

從詩經圖發展史看清代乾隆 《御筆詩經圖》

國立故宮博物院 吳璧雍

提 要

乾隆四年暮春至十年季夏，乾隆皇帝與詞臣陸續書寫《詩經》三百零五篇，並補「笙詩」六篇，凡三百一十一篇，同時敕畫院諸臣規撫宋人馬和之毛詩圖筆意，完成前所未有的《御筆詩經全圖書畫合璧》三十冊，此書畫冊今藏國立故宮博物院圖書文獻處善本書庫。

乾隆此舉當然具有政教宣示作用，但與宋高宗的立場絕不相同，因為國勢盛衰相去甚遠，故乾隆不免要嘲諷宋高宗「徒以西湖為銷金窠」，根本不懂什麼叫做「詩」。不過，馬和之高妙的筆意，不也是趨使盛清氣勢下的乾隆想完成此一巨製的動力？因此，他御令畫院諸臣，將舊有的臨摹，已缺的補繪，完成《御筆詩經全圖書畫合璧》三十大冊。此從文獻資料的角度來看，確實提供了馬和之圖繪《毛詩》的一個輪廓，讓我們得以配合當年同一時間內所編纂的《石渠寶笈》，去思索當時的內府究竟存有多少馬和之所繪的《毛詩圖》？而與今日所存的作品之間又有何種差異？同時，從詩經圖的發展史來看，乾隆朝的《御筆詩經圖》雖然創意不很高，倒是以一個完整的姿態，為詩經圖的歷史畫下一個美好的句點。

故本論文主要論述有兩方面：一是考察整個詩經圖的發展歷史，而馬和之可說是其中最重要的一位。在他之前，只有文獻上的記載；在他之後，又以臨摹為多。雖然如此，隨著時代的演變，許多以《詩經》為題材的畫作，已漸與詩義脫離，而彰顯著不同時代的文化情境，直到乾隆，其雄心壯志，反而使詩經圖回歸到詩義的本身，雖然所掌握的詩義和馬和之有所不同，到底還是以馬畫為依歸。其次，《御筆詩經圖》既以臨寫馬畫為宗旨，那麼，當時究竟臨寫了多少，創作了多少，或可以從現存的馬畫和文獻資料中獲得一些訊息，從而想像那些已不知所蹤的畫作是何等面貌。

關鍵詞：詩經、毛詩圖、毛傳、宋高宗、乾隆、御筆詩經圖

一、緒言：製作意涵

乾隆四年暮春至十年季夏，乾隆皇帝與詞臣陸續書寫《詩經》三百零五篇，並補「笙詩」六篇，凡三百一十一篇，¹同時敕畫院諸臣規撫宋人馬和之毛詩圖筆意，完成前所未有的〈御筆詩經全圖書畫合璧〉三十冊，此書畫冊今藏國立故宮博物院圖書文獻處善本書庫。按《石渠寶笈·初編》之著錄，其第三十冊〈商頌〉五篇後有乾隆十年御跋，其全文如下：

宋馬和之善畫人物山水，供奉高孝兩朝，嘗取毛詩三百篇，篇為一圖以進，至今膾炙藝林。特流傳零落，未睹完璧為憾。向在書舍，稍解六法，輒欲追擬全圖，有志未逮。御極後偶值幾餘，檢內府書畫舊蹟，得所圖毛詩若干篇，筆法飄逸，務去華藻，洵如畫史所稱。爰敕畫院諸臣，規撫筆意，舊有者臨之，已缺者補之。各圖梗概，清燕情閒，間亦隨筆點染人物及山林水石致趣。又仿東廣微作笙詩補亡六章，並寫大意。蓋始事於己未春，積以歲月，迄今秋七月之望，獲竟斯業。雖畫法未克與和之先後，而翰墨風流繼蹤曩軌，亦足標文苑雅事，且不啻此詩之教以垂懲勸。一披覽間，里巷貞淫之故，朝廷郊廟之遺，犁然在目，因是有以考其得失。朱子云：本之二南以求其端，參之列國以盡其變，正之於雅以大其規，和之於頌以要其止，則修身齊家、平均天下之道，不待他求而得之。然則是圖成而可興可觀，其裨益不更深切著明耶！乾隆十年歲在乙丑處暑日御識。²

此文之重點有二：（一）《御筆詩經圖》以宋人馬和之所繪為藍本，「舊有者臨之，已缺者補之」求為完璧。（二）寫經繪圖所以承繼前人翰墨風流，並以為詩之可興可觀以垂懲勸的教化功能將藉由繪圖而彰顯，此亦張廷玉寫在詩經圖後的跋文所稱：「詩圖緣辭以立象，觀象以玩辭，互相資而其義益顯」³之意。換言之，乾隆因受馬和之飄逸而簡練的筆法所感動，遂興發「追擬全圖」的想法，這是藝術的感發；另一方面，《詩經》自創作之後不久就被賦予政教色彩，因此任何寫經繪圖之事，從為政者的角度來說，都不免在政教的規範之下，故《御筆詩經圖》的製作，

- 1 《詩經》本三百零五篇，乾隆依朱熹《詩集傳》意，自補有聲無詞之「笙詩」六篇，成為三百一十一篇，且〈小雅〉之分什亦據《詩集傳》，作鹿鳴之什、白華之什、彤弓之什、祈父之什、小旻之什、北山之什、桑扈之什、都人士之什，與《毛詩》分什不同。《石渠寶笈·初編》著錄此三十冊書寫的時間經過，並有張廷玉、梁詩正、汪由敦、勵宗萬、張若靄、裘曰修、陳邦彥、董邦達諸臣歌頌的題跋。
- 2 按此文實置於《御筆詩經圖》第二冊〈召南〉之第二對幅，應屬裱裝之誤。文又見《御製文初集》，卷十三，〈毛詩圖題後〉（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第1301冊，頁121）。
- 3 此跋文寫於《御筆詩經圖》第三十冊，又見《石渠寶笈·初編》（臺北：國立故宮博物院，1971），頁684。

是藝術情緒與政教作用結合的產物。

不過從圖繪的藝術性來比較，乾隆御命下的製作似乎較偏向於政教的宣示作用；若從南宋與盛清兩個相異的政治背景來考察，一個偏安江左的皇帝，卻耽溺於筆墨之趣，其間難免呈現著難以言喻的反諷。而就整個詩經圖的歷史來說，馬和之以前已無任何作品傳世，以後無論模擬還是創作，皆很難有突破性的超越，故乾隆號召下的臨寫與補繪自有其價值。

以下試從詩經圖的發展歷史，重新檢視宋高宗與馬和之寫經繪圖的背景和實際成果，而後再以此為基礎檢討此一書畫合冊的內容。

二、詩經圖發展史

《詩經》歌謠式的語言本隸屬文學範疇，可是卻在傳承歲月中遺落其原始意義。⁴尤其到東漢，《毛詩》以其繼承孔門濃厚的政教色彩，遂為統治者青睞而立為學官，其「以史證詩」的道德化詩教，更使文學性的三百篇完全聖經化。⁵即使後來朱熹在《詩集傳》中肯定部分風詩乃男女各言其情之「里巷歌謠」，實際上，詩三百的經典地位一直在中國傳統中屹立不搖。

可是，當畫家在轉化「詩」成為視覺圖象時，他如何借物象以傳達教化之義？這應該是一項難題。因為詩中直抒胸臆的文學性語言，在畫家經由閱讀而後再創造，其間的意趣是否能符合漢儒「以史證詩」的美刺說？如果畫家要將《毛傳》或《詩集傳》的詩義呈現出來，他又該如何取舍？從現存可見的詩經圖來觀察，畫家往往是利用《毛傳》或《詩集傳》賦、比、興的指示，⁶巧妙的將之轉化成創作技巧，期使漢儒傳承下來的美刺之意得寓於山水人物之中。不過，有趣的是，如果解除政教性文字的輔佐，則部分圖繪只是一幅情景交融的山水畫而已，畢竟「風雪花草之物，三百篇中豈舍之乎？顧所用何如耳。設如北風其涼，假風以刺威虐也；雨雪霏霏以愍征役也；常棣之華，感華以諷兄弟也；采采芣苢，美艸以樂有子也。皆興發

- 4 《詩經》現存三百零五篇，是西周初（西元前十一世紀）至春秋中葉（西元前六世紀）五百餘年間的歌謠作品。但自孔門以「詩」教弟子事君事父之理後，「詩三百」已成為儒家的經典，並不屬文學範疇。直到近代才逐漸從經典的束縛中解放，如胡適、朱自清等人已將之回歸至詩歌的地位，如今更從形式及內在意義來肯定「詩三百」之作為抒情傳統的根源。參見陳世驥，〈中國詩字之原始觀念試論〉，《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，1972），頁39-61；陳世驥，〈原典：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，1972），頁219-266；蔡英俊，〈抒情精神與抒情傳統〉，《中國文化新論——文學篇一：抒情的境界》（臺北：聯經出版事業公司，1982），頁69-82。
- 5 關於詩三百篇如何成為封建統治者的法典，請參見施淑，〈漢代社會與漢代詩學〉，《中外文學》第10卷第10期（1982年3月），頁70-107。
- 6 鄭文惠，〈明代詩意圖之詩畫對應形式及其文化內涵（貳）：明代詩圖盛行之背景〉，《臺北師院學報》，第6期（1993年6月），頁220。

於此而義歸於彼，反是者可乎哉？」⁷也許這是白居易所認為的《詩經》創作法則，但也顯示「自然景物與詩人情志之間原有不可分割的關係在」，⁸此運用於繪畫，道理亦相似，而這正是《詩經》性格不同於歷史故事的地方。以下先縱觀詩經圖的發展歷史。

(一) 北宋以前的詩經圖

《詩經》何時開始被繪成圖並不清楚，從現存文獻上看，東漢桓帝時的劉褒是最早被提到的人物。劉褒何許人也，史書無載，但知「曾畫雲漢圖，人見之覺熱；又畫北風圖，人見之覺涼。」⁹前者取材自〈大雅·雲漢〉，是篇周宣王禳旱祈雨的自禱詞，¹⁰因為當時天下大旱，民不聊生，宣王遂率群臣在夜空下向上蒼禱告。由於詩中有「旱既大甚，滌滌山川。旱魃為虐，如惓如焚」等描述旱荒下山無木、川無水的景象，故可以想像劉褒是以旱象為素材，畫出「赫赫炎炎」有如焚燒般的大地，甚至還可以想像，在水墨畫尚未普遍，丹青設色才可謂之為畫的時代，馬王堆帛畫般的朱紅色或許是其主調，因而使觀者產生熱的感覺。但宣王「瞻仰昊天」反覆祈禱的憂國憂民赤忱，是否也在圖繪中傳遞出來，實在無法得知。以《毛詩》成立於東漢，劉褒畫此圖時，心中可有《毛傳》的詩義？或許劉褒畫的是自己目睹的景象，由於與〈大雅·雲漢〉的描述相似，故題為「雲漢圖」，¹¹至於是否有教化意義也不得而知。取材自〈邶風·北風〉之「北風圖」亦可作如是觀。因為這是一首國家將亂，呼喚相偕避禍的詩歌，北風、雨雪可以是實景，也可以是比喻。此後文獻上有關詩經圖的記載大約如下：¹²

時代	作者	作品名稱	內容特色	出處	備註
不詳	不詳	韓詩圖十四		張彥遠《歷代名畫記》卷三「述古之秘畫珍圖」	
東晉	司馬昭	幽風七月圖 毛詩圖	不詳	同上，卷五	注云：「張彥遠曾見晉帝毛詩圖，舊目云羊欣題字，驗其跡乃子敬也。」
東晉	衛協	毛詩北風圖	巧密於情思	同上	
		毛詩黍離圖		唐裴孝源《貞觀公私畫史》	

7 白居易，〈與元九書〉，《白氏長慶集》，卷四五（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第1080冊，頁490）。

8 蔡英俊，〈情景交融的理論基礎（上）：比、興〉，《比興物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1986），頁110。

9 （唐）張彥遠《歷代名畫記》卷四引孫暢之《述畫記》及張華《博物志》之語。（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第812冊，頁315）。

10 本文對《詩經》文本的解釋多採糜文開與裴溥言《詩經欣賞與研究》之說。（臺北：三民書局，1987）。

11 劉褒是否也題詩文於其上構成圖文並列的形式並不清楚，但至少冇畫題在其上。

12 鄭文惠，〈詩意圖之淵源、發展及其詩畫對應方式〉，《明代詩畫對應關係之探討——以詩意圖、題畫詩為主》（臺北：國立政治大學中文研究所博士論文，1992），頁17-20。

劉宋	陸探微	毛詩圖		王休《宋中興館閣儲藏圖畫記》：《宋人畫學論著》	
		詩新臺圖		《歷代名畫記》卷六	
劉宋	劉斌	詩黍離圖		同上	
梁	不詳	毛詩圖三卷 毛詩孔子經圖十二卷 毛詩古聖賢圖二卷		《隋書經籍志》	按：可能以人物畫為主。
唐	程修己	毛詩草木蟲魚圖	皆據經定名，任意採掇，由是冠冕之製、生植之姿，遠無不詳，幽無不顯。	《佩文齋書畫譜》卷十一「論畫」引《名賢畫錄》	由於唐大和中，文宗好古重道，以晉明帝朝衛協畫毛詩圖，草木鳥獸、古賢君臣之像不得其真，召程修己圖之。
北宋	李公麟	幽風圖		《石渠寶笈·初編》	

