

世界像一張畫： 唐五代「如畫」的觀念系譜與世界圖景

楊玉成*

視覺文化（visual culture）愈來愈受到晚近學界的關注。圖像的歷史悠久，從古典的繪畫、雕塑、園林到近現代的版畫、畫報、攝影、電影、電視、網路，影響愈來愈深遠，某種程度已成為後現代的標誌之一。研究的需求愈來愈迫切，然而中國視覺的歷史還有許多空白尚待填補。如畫：世界像一張畫，無疑是古典視覺歷史的關鍵概念之一，這個觀念是如何發生的？具有什麼文化意義？西方大約十六世紀開始出現pictureque（如畫），十八世紀已非常流行¹；中國類似觀念則早得多，從西晉到南北朝已零星出現，到八世紀中晚唐已變成文人流行的口頭禪。中唐是史學家稱作「唐宋變革期」的轉型期，繪畫史發生水墨革命，本文將透過「如畫」

* 國立暨南國際大學中文系副教授

1 貢布里希（E. H. Gombrich）說：「保羅·皮諾（Paolo Pino）1548年著文，……『北方人在畫風景方面顯示出特殊的才能，因為他們描繪自己家鄉的景色，而這種景色憑借其荒涼，向人提供了最適宜的母題，而我們意大利人住在世界的花園裡，它在現實中比在畫中更加令人愉快。』我們看到，這裡首次扼要表達了『如畫』（pictureque）這種觀念，而通常是將它和十八世紀聯繫在一起的。」貢布里希：〈文藝復興時期的藝術理論和風景畫的興起〉，收入范景中編選：《藝術與人文科學：貢布里希文選》（杭州：浙江攝影出版社，1989），頁149。

及相關詞匯如畫屏（畫屏開、展畫屏）、畫出、入畫、堪畫、畫取、畫不如、畫不成、畫難真等，參照現存畫跡，從視覺理論加以剖析，探索背後的觀念系譜及其文化意義。



北齊天保二年（551）崔芬墓壁畫屏風·西壁北壁

對「如畫」這個詞語作簡要溯源，可以看出幾個重要的歷史意義。「畫」字最早是錯畫、文飾的意思，「如畫」漢魏六朝僅有零星的例子，最早可以追溯東漢，《東觀漢記》說：「（馬）援長七尺五寸，色理髮膚眉目容貌如畫。」²「畫」是畫妝、裝飾的意思，古籍常見這類「鬚眉如畫」、「眉目如畫」的說法，著名的像左思〈嬌女詩〉「其姊字惠芳，面目燦如畫」³，也是宛如化妝或特意描繪的樣子，當時繪畫以人物畫為主，如畫用來描寫人物臉孔，繪畫尚未成為空間意識的表徵。西晉時如畫的語義開

2 劉珍等著，吳樹平校注：《東觀漢記校注》（鄭州：中州古籍出版社，1987），卷12，頁421。最早的藝術源自裝飾線條，《說文解字》說：「文，錯畫也。」「畫」用作畫妝，如《莊子·庚桑楚》「介者搗畫」，郭象注：「畫，所以飾容貌也。」司馬彪注：「畫，飾容之具。」郭慶藩：《莊子集釋》（台北：河洛圖書出版社，1980），卷8，頁815。

3 逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（台北：木鐸出版社，1983），頁735。

始擴大，出現在動物、雲彩等詠物主題，逐漸用來描寫空間景物，摯虞〈鵠鵲賦〉說：「鵠鵲呈儀，若刻若畫。」成公綏〈雲賦〉說：「或粲爛綺藻，若畫若規。繁縟成文，一續一離。」⁴如畫另一個淵源是大自然顯現的神秘筆跡，道教經典《真誥》說：「夢綵物如旛形，皆舒著席上，或如畫，或如錦繡，文字煥炳，如言可解而不可解。」⁵這些像繪畫、錦繡、文字的圖案被看作神的顯形，某種神秘的痕跡（trace），原型文字，「自然之文」。北魏酈道元《水經注》佈滿這類神奇的痕跡，〈河水〉說：「山石之上，自然有文，盡若虎馬之狀，粲然成著，類似圖焉，故亦謂之畫石山也。」〈漾水〉說：「懸崖之側，列壁之上，有神象若圖，指狀婦人之容。其形上赤下白，世名之曰聖女神。」⁶這些例子仍屬單獨物象如動物（虎馬之狀）、神靈（神象若圖），「著」有顯現、標記、圖繪之意，「粲然成著」就是顯現為一張畫⁷。著——顯形的墨跡——就像幽靈顯影，從不

4 嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》（京都：中文出版社，1981），《全晉文》，卷76，頁1897；卷59，頁613。白雲蒼狗是一種心理投射的幻影，唐代王績〈同蔡學士君知詠雲〉：「繪色還成錦，輕飛更作羅。」陳尚君輯校：《全唐詩補編》（北京：中華書局，1992），頁653。侯喜〈秋雲似羅賦〉：「縹緲如畫，霏微似殘。」董誥等編：《全唐文》（台北：大化書局，1987），卷732，頁3389。

5 陶弘景編：《真誥》，收入《正統道藏》（台北：新文豐出版公司，1985），冊35，卷18，頁165。

6 楊守敬、熊會貞：《水經注疏》（南京：江蘇古籍出版社，1989），卷3，頁210；卷20，頁1075。《水經注》佈滿各種神秘痕跡：神跡、古跡、畫跡，所謂「遺跡故稱，往往時存」（卷10，頁959）。諸葛亮〈黃陵廟記〉說：「乃見江左大山，壁立林麓，峰巒如畫。孰視于大江重複石壁間，有神像影現焉，鬢髮鬚眉，冠裳宛然，如彩畫者。」但這條文獻尚有疑問，嚴可均說「此文疑依托」，見嚴可均校輯：《全三國文》，卷59，頁1376。

7 《水經注》有許多「自然成著」的用例，某種神秘筆跡，〈河水〉：「其水又逕鹿蹏山西，山石之上，有鹿蹏，自然成著，非人力所刊。」（卷4，頁333）〈泌水〉：「水西有孔山，山上石穴洞開，穴內石上，有車轍牛跡。《耆舊傳》云：自然成著，非人功所就也。」（卷9，頁828）「著」有畫的意思，《淮南子·主術篇》「皆著於明堂」，高誘注：「著，猶圖也。」何寧：《淮南子集

可見變為可見，這個字極具歷史的象徵意義，南北朝之後是一個表象不斷顯形的歷史，最終成為一個表象的世界。

「如畫」具有明確的空間含意始於南北朝，和山水文學及早期文人畫平行出現，意味一種新的空間意識的出現⁸。宋謝莊〈曲池賦〉說：「赭岸兮若虹，黛樹兮如畫。」⁹盛弘之《荊州記》說：「修竹亭西一峰迴然，西映落月，遠而望之，全如扇畫。」¹⁰中古世界觀的特徵是某種光輝的氛圍，如畫經常和「曖」字連用，沈約〈秋晨羈怨望海思歸詩〉說「八桂曖如畫，三桑眇若浮」，王僧孺〈至牛渚憶魏少英詩〉說「楓林曖似畫，沙岸淨如掃」¹¹，「曖」是介於明暗之間的光線。蕭繹〈巫山高〉「樹雜山如畫，林暗澗疑空」¹²，因為樹雜才會山如畫，一種朦朧不清的光影圖景。這些圖像以樹石為主，可以和近年出土的古墓樹石屏風壁畫相印證。酈道元《水經注》多次出現這個觀念：

河北有層山，山甚靈秀。山峰之上，立石數百丈，亭亭桀豎，競勢爭高，遠望參參，若攢圖之託霄上。

峰次青松巖，懸頽石于中，歷落有翠柏生焉。丹青綺分，望若圖繡矣。

麻潭下注若邪溪，水至清，照眾山倒影，窺之如畫。¹³

釋》（北京：中華書局，1998），卷9，頁695。

8 南北朝「如畫」觀念詳細的舉例和討論，參楊玉成：〈士庶、性別、地域：論南北朝的文學閱讀〉，收入李豐楙、劉苑如編：《空間、地域與文化——中國文化空間的書寫與闡釋》（台北：中研院文哲所，2002），下冊，頁56-59。

9 嚴可均校輯：《全宋文》，卷34，頁2625。王力認為這是江淹〈悅曲池〉誤抄入謝莊集，見王力：《龍蟲並雕齋文集》（北京：中華書局，1989），冊1，頁7。

10 劉緯毅輯：《漢唐方志輯佚》（北京：北京圖書館，1997），頁208。

11 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁1661、1763。

12 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁2032。

13 楊守敬、熊會貞：《水經注疏》，卷2，頁138，〈河水〉；卷4，頁364，〈河水〉；卷40，頁3313，〈浙江〉。

風景像一張天然圖畫，「攢圖之託霄上」，高掛雲霄，「望若圖繡」、「窺之如畫」，青紅色彩的對比，眾山倒影的映像，呈現某種遠觀的視覺印象。山崖被看作像「點黛」，人們驚愕的發現大自然具有繪畫性¹⁴。另一個常見隱喻是絲織品（如繡、如繪、如績），〈藉水〉說：「（逃石）其傑處，臨江壁立，霞駁有若績焉。」¹⁵繡、繪、績本義都是五彩絲線，引伸有繪畫的意思¹⁶。世界像一張色彩鮮豔、精緻華貴的人工織物，謝朓〈晚登三山還望京邑〉說「餘霞散成綺，澄江靜如練」¹⁷，「江山如畫」、「錦繡河山」後來成為兩種常見的風景習語。佛教是這個觀念的另一個重要淵源，佛典如畫用例也很多，特別是用來描寫烏托邦世界，《佛般泥洹經》說：「閻浮利內地，所生五色如畫，人存其中，生者大樂。」¹⁸《大

14 「點黛」用來形容遠山繪畫般的筆觸，〈澮水〉：「水出絳山東谷，寒泉奮湧，揚波北注，縣流奔壑，一十許丈，青崖若點黛，素湍如委練，望之極為奇觀矣。」（卷6，頁568）繪畫（黛）、織物（練）作為隱喻同時出現。〈濟水〉：「華不注山，單椒秀澤，不連邱陵以自高，虎牙桀立，孤峰特拔以刺天，青崖翠發，望同點黛。」（卷8，頁746）道路也留下天然的筆線，〈廬江水〉說：「（南嶺）嶺南有大道，順山而下，有若畫焉。」（卷39，頁3263）唐詩沿用「點黛」的說法，李德裕〈重憶山居六首·泰山石〉：「滄海似鎔金，眾山如點黛。」（卷475，頁5411）薛據〈泛太湖〉：「煙水淡圖山點翠，雲霞麗景日拋毬。」（《全唐詩補編》，頁369）錢惟治〈春日登大悲閣迴文〉：「碧天臨迴閣，晴雪點山屏。」（《全唐詩補編》，頁279）

15 楊守敬、熊會貞：《水經注疏》，卷38，頁3184。

16 繪畫的繪從絲繡引伸而來，《說文》：「繪，會五采繡也。」績常與繪通用，《說文》：「績，織餘也。」《周禮·冬官考工記》：「畫績之事，雜五色，……五采備謂之繡。」孫詒讓說：「經典多段繪為績。《釋名·釋書契》云：『畫，繪也，以五色繪物象也。』」孫詒讓：《周禮正義》（北京：中華書局，1987），卷79，頁3305。

17 遂欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁1430。錦繡的比喻南朝經常出現，如劉繪〈入琵琶峽望積布磯呈玄暉詩〉：「照爛虹蜺雜，交錯錦繡陳。」（頁1469）

18 西晉白法祖譯：《佛般泥洹經》，收入大藏經刊行會編：《大正新修大藏經》（台北：新文豐出版公司，1983），冊1，卷上，頁165。再如北魏般若流支譯《正法念處經》說：「夜摩天王，在彼殿上，多有無量百千天女，供養天王，

智度論》說：「有城名眾香，……豐樂安靜，人民熾盛，五百市里街巷相當端嚴如畫。」¹⁹佛教明顯的影響南朝文化，庾肩吾〈和太子重雲殿受戒詩〉說「連閣翻如畫，圖雲更似真」²⁰，事物（閣）像一張畫，畫（圖）卻模仿真實，真實與幻覺交織雜揉。「如畫」也出現在宮體詩，如幻似真的感覺更為強烈，蕭綱〈詠美人看畫〉說：「殿上圖神女，宮裡出佳人。可憐俱是畫，誰能辨偽真？」²¹宮體詩和仕女畫同時興起，「美人看畫」、「美人照鏡」成為一個新鮮的主題，真實與幻覺構成一種令人困惑的鏡映關係。

在中國繪畫史上，羅樾（Max Loehr）認為從漢代到南宋屬於再現藝術的時期：「事實上它是中國再現藝術的一個非常階段，揭示了由描繪孤立事物發展到描繪空間可視形象的過程。」²²繪畫致力追求再現的技術，稱為「逼真」、「奪真」，涉及模仿（mimesis）與再現（representation），及英國藝術史家貢布里希（E. H. Gombrich）所謂藝術與幻覺（art and illusion）的問題。「如畫」意味一種觀念的顛倒：世界像一張畫，世界反倒模仿藝術品，到中晚唐成為一種時髦的口頭禪，意味一種世界觀的逆轉，世界開始被視覺化、文本化。這個轉變與中唐文人畫的興起同步發生，

百千合掌，讚歎天王，在虛空中，分明如畫。」收入《大正新修大藏經》，冊17，卷53，頁316。

19 龍樹菩薩造，鳩摩羅什譯：《大智度論》，收入《大正新修大藏經》，冊25，卷97，頁734。

20 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁1988。再如蕭綱〈石橋詩〉說：「寫虹便欲飲，圖星逼似真。」（頁1975）徐陵〈四無畏寺剎下銘〉說：「峰疑畫壁，雀避彫楹。」嚴可均校輯：《全陳文》，卷10，頁3458。

21 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁1953。庾肩吾〈詠美人看畫應令詩〉也說：「欲知畫能巧，喚取真來映。並出似分身，相看如照鏡。」（頁1995）傅緯〈雜曲〉：「一嬌一態本難逢，如畫如花定相似。」（頁2535）蕭綱〈答新論侯和詩書〉：「復有影裡細腰，令與真類；鏡中好面，還將畫等。」嚴可均校輯：《全梁文》，卷11，頁3011。

22 羅樾：〈中國繪畫史的一些基本問題〉，收入洪再辛編選：《海外中國畫研

繪畫第一次擁有獨立地位，提供觀看的基本模式，筆者發現「如畫」普遍出現在山水、園林、仕女、花鳥、肖像等新興畫種，甚至出現在知識領域（圖譜）、政治版圖（地圖），更有趣的是「畫中畫」的出現：關於繪畫的繪畫，表象的自我摺疊，最終構成一種新的擬象世界。這個過程產生一種新的美學思想、認知模式、社會再現、世界圖景，建構了某種新的意識形態。

一、真實與幻覺

初唐時期（618—712），「如畫」仍只有零星的例子，但數量開始增多，大致仍延續六朝傳統。貴遊文學應制、宴會的場合尤其常見，邵昇〈奉和初春幸太平公主南莊應制〉「花含步輦空間出，樹雜帷宮畫裡行」，宗楚客〈奉和幸安樂公主山莊應制〉「日映層巖圖畫色，風搖雜樹管弦聲」²³，如真似幻的朦朧樹石，「樹雜」也沿用南朝詞語。世界帶著紛亂朦朧的氛圍，楊炯〈和輔先入昊天觀星瞻〉「石樓紛似畫，地鏡淼如空」（卷50，頁617）。「如」有疑似的意思，引伸有「疑畫」一詞，同樣帶來真實與幻覺的迷惑，劉憲〈興慶池侍宴應制〉「帳殿疑從畫裡出，樓船直在鏡中移」（卷71，頁781）²⁴。風景被形容為「丹青」，具有繪畫般鮮豔

究文選》（上海：上海人民美術出版社，1992），頁74。

23 清聖祖御定：《全唐詩》（台北：文史哲出版社，1987），卷69，頁774；卷46，頁561。以下唐詩除另有說明外均引自《全唐詩》，為省篇幅，隨文附注卷數頁次。

24 「疑畫」這個詞也源自南朝，前引徐陵說「峰疑畫壁」，初唐如王績〈益州城西張超亭觀妓〉：「冶服看疑畫，妝臺望似香。」（卷37，頁486）此詩一作王勣詩，一作盧照鄰詩。王勃（648—675）〈郊園即事〉：「斷山疑畫障，縣溜瀉鳴琴。」（卷56，頁676）杜審言〈經行嵐州〉：「水作琴中聽，山疑畫裡看。」（卷62，頁736）疑、似經常並列出現，李嶠〈石淙〉：「鳥和百籟疑調管，花發千巖似畫屏。」（卷61，頁730）

的顏彩，陳子昂〈江上暫別蕭四劉三旋欣接遇〉「山水丹青雜，煙雲紫翠浮」（卷84，頁913），「丹青」、「錦繡」也經常並列出現²⁵。這些都延續南朝的世界觀，其間也顯示了空間意識不斷的滋長和擴大。

盛唐時期（713—766），這個觀念更加流行，含義更加複雜。李白（701—762）就有許多例子：

江城如畫裡，山晚望晴空。兩水夾明鏡，雙橋落彩虹。（〈秋登宣城謝朓北樓〉，卷180，頁1839）

山從圖上見，溪即鏡中迴。（〈宣州九日聞崔四侍御與宇文太守遊敬亭余時登響山不同此賞醉後寄崔侍御二首・其二〉，卷178，頁1817）

淡掃明湖開玉鏡，丹青畫出是君山。（〈陪族叔刑部侍郎曄及中書賈舍人至遊洞庭五首・其五〉，卷179，頁1830）

乃是天鏡中，分明畫相似。（〈越中秋懷〉，卷183，頁1861）

人行明鏡中，鳥度屏風裡。（〈清溪行〉，卷167，頁1728）

這五個例子「畫」與「鏡」都同時出現，水面被比喻為一面鏡子，繪畫就像鏡子成為映照世界的媒介。李白、王昌齡都酷愛「鏡花水月」的象喻，這個隱喻源自大乘十喻的鏡中像、水中月，如夢似幻，後來成為意境論最重要的象喻。在意境論即將誕生的盛唐，這個現象值得深思：意境論基於一種真實哲學，透過純粹的美感經驗（情景交融），「詩中有畫，畫中有詩」，透過繪畫建構一種空間意識；然而「鏡花水月」意味虛構的幻影，王昌齡（？—756）是盛唐意境論的代表，〈論文意〉說：「假物不

25 丹青、錦繡並列出現，如李嶠〈山〉：「古壁丹青色，新花綺繡紋。」（卷59，頁702）宋之問〈初至崖口〉：「錦繡織苔蘚，丹青畫松石。」（卷51，頁620）這種現象持續到後代，杜甫〈夔州歌十絕句・其四〉：「楓林橘樹丹青合，復道重樓錦繡懸。」（卷229，頁2508）白居易〈西省對花憶忠州東坡新花樹因寄題東樓〉：「每看闕下丹青樹，不忘天邊錦繡林。」（卷442，頁4932）「如繡」的說法也繼續存在，許渾〈寄桐江隱者〉：「潮去潮來洲渚春，山花如繡草如茵。」（卷538，頁6136）

如真象，假色不如天然。……如『餘霞散成綺，澄江淨如練』，此皆假物色比象，力弱不堪也。」²⁶王昌齡藉著對比喻（如）和藝術（綺、練）的壓抑建構一種真實美學（真象、天然），意境論源自幻覺卻試圖抹除幻覺，但幻覺始終陰魂不散，潛藏在意境論深處。圖像的思考開啟一種關於幻覺（illusion）的思路，提供一種解構意境論的契機。

盛唐時真實與幻覺達到高度緊張的狀態，成為題畫詩明顯的主題²⁷。李白〈當塗趙炎少府粉圖山水歌〉顯示一種新觀念，這首詩將畫面當作實景來敘述，最後戲劇性的透露，這只是一張畫：

南昌仙人趙夫子，妙年歷落青雲士。訟庭無事羅眾賓，杳然如在丹青裡。五色粉圖安足珍，真山可以全吾身。（卷167，頁1724）

李白玩弄一種幻覺的遊戲，主人賓客突然都變成一張畫，「杳然如在丹青裡」，《唐宋詩醇》評論說：「寫畫似真，亦遂驅山走海，奔轅腕下。『杳然如在丹青裡』，又以真為畫，各有奇趣。」²⁸真與幻相互交錯：「寫畫似真」基於六朝以來繪畫的再現觀念，「以真為畫」則預告中唐以後新的擬象世界。李白自己並沒有脫離時代氛圍，「五色粉圖安足珍，真山可

26 王利器：《文鏡秘府論校注》（北京：中國社會科學出版社，1983），南卷，頁295。

27 唐代題畫詩流行這種幻覺遊戲，古添洪指出：「詩人一方面敘寫畫中『客體』如『實物』，把『藝術空間』置之不顧，一方面又指陳出讀者所面對只是一『藝術空間』，打破藝術幻覺；這兩個『對立』的朝向——『真實空間』與『藝術空間』互為反覆，甚或同時交錯，產生很大的趣味，這可說是中國『題畫詩』的特殊品質。」古添洪：〈論「藝詩」的詩學基礎及其中英傳統〉，收入劉紀蕙編：《框架內外：藝術、文類與符號疆界》（台北：立緒文化公司，1999），頁105。

28 乾隆御選：《唐宋詩醇》（北京：中國三峽出版社，1997），卷5，頁63。李杜題畫詩充滿這種真幻交織的緊張關係，李白〈觀元丹丘坐巫山屏風〉說：「昔遊三峽見巫山，見畫巫山宛相似。疑是天邊十二峰，飛入君家綵屏裡。……高咫尺，如千里，翠屏丹崖燦如綺。」（卷183，頁1870）真實（十二峰）進入虛構（綵屏），圖畫喚起真實記憶，畫中山水卻像人工織物，「翠屏丹崖燦如綺」。

以全吾身」，真實終究優於藝術²⁹，但這種臨界狀態預告一個視覺革命即將發生，虛擬的世界終將全面來臨。

(一)畫屏：世界的帷幕

初唐行旅詩打破了中古的封閉世界³⁰，如畫的另一種說法是直接將風景稱作「畫屏」，在行旅詩開始頻繁出現³¹，人們發現更多如畫的景色：

君不見巫山高高半天起，絕壁千尋盡（一作畫）相似。君不見巫山礧
 匝翠屏開，湘江碧水遶山來。（閻立本〈巫山高〉，卷39，頁503）
 簫鼓諳仙曲，山河入畫屏。幸茲陪宴喜，無以效丹青。（楊廉〈奉
 和九日幸臨渭亭登高應制得亭字〉，卷104，頁1094）
 琵琶翠泓湛且清，屏風畫壁勢相迎。（權澈〈琵琶泓石壁詩刻〉，
 《全唐詩補編》，頁141）

屏風造成「世界站在我面前」的感覺，更有趣的是「畫屏開」的說法，初唐宰相畫家閻立本「巫山礧匝翠屏開」大概是最早的例子，屏風就像世界的帷幕，觀看就像揭開帷幕讓美景顯現。「畫屏開」後來也成為描寫風景的習語³²，人們驚訝的在自然風景發現藝術，或者說世界透過圖像被建

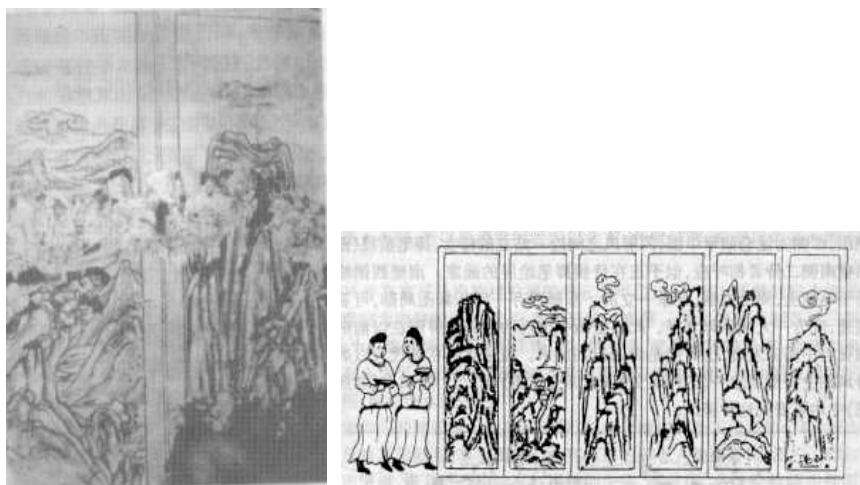
29 真實仍是盛唐題畫詩最終的原則，李白〈壁畫蒼鷹讚〉說：「群賓失席以貽，未悟丹青之所為。吾嘗恐出戶牖以飛去，何意終年而在斯！」《全唐文》，卷350，頁1590。高適〈畫馬篇〉說：「終未如他櫪上驄，載華轂，騁飛鴻，荷君剪拂與君用，一日千里如旋風。」《全唐詩》，卷213，頁2223。

30 宇文所安（Stephen Owen）說：「當盧照鄰踏上貶逐四川的旅途時，這些矯飾的優雅立即消失了。……後來到了8世紀開頭10年，這種放逐旅行詩在徹底打破初唐風格中，起了重要的作用。」宇文所安著，賈晉華譯：《初唐詩》（南寧：廣西人民出版社，1987），頁50。

31 宋之問〈遊雲門寺〉說：「雁塔鸞金地，虹橋轉翠屏。」（卷53，頁654）王勃〈易陽早發〉：「危閣尋丹障，回梁屬翠屏。」（卷56，頁679）李白〈贈崔秋浦三首·其三〉：「水從天漢落，山逼畫屏新。」（卷169，頁1748）注意到真實仍是最高價值，王勃〈林塘懷友〉宣稱真實經驗勝過屏風上的繪畫：「芳屏畫春草，仙杼織朝霞。何如山水路，對面即飛花？」（卷56，頁680）

32 「畫屏開」初唐的用例，再如李適〈奉和春日幸望春宮應制〉：「玉輦金輿

構出來了。北宋則習用「天開圖畫」，黃庭堅〈王厚頌·其二〉說：「人得交遊是風月，天開圖畫即江山。」³³造物者就像一個畫家，為人們揭開美麗的世界。



唐墓屏風壁畫（天寶年間）1994年陝西富平縣呂村出土

唐代視覺革命是如何發生的？盛唐山水畫提供具體的線索，說明空間意識的發展與變革。張彥遠《歷代名畫記》稱這個過程為「山水之變」，

天上來，花園四望錦屏開。」（卷70，頁777）沈佺期〈奉和幸韋嗣立山莊應制〉：「東山朝日翠屏開，北闕晴空綵仗來。」（卷97，頁1054）「畫屏開」中晚唐漸成習見說法，不勝枚舉，姑舉數例，錢珣〈江行無題一百首〉：「晚菊繞江壘，忽如開古屏。」（卷712，頁8195）韓愈〈題西白澗〉：「路窮屈曲疑欲回，迤邐屏開一重碧。」（《全唐詩補編》，頁1017）李商隱〈河濱神〉：「水村江浦過風雷，楚山如畫煙開。」（卷891，頁1067）這首詞一作溫庭筠作。劉蛻〈春日遊南山〉殘句：「屏開十里畫，江渡兩歧風。」（《全唐詩補編》，頁425）

33 黃庭堅：《黃庭堅全集》（成都：四川大學出版社，2001），正集，卷23，頁590。這種說法在黃庭堅之父黃庶已經常出現，〈和題雲臺觀〉：「雪中地把銀屏立，雨後天將畫軸開。」〈探春〉：「山川天開畫，祇擬酩酊遊。」〈望春偶書〉：「信馬尋春上古原，天工一幅繡平川。」北京大學古文獻研究所編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1992），冊8，卷453，頁5482、5489、

堪稱藝術史上畫時代的事件：

國初二閭，擅美匠學，楊、展精意宮觀，漸變所附，尚猶狀石則務於雕透，如冰漸斧刃，繪樹則刷脈鏤葉，多栖梧菀柳。功倍愈拙，不勝其色。吳道玄者，天付勁毫，幼抱神奧，往往於佛寺畫壁，縱以怪石崩灘，若可捫酌；又於蜀道寫貌山水，由是山水之變，始於吳，成於二李。³⁴

這個論述隱含一種從人文到自然的擴散過程：從屋室（宮觀）、園林（樹石）、山水，「漸變所附」，附庸蔚成大國，最後出現吳道子和李思訓、李昭道父子。「山水之變」的變通常解釋為變化或變革，「漸變所附」的變，但筆者認為這個字意含雙關，變也是「變文」、「變相」的變，原意是敷演，也用來指繪畫³⁵。吳道子山水畫大多畫在「佛寺畫壁」，眾所周知經變畫和山水畫的興起具有密切的關係，然而這個過程從來沒有得到清楚的說明。筆者認為現存盧鴻〈草堂十志圖〉、傳李昭道〈明皇幸蜀圖〉留下清楚的線索，整個過程如下：山水畫源自經變畫，從相同的空間結構經過世俗轉譯（敷演），經歷繪畫技法與空間結構的危機，發生典範的突然轉換，形成繪畫革命，這就是所謂「山水之變」。

盧鴻〈草堂十志圖〉由十幅組成³⁶，第一幅〈草堂〉與盛唐流行的淨土變構圖極為酷似：這張畫從上到下分為三段，遠景是土堤，中景是草堂，盧鴻坐在中間，近景是樹石園林。如果比較初唐217窟北壁或盛唐45窟北壁等觀經變相，只要將佛殿變成草堂，主佛變成盧鴻，左右菩薩變成兩棵

5486。

34 張彥遠：《歷代名畫記》，收入《畫史叢書》（台北：文史哲出版社，1983），卷1，頁20，〈論畫山水樹石〉。

35 杜甫〈觀薛稷少保書畫壁〉「又揮西方變」，孔壽山注云：「指所畫西方諸佛變相。《酉陽雜俎》曰：唐人謂畫亦曰變。」孔壽山編注：《唐朝題畫詩注》（成都：四川美術出版社，1988），頁135。

36 關於盧鴻〈草堂十志圖〉的流傳與討論，參莊申：〈唐盧鴻草堂十志圖卷考〉，收入《中國畫史研究續集》（台北：正中書局，1972），頁111-211；鈴木敬

大樹，伎樂群變成中軸線兩邊的樹石，就變成〈草堂〉圖了。更明顯的圖像證據是佛殿（草堂）前的欄杆和兩側木橋，殿前平台、水池、寶樹³⁷。可以推想〈草堂〉模仿淨土變的中央主圖，其餘九幅就像環繞主圖周圍的各品故事畫。〈草堂十志〉以盧鴻事跡為敘事主題，盧鴻比例就草堂來說顯得太大可能是因為模仿佛像，〈倒景臺〉、〈枕煙廷〉具有早期山水「人大於山」的特徵，景物以園林樹石為主。淨土變強調烏托邦的淨土園林，這些畫也演示了屋室（宮觀）、園林（樹石）、山水的空間分布。這個解釋如果成立，〈草堂十志〉明顯是從經變畫的空間圖式蛻變敷演而成，「變」既是變化、變革，也與經變的變有關³⁸。

著，魏美月譯：《中國繪畫史》（上）（台北：故宮博物院，1987），頁91-94。

37 鈴木敬指出：「雖然難免有重摹時加上的描法，但枯樹或松樹的描寫，及很像寶樹的樹木的形態，以及羊齒植物及其他花草依舊不按比例畫得超乎尋常的大，同時枯樹零零落落散在山上，人物也嫌過大，且圖形種類受限，景觀畫得太過矮小，無法在畫面中表現更大的空間等等看來，我認為可以把它當做是構成唐朝，至少是中唐期（八世紀中葉）人物山水圖的一個畫風。……至於本作品，原來究竟是墨畫或是彩畫不詳。不過從樹木、勾勒的樹葉及由濃淡墨所畫的簇葉表現看來，原本應該是青綠山水形式（〈樾館〉〈羃翠庭〉）。」鈴木敬著，魏美月譯：《中國繪畫史》（上），頁94。

