

# 圖中物色：明清“三好”/ “郎與麗”類型畫像文本 之隱喻觀看與抒情演繹\*

毛文芳

## 提 要

明清文人留有許多畫像文本，像主旁襯雅物或麗色的類型畫像，十分引人矚目。取源於南朝蕭琛典故以書、酒、樂三樣雅物擺置畫面、蘊含人生快意的“三好”圖式畫像，或像主旁侍一或多名艷姝而敷演風流情境的“郎與麗”圖式畫像，二者相互取資，異曲同工，率為文人勾勒了功業或倫理等主流價值外逸樂生活的側影。一幅明清“三好”或“郎與麗”圖式的類型畫像，總以像主作為核心，據而構築一個以物、色襯景元素演繹的情境畫面，引導題詠者定向思維與對話：具像的物品依其形狀、顏色、質地、功能等特性各自延伸出視覺觀看的符號性意義，而像主旁侍的麗姝美色更為文人寫照凝塑艷情氣氛。畫家採取隱性手段以佈設畫面，俾書、酒、樂、麗姝等視覺符碼經常性出現於圖式中，藉以熏染畫面現場的快意氛圍：“書冊”擺於雅會桌几，隱含聚會吟誦的文學特質；“酒罈”立於一旁，喻指畫中人鬆解陶醉的精神狀態；“弦歌作樂”，以彈奏樂器的畫面轉譯現場愉悅的聽覺經驗；“麗姝”陪侍，則為畫像沾染艷情享樂的色

---

\* 拙文文獻基礎來自筆者兩篇拙作，一、《三好：清代文人畫像觀看的一個側面》，宣讀於“第七屆國際暨第十二屆全國清代學術研討會”（2012年11月17—18日，臺灣：高雄，國立中山大學中文系主辦），二、《“郎與多麗”：清代文人畫像文本的抒情演繹與近世意涵》，中正漢學研究（THCI Core）第21期（2013年6月），頁279—326。筆者近來關注此一學術路徑，遂由二文尋思，進一步提出具涵蓋性之詮釋視野，特此敬告。

調。這些物/色是作為創造隱喻的媒介符碼,“三好”或“郎與麗”之圖式則為文本創建者互文間性及套語結構之修辭產物,筆者將連結諸多題詠用以譯解文本,探索畫家/觀者形塑像主的隱秘意向,逆溯重建繪像當時的意義系統。本文擬對焦於明清“三好”/“郎與麗”圖式之類型畫像文本,考察文本的集體創建者如何透過符號關係與隱喻思維,游移於物/色兩端之層層交織與演繹,為形塑一位文人形象而展開雅物觀看與麗色抒情兩相交融的近世性意涵。

**關鍵詞：**畫像文本 物 色 隱喻觀看 抒情演繹

## 引 論

### 一、一個範例：《語花》圖

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),曾委請畫家為其編年行迹精心繪製成套畫像,共計20頁,其中《語花》圖特別值得注意〔圖1〕。畫家塑造一個坐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,像主站立在書齋外桐樹前朵朵盛開的艷粉桃花旁,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。以圖扣題,顧名思義,這位立身扶幹的像主與身旁桃花的互動恰可扣合圖名:“語花”。卞永譽的自題頗有深意,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。

像主以物質的觀想生發意義:置身在朵朵綻放的桃花間,一如與桃花款款對

語。作者將周身之物：桃蕊、桃瓣、桃葉轉換為對談佳人之髮釵挂冠與香袖拂衣，情愛繾綣，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》圖面完全未繪女子身影，該圖以庭園空間擺設的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”則為畫像命名為“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”（文字）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》的抒情演繹來自像主與畫家的視覺觀看理路，Richard Wollheim 借用人們視覺的雙重性，討論觀者在看畫時，如何看到圖像以外的訊息，如同我們在雲朵的變化中可以看到城堡或是恐龍，在滿佈水漬的牆面上可以看到人臉一般，也會看到畫面以外的形象，這種“看進去”（seeing-in）的視角需要藉助於再現過程中約定俗成的傳統資訊。<sup>1</sup> 顯然卞永譽在《語花》圖面之桃蕊、桃瓣、桃葉，看到了女性的髮釵與香袖，更看到髮釵掛於冠帽、香袖輕拂衣襟之男女相暱場景。觀畫人必須先知道一些信息，才能在圖畫中看到原先看不到的形象，充分指出文化知識對於理解圖像的



〔圖 1〕〔清〕張辟寫照、陸遠補圖

《卞永譽畫像》(頁)《語花》

現藏於北京大學圖書館古籍善本特藏室

1 關於 Richard Wollheim 的視覺觀點摘述，筆者得自劉紀蕙教授“視覺文化課程設計”之網頁，謹此致謝。網址如下：<http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/major-works6.htm>。轉引 Richard Wollheim, “What the Spectator Sees” in Bryson et al., (eds.) *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Harper Collins, 1991。

必要性。譬如觀畫人羅坤題詞曰：

芳草連階碧，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。

羅坤的眼睛透視畫中碧草、新梧、珊瑚枕、紅窗、白紵等鮮麗色彩的配景，他選擇了詞調與詞情均符合圖文意涵的《巫山一段雲》作為扞入的互文性文本，乃在於他胸中具備的文化知識，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，徐徐流露了知音相逢的含蓄情意。

由於各人具備的文化知識不同，自然也改變了觀看脈絡，例如《語花》另一位觀眾汪元綱題曰：

寂寞書齋有所思，閒依嘉樹故遲遲。幽情索共何人語，唯有庭前一兩枝。

不同於像主卞氏及觀畫人羅坤，汪元綱雖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，又將像主“花一人”的轉喻翻轉回來，回歸畫像的表義：桃花解語。《卞永譽畫像》之《語花》複合文本，無論是自我觀看的像主或旁觀的題人，洩露著或固定、或流動的觀者位置，經由物質符號展列、視覺觀看等互文性文本等文化信息的置換與中介，為這幅畫像締造了豐富的聯想與轉喻。<sup>2</sup>

《語花》圖是一個以物/色的符號觀看與互文扞入演繹幽情的極佳範本。

## 二、本文的論題

明清時期的畫像風氣流行，題材多變，在存留的畫迹與文獻中，“三好”/

---

2 《卞永譽畫像》現藏北大圖書館古籍特藏室，筆者昔赴北京參加學術會議，有幸初閱此畫。紙本設色，縱 69.7 cm，橫 39.6 cm，共有 18 幅，每幅畫頁上方，有卞氏自題畫名與識文。本文關於《語花》圖的詮釋，摘引自拙著《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 年 6 月），頁 151—210。

“郎與麗”圖式的文人類型畫像引人注目，其圖式雖各有重心，經常相互涵蓋，總以像主為核心，以一到多位麗姝陪侍，構築一個以物、色兩端之襯景元素而演繹出情境式畫面，引導題詠者定向思維與對話：具像的物品依其形狀、顏色、質地、功能等特性各自延伸出視覺觀看的符號性意義，而像主旁侍的麗姝美色更為文人寫照凝塑出綺艷的氣氛。圖中的物/色元件，或屬於過去的歷史事件，或表達現在的時空，或回溯、反映作者的觀點，需透過感知的過程。圖像(image)是人造的，受到意識形態的制約，也受到觀看方式決定其意義。明清“三好”/“郎與麗”圖式的類型畫像，畫家約莫採取了隱性手段以佈設圖面，視覺符碼的運用時有所見，例如書、酒、樂、麗姝經常出現在類型畫像文本中，取以熏染畫面現場的快意氣氛，“書冊”擺在雅會桌几，隱含聚會吟誦的文學特質；“酒罈”立於一旁，喻指畫中人鬆解陶醉的精神狀態；“弦歌作樂”，以彈奏樂器的畫面轉譯愉悅的聽覺經驗；“麗姝”環侍，則為畫像沾染艷情享樂的色調，這些物/色之具，恰可作為創造隱喻媒介的視覺符碼，筆者將釐析符號元素及互文套語的隱喻性修辭手法，對畫面加以轉譯解讀，把握畫家題人形塑畫面的隱秘意向，據以逆溯重建畫家文本當時的意義系統。

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圖面內外引發的種種思維產物，圖繪部分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，畫家構圖透過符號元素的展列與互文性文本或套語結構的扞置，帶有隱喻言志的意味，使植根於視覺觀看為前提的題詠文人，在畫面、本事、符號、互文之間往返穿梭，進行多層次的抒情演繹。

本文題目“物色”二字，取源於劉勰《文心雕龍·物色》之篇名，唯將劉勰“春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉”的脈絡意義作了限縮，特指畫中之物象及麗色，唯劉勰所云“物色之動，心亦搖焉”，恰可作為本文的一個重要指向：圖中物色成為眾多主體的觀看對象，其心旌將如何搖動？明清“三好”與“郎與麗”圖式的畫像文本不勝枚舉，本文無意作窮盡式探討，唯以筆者經眼之眾多類型畫像文本為對象，考察其集體創建者如何透過符號關係與隱喻思維，

游移於物/色兩端元素之層層交織與演繹，並進而深究形塑文人形象而展開雅物觀看與麗色抒情兩相交融的近世性意涵。

## 壹、符號關係

### 一、物/色展列的兩種圖式

#### (一) “三好”圖式

明末陳洪綬曾繪製一幅《何天章行樂圖》〔圖2〕，為橫卷。開卷可見近處有園石數塊，人物三位，一主二姬，非常顯眼。畫幅右側，像主何天章面向觀眾，盤膝席地，清閒坐於松枝遮蔽成蔭的兩棵古松之下，身後有太湖石一排。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的攤展開的生絹，似乎等待像主提筆為文。畫幅中間這位歌姬，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，衣帶飄拂，環珮叮璫，兩手一上一下握持一柄宮扇遮胸，雅麗穠艷，雍容華貴，有唐人風度。扇面上梅枝盛開，畫中有畫，別有韻味。畫幅左側另一歌姬，側面跪坐於蕉葉上，吹簫伴奏。其身後有一火爐，溫酒一壺，旁邊還有一個冰裂紋瓷酒罈。二女身後是一個水塘，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。<sup>3</sup> 史可程題句曰：“粉月松竿，翠鬟榴豔，聽取賢豪縱。醉鄉深穩，鐺鳴正好烹鳳。”米漢雯亦題曰：“居同栗里渾忘俗，鄉近溫柔別有春。”美酒深穩的醉鄉，以及春色無邊的溫柔鄉，來自圖面紛陳的物質，加上畫家用文房符號構設像主的文學形象，使得這幅景致華美的圖面策略性地以多樣化物質符號展列，用以鋪陳文學、音樂、美酒的符號對應關係，為這幅畫像的像主鉤稽一個物/色的行樂主軸。

3 《何天章行樂圖》卷，絹本，設色，25.3×163.2 cm，現藏蘇州博物館。筆者昔曾獲館員協助，入館庫見得畫迹。內本部分摘引自拙撰《色隱與遊戲：陳洪綬〈何天章行樂圖〉題詠》，收入拙著《圖成行樂：明清文人畫像題詠析論》（臺北：臺灣學生書局，2008年），第三論。



〔圖 2〕〔明〕陳洪綬繪《何天章行樂圖》(卷)

