

意在圖畫

——蕭雲從《天問》插圖的風格與意旨※

國立故宮博物院 書畫處 馬孟晶

提 要

《天問》是屈原最為複雜而難解的作品，蕭雲從（1596—1673）的版畫插圖則是目前所見唯一的圖像詮釋，收於《離騷圖》（1645出版）一書中。畫家面對敘事性不高、秩序凌亂的文本，又沒有前人的圖像模式可循，究竟如何以版畫詮釋文字？圖像詮釋是否有獨立於文本註釋之外的不同標準？這正是本文所要處理的課題。

追溯《天問》的圖像來源，大致包括多奇事異獸的早期神話系統之形象；與宗教圖像傳統有關的圖式；或戲曲小說插圖等通俗版畫。蕭雲從雖以前人的圖像模式為依據，但並不為其所限，在轉換的過程中呈現出過人的想像力與創造性，並善加利用版畫此一媒材的特質。他在圖中增添了許多鳥獸動物母題的細節，而其形象塑造則傾向於幽默趣味，以誇張的變形風格建構出充滿想像力的奇詭空間。

畫家在書中也留下文字註釋。他表明自己是「取異為圖」，無法兼顧鑒誡的功能。圖像與文字的詮釋，顯然是依循兩種不同的標準。正因為「茲集意在圖畫」，相較於晚明時期出版的其他楚辭的版本，蕭雲從繪注的版本所代表的，可以說是與「經史的教化」和「文學的抒情」這兩個習見的詮釋面向都相異的嶄新視野。晚明出版文化中對於視覺性的強調，對此一取向的出現也有一定的催生之功。

關鍵詞：晚明 版畫 出版文化 蕭雲從 天問

※ 本文曾在九十年五月十八日國立故宮博物院所舉辦的「文學名著與美術」研討會上發表。作者要感謝會議評論人吳哲夫先生和二位匿名評審的意見，以及在寫作過程中，古原宏伸先生、石守謙先生、黃貞燕小姐、華瑋小姐、沈建東先生、王正華小姐等師長和學友提供的批評、建議和資料上的協助。

一、緒論

面對敘事畫或文學插圖時，因為先有文本才有圖像，我們通常總是探究圖像如何詮釋或轉譯文本的內容。但文字與圖像原本即是兩種不同的表現形式，創作者自然也有各自的規範與考慮，甚至連所要繼承和對話的傳統也不相同。尤其是已經被公認為重要經典作品者，除了原始文本之外，歷來可能已經衍申出各種不同方向的詮釋，可供參考的資源便更為多樣化，問題將更為複雜。當文學與圖像交會時，繪者面對文本與其歷來的詮釋、以及既存的圖像傳統，他在構思時的取捨選擇究竟為何？是否只以如實呈現、精確掌握文本或主流詮釋的意念為主要的標準？他怎樣充分運用圖像傳統的資源，配合自己的創意，來建構屬於自己的風格？圖像詮釋是否有獨立於文本註釋之外的不同標準？

對於版畫插圖來說，這是特別困難的課題。中國早期的版畫插圖，原是以協助說明文字的內容為主，扮演的是附屬的角色，較少追求個性的表現，插繪作者通常和刻工一樣被視為工匠者流，往往並不具名。或是雖在書中有姓名可稽，卻鮮少有個人的相關資料傳世，更遑論留下他們對於文本的具體想法或意見。在進入出版印刷空前繁盛的晚明之後，由於市場的需求日增，商業書坊間彼此競爭激烈，除了力求文稿出眾，插圖也成為各家標榜特色的必爭之地，因此也吸引了部分知名的畫家來參與，刻印品質也力求精緻。但畫家多半只是提供畫稿，並不涉足文本的編選，也沒有機會說明作圖之緣由。即使對晚明以降版畫風格影響最為深遠的陳洪綬（1598—1652）曾為負責插圖的數本文學書籍作序，¹甚至參與文本的校訂和評點，²但這些書都另有負責編撰的作者，他實際上對文本的編選與詮釋的影響力可能仍較為有限。

然而，由蕭雲從（1596—1673）所繪注的《天問》與《九歌》插圖刊本，正是以圖像取代評註來詮釋早已成為重要作品的文本，然後再加上說明作圖之意的附注。這是在中國出版史與版畫史上所罕見的例子—在此，蕭雲從是以插繪者的角色，主宰全書所呈現的內容，我們因而有更豐富的材料，可以嘗試來回答以上的問題。

- 1 如蕭山來欽之述注《楚辭》(1638年刊行)、《張深之正北西廂秘本》(1639年刊)等書前，均收有陳洪綬所寫的序，而且都是以他獨特的字體手書上板，如同書法作品的呈現，在書中的角色可說是已相當突顯。
- 2 陳洪綬在《張深之正北西廂秘本》中列名眾多參訂詞友之一，參見許文美，《陳洪綬《張深之正北西廂秘本》版畫研究》(臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1996)，頁3--9。他在《新鐫節義鴛鴦塚嬌紅記》(1639年刊行)裡，則同時扮演評點者的角色。但孟稱舜的《嬌紅記》是新編劇本，讀者的注意力勢必將較集中於文本，這和蕭雲從繪注經典作品《楚辭》的情況又有所不同。

在這本附有蕭雲從作於清順治二年（1645）的自序，刊行應該也在此際的《離騷圖》書中，³文本的首頁雖標名為《楚辭》，兩篇序文及目錄卻都直接以《離騷圖》或《離騷圖經》名之，⁴而且〈凡例〉第一條開宗明義便說「茲集意在圖畫」，可見插圖在本書中並不只是附庸者，反而是被標榜的特色所在。全書共收錄屈原所作的十篇辭賦，⁵其中首篇的《離騷》附有一圖，是屈原和太卜、漁父的合像，帶有作者小像之意；除了《遠遊》的五圖稍早已經在兵災中遺失之外，⁶《天問》共有五十四圖，《九歌》九圖，其餘則只有原始文本，沒有插圖或其他家的評注。繪作插圖的蕭雲從，在不具插圖的篇章中是以校正文本的角色出現，⁷而附圖的篇章如《天問》，則在篇首的題名之下標以「區湖蕭雲從尺木甫畫」，下加小字「附注」，⁸可見他在書中主要是被定義為繪圖者，而這也是該書所要標榜者，在歷代楚辭刊本中可謂獨樹一幟。⁹

楚辭的主要文本自經過東漢王逸校注後，基本上便已經確定，而且躋身於重要作品之林，歷代為之註釋、評論者眾。¹⁰正因其文本非常不容易瞭解，非得借助各家的註釋不可，我們若檢視現存各種明代刊本楚辭的內容，便會發現註釋或評論可能才是讀者所關注的所在，¹¹書商甚至熱衷於以類似「集解」或「評林」的形式來

- 3 本文主要參考的是由故宮博物院所收藏的版本。故宮收藏的《離騷圖》有兩部，包括山陰沈仲濤捐贈的全本四冊，以及北平圖書館所寄存的殘本，只餘圖一冊（崔富章指出，此冊原應為北京圖書館藏本之部分。見崔富章編著，《楚辭書目五種續編》（上海古籍出版社，1993），頁369）。本文以參考前者為主。該本曾經全書影印出版，收入《明代版畫叢刊》(台北：故宮博物院，1988)。此外，美國國會圖書館、北京的中國國家圖書館、上海圖書館等地均有收藏。
- 4 古書無版權頁，也未必有扉頁題名，書中自名又常有多種。對於一本書書名的著錄，傳統上是以首頁上、或文本卷首第一行的題名為準。本書文本之首行雖以《楚辭》為名，但蕭雲從所作的序文、及全書目錄中皆以《離騷圖》稱之，收入四庫全書時也以此為名，因而歷來都以《離騷圖》稱此書。
- 5 《離騷圖》共有十卷，分別為1.《離騷》2.《九歌》3.《天問》4.《九章》5.《遠遊》6.《卜居》7.《漁父》8.《九辯》9.《招魂》10.《大招》。除了《九辯》與《招魂》相傳為宋玉所作之外，其他各篇通常都歸於屈原名下，但歷來學者對作者的歸屬仍多有爭議。
- 6 見該書凡例第五條。
- 7 如文本卷首在題名《楚辭》之下便是「區湖蕭雲從尺木甫較」。
- 8 另一篇具有插圖的《九歌》也在篇首標明「石人蕭雲從尺木甫畫」，小字曰「附注」。
- 9 註1提到的來欽之述注《楚辭》中，亦在書前附有陳洪綬為《九歌》所繪的十一幅插圖、及一幅屈子行吟圖。插圖的表現雖出色，在書中實以來欽之的註釋文字為主體，兩者相互平行，不像蕭雲從繪注本般以圖為主體。
- 10 關於歷代對楚辭的各種註釋與評論，請見姜亮夫編著，〈楚辭書目提要〉中之「輯注」與「論評」部分。該文收入《楚辭書目五種》(上海古籍出版社，1993)，頁1--365。崔富章編著，《楚辭書目五種續編》頁1-350也為之增補。另亦參見易重廉，《中國楚辭學史》(湖南出版社，1991)中之研究。
- 11 中國善本古籍最大的收藏地應屬臺灣與中國大陸。我們若檢視分別網羅兩地現存古籍的「臺灣地區善本古籍聯合目錄」(<http://www.ncl.edu.tw/f89.htm>)與《中國古籍善本書目》(上海古籍出版社，1989—1998)，便可發現，在集部楚辭類的明代刊本中，多半為王逸《楚辭章句》、或朱熹《楚辭集注》的刊本，或再加以編注與加工，極少有不加任何評注的白文本。

將歷來各家說法一網打盡，¹² 以作為自家刊本的特色。

蕭雲從詮釋的版本卻反其道而行，除了附插圖的篇章之外，各篇都以純粹原始文本的風貌呈現，圖像顯然才是此刊本編輯體例中最重要的特點。在圖後雖然也附有簡短的註文，但並非逐字逐句評解，以幫助讀者瞭解文本；而是選擇和他所畫的圖有關的部分來略作解釋。誠如姜亮夫所言，此書「每圖後各載原文，並為之注。其注重在闡明作圖之意而已。」¹³ 身為插繪作者的蕭雲從，既是全書文本的校正者，也能決定將為何者作圖、如何分段及繪圖，並在附注中以文字親自說明他的想法。像他這樣一人身兼插繪者與編校者兩種角色，而且在一本原應以文字為主的書中，註釋卻是用以說明插圖、而非詮釋文本，可說是版畫史上極為罕見的例子。蕭雲從雖具備文人的修養，基本上仍是位畫家，而不是專門研究《楚辭》的學者。以畫家，而非學者來主導一本重要作品的內容呈現，正可反映出當時出版業對於插圖的重視。¹⁴

此外，這本《離騷圖》的鐫刻者為安徽的湯復與湯義，出版者雖並未標明，但根據浙江圖書館藏本的扉頁背面有湯復的識語：

「棗板繡梓，刷印無多，今包刻價壹錢五分，紙選精潔者每部貳錢柒分五厘，用上品墨屑併刷工食費柒分五厘，共紋銀五錢。今發兌每部壹兩，為不二價也。裝訂外增貳錢。」¹⁵

由此記載可知，該本應是由書坊所公開發行者，而且以全書篇幅並不算多的情況來看，其印刷品質雖可稱佳善，售價壹兩卻並不便宜，這應該是因為書中附有大

量精美圖像的關係。

屈原（約 340 — 280B.C.）是戰國時楚國詩人，他的人格及作品都備受後世所推重和景仰，歷來更有許多畫家以其作品為題材，將他筆下瑰麗雄奇的世界予以形象化，其中尤其以《九歌》最受歡迎，或以繪畫、或以版畫的形式，呈現出多種風貌，¹⁶ 包括蕭雲從的《離騷圖》。但目前傳世可見以《天問》為題材的圖像詮釋，則只有蕭雲從繪注的此書。尤其《天問》的插圖占全書之比例接近八成，與文字所佔的篇幅並不相當，更可見作者對此題材特別感興趣。《九歌》與《天問》的文本雖然都帶有神怪傳說的色彩，但其體製與內容各有其脈絡，據之而作的圖像自然也有所不同，理當分別討論。本文的重心將集中於蕭雲從著墨最多的《天問》。

