

## 試解析長澤蘆雪《幽靈・仔犬に髑髏・白藏主図》

中央大學藝術學研究所 楊雅琪

### 一、關於作者長澤蘆雪

長澤蘆雪，名魚，字冰計<sup>1</sup>，於日本江戶時代寶曆四年（1754）出生，父親<sup>2</sup>為武士上杉彥右衛門尉，母親為淨譽清受禪定尼。蘆雪紀年最早的作品為二十五歲時所繪《東山名所圖屏風》，根據其題字「円山家二而芦雪写」，而推斷他曾在江戶時代寫生派名家圓山應舉（1733-1795）門下學習。<sup>3</sup>長澤蘆雪在江戶時代藝術史中通常與伊藤若沖（1716-1800）、曾我蕭白（1730-1781）等人並稱「奇想派」，各以奇妙、趣味、詭譎等強烈個人風格為特色。

### 二、《幽靈・仔犬に髑髏・白藏主図》

長澤蘆雪於 1780 年左右作的三幅對作品《幽靈・仔犬に髑髏・白藏主図》【圖 1】（本文為便於討論，以下統一以《幽靈・仔犬髑髏・白藏主圖》稱呼），由左幅、中幅、右幅三部分所組成。

不論其題名，純就觀察而言，左幅《白藏主》為一著厚重黑白二色袍服人物，性別難辨，明顯可見的是奇特地扭曲傴僂著身子的姿態。該人物彎曲身體、弓起腰背部，裹在大袖中的雙手似乎舉高至胸前交握一根竹枝，身體朝前、頭部卻轉向右後方，露出袍子下擺的雙腳右前左後，明顯地均只以腳尖踏地，整個人物的姿態呈現倒 S 形，流露某種異常感。但最異常的部分在於面部，人物有著一張倒三角形的臉，兜帽下的臉周隱約露出淡色髮根。人物額頭已十分窄小，下巴更極為尖窄，鼻子超乎常人比例的長，佔據了一半以上的臉部，擠壓得雙眼及嘴部均偏離臉部中心異常遙遠。比例異常自不在話下，最為特異的是五官的形態：淡而輕的雙眉、細長雙眼已予人不甚親切的印象，細長的雙眼眼尾更往兩側下垂成「八」字形，加上眼珠轉至眼角，彷彿正輕蔑地以斜眼對人。配上長得驚人、鼻頭顏色微深的尖鼻子，及抵起微微上揚的嘴部，不論觀者如何說服自己，都難以認為這是一張討喜可親、充滿善意的面容。而這人物似乎也不是一般「人」，露出袍外的一雙裸足便踮著腳尖踏在生著長草的野地上，背景是一片蕭瑟，隱隱有野草細長的影子浮現。

<sup>1</sup> 或作永計。宮島新一編，《長澤蘆雪》，《日本の美術》219（東京：至文堂，1984），頁 25。

<sup>2</sup> 也有養父之說法。

<sup>3</sup> 今橋理子，〈仔犬と髑髏——長澤蘆雪画をめぐる〈ことば遊び〉とフオークロア〉，《江戸の動物画——近世美術と文化の考古学》（東京：東京大學出版會，2004），頁 214-215。

中幅《幽靈》則是一名身穿全白衣裳的女子，披散著一頭及腰長髮，身體微側，以 3/4 側面轉向觀者。鵝蛋臉、蛾眉、挺秀的鼻子、小巧豐厚的嘴唇、細長而眼尾微揚的雙眼、細頸削肩，這名女子相當符合日本及中國對於「美人」的認知標準，白皙的臉上唯有眼下籠罩些微陰影，更流露秀麗嫵媚之感。女子微傾著頭部、低垂雙眼、緊抿雙唇，表情帶有淡淡的哀愁，視線落在觀者的方向，卻未注視觀者，彷彿沉浸在自己的思緒中，這樣的神態在表現上可被解讀為「若有所思」，且「所思」通常並非指涉令人愉悅的內容。畫面上的女性美麗，卻又顯得虛幻，女子除黑髮外全身一致的白，在灰黑的背景上更顯得潔白如雪，白皙的臉上無半分血色，薄青色<sup>4</sup> 嘴唇，一片像是傷痕的暗色陰影自眉間擴散至額頭，右手半沒入衣襟內，左手、腰帶以下的下半身輪廓線就此朦朧不清地消失在一片空白中，形體彷彿被濃霧吞沒，或恍若自足部開始緩緩消失於空氣中。黑暗中浮現的女子白色半身虛幻形影，披散流瀉而下的黑髮、若有所思的神情更加深了孤寂與哀愁的氛圍，彷彿正訴說著這名女子非確實存在的人類，而是帶著難解情緒的虛幻存在。

右幅《仔犬髑髏<sup>5</sup>》是一顆人類的頭骨，與一隻和髑髏大小約略相同、毛茸茸圓滾滾的狗。與前兩幅畫不同之處在於，狗與髑髏位於畫中另一幅畫之前的虛擬空間，也就是說，位於觀看者面前的畫面，以及狗與髑髏身後畫幅之間的位置，空間的安排頗具巧思。狗蹲坐在畫中懸掛的畫幅之前，以兩隻前腳支撐身體，頭部微向畫面左方傾斜，雙耳向左下垂、雙眼凝視畫面左下的某一點。若以人類的標準來判斷狗的表情，似乎正天真地微笑注視著某物，但順著狗的視線看去，視線的延伸線上卻空無一物，狗明顯地並非正注視擺放在牠身旁的髑髏。髑髏已不完整，應該存在的下顎骨以及大部分的上排牙齒均已失落，後腦杓邊緣、左頰骨並有破碎的痕跡。小狗與髑髏，兩者在畫面製造的另一個虛擬空間中並置，讓畫面瀰漫著一股不可思議的氛圍。

根據潘洛斯奇（Erwin Panofsky）提出的圖意學<sup>6</sup> 三層詮釋<sup>7</sup>，至此我們已對此圖像進行了第一層<sup>8</sup> 的分析，亦即藉由圖像前的描述（pre-iconological

<sup>4</sup> 薄青色引述自宮島新一之認定。宮島新一編，《長澤蘆雪》，頁 25。

<sup>5</sup> 髑髏：俗謂無肉之屍首曰髑髏；本作品日文原名中的「髑髏」則意謂：頭骨也。兩者所指為相同之物。各引自：台灣中華書局辭海編輯委員會編，《辭海》（台北：台灣中華書局，1984），頁 4934、4939。

<sup>6</sup> 參考筆者同學李亦梅於 2007/10/31 藝術史理論與方法課程對於“Iconology”及“Iconology”之名詞解釋。

<sup>7</sup> Erwin Panofsky, “I. Introductory,” in Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York: Harper & Row, 1967). 中譯本：潘洛斯奇（Erwin Panofsky）著，〈圖像研究與圖像學〉，《造型藝術的意義》，李元春譯（台北：遠流，2001），頁 33-37。

