

海上紅學的衍派

——改琦「畫」論《紅樓夢》*

呂文翠

一、前言

清中葉華亭（今屬上海）¹著名畫家改琦（1773-1828）以圖畫的方式闡釋《紅樓夢》，畫出了一系列紅樓人物，半個世紀後淮浦居士收集畫家生前身後的文人才子為此人物冊頁題詠的詩詞，編成《紅樓夢圖詠》（共四冊，光緒五年〔1879〕木刻出版）刊行。若從傳統的藝術形態看，改琦畫作僅僅是仕女和風流後生繪像的集中展示，將觀察出發點調整一下，不以今天的文藝範疇分類，在繪畫與小說批評的交界面上看這批紅樓人物畫，則可見其包含豐富的人情美學內涵，堪稱為線條筆致形象化的文學人物論。重返改琦的時代，文人才子的《紅樓夢》藝文討論交流並未限於今日認知的文學界域內，那時的說文論藝並無今天的分類標準。故不妨從圖畫對小說文本闡釋的功能及特點，討論聯繫畫圖與小說的才子人文、精神情感的交集，尋繹這些圖畫產生的印跡。

改琦之畫，畫中有詩意蘊涵、有價值判斷，非止有其值得題詠的人物山水花卉，且有一股飽滿的性靈思緒與美學思考滲透在人物畫中，已臻於

* 本文係科技部研究計畫「MOST105-2410-H-008-063」與「MOST106-2410-H-008-059」之部分研究成果，承蒙諸位論文外審委員惠賜寶貴意見，謹此一併致謝。

¹ 清中葉乾嘉時期華亭地屬松江府（嘉慶年間下轄七縣：華亭、上海、青浦、婁、奉賢、金山、南匯），民國後屬江蘇省，1958年畫歸上海，本文則以「海上」稱之，主要強調乾、嘉、道時期以松江地區（包括松江別名：茸城、雲間、柳東等地）為中心的文人群體於近代江南地區的文化形塑過程所扮演的重要角色，並探究其心靈格調歷史之珍貴剖面。關於「海上」定義，參見呂文翠：《易代文心：晚清民初的海上文化廣續與新變》（臺北：聯經出版公司，2016年），頁10-11。

宋代蘇東坡（1036-1101）題王維（701-761）畫「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩」²的境界。以此看《紅樓夢圖》人物畫，詩畫關係轉變成畫對小說的創造性闡釋：畫面形象不僅是對小說文字的轉異，亦堪稱為評點小說人物形象，以畫的形式體現了明季李卓吾（1527-1602）、金聖歎（1608-1661）式的小說批評內容，更將明代以降的江南才子文化傳統以圖畫方式輕輕綰結，呈現出中國人物畫前所未有的藝術功能。

《紅樓夢》研究歷來被學術圈內約定俗成地認定是語言文字形成的論述，《紅樓夢圖詠》一類的圖畫文字交互的價值功能似只在直觀欣賞，從來不太關注紅樓人物畫的批評價值與功能，本文即欲填補此不足處，自以下面向闡析考察改琦《紅樓夢圖》：從呼應小說而少年擬像、命意、抒情，到全盤評點而歸類呈現、表達判斷，凸顯其創造的圖畫藝術形象中含有小說人物論的藝術批評和價值判斷功能，進一步集中在他四冊紅樓人物畫中尋繹兼具情感形象呈現及批評和價值判斷的獨特藝術脈絡，拓展紅學研究中的形象再創造，揭示其批評理論之內涵。

二、建構《紅樓夢圖》³ 解析平臺

有鑑於環繞在《紅樓夢圖》上的紛紜繁多論述，在進入文化美學批評與圖像剖析脈絡之前，須得廓清一些事實與理論要點，方得以建構改琦的「畫」論平臺。

第一，須先把改琦的《紅樓夢圖》從《紅樓夢圖詠》中獨立出來進行圖畫的專題討論，不宜囫圇地以眾手不齊的圖詠集合文字作為整體。

自程偉元（1745-1818）、高鶚（1738-1815）的百廿回本《紅樓夢》

² 蘇軾著，孔凡禮點校：〈書摩詰藍田煙雨圖〉，《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986年），卷70，頁2209。

³ 這一命名為淮浦居士在光緒己卯年（1879）刻印《紅樓夢圖詠》的題記中所用，他在該書生成過程的視域內使用《紅樓夢圖》概念，這與本文回到嘉慶、道光年歷史語境的出發點一致。更早的稱謂有經歷過嘉、道時期顧春福題老師改琦的〈通靈寶石絳珠仙草〉一圖題畫詩後附記（1833），以《紅樓夢畫象》名全部四本冊頁，不用「畫像」而用「畫象」，於本文討論的「造像」問題未能相契，故從淮浦居士之說。

(1791年，程甲本)版行後，《紅樓夢》的閱讀與評點，從手抄本的有限流通，進入另一個階段。此期間，改琦（見圖一）⁴的《紅樓夢圖詠》在小說與評點為主流的《紅樓夢》眾多版本中異軍突起，改變了繡像插



圖一：改琦像⁵

⁴ 《墨林今話》卷11〈玉壺外史〉載：「改琦字伯韞，號香白，又號七齋。其先西域人，世以武職顯，僑居松江。幼通敏，詩畫皆天授。滄洲李味莊先生，備兵滬上平遠山房，壇坫之盛，海內所推。七齋時甫踰冠，受知最深，既而聲譽日起。東南佳麗地，恆扁舟往返其間，賢士大夫爛雅而好古者，莫不推襟攬袂爭定交焉。君於人物、佛象、士女，出入龍眠、松雪、六如、老蓮諸家。愈拙愈媚，跌宕入古，允稱脫盡凡蹊。山水、花草、蘭竹小品，亦皆本之前人而運思迥別，世以新羅山人比之。子瀟太史論海內畫家，首推叔美、七齋兩君，兩君亦互相推服，而七齋名更遠。都中貴人得其士女，珍於瑰寶，有百金勿肯易片楮者。七齋詩近溫、李，不多作，獨善倚聲，游屐所至，花柳皆為增色。嘗取蔣竹山句繪〈少年聽雨圖〉，題者甚眾。陳大令雲伯二詩云：『細簫吹殘酒易醒，春寒料峭泥羅屏。沉沉良夜瀟瀟雨，未可無人擁髻聽。』『繡被香溫最可憐，玉臺春色寫嬋娟。海紅瀟碧游仙夢，回首人生幾少年。』余嘗見其水墨白荷便面，題〈闌干萬里心〉一闋云：『露下漁衫欲濕，涼生蟹火初紅。白藕花開秋月淥，倚吟篷。』朱酉生孝廉跋其詞稿云：『瑤鶴清唳，春山夜空；煙華轉青，月氣純白。玉壺山人，有斯詞境。』山人詩不多作，然亦有雋妙可喜者，如〈題戴貞石畫柳〉云：『曉風殘月石橋頭，別夢如雲繞翠樓。不寫湘蘭寫煙柳，墨痕點破一箇秋。』〈惜花〉云：『年年桃李著花多，酒客招邀起嘯歌。只恐花時連夜雨，不留些子蜜蜂馱。』〈春風圖〉云：『自有仙人白玉壺，年來飲興屬狂夫。賣花聲裏嘗騰醉，牽引春風入畫圖。』可與松壺媲美矣。」見蔣寶齡撰，蔣荏生續：《墨林今話》（臺北：明文書局，1986年，影印咸豐二年〔1852〕刻本），卷11，頁2-3。除繪畫之外，也擅長詞，著有《玉壺山房詞選》二卷、《硯北書稿》一卷、《樑夢庵隨筆》二卷。參見楊逸著，印曉峰點校：《海上墨林》（上海：華東師範大學出版社，2009年），頁71。

⁵ 引自改琦：《改琦佚詩》，收於吳海鷹主編：《回族典藏全書》第193冊（蘭州：甘肅文化出版社；銀川：寧夏人民出版社，2008年），頁335。

圖為小說服務的角色，而創下了以圖像詮釋小說，單獨以 50 幅圖像加上名士文人題詠，翻刻印行的先例。由於改琦的生年（1773）與曹雪芹（1715-1763）時代相近，學界咸以其所繪《紅樓夢圖詠》中人物的髮型飾品、服裝風格、器物樣貌、生活情趣等，相契於《紅樓夢》小說的場景與原貌，堪稱「紅樓畫像」的代表性作品。此書收圖 50 幅，每幅圖後又收有 34 位詩詞書畫名家題詠，共 75 篇。題詠多有題者手書鈐印，但僅部分紀年，題詠時間最早者應為乾嘉時期性靈派詩人張問陶（1764-1814，號船山），因卒於嘉慶十九年（1814），故為收錄其題詠下限。其次為瞿應紹（1778-1849）題於嘉慶二十一年（1816）夏，同年冬日與隔年正月有顧恒（即顧夔，1790-1850）、孫坤（生卒年不詳）、高崇瑚（1776-?）、姜皋（1783-?）等人題詠。紀年最晚者則為秦鍾圖詠，詩末的「乙巳秋九月顧頌波題於海上」表明為道光二十五年（1845）之作。可見除年代可考的部分圖詠乃持續到畫家亡故後將近廿年外，此書集結付梓時，改琦謝世超過半世紀了。

值得注意的是，不管是《紅樓夢圖詠》的題序者（光緒己卯年，1879）亦為此書終能集結出版的關鍵人物淮浦居士（生卒年不詳），抑或是第一冊首幅「通靈寶石絳珠仙草」（合為一圖）的題詠者顧春福（1796-?）⁶在詩後錄下此冊曲折流傳過程的短記（道光癸巳年，1833），皆指出促成改氏繪下一系列《紅樓夢》人物圖像之因緣，更重要的是延請四方名士邦彥為圖像題詠的靈魂人物，乃是上海名紳吾園主人李筠嘉（1766-1828），也可以說，若沒有他的發起與贊助，有形無形（深厚情誼與經濟財力）的支持，《紅樓夢圖詠》能否成書都是個問題，更遑論成就其於後世無法估算的影響力了。

⁶ 顧春福，號隱梅道人，字夢香，一作夢蕖，吳（今江蘇蘇州）人。顧錦疇仲子。著有《隱梅庵日記》一卷。善畫，師於改琦。「人物、仕女、花卉，入手即超」，而山水亦工。由於受到改琦的器重，名噪一時，對索畫者，皆以「水仙、蘭石應之，雖著墨不多，別饒風趣」。參見蔣寶齡撰，蔣苜生續：《墨林今話》，卷 18，頁 2ab。

李筠嘉一作李靈階。字修林，號筍香，一號吾園、近翁。貢生，官光祿寺典簿，故亦稱李光祿。生平喜藏書，親自校勘。縣城東有明朱察卿慈雲樓，後為他所得，藏書至 6,000 餘種，數萬卷。⁷ 有別業「吾園」在上海城西南隅，園內帶鋤山館、紅雨樓諸景，觴詠之盛為海上冠。王韜（1828-1897）的上海志書《瀛壖雜誌》（1875 年出版）即多處記載李氏事蹟與吾園諸景，推崇其於嘉、道時期海上士林的風雅主盟地位。⁸

由此可知，《紅樓畫圖》是《紅樓夢圖詠》的前文本，前者是改琦住吾園應主人李筠嘉之請、自覺創作與編訂的圖畫冊頁；後者是淮浦居士將文人才子的詩詞題記附著在圖畫後增廣其義的跨藝術類型詩畫合集。因《紅樓夢圖詠》是後人編訂的書名，其時改琦已經辭世五十多年了，所以我保持距離地稱其為《紅樓夢圖》，以區別於後人習稱的《紅樓夢圖詠》集合概念。

第二，須釐清改琦紅樓畫作的「文人版畫」特點，《紅樓夢圖》不可擬之書坊刻印，更非民間風俗貼畫。筆者特別重視圖畫背後的菁英化的批評觀：改琦持文人才子的審美、批評視野賞鑑紅樓少年／女兒，隲括（心）性情（懷），極簡白描，少量補景，幾十位詩人題詠可以見出其菁英互證的意旨。此前，陳洪綬（1598-1652，號老蓮）版畫的文人情懷不亞於改

⁷ <https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%8E%E7%AD%A0%E5%98%89>。檢索日期：2017 年 2 月 20 日。

⁸ 文曰：「吾園，李氏別業，在城西隅，本邢氏桃園也。後得露香園桃種，添植百數十本，峰巒錯疊，水木明瑟，舊有紅雨樓、帶鋤山館、瀟灑臨溪屋、清氣軒、綠波池、上鶴巢諸勝。桃花開時，遊人如蟻。……道光初，割園之右偏，以為黃道婆祠。……同治四年，就其廢址，創建龍門書院。」另載：「李筠嘉光祿，字修林，號筍香。工書媚學，豪邁喜客。家有慈雲樓，積書數萬卷，手自讎校，皆精審可傳。纂有藏書志，未及付手民。樓中吉金、貞石、碑帖、書畫無不備，不減倪迂清秘閣也。有別業在城西南隅曰『吾園』。當桃花最深處，架紅雨樓以收勝景。芳時令節，名流觴詠之盛，推海上冠。友朋投贈之什，刻為一編，名曰《香雪集》（作者按：即《春雪集》）。……光祿身後，藏書盡已散佚。然其孫即卿所藏書畫多佳本，如小李將軍《春江圖》、山谷老人書《千文》、張擇端《清明上塚圖》諸卷，皆世所罕觀，似非不知風雅者，其殆光祿手校之本亡耶？」分見王韜著，沈恆春、楊其民標點：《瀛壖雜誌》（上海：上海古籍出版社，1989 年），頁 39、54-55。

琦（詳下文），面對一般社會的向下意願則是改琦所無；畫「水滸故事」必須面對一個原發性的說書人講述方式，畫《紅樓夢圖》須努力直面「文人」創作，貼近曹雪芹的「文心」，它不能不是「文人」的版畫；改琦的菁英立場也遙遙呼應了後起的現代木刻，所以我在「『畫』論」的自設語境中特意命名《紅樓夢圖》為「文人版畫」，自然也拉開了它與一系列《紅樓夢》小說刊本繡像插圖的距離。⁹

改琦《紅樓夢圖》的文人版畫風格，後來者與之相近的有費丹旭（1802-1850）《十二金釵圖冊》（見圖二）、¹⁰ 王墀（1820-1890）增廣女性風格及人物的《增刻紅樓夢圖詠》（見圖三），¹¹ 此類圖畫與一般繡

⁹ 不同於一般畫家／畫匠，改琦「詩書畫三絕」的時譽印證了他首先是個文人，為典型的江南才子。見沈文偉：〈引〉，收入改琦：《玉壺山房詞》，收於吳海鷹主編：《回族典藏全書》第193冊，頁280。改琦畫《紅樓夢圖》並未與書坊、刻工共事，他的版畫為文人雅事，停留在冊頁紙上。且「文人版畫」的命名，亦如高友工論及體現「抒情傳統」的中國文化史「美典」所言：「文人畫是一個非常混亂的概念」，可容涵多元新生的畫的類型。見高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2016年），頁153-154，詳見本文第四節論述；就文人畫最為狹義內容的竹石而言，這些正是改琦紅樓夢人物的極簡白描以外的畫面主要部分，它是不可或缺的補景。高氏對於「神」多層面的解釋是文人畫觀念的最有關鍵性的問題，亦可證諸改琦繪〈黛玉〉等造像之傳神被廣泛認同、採用。故本文研究方法有意與一般視覺文化區別，學界關於文人畫論成績斐然，筆者強調以「畫」寓論，並試圖與「紅學」合流。《紅樓夢圖》收束論域，為改琦藝術成就之一端。他的畫作，人物、仕女、山水、花卉兼擅，水墨、設色、白描齊全，作品流布廣泛，海內外時有展覽、拍賣，諸多博物館與私人收藏，如高雄美術館於2007年曾以「世變、形象與流風：中國近代的繪畫1796-1949」為題規劃展覽，由鴻禧美術館統籌、高雄市立美術館策劃，以藏家石允文等之豐富藏品呈現中國19世紀以來的繪畫風潮，並舉辦共計三天的國際學術研討會（2007年5月25-27日）。展品清冊中即有改琦的卷軸五幅（〈愛蓮圖〉、〈蘿陰邀遂圖〉、〈芭蕉仕女圖〉、〈蘭石〉、〈坐春圖〉。參見高雄市立美術館：世變·形象·流風：中國近代的繪畫1796-1949，<http://elearning.kmfa.gov.tw/turmoil/home.html>，檢索日期：2017年4月20日。改琦研究方興未艾，弱水三千，吾人但取一瓢飲。

