

骷髏幻戲

——中國文學與圖象中的生命意識

衣若芬

中央研究院中國文哲研究所副研究員

逝者如斯夫，不舍晝夜。

一、前言

文學藝術書寫描繪宇宙人生，而人生最大的挑戰，莫過於死亡的威脅。人類所有的歡愁悲喜、是非功過、成敗興衰，在死亡到來的一刻，全部化如雲煙，孔子所感嘆的「逝者如斯」，那涓滴長流帶走的，是永不復返的歲月，與日以繼夜不斷消磨的有限生命。

生命有限，而死亡卻是永恆，在中國的文學藝術中，直接面對「生」與「死」的命題的作品並不罕見，但是能像相傳為南宋畫家李嵩（約活動於1190-1230）所繪的「骷髏幻戲圖」（圖一）一般，畫大骷髏操弄小骷髏傀儡，給予觀者強烈而深刻的視覺震撼者，則是屈指可數。若說「人生如戲」，「骷髏幻戲圖」則是死亦作戲，一場永無止盡的演出，「生」與「死」、「真相」與「虛幻」、「主控」與「被動」，都縈繞在畫面中，引發人們對於個體生命的自覺以及認知。本文探討中

本文曾於韓國中語中文學會二〇〇三年秋季聯合學術大會中宣讀，韓國順天大學校金銀雅教授惠賜意見。論文寫作及修訂期間，中央研究院中國文哲研究所華瑋與胡曉真博士闡述解讀圖象之觀點，廖肇亨博士惠知禪宗與中國密教等許多中日相關參考資料，東京大學東洋文化研究所板倉聖哲教授提供關於李嵩「骷髏幻戲圖」之研究資料，並承蒙本文的兩位匿名審查教授指正，謹此一併深致謝忱。筆者謹根據審查意見增益改正，為顧及全文之整體結構，部分補述申論之內容請參見本文「餘論」。

國文學與圖象中的生命意識¹，便以「骷髏幻戲圖」為範例，嘗試析論詩人與畫家如何透過模寫「骷髏」與「傀儡」，表達人生之體悟。

必須說明的是，本文雖然從各種層面觀看「骷髏幻戲圖」，企圖為圖象尋求合宜而多元的詮解之道，終極目的並不在考察「骷髏幻戲圖」的真正意涵。假使「骷髏幻戲圖」是一個謎，本文是立基於「畫為無聲詩」的想法，從悠長深邃的歷史文化記憶中，挖掘文學文本對於理解圖象所可能提供的片羽吉光，「骷髏幻戲圖」的謎底答案，端賴吾人如何取決這歷史文化記憶的殘編斷簡。圖象學(iconology)的學者已經指出圖象意義與文學和文化的密切關聯²，本文一方面藉用圖象學的理論，另一方面也重視圖象與文學之間的開放性結構，而視之為具有「互文性」(intertextuality)或是「跨文性」(transtextuality)的存在。

法國符號學學者克莉絲蒂娃(Julia Kristeva)認為：「任何文本都是其他文本的吸收和轉化」，這種「互文性」使得文本之間彼此相互參照，產生影響，形成網絡。於是，文學研究不必只限定於作者與作品的關係，而是既內在於作品，探求其語意及其與文學傳統的關係；又關心其與周邊文本的互動關係。學者如羅蘭·巴特(Roland Barthes)注意到文本的共時性與歷時性問題；傑內特(Gérard Genette)則提出五種「跨文性」的類型，包括序跋、典故、插圖、評論等等，都含蓋在文本討論的範圍之內³。

將「互文性」的觀念推展到非文學文本與文化理論，我們可以研究不同藝術媒材的「轉譯」問題，例如文學文本如何被具現為圖象；也可以反其道，由圖象尋繹其文學或文化文本。籠統觀之，本論文似乎憑藉「互文性」的理論，著力於為「骷髏幻戲圖」探索文學或文化文本，並且根據此文學或文化文本定義「骷髏幻戲圖」的內涵，這是以往藝術史學者的研究路數，在進行新的詮釋策略之前，筆者以為是不可略過的基礎工作，因此仍兢兢業業以從事之。但是和前人的研究結果一樣，「知人論世」、「追本溯源」的方式仍不能滿足及解答觀看「骷髏幻戲圖」所萌生的困惑，「圖象」與「文學」的「互文性」問題必須再回到各自藝術類型的縱向傳統「互文性」去考慮，職此之故，本文擬從「骷髏幻戲圖」中的兩

¹ 孫立認為：「所謂生命意識，即是人類對自我存在價值的反思與認識。」見孫立：〈宋詞的生命意識〉，《孔孟學報》第65期(1993年3月)，頁179-195。

² Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1982).

³ 黃念然：〈當代西方文論中的互文性理論〉，《外國文學研究》1999年第1期，頁15-21。羅婷：《克莉絲蒂娃(Julia Kristeva)》(臺北：生智出版社，2002年)。蒂費納·薩莫瓦約著，邵焯譯：《互文性研究》(天津：天津人民出版社，2003年)。

個圖象元素 (icon)——「骷髏」與「傀儡」個別的「圖象」與「文學」脈絡裏抽絲剝繭，觀照多重文本的「互文性」，拼貼出可能的意義景象。

二、「骷髏幻戲圖」之謎

現藏於北京故宮博物院的「骷髏幻戲圖」，又稱「骷髏圖」、「骷髏弄嬰圖」⁴，或是「骷髏戲弄懸絲傀儡圖」⁵。「骷髏幻戲」之名，大概出於樓鑰 (1137-1213) 的〈傀儡〉詩：

假合陰陽有此身，使形全在氣和神。王家幻戲猶堅固，線索休時尚木人。⁶

「骷髏幻戲圖」為絹本設色冊頁，畫面的左邊畫了一具大骷髏，手裏提著小骷髏的懸絲（線提）傀儡，大骷髏旁邊，一位婦人正哺育著嬰兒。婦人身後是一座磚土臺，臺上豎立的板子上寫著「五里」二字。磚土臺的左邊，書有「李嵩」二字（圖二）。大骷髏和婦人前面有裝著草蓆、雨傘、網籃等物品的行李。畫面的右邊，一個小男孩正匍匐向大骷髏，伸出右手想抓取懸絲傀儡，一個女孩在他身後張開雙臂急欲阻止他。畫家構設這樣的內容和布局安排，究竟想傳達什麼意念呢？從明清時代出現關於「骷髏幻戲圖」的著錄以來，這便一直是疑竇重重，引人好奇的問題。筆者管見所及，除了一幅年代與作者不詳的「嬰戲圖」（圖三），畫面右側的女孩阻止藍衣小男孩匍匐前行，小男孩伸手想抓取另一個紅衣小孩提著的蟾蜍，與「骷髏幻戲圖」的右半邊構圖近似，未見其他相同題材的作品⁷。以骷髏為題材，題名為李嵩所繪者，還有「骷髏拽車圖」⁸、「錢眼中坐骷髏」⁹，但不詳其內容¹⁰。

⁴ [清] 陳撰：《玉几山房畫外錄》（臺北：世界書局，1978年《中國學術名著第五輯·藝術叢編·第一集》，第14冊），卷上，頁83引顧景星題跋。

⁵ 莊申：〈羅聘與其鬼趣圖——兼論中國鬼畫之源流〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第44期第3分（1972年10月），頁403-434。

⁶ [宋] 樓鑰：〈戲和三絕·傀儡〉，傅璇琮等主編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1991年），第47冊，卷2549，頁29556。吳曾云：「世以傀儡起於王家也。」見 [宋] 吳曾：《能改齋漫錄》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印文淵閣《四庫全書》，第850冊），卷14，頁1a

⁷ 關於「骷髏幻戲圖」與本幅「嬰戲圖」之比較，請參看本文「餘論」。

⁸ [清] 顧復：《平生壯觀》（臺北：漢華文化事業公司，1971年），卷8，頁48。

⁹ [明] 孫鳳：《孫氏書畫鈔》（上海：上海書店，1994年《叢書集成續編》，第84冊影印涵芬樓本），頁103b。

¹⁰ 據云李嵩有「傀儡牽機圖」，「畫一傀儡嬰兒以手牽繩，拖拽著一個木製的鴨形玩具向前

明末清初人吳其貞，在其所著的《書畫記》（序於1677年）中，記載了他所看過的「李嵩骷髏圖紙畫一小幅」：

畫于澄心堂紙上，氣色尚新。畫一墩子，上題三字，曰：「五里墩」，墩下坐一骷髏，手提一小骷髏，旁有嬾，乳嬰兒于懷，又一嬰兒，指著手上小骷髏，不知是何義意？識二字，曰：「李嵩」。余嘗見有臨摹本，詩堂上有張伯雨等數人題咏，皆為感歎之辭。¹¹

吳其貞的敘述，和今本「骷髏幻戲圖」大同小異，不過今本為絹畫，吳所見者為紙本。墩子上的「五里墩」三字，今本僅有「五里」二字。吳其貞又提到他還見過臨摹本，上面有元代道士畫家張雨（1277-1348）等人的題詠，可知類似的作品當時不只一幅，陳繼儒（1558-1639）便藏有李嵩骷髏圖團扇絹面¹²。明代萬曆年間人顧炳摹輯的《顧氏畫譜》（初刻於萬曆三十一年[1603]），則以「骷髏圖」（圖四）為李嵩的代表作，製成版畫，以供讀者廣為欣賞和臨摹，吳來庭於《顧氏畫譜》中對於李嵩及其「骷髏圖」的敘述為：

李嵩，錢唐人，精工人物，佛像尤絕，觀其髑髏圖，必有所悟，能發本來面目意耳。¹³

清人顧景星（1621-1687）題「骷髏弄嬰圖」則云：

髑髏而衣冠者，眾見；粉黛而哺乳者，已見也。與兒弄摩候羅，亦髑髏者，日暮途遠，頓憩五里墩者，道見也。與君披圖，復阿誰見。一切肉眼，作如見觀。¹⁴

走」，見畏冬：《中國古代兒童題材繪畫》（北京：紫禁城出版社，1988年），頁37。就圖繪的題目來看，或許「髑髏拽車圖」和「傀儡牽機圖」的內容相近。

¹¹ [清] 吳其貞：《書畫記》（上海：上海人民美術出版社，1962年），上冊，卷1，頁42。又參[清] 厲鶚：《南宋院畫錄》（文淵閣《四庫全書》，第829冊），卷5，頁7b。

¹² 「余有李嵩髑髏圖團扇絹面，大髑髏捉小髑髏戲一婦人，婦人抱小兒乳之，下有貨郎担，皆零星百物。可愛。」[明] 陳繼儒：《妮古錄》，卷3，收入黃賓虹、鄧實編：《美術叢書》（南京：江蘇古籍出版社，1997年），第1冊，頁634。又見[明] 陳繼儒：《太平清話》（臺南：莊嚴文化事業公司，1995年《四庫全書存目叢書·子部》，第244冊影印寶顏堂祕笈），卷2，頁9b，總頁268。

¹³ [明] 顧炳摹輯：《顧氏畫譜》（上海：上海古籍出版社，1988年《中國古代版畫叢刊》，第3冊影印明萬曆三十一年[1603]原刻初印本），頁450。又，嚴格說來，「髑髏」僅指死人乾枯的頭骨，《說文》云：「髑髏，頂也。」《廣雅》亦云：「顛顛謂之髑髏」，「骷髏」則包括頭骨與全身的骨骸，後來「髑髏」與「骷髏」逐漸混用。

¹⁴ 陳撰：《玉几山房畫外錄》，卷上，頁83。本文的匿名審查教授之一對這段文字有精闢的闡述，對於筆者深具啟發，謹摘記如下：「文中所謂『眾見』『已見』『道見』『如見』乃依佛教義理的話語，用以指點生命意識，深具悲感，大意乃指圖中哺乳或婦人小兒之關

顧景星所謂的「摩候羅」指土塑或木製的偶人，為梵語音譯，或作「磨喝樂」、「摩孩羅」、「魔合羅」等等，又稱「化生」、「化身」，宋元時代為七夕乞巧之物¹⁵，又為兒童玩具。二〇〇二年十月在西安市北廣濟街工地的一口水井中，發現泥塑偶頭，學者認為即為「摩候羅」¹⁶（圖五）。