按：1.《佩文齋書畫譜》卷十一〈論畫〉引《名賢畫錄》稱「晉明帝朝衛協畫毛詩圖，草木鳥獸、古賢君臣之像不得其真」¹³云云，若以張彥遠引謝赫所云衛協繪畫的特色：「雖不備該形似而妙有氣韻」¹⁴，則衛協的〈毛詩圖〉似乎以呈現整體詩義為重心，並不在乎草木人物的像或不像。

2. 唐程修己所繪〈毛詩草木蟲魚圖〉則以孔門「多識鳥獸草木之名」之詩教為表現手法，類似博物志。¹⁵

3. 李公麟〈幽風圖〉《石渠寶笈·初編》著錄：「素箋本，墨畫。卷高九寸，廣四丈三尺四寸五分。」可見為一長卷，不清楚李公麟所畫的是〈幽風〉七篇，還是只依「七月」一詩而畫。

由於這些畫皆已不傳，故以上的按語皆是根據著錄所記載的想像之詞，只有到了南宋馬和之受朝廷御命所繪，毛詩圖始得以流傳，而且成了後世屢被模擬的典範。

(二) 南宋馬和之的《毛詩圖》

馬和之畫毛詩三百篇圖的記載，最早見於南宋陳善《杭州志》曰：「馬和之，錢唐人，紹興中登第。善畫人物、山水，筆法飄逸，務去華藻，自成一家，高孝兩朝深重其畫。毛詩三百篇每篇俱畫一圖，官至工部侍郎。」¹⁶其後元初莊肅《畫繼補遺》，元末夏文彥《圖繪寶鑑》，大抵延用此說，但略有出入。¹⁷至明張丑《清河書畫舫》引《宋元畫錄》云：「高宗嘗云：作書當寫經書，不惟學字，又得經書不忘，或每書毛詩，虛其後，命和之圖寫焉。」又說：「世傳毛詩圖大抵皆摹本耳」，¹⁸好像馬和之所畫的《毛詩圖》如今已不可見。不過根據近人研究馬和之生平、活動年

13 臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第819冊，頁358。

14 （唐）張彥遠，《歷代名畫記》，卷五，頁318。

15 古原宏伸，〈詩經圖と孝經圖〉，《美術史》，第72號（1969年3月），頁109。

16 同註13，卷五一所輯佚書，頁213。

17 莊肅，《畫繼補遺》：「馬和之，字則未聞，錢唐人，世傳其習進士業。善做吳裝，孝宗甚喜之。每書毛詩三百篇，令和之圖寫，頗合上意。」（北京：人民出版社，1963），頁4。夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷四：「馬和之，錢唐人，紹興中登第。善畫人物佛像，山水做吳裝，筆法飄逸，務去華藻，自成一家。高孝二朝深重其畫，每書毛詩三百篇，令和之圖寫。官至工部侍郎。」（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第814冊，頁597）。

18 （明）張丑，《清河書畫舫》（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第817冊，頁386、387），卷十，上。

代、作品畫風、傳存情形者，¹⁹多認為《毛詩圖》成於宋高宗退位之後居於德壽宮的二十五年間，亦即孝宗當朝高宗位居太上皇時，如今亦有部分流傳下來。

但沒有證據顯示馬和之畫三百篇，²⁰按今人徐邦達寓目十六種，二十二卷，其中有重複或三複稿四種，真偽的問題相當複雜，²¹但可以肯定的是，馬和之所繪《毛詩圖》以其特殊的筆意和某些部分符合文人畫的風格，遂成為歷代臨寫及模仿的對象。而宋高宗喜好書法，從歷來文獻上看，是否盡寫三百篇也令人懷疑，但宋高宗確曾書《毛詩》，只是今傳《毛詩圖》各卷書字未必全出自其手，也許大半是責成院中書手為畫而配詩者，不過皆頗接近高宗字。想想，以皇帝之名書寫詩三百篇，再配上畫院首席畫家的插圖，²²豈有不被一再臨摹或偽造的道理？

1. 宋高宗之書毛詩

宋高宗善書法，亦喜書以賜臣下，宋人李心傳編《建炎以來繫年要錄》卷十七有云：「建炎二年九月戊戌，上以所書資治通鑑第四冊賜黃潛善。」²³卷九四：「紹興五年十月壬寅，是日，上遣中使以所書車攻詩賜輔臣。」²⁴皆可為例。而其臣似也利用所好以達到形式上的勸諫。譬如卷八八記載：

紹興五年四月己酉，宗正少卿兼侍講范冲轉對言：「仁宗皇帝建邇英殿閣，嘗命儒臣蔡襄等寫尚書無逸篇，並孝經天子、孝治、聖治、廣要道四章，為二圖，列於左右。元祐初，臣父祖禹為侍講，奏乞檢尋二圖如仁宗故事，哲宗皇帝從之。願陛下御書無逸篇，為二圖，置於講殿之壁上。」上納其言，遂書為二圖，不崇朝而畢。翌日以諭輔臣，陳與求曰：「願陛下以是圖為元龜，夙夜自儆，則恢復之期可卜。」²⁵

這是岳飛收復襄陽等六郡後的第二年，北伐復國的聲浪正高漲，主戰與主和的論辯

十分激烈，高宗搖擺在和戰之間，實際是以苟安江南的心態虛應主戰者。范冲的建言不免讓人有玩弄政治手腕的聯想，因為這既可讓高宗享受筆墨之趣，又可使為臣者在形式上盡到了進諫之責，高宗當然欣然接受。故半年之後：

紹興五年十月壬寅：是日，上遣中使以所書車攻詩賜輔臣，翌日，趙鼎等奏謝，上曰：「朕觀鴻雁、車攻乃宣王中興之詩，今境土未復，二聖未還，當與卿等夙夜勉勵，以內修外攘！」鼎曰：「陛下游神翰墨之間，亦不忘恢復，臣等敢不自勉！」²⁶

這樣的君臣對話其實頗為矯情和虛假，但失土未復，徽、欽二帝未還是事實，何況南渡未久，金人還逐步近逼，如此局面，無論如何都得表現出堅定的北伐復國之意志，〈車攻〉一詩的《毛傳》既言：「宣王能內修政事，外攘夷狄，復文武之境土，修車馬，備器械，復會諸侯於東都」云云，正符合當時的需要，故高宗屢書與臣共勉。

若回顧高宗即位初幾年，〈車攻〉之《毛傳》所稱周宣王「內修外攘」政策，其實是經常被提到的，如：

1. 紹興二年四月戊子給呂頤浩都督江淮荆浙諸軍事的制文，一開頭就提「周宣王內修政事，外攘夷狄。故能中興。」²⁷
2. 紹興二年六月乙卯也對秦檜說：「周宣王內修政事，外復疆土。近設修政局，令百官各條具利害，甚善。所謂修車馬，備器械，以及外禦之事，卿更宜講求。」²⁸
3. 紹興二年八月庚子，「入內東頭供奉官鄭謨還所寄資為武功大夫英州刺史帶御器械。謨頗能書，上命書盤庚、無逸、詩之車攻篇、孝經孝治章列於左右，嘗以諭輔臣。」²⁹
4. 紹興二年十一月壬申，「上諭輔臣曰：自昔中興，豈有端坐不動於四方者。將來朕撫師江上，朕觀周宣王修車馬，備器械，其車攻復古一篇可見。」³⁰

但從後來的歷史發展來看，這些話其實都是藉口而已，故如前舉〈鴻雁〉詩以互勉的心態亦然。此見《建炎以來繫年要錄》卷七九：

紹興四年八月辛巳：執政進呈侍御史魏矼論淮東西屯田利害，上顧孟庾等曰：「招集流離，使各安田畝，最為今日急務。」遂舉鴻雁美宣王詩，謂中

19 莊申，〈畫家研究四：馬和之的研究〉，《中國畫史研究》（臺北：正中書局，1959），頁116-142；古原宏伸，〈詩經圖と孝經圖〉，《美術史》，第72號（1969年3月），頁109-126；王正華，〈馬和之與北宋末年的文人畫風〉，《史原》，第17期（1989年5月），頁123-148；徐邦達，〈傳宋高宗趙構孝宗趙慎書馬和之畫毛詩卷考辨〉，《故宮博物院院刊》1985年3月，頁69-78；Wen Fong, "Emperor Kao-tsung and history painting," *Sung and Yuan Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1973). pp. 29-51; Julia K. Murray, *Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

20 王毓賢，《繪事備考》，卷六：「朝廷深重其畫，嘗以毛詩三百篇詔和之圖寫，事未竣而卒。」（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第826冊，頁255）。

21 徐邦達，〈傳宋高宗趙構孝宗趙慎書馬和之畫毛詩卷考辨〉，頁69-78。

22 （南宋）周密，《武林舊事》，卷六，〈諸色伎藝人〉：「御前畫院」十人，和之居其首。《東京夢華錄（外四種）》（臺北：古亭書屋，1975），頁453。

23 （宋）李心傳編，《建炎以來繫年要錄》（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第325冊，頁275）。

24 （宋）李心傳編，《建炎以來繫年要錄》，景印文淵閣四庫全書，第326冊，頁317。

25 （宋）李心傳編，《建炎以來繫年要錄》，景印文淵閣四庫全書，第326冊，頁247。

26 （宋）李心傳編，《建炎以來繫年要錄》，景印文淵閣四庫全書，第326冊，頁317。

27 （宋）李心傳編，《建炎以來繫年要錄》，景印文淵閣四庫全書，第325冊，頁716。

28 （宋）李心傳編，《建炎以來繫年要錄》，景印文淵閣四庫全書，第325冊，頁745。

29 （宋）李心傳編，《建炎以來繫年要錄》，景印文淵閣四庫全書，第325冊，頁761。

30 （宋）李心傳編，《建炎以來繫年要錄》，景印文淵閣四庫全書，第325冊，頁793。

興基業實基於此。³¹

《毛傳》曰：「美宣王也。萬民離散，不安其居，而能勞來還定安集之，至于矜寡無不得其所焉。」高宗即用此義，但也只是表面上的圖強而已。

無論如何，當紹興九年「和議」已成定局，南宋暫得偏安的局面，高宗似不再強調周宣王的中興，史書亦未再記載，故即便以後寫再多的《毛詩》也真只是筆墨之戲而已。雖然陳公輔曾諫高宗學書說「字畫不必甚留意」，但高宗回以「人之常情必有所好，或喜田獵，或嗜酒色，以至其他玩好，皆足以蠱惑性情，廢時亂政。朕以為學書賢於他好，然亦不至廢事也。」³² 還頗以自己能書沾沾自喜。

2.馬和之與《毛傳》

馬和之何時補圖，史上無載，屢被提到的〈車攻〉也無傳存可見，但從現存〈鴻雁圖〉³³ 看來，則只見沙渚蘆葦之間，「鴻雁于飛」，「肅肅其羽」，「集于中澤」，實看不出有任何稱揚周宣王因見「萬民離散」而「爰及矜人，哀此鰥寡」的安集功德，當然更看不出宋高宗可藉此圖傳遞什麼教化意義。不過就構圖方法而言，日人古原宏伸認為這是馬和之運用鄭玄所謂「託物起興」的修辭法，³⁴ 將因以起興的自然之景或物，以經驗法則畫出，形成既是興也是比的關係，畢竟詩歌所要傳達的哀憫之情實在太抽象了，不如利用一幅藝術性的花鳥畫，引發人去閱讀書寫於右側的詩義及詩文。或者說，畫家是利用《詩經》的篇名作為主題，畫一個詩中提及的圖象，但未必就是詩義。因此如〈唐風·鶉羽〉、〈陳風·防有鵲巢〉、〈豳風·鴉鵒〉，從現存皆號稱「馬和之毛詩圖」的構圖來看，都十分相似，³⁵ 不過把〈鴻雁〉中的蘆葦換成不同姿態的樹與石，而樹石的布局，多少和北宋末期新興的枯木竹石的構圖模式有些關聯；³⁶ 〈小雅·鴻雁之什〉中的〈黃鳥〉亦然，³⁷ 唯多加一位椎髮芒鞋的老者正舉手相招，甚至於明人臨本的〈鄘風·鶉奔〉圖也類似，³⁸ 無論如

31 (宋)李心傳編，《建炎以來繫年要錄》，景印文淵閣四庫全書，第326冊，頁102。

32 (宋)李心傳編，《建炎以來繫年要錄》，景印文淵閣四庫全書，第326冊，頁561。

33 此圖今藏美國大都會美術館，參見Julia K. Murray, *Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes*, plate 32。按關於馬和之所繪《毛詩圖》的真偽問題，徐邦達，〈傳宋高宗趙構孝宗趙慎書馬和之畫毛詩卷考辨〉一文已辨明，但無論如何，構圖皆類似，故不論是否真為馬和之真蹟，但可以想像馬和之的確有類似的構圖，否則後世不可能出現兩種以上佈局近似的情形。

34 古原宏伸，〈詩經圖と孝經圖〉，頁114。

35 《中國繪畫全集·3·五代宋遼金；2》(杭州：浙江人民美術出版社，1996)，頁168-169、198-199、208。〈唐風〉今藏北京故宮博物院；〈陳風〉可見者有兩本，一在英國大英博物館，一在遼寧省博物館，構圖相同，蕭雲從的臨摹也近似，上海博物館傳亦藏一本，惜不得而見。〈豳風〉亦藏有兩本，一在美國大都會美術館，一在北京故宮博物院。