《天問》相傳為屈原所作，是四字一句的長篇辭賦，包括一百七十二個問題，¹⁷ 詩人質疑的內容包括宇宙天地的創生、神話故事的發展、歷史與傳說人物的言行等，上包星象天文，下至地理人事，在神話傳聞與史事紀實之間。這些問題的串連並不緊湊，雖可大致分出從天文、地理、神話傳說到歷史人事的順序，¹⁸ 但是並未依照時代先後、類別區分的邏輯，顯得有些凌亂。它是屈原作品中最為蕪亂而難解的一種，歷來一直有許多學者為它作註釋，但各家說法迥異，相去甚遠，並無定論，即使連作者是否為屈原，也仍有爭議。¹⁹

《離騷圖》中的《天問》雖屬於文學插圖，但其文本內容的敘事性低，含義模糊，比一般以戲曲小說或前人詩句為題材而創作的版畫困難度更高，畫家本身若無足夠的文學修養必定難以入手，而其企圖心顯然也勝過一般的文學插圖作者，由《天問》插圖所佔的篇幅比例遠超過文字、及其用心之深，均可見畫家希望超越一般文學性插圖的附屬性格，已不只是釋意或點綴，而賦予版畫本身較純粹的欣賞地位。就畫面本身的成績而言，它確實也能突破版畫習見的格套相襲。因此，它在版畫史的脈絡中也十分重要。

蕭雲從，字尺木，安徽蕪湖人，中年移居金陵，故晚號鍾山老人。他的父親是地方上德高望重的耆老，而且雅好繪畫。蕭雲從深受薰陶，精通詩、文、書、畫，於明末崇禎年間曾兩次中科舉副榜，但並未實際任官，入清後更棄絕仕途，以售畫

12 如中研院史語所傳斯年圖書館即藏有一本明代天章閣刊本《七十二家評註楚辭》。在崇禎十年(1637)吳郡八詠樓刻本的《楚辭評林》中，編輯者更指出：「楚辭行世者，向惟七十二家評本稱善，」但仍有所缺漏，因而洋洋灑灑列出八十四家批評者，參見《四庫全書存目叢書》集部第二冊(莊嚴文化事業公司據北京首都圖書館藏本影印，1997)，頁9。由此二例看來，書坊顯然意圖以詳盡多樣的評論取勝。即使是刊刻甚為普及的王逸《楚辭章句》，往往也要加入多家的評語。如國家圖書館藏之1586年武林馮氏刊本輯錄二十四家之評；萬曆天啓間凌氏刊朱墨雙色套印本也博採諸家之說。見《國家圖書館善本書志初稿》集部楚辭類(臺北：國家圖書館，1998)，頁5—6。

13 引自姜亮夫，〈楚辭圖譜提要〉，收入《楚辭書目五種》，頁387。他說此說引自《四庫全書簡明目錄》，但在故宮所藏的文淵閣本中並未見到此段文字，不知是誤引或出自其他閣本。

14 值得注意的是，已知蕭雲從所參與設計的版畫作品，除此書之外便只有《太平山水圖畫》(1648年刊行)。該書雖是張萬選編輯的《太平三書》之一，但張萬選將版畫列為第一部分，在《勝概》與《風雅》的題詠山水的詩文之前，彼此亦可相互參引對照。誠如他在書末凡例中所言，「圖畫為山水寫照。……故是集以圖畫列之詩文前，使覽者披卷瞭然，蠟屐藉為導。」圖像在《太平山水圖畫》的編輯設計中具有先導的地位，一如《離騷圖》，蕭雲從在這兩個出版計畫中應該都相當有主導權。關於《太平山水圖畫》的刊行與內容，請參考黃貞燕〈清初山水版畫《太平山水圖畫》研究〉，(臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1994)。

15 崔富章編著，《楚辭書目五種續編》，頁369。

16 參見張英，〈屈原及其詩篇在美術上的反映〉，收入杜松柏主編，《楚辭論文集》（楚辭彙編第十冊，台北：新文豐，1986），頁417—427；姜亮夫，〈楚辭圖譜提要〉，收入《楚辭書目五種》，頁366—403；崔富章編著，《楚辭書目五種續編》，頁351—378；及古原宏伸，〈傳李公麟筆「九歌圖」—中國繪畫の異時同圖法〉，收入《鈴木敬先生還曆記念中國繪畫史論文集》（東京：吉川弘文館，1981），頁89—107。

17 關於其內容涵括幾個問題，由於版本不同而有數種說法，但以一百七十二個最為通行。

18 陳怡良，〈天問體製特色及其淵源淺探〉，收入《屈原文學論集》（台北：文津出版社，1992），頁261。

19 關於對《天問》作者是否為屈原的爭議，參見高秋鳳，《天問研究》(臺灣師大國文研究所博士論文，1991)，頁6—18。

維生，而且在他的詩文及畫上題跋中，亦傳達出為反清殉國者感到悲憤的心思，遂被認為是具有反清復明意識的遺民畫家。或許也因為他的文人素養及意識，雖然是職業畫家，在當時或後世並未被當作尋常畫匠，而得到相當的尊重。²⁰ 蕭雲從的畫作以山水最被推重，傳世畫蹟不少，造詣也高，是「徽派」或所謂「姑熟派」重要的代表畫家。畫史中屢稱他「兼善人物」，²¹ 但傳世之人物題材畫作卻並不多，本書或許正可幫助我們略窺他的人物畫風。

蕭雲從的版畫作品雖屢被學者提到，但多半屬於概略性的介紹，²² 具體而深入的研究很少。而且蕭雲從的人物畫對於後世的影響不及山水畫來得深遠，《天問》所受到的重視也就遠不如他的另一部作品《太平山水詩畫》（1648年刊行）。目前最重要的研究專論應是古原宏伸的〈蕭雲從「天問圖」の獨創性〉，²³ 文中追溯《天問》的圖像來源，認為應有中國本土的版畫傳統及西方外來影響二類，並討論蕭雲從之用心是否有反清復明的意識在內，以此建立由龔開到八大的一支以圖寓意、但意涵卻含蓄難明的傳統。小林宏光在《中國の版畫》一書中亦討論及此書，認為其詭異奇特的圖像世界，可能是蕭雲從有感於明末社會的腐敗與淪喪，悲憤世局而作，可能也帶有抗清的意識。²⁴ 但上述兩文在闡釋其寓意時，均未再提供進一步的分析。

本文希冀從分析蕭雲從的插圖、並與他自己所寫的附注相互對照中，尋繹畫家在面對文本、與歷代豐富多樣的各家註釋時，究竟是如何擇取圖像可以表現的重點，再追溯其插圖的形象和構圖之來源，以期分析在歷代注釋的文本詮釋傳統、與圖像傳統間交錯複雜的關連，並進一步探索它在風格上的特色與創新。文中也嘗試由蕭雲從對這部可能傳達屈原離亂遭憂心緒的作品之圖文詮釋，來略探其間是否有如其詩文與繪畫作品一樣的政治性意涵與心境之寄託。

二、追本溯源：文本與圖像的由來

20 關於蕭雲從的生平，可參考他的同鄉乾隆時人黃鉞所著之《畫友錄》，（清人傳記叢刊 71：4，台北：明文書局），頁 1；陳傳席，〈有關蕭雲從及《太平山水詩畫》諸問題〉，《朵雲》1990：2，頁 86-92；以及胡藝，〈蕭雲從年譜〉，《美術研究》13，（1960：1），頁 48--55。對於他的鄉籍，學者仍有疑義，但應為安徽人則為一致的意見。

21 如張庚，《國朝畫徵錄》，（清代傳記叢刊，71，臺北：明文書局）卷上，頁 8 下；李潛之《清畫家詩史》，（清代傳記叢刊 75，台北：明文書局）卷甲上，頁 256 等。

22 例如王伯敏的《中國版畫史》（台北：蘭亭，1986 年），頁 156--160；吳哲夫，〈蕭雲從的離騷圖〉，《故宮文物月刊》4 卷 11 期（1987 年 2 月），頁 62--68。

23 發表於《書論》22 號（1984 年），頁 149--166。

24 小林宏光，《中國の版畫—唐代から清代まで》（東京：東信堂，1995），頁 86-89。

《天問》的插圖是採圖文並呈的形式，將一百七十多個問題分成五十四段，先圖後文一一對應配合，在翻開的書頁分據左右兩邊。（圖 1）各段文字的長短不一，有短至二句者，也有如〔圖 1〕（以下凡以〔〕標出者均為《天問》原來的圖序）之包含三十六句、二十個問題（文字的分段請參見〈附表一〉）。蕭雲從在正文之後加上簡單的詮釋，說明畫的內容及用意，其中有前人的註釋，也有他自己的意見。段落的劃分似乎並無一定的規則可循，因為他提到「茲集意在圖畫」，很可能是以是否有具體、有意義的形象內容可畫作為標準。個別的版畫上除了圖像之外，也加上篆體標題及蕭雲從自己的印章。印章的設計除有陰、陽文之別，採用字號、名字及書寫方式的變化都極豐富，幾乎各各不同。單幅插圖的形式實類似繪畫中冊頁形式的表現。²⁵

對於為何將此一重要作品以圖文對照的方式呈現，根據蕭雲從在〈離騷圖自序〉中所言：「吾尊騷於經，則不得不尊騷而為圖矣」。這和當時一般戲曲小說版畫常擇取故事中幾個高潮來配圖的用心不同，而是希望回復到傳統對經典作品「左圖右文」的詮釋方式。

其實，對於歷代研究楚辭的學者而言，《天問》之文本和圖畫的關係原本就是十分密切。王逸在《楚辭章句》中指出：

屈原放逐，……見楚有先王之廟，及公卿祠堂，圖畫天地山川神靈，琦瑋儵倮，及古賢聖怪物行事，周流罷倦，休息其下，仰見圖畫，因書其壁，呵而問之，以渫憤懣，舒瀉愁思。

姑且不論此說是否真確，但歷來有許多學者均接受此一說法，蕭雲從繪注本中也將這樣的說明置於《天問》篇之首，作為全文的引子。²⁶ 《天問》若本為據畫而作文，那麼再將文字形象化也就不足為奇了，因為它原本即有圖文交織的性格。但歷來卻也並未聽聞有完整圖繪《天問》的例子。或許因為相較於其他的文學題材，尤其是戲曲或小說，《天問》不但是內容蕪雜，而且敘事性格也不強烈，這是蕭雲從繪作插圖時所遭遇的第一個難題。其次，《天問》不像《九歌》已有早先創作的圖像傳統可供參考，必須經由畫家對內容的了解與想像，再透過對傳統圖像適當地轉借與創造，來達成最佳的詮釋。根據目前的比較發現，在可以尋繹的版畫或繪畫

25 明代晚期的版畫常以此形式出現。如 1627 年出版的胡正言《十竹齋書畫譜》固然摹擬繪畫的形式，同時也出現了依文配圖，詮釋詩作的黃鳳池編纂之《唐詩畫譜》（萬曆間刊行）、汪氏輯《詩餘畫譜》（1612 出版），形式上均如同單幅冊頁。甚至在戲曲插圖中都不乏擷取兩三文句，與插圖相互對照的圖式。這代表版畫由附屬於文字的圖解性質走向獨立欣賞的發展，也是晚明出版品重視視覺性面向此一現象的反映。

