

詩與畫的互文與再現

鄭文惠

唐寅題畫詩研究

本文主要從商品消費與城市美學、文人風雅與身分認同兩面向，分析唐寅題畫詩透過詩與畫的互文與再現，所呈現的心理實體與社會屬性。為了兼顧抒情自我與商品消費，唐寅在雅／俗文化間尋找新的平衡點，以迎合世俗大眾的視覺佔有欲，並凸顯自我的美學主體性與獨特的藝術風格。在充滿音樂性與視覺性的新的感官視覺美學下，唐寅開展出一種新的情教美學，並鮮明表現出畫家自我真誠不偽，不受範限的自由意識。

商品消費與城市美學——唐寅題畫詩的社會屬性

唐寅出身於商人家庭，弘治十一年（一四九八）二十九歲中南京鄉試解元，後因牽連京試賄賂案罹禍，從此絕意仕宦，以畫業為生。唐寅是詩書畫兼擅的藝術全才，詩書畫是他標顯文人身分的重要依據，也是投入城

市商品文化運作機制的重要生存基礎，為了兼顧抒情自我與商品消費，唐寅繪畫及題畫詩的創作，毋寧須在雅／俗文化間尋找新的平衡點，以迎合世俗大眾的視覺佔有欲，並凸顯自我的美學主體性與獨特的藝術風格。其中最能呈現的莫過於表現城市的消費享樂，尤其是世俗階層窺視

與追慕的風流韻事。唐寅有〈題畫〉詩，生動寫實的描寫少年與妓女同樂的景象：

鞋襪東城路，清和四月時。游姬香滿袖，明月水平池。畫燭留錫市，酸風颭酒旗。少年行樂地，不許眾人知。（註一）

題畫詩透過視覺、嗅覺、觸覺等



圖一 明 唐寅 陶穀贈詞圖 軸 國立故宮博物院藏



圖二 明 唐寅 倣唐人仕女 軸 國立故宮博物院藏

感官形象，突出少年與妓女情欲流動的圖景——妓女最具性感符徵的鞋襪與薰滿香氣的衣袖，帶出情欲的視覺性與流動性；明月與畫燭點染出情色的時間性；酒旗、留錫市呈顯出情欲行樂的地景；「不許衆人知」更隱含著情欲的曖昧性與私我性。

逸樂是明代中期吳地城市文化的新時尚，但唐寅從中更帶出一種新的情教美學與自我寓託之情。如現藏於國立故宮博物院的〈陶穀贈詞圖〉（圖一），畫宋朝初年大臣陶穀（九〇三～九七〇）奉開國皇帝之命出使尚未降宋的南唐，南唐派宮妓秦蕩蘭扮做驛吏之女以色誘的故事。故事敘述陶穀使於南唐，於江南驛舍中見歌妓秦蕩蘭，以為驛吏女，乃萌生愛慾，作長短句相贈。隔日，南唐後主設宴款待，陶穀道貌岸然，難以親近，後主乃使蕩蘭出歌侑酒，歌詞即為陶穀所贈，陶穀方覺失態，大慚而罷。圖像聚焦於花園空間中男女主角贈詞的故事情節，太湖石與芭蕉、合歡樹及兩扇畫屏圍攏出一個縱深的隱密性空間，暗示出一個情色化的私密空間。在花園的私密空間中，陶穀身

穿淡藍色衣袍，屈膝坐於桃花畫屏前的席榻上，一面和著琴聲打著節拍，隨樂音而吟唱；一面凝視著秦蕩蘭，旁設以筆墨紙硯，前置以精緻的燭台及高燃的紅燭；秦蕩蘭身著繡襦羅巾，束著高髻坐在花鳥畫屏之前，斜抱琵琶，撥弦輕唱，左足前伸，微露出情欲表徵的小紅鞋，豐姿綽約，嬌媚冶態的面向著陶穀；在屏風聚攏的隱密空間之外，左下方畫有正在爐邊吹火暖酒的童子。整體畫風與母題近於〈韓熙載夜宴圖〉，兼融宋院體畫的精謹與元文人畫的逸韻。畫面人物刻畫細膩秀麗，情態生動逼真，園林空間中物質性審美序列如高樹、湖石、竹蕉、盆花、席榻、畫屏等皆精心刻畫，佈局周全得體，設色典雅秀妍，線條細勁輕利。畫面主軸突出觀看與色誘的戲劇性敘事情節，觀看本是一種心理佔有或宣示擁有的慾望行為，觀看行為的視覺空間中，除展演出一種欲力召喚的迴路外，看與被看之間也隱涵著權力關係。畫面上無論是象徵男女兩性和合歡好而枝幹交纏的和歡樹，或燭影搖紅的夜晚情景及性感的小紅鞋，乃至於桃花畫屏或卷