<sup>8</sup> 第一層：由「事實性含意」（factual meaning）與「表現性含意」（expressional meaning）構成「最初的或自然的主題」（primary or natural subject matter）。「事實性含意」即為透過實際經驗去簡單確認對象的視覺形式，並借助它們與某種行為或是事件之間所產生的變化。「表現性含意」亦即不僅是單純的確認，它還需要觀者的感同身受（empathy）。

description) 方式來進行對主題的確認。第二或傳統的主題——構成意象、故事和寓言的世界，則必須藉由圖像學的分析 (iconological analysis) 方式來確認其意象、故事或寓言。

正確的圖像分析，必得先要有正確的題材確認。<sup>9</sup>《幽靈·仔犬骷髏·白藏主圖》中，從前述文字中，不經過任何藝術題材與思想主題即可確認的畫面事實性含意為：左幅著長袍、性別不明之人，中幅長髮白衣、下半身消失之女性，右幅有一犬、一骷髏、以及背景的一片白色物體。不經過任何藝術題材與思想主題即可感同身受的畫面表現性含意為：三幅共通的詭異氛圍，中幅帶有哀愁的情緒，右幅則有童稚天真的趣味表現。

### 三、白藏主、狐化人、狐妻

探究左幅《白藏主》的故事淵源，即由「白藏主」之典故始。左幅中奇妙的長鼻、男女難辨之人物在以往的作品解釋中被稱為「白藏主」。<sup>10</sup> 為定義「白藏主」，轉引日本學者今橋理子在《江戸の動物画——近世美術と文化の考古学》一書中所引用的《廣辭苑》定義：

#### 白藏主

① 禪宗中管理經藏、通曉教學的僧侶

② 永德 (1381-1384)，為日本南北朝時代 (1336-1392) 泉州 (今大阪府) 堺小林寺耕雲庵的僧人。信仰稻荷 (狐仙、狐神)，飼養三隻具有靈性的狐狸，據傳這些狐狸會追擊竊賊、告知吉凶，根據靈狐之事蹟而有狂言<sup>11</sup>『釣狐』之作成。<sup>12</sup>

狂言《釣狐》<sup>13</sup> 大略的故事內容為：世間有這麼一名獵捕諸多狐族的獵師，狐一族中的老狐化身成獵師的伯父——名為白藏主的僧侶，向獵師進行遊說，獵師被狐化身而成的白藏主說動而放棄獵狐。老狐在滿心喜悅回家的路上，看見獵

<sup>9</sup> 潘洛斯奇 (Erwin Panofsky) 著，《造型藝術的意義》，李元春譯，頁 34-35。

<sup>10</sup> 今橋理子，〈化け狐の正体——左幅「白藏主」の変化〉，《江戸の動物画——近世美術と文化の考古学》(東京：東京大學出版會，2004)，頁 247。

<sup>11</sup> 平安時代的「猿樂」發展而來的一種古典滑稽劇，至室町時代穩固其基礎，目前有大藏、和泉兩大流派。引自：三浦裕子著，神田佳明攝影，〈能樂を知るための用語解説〉，《面からたどる能樂百一番》(京都：淡交社，2004)，頁 13。

<sup>12</sup> 今橋理子，〈化け狐の正体——左幅「白藏主」の変化〉，頁 247。

<sup>13</sup> 《釣狐 (つりきつね)》，別名《吼噓 (こんかい)》。今橋理子，〈化け狐の正体——左幅「白藏主」の変化〉，頁 248。

師所設的陷阱，便脫去人形、現出原形，破壞陷阱後回到古墳中。獵師覺得伯父的樣子不對勁，來到陷阱處查看，發現陷阱被破壞的同時，察覺到一切都是狐的圈套，於是設置了新的陷阱等待老狐上鉤。變回原形的老狐再度現身之時，落入了獵師的陷阱，但老狐拼死從陷阱脫逃而出，獵師則緊迫在後……，<sup>14</sup> 演出到此即告結束。源自狂言《釣狐》的同名「白藏主」典故，說明狐化為人形之故事，補足文學上與《白藏主》作品相關的知識。

然而，《白藏主》在圖像表現上，與狂言《釣狐》中的「白藏主」設定出現了不一致的情形。《釣狐》中的白藏主，化身獵師的伯父，被設定為中老年的男性僧侶，但比對長澤蘆雪的畫作，可以發現畫中的「白藏主」裝束，與以女尼為主角的《大原御幸》相同【圖 2】，均頭戴花帽子<sup>15</sup>，身穿素色衣物。「白藏主」僧侶扮相的劇照【圖 3】顯示，身為男性的白藏主應戴角帽子，而非女尼用的花帽子。那麼，蘆雪畫中的人物，究竟為誰？

辨識畫作主題的爭議，如同潘洛斯奇在〈圖像研究與圖像學〉一文中所提及的例子：<sup>16</sup> 十七世紀畫家法蘭契斯可·瑪菲（Francesco Maffei）的畫作《茱迪斯》（Judith）過往一度引起的爭議，左手握劍、右手端著盛有首級之托盤的女子，究竟是要求施洗者約翰頭顱的「莎樂美」（Salome），或是偽經中親手斬下亞述將軍霍羅夫倫斯頭顱、拯救人民的猶太女英雄「茱迪斯」？不同於以往莎樂美捧托盤，而茱迪斯持劍的形象，畫作中同時出現了兩種身分的象徵物，導致主角身分的辨認具有爭議性。為解決詮釋上的問題，潘洛斯奇提出，我們必須探究在不同的歷史背景下，特殊的主題或理念，透過物與事表達的型態，亦即各種典型的歷史，藉此補充與修正我們的文學知識。

關於應如何修正對於《白藏主》作品的詮釋，學者今橋氏舉出《釣狐》故事中的白藏主，如同《廣辭苑》的定義是一位僧侶，更是一位由狐變身所冒充的人類僧侶。而今橋氏更提出狂言《釣狐》演出時的證據【圖 4】，演出白藏主時，飾演白藏主的演員必須戴上面具，戴角帽子、著長衣，手握手杖，始終彎曲腰部，並以稱為「獸足」的特殊方式踮起腳尖、腳跟離地行走。<sup>17</sup> 《白藏主》畫中的人物在極度彎曲的姿勢、手杖、踮起腳尖的動作上，確實與《釣狐》演出的形式相當接近。

《釣狐》中的白藏主，除了名稱上與長澤蘆雪的《白藏主》相同，今橋氏並舉出白藏主的面具為例，化身人類時所用的狂言面「白藏主」，代表狐化為人之後的面貌【圖 5】，與人類的能面「敦盛」、動物的狂言面「狐」相較之下，「白

<sup>14</sup> 節錄自：西野春雄、羽田昶，〈釣狐〉，《能、狂言事典》（東京：平凡社，1987），頁 201-202。

<sup>15</sup> 佐成謙太郎，《謠曲大觀》首卷（東京：明治書院，1930），彩圖第十五圖：能裝束。

<sup>16</sup> 潘洛斯奇（Erwin Panofsky）著，《造型藝術的意義》，李元春譯，頁 40-41。

<sup>17</sup> 今橋理子，〈化け狐の正体——左幅「白藏主」の変化〉，頁 248。

藏主」缺乏如「敦盛」面容的安定感。由【圖5】可見「白藏主」的臉形較「敦盛」瘦削細長，尤以窄小的下巴、削尖的臉頰最為明顯，此外，往上吊起的杏仁狀大眼，以及自鼻頭至鼻樑尺寸劇烈縮減而導致曲度甚大的鼻子，嘴巴橫向大開，表情起伏異常強烈。種種特色，與「敦盛」圓臉豐頰、細眼直鼻、表情祥和的安穩面容相去甚遠，「白藏主」的面具臉孔相較於人，反而存在某種更接近於「狐」臉孔的動物性表情與特徵。