以上諸人所見的作品，畫題容或有所出入，畫面均和今本「骷髏幻戲圖」十分接近，而觀者也都因其特殊的構圖，尋思畫家的創作意旨，提出解讀之道。至今，「骷髏幻戲圖」的內涵仍為學者所討論，學者的觀點和研究取徑概約為兩個方向，一是以「骷髏幻戲圖」為宋代傀儡戲的記實風俗畫¹⁷；二是認為畫家表現了佛教的厭世思想¹⁸，或者探討畫中蘊涵的生死觀¹⁹。

採取第一種闡釋觀點的學者，主要是扣緊了畫家李嵩的時代背景。根據元代夏文彥《圖繪寶鑑》（成書於1365），李嵩為錢塘（今浙江杭州）人，少為木工，後來被徽宗（1100-1125 在位）時的宣和畫院待詔李從訓（一作「順」）收為養子，從其學畫，歷任光宗、寧宗、理宗三朝（1200-1264）畫院待詔。李嵩擅畫人物、道釋，尤精於界畫²⁰。現存的李嵩作品有一些是描寫百姓生活樣態的繪畫，

係，猶如小髑髏之於大髑髏。示意生命之苦空無常，五里塚塗中所見即揭此底蘊，創作者有此感慨，與君披圖，又有誰悟見此義。一切肉眼，只如其所見，亦如其所想，如其所生存者一般而已。」

¹⁵ [宋]孟元老撰，鄧之誠注：《東京夢華錄注》（臺北：漢京文化事業公司，1984年），卷8，頁208-210。

¹⁶ 詳參傅芸子：〈宋元時代的「磨喝樂」之一考察〉，《支那佛教史學》第2卷第4期（1938年12月），頁1-8。韓府：〈摩合羅與耍孩兒之因緣考〉，《戲劇》1997年第1期，頁108-113。

¹⁷ 莊申：〈羅聘與其鬼趣圖——兼論中國鬼畫之源流〉。廖奔：〈骷髏幻戲與傀儡戲〉，《文物天地》2002年第12期，頁24-27。龍登高：〈南宋臨安的娛樂市場〉，《歷史研究》2002年第5期，頁29-41。莊申教授認為此圖除了記錄傀儡戲的意義之外，並沒有其他意涵。

¹⁸ Wai-kam Ho, "The Literary Concepts of Picture-like (*Ju-hua*) and Picture-idea (*Hua-i*) in the Relationship between Poetry and Painting," in Alfreda Murck, C. Wen Fong, eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991), pp. 359-404.

¹⁹ Ellen Johnston Laing, "Li Sung and Some Aspects of Southern Sung Figure Paintings," *Artibus Asiae* 37.1-2 (1975): 5-38。李福順：〈李嵩和他的《骷髏幻戲圖》〉，《朵雲》第2期（1982年1月），頁165-168+150。板倉聖哲：〈骷髏幻戲——中國における「生と死」の表象〉，《美術フォーラム》2.8（2003年夏），頁53-58。李福順先生認為此圖是民間藝人用真骷髏表演的啞雜劇或懸絲傀儡戲，表現生與死、苦與樂、愁悶與天真的矛盾氣氛。

²⁰ [元]夏文彥：《圖繪寶鑑》，卷4，收入《畫史叢書》（上海：上海人民美術出版社，1963年），第2冊，頁103。

尤其是走街串巷，販賣各種生活雜物的貨郎，符合畫院畫家藉著圖象佐助皇家觀民間風俗的職責。宋代是傀儡戲的全盛時期，《東京夢華錄》、《夢梁錄》、《都城紀勝》、《武林舊事》等宋人著作中，都有關於搬演傀儡戲，以及傀儡戲廣受朝野歡迎的記載。如果視「骷髏幻戲圖」為跑江湖賣藝的傀儡戲演出寫生；或是貨郎以傀儡戲吸引顧客，招攬生意，也都是情理有據的推斷。

然而，「骷髏幻戲圖」除了畫上的題簽為「李嵩」之外，與現存題名為李嵩，學者一般認為較可信的作品²¹，例如臺北故宮博物院「市擔嬰戲」冊頁（圖六）、北京故宮博物院「貨郎圖」卷（圖七）、美國克利夫蘭美術館「貨郎圖」冊頁（圖八）的筆法和畫風均大相逕庭。李嵩所擅長的宮室屋木之界畫，在「天中水戲」（圖九）中的精巧筆法²²，也與「骷髏幻戲圖」裏稚拙的土墩不同。再者，比對現存有李嵩簽名的畫作，如前述的「市擔嬰戲」，題簽為「嘉定庚午（1210）李嵩畫」（圖十）；北京故宮博物院「貨郎圖」卷，題簽為「嘉定辛未（1211）李從順男嵩畫」（圖十一）；克利夫蘭美術館「貨郎圖」冊頁的題簽為「嘉定壬申（1212）李嵩畫」（圖十二），落款方式和筆跡均與「骷髏幻戲圖」上的「李嵩」二字（圖二）相異，因此，我們可以懷疑，今本「骷髏幻戲圖」未必為李嵩真跡，而是明清出現的摹本之一。

「骷髏幻戲圖」上，鈐有清代耿昭忠（1640-1686）²³的「珍賞」、「信公珍賞」、「會侯珍藏」等鑒賞印記多方，是僅知的收藏記錄²⁴。畫的對頁，是元代畫家黃公望（1269-1354）的弟子王玄真書於至正十四年（1354），黃公望所作的散曲【醉中天】，據明代孫鳳的《孫氏書畫鈔》，其內容為：

沒半點皮和肉。有一擔苦和愁。傀儡兒還將絲線抽。弄一箇小樣子把冤家

²¹ Chiang Chao-shen, "Some Album Leaves by Liu Sung-nien and Li Sung," *The National Palace Museum Bulletin* 1.4 (Sept. 1966)。劉芳如：〈李嵩市擔嬰戲〉，國立故宮博物院編輯委員會編輯：《宋代書畫冊頁名品特展》（臺北：國立故宮博物院，1995年），頁280-282。

²² 馬孟晶：〈宋李嵩天中水戲冊〉，《故宮文物月刊》第17卷第8期（1999年11月），頁36。

²³ 耿昭忠，蓋州人（今遼寧省蓋平縣），字信公，號會侯。康熙間授鎮平將軍，累官至內大臣。卒謚勤僖。見孔達、王季銓編：《明清畫家印鑑》（臺北：臺灣商務印書館，1988年），頁564。

²⁴ 據莊申：〈羅聘與其鬼趣圖——兼論中國鬼畫之源流〉一文記述，「骷髏幻戲圖」在一九五九年才由美國古玩商賣出，該文寫作之時，收藏於美國納爾遜美術館（The Nelson Gallery and Atkins Museum），該文發表於一九七二年。「骷髏幻戲圖」後來收藏於北京故宮博物院。

逗。識破箇羞那不羞。呆兀自五里已單埃。²⁵

「骷髏幻戲圖」首先吸引人的，無疑是操弄著懸絲傀儡的大骷髏，甚且，照黃公望之意來看，大骷髏很可能自己也是個傀儡（那麼，操縱著他的，又是誰呢？）。依觀者視線流轉所及，由大骷髏的模樣寫到身邊的行李，然後是小骷髏傀儡，再移至伸手想要抓取小骷髏傀儡的小男孩，和小男孩身後的女孩。假使小骷髏傀儡被抓下來，是否便拆穿了這一場戲？戲拆穿之後，又會是怎樣的場面？古代以「埃」記里程，五里為「單埃」，十里為雙埃，詩人的目光投向書有「五里」的土墩，茫然不知所以。

如果畫家只是為了呈現搬演傀儡戲的場景，以中國人對於骷髏的忌諱心理²⁶，很難理解為何有大骷髏穿衣戴帽，「人模人樣」地戲耍小骷髏傀儡的劇情。何況「骷髏」與「小兒」，一死一生的鮮明對比，顯然無法單純視之。圖象的本事來源很難追溯，莊申先生曾經從《太平廣記》中找到一則神異故事²⁷，這一則故事在宋代祝穆的《古今事文類聚後集》有較為精簡的敘述：

元和初，市有披麻短女子，長三尺許，咄咄若有所尤，每云：「千忍萬忍，終須決一場，不放伊。」忽一日，遇一小兒，徑前去其衣，乃一青竹安髑髏耳。²⁸

好奇的小孩拆穿了髑髏裝扮成女子的真相，或許可以聯繫到「骷髏幻戲圖」上小男孩的動作，不過並沒有與傀儡戲相關的情節。

筆者在元明之際的畫家王冕的文集中，發現有利用獼猴舞弄傀儡，引起孩子們群起騷動的事例，詩的題目為〈江南人教獼猴舞郭郎街市小兒紛紛馳逐故作詩

²⁵ [元]黃公望：〈李嵩髑髏紈扇〉，見孫鳳：《孫氏書畫鈔》，頁104a。又參莊申編著：《元季四畫家詩校輯》（香港：香港大學亞洲研究中心，1972年），頁36。王玄真為元代全真道士，字無偽，號體玄，從黃公望隱居，著有〈丹陽祭鍊內旨序〉，見《道法會元》（臺北：新文豐出版公司，1985年《正統道藏》，第51冊），卷210，頁97。一般有關「骷髏幻戲圖」之記載皆作「毛玄真」，如故宮博物院、遼寧省博物館、上海博物館編：《晉唐宋元書畫國寶特集》（上海：上海書畫出版社，2002年），頁536，蓋為筆誤。

²⁶ 李建民：〈屍體·骷髏與魂魄——傳統靈魂觀新論〉，《當代》第90期（1993年10月），頁48-65。

²⁷ 莊申：〈羅聘與其鬼趣圖——兼論中國鬼畫之源流〉。事見[宋]李昉等編：《太平廣記》（文淵閣《四庫全書》，第1045冊），卷343〈李僖伯〉，頁9a-10a。

²⁸ [宋]祝穆：《古今事文類聚後集》（文淵閣《四庫全書》，第926冊），卷20〈安青竹上〉（引《炙轂子》），頁27b。

戲之)，「郭郎」即指傀儡²⁹，詩云：

獼猴本獸屬，野性殊不常。俄然脫穢垢，冠蓋儒衣裳。
斂醜著面具，向人舞郭郎。跳踉媚小兒，時得梨棗嘗。
假彼草木味，換此蠅虱腸。終然匪我類，教養徒自傷，
不如奪衣巾，棄置山野傍。³⁰

獼猴受藝人訓練，固然可以舞弄傀儡，噱頭十足，但畢竟與畫家的本意相去甚遠。

以真人扮演骷髏的情形，在宋代清明節向皇帝獻呈的百戲中有所謂「啞雜劇」：

繼有三瘦瘠、以粉塗身，金睛白面，如蠲體狀，繫錦綉圍肚看帶，手執軟仗，各作魁諧趨蹌，舉止若排戲，謂之「啞雜劇」。³¹

「啞雜劇」的演出，是配合鍾馗捉鬼，也和骷髏操縱小骷髏傀儡，逗弄小兒的畫面不盡一致。

骷髏扮女子的奇特傳說、獼猴舞傀儡的街市景觀，以及真人塗抹成骷髏模樣的「啞雜劇」，這些追索都無法完全有效於為「骷髏幻戲圖」溯源。或許「骷髏幻戲圖」的構圖並無一個具體的文學文本或史料事件能夠相應，而是來自畫家的經營巧思。

以往「知其人，論其世」的研究方式，認為探究作者的創作動機，便可以尋得作品的內在意義，李嵩的個人資料雖然不多，傳為李嵩所繪的作品有的彼此可以互相參照，眉目較為清晰。例如同樣是骷髏題材，李嵩還有「錢眼中坐骷髏」，據《孫氏書畫鈔》記錄，一位姓名不詳的題跋者寫道：

塵世冥迷，鮮克有知，丹青其狀，可以寤疑。夫物之感人無窮，而人之嗜物不衰，顧青草之委骨，知姓字之為誰。錢眼中坐，堪嘆堪悲，笑則笑萬

²⁹ 「郭郎」又稱「郭禿」、「郭公」。《顏氏家訓》記載：「或問：『俗名傀儡子為郭禿，有故實乎？』答曰：『《風俗通》云：「諸郭皆禿禿。」當是前代人有姓郭而病禿者，滑稽戲調，故後人為其象，呼為郭禿。』」見〔北齊〕顏之推撰，王利器集解：《顏氏家訓集解》（北京：中華書局，1993年），卷6，頁504-505。又，《樂府廣題》曰：「北齊後主高緯，雅好傀儡，謂之郭公。」見遼欽立輯校：〈邯鄲郭公歌〉注，《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983年），《北齊詩》，卷3，頁2290。