心芭蕉，無非都指向於愛情或情色的隱喻；更由於是取材於歷史故事，來自於歷史的暗喻，尤引發更多的聯想。而聯想的主要觸媒，既來自於畫的主題與情調隱喻，也來自於歷史故事與題畫詩對歷史文本的再詮釋：「一宿姻緣逆旅中，短詞聊以識泥鴻。當時我作陶承旨，何必尊前面發紅。」前兩句扼要的勾勒出陶穀與秦蕩蘭短暫的一宿姻緣與陶穀之贈詞示愛；後兩句則借古喻己，明白指出畫家主體「我」與陶穀處世之不同，藉以批評文人或達官顯宦如同假道學般的虛假偽善。班宗華認為〈陶穀贈詞圖〉的掛軸尺度脫離了私人展玩的手卷形制，唐寅改變畫幅尺度的意圖，很可能是將這種華麗的宮廷風格，以新的視覺表現，帶入世俗消費市場的先驅者。（註二）從詩／畫的互文性美學結構而言，唐寅既改變畫幅尺度，又以俯瞰式的戲臺格局，繪寫花園內情色歡愉的題材，的確是以一種新的感官視覺美學，挪用文人或高官與青樓女子的風流韻事，置入於城市的消費文化之中，用以滿足世俗大眾窺視與追慕的視覺佔有欲。然而，除了繪

畫的社會屬性與消費指向之外，題畫詩更針對畫面上情欲的流動，帶出寄諷之意，以呈顯畫家的內在主體，是一種真誠不偽且不受世俗道德範限的自由心靈，而呈現出更多屬於抒情自我內在所標榜的自由意識。

〈倣唐人仕女軸〉（圖二）殆取自唐代名妓李端端向崔涯乞詩的歷史故實。李端端是唐代揚州名妓，崔涯為人豪俠，擅長宮詞，以詩揚名揚州。每題詩於妓肆，受其美譽的歌妓往往車馬盈門，毀之則門前冷落。李端端求訪得詩：「覓得黃鸝被繡鞍，善和坊里取端端。揚州近日渾成差，一朵能行白牡丹。」於是賓客絡繹不絕。

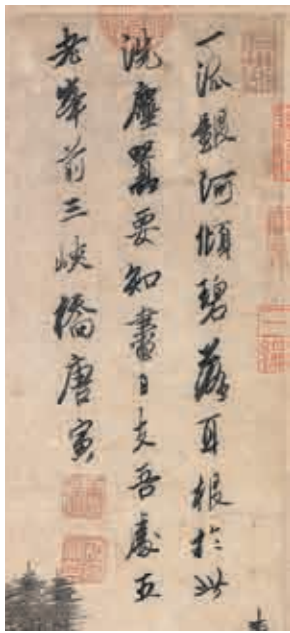
李、崔風流韻事之流傳，故事累累改造，此圖應為描繪李端端向崔涯乞詩的歷史故實。圖像應取材於崔涯詩：「一朵能行白牡丹」（註三）的審美意象，畫李端端手持一朵白牡丹倚屏而立，嬌羞高雅，楚楚動人；崔涯坐在臥榻上，左手持卷，右手支在席上，雙足一垂一踏榻沿，凝視著李端端，神情專注的正為佳人構思佳句；侍女一人捧淨瓶而立。榻前湖石花草，榻後屏風上左側橫斜出桃枝。設色古雅妍麗，以游絲描畫人物，落筆工致精美，樹石等配景，筆勢較為縱放，屏風一畫山水疏枝，一畫崖岸邊波濤湧動，浪濤翻騰的畫中畫應

