

遺民的生命圖像與文化鄉愁

——錢選詩／畫互文修辭的時空結構與對話主題

鄭文惠*

摘 要

錢選是宋末元初遺民中最富盛名，也是最重要的畫家。無可諱言，遺民恆常處在一個時空錯置的文化框架中。身為一位遺民，站在歷史、家國的廢墟前，面對漂泊、離散的生命經驗，及流逝不返的時間之河，錢選往往在詩／畫互文修辭的對話空間中開展出故國／新朝、現實／理想、現世／歷史反覆辯證的論題，指涉出遺民時空的錯置感：在世變格局的現實空間中錯置、構連出傳統文化的記憶空間，從而形塑為一個獨特的遺民時空場域。

全文先從「仙隱與閒居」、「懷古與記憶」、「待渡與傷逝」三向度，釐析錢選詩／畫互文修辭的對話主題與精神心理結構；繼而從「時空的錯位與歷史的回音」，分析其詩／畫互文修辭對話空間所呈現遺民生命存有虛空化的心理情感，及其中所再現的復古形式與所深蘊的歷史情懷。透過詩／畫互文修辭的轉喻機制，錢選也展演出一種新的文化想像，進而在文藝創構的空間中建構自我成為操演文化建制的欲望主體，因而或可說錢選詩／畫互文修辭的對話空間，雖傳述出遺民作為欲望主體永恆性的文化鄉愁，卻也同時表述為一種超離於現實社會的文化建制行動，而得以跨越世變中遺民主體文化身分邊緣化與生命境遇無常性的

2005.9.1 投稿；2005.9.22 審查通過；2006.11.25 修訂稿收件。

* 鄭文惠現職為政治大學中文系教授。

深層悲哀。末則論述錢選在開放性時空視域的筆墨結構中所釋放出「新古典式」的「懷古」之情，不僅獨具高度個性化的美學風格，其「以古非今」，運用「非形象」的「反圖繪」畫法，更導致中國繪畫圖式結構支配性審美規範的移位，而成就其在中國繪畫史上獨特的藝術地位。

關鍵詞：錢選、遺民、題畫詩、詩／畫互文修辭、文化鄉愁

The Cultural Nostalgia and Life Image of Loyalist (yi-ming) :A Study on the Theme of Dialogue and Space-time Structure of Intertext Rhetoric in Qian Xuan's Poems/Paintings

Cheng Wen-huei*

Abstract

Qian Xuan is one of the most famous and important painters in the end of Sung dynasty. Undoubtedly the loyalist (yi-ming) usually stayed in the cultural frame of dislocated space-time. When they stood in front of the historical ruins, their minds were occupied with drifting and diaspora life experiences, Qian Xuan often developed the dialectical themes which covered the past/current dynasty, reality/ideal, present/ history in the dialogue of poem/painting intertext rhetoric. His works reflected the loyalist's memories which re-create a unique space for themselves to articulate the traditions in the changing present world.

This paper sets out to explore Qian Xuan's poem/painting collection in terms of three aspects: "immortal hide/idly occupied being", "nostalgia/memory", and "cross waiting/grieves for the loss". It also attempts to analyze the empty emotions of loyalist's life being and the historical feelings of revivalism in the poem/painting intertext rhetoric. Through the metonymy of poem/painting intertext rhetoric, Qian Xuan also developed a new cultural imagination; and further, he built himself as a desire-subject to perform culture structure in the creating work of fine art. Therefore, the poem/painting intertext rhetoric not only demonstrated the loyalist's constant cultural nostalgia as the desire-subject, it also reflected the cultural-identity actions transcending the reality of society and the deep sadness of loyalist due to their marginal status

* Professor, Department of Chinese Literature, National Cheng-Chi University.

and life's inconstancy. Finally, this paper discusses Qian Xuan's outstanding handwritings while in his painting he used mostly wild and individual technique with the open space-time vision. Those works release nostalgia emotions in a neoclassic style . Qian Xuan's unique aesthetic style, such as "anti-image", "anti-drawing", have made the shift of aesthetic paradigm of Chinese paintings. This also results in his unique position in the history of Chinese paintings.

Keywords: Qian Xuan, Loyalist (yi-ming), Poetry on painting,
Poem/painting intertext rhetoric, Cultural nostalgia

一、緒論

宋元易代是中國政治社會、歷史文化上的一大變局，中原華夏文化及傳統文士的生命態度與思想觀念在新的多元種族及多元文化的複合社會體系下，面臨到極大的挑戰與衝擊。異族入主的動亂年代，對文士自我生命、政治態度及文化理念的考驗，無疑是個尖銳而現實的重要課題。文士審時度勢，在全新的心理現實與變動的社會情境中，往往對自我、自然與歷史有更深度的反思與詰辯，以嘗試建立自我主體與歷史文化及宇宙自然的新關係，進一步藉以連繫現實社會、表達政治理念，並安頓主體生命，重建文化價值¹。故本文擬從創作主體話語活動的關聯域——話語主體的心理——精神結構與感受——經驗結構，及話語活動所處的社會文化背景²，考察宋末元初遺民錢選如何透過繪畫的美學形構及題畫詩中詩／畫互文修辭與時空結構，展演出自我的生命圖像，並再現出身為遺民永恆的文化鄉愁。

錢選，字舜舉，號玉潭，別號雪谿翁、巽峰、清癯老人、習癩翁，湖州（今浙江吳興）人，是一位活動於宋末元初³的遺民畫家、儒者兼詩人。原為南宋理宗景定年間鄉貢進士（舉人）⁴，著有《論語說》、《易說考》、《春秋餘論》、《衡泌間覽》、《錢氏印譜》等，與趙孟頫等人並稱「吳興八俊」，趙孟頫早年曾向其請益畫學⁵。宋亡後，勵志恥作黃金之奴，焚所著書，隱居不仕，終日流連詩酒，游牧於山水之間。面對國破家亡的歷史變局，一般文士或附取宦達，或起家教授，但錢選卻以燒毀

¹ 參鄭文惠，《文學與圖像的文化美學——想像共同體的樂園論述》（台北：里仁書局，2005），頁231-290。

² 陶東風云：「在話語活動的關聯域中，比較重要的是話語主體的心理——精神結構和話語活動所處的社會文化背景。」見陶東風，《文體演變及其文化意味》（雲南：雲南人民出版社，1944），頁19。

³ 錢選生平，史傳記載闕如，確切生卒年已不可考。石守謙斷其生於一二三五年左右，卒年約不晚於一三〇七年。見 Shih, Shou-Ch'ien. "Eremitism in Landscape Paintings by Ch'ien Hsuan (ca. 1235-before 1307)", Ph. D. dissertation, Princeton University. 1984.

⁴ 南宋理宗景定二年（1261）錢選通過鄉試，取得進士考試資格；翌年春天，赴杭州參加進士考試，未第。參注3一書。

⁵ 趙孟頫學生張雨謂：「吳興公（趙孟頫）早歲得畫法於舜舉」，黃公望更謂：「趙文敏公嘗師之，不特師其畫。」見汪珂玉，《珊瑚網》（成都：成都古籍書店，1985），卷7〈錢舜舉浮玉山居圖〉條，張雨、黃公望題跋，頁867。

著書之戲劇性行動，象徵性的宣示放棄被元廷編派為「諸色戶計」之一的「儒戶」⁶身分，而隱於繪畫，以終其身⁷，複合職業畫家與文人畫家於一身，藉此安頓生計，表達生命志向與文化意念，成就了在中國繪畫史上的地位。

錢選畫師法古人而卓然有成：青綠山水師趙伯駒，人物師李公麟，花鳥師趙昌⁸，既能奧探古人精髓，又能別出新意，自成一家。筆致柔勁，賦色清麗，風格冷逸，善作折枝花卉與蔬果，人物畫多以陶淵明、竹林七賢為主，兼及王羲之、楊貴妃等；山水畫以山居、桃源為主，寄興寫意，抒發情志；畫作常見自題題畫詩。錢選雖精音律，工於詩，卻無完整輯本傳世，後人輯有《習嬾齋稿》，清顧嗣立收入《元詩選》，清倪濤《六藝之一錄》亦見收錄。《元詩選》輯錄共二十題二十五首，題畫詩即佔了十四題十七首：其中山水題材九首、人物題材五首、花果題材二首、畜獸題材一首。

錢選見存之題畫詩多描繪身為遺民主體的文化鄉愁與現實困境，及對歷史的興懷與生命的領悟，尤其詠史懷古、仙隱意趣與高潔孤清之精神品格，是其繪畫美學圖式及詩／畫互文修辭與時空結構所恆常再現的主題意蘊。在畫家開放性視域所創構的繪畫美學圖式與詩／畫互文修辭所再現的時空結構下，一種全新的宇宙／生命圖景中往往有其自我與自我、自我與自然、自我與歷史的深度對話。故本文除解析錢選如何透過繪畫美學圖式及詩／畫互文修辭之召喚應對結構，再現其生命存有的價值意義，並重構傳統文化的人文建制外，亦進一步從其詩／畫互文修辭

⁶ 宋濂等，《元史·選舉志》（北京：中華書局，1959年），卷81，頁2108。

⁷ 趙汭云：「公嘗著書，有《論語說》、《春秋餘論》、《易說考》、《衡泌問覽》之目，後皆焚之矣。蓋當時同遊之士，多起家教授，而舜舉獨隱於繪事以終其身。」見趙汭，《東山存稿》《景印文淵閣四庫全書》（台北：臺灣商務印書館，1983），第1221冊，卷2〈贈錢彥賓序〉，頁210。張羽為錢選畫題詩時，亦謂：「憶昔至元全盛日，天子詔下征遺逸。……豈知錢郎節獨苦，老作畫師頭雪白。」黃公望於〈浮玉山居圖〉卷後題跋曰：「霅溪翁吳興碩學，其於經史，貫串於胸中，時人莫之知也。獨與敖君善講明酬酢，咸詣理奧，而趙文敏公嘗師之，不特師其畫。至於古今事物之外，又深於音律之學，其人品之高如此，而世間往往以畫史稱之。」同注5。

⁸ 《穰梨館過眼錄》著錄錢選〈設色山水〉卷後董其昌題云：「趙伯駒、伯驢皆學李將軍父子，精能之極，雖趙吳興臨做，但得其意，唯錢舜舉尺寸擬之，幾年遺恨，此卷是已。」見陸心源，《穰梨館過眼錄》（台北：學海出版社，1975），卷5〈錢舜舉設色山水卷〉，頁233。另可參注3一書。

之話語活動與美學形構中，探究在傳統文學／圖像支配性審美規範的文化制約下，錢選詩／畫互文修辭與時空結構美學範式之移位，所導致文學／圖像對應關係之裂變與創生，以重新評估其在藝術史上的地位。

