



# #####:##### [Shadows and Patterns: On the Two Rhapsodies on the Red Cliff and A Pair of Red Cliff Paintings]

## Citation

Tian, Xiaofei. 2012. "#####:##### [Shadows and Patterns: On the Two Rhapsodies on the Red Cliff and A Pair of Red Cliff Paintings]". In #####: ##### [Close Readings of Masterpieces of Early Chinese Painting and Calligraphy in American Collections], ed. Chen Xie Jun, 296-311. Beijing, China: Beijing University Press.

## Permanent link

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:33950785>

## Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Open Access Policy Articles, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#OAP>

## Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.  
Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

## 影子與水文:關於前後赤壁賦與兩幅赤壁圖

田曉菲  
哈佛大學

### 一，影子

影子是光的體現。影子意味著光的存在，標識了光的來源，告訴我們時間。影子予物質以厚密的質地，予人以物質的實在。

影子是西洋油畫明暗技法的靈魂。國畫有不同的美學取向。<sup>1</sup>然而，當我們展開北宋喬仲常的《後赤壁賦圖》，一幅描繪蘇軾《後赤壁賦》的敘事長卷，我們赫然發現，在這幅長卷的第一部分，“蘇子”、“二客”與一個童僕，在地上投下深深淺淺的影子。

這是中國早期繪畫史上，據我們所知唯一的影子。

然而，除了這幾個人之外，同一畫面上的其他物象，樹、草、石，都沒有投影。這幾個人似乎是畫面上唯一得到映照的存在。

這些影子為空白的畫面和地面勾勒出紋理。作為對“人”的模擬，人影標識了人的行為動作；同時，這裡的人影又是畫家有意識的違背了國畫傳統的選擇。因此，這些影子是雙重意義上的“人[為痕]跡”，是對藝術家的創造的最好象征。

這些影子，是解讀這幅畫作的關鍵。

### 二，前後鏡

理解喬仲常的《後赤壁賦圖》，必須首先理解蘇軾的“赤壁賦”。這裡沒有只說“後”赤壁賦，是因為前、後二賦的並存構成了每一首賦的詮釋語境。《後赤壁賦》固然就好象所有“後”來者一樣，依靠“前”者建構自己的身份；而《後赤壁賦》也改變了《前赤壁賦》的存在狀態。《前赤壁賦》使《後赤壁賦》的怪異顯得更加出其不意，《後赤壁賦》的怪異使《前赤壁賦》更加令人安心。它們是彼此鏡中的影子。選家偏愛《前赤壁賦》，因為它在某些程度上代表了典型的北宋風格和蘇軾追求的面貌，以及後代讀者願意看到的蘇軾的面貌:也就是說，把人生的苦痛用讓人感到適意的方式表現出來。但是，如果沒有令人不安的《後赤壁賦》作為語境，《前赤壁賦》雖然還是一篇迷人的作品，我懷疑它不會成為經典。

歷代很多畫作以蘇軾赤壁賦為題材。在某些層面上，喬仲常的作品似乎是最貼近蘇軾原賦的畫作，比如有悖于國畫本色的影子，就是直接來自原文中“人影在地”的描述。但這幅畫不是對原賦機械的視覺復制（更無論對文本的“視覺復制”本來就是不可能的），因為畫家在畫中增加了一些意想不到的東西，這些東西把畫作和文本的關係變得錯綜複雜。表現在人影里面的對原文的忠實，使我們格外注意畫家為原文增添的因素。我們會看到，這幅畫中的一切細節，無不有其出現的根由。

---

<sup>1</sup>也許是出于“別人有的我們也有”這種心理，有人稱“石分三面”就是明暗法，只不過不強調光源而強調結構而已。但是不強調光源的“明暗法”好象近于天方夜譚。

而這一切都和“影子”有關。

### 三，“蘇子”的雙身

陶淵明曾寫下過一個很好的句子：“偶影獨遊”。影子是己而又非己，既外也內。對一個形單影只的人來說，影子好象一個朋友，卻又更增添了孤獨之感。影子是一個人的雙身。

在前後二首賦中，“蘇子”都有朋友的陪伴。只不過在《前赤壁賦》中，“客”與“主”盤桓到“不知東方之既白”；而在《後赤壁賦》中，“客”終於離去。盡管如此，“蘇子”一直以“雙身”出現；而從“雙身”的另一方面來看，我們也可以說他從來都處在孤獨之中，也就是陶淵明所說的，“偶影獨遊”。

我們可以從影子開始。古代漢語往往省略主語，也沒有形態轉換，我們在閱讀下面畫線的一段話時，難以判斷誰是施動者，主語是單數還是複數：

是歲十月之望，步自雪堂，將歸於臨皋。二客從予過黃泥之坂。霜露既降，木葉盡脫。人影在地，仰見明月，顧而樂之，行歌相答。已而歎曰：“有客無酒，有酒無餚。月白風清，如此良夜何。”

我們可以認為，“予”及“二客”一起俯視人影，又一起仰觀明月，既而相顧而樂，行歌相答。但是還有更可能的一種解釋：“予”在看到地上人影之後，舉頭觀月，之後再次回顧自己的影子而樂之；而所謂“行歌相答”者，完全可以視為“予”與同行之“影”的酬唱，二客無與焉（即在《前赤壁賦》里，誦詩唱歌的總是“蘇子”，“客”僅僅起到吹簫伴奏的作用而已）。這樣一來，“仰見明月”云云和“已而嘆曰”就成為一系列一氣呵成的動作，施動者都是“予一人”。“顧影”具有豐富的含義，我們想到王昭君“豐容靚飾，光明漢宮，顧景裴回，竦動左右”；我們想到李白的“舉杯邀明月，對影成三人”；但是和《後赤壁賦》更直接相關的是蘇軾自己的文字：在赤壁之遊的六年前，也是在一個月圓之夜，他在密州寫下過一首《水調歌頭》，其中便有道是：“起舞弄清影。”也許我們可以說，是明月、“蘇子”與“蘇子”的影子，而不是“蘇子”和“二客”，構成了“三人”。

