眼神轉移至像主獨守的閨房，產生了一種對照性反差，月色愈皎潔，容顏則愈悽慘，勉強折下蘭枝強作歡，並以護惜之情澆灌。詩末借著月之明晦與花之盛殘自擬自憐，點出期待良人共看花月的心聲。又一次，詩人將「花」置入了幽情演繹中。

梅庚（1640-1722）亦有美姬旁侍的畫像：〈梅耦長小照〉，曹溶題詩曰：

五色毫端下帝臺，前身應是謫仙才。雲中彷彿青鸞影，喚取佳人日暮來。
瀑雪橫飛照錦袍，多情遙映碧山高。傾城自古誰能享，留與臨風伴楚騷。⁴⁴

第一首言像主梅庚是擁有五色毫端的天上謫仙下凡，而雲中那隻伴著西王母的青色鳳鳥正在日暮裡喚取佳人前來，句末小字按語曰：「有美人倚修竹而立」，此畫足成一幅才子佳人圖。第二首前兩句寫蒼寒溪山之景，恰與潘耒題詩「清溪一道絕塵氛，片石蒼寒對此君」⁴⁵相互補充，又與第一首的詩意共為此圖敷染濃厚的仙界氣息。末兩句聚焦於畫中美人，感歎自古傾城美色不易久享，只能將這種傾慕之情臨風化作楚騷吟詠。

三、語花

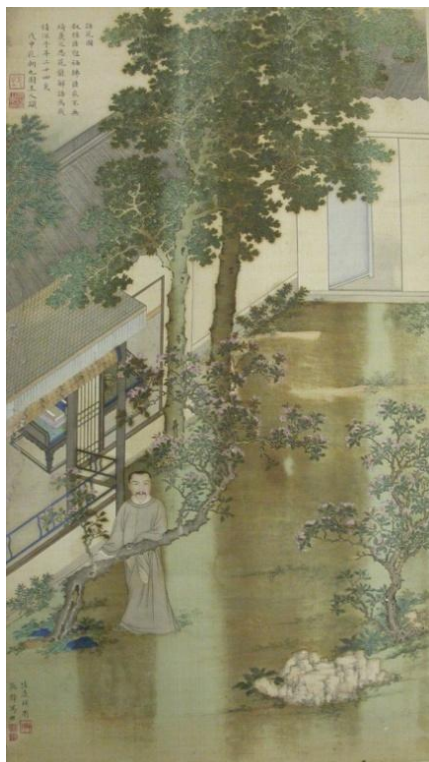
以《式古堂書畫彙考》一書聞名於康熙朝的書畫鑑賞家卞永譽（1645-1712），曾委請

⁴³ 引自方文：《畬山集》，同註30，卷1，頁227。

⁴⁴ 引自曹溶：《靜惕堂詩集》，收入同註24，《四庫全書存目叢書》，第198冊，卷44，頁381。

⁴⁵ 引自潘耒：《遂初堂詩集》，收入同註23，《續修四庫全書》，第1417冊，卷6，〈題藕長小照旁有姬人倚竹而立〉，頁243。

畫家為其編年行跡精心繪製成套畫像，共計 20 幅，20 頁的畫冊中，意指 24 歲時的〈語花〉一幅冊頁與女性主題有關，特別值得注意〔圖 6〕。〈語花〉圖中，畫家塑造一個座落於偏屋側牆內庭的優美花園角落，左方傍著牆面設有一間窗軒竹簾高捲的書齋，齋旁植有兩棵高大的梧桐，像主置身在書齋外、桐樹前朵朵盛開的艷粉桃花旁，立身倚扶著一株桃幹，凝睇畫外。另一株形體較小的桃樹綻放花朵立於右方前景。上方有一門扉半掩，暗示著小庭並不封閉，可通向他方。這幅景致優美的圖畫，卞永譽何以名之為「語花」？若



〔圖 6〕〔清〕張辟寫照、陸遠補圖
《卞永譽畫像》（頁）〈語花〉

以圖扣題，顧名思義，那麼立身扶幹的像主與身旁桃花的互動便是「語花」了。

「花」在中國傳統文士心中自有幽情的一面，例如明末遺民畫家項聖謨，雖然在甲申事變氛圍裡，以慷慨激切的詩畫象徵語彙明志，然而當他繪製花卉時，那潛藏於文人意識底層的抒情意念仍主導著他對花卉的觀想，他繪《花卉圖冊》自題曰：「未雨胭脂先欲滴，受風粉膩不曾癡。最憐腰細如爭舞，翻盡綠羅人起遲。」另一幅《花卉圖屏》亦有題詩：「憶昔銜杯坐錦茵，海棠無語自撩人。於今漸老心還醉，寫此江南十月春。」前一詩是艷冠群倫的牡丹花，項氏將其轉喻為女性容顏、身體與丰姿，帶出美色的想像。後一詩是姿容淡雅的海棠花，亦轉喻為一位令人漸老仍迷醉難忘的閒靜女子。項氏對花的惜護之情，轉換為具有同質性的佳人，聯結著項氏綺麗的回憶。

遺民畫家項聖謨如此，卞永譽亦復如此。〈語花〉一圖卞氏自題確有深意，文曰：

釵挂臣冠，袖拂臣衣，不無綺麗之思。花能解語，為我情深。予年二十四矣。
戊申（按康熙 7 年，1668）花朝也園主人識。

置身在朵朵綻放的桃花間，一如與桃花款款對語。作者將周身之桃蕊、桃瓣、桃葉轉換為對談佳人之髮釵挂冠與香袖拂衣，情愛纏綿，與人纏綿。釵、袖借代為佳人，充滿綺麗的幻想。艷色桃花勾想起卞氏 24 歲時那位「為我情深」的「解語花」，坐實了青年人生的戀情經驗。〈語花〉的圖面完全不繪女子身影，畫家以十分隱微曲折的含蓄手法表述幽情，

該圖以庭園空間擺設物件單元鋪陳優雅景致，引發觀眾愉悅的視覺感受，而「卞氏自題」為畫像命名為「語花」，已為畫中人的動作「定向」，又為搶眼的視覺對象：「桃花」演繹出「釵挂臣冠，袖拂臣衣」的擬人化情節，「卞氏自題」（文學）對於〈語花〉（圖像）具有不可忽略的註釋作用，使綺麗的幻想進一步成為「深情」的論述。〈語花〉的文本經由文化的置換與中介，帶出了聯想與轉喻，而題詠文本則洩露著或固定、或流動的觀者位置，〈語花〉的觀眾文本如汪元綱題曰：

寂寞書齋有□里，閒依桃樹故遲遲。幽情索共何人語，唯有屋前一兩枝。

元綱為像主演述一段寂寞心事，滿腔幽情向誰訴說？唯有屋前桃花一兩枝。汪氏將像主「花一人」的轉喻又翻轉回來，回歸畫像的表義：桃花解語。汪霖題曰：

百歲少無多，四時春幾何。春風當少日，行樂未蹉跎。花解歡時語，鶯調醉後歌。此情追憶處，錦瑟尚清和。

汪霖前四句描寫畫中春光美景不長，行樂當及時。後四句則扣題寫解語花／調歌鶯作為傳情的媒介，實指像主一段和諧美好、值得追憶的戀情。羅坤題曰：

芳草連堦碧，新梧入檻陰。人如秋水意沉沉。相思玳瑁簪。 珊枕紅窗夢，鴛箋白紵吟。海棠花下覓知音。問花花有心。

羅坤題詠選擇了詞調與詞情均符合圖文意涵的〈巫山一段雲〉，羅氏的眼睛透視了畫中碧草、新梧、珊瑚枕、紅窗、白紵等配景鮮麗的色彩，特別突出主角：麗花／文士，此二者既組構了園景，又是解語之兩端，徐徐流露出了知音相逢的含蓄情意。自我觀看的像主以及旁觀的題人，其關聯著文化意識的敘事，顯然被個人與集體、過去與現在的「情感結構」所左右。⁴⁶

⁴⁶ 清代張辟寫照、陸遠補圖之《卞永譽畫像》，現藏北京大學圖書館古籍特藏室，筆者昔赴北京參加學術會議時，趁便初閱此畫。這是一套卞永譽的畫像冊頁，紙本設色，縱 69.7cm，橫 39.6cm，共有 18 幅，每幅畫頁上方，有卞氏自題畫名與識文，每頁畫幅中下方，有「張辟寫照，陸遠補圖」字樣，對頁有文人題詠。畫筆工細，設色淡雅，具有宮廷繪畫的風格。關於卞永譽〈語花〉圖的詮釋，詳參拙著：〈一部清代文人的生命圖史：《卞永譽畫像》的觀看〉，《中正大學中文學術年刊》第 15 期（2010.06），頁 151-210。

四、追夢

顧嗣立有〈題趙桐軒斷絃圖二首〉，其中蘊含悼亡之意，詩曰：

悼亡詩又聽潘郎，華省應教髮變蒼。最恨茵幘明月冷，夜牕飢鼠踏琴牀。
舍悲素女調淒清，廿五條絃彈未成。不向仙洲求鳳髓，金徽從此便無情。⁴⁷

第一首開篇即引潘安的〈述哀詩〉（詳下文）直接點明這幅〈斷絃圖〉的悼亡畫旨，詩人揣摩未亡人趙桐軒的心理，在官署中聽著悼亡詩瞬覺髮色變蒼，因失伴侶而恨帳褥單薄，恨明月孤冷，更難堪的是那把失去主人拂絃的琴床如劫難般遭飢鼠夜半踩踏。詩人以髮變、形單、物冷、遭劫等淒愴心理表趙桐軒之哀感。第二首詩則將視覺觀看聚焦於這幅充滿隱喻圖畫的「琴絃」上，相傳泰帝曾使樂師素女鼓五十弦瑟，哀不自勝，帝禁不止，故破其瑟為二十五弦。（《漢書·郊祀志》）此處則連廿五弦琴亦彈不成，因素女已亡。又宋無名氏《水調歌頭》開句曰：「阿誰煎鳳髓，續此玉琴弦」，漢貢煎鳳髓所造之續弦膠，能連已斷弓弩之弦、刀劍之金，（《證類本草》、《博物志》）故能續已斷之琴弦，該詞以音調清婉，律呂相宣以喻歡諧之情。顧詩最末兩句援用此典哀憫悼亡的趙氏，不向仙洲求取鳳髓煎成之膠以續斷弦，「從此便無情」，詩人以絃斷無復「琴」音與人亡無復有「情」之二音相諧，為此詩注入濃厚的抒情意涵。⁴⁸

施閏章有一詩〈為尤悔庵悼亡〉，雖非題畫，但悼亡之意亦頗相類，詩曰：

空期偕隱恨何如，鐘郝徽音歿有餘。身貴蒿簪仍舊物，病拋錦字竟無書。教兒幾度丸熊膽，垂老難忘挽鹿車。共道安仁情太劇，可堪重促鬢毛疏。⁴⁹

作者起始揣想尤侗「偕隱空期」的無限憾恨入詩，並緬懷亡婦具有如六朝鍾郝並稱的賢淑婦德典型，⁵⁰擁有的美好聲名歿後仍有餘芳。繼而具言其婦德：詩人端看她身分高貴卻以蒿為簪的儉僕舊物，病中寄來慰藉的相思錦帕竟無怨字，既是善於課兒勤勉的母教典範，而夫妻同心安貧樂道垂老難忘。最後兩句，又繞回潘岳〈述哀詩〉的情境裡，尤侗想必是潘安仁再世，悼亡的極致便是形貌可見之鬢毛快速稀疏，一切都緣於「情太劇」。詩人以