二、精神心理結構與詩／畫對話主題

(一) 仙隱與閒居

錢選繪畫之美學形構及詩／畫互文修辭之話語實踐，是在歷史文化與社會脈絡的背景中建構而成，其話語結構圖式，除與話語活動所處的文化場域息息相關外，又與話語主體之精神——心理結構與感受——體驗結構具同構對應性。錢選今存詩／畫文本之對話主題多呈現出一種情感化、形象化之仙隱式生命姿態。此一圖式結構或可視為是其感受世界和體驗生命的一種心理折射與精神活動。然而，詩／畫互文修辭所再現的藝術形象本身並不直接呈示意義，藝術形象大抵是作為話語主體情感意向與思維方式的隱喻符號，故須逐層剝離其詩／畫對話主題所呈顯的仙隱化藝術形象的外殼，才能從其心理感受和體驗方式，掌握錢選自我與自然、歷史的內在關係，而進一步得知其如何透過詩／畫時空結構與對話主題而自我構成自我的世界。

錢選今藏上海博物館之〈浮玉山居圖〉(圖一)，是自寫其隱逸家鄉浙江雪川的山居之景。橫卷右方散置一汀渚，汀渚上有繁密生長的蘆草與雜木；中間小山、汀渚前後錯落，上有翠綠茂盛，疏落有致的林木，三間茅舍半隱於山坳中，汀岸旁繫一小舟，茅舍前石陂湖水間有一小橋連貫，橋上老者仰望遠山，徐步而行；左方怪石嶙峋，磊積成山，質野古拙而厚重，山間雲霧縈繞。全圖採高視點取景法，山丘各自獨立，山樹無遠近虛實之分。畫家筆下平面景物的組構方式，欠缺自然生態的秩序原則，沒有背景，沒有近景與遠景，彷彿水天山石不具真實存在感。畫家順勢細筆勾皴山石與樹木，及柔筆密點繁葉，墨青塗染淡渲的筆意中，自然營造出浮玉山淡雅而清透的山水勝景，宛如飄浮於水際間的翠綠玉石，看來彷彿夢幻之景。趙孟頫曾記浮玉山水云：

昔人有言：「吳興山水清遠」。非夫悠然獨往有會于心者，不以為知言。南來之水，出自天目之陽，至城南三里而近匯為玉湖，汪汪且百頃。玉湖之上有山，童童狀若車蓋者曰車蓋

山。由車蓋而西北，山益高，曰道場。自此以往，奔騰相屬，弗可勝圖矣。其北小山坦迤，曰峴山，山多石，草木疎瘦如牛毛。諸山皆與水際，路繞其麓，遠望唯見草樹緣之而已。中湖巨石如積，坡陀磊砢，葭葦藜焉，不以水盈縮為高卑，故曰浮玉。……春秋佳日，小舟泝流城南，眾山環周，如翠玉琢削，空浮水上，與船低昂。洞庭諸山，蒼然可見，是其最清遠處耶？⁹

趙孟頫筆下的浮玉山水，巨石如積，坡陀磊砢；草木疏瘦，如同牛毛；眾山環周水際，有如翠玉琢削，空浮水上。顯然，錢選〈浮玉山居圖〉中之浮玉山水有其現實依據。然而，家鄉山水的真實圖景，卻在錢選繁縟密點的筆意下，隱退於同一色度的青綠色調之外。富於詩意化的景致和裝飾味的筆觸，在畫家冷靜而理智的反圖繪性¹⁰的畫法中，流瀟出一種素樸清雅而古意盎然的新風格。自然的視覺美感顯然並非畫家所關注的焦點，畫中刻意的口袋形空間結構、遠近空間開展的不合理性，以及山石的鉤勒方式，均足以說明錢選不與時尚妥協，而傾向於一種「仿古」的格調：一條追尋唐及唐以前的古風之路。錢選既不描摹真景，又不出以時尚筆法，而所採用七分水墨三分青綠的水墨淺設色技法，實質突破了唐以來重設色的青綠山水傳統，又有別於南宋注重濃淡虛實變化的水

⁹ 趙孟頫，《趙孟頫集》（浙江：浙江古籍出版社，1986），卷7〈吳興山水清遠圖記〉，頁143。

¹⁰ 高居翰（James Cahill）認為〈浮玉山居圖〉是元初新復古運動中現存時代最早的繪畫里程碑。錢選小心謹慎的吸收、綜合，以及詮釋古代的風格，並以一貫的冷淡、理智、反圖繪性的手法來運用古代素材，企圖回復到以往的畫風，藉由物體位置上的搭配、聯繫等相對關係營造其橫向或縱入方向，並刻意描繪鉤勒物表的質地紋理以建立物體的實質感。見高居翰（James Cahill）著、夏春梅等譯，《隔江山色》（台北：石頭出版社，1994），頁36。楊娜則謂：「這幅畫看上去像是對浮玉山之真景的描繪，實際上，畫家在畫面的構圖處理上就已經大膽地突破了傳統物理山水的思維慣式，獨具匠心地營造了一系列富於詩意的景致。……恰恰正是這種超出時間、空間限制的布局在最靈活而豐富地表現畫家的意圖的同時把我們帶回到那個遙遠而純真的年代。……《浮玉山居圖》是自然之景的體驗與心靈構想的邂逅，也是古拙與詩意的結合。平面性空間的創構，山石、房屋的幾何化造型，林木、蘆葦的簡化等皆是為了樸拙質野的繪畫風格的達成。……從某種意義上而言，這沈浸在詩意之中的古拙使得藝術家對古人的想往與依戀之情得到了外化與升華。」見楊娜，〈錢選的《浮玉山居圖》〉，《南京藝術學院學報》2006年第1期，頁17-18。

墨暈染方式，開創了淺絳山水的新體貌¹¹與新風格。一種新風格大致對應出一種新的精神意向：〈浮玉山居圖〉鈎勒山石的美學形式及平面展延的空間結構，乃至於洲渚湖石、汀岸舟橋等董源式形式母題的復古¹²，均傾向於唐及唐以前古雅而工致的仿古格調。錢選風格上的復古，毋寧是畫家實現其精神退隱之超政治情懷的自我表態，而此一精神退隱高度個性化的自我表態，若參照〈浮玉山居圖〉詩／畫互文修辭之再現結構，尤昭然若揭。

〈浮玉山居圖〉右上角錢選自題詩曰：「瞻彼南山岑，白雲何翩翩。下有幽棲人，嘯歌樂徂年。叢石映清泚，嘉木澹芳妍。日月無終極，陵谷從變遷。神襟軼寥廓，興寄揮五絃。塵影一以絕，招隱奚足言。」全詩兼具理性、抒情語體的聲音層，頗能帶出疏緩平和，幽閒而悠長的情致。五言古詩之摘詞構句與圖像結構之對應內涵，實質上映顯出其中不可言喻的情感結構與精神心理的獨特視角。詩中將幽棲嘯歌的隱士置於南山岑下叢石清泚、嘉木芳妍的修道氛圍中，隱士體悟日月輪替之永恆與陵谷變遷之短暫，故而放懷胸襟於寥廓天穹中。詩中以手揮五絃¹³興寄其意，彰顯其任放於天地間的仙隱之姿。詩末「招隱奚足言」一語，則反詰了淮南小山〈招隱士〉一文的主題內蘊。淮南小山一文極力鋪寫山中的幽深險阻，進而規勸、召喚文士不再隱逸¹⁴。錢選〈浮玉山居圖〉

¹¹ 單國霖云：「此圖以水墨為主，山巒與巖石多用硬拙的直筆斫斲，既表現出石體的堅凝，又富有古雅的裝飾意味。樹叢和水草以水墨和著淡綠皴染密點，蔥鬱清麗。這種七分水墨三分青綠的水墨淺設色技法，開創了淺絳山水的新體貌，對於元代山水畫風有極大的影響。」見中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集》，《繪畫編》5，《元代繪畫》（北京：文物出版社，1989），圖解文字，頁2。

¹² 楊娜云：「錢選〈浮玉山居圖〉的「古意」是直接將源頭指向晉唐繪畫的，他靈活地套用了傳統的空間構圖式樣，企圖從形式風格上來捕捉晉唐神韻……與晉唐取法略有不同的是，在董源這裡，錢選主要實踐的是一種形式母題的復古，他將董源式的母題巧妙地植入到了他的畫面當中，賦予它以新的文人內涵。……浮玉山景中交相掩映的洲渚，湖中碎石間架起的小橋，半隱在汀岸邊的小舟都一一能在董源的山水畫作品中找到。」更典型的，如「暗示山體空間縱深關係的蛇行樹叢」及「造型簡單的房屋」，均可看作是從董源山水畫衍變而來。同注10楊娜一文，頁21。

¹³ 張衡〈歸田賦〉云：「彈五弦之妙指」，見費振剛、胡雙寶、宗明華輯校，《全漢賦》（北京：北京大學出版社，1993），頁468。嵇康〈贈秀才入軍〉五首之四云：「目送歸鴻，手揮五絃。俯仰自得，游心太玄。」見梁蕭統編、唐李善注，《文選》（台北：華正書局，1982）卷24，頁342。「手揮五絃」多用以呈現文士俯仰自得的隱逸之姿。

¹⁴ 見梁蕭統編、唐李善注，《文選》（台北：華正書局，1982），卷33，頁477。

與自題詩所欲彰顯的仙隱主題，適與之相反，故題詩之末對淮南小山之「招隱」有所質疑，進而擲地有聲的詰問。然而，詩中將幽棲嘯歌的隱士置於「南山岑」下，與其「浮玉山居」之圖像結構又形成一獨特而隱微的對話內涵。「南山」一語，歷來解析頗有歧義，或喻居尊位者¹⁵；或喻情慾之思¹⁶，或喻神聖空間¹⁷。聖山崇拜根源於原始神秘的文化信仰體系中，古人以南面為尊，因而南山在聖山崇拜的文化系譜中，特具永恆性與神聖性意義，是不同於世俗世界的永恆而神聖的空間。詩中「瞻彼南山岑，白雲何翩翩」一句，或可將「南山」視為天人溝通的中介結構，是一座聖山，也是通往仙界的天梯。「南山岑」是幽棲嘯歌的隱士所追尋的一個永恆生命安頓之所。再者，「幽棲」一詞在魏晉文人詩中多所引用，大致表意為一種游仙、隱逸之姿，是隱士、道教徒的習見用語。至於「嘯歌」，漢魏六朝時，除是道教重要的修煉法門外，亦是一種非正規語言形式的表達方式，甚至是一種離棄世累的山林隱逸之姿，或是一種抒憂遣悶的方式¹⁸。此處「嘯歌」當屬於道門的修養方法，是仙隱的修煉法門與隱逸姿態；「樂徂年」的「心常樂」之境，則為重要的調息修道功夫。若從錢選僅存二十餘首詩及圖繪作品尋索其內蘊，當能得知一二。

