

北宋題人像畫詩析論

衣 若 芬*

關鍵詞：北宋 題畫詩 人像畫 自題像 睢陽五老圖

一、前 言

人好觀圖畫者，圖上所畫，古之列人也。見列人之面，孰與觀其言行，置之空壁，形容具存，人不激勸者，不見言行也。古賢之遺文，竹帛之所載粲然，豈徒牆壁之畫哉！^①

觀畫者，見三皇五帝，莫不仰戴；見三季暴主，莫不悲惋；見篡臣賊嗣，莫不切齒；見高節妙士，莫不忘食；見忠節死難，莫不抗首；見忠臣孝子，莫不歎息；見淫夫妒婦，莫不側目；見令妃順后，莫不嘉貴。是知存乎鑒者何如也。^②

「人們為什麼要畫畫呢？從實用的角度來看，繪畫有什麼功能呢？」如果我們要問這樣的問題，前引王充（27-?）與曹植（192-232）的看法恰巧提供

* 本所助研究員。

① 〔漢〕王充撰，劉盼遂集解：《論衡集解》（臺北：世界書局，1962年），卷13，〈別通篇〉，頁275。

② 〔魏〕曹植撰，〔清〕丁晏編：《曹集銓評》（臺北：世界書局，1973年），卷9，〈畫說〉，頁172。

了兩個思考方向與解答。任何藝術形式的意義與作用當然不是由某一單一的標準可以衡量，並置以上兩種意見，正顯示了觀賞繪畫不僅是審美取向的選擇，還關係賞畫者對圖像藝術的價值認定，而在曹植與王充之外，容或也有其他的立場，以其他的書寫方式闡述繪畫之義，本文所討論的題畫詩便為其一。

以往「正統」繪畫史的論述多集中於畫家生平、創作環境、作品的筆墨線條、布局構圖及風格傳承等問題；文學史則側重於繫聯名家名作，以勾勒整體演進過程中的正聲與別調，於是既關涉繪畫與文學兩大領域，又非其主軸核心的題畫文學^③便被忽略。吾人如今探討題畫文學，不是為了彌補學術研究的縫隙，而是希望藉著視題畫文學為獨立的書寫文體，展開有系統的解讀，尋思文人觀覽圖像之「所看」及「所感」，擷取文字中的思想精華，覺察其審美態度與品鑑旨趣。

本文為筆者研究北宋題畫詩的系列論文之一，為引述文字方便，論文所依據的資料主要從北京大學古文獻研究所編《全宋詩》取得，依作者題寫的畫科分類，本文針對題人像畫詩分析。

「人像畫」或謂「肖像畫」，然「肖像」一詞往往予人傳神寫真之感，以為是畫家與所繪對象相對而坐，即席寫生，未必全為宋代作畫之實際情況，故而本文題目以「人像畫」稱之，「人像畫」屬廣義的「人物畫」之一，至於「人物畫」範圍內的仕女畫、歷史故實畫、釋道畫等，由於性質不同，筆者將有另文探討，此不贅述。

北宋郭若虛《圖畫見聞誌》云：

或問近代至藝與古人何如？答曰：近方古多不及，而過亦有之。若論佛

③ 關於「題畫文學」的界義，參見衣若芬：《鄭板橋題畫文學研究》（臺北：臺灣大學中文研究所碩士論文，1990年），頁1-8。拙意以為：「凡以畫為題，以畫為命意，或讚賞，或寄興，或議論，或諷諭，而出之以詩詞歌賦及散文等體裁的文學作品，即是題畫文學。」

道人物、士女牛馬，則近不及古。若論山水林石、花竹禽魚，則古不及近。^④

這一段文字常被徵引用來說明北宋繪畫題材之興替，特別是人物畫，有的學者認為這是郭若虛「對於前輩的人物畫，懷著極大的敬意，並深嘆不如」的謙詞^⑤，藉此與當時正蓬勃發展的山水畫和花鳥畫相對照；而僅從肖像畫的演變情況觀察，李霖燦先生也認為宋、元是中國肖像畫的衰落時期^⑥，驗諸畫蹟著錄與傳世畫作，北宋的人物畫在天才縱橫的畫家方面，或許只有李公麟（1049-1106）可以直敵吳道子、張萱、周昉等人，但是技法之創新、題材之增廣卻不容小覷^⑦，由題畫詩豐富的內容即可反映畫家的優秀成果。

以宋代的人像畫為例，除了承續古來圖繪聖君賢哲，作為「成教化，助人倫」之工具，摹寫的對象上至帝王權貴，下至販夫走卒，紀念、裝飾、思慕的目的皆有，尤其可堪玩味的是文人對個人畫像的題寫，以現實世界之「我」觀看畫幅中的「我」，是怎樣的心緒？再如北宋被題詠得最頻繁的時人畫像——「睢陽五老圖」，五位耆老是以怎樣的形象受到崇敬？五老謝世之後，「睢陽五老圖」是否被賦予新的意義？又如題寫古人畫像，我們可以發現其中以文學家居多，北宋題畫詩的作者偏愛歌詠哪些作家？題寫者如何從圖像上認識這些

④ 〔宋〕郭若虛：《圖畫見聞誌》（上海：上海人民美術出版社，1962年《畫史叢書》本），卷1，〈論古今優劣〉，頁14。

⑤ 如吳雨生、倪衛國：〈宋代繪畫研究〉，《朵雲》第16集（1988年），頁51-67。

⑥ 李霖燦：〈論中國之肖像畫〉，《大陸雜誌》第6卷第10期（1953年6月），頁7-11。

⑦ 詳參張薈：〈宋人物畫管窺〉，《美術史論》1981年第1期，頁65-82。

余城：〈繁富之美——談宋代人物畫之欣賞〉，《故宮文物月刊》第6卷第12期（1989年3月），頁14-35。

馬德富：〈宋代繪畫藝術的文化審視〉，收於孫欽善、曾棗莊等編：《國際宋代文化研討會論文集》（成都：四川大學出版社，1991年），頁420-433。

劉芳如：〈論兩宋人物畫的形質之變（上）（下）〉，《故宮文物月刊》第14卷第1期-第2期（1996年4月-5月），頁26-41；頁69-83。

作家？這些問題組合構成本文析論的重點，筆者以「自題像」、「題時人像」與「題古人像」三類分別論之，希望由此三種類型管窺北宋題人像畫詩的意涵。

二、自題像：「真」與「幻」的迷思

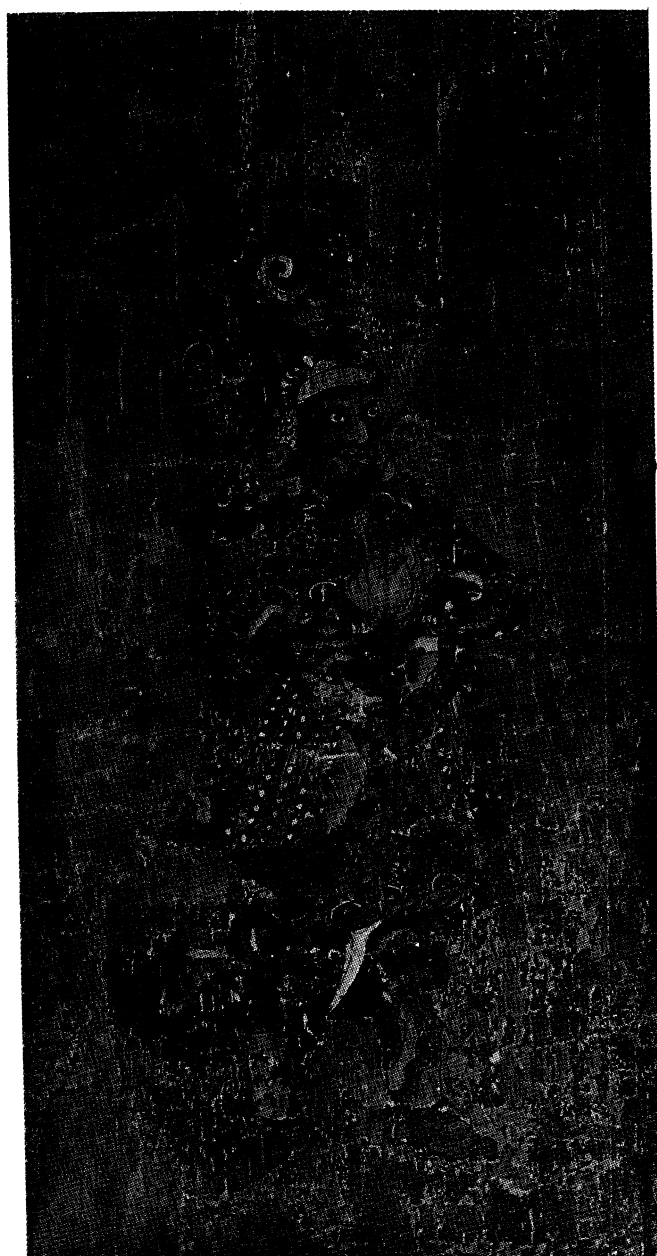
中國早期的人像畫不脫為政教服務或奉承上意的功能，如《漢書·蘇武傳》云：「漢宣帝甘露三年，單于始入朝，上思股肱之美，迺圖畫於麒麟閣，法其形貌，署其官爵姓名。」描繪了包括蘇武在內的十一位功臣名將，以供後世瞻仰。漢元帝令毛延壽畫後宮佳麗，「按圖召幸」的作法，是美女王嬙一生命運的關鍵。直到唐、宋，此風不衰，貞觀十七年（643），為表彰長孫無忌等廿四功臣，閣立本奉帝命圖繪其像於凌煙閣，由現藏於美國納爾遜藝術館（William Rockhill Nelson Gallery of Art）的唐代陳閔所繪「八公圖」（見圖一）可以概見功臣名將畫像的基本形製：人像上方或左右榜書畫中主人姓名，使觀者一覽即知，紀實之目的鮮明。又如詩人白居易（772-846）於憲宗元和五年（810）「奉詔寫真於集賢殿御書院」^⑧；宋祁（998-1061）的畫像與呂端（935-1000）、雷有終（947-1005）、張詠（946-1015）等三十八人並置於思賢閣^⑨，他雖自謙「瞻前謝前哲，垂後慚後人」^⑩，榮耀之感其實不言可喻。

唐、宋時期，文人畫像開始出現於寺宇或家宅中，例如白居易的肖像寄於

⑧ 〈香山居士寫真詩并序〉，〔唐〕白居易撰，顧學頡點校：《白居易集》（北京：中華書局，1985年），卷3，頁824。

⑨ 據〔宋〕宋祁〈思賢閣圖予真愧而成詠〉詩作者自註，見北京大學古文獻研究所編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1991年），卷206，頁2349。又，宋祁及其所云畫上諸公均曾知益州，事見〔清〕吳廷燮：《北宋經撫年表》，收於開明書店二十五史刊行委員會編：《二十五史補編》（臺北：開明書店，1974年），卷5，頁1113-1115。

⑩ 宋祁：〈思賢閣圖予真愧而成詠〉，《全宋詩》，卷206，頁2349。



圖一 〔唐〕陳闕「八公圖」之一「長孫蒿」

香山寺藏經堂^①，蘇軾（1037-1101）的畫像見於金山寺^②。現藏臺北故宮博物院的一幅宋代「著色人物圖」（見圖二）畫一位文人閒坐榻上，右腳盤起，左手捧書，旁有小廝服侍，坐榻後的屏風上垂掛著一幅人像圖軸，我們可以注意到畫軸中的主人和榻上的文人儘管取景的角度不一，但是面貌神似，服飾雷同，幾乎是同一個人，李霖燦先生曾經根據《晉書》中記載王羲之「嘗臨鏡自寫真」而認為畫中主人即王羲之，屏風上的畫幅即其自畫像^③，筆者不敢如此斷言，假使這一幅作品果真如前人考查得知為宋人之筆，則倒不失為理解宋人將個人畫像作為室內布置的一個實例，也可看出有別於朝廷公務，私人收藏個人畫像的情形。

於是我們接著要問：這些個人畫像是如何產生的？它們的作者是誰？和畫中主人的關係如何？畫作的擁有者又是如何欣賞畫中的自己？

大約自安史之亂以後，畫家在出身背景和體制結構方面產生了極大的轉變，其中最為明顯的是官僚子弟或知識分子參與繪藝^④，使得原本被視為「眾工」之技的繪畫提升至風流高尚之事，王維（699-759）所云：「傳神寫照，雖非巧心。審象求形，或皆暗識。妍蚩無枉，敢顧黃金。〔……〕乃無聲之箴頌，亦何賤于丹青。」^⑤已成為後人的共識，郭若虛還指出：「竊觀自古奇

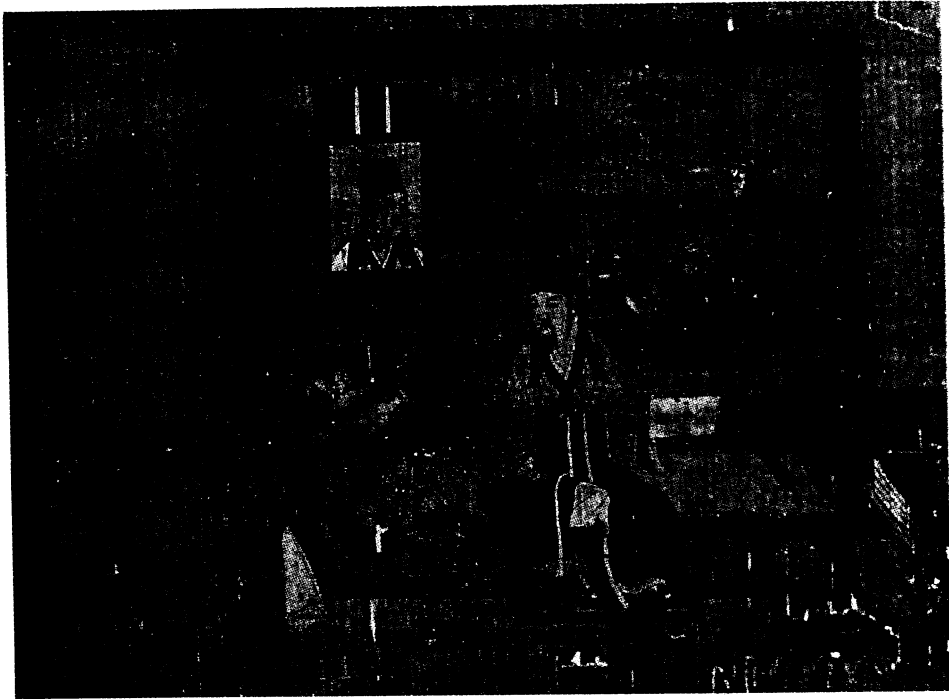
① 白居易：〈香山居士寫真詩并序〉，《白居易集》，卷3，頁824。

② 〔宋〕蘇軾：〈自題金山畫像〉，《全宋詩》，卷831，頁9624。

③ 李霖燦：〈中國的肖像畫〉，收於李霖燦：《中國美術史稿》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1987年），頁169。