26 關於《天問》是否為屈原見壁畫有感而作，請見高秋鳳，《天問研究》頁 41-62 的討論。

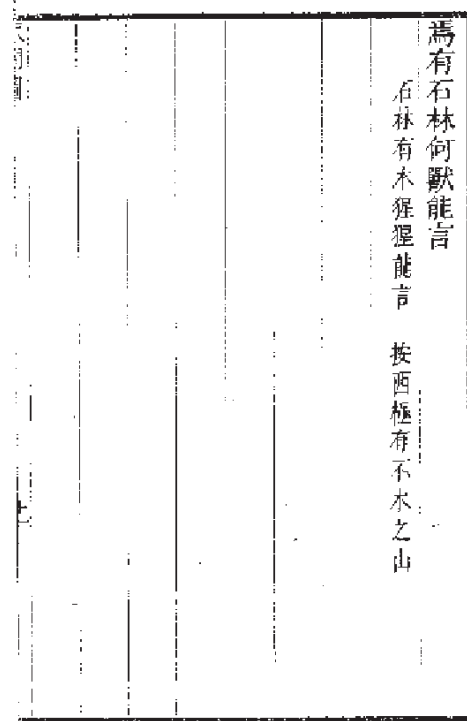


圖1 《天問》〔圖9〕〈石林獸言〉

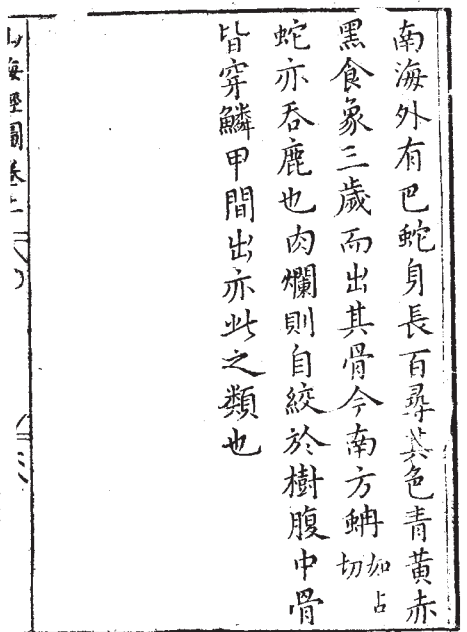
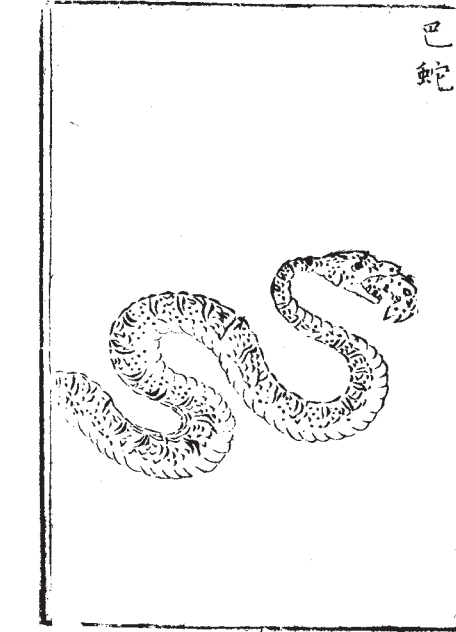


圖2 《山海經》〈巴蛇〉



的圖像來源中，大致可以依其內容性質分作三類：²⁷

- I. 早期神話系統的形象，其中多為神靈怪物與奇事異獸，以《山海經》為代表。
- II. 宗教題材的圖像。較明顯者是包括佛、道或其他民間信仰中，個別人物的造型，以《列仙全傳》為代表。但也有其他的群像圖式，在歷來的宗教圖像中，以佛教的圖像最為豐富，因而居多。
- III. 戲曲小說等非前二類題材之版畫插圖。

將某幅圖歸入某一類的原因，包括部分圖像元素的近似、或是構圖上的借用。由於《天問》的文本與早期的神話與宗教有密切的關連，繪圖者從他自己所知道的宗教與神話圖像去取材便很自然。但明代的儒、道、釋三教合一，民間信仰又極為蓬勃，各種宗教的世俗性較強，很難去明顯區分佛、道等不同宗教的來源。何況道教圖像原本也有借自佛教圖像者，像《搜神大全》這樣的書中包含了三教來自的圖像，又有不少共通的表現，就很不容易去區分其性質。所以表中所列的宗教圖像，是以其構圖形式為主要的考慮，而不再細分是來自於何種特定的宗教。

另一種情況是蕭雲從自己在附注中表明原本即有所根據者。例如〔圖1〕根據〈皇極圖〉，〔圖6〕則來自唐李昇的〈禹貢圖〉，〔圖8〕燭龍是從張僧繇的〈山海經圖〉得到的靈感，〔圖30〕則根據陸探微的〈五方司天〉。很可惜他所提及的畫今日皆已不復得見，我們無法判斷他借用的方法及程度。但由此至少可證明他並不排斥取用現成的構圖或形象的畫法。或許正如他的另一件版畫傑作《太平山水詩畫》雖根據安徽當塗等地的真山水而作，援用古代名家的傳統筆法，但在他的詮釋下卻煥生新意一樣，即使有所本，仍會依需要力求變化，而非一成不變地沿用。

當我們在討論《天問》插圖與其他神仙圖像的相似時，也不應忽略，《天問》的文字內容本身，與《山海經》、《淮南子》等早期神話、以及《列仙傳》等書中的神仙故事，原本便有其內在的關連，甚至即是描述同樣的故事或人物。（請參見〈附表二〉所列之各則的文本內容來源。）

27 相同媒材之間的轉化較易，而且版畫通常較繪畫的處理顯得較為簡化，因此本文的比較以版畫的例子較多，並以明末以前已刊行者為準；但也參考其他相關的繪畫表現。以下用來作為比較的主要版畫作品之出版及印行情況如下：

A.《山海經圖》，1593年錢塘胡文煥格致叢書刻本，上海古籍出版社據鄭振鐸藏本影印，1993。
B.王圻輯，《三才圖會》，1607年明刻本，台北：成文出版社影印，1970。
C.汪雲鵬編，《列仙全傳》，1600年徽州玩虎軒本，台北：學生書局影印，1989。
D.《繪圖三教源流搜神大全》，1909年據明末版本影印，台北：聯經出版公司影印，1980。

最明顯的當屬《山海經》。文學與神話學者都指出，《山海經》可能與楚辭一樣，和楚文化有著密切的關係，也都是博采先民神話傳說的積累性成果。²⁸更重要的是，它很早便有圖像伴隨。雖然我們今日仍無法確知最早的山海經圖是地圖或神異圖像，但遠自東晉時期，便已有以神怪異獸為主體的圖書流傳，²⁹到了明代，亦不乏附圖的《山海經》出版品。尤其如萬曆二十一年（1593）錢塘胡文煥格致叢書刻本的《山海經圖》，同樣在題名中標榜「圖」，內容也是以圖像為主，用先圖後文、各佔半頁全面、兩相對照的形式，呈現《山海經》中的百餘種異獸，（圖2）都和《離騷圖》中之《天問》十分類似，像這樣的出版品，便很可能對蕭雲從多所啟發。此外，李楷在〈離騷圖經序〉文中也提及：

異時得《山海經圖》刻本，詭奇生動，……然楚大夫之騷，繼三百，啓六朝，悲吟欷歔，尤於今時為宜。若《天問》等篇，神怪恍惚，實有與伯益經（《山海經》）、景純傳（《穆天子傳》）相發明者，是不可以無圖。而中江蕭尺木氏始為之。

可見在當時人的心目中，便已經將兩者相提並論。即使蕭雲從自己在〈畫天問圖總序〉中論及他所畫的內容時，也說到「若夫大荒內外，亦何所不有」，明顯指涉《山海經》大荒諸經所述的各種奇人異獸。

至於《天問》文本中的神仙人物，在東漢王逸、與宋洪興祖注釋《天問》時，都引用了傳漢劉向所編撰的《列仙傳》來作證明，³⁰可見歷代學者已經認為兩者之間有內在的聯繫。晚明時亦有數本附圖之《列仙傳》等神仙人物傳說的刊本流傳，³¹這些當然都可成為刺激蕭雲從靈感的資源。

文字內容既已有所相關，移植原有的圖像乃屬理所當然；但某些情況下分明有圖可用，蕭雲從卻自他處借來。在文字內容和圖像來源間的交互關係，共包括有以下四種：

I. 文字和圖像均屬直接借用者；

II. 文字上有關連，雖借用圖像但稍變更細節；

28 鄭在瀛指出，《天問》裡的神話地名、人名、與物名有許多和《山海經》相合。見其於《楚辭探奇》（台北：萬卷樓，1994），頁114-115。他文中所援引的中國神話史學者袁珂曾云：「保存神話資料最豐富的一部書，自然不能不首推《山海經》。……此書大概是從戰國初年到漢代初年的楚國或楚地人所作。」見《中國神話史》（台北：時報出版公司，1991），頁37；陳子展更認為《天問》之內容應該是參考《山海經》之類的著作而來，見其〈《天問》與《山海經》〉，引自其撰述之《楚辭直解》（江蘇古籍，1988初版，1995二版），頁517-519；感謝沈建東提供關於《山海經》的研究成果。

29 朱玲玲，〈從郭璞《山海經圖贊》說《山海經》"圖"的性質〉，《中國史研究》1998: 3，頁61-67。

30 袁珂，《中國神話史》，頁151。

III. 內容有部份關連，而形象可能受其啟發；

IV. 故事內容無關，但因部份元素相通而借用；

其中有的圖有二種圖像來源，也有些筆者目前仍未能具體掌握其出處。

在以下的討論中，將選擇數例，以論析蕭雲從如何借用圖像，以及它們與文字內容契合的關係。

1. 文字和圖像均屬直接借用者：

如〔圖50〕〈彭堅斟雉〉是畫善於烹調的彭祖向帝堯進奉雉羹的傳說。圖中彭祖的形象（圖3），與《列仙全傳》中的彭祖（圖4），無論造形、姿勢、甚至站立的方向都非常接近，因為二者描繪的是相同的對象，也就順理成章地直接取用，但為配合文字的內涵，加上手捧的雉。

2. 文字上有關連、雖借用圖像但稍變更細節：

〔圖9〕的〈石林獸言〉（圖1），文本中追問「何獸能言」，王逸《章句》中援引《禮記》曰：「猩猩能言」作為回應，蕭雲從在注中也加以引用，所以畫成如同猩猩的模樣。但他也採用了《山海經》中厭火獸的基本形象（圖5），³²只是動物口中的火被改成長舌，更加強調其「能言」的特色。背景的尖峭山石是從文本的「石林」而來，原本各不相干的兩個現象，便這樣巧妙地融合為自然的一景。

又如〔圖27〕的〈南嶽兩男子〉，內容是描述泰伯、仲雍讓國而遁入山間，在南嶽之下採藥（圖6）。蕭雲從明顯借用了《三才圖會》中仙人的構圖及形象（圖7），只是略改其姿勢。山壁象徵遁隱於凡塵之外，也與「南嶽」的意象相合。採藥原本便常被當作仙人意涵之一種，但又恰好符合此故事，因此很有說服力。

〔圖13〕的〈一蛇吞象〉，畫的是《山海經》中也收錄的巴蛇吞象的故事，云靈蛇吞象三年後方出其骨。但他不依照原先畫蛇之側面、並且不直接繪出象身的方式（圖2），卻把碩大的蛇首移為正面，蜷曲的蛇身剛好把同為正面的象包圍起來，似乎下一分鐘就要把它吞下去（圖8）。值得注意的是此象有六支象牙，並非尋常的象。六牙白象原是佛教圖像，在明代以此為題材者尤其常見，如丁雲鵬的〈掃象圖〉（圖9），也是近乎正面的象，很可能蕭雲從即由此而得到啟發。由於正面的動物造形比側面難畫，這或許也代表畫家對自我能力的挑戰，以及他求新求變的心情。

31 除註27提及之《列仙全傳》、《繪圖三教源流搜神大全》外，像萬曆間刊的《仙佛奇蹤》也是以單一肖像式圖像，介紹仙佛傳說人物。

32 在1607年刊行的《三才圖會》中，也有「厭火獸」一圖，而且造型相同，只是加上背景的描繪，刻印水準也較高。這種情況也出現在如〈一蛇吞象〉等其他圖中。由於某一圖像模式可能已有成規可循，版畫之間的相互抄襲借用又是極普遍的情形，本文所指出的圖像關連未必是直接對應、一定出自該本，而是以之作為既存圖像的代表。



圖3 《天問》〔圖50〕〈彭堅樹雉〉中
彭祖之形象



圖4 《列仙全傳》中的彭祖



圖7 《天問》〔圖27〕的〈南嶽兩男子〉



圖8 《列仙全傳》〈劉晨〉



圖5 《山海經》之〈厭火獸〉



圖6 《天問》〔圖13〕〈一蛇吞象〉

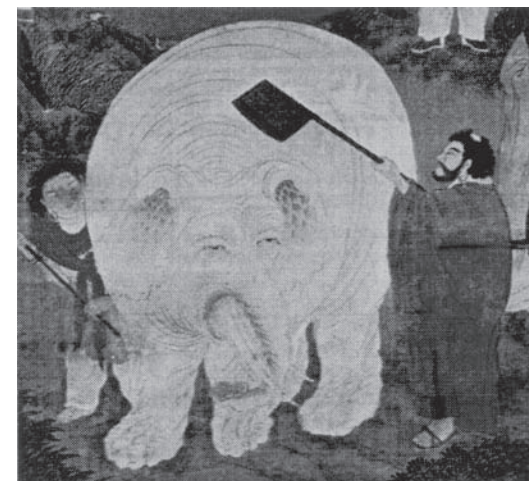


圖9 丁雲鵬，〈掃象圖〉局部，1610，台北故宮



圖10 《天問》〔圖19〕〈白霓嬰蒂〉

我們也可借描繪仙人的方式，來略探畫家是如何構思形象。以〔圖19〕〈白霓嬰菝〉（圖10）為例，仙人以草葉為衣、披散長髮、與腰繫葫蘆的特徵，都可以在如《列仙全傳》〈赤松子〉（圖11）這類仙人畫中找到其根源。圖中的主角崔文子是學仙之人，所以也就依樣打扮一如仙人；故事出現了丹藥，而煉丹亦是學仙者必習之事，所以加上熬煉、杵磨丹藥的工具作為象徵，一如《列仙全傳》中以煉丹著名的李八百（圖12）。因而此處仙人的造型應該是從既定的傳統圖像組合而來。原本蓄鬚的中老年人模樣，在《天問》中改成年輕少年造型，或許意指其永生而長保青春。