這不是否認“客”的重要，相反，“客”的存在是必不可少的；但值得注意的是，在前後二賦里，蘇軾對朋友的稱呼不是平等的“友”而是帶有等級感的“客”。既然是“客”，就必然有“主”，而“蘇子”自然佔據了“主”的位置。而且，蘇子的“主人”地位不僅相對於“客”而言。《前赤壁賦》表面的意旨，是蘇子對客“人生須臾”之悲嘆的駁斥，他一來宣稱“物與我皆無盡也”，二來強調“天地之間，物各有主，苟非吾之所有，雖一毫而莫取，惟江上之清風，與山間之明月，耳得之而為聲，目遇之而成色，取之無禁，用之不竭，是造物者之無盡藏也，而吾與子之所共適。”但“吾與子之所共適”者，欺人之言耳，“蘇子”意中，是唯有自己才是清風明月的真正主人。一方面，借著把友人稱之為“客”，他在賦中已經儼然以“主”自處。另一方面，風必須有“耳”才得以成為風，月必須有目才得以成為色，這正是《道行般若經》中所講的：“譬如山中响聲，不用一事，亦不用二事所能成，有山，有人，有呼，有耳听，合会是事乃成响聲。”進一步說，清風必須有感受欣賞的主體才得以成為“清”，明月必須有觀看欣賞的主體才得以成為“明”，這好象孫綽稱庾亮“以玄對山水”，又

好象僧肇在《維摩詰經注》里明白地指出：“淨土，蓋是心之影響耳。”否則就好比舍利佛眼中的佛國淨土，無過是“丘陵坑坎，荆棘沙砾，土石诸山，秽恶充满。”以“客”的思想境界，先是因外物而懷悲，之後又因“蘇子”一席話便“喜而笑”，仿佛莊子筆下忽怒忽喜的眾狙，又如何能夠成為物的主人？

在他的悲嘆里，“客”希望能夠“挾飛仙以遨遊，抱明月而長終”，但是“知不可乎驟得，託遺響於悲風。”“客”卻沒有想到，他所求而不得者，“蘇子”早已毫不費力地擁有了。當其泛舟赤壁之下，“縱一葦之所如，凌萬頃之茫然，浩浩乎如馮虛御風而不知其所止，飄飄乎如遺世獨立羽化而登仙。”“如”者，描寫了一種心理感受，但是在一個強調“心遠地自偏”的傳統里，精神的力量是最重要的。

蘇軾寫過一首題為“赤壁懷古”的詞，但在這篇賦里，是“客”在懷古，沉浸于歷史的時間，而不是仙人“不變而變”的永恆。“客”追懷三國，引述曹操《短歌行》中的詩句“月明星稀”，以為曹操“舳艫千里，旌旗蔽空，酾酒臨江，橫槊賦詩，固一世之雄也，而今安在哉。”可我們卻發現，“蘇子”在赤壁泛舟時的所作所為，好比是對曹操《短歌行》的回聲。曹詩云：“對酒當歌。”又云：“何以解憂？唯有杜康。”“蘇子”則“舉酒屬客，誦明月之詩，歌窈窕之章。”後來又“飲酒樂甚，扣舷而歌之。”月出之後，“白露橫江”，在語言的層面回應了曹詩中的“譬如朝露，去日苦多”。曹詩云：“青青子衿，悠悠我心。但為君故，沈吟至今。”蘇子作歌則云：“渺渺兮予懷，望美人兮天一方。”此處“渺渺予懷”完全是對“悠悠我心”的追擬摹寫。在對酒放歌的“蘇子”身上，我們依稀見到了曹操“酾酒臨江、橫槊賦詩”的影子。曹操的大軍可以被周郎擊敗，但是蘇軾在乎的不是魏武帝之武，而是魏武帝之文。曹操雖然在赤壁敗績，但他的詩顯然比江東水師和周郎的功業更長久。“客”的悲嘆顯然根本沒有切中要害，他不可能知道蘇軾的賦是對曹操的紀念，對“文”的力量的見證，因為“客”本人不過只是一個滿足了修辭需要的文字之創造物而已。“客”在洞簫上吹出的曲子是隨著悲風的消逝而消逝的遺響，但是“蘇子”的歌卻通過這篇賦長存。

賦中的“蘇子”雖然也是文字之創造物，但是他在賦中扮演了“造物者”的角色，我們不得不注意到下面這段話獨特的排序：

舉酒屬客，誦明月之詩，歌窈窕之章。少焉，月出於東山之上，徘徊於斗牛之間。

“蘇子”首先“誦明月之詩、歌窈窕之章”——這也就是《詩經》中的《月出》一詩，繼而“月出”，月亮好象是被文字的魔術呼喚出來的，而“蘇子”對他吟誦的歌詩的選擇，也居然完全與外界景物無關。賦中“蘇子”對外物的主宰，是作者蘇軾主宰文字、操縱外物的寓言。在這個文字創造的虛擬世界里，“蘇子”御風（“乘風飛行”，但字面上看也是“駕御清風”之意）喚月，最終把長江轉化為一條光的河流：“白露橫江，水光接天，”我們可以想象露水反射著月光，圓潤晶瑩仿佛無數明月；“桂棹兮蘭槳，擊空明兮泝流光，”萬里長江竟成為一片流動的光明。只有仙人才能在這樣的空明中泛舟，而且逆流而上。本來是流放異地的逐臣遷客，蘇軾卻不僅使“蘇子”反客為主，而且隱然成為謫仙人。