⁴⁷ 引自顧嗣立：《閩邱詩集》，同註38，卷28，頁360。

⁴⁸ 感謝匿名審查人賜正原文誤用鳳髓典故之意，筆者據以改之。

⁴⁹ 引自施閏章：《施愚山集》（合肥：黃山書社，1992），第三冊，頁355。

⁵⁰ 六朝王司徒與王汝南二婦鍾郝為姊妹，後世因《世說新語·賢媛》並稱其為婦德賢淑之典型。

夫君尤侗作視點，鋪陳生活細節哀悼亡婦用以表旌賢淑，並將賢婦的悼念與「情」綰結。在前述《卞永譽畫像》冊頁中，像主卞永譽另有一幅深情畫像〈追夢〉〔圖7〕。畫家同樣繪製了景致優美的庭院建築，畫中主景為一座幾株梧桐樹間種灌木草花的宅院，面對觀眾的門戶落地垂掛整幅竹簾，簾內桌几隱約可見，梧桐高蔭掩映中可見宅院屋頂，以及一張置於戶外之木桌與瓷瓶。前景有一座跨水的橋道，可通向他處。像主身著便服，手執麈尾，捋鬚閒立於竹簾門旁，遠景有一輪圓月高掛天空。畫家有意以石青與赭紅點染竹簾門框，遠處木桌上的瓷瓶亦用石青色調，成為兩個吸引目光的視點。圖面的解釋空間很大，必需透過像主題記自剖始能掌握這幅畫像的旨意。正確來說，畫家雖然已將圖面繪製完畢，然而視像意涵卻有待進一步的深曲闡釋。卞氏自題曰：

佳人難再得，自古傷之。潘黃門述哀詩云：明月入綺牕，髣髴想蕙質。予年二十七，有追夢之感，情切悲矣。辛酉秋夕，留惑道人書。

題文一開始即點明悼亡的主題，卞氏引潘岳〈述哀詩〉以追念佳人，難再得的佳人為亡妻，當月光映照綺窗時，那朦朧幽微的光芒讓一切彷彿如幽情夢境。是故畫中一輪明月照映，捋鬚閒立的像主若有所思，依稀間憶起亡妻蘭蕙之質。卞氏題記所引潘岳兩句詩顯然成為圖畫的主題，為畫家提供了畫中時間與像主神情的基本材料，然而完整意涵仍得由潘岳的全詩來演述，潘岳〈述哀詩〉曰：

青春速天機，素秋馳白日。美人歸重泉，悽愴無終畢。殯宮已肅清，松柏轉蕭瑟。俯仰未能弭，尋念非但一。拊衿悼寂寞，恍然若有失。明月入綺窗，髣髴想蕙質。銷憂非萱草，永懷寄夢寐。夢寐復冥冥，何由覩爾形。我慙北海術，爾無帝女靈。駕言出遠山，徘徊泣松銘。雨絕無還雲，花落豈留英。日月方代序，寢興何時平。



〔圖7〕〔清〕張辟寫照、陸遠補圖
《卞永譽畫像》（頁）〈追夢〉

正當青春芳華的佳人在卞氏 27 歲時杳歸黃泉，徒留未亡人終日悽愴。「殯宮肅清」，在圖上乃以那座垂掛竹簾、隔絕外界的廳室呈現。至於終日悽愴的像主，畫家依照詩句：「俯仰未能弭，尋念非但一。拊衿悼寂寞，忼然若有失」，繪出其俯仰寂寞、尋念忼然的神情。懷想蕙質而人已杳，只能寄以夢寐，而「夢寐復冥冥，何由覲爾形」，所以畫家不繪佳人之形，使得〈追夢〉的情思更為幽微。而潘岳〈述哀詩〉的最後兩段詩是為亡妻魂歸之途的想像與感慨，亦無法繪入〈追夢〉一圖中。

〈追夢〉詩畫文本的構成關鍵在於潘岳〈述哀詩〉的嵌入，卞氏個人的私密經驗連結了西晉潘岳的悼亡詩，便置身於一個文人共有的傳統中，這個傳統累積了世代的讀寫經驗，提供作者印證、闡發與擴大自我經驗的機會，詩人一旦選擇某個典故，就彷彿進入文化歷史的迴廊，在一種熟悉的話語格式與典事氛圍中，自我再現並共享傳統的書寫活動。⁵¹探討〈追夢〉文本的觀看意涵時，除了視覺圖像的構成符碼之外，筆者已分析第一序像主的自我觀看如何利用修辭系統為圖畫定位，並探究其背後的論述機制。其次，第二序的觀眾又是如何理解與討論其觀看的經驗？汪霖題詩曰：

寂寂畫堂深，湘簾晝亦陰。碧霄憐鶴去，滄海泣珠沉。繞壁尋遺挂，開箱撿舊吟。漆園非不達，鼓缶更傷心。

詩人首二句就圖面而言，圖中湘簾所在之寂寂畫堂適為本圖中心，「湘簾晝亦陰」一句瀰漫著陰沈氣息，畫堂「繞壁尋遺挂，開箱撿舊吟」，充滿遺跡斑斑的回憶，「碧霄憐鶴去，滄海泣珠沉」，以白鶴與珍珠譬喻像主追思的亡妻。何以畫上所見像主手執拂塵閒立於畫堂外，卻未有哀傷的氣息？詩人最末以莊子鼓缶的典故寬慰之。羅坤的〈憶秦娥〉題詞更深入像主的內心：

情淒切，湘簾似水空庭月。空庭月。傷神奉倩，蘭摧蕙折。香奩詩句留冰雪，開函追憶心如結。心如結。伊人芳夢，何堪永別。

詞意一如汪詩，細微體察卞永譽喪妻的心境，上片由圖像入詞：「湘簾似水空庭月」，即指潘句：「明月入綺窗」，因蘭摧蕙折而情傷淒切。下片揣摩像主心思，亡妻的香奩詩句徒餘冰雪般冷冽無溫，打開記憶的函篋，內心糾纏如結，只有進入夢中始能與伊人相會，而夢中情景卻令人不堪永別。羅坤雖旁觀圖像，卻能深入像主心中，將卞氏題記「追夢之感」，

⁵¹ 關於典故嵌入的歷史觀照，參引自鄭毓瑜：〈抒情自我的詮釋脈絡〉，《文本風景——自我與空間的相互定義》（臺北：麥田出版社，2005），導言，頁 19。

情切悲」成功地轉譯出來。汪元綱同樣也以〈憶秦娥〉題詞，詞曰：

東風咽，玉臺人往蓬萊闕。蓬萊闕。青天碧海，為誰瑩徹。圓冰初試羅衣性，當年十樣描來絕。描來絕。一弓猶似，遠山雙疊。

上片敷染玉人仙逝往赴蓬萊闕的神祕氣氛。下片則追想卞氏亡妻初嫁試衣的景況，聚焦於描畫十樣眉之旖旎事，畫出的雙眉彎弓猶似雙疊遠山。值得注意的是，汪元綱完全擺開了圖像，直就卞氏自題的本事尋思，顯示了題畫文學的任意性與自由幅度。

〈追夢〉這個複合圖本提醒吾人注意：文字凌駕於圖畫之上，卞氏自題左右了圖畫訊息與觀點的接收，像主以潘岳的〈述哀詩〉委請畫家安排視像的演述角度，並以閱讀指導者的立場，透過題文引導觀者一個定向的解讀，邀集題人以觀者與對話者的身份共同參與，使華美繽紛的畫面瀰漫著幽情悼念的氣氛。〈追夢〉這幅具有個人私密紀事的畫像文本，因嵌入西晉〈述哀詩〉的典故，使得圖文表述濃濃地敷染著個人／集體、過去／現在的情感色彩。⁵²

像卞永譽〈追夢〉這樣現存的「悼亡圖」畫蹟實在罕見，筆者翻檢相關文獻，發現悼亡方面的題畫之作其實不少，清代著名詞人納蘭性德（1655-1685）有一闕詞〈南鄉子 為亡婦題照〉，詞曰：

淚咽更無聲，止向從前悔薄情。憑仗丹青重省識，盈盈，一片傷心畫不成。別語忒分明，午夜鵲鵲夢早醒。卿自早醒儂自夢，更更，泣盡風前夜雨鈴。⁵³

納蘭之妻盧氏卒於康熙 16 年（1677），此詞當作於其後不久，當時納蘭性德僅 23 歲。作者開篇先以面對畫像的淚咽無聲入詞，痛惜悼亡的心緒還沾染了自覺薄情的懺悔意識。接著端詳畫面，企圖省識亡妻的熟悉身影，無奈傷心的盈眶熱淚卻讓畫像模糊難辨。下片詞人由視覺進入虛實夢醒之間，午夜沈浸在比翼雙飛的鵲鵲美夢中，卻猛地因死別的告語而夢回現實，亡妻早已自人生大夢中醒覺而魂歸，詞人卻兀自續守這場幻夢。無論是現實的天人永隔，或是虛幻的夢醒相違，更讓詞人在雨夜風鈴聲中泣盡哀淚。

納蘭性德的亡婦畫像並非文人畫像，然詞人題畫悼亡之意與卞氏〈追夢〉文本無異，都呈現了文字凌駕圖畫的傾向，有意淡化視覺圖像帶來的直接衝擊。畫蹟不存，恐不脫作為悼祭之用的女性遺照而已。納蘭性德充滿深摯而內省的情意，「憑仗丹青重省識」、「一

⁵² 關於〈追夢圖〉的詮解，詳參拙著：〈一部清代文人的生命圖史：《卞永譽畫像》的觀看〉，同註 46。

⁵³ 引自納蘭性德：《飲水詞箋校》（北京：中華書局，2005），卷 3，頁 209。

片傷心畫不成」幾乎消解畫像文本的視覺性意涵。詞人以淚、咽、傷心、泣盡等語彙傳達對失去愛妻的激切情意，並織入一種自覺薄情的懺悔意識，既在詞中化用杜甫詠懷古跡「畫圖省識春風面」之句，以引發下句「環珮空歸夜月魂」的隱秘氣氛，又在末句借用唐明皇聞夜雨淋鈴聲以思貴妃的意象，傳達幽冥兩隔的淒絕哀感。這種激切又強烈的抒情手法，不再踵繼溫柔敦厚的詩教傳統。

激切的抒情表述，亦出現在文友對納蘭性德畫像的觀看。禹之鼎曾繪〈納蘭性德小像〉，現藏北京故宮博物院，當時任職宮廷畫院的禹氏為納蘭性德好友。該畫為性德現存的生前寫真，畫中身著官暇常服的像主，交腳坐於華麗床榻，右手撫鬚，左手端杯，微笑面對觀者，小几上玉瓶有折枝紅蓮。這幅畫像有文友嚴繩孫於康熙 26 年（1687，性德逝世後 2 年）的題識，嚴氏題詩曰：

尺五天邊憶別離，重泉何處問交期。形容忽向天南見，猶似西窗剪燭時。門館悠悠珠履客，每遇□生話疇昔。一幅丹青十載心，嗚呼世路今安適。

詩後識曰：「此吾友容若小照贈元煥道兄以志別者，未幾，湔從朝露於是。元煥感念舊遊攜持，……頃示我於端州邸舍，披對泫然，因為題此。」詩人端看畫像，往事歷歷，如在目前，一幅丹青，承載了十年情誼，面對舊遊湔然長逝，披對泫然的激切情意，躍然紙上。

尚有幾則觀看亡婦畫像的悼念題詩，如梁清標有〈題內子小像〉兩首，詩曰：

畫上呼名事有無，看時淚眼已模糊。虎頭寂寞空千載，誰更重摹列女圖。
香爐竹几絕纖塵，二十春風井臼身。試認凝粧危坐者，可能彷彿夢中人。⁵⁴

前兩句與納蘭性德題詞相類，淚眼模糊了畫像的觀看，後兩句則以重摹〈列女圖〉以緬懷亡妻的婦德。第二首順著第一首的婦德而來，香爐竹几纖塵不染，由此憶想春風般的亡妻辛勤操持家務 20 年，最後，再回過神來看著畫上這位凝粧危坐的人，是誰？僅能在夢中相會。若與對自己亡妻畫像觀看充盈道德光輝的題跋相較，梁清標另一系列組詩〈題李司寇陳姬遺像〉四首，更值得注意，詩曰：

想像春風面，殷勤屬畫師。曲房燒燭夜，長笛倚樓時。畫永調鸚鵡，歌成喚雪兒。姍姍明月下，初訝珮環遲。
素手閒開帙，依依笑靨生。歌留團扇小，香疊越羅輕。桃葉風前句，梧桐雨後