④ 根據石守謙先生的考察，在唐代張彥遠《歷代名畫記》登載的207位畫家，其中有74人為知識分子，而在這74位當中，大歷貞元以前者44人，佔此段時期畫家總數的21%；大歷貞元以後則有30人，佔其時畫家總人數的63%，從21%提升至63%，可見其成長情形。見石守謙：〈「幹惟畫肉不畫骨」別解〉，收於《風格與世變》（臺北：允晨文化股份有限公司，1996年），頁22-58。

⑤ 〔唐〕王維撰，〔清〕趙殿成箋注：《王右丞集箋注》（北京：中華書局，1962年），卷17，〈為畫人謝賜表〉，頁305。



圖二 〔宋〕「著色人物圖」冊頁（局部）

跡，多是軒冕才賢，巖穴上士，依仁游藝，探蹟鉤深，高雅之情，一寄於畫。」^{①⑥}南齊謝赫所提示的繪畫六法首重「氣韻生動」，郭氏更以爲「氣韻生知」，非師而能，畫家自身的素質便已決定了作品的高卑，郭氏的看法雖說無形中爲繪畫設下了無可改變的界線，但也從而提昇了畫家在文人心目中的地位，文人與畫家的交往不再扞格難入，畫家贈畫，文人題詩成爲自然的組合，例如李放曾爲白居易畫像，白作詩答之，有〈自題寫真〉、〈題舊寫真圖〉、〈感舊寫真〉等三首。

再以宋人爲例：有些畫家是受文人之託而寫像，如來嵩畫梅堯臣（1002–1060）；有些是基於朋友的情誼，如李公麟畫李之儀、黃庭堅（1045–1105）；有些則因仰慕文名而特爲文人留影，如何充、妙善畫蘇軾，李道士妙應畫蘇軾兄弟；還有的畫家爲求文人筆墨而作畫，如張大同、張子謙畫黃庭堅。以下分別細言之：

仁宗慶曆八年（1048），歐陽修（1007–1072）曾經介紹畫家來嵩替梅堯臣寫真，在此同年，梅曾作〈觀永叔畫真〉^{①⑦}，因此梅所見的歐陽修像可能即出於來嵩之筆，梅爲答謝來嵩，作詩贈之，詩曰：

廣陵太守歐陽公，令爾畫我憔悴容。便傳髣髴在縑素，只欠勁直藏心胸。與我貨布不肯受，此之醫卜曾非庸。公今許爾此一節，爾只丹青其亦逢。^{①⑧}

七年後（至和二年〔1055〕），梅又於揚州遇見來嵩，作〈遇畫工來嵩〉：

朝來又入揚（按：當爲揚）州郭，千萬中人識者誰。唯有來嵩曾畫我，

①⑥ 郭若虛：《圖畫見聞誌》，卷1，〈論氣韻非師〉，頁9。

①⑦ 《全宋詩》，卷249，頁2957。

①⑧ 〔宋〕梅堯臣：〈畫真來嵩〉，《全宋詩》，卷249，頁2957。又，梅詩繫年參看朱東潤：《梅堯臣集編年校注》（上海：上海古籍出版社，1980年）及李栖：〈梅堯臣的題畫詩〉，收於《題畫詩散論》（臺北：華正書局，1993年），頁199–219。

依稀見似昔年時。^①

神宗熙寧七年（1074），秀才何充主動為東坡畫像，東坡有〈贈寫真何充秀才〉詩：

君不見潞州別駕眼如電，左手挂弓橫撚箭。又不見雪中騎驢孟浩然，皺眉吟詩肩聳山。飢寒富貴兩安在，空有遺像留人間。此身常擬同外物，浮雲變化無踪跡。問君何苦寫我真，君言好之聊自適。黃冠野服山家容，意欲置我山巖中。勳名將相今何限，往寫褒公與鄂公。^②

唐玄宗未即位之前曾兼任潞州別駕，相傳他一目斜視，畫工以「橫撚箭」瞄射之狀來掩飾；孟浩然驢背尋詩的情景常出現於「七賢雪中過關圖」之類的作品中，飢寒與富貴的迥然人生境遇在煙消雲散之後都只留下了圖像，東坡雖自謙並非勳名將相，不必寫真傳世，既然畫家「好之聊自適」，只好任由他以「黃冠野服山家容」的形象見諸世人了。

何充的東坡畫像頗受好評，東坡後來致書何充云：

〔……〕寫真奇絕，見者皆言十分形神，甚奪真也。非故人倍常用意，何以及此？感服之至。〔……〕^③

熙寧十年（1077），曾替皇帝作畫的妙善也畫了東坡像，東坡頗感榮幸，作〈贈寫御容妙善師〉：

憶昔射策干先皇，珠簾翠幄分兩廂。紫衣中使下傳詔，跪奉冉冉聞天香。仰觀眩晃目生暈，但見曉色開扶桑。迎陽晚出步就坐，絳紗玉斧光照廊。野人不識日月角，彷彿尚記重瞳光。三年歸來真一夢，橋山松檜淒風霜。天容玉色誰敢畫，老師古寺畫閉房。夢中神授心有得，覺來信

^① 《全宋詩》，卷255，頁3158。

^② 《全宋詩》，卷795，頁9205。

^③ 〈與何浩然〉，蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1990年），卷59，頁1795。按：何充字浩然。

手筆已忘。幅巾常服儼不動，孤臣入門涕自滂。元老侑坐鬚眉古，虎臣立侍冠劍長。平生慣寫龍鳳質，肯顧草間猿與麀。都人踏破鐵門限，黃金白壁空堆床。爾來摹寫亦到我，謂是先帝白髮郎。不須覽鏡坐自了，明年乞身歸故鄉。^{②②}

而在東坡五十二歲那年，一位善畫的道士李得柔為蘇軾兄弟寫真，蘇軾於〈贈李道士〉詩前為李道士的前生今世作了詳盡的序文^{②③}，是題畫文字中罕見的奇作，蘇轍（1039–1112）則有〈贈寫真李道士〉，詩中有云：「金章紫綬本非有，綠蓑黃籜甘長貧。如何畫作白衣老，置之茅屋全吾真。」^{②④}肯定畫家的布局安排。

畫史中不見經傳的畫家往往由於畫了名人的肖像而留名後世，妙善、李道士如此，畫黃庭堅像的張大同、張子謙等亦然，黃庭堅的〈張大同寫予真請自贊〉與〈張子謙寫予真請自贊〉^{②⑤}雖是應酬之作，卻可得見畫家的用心。

哲宗元祐初年，蘇軾及其友人門生皆在朝，李公麟曾為李之儀、黃庭堅等畫像，李、黃皆有自贊^{②⑥}，東坡亦書〈李端叔真贊〉：

龍眠居士畫李端叔，東坡老人贊之曰：鬚髮之拳然，眉宇之淵然，披胸腹之掀然。以為可得而見歟，則漠乎其無言；以為不可得而見歟，則已見畫於龍眠矣。嗚呼，將為既琢之玉，以役其天乎？其將為不雨之雲，以抱其全乎？抑將遊戲此世，而特出於兩者之間也。^{②⑦}

鬚髮眉宇等外在形象之逼真，使人觀其像如見其人，這固然是人物畫的基

②② 《全宋詩》，卷798，頁9244。

②③ 〈贈李道士并敘〉，《全宋詩》，卷812，頁9396。文長茲不贅錄。

②④ 《全宋詩》，卷863，頁10032。

②⑤ 均見於《全宋詩》，卷1023，頁11692。

②⑥ 〔宋〕李之儀：〈自作傳神贊〉，《全宋詩》，卷961，頁11211。〔宋〕黃庭堅：〈寫真自贊五首〉，《全宋詩》，卷1023，頁11691。

②⑦ 蘇軾：〈李端叔真贊〉，《蘇軾文集》，卷21，頁606。

本要求，也是畫家在養成過程中的基本訓練，尤其北宋崇尚寫實精神的傾向一直為畫壇主導，在現存的宋人畫像中不難發現許多神態風采栩栩如生的例子，如《宋史》形容「孝友忠信，恭儉正直」的司馬光（1019-1086），將圖三宋人所繪的「司馬光像」對照其〈自題寫真〉詩：

黃面霜鬚細瘦身，從來未識漫相親。居然不可市朝住，骨相天生林野人。^⑳

畫幅中的司馬光果真是「黃面霜鬚細瘦身」，居止有禮，不苟言笑，以「林野人」之姿沈浮宦海，進退出處堅毅執著，非常具體地呈現了司馬光表裏如一的作風。

但是面對自己的畫像，文人們最為關心的，還是畫家能否畫得肖似，如實傳達出自己風采的問題嗎？

李之儀〈自作傳神贊〉說道：

似則似，是則不是。縱使擠之九泉下，也須出得一頭地。休論捉月騎鯨，到了人皆醉。^㉑

黃庭堅〈寫真自贊五首〉之四云：

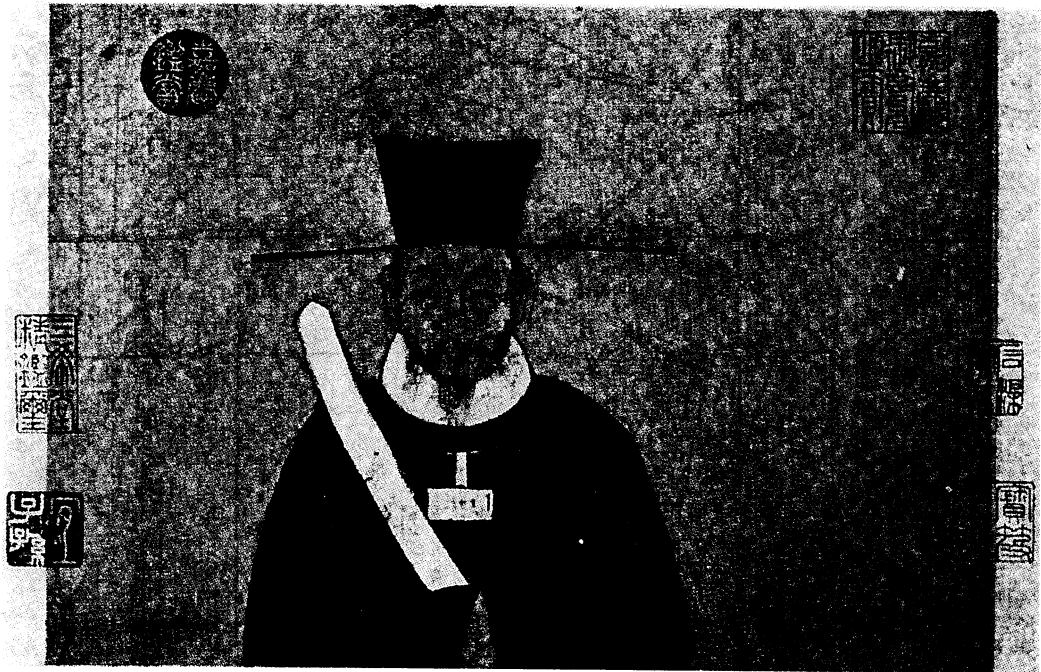
或問魯直似不似，似與不似，是何等語。前乎魯直，若甲若乙，不可勝紀。後乎魯直，若甲若乙，不可勝紀。此一時也，則魯直而已矣。一以我為牛，予因以渡河而徹源底。一以我為馬，予因以日千里計。魯直之在萬化，何翅太倉之一稊米。〔……〕^㉒

「似則似，是則不是」，看似弔詭，實則正觸及了現實世界中主體的「我」與畫面中被觀看的客體「我」之間如何對映的課題。從第三者的眼睛望去，通常的即刻反應便是將平日熟悉的面孔與畫中人物相比較，尋求「似」或

⑳ 《全宋詩》，卷510，頁6198。

㉑ 《全宋詩》，卷961，頁11211。

㉒ 《全宋詩》，卷1023，頁11691。



圖三 〔宋〕「司馬光像」

「是」與否的結果，藉以論斷畫家的模擬功力。前文引述過東坡致書何充云「見者皆言十分形神，甚奪真也」，仔細玩味「見者皆言」四字，再思索東坡個人為何不言何充「奇絕」之作究竟畫出了幾分？是不是有時自己反而最難判定呢？司馬光所謂的「從來未識漫相親」，貼切地表達了對畫中的「我」所產生的疏離、陌生又疑惑的心情——如何方是「真我」？在許多自題像的詩中，都充滿了對主體「我」與客體「我」何者為「真」、何者為「幻」的迷思：

釋智圓（976–1022）〈嘲寫真〉：

泡幻吾身元是妄，丹青汝影豈為真。吾身汝影俱無實，相伴茆堂作兩人。^①

王安石（1021–1086）〈傳神自讚〉：

我與丹青兩幻身，世間流轉會成塵。但知此物非他物，莫問今人猶昔人。^②

蘇轍〈張秀才見寫陋容〉：

潦倒形骸山上樗，每經風雨輒凋疏。勞君為寫支離狀，異日長看老病初。落筆縱橫中自喜，賦形深穩妙無餘。偶然挂壁低頭笑，俱幻何妨彼亦如。^③

黃裳（1043–1129）〈貽傳神〉二首之二：

筆頭何處得天真，幻化身中氣與神。傳取本來空是色，莫將心印向他入。^④

李之儀〈自作傳神贊李伯時畫〉：

時雌時雄，時白時黑。〔……〕浮沈於物，而不膠於物者也。孰從而

① 《全宋詩》，卷137，頁1542。

② 《全宋詩》，卷566，頁6699。

③ 《全宋詩》，卷860，頁9984。

④ 《全宋詩》，卷945，頁11092。

圖，孰從而狀。大千俱空，況爾幻妄。直須壁立千仞，要且事無一向。
雖然親面相呈，便是本來形相。^{③⑤}

吾身本爲虛妄，畫影亦非眞形，多數的作者都會以「物我俱幻」作結，來處理主體「我」觀看客體「我」時的惘然，視畫中我爲身外之身，如慕容氏（1078-1142）〈喜神贊〉云：