錢選其他詩，也多呈現出追慕仙道的主題意蘊，如〈題洪崖先生像卷〉云：「神駕馭景飈，太虛時總轡。玄道不可分，直悟天人際。群從皆成仙，玩世不計年。何當事神遊，許我笑拍肩。」¹⁹詩中凸顯畫像洪

¹⁵ 陳奐云：「南山，喻在尊位者。雲有盛多之意，南山之朝，升雲蒼蔚然，謂居尊位者之盛多。」見陳奐疏，《詩毛氏傳疏》（台北：學生書局影印清文瑞閣藏版，1968），卷14，頁355。

¹⁶ 許又方，《虹霓的原始意象在中國文學中的表現及意義》（台北：政治大學中國文學系博士論文，1997），頁147-148。

¹⁷ 如陶淵明〈飲酒〉其五云：「結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾？心遠地自偏。採菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辯以忘言。」見陶淵明著、袁行霽箋注，《陶淵明集箋注》（北京：中華書局，2003），頁247。又如《詩經·小雅·天保》云：「如月之恆，如日之升，如南山之壽，不騫不崩。」見《十三經注疏》（台北：藝文印書館，1976），頁331。可見「南山」在古人心中具永恆性、理想性與神聖性。

¹⁸ 李豐楙，《六朝隋唐仙道類小說研究》（台北：學生書局，1997），頁241-250、268。

¹⁹ 錢選，〈題洪崖先生像卷〉，見顧嗣立，《元詩選二集》，《景印文淵閣四庫全書》第1470冊，卷2，輯錢選《習懶齋稿》，頁56。

崖先生悟道玩世，而群從亦皆成仙，頗有從之神遊的願想。另〈題宮姬戲嬰圖〉則將「殿閣森森」與「人世有蓬瀛」²⁰相對舉。此外，另有多首瞻仰仙宮朝聖之作，如〈雪溪翁雪霽望弁山圖并引〉云：「弁山之陽冠吳興，崑嶙巖巖望不平。煥然仙宮隱其下，眾山所仰青復青。雪花夜積山如換，乘興行舟須放緩。平生不識五老峰，且寫吾鄉一奇觀。」²¹即是將吳興弁山想像為一座仙宮或朝聖之地。又如〈是日泛舟歸湖濱，至夜，雪大作，旦起，賦五言古體一首〉詩，乃錢選於至元二十九年（1292）冬假弁山「佑聖宮」一室以避喧，值雪作不已，閉門擁爐飲酒賦詩之作²²。又如〈雪晴知宮周濟川和余杯字韻詩作此奉酬〉詩云：「仙人千劫能居此，俗客三生始一來。」²³亦然。另如〈七言律詩一首〉云：「倚天蒼弁獨崔嵬，仙闕遨遊媿不才。」²⁴則直述其遨遊仙闕，羞愧不才的流連忘返之心。以錢選留存之少量詩作，即有多首渴望仙闕之心，或可視為其內在精神——心理欲求之真實呈示。

另天津博物館所收藏的〈花鳥圖〉（圖二），是錢選至元三十一（1294）約六十歲時畫於太湖之濱的作品。第一段畫桃花翠鳥，畫面上用筆工致雅潔的長羽翠鳥，昂首棲止於秀淡清麗的左傾桃枝上，沒骨折枝寫生，兼以鈎勒傅色所再現清冷靜寂的畫面，述說了畫家晚年荒寂孤清的心境。畫左自題詩曰：「○春景○○何嘉，老去無心賞物華。惟有僊家境堪翫，幽禽飛上碧桃花。」亦是將桃花翠鳥置入於仙家之境中。詩呈現畫家年老無心玩賞物華的蒼涼心境，唯獨「幽禽飛上碧桃花」的「僊家」之境足堪玩味。幽禽桃花之意象組構，透過詩／畫互文修辭的展演，無疑再現出一組指涉於仙禽仙桃的仙家之景，足見錢選詩／畫互文修辭所再現的對話空間，多呈現出一種仙隱之姿及對仙家之境的嚮往。

上述或可旁證〈浮玉山居圖〉之仙隱內涵，錢選將「浮玉山」假想為「南山」，毋寧使在地的家鄉之景「浮玉山」，在詩／畫互文修辭的對話結構中，轉義為隱逸求道的象徵符碼：浮玉山不再只是家鄉山水，更是一處仙隱閒居之所，一座仙境化的聖山。

²⁰ 同注 19，頁 57。

²¹ 同注 19，頁 57。

²² 同注 19，頁 57。

²³ 同注 19，頁 57。

²⁴ 同注 19，頁 57。

又如今藏北京故宮博物院的〈山居圖〉(圖三)，畫家將自我山居之景，安排在一片仙山靈海中，畫面主體但見湖心青翠的群山和鬱秀的林木拱衛著隱逸者的山居空間；遠處高山峻嶺，煙雲繚繞，青綠敷色，暈染出不同凡塵的連綿遠山；大片空濛的湖光水色，有扁舟漾蕩其上；文士騎白馬攜小童，過橋前往對岸蒼松掩映中的茅舍。山石鈎勒無皴，平行疊架的折帶用筆，畫出山體，領起山勢；幾何化而非自然的山石雜樹敷以青綠，山腳、坡岸染以赭石；細勁柔韌的用筆、清雅秀逸的畫風及平和凝靜的氛圍，「兼具青綠山水畫的工麗與文人畫的恬適。令人恍如看到一座飄浮於虛幻縹緲的仙山靈海之中的文人莊園。」²⁵大抵莊園隱逸畫的空間結構，在風景形象的縮連與審美編制上，多喻示了莊園隱逸主人的內在心靈世界：湖莊山居的隱逸空間，隔絕於世俗之外，彷彿飄浮在仙山靈海中，實表徵著隱逸主體超然放逸，淡然自適的隱逸情懷；尤其山石的折帶無皴，莊園口袋形的空間造型，乃至於橋所通往的對岸空間中，三角形、圓形、梳齒形等構築而成的幾何化林木，無疑切近於唐及唐以前畫風²⁶之非自然視覺經驗的審美造型。〈山居圖〉平面化、裝飾性的山石林木，無非是錢選祖述古意的復古美學形式的再現。

〈山居圖〉左方自題詩曰：「山居惟愛靜，日午掩柴門。寡合人多忌，無求道自尊。鸚鵡俱有志，蘭艾不同根。安得蒙莊叟，相逢與細論。」詩中呈示自我「無求道自尊」的精神品格，希冀能與莊周細論生命之理，此一期求，盡使其筆底山水幻化為一片仙山靈境，而此一仙山靈境，實質祖述唐及唐以前獨特的美學圖式，並加以創構。其復古之美學結構與個人化之繪畫風格，皆足以呈現其內在心靈世界極欲脫離、隔絕於現實、凡塵之外，冀以回返到古文化歷史的美好記憶中。圖像中高山茂林、平岡緩坡、野橋斷岸、園林莊苑等審美意象系列，在復古的筆致下，無論皴折鈎勒或賦色填染，均使畫面統合在一個十分雅潔明麗且恬靜悠然的美學氛圍中，兼具了青綠山水畫的工致精麗與文人畫的恬適淡雅，進而使神仙山水畫與文人山水畫化合為一，再現出文人山居隱逸樂園化之

²⁵ 鄭文惠，《中國巨匠美術週刊 80——錢選》(台北：錦繡出版社，1996)，頁 6。

²⁶ 如北京故宮博物院藏(傳)晉顧愷之〈洛神賦圖〉(圖五)、莫高窟四二八窟東壁南側北周〈薩埵本生〉(圖六)、三〇二窟窟頂人字披西側隋〈薩埵本生與福田經變〉之一(圖七)、河南洛陽出土的北魏〈孝子故事石棺線刻畫〉(圖八)等圖之林木造型。即如趙孟頫〈幼輿丘壑圖〉(圖九)山石林木之造型，亦皆以復古形式祖述古意。

靈境聖域。隱逸的山林莊園，被拱衛在廣闊縹遠而靜寂無譁的仙山海域之間，既懸隔於俗世，又逸離於現實，而與題畫詩互文指涉出畫家寡合而愛靜、無求而道尊的山居歲月與生命圖像。吳升《大觀錄》著錄錢選〈霽谿翁山居圖〉，卷後識云：「此余少年時詩，近留湖濱寫山居圖，追憶舊吟，書於卷末。揚子雲悔少作，隱居乃余素志，何悔之有！」²⁷若然，則詩創作在先，畫構圖在後：錢選創構出〈山居圖〉之後，記憶起少時詩作，故而在卷末追憶舊吟，表述自我隱居之素志，則知畫家隱逸於山林，乃其人生之定志與精神之皈依。〈山居圖〉與〈浮玉山居圖〉均為錢選圖繪其幽居之景，卻不約而同地透過詩／畫的互文修辭與對話結構，將山居之景形塑為神仙之境，並以非形象化、非感官化、非視覺化之「反圖繪」風格，建構出自我生命隱逸的靈境聖域及對宇宙自然圖景的嚮往之情。

（二）懷古與記憶

一九七〇年山東鄒縣明初魯王朱檀墓發現的三件古畫中，有一件為錢選的〈白蓮圖〉（圖九）。畫面背景留白，三朵白蓮花含苞待放，線條勻淨細勁，蓮葉以相互交疊掩映的方式呈現正側向背，暗示三度空間感。勁利的線描用筆及淡彩略加點染所呈現出的恬靜雅潔的格調與清疏放逸的風格，無非再現出一派文人化氣息的古畫風。錢選一貫非感官化地將物形平面化，擺落任何可引發感官經驗的純視覺之審美趣味²⁸，而將純視覺圖像結構之內在意義引入抽象化的詩境中。畫之左側自題詩曰：「嫋嫋瑤池白玉花，往來青鳥靜無譁。幽人不飲閑攜杖，但憶清香伴月華。」生長於安靜無譁的瑤池仙境上之「白玉花」與拒絕物質性飲食層面的「幽人」，因「幽人」之「憶」而前後串綰，起了深切的繫連。作為一位仙隱的幽人，透過「記憶」與「回憶」，召喚了古歷史文化中的君子之花，而使自我主體與歷史文化有了深度的連結與對話。蓮花出淤泥而不染，是傳統象徵君子品德的重要文化符碼，錢選筆下的白蓮

²⁷ 吳升，《大觀錄》（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2001），卷15〈霽谿翁山居圖〉，頁454。

