

# 張錯《連枝草》現代題畫詩對 中國古典水墨畫的文本關涉

解昆樺

## 提 要

題畫詩是中國古典詩傳統之一，然則在現代詩的創作場域中卻尚待開展。現代詩人觀中國古典水墨畫而為現代詩，本身即涉及詩和畫之間媒體形式的互文關係轉換，特別是中國古典水墨畫自成一再現體系，現代詩人如何出入圖像進行辯證，實為重要課題。學者張錯既有《風格定器物》之論著，詩人張錯亦有《連枝草》之詩畫創作，兩者交相輻湊，實深化出“在現代情境中古典水墨畫之美與美感經驗如何發生？並且透過現代詩話語予以體現？”此一問題意識。本文即透過“觀中遊：動態觀視”“天工與畫工：生成意識”論述進程，研究張錯現代詩與中國古典水墨畫間的互文現象。從中可見張錯在題畫過程中，一方面為畫作投置主體，透過畫中山水空間的層次組合，建構主體感官與山水自然的互動關係，突破繪畫本身形式上的靜態限制，以詩話語釋放繪畫潛存之動能；另一方面則運用畫法入詩，整合中國古典水墨繪畫傳統進行繪畫山水與人物的再現，使文本產生藝術品評的功能，並揉入自身審美品味，進而使繪畫與詩美學得以共進。

**關鍵詞：**現代詩 中國古典水墨畫 題畫詩 詩畫互文 身體空間

## 前言：中國現代詩與古典水墨畫交會下 張錯《連枝草》論題意義

詩與畫之互文有其深厚傳統，特別是在古典詩學場域之中，現代學者衣若芬、鄭文惠等教授多有所深論。其中衣若芬不只探討題畫詩，《宋代題“詩意圖”詩析論——以“題歸去來圖”、“憩寂圖”、“陽關圖”為例》一文更細膩的觀察到從畫家角度依詩所繪的“詩意圖”，以及在“詩意圖”上復又題詩形成的“題詩意圖詩”間，所形成詩畫多重遞衍的文本發生現象。<sup>1</sup> 而鄭文惠《遺民的生命圖像與文化鄉愁——錢選詩/畫互文修辭的時空結構與對話主題》則以遺民文學觀點檢視遺民詩畫家如何透過詩/畫互文的方式，表述自我的時空錯置感，獨力應對鼎革世變，在詩畫文本中重建自我的故國。<sup>2</sup>

然而從整體古典與現代學術寫作系統角度審視之，在詩畫互文文本中還有一趣點，不易為論者所發掘，即這些詩畫論見為現代學者，以現代學術論文規制進行推動後的研究成果。其中至少有兩個層次值得深思：

第一，觀看的層次：位處現當代時空的他們不只“觀看”了古典畫家對世界的觀看，更“觀看”古典詩人對古典畫的“觀看”。

第二，表達層次：他們以現代中文學術語言不只“詮釋”了古典畫家表達世界的畫作，也“詮釋”古典詩人對古典詩人對古典畫的“詮釋”。

這兩個層次凸顯了詩畫互文在研究上，本身所具有複數多重的視覺體驗、話語詮釋之參與特性。在畫家、詩人、研究者之間，觀看體驗隨著跨時間、空間的產生遞進、疊加，詮釋話語亦跨媒介、文體的產生複合、比對。在一看再看，反覆表達的過程中，都使得圖像的真善美更加深廣我們的感知界域。

當然，對於中國古典水墨畫，既可以古典詩題之，現代研究語言論之，當然

---

1 衣若芬：《宋代題“詩意圖”詩析論——以題“歸去來圖”、“憩寂圖”、“陽關圖”為例》，《中國文哲研究集刊》第16期（2000年3月），頁39。

2 鄭文惠：《遺民的生命圖像與文化鄉愁——錢選詩/畫互文修辭的時空結構與對話主題》，《政大中文學報》第6期（2006年12月），頁172—173。

自可由現代詩語言詠之、探之。在古典與現代的時間界分之下，現代研究與現代詩看似站在同一隅，但在文體特性上實而有異。就現代研究來說，對中國古典水墨畫之探求務求客觀。但就現代詩來說，不只遭遇到繪畫語彙與文字語彙間轉換上的問題，更還涉及詩人主觀、語言風格問題，特別是二十世紀華文現代詩本身存在東亞受到西方影響的現代性經驗在其間運作。

上述思考與脈絡，正成為本文探述張錯《連枝草》中現代詩與中國古典水墨畫間詩畫互文現象的問題意識基礎。

張錯（1943—），本名張振翱，祖籍廣東惠陽，出生於澳門，曾任美國南加州大學東亞語言文化系教授兼系主任、比較文學系教授，為當代重要華語現代詩人。張錯 1962 年自香港九龍華江英文書院畢業之後來臺，就讀政治大學西語系，於臺灣結識了同為僑生的王潤華、林綠、陳慧樺、淡瑩等人。1963 年創辦跨校院之“星座”詩社，並出版《星座》詩刊，交互砥礪詩創作與詩學。1967 年後自香港赴美國留學，後於西雅圖華盛頓大學獲得比較文學博士學位。於 1974 年起於南加州大學比較文學系和東亞系任教，並持續投入華語現代詩創作。

張錯長於出入中國與西方文藝傳統發展創作，結合抒情傳統與現實關懷，詩語言綿密中滲透悲壯婉約情懷，與其漂泊兩岸、美洲之際遇相發，其《連枝草》同是這樣脈絡下的作品。張錯《連枝草》的詩、畫互文之作，包括有 16 篇，佔全詩集<sup>3</sup>詩作的 35%，<sup>4</sup>而其中互涉的中國古典文藝作品除文學作品、繪畫外，還包括玉石、瓷器、盒器、雕像等，可謂琳琅滿目。張錯《連枝草》中詩與中國古典文藝作品繁密的互文現象，並非突如其來。從張錯在詩集、文學研究論集之外的藝術研究專書《風格定器物》、<sup>5</sup>《從大漠到中原：蒙古刀的鑑賞》，<sup>6</sup>可知有其綿長的文藝品賞、研究之積累歷程。甚至在《風格定器物》中，張錯亦有《賞秋林呦鹿圖詩》、《另賞“秋林群鹿圖”》兩首題畫詩，可見其文學研究者、

3 張錯：《連枝草》（臺北：書林出版有限公司，2011 年），共收 45 篇詩作。

4 此外亦有西洋文藝作品者，然超越本文論題不在此列。

5 張錯：《風格定器物：張錯藝術文論》（臺北：藝術家出版社，2012 年）。

6 張錯：《從大漠到中原：蒙古刀的鑑賞》（臺北：唐山出版社，2006 年）。

藝評家、詩人的多重身分。張錯對文藝廣博的廣博吸收、再創作,也反映在《連枝草》的題畫詩上。

張錯《連枝草》現代詩畫互文文本的跨媒整合性,本就是現代詩強調語言前衛實驗傳統的一部份,但其題畫詩平和、抒情的詩語言質感,說明了現代詩的前衛性不一定要訴諸於異奇話語。<sup>7</sup> 張錯以平和抒情詩語言中所潛存回觀中國古典傳統,再拉展至現代進行詮釋的對話張力,本身亦是另一種語言前衛性的體現。面對張錯《連枝草》題畫詩所涉及“古典/現代”“詩/畫”間交錯而生的互文脈絡,筆者要更進一步追問的是:詩美學經驗如何在此詩畫互文脈絡中發生?

郭熙(1020—1090)《林泉高致》中曾徵引“詩是無形畫,畫是有形詩”<sup>8</sup>以說明詩畫之關係,但在本文的題畫詩論題中更刺激我們思考,同時也是我們的問題意識是:在非直接“入於畫面”的題畫詩,詩人如何克服題畫詩與畫間無形的距離,或者反其道而行,拉展出兩者間的距離,以字句與畫作形成、拉展出有形甚至有情的互文空間?

透過對衣若芬、鄭文惠教授前行研究之文獻探討,我們可建立對唐宋明題畫詩發展的重要理解與觀看探析策略。特別是山水畫部分,與張錯《連枝草》中最主要的題詠詩畫文本最直接相關,提供我們檢視張錯《連枝草》中現代詩畫互文文本的重要方法論基礎。這樣的方法論挹注,具體來說有三點:

第一,“瀟湘八景圖”在集體創作中,依水墨形式創發與以託情思,使“瀟湘”超越實際湖南地景,成為東亞文化知識份子可以投射自身情志的圖景。如此以主體心靈訴求作為再創作的動機,使自然地景再現為主體心靈圖景,張錯進行題畫詩創作時,是否、如何涉入其主體身分困境、認同,成為我們研究重點。

第二,中國古典水墨畫發展綿長,自成繪畫美學語言之發展,追求對自然事物的寫真與寫意。張錯之詩本就長於與中國古典進行互文對話,<sup>9</sup>其觀畫為

7 事實上,只訴求異奇語言,也只是一種單一僵固的語言策略,並非實驗性的概念。

8 郭熙撰,郭思編:《林泉高致集》,《景印文淵閣四庫全書》(臺北:臺灣商務印書館,1983年),冊812,頁579。

9 這亦可對照本文之“附記:張錯《連枝草》中現代詩與中國古典文藝作品互文之文本整理表”以為證。



詩,互文的不只是在“詩一畫”之間,還在中國古典水墨畫與現代詩,甚至還包括中國古典題詠水墨畫之文學作品,都有各自內在的套語結構、範式。因此,在檢視張錯現代詩畫文本內在互文性,同時還包括對各類型文本間美學範式的溝通。

第三,在檢視、思考詩畫文本創作者的觀看方式時,需注意“身體感”的置入。繪畫是視覺創作,詩書寫所使用的文字也同樣帶有視覺性。但是研究題畫詩文本,卻不能局限在視覺,而必須動態地啟動其他知覺感官,入於畫,入於詩中。因為無論是繪畫,還是題畫詩之創作發生,其創作者都試圖賦予再現對象動能,並斧拓、拉展文本的時/空間感。可以說,詩畫互文文本之動能,本就在引動觀/讀/研究者啟動身體想象去體驗;詩畫互文文本之時/空間,則提供觀/讀/研究者身體活動體驗的界面。

透過前行研究的文獻探討所積累的方法論思考,我們將注重詩畫文本的主體心靈投射、詩畫範疇之美學範式、身體體驗涉入,進行張錯《連枝草》現代題畫詩對中國古典水墨畫之文本關涉的研究,探述繪者、觀者交紡的精神心緒、美學動機,以及文本之藝術表現。以下本文即分成“觀中遊:動態觀視”“天工與畫工:生成意識”兩部分,探述現代詩人張錯如何出入中國古典水墨畫,交揉詩人與畫家的存有感受,激蕩出深邃的詩美學體驗。

## 一、觀中遊:動態觀視

繪畫表面上是畫家對事物的圖繪,但就心靈層面來說,還起於對事物的表述、記憶的欲力,由此引動出擬真,甚至變形的再現文本。而題畫詩則是對再現文本的再現,其書寫欲力投射的對象既是對畫所繪之山水,也是實存之山水。

書寫與圖繪兩種動作相當類似,都屬於手工業的形態。<sup>10</sup> 但在紙媒上完成,可予以重觀的文字與繪畫作品,卻有著形式上的差異:繪畫作品是一種靜態空間的靜態切面;文字作品則是有其先後語序的閱讀時間性,儘管文字作品

10 即使使用電腦打字或繪圖,仍需要透過手來操作。但是傳統的手寫、手繪,在紙面上更具空間感與歷程感。

有也有形式上的空間感,<sup>11</sup>但終究無法如繪畫般具象,即使是所謂的“圖像詩”。繪畫與文字作品儘管存在這樣時空間的落差,但對於“真”的探求,卻是同一。而題畫詩的創作,恰使詩畫兩者產生了緊密連動,並刺激詩美學另一層次的建構。

繪畫最初進行擬像,力求“仿真”,這也影響了題畫詩的內容主題。早期題畫詩,對於圖像擬/寫真之感受,往往成為重點。例如中國題畫詩傳統重要起源點的杜甫,便著墨於畫圖景物之真,以此活躍詩意。杜甫(712—770)寫於寶應元年(762)錦州的《姜楚公畫角鷹歌》:“楚公畫鷹鷹戴角,殺氣森森到幽朔。觀者貪愁挈臂飛,畫師不是無心學。此鷹寫真在左綿,卻嗟真骨遂虛傳。梁間燕雀休驚怕,亦未搏空上九天。”<sup>12</sup>非常具體呈現“畫者—畫中物—觀者—畫外物”的關係,既讚畫者寫真畫工,也在題畫中鷹之真時,透過提點畫外的燕雀莫驚怕之舉,呈顯出畫鷹由真而動,突破畫面限制的強烈動能。但這終不可衝破畫面的鷹,再次深鑿畫在形式上的靜止性,但也凸顯畫家與題畫詩人在賦形過程,於靜中賦予動的意欲。畫中鷹,亦如籠中鳥,實隱喻杜甫困厄有志難伸的處境,<sup>13</sup>此亦有從寫真而投入作者情志的寫意現象。

