

國立臺灣師範大學國文學系教學碩士班碩士論文

指導教授：林佳蓉先生

## 元代題畫詞研究



研究生：才文月 撰

中華民國一百零八年九月

## 謝誌

回首負笈北上的求學路，當初期望為教書生涯注入源頭活水而報考師大研究所，很幸運地在師大能有良師鼓勵與提點；有益友時相討論，學習過程雖然辛苦，但卻有豐碩的成果。

研究所二年級，佳蓉老師的詞選課程，讓我紮實學習詞作的箋注與討論，進而挑戰「元代題畫詞」這一塊甚少人研究的領域，一路來跌跌撞撞，誠摯地感謝有佳蓉老師一直以來的親切的指導、包容與鼓勵，才能讓我不放棄，努力完成論文寫作。過程中所發生的狀況與問題，也要感謝研究所雯怡助教的幫忙與協助。

元代題畫詞的研究，跨越文學與藝術，讓我在詞作與繪畫文本中疲於奔命，一路耕耘中，使我對元代文人心態與評價徹底改觀，對詞作的賞析與整理能力大為進步。口試委員黃文吉教授和蘇淑芬教授對我的提點與建議，幫助良多。黃文吉教授面帶微笑，在詞作的校對、論文價值的增進，展現其深厚的詞學底蘊，給予我寶貴的建議。蘇淑芬教授親切地指點，對於文人雅集、繪畫創作的討論部分，給予我修正及努力的方向。看著兩位教授在論文本上的詳細註記，讓我很感謝也很感動。修改過程中，佳蓉老師的叮嚀與提醒，總是體諒我因工作而修改時間有限，與臺中、臺北的路途奔波，對老師感謝之意難以言述。

一路行來，感謝總有支持與鼓勵我的家人與朋友，爸媽與于珊、湊雯、子益總給我最多的支持與幫忙。學校同事，學務處主任和夥伴們、晉榮主任、福生主任總是鼓勵著我，敏惠老師也為我禱告，同為研究生的文鳳、佩綺、可昕，幸君更是我口試時最佳助手。大學時好友們是我傾訴的好對象，與研究所的同窗好友，盈瑩、欣怡一同討論完成報告，更是一段難忘的時光。

文月 謹誌  
於 2019 年 9 月

## 摘要

蒙元鐵騎滌蕩南宋浮華遺緒，在漢蒙二元統治政策與階級歧視、儒士干謁無門的政治社會背景，多民族文化的差異與融合，藝術審美趨尚的轉變，形成紛變萬端的時代特色。元詞，繼承兩宋詞高度發展的豐沃養分，經蒙元遊牧剛勁文化的培壅，吸收俗文學元曲的激盪，可說是詞學發展史上承繼與新變的重要階段。元代題畫詞在元詞的混同與重構，元畫文人畫風審美風尚的轉變的交互影響下，展現異於前代的獨特面貌。

本論文於第二章縷析元代題畫詞的時代背景，討論文人心態與創作精神的形塑。科舉廢行，遣愁寄興的文人往往寄情山水，遊戲筆墨；元畫文人畫風興盛，尚意重趣、人品即畫品、強調主體精神的審美風尚，詩情畫意成為文人排遣苦悶、寄託理想的理想載體。詩書畫三絕概念的流行，經濟繁榮與鑒藏書畫作品風氣的影響，文人往來、雅集唱遊，常以作畫品題的活動形式交流等多元因素導引下，元代題畫詞在數量、詞畫對應模式取得與前代進步的成果。

第三章以傳世畫作與題畫詞相互印證，從繪畫的構圖與經營，歸納畫幅題款的形式美感，檢視繪畫與書法藝術、詩詞美學的融通模式；從畫作與題畫詞的內涵對應關係梳理，分為直接、穩定的「寫照傳神，同構對應」；詞畫同一關紐，開放性的「若即若離，藉畫抒懷」與契合元畫風格轉變的「忘形得意，意在畫外」，論述元人題畫創發的美學範式與新格局，顯現元代題畫詞承兩宋餘緒並下啟明清題畫的詞史地位。