用以暗示情欲的流動。（註四）題畫詩：「善和坊里李端端，信是能行白牡丹。花月揚州金滿市，佳人價反屬窮酸。」前兩句突出李端端之絕美不凡，後兩句呈現揚州滿市富奢追逐風月之情，但風月佳人之品賞及歸宿，反歸於窮酸文人之裁定與知賞。〈倣唐人仕女軸〉與〈陶穀贈詞圖〉、〈李端端落籍圖〉（南京博物館藏）構圖與主題類似，應屬同一題材的不同變體，圖像均挪用詩意與典故，充滿戲劇性色彩，題畫詩更蘊藏著詩外之意，既標榜文人品味與審美意趣，也表露出對名妓的愛慕與憐惜之情，更突出藝術家自我主體自由自主的內在精神面貌。

又如〈班姬團扇圖〉（圖三），取材自漢班婕妤（約西元前四八～六）〈怨歌行〉：「常恐秋節至，涼颿奪炎熱。棄捐篋笥中，恩情中道絕。」班婕妤借團扇寓意，表達因年長色衰失寵於漢成帝，而自請侍奉皇太后於長信宮的境況。唐寅挪作畫題，畫女子於棕櫚樹下持扇佇立，庭前復植有蜀葵，點出夏秋之際的時令。花用沒骨法，人物衣紋用筆靈活，以三



圖四 明 唐寅 畫山路松聲 國立故宮博物院藏



圖五 明 唐寅 觀瀑圖 國立故宮博物院藏

率兼而有之，更多呈現的是以一種充滿音樂性與視覺性的動態線條，筆法奔放明快的勾勒出宏大壯麗的自然之景。唐寅融合了著重詩性意境的文人寫意筆法與生動逼真的寫實效果，而呈現出自我獨特的美學風格。雖承續南宋畫院與

浙派筆法，又鎔鑄沈、文寫意之風，但在巨碑式的山水構圖中，將巨岩前移以增添崇高而峻偉的氣勢，又一改粗放狂肆的用筆，也少卻巨岩的沉重感與厚實感，增加景深，突出表現線性的節奏感與筆墨的秀潤感，故而畫面豐盈完整卻又主體突出，理性而寫實的自然物象卻充滿著一種詩情與逸氣，與題畫詩：「女几山前野路橫，松聲偏解合泉聲。試從靜裏閑傾耳，便覺冲然道氣生。」兩相符契。女几山在今河南宜陽縣西九十里處，唐玄宗及白居易、韓愈、劉禹錫、裴度、

李賀、羊士諤等，早已構築出女几山詩意化的獨特語義場。女几山以神話傳說著稱，自古被稱為仙山。《山路松聲》圖應非女几山實景，而是借喻於女几山詩意想像的畫作。但題畫詩並非呈現如羊士諤遙想聖山而追索不得的惆悵落寞，而更多呈現的是聖山在前，與之化合為一的悟道之旅。題畫詩呈現濃厚的「因象悟道」之境，與《觀瀑圖》（圖五）題畫詩：「一派銀河傾碧落，耳根於此洗塵囂。要知盡日支吾處，五老峰前三峽橋。」如出一轍。觀瀑與聽泉，自唐宋以來，已然是修道、悟道的一種隱喻，無論是詩歌或唐變相圖中的泉瀑宗教意象，或如傳為南宋玉潤和尚的《廬山圖》，以廬山瀑布審美意象連結虎溪三笑題畫詩的修道意涵，或如宋元以來文人山水畫中的泉瀑意象，往往是作為因象悟道的重要審美意象。唐寅理當無法自外於這樣的文化傳統與藝術記憶，因而題畫詩中，突出圖像中高士觀泉的審美旨趣：在松濤與泉聲和鳴中人與自然化合為一，畫面中的女几山成了一座體道、悟道的自然

白法畫仕女面容，類似於杜堇《玩古圖》筆法。軸上有祝允明、文徵明、王穀祥三題。唐寅畫題與畫上三位友人的題詩，均指向於借女性之失寵，隱喻男性文人的落拓失意。詩／畫互文性的美學修辭空間中，女性只是一個虛構的符號，是男性文人移情而自我託喻的審美編碼，因而，或可說班姬團扇圖式，是唐寅用以託喻自我落魄失意的仿擬客體，真切的呈示出唐寅的心理實體。