而感知畫在栩栩如生表象下的靜中之動,亦可側見觀者入畫之深。畫者提供的影像幻覺著迷著觀者,使觀者入畫神遊。但誠如前述對繪畫形式上的切面靜態特質,觀者於畫中神遊,還能感受畫中山水之湧動,不也展現了觀者對畫面愛之深“動”之切的慾望流動?張錯《觀沈周〈廬山高圖〉》便明確揭露了這樣的主體視覺:

文士臨川若有思  
流水如日夜,此中有真意  
去而復回,早非本來面目  
澗谷不知溪聲何處來、何處往,

<sup>11</sup> 特別是漢字作品,這主要因為其六書造字法則與一字結合形音義的特色。

<sup>12</sup> 仇兆鰲:《杜詩詳注》(臺北:里仁書局,1980年),卷11,頁924。

<sup>13</sup> 杜甫對畫中鷹的觀視,亦可見其《畫鷹》一詩。

松濤是海、還是風的變色？

飛瀑心意已決回不去源頭<sup>14</sup>

在具有先後語序概念的文字詩文本中，詩人即以凝視河流的文士開頭，在平面沈周（1427—1509）<sup>15</sup>《廬山高圖》中引領我們先以畫中下極小的文士為視覺據點。以這個視點為起點，拓展對畫中山水的探看與感知。以主體文士作為視點，曰其有思，更意在將人的主體性帶入畫中山水，形成人的山水。

山水可以是單純自然物質的堆疊，但也可以是宇宙運化的巨型隱喻。明代中葉，儘管江南經濟活絡，刺激了市民的文化消費，以及官方扶植，使得院體、浙派職業畫家興起，但末流過於迎合世俗品味，而產生粗野狂邪的江湖氣。對應著明代前後七子所提出“文必秦漢，詩必盛唐”的復古復興運動，

沈周也強調恢復元代文人畫傳統。沈周以詩書修養入其畫，早年畫作形式篇幅不大，40歲後始開始繪畫大幅山水，《廬山高圖》即是其40歲後之代表作。《廬山高圖》為沈周為其師陳寬賀壽之作，孔子有所謂“知者樂水，仁者樂山”<sup>16</sup>之論，這巨幅山水，實亦有崇揚、隱喻老師君子之風的寓意存在。

沈周《廬山高圖》之山水成為理型身體，說明了決定山水是頑塊，而或通於萬化的構造，正在於人的感知力。人本身的五官可以接收山水形貌，但同一山

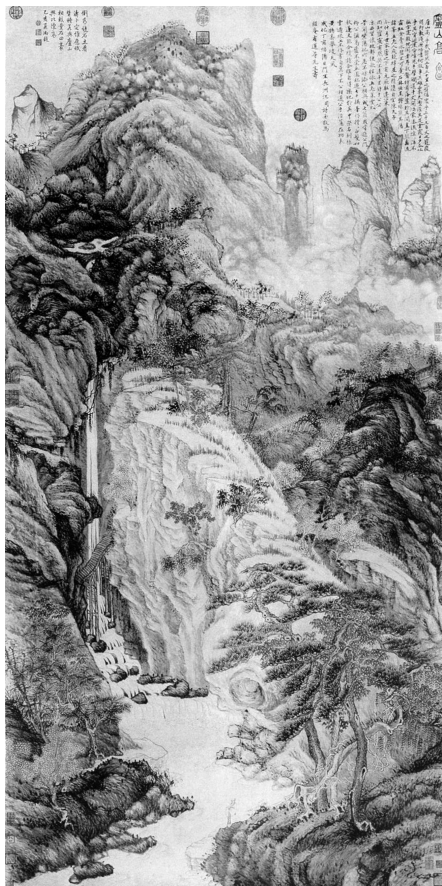


圖1 沈周《廬山高圖》原圖  
（臺北故宮博物院藏）

<sup>14</sup> 張錯，《連枝草》，頁7。

<sup>15</sup> 沈周為明代畫家，係明代中期蘇州所形成之“吳門畫派”創始人，與文徵明、唐寅、仇英並稱明四大家。

<sup>16</sup> 朱熹：《四書章句集注》（高雄：復文圖書有限公司，1985年），頁90。

水隨著不同人五官感觸力的差異,而有細膩粗淺之別。至於山水形貌內中的趣靈妙化,則更需要觀者整合五官與內在的心眼,方得以視見表象的真實。思,正是啟動心眼的凝視,而其所觀,不在表象,而在表象內蘊的含意,這終使山水超脫魏晉前政治、巫教的山水,而有其審美性。在此,詩人即讓文士反思“流水如日夜”,《論語》亦曾記載:“子在川上,曰:‘逝者如斯夫,不舍晝夜。’”<sup>17</sup>其中的“逝”所以引人深感,便在於其後所涉入的時間性。可以說這河流乃是時間之流,在宇宙之恒常流動中,讓主體感知時間奔奔流逝,難以挽回。詩人張錯自知水之循環,但他指出在河流去返之間,一切終“早非本來面目”。

“面目”一詞本為人的形象意味,接續上一行對流水落葉的譬喻,呈顯了題畫詩人將人身體與天地山水互喻的參與意涵。伯梅(G. Böhme)這樣界定不易捉摸,卻又實際發揮藝術感染力的氣氛:“氣氛是一種空間,就是通過物、人或各種環境組合的在場(及其外射作用)所‘薰染’(tingiert)的空間。氣氛本身是某物的在場領域,即氣氛在空間裏的實存。”<sup>18</sup>氣氛的空間感染力,不只是物景,還需要人的參與才能生成。人的參與所以能將氣氛予以提顯,在於人之存有的肉身有限性與意志超越性。這裏的非本來面目,即是透過帶時間性運動的流水,感知在時間之流,自我面容亦無時不刻的變化——而此一變化更是肉身所遭逢的時間鑿刻。

然則主體臨川更有著空間高度在運作,在主體疑惑時間之流的往來何處,追探其來源時,便於文士上看河流上游的視線旁,另外開啟了一向上對廬山的逐層仰視。此一文士的仰望姿態,恰正是沈周本人仰望其師之姿態。對照沈周《廬山高圖》可見,松濤聲響發於松,而畫中之松自文士身後,隨山勢而拔生,並於山勢轉折處畫家亦都另添畫虬松。藉此一以烘托山勢,一則在形塑出文士的仰觀視角。詩人自然捕捉到了這個視線,在追水之源的動機下,他讓主體發現山之高。但這主體的仰望,並不在體會其彌高彌堅,而是讓畫家沈周以北方畫風特有之遒勁、渾厚筆法所強化廬山之“崇高”提供“力度感”,顯現濺落飛瀑

17 朱熹:《四書章句集注》,頁113。

18 Gernot Böhme 著,谷心鵬、翟江月、何乏筆譯:《氣氛作為新美學的基本概念》,《當代》第188期(2003年4月),頁20。

的動力感。如果在此題畫詩中，河流是時間之流，那麼，高山飛瀑則是讓對比山水極其微小的主體，承擔著時/空間巨幅的震顫。

這具體表現在文士仰視河流，面臨由山巔筆直而落的瀑布的衝擊。痙弦《深淵》中有一名句“激流怎麼為倒影造像”，<sup>19</sup>靜水雖可為鏡，但激流難以定觀，更何況主體之面目？這也深化了前行之“早非本來面目”。如果面目是主體的能指之一，那麼在激流之上主體面目之不顯，實凸顯主體在山水之力中可能遭逢的毀壞。

由山/水仰視以及飛瀑陷落形成的三角形力量結構中，可以發現張錯《觀沈周〈廬山高圖〉》中主體如何於山水時空間的流逝中，不斷地被放逐於源頭之外。這明顯與沈周《廬山高圖》原本以廬山五老峰之崇高，崇敬其師的主題意涵明顯不同。題畫詩人偏離原畫主題，遞移畫作本意，反而凸顯山水畫在審美上的開放性。而其中要鍵，正在詩人假畫中文士開啟的活潑心眼，使畫中山水突破表現限制，以活動而逼真，由逼真而得其意。

在《入夜——墨綠山水（題余承堯山水兩幅之二）》中，更活化設置主體參與山水畫的美學策略：

整午太陽灼熱  
泉水流出硫磺氣味  
極目遠眺山嶺幽谷  
有人有窗內  
有人在山外  
有人在屋裏  
有人在途中  
思念如岩層底流  
轉出一段隱情  
曲折帶點嗆酸

19 痙弦：《痙弦詩集》（臺北：洪範書店，1987年），頁244。

像含羞的桃金娘  
搔到腰肢也會笑得花枝招展；  
入夜，萬語千言暗中流淌  
分不出沉吟、嗚咽或歡笑  
窗外晝伏夜出的蜘蛛  
勤勞紡織著彼此命運  
不知鹿死誰手  
自投羅網或作網自縛？  
(中略)  
想起清代人物山水  
江南水鄉柳條新綠  
八怪僑寓揚州，布衣雄世  
銀塘紅綠荷花滿目  
暗香浮動蜻蜓飛過  
口中輕吟著：“荷花開了”  
新橙破後，還是念念不忘：  
“記與那人同坐，纖手剥蓮蓬”。<sup>20</sup>

此首題畫詩一開始最大的特色，便是排比並列四行以“有人”引領的詩行。然而，不像前面沈周《廬山高圖》有微小但具體的文士臨川，供詩人啟動主體視覺，余承堯(1898—1993)<sup>21</sup>《墨綠山水》畫中並沒有圖繪人。在畫無人，而題畫詩有人之間，必須細問的是：詩人在題畫詩為山水畫以想象、文字添畫人，是否是一對山水的破壞？對此一提問，可以從“山水”如何成為一審美對象的歷史歷程，來進行探討。楊儒賓《“山水”是怎麼發現的——“玄化山水”析論》曾

20 張錯：《連枝草》，頁19—21。

21 余承堯為中國近代著名畫家，但其經歷特殊，早年1920年代負笈日本早稻田大學攻讀經濟，後則轉念日本陸軍士官學校，回大陸後即投筆從戎，官拜中將後退伍。退伍後一九五〇年代至臺灣經營藥材生意，退休後56歲方開始習畫。

指出：

先秦、兩漢、三國時期的典籍不管出現“山水”的次數有多少，它們作為美學的意義都是極稀薄的。晉宋時期出現的“山水”概念之次數明顯的比前代大幅增加，但關鍵不在數量，而是性質。“山水”作為自然世界中的美之概念，此時頻頻出現，其時成為名士彙集地區的會稽更以其“山水”之美蜚聲一時。而“山水”作為一種“勝情”——所謂的“勝情”大概指的是一種高雅的情緻——也是在此時大為流行的。從晉宋後，“山水”一詞的內涵比較起家族語彙如“山川”、“山河”、“山岳”、“岳川”等等，具有更明顯的個性。<sup>22</sup>

由此可以得知，山與水並列為“山水”一詞，並具有審美意涵，乃始於魏晉。儘管《文心雕龍·明詩》曰：“莊老告退，而山水方滋。”<sup>23</sup>實則在這段時間，名士之山水詩，仍結合玄理，探述有無義理。魏晉政治極端動蕩加之以玄學興起，使得知識分子在思索自我定位上，已不再以“用世/不用世”角度，而是以“名教/自然”角度進行思辨，遂產生“越名教而任自然”立論。是以山水不再只是一客觀自然空間，也不只是遭逢、恐懼政治戕害的避居地，更是一人精神價值觀選擇後的主體容納空間。

因此，山水畫之山水景觀即使無人，但實則有人，存在著人對自我存有的嚮往。在詩人張錯的題畫中點出的“有人”，初步來看乃在為山水畫埋置視點，用以提點讀者重看山水畫作的細節，以及重蹈詩人觀畫時視覺據點。而並列四行，即為此畫建立複數的觀看，如此打開對畫圖的整體視覺結構，恰也正點顯出中國山水畫多重視點的特性。

特別是詩人還將此複數主體，分別散置於“窗內”“山外”“屋裏”“途中”。書寫，讓主體得以確認與周遭事物正確的距離。詩人在題畫詩中將複數視點

22 楊儒賓：《“山水”是怎麼發現的——“玄化山水”析論》，《臺大中文學報》第30期（2009年6月），頁7—8。

23 劉勰撰，王更生譯注：《文心雕龍讀本》（臺北：文史哲出版社有限公司，2004年），頁85。



圖2 余承堯《墨綠山水》(家畫廊藏)