如果假設《白藏主》中人物的臉孔帶有某種由非人類，在此筆者假設為狐變化而來所殘存的特徵，那麼便可以進一步推論：狐化為人並穿戴女裝——即比丘尼用的花帽子，那麼「牠」是試圖要化身並扮演一個女性。日本關於狐化身的傳說中，化為女人，特別是美女的佔壓倒性多數，可大略分為二類：(A) 誘惑人類男性並吸取精氣的惡狐、妖狐，以及(B) 化身為人、與人類婚配生子、最後通常現出原形而離去的雌狐。<sup>18</sup>

其中，(A) 誘惑人類男性並吸取精氣的惡狐、妖狐一類，在日本著名的例子有《玉藻前妖狐傳說》：鳥羽天皇（1107-23）時，寵幸一名美貌世間罕有的姬人玉藻前。天皇由於身體日漸惡化而請了陰陽師安倍泰成占卜，發現玉藻前實為金毛九尾狐的化身，玉藻前現出原形後逃到下野國那須野，化身成石。<sup>19</sup> 故事情節的後續即為能劇《殺生石》的內容，《殺生石》更加上了前情，敘述玉藻前是由周幽王的寵姬褒姒轉生而來，玉藻前逃走後化為石，飛禽走獸當其殺氣者，莫不立刻斃命，故稱「殺生石」。<sup>20</sup> 妖狐惑人的例子，在中國著名的例子有明朝陳仲琳<sup>21</sup> 所作小說《封神演義》中助紂為虐的九尾狐狸精妲己<sup>22</sup>，以及唐代文學家白居易收於《新樂府》的詩作《古塚狐：戒豔色也》：

古塚狐，妖且老，化為婦人顏色好。頭變雲鬟面變妝，大尾曳作長紅裳。徐徐行傍荒村路，日欲暮時人靜處。或歌或舞或悲啼，翠眉不舉花顏低。忽然一笑千萬態，見者十人八九迷。假色迷人猶若是，真色迷人應過此。彼真此假俱迷人，人心惡假貴重真。狐假女妖害猶淺，一朝一夕迷人眼。女為狐媚害即深，日長月增溺人心。何況褒姒之色善蠱惑，能喪人家覆人國。君看為害淺深間，豈將假色同真色。

<sup>18</sup> 今橋理子，〈化け狐の正体——左幅「白藏主」の変化〉，頁 252-253。

<sup>19</sup> 亦有一說玉藻前為二尾狐之化身。今橋理子，〈化け狐の正体——左幅「白藏主」の変化〉，頁 253。

<sup>20</sup> 佐成謙太郎，〈殺生石〉，《謠曲大觀》第三卷（東京：明治書院，1930），頁 1634。

<sup>21</sup> 或稱許仲琳，也有一說作者為明代道士陸西星。

<sup>22</sup> 妲己為中國商朝最後一位君主紂王的寵妃，美若天仙、能歌善舞。《封神演義》中敘述諸侯蘇護之女蘇妲己，在入宮途中遭到九尾狐狸精害死附身，進宮後有連串殘暴惡行，包括：下令將周文王之子姬伯邑考剝成肉醬、慫恿紂王創炮烙等酷刑、使計令黃飛虎之妻賈氏被紂王逼姦、殺死比干取「七竅玲瓏心」等。

《古塚狐：戒豔色也》的故事具備三個重要性質，「老狐」、「化為美人」與「蠱惑人心」，亦呼應以下魏晉六朝最主要，由方士化文人提出的「狐成精幻人觀念」。

葛洪《抱朴子》：「狐、狸、豺、狼皆壽八百歲，滿五百歲，則善變為人形。」<sup>23</sup>

郭璞《玄中記》：「狐五十歲能變化為婦人，百歲為美女，為神巫；或為丈夫與女人交接。能知千里外事，善蠱魅，使人迷惑失智，千歲即與天通成天狐。」<sup>24</sup>

干寶《搜神記》卷十二：「千年之狐，起為美女。」<sup>25</sup>

中國有諸多小說故事流傳至日本，在江戶時代甚為風行，《新樂府》及《搜神記》在江戶時代均有出版印行的紀錄，<sup>26</sup> 兩地的「狐」之形象或許因此而有共通之處。

(B) 類化身為人，與人類婚配生子、最後通常現出原形而離去的雌狐，中國自魏晉至清均有所謂「狐妻、狐妾」故事，數量繁雜，在此不一一贅述。<sup>27</sup> 日本的著名例子則有《日本靈異記》<sup>28</sup> 中的〈信田妻說話〉以及〈木幡狐〉。〈信田妻說話〉故事的狐女葛葉，一日鬆懈下現出狐之原形，於是拋棄丈夫及七歲的兒子離去，其子即是後世享有盛名的陰陽師安倍清明。<sup>29</sup> 〈木幡狐〉故事中的狐公主貴種御前與三位中將結婚，生下漂亮的孩子，在孩子三歲時有人獻上犬作為禮物，深切感到危險的貴種御前於是從丈夫孩子身旁突然消失，剃髮出家，在嵯峨野結草庵修道，留下的孩子長大繁榮父親家族。<sup>30</sup> 至此，可從這些代表性的狐妻故事中整理出：狐嫁與人類為妻並生下孩子，但是一旦被發現原形，則必須與丈夫孩子分離的大略模式。值得注意的是，在〈木幡狐〉中提到了貴種御前出家為「尼」的情節，或可解釋《白藏主》圖中狐化人並作尼裝束的形象。

<sup>23</sup> 李壽菊，〈中國狐狸觀的歷史演變〉，《狐仙信仰與狐狸精故事》（台北：台灣學生，1995），頁32。

<sup>24</sup> 李壽菊，〈中國狐狸觀的歷史演變〉，頁32。

<sup>25</sup> 李壽菊，〈中國狐狸觀的歷史演變〉，頁32。

<sup>26</sup> 長澤規矩也，《和刻本漢籍分類目錄補正》（東京：汲古書院，1980），頁19、23。

<sup>27</sup> 中國各代狐精故事之演變，見李壽菊，〈狐狸精的文學故事〉，《狐仙信仰與狐狸精故事》（台北：台灣學生，1995），頁115-174。

<sup>28</sup> 全名為《日本現報善惡靈異記》（或《日本國現報善惡靈異記》），平安時代（794-1185）初期作，日本最古故事集，通常略稱為《日本靈異記》。