¹⁰ 費丹旭：《十二金釵圖冊》（道光二十一年〔1841〕），北京故宮博物院館藏。款署：「辛丑春日為蘭汀大兄大人屬，曉樓弟費丹旭。」鈐「子茗」、「丹旭」等印。鑑藏印鈐「蒼未過眼」、「笙魚秘玩」、「寶琅之華」等。後幅有清袁松等人跋二段。北京故宮博物院，<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228737.html?hl=%E7%AC%A6>，檢索日期：2017年2月20日。

¹¹ 王墀所繪《增刻紅樓夢圖詠》，除近50幅與改琦圖詠重複外，另增至124人，是目前繪製紅樓人物最多的一種。見劉精民收藏：《王墀增刻紅樓夢圖詠》（上

像小說刻本之圖繪有本質的區別。就如改琦《紅樓夢圖》與程偉元、高鶚的百二十回本《紅樓夢》二十四幅插圖風格互異，¹² 程甲本插圖（非《金瓶梅》繡像傳統）演繹一些小說情節，像界畫用尺子劃出直線的室內布局，重物質環境而非人物精神氣韻，女性衣飾線條僵硬而少風致（見圖四）。姚梅伯評本《石頭記》石版插圖並未走出另樣的路徑，但比程甲本畫面疏朗了一些，看起來不那麼繁亂、局促。¹³ 李鞠儕《金玉緣》石版畫以行書數行解釋故事，配以人物關係的呈現，多了一些海上畫派的筆墨趣味。¹⁴ 此外，荊石山民《紅樓夢散套》插圖幾乎不出程甲本的格局，《紅樓夢西湖景》習得了一點西畫的透視，卻是生硬扞格，至於楊柳青年畫的風格則多了些日常裝飾的意味。¹⁵ 王希廉（1805-1877）、周綺（1814-1861）評點的雙清仙館《新評繡像紅樓夢》卷首有極簡的線描人物 64 幅，以花卉襯托其精神（見圖五），人物對應花卉意象的固定搭配未免呆板，卻比程甲本出色。¹⁶ 雙清仙館《新評繡像紅樓夢》之後，一般畫作也漸行脫離了江南才子的文人畫韻致，增加了海上文化生產語境中的洋場才子氣與書坊競銷的印跡。¹⁷

海：上海書店，2006 年）。

¹² 乾隆五十六年（1791）程甲本、乾隆五十七年（1792）程乙本，程偉元、高鶚百二十回本《紅樓夢》，木刻活字版排印，凡收 24 幅圖，每幅占半頁，附題詞半頁。參見曹雪芹、高鶚原著，馮其庸等校注：《彩畫本紅樓夢校注（三）·附錄（三）：紅樓夢版本簡介》（臺北：里仁書局，1984 年），頁 1835。

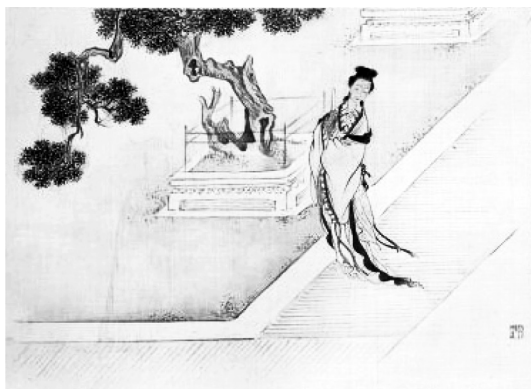
¹³ 光緒十二年（1886），曹雪芹、高鶚著，王希廉、姚燮評：《增評繪圖大觀瑣錄》（北京：北京圖書館出版社，2002 年）。光緒十八年（1892）姚燮（1805-1864，字梅伯，號大某山民）《增評補圖石頭記》，人物繡像十六幅，每回另附兩幅回目插圖。

¹⁴ 民國二年（1913）李鞠儕繪《金玉緣畫冊》（又稱《石頭記新評》），凡三百餘幅，為紅樓夢畫冊巨製。北京《黃鐘日報》附張連刊本，見阿英編：《紅樓夢版畫集》（上海：上海出版公司，1955 年），頁 4。

¹⁵ 以上三種俱見阿英編：《紅樓夢版畫集》，頁 33-37、62-83。

¹⁶ 王希廉、周綺：《新評繡像紅樓夢全傳》（道光壬辰年〔1832〕雙清仙館刊本），以程甲本《繡像紅樓夢》為底本校訂，有繡像六十四幅，前圖後花，配以《西廂記》詞句，頁邊題寫《紅樓夢》像及人物名。

¹⁷ 《紅樓夢》繡像與插圖相關分析，參見陳平原：《看圖說書：小說繡像閱讀劄記》（北京：三聯書店，2003 年），頁 15-38。

圖二：元春才選鳳藻宮¹⁸圖三：寶玉¹⁸圖四：程偉元刊本《紅樓夢》
插圖四·賈元春¹⁹

¹⁸ 費丹旭：《十二金釵圖冊·元春才選鳳藻宮》，北京故宮博物院館藏。

¹⁹ 引自劉精民收藏：《王堉增刻紅樓夢圖詠》，頁7。

²⁰ 引自阿英編：《紅樓夢版畫集》，頁4。

圖五：晴雯與代表花卉²¹

無法迴避的事實是改琦《紅樓夢圖》取材與精神淵源俱在小說《紅樓夢》，「畫本」的說部特徵不可避免地暗示其白描版畫稿與繡像插圖的藝術傳統有表象的相似，因此須比較改琦《紅樓畫圖》與前此依據說部題材的繡像以彰顯其獨立性。《紅樓夢圖》與陳老蓮《九歌圖》匹配《楚辭述注》相仿，而不似據《水滸傳》人物而作《水滸葉子》，前者有精神高標，後者趨近世俗人生。²² 改琦筆下的《紅樓夢》人物造像都是富生命內涵的少女與後生；陳老蓮水滸人物繪圖是為牌戲、觴政等消遣遊戲以娛樂助興，其短促有力的線條與水滸人物動作相濟，於人物精神內蘊的表現則無甚深意。相較之下，改琦則並不關注說故事層面，《金瓶梅》繡像中人都要與環境或他人發生關係，人物不論多寡，多以中遠景攝取，改琦所作是近在咫尺的人物造像，畫面上的人物極少與他人發生關聯（獨像居多），²³ 且根本不提示情節。上文說過，改琦與海上文藝圈後來的《紅樓夢》繡像本

²¹ 引自王希廉、周綺：《新評繡像紅樓夢全傳·紅樓夢像》（道光壬辰年〔1832〕雙清仙館刊本），頁31。

²² 參見高居翰（James Cahill）著，王嘉驥譯：《山外山：晚明繪畫，1570-1644》（北京：三聯書店，2014年），頁307-339。

²³ 改琦「戛戛獨造」者有：〈錢東像〉、〈壺公像〉（畫家錢杜像）與〈善天女像〉。不論仙凡，與《紅樓夢圖》之〈警幻〉、〈元春〉者一例「造像」。錢東、壺公與紅樓人物不同者，此二人為「寫真造境」，紅樓形象卻是憑文字向空塑造。參見何延喆：《清代仕女畫家改琦評傳》（天津：天津人民美術出版社，1998年），卷首圖40、41、42。

也不是一類，即便是《王希廉評本新鐫全部繡像紅樓夢》（以《雙清仙館新評繡像紅樓夢》為底本的翻刻本）卷首所陳列的人物。其單一人物造像並不補景，引用戲文警句批語還是小說家數，圖畫頁邊注明人物，背面以所擬花卉陪襯。²⁴「人與花」直接對應關係的審美空間相對狹隘。

第三，人們習慣稱《紅樓夢圖詠》為改琦的代表作，本文則欲強調此僅為其作品中的重要側面，詩詞圖畫的共生效果並不專屬於改琦，白描手段的「抒情造像」才是他的筆力。命名改琦貢獻的圖像，應該如見過其原作的改琦學生顧春福稱《紅樓夢畫象》、淮浦居士謂《紅樓夢圖》，或如1930年代上海名作家葉靈鳳（1905-1975）名之《紅樓夢人物圖》。²⁵改琦無法代表題詠者張船山、王希廉等一干人。冊頁中白描線條的藝術特徵需要後續剞劂製版體現，不包括改琦墨色或設色的大幅圖畫。再說，本文並不介意後來雕版印刷的題詠畫冊，而聚焦於改琦嘉、道年間吾園時期的《紅樓夢圖》的美學意涵與批評價值。

《紅樓夢圖》的主要類型（占冊頁總數四分之三）是仕女，²⁶非歷史與傳說類型人物，而是在虛構的小說基礎上再度擬構。他承續了明代繪畫中女性在花園、書房和內室裡私人生活的傳統，對女兒的書香、才情之形塑是圖畫主體。畫家未嘗和賈寶玉一樣有推崇女性的傾向，但他全力畫仕女人物，比起折枝花卉與風景著力更多，《紅樓夢圖》第四冊中的男性

²⁴ 王希廉評本雕版刻於道光壬辰年（1832），已經是改琦辭世以後數年，書首這些圖像多晚於改琦之作，但是後發先至，早於淮浦居士的《紅樓夢圖詠》四十多年出版。

²⁵ 據葉靈鳳〈改七蕪的《紅樓夢人物圖》〉一文所云。見葉靈鳳：《讀書隨筆》第1集（北京：三聯書店，1995年），頁322-325。但《紅樓夢人物圖》的命名下容納了一些難辨確否為改琦所繪的圖像，為避免混淆，本文以「紅樓夢圖」為名，指改琦所有的《紅樓夢圖詠》的繪圖底本。

²⁶ 《紅樓夢圖》第1冊所繪12幅，依序為：通靈寶石絳珠仙草、警幻仙子、黛玉、寶釵、元春、探春、惜春、史湘雲、妙玉、王熙鳳、迎春、巧姊；第2冊所繪13幅，依序為：李紈、鴛鴦、可卿、寶琴、李紋、李綺、岫煙、香菱、晴雯、芳官、尤三姐、鶯兒、平兒、紫鵲；第3冊所繪13幅，依序為：襲人、齡官、麝月、翠縷、碧痕、司棋、佩鳳、小紅、智能、春燕、五兒、翠墨、小螺、入畫、秋紋、蕙香、綵鸞、繡鸞。

形象²⁷則是由寶玉連帶而來。改琦的仕女繪畫題材的源頭曾是歷史傳說人物中的女才子，譬如被元代文人辛文房列入唐才子的女道士魚玄機（844-868），²⁸明末秦淮八豔中終於也作了道士的卞玉京（1623-1665）。由此可歸納出：他把握歷史傳說中仕女形象的基本特色是「俊逸才子」，俊美而有才，逸出世俗人生；從卞玉京題識（「卅歲小影」，見圖六）可見他



圖六：〈玉京道人卅歲小影〉²⁹

²⁷ 《紅樓夢圖》第4冊所繪小說中男性人物有12人，依序為：賈寶玉、柳湘蓮、秦鐘、蔣玉函、賈蓉、賈薔、賈芸、賈蘭、薛蝌、焙茗、北靜王、甄寶玉。

²⁸ 見辛文房著，李立樸譯注：《唐才子傳》（臺北：臺灣古籍出版社，1997年），卷8，頁618。

²⁹ 改琦：〈玉京道人卅歲小影〉，雅昌藝術品拍賣網，<http://auction.artron.net/paimai-art40801512/>，檢索日期：2017年2月20日。

對所繪少艾女性人物的偏好，年齡上限為三十歲；其為董小宛（1624-1651）貼梅扇題詠的〈題影梅庵圖〉相關詩詞也可以作為欣羨女才子的佐證。³⁰此類題材有時而盡，相較之下，大觀園中聚天下美麗才俊，竟為神奇女才子世界，是無窮的畫本源頭。對《紅樓夢》鮮活小說題材的闡發利用，為乾隆以後嘉、道年間文人才子的共同趣味，改琦畫紅樓人物比起在吾園、古倪園搜索舊籍尋求畫本來得方便，³¹而且興味愈來愈濃。他生命的後半持續地畫這些仕女、後生們，結集待刊刻。

改琦專心於《紅樓夢圖》不為表達哪一段故事，而是「那一段（些）」動人的「情」，畫面不以敘事性為目的，即使事出有因，也將其作為一種特殊意象或內心情結來表現，諸如「史湘雲醉眠芍藥裯」、「齡官畫『蓄』」，重點表現的是一種藝術家依託於有限實事與虛空時光裡的精神、情感狀態。這是明清文人繪畫傳統中表現女性形象的主流，與一般小說繡像的人際關係、故事再現有很大距離。江南才子乃本色有情文人，其繪畫

³⁰ 《玉壺山房詞》有〈浣溪紗（椒谿畫影梅庵圖）〉：「一幀華光上畫叉，來尋煙語過山家，枝枝香月寫窗紗。天上紫雲無夢到，竹邊翠袖太寒些，輕紈黏住古時花。」詞後附記「袁綬階所藏董小宛貼梅扇，今在古倪園中」。見改琦：《玉壺山房詞》，收於吳海鷹主編：《回族典藏全書》第193冊，頁308。關於〈題影梅庵圖〉，改琦亦有詩作詠之，〈題影梅庵圖〉二首：「水繪蒼涼樹色昏，疎香畫出舊巢痕。貼梅扇底粘花片，難覓春人月下魂。」「陳髯賺得紫雲開，妒煞南田著句來。不是花開雙茉莉，有人惆悵立蒼苔。」詩中所指應為袁氏所藏董小宛貼梅扇，以及〈柳東詩課（辛未）〉詞作〈賀新涼（董小宛貼眉扇）〉皆為此所填。見改琦：《玉壺山人詩鈔》，收於吳鷹海主編：《回族典藏全書》第193冊，頁135。改琦：《柳東詩課》，收於《清代詩文集彙編》第512冊（上海：上海古籍出版社，2010年），頁486。

³¹ 古倪園為改琦至交好友、上海富紳沈恕的家族園林，位於松江地區，改琦常盤桓於此詩酒文會，也結交了許多文士、官紳與富商。沈恕的連襟王芑孫（號楊甫、楞伽山人）與其妻曹貞秀亦與改琦往來頻繁，曹曾親自手書多首題畫詩詠改琦畫作。沈恕，字正如、配雲，號綺雲，松江人。其先人以居積發家，至其父沈虞揚（號古心翁）時，田產已為松江之冠。恕與弟慈（號十峰）、子文偉皆有刻書知名於時，恕所刻除《梅花喜神譜》外，如重刻黃丕烈（字蕘圃）所藏宋版書《唐女郎魚玄機詩》，自刻《三婦人集》亦以影刻精妙享有盛譽。又翻刻《雲間志》，重拓董其昌收集的名家書法帖集《戲鴻堂帖》。生平參見王芑孫：〈署徽州府督糧通判候選同知沈君墓誌銘〉，《楊甫未定稿》，卷14，頁16-17，中國哲學書電子化計畫，網址：<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=89539>，檢索日期：2017年2月20日。