38 盧鴻與佛教有來往密切，段成式說：「時有盧鴻者，道高學富，隱於嵩山。因請鴻為文讚嘆其會。至日，鴻持其文至寺，其師受之，致於几案上。」段成式：《酉陽雜俎》（台北：漢京文化事業公司，1983），前集，卷5，頁58。《舊唐書》謂盧鴻於神龍二年（706）曾為神秀撰碑文，見劉昫等：《舊唐書》（台北：鼎文書局，1989），卷191，頁5110。盧鴻草堂是唐玄宗贊助的私人學校，可看作寺觀世俗化的產物，新舊《唐書》載盧鴻於開元六年（718）至東都謁見唐玄宗，「官營草堂，恩禮殊渥。鴻到山中，廣學廬，聚徒至五百人」，歐陽修、宋祁：《新唐書》（台北：鼎文書局，1989），卷196，5604。其姪盧象〈家叔徵君東溪草堂二首〉云「開山十餘里」，可見規模頗大，見《全唐詩》，卷122，頁1217。



盧鴻〈草堂十志園·草堂〉（台北故宮博物院藏）

無獨有偶，傳李昭道〈明皇幸蜀圖〉也來自類似的構圖³⁹。方聞曾提出一種山水畫的結構分析，他說：「中國山水畫家經過三個階段征服了幻像。第一階段，大約始於公元700年，持續到1050年。構圖的程序從前至後分成三個斷裂的層次，個別的山和樹形的輪廓與造形都自成一體。……其空間處理也由此劃分為佔據畫面的前景、中景與遠景三個分離的層面，各自都有其後退的角度。這些層面存在於三個平行的面上，每一層都以其本身提示的地面向觀眾呈現不同的斜度。」⁴⁰這個分析符合〈草堂十志〉、〈明皇幸蜀圖〉的空間結構，這兩張畫都以近、中、遠三個斷裂平面構成，

39 〈明皇幸蜀圖〉現存版本甚多，標題、年代、寓意都有許多爭議，文獻與圖像的討論參莊申：〈明皇幸蜀圖考〉，收入《中國畫史研究》（台北：正中書局，1964）；李霖燦：〈明皇幸蜀圖的新研究〉，收入《中國名畫研究》（台北：藝文印書館，1973）；高木森：〈《明皇幸蜀圖》考疑——兼論李白《蜀道難》詩〉（《新亞學術集刊》，4期，1983）等。〈明皇幸蜀圖〉是李霖燦所定的名稱，古來另一名為〈摘瓜圖〉，從文獻記載來看宋人所見多有「摘瓜」，似指肅宗至德二年（757）太子李豫故事（見《新唐書》卷82），筆者認為〈摘瓜圖〉似乎更接近最早的名稱，此處不能詳論。

40 方聞著，李維琨譯：《心印：中國書畫風格與結構分析研究》（西安：陝西人民美術出版社，2003），頁21。

近景後退斜度都很大（中、遠景斜度更大，接近直立），以至〈明皇幸蜀圖〉近景平台上的人馬彷彿要從畫面掉下來了。中景主山就像迎面而立的屏風，與陝西富平縣呂村盛唐墓室壁畫屏風相似，當空壁立，迎向觀者，造成「世界在我面前」的感覺。這個空間結構是此後山水畫演變的起點，後來山水畫是一個地平面逐漸「躺平」的歷史。但筆者認為，橫向的閱讀同樣重要，〈明皇幸蜀圖〉從右到左山脈分為三段，每段有山路間隔，路上一隊人馬呈U字型從右上而下，到達底部轉向左方通過，再轉向上方迤邐從左上角消失。畫面主體是中央矗立的主山，山下空地有人馬休息，底部道路左右各有一座小橋恰好將畫面分隔為三段。這個構圖同樣酷似經變畫：只要將主佛換成山水，伎樂平臺換成空地人馬和寶樹，兩側人馬敘述一個故事（幸蜀或摘瓜），就像經變畫周邊的佛經故事。山水取代了佛像、人物（盧鴻），佔據大部分畫面，成為被觀看凝視的對象，象徵著一個新的圖像時代的來臨。更明顯的是左右對稱的兩座小橋，兩邊瀆湧而出的泉水。經變畫是供瞻仰膜拜的儀式空間，現在轉譯為世俗山水的表演舞台，山水偏離了正面景觀，向右傾斜約45度，意味著傳統的誤視與偏離。從經變畫到〈草堂十志〉、〈明皇幸蜀圖〉可以看到一個系列演變的痕跡，米芾《畫史》也記錄盛中唐之際畢宏一張相似的山水構圖⁴¹，赫赫名跡如李成〈晴巒蕭寺圖〉、范寬〈溪山行旅圖〉、郭熙〈早春圖〉等都具有類似的圖式。我們發現一種貢布里希稱作圖式（schema）的東西，藝術史就是圖式不斷被複製、誤視、改寫的歷史，直到傳統圖式不再能滿足新的需要，解決新的問題，繪畫革命於是發生⁴²。

41 米芾說：「沈括收畢宏畫兩幅一軸。上以大青和墨，大筆直抹不皴，作柱天高半峰滿八分。一幅至向下作斜鑿，開曲欄，約峻崖，一瀑落下，兩大石塞路頭。一幅作一圓平生半腰雲遮，下磧石數塊，一童抱琴，由曲欄轉山去，一古木臥奇石，奇古。」米芾：《畫史》（台北：商務印書館，1977），頁49。兩幅一軸可能相當於〈明皇幸蜀圖〉的三段主山，三拼式的組畫，其他欄杆、瀑布、樹石，構圖都很類似，這可能是八世紀後半葉流行的構圖。

42 貢布里希說：「匹配過程本身是通過『圖式和矯正』的一個個階段進行的。」



傳李昭道〈明皇幸蜀圖〉台北故宮博物院藏

山水革命也涉及線條、色彩等技法系統的危機。張彥遠《歷代名畫記》實際上已提供若干線索：魏晉以來「水不容泛」、「人大於山」，初盛唐再現技術不斷完善，既走到顛峰也面臨終結：線描發展到極致，「冰漸斧刃」、「刷脈鏤葉」，反倒產生不真實的感覺，造成「功倍愈拙，不勝其色」的矛盾。〈明皇幸蜀圖〉清楚顯現這個繪畫危機，簡單說，線條、色彩兩方面都高度發展，終於互相衝突：這張畫的特徵是細銳的筆線，岩石上有細小橫紋（似皴法的早期形態），幾乎所有輪廓都經過細筆鉤勒；山巒以雲霧間隔本意是要塑造空間感，卻被勁利筆線所框限，缺乏後來水墨畫的空間效果。展子虔〈遊春圖〉、李思訓〈江帆樓閣圖〉青綠只用在山

每個藝術家首先都必須有所知道並且構成一個圖式，然後才能加以調整，使它順應繪畫的需要。」直到調整不再能解決新問題，於是產生藝術史革命，圖式徹底改變。貢布里希著，林夕等譯：《藝術與錯覺：圖畫再現的心理學研究》（長沙：湖南科學技術出版社，2000），頁84。

的輪廓外圍，這張畫卻以青、綠、赭等重色填滿所有畫面，色彩暈染更多更深（可能受西域凹凸畫影響），本意也在加深立體感，卻彷彿由不同塊面組成產生圖案化的感覺。〈明皇幸蜀圖〉不論線描、色彩都堪稱青綠山水的集大成，卻無法解決新的再現需求，反倒充滿夢幻與虛構的色彩，預告青綠山水的終結及新典範——水墨畫——的誕生，這種新舊典範的變遷就構成了繪畫革命⁴³。稍後中唐逸格畫家則以一種更激進的突變，透過偶然墨漬創造新的空間圖式，隨後新的技法系統——筆、墨——以更具個性和空間感的書法筆線，濃淡渲染及空氣透視法的用墨，構成一套全新的繪畫語匯。

繪畫革命與「如畫」的觀念同步發展，後者更清楚透露觀念層面發生的變化。屏風畫可以看作從壁畫到紙絹的過渡形式⁴⁴，畫屏是一種室內擺設，但有時也設置在園林或野外，藝術因而進入風景⁴⁵，王維（699—759）

43 山水之變涉及邊緣輪廓線的突破，西方中古到古典時期也有類似的轉變，晚近新藝術史（New Art History）代表人物布列遜（Norman Bryson）說：「新手與前人的關係是一種內在的對抗關係。我們在這裡所涉及的並不僅僅是那種細部上的改進，而更是對前人之作的原則的一種激進超越。……我們或許可以把早期肖像畫的特點看做是一種圍繞邊沿原則而建立起來的特點，……波拉伊奧必定是有意誤視（misregard）原型，並積極地用自己的這種立體的主導原則否定那種邊沿的主導原則。」布列遜著，丁寧譯：《傳統與慾望：從大衛到德拉克羅瓦》（杭州：浙江攝影出版社，2003），頁23。競爭和誤視也是唐代繪畫革命的重要動力，李思訓、吳道子畫蜀道山水就是一個關於競賽和革命的著名故事。

44 關於唐代屏風畫及出土實物，參張建林：〈唐墓壁畫中的屏風畫〉，收入周天游主編：《唐墓壁畫研究文集》（西安：三秦出版社，2001），頁227-239；日本現存正倉院、護國寺受唐代文化影響的屏風，參菅谷文則：〈正倉院屏風和墓室壁畫屏風〉，收入編委會編：《宿白先生八秩華誕紀念文集》（北京：文物出版社，2002），頁231-249。

45 唐人習慣在園林或野外設置屏風，白居易〈裴常侍以題薔薇架十八韻見示因廣為三十韻以和之〉說：「畫屏風自展，繡幃蓋誰張？」（卷454，頁5136）楊衡〈春日偶題〉說：「就日移輕榻，遮風展小屏。」（卷465，頁5286）秦韜玉〈貴公子行〉：「亂花織錦柳撚線，妝點池臺畫屏展。」（卷670，頁7662）

〈題友人雲母障子〉說：「君家雲母帳，持向野庭開。自有山泉入，非因采畫來。」（卷128，頁1304）采畫延伸向風景，風景映照采畫，王維宣稱自然勝過繪畫仍屬盛唐的觀點，然而真幻高度的交織已預示新的空間觀念的出現。園林擺設的畫屏成為宋元明清無數文人畫、書籍插圖反復出現的母題，這是一個藝術進入風景的歷史。在唐代行旅詩畫屏變成一張移動的畫，李白〈與賈至舍人於龍興寺剪落梧桐枝望瀼湖〉說：「水閒明鏡轉，雲繞畫屏移。」（卷180，頁1839）中唐時期（767—824）這種說法變得很流行：

風景隨台位，河山入障圖。（盧綸〈送太常李主簿歸艸省〉，卷276，頁3129）

客程千嶂裡，鳥道片雲飛。（錢起〈送友人入蜀〉，《全唐詩補編》，頁896）

舟移明鏡裡，路入畫屏中。……經途看不暇，遇境說難窮。（呂溫〈道州途中即事〉，卷371，頁4165）

小亭移宴近雲端，十里山圖馬上看。（張祜〈陪杭州郡使燕西湖亭〉，《全唐詩補編》，頁197）

郡邑移仙界，山川展畫圖。（元稹〈春分投簡陽洞天作〉，卷423，頁4648）

江曲山如畫，貪程亦駐舟。（許渾〈韶州送竇司直北歸〉，卷531，頁6071）

吳融〈奉和御製〉：「玉漱穿城水，屏開對闕山。」（卷684，頁7847）貢布里希說：「如果某個景色使我們想起見過的畫，我們便說它『如畫』（picturesque），對此理查德·佩恩·奈特（Richard Payne Knight）很早以前就知道了。反過來，對一個畫家來說，除了可以融入他所學到的語匯的東西，什麼都不能成為創作的『母題』。……十六世紀的一些例子表明，由十八世紀主張『如畫之美』（Picturesque beauties）的作家提出的、我們所熟知的『藝術進入風景』（Art into Landscape）的過程，早在那時就已經開始了。」貢布里希：〈文藝復興時期的藝術理論和風景畫的興起〉，頁151。

水晚雲秋山不窮，自疑身在畫屏中。（許渾〈夜歸驛樓〉，卷534，頁6093）

舟移清鏡禹祠北，路轉翠屏天姥東。（趙嘏〈淮信賀滕邁台州〉，卷549，頁6351）

煙渚復煙渚，畫屏休（一作還）畫屏。引愁天末去，數點暮山青。（錢珣〈江行無題一百首〉，卷712，頁8193）⁴⁶

柴桑分邑載圖經，屈曲山光展畫屏。最是蘆洲東北望，人家殘照隔煙汀。（王周〈湖口縣〉，卷765，頁8676）

使君橋柳凝清鏡，玉女山煙展畫屏。（范禹偁〈簡州〉殘句，《全唐詩補編》，頁497）

畫屏曲折展開，「山川展圖畫」，形成一種游動視點（wandering viewpoint），一張不斷連續移動的畫，這種觀點後來內化為水墨畫的構圖原則。旅行也建構一種新的觀看方式：遊覽觀光，走馬看花，應接不暇，成為唐人的新話題，元稹（779—831）〈重夸州宅旦暮景色兼酬前篇末句〉宣稱世界適合觀看不適合居住：「仙都難畫亦難書，暫合登臨不合居。繞郭煙嵐新雨後，滿山樓閣上燈初。」（卷417，頁12）杜荀鶴（846—？）〈閩中秋思〉是一個只能觀看不能涉足的風景：「北畔是山南畔海，祇堪圖畫不堪行。」（卷693，頁7978）北宋郭熙《林泉高致·山水訓》提出翻案，讓世界重新變成可居可游的空間，消解觀看帶來的世界距離：「世之篤論，謂山水有可行者，有望者，有可游者，有可居者。畫凡至此，皆入妙品。但可行、可望不如可居、可游之為得。」⁴⁷

畫屏的隱喻是如此流行，唐人甚至習慣性稱遠山為「翠屏」、「列嶂」，造成一種室內的錯覺。繪畫宛如某種宇宙的布景，晚唐詩尤其明顯：

46 《江行無題一百首》混入其祖錢起集，宋以來學者續有辨證，參企明：〈錢起、錢珣詩考辨〉（《文學評論叢刊》，第13輯，1982），頁169-187。

47 郭熙：《林泉高致》，收入黃賓虹、鄧實編：《美術叢書》（南京：江蘇古籍出版社，1986），頁1057，〈山水訓〉。

山為蓮宮作畫屏，樓臺迤邐插青冥。（白居易〈題法華山天衣寺〉）

48

想得芳園十餘日，萬家身在畫屏中。（施肩吾〈長安早春〉，卷494，頁5603）

避世漂零人境外，結茅依約畫屏中。（韋莊〈將卜蘭芷村居留別郡中在仕〉，卷697，頁8025）

名標玉籍仙壇上，家寄閩山畫障中。（韋莊〈送福州王先輩南歸〉，卷698，頁8030）

年年誰不登高第，未勝騎驢入畫屏。（李洞〈過賈浪仙舊地〉，卷723，頁8304）

誰家寫在屏風上，巖下松開盡九僧。（殷文圭〈樓上看九華·其一〉，《全唐詩補編》，頁462）

萬屋人家雲閣下，一屏煙水石橋西。（徐凝〈宿猿洞〉殘句，《全唐詩補編》，頁1024）

兩岸槿花紅障步，一行山色綠屏風。（錢弘俔〈飛英寺〉殘句，《全唐詩補編》，頁482）

人過小橋頻指點，全家都在畫圖間。（黃子稜〈題所居〉，《全唐詩補編》，頁1462）

世界變成一張布景，「山為蓮宮作畫屏」，完全美學化了。家園就像畫在屏風上，「誰家寫在屏風上」，某種虛擬的觀看對象。這是一個怪異的隱喻，「未勝騎驢入畫屏」，走向自然就像走入虛擬的畫中。「畫屏」、「畫障」甚至成為風景的代稱，世界開始布景化，失去深度，成為可以現成取用的空洞樣式⁴⁹。繪畫創造一種新的存有空間，卻迅速成為習以為常

48 此詩《全唐詩》未收，見朱金城：《白居易集箋校》（上海：上海古籍出版社，1988），外集，卷中，頁3891。

49 中晚唐「畫屏」成為風景的代稱，可以現成套用，姑舉數例，柳宗元〈再至界圍巖水簾遂宿巖下〉：「幽巖畫屏倚，新月玉鉤吐。」（卷351，頁3932）章孝標〈遊雲際寺〉：「衫袖拂青冥，推鞍上翠屏。」（卷506，頁5756）許

的格套，許渾〈村舍二首·其一〉提供一個點綴各種田園道具的如畫風景：「自翦青莎織雨衣，南峰煙火是柴扉。萊妻早報蒸藜熟，童子遙迎種豆歸。魚下碧潭當鏡躍，鳥還青嶂拂屏飛。花時未免人來往，欲買嚴光舊釣磯。」（卷534，頁6094）世界彷彿一張物質化可以觸摸的布幔，「鳥還青嶂拂屏飛」，一個如此爛熟的格套化世界：青莎、簑衣、煙火、柴扉、萊妻、童子、藜、豆、魚、鳥、潭、嶂。呂從慶〈平原〉也為讀者展示各種「畫題」：「碧天連野色，微雨濕嵩藜。鳥影松間沒，蟬聲柳外嘶。寺僧張遠蓋，田父把輕犁。逸趣紛紛入，都堪作畫題。」（《全唐詩補編》，頁261）詩情畫意變成一種公式，一種熟悉的世界感覺。晚唐宣宗〈題天乙山寺〉殘句將世界看作畫譜：「門前山水丹青譜，洞裡乾坤蓬島圖。」（《全唐詩補編》，頁1114）到了北宋，新的世界圖景已徹底建構完成，黃庶（1019—1058）〈次韻元伯曉出白門〉說：「山形雲染翠屏曲，溪色練鋪銀漢東。樓臺一軸古今本，行者往來圖畫中。」⁵⁰繪畫完全覆蓋了宇宙，「樓臺一軸古今本」，成為古今共有的經驗模式。

（二）畫出：建構與生成

藝術在某種意義上改變了世界，唐人喜歡說「筆奪造化」、「巧奪天工」，藝術就像造物者的代理人，繪畫在深層意義上具有一種存有論的意含。唐人還有一種說法：畫出，世界是被畫出來的，造物者就像一位畫家。李白這種表述特別多：

渭水銀河清，宮闕羅北極。萬井驚畫出，九衢如弦直。（〈君子有所思行〉，卷164，頁1698）

丹陽北固是吳關，畫出樓臺雲水間。（〈永王璘東巡歌十一首·其

渾〈酬邢杜二員外〉：「雪帶東風洗畫屏，客星懸處聚文星。」（卷530，頁6109）李山甫〈山中依韻答劉書記見贈〉：「野寺連屏障，左右相斐回。」（卷643，頁7370）

50 北京大學古文獻研究所編：《全宋詩》，冊8，卷453，頁5487。

六〉，卷167，頁1725）

淡掃明湖開玉鏡，丹青畫出是君山。（〈陪族叔刑部侍郎曄及中書賈舍人至遊洞庭五首·其五〉，卷179，頁1830）

青冥倚天開，彩錯疑畫出。（〈登峨眉山〉，卷180，頁1833）

「畫出」具有一種動態生成的魔力，世界彷彿以彩筆揮就，「萬井驚畫出」，「畫出樓臺雲水間」，「丹青畫出是君山」，「彩錯疑畫出」，〈秋浦歌十七首·其九〉也有這種動態的奇幻感受：「江祖一片石，青天掃畫屏。題詩留萬古，綠字錦苔生。」（卷167，頁1724）青天就像一塊大畫布，造物者畫出（掃出）美景，交織許多神奇的原型文字。中唐孟郊（751—814）有兩首詩：

新畫彩色溼，上界光影來。深紅縷草木，淺碧珩沚洄。（〈濟源春〉，卷376，頁4217）

灘鬧不妨語，跨溪仍置亭。置亭巖嶺頭，開窗納遙青。遙青新畫出，三十六扇屏。裊裊立平地，稜稜浮高冥。一日數開扉，仙閃目不停。（〈生生亭〉，卷376，頁4221）

兩首詩設色濃麗，「新畫彩色溼」，「遙青新畫出」，或許參照了當時的青綠山水。造物者彷彿拿著彩筆，照亮世界，「上界光影來」，賦予色彩，「深紅縷草木」，世界處在建構的過程中。〈生生亭〉描寫建築過程宛如繪畫生成世界，窗戶成為自然的畫框，「開窗納遙青」，將景色裝在畫框裡。韓愈（768—824）〈南山〉也有類似的感覺：

天空浮脩眉，濃綠畫新就。……或錯若繪畫，或繚若篆籀。（卷336，頁3765）

韓愈詩經常描寫佛寺、道觀、官府等壁畫，鮮豔詭異，光怪陸離，看畫的經驗明顯影響他的寫作，〈南山〉以漢賦的鋪張手法寫成，學者認為受到佛教經變畫的影響⁵¹。天空像一張巨大的臉，「天空浮脩眉」，典出

51 參陳允吉：〈論唐代寺廟壁畫對韓愈詩歌的影響〉，收入《唐音佛教辨思錄》（上海：上海古籍出版社，1988），頁130-146。

《西京雜記》「文君姣好，眉色如望遠山」⁵²，原先只是描述卓文君遙望遠山，韓愈顛倒了主客關係，在自然（天空）看見人文（脩眉），天空成為投射想像的大螢幕，浮現神秘的繪畫和文字，這種顛倒說明了如畫觀念的發生過程。晚唐五代「畫出」繼續流行，但原始的創生性逐漸消失，僅剩一種平面化的視覺印象⁵³。

「畫出」預告了一種認識論的逆轉：繪畫不再模仿真實，相反的繪畫創造了世界。在繪畫史上，這種逆轉出現在中唐的水墨革命，中唐江南不約而出現幾個逸格畫家，一種新的繪畫種類「潑墨畫」突然發生：

王墨者，不知何許人也，亦不知其名，善潑墨畫山水，時人故謂之王墨。多游江湖間，常畫山水、松石、雜樹。性多疏野，好酒，凡欲畫圖障，先飲。醺酣之後，即以墨潑。或笑或吟，腳蹙手抹，或揮或掃，或淡或濃，隨其形狀，為山為石，為雲為水。應手隨意，

52 劉歆撰，葛洪集，向新陽、劉克任校注：《西京雜記校注》（上海：上海古籍出版社，1991），卷2，頁82，〈相如死渴〉條。天空浮現的眉毛，這種想像來自南朝傳統，沈佺期〈扈從出長安應制〉受南朝影響尤其明顯：「金麾張畫月，珠幘戴松風。」（卷97，頁1044）張敞以畫眉見稱，畫眉投射為天空的月亮，「張畫月」沿襲南朝用法。盛唐岑參〈夜過盤石隔河望永樂寄閨中效齊梁體〉也說：「月如眉已畫，雲似鬢新梳。」（卷200，頁2089）韓愈將這種比喻擴大為臉孔的顯形。

53 關於「畫出」的用例，中唐郎士元〈柏林寺南望〉說：「青山霽後雲猶在，畫出東南四五峰。」（卷248，頁2785）中晚唐後這種動態生成的感覺迅速消失了，即使出現「畫出」也不再具有創造的感覺，如曹汾〈早發靈芝望久華寄杜員外使君〉：「嵯峨玉劍寒銳利，裊裊青蓮翠葉重。奇狀卻疑人畫出，嵐光如為客添愁。」（卷546，頁6308。一作曹唐詩）殷文圭〈樓上看九華·其二〉：「疑是巧人新畫出，與他天柱作屏風。」（《全唐詩補編》，頁462）崔全素〈與鄭轅薛晏遊枋口同賦三韻詩·薛荔壁〉：「水淨隱簾珠，雲開露屏錦。」（《全唐詩補編》，頁886）敦煌卷子蘇軾〈清明日登張女郎神廟〉：「談（淡）樓閣，人畫成，翠嶺山花天繡出。」（《全唐詩補編》，頁1595）晚唐「畫」字有時用作動詞，但此時世界僅具有某種靜默的繪畫性，李咸用〈湘浦有懷〉說：「鴻雁哀哀背朔方，餘霞倒影畫瀟湘。」（卷646，頁7403）〈夏日別余秀才〉說：「沙邊細柳牽行色，水面輕煙畫別愁。」（卷646，頁7408）鄭谷

倏若造化；圖出雲霞，染成風雨，宛若神巧，俯觀不見其墨污之跡，皆謂奇異也。⁵⁴

李靈省，落托不拘檢，長愛畫山水。每圖一障，非其所欲，不即強為也。但以酒生思，傲然自得，不知王公之尊重。若畫山水、竹樹，皆一點抹，便得其象，物勢皆出自然。或為峰嶺雲際，或為島嶼江邊，得非常之體，符造化之功，不拘於品格，自得其趣爾。

55

玄真子，姓張氏，本名龜齡，東陽金華人。……性好畫山水，皆因酒酣乘興，擊鼓吹笛，或閉目，或背面，舞筆飛墨，應節而成。大歷九年秋八月，訊真卿於湖州。前御史李崱以縑帳請焉，俄揮灑橫橫拂而纖纖霏拂，亂搶而攢毫雷馳。須臾之間，千變萬化，蓬壺髣髴而隱見，天水微茫而昭合。觀者如堵，轟然愕眙。在坐六十餘人，玄真命各言爵里紀年名字第行，於其下作兩句題目，命酒以蕉葉書之。援翰立成，潛皆屬對，舉席駭歎。竟陵子（陸羽）因命畫工圖而次焉。⁵⁶

大歷中，吳士姓顧，以畫山水歷托諸侯之門。每畫先帖絹數十幅于地，乃研墨汁及調諸彩色，各貯一器，使數十人吹角擊鼓，百人齊聲噉叫。顧子著錦襖、錦纏頭，飲酒半酣，遶絹帖走十餘匝，取墨汁攤寫于絹上，次寫諸色，乃以長巾一一覆于所寫之處，使人坐壓，已執巾角而曳之。迴環既徧，然後以筆墨隨勢開決，為峰巒島嶼之狀。夫畫者澹雅之事，今顧子瞑目鼓譟，有戟之象，其畫之

〈郊墅〉說：「畫成煙景垂楊色，滴破春愁壓酒聲。」（卷676，頁7751）

54 朱景玄著，溫肇桐注：《唐朝名畫錄》（成都：四川美術出版社，1985），頁35，〈逸品三人〉。張彥遠則說：「王默，師項容，風顛酒狂，畫松石山水。雖乏高奇，流俗亦好。醉後以頭髻取墨，抵於絹畫。」張彥遠：《歷代名畫記》，卷10，頁129。

55 朱景玄著，溫肇桐注：《唐朝名畫錄》，頁35，〈逸品三人〉。

56 顏真卿：〈浪跡先生玄真子張志和碑銘〉，收入《全唐文》，卷340，頁1545。

妙者乎！⁵⁷

逸格畫家的出現導致了水墨革命，是繪畫史上的關鍵性事件之一。從這些記載來看，他們有幾個怪異的共同點：街頭表演，像街頭賣藝人，藉激昂的音樂、吟嘯，酒酣耳熱，狀似迷狂，透過偶然的墨漬隨勢疏導完成。他們作畫方式不一，技法和工具卻都是反傳統的：王墨、顧況是潑墨，李靈傾向簡筆，速度極快，工具則是「腳蹙手抹，或揮或掃」，「以頭髻取墨」，「使人坐壓，已執巾角而曳之」，有點像二十世紀的行動繪畫（action painting）。行動繪畫具有反藝術的特性，逸品畫家在許多方面都超出傳統的藝術觀念：工具不是畫筆，沒有技術的技術，純屬偶然，就像某種無意識創作；打破繪畫與觀眾的界限，邀請觀眾參與，與其說這是繪畫不如說是一項行動，一種表演。潑墨畫高度依賴觀眾的投射，「為山為石，為雲為水」，「圖出雲霞，染成風雨」，「隨勢開決，為峰巒島嶼之狀」，繪畫不再是一種模仿，而是反過來詢問：一片墨漬意味著什麼？⁵⁸繪畫是純粹的創造，「倏若造化」、「宛若神巧」、「皆出自然」、「符造化之功」，不再尋求逼真，它本身就建構真實，無對象的模仿，某種藝術與真實關係的顛倒，一種感知的逆轉。然而，這種新繪畫有其不可克服的局限：純屬偶然，無法複製，更無法發展出一套技術系統，因此潑墨畫旋即被水墨畫取代，水墨畫吸收潑墨的精

57 封演：《封氏聞見記》，收入周光培編：《歷代筆記小說集成》（石家莊：河北教育出版社，1994），冊2，卷5，頁130，〈圖畫〉。王諤〈祖二疏圖記〉描寫顧況酣醉後作畫的情景，見《全唐文》，卷622，頁2820。

58 逸格畫家的認識論逆轉，在顧況詩歌有所反映，〈苔蘚山歌〉：「野人夜夢江南山，江南山深松桂閒。野人覺後長歎息，帖蘚黏苔作山色。閉門無事任盈虛，終日欹眠觀四如：一如白雲飛出壁，二如飛雨巖前滴，三如騰虎欲咆哮，四如懶龍遭霹靂。嶮峭嵌空潭洞寒，小兒兩手扶欄干。」（卷265，頁2943）顧況常自稱狂生、野人，詩中的「野人」應是顧況自己，他捏弄苔蘚想像自然山水，經過想像投射幻構著白雲、飛雨、騰虎、懶龍。〈石上藤〉則反過來在自然物象投射書法：「空山無鳥跡，何物如人意？委曲結繩文，離披草字書。」（卷267，頁2960）這種思惟與潑墨畫的想像投射並無二致，自然與人文交織穿透產生幻覺。錢鍾書曾舉應劭《風俗通義》、顧況〈苔蘚山歌〉、沈括《夢溪筆談》、達文西，及明清類似的論述甚詳，並說這就像心理學的羅夏克（Rorschach）墨漬試驗，見錢鍾書：《管錘編》（北京：中華書局，1984），頁1002-1004。

神卻發展一套複雜的筆墨技法，完成藝術革命的典範變遷，成為文人畫的新形式⁵⁹。這是一個革命性的事件：漢唐以來寫實技術的增細過程得以終結，突然斷裂，這種認知結構的轉變也就是「如畫」觀念所以出現的原因⁶⁰。

逸品畫家的畫跡現在已經不存在了，晚近出土的長沙窯瓷器卻提供某種旁證。長沙窯瓷器流行時間橫跨中晚唐，與水墨畫的興起約略同時，以毛筆為工具，釉下彩繪，大部分是花鳥（約四分之三），少部分是山水、雲氣，還有不少文字題詩。令人驚訝的是這些圖案頗有逸品畫風⁶¹，或許受水墨畫影響，或許共同源自一種尚不清楚的文化淵源。長沙窯充滿世俗化的文人趣味，在中國各省和世界各地廣泛被發現，顯然是一種銷售甚廣的新興商品，圖案也有格套化的現象，說明大量複製的「畫樣」的存在，水墨畫非常迅速的商品化了。

59 鈴木敬說：「一個畫家，想寫某物，或想將意念中的形體移到畫面時，所累積下來的繪畫技法，在此幾乎只有顛倒的作用。這種逸品畫風，對作者本身來說，他們也不曉得將畫成什麼樣子，只是因畫面上偶發性的形象，去創造新形體。從這一點看來，逸品畫風可說是中國繪畫史上前所未有的。不可否認的是，這種畫風的成立是促使中國畫之成為獨特繪畫的一個原動力。」鈴木敬著，魏美月譯：《中國繪畫史》（上），頁102。又說：「這種逸品畫風幾乎與水墨技法整個無關，彼此之間也未曾相互影響，甚至當我們回顧或在憧憬中唐逸品畫風的結果，也只能發現它是勉強強間歇性的出現而已。」（頁104）

60 貢布里希曾詳細討論西方「墨跡圖」的傳統，認為主要基於投射（projection），並說：「如果對於克勞德的風格一無所知，英國的繪畫愛好者就絕不會想到在本國的風光中發現他所謂的『如畫的母題』（picturesque motif）。但是，這種習慣以及反過來由這種習慣而產生的圖畫，又進一步做好準備要在稍似風景素描的一切事物中——即使是用中國墨在一張紙上染成的墨跡中——看到這些久蓄心中的形狀。」貢布里希著，林夕等譯：《藝術與錯覺——圖畫再現的心理學研究》，頁136。