「仙人」之形象既成，也可以通用於書中他處。〔圖14〕〈黑水延年〉（圖13）的仙人即大同小異，形象模式之重複套用也是《天問》圖的特徵之一。

3. 內容有部分關連而形象可能受其圖像啟發：

有些圖像雖無法在《山海經》、《淮南子》等神話中直接找到其內容的根源，但是在形象的設計上卻可能頗受其啟發。像〔圖11〕中一身九首的〈雄虺〉（圖14）是神異怪物，和《三才圖會》中多首的〈相抑氏〉（圖15）便頗有異曲同工之妙。

4. 故事內容無關、因部分元素相通而借用：

這類圖像是繪圖者最能發揮其想像力與創造性的部分。畫中的部分元素和《天問》中的故事有相通的地方，雖然與其意義脈絡無關，仍有可以套用的部分，再加上相關的布置安排，和文義又可融合無間。

以〔圖5〕〈鴟龜曳銜〉（圖16）為例。波濤中男子橫臥的構圖與《列仙全傳》中〈彭宗〉（圖17）的形象關係密切。只是彭宗為可以長時間在水中屏息卻無傷生命的奇人，即使周遭波濤洶湧亦悠然自在。因為無能治水而被流放在海中羽山的鯀，卻得忍受鴟鳥及龜的拖曳與啄食，片刻也不得安寧。畫家借用了原畫的構圖，連水中石塊的位置都相若。裸身男子的出現顯得比較突兀，在過往的圖像中較為少見，或許和西方影響有所關連。不過在晚明的羅漢畫（如吳彬所作的〈楞嚴二十五圓通佛像冊〉，圖18）、或是明末流通的色情版畫中，也可見到裸體或接近於裸體的人像，並非全無先行者。

再看看〔圖3〕的〈伯強〉（圖19），原文不過短短四字：「伯強何厲」。蕭雲從雖記下伯強為厲鬼的詮釋，但選擇另一種不知出自何處的「為方相轉注」的註解作為根據，把伯強畫成具備虎豹之容貌與身形而人立、長舌、四目，其威猛之勢才符合驅除惡疫的原義。不過造型中的長飄帶、糾結的肌肉、及威武的姿態氣魄都會令人聯想起諸如天王、魁星（圖20）之類的守護神角色，而獸首人立的樣子也和《山海經》中出現的一些異獸頗為相似。不過我們也應注意伯強腳邊似長尾松鼠的小動物，它很可能和道教的真武帝君，亦即玄天上帝伴隨龜蛇同出的圖像有關（圖



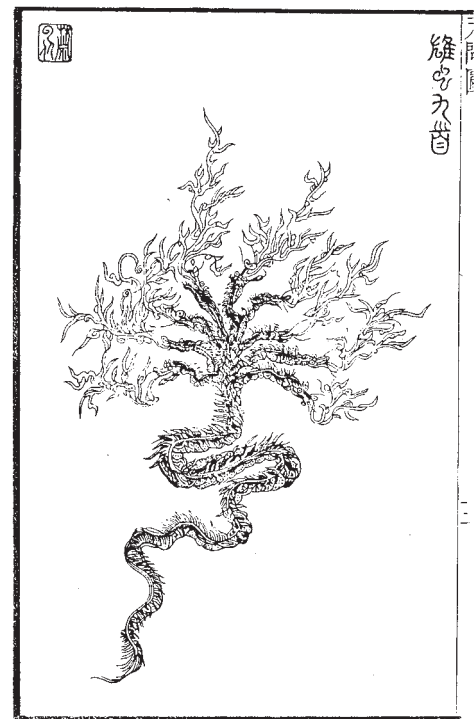
圖11 《列仙全傳》〈赤仙子〉



圖12 《列仙全傳》〈李八百〉



13.《天問》〔圖14〕〈黑水延年〉



14.《天問》〔圖11〕〈雄虺〉

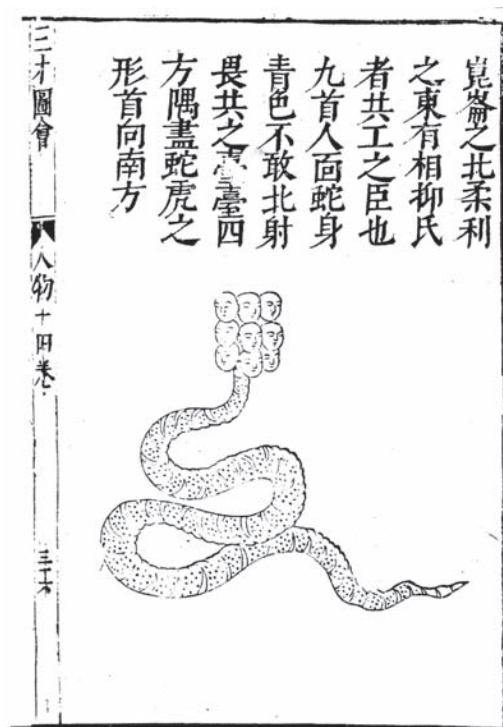


圖 15 《三才圖會》人物卷十四之〈相抑氏〉



圖 16 《天問》〔圖 5〕〈鳴龜曳衡〉



圖 19 《天問》〔圖 3〕〈伯強〉



圖 20 《三才圖會》人物卷十〈魁星圖〉

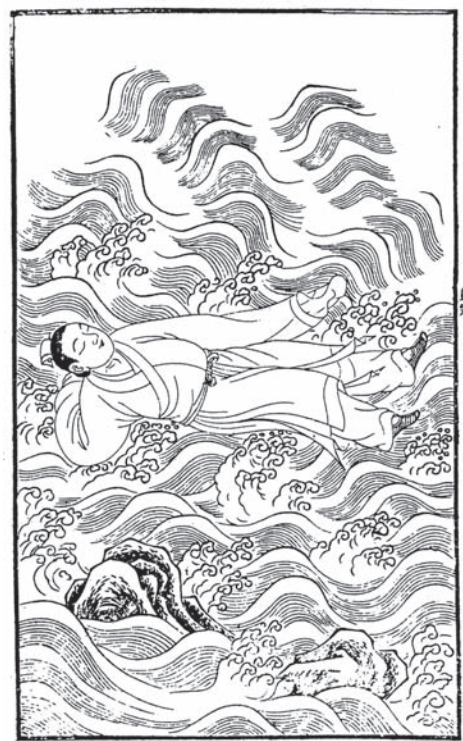


圖 17 《列仙全傳》〈彭宗〉



圖 18 吳彬，〈楞嚴二十五圓通佛像冊·跋陀羅〉，台北故宮



圖 21 《三才圖會》人物卷十〈真武帝君〉



圖 22-1 《天問》〔圖 44〕〈箕狂梅醢〉

21)。小動物原非文本中所有，而畫家對此一細節所作的更動，使得畫面煥生出趣味性的新面貌，這也是貫穿於全書的風格特色，將在下節中再詳加討論。

〔圖 44〕〈箕狂梅醢〉在文字描述的多件殷、周交替時之史事間，選擇性地畫出殷商時代的賢臣梅伯、箕子勸諫紂王無效，所以一個被剝成肉醬，另一個則只好裝瘋的悲憤（圖 22）。裝瘋的箕子固然是披頭散髮，更聳動的是以裝於大罐中只露出頭來描繪被剝成肉醬的梅伯。《搜神記》中〈大志禪師〉的插圖（圖 23）亦正是以甕中裝人、只露出頭來的描寫，用來詮釋將自己裹成燭炬、並引火自焚，以抗議廢佛的禪師，同樣不是直接繪出自焚的慘狀。梅伯的際遇並不易作圖，引用罐中蜷曲的人體也是婉轉間接的描繪，但與其來源同樣是種受難犧牲的形象。

另外有一些圖像，則是與非宗教的版畫有關連。如〔圖 2〕〈女岐九子〉（圖 24），問女岐為何有九子。畫家雖是依照文義而畫出九個年紀相若的童子環繞女岐，但熱鬧歡樂的場面也令人想起，民間傳統也以九子象徵多子多孫多福壽，丁雲鵬設計的「九子墨」（圖 25）即是一例。而〔圖 17〕〈羿射河伯〉（圖 26）中后羿與洛神相擁相親的場面，絕不可能出現在受禮教束縛仍多的傳統繪畫上，但是戲曲版畫的才子佳人故事卻不乏其例，如 1598 年刊行的《玉簪記》中，就有對男女相互悅慕的露骨描寫（圖 27）。同樣地，像〔圖 21〕〈少康逐犬〉中少康手提其嫂首級、持刀追殺其情夫澆的情景（圖 28），自也是超過正統繪畫的尺度。可是在俠義小說的版畫中，廝殺的場面便司空見慣，也不乏首級遍野的殘酷畫面（圖 29）。

從以上對於文本和圖像來源的追溯，我們發現《天問》的本文原來便有許多與神話或宗教傳說相關，畫家遂借用了部分原本便已存在的形象，更多時候則利用意涵有部分相通的模式，加以巧妙的轉換，以契合文義。在其表現手法上，又呈現出不受傳統格式所限制的風貌，將在下一節中進一步追索。

三、風格特色：奇事異獸的趣味呈現

根據上節所述，《天問》的插圖固然有諸多從圖像傳統中借鏡與轉換之處，但亦不乏獨特的創意。以下將嘗試通觀全篇各圖像，由其線條的運用、造型的設計、以及詮釋文本的方式等方面，來探討《天問》的風格特色所在。

從版畫所特有的刻印線條效果來看，由徽派刻工湯復、湯義所鐫刻的版畫，基本上保持徽派版畫中線條纖細流利的特色，使得物象的細緻描寫能如實重現。但他們並未將線條修飾成勻圓細長，而是依造型的需要作或綿長、或短促，或圓轉、或方折的變化。作為山水畫家的蕭雲從，對山石的肌理描寫特別用心，不但利用刀刻



圖 22-2 〈箕狂梅醢〉局部

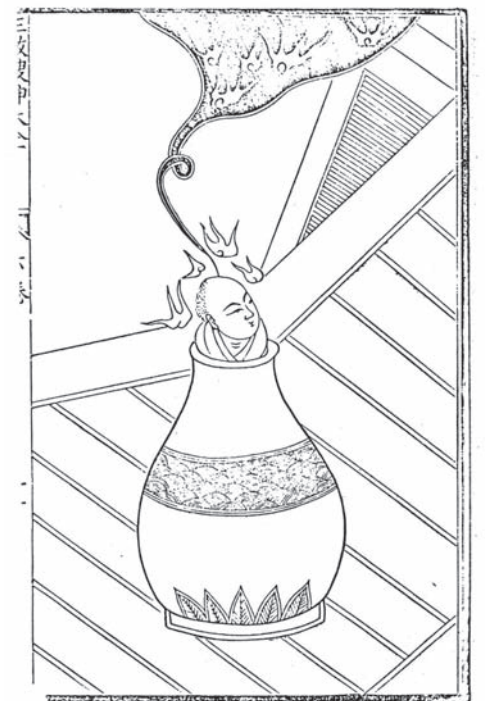


圖 23 《搜神記》〈大志禪師〉



圖 24 《天問》〔圖 2〕〈女岐九子〉



圖 25 丁雲鵬，〈九子墨〉，《方氏墨譜》



圖 26 《天問》〔圖 17〕〈羿射河伯〉



圖 27 《玉簪記》之〈相會〉，1598 年觀化軒刊本



圖 28 《天問》〔圖 21〕〈少康逐犬〉



圖 29 《英烈傳》插圖，萬曆間金陵大業堂刊本

線條表現石面的尖峭多姿，也善於運用木刻版畫只能以黑白雙色表現的特色，用線條的攢聚與留白，設計虛實對映的效果，從而呈顯山石的峭拔有力及靈動韻律（見圖 1，6，13 等）。