⁵⁴ 引自梁清標：《蕉林詩集》，收入同註 24，《四庫全書存目叢書》，第 204 冊，頁 242。

聲。寂寥金谷苑，花草怨啼鶯。

秋水神虛照，梨花夢自長。指停新鳳尾，腸斷舊霓裳。露浥薔薇重，風迴綺閣涼。行雲何處散，巫峽久荒唐。

虛負鸛鵒翼，支離奈爾何。鸞膠疑可續，湘水怨偏多。寶篋閒青鏡，香奩賸黛螺。忘情非我輩，忍復聽雲□。⁵⁵

這是梁清標為一位文友亡姬的畫像所題系列詩。前兩首寫陳姬亡逝前與李司寇的纏綿恩愛，透過那些具體化的物象：曲房、燒燭、倚樓吹笛、畫調鸚鵡、珮環月下、素手開帙、依依笑靨、歌唱團扇、香疊羅輕……，勾描一幅以女性為核心的視覺性悅目圖像，藉以表述對陳姬亡逝的悼念與哀情。第二首後半段的詩句：「桃葉風前句，梧桐雨後聲。寂寥金谷苑，花草怨啼鶯」，將作者觀看悅目畫像的遐思轉向香魂杳逝的氣氛，開啟接續的後兩首詩。第三首詩以各種美事美物的落空隱喻陳姬香魂已杳，如秋水神、梨花夢、新鳳尾、舊霓裳、薔薇、綺閣……等，當這些美物被冠上負面性語彙如：虛、長、停、斷、露重、風涼，而造句為：（秋水神）虛照、（梨花夢）自長、指停（新鳳尾）、腸斷（舊霓裳）、露浥（薔薇）重，風迴（綺閣）涼，這一縷香魂如行雲散在何處？僅能化為荒謬唐突的巫山幻夢。最後一首詩則由鸛鵒單翼支離、鸞膠不續、湘水多怨、青鏡閒、黛螺賸等物質狀態譬說陳姬的肉身不在與李陳二人的永離，最終以《世說新語·傷逝》的一段話「太上忘情，最下不及情；情之所鍾，正在我輩」作結，⁵⁶「忘情非我輩」，為一系列遺像觀看拈出悼亡詩意的主軸：「情」。

畫像的圖面若如第一首詩的勾描，未必能有悼亡之哀情，詩人由畫像囑題的李司寇心緒出發，運用纖膩的細描手法，梳理李氏痛惜悼念亡姬的哀情，傳達了激切又深摯的文學性思維，意不在煥發集體性哀戚，而曲徑通幽地掘探了隱藏在文人心底的深層情意。以悼亡為畫像主題的例子，尚如：〈園林春盡圖〉（吳錫麒有題畫詞〈洞仙歌 手山又有園林春盡圖劉芙初詞云留春不住看春盡東風短了春人命蓋亦寫悼亡意也〉）、〈荊囊感舊圖〉（有題畫詞：〈金縷曲 題凌芝泉荊囊感舊圖〉），由詩便可聞見濃重的悼亡之意，後者有詞句曰：「為道青蛾情尤苦，閱過華嚴劫裏」，⁵⁷將這種人世間的苦情，轉向宗教領域尋求解脫。

參、禪情解悟：天女散花

⁵⁵ 同前註，頁 68。

⁵⁶ 篇中記載，王戎喪兒萬子，山簡往省之，王悲不自勝，簡曰：「孩抱中物，何至於此？」王曰：「太上忘情，最下不及情；情之所鍾，正在我輩。」簡服其言，更為之慟。

⁵⁷ 引自吳錫麒：《有正味齋詞續集》，同註 40，卷 1，頁 527。

一、王士禎〈雨花圖〉

讓我們再度返回文人畫像中的「花」，孫枝蔚曾為王士禎畫像題詩曰：

誰能遇天女，花落不沾身。詩中曾說法，丈室坐千人。⁵⁸

作者視王士禎傳授詩學如佛說法，天女散花是聆聽法音和諧歡喜的比擬，孫枝蔚觀看漁洋畫像，將佛教的境界詩學化：王士禎就是諸佛菩薩，能於詩法中毫不粘滯，到達最高詩境，一如天女散花，花落不沾身，借指任人心領神會的詩法奧秘，孫氏為漁洋畫像賦以宗教境界之美。畫面究竟為何？忘年之交尤侗〈如夢令 題王阮亭雨花圖〉可提供進一步的想像：

晏坐袈裟垂地，玉釵從空飛墜。摩詰轉王維，天女自然游戲。如是如是，應證雨花三昧。⁵⁹

畫家戴蒼為王氏兄弟各繪二畫，其中一幅都是宗教主題，王士禎有〈長齋繡佛圖〉，漁洋則是〈天女散花圖〉，漁洋在畫中著袈裟，有天女凌空散花墜落，「天女散花」在當時是流行的繪畫題材。⁶⁰尤侗、孫枝蔚將法界說法伶俐的居士維摩詰轉成詩壇說法的詩佛王摩詰，孫、尤二人觀看此畫，將天女散花的宗教法喜巧妙轉為濃郁的詩意氣息。〈貽上看花圖〉、〈梅華讀書圖〉的題詠，導入「花」意象，未嘗不是借花比喻繽紛的詩意，用以讚揚詩歌創作、理論兼重的王士禎。尤侗另有一詩〈合題王阮亭洗桐散花二圖〉，其中針對〈散花圖〉題詩曰：

安心忽到阿蘭若，仰看天女散花下。三十二眾皆萎枝，香風更雨新好者。
我思隱居願尚賒，公圖作佛志太奢。風塵要當存此意，金門何必非毘耶。⁶¹

天女散花的場景，尤侗深有意味地將兩個無關的場域並置：法界／（何必非）詩界？金門／（何必非）毘耶？使王漁洋其官暇舒泰的官員與廣授詩法的文人之雙重形象相互疊合。

王漁洋的畫像巧妙地將「天女散花」轉繹成詩學，以之作為締結宗教法境與詩歌創作

⁵⁸ 引自孫枝蔚：《溉堂詩集》，同註32，卷8，〈又題阮亭小像〉，頁379。

⁵⁹ 引自尤侗：《百末詞》，同註27，頁119。

⁶⁰ 錢芳標有〈散天花 題天女散花圖〉，參見《湘瑟詞》，收入同註23，《續修四庫全書》，第1725冊，頁346。朱昆田亦有〈題天女散花圖〉，參見《笛漁小稿》，同註1，第3冊，詩類卷7。

⁶¹ 引自尤侗：《看雲草堂集》，收入同註23，《續修四庫全書》，1406冊，卷4，頁589。

的橋樑，讓吾人聯想到「郎與多麗」文人圖像程式中「美人」所具有似陪襯又具關鍵性的女校書地位。

二、龔蘅圃〈雙是圖〉

「天女散花」的主題，竟然是文人畫像重要的選材。〈天女散花圖〉原是充滿宗教意味的圖畫，因為天女散花舞姿曼妙，深受近世仕女畫家喜愛〔圖 8〕，目前現存較早畫蹟為南宋著名畫家劉松年所繪〈天女散花圖〉〔圖 9〕，冊頁，淺設色，現藏臺北故宫博物院。此畫描繪佛經中天女散花的故事，畫中右側身披瓔珞的是文殊菩薩，右指輕捻，雙脣微啟，莊嚴端坐。左側一位天女，左手捧一花籃，右手拈花，動態舞勢，中間側立一位尊者，為佛十大弟子中智慧第一的舍利佛，右側旁立 3 位羅漢，共有 3 位尊者眼神為天女所吸引，人物造型生動自然。「天女散花」是「郎與多麗」文人畫像流行的題材，像劉松年所繪以佛教故事入圖的「天女散花」構式，極可能就是明清畫家形塑文人像主的選材來源。⁶²



〔圖 8〕〔清〕余集繪〈散花
天女圖〉（軸）
紙本，設色，150*74cm，
四川大學藏



〔圖 9〕〔南宋〕劉松年繪〈天女散花圖〉（頁）
絹本淺色 40*58cm，臺北故宫博物院藏

⁶² 感謝故宮書畫處陳韻如博士賜知南宋「天女散花」畫蹟，悉得參見氏著〈維摩詰形象在東亞繪畫中的流轉〉，收入石守謙、廖肇亨主編：《東亞文化意象之形塑》（臺北：允晨文化公司，2011），頁 365-413。

「天女散花」的意象，在以「幽艷」為視覺訴求的如林畫像中佔了一個重要的席次。先從朱昆田一首題詩開始談起，其詩題曰：「梁溪華胥為蘅圃寫僧裝小影，侍以雙女：一拈花，一奉梵書，取心經色空二語曰雙是，戲題絕句」。⁶³李符（1639-1689）亦有一詩，長題曰：「常熟楊子鶴為龔蘅圃寫僧裝小影，無錫華叟希逸補，二女執花侍左右，取色空空色意，題曰雙是圖」。⁶⁴由朱、李二氏文字得知，這是一幅為龔蘅圃（1658-1733）繪製的僧裝小像，像主身旁有兩位女侍側陪，一位拈花，一位奉書。為知名畫家楊晉（1644-1728）所繪，無錫畫家華希逸補景。由二題略知此幅畫像似乎不脫艷情色彩。朱昆田的題詩曰：

一雙天女玉差肩，卑鉢羅花貝葉篇。若使香門盡如此，丁年儂亦願逃禪。⁶⁵

詩人觀看畫面，一雙天女玉色圓潤地肩挨著肩，詩人聚焦於兩樣物質以勾描二女行止：一位拈執菩提樹花，一位掌捧貝葉梵經，符合詩題對畫面的說明。後二句提出設想：若禪修都能有如玉天女執捧菩提樹花與貝葉經相伴，那麼這位比像主年輕 6 歲的詩人說：「若使香門盡如此，丁年儂亦願逃禪」，自許成年後願逃禪於佛門，以調笑但不避諱的設問口吻展示對「美色」的願慕。長 20 歲的李符題詩的口吻略有不同：

衲衣新學小跏趺，鎖骨檀身侍兩姝。試令將花散空際，能如迦葉不粘無。

先觀看畫面，首句言像主僧裝扮像與跏趺之姿，次句再以「鎖骨」、「檀身」分言兩位天女。檀木質地緊密堅硬，色彩絢麗多變，香氛恒久，千古不朽，又能避邪祛病，被譽為聖樹，梵語意為布施，佛家用以雕造佛像、佛珠製為法物供品。鎖骨意指遍身之骨鈎結如鎖狀，鎖骨菩薩來自於《太平廣記》「延州婦人」化身美女下凡濟度眾生的傳說，具有密教信仰「以欲止欲」、「大聖順緣，慈悲喜捨」的觀念，全身鎖骨是佛陀異相之一。⁶⁶詩人取鈎結如鎖的「鎖骨」與質細氛香的「檀身」兩個佛教色相用語喻指僧裝像主旁側兩位侍女的佛教化形貌，姑不論詩人引「鎖骨」一詞是否有「鎖骨菩薩」故事「淫欲亦是道」的蘊義？確為畫面敷染了濃厚的宗教氣息，後二句再用「天女散花」的佛教典故強化之。

「天女散花」的意象語彙源於佛經，色界以上諸天無淫欲，故無男女之相，天女為欲界天之女性，為佛法示現行方便之門。《維摩詰所說經·觀眾生品第七》記載了這則生動

⁶³ 引自朱昆田：《笛漁小稿》，同註 1，第三冊，卷 1，7a。

⁶⁴ 引自李符：《香草居集》，收入同註 24，《四庫全書存目叢書》，252 冊，卷 5，頁 44。

⁶⁵ 引自朱昆田：《笛漁小稿》，同註 63。

⁶⁶ 參見胡萬川：〈從鎖骨菩薩到魚籃觀音傳說之變異〉一文。引自

http://120.107.164.187/taiwuncenter/files/99_05_19%20.pdf（2012.11.08）。另參胡萬川：〈延州婦人：鎖骨菩薩故事之研究〉（第十屆全國比較文學大會宣讀論文，臺中：東海大學，1986）。

的「天女散花」故事，文曰：

時維摩詰室有一天女，見諸天人聞所說法，便現其身，即以天華散諸菩薩大弟子上。華至諸菩薩，即皆墮落，至大弟子，便著不墮。一切弟子，神力去華，不能令去。爾時，天問舍利弗：「何故去華？」答曰：「此華不如法，是以去之。」天曰：「勿謂此華為不如法，所以者何？是華無所分別，仁者自生分別想耳！若於佛法出家，有所分別，為不如法；若無所分別，是則如法。觀諸菩薩，華不著者，已斷一切分別想故。譬如人畏時，非人得其便；如是弟子畏生死故，色聲香味觸得其便也。已離畏者，一切五欲無能為也；結習未盡，華著身耳，結習盡者華不著也。」