唐寅人物畫在近法杜堇，遠承唐人與南宋院體的同時，具體表現出細膩縝密而有法度，秀潤妍麗而有韻致的獨特風貌；詩／畫的互文性美學空間，則多取材自文人與妓女或君王與

妃嬪的風流韻事，藉歷史故事而有所寓託：一者在繪畫商品化的運作機制下，滿足附庸風雅的新興世俗階層的情色想像與視覺佔有欲；一者標立出不認同於傳統道德價值的主體精神，既表露出對禮教的反叛，也感慨於世情，批判世態的炎涼，更標顯出自我追求自由心靈，不受世俗道德範限的自主性，是知唐寅的繪畫與題畫詩具鮮明的社會屬性。

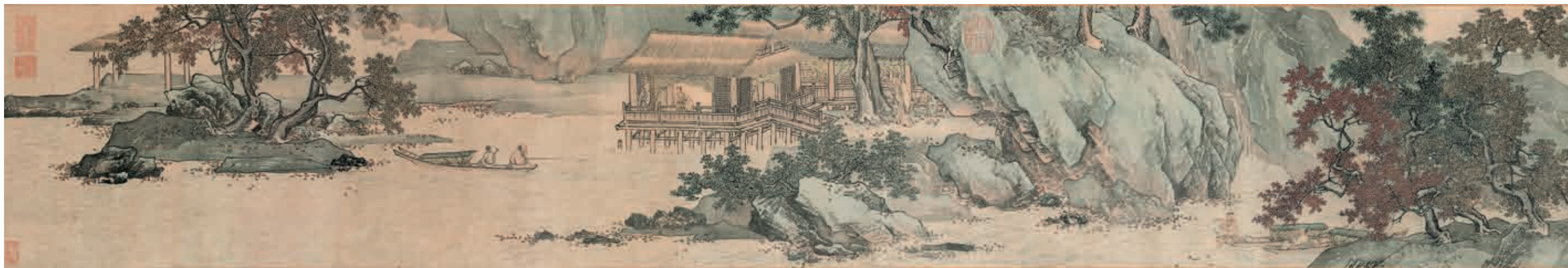
文人風雅與身分認同——唐寅題畫詩的心理實體

山水畫是傳統文人表徵精神家園的重要畫題，文人畫中的山水圖像及題畫詩的詩／畫互文表述的話語結



圖三 明 唐寅 畫班姬團扇 軸 國立故宮博物院藏

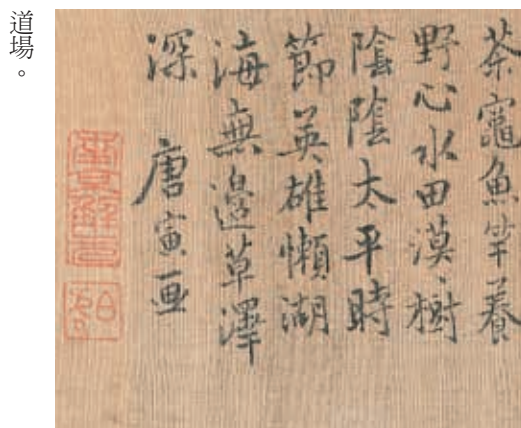
構，更多呈現為一種「因象悟道」的「人文自然」圖式，體現出天人合一的審美關係。在萬象流變中，自然山水是得以棲息、臥遊的一片樂土，從中可獲致一種清靜安閒的深沈滿足。山水不再高遠玄虛，而回歸落實到藝術化的生活中，是生命境界不斷轉進的問道之路，也是修身養性的自然道場。如《山路松聲圖》（圖四），是正德十一年（一五一六）唐寅四十七歲時的巨軸之作，是為吳縣知縣李經贈別之作，款有「治下唐寅畫呈李父母大人先生」字樣。畫面如北宋巨碑式峻山高巖正面迎來，與前中景巨石緊連為一體，瀑布數疊，隨著山石蜿蜒流轉而下，拉出空間的縱深。中景枯藤盤纏的古松由左橫側而出，偃仰虬曲，姿態橫生。橋樑橫跨谿谷，橋上策杖高士觀泉，童子抱琴隨侍，右側以淡墨襯出平遠的山村風景。整體而言，山石林木筆法靈活，挺拔適勁，既遠承南宋畫院技巧，近接浙派筆法，又自然的融滲沈周、文徵明雅潤的筆墨，而脫去周臣厚重的面貌，但唐寅構圖虛實相映，筆法精緻與簡