第四章歸納元代題畫詞一百七十六首詞作的題材類型與內涵，分為山水畫類、花鳥畫類及人物畫類，細分十三種題材類型。詞人以畫入詞的寫作模式：揉雜郭熙與韓拙的三遠法、鮮明的色彩美學與虛實相生的巧妙布置，意象與典故的鎔鑄，建構元人詞畫獨特的立體空間——畫裡江山。第五章體現元代人主體精神的回歸，仕隱兩難的心理下發展出「漁隱待渡——理想家園」；畫裡江山的遊觀美學，寄寓文人的生命情調與心靈之窗。

本論文企求透過繪畫圖象文本的分析與文人主體精神的探微，一窺元代人豐富的精神面貌；詞畫融通破體出位的會通化成，畫裡江山的空間意識，丹青題詠互文闡發，期能雕琢出元代題畫詞獨特的光芒與研究價值。

關鍵詞：元代題畫詞、詞畫融通、詞畫互文

# 《元代題畫詞研究》

## 目次

第一章 緒論 .....	1
第一節 研究動機與目的 .....	1
第二節 研究範圍與義界 .....	4
一、題畫詞的義界 .....	4
二、研究範圍與限制 .....	6
第三節 文獻探討 .....	8
一、專書 .....	8
二、學位論文 .....	13
三、期刊論文 .....	16
第四節 研究方法 .....	19
第二章 元代題畫詞的發展背景 .....	23
第一節 歧視與壓抑的政治社會 .....	23
一、歧視與分等的統治政策 .....	24
二、壓抑與失落的儒士心理 .....	26
第二節 發揚與跨越的元詞地位 .....	28
一、俗文學與雅文學的激盪 .....	28
二、南北詞壇融匯 .....	30
三、隱逸的時代共音 .....	31
四、文人雅集與結社 .....	33
第三節 混同與重構的繪畫浸染 .....	34
一、文人畫為主的審美風尚 .....	35
二、詩書畫三絕融通 .....	37
第四節 鑒藏與傳播的藝文交流 .....	38
一、皇室雅集與鑒藏 .....	38
二、民間鑒藏與紙上文會 .....	39
第三章 傳世畫作的詞畫相資 .....	41
第一節 題款之位置經營 .....	44
一、布局穩重之四方題款 .....	48
二、開闔收舒之圖詞相間 .....	60
三、紙上文會之密集題款 .....	75
四、靈活變化之綿延題詞 .....	77

第二節 寫照傳神，同構對應·····	84
第三節 若即若離，藉畫抒懷·····	94
第四節 忘形得意，意在畫外·····	102
第四章 元代題畫詞的題材與藝術表現·····	109
第一節 元代題畫詞題材類型·····	109
一、山水畫類·····	110
二、花鳥畫類·····	116
三、人物畫類·····	121
四、其他類·····	127
第二節 以畫入詞，再現畫面·····	128
一、遠的山水畫意·····	129
二、敷彩設色之鮮明畫面·····	131
三、虛實造境之相互映發·····	134
第三節 意象運斤，拓展畫境·····	139
一、自然、人文意象·····	140
二、典故鎔裁之渾化貼切·····	147
第五章 元代題畫詞的時代特色·····	153
第一節 漁隱待渡——理想家園·····	153
第二節 畫裡江山——遊觀美學·····	158
第六章 結論·····	163
參考文獻·····	165
附錄一、元代題畫詞人及詞作統計表·····	175
附錄二、元代題畫詞箋注·····	189

## 圖次

圖一、黃公望〈丹崖玉樹圖〉	50
圖二、吳鎮〈洞庭漁隱圖〉	51
圖三、吳鎮〈漁父圖〉軸	53
圖四、吳鎮〈蘆花寒雁圖〉	54
圖五、黃公望〈溪山雨意圖〉	56
圖六、王蒙〈秋山草堂圖〉	59
圖七、吳鎮〈漁父圖〉卷	62-67
圖八、吳鎮〈嘉禾八景圖〉	68-74
圖九、陸行直〈碧梧蒼石圖〉	76
圖十、趙孟頫〈水村圖〉	78-79
圖十一、揚无咎〈四梅圖〉	82-83



# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

南宋覆滅，蒙元鐵騎入主中原，天下再度回歸混一。元代政治、社會與文化環境歷經重組與新變，游牧與農業異質文明的碰撞、南北地域文化與文學風尚的匯合、漢文化的涵化與多民族文化的滲透，多元融合的複雜與矛盾成為元代的時代特徵。