丹青得意以爲眞，一筆掃成身外身。不二法中無這箇，到頭那箇是眞形。^{③⑥}

黃庭堅〈寫眞自贊五首〉之五：

道是魯直亦得，道不是魯直亦得。是與不是，且置勿道。〔……〕似僧有髮，似俗無塵。作夢中夢，見身外身。^{③⑦}

雖說「漫許丹青傳道貌，難將妙筆寫眞如」^{③⑧}，然而這種一味的「色即是空」、「當下放下」的想法畢竟還只停留在排除對形似神肖的拘泥程度，並未能呈顯主體「我」與客體「我」相互「觀看」的意義，解析自我題像之妙。逝者如斯，「青春永駐」的字眼絕對只能適用於畫幅中的「我」，在那凝滯的時間和空間裏，每一次的觀看都暗示著「歲月催人老」的無情，當現實生活中的「我」與畫中的自己重逢，其間滄海桑田的人世變遷剎時湧現，是坦然接受？抑或棄捐勿道？

蔡襄（1012-1067）〈畫生李維寫予像今已十年對鑑觀之因題其側〉云：

清眸綠髮十年前，朴野風神不易傳。今日青銅莫相照，白鬚垂領面雙顛。^{③⑨}

③⑤ 《全宋詩》，卷961，頁11211。

③⑥ 《全宋詩》，卷1409，頁16233。

③⑦ 《全宋詩》，卷1023，頁11691。

③⑧ 〔宋〕劉卞功：〈自題寫眞〉，《全宋詩》，卷1394，頁16042。

③⑨ 《全宋詩》，卷392，頁4826。

朴野的風神本不易傳寫，更何況十年前清眸綠髮的我如今已不復得，衰老的容顏令人不忍照鏡，因為鏡中的「我」比畫中的「我」更清楚地揭露了韶華不再。

蘇轍有〈予昔在京師畫工韓容拙爲予寫真今十三年矣容貌日衰展卷茫然葉縣楊生畫不減韓復令作以記其變偶作〉詩：

白髮蒼顏日日新，丹青猶是舊來身。百年迅速何曾住，方寸空虛老更真。一幅蕭條寄衰朽，異時仿佛見精神。近存八十一章注，從道老聃門下人。^{④①}

從詩的題目可以得知韓容拙的畫一直被蘇轍珍藏，蘇轍認爲：與其喟嘆十三年來日益頹老的自己，不如令楊生摹寫白髮蒼顏的實景，從而開展人生的新境。

誠如東坡〈赤壁賦〉所言：「蓋將自其變者而觀之，則天地曾不能以一瞬。自其不變者而觀之，則物與我皆無盡也。」變異乃人生之必然，參透物我之真幻其實是期許自己能於萬化中安時處順，於是黃庭堅「作夢中夢，見身外身」^{④②}的理念方能於自省與想望中落實，劉一止（1080-1161）的兩則自題寫真贊便表述了觀畫後的省思：

枯木寒巖，形影相依。祿食而臞，孰與遯肥。四十九年，我知其非，已往不諫，來者庶幾。^{④③}

居閑無所樂，從仕無所愧。忽作此兩言，自省過去事。害性多矣晚乃安，苦心至矣晚乃甘。咄，我無初終得喪兮，又何乘除于其間。^{④④}

雖然題畫詩的作者不以畫家能否擬真爲要務，但是卻也經由肯定或期盼畫家的布局形式隱含自己內心對個人形象的構設，在「燕居超然之態」和「官服

④① 《全宋詩》，卷868，頁10110。

④② 黃庭堅：〈寫真自贊五首〉之五，《全宋詩》，卷1023，頁11691。

④③ 〔宋〕劉一止：〈自作真贊〉，《全宋詩》，卷1451，頁16723。

④④ 劉一止：〈又自贊〉，《全宋詩》，卷1451，頁16723。

整肅之容」之間做一取捨：

居然不可市朝住，骨相天生林野人。^{④④}

黃冠野服山家容，意欲置我山巖中。^{④⑤}

如何畫作白衣老，置之茅屋全吾真。^{④⑥}

丹青如模我，道貌似山人。^{④⑦}

早須置我山巖裏，不是麒麟閣上人。^{④⑧}

至此，我們發現：以繪畫記錄個人功勳爵祿的習慣不盡然是每一位畫中主角的初衷，一幅個人畫像，無論是自家典藏或是流傳於世，都顯示了畫中人一生某一階段的某一個模樣，要以何種形貌為人所知，才是畫中人真正在意的重點，我們往往正是從畫面所透露的訊息裏概括其整體，例如趙孟頫（1254–1322）所塑造的蘇軾形象（如圖四）：頭戴時稱「子瞻樣」的高巾，臉龐瘦長，上揚的雙眼凝視遠方，鬚髯飄然，手執竹杖，足登布履，坦著「一肚皮不合時宜」，一派優閒自得，令人聯想起東坡「歸去也無風雨也無晴」的達觀灑脫。相傳此圖是趙孟頫在寫了東坡的〈赤壁賦〉之後，意猶未盡，於是信筆揮毫想像而成，畫面構圖清雅，線條遒勁爽利，傾斜的竹杖乾細多節，將畫幅一分為二：隨意下垂的左手衣袖顯得漫不經心，握住竹杖的右手由臂膀提起的高度和衣紋的皺摺看來又見力道，一弛一張，對比鮮明，欲行又止的腳步，暗示了東坡一生在出處進退之間的波折起伏。

東坡當然無緣見到趙孟頫的這一幅作品，他倒是曾經題寫過相傳為李公麟所繪的個人肖像，〈自題金山畫像〉云：

④④ 〔宋〕司馬光：〈自題寫真〉，《全宋詩》，卷510，頁6198。

④⑤ 蘇軾：〈贈寫真何充秀才〉，《全宋詩》，卷795，頁9205。

④⑥ 〔宋〕蘇轍：〈贈寫真李道士〉，《全宋詩》，卷863，頁10032。

④⑦ 〔宋〕黃裳：〈贈傳神師〉，《全宋詩》，卷941，頁11062。

④⑧ 〔宋〕陳師道：〈贈寫真禪道人〉，《全宋詩》，卷1115，頁12666。



圖四 〔元〕趙孟頫「蘇軾像」

心似已灰之木，身如不繫之舟。問汝平生功業，黃州惠州儋州。^{④9}

這首詩作於建中靖國元年（1101），當時東坡自虔州北歸常州，路經儀州，遊金山寺，見肖像而題詩以抒胸臆，年老的東坡自云心已如死灰，羈旅無依，感懷傷世，對於詩中最後兩句，後人持有不同的解釋，有的認為蘇軾乃反諷的語氣，因為「黃州惠州儋州」都是最無用世機會的貶所，何來「功業」可言？意謂蘇軾對「英雄無用武之地」十分遺憾，飄泊半生，竟無建樹。有的學者則認為：對於興邦治國的「功業」而言，這固然是自嘲的反話，然而在四十多年的創作生涯中，蘇軾貶居時期的十多年比其他任職時期的三十多年無疑有更大的成就，所以「黃州惠州儋州」，是對個人創立的文學業績的自豪總結^{⑤0}，也正是東坡凝煉一生，希望自己為後世所認識的面向。

讀了〈自題金山畫像〉，再回顧趙孟頫畫的東坡像，以及前文提到的宋人繪司馬光像，圖像上的兩人判然分明地呈現了迥異的人生價值與基本性格，而自題詩的反思況味更能在「真相」與「幻影」的迷霧裏撥雲見日，觀照「本我」的最終面目。

三、題時人像：「睢陽五老」式的福祿壽嚮往

為自己的畫像題詩，在「我看我」的特殊經驗過程裏很難避免對個人形象的執著，至於為他人的畫像題詩，則書寫的空間又是另一番天地，本節所要討論的，是題寫同時代人物畫的作品。

在北宋的題時人像詩中，我們發現至親故舊、長官僚屬、隱者豪傑等人的畫像，都是題寫的素材，其中數量最為可觀的，便是對「睢陽五老圖」的觀感，而且在其分殊的書寫路取徑之後，還能指向相似的終點，因此特別標舉題

^{④9} 《全宋詩》，卷831，頁9624。

^{⑤0} 參王水照：〈論蘇軾創作的發展階段〉，《社會科學戰線》1984年第1期，頁259-269。

詠「睢陽五老圖」的詩篇，作為探析的代表。

「睢陽五老圖」畫的是杜衍（978-1057）、畢世長、馮平、朱貫、王渙等五人的肖像。仁宗慶曆末年，五位耆老致仕退居睢陽（即宋代南京，今河南商丘），為五老會，畫像為念，遂有「睢陽五老圖」。

吾人今日所見的「睢陽五老圖」是散頁的形式，分別收藏於美國耶魯大學藝術陳列館（Yale University Art Gallery，杜衍像與朱貫像，圖五及六）、美國弗瑞爾藝術陳列館（The Freer Gallery of Art，王渙像與馮平像，圖七及八）、美國紐約大都會博物館（The Metropolitan Museum of Art，畢世長像，圖九），至於「睢陽五老圖」當初是手卷或是冊頁的形式，學者的見解不一^{⑤1}，我們也很難論斷美國所藏的「睢陽五老圖」是真蹟或是摹本^{⑤2}，僅能根據現存的文字與圖像資料嘗試重建當時的歷史現況。

清代厲鶚（1692-1752）《宋詩紀事》錄杜衍〈睢陽五老圖〉詩前有錢明逸（1015-1071）序（見圖十，現藏美國大都會博物館）：

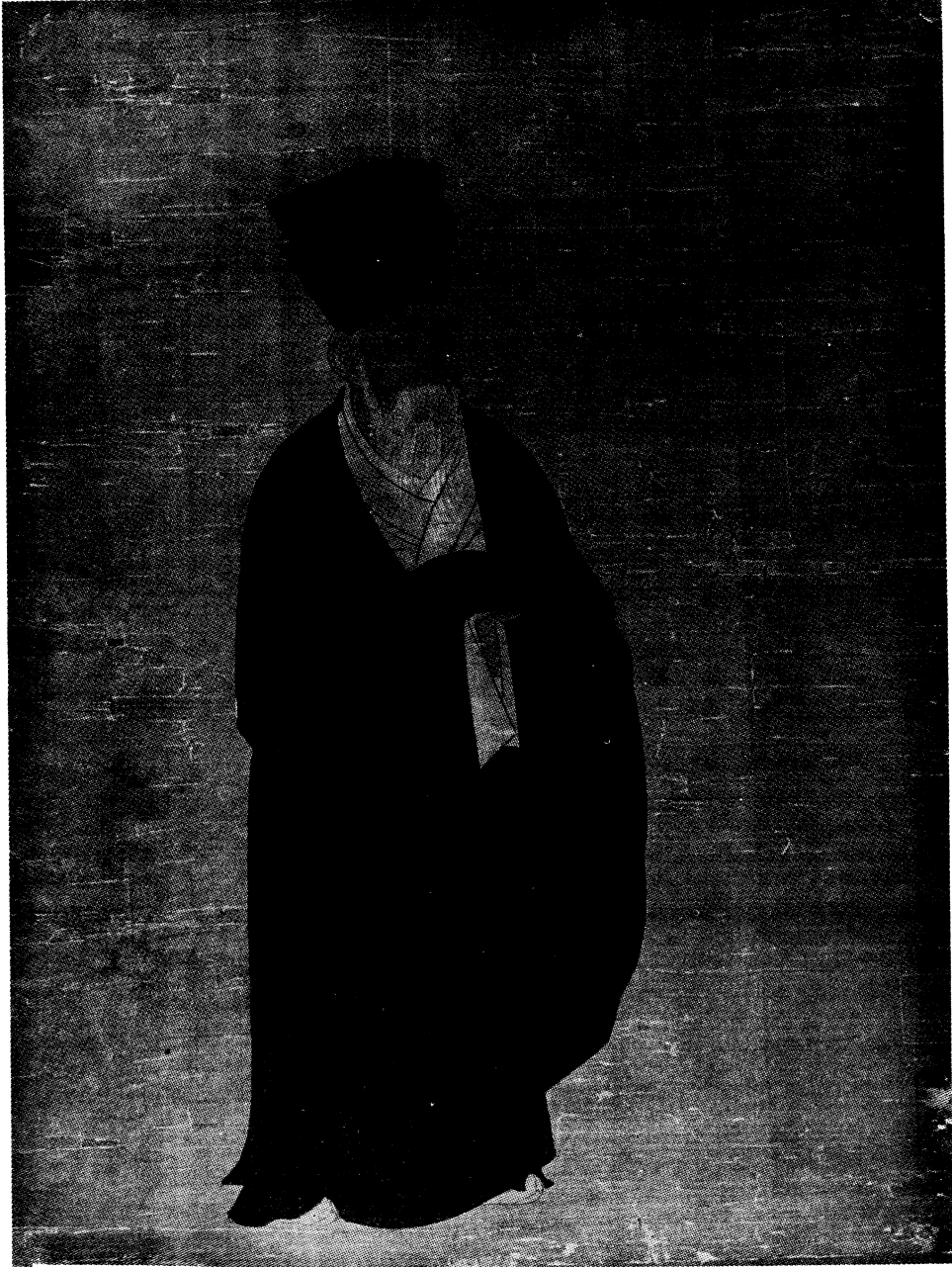
夫蹈榮名而保終吉，都貴勢而躋遐奇，白首一節，人生所難。今致政宮師相國杜公，雅度敏識，圭璋巖廟；清德令望，龜準當世。功成自引，得謝君門。視所難得者則安享之，謂所難行者則恬居之。燕申睢陽，與賓客太原王公、故衛尉河東畢卿、兵部沛國朱公、駕部始平馮公，咸以耆年掛冠，優遊鄉梓，暇日宴集，為五老會，賦詩酬唱，怡然相得，宋人形于繪事，以紀其盛。昔唐白樂天居洛陽，為九老會，于今圖識相