圖3 金農《觀荷圖》(舊金山亞洲美術館藏)

於山水畫中進行的散置,還不是如著名樂府詩《江南》:“江南可採蓮,蓮葉何田田,魚戲蓮葉間。魚戲蓮葉東,魚戲蓮葉西,魚戲蓮葉南,魚戲蓮葉北。”<sup>24</sup>以蓮葉為中心,透過魚於蓮葉的四方遊戲,呈顯出山水之豐富。而是透過內/外/裏/中的多角度、方位位置,啟動對山水空間之辯證。而各空間位語所指涉的空間,亦提供著主體存有一種生活的方式:“窗內”呈顯主體有限、有隔視點,“山外”呈顯主體超脫於具像之有而逸於無,“窗內/山外”恰成“有/無”之辯證;“屋裏”呈顯主體靜靜地安身於建築之內,“途中”呈顯主體動態地外放於山水行旅,“屋裏/途中”則恰“靜/動”之辯證。

張錯於《連枝草》序言曾言:“我喜歡余承堯先生的水墨翠綠山水畫,高山峻嶺、茂林修竹,畫裏簡中有繁,繁中有真意,細緻淡泊,氣韻流動,自古人脫穎而出,遂成岐異,令人遊觀竟日,樂而忘返。”<sup>25</sup>從上述自白,可知

<sup>24</sup> 郭茂倩:《樂府詩集》(臺北:里仁書局,1984年),卷26,頁384。

<sup>25</sup> 張錯:《連枝草》,頁ix。



讓詩人入畫神遊的關鍵，還在於詩人對畫面繁簡真義的領悟，在內外裏中、有無動靜間的辯證節奏中，方得能感其細緻淡泊中的氣韻流動。詩人不是因入迷，而是因辯證而得以畫中遊。正是恒存著對山水畫的辯證神遊，使得張錯《連枝草》中的題畫詩作詩意綿延成行，形成不間斷的詩行結構。本身即以此不分段的形式結構，呼應著所詠之中國山水畫的長軸開展形式結構。

辯證提供了多重層次的遊觀，進而得以對山水進行全視，細細析理出“如岩層底流”的隱情。而為訴此一隱情之深淺，詩人在《入夜——墨綠山水（題余承堯山水兩幅之二）》投注了多種音量，既有“含羞的桃金孃”之笑聲，更有分不出是“沉吟、嗚咽或歡笑”的“萬語千言”。

在詩畫並舉之時，“聲音”成為一辯證點。在中國古典詩畫互文理論中，蘇軾《韓幹馬》便寫到：“少陵翰墨無形畫，韓幹丹青不語詩。”<sup>26</sup>少陵即為杜甫，乃以杜甫之詩，交互對比韓幹之繪畫。蘇軾《書摩詰藍田煙雨圖》對王維之讚譽“詩中有畫，畫中有詩”提出了詩、畫兩者交互涵涉的修辭概念。詩中有畫乃指詩文字之意象有畫面感，那“畫中有詩”的具體修辭面指涉為何？其所指涉當指畫面具有詩之韻味，特別是指詩之音韻性，此正切合中國古典繪畫所著重之“氣韻生動”。

“氣韻生動”為梁謝赫(479—502)《畫品》“六法”之一，詩令人沉吟、咀嚼，回味再三的音韻韻味，所以能與繪畫神韻相和，而為畫家所吸收，乃在詩平仄格律形成對聲音/線之起伏高低有節奏地調配，以及內容上一唱三嘆的主題回應重現形成的對映迴盪，都能與繪畫之線條起伏，以及畫面結構中的形體布置相發。因此，蘇軾“無形畫/不語詩”的辯證進一步凸顯了畫面在線條、佈局本身類同音韻活動的狀態。

由圖像感知其語言聲音，在華文漢字使用者來說，相對來說有先天上的優勢。因為漢字本身在構形上有著象形、形聲的原則，閱讀漢字過程，自然習慣於圖像構形中解讀其聲音。在觀看繪畫中，對於閱讀圖像的聲音上，敏於感受，擅

26 王文誥、馮應榴輯注，孔凡禮點校：《蘇軾詩集》（臺北：學海出版社，1985年），頁30。

於文字表述的詩人，自然得以釋放其形構物象間的聲響。

但更重要者，還在於入畫神遊之主體透過“想起”，啟動對歷史記憶召喚的音量。詩中主體口吟之詩句“荷花開了”“記與那人同坐，纖手剥蓮蓬”，乃是金農（1687—1763）《觀荷圖》內題詩：“荷花開了，銀塘悄悄新涼早，碧翅蜻蜓多少？六六水窗通，扇底微風，記與那人同坐，纖手剥蓮蓬。”此可與“圖3：金農《觀荷圖》”相看為證。

在評論分析上，不只要注意張錯在題畫詩中，所引金農題畫詩之文字內容，更要注意此詩作為題畫詩在畫面上的美學形式表現。這個“畫面表現”，展現在其書寫字體的樸拙。金農為清代畫家，位列清代乾隆年間江蘇“揚州八怪”之一。“揚州八怪”所以為怪，乃在藝術創作表現上以書法與繪畫的怪交互支持，形成文本的特殊性，例如鄭板橋結合隸書與行楷的“六分半書”。而金農除為文學家，亦為金石家，其由金石趣味創出帶有橫斜方扁結構的“隸體漆書”。

金農《觀荷圖》中題畫詩之書寫字體即其“隸體漆書”，其文字在字體結構的遒勁，透過文人畫所重視“以書入畫”概念作為觀點，可以發現恰與余承堯《墨綠山水》之山勢經營類同。由此也可以看到張錯在題畫余承堯《墨綠山水》過程中，有意識地進行類同風格上的引文，以及內在存在書畫並看的審美意識。

這裏由畫中神遊主體之追吟，使得余承堯《墨綠山水》涉入了金農《觀荷圖》之畫意，儘管透過上圖2、4的並列，可以發現兩圖風格存在疊鬱、閒散之差異。但此一徵引使得題畫詩之書寫，不再只是“在畫中投置主體——追題畫面中之山水”這樣的書寫程序，畫中所投置主體亦可平行於山水，透過“想”的方式吐露自我內在聲響，帶入另一繪畫美學系統，產生更為豐富的繫聯、比對的接受表現層次。

張錯這樣在觀畫、入畫而題畫的神遊過程，於原畫所不及之處投以想象，實亦超越了原本題畫的寫實性，即：“寫”畫面山水之“實”的特性。在這樣的狀況中，其實也更以詩意的流動，進入山水之寫意現象。此外，在運用畫中神遊主體之口，召喚出觀畫者歷史身分，以及歷史音質的題畫詩書寫策略，亦可得見於《宋人畫意——夏珪〈西湖柳艇圖〉》一詩：

金主壓境強敵當頭  
節節敗退難返中原  
十數載臨安於茲  
甘為宋代武林中人  
歲月相依涵碧千頃  
花木亭榭映帶參差；  
湧金門外豐樂樓高接雲霄  
一壺自釀眉壽堂  
半斤招隱醕、四兩秦淮春  
楊柳錯落，荷錢新鑄  
舟子搖棹隔水兩岸  
煙霧籠罩湖畔坡堤  
飲罷肩輿逕取陸路歸去。<sup>27</sup>



圖 4 夏珪《西湖柳艇圖》原圖  
(臺北故宮博物院藏)

金主壓境強敵當頭  
節節敗退難返中原  
十數載臨安於茲  
甘為宋代武林中人  
歲月相依涵碧千頃  
花木亭榭映帶參差；  
湧金門外豐樂樓高接雲霄  
一壺自釀眉壽堂  
半斤招隱醕、四兩秦淮春  
楊柳錯落，荷錢新鑄  
舟子搖棹隔水兩岸  
煙霧籠罩湖畔坡堤  
飲罷肩輿逕取陸路歸去。

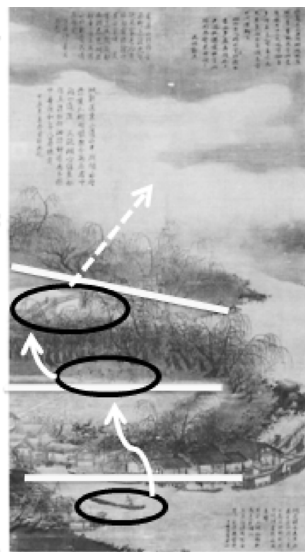


圖 5 張錯《宋人畫意——夏珪〈西湖柳艇圖〉》與  
夏珪《西湖柳艇圖》分析對照圖

<sup>27</sup> 張錯：《連枝草》，頁 39。

夏珪(1195—1224 前後在世)《西湖柳艇圖》一圖的結構主要由兩部分所構成,分別為下面 2/3 部分,以及上面 1/3 部分。從“圖 5: 張錯《宋人畫意——夏珪〈西湖柳艇圖〉》與夏珪《西湖柳艇圖》分析對照圖”可具體看到下面 2/3 部分除左下角的繫舟處外,由下而上有著三層參差呼應的堤岸結構。最下一層為一系列繁華的湖堤商肆,第二層則為密佈樹林的堤岸,第三層則為隱於水霧的堤岸。而畫家也將三層進行聯繫,第一、二層以灣岸,第二、三層則以木橋。

在第二層堤岸上行走的遊人肩輿,以及以勁健之筆所繪順岸蜿蜒的柳枝林都提供畫面的動能,從其走向可知其由第三層商肆而出,並往第一層的木橋而行,這樣行走動能逐層盤旋而上,正將觀畫者的視覺帶向畫中上面 1/3 部分的那片空濛。

誠如筆者前述,張錯題畫詩不分段的連綿形式,本身實對應著中國山水畫長軸形式,透過“圖 5: 張錯《宋人畫意——夏珪〈西湖柳艇圖〉》與夏珪《西湖柳艇圖》分析對照圖”可以發現,題畫詩下面 2/3 對於畫下面 2/3 多能進行對映書寫,例如“舟子搖棹隔水兩岸”寫搖槳扁舟,“花木亭榭映帶參差”寫第一層的湖堤商肆,“飲罷肩輿逕取陸路歸去”既寫肩輿遊人在第二層之移動,亦以“飲酒”呈顯出其由第一層商肆而出,取陸路而行至第三層的搖晃之感。

需注意的是,這個帶動,除了以景外,還運用了人的活動。畫面中之人在形式上是靜止的,但因為其姿/狀態,與所處之位置、所執取之物,我們可知其處在活動狀態中。這當然也潛藏著作為觀者的我們,與畫中人物同樣為人的事實前提。畫家與詩人正由此,來召喚觀者對畫之人物的共感經驗,並使畫埋設了向下一時刻運動的可能。

北宋山水畫中已有藉勾繪山水中之人物,傳達了山水之可行、可望;至南宋山水則可進一步透過人物,表達山水之可遊、可居,使得山水自然有更豐富的人文體驗。張錯又特別對此一醉行搖晃的移動姿態進行語言提取,展現了詩人張錯展現了畫面中主體感,恰正引我們注意到近景三層空間,本身“之”字型彎折綿延之空間狀態,由此呈顯出“主體—空間”交互迴盪運動的場所感受。

但是在詩作一開始開頭 1/3 空白水霧風景部分,張錯卻直寫出南北宋之際金人南侵的歷史情境,相對於下面 2/3 的風景細寫,這只是超出於畫家畫作的

書寫嗎？爾或有其他詩學修辭效力？

夏珪別稱“夏半邊”，恰與馬遠（1160—1225）“馬一角”成對，主要乃是兩人畫風在筆墨趣味上都延續著李唐蒼勁的風格進行發展。馬遠、夏珪往往將畫面採取遠近景的截半結構處理，遠景往往以帶留白意味的方式進行處理，以呈顯山水清遠之意境。特別是夏珪更善用大量含水的水墨進行擦染，使畫面充滿空濛霧氣。是以馬遠、夏珪這樣由偏側取勢之畫，又有“殘山賸水”之稱，固然以此明其畫作特色，但實亦介入了南宋偏安的歷史視野，隱喻山水家國之殘半。