元初統治者對漢文化、儒士的輕視而廢行科舉，造成文人「干祿無階，入仕無路」<sup>1</sup>，士人群體仕進無門，「仕隱」的立身抉擇下，或為稻粱謀而選擇「吏進」一途，屈居下僚；或隱於市井勾欄，投身於創製戲曲；或歸隱山林漁濱，尋覓安頓身心之所。由金、宋入元所組成的遺民群體，歷經蒙元金戈滌盪，國家認同的精神矛盾，有著抗志不仕的應世心態。元代中葉，科舉取士再啟，青雲路開，但因漢蒙二元統治策略，漢蒙地位形同霄壤，漢人仕進人數受限，多數文人孜孜矻矻於科舉應試中，而有機會入仕為官者，難以進入政治核心，並時常有危機感。元末科舉再罷，動亂再起，對蒙元統治者期望的落空，對於現實的不安，折射於文人心態與社會風氣的「消極的享樂主義」<sup>2</sup>，元代多元複雜的政治、社會因素，形塑元代士人群體的「變異心理結構」<sup>3</sup>，高蹈遠引的隱逸思潮，對於元代詞風與繪畫審美影響甚鉅。

對於「詞衰於元」<sup>4</sup>的看法，如清代陳廷焯《白雨齋詞話》評論：「詞興於唐，盛於宋，衰於元，亡於明。」<sup>5</sup>「元代尚曲，曲愈工而詞愈晦。周、秦、姜、史之風不可復見矣。」<sup>6</sup>「元詞日就衰靡，愈趨愈下。」<sup>7</sup>沈修《彊村叢書序》評曰：「詞興於唐，成於南唐，大昌於兩宋，否於元，剝於明。」<sup>8</sup>評價元詞地位時，以

1 〔元〕王惲：〈吏解〉《秋澗集》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1985年），第1201冊，卷46，頁607。

2 麼書儀評元末顧阿瑛玉山草堂文人雅集為「世紀末享樂主義」：「在元代動盪不安的背景下，儒士們尋出路、尋找精神寄託的方式是多樣的。半隱半俗是其中重要的一種面對個人和社會吉凶禍福難定的令人沮喪、恐懼的狀況，恣意享樂又是尋求刺激以忘卻現實煩憂的另一種手段。以顧阿瑛為首的玉山草堂的文人「雅集」——在一個山水清秀而又富麗的庭園，勝友如雲、高朋滿座終日狂飲無輟。有將近二十年，這裡成了一個文人才士相聚的地點，一個龐大的「文藝沙龍」。游樂無虛日、宴飲無節制的生活情景，正是玉山草堂主人顧阿瑛以及他趨之若鶩的友朋賓客們在風雨飄搖的時代變態行為的具體表現。」見氏著：《元代文人心態》（北京：文化藝術出版社，1993年10月），頁249-252。

3 趙桂芬：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》（臺北：文津出版社，2013年1月），頁34。

4 〔清〕況周頤撰、屈興國輯注《蕙風詞話輯注》卷二（南昌：江西人民出版社，2000年），頁93。

5 〔清〕陳廷焯《白雨齋詞話》卷三，收錄於唐圭璋編：《詞話叢編》（臺北：廣文書局，1967年），第6冊，頁3848。

6 〔清〕陳廷焯《白雨齋詞話》卷一，頁3799。

7 〔清〕陳廷焯《白雨齋詞話》卷八，頁4010。

8 沈修《彊村叢書序》，收錄於朱祖謀《彊村叢書》（臺北：廣文書局，1970年），頁4。

元詞被掩蓋於元曲耀眼勃發的光芒下，又越不過兩宋之高峰，形成元詞衰靡的看法。然而元詞「承兩宋之流風」<sup>9</sup>，南北詞壇因承接系統的不同而形成審美趨尚的差異，因元代天下歸一，南北詞風匯合而逆向浸染，推動元詞在詞學發展史上扮演承繼與新變的重要階段。綜覽現存之元詞，亦可見清麗秀逸、雄樸勁豪之作，「不乏可觀之作。」<sup>10</sup>紛變萬緒的時代背景影響下，元詞猶如熒燭輝映著元代詞人在異族統治下的立身抉擇與生命情調。上承兩宋，下啟明清，元詞的承繼與新變彰顯其獨有的時代意義。