這種對版刻媒材特性的意識，在〔圖 8〕〈燭龍華光〉（圖 30）中有更為淋漓盡致的表現。文本中描述神話動物燭龍口中銜燭，光照四圍，使得無日之國得到光明。為了強調它能帶來亮光，蕭雲從將山石以陰刻反白的方式處理，龍身後的山壁彷彿籠罩在黑暗之中，而佔比例較少的空白部份則透出隱約的光。龍首上方因為最靠近光源，格外明亮。此幅不但對文本內容有具體的詮釋，也極具視覺上的震撼力，可說是對版畫特性極巧妙的運用。這樣的特色在三年後出版的《太平山水詩畫》又有更進一步的發揮，可說是蕭雲從之版畫作品最成功的特色之一。

關於《天問》在形象塑造上的特色，由於它是孤本，並無相同題材的作品可資比較，我們不妨以存世作品頗多的《九歌》為例，來作為探索蕭雲從作品的起點。

以〈山鬼〉為例，我們如果將圖像與文本相互對照，會發現依循趙孟頫傳統的元代張渥本雖然畫出松樹與山石，³³ 但是背景十分簡單，人物才是描繪的重心；騎在豹身上的不是女性，而是中年男子，也沒有動物在旁。柏林本（傳）李公麟的山鬼則被描繪成年輕貌美的女子，³⁴ 山水的背景完全消失了，一隻豹拉著由樹幹搭成的柴車，松樹成為布置的盆景，山鬼捻花端坐車上，另有一個如人般站立的動物開道，以及一隻狸隨行。

蕭雲從的〈山鬼〉（圖 31）看似依循柏林本系統的構圖而來，但將原來嬌媚少女的山鬼造型改成女巫的模樣，花葉鋪滿了由黑豹所拉的車上，隨行的動物增添了文本中並未出現的猴子，另一隻騰雲駕霧的有翼怪獸則加以趣味化的處理，而拉車的豹並無勇猛威嚇之氣息，反而顯得溫馴而憨厚，全畫的裝飾性與趣味性濃厚。

同樣的情形也出現於《天問》。裝飾性本是版畫所常見的特徵，但各作品的呈現方式有異。典型的徽派風格人物版畫（圖 32），習於將人物的服裝及所在的空間填滿幾何圖案，是一種華麗但又齊整的美感趣味。《天問》的場景常安排于自然之中，這固然是因為文字的內容，也可能是長於山水的畫家的偏好。對並未指明發生於室外的情節，則往往將背景留白，即使室內空間也避免刻劃牆面或地面背景的任何裝飾，因此使觀者的注意力得以較為集中於人物的情態動作之上。人物的衣飾上雖不免出現幾何圖案，但他卻刻意沖淡整齊排列的效果，盡量降低圖案化的傾向，取而代之的則是各式各樣生動趣味的鳥獸動物圖像，但這些和敘事並無直接的關連，也仍屬於裝飾性的效果。

33 參見《米國二大美術館所藏中國の繪畫》（東京國立博物館，1982），頁 122。

34 參見鈴木敬編《中國繪畫總合圖錄》2（東京：東京大學會，1982），頁 241。



圖 30 《天問》〔圖 8〕〈燭龍華光〉



圖 31 蕭雲從，〈九歌·山鬼〉版畫



圖 32 黃一楷等刻，《南琵琶記》，萬曆間武林刻本



圖 33 《天問》〔圖 22〕〈湯謀易旅〉

具體言之，例如龍是帝王的重要象徵，〔圖 22〕〈湯謀易旅〉中主角商湯的衣袖上（圖 33）、〔圖 46〕〈鼓刀〉（圖 34）中文王的服飾及僕人所持的團扇上都有巨龍盤踞，但並未安排成圖案化的團龍，卻彷彿翔遊的動物，並且盡量呈現其全貌；〔圖 29〕〈玄鳥貽喜〉（圖 35）人物身上畫滿巨大的動物，甚至不惜扭曲人體結構來突顯動物的形貌；〔圖 40〕〈叔旦揆命〉（圖 36）的船身上、盾牌上、旗幟上均以動物為飾，雖帶有帝王象徵的含義，卻並非必須。至於〔圖 1〕〈日月三合〉（圖 37）將「十二分」解釋成十二生肖的動物形象，也反映出和〈九歌·山鬼〉相同的、對於描繪鳥獸動物母題的強烈興趣。

《天問》文本原已充滿各種玄思妙想的傳說動物，但畫家的刻劃卻已蔓延到並非主體的配角或裝飾的部份，已經不只是依文本作詮釋而已，除了增加生動意趣之外，或許也有統合全書由神話的想像世界過渡到歷史的現實空間時相異基調的功能。

進一步再看蕭雲從描繪動物的方式。以出現最多的龍為例，〔圖 8〕〈燭龍華光〉（圖 30）中，龍的姿態及構圖可能受到如《搜神大全》中〈盧六祖〉插圖（圖 38）之影響。但燭龍本應是人面龍身，蕭雲從並未按照《山海經》的詮釋（圖 39），仍畫成龍面，額頭上添加的王字更深富民間藝術的趣味，而以吐火表示照明，來代替「銜燭」的意象，也使畫面更為活潑生動。

相較於龍畫的傳統，這隻燭龍也顯得比較溫和、順服，並且有種幽默的趣味。在傳統的龍之圖像中，無不強調這種想像動物的神力，而且定義在威勢、兇猛、足以呼風喚雨的力量之上。而這分逼人、震懾的力量在燭龍身上完全見不到。若比較燭龍與清代的石刻雲龍（圖 40），對於眉、鼻、鬚、口的畫法都非常接近，但是眼睛卻大為不同。燭龍的眼珠正在圓眼眶的中央，而清代的龍則斜眼睨視。燭龍似乎顯得眼神溫和，即使正面向人，卻並無壓迫感，反而有種擬人化的親切。

同樣的畫法也出現在〔圖 10〕〈虯龍負熊〉的虯龍與熊（圖 41），以及〔圖 35〕〈秉德得牛〉（圖 42）的牛。三者都是以正面迎來的特異方向畫出，圓眼瞪視，眼珠居中，在面部和身體的描繪上寫實的程度並不高，彷彿有種變形的趣味，表現出這些動物羞怯、溫和的一面，具有相當的幽默感，而且脫離了通常畫這些動物時會採用的角度和模式。

蕭雲從也對嘗試刻劃各種姿勢、角度的變化深具興趣。除了前文所提到對於全正面的描繪之外，〔圖 14〕〈黑水延年〉水中的鯪魚（圖 13）、〔圖 42〕〈穆王環理〉（圖 43）前景的羊、〔圖 31〕〈牧夫牛羊〉左下方的羊（圖 44），這些動物都是十分誇張的向後仰首之姿勢，在現實中也絕非常見的景象。不但是動物，連〔圖 32〕〈干協時舞〉（圖 45）下方的士兵也如此仰首，畫家似乎是以俯瞰的視角來描繪。就像



圖 34 《天問》〔圖 46〕〈鼓刀〉局部



圖 35 《天問》〔圖 29〕〈玄鳥貽喜〉局部



圖 38 《搜神大全》〈盧六祖〉



圖 39 《山海經》之〈燭陰〉



圖 36 《天問》〔圖 40〕〈叔旦揆命〉

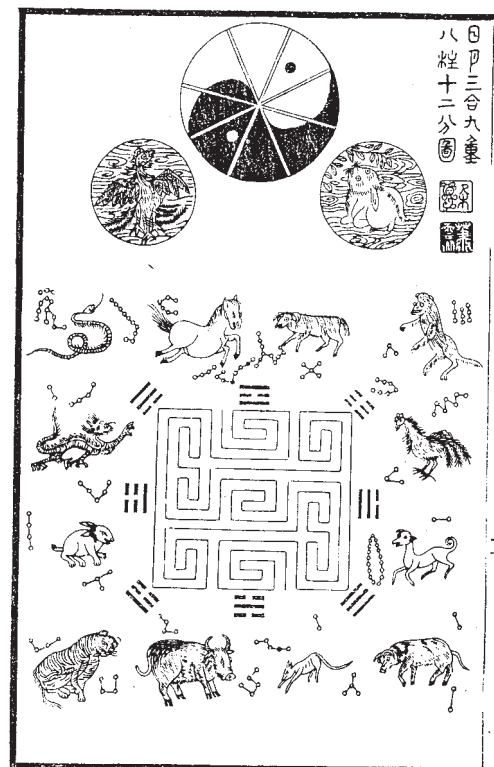


圖 37 《天問》〔圖 1〕〈日月三合〉

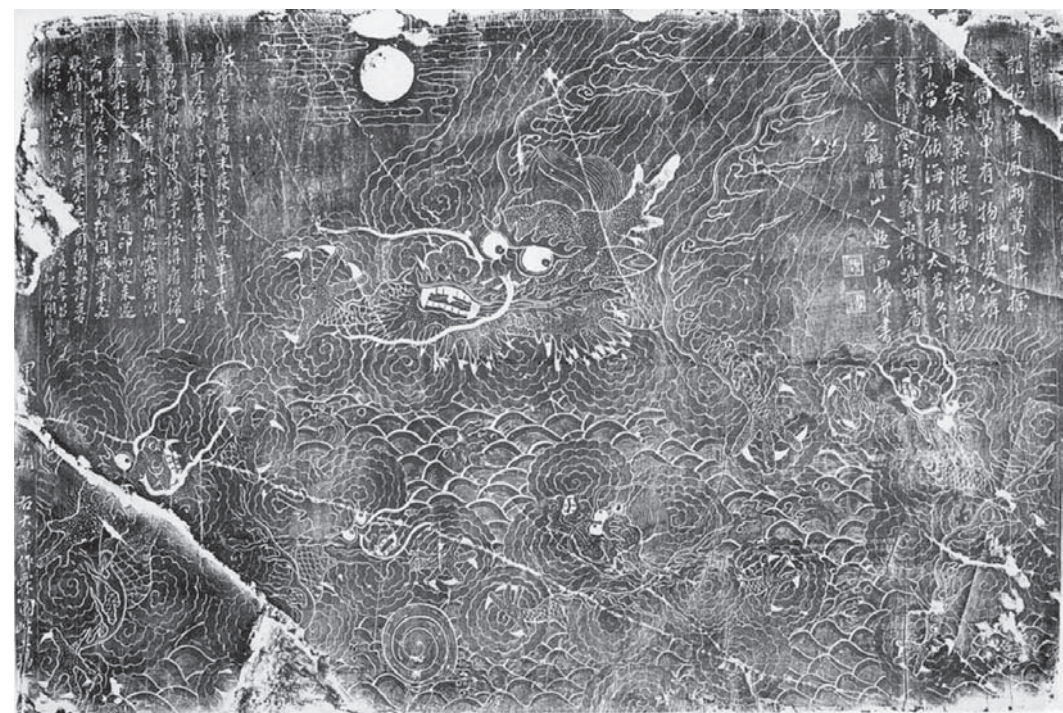


圖 40 〈大雨作霖圖〉，清，陝西石刻

〔圖41〕〈昭后逢白雉〉（圖46）中僕人不合理的眼晴位置一樣，蕭雲從畫的人物並不求形象的準確性，每每帶有一種幽默而誇張的趣味，這或許可放在明末人物畫的變形風格脈絡中來解釋。³⁵ 另一方面，版畫原本便是通俗性格較強的表現形式，畫家因而轉由民間的藝術形式、或版畫傳統中去找尋靈感和養分，並作較為誇張的表現。

誇張的特色不但表現在個別形象的塑造上，也可以在動作的设计上見到，尤其是敘事意味較為濃厚的人物場景。像是前節曾提及的〈少康逐犬〉（圖28），出現少康手提其嫂之人頭、並追殺澆的畫面；描繪啟刺殺有扈氏於床上的〔圖34〕〈擊床〉，圖中啟也已經將有扈氏揪下床來，下一刻便要取其性命（圖47）；人物的動作都是暴力而激烈的。〔圖45〕〈元子挾矢〉（圖48）左下角描繪文王受賜梅伯被剝成的肉醬，畫家以手捧首級來表示，雖然是靜態的描繪，卻也令人毛骨悚然，觀者的情緒難免騷動。這幾個故事本身便帶有濃烈的衝突因素，畫家的表現手法因而也較接近於當時歷史演義小說廝殺相鬥場面的插圖。（圖29）