絹本,設色,25.3×163.2 cm,現藏於蘇州博物館

《何天章行樂圖》物質符號展列的圖文策略,廣泛出現在清代的文人畫像中,例如禹之鼎(1647—1716)繪《喬元之三好圖》〔圖 3〕,畫中喬元之白面從容,倚几踞榻,右手攤展書冊,榻後桌案書卷高疊,左前方 3 名女樂分別撥弄絲竹,按拍彈唱,右側兩位女侍合抬一罈酒。像主接近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綫描表現像主清閒歇坐身姿造成的袍服皺摺,勾勒其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、杌凳等家具的多樣化造型,突顯畫家以寫真為基礎之秀媚古雅的畫風。

在這幅畫像中,觀者容易將視線聚焦於畫面清晰的物像:書籍、女樂、酒罈,這些直指畫題“三好”。李沂選用楚辭體悠悠歌讚曰:

趙女兮吳姬,皓齒兮修眉。列坐兮華屋,品竹兮彈絲。彼何人兮坦腹,顏之皙兮被霧縠。神閒兮體逸,工文兮識曲。擁縹緗兮萬卷,貯醪醕兮百斛。時把卷兮聽歌,顧佳人兮如玉。任陵谷兮變遷,聊偃仰兮自足。

作者摹寫畫面,先讚美女樂的形貌與動作:皓齒、修眉、列坐、品竹、彈絲;次寫

像主袒腹的閒態,以及他白皙的容顏、薄霧般的輕紗衣裳。這樣一位工文識曲的年輕貌俊才子,擁萬卷書冊,貯百斛美酒,而能時時把卷、聽歌、悅色。如此人生,任其陵谷移位,世事多變,聊以俯仰自足。陳鈺的七言題詩仍然將焦點指向畫面:

羨君三好皆能全,丰姿白皙何翩然。胸有明珠數千斛,揮毫作賦噴春泉。  
竭來邀得顧虎頭,畫成玉樹當清秋。手把牙籤坐湘簟,凝眸側耳聽吳謳。  
環列妖姬雲鬢綠,歌翻白紵調絲竹。參差玉指屈柔荑,秋波光映芙蓉肉。  
更有雙鬟進酒來,碧缸瀲灩浮新苔。四座焚香裊金鴨,杯中蟾影光徘徊。

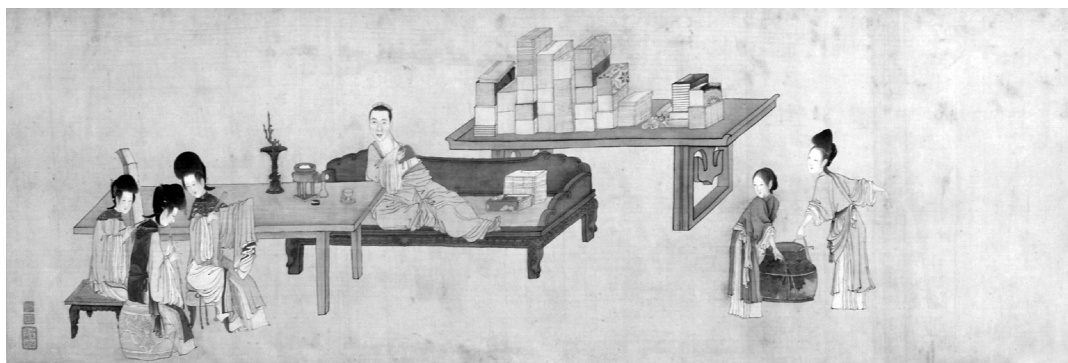
詩文托出本畫主旨“三好”,欣羨喬元之書、酒、樂三好皆能全。作者環繞著畫面人像與物象進行歌詠,首讚畫面的核心人物:像主面部白皙,風致翩然,是一位天賦高華、揮灑縱橫的才子,妙手畫家形塑其如“清秋玉樹”。再回到畫面端詳像主:“手把牙籤(書冊)坐湘簟,凝眸側耳聽吳謳。”第三段指陳畫面左側三位年輕妖嬈的女樂,或歌唱,或彈按絲竹,並細部勾寫其纖指、明眸及玉體。第四段又轉移視點至畫面右側抬著酒罈的兩位丫鬟,並想象著罈中酒液的狀態:“碧缸瀲灩浮新苔。”最後又將視點轉移至襯景:四座鴨爐焚香裊裊,案上酒杯有月影徘徊。陳鈺透過視覺性十足的想象力,營造了一個環繞著書、酒、樂富有光影、音聲與香氛等物質展列的行樂場景。

陳鈺的這首七言長篇題詩還論道:

我生見書常若饑,只思飽飫恣搜探。萬卷鱗次咽不下,却如積葉喂孤蠶。  
縹緗之外好紅友,一卷真堪下一斗。醉看天地總蘊蘆,佳名合號掃愁帚。  
唯有蛾眉視若土,聲色場中學聾瞽。此生不入溫柔鄉,撩鬚怕犯胭脂虎。

三段詩再依序分言三物:書、酒、樂,及其所關繫之事。首言書,吾人見書若饑,求知若飢,却往往不能通讀萬卷書,僅如一枚孤蠶蝕桑葉。第二段言酒,縹緗原指書囊書衣所用的淡青淺黃色絲帛,此代指書卷,“紅友”為酒的別稱。吾輩在

書卷之外嗜酒，一卷書、一斗酒，醉眼臥看天地宛如暫時寄身之逆旅，無怪乎酒具有“掃愁帚”的雅號。第三段由樂擴言聲色。陳鈺戒備地提出警語：視蛾眉若土，並於聲色場中學聾瞽，再以懼怕家內悍婦（胭脂虎）為由誓不入溫柔鄉。陳鈺以對畫面“看進去”（seeing-in）的視角觀看畫中展列之物質符號，藉助他所洞悉的傳統信息，因而在圖面上看到了向他展開的獨特形象。他的“三好”對應並繫連出“縹緗”、“紅友”、“掃愁帚”、“胭脂虎”等物質性文化符號，顯示了文人們擁有的歷史知識對於觀看圖像的重要性，同時也說明了觀看脈絡會因個別理解的歷史知識而異。



〔圖3〕〔清〕禹之鼎繪《喬元之三好圖》

紙本，設色，107.1×36.5 cm，現藏於南京博物院

另一幅是汪懋麟的《三好圖》，繪製時間應早於《喬像》，可惜此畫失傳，未能確知圖面。汪氏自題曰：“左擁異書一萬卷，右貯良醞三百壺。前後列坐五少女，彈絲吹竹歌吳歛。”<sup>4</sup>汪氏在詩中一一指陳自己畫像的圖面佈置。文友孫枝蔚（1620—1687）《題汪季角舍人三好圖》可與汪懋麟之題詩相互按核與補充，言及畫幅列有五名女樂，女樂們各自吹簫、調箏、按譜、行酒、校書。次言銜杯之像主盛年體健，醉面有鬚，此際已飲罷閒坐。孫氏言“買書不論價，黃金到手虛”，暗指藏書豐富，又以主人“銜杯”、“醉面”指稱像主嗜“酒”。再次，則言桌几貴物衆品之羅列。陳維崧題詞《沁園春》題下小序有曰：“圖作群姬挾箏琶

4 本詩採錄自《喬元之三好圖》原畫拖尾。汪氏文集收詩與畫卷拖尾的題詩文字大率相同，惟篇幅較短，似已經過刪潤。

度曲,擁書萬卷,數鷗盡貯酒其旁。”亦就畫面的“樂、書、酒”三種好物作了簡單勾勒,並指稱汪氏圖面的悅樂氣氛。汪懋麟尚有題句曰:“謂我好色兼愛酒,蠹魚乾死何其迂。”以戲謔口吻自嘲一味“好色兼愛酒”,並像蠹魚一樣嗜書如命,是多麼迂腐。另一則題跋亦直接展列物質符號的別稱作為借代修辭,朱彝尊(1629—1709)《祝英台近·題汪舍人少壯三好圖》,詞曰:

楮先生、劉白墮,此外也無箇。減字偷聲,雙調儘教和。囑他小小蟲蟲,輕輕燕燕,都不許、兩眉春鎖。<sup>5</sup>

開篇即以韓愈《毛穎傳》之楮先生別稱“紙”,以南北朝善釀者劉白墮指稱“酒”,先切入“二好”,次言依聲按譜作曲,囑小小、蟲蟲、輕輕、燕燕等疊字小名指稱的“女樂”展眉歡歌。

畫像誠然是一種以觀看形式再現的影像,約翰·柏格翻轉傳統觀畫的方式,認為圖像(image)是人造的,受到意識形態的制約,並由觀看方式決定其意義。像《三好圖》這樣的文人畫像,畫面組構與題詠再現皆具有文化歸約的效果,圖面的物象及滿佈的題跋,莫不反應著包括人、物擺置學(畫家的構思)、公開展示欲(像主願望)和觀眾閱讀心理(讀者期待)等不同主體角度的視覺語言、觀看位置與再現形式。<sup>6</sup>

## (二)“郎與麗”圖式

“郎與麗”圖式的命名取源於《郎與多麗圖》。清人朱昆田(1652—1699)有一組詩《題郎與多麗圖》,摘引如下:

漫說佳人絕世無,繞身一一是名姝。更看意氣羸豪甚,滿耳金環立固姑。  
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。

5 引自朱彝尊撰:《曝書亭全集》(臺北:中華書局,1972年),卷25《江湖載酒集》,頁13a。

6 詳參約翰·柏格著、陳志梧譯:《看的方法:繪畫與社會關係七講》(*Ways of Seeing*)(臺北:明文書局,1991年)。

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。<sup>7</sup>

這幅《郎與多麗圖》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，一起首便直接進入本幅畫像的視覺景觀，詩意緊扣“郎與麗”的主題而發。第二詩引東晉王導故實戲謔像主蓄養多麗可能引發的妒婦危機。<sup>8</sup> 第三詩起句：“鐘乳金釵”，前者指強健體魄的服食（飲食符碼），後者為女性整髮用的簪釵（女物符碼），二物暗想女性身體，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。

像主侍以一或多位麗姝的“郎與麗”與“三好”一樣，在明清成為流行的文人畫像構式。“三好”圖的訴求在雅物，“郎與麗”圖強調美色，二者往往交叉互用。即如汪懋麟標榜齋閣的個人小像《百尺梧桐閣圖》，引發的題詠觀想二者相融，徐乾學《題汪蛟門小像》一詩出現了“三好”圖式的物質性元素：“玉軸牙籤萬卷聚”（書）、“旁有女史顏如花”（色）、“手撥桐峰五十絃”（樂）。<sup>9</sup> 孫枝蔚題句曰：“揮毫才子何殊鳳，抱瑟佳人即是凰”，將“郎與麗”（揮毫才子與抱瑟佳人）點成這幅畫像鮮明的程式化符號。陳廷敬的題詩，除了為《百尺梧桐閣圖》勾描物象陳設外，詩末亦特別點出“美人獨晤言，舉世難知音”，<sup>10</sup>將畫中的“郎與麗”視為舉世難得的知音關係。

“郎與麗”圖式中之“麗”，除了作為一種情色符碼鋪陳文人風流韻致之外，還具有與另一物質符號“書”相互連結的功能意義。譬如清初釋大汕繪《迦陵填詞圖》〔圖4〕。像主是54歲掀髯露頂的國士陳維崧（1625—1682），身旁坐一拈洞簫的麗人，是聲伎紫雲（1644—1675），為冒襄所蓄養之歌僮。畫家著力描