²⁸ 高居翰云：「錢選在畫上竭盡所能的避開任何能強烈勾起感官經驗，或是觀者對自然感官經驗記憶的作法，這些可以視作純粹是錢選個人氣質的流露；但是，在畫中還可以看出畫家極力想擺脫所有的商業色彩，這是此種風格可以歸入文人畫的部分原因。」同注10高居翰一書，頁26-27。

花，卻置換在一個寂靜又潔淨的瑤池仙境上。清黃的月華烘托著高潔的白蓮花身姿，白蓮花是如同義不恥食周粟的夷、齊一般幽隱之士所「記憶」與「回憶」之物，顯然瑤池上的白蓮花，乃非現實之物，而毋寧是一傳統之物，是植根在文化傳統根脈之上的君子之花，畫家透過「記憶」與「回憶」，再現了傳統世界美麗而潔淨的文化圖像與美好而永恆的文化記憶。

錢選人物畫多以陶淵明入題：〈柴桑翁像〉（圖十），以細勁高古的筆法、靚秀淡雅的賦色及質樸古拙的風格，再現出淵明策杖行吟，逍遙物外的閒適之情。卷末自識云：「晉陶淵明得天真之趣，無青州從事而不可陶寫，胷中磊落，嘗命童佩壺以隨，故時人模寫之。余不敏，亦圖此以自況。」透過文學／圖像的互文修辭，足見淵明胸中磊落、不染纖埃的出處之道，及閒適自得、不計名利的生命情調，均納攝、轉置於圖像結構中，淵明戴綸巾、著木屐、策藜杖等審美形象的編制，除象徵其棄離仕宦之路外，又表現其不拘禮法的生命內蘊，而與畫家堅持反同化而隱逸不仕的生命抉擇共構合一，無怪乎錢選自云：「圖此以自況」。因而，在不設背景的空間結構中，淵明行吟之姿及童子攜壺以隨之狀，乃構築出畫面的主次關係，在繼承顧愷之、李公麟人物畫的筆法傳統中，自成一種簡逸蕭散的美學風格，而再現出淵明任真自得之情。今藏紐約大都會博物館的〈歸去來圖〉（圖十一），畫面聚焦於淵明行舟即將返歸家園的剎那，乃對應於〈歸去來兮辭并序〉：「舟遙遙以輕颺，風飄飄而吹衣……乃瞻衡宇，載欣載奔，僮僕歡迎，稚子候門」²⁹之敘事。圖像結構近似於臺北故宮博物院藏（傳）李公麟〈歸去來辭圖〉（圖十二）。《習懶齋稿》今存題詩〈歸去來圖〉云：「衡門植五柳，東籬采叢菊。長嘯有餘清，無奈酒不足。當世宜沈酣，作色召侮辱。乘興賦歸歎，千載一辭獨。」³⁰詩中構組了淵明「植五柳」、「東籬采菊」、「長嘯」、「酒不足」之「衡門」隱逸的生命圖像，凸顯淵明以沈酣方式應世的自處之道。其中或可見錢選以淵明入題，乃在表現一種閒適隱逸而沈醉應世之道。又如今存詩作〈題竹林七賢圖〉云：「昔人好沈酣，人事不復理。但進杯中物，應世聊爾爾。悠悠天地間，媮樂本無媿。諸賢各有心，流俗毋輕

²⁹ 袁行霈箋注、陶淵明著，《陶淵明集箋注》（北京：中華書局，2003），頁460。

³⁰ 同注19，頁58。

議。」³¹詩中呈顯竹林七賢沈酣、愉樂的生命圖像與不理人事的「應世」姿態。無論是淵明閒適自得的隱逸圖像，或竹林七賢沈酣不理人事的應世之道，均與錢選隱然共構為一個鏡像關係，映顯出其超然放曠的生命性格與應世態度。

又如紐約大都會美術館藏〈王羲之觀鵝圖〉(圖十三)，錢選以古拙的筆法與青綠重彩，描繪東晉書法家王羲之在庭園水榭中觀看白鵝戲水的情景。竹林、葉簇、坡石仍一貫以「反圖繪」的方式，平面化成規整的圖式，具強烈的裝飾性效果。自題詩云：「修竹林間爽致多，閑亭坦腹意如何。為書道德遺方士，留得風流一愛鵝。」顯然在錢選詩／畫互文修辭的話語實踐中，王羲之誓墓隱逸³²的生命圖像，並非畫家關注的焦點，畫家凸顯的是羲之「閑亭坦腹」及「為書道德遺方士」等風流韻事。諸如上述，可見錢選無論是描摹陶淵明、竹林七賢或王羲之，無非是其追憶魏晉風度的修辭再現。

再者，今存題畫詩〈韓左軍馬圖卷〉云：「韓公胸次有神奇，寫得天閑八尺駒。曾為歧王天上賜，不隨都護雪中驅。霜蹄奮迅追飛電，鳳首昂藏似渴烏。春草青青華山曲，三邊今日已無虞。」³³詩中題詠韓幹畫馬昂藏之姿、奮迅之狀；末以邊境無虞，隱喻對天下無戰的嚮往及家國安定的渴望。又如今藏華盛頓弗利爾美術館的〈楊貴妃上馬圖〉(圖十四)，描繪唐玄宗與楊貴妃即將帶領隨從出遊之上馬情節。畫面視覺焦點集中於玄宗上馬後回首專注地看愛妃上馬的情景。在沒有背景的空間構設中，人物彼此相顧回環的關係回復至古代顧盼生姿、眉目傳情的人物畫傳統中。在游絲線描與暈染賦彩的平面化空間中，作者冷靜而深沈地鋪陳華麗、寵幸背後的滄涼、苦難³⁴，而與卷末題畫詩：「玉勒雕

³¹ 同注 19。

³² 房玄齡等，《晉書·王羲之傳》(北京：中華書局，1959年)，卷 80，頁 2101。

³³ 同注 19，頁 55。

³⁴ 高居翰認為錢選〈楊貴妃上馬圖〉可能脫胎自韓幹一幅失傳的作品。「畫的構圖非常切近於唐代的模式，人物成群橫向羅列，像是在一個景深很淺的舞臺上，沒有地面也沒有背景。……此畫根本的創作意圖似乎是在懷古，畫家是否真正有意描寫題材中的事件和人物倒在其次。錢選細若游絲的輪廓線，暈染精妙的色彩，仍然維持他的畫作一以貫之清醒冷靜的感覺。」但又云：「他的作品喚起了人們對大唐盛世的記憶，這樣的一幅畫向元初的讀書人肯定了中國崇高的文化價值，在遭受野蠻、粗魯、強大的敵人羞辱時，這是他們所能依恃少之又少的憑藉之一。」(同注 10 高居翰一書，頁 31。)。筆者則認為〈楊貴妃上馬圖〉游絲線描及暈染妙彩的人物，橫向錯落在平

鞍寵太真，年年秋後幸華清。開元四十萬疋馬，何事騎驪蜀道行。」共構成盛世不再的懷古之情。圖像將貴妃上馬之極嬌弱無力與受寵幸之狀，鋪陳在一片清冷無聲的美學氛圍中，與題詩互文修辭指涉出美人與國難的關係。然而，美人與國難之所以共構成為一組修辭轉喻的審美意象，乃在於玄宗之「寵」、「幸」，其以史論之筆作畫，借古而諷今所彰顯的批判之力，不言自顯。圖像以冷靜之筆、疏離之姿，訴說著盛世的華麗與寵幸故事背後所隱藏著人世的滄涼與家國的苦難，實再現了畫家在世變下對家國的深沈思考與冷峻的理性批判，表露出遺民主體對歷史興懷的憂憤之情，因而，圖像的美學結構及詩／畫互文修辭的話語實踐，不免自然而然建構出一種疏離而冷漠的空間敘事，進而渲染出一股清寂而疏冷的思古幽情。

白蓮花、東陵瓜（見後）、陶淵明、楊貴妃等，作為召喚文化記憶的象徵物或隱喻符號，錢選透過追憶方式的詩／畫互文書寫，一方面揭示時移世變埋藏在現實時間底層的文化創傷；一方面在詩／畫互文修辭的話語實踐中，過去美好的記憶，也被重新喚回到現在，白蓮花、東陵瓜、陶淵明、楊貴妃等，一一成為錢選書寫世變下生命離散、心靈流放、文化失根的敘事／抒情符碼。重述記憶，懷古咏史，儼然成為自我招魂的儀式；記憶召喚，無疑使生命存有虛空化的主體，透過招魂式的儀式，找尋到自我的生命位置。因而或可說，錢選作為世變下的遺民主體，是以記憶、回憶的方式來思辨、扣問自我主體的存在意義與文化歷史的本然價值。是故，記憶、回憶並非是無意義簡單復現以往的印象與經驗，記憶與回憶應是具創構性意義之一種文化選擇的心理機制與文化召喚的歷史過程。舊物往事在不斷內在化、觀念化的歷程中，藉由記憶／回

面化空間中，實質「敘說一種屬於『新古典式』的『懷古』情緒。題材是畫家『懷古』的心理觸媒，但畫家處理圖像結構的態度卻是疏離而超然的。似乎如同其題畫詩對盛世時光不再的疑惑，雖然『懷古』，但也質疑於盛世的一切美好，因此，筆墨的焦點不在美人與名駒，而極力渲染一種『懷古』的冷靜思維，清醒地喚起文人對大唐盛世的記憶，冷靜地思考何以愛妃華清池的寵幸及四十萬匹駿馬的開元盛世，最後會招致騎驪避難於蜀的局面？錢選之筆，無聲卻似有聲。緬懷回顧的姿態中，蘊藏一片極冷靜而深沈的思辨空間。」（同注 25，頁 14-15。）亦即錢選畫〈楊貴妃上馬圖〉，極力渲染一種冷靜而深沈的懷古情緒，因而人物圖像結構與所再現的美學氛圍既疏離又超然，詩／畫互文修辭主要乃在凸顯盛世不再的懷古之情，及對國難的批評，而非召喚出對大唐盛世的記憶。其冷峻而疏離的圖像結構與美學風格，無非是以一種繪畫行動再現知識菁英的史論精神。