即使內容並非描寫殺戮戰場，動態感依然很強。主題即在表現舞蹈的〔圖32〕〈干協時舞〉（圖47）中，人物固然是手舞足蹈；像〔圖26〕〈舜害不危〉中（圖49），論及舜之弟象屢次想傷害兄長之事，畫中幾個人物的動作幅度也都很大，畫面呈現出一種戲劇性的效果。而〔圖28〕〈緣鵠饗帝〉（圖50）中右手持斧、左手作劍訣的人物，活脫脫就像是從戲台上走下來的角色。³⁶

此外，從文本涉及人事部分的圖文關係來看，在《天問》的原始文本中，每個問題都只有簡單數語，對於每一個歷史或傳說事件並未作任何細節的描述，幾乎都只是以少數幾個關鍵字來作為代表，像是以「梅伯受醢，箕子佯狂」八字，指涉梅伯與箕子力諫昏君紂王之事。後世註釋者方費力由爬梳文獻史書中整理出所提到的故事究竟為何，但也都未曾對故事的內容再多作細述，通常較著重於考證史實的正確度，或是闡釋其背後的道德意涵之所在，再與屈原的委婉用心相連繫。蕭雲從的圖像詮釋是以一幅插圖配合一段短文的方式呈現，當然也無法去詳細描繪故事的發展細節，但是從人物姿勢豐富的互動、及選取情緒濃烈的高潮作為主題的傾向來看，原來簡約而中性的文本，在圖像中已經被衍生鋪排為戲劇張力十足的故事，讀者便宛如見到一篇篇短篇小說的濃縮精華被化為圖像。

35 尤其值得注意的是明末參與版畫插圖圖稿繪製的幾位重要畫家，如陳洪綬、丁雲鵬等，都是變形風格的代表畫家。蕭雲從的人物畫是否有意識地遵循此一方向，值得作進一步的探究。

36 這或許只是在敘事表現上的誇張化，但也可能有受到舞台動作的啟發，或間接由一些擷取舞台動作作為構圖的戲曲版畫上得到靈感。參見王伯敏，前引書，pp.79--80；及蕭麗玲，《晚明版畫與戲曲和繪畫的關係——以琵琶記為例》（文化大學史學研究所碩士論文，1991）中第三章的分析。



圖41 《天問》〔圖10〕〈虯龍負熊〉



圖42 《天問》〔圖35〕〈秉德得牛〉



圖43 《天問》〔圖42〕〈穆王環理〉局部



圖44 《天問》〔圖31〕〈牧夫牛羊〉局部



圖 45 《天問》〔圖 32〕〈干協時舞〉



圖 46 《天問》〔圖 41〕〈昭后逢白雉〉



圖 48 《天問》〔圖 45〕〈元子挾矢〉



圖 49 《天問》〔圖 26〕〈舜害不危〉



圖 47 《天問》〔圖 34〕〈擊床〉



圖 50 《天問》〔圖 28〕〈緣鵠饗帝〉



圖 51 《天問》〔圖 18〕〈巖越黃熊〉

綜上所述，蕭雲從的《天問》著意於突出神異鳥獸，或表現戲劇化的場景；個別的造型上則有傾向於趣味性與誇張化處理的趨勢，呈現出一個充滿想像力的世界。在這樣的風格背後，是否深具用心呢？這正是下節希望探索的問題。

四、作圖意旨：取異為圖或勸誡教化？

掌握了圖像的來源和表現的特色之後，本節中將進一步藉由比較蕭雲從自己的註文，與以前諸注釋、評論家意見的異同，嘗試再深入探究蕭雲從為此文作畫的意旨何在。

對於像楚辭這樣早已經被公認為重要作品的古代文學，由於文辭艱深難解，傳世又已久遠，除了最初的文本之外，歷來已經衍申出各種不同方向的詮釋，畫家在作圖時可供參考的資源便更為多樣化，使得圖文關係的問題更為複雜。誠如王正華在處理馬和之的〈詩經圖〉時所指出的，宋代學者對於詩經的新詮釋，便會影響及畫家的創作。³⁷ 對於詩經或楚辭這樣的古代重要作品，原始文本並非獨立而純粹的存在，讀者的瞭解必然會受到歷來註釋與評論者之中介和轉譯所左右或規範，因此必須考慮畫家所參考的註釋為何。

由於蕭雲從在書中有機會發表自己的想法，我們不妨先來檢視一下他的說法。根據蕭雲從在《離騷圖》書首的自序，他是因為「尊騷於經」，而「覃精於經者，必稽詳於圖而已」，所以才「紓毫補綴，一宗紫陽之註，用備後來之勸懲」。他強調《離騷圖》具有經典般的重要性，也具有道德性的意義，因此也就在《天問圖》篇前的總序中，分別提示各章節的教化意義，³⁸ 而且認為「合而觀之，無幽淑而不彰，無隱悖而不殲，被讒者有蚤名，竊据者無螯類。」

蕭雲從特別說明，他在書中主要根據的是朱熹的註文。註 11 已經指出，由現存明刊本看來，在歷來各家註釋當中，當時是以王逸與朱熹的註釋本最為盛行。方承章在為萬曆間刊行之林兆珂撰《楚辭述註》作序時，也說：「（楚辭）故雖有解之者，

而王叔師、朱仲晦二注乃今特聞。」³⁹ 即使在今日看來，這兩家的注釋確實仍是楚辭研究史上兩道重要的里程碑。朱熹在〈楚辭集註跋〉中說屈原的為人「皆出於忠君愛國之誠心。原之為書，其辭旨雖或流於跌宕怪神，怨懟激發而不可以為訓，然皆生於繾綣惻、不能自己之至意」，所以他「不敢直以詞人之賦視之也」。但既存的王逸與洪興祖的註本「其於名物訓詁之間則已詳矣」，卻無法「尋其文詞指意之所出」，因此他希望能發明其間的微言大義，因此能「增夫三綱五典之重」。⁴⁰

正因朱熹的註釋是以儒家的義理為準，而且以「忠君愛國」作為屈原文章思想的核心，他對楚辭的詮釋也像王逸般偏向於「諷諫說」，連今日學者多認為應該是屬於楚國巫歌的《九歌》都被朱熹說成是「因彼事神之心，以寄吾忠君愛國、眷戀不忘之意」。這種相信文本之後必定另有倫理教化之嚴肅意義的理解，也就是蕭雲從序文中說「用備後來之勸懲」的由來。

但是正如蕭雲從的弟子張秀璧在〈天問圖跋〉中所指出的，除了當時仍為主流的朱熹〈集注〉之外，蕭雲從也採納了王逸的〈章句〉、柳宗元的〈天對〉、及楊萬里的〈天問天對解〉。而且當我們詳細比較他在注文中所引用之各段解釋的出典，（見〈附表二〉）會發現他其實很少選擇特別依循朱熹的觀點去了解內容。各段的詮釋以選擇王逸的注文為最多，主要是在「名物訓詁」的部分，亦即說明文本中在當時讀來已覺太過艱深的名詞。選擇朱熹之註釋時，也是以解釋名詞居多，很少涉及解釋深層諷喻之義。

事實上，關於朱熹對《天問》的基本意見，在朱熹為該篇所寫的序文中，便已經清楚地表明：

此篇所問雖或怪妄，然其理之可推，事之可鑒者，尚多有之。而舊注之說，徒以多識異聞為功，不復能知其所以問之本意，與今日所以對之明法。至唐柳宗元始欲質以義理，為之條對，然亦學未聞道，而誇多銜巧之意。……今存其不可闕者，而悉以義理正之，庶讀者之有補云。

朱熹雖然仍為此篇作註，並沒有全盤加以否定，但他比較重視理性，基本上將屈原的作品視為經書或史料，面對怪力亂神之事，往往將之貶斥為無稽之談。例如他對〔圖 5〕〈鴟龜曳銜〉故事的評論是：「然若此類無稽之談，亦無足答矣」；〔圖 8〕〈燭龍華光〉之事：「此章所問，尤是兒戲之談，不足答也」；〔圖 19〕的〈白

39 參見《國立中央圖書館善本序跋集錄》（國立中央圖書館，1994），頁 18。

40 本處及下文所引用的朱熹《楚辭集注》之文字，乃根據上海古籍出版社點校本，1979 年出版。關於王逸和朱熹的學術取向之異及其成就，請參考易重廉，《中國楚辭學史》，頁 26—77；293—312。他將兩書形容為中國楚辭學的「兩座豐碑」。

37 Wang, Cheng-hua, "Rethinking the Shijin Scrolls: Text, Image and Ideology", unpublished paper for the conference "Text and Image in Chinese Culture" Dec. 1999。

38 蕭雲從在〈畫天問圖總序〉中說：「圖其事者，先稽其典，則明法物之不可廢也。至于舞干蠻過，環轡戎歸，則知遠方之宜率服也。鼓刀負鼎，則慶賢人之遇也。醢身披髮，則慟忠直之窮也。石腦桑育，虎乳鳥燠，脫焚出泉，則紀聖人之生不偶也。燭龍之啓其長夜也，岐蛇之斃於自戕也，縫裳亂倫之實首也，棘林肆情之蒙羞也，牛飲之臊也，蟲屍之爭也，此其儀型可鑒而報復無殊者爾。若夫大荒內外，亦何所不有，獸作人言，鳥傾仙藥，長蛇吞象，委蚪負熊，白龍輕身，赤鳥解羽，此豈寓言托諷哉。……何如披圖而按，雖彊梁汶閣之夫，未有不凜然知懼者矣。」

霓嬰弗〉：「事極鄙妄，不足復論」。類似這樣的評語在全篇當中俯拾皆是。就連蕭雲從在序文中說是「儀型可鑒」的燭龍、「寓言托諷」的赤鳥解羽，都被朱熹指為「無答」、「不足辯」，可見他根本無法接受這些神話傳說。若像朱熹一樣否定這些在現實中難以想像的事物，《天問》的大半部大概就毫無作圖詮釋的必要了。

蕭雲從雖信誓旦旦地說他這本書「一宗紫陽之註」，但從以上的例子看來，朱熹對包含大量神話之《天問》的很多部分都表達出很不欣賞之意，蕭雲從卻偏偏為它畫了五十四幅插圖之多。除了在戰火中毀去的《遠遊》五圖、以及屈原像之外，他另外便只畫了九幅《九歌》。雖然朱熹認為《九歌》的文字別有寄託，蕭雲從在《九歌》前的序文中也說要：「令讀者不見其奇而規於正也，庶無愧於丹青矣。」但其畫面上依然還是充滿想像力的諸神的描寫，而且還有不少趣味性的細節（圖 31），這恐怕也不符合朱熹的標準。

從更具體的例子來看，像是〔圖 17〕〈羿射河伯〉（圖 26），本段文本中包括數件羿的故事。「胡射夫河伯，而妻彼雒嬪」是指河伯化為白龍，因羿射之，而瞎了隻眼；以及羿夢見與雒水女神交的兩個傳說。朱熹的註釋裡，在整段文字中只挑出這兩句斥為妄言，但蕭雲從卻偏偏只選擇這兩處來圖繪。又如〔圖 19〕〈白霓嬰弗〉（圖 8），諸家註釋都考訂為崔文子學仙於王子喬之事，朱熹認為「事極鄙妄，不足復論」，但蕭雲從卻又說：「注事奇特，與柳對鑿鑿有據，遂畫之」。蕭雲從選擇作圖的標準，顯然和朱熹的意見大相逕庭。即使蕭雲從自己所寫的序文表明要依照朱熹的意見，他所作的插圖似乎還是與之出現了落差。這到底是怎麼一回事呢？

事實上，畫家在某些插圖的註解中，已經明白表示他有另外的取舍標準。例如〔圖 18〕〈巖越黃熊〉（圖 51），蕭雲從在注中說：

熊音奴來切。三足鰲也。鯀人羽淵，巫醫莫活之矣。或約熊力能刊木，靈助禹功，遂能播黍，豈疾惡修長而貫盈哉。說異，取而為圖。

亦即歷來對於文本有不只一種解釋的方式，畫家記下較為怪異的一種，而為之作圖，就像前述〈白霓嬰弗〉的插圖是因「注事奇特」而畫一樣。而且王、柳、朱等家的註釋中，均將它釋為鯀化為黃熊之傳說，而蕭雲從所引用的說法並不在這幾家當中，不知出自何典。