《前赤壁賦》的結尾是這樣的：“客喜而笑，洗盞更酌，肴核既盡，杯盤狼藉，相與枕藉乎舟中，不知東方之既白。”從白露橫江到東方既白，從一片光明到另一片光明，

《前赤壁賦》好象不容許影子的存在；然而“泝流光”也即逆光而行的“蘇子”，在歷史的河流中，在仙人的空明中，都找到了他的投影：“酾酒臨江”的曹操；飄然羽化的造物者/外物之主人。他一面“遺世獨立”，一面在一個影摹屈原的姿態里凝望“天一方”的“美人”——他的雙身。

似乎唯恐讀者不能理會對“蘇子”謫仙身份的種種暗示，《後赤壁賦》是對《前赤壁賦》的闡明，這一闡明包含在孤鶴與“予一人”、二客和二道士的繁複對仗里，構成了又一個啞謎。

在這首賦里，“蘇子”不僅有“客”，而且是“二客”；不僅外有“二客”，而且內有賢“婦”；客供魚，婦供酒，給我們看到一個家庭與社會融融樂樂的縮影。我們應該注意婦與客分別提供的東西：魚是食物，滿足最基本的人類需要；酒是社會性的，不是生活必需品。朋友提供食物而妻子滿足丈夫在外參與社會活動的欲望，構成了一個男子心目中家庭與社會和平交際的理想圖景。但是在這樣一個和諧的社會性語境中，“予”卻突然決定“離人群而遁逸”了：

予乃攝衣而上，履巉巖，披蒙茸，踞虎豹，登虯龍，攀棲鶻之危巢，俯馮夷之幽宮。蓋二客不能從焉。

這段短短的登山敘事仿佛一篇微型的《遠遊》或《登天台山賦》。如果說“巉巖、蒙茸”還是對人間險峻的描繪，那麼“踞虎豹、登虯龍”則儼然是得道之士施用神術，宜乎二客不能從焉。而在登上絕頂之後的所作所為，也正是得道之士在這種情況里常見的施為：

劃然長嘯，草木震動，山鳴谷應，風起水湧。

長嘯引起了大自然的強烈感應，導致風起，導致水湧；就象在《前赤壁賦》中一樣，“蘇子”仍然是外物的主人。然而就在這一戲劇化的高度和高潮發生之際，他決定離開，就和當初決定登高一樣突然：

予亦悄然而悲，肅然而恐，凜乎其不可留也。反而登舟，放乎中流，聽其所止而休焉。

《老子》中說：“樂與餌，過客止。”“蘇子”卻忽略了酒食與朋友的陪伴，獨自登臨絕頂；但山崖所代表的升騰超越，終于讓步給象征遷化的流水，“蘇子”放棄了永恆靜止的仙境，回到奔流變動的時間與歷史，這既是出于被迫，也是出于選擇。我們在這裡看到的是一幕遠離、登高、回返的戲劇，似乎“蘇子”不能忍受高處的孤獨和寒冷，正如他在《水調歌頭》中寫到的：“我欲乘風歸去，又恐瓊樓玉宇、高處不勝寒。起舞弄清影，何似在人間。”在《前赤壁》中，他擁有的的是張狂夸大的仙人狀態，“浩浩乎如馮虛御風而不知其所止”；在《後赤壁》中，他接受了人間的限制，“聽其所止而休焉”。

在心理上與自己的現狀達成妥協之後，張力暫時松弛下來。隨後，節奏再次逐漸加快，出現了這首賦里最著名的兩段描寫：孤鶴與夢。

時夜將半，四顧寂寥。適有孤鶴，橫江東來，翅如車輪，玄裳縞衣，戛然長鳴，掠予舟而西也。須臾客去，予亦就睡。夢二道士，羽衣蹁躚，過臨皋之下，揖予而言曰：“赤壁之遊樂乎？”問其姓名，俯而不答。“嗚呼噫嘻，我知之矣。疇昔之夜，飛鳴而過我者，非子也耶？”道士顧笑，予亦驚悟。開戶視之，不見其處。

西飛的鶴，自然不是凡鳥，宜乎產生神仙的聯想。不過，凡是相信“蘇子”夢中之言、把道士與鶴等同起來者（而這也是為什麼很多後來的版本作“一道士”，因為按照小學生作數學題的邏輯，一只鶴=一個道士≠兩個道士；蘇軾若地下有知，恐怕又要憤嘆“俗本”了，這次倒歎得有理），未免又被蘇軾瞞過了。<sup>2</sup>“赤壁懷古”詞感嘆“人生如夢”，如今夢中作夢，夢夢中大呼“我知之矣”，難怪道士要“顧笑”/“顧而樂之”。如果在蘇軾的創作想象中確實把道士隱寫為鶴的化身，“我知之矣”四字不會發自夢中，不會出之以沒有答案的問句，亦不會特意摹寫道士的一哂。“驚悟”者，驚悟也。