<sup>29</sup> 一說為五歲兒子，也有一說兒子的名字為安倍清明。

<sup>30</sup> 今橋理子，〈化け狐の正体——左幅「白藏主」の変化〉，頁254-256。

#### 四、幽靈、反魂、狐作怪

中幅《幽靈》被稱為「幽靈」的關鍵在於「沒有腳」，學者今橋氏舉出江戶時代寬文十三年（1637）刊行的插畫《花山院きさきのあらそひ》【圖 6】中無足的怨靈為例，說明「腳的有無」乃辨別圖像中人鬼形象的重要象徵，十八世紀初，幽靈「沒有腳」的形象固定，深植人心直至今日。

對於長澤蘆雪的《幽靈》，我們未能為其填充背景的文學故事，但是《幽靈》一圖，與世間流傳多幅傳稱為蘆雪之師——圓山應舉所作的《幽靈圖（反魂香圖）》，有極大雷同之處。傳稱為應舉所作的多幅作品均繪有下半身消失的蒼白女性，披散長髮，身穿白衣，伸右手入懷，低垂眼瞼，半側著臉，帶著一種若有所思的神情。大量的作品均繪有極其相似的女子身影【圖 7】。

因為這些為數眾多的幽靈圖均傳為圓山應舉所作，而有口耳相傳的「應舉是幽靈畫家」之街談巷說。「畫幽靈的圓山應舉」傳說，今橋氏將其整理區分為 A-C 三類，提及畫中幽靈身分的，為其中的 B 類及 C 類。

B 類取自《圓山應舉（名家傳）》<sup>31</sup> 中的記述，敘述應舉之妹生有重病，於是應舉為其寫生畫像，以留下最後的形影。C 類為圓山四條派<sup>32</sup> 畫家山元春舉（1871-1933）之回憶口述<sup>33</sup>，敘述應舉心儀的女孩早逝，應舉因在女孩過世後數度在夢中見到她悲悽的身影，故繪為畫作，即傳說中的幽靈圖。《幽靈》此幅或可推測為背後存在著圓山應舉生命中的一段凄美故事，長澤蘆雪師事圓山應舉時，無論知與不知《幽靈》之典故，或許都將同樣的圖像自老師處傳承下來。

由於傳稱為圓山應舉的多幅《幽靈圖》亦有《反魂香圖》之名，今橋氏在《〈幽靈畫〉の言説、そして応挙——中幅「幽靈図」の背景》一文中，以「靈魂的返回現象」為著眼點，舉出江戶時代「反魂香」畫作為例，欲將蘆雪之《幽靈圖》歸為「反魂香」一類主題。以「反魂香」為題之作品，畫面同樣具有下半身消失的女性靈魂，從香爐燃燒的煙霧中緩緩現形【圖 8】。「反魂香」典故來自白居易詩作《李夫人：鑒嬖惑<sup>34</sup>也》<sup>35</sup>，在日本古典文學作品《源氏物語》<sup>36</sup> 及《太平

<sup>31</sup> 參考今橋氏節錄：金子靜枝，《圓山応挙（名家傳）》，《少年世界》第十七號（1897），頁 150-151。

<sup>32</sup> 江戶中期至明治前半期的繪畫流派，圓山派始祖為圓山應舉，應舉門下的弟子吳春（寶曆 2 年-文化 8 年（1752-1811））為四條派之祖，在 18 世紀後半到 19 世紀京都、大阪一帶有非常多的追隨者。

<sup>33</sup> 參考今橋氏節錄：山元春舉，《応虚の幽霊繪》，《大毎美術》第三十五號（1915），頁 14-17。

<sup>34</sup> 嬖：愛幸也。《國語·鄭語》：「而嬖是女也。」惑：迷亂也。《論語·顏淵》：「是惑也」。各引自：台灣中華書局辭海編輯委員會編，《辭海》，頁 1342、1801。

<sup>35</sup> 寫漢武帝喪寵妃李夫人後傷心欲絕，令方士合靈藥反魂香，招夫人芳魂相見故事。

<sup>36</sup> 平安時代日本女作家紫式部的長篇小說，也是世界上最早的長篇小說，成書約在公元 1001 年至 1008 年間。

記》<sup>37</sup> 均有提及。<sup>38</sup>

筆者對此說法有不同見解，根據中國的狐精傳說，狐的作祟行為有所謂「變成其他物形驚嚇人類」的一類。《搜神記·宋大賢》中宋大賢夜宿亭樓，晚上有鬼來，作各種恐怖惡像，後抓到殺死才發現是一隻老狐所化。《神仙傳·樂巴》講述樂巴為豫章太守，為人剛正不阿，替人除妖，要抓廟鬼，抓到之後鬼應聲變狸<sup>39</sup>。狐化鬼魅作祟，為狐作祟中一種近似惡作劇的方式，狐若能變化為美女誘人、厲鬼嚇人，化作美艷的幽靈亦有可能。筆者認為，蘆雪雖繼承了其師應舉的幽靈形象，但卻加上了眉間意義不明的陰影，更加添了容色的艷麗，並將《幽靈》畫作與《白藏主》、《仔犬鬮》組成一件三幅對之作品，不見得是照本宣科傳承應舉《幽靈圖》故事背後的意義。

## 五、犬的神話圖騰

右幅《仔犬鬮》之犬，經與圖鑑比對，應為原產自中國的鬆獅犬【圖 9】，起源於 2 世紀，成犬約高 46-56 公分，特徵為寬而平的頭骨、混雜在長毛裡尖而小的耳朵、如貓似的小圓腳、寬闊的嘴。<sup>40</sup> 鬆獅犬所具有的外型特徵，與畫上之犬相當符合，由於該犬的高度約當人類顱骨的長度，體型較成犬為小，推測為鬆獅犬的幼犬應不為過。與犬相關的傳說，在日本有《靈犬早太郎》<sup>41</sup>，講述山犬早太郎捨身為人民除去妖魔之故事，以及《犬神》<sup>42</sup>，以犬施行儀式，殺之使其成為帶有詛咒仇敵、呼喚財富力量之「犬神」，諸如此類等傳說。

榮格（Carl Gustav Jung）的分析心理學認為，人類具有「集體無意識」，它在所有人身上都是相同的，因此它組成了一種超個性的心理基礎，並且普遍存在於每一個人身上，而集體無意識的內容，則是所謂的「原型」，在神話研究中被稱為「母題」（motif），一個眾所皆知表達原型的方式，就是神話和童話。<sup>43</sup>

<sup>37</sup> 日本古典文學，成書年代、作者不詳，約在 1370 年代成為現今全 40 卷的規模。二次大戰後有許多同名作品，為避免混淆，此書又稱《古典太平記》。

<sup>38</sup> 今橋理子，〈〈幽靈画〉の言説、そして応挙——中幅「幽靈図」の背景〉，《江戸の動物画——近世美術と文化の考古学》（東京：東京大學出版會，2004），頁 236。

<sup>39</sup> 狸又名貉，外型、氣味似狐，只是吻部較短，眼形圓，兩耳短而圓，面部兩側有兩大叢毛向兩邊橫生，兩眼下有黑褐色區域，體呈灰褐色，雜有黑毛與黃毛。狐亦稱為「狐狸」，「狐」、「狸」兩者在中國時常混用，妖狐在東漢時，總稱為「狸」。