自然有別於一般流俗的質地。

《紅樓夢題詠》標識江南才子《紅樓夢》小說的共同想像，他們共同置身於言情空間，「情」便是題詠詩畫協調的核心。《紅樓夢圖》畫面元素的構成相對簡單統一，多數畫面由標名人物與補景構成，丫鬢是點綴。畫圖不為寫實，相仿於中國戲劇的程式化而又不排斥象徵，少女及其他人物的肖像特徵無大分別，但是畫面上總會有一個突出的神態與細節元素作為區分的標誌及表徵。此中有畫家的人物美學，大多數畫面上的細節是從小說中精心挑選與提煉而得，有的是改琦別出機杼。受制於小說的文字暗示，卻又時時與之保持距離的藝術均衡，此乃《紅樓夢圖》與改琦其他繪畫的區別。

畫家的某些想像，如黛玉、元春等，成就了中國人讀《紅樓夢》的共識符碼，有的人物甚至被選為世界其他語種譯本的封面。³²大多數的單人畫像以外，有少數二人以上合為一幀圖像，如賈府所來親眷之中，李紈的堂妹李紋和李綺。合畫丫鬢類有4幀：一是怡紅院中春燕、五兒搭檔；其二也是寶玉房中下人，秋紋、蕙香兩人在得意與失意間彼此映照；其三畫彩鸞、繡鸞翩翩起舞，在王夫人最謹嚴的監督之下，改琦用意實非小說情境所允許；唯一可見三人合圖的竟然是翠墨、小螺、入畫作一處談，它沒有任何現成情節的依託，卻是丫鬢社交的合理想像，她們各自和主子的相處方式不一：小螺天真無邪隨寶琴（小說第五十、六十二回）；入畫大致本分，主人惜春無法保護她，致使其於抄檢大觀園時遭攆（第七十四回）；翠墨私下將主子探春身邊的事傳話於他人（第六十回），猥瑣舉止與趙姨娘無異。均可見出改琦仕女畫的寄託有出於曹雪芹《紅樓夢》外，創造及批判兼俱。

³² 見苗懷明：〈苗懷明輯錄：《紅樓夢》譯本欣賞〉（2017年1月27日發布）。文中所舉之例如1991年出版的西班牙文版《紅樓夢》封面即為改琦所繪「賈寶玉」像，1994年出版的義大利文版《紅樓夢》封面為改琦所繪「元春」像，1985年的捷克文版《紅樓夢》則是改琦的「司棋」繪像。見古代小說網，<http://www.zggdxs.com>，檢索日期：2017年2月20日。

第四，必須審慎對待今天所見各種版本，最具賞鑑價值的仍然是初刻本。³³ 改琦一生繪畫既多，仿冒與贗本亦多。《紅樓夢題詠》國內翻刻本不論，筆者所見的日本翻刻就有三種：³⁴ 淮浦居士初刻本刊行三年後（1882），日本東京上野花園町就出版了水口久正本（日本內閣文庫藏本）；三十多年後的「風俗繪卷圖畫刊行會」本的品相最接近初刻本（1916），與鄭振鐸（1898-1958）藏本有些收藏印鑑的差異；有點出奇的是早稻田大學藏本，墨色差不說，改琦圖畫的印章與諸本大異。

國內翻刻本品質不一，有些後來石印或複印本竟然對題記等任意刪減。普通所見《紅樓夢圖詠》多翻刻而非精良版本，最佳者是光緒五年的初刻（原鄭振鐸藏本），後世循翻刻本欣賞紅樓圖畫而得到的印象，與改琦紙上畫作的美譽存在若干距離（網路上的拍品亦真假莫辨）。³⁵ 淮浦居士在《紅樓夢題詠》卷首題記強調：「先生在李氏園中所作卷冊，惟《紅樓夢圖》為生平傑作，其人物之工麗，佈景之精雅，可與六如、章侯抗衡」，意謂改琦為李氏收藏的作品有卷軸、冊頁，立軸、手卷都有真跡，內容未詳，冊頁中當然應該有《紅樓夢圖》、《百幅梅花圖》或《孔子聖跡圖》。³⁶ 儘管淮浦居士推崇他曾經寓目的《紅樓夢圖》真跡之藝術水準趕得上明代畫家陳洪綬、唐寅（1470-1524），事實是這本雕版印刷書冊

³³ 今所見《紅樓夢圖詠》版本最佳者莫過於中國國家圖書館所藏原鄭振鐸舊藏（有兩方印章：一為「長樂鄭振鐸西諦藏書」，一為「長樂鄭氏藏書之印」）。此乃光緒五年初刻本，北京圖書館出版社 2004 年 1 月影印出版，收有光緒十年（1884）吳縣孫谿居士的跋文。馮其庸題簽封面，圖畫品質觀感較各種重印版本而上之。另參見宋兆霖主編：《匠心筆蘊：院藏明清版畫特展》（臺北：國立故宮博物院，2015 年），頁 96-99。

³⁴ 一、日本東京上野花園町出版的水口久正本（明治十五年〔1882〕四月四日刊行），現藏於日本東京內閣文庫；二、久保田編纂，東京風俗繪卷圖畫刊行會出版（大正五年〔1916〕刊行），吉川弘文館發行，臺北新興書局據此本重印為《筆記小說大觀·七編》出版（1982）；三、早稻田大學藏本，原戲劇家島村抱月（1871-1918）藏書，其病故後二年（大正九年〔1920〕一月）為早稻田大學登記收藏，此本墨色品相差，未載刊行年月。

³⁵ 相關論述參見林佳幸：《改琦〈紅樓夢圖詠〉之研究》（臺北：臺灣師範大學美術學研究所碩士論文，2005 年）；張寶釵：〈改琦「紅樓夢人物圖冊」〉，《龍語文物藝術》第 12 期（1992 年 4 月），頁 72-74。

³⁶ 《回族典藏全書》收改琦詩詞圖畫著作（含不同版本）九種，圖畫有《孔子聖跡圖》、《百幅梅花圖》、《補景美人圖》與《紅樓夢圖詠》等。見吳海鷹主編：《回族典藏全書》第 193 冊，頁 353-624。

即使刻印上佳，也難達到改琦畫魚玄機、卞玉京的立軸或後來的珂羅版精印畫作效果。³⁷ 相比他的另一些傳世作品〈元機詩意圖〉、〈二分明月女子小影〉，甚至如《改七齋紅樓夢臨本》（珂羅版）³⁸ 所收畫圖，諸多翻刻的《紅樓夢圖詠》難以滿足觀者對改琦盛名的期待。孫谿（生卒年不詳）曾經以收藏初版《紅樓夢題詠》沾沾自喜，並於光緒十年（1884）作了跋語（鄭振鐸藏本有三方孫谿曾經收藏的印鑑）云：「近外間竟有翻刻本，雖依樣葫蘆，而神氣索然」（詳下文），比較鄭振鐸藏本的影印發行本與後起翻刻本，孫谿所言不虛。

綜上述，可推知改琦《紅樓夢圖》的真跡早已不復得見，畫家也從未自己敘述作過與《紅樓夢》相關的畫。留下專門文字記載其親目所見改琦冊頁真跡的，唯有顧春福與淮浦居士二人。顧春福是改琦的學生，曾經於改琦在世時（1827）將完成的《紅樓夢圖》全部冊頁借來身邊，翻來覆去閱過幾十遍：

《紅樓夢》畫象四冊，先師玉壺外史醉心悅魄之作，荀香李光祿所藏。光祿好客如仲舉，凡名下士詣海上者，無不延納焉。憶丁亥歲，薄遊滬濱，訪光祿於綠波池上。先師亦打槳由柳東來，題衿問字，頗極師友之歡。暇日曾假是冊，快讀數十周。越一年，先師、光祿相繼歸道山，今墓木將拱，圖畫易主，重獲展對，漫吟成句，感時傷逝，淒過山陽聞笛矣。³⁹

淮浦居士再以文字表述看到此冊真跡《紅樓夢圖》，已經是光緒五年（1879）了：

³⁷ 如1910年代上海「神州國光集集外增刊畫冊」有《改七齋補景美人冊》（上海：神州國光社印行，約1915年）、1920年代上海有正書局所印《改七齋紅樓夢臨本》（上海：有正書局，1923年）即稱以珂羅版或玻璃版精印。

³⁸ 《改七齋紅樓夢臨本》珂羅版，係1923年上海有正書局所精印。

³⁹ 《紅樓夢題詠》中顧春福於道光年間（1833）題「通靈寶石 絳珠仙草」詩後記，極言此冊圖畫是老師「醉心悅魄之作」，題記所言改琦由柳東買舟來海上，指從他生命末年由松江來到上海縣城李光祿吾園棲止的一段。見中國國家圖書館所藏原鄭振鐸舊藏《紅樓夢圖詠》。第一冊〈通靈寶玉絳珠仙草圖〉，顧春福題詠後記。

先生在李氏園中所作卷冊，惟《紅樓夢圖》為生平傑作，其人物之工麗，佈景之精雅，可與六如、章侯抗衡。光祿珍秘特甚，每圖倩名流題詠。當時即擬刻以傳世，而光祿旋歸道山，圖冊遂傳於外。前年冬，予從豫章歸里，購得此冊，急付手民以傳之。時光緒己卯夏六月……。（《紅樓夢圖詠》卷首題記）

此後，珍貴的便是初刻本了，真跡不知所終。孫谿獲藏此書，此後為鄭振鐸所藏，再就捐獻給北京圖書館了。當年孫谿以見到初刻本為有福的興歎，於今讀來令人更添感慨：

《紅樓夢》一書，欲徵實則海市蜃樓，欲翻空則家庭瑣屑；所傳仕女，各有性情，各有體態，憑空想像，付諸丹青，自非筆具性靈、胸有邱壑者不辦。雲間改七癖先生，瀟灑風流，精通繪事，紅樓圖尤為生平傑作，一時紙貴洛陽，臨摹紛雜。惟此圖乃先生客海上李氏吾園時創稿，廬山真面，歷世不磨，經淮浦居士授之剞劂，公之藝林，誠盛舉也。近外間竟有翻刻本，雖依樣葫蘆，而神氣索然。余懼硃碓混玉，詒買積還珠之誚也，爰誌數行，以口誇眼福云時。⁴⁰

改琦創作積成四冊 50 幀圖像的冊頁，李筍香「珍秘特甚」而請名家題詠，他們身後擁有的此冊的文人才子仍然繼續徵求題詠，⁴¹ 歷經太平天國、小刀會兩次戰亂而免於劫難，終於由淮浦居士實現了他們二人的遺願。我們無緣像顧春福那樣親見其老師改琦的《紅樓夢圖》，也不能把握淮浦居士印行之《紅樓夢圖詠》的畫幅、墨印等是否切近原作冊頁。今天所見《紅樓夢圖》的白描人物為雕版計而用線描，布局也相對簡潔：表現人物為主體，花園補景的理當是花石竹木，室內由人物行動環境決定為必須的

⁴⁰ 見中國國家圖書館所藏原鄭振鐸舊藏《紅樓夢圖詠》。收有光緒十年（1884）吳縣孫谿居士跋文〈跋改七癖先生繪紅樓夢圖詠原刻〉。

⁴¹ 僅以「通靈寶石 絳珠仙草」圖的兩位題詠者舉例，姜皋題署日期在嘉慶丙子年（1816），顧春福則題於道光癸巳年（1833），其間相差 17 年。可推知，請姜皋題署者是吾園主人李光祿，而在他死後畫冊轉手的主人已經無可考，顧春福在李光祿眼中還不是時之名流，後來的主人卻因他是改琦的學生，與這四本冊頁亦為舊時相識，或是日漸名高，於是再倩題同一幀畫。餘下無日期可按的畫像，其先後機緣，則是永久之謎了。

家什。這些人物畫大體上畫面安排較滿，不大講究疏密，即使少部分冊頁上的留白也不為題詠設計，卻將人名融入圖中不顯眼處。凡此種種，皆使這些仕女、人物畫明顯有別於繡像插圖，而具有濃厚的文人才子氣息。

改琦的作品固有應求購者而作，比之揚州八怪和後來的海上畫派，較少將畫作視為謀生取利的手段，甚至視求畫眾多為苦事，刻意移居他處如躲債般逃避索求者。⁴² 著名作品多數出於文人雅集交流，上海吾園和松江古倪園主人李筠嘉、沈恕（1775-1814）等人皆為其世交摯友。《紅樓夢圖》是作者與收藏者共同珍愛、並非完成於一朝一夕的藝術精品，自不應混同於坊間牟利者。

故亦須關注改琦畫圖冊頁上用印，它是文人畫的鮮明標記。《紅樓夢圖》中分別使用或長或方或朱或白或圖形的多方印章，以求四本冊頁的豐富與變化。嘉、道年間主要還是詩書畫三者並提，海派繪畫才強調詩書畫印，⁴³ 但是《紅樓夢圖》全部四冊的圖畫冊頁，每幀都用印以求完備。初刻本中計用了九方印，體有各種篆隸陰陽，含圖文並置的會意，內容不外玉壺、玉壺山人、改琦畫印、改琦私印、改琦、七香、改白蘊（見圖七）。



圖七：《紅樓夢圖》用印⁴⁴

⁴² 改琦撰《玉壺箋寄·櫟夢庵隨筆》所記戊辰年（1808）「十一月下弦後移寓流月山房，索畫螳聚，避債蝟縮。」見改琦：《櫟夢庵隨筆》，收於《清代詩文集彙編》第512冊，頁461。

⁴³ 見薛永年、杜娟：《清代繪畫史》（北京：北京人民美術出版社，2000年），頁167-190。另見萬青力：《並非衰落的百年——十九世紀中國繪畫史》（臺北：雄獅美術，2005年），頁114-127。

⁴⁴ 整理自中國國家圖書館所藏，原鄭振鐸舊藏《紅樓夢圖詠》。

若將翻刻的印章也一併考量，則不勝其多，諸如將姓名分拆並以陰陽分別的改、琦兩個印章，畫出玉壺又加配一隻杯子的，不一而足，甚至連題詠者的印章也有改造。改琦其他圖畫中所用的印，有與《紅樓夢圖》互見、也有不見的，如《改七蕖補景美人圖》印章有：玉壺外史、七香、改伯蘊，⁴⁵ 姓與名的單獨印章又陰陽文各具。《紅樓夢圖》造像之人物對象的名字在畫面上注明，方式是在邊緣空白處或畫中山石的小塊面上留下所畫人物的名字，別無款識。為雕版而作冊頁與一般卷軸不同，布局基本專為安排人物考量，畫幅並不專為題寫留空，題詠皆為另頁書寫，顯示了畫家與題詠者作品的各自獨立性。