61 研究者說：「其繪畫風格的粗筆放寫，完全迥異於唐代宮廷工筆寫實的工筆表現風格。那種自由瀟灑的揮寫筆意，卻合當時『逸品』繪畫的格調。」孔六慶：〈論唐代長沙窯陶瓷繪畫〉（《陶瓷研究》，2003，3期），頁25。



長沙黑瓷器

「如畫」的觀念史始終和繪畫史相呼應，平行發展，晚唐人開始以水墨或潑墨的眼光觀看世界：

沙嶼掃粉墨，松竹調塤箎。（皮日休〈銷夏灣〉，卷610，頁7041）

圖梅帶潤輕霑墨，畫薜經蒸半失紅。（皮日休〈奉和魯望曉起迴文〉，卷616，頁7102）

拄訪譚玄客，持看潑墨圖。（陸龜蒙〈華頂杖〉，卷622，頁7159）

疊石移臨砌，研膠潑上屏。（李洞〈終南山二十韻〉，卷722，頁8288）

木落多詩藁，山枯見墨煙。（貫休〈懷洛下盧綰卿〉，卷833，頁9401）

幾多僧祇因泉在，無限松如潑墨為。（貫休〈春遊涼泉寺〉，卷837，頁9433）

皮日休「圖梅帶潤輕霑墨，畫薜經蒸半失紅」，突顯繪畫過程（霑墨、失紅），讓繪畫與自然糾纏對照。潑墨畫成為觀看世界的潛在模式，「潑墨」用來形容風景，「持看潑墨圖」，「無限松如潑墨為」，沈彬殘句也說「黛潑千山出蜀來」（《全唐詩補編》，頁1385）。潑墨畫建構著人們的世界想像，李洞「研膠潑上屏」具有世界生成的感覺，北宋蘇軾名句「黑

雲翻墨未遮山」也是這種感覺⁶²。潑墨和水墨都留下運動的筆跡，使文人畫帶有強烈的書寫性，經常超越逼真性（*vraisemblable*）的原則，使圖像變成符號的遊戲⁶³。從中唐開始，另一個更具視覺化的詞「如畫」大量湧現，意味一個新的世界圖景的到來。

(三)如畫：視覺化的世界

李白〈秋登宣城謝朓北樓〉意味深長的展示他看到的風景，一個在眺望中看見的如畫風景：

江城如畫裡，山晚望晴空。兩水夾明鏡，雙橋落采虹。人煙寒橘柚，
秋色老梧桐。誰念北樓上，臨風懷謝公？（卷180，頁1839）

世界就像一張畫，「江城如畫裡」，李白用「望」字展示他的眺望，「兩水夾明鏡，雙橋落采虹」，真實（兩水、雙橋）和虛幻（明鏡、采虹）交錯疊加，這句詩看來是謝朓名句「餘霞散成綺，澄江靜如練」的迴響。眾所周知，李白非常崇拜謝朓，經常以謝朓的眼光觀看世界⁶⁴，李白在謝朓樓看見一個被謝朓影響的風景，整首詩可視為謝朓〈晚登三山還望京邑〉的回音：「灞涘望長安，河陽視京縣。白日麗飛甍，參差皆可見。餘霞散成綺，澄江靜如練。喧鳥覆春洲，雜英滿芳甸。」李白甚至發現風景已被謝朓的情緒所渲染，〈謝公亭〉說：「謝公離別處，風景每生愁。」（卷181，頁1849）這是一個已被閱讀過的風景，改變了人們對世界的感知。表面上「人煙寒橘柚，秋色老梧桐」純屬寫景，實際上還是迴響著謝朓的

62 王文誥、馮應榴：《蘇軾詩集》（台北：學海出版社，1985），卷7，頁340，〈六月二十七日望湖樓醉書五絕·其一〉。

63 布列遜解釋中國水墨畫說：「創作中的作品直接隨著其用筆不斷地展現出來；在一傳統中，創作勞動中的身體在不斷地展現出來，按照西方的術語來判斷，這一情況只能適合於行為（*performing*）藝術。」布列遜著，郭揚等譯：《視覺與繪畫：注視的邏輯》（杭州：浙江攝影出版社，2004），頁97。

64 這種觀看李白〈答杜秀才五松山見贈〉說得很清楚：「聞道金陵龍虎盤，還同謝朓望長安。」（卷178，頁1820）〈三山望金陵寄殷叔〉也說：「三山懷

聲音：「切切陰風暮，桑柘起寒煙」（〈宣城郡內登望〉），「南中榮橘柚，寧知鴻鴈飛」（〈酬王晉安〉）。最後，李白陷入歷史的回憶，指向更後來的讀者，「誰念北樓上，臨風懷謝公」，李白這首詩彷彿有意展示藝術的奧秘，世界的生成，這同時也是歷史意識的開端。

中唐「如畫」就像一種傳染病，變成詩人的口頭禪，頻繁出現，真實和虛構的關係完全被顛倒：

九派尋陽郡，分明似畫圖。（權德輿〈送孔江州〉，卷324，頁3637）

城隅凝綵畫，紅樹帶青山。（羊士諤〈暮秋言懷〉，卷332，頁3702）

綺陌塵香曙色分，碧山如畫又逢君。（楊巨源〈酬于駙馬二首·其一〉，卷333，頁3724）

吹臺山上綵煙凝，日落雲收疊翠屏。（張又新〈吹臺山〉，卷479，頁5453）

遙聞桂水遠城隅，城上江山滿畫圖。（趙嘏〈十無詩寄桂府楊中丞·其三〉，卷550，頁6367）

一川如畫敬亭東，待詔閒遊處處同。（趙嘏〈宛陵望月寄沈學士〉，卷550，頁6370）

夜含星斗分乾象，曉映雷雲作畫圖。（白居易〈遊小洞庭〉，卷883，頁3888）

世間楔事風流處，鏡裡雲山若畫屏。（鮑溶〈上巳日寄樊瓘樊宗憲兼呈上浙東孟中丞簡〉，卷487，頁5534。一作鮑防詩）

人們透過不斷的再認（recognition），反複給予驚奇和讚歎：世界就像一張畫。這是世界的視覺化（visualizing），黃昏新晴，山脈綿延，河水蜿蜒，景物引導視線的移動，都造成繪畫的幻覺。淺見洋二說：「詩人就不可避免地以已被繪畫圖像薰染過的目光來審視風景。先於實際的風景而流傳的繪畫圖像，預先左右了人們的眼光。」⁶⁵繪畫變成一種觀看的圖

謝朓，水澹望長安。」（卷173，頁1778）

65 淺見洋二：〈晚唐五代詩詞中的風景與繪畫〉，收入中國唐代文學學會等編：

式，人們驚訝的發現人文和自然不可思議的相似，世界顯得親切、詩意，變得有意義。晚唐更流行「碧山如畫」、「一川如畫」、「江山滿畫圖」的說法，風景愈來愈像某種想像的烏托邦，美麗，優雅，帶著淡淡的憂鬱，失落的鄉愁⁶⁶。

「如畫」標誌著世界圖景的歷史性改變，有趣的是，「風景」一詞的語義同時也產生重大變化，小川環樹〈風景的意義〉指出六朝「風景」一詞主要是light and atmosphere的意思，中唐之後才逐漸轉變為landscape或scenery的意思，他說：

總之，後來景字完全失掉了光明的涵義，僅成為英文view或scenery（景象、景致）的同義詞。這一轉變的發生比較晚，極可能在韓愈的後一輩的時代。在張籍、賈島以及較後的詩人的作品中，這個轉義詞的使用開始明顯——這個現象也不容看輕。……畫家把他所寫的風景圖題為「○○景」，大概也是中唐以後才開始的。⁶⁷

「風景」消失光與影的古義，變成客體對象，意味世界靈光（aura）的衰退⁶⁸。無獨有偶，中晚唐「光陰」一詞也從光影變成「時間」，時間

《唐代文學研究》（桂林：廣西師大出版社，1992），第3輯，頁423。此主題又參淺見洋二：〈初盛唐詩における風景と繪畫〉（《山口大學文學會志》，42卷，1991）；〈中晚唐詩における風景と繪畫〉（《日本中國學會報》，44集，1992）。

66 中晚唐繪畫喚起故鄉的記憶，成為隱逸的象徵，其例甚多，姑舉二例，羅鄴〈巴南旅舍言懷〉：「萬浪千巖首未回，無憀相倚上高臺。家山如畫不歸去，客舍似讎誰遣來？」（卷654，頁7519）溫庭筠〈寄河南杜少尹〉：「鳥影參差經上苑，騎聲斷續過中橋。夕陽亭畔山如畫，應念田歌正寂寥。」（卷578，頁6723）

67 小川環樹：〈風景的意義〉，收入小川環樹著，譚汝謙等譯：《論中國詩》（香港：中文大學出版社，1986），頁27-29。

68 班雅明（Walter Benjamin）論及現代藝術的機械複製說：「將事物以影像且尤其是複製品形式，在盡可能接近的距離內擁有之，已成為日益迫切的需求。……揭開事物的面紗，破壞其中的『靈光』，這就是新時代感受性的特點，這種感受性具有如此『世物皆同的感覺』，甚至也能經由複製品來把握獨一存在的事物了。」班雅明：〈機械複製時代的藝術作品〉，收入班雅明著，許綺玲譯：《迎向靈光消逝的年代》（台北：台灣攝影工作室，1998），頁65。

也客體化了。這預味中古到近代世界觀的變化，相對於客體和表象是主體哲學的產生，中晚唐也是心性之學(主要是禪宗)興起的時代；如畫證實了意境論「詩中有畫，畫中有詩」的美學，展開主體與客體「情景交融」的論述。這某種程度是一種認識論的轉向，面對世界的是觀看主體，新的觀物方式因而產生。如畫可說是將世界文本化(textualize)了，這種觀念隱含一種危險，世界成為一種終極虛構，某種幻影，隱含一種解構真實哲學的擬象論述，可以說，意境論在出現之時就隱含自我解構的因素了。

晚唐時期(825—907)，「如畫」變成陳腔濫調，不斷被複製傳播，出現頻率更高⁶⁹，寫法更複雜多樣。樓臺、園林、窗戶、旅行特別容易形成如畫的風景：

祥雲輝映漢宮紫，春光繡畫秦川明。(杜牧〈長安雜題長句六首·其五〉，卷521，頁5951)

幽蘭泣露新香死，畫圖淺縹松溪水。(李商隱〈河陽詩〉，卷541，頁6349)

深沈谷響含疏磬，片段嵐光落畫屏。(陸龜蒙〈寄懷華陽道士〉，卷626，頁7198)

月裡青山淡如畫，露中黃葉颯然秋。(吳融〈秋夕樓居〉，卷685，頁7876)

落花帶雪埋芳草，春雨和風濕畫屏。(韋莊〈奉和觀察郎中春暮憶花言懷見寄四韻之什〉，卷700，頁8051)

一幅生綃不收拾，被風展卻掛林梢。(呂巖〈梅溪煙雨〉，《全唐詩補編》，頁553)

直是人間到天上，堪遊賞。醉眼疑屏障，對池塘。(顧夐〈河傳〉，卷894，頁10102)

69 淺見洋二說：「從盛唐到中唐，風景畫開始逐漸地影響到詩人們對待自然風景的態度。到了晚唐，……以繪畫中的圖像為坐標系來觀照自然風景的詩歌大量產生了。」淺見洋二：〈晚唐五代詩詞中的風景與繪畫〉，頁421。

荻花秋，瀟湘夜。橘洲佳景如屏畫。（李珣〈漁歌子〉，卷896，頁10122）

中晚唐詩人在室內、園林、亭臺、樓觀，透過特定位置將世界看作靜默的畫，顯示某種靜觀的、個人化的世界知覺。世界變成一種表象，可以凝視、捕捉、控制。這種現象深受文人畫流行的影響，「看畫」進入文人的日常生活，改變觀看世界的方式，戴叔倫（732—789）〈南軒〉說：「面山如對畫，臨水坐流觴。」（卷273，頁3084）韋莊（836—910）〈龍潭〉說：「回瞻四面如看畫，須信遊人不欲還。」（卷700，頁8054）⁷⁰李中〈和潯陽宰感舊絕句五首·其三〉說：「園林春媚千花發，爛熳如將畫障看。」（卷750，頁8540）都是以看畫的眼光觀看世界。文人畫歷經一種媒介革命，造成觀畫行為的歷史轉型，紙絹、掛軸取代壁畫，脫離建築場所的儀式性，一種更純屬視覺的活動。

初唐開始出現一種新的觀看視角。蘇頌（670—727）〈興慶池侍宴應制〉是俯瞰的觀點：「直視天河垂象外，俯窺京室畫圖中。」（卷73，頁805）窗戶是天然的畫框，框定一個視覺畫面，形成一種靜觀美學，沈佺期（？—713？）〈七夕曝衣篇〉說「玳瑁簾中別作香，珊瑚窗裡翻成畫」（卷95，頁1027），類似畫面愈來愈多⁷¹。更有趣的是晚唐的幾首詩：

錦雉雙飛梅結子，平春遠綠窗中起。吳江澹畫水連空，三尺屏風隔千里。（溫庭筠〈吳苑行〉，卷575，頁6699）

郭裡人家如掌上，簷前樹木映窗櫺。……綵衣才子多吟嘯，公退時時見畫屏。（方干〈和剡縣陳明府登縣樓〉，卷651，頁7482）

溫庭筠（812—870）說「平春遠綠窗中起」，風景鑲在窗中，掛在牆上，「吳江澹畫水連空，三尺屏風隔千里」，世界變得平面化，消失了深

70 此詩原作「垂髫儼遇穆王駕，閨苑周流應未還」，本文所引為另一版本。

71 盛唐有杜甫〈即事〉「飛閣卷帘圖畫裡，虛無只少對瀟湘」（卷231，頁2539），中唐的例子已見前引孟郊〈生生亭〉「置亭巖嶺頭，開窗納遙青」，另如張祜〈閑居作五首·其三〉：「小院新栽柳，深窗古畫屏。」（《全唐詩補編》，

度，透露晚唐世界觀的某種特徵⁷²。特別是中下層文人的書房、庭園、官署，方干（？—885？）說「公退時時見畫屏」，他在縣樓透過窗戶俯瞰，「郭裡人家如掌上，簷前樹木映窗櫺」。更有趣的是一種看與被看的權力關係，方干〈尚書新創敵樓二首·其二〉玩著一種視覺遊戲：

雖向檻前窺下界，不知窗裡是中天。直須分付丹青手，畫出旌幢遠謫仙。（卷652，頁7486）

這裡存在兩種視角，兩張畫：一個是官員（尚書）俯瞰的眼光，「雖向檻前窺下界」，大概看到的是一張山水畫或市井畫；一個是樓臺下行人的仰望和窺視，「不知窗裡是中天」，透過窗戶看見一張「旌幢遠謫仙」的人物畫。這是由不同視線交織而成的世界，「下界」、「中天」暗示階級差異，俯瞰意味著權力與控制，仰望則透露地位的渴望。觀看變成一種權力形式。

繪畫建構了一種新的空間意識，特別是遠望，中晚唐這種視角愈來愈明顯，展現一個遼遠的世界：

煙波分渡口，雲樹接城隅。澗遠松如畫，洲平水似鋪。（白居易〈和微之春日投簡陽明洞天五十韻〉，卷449，頁5062）

晚登西寶剎，晴望東精舍。反照轉樓臺，輝輝似圖畫。（白居易〈菩提寺上方晚望香山寺寄舒員外〉，卷453，頁5124）

頁179）「古畫屏」應是透過窗戶看到的如畫風景。

72 許渾〈紫藤〉說：「綠蘿繁數匝，本在草堂間。秋色寄高樹，畫陰籠遠山。」（卷532，頁6076）蔓延的紫藤構成遠山的視覺框架。李群玉〈漢陽太白樓〉戲劇性的呈現出窗戶的框架功能：「江上層樓翠靄間，滿簾春水滿窗山。」（卷570，頁6609）豐子愷解釋說：「詩人所見的景物，其大小高低與實際的世界完全不同。這不同的來由，全在於『平面化』。……換言之，就是撤去距離，把遠近一切物體拉到同一平面上來觀看。這樣，看實景便像看一幅天然的畫圖，於此就有寫景的妙句出來了。……這與前述的『窗中小渭川』看法相同，但其『平面化』尤為徹底。前者僅見『渭川』形狀縮小而已，現在竟把『春水』扶起來立在地上，又拉近來貼在太白樓的窗上。」豐子愷：《繪畫與文學·繪畫概說》（長沙：湖南文藝出版社，2001），頁10。

曉遊臨碧殿，日上望春亭。芳樹羅仙仗，晴山展翠屏。（令狐楚〈春遊曲〉，卷334，頁3749）

秦川如畫渭如絲，去國還家一望時。（韓琮〈駱谷晚望〉，卷565，頁6551）

灞川南北真圖畫，更待殘陽一望看。（吳融〈雪後過昭應〉，卷684，頁7852）

極目晴川展畫屏，地從桃塞接蒲城。灘頭鷺占清波立，原上人侵落照耕。（韋莊〈題盤豆驛水館後軒〉，卷695，頁7998）

遠望真如有圖畫，關防迢遞在雲霄。（郊滂〈治浦橋〉，《全唐詩補編》，頁1196）

遠岫似屏橫碧落，斷帆如葉截中流。（幸夤遜〈登戎州江樓閑望〉，《全唐詩補編》，頁1550）

世界像一張畫，薄薄的，不能確定是否真實，說明晚唐審美的、距離的空間感。吳融甚至等待「殘陽」時分來眺望，以便捕捉世界的畫意。觀看的習慣使晚唐詩呈現一種隔離的美感，一張淡漠的圖畫，宇宙的鄉愁。這種景觀藉著光線透視法，雨絲、煙嵐、新晴，由光線和筆觸構成⁷³，一個澄明寧靜、詩情畫意的存有空間。吳融〈東歸次瀛上〉「煖煙輕淡草霏霏，一片晴川畫晚暉」（卷687，頁7893），〈富春〉「水送山迎入富春，

73 雨霽「如畫」的例子很多，杜甫〈寒雨朝行視園樹〉：「江上今朝寒雨歇，籬中秀色畫屏紆。」（卷229，頁2501）王建〈和少府崔卿微雪早朝〉寫清晨初晴山景：「粉畫南山稜郭出，初晴一半隔雲看。」（卷300，頁3415）「粉畫」是繪畫底稿的線描，朦朧晴光中逐漸浮現清晰的輪廓。劉得仁〈春日雨後作〉：「朝來微有雨，天地爽無塵。北闕明如畫，南山碧動人。」（卷544，頁6297）韓琮〈晚春江晴寄友人〉：「晚日低霞綺，晴山遠畫眉。」（卷565，頁6551）劉兼〈春霽〉：「春霽江山似畫圖，醉垂鞭袂出康衢。」（卷766，頁8688）佚名〈聖壽寺〉：「夕籟鳴寒雨，晴峰出翠屏。」（《全唐詩補編》，頁535）光線是空間感知的基礎，權德輿〈石塘路有懷院中諸公〉：「迴合千峰裡，晴光似畫圖。」（《全唐詩補編》，頁991）煙嵐也彰顯了繪畫的空間感，徐夤有〈嵐似屏風〉詩：「嵐似屏風草似茵，草邊時膽錦花鱗。」（卷709，

一川如畫晚晴新」（卷687，頁7895），盧延讓〈樊川寒食二首・其一〉「寒食權豪盡出行，一川如畫雨初晴」（卷715，頁8213），李中〈江邊吟〉「風暖汀洲吟興生，遠山如畫雨新晴」（卷747，頁8502），這個畫面如此詩情畫意，卻又如此熟悉，變成日常生活的一部分。



五代王處直墓東耳室東壁壁畫 1995年河北省曲陽縣西燕川村出土

1995年河北曲陽縣燕川村出土一座公元924年節度使王處直的壁畫墓，證實了晚唐五代平遠山水的興起，預告南唐董源的山水構圖，而且出現在北方。這種構圖具有更遼闊的空間感，一個更疏離、淡漠的世界，傾斜線和三角形意味一種漫不經心的瞥視（glance）。更有趣的是，這張畫坦露了山水屏風意識形態的假設，這個壁畫可以看作一個畫中畫，山水屏風自身成為主題，屏風左前方放置一個黑色幘頭，暗示墓主人的官職和放下烏紗帽後的隱逸生活，墓誌銘所謂「公素尚高潔，遐慕幽奇，觀夫碧甃千巖，春籠萬木，白鳥穿煙之影，流泉落澗之聲，實遂生平之所好」⁷⁴，山水屏風提供失落自然的象徵補償，建構出一種想像的烏托邦。

頁8155)

74 河北省文物研究所、保定市文物管理處編著：《五代王處直墓》（北京：文物出版社，1998），頁66。

二、世界圖景

世界的圖像化預告近現代世界觀的形成，海德格（Martin Heidegger）〈世界圖像的時代〉一文說：

從本質上看來，世界圖像並非意指一幅關於世界的圖像，而是指世界被把握為圖像了。這時，存有者整體便以下述方式被看待，即：唯就存有者被具有表象和製造作用的人擺置而言，存有者才是存在著的。……世界圖像並非從一個以前的中世紀的世界圖像演變為一個現代的世界圖像；毋寧說，根本上世界成為圖像，這樣一事情標誌著現代之本質。⁷⁵

海德格對世界的圖像化提出嚴厲的批評，「如畫」將世界看作一張畫，滿足人們貼近世界的渴望，某種程度預示現代文化的特質：拉近、包圍、控制、佔有世界，出現在山水、園林、花鳥、譜錄、地圖、肖像等各種主題，建構一個跨越知識、美學、自我、生活、權力，充滿詩情畫意的美學意識形態，意味一種新人文主義的出現⁷⁶。這個世界圖景的建構及其隱含的自我解構的複雜力量，有待深入的闡述。

唐人不斷在大自然尋找「繪畫性」，發現獨特的筆觸和符號，唐彥謙〈舟中望紫巖〉說：「近山如畫牆，遠山如帚長。我從雲中來，回頭白茫茫。」（卷671，頁7678）山水隨著視覺遠近構成不同印象，世界變成有待解讀的文本，這種態度產生「入畫」、「宜畫」、「堪畫」等說法。這

75 海德格：〈世界圖像的時代〉，收入海德格著，孫周興譯：《林中路》（台北：時報文化出版公司，1994），頁77。

76 海德格說：「對於現代之本質具有決定性意義的兩大進程——亦即世界成為圖像和人成為主體——的相互交叉，同時也照亮了初看起來近乎荒謬的現代歷史的基本進程。……客體之顯現越是客觀，則主體也就越主觀地，亦即越迫切地突現出來，世界觀和世界學說也就越無保留地變成一種關於人的學說，變成人類學。毫不奇怪，唯有在世界成為圖像之際才出現了人道主義。」海德格：〈世界圖像的時代〉，前引書，頁80。

是一張尚不存在的畫，一個觀看世界的先在圖式。稍後，一種新的時間結構被建構出來，重新定義記憶與歷史；表象與真實，可見與不可見，一種新的形上學接著產生，產生「畫不如」、「畫不成」、「畫難真」等說法。文人畫雖然包含流動的視點、運動的筆跡、存有的時間，但仍舊屬於布列遜（Norman Bryson）所謂本質的複製（Essential Copy）⁷⁷；然而圖像的異質力量更值得注意，「如畫」意味幻覺與虛構，隱含自我解構的因素，終究使一切宰制成為不可能。

（一）堪畫：繪畫性

「入畫」、「宜畫」、「堪畫」是一張尚未存在的畫，在風景尚未成為圖畫之前，人們就預感到可以畫、應該畫、值得畫，這種觀念假定了某種先在的圖式。李白〈上皇西巡南京歌十首·其二〉說：

九天開出一成都，萬個千門入畫圖。草樹雲山如錦繡，秦川得及此間無？（卷167，頁1726）

李白以「出」和「入」相對，「畫屏開」和「入畫圖」是一組相對的觀念，彷彿存有的雙重運動：敞開（open）與隱蔽（close），「畫屏開」是透過藝術揭示世界，「入畫圖」則是世界進入藝術，獲得存藏和隱蔽。李白這個用法具有存有論的意含，非常特殊。「入畫」字面意思是進入繪畫，中唐後大量出現，存有的意含卻迅速消失，僅意味一種現成的圖式⁷⁸：

荷塘煙罩小齋虛，景物皆宜入畫圖。（司空圖〈王官三首·其二〉，卷633，頁7272）

勝景天然別，精神入畫圖。一山分四頂，三面瞰平湖。（羅隱〈四

77 布列遜從話語（discourse）的角度對以貢布里希為代表的知覺主義（perceptualism）提出異議，轉而注意繪畫的符號性、社會性，並對觀畫行為作出精彩的論述。關於本質的複製，參布列遜著，郭揚等譯：《視覺與繪畫：注視的邏輯》，頁15-40。

78 前引初唐楊廉〈奉和九日幸臨渭亭登高應制得亭字〉已出現「入畫屏」：「簫鼓諳仙曲，山河入畫屏。」（卷104，頁1094）此處亦無李白強烈的存有意含。

頂山〉，卷665，頁7621)

景狀入詩兼入畫，言情不盡恨無才。（韓偓〈冬日〉，卷682，頁7820)

片雪翹飢鶯，孤香卷嫩荷。憑欄堪入畫，時聽竹枝歌。（王周〈清漣閣〉，卷765，頁8685)

攫取自然景物變成一張畫，「景物皆宜入畫圖」，畫圖意味著某種現成、表象的圖式。人們預先以想像圖式觀看世界，就像照片影響現代人的視覺印象一樣。含意稍有區別的是「堪畫」、「宜畫」⁷⁹，晚唐「堪畫」極為常見：

入郭寬萬里，岳陽堪畫圖。（裴說〈上岳守〉，《全唐詩補編》，頁445)

江客柴門枕浪花，鳴機寒艣任嘔啞。輕舟過去真堪畫，驚起鷗鷺一陣斜。（陸龜蒙〈北渡〉，卷628，頁7209)

雲水雖堪畫，恩私不可忘。（李洞〈遷村居二首・其一〉，卷722，頁8287)

城上層樓北望時，閒雲遠水自相宜。人人盡道堪圖畫，枉遣山翁醉習池。（羅鄴〈鳳州北樓〉，卷654，頁7530)

習家秋色堪圖畫，只欠山公倒接。（吳融〈高待御話及皮博士池中白蓮因成一章寄博士兼奉呈〉，卷687，頁7895)

鳳城迴望真堪畫，萬戶千門蔣嶠西。（徐鉉〈又和太常蕭少卿近郊馬上偶吟〉，卷754，頁8578)

溪邊物色堪圖畫，林畔鶯聲似管弦。（張泌〈春日旅泊桂州〉，卷

79 「宜畫」的用例，杜牧〈隋堤柳〉：「夾岸垂楊三百里，祇應圖畫最相宜。」（卷522，頁5972）鄭畋〈麥穗兩岐〉：「史冊書堪重，丹青畫更宜。」（卷557，頁6462）「堪畫」這個詞首見於相傳李白〈釣臺〉：「磨盡石嶺墨，尋陽釣赤魚。靄峰尖似筆，堪畫不堪書。」李白將山形容為筆尖，堪畫意思是「可用來畫圖」，但此詩真偽可疑，參詹鍔主編：《李白全集校注匯釋集評》（天津：百花文藝出版社，1996），冊8，頁4473。

742，頁8451）

「堪畫」語意暗示著景物的召喚：將我變成一張畫！某種源自存有的圖式。陸龜蒙「輕舟過去真堪畫，驚起鷗鷺一陣斜」，輕舟畫過水面引起波紋，驚起斜飛的鷗鷺，這種景色具有繪畫性。人們在大自然尋找繪畫筆觸，雨絲、苔蘚、波紋、煙嵐、柳絮、雨後，特別容易被稱作如畫。吳融〈秋色〉本身就很像印象畫：「染不成乾畫未銷，霏霏拂拂又迢迢。曾從建業城邊路，蔓草寒煙鎖六朝。」（卷686，頁7882）渲染與墨漬，「染不成乾畫未銷」，世界殘餘著畫跡，「霏霏拂拂又迢迢」，喚起懷舊的歷史回憶。楊漢公〈訾州宴遊〉說：「桂林雲物畫漫漫，雨裡花開雨裡殘。」（《全唐詩補編》，頁1097）苔蘚是筆觸常見的標記，韋莊〈漁塘十六韻〉說：「壁峻苔如畫，山昏霧似蒸。」（卷695，頁8001）⁸⁰柳葉也構成天然的線條和筆觸，孫鮐〈楊柳枝詞五首·其一〉說：「靈和風暖太昌春，舞線搖絲向昔人。何似曉來江雨後，一行如畫隔遙津。」（卷743，頁8454）柳葉像飄舞的絲線，雨後隔岸遠觀產生如畫的感覺⁸¹。最有趣的是李洞〈宿成都松溪院〉「夜聞子落真山雨，曉汲波圓入畫圖」（卷723，頁8298），水波擴散的「波圓」被稱作入畫，這並非實際存在的一張畫，漣漪只是具有繪畫性，這幅畫存在於觀念裡，產生繪畫但尚未畫出。

大自然留下書寫的墨跡，就像一本自然之書，等待被閱讀⁸²。這是一

80 苔蘚像某種易於投射的天然筆觸，就像一張畫，初唐上官昭容〈遊長寧公主流杯池二十五首·其十二〉說：「石畫妝苔色，風梭織水文。」（卷5，頁63）孟郊〈遊石龍渦〉說：「水飛林木杪，珠綴莓苔屏。」（卷376，頁4216）雍陶〈和河南白尹西池北新葺水齋招賞十二韻〉說：「藤架如紗帳，苔牆似錦屏。」（卷518，頁5918）吳筠〈遊倚帝山二首·其一〉說：「苔濃鮮翠屏，松古麗丹嶧。」（卷888，頁10058）許渾〈宣州開元寺贈惟直上人〉說：「經雨綠苔侵古畫，過秋紅葉落新詩。」（《全唐詩補編》，頁223）雨後苔蘚就像一張侵蝕的古畫。

81 再如韋莊〈丙辰年鄜州遇寒食城外醉吟五首·其一〉說：「滿街楊柳綠絲煙，畫出清明二月天。」（卷699，頁8040）

82 李群玉〈九日陪崔大夫譙清河亭〉：「晴山低畫浦，斜雁遠書天。」（卷569，

個符號化的世界，包含書寫、風格的運動過程，某種自構自分的原型文字。然而世界終究作為一個觀看對象，最終淪為一種圖式和格套。「如畫」也影響詩人寫作，白居易〈春題湖上〉出現一種堪稱繪畫性的書寫：

湖上春來似畫圖，亂峰圍繞水平鋪。松排山面千重翠，月點波心一顆珠。碧毯線頭抽早稻，青羅裙帶展新蒲。未能拋得杭州去，一半勾留是此湖。（卷446，頁5003）

這首詩以「似畫圖」開頭，底下景物充滿繪畫性，就像一張畫的構成⁸³：群山環繞，湖面綿延，形成主體構圖；中景是千層松，波心月；細節是地毯似的水稻，飄動的蒲草。整個畫面充滿畫意也充滿格套，如畫變成某種可資複製的再生產圖式。格套化的現象到了晚唐更明顯，如許渾〈憶長洲〉：「香徑小船通，菱歌遶故宮。魚沈秋水靜，鳥宿暮山空。荷葉橋邊雨，蘆花海上風。歸心無處托，高枕畫屏中。」（卷531，頁6067）題為「憶長洲」，整首詩卻堆積著現成圖式，詩最後提到「畫屏」，野徑、小船、採菱、宮殿、魚、鳥、秋水、暮山、荷葉、蘆花、雨、風，成為不斷被複製的繪畫道具。