<sup>40</sup> 大衛·阿德頓（David Alderton）著，《家犬圖鑑》，貓頭鷹出版社翻譯（台北：貓頭鷹，1995），頁 288。

<sup>41</sup> 茂呂美耶，〈靈犬早太郎〉，《傳說日本》（台北：遠流，2007），頁 66-69。

<sup>42</sup> 茂呂美耶，〈犬神〉，《傳說日本》（台北：遠流，2007），頁 170-171。

<sup>43</sup> 榮格（Carl Gustav Jung）著，《分析心理學——集體無意識》，鴻鈞譯（台北：結構群，1990），頁 29-30、76。



關於犬的原始神話流傳甚廣。中國盛行，亦流傳於日本江戶時代的《山海經》<sup>44</sup>：

〈海內北經〉：「有人曰大行伯，把戈，其東有犬封國。」，郭璞注：「昔盤瓠殺戎王，高辛以女妻之，不可以訓，乃浮之於東海中，得三百里而封之，生男為狗，女美人，是為狗封之國也。……犬封國曰犬戎國，狀如犬。有一女子，方跪進柸食。」<sup>45</sup>

傳說之帝王高辛氏有犬繫瓠，娶帝之女，生六男六女，是為南蠻始祖。<sup>46</sup>《山海經》的盤瓠受封之國即等同於犬戎國，袁珂在《中國神話史》中，將其定義為原始信仰中圖騰崇拜的案例。

漢末應劭《風俗通義》、東晉干寶《搜神記》、南朝宋范曄《後漢書》均有關於盤瓠（繫瓠）故事，更有多個民族將盤瓠視為始祖而進行祭祀活動，苗族、瑤族、土家族、仡佬族中均有相同的盤瓠神話傳說。河南淮陽一帶的漢族更有傳說：盤瓠娶公主前，對公主說百天後便能變成人類，便進入一甕中，由公主蓋上蓋子，等到第九十九天，公主忍不住心急而揭蓋偷看，盤瓠身已變為人形，但頭部仍然是狗形，從此以後狗頭人身的神人便被稱為伏羲，娶了公主，成為漢族始祖。<sup>47</sup>

不論名為盤瓠、或是伏羲，這些故事中均將神犬當作種族的始祖，我們或許能夠將「狗」視為這些民族的圖騰。據佛洛伊德（Sigmund Freud）的說法，圖騰是宗族的祖先，同時也是其守護者，圖騰一方面延伸了部落關係，一方面則防止了血族的通婚。他並以澳洲的土著為例，說明圖騰如何防止亂倫的產生，以及原始民族的「圖騰觀」<sup>48</sup> 應源自於「對亂倫的恐懼」。<sup>49</sup>

筆者資料有限，無法探討中國少數民族中對於圖騰以及通婚的概念，是否與澳洲土著相同，<sup>50</sup> 但中國的圖騰崇拜見於神話之中，此點應無庸置疑。袁珂在《中國神話史》中，將盤瓠的傳說歸類於活物論時期所產生的神話。《山海經》保存的均為萬物有靈論以後自然崇拜、圖騰崇拜等的神話，所有的神靈與精怪，

<sup>44</sup> 長澤規矩也，《和刻本漢籍分類目錄》（東京：汲古書院，1980），頁 146。

<sup>45</sup> 袁珂，《中國神話史》（台北：時報，1991），頁 43。

<sup>46</sup> 岑家梧，《圖騰藝術史》（台北：地景，1996），頁 178。

<sup>47</sup> 百田彌榮子著，《中國傳承曼荼羅——中國神話傳說的世界》，范禹譯（北京：民族出版社，2005），頁 177-180。

<sup>48</sup> 圖騰系統中，存在著一條定規：同圖騰的各成員相互間不可以有性關係，亦即不可以通婚。

<sup>49</sup> 佛洛伊德（Sigmund Freud）著，〈亂倫的畏懼〉，《圖騰與禁忌》，楊庸一譯（台北：志文出版社，1994），頁 14-15。

<sup>50</sup> 澳洲的一個部落通常區分為兩個部分，稱為婚姻集團或「氏族」（Phratries），每一氏族包含多少不等的「圖騰宗族」（Totem clans）其間不可互相通婚。通常每一氏族又分為兩個「次氏族」，於是一個部落便會分為四部，而以「次氏族」居於「氏族」與「圖騰宗族」之間。也就是說一個部落具有多個圖騰，再以氏族的劃分限制通婚對象的範圍。

大都是半人半獸模樣，這就是對原始自然神初步的擬人化。<sup>51</sup>

狗具有勇猛攻擊性、追擊獵物的堅持，以及忠實服從人類、替人類除害的性格。雲南省、貴州省、廣西省的多個少數民族以《天狗食日月》神話來解釋日月蝕之現象，其中的狗角色不停的追逐日月欲將其捕獲吞食，即具有追擊不捨的性質；狗給人類帶來穀物的神話，如：從雲南到河北流傳的《狗給人類帶來了五穀種籽》，以及狗替人類犁田並獲得豐收的神話《狗犁田》中的狗，則具有為人類著想、對人類忠實的性質。在神話中狗會游泳，能夠乞雨渡海，具有了某些水神的性質；能吃日月的天狗，也是具有某種特殊力量的象徵；四川省藏族的傳說中，狗甚至在被打入人世下凡為狗之前，是天神的兒子。<sup>52</sup> 雖然就現今而言，狗一般是以家中成員或街上流浪動物的方式存在於人類的生活週遭，但作為圖騰，狗實具有相當多樣的性質，雖不至於如狼虎等猛獸令人膽戰心驚，仍然具有某種守護其主的力量。

## 六、骷髏、死與生

在西方，以骷髏代表死亡的表達方式約在十五世紀開始盛行。<sup>53</sup>「骷髏有靈」則是中國傳統的概念，<sup>54</sup> 死亡、有靈的意涵亦遍及日本，佛教常以骷髏來提醒人們人世無常的概念，一休禪師即曾手持頂上掛著骷髏的手杖，唱歌步行，勸諫世人。傳為宋代文學家蘇東坡所作《九相詩》<sup>55</sup>，在日本更有繪畫化之表現。<sup>56</sup>

此以江戶晚期畫家菊池容齋（1788-1878）的《九相圖》【圖 10】為例，描繪人自初死至化為枯骨的九階段之相，勸人斬斷對肉體的執著，自容齋的畫作中更可窺見女性死者生前容貌之嬌美，自花容月貌，轉為膨脹、腐爛、蟲噬等種種殘酷死相，最後在荒野中只見骷髏以及數根碎骨，令人不勝唏噓。

佛教中有所謂《不淨觀》修持觀想行法，眾生因為貪愛，於我、我所有上面，產生執著愛染，而生起種種痛苦，佛陀於是教導眾生觀想自他肉體充滿屎、尿、涕、唾等骯髒之物，以減少對他身及自身的淫欲貪愛。如果能以不淨觀善攝其心，