³⁰ 〔明〕王冕撰，〔明〕王周編：《竹齋集》（文淵閣《四庫全書》，第1233冊），卷中，頁59b。

³¹ 孟元老撰，鄧之誠注：《東京夢華錄注》，卷7〈駕登寶津樓諸軍呈百戲〉，頁194。

般將不忤，悲則悲其惟有業相隨。今觀汝之遺醜，覺今是而昨非。³²

「錢眼中坐骷髏」，即如黃庭堅(1045-1105)詩「富貴何時潤髑髏？守錢奴與抱官囚」³³的寫照。相傳李嵩有「四迷圖」，諷刺沈迷於酒、色、財、氣的墮落現象³⁴，「錢眼中坐骷髏」與「四迷圖」如出一轍，不難理解。「骷髏幻戲圖」就不盡然，即使絕大多數的學者以及介紹此圖的解說文字，都提到其中隱含著生死觀念，仍然不能解釋「骷髏」與「傀儡」何以結合成一幅警世圖？其中隱含的意涵又是什麼？在前述考察不出可靠的本事來源，也無互為參照的其他作品的限制之下，筆者擬借用清代常州詞派詞家主張「作者未必然，讀者何必不然」³⁵的閱讀策略，從傀儡戲的表演特質與文學意象、骷髏所包括的生命寓義與宗教面向等，再作探求。

三、悲歡之線

廣義的傀儡戲，包括偶戲和影戲，本文為集中論述，僅談及偶戲的部分。偶戲使用的偶人，即如殉葬的明器——「俑」。泥塑或木製的偶人，除了因其像人，帶有原始宗教的芻靈意味，同時也因其像人，作為兒童的玩具。宋人的「傀儡嬰戲圖」(圖十三)，以及清代畫家陳字(1634-?)的「嬰戲圖」(圖十四)中，便有小孩玩懸絲傀儡的景象，前述顧景星「骷髏弄嬰圖」題跋所謂的「摩候羅」也就是指偶人玩具。再如明代田汝成敘述韓侂胄嘗攜家遊西湖所發生的故事：

有獻牽絲傀儡，為土偶負小兒者，名為「迎春黃胖」，韓顧族子曰：「汝名能詩，可詠之。」即賦一絕，云：「腳踏虛空手弄春，一人頭上要安身。忽然綫斷兒童手，骨肉都為陌上塵。」侂胄怫然，不終宴而歸，未幾禍作。³⁶

³² 作者不詳：〈題李嵩畫錢眼中坐骷髏〉，孫鳳：《孫氏書畫鈔》，頁103b-104a。

³³ [宋]黃庭堅：〈四休居士詩并序〉，傅璇琮等主編：《全宋詩》，第17冊，卷997，頁11437。

³⁴ 厲鶚：《南宋畫院錄》，卷5，頁17-18。元人袁華有〈李嵩四迷圖詩〉，見袁華：《耕學齋詩集》(文淵閣《四庫全書》，第1232冊)，卷7，頁9-10a。劉興珍：《李嵩》(上海：上海人民美術出版社，1985年)，頁15。又，宋僧釋懷深有〈骷髏酒色財氣頌〉，意與此接近，可以參看，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第24冊，卷1402，頁16130。

³⁵ [清]譚獻：《譚評詞辨》(臺北：廣文書局，1962年)，卷2，頁3。

³⁶ [明]田汝成：《西湖遊覽志餘》(文淵閣《四庫全書》，第585冊)，卷4，頁17a。

有的學者認為此牽絲傀儡是由兒童演出的傀儡戲³⁷；也有的認為是一種玩偶³⁸，筆者按《夢梁錄》所記錄的「諸色雜賣」中有「黃胖兒」，推想應該是玩具。《夢梁錄》裏所記，小兒的玩具還有「線索傀儡兒」³⁹，可能「黃胖兒」為土製，造型是「土偶負小兒」的傀儡，「線索傀儡兒」則是木製，身穿布衣的傀儡。

倘若將「骷髏幻戲圖」裏的懸絲傀儡視為玩具，手執懸絲傀儡的大骷髏可能是貨郎裝扮而成，這便彷彿李嵩「市擔嬰戲圖」、「貨郎圖」，以及傳為南宋畫家蘇漢臣所繪的「貨郎圖」（圖十五）中的市井剪影。不過，為何小孩玩的玩具要製成骷髏形狀？實在說不出個所以然。

既是娛樂的玩具，也是陪葬的俑，偶人在宗教儀式中還被認為具有消災祈福、敬神除煞的功能⁴⁰。談到傀儡戲的起源，學者或認為出於逐疫驅鬼的方相氏⁴¹；或認為與佛教有關⁴²；或認為來自域外⁴³，傀儡本身濃厚的宗教色彩都是立論的核心。在漢代，搬演傀儡是喪葬祭祀中的一項儀式，用以招魂送孤，至今臺灣和閩南的傀儡戲仍保留了這種宗教意義⁴⁴。如同其他源自宗教儀式的戲劇⁴⁵，傀儡戲也是「人神共娛」，唐代封演《封氏聞見記》中，有群眾參加太原節度使辛景

³⁷ 李家瑞：〈傀儡戲小史〉，《文學季刊》第1卷第4期（1934年1月），頁286-291。

³⁸ 葉大兵：《中國百戲史話》（杭州：浙江人民出版社，1985年），頁132-133。又參秦學人：〈不可忽視的偶戲史料——古代詠偶戲詩匯釋〉，《戲劇》1997年第3期，頁88-104。又，「黃胖兒」後來成為清明節的玩具。

³⁹ [宋]吳自牧：《夢梁錄》（文淵閣《四庫全書》，第590冊），卷13，頁14a。

⁴⁰ 宋錦秀：《傀儡、除煞與象徵》（臺北：稻鄉出版社，1994年）。宮尾慈良：《アジアの人形劇》（東京：三一書房，1984年）。

⁴¹ 孫楷第：《傀儡戲攷原》（上海：上雜出版社，1952年）。邢公畹：〈傀儡戲尋根〉，《尋根》1995年第5期，頁27-31。

⁴² 許地山：〈梵劇體例及其在漢劇上點點滴滴〉，《小說月報》第17卷（1927年6月），頁1-35。羅錦堂：〈傀儡戲的由來〉，《大陸雜誌》第41卷第12期（1970年12月），頁367-369。

⁴³ 關於傀儡戲的研究，又參王國維：《宋元戲曲考》，收入《海寧王靜安先生遺書》（臺北：臺灣商務印書館，1979年），第13冊。任半塘：《唐戲弄》（臺北：漢京文化事業公司，1985年），頁416-465。丁言昭：《中國木偶史》（上海：學林出版社，1991年）。廖奔：〈傀儡戲略史〉，《民族藝術》1996年第4期，頁87-105。

⁴⁴ 金清海：《台閩地區傀儡戲比較研究》（高雄：國立高雄師範大學國文研究所碩士論文，2002年）。柯玉芳：《南派懸絲傀儡戲之地方風俗研究》（臺南：臺南師範學院鄉土文化研究所碩士論文，2003年）。

⁴⁵ 朱俐：〈中國戲劇起源與宗教祭祀儀典的關係研究〉，《藝術學報》第64期（1999年6月），頁53-76。龍彼得撰，王秋桂、蘇友貞譯：〈中國戲劇源於宗教儀典考〉，《中外文學》第7卷第12期（1979年5月），頁158-181。

雲的葬禮，觀看祭盤上傀儡戲演出情況的描寫：

大歷中，太原節度使辛景雲葬日，諸道節度使使人脩。范陽祭，祭盤最為高大，刻木為尉遲鄭公突厥鬪將之戲，機關動作，不異于生。祭訖，靈車欲過，使者請曰：「對數未盡」，又停車，設項羽與漢高祖會鴻門之象，良久乃畢。縵經者皆手擊布幕，收哭觀戲。⁴⁶

「收哭觀戲」四個字，十分傳神地道出了人們被「機關動作，不異於生」的傀儡所深深吸引的現象，可見傀儡戲的宗教功能還帶有娛樂性與藝術性的傾向。東漢時，逐漸俗世化的傀儡戲就變成婚事喪禮皆宜的表演節目，《後漢書》劉昭《注》引應劭(32-92)《風俗通義》曰：「時京師賓婚嘉會，皆作魁礪，酒酣之後，續以挽歌。魁礪，喪家之樂。挽歌，執紼相偶和之者。」⁴⁷杜佑(734-812)《通典》亦云：「窟礪子，亦曰魁礪子，作偶人以戲，善歌舞，本喪樂也。漢末始用之於嘉會。」⁴⁸《後漢書》以賓婚嘉會時作傀儡之戲為不祥的「服妖」，但已經不能阻擋宮廷與民間喜愛傀儡戲的風尚。

傀儡表演由搭配音樂的雜技，發展為故事情節完整的代言體戲劇，在宋代達到繁盛的頂峰⁴⁹。唐宋以來，以傀儡為題材的文學作品，反映了傀儡戲的實況，例如楊億(974-1020)的〈傀儡〉詩：

鮑老當筵笑郭郎，笑他舞袖太郎當。若教鮑老當筵舞，轉更郎當舞袖長。⁵⁰

「鮑老」是指民間百戲中頭戴面具，帶銅鑼起舞，動作滑稽詼諧的腳色，後來也做為傀儡的代名詞，如周密《武林舊事》卷二〈舞隊〉中「大小全棚傀儡」裏，就有「大小斫刀鮑老」和「交袞鮑老」⁵¹。「郭郎」穿著寬大的衣裳，長長的衣袖搖晃扭動，引人發噱，「鮑老」嘲笑「郭郎」，其實自己也是半斤八兩，所以陳師道(1053-1101)《後山詩話》引述楊億的這首詩後云：「語俚而意切，相傳以為笑。」⁵²

⁴⁶ [唐]封演：《封氏聞見記》（北京：中華書局，1985年《叢書集成初編》，第275冊），卷6〈道祭〉，頁86。

⁴⁷ [南朝宋]范曄：《後漢書》（北京：中華書局，1995年），第11冊，志13〈五行一〉，頁3273。

⁴⁸ [唐]杜佑撰，王文錦等點校：《通典》（北京：中華書局，1988年），第4冊，卷146，頁3730。

⁴⁹ 曾永義：〈宋代福建的樂舞雜技和戲劇〉，《參軍戲與元雜劇》（臺北：聯經出版事業公司，1995年），頁123-150。

⁵⁰ [宋]楊億：〈傀儡〉，傅璇琮等主編：《全宋詩》，第3冊，卷122，頁1416。

⁵¹ [宋]周密：《武林舊事》（文淵閣《四庫全書》，第590冊），卷2，頁17a。

⁵² 舊題[宋]陳師道：《後山詩話》（文淵閣《四庫全書》，第1478冊），頁4a。

吳潛(1196-1262)的詞呈現了傀儡戲演出的場面：

腰棚傀儡曾懸索。粗瞞憑一層幕。施呈精妙處，解幻出、蛟龍頭角。

誰知鮑老從旁笑，更郭郎、搖手消薄。歧路難準託。田稻熟、只宜村落。⁵³

又如明代貝瓊(1314-1378)的〈玉山窟儡歌〉⁵⁴，描寫江西省東北的廣信一帶搬演漢高祖被圍於平城，陳平用木偶美女激發匈奴單于冒頓的妻子的妬心，為漢高祖解圍的故事，這個故事也被當成傀儡戲的來源⁵⁵。

葬禮中肅穆哀戚的祭儀、節慶時出神入化的技藝與調笑突梯的扮演，這些相對矛盾的元素集於傀儡一身，情思敏銳的文人觀賞傀儡戲，也意識到：「俳優侏儒之戲，或有關於諷諫，而非徒為一時耳目之玩也。」⁵⁶ 傀儡予人的「諷諫」意義仁智互見，有的詩人感到歡笑熱鬧結束之後的落寞惆悵：

刻木牽絲作老翁，雞皮鶴髮與真同。須臾弄罷寂無事，還似人生一夢中。⁵⁷

刻出形骸假像真，一絲牽動便精神。堪嗤鼓笛收聲後，依舊當時木偶人。⁵⁸

木偶人刻得再逼真，曲終戲散，還是失去了活靈活現的本事。

傀儡為人所操縱才能活動，在唐代謝觀(?-865)的〈漢以木女解平城圍賦〉⁵⁹、林滋(武宗會昌三年[843]進士)的〈木人賦〉⁶⁰以及羅隱(833-909)的小品文〈木偶人〉⁶¹裏，被藉用影射或諷刺自己毫無作主能力的人。