詩詞與繪畫向來是文人抒情明志、消解現實苦悶、安頓心靈的精神載體，元代異族統治與複雜的民族認同影響下，推動文人畫風的審美趨尚與創作心理導向於元代發展成熟，由唐宋繪畫風格「重寫真」、「講求形似」的追求，轉向「重寫意」、「簡率尚趣」的趨尚，更重視畫家主體精神的投射與傳達。元代文人畫風蔚為主流，與「書畫同源」、「詞畫一律」合流，書法與詩詞的筆墨情韻成為繪畫構圖與畫境營造的一部份，繪畫、書法與詩詞相資為用、相互映發，圖畫文學化、個性化的審美風尚，亦「影響明清兩代繪畫風格的發展趨向。」<sup>11</sup>

《野趣有聲畫》中，吳龍翰序云：「畫難畫之景，以詩湊成；吟難吟之詩，以畫補足。觀此一卷則知其意匠經營亦良苦矣！」<sup>12</sup>詞畫藝術「異跡而趣同」<sup>13</sup>，繪畫所不能傳達的時空變化，可由詩詞開展；詩詞無法顯現的形貌儀態，可由繪畫裨補。題畫詩詞成為畫幅結構有機組合的要件，畫法移以入詞，傳達圖畫象外意，豐富詩詞的藝術表現；繪畫融入詩詞意涵，寄寓文人的生命情志，提升繪畫藝術的意境，詩情畫意相輔相成，作為文學與繪畫的「藝術換位」<sup>14</sup>之實踐。

題畫詞以語言文字魅力突破圖畫界限，裨補畫作不足，又融通作畫技法、賞畫標準於題畫詞創作，以達互補相成、互資為用之效。元代文人觀其畫，體其味，觸發對於圖像文本所蘊含的人格精神之感懷，如王蒙、王立中合作繪〈破窗風雨圖〉，創作源起於感佩友人劉性初以居處「破窗風雨」而勤學不倦的精神。再有吳鎮〈嘉禾八景〉圖，一組一組詞畫相應，表達對故鄉山水與歷史文化傳統的轉譯，而趙孟頫〈水村圖〉更是畫主、畫家與題詠者心靈交會的空間。繪畫構圖與造境、書法筆趣和線條融入詞體情韻，詞書畫三位一體的融通，透視「元代文人在充滿各種矛盾的破碎現實中掙脫塵網、追求審美理想的精神折射。」<sup>15</sup>透過檢視傳世的畫作上的題款，宛如一場歷時性的文學盛宴，許多未見於史書，已湮沒

<sup>9</sup> 王易：「顧其詞承兩宋之流風，亦尚有可觀者。」見氏著：《詞曲史·啟變第七》（臺北：廣文書局，1988年），頁379。

<sup>10</sup> 唐圭璋編：《全金元詞·前言》（北京：中華書局，2000年），頁1。

<sup>11</sup> 趙桂芬：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》，頁49。

<sup>12</sup> 〔元〕吳龍翰〈野趣有聲畫原序〉，楊公遠編撰：《野趣有聲畫》，收錄於王雲五主編：《四庫全書珍本·三集》（臺北：臺灣商務印書館，1971年），冊1229-1230，頁1。

<sup>13</sup> 張高評：〈論詩畫之異迹而同趣〉《宋詩之傳承與開拓》（臺北：文史哲出版社，1990年），頁279-288。

<sup>14</sup> 饒宗頤：〈詞與畫——論藝術的換位問題〉，《故宮季刊》第8卷第3期，1974年，頁10。

<sup>15</sup> 趙桂芬：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》，頁53。

於歷史洪流中的文人詞家，藉由題畫詞而留下生命的足跡，文人群體間往來酬唱、觀畫品題活動，也可經由對題畫詞的抽繹而一窺當代文人群體的人際文化網絡，具有填補詞史、美術史、文化史的史料價值。