「華不著身」成為關鍵奧義，「天女散花」具有佛法考驗諸菩薩斷欲離畏的殊勝義涵。據此以觀上引李符題詩曰：「試令將花散空際，能如迦葉不粘無」，詩人以設問法對龔衡圃戲言：究竟新著衲衣的像主，令天女在旁拋花，散落下來的花瓣，是否會粘著像主之身？或如拈花微笑的佛陀大弟子迦葉一樣，斷欲離畏，結習盡除？

這幅畫像當初是以佛家《心經》「色即是空，空即是色」的蘊義定題為〈雙是圖〉。「色」是指一切有形或無形的宇宙萬相，本是「空」無實體的，乃由地、水、火、風等四大因緣和合而生，其本質並無自性，故稱「空即是色」。而宇宙萬相由因緣和合而生，是人們虛妄產生的幻覺，地、水、火、風等四大若離散，則復歸於無，當體即空，故稱「色即是空」。⁶⁷讓我們回到〈雙是圖〉的文本，朱昆田、李符二氏雖針對畫題「雙是」提出回應，但並未在短小的題詩篇幅中大肆探討般若「緣起性空」所涉大範圍的嚴肅奧義，唯由圖面出發，將空「色」的深義窄化定向至美「色」欲望一環，故在詩末透露了文人之間親暱相謔、心照不宣的默契，並從中試圖尋求一種風流文人寬慰式的解嘲：由「色」悟「空」。

再看幾則〈天女散花圖〉的題跋，梁佩蘭〈題友人天女圖〉詩曰：

詞人好色使人猜，君是維摩大辨才。獅子不曾留一座，半空天女散花來。⁶⁸

直接把「天女散花」與「好色」相互連結。朱昆田另有〈題天女散花圖〉：

⁶⁷ 關於《心經》空色色空的佛法諦說，參見澹思居士：〈談「空即是色」〉，引自 <http://www.book853.com/show.aspx?id=833&cid=12>（2012.11.08）。

⁶⁸ 引自梁佩蘭：《六莹堂詩二集》，收入同註24，《四庫全書存目叢書》，第255冊，卷8，頁394。

尺三汗腳踏紅埃，夢裏難逢優鉢開。我亦年時頻示疾，只無天女散花來。⁶⁹

以維摩詰居士的形象自我戲仿，並以一逕解嘲的口吻自憐沒有天女為其散花。錢芳標〈散天花 題天女散花圖〉題詞曰：

誰潑空青染大羅。五銖衣瑟瑟，現天魔。瓊雲如雨妙香和。吹來平丈室，供維摩。夙諦曾參宰堵波。波旬憎慧業，奈渠何。憑將半偈乞鬘陀。經行隨鹿女，踏花過。⁷⁰

錢氏運用維摩詰居士與文殊師利菩薩對談場面「天女散花」的典故，上片以結合飛天舞姿及瓊雲繽紛的物像為視覺性圖畫作出美妙陳述，下片則宕開圖面，轉入了禪修的範疇意蘊。

三、陳維崧〈天女散花小像〉

陽羨派詞宗陳維崧的〈迦陵填詞圖〉，（再參〔圖3〕）翁方綱（1733-1818）於乾隆乙未（1775）題句曰：「羈提借畫以通禪，彈指三生翰墨緣」，「鬢絲禪板夢模糊，夾立天魔境更殊」，置入維摩詰說法故事，那畫中人坐著的蒲團似乎成了佛陀的圓形背光，詩人將畫像的觀看植入禪家眼光，翁氏由〈填詞圖〉談及維崧另一幅畫：〈天女散花圖〉。前文論及的〈填詞圖〉，原是置入艷色的詞宗畫像，而文人的觀想領域則極為廣闊，例如雪苑宋犖〈摸魚兒〉題詞上片，觀看畫中像主：「倚彩硯几，按拍倚聲，含毫選意。」懷著欣羨的眼光，觀看披白袿、展烏絲的詞家寫作。下片將焦點轉移到紫雲身上：

移情處，最是箇人纖麗。老鴉飛上雙髻。玉簫吹徹迦陵調，聲入霓裳第幾。珠栊底，甚悟到、諸天幻出嬋娟子。空花蜃市。擬呼下當筵，琵琶試撥，劃破罽溪水。

這位纖麗佳人，雙髻插有鴉飾，手執玉簫為迦陵倚聲合拍。作者由圖面設想真實場景中的詞樂流動：「聲入霓裳」，美妙的音樂來自天上，彷彿現出了天女，在虛幻的蜃市中散著空

⁶⁹ 朱昆田：《笛漁小稿》，同註 63。

⁷⁰ 錢芳標：〈散天花 題天女散花圖〉，同註 60。

花。再撥弄一曲琵琶，妙音由天際回到人間，穿過屋宇，劃破陽羨那道罨畫溪。

確實，釋大汕除了〈迦陵填詞圖〉之外，曾為陳維崧另繪〈天女散花小像〉。⁷¹〈填詞圖〉繪成於迦陵 50 餘歲時，〈天女散花小像〉則是 40 歲時的寫照。陳維崧曾為後者自題一闕〈喜遷鶯〉，題下曰：「石濂和尚自粵東來梁園，為余畫小像作天女散花圖，詞以謝之。」詞曰：

月明珠館。有帝釋鬘陀，身雲散滿。蛟國旌幢，鸞帆笳吹，萬疊雪傾銀濺。裝罷紅棉粵嶠，看足蒼楓梁苑。饒能事，儘微皺澹抹，黃深絳淺。

篋衍、有一卷，細膩凝脂，三尺松陵絹。少不如人，師須為我，畫出鬢絲禪板。旁侍湘娥窈窕，下立天魔蹇產。人間苦，悵碧桃花謝，洞天歸晚。⁷²

時值壯年的陳維崧，似乎未能洞悉天女散花之於佛法斷欲離畏的殊勝寓意，當時其年於詞壇的名聲仍待建立，亦未提出像王士禛「神韻說」以比附禪學的詩歌理論。在〈喜遷鶯〉中，上片儘寫佛國法物之燦麗光華，下片則調笑地向畫師提出要求：「師須為我，畫出鬢絲禪板。旁侍湘娥窈窕，下立天魔蹇產。」幾乎像預言般地為十餘年後另一幅〈迦陵填詞圖〉畫像先製藍圖，將菩薩／天女的關係曖昧地敷染像主（其年）／湘娥（紫雲）的艷情色彩。

有趣的是，孫枝蔚對王士禛〈天女散花圖〉詩學／佛法的引喻，並未出現在陳維崧同名畫像的觀看視域，卻在另一幅〈迦陵填詞圖〉的後代眼光中發酵。桐鄉陸費墀（1731-1790）題詩曰：

迦陵妙音隨天風，清者中商濁者宮。長拍短令交玲瓏，誰其寫之陳髯翁。一聲聲入洞簫中，維摩室要天花供。是何意態妍且豐，上人肖兒真觀空。不爾安識詞人胃，玉梅紅杏爭春工。今人古人同不同，鐵綽板付江流東。

與前述宋肇的觀察一樣，因為詞人填詞、女樂合樂、妙音入天，自然想像出「維摩室要天花供」天女散花的景象。錢棨對〈填詞圖〉亦有〈沁園春〉題詞，下片曰：

寫真有六朝僧，笑老輩風狂得未曾。恍維摩病起，蒲團穩坐，曼殊悟澈，寶筏偕乘。香草金身，曇花天雨，解脫空空色相能。聽按板，抵一聲清磬，風度迦陵。

⁷¹ 吳衡照曰：「大汕，字石濂，江南人。又曾為先生作天女散花小像。」收入唐圭璋編：《詞話叢編》（臺北：新文豐出版社，1988），《蓮子居詞話》，卷 1，頁 2404。

⁷² 引自《迦陵詞全集》（全 2 冊），同註 16，卷 22，6a。

詩中提及維摩詰居士。據《維摩經》曰：「又維摩詰三萬二千獅子，坐高八萬四千由旬，高廣嚴淨，來入維摩方丈室，包容無所妨礙。」維摩詰為釋迦同時代人，乃佛在世毘耶離城之居士。自妙喜國化生於此，委身在俗，輔釋迦之教化，為一法身大士。佛在毘耶離城，菴摩羅園，城中五百長者子詣佛所請說法時，彼故現病不往，欲令佛遣諸比丘菩薩問其病床，以成方等時彈詞之法，故其經名為《維摩經》，專敘維摩詰因佛弟子問病而辯難佛理事。維摩詰之名甚眾，舊譯曰「淨名」，淨者，清淨無垢之謂；名者，名聲遠播之謂。新譯曰「無垢稱」，皆義譯也。亦作「維摩羅詰」、「毘摩羅詰」、「維摩」、「維摩詰」，皆梵語之音譯。⁷³

錢榮觀看的這幅〈填詞圖〉乃釋大汕為像主之狂態所寫，但對觀者錢榮而言，畫中的陳迦陵化身成維摩詰，病起穩坐蒲團，說法辯難；紫雲則如天女，散落曇花如雨。整幅畫像的觀想由詩學轉入佛教氛圍，目的在解悟空空色相。像錢榮這樣的理解並不罕見，乾隆 57 年(1792)謝墉的題詞曰：「前輩風流，心中無伎，情鍾興耽。」「騷壇上，教文人慧業，空色同參。」百年後看待陳、徐艷情的眼光，終不像康熙戊午的現場如此鮮活，畫面的解讀也反映了隔代觀眾的部份心理：豈能流連於此「心中有伎」的光景？原來前輩風流展示給後人的，是一個鍾情耽興、由色入空的啟示。

晚到嘉慶時期的題詠者梁章鉅（不詳，嘉慶壬戌翰林）題詩曰：

烏絲紅袖擅詞華，賸得閒情護絳紗。如戟須眉偏嫵媚，廣平鐵石賦梅花。
跌宕風流水繪園，綺年豔曲匹梅邨。美人金粉嗟零落，贏得生綃一卷存。
徵書初下鬢氈毼，罨畫溪頭別酒酣。才子洞簫傳禁掖，杏花春雨夢江南。
故家鈎黨本清狂，聊耗雄心綺語長。天女維摩俱幻相，散花妙諦悟空王。

四首詩各有重點，其一以「烏絲」、「紅袖」點出男女主角，又強調紫雲男身女相的裝扮：「如戟須眉偏嫵媚」。其二將場景拉回到當年兩大詞家：水繪園跌宕風流的陳迦陵，綺年豔曲可與梅邨吳偉業相匹敵，而美人金粉已零落，幸留得生綃一卷。其三言其年入京中鴻博事。其四作結，詩末有小字注曰：「先生別有散花圖」。這位東林後嗣的清狂文士，一生「聊耗雄心綺語長」。然而何感傷之有？圖畫裡的歷史已成陳跡，畫中之天女（紫雲）／維摩（其年）終究只是幻相而已，吾輩觀看畫中「天女散花」以悟萬事成空的真諦。

〈天女散花圖〉為維崧的「四十畫象」，後一幅〈迦陵填詞圖〉晚了 14 年。後代題詠者總是在〈迦陵填詞圖〉的觀看中聯想〈天女散花圖〉，前引于敏中有兩句題詩：「歌板旗亭跡、天花丈室因」，好像分指兩幅畫：「歌板旗亭跡」(〈迦陵填詞圖〉)、「天花丈室因」(〈天女散花圖〉)，

⁷³ 關於維摩詰居士之化身與諸名，參見《維摩經·方便品·注維摩經一·西域記七》。

又好像實指詞人／女樂的〈填詞圖〉。隔代並置的兩幅畫像雖然訴求不同，卻因畫面結構符合佛經的想像使得兩畫彼此互文，不僅是畫面上一男一女的構圖：詞宗陳維崧／說法者維摩詰、女樂徐紫雲／散花之天女，同時也是對畫面外陽羨派詞宗的想像：詞學／佛法，兩畫不約而同地呈像，亦讓詞學與佛法彼此指涉。康熙初年的一幅畫像，在百年後題者的觀想中，由一則世俗化的幽情艷事，提昇為一段神聖化的宗教解悟。

四、陸芥菴〈十美圖〉

出於「天女散花」的佛經典故思維，有像陳維崧〈天女散花小像〉一樣締造豐富想像的文人畫像，甚至還有特意僧裝扮相者，如雲間文士陸芥菴便有一幅令人矚目的畫像，周篆（1642-1706）〈陸芥菴畫像題詞序〉曰：