縱使不屑成為傀儡，但世事難料，有時竟無可奈何，蔣捷(南宋度宗咸淳十年[1274]進士)便有如此的喟嘆：

結算平生，風流債負，請一筆勾。蓋攻性之兵，花園錦陣，毒身之鴆，笑

⁵³ [宋]吳潛：〈秋夜雨·依韻戲賦傀儡〉，唐圭璋編纂，王仲聞參訂，孔凡禮補輯：《全宋詞》(北京：中華書局，1999年)，第4冊，頁3519-3520。

⁵⁴ [明]貝瓊：〈玉山窟儡歌〉，《清江詩集》(文淵閣《四庫全書》，第1228冊)，卷4，頁3-4a。

⁵⁵ [唐]段安節撰，羅濟平校點：《樂府雜錄》(瀋陽：遼寧教育出版社，1998年)，頁19。

⁵⁶ [元]楊維禎：〈朱明優戲序〉，《東維子文集》(文淵閣《四庫全書》，第1221冊)，卷11，頁20b。

⁵⁷ [唐]梁銍：〈詠木老人〉，[清]彭定求等編：《全唐詩》(北京：中華書局，1992年)，第6冊，卷202，頁2116。此詩又題作〈詠窟磊子人〉，或以為唐玄宗所作，宋代吳曾已辨其非，見吳曾：《能改齋漫錄》，卷8，頁12b-13a。

⁵⁸ [宋]易士達：〈觀傀儡〉，傅璇琮等主編：《全宋詩》，第72冊，卷3752，頁45241。

⁵⁹ [清]董誥等編：《全唐文》(北京：中華書局，1983年)，卷758，頁7870。

⁶⁰ 同前註，卷766，頁7972。

⁶¹ 同前註，卷896，頁9355。

齒歌喉。豈識吾儒，道中樂地，絕勝珠簾十里樓。迷因底，歎晴乾不去，待雨淋頭。休休。著甚來由。硬鐵漢從來氣食牛。但只有千篇，好詩好曲，都無半點，閒悶閒愁。自古嬌波，溺人多矣，試問還能溺我不。高擡眼，看牽絲傀儡，誰弄誰收。⁶²

以旁觀者的眼光批評譏諷，則人不可為無知無能的傀儡，而人的自主自決是否能夠僅憑個人的意志？對有些人而言，人生的順逆甘苦，不過是一場傀儡戲：

寒山出此語，此語無人信。蜜甜足人嘗，黃蘗苦難近。
順情生喜悅，逆意多瞋恨。但看木傀儡，弄了一場困。⁶³

若說「人生如戲」⁶⁴，我們既是看戲的觀眾，也是作戲的優伶；再翻進一層，說「人生如傀儡戲」，且觀且演，我們是舞弄傀儡的藝人？還是身繫絲繩的傀儡？是藝人作戲？還是傀儡作戲？王梵志以傀儡喻人，受造化牽弄：

造化成為我，如人弄郭郎。魂魄似繩子，形骸若柳木。
掣取細腰肢，抽牽動眉目。繩子作斷去，即是乾柳模。⁶⁵

形軀受制於魂魄，魂魄取決於造化，黃庭堅參悟此理，便直陳「萬般盡被鬼神戲」的事實，自許放下煩惱：

萬般盡被鬼神戲，看取人間傀儡棚。煩惱自無安腳處，從他鼓笛弄浮生。⁶⁶

陳著(1269-1325)給道士友人的詩亦作如是觀：

九六盪摩中，幾人間處同。浮生絲傀儡，後計石婆翁。
事事休休過，時時咄咄空。何如仙羽健，來往傲方蓬。⁶⁷

佛家往往藉傀儡啟發修行之理，例如：

見道方修道，不見復何修。道性如虛空，虛空何處修。

⁶² [宋] 蔣捷：〈沁園春·次強雲卿韻〉，唐圭璋編纂，王仲聞參訂，孔凡禮補輯：《全宋詞》，第5冊，頁4344-4345。

⁶³ [唐] 寒山：〈詩三百三首〉之二八八，彭定求等編：《全唐詩》，第23冊，卷806，頁9099。

⁶⁴ 關於「人生如戲」之說，參看合山究：〈明末清初における「人生はドラマである」の説〉，收入荒木教授退休記念會編：《荒木教授退休記念——中國哲學史研究論集》（東京：葦書房，1981年），頁619-634。

⁶⁵ [唐] 王梵志：〈詩〉之六十四，陳尚君輯校：《全唐詩續拾》，卷5，《全唐詩補編》（北京：中華書局，1992年），中冊，頁712。

⁶⁶ 黃庭堅：〈題前定錄贈李伯牖二首〉之二，傅璇琮等主編：《全宋詩》，第17冊，卷1011，頁11553。

⁶⁷ [宋] 陳著：〈次韻留友直道士來訪〉，同前註，第64冊，卷3366，頁40179。

遍觀修道者，撥火覓浮漚。但看弄傀儡，線斷一時休。⁶⁸

意謂修道不是弄傀儡，而是有積極的自覺主動性。

即使是弄傀儡，也要敏捷應變，不宜膠柱鼓瑟。禪家便藉用傀儡談論修行者對於自我主體性的認知，即臨濟義玄(?-866或867)的「臨濟三句」中所謂「看取棚頭弄傀儡，抽牽都來裏有人」，明末清初的覺浪道盛(1592-1659)發揮了其中的精微，指出：

傀儡戲曲，盡古今人物之差別。線索雖百般抽牽，何曾動著。本身妄想，生滅顛倒，不曾動著常住真心，如群兒之舞弄鏡光，故曰：迷之則生死始，悟之則涅槃證。⁶⁹

不明究理的人只炫惑於傀儡的扭捏作態，殊不知要義在本體真心之穩固。

宋代釋懷深強調省緣務本，順應天性，有詩云：

學道先須要省緣，浮生傀儡暗抽牽。機關用盡成何事，贏得三塗鬼火煎。⁷⁰

詩中所說的「機關」，本指設計在傀儡身上使之能夠活動的結構，金代范中有詩：「郎當舞袖少年場，線索機關似郭郎。今日棚前閒袖手，卻從鼓笛看人忙。」⁷¹此處引伸為計謀心機。用盡機巧的人，非但不能通透禪理，反而墮落畜生、餓鬼及地獄之域。

傀儡與佛法之互喻，提煉出深刻的人生哲理，故而有「傀儡棚頭古佛場」之說：

入風無根當處彰，一為熱惱一清涼。乾城影裏金剛眼，傀儡棚頭古佛場。

與世推移元不動，隨人憂喜竟無妨。可中若有纖豪許，物我相持意未忘。⁷²

也有人不願意把學道參禪的工夫弄得像戲耍傀儡，乾脆回歸本我，寧可被人視為如啞羊一般癡愚駑鈍：

⁶⁸ [唐] 本淨：〈無修偈〉，陳尚君輯校：《全唐詩續拾》，卷13，《全唐詩補編》，中冊，頁859。

⁶⁹ [清] 道盛：〈參同說〉，《天界覺浪盛禪師全錄》，第25卷，見《嘉興藏》（臺北：新文豐出版公司，1987年），第34冊，頁740。廖肇亨博士對於禪家論戲劇有深入的探討，本文蒙教甚多，詳參廖肇亨：〈禪門說戲——一個佛教文化史觀點的嘗試〉，《漢學研究》第17卷第2期（1999年12月），頁277-298。

⁷⁰ [宋] 釋懷深：〈省緣〉，傅璇琮等主編：《全宋詩》，第24冊，卷1402，頁16129。

⁷¹ [金] 范中：〈贈韶山退堂聽和尚〉，[金] 元好問編：《中州集》（文淵閣《四庫全書》，第1365冊），卷8，頁42b。

⁷² [宋] 釋慧空：〈入風贊〉，傅璇琮等主編：《全宋詩》，第32冊，卷1849，頁20657。

學道參禪空自忙，郭郎鮑老各郎當。不如卸取戲衫子，甘與人呼作啞羊。⁷³
《大智度論》云：「云何名啞羊僧？雖不破戒，鈍根無慧。不別好壞，不知輕重，不知有罪沒罪，默然無言。譬如白羊，乃至人殺。不能作聲，是名啞羊僧。」⁷⁴意謂只知遵守佛門清規，行禮如儀，卻對佛理懵懂無知，有如啞羊，直到被人殺了，還不作聲。作者將「啞羊」與長袖善舞的傀儡對舉，即使缺乏聰慧，畢竟勝於受人操控。

無論是我觀傀儡、我弄傀儡，還是我為傀儡，適意自如的人生，是在互遠的時間長河裏隨波而流，和光同塵，了悟諸法空相，皆無自性之真諦，就像宋僧釋善珍(1194-1277)所云：

前三十萬歲已往，後千億年來無窮。化工團土為愚漢，傀儡牽絲弄老翁。

堯桀是非俱蔓草，嬴劉成敗等飛鴻。午窗睡起摩雙眼，落盡瓶花糝按紅。⁷⁵

「三十萬歲」與「千億年」的古往今來，永不停止的時光，人們從生至死，只不過是被造物者捏塑與牽弄的有限形軀。賢明的唐堯，暴虐荒淫的夏桀，秦二世的滅亡，劉邦的勝利，他們的是非成敗早已荒蕪如蔓草，輕微如飛鴻。世事一場大夢，偶然半途的覺醒，揉眼寤寐之間，唯見瓶裏的紅花紛紛凋零，散落滿桌。

四、死生之原

再回到「骷髏幻戲圖」的另一個重要的圖象元素，也是最引人矚目的，便是關於骷髏的描繪。許多學者都以畫骷髏為「骷髏幻戲圖」的主題，認為是表達《莊子》的思想。《莊子·至樂》中，有莊子見空髑髏，問其死亡之因，繼而枕髑髏而臥，夜夢髑髏，與之問答，髑髏談其樂死惡生之理，原文如下：

莊子之楚，見空髑髏，髡然有形，擿以馬捶，因而問之，曰：「夫子貪生失理，而為此乎？將子有亡國之事，斧鉞之誅，而為此乎？將子有不善之行，愧遺父母妻子之醜，而為此乎？將子有凍餒之患，而為此乎？將子之春秋故及此乎？」於是語卒，援髑髏，枕而臥。

夜半，髑髏見夢曰：「子之談者似辯士。視子所言，皆生人之累也，死則

⁷³ [宋]王邁：〈贈無諍和尚四首〉之三，《臞軒集》（文淵閣《四庫全書》，第1178冊），卷16，頁24b。

⁷⁴ [姚秦]鳩摩羅什譯：《大智度論》，卷3，見《大正藏》，第25冊，頁80a。

⁷⁵ [宋]釋善珍：〈已往〉，傅璇琮等主編：《全宋詩》，第60冊，卷3150，頁37783。

无此矣。子欲聞死之說乎？」莊子曰：「然。」

髑髏曰：「死，无君於上，无臣於下；亦无四時之事，從然以天地爲春秋，雖南面王樂，不能過也。」莊子不信，曰：「吾使司命復生子形，爲子骨肉肌膚，反子父母妻子閭里知識，子欲之乎？」

髑髏深矐蹙頰曰：「吾安能棄南面王樂而復爲人間之勞乎！」⁷⁶

《莊子·大宗師》云：「死生，命也，其有夜旦之常，天也。人之有所不得與，皆物之情也。……夫大塊載我以形，勞我以生，佚我以老，息我以死。故善吾生者，乃所以善吾死也。」這種外死生，視死生如一的觀點，與〈至樂〉中髑髏視死亡之樂愈於南面王的看法不盡相同。但是〈至樂〉篇卻影響深遠，《列子·天瑞》裏，列子見百歲髑髏而抒發其生死觀的議論，也見於〈至樂〉篇。

東漢張衡(78-139)的〈髑髏賦〉，是《莊子·至樂》裏莊子見髑髏的翻版，寫張平子見髑髏，該髑髏即故去之莊子，張平子問髑髏是否願意復生，髑髏則答以安於休息，樂於接受死亡，「與道逍遙」的境地：

(張平子)對(髑髏)曰：「我欲告之於五岳，禱之於神祇，起子素骨，反子四肢，取耳北坎，求目南離。使東震獻足，西坤授腹，五內皆還，六神盡復，子欲之不乎？」髑髏曰：「公子之言，殊難也。死爲休息，生爲役勞。冬水之凝，何如春冰之消。榮位在身，不亦輕於塵毛，巢許所恥，伯成所逃。況我已化，與道逍遙……。」⁷⁷