頁6590）唐彥謙〈聞應德茂先離棠溪〉：「苜蓿窮詩味，芭蕉醉墨痕。」（卷671，頁7678）杜光庭〈題莫公臺〉：「舉首摘星河有浪，自天圖畫筆無鉤。」（卷854，頁9665）郊滂〈塔山二首·其一〉：「此山元以形如塔，貞觀年中改疊層（成）。圭字峰尖真似畫，塔名不語為高增（何僧）。」（《全唐詩補編》，頁1195）傅柯（Michel Foucault）說：「沒有記號，就沒有相似性。相似性世界只能是有符號的世界。……這就是為什麼世界面貌覆蓋著諷刺詩、符號、數字和晦澀的詞－覆蓋著『象形文字』，誠如特納（Turner）所說的。最接近的相似性的空間變得像一大本打開著的書；它充滿了筆跡；每一頁都充塞著相互交錯並在某些地方重複的奇異的圖形。」傅柯著，莫偉民譯：《詞與物：人文科學考古學》（上海：三聯書店，2002），頁37。

83 《唐宋詩醇》評論說：「『畫圖』二字是詩眼，下五句皆實寫畫圖中景，以不舍意作結，而曰『一半勾留』，言外正有餘情。」乾隆御選：《唐宋詩醇》，卷25，頁531。

(二)記憶圖繪

繪畫最終成為一種新神話，提供經驗的原型，具有召喚回憶的神奇魔力。李白〈觀元丹丘坐巫山屏風〉讚歎：「昔游三峽見巫山，見畫巫山宛相似。疑是天邊十二峰，飛入君家彩屏裡。」（卷183，頁1870）召喚記憶的魔力在中晚唐江南水墨畫特別明顯：

畫松一似真松樹，且待尋思記得無？曾在天台山上見，石橋南畔第三株。（景雲〈畫松〉，卷808，頁9121）

水墨乍成岩下樹，摧殘半隱洞中天。猷公曾住天台寺，陰雨猿聲何處聞？」（劉商〈自題畫松圖〉，卷304，頁3462）

西叢七莖勁而健，省向天竺寺前石上見。東叢八莖疏且寒，憶曾湘妃廟裡雨中看。（白居易〈畫竹歌〉，卷435，頁4816）

六幅輕綃畫建溪，刺桐花下路高低。分明記得曾行處，只欠猿聲與鳥啼。（方干〈題畫建溪圖〉，卷653，頁7504）

誰潑煙雲六尺綃？寒山秋樹晚蕭蕭。十年來往吳淞口，錯認溪南舊板橋。（唐希雅〈題畫〉，《全唐詩補編》，頁474）

墨漬對觀者具有強烈的召喚性，「石橋南畔第三株」，「猷公曾住天台寺」，「省向天竺寺前石上見」，「憶曾湘妃廟裡雨中看」，「刺桐花下路高低」，「錯認溪南舊板橋」，這些記憶細節只是似曾相識，未必親身經歷，繪畫建構某種不可思議的輪迴與同一。顧況〈嵇山道芬上人畫山水歌〉展示一種更複雜的時間結構：

淥汗平鋪洞庭水，筆頭點出蒼梧雲。且看八月十五夜，月下看山盡如畫。（卷265，頁2946）

顧況看著畫，預感世界的感覺將被改變，以循環時間的結構呈現：繪畫是未來的允諾，「且看八月十五夜，月下看山盡如畫」，世界將會變得像一張畫，喚起已成過去的現在的回憶。水墨畫改變了漢魏以來以並列畫面表示時間的傳統，現在觀畫者面對一張畫，重新喚起過去、現在、未來，

某種詮釋學的時間。唐人看著風景往往盤算將來畫成一張畫，作為未來對現在的回憶⁸⁴。逸格畫家張志和也具有這種魔力，皎然（720？—800？）

〈奉應顏尚書真卿觀玄真子置酒張樂舞破陣畫洞庭三山歌〉說：

如何萬象自心出，而心澹然無所營。手援毫，足蹈節，披縑灑墨稱麗絕。石文亂點急管催，雲態徐揮慢歌發。樂縱酒酣狂更好，攢峰若雨縱橫掃。尺波澶漫意無涯，片嶺峻嶒勢將倒。盼睠方知造境難，象忘神遇非筆端。昨日幽奇湖上見，今朝舒卷手中看。興餘輕拂遠天色，曾向峰東海邊識。秋空暮景颯颯容，翻疑是真畫不得。（卷821，頁9255）

這首詩補充了張志和作畫的具體細節，皎然觀畫喚起「興餘輕拂遠天色，曾向峰東海邊識」的回憶，這張畫太真實了，反倒不像是畫，「翻疑是真畫不得」，繪畫彷彿是某種超真實，自我超越，成為一張「畫不得」的畫。這首詩也清楚顯示意境論的觀念，「如何萬象自心出」，「盼睠方知造境難」⁸⁵，主體（意）與世界（境）相輔相成，「境」成為描述新的美感空間的詞語。

唐人還有一種奇特說法：看著風景，卻想起看過的一張畫。杜甫（712—770）〈夔州歌十絕句·其八〉說：「憶昔咸陽都市合，山水之圖張賣時。巫峽曾經寶屏見，楚宮猶對碧峰疑。」（卷229，頁2508）杜甫流浪

84 崔護〈三月五日陪裴大夫泛長沙東湖〉說：「從今留勝會，誰看畫蘭亭？」（卷368，頁4148）又作李群玉詩、張又新詩。曹松〈題昭州山寺常寂上人水閣〉說：「他時憶著堪圖畫，一朵雲山二水中。」（卷717，頁8243）世界預先被看作一張尚未產生的畫。

85 張志和《玄真子》有許多關於意境的論述，〈濤之靈〉引述吳生（吳道子）自述畫鬼之術：「吾嘗茶酣之間，中夜不寢，澄神湛慮，喪萬物之有，忘一念之懷。久之，寂然豁然，儼然恍然，匪素匪畫，詭怪，千巧萬拙，一生一滅，來不可闕，貌不可竭。」這是虛靜狀態下湧現的內在幻像，玄真子說「沿境則易，泝像則難」，境似指外境，像指內在的意象，同篇又說「心智藏境而為道」，見張志和：《玄真子》，收入《叢書集成新編》（台北：新文豐出版公司，1985），冊20，頁303。

夔州，風景喚起長安市集張賣的巫峽圖的記憶。當唐人說「如畫」時腦海可能確實浮現一幅畫，杜甫〈木皮嶺〉說：「憶觀崑崙圖，目擊懸圃存。」（卷218，頁2299）晚唐懷舊的情調愈來愈濃，風景彷彿具有看不見的時間深度，陸龜蒙從石竹花想起一張南朝古畫，〈石竹花詠〉說：「曾看南朝畫國娃，古蘿衣上碎明霞。」（卷628，頁7215）鄭谷（851—910？）流落西蜀淨眾寺從荔枝回憶長安、洛陽看過的畫，〈西蜀淨眾寺五題·海棠、荔枝樹〉說：「莫愁粉黛臨窗懶，梁廣丹青點筆遲。二京曾見畫圖中，數本芳菲色不同。」（卷675，頁7738）⁸⁶延壽〈永明山居詩〉像一張佈滿灰塵的昏暗古畫：「巖燈霧逼寒光小，石像塵昏古畫微。」（《全唐詩補編》，頁1433）風景甚至讓人想起李將軍（李思訓、李昭道）、張璪、戴嵩、王維、項容的名畫：

疊石小松張水部，暗山寒雨李將軍。（韓偓〈山驛〉，卷682，頁7816）

牛兒小，牛女少，……戴嵩醉後取次掃。（貫休〈春野作五首·其五〉，卷828，頁9334）

九朵碧芙蕖，王維圖未圖。（貫休〈寒望九峰作〉，卷833，頁9398）
落日停舟望，王維未有圖。（齊己〈南歸舟中二首〉，卷838，頁9451）

王維愛甚難拋畫，支遁憐多不惜錢。（齊己〈題鄭郎中谷仰山居〉，卷844，頁9551。一本作〈江上望遠山寄鄭谷郎中〉，卷845，頁9554）
兩幅關山雪，尋常在眼前。項容藏古翠，張藻卷寒煙。（齊己〈寄顧處士〉，卷842，頁9519）

晚唐王維畫頻繁出現，可見王維畫風已開始流行，成為深印在詩人腦

86 再如韓偓（842—914？）走過商山道中以自然景物印證畫家的畫藝，〈商山道中〉說：「雲橫峭壁水平鋪，渡口人家日欲晡。卻憶往年看粉本，始知名畫有工夫。」（卷682，頁7827）蜀太妃徐氏面對風景不斷辨認像不像自己看過的畫，〈玄都觀〉說：「登尋丹壑到玄都，接日紅霞照座隅。即向周回巖下看，似看曾進畫圖無？」（卷9，頁83）

海的圖式⁸⁷。知名畫家影響風景印象，到了北宋成為寫景的格套，錢鍾書說：「文同是位大畫家，他在詩裡描摹天然風景，常跟繪畫聯結起來，為中國的寫景文學添了一種手法。……具體的把當前風物比擬為某種畫法或某某大畫家的名作，……這可以說從文同正式起頭。例如他的〈晚雪湖上寄景孺〉：『獨坐水軒人不到，滿林如挂〈暝禽圖〉』；〈長舉〉：『峰巒李成似，澗谷范寬能』；〈長舉驛樓〉：『君如要識營邱畫，請看東頭第五重。』在他以前，像韓偓〈山驛〉：『疊石小松張水部，暗山寒雨李將軍』，還有林逋的〈乘公橋作〉：『憶得江南曾看著，巨然名畫在屏風』，不過偶然一見；在他以後，這就成為中國寫景詩文裡的慣技，西洋要到十八世紀纔有類似的例子。」⁸⁸

繪畫召喚時間，也喚起聲音的幻覺，「有聲畫」成為晚唐五代備受討論的話題。顧況〈嵇山道芬上人畫山水歌〉的道芬上人因作畫苦思而死⁸⁹，奇特的是，道芬是為了畫出「有聲畫」殫精竭力而死，徐凝〈觀釣台畫圖〉說：

一水寂寥青靄合，兩崖崔嵬白雲殘。畫人心到啼猿破，欲作三聲出樹難。（卷474，頁5380）

87 宋人觀看風景經常喚起王維〈輞川圖〉的印象，成為新的圖像典範，宗澤〈華陰道上三首·其二〉說：「坡側杏花溪畔柳，分明摩詰輞川圖。」蘇庠〈平遠堂〉：「如何喚得王摩詰，畫作江南煙雨圖。」李彌遜〈雲門道中晚步〉：「獨繞輞川圖畫裡，醉扶白叟杖青藜。」黃極〈秋日渡江〉：「憑誰與作王摩詰，為寫江南水墨秋。」北京大學古文獻研究所編：《全宋詩》，冊20，卷1206，頁13663；冊22，卷1288，頁14605；冊30，卷1712，頁19284；冊72，卷3777，頁45586）

88 錢鍾書：《宋詩選註》（北京：人民文學出版社，1997），頁35。

89 睦州詩人徐凝有〈傷畫松道芬上人〉詩，題下注云：「因畫釣台江山而逝。」詩云：「百法驅馳百年壽，五勞消瘦五株松。昨來聞道嚴陵死，畫到青山第幾重？」（卷474，頁5380）這可說是繪畫的苦吟派，和中晚唐苦吟詩人平行出現，方干〈桐廬江閣〉所謂「風煙百變無定態，緬想畫人虛損心」（卷652，頁7485）。

從盛唐以來，觀畫者開始察覺繪畫喚起聲音的魔力⁹⁰，但畫家追求「有聲畫」的強烈渴望始於方干周圍的鏡湖畫家。「欲作三聲出樹難」，試圖以視覺藝術表現聲音，這種聲畫相通、五官互用的現象心理學稱作聯覺（correspondence）。這是一種不可能的繪畫⁹¹，道芬苦思冥想，內心處在緊張狀態，「畫人心到啼猿破」雙關聲音劃破寂靜和心靈緊張碎裂。這是一個新的藝術史時代，畫家的心理結構也明顯改變了。

文人畫也意味繪畫對文學的屈從，「猿鳴三聲淚沾裳」來自文學母題，意味一種新的詩畫關係。方干〈項洙處士畫水墨釣台〉提到另一位鏡湖畫家項洙：

畫石畫松兩無般，猶嫌瀑布畫聲難。雖云智惠生靈府，要且功夫在筆端。潑處便連陰洞黑，添來先向朽枝乾。我家曾寄雙台下，往往開圖畫日看。（卷651，頁7482）

這裡出現「畫聲」的觀念，「猶嫌瀑布畫聲難」，有聲畫的觀念逐漸形成。水墨畫喚起故鄉記憶（我家曾寄雙台下）也喚起聲音的幻覺。方干為鏡湖水墨畫家留下許多題畫詩，一個明顯的主題就是有聲畫，〈觀項信水墨〉「倚雲孤檜知無朽，挂壁高泉似有聲」（卷650，頁7466），〈方

90 李白〈觀元丹丘坐巫山屏風〉：「寒松蕭颯如有聲，陽臺微茫如有情。」（卷183，頁1870）〈金鄉薛少府廳畫鶴贊〉：「舞疑傾市，聽似聞弦。」杜甫〈奉先劉少府新畫山水障歌〉：「悄然坐我天姥下，耳邊已似聞清猿。」（卷216，頁2266）皎然〈觀裴秀才松石障歌〉：「高柯細葉動颯颯，乍聽幽廳如有聲。」（卷821，頁9247）顧況〈范山人畫山水歌〉：「忽如空中有物，物中有聲。」（卷265，頁2945）白居易〈畫竹歌〉：「舉頭忽看不似畫，低耳靜聽疑有聲。」（卷435，頁4816）徐夔〈畫松〉：「曾當月照還無影，若許風吹合有聲。」（卷708，頁8152）

91 錢鍾書注意到「一水」「兩崖」「三聲」，他說：「他寫『三聲』，寓意精微，『三』和『一』、『兩』呼應，就是萊辛所謂繪畫只表達空間裡的平列（*nebeneinander*），不表達時間上的後繼（*nacheinander*）。所以，『畫人』畫『一水』加『兩崖』的排列易，他畫『一』而『兩』而『三聲』繼續『難』。」錢鍾書：〈讀《拉奧孔》〉，收入《七綴集》（北京：三聯書店，2002），頁36。

著作畫竹〉「向月本無影，臨風疑有聲」（卷649，頁7453），〈題畫建溪圖〉「分明記得曾行處，只欠猿聲與鳥啼」（卷653，頁7504），很明顯的，後代文人畫不斷討論「有聲畫」、「無聲詩」必須溯源晚唐。

方干題畫詩也透露了水墨技法的發展。所謂「雖云智惠生靈府，要且功夫在筆端。潑處便連陰洞黑，添來先向朽枝乾」，「功夫」是苦吟派的特徵，鏡湖畫家可說是繪畫的苦吟派，迥異逸格畫家的縱逸作風。方干〈水墨松石〉說：

三世精能舉世無，筆端狼籍見功夫。添來勢逸陰崖黑，潑處痕輕灌木枯。垂地寒雲吞大漠，過江春雨入全吳。蘭堂坐久心彌惑，不道山川是畫圖。（卷652，頁7488）

方干驚歎畫家的「功夫」，鏡湖畫家看來吸收了潑墨技法，逐漸形成繪畫的新語言，所謂「潑處便連陰洞黑，添來先向朽枝乾」，「添來勢逸陰崖黑，潑處痕輕灌木枯」，似是大塊墨漬配合乾澀的筆法。《歷代名畫記》稱項容「頑澀」，荊浩稱其「有墨無筆」，方干題畫詩提到的項信、項洙、天台項處士或許是項容後代。方干〈陳式水墨山水〉說：

溪如冰後聽，山似燒來看。立意雪髯出，支頤煙汗乾。（卷649，頁7452）

這首詩透露一種新的心理狀態：乾澀、冰冷、焦燥，「溪如冰後聽，山似燒來看」，「冰後聽」引起聲音的幻覺，「燒來看」意味內心的焦灼，「冰」和「燒」相互對比，構成一張新的心靈圖景，大概是以乾筆和墨漬造成。「立意雪髯出，支頤煙汗乾」則是一種苦吟的姿態。這些特質在方干、貫休（832—912）詩可以得到大量旁證，兩人頻繁出現「燒」這個奇特的字，經常和清、冷、枯、寒相對出現，不下數十見。貫休〈上馮使君山水障子〉自述畫風也出現「燒」字：「筆句岡勢轉，墨搶燒痕顛。」（卷831，頁9376）「筆」、「墨」兩個概念已相對出現，「燒」似是以乾墨或焦墨造成的視覺印象，所謂「山似燒來看」、「墨搶燒痕顛」。筆、墨觀念意味文人畫技法系統的完成，水墨革命至此找到新的繪畫語言。



貫休〈十六羅漢圖〉

鏡湖畫家的畫跡今已不可見，今傳貫休〈十六羅漢圖〉留下若干線索。貫休〈經曠禪師院〉說「真貌枯槁言樸略，納衣爛黑燒嶽痕」（卷827，頁9322），〈寄天台道友〉「冷立千年鶴，閒燒六一爐。松枝垂似物，山勢秀難圖」（卷829，頁9341），枯（冷）和燒對比出現，古拙老僧、爛黑衲衣、鬼物松枝也可以在〈十六羅漢圖〉找到相似的畫面。〈十六羅漢圖〉也引起聲音的幻覺，歐陽炯〈貫休應夢羅漢畫歌〉說：

西嶽高僧名貫休，孤情峭拔凌清秋。天教水墨畫羅漢，魁岸古容生筆頭。時捎大絹泥高壁，閉目焚香坐禪室。忽然夢裡見真儀，脫下袈裟點神筆。高握節腕當空擲，窸窣毫端任狂逸。巡逡便是三兩軀，不似畫工虛費日。怪石安拂嵌復枯，真僧列坐連跏趺。形如瘦鶴精神健，頂似伏犀頭骨麤。倚松根，傍巖縫，曲錄腰身長欲動。看經弟子擬聞聲，瞌睡山童疑有夢。不知夏臘幾多年，一手撐頤偏袒肩。口開或若共人語，身定復疑初坐禪。（卷761，頁8638）

「看經弟子擬聞聲」，「口開或若共人語」，現存貫休〈十六羅漢圖〉張口欲語，舉手作勢，具韻律感的衣紋線條，都具有聲音的幻覺。這些畫透露了「有聲畫」的奧秘，貫休透過暗示聲音的畫面和線條，引起錯覺，繪畫仍然沈默無聲，但聲音彷彿即將劃破寂靜。相傳貫休在夢中見到自己

的真身，〈十六羅漢圖〉其中一張是貫休自畫像⁹²，水墨畫就像一種幽靈的顯形，在混沌墨跡中召喚自我的圖像。貫休〈十六羅漢圖〉先後用了十六年時間，人物凹凸的造型彷彿與周邊的石頭同化，就像心理學所說的退化作用（regression），表徵某種回歸原始的慾望⁹³。

〈十六羅漢圖〉也出現濃墨和乾筆，現存晚唐五代畫跡〈潑墨仙人〉、〈二祖調心圖〉、〈李白行吟圖〉都是大塊用墨，輔以乾筆，也證實這種發展。現藏日本傳宋徽宗〈四季山水圖〉看來是另一個追求有聲畫的遺跡，米澤嘉圃描述說：「分藏在金地院與久遠寺而傳稱為徽宗所畫的〈四季山水圖〉（久遠寺本傳稱出於胡直夫所筆），……此圖或以眼睛追看鶴的去向，或以耳朵傾聽猿猴的叫聲，或以全身迎向夏嵐的點景人物作為媒介而前去尋味畫中的詩趣。」⁹⁴南宋馬遠〈踏歌圖〉、馬麟〈靜聽松風圖〉則以乾枯的焦墨喚起聲音的幻覺（踏歌、松風），都可以追溯晚唐的傳統。總之，晚唐水墨畫的發展可以概述如下：筆、墨技法逐漸形成，主要是濃墨和乾筆；大塊墨漬象徵內心灼熱的感情（燒），乾枯澀筆象徵冷靜內斂（枯、寒、清、冷），排斥鮮豔色彩，呈現「褪色」的現象，「燒」象徵心理的緊張焦灼，冰炭一爐，冷熱交加；追求詩意，重建時間與歷史，喚起聲音的幻覺，形成「有聲畫」的觀念。

(三)可見與不可見

唐人另一種常見說法是宣稱風景「勝畫圖」，始見於盛唐，中唐漸多，

92 龔明之《中吳紀聞》說：「性好圖畫古佛，嘗自夢得十五羅漢梵相，既而尚缺其一，未能就，夢中復有告之曰：『師之相乃是。』遂如所告，因照水以足之。今其畫尚傳。」龔明之：《中吳紀聞》，收入《筆記小說大觀》（台北：新興書局，1960），冊4，卷3，頁1049，〈禪月大師〉。

93 這種退化作用與禪宗有關，貫休〈古意九首·其九〉說：「東峰有老人，眼碧頭骨奇。重蕘煮白石，旨趣如嬰兒。月上來打門，月落方始歸。授我微妙訣，恬澹無所為。」（卷826，頁9308）

94 米澤嘉圃著，林宏作譯：〈日本請來的宋元名畫〉（下）（《故宮學術季刊》，

成為讚美風景的習語。歐陽詹〈晚泊漳州營頭亭〉說：「迴峰疊嶂遶庭隅，散點煙霞勝畫圖。」（卷349，頁3913）⁹⁵這種說法並未否定世界的繪畫性，反而增強一種信念：風景比繪畫更具繪畫性。繪畫建構一種新現實，最終取代現實，遮蔽現實⁹⁶。類似的說法「畫不如」則可以追溯六朝，沈約〈庭雨應詔詩〉說：「出空寧可圖，入庭倍難賦。非煙復非雲，如絲復如霧。」⁹⁷藝術（畫、賦）無法完全再現真實的風景。這種說法在中晚唐變得非常流行：

片石叢花畫不如，庇身三逕豈吾廬。（權德輿〈寄李衡州〉，卷322，頁3626）

剡中若問連州事，唯有千山畫不如。（劉禹錫〈送曹璩歸越兄舊隱

14卷1期，1979），頁65、68。

95 盛唐「勝畫圖」的例子，如張九齡〈奉和聖制龍池篇〉：「岸傍花柳看勝畫，浦上樓臺問是仙。」（卷48，頁594）高適〈金城北樓〉：「北樓西望滿晴空，積水連山勝畫中。」（卷214，頁2234）中晚唐繼續出現，朱慶餘〈與龐復言攜酒望洞庭〉：「青浦映水疏還密，白鳥翻空去復回。盡日與君同看望，了然勝見畫屏開。」（卷515，頁5885）白居易〈東南行一百韻〉：「縹緲疑仙樂，嬋娟勝畫圖。」（卷439，頁4879）皮日休〈題包山〉：「一片煙村勝畫圖，四邊波浪送清虛。」（《全唐詩補編》，頁242）中晚唐詩人不斷比較真實與幻覺、自然與藝術。曹松〈桂江〉說：「如飛似墮皆青壁，畫手不強元化強。」（卷717，頁8241）〈霍山〉說：「直是畫工須闕筆，況無名畫可流傳。」（卷717，頁8242）

96 繪畫具有遮蔽現實的魔力，李商隱（813—858）〈代董秀才卻扇〉說：「莫將畫扇出帷來，遮掩春山滯上才。」（卷540，頁6194）齊己〈石竹花〉說：「常嗟世眼無真鑒，卻被丹青苦相陷。」（卷847，頁9586）一切都是繪畫害的。繪畫某種程度取代了現實，唐人驚覺繪畫和真實的距離，韓偓〈及第過堂日作〉說：「百辟斂容開路看，片時輝赫勝圖形。」（卷682，頁7819）真實經驗勝過虛構的繪畫。韓偓還有一首詩題為〈建谿灘波心目驚眩，余平生溺奇境，今則畏怯不暇，因書二十八字〉，詩云：「長貪山水羨漁樵，自笑揚鞭趁早朝。今日建谿驚恐後，李將軍畫也須燒。」（卷681，頁7802）決定燒掉這些騙人的畫。

97 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁1649。盛唐張九齡〈臨泛東湖〉則說：「晶明畫不逮，陰影鏡無辨。」（卷47，頁569）

詩》，卷361，頁4048）

遠山重疊水縈紆，水碧山青畫不如。（佚名〈和漁父詞〉，《全唐詩補編》，頁538）

亭宇清無比，溪山畫不如。（杜牧〈春末題池州弄水亭〉，卷522，頁5965）

蜜炬殷紅畫不如，且將歸去照吾廬。（鄭畋〈酬隱珪舍人寄紅燭〉，卷557，頁6464）

暑天長似秋天冷，帶郭林亭畫不如。（杜荀鶴〈夏日登友人書齋林亭〉，卷692，頁7954）

錢塘江盡到桐廬，水碧山青畫不如。（韋莊〈桐廬縣作〉，卷698，頁8035）

殷勤問我歸來否，雙闕而今畫不如。（韋莊〈得故人書〉，卷700，頁8047）

翠巒齊聳壓平湖，晚綠朝紅畫不如。（張彥修〈游四頂山〉，《全唐詩補編》，頁449）

「畫不如」是「如畫」進一步的說法，大自然勝過一張畫，變成一個無法再現的超級所指。張乙〈題建造寺〉敘述一個有趣的經驗：「曾看畫圖勞健羨，如今親見畫猶粗。減除天半石初泐，欠卻幾株松未枯。題像閤人漁浦叟，集生臺鳥謝城烏。我來一聽支公論，自是吾身幻得吾。」（卷763，頁8663）張乙先是看到建造寺的畫引起造訪的慾望（曾看畫圖勞健羨），造訪後卻發現真實勝過繪畫，「如今親見畫猶粗」；張乙在腦海作想像的補充，「減除天半石初泐，欠卻幾株松未枯」，張乙無寧不是造訪建造寺而是在填補一張曾經見過的畫。繪畫的虛構性最終導致一種夢幻的覺悟，「自是吾身幻得吾」。繪畫建構真實，真實本身卻不可企及，部分來自藝術媒介的局限，竇牟〈天津曉望因寄呈分司一二省郎〉說：「要自詞難擬，繇來畫不如。」（卷271，頁3037）「畫不如」意味再現的邊界，

涉及可見與不可見的關係，最終指向不可見的存有⁹⁸。

類似但稍有區別的還有「畫不成」（○難圖、畫不得、畫難真等），坦承繪畫的挫敗。初盛唐開始出現這種說法⁹⁹，中晚唐變得極為頻繁。唐人一方面讚歎世界像一張畫，一方面悲歎繪畫的無能，某種無以表述的焦灼¹⁰⁰：

98 梅洛-龐蒂（Merleau-Ponty）說：「世界不再通過再現出現在畫家面前，最好說是畫家彷彿通過向可見物本身的集中而誕生在事物當中，畫面最終要與經驗事物當中的不論任何東西有關，條件是它首先成為『自我具象』；畫面只有作為『虛無的景象』才能是某種事物的景象，撕開『事物的外皮』以便指出事物是如何成為事物而世界是如何成為世界的。」梅洛-龐蒂著，劉韻涵譯：《眼與心——梅洛-龐蒂現象學美學文集》（北京：中國社會科學出版社，1992），頁154。

99 宋之問〈發藤州〉說：「石髮緣溪蔓，林衣掃地輕。雲峰刻不似，苔蘚畫難成。」（卷53，頁652）蘇頌〈扈從鄜杜間奉呈刑部尚書舅崔黃門馬常侍〉：「雲山一一看皆美，竹樹蕭蕭畫不成。」（卷73，頁805）岑參〈衛節度赤驃馬歌〉：「君家赤驃畫不得，一團旋風桃花色。」（卷199，頁2057）張謂〈官舍早梅〉：「階下雙梅樹，春來畫不成。」（卷197，頁2020）按唐太宗〈題龜峰山〉殘句：「任是丹青描不就，恍疑身世九霄宮」（《全唐詩補編》，頁324），此詩見於《弘治黃州府志》，真偽似頗可疑。

100 中唐的用例，如李德裕〈首夏清景想望山居〉：「丹青寫不盡，宵夢歎非真。」（卷475，頁5409）元稹〈再酬復言〉：「繞郭笙歌夜景徂，稽山迴帶月輪孤。休文欲詠心應破，道子雖來畫得無？」（卷417，頁4600）晚唐更多，如皮日休〈太湖石〉：「厥狀復若何，鬼工不可圖。」（卷610，頁7041）張喬〈華山〉：「青蒼河一隅，氣狀杳難圖。」（卷639，頁7324）方干〈處州洞溪〉：「氣象四時清，無人畫得成。」（卷649，頁7455）鄭谷〈華山〉：「孤高不可狀，圖寫畫應非。」（卷675，頁7727）王貞白〈雨後從陶郎中登庾樓〉：「此景堪誰畫？文翁請綴文。」（卷701，頁8065）孫鮐〈甘露寺〉：「寒暄皆有景，孤絕畫難形。」（卷743，頁8454）黃文〈湘江〉：「丹青欲畫無好手，穩提玉勒沈吟久。」（卷772，頁8758）貫休〈邊上作三首·其三〉：「號呼復號呼，畫師圖得無？」（卷827，頁9322）〈寄天台道友〉：「松枝垂似物，山勢秀難圖。」（卷829，頁9341）〈送盧舍人朝覲〉：「罕玉藏無映，嵇松畫不成。」（卷831，頁9375）齊己〈經費徵君舊居〉：「猿猱狂欲墜，水石怪難圖。」（卷839，頁9462）薛正明〈遊南雁蕩〉：「遐僻山深自晦明，

未有天地先融結，方廣高深無丈尺。書言不盡畫難成，留與人間作奇特。（曹鄴〈題廣福巖〉，卷593，頁6880）

染亦不可成，畫亦不可得。裴弘未死時，應無此顏色。（吳融〈草〉，卷686，頁7880）

百尺長條婉麴塵，詩題不盡畫難真。（徐鉉〈柳枝詞十首・其五〉，卷756，頁8598）

「畫不如」、「畫不成」不僅是再現的挫敗，更是形上學的焦慮與渴求。這些表述預設一種真實哲學，世界超越表象和藝術，唐人透過繪畫建構表象，真實卻重新成為無以言傳的隱秘。船子和尚〈撥棹歌〉以不可再現的虛空作為存有的隱喻：「有鶴翱翔出海風，往來蹤跡在虛空。圖不得，弄何窮，日月還教沒此中。」（《全唐詩補編》，頁1057）意境論相應的發展出「象外之象」的觀念，司空圖〈與極浦書〉一段不斷被引述的話說：「戴容州云：詩家之景，如藍田日暖，良玉生煙，可望而不可置於眉睫之前。象外之象，景外之景，豈容易可談哉？然題紀之作，目擊可圖；體勢自別，不可廢也。」¹⁰¹這段話包含兩個層次：題紀之作屬於再現，「目擊可圖」；意境則超越表象，「可望而不可置於眉睫之前」，成為某種不可再現的超級所指。

晚唐「畫不成」變成一個流行的話題，超級所指逐漸轉向主體。高蟾〈金陵晚望〉說：

曾伴浮雲歸晚翠，猶陪落日汎秋聲。世間無限丹青手，一片傷心畫不成。（卷668，頁7648）

峨峨千態畫難成。」（《全唐詩補編》，頁1414）延壽〈金雞峰〉：「松蘿高鎮夏長寒，透出群峰畫恐難。」（《全唐詩補編》，頁1427）有時純粹是一種讚美自然的方式，崔櫓〈過南城縣麻姑山・其二〉：「詩手難題畫手慚，淺青濃碧疊東南。」（卷884，頁9994）有時是一種不可取代的經驗，薛能〈省試夜〉：「更報第三條燭盡，文昌風景畫難成。」（卷561，頁6513）此詩一作韋承貽詩，作「南宮風月畫難成」。

101 董誥等編：《全唐文》，卷807，頁3809。

高蟾暗示，畫不成的原因是「傷心」，繪畫難以捕捉背後的感情¹⁰²。韋莊〈金陵圖〉提出翻案：「誰謂傷心畫不成？畫人心逐世人情。君看六幅南朝事，老木寒雲滿故城。」（卷697，頁8017）韋莊否認「畫不成」，畫不成是因為畫家隨波逐流，「畫人心逐世人情」，無論如何，「心」都成為再現的終極對象，成為新的超級所指，這大致就是宋人的主要傾向，主體取代自然成為終極的真實¹⁰³。