⑤1 李霖燦先生認為「睢陽五老圖」本為手卷，後於康熙四十六年改裝時變卷為冊，再於抗戰勝利後流往美國時，由冊散而為頁，見李霖燦：〈睢陽五老圖的復原〉，《中國名畫研究》（臺北：藝文印書館，1973年），頁67-84。莊申先生則認為「睢陽五老圖」本為冊本，南宋孝宗乾道三年（1167），畢世長的後人為此圖重加裝裱後改為手卷，見莊申：〈睢陽五老圖補述〉，《大陸雜誌》第13卷第3期（1956年8月），頁83-90。

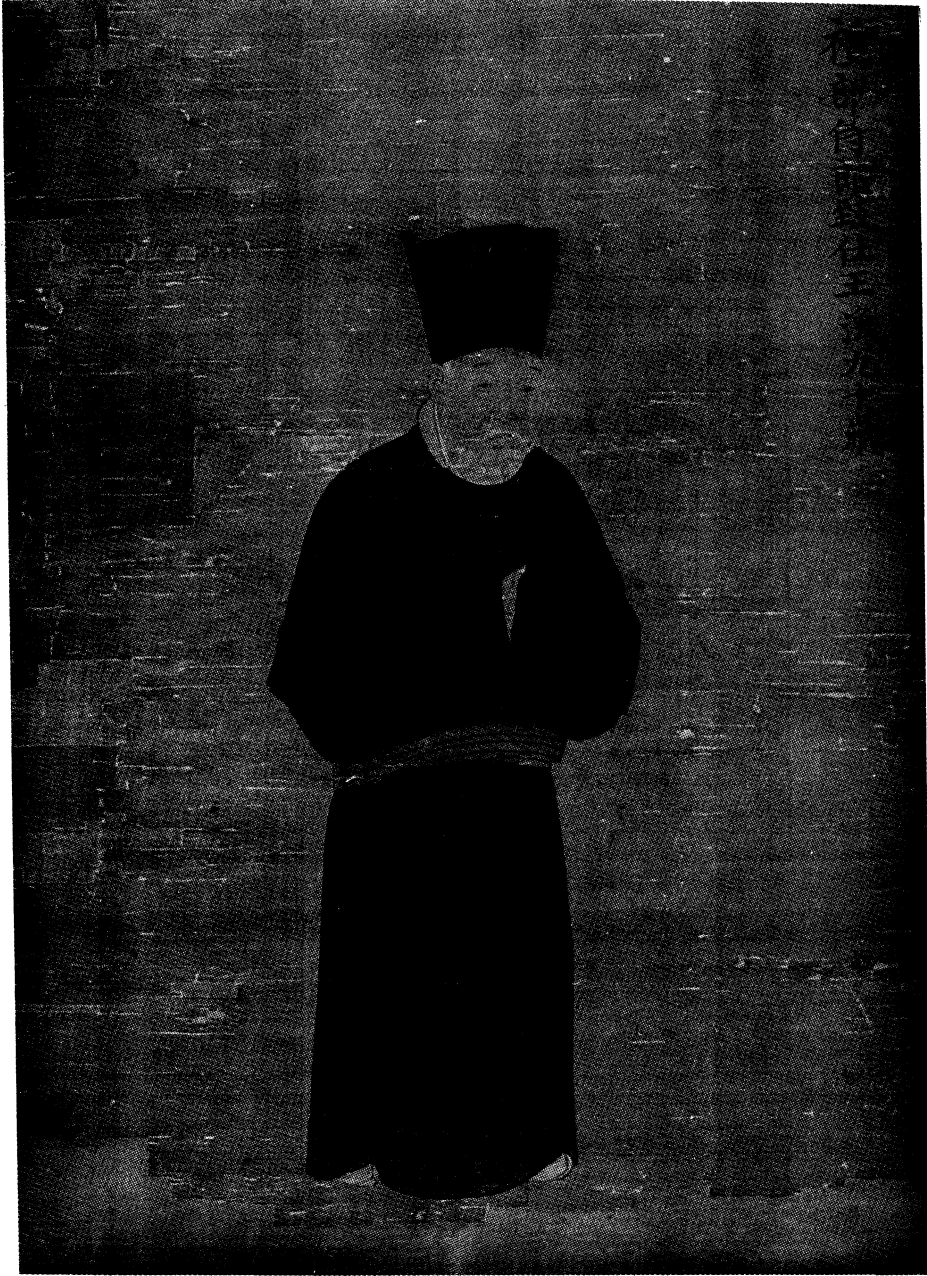
⑤2 關於「睢陽五老圖」的流傳情形詳參前註，以及李霖燦：〈睢陽五老圖〉、〈睢陽五老圖後記〉，《中國名畫研究》，頁55-62、63-66。



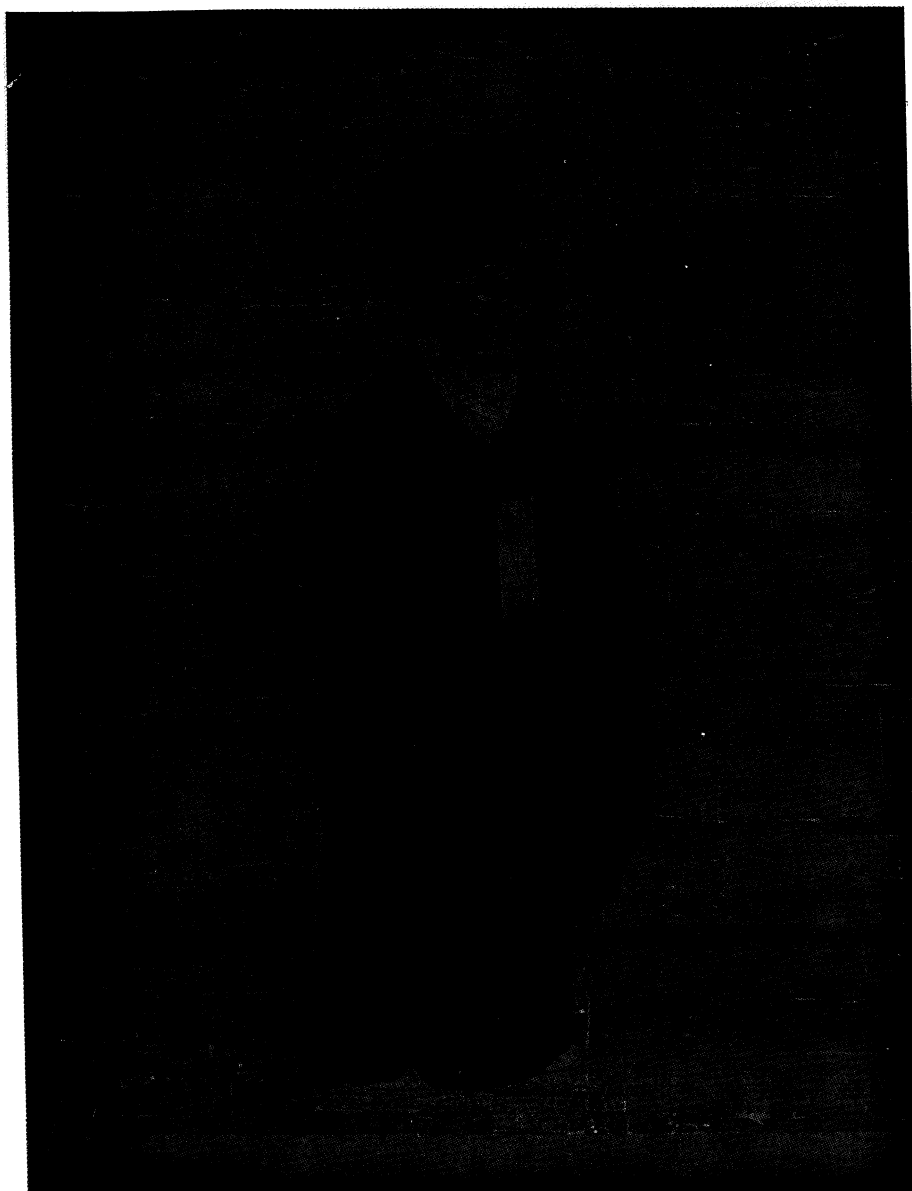
圖五 〔宋〕「睢陽五老圖」之一「杜衍像」



圖六 〔宋〕「睢陽五老圖」之二「朱貫像」



圖七 〔宋〕「睢陽五老圖」之三「王渙像」



圖八 〔宋〕「睢陽五老圖」之四「馮平像」



圖九 〔宋〕「睢陽五老圖」之五「畢世長像」

夫雖榮名而保終吉，都貴勢而躋遐者，白首一節，人生所難。今致政官師相國杜公，雅度敏識，聖璋嚴廟，清德令望。龜年當世，功成自引，得謝君門，視所難得者，則安享之謂。亦難行，則恬居之燕中，睢陽與太原王公，故衛尉河東畢卿，與却掃國朱公，駕部始平馮公，咸以耆年掛冠，優游鄉梓，暇日宴集，為五老會，賦詩酬唱，怡然相得，儼人形于繪事，以紀其盛。昔唐白樂天居洛陽，為九老會，于今圖誌相傳，以為勝事。雖茲數百年，無能紹者，以今况昔，則休鉅美過之。邇遊公之門久矣，以鄉閭世契，倍厚常品，今假守留餘，自登翹館，因得圖像，占述序引，以代鄉校誦誥之義。一至和丙申中秋日，錢明逸序。

光緒十五年九月國子監登瀛室盛昱撰成於京師

圖十 〔宋〕「睢陽五老圖」錢明逸序文

傳，以為勝事。距茲數百載，無能紹者。以今況昔，則休烈鉅美過之。明逸遊公之門久矣，以鄉閭世契，倍厚常品。今假守留鑰，日登翹館，因得圖像，占述序引，以代鄉校詠謠之萬一。至和丙申中秋日錢明逸序。^{⑤③}

至和丙申即至和三年，西元一〇五六年，同年九月改元嘉祐，由文中所記「故衛尉河東畢卿」得知時畢世長已不在人間。

宋代王闢之《澠水燕談錄》云：

慶曆末，杜祁公告退，居南京，與太子賓客致仕王渙，光祿卿致仕畢世長，兵部郎中分司朱實（按：當為貫），尚書郎致仕馮平為五老會，吟醉相歡，士大夫高之，祁公以故相耆德，尤為天下傾慕，兵部詩云：九老且無元老貴，莫將西洛一般看。五人年皆八十餘，康寧爽健，相得甚歡。故祁公詩云：五人四百有餘歲，深稱分曹與挂冠。而畢年最高，時已九十餘，故其詩云：非才最忝預高年。是時歐陽文忠公留守睢陽，聞而歎慕，借其詩觀之，因次韻以謝，卒章云：聞說優游多唱和，新詩何

⑤③ [清]厲鶚：《宋詩紀事》（臺北：鼎文書局，1971年），卷8，頁468-470。本文最早見於[南宋]劉應李：《新編事文類聚翰墨全書》（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995年《四庫全書存目叢書》本），丙集卷4，〈慶壽門〉，頁207，然劉氏未錄全文，後明代趙琦美《鐵網珊瑚》、清代卞永譽《式古堂書畫彙考》等均收有本文，文字略有不同。

又，這一條資料是否錢明逸所書，筆者以為尚存疑點，因為《東都事略》與《宋史》等書均云錢氏以朋黨之論彈劾范仲淹、富弼，帝欲罷二人政事，獨杜衍力主不可，後杜亦罷相，杜為相僅百日，錢氏左右之也，序文自稱「明逸遊公之門久矣」，又對杜衍褒譽有加，與史不合。

此外，《鐵網珊瑚》舊題朱存理（1444-1513）編，據莊申先生考查當為趙琦美，詳參莊申：〈睢陽五老圖補述〉，頁86，莊申先生據《鐵網珊瑚》卷末明神宗萬曆二十八年（1600）趙琦美之跋語得知，此書誤植為朱存理編，乃因朱氏著有《珊瑚木難》，《鐵網珊瑚》與《珊瑚木難》同於清雍正六年（1728）刊行，時人不察，故而有誤。

惜借傳看。^{⑤4}

五老的生平事蹟，除了杜衍曾經任相，正史有傳，畢世長因父親士安（938-1005）曾經參與澶淵之盟，以父蔭爲官之外，其餘三位均不詳，可以說五老是因「睢陽五老」並稱，以及「睢陽五老圖」之題詠傳唱而留名於世，《澗水燕談錄》、錢明逸序文與傳世的「睢陽五老圖」三者，對於五老致仕官爵的記載也略有出入，試比較如下：

《澗水燕談錄》	錢明逸序文	傳世「睢陽五老圖」榜題
杜祁公	致政宮師相國杜公	致仕祁國公杜衍八十
光祿卿致仕畢世長	故衛尉河東畢卿	司農卿致仕畢世長九十四歲
尚書郎致仕馮平	駕部始平馮公	駕部郎中致仕馮平八十七歲
兵部郎中分司朱貫	兵部沛國朱公	兵部郎中致仕朱貫八十八歲
太子賓客致仕王渙	賓客太原王公	禮部侍郎致仕王渙九十歲

文字記錄的參差固然無礙於我們認識睢陽五老會，但是爲睢陽五老會畫出合理的時間座標仍有必要，由於五老會諸公只有杜衍的生卒年可以確定，故而以之爲追索五老會時間的依據。按杜衍於慶曆七年（1047）以太子少師致仕，時年七十，至嘉祐二年（1057）過世^{⑤5}，五老大約就在此十年期間聚會，又據王闢之云「五人年皆八十餘」，厲鶚於杜衍〈睢陽五老圖〉詩下註「時祁公年八十」，杜衍像旁的榜題亦載「致仕祁國公杜衍八十」，似乎五老聚會的時間是在嘉祐二年，杜公八十歲時，然而前引錢明逸文得知：嘉祐元年畢世長已經逝去，因此嘉祐元年甚或更早才是五老會的下限。那麼究竟五老之會當於何