<sup>51</sup> 袁珂，《中國神話史》，頁 28。

<sup>52</sup> 百田彌榮子著，《中國傳承曼荼羅——中國神話傳說的世界》，范禹譯，頁 164-175。

<sup>53</sup> 林怡君，〈怪誕的存有，優雅的死亡——湯姆斯·羅蘭森的《英國死亡之舞》〉（中央大學藝術學研究所碩士論文，2006），頁 39。

<sup>54</sup> 李壽菊，〈狐狸精的文學故事〉，頁 118。

<sup>55</sup> 中國關於蘇東坡的記載並無此詩，可能為託名蘇東坡之作。詩作中將死亡分為脹相、壞相、血塗相、濃爛相、青相、噉相、散相、骨相、燒相等九階段。可能與《佛示不淨觀法》：「我自身不淨九想觀：作死相想、作膨脹想、作青瘀想、作膿爛想、作壞想、作血塗想、作蟲噉想、作骨鎖想、作離壞想或作燒毀想。做如此觀時，確能從心地中現起此九種相。」有關。

<sup>56</sup> 今橋理子，〈美人と髑髏の物語——右幅「仔犬に髑髏」の隱喻〉，《江戸の動物画——近世美術と文化の考古学》（東京：東京大學出版會，2004），頁 281。

就能去除貪愛染著。<sup>57</sup> 男性修行者藉由觀看《九相圖》這一類的圖像，消除對女性的慾念，以及捨棄對女性不淨的肉體之執念，實為一種伴隨著女性蔑視的繪畫觀看。

西方宗教中也有類似東方提倡捨棄肉體執念、不應受肉體支配的論點。基督信仰中的罪愆指涉的事項繁多，但其意涵皆共同匯聚於肉體之上：

我說：當隨聖靈而行，如此你們便不致一心追求肉體貪慾的滿足。  
因為肉體所覬覦的有違聖靈，而聖靈所追求者亦與肉體相反。

——《加拉太書》5：16-17。<sup>58</sup>

而肉體放縱的結果，唯有死亡一途。

——《羅馬書》6：23。<sup>59</sup>

當代法國文學理論家、心理分析師克莉斯蒂娃（Julia Kristeva）在《恐怖的力量》一書中提到，引致罪愆的放縱肉體當然包括兩種性別，但其根源及其基礎表徵，卻總是女性的誘惑。她並引述《教士書》（*Ecclésiastique*）中有此一說：「罪愆乃從女人開始，為了她，眾人皆要滅亡。」，顯然暗示著夏娃對亞當的引誘，令女性背負著使人類被逐出伊甸園的責難。而母性（maternel）和／或由母性作為真實基礎的陰性，更涉及糞便型及經血型兩種玷汙型態，<sup>60</sup> 肉體，特別是女性的肉體，於是具有「不潔」的性質。

克莉斯蒂娃又為生者見到屍體的心理反應作了縝密的敘述：

屍體（cadere[義]，意思是倒下），這無可救藥地衰落的物體，死去、變成垃圾。對那些視死亡為遙遠而虛幻的偶然的人而言，眼前的死物，更為猛烈地衝擊著他們的身分認同。……像屍體這樣的穢物，向我清楚昭示著我為了活著而不斷逃離的東西。死亡透過這體液、污穢、糞便，教生命勉為其難地、痛苦不堪地承受著。作為生者的我，在此觸及生命處境的界限。這些界線標示著我猶活的身軀。這些殘渣的掉落，是為了讓我能夠活著；待落盡，到我一無所有的時候，將是我這軀體，整個地掉落到界限的彼端，完全倒下，變成屍

<sup>57</sup> <<http://www.fgs.org.tw/master/mastera/library/2003-hsingslogan/index.htm>>星雲法語 2007/12/30

<sup>58</sup> 克莉斯蒂娃（Julia Kristeva）著，〈……除免世罪者〉，《恐怖的力量》彭仁郁譯，（台北：桂冠，2003），頁 156-157。

<sup>59</sup> 克莉斯蒂娃（Julia Kristeva）著，〈……除免世罪者〉，頁 156-157。

<sup>60</sup> 經血是性別差異的表徵。母性威權首先給予個體最強烈的印象，便是括約肌的訓練。

體。<sup>61</sup>

當生者見到屍體，即意識到生命的存在與死亡為鄰，以及意識到自己肉體的真實存在與污穢不可分離；暴露出女人屍體醜惡的分解過程，則除了勸戒生者關於生命的無可預測，更警醒修行者：諸行無常，傾國佳麗也終將肉體腐臭腫脹、化為穢物骷髏，不應受制於肉體的慾望。無論如何，骷髏的出現，都具有「提醒生者（觀者）思及死」、「生死無常」的含意。

## 七、「見立<sup>62</sup> 傾城三幅對」或「狐精變化三幅對」，男性的心靈自象

日本學者今橋氏在《江戸の動物画——近世美術と文化の考古学》一書中，對《幽靈・仔犬髑髏・白藏主圖》三幅圖依據日本的文學、民間傳說等淵源作了詳盡的考證。根據其考證，《幽靈》應為出自白居易詩作《李夫人：鑒嬖惑也》的《反魂香<sup>63</sup>》畫題之見立繪，《仔犬髑髏》則應描繪絕世美人小野小町<sup>64</sup>之髑髏為風流歌人在原業平<sup>65</sup>所發現之故事，《白藏主》中的人物則應為白居易詩作《古塚狐：戒艷色也》之人形化古塚狐。

在日語中，「狗子」、「頭」、「苦死」、「口四」等詞，發音均為「くし／クシ」（kusi），W. J. Mitchell 在“Word and Image”中提出，文字（word）在某種程度上可被視為影像（image），相反地，影像也可成為文字的一部分，他以「word as image」指出兩者之間互相結合、易位的傾向。<sup>66</sup>

當觀者看見圖畫中的狗子<sup>67</sup>，發出「くし」（kusi）的聲音，便會因為同音異字而在腦中產生不同的影像，例如聯想到「頭」，恰巧畫面上便有人類頭骨的圖像，反之，從「頭」開始聯想，也有連結到「狗子」影像的可能性。影像與文字，都要藉由約定俗成才能成功地表意，<sup>68</sup>「苦死」照字面意義解釋便為痛苦的死亡，

<sup>61</sup> 克莉斯蒂娃 (Julia Kristeva) 著，〈卑賤之取徑〉，《恐怖的力量》，彭仁郁譯（台北：桂冠，2003），頁 5。

<sup>62</sup> 此指見立繪，日本繪畫中，將歷史的故事典故，寄託於當代的題材描繪出來，江戸時代尤其風行此類作品。

<sup>63</sup> 寫漢武帝喪李夫人後傷心欲絕，令方士合靈藥反魂香，招夫人芳魂相見故事。

<sup>64</sup> 平安時代（794-1185）前期 9 世紀於後宮仕官的女性，傳說中是位絕世美女，亦為才華洋溢的女歌人，名列六歌仙、三十六歌仙之中，有許多關於她的軼事流傳，並有傳統藝能以此為題。

<sup>65</sup> 平安前期貴族，歌人，名列六歌仙、三十六歌仙之中，也有人認為他是古典文學作品《伊勢物語》的主角，在該書中有許多風流倜儻故事。

<sup>66</sup> W. J. T. Mitchell, “Word and Image” in Neilson and Shiff, ed., *Critical Terms for Art History* (Chicago: University of Chicago Press, 2003), pp. 47-57.