7 引自朱昆田：《笛漁小稿》，收入同註5，《曝書亭全集》，第3冊，附錄，卷8，頁3a。

8 此處用的是《世說新語·輕詆》中王導懼內又喜美色的典故。

9 引自徐乾學：《憺園文集》，收入《續修四庫全書》，第1412冊，卷7，《題汪蛟門小像》，頁396。

10 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，第78冊），卷7，頁514。

寫兩個主次人物之外，並未作任何背景的刻畫。陳維崧，身著寬袍閒坐，體胖禿頂長髯，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，身旁席上放著書冊與墨、硯、水滴等文具，以及一個疑似酒盞的容器。畫家特別突出這個造型，符合維崧中年時期長髯、性格溫和謙抑、却又才學自負的形象。左方的女像紫雲，畫家繪其席地盤坐於芭蕉葉上，雙手指按一管簫，恰如其分地勾勒詞人和樂度曲的形象。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度微傾的身形，將紫雲塑造為端斂含蓄的配角形象，與右方陳維崧偉岸高揚的男主角形象成一鮮明對比。釋大汕以文學、音樂、美酒為清初陽羨派詞宗陳維崧塑造一個填詞者的典型形象，並描繪其填詞的創作活動。<sup>11</sup>



〔圖4〕〔清〕釋大汕繪《迦陵填詞圖》(版畫)/乾隆拓本

拓裝1函，頁首，現藏於北京大學圖書館古籍善本特藏室

《迦陵填詞圖》旁侍的佳人紫雲在畫像中尚可被定位為協助創作活動的女

11 《迦陵填詞圖》，筆者所見為北大圖書館古籍善本特藏室所藏道光印本，印本乃摹勒乾隆拓本而成。內文關於《迦陵填詞圖》的討論，摘引自拙撰《長鬣飄蕭、雲鬢窈窕：陳維崧〈迦陵填詞圖〉題詠》，收入拙著《圖成行樂：明清文人畫像題詠析論》，同註3，第五論。

校書。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：“蠻箋捧出纖纖手，如此詩人未寂寥。”<sup>12</sup> 陪侍美人的纖纖玉手捧出蜀地名貴的彩箋，一掃詩人寂寥。又如梁佩蘭詩句所云“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”，<sup>13</sup> 前者是“紅袖”侍兒捧箋，後者是像主以“烏絲”萬古流芳。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，爲報毫端鍊句成。<sup>14</sup>

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”。宋犖觀看畫中像主：“倚彩硯几，按拍倚聲，含毫選意。”又移焦到紫雲身上：“最是箇人纖麗。老鷗飛上雙髻。”<sup>15</sup> 點出了含毫與纖麗的對稱關係。梁章鉅題詩曰：“烏絲紅袖擅詞華，賸得閒情護絳紗。”“烏絲”是烏絲欄，指上下以烏絲織成欄，其間用朱墨界行的絹素，後來也稱墨綫格子的箋紙；“紅袖”指紅色衣袖，前者借指填詞，後者借指美人，這樣的畫像主題與創作活動息息相關。“三好”與“郎與麗”圖式之麗姝除了提供音樂助興的功能外，還兼具女校書的身份，由畫中物質符號的展列，再透過對稱性構圖，強化“郎與麗”的符號性關係，“烏絲”與“紅袖”也同時成爲“三好”圖式的化約構圖元素。

## 二、花與色的符號性連結

先由一首查慎行的題畫詩開始讀起，詩曰：

12 引自陳恭尹撰：《獨漉堂詩集》，收入《續修四庫全書》，1994，第1413冊，卷9，《唱和集》卷1，《題烏絲紅袖圖爲王黃湄都諫》，頁128。

13 引自梁佩蘭：《六瑩堂集》，收入《四庫全書存目叢書》，1995，第255冊，卷8，《題王黃湄給諫紅袖烏絲圖》，頁378。

14 引自查慎行：《敬業堂集》，收入《四部叢刊初編集部》，卷6，頁13a。

15 宋犖與下引梁章鉅題詠，悉採錄自同註11，《迦陵填詞圖》乾隆拓本。

落魄江湖不計年，風流別是一生緣。桃根桃葉無顏色，回避儂家載酒船。<sup>16</sup>

這是查慎行為姪兒查又微的小像《載花圖》所題，詩中勾描這位小輩平生的風流形象，相傳桃葉是東晉王子敬曾為作歌的愛妾，桃根是她的姐姐。後二句運用雙關，連桃根桃葉這樣的美艷歌姬在吾家侄兒眼中也毫無顏彩，難登他的載酒之船。由此推知：《載花圖》是一艘以像主查又微為核心載着“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，便成了一個充滿情感隱喻的文本。查氏另有一詩《戲題陳叔毅桃葉渡江圖小照》，由詩意推敲可得，像主嗜“酒”，仿佛是顛降謫人間的酒旗星。<sup>17</sup>此處再度出現“桃葉桃根”，則由植物符號轉譯為美色符號，畫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”連結歌姬的流蕩人生，整幅畫像的視覺傳達，復以舟行展示一種“酒”、“色”作用下心旌搖蕩的動態美感。

王翬為狄立人繪《歸舟載花圖》，顧嗣立題詩，第一首曰：“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。”<sup>18</sup>開篇即將名花與才子對舉，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，仿佛范蠡携著西施在五湖四海遨遊。又續句曰：“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。”以蝶戀花、蝶夢將“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。極為有趣的是，這一組四首的題畫詩，後三首全部歌頌海棠花事，那麼《歸舟載花圖》的隱喻性意涵已呼之欲出，詩人在百卉中

16 引自同註 14，卷 23，頁 21b。

17 引自同註 14，卷 27，頁 2b。

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

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。

李雲田曾為其姬妾周寶鏡的畫像《坐月浣花圖》向文友索題，像主雖為周寶鏡，然題識諸家的眼光則游移於李雲田與周寶鏡二人的情事。方文的題詩白描而平直，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茁壯。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：“見月愈增悽，折花強為歡”，<sup>19</sup>月色愈皎潔，容顏則愈悽慘，勉強折下蘭花強作歡，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，點出像主期待良人共看花月的心聲。詩人又一次將“花”符號化入幽情演繹中。

陳文述(1771—1843)曾囑繪一幅《碧城仙夢圖》，畫迹不存，唯有不少題作。女作家李佩金《金縷曲》的題句帶領讀者進入其摹塑的仙城：“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。接著是“夢氛”的烘染：“正清宵、迷離好夢，游仙一枕”、“却仿佛、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。軟蕩一窩雲，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。<sup>20</sup>

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”，仙女之音從桃花間傳出。詩人以神話傳說引渡隱喻性思維，給予前句“情波吹不起”更多的想象空間。值得玩味的是，上述

19 引自方文：《畚山集》，收入《續修四庫全書》，第1400冊，卷1，頁227。

20 引自吳錫麒：《有正味齋詞集》，收入《續修四庫全書》，第1725冊，卷4，頁476。

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“郎與麗”圖式的主題畫像。

題詠詩人喜把畫像的想象程序置於“花”與“美人”的符號繫連關係裏,這種符號關係在詩學傳統中如何轉譯?作為祭典儀式裏的貢品或薰香,《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,<sup>21</sup>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。清人觀想畫像題寫歌詠時,移用“美人”與“花”這個長期積淀的符號繫連關係乃屬必然。

前文論及《碧城仙夢圖》之“小倚碧桃花下立”、“仙語出桃花”,花的物質符號化,又不禁讓人回想本文引論的《語花》圖,再對照以上各類安插了“花”符號的文人畫像,凡此皆運用了一種極熟練的花(物)/美人(色)連類聚合的操作手法。“花”不僅是一“麗”,也可視為一“好”,在文人畫像中進行各種符號性轉譯。社會學家 Tim Dant 為物質文化理論提出“媒介之物”的觀點,認為:“所有的東西都是媒介物”,透過伴隨該物的背景環境,其意義被“翻譯”出來,它們所帶來的訊息被“解讀”出來。以繪畫而言,經由視覺支配我們的注意力,需啓動靜態的它們,讓觀者產生一種現場感。不論是真實的場所或是情感場所,或二者混合,我們被看到的東西觸動了,情緒受到擾動,意味著我們被轉移到此媒

21 關於簪花風俗的成因、意涵及發展,詳參楊仁愷著《簪花仕女圖研究》(北京:朝花美術出版社,1962年)一書。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,1980:7),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年3月,頁50—52。

介物上，有密碼從中運作，文本的物質形式與社會關係之互動緊密相連。<sup>22</sup> 由此而觀，“花”恰好是一個畫像文化中絕佳的“媒介之物”，不同觀者“看進去”的背景環境締造其符號化形象，並將其意義轉譯而出。

### 三、符號的偏移與離散

#### (一) 由“樂”到“色”的偏移

三好的聚會來自南朝風流蕭琛的典故：“琛常言：少壯三好：音律、書、酒。”非常明顯，清初觀畫人作了相當程度的挪移。

李沂以楚辭體緩緩舒展觀看《何天章行樂圖》的目光：“趙女兮吳姬，皓齒兮修眉。列坐兮華屋，品竹兮彈絲。”先鋪陳這些女樂的美貌，而後及於絲竹技巧，再揣摩像主投往女樂的視線：“顧佳人兮如玉。”再看陳鈺《喬元之三好圖》題詩曰：“唯有蛾眉視若土，聲色場中學聾瞽。此生不入溫柔鄉，撩鬢怕犯胭脂虎。”陳鈺將“三好”之“歌翻白紵調絲竹”的“音律”轉移至“妖姬雲鬢綠”、“玉指屈柔荑”、“光映芙蓉肉”的女性容身，無怪乎其會以充滿戒備的口吻將三好之“音律”定位在蛾眉、聲色、溫柔鄉。汪楫亦輕描淡寫地道出：“聲色場中莫讀書，美人停拍會軒渠。”徑把聲色與美人對舉。查士標言：“歡場漫道須年少”，將“書、酒、樂”人生三好的快意格局偏移至“樂”一項，並將以樂音曲律為主的“聲”連結絲竹彈唱女樂的“色”，而成“聲色”或徑言“歡場”，增益後的“聲色”已明顯地為“三好”作了焦點的偏移。這樣的偏移，幾乎充斥在題跋的字裏行間，成為題者的集體潛意識。

承上所論，若將“郎與麗”或“三好”圖式以清單角度視之，那麼書、酒、樂“三好”，並非一個緊密包裹的整體，諸家的觀看與思維有所游移。其中對於“樂”一項的看法最為複雜。諸家題跋雖然不約而同地理解喬元之“不減風流蕭彥瑜”，却在原始的蕭琛典故附益“色”的元素，將蕭氏“三好”原典中之“音律”悄悄作了艷色的定向偏移。兩幅《三好圖》的畫面，像主與女樂的主從構圖（“郎與麗”圖式）非常顯眼，大部分題詠者雖談“三好”，却總會將眼神