圖六 明 唐寅 溪山漁隱 局部 國立故宮博物院藏

英雄懶」，則翻轉晚唐以來亂世中漁隱文化的深層意蘊，直指天下太平之時，英雄反而無用武之地，以抒發滿腔感慨。唐寅〈言懷〉亦云：「生落晚太平人」（頁五〇），蓋皆唐寅自我戲謔之語，是來自於藝術家自我內在深層心理實體的一種自嘲。

又如灑金紙本扇畫〈松陰高士〉（圖七）繪寫一衣著官服的高士於松林間席地休憩，在疏放與細密兼陳的用筆中，表現高士一派悠游自得之狀。唐寅題畫詩：「麋鹿魚蝦厚結緣，琴書甘分老林泉。日長獨醉騎驢酒，十畝松陰供自眠。」文徵明（一四七〇—一五五九）在扇上另題詩：「城中塵土三千丈，何事野翁麋鹿蹤。隔浦晚山供一笑，離離自映夕陽松。」（註六）均表現出遠離塵世的高蹈情懷。又如〈震澤煙樹〉（圖八）淺設色畫修竹叢中茅屋數間，遠隔於浩渺湖波之上。題畫詩：「大江之東水為國，其間巨浸稱震澤。澤中有山七十二，夫椒最大居其一。夫椒山人耿敬齋，與我十年為舊識。晝耕夜讀古人書，青天仰面無慚色。令我圖其所居景，煙樹茫茫渾水墨。我也



圖六 〈溪山漁隱〉題識

呈現文人生命的理想之境，畫面上江岸茅舍水榭錯落，丹楓雜林掩映其中，間以瀑布流泉。疊渚迴汀，悠然映帶。舟上或漁釣或吹笛，或擊板相和；岸上或觀釣或閒步或對酌，呈現出一種人間樂土之境。畫面上以深淺墨色與靛青、赭石加墨渲染及浙派式用筆勁利的斧劈皴法與半乾的擦筆，強化不同光線與陰影的視覺性及岩石自然層次的實體感，突出表現為一種淋漓暢快之感與蒼潤清麗之風。漁隱是晚唐以降發展而來對自由生命或理想樂土的一種隱喻與象徵，元代發展到顛峰，透過漁隱文化的意指實

奔馳名利人，老來靜掃塵埃跡。相期與君老湖上，香飴魚羹首同白。」詩／畫互文性美學修辭策略，特意借景於震澤煙樹，呈顯好友耿敬齋所居園林遙隔於塵寰之外，暈染簡率的筆墨與平淡清雅的風格，烘襯出耿敬齋耕讀隱逸的樂土，及澹泊清修的胸中丘壑，使得園林山水具濃厚的人文精神；詩／畫互文性美學空間中，更表述出唐寅冀望與好友悠遊山水，白首相期之情。這是一種對自我主體「應然生命」的理想構建，是屬於吳地文人或唐寅內在心理實體的一種理想呈現。

〈西洲話舊圖軸〉（圖九）依題識可知，唐寅與好友西洲一別幾三十年，因好友偶爾見過，病中草作斯圖，因而枯樹與枝葉，皆見顫筆。畫幅中心畫唐寅與好友西洲二人話舊於茅屋中，造園布景之物質性審美序列，如茅屋、疏林、脩竹及奇古太湖石等，參差錯落，相互掩映，自題詩曰：「醉舞狂歌五十年，花中行樂月中眠。謾勞海內傳名字，誰信腰間沒酒錢。書本自慚稱學者，眾人疑道是神仙。些須做得工夫處，不損胸前