<sup>67</sup> 狗子，即仔犬的另一種說法。

<sup>68</sup> W. J. T. Mitchell, “Word and Image,” pp. 47-57. 另參考筆者同學胡逸帆於 2007/11/28 藝術史理論與方法課程之報告摘要。

「口四」乃指佛教中之兩舌、惡口、妄言、綺語。<sup>69</sup> 此即為一種約定俗成的表意。

今橋氏認為，〈古塚狐〉中的狐化之女，以及《仔犬骷髏》中小野小町的骷髏，均以虛偽的愛，和不實的話語迷惑男人，<sup>70</sup> 觸犯所謂的「口四」。而在狂言《釣狐》中，演出者扮演垂涎陷阱食餌的老狐之時，會發出令觀者印象深刻的「クシ、クシ、クシ……」之聲，這樣的擬聲語，普遍成為一種「不成熟」、「執著煩惱」的象徵。<sup>71</sup> 因此發音為「くし／クシ」的詞語或擬聲語，聯繫至「狗子」、「頭」、「口四」、狐發聲「クシ」等多重圖像，貫通〈古塚狐〉與《仔犬骷髏》，串聯出一個有關男性執著於終將消散之美色，而產生痛苦死亡的概念。

今橋氏最後並提出結論，應將《幽靈·仔犬骷髏·白藏主圖》更名為《李夫人·通小町·古塚狐》，指出作者對此作之原意，應更正為以「戒艷色」為目的之諷喻畫作，上溯古典文學主題，巧妙掩藏其諷喻本義，對於男性對女性肉體的執著有所規諫，所隱含的意義非常深遠，而非只是表面地對於鄉野傳說作圖像化描寫。《李夫人·通小町·古塚狐》可稱為「見立傳說美女三幅對」或「見立傾城三幅對」，含有所謂勸戒的意味。

參照符號學家普爾斯（Charles Sanders Peirce）在 1897 年提出對「記號」（sign，或譯為符號）的定義，一個「記號」（sign）是某個東西，或在某一方面代表某個東西，它在人（解釋者）的心中創造出一個相等的記號，或者一個發展得更多的記號。它創造出的記號，稱之為原本記號的「意解」（interpretant，或譯為詮釋），而意解代表某個東西，亦即其「對象」（object，或譯為客體）。記號、意解、對象這三個要素緊密地關聯在一起而形成一種三元關係，任何東西要成為記號，就必須與某個「對象」及某個「意解」構成一種真正的三元關係。<sup>72</sup> 普爾斯提出「無止境的符號學」（unlimited semiosis）概念，當解釋者改變、時空脈絡變動時，記號便成為另一個記號【附圖 1】，且這種再解釋的動作會永無止境的繼續下去，唯一沒變的是對象（object）。對於同一個對象的一系列記號指涉並非是靜態的，而是動態，因此作品的定義是不斷前進的，從一個意解到另一個意

<sup>69</sup> 兩舌：搬弄是非。惡口：惡言穢語。妄言：虛言誑語。綺語：繪淫繪盜之語。

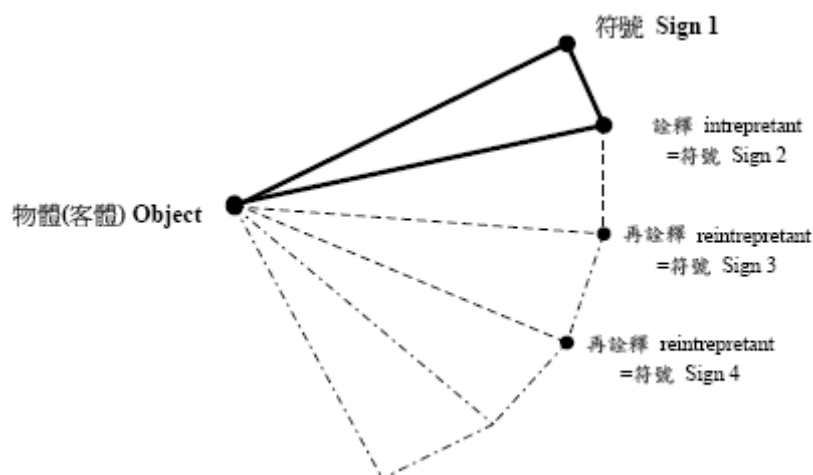
後漢摩騰、竺法蘭共譯，《佛說四十二章經》：「佛言：眾生以十事為善，亦以十事為惡。何等為十？身三、口四、意三。身三者，殺盜婬。口四者，兩舌、惡口、妄言、綺語。意三者，嫉恚癡。如是十事，不順聖道，名十惡行。是惡若止，名十善行耳。」

<sup>70</sup> 小野小町的傳說之一，絕色美人小野小町為拒絕愛慕她的深草少將，提出「若能連續一百夜都來拜訪我，就讓你得遂心願」的難題給少將。深草少將果真每日到訪，但在第九十九夜時深草少將死去以致無法達成心願。能劇《通小町》敘述少將死後由愛生恨，執著、怨恨深重，而成為怨靈。小野小町或許在一開始就不打算履行與少將的約定，才出此難題。

<sup>71</sup> 今橋理子，〈〈聖と俗〉の犬〉，《江戸の動物画——近世美術と文化の考古学》（東京：東京大學出版會，2004），頁 321。

<sup>72</sup> 朱建民，《普爾斯》（台北：東大，1999），頁 122。

解，端視解釋者的立足觀點。<sup>73</sup>



【附圖 1】

當《幽靈・仔犬髑髏・白藏主圖》中的元素經由不同解釋者進行解釋，即可能被視為不同的符號。筆者在此試圖將此三幅對以另一共通的脈絡串聯，即「狐精」的故事。左幅《白藏主》，依照前文中引述學者今橋氏的敘述，從面部動物性的特徵、肢體表現、著女尼服飾，以及白居易《古塚狐》、《日本靈異記・木幡狐》的典故，筆者推論畫中人物即為狐所化身的女性。中幅《幽靈》，根據前文可以確定日本江戶時代約定俗成「沒有腳」的幽靈形象，中國狐精變化為鬼魅作祟的傳說眾多，《搜神記・宋大賢》、《神仙傳・樂巴》均有老狐成精、變化為鬼的記載，《搜神記》在江戶時代廣為流傳，元祿十二年刊行、寬政八年以後有三次印行紀錄<sup>74</sup>，可合理推測時人應知曉狐精具有變化成鬼怪之性質。鬼，此指人死後靈魂的顯現，與幽靈同義，<sup>75</sup> 狐能化為美女誘惑男性，也能化為鬼魅迷惑人心，筆者推測狐精應有能力化為畫面上美麗哀怨的幽靈。