在《後赤壁賦》中，所有的人都成雙成對，客有“二”，道士亦有“二”，唯獨鶴是孤鶴，唯獨“蘇子”本人有過孤獨的體驗（“蘇子”其實也自有“婦”與之成雙，但是“婦”限于家庭和內室，不能象二客、二道士互相結伴那樣與“蘇子”同來同往）。“蘇子”在山頂“劃然長嘯”，鶴在江上“戛然長鳴”。在共有的孤獨中，在修辭的層面上，他們儼然構成了彼此的影像。夢中二道士則是“蘇子”頭腦的創造物——他們以孿生的姿態從他的意識潛流中羽衣蹁躚地浮現，雖然分為二人，但是沒有個性，沒有單獨的身份，實則二而為一，他們只提出問題而不回答問題，他們沒有名姓，因為他們不是任何實體，而是彼此的影子和鏡象，是貫串二賦的“雙身原則”的具體化身。“蘇子”從夢夢中覺悟而不見其處，這似乎最好地顯現了“蘇子”的夢就和蘇軾的賦一樣，是一個虛擬的境界，是人為的建構和想象的產物。在這層意義上，夢，即是文的影子。

#### 四，被置換的明月

系于喬仲常名下的畫卷對影子和雙身的概念作了淋漓盡致的闡發。但是這幅畫卷里面有很多細節，完全不見于文本。美國研究英國文學的學者 J. Hillis Miller 在《圖解》（*Illustration*）一書中稱菲茲（Phiz）為狄更斯小說所作的插圖創造出了超乎文本的意義，甚至在某種程度上顛覆了文本。<sup>3</sup>這評語也完全適用於喬氏的畫卷。

喬氏畫卷上配有《後赤壁賦》的文字，以所配文字作為“句讀”為長卷劃分“段落”，一共可以分為九景。第一景就畫有引人注目的影子。

前面說過畫影不是國畫的本色，因此忠實地畫出“人影在地”，好象是對文本亦步亦趨的追隨。換句話說，畫作對於文本，似乎如影附形。但很快我們就注意到並非如此，即

<sup>2</sup> 參見衣若芬《談蘇軾〈後赤壁賦〉中所夢道士人數之問題》，收入《赤壁漫遊與西園雅集·蘇軾研究論集》，北京線裝書局 2001 年出版，第 5-25 頁。

<sup>3</sup> 哈佛大學出版社 1992 年出版，第 111 頁。

在第一景中，畫家已對原文有所偏離。這些偏離有力地顯示了畫作的獨立。第一景配寫的文字是這樣的：

是歲十月之望，步自雪堂，將歸於臨臯。二客從予過黃泥之阪。霜露既降，木葉盡脫。人影在地，仰見明月，顧而樂之，行歌相答，已而歎曰：“有客無酒，有酒無肴，月白風清，如此良夜何？”客曰：“今者薄暮，舉網得魚，巨口細鱗，狀似松江之鱸。顧安所得酒乎？”

第一景的構圖似乎有一傾斜的中軸線把大片空明的江水虛景與人物樹石的實景分開，沿著中軸線的右側，左下方的一叢蘆葦和右上方“木葉盡脫”的樹形成視覺上的呼應，在蘆葦與樹木之間的第一組人物即“蘇子”與二客。二客均比“蘇子”矮小，臉、身體朝向“蘇子”，作仰視狀，這把觀者的視線引向“蘇子”；“蘇子”的雙足指向江水，但頭卻是轉過來的，明顯正在回顧。但如果我們以為他在回顧二客就錯了，因為細看他的面部，我們發現畫家把他的雙眉、雙眼畫成幾乎倒三角形狀，這種非常誇張的構圖，使“蘇子”的目光虛線沿著他下垂的左衣袖流暢的線條流下，凝聚在下方一個具體的目標，也就是他自己的影子。

這裡，畫家分明選取了文本中“顧而樂之”的瞬間。在畫中，光源隱晦不明，<sup>4</sup>觀者的注意力被引向光源創造出來的戲劇化效果，也即地上的人影。一方面，畫中二客仰見“蘇子”，“蘇子”似乎替代了明月；另一方面，借畫影而畫明月，畫家的創造成為真正的光源，明確表現了賦中“蘇子”的自顧其影，從而映亮了曖昧的文意。

畫家對影子的表現是一個創舉，這一創舉突出了文本中“雙身”的重要性。在這一意義上，畫卷確是文本的雙身。但是情況很快就變得複雜起來。第一景中多出了兩個文本中沒有的人物：童僕和漁夫。

## 五，畸零人

喬氏畫卷對文本最明顯的改變是角色的增添。這些增添的角色為赤壁之遊增加了新的曲折。

在第一景中，一個小僕在江邊買魚，蘆葦叢中一只小船，船上的漁人左手遞上一只柳枝穿腮的魚。在文本中，“蘇子”之客稱“今者薄暮舉網得魚”，這在時間順序上顯然是一個發生在過去的情景，在畫中卻與“蘇子”顧影呈現於同一空間。乍看起來，這一場景好象完全沒有必要，因為在下一景里，“蘇子”一手攜酒、一手提魚，已經足以說明問題了。畫家為什麼要多此一舉呢？

從構圖上看，葦叢和枯樹的呼應使“蘇子”與二客處于中軸線右側實景的中心，童僕買魚這一活潑而塵俗的場面，為畫面增添了現實世界的氣氛，強調了“人間”的物質性，給“蘇子”、二客圍繞著天上明月建構起來的戲劇場景一個現世的底子。這裡最有意思的是漁人的形象：他頭戴斗笠，身披蓑衣，一臉胡須，如果不細看，幾乎完全混同于周圍的蘆