憶之敘事／抒情符鏈，往往得以重建、再生出新的價值意義，現在／過去也得以迴映互涉，進而促成當下有新的建構的可能。

每一個主體對於所隸屬的文化身分，均有其情感皈依的心理欲求。錢選身處異族統治的異化空間中，一方面不斷疏離於真實而殘酷的世界；一方面又藉由詩／畫互文書寫，遺忘真實，回歸傳統，此一悖離／回返的文化驅力，促使錢選得以逆轉真實世界的變幻不定，而在記憶世界中找到安穩自我生命的文化象徵物，以超越現實的制約與困頓。白蓮花、東陵瓜等傳統物，既是錢選訴說文化鄉愁的象徵物，也是填補文化鄉愁的替代物。認同的遺缺，現實的失落，在白蓮花、東陵瓜等審美形象的記憶書寫與召喚應對中，得以補償與修復。美好過去的懷舊象徵物，撫慰了遺民主體當下疏離的情感與離散的生命。追憶的過程，也使得記憶在話語實踐的書寫行動中不斷的復現，既得以抗禦被現實世界異化的可能，也進一步懸延了文化歷史的時間存在性。遺民主體虛空化的生命存有，藉由回憶物的敘事／抒情符鏈，得以與過去美好的世界相互結連，進而填補其生命存有虛空化的匱缺。因而或可說白蓮花、東陵瓜等圖像，無非是錢選生命存有的轉喻性符號，是其身為遺民主體表述文化鄉愁的象徵代碼。

（三）待渡與傷逝

今藏北京故宮博物院的〈秋江待渡圖〉（圖十五），畫一個待渡的行者久立於秋楓斜岸上，面向廣闊浩渺的江水，一河兩岸的空間構圖中，隔江山色高嶺重巒，秋林深寂，畫幅題詩云：「山色空濛翠欲流，長江浸徹一天秋。茅茨落日寒煙外，久立行人待渡舟。」詩中強烈表達出一種待渡返家的歸鄉心情。廣闊浩渺的秋江阻隔了落日寒煙外的「家」，致使重返純樸無華的茅茨之家之簡單而樸實的欲望，在詩／畫的互文修辭空間中，顯得遙遠而不可及，因而空濛的山光水色，尤釋放出畫家清寂而漠然的哀愁與幽懷。又如臺北故宮博物院藏〈煙江待渡〉（圖十六），仍是兩岸遙峙的邊角構圖，中前景間隔一大片空闊的水域，畫後題詩曰：「山橫一帶接秋江，茅屋數間更漏長。渡口有舟呼未至，行人佇立到斜陽。」依舊表述出待渡的急切心情，詩／畫互文再現出錢選隱居理想在現實中的失落³⁵。「茅茨」、「茅屋」向來是隱逸主體精神家園的隱

³⁵ 石守謙謂〈煙江待渡〉圖，茅屋是錢選對隱逸生活的隱喻，船則是其對隱居生活熱

喻符號，隨著時間的流逝，斜陽西下，行人久立，舟船卻遲遲未至，待渡者始終未能歸返精神家園，面向空闊浩渺的水域，無疑更加深待渡者心理的茫然與焦慮及情感的悵然與憂傷。錢選身為一位遺民，面對邊緣人、異鄉人的內在放逐經驗，不免在心靈上強烈渴求歸屬感，而反覆在詩／畫互文修辭空間中再現出「待渡」的時空結構與對話主題。如今存詩作〈題桃源圖〉云：「始信桃源隔幾春，後來無復問津人。武陵不是花開晚，流到人間却暮春。」³⁶詩前兩句表述傳統〈桃花源〉文本中桃源懸隔性的時空結構，及桃源樂園永恆性消逸之情狀；後兩句則突出作者的主觀意識與心理情感，指涉出桃源樂園的永恆國度與現實人世時間流逝、生命遲暮兩相對照下的無奈心緒與憾缺之情：在時間流逝的焦慮與憂思中，樂園尤遠不可及。大抵樂園蓋是人面對殘酷現實，修復異化苦痛的一種文化想像，然而，精神原鄉的失落，也使得回歸樂園的欲求恆常展現為一種文化鄉愁而揮之不去。

再者，如〈花鳥卷〉中第二段〈牡丹圖〉，以沒骨之法畫折枝牡丹臨風生香之姿，題詩曰：「頭白相看春又殘，折花聊助一時歡。東君命駕歸何速，猶有餘情在牡丹。」畫家將折花助歡的享樂之情，置放在「頭白」、「春殘」的死亡焦慮與晚春殘景中，尤深刻傳達出時間流逝，青春遲暮的傷逝情懷。錢選〈牡丹圖〉作於晚年，詩／畫互文修辭再現出濃稠的春恨之思，真切吐露出畫家晚年傷逝的蒼涼心境。又如今藏紐約大都會藝術博物館的〈梨花圖〉（圖十七），寧靜清寂的畫面上，鋪陳向上伸展的梨枝與賦色淡雅的梨花、梨葉，圖左題詩曰：「寂寞闌干淚滿枝，洗粧猶帶舊風姿。閉門夜雨空愁思，不似金波欲暗時。」透過詩／畫的互文修辭，梨花指涉為美人。畫家運用文學書寫成規，將屈、宋以還以花比擬美人，象喻一己情志、品德的文學傳統，共構為一組詩／畫相互指涉的修辭符碼，淡雅高潔的梨花隱喻為寂寞自持的美人，又轉喻為錢選的化身，象徵著畫家文化失根後清冷空寂卻又高曠超然的內在心靈。梨花「淚滿枝」、「空愁思」，隱喻著畫家在政權更替後，心靈飄流，生命離散的失根處境；「淚滿枝」、「空愁思」，乃源自於情感的失落、希望

切的象徵，行人佇立，舟船未至，去路茫然，顯示其對元初政治黑暗的憂傷，山水畫面營造廣闊而阻絕的水域，青綠暈染出古拙刻板而不近人世的仙境，詩與畫在此成為錢選抒發其隱居理想在現實中失落的媒介。同注 3。

³⁶ 同注 19。

的幻滅及對「舊風姿」的緬懷與堅持。面對時間的淘洗流逝，夜雨的綿延不絕，尤映顯出美人遲暮的悲哀與寂寞傷懷的心緒；清冷空寂的內在愁思，又因對「舊風姿」的顧念與持志，而益顯高曠而超然。

大抵遺民面對時間流逝的必然性與不可逆性，及世變下的道德沈淪與價值崩毀，身心恆常處在一種莫可名狀的被拋擲、被棄離的憂思與焦慮中，尤其過往歷史與時間不可逆轉所帶來的焦慮與憂思，更是遺民無法排解情緒與舒展情感的關鍵，時間的不可逆性使遺民生命存有益顯虛空化，時間上的傷逝與記憶中的創傷不斷內化，而形成焦慮與憂傷的無盡循環，進而摧殘、剝離著遺民的身心：無窮無盡的哀悼青春，悲時傷逝，將遺民主體帶到無邊無垠的滄桑與悲涼中。

三、時空的錯位與歷史的回音

錢選〈浮玉山居圖〉揉合現實與夢幻之景：圖像話語結構既以家鄉之景勾摹出山居的隱逸空間，又將浮玉山水真景以七分青綠三分水墨的淺絳山水表現復古的情懷，其中空間結構及筆墨形式更回復至唐及唐以前的美學風格中。畫面呈現出現實與歷史錯位，今昔時空交錯的圖式結構，著實耐人玩味。何惠鑑曾謂此畫：

故意把群山與周圍的環境孤立絕緣，并以明暗、點劃、橫直、方圓種種色調與形態的對立來構成一幅近乎抽象的畫面，使人恍恍惚惚如步入一個消失了時間性和空間性的幻景，正如畫上的自題詩所說：「日月無終極，陵谷從變遷」，在表面的超脫之下，現實世界中的「日月」和「陵谷」實際上已被一種「時代的錯覺」所掩飾，而以偽裝出現。象徵藝術往往是基於一種徘徊于自我表現與自我隱藏之間的逃避心理。這正是元初遺民畫的一面。³⁷

〈浮玉山居圖〉詩／畫互文修辭所再現的山水圖式，洵是經過藝術偽裝變形而來的美學形構，圖像話語結構是對現實加以純淨化和理想化，而近乎抽象化的一個時空錯位的畫面，其中主要乃在呈現創作主體

³⁷ 何惠鑑，〈元代文人畫序說〉，輯入洪再辛選編，《中國畫研究文選》（1950-1987）（上海：上海人民美術出版社，1992），頁258。

徘徊於自我表現與自我隱藏的精神狀態與心理情感。然而，圖像結構所再現的話語形式，與其說是一種逃避心理³⁸，倒不如說是一種自我生命重構的過程。錢選詩／畫互文修辭之對話結構，始終游離於具象與抽象之間：畫在浮玉山水真景與山居的具象基礎上所構築的美學結構，卻轉由七分水墨三分青綠的筆墨形式走向仿古，而近乎抽象；詩則呈示畫家體悟陵谷變遷的現實之境，進而棄絕塵世，走向一條「幽棲」之路。陵谷變遷，既是其對自然時空景觀遷變的感悟，也暗喻家國的滅亡及政權的轉移，錢選詩／畫互文修辭的對話結構中，具象的現實之境往往引入抽象的心靈隱喻而涵具象徵意義，述說著遺民主體文化失根的創傷與困境及自我主體的皈依與持守。

錢選詩／畫互文修辭常流露出對歷史興亡的感嘆及其對文化傳統的堅持。如〈題山水卷四首〉之二云：「江南北苑出奇才，千里溪山筆底回。不管六朝興廢事，一樽且向畫圖開。」³⁹便將五代南唐畫家董源筆下的「千里溪山」與「六朝興廢事」連並而觀。又如今藏臺北故宮博物院〈秋瓜圖〉（圖十八），在平面化的幽暗色調與冷逸筆致下，鋪陳秋瓜不及成熟的失時處境及置身在雜草橫生的艱困環境中。畫面由近而遠，讀者隨著具象的秋瓜、瓜葉、野草及放射狀的草穗向上延伸，便走向抽象寓意的自題詩：「金流石爍汗如雨，削入冰盤氣似秋。寫向小窗醒醉目，東陵閑說故秦侯。」詩中「金流石爍汗如雨，削入冰盤氣似秋」的「夏瓜」，顯然與畫中失時且生存權利被野草剝奪的「秋瓜」，錯置為一，透過詩／畫之互文修辭與對話結構，則秋瓜蔓草所處的現實世界與秦侯東陵瓜的傳統世界兩相並置所呈顯的時空錯置之修辭策略，實深具亡國隱逸的象徵內涵及反同化的心理訴求⁴⁰。詩／畫互文指涉出夏瓜、

³⁸ 高居翰（James Cahill）云：「錢選的青綠山水只是一種緬懷回顧的姿態，給人的印象比較是思辨性的，藝術史式的陳述，而不像個人或集體情感真實而深刻的抒發。即使他的山水畫真的反應了一絲一毫當時的歷史情境，用的也是負面的表達方式，以見其對現實的厭惡排斥，而想隱退到一個安穩美好的古代。他的畫法嚴整簡潔，不帶任何自發、即興的趣味，小心翼翼地剔開所有明暗或肌理刻劃的自然寫實效果，以及其他任何會引起感官經驗的作法，在在流露出漠不關心的逃避心理。」同注 10 高居翰一書，頁 31。