⑤4 〔宋〕王闢之：《澗水燕談錄》（北京：中華書局，1985年《叢書集成初編》本），卷4，頁36。

⑤5 歐陽修〈祭杜祁公文〉云「維嘉祐二年三月日〔……〕」，知杜公卒於嘉祐二年，見《歐陽修全集》（北京：中華書局，1986年），卷50，頁338。

時？我們又該如何理解圖畫上「禮部侍郎致仕王渙九十歲」、「司農卿致仕畢世長九十四歲」等數字的涵意？

這一個疑惑，在蘇頌（1020–1101）的詩作裏找到了解答，詩的標題清楚記敘了五老會的時間：「〔……〕某頃爲南都從事，值故相杜公與王賓客渙、畢大卿世長、朱兵部貫、馮郎中平同時退居府中，作五老會，一日大尹廬陵歐陽公作慶老公宴，而王、畢二公以病不赴〔……〕自皇祐庚寅迄今元符己卯整五十年矣〔……〕」⁵⁶，皇祐庚寅即二年（1050），至哲宗元符二年（1099）正好五十年，所以五老會應該是在慶曆七年（1047）至皇祐二年（1050）之間舉行。而圖像旁題寫的年歲則是畫中主人的得壽，如杜衍得年八十，符合史傳；畢世長得年九十四，上溯其父畢士安的生卒年亦合宜。厲鶚《宋詩紀事》及其他諸記述誤將壽年置爲聚會之年，後人不察，以訛傳訛，以致錯亂。

或許有讀者會疑惑：「睢陽五老圖」既然是爲紀念五老之雅集而繪，爲何上書五老之壽年而不書聚會當時之高齡？「睢陽五老圖」的完成時間與「睢陽五老會」的聚會時間是否有落差？

關於「睢陽五老圖」的成圖年代，至今有三種說法，一是明人王遜於洪武二十一年（1388）的題記：「爲讀錢明逸之序，獨於畢曰故衛尉河東畢卿，與所書不同，以序爲至和三年，按是年九月改嘉祐元年，其明年而杜薨。知圖像之作，在畢沒之後，諸老無恙之時明矣。」⁵⁷二是莊申先生認爲成於錢明逸作序之時⁵⁸；三是李霖燦先生認爲早於錢氏序文，即畢老無恙之時⁵⁹。

⁵⁶ 〔宋〕蘇頌：《蘇魏公文集》（臺北：臺灣商務印書館，1983年《文淵閣四庫全書》本），卷12，頁12。

⁵⁷ 此題跋現藏美國大都會博物館，據李霖燦先生抄錄得知，見李著：〈睢陽五老圖的復原〉，《中國名畫研究》，頁69，又載於卞永譽：《式古堂書畫彙考》。

⁵⁸ 見莊申：〈睢陽五老圖補述〉，《大陸雜誌》第13卷第3期（1956年8月），頁83–90。

⁵⁹ 李霖燦：〈睢陽五老圖的復原〉，《中國名畫研究》，頁81–82。

筆者由五老的詩作，尤其是畢世長和杜衍的文字中判斷，「睢陽五老圖」應該與五老之會時間相近。

畢世長〈睢陽五老圖〉云：

非才最忝預高年，分務由來近掛冠。敢造鉅賢論軌躅，幸依都府得盤桓。篇章捧和慚風雅，眷待優隆荷歲寒。儻許衰容參盛列，願憑繪事永傳看。^⑩

杜衍〈睢陽五老圖〉云：

五人四百有餘歲，俱稱分曹與掛冠。天地至仁難補報，林泉幽致許盤桓。花朝月夕隨時樂，雪鬢霜髯滿座寒。若也睢陽為故事，何妨列向畫圖看。^⑪

由詩意可知五老聚會時已有作畫傳世之想。杜衍諸公的詩作雖無確切繫年可考，但是歐陽修作於仁宗皇祐三年（1051）的〈借觀五老詩次韻為謝一首〉詩給予了我們肯定的解答——皇祐二年至三年之間，歐陽修在南京，常與杜衍往來，有十餘首唱和詩，〈借觀五老詩次韻為謝一首〉為其中之一，詩云：

脫遺軒冕就安閒，笑傲丘園縱倒冠。白髮憂民雖種種，丹心許國尚桓桓。鴻冥待路高難慕，松老無風韻自寒。聞說優游多唱和，新詩何惜為傳看。^⑫

詩是次杜衍等人韻，故而韻腳用字一一相符，詩末句或作「新篇何惜盡傳看」或「新篇何惜畫圖看」，前引詩句乃據北京圖書館藏紹興衢州刻本，元代

⑩ [宋]陳思編，[元]陳世隆補：《兩宋名賢小集》（臺北：臺灣商務印書館，1983年《文淵閣四庫全書》本），卷69，〈杜祁公摭稿〉附，頁2；又見於[南宋]劉應李：《新編事文類聚翰墨全書》，丙集卷4，〈慶壽門〉，頁217；[清]厲鶚：《宋詩紀事》，卷8，頁474，題作〈睢陽五老會詩〉。

⑪ 《兩宋名賢小集》，卷69，頁1-2；《宋詩紀事》，卷8，頁469。

⑫ [宋]歐陽修：《居士集》（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997年《四庫全書存目叢書》本），卷12，頁437。

虞集在泰定二年（1325）的「睢陽五老圖」題跋中引本詩作「新詩寧惜畫圖看」，文字之歧異雖無損於詩旨，但若果真原作「畫圖」，則能夠佐證「五老會」詩作與「睢陽五老圖」關係密切。明代趙琦美《鐵網珊瑚》和清代卞永譽《式古堂書畫彙考》所錄北宋諸文人題詠「睢陽五老圖」詩皆可採信，按諸詩作中有范仲淹（989-1052）與晏殊（991-1055）二人之筆，二人先於杜衍謝世，且與杜公相往來⁶³，范詩有「懇誠膺服拜瞻看」；晏詩有「儀像霜風俾後看」句⁶⁴，明顯指出當時已見「睢陽五老圖」。再合觀前引歐陽修詩，則可以推想一〇五一年已經有「睢陽五老圖」出現，亦即李霖燦先生所云早於錢明逸作序的一〇五六年，並且與可能舉行「五老會」的一〇四七至一〇五〇年相距不遠。

明代王遜的「睢陽五老圖」題記已經指出圖上的諸公壽歲是寫於錢明逸序文之後，也就是說在五老故去以後才寫的，不過刻意仿倣或承襲白居易「香山九老會」而舉行的「睢陽五老會」，何以不書宴集諸公當時的高齡，而在諸公故去之後才寫其得年，使得後人因畫面數字之糾纏而無從判斷其聚會時間及成圖年代？

這一個問題不妨從觀察所有傳世的「睢陽五老圖」題語著手，這些題字或記錄儘管溢出本文所要探討的「睢陽五老圖」北宋題詩，不過經由全面比對相關文字，更適合我們明晰解讀北宋題詠「睢陽五老圖」作者的思路。

北宋題詠「睢陽五老圖」的作者除了前文所見的歐陽修、晏殊、范仲淹之

⁶³ 杜衍有〈遠蒙運使度支以資政范公所寄黃素小字韓文公伯夷頌許昌文公淮西富公題詩於後才翁復綴雅什兼寄長安晏公公亦有作衍久茲休退人事僅廢不意雅故未遺悉以副本為貺俾愚繼之〔……〕〉詩，見《兩宋名賢小集》，卷69，頁4-5。〈范文正公年譜〉繫此事於皇祐三年（1051），見〔宋〕范仲淹：《范文正公文集》（北京：中華書局，1985年《叢書集成初編》本），卷6，頁87。

⁶⁴ 〔明〕趙琦美：《鐵網珊瑚》（臺北：國立中央圖書館，1970年），〈畫品〉，卷3，頁1027-1028。

外，依其時代先後，尚包括：胡瑗（993-1059）、富弼（1004-1083）、文彥博（1006-1097）、韓琦（1008-1075）、邵雍（1011-1077）、司馬光（1019-1086）、張載（1020-1078）、蘇頌（1020-1101）、范純仁（1027-1101）、程顥（1032-1085）、程頤（1033-1107）、蘇軾（1037-1101）、蘇轍（1039-1112）、張喬英（1043-1121）、黃庭堅（1045-1105），共十八位，皆作次韻詩，可見「睢陽五老圖」既成，借觀品題之盛。這些文人或與杜衍有交情，或與畢世長之孫仲游（1047-1121）相往來，「睢陽五老圖」的收藏情況亦得以略見梗概：一〇五六年錢明逸於翹材館見此圖之前，杜衍的友人曾經因杜之故而觀覽題詠，此後圖在錢家，杜衍姪孫杜綰於一一三六年的題記中有云「頃嘗閱此圖於錢氏家〔……〕」⁶⁵；而後畢氏子孫再收此圖，一一三五年蔣璨的題記云「〔……〕閱閱之光，畢氏有之」，和一一三八年錢端禮的跋語「〔……〕太守畢少董，語次獲觀所謂睢陽五老圖者，先曾伯祖侍讀為之序引，具載一時之盛〔……〕」⁶⁶，都顯示圖在畢家。所以東坡等人很可能是因畢仲游之故而見到此圖，黃庭堅的題詩有「妖術圖奸梁木壞，黨碑雷震雹冰寒」⁶⁷之句，按《元祐黨籍碑考》，畢仲游及東坡諸人皆列名「元祐姦黨」，山谷之語，當是有感而發。

一一九〇年，朱貫的曾孫子榮在畢家見到「睢陽五老圖」後，第二年「請以餘地易歸奉祀」，畢氏將舊本交予子榮，另摹新本藏於家⁶⁸，此後關於「睢陽五老圖」的題詠多是讚揚朱氏子孫，直到明、清，幾次流入異姓又從中購回，最後在二次大戰後運往美國⁶⁹。

⁶⁵ 《鐵網珊瑚》，頁1032。

⁶⁶ 同前註，頁1031-1032。

⁶⁷ 《全宋詩》，卷1027，頁11741。

⁶⁸ 《鐵網珊瑚》，頁1040-1041，洪邁及朱子榮跋語。

⁶⁹ 李霖燦：〈睢陽五老圖的復原〉，《中國名畫研究》，頁78-80。

「睢陽五老圖」流傳的曲折經歷牽引出五老綿延的子孫譜系，以及其背後隱含的龐大歷史變遷故事，從一一三六年杜綰自云「伏瞻貌像，不覺涕泗之橫集也」，五老燕集的紀念意義已經被「日夕拜瞻祖像」^⑩的供奉崇祀所取代，強調的是對「仁者壽，賢者必有後」^⑪的讚許，五老的忠義道德名聲與時俱增，超出其在世之際，如胡安國（1074–1138）云：觀五老像「使人興仁據德立禮」，因為「斯諸大老，身雖去世而名聲道德昭昭列於世矣，使其子孫珍寶而藏之，與經史之鑑世，同孚天壤之不朽，永康其大道，以起忠臣烈士之心。」^⑫朱熹（1130–1200）也認為五老圖「非獨表大宋隆德興盛之時，實起後世為人臣子孫亙古永錫無替之昭，鑑垂不朽云爾，以踵其祖韻而已矣」^⑬。特別是一二〇五年朱子榮自述如何以地易圖，得畢氏以舊本致朱家的經過，更像是藉著「睢陽五老圖」為自己飄搖無依的生命找到了歸宿：

子榮六歲時，值金兵逐掠，附舟柁得渡江，養於姑蘇史氏家，常念父母日隔，痛不能自勝，一日，畢公孫示子榮曾祖兵部畫像，蓋睢陽五老人，天下共知其賢。〔……〕敢不夙夜祇懼，以承先誠，凡我宗人及其子孫，尚敬之哉！^⑭

既然是祖宗遺像，上書其得壽較諸五老聚會之年更為直接，何況一一七七年洪邁（1123–1202）的題跋也指明「大司農卿壽至九十有四，又于五公為最高〔……〕」^⑮，所以很可能是先有圖像，日後才題榜書，令子孫膜拜時知曉祖先致仕官爵與壽年。

至於北宋題寫「睢陽五老圖」的作者，由於與五老時代相近，考慮或關心

^⑩ 洪邁跋語，《鐵網珊瑚》，頁1039。

^⑪ 錢端禮跋語，《鐵網珊瑚》，頁1032。

^⑫ 胡安國跋語，《鐵網珊瑚》，頁1034。

^⑬ 朱熹跋語，《鐵網珊瑚》，頁1035。

^⑭ 朱子榮跋語，《鐵網珊瑚》，頁1041。

^⑮ 洪邁跋語，《鐵網珊瑚》，頁1038。

的便不是其恩澤壽考是否餘蔭子息，而較著重五老建立的功業和榮歸鄉里的閒情，如富弼〈睢陽五老圖〉：

休官致政老年閒，廟堂嘗享著袍冠。調和鼎鼐施霖雨，變理陰陽佐武桓。念國不忘先世烈，歸鄉豈念舊廬寒。我輩若從親炙授，儀容如在使人看。^⑦

文彥博〈睢陽五老圖〉：

輔政何時退省閑，清平告老謝簪冠。兩朝耆宿真英武，一代謀謨實柱桓。太史尚瞻星有烈，小民猶念德無寒。誰知我輩登樞要，嚴貌冰威祇肅看。^⑦

蘇頌〈睢陽五老圖〉

歸休謝事樂時閑，衣鉢承傳宰輔冠。感德舊曾親善政，霑恩新賜立危桓。堂堂嚴貌依龍袞，粲粲文星荷月寒。直筆當時修國史，英豪邁古後來看。^⑧

儘管為相不滿百日，杜衍還是在五老之中最受矚目，得墨最多，如「朝野已聞親相業，廟堂曾睹漆丹桓」^⑨，「百日秉樞登相府，千年青史表旌桓」^⑩，「羌夷誰敢窺中夏，朝士猜疑畏歲寒」^⑪，「相君子理回天詔，輔國驅夷立塞桓」^⑫，或許是因為大家對杜的動蹟較為熟悉之故，但有趣的是：南宋以來的題寫者卻不作如此想，畫在畢氏則專美畢氏；藏於朱家則頌揚朱門。

照理說，北宋人與五老時代近，或認識五老，應該可以斷言畫家傳神寫照

^⑦ 《全宋詩》，卷265，頁3367。

^⑦ 《全宋詩》，卷278，頁3551。

^⑧ 《全宋詩》，卷533，頁6443。

^⑨ 〔宋〕張載：〈睢陽五老圖〉，《全宋詩》，卷517，頁6290。

^⑩ 〔宋〕晏殊：〈次韻謝借觀五老圖〉，《全宋詩》，卷173，頁1962。

^⑪ 〔宋〕胡瑗：〈睢陽五老圖〉，《全宋詩》，卷176，頁1992。

^⑫ 黃庭堅：〈次韻謝借觀五老圖〉，《全宋詩》，卷1027，頁11741。

的功力，北宋的題詩卻全然不提畫面的樣貌，不像明代王遜鉅細靡遺地描述五老的個別樣貌特徵：

若杜之大耳魁頰，王之伏犀豐下，畢之長面升唇，朱之秀眉美髯，馮之廣額圓首。五老之中，峨冠圓領而束帶者，杜與王也，餘則角巾方袍也，服色皆玄也，履色皆素也，其皆生於文明之世，故其狀貌清古瓌奇而威儀偉重，使後世瞻拜者，莫不歛衽起敬，猗歟盛哉！^{⑧③}