華亭陸君介菴，於書無不窺，而尤善言五行，以人使生年月日時干支之孤虛、旺相，推人壽夭貴賤，無不當。閒嘗裝其繪像，卷寘篋中，縱遊吳越間，倩人題咏，得詩歌、序、賦、傳、贊數百篇。⁷⁴

另一位文友薛孝穆亦有〈題陸芥菴畫像序〉曰：

雲間陸君介菴繪其衲衣小像，侍以十美人，裝為一卷，寘之篋中，縱遊吳越間，請名人魁士以求題咏，凡所得詩歌、序、賦、傳、讚不下數百篇，可謂多也。己戌午春，重過虞山造予，而請予披其卷，或以禪悅之言贈，或以綺麗之言贈，讀未竟不覺掩卷而嘆。⁷⁵

陸芥菴寓居北禪寺時，曾囑繪這幅畫像。畫中的陸氏著衲衣僧裝，旁侍十位美人，裝裱置於畫篋中，縱遊吳越，攜畫自隨，四下乞題，共得各類題識數百篇之多。周、薛二序皆就陸氏善言五行推命準以儒家思維持論辯說，並聯結這個議題談及大量畫像題識的閱讀觀感。

這幅僧裝畫像的觀看，潘耒曾戲題一組絕句四首，曰：

⁷⁴ 引自周篆：《艸亭先生集》，收入同註 23，《續修四庫全書》，第 1416 冊，頁 466-467。

⁷⁵ 引自薛孝穆：〈附薛孝穆題陸芥菴畫像序〉，同前註，頁 467。

紅攢翠簇一枯僧，怪事天公笑未曾。可是阿難堅定力，故將禪榻近摩登。
 燕燕鶯鶯莫放顛，舞衣歌扇總前緣。何須閉眼添公案，枯木寒灰不是禪。
 百口真真喚小名，仙娥取次踏花行。何年却上生綃去，添箇檀奴別有情。
 花竹參差佛院深，休將色相惱禪心。阿師方便能遊戲，高坐先吞一合針。⁷⁶

第一首詩作者觀著畫像發出戲言：枯僧身旁攢簇著紅翠美色，是佛門中未曾見過的怪事。佛陀弟子以阿難尊者「多聞第一」，因慕佛相好莊嚴而出家，乘願再來，助佛揚化。阿難相貌特別圓滿，面如滿月，目似妙蓮，凡女見不邁步。阿雖多聞卻修定力不堅，為示愛的摩登伽女以〈梵天咒〉束縛，幸佛陀於祇園精舍佛頂放光命文殊菩薩持〈楞嚴咒〉往護以救。潘耒的三四句便用了這個典故，這樣一位美女環伺的像主，豈如阿難般被考驗以修持定力，故將禪榻挪近摩登伽女？第二首以十位美女的姿色作前導，燕燕鶯鶯的舞衣歌扇總是來自於宿世前緣，何需閉眼避開而另尋修道場？遠離塵寰的枯木寒灰未必是禪。第三首純粹觀看美人畫，取趙顏畫中人喚真真的故事，設想出畫中人成真的一個愛情綺想。第四首詩人在後二句用了鳩摩羅什的典故，著名譯經家鳩摩羅什的思想與境界高人一籌，曾為大將軍呂光劫掠至涼州 17 年，被迫與宮女同住放蕩遊樂，羨煞凡人欲效尤而剃髮為僧。羅什為示眾，便召集眾僧宴食，各人飯碗裝著滿滿的鋼針，眾僧嚇退，唯羅什端碗食針，面不改色。眾見此景，面面相覷，鳩摩羅什乘機開示僧眾：行為入世而精神超世，秉此異能以行方便法。潘耒第四首詩將畫像的思維轉向艷色與禪修的兩難課題中，阿難、羅什都是天具異稟的佛門人，色相不必惱禪心，枯木寒灰亦未必是禪，而燕鶯美色則可以是禪，色相與禪心、艷情與佛法之間，不妨以遊戲三昧的角度加以辯證，這是文人持有的一套開通見解。

一如上引薛孝穆所觀陸介菴的畫像題識，「或以禪悅之言贈，或以綺麗之言贈」，吾人在潘耒的題詩中同時見到了「禪悅」、「綺麗」之言並置的現象。至於尤侗的〈陸介菴十美圖贊〉如何？贊曰：

噫嘻！誰與？胡然而儒，胡然而浮屠，胡然而美人圖。豈散花之維摩，抑出定之文殊。若作色中之阿難，將疑佛氏之登徒。吾聞先生，蓋學易而知命者，于斯圖也，何居？先生笑曰：「吾之業及大過之二矣！」所謂枯楊生稊，老夫得其女妻者乎？⁷⁷

⁷⁶ 引自潘耒：《遂初堂詩集》，同註 45，卷 2，《少遊草》，〈雲間陸介庵寫照作僧裝旁列十好女戲題四絕〉，頁 197-198。

⁷⁷ 引自尤侗：〈西堂文集〉，收入同註 23，《續修四庫全書》，1406 冊，卷 7，頁 462。

尤侗以「噫嘻！誰與？」的視覺角度發出一連串疑惑思維的游移與設問：畫中人究竟是誰？忽而乍看，藏在衲衣裡的是一位儒者吧！忽而再看，成為一位僧裝的禪家！忽而轉移目光注視旁側的十位美女，則又成為一幅美人圖。畫中人難道是天女散花落身的維摩詰居士？還是對談禪定的文殊師利菩薩？像主或是獲得摩登伽女美色考驗修定力的佛弟子阿難，或



〔圖 10〕〔清〕釋大汕繪《行跡圖》：

〈遣魔圖〉

是疑作佛門修行未果之美色登徒子。圖贊的後半段針對陸氏學易推命的議題發論，詩人引述像主以嘲謔口吻自道個人既學易業，而年過五十卻不能無大過，讓尤侗再觀圖面，而將這幅圖畫看成是老夫娶妻、枯楊生稊的合婚畫像了。尤侗對像主的「胡然」觀想，游移於儒者、禪僧、美人、維摩詰居士、文殊師利菩薩、阿難弟子、登徒子等聖俗人物之間，又由禪學的清淨領域重返人間濁世，將諧趣融入儒思、禪悅與綺麗的語意之中。

五、釋大汕〈遣魔圖〉、〈浣華圖〉

釋大汕的《行跡圖》為圖畫自傳，刻劃動作的立體圖像表述方式瓦解了線型的文字敘述體式，⁷⁸以具象的敘事模式或紀錄個人行腳踪跡，或演示傳法盛況，無不敷染宗教色彩，其中還不乏以圖繪煥發抽象禪修意涵的圖例。《行跡圖》不乏以抒情手法表露抽象的禪修意涵。例如〈遣魔圖〉〔圖 10〕，得見禪僧眼中的美鬟仕女，長袖飄帶，顧盼生姿，青年大汕短髮側面，低首禪坐於岩石蒲團，兩人眼神並未交接。除〈供母圖〉繪有一位老嫗外，全套畫像僅有此圖繪出麗女。大汕工於寫照，前此曾為陳維崧繪製搏得眾多文士題辭讚揚的〈天女散花圖〉與〈迦陵填詞圖〉，⁷⁹二圖皆有仕女造像。有趣的是，在一代詞宗陳迦陵的畫像中，有散花的天女，有合樂按拍的女校書，而在自己的畫像中，便成了修道的魔障。大汕為圖命名為「遣魔」，說明修行者的色戒磨練，已為觀者設下一個定向思考，李芳廣應合圖旨題曰：

⁷⁸ 本觀點引自〔法〕Philippe Lejeune 著、楊國政譯：《自傳契約》（北京：三聯，2001），頁 24。

⁷⁹ 關於二圖的詳細探討，參見拙著：〈長鬣飄蕭·雲鬟窈窕〉一文，同註 22。

生死關頭第一關，毒惡魔中第一魔。唯此境與己莫然，能於此遣之，真極烈丈夫也。(466 上)

李氏指出修行者應嚴持清淨戒律，觀淫欲猶如毒蛇，如見怨賊，超脫色欲，絕斷淫心，方能於生死輪迴中解脫。⁸⁰將題名與題辭聯結到圖面上，大汕面對曼妙仕女，低首禪坐，不為美色所動，蒲團墊石成為堅定的象徵符號。⁸¹



〔圖 11〕〔清〕釋大汕繪《行跡圖》：
《浣華圖》

至於另一幅〈浣華圖〉〔圖 11〕，畫中大汕舒展長袖，一名矮小僮僕捧著一瓶花卉前來，不同於文人與「花」符號互動的隱晦與曖昧，《行跡圖》大汕因垂顧瓶花而袖裳飄動，略帶感性氣質。圖中人物不具備禪坐或說法的宗教氣味，一經題辭點染，便轉出了禪學意涵，西瀛吳壽潛題曰：

曉露空濛，群芳窈窕。天地英華，攬掇不少。拈與眾中，知誰微笑。(476 上)

題文前四句以瓶花設想，末尾短短八字則點出大關捩，援用禪宗佛陀傳法給迦葉的公案：「拈花微笑」，⁸²其真諦在於妙心慧解。吳壽潛有意將圖面場景演示為靈山會，瓶花就是用以傳心的媒介，大汕成了世尊拈花，暗指其為教外別傳之禪法正宗，而圖外觀眾如你如我，究竟是默然以對呢？還是破顏微笑呢？如何讀解得於吳壽潛巧為意義的津筏。

六、蕙齋居士〈情禪圖〉

⁸⁰ 參見（唐）般刺蜜帝譯：《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》，《大正新修大藏經》（臺北：新文豐出版公司，1987），第19冊，卷8，頁141。

⁸¹ 關於釋大汕的畫像研究，詳參拙著：〈顧盼自雄，仰面長嘯：清初釋大汕（1637-1705）《行跡圖》及其題辭探論〉，《清華學報》40：4（2010.12），頁789-850。

⁸² （宋）晦翁悟明：《聯燈會要·釋迦牟尼佛》，收入《禪宗全書·史傳部》（臺北：文殊書局，1988）第5冊，卷1，頁338-339。

顧嗣立〈情禪圖為蕢齋居士戲作〉曰：

颯□紅羅影陸離，繩床趺坐一何癡。散花遊戲諸天女，乞食諠譁別院姬。塵念難銷鍾動後，禪心無奈絮飛時。怪伊只戀蒲團穩，妒寵爭妍苦不知。

整幅畫像由這幾句題詩：「繩床趺坐一何癡」、「怪伊只戀蒲團穩」大致可推測畫面是以趺坐蒲團的蕢齋居士為核心，再由「颯□紅羅影陸離」、「隊分五色似楊家」、「最愛玉蔥」、「更憐碧唾」、「錦叢笑語紛珠翠」等句想見像主周身圍繞著紅羅絢麗笑影搖盪的眾家女樂。第一首以聖界的散花天女，以及來自俗界的別院諸姬展示著居士周身所接受的情感考驗，一旦花絮紛飛黏著而動情後，則塵念難銷，禪心無奈，末二句則又讚許居士的禪修定力，徒讓眾姬妒寵爭妍。第二首詩曰：

品竹調絲撲扇紗，隊分五色似楊家。苾芻盡種忘憂草，薝蔔齊開解語花。最愛玉蔥提拄杖，更憐碧唾濺加沙。錦叢笑語紛珠翠，火宅何勞三載車。

前兩句為女樂歌姬的姿儀、舉止與陣仗，苾芻是佛經記載的一種草，佛徒用以贊揚高僧，薝蔔是香氣遠騰的梔子花，三四句以植物草花作隱語喻指歡場可以忘憂、樂姬可以解語。拄杖是禪師隨身手杖，慧能曾杖打用以開悟禪眾，袈裟是佛徒僧尼的法衣。五六句以女性之纖手與碧唾連結禪師衣物，擬設這位趺坐繩床的像主對女樂歌姬的愛憐，由於這樣的聯結帶有一種對宗教的悖反，故末二句則以一種轉折意涵作結：笑語珠翠的錦叢歡場便可修道，何勞三車載救六道不安如火熾燃的火宅？第三首詩曰：