³⁹ 同注 19。

⁴⁰ 參廖炳惠，〈緬懷故土再建中心〉，《當代》第 60 期（1991 年 4 月），頁 40-43，及注 25，頁 20。

秋瓜與東陵瓜，及畫家醒醉目與東陵故秦侯兩組修辭符碼，時空既錯位，人物亦對置，顯然現實世界與傳統世界經由錯位而重構了畫家的生命圖像，平衡了現實心理上的失衡。「秋瓜」的失時與喪失生存權利，無非再現了現實世界荒涼無依的困境，而秦侯召平亡國隱逸，耕讀種瓜的文化行為，則猶如招魂的儀式一般，召喚了遺民主體如何面對政權轉移後失時的命運、地位的卑微，乃至於身分的被歧視等種種的屈辱與文化失根的創傷。故知〈秋瓜圖〉詩／畫互文書寫的話語實踐，夏瓜、秋瓜、東陵瓜、錢選複合為一⁴¹，述說著遺民主體的現實困境、文化鄉愁，及對文化信念的持守。由夏瓜／秋瓜而東陵瓜的書寫行動，無疑是畫家得以由「醉」而「醒」的主要關鍵，足見其隱於繪事的創作行為，乃是一種對文化傳統高度堅持的文化建制行動，因而詩／畫互文修辭的對話空間中，往往迴盪出歷史的回音，以達致反同化的文化訴求。

〈花鳥卷〉中第三段〈梅花圖〉隱喻亦類同於〈秋瓜圖〉。梅花圖中垂梅老幹新枝，疏落有致，梅花間綴其中，一種秀勁蒼寂之感流露於筆端，適足以表達畫家晚年荒寂孤清的心境。題詩表達畫家在「愁暑如焚流雨汗」的盛夏，畫「嚴寒冰雪雨」的梅花，除用以隱喻嚴峻、殘酷的政治生態、現實世界外，又自比畫梅如遇知己一般，因而即使「不逢時亦無怨」，傳達出畫家隱於繪畫，以文藝創作方式堅持反同化的文化理念。大抵錢選喜以花木蔬果等家常物入圖，並以圖自況，如今存詩〈題秋茄圖〉云：「憶昔毗山愛寫生，瓜茄任我筆縱橫。自憐老去翻成拙，學圃今猶學不成。」⁴²秋茄圖像映顯了畫家「老去翻成拙」的生命情狀，也帶出其學圃不成的生命反思與自我解嘲的意味。除自我比況之外，錢選透過詩／畫互文修辭的對話空間，尤傳述出遺民生命存有虛空化

⁴¹ 王靜靈謂：「錢選藉由雜草的遮掩和冷調性的設色來營造一種荒涼無依的氛圍，而將〈秋瓜圖〉中蘊含吉祥寓意的元素刻意地壓抑至最低。」其說大致不差，唯又謂：「錢選不同於傳統瓜圖的描繪方式，以『逆勢操作』的手法，重新創造了瓜蟲吉祥寓意畫的新圖式，成功地建立了屬於錢選的『品牌』。」其說或有待斟酌：瓜蟲吉祥寓意始自《詩經》，累代多有依承，唯錢選〈秋瓜圖〉詩／畫互文修辭再現出夏瓜、秋瓜、東陵瓜、錢選複合為一的圖像，主要仍在傳述身為遺民主體的文化鄉愁及表述反同化的文化訴求，而非「重新創造了瓜蟲吉祥寓意的新圖式」，「以締造其在職業畫上的成功。」見王靜靈，〈《秋瓜圖》與錢選的職業畫〉，《故宮文物月刊》第267期（2005年6月），頁14-15。

⁴² 同注19。

的深層悲哀及被時間剝蝕、價值摧毀下，仍堅持文化信念的永不磨滅的心志。

又如〈浮玉山居圖〉刻意迴避宋代山水畫的風格，既無北宋的主山堂堂，亦無南宋經由濃淡渲染之明暗變化性與遠近距離感，而代之以直筆平行鈎皴之法，畫出不具量感的山。即使空間形式結構，亦刻意扭曲慣例化、規範化的構圖原則，河岸線條的生硬，水陸間不見和緩的轉折過渡，空間的建制與構設，僅憑藉山石樹木平面化的搭配與聯繫，以暗示三度空間感。繁富的樹群中，樹種並不分明，一些虬曲纏繞的古木與古怪變形的岩石互為呼應，木石、房舍的比例亦不自然，均可看出錢選以「反圖繪」手法，形塑出具個人化的風格。既對宋代山水風格有所反動；又對唐代及其以前山水格法有所祖述⁴³。然而，錢選祖述唐及唐以前山水格法之目的何在？高居翰有云：「文人畫家的復古主義並不一廂情願地崇拜早期繪畫；它只是在風格上借用典故；它把模倣早期繪畫當做一種風格上的借喻，利用它與古畫的關連來挑起思古幽情。」⁴⁴錢選山水風格上借用典故，如同其詩借用「南山」、「揮五絃」、「招隱」之文化典故一般，因而藉由詩／畫互文修辭再現的時空結構與對話內涵，轉而別具一種思古幽情。詩中的南山／浮玉山、幽棲／招隱、日月／陵谷、神襟／塵影一一錯置並舉，呈現出永恒／短暫、非常／常、仙／俗的參照與區隔，畫家進入時空交錯的歷史隧道中，一切生命形式似乎得以轉化、超脫。詩與畫互文修辭的對話結構，透過記憶的「召喚」機制，偏離了文學／圖像的審美成規，進而使自我生命逸離於殘缺的現實世界而重回記憶中美好的傳統世界。面對現實世界的殘酷與不完滿，錢選選擇棄離人世的仙隱方式，不啻是其主體生命的追尋之路：不僅是其進入古文化世界，成全完整人性的惟一方式，亦是其作為異鄉人角色，避免被社會異化的惟一途徑。因此，錢選圖像之話語建構及詩／畫互文修辭之對話結構，或可說是其在時間長河中，定位自我的一種獨特方式；也可說是其棄絕現在，記憶過去，活向未來的一種文化行為。過去、現在、未來構成一整體而完整的時空座標，創作主體不斷在互動交感的世界中進行生命的建構，而所面對的時空情境又具自催化、自組織的循環模

⁴³ 同注 10 高居翰一書，頁 36。

⁴⁴ 高居翰（James Cahill）著、李渝譯，《中國繪畫史》（台北：雄獅出版社，1985），頁 91。

式，因此，「南山幽棲」與「浮玉山居」；「日月無終極」與「陵谷從變遷」等精神——心理、感受——體驗上破缺的時空對稱性，透過〈浮玉山居圖〉詩／畫互文修辭之深度對話而得以彌合，生命情境也進一步得以超越。〈浮玉山居圖〉中詩／畫互文修辭的對話結構，實深具召喚應對之性質與功能：錢選作為一位歷史文化的接受者，不僅將自我置身的現實世界嵌入到記憶中的歷史文化中，而記憶中的歷史文化對其亦深具固著的吸附力，故經由詩／畫互文修辭，不免再現出時空錯位的對話圖式，在歷史文化的召喚應對與記憶重生中，錢選透過〈浮玉山居圖〉詩／畫互文修辭的話語實踐，實質也重新建構了自我的生命圖像。仿如浮玉山水間旋盪出深永的歷史回音中，卓然可見一位深蘊著歷史情懷，追慕著古賢古意，超脫於凡塵之外的隱逸之士。

四、開放性的時空視域與美學範式的移位

錢選圖像之話語建構及詩／畫互文修辭所再現的時空結構與對話主題，很明顯地並不把藝術形象的時空標度，限定於觀察者可以直接感知的範圍，在其筆下的宇宙圖像與仙隱形象，乃至於花果等家常物，並非是一種封閉有限的藝術知覺系統，而是一種開放性的藝術知覺系統⁴⁵。畫中之圖景及詩中之意象，是以創作主體為參照系，視覺對象是由視覺主體的視點和心靈視角的變化所創造出來的。〈浮玉山居圖〉、〈山居圖〉等詩／畫互文修辭的話語實踐過程，畫家是以一個觀看者的立場，賦予「山居者」角色美學上的組構與詮釋。所組構「山居者」角色的時空形式，在具象的感官經驗基礎中，一一轉義創製，而更多呈現出逸離真實時空的藝術幻象。畫家將自我生命純淨化、理想化，透過仙隱求道，而得以與古代歷史文化一脈相承，過去、現在、未來三種不同時態而不可逆轉的時空存在形式，轉為具非不可逆之性質，一切可經由時空錯位之

⁴⁵ 金登才云：「採用封閉性視域框架的藝術，是把展示藝術品所需要的物理空間假定為被藝術品表現的事物所存在的物理空間，……採用開放性視域的藝術……是把展示藝術品所需要的空間假定為宇宙空間……採用封閉性視域框架的藝術，要通過視覺框架內的具象顯現處於特定時空內的事物。它表現事物的形象也就等於被表現的事物的形式。……採用開放性視域的藝術，要表現事物整體運動的性質，其表現事物的形象自然不能等同於被表現的事物的形式，也即是說它並不再現被表現的事物的一切形式。」見金登才，《中國動態的藝術哲學》（上海：上海社會科學院出版社，1991），頁 26-27。

開放性視域，使詩／畫互文修辭的藝術形象深具一種外延、輻射之力量。尤其「沒有背景」的構圖模式，尤使「山居」整體美學形象置放於虛空中，而強化出藝術時空往宇宙時空輻射外推之力。畫面中，但見唐及唐以前山水格法之時空維度：現實世界實錯置於古代世界之中，透過詩／畫互文修辭的對話機制，更將存在的時空維度輻射為「日月無終極」的長生修道之境。畫家內在心理時空維度，即是透過詩／畫互文修辭的對話機制與時空結構而逐一彰顯。詩／畫互文修辭內在對話的相互對峙、互動、補足，及時空對稱性之破缺、過渡、統合，均明顯呈示意符空間有其自主性外，亦充滿他性之糾葛、異置。〈浮玉山居圖〉、〈山居圖〉等詩／畫互文修辭之話語實踐，即是透過與他者之異置、糾葛、互動所創構出的一幀幀具藝術幻境之作。幻境中今昔時空交錯，踰溢著俗世／仙境、現實／理想、現世／歷史對峙的現象與立場，但在畫家開放性時空視域的創作指向下，現實性存在的時空標度得以跨越俗世／仙境、現實／理想、現世／歷史的闕限空間，而得以轉渡、跨入理想性、神聖性的空間。圖式的選擇，風格的復古，文化典故的沿用，均足以說明錢選開放性視域的筆墨律動，毋寧是一種象徵，是其內在心理世界急欲歸返精神家園中的一種象徵。〈浮玉山居圖〉、〈山居圖〉等詩／畫互文修辭對話結構所再現之時空心理化的特點，不僅「昭示了現實給人的一種歷史反思」⁴⁶，也重構了現實時空，進而創造出一種新現實心理的文化時空標度。也因此畫家得以在歷史文化的召喚應對中，重新面對現實時空下自我價值感的失落與文化傳統崩毀的危機。