爲了遷就韻腳，北宋題詩都以「看」字作結，我們卻無以從詩句中「看」出作者究竟「看見」了什麼，也就是說，這十八首次韻詩將「睢陽五老」模塑成一種文人官僚的理想人生典範，作者在乎的不是畫得如何，也不討論畫像的本質與意義，而是由觀畫反躬自身，構築一條前途似錦的康莊大道：

人臣盡忠家國→功成身退→告老還鄉→安享天年

這是所有通過科舉晉登仕途者美好的人生藍圖，所以「清名邁古今人慕」^{⑧④}、「俾人敬慕肅容看」^{⑧⑤}的「慕」字正足以概括這些題詩的共同意念與精神，作者不僅把五老（尤其是杜衍）的人生歷程簡約化（只強調禦敵、爲相），品德單一化（忠烈、忠厚、丹心耿耿），也美化了他們曾經徬徨顛躓的困頓磨難，杜衍爲相草草下臺就是被「朝士猜疑」，小人當道，無人鳴鼓而攻之，反而陷君子於窮途，題畫詩的作者即使未能感同身受，至少也會心有戚戚，然則我們讀到的，都是面目模糊的影像，帶著福壽康寧的幸運光環，所謂「太平氣象養高閑，宴賞諸公老致冠」^{⑧⑥}、「治道剛明老始閑」^{⑧⑦}、「太平時節振儒冠」^{⑧⑧}，「天時」（太平）、「地利」（同在睢陽）、「人和」（五老

⑧③ 《鐵網珊瑚》，頁1047。

⑧④ 〔宋〕韓琦：〈睢陽五老圖〉，《全宋詩》，卷338，頁4123。

⑧⑤ 蘇軾：〈次韻借觀睢陽五老圖〉，《全宋詩》，卷831，頁9627。

⑧⑥ 張載：〈睢陽五老圖〉，《全宋詩》，卷517，頁6290。

⑧⑦ 韓琦：〈睢陽五老圖〉，《全宋詩》，卷338，頁4123。

⑧⑧ 黃庭堅：〈次韻謝借觀五老圖〉，《全宋詩》，卷1027，頁11741。

榮退，同居高壽），營造出後人遙想「睢陽五老」的傾羨之情，或許我們可以這麼理解：反覆受制於韻腳的這些北宋「睢陽五老圖」題詩，所呈現的不是作者觀覽畫像的美感愉悅，不是憶古思今的沈重，而是福祿壽三喜並蒂的富麗繁花。

四、題古人像：文學典範的追慕

在題古人像方面，北宋文人以詠六朝人與唐人為最多，且大多為文學家，其中題六朝人像共二十一題，二十三首，文學家包括阮籍（210-263）、嵇康（223-262）、謝靈運（385-433）各一首，陶潛（365-427）八首⁸⁹；題唐人像二十二題，二十三首，孟浩然（689-740）、顏真卿（709-785）各一首，王維、韓愈（768-824）各兩首，李賀（790-816）三首，杜甫（712-770）、李白（701-762）各六首，題寫的篇目數量縱然取決於畫家描繪的畫幅多寡，但也是題畫詩作者主觀選擇的結果，不妨視之為前輩作家在北宋受到尊崇的具體現象。

畫家圖繪前輩作家的風氣從中唐以降逐漸興起，以陶潛為例，中唐以前未見有歌詠淵明畫像或相關題材的作品，至韓愈〈桃源圖〉詩，知有畫〈桃花源詩并記〉者，然而韓愈詩云「神仙有無何渺茫，桃源之說誠荒唐」，旨在破除神仙迷信。五代荆浩和關仝都曾以桃花源為題作畫，北宋李公麟畫「淵明東籬圖」、「歸去來圖」，蘇軾、黃庭堅等人皆有題詩，至於元代以後由「桃源圖」母題衍生的「花谿漁隱」題材，便已經創化出新的藝術境界了。又如李白的畫像，在五代有貫休（832-912）〈觀李翰林真〉詩，杜甫的畫像則宋以前

⁸⁹ 其中黃庭堅〈題伯時畫松下淵明〉與〈松下淵明〉雖為二題，實為同一首，因版本不同，文字略有出入。又，此處之統計不包括與文人作品相關的詩意圖，如淵明「歸去來圖」、王維「陽關圖」等，由於本文只單純討論人像畫，詩意圖的文學表現當另文書之。

未見題寫，老杜文學地位之提升，宋人厥功甚偉，觀其畫像題詩即可見諸一斑⁹⁰。

宋人即使去唐未遠，卻也相距三百年，如何得知古人形貌？我們從張方平（1007-1091）〈蜀丞相諸葛武侯畫讚并序〉可知，古人像有的是從臨摹前人畫跡得來，張文敘述畫家閔廷俊告訴他：「某之藝，於人物爲工。比內出古之名賢像於資善堂，嘗摸得之，唯肖。」⁹¹於是張請閔出示諸葛亮畫像以瞻仰，閔因張篤好其畫，故而遺之，張遂秉筆記之。不過，並非所有宋人描繪的古人像皆有所承，採諸文史記載以凝聚構設，便成爲圖寫的基礎，因此畫陶潛則「淵明東籬圖」、「采菊圖」；畫李賀則「高軒過圖」、「晚歸圖」；畫杜甫則「浣花谿圖」、「醉遊圖」，前輩作家筆下的文藝世界即爲其一生之表徵，容貌與外形是否肖似就不在話下了。

有時畫面的布景旁襯和文學氛圍，也是觀者辨識畫中人物的依據，如劉庭式〈題松下老人圖〉云：

古松蒼髯枝屈鐵，失笑相驚在巖穴。老翁手持綠玉杖，獨立西風雙鬢雪。儵然野服山家容，平生我亦懷高風。彭澤歸來入圖畫，真有人間靖節翁。自注：李伯時亦曾畫松下淵明圖

松下持杖的老人令人聯想淵明逸致，而李公麟正畫過「松下淵明」，黃庭堅有題詩曰：

南渡誠草草，長沙濟艱難。夜半舟移岸，今無晉衣冠。松風自度曲，我絃不須彈。慧遠香火社，遺民文字禪。雖非老翁事，幽尚亦可歡。客來

⁹⁰ 杜甫的文學地位在北宋驟升，遠超過唐代，詳參陳文華：〈唐宋文化類型之變遷與杜甫歷史地位之完成〉，收於陳著：《杜甫傳記唐宋資料考辨》（臺北：國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，1987年），頁263-284。

⁹¹ 〔宋〕張方平：〈蜀丞相諸葛武侯畫讚并序〉，《全宋文》（成都：巴蜀書社，1991年），卷818，頁504。

欲開說，觴至不得言。⁹²

畫家又常藉菊花的象徵意義隱喻淵明之高潔，韓駒（1080-1135）〈題曾公卷采菊圖〉云：

九日東籬採落英，白衣遙見眼能明。向令自有杯中物，一段風流可得成。⁹³

現存世的南宋梁楷「東籬高士圖」（見圖十一）即是畫溪畔喬松，樹下一高士把菊曳杖，迎風徐行，頗為悠然自得。

自稱「五柳先生」的淵明也常於畫幅中徜徉柳樹旁，如圖十二宋人「柳蔭高士圖」，畫一士人袒胸箕踞，書卷橫陳，有酒盈盞，醺然樂矣⁹⁴。

詩仙李白在梁楷淡墨減筆的揮灑下顯得傲然不屈，圖十三著名的「李白行吟圖」，畫出李白「舉目一世空無人」⁹⁵的「逸氣高懷」⁹⁶，且看北宋關於李白畫像的題詩：

〔……〕烏紗白紵真天人，不用更著山巖裏。平生潦倒飽丘園，禁省不識將軍尊。袖手猶懷脫靴氣，豈是從來骨相屯。仰視雲空鴻鵠舉，跟前紛紛那得顧。是非榮辱不到處，只恐朝來有新句。〔……〕⁹⁷

〔……〕烏紗之巾白紵袍，岸巾攘臂方出遨。神遊八極氣自穩，冰壺玉斗霜風高。嗚呼先生泰絕倫，仙風道骨語甚真。肅然可望不可親，懸知野鶴非鷄群。〔……〕⁹⁸

⁹² 〈松下淵明〉，《全宋詩》，卷1014，頁11575。黃庭堅又有〈題伯時畫松下淵明〉與此詩文字略異，詳參《全宋詩》，卷987，頁11377及本詩附註。

⁹³ 《全宋詩》，卷1443，頁16639。

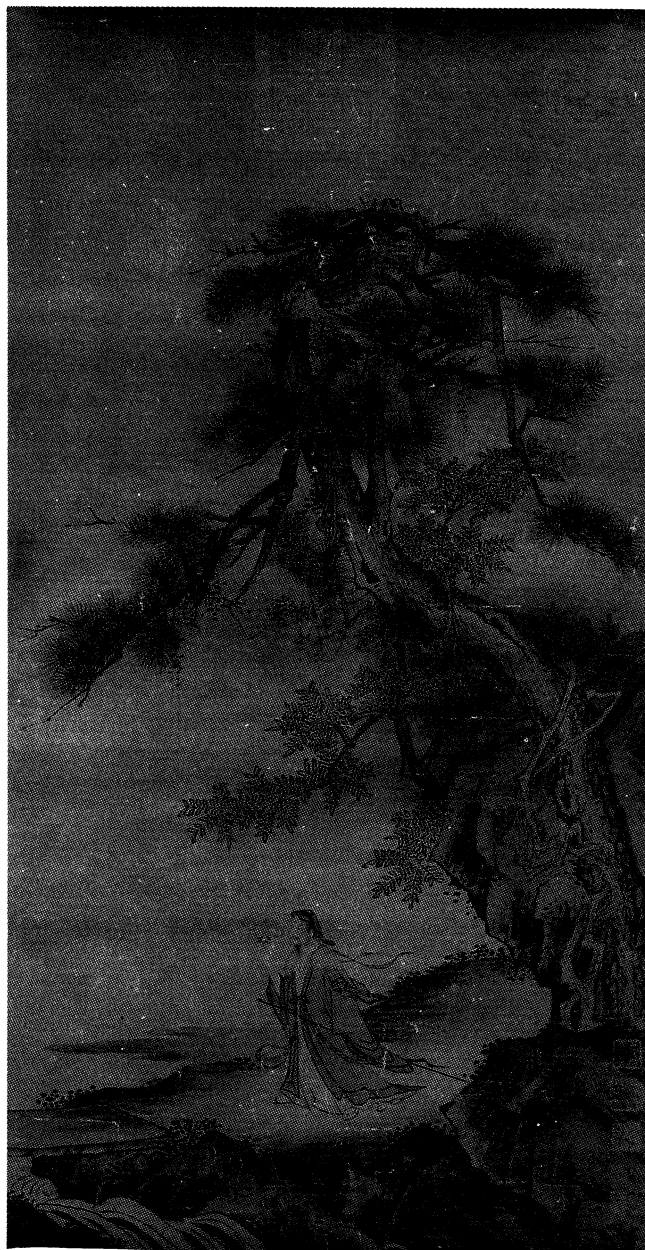
⁹⁴ 此圖上有乾隆題詩云：「〔……〕設問伊人何姓氏，於唐為李晉為陶。」經李霖燦先生考訂當為淵明。見李著：〈宋人柳蔭高士圖〉，收於《中國名畫研究》，頁85-87。