<sup>4</sup> 據看過原畫的人說，在畫面中央“嘉慶御覽之寶”右下方有一淡筆勾勒的圓月，在圖版照片上均不得見。如果當真如此，則筆觸一定極為淡泊。參見范如君，《喬仲常〈後赤壁賦圖卷〉研究兼論蘇軾形象與李公麟白描風格的發展》，台灣師範大學碩士論文，2002年，第45頁。

葉以及船上的草篷。漁父在中國文學傳統中有豐富的象征意義，《楚辭》中的漁父和《莊子》中的漁父，和執著的“屈原”、“孔子”相比，都是適性遁世的得道之士。在《楚辭》里，漁父勸“屈原”與世推移，“屈原”則宣稱與其如此，“寧赴湘流，葬於江魚之腹中”；賦中的“蘇子”雖然和“屈原”處于完全相同的境地（“屈原既放，遊於江潭，行吟澤畔”），卻不但沒有葬於江魚之腹，江魚反而葬於“蘇子”之腹中。後來，“蘇子”又棄山登舟，“放乎中流，聽其所止而休”。如此，畫中幾乎和大自然融為一體的漁父，可以說是“蘇子”的另一個影子。事實上，在第一景的五個人里面，只有漁父和“蘇子”面朝著同一個方向，在視覺上構成了呼應和平行。

繼續閱讀畫卷，我們慢慢發現漁父還起到另外一個重要的作用。這個作用是一個數學上的作用。畫卷九景中，第五、六景沒有人跡，第四、九景只有“蘇子”一人；除此之外，在四景里（即第一、二、三、七景），每一景中都一共出現五人；最後在第八景也即倒數第二景中出現“四人”：做夢的“蘇子”，夢中的“蘇子”，以及二道士。對比原賦，我們發現畫卷中增添了多個文本中沒有的角色和細節。上面已經談到過漁父和童僕；在第二景中，“蘇子”回家“謀諸婦”而得酒，文中不過二人而已，但是畫中卻出現了一個手持燭台的使女站在蘇妻身旁；庭院一側的馬廄中，有一匹非常清醒的馬和一個酣睡的馬夫；庭院玄關處又有一僕。第三景的布局最為驚人。這一景所配文字如下：

復游於赤壁之下。江流有聲，斷岸千尺；山高月小，水落石出。曾日月之幾何，而江山不可復識矣。

畫卷中“蘇子”正襟危坐，二客一左一右分坐其兩旁且側身抬頭仰視之；肴饌設在中央，正對著“蘇子”，好似廟宇中神像前的供品。這組人物的左邊有一個童僕侍立，但是仔細觀察，我們赫然發現這個童僕的兩只腳旁邊竟然還有兩只腳，只不過自膝蓋以上完全被巨石遮擋住了，看不見面目而已（畫中童僕都不見五官，使女也是側面——社會階級在畫卷中最清楚不過的表現）。如果畫出一個童僕還可以勉強說是第一景的延續或是設想中的必然（酒宴無人伺候好象不可思議，雖然文中不必提及），那麼畫出第二個隱藏了大半身體的童僕，就好象馬廄中的馬和馬夫一樣，瀕于異想天開了。

更令人矚目的是描摹放舟中流的第七景中，童僕又赫然變成了一個，但是數一數舟中人數，居然還是五人——因為有一個撐船的舟子。

我們該如何理解這些多出來的人物？第三景中巨石下露出來的兩只腳太過刻意，讓人無法把這些添加歸結為畫家一時興起的奇想。唯一的解釋，就是畫家意在保證每一幅畫面中的每一個人都有另一個人與之成雙作對，每一個人，除了“蘇子”自己。在整個畫卷中，蘇子要麼就是獨自一人，要麼就是第五個人；只有描摹夢境的第八景乍看起來有四個人，但實際上做夢的“蘇子”與夢中的“蘇子”二而一，因此這一景只有三人，甚至可以說只有一人，因為二道士無非是“蘇子”頭腦的創造物而已。

在第八景里，做夢的“蘇子”身邊自然沒有妻子，他獨自側臥在床上，衣被起伏的線條好象江上的波浪，又好象高低起落的山巒。

在一個處處強調二元對稱的文化與美學傳統里，“蘇子”才是多出來的人物，一個畸零人。



蘇軾的詞《點絳脣·閒倚胡床》上半闕可以作為注腳：“閒倚胡床，庾公樓外峰千朵。與誰同坐？明月、清風、我。”

這把我們帶回前文提出的觀點：山上長嘯的“蘇子”和江上長鳴的孤鶴，在他們共有的孤獨中，構成了彼此的影像。然而，就連孤鶴，在構圖上和理念上都有其對應物，那也就是山頂危巢中的棲鷗。第六景中，畫家對棲鷗細致入微的獨特摹寫十分引人注目（而棲鷗枝枝杈杈的危巢又和漁父枝枝杈杈的胡鬚在視覺上構成回聲）。歸根結底，蘇子真正的雙身，終究還是他自己的影子。直到最後一景中，他“開戶視之，不見其處。”