以《莊子·至樂》所記故事爲原型者，還有曹植(192-232)的〈髑髏說〉，〈髑髏說〉裏的髑髏，也有關於死亡之樂的長篇大論：

夫死之爲言歸也，歸也者，歸于道也。道也者，身呂無形爲主，故能與化推移，陰陽不能更，四節不能虧，是故洞于纖微之域，通于恍惚之庭。望之不見其象，聽之不聞其聲；挹之不沖，滿之不盈，吹之不凋，噓之不榮，激之不流，凝之不停。寥落溟漠，與道相拘，偃然長寢，樂莫是踰。⁷⁸

⁷⁶ [清]郭慶藩撰，王孝魚點校：《莊子集釋》(北京：中華書局，1989年)，頁617-619。

⁷⁷ [清]陳夢雷編：《古今圖書集成》(臺北：鼎文書局，1985年)，第393冊，《人事典》，第93卷〈掩髑部·藝文一〉，頁23a。

⁷⁸ [清]嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》(北京：中華書局，1958年)，第2冊，《全三國文》，卷18，頁1152。魯亮：〈生爲附贅縣疣，死爲決痲潰癰——從髑髏作品的流變看道家的生死觀〉，《蒙自師範高等專科學校學報》2001年第3期，頁23-26。

以上這些作品，孕育出了「莊子嘆骷髏」系列的戲曲與說唱藝術⁷⁹，「莊子嘆骷髏」一方面與〈至樂〉篇一脈相承，藉著對骷髏說話，感嘆死亡；一方面吸收了佛教「放焰口」⁸⁰、道教「嘆骷髏」⁸¹的科儀，讓故事裏的骷髏起死回生。

骷髏無皮無肉，空有人之骨架軀殼，給予人們關於死亡的強烈視覺刺激，直指生命的本質，黃庭堅的〈髑髏頌〉云：

黃沙枯髑髏，本是桃李面。如今不忍看，當時恨不見。
業風相鼓擊，美目巧笑倩。無脚又無眼，著便成一片。⁸²

釋慧空(1096-1158)的〈髑髏贊〉說得更為透徹：

皮膚脫落盡，骨節有如許。未即化泥塵，且更相撐拄。一味五味禪，千差萬別語。問者如紡車，而今較些子。較些子，汝等現前齊聽取。
得些皮肉，大家快活。沒些皮肉，一場冷落。舜若開顏，那吒發惡。萬里神光猶較些，一物長靈渾大錯。錯不錯，切忌無繩而自縛。
假以四大，抽之一機。空無作相，動轉云爲。
有能曉了，成佛無疑。何待如是，然後知非。⁸³

《莊子》中的故事之外，在宗教上，骷髏是開示機妙的重要素材。藏傳佛教的「嘎巴拉碗」，由修行有成的喇嘛的頭蓋骨製成，為舉行灌頂儀式時的法器（圖十六）；手執骷髏杖或是頭頂骷髏冠的神祇，以骷髏象徵其法力或是襯托精猛威赫之感（圖十七）；「取屍大力士舞」則是由僧人頭戴骷髏面具，表現人生的生與

⁷⁹ 例如元雜劇有李壽清《鼓盆歌莊子嘆骷髏》（今不存）、明代呂景儒原作，寧齋增補的散套【北般涉調·哨遍】《莊子嘆骷髏》、馮夢龍輯《醒世恆言》卷三十八〈李道人獨步雲門〉中，瞽者說唱「莊子嘆骷髏」話文，詳參康保成：〈《骷髏格》的真偽與淵源新探〉，《文學遺產》2003年第2期，頁99-144。康保成：《中國古代戲劇形態與佛教》（北京：東方出版中心，2004年）。

⁸⁰ 「放焰口」又稱「瑜伽焰口」，為一種施食餓鬼或追薦亡魂之法事。「焰口」為餓鬼道中之鬼王，因其身枯瘦，咽細如針，意譯為「焰口」；又因其臉上冒火，稱為「面然」。關於「放焰口」的儀式過程及佛典依據，詳參鎌田茂雄：〈アジアに現存する密教儀禮〉，收入立川武藏、賴富本宏編：《中國密教》（東京：春秋社，1999年），頁315-326。聖凱：〈超度亡靈，放焰口〉，《世界宗教文化》2000年第2期，頁52-55。田青：〈佛教「瑜伽焰口」與道教「鐵罐施食」〉，《傳統藝術》第33期（2003年8月），頁18-22。

⁸¹ 「嘆骷髏」乃道士為亡靈超度的科儀，詳參朱建明：〈上海正一派道教歎骷髏科儀及存魂法術〉，《民俗曲藝》第118期（1999年3月），頁235-254。

⁸² 黃庭堅：〈髑髏頌〉，傅璇琮等主編：《全宋詩》，第17冊，卷1024，頁11714。此詩一作蘇軾〈髑髏贊〉。

⁸³ 釋慧空：〈髑髏贊〉，同前註，第32冊，卷1849，頁20657。

死、悲與樂。又如佛教有「骷髏法」⁸⁴、「髑髏成就法」⁸⁵、「白骨觀」(詳見後文)，藉供養髑髏、觀想枯骨而修煉。禪家以「髑髏裏有師子吼」，比喻佛法為無畏之定說，無所不在。又云「髑髏裏眼睛」，形容一旦體悟大道，如同無識的髑髏有了眼睛，絕處逢生，得大活處⁸⁶：

有僧問(香巖閑禪師)：「如何是道？」閑曰：「枯木裏龍吟。」又問：「如何是道中人？」閑曰：「髑髏裏眼睛。」其僧不領，辭。至石霜，問諸(慶諸)禪師曰：「如何是枯木裏龍吟？」諸曰：「猶帶喜在。」又問：「如何是髑髏裏眼睛？」諸曰：「猶帶識在。」又不領，乃問章(曹山本寂禪師)曰：「如何是枯木裏龍吟？」章曰：「血脉不斷。」又問：「如何是髑髏裏眼睛？」章曰：「乾不盡。」又問：「有得聞者否？」章曰：「盡大地，未有一人不聞。」又問：「未審是何章句？」章曰：「不知是何章句，聞者皆喪。」乃作偈曰：「枯木龍吟真見道，髑髏無識眼初明。喜識盡時消息盡，當人那辨濁中清。」⁸⁷

圖象中出現的骷髏幾乎皆與宗教有關，西域傳來的佛教圖象固不待言，如六朝繪畫中有「番僧手持髑髏盂者」⁸⁸。晚唐五代時，匡山處士景煥遊成都應天寺，見寺左壁有處士孫位所繪天王，遂於寺右壁亦畫天王以對之⁸⁹，據其友人歐陽炯所題詩，知其所繪天王形象為「遍身蛇虺亂縱橫，逸韻髑髏乾子裂。眉鬚眼豎髮如錐，怪異令人不可知」⁹⁰。

中土佛教裏也有畫骷髏的例子，比如五代僧人布袋和尚的畫像中，就有「布袋回頭笑髑髏」、「靠布袋看髑髏」等圖繪。布袋和尚傳為彌勒再世，布袋和尚像自宋代開始流行，與當時的彌勒信仰息息相關，從宋代禪僧的題贊，可以得見透

⁸⁴ [唐]蘇囀羅譯：《千光眼觀自在菩薩祕密法經》，卷1，見《大正藏》，第20冊，頁124。

⁸⁵ [宋]法賢譯：《妙吉祥最勝根本大教經》，卷下，見《大正藏》，第21冊，頁90。

⁸⁶ 「『髑髏裏眼睛』，死中得活之意。謂至道者非識之所識，此道之不現，實由於此識。一旦心識喪盡了，即有大活處，此為髑髏無識之活境界。」見丁福保：《佛學大辭典》(臺北：華嚴蓮社，1956年)，頁2975。又，關於髑髏與禪家修行的內涵，詳參柳田聖山：《髑髏の章》，《禪思想》(東京：中央公論社，1998年)，頁9-61。

⁸⁷ [宋]釋惠洪撰，柳田聖山、椎名宏雄共編：《禪林僧寶傳》(京都：臨川書店，2000年《禪學典籍叢刊》，第5冊影印東洋文庫所藏五山版)，卷1，頁7。

⁸⁸ [元]湯垕：《畫鑑》(文淵閣《四庫全書》，第814冊)，頁2a。

⁸⁹ [宋]郭若虛：《圖畫見聞誌》(文淵閣《四庫全書》，第812冊)，卷6，頁12。

⁹⁰ [唐]歐陽炯：《題景煥畫應天寺壁天王歌》，彭定求等編：《全唐詩》，第22冊，卷761，頁8639。

過布袋和尚與髑髏所體認的生命意識，其言為：

咄者髑髏，荒草堆頭。斂眉一笑，萬壑雲收。⁹¹

笑不露唇，見不透脫。布袋靠得雖牢，髑髏枯眼再活。若要活奉化，肚腸盡情拈却。⁹²

布袋和尚與髑髏的結合，有如暗示「布袋」為人之外在皮囊，釋宗杲(1089-1163)〈畫髑髏頌〉云：「即此形骸，便是其人。一靈皮袋，皮袋一靈。」⁹³現存的圖象有題贊於金大安元年(1209年)的「彌勒大士圖」(圖十八)⁹⁴。

再如釋普寧的〈畫髑髏擔人我擔者求頌〉，也是從骷髏明辨無所執著的妙理：

自從塵劫至于今，執著無明人我心。驀忽眼睛俱突出，乾坤大地孰知音。⁹⁵

被陸游(1152-1210)譽為「詩僧第一」的饒節，有一首〈題骨觀畫〉詩：

白骨纖纖巧畫眉，髑髏楚楚被羅衣。手持紈扇空相對，笑殺傍觀自不知。⁹⁶

髑髏穿著羅衣的造型，很像「骷髏幻戲圖」裏的大骷髏，所異者在於饒節題寫的圖畫上，骷髏手裏拿的是紈扇而非懸絲傀儡。詩題「骨觀」一詞，當即「白骨觀」，相傳為鳩摩羅什(344-413)所譯的《禪祕要法經》⁹⁷中，有大量關於修習「白骨觀」的指導。簡而言之，「白骨觀」是從觀想自身由某一點(如腳姆指)逐漸開始腐爛，直到全身腐爛，以至於成為一具白骨。接著觀想對方乃至於周遭的人皆成為白骨，最後發動內火，把所有的白骨都化為灰燼，達到所謂「火光三昧大定」的解脫之境。饒節描述的圖象內容，就是修習「白骨觀」的過程之一。

金元全真道教的「骷髏觀」修習法與「白骨觀」類似，一般認為是受了佛教

⁹¹ [宋]釋智愚：〈布袋回頭笑髑髏贊〉，傅璇琮等主編：《全宋詩》，第57冊，卷3017，頁35933。

⁹² [宋]釋紹曇：〈靠布袋看髑髏不開口笑贊〉，同前註，第65冊，卷3431，頁40837。

⁹³ [宋]釋宗杲：〈畫髑髏頌〉，同前註，第30冊，卷1724，頁19416。

⁹⁴ 詳參嚴雅美：《潑墨仙人圖研究——兼論宋元禪宗繪畫》(臺北：法鼓文化出版公司，2000年)，作者認為此石刻線畫可能是明代的作品。

⁹⁵ [宋]釋普寧：〈畫髑髏擔人我擔者求頌〉，傅璇琮等主編：《全宋詩》，第65冊，卷3419，頁40651。

⁹⁶ [宋]饒節：〈題骨觀畫〉，同前註，第22冊，卷1287，頁14599。

⁹⁷ 《禪祕要法經》經學者考證，非鳩摩羅什所譯，見宣方：〈鳩摩羅什所譯佛經考辨〉，《中國哲學史》1998年第1期，頁62-70。曇摩蜜多所譯《五門禪經要用法》中，亦有「白骨觀法」，見《大正藏》，第15冊，頁326c-327a。

的影響⁹⁸。全真教主王重陽(1112-1170)有詩：「欲要心不亂，般般都打斷。子午卯酉時，須作骷髏觀。」⁹⁹有詞云：「問真修，聽我斷。莫著凡軀，物物頻思算。打破般般常內看。坐臥行住，須作骷髏觀。」¹⁰⁰他曾自畫骷髏圖，自題詩曰：