⁹⁵ 李之儀：〈李太白畫像贊〉，《全宋詩》，卷961，頁11213。

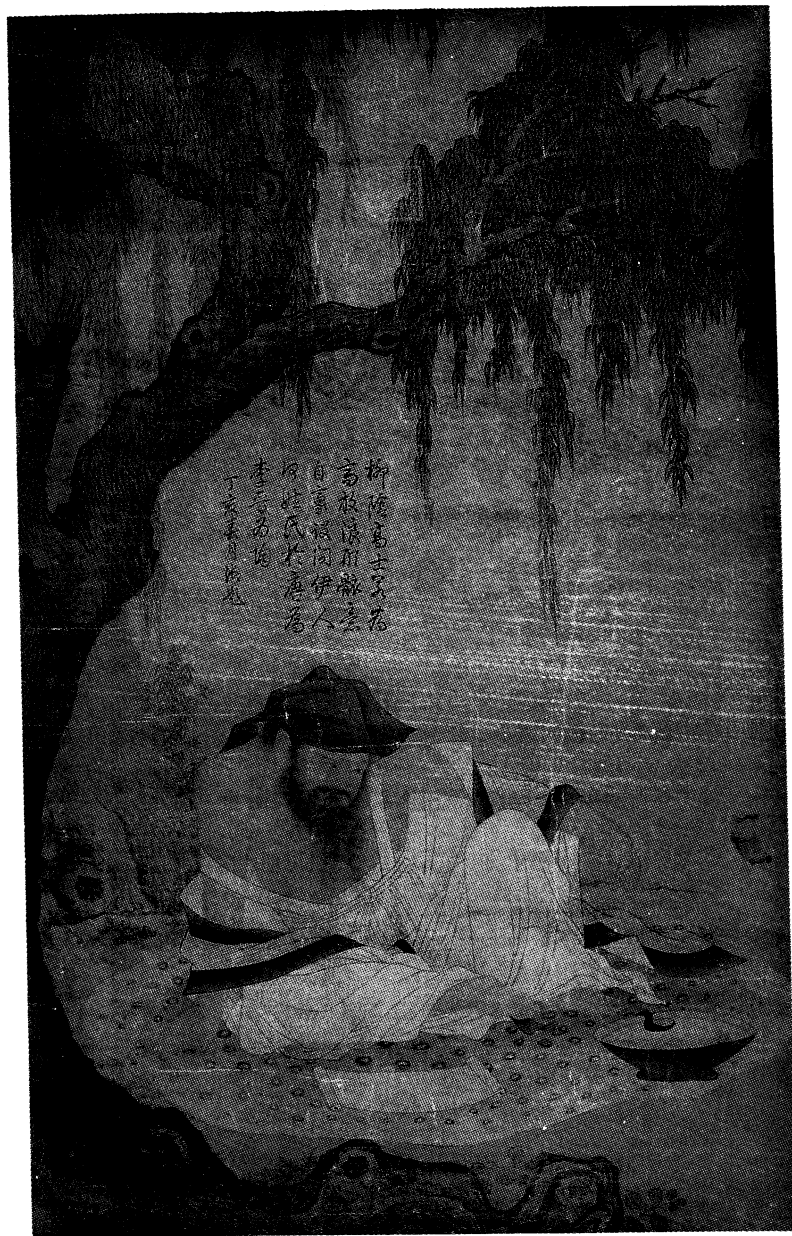
⁹⁶ 陳師道：〈題畫李白真〉，《全宋詩》，卷1119，頁12738。

⁹⁷ 同前註。

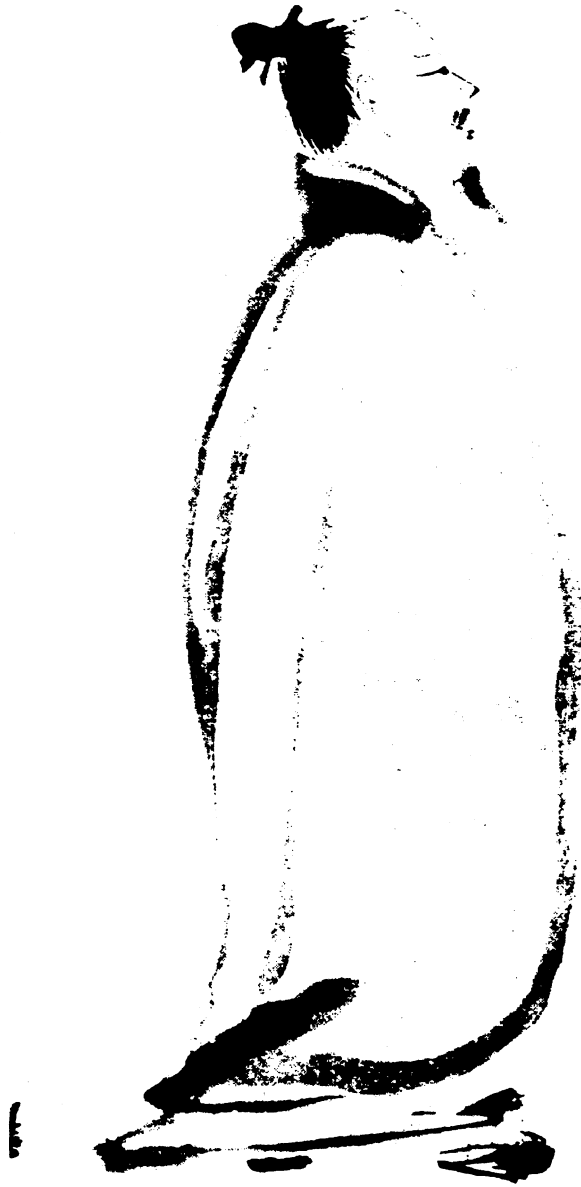
⁹⁸ 〔宋〕饒節：〈李太白畫歌〉，《全宋詩》，卷1286，頁14539。



圖十一 〔宋〕梁楷「東籬高士圖」



圖十二 〔宋〕「柳蔭高士圖」



圖十三 〔宋〕梁楷「李白行吟圖」

「烏紗白紵」、「袖手仰視」、「仙風道骨」、「行吟覓句」，我們可以發現梁楷的筆法非常有趣的應合了詩人所見及所體會的李白形象，看似隨興遊走的筆觸和墨色，正巧妙地流瀉出李白的意氣風發。

題寫前輩文學家的畫像不僅是從審美的角度賞玩畫趣，表達對文學典範的敬慕與追隨還佔有更多的成分：

假令九原今可作，舉公籃輿也不惡。⁹⁹

所以見公像，再拜涕泗流。惟公之心古亦少，願起公死從之游。¹⁰⁰

作為文章文聖世，千秋萬古誦盛美。再拜先生淚如洗，振衣濯足吾往矣。¹⁰¹

畫家截取的是主人翁畢生最具代表性的片段，詩人則往往在題寫時綜觀其生平經歷與文學成就，如謝邁（1074—1116）〈陶淵明寫真圖〉：

淵明歸去潯陽曲，杖藜蒲鞋巾一幅。陰陰老樹嘒黃鶯，艷艷東籬粲霜菊。世紛無盡過眼空，生事不豐隨意足。廊廟之姿老蓬華，環堵蕭條僅容膝。大兒頑頓懶詩書，小兒嬌癡愛梨栗。老妻日暮荷鋤歸，欣然一笑共蝸室。哦詩未遣愁肝腎，醉裏呼兒供紙筆。時時得句輒寫之，五言平淡用一律。田家酒熟夜打門，頭上自有漉酒巾。老農時問桑麻長，提壺擎榼來相親。一尊徑醉北窗臥，蕭然自謂羲皇人。此公聞道窮亦樂，容貌不枯似丹渥。儒林紛紛隨溷濁，山林高義久寂寞。假令九原今可作，舉公籃輿也不惡。¹⁰²

黃庭堅〈老杜浣花谿圖引〉：

拾遺流落錦官城，故人作尹眼為青。碧鷄坊西結茅屋，百花潭水濯冠

⁹⁹ [宋]謝邁：〈陶淵明寫真圖〉，《全宋詩》，卷1357，頁15783。

¹⁰⁰ [宋]王安石：〈杜甫畫像〉，《全宋詩》，卷546，頁6537。

¹⁰¹ 饒節：〈李太白畫歌〉，《全宋詩》，卷1286，頁14539。

¹⁰² 謝邁：〈陶淵明寫真圖〉，《全宋詩》，卷1357，頁15783。

纓。故衣未補新衣綻，空蟠胸中書萬卷。探道欲度羲皇前，論詩未覺國風遠。干戈崢嶸暗宇縣，杜陵韋曲無鷄犬。老妻稚子且眼前，弟妹飄零不相見。此公樂易真可人，園翁溪友肯卜鄰。鄰家有酒邀皆去，得意魚鳥來相親。浣花酒船散車騎，野牆無主看桃李。宗文守家宗武扶，落日蹇驢馱醉起。願聞解鞍脫兜鍪，老儒不用千戶侯。中原未得平安報，醉裏眉攢萬國愁。生綃鋪牆粉墨落，平生忠義今寂寞。兒呼不蘇驢失腳，猶恐醒來有新作。常使詩人拜畫圖，煎膠續弦千古無。^⑩

釋道潛〈觀明發畫李賀高軒過圖〉：

唐年茂宗枝，時平多俊良。長吉尤震曜，春林擢孤芳。退之於孔門，屹屹真棟梁。筆力障百川，風濤息其狂。破衣繫麻鞋，右顧生輝光。一朝與湜輩，命駕驚煌煌。賀初爲兒童，隨父事迎將。須臾命賦詩，英氣加激昂。長安衆詞客，聲問爭推揚。風流垂異代，尚想古錦囊。君今亦宗英，韻勝斯人方。少年肯事事，苦學志獨強。風騷擬屈宋，妙處相頡頏。丹青出戲弄，配古猶擅場。形容示往事，彷彿如在旁。一徑入幽遠，古垣繚林莊。平橋跨淶水，叢薄含蔥蒼。晴窗爲披拂，佳興杳難忘。^⑪

爲了更適切地由作家的作品映照其人生，題畫詩的作者以引用或化用畫中主人詩句的方式，融鑄鍛鍊，達到以詩傳心的效果，如「悠然見南山，意與秋氣高」^⑫，語出陶淵明〈飲酒詩〉：「采菊東籬下，悠然見南山」；「門無車馬喧，逕有松菊陰」^⑬，語出陶淵明〈飲酒詩〉：「結廬在人境，而無車馬喧」，及〈歸去來辭〉：「三徑就荒，松菊猶存」；「寧令吾廬獨破受凍死，

^⑩ 《全宋詩》，卷1014，頁11575。

^⑪ 《全宋詩》，卷920，頁10792。

^⑫ 蘇軾：〈題李伯時淵明東籬圖〉，《全宋詩》，卷830，頁9600。

^⑬ 〔宋〕王當：〈德清宰俞居安自畫淵明圖〉，《全宋詩》，卷1264，頁14247。

不忍四海寒颼颼」¹⁰⁷，語出杜甫〈茅屋爲秋風所破歌〉：「吾廬獨破受凍死亦足」；「西望太白橫峨岷，眼高四海空無人」¹⁰⁸，語出李白〈蜀道難〉：「西當太白有鳥道，可以橫絕峨眉巔」。

除了稱頌作家的文學成就，題畫詩作者有時不免借古諷今，託物詠史，以寄懷抱，如歐陽修〈堂中畫像探題得杜子美〉：

風雅久寂寞，吾思見其人。杜君詩之豪，來者孰比倫。生爲一身窮，死也萬世珍。言苟可垂後，士無羞賤貧。¹⁰⁹

王安石〈杜甫畫像〉：

吾觀少陵詩，爲與元氣侔。力能排天幹九地，壯顏毅色不可求。浩蕩八極中，生物豈不稠。醜妍巨細千萬殊，竟莫見以何雕鏤。惜哉命之窮，顛倒不見收。青衫老更斥，餓走半九州。瘦妻僵前子仆後，攘攘盜賊森戈矛。吟哦當此時，不廢朝廷憂。常願天子聖，大臣各伊周。寧令吾廬獨破受凍死，不忍四海寒颼颼。傷屯悼屈止一身，嗟時之人我所羞。所以見公像，再拜涕泗流。惟公之心古亦少，願起公死從之游。¹¹⁰

胡仔《苕溪漁隱叢話》載：

自李、杜歿而詩律衰。唐末以及五季，雖有興、比自名者，然氣格下弱，無以議爲也。宋興，楊文公始以文章蒞盟。然至于詩，專以李義山爲宗，以漁獵掇拾爲博，以儷花鬥葉爲工，號稱西崑體，嫣然華靡，而氣骨不存。嘉祐以來，歐陽公稱太白爲絕唱，王文公稱少陵爲高作，而

¹⁰⁷ 王安石：〈杜甫畫像〉，《全宋詩》，卷546，頁6537。

¹⁰⁸ 蘇軾：〈書丹元子所示李太白真〉，《全宋詩》，卷820，頁9489。

¹⁰⁹ 《全宋詩》，卷299，頁3757。

¹¹⁰ 《全宋詩》，卷546，頁6537。按：「爲與元氣侔」當作「謂與元氣侔」，見〔宋〕李壁注：《王荊公詩注》（臺北：臺灣商務印書館，1983年《文淵閣四庫全書》本），卷13。

詩格大變。高風之所扇，作者間出，班班可述矣。^⑩

杜詩在唐末五代遺佚甚多，宋初孫僅（969–1017）整理杜詩，所得只有一卷^⑪。仁宗景祐三年（1034），蘇舜欽（1008–1048）編《老杜別集》，仍感嘆「亡去甚多」，希望「尋購僅足，當與舊本重編次之」^⑫。一〇三九年，王洙編《杜工部集》「蒐裒中外書九十九卷，除其重複，〔……〕合二十卷」^⑬。但是王洙編定的杜集並未刊行，難怪一〇四九年歐陽修寫〈堂中畫像探題得杜子美〉時會慨然「風雅久寂寞」了。

一〇五二年，王安石編成《杜工部詩後集》，作序曰：「（杜詩）世所傳已多，計尚有遺落，思得其完而觀之〔……〕」^⑭，得杜詩二百餘篇，對杜詩有了更全面的認識，約同年寫成〈杜甫畫像〉詩^⑮，因此不僅如歐陽修一般，讚賞杜詩磅礴之氣勢，敬佩老杜於困頓流離之際尚能「一飯不忘君，而志常在民」，並且還從杜詩的內涵技巧方面用功，探尋其「醜妍巨細千萬殊，竟莫見以何雕鏤」之奧秘，全詩以五言、七言，乃至九言抑揚交錯，仿效老杜筆法，上天入地，扭轉乾坤，一片剛毅悲壯之聲，結尾純以抒情收束，充分流露了作者對杜甫的愛慕之心與景仰之情，從而自我期勉，既寫老杜，亦述己懷。

中、晚唐以來，韓愈的文學地位一直未嘗稍衰，北宋初期，對韓文的推崇更甚，尤其強調韓文公傳承儒家道統的卓越貢獻，柳開（948–1001）〈應責〉云：

吾之道，孔子、孟軻、揚雄、韓愈之道；吾之文，孔子、孟軻、揚雄、

⑩ [宋]胡子：《苕溪漁隱叢話》（臺北：長安出版社，1978年），後集，卷8，頁58。

⑪ 〈讀杜工部詩集序〉，《全宋文》，卷269，頁237–274。

⑫ 〈題杜子美別集後〉，《全宋文》，卷878，頁68–69。

⑬ 〈杜工部詩集序〉，《全宋文》，卷478，頁10–11。

⑭ 〈老杜詩後集序〉，《全宋文》，卷1398，頁609。

⑮ 參李德身：《王安石詩文繫年》（西安：陝西人民出版社，1987年），頁74。

韓愈之文也。^⑪

孫復（992-1057）〈上孔給事書〉云：

噫！自夫子沒，諸儒學其道，得其門而入者鮮矣，唯孟軻氏、荀卿氏、揚雄氏、王通氏、韓愈氏而已。^⑫

石介（1005-1045）〈尊韓〉更奉韓愈為聖人：

噫！孟軻氏、荀況氏、揚雄氏、王通氏、韓愈氏，五賢人，吏部為賢人之卓。不知更幾千萬億年，復有孔子；不知更幾千百數年，復有吏部。^⑬

題畫詩方面，同樣也是尊韓愈為聖賢，如劉敞（1019-1068）〈韓文公畫像分題〉：

微言昔廢絕，大道隨荒榛。上下千歲間，天將復斯文。若人實命世，述作參鬼神。橫制萬里波，不為流俗珍。大音破昏聾，有若雷霆震。惜乎世莫用，竟以奇怪聞。哀哉揭陽貶，勢屈道則伸。孔子亦有言，求仁而得仁。我昔讀其書，固常見其人。邇來觀遺像，忽若平生親。輪扁不言巧，丹青豈復真。尚存高山意，俯仰冀日新。^⑭