以「元代題畫詞」為專題研究，單篇論文計有張若蘭〈元代題畫詞初探〉<sup>16</sup>、趙桂芬〈元代題畫詞探析〉<sup>17</sup>，而學位論文則有王煒《元代題畫詞研究》<sup>18</sup>。張若蘭〈元代題畫詞初探〉統計元代題畫詞約 110 餘首，指出元代題畫詞的發展特色：一、元代題畫詞的「非題畫」性質與功能的增強，成為「人生意趣的抒發、交流唱酬的工具、洞燭歷史的鏡鑒和關照現實的深思。」<sup>19</sup>承接南宋題畫詞傳統而於元代穩固與蹈揚。二、元代題畫詞的新質特色：題畫詞中畫作與地域的集中性，以〈破窗風雨圖〉、〈碧梧蒼石圖〉題詠者地域關係，探討元代詞人群體的交流，但未能列出全部詞作比對，對於題詠詞人群體的關係也簡略帶過，研究上尚有空白待補空間。趙桂芬〈元代題畫詞探析〉以山水畫、花鳥畫、人物畫三類歸納詞作，列舉數例佳作細究，然因篇幅受限，未能一窺全貌，且未論述整體性詞畫對應關係。再則此文集中於元代繪畫與文學的融通實踐，提出「以畫入詞，因難見巧」<sup>20</sup>、「以詞入畫，境由心生」<sup>21</sup>的實踐方式，對本論文深具啟發性與參考性，可就「詞意」與「畫法」融通部分再延伸與擴充。王煒《元代題畫詞研究》論述題畫詞的繪畫題材、功能及形式三個面向，但未列出選詞原則，文中以繪畫形式分項討論，然僅分析部分佳作，且就詞中內容分析，未能結合傳世畫作、繪畫創作緣由，甚至有錯誤解讀之情形。論述元代題畫詞史的發展，只著重在姜張詞派的餘緒及影響，略過其他詞家詞作的探討。

本論文針對上述元代題畫詞研究空白空間進行擴展，一、肯定元代題畫詞的獨立研究價值：長期被掩於元代詠物詞與題畫詩研究之下，將被視為分流的題畫詞研究獨立出來，揭示元代題畫詞的題材與特質，進而統整其詞畫融通會合的時代特性。二、考察傳世畫作的詞畫關係：爬梳傳世畫作之題款位置經營、圖像文本意涵，如何結合、對應元代題畫詞作品內涵與詞人主觀情志，觀察詞畫融通的實踐形式。三、歸納元代題畫詞的時代特色：長期來元代題畫文學研究著重於題畫詩，對於整體題畫詞探析較少，期望能透過文本的歸納分析與探究查證，對元代題畫詞的文學價值之重新考辯，給予元代題畫詞應有的歷史地位。

本論文以唐圭璋編《全金元詞》<sup>22</sup>為底本，揀選元代題畫詞作，並作箋注，考察元代題畫詞其詞序、詞作內容、後記與相關詞話評論，補充元代文人生命史

<sup>16</sup> 張若蘭：〈元代題畫詞初探〉，《中國社會科學院研究生院學報》第 3 期，2009 年 5 月，頁 99-103。

<sup>17</sup> 趙桂芬：〈元代題畫詞探析〉，《東吳中文學報》第二十一期，頁 173-202，2011 年 5 月。

<sup>18</sup> 王煒：《元代題畫詞研究》（上海：華東師範大學中國語言文學系碩士論文，2007 年）

<sup>19</sup> 張若蘭：〈元代題畫詞初探〉，《中國社會科學院研究生院學報》第 3 期，頁 99，2009 年 5 月

<sup>20</sup> 趙桂芬：〈元代題畫詞探析〉，《東吳中文學報》第二十一期，頁 181，2011 年 5 月。

<sup>21</sup> 趙桂芬：〈元代題畫詞探析〉，《東吳中文學報》第二十一期，頁 187，2011 年 5 月。

<sup>22</sup> 唐圭璋編：《全金元詞》（北京：中華書局，2000 年。）

之友朋往來、生活環境等印證；題畫詞於畫幅上題款的筆墨態勢與整體畫作的佈局經營，呈顯中國繪畫獨特的「詞書畫三絕」美學；元畫的文人畫風格的繼承與流變，與題詞的對應關係，實為符應於時代特殊環境、文人創作觀與藝術審美的趨動，藉由分析元代題畫詞的發展背景、心理活動、詞畫創作互文闡發，窺見元代繪畫理論與文人畫風影響下，圖畫文學化的傾向對文學創作以畫入詞的影響，反之亦可由對詞畫圖象文本的解讀，觀察畫家立意與畫境之經營，推想文學思潮對繪畫的風格的影響。元代題畫詞作，相較於兩宋，在數量上更多，繪畫題材風格轉變與畫境的思想意涵皆有提升，元人題畫創立的美學範式與新局、文藝風尚的形塑，影響以後明、清題畫詞與繪畫藝術的發展趨向，期望透過本論文的研究成果，琢磨出元代題畫詞精彩面貌。