36 王正華，〈馬和之與北宋末年的文人畫風〉，頁131。

37 此圖今藏美國大都會美術館。Julia K. Murray, *Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes*, plate 33。

38 圖參見《中國繪畫全集·3·五代宋遼金；2》，頁215。

何皆脫離說教的色彩。

不過，《詩經》的篇名往往是首句的省略，如〈小雅·節南山〉，《毛傳》言「家父刺幽王也」，但畫家只取首句「節彼南山，巖巖赫赫」之意，畫一幅陡峭高山下有潺潺流水的山水圖。³⁹ 〈大雅·蕩之什〉中的〈崧高〉亦然，⁴⁰ 也只取詩的首句「崧高維嶽，駿極于天」之意，畫一座聳立的高山和其旁簇擁的小山，前景則為煙霧迷濛的平沼和穿插其間的松木，彷彿北宋的山水畫，⁴¹ 和《毛傳》所謂「尹吉甫美宣王也。天下復平，能建國，親諸侯，褒賞申侯焉。」之詩義無關。當然，畫家也許真是以一座高山為象徵，用以表示對宣王的崇敬之情，不過按詩文本身來看，應是尹吉甫稱頌申伯的詩，而非尹吉甫美宣王。

像這樣以首句或截取其間之詩句以繪圖的方式，多少有受到北宋以來漸次流行的詩意圖所影響。⁴² 故〈小雅·南有嘉魚〉，《毛傳》謂「樂與賢也。太平之君子至誠，樂與賢者共之也。」畫面卻呈現著兩位漁民駕著小舟，在水波盪漾的河畔以竹簍捕魚，而河岸的樹叢垂吊著纍纍瓠瓜，⁴³ 可見這是取「南有嘉魚，烝然罩罩」及「南有樛木，甘瓠纍之」兩句的詩意而成，與《毛傳》毫無關係。〈小雅·南山有臺〉亦然，⁴⁴ 一幅有遠山近樹的山水圖，似乎也很難引伸出《毛傳》所謂「樂得賢也」之詩義。

所以畫家雖然受御命要從《毛傳》去把握詩義以達到具有教化作用，事實上，詩歌的抒情性本質本來就不易像歷史故事，可以就事件的發展描繪出一個實在的敘

39 圖參見《中國繪畫全集·3·五代宋遼金；2》，頁182-183。

40 圖參見有鄰館學藝部編集，《有鄰館精華》(京都市：藤井齊成會，1992)，頁83，下。

41 (宋)郭熙，《林泉高致集》〈山水訓〉提出山水畫的繪畫技巧，其中〈畫訣〉有一則云：「山水先理會大山，名為主峰。主峰已定，方作以次近者、遠者、小者、大者。以其一境主之於此，故曰主峰，如君臣上下也。」此畫之意味近似。(臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第812冊，頁581)。

42 (明)李日華，《恬致堂詩話》卷二有一則云：「(北宋)僧惠崇人知其繪事精妙超凡，不知詩句亦清遠，有冰雪松霞之韻，嘗作句圖，畫其所最得意。如嶺暮春猿急，江寒白鳥稀。掩門青桂老，出定白髭長。鳥歸衫墮雪，僧定石沈雲。空潭聞鹿飲，疏樹見僧行。磬斷蟲聲出，峰迴鶴影沈。繁霜上積，殘月馬前低。移家臨醜石，租地得靈泉。殘月楚山曉，孤煙江廟春。松風吹髮亂，巖溜澗棋寒。雲殘僧掃石，風動鶴歸松。禽寒時動竹，露重忽翻荷。野人傳相鶴，山吏學彈琴。地遠群馬小，天闊一雕平。」(清道光十一年六安晁氏活字本《學海類編》)。雖不知惠崇所繪內容，但從其納詩意入畫境的作法，可知其所嘗試者為詩意圖。(宋)郭熙，《林泉高致集》〈畫意〉一段，言其作畫常思用晉唐人詩句為題。(臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第812冊，頁579)。

(宋)鄧椿，《畫繼》，卷一載宋徽宗以古人詩句為畫題甄選畫士，如「野水無人渡，孤舟盡日橫」、「嫩綠枝頭紅一點，動人春色不須多」或「亂山藏古寺」等題，拳魁者皆屬善體詩意者，可見詩意圖的創作在北宋已漸成風氣。(臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第813冊，頁506-507)。

43 Julia K. Murray, *Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes*, plate 11。

44 Julia K. Murray, *Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes*, plate 12。

事時空，以完成規鑒或政治宣傳作用。⁴⁵ 因此，畫家也許盡可能遵從《毛傳》的意思而畫，如〈唐風・羔裘〉，畫乘車服裘者倨傲的態度，與回首遙望的路人形成一高一低的對照，正好烘托所謂「晉人刺其在位不恤其民」之詩義。⁴⁶ 而〈陳風・株林〉有歷史事件為背景，⁴⁷ 〈小雅・鹿鳴〉乃「燕群臣嘉賓」之樂，⁴⁸ 〈周頌・清廟之什〉則以祭祀為主要場面，⁴⁹ 多少可和《毛傳》相契合，不過其中如〈天作〉，《毛傳》云：「祀先王先公」，實際上是直接畫「天作高山，大王荒之」的句意，以近景和遠景的高山代表岐山，環抱著一片朦朧的城邦，企望引伸出「子孫保之」之意。

再者，過多雷同的祭祀場面（如頌詩），將造成圖繪的過於單調，故運用句意，尤其是描繪自然景物的詩句，使成為一詩一圖的插圖形式，對畫家而言也許比較容易。阮元曾這樣批評：

大約和之於畫野田蕭散之景則佳，於三頌中，宮廟車馬、禮樂祭祀儀節，則皆以意為結構，全非古制。此不知六朝以前人作畫，凡一衣一器皆有依據，固非宋以後畫史所能知也。⁵⁰

因此認為〈鄭風〉、〈唐風〉、〈陳風〉、〈豳風〉及〈鴻雁之什〉數卷為逸品。阮元此說似貶抑和之不識古器，其實，阮元當年所見是否確為馬和之真蹟，或者與今日吾人所見是否相同，已不得而知，但以北宋中期以後古器物學的熱潮方興未艾，⁵¹ 馬和之不至於完全不識古器，而是圖繪的重心並不在此。反過來看，似也顯示出畫家有時並不完全被傳注的訓解所困，故阮元所謂「以意為結構」，反而正好透露出當時的藝術創作實際上已超越儒學的規範了。

當然，除了山水風景之外，《毛詩圖》亦有許多人物畫，畫家常用人物的姿態、表情來傳達詩義，如〈豳風・破斧〉，整個畫面只有兩個似在交談的文士，背

45 譬如傳李唐所繪〈晉文公復國圖〉其上亦有宋高宗書法，無論其是否為李唐之作，《左傳》上所載晉文公流亡期間的各種經歷，正好提供畫家一個較實際的時空，他可以將文公從出亡到返國的歷程仔細的描繪下來，完成比較具體的政治砥礪作用，雖然結果還是屬於形式上的意義，但還是比較具有臨場感。又南宋無款〈御坐圖〉與〈折檻圖〉亦有史實的規範，畫家如何用一景來完成規鑒目的，正是其巧妙所在。參見石守謙，〈南宋的兩種規鑒畫：6."御坐圖"與"折檻圖"〉，《藝術學》，第1期（1987），頁24-28。

46 圖參見《中國繪畫全集・3・五代宋遼金；2》，頁167。

47 毛詩序：「株林，刺靈公也。淫於夏姬，驅馳而往，朝夕不休息焉。」《史記》〈陳杞世家〉記載此事較詳。陳靈公淫乎夏姬，終遭殺身之禍，而陳國也幾乎滅亡。株林之詩約作於靈公被弑之前，約宣公九年時的作品。圖參見《中國繪畫全集・3・五代宋遼金；2》，頁207。

48 圖參見《中國繪畫全集・3・五代宋遼金；2》，頁172-173。

49 圖參見《中國繪畫全集・3・五代宋遼金；2》，頁198-202。

50 阮元，《石渠隨筆》，卷三（臺北：新興書局，1973，《筆記小說大觀》正篇八）。

51 歐陽修，《集古錄》之後有呂大臨，《考古圖》、趙明誠，《金石錄》，至宋徽宗編纂，《宣和博古圖》，皆顯示君臣之間對古器物豐富的知識和鑒賞能力。

景空白，大概是仿自顧愷之〈女史箴圖〉的作法。此圖傳本有二：一藏北京故宮博物院，⁵² 一在美國大都會美術館。⁵³ 徐邦達認為「兩者都畫得精能而又生動」。比較有趣的是，後者一人手持破斧，很明顯的點出原詩〈破斧〉的篇名，似乎用來譬喻戰爭的慘烈。前者無破斧，但生動的表情、手勢以及身體姿態彼此呼應的對話場面則完全相同，也可引人相當大的想像空間，但不看詩文內容，這樣的畫面好像也可放在其他具有對話性質的詩旁。其實這兩幅畫的差異極微小，但也似乎顯示著兩位畫家不同的出發點，是不是空手者畫於前，後摹者認為詩意不顯，乃加上一個破斧點明？還是另有其他的原因，實不得而知，不過乾隆時所臨寫的倒是前者。（圖1）

〈唐風・無衣〉亦只畫人物，⁵⁴ 但從衣飾和隨從，知一人為天子之使者，另一人為晉武公之大夫。按《毛傳》的以史證詩，認為是「美晉武公也。武公始并晉國，其大夫為之請命乎天子之使而作是詩也。」此詩很簡短，只有兩章各三句，共三十字，畫面自然不可能太複雜，但精細的衣飾用以表身份，請命者委婉自抑的表情，正與天子使者的態度相呼應，好像正在說：「不如子之衣，安且吉兮！」

相反的，有時詩很長卻只畫一個人物，如〈大雅・抑〉畫高齡九十五的衛武公，端坐几上，其前擺著自箴的手卷，表示日日誦之而不離其側，⁵⁵ 因為這是一首衛武公自警的詩，類似一個人的座右銘，本不易畫出，也許畫家的靈感來自李公麟的〈孝經圖〉。又〈大雅・烝民〉也只畫仲山甫一個人物，因為這是一首反覆歌詠仲山甫的長詩。

至於前舉文獻上所描述的劉褒〈雲漢圖〉是以旱象為主題，馬和之則畫周大夫領從者二人倚在高臺的雕欄邊「瞻仰昊天」，將旱象完全省略。⁵⁶ 按此詩《毛傳》云：「仍叔美宣王也。宣王承厲王之烈，內有撥亂之志，遇災而懼，側身修行，欲銷去之。天下喜於王化復行，百姓見憂，故作是詩也。」是一篇呼告式的禱詞，反覆的語言，祈求上蒼惠賜一個安寧的生活，也很難用圖像表現出來。

比較特別的是〈豳風・七月〉，⁵⁷ 這是一篇賦體，作者以四季的流變，描寫豳地動植物的變化和人民的日常活動，彷彿月令圖一般，由右向左，按詩文內容，畫出農村男耕女織的勞動景象，以及收成後舉酒祝頌的場面。但受到畫幅的限制，只

52 圖參見《中國繪畫全集・3・五代宋遼金；2》，頁210。

53 圖參見Julia K. Murray, *Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes*, plate 4; 或Wen Fong, "Emperor Kao-tsung and History Painting," *Sung and Yuan Painting*, p. 48.

54 圖參見《中國繪畫全集・3・五代宋遼金；2》，頁168。

55 圖參見Julia K. Murray, *Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes*, Plate 36.