又如黃庶（1019-1058）〈賦得退之畫像〉：

功名已寫後世耳，身入人間圖畫看。嘆息浮圖滿天下，猶疑怒髮尚衝冠。^⑮

數百年後，韓愈的屍骨已寒，而佛、老依舊盛行不衰，當時以身家性命與個人前途換來的代價又是什麼呢？韓愈在世，怕也要不能安息而怒髮衝冠吧？

^⑪ 《全宋文》，卷122，頁662。

^⑫ 《全宋文》，卷401，頁249。

^⑬ 《全宋文》，卷627，頁292。

^⑭ 《全宋詩》，卷473，頁5728。

^⑮ 《全宋詩》，卷453，頁5490。

藉畫言志之餘，題畫詩的作者也對畫中主人的行誼有所省思，例如對於陶淵明的出仕與隱居便有不同的理解，以下的兩首題畫詩正好代表兩種意見：

王當〈德清宰俞居安自畫淵明圖〉：

門無車馬喧，逕有松菊陰。前窗面清泚，後戶依嶽岑。就使世俗工，猶足寫幽深。況今令尹賢，洞照先哲心。出處異軌轍。丘壑同胸襟。予知淡筆墨，良似無弦琴。先生如明月，瑩潔照古今。形模或能寫，光彩詎可臨。寥寥千古意，當向筆下尋。人心去典午，朝柄歸卯金。豈無康濟心，且賦歸來吟。天生卓犖姿，豈是甘山林。當今急英賢，四海待商霖。勉哉就功名，枯槁不足欽。¹²⁷

許景衡（1072-1128）〈李伯時畫陶淵明其猶子遺余作此謝之〉：

斯人今何在，古冢號寒本。簡編漫遺言，風采不可復。龍眠真偉人，千載識高躅。神交入心匠，醉墨爛盈幅。蕭然出塵意，豈獨舊眉目。仲容還好事，收拾珍筍積。世人渾未見，惠然投我欲。乘田元不恥，折腰亦何辱。行藏固有在，今昔豈余獨。新詩第甲乙，三徑森松菊。少陵曾未知，浪疑公避俗。我生癡鈍殺，野性等麋鹿。長恐探道淺，輕比抵鶻玉。人生適意耳，何苦自羈束。低頭拜公像，塵土方碌碌。¹²⁸

王當採取的是自《宋書·隱逸傳》的解釋：「潛弱年薄宦，不潔去就之跡。自以曾祖晉室宰輔，恥復屈身異代，自高祖王業漸隆，不肯復仕。」認為陶潛隱跡山林是出於忠於晉室之心，王當詩有謂「人心去典午，朝柄歸卯金。豈無康濟心，且賦歸來吟。天生卓犖姿，豈是甘山林」，「典午」暗喻「司馬」，「卯金」則指「劉」姓，他認為陶潛仍有濟世之志，只是江山易主，不如歸去，這一派說法從南北朝至五代幾成定論，一直到北宋治平年間

¹²⁷ 《全宋詩》，卷1264，頁14247。

¹²⁸ 《全宋詩》，卷1326，頁15516。

(1064-1067) 虎丘僧思悅才針對《宋書》的記載提出質疑，因為《宋書》所說的「所著文章，皆題其年月，義熙以前，則書晉室年號；自永初以來，唯云甲子而已」。驗諸淵明詩文未必完全符合，於是關於淵明詩文題甲子、年號之爭，以及是否基於恥事二姓之由而歸隱，千百年來，爭論不休¹²⁴。

許景衡的詩道出了另一派看法，他反駁杜甫〈遣興〉詩所云「陶潛避俗翁，未必能達道」，認為「乘田元不恥，折腰亦何辱。行藏固有在，今昔豈余獨」。用行舍藏，古有明訓，隱居田園非僅止於不願受禮俗約束，乃久居樊籠，欲返自然，是淵明「性本愛丘山」之真情表露。相對於王當「勉哉就功名，枯槁不足欽」的積極入世，許景衡寧可以「人生適意耳，何苦自羈束」自期，同樣是面對陶淵明的畫像，兩位作者各自呈顯了迥異的人生觀。

《苕溪漁隱叢話》記載：

李、杜畫像，古今詩人題詠多矣。若杜子美，其詩高妙，自不待言，要當知其平生用心處，則半山老人之詩得之矣。若李太白，其高氣蓋世，千載之下，猶可歎想，則東坡居士之贊盡之矣。¹²⁵

胡仔讚賞的王安石題杜甫畫像詩前已敘述，東坡題寫李白像的詩為〈書丹元子所示李太白真〉：

天人幾何同一漚，謫仙非謫乃其遊，麾斥八極隘九州。化為兩鳥鳴相酬，一鳴一止三千秋。開元有道為少留，縻之不可矧肯求。西望太白橫峨岷，眼高四海空無人。大兒汾陽中令君，小兒天台坐忘身。平生不識高將軍，手污吾足乃敢瞋。作詩一笑君應聞。¹²⁶

¹²⁴ 詳參齊益壽：《陶淵明的政治立場與政治理想》（臺北：臺灣大學文學院，1968年）。鍾優民：《陶學史話》（臺北：允晨文化股份有限公司，1991年）。

袁行霈：〈陶淵明與晉宋之際的政治風雲〉，收於《陶淵明研究》（北京：北京大學出版社，1997年），頁78-108。

¹²⁵ 《苕溪漁隱叢話》，前集，卷11，頁72。

¹²⁶ 《全宋詩》，卷820，頁9489。

這首詩寫來調笑不羈，卻寓有東坡對李白的深情厚意，東坡〈李太白碑陰記〉云：「士以氣為主，方高力士用事，公卿大夫爭事之，太白使脫鞵殿上，固已氣蓋天下矣，使之得志，必不肯附權倖以取容，其肯從君於昏乎？」^{①⑦}李白起初浩氣昂揚，慷慨有天下志，願為聖上之輔弼，無奈玄宗僅止以詞臣籠絡而已，他戲弄高力士的行為挑戰了弄權者的狹隘恣肆，在不甘天子以俳優蓄之的遺憾心情籠罩中，毅然去朝。

從元稹、白居易以降，關於「李、杜優劣說」的討論便已不絕如縷，北宋的題畫詩雖然未觸及這一層面，題畫詩的內容還是被視為作者評價李白和杜甫的意見，進而闡析其高下，歐陽修之愛李，王安石之擁杜，均能各開生面，成就一家之言；相反地，王安石對李白的批評若與東坡的見解並置，便難免遭到非難，《春渚紀聞》裏即可見這樣的例子：

士之所尚忠義氣節，不以摘詞摘句為勝。唐室宦官用事，呼吸之間，殺生隨之。李太白以天挺之才，自結明主，意有所疾，殺身不顧。王舒公言：「太白人品汙下，詩中十句九句說婦人與酒。」至（東坡）先生作太白贊，則云「開元有道為少留，縻之不可矧肯求」，又云「平生不識高將軍，手污吾足乃敢瞋」，二公立論，正似見二公胸次也。^{①⑧}

在觀畫思人，緬懷其文學風采之際，題畫詩的作者其實也樹立了一種文學寫作的典範，藉著文字「轉譯」圖像，又將圖像「文學化」，使得單純的人物畫像由於畫中主人被「偶像化」的結果，形成超越古今、惺惺相惜的抒情對象。

^{①⑦} 《蘇軾文集》，卷11，頁348。

^{①⑧} 〔宋〕何蘧：《春渚紀聞》（上海：上海書店，1990年），卷6，〈太白胸次〉條，頁4-5。

五、結 論

以上分別以「自題像」、「題時人像」與「題古人像」作為析論北宋題人像畫詩的三種類型，這三種題畫詩從「我」開始，向外緣的同時代文人和更外緣的古代文人輻射，形成「觀看」、「反應」、「解讀」、「回映」的反覆歷程，在自題像詩方面，作者或基於和畫家的交誼；或感念畫家寫真摹形的用心；或藉畫抒發時不我予的悲慨，現實世界的「我」與時俱衰，畫面捕捉的瞬間容貌則凝滯不移，兩「我」相望，彼此既熟稔又疏離，畫中的「我」看似真切，實為幻影，況且人浮紅塵，滔滔濁濁，畢竟終歸虛妄，人身固然無法壽如金石，畫像卻也未必百世長存，不如順應萬化，象外觀象。

在題時人像方面，本文以題「睢陽五老圖」為代表，考察出杜衍等五老聚會的時間約在一〇四七至一〇五〇年之間，一〇五一年已經有「睢陽五老圖」面世，與五老會相去不遠。北宋題「睢陽五老圖」詩乃次韻五老原詩而作，圍繞在韻腳的用字使得十八首和詩旨意十分近似，作者渲染五老享有富貴、爵祿與高壽的榮耀，也暗喻了心嚮往之的思慕。

北宋題古人像詩以歌詠前輩文學家為主，陶潛、李白和杜甫最受矚目，陶潛歸隱的動機、李白有志於世的器識、杜詩受到冷落的不平，都藉著題畫文字恣意舒展，一首題畫詩往往總結了前輩文學家的畢生成就，並且宣示了「哲人日已遠，典型在夙昔」的文學使命。

我們發現：儘管繪畫的主角是人，甚至是題畫詩作者認識或熟悉的人，作者並不在意畫家畫得像不像，也罕見如實描述畫面的文字，畫筆塑造的人物形象才是作者心之所繫，當「本我」跨越時空，與畫上的「假我」、「故舊」、「前賢」相對，圖像的象徵意義往往高於質實的美觀裝飾作用，作者不高談畫理，也不舞弄畫史知識，他們看見的不僅是一幅畫，而是畫中人一生的吉光片羽，如真似幻，孺慕敬崇，可以說是既依附於畫而生情，又游離於畫而生意，

誠如唐代張彥遠在《歷代名畫記》中引述唐憲宗所云：「因知丹青之妙，有合造化之功。欲觀象以省躬，豈好奇而玩物。」^⑳賞畫之趣，或即在此。

至於題畫詩的研究，王維的詩「空山不見人，但聞人語響。返景入深林，復照青苔上」，正好可借用以傳述個中之妙。照理說，「題畫詩」的閱讀應該是「詩畫合璧」，相得益彰的審美經驗，然而，經過時間的長河淘洗過後，現存文字與圖像資料的諸多限制，使得「題畫詩」所關涉的「繪畫文本」猶如「空山不見人，但聞人語響」的臆想，即使找到了相同或相似主題的作品，也無從考證是否即為當時作者所見，題畫文字所散發的抒情寫意光影，在藝術的深林裏低訴衷懷，徘徊林間的讀者輕撫苔痕，順著百轉千迴的幽響尋思，彷彿聽見了畫中人的——聲喟嘆。

^⑳ [唐]張彥遠：《歷代名畫記》（上海：上海人民美術出版社，1962年《畫史叢書》本），卷1，〈敘畫之興廢〉，頁7。

北宋題人像畫詩析論

衣 若 芬

提 要

本文以北宋題人像畫詩為討論範圍，旨在分析北宋文人題寫人像畫之創作旨趣及其義涵，依畫作性質與書寫內容釐為三部分：「自題像」、「題時人像——以睢陽五老圖為例」和「題古人像」。

筆者發現：北宋文人在題寫個人畫像時，未必著眼於畫家傳神摹擬的功力，而是「我看我，我亦非我」，兩我相映，感嘆吾身本為須臾，畫像亦非金石，興起對畫中自我如真似幻的迷惘。

在題時人像部分，以當時題詠篇什最多的「睢陽五老圖」次韻詩組為例，考察出以杜衍為首的睢陽五老之會宴集的時間大約在一〇四七至一〇五〇年之間，一〇五一年已經有「睢陽五老圖」面世，與五老會相去不遠。題寫「睢陽五老圖」的作者群大多與五老或其後人有交情，五老致仕榮歸，福壽綿延，是作者所崇敬與歆羨之處，也是環繞「睢陽五老圖」的集體思維。

至於題古人像，以詠文學家畫像最多，陶淵明、李白、杜甫是其最愛，畫家善於採取富於象徵意義的圖像元素營造文學氛圍，作者則妙筆生花，將文學氛圍再以文字示現，凝煉畫中人畢生的文學成就，表達對前輩文人的仰慕與追隨。

An Analytic Discussion of Portraiture Poetry in Northern Sung Colophons

I Lo-fen

This essay aims to analyze the creative intentions and implied meanings of literary people in the Northern Sung as they wrote inscriptions on portraiture. On the basis of the nature of the painting and the content of the writings, the essay is divided into three parts: inscriptions for portraiture of oneself; inscriptions for portraiture of contemporaries (taking the case of the Five Elders of Sui-yang as an example); and inscriptions for portraits of men of antiquity.

The author has discovered that when the literary men of the Northern Sung wrote inscriptions for portraits of themselves, they did not necessarily focus on whether painterly skills had succeeded in representing the subject accurately and thereby conveying his spirit, but rather dealt with it in terms of "looking at myself, I am not really myself." When two "I's" reflect upon each other, the writer sighs about the transience of personal, bodily existence. Painting, too, is not made of stone or metal but is relatively transient. These sentiments inspire an imaginative network on the themes of the simultaneous semblance of portrayed individual existence to reality and to illusion.

The part about inscriptions for contemporaries uses for its main example the "Picture of the Five Elders of Sui-yang," a group of verses which was used most often in the colophonic poetry of the time. It can be

discovered through investigation that the time of the feast at which the Five Elders of Sui-yang, headed by Tu Yen, gathered was somewhere between 1047 and 1050. By 1051, there already was a “Picture of the Five Elders of Sui-yang,” not long after this meeting took place. The authors of the colophon to this “Picture of the Five Elders of Sui-yang” probably had personal acquaintance with these five elders or their descendants. The themes of continuing prosperity and longevity associated with the five elders resigning their official position and returning home in glory was what the authors respected and admired. This is the idea that surrounds the “Picture of the Five Elders of Sui-yang.”

As for writing inscriptions about men of antiquity, most colophons were written about portraits of literary people; with such favorites as T’ao Yüan-ming, Li Pai and Tu Fu, the painters were good at extracting graphic elements rich in symbolic meaning in order to create a literary atmosphere. The authors indulge in language full of flowery virtuoso, so that the literary atmosphere can be represented in written language, casting into fixed form the literary achievements of the entire life of the person portrayed, and expressing veneration and devotion to their literary predecessors.

Key words: Northern Sung portraiture poetry portraiture
self-inscribed portraiture of oneself
Picture of the Five Elders of Sui-yang