#### 六，“聽其所止而休焉”

然而從視覺結構上看，獨眠在床上的“蘇子”還有一個雙身：第二景中酣睡的馬夫。

馬廄，馬廄里面大睜著眼睛的肥馬和酣睡的馬夫，都是文本中沒有的因素。畫中的馬夫一手支頭，曲身而臥，兩隻裸露的腳丫和這一景里“蘇子”裸露的左臂（左手里提著魚）遙相呼應。前文提到這幅畫里的童僕都看不見五官，使女也是側面，但是馬夫的面目卻非常生動地描摹出來。和漁父一樣，他臉上也有一部胡須；眉毛濃密，閉著眼睛，臉上表情極為舒適放鬆，好象還有微微的笑意。這樣正面的、細致的描繪，讓觀者不能等閑視之。

可以說，馬夫的形象在某種程度上就和漁父的形象一樣，匯聚了繪畫傳統與文學傳統的雙重回聲。馬夫的形象也是文本與繪畫爭奪意義的焦點，而且在這一方面比漁父的形象更甚。

《後赤壁賦圖》的作者喬仲常是北宋名畫家李公麟的弟子。藝術史家 Richard Edwards 在討論北宋畫家李公麟的《牧放圖》時，詳細論述了“休憩中的馬夫”這一繪畫題材在李公麟畫作傳統中的重要性。他在文中也提到了《後赤壁賦圖》中的馬夫，指出其對周圍人事的淡漠，這在他看來和李公麟《陽關圖》中置身于人間奔走離別之外的漁父有異曲同工之妙。<sup>5</sup>李氏《陽關圖》基于王維《送元二使安西》的詩歌文本，添加與原作毫無關係的漁樵這種手法，的確和《後赤壁賦圖》如出一轍。與李公麟同時的張舜民在描述《陽關圖》的長詩中曾經寫道：“稚子牽衣老人哭，道上行客皆酸辛。惟有溪邊釣魚叟，寂寂投竿如不聞。李君此畫何容易，畫出漁樵有深意。”<sup>6</sup>關於李公麟的“深意”，《宣和畫譜》有一段評論值得引在這里：

大抵公麟以立意為先，布置緣飾為次。其成染精緻，俗工或可學焉；至率略簡易處，則終不近也。蓋深得杜甫作詩體制而移于畫，如甫作《縛鷄行》不在鷄蟲之得失，乃在于“注目寒江倚山閣”之時。公麟畫陶潛《歸去來兮圖》，不在于田園松菊，乃在于臨清流處。甫作《茅屋為秋風所拔歌》，雖衾破屋漏非所恤，而欲大庇天下寒士俱歡顏。公麟作《陽關圖》，以離別慘恨為人

<sup>5</sup> 參見氏著“Li Gonglin’s Copy of Wei Yan’s Pasturing Horses,” 發表于 *Artibus Asiae*, 53. 1/2 (1993), 第 168-194 頁。

<sup>6</sup> 張詩題為《京兆安汾叟赴辟臨洮幕府南舒李君自畫陽關圖并詩以送行浮休居士為繼其後》。

之常情，而设釣者于水滨，忘形块坐，哀乐不关其意。其它种种类此，唯览者得之。

宋人宗杜甫，又正值文人畫在理論上建立身份之時，處處把繪畫與文化傳統中最受尊崇的體裁也即詩歌聯係在一起，對畫家的最高稱贊也是“深得杜甫作詩體制”。但是《宣和畫譜》所忽視的，是文本與繪畫這兩種媒介彼此矛盾不平之處，尤其當一幅畫作建立在文本基礎上的時候，就象《歸去來兮圖》、《陽關圖》或者《後赤壁賦圖》這樣。酣睡的馬夫在好幾個層面上——這些層面有時甚至是互相沖突的——強化了《後赤壁賦圖》與《後赤壁賦》之間的張力，要解說這些層面，必須還要看到馬夫和馬在過去與當代文本傳統中的累積內涵。

在一個層面上，我們可以認同藝術史家 Richard Edwards 所說的，酣眠的馬夫表達出對周圍人事的淡漠。但在另一個層面上，我們也可以說，馬夫的在場是對傳統哲學文本的回聲。在《莊子》中，黃帝問牧馬小童如何治理天下，小童告訴黃帝，治理天下和養馬沒有什麼不同，無非是不做對馬有害的事而已。在畫中，馬夫自顧自地酣睡，對馬採取放任的態度，而廄中的馬卻十分肥壯。對比文中“蘇子”經過一番登山、超越、高處不勝寒的經歷，終于返回到代表歷史、時間和變化的大江上，“放乎中流，聽其所止而休焉”，這和馬夫的智慧似乎不謀而合；但是馬夫早已得道熟睡，而同一景框中的“蘇子”卻還在拎著魚、酒奔走，後來又亂夢不已，直到最終“驚悟”之後還開戶追尋二道士蹤跡，這一舉措，在想必還在酣睡的馬夫的映照下，突然帶上了深刻的曖昧。

靠近“蘇子”臥內的馬廄還有另一個意義層面，與當代的文學傳統息息相關。與蘇軾同時稍早的詩人晁端友(1029-1075)，也就是“蘇門四學士”之一晁補之的父親，曾有《宿濟州西門外旅館》一詩云：

寒林殘日欲棲鳥，壁裏青燈乍有無。  
小雨愔愔人假寐，臥聽疲馬齧殘芻。

據晁端友外孫葉夢得(1077-1148)的《石林筆記》，這首詩成為黃庭堅(1045-1105)《六月十七日晝寢》一詩的靈感來源：

外祖晁君誠善詩，蘇子瞻所謂溫厚靜深如其為人者也。黃魯直常誦其“小雨愔愔人不寐，臥聽羸馬齧殘芻”，愛賞不已，他日得句云：“馬齧枯萁喧午夢，誤驚風雨浪翻江。”自以為工，以語舅氏無咎曰：“我詩實發於乃翁前聯。”余始聞舅氏言此，不解風雨翻江之意。一日憩於逆旅，聞旁舍有澎湃鑿鞞之聲，如風浪之歷船者，起視之，乃馬食於槽，水與草齧齧於槽間而為此聲，方悟魯直之好奇。然此亦非可以意索，適相遇而得之也。