56 圖參見藤井有鄰館，《有鄰館精華》，頁83下。

57 圖參見《中國繪畫全集・3・五代宋遼金；2》，頁208-209。

能擇取重點，強調農桑之勞和豐收之慶。由於沒有特定的時空，反而能藉以反應為政者當知稼穡艱難的意涵，因此成了馬和之以後圖繪詩經的重要主題。

馬和之畫多少毛詩圖不得而知，今之傳本也非全出自其手，但肯定有一些稿本可供當時畫院中人臨摹與再創造。從現存圖畫來看，馬和之幾乎將人物、花鳥、山水各種構圖全數納入；同樣的，宋高宗到底寫了多少《毛詩》並不清楚，今日所見也真偽相摻，但當年高宗的確書寫不少《毛詩》，當其命馬和之補圖時，無論參與者有多少，時間有多久，此一活動的進行，其實都意味著一個喜書的皇帝和一群畫工，正在享受一個筆墨藝術的饗宴，只因為《詩經》自有其政教傳統，而且又在當時的政治氣氛下，高宗不得不披上教化的外衣。

（三）馬和之以後至明末的詩經圖創作

馬和之盡繪詩經圖的高潮過了之後，以《詩經》為主題的繪畫非常少，這一方面是傳統教化色彩太濃厚，以致畫家可以發揮的空間相對的減少；即便越過《毛傳》或《詩集傳》的詮釋，直接把握詩文內容，也因為《詩經》這個文類的情志表現，和後來所發展出來的律詩或絕句的形式極不同。而律絕的「印象主義」和以情景交融呈現「剎那之經驗感受」的手法，本具有某種「固定性」，⁵⁸ 就像畫幅的框框，因此，當文人開始嘗試圖繪胸中丘壑時，其實就像創作一首律詩或絕句一般，詩畫是可以合一的。尤其當畫家與文人之間的互動頻繁，甚至文人與畫家的身份已難以劃分清楚時，截取律詩或絕句的句意以繪成自己胸中的詩意圖，或許比較令人嚮往，故圖繪經典的意願自然降低。

再者，馬和之的圖繪《詩經》幾乎成了典型，後人除了模擬，似乎很難再有突破性的創作。

不過以農立國的中國，為政者為表示其深知「國以民為本也，而民之至苦莫甚於農。」⁵⁹ 還是喜繪〈農桑圖〉或〈豳風七月圖〉，以示其思憫小民芸植之勞，譬如元趙孟頫就曾受命「作七月圖以賜東宮」。⁶⁰ 而一般文人畫家於徜徉琴棋書畫的閒情之餘，也曾以此為畫題，其著眼點亦相去不遠，多「欲使子孫之觀之者，居畎畝之間，則當知效此而不惰；食朝廷之祿，則當知致此之不易也，其治謀之道遠矣！」。⁶¹ 因此，無論從為政者創業唯艱的政教觀點來看，還是文人試將眼光投向

58 呂正惠，〈形式與意義〉，《中國文化新論——文學篇一：抒情的境界》（臺北：聯經出版事業公司，1982），頁283。

59（明）宋濂，〈恭題豳風圖後〉，《文憲集》，卷十三（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第1223冊，頁629）。

60（元）趙孟頫，〈農桑圖序奉敕撰〉，《松雪齋外集》（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第1196冊，頁746-747）。

61（明）倪謙，〈跋徐氏西成圖〉，《倪文僖集》，卷二四（臺北：商務印書館，1986，景印

庶民世俗生活，在詩經圖的範疇中，〈豳風・七月〉總是比較受歡迎。⁶²

然而隨著時代風氣的變遷，文化內涵亦跟著不斷匯入新的物質，即使強調寓教化於圖繪，究竟還是淪於文人翰墨之戲的範疇中，譬如明人謝時臣行樂圖般的田家生活，已和當年豳風詩義相去甚遠了。（圖2）

此外，利用〈豳風圖〉作為祝壽之用者亦不乏其人，如元人郭昇繪〈豳風介壽圖〉，內容有「几列肴核，二老並坐舉觥，子婦侍」，並自書〈豳風〉句：「六月食鬱及薺，七月亨葵及菽，八月剝棗，十月穫稻，為此春酒，以介眉壽。」⁶³ 至於倪元璐〈豳風八圖贊為蔣八公宮庶太夫人壽〉詩，用八首詩贊八圖，⁶⁴ 更將四時農事轉化成祝壽的頌辭。

〈豳風圖〉之外，依著錄所見，馬和之以後的詩經圖大約如下：

1. 宋人畫〈周南詩意〉一卷

《石渠寶笈・三編》著錄：「絹本，設色畫，分十二段。一，畫像，題曰：宣聖、卜子夏、毛萇。右楷書。毛詩，昔孔子刪古詩三千餘篇，取其三百一十一篇，以授子夏。秦楚之際亡其六。漢興，傳詩者四家，曰齊詩，曰魯詩，曰韓詩，曰毛詩。其後齊魯韓世所不用，唯毛詩今所遵用。」⁶⁵ 第二段以下依序畫關雎以下十一章，各圖並書詩序及詩辭。首段多畫三像，意在介紹《詩經》的傳承。

2. 明人謝時臣繪〈鹿鳴嘉宴圖〉

《石渠寶笈・三編》著錄：「淺設色，畫甘蕉叢竹，山石流泉，群鹿呦鳴。六人席地環坐，賓主獻酒，極酒醴笙簧之誼。自題：『鹿鳴』。」⁶⁶（圖3）此圖的場景已完全背離「燕群臣嘉賓」之詩義，不但有吹笛鼓樂，還有玩古、品茗，儼然是元明以後流行的文人雅集模式，可說是當時文化現象的一種反映。⁶⁷

文淵閣四庫全書，第1245冊，頁475）。

62 古原宏伸於〈詩經圖と孝經圖〉一文中曾列舉文獻著錄李公麟以下名家所繪〈豳風圖〉約20點。見《美術史》，第72期，頁117。

63 《石渠寶笈・三編》，頁3926。

64（明）倪元璐，〈豳風八圖贊為蔣八公宮庶太夫人壽〉詩，《倪文貞集》，卷十七。〈一章耕鑿〉：「有見冀缺，相敬如賓。一耕一鑿，可以觀人。」〈二章求桑〉：「此弱女子，西陵功。中裏衣被，下教絲綸。」〈三章載績〉：「敬姜勗勤，漆室懷本。得其道者，彰施補袞。」〈四章績武〉：「獵武多功，獵文多藻。不如獵德，獵德難老。」〈五章室處〉：「智足遠患，道在持盈。入此室處，是以攸寧。」〈六章介壽〉：「雙成奏笙，飛璫擊缶。胡麻青精，何如春酒。」〈七章播穫〉：「穫播相環，貞盡元起。甲子十周，周又復始。」〈八章鑿冰〉：「藏冰啓冰，陰陽道浹。請進一觥，坐觀調變。」（臺北：商物印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第1297冊，頁206-207）。按八圖當是描繪農家八件事，倪元璐藉此以頌德，顯示詩意與圖旨之間並不相契的矛盾性。

65 《石渠寶笈・三編》，頁1536-1537。

66 《石渠寶笈・三編》，頁1981。

67 鄭文惠，〈明代詩意圖之詩畫對應形式及其文化內涵（貳）：明代詩圖盛行之背景〉，頁229-230。

3. 明人仇英繪〈鄘國十篇〉卷

松泉老人《墨緣彙觀錄》卷四〈名畫續錄〉：「絹本，設色畫，臨摹馬和之作。」⁶⁸

4. 明董其昌繪〈衡門〉卷

《石渠寶笈·續編》著錄馬和之陳風圖卷，其後附董其昌因觀此圖而跋於萬曆三十年除夜前一夕，並曰：「是夕臨衡門篇，復展為長軸，加遠山數峰，兼用北苑意。」⁶⁹ 董其昌似已將此圖轉成晚明隱逸園林的圖繪。

5. 明蕭雲從臨馬和之〈陳風圖〉

《石渠寶笈·三編》：「設色畫，各有篆書標題。」⁷⁰（圖4）

其他從明人文集中所見，如程敏政「鹿鳴燕會圖為旌德江溥貢士賦」，⁷¹ 已賦予〈鹿鳴燕會圖〉不同的涵義，王世貞「題柏舟畫卷贈高母」⁷² 則用於酬贈，明人文化情境的趨向世俗化，使詩經圖的政教意味隨之淡薄，甚至於晚明書坊好製作的版畫書，如《程氏墨苑》，其中亦有以《詩經》為題的版畫，但已是裝飾性的作品，有的完全脫離詩義，甚至連詩的內容也改變了。⁷³ 直到清乾隆皇帝以帝王的力量，御令畫工臨寫和補繪馬和之毛詩圖，將詩經圖三百一十一篇完整呈現，詩經圖又再度回到教化系統；但也因政教性大於藝術性，故除了臨寫的部分以馬和之的構圖為規範外，大抵傾向於疏簡。不過，既然是規撫馬和之的筆意，無論其良窳優劣，在典麗而充滿秩序感的盛清院畫風格中，倒是別成一格。

三、《御筆詩經圖》的臨寫與創作

乾隆皇帝與詞臣及畫院諸臣，以前後七年的時間，完成《詩經書畫全圖》凡三百一十一篇。畫的部分有臨摹馬和之毛詩圖者，也有據詩意自創者。書法的部分則可能有部分是裘曰修用乾隆筆意書寫而成，⁷⁴ 而且〈小雅〉的分什完全依《詩集

68 《叢書集成·新編》，卷五一（臺北：新文豐出版社，1997，頁69）。

69 《石渠寶笈·續編》，頁2034。

70 《石渠寶笈·三編》，頁585。此卷今藏國立故宮博物院。

71 （明）程敏政，《篁墩文集》，卷八十（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第1253冊，頁608。）

72 （明）王世貞，《弇州續稿》，卷九（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第1282冊，頁110）。

73 臺北故宮博物院藏明萬曆間滋蘭堂原刊本《程氏墨苑》卷九有〈羔羊〉、〈甘棠〉二詩之圖與詩；但卷八之〈駒虞〉、卷九之〈鹿鳴〉，卻只繪一神獸和幾隻鹿，下書「駒虞」、「鹿鳴」二字，並不書詩；卷十〈蠡斯羽〉為一草蟲圖，另刻「蠡斯羽賦」一文，更是與《詩經》無關；〈九罏〉、〈雉鳴〉亦然，皆只取《詩經》之題名，亦與《詩經》之義毫無關係。

74 按《御製文初集》卷十一有〈毛詩全圖小序〉一文表示：「昔人藏書猶備數本，況茲圖本不徒以文翰重乎？爰命畫院諸臣設色為之。詞臣裘曰修錄詩別為一部。」云云，似乎除此《御筆詩經圖》外，別有一部設色的《毛詩全圖》，由裘曰修寫詩，可是至今皆未見實物或任何著錄。而根據《御筆詩經圖》末冊之裘曰修跋，又說皇帝是「以真草篆隸四體書其詞」，也和今日所見書體不同。故此《御筆詩經圖》是否為乾隆親筆之書，不免令人懷疑，而裘曰修應是其中最為深入之人。

傳》，以致《儀禮》所稱「有聲無辭」之笙詩〈白華〉遂成為篇什之首，而以下之各篇什之首亦全然與《毛詩》不同，當然也就不書《毛傳》了，這是與宋高宗不同的地方。

同時乾隆還補作《儀禮》所謂「有聲無辭」之笙詩六首，大有表現其身為天子之唯我獨尊。因為歷來經典是不得輕易改動的，但乾隆似乎完全不理會，其自創之六首非但不是出自胸臆，而且也與三百篇完全不協調。舉例來說，譬如〈由庚〉，雖有詩序曰：「萬物由其道也」，但乾隆補詩云：

王庚便便，東西朔南；六符調變，八風節宣。王庚容容，朔南西東；維敬與勤，百王道同。王庚廓廓，東西南朔；先憂而憂，後樂而樂。王庚恢恢，南朔東西；皇極孰建，惟德之依。

全詩充滿告誡式的教化及自我標榜，毫無韻味可言。〈由儀〉更是如此，詩序稱「萬物之生各得其宜也」，乾隆補詩云：

在上曰天，在下曰地；君君臣臣，父父子子。在下曰地，在上曰天；父父子子，君君臣臣。由其儀矣，物則熙矣；儀其由矣，物則休矣。

更透露出乾隆「我亦經典」的妄自尊大及身為帝王的威權。

（一）乾隆不依《毛傳》的理由

乾隆所以不依《毛傳》，可能和登極之初直接賡續康熙朝獨尊程朱理學有關。雖然康熙的尊崇理學並不是折服於理學博大精深的體系，而是從實用目的出發，以儒學的倫理綱常作為說教的依據，御令百姓以為立身行己之方。⁷⁵ 乾隆深受乃祖影響，嘗云：「朕自幼讀書，研究義理，至今《朱子全書》未嘗釋手。」⁷⁶ 乾隆六年還諭命銷毀謝濟世所著《大學注》、《中庸疏》，以其率用己意箋釋，顯與朱注牴觸云云。⁷⁷

可是到了乾隆中期，程朱理學的部分內容並不適合專制君主的需要，譬如朱熹的《名臣言行錄》有標榜臣權及侵犯君權之嫌，程朱之學於是遭到壓抑，⁷⁸ 故乾隆三十五年題「宋高宗書馬和之畫小雅鹿鳴之什圖跋」時，就批評朱熹不若毛公核實，認為：

毛公當日第就所存各篇核實為什，而笙詩則以類相從，分什麗之，其理自

75 康熙時期，熊賜履擔任康熙皇帝的經筵日講官，提倡程朱理學，著《學統》一書，尊程朱為正統。見《清史列傳》，卷七，〈熊賜履傳〉。

76 《清高宗實錄》，卷一四六（乾隆六年七月癸亥）（北京：中華書局，1985，第10冊，頁1095）。

77 「乾隆六年九月二十五日」條，《清通鑑》，卷九八（太原：山西人民出版社，2000）。

78 黃愛平，〈清朝政府的文化政策〉，《十八世紀的中國與世界·思想文化卷》（瀋陽：遼海出版社，1998），頁18-20。

正。朱子乃因鄉飲酒禮歌魚麗，笙由庚；歌南有嘉魚，笙崇邱；歌南山有臺，笙由儀之文，遂抑由庚於魚麗後。雖不得謂其無所據依，然繹儀禮經文其始工歌鹿鳴、四牡、皇皇者華，笙入乃樂南陔、白華、華黍，歌與笙皆以三詩為節乃間，以後則一歌一笙相代而作。孔疏謂不比篇而間取之，其說最當。…且儀禮鄭氏注謂魚麗采其物多酒旨，所以優賢；南有嘉魚采其能以禮下賢者與之燕樂；南山有臺采其愛友賢者，既欲其身壽考，又欲其名德之長，是此三篇義各有取，因連類用之，原不必與笙詩定相比次。而白華既已亡辭，復標什首，又不若毛公之核實為長也。⁷⁹