此是前生王害風，因何偏愛走西東？任你骷髏郊野外，逍遙一性月明中。¹⁰¹

王重陽並嘗畫骷髏圖渡化弟子馬鈺(1123-1183)及其妻子孫不二(1119-1182)¹⁰²，至今山西省芮城縣永樂宮重陽殿北壁仍有此事之圖象(圖十九)，畫上榜題云：「昔祖師在全真庵，自畫一骷髏，以示丹陽夫婦。復贈之詩云：『堪嘆人人憂裏愁，我今須畫一骷髏。生前祇會貪冤業，不到如斯不肯休。』」¹⁰³王重陽又有詩：「爲人須悟塵勞汨，清淨真心真寶物。奪得驪龍口內珠，便教走入崑崙窟。」¹⁰⁴

全真七子之一的長真子譚處端(1123-1185)有〈骷髏歌〉：

骷髏骷髏顏貌醜，只爲生前戀花酒。巧笑輕肥取意歡，血肉肌膚漸衰朽。漸衰朽，尚貪求，貪財漏，甌不成收。愛慾無涯身有限，至令今日作骷髏。作骷髏，爾聽取，七寶人身非易做。須明性命似懸絲，等閑莫逐人情去。故將模樣畫呈伊，看伊今日悟不悟。¹⁰⁵

據其內容所述，〈骷髏歌〉也是題骷髏畫之作。生前千般貪嗔愛慾，死後一場虛空，「故將模樣畫呈伊，看伊今日悟不悟」之語，正如同王重陽畫骷髏渡化馬鈺夫婦，而且可能是一邊唱，一邊觀看骷髏畫。有學者注意到譚處端的這首〈骷髏歌〉的唱贊形式與寶卷中的「嘆骷髏」、道情中的曲牌【耍孩兒】相同，推測是用於道教儀式¹⁰⁶。有趣的是，【耍孩兒】就是前文提及的「摩候羅」，而「摩候羅」

⁹⁸ 蔣義斌：〈全真教祖王重陽思想初探〉，《中國歷史學會史學集刊》第17期(1985年5月)，頁47-63。蜂屋邦夫：《金代の道教研究——王重陽と馬丹陽》(東京：汲古書院，1992年)，頁182-194。

⁹⁹ [金]王嘉：〈郝昇化餘打破罈因贈二絕〉之二，《重陽全真集》(臺北：新文豐出版公司，1985年《正統道藏》，第43冊)，卷10，頁500。

¹⁰⁰ 王嘉：〈蘇幕遮·又·訓徒眾〉，同前註，卷13，卷10，頁526。

¹⁰¹ 王嘉：〈自畫骷髏〉，同前註，卷2，頁434。

¹⁰² 事見夏文彥：《圖繪寶鑑》，卷4，頁124，書作「重陽真人王壽」，「壽」當爲「嘉」字之誤。

¹⁰³ 中國殿堂壁畫全集編輯委員會編：《中國殿堂壁畫全集》(太原：山西人民出版社，1997年)，第3冊，圖版說明，頁65。

¹⁰⁴ 王嘉：〈畫骷髏警馬鈺〉，《重陽全真集》，卷10，頁497。

¹⁰⁵ [金]譚處端：《譚先生水雲集》(《正統道藏》，第43冊)，卷上，頁665。

¹⁰⁶ 康保成：《〈骷髏格〉的真偽與淵源新探》。

正是一種傀儡玩具¹⁰⁷。由宋代以前的傀儡玩具「耍孩兒」到金元開始的曲牌【耍孩兒】，其中的轉變契機，是否即是「莊子嘆骷髏」系列衍生出的「嘆骷髏」科儀？如此一來，「骷髏幻戲圖」既是「耍孩兒」，也是「嘆骷髏」的具象化。再看〈骷髏歌〉裏所說的「須明性命似懸絲」，「懸絲傀儡」的隱喻宛然呼之欲出，「骷髏幻戲圖」上的婦人與小兒，和大小骷髏強烈對比，也果真是目擊了「愛慾無涯身有限」的真相。

以上的種種聯想，並不表示筆者認定「骷髏幻戲圖」畫的是譚處端〈骷髏歌〉的詩意，因為南宋道教金丹派南宗五祖之一的白玉蟾(1194-?)，也有一首提及「骷髏」與「傀儡」的詩：

大道本來無形，安得這般面觜。是你不合帶來，只得任他贊毀。三分似人，七分似鬼。不是骷髏，不是傀儡。這箇是第幾箇身，這箇是第幾箇你。有人更問如何，向道劍去久矣。三尺浪高魚化龍，癡人猶岸夜塘水。¹⁰⁸

這首詩是為鄭天谷的畫像所寫，以「骷髏」與「傀儡」形容其外在，且反思圖象中人是「第幾箇身」——骷髏是人形，而人死為鬼；傀儡也是人形，而能夠除魔驅鬼，何者才是真正面目？追索真正面目時，作者隨說隨掃，藉用雪竇禪師的頌古詩（用字略有出入），提醒人們「大道本來無形」，不必拘泥於形相。《碧巖錄》第七則云：

僧問法眼：「慧超咨和尚，如何是佛？」法眼云：「汝是慧超。」¹⁰⁹

雪竇禪師有詩解此公案：

江國春風吹不起，鷓鴣啼在深花裏。三級浪高魚化龍，癡人猶岸夜塘水。¹¹⁰詩中優美的江南春色，是天然渾成的體道情景，也是慧超聽完法眼文益點化之後的徹悟之境，彷彿繁花叢裏只聞其音，不見其貌的鷓鴣啼聲¹¹¹，無上妙極。既已體悟，便不需言語贅述，如同鯉魚躍過龍門的三級浪，頭上生角，化為龍而去。不明究理的癡人，不知魚已化龍，猶自不眠不休地岸乾池塘之水想得到魚，終至

¹⁰⁷ 韓府：〈摩合羅與耍孩兒之因緣考〉。

¹⁰⁸ [宋]白玉蟾：〈鄭天谷寫神隨喜說偈〉，傅璇琮等主編：《全宋詩》，第60冊，卷3139，頁37638。

¹⁰⁹ 上村觀光編：《佛果圓悟禪師碧巖錄》，收入《國譯註解碧巖錄》（東京：二松堂書店，1931年），卷1，頁27。

¹¹⁰ 同前註，頁29。

¹¹¹ 杜松柏：《禪學與唐宋詩學》（臺北：黎明文化事業公司，1978年），頁256-257。

徒勞而無功。

白玉蟾引用雪竇禪師的頌古詩，顯示道教吸取佛教之長，道釋互通的情形，而無論是骷髏，或是傀儡，圖繪原來不能完全傳達形象，要緊的是人能在圖象之餘，透視本真。

元代畫家吳鎮(1280-1354)有〈題畫骷髏·調寄沁園春〉詞：

漏洩元陽，爺娘搬販，至今未休。吐百種鄉音，千般扭扮，一生人我，幾許機謀。有限光陰，無窮活計，汲汲忙忙作馬牛。何時了，覺來枕上，試聽更籌。古今多少風流，想蠅利蝸名誰到頭。看昨日他非，今朝我是。三迴拜相，兩度封侯。採菊籬邊，種瓜園內，都只到邛山土一邱。慳慳漢，皮囊扯破，便是骷髏。¹¹²

四庫館臣否認此詞為吳鎮所作，指出：「鎮畫深自矜重，不肯輕為人作，後來假名求售，贗跡頗多，亦往往有庸俗畫賈，偽為題識，如題畫骷髏之〈沁園春〉詞，無論歷代畫家，從無畫及骷髏之事。即詞中『漏洩元陽，爺娘搬販，至今未休』諸句，鄙俚荒謬，亦決非鎮之所為。」¹¹³然而，揆諸前文所述，宋元畫骷髏題材的作品所在多有，難以據為斷定之依憑¹¹⁴。而且，我們從吳鎮晚年成為道士的史實，以及前述李嵩「骷髏幻戲圖」有黃公望的散曲題詠、吳其貞見過的臨摹本李嵩骷髏圖上有張雨的題跋，黃公望和張雨也都具道士身分¹¹⁵，南宋金元道士對於骷髏題材畫作的參與現象，不容小覷。

如果允許筆者再作引申聯想，《莊子·至樂》所倡言的死亡之樂逾於南面王，樓鑰謂傀儡戲為「王家幻戲」，由骷髏之「南面王」而「王家」，再由「王家」而「王家幻戲」（傀儡），「骷髏幻戲圖」不就是《莊子·至樂》的兩重「轉譯」？其中的「互文性」關係耐人尋味。

¹¹² [元]吳鎮撰，[清]錢棻輯：《梅花道人遺墨》（文淵閣《四庫全書》，第1215冊），卷下，頁1。又見[明]郁逢慶：《書畫題跋記》（文淵閣《四庫全書》，第816冊），卷6〈吳仲圭題骷髏辭〉，頁11。

¹¹³ [清]紀昀：〈梅花道人遺墨提要〉，收入吳鎮撰，錢棻輯：《梅花道人遺墨》，卷首，頁2。

¹¹⁴ 丁若木：〈「慳慳漢，皮囊扯破，便是骷髏」——從吳鎮畫骷髏說起〉，《宗教學研究》1996年第1期，頁41-47+62。

¹¹⁵ 黃公望為全真教金蓬頭之弟子。詳參溫肇桐編：《黃公望史料》（上海：上海人民美術出版社，1963年）。國立故宮博物院編：《元四大家：黃公望·吳鎮·倪瓚·王蒙》（臺北：國立故宮博物院，1976年）。葉炳：〈黃公望述評〉，《美術史論》1986年第1期，頁12-20+11。謝成林：〈黃公望研究〉，《朵雲》第14期（1987年7月），頁86-102。

五、結語

二〇〇二年底，我和幾位臺北國立故宮博物院研究藝術史的友人，一同參觀慶祝上海博物館建館五十周年的「晉唐宋元書畫國寶展」。「晉唐宋元書畫國寶展」中，展示了珍藏於上海博物館、北京故宮博物院和遼寧省博物館的七十二件書畫名蹟，「骷髏幻戲圖」也在其中。

即使曾經多次看過「骷髏幻戲圖」的圖象資料，首度親見其「本尊」，我的心靈震撼，以及頭皮發麻的身體反應，仍然讓我至今難以忘懷。那種前所未有的奇特經驗，引發我一探「骷髏幻戲圖」之究竟的好奇心，本篇文章，只能算是一段探索的歷程。我無法完備妥善地解釋「骷髏幻戲圖」的畫意，只能就個人所知所感，提供多元的觀看角度與解讀的可能。

圓形紈扇狀的「骷髏幻戲圖」，令人聯想起《紅樓夢》第十二回，跛足道士給賈瑞的「風月寶鑑」鏡子。跛足道士給賈瑞「風月寶鑑」時說道：「這物出自太虛幻境空靈殿上，警幻仙子所製，專治邪思妄動之症，有濟世保生之功。所以帶他到世上來，單與那些聰明俊秀、風雅王孫等看照。千萬不可照正面，只照他的背面。」賈瑞如道士所言，照了「風月寶鑑」的背面：「只見一個骷髏兒立在裏面」，賈瑞嚇了一跳，立即將鏡子轉向正面。對王熙鳳心生邪念的賈瑞，見鏡子裏鳳姐兒招手叫他，心中大喜，便恍如進入鏡子裏與鳳姐兒雲雨作樂，如此三番四次，終於精盡人亡¹¹⁶。「骷髏幻戲圖」的警世意味，不僅在於風月，還在於生死，以及由生至死的過程中，交錯著悲歡之線的傀儡戲人生。

本文以兩種研究方式為「骷髏幻戲圖」尋覓詮解的答案，一是觀看圖象，嘗試為整幅作品找到文本來源或文學典故，也就是假設畫家的創作構思有一個現成的文化話語，畫家以圖繪具現此文化話語的內容，如果能夠發掘符合「骷髏幻戲圖」的文獻根據，就能夠證實畫家的用心與作品的意義。然而，這種方式所獲得的結果並不令人滿意，於是筆者將「文學」與「圖象」的「互文性」關係延伸至「文學傳統」與「圖象傳統」各自縱向的「互文性」關係，以及「文學傳統」與「圖象傳統」彼此橫向的「互文性」關係，以「傀儡」和「骷髏」為具有關鍵作用的基本圖象元素，追溯「傀儡」和「骷髏」在文學、文化以及圖象上呈現的樣貌，援引為理解「骷髏幻戲圖」的參照指標。