我們注意到晁端友詩在《石林筆記》中有一個異文：“假寐”作“不寐”。如果是“不寐”，那麼“小雨”就是詩中實有的雨（雖然與“殘日”未免抵牾）；但如果作“假寐”，那麼“小雨”也就是詩人夢里聽到馬齧殘蔬發出的聲音，與黃庭堅詩意正同。黃詩在《石林》中也有異文，其通行版本作：

紅塵席帽烏韉裏，想見滄洲白鳥雙。  
馬齧枯萁喧午枕，夢成風雨浪翻江。

晁端友的詩句啟發的似乎不止黃庭堅一人。1088年，蘇軾寫過一首《次韻黃魯直畫馬試院中作》，起句便云：“少年鞍馬勤遠行，臥聞齧草風雨聲，見此忽思短策橫。”

這數首詩都寫到馬食草導致了詩人聽覺上的迷惑，而馬食草又總是和行旅奔波聯係在一起，讓人想到張舜民《陽關圖》詩中的句子：“為道人間離別人，若個不因名與利？”赤壁賦中的“蘇子”以逐臣遷客之身，見到滄洲白鳥而夢成羽衣蹁躚的道士；《後赤壁賦圖》中鄰近“蘇子”臥內的馬廄，對熟悉蘇氏集團文本傳統的圈內人來說，喚起的是一種聲音。黃庭堅曾稱李公麟的畫為無聲詩，畫家的玩笑是開在了黃庭堅身上。

在以上論及的這些層面，馬夫的存在都構成了對“蘇子”個人戲劇帶有反諷意味的評議。圖象與文本之間，圖象沒有簡單地顛覆文本，文本也沒有簡單地奴役圖象，而是作出了一筆複雜的意義交易。

## 七，水文

在一篇關於影子與雙身的文字里，宜乎談到兩首賦，兩幅畫作。第二幅畫作，是十三世紀初期，南宋畫院待詔李嵩所作的赤壁團扇冊頁。畫的構圖十分簡單，是所謂一角式，左下角的巨石、小舟，與右上角的亂石和峭壁構成對角線的兩端；佔據了畫面絕大部分篇幅的是滔滔江水。小舟中四個人：舟子居左，二客居中，“蘇子”居右。二客一側面，一正面，然而倒是五官模糊的舟子和“蘇子”，以其戲劇化的身體姿態吸引了觀者的注意：舟子是唯一的站立者，他彎著腰背，頭部、手臂和雙腿都繃得很緊，顯示出極度用力的樣子；“蘇子”的身體雖然朝向左邊的二客，但頭卻完全扭轉向右，似乎正在注視畫圖右上角的峭壁和亂石。

冊頁上沒有任何文字表示畫的主題是蘇軾的“赤壁賦”，但是正如一位藝術史家所說，“一只小船載著三位文士模樣的人從峭壁下經過，這一景觀幾乎不可能是任何其他題材。”<sup>7</sup> 前後赤壁賦共有的一個情節是赤壁泛舟，《後赤壁賦》提到孤鶴，於是畫面有無孤鶴便常常成為分辨前、後的標識之一。Jerome Silbergeld 似乎便據此認為李嵩的冊頁題材是《前赤壁賦》。<sup>8</sup> 但是《前赤壁賦》中對江水的描寫是“清風徐來，水波不興”；《後赤壁賦》中對江水的描寫是“江流有聲，斷岸千尺，山高月小，水落石出”。這幅冊頁中水流湍急，浪濤洶涌，似與《後赤壁賦》更為契合。只不過《後赤壁賦》中，小舟“放乎中流，聽其所止而休焉”的閑適散漫又與這幅冊頁中舟子努力搏擊江流的形象構成了反差。李嵩冊頁的赤壁更讓人想到蘇軾“念奴嬌”一詞中的赤壁：“大江東去，浪淘盡、千古風流人物。

<sup>7</sup> 見 Stephen Wilkinson 論宋代赤壁賦圖的文章 (“Paintings of ‘The Red Cliff Prose Poems’ in Song Times”), *Oriental Art*, XXVII.1 (Spring, 1981), 第 87 頁。

<sup>8</sup> 見氏著, “Back to the Red Cliff: Reflections on the Narrative Mode in Early Literati Landscape Painting,” *Ars Orientalis*, Vol. 25 (1995), 第 24 頁。

故壘西邊，人道是、三國周郎赤壁。亂石穿空，驚濤拍岸，卷起千堆雪。江山如畫，一時多少豪杰……”

也許，和喬仲常的敘事長卷不同，李嵩冊頁的題材不是蘇軾任何一首具體的赤壁賦或者赤壁詞，而代表了畫家對這些作品的綜合印象和抽象描繪。在這一意義上，李嵩冊頁表面看來似乎最清楚不過地體現了圖像對文本進行控制的企圖。在冊頁中，畫家把主要精力集中于對江水的刻畫，更是好象進一步說明了在這幅畫里，圖像的利益高于文本。甚至有論者提出把赤壁之遊作為繪畫題材是因為它給了畫家一個畫水的機會。<sup>9</sup>然而，畫家對“水”哪怕最純粹的形式練習也還是與文本息息相關的；否則，畫家可以畫別的與“水”有關的題材，為什麼非必“赤壁”不可？