夏珪《西湖柳艇圖》畫面開頭 1/3 部分正是以空白水霧風景霧遮掩後方山水遠景，當畫家透過下方站了全畫面近 2/3 之三層近景，所建構出盤桓而上的動能，將觀者帶往這片霧景中時，就歷史對位觀點來看，本身也試圖將觀者帶入那東京夢華的家國，全整那殘破山河。可以說，張錯以詩句揭顯那殘山賸水的歷史背景，並以“難返中原”一語阻絕、遏抑了讀詩者在互文觀畫時的視覺動能發展。如果圖畫中以山水霧景空間的託喻美學，以及觀視行為鋪織出對家國懷想的欲力迴路，藉此展現相對於寫實圖景的密佈緊張感，另一殘山賸水的張力。那麼詩人將畫家由霧識象的難言之隱，直接轉以歷史情境直接表白，正是對霧白的直譯行為，藉此在詩/畫互文中，開展其間的歷史景深以及世變格局。

特別是在詩中一開始即進行揭顯，使得後續對圖畫下面 2/3 的風景都敷染著歷史陰影。即使對映詩句所述之景如此繁華，卻都存在一密佈如麻的裂痕感，予人一切亦將輕薄如雲煙的感受。所以與夏珪《西湖柳艇圖》所存在由下而上的盤桓力道不同，張錯《宋人畫意——夏珪〈西湖柳艇圖〉》則是由上而下的墊壓力道，由此形成兩文本間的交錯張力。並在此一交錯中，揉入了張錯本身的“香港—臺灣—西雅圖、洛杉磯”的跨界遷移經驗，直揭殘山賸水，也是對其自身飄移身分的揭示與理解。

由此可見，透過歷史情境的涉入，即使只是山水畫作，也能成為內在情感世界、道德價值原則、政治理想概念的堆疊與過渡。而觀畫者也可透過繪畫作為引動歷史的觸媒，在題畫詩的書寫中再現、重建山水乃至家國世界的畫面，以此舒展個人生活、回憶與懷抱。

在張錯《連枝草》中詩人之“觀中遊”，並不僅在“山水畫”的類型界域，亦有於“世俗人情畫”，進行觀遊拓展，呈現了別具生面的日常鮮活氛圍。例如張錯《貨郎兒調——“貨郎圖”配貨郎旦彈詞》即以“貨郎圖”，做為對象文本。“貨郎圖”係南宋畫家李嵩所繪，畫家以細密工筆繪畫挑貨郎肩扛之貨擔，及其琳琅滿目的鍋碟瓜果童玩等貨品。貨郎周遭圍繞著孩童與婦嫂，貨郎顯然為平淡的鄉野生活，帶來了新奇的物質訊息。詩人觀“貨郎圖”，為詩如下：

勾欄外搖鼓如此唱著：

“本是窮鄉寡婦，不會品竹彈絲

無過是趕幾處沸騰騰熱鬧場兒

搖幾下柔琅琅蛇皮鼓兒

唱幾句韻悠悠信口腔兒。”

九轉迂迴，瞬間風起雲轉

欄內撫弦哀婉泣訴：

六轉疾緩起伏——

“秀才祖居長安解庫衙西

離不了煙花女子作伴情熱

天涯雲佈傾盆驟雨

陰雲擺渡處

船夫淫婦把親夫推落翻滾波心

幸好春郎胸前一顆硃砂記得以相認”

兔毫盞、油滴碗

龍泉梅子青水匱

爐火純青沸水過處，清香四逸

“一窟鬼茶坊”有寶嚴院谷雨前茗

乳綠湯花暈散黑釉木葉笠盞

耀州嬰戲蓮盤放著四時果子

打銅巷四郎枕巾冠子店所在  
 正是那人購置衣帽赴白娘子處取傘；  
 但聽一陣博浪鼓響——咚咚隆、咚隆、咚咚隆隆  
 貨郎擔架，百物鋪陳，吃喝玩樂  
 三百神圖、醃漬酸梅  
 村童奪攘如蠅紛聚  
 婦人哺嬰攜幼，群犬吠叫  
 娘被兒拉扯、兄拖弟回家  
 不遠處女孩提著買酒葫蘆  
 垂涎欲滴，眼神充滿羨意  
 邊走邊回頭。<sup>28</sup>

詩人在此一詩畫互文文本中投注了聲響，初步是要讓貨郎與環繞的人群得以發聲，但細密地檢視可以發現詩人投注之聲響，並非單純的興奮聲音，實還具有細膩的講唱敘事音樂質地。一如詩題主標所提“貨郎兒調”，全詩雖以李嵩“貨郎圖”為題材，但對“貨郎圖”之圖景意象，是在全詩第二段才予以發揮。首段則是以徵引四折元雜劇《風雨象生貨郎旦》中“九轉貨郎兒”的講唱名段，為全詩建立初步音響效果。

《風雨象生貨郎旦》故事為秀才李彥和娶娼妓為妾，娼妓勾引奸夫謀李彥和之財，逼李彥和投江，並要殺害李彥和之子春郎，以及春郎奶母張三姑。李彥和投江未死，李春郎、張三姑走逃。張三姑無法養活李春郎，乃將幼兒的春郎賣與拈各千戶為子，自己則隨說唱貨郎兒藝人遠走學唱。後來李彥和、李春郎、張三姑，各自倖免於難，終能重新相聚。張錯《貨郎兒調——“貨郎圖”配貨郎旦彈詞》所徵引正是張三姑向長大的春郎，彈詞講唱前情往事之部分。其言語婉轉，“春郎胸前一顆硃砂”作為相認之依據處，更具意象衝突戲劇性。

這使得被投注以“九轉貨郎兒”唱詞的《貨郎兒調——“貨郎圖”配貨郎旦

28 張錯：《連枝草》，頁41—43。

彈詞》此一詩畫互文文本，相對於原本李嵩“貨郎圖”畫作單純之樹下平地這樣不明顯的市井背景，呈現了一勾欄舞台上下生動的市井結構景象。因此，順讀張錯《貨郎兒調——“貨郎圖”配貨郎旦彈詞》此一兩段結構詩作，恰正呈現勾欄中講唱貨郎調敘事畫面，以及勾欄外市民圍繞搖動“博浪鼓響”的貨郎兒，所並置發生的活潑場景，容讀者觀中遊。

詩人在詩畫互文修辭中巧用“九轉貨郎兒”，一方面克服了前述繪畫本身只能呈現定止、靜默的圖像物質限制；另一方面更在以詩的聲音，消解其靜默同時，提供了具情節／韻流動的敘事畫面，強化出一帶結構感可供遊觀的音景。作為“世俗人情畫”的“貨郎圖”，說明詩人張錯在畫作遊觀品味上，於通俗與雅正間的遊觀自如，也讓我們注意到詩人張錯在寫到“貨郎擔架百物鋪陳，吃喝玩樂”時，對“貨郎圖”所存在的器物觀看。這個對畫中器物觀看，在《連枝草》的詩畫互文寫作中，也轉為真正的器物繪畫觀看。在《尋詢——“德星”》(Tek Sing, 1822)號沉船青花遊魚瓷盒》此一詩畫互文文本中，所觀之物為繪有青花遊魚的瓷盒，該詩如此寫到：

五顏六色游魚珊瑚海藻紛紛擁上  
 陪伴左右，烈火紅焰頓然灰飛煙滅  
 窗外碧綠，有如春天田野阡陌  
 一望無際油麻菜籽垂楊直柳  
 錯以為回到故里家園，衣錦榮歸  
 鄉親執手相詢霜髮何時開始，齒齦何時鬆落？

一切不再回頭，一個沉船的盒子繼續下降  
 一隻遊魚遊戈透明白釉，永遠藍白  
 時間停頓在翻騰動作，永遠不息  
 信息密碼沉在海底等待重見天日  
 然而真相大白又如何？  
 扼腕嘆息落淚又如何？



一個古老輾轉相傳的古老故事  
 依是發展成一個古老更古老的故事！  
 會有歸宿嗎？盒子主人是誰？  
 歸宿又如何？會偕老、生死與共嗎？  
 盒內一抹紅痕令人生疑  
 胭脂水粉殘漬麼？  
 賣身爪哇蔗田的蓋印紅泥麼？  
 兩千男女婦孺一生掌故  
 小小沉船瓷盒能盛滿麼？  
 也許也許，這個德化青花遊魚瓷盒  
 不過是海水浸濡肉桂後的紅妍餘漬吧。<sup>29</sup>

此詩在第二段讓“時間停頓在翻騰動作”，在想象視覺上使得“青花游魚”之圖案仿佛動態活物，在深海中鼓動著雙鰭潛游。這個現象，其實正呈現了畫之物質界面以及觀畫行為的連動課題。一般繪畫主要在圖紙、畫布上創作，觀畫行為本身變成是對二元平面的觀視、解讀。觀畫紙之畫，成為一水平垂直面的視覺活動。但以中國畫來說，其呈載物媒之介面，除畫紙外，最具代表性則為扇與器皿，並不以紙張為唯一呈載形式。畫家將圖案畫於扇與器皿時，可以發現人與畫，因為於物，產生更為豐富的“繪畫—器物—主體”互/連動狀況。畫從受限的被觀看平面解放出來，與人主體行為及情境產生連/互動，其實本身也豐富、擴張了畫與人主體間的藝術可能。可以說，在《尋詢——“德星”（Tek Sing, 1822）號沉船青花遊魚瓷盒》中，隨著詩行段落向後推進，開始繁複增衍的問句，正間接展現了這些“器物—圖繪”之觀，其觀中遊，亦即與呈載繪畫圖貌的器物之身，所可能產生的連動。

詩題主標“尋詢”兩字同音，尋有尋覓之意，詢有探問之意，兩個同音的動

29 張錯：《連枝草》，頁45—46。

詞複合並置為題，本就帶有層層探掘的意味。只是這個探掘不是向著地層，而是隨沉船“德星”號，而層層墜入深海。詩中對青花游魚瓷盒繁複以真相、情感、歸宿、所有的提問，讓此一詩畫互文文本的觀中遊，其脈絡性更向著物外的歷史情境延伸。如此提問之散發，與提問之不可解，其實也反襯出觀畫的詩畫互文作者不穩定的時間位置。

在觀畫過程與行為上，繪畫先行傳達了感覺的美學層面，觀者之觀，是接續著前行的繪畫而來。接續，相對於前行，雖然是時序/程的後端，但並不一定是受限的。那麼，在作為一個理解評價者上，誰是時序/程位置上的不穩定者？不是先行者，不是接續者，而是當下者。當下，是一切的共時在此。面對繪畫文本，甚至該說畫於器物上的繪畫文本，被不斷後序化的觀者當下而觀，實啟動了繁複的情與志運作。當下觀者可能處在如何摒除情緒、情感，甚至避免做出錯誤應對，而使來日劣變的焦慮；也可能處在如何調度有效的知識、經驗，進行審美判斷的思量。惟有當下之觀變成已知之時，那份不穩定的狀態，才得以穩定。而什麼是“已知”？是指知道圖像在界面上之發展、結局？還是能準確掌握了文本之關鍵、邏輯，進一步能在當下進行對應性的判斷應用？

詩人於反覆尋詢問投入疑問，是在問沉船青花遊魚瓷盒，同時也在勾勒出自己在時間軸上的當下者模態。詩人在觀看中，看到了不斷墜於深海的器物，與流離不已的自身命運相仿佛之處，使這份“當下”成為不能逾進的循環。由此，再讀“時間停頓在翻騰動作”，便能看出這份“當下”是另一種“永劫循環”。這也釋放了一個悲劇的被觀看意象：繪於瓷盒的青花游魚，即使在海中不斷翻轉墜落，依舊仍游不出瓷盒之物外，永遠囚禁於瓷盒之表面。而在詩畫互文文本的最終，詩人寫青花游魚瓷盒所容納的胭脂水粉，也只是讓這循環不止的當下之遊，擁有一個血艷的句點。

## 二、天工與畫工：生成意識

蘇東坡在《書摩詰藍田煙雨圖》中味王維之詩畫所指：“詩中有畫，畫中有

詩”，<sup>30</sup>此不只就詩畫之圖像意象，亦可從詩法、畫法層面進行思考。張錯在《宋人畫意——夏珪〈西湖柳艇圖〉》之詩末另有一附記指出：“‘西湖柳艇圖’亦構圖奇特，採鳥瞰式自平遠到高遠、由近而遠展示出層層景色，從近處湖邊柳艇到酒館飯舍鱗櫛，再藉弧形楊柳堤岸，仿見遊人肩輿逕取陸路歸去。”這段敘述即以“畫法”角度描述此畫之生成，例如“鳥瞰”“平高近遠層次”“弧形堤岸”等。由此可知張錯在觀山水之時，不只入畫神遊，更出於畫外，有意識地探述“畫法”——亦即繪畫生成方式。事實上，這也引動了對“江山如畫”的辯證。