踐歷程，文人建制出理想的生命圖式與社會藍圖，以彰顯自我主體與文化認同，並用以抗衡政治宰制與社會壓迫。明代承續之，往往示現出文人生命回歸的精神家園的終極原型（註五），斯圖無疑是對理想的應然生命／應然社會的一種追尋與建構的美學圖式。故而程大倫、顧德育、居節題詩，或比擬於陶淵明東籬載菊，或凸顯一飽一醉無餘事的生命情致，或比擬於西施、范蠡遨遊於五湖煙波之上，過著「一卷魚經一釣竿」的去政治化漁隱生活，詩／畫互文性的美學結構，指向於靜寂、無塵而安閒、自在的理想生命圖式。如同王寵展翫斯圖，深覺「心與理契，清與趣會」，而有「今日從事於車塵馬足間者，不無慚負于斯圖耶？」之詰問；陸治展卷披對，有「天機流動，潑潑眼底」之感，故評斯圖能「使觀者參物外之高蹤，豁心情之紆鬱」。唐寅溪山漁隱圖式，仍是沿承元代文人畫漁隱文化的美學傳統，但更多藉由筆墨皴染的節奏性，突出表現物象的視覺性與實體感。而畫卷唐寅自題「太平時節



圖九 明 唐寅 西洲話舊圖軸 國立故宮博物院藏

（圖十）卷為唐寅為鄭儲多上京謁見皇帝前的贈別之作，鄭當時任蘇州地方官。畫幅開始於一片霜林，寶塔、城樓隱現其中，點染出送別酒宴之處——蘇州城之閶門一帶。城外一座長橋上，行人來往。送別者一行，散列於船埠，拱手作揖相送。前半景致豐盈，末段景象荒疏，煙波浩渺；景物實質承載了抒情與敘事動向，烘襯出鄭儲多離開蘇州前難以捨離之情。全幅中鋒草筆，自然率性中卻不失細膩生動，題畫詩：「別意江南柳，相思渭北天。一盃黃菊酒，五兩黑樓船。故舊情悽切，窮民淚泗漣。傾危望扶植，丹陛莫留連。」詩突出別離相思

之情，但因贈別對象鄭儲多即將離開家鄉上京朝覲皇帝，故而提點出家鄉友人悽切的故舊之情及窮民困苦之狀，詩的後半希冀鄭儲多不要眷戀於京城，朋友及蒼生皆引領期盼他早日歸來，一種殷切之情表露於詩外。一幅畫及題畫詩承載了友倫之情及民生疾苦之社會議題與仕宦的重責大任，兼具了抒情自我的心理實體與鮮明的社會屬性。

〈燒藥圖〉（圖十一）畫松蔭平台上，一高士正襟危坐，童子執扇守爐燒丹。畫面景物層次分明，人物疏簡，而神態畢具。山洞、懸崖、老松，線條勾勒靈動，加上渲染的水



圖七 明 唐寅 松陰高士 國立故宮博物院藏

一片天。」詩意突出「話舊」主題，透過與好友的「話舊」，唐寅回顧五十年來醉舞狂歌的行樂取向與縱情享樂的生命姿態，及他者對其藝術地位的肯定。透過記憶召喚過往的歲月印痕，唐寅深度的自我反思，再次挺立自我的主體心靈，透過不間斷的功夫實踐，方能挺立胸前的一片天。園林是文人的精神家屋，是文人深層心理情感的精神安撫之地，也是修身養

性的一個聖潔性的道場。畫軸中心二人話舊的情景，透過詩／畫的互文性美學結構，園林古雅的審美布景交結著藝術家內在主體的自我省思，呈顯出挺立胸中一片天的反樸歸真的平淡之境。

此外，唐寅送別圖或品茶圖等，更多展現文人藝術化生活的雅趣與閒情及吳地家鄉與友倫之情，是其身分認同的重要表徵。如〈畫金閶別意〉



圖八 明 唐寅 震澤煙樹 國立故宮博物院藏

墨，使物象濕潤而益顯生機。本幅拖尾有祝允明（一四六〇～一五二六）書寫〈醫師陸君約之仁軒銘〉，可知是唐寅為醫師陸約之所作之畫。題畫詩：「人來重杏不虛尋，彷彿廬山小徑深。常向靜中參大道，不因忙裡廢清吟。願隨雨化三春澤，未許雲閑一片心。老我近來多肺疾，好分紫雪掃煩襟。」紫雪用於熱病神昏、煩躁心悶、口渴唇焦諸症，唐寅老來罹患肺疾，疑為消渴症（糖尿病），須求訪好藥，因而本幅或為答謝陸約之醫師的畫。詩／畫互文性美學空間，主要讚頌陸約之醫師救世的義行與參道的高行，及繁忙之餘，不忘詩課的文人形象。