<sup>22</sup> 參見 Tim Dant 著、龔永慧譯：《物質文化》（臺北：書林出版社，2010年），頁194—209。

與詩思定焦於圖面的女樂。“三好”於蕭琛的原始符號語義為“書、酒、音律”，文人先為“音律”轉換同義詞彙至“聲”，再由“聲”擴及為“聲色”，甚至將“聲色”偏義至“色”而取代“音律”，並凌駕其他二物而成為“三好”之核心。由是，因強調艷色在旁的文人畫像，“三好”及“郎與麗”的圖式便有了緊密的連結。

## (二) “三好”的離散

雅物的離散與取捨是《三好圖》的一大議題。施閏章(1619—1683)題《汪蛟門舍人三好圖》論曰：

孫老倔強殊苦口，大聲勸汝屏詩酒。杜老戒書嗤腐儒，佯狂豈是高陽徒？<sup>23</sup>

作者在句末夾注小字：“孫豹人、杜茶村并有作”，引出兩位文友孫枝蔚與杜濬的題作：孫老曾苦口力勸汪氏摒棄“詩”、“酒”二物；杜老以為隱於“酒”的高陽客未必佯狂，却嗤嘲腐儒成蠹，欲其戒“書”。施氏所謂“孫老倔強殊苦口”，是指孫枝蔚的題詩，孫詩確曾提及：

美名天所吝，雍福不可居。高才如舍人，落紙傳通都。應接損精神，車馬填其間。而况絲竹邊，又自稱酒徒。竊顧方剛日，預為衰老謀。斟酌三者聞，永保金石軀。<sup>24</sup>

孫枝蔚一方面讚揚汪舍人具有落筆成文可以傳遍通都之高才，一方面却為其憂慮，才名遠播將帶來車馬填間、應接不暇的精神耗損，若再加上蛾眉絲竹在身側，又嗜醉成酒徒，正是“美名天所吝，雍福不可居”！汪氏現處盛年，正當方剛之時，應預為未來衰老之日圖謀，故“三好”是福氣，也是一種負擔，宜更謹慎

<sup>23</sup> 引自施閏章撰、何慶善等點校：《施愚山集》（合肥：黃山書社），第2冊，頁417。

<sup>24</sup> 引自孫枝蔚：《漑堂詩集·續集》（收入《續修四庫全書》，第1407冊，集部·別集類），卷5，頁571。

斟酌，以保身軀永如金石之堅。孫氏將“文”、“樂”與“酒”三物列舉，作為“斟酌”的對象，對後二者則並示戒絕之意。

陳維崧《沁園春》的題詞亦有回響，詞序曰：“圖上題詞甚多，豹人則欲開閣禁釀，于皇則欲焚硯燒書，二說紛然，余故作此詞。”便係針對孫枝蔚與杜濬的題作發論。題詞上片曰：

酒庫經堂，正競箏琶，客聲沸然。是秦川遺叟，整襟而入，杜陵野老，裂眼而前。或導荒淫，或規放誕，莊語詼辭盡可傳。喧豷甚，似輸攻墨守，訟於爭田。<sup>25</sup>

首由書（經堂）/酒（酒庫）的空間導入，此際正箏琶競奏，賓客鬧聲沸然。迦陵自述寫作動機在於對孫豹人與杜于皇二家說法的回應，讓這兩家題跋作者秦川遺叟（孫枝蔚）、杜陵野老（杜濬）各以有意味的舉止現身，前者“整襟”而入的孫氏“導荒淫”，扣應小序“豹人則欲開閣禁釀”：“禁酒”；後者“裂眼”而前的杜氏“規放誕”，則扣應小序“于皇則欲焚硯燒書”：“廢書”。迦陵形容二家相左的說法如飛瀑波濤撞擊轟響，莊語詼辭，互相傳唱，仿佛輸攻墨守一樣的戰事，又像為了爭田的興訟。將拖尾題跋誇寫成爭訟。

回看前文施閨章明指孫氏“屏樂酒”，陳維崧僅獨言“禁酒”，二家皆有點偏頗。至於施閨章謂杜濬：“杜老戒書嗤腐儒，佯狂豈是高陽徒”，言其“戒書”，陳維崧既謂：“于皇則欲焚硯燒書”，又在題詞中曰：“茶村暇日，詎廢丹鉛”，亦言“廢書”話題，則與施閨章詩意相同。孫、杜二家也未必全然信守為人生教條。孫枝蔚在自己的《溉堂集》裏，頗言聲色之事；而杜濬平日裏，豈廢朱鉛點勘校訂書籍之樂？陳維崧最後以自身“亟喚蠻娘鬪管絃”（樂/色），“牙籤畔”（書），“漸玉簫風起”（樂），“吹動觥船”（酒）等見解追隨汪氏，從其對“三好”之好。至於施閨章，在題詩之末回應：雖“積書人多讀書少”，儘管“今已老”，仍推許“我愛讀書”，則逆指杜濬“戒書嗤腐儒”之意，最終不忘

<sup>25</sup> 引自《迦陵詞全集》（《四部叢刊初編》，集部），卷25，頁11a。

讚賞汪懋麟的詩才,以肯定“被酒”助興可迅筆掃長篇,站在孫枝蔚“大聲勸汝屏詩酒”的反面。

文友們對汪氏“三好”之物的各種觀想,對書、酒、樂之推賞,並非等量齊觀,而有所取捨。這項議題持續到後世。乾隆文人王文治(1730—1802)《題少壯三好圖》詩,也回應了前代題家的取捨爭辯。作者同意迦陵,著眼於孫、杜二家題跋,又特別挑出尤侗與施閏章共四家。孫枝蔚“大聲屏詩酒”,陳迦陵解為“開閣禁釀”：“存書”、“禁酒”。王文治則綜觀孫氏全詩,以為孫氏“欲去酒,去聲伎,而獨存書”,至於杜濬的題詩,各家共識甚高,皆為“廢書”話題,與王文治言“杜茶村專欲去書”的意見一致。王文治看出了汪懋麟《三好圖》拖尾諸家題詩中孫、杜二人的爭論焦點在於勸誡汪氏對三好該如何取捨。“孫豹人欲去酒、去聲伎而獨存書,蓋莊論也。杜茶村專欲去書,則激論也。”這一莊一激的評點,也流露出王氏對酒、色十分防備的文人心態。

布萊森提出“視覺符號學”的觀點,將繪畫視為符號系統,強調:符號可以在文本中的時間、空間面向裏自由移動,繪畫符號不是模擬我們的視覺經驗,而是投射,是源自創作產生的原初環境的投射。符號意義來自文化多方面的植入,其意義從詮釋者得來,所有的詮釋是在特定歷史中、某種生活形式以及詮釋的機制下進行。<sup>26</sup> 上述諸家在觀看畫面時,莫不定焦於“三好”,由圖面的物質符號“看進去”,觀者首見圖面再現的物象本身,任由視覺支配靜態的觀者眼睛,產生具體的臨場感或抽象的情感場。一旦觀看情緒受到擾動,意味著觀者注意力已被牽引至媒介物上。在“三好”之物的取捨爭訟上,每位觀眾各自選擇一個適當但相對的觀看位置,啟動作為媒介物“三好”之符碼隱喻及象徵意義,投射出題詠者自我的心理意識,並及於孕育這些物具形式的社會及精神,進一步使得文本的物質形式與社會關係產生了緊密的關連。

<sup>26</sup> 關於布萊森視覺理論之“符號學與視覺詮釋”觀點之摘述,參見同註1,劉紀蕙教授“視覺文化課程設計”之網頁轉引自 Bryson, Norman. “Semiology and Visual Interpretation” (1987) in *Visual Theory* (1991), 61—73. Bryson, Norman. “The Gaze and the Glance” (1982) in *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Have: Yale UP, 1983. 88—131。

## 貳、互文性及套語結構

結構學者十分關注文學/圖像中之互文性及套語結構，通常是指文本中重複出現的事件或描摹述性片段，具有一個基本內容和情調，是社群共同體熟悉的記憶單元，可有效引發共鳴。套語結構的基本運用是互文性，無論是詞彙、文句或故實，皆是文人們熟悉的記憶單元，用鑲嵌方式匯入文本中，造成相互補充的效果。至於套語結構基本上與主題內涵相關聯，更強調其固定的構式，文學藝術家通常會運用套語作為一個文本語彙單元，藉以言志抒情，映射時代。在同一主題的美學形構上，互文性及套語結構是基本而重要的修辭方式，二者可謂一體兩面，是表達同一主題理念用意的修辭策略，也是勘查同一主題演變的關鍵性因素。<sup>27</sup> 以下試舉五個文本範例以資尋繹探思。

### 一、《歸舟載花圖》

畫家王翬為狄立人繪《歸舟載花圖》，顧嗣立《題石谷子畫狄庶常立人歸舟載花圖》曰：

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，昌州海棠獨香，平生四恨亦徒然。齊奴若肯輸金屋，好竊  
香爐到紫綰。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。  
放翁詩：若使海棠根可移，揚州芍藥應羞死。

---

<sup>27</sup> 筆者本文以“互文性”及“套語結構”作為探討畫像文本的觀看思維及修辭手法，獲得劉紀蕙與鄭文惠二位教授的深刻啟發。參見劉教授著《文學與藝術八論：互文·對位·文化詮釋》（臺北：三民書局，1994年）《代序》一文，及其“視覺文化課程設計”之網頁，同註1。鄭教授援用套語結構詮析文學圖像之單元及其意涵，甚具特色，詳參其《文學與圖像的文化美學：想象共同體的樂園論述》導論篇“互文修辭與套語結構”一節，皆對拙文的撰寫產生極重要的啟發，特此申謝。

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。<sup>28</sup>

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，仿佛范蠡攜著西施五湖四海航行。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，這裏用了宋代陸游癡迷海棠的詩典，放翁特別鍾愛昌州海棠，曾在其《海棠歌》裏道出：“若使海棠根可移，揚州芍藥應羞死”的痴言痴語。第四首詩貼梗海棠和垂絲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，再回扣這幅畫像。詩人在百卉中定焦於海棠的描述，為這幅畫像的構圖揭謎：像主狄立人必旁侍一位絕色佳人，而畫面主景應即是舟中珍賞的海棠之景。

這則題跋以三個括弧的外觀形式，自我指陳為一則典型的“互文性”文本。“互文性”一詞或譯作“文本間性”，是1966年由法國後結構主義學者克麗絲蒂娃提出，認為任何文本都是一種互文，任何文本都是過去引文的重新組織。互文性通常被用來指稱兩個或兩個以上文本間發生的相互關係。<sup>29</sup>由這個角度來看，顧嗣立這組四首題畫詩非常典型地展示了互文性文本的特色，後三首以鑲嵌法徑直接引海棠花事之歌頌：包括范蠡/西施、彭乘、石崇、陸游，為《歸舟載花圖》交織出隱喻性閱讀。

## 二、《何天章行樂圖》

在《何天章行樂圖》的畫像文本中，這位生於燕地曾經豪邁一時的像主何

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

29 參自《外國文學》2003.01月號，資料整理者為陳永國，資料來源：<http://www.ccforum.org.cn/viewthread.php?tid=33149&extra=page%3D1>。