再則，錢選在傳統文學／圖像互文修辭審美規範的基本制約下，又能超離、轉化原有的審美規範，而進一步促成文學／圖像對話結構審美規範的移位，錢選詩／畫審美新範式之建構，當具藝術史之地位。每一種特定的書寫文類均有其支配性的文體規範，它既是一種語言組織的話語結構；又是一種感受、體驗的情感結構。文學／圖像審美規範的建立，代表著藝術家認知模式與精神結構蓋具同質性，而審美範式之移位，則意味著藝術家對世界的觀察角度起了根本性的變化⁴⁷。錢選圖像之創構，多以詩／畫互文修辭的對話方式，映顯其精神——心理結構與感受

⁴⁶ 王立，《中國古代文學十大主題》（台北：文史哲出版社，1994），頁138。

⁴⁷ 陶東風，《文體演變及其文化意味》（雲南：雲南人民出版社，1944），頁60。

——體驗結構；也再現其認知現實社會和宇宙世界的角度。由於唐宋以來，詩畫藝術已逐漸走向同體不分的表現方式，二者交互指涉、彼此錯位，以互補或延伸出更為豐富、開闊的想像空間⁴⁸。錢選〈浮玉山居圖〉等圖像結構與詩／畫互文修辭之對話方式，仍沿承此一開放性結構，並未沈溺於描摹客觀性、實存性的現實山水與事物。然因畫家對宋代山水具支配性審美規範的圖式結構，諸如氣勢宏偉的主山，立體化的空間，優美的對角河岸，迷濛氤氳的大氣等刻意迴避，而採用的七分水墨三分青綠的畫法及仿古的空間結構與鉤勒方式所開創出的「新古典式」⁴⁹山水畫風，已使山水、花鳥、人物等圖式結構原具的支配性審美規範有所移位，且其詩／畫互文修辭之對話結構，經由記憶的召喚、時空的錯位所延伸出的想像空間，更讓詩畫同體不分，進而構連、轉喻，達致新的轉義結構。惟有從詩／畫互文修辭的對話結構中，才能進一步解讀其自我與自然、歷史的關係，也才能更深層掌握其精神——心理結構與感受——體驗結構，及認知現實社會與宇宙世界獨特的角度。

五、結論

錢選是宋末元初遺民最富盛名，也是最重要的畫家。面對異族入主的政治環境，錢選在繪畫藝術中找到精神寄託與生存之道，也奠定了其在中國繪畫風格史上的地位。錢選所創構的圖像美學結構及詩／畫互文修辭再現的對話主題與時空結構，實演示了一位遺民主體面對文化失根的殘酷命運時，如何依違、游離於想像世界與現實世界中，而最終選擇安頓自我內在生命於一方淨化的神仙樂土世界中：詩／畫互文修辭所再現的對話結構，實深刻傳述出其對自我生命的反思、對歷史文化的緬懷，及對宇宙自然圖景的嚮往。錢選在開放性時空視域的筆墨結構中所釋放出「新古典式」的「懷古」之情，不僅在獨具高度個性化的美學風格中展演出遺民主體深刻而濃鬱的文化鄉愁，其「以古非今」，運用「非形象」的「反圖繪」畫法，也成就了其在山水、花鳥、人物等圖式結構支配性審美規範移位的藝術地位：錢選圖像美學結構及其詩／畫互

⁴⁸ 參鄭文惠，《明代詩畫對應關係之探討——以詩意圖、題畫詩為主》（台北：國立政治大學中文所博士論文，1992），頁95-132。

⁴⁹ 同注10高居翰一書，頁31。

文修辭的疆界空間中所再現自我創構的精神與意蘊，實具時代意義與個體意義。

錢選圖像美學結構大致以復古形式書寫懷古之情。復古本是藝術家重新對待、理解傳統文化精神與美學風格的一種態度和行動。在回復古代模範的同時，記憶與回憶起著基本而重要的心理召喚機制。記憶重生與召喚應對的過程，乃是一個具創構性的觀念化和情感化的歷程。透過記憶與回憶，歷史被揀擇了，現實被淘洗了，人因而重獲經驗，得以重建自我，並開顯自我，歷史和過去及現在和現實遂構築成一迴返互涉的鏡像關係。因而，對遺民錢選而言，懷舊是療傷止痛，整合自我的一種心理機制：錢選圖像的美學創構及文學／圖像互文修辭所再現的復古形式與懷古情感，或可視為不僅是其話語形構的一種美學行為與文化想像，更是其消解文化鄉愁，重建文化中心的一種文化建制行動。

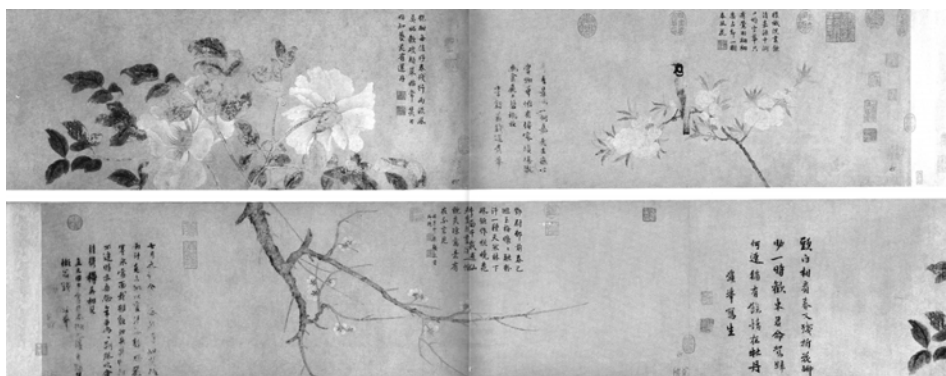
無可諱言，遺民恆常處在一個時空錯置⁵⁰的文化框架中。錢選身為一位遺民，站在歷史、家國的廢墟前，面對漂泊、離散的生命經驗；淪喪、崩離的家國體系以及流逝不返的時間之河，往往使其在詩／畫互文修辭的對話空間中開展出故國／新朝、現實／理想、現世／歷史反覆辯證的論題，無論是山水畫、花鳥畫、人物畫等，錢選多透過詩／畫互文修辭的美學再現方式，指涉出遺民時空的錯置感，在世變格局的現實空間中錯置、構連出傳統文化的記憶空間，而形塑為一個獨特的遺民時空場域。由現實世界返回記憶世界，回憶與記憶的想像形式是其重要的中介基礎。回憶與記憶的想像形式是一重要的創造方式和建構行為：遺民面對宋元鼎革的政治現實及價值崩毀的心靈現實，現實生活的殘酷性與荒誕性，反而開啟其生命存有的空缺，進一步使離散、飄泊的失落主體變得可感可知，故而透過詩／畫互文修辭的轉喻機制，往往也展演出一種新的文化想像，進而在文藝創構的空間中建構自我成為操演文化建制的欲望主體，因而錢選詩／畫互文修辭的對話空間，往往由現實世界返

⁵⁰ 王德威謂：遺民「指向一種時空錯置的徵兆」，又謂：「遺民意識總已暗示時空的流逝錯置，正統的替換遞嬗。」見王德威，〈後遺民寫作〉，中央研究院中國文哲研究所主辦：「正典的生成：臺灣文學國際研討會」（2004年7月15日-17日），頁80、96。又趙園云：「遺民本是一種時間現象。『遺民時空』出諸假定，又被作為了（解）遺民賴以存在的條件。」見趙園，《明清之際士大夫研究》下編（北京：北京大學出版社，1999），頁373。

回記憶世界，甚至回歸於神聖世界：此一詩／畫互文修辭的話語實踐，雖傳述出遺民作為欲望主體的永恆性的文化鄉愁，卻也同時表述為一種超離現實社會的文化建制行動，而得以跨越世變中遺民主體文化身分邊緣化與生命境遇無常性的深層悲哀。【責任編校：劉順文】