有了上述的瞭解，方能構築較為完善的《紅樓夢圖》解析平臺，進一步剖析畫像中包蘊的文化美學與詩性意涵，凝煉一個「抒／書情造像」的近代美學典範（美典）。

三、江南才子的文化累積與抒情「少年紅樓圖」

為何改琦《紅樓夢圖》能以圖畫形式形成與小說文本的多重對話，更由嘉、道間文人才子題詠複合而為《紅樓夢圖詠》，從而凝結為一個「抒／書情的美學典範」？評價《紅樓夢圖》的文學與文化闡釋功能，須瞭解它在改琦人物仕女畫中的地位，進而理解仕女畫在改琦人物、花卉、石竹、山水等多方面成就中突出，解釋創作主體駕馭各種藝術手段，而得以賦予圖上（女性）人物詩意生命內涵。簡略地說，改琦仕女畫較諸其他類型作品既豐富多樣又能出古入今，在題材的多樣化、熔鑄古今的超群手法以及與古代人物展開的情感、精神的對話過程中，畫家主體得以卓爾不群地突出，於是這些仕女人物都打上改琦以及周遭的江南文人才子群體的結構性文化烙印。改琦仕女畫的內蘊與情感端緒遂發展衍化為《紅樓夢圖》的仕女人物群像，成就了前所未有的嘉、道年間的海上文藝美學，並熔鑄在人

⁴⁵ 見改琦：《補景美人圖》，收入吳鷹海主編：《回族典藏全書》第193冊，頁479-490。

物仕女圖畫與當世生活藝術的批評對話中。⁴⁶

一般從繪畫史廣義地談改琦仕女畫的歷史繼承，必然追溯唐代周昉（730?-800?）、宋代李公麟（1049-1106）、明代唐寅、仇英（1494-1552）、陳洪綬等名家的路徑，他多方汲取遍臨唐宋元明歷代名家及至本朝前輩新羅山人（華岳，1682-1756），一旦下筆就融化百家而自成一格。再從空間文化結構著眼，改琦屬於江南文人才子的文化圈，松江、華亭乃至海上的二百多年書畫歷史，從董其昌（1555-1636）華亭畫派繁盛到改琦時代的人才輩出、豐富華瞻而不勝縷述，時稱這兩代巨匠代表「詩書畫」三絕，正是人文與藝術完美融合的一脈相承。⁴⁷ 詩書畫的「書」在海上與江浙間不僅指涉法書，更有一重畫家、書家飽讀詩書意味，置於《紅樓夢圖》語境還有與曹雪芹之「書」的深入對話。他們的書畫題材常常汲源於書香世家珍藏的典籍，擅勝人物造像的畫家以想見、再現典籍記載的歷史與傳說中的文人、奇人乃至女人為自己的使命，譬如：改琦、余集（1738-1823，號秋室）都作〈元機詩意圖〉，⁴⁸ 動因之一是擅長書籍鑑定的朋友黃丕烈（1763-1825）重刊過魚玄（元）機詩集，改琦兩番同題造像，五十三歲那一年作畫或許是因黃過世。從這樣的脈絡中，我們很容易見出，畫與書的互文關係是吳中、松江畫家的江南才子詩書傳家的特色。董其昌的豐富書畫收藏與品鑑精選開一代風氣，也是地方文化傳統中極為重要的流脈，改琦與一干才子們三十年雅集走動於李氏「吾園」與沈氏「古倪園」之間，即是自然承繼著這個傳統。李筠嘉收藏刊刻名動一時，沈恕園中有專門的藏書樓（古倪園、嘯園與三宿齋等藏書樓），且專門翻刻過董其昌的《戲

⁴⁶ 美國知名藝術史學者高居翰（James Cahill，1926-2014）呼籲必須重新正視明清時期大量以「致用與怡情」為出發點的繪畫，並力圖證明當時存在一種專為女性消費群和女性觀眾創作的繪畫。本文援其說統稱其為「生活藝術」。見高居翰著，林英、崔亞男譯，洪再新、李清泉審校：〈明清時期為女性而作的繪畫？〉，收於藝術學研究中心編：《藝術史研究》第7輯（廣州：中山大學藝術學研究中心，2005年），頁1-2。

⁴⁷ 高居翰（James Cahill）著：《山外山：晚明繪畫，1570-1644》，頁65-155、159-167；另參見萬青力：《並非衰落的百年——十九世紀中國繪畫史》，頁18-30。

⁴⁸ 乃避康熙皇帝玄燁之名諱，易「玄」為「元」。

鴻堂帖》，書香氣息是吸引改琦輩文人的重要因素。

改琦晚年四冊《紅樓夢圖》完成，有三冊皆為仕女白描。縱觀他一生的仕女畫成就，曾有一系列作品標誌不同的藝術階段：二十四歲（嘉慶元年，1796）作〈玉京道人卅歲小影〉立軸，這與後來畫〈李香君小影〉與魚玄機、薛濤（768-831）造像等，可謂風塵女才子造像的開端，不在風塵中的李易安（1084-1155）也不止一次被想像追摹。⁴⁹這一年的改琦也開始以冊頁形式集中畫仕女畫。⁵⁰嘉慶壬戌年春（1802），三十歲臨仇英《百美嬉春圖》長卷（見圖八），⁵¹精心繪製的手卷〈書中金屋女才子十美〉，其技法規模的由來與專注歷史與神話傳說中的女性於此可見。⁵²



圖八：改琦臨仇英《百美嬉春圖》長卷舉隅⁵³

⁴⁹ 此圖今不存，但被視為改琦在世時所繪重要作品之一。參見何延喆：《清代仕女畫家改琦評傳》，頁 191。

⁵⁰ 何延喆所撰〈改琦繫年〉嘉慶元年記：他年底從杭州回來，臥病初癒，畫仕女冊頁十二開。據上海朵雲軒藏改琦《仕女冊頁》，見中國古代書畫鑑定組編：《中國古代書畫目錄》第 12 冊（北京：文物出版社，1987 年）。參見何延喆：《清代仕女畫家改琦評傳》，頁 140。

⁵¹ 上海有正書局曾於 1920 年代出版《改七齋百美嬉春圖》（上海：有正書局，約 1923 年出版）。

⁵² 該圖題識：引首「書中金屋」，三宿齋鑒藏，楞伽山人並題。鈐印：淵雅堂、王芑孫印、惕甫。圖中工繪古今詩文所載仕女十家：湘夫人、麻姑、班姬、宓妃、衛夫人、曹娥、玉真公主、花蕊夫人、宋楊妃、管夫人。每家後並工整小楷錄其出處或相關文字，卷後題跋凡六家：墨琴女史、王芑孫、錢泳、吳湖帆、潘靜淑與馮超然。參見改琦：〈書中金屋女才子十美〉，雅昌藝術品拍賣網，<http://auction.artron.net/paimai-art16410057/>，檢索日期 2017 年 2 月 20 日。

⁵³ 引自改琦：《百美嬉春圖》，收於藝源文物開發公司編譯部編：《南畫大成》

仿明代仕女畫家仇英、唐寅成為他一生的功課，五十多歲時還有仿唐寅的作品多幅。⁵⁴ 嘉慶戊辰年（1808）《仿古美人冊（八美）》是其仕女畫又一標誌，⁵⁵ 稍早與此類似的有曹貞秀（1762-1822，號墨琴女史）題詠的改琦白描刻繪傳奇歷史女性 16 位的冊頁（見圖九），⁵⁶ 其獨特價值在於圖畫與題詠方式的珠聯璧合，女性詩人主體借造像精品而獲致難能可貴的呈現，圖畫也因詩文交輝而增色。嘉慶乙亥年（1815）作〈二分明月女子圖〉（見圖十），他隨身攜帶，請朋友題詠，這是其一生詩畫雅集的一個側影。改琦畢生學習追摹前人，但不厚古薄今：畫家周昉富泰的唐仕女偶爾出現在筆下，但是《紅樓夢圖》女子像無一體豐，正如明代幾個畫仕女巨匠從未妨礙他的獨立創造。

（臺北：藝源文物開發公司，1977-1978 年據日本興文昭和 10-11 年〔1935-1936〕刊本影印），頁 2178。

- ⁵⁴ 道光癸未年（1823）無題有款：道光癸未小春傲六如法寫於竹柏影屋、道光癸未傲桃花齋主（唐寅號）筆法，見改琦：〈道光癸未傲桃花齋主筆法〉，大師書房——高居翰數字圖書館，網址：<http://210.33.124.155:8088/JamesCahill/TuXiangDianCangTpiView?name=PMS>，檢索日期：2017 年 2 月 20 日。與此圖題材筆法一致的有道光甲申年（1824）的〈楊太真出浴圖〉、道光丙戌年（1826）的〈風塵三俠〉，款「摹唐居士真蹟為靖庵三兄鑒正」。道光戊子年（1828），是他的生命的最後半年間，尚有〈摹唐寅仕女圖〉，款「道光戊子春正月之吉撫六如居士粉本於玉壺山房」。
- ⁵⁵ 王芑孫冊首題識：「玉壺仿古」，八幀款識分別為：「月明滿地看梅影，露下隔溪聞鶴聲」、「陌上桑」、「七薌仿王鹿公團扇圖」、「采芝圖」、「影來池裏，花落衫中」、「溪女洗花染白雲」、「曉寒圖」、「小立滿身花影」。參見改琦：《仿古美人冊（八美）》，雅昌藝術品拍賣網：<http://auction.arttron.net/paimai-art54680525/>，檢索日期：2017 年 2 月 20 日。
- ⁵⁶ 長洲女史曹貞秀墨琴所撰《寫韻軒小稿》，出版於嘉慶甲子年（1804），其夫王芑孫序作於乾隆五十六年（1791）冬十月；嘉慶二十年（1815）又有增刊本《寫韻軒小稿二卷續增卷》。《寫韻軒小稿》卷一〈題畫雜詩十六首〉：織女渡河、王母瑤池、天女散花、麻姑賣酒、宣文綬經、班昭修史、羅敷採桑、孟光提甕、二喬觀書、衛鑠臨池、紅拂梳頭、昭容評詩、玉真入道、彩鸞寫韻、仲姬內宴、石碣請纓，即為改琦繪列女冊頁之所本。見曹貞秀：《寫韻軒小稿》，卷 1，頁 14-16，中國哲學書電子化計畫，網址：<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=96226>，檢索日期：2017 年 2 月 20 日。《改七薌畫曹墨琴題列女圖冊》一書，該書封面題有「丙辰春日吳湖帆（1894-1968）署籤」。這些圖與《玉壺仿古》手卷有題材重合，有的詩就是這冊頁六幀畫上的題詠。圖文冊頁參見改琦：《改七薌畫曹墨琴題列女圖冊》，Artnet：http://www.artnet.com/artists/gai-qi-and-cao-zhenxiu/famous-women-Xbl0iIT2PIV-IP85A_iG8Q2，檢索日期：2017 年 2 月 20 日。另，據何延喆〈改琦繫年〉記載嘉慶十二年（1807）改琦有兩本 12 幀的仕女冊頁（藏天津、廣東博物館），與上述圖畫也有交互。見何延喆：《清代仕女畫家改琦評傳》，頁 150。

圖九：紅拂梳頭⁵⁷圖十：改琦〈二分明月女子小影〉⁵⁸

⁵⁷ 曹貞秀題詠的改琦白描刻繪歷史傳奇女性冊頁之一。引自 Artnet, http://www.artnet.com/artists/gai-qi-and-cao-zhenxiu/famous-women-Xb10IIT2PIV-IP85A_iG8Q2, 檢索日期：2017年2月20日。

⁵⁸ 引自國立歷史博物館編輯委員會編：《清末民初書畫藝術集》，（臺北：國立歷

上述可知，改琦平生致力於仕女畫，歷時三十多年，到白描紅樓人物《紅樓夢圖》四冊竣工。固然曾刻意臨摹前朝名家、亦不避認同某些世俗類型，終於在與當代虛構藝術的《紅樓夢》的對話中實現超越，以批判的眼光繪成一個仕女群像，也掩映了畫家主體相對複雜豐饒的心理結構。然《紅樓夢圖》與書面文字文本的對話，與想見歷史傳說人物的對話有本質區別。〈綠珠小像〉⁵⁹等歷史傳說人物是在參照前人造像的同時努力融入個人的獨創元素，而植基於小說《紅樓夢》的系列人物畫的再虛構，不再拘限於（野）史傳（說）知識譜系的直觀化和集部故事人物的寫真，改琦全力超越小說繡像的描摹故事情節與人物動作，把一己對人物的同情之瞭解植入仕女人物生命的造像，抓住其瞬間的「情」與「感」，融入主觀抽象的簡潔線條表現。

故可云《紅樓夢圖》是清嘉、道年間江南文化的產物，畫家對《紅樓夢》的認識、體悟、批評乃至圖像再造是一個漫長的過程，這個仕女、人物合集當然是個浩大的工程。完成這樣一篋四本冊頁，需要相對集中與穩定的時間地點，不可一蹴而就，試圖還原一部分它在刻印問世前累積的創作生產過程，就會發現改琦與李筠嘉定稿辭世之前的階段最為關鍵，此後如何流傳而增加題詠最終至淮浦居士刻印出版無法清楚得知，卻可借助想像「還原」這些「題詠」匯入此書的過程。

改琦一生並未主動走上科舉之路，⁶⁰可雖為布衣，卻年輕享名，與吾園李筠嘉的密切交往由來已久，主人長改琦七歲。改琦僅二十歲時一次遊

史博物館，1998年），頁162。見改琦：〈二分明月女子小影〉，雅昌藝術品拍賣網，<http://auction.artron.net/paimai-art5010711626/>，檢索日期：2017年2月20日。

⁵⁹ 道光三年（1823），改琦五十一歲，摹明末畫家崔子忠（北海）真本，繪〈綠珠小像〉。參見何延喆：《清代仕女畫家改琦評傳》，卷首圖39，頁178。

⁶⁰ 依學者的研究推測，應是回族家庭的改琦之父改筠因為伊斯蘭教經籍《天方至聖實錄》作序而捲入「海富潤」政治事件，全家被查抄，雖終於無罪獲釋，然至此後，其家族子弟已無緣科考一途。見王健平：〈從阿拉伯到中國：清代畫家改琦的家世和信仰綜合主義現象探討〉，《世界宗教研究》2010年第3期（2010年6月），頁143-194。

北京，行蹤幾乎限於江浙，平生遊走蘇州、常熟、溧陽、南京、清河（淮陰）、邗上（揚州）、杭州、乍浦等地。餘日在松江華亭與海上盤桓，要麼在家中玉壺山房住，其他時候不在沈家古倪園便在李家吾園。古倪園主人沈恕較改琦年幼三載，加之忘年交縣學教諭王芑孫（1755-1817）後來與沈恕成為連襟，相互忘形爾汝。⁶¹ 沈恕三十五歲娶曹蘭秀（1789-1812）為繼室，改琦給他們夫婦作行樂圖〈柳東雙載圖〉，為王芑孫稱讚「圖既精絕，而寫像畢肖……，兼唐、仇兩家之勝，異日必傳於後」。⁶² 李筠嘉為居停主人，既有朋友之誼，亦不乏贊助，改琦嘉慶十五年（1810）春在吾園一住數月，一年間幾度往來於海上吾園和松江的住家、古倪園之間。⁶³ 三泖九峰的遊興，春花秋月、消寒納涼的雅集，都在這一批書香世家子弟和一些江南才子之間進行。沈恕婚後，改琦不便頻繁打擾古倪園，所以庚午年（1810）一個春天在吾園住。初夏再到吾園，然後又和兩個園子的主人同往蘇州見沈恕年長的連襟王芑孫，同遊鄧尉山。⁶⁴ 次年再為吾園迴廊壁上畫竹，並囑李筠嘉刊刻褚華（1758-1804）《寶書堂集》。⁶⁵ 這樣的詩