天章，由軍旅致仕。楊端本的題詠演繹了何氏嚮往隱居之心：

乃巾乃服，不今而古。爰居爰處，松石與伍。竹溪之逸可七，而商巖之老可五。衡門之下，有美孟姜。餐秀色以樂，寧泌水之洋。彼君子兮，有毫不揮，有酒不酌。蕭韻幽清，紈扇綽約。不歌不舞，視之自若。乃穆然兀坐而遠思，其中孔博，雖胸中別具丘壑，然亦安能窺其意之所託。噫嘻！澗之濱，山之巔，竹猗猗而聳秀，松謨謨而風寒，膏車秣馬，吾欲從君子考槃。

端看畫面中的巾服老者，何天章是今之古人，是竹溪七逸或商山五老的再現。楊端本嵌入《詩經·陳風·衡門》首章：“衡門之下，可以棲遲。泌之洋洋，可以樂飢。”<sup>30</sup>朱熹(1130—1200)注曰：“衡門雖淺陋，然亦可以遊息；泌水雖不可飽，然亦可以玩樂而忘飢也”，<sup>31</sup>何況還有秀色可餐的孟姜。楊端本由像主凝定沉思的坐姿著力奇想，四周佈滿松石、竹溪、美色、歌舞，何老却“兀坐而遠思”。何以“有毫不揮，有酒不酌”，“不歌不舞，視之自若”？看來是個懸疑。原來這幅行樂圖的深層意涵乃在於像主“胸中別具丘壑”，意有所託呀！楊端本眼觀《何天章行樂圖》的物象，思惟連結《詩經·衛風·考槃》的旨意：“考槃在澗”、“考槃在阿”，隱者依山水盤結架屋，隱居窮處而樂道的生活，直令楊端本亟欲追隨。<sup>32</sup>楊氏題詠中多重典故的運用，就是互文性文本的締造。德希達認為：每一個文本，每一種話語，都是能指的“交織物”或“紡織品”，每一種賞析或批評的闡釋皆是對一個文本所作的嘗試性“補充”。<sup>33</sup>楊端本在題詠文本中置入竹溪七逸、商山五老等人物典型，以及《詩經》“衡門”、“考槃”二

30 姚際恒曰：此賢者隱居甘貧而無求於外之詩。《毛傳》云：“樂道忘飢”，朱熹《集傳》云：“玩樂忘飢。”詳參姚際恒：《詩經通論》（臺北：河洛出版社，1980年），卷7，頁146。

31 引自朱熹注：《詩經集傳》（上海：上海古籍出版社，1987年）。

32 《毛傳訓》：“考槃”為“成樂”。姚際恒曰：“槃，疑是架木為屋之名；或以其依山水盤結。”“在澗”或依澗、谷，或于平原架屋以處之意耳。“碩人”指隱者。詳參同註30，《詩經通論》，卷4，頁82—83。本詠賢者隱居樂道，後引伸為隱居窮處而樂道。

33 同註29。

章,對數個文本加以吸收、改造和轉化,使其因互文性而相互交織,將該則題詠文本建構為一件貼上不同引用語的華麗馬賽克成品。

接著再來看《何天章行樂圖》另幾則互文性演繹。舜水羅氏題句曰:“江左風流,宛然若覯”,所指為何?前有題句指引曰“幼輿自有真丘壑”,像主葛巾野服於歌舞管吹中,胸含溪山隱居情。作者以幼輿丘壑比擬何天章脫離十洲凡塵的精神。<sup>34</sup> 這位有所不為、以丘壑自傲於庾亮(289—340)的謝琨幼輿,正是羅氏口中的“江左風流”。東晉王謝簪纓世家的言談舉止,多為後世名士效習追摹。除幼輿丘壑外,尚有東山謝安(320—385),劉漢慕、孫貞民的題詩均有觸及。二氏由觀看畫面起筆,劉氏看到了“面如頰兮心如玉”的像主,對著美人興來執筆畫幽蘭。這位風流處士,豈是昔日一同游於河朔的軍官何天章呢?孫氏由圖中看到“睥睨遐觀,流英眇,懷雄圖,仰雲行而俯泉流”的豪爽胸懷與灑脫心境,兩位題者都喻指謝東山。謝東山為東晉謝安(320—385),風度秀徹,神識沉敏,少有重名,徵辟不就,隱居會稽之東山,以聲色自娛。曾自製上下山路行走自如的遊屐,並挾妓冶遊,皆隱於會稽之風流雅事。

非常有趣的是,羅、劉、孫三位文人,在觀看《何天章行樂圖》時,不約而同地引用“江左風流”的典故,而使題詠具有鑲嵌古代文本的互文性。克麗絲蒂娃認為:任何一個單獨文本都是不自足的,其意義是在與其他文本交互參照、交互指涉的過程中產生。互文性的引文從來就不是單純的或直接的,總是按某種方式加以改造、扭曲、錯位、濃縮或編輯,以適合主體的價值系統。<sup>35</sup> 以上幾則題詠,又為畫像文本貼上“江左風流”意象的另一件馬賽克。

謝安除了東山再起的典故之外,隱於會稽以聲色自娛的東山挾妓,則被視為文人風流的另一個典型。徐姓題者的觀察很有意思:

樂道棲壺中,安神隱閨房。大姬搖齊紈,戢合兩鴛央。小姬裂楚竹,宮撥

34 幼輿為東晉謝琨,通簡有高識,任達不拘。嘗使至都,明帝在東宮見之,甚相親重,問曰:“卿自謂何如庾亮?”答曰:“端委廟堂,使百僚準則,琨不如亮;一丘一壑,自謂過之。”參見《晉書》本傳。

35 同註 29。

吟鳳凰。何妨繞指柔，調成百鍊鋼。

在大姬搖齊紈，小姬裂楚竹的歌舞樂聲中蓄勢待發，“何妨繞指柔，調成百鍊鋼”，似乎是另一種方式的“韜光養晦”、“東山再起”。“江左風流”不同的題者以互文性鑲嵌方式為此畫像締造多重向度的空間，每一種話語隱含的意義都是對畫像文本的嘗試性補充，尋求讀者多層次理解及隱喻性處理，藉著原始的意義脈絡在新文本中交織、碰撞、融合。題者們藉著“江左風流”的互文性對曾任軍職的何天章賦以厚望，舜水羅氏的“江左風流”，取謝幼輿發迹前優游寄寓，歌琴老易的意義。劉漢慕與孫貞民則取謝東山位登台輔前於會稽挾妓製屐、聲色自娛的意義。畫家陳洪綬將像主置於松竹溪邊，又以歌吹樂舞之兩姬陪侍，幾則題詠的互文性話語扞入的角度不同，豐富又巧妙地移入了東晉二謝的特殊隱情。

### 三、《三好圖》

無論是喬元之或汪懋麟的《三好圖》，諸家環繞著“三好”進行各種發抒，查士標題句“醉讀奇書復聽歌”，直接點出三樣好物：酒、書、樂。孫枝蔚（1620—1687）一開篇即直陳：“舍人有三好，性類蕭彥瑜。音律與書酒，缺一不可娛。”<sup>36</sup>直接連結蕭琛以標明“三好”的畫像主題。汪懋麟不僅嵌入了蕭琛三好的文本，還接引了另一同時代的文本：竹林七賢阮籍對其同有酒癖侄兒阮咸的暱稱“阮家阿咸”，用以明指題詩話語的對象恰是擁有喬元之這名侄兒的好友喬萊，形成一個千古並置的叔姪關係：喬萊/喬元之、阮籍/阮咸。孫氏歌讚畫中這位喬萊的子侄輩氣宇不凡：“看子白皙好眉宇，雙眸爛爛非凡夫”，三好皆讓之。故以“嗟我此圖多所怪”與“阮家阿咸雅且都”相對照，汪氏的“多所怪”恰反襯出喬元之的“雅且都”。汪氏自謙年紀、形貌與品位皆不如喬氏小輩，但二人愛書、嗜酒與蓄聲伎以寄興的心意，恰可使汪懋麟與喬元之成為所好相符的知音，用以互勉：“作圖髣髴寫此意，乃與所好相合符。”汪懋麟這則題跋以蕭

<sup>36</sup> 引自孫枝蔚：《題汪季角舍人三好圖》，同註 24。

琛套入阮咸的環套手法巧妙地作了互文性運用。

朱彝尊(1629—1709)《祝英台近·題汪舍人少壯三好圖》末句曰：“但餘醞、不妨留我。”<sup>37</sup>取象自蕭琛之通脫，《梁書·蕭琛傳》：“琛性通脫，常自解竈，事畢餘餽，必陶然致醉。”走筆至此，“三好”唯剩“酒”，却與蕭琛大為不同：“少壯三好，音律、書、酒；年長以來，二事都廢，唯書籍不衰。”<sup>38</sup>朱氏此詞，透過想象力將文友汪懋麟設想為書、樂皆廢唯餘酒的一名灑脫文士，<sup>39</sup>朱彝尊扞入蕭琛“書籍不衰”的互文性文本，顯然已對原始文本作了改造與曲用。

汪耀麟的題跋更耐人尋味，一開篇即鋪陳連串齟齬議論：不追求美名而好飲酒，出入溫柔鄉將終結吾軀。汪氏運用枚乘《七發》之句：“皓齒蛾眉，命曰伐性之斧；甘脆肥醲，命曰腐腸之藥。”將蕭琛之二“好”逆轉為二“惡”：美酒會腐腸，蛾眉會伐性。作者將此議論展開後，隨即提出開脫的說法：

三者何妨並為用，萬卷亦可傾百壺。生徒女樂兩同列，講學何必皆腐儒。  
飲酒但恐非次道，好色亦慮如登徒。恒舞酣歌少沉溺，信陵未嘗非丈夫。

萬卷與百壺不妨同用，生徒與女樂亦可同列！講學不必腐儒，飲酒亦非不正道，好蛾眉亦可如《好色賦》之曲終奏雅，只要不沉溺於恒舞酣歌，那麼就算隱於賭場的毛公，隱於酒館的薛公，也能在廣交隱士的魏無忌眼中成為賢才而為所用，無怪乎戰國許多門客願投歸門下，成就其為戰國四公子之一的偉丈夫信陵君。最後又回到畫上主角，讚賞寶應喬子年少，把卷(書)、命酒(酒)、顧曲(樂)，又邀得名姝(色)，直是蕭彥瑜再世。把本篇題跋前半段的一連串齟齬論議視為可以辭謝的“流輩”“世論”，題詩到此已將前論一掃而開，勸勉受非議者不必執念，以不沉溺而灑脫的態度應世，並特許持此議論的自己並非狂迂之人。

37 引自同註5。

38 蕭琛(476—512)，南朝齊、梁時代學者，一作蕭琛。蘭陵(山東)人。字彥瑜。雅愛音樂、詩書及醇酒。能文且富辯才，受梁武帝重用。《南史》本傳、《梁書》卷26、《南史》卷18皆附有《蕭琛傳》。