“江山如畫”一詞出於宋洪邁(1123—1202)《容齋詩話》：“江山登臨之美，泉石賞玩之勝，世間佳境也。觀者必曰‘如畫’，故有‘江山如畫’、‘天開圖畫即江山’、‘身在畫圖中’之語。”<sup>31</sup>在繪畫過程中，江山是人繪畫的“對象”，畫是人繪畫江山之“結果”。然言“江山如畫”，江山為喻體，畫為喻依，言萬化江山如人所繪之畫，係認為繪畫益美真於江山，遂能成為江山之喻依。就此來看，“畫法”不只是一種技術，更可能成為人臻於自然萬化，甚至建構烏托邦的詩學。江山不再是單一的客體對象，例如“瀟湘八景”<sup>32</sup>畫，於宋代興起，後於元清，乃至於日本禪畫予以繼承，然這些繪畫“瀟湘八景”的畫家實多有以寫意者。山水之畫構，成為畫者融會生命諸般人事風景觀照後的結晶，畫法遂不只是繪畫技術的收束，亦成為對山水人生反思成果的歸結。

言畫法，最著者為梁謝赫《畫品》之“六法”，據《歷代名畫記》所述六法，除前文已提及之“氣韻生動”，還包括：骨法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳模移寫（傳移模寫）。而“畫法—詩法”亦能交互引發，明王嗣奭(1566—1648)《杜臆》即指杜甫《奉先劉少府新畫山水障歌》：“畫有六法：‘氣韻生動’第一，‘骨法用筆’次之。杜以畫法為詩法，通篇字字跳躍，天機盎然，見其氣韻。”<sup>33</sup>在筆者看來，杜甫確實在題畫詩展現了對自然之天工以畫工的意識，例

30 茅維編，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986年3月）卷70，頁2209。

31 洪邁：《容齋詩話》（臺北：臺灣商務印書館，1965年），卷1，頁5。

32 係指“洞庭秋月”“瀟湘夜雨”“平沙落雁”“煙寺晚鐘”“山市晴嵐”“江天暮雪”“漁村夕照”“遠浦歸帆”。

33 王嗣奭：《杜臆·奉先劉少府新畫山水障歌》（上海：上海古籍出版社，2002年），卷1，頁36。

如在《戲題王宰畫山水圖歌》一詩：“焉得并州快剪刀，翦取吳淞半江水？”除了傳達寫真的意識，還在於傳達繪畫如何製作的方法，在“畫圖”與“自然”的兩個界域之間，畫者如何以畫工施行剪裁、轉化而成畫中山水。而事實上，誠如前述畫工亦可假多方山水消化融會，自創自身山水，例如元黃公望（1269—1354）“富春山居圖”即以富春江為基底另行佈置成畫家精神世界。由畫山水到創山水，從“擬真等同”到“轉資為用”，都凸顯“畫法”在詩學創造的地位。張錯《連枝草》中的題畫詩，除於附記提點畫作畫法，亦有將之融於詩行，既以敘畫，亦以詩代畫法，強化詩畫的構造以及互文創作。例如《新版〈徐文長傳〉》一詩，詩人如此寫到：

Those pearls that were his eyes:

Nothing of him that doth fade

But doth suffer a sea-change

Into something rich and strange.

Shakespeare, *The Tempest*. ACT 1 Scene 2

明月三五夜

月色如雪影照窗牖

他鋪紙濡墨沾筆

葉厚蔭濃，難見天日

串串葡萄懸命如絲

故意把窗外葡萄畫得渾圓

並喻作顆顆明珠

再補描枝極藤蔓

閑拋閑擲於世間

落魄如斯，一下子就半生了

鬱躁如斯，如今可稱翁了

他斧顱、錐耳、錘囊尚不死

佯痴佯狂鬻畫賣文苟活  
 惟一狗相依  
 那是唯一言語伴侶；  
 終於死了，有人願為走狗  
 有人恨不生三百年前磨墨理紙。<sup>34</sup>

雖然《新版〈徐文長傳〉》一詩就詩題來看，沒有與繪畫互文的文字訊號。但在《連枝草》詩集中，檢附了臺北故宮博物院所藏之徐渭“水墨畫葡萄”一畫，詩中第二段亦呈現徐渭繪畫葡萄過程時，心志幽微的活動。由此可見，《新版〈徐文長傳〉》所存在明確的詩畫互文文本結構。

《新版〈徐文長傳〉》既言“新版”，那舊版者誰？為明代袁宏道《徐文長傳》。由此可見《新版〈徐文長傳〉》在詩畫互文上，實具有深掘層次，除了前述與徐渭繪畫之關係外，還與袁宏道《徐文長傳》形成互文。《新版〈徐文長傳〉》詩題中加上“新版”二字，說明在寫作上時間於袁宏道《徐文長傳》之後，但意欲在其前文言文之版本上，進行現代詩語言以及詩畫互文，進行跨文類體制的創新詮釋。

袁宏道撰《徐文長傳》本身即意在將在歷史地層中才華隱沒者徐渭，探掘而出。徐渭生前的奇狂才華因文字，而被再現重生。就文學功能上，展示了文體對身體的重構作用，以及作者完就的文體如何成為精神主體的另一個形式。袁宏道《徐文長傳》掘顯徐渭的過程情節極具戲劇性，在張錯《新版〈徐文長傳〉》則主要專攻徐渭墨繪葡萄之情景，折射入其生命時間。在寫作上，可以就“意象畫法”與“用引傳評”兩個詩修辭角度，細談張錯《新版〈徐文長傳〉》。

在“意象畫法”上，詩人細寫徐渭繪畫墨葡萄之法，乃在“葉厚蔭濃，難見天日/串串葡萄懸命如絲/故意把窗外葡萄畫得渾圓/並喻作顆顆明珠”。徐渭為青藤畫派的創立者，繪畫風格奔放簡鍊，能活用乾筆、濕筆、破筆，形成自身繪畫

34 張錯：《連枝草》，頁31—32。

風格。在“水墨畫葡萄”一畫中,葡萄爲徐渭勾勒如明珠,卻在其左右前後加葉、添蔭,此既形成明/暗的衝突。葡萄又依絲垂懸於枝,危如累卵。詩人以詩行提供解讀墨葡萄繪畫發生的脈絡,將徐渭繪畫之墨葡萄文學意象化,呈顯出徐渭在畫法上的用心處,乃意在以之與自身命運互喻,暗示其隱沒、懸命的生命狀態。

在“用引傳評”上,詩人在全詩開頭用引莎士比亞(William Shakespeare, 1564—1616,英國文豪)《暴風雨》第一幕第二景中,精靈 Ariel 對王子 Ferdinand 的吟唱。精靈 Ariel 何以要對王子 Ferdinand 吟唱?原來是精靈 Ariel 的主人 Prospero 所指派。Prospero 原本是米蘭公爵,後來被弟弟 Antonio 竄位,而與女兒 Miranda 流落荒島。Prospero 鑽研魔法,成功地成爲荒島的主人。十二年後,Prospero 知道 Antonio 與其子 Ferdinand 渡船將經過海島,於是施展魔法呼喚暴風雨,形成船難。Antonio 與 Ferdinand 分別被吹到海島之上,Prospero 希望 Ferdinand 能爲精靈 Ariel 歌聲所吸引,前往與 Prospero 的女兒 Miranda 相會相識。

這段引用的意義爲何?誠如徵引所指:就像珍珠是昔日的雙眼,一切存在都未曾殞滅,只是如同經歷一場海變,轉化著質地。詩人徵引這段歌詞的詩修辭作用,正在此一轉化,亦即對徐渭奇狂叛逆精神的轉化。具體來說,爲 Antonio 背叛的 Prospero,以魔法趨遣風暴讓 Antonio 的船隻翻覆,既爲報復 Antonio。但他卻又假精靈 Ariel 歌聲,讓 Antonio 之子與自己女兒相戀,說明 Prospero 早已走過陰影,魔法變現的暴風雨終只是一個轉化過程,排解他的憤怒,轉而走向和解。顯然詩人藉著如此用引,也希望徐渭一生因屢試不第、數度牢獄與貧苦,使其滿腹的狷傲狂倨之氣,也能得到另一個排解轉化的可能,走向內心可能的安頓。

在中國傳統紀傳體寫作上,除傳述傳主對象的生命經歷外,對傳主進行評價亦爲重要部分。詩人在《新版〈徐文長傳〉》中“用引”莎士比亞《暴風雨》,正展現了對應著題名“傳”在傳統上的傳評作用;而其之所“新”,則表現在對援引西方經典,重評徐渭的心志。如此用心,也說明了在對詩人詩修辭的探究上,不能單就“字句”,更必須就結構佈局角度,檢析其詩藝。

可以發現言畫者畫法，詩人除關注了畫法之經典性，也注意到逆叛常規的畫法，其內在畫者所投注之心思。在《嫁妝瓷》中，詩人如此寫到：

可有看到一隻黑隼蒼穹翱翔？忽如彈丸橫空  
急速飛墮，雙爪齊伸  
幾乎可以看到爪牙閃閃發亮  
貴露肌筋強勁繃緊，一攫不中，再低飛盤桓；  
一隻覓食飛禽，一擊再擊，飄然遠逸  
飢餓是慾望、攻擊是本能、強食是宿命。  
(中略)

可有看到一個滄桑“富貴白頭”絳彩嫁妝瓷？  
光緒年張少雲不循慣例下款珠山客次  
改題做新羅山人之法；  
那是飄蓬者歲月矢流，光景堪惜心情  
“我命輕如葉，飄飄浪裏浮”異鄉寄人籬下無奈  
藤蔓垂花如珠串，隨風盪漾巖壁  
拂穎而出靜中的懸想；  
牡丹胭脂紅艷，含芳欲吐，枝葉翠綠茂盛  
瑤瑯均勻亮麗、酡顏如醉  
一隻工筆白頭翁鸛鵲情深，引首呼喚出  
張子英富貴白頭七絕最後兩句  
“果能修得汾陽福，富貴綿綿到白頭。”  
因為孤單，罐上只賸最後七字。那是生命  
最致命殘酷無情一擊麼？果能就能麼？  
富貴綿綿就能相守白頭麼？  
  
另一隻白頭翁呢？它的名字叫幸福麼？  
是不是舊情綿綿後就絕情而去？它會返回麼？

聽到一聲聲呼喚就會回頭麼？

回頭飛回來的是少年郎或白頭翁？

也許，黑色戰神攫擊得逞

它不過是一段期望的斷訊，一個沒結局的長篇吧。<sup>35</sup>

在筆者與張錯間，針對其詩畫互文文本創作進行文字通訊訪談中，張錯曾表示其進入藝術學的研究，以及相衍生後，主要以青銅器、繪畫與陶瓷作為主要的領域，《嫁妝瓷》便是由陶瓷發展出的詩畫互文文本。這使得詩人在詩畫互文的畫法書寫上，還中介著呈載繪畫之陶瓷的製法知識。詩人特別如此著墨：“光緒年張少雲不循慣例下款珠山客次/改題倣新羅山人之法”張少雲為清代陶瓷名家淺絳彩大師，以製作嫁妝瓷著稱。“珠山客次”之珠山即為製瓷重鎮“景德鎮”，言“客次”係指張少雲旅次珠山之所作。“不循慣例”則是指傳統嫁妝瓷所繪白頭翁，因求白頭偕老、良緣美滿，皆以繪畫成對白頭翁為慣例。在此張少雲版本的嫁妝瓷白頭翁圖繪，卻形單影隻，這明顯不合慣例。“新羅山人”為清代畫家華岳之號，華岳重視自然寫生，在此基礎上，使其能捕捉物象自然生動的姿態，這展現在他所專擅的花鳥畫。華岳的花鳥畫於工筆寫意間，有其清新俊秀之處。所謂轉以“新羅山人之法”，本身即是將“新羅山人”作為一種風格形容的方式，使得《嫁妝瓷》一詩極具中國藝術史層次。

因此《嫁妝瓷》全詩的焦點意象，實為“一隻工筆白頭翁鵲鵲情深”。“一隻”暗示著白頭翁未能成雙，又何能鵲鵲情深？“工筆”凸顯瓷器上的白頭翁圖繪細密生動宛如天工，終究是有著畫工用心，特別是有違慣例的部分，詩人更以建構“黑/白”衝突情境，強化內裏的戲劇衝突。《嫁妝瓷》開篇寫“黑隼蒼穹翱翔”，接繫中國古典詩畫互文文本的名篇杜甫《畫鷹》。杜甫《畫鷹》寫畫中鷹之凶猛愁胡姿態，言“何當擊凡鳥”一句，張錯《嫁妝瓷》有所發揮，在首段即以“賁露肌筋強勁繃緊，一攫不中，再低飛盤桓”，為全詩瀰漫著死亡的陰影。第二段