不過此圖寫於乾隆登極不久，其本意確有政教性的宣示作用，故無論是依《毛傳》還是據《詩集傳》，乾隆以統治者的立場，一直認為「不讀關雎麟趾，不能行周官法度，則有天下國家者，尤不可不學詩也。」⁸⁰因而批評「（宋）高孝兩朝偏安江介，無恢復之志，其有愧雅頌大旨多矣。」⁸¹畢竟趙構不能從顛沛的流亡歲月中汲取教訓，奮揚惕厲，反而只顧「殫心觚翰，坐銷歲月，是公劉亶父肇造邠岐之篇，衛文秦襄定中小戎之什，皆未嘗肄業及之也。」⁸²而此類似的話在二十二年後題識「唐風十二篇」時又說：「高宗在臨安，三秋桂子，十里荷花，徒以西湖為銷金窠，罔知蟋蟀、山樞之義矣！不務返晉為唐，而乃錯杭作汴，所謂誦詩三百，雖多亦奚以為者矣。」⁸³這是乾隆五十六年所書。

若回顧其登極後第二年即命沈源、唐岱等人畫〈豳風圖〉一軸，⁸⁴（圖5）又令郎世寧、唐岱、沈源合畫〈豳風圖〉一軸，⁸⁵乾隆二年從蘇州招募進畫院的周鯤⁸⁶亦命畫一卷，由張照書寫全文，⁸⁷皆以「七月」為題材。不過這些圖所表現的，完全是院畫規矩宏麗的風格，不但用筆細瑣，山巒村舍亦經過仔細的安排和組織，與後來《御筆詩經圖》的惜墨疏略極不同，畢竟清朝院畫與馬和之的南宋畫風相去甚

79 《石渠寶笈·續編》，頁2031；或清高宗，《御製文·二集》，卷二十（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第1301冊，頁405）。

80 〈學詩堂記〉〔乾隆35寫〕，《御製文二集》，卷十一（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第1301冊，頁350-351）。

81 清高宗，〈學詩堂記〉〔乾隆35寫〕，《御製文·二集》，卷十一。

82 此係裘曰修跋文，見《石渠寶笈·初編》，頁688。

83 《石渠寶笈·續編》，頁2032。

84 見楊伯達〈清乾隆朝畫院沿革〉一文引乾隆朝《養心殿造辦處各作成活計清檔》：「乾隆二年正月十九日畫畫人沈源來說，太監胡世杰傳：『著唐岱等畫〈豳風圖〉一幅，欽此。』同年四月十二日畫畫人沈源將畫得〈豳風圖〉一幅交太監胡世杰呈進訖。」（《故宮博物院院刊》，1992年1月，頁8）。又《石渠寶笈·三編》著錄：「唐岱、沈源合畫〈豳風圖〉一軸：絹本，設色畫，七月全篇詩意。」張照書七月全詩，頁2742。

85 《石渠寶笈·三編》著錄：「郎世寧恭畫廬舍，唐岱恭畫山水，沈源恭畫人物。」張照書七月全詩，頁3488。

86 楊伯達，〈清乾隆朝畫院沿革〉，頁6：「乾隆二年又從蘇州招募余省、周鯤、余稚。」

87 《石渠寶笈·初編》，頁410。

遠。

基本上，乾隆早年大有效法乃祖當年敕焦秉貞重繪耕織圖之意，俾使觀覽誦習之餘，時時留意稼穡之艱難。故乾隆六年春月御題〈宋馬遠豳風圖〉時有云：「內府所藏北宋馬遠豳風圖一卷，披覽之下，姬公陳詩之意，令人睪然高望而遠思，爰書本詩弁諸卷首。」⁸⁸而這一年的下半年正是乾隆書寫〈豳風〉七篇的時間。約四年之後，乾隆十年季夏完成《御筆詩經全圖書畫合璧》三十冊，同一時間又有〈御製豳風圖並書一冊〉之作：其中「御筆繪人物，董邦達補樹石舍宇，書畫各八幅。」⁸⁹其後有梁詩正等人的跋文曰：「既以積歲之功為詩經全圖，復念豳風七月陳王業之艱難，所言農夫紅女，趨事赴時，勤力務求，尤為親切有味。爰御楮翰，分章為圖，系詩左方，裝成巨冊。」⁹⁰由此看來，乾隆皇帝對《詩經圖》所賦予的政教意味，顯然比宋高宗更加濃厚。

（二）《御筆詩經圖》的臨寫

乾隆雖說「規撫筆意，舊有者臨之」，但從現存可見馬和之《毛詩圖》與《御筆詩經圖》對照來看，大約只能說是構圖上接近馬畫，所謂「筆意」，也只有極少的部分運用一點畫史上所豔稱的「馬蝗描」。今從構圖上判斷為臨寫之圖者大概如下：

- 1.〈陳風〉：「宛丘」、「東門之枌」、「衡門」、「東門之池」、「東門之楊」、「墓門」、「防有鵲巢」、「月出」、「株林」、「澤陂」十篇。按：馬畫〈陳風圖〉何時入藏清宮內府並不清楚，乾隆九年奉諭編輯之《石渠寶笈初編》並無收錄，而是著錄於乾隆五十八年所編《石渠寶笈·續編》。其上有乾隆三十五年御識，知為韓世能、韓逢禧父子家藏物，並有內府藏印及蕭雲從等多人印記，亦附董其昌跋。⁹¹此十圖今藏英國大英博物館。乾隆初期臨寫此卷時，若內府尚未收藏此卷，則很可能是以蕭雲從所臨寫者充當馬畫來摹繪，因為蕭氏曾臨此卷，著錄於《石渠寶笈·三編》。⁹²其他藏於上海博物館及遼寧省博物館者，由於皆無內府收藏記錄，應該是不可能從此二者出。當然，也有可能是編輯《初編》時並不周全，沒有將馬畫〈陳風圖〉收入。
- 2.〈豳風〉：「七月」、「鴉鵲」、「東山」、「破斧」、「伐柯」、「九罭」、「狼跋」七篇。按《石渠寶笈·續編》錄乾隆三十五年御識云：「石渠寶笈舊

88 《石渠寶笈·初編》，頁978。

89 《石渠寶笈·初編》，頁690。

90 《石渠寶笈·初編》，頁691。

91 《石渠寶笈·續編》，頁2033-2034。

92 《石渠寶笈·三編》，頁585。

藏豳風圖卷，止有六篇，而破斧篇別為一卷，亦續入內府，卷後董其昌跋：『惜其餘不知又歸何處』，並定為趙孟頫補圖。今以兩卷比觀，則人物神情無纖毫異，而破斧篇高宗書與畫相連，並無割裂痕。破斧既是馬畫，則不得疑孟頫補圖矣。蓋香光未觀全卷，因臆度失實，致為士奇所笑。……因命裝潢，聯為一卷，仍附破斧篇原跋於後。」⁹³知「破斧」曾割出獨立成卷，後形成兩種不同的構圖（前已述）。大體而言，《御筆詩經圖》的臨寫多半只求形似即可，不能與早期之作（由於真偽問題複雜，不敢逕稱原作）同日而語。

- 3.〈小雅鹿鳴之什〉：只「四牡」、「皇皇者華」、「采芾」、「出車」四幅構圖相同。按《石渠寶笈·續編》著錄〈宋高宗書馬和之畫小雅鹿鳴之什圖〉凡十篇，據乾隆三十五年跋文：「近得馬和之繪小雅鹿鳴之什圖」云云，⁹⁴知《御筆詩經圖》臨寫時，內府並無收藏此卷，但《石渠寶笈·初編》另著錄「宋馬和之畫風雅八篇一卷」，有周天球、張鳳翼、王穉登等人的跋文。⁹⁵至編《續編》時，已將此卷更改為〈明人臨馬和之風雅八篇圖〉，並曰：「諦審所畫八篇，為魏風之葛屨、伐檀，唐風之綢繆，秦風之蒹葭，小雅之鹿鳴、鴻雁、無羊、小弁。」⁹⁶其中亦無上舉四篇，真不知其從何而來。此十篇什今藏北京故宮博物院。
- 4.〈小雅南有嘉魚之什〉：只有〈蓼蕭〉與〈彤弓〉兩幅構圖相似。按《石渠寶笈·初編》著錄此卷云：「宋高宗書小雅六篇馬和之繪圖：素絹本，楷書，著色畫。書畫相間，凡六段，每段署篇名。第一段南有嘉魚，第二段南山有臺，第三段蓼蕭，第四段湛露，第五段彤弓，第六段菁菁者莪。」⁹⁷可見乾隆朝臨寫時尚存六篇，不知為何只見兩篇構圖相似？此六圖今藏美國波士頓美術館。
- 5.〈周頌清廟之什〉：「清廟」、「維天之命」、「維清」、「烈文」、「天作」、「昊天有成命」、「我將」、「時邁」、「執競」、「思文」十篇。按此卷雖著錄於《石渠寶笈·續編》，但應該是很早就已入藏宮中，否則臨寫時不可能十篇構圖完全相同，只是不知道為什麼《初編》編輯時將其遺漏了。《續編》著錄時有乾隆御識云：「周頌凡三什，此清廟之什獨存，而字畫俱極完善，與鹿鳴什圖，足為雅頌之冠。向入內府，鑒藏時尚為冊本，茲辨正馬和

93 《石渠寶笈·續編》，頁 2035。

94 《石渠寶笈·續編》，頁 2037。

95 《石渠寶笈·初編》，頁 973。

96 清高宗，〈明人臨馬和之風雅八篇圖跋〉，《御製文·二集》，卷二十（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第 1301 冊，頁 408）。

97 《石渠寶笈·初編》，頁 1076。

之真蹟，命裝成卷，使合奏，較然畫一。按是什皆形容祭饗之事。今閱各圖，惟天作寫高山積厚之氣象；烈文寫辟公助之威儀，餘八篇，若廟，若郊，若望，重見迭出，意易涉複，而所繪乃變化不窮。……在和之諸卷中，此尤傑出。」⁹⁸可見此十圖早入內府；而且觀其圖繪，亦如乾隆所言，今藏遼寧省博物館。

- 6.〈周頌閔予小子之什〉：《御筆詩經圖》有六篇構圖相似，即「訪洛」、「敬之」、「小毖」、「載芾」、「絲衣」、「桓」。按《續編》著錄此卷十一篇全什，除載御題七言詩外，並云：「甲辰，於南巡迴蹕，復得閔予小子之什卷，結構布置，曲盡經營，……蓋信乎馬和之之傑構也。因念周頌三什當時應合一卷，不知何時流落人間，其入內府者，幸而整齊收拾，得免散佚。茲復喜得是卷，分而復合，洵乎神物護持，有不期然而然者。」⁹⁹甲辰乃乾隆四十九年，可見此卷入藏甚晚，何以《御筆詩經圖》臨寫時能觀得部份？此令人費解。按今上海博物館藏一偽本，是否即其所據者？此卷十一篇今藏北京故宮博物院。

其實若依乾隆九年《石渠寶笈·初編》著錄，則當時認為是馬和之所繪毛詩圖者，應包括：

- 1.〈召南〉八篇：「素絹本，著色畫。分段畫羔羊、殷其雷、標有梅、小星、江有汜、野有死麋、何彼穠矣、騶虞」，¹⁰⁰此八篇卷今藏上海博物館，不知其構圖為何，但乾隆三十五年成立學詩堂時，乾隆認為不真，遂改定為明人臨本。¹⁰¹
- 2.〈鄘風〉四篇：「素絹本，著色畫。分段畫柏舟、墻茨、桑中、鶉奔四篇。未署款，每段小篆署篇名。」¹⁰²卷末有康熙時人張英識語，今藏廣西壯族自治區博物館。¹⁰³但此四圖俱與《御筆詩經圖》無絲毫相似之處，也許當時院中畫工已認為不真，覺得沒有臨摹的必要，故自行構圖。四十年後編輯《續編》，果認為「曩時入書定為真蹟者誤也。……茲改籤定為明人臨本。」¹⁰⁴
- 3.〈邶風〉七篇：「著色畫，式微、旄丘、泉水、北門、靜女、新臺、乘舟七篇。」此卷後副頁有陸師道跋文曰：「張伯起購得馬和之毛詩圖而亡其詩，

98 《石渠寶笈·續編》，頁 2042-2043。

99 《石渠寶笈·續編》，頁 2044。

100 《石渠寶笈·初編》，頁 566。

101 清高宗，〈明人臨馬和之畫召南八篇圖跋〉。

102 《石渠寶笈·初編》，頁 567。

103 圖參見《中國繪畫全集·3·五代宋遼金；2》，頁 214-215。

104 清高宗，〈明人臨馬和之畫鄘風四篇圖跋〉。

請余考定其篇……余嘗見采芡等數章，則思陵御書猶存，可隨篇而命圖也。而伯起此卷獨亡其詩，亦無款印，其行筆飄逸，立意高古，非和之莫能作。而考其意象，亦有不待書而可知其篇名者，其皆邶風之什耶」¹⁰⁵云云，知此七篇名乃陸師道據圖之意象而定，惜此七圖今已不知所蹤。若依此跋下文所述圖之內容，則《御筆詩經圖》又好像不是從此而出。譬如「城闌之外，樹木叢蔚，其背陽向陰之北門乎。羸馬疲童，蕭然獨出，有仕不得志之意焉。」意指〈北門〉；¹⁰⁶又「倚樹之女，有深思焉，而所臨者岵然之流」者，指的是〈泉水〉。¹⁰⁷但《御筆詩經圖》既無羸馬疲童，亦無倚樹之女，則不免令人懷疑當時內府畫工所見果真如此？（圖6、7）抑或跋文所述不實？清人孫承澤《庚子銷夏記》卷二載「趙子昂所臨馬和之毛詩圖」，錄趙子昂自跋云：「達奚王孫所藏，獨有畫而無詩，孟頫不揣，欲追蹤古人臨寫一過，並想像其詩亦有不待言而知其篇名者。」¹⁰⁸以下描述圖繪內容，其文竟與陸師道跋一字不差，按孫文所載，趙跋於元大正五年三月五日，難道陸師道襲用趙子昂跋？抑或孫承澤誤記？此中真偽，尚有待進一步查考。按孫氏所記，當年趙孟頫不但臨畫，亦書經文，而且「字法右軍，極綿密，與畫可稱雙絕。達奚王孫卷，後在上海顧氏家衡山猶見之，余在京師劉元公家見和之一卷，亦有圖而無詩。」¹⁰⁹可見當時臨寫者恐不只趙孟頫一人。另按此卷後幅有乾隆御識云：