〈琴士圖〉（圖十二）是唐寅為楊季靜（約一四七七～一五三〇）所作的畫像。楊季靜是蘇州著名琴師，與唐寅、文徵明等友善。畫中主角楊季靜繪於左側，身著象徵高士的衣冠，赤足盤坐在水畔撫弦彈琴，神態悠然閒雅。畫家借泉瀑淙淙之聲，巧妙襯托出琴音之悠揚清越。隨侍在琴士身側有兩位童子，一兩手交叉直立；一以手捧盤朝向琴士。畫幅右半

繪一石床，上置文房用品、書籍、茶托、三足爐等物，石床旁有一童子正烹茗煮茶。山石用筆簡率，人物衣紋自然流暢，設色淡雅清新。畫家藉由山林情境及筆硯、茶壺、香瓶、古玩等物質性審美序列，烘托主體，畫幅空間中高士撫琴、品茗與博古清翫等文人風雅主題，一應俱全，除標顯琴士之主體精神外，也帶出吳地文人生活藝術化的風雅生活。

〈品茶圖〉（圖十三）為唐寅三十一歲（一五〇一）所繪，畫崇



圖十 明 唐寅 畫金閨別意 國立故宮博物院藏



圖十一 明 唐寅 燒燉圖 國立故宮博物院藏



圖十二 明 唐寅 琴士圖 局部 國立故宮博物院藏

山峻嶺寒林中茅屋，主人危坐案前讀書，一童子蹲於屋角，持扇烹茶；側屋內几上置茶壺與茶甌等茶器，侍童二人忙於執壺、調茗之事。人物細膩工致，林木繁密，山石秀勁，墨色柔潤，風格秀逸。唐寅自題詩：「買得青山只種茶，峰前峰後摘春芽。烹煎已得前人法，蟹眼松風候自嘉。」描繪文人冬日讀書品茶，悠閒恬淡的山居情趣。乾隆皇帝曾掛斯圖於河北薊縣盤山靜寄山莊品茶精舍千尺雪齋中。圖上除唐寅的詩題外，其餘題

詩，皆為乾隆皇帝歷次駕臨所題，計二十一次，可見乾隆皇帝對〈品茶圖〉的喜愛與重視。大抵煮茶品茗，是明代中期吳地文人重要的生活圖景，也是文人再現其高雅之懷與幽閒之趣的象徵符碼。因而，文化史上流傳著極多明代中期吳地文人社群的茶癖與茶事。如文徵明〈茶具十咏·序〉（註七），與晚唐皮日休、陸龜蒙等人〈茶具十咏〉高度互文之外，更再造了茶株的靈性、煮茶的靈境，及視聽、嗅覺、味覺等六根互用的品



圖十四 明 唐寅 野芳介石 國立故宮博物院藏

唐寅曾以為如果能活在人世七十年，「前十年幼小，後十年衰老，中間只有五十年，一半又在夜裏過，算來止有二十五年在世」，這二十五年又「受盡多少奔波煩惱」（〈七十詞〉，頁二六）。唐寅最終只得年五十四，算來只真正活了十七年，這十七年來，「飄泊」於「江湖」（〈嚴灘〉，頁四〇），遍歷「炎霜與煩惱」（〈一世歌〉，頁二〇），又「盡嘗世味」（〈漫興〉十首其九，頁五五），看盡世情變幻，人情冷暖。臨終詩有云：「生在陽間有散場，死歸地府也何妨。陽間地府俱相似，只當漂流在異鄉。」（〈伯虎絕筆〉，頁

一一〇）生前死後俱「漂流」，道盡了唐寅悲劇性的一生，然而，唐寅並不是一位只流連於花酒之間的文人，而是在新的城市文化中，真誠的面對自我與面向他者，深刻的體察萬象流變與人情世態，故能展現為由歎世、警世而玩世的一種自由超邁於現世的新的人格樣態。正因落魄飄泊的生命困頓與善於體察身心與世情，唐寅留下了卓犖不凡的文藝作品與貼近於世俗的文人形象，既特立於明四家而風格迥異，也豐盈了明四家的藝術面向與美學意蘊。^{註釋}