35 張錯：《連枝草》，頁49—51。



的隻身白頭翁，何以有違傳統畫法的形單影隻，似已有解答。第三段詩人以“另一隻白頭翁呢？它的名字叫幸福麼？”問畫，再問另一隻白頭翁何在何往時，也呈顯了自身意欲補白的意識。

於博物館珍藏的嫁妝瓷，仿佛是另一紀念碑。原本嫁妝瓷有其注入、容納、倒出的器用，但因歷史機緣及其玩賞性，使其為博物館收藏，嫁妝瓷的器用性被剝奪，被引導為一審美觀視的器物。有趣的是，當詩人在凝視嫁妝瓷時，也以詩畫互文方式，形成一多元符號的注入。詩人將瓷器、繪畫之美學符號注入嫁妝瓷詩畫互文文本中，使原本被博物館靜物化的嫁妝瓷開始活潑，充盈著多重感覺，將其器物功能的力量，以另一種方式重新恢復。特別經過符號編碼，引導呈現一愛情生死的悲劇結構，也戲劇化形成對嫁妝瓷圓滿外型<sup>36</sup>的衝突。回到《連枝草》中的山水畫詩畫互文文本，對於畫法的意識，以及詩畫互文修辭的操作，張錯《觀沈周〈廬山高圖〉》也深有發揮：

峰巒疊翠，淡色水墨渲染牽引  
成了日後高山仰止的勝景  
原來高不是測量  
乃是心的深幽靜遠。  
群蛙下游熙攘  
朝菌蟪蛄，蜩鳩棲息枝頭  
不知高山外有祥雲  
祥雲外有頂峰  
群山蒼松翠竹層疊  
東林寺外有谷泉如簾  
那是陸羽鑿石開泉處  
天下第一水。<sup>37</sup>

<sup>36</sup> 就設計角度而言，嫁妝瓷在容物過程中，也將注入的異質符號，容納入其圓滿空間中，取得一和諧完滿的空間性質。

<sup>37</sup> 張錯：《連枝草》，頁 7—8。

“峰巒疊翠”為客觀對廬山的形容,不過細看“圖 1: 沈周《廬山高圖》原圖”,“疊”也可初見詩人點出沈周運用初期擅長的“細筆”重重繪勒山形的特色。但真正能凸顯詩人對沈周畫法技巧的意識,並援引入詩中進行延伸,還是與“峰巒疊翠”後,同行的“淡色水墨渲染牽引”。在《人論》的《藝術》(Art)一章,卡西勒(Ernst Cassirer, 1874—1945)曾藉“機體之美”(organic beauty)和“審美之美”(aesthetic beauty)的區隔、辯證,說明了藝術符號的獨立審美性:

有許多自然美不具有任何種類的審美品性。一處風景的機體的美,與我們在風景畫大師們的作品裏所感受的審美的美,並不是一回事。甚至連我們這些觀賞者也能充分地意識到這種區別。我可以漫不經心地觀賞一處風景並感受到景色的宜人,欣賞著柔和的微風,清新的草地,令人愉悅的五顏六色,以及鮮花的芬芳香味。但是這時我可能在心中經歷了一個突然的變化。隨即我以一個藝術家的眼光看這風景——我開始構思一幅圖畫(I begin to form a picture of it)。現在我進入了一個新的領域——不是活生生的事物的領域,而是“活生生的形式”(living forms)的領域。<sup>38</sup>

形式不只是文本外在的軀殼、疆界,他是使表達成為美的關鍵,藉著巧運形式以使表達更接近美學層次。“水墨”正是中國山水畫最重要的表現形式以及技法,詩人言“淡色水墨”展現對水墨深淺,甚至皴法的領略,並陳述其在畫紙上細膩擴張的運動狀況。在此行出現的“點”“渲染牽引”畫法入詩,也隱隱指出此行為落實於字詞的“畫家”,由此可知儘管畫面中未有畫家出現,但山水卻著實存在一個畫家情感、意志乃至美學涉入的創作結構。淡色水墨在畫中係為霧氣,其運動並非無目的漫滑,而是由此牽引出山巒。在畫法經營上,相對於層巒山形的堆壘具狀,水墨之牽引可見雨霧水氣的活潑靈動。在山積累跟水牽動之間,恰形成山與水間的共處共生。且這一行之中便完成山水之造型、

38 卡西勒(Ernst Cassirer)著,甘陽譯:《人論:人類文化哲學導引》(臺北:桂冠圖書股份有限公司,2005年),頁222。

積累、流動，亦足見詩人運用畫法使詩行在山水表現上所產生的高度文字效力。

其後詩人寫到山之“高”，“不是測量”，不是理性概念上對山乃至外物表面高度的分析，山水畫法並非只是山水風景的縱深高低濃淡之對比，其所形成的脈絡走向本身就是一種識象，而為主體內心、感慨深度的反顯。這看似只是一種藉外物具像狀況，反差呈現不易表現之內心情感。但從“高”“深”“遠”等詞，可知詩人有意識使用了中國山水畫的“三遠法”。

北宋畫家郭熙《林泉高致》曾指“自山下而仰山巔，謂之‘高遠’；自山前而窺山後，謂之‘深遠’；自近山而望遠山，謂之‘平遠’”。此處“原來高不是測量/乃是心的深幽靜遠”。<sup>39</sup> 便有“高遠”“深遠”運作，也準確點出詩中臨川“文士”於山之下、山之前的主體視點位置，並從表象之高深遠觀看，反向拉展出內心空間的“深幽靜遠”。於此之後的詩行，可說是“深幽靜遠”的層次展現。

在詩畫互文之中，畫工也在詩人筆下的詩文本中發生。畫中沒有繪畫青蛙，詩人添筆之，此中意欲為何？筆者認為有兩點：第一，承前節所分析，在時間放逐之下，與起源漸行漸遠的感傷中。詩人透過蛙鳴，賦予松濤、澗瀑的震顫聲響外，另一種帶生機的音量。第二，透過蛙鳴聲音的釋放，以及“不知”一詞，暗示一隅之蛙鳴聲響在廣大山水空間中的漸漸稀薄，詩人呼應著“疊翠”，逐層以“外有”一詞接續書寫的“高山”“祥雲”“頂峰”“蒼松翠竹”“東林寺”。此一寫法於前行代詩人林亨泰著名的《風景 NO.2》相近，該詩如此寫到：

防風林 的  
外邊 還有  
防風林 的  
外邊 還有  
防風林 的  
外邊 還有

39 引見俞崑編：《中國畫論類編》（臺北：華正書局，1984年），頁639。

然而海 以及波的羅列

然而海 以及波的羅列

只是林亨泰是以分行形式更加凸顯內在的空間立體感,是以幾何圖像方式具狀沿海的風景。而張錯《觀沈周〈廬山高圖〉》因為已有具體的畫進行互文,則比較不特意再強化形式的空間性。如此逐層書寫並不是漫無目的,而是如同“圖 5: 張錯《宋人畫意——夏珪〈西湖柳艇圖〉》與夏珪《西湖柳艇圖》分析對照圖”乃在透過逐層的空間指向“陸羽鑿石開泉處”——一個茶道藝術的泉源之處,並進一步深化山水空間的人文精神層次。詩人張錯《觀沈周〈廬山高圖〉》應用畫法而為詩法,立體化詩畫互文文本空間組織之詩美學,在《連枝草——翠綠山水(題余承堯山水兩幅之一)》如此寫道:

翠綠屏幃漫山而來  
嬋絲羅衣細緻工筆  
王原祁般佈局經營  
輕雷瞋睡,驟雨龍吟  
聲聲敲響芭蕉綠葉  
一幅浙派文人畫意  
山水依舊在人間;  
午後雲收雨霽  
新翠直上峰巒  
仲夏如黛,眉目含情;  
遙想終南多離合草  
紅綠相間葉似江蘺  
斑駁錦繡一青一赤  
可以入藥以解相思<sup>40</sup>

40 張錯:《連枝草》,頁 16—17。

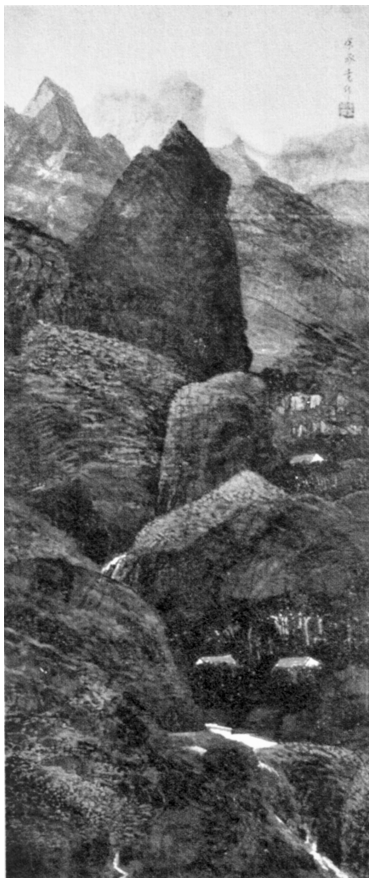


圖6 余承堯《翠綠山水》  
(家畫廊藏)



圖7 王原祁《夏日山居》  
(臺北故宮博物院藏)

詩人張錯詩中之“翠綠屏幃”是用實物“屏幃”譬喻翠綠如何在重山上鋪漫，此尚不為詩人對畫法之應用。“嬋絲羅衣細緻工筆”則以“嬋絲羅衣”譬喻余承堯之工筆如何細膩如織物，繪畫出重山植被。

余承堯對於自身畫中之山勢植被，亦在其《題畫》組詩中的第一首：“曾觀高嶽色，未作劍峰詩。絕壁無留土，飛泉有逝波。崢嶸松徑遠，幽致水雲多。每喜東南秀，春風舞薜蘿。”<sup>41</sup>得見形容。“薜蘿”為指“薜荔”和“女蘿”兩種野生植物。“薜荔”為枝莖蔓生的常綠灌木，所結球形果實可做澱粉，可搗汁為飲料；“女蘿”即松蘿之別名，為攀緣樹木山野之地衣類植物。《楚辭·九歌·山鬼》中

41 石守謙主編：《千巖競秀》（臺北：漢雅軒，1988年），頁270—271。

早述及：“若有人兮山之阿，被薜荔兮帶女蘿。”<sup>42</sup>余承堯在自己的古典題畫詩透過文字，活潑地呈顯了“薜蘿”於繪畫形式界面中，不能真正呈現之為春風所吹拂而飛舞的活動狀態，並以此具像前一句所謂“東南秀”。春風吹而又生，畫家筆下春風中之薜蘿，仿佛也吹染出整片山勢的生機。

余承堯的《題畫》也讓我們注意到畫家之為詩風雅，石守謙教授為余承堯主編之《千巖競秀》即編收余承堯 113 首詩作。<sup>43</sup> 余承堯《題畫》中的第四首曾寫到：“故有詩書畫，靈通一貫真。”<sup>44</sup>自唐代王維（699—761）對詩畫並作之實踐以來，唐宋詩畫開始有深沈互文對映的創作關係，畫家、詩人都有意識進行跨越性的創作，使得詩畫在創作美學上彼此相發，並成為重要的文人畫現象。余承堯將詩畫並舉為之的意識，實視畫亦為詩，以詩入畫。

在詩畫互文上，詩人張錯亦轉以畫入詩，細密地應用余承堯植被盤織而上、青赤交錯的繪畫畫法，轉化為詩中音韻運轉，以及詩之情境色彩。除此之外，詩人亦進入繪畫美學風格史脈絡，互文徵引繪畫前在美學範式，透過帶入“王原祁般佈局經營”，點出畫面之畫法佈局。此亦兼帶有繪畫美學比較的評點作用，而其後“一幅浙派文人畫意”亦是如此。詩人張錯以王原祁（1642—1715）、浙派文人喻余承堯《翠綠山水》風格是否準確？對此詩之詩畫互文又有何資助？顯然成為探述本詩的切入點。

王原祁為清代畫家，與王時敏（1592—1680）、王鑑（1598—1677）、王翬（1642—1715）並稱四王。<sup>45</sup> 王原祁之繪畫從師王鑑與臨黃公望奠其筆墨、皴法基礎，並由王時敏而宗祖董其昌。文人畫可透過書法書藝建立法式，王原祁即承此概念作為其筆法精神所在，從上“圖 7：王原祁《夏日山居》”可見其喜於用乾筆焦墨，山樹如沙如屈鐵，風格古秀。此與“圖 6：余承堯《翠綠山水》”相比較，可見兩者在具體山形的叢聚圖繪，確實有著風格佈局上的相同。小說家同