圖一 錢選 浮玉山居圖 上海博物館藏



圖二 錢選 花鳥圖 天津市藝術博物館藏



圖三 錢選 山居圖 北京故宮博物院藏



圖四 (傳)顧愷之 洛神賦 北京故宮博物院藏



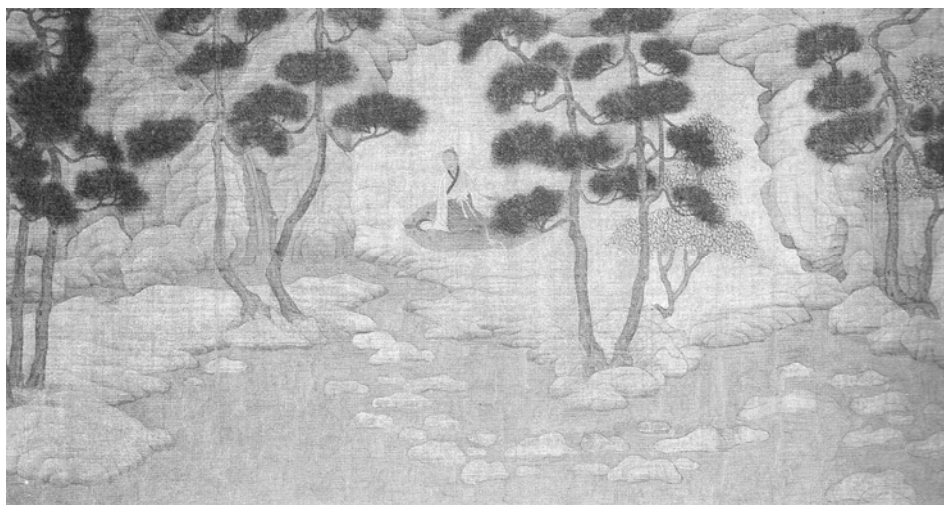
圖五 薩埵本生 莫高窟四二八窟 東壁南側



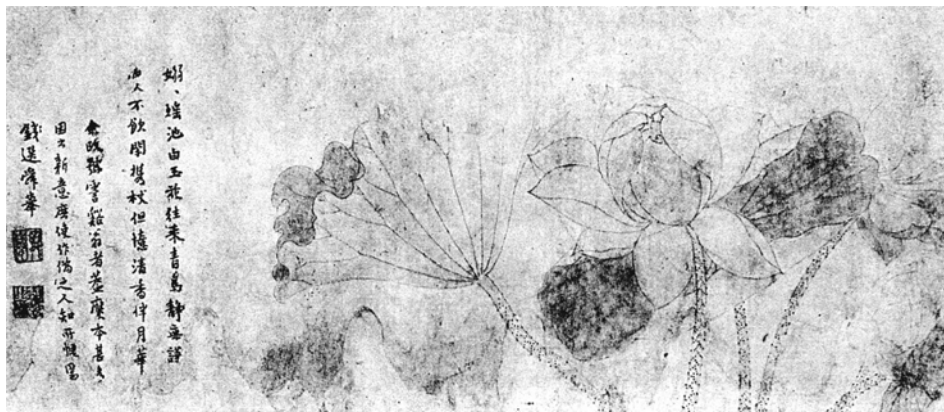
圖六 薩埵本生與福田經變 (之二) 302窟 窟頂人字披西側



圖七 孝子故事 石棺線刻畫 美國堪薩斯市納爾遜·阿特金斯美術館藏



圖八 趙孟頫 幼輿丘壑 普林斯頓大學美術館藏



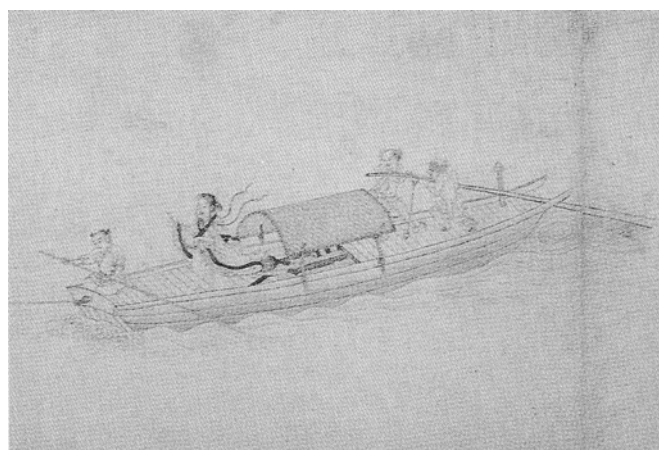
圖九 錢選 白蓮圖 濟南山東省博物館藏



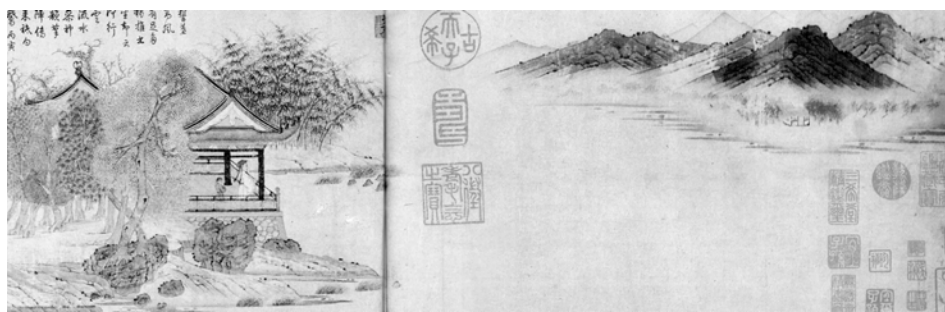
圖十 錢選 柴桑翁像 私人收藏



圖十一 錢選 歸去來圖 紐約大都會博物館藏



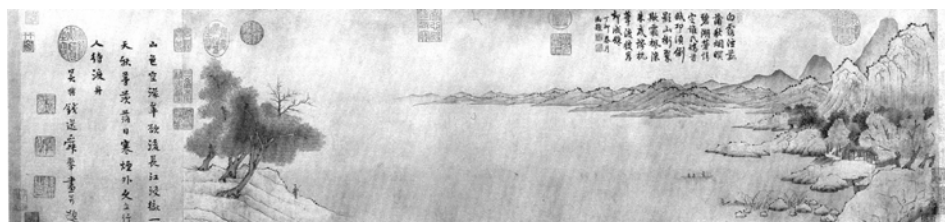
圖十二 (傳)李公麟 歸去來辭圖局部 臺北故宮博物院藏



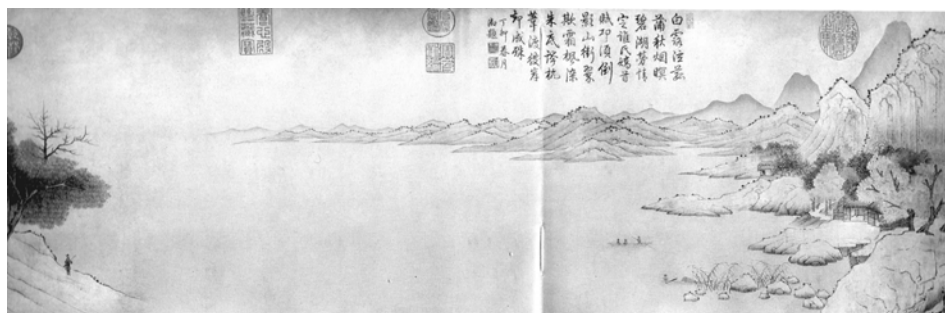
圖十三 錢選 王羲之觀鵝圖 紐約大都會博物館藏



圖十四 錢選 楊貴妃上馬圖 華盛頓弗利爾美術館藏



圖十五 錢選 秋江待渡圖 北京故宮博物院藏



圖十六 錢選 煙江待渡 臺北故宮博物院藏



圖十七 錢選 梨花圖 紐約大都會博物館藏



圖十八 錢選 秋瓜圖 臺北故宮博物院藏

參考書目

專著

- 《詩經》，《十三經注疏》本，臺北：藝文印書館，1976
- 中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集》，《繪畫編》5，《元代繪畫》，北京：文物出版社，1989
- 王立，《中國古代文學十大主題》，台北：文史哲出版社，1994
- 吳升，《大觀錄》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2001
- 李豐楙，《六朝隋唐仙道類小說研究》，臺北：學生書局，1997
- 汪珂玉，《珊瑚網》，成都：成都古籍書店，1985
- 金登才，《中國動態的藝術哲學》，上海：上海社會科學院出版社，1991
- 洪再辛選編，《中國畫研究文選》（1950-1987），上海：上海人民美術出版社，1992
- 高居翰（James Cahill）著、李渝譯，《中國繪畫史》，臺北：雄獅出版社，1985
- 高居翰（James Cahill）著、夏春梅等譯，《隔江山色》，臺北：石頭出版社，1994
- 梁蕭統編、唐李善注，《文選》，臺北：華正書局，1982
- 陳奂疏，《詩毛氏傳疏》，臺北：學生書局影印清文瑞閣藏版，1968
- 陸心源，《穰梨館過眼錄》，臺北：學海出版社，1975
- 陶東風，《文體演變及其文化意味》，雲南：雲南人民出版社，1944
- 陶淵明著、袁行霈箋注，《陶淵明集箋注》，北京：中華書局，2003
- 童慶炳，《文體與文體的創造》，雲南：雲南人民出版社，1994
- 費振剛、胡雙寶、宗明華輯校，《全漢賦》，北京：北京大學出版社，1993
- 趙汭，《東山存稿》，《景印文淵閣四庫全書》第1221冊
- 趙孟頫，《趙孟頫集》，浙江：浙江古籍出版社，1986
- 趙園，《明清之際士大夫研究》下編，北京：北京大學出版社，1999
- 鄭文惠，《中國巨匠美術週刊 80——錢選》，臺北：錦繡出版社，1996
- 鄭文惠，《文學與圖像的文化美學——想像共同體的樂園論述》，臺北：里仁書局，2005
- 顧嗣立，《元詩選二集》，《景印文淵閣四庫全書》第1470冊，卷2，輯錢選《習嬾齋稿》

期刊論文

王靜靈，〈《秋瓜圖》與錢選的職業畫〉，《故宮文物月刊》第 267 期，2005 年 6 月

楊娜，〈錢選的《浮玉山居圖》〉，《南京藝術學院學報》2006 年第 1 期

廖炳惠，〈緬懷故土再建中心〉，《當代》第 60 期，1991 年 4 月

會議論文

王德威：〈後遺民寫作〉，中央研究院中國文哲研究所主辦：「正典的生成：臺灣文學國際研討會」（2004 年 7 月 15 日-17 日）

學位論文

許又方，《虹霓的原始意象在中國文學中的表現及意義》，台北：國立政治大學中國文學系博士論文，1997

鄭文惠，《明代詩畫對應關係之探討——以詩意圖、題畫詩為主》，台北：國立政治大學中文所博士論文，1992

Shih, Shou-Ch'ien. "Eremitism in Landscape Paintings by Ch'ien Hsuan (ca. 1235-before 1307)", Ph. D. dissertation, Princeton University. 1984

審查意見摘要

第一位審查人：

本文以宋末元初文人畫家錢選為研究對象，探討錢選之繪畫及其題畫詩，作者文筆流暢，全文精彩可讀。以下提出幾點思考請作者再加補充，以令本文更加完備。

1. 錢選的生活（活動）時代

作者稱錢選為「遺民畫家」，錢選的遺民身份及其意識型態是本文討論的核心，即使無法確定其生卒年，但前輩學者已經考察出他的時代範圍，例如 Shih, Shou-ch'ien. "Eremitism in Landscape Paintings by Ch'ien Hsuan (ca. 1235-before 1307)", Ph. D. dissertation, Princeton University, 1984，錢選是否親身經歷時代裂變，亡國之痛，對於肯定其「遺民」身份非常重要。

2. 錢選的文人畫家與職業畫家身份

本文從「精神心理結構與詩畫對話主題」、「時空的錯位與歷史的回音」、「開放性的時空視域與美學範式的移位」等層面探討錢選的生命圖像與文化鄉愁，十分精到。或可再設想美術者學者除了以「文人畫家」看待錢選之外，也關注其「職業畫家」的身份，「文人畫家」與「職業畫家」二者未必不可共存於一人，如果作者也考慮其畫作與題畫詩的「職業功能」、「應酬性質」，本文將有更多可再申論之處。

第二位審查人：

作者行文以詩畫並呈，用作者的意念是：「詩畫互文修辭的對話方式，顯現其精神—心理結構與感受」。本文一直是用這樣方式鋪陳。就以詩論證研究主題的觀點來看，這是容易把握的，也是可以述說得相當精確，這可以說是本文的擅長處，也是本文值得刊登的原由；相對地，畫（圖像）與詩及主題之互為論證，一向沒有文字的精確，比較起論述篇幅，也難

也少。