宋馬和之善畫人物、山水，志稱其筆法飄逸，自成一家，高孝兩朝深重其畫。常敕畫毛詩三百篇，每篇各為一圖……流傳數百年，大半殘失。今入內府者，有小雅、三頌、鄘風、齊風、邶風等圖。而邶風原本十九篇，所存者僅七篇耳，其餘或燬於兵燹，或散佚人間，惜不復睹全璧之合。然吉光片羽，古人是重；即今祕苑所藏，亦足彷彿大概矣。予以幾暇偶閱是圖，爰取式微、旄丘、泉水、北門、靜女、新臺、乘舟七篇，分寫每頁，用相比偶，豈特藻繪之佳，亦以見名人筆墨，具有深意云爾。乾隆甲子仲冬之月八日。¹¹⁰

105 《石渠寶笈·續編》，頁2027，後另有按語云：「已入石渠寶笈前編，乾隆三十五年經改卷鑒定。」

106 《石渠寶笈·續編》，頁2027，後另有按語云：「已入石渠寶笈前編，乾隆三十五年經改卷鑒定。」

107 《石渠寶笈·續編》，頁2027，後另有按語云：「已入石渠寶笈前編，乾隆三十五年經改卷鑒定。」

108 孫承澤，〈趙子昂所臨馬和之毛詩圖〉條，《庚子銷夏記》，卷二（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第826冊，頁15-16）。

109 孫承澤，〈趙子昂所臨馬和之毛詩圖〉。

110 《石渠寶笈·續編》，頁2027，後另有按語云：「已入石渠寶笈前編，乾隆三十五年經改卷鑒定。」

此係乾隆九年末所寫，與乾隆四年秋八月畫工臨寫〈邶風〉時所見應屬同一卷，何以今日所見（如果確為臨寫而來的話）與陸文的描述有出入？由於馬和之的真蹟已不可見，因此還待其他文獻資料來辨明。

4.〈齊風〉六篇：「雞鳴、還、著、敝笱、載驅、猗嗟」，¹¹¹今已無圖可比較，故不知是否為臨寫者。

5.〈小雅鴻雁之什〉：此卷《石渠寶笈·初編》稱：「宋高宗書小雅六章馬和之繪圖」，並云：「卷前署鴻雁之什，第一幅鴻雁，第二幅庭燎，第三幅白駒，第四幅我行其野，第五幅無羊，第六幅黃鳥。」¹¹²可見當時宮中確實存此六幅，今藏美國大都會美術館。但就圖片所見，至少〈鴻雁〉、〈我行其野〉、〈黃鳥〉是與《御筆詩經圖》完全不同。其餘按鐵廬先生的描述，大約只有第二圖〈庭燎〉寫「古帝王燎祭之狀，殿陛森嚴，百官屏立，旌旗旒旗之屬，與炬火繚繆相間，肅穆莊嚴，使人起虔誠崇敬之感。」¹¹³差相似之。（圖8）此尚有待實地觀察始能確定。

6.〈豳風〉七篇，前已述，是完全臨寫而來。

7.〈魯頌〉三篇與〈商頌〉五篇：《石渠寶笈·初編》題作「宋馬和之三頌圖」：「素絹本，著色畫，款署和之。每段宋高宗書本詩：駟、有駟、閼宮、那、烈祖、玄鳥、長發、殷武八篇。每段署篇名，書畫相間，凡八段。」¹¹⁴至纂輯《續編》時，經鑒定改稱〈魯頌三篇圖〉及〈商頌圖〉。¹¹⁵後者已不知所蹤，前者藏於遼寧省博物館，但與《御筆詩經圖》全然不同，那麼，當年畫工所見究竟為何？而且何者才是原作之構圖？尚待更進一步的資料始能解決。

這是乾隆十年以前的記錄，可以發現有些圖明明存於宮中卻未被利用，有的是尚未入藏而圖繪竟然相同，這種現象是否由於當年編《石渠寶笈·初編》時有所遺漏，並沒有將宮中所藏馬和之《毛詩圖》完全收錄？抑或畫工中有人根本是草率為之，但用己意而繪，以致在構圖上與原作相去頗遠，且良莠不齊。不過，在技法上，有的倒真是以馬和之抖動跳躍的筆勢為依歸，即使學得並不很像。

（三）《御筆詩經圖》的創作

《御筆詩經圖》於乾隆十年就已完成，當時真正可臨寫所謂馬和之《毛詩圖》者

111 《石渠寶笈·初編》，頁1076。

112 《石渠寶笈·初編》，頁1077。

113 鐵廬，〈鴻雁之什圖說〉，《大陸雜誌》，第8卷第11期（1954年6月），頁29。

114 《石渠寶笈·初編》，頁408。

115 《石渠寶笈·續編》錄「宋高宗書馬和之畫魯頌三篇圖」有御識云：「馬和之所繪魯頌圖與商頌圖舊為一卷，曾入石渠寶笈，且誤題為三頌圖。今和之真蹟既已辨訂分明，則贖池之訛，亦不宜聽其沿襲。爰命工分成卷，易為頌三篇；並如邶風例，印繼鑒璽，以識不改原書之故。」。頁2045。

其實很少，十之八、九都必須自創。雖然如此，馬和之所創造的典型卻足供清宮中受命而畫的畫工們運用，故承襲馬畫的構圖方式頗多。但對詩義的掌握，則多依朱熹《詩集傳》，但並不完全受其所限，就如同馬和之未受《毛傳》所困一樣。今以《御筆詩經圖》不可能臨摹到的〈唐風〉作比較，看看與馬畫之間的異同。

〈唐風〉共十二篇，第一篇〈蟋蟀〉，馬畫所表現的重點在「蟋蟀在堂，歲聿其莫」及「好樂無荒，良士瞿瞿」之意。其以地面的落葉表時序入秋，雖不見蟋蟀，但從石階上佇立者的姿態，彷彿正側耳傾聽蟋蟀唧唧之聲。屋外三人，一人作貴族打扮，似正告訴對面而立的兩個臣下：「無已大康？職思其居。」按〈毛序〉云：「蟋蟀，刺晉僖公也。儉不中禮，故作是詩以閔之。欲其及時以禮自虞樂也。此晉也，謂之唐，本其風俗憂深思遠，儉而用禮，乃有堯之遺風焉。」

此圖頗符合《毛傳》政教化的詩義。但《御筆詩經圖》的構圖就完全不同，畫面呈現的是歲暮農閒時的太平景象，故有親友相與燕飲，有婦人小孩在廚下對話，而庭院中嬉鬧的孩童，稻草墩上的雞群，在在顯現田家收成後歡樂的氣氛，唯茂盛的樹葉與「歲聿其暮」不太相稱，但畫工逕取《詩集傳》的意思，把主題放在民間生活可知。（圖9）朱熹的詮釋如下：

「唐俗勤儉，故其民間終歲勞苦，不敢少休，及其歲晚務閒之時，乃敢相與燕飲樂。而言今蟋蟀在堂，而歲忽已晚矣。當此之時而不為樂，則日月將舍我而去矣。」

這是十二篇中最有意思的一篇，但並非與哪一句詩相應，而是因「今我不樂，日月其除」之意引伸而出的歲暮之慶。

第二篇〈山有樞〉，馬畫用閒置的鐘鼓、車馬表示詩中所言「子有車馬，弗馳弗驅」、「子有鐘鼓，弗鼓弗考」之意。而指指點點的路人則有譏刺作用，因《毛傳》云：

「刺晉昭公也。不能修道以正其國，有財不能用，有鐘鼓不能以自樂，有朝廷不能洒掃，政荒民散，將以危亡。四鄰謀取其國家而不知，國人作詩以刺之。」

但《御筆詩經圖》卻只畫議論紛紛的三個人，其上以雲氣隔開，繪一角屋宇及蔽於其上的樹枝，真不知其所要表達者何。而《詩集傳》的詮釋也不清不楚，所謂此詩蓋以「答前篇之意而解其憂」，姚際恒認為相當荒謬，¹¹⁶雖然朱熹於下文尚云：「子有衣裳、車馬而不服不乘，則一旦宛然以死，而他人取以為己樂矣。蓋言不可不及時為樂。」強調及時行樂之意，似與前篇有重覆之感，也許這正是畫工的

116 姚際恒，《詩經通論》，卷六：「小序謂刺晉昭公，無據。集傳謂答前篇之意而解其憂，亦謬。」（臺北：河洛圖書出版社，1978，頁130）。

難題所在。（圖10）

但畫雲氣以隔成兩個不同時空之景或物的模式，在〈唐風〉十二篇中共出現了六次，顯示出圖繪一大部形式與義涵皆十分複雜之詩集的困難，但這樣的構圖是否出於馬畫？也可能是，因為〈豳風・狼跋〉即如此，¹¹⁷畫面的左下畫三人，前一人赤舄冕服應為周公，以《毛傳》云：「美周公也」。其右上角則繪胡狼，用以比喻周公雖「進退有難，然而不失其猛。」（《毛傳》）中間即畫一團斜斜的雲氣。也許在馬和之的想法裏，比喻形態的詩可以用兩事或兩物並陳的模式來呈現，但也不見得適用於其他詩。譬如〈小雅・鹿鳴〉，明明是以燕饗群臣嘉賓為主題，卻為了表現「呦呦鹿鳴，食之野苹」之句意，遂於右上角畫幾隻鹿在郊野低頭吃草，其間即以雲氣相隔，呈現不同時空之景或物同在一個畫面上的現象，多少會有不協調之憾。

第三篇〈揚之水〉，朱熹同意《毛傳》，認為是晉昭公封其叔父於曲沃，其後沃盛而晉微，國人將叛以歸沃。兩圖同畫「揚之水，白石鑿鑿」，但「馬和之畫水邊一人，踽踽獨行，回顧沈思。顯然是這位君子不堪回首又最後一顧的矛盾心情，卻極力渲染清澈活潑的溪水與沐浴於水中的拳拳白石，借景抒情，表達出他即將出現的愉悅歡欣。」¹¹⁸是一幅完整的圖。《御筆詩經圖》則是畫商議中的三個人，然後以代表山丘的線條區隔，在左上角畫代表曲沃的城池，其實和用雲氣的模式一樣。這當然是為了要將心中所想圖象化，但一在現實，一為想像，就這樣以雲氣或山線為界，硬合成一幅畫，畢竟有粗糙之嫌。（圖11）而以下之〈綢繆〉、〈羔裘〉、〈無衣〉、〈有杕之杜〉、〈葛生〉皆如此。

〈綢繆〉是〈唐風〉第五篇，馬和之畫一樵夫打扮者蹲踞在一束薪柴旁，仰望星空，大概取「綢繆束薪，三星在天」意，¹¹⁹與《毛傳》所謂「國亂則婚姻不得其時焉」毫無關係。而《御筆詩經圖》左下畫一文士帶著一名僮僕，右上則畫一個家園般的景，換言之，這或許是文士心中所想念的世界，然與朱熹引伸《毛傳》，稱「國亂民貧，男女有失其時而後得遂其婚姻之禮者」也有距離。（圖12）

第七篇〈羔裘〉前已提及，馬畫簡潔而準確，朱熹則說：「此詩不知所謂」，故《御筆詩經圖》似延用《毛傳》之意，但還是用上舉的模式，左下畫兩個指手畫腳之人，右上則是一位「羔裘豹祛」的貴族半身背影，技法頗粗略。（圖13）〈無衣〉亦然，雖有史事為依據，但馬畫的人物極精緻，¹²⁰《御筆詩經圖》則用兩個文士代表即將請命的晉大夫，右上角的山巒和朦朧中的城樓代表天子之邦，意味著晉

117 圖參見《中國繪畫全集・3・五代宋遼金；2》，頁211。

118 薛永年，〈馬和之的唐風圖〉，《遼寧省博物館寶錄》（香港：三聯書店，1994），頁138。圖參見《中國繪畫全集・3・五代宋遼金；2》，頁164-165。

119 圖參見《石渠寶笈・續編》，頁166。

120 圖參見《石渠寶笈・續編》，頁168。

大夫將前往之地。（圖 14）

《御筆詩經圖》大量運用生硬的一圖兩景的拼湊法，是否由於《詩經》中直抒胸臆的語言太多？而抽象的議論或情思，本來就不易用圖象表現。

所以像第十一篇〈葛生〉，馬畫呈現一名獨處閨中的女子，倚櫺俯看窗外淅淅的流水和土坡上的灌木，女子身後雅麗的床榻與衿被依稀可見，正是詩中「角枕粲兮，錦衿爛兮。予美亡此，誰與獨旦？」之意，儼然一幅閨怨圖。¹²¹而《御筆詩經圖》畫蓊鬱樹叢下的院落，一名女子倚柱翹首而望，與馬畫之意相似，但又於右上雲氣外畫蕨草蔓延狀，顯然既要表現「葛生蒙楚，蕨蔓于野」的形象，又要傳達「誰與獨處」之詩意，結果就造成不同時空之景同在一畫面上的尷尬情況。其實此二圖對詩義的理解差不多，皆循傳注所謂「婦人以其夫久從征役而不歸」，獨居憂思，感懷而作，但轉化為圖象時，孰優孰劣，似有技法高低的差異。（圖 15）