唐人同時流行頗為矛盾的兩種說法：如畫／畫不如、畫似真／畫不成，這些悖反構成一組相互分裂的觀念系譜，留下解構的可能性。元稹〈楊子華畫三首·其三〉總結這個話題：

顛倒世人心，紛紛乏公是。真賞畫不成，畫賞真相似。丹青各所尚，
工拙何足恃？求此妄中情，嗟哉子華子。（卷400，頁4482）

楊子華是隋代極具盛名的契丹畫家。「真賞畫不成，畫賞真相似」總結兩種矛盾觀點：愛好繪畫的人（畫賞）說：這幅畫就像真的！這是盛唐以前的傳統；相反的愛好自然的人（真賞）則說：這是畫家畫不出的！這是中晚唐的新論調。元稹藉這個矛盾消解真實與虛構的區分，宣稱兩者都是「妄中情」。南宋洪邁《容齋隨筆》延續這個話題：

102 「畫不成」是某種不可取代的感受與情境，貫休〈山居詩二十四首·其十二〉說：「翠竇煙巖畫不成，桂華瀑沫雜芳馨。」（卷837，頁9426）顧夐〈虞美人〉：「蓮冠穩簪鈿篋橫，飄飄羅袖碧雲輕。畫難成。」（卷894，頁10104）花蕊夫人〈宮詞〉：「宣城院約池南岸，粉壁紅窗畫不成。」（卷798，頁8977）唐彥謙〈秋晚高樓〉：「高樓瞪目歸鴻遠，如信嵇康欲畫難。」（卷672，頁7693）此說出自顧愷之：畫「手揮五絃」易，「目送歸鴻」難，畫面背後超越的精神或感情變成某種超級所指。

103 如王安石〈明妃曲二首·其一〉「意態由來畫不成」，〈讀史〉「丹青難寫是精神」，王安石：《王文成公文集》（上海：上海人民出版社，1974），卷40，頁472；卷73，頁780。蘇軾〈續麗人行〉「畫工欲畫無窮意，背立東風初破睡」，〈書林次中所得李伯時《歸去來》、《陽關》二圖後〉「龍眠獨識殷勤處，畫出陽關意外聲」，王文誥、馮應榴：《蘇軾詩集》，卷16，頁811；卷30，頁1599。精神、意態、無窮意、意外聲都不可再現，主體與意境成為繪畫的超級所指。

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。至於丹青之妙，好事君子嗟嘆之不足者，則又以「逼真」目之。如老杜「人間又見真乘黃」、「時危安得真致此」、「悄然坐我天姥下」、「斯須九重真龍出」、「憑軒忽若無丹青」、「高堂見生鵲」、「直訝杉松冷，兼疑菱苕香」之句是也。以真為假，以假為真，均之為妄境耳。人生萬事如是，何特此耶？¹⁰⁴

南宋吳沆（1116—1172）、楊萬里（1127—1206）、徐璣（1162—1214）都有類似的說法¹⁰⁵，繪畫模仿世界，世界卻模仿繪畫，何者才是終極的真實？「如畫」顛倒了再現觀念，最終消解真與幻的界限，一切再現都是文化的建構，「均之為妄境耳」。明代楊慎（1488—1559）《畫品》說：「慎少時，先太師與瑞虹、龍崖二叔父看畫。因問二叔父曰：『景之美者，人曰似畫；畫之佳者，人曰似真。孰為正？』慎對曰：『元微之有詩云：顛倒世人心，紛紛乏公是。真賞畫不成，畫賞真相似。丹青各所尚，工拙何足恃？求此妄中情，哀哉子華子。』龍崖曰：『詩亦未見佳，慎爾可試作之。』遂呈稿曰：『會心山水真如畫，巧手丹青畫似真。夢覺難分列禦寇，影形相贈晉詩人。』二叔父喜曰：『只此四句，大勝前人。』」¹⁰⁶畫不成

104 洪邁：《容齋隨筆》（上海：上海古籍出版社，1996），卷16，頁214，〈真假皆妄〉。

105 南宋吳沆說：「詠畫須返說是真，詠真返說是畫，如此變而通之，筆下自活矣。」吳沆：《環溪詩話》（台北：廣文書局，1971），卷下，頁88。楊萬里《誠齋詩話》說：「杜〈蜀山水圖〉云：『沱水流中座，岷山赴北堂。白波吹粉壁，青嶂插雕梁。』此以畫為真也。曾吉父云：『斷崖韋偃樹，小雨郭熙山。』此以真為畫也。」丁福保編：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983），頁148。徐璣〈丹青閣〉說：「翠靄空霏忽有無，筆端誰著此工夫？溪山本被人圖畫，卻道溪山是畫圖。」北京大學古文獻研究所編：《全宋詩》，冊53，卷2778，頁32884。

106 楊慎：《畫品》，收入吳孟復主編：《中國畫論》（合肥：安徽美術出版社，1995），卷2，頁252，〈畫似真、真似畫〉條。

（畫不如）是一種再生產的真實，某種建構擬象世界必不可少的超真實，布希亞（Jean Baudrillard）《擬仿物與擬象》說：「操縱的法則就是要同時編織著正面性與否定性的隨機，讓它們互相碰撞且彼此交疊。」¹⁰⁷在如畫的觀念系譜裡（入畫、宜畫、堪畫、畫不如、畫不成），世界逐漸變成某種幻影，這種擬象的世界觀就潛藏在唐宋文化的內部，最終徹底瓦解了真實的假設。

（四）世界地圖

世界地圖更清楚展示唐代所建構的世界圖景。「圖」「畫」語源上都來自土地疆界，意味領土與權力，地圖似乎更清楚的暴露圖像最初的本質¹⁰⁸。在古代方志的發展上，魏晉南北朝流行地志，隋唐流行圖經，堪稱圖像的時代，宋以後則結合這兩種傳統。唐代繪畫和地圖尚未完全區分開來，隋煬帝曾修全國地圖《區宇圖志》，張彥遠《歷代名畫記》〈述古之祕畫珍圖〉收錄〈區宇圖〉，原注說：「一百二十八卷，每卷首有圖，虞茂氏撰。」（卷3，頁61）看來是圖文搭配，類似圖經。「世界」是不可見的，只有繪成一張地圖才能予以再現和想像，地圖是人們再現、籌畫、佔有世界的一種方式。圖經主要透過地方呈貢而編成，本身就是國家版圖的象徵¹⁰⁹。中唐宰相賈耽（730—805）〈海內華夷圖〉可能是最早的巨幅

107 布希亞著，洪凌譯：《擬仿物與擬像》（台北：時報文化公司，1998），頁42。

108 海野一隆說：「漢字的『圖』字，可以使人聯想到意為鄉間的『鄙』字，本來是將表示糧倉、庫房的『畺』字圍以框架而成的會意文字，原意是指描繪鄉村散在的耕地、房屋之景象的圖畫，也就是鄉村地圖。因此在中國，『地圖』這個概念可以認為是因了村落圖乃至地籍圖而形成、確立的。這種地圖之所以很早就被重視，是因為對於支配土地和百姓的領主、王侯來說，這是不可或缺的行政資料。」海野一隆著，王妙發譯：《地圖的文化史》（香港：中華書局，2002），頁26。

109 張籍〈送鄭尚書赴廣州〉說：「海北蠻夷來舞蹈，嶺南封管送圖經。」（卷385，頁4340）柳宗元曾奉命呈繪地圖，〈南省轉牒欲具江國圖令盡通風俗故

世界地圖，《舊唐書·賈耽傳》記載賈耽上表說：「謹令工人畫〈海內華夷圖〉一軸，從三丈三尺，率以一寸折成百里。」¹¹⁰中唐面臨亞洲鄰境諸國的崛起，「華夷」這個名稱透露國族中心主義，也透露一種危機感，世界地圖就在這種政治局勢下產生。現存金朝傀儡政權劉豫阜昌七年(1136)上石的〈華夷圖〉可能源自這張〈海內華夷圖〉，原圖可能是北宋繪製，為教學而刻石印刷¹¹¹。元稹也曾繪製一張國內地圖，〈進西北邊圖經狀〉說：

《京西京北圖經》四卷。右，臣今月二日進〈京西京北圖〉一面，山川險易，細大無遺，猶慮幅尺高低，閱覽有煩於睿鑑，屋壁施設，俯仰頗勞於聖躬。尋於古今圖籍之中，纂撰《京西京北圖經》，共成四卷。所冀衽席之上，欹枕而郡邑可觀；游幸之時，倚馬而山川盡在。¹¹²

元稹先進呈一幅地圖，一個「屋壁施設」的龐大壁畫，後來根據這張圖編纂圖經，圖經可說是一種書籍化的地圖。世界變成一張圖，再裝入一本書，「衽席之上，欹枕而郡邑可觀；游幸之時，倚馬而山川盡在」，便於攜帶閱讀，滿足一種象徵性的佔有慾。晚唐曹松〈觀華夷圖〉可能看到類似賈耽的地圖¹¹³：

事〉說：「聖代提封盡海隅，狼荒猶得紀山川。〈華夷圖〉上應初錄，《風土記》中殊未傳。」（卷351，頁3931）關於隋唐圖經，參倉修良、陳仰光：〈從敦煌圖經殘卷看隋唐五代圖經發展〉（《文史》，2001，2期），頁117-139。
110 劉昫等：《舊唐書》，卷138，頁3786，〈賈耽傳〉。

111 沙畹E. Chavannes推論此圖繪於1043至1048年之間，曹婉如則認為繪於1117至1125年之間，見曹婉如：〈有關華夷圖問題的探討〉，收入曹婉如等編：《中國古代地圖集（戰國—元）》（北京：文物出版社，1990），頁41。〈華夷圖〉右上是朝鮮，左上塔里木河，左下包括印度，賈耽原圖包括更多邊陲小國。

112 元稹：《元稹集》（台北：漢京文化事業公司，1983），卷35，頁406。

113 中晚唐詩人經常提到〈華夷圖〉，五代和凝（898—955）〈洋川〉說：「華夷圖上見洋川，知在青山綠水邊。」（《全唐詩補編》，頁1342，按《全唐詩》所載此詩不全）伍喬〈觀華夷圖〉是地圖的讀後感：「筆端盡現寰區事，堪把

落筆勝縮地，展圖當晏寧。中華屬貴分，遠裔占何星？分寸辨諸岳，斗升觀四溟。長疑未到處，一一似曾經。（卷716，頁8225）



〈華夷圖〉拓片

觀看地圖滿足人們的政治想像，「展圖當晏寧」，彷彿獲得紙上的統一與和平。地圖是權力的展示，建構大唐帝國的世界想像，曹松〈南海〉說：「傾騰界漢沃諸蠻，立望何如畫此看？無地不同方覺遠，共天無別始知寬。」（卷717，頁8241）中國古代地圖的特徵是強烈的人文性，也負載更多的意識形態，這些地圖具有兩個特點：一是附加很多文字，透過語言施以論述和控制；一是夷夏觀念，鮮明的國族中心主義，帝國的世界想像。曹松面對地圖展開紙上神遊，「長疑未到處，一一似曾經」，滿足國族的想像，「中華屬貴分，遠裔占何星」。

中唐之後地圖開始世俗化、商品化，最值得注意的是觀光導覽圖的出

長懸在戶庭。」（卷744，頁8462）

現。韓愈〈將至韶州先寄張端公使君借圖經〉說：「曲江山水聞來久，恐不知名訪倍難。願借圖經將入界，每逢佳處便開看。」（卷344，頁3860）韓愈向張籍借閱圖經作為貶潮州的導覽，拿著圖經對照風景，「每逢佳處便開看」，既是知識的也是審美的。圖像建構人們的世界想像，許多人是看了山水畫才動身前往旅行的¹¹⁴。王周〈湖口縣〉也是圖經和風景相互交織：

柴桑分邑載圖經，屈曲山光展畫屏。最是蘆洲東北望，人家殘照隔煙汀。（卷765，頁8676）

世界就像一張畫展開，「屈曲山光展畫屏」，王周捕捉一個特寫畫面證實風景如畫，「最是蘆洲東北望，人家殘照隔煙汀」。在文人傳統中，地圖是銘寫文化和榮譽的版圖¹¹⁵，重要的不是比例準確而是標示風景與名勝，包括文人園林。宋初王禹偁貶官時租借一個園林，為地圖添加一個名勝感到自豪，〈偶置小園因題二首·其二〉說：「從此商於地圖上，畫工添箇舍人園。」¹¹⁶成為建構文化資本的一種方式。在更世俗化、商業化的

114 如許渾〈送郭秀才遊天台·序〉說：「余嘗與郭秀才同玩朱審畫〈天台山圖〉，秀才因遊是山，題詩贈別。」詩云：「雲埋陰壑雪凝峰，半壁天台已萬重。人度碧溪疑輟棹，僧歸蒼嶺似聞鐘。暖眠鸕鶿晴灘草，高挂獼猴暮澗松。曾約共遊今獨去，赤城西面水溶溶。」（卷533，頁6091）這位郭秀才因為看了天台山圖「因遊是山」，許渾描寫的大概是畫中景物，想像友人親身遊歷的景況。唐人旅行之前先閱覽地圖，讀圖就像紙上的旅行，方干〈送永嘉王令之任二首·其二〉說：「雖展縣圖如到縣，五程猶入縉雲東。山間閣道盤巖底，海界孤峰在浪中。」（卷651，頁7480）張蠙〈送董卿赴台州〉說：「開圖見異跡，思上石橋行。」（卷702，頁8070）

115 載入地圖意味著名聲與榮耀，方干〈過姚監故居〉說：「謙言昨歎離天聽，新塚今聞入縣圖。」（卷652，頁7485）張白〈哭陸先生〉說：「六親慟哭還復蘇，我笑先生淚箇無。脫履定歸天上去，空墳留入武陵圖。」（卷861，頁9736）

116 北京大學古文獻研究所編：《全宋詩》，卷65，頁738。王禹偁〈偶置小園因題二首·其一〉說：「三年謫宦供廚菜（自注：此園典三年。），數月朝行賃宅錢（自注：其價直如此。）。」（同上）

宋元時期，地圖透過印刷術大量複製，商人導覽圖也出現了，元代李有《古杭雜記》說：「驛路有白塔橋，印賣〈朝京里程圖〉，士大夫往臨安必買以披閱。有人題於壁曰：『白塔橋邊賣地經，長亭短驛甚分明。如何只說臨安路，不數中原有幾程？』」¹¹⁷

三、藝術與社會

唐代是繪畫史重要的轉型期，畫家地位，贊助關係（patronage），藝術的商品化，都發生令人矚目的重大變遷¹¹⁸。盛唐長安市集已出現賣畫的人，前引杜甫〈夔州歌十絕句·其八〉說「憶昔咸陽都市合，山水之圖張賣時。巫峽曾經寶屏見，楚宮猶對碧峰疑」，杜甫回憶長安市集「張賣」山水圖的人，說明繪畫市場的存在。貞元十九年（803），白居易〈記畫〉描寫參觀長安一個名叫張敦簡的畫家住處：

張氏子得天之和，心之術，積為行，發為藝，藝尤者其畫歟？……時予在長安中，居甚閑，聞甚熟，乃請觀於張。張為予盡出之，厥有山水、松石、雲霓、鳥獸暨四夷、六畜、妓樂、華蟲咸在焉。凡十餘軸，無動植，無小大，皆曲盡其能。莫不向背無遺勢，洪纖無遁形。迫而視之，有似乎水中了然分其影者。然後知學在骨髓者，自心術得；工侔造化者，由天和來。……張始年二十餘，致功甚近，予意其生知之。藝與年而長，則畫必為希代寶，人必為後學師。恐

117 陶宗儀等編：《說郛三種》（上海：上海古籍出版社，1988），百卷本，卷4，頁84。

118 中國山水畫並非隔絕於社會的審美活動，高居翰（James Cahill）曾概述山水畫文化與社會功能的各種類型，見高居翰著，楊思梁譯：〈中國山水畫的意義和功能〉（《新美術》，1997，4期），頁25-36。關於唐代繪畫的贊助關係，參王為：〈唐代畫家的生存狀況初探〉（《美術史研究》，1999，4期），頁69-74。

將來者失其傳，故以年月名氏紀于圖軸之末云。時貞元十九年，清河張敦簡畫。六月十日，太原白居易記。¹¹⁹

這或許是最早參觀畫廊的記錄，張敦簡可能是一個年輕職業畫家。〈記畫〉詳細記錄畫家、主題（山水、松石、雲霓、鳥獸、四夷、六畜、妓樂、華蟲）、風格，文末署「時貞元十九年，清河張敦簡畫。六月十日，太原白居易記」，看來是畫的題跋，究竟是應畫家要求或白居易題在購得的畫上並不清楚，但無疑是一種新的題跋傳統。白居易作為畫家的顧客或贊助者，透過題跋賦予畫家聲譽，中晚唐這種風氣迅速發展，李德裕（787—849）就留下許多題跋，收藏家、鑑賞家開始出現¹²⁰，透過這些方式文人有效的影響了繪畫，也使畫家的世俗化、職業化成為可能。

唐代贊助關係的改變與繪畫革命幾乎同時發生，相互影響，文人的介入使繪畫主題、技法、風格都發生明顯的改變，詩畫合一的觀念也出現了；此外，繪畫媒介（紙絹、筆墨）也經歷一種革命，新媒介建構了一種新的觀看行為，改變繪畫的傳播方式。藝術與社會的關係亟須一種全面而有效的論述。「如畫」的觀念系譜提供一個複雜的理論圖景，涉及國家、階級、性別、商業、知識、美學、自我等等，有助於更全面解釋這些關係。「畫取」出現在山水、園林、圖譜，意味某種複製的慾望，象徵性的佔有，繪

119 朱金城：《白居易集箋校》，卷43，頁2746。

120 張彥遠記載了一份收藏家清單，包括竇瓚、席異、潘履慎、蔡希寂、竇紹、滕昇、陸曜、僧拙、高至、晁溫、崔曼倩、陳閔、薛邕、郭暉、張從申、張惟素、蕭祐、李方古、歸登、盧元卿、韓愈、裴璘、段鄒平、裴度、李德裕等，見張彥遠：《歷代名畫記》，卷2，頁31-32。李德裕題跋有〈玄真子漁歌記〉（長慶三年，823），〈輞川圖跋〉（大和二年，828；開成三年，837），〈步輦圖跋〉（大和七年，833）等。前二文見傅璇琮、周建國校箋：《李德裕文集校箋》（石家莊：河北教育出版社，1999），頁550、748；〈步輦圖〉題跋，吳曾《能改齋漫錄》引述李公麟題跋甚詳，云有「贊皇李衛公小篆」，見吳曾：《能改齋漫錄》（台北：木鐸出版社，1982），卷12，頁354。傳本圖後有三行篆書：「太子洗馬武都公李道誌，中書侍郎平章事李德裕，大和七年十一月十四日重裝。」這些題跋可能都是題寫在紙絹上的收藏題記。

畫作為一種展示；花鳥畫、仕女畫更清楚的暴露圖像隱含的佔有慾，涉及物與性別的關係，生產一種新的事物的幽靈。建構一種美學的意識形態。

(一)藝術贊助

贊助關係的變化可以從題畫詩看出端倪。張九齡（673—740）〈題畫山水障〉聲稱畫師（良工）迎合文人的品味而作畫：「良工適我願，妙墨揮岩泉。」（卷47，頁578）盛唐以前文人求畫的例子並不多見¹²¹，中晚唐卻頻繁發生，陸龜蒙題畫詩〈松石曉景圖〉說：

霜骨雲根慘澹愁，宿煙封著未全收。將歸說與文通後，寫得松江岸上秋。（卷629，頁7223）

我們不清楚這首詩描寫風景抑或繪畫，無論如何這首詩透露了畫的產生過程，「將歸說與文通後，寫得松江岸上秋」，文人變成贊助者，指定一個如畫的風景聘請畫家畫下來。這是一種新的委託或雇傭關係¹²²：

咫尺雲山便出塵，我生長日自因循。憑君畫取江南勝，留向東齋伴老身。（張祜〈招徐宗偃畫松石〉，卷511，頁5839）

六幅故牢健，知君恣筆蹤。不求千澗水，只要兩株松。樹下留盤石，天邊縱遠峰。近岩幽濕處，惟藉墨煙濃。（大愚〈乞荊浩畫〉，卷825，頁9297）

恣意縱橫掃，峰巒次第成。筆尖寒樹瘦，墨淡野雲輕。岩石噴泉窄，山根到水平。禪房時一展，兼稱苦空情。（荊浩〈畫山水圖答大愚〉，卷727，頁8335）

詩人和畫家可能以朋友關係互贈詩畫，不純是商業交易，後來成為文

121 唯李白〈求崔山人百丈崖瀑圖〉、杜甫〈戲為韋僊雙松圖歌〉各一例而已。

122 這類例子還有羅隱（833—909）〈扇上畫牡丹〉：「為愛紅芳滿砌階，教人扇上畫將來。」（卷663，頁7601）李洞〈贈長安畢郎中〉：「朝迴座客酬琴價，衙退留僧寫鶴真。」（卷723，頁8298）齊己〈桃花〉：「擬欲求圖畫，枝枝帶竹叢。」（卷838，頁9444）〈靈松歌〉：「安得良工妙圖腹，寫將僊蹇懸煙閣。」（卷847，頁9590）

人畫的傳統。這些詩清楚指定畫的格式、題材，文人贊助者制約著畫家的創作。五代貫休、黃筌、石恪都有反抗贊助者的故事發生，這是後代無數畫家面臨世俗贊助者的矛盾的開始。中晚唐畫家（特別是山水畫家）身分大多數是「處士」¹²³，這是社會階層變動的結果：一部分由畫家所屬的工匠上升為高級匠人（high artisanate），一部分是文人下降為賣畫為生的畫家。這些畫家可能已半職業化，方干〈送水墨項處士歸天台〉，鄭谷〈西蜀淨眾寺松溪八韻兼寄小筆崔處士〉，李洞〈送醉畫王處士〉，「水墨」「小筆」「醉畫」像是某種專業名號。畫家掙扎在高品味的水墨山水與商品化的花鳥畫之間，開始面臨藝術與商業的矛盾。

中晚唐詩人常常參觀寺廟道觀，有時就像現代人參觀美術館¹²⁴，最值得注意的是鄭谷，他曾遊歷西蜀名寺淨眾寺，〈傳經院壁畫松〉大概是觀畫的產物，《全唐詩》題下注云：「一本題上有『西蜀淨眾寺』五字。」（卷675，頁7733）詩云：「危根瘦盡聳孤峰，珍重江僧好筆蹤。得向遊人多處畫，卻勝澗底作真松。」寺廟成為朝向世俗展示畫作的場所，「得向遊人多處畫」，繪畫和自然互相對比：寧可畫迎合大眾的虛構的畫，勝過無人賞識的真松。繪畫從帝王道釋的儀式功能轉向世俗展覽，這種展覽建構了一種可稱之為「藝術品」的觀念。近年淨眾寺出土南朝迄晚唐石刻

123 晚唐張彥遠《歷代名畫記》所舉「近代畫山水者」大多是處士。此外齊己〈寄顧處士〉，方干〈項洙處士畫水墨釣台〉、〈盧卓山人畫水〉、〈陸山人畫水〉，鄭谷〈溫處士能畫鷺鷥以四韻換之〉，裴諧〈觀修處士畫桃花圖歌〉，都是山人或處士。

124 唐代寺觀成為公開展示的畫廊，脫離宗教轉化為藝術鑑賞，「看畫」開始成為重要的文化活動，這是藝術生態一個重大變化。例證不勝枚舉，如岑參〈出關經華嶽寺訪法華雲公〉：「長廊列古畫，高殿懸孤燈。」（卷198，頁2038）元稹〈和友封題開善寺十韻〉：「古匣收遺施，行廊畫本朝。」（卷408，頁4541）劉禹錫〈秋日過鴻舉法師寺員便送歸江陵〉：「看畫長廊遍，尋僧一徑幽。」（卷357，頁4016）溫庭筠〈題西明寺僧院〉：「為尋名畫來過院，因訪閒人得看棋。」（卷578，頁6719）鄭谷〈定水寺行香〉：「聽經看畫繞虛廊，風拂金鑪待賜香。」（卷675，頁7732）齊己〈宿簡寂觀〉：「閒尋古廊

雕像二百餘件，製作精緻，尚可想見濃厚的藝術氛圍¹²⁵，這些藝術品想必帶給詩人莫大的衝擊。鄭谷《西蜀淨眾寺五題》組詩屢次提到繪畫，如〈海棠〉：「莫愁粉黛臨窗懶，梁廣丹青點筆遲。」〈荔枝樹〉：「二京曾見畫圖中，數本芳菲色不同。」（卷675，頁7738）在寺廟的藝術氛圍裡，鄭谷以「如畫」的眼光觀賞景物。

詩人透過新的贊助關係影響畫家，詩意因而進入繪畫，形成「詩畫合一」的觀念。學界普遍忽視了這個觀念背後社會與權力的脈絡，語言與圖像的競爭關係。文人擁有話語主導權，「詩畫合一」看似平等，實際不然，「畫中有詩」意味繪畫的詩意化，「詩中有畫」宣稱詩歌具有繪畫的再現能力，詩始終隱然具有最終價值。中唐以後詩畫關係的論述急速增加：

中散詩傳畫，將軍扇續書。（司空曙〈送曹同椅〉，卷293，頁3333）

再吟佳句後，一似畫圖來。（劉禹錫〈白侍郎大尹自河南寄示池北新葺水齋即事招賓十四韻兼命同作〉，卷362，頁4090）

眼前彷彿睹形質，昔日今朝想如一。疑從魂夢呼召來，似著丹青圖寫出。（白居易〈霓裳羽衣歌〉，卷444，頁4971）

其中幽境客難到，請為詩中圖畫來。（蕭建〈代書問費徵君九華亭〉，卷495，頁5613）

畫人畫得從他畫，六幅應輸八句詩。（杜荀鶴〈登石壁禪師水閣有作〉，卷692，頁7974）

招魂不用開屏障，惟有詩情當寫真。（詹琲〈雨後溪邊見早梅·又一本〉，《全唐詩補編》，頁510）

紀南南望水城寬，水色天光混一般。大抵江鄉足詩景，詠吟如把畫圖看。（竇儼〈北海題渚宮〉，《全唐詩補編》，頁1352）

畫，記得列仙名。」（卷843，頁9528）

125 參劉志遠、劉廷壁等編：《成都萬佛寺石刻藝術》，北京：古典藝術出版社，1958。

文人偏愛「詩中有畫」，讚歎詩擁有的再現能力¹²⁶；更值得注意的是「詩勝於畫」的主張，隱含著權力關係。劉禹錫（772—842）在白居易詩讀到如畫的景色，白居易則由音樂喚起一幅畫。杜荀鶴透露詩人的優越感，「六幅應輸八句詩」；詹琲「惟有詩情當寫真」以詩歌取代了繪畫，宋以後「詩勝於畫」成為習見的論調¹²⁷。詩、畫相互越位，但詩始終隱然具有霸權地位。

中唐後出現「詩意圖」的傳統，將詩歌轉譯為繪畫¹²⁸，繪畫屈從詩歌，詩意成為繪畫追求的新價值。這種權力關係透過文人的論述和贊助而實現，鄭谷有一個膾炙人口的例子：

唐鄭谷有〈雪詩〉云：「亂飄僧舍茶煙濕，密灑歌樓酒力微。江上晚來堪畫處，漁人披得一簑歸。」時人多傳誦之。段贊善善畫，因採其詩意景物圖寫之，復為詩寄謝云：「贊善賢相後，家藏名畫多。留心於繪素，得意在煙波。屬興同吟詠，功成更琢磨。愛予風雪句，

126 中唐「詩中有畫」的論述大量出現，殷璠《河岳英靈集》謂王維：「維詩詞秀調雅，意新理愜，在泉為珠，著壁成繪，一句一字，皆出常境。」傅璇琮編：《唐人選唐詩新編》（西安：陝西人民教育出版社，1996），頁128。權德輿〈曉發桐廬〉說：「客路去漫漫，桐溪上水灘。扣船乘曉月，欹枕聽迴灘。煙重江楓濕，沙平宿鷺寒。閑吟試一望，疑在畫屏看。」（《全唐詩補編》，頁992）權德輿在「閑吟」後觀看風景，感覺風景充滿畫意，「疑在畫屏看」，詩的寫法充滿繪畫性。穆員〈緱山道中五詠詩序〉也是詩中有畫：「三君子賦嵩峰、漢陵、維源、竹澗、仙壇五篇，遺我居者，善乎詩之時用也。如繪出其芳，鏡涵群象，翬呈鮮彩，琴韻雅音。」（《全唐文》，卷783，頁3672）

127 錢鍾書注意到這個現象，舉出古代許多「畫不就」的論述和詩例，說：「詩中有畫而又非畫所能表達，中國古人常講。」錢鍾書：〈讀《拉奧孔》〉，收入《七綴集》（北京：三聯書店，2002），頁37。詩歌取代繪畫，如陸游（1125—1209）〈射的山觀梅〉：「即今畫史無名手，試把清詩當寫真。」北京大學古文獻研究所編：《全宋詩》，冊39，卷2170，頁24624。

128 李肇《國史補》說：「李益（750—827）詩名早著，有〈征人歌〉一篇，好事者畫為圖障。」收入《唐五代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2000），卷下，頁193。《宣和畫譜》說：「（王維）〈送元二使安西詩〉者，後人至鋪張為〈陽關曲圖〉。」收入《畫史叢書》，卷10，頁476。

幽絕寫漁簑。」¹²⁹

鄭谷詩本身充滿畫意，以景色「堪畫」呼喚畫家，果然就有畫家據以作畫，「因採其詩意景物圖寫之」。鄭谷答詩題為〈予嘗有雪景一絕為人所諷吟，段贊善小筆精微，忽為圖畫，以詩謝之〉，段贊善可能是段安節（段文昌之孫）¹³⁰，莊申推測這就是今藏故宮的〈雪漁圖〉，尚難遽信¹³¹，但〈雪漁圖〉產生於這種文化氛圍卻是可以肯定的。「如畫」不僅是一種觀念，也促使畫家實際生產一張畫，鄭谷相關事例還有：

昔年吟醉繞江蘼，愛把漁竿伴鷺鷥。聞說小毫能縱逸，敢憑輕素寫幽奇。涓涓浪濺殘菱蔓，戛戛風搜折葦枝。得向曉窗閑挂玩，雪簑煙艇恨無遺。（〈溫處士能畫鷺鷥，以四韻換之〉，卷676，頁7750）
松因溪得名，溪吹答松聲。繚繞能穿寺，幽奇不在城。寒煙齋後散，春雨夜中平。染岸蒼苔古，翹沙白鳥明。澄分僧影瘦，光徹客心清。帶梵侵雲響，和鐘擊石鳴。澹烹新茗爽，暖泛落花輕。此景吟難盡，憑君畫入京。（〈西蜀淨眾寺松溪八韻兼寄小筆崔處士〉，卷675，頁7725）

鄭谷帶著指導畫家的口吻，細緻描寫如畫的詩境，以詩作交換（以四韻換之），「敢憑輕素寫幽奇」。第二首是西蜀淨眾的詩，「小筆崔處士」可能是擅長新興「小筆」的職業畫家，鄭谷作出召喚：「此景吟難盡，憑君畫入京。」山水畫成為交換自然與都市價值的商品。文人佔據優越的位置，透過詩歌詮釋風景，再請求畫家給予再現，最終建構一種詩情畫意的

129 郭若虛：《圖畫見聞誌》，收入《畫史叢書》，卷5，頁223。

130 此說見鄭白：《圖畫見聞誌注》（成都：四川美術出版社，1986），頁313；孔壽山：《唐朝題畫詩注》，頁373；莊申：〈雪漁圖小考〉，收入《中國畫史研究續集》，頁222-223。小川環樹則推測是段去惑，見〈「風景」在中國文學裡的語義擅變〉補注13，收入小川環樹著，周先民譯：《風與雲：中國詩文論集》（北京：中華書局，2005），頁40。