¹¹⁶ [清]曹雪芹：《紅樓夢》（臺北：三民書局，1990年），頁94-95。

研究結果發現：傀儡及傀儡戲本身便兼具「悲」與「歡」的雙重矛盾特性：傀儡像人形，作為祭祀的芻靈，也是兒童的玩具；傀儡戲既是喪禮祭儀，用來消災除煞，也是喜慶節令時的娛樂表演，這悲與歡的聚合，已經是人生的縮影。文學與宗教中書寫的傀儡，思索的是人的自主性，不能被人操控的問題。但是人生畢竟「常恨此身非我有」，如何保持自覺意識，是一生學習不盡的功課。人生倘若像一齣傀儡戲，我們在「觀者」、「藝人」和「傀儡」三者之間轉換身分，逢場作戲。《莊子·至樂》裏莊子與髑髏的問答，塑造了中國文學裏藉髑髏論死生哀樂的典範，影響深遠。佛教與道教「嘆骷髏」的科儀、「骷髏（白骨）觀」的修行法、畫骷髏以點化人心，在在都顯示「置於死地而後生」的義理。

再細觀整幅「骷髏幻戲圖」：骷髏操縱傀儡，即如山谷所謂的「萬般盡被鬼神戲」，懸絲傀儡有如暗示「命如懸絲」。命如懸絲的傀儡自己也是骷髏，簡直陷入絕境。這不可自拔的深淵泥淖，對比大骷髏身後哺育嬰兒的母親，又現生機。天真無知的小男孩爬行探索死亡的真相，身後的女孩知其不可，故而伸手欲阻止。死生輪迴，生命所以消長成壞，觀看「骷髏幻戲圖」的你我，正肩負行李，踽踽前進，五里單埃，人生尚有未竟的旅程。

餘論

本文採用了許多的文字與圖象材料，這些材料之間的關係可能是交錯，可能是平行，也可能是輻射，與其說它們是用以闡釋傳為李嵩的「骷髏幻戲圖」的「畫意」，無寧視之為輔佐理解的資訊，因此，這些材料彼此並無絕對性，更無排他性。具體地說，佛教和道教都藉用骷髏修行與開悟，傀儡戲的產生和科儀也都與佛教、道教有關，甚而釋道乃至於三教互融互涉的現象屢見不鮮，難以為「骷髏幻戲圖」尋求單一的文化淵源。

在徵引圖象材料時，筆者的主要立場與目的為：

1. 以圖象說明、證實或補充文字的內涵。例如圖五為文獻中「摩候羅」的出土實物。傀儡作為童玩的一種，見諸《夢梁錄》等書，在圖十三、十四、十五等作品中，可以看到孩童玩傀儡，貨郎賣傀儡的畫面。又如圖十六、十七是骷髏作為宗教法器的例子；圖十八、十九是佛教和道教圖象中，使用骷髏的情形。
2. 以同一畫家的其他作品比對「骷髏幻戲圖」。「骷髏幻戲圖」題為李嵩所

作，經學者考證較可信的李嵩傳世作品，如「市擔嬰戲」、兩幅「貨郎圖」的題簽與「骷髏幻戲圖」上的李嵩題簽不同，懷疑「骷髏幻戲圖」非原作。

3. 為「骷髏幻戲圖」探索圖象的脈絡。圖三作者不詳的「嬰戲圖」與「骷髏幻戲圖」的右半構圖近似，尚有值得再加申論的空間，本文指出圖三的情況，是為宏觀呈現「骷髏幻戲圖」的畫面形式結構，顯示其並非孤例，由於圖三的主題與本文集中探討的「骷髏」與「傀儡戲」及其內在文化意涵、生命意識無甚關聯，因此正文中未作較多論述。

以下比較「骷髏幻戲圖」與圖三「嬰戲圖」，補充說明。

「骷髏幻戲圖」和「嬰戲圖」都是冊頁，絹本設色畫，前者縱二十七，橫二十六·三公分；後者縱二十四，橫二十六·五公分。今本「骷髏幻戲圖」上有清代耿昭忠的印鑑，被認為是明清時的摹本；「嬰戲圖」除了有清代梁清標(1620-1691)的「秋碧」、「蕉林珍祕」印之外，還有元代馮子振¹¹⁷(1257-1314)的「怪怪道人」印¹¹⁸、元僧釋祖銘¹¹⁹(1280-1358)的「四明□古鼎祖銘圖書」印。值得注意的是，馮子振與釋祖銘皆與趙孟頫(1254-1322)交遊¹²⁰，「嬰戲圖」上有「天水□□」印（後二字因裝裱裁切而不清），此印章是否可能為趙孟頫或其次子趙雍(1289-?)的「天水圖書」之印呢？又，根據《石渠寶笈》記載，趙孟頫、馮子振和釋祖銘都曾為一幅題為郭熙（約1010-1090）所繪的「樹色平遠圖」（圖二十）作跋¹²¹（圖二十一、圖二十二、圖二十三），更加強了我們的推想。學者懷疑

¹¹⁷ 馮子振，字海粟，號怪怪道人。攸州（今湖南攸縣）人。善書法。曾任承事郎、集賢待制。有〈居庸賦〉及與詩僧中峰明本唱和的《梅花百詠》傳世。書蹟可參臺北故宮博物院藏，黃庭堅自書松風閣詩後之題跋。

¹¹⁸ 此印與馮子振書於一三二七年的行書詩卷印相同，見上海博物館編：《中國書畫家印鑑款識》（北京：文物出版社，1987年），頁1227。

¹¹⁹ 釋祖銘，俗姓應，字古鼎。奉化人。善詩文，工書法。著有《四會語錄》及《古鼎外集》。生平詳參陳援菴：《釋氏疑年錄》（臺北：天華出版事業公司，1983年），頁323。蘇晉仁、蕭鍊子選輯：《歷代釋道人物志：百部地方志選輯》（成都：巴蜀書社，1998年），頁408。

¹²⁰ 馮子振與詩僧中峰明本唱和《梅花百詠》的機緣即因趙孟頫促成。蓋趙孟頫偕中峰明本往見馮子振，時馮子振已作〈梅花百詠〉，中峰明本一覽後，走筆和成。見紀昀：〈梅花百詠提要〉，見〔元〕馮子振、釋明本：《梅花百詠》（文淵閣《四庫全書》，第1366冊），頁1-2。釋祖銘曾為趙孟頫臨智永千字文作跋，事見〔明〕文徵明：〈題趙松雪千文〉，《甫田集》（文淵閣《四庫全書》，第1273冊），卷21，頁12b-13a。

¹²¹ 〔清〕張照、梁詩正等奉敕撰：《石渠寶笈》（文淵閣《四庫全書》，第824冊），卷16，頁2b。

「嬰戲圖」為明代的作品¹²²，這幾枚印章則幫助我們尋求此圖與元代的關係，不過筆者並不想在此妄下作品時代的斷語。

「骷髏幻戲圖」可以置於市井采風或是宗教意涵的題材中考慮，而「嬰戲圖」則因畫面地上放有菖蒲和石榴花，紅衣小童手提棍綁的蟾蜍，屬於端午節的景象¹²³。這種小孩於端午節玩蟾蜍的情景，也見諸南宋畫院畫家蘇漢臣之子蘇焯（1163-1164 任畫院待詔）的「端陽戲嬰圖」¹²⁴（圖二十四）。比較「骷髏幻戲圖」與「嬰戲圖」畫面右下角植物的處理，可以發現「嬰戲圖」的花束較為刻意，不像「骷髏幻戲圖」裏土坡上自然生長出的植物。依其放置的地點和角度看來，花束似乎像是欲抓取蟾蜍的藍衣小童本來手執的東西，然而花束又非孩童玩具，而更使人認為畫家在「骷髏幻戲圖」的前引之下，必須像「骷髏幻戲圖」一樣，安排植物於右下角的空間，並且要暗示節令的主題。

再看兩圖中的兩位女性，在宋人的「蕉蔭擊球圖」（圖二十五）裏，伏案觀擊球的婦人旁邊的女孩，和「骷髏幻戲圖」中欲阻止小兒前進的女孩穿著和打扮相近。「蕉蔭擊球圖」前方的紅衣小孩身形則像「骷髏幻戲圖」中的女孩。「骷髏幻戲圖」左側哺乳的婦人頭飾和面容角度像元人畫唐代美女的「招涼仕女圖」（圖二十六）。「招涼仕女圖」右側執長柄扇的形象也見於「嬰戲圖」，襯托畫中人物的尊貴身分¹²⁵。這種長柄扇在唐代傳為閻立本（601-673）的「步輦圖」（圖二十七）、傳為張萱的「簪花仕女圖」（圖二十八）、傳為周昉的「揮扇仕女圖」（圖二十九）等作品中都可見到。至於「嬰戲圖」上執扇女子的服飾較接近宋元的風格。女子穿的「半袖」也稱「半臂」¹²⁶，唐代女子也穿，例如永泰公主石槨外的石刻線畫、武則天時期的墓室壁畫（約696）侍女身著橙紅色半臂（圖三十）。半臂流傳至宋元，禦寒的實用性增強，長度也增加，在內蒙古（圖三十一）和山西（圖三十二）的元代墓室壁畫裏，都有婦女穿著半臂的畫像，本文圖十九的永樂宮壁畫中，馬鈺的妻子孫不二也穿著半臂，樣式和「嬰戲圖」中女子的服裝相似，但女子頭飾和衣裳的繫帶較為華麗飄逸，營造出優閒雅致的氣氛。

學者已經指出「骷髏幻戲圖」裏左右兩組人物彼此的目光均聚焦於大骷髏手

¹²² Laing, "Li Sung and Some Aspects of Southern Sung Figure Paintings": 11.

¹²³ 國立故宮博物院編輯委員會編：《嬰戲圖》（臺北：國立故宮博物院，1996年），頁91。

¹²⁴ 同前註，頁85。

¹²⁵ 劉芳如、張華芝執行編輯：《群芳譜——女性的形象與才藝》（臺北：國立故宮博物院，2003年），頁63。

¹²⁶ 高春明：《中國服飾名物考》（上海：上海文化出版社，2001年），頁558-561。

中所提的小骷髏傀儡，其內在形成兩相角力的><關係¹²⁷，有如雙劍交抵，其重疊之處便是小骷髏傀儡。「嬰戲圖」雖然也布置了左右兩組人物，有意將觀者的視線會集於紅衣小童手提的蟾蜍，但整體的對立效果並不如「骷髏幻戲圖」強烈。除了蟾蜍的遊戲玩樂性質比小骷髏傀儡具有童趣，節令的風情淡化了宗教的生死話題，畫面右邊的女孩比例顯然較左邊的女子小得多，左右缺乏均衡的對襯關係，即使畫家依照「骷髏幻戲圖」的基本結構，也沒有兩相角力之感。更重要的是，左邊執長扇的女子將長扇垂下，宛如蓄勢待發，類似的動作見於傳為周昉的「揮扇仕女圖」（圖二十九）中正在揮扇的侍者，也就是說，「嬰戲圖」裏女子的長扇看似靜止，卻令人產生她預備揮舞的想像（請注意她的右手非常靠近長扇的底端），於是，有一股由左上朝右下的隱形半弧形風力破壞了><的緊張峙立，使畫面流動飄散，女子的裙擺和繫帶向左下方揚起，不正是呼應了那股風嗎？

¹²⁷ Laing, "Li Sung and Some Aspects of Southern Sung Figure Paintings": 10-11.