39 筆者本文對朱詞的理解，參見朱著、李富孫注：《曝書亭集詞註》，收入《續修四庫全書·集部·詞類》，第1724冊，第7卷。

解構學者把握了文本的轉義結構來自隱喻、象徵等一系列“轉喻”的修辭方式：通過把事物按時間或空間序列聯繫起來而創造秩序，並在一定的範圍內從一個事物轉向另一個事物。一切好的閱讀，是在解釋句法、語法類型之際，同時是轉義的閱讀。<sup>40</sup>汪耀麟在這則題跋中，嵌入了枚乘《七發》、信陵君及蕭琛三個古代文本，使畫像文本對另外三個文本進行吸收、改造和轉化，以創建自己引用語的馬賽克，締造了一種透過修辭及轉喻修辭的超閱讀，使畫像文本的意義在與其他文本交互參照、交互指涉的過程中產生。“三好”以一種序列過程呈現其惡、隨又掃除其惡，再而提出信陵君為典型以開脫，鋪陳了詩人觀看畫像時獨特的理解。

#### 四、《天女散花圖》

繪畫圖面，可由水墨或設色媒材看見畫家的筆觸、皴法、色彩運用，那些山體結組、水流走向、筆墨形式、空間構成、建築體式、人物造型，以及所有的物象佈置，若成爲一種反覆出現的形式，便可視爲符應主題的“套語結構”。衡諸兩幅《三好圖》，畫家、像主、觀者，皆以南朝蕭琛“少壯三好”之音律、書、酒等物質符號的畫面展列作爲基本圖式，套用於畫像，那麼具互文性的“三好”圖式就是一種套語結構；“郎與麗”系列之《天女散花圖》，則是另一種定向圖式的互文性傳抄使用，亦爲沿習已久的套語結構，以下詳細闡述。

戴蒼曾爲王士禛繪《天女散花圖》，畫中漁洋著袈裟，有天女凌空散花墜落。孫枝蔚題曰：

誰能遇天女，花落不沾身。詩中曾說法，丈室坐千人。<sup>41</sup>

40 關於“套語結構”觀點轉義閱讀的理論說法，筆者引自鄭文惠《文學與圖像的文化美學：想象共同體的樂園論述》導論篇“互文修辭與套語結構”一節，頁20—21。鄭書摘引自喬納森·卡勒著、李平譯：《文學理論》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998年），以及希利斯·米勒著、郭英劍譯：《重申解構主義》（北京：中國社會科學出版社，1998年）二書，鄭文詳細闡述該書運用此理論的思維脈絡，對筆者甚具啓發，特此申謝。

41 引自孫枝蔚：《漑堂詩集》前集，《續修四庫全書》，第1407冊，卷8，《又題阮亭小像》，頁379。

作者眼觀漁洋身旁有天女散花的景致,心中想著詩學佛法化的境界,緣於孫枝蔚對王士禛詩學的推崇:漁洋傳授詩學一如佛傳法系。畫家與觀者皆引“天女散花”的意象套入漁洋畫像。“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·觀衆生品第七》記載了這則生動的“天女散花”故事。故事中,“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。天女散花是聆聽法音和諧歡喜的比擬,孫枝蔚觀看漁洋不啻就是諸佛菩薩,能於詩法中毫不黏滯,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,孫氏借用“天女散花”的套語為漁洋畫像賦以宗教境界之美。尤侗《如夢令·題王阮亭雨花圖》為散佚的畫像提供進一步具體想象:

晏坐袈裟垂地,玉蕊從空飛墜。摩詰轉王維,天女自然遊戲。如是如是,應證雨花三昧。<sup>42</sup>

尤侗另詩《合題王阮亭洗桐散花二圖》曰:

安心忽到阿蘭若,仰看天女散花下。三十二衆皆萎枝,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。<sup>43</sup>

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。

“天女散花”在當時是流行的繪畫題材〔圖5〕,上述孫、尤二氏觀看漁洋畫像,便以之作為套語結構,勾繫作為詩壇盟主的漁洋形象,將天女散花的宗教

42 引自尤侗:《百末詞》,《續修四庫全書》,第1407冊,卷3,頁119。

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

法喜巧妙轉繹成濃郁的詩學氣息，尤侗徑將法界說法的居士維摩詰轉成詩壇說法的唐代詩佛王摩詰，“天女散花”的套語結構在漁洋畫像文本中成爲締結宗教法境與詩歌創作的橋梁。

“天女散花”的意象，在以“幽艷”爲視覺訴求的如林畫像中，更占了一個十分重要的席次。先從朱昆田一首題詩開始談起。題曰：“梁溪華胥爲蘅圃寫僧裝小影，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。”<sup>44</sup>李符（1639—1689）亦有一詩，長題曰：“常熟楊子鶴爲龔蘅圃寫僧裝小影，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。”<sup>45</sup>由朱、李二氏文字得知，這是一幅爲龔蘅圃（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，爲知名畫家楊晉（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。



〔圖5〕〔清〕余集繪《散花天女圖》（軸）  
紙本，設色，150×74 cm，四川大學藏

44 引自《笛漁小稿》，同註7，卷1，頁7a。

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

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：一位指拈菩提樹花，一位掌捧貝葉梵經，符合詩題對畫面的說明。後二句這位比像主年輕的詩人提出設想：“若使香門盡如此，丁年儂亦願逃禪”，若禪修都能有如玉天女執捧菩提樹花與貝葉經相伴，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。至於李符的題詩曰：“試令將花散空際，能如迦葉不粘無”，以設問法對龔蘅圃戲言：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？

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。<sup>46</sup>

直接把“天女散花”與“好色”作互文性連結。朱昆田另有《題天女散花圖》：

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。<sup>47</sup>

以維摩詰居士的形象自我戲仿，並以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。瓊霏如雨妙香和。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。<sup>48</sup>

46 引自梁佩蘭：《六瑩堂詩二集》，收入《四庫全書存目叢書》，第255冊，卷8，頁394。

47 朱文引自同註44。

48 錢文引自《湘瑟詞》，收入《續修四庫全書》，第1725冊，頁346。

錢氏運用維摩詰居士與文殊師利菩薩舌鋒對談場景之“天女散花”作為一項套語，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。

以“天女散花”為套語結構的文本，畫面大抵會有像主身著袈裟，旁侍天女凌空散花繽紛墜落的基本圖式，題詠多有維摩詰說法至天女散花而得“華不著身”、“斷欲離畏”的基本文式。如此圖式與文式兩相結合而成畫像文本特別的套語結構，廣泛運用在清代“天女散花”為題之“郎與麗”的類型畫像中。

### 五、《迦陵填詞圖》對“天女散花”的套用

陳維崧的《迦陵填詞圖》，宋犖《摸魚兒》題詞上片觀看畫中像主披白袿、展紙卷的舉止，下片移焦到歌僮紫雲身上，這位纖麗佳人，手執玉簫為迦陵倚聲合拍。作者設想當時圖面現場的詞樂流動：“聲入霓裳”，美妙的音樂來自天上，仿佛現出了天女，在虛幻的蜃市中散著空花，撥弄一曲琵琶，妙音則由天際回到人間，穿過屋宇，劃破陽羨那道罨畫溪。宋犖對紫雲“諸天幻出嬋娟子”、“空花蜃市”的想象性觀看，在乾隆文人翁方綱（1733—1818）眼中有了更清晰的禪家意象，翁氏題句曰：“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”，植入維摩詰說法的套語結構，像主坐著的蒲團轉譯成佛陀的圓形背光，詩人將艷色的詞宗畫像敷染了禪法意象。錢棨的《沁園春》亦然，詞曰：

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。

詩中直接點明維摩詰居士。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，庵摩羅園，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,以成方等時彈訶之法,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。<sup>49</sup>

到此,宋犖、翁方綱、錢棨的題詠沿着一道相同的語義脈絡植入“維摩詰”文本。再看陸費墀(1731—1790)的題詩:

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,上人肖貌真觀空。

陸氏觀看《迦陵填詞圖》,其想象的次第為:詞人填詞、女樂合樂、妙音入天。在如此的觀想脈絡下,導入了“維摩室要天花供”之天女散花意象。再看嘉慶文人梁章鉅題詩曰:

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。  
故家鈞黨本清狂,聊耗雄心綺語長。天女維摩俱幻相,散花妙諦悟空王。

首以“紅袖”點出侍女紫雲,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”,藉畫抒感。圖畫裏的歷史已成陳迹,畫中之天女(紫雲)/維摩(維崧)終究徒餘幻相而已,吾輩觀看畫中“天女散花”以悟萬事成空的真諦。

《迦陵填詞圖》是陳維崧這位詞宗的畫像。他的另幅畫像《天女散花圖》,俾文人的觀想領域極為廣闊,其為維崧的“四十畫像”,較《迦陵填詞圖》早了14年。後代題詠者幾乎不忘在《迦陵填詞圖》的觀看過程中導入這個禪法圖景。《迦陵填詞圖》自乾隆以降的後代文人觀看,顯示了與繪像當代題家迥異的眼光,翁方綱、錢棨、陸費墀、梁章鉅等人把康熙年間一則烏絲紅袖的寫實性文本虛擬化,將“天女散花”以套語結構帶入《填詞圖》的觀看與想象。因此,“天女散花”不僅是被嵌入提供互文性的一個文本而已,更是文人共同體熟悉的禪

---

49 參見《維摩經·方便品第二》。

法記憶單元，為後代觀看《迦陵填詞圖》喜用的修辭策略。于敏中有兩句題詩：“歌板旗亭迹，天花丈室因”，好像分指兩幅畫：“歌板旗亭迹”（《迦陵填詞圖》）、“天花丈室因”（《天女散花圖》），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，却因畫面結構符合佛經的想象，使得兩幅畫像亦彼此互文互套。不僅是畫面一男一女的構圖不約而同地相仿呈像：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詞學與佛法兩相並置的推崇。康熙初年同一像主的兩幅畫像，經後代題者套語結構的穿梭互用，已由一則寫實性的幽情艷事，衍異為聖俗觀想及詞學佛法互涉的一段宗教性解悟。

## 六、小結

《三好圖》衆多題家在六朝蕭彥瑜與清代汪、喬二氏古今像主並置的視覺疊影中，植入多樣化文本，或如枚乘《七發》、明道學案、二祖公案、輪攻墨守等文化典故；或如王子敬美妾桃葉、白樂天歌姬楊柳、宋子京女侍麗豎、吳元中侍妾遠山、楊褒家嬌小奴、阮咸子姪阮孚等人物故實。《三好圖》畫卷鑲嵌與構織多種引文，成為一個含有多層交織的大型文本，每一個“文本中的文本”都牽引起文化史的環節，也關繫著此環節所指涉的論述意識或意義背景，因而產生所謂的“互文”作用。其次，《迦陵填詞圖》的後代觀想較為複雜，既由烏絲（維崧填詞）/紅袖（紫雲合樂）的二元結構，一端連結另幅畫像：《天女散花圖》；另一端連結《維摩詰所說經》的天女散花意象，成為一種獨特的環套，彼此互文交涉。而兼含“三好”與“郎與麗”元素之《天女散花圖》，以各種引文、典故、故實相互交織、碰撞、融合，形成鑲嵌式的互文性對話之套語結構，總體可視為一個意義空間或文化實踐，畫面本身、接續呈現之諸家題詠，這些深入圖繪或文字底層的典故、引文鑲嵌，擴散至引首題署、拖尾款識等延伸性文本，構造了多層論述與多層符號系統的交織，以文本追蹤文本，彼此吸收、編織、轉化、移植或偏斜，釋放出更多文本的脈絡意義。