⁶¹ 按：李廷敬（?-1806，字味莊）於乾隆五十七年（1792）任蘇松兵備道，居官上海，與二十歲的改琦訂交，此後改琦聲譽日起。改琦二十四歲時（嘉慶元年〔1796〕）王芑孫到任華亭縣學教諭，王及其後來的連襟、古倪園主人沈恕與改琦知交日厚，時同遊棲止古倪園。嘉慶十五年（1810）改琦繪〈柳東雙載圖〉，為沈綺雲及其妻曹蘭秀寫像，亦為他們夫婦作〈靜好樓圖〉，嘉慶辛未年（1811）作。見改琦：《櫟夢庵續筆》，收於《清代詩文集彙編》第512冊，頁483。王芑孫與改琦忘年交情而自然產生曹貞秀夫人與改琦的詩畫題詠的交往，這是清代女性文學藝術家與男人平等交流的重要節點，比周綺題詠《紅樓夢圖》早二十多年。相關論述參見魏愛蓮（Ellen Widmer）著，馬勤勤譯：《美人與書：十九世紀中國的女性與小說》（北京：北京大學出版社，2015年），頁39-42。

⁶² 王芑孫：〈題沈綺雲柳東雙載圖四首（有序）〉，《淵雅堂編年詩稿》，卷19，頁12，中國哲學書電子化計畫，網址：<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=89538>，檢索日期：2017年2月2日。

⁶³ 據改琦《櫟夢庵隨筆》、《櫟夢庵續筆》所載：己巳年（1809）十月十二日、庚午年（1810）六月初八、辛未年（1811）閏三月廿四日、壬申年（1812）七月二十七日、甲戌年（1814）正月二十四日皆有往來松江沈氏園與海上吾園的記載。見改琦：《櫟夢庵隨筆》、《櫟夢庵續筆》，收於《清代詩文集彙編》第512冊，頁478-488。

⁶⁴ 何延喆：《清代仕女畫家改琦評傳》，頁153。

⁶⁵ 何延喆：《清代仕女畫家改琦評傳》，頁155。

畫同好又具備雕版印刷有利條件，彼此深為知交，《紅樓夢》風流被覆海上，改琦仕女畫又名播遐邇，畫《紅樓夢圖》以待刊行的合議正是時候。果然五六年後，有款識記錄的紅樓圖畫與題詠出爐了，題詠者中正有改琦活躍參與的泃東蓮社詩友。⁶⁶

藝術史研究者沒有明確解釋《紅樓夢圖》的創生過程，改琦及其同儕的詩詞記事也緘口不提，《紅樓夢題詠》中所題詩詞則多數沒有時間記錄，仍可根據僅見的幾個時間標記推論《紅樓夢圖》的創作時間與存世狀貌。首先以乾嘉時期著名詩人張問陶以不同名號題署了三幀改琦紅樓圖畫為例：張問陶〈綺羅香〉題史湘雲、船山〈一剪梅〉題碧痕、藥庵退守〈題秦鐘〉。⁶⁷查考張氏宦遊形跡，嘉慶十七年（1812）張問陶因病從山東萊州任上辭官，漫遊吳越，到吳門病情加重而寓留虎丘，自號「藥庵退守」，嘉慶十九年（1814）四月間辭世。⁶⁸憑「藥庵退守」推知，他的題詠是在這兩年多的時限內。紅樓圖畫的這三首題詠是張漫遊海上時所作，還是李筠嘉賚畫冊於虎丘求得，且擱置不論。張問陶與《紅樓夢》程高本的作者高鶚有舊，為順天鄉試同年舉人。吾園主人情人題署，理應詩、書、畫與官聲、德行都有嘉譽的張問陶在先，餘下題詠自後有來者，正在情理之中。

於此推知，當是時，吾園的四本冊頁已經備好，而且第一、三、四冊已有部分完成的畫圖可徵求題詠，張問陶雖未題及第二冊也應有寓目。題詠最多的是嘉慶二十一年（1816）：瞿應紹在夏天題〈寶玉〉的落款有「讀一過記」，表明他所閱不是個別冊頁某一幀，有可能通覽幾冊。顧恒於該年冬日題〈警幻仙子〉，高崇瑚題〈李紈〉，孫坤題〈黛玉〉，姜皋在除夕日題〈通靈寶石 絳珠仙草〉，隔幾天正月初七又題〈鶯兒〉，上述題詠對象的〈鶯兒〉、〈李紈〉皆在第二本冊頁，可見四本冊頁已有相

⁶⁶ 如《紅樓夢圖詠》中題詠者姜皋、高崇瑚、高崇瑞、馮承輝等人。

⁶⁷ 吳怡青：〈痴夢濃於絮——院藏改琦《紅樓夢圖詠》述介〉，《故宮文物月刊》第390期（2015年9月），頁84-91。

⁶⁸ 張問陶《船山詩草》卷19《藥庵退守集（上）》與卷20《藥庵退守集（下）》。見張問陶撰，成鏡深主編：《船山詩草全注》（成都：巴蜀書社，2010年）。

當數量的累積。接下來的嘉慶廿四年（1819）沈文偉（已故沈園主人沈恕之子，生卒年不詳）連續題詩兩首詠〈可卿〉、〈春燕五兒〉。餘下改琦、李筠嘉在世時僅有兩人為《紅樓夢圖》題詠：道光三年（1823）羅鳳藻（1795-1875）題〈寶釵〉，隔年（1824）與改琦並稱「雙壺」的畫家錢杜（1764-1845，字叔美，號壺公）題唯一的一幀三丫鬢合影〈翠墨小螺入畫〉。再往後的題詠，便是改琦的身後事了。

據顧春福所言，改琦、李筠嘉對《紅樓夢圖》醉心悅魄的珍愛並在生前配以各家詩詠，《紅樓夢圖詠》四冊頁 50 幀圖畫已經定型為現今的目錄，題詠則有後來圖畫收藏者踵事增華，淮浦居士出於對他們的敬重，刊刻印行應不至擅動這份寶貴遺產。冊頁一、四都是通常的十二開，二、三冊則多了一個開張（改琦晚年也有十四開的《墨竹冊》與十開的《墨花卉冊》⁶⁹），冊頁的高與闊現在雖無從確認，應與初刻本雕版無差。第一冊繪畫對象大致如小說中的「金陵十二釵」，影響後世繪《紅樓夢》圖畫者而成了套路。第二冊副之，第三冊則選了大觀園中有情的下人丫鬢。第四冊不是仕女卻可概稱「美人」，賈寶玉等一系列後生男有女相，自賈寶玉始到甄寶玉結束全冊圖畫。全書打從〈通靈寶石絳珠仙草〉「幻起」，八個字有如題款，末一頁夢境中兩個寶玉會面「幻結」，鄭重落款「玉壺山人改琦寫」，鈐印兩方「玉壺山人」、「改白蘊」，足見繪者有全書結構佈局成竹在胸。考慮到白描畫法與刻印要求的協調一致，必然會有李筠嘉的設計理念滲透在四本冊頁中，兩個才子的一致及豐厚的江南文化背景的浸潤，都深入《紅樓夢圖詠》的骨骼血脈，因此這才成就了一部形制空前絕後而包涵多元思想文化因素的藝術著作。

《紅樓夢圖》除了以上討論的文化特色，其迥異於一般仕女畫的特徵更在於情懷獨抱的「少年紅樓美學」，儘管多數人閱讀《紅樓夢》是到大觀園中看女孩子，改琦還是與麗質風情拉開了距離。仕女圖的通常特徵就是畫美人，畫中人不取悅於誰，卻又有一種言之不明的媚美之態。所以明清以來坊間刻畫的《吳姬百媚》、《金陵百媚》等書中的青樓女子也去仕

⁶⁹ 何延喆：《清代仕女畫家改琦評傳》，頁 181、183。

女圖貌不遠。⁷⁰唐以降的仕女畫，在精神氣質上不乏典雅與尊貴，面容姣好是基本一致的要求，衣飾裝扮則於富麗中傾向飄逸與超凡。仕女畫中時代所尚的差異不止於物質，體形美也分別明顯，周昉筆下唐代仕女的豐腴與明代唐寅、仇英的勻調柔美的身段有別，明代仕女手上的折枝花卉為唐代仕女所無，頭面花鈿修飾也有出入，至於臉上傅粉的差別更可不計了。⁷¹固然改琦撫臨唐、仇而多貴婦，也不止一次摹寫貴妃出浴，但是他成就卓著的創作幾乎都偏向於才子一路的仕女，而且不在乎是否有涉風塵。如前文述及元代文人辛文房記錄的唐代女才子魚玄機、薛濤，宋代女詞人李清照，明末秦淮名妓卞玉京、李香君（1624-1654），改琦都著力畫過，他要表達的是這一系列女子獨特才華和超凡脫俗的情懷。

改琦《紅樓夢圖》採用的白描造像以美人補景的單人畫面為常見形式，簡潔的線條，銀杏輪廓的臉龐，每幀圖像的面容差異極小，有美人形容抽象化趨同的傾向，三本（另一冊畫寶玉等男子）冊頁如何將人物彼此區分？畫家以體悟參透曹雪芹《紅樓夢》文心運思的功夫為基礎，把有關每個入畫人物的人事關係淡化，突出那一個飽孕獨特個人情懷、體現心理行為特徵的身姿意緒的神韻，以揭示其幽邃心影。

如紫鵲和晴雯的造像便充分展現女兒的真心深情。紫鵲與黛玉雖是主僕，其實姊妹之情也莫過於她們（一時一刻，兩人離不開）。黛玉的心思在寶玉之外唯有她理解（小說第五十七回回目即〈慧紫鵲情辭試莽玉〉），而黛玉行動坐臥、夜來曉起的情狀聲氣，更是只有她曉得，體貼關懷莫過於她。為紫鵲造像，則全力體現她是黛玉貼心人，為她設置竹石補景也與黛玉一致。捧著茶盞托盤的紫鵲，正是關注黛玉一茶一飯一藥的人兒，處處留心在意，側耳傾聽風吹草動，黛玉體弱聲低，莫要錯過了小姐的任何召喚。畫面上的紫鵲正是秉此情懷向我們走來，凝神之靜聽與服侍之勤勞

⁷⁰ 明清時期「百美圖」文化脈絡演變的相關論述，參見呂文翠：《易代文心：晚清民初的海上文化賡續與新變》，頁 317-324。

⁷¹ 參見陳粟裕：《綺羅人物：唐代仕女畫與女性生活》（上海：上海錦繡文章出版社，2012年），頁 4-5。

的動靜辯證適足以表露人物的精神底蘊（見圖十一）。



圖十一：《紅樓夢圖詠》紫鴉⁷²

改琦《紅樓夢圖》的繪事美學是主觀偏至（偏執）的美學，尤以「少艾」之美為著。無論大觀園內外男女，改琦筆下的《紅樓夢圖》中人，不見中年以上者。這是一部從《紅樓夢》人物中主觀挑選出來的少艾系譜，絕大部分是為「少年」，身為江南才子的改琦又是按江南少年的脾性來描畫的：江南地氣之溫潤，少年情懷之敏感，女子心思之細膩，一群溫柔富貴鄉裡生活於不同層次上的人物之造像，被改琦創造、收藏在幾本冊頁中。幾乎每一幀圖畫都可以納入「少年紅樓」的框範，我們或許可以把《紅樓夢圖》改名為《少年紅樓圖》，以篇幅論則該是《少女紅樓圖》。

⁷² 引自改琦：《紅樓夢圖詠》第2冊（影印光緒五年初刻本），圖13。

畫的題材是青春年少，抒寫的主體已經是成熟的中年。不要忘記改琦曾經取宋代蔣捷（1245-1310）詞句⁷³繪〈少年聽雨圖〉，那是他中年的傑作，王芑孫在改琦四十歲時（嘉慶壬申年〔1812〕）為此畫題詩有「我逢仙史十年前，仙史翩翩正少年。……仙史猶餘少壯心，中年未免傷哀樂……」數句，⁷⁴實際上他們結識已經遠不止十個年頭了。此時的改琦已經不是「歌樓」聽雨的少年，名副其實「客舟」中的壯年人生，已經想見得出「僧廬」中的聽雨況味。中年的改琦寫少年而不以抒發激情為能事，冷靜地擷取事實的某一瞬間刻劃於紙上，取旁觀態度好似深通世故哀樂的小說家，這已經不是與畫中人平視的青春視點了，但恰是這一點使改琦與寫作、增刪《紅樓夢》的中年曹雪芹款曲相通。曹雪芹在自己的青春尾巴上開始寫少年的大觀園，增刪十幾二十年不知不覺間來到生命末年，愈是修改愈是強化了青春世界；改琦的藝術之心被大觀園的世界牢牢地吸引了，他的心通向園子裏的女兒心，竟然不給賈政輩一點畫面篇幅，《紅樓夢圖》不折不扣地唱青春讚歌，他畫少艾形象也持續到生命末年。

改琦的少艾選擇出於他的抒情美學，50 幀人物圖像是「抒情的造像」。《紅樓夢圖》顯少艾之美，只是半部主觀的《紅樓夢》，曹雪芹筆下的複雜人際關係與幽微曲折的人情之美，被改琦一廂情願地簡約化了，取而代之的是抒情部分的凸顯，是對少年男女在特定情境中的即時、瞬間、主觀性的神情意態的執著表現。改琦時代的江南才子雖然也生活在「海上」，但比之後他一兩代人進入洋場時期的才子王韜、蔡爾康（1852-1924?）、鄒弢（1850-1931）所處的情境要單純得多，所以他可以心無旁騖地耽溺抒情。改琦「抒情的造像」美學既非描述的，亦不敘事，不以誇飾的性格

⁷³ 〈虞美人·聽雨〉：「少年聽雨歌樓上，紅燭昏羅帳。壯年聽雨客舟中，江闊雲低、斷雁叫西風。而今聽雨僧廬下，鬢已星星也。悲歡離合總無情，一任階前、點滴到天明。」見唐圭璋編：《全宋詞》（五）（北京：中華書局，1999年），頁3444。

⁷⁴ 王芑孫：〈題改七薌琦少年聽雨圖〉，《淵雅堂編年詩稿》，卷20，頁10-11，中國哲學書電子化計畫，網址：<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=89538>，檢索日期：2017年2月2日。

特徵與外形的美醜妍媸來區別相貌，也不將情節事件當作戲劇化動作來刻劃；他的造像，瞬間的即時「抒情」有餘，人際互動的「人情／世情」蘊蓄不足；故可謂其仕女人物形容彼此之間無大差別，但這並非雷同，而是少艾之美抽象化的結果，抽象是為在「短暫和有限的形式中卻要象徵一種永恆與無限」。⁷⁵ 改琦的主觀抒情便是對《紅樓夢》的閱讀批評，我將他置於後設的紅學譜系中，價值在於以另類文藝形式精湛表現小說原著少年情懷的神態意緒。質言之，其作畫造像的抒情形式寄託著現代都市文化興起之前特殊的「海上紅樓」美學。