孤踪我亦滯三年，香霧清輝夜惘然。成佛每慙靈運後，敲詩時對浪仙前。杏花雨濕枝枝玉，楊柳風搖步步蓮。恨殺兜央三十六，空教隻影伴枯禪。⁸³

此首以第一人稱擬代孤踪獨身三年的像主發想，「香霧清輝」雖強調月色，卻以引渡杜詩下兩句「雲鬟玉臂」以對妻子的惘然憶想。其次則以慧業文人自許，既引謝靈運自高之語而表學佛願想，⁸⁴又作詩欲踵步賈浪仙。續以杏花濕雨、楊柳搖風喻指溫柔鄉，容顏如玉與踏步皆蓮的紅塵色界，這些溫柔鄉與紅塵界裡成雙成對的鴛鴦，徒讓隻影枯禪的習佛者

⁸³ 引自顧嗣立：《閩邨詩集》，同註38，卷28，《春樹草堂集》，卷2〈情禪圖四首為蕢齋居士戲作〉，頁357。

⁸⁴ 《宋書·謝靈運傳》曰：「太守孟顗事佛精懇，而為靈運所輕，嘗謂顗曰：得道應需慧業文人，升天當在靈運前，成佛必在靈運後。」顗深恨此言。

孤苦。

若合看三首詩意，那麼顧氏題詩的言外之意，似乎以為珠翠色界的禪修者更易有進境。顧嗣立三首對〈情禪圖〉的題詩，將天女散花的「禪」意符號聯結紅塵之歡「情」，把文人畫像那舉重若輕、欲言又止的兩難論題直接搬上檯面，給予寬慰的詮解。



〔圖 12〕〔清〕費丹旭繪〈姚燮懺綺圖〉（卷）

紙本設色，31*128.6cm，北京故宮博物院藏

七、〈姚燮懺綺圖〉

筆者翻檢文獻，尋得一幅因耽溺美色而出於懺悔意識的畫像，為晚清畫家費丹旭所繪〈姚燮懺綺圖〉

〔圖 12〕，畫卷，紙本設色，31*128.6cm，

現藏北京故宮博物院。像主姚燮（1805-1864），字梅伯，一字復莊，號野橋，又號大梅山民，浙江鎮海人，是清代後期的詩人和畫家。此圖是描繪姚燮與家中諸姬真實的生活情景。像主姚燮端坐在蒲團上，雙手揣袖，怡然微笑，凝神思索，似有所悟。像主身旁諸姬環繞，各有顧盼，或執紈扇，或執寶劍，或解書囊，或握筆管，或展帛紙，或輕聲對話，或倚樹睇望，或結伴同行，神形各異，儀態萬千。畫景明月高懸，夜色如水，桃林煙霧瀰漫，竹叢枝葉蕭蕭，構設一幅清逸出塵的畫面。費丹旭為姚燮的面部細加渲染具寫實性，諸姬則是費氏一貫所塑纖弱淡雅的仕女形象，將肖像畫與仕女畫在構圖上巧妙地融成一體。

此圖名為「懺綺」，是指姚燮對綺麗歡情生活的感悟與懺悔，旨在刻劃「羅綺叢中悟此身」的禪學意境以及「鬢絲禪榻心暗傷，年華似水不可恃」的感觸。整幅畫面清逸出塵的氣氛，畫家費丹旭似乎欲為像主姚燮營造一種大夢初醒的意味，讓像主為自身的綺情韻事作超悟式的懺悔：

始於迷惑，繼以悟起；推迷而挽悟，則惟懺為緣起。

「天女散花」是將感官美色引入宗教思維的絕好橋樑，這種宗教性觀想十分弔詭：

女子影跡浮現於畫面，具有引人幻思的迷魅召喚力量，然因緣有起有滅，儘管佳麗當前，也將色相成空，觀者便從閱讀美色的過程中感於因緣幻滅而轉折出歷劫後的人世洞悟，復省察前此的執迷而產生懺悔意識。⁸⁵晚清費丹旭為姚燮「羅綺叢中悟此身」所繪的〈懺綺圖〉，與「天女散花」主題系列的畫像出於同一種視覺圖像的運用：一位別上宗教符號的像主（或著僧裝，或坐蒲團）與環伺周身的美色，畫面產生了綺麗與禪悅的雙面相斥效應，故而或產生「懺悔」意識，或尋求開脫方式，於是「姪欲即是道」、「以欲止欲」、「由色悟空」的禪家說法便成為文人相互慰藉的最佳良方。

結論

一、抒情演繹

拙文已分由三個面向進行了相關考察，歸結如下：

第一類為「艷情」。筆者以南朝人物蕭琛所言：書、酒、樂「三好」典故為焦點，探究圖面的物質性元素與感官訴求如何延伸出令人綺想的艷情，據以勾描文人間逸行樂生活的側影。其次，畫面置入的女樂經常是像主創作活動裡的一個重要環節，扮演文人像主女校書的角色，使無邊的綺麗想像增添一層文學悅樂的色彩。此類畫像文本，或演繹了美色無邊的綺麗歡情，或演繹了相與晤對的知音之情。

第二類為「幽情」。順著第一類艷情涉及紅粉知音的「解語花」而來，筆者於「花」與「美人」的符號繫連關係裡進行探究。「花」在王士禛畫像的閱讀活動中是實指，此外，大抵為指稱歌姬美色的密碼。構圖與觀看之對象：「花」，游移於實（實指花卉）／虛（借指美人）之間，無論是舟行之載花；或仙夢之花色姿影；或作為解語的擬代對象，透過「花」隱喻媒介的觀看與歌詠，書寫者似皆投入一場醒覺不分、虛實相淆的幻「夢」中，敷演著形形色色的風流情緣，而這種需經幽隱曲釋的情緣，在悼亡追夢的畫像文本中，書寫者呈現著激切又強烈的抒情手法，作出許多精彩的展演。

第三類為「禪情」。與第二類符號化的「花」意象相關，這類畫像聚焦於「天女散花」獨特又流行的題材，筆者分別探討了幾位文人的相關畫像：〈雨花圖〉（王士禛）、〈雙是圖〉（龔衡圃）、〈天女散花小像〉（陳維崧）、〈十美图〉（陸芥菴）、〈遣魔圖〉、〈浣華圖〉（釋

⁸⁵ 筆者曾考察〈張憶娘簪華圖〉及其關涉之龐大文化訊息，該圖題詠亦涉「天女散花」之宗教性課題，參見拙著：〈拂拭零緣讀艷歌：〈張憶娘簪華圖〉的百年閱讀〉一文，收入拙撰：《卷中小立亦百年：明清女性畫像文本探論》（臺北：臺灣學生書局，2013），頁221-308。

大汕）、〈情禪圖〉（黃齋居士）、〈懺綺圖〉（姚燮）。這類畫像文本因為宗教化氣氛的導入呈現了兩面性觀想，一方面由世俗人性的層面論述美色與嗜欲，另一方面則因對美色嗜欲的不安，翻轉出莊嚴法性的懺悔意識，並進而開闢一條解悟的途徑。筆者援引黃齋居士畫像〈情禪圖〉為名，將天女散花的「禪」意符號聯結紅塵之歡「情」，把文人舉重若輕、欲言又止的兩難論題直接搬上檯面，一如費丹旭所言「始於迷惑，繼以悟超，推迷而挽悟，則惟懺為緣起」，賦與引渡宗教意涵的寬解。

筆者廣蒐清代「郎與多麗」主題的圖繪與題詠，演示、鋪陳、推闡及細繹其抒情表述，這種主題圖式的畫像文本數量甚夥，所抒之「情」較詩學傳統之「情」相對狹仄，簡言之，即指男女之情，無論是艷情、幽情或禪情，實是一體之三面，相互涵括，這類表述將如何與中國漫長的抒情傳統作一扣合？

自陳世驥〈中國的抒情傳統〉一文發表之後的半個世紀，海內外接續論述的學者甚多，包括高友工、蔡英俊、呂正惠、柯慶明、蕭馳、張淑香、龔鵬程、鄭毓瑜、孫康宜、林順夫、宇文所安等名家，為中國古典文學的研究開闢一個最具「社群互動與歷史傳承」的論題範疇。學者們或從哲學、美學、詩賦學、畫學、文學史……等範疇，衡諸中西比較視野的框架，轉向更細部深入地詮釋「中國詩歌的本質、美學特徵、歷史發展動力、軌則與進程」，「儼然建構了一個論述譜系」。顏崑陽教授認為，「抒情傳統」的涵蓋面與籠罩性極強，大體上，是以一種「平行研究」的視點，深入中國文學本質的探究，高友工、宇文所安、蔡英俊、張淑香、蕭馳等先生則上及宇宙觀、存有論及人性論的哲學思辨，高友工先生將對象擴及音樂、繪畫、書法的範疇……；蕭馳先生即認為敘事文學如明清小說與戲曲，也難以自外於此，致使這個傳統不只是一個「敘述史學」的議題，而是「文化觀念史」（或稱文化精神史）的議題，⁸⁶「抒情」特性業已滲入到文人文化生活中。⁸⁷兩宋山水畫對自然山川的內化性轉變，激發了宋元文人畫以筆墨營造視覺意象，水墨畫法從寫實系統掙脫而出，不以追求物態形似為目標，而以振筆速率、下筆角度、用墨濃淡以及落墨輕重等書法性筆墨寓興寫意。至於南宋畫院以詩題入畫用以擢才的政策，鼓勵了畫家的詩意性追求。元明畫家則為山水景物花鳥等多樣化題裁，開展更廣闊的象徵性畫風。凡此潛在性轉變皆為中國畫史注入了抒情元素，如此一來，繪畫以筆法墨彩遂與詩人以文字意象表達自我胸懷的抒情理念合而為一。

因議題取向之故，詩歌泛入繪畫的抒情美學認知，給予本文一個挑戰性思維，筆者必

⁸⁶ 顏崑陽教授詳細梳理整個抒情傳統的譜系，由此一籠罩性強的學術典範可觀的詮釋效用及正面影響的學術思潮進行批判性反思，參引自氏著：〈從反思中國文學「抒情傳統」之建構以論「詩美典」的多面向變遷與叢聚狀結構〉，收入《中國抒情傳統的再發現》下冊，同註6，頁727-729。

⁸⁷ 「抒情」特性的滲透性，此一觀點為蕭馳教授所提出，參見氏著〈編後記〉，引自同註6，頁773。敘述文學的抒情性探求，詳參蕭馳著〈從「才子佳人」到《紅樓夢》：文人小說與抒情傳統的一段情結〉，收入同註5，頁639-676。

需立於前輩學者堅實的基礎而另出蹊徑：人物畫像納入詩畫的抒情傳統脈絡中尋繹：「郎與多麗」的畫像文本是否具有抒情向度？如何與詩畫的抒情傳統接軌？筆者檢視畫像文本的表述，一個核心的問題在於：強烈寫實性訴諸視覺的人物畫像，究竟如何轉出抒情意涵？回思高友工的觀點：繪畫的具象性易於與寫實性聯結，故見諸「外化」，朝向外在世界開展；而抒情性格總是創作主體基於「內化」特性而伸向內心世界。要使繪畫具備抒情性，就必須在兩個層次上進行改變：主題的層次，繪畫需要從外射活動轉變為內省；形式的層次，必須放棄「真實的代表」而轉為「抽象的呈現」。⁸⁸畫像文本將如何達成這樣的轉型？茲再以陳洪綬的〈自畫像〉為例（再參〔圖2〕），陳氏的自繪與自題二者皆有強烈的「言志」傾向，擺脫傳統人物畫像「標榜」與「紀實」的訴求，旨在呈現陳洪綬一己的抒情經驗。那麼這件由圖像及題詠聚合而成的畫像文本，便與中國詩畫的「言志」傳統接軌而具有濃厚的「抒情向度」。筆者以為，立於視覺視角而言，畫家總以寫實性（像不像誰？）與賞心悅目（好不好看？）作為觀看的起點，又總有言外之意要訴說，（要為像主營造出什麼特殊意涵？）觀者亦往往有強烈的表述意圖。（為什麼要這麼畫？）事實上，抒情與敘述確實無法於一個文本中截然劃開，抒情段落難免會有深植於一敘述架構中的情形，因此，畫像因描繪人物之故，即使表象看來是述敘情節或寫實情境的表達，目的在於呈現某種抒情經驗者，那麼便可謂其具有「抒情向度」。⁸⁹再舉一例而言，釋大汕為陳維崧繪製〈迦陵填詞圖〉，襯景故意的留白，彎曲身形的相互呼應，兩位主角人物的舉止及持物，既為了具描一個日常生活的細節片刻，也展現畫家由「真實代表」轉為「抽象呈現」的手法，畫家釋大汕顯然有個明顯的目的：為像主陳維崧建構一個當代詞宗的典型形象，畫家繪製此畫時已具足「言志」、「抒情」的意味。至於另一端觀者題寫的眼光，除了著眼於詞宗形象的歌讚之外，還紛紛演述迦陵與紫雲二人之間的情愫，觀者植入自我經驗以假擬像主心境，並投射出對畫中姝麗憐香惜玉與羨嫉之情。陳洪綬的〈自畫像〉或釋大汕的〈迦陵填詞圖〉兩幅近世畫像所抒發之「情」，依此而言，確與傳統詩人之感物情志有所不同，較接近於個人化的「自我傾訴」。