42 洪興祖：《楚辭補注》（臺北：臺大出版中心，2016 年），頁 113。

43 《千巖競秀》亦編收余承堯關於《中國國樂清商樂》、《泉州古樂》之“樂論”，余承堯曾獲聘漢唐樂府永久榮譽會長。

44 石守謙主編：《千巖競秀》，頁 271。

45 “四王”之間亦有親族師徒關係，以王時敏最長。王鑑為王時敏之族姪，王翬為王時敏之學生，王原祁為王時敏之孫子。

時也是藝評家的李渝在《鵬島的飛行——余承堯山水》一文，亦有如此以王原祁喻余承堯看法：

就像結構觀念強烈的董其昌和王原祁的山水之所以成為心中山水，余承堯的故國風景也成為“結構山水”。中國畫走到後來變得太泛文化性了，繪畫以外的活動遠遠超過了繪畫本身的活動。因為這分離性，余承堯用形式和結構把風情、逸事、禪語詩意、土地思想、愛國意識、東西方藝術或文化論等等都趕出了畫面。他重整紀律，穩定了鬆動的視覺元素，紮實了浮散的肌理，投入了繪畫。<sup>46</sup>

李渝認為余承堯之畫的結構意義，使其能發散其真實的山水經驗，而不陷溺於筆墨。他由時代軍旅形就的生命紀律，更能將筆墨視覺收整在山水結構，成就一有體勢的山水，由此畫中山水能得自然、時代乃至畫家本身的氣質之壯。張錯除以王原祁明余承堯之佈局，亦另以浙派明余承堯之畫意。詩中的“浙派文人”係指浙派畫家，為明初於浙江、福建、廣東一帶興起畫作風格相近的畫家群，主要代表人物為明宣德到弘治年間（1426—1505）活躍的戴進、吳偉。浙派畫家追蹤南宋宮廷畫家馬遠、夏珪典雅抒情的繪畫傳統，而衍變更具恣肆放逸風格。張錯以浙派畫家，又特別是戴進青綠山水的遒勁剛健之力度為喻，即在強調余承堯《翠綠山水》的表現力。



圖8 戴進《畫山水》圖  
（臺北故宮博物院藏）

46 李渝：《族群意識與卓越風格：李渝美術評論文集》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2001年），頁116。

確實在“圖 6：余承堯《翠綠山水》”可見山勢雖重疊而上，但山之稜角剛而尖銳，亦無一般山水畫的水氣烘托，呈現交縱躍然拔尖的氣勢。余承堯《翠綠山水》有一中軸主幹，在此主幹上以左右上揚橫枝的方式，重疊繪畫山巒，但這些山巒形式上都呈現方塊尖角形，在左右不穩定的斜向擺置，形成向中、向上進行推擠的力道。這樣尖銳缺乏水墨烘托的圖繪方式，明顯與一般中國寫意山水畫有所不同，在林銓居《隱士·才情·余承堯》曾指出：

在看遍古代名家的畫作，余承堯特別欣賞五代和宋朝的山水畫，在他看來，自宋朝之後的畫作太多了無新意，所畫的山水常含糊的渲染帶過，既不飽滿，也乏結構。這種畫法和他所體會過的山水實在是差別太大了，他心裏想著：“我去過的地方，不管是西湖還是華山，不管是廬山還是洞庭，都是那麼結實、複雜而真實，為什麼中國畫只會把它畫得虛無飄渺呢？”後來余承堯有機會去故宮博物院看畫，歷朝歷代的畫當中，只有宋朝的畫讓他信服，而宋畫當中，又以北宋范寬的“谿山行旅圖”讓他最感佩。<sup>47</sup>

北宋的山水畫以范寬(950—1032)所代表的“谿山行旅圖”，其中巨碑式的高山，成為余承堯山水畫之典範。這主要乃是余承堯早年於大陸各省分間之軍旅跋涉經驗，使其繪畫以寫實精神為底蘊，用自身真實山水經驗檢視中國宋代以降的山水畫，反省其中看似具美感的水墨趣味，對真實山水於再現過程中的結構毀壞。但余承堯的“虛無飄渺”之提問，卻仍可透過美學動機角度進行細部討論。水墨之飄渺固然抹消了山水表面之肌理，但抹消肌理是畫家的首要動機？還是對其心理風景的再現是其主要動機？

我們或可以遺民畫家為討論辯證點，鄭文惠《遺民的生命圖像與文化鄉愁——錢選詩/畫互文修辭的時空結構與對話主題》：“《浮玉山居圖》（按：錢選之畫）刻意迴避宋代山水畫的風格，既無北宋的主山堂堂，亦無南宋經由濃

47 林銓居：《隱士·才情·余承堯》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1998年），頁74。



淡渲染之明暗變化性與遠近距離感，而代之以直筆平行鈎皴之法，畫出不具量感的山。”<sup>48</sup>錢選（1239—1301）為宋元之際遺民畫家，他消滅了山的體量，以山水之輕盈呈顯江山之不在，狀難言之悲，表象輕盈反成為內心沈重之修辭。在美學上，表象具有內在質地之指涉作用，山水之虛無飄渺，對映於雄渾，確乎是氣之不壯，但仍是一種風格。雄渾與虛無，可因畫家氣質稟性而形成取舍。

在評論上，真誠與否才是這個論題的辯證關鍵。為賦新詞強說愁，缺乏美學動機，強自呻吟，自然使得虛無縹緲顯得蒼白；缺乏面對人生現實的能力，同樣也會缺乏藝術修辭的動機，以致於只能操作特定形式，招式用老而為俗套。在這個層次上，虛無縹緲才是一種虛弱。否則虛無與雄渾，只是“懷念失落”“紀實壯盛”兩種面對山水的美學態度。

必須指出的是，虛無與雄渾之山水兩者都是非絕對寫實的，他們都只是一種再現風格，勢必著畫家個人情志色彩，對自然山水進行轉折再現。在《連枝草——翠綠山水（題余承堯山水兩幅之一）》詩中，張錯即寫到：“午後雲收雨霽/新翠直上峰巒”，言“直上”完全扣準了余承堯《翠綠山水》中所內蘊筆直而上的中軸線，此一中軸線既由左右崎嶇橫揚的山尖塊交疊，烘托畫正中上方主峰的氣勢。“直上”也隱喻著一個行動，當畫中山水已然與主體互喻之時。李渝《繪畫是種不休止的介入》一文，便指出余承堯之畫中：“現在畫家以身體與物界面對，以實眼貼近題材，不但是自己，也要求我們同時與視象共起伏，一齊介入‘畫’的行動；一種新的透視或者視眼起作用了。穩重只是暫時的外觀，行動就要在內裏開始。”<sup>49</sup>在縱橫變遷中，轉危為安並且直上的山勢，正是余承堯在時大巨變中的人生路途之隱喻。詩人張錯觀畫，觀畫家心中塊壘，並於其間觀中遊，行旅出畫家以“直上”超越時代戰亂的行動方式。詩人在觀中遊間，也復以詩筆點出隨山而上的“新翠”。這樣綠色的運用，在余承堯中後期畫作中顯得普遍，李渝《縱逸山水》也關注到余承堯之畫：“喜歡在近完成時，用一種色調相同的翠綠，幾近籠罩性地將全畫皴過一遍。”<sup>50</sup>在余承堯《翠綠山水》中便以

48 引見《政大中文學報》第6期（2006年12月），168頁。

49 李渝：《族群意識與卓越風格：李渝美術評論文集》，頁110。

50 李渝：《族群意識與卓越風格：李渝美術評論文集》，頁119。

“新翠”這樣充滿著生命力的色彩和新生輕柔的質感,以與剛拔縱橫山勢,另成交互生化的藝術效果。因此可發現,在詩畫互文文本中由下而上,形成一低層幽深高處明朗,剛柔互濟之文本質感。

除了輪廓外,詩人張錯亦注意到“色彩”之散佈,所也具備的聲響韻律性。一個畫家的繪畫語彙除了使用線條勾勒之外,色彩的調配類比、著色習慣,同樣也是重要的語彙內容文字範本之一。詩人寫到“新翠直上峰巒/仲夏如黛,眉目含情”青色帶著擬人的生命力,“直上”更顯其足以克服高度的活動性;“黛”則為青黑顏料,為古代女子畫眉之用,詩人由此使山水帶有女子嬌媚眉目。而在翠綠、青綠的色料層次之外,詩人張錯也注意到畫中之赭紅,詩中寫到“遙想終南多離合草/紅綠相間葉似江蘿/斑駁錦繡一青一赤/可以入藥以解相思”。蓋在繪畫中色彩多有情緒之對映,余承堯畫中於墨綠裏繪有磚紅屋簷,一來是實景,二來也有主體安宅山林深處的寓意。但張錯從余承堯中化出,詩語呈現的不是畫中那墨綠中點紅,而是將青與赤並行,此實有詩人個人色彩審美揉入其中。張錯於《連枝草》序言曾論《西京雜記》中之終南山離合草與華蓋樹:

《終南山華蓋樹》又述另有香草名“離合草”,“終南山多離合草,葉似江蘿而紅綠相雜。莖皆紫色,氣如蘿勒”,華蓋樹則“葉有一青一赤,望之班駁如錦繡”。紅綠交錯,真是好好看的彩色香草,偏偏稱為離合草,離合離合,一反一覆,一青一紅,讓人心酸。<sup>51</sup>

細讀上所引詩人自道,要注意的是,詩人所以感於青、紅色澤搭配之美,還在於兩色之所源——離合草、華蓋樹。由此青、紅不只是表面顏色,色而得其質,而其質源於自然植物,也在人對自然植物之名的興感。

可以發現,余承堯對山多以左明右暗方式用色,例如“圖 2: 余承堯《墨綠山水》”中間明顯之陰影,凸顯了畫面左側山勢的塊狀形體;“圖 6: 余承堯《翠

51 張錯:《連枝草》,頁 ix。

綠山水》”則是上正中以及畫面下側右大面也是以山勢陰影進行處理，只是點綴以零星紅瓦小屋，使陰影中存在著人於此生活的力量。自然的光，因為立體的山其性質、方向，而也有著不同受光度，透過明暗差異得以呈現出岩面之堅實、銳頓、體積等細微個性差異。對應著余承堯畫中山水於穩於變間，所形成的力量與韻律，詩人觀視之而知其一青一紅，還有著人生的牽動，以及情感的運動，在一反一覆中隱喻人生的悲歡離合。而詩人取離合草入詩，呈顯了他如何觀畫中青、紅之律動融合，更試以美為藥，一解畫中山水底層之鬱結，乃至觀畫人之相思。

### 三、結論：“詩/畫”“現代/古典” 多層次的互文運動

中國古典畫表面上是畫家對山水人事之描繪，但因為從中介入了畫家情志人格，而成為其主體精神的印證。就深一層次來說，畫家運筆用心處並不僅在對世界進行百分之百的寫實，而是在增刪巧變間，依自身體會、氣格重新賦形。而此一現象若涉入題畫詩，則更為繁密。中國古典畫中要如實的，既已是畫家內在的風景心境，而題畫詩人以詩詠賦之時，亦再介入自身的審美、記憶。在這一系列重層互文再現中，最終形成的不只是山岳河水的山水，而是人的山水。

在詩與畫之外，若再考量現代/古典的課題，可以發現現今對中國古典畫與題畫詩的探究，既有現代學者以論文為之，更有現代詩人以詩創作方式進行追探。這形成了特殊地以中國古典畫為對象的現代題畫詩，張錯《連枝草》即是代表性文本。

中國古典畫是一時空間的切面，在物理形式上是靜態的。張錯在以詩題畫上，喜於在畫裏設置一個乃至多重主體，讓主體參與山水。在詩語言推展主體感官遊動時，連帶使靜態畫面得以活潑。除引動多重視聽感官外，還為讀者與觀畫者建構多重焦點。例如《觀沈周〈廬山高圖〉》即以河畔“文士”為主體，在文士仰觀中，帶出廬山之崇高，以及瀑布之濺落。由詩人題畫詩勾勒出的三

角形力量結構,透顯著山水畫內力量感的疊昇、深邃,以及處於其中主體對這山水世界的承擔。《入夜——墨綠山水(題余承堯山水兩幅之二)》更讓原本未見人的畫,於“窗內”“山外”“屋裏”“途中”皆“有人”。由無而有,進而複數的“有人”,展現詩人頻頻探看的視覺慾望,以及感官於山水畫面中的細膩遊動。特別是“內/外/裏/中”的方位概念,更使觀視層次由表象描繪,深入至對“有/無/動/靜”的空間辯證。在《宋人畫意——夏珪〈西湖柳艇圖〉》中詩人建構畫下方 2/3 的三層堤岸,以及向上遊走延伸的遊人肩輿、木橋,形成指向畫面上方 1/3 由霧掩蓋之遠方的動能。這可說正完成對夏珪、馬遠形成“殘山賸水”傳統的逼視,並試圖揭隱對故國山河的想望,由此自然也涉入了詩人張錯自身於“香港—臺灣—西雅圖、洛杉磯”的時代遷旅。