《御筆詩經圖》大量利用雲霧相隔以呈現現實與想像，原有其方便性，因為詩中有不少共通的主題，像〈葛生〉之寫思婦情懷（現在則認為是悼亡詩），而〈周南·卷耳〉之「嗟我懷人，寘彼周行」，〈召南·草蟲〉之「未見君子，憂心忡忡」亦然，（圖 16、17）故《御筆詩經圖》的布局差異不大，《詩集傳》的詮釋即如此：「諸侯大夫行役在外，其妻獨居，感時物之變，而思其君子如此，亦若周南之卷耳也。」（〈召南·草蟲〉）〈召南·殷其雷〉，朱傳云：「婦人以其君子從役在外，而思念之，故作此詩。」故其左半畫濃密樹叢中的房舍，一名婦人斜坐遙望，似企盼從役在外的丈夫「歸哉歸哉」，也和〈葛生〉所要傳達的意義相似。但因有右半烏雲密佈下的山陵及其山腳下的一小撮屋宇，使「殷其雷，在南山之陽」之句意呈現出來，遂與其他思婦之圖有了區別，不知當時畫工是否如此考量？（圖 18）而且即如〈邶風·谷風〉之棄婦詩，¹²²亦用此一模式，只是加畫流水、魚梁和遠處的另一家園，表示「涇以渭濁，湜湜其沚。宴爾新婚，不我屑以。毋逝我梁，毋發我笱。我躬不閱，遑恤我後？」（圖 19）另一首棄婦詩〈邶風·柏舟〉亦然，於畫面上方畫一繫於柳條下的柏舟，以朱傳稱「婦人不得於其夫，故以柏舟自比。」（圖 20）而〈衛風·伯兮〉則多畫「伯也執殳，為王前驅」之圖象，因為「此詩與周南的卷耳，都是有名的婦人思遠之作。卷耳以設想其夫行役之苦勝，而此詩以婦人自述其情景勝。」¹²³（圖 21）

第八篇〈鵲羽〉馬畫似一幅花鳥畫，《御筆詩經圖》則畫「王事靡盬」之征役辛勞，因朱傳云：「民從征役而不得養其父母，故作此詩。」（圖 22）而此圖又幾乎

是套用〈豳風·我徂東山〉之構圖，（圖 23）唯省略水氣迷濛的山景，另於樹顛加幾隻飛鳥。

第十二篇〈採芣〉以兩人問路於採芣者，一個將信，一個將疑，來表現《毛傳》所謂不能聽信讒言之寓意。¹²⁴朱熹沒有其他特別的解釋，結果在《御筆詩經圖》中變成一幅山水畫，與任何一句詩皆不相應。（圖 24）

其他第四篇〈椒聊〉朱傳認為「不知其所指」，故畫一名君子位於「蕃衍盈升」的椒聊下仰望。（圖 25）第六篇〈杕杜〉畫一人「獨行踽踽」，（圖 26）第十篇〈有杕之杜〉圖類似，但多畫僮僕一人及一叢樹、一角屋宇以表其心中所想之君子之家。（圖 27）

因此，若從〈唐風〉的繪圖看〈國風〉一百六十篇，除去完全臨摹者，大約尚有一百三十篇。除數篇較長外，大部分詩句簡短，又在反覆迴增的形式下，則所表達的情思基本上委婉而不複雜，如參以《詩集傳》的詮解，大約只要採截取詩句以繪圖的模式，有時就足以掌握全部之詩意，其構想大略有以下幾種：

1. 配合詩傳之意而擇句繪圖者。此前已述及。
2. 雖有《詩集傳》的詮解，但其詩義不易以圖象表之，則逕取句意以繪。

如〈周南·關雎〉畫一河兩岸，近處是掩蔽在蓊鬱樹林中的屋舍，遠處是蘆葦簇簇，其間蹲踞兩隻鳥，是取「關關雎鳩，在河之洲」之意，（圖 28）但由此意象至「窈窕淑女，君子好逑」之詩義之間，恐怕還有一段距離，難怪孫鑣要說：「沈伯瑞謂古人左圖右書，凡詩書皆有圖。因言關雎則畫河洲上雙鳩及荇菜，桃夭則一桃樹，甘棠則一棠樹，柏舟但舟在水中，君子偕老則止宣姜一像。」¹²⁵（圖 29）因此〈兔置〉取「肅肅兔置，施于林中」之形象，〈魏風·伐檀〉但畫「坎坎伐檀兮，真之河之干兮」之圖，（圖 30）〈齊風·敝笱〉也只畫「敝笱在梁，其魚魴鰈」之景，其他尚不勝枚舉，皆很難引伸出詩義來，不過單就插圖的裝飾性質而言，倒滿理想。

3. 《詩集傳》表示詩義不明，則利用部分詩句以構圖。

如〈邶風·匏有苦葉〉，只見畫面上一葉小舟，舟上已有待渡之人，舟子舉手相招，彷彿在問岸上人是否渡河。其人回首而望，似無渡河之意。河水瀾瀾，對岸有人家，蓊蓊垂掛的瓠瓜依稀可見。此係「匏有苦葉」及「招招舟子，人涉卬否」兩句詩意。（圖 31）而此圖類似馬和之所畫〈南有嘉魚〉，¹²⁶朱熹

124 薛永年，〈馬和之的唐風圖〉，《遼寧省博物館寶錄》，頁 138。

圖參見《石渠寶笈·續編》，頁 164-165。

125 孫鑣，「豳風圖」條，《書畫跋跋續》，卷三（臺北：商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第 816 冊，頁 147）。

126 圖參見 Julia K. Murray, *Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes*, plate 11.

121 圖參見《石渠寶笈·續編》，頁 171-172。

122 朱熹，《詩集傳》：「婦人為夫所棄，故作此詩，以敘其悲怨之情。」

123 糜文開、裴溥言，《詩經欣賞與研究》（臺北：三民書局，1987），第 1 冊，頁 323。

以為詩義不明。

4. 純粹根據《詩集傳》之意而繪者。

如〈召南·采芣〉，《詩集傳》認為是美諸侯夫人之詩，並云：「此詩亦猶周南之有葛覃也」，因此圖繪幾乎和〈周南·葛覃〉一致，皆畫貴婦及其侍女，而〈葛覃〉所以如此表現，應與《毛傳》言「后妃之本也」有關，遂畫「言告師氏，言告言歸」之場面。（圖 32、33）

5. 以篇目為主題而繪者。

即如〈豳風·鴟鵂〉、〈陳風·防有鵲巢〉之構圖，只畫樹石與飛鳥，此包括〈召南·鵲巢〉、〈秦風·黃鳥〉、〈曹風·鳴鳩〉。其中最可議者即〈秦風·黃鳥〉，無論哪一家傳注，皆同意此詩即《春秋傳》所載文公六年秦伯任好卒，以子車氏的三個好兒子：奄息、仲行、鍼虎為殉，令秦人相當哀傷而作之詩。朱熹甚且感歎：「雖以穆公之賢而不免」。但此圖以一段雕欄取代石塊，或許是代表穆公之陵墓，其餘的空間就是四隻飛鳥，可說毫無哀痛之感。（圖 34 至 38）其他如〈周南·樛木〉畫一株樹，其上縈繞著葛藤，這是「南有樛木，葛藟荒之」之形象，又〈邶風·終風〉只畫被風吹彎的枝桠，表示「終風且暴」之意。（圖 39、40）

總之，從〈國風〉來看此《御製詩經圖》，可說多半創意不高，幾乎是從當時所見馬和之《毛詩圖》脫胎而來，因此相似者頗多。相較於稍前命唐岱、沈源、郎世寧、周鯤等人所繪〈豳風圖〉之宮廷色彩，儼然出自於另一批畫工之手，但應該皆按照皇帝的意志而為。或許也因乾隆偶亦參與其事，故《石渠寶笈》將榮耀全歸諸皇帝一人，畢竟他完成了前所未有的三百一十一篇《詩經圖》，在當時既是風流盛事，對後世而言，也成了檢討馬和之《毛詩圖》傳存情形的重要文獻資料。

四、結 語

表現詩義本是圖繪《詩經》的前提，但《詩經》獨一無二的形式和長久以來的政教性格，反使原具抒情性質的詩歌走入曲折複雜的釋義之路，有的甚至變得抽象而難解。然而繪畫具體的圖象性，可表現目光所及之山水、花鳥、人物或一段歷史故事，卻很難將歷來對《詩經》所賦予的教化意義呈現出來。因此，詩經圖的歷史雖然漫長，畢竟無法與北宋末期以後發展出來的詩意圖爭鋒，因為詩意圖所嘗試表現的，正是傳統中國文人自魏晉以來一直創作不斷的五七言古詩、律詩或絕句，而此文體，尤其是律絕所追求的情景交融的境界，也提供了繪圖者一個很好的想像空間，於是詩畫合一的詩意圖成了繪畫的主流。然而《詩經》自完成以後，再也無嘗試創作之人，即使有，其素樸的情調已失，不能和周人相提並論。尤其經典化以後

的《詩經》，與後起的五七言詩創作又相去更遠，而後者卻主宰了整個傳統詩的世界。

馬和之受命圖繪詩經，是整個詩經圖史的高潮，當詩意圖流行之初，馬和之亦處其中，他是否曾嘗試以創作詩意圖的方式創作《毛詩圖》？從現今所傳存者看來，很可能就是擺盪在政教意圖與抒情傳意之間，因此有的似傳達了《毛傳》詩義，有的則像詩意圖一般，只是取其中一兩句詩文，繪成一幅山水畫或花鳥畫，成了附屬在《詩經》之旁的插圖，但因為技法高超而獨特，自有一定的藝術價值。此後模擬者多而創作者少，即便是創作，往往也是借題發揮，未必真為呈現詩義而作，故普遍流露著時代文化的色彩。至乾隆朝，也許是受到清初復古風潮的影響，也許是對宋高宗游戲筆墨的嘲諷，《御筆詩經圖》特別強調教化作用，又完全以馬和之為模擬對象，雖然當時馬畫的毛詩圖存世不多，但在規撫筆意的御命下，無論臨寫還是創作，皆呈現著南宋的風格，即使技法不及前人，畢竟提供了檢討馬畫傳存情形的資料。自此之後，再也無以《詩經》之詩意為圖繪者，乾隆的《御筆詩經圖》竟成了詩經圖發展史上的一個句點。