其次，本文探討清代「郎與多麗」畫像文本的抒情手法，卞永譽兩幅畫像冊頁為最有利於豐富詮解的典型。〈語花〉一圖完全不繪女子身影（再參〔圖6〕），只讓像主置身在綻放的桃花間，相與對語，畫家以隱微曲折的抽象化手法表述幽情。宛如揭謎一般，像主的「卞氏自題」既為畫像命名為「語花」，又為畫中人的動作「定向」。至於觀者亦陸續為抽象化畫面不斷註釋與詮解，將像主周身之桃蕊、桃瓣、桃葉轉換為對談佳人之髮釵挂冠與香袖拂衣，繾綣纏綿。該圖以庭園空間擺設物件單元鋪陳優雅景致，引發觀眾愉悅的視

⁸⁸ 參見高友工：〈中國敘述傳統中的抒情境界——《紅樓夢》與《儒林外史》讀法〉，同註4，頁356-357。

另參高友工：〈中國抒情美學〉，同註6，下冊，頁629。

⁸⁹ 參見〈中國敘述傳統中的抒情境界〉，同前註，頁361。

覺感受，為搶眼的視覺對象：「桃花」演繹出「釵挂臣冠，袖拂臣衣」的纏綿情節，艷色桃花勾想起像主 24 歲時那位「為我情深」的「解語花」，坐實青年人生的戀情經驗，使綺麗的幻想進一步成為「深情」的論述。另一幅〈追夢〉圖亦然（再參〔圖 7〕），畫中一輪明月照映，捋鬚閒立的像主若有所思，也完全沒有女子現身，然而畫像文本卻緊緊環繞著這位不在場的女角，題文一開始即點明悼亡的主題，畫中佈置的是一個深夜悼亡的場景，像主卞氏引古代文本：潘岳〈述哀詩〉以追念亡妻，當月光映照綺窗時，那朦朧幽微的光芒讓一切彷彿如幽情夢境，像主依稀憶起亡妻蘭蕙之質，所有觀者紛紛陪同像主進入淒切的情傷。

總之，畫像文本（包括圖繪與題詠）乃畫者與觀者各自對像主與本事等畫面內外引發的種種思維產物，圖繪部份確實可與畫史自宋元以降的抒情美學手法（內化、寓興、寫意、象徵）相互連結，於人物畫無可避免的寫實性之外，畫家構圖逐漸滲入「言志抒情」的意向，如此亦使植根於視覺觀看為前提的題詠文人，在畫面與本事之間往返穿梭，喚起強烈的言志動機與訴說意圖。清代「郎與多麗」主題圖式的畫像文本，賦予層層精彩之抒情演繹，成為構圖畫家與題詠文人所集體共創的近世文化聚合品。

二、近世意涵

綜觀清代「郎與多麗」主題圖式的畫像文本，就圖面而言，畫家多數接受像主或關係人囑託而繪，故貫徹像主與畫家自身「言志抒情」的傾向自有本源。就題詠而言，無論是：艷情行樂、幽情曲釋、禪情解悟等不同面向的表述，儘管觀看視角的書寫起點不同，卻無法自外於清代的詩學傳統。清代的詩學傳統對晚明情教性靈說有反動，亦有承接。清初詩學關注的焦點伴隨著經學重建，重視創作主體之性情學問，因而開出學人之詩，使得作為抒情文學的詩歌領域為儒家智識主義所籠罩，成為晚明詩學反動之一面。即使清代主流詩學朝向儒家智識主義傾斜，仍有一個不絕如縷的異端傳統：性靈詩學以承接晚明詩學脈系，晚明已在儒學內部產生一種反智識主義傾向，發展至清，文學領域所引發表現自然人性情感的性靈運動達到了高潮。⁹⁰以清代的詩學發展觀照畫像文本的受眾與生產，「郎與多麗」畫像文本的視覺性觀看產生了行樂艷情、曲釋幽情與解悟禪情等多角度的觀想效

⁹⁰ 參見陳廣宏：〈龔自珍與中國抒情文學的前現代轉型〉，《中國文學研究》第 13 輯（復旦大學中國古代文學研究中心編，2009 年 6 月），該文同題收入氏著《文學史的文化敘事：中國文學演變論集》（上海：復旦出版社，2012）。該文對筆者產生重大影響，本文於清代抒情詩學之來龍去脈及近世轉型意義的認知基礎與詮釋框架，得自於陳教授大作啟益甚多。承蒙知友惠賜鴻文，筆者深致感謝之意。

應，似乎游移在詩學道路的兩端，既以反智識主義傾向呼應基於自然人性情感的性靈詩學，相互播揚圖面景觀及畫外本事那令人嫉羨感動或莊嚴神聖的情致，卻又經常由此跳向另一端，以儒家防衛性思維展開「情」導向「慾」的辯證性論述，終致援引佛家思維以求解悟。

游移兩端、旗幟不明的文學表述背面必有複雜的文化理路需釐清，或許清中葉一位論「情」的特異詩人龔自珍的抒情型態可與「郎與多麗」的畫像文本進行對話。據孫康宜教授研究指出，龔氏著名的《己亥雜詩》有 38 首為作者寫給歌妓靈簫的艷情詩（佔其全集的十分之一強）。在這一系的艷情詩中，龔氏以紀實筆調再現生命中那段刻骨銘心的情緣。作為一名佛徒，龔氏意識到靈簫於他是個「致命的誘惑」，迷戀靈簫意味著喪失宗教修持必需的靜心與自制，他哀歎自己「結習未盡」，經不起「天女散花」的誘惑，超越不了男女之情。後來他終於領悟到靈簫在自己由色悟空的過程中扮演了重要的角色。⁹¹龔氏透過詩歌不斷自我註釋之於靈簫戀情的執迷與解悟，似乎與盛清那些觀看「天女散花」主題的文人畫像思維一脈相承，這樣一位纏綿執戀卻又不斷懺悔的抒情詩人，其思路與本文「解悟禪情」一節環繞著「阿難」的論述頗相符合。龔自珍著名的〈有情說〉是近世文學中一篇援引儒佛二家集中思辨「情感」的著名文獻，他由「有情」提倡尊情，以無住、無寄的佛學概念，認為先於外在事象指涉而存在的生命情緒難以名狀或執定，卻可通過暢於聲音而予以宣導，那麼「倚聲之作」便可視為情所困者的自供狀寫就出來。⁹²專注論情的龔自珍所謂的「情」，並不定焦於傳統詩學所強調情性之「情」，而是尊情，是暢情，是有情，是艷情，是哀情……。⁹³龔自珍新異的抒情特性，似乎可在「郎與多麗」的畫像文本中見出端倪。

若龔自珍的詩學實踐一如學者陳廣宏教授研究指出，代表一種「轉型」，那麼，「郎與多麗」的畫像文本恰好揭開、迎合與順承了這個「轉型」，筆者願進一步援借陳教授鴻文的珍貴觀點作為本文一個重要視角，透過龔自珍的詩歌進窺清代「郎與多麗」畫像文本的書寫趨向及詩學位置，從中隱約覺察到一種對古典抒情傳統的疏離，有漠視「集體性主體」訴求的傾向，忽略經世詩人熱衷建構的詩史傳統，避免以託喻象徵而作出任何指向具體個人或具體時空的信息，甚至關注於一種與社會價值規範相對立的範疇。⁹⁴事實上，中國漫

⁹¹ 詳參孫康宜：〈寫作的焦慮：龔自珍艷情詩中的自注〉，《北京大學學報》第 4 期（2006.04）。

⁹² 參引自陳廣宏：〈龔自珍與中國抒情文學的前現代轉型〉，同註 90。

⁹³ 參見程亞林：〈龔自珍「尊情說」新探〉，引自「中國文學網」
<http://www.literature.org.cn/Article.aspx?id=57108>（2012.03.21）

⁹⁴ 陳廣宏教授以為：中國古代詩歌經過儒家詩教作承接的史官文化政治化闡釋後，就一直處於與史糾纏不清的關係中，故詩一直是作者對自己時代、社會與個人生活的反映及感述，使得中西詩歌往往會將一種現實性、歷史性的表現與虛構性、隱喻性的表現視為二者間較根本的差異。參見陳廣宏：〈龔自珍與中國抒情文學的前現代轉型〉，同註 90。

長的抒情傳統，不乏以自我於物象世界引起感動的當下經驗為表現內容，由《詩經》的「個人弦音」，《楚辭》的「自我傾訴」到《古詩十九首》的「自省模式」，一直有將詩歌主體的「個人性」由「集體性」為經世理想建構的《詩史》脈絡中拉開的趨勢，某種程度而言，此系的抒情性格本就對上述儒家價值核心不信任與相違異。再者，中國自「雜詩」體裁成立後，發展成為中國詠懷、感喻等增益豐富的詩歌類型，其抒發情感的對象，通常是環繞著文人的主流價值如：政治、歷史、文化與家國，使詩歌表現與生命書寫緊密結合。以此衡諸「郎與多麗」的畫像文本，其所抒之「情」，無論是艷情、幽情或禪情，則隱然與上述的抒情傳統進路略同又有相異：其一方面看似對屈宋以降之書寫傳統的回歸，卻又較詩、騷、十九首、詠懷、感喻的「個人性」傳統更執著，並銳意於呈現「自我」對一己生命的私密性感受與體驗，採取迴異又激切的自訴方式記錄個人生命徵象。

筆者借鑑於龔氏的詩學實踐，思其抒情路向可能給予「郎與多麗」畫像文本一個很好的襯墊，畫像文本鋪陳的男女情感，無論是觸動、羨嫉、沈溺、執迷、懺悔、解悟等意識，均含有書寫者極濃厚激切的「自白」成份，這種聚焦於男女感情論述的書寫傾向，與其說一端回歸了中國詩、騷、屈宋、十九首、感諷等抒情本質的脈系，無寧說在另一端更接近了中國現代受西方抒情詩為前導之浪漫主義脈絡影響下的抒情風格，浪漫主義下的「個人」，被植入一個具有深度的「自我」，其日常生活點滴細節無不受到肯定，特別給予感情一個中心、正面的位置，浪漫主義賦予個人感性表達的能量，進一步形成一個有情的「自我」。⁹⁵

本文以前輩學者建構之中國抒情傳統的認知框架為基礎，衡諸筆者近年所關注之文人畫像，欲以視覺化的文學書寫與詩畫抒情美學試作連結，本文已進行了初步探索如上。然欲以此把捉中國近世文學的發展趨向及其特徵，仍需更多的參照架構以供充分精細的考察。誠如王德威教授所說：「抒情」不僅標示一種文類風格而已，更指向一組政教論述、知識方法、感官符號、生存情境的編碼形式，因此西方啟蒙思想、浪漫主義以降的情感論述，可以提供中國近世文化極大的對話餘地，⁹⁶五四時期文人曾對此議題有過省察與論辯，凡此皆提供有識者極重要的探索方向。筆者本文僅作出一個初步的嘗試而已，當思及清代「郎與多麗」畫像文本的抒情轉型與現代中國浪漫主義興起之可能關連時，或可就此

⁹⁵ 查爾斯·泰勒指出：西方現代主體的生成來自啟蒙運動後，對「人」之為人的持續思考。這一種現代主體呈現三項特色：「個人」被賦予一個具有深度的「自我」；日常生活的肯定；「自然」所體現的內在道德資源。三者皆與浪漫主義息息相關。因浪漫主義運動賦予了個人感性表達的能量，……並進一步形成一個有情的自我。「浪漫文人給予感情中心、正面的位置……通過我們的感情我們才深入道德的精髓，或是宇宙的真理。」轉引自王德威：〈「有情」的歷史：抒情傳統與中國文學現代性〉，收入氏著：《現代抒情傳統四論》，同註8，頁3-4。