作者為國立政治大學中文系教授



圖十三 明 唐寅 品茶圖 國立故宮博物院藏

茶之趣。又如沈周繪於成化十六年（一四八〇）的〈虎丘送客圖〉（天津博物館藏），是為徐仲山饒行的送別畫。詩／畫的互文性美學空間中，以虎丘陸羽名泉對舉於好友任官開墾魯地之泉有功，冀望好友能不忘家鄉茶味與身為文士的初衷。（註八）唐寅身為吳地文人社群的一份子，自不外於品茗雅事。品茗是吳地文人的風雅生活，也是唐寅文人身分認同下心理實體的具體呈現。

又如〈野芳介石〉幅（圖十四），以勁放的皴紋及渾厚的筆致畫石旁野卉，天然無飾，素樸而淡雅。題畫詩：「雜卉爛春色，孤峯積雨痕。譬若古貞士，終身伴菜根。」原

是平凡之物的野芳介石，在詩／畫互文性美學空間中，開展出野芳與介石相知相伴之情。野卉長在孤峰上，呈現出孤芳自賞之意；介石卻如同古代貞士一般，永恆的陪伴著野卉，唐寅將物擬人化，主要仍是來自於抒情自我心理實體的一種寓託之情。孤峰上的野卉與古代貞士般的介石，乃是唐寅的自我比況，孤高而耿介，如同他的〈惜梅賦〉所云：「既不得薦嘉實于商鼎，又不得託孤根于竹間，遂野性于水涯。」（頁五）〈詠懷詩〉也曾言：「冰霜歲聿暮，方昭君子心」（頁二三）。可見唐寅繪畫的話語結構及題畫詩中詩／畫互文所組構的意向空間，除標示出藝術的公眾性質外，

在題材與內涵世俗化的同時，又足以呈顯藝術家抒情自我的心理實體與獨特的藝術風格。

結論

唐寅一生不順遂，一四九三至一四九四年短短兩年間，接連失去父母、妻子，連鍾愛的妹妹也自殺身亡；後一心轉向科舉考試，一四九八年雖中鄉試解元第一，但隔年赴京會試，卻因科場舞弊案蒙冤坐獄，一連串的心理創傷與落拓失意，又加上狂放不羈的性格，及現實生存的壓力，無疑使他的處世態度、人生抉擇、生命哲學及創作取向、美學風格，獨特而迥異於吳地文人。

註釋

1. (明)唐寅，《唐伯虎全集》，臺北：水牛出版社，一九六六年，〈題畫〉，頁三二。後引唐寅詩茲不贅注，僅於引詩後附上頁碼。
2. Richard M. Barnhart, *Painters of the Great Ming: the Imperial Court and the Zhe School*, Dallas: The Dallas Museum of Art, 1993, p.36.
3. (唐)范攄，《雲溪友議》，卷五。
4. 明清版畫多以浪濤翻騰之屏風畫，雙關於「怒海」或「宦海」，或指涉畫中主角的宦宦身分，或作為兩性情欲的隱喻。參見鄭文惠，〈身體、慾望與空間疆界——晚明《唐詩畫譜》女性意象版圖的文化展演〉，《政大中文學報》第二期，二〇〇四年十二月，頁六八—七一。
5. 參見鄭文惠：《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，二〇〇五年，頁一八二—一九六、鄭文惠：《樂園想像與文化認同——桃花源及其接受史》，收入成功大學中文系主編，《魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》，臺北：里仁書局，二〇一〇年，頁一四七—一八一。
6. 「夕陽松」或作「夕陽紅」，見周道振輯校，文徵明著：《文徵明集》，上海：上海古籍出版社，一九八七，頁一一七九。
7. 同註六，卷一六〈茶具十咏〉，頁一一三—一一七。
8. 參見鄭文惠，〈公共園林與人文建構：明代中期虎丘地景的文化書寫〉，《政大中文學報》第十一期，二〇〇九年六月，頁一五一—一五一。