另外，對於〔圖 28〕〈緣鵠饗帝〉（圖 50）的詮釋，蕭雲從的注中云：

伊尹緣烹鵠羹、飭玉鼎以事湯，湯以為相；又云湯出觀風俗而逢尹也。然畫師取異事以圖，而觀者以子輿氏為正。

文本中有湯為何會任用伊尹的兩個說法，一個是伊尹因烹鵠羹、脩玉鼎以饗湯，所以被重用為相；一個是說因湯出觀風俗時，博選於眾，而逢伊尹之故。對於前一個說法，孟子已提出頗不以此自進之途為然的批評，朱熹也說：「此即孟子所辨割烹要湯之說，蓋戰國遊士謬妄之言也。」但蕭雲從偏偏選擇畫前一個說法，還說是「畫師取異事以圖，而觀者以子輿氏（孟子）為正」，可見在某些情況之下，圖與文的了解方式可以分別考慮。文本內容的道德意義固然重要，但對於創作插圖的人而言，與習見之事物有「異」或「奇特」，可能才是最重要的考慮因素。我們因此也就能理解，在上節中所分析的，蕭雲從版畫中對奇禽異獸的描繪有特殊偏好的特點，也應該是與此一考慮有關。

朱熹為楚辭所作的集註在南宋之後已經成為主流，即使對他的註釋不滿的學者，也仍須立基於朱子的考證和解釋之上。⁴¹ 而且明代科舉取士和學校考試所採用的八股文是以四書五經為範圍，並以程朱學派的註釋為標準，⁴² 這或許是蕭雲從要「言必稱朱子」的緣故，但他在插圖中顯然採取了另外的標準。

當然，他也無意與朱熹的教化觀點完全針鋒相對。除了註 38 所引〈畫天問圖序〉所述者之外，由蕭雲從在個別章節中所作的註釋來看，他似乎還是希望插圖能夠傳達道德教訓。像〔圖 22〕〈少康逐犬〉乃「以為禽獸行者之誠」，〔圖 43〕〈齊桓身殺〉是「取屍蟲出戶，五子爭立，以為不遠之戒」，而〔圖 44〕〈箕狂梅醢〉則為了「著古人順受之正」。從畫家費許多筆墨去描寫歷史傳說人物故事，也可看出他的確關心人間之事。而諸如啟殺有扈氏（〔圖 34〕）、少康斷嫂首（〔圖 22〕），也明顯以為惡之人受到懲戒來表明教化的用心。

不過我們也須注意，正如前一節中所分析的，瀰漫於全書插圖中的，是對於奇異鳥獸的興趣，並加以趣味化的處理；至於在歷史人事方面，則偏向於表現誇張的姿勢、與戲劇性的情節。上一段所述的這些插圖者說明有勸誡之意的場面，同時也是故事中最為戲劇性的高潮，它們未必只因為其具有教化意義而出現。讀者在觀賞該圖時，固然可能因為畫中想傳達的教化之意而引以為誡；但更可能因其所表現的激烈情感而覺得興奮。

至於在很多神異事物的描寫上，本來就很難附會有任何義理的意涵在內，尤其是與《山海經》系統相關的事物，或許是表現出屈原對知識的好奇心，卻難以賦予道德的意義。而蕭雲從在作插圖時，明顯添加的又只是趣味化的色彩。如〔圖 8〕之燭龍（圖 30），據蕭雲從在〈畫天問圖總序〉中自言是：「此其儀型可鑒，而報復

41 李維禎為萬曆間刊本《楚辭集註》作序時便說：「自朱子註行而諸說俱左次矣。」引自《國立中央圖書館善本序跋集錄》，頁 12。

42 李新達，《中國科舉制度史》（臺北：文津出版社 1995），頁 260。

無殊者爾」，然而在實際的圖像中，實在難以看出有任何直接的鑒誡之意。

此外，在「畫天問圖總序」中，蕭雲從曾點出，屈原所處的時代正是暴秦肆虐之時，所以屈原有悲憤無奈之情，而且秦無德而宰制天下，天必不容。這都令人聯想起蕭雲從自己也身處異族統治之下的亡國之時。蕭雲從在末段曾指出屈原作《天問》時懷想賢人令尹子文，而他自己則亦有懷念屈原之思，顯然有處境相同之慨，欲以屈原自況。但是他在插圖中究竟有沒有要表達其政治關懷之意？

《離騷圖》正式刊印雖在清朝初成立時，但根據凡例，書中的插圖應該都在兵災紛起之際以前便已完成，所以很難說是有抗清的意識在內。何況在屈原的作品中，應該是以《離騷》最有離亂遭憂、感懷時代及身世之意，蕭雲從竟不置一圖，反而為以神話傳聞為主、較少抒情諷諫之意的《天問》畫了五十四幅插圖；而且在圖像當中，又表現出對於怪異、奇特、誇張、幽默趣味的濃厚興趣。唯其多為虛構與傳聞，想像力方易於在其間瀰漫滋生，也能有更多戲劇性的鋪排。但無論從插圖或註釋當中，實在都無法看出他有什麼特殊的政治指涉。

但是，既然《離騷圖》的圖像在實際上並不以鑑誡之功能為重，又難言帶有政治諷喻的意涵，蕭雲從為何要特別在序文中強調其教化的意義？這或許便得由更深層的出版風尚與時代思潮的互動來觀察。

雖然在晚明的出版品中出現越來越豐富的圖像，也越來越注重視覺性的面向，⁴³但在明代文人的主流論述中，對於日漸增多的書籍插圖其實仍有許多疑慮。謝肇淛（1567—1624）在《五雜俎》書中便對當時戲曲、譜錄書籍精美的插繪感到不安，並說：「以天巧人工，徒為傳奇耳目之玩，亦可惜也。」⁴⁴這應該代表許多學者與文人的心聲，所以在各種插圖刊本中，出版者往往要特別去強調其教化的功能，以為出版附有眾多篇幅之細膩插圖的書籍找到合理化的藉口。

舉例來說，Katherine Carlitz 在討論晚明的《列女傳》刻印本時，曾指出晚明時有諸多《列女傳》的刻本刊行，其中幾乎都附有大量精緻的插圖。原本簡略的歷代女子忠孝節義的事蹟，在部分刻本中被敷演為具備更多戲劇性細節的短篇故事；而且插圖的描繪方式與同時代的才子佳人題材之戲曲小說插圖也幾乎是一模一樣的，烈女與妓女難以區別。《列女傳》的文本無疑具有強烈的教化意味，但圖像中所呈現的世界，卻顯然是以娛樂效果為其前提。⁴⁵反過來說，即使圖中明明是描繪燈紅酒綠的天地，也仍須以教化的目的來作為包裝。

43 參見馬孟晶，〈耳目之玩—從西廂記版畫插圖論晚明出版文化對視覺性之關注〉，即將刊行。

44 謝肇淛，《五雜俎》，（筆記小說大觀八編七冊，新興書局，1985），卷十三，頁21下-22上。

45 Carlitz, Katherine, "The Social Uses of Female Virtue in Late Ming Editions of Lienü Zhuan", *Late imperial China* 12: 2 (Dec. 1991), pp. 117-152.

為楚辭這樣的重要作品繪製插圖，又以圖像作為全書特色的蕭雲從，或許也有類似的焦慮感。身為畫師，他選擇奇事異獸的題材為圖，再加以誇張而戲劇性的描繪，並且從當代的其他版畫圖像中汲取養分再創作，這些都比較容易為市場所接受，也成為《離騷圖》一書最吸引人的賣點。但是繪者在書中卻仍然得加上一層道德教化的意義才有其正當性，這和《列女傳》刊本的出版策略是十分相近的。

另一方面，朱熹對楚辭的詮釋，在晚明以後雖然依舊是出版的主流，卻也已經開始受到學者的質疑，不再能維持其唯我獨尊的地位。易重廉對晚明楚辭學的研究指出，「明代後期的楚辭學界，幾乎有一個批朱熱潮。」他舉出張京元、黃文煥等人的著作為例，⁴⁶這些作者都肯定屈原的忠君愛國情操，但對朱熹無法充分體認屈原的悲憤與怨君之心，還批評屈原是「馳騁於變風變雅之末流」感到相當不滿。⁴⁷即使像稍早的汪瑗《楚辭集解》未必直接批評朱熹，但他認為《九歌》的文意「與君臣諷諫之說全不相關」，而在「寫己之意興」，⁴⁸也已經與朱熹的意見有所不同。

我們或許可以說，朱熹的註釋雖然是在王逸章句的基礎上更加細緻而深化，並且經由文字意象與象徵寓意的分析，展現楚辭的文學成就，⁴⁹但最終仍指向一種將楚辭視為彷彿儒家經籍或歷史資料、字句內容都應該可以導引出嚴肅教化意義的道德性角度。而晚明研究者的新取向，則更為強調屈原作品中傳達個人際遇感懷的抒情性質，純粹將之視為傑出的文學作品。甚至因為欣賞其文詞之美，也有節錄麗詞綺句來出版的刊本。⁵⁰文詞既可割裂來欣賞，當然不會太計較其諷諫寄意的層次，純粹是就文論文。走向純文學欣賞角度的趨勢，固然與明代後期重視「情性」的思潮有關，但也有助於鬆動以「諷諫」或「教化」觀點為主要解讀方向的局限，而有更多元化詮釋的可能。

由於以《離騷》為代表的楚辭在晚明常被理解為抒憤寫憂之作，在當時混亂不安的局勢當中，閱讀《離騷》或許有其普遍的心理需要，因此刊刻流傳的版本頗多，甚至也激發了不少摹擬《離騷》的續作。⁵¹讀者可以在其中找到心境的寄託，畫者亦然。不過蕭雲從的《離騷圖》從選擇題材到表現手法，顯然都與作為全書標題的《離騷》文中之悲憤憂國無關，也並不像他自己在序文中所說的，是依照朱熹

46 張京元於1618年出版之《刪注楚辭》，及黃文煥於1643年刊行之《楚辭聽直》。

47 易重廉，《中國楚辭學史》，頁393--447。

48 汪瑗，《楚辭集解》（1548年左右作，1615年刊本。同朋舍影印京都大學藏本，1984），九歌之卷頁1下。可惜該書在出版時原本便已闕《天問》的部分，我們無法得知他對《天問》的看法。

49 參見楊牧，〈朱子《九歌》集注創意〉中以九歌為例的分析。該文收入《隱喻與實現》（洪範，2001），頁245-264。

50 如萬曆間凌氏桂芝館刊文林綺繡本《楚騷綺語》。

51 參見《楚辭書目五種》與《楚辭書目五種續編》中「紹騷隅錄」的部分。

的註釋意見而來。蕭雲從在凡例中曾說過「茲集意在圖畫」，這恐怕才是他真正對該刊本特色的定義。由於創作圖像與文字時的表現重點不盡相同，道德的意義雖然仍被保留，但主要是在序文與註文中加以強調，作圖時卻以畫面的視覺效果為重，所以他的標準是在於「取異以為圖」。

正因為楚辭是豐富而傑出的文學作品，歷來的讀者便可以從經學的教化；史學、宗教、神話的研究；或是純文學的欣賞等多種角度來閱讀。蕭雲從的版本所代表的，可以說是與「經史的教化」和「文學的抒情」這兩個晚明所習見的面向都有距離的嶄新視野。《天問》圖像中所呈現出來的，是一個充滿奇事異獸、神秘怪誕、趣味幽默、又有豐富想像力的世界。屈原辭賦裡奔放而豐沛的想像力，在與神話和宗教關係最為密切的《天問》和《九歌》中最為明顯。這是前人從經學或文學的角度仍然罕見探及的領域，但未嘗不是屈原作品中很重要的成就，而且也正是視覺藝術最能發揮其所長之處，所以蕭雲從特別為這兩篇文字繪製插圖，其選擇絕非出自偶然。李楷在〈離騷圖經序〉文中所說的：「然楚大夫之騷，繼三百，啟六朝，悲吟歆唧，尤於今時為宜。若《天問》等篇，神怪恍惚，實有與伯益經(《山海經》)、景純傳(《穆天子傳》)相發明者，是不可以無圖。而中江蕭尺木氏始為之。」確實便反映出這樣的想法。