131 莊申說：「故宮博物院所藏的這一幅，雖然舊題五代人作，但據用筆、用色、與絹本來判斷，可能是五代或宋人按照段贊善的〈雪中偶題〉之詩意圖原本臨

美學意識形態。弔詭的是，優雅的詩情畫意，卻產生在一個愈來愈世俗化的社會。

(二)畫取：象徵性佔有

「畫取」這個詞更清楚透露複製自然的慾望，進一步實現前述的贊助關係。這個詞從中唐以後開始流行：

朝來爽氣未易說，畫取花峰贈遠人。（獨孤及〈雨後公超谷北原眺望寄高拾遺〉，卷247，頁2769）

海上仙山屬使君，石橋琪樹古來聞。他時畫出白團扇，乞取天台一片雲。（皎然〈送邢台州濟〉，卷818，頁9220）

北風如有寄，畫取受降時。（原注：軍有東西受降城。）（竇牟〈送劉公達判官赴天德軍幕〉，卷271，頁3036）

不得畫師來貌取，定知難見一生中。（韓愈〈游城南十六首・楸樹〉，卷343，頁3852）

異花奇竹分明看，待汝歸來畫取真。（施肩吾〈送人南游〉，卷494，頁5586）

憑君畫取江南勝，留向東齋伴老身。（張祜〈招徐宗偃畫松石〉，卷511，頁5839）

獨孤及（725—777）觀看風景時想要畫圖送給朋友，皎然則請求友人贈送風景畫¹³²。就像現代人旅行觀光時說：拍張照，留個紀念吧！繪畫的世俗化過程產生了紀念風景，進入個人生活，試圖留住消逝的時光¹³³。風

摹而成的。」莊申：〈雪漁圖小考〉，頁224。

132 請求遠行的朋友帶回風景畫，這種說法始於宋之間〈送田道士使蜀投龍〉：「贈言回馭日，圖畫彼山川。」（卷52，頁637）皎然之後，如黃滔〈送二友遊湘中〉：「今來無計相從去，歸日汀洲乞畫屏。」（卷705，頁8107）

133 紀念是繪畫的一種新功能，捕捉事物，使時間停駐。司空圖〈秋景〉說：「景物皆難駐，傷春復怨秋。旋書紅葉落，擬畫碧雲收。」（卷632，頁7255）李建勳〈殘牡丹〉說：「迴看池館春休也，又是迢迢看畫圖。」（卷739，頁8430）

景變成一種景觀（spectacles），可以轉贈朋友，這些圖像預設他者（the other）的觀看，建構一種新的觀看社群。「畫取」意味某種攫取的行為，捕捉風景，裝入畫框，以便收藏、展示、贈送、傳播。這種行為隱含一種獵奇意識，韓愈（768—824）「不得畫師來貌取，定知難見一生中」，施肩吾「異花奇竹分明看，待汝歸來畫取真」，意味一種新的人文主義，既是美學也是知識的，世界成為捕獲、研究、觀賞、擁有的對象。

白居易（772—846）一生與繪畫發生許多饒富趣味的關係，清楚顯示藝術隱含的社會意識¹³⁴。大約元和十四年（819），白居易赴忠州刺史途中寫了〈題岳陽樓〉：

此地唯堪畫圖障，華堂張與貴人看。（卷440，頁4913）

這裡「堪畫」清楚暴露了背後的社會意識，「華堂張與貴人看」，貴人是繪畫的主要消費者。唐代繪畫逐漸變成昂貴的商品，張蠙〈白菊〉說「舉世稀裁得，豪家卻畫看」（卷702，頁8074），裴說〈對雪〉說「豪家寧肯厭，五月畫圖畫」（卷720，頁8263）¹³⁵，繪畫補償失落的田園世界，張掛在華堂，成為一種美學的象徵資本（capital symbolique）。

白居易同年夏天忠州刺史任上，請道士毋丘元志畫〈木蓮樹圖〉，題詩三首，寫下一段冗長像是小序的詩題：

木蓮樹生巴峽山谷間，巴民亦呼為黃心樹。大者高五丈，涉冬不凋，身如青楊，有白文，葉如桂，厚大無脊，花如蓮，香色豔膩皆同，獨房蕊有異。四月初始開，自開迨謝，僅二十日。忠州西北十里有鳴玉谿，生者穠茂尤異。元和十四年夏，命道士毋丘元志寫，惜其

繪畫變成美好事物的殘跡。

134 白居易現存題畫詩數量居大唐詩人之冠，達十三首；另有畫贊、畫記十二篇，繡贊三篇。

135 豪門聘請名畫家作畫，價值昂貴，杜甫〈韋諷錄事宅曹將軍畫馬圖〉說：「貴戚權門得筆跡，始覺屏障生光輝。」（卷220，頁2322）唐代繪畫仍是一種稀少的商品，郭夔〈九華山〉說：「畫圖何必家家有？自有畫圖來目前。」（卷566，頁6559）

遐僻，因題三絕句云。¹³⁶

白居易以白描冷漠的筆法，詳細記錄植物生態的細節和特徵，圖、詩、文並置，可以看作後來植物圖譜的前身。白居易的態度既是知識的也是審美的，「惜其遐僻」是一種發潛德之幽光的慾望，詩中所謂「雲埋水隔無人識，唯有南賓太守知」，文人成為發現植物價值的人。白居易將詩畫寄給不同友人，〈畫木蓮花圖寄元郎中〉說：

花房膩似紅蓮朵，豔色鮮如紫牡丹。唯有詩人應解愛，丹青寫出與君看。（卷441，頁4918）¹³⁷

這是一種「畫取」的行為，詩人賦予世界價值，「唯有詩人應解愛」，白居易帶著興奮的語調炫耀、展示，「丹青寫出與君看」。和「貴人」不同的是，他炫耀的不是昂貴商品而是新奇的知識和美學。再現變成一種象徵性佔有，圖像變成展示，透過發現、研究、觀看、論述以掌握自然，轉寄友人。

白居易不斷重複這種複製行為，翌年元和十五年（820）他繪製〈荔枝圖〉，同樣以白描風格撰寫長序，「命工吏圖而書之，蓋為不識者與識而不及一二三日者云」¹³⁸，寫下〈題郡中荔枝詩十八韻兼寄萬州楊八使君〉、〈重寄荔枝與楊使君，時聞楊使君欲種植故有落句之戲〉二詩，後者說：

香連翠葉真堪畫，紅透青籠實可憐。（卷441，頁4919）

「堪畫」變成一種再現的慾望。荔枝彷彿只有轉變為一張畫才有價值，「香連翠葉真堪畫」。白居易這次可能是詩畫附帶實物（寄荔枝），一起寄贈友人。這些事件透露許多藝術史的重要信息：文字和圖像都是一種再現，〈木蓮樹圖〉、〈荔枝圖〉可以歸屬新興的花鳥畫，透過圖像複

136 朱金城：《白居易集箋校》，卷18，頁1160。

137 白居易寄贈〈木蓮花圖〉的「元郎中」大概是元宗簡，張籍有〈和左司元郎中秋居十首〉詩說：「每憶舊山居，新教上墨圖。」（卷384，頁4322）

138 朱金城：《白居易集箋校》，卷45，頁2818。

製，附上詩文、序跋、標題，簽下署名，在象徵層次重新佔有自然。北宋蔡襄本白居易之意撰《荔枝譜》，形成新的圖譜傳統¹³⁹。人類是大自然價值的發現者，獨孤及說「物不自美，因人美之」，柳宗元（773—819）說「美不自美，因人而彰」¹⁴⁰，標誌一種新人文主義的出現。這些事件可以看作詩畫合一早期的實踐，紙絹的使用使圖像轉寄成為可能，便利於再現、收藏、觀看、轉寄，這些因素共同構成文人畫新的藝術建制。

三年之後亦即長慶三年（823），白居易任杭州刺史，這次他繪製一張風景畫，寫下〈江樓晚眺，景物鮮奇，吟玩成篇，寄水部張員外〉的詩寄給張籍，詩云：

好著丹青圖寫取，題詩寄與水曹郎。（卷443，頁4962）

「畫取」再度出現，白居易顯然圖、詩一起寄出，所謂「好著丹青圖寫取，題詩贈與水曹郎」。這是道地的詩畫合一，文人畫的藝術建制已完全成熟。張籍（766？—829？）答詩〈答白杭州郡樓登望畫圖見寄〉說：「乍驚物色從詩出，更想工人下手難。」（卷385，頁4337）詩中有畫，畫中有詩；「工人」暗示這張畫出自工匠之手，隱含一個階級差異的贊助關係：〈木蓮樹圖〉、〈荔枝圖〉、〈杭州郡樓登望圖〉都出自畫工或道士之手，地方官變成新的贊助者，指定題材，題上詩句，加上題跋，繪畫

139 晚唐陳陶〈竹十一首·其十〉說：「丘壑誰堪話碧鮮，靜尋春譜認嬋娟。會當小殺青瑤簡，圖寫龜魚把上天。」（卷746，頁8490）「春譜」可能是某種植物譜錄，詩人依照圖譜認識事物。陳陶〈泉州刺桐花詠兼呈趙使君·其四〉說：「猗猗小豔夾通衢，晴日熏風笑越姝。只是紅芳移不得，刺桐屏障滿中都。」（卷746，頁8491）可見刺桐花被大量複製，「刺桐屏障滿中都」，《太平廣記》引《投荒雜錄》說：「刺桐花，狀比圖畫者不類，其木為材，三四月時布葉繁密，後有赤花間生葉間三五房。不得如畫者，紅芳滿樹。」李昉等編：《太平廣記》（北京：中華書局，1961），卷409，頁3320，〈刺桐花〉。關於《荔枝譜》參程兆熊：《中國園藝史》（台北：商務印書館，1985），頁145-150。

140 二語見獨孤及〈慧山寺新泉記〉，柳宗元〈邕州柳中丞作馬退山茅亭記〉，分見《全唐文》，卷389，頁1773；卷580，頁2632。

因此也成為文學的附庸¹⁴¹。

寄贈書畫旋即成為九世紀上半葉的新流行，李肇《國史補》說：「長安風俗，自貞元侈于游宴，其後或侈于書法、圖畫，……」¹⁴²白居易堪稱早期的代表。稍後，敬宗寶曆二年（826）東陽令于興宗也邀請畫師作畫，題詩寄贈友人，劉禹錫有〈答東陽于令涵碧亭圖詩·引〉說：「惜其居地不得有聞于時，故圖之來乞詞。既無負尤物，予亦久翳蘿蔭者，睹之慨然，遂賦七言，以貽後之文士。」（卷361，頁4082）于興宗邀請名流題詠，「圖之來乞詞」，作畫的仍是受雇地方官的畫師，劉詩說：「新開潭洞疑仙境，遠寫丹青到雍州。落在尋常畫師手，猶能三伏凜生秋。」寄畫活動愈演愈盛，大中年間（847—859）于興宗以御史中丞守綿州，有〈夏杪登越王樓臨涪江望雪山寄朝中知友〉詩：「寫寄朝天客，知予恨獨遊。」（卷564，頁6541）《唐詩紀事》記載唱和者多達十五人，李朋有答詩題為〈奉酬綿州中丞以江山小圖遠垂賜及兼寄詩〉，可見寄贈的是「江山小圖」及題詩，其他唱和者也提到繪畫¹⁴³，這張畫大概一開始就複製多張，才能同時分贈多人，繪畫進入一個大量複製的時代。「畫取」來自複製的慾望，

141 前引韓愈〈游城南十六首·楸樹〉說：「不得畫師來貌取，定知難見一生中。」方干〈尚書新創敵樓二首·其二〉說：「直須分付丹青手，畫出旌幢遶謫仙。」杜荀鶴〈題嶽麓寺〉：「覓人來畫取，到處得吟看。」提到畫師、丹青手、覓人，文人變成聘請畫家作畫的贊助者。

142 李肇：《國史補》，收入《唐五代筆記小說大觀》，卷下，頁197。白居易之前，寶常元和八年（813）有〈桃源圖〉詩畫寄贈友人，接著是元和十四、五年白居易〈木蓮花圖〉、〈荔枝圖〉，長慶三年〈杭州郡樓登望圖〉。稍後有于興宗及李涉，李涉〈謝王連州送海陽圖〉說：「謝家為郡實風流，畫得青山對楚囚。」（卷477，頁5437）晚唐韋莊〈江行西望〉也說：「欲將張翰秋江雨，畫作屏風寄鮑昭。」（卷698，頁8031）

143 于興宗詩今存〈東陽涵碧亭〉，見《全唐詩》，卷564，頁6541。李鄴答詩說：「長聽巴西事，看圖勝所聞」，「景象詩情在，幽奇筆跡分」，于瓌說「郢曲思朋執，輕紗畫勝遊」、「昔曾窺粉繪，今願許陪遊」，可見確有繪畫，畫中有詩的觀念隱然成形（景象詩情在），這些唱和彷彿一種再現的遊戲，見《全唐詩》，卷564，頁6544-5。

新的複製技術——印刷術——也在中唐出現。白居易淺白的語言，標誌一種古典靈光的消褪。「畫取」繼續在晚唐流行，出現在旅行、宴會、廟堂，作為一種失落自然的填補，甚至建構一種美學的烏托邦¹⁴⁴。

中晚唐新興的園林圖，更清楚體現這種象徵性的佔有。王維〈輞川圖〉是早期最著名的例子，今傳〈輞川圖〉各種模本都顯示一種俯瞰的視角，似來自古地圖的傳統，暗示財產的擁有。白居易、元稹則玩著一種誇耀住宅的遊戲，長慶三年元稹〈以州宅夸於樂天〉炫耀越州刺史の住宅：「州城迴遶拂雲堆，鏡水稽山滿眼來。四面常時對屏障，一家終日在樓臺。」（卷417，頁4599）元稹誇耀的不是財產（州宅），而是美學品味和如畫的風景（對屏障），杭州刺史白居易不甘示弱，往返數番，元稹〈重夸州宅旦暮景色兼酬前篇末句〉說：「仙都難畫亦難書，暫合登臨不合居。」（卷417，頁4599）這時正是白居易以〈木蓮樹圖〉、〈荔枝圖〉、〈杭州郡樓登望圖〉寄贈友人的時候，元稹並將這些詩轉寄其他友人，變成小圈子的話題¹⁴⁵。從思考方式來看，「如畫」意味一種同化與隱喻的慾望，

144 晚唐「畫取」的用例，方干〈鹽官王長官新創瑞隱亭〉：「明年秩滿難將去，何似先教畫取歸。」（卷651，頁7481）杜荀鶴〈題嶽麓寺〉：「一簇楚江山，江山勝此難。覓人來畫取，到處得吟看。」（卷691，頁7931）曹松〈南海陪鄭司空遊荔園〉：「他日為霖不將去，也須圖畫取風流。」（卷717，頁8244）貫休〈漁家〉：「終須畫取挂秋堂，與爾為鄰有深意。」（卷826，頁9309）譚用之〈貽釣魚李處士〉：「何處邈將歸畫府，數莖紅蓼一漁船。」（卷764，頁8670）「畫取」也出現在宴會，作為紀念的肖象畫，吳融〈即席〉：「竹引絲隨裏翠樓，滿筵驚動玉關秋。何人借與丹青筆，畫取當時八字愁。」（卷686，頁7878）「畫取」有時稱作「畫得」，皮日休〈夏景沖澹偶然作二首·其二〉：「天台畫得千迴看，湖目（一作月）芳來百度遊。」（卷614，頁7081）繪畫成為一種慾望，王周〈早春西園〉說：「如何將此景，收拾向圖中？」（卷765，頁8684）任鵠〈題君山〉：「纔期託名畫，為我簇為屏。」（《全唐詩補編》，頁516）

145 白居易有〈答微之誇越州州宅〉，元稹再寫〈重夸州宅旦暮景色兼酬前篇末句〉，白居易再寫〈微之重誇州居其落句有西州羅剎之謔因嘲茲石聊以寄懷〉，誇耀再誇耀，相互競爭。元稹另有〈再酬復言和誇州宅〉，見《全唐詩補編》，

寶曆三年（827）李渤出任桂管觀察使，〈南溪詩·序〉說：

溪左屏外崖巘，門麗爭高，其孕翠曳煙，邈迤如畫。左連幽墅，園田雞犬，疑非人間。……俯而察之，如傘如傘，如樂欂支撐，如蓮蔓藻井。左睨右瞰，似簾似幃，似松偃竹裊，似海蕩雲驚。……余獲之，若獲荊璆與蛇珠焉。亦疑夫大舜遊此而忘歸矣。遂命發潛敞深，磴危宅，既翼之以亭榭，又韻之以松竹，似讌方丈，似昇瑤臺，麗如也，暢如也。（卷473，頁5367）



傳北宋郭忠恕臨王維〈輞川圖〉（美國西雅圖美術館藏）

「如畫」的「如」基於一種相似性的隱喻，「如畫」和一系列「如」「似」並列，在陌生地域辨認熟悉的事物，透過隱喻而同化世界。李渤透露一種和韓愈、柳宗元、白居易相似的獵奇心理，一個自許發潛德之幽光的流放文人，將自然施以人工造景、樓閣亭臺，命名題署，控制改造，「如

頁1032。方回（1227—1307）評論說：「長慶中，樂天知杭州，微之知越州，以筒寄詩自此始。微之夸州宅，蓬萊閣所以名亦自此始。二公前貶九江、忠州、江陵、通州，往來詩不勝其酸楚，至此乃不勝其夸耀。亦一時風俗之弊，只知作詩，不知其有失也。」方回：《瀛奎律髓》（合肥：黃山書社，1994），卷4，頁99。

畫」隱含某種人類中心主義，以一種詩情畫意的美學包裝佔有（同化）、財產、展示（炫耀）的意識形態。

稍後李德裕（787—849）平泉別墅是著名的莊園，值得注意的是園林藍圖的出現。李德裕有一首詩題為〈近於伊川卜山居，將命者畫圖而至，欣然有感，聊賦此詩，兼寄上浙東元相公大夫，使求青田胎化鶴〉（卷475，頁5399），園林顯然尚未建造，「將命者圖畫而至」，只是一張藍圖，李德裕可能在畫上題詩寄給友人，徵求豢養的珍禽異獸。劉禹錫〈和浙西李大夫伊川卜居〉也說到這種藍圖：「按經修道具，依樣買山村。」原注：「馬高唐為御史大夫，將置宅，命畫工圖其狀，戒所使曰：依此樣求之。」（卷363，頁4100）這意味一種籌畫、設計、控制世界的技術與美學。李德裕從全國各地搜羅奇花異草，留下頗多詩文，〈平泉山居草木記〉以類似白居易的白描風格羅列平泉山莊的植物清單¹⁴⁶。隨著私家園林的興起，園林圖總是炫耀著財產和品味，引發觀者羨慕¹⁴⁷，白居易〈題洛中第宅〉說：「試問池臺主，多為將相官。終身不曾到，唯展宅圖看。」（卷448，頁5046）貫休〈題某公宅〉說：「宅成天下借圖看，始笑平生眼力慳。地占百灣多是水，樓無一面不當山。」（卷837）園林圖提供無力擁有者虛擬的滿足。園林藝術的特質是建造一種第二自然，將自然縮小、再現，「如畫」成為中國園林的美學理想¹⁴⁸。「如畫」用在樓觀建築的例子同樣不勝

146 傅璇琮、周建國校箋：《李德裕文集校箋》，頁570。

147 裴度（765—839）綠野堂是中唐另一個著名園林，創立於大和九年（835），白居易〈奉和裴令公新成午橋莊綠野堂即事〉說：「青山為外屏，綠野是前堂。」（卷456，頁5164）世界彷彿園林化了。請求園林主人繪圖的也很多，李中〈題徐五教池亭〉說：「憑君命奇筆，為我寫成圖。」（卷750，頁8544）黃滔〈題王侍御宅內亭子〉說：「來客頻頻說，終須作畫屏。」（卷704，頁8104）

148 園林是一種人工風景，第二自然，皎然〈偶然五首·其三〉說：「欠樹移春樹，無山看畫山。」（卷820，頁9252）園林提供如畫的景致，楊巨源〈和元員外題昇平里新齋〉說：「舊地已開新玉圃，春山仍展綠雲圖。」（卷333，頁3730）〈山中主人〉說：「十里青山有一家，翠屏深處更添霞。若為說得溪中事，錦石和煙四面花。」（卷333，頁3737）借景的觀念也產生了，陸希聲

枚舉，通常都具有夢幻般的烏托邦色彩。唐宋後園林圖的傳統愈來愈普遍，主人繪圖寄給名流，徵求題詠，歐陽修、蘇軾都留下許多例子¹⁴⁹。學界長期忽略園林藝術的階級意含，藝術作為一種展示，美學包裝著財產，透過書畫題詠建構社會聲譽，成為重要的象徵資本。

(三)事物的幽靈：花鳥與仕女

花鳥和仕女是唐代最具貴族色彩的新興畫種，米芾說：「鑑閱佛像故事圖，有以勸戒為上。其次山水有無窮之趣，尤是煙雲霧景為佳。其次竹木水石，其次花草。至於士女翎毛，貴遊戲閱，不入清玩。」¹⁵⁰花鳥、仕女的特徵是色彩豔麗，詩情畫意，附庸風雅，與水墨畫迥然異趣。人物、動植物在古來的圖像傳統中存在已久，經常被看作某種幽靈，藝術史「繪畫奪真」的故事保留了這種信仰的痕跡，到了中晚唐，這類神奇故事卻急劇的消失¹⁵¹。圖像卻召喚出一種新的幽靈，花鳥在世俗、商業的場域成為

〈山居即事二首·其二〉說：「滿川風物供高枕，四合雲山借畫屏。」（卷689，頁7912）

149 北宋歐陽修〈真州東園記〉說：「子春以其職事走京師，圖其所謂東園者來以示予，曰：……其為我書其大概焉。」歐陽修：《歐陽修全集》（北京：中華書局，2001），卷40，頁582。蘇軾〈與潘彥明〉說：「韓氏園亭，曾葺乎？若果有亭榭佳者，可以小圖示及，當為作名寫牌，然非華事者，則不足名也。」要求提供「小圖」，答應給予取名、題字，「作名寫牌」。〈與周文之〉說：「近蒙示畫圖及新堂面勢，仍求榜銘。……文之治循，似用此道，故以『默化』名此堂，如何？可用，便請題榜也。」分見蘇軾：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986），卷53，頁1584；卷58，頁1760。

150 米芾：《畫史》，頁44。

151 石守謙〈「幹惟畫肉不畫骨」別解〉一文列舉許多「繪畫奪真」的神奇故事，並說：「『感神通靈』觀沒落的唐代後期，正是文人主宰藝術活動的時候。……在所謂中國近世文明開端的宋代的文化發展，至少就繪畫藝術上來觀察，不僅來自五代，還可上溯到大曆貞元之時。」收入《風格與世變》（台北：允晨文化公司，1996），頁85。這清楚反映在唐代題畫詩，如唐玄宗（685—762）〈題梅妃畫真〉說：「霜綃雖似當時態，爭奈嬌波不顧人。」（卷3，頁41）人們面對一張畫卻喚起真實的渴望。

昂貴商品，不斷被凝視觀看，彷彿某種商品拜物教的化身；更有趣的是「畫中人」母題的盛行，女性幽靈透過圖像顯形，透露男女不同的觀看與慾望。圖像建構著一種新的意識形態，自身就是一種新的幽靈¹⁵²。

花鳥畫和西方近代出現的靜物畫有許多相似之處，「物」成為再現的主題，作為藝術品被銷售和觀看¹⁵³。靜物和花鳥有許多觀念和技法的差異，花鳥多半置於一個詩情畫意的空間。「如畫」也大量用在花鳥，「堪畫」、「畫取」、「畫將」則更清楚的透露佔有的慾望：

好和薰御服，堪畫入宮圖。（王建〈賞牡丹〉，卷299，頁3401）

從來看畫詩誰苦，不及歡遊與畫將。（薛能〈海棠〉，《全唐詩補編》，頁1170）

伴貂金換酒，并雀畫成圖。（陸龜蒙〈蟬〉，卷622，頁7156）

堪恨路長移不得，可無人與畫將歸。（鄭谷〈擢第後入蜀經羅村路見海棠盛開偶有題詠〉，卷675，頁7735）

何繇見周昉，移入畫屏中。（韓偓〈荷花〉，卷683，頁7836）

塹鳥眠堪畫，庭堦夜益香。（貫休〈寄令狐郎中〉，卷829，頁9346）

粉魄霜華為爾枯，鴛鴦相伴更堪圖。（貫休〈鷺鷥有懷〉，卷836，

152 米勒（J. Hillis Miller）說：「我們所稱為意識形態的東西恰恰是語言與自然的現實以及相關和現象的混合體。……並非語言本身有那麼大的力量可以形成意識形態錯覺，而是受到這種或者那種媒介影響的語言，例如嗓音、書寫、印刷、電視或者連接因特網的電腦。所有這些複製技術都會利用那種奇怪的傾向以栖居於人人都擁有的想像或者幻想的空間。」J.希利斯·米勒著，國榮譯：〈全球化時代文學研究還會繼續存在嗎？〉，收入米勒著，易曉明編：《土著與數碼衝浪者：米勒中國演講集》（長春：吉林人民出版社，2004），頁97。

153 布列遜說：「在我眼中，靜物畫顯然是西方藝術中最為離奇和極端的東西：基本上是一種科學觀的產物，而且是一種通過將事物生硬地從自然中剝離出來後嵌入某種框架或置於某種鏡頭之下才能予以研究的東西；一種將生命本身置於冷漠的、毫無生氣的注視之下的繪畫模式；一種只能將自身周圍捕捉到的生命變成僵死之物的繪畫模式。」中國的花鳥畫某程度也有類似傾向，布列遜著，丁寧譯：《注視被忽視的事物：靜物畫四論》（杭州：浙江攝影出版社，2000），〈中文版序〉，頁3。

頁9421)

花鳥大多置身自然空間，更多是第二自然：園林。花鳥傳統上被看作愛好自然的表徵，實際上剛好相反，這種作法更不自然，就像將動物豢養在籠裡，將花朵插入花瓶，花鳥被置入一個象徵性的牢籠——畫框，「堪畫入宮圖」、「移入畫屏中」，體現的是佔有慾。只有少數物種被選擇為題材，花鳥具有一種附庸風雅的精英品味，動物多屬人工豢養的鶴、猿、鴛鴦、鸞鷟，植物多屬園藝植物如牡丹、薔薇、蓮花、柳樹等。花鳥畫來自一種觀看美學，用來滿足視覺觀看；中晚唐「折枝花」的傳統則切斷事物與世界的聯繫，放入冷漠的繪畫空間，吳融〈壁畫折竹雜言〉說：「不是從來本無根，畫工取勢教摧折。」（卷687，頁7901）花鳥和另一種控制、改造自然的藝術分享相同的意識形態：園藝，劉得仁〈題新栽小松〉說：「滿庭蕭颯皆凡木，豈得颼颼似石溪。雪夜枝柯疑畫出，月中長短共人齊。」（卷884，頁9988）透過人工修剪（長短共人齊），營造如畫（疑畫出）的氛圍。盧肇〈牡丹〉長詩將植物納入各種文化符碼：「騷詠應遺恨，農經祇粗刊。魯般雕不得，延壽筆將殫。醉客同攀折，佳人惜犯干。始知來苑圃，全勝在林巒。」（《全唐詩補編》，頁1152）宣稱園林植物「全勝在林巒」，完全是一種人類中心的看法。

花鳥畫以豔麗的顏色，詩情畫意的氛圍，滿足拜物的渴望，成為昂貴的商品。中唐晚藝術迅速商品化，鏡湖一帶的畫家甚至遠銷異國¹⁵⁴，方干〈觀項信水墨〉說「小年師祖過今祖，異域應傳項信名」（卷650，頁7466），「異域」主要應指日本、朝鮮¹⁵⁵。齊己（864—943？）〈寄顧處士〉談到

154 方干是睦州人，其籍貫一說新定（浙江淳安）、一說桐廬、一說歙縣，以前二說為近似，俱屬睦州。稍後另一個重要的水墨畫家貫休是婺州蘭溪人，與睦州極近，兩人也相互認識，貫休有〈贈方干〉、〈春晚訪鏡湖方干〉、〈懷方干、張為〉三詩，見《全唐詩》，卷829，頁9345；卷834，頁9407；卷829，頁9342。中唐逸格畫家主要活躍於江蘇湖州一帶（皎然、顧況、張璪並吳興人，張志和、王墨則活躍於湖州一帶），晚唐繪畫則以浙江睦州一帶最具活力。

155 日本文獻記載唐朝商船東渡始於仁明天皇承和九年（842），正好略早於方

一位鏡湖畫家顧處士：「半年離別夢，來往即湖邊。兩幅關山雪，尋常在眼前。項容藏古翠，張藻卷寒煙。藍淀圖花鳥，時人不惜錢。」（卷842，頁9519）¹⁵⁶畫家面臨商品化的威脅和挑戰，顧處士從水墨山水改畫「時人不惜錢」的花鳥¹⁵⁷。花鳥畫建構一種新的商品拜物教，然而總是有一種不可再見的事物逃遁而去，晚唐「畫不成」頻繁出現在花鳥畫，某種再現的挫敗與焦慮：

兩兩戲沙汀，長疑畫不成。錦機爭織樣，歌曲愛呼名。（杜牧〈鴛鴦〉，卷526，頁6031。一作許渾詩）

一身金翠畫不得，萬里山川來者稀。（李郢〈孔雀〉，卷590，頁6853）

畫出看還欠，蒹葭為插未輕。（李咸用〈紅薇〉，卷645，頁7399）
數萼初含雪，孤標畫本難。（崔道融〈梅花〉，卷714，頁8202）
人間有筆應難畫，雨後無塵更好憐。（崔櫓〈蓮花〉，卷884，頁9995）

留樣最嗟無巧筆，護香誰為惜熏籠。（崔櫓〈惜蓮花〉，卷884，頁9996）

干。參藤家禮之助著，張俊彥、卞立強譯：《日中交流二千年》（北京：北京大學出版社，1982），頁114。現今日本京都國立博物館尚藏有六幅〈山水屏風〉，是平安時代的遺物，就是一個歷史證物。鄭谷〈送吏部曹郎中免官南歸〉說：「篋重藏吳畫，茶新換越甌。」（卷675，頁7728）可見「吳畫」當時盛名，與「越瓷」並列為江南重要貿易品。〈陽日訪元秀上人〉也說：「別畫長懷吳寺壁，宜茶偏愛雪溪泉。」（卷675，頁7739）

156 顧處士可能就是顧蟾，齊己〈寄顧蟾處士〉題下原注：「原注：好於山水。」詩云：「久聞為客過蒼梧，休說攜家歸鏡湖。……春醉醒來有餘興，因人乞與武陵圖。」（卷844，頁9544）

157 花鳥畫較山水畫更受世俗的喜愛，李群玉〈長沙元門寺張瑛員外壁畫〉說：「世人只愛凡花鳥，無處不知梁廣名。」（卷570，頁6610）陸龜蒙〈奉和襲美公齋四詠次韻·鶴屏〉說：「時人重花屏，獨即胎化狀。」（卷618，頁7118）李洞〈觀水墨障子〉感歎說：「只為少顏色，時人著意慵。」（卷722，頁8288）章孝標〈破山水屏風〉說：「尚勝凡花鳥，君能補綴休？」（卷506，頁5755）

堪憐翠蓋奇於畫，更惜芳庭冷似秋。（崔櫓〈題山驛新桐花〉，卷884，頁9996）

香少傳何許，妍多畫半遺。（薛能〈海棠〉，卷560，頁6501）

愛堪通夢寐，畫得不端倪。（李商隱〈和孫朴韋蟾孔雀詠〉，卷539，頁6147）

繡難相似畫難真，明媚鮮妍絕比倫。（方干〈朱秀才庭際薔薇〉，卷652，頁7483）

萬葉紅綃翦盡春，丹青任寫不如真。（盧士衡〈題牡丹〉，卷737，頁8409）

半出驛牆誰畫得，雪英相倚兩三枝。（王周〈大石嶺驛梅花〉，卷765，頁8681）

朵密紅相照，欄低畫不如。（王駕〈次韻和盧先輩避難寺居看牡丹〉，卷885，頁10005）

客好過無厭，禽幽畫不成。（齊己〈寄贈集灘二公〉，卷842，頁9517）

露濕臙脂拂眼明，紅袍千裏畫難成。（梁嵩〈殿試荔枝詩〉，《全唐詩補編》，頁1495）

「如畫」指涉事物的再現，「畫不成」像事物不可見的幽靈，這是一種可見與不可見的遊戲。李郢〈孔雀〉說「一身金翠畫不得，萬里山川來者稀」，仍然是一種人類中心的獵奇心理，然而花鳥終究保持某種異質性，不可再現。傳統畫論稱這種不可再現的事物為「神」（與形相對），但「畫不成」無寧是某種再現的焦慮，事物保持最終的冷漠，這種不可企及建構了物的神話。這是不可見的顯形，也是可見的隱匿。