右幅《仔犬髑髏》，除了前文中所討論的以死喚起生者「諸行無常」之意識外，也與狐精的故事有關。唐代筆記《廣異記・僧志元》篇中，雲遊僧志元夜宿墓林，半夜在月光下看見野狐將髑髏安在頭上搖晃，若髑髏掉下即丟棄，如此三四次直至搖之不落，取草葉裝束身體，一會兒便化為世間罕有的美女。<sup>76</sup> 明代周暉《續金陵瑣事》有二狐向廟中破棺取兩髑髏，加於頭頂拜月變化成兩妓女故事。<sup>77</sup> 今橋氏在書中亦引述唐代段成式《西陽雜俎》野狐頭戴髑髏拜北斗七星

<sup>73</sup> 李建緯，《符號學是什麼？由藝術作品談起》（暨大電子雜誌 200605），頁 7-8。2008/01/07

<sup>74</sup> 長澤規矩也，《和刻本漢籍分類目錄》，頁 147。

<sup>75</sup> 鬼：《說文》：「人所歸為鬼」，《禮·禮運》：「列於鬼神。註：鬼者精魂所歸。」，《列子·天瑞篇》：「精神離形，各歸其真，故謂之鬼。」引自：（清）張玉書等編，《康熙字典：標點整理本》（上海：世紀出版集團、漢語大辭典出版社，2003 一版二刷），頁 1457。

<sup>76</sup> 李壽菊，〈狐狸精的文學故事〉，頁 118。

<sup>77</sup> 李壽菊，〈狐狸精的文學故事〉，頁 156。

則可化為人之事，<sup>78</sup> 狐之變身，與人的骷髏，具有相當程度的關聯。

人除狐魅的手法有許多種，有時唸《道德經》、《孝經》都可驅妖，最直接的就是放狗驅狐。犬作為破解狐祟的功能，在《搜神記·山中孝子》主角無辜卻因殺人罪被綁送官府，即請縣令放獵犬以證明自己是遭狐所變之人誣陷，果然誣陷他之男子見獵犬即變回一隻老狐。<sup>79</sup>

《日本靈異記》的〈信田妻說話〉以及〈木幡狐〉故事中兩位狐妻，也都因為家中有犬的進入，而必須被驅離人類的社會。由以上可合理推論，「犬」的出現即意味著「狐」的法術破解或離去，在《仔犬骷髏》中被棄置在地上的骷髏（狐化為人使用的道具），以及在場的犬（狐的宿敵），可能正暗示著一隻曾經存在、現已不在場的「狐」。《幽靈·仔犬骷髏·白藏主圖》中的三幅，於是均與狐精的變化有關，筆者將其視為「狐精變化三幅對」，視覺觀賞享受以外，背後的故事令畫作具有民俗傳說的趣味性。

在決定三幅對之地位高下時，蘆雪採用了悽楚動人、美貌具蠱惑人心之力的《幽靈》作為中幅——即三幅畫作的中心主題，或能從中推測蘆雪以美艷女性形象攫取觀者目光，並使其作為自我及觀者心靈自象投射的核心意圖。

榮格的分析心理學中提到，人格面具（我們面對社會時所戴的面具）的無意識便是心靈自象，心靈自象是能代表無意識全體的一種原型，它是與生俱來的、集體的，雖然出現在夢、神話和遐想中，但也是被投射出來的意象，給予個人對異性一個扭曲的印象。心靈自象通常是由個人相反的性別所代表，男人的心靈自象稱為阿尼瑪（*The Hnima*），它在人類歷史上曾以許多形式出現，總是與令人無法克制、迷人、神秘的愛洛斯（*Eros*，愛欲）一起出現。<sup>80</sup>

阿尼瑪是男人無意識中的一個女人性格與形象，男人或許會在現實中的女性身上找尋理想的阿尼瑪形象，或許會將正面與負面的阿尼瑪形象投射在作品中。據筆者之推測，《幽靈·仔犬骷髏·白藏主圖》中的女性形象，全為狐所化，非《古塚狐》的淫蕩蠱惑、即戴上骷髏意欲迷惑人類、或是化為哀怨悽楚的幽靈玩弄人心。作者長澤蘆雪身為男性，在畫作中心安置美貌女性形象，卻與狐精相連結，似乎對美麗女性的肉體既具有慾望，又恐懼其污穢、為妖魔（狐精）所化而有害於自身，而無法誠實面對自己的慾念，或許將女性柔弱化、污穢化、妖魔化的形象，正具象化了作者、以及當時消費這類畫作的男性對於阿尼瑪的潛在意念。

<sup>78</sup> 今橋理子，〈美人と骷髏の物語〉，頁 270。

<sup>79</sup> 李壽菊，〈狐狸精的文學故事〉，頁 120-121。

<sup>80</sup> Maggie Hyde 著，蔡昌雄譯，《榮格》（台北：立緒，1995），頁 95-96。

## 參考資料

### 專書

1. 佐成謙太郎，《謠曲大觀》，東京都：明治書院，1930。
2. 長澤規矩也，《和刻本漢籍分類目錄》，東京都：汲古書院，1980。
3. 長澤規矩也，《和刻本漢籍分類目錄補正》，東京都：汲古書院，1980。
4. 西野春雄、羽田昶，《能、狂言事典》，東京都：平凡社，1987。
5. 袁珂，《中國神話史》，台北：時報，1991。
6. 李壽菊，《狐仙信仰與狐狸精故事》，台北：台灣學生，1995。
7. 岑家梧，《圖騰藝術史》，台北：地景，1996。
8. 朱建民，《普爾斯》，台北：東大，1999。
9. 今橋理子，《江戸の動物画——近世美術と文化の考古学》，東京都：東京大學出版會，2004。
10. 三浦裕子，《面からたどる能樂百一番》，京都府：淡交社，2004。
11. 百田彌榮子，《中國傳承曼荼羅——中國神話傳說的世界》，范禹譯，北京市：民族出版社，2005。
12. 茂呂美耶，《傳說日本》，台北：遠流，2007。
13. Jung, Carl Gustav, 《分析心理學——集體無意識》，鴻鈞譯，台北：結構群，1990。
14. Freud, Sigmund, 《圖騰與禁忌》，楊庸一譯，台北：志文，1994。
15. Hyde, Maggie, 《榮格》，蔡昌雄譯，台北：立緒，1995。
16. Panofsky, Erwin, 《造型藝術的意義》，李元春譯，台北：遠流，2001。
17. Kristeva, Julia, 《恐怖的力量》，彭仁郁譯，台北：桂冠，2003。
18. Mitchell, W. J. T., *Critical Terms for Art History*, Chicago: University of Chicago Press, 2003.

### 論文

1. 林怡君，〈怪誕的存有，優雅的死亡——湯姆斯·羅蘭森的《英國死亡之舞》〉，曾少千指導，桃園縣：中央大學藝術學研究所碩士論文，2006。

### 期刊

1. 宮島新一，《日本の美術》219期（1984），頁25。
2. 李建緯，〈符號學是什麼？由藝術作品談起〉，《暨大電子雜誌》（2006，5），頁7-8。