⁹⁶ 同前註，頁5。

付以一個置入五四文人語境的「現代性」視角，⁹⁷唯所涉論題範疇牽連甚廣，已非本文有限篇幅所能容納，亟願就教於方家，並期待未來有以深闡。

引用書目

一、傳統文獻

- 〔唐〕般刺蜜帝譯：《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》，收入《大正新修大藏經》第19冊，臺北：新文豐出版公司，1987年。
- 〔宋〕晦翁悟明：《聯燈會要·釋迦牟尼佛》，收入《禪宗全書·史傳部》第5冊，臺北：文殊書局，1988年。
- 〔清〕方文：《畚山續集》，收入《續修四庫全書》第1400冊，上海：上海古籍出版社，1994年。
- 〔清〕尤侗：《看雲草堂集》，收入《續修四庫全書》第1406冊，上海：上海古籍出版社，1994年。
- ：《西堂文集》，收入《續修四庫全書》第1406冊，上海：上海古籍出版社，1994年。
- ：《百末詞》，收入《續修四庫全書》第1407冊，上海：上海古籍出版社，1994年。
- 〔清〕朱昆田：《笛漁小稿》，收入朱彝尊撰：《曝書亭全集》，臺北：中華書局，1972年。
- 〔清〕李符：《香草居集》，收入《四庫全書存目叢書》第252冊，臺南：莊嚴文化出版社，1995年。
- 〔清〕汪懋麟：《錦瑟詞》，收入《續修四庫全書》第1725冊，上海：上海古籍出版社，1994年。
- ：《百尺梧桐閣集》，收入《四庫全書存目叢書》第241冊，臺南：莊嚴文化出版社，1995年。
- 〔清〕吳梅村：《梅村家藏稿》，臺北：臺灣學生書局，1975年。

⁹⁷ 抒情詩為開啟西方浪漫主義思潮的主要文類，這種發展脈絡衝擊著五四時期的文人，用以反思中國抒情傳統之種種以為現代文學何去何從偵測一個可行的方向，此中，縱的繼承或橫的移植，相互激辯，莫衷一是。蕭馳教授以為其中牽涉的問題似是而非，相當複雜，值得賦予更多關注。感謝蕭教授為拙文點出一個未來展望，當思及明清文人畫像文本形態與意識之轉變意涵時，應納入中國抒情傳統及現代性的辯證性論題架構中以深度尋繹，試圖梳理明清的視覺文化如何於近世文化的發展脈絡中轉型。

- 〔清〕吳衡照：《蓮子居詞話》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》，臺北：新文豐出版社，1988年。
- 〔清〕吳錫麒：《有正味齋詞集》，收入《續修四庫全書》，第1725冊，上海：上海古籍出版社，1994年。
- 〔清〕周篆：《艸亭先生集》，收入《續修四庫全書》第1416冊，上海：上海古籍出版社，1994年。
- 〔清〕施閏章：《施愚山集》，合肥：黃山書社。
- 〔清〕查慎行：《敬業堂集》，收入《四部叢刊初編集部》，上海涵芬樓影印思立堂本，據商務印書館1926年版重印，上海：上海書店，1989年。
- 〔清〕陳維崧：《陳迦陵文集》（全2冊），收入《四部叢刊初編集部》第281-282冊，上海涵芬樓影印思立堂本，據商務印書館1926年版重印，上海：上海書店，1989年。
- 〔清〕陳世焜：《雲韶集》抄本，收入葉元章、鍾夏選註：《朱彝尊選集》，上海：上海古籍出版社，1991年。
- 〔清〕陳恭尹撰：《獨漉堂詩集》，收入《續修四庫全書》第1413冊，上海：上海古籍出版社，1994年。
- 〔清〕陳廷敬：《午亭集》，收入《四庫全書存目叢書補編》第78冊，濟南：齊魯書社，2001年。
- 〔清〕孫枝蔚：《溉堂詩餘》，收入《續修四庫全書》第1407冊，上海：上海古籍出版社，1994年。
- 〔清〕徐乾學：《憺園文集》，收入《續修四庫全書》第1412冊，上海：上海古籍出版社，1994年。
- 〔清〕梁佩蘭：《六瑩堂集》，收入《四庫全書存目叢書》第255冊，臺南：莊嚴文化出版社，1995年。
- ：《六瑩堂詩二集》，收入《四庫全書存目叢書》第255冊，臺南：莊嚴文化出版社，1995年。
- 〔清〕梁清標：《蕉林詩集》，收入《四庫全書存目叢書》第204冊，臺南：莊嚴文化出版社，1995年。
- 〔清〕曹溶：《靜惕堂詩集》，收入《四庫全書存目叢書》第198冊，臺南：莊嚴文化出版社，1995年。
- 〔清〕潘耒：《遂初堂詩集》，收入《續修四庫全書》第1417冊，上海：上海古籍出版社，1994年。

〔清〕錢芳標：《湘瑟詞》，收入《續修四庫全書》第 1725 冊，上海：上海古籍出版社，1994 年。

〔清〕顧嗣立：《閩邱詩集》，收入《四庫全書存目叢書》第 266 冊，臺南：莊嚴文化出版社，1995 年。

唐圭璋編：《詞話叢編》，臺北：新文豐出版社，1988 年。

葉元章、鍾夏選註：《朱彝尊選集》，上海：上海古籍出版社，1991 年。

趙秀亭、馮統一箋校：《飲水詞箋校》，北京：中華書局，2005 年。

二、近人論著

毛文芳：《圖成行樂—明清文人畫像題詠析論》，臺北：臺灣學生書局，2008 年。

——：〈長鬚飄蕭、雲鬟窈窕：陳維崧〈迦陵填詞圖〉題詠〉，收入氏著：《圖成行樂—明清文人畫像題詠析論》（臺北：臺灣學生書局，2008 年），第五論，頁 341-460。

——：〈拂拭零縑讀艷歌：〈張憶娘簪華圖〉的百年閱讀〉，收入氏著：《卷中小立亦百年：明清女性畫像文本探論》（臺北：臺灣學生書局，2013 年），頁 221-308。

——：〈一部清代文人的生命圖史：《卞永譽畫像》的觀看〉，《中正大學中文學術年刊》總第 15 期（2010.06），頁 151-210。

——：〈顧盼自雄·仰面長嘯：清初釋大汕（1637-1705）《行跡圖》及其題辭探論〉，《清華學報》40：4（2010.12），頁 789-850。

——：〈三好：清代文人畫像觀看的一個側面〉，發表於「第七屆國際暨第十二屆全國清代學術研討會」，高雄：國立中山大學中文系主辦，2012 年 11 月 17-18 日。

王德威：《現代抒情傳統四論》，臺北：臺大出版中心，2011 年。

——：〈「有情」的歷史：抒情傳統與中國文學現代性〉，收入氏著：《現代抒情傳統四論》（臺北：臺大出版中心，2011 年），頁 1-83。

邱稚亘：〈「楊升庵簪花圖軸」在陳洪綬簪花人物畫中的定位〉，《議藝分子》第 4 期（2002.03），頁 50-52。

胡萬川：〈延州婦人：鎖骨菩薩故事之研究〉，發表於第十屆全國比較文學大會宣讀論文，臺灣：臺中東海大學，1986 年。

柯慶明：〈從「現實反應」到「抒情表現」——略論〈古詩十九首〉與中國詩歌的發展〉，收入柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》（臺北：臺大出版中心，2009 年），頁 247-269。

高友工：〈中國抒情美學〉，收入柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》（臺北：臺大出版中心，2009 年），頁 587-638。

- ：〈〈古詩十九首〉與自省美典〉，收入柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》（臺北：臺大出版中心，2009年），頁223-245。
- ：〈中國敘述傳統中的抒情境界——《紅樓夢》與《儒林外史》讀法〉，收入氏著：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2011年），頁353-370。
- ：〈中國抒情美學〉，收入氏著：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2011年），頁587-638。
- 孫康宜：〈寫作的焦慮：龔自珍艷情詩中的自注〉，《北京大學學報》第4期，2006年。
- 徐書城：〈從《紈扇仕女圖》、《簪花仕女圖》略談唐人仕女畫〉，《文物》總290期（1980.07）。
- 康正果：〈泛文和泛情：陳文述的詩文活動及其他〉，收入張宏生編：《明清文學與性別研究》（南京：江蘇古籍出版社，2002年），頁727-760。
- 陳世驥：〈中國的抒情傳統〉，收入氏著：《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，1672年），頁31-37。
- ：〈原興：兼論中國文學的特質〉，收入柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》（臺北：臺大出版中心，2009年），頁19-52。
- 陳廣宏：《文學史的文化敘事：中國文學演變論集》，上海：復旦出版社，2012年。
- ：〈龔自珍與中國抒情文學的前現代轉型〉，《中國文學研究》第13輯，復旦大學中國古代文學研究中心編，2009年6月。後收入氏著：《文學史的文化敘事：中國文學演變論集》（上海：復旦出版社，2012年），頁213-252。
- 陳韻如：〈維摩詰形象在東亞繪畫中的流轉〉，收入石守謙、廖肇亨主編：《東亞文化意象之形塑》（臺北：允晨文化公司，2011年），頁365-413。
- 楊仁愷：《簪花仕女圖研究》，北京：朝花美術出版社，1962年。
- 鄭毓瑜：〈導言：抒情自我的詮釋脈絡〉，收入氏著：《文本風景——自我與空間的相互定義》（臺北：麥田出版社，2005年），頁15-29。
- 顏崑陽：〈從反思中國文學「抒情傳統」之建構以論「詩美典」的多面向變遷與叢聚狀結構〉，收入柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》（臺北：臺大出版中心，2009年），頁727-772。
- 蕭馳：〈編後記〉，收入柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》（臺北：臺大出版中心，2009年），頁773-774。
- ：〈從「才子佳人」到《紅樓夢》：文人小說與抒情傳統的一段情結〉，收入柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》（臺北：臺大出版中心，2009年），頁639-676。
- 〔法〕Philippe Lejeune，楊國政譯：《自傳契約》，北京：三聯，2001年。
- 胡萬川：〈從鎖骨菩薩到魚籃觀音傳說之變異〉，引自

http://120.107.164.187/taiwuncenter/files/99_05_19%20.pdf (2012.11.08)

程亞林：〈龔自珍「尊情說」新探〉，引自「中國文學網」：

<http://www.literature.org.cn/Article.aspx?id=57108> (2012.03.21)

澹思居士：〈談「空即是色」〉，引自：<http://www.book853.com/show.aspx?id=833&cid=12>
(2012.11.08)

“Literati and Beauties” (Lung Yu Duo Li) :

Lyrical Deduction and Modern Implication of Qing

Literati’s Portraits

Mao Wen-fang^{*}

Abstract

Qing literati left portraits and versions of all kinds, and one of them features literati accompanied by beauties, which was pretty attention-grabbing and was called paintings of “*Lung Yu Duo Li*”. Overall, painting of “*Lung Yu Duo Li*” and its inscription may be seen as a large version, with the content concerning not merely materials or erotic desires. In specific, feelings which literati from the paintings shown towards beauties may be explicitly sensual or subtly esoteric, and sometimes may also be marked by remorse arising from religious repentance. On the other hand, what do viewers see and provoke what imagination from these portraits? What perspectives of those “sentiments” with different purports crouch in literati’s mind? How is the defense or confirm between vision and visualization? How does a visible painting present its invisible sentiment? What’s the link that “sentiment” implies within? How do the inscriptions connect paintings and the long-standing Chinese tradition? By citing a term “deduction”, this article collects a large number of Qing paintings of “*Lung Yu Duo Li*” along with their inscriptions, and meanwhile interprets and elaborates those lyrical inference of literati portraits. In doing so, this article inevitably unveiled the ambivalence between lyrical inference and tradition, also expounded the developing purport in modern culture.

Keywords: *Lung Yu Duo Li* (Literati and Beauties) , literati’s portrait, lyrical deduction, modern implication

^{*}Professor, Department of Chinese Literature, Chung Cheng University; chief editor of “Chung Cheng Chinese Studies”, Taiwan.