在這些例子中，「畫樣」的觀念尤其值得注意¹⁵⁸，杜牧（803—852）

158 唐代壁畫有「畫樣」，《酉陽雜俎》載翊善坊保壽寺劉意兒：「畫樣凡十五卷。柳七師者，崔寧之甥，分三卷，往上都流行。」畫樣編成專書流行，段成式：《酉陽雜俎》，續集，卷6，頁258。花鳥畫特別重視畫樣，提供複製的樣

〈鴛鴦〉「長疑畫不成」，緊接著說「錦機爭織樣」，這是一種複製的慾望，「織樣」不僅是圖畫更作為大量複製的手工藝品。崔櫓〈惜蓮花〉說「留樣最嗟無巧筆」，植物被看作一種「樣」。花鳥畫創造了流行樣式，甚至一開始就為了變成「繡樣」而繪製，胡令能〈觀鄭州崔郎中諸妓繡樣〉說道：「日暮堂前花蕊嬌，爭拈小筆上床描。繡成安向春園裡，引得黃鸝下柳條。」（卷727，頁8325）滕潛〈鳳歸雲二首·其一〉說：「金井欄邊見羽儀，梧桐枝上宿寒枝。五陵公子憐文彩，畫與佳人刺繡衣。」（卷778，頁8807）這種複製的慾望是再現藝術更深層的東西。

唐人關於花鳥畫的話題主要就環繞著佔有慾。中唐錢起〈畫鶴篇〉想像動物樂於變成一張畫：「點素凝姿任畫工，霜毛玉羽照簾櫳。借問飛鳴華表上，何如粉纈彩屏中？……主人顧盼千金重，誰肯裴回五里飛？」（卷236，頁2602）被畫的鶴彷彿擺出姿態，樂於變成「彩屏」，這是美學的也是商業的價值（千金）。晚唐唐彥謙〈鸛鵲〉從觀看引發捕獲的念頭：「畫屏見後長迴首，爭得雕籠莫放歸。」（卷672，頁7691）畫框是一種象徵性的樊籠，文字和圖像是某種佔有，觀看則是一種權力¹⁵⁹。更有趣的是「看」與「被看」的關係：

朝客高清愛水禽，綠波雙鷺在園林。立當風裡絲搖急，步遶池邊字

本，杜甫〈通泉縣署屋壁後薛少保畫鶴〉已有「鶴樣」，題下注云：「稷尤善畫鶴，屏風六扇鶴樣自稷始。」（卷220，頁2318）王建〈宮詞〉：「宛轉黃金白柄長，青荷葉子畫鴛鴦。把來不是呈新樣，欲進微風到御床。」（卷302，頁3446）陸龜蒙〈奉和襲美公齋四詠次韻·鶴屏〉則說：「曾無氄氄態，頗得連軒樣。」（卷618，頁7118）姚合〈和王郎中召看牡丹〉說：「裁綃樣豈似，染茜色寧同？」（卷502，頁5705）

159 唐人習慣豢養動物在籠裡，畫在畫中，許渾〈山雞〉驚訝一隻脫離羈絆的動物：「珍禽暫不局，飛舞躍前庭。翠網摧金距，雕籠減繡翎。月圓疑望鏡，花暖似依屏。何必舊巢去，山山芳草青。」（卷528，頁6040）有趣的是，許渾即使面對自由的山雞仍想像牠像一張畫，「花暖似依屏」，奉勸牠不必返回舊巢。如果無法佔有則以繪畫代替，韓偓〈失鶴〉說：「幾時翔集來華表，每日沈吟看畫屏。」（卷681，頁7802）

印深。刷羽競生堪畫勢，依泉各有取魚心。（顧非熊〈崔卿雙白鷺〉，卷509，頁5791）

不是流鶯獨占春，林間綵翠四時新。應知擬上屏風畫，偏坐橫枝亦向人。（司空圖〈鸛〉，卷633，頁7259）

顧非熊說白鷺擺出姿勢，「刷羽競生堪畫勢」，司空圖說黃鸝「擬上屏風畫」，向觀眾展示，「偏坐橫枝亦向人」，誤以為花鳥也希望被觀看。在花鳥畫的傳統中，動物總似乎在展示牠的羽毛、軀體，有意無意凝視著觀畫的人。花鳥畫藉此建構一種觀看的權力學。然而總有某些事物在再現過程中逃逸，不可馴服，崔塗〈放鷓鴣〉（一作鷓鴣）描述再現的挫敗：

秋入池塘風露微，曉開籠檻看初飛。滿身金翠畫不得，無限煙波何處歸？（卷679，頁7784）

從「放鷓鴣」這個行為聯想到「畫不得」，反過來說「畫得」就意味捕獲、控制。吳融〈池上雙鳬二首·其一〉寫動物拒絕入畫：「可憐翡翠歸雲髻，莫羨鴛鴦入畫圖。幸是羽毛無取處，一生安穩老菰蒲。」（卷687，頁7896）繪畫具有一種否定特質，齊己〈題畫鷺兼簡孫郎中〉提出翻案：

曾向滄江看不真，卻因圖畫見精神。何妨金粉資高格，不用丹青點此身。蒲葉岸長堪映帶，荻花叢晚好相親。思量畫得勝籠得，野性由來不戀人。（卷844，頁9543）

彷彿繪畫較自然更真實，「曾向滄江看不真，卻因圖畫見精神」，「金粉」暴露了富貴氣，繪畫仍然是一種佔有；但繪畫只是一種虛構，終究不可佔有，「思量畫得勝籠得，野性由來不戀人」，大自然終究保持不可控制的異質性，逃逸在畫面之外。

女性自古以來就和圖像結下不解之緣，但唯有唐代形成一個新畫種：仕女畫。仕女畫改變「烈女貞妃」的傳統，轉向風姿美色，「如畫」、「堪畫」經常用來形容女性的美貌¹⁶⁰。女性肖象畫滿足男性的凝視（male

160 徐夔〈贈月君〉詩題下注云：「山妻月君，伏見《文選》中顧彥先亦有贈婦，因抒此詠。」詩云：「懿德好書添女誡，素容堪畫上銀屏。」（卷709，頁8163）

gaze），圖像與權力、慾望的關係更為明顯，更無法逃避。唐代旅館、廟宇、住宅經常懸掛女性畫像，溫庭筠〈龍尾驛婦人圖〉說：「今來看畫猶如此，何況親逢絕世人。」（卷583，頁6762）歌妓畫像也開始流行¹⁶¹，方干〈贈美人四首·其四〉顯然是一首贈妓詩：「昔日仙人今玉人，深冬相見亦如春。倍酬金價微含笑，纔發歌聲早動塵。昔歲曾為蕭史伴，今朝應作宋家鄰。百年別後知誰在，須遣丹青畫取真。」（卷651，頁7478）「畫取」是想留下紀念，詩中隱約透露商業交易，「倍酬金價微含笑」，女性也被物化和商品化了。

歷史更悠久的是后妃圖像，這些圖像就像帝王的財產帳冊。王建（766？—？）《宮詞》說：「更築歌臺起妝殿，明朝先進畫圖來。」（卷302，頁3444）¹⁶²妃嬪故事最有名的是王昭君，畫像始終是故事重要的關鍵，這個故事某種程度揭示了畫像的荒謬：女性變成一張畫，從而決定她的命運。白居易〈昭君怨〉出現一種翻案：「見疏從道迷圖畫，知屈那教配虜庭？自是君恩薄如紙，不須一向恨丹青。」（卷439，頁4895）白居

這種狀況堪畫等於「很上相」。如畫用在女性肖像建構了一種性別的美學，杜牧〈杜秋娘詩〉：「眉宇儼圖畫，神秀射朝輝。」（卷520，頁5938）張泌〈浣溪沙〉：「花月香悄夜塵，綺筵幽會暗傷神。嬋娟依約畫屏人。」（卷898，頁10146）畫難真、畫不得也用來讚美女性容貌，薛能〈吳姬十首·其二〉：「何人畫得天生態，枕破施朱隔宿妝。」（卷561，頁6519）杜荀鶴〈御溝柳〉：「谷鶯棲未穩，宮女畫難真。」（卷691，頁7949）沈亞之〈秦夢詩·序〉：「公主芳姝明媚，筆不可模畫。」（卷868，頁9831）

- 161 寺廟壁畫甚至拿真實歌妓當模型，段成式《酉陽雜俎》載道政坊寶應寺韓幹畫：「今寺中釋梵天女，悉齊公妓小小等寫真也。」段成式、鄭符、張希復並留下〈小小寫真聯句〉，說明寫實肖像的興起，段成式：《酉陽雜俎》，續集，卷5，頁250。晚唐羅虬有贈妓《比紅兒詩》組詩：「照耀金釵簇膩鬟，見時直向畫屏間。」「漢皇曾識許飛瓊，寫向人間作畫屏。」（卷666，頁7627、7628）
- 162 花蕊夫人〈宮詞〉描寫後蜀孟昶的宮廷生活：「六宮官職總新除，宮女安排入畫圖。」（卷798，頁8972）「擣菹冷澹學投壺，箭倚腰身約畫圖。」（頁8977）宮女們被形容為入畫、似畫，甚至整個宮廷場景都被看作一個畫屏：「秋晚紅妝傍水行，競將衣袖撲蜻蜓。回頭瞥見宮中喚，幾度藏身入畫屏。」（頁

易歸咎男性（漢元帝）迷信畫像，宣稱「君恩薄如紙」。王安石〈明妃曲〉本此意再作翻案，根本否認畫像再現的可能：「意態由來畫不成，當時枉殺毛延壽」，王安石還突顯潛藏的國族認同的問題，他說「漢恩自淺胡自深，人生樂在相知心」，某種程度超越狹義的國族觀念，一度被指責為「漢奸詩」¹⁶³。白居易〈王昭君二首・其一〉嘲諷了王昭君畫像：

滿面胡沙滿鬢風，眉銷殘黛臉銷紅。愁苦辛勤顛顚畫，如今卻似畫圖中。（卷19，頁213）

王昭君歷盡滄桑，容顏憔悴，終於符合那張畫得很醜的畫，「如今卻似畫圖中」，這大概是「如畫」最反諷的用法了¹⁶⁴。對女性而言，「如畫」意味一種災難，這個故事暴露畫像的荒謬及其隱含的權力關係。宮女畫像在唐代非常盛行，今傳分藏美國不同美術館的〈宮中圖〉殘卷，金維諾認為是南宋張澄摹五代周文矩〈宮中圖〉，他描述說：「〈宮中圖〉起卷畫一老畫匠手扶畫框，面對戴華冠的盛妝嬪妃寫真；畫師前後，是被這一活動所吸引的兩個宮女：一個小女孩好奇地看著貴婦的面龐，似乎也想像畫師一樣尋找婦人臉上的特徵，學到畫家傳神的秘密。」「卷末為嬪妃觀賞圖畫，或坐、或立，或交相議論，這一情節與起卷寫真活動相呼應。」¹⁶⁵〈宮中圖〉頗具後設意味，一張以繪畫為主題的畫，寫真本身也必須被再現。

女性畫像的流行還具有另一種相反的文化意義，從初唐到盛唐是一個女性容貌不斷裸露的歷史。《舊唐書・輿服制》說：

則天之後，帷帽大行，羣漸息。中宗即位，宮禁寬弛，公私婦人，

8978)

163 王安石：《王文成公文集》，卷40，頁472。

164 白居易〈同諸客雪中嘲馬上妓〉甚至嘲笑一個妓女醜得就像這張畫像：「雪裡君看何所似？王昭君妹寫真圖。」（卷454，頁5142）

165 金維諾：〈《宮中圖》與《五老圖》——歐美訪問散記之五〉，收入金維諾：《中國美術史論集》（哈爾濱：黑龍江美術出版社，2003），頁314-5。〈宮中圖〉殘卷分別收藏於克利夫蘭美術館、弗格爾美術館、大都會博物館。

無復羃之制。開元初，從駕宮人騎馬者，皆著胡帽，靚粧露面，無復障蔽。士庶之家，又相仿效，帷帽之制，絕不行用。俄又露髻馳騁，或有著丈夫衣服靴衫，而尊卑內外，斯一貫矣。¹⁶⁶



1987年陝西長安南里王村出土唐墓壁畫美人屏風

女性逐漸揭去臉上的羃紗，展示美貌，甚至袒胸露臂，這是一個意味深長的改變：不再深藏幽閨，公開展示容貌。但唐代仕女畫深受階級意識的影響，1987年出土中唐長安縣南里王村墓六扇屏風壁畫，證實當時仕女畫的流行，墓室壁畫通常模仿死者生前的生活，仕女圖展示了富貴的身分，也暗示女人是某種擁有物。女主人公身著綺羅，濃麗豐肥，置於詩情畫意的花鳥樹石間，比例明顯大於旁邊侍者，表示社會階級的差別。這些豐滿女性改變了南朝的纖細形象，部分受胡人和西北文化的影響，然而也暗示肉體與情慾，更值得注意的是豐滿體態與有閒階級的關係，《宣和畫譜》〈周昉〉條說：「世謂昉畫婦女，多為豐厚態度者，亦是一蔽。此無他，昉貴游子弟，多見貴而美者，故以豐厚為體。」¹⁶⁷

唐代仕女畫最有趣的現象是女性寄畫風氣的興起。這個母題可以追溯

166 劉昫等：《舊唐書》，卷45，頁1957。

167 不著撰人：《宣和畫譜》，收入《畫史叢書》，卷6，頁434。

苻秦蘇蕙的故事，1996年出土內蒙古赤峰寶山契丹天贊二年（923）遼墓，發現兩壁唐代風格的仕女畫，報告者分別題作〈寄錦圖〉、〈頌經圖〉¹⁶⁸。墓主人是女性，壁畫陳述的是女性的故事，〈頌經圖〉是楊貴妃故事，〈寄錦圖〉畫蘇蕙故事，可能源自張萱或周昉的風格。武則天〈織錦迴文記〉重述了這個故事：「蘇氏悔恨自傷，因織錦迴文，五綵相宣，瑩心耀目，其錦縱橫八寸，題詩二百餘首，計八百餘言，縱橫反覆，皆成章句。其文點畫無缺，才情之妙，超今邁古，名曰〈璇璣圖〉。……而錦字迴文，盛見傳寫，是近代閨怨之宗。旨屬文士，咸龜鏡焉。」¹⁶⁹故事場景被設想在丈夫娶妾負心，女主角透過寄贈織錦、迴文，挽救自己的婚姻。武則天的重述具有一種女性的眼光，蘇蕙被看作以自己的才能改變命運的人，成為「近代閨怨之宗」，改寫傳統的閨怨母題。蘇蕙的故事唐代已被繪成圖畫，對中晚唐三個女性寄畫的故事可能產生直接的影響。

正當九世紀上半葉文人流行寄畫的時候，同時出現了三個女性寄畫的故事：元稹〈崔徽歌〉、李涉（770？—？）〈寄荊娘寫真〉、薛媛〈寫真寄夫〉，故事大同小異，都試圖以畫像挽回丈夫或情人。男性寄畫是一種炫耀和展示，女性則迥然不同，畫像成為自我再現，改變命運的媒介。李涉〈寄荊娘寫真〉以長詩描寫歌妓荊娘試圖以寫真喚回情郎，整個故事就像一篇小說¹⁷⁰。元稹〈崔徽歌〉原先大概是一篇長篇敘事詩，僅殘存片

168 內蒙古文物考古研究所：〈內蒙古赤峰寶山遼壁畫墓發掘簡報〉（《文物》，1998，1期），頁73-95。〈寄錦圖〉係根據左上角墨書詩詞而命名：「□□征遼歲月深，蘇娘憔悴□難任。丁寧織寄迴[文錦]，表妾平生繾綣心。」（頁87）關於〈寄錦圖〉的討論，參吳玉貴：〈內蒙古赤峰寶山遼墓壁畫「寄錦圖」考〉（《文物》，2001，3期），頁92-96；羅世平：〈織錦迴文：寶山遼墓壁畫與唐畫的對讀〉（《文物天地》，2003，3期），頁12-17。

169 董誥等編：《全唐文》，卷97，頁447。

170 李涉〈寄荊娘寫真〉詩後半云：「召得丹青絕世工，寫真與身真相同。忽然相對兩不語，疑是妝成來鏡中。豈期人願天不違，雲輶卻駐從山歸。畫圖封裹寄箱篋，洞房豔豔生光輝。良人翻作東飛翼，卻遣江頭問消息。經年不得一封書，翠幕雲屏遶空壁。結客有少年，名總身姓江。……開篋取畫圖，寄我形影

段，歌妓崔徽寄了一幅畫像給拋棄她的情郎，瘋狂而死¹⁷¹。薛媛〈寫真寄夫〉也是類似的主題，晚唐范攄《雲溪友議》說：

其妻薛媛，善書畫，妙屬文，知（南）楚材不念糟糠之情，別倚絲蘿之勢，對鏡自圖其形，并詩四韻以寄之。楚材得妻真及詩範，遽有雋不疑之讓，夫婦遂偕老焉。里語曰：「當時婦棄夫，今日夫離婦。若不呈丹青，空房應獨守。」薛媛〈寫真寄夫詩〉曰：

欲下丹青筆，先拈寶鏡端。已驚顏索寞，漸覺鬢凋殘。淚眼描將易，愁腸寫出難。恐君渾忘卻，時展畫圖畫。¹⁷²

薛媛自己拿起畫筆，她大概是第一個以自畫像改變命運的女人。這個故事對後代頗有啟發：「對鏡自圖其形」後來湯顯祖《牡丹亭》「寫真」採用類似的情節；自我再現的挫敗，「淚眼描將易，愁腸寫出難」，陳端生《再生緣》孟麗君離家前的自畫像也出現相同的場景。晚唐這類記載逐漸增多，漸成風氣¹⁷³。

與客將。」（卷477，頁5424）

171 《全唐詩》題下注云：「崔徽，河中府娼也。裴敬中以興元幕使蒲州，與徽相從累月，敬中便還，崔以不得從為恨，因而成疾。有丘夏善寫人形，徽托寫真寄敬中，曰：崔徽一旦不及畫中人，且為郎死，發狂卒。」詩云：「崔徽本不是娼家，教歌按舞娼家長。使君知有不自由，坐在頭（顯）時立在掌。有客有客名丘夏，善寫儀容得恣把（豔姿）。為徽持此謝敬中，以死報郎為□□（終始）。」（卷423，頁4652）陳尚君《全唐詩補編》據《綠窗新話》卷上載此詩分為二首（前引文以括號注明異文），並有佚句6句，見陳尚君輯校：《全唐詩補編》，頁1037。這首詩說到「崔徽一旦不及畫中人」，與「畫中人」小說母題有關。蘇軾有〈章質夫寄惠《崔徽真》〉詩，可見宋代流行這樣的畫，王文誥、馮應榴：《蘇軾詩集》（台北：學海出版社，1985），卷16，頁798。

172 范攄：《雲溪友議》，收入《唐五代筆記小說大觀》，卷上，頁1262。

173 晚唐妻子寄畫給丈夫似漸成風氣，陸龜蒙〈襲美以魚牋見寄因謝成篇〉說：「好將花下承金粉，堪送天邊詠碧雲。見倚小窗親襞染，盡圖春色寄夫君。」（卷624，頁7178）鍾輻〈卜算子慢〉說：「抽金釵，欲買丹青手。寫別來，容顏寄與，使知人消瘦。」（卷891，頁10071）女性以畫像自我描繪，如花蕊夫人〈宮詞〉：「春天睡起曉妝成，隨侍君王觸處行。畫得自家梳洗樣，相憑女伴把來呈。」（卷798，頁8977）



1996年出土內蒙古赤峰寶山2號石房內南壁〈寄錦圖〉

「畫中人」母題從唐代開始頻繁出現¹⁷⁴，圖像具有魅惑的魔力，成為道地的幽靈。畫屏的女人唱出歌曲，進入夢中，走出畫外，如杜荀鶴（846—904）《松窗雜記》：

唐進士趙顏，於畫工處得一軟障，圖一婦人甚麗。顏謂畫工曰：「世無其人也。如可令生，余願納為妻。」畫工曰：「余神畫也，此亦有名，曰『真真』。呼其名百日，晝夜不歇，即必應之。應則以百家綵灰酒灌之，必活。」顏如其言，遂呼之百日，晝夜不止，乃應曰：「諾。」急以百家綵灰酒灌之，遂呼之活。下步言笑，飲食如常，曰：「謝君召妾，妾願事箕箒。」終歲，生一兒。年二歲，友人曰：「此妖也，必與君為患；余有神劍，可斬之。」其夕遺顏劍，劍纔及顏室，真真乃曰：「妾南岳仙也，無何為人畫妾之形，君又呼妾之名。既不奪君願，君今疑妾，妾不可住。」言訖，攜其子即上軟障，嘔出先所飲百家酒。睹其障，唯添一孩子，仍是舊畫焉。

174 如殷七七〈陽春曲〉（卷861，頁9729），劉景復〈夢為吳泰伯作勝兒歌〉（卷868，頁9832），〈楊國忠聞屏風女歌〉：「三朵芙蓉是我流，大楊造得小楊收。」（《全唐詩補編》，頁1665）唐代小說也經常出現這個母題。

這個故事不可思議的實現了如畫觀念，一個女人栩栩如生走出畫面，表演了幽靈不可思議的顯形。「真真」這個名字頗具反諷意味，彷彿繪畫才是真正的真實，這個故事說明繪畫召喚靈魂的魔力。男主角「呼其名百日」使靈魂復活顯形，後來啟發了《牡丹亭》「玩真」（叫畫）的靈感，滿足男性觀看的慾望。「寫真寄夫」和「畫中人」代表兩種不同的觀看立場：前者是女性的自我再現，試圖透過畫像改變命運；後者投射男性的慾望和想像。這個母題到了《聊齋誌異》〈書癡〉得到後設性的重寫，書生彭郎相信「書中自有黃金屋，書中自有顏如玉」，沒想到真的有一個姓顏名如玉的女子從畫中走出，高辛勇指出這個故事是以比喻為真（literalization of metaphors），一種後設性的反諷¹⁷⁶。這個故事投射了男性的慾望與幻滅，畫像最終自我解構了。

繪畫的觀看取決於性別位置。薛濤〈斛石山書事〉顯示一種女性視角：「王家山水畫圖中，意思都盧粉墨容。今日忽登虛境望，步搖冠翠一千峰。」（卷803，頁9038）薛濤先觀看一張「王家山水畫圖」再實際登臨¹⁷⁷，她看見一種女性化的風景，「步搖冠翠一千峰」，就像戴著首飾。五代出現專為女性畫像的女畫家，《宣和畫譜》說：

婦人童氏，江南人也。莫詳其世系。所學出王齊翰，畫工道釋人物。童以婦人而能丹青，故當時縉紳婦女往往求寫照焉。有文士題童氏畫詩曰：「林下材華雖可尚，筆端人物更清妍；如何不出深閨裡，能以丹青寫外邊？」¹⁷⁸

175 杜荀鶴：《松窗雜記》，收入周光培編：《歷代筆記小說集成》，冊3，頁251。

176 高辛勇：《修辭學與文學閱讀》（北京：北京大學出版社，1997），頁105。

177 「王家」或以為王維或以為王宰，張篷舟認為指王維，張篷舟：《薛濤詩箋》（北京：人民文學出版社，1983），頁12；陳文華以為王宰，陳文華：《唐女詩人集三種》（台北：新宇出版社，1984），頁42。

178 不著撰人：《宣和畫譜》，收入《畫史叢書》，冊1，卷6，頁441。

「縉紳婦女往往求寫照焉」，可見當時女性肖像的流行。但更有趣的是繪畫涉及的性別空間，文人題詩質疑說：「如何不出深閨裡，能以丹青寫外邊？」女性被囚禁在私密空間裡，無法涉足「外邊」的公共空間。這些問題宋元以後備受討論，涉及性別與權力的各種問題，唐五代只是這個巨大潮流的一個開端。

四、畫中畫：後設繪畫

在古老傳說中圖像是一種神靈的顯形，唐人則透過圖像建構一種新的意識形態，據德希達（Jacques Derrida）的看法，世界、物、自我其圖像都是一種幽靈，他說：「1.世界本身的現象形式是幽靈的；2.現象學的自我（我、你等等）是一個幽靈。……顯形的形式，精神的現象軀體，這就是幽靈的定義。幽靈是精神的現象。」¹⁷⁹圖像彷彿是唐宋新的意識形態藉以顯形的軀體。但表象也必須被表象，我們看到一種「畫中畫」的興起，如畫基於模仿觀念，這種觀念的流行最終導致模仿的模仿，一種表象的迂回，「畫中畫」提供一個無盡的摺疊，透露表象世界根本的暈眩與盲視，成為無盡反射的旋渦。繪畫模仿世界，世界卻像一張畫，在晚唐我們看見藝術與世界、真實與虛構高度混淆，「如畫」最終引發一種後設思考，質問何謂再現，何謂真實與虛構，世界脫離「逼真」的假設而成為某種幻影。

（一）自我的鏡象

東漢以來肖像畫已有零星記載，但寫實的肖像畫從唐代才大量出現，「寫真」基於一種真實哲學，宣告一個主體時代的到來。弔詭的是，從畫

179 德里達著，何一譯：《馬克思的幽靈：債務國家、哀悼活動和新國際》（北京：中國人民大學出版社，1999），頁190。又說：「意識形態理論的許多特徵有賴於這種幽靈理論。」（頁180）

史資料來看，文人觀看自畫像卻充滿真實與虛構的迷惘，面臨自我認同的焦慮與苦惱，彷彿不認識自己。和尚寫真流行最早¹⁸⁰，相貌古怪被說成如畫，就像現代人說的「很上鏡頭」¹⁸¹。接著是詩人畫像的流行，促成一種詩人主體的建構¹⁸²。詩人將自己看作一張畫，「我」變成一個被觀看的疏異對象：

夜深歡態狀不得，醉客圖開明月中。（原注：衛協畫〈醉客圖〉。）（皮日休〈春日陪崔諫議櫻桃園宴〉，卷615，頁7094）

人人送酒不曾沽，終日松間挂一壺。草聖欲成狂便發，真堪畫入醉僧圖。（懷素〈題張僧繇醉僧圖〉，卷808，頁9122）

夕月陰何亂，春風葉盡輕。已聞圖畫客，兼寫薛先生。（薛能〈碧鮮亭春題竹〉，卷560，卷6502）

欲畫淨名居士像，焚香願見陸探微。（尚顏〈自紀〉，卷848，頁

180 敦煌保存許多關於寫真的資料和畫贊，參姜伯勤：《敦煌藝術宗教與禮樂文明：敦煌心史散論》（北京：中國社會科學出版社，1996），頁77-92，〈敦煌的寫真邈真與肖像藝術〉。

181 王建〈贈洪誓師〉：「老僧真古畫，閒坐語中聽。」（卷299，頁3396）賈島〈寄無得頭陀〉：「貌堪良匠抽毫寫，行稱高僧續傳書。」（卷574，頁6678）賈島〈贈僧〉：「常恐畫工援筆寫，身長七尺有眉毫。」（卷574，頁6686）陸龜蒙〈雨中遊包山精舍〉：「僧閒若圖畫，像古非雕刻。」（卷618，頁7120）韋莊〈東林寺再遇僧益大德〉說：「當時可愛人如畫，今日相逢鬢已凋。」（卷698，頁8037）貫休〈題弘式和尚院兼呈杜使君〉：「臘高雲屐朽，貌古畫師疑。」（卷832，頁9383）韓偓〈曲江秋日〉：「斜煙縷縷鷺鷥棲，藕葉枯香折野泥。有箇高僧入圖畫，把經吟立水塘西。」（卷682，頁7829）隱士也被看作如畫，牟融〈題徐叡山居〉說：「嵐鎖巖扉清晝暝，雲歸松壑翠陰寒。不因李相門前見，曾向袁生畫裡看。」（卷467，頁5314）

182 齊己有〈謝人惠十才子圖〉：「猶得知音與圖畫，草堂閒挂似相親。」（卷844，頁9547）詩人朋友互相看作一張畫，趙嘏〈上令狐相公〉：「榮同伊陟傳朱戶，秀比王商入畫圖。」（卷549，頁6349。一作項斯詩）皮日休〈奉和魯望獨夜有懷吳體見寄〉：「隱几清吟誰敢敵，枕琴高臥真堪圖。」（卷613，頁7071）貫休〈送盧秀才應舉〉說：「還衝猛風雪，如畫冷朝陽。」自注：「時多畫李白、王昌齡、常建、冷朝陽冒風雪入京。」（卷831，頁9378）

9601)

人類只有透過鏡子、畫像才能看見自己，這四首詩「我」都出現在畫中。懷素看著一張古畫〈醉僧圖〉，「草聖」指的是自己，想像被畫入一張虛構的畫裡。後兩首邀請畫家將自己畫入畫中，薛能（817？－？）說「兼寫薛先生」，尚顏〈自紀〉期待高明的畫家，「焚香願見陸探微」。對唐人來說，這或許是一種表演的慾望，擺出姿勢準備被觀看。司空圖（837－908）《詩品》說：「高人畫中，令色網繻。御風蓬萊，泛彼無垠。」（〈飄逸〉）「高人」是出現在畫中的詩人，《詩品》可看作以詩論詩的後設詩歌，詩人出現在詩歌虛擬的後設情境中。

白居易是這個潮流最特殊的例子，他共寫下〈自題寫真〉、〈題舊寫真圖〉、〈感舊寫真〉、〈香山居士寫真詩〉四首題詩，一首〈贈寫真者〉。這些詩都是白居易在世時看著自己的肖畫，持續對著畫像沈思，最早一首〈自題寫真〉約三十六、七歲所寫，題下注云「時為翰林學士」，詩說：

我貌不自識，李放寫我真。靜觀神與骨，合是山中人。……宜當早罷去，收取雲泉身。（卷429，頁4726）

「我貌不自識」，白居易表露一種自我疏離、身心分裂的苦惱。白居易是一個自傳意識強烈的詩人，習慣在詩中記載年月，宛如年譜¹⁸³，一系列自題寫真宛如某種強迫性神經症，機械而重複的追問「我是誰」¹⁸⁴？晚

183 洪邁說：「白樂天為人誠實洞達，故作詩述懷，好紀年歲。因閱其集，輒抒錄之。……玩味莊誦，便如閱年譜也。」舉例至數十首，見洪邁：《容齋隨筆》，五筆，卷8，頁893，〈白蘇詩紀年歲〉。白居易〈自詠〉、〈自題〉、〈覽鏡自題〉之類的詩也很多，標誌一個主體時代的到來。

184 白居易〈題舊寫真圖〉大約寫在十年後：「我昔三十六，寫貌在丹青。我今四十六，衰頹臥江城。豈只十年老，曾與眾苦并。一照舊圖畫，無復昔儀形。形影默相顧，如弟對老兄。況使他人見，能不昧平生？」（卷430，頁4751）形影相顧，「如弟對老兄」，這是一種自我疏離的幻影。再過大約十年白居易再寫了〈感舊寫真〉：「李放寫我真，寫來二十載。莫問真何如？畫亦銷光彩。朱顏與玄鬢，日夜改復改。無嗟貌遽非，且喜身猶在。」（卷445，頁4990）畫像留下時間消逝的殘跡，變成幻影的幻影。再過十幾年白居易七十一歲，再