在蘇軾的赤壁賦中，山的靜止和高聳指向仙界與永恆；水的長流則代表了遷化的力量，屬於時間和歷史，屬於人間。只有人間才有魚與酒，樂與餌，悲歡與離合，洞簫之音與窈窕之章；只有人間才有得不到滿足而長存不朽的欲望，才有圖象與文字，才有畫與詩。

李嵩冊頁中的水，是由無數屈曲盤卷、聯綿不斷的線條組成的旋渦，它們產生的視覺效果一似梵高筆下旋轉燃燒的星宿，令人視線委曲而暈眩。星宿是永久的，至少相對於人類的短暫生命來說是如此；水紋卻是旋生旋滅，滅而復生，處在永遠的變動之中。李嵩用畫筆給予它們靜止的狀態，但是這靜止之中又有無限的運動，因為觀者的視線無法停留在任何一點，而是隨著波浪的起伏而上下而左右，隨著漩流的循環而斡旋。無論星宿，還是水紋，就好象投射在地上的人影一樣，都是在一個平面上出現的圖案，都是原始意義上的“文”。但梵高畫里的星宿和李嵩冊頁中的水紋不是大自然中的“天文”和“地文”：它們是畫家的構作，是“人文”。在這一點上，李嵩的畫水更好象是農人在耕地上翻出的犁花：人類在地表留下的均勻宛如波浪的深痕。農人的耘耔與作家的筆耕同樣都是以人力進行創造和生產：從犁溝中生長出糧食，生命的滋養與依靠，生命繁衍出生命，生生不息；而“字”的本義，正是妊娠、生產、乳哺、養育。李嵩在一幅白絹上細細犁畫出的水紋，是對人力勞作創造“人文”的贊美與紀念；而他犁畫水紋的過程本身，也即是辛苦的人力勞作，是農人耕地、作家筆耕的投影和雙身。

在一首題為《畫魚歌》的詩里，蘇軾寫下過這樣的詩句：“天寒水落魚在泥，短鉤畫水如耕犁。”這裏的“畫”音義均同“劃”，據說吳人以釘加杖頭，以杖劃水取魚，謂之畫魚。雖然，我們也還是可以借用蘇軾的文字，來描繪李嵩冊頁所表現的景色以及李嵩對這一景色的表現過程。歸根結底，圖像和文字一樣，都是人類在物質的表面留下的意義符號。喬仲常的影子、李嵩的水，就和蘇軾的詞賦一樣，都是人工創造出來的“文”。事實上，蘇軾自己就曾把文章比做水。他在一封著名的書信里，稱贊友人的文字“大略如行雲流水，初無定質，但常行于所當行，常止于所不可不止，文理自然，姿態橫生。”文/紋理是文之理，也是水之紋。“常止于所不可不止”者，“聽其所止而休焉。”

在《畫水記》中，蘇軾贊美唐代畫水高手孫位“畫奔湍巨浪，與山石曲折，隨物賦形，盡水之變，號稱神逸。”後來蜀人孫知微得其筆法，欲于大慈寺壽寧院壁作水石壁畫，

<sup>9</sup> 見 Robert J. Maeda, “The ‘Water’ Theme in Chinese Painting,” *Artibus Asiae*, 33.4 (1971), 第 248 頁, 第 257 頁; Wilkinson, 第 87 頁。

經年不肯下筆，突然一日“倉皇入寺，索筆墨甚急，奮袂如風，須臾而成。作輸瀉跳躑之勢，洶洶欲崩屋也。”後五十余年，“得二孫本意”的成都人蒲永昇，臨壽寧院水送給蘇軾，“每夏日掛之高堂素壁，即陰風襲人，毛髮為立。”風對於水的重要性，可以用“無風不起浪”一句話概括，而在蘇軾這段追溯畫水源流的文字里，“風”凡二見：孫知微“如風”的筆力，通過蒲永昇的臨摹和蘇軾的賞鑒，從畫中流溢而出為令人毛髮聳立的“陰風”，把炎炎夏日化作清涼世界，成為人工壓倒自然的最好表現。

以蘇軾的《畫水記》參照李嵩的畫水，為我們映亮了李嵩赤壁圖頁與蘇軾赤壁賦之間關係的一個隱晦的層面。這個層面之所以隱晦，正是因為它太過明顯。就象我們常常忘記詩文的物質媒介，把它們視為好似漂浮在空中、脫離物質世界的超然存在一樣，我們也常常忽略畫作的物質載體對畫作的照映。李嵩的赤壁圖是一幅團扇冊頁。扇子的作用，是遮蔽日光，創造影子，帶來清風——清風創造水波。在文學傳統里，對團扇最為經典的描寫，是系于班婕妤名下的《怨歌行》：

新裂齊紈素，皎潔如霜雪。  
裁為合歡扇，團團似明月。  
出入君懷袖，動搖微風發。……

赤壁賦中的清風明月，在李嵩筆下體現為水波溶漾的團扇冊頁。如是，扇子為文字構建出圖案繁複的影子。然而，與喬仲常相比，李嵩把赤壁的故事情節簡化到極致；他在江水素練上刻畫出來的幾何形狀的紋理，似乎比喬仲常的敘事長卷更能代表繪畫的本質。在這一意義上來說，李嵩的畫作，更為簡潔地顯示了圖像與文字相互交錯而又彼此平行的、複雜的姻緣。