即使是富有故事性的畫面，譬如「晴雯補雀裘」，改琦用意仍然在抒情，其基礎在於曹雪芹白話散文的敘述富有詩的意涵。改琦對《紅樓夢》雖散文而不讓唐詩的詩性美之藝術轉型，正是由「抒情的造像」完成。故《紅樓夢圖》雖然脫胎於小說敘事，卻是抒情而非敘事的、戲劇性的，沒有場面上的人際關係衝突。也可以說，他的繪畫美學是抒情的，而不是文學鋪敘的，其主要目標是情懷性靈的瞬間造像，而非輔助故事情節，即使畫面上有人物陪襯關係，那也是無足輕重，陪襯人常常只露出半張臉。「晴雯補雀裘」寫一股年少作勇的女子豪氣。《紅樓夢》中晴雯可以入畫的情境，改琦不止有一種選擇：若執著於性格，可畫出她面對王善保家掀開箱子的場面（小說第七十四回「抄檢大觀園」）；若注重敘事衝突，寶玉去晴雯家探病也充滿戲劇張力。小說的三個場景從各方面塑造晴雯：「補雀裘」是捨命維護寶玉，曹雪芹安排襲人回家，讓出主角位置，怡紅院中這齣戲一定讓晴雯唱足。其實賈母與王夫人都不至於因為衣服損壞責難寶玉，但是寶玉的一切，事無大小，都是晴雯的最高使命，發著燒為他熬到四更，「織補不上三五針，便伏在枕上歇一會」（第五十二回），心意都編織在情感經緯中。應對抄檢大觀園的搜查場景，全部丫鬢對王善保家的反應，就數晴雯反抗激烈，這才真是「勇晴雯」。這幕戲衝突性極強，仿佛舞臺燈光為晴雯高度聚焦，其實她是沖著王善保家背靠的王夫人。被攆

⁷⁵ 高友工：《中國美典與文學研究論集》，頁 155。

回去的晴雯，病得奄奄一息，竟得寶玉趕來看她，不盡情處，無限悔恨，有生離死別的沉味。中間夾著她嫂子的鬧劇，成為五味俱全的一幕悲喜劇。改琦不畫動作幅度大的，白描畫法本來宜於動作，卻選情濃的一幕，一針一線深情深透深夜裡抒發（見圖十二）。



圖十二：《紅樓夢圖詠》晴雯補雀裘⁷⁶

抒情的造像，詩性的意涵，是《紅樓夢圖》異於甚且超越前人仕女畫的內核。賴以成功的重要原因，歸結於他活在了《紅樓夢》的時代，而彼時以文字闡釋《紅樓夢》的誠然不若《紅樓夢圖》。改琦僅稍稍點染《紅樓夢》中的複雜人情，也不過分參悟色空觀念，「情」字是入畫的標準，自十二釵演繹開去，從寶玉延展下來，穿透整部圖冊。入選的那些人也許經歷許多事，改琦只選有「情」的一段；小說事情的首尾連貫，改琦只看那情志專注的剎那。江南才子有明代吳中才子馮夢龍的「情史」（《情史

⁷⁶ 引自改琦：《紅樓夢圖詠》第2冊（影印光緒五年初刻本），圖8。

類略》），越過改琦的清朝嘉、道年代，至晚清民初，仍有鴛鴦蝴蝶派大肆言情。讀改琦《紅樓夢圖》須得始終緊貼並貫徹此脈絡：人大於事，情是人心，便畫這心，少年紅樓心，少女女兒心。⁷⁷這是最早的紅樓人物闡釋，更是在仕女畫基礎上衍生出來的「紅學」，又有多少步武踵繼者作紅樓仕女圖畫且延續改氏情韻，其流風所及近二百年而不衰！

四、抒／書情的造像美典與圖、文白描的詩意探析

改琦《紅樓夢圖》的地位可謂成就了中國藝術「抒／書情的造像美典」，它是圖畫藝術的創造，也是對《紅樓夢》文學藝術的批評。此美典在敘事文學走向巔峰的語境中重構了繪畫藝術「詩書畫」三絕藝術的精緻傳統，這類批評則是立足在「書情」的剖析基礎上出以完整的人物造像，從這個白描圖像極簡的「形」內窺其「神」，既是批評眼光的入木三分，更體現著中國抒情藝術的要義。⁷⁸

從紅學的發展流變來看，在王國維（1877-1927）之前無人嘗試或習慣在哲學、心理層面上討論小說，紅學未衍生分派並被確認（小說之為小道，何有學理？）的年代，文人題詩評價人物、表達感想，是常見的主觀評點批評；即如「惡補妄續」《紅樓夢》，也是接受反應批評的一脈；後起的索隱派，是將史學閱讀方法中人物、門閥的理解嵌入虛構的藝術中；五四後新紅學的美學、社會文化史與藝術研究則標榜其方法的科學性。

⁷⁷ 《紅樓夢》人物肺腑傾訴，都以「心」字表白情感，如第二十回黛玉對寶玉言：「我為的是我的心」，黛玉、襲人輩的女兒心是曹雪芹的人情重點，改琦對此的認同顯而易見。值得注意的是，《紅樓夢圖詠》中唯一的女詩人周綺題詠〈元春〉圖像呼應了改琦畫中以落寞背影示人的元妃（詳見下文分析），透露了皇室后妃與親人乖隔的哀傷無奈。詩云：「椒房更比碧天深，春不常留恨不禁。修到紅顏非薄命，此生又缺女兒心。」此詩乃周氏〈紅樓夢題詞〉十首之一（收入改琦：《紅樓夢圖詠》第1冊），更尤其代表性地呈現清代《紅樓夢》評點中的女性觀照。

⁷⁸ 高友工指出「能從此形而內窺其神是中國抒情精神的根本義」，見高友工：《中國美典與文學研究論集》，頁145。

重返文化語境，以之觀照改琦《紅樓夢圖》與小說文本之間相互闡發的關係，堪稱圖文藝術融合無間的典範之作，彌足珍貴地呈現了近代中國傳統章回小說白描文字與繪畫的白描鏤刻結合所生發的深厚感染力。其跨藝術類型、彼此闡釋互動的「杼／書情美典」價值與中國詩畫互融境界相俾並承接其端緒。改琦以形象方法轉換呈現，或說「以畫釋文」，以圖像鏤刻、「翻譯」白描文字字裡行間的情感蘊涵，表達自己對《紅樓夢》的體味闡釋——讀《紅樓夢》而心有戚戚焉，將詩意共鳴以畫出之——集中白描線條造像。《紅樓夢圖》以外，或紙本淡墨、或絹本設色，不啻為「畫」論《紅樓夢》，拓展出「紅學」寥闊的空間。

《紅樓夢圖》開創了藝術虛構的圖文美典，一個由文／小說而圖的藝術典範。改琦一方面繼承、達到了松江畫派「詩書畫三絕」代表的藝術境地，另一方面也關注著清代文字敘述饒具生命力的文人章回小說創作，從文字脈絡中將人物形象富涵的生命力與情感生活抽繹成一根根白描線條，用於《紅樓夢》造像。比較《紅樓夢圖》與小說原本⁷⁹的對應和高友工（1929-2016）所論唐之「律詩」及「草書」二美典之對應課題，有助於揭示改琦未被認可的價值。

高氏揭示「律詩」的美典：「意的形構」和「草書」美典：「氣的質現」，前者討論審美的理念（aesthetic idea）如何結構化（structuralization）呈現於詩歌格律形式；後者探討「氣」作為生命力（life force）而借助於「物」（materialization）來體現抽象化。⁸⁰五代、宋以後草書、律詩與水墨畫在「神」的統領之下的和諧表現，「詩書畫三絕」於明末成為結構性標誌。簡言之，高氏所謂「文人畫的抒情美典」理想境界便是蘊涵「神」的多層面解釋。⁸¹

或謂改琦「文人版畫」未必盡合高氏美典：其畫面極簡，既無一般文人畫的詩歌題記，當然也就缺少行草書法的展示，只有在補景與人物衣褶之間題上了造像為何者的名字，如何與書法美典相契？筆者以為，這些疑

⁷⁹ 理所當然，改琦以當時刊刻的程高本為憑。

⁸⁰ 見高友工：《中國美典與文學研究論集》，頁 134-143。

⁸¹ 見高友工：《中國美典與文學研究論集》，頁 152-156。

點也正是改琦之創生點：畫面上詩歌形式不再，但濃濃的詩意卻在，它原本蘊藏於小說《紅樓夢》的字裡行間，畫家以轉異變形的創造力，勾勒出了詩意化的人的形體線描。所謂大象無形、大音希聲，畫面大有詩意而無詩句，因此而惹得其他的同好文人一定要補上一首兩首詩詞，於是才有了時代綿延逾卅載的詩人題詠。這些題詠者好像在一旁著急：不題詩豈不讓人不把這些圖當作文人畫看待？

至於高氏闡述的草書書法之「氣」（life force）與「勢」，不得文字為寄託，於今安在？熟諳中國畫線描技法的改琦在畫面上絲毫不缺書法線條的運動，其白描身形的線描遠超一般俗手的文字書寫的力，呈現出簡勁無匹的文人版畫線條，可以說，創作主體將詩、書、畫高度集約化為了線條身形的造像。

若執著「詩書畫三絕」而又須與不離《紅樓夢》，我們只需看看下面分析的《改七齋紅樓夢臨本》便可得其仿佛。充溢激蕩於改琦版畫與小說之間的詩意，是主觀抒情美感的互動取向。它原本是小說書中的情，雖然不乏一點書裡情節的意味，卻更是「詩化的書情」：此乃「抒情」之憑藉，書情是體，抒情為用，體用合一，以改琦的版畫來說，兩造有機融合，密不可分。故謂《紅樓夢圖》的仕女、人物畫是為「抒／書情的造像」，它的抒情美學浸潤在每一幀少艾圖形中。

綜上所言，此一美學可分幾個層面：（一）從造像實踐中顯示的理念來看，改琦堅定不畫故事只畫人物、且要畫出主觀之情來，技術上努力以精馭繁、用極簡化的白描線條鏤刻人物形象，概括人情而捨去複雜的人際關係，把握人物不在性格化上苛求，而全力表現人物在瞬間特殊情境中的那一段「情」，在即時抒發此一情蘊中造像。（二）從改琦自身畫作的演變與及內蘊的藝術歷史元素看，中國雕塑、繪畫不乏神聖的造像（各種石刻、壁畫不勝枚舉），這個傳統化入改琦寫造圖畫形象中來彰顯人世（人情）。從〈觀音像〉到有超越出世韻味的文人〈錢東像〉或女才子〈元機詩意圖〉，詩意逐漸取代了神聖的蘊涵，其靜定的含蓄內斂在《紅樓夢圖》集中體現於元春，而絕大多數少艾的紅樓仕女與少年人物則更在「情」的表現與抒發。（三）「抒／書情的造像」無論「詩意」還是小說中人的性

情「個性」（而非《水滸葉子》的性格化）都包孕著中國美學的現代性。改琦以抒發心性為出發點，塑造《紅樓夢》中少年個性主體，進行滿蘊詩意情懷的造像過程，完成富有詩性、超越世俗的人物版畫，這是改琦個人美學的歸趨，也呈現了海上紅學分派之一端。（四）改琦「抒情造像」有其結構原則：盡力去簡化畫面而不弱化表現力，確定畫面上的唯一中心是人，是創作主體眼中有情的內蘊的「美人」（仕女、少艾），是一段刻骨的情愫，而不是坊間刻印《百美圖》那種外在的「媚（美）」表達。人物中心以外，配置與情調、人物協調的竹石、花卉、器物。

改琦《補景美人圖》⁸²（見圖十三）與《紅樓夢圖》的「抒／書情的造像」美典一致，也體現著「文人畫」特徵。《補景美人圖》與《紅樓夢圖》人物、補景手法幾乎一樣，顯在的區別是補景與人物之比例，潛在的差異是畫面所指涉之真確情由語境。



圖十三：改琦《補景美人圖》之一⁸³

⁸² 該冊編入《回族典藏全書》「藝文類」。見改琦：《補景美人圖》，收於吳海鷹主編：《回族典藏全書》第193冊，頁479-490。另見改琦繪：《改七齋補景美人冊》，民國四年（1915）由神州國光社玻璃版印行。

⁸³ 引自改琦：《補景美人圖》，收於吳海鷹主編：《回族典藏全書》第193冊，頁484。

美人與補景的關係，重點在美人，沒有完整的花園景致，也沒有周全的室內佈置，美人們都是半身造像。補景而景不全，畫面的呈現有如現今攝影拍攝人像特寫，雖然美人半身，頭面卻是極其清晰的。《補景美人圖》12 幀美人像的動作各異：初春臨風而手執拂塵，硯池弄墨者拈毫思量，芭蕉蔭下團扇在握人出神，獨對菱花看鬢角插帶，纖指撫琴神態怡然，捲簾人啟軒對秋豔，梅瓶待插先修葺……，各各有情，無不是「文人」心目中的「抒情」。美人一例削肩倚側，娥眉鳳眼，溫良恭順，若無補托提示光景、動作表示修為，大可一視同仁。改琦這些小稿的美人是忽視差異的理想圖畫，甚至不迴避五官與身形的程式化，那是一個接近抽象完美的程式。她們神情分別不大，每一幀都有意讓閱者似曾相識，改琦人物表現風格的主觀性與自我統一，迥異於小說繡像畫家。其筆墨技法區別於他人者：補景中的折枝、山石、樹木的方寸位置，衣飾款式的線描簡潔，均為一般畫家與小說插圖所不能及，那是文人畫的有機部分。若問如何看《補景美人圖》與《紅樓夢圖》，則曰：它們是局部與整體的關係。《補景美人圖》放在改琦難以計數的仕女畫中不突出，可以視如他另外的冊頁《百幅梅花圖》，差不多是一種畫譜，從衣襟紋飾可以看得出一點臨摹唐寅的跡象。12 幀補景美人圖，是改琦揣摩練習的重點，確定一些抽象模型以應變不同人物的摹寫。今天無法斷定《補景美人圖》完成的日期，推測應是《紅樓夢圖》醞釀期的產品。

「抒／書情的造像」的美學原則亦適用「文人版畫」以外改琦與《紅樓夢》相關的作品。民初時期的書局與收藏、經營者廣為徵集、搜尋各種畫稿，紛紛出版改琦和其他畫家相關《紅樓夢》的畫作，中間也成就了一本有正書局的珂羅版《改七齋紅樓夢臨本》（下稱《臨本》）。⁸⁴ 它不是

⁸⁴ 民國十二年（1923）有正書局珂羅版《改七齋紅樓夢臨本》共 11 幀圖，有半個鈐印，書的右邊緣保留了玉壺山人的「山人」兩字。該書局創辦人狄平子曾發行《時報》、《婦女時報》，該書廣告還有《改七齋百美嬉春圖》（此卷共美人 100 人……臨自仇十洲畫本者，王氏寄青霞軒藏，美術研究會審定精品，用珂羅版精印 15 大幅。一冊一元五角）、《費曉樓仕女精品》（十開，一冊二元八角）、《王小某紅樓夢屏》（黛玉葬花、湘雲眠芍、顰兒春困、晴雯補裘、海棠聯社、瀟湘夜雨、晴雯撕扇、寶琴踏雪。以上每幅八角，均零售。共八幅）；民國七年（1918）二月神州國光社出版的「神州大觀集外名品」有《改七齋人物山水花果冊》；民國十五年（1926）二月世界書局出版石印本《改七齋百美

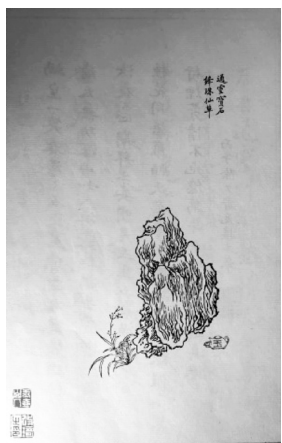
版畫，而是墨色圖畫，11 幀圖畫的冊頁大致接近「金陵十二釵」的格局。書局為何命名「臨本」有點讓人摸不著頭腦，難道是臨摹太虛幻境中的《金陵十二釵正冊》或《副冊》、《又副冊》？若假設臨摹他人，則改琦是《紅樓夢》繪事的空前人物，沒有誰值得他去臨摹，即使摹寫唐寅仕女人物風範或華岳補景，也沒見像「撫六如」、「仿新羅山人」有個明確的名目。審視內容，這 11 幀墨色圖畫，有寶玉叩見元春、湘雲醉眠芍藥、寶釵撲蝶、黛玉葬花、寶琴踏雪、熙鳳擁病、李紈未雨綢繆、香菱鬥草、四美釣遊魚等，冊頁中一些畫面異於《紅樓夢圖》。「黛玉葬花」替代了斑竹、鸚鵡的瀟湘館中的幽處獨立，「湘雲醉臥」的臥姿就從左側改為了右側，且芍藥花不如版畫開得爛漫，元春則分明為省親時大觀園受寶玉叩拜而非宮中獨處。方位差別等並不重要，一時的葬花不如瀟湘館佇立之典型，《紅樓夢圖》中元春獨處的造像則應該是此後的決定。由以上兩個畫冊可以推知：《紅樓夢圖》的美學原則的凝定與實踐準備非一日之功。