唐澹交〈寫真〉說：

圖形期自見，自見卻傷神。已是夢中夢，更逢身外身。水花凝幻質，
墨彩染空塵。堪笑予兼爾，俱為未了人。（卷823，頁9284）

這是一種自我認同的幻滅，「自見」的盲點，雙重的虛空（夢中夢），另一個我（身外身）。澹交進行某種影像的後設思考：繪畫是製造幻覺的藝術，「水花凝幻質，墨彩染空塵」，以擬象再現擬象。這種虛構的虛構暗含一種出路：沒有絕對的真實或虛構，從「傷神」到「堪笑」隱含解脫的可能。這種自我分裂的重影，成為宋以後司馬光、王安石、蘇軾、黃庭堅、倪瓚、唐寅無數詩人自題寫真的主流¹⁸⁵。自畫像不僅沒有建構清晰的自我，反倒像一個幽靈，暴露主體哲學背後深層複雜的東西。

自我疏離來自畫像的一種悖論：詩人擺出一個如畫的姿勢，迎向他者的眼光，這個眼光並不是自己，這就是為何人們在照鏡子，凝視畫像、照片時，經常感受到某種自我分裂。以梅洛-龐蒂（Merleau-Ponty）的知覺現象學來看，我的身體，我的知覺總是存在於我之外。白居易經常以一種疏離態度將自己看作一張被觀看的畫：

倚石攀蘿歇病身，青筇竹杖白紗巾。他時畫出廬山障，便是香爐峰上人。（〈上香爐峰〉，卷439，頁4888）

欲隨年少強遊春，自覺風光不屬身。歌舞屏風花障上，幾時曾畫白頭人？（〈春老〉，卷446，頁5015）

放盃書案上，枕臂火爐前。老愛尋思事，慵多取次眠。妻教卸烏帽，婢與展青氈。便是屏風樣，何勞畫古賢？（〈偶眠〉，卷448，頁

畫了一張肖像，〈香山居士寫真詩·序〉比較前後兩張畫：「前後相望，殆將三紀，觀今照昔，慨然自歎者久之。形容非一，世事幾變，因題六十字以寫所懷。」（卷459，頁5223）關於這五首詩的年代存在許多錯謬矛盾，進一步的討論參西村富美子：〈關於白居易詩歌創作年代的幾個問題〉，收入《唐代文學研究》（桂林：廣西師大出版社，1996），第六輯，頁422-432。

185 關於北宋自題寫真文獻的討論，參衣若芬：〈北宋題人像畫詩析論〉，收入衣若芬：《觀看·敘述·審美——唐宋題畫文學論集》（台北：中研院文哲所，2004），頁142-157。

5042)

鬚白面微紅，醺醺半醉中。百年隨手過，萬事轉頭空。臥疾瘦居士，行歌狂老翁。仍聞好事者，將我畫屏風。（〈自詠〉，卷457，頁5191）

這些詩都將自己看作一張畫，自身變成畫中的虛擬人物，劉禹錫也有類似的詩¹⁸⁶。白居易〈三年夜除〉將自己看作類似維摩詰居士的畫：「素屏應居士，青衣侍孟光。夫妻老相對，各坐一繩床。」自注：「顧虎頭畫〈維摩居士圖〉，白衣素屏也。」（卷459，頁5217）「素屏」可能是現實景物也可能是畫中景象，真實與虛構相互混淆，自己彷彿畫中人物。〈春老〉是在腦海中儲存少年尋春的畫面，拿來和年老的自己對比。有趣的是，白居易擺出被看的姿態，邀請畫家作畫，「便是屏風樣」，「他時畫出廬山障，便是香爐峰上人」；甚至已經變成一張畫，「仍聞好事者，將我畫屏風」¹⁸⁷。這個邀請果然引起後來畫家的興趣，北宋李頎《古今詩話》說：

白樂天以詩名，與元微之同時，號元白。詩詞多比圖畫，如〈重屏圖〉，自唐迄今傳焉，乃樂天〈醉眠詩〉也。詩曰：「放杯書案上，枕臂火爐前。老愛尋思睡，慵便取次眠。妻教卸烏帽，婢與展青氈。便是屏風樣，何勞畫古賢？」且詩之所以能盡人情物態者，非筆端

186 劉禹錫有詩題為〈湖州崔郎中曹長寄《三癖詩》，自言癖在詩與琴酒，其詞逸而高，吟詠不足，昔柳吳興「亭皋」「隴首」之句，王融書之白團扇，故為四韻以謝之〉，詩云：「視事畫屏中，自稱三癖翁。」（卷357，頁4019）崔玄亮原詩今佚，或許自比畫屏中人，或許劉禹錫以畫屏視之，自我虛擬成為一種遊戲。當時人物屏風已成為時髦事物，劉禹錫〈送張盥赴舉詩·引〉則說：「吾不幸，向所謂同年友，當其盛時，聯袂齊鑣，互絕九衢，若屏風然；今來落落，如曙星之相望。」（卷354，頁3969）「若屏風然」被看作一種令人豔羨的圖景。

187 關於白居易的詩畫相當流行，甚至變成街頭無賴的刺青，段成式說：「荊州街子葛清，勇不膚撓，自頸以下，遍刺白居易舍人詩。……反手指其割處，至『不是此花偏愛菊』，則有一人持杯臨菊叢。又『黃夾纈林寒有葉』，則指一樹，樹上挂纈，纈窠鎖勝絕細。凡刻三十餘首，體無完膚，陳至呼為白舍人行

有口未易到也。詩家以畫為無聲詩，誠哉是言。¹⁸⁸

白居易的詩有兩層意義：首先，白詩隱含如畫的觀念，將自己看作繪畫的「樣本」，「便是屏風樣，何勞畫古賢」，某種被複製的慾望。其次，詩歌成為繪畫的模型，詩人反過來影響了畫家。白詩引發了〈重屏圖〉的傳統，雙重屏風、畫中畫，具有多重的鏡像關係，詩（或畫）本身就像虛構的鏡子，虛構中又有虛構。詩歌、繪畫、世界三者都成為某種表象，在多重影像的空間中交互轉換。

這是某種後設繪畫，繪畫不再模仿真實，而是模仿一張畫。這個畫面宋代成為廣為討論的話題，〈重屏圖〉可能就是五代周文矩〈重屏會棋圖〉之類畫作¹⁸⁹。梅堯臣〈二十四日江鄰幾邀觀三館書畫錄其所見〉寫的可能就是這張畫，結尾說：

畫中見畫三重鋪，此幅巧思意思殊。孰真孰假丹青模，世事若此還可吁。¹⁹⁰

這種後設繪畫解構了真實與虛構的界限，引發「孰真孰假」的反思¹⁹¹。

詩圖也。」段成式：《西陽雜俎》，前集，卷8，頁77。

188 郭紹虞輯：《宋詩話輯佚》（台北：華正書局，1981），頁113。

189 傳本今藏北京故宮博物院、美國佛利爾（Freer）美術館，關於二傳本的討論，參單國強：〈五代周文矩《重屏會棋圖》卷〉，收入單國強：《古書畫史論集》（北京：紫禁城出版社，2001），頁1-3。

190 北京大學古文獻研究所：《全宋詩》，冊5，卷254，頁3075。梅堯臣〈表臣齋中閱畫而飲〉可能也是類似的畫：「魁然中貴人，坐榻不知名。畫中有畫屏，山石侔天成。」前引書，卷257，頁3180。

191 錢鍾書舉了更多例子：「按此篇亦見荊公集中，《王荊文公詩註》卷二十一雁湖註：『竊疑詞氣近類聖俞』，……雁湖註：『乃白公所賦重屏圖』，沈小宛《王荊公詩補註》引《揮塵三錄》、《詩話總龜》謂此圖乃周文矩作，本香山〈醉眠〉（當作〈偶眠〉）詩意。李端叔《姑溪居士集》卷六〈後圃〉：『會應享此百年樂，何妨盡作重屏圖』；《後集》卷三〈常愛東坡『去年花落任徐州，對月酣歌美清夜』二詩，因即其韻，聊寄目前〉第一首：『行當遂作重屏圖，闌葦凡材任譏罵』，自註：『世圖白老，謂之重屏圖。』是周文矩作此圖後，不乏祖構也。故《清容居士集》卷四十七〈題模本重屏圖〉言：『余嘗見

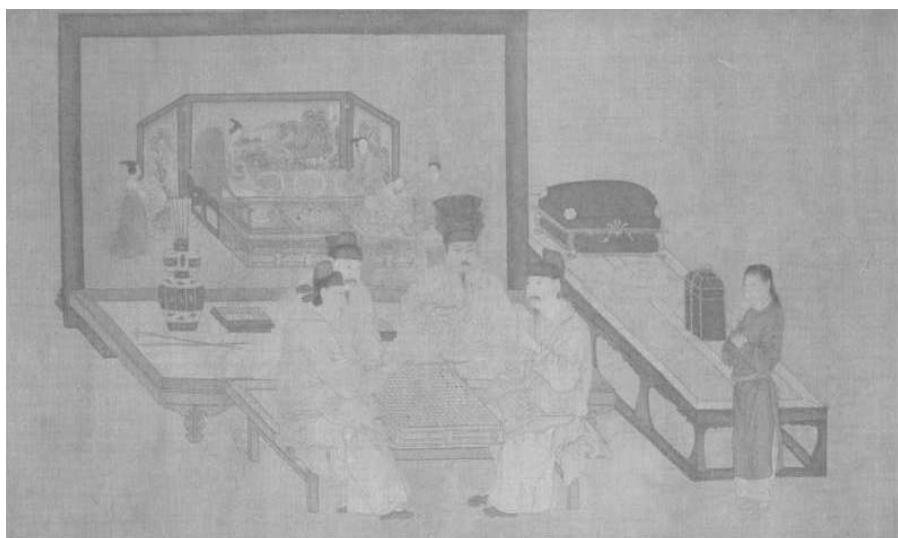
王明清（1127－？）《揮塵錄》說：「樓大防作夕郎，出示其近得周文舉所畫〈重屏圖〉，祐陵親題白樂天詩于上。有衣帽中央而坐者，指以相問云：『此何人邪？』」明清云：『頃歲大父牧九江，于廬山圓通寺撫江南李中主像藏于家，今此繪容即其人。文舉丹青之妙，在當時列神品，蓋畫一時之景也。』亟走介往會稽，取舊收李像以呈似，面貌冠服，無毫髮之少異，因為跋其後，樓深以賞激。」¹⁹²這是三重的繪畫（畫中見畫三重鋪）：第一層是我們正在觀看的畫，畫中可能是南唐中主李璟；第二層是畫中的屏風，閒散躺在床上的大概是白居易；第三層是白居易背後的屏風。這張畫構成一個奇特的後設繪畫的傳統，現存元劉貫道〈消夏圖〉就沿襲了類似的圖式。

故宮博物院藏宋人〈人物〉源自相同母題。一個人物坐在几上，旁邊侍者執壺斟酒，後面是一個沙洲小景屏風，屏風上掛著一張肖像畫，酷似几上人物，應該就是畫中人的畫像。這也是一張畫中畫，構圖類似於〈重屏會棋圖〉，只是第三張畫改成肖像懸掛在屏風上而已。肖像畫眼光朝右，几上人物朝左，兩者視角交叉，彷彿肖像畫中人凝視著畫外的几上人物，真人和畫像並置，成為一張道地的自我重影。故宮另藏一張〈一是二圖〉（〈弘曆鑑古圖〉），李霖燦認為來自相同的傳統，是乾隆命宮廷畫家繪製的乾隆畫像，上有乾隆題記：「一是二，不即不離；儒可墨可，何思何慮。那羅延窟題并書。」正點出肖像畫面對自我鏡像的迷惑¹⁹³。

樓宜獻公家周文矩所畫初本』；參觀《硯北雜志》卷上引劉後村跋此圖語。」錢鍾書：《談藝錄》（北京：中華書局，1984），頁510。

192 王明清：《揮塵錄》（上海：上海書店，2001），第三錄，卷3，頁206。陳傅良〈跋樓大防重屏圖〉說：「右重屏圖。其一圖爾然衰疾人也，識者以詩知其為自傳無疑。其一圖衣冠容貌皆甚偉，必王公大人而莫知之者。王君明清濁（獨）以所嘗見廬山祠堂其夜並圖書像，謂其二人為李中主、韓熙載，更二人亦不知為誰也？嗟乎，名字之著外著如此哉！」陳傅良：《止齋題跋》，收入《宋人題跋》（台北：世界書局，1992），下冊，卷2，頁167。

193 參李霖燦：〈一是二圖和宋人著色人物圖〉，收入《中國名畫研究》，上冊，頁239-241。他說：「因為二者為同一人，一人而現二身，是很巧妙的構



五代·周文矩《重屏會棋圖》

白居易類似的事情還有〈九老會圖〉。他有詩題為〈胡吉鄭劉盧張等六賢皆多年壽，予亦次焉，偶於弊居合成尚齒之會，七老相顧，既醉甚歡，靜而思之，此會稀有，因成七言六韻以紀之，傳好事者〉，詩拿這個場景和繪畫作比較：「天年高過二疏傳，人數多於〈四皓圖〉。除卻三山五天竺，人間此會更應無？」自注：「〈三仙山〉、〈五天竺〉圖，多老壽者。」¹⁹⁴現今胡杲、吉旼、劉真、鄭據、盧真、張渾〈七老會詩〉尚存，張渾詩

圖設計。這很可能與五代時光周文矩他們畫的重屏圖的構思有所關聯。」（頁239）李霖燦並據《歷代名畫記》王羲之有「臨鏡自寫真」的記載，及佛利爾（Freer）美術館藏相似的〈羲之自寫真〉圖，推測宋人〈人物〉畫的就是王羲之自寫真。實際上，中唐也出現相近的肖像畫，獨孤及〈尚書右丞徐公寫真圖贊并序〉說：「侍御史韓公至清，以學藝書畫之美，聞於天下。辛丑歲三月，以王事靡盬，館於豫章。與前尚書右丞徐公同舍於慧命寺之淨室。嘗以暇日，裂素灑翰，畫徐公之容，陳於公之座隅。而美目方口，和氣秀骨，毫釐無差，若分形於鏡。入自外者，或欲擎跽曲拳，俯僂拜謁，不知其畫也。」（《全唐文》，卷389，頁1775）這張畫像就掛在被畫者的「座隅」，形成雙重影像，「若分形於鏡」，畫面和〈人物〉極為接近。

¹⁹⁴ 此據朱金城箋校：《白居易集箋校》，卷37，頁2563。《全唐詩》字句略有

云：「此席不煩鋪錦帳，斯筵堪作畫圖看。」（卷463，頁5265）宣稱不需錦帳屏風，聚會本身就是一張畫。後來果然招致好事者繪製成圖，《新唐書·白居易傳》說：「東都所居履道里，疏沼種樹，構石樓香山，鑿八節灘，自號〈醉吟先生〉，為之傳。……嘗與胡杲、吉旼、鄭據、劉真、盧真、張渾、狄兼謨、盧貞燕集，皆高年不事者，人慕之，繪為〈九老圖〉。」¹⁹⁵〈醉吟先生傳〉模仿陶淵明〈五柳先生傳〉以來虛構性自傳的傳統。故宮博物院現藏兩張與南宋劉松年有關的畫，一是劉松年〈九老圖〉手卷，一是題宋人〈香山九老〉冊頁（後者更接近劉松年風格）。白居易與僧如滿等結香火社，這張圖也是文人雅集的濫觴，影響北宋〈西園雅集圖〉、〈睢陽五老圖〉等畫跡。老人具有圖像的象徵意義：生命的邊界（死亡）和壽命的渴望，隱喻神仙世界（四皓、仙山、天竺）；「老」也意味歷盡滄桑的自我回顧，在時間與回憶中浮現的自我形貌。

和「畫中畫」相似的是「鏡中鏡」，董道《廣川畫跋》載有〈書秦宮對鏡圖〉：

房中鏡列，下有鏡奩。駢雜參錯，十行為對。舉鏡照景，景出無窮。每一景中作一相，以形求者，鏡盡而形不能盡也。初為楚妝者，人蓋二十有八；揜秦袖，捧吳頰者半之；牽齊衫，著越釧，帖鬢點眉者，才又半也。而形陟鏡中，與鏡相出，為相千萬，觀者眩惑，迷落圖中，至不能計者。循視其初，不離一鏡，此畫工之妙用也。放示群相，攝制眾景，殆所謂疑于神者乎？¹⁹⁶

異同，「三仙山、五天竺圖」，圖作國。詩後附七人姓名、官職、年歲，並說：「會昌五年（851）三月二十一日於白家履道宅同宴，宴罷賦時（詩）。時秘書監狄兼謨、河南尹盧貞，以年未七十，雖與會而不及列。」（頁2564）

195 歐陽修、宋祁：《新唐書》，卷119，頁4304。

196 吳孟復等編：《中國畫論》，卷1，頁662。其構思似來自杜牧〈阿房宮賦〉：「妃嬪媵嬙，王子皇孫，辭樓下殿，輦來於秦。朝歌夜絃，為秦宮人。明星粲粲，開妝鏡也。」



宋人〈人物〉台北故宮博物院藏

這張畫來自華嚴宗「兩鏡相入」的觀念，「舉鏡照景，景出無窮」，真實與幻影相互映照，「形影鏡中，與鏡相出」，造成迷宮的效果，「觀者眩惑，迷落圖中」。華嚴宗的無盡緣起以帝網天珠為喻，杜順《華嚴一乘十玄門》說：「今言因陀羅網者，即以帝釋殿網為喻。帝釋殿網為喻者，須先識此帝網之相。以何為相？猶如眾鏡相照，眾鏡之影見一鏡中，如是影中復現眾影，一一影中復現眾影，即重重現影成其無盡復無盡也。」¹⁹⁷

「畫中畫」引發影像重重無盡的迷宮，解構真實與虛構，洞見表象的輪迴，世界成為幻影。這是影像的後設思考，作者和讀者的界限也因此消解，博爾赫斯（Jorge Luis Borges）說：「圖中之圖和《一千零一夜》書中的一

197 杜順說，智儼撰：《華嚴一乘十玄門》，收入《大正新修大藏經》，冊45，卷1，頁516。法藏也有類似設計，《高僧傳》說：「又為學不了者設巧便，取鑑十面，八方安排，上下各一，相去一丈餘，面面相對，中安一佛像，燃一炬以照之，互影交光，學者因曉剎海涉入無盡之義。」贊寧：《高僧傳》（台北：

千零一夜為什麼使我們感到不安？堂吉訶德成為《堂吉訶德》的讀者，哈姆雷特成為《哈姆雷特》的觀眾，為什麼使我們感到不安？我認為我已經找到了答案；如果虛構作品中的人物能成為讀者或觀眾，反過來說，作為讀者或觀眾的我們就有可能成為虛構的人物。」¹⁹⁸

(二)擬象世界

晚唐時真實與幻覺逐漸混淆，繪畫與世界相互侵蝕滲透，溫庭筠是一個典型的例子。他的詩詞經常使用如畫，描寫看畫的經驗，更特殊的是現實與繪畫的交錯混淆：

長鈿墜髮雙蜻蜓，碧盡山斜開畫屏。（〈夜宴謠〉，卷575，頁6695）

生綠畫羅屏，金壺貯春水。（〈湘宮人歌〉，卷575，頁6697）

遠翠愁山入臥屏，兩重雲母空烘影。（〈春愁曲〉，卷576，頁6706）

不學龍驤畫山水，醉鄉無跡似閒雲。（〈贈李將軍〉，卷578，頁6717）

金釵醉就胡姬畫，玉管閒留洛客吹。（〈贈袁司錄〉，卷578，頁6718）

香燭有花妨宿燕，畫屏無睡待牽牛。（〈池塘七夕〉，卷578，頁6723）

畫圖驚走獸，書帖得來禽。（〈洞戶二十二韻〉，卷580，頁6736）

畫明金冉冉，箏語玉纖纖。（〈偶題〉，卷581，頁6742）

屏上吳山遠，樓中朔管悲。（〈春日〉，卷582，頁6751）

「畫屏」在九首詩中佔了五首，成為晚唐文人生活不可缺少的室內裝飾，淺見洋二指出：「晚唐五代詞中的屏風，更多的是『畫屏』。畫屏上的景象以山水居多。晚唐五代詞中的女主人公，往往生活在一個極其封閉

文津出版社，1988），卷5，頁89，〈周洛京佛授記寺法藏傳〉。

198 博爾赫斯：〈吉訶德的部分魔術〉，收入博爾赫斯著，王永年等譯：《博爾赫斯文集·文論自述卷》（海口：海南國際新聞出版中心，1996），頁33。

的空間裡，她們在這狹小的空間中，自怨自艾，愁緒滿懷。」¹⁹⁹繪畫充滿在溫庭筠的生活中，繪畫與真實相互侵蝕混合：「遠翠愁山入臥屏，兩重雲母空烘影」，「香燭有花妨宿燕，畫屏無睡待牽牛」，「畫圖驚走獸，書帖得來禽」。最有名的例子是〈菩薩蠻〉：

小山重疊金明滅，鬢雲欲度香腮雪。懶起畫蛾眉，弄妝梳洗遲。 照花前後鏡，花面交相映。新帖繡羅襦，雙雙金鸕鶚。（卷891，頁10065）

乍看之下，「小山重疊金明滅」形容真實的山水風景，但在詞作情境中更可能指屏風。「金明滅」暗示一張金碧山水的畫，這種繪畫撒上金粉，具有烏托邦的色彩，溫庭筠抹去繪畫的提示，就像一張失去畫框的畫。真幻的錯覺被接著的描寫所加強：「鬢雲欲度香腮雪」，雲、雪是自然物象卻出現在臉上，真與幻互相侵蝕、擴散。前面「小山」再度被改寫成臉孔的一部分——眉毛。這些零碎的矛盾意念被一個慵懶美人的起床畫面洗刷掉了，宛如剛才的閱讀只是一場夢。溫庭筠精心刻畫甚至繪畫媒介上的金粉（金明滅），這層金粉同時覆蓋著詩人的世界圖像，彷彿既過度真實又充滿夢幻。下闋詞點出這種多重鏡映的關係：「照花前後鏡，花面交相映」，花、人、鏡彼此映射，就像這闋詞山水、繪畫、物品、臉孔相互混雜拼湊。結尾出現另一種工藝品——刺繡，形成另一重映射：「新帖繡羅襦，雙雙金鸕鶚」，鸕鶚應是刺繡的圖像，卻可能處身畫外，牠是一個畫中畫（詩中的畫中的物件），卻迴指整個真實世界。溫詞中類似例子不勝枚舉，如〈菩薩滿·其九〉以「金雁一雙飛，淚痕沾繡衣」結束，金雁是出現在刺繡上的複製品，卻宛然如真，整闋詞的情景可能只是眼淚滴落在刺繡圖案的瞬間想象。王國維以「畫屏金鸕鶚」指稱溫庭筠詞境，似乎只有鸕鶚是最真實的，牠迴指溫詞自身重重無盡的迷宮。

晚唐如畫觀念循著「真與幻」的錯位與混淆發展，涉及藝術與幻覺。韋莊也有許多用例：

199 淺見洋二：〈晚唐五代詩詞中的風景與繪畫〉，頁424。

綠波春浪滿前陂，極目連雲 稊肥。更被鶯鶯千點雪，破煙來入畫屏飛。（〈稻田〉，卷697，頁8029）

白雲紅樹東，名鳥群飛古畫中（〈垣縣山中尋李書記山居不遇留題河次店〉，卷697，頁8023）

煙霞盡入新詩卷，郭邑閒開古畫圖。（〈袁州作〉，卷698，頁8032）

韋莊詩就像一張斑剝的古畫（古畫、古圖畫），褪色的照片或風景明信片，根本來說，再現本身總是帶著時間的延遲，懷舊的色彩。「如畫」將世界文本化，以藝術品取代世界的感知。「名鳥群飛古畫中」、「破煙來入畫屏飛」，世界空間就像一張古畫，具有時間的深度，賦予世界歷史性，標誌著新傳統的建構已經完成。韋莊詩也出現許多畫屏：

汧水悠悠去似絢，遠山如畫翠眉橫。（〈汧陽間〉，卷699，頁8042）

「遠山如畫翠眉橫」也是風景與肖象的奇幻錯置，真與幻只是文本與文本之間的交互映射，即使對世界作精細寫實的刻畫，世界也不再「真實」了。一般認為晚唐文學過度刻畫，缺乏言外之意，這種看法顯然是太表面了。邊界和畫框逐漸消失²⁰⁰，真實與虛構相互侵蝕、消解²⁰¹，再如：

200 晚唐真幻並置的感覺愈來愈明顯，李群玉〈同鄭相并歌姬小飲戲贈〉說：「裙拖六幅湘江水，鬢聳巫山一段雲。」（卷569，頁6602）將裙擺形容為畫中的水波。高駢〈廣陵宴次戲簡幕賓〉說：「一曲狂歌酒百分，蛾眉畫出月爭新。」（卷598，頁6922）羅鄴〈題水簾洞〉說：「亂泉飛下翠屏中，名共真珠巧綴同。」（卷654，頁7512）是繪畫或實物，都沒有交待清楚。有些詞描寫到畫中景色，薛昭蘊〈相見歡〉：「羅襦繡袂香紅，畫堂中。細草平沙蕃馬，小屏風。」（卷894，頁10095）「細草平沙蕃馬」是屏風的畫面，詩中鑲嵌著一幅畫，詩再現著繪畫的再現。延壽殘句：「繞繡屏飛花外蝶，隔金籠語柳中鴛。」（《全唐詩補編》，頁1440）繡屏、金籠形成人工框架，框架內外真幻交錯。毛熙震〈南歌子〉：「遠山愁黛碧，橫波慢臉明。」（卷895，頁10117）自然和人文以動詞詩眼相稼接，模稜混淆。

201 吳融〈賦得欲曉看妝面〉說：「轉入金屏影，隈侵角枕光。有蟬墮鬢樣，無燕著釵行。十二峰前夢，如何不斷腸。」（卷687，頁7902）這首詩同樣充滿光影，清醒與幻夢錯綜交織，「隈侵角枕光」。顧夔〈虞美人〉同樣使用「侵」

水上鴛鴦比翼，巧將繡作羅衣。鏡中重畫遠山眉，春睡起來無力。

（歐陽炯〈西江月〉，卷896，頁10126）

翠疊畫屏山隱隱，冷鋪紋簾水粼粼，斷魂何處一蟬新？（李珣〈浣溪沙〉，卷896，頁10121）

小屏古畫岸低平，煙月滿庭庭，山枕上，燈背臉波橫。（顧夐〈甘州子〉，卷894，頁10099）

綠雲鬢上飛金雀，愁眉斂翠春煙薄。春閣掩芙蓉，畫屏山幾重？（牛嶠〈菩薩蠻〉，卷892，頁10081）

歐陽炯（896—971）將實物（鴛鴦）化作藝術（羅衣），再出現一個雙重影像，「鏡中重畫遠山眉」，這是幻影的幻影。李珣詞明顯是繪畫與自然的交疊：翠疊（山水）畫屏（畫）山隱隱（山水），冷鋪紋簾（物）水粼粼（山水），形成一種特殊甚至詭異的風格，山水、繪畫、家具被有意錯置在文字語脈，相互滲透溶解，以致讀者無法辨認，就像晚近文評所謂的邊際交遇（fringe interference）²⁰²，造成媒介與物質、真實與幻覺的奇怪混合：文字——繪畫——意象——物質。晚唐詩人特別擅長使用波浪形式（wave forms），如波紋與被褥、山與枕、水波與臉容、雲與鬢、山與眉等，就像互相干涉的漣漪，互相質疑、迴響、滲透、轉移。詞中「水粼粼」可能是真實山水，也可能是畫中景物，或者只是「冷鋪紋簾」的被褥，「水粼粼」三字不加說明放置其中，讀者根本無法作出準確的判斷。

字：「宿妝猶在酒初醒，翠翹慵整倚雲屏，轉娉婷。香檀細畫侵桃臉，羅袂輕輕斂。」（卷894，頁10104）什麼是「侵桃臉」？

202 參閱赫哲仁（Linda Hutcheon）著，劉自荃譯：《後現代主義的政治學》（台北：駱駝出版社，1996），頁132。該章〈文本／意象的邊界張力〉論及文字與圖像的關係甚詳，可以參閱。

五、結 語

「如畫」基於模仿與再現的觀念，自身卻又意味著幻覺與擬像，既建構世界又自我解構。這個觀念標誌著世界的圖像化，參與唐代帝國的意識形態建構，「世界」被生產出來，變成觀看的對象，進而可以複製、展示、贈送、銷售，廣泛出現在不同的繪畫主題，自具獨特的歷史意義。布希亞曾論述西方擬象的三個階段，他說：「仿真的三個序列與價值規律的嬗變相對應，自文藝復興時期以來，依次遞進：1.仿造是從文藝復興到工業革命的『古典』時期的主要方式。2.生產是工業時代的主要方式。3.仿真是被代碼主宰的目前歷史階段的主要方式。第一序列的擬象遵循自然價值規律，第二序列的擬象遵循商品價值規律，第三序列的擬象遵循結構價值規律。」²⁰³對比之下，唐五代「如畫」堪稱中國第一個擬象的重要階段，其哲學基礎是藝術與真實的對應，終極價值來自「自然」，成為中唐以後影響最廣遠的美學意識形態。在社會層面上，「畫取」意味對自然的象徵性掠奪，財產和品味的展示，看與被看的權力關係開始出現。然而，在中國的傳統中，圖像也包含生成與建構（生產），符號代碼（仿真），歷經宋元明清愈來愈重要；如畫呈現一個自相矛盾、自我解構的觀念系譜：「如畫」和「畫不成」相互補充，「真」與「幻」相互消解，擬仿遊戲「畫中畫」的出現，形成無盡的摺疊與令人暈眩的迷宮。

「如畫」開啟一個詩情畫意的美學時代，涉及知識與權力的複雜系譜，山水、園林、花鳥、譜錄、地圖、肖像，背後無不潛藏著複製的慾望，象徵性的佔有、產生一種關於物、性別、階級、自我、世界的新圖景，這些課題在宋元明清愈形重要，有待進一步研究。繪畫甚至建構一種獨特的世界觀，整個世界都被看作某種虛構的畫。宋末元初趙文（1238—1314）〈跋劉明叟乾坤清氣圖〉說：

203 布希亞：〈象徵交換與死亡〉，收入汪民安等編：《後現代性的哲學話語——從福柯到賽義德》（杭州：浙江人民出版社，2000），頁317。

天地大畫圖也，造物大畫工也。人之生此世，長短、小大、好醜不能以概，焉往而非畫乎？當其未磨滅之先，巧者營，力者搏，相爭於一圖之上，惟恐不足；然而百年之後，華屋丘山，美人黃土，向之所遇，忽焉陳跡，而其人智愚賢不肖，樵童牧豎或能言之，又有不隨畫而磨滅者。²⁰⁴

繪畫的世界觀帶來一種虛構的觀點，一切都可能幻滅消解。王惲（1227—1304）〈西溪趙君畫隱小序〉也有類似的觀點：「或譏懷材抱技，不沽價以求售，曰：『人物者，天地之幻化；圖畫者，又人物之幻影。彼功名烜赫，富貴薰天者，倏忽之頃，已歸磨滅。況韋布之士，欲取聲華於虛幻之餘，不幾於惑歟？然所以孜孜於此者，特遣興適懷，寫吾胸中之丘壑爾。』」²⁰⁵這些論述標誌傳統內部既吸引人又令人迷惑的異質觀點。天地是幻影，繪畫則是幻影的幻影，圖像的思考既提供一種解釋唐宋思想的新進路，也允諾某種超越解脫的可能性。

附記：本文承行政院國家科學委員會補助，係作者「世界像一張畫：唐五代『如畫』的觀念譜系與世界圖景」（NSC 93-2411-H-260-009）研究計畫之成果，謹此致謝。

204 李修生主編：《全元文》（南京：江蘇古籍出版社，1998），冊10，卷333，頁80。趙文〈送謝會可序〉又說：「人心如畫師，士自讀書為文，以至功名富貴，下至農、工、商、賈，所以營其生者，方凡出於其心之所建立者，皆畫也。豈必弄筆墨為戲，而後謂之畫哉？」（卷331，頁56）將一切都看作繪畫。

205 李修生主編：《全元文》，冊6，卷176，頁212。