圖1 清 乾隆《御筆詩經圖》〈豳風·破斧〉



圖2 明 謝時臣〈幽風圖〉



圖3 明 謝時臣〈鹿鳴嘉宴圖〉

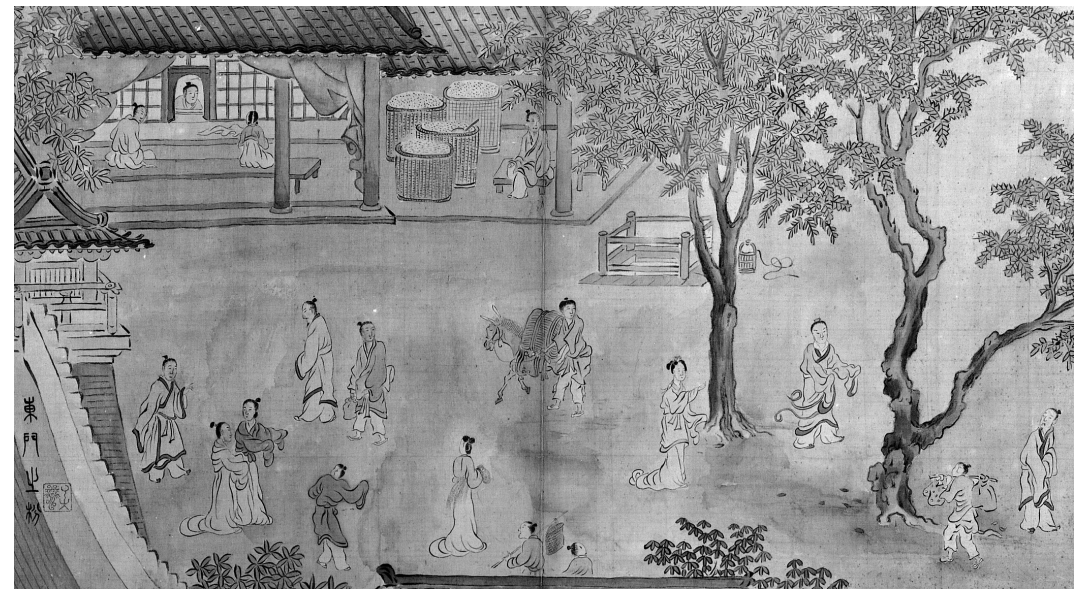


圖4 明 蕭雲從臨馬和之〈陳風·東門之粉〉



圖5 清 唐岱、沈源合筆〈幽風圖〉



圖6 乾隆《御筆詩經圖》〈邶風・北門〉



圖8 乾隆《御筆詩經圖》〈小雅・庭燎〉



圖7 乾隆《御筆詩經圖》〈邶風・泉水〉

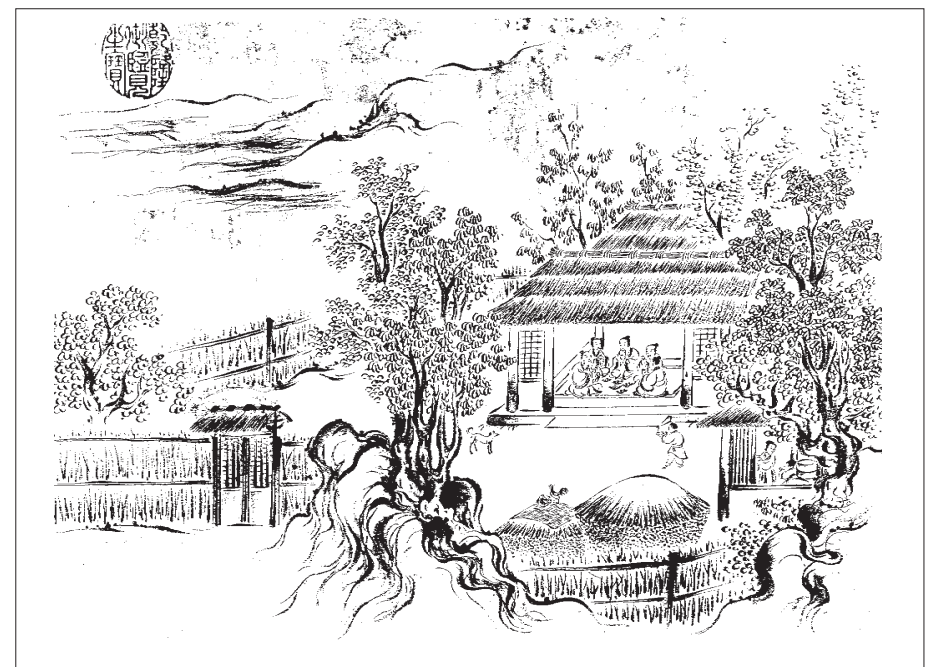


圖9 乾隆《御筆詩經圖》〈唐風・蟋蟀〉



圖 10 乾隆《御筆詩經圖》〈唐風・山有樞〉



圖 11 乾隆《御筆詩經圖》〈唐風・揚之水〉



圖 12 乾隆《御筆詩經圖》〈唐風・綢繆〉



圖 13 乾隆《御筆詩經圖》〈唐風・羔裘〉



圖 14 乾隆《御筆詩經圖》〈唐風·無衣〉



圖 15 乾隆《御筆詩經圖》〈唐風·葛生〉



圖 16 乾隆《御筆詩經圖》〈周南·卷耳〉



圖 17 乾隆《御筆詩經圖》〈召南·草蟲〉



圖 18 乾隆《御筆詩經圖》〈召南・殷其雷〉



圖 19 乾隆《御筆詩經圖》〈邶風・谷風〉



圖 20 乾隆《御筆詩經圖》〈邶風・柏舟〉



圖 21 乾隆《御筆詩經圖》〈衛風・伯兮〉



圖 22 乾隆《御筆詩經圖》〈唐風・鴇羽〉



圖 23 乾隆《御筆詩經圖》〈豳風・我徂東山〉

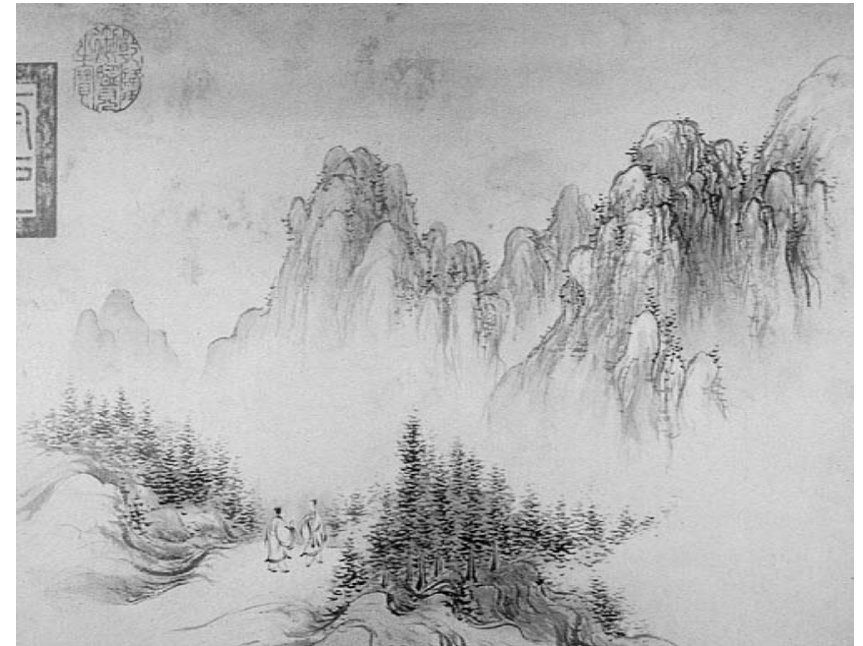


圖 24 乾隆《御筆詩經圖》〈唐風・採芣〉



圖 25 乾隆《御筆詩經圖》〈唐風・椒聊〉



圖 26 乾隆《御筆詩經圖》〈唐風·杕杜〉



圖 27 乾隆《御筆詩經圖》〈唐風·有杕之杜〉

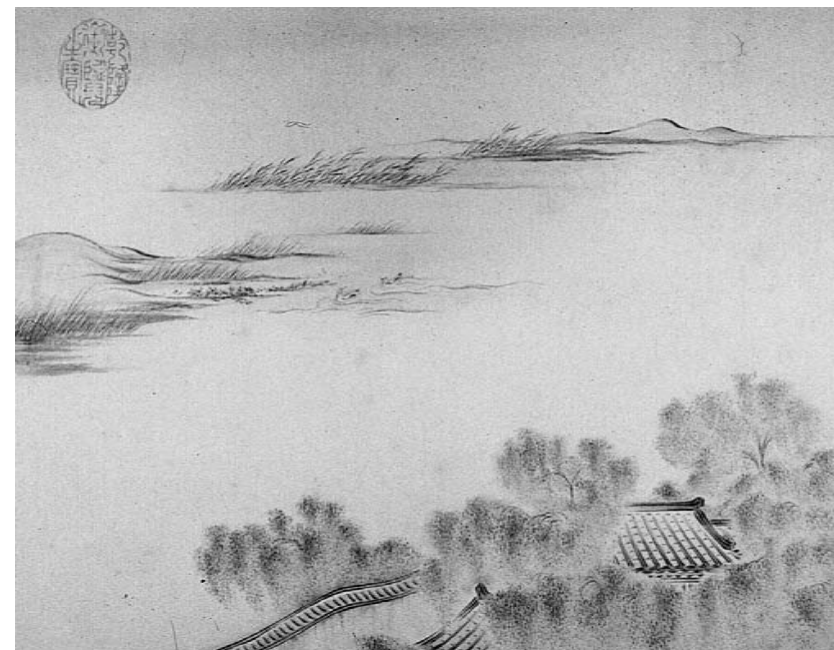


圖 28 乾隆《御筆詩經圖》〈周南·關雎〉

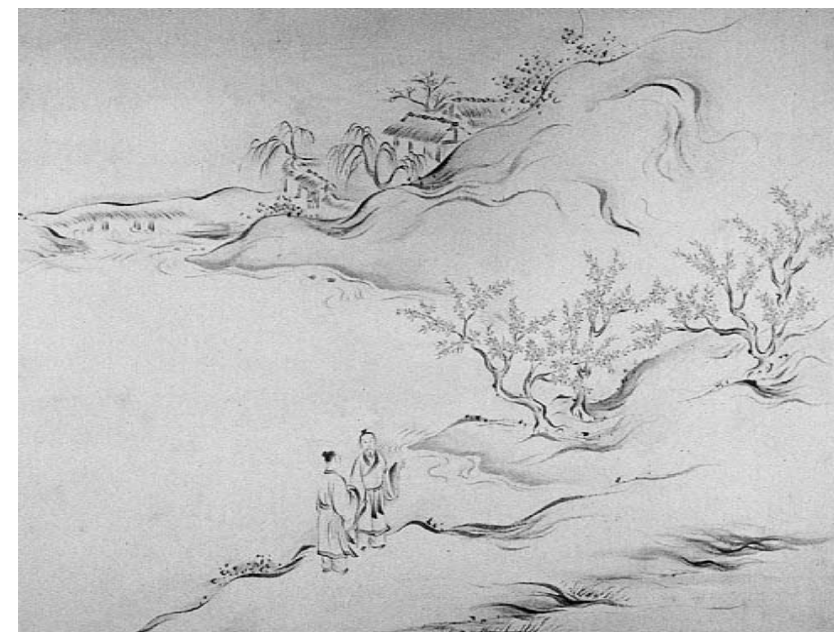


圖 29 乾隆《御筆詩經圖》〈周南·桃夭〉



圖 30 乾隆《御筆詩經圖》〈魏風·伐檀〉

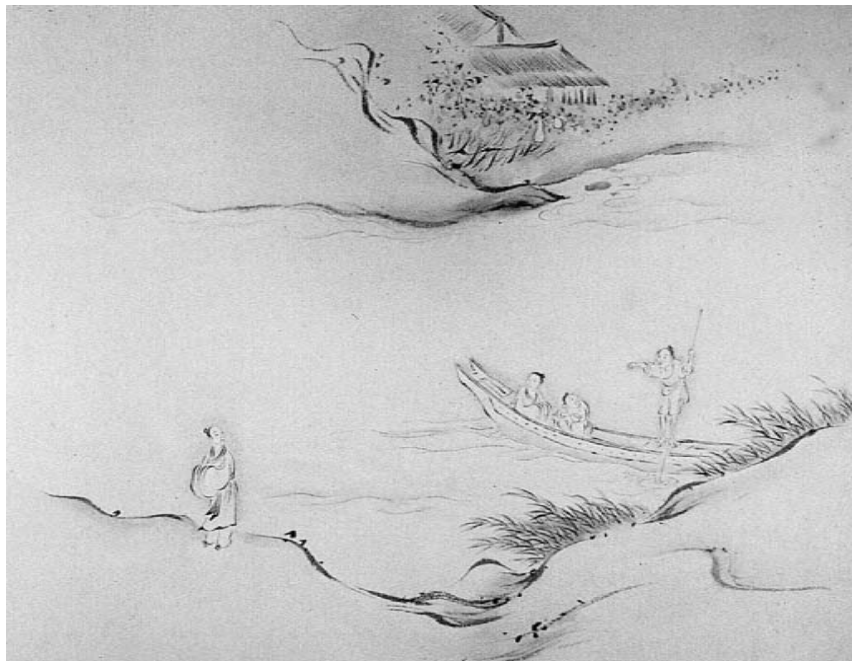


圖 31 乾隆《御筆詩經圖》〈邶風·匏有苦葉〉



圖 32 乾隆《御筆詩經圖》〈召南·采芣〉

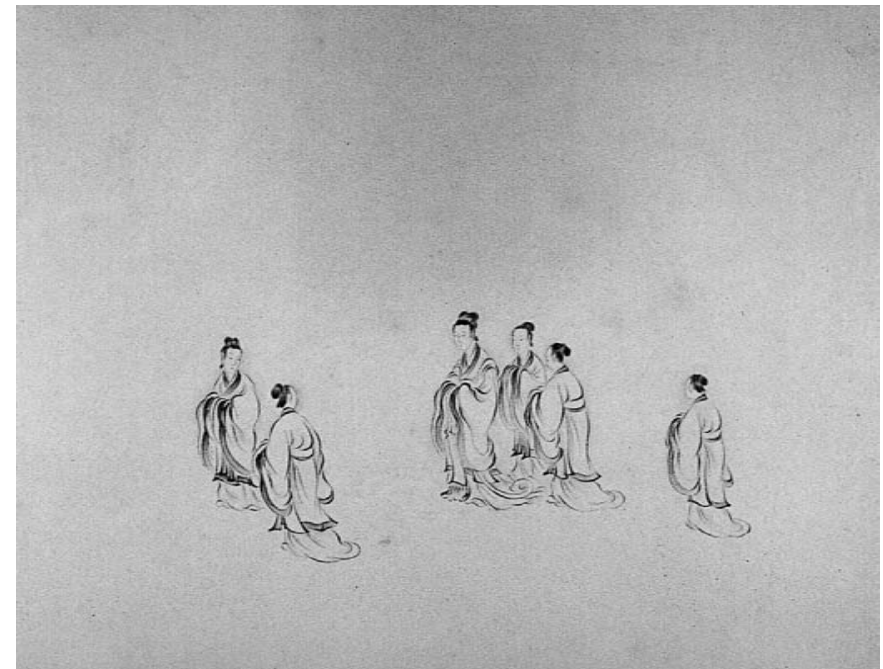


圖 33 乾隆《御筆詩經圖》〈周南·葛覃〉



圖 34 乾隆《御筆詩經圖》〈豳風・鴟鴞〉



圖 35 乾隆《御筆詩經圖》〈陳風・防有鵲巢〉



圖 36 乾隆《御筆詩經圖》〈召南・鵲巢〉



圖 37 乾隆《御筆詩經圖》〈秦風・黃鳥〉



圖 38 乾隆《御筆詩經圖》〈曹風・鳴鳩〉



圖 39 乾隆《御筆詩經圖》〈周南・樛木〉



圖 40 乾隆《御筆詩經圖》〈邶風・終風〉