“三好”與“郎與麗”圖式的多樣化類型文本，透過互文性與套語的修辭手法，締造多重向度的空間與相互穿梭的網絡關係，將文本的認知帶往更寬廣的

詮釋空間裏，<sup>50</sup>引領讀者穿越畫家所構設的鮮明視覺表相，衝擊文人的深層觀想，滋生許多思維的分枝，彼此紐結而成錯綜複雜的枝蔓，不同枝蔓如同不同的符號系統，各以對位、擬諷或重寫的方式發生互文作用，經由一連串文化詮釋與批判活動而產生新的美學形式。

### 叁、抒情演繹

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圖面內外引發的種種思維產物，圖繪部分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，<sup>51</sup>於人物畫無可避免的寫實性之外，畫家構圖透過符號元素的展列與互文性文本或套語結構的扞置，逐漸滲入“言志抒情”的意向，亦使植根於視覺觀看為前提的題詠文人，在畫面、本事、符號、互文之間往返穿梭，喚起強烈的言志動機與訴說意圖，以下試論“三好”、“郎與麗”圖式中物色觀看如何演繹出抒情意涵。

#### 一、泛情化思維

查慎行有兩個題句值得注意：“風流別是一生緣”(《題又微姪載花圖小影》)、“三生一夢坐多情”(《戲題陳叔毅桃葉渡江圖小照二首》)，傳達出慧業文人與飄泊歌姬間雖如夢境却前生命定的緣分，透過了“花”作隱喻媒介符號的觀看與歌頌。再看陳文述的《碧城仙夢圖》，吳錫麒《菩薩蠻》題詞曰：

紅牆隔住銀河悄，十二銅龍喚秋曉。軟蕩一窩雲，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。<sup>52</sup>

50 文本與互文的觀點，參廖炳惠編：《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》(臺北：麥田出版社，2003年)，頁 255—256。

51 本段觀點，參引自高友工：《中國抒情美學》，收入《中國美典與文學研究論集》(臺北：臺大出版中心，2011年)，頁 587—638。

52 引自吳錫麒：《有正味齋詞集》，收入《續修四庫全書》，第 1725 冊，卷 4，頁 476。

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”，詩人以神話傳說引渡隱喻性思維，給予前句“情波吹不起”更多的想象空間。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。這種將花與美人符碼代換而抒情的修辭性觀看，符合清代泛情化的思維。

宋犖《迦陵填詞圖》題詞曰：“移情處，最是箇人纖麗。老鷓飛上雙髻。”一起句即言“移情”，“情”並非公共性或道德性的大我之情，而是寄寓在泛情化思維裏、移人心性的風流情緣，這種情廣泛存在於文人畫像的觀看思維中，孫枝蔚《鷓鴣天·題汪李舍人小像二闋有序》詞序曰：“圖中主人獨坐高閣中，復有美人于桐下，抱錦瑟而立。蓋季角名其讀書之閣曰：百尺梧桐閣。”<sup>53</sup>汪懋麟這幅畫像的構圖以百尺梧桐樹及齋閣為主景訴求，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序，以及襯景、佳麗數量等視覺元素，並為這種場景定義為“情深聊爾爾，才妙漫云云”。<sup>54</sup>陳廷敬亦有詩《題汪蛟門百尺梧桐閣圖》，<sup>55</sup>為汪氏的畫像勾描物象陳設，詩末特別點出：“美人獨晤言，舉世難知音”，以茲回應前句“含情託書琴”，如此一來，書齋正是像主創作、書寫的重要空間。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。文人觀看畫像，圖面鮮明的物/色符號向集體的情感結構延伸，前文論及《語花》圖，自題曰：“釵挂臣冠，袖拂臣衣，不無綺麗之思。花能解語，為我情深。”艷色桃花勾想起卞氏年輕時“為我情深”的“解語花”，畫家與像主以十分隱微曲折的含蓄手法共同表述幽情，使綺麗的幻想進一步向“深情”思維落實。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，站在解語之兩端，徐徐流露知音相逢的含蓄情意，顯然共同鞏固了個人與集體、過去與現在的“情感結構”，以圖文為像主演繹了一段“知音”

53 引自孫枝蔚：《溉堂詩餘》，卷1，頁639。

54 引自尤侗：《百末詞》，同註42，頁135。

55 引自陳廷敬：《午亭集》，收入《四庫全書存目叢書補編》，第78冊，卷7，頁514。

的深情論述。

深情的另一端是悼情，施閏章《爲尤悔庵悼亡》一詩曰：

空期偕隱恨何如，鍾郝徽音歿有餘。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。<sup>56</sup>

作者起始以揣想尤侗“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，<sup>57</sup>擁有的美好聲名歿後仍有餘芳。繼而具言其婦德：詩人端看她身份高貴却以蒿爲簪的儉樸舊物，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，繞回潘岳《述哀詩》的情境裏，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”。詩人以未亡人尤侗作視點，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。這種悼情普遍見於女性遺像中，如梁清標《題李司寇陳姬遺像》，<sup>58</sup>爲一位文友之亡姬畫像所題，由鵝鰓單翼支離、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，<sup>59</sup>“忘情非我輩”，爲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，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。

清代文人“三好”/“郎與麗”類型畫像文本，圖面的物質性元素與感官訴求

56 施文引自同註 23，頁 355。

57 六朝王司徒與王汝南二婦鍾郝爲姊妹，後世因《世說新語·賢媛》並稱其爲婦德賢淑之典型。

58 梁清標：《蕉林詩集》，收入《四庫全書存目叢書》，第 204 冊，頁 68。

59 王戎喪子，山簡往省之，王悲不自勝，簡曰：“孩抱中物，何至於此？”王作此言云云。簡服其言，更爲之慟。

延伸出令人遐想的無邊情境。以構圖與觀看之對象“花”為例，游移於實（實指花卉）/虛（借指美人）之間，無論是舟行之載花；或作為解語的擬代對象；或仙夢之花色姿影，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，敷演著形形色色的綺艷之情，或與解語花互文的紅粉知音之情，或由此別開成幽隱曲折、激切傷感的悼亡之情，皆以物/色作為吸睛的視覺符號，推展文人的泛情化思維。<sup>60</sup>

## 二、色隱與悟空

在“三好”與“郎與麗”的類型畫像中，像主與一群女樂的主從構圖非常顯眼。大部分題詠者雖談“三好”，却總將眼神與詩思定焦於畫面上的女樂，乃經過一番轉折而來。“三好”在蕭琛的原始語義中為“書、酒、音律”，清人則先將“音律”轉成“聲”，再由“聲”擴及為“聲色”，甚至“聲色”之“色”取代“音律”，並凌駕其他兩部分而成為“三好”之核心，由此便與艷色在旁的“郎與麗”圖式有了緊密連結，“美色”的論題便成為諸家題詩相互勸勉的話語。自古以來，人們便對聲色之樂抱持著警惕態度，原因是聲色之樂對禮樂具有破壞作用。在禮壞樂崩的戰國時代，蓄養女樂已逐漸成為各國國君的普遍愛好，所以孟子曾與齊宣王有過一段對話，排比一連串事物，詢問是否為“王之大欲”？在五種事宜的排比中，聲、色便占了兩種：“采色足視於目”、“聲音足聽於耳”。<sup>61</sup>“采色”、“聲音”兩項即為視聽之樂，這種聲色之樂早已被視為先秦時期貴族之家的基本享受。

既為畫像的囑題，若不歌讚而一味批評，豈不失去題畫者接受囑題所該有的褒揚立場？美色，提供逸樂的生活，到底危不危險？或迎？或拒？諸家發出迎拒矛盾的聲口，採取的是遮遮掩掩的手法：或如朱彝尊謂“暗悔從前”對“三

60 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年）。

61 孟子曰：“王之所大欲，可得聞歟？”王笑而不言。曰：“……抑為采色不足視於目歟？聲音不足聽於耳歟？”引自《孟子》（朱熹：《四書集註》，臺灣：學海出版社，1982年），卷1《梁惠王上》，頁12—13。

好”隱藏的躊躇不安；或如尤侗以題詞訴說一連串癖淫、恐妨、殘散、難駐、停沽、畏解等負面語彙，顯現二人對“三好”懺悔與勸誡的意味。題詠諸家或出以自我嘲抑的口吻，或端起正襟危坐的面孔，或委諸時間飛逝風流不再的哀傷，或付以物質不能經久永恒的感嘆，交織著各種音聲。

不妨再返回《何天章行樂圖》，題詠者大抵對畫面流露的艷情頗有談興。究竟何天章好色與否？諸家題跋引出一種“色隱”的概念，天章若好色，也是基於“棲壺中”、<sup>62</sup>“隱閨房”的大隱之情。縱志於筆墨，寓意於歌管之聲，都是一種豪情，有了隱於酒色的轉折意涵，《何天章行樂圖》的行樂內容：左列筆研右鼎彝/詩，大婦搖扇小婦吹/樂、舞，醉嚙妃唇甘如飴/酒、色，以詩、舞、樂、酒、色為寄，人生不必富貴，即使棲隱在淺陋的橫木之門，可以終老，塵俗之病亦可以醫治了。《何天章行樂圖》的畫像文本，針對“美色”的課題，以色隱的觀點賦予道德正確的演繹性詮解，這種轉折的意識，在《三好圖》對美色充滿警戒與防衛的聲浪中找到了出口，由色隱進一步成為色悟。

龔蘅圃《雙是圖》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、風四大若離散，則復歸於無，當體即空，故稱“色即是空”。<sup>63</sup>朱昆田、李符二氏雖針對畫題“雙是”提出回應，却未在短小的題詩篇幅中大肆探討般若“緣起性空”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”。錢棨觀看《迦陵填詞圖》亦將像主化身成維摩詰，病起穩坐蒲團，說法辯難；紫雲則如天女，散落曇花如天雨。整幅畫像的觀想由詩學轉入佛教氛圍，目的亦在解悟空空色相。後代的謝墉題詞曰：“前輩風流，心中無

62 後漢時有壺公住在壺中，因稱仙境為壺中天地。參見《雲笈七籤》（北京：華夏出版社，1996年），卷28，頁160。

63 關於《心經》空色色空的佛法諦說，參引自澹思居士著《談“空即是色”》<http://www.book853.com/show.aspx?id=833&cid=12>。

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分心理：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、由色入空的啓示。

清代充滿警戒意識的文人觀者，哪一位不是從少壯喬氏/汪氏一路走來？怎麼解套，才是上策。汪耀麟鋪陳一串齟齬議論，雖引枚乘《七發》之句強力抨擊“蛾眉伐性”，“美酒腐腸”，隨即又立即開脫：“生徒女樂兩同列，講學何必皆腐儒。飲酒但恐非次道，好色亦慮如登徒。恒舞酣歌少沉溺，信陵未嘗非丈夫。”周漁的題跋更深化汪氏“恒舞酣歌少沉溺”的思維，他引程明道對謝良佐抄錄《五經》譏為“玩物喪志”，又用二祖調心的公案，以更超越形迹或欲望的心念勸勉像主：如何研閱經“書”而不玩物喪志？如何在“酒”、“色”中而能調伏己心？又將“三好”再度翻轉回來，視“三好”為磨練心志、修身養性甚至是參禪問道的理想媒介。再者，文人畫像習用的套語結構：“天女散花”，是將感官美色引入宗教思維的絕佳橋梁，這種宗教性觀想十分吊詭：女子影迹浮現於畫面，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。晚清費丹旭為姚燮“羅綺叢中悟此身”所繪的《懺綺圖》〔圖6〕，與“天女散花”主題系列的畫像出於同一種視覺圖像的運用：一位帶著宗教符號的像主（或著僧裝，或坐蒲團）與環伺周圍的美色，畫面產生了綺麗與禪悅雙面相斥的效應，故或產生“懺悔”意識，或尋求開脫方式，於是“淫欲即是道”、“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。