詩人的“觀中遊”不局限於傳統畫軸,也遊於器物之圖繪上。從《貨郎兒調——“貨郎圖”配貨郎旦彈詞》可知詩人張錯在中國古典水墨畫中跨越山水畫至世俗人情畫的層次觀看,觀貨郎圖之物件,結合元雜劇貨郎調以為詩。這樣詩畫互文的觀物,也延伸為對實際器物上之圖繪的詩畫互文創作。《尋詢——“德星”(Tek Sing, 1822)號沉船青花遊魚瓷盒》中,詩人透過“尋詢”此兩字同音動詞,反覆探勘青花遊魚瓷盒所能座落的底部,扣問著靜默的物使其發聲,創造青花遊魚瓷盒不斷下沉的一瞬情境。瓷盒上的遊魚圖繪在深海中永恒翻騰,仿佛情境中的活物,但又局限於瓷盒器物,難以真正遊於物外,以此興寄詩人自身對離散身世的感懷。如此對器物畫的詩畫互文,也解放傳統畫軸受限紙張畫面的觀視方式,而能有更豐富的詩畫互文觀看姿態,隨器物之物質界面與器用方式,產生新的詩修辭美學可能。

張錯的詩畫互文文本在詩學修辭上,則展現畫法與詩法的互通。《新版〈徐文長傳〉》呈顯了徐渭繪畫“水墨畫葡萄”的畫法細節,以此為詩畫文本的隱喻修辭作業。《嫁妝瓷》則以“不循慣例下款珠山客次/改題倣新羅山人之法”延伸發揮,以為隻身白頭翁進行“黑/白—死/生”戲劇化的意象處理。在此對畫法、製程的詩書寫中,並戲劇化地恢復博物館中嫁妝瓷的物用功能,呈顯嫁妝瓷注入、充盈符號的審美性。可以發現,詩人張錯在畫法與詩法的互通內裏,實蘊含了“江山如畫”此概念在詩學的延伸。在江山如畫這個譬喻格中,已展現人意

識到“江山”與“畫”間的等同性，是自然造化與人爲造畫間的比對。在此明喻之中，此喻體與喻依關係實展現人爲之畫工上亦可如同，甚至勝過天工運化，進而於畫圖上成就主體精神的烏托邦。

張錯題畫詩不只是單向地勝讚山水人事畫，而是在品賞畫作中，援引畫作畫法入詩。詩人對畫法的資取，表現在繪畫技法運用、色彩美感塑建上。具體來說，可發現張錯於《宋人畫意——夏珪〈西湖柳艇圖〉》使用“疊翠”進行題畫詩文本內部空間的堆疊，並以“水墨渲染牽引”此一中國古典水墨畫素材媒介，帶出具平遠、高遠、深遠的“三遠法”山水美學空間。《連枝草——翠綠山水（題余承堯山水兩幅之一）》中則更以“嬋絲羅衣細緻工筆”強化翠綠在山勢中的鋪漫，點出畫者余承堯畫作中的風格位置。在這樣的畫家作者意識中，詩人也以“王原祁”“浙派文人”呈顯對畫者畫法風格理路的洞見，除展現詩人廣博的山水畫審美品味，也使題畫詩更立體化地增添藝術品評的效能。在題畫過程中，張錯亦以詩筆代畫筆，在題畫詩文本中爲原畫作中不顯的事物進行增添，如芭蕉、群蛙、離合草，爲文本投注音量、色彩。這除呈顯詩人自身的美感品味外，也無非意在以美爲藥，寬癒畫圖山水裏外畫者乃至詩人內在對時代、家國的思緒。

儘管詩人張錯著有《漂泊者》、《流浪地圖》、《浪遊者之歌》等詩集，呈顯出自身主體的離散體驗。但詩人並不陷溺自傷於漂泊澳門、臺灣、西雅圖、洛杉磯間之身世，這也可從《連枝草》所選擇題畫詩作與賦詠所使用美學範式，主要以文人畫系譜一路看出。一方面文人畫以詩、書入畫，另一方面又以格調氣節建立結構骨幹，特別是帶有壯遊特質的余承堯。

是以整體來看，從張錯《連枝草》的現代詩與中國古典水墨畫的詩畫互文中，可以發現題畫詩人不只是對繪畫再現的再現，而更在凝視到書寫的過程中，與文人畫的文本審美共同作業，使主體身體感與觀視細節相搭配，建構主體身體壯健美感。在觀看畫作與題畫詩作中，詩人張錯並非在畫作空間中進行觀看活動，而是畫作空間與其詩話語，一起產生詮釋再現上的意義連動。這份觀看詮釋調度了詩人在比較文學與藝術學上的東西方知識，且由於《連枝草》所觀主要爲中國古典水墨畫，自不能避免使用對應之中文文言、四字詞與熟語入詩，使得讀者在進入此系列詩畫互文文本時，存在著既定知識與慣用語

的脈絡。由此,創作與觀視山水畫跟山水畫題詠詩作是一個共同展開既有地景,而為精神地景的歷程。此一精神地景,不只是創作類型,風格,更存在著現代性課題。

儘管繪畫有所謂“繪畫語彙”,但在形式上畫家所使用之色彩、線條,終究不會發出聲音,而是靜默的。現代詩人以現代詩語言叩問,詮釋性的再現繪畫風景,使中國古典水墨畫加添現代詩語言音質,而成為有聲響音質的水墨詩文本。是以由水墨畫所起而發出題畫詩文本之聲音,實可視為觀看敲/撞擊後的“文本回聲”。在文字、繪畫的互文中,這一系列回聲讓原本在形式上凝止的畫作得以活潑,從畫紙平面拉至立體而豐富的詩學空間,從視覺奇觀而被賦予語言感情層次。在空間與空間,乃至時間、歷史的對位中,解放主體想象力,使意義得以泊泊湧動。

附記：張錯《連枝草》中現代詩與中國古典文藝作品互文之文本整理表

張錯《連枝草》詩文本篇名	互涉之中國古典文藝作品
《清明有雨讀蘇軾〈寒食帖〉》	蘇軾《寒食帖》
《觀沈周〈廬山高圖〉》	沈周《廬山高圖》
《落花詩》	唐寅書法《落花詩冊》
	文徵明《落花詩》十首
	沈周《落花詩卷》
《連枝草——翠綠山水(題余承堯山水兩幅之一)》	余承堯《翠綠山水畫》
《入夜——墨綠山水(題余承堯山水兩幅之二)》	余承堯《墨綠山水畫》
	清雍正,渭水青花破片
	羅聘《人物山水冊》
	清揚州八怪金農《觀荷圖》內題詩
	羅聘《人物山水冊》題詩
《秋月玲瓏》	西周“玉環玦”左右兩副
	納蘭性德《蝶戀花》
《新版〈徐文長傳〉》	徐渭《水墨畫葡萄》

續 表

張錯《連枝草》詩文本篇名	互涉之中國古典文藝作品
《水月觀音》	“鎏金水月觀音”
	慧立、彥棕《大慈恩寺三藏法師傳》
《宋人畫意——夏珪〈西湖柳艇圖〉》	夏珪《西湖柳艇圖》
	王翬《西山清遠》
《貨郎兒調》	元曲《九轉貨郎兒》
	元曲《女彈貨郎旦》
	《貨郎圖》
《尋詢》	“青花游魚瓷盒”
	“德星”(Tek Sing, 1822)號沉船青花游魚瓷盒
《嫁妝瓷》	張少雲“富貴白頭瓷”
	張子英《富貴白頭》
《六月玉蘭》	《瑜珈師地論·本地份》
	“耀州印花瓷盞”
《渾脫劍氣舞》	《宣和畫譜》
《爾汝歌》	韓愈《聽穎師彈琴》
《魚躍青花瓷圓盒》	“魚躍青花瓷盒”

(作者：臺灣中興大學中文系 副教授)

## 引用書目

### 一、專書

- 王文誥、馮應榴輯注，孔凡禮點校：《蘇軾詩集》。臺北：學海出版社，1985年。
- 王嗣奭：《杜臆》。上海：上海古籍出版社，2002年。
- 仇兆鰲：《杜詩詳注》。臺北：里仁書局，1980年。
- 石守謙主編：《千巖競秀》。臺北：漢雅軒，1988年。
- 卡西勒(Ernst Cassirer)撰，甘陽譯：《人論：人類文化哲學導引》。臺北：桂冠圖書股份有限公司，2005年。
- 朱熹：《四書章句集注》。高雄：復文圖書有限公司，1985年。
- 李渝：《族群意識與卓越風格：李渝美術評論文集》。臺北：雄獅圖書股份有限公司，2001年。
- 茅維編，孔凡禮點校：《蘇軾文集》。北京：中華書局，1986年。
- 林銓居：《隱士·才情·余承堯》。臺北：雄獅圖書股份有限公司，1998年。
- 俞崑編：《中國畫論類編》。臺北：華正書局，1984年。
- 洪邁：《容齋詩話》。臺北：臺灣商務印書館，1965年。
- 洪興祖：《楚辭補注》。臺北：臺大出版中心，2016年。
- 郭茂倩：《樂府詩集》。臺北：里仁書局，1984年。
- 郭熙撰，郭思編：《林泉高致集》，《景印文淵閣四庫全書》，冊812。臺北：臺灣商務印書館，1983年。
- 張錯：《風格定器物：張錯藝術文論》。臺北：藝術家出版社，2012年。
- 張錯：《連枝草》。臺北：書林出版有限公司，2011年。
- 張錯：《從大漠到中原：蒙古刀的鑑賞》。臺北：唐山出版社，2006年。
- 瘳弦：《瘳弦詩集》。臺北：洪範書店，1987年。
- 劉勰撰，王更生譯注：《文心雕龍讀本》。臺北：文史哲出版社有限公司，2004年。

### 二、論文

- 衣若芬：《宋代題“詩意圖”詩析論——以題“歸去來圖”、“憩寂圖”、“陽關圖”為例》，《中國文



哲研究集刊》第 16 期(2000 年 3 月),頁 1—64。

格諾特·伯梅(Gernot Böhme)撰,谷心鵬、翟江月、何乏筆譯:《氣氛作為新美學的基本概念》,《當代》第 188 期(2003 年 4 月),頁 10—33。

楊儒賓:《“山水”是怎麼發現的——“玄化山水”析論》,《臺大中文學報》第 30 期(2009 年 6 月),頁 209—254。

鄭文惠:《遺民的生命圖像與文化鄉愁——錢選詩/畫互文修辭的時空結構與對話主題》,《政大中文學報》第 6 期(2006 年 12 月),頁 147—182。

**The Textual Relationship of Modern  
Inscribed Poetry The Textual Relationship  
between Modern Inscribed Poetry  
on Paintings and Classical Chinese  
Ink Painting in Dominic Cheung's  
*Clovers—Selected Poems***

**Hsieh Kun-Hua**

(Associate Professor, Department of Chinese Literature, Chung Hsing University)

**Abstract**

Inscribing poetry on paintings is a tradition in classical Chinese poetic history, but it has been under-developed in the field of modern poetry. Classical Chinese painting, which involves a process of translation of language into the symbolic system, is viewed by modern poets as modern poetry. Notably, Chinese painting itself is a representation system; this therefore has given rise to an important issue concerning how modern poets enter and exit the images as a dialectic discourse. As a scholar, Dominic Cheung authored a monograph, *Authenticating Art by Styles*; as a poet, he created the poems and the painting in *Clovers—Selected Poems*. These two works are deeply intertwined and arouse the awareness of two questions: 1) how does the “experience” of the beauty and aesthetics of classical landscape painting take place in modern contexts? 2) how can it be embodied through modern poetic language?

Through the two discourses on “Viewing in Tours: Dynamic Viewing” and “Work of Nature and Work of Painting: Generating Consciousness,” this paper examines the phenomenon of the intertextuality between modern poetry and

classical Chinese painting. It can be seen that in the process of inscribing a poem on the painting, the layout and the composition of the landscape in the painting establish an interaction between the subject and nature, which breaks the limits of the static state of painting itself and releases the potential agency within the painting through poetic language. On the other hand, the integration of traditional Chinese ink painting techniques in representing the landscape and character shall enable the text to feature a function of aesthetic valuation and to further enhance the aesthetic appeal of the painting and the poem.

**Keywords:** modern poetry, Chinese classical ink painting, poems inscribed on paintings, poetry/painting intertextuality, space of the body