文人版畫的「抒／書情的造像」美典，其詩的容涵的「抒情」難掩從小說《紅樓夢》得來的散文的「書情」：前者是圓融的少艾生命，後者有理性的人情（人心、人性）辨析，二者不可分割的特性形成一個抒情中有批評判斷的機制，也是「畫」論《紅樓夢》的人物論機制。驗諸《紅樓夢圖》具體人物造像，始終貫注著抒情與判斷融為一體的藝術創造與批評的美學精神。

綜觀改琦「畫」論人物的圖像，基本是單人情致的具象，但是《紅樓夢圖》全書開端卻是一個抽象呈現。第一幀畫沒有人物：一塊石頭，一叢芳草，一壺冰玉；上有畫題，下有印章兩方（見圖十四）。這不僅是畫幅自身的完整，而且是這四本冊頁整體的開端，題為「通靈寶石絳珠仙草」，與末一幀甄寶玉畫面的落款「玉壺山人改琦寫」呼應（見圖十五），這個題目周延於整個四本冊頁。首頁與末頁同樣的印章為「玉壺山人」，另一

畫譜》，底本原藏者為蕉影書屋（該書局同時編有《王小梅百美畫譜》、《費曉樓百美畫譜》亦曾出版）。可見 1910-20 年代上海書市中改琦畫作的炙手可熱。同時代日本藝文圈也對改琦的《紅樓夢圖》興趣濃厚，日本興文昭和 10-11 年（1935-1936）刊行了凡 16 卷《南畫大成》，其中第 7 卷「士女」部分即選刊改琦的《紅樓夢臨本》8 幅圖。見藝源文物開發有限公司編譯部編：《南畫大成》第 12 冊，卷 7，頁 180-187。

個不同的名章首為「改琦之印」末為「改白蘊」。



圖十四：通靈寶石絳珠仙草⁸³



圖十五：甄寶玉⁸⁴

這一幀畫的內部結構獨出機杼。圖畫中有一個特殊效果的印章，模稜兩可地既可以看作用印，又是圖畫核心部分，它具有多重功能。首先，是形式結構上的功能：在這一幀圖畫中，仙草、靈石、玉壺應該是不可分的內容，三者缺一不可。從畫面結構看：左側的仙草偏下，仿佛植於山根，頂著絳珠；臨近仙草，拔地而起的是靈石峰巒，山體雖較草龐大，山腳重心卻是趨於絳珠；畫面有一種從植物向山體的透視，成為失重的結構；對於必須有所平衡的墨線構成的畫面，紅色的茶壺壓在右下部位，補上了一個平衡要素。

其次，是改琦的主體在場。《紅樓夢》的故事因由是一僧一道攜「靈石」人世走一遭與「絳珠仙草」還眼淚債，安排布局與敘述人仍然是曹雪芹，強大的小說家主體或隱或顯而無所不在。從說書進入文人敘事的中國小說可以由敘事人凸顯主體之強大，然中國繪畫不同，畫面上無由出現繪畫人。創作抒情的造像，畫中的潛在主體必須通過人物情狀來表現。中國

⁸³ 引自改琦：《紅樓夢圖詠》第1冊（影印光緒五年初刻本），圖1。

⁸⁴ 畫面落款「玉壺山人改琦寫」。引自改琦：《紅樓夢圖詠》第4冊（影印光緒五年初刻本），圖12。

畫家現身的方法是落款直白，改琦在造像時不落言詮，才有他人的表達空間，才有一本加上詩詞題詠的《紅樓夢題詠》。但是創作主體必須全面滲透在四冊造像中，開門見山的機會也只能藝術地把握這一次，於斯而玉壺、靈石、仙草三足鼎立了。是「玉壺」圖像而不是「玉壺山人」，介入畫面卻又如此隱蔽，似圖形卻是印章，全部造像中七次運用，惟有這第一幀是作為畫的元素，其他都是壓角印。

再者，這是一幅特別創意的文人畫。比較之下，看程高本《紅樓夢》繡像中首幅插圖（見圖十六）：遠山近松，端端正正的一方石頭，周遭一些花花草草，其指涉情境與寓意固定呆板。只此一幀相較，改琦圖畫結構的簡約明快、「靈」與「仙」的高度吻合、「一片冰心在玉壺」的藝術控制、象徵的豐富蘊涵，已經與繡像全然區別開來。這第一幀畫便開啟了一個有情致、有精神、有境界的藝術空間。仿佛預告接下來的每一幀圖像，都是一個有情的精神空間，一個登場人物的情感世界的抒發，那個人物的「此在」境界可以暗示情節，卻絕不拘泥於實事。



圖十六：程偉元刊本《紅樓夢》插圖石頭⁸⁷

既曰「紅樓造像」，賦予人物什麼情境與動作才是最佳選擇？改琦不取個別情節，不畫激烈的動作，卻以靜制動去把握人物的內心的愉悅與緊張，在心靈流露的瞬間落筆、簡潔地勾勒出形象線條，彰顯其精神生命。

⁸⁷ 引自阿英編：《紅樓夢版畫集》，頁1。

《紅樓夢圖》白描圖畫創造出的「抒／書情美典」允為於轉瞬而有限的形式中，寄寓永恆和無限。

黛玉是最重要的人物，「絳珠仙草」在眾圖中與「通靈寶石」並居第一冊首要地位，對照《臨本》更可窺改琦的黛玉造像有其抉擇歷程：《臨本》中的墨色畫是「黛玉葬花」（見圖十七），此誠然為極富象徵的動態詩意，但落筆於《紅樓夢圖》還是呈現她瀟湘館竹石小立身姿（見圖十八）。揣測畫家的考量，乃是這個情景／情境方為黛玉的常態，也呈現了她的自我選擇。讀者們記得未入大觀園居住，她就對寶玉說：「我心裏想著瀟湘館好，愛那幾竿竹子隱著一道曲欄，比別處更覺幽靜」（第二十三回），⁸⁸一動不如一靜。為寶釵造像選擇「撲蝶」（見圖十九），一如她得知貧寒的邢岫煙將冬衣典當到自家店鋪，不無挖苦意味的打趣她與薛蝌定親，還未娶進門「衣裳先過來了」（第五十七回），⁸⁹改琦對美人瑕疵也只露出端倪，在藝術的隱微曲折的度量上，畫家毋寧為曹雪芹知音，充分展現其造像內核的抒情美學。循此深究其抒情造像中蘊藏的批評視角，善莫如「寶玉讀書」、「元春詩意」二圖，深刻體現了白描筆觸蘊含的詩性意涵。



圖十七：黛玉葬花⁸⁹



圖十八：黛玉⁹⁰

⁸⁸ 見曹雪芹、高鶚著，馮其庸等校注：《彩畫本紅樓夢校注》第1冊（臺北：里仁書局，1984年），頁363。

⁸⁹ 見曹雪芹、高鶚著，馮其庸等校注：《彩畫本紅樓夢校注》第2冊，頁896

⁹⁰ 引自改琦：《改七齋紅樓夢臨本》，圖3。

⁹¹ 引自改琦：《紅樓夢圖詠》第1冊（影印光緒五年初刻本），圖3。

圖十九：寶釵⁹²

《紅樓夢圖》必畫寶玉（見圖二十），他是一部《紅樓夢》的根苗，通靈寶石既是他的前世，亦如隨身佩戴的袖珍照相機般，以有情之眼攝入美人聰明靈秀之氣，為今生所見眾位異樣女子「寫真」傳神。⁹³ 四本冊頁，他卻被分配於末本之首。前三卷都是女子，除了第一冊大抵規擬小說中的金陵十二釵，二三兩冊若從身分階級貴賤看來，乍看沒有地位上下的明顯之別，可閱者若仔細推敲，比較諸女子畫像的先後排序，卻可見畫家的價值判斷乃以「情」為內在衡量標的：如鴛鴦排在第二冊僅次於李紈的第二位，「紅樓二尤」僅見尤三姐像，襲人竟排不上前第二冊，落到了第三冊之首。究其原因，小說文本開宗明義「閨閣中本自歷歷有人」，要「令世人換新眼目」，寶玉有女子和男人「水」與「泥」天壤之別的奇談怪論，

⁹² 引自改琦：《紅樓夢圖詠》第1冊（影印光緒五年初刻本），圖4。

⁹³ 張愛玲〈四詳紅樓夢（改寫與遺稿）〉精彩闡釋寶玉出生時含在口中的美玉，在他成長後掛在頸項上「觀察記錄一切」，猶如「現代遊客的袖珍照相機」，見張愛玲：《紅樓夢魘》（臺北：皇冠出版社，1987年），頁318。延伸此說，寶玉下凡於紅塵中歷劫固是情僧了悟的不二法門（快門），他的存在亦擔負著「記錄」並「證明」閨閣中眾位脂粉英雄事蹟而免於「泯滅」的重要任務。

正與酷愛仕女圖的改琦初衷相契外，畫家體察曹雪芹創造小說主人公寶玉的深意，亦寓含創作主體的春秋褒貶之筆。如若不為寶玉，大概《紅樓夢圖》也一例的是女兒世界了，以「情榜」視角觀閱第四冊，連小廝焙茗都沾了光，儘管他不知道寶玉祭奠的是哪位姐姐，也恭恭敬敬打躬作揖一番（見圖二十一）。



圖二十：寶玉⁹³



圖二十一：焙茗⁹⁴

寶玉作為榮寧二府的未來期望，他必須讀書，但是他不能如人所願去讀書。改琦的「抒情的造像」固無法連環畫出全部的寶玉讀書生涯，但他的一生卻可概括貫串為形象化的「讀書」：讀人情隱微、更讀女兒心事。細究寶玉讀書的境界有三重：

一是讀賈政的道學所禁之書。《西廂記》乍讀之下不免心驚，不能讓人知曉，惟黛玉可以與共，殊不知寶釵也曾寓目。讀《紅樓夢圖》而未必認定畫家寫實才是方法，如果必欲確定畫圖中的寶玉是讀《西廂記》，拘泥於地點是在園子中讀，則是見木不見林，不能由「書」透視《紅樓夢》全盤價值觀。如果只談寶玉讀人情本能之書，全然不瞭解賈府對寶玉的成

⁹⁴ 引自改琦：《紅樓夢圖詠》第4冊（影印光緒五年初刻本），圖1。

⁹⁵ 引自改琦：《紅樓夢圖詠》第4冊（影印光緒五年初刻本），圖10。

長期待，也不能由關於讀書的意見衡量襲人一辈見識之清濁，這樣讀《紅樓夢》的人就未免局促了，亦無法對改琦有深度瞭解。

二是讀《文選》詞章。這是寶玉的幼學功夫，大觀園題詠方顯出壓倒一班清客的才情，這是才子本分，作為江南才子的改琦與寶玉惺惺相惜。《文選》與經史諸子的區別，昭明太子時就昭然明白，怎奈宋代以後的讀書出路僅限於八股。賈寶玉的文學才華彰明昭著，卻與賈政的要求不合。寶玉回答警幻：「我因懶於讀書，家父母尚每垂訓飭……」（第五回），⁹⁶可是他「未入學堂之先，三四歲時，已得賈妃手引口傳，教授了幾本書，數千字在腹內了」（第十八回）。⁹⁷然而，八股經史價值觀認定寶玉作詩只是「偏才」，賈政判定寶玉給丫鬟取名「襲人」是「不務正，專在這些濃詞豔賦上作工夫」（第二十三回）。⁹⁸寶玉得意忘形地教導賈政與一班清客：「……這些之中也有藤蘿、薜荔。那香的是杜若、蘅蕪……。想來《離騷》、《文選》等書上所有的那些異草……」（第十七回）⁹⁹文學讀到這份上，元春也誇獎，卻入不了仕途功名人之眼。

在寶玉看來，讀書只是生活的一部分，才子的讀書就是趣味，這種好日子在避開了賈政的大觀園中。圖中的寶玉自自在在往花園中讀一會兒書呢，「自進花園以來，心滿意足，再無別項可生貪求之心。每日只和姊妹丫頭們一處，或讀書，或寫字，或彈琴下棋，作畫吟詩，以至描鸞刺鳳，鬥草簪花，低吟悄唱，拆字猜枚，無所不至，倒也十分快樂」（第二十三回）¹⁰⁰，讀書遊戲的趣味皆有女兒共之！

三是經義八股。這不是寶玉自己要讀，賈政威逼只是其一，眾人皆望他能走上這條正道，是中國讀書人的價值所在，寶玉不能悖之，又焉能順之？改琦不願畫寶玉夜讀的圖景：

⁹⁶ 見曹雪芹、高鶚著，馮其庸等校注：《彩畫本紅樓夢校注》第1冊，頁93。

⁹⁷ 見曹雪芹、高鶚著，馮其庸等校注：《彩畫本紅樓夢校注》第1冊，頁271。

⁹⁸ 見曹雪芹、高鶚著，馮其庸等校注：《彩畫本紅樓夢校注》第1冊，頁362。

⁹⁹ 見曹雪芹、高鶚著，馮其庸等校注：《彩畫本紅樓夢校注》第1冊，頁261。

¹⁰⁰ 見曹雪芹、高鶚著，馮其庸等校注：《彩畫本紅樓夢校注》第1冊，頁363。

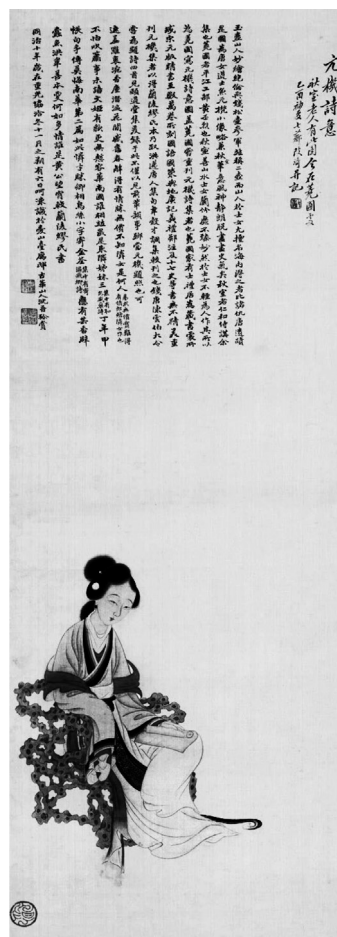
忙披衣起來要讀書。心中又自後悔，……肚子內現可背誦的，不過只有學、庸二論是帶注背得出的。至上本《孟子》，就有一半是夾生的，若憑空提一句，斷不能接背的……。算起五經來，因近來作詩，常把《詩經》讀些，……。至於古文，……不過幾十篇，這幾年竟未曾溫得半篇片語……。更有時文八股一道，因平素深惡此道，……賈政當日起身時選了百十篇命他讀的，……不過供一時之興趣，究竟何曾成篇潛心玩索。……況一夜之功，亦不能全然溫習。因此越添了焦躁。自己讀書不致緊要，卻帶累著一房丫鬢們皆不能睡。（《彩畫本紅樓夢校注》第2冊，頁1135-1136。）