### 三、遊戲與淨化

色隱與悟空，展現了佛法遊戲三昧的辯證況味。陸介庵僧裝畫像《十美圖》，潘耒曾戲題絕句曰：

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。



〔圖6〕〔清〕費丹旭繪《姚變懺綺圖》(卷)

紙本設色, 31×128.6 cm, 北京故宮博物院藏

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。<sup>64</sup>

第一首觀著畫像發出戲言：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。阿難多聞却修定力不堅，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。

遊戲的況味還不止於此。“三好”/“郎與麗”圖式的文人類型畫像，迥異於

64 引自潘耒：《遂初堂詩集》，收入《續修四庫全書》，第1417冊，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。

正襟危坐的畫像。相反的，被描繪的像主總是閒適自如地徜徉於一個畫家所設計的休閒氣氛裏：圖面擺設的景致，或是置於蕭琛三樣好物的典故情境裏，或是置於多麗環伺艷氛充滿的場景中，由畫家構築一個書、酒、樂(色)的世界，提供像主與觀眾脫離日常正軌而悠閒嬉樂的境界想象。總括來說，正經工作是道德的，使人愉悅的遊戲則因為不嚴肅，往往被貶低為非道德。然而被視為“不嚴肅”、“非道德”的遊戲，被排除在正軌生活之外，反而是對日常生活的一種超越。圖面訴說的故事，強力號召著畫家、像主與題詠諸家轉化成心態輕鬆的遊戲者，一如汪耀麟兄弟或言“嗟言此圖多所怪”，或言“一時議論多齟齬”，觀者刻意營造正言若反、曲終奏雅的語言交鋒回饋這些圖像，並紛紛投入詮釋活動中。

這些脫離日常正軌(功業、倫理)的詮釋活動，促成了一個小型社群的形成，該社群為自己罩上了一層神秘的光環，並以其獨特的隱喻方法來突顯自己與世俗的不同。對“三好”與“郎與麗”的畫家、像主與題詠者來說，各種互文性文本或套語結構的置入，意味著進入歷史的一種遊戲性漫遊，在漫遊中，人世間的現實突然成為一種轉瞬即逝的東西，人們隨時準備接受漫遊過程中令人驚異和新奇的事情。心理分析理論主張，遊戲的魅力在於使人暫離現實，扮演著另一個迥異的角色。人在遊戲中易趨向最悠閒的境界，甚至連身體都脫離了世俗的負擔，既是對煩擾俗務的超越，亦是對理想國度的“預先占有”，故遊戲在本質上具有治療性。陳洪綬、禹之鼎等畫家為何天章、喬元之、汪懋麟、龔蘅圃等像主構織了一場帶入生活領域之快樂體驗的遊戲，目的就在於發揮這種具有治療功能的“補償性”特質，<sup>65</sup>並運用當時盛行之物(酒)色為隱的觀念，透過這場遊戲，使小型社群清除或化解失意的經驗，而達致心靈的撫慰與淨化。

## 結 語

每一回觀看的眼光，游移於畫像文本的物質符號及互文套語等媒介，任其

65 筆者本節以遊戲的角度闡論“行樂圖”，觀點參引自〔美〕托馬斯·古德爾(Thomas L. Goodale)、杰弗瑞·戈比(Geoffrey Godbey)著、成素梅等譯：《人類思想史中的休閒》(昆明：雲南人民出版社，2000年)，頁179—265。

交織、碰撞、融合，組構成多重向度的空間，以各種賞析與闡釋對畫像文本進行嘗試性“補充”。明清“三好”/“郎與麗”圖式之類型畫像文本，物/色的符號建構與解碼，以及互文性套語結構的修辭手法，十分熟稔地運用於隱喻性觀看的過程中，為近世文化演繹了轉型意義下的新抒情意涵。

(作者：臺灣中正大學中國文學系教授兼系主任)

## 引用書目

### 一、中文

#### (一) 專書

姚秦三藏、鳩摩羅什譯：《維摩詰所說經·方便品第二》。[https:// books. bfn. org / books21 / 709. htm](https://books.bfn.org/books21/709.htm)。

房玄齡等撰：《晉書》。北京：中華書局，1974年。

張君房：《雲笈七籤》。北京：華夏出版社，1996年。

朱熹注：《四書集註》。臺北：學海出版社，1982年。

朱熹注：《詩經集傳》。上海：上海古籍出版社，1987年。

尤侗：《百末詞》，《續修四庫全書》第1407冊。上海：上海古籍出版社，1994年。

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。

方文：《畚山集》，收入《續修四庫全書》第1400冊。上海：上海古籍出版社，1994年。

朱彝尊撰：《曝書亭全集》。臺北：中華書局，1972年。

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。

朱彝尊著、李富孫注：《曝書亭集詞註》，收入《續修四庫全書》第1724冊。上海：上海古籍出版社，1994年。

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。

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。

姚際恒：《詩經通論》，臺北：河洛出版社，1980年。

施閏章：《施愚山集》。合肥：黃山書社。

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。

孫枝蔚：《漑堂詩集·前集》，收入《續修四庫全書》第1407冊。上海：上海古籍出版社，1994年。

孫枝蔚：《漑堂詩集·續集》，收入《續修四庫全書》第1407冊。上海：上海古籍出版社，1994年。

- 孫枝蔚：《漑堂詩餘》，收入《續修四庫全書》第 1407 冊。上海：上海古籍出版社，1994 年。
- 徐乾學：《檐園文集》，收入《續修四庫全書》第 1412 冊。上海：上海古籍出版社，1994 年。
- 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。
- 梁佩蘭：《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。
- 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。
- 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。
- 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。
- 陳維崧：《迦陵詞全集》，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。
- 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。
- 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。
- 顧嗣立：《閩丘詩集》，收入《四庫全書存目叢書》第 266 冊。臺南：莊嚴文化出版社，1995 年。
- 顧嗣立：《閩丘詩集》，收入《四庫全書存目叢書》第 266 冊。臺南：莊嚴文化出版社，1995 年。
- 楊仁愷：《簪花仕女圖研究》。北京：朝花美術出版社，1962 年。
- 廖炳惠編：《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》。臺北：麥田出版社，2003 年。
- 劉紀蕙：《文學與藝術八論：互文·對位·文化詮釋》。臺北：三民書局，1994 年。
- 鄭文惠：《文學與圖像的文化美學：想象共同體的樂園論述》。臺北：里仁書局，2005 年。

## (二) 論文

- 毛文芳：《色隱與遊戲：陳洪綬〈何天章行樂圖〉題詠》，收入《圖成行樂：明清文人畫像題詠析論》。臺北：臺灣學生書局，2008 年。
- 毛文芳：《長鬢飄蕭、雲鬢窈窕：陳維崧〈迦陵填詞圖〉題詠》，收入《圖成行樂：明清文人畫像題詠析論》。臺北：臺灣學生書局，2008 年。
- 高友工：《中國抒情美學》，收入《中國美典與文學研究論集》。臺北：臺大出版中心，2011 年。
- 康正果著：《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 年。
- 毛文芳：《“郎與多麗”：清代文人畫像文本的抒情演繹與近世意涵》。《中正漢學研究》，第 21 期(2013 年 6 月)，頁 279—326。
- 毛文芳：《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 年 6 月)，頁 151—210。
- 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 年 3

月),頁 50—52。

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 年 7 月),頁 73。

陳永國：《互文性》，《外國文學》(2003 年 1 月號)。引自：<http://www.ccforum.org.cn/viewthread.php?tid=33149&extra=page%3D1>。

澹思居士：《談“空即是色”》，引自：<http://www.book853.com/show.aspx?id=833&cid=12>。

## 二、英文

〔美〕托馬斯·古德爾(Thomas L. Goodale)、杰弗瑞·戈比(Geoffrey Godbey)著、成素梅等譯《人類思想史中的休閒》。昆明：雲南人民出版社,2000 年。

〔美〕希利斯·米勒著、郭英劍譯：《重申解構主義》。北京：中國社會科學出版社,1998 年。

〔美〕喬納森·卡勒著、李平譯：《文學理論》。瀋陽：遼寧教育出版社,1998 年。

〔英〕Tim Dant 著、龔永慧譯：《物質文化》。臺北：書林出版社,2010 年。

〔英〕約翰·柏格著、陳志梧譯：《看的方法：繪畫與社會關係七講》(*Ways of Seeing*)。臺北：明文書局,1991 年。

Bryson, Norman. “The Gaze and the Glance” (1982) in *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale UP, 1983. 88—131。

Richard Wollheim, “What the Spectator Sees” in Bryson et al., (eds.) *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Harper Collins, 1991。引自：<http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/major-works6.htm>。

# **The Object and the Beauty in Painting: the Metaphorical Viewing and Lyrical Interpretations of Portrait Texts in the Modes of “Three Good Things” and “The Gentleman and the Beauty” of Ming-Qing Times**

**Mao Wen-Fang**

(Professor and Chair, Department of Chinese Literature,  
National Chung Cheng University)

## **Abstract**

Among the extant portrait texts by artists of Ming-Qing China, the most eye-catching are those in which the main character has one or more beauties in attendance. Two modes of this type of work were particularly popular: “three good things” and “the gentleman and the beauties.” The former is a representation of the happiness of life. The idea was derived from the anecdotes of Xiao Chen of the Southern dynasties: the painter would place three elegant objects, namely a book, a bottle of wine, and a beautiful singing girl beside the main character in the portrait. The second mode, “the gentleman and the beauty,” is a romantic scene in which the main character is situated in the center of the picture, with one or more beauties beside him. These two modes have a reciprocal relationship with the common effect of outlining a picture of the intellectuals’ life of leisure rather than their general values, such as deeds and ethics.

In a Ming-Qing Dynasty portrait of “the three good things” or “the gentleman and the beauty,” the main character is customarily placed at the center point, and on that basis the painter constructs a scene that is enhanced by the

elements of objects and beauty. The poet (who would inscribe some verse beside the portrait) is guided to express direct thoughts and conduct conversations; those substantial objects would lead one to extended symbolic meanings according to their shapes, textures, colors and functions. The effect of the beauties beside the main character is an erotic atmosphere and visual experience, which depicts the leisurely life of the literati.

Focusing on the portrait texts of these two modes, the present essay examines how the artists collaborated in using the “objects” and the “beauty” in a metaphorical sense, and, through a comprehensive survey of a variety of inscriptions, argues that these portrait templates are rhetoric products of the creators’ intertextuality and language structures. It discusses how the collaborating creators of the artwork play with the interrelation and deduction of the two ends of “object” and “beauty” via the symbolic relations and metaphorical thoughts in their creation of an image of an intellectual who is deemed to have an elegant appreciation of objects and beauties, which represents the vogue of the time.

**Keywords:** Portrait text, object, beauty, metaphorical viewing, lyrical interpretation