這依循圖像自身的邏輯與傳統所構築出來的世界，與通行的文本註釋傳統一無論是經學或文學的取向一便有所差異，可以說是格外突顯其詭奇想像力的另類詮釋方式，為讀者提供一種別開生面的閱讀角度。但反過來說，晚明出版文化中對於視覺性的強調，對此一取向的出現也有一定的催生之功。

表一　天問之文本及分圖標目

1. 日月三合九重八柱十二分圖 曰遂古之初 誰傳道之 上下未形 何由光之 冥昭瞢闇 誰能極之 馮翼惟象 何以識之 明明闇闇 惟時何為 陰陽三合 何本何化 圖則九重 孰營度之 惟茲何功 孰初作之 幹維焉繫 天極焉加 八柱何當 東南何虧 九天之際 安放安屬 隅隈多有 誰知其數 天何所沓 十二焉分 日月安屬 列星安陳 出自湯谷 次于蒙汜 自明及晦 所行幾里 夜光何德 死則又育 厥利維何 而顧菟在腹	纂就前緒 遂成考功 何續初繼業 而厥謀不同 洪泉極深 何以窺之 地方九州 則何以墳之 6. 應龍畫河海 應龍何畫 河海何歷 鯀何所營 禹何所成 7. 康回馮怒東南傾 增城九重西北闢 康回馮怒 墜何故以東南傾 九州安錯 川谷何洿 東流不溢 孰知其故 東西南北 其脩孰多 南北順橢 其衍幾何 崑崙縣圖 其居安在 增城九重 其高幾里 四方之門 其誰從焉 西北闢啓 何氣通焉	2. 燭龍華光 日安不到 燭龍何照 羲和之未揚 若華何光 何所冬暖 何所夏寒 9. 石林獸言 焉有石林 何獸能言 10. 虬龍負熊 焉有虬龍 負熊以遊 11. 雄虺九首 雄虺九首 儻忽焉在 12. 畏人兕華
2. 女岐九子 女岐無合 夫焉取九子 3. 伯強 伯強何厲 惠氣安在 4. 角宿耀靈 何閨而晦 何開而明 角宿未旦 曜靈安藏 5. 鵩龜曳尾 鵩龜曳尾 永遇羽山 不任汨鴻 師何以尚之 僉咎何憂 何不課而行之 鵩龜曳尾 鯀何聽焉 順欲成功 帝何刑焉 永遇在羽山 夫何三年不施 伯禹腹鯀 夫何以變化	6. 應龍何畫 河海何歷 鯀何所營 禹何所成 7. 康回馮怒東南傾 增城九重西北闢 康回馮怒 墜何故以東南傾 九州安錯 川谷何洿 東流不溢 孰知其故 東西南北 其脩孰多 南北順橢 其衍幾何 崑崙縣圖 其居安在 增城九重 其高幾里 四方之門 其誰從焉 西北闢啓 何氣通焉	2. 燭龍華光 日安不到 燭龍何照 羲和之未揚 若華何光 何所冬暖 何所夏寒 9. 石林獸言 焉有石林 何獸能言 10. 虬龍負熊 焉有虬龍 負熊以遊 11. 雄虺九首 雄虺九首 儻忽焉在 12. 畏人兕華

何所不死 畏人何守 靡萍九衢 兕華安居	
13. 一蛇吞象 厥大何如	
14. 黑水延年 鯀魚何所 黑水玄趾 三危安在 延年不死 壽何所止 鯀魚何所 魓堆焉處	
15. 羿焉解羽 羿焉殪日 鳥焉解羽	
16. 獻功 畀女朝 鮑離蟹 作革 播降 九辯 九歌 禹之力獻功 降省下土四方 焉得彼畚山女 而通之于台桑 閔妃匹合 厥身是繼 胡為嗜欲不同味 而快朝飽 嗟代益作后 卒然離蟹 何嗟惟憂 而能拘是達 皆歸躬鞠 而無害厥躬 何后益作革 而禹播降 嗟棘實商 九辯九歌 何勤子屠母 而死分竟墜	
17. 羿射河伯 妻彼雒嬪 帝降夷羿 革孽夏民 胡射夫河伯 而妻彼雒嬪 馮珧利決 封豨是射 何獻蒸肉之膏 而后帝不若 浞娶純狐 眩妻爰謀 何羿之射革 而交吞揆之	
18. 藏越黃熊 鯀疾脩盈 阻窮西征 藏何越焉 化而為黃熊 巫何活焉 咸播秬黍 莆藿是營 何由並投 而鯀疾脩盈	
19. 白霓嬰葆 天式縱橫 白蜺嬰葆 胡為此堂 安得夫良藥 不能固藏 天式縱橫 陽難爰死 大鳥何鳴 夫焉喪厥體	
20. 荦號膏鹿 鼈戴陵行 萍號起雨 何以興之 撰體協脅 鹿何膺之 鼈戴山抃 何以安之 釋舟陵行 何以遷之	
21. 少康逐犬 惟澆在戶 何求于嫂 何少康逐犬 而顛隕厥首 女岐縫裳 而館同爰止 何顛易厥首 而親以逢殆	
22. 湯謀易旅 何以厚之 覆舟斟斟 何道取之 湯謀易旅 湯殛妹喜 妹嬭何肆 湯何殛焉	
23. 桀伐蒙山 何所得焉 妹嬭何肆 湯何殛焉	
24. 舜閔堯女 舜閔在家 父何以鯀 堯不姚告 二女何親 厥萌在初 何所意焉 瑱臺十成 誰所極焉	
25. 女媧 登立為帝 孰道尚之 女媧有體 孰制匠之	
26. 舜害不危 舜服厥弟 終焉為害 何肆犬體 而此身不危敗	
27. 南嶽兩男子 吳獲迄古 南嶽是止 孰期去斯 得兩男子	
28. 緣鵠饗帝 降觀罰蔡 緣鵠飾玉 后帝是饗 何承謀夏桀 終以滅喪 帝乃降觀 下逢伊摯 何條放致罰 而蔡伏大說	
29. 玄鳥貽喜 簡狄在台 嚳何宜 玄鳥致貽 女何喜	
30. 該秉季德 該秉季德 厥父是臧	
31. 牧夫牛羊 胡終弊於有扈 牧夫牛羊	
32. 干協時舞 干協時舞 何以懷之	
33. 平脅曼膚 平脅曼膚 何以肥之	
34. 擊床 有扈牧豎 云何而逢 擊床先出 其命何從	

註：文本用字均依蕭雲從本；斷句則依游國恩主編之《天問纂義》（洪葉文化有限公司，1993）。

35. 秉德得牛 往營班祿 恆秉季德 焉得夫朴牛 何往營班祿 不但還來	
36. 繁鳥萃棘 昏微遵跡 有狄不寧 何繁鳥萃棘 負子肆情	
37. （本闕） 眩弟並淫 危害厥兄 何變化以作詐 後嗣而逢長	
38. 有莘吉妃 水濱小子 成湯東巡 有莘爰極 何乞彼小臣 而吉妃是得 水濱之木 得彼小子 夫何惡之 腰有莘之婦 湯出重泉 夫何罪尤 不勝心伐帝 夫誰使挑之	
39. 會朝爭盟 蒼鳥群飛 會朝爭盟 何踐吾期	
40. 叔旦揆命 並驅擊翼 蒼鳥群飛 孰使萃之 列擊紂躬 叔旦不嘉 何親揆 定周之命以咨嗟 授殷天下 其位安施 反成乃亡 其罪伊何 爭遣伐器 何以行之 並驅擊翼 何以將之	
41. 昭后逢白雉 昭后成遊 南土爰底 厥利惟何 逢彼白雉	
42. 穆王環理 穆王巧梅 夫何為周流 環理天下 夫何索求 妖夫曳衒 何號于市 周幽誰誅 焉得夫褒姒	
43. 齊桓身殺 天命反側 何罰何佑 齊桓九會 卒然身殺	
44. 箕狂梅醢 彼王紂之躬 孰使亂惑 何惡輔弼 讒諂是服 比干何逆 而抑沉之 雷開何順 而賜封之 何聖人之一德 卒其異方 梅伯受醢 箕子佯狂	
45. 元子挾矢 伯昌秉鞭 作牧受醢 上帝罰殷 稷維元子 帝何篤之 投之于冰上 鳥何煥之 何馮弓挾矢 殊能將之 既驚帝切激 何逢長之 伯昌號衰 秉鞭作牧 何令徽彼岐社 命有殷之國 還藏就岐 何能依 殷有惑婦 何所譏 受賜茲醢 西伯上告 何親就上帝罰 殷之命以不救	
46. 鼓刀 師望在肆 昌何識 鼓刀揚聲 后何喜 武發殺殷 何所悒 載尸集戰 何所急	
47. 伯林雉經 伯林雉經 維其何故 何惑天抑地 夫誰畏懼	
48. 集命承輔 皇天集命 惟何戒之 受禮天下 又使至伐之 初湯臣摯 後茲承輔 何卒官湯 尊食宗緒	
49. 勳闔壯武 勳闔夢生 少難散亡 何壯武厲 能流厥嚴	
50. 彭堅斟雉 彭堅斟雉 饗帝壽長 帝何饗 受壽永多 夫何久長	
51. 共牧微命 中央共牧 后何怒 蜂蛾微命 力何固	
52. 驚女 驚女采薇 鹿何祐 北至回水 萃何喜	
53. 噬犬百兩 兄有噬犬 弟何欲 易之以百兩 卒無祿	
54. 環闔穿社 爰出子文 環闔穿社 歸何憂 厥嚴不奉 帝何求 伏匿穴處 爰何云 荊勳作師 夫何長 先悟過改更 我又何言 吳光爭國 久余是勝 何環穿日闔社丘陵 爰出子文 吾告堵敖 以不長 何試上自予 忠名彌彰	

表二 天問文本內容與註釋之來源

圖次	圖之內容	文 字 註 釋 關 連				自言其圖原有所本
		提及註文	山海經	列仙	其他來源	
1	日月三合	柳				皇極圖
2	女岐九子	柳朱				
3	伯強				道書	
4	角宿耀靈	柳楊			地肺經	
5	鵲龜曳衡	王楊				
6	應龍畫河海	王	X			禹貢圖
7	康回馮怒	王柳	X			
8	燭龍華光	王柳	X			張僧繇
9	石林獸言	王楊	X			
10	蚘龍負熊	王柳				
11	雄虺九首	王楊				
12	長人賁華	王	X		未言	
13	一蛇吞象	王柳	X			
14	黑水延年	王柳	X	X		
15	彈鳥解羽	王柳楊	X			
16	獻功畀女	王朱				
17	羿射河伯	王柳				
18	巖越黃熊	王朱			未言	
19	白霓嬰熊	王柳		X		
20	苒號脅鹿	王		X		
21	少康逐犬	王朱楊				
22	湯謀易旅	王				
23	桀伐蒙山	王				
24	舜閔堯女	王				
25	女媧	王柳	X		路史	
26	舜害不危	王柳				
27	南嶽兩男子	王			史記	
28	緣鵠饗帝	王	X			
29	玄鳥貽喜	王				
30	諉秉季德	柳				陸探微
31	牧夫牛羊	王				
32	干協時舞	朱柳			字學	
33	平脅曼膚	柳				
34	擊床	王				
35	秉德得牛	王柳				
36	繁鳥萃棘	王柳			列女傳	
37		王				
38	有莘吉妃	柳楊				
39	會朝爭盟	王				
40	叔旦撥命	王				
41	昭后逢白雉	王				
42	穆王環理	王柳				
43	齊桓身殺	王				
44	箕狂梅醢	王				
45	元子挾矢					
46	鼓刀	王				
47	伯林雉經	王柳			雜記	
48	集命承輔	王				
49	勳圖壯武	王				
50	彭堅斟雉	王		X		
51	共牧微命	王柳				
52	驚女	王				
53	噓犬百兩	王楊				
54	環閭穿社	王柳楊				

資料來源：

- 1.「提及註文」指蕭雲從自己註釋中說明作圖之意的來源，和王逸、朱熹、柳宗元、楊萬里等家註釋比較後所得。若不在此數家之內則列於「其他」。
- 2.「山海經」指山海經、淮南子等早期神話系統，尤多奇事異獸。
- 3.「列仙」指《列仙全傳》等神仙傳記。
- 4.「其他」指非屬前兩類之其他來源。
- 5.各圖之內容只取其開頭數字為代表，但大多已涵蓋其圖上的題字。