有情的公子，無趣的八股，幾種選擇的「讀書」衝突是成長過程中寶玉的情志磨難。如何塑造寶玉舒心讀書的形象，抒發其情志？畫家刻意在園中假山石前桃花樹下凝神讀書的形影造像，留給觀閱者體悟「抒情的造像」美學旨趣以廣闊的想像空間。

循此美學脈絡而發掘畫作含蓄的詩意，屬〈元春〉蘊涵殊深。筆者將元春造像命名為〈元春詩意〉（見圖二十二），乃為說明改琦調動所有的藝術積累而致力於紙上白描版畫《紅樓夢圖》，仔細琢磨、咀嚼品味後，差堪悟出〈元春詩意〉原來是背向的〈元機詩意圖〉（見圖二十三）！曹雪芹讓大觀園中所有的樓臺館舍廳堂的命名都由元春確定，她的評價也完全符合寶玉和眾姊妹的才情。她是皇妃，更是一個才見卓越的女詩人。小說完全擺脫通俗宮闈戲的刻板化定位，除了元春歸省違錯不得回宮時限的皇家規範，不涉及皇家任何細節。於是，讀者失去了任何想像皇妃的宮闈生活的可能，畫家也免去了構思中多元因素的干擾。須知改琦一生布衣，先輩失敗的政治經驗斷絕了他任何仕途的念頭，終身自甘作一個詩畫文人。即使接觸到皇妃這樣的有政治背景的形象，改琦還是按照一個女才子、詩人的方式去處理這樣的造像，她有雍容大度的靜態，卻是滿懷情思（詩）？



圖二十二：元春詩意¹⁰⁰



圖二十三：《元機詩意圖》¹⁰¹

看不見的脸，瞧不透的思索，背向著人們的畫像，卻是為人物造像？這是個大膽的創造，揣摩小說中元妃與親人團聚後由喜轉悲而泣曰：「送我到那不得見人的去處」，短暫的娘親姊妹聚首，又回到了這不為見誰的地方。她不是爭寵的楊玉環，卻是可以領袖女界的詩傑，她仍是一個女兒

¹⁰¹ 引自改琦：《紅樓夢圖詠》第1冊（影印光緒五年初刻本），圖5。

¹⁰² 改琦：〈元機詩意圖〉，現藏於北京故宮博物院。

家，她有詩心，也有平常心，「今雖富貴已極，骨肉各方，然終無意趣！」（第十八回），¹⁰³ 足以慰藉的意趣仍在娘家、在姊妹、在詩歌。「自那日幸大觀園回宮去後，便命將那日所有的題詠，命探春依次抄錄妥協，自己編次，敘其優劣，又命在大觀園勒石，為千古風流雅事。」（第二十三回）¹⁰⁴ 她想著不能忘懷的「大觀園中景致，……家中現有幾個能詩會賦的姊妹，何不命他們進去居住，也不使佳人落魄，花柳無顏。卻又想到寶玉自幼在姊妹叢中長大，不比別的兄弟，……須得也命他進園居住方妙。」（第二十三回）¹⁰⁵ 元春把自己想像的快樂寄託在姊妹身上，她也不落魄，但自安自處的背影中不乏淡淡的悲哀，安下龍種似非心之所鍾，卻全意寄情寶玉小兄弟。

上面的分析，都說明了才子審美往往不由自主地走向詩情畫意，江南才子改琦的《紅樓夢圖》則是「畫情詩意」。「抒／書情的造像」美學的「情」「意」的幽微曲折與暢達（顯現如〈晴雯〉）真是「人各有情／志」。改琦畫唐才子《元機詩意圖》為魚玄機造像，面對觀者而坐的才子元機全身心沉浸在暫時擱置膝上的詩卷中，她的價值在於「詩」，這是一幅為詩而生的女才子的造像。到《紅樓夢圖》中白描元春，減去了諸多設色的浮華，掩藏起天生麗質的貴人面容，不用大幅書寫羨其秀逸清朗，一個後背書寫了含蓄不盡的才情與詩意。改琦天縱之才對曹雪芹的領悟非同一般，他從這部小說中領會的詩意大過於前此曾有過的經驗：《紅樓夢》是一個取之不盡、用之不竭的寶庫。

「詩意」之情的內涵與美學價值是藝術家改琦創作的動力，將文字的詩「意」以畫筆繪出，有別於後世所謂「寫意畫」的技法呈現，白描畫像《紅樓夢圖》最終目標卻在於寫「意」。這個「意」可以是曹雪芹之意，也可以是改琦之「意」，更多的是兩個超群絕倫的創作主體碰撞而生發之「意」，具體呈現出畫家抒情的人物造像蘊含的詩性意涵。

¹⁰³ 見曹雪芹、高鶚著，馮其庸等校注：《彩畫本紅樓夢校注》第1冊，頁272。

¹⁰⁴ 見曹雪芹、高鶚著，馮其庸等校注：《彩畫本紅樓夢校注》第1冊，頁359。

¹⁰⁵ 見曹雪芹、高鶚著，馮其庸等校注：《彩畫本紅樓夢校注》第1冊，頁361。

五、結語

《紅樓夢》為小說虛構的經典，《紅樓夢圖》為「抒／書情的造像」之美典，二者空前的對話實為虛構圖（影像）文（字）轉異之肇始，亦為越界「畫」論之首創。改琦《紅樓夢圖》乃心中之畫，以深入人物之心的那顆心滲透畫中；其畫亦有情之畫，情溢於紙上，流入覽畫者胸中；此畫更是識見之畫，畫中有評，卻不是直評、苛評，只評判那一時間的真情流露而去構圖造像，故而通於人性；畫中人不言，畫面上亦無文，其線條卻娓娓道來，白描簡潔直與曹雪芹文字相當，皆包蘊不盡詩意。值得深味的是改琦畫外豐饒蘊藉的江南才子文化，少年女兒心，評點匠心。毋庸贅言，《紅樓夢圖》內涵誠不若小說豐富，但改琦專門選擇大觀園中的少艾形象而作出抒情的造像，50 幀人物種種已蔚為大觀，橫跨文學與繪畫兩界。簡言之，文才子改琦本無藝術門類的界別，亦不受藝術形態的限制。

說不盡的《紅樓夢》，吾人專注深究改琦獨創美典而以此「『畫』論《紅樓夢》」；江南才子「抒／書情的造像」獨擅小說中江南經驗、少年女兒心的闡發，惜無法全面揭示《紅樓夢》人情。究實而言，改琦的「『畫』論」貢獻並未在藝術史的門類、脈絡中占據要津，本文則欲彰顯其開宗立派的功績，可惜的是這一派從他開始，也到他為止。他是第一個以畫「論」（評點）《紅樓夢》的藝術家，派生出追踵繼武者不知凡幾，遺憾的是罕有其匹。畫史上的改琦美典尚且缺乏深入討論，何況於《紅樓夢》批評研究的歷史脈絡中？將改琦置諸於「紅學」而後，不禁令人自問：他給我們添了些什麼？庶幾得以踰越既定的框架規範，開放出觀閱體味藝術偉構的廣袤視域：改琦橫跨圖文兩界，「畫」論《紅樓》及其藝術文本的典範造像，已形成海上紅學衍派的特徵，鮮明體現清中葉乾、嘉、道時期海上文人才子於《紅樓夢》「圖像」抒情美學所融鑄的創造性意義。

徵引書目

- 王希廉、周綺：《新評繡像紅樓夢全傳》，道光壬辰年（1832）雙清仙館刊本。
- 王健平：〈從阿拉伯到中國：清代畫家改琦的家世和信仰綜合主義現象探討〉，《世界宗教研究》2010年第3期，2010年6月，頁143-152、194。
- 王韜著，沈恆春、楊其民標點：《瀛壖雜誌》，上海：上海古籍出版社，1989年。光緒元年（1875）由香港中華印務局初版。
- 中國古代書畫鑑定組編：《中國古代書畫目錄》第12冊，北京：文物出版社，1987年。
- 辛文房著，李立樸譯注：《唐才子傳》，臺北：臺灣古籍出版社，1997年。
- 呂文翠：《易代文心：晚清民初的海上文化賡續與新變》，臺北：聯經出版公司，2016年。
- 宋兆霖主編：《匠心筆蘊：院藏明清版畫特展》，臺北：國立故宮博物院，2015年。
- 吳怡青：〈痴夢濃於絮——院藏改琦《紅樓夢圖詠》述介〉，《故宮文物月刊》第390期，2015年9月，頁84-91。
- 何延喆：《清代仕女畫家改琦評傳》，天津：天津人民美術出版社，1998年。
- 改琦：《紅樓夢圖詠》，早稻田大學所藏島村抱月藏本，刊行年月不詳。
- 改琦：《紅樓夢圖詠》，日本東京上野花園町出版之水口久正本，明治十五年（1882）四月四日刊行。
- 改琦：《改七薌補景美人冊》，上海：神州國光社，民國四年（1915），玻璃版印行。
- 改琦：《改七薌人物山水花果冊》，上海：神州國光社，1918年。
- 改琦：《改七薌紅樓夢臨本》，上海：有正書局，1923年。
- 改琦：《改七薌百美嬉春圖》，上海：有正書局，約1923年出版。
- 改琦：《改七薌百美畫譜》，上海：世界書局，1926年。
- 改琦：《紅樓夢圖詠》，收於《筆記小說大觀·七編》，臺北：新興書局，1982年。據久保田編纂，東京風俗繪卷圖畫刊行會出版（大正五年〔1916〕刊），吉川弘文館發行重印。

- 改琦：《紅樓夢圖詠》，北京：北京圖書館出版社，2004年，影印光緒五年初刻本。
- 改琦：《玉壺山人詩鈔》，收於吳鷹海主編：《回族典藏全書》第193冊，蘭州：甘肅文化出版社；銀川：寧夏人民出版社，2008年。
- 改琦：《玉壺山房詞》，收於吳海鷹主編：《回族典藏全書》第193冊，蘭州：甘肅文化出版社；銀川：寧夏人民出版社，2008年。
- 改琦：《改琦佚詩》，收於吳海鷹主編：《回族典藏全書》第193冊，蘭州：甘肅文化出版社；銀川：寧夏人民出版社，2008年。
- 改琦：《補景美人圖》，收於吳海鷹主編：《回族典藏全書》第193冊，蘭州：甘肅文化出版社；銀川：寧夏人民出版社，2008年。
- 改琦：《玉壺箋寄》，收於《清代詩文集彙編》第512冊，上海：上海古籍出版社，2010年。
- 改琦：《柳東詩課》，收於《清代詩文集彙編》第512冊，上海：上海古籍出版社，2010年。
- 改琦：《櫟夢庵隨筆》，收於《清代詩文集彙編》第512冊，上海：上海古籍出版社，2010年。
- 改琦：《櫟夢庵續筆》，收於《清代詩文集彙編》第512冊，上海：上海古籍出版社，2010年。
- 林佳幸：《改琦〈紅樓夢圖詠〉之研究》，臺北：國立臺灣師範大學美術學研究所碩士論文，2005年。
- 阿英編：《紅樓夢版畫集》，上海：上海出版公司，1955年。
- 高友工：《中國美典與文學研究論集》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2016年。
- 高居翰（James Cahill）著，林英、崔亞男譯，洪再新、李清泉審校：〈明清時期為女性而作的繪畫？〉，收於藝術學研究中心編：《藝術史研究》第7輯，廣州：中山大學藝術學研究中心，2005年，頁1-37。
- 高居翰（James Cahill）著，王嘉驥譯：《山外山：晚明繪畫，1570-1644》，北京：三聯書店，2014年。
- 唐圭璋編：《全宋詞》（五），北京：中華書局，1999年。
- 陳平原：《看圖說書：小說繡像閱讀笱記》，北京：三聯書店，2003年。

- 陳粟裕：《綺羅人物：唐代仕女畫與女性生活》，上海：上海錦繡文章出版社，2012年。
- 國立歷史博物館編輯委員會編：《清末民初書畫藝術集》，臺北：國立歷史博物館出版，1998年。
- 曹雪芹、高鶚著，王希廉、姚燮評：《增評繪圖大觀瑣錄》，北京：北京圖書館出版社，2002年。
- 曹雪芹、高鶚著，馮其庸等校注：《彩畫本紅樓夢校注》第1、2、3冊，臺北：里仁書局，1984年。
- 張問陶撰，成鏡深主編：《船山詩草全注》，成都：巴蜀書社，2010年。
- 張愛玲：《紅樓夢魘》，臺北：皇冠出版社，1987年。
- 張寶釵：〈改琦「紅樓夢人物圖冊」〉，《龍語文物藝術》第12期，1992年4月，頁72-74。
- 楊逸著，印曉峰點校：《海上墨林》，上海：華東師範大學出版社，2009年。初版於1920年由上海豫園書畫善會印行。
- 萬青力：《並非衰落的百年——十九世紀中國繪畫史》，臺北：雄獅美術，2005年。
- 葉靈鳳：《讀書隨筆》第1集，北京：三聯書店，1995年。
- 劉精民收藏：《王墀增刻紅樓夢圖詠》，上海：上海書店，2006年，據光緒八年（1882）上海申報館申昌書畫室石印版影印出版。
- 蔣寶齡撰，蔣萑生續：《墨林今話》，臺北：明文書局，1986年，影印咸豐二年（1852）刻本。
- 薛永年、杜娟：《清代繪畫史》，北京：北京人民美術出版社，2000年。
- 魏愛蓮（Ellen Widmer）著，馬勤勤譯：《美人與書：十九世紀中國的女性與小說》，北京：北京大學出版社，2015年。
- 藝源文物開發公司編譯部：《南畫大成》，臺北：藝源文物開發公司，1978年，據日本興文昭和10-11年（1935-1936）刊本影印。
- 蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，北京：中華書局，1986年。
- 改琦：〈道光癸未倣桃花盦主筆法〉，大師書房——高居翰數字圖書館，<http://210.33.124.155:8088/JamesCahill/TuXiangDianCangTpiView?name=PMS>，檢索日期：2017年2月20日。

- 改琦：《改七齋畫曹墨琴題列女圖冊》，Artnet，http://www.artnet.com/artists/gai-qi-and-cao-zhenxiu/famous-women-Xbl0IIT2PIV-IP85A_iG8Q2，檢索日期：2017年2月20日。
- 苗懷明：〈苗懷明輯錄：《紅樓夢》譯本欣賞〉（2017年1月27日發布），古代小說網，<http://www.zggdxs.com>，檢索日期：2017年2月20日。
- 高雄市立美術館：世變·形象·流風：中國近代的繪畫 1796-1949，<http://elearning.kmfa.gov.tw/turmoil/home.html>，檢索日期：2017年4月20日。
- 費丹旭：《十二金釵圖冊》，北京故宮博物院，<http://www.dpm.org.cn/collection/paint/228737.html?hl=%E7%AC%A6>，檢索日期：2017年2月20日。
- 王芑孫：《惕甫未定稿》，中國哲學書電子化計畫，網址：<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=89539>，檢索日期：2017年2月20日。
- 王芑孫：《淵雅堂編年詩稿》，中國哲學書電子化計畫，網址：<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=89538>，檢索日期：2017年2月2日。
- 曹貞秀：《寫韻軒小稿》，中國哲學書電子化計畫，網址：<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=96226>，檢索日期：2017年2月20日。