圖一 (傳)〔宋〕李嵩「骷髏幻戲圖」
北京故宮博物院藏



圖二 (傳) 李嵩「骷髏幻戲圖」 題簽
北京故宮博物院藏



圖三 作者不詳「嬰戲圖」
臺北故宮博物院藏



圖四 〔明〕顧炳摹輯《顧氏畫譜》
李嵩「骷髏圖」



圖五 「摩候羅」
西安市北廣濟街出土



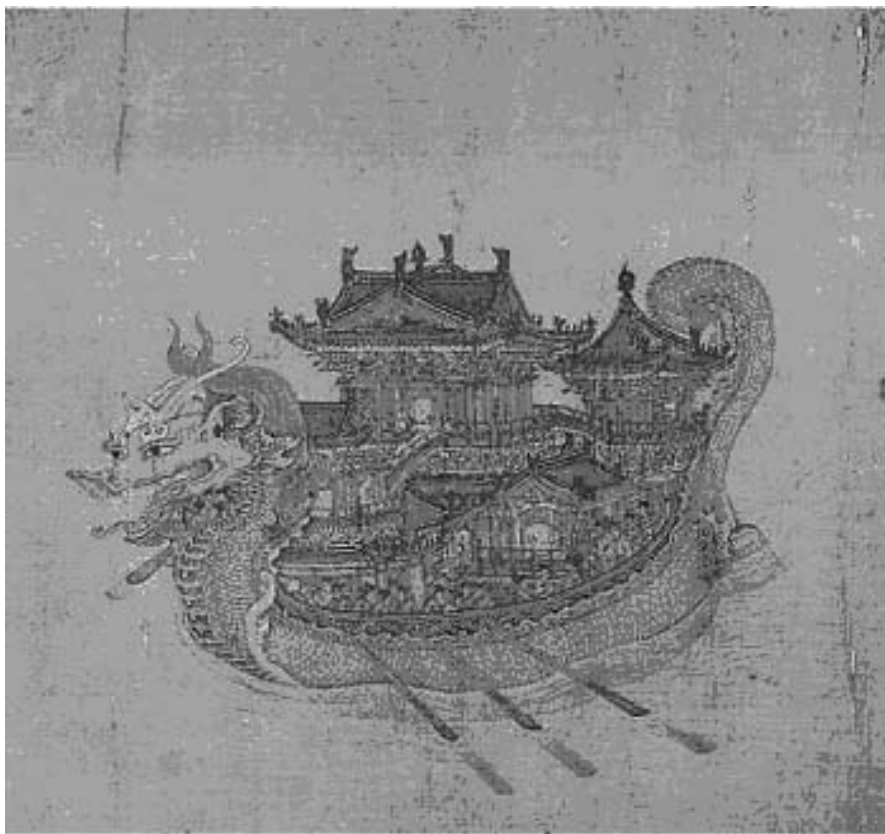
圖六 李嵩「市擔嬰戲」冊頁
臺北故宮博物院藏



圖七 李嵩「貨郎圖」卷
北京故宮博物院藏



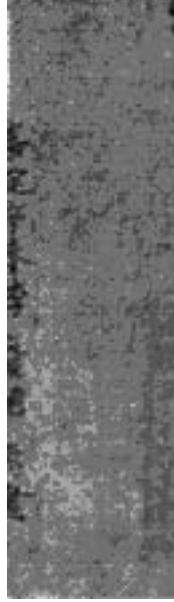
圖八 李嵩「貨郎圖」冊頁
美國克利夫蘭美術館藏



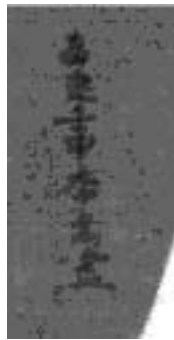
圖九 李嵩「天中水戲」
臺北故宮博物院藏



圖十 李嵩「市擔嬰戲」冊頁 題簽
臺北故宮博物院藏



圖十一 李嵩「貨郎圖」卷 題簽
北京故宮博物院藏



圖十二 李嵩「貨郎圖」冊頁 題簽
美國克利夫蘭美術館藏



圖十三 宋人「傀儡嬰戲圖」
臺北故宮博物院藏



圖十四 〔清〕陳字「嬰戲圖」
臺北故宮博物院藏



圖十五 〔宋〕蘇漢臣「貨郎圖」
臺北故宮博物院藏



圖十六 銅鑲金水晶嘎巴拉碗 臺北 王度藏



圖十七 象牙嵌寶石彩繪描金黑天像 臺北 王度藏



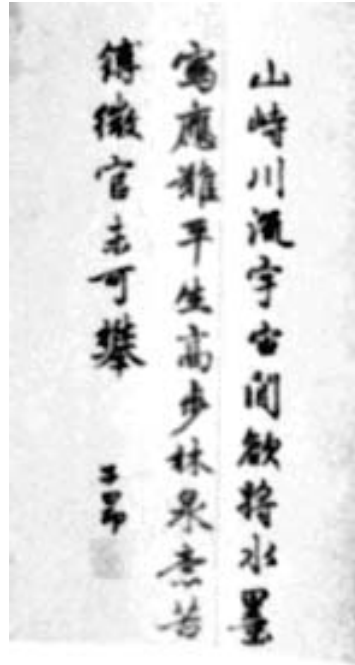
圖十八 金大安元年(1209)贊「彌勒大士圖」



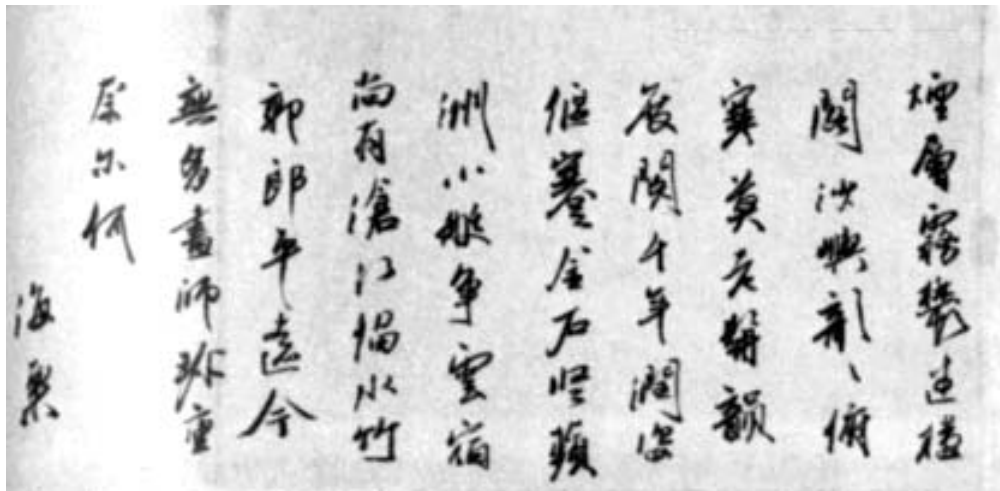
圖十九 山西永樂宮壁畫「王重陽畫骷髏圖示弟子馬鈺夫婦」



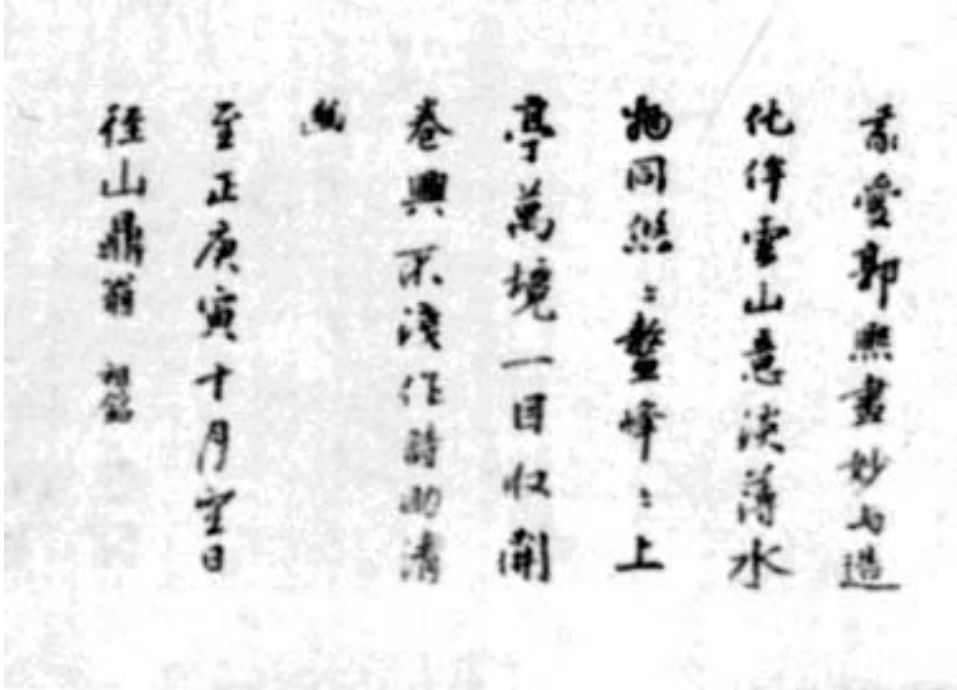
圖二十 (傳)〔宋〕郭熙「樹色平遠圖」(局部)
美國大都會博物館藏



圖二十一 (傳) 郭熙「樹色平遠圖」 趙孟頫題跋



圖二十二 (傳) 郭熙「樹色平遠圖」 馮子振題跋



圖二十三 (傳) 郭熙「樹色平遠圖」 釋祖銘題跋



圖二十四 〔宋〕蘇焯「端陽戲嬰圖」
臺北故宮博物院藏



圖二十五 宋人「蕉蔭擊球圖」
北京故宮博物院藏



圖二十六 元人「招涼仕女圖」
臺北故宮博物院藏



圖二十七 (傳)〔唐〕閻立本「步輦圖」(局部)
北京故宮博物院藏



圖二十八 (傳)〔唐〕張萱「簪花仕女圖」(局部)
遼寧省博物館藏



圖二十九 (傳)〔唐〕周昉「揮扇仕女圖」(局部)
北京故宮博物院藏



圖三十 〔唐〕山西省太原市金勝村七號墓墓室西壁壁畫



圖三十一 〔元〕內蒙古赤峰市元寶山區寧家營沙子梁元墓墓室北壁壁畫



圖三十二 〔元〕山西省運城市西裏莊元墓墓東壁壁畫

骷髏幻戲

——中國文學與圖象中的生命意識

衣若芬

本文以相傳為南宋李嵩（約活動於1190-1230）所繪的「骷髏幻戲圖」為例，嘗試析論畫家如何透過模寫「骷髏」與「傀儡」，表達對自我存在價值的反思與認識。

作者藉用圖象學 (iconology) 的觀點，以及「互文性」 (intertextuality) 或是「跨文性」 (transtextuality) 的理論，以「傀儡」和「骷髏」為具有關鍵作用的基本圖象元素，追溯二者在文學、文化以及圖象上呈現的樣貌，援引為理解「骷髏幻戲圖」的參照指標。

研究結果發現：傀儡及傀儡戲本身便兼具「悲」與「歡」的雙重矛盾特性：傀儡像人形，作為祭祀的芻靈，也是兒童的玩具；傀儡戲既是喪禮祭儀，用來消災除煞，也是喜慶節令時的娛樂表演，這悲與歡的聚合，已經是人生的縮影。文學與宗教中書寫的傀儡，思索的是人的自主性，不能被操控的問題。《莊子·至樂》裏莊子與髑髏的問答，塑造了中國文學裏藉髑髏論死生哀樂的典範，影響深遠。佛教與道教「嘆骷髏」的科儀、「骷髏（白骨）觀」的修行法、畫骷髏以點化人心，在在都顯示「置於死地而後生」的義理。

人生倘若像一齣傀儡戲，我們在「觀者」、「藝人」和「傀儡」三者之間轉換身分，逢場作戲。「骷髏幻戲圖」則是死亦作戲，一場永無止盡的演出。

關鍵詞：骷髏幻戲圖 李嵩 生命意識 傀儡 圖象學 互文性

Skeleton Puppet Show: The Consciousness of Life in Chinese Literature and Iconography

I Lo-fen

Using the painting “Skeleton Puppet Show” (attributed to Li Song [fl. 1190-1230]) as an example, this article analyzes how artists conveyed their reflections on and understanding of the significance of life.

In terms of iconology and theories of intertextuality or transtextuality, “puppet” and “skeleton” embody distinct iconographic features. I trace these in literary, cultural and iconographical representations to establish the contexts in which I interpret the “Skeleton Puppet Show.”

Puppets and puppet shows embody two contradictory ideas: the “tragic” and the “joyous.” Puppets resemble human beings in appearance, enabling them to serve as effigies for sacrificial rituals, and also as children’s toys. Puppet shows are, on the one hand, funeral rituals to remove impending ill fortune, and, on the other hand, entertaining performances on joyous occasions. This synthesis of the tragic and the joyous represents human life in miniature. Furthermore, the puppet, as depicted in literature and religion, presents the issue of one’s independence and ways to avoid control by others.

The conversation between Zhuang Zhou and the skull in the chapter “Ultimate Joy” in the *Zhuangzi* presents a model for using the skull and skeleton to comment on life and death, joy and sorrow—a model that had lasting influence on Chinese literature. In Buddhist and Daoist traditions, the rituals of “skeleton laments,” the practices of “skull meditation,” and the depiction of skeletons and skulls in paintings, as ways to reach spiritual enlightenment, all express the idea of “regaining a new life after being exposed to death.”

If life is like a puppet show, we are constantly switching our roles among “audience,” “performers” and “puppets,” in keeping with the spirit of the occasion. The skeletons in “Skeleton Puppet Show” go on playing even in death, a performance that never ends.

Keywords: skeleton puppet show Li Song consciousness of life
puppet iconology intertextuality