## 第二節 研究範圍與義界

### 一、題畫詞的義界

爬梳前人「題畫文學」的相關論著，以「詩歌」的體裁涵蓋題畫文學討論範疇，如學者青木正兒〈題畫文學發展〉論曰：

中國題畫文學自其演變之過程來看，大別可分為畫讚、題畫詩、題畫記、畫跋四類。……題畫詩則為一般畫幅上面所題的五言、七言、古、今各種題裁的詩歌，我們為了方便討論起見，詞、賦之類的題畫作品也歸屬於這一類；這類文字如就作者來區分，還可分為畫者自題，與他題兩種。<sup>23</sup>

將題畫詞納入題畫詩歌中進行討論，並關注畫幅題詠有「畫家自題」與「他人題畫」的差異性。

馬興榮〈論題畫詞〉<sup>24</sup>一文則將題畫詞由詠物詞領域中獨立出來，並區分題畫詩與題畫詞，細論題畫詞的作者身分、內容題材、創作體裁、品題技巧，評論由宋至清的發展脈絡與時代特色。肯定題畫詞的多元功能，如人際往來：送別、祝壽、喜慶祝賀、哀悼；記遊、懷古；藉畫抒情、議論。

本論文歸納前人著作、研究成果，統整題畫詞的定義，可分為「狹義式」、「廣義式」，分別論述之：

<sup>23</sup> (日)青木正兒：〈題畫文學的發展〉，原載《支那學》第九卷第一號，1937年7月，後收入《青木正兒全集》第2卷(東京：春秋社，1983年)，頁491-504。

<sup>24</sup> 馬興榮：〈論題畫詞〉，《揚州師專學報》第四期，1997年12月，頁13。

## (一) 狹義式

「題畫詞」指涉範圍可分為狹義式與廣義式：「狹義式」題畫詞定義，各家論述以題詠者身分與題寫位置來區分，如苗貴松〈宋代題畫詞簡論〉<sup>25</sup>一文指出所謂「狹義式」是體制形式的限制，依題詠者身分的差異，分為自題詞、他題詞和跋畫詞，屬於傳統國畫的題款範疇。「自題詞」為畫家自題，或言創作緣由，或闡發畫中意境，自題於畫幅上；「他題詞」，題詠者乃是由畫作完成後，畫家請他人題畫；「跋畫詞」亦屬他題的形式，由藏畫者自題，或畫主持畫請人品題，或後人在前人畫上所題。

依題寫位置而區分，如衣若芬〈觀看、敘述、審美——中國題畫文學研究方法論之建構〉文中所指「狹義式」的題畫文學為「單指書寫於畫幅上的文字。」<sup>26</sup>吳文治《宋代題畫詞概說》<sup>27</sup>和王煒《元代題畫詞研究》<sup>28</sup>亦以「直接題寫於畫面之上的詞」為狹義式定義。

## (二) 廣義式

「廣義式」題畫詞涵蓋範圍較廣，如苗貴松〈宋代題畫詞簡論〉一文，將歌詠繪畫作品為詞作主題或題於各種畫面上的詞作，包含詠畫詞和同一題畫相關的唱和詞組，列為廣義式題畫詞。衣若芬〈觀看、敘述、審美——中國題畫文學研究方法論之建構〉則以詞作主題與內容為考量，指出「廣義式」的題畫詞範疇泛稱「凡以畫為題，以畫為命意，或讚賞，或寄興，或議論，或諷諭，而出之以詩詞歌賦及散文等體裁的文學作品。」<sup>29</sup>

吳企明、史創新編《題畫詞與詞意畫》<sup>30</sup>將狹義式的「自題詞」、「他題詞」和「跋畫詞」皆列舉於廣義範疇，再歸納依位置而言，包含於題在繪畫及扇面、畫屏、手卷等具有畫面的器物上的詞作；依題詠內容而言：一、純寫畫面，詞人題詠緊扣畫面，描摹畫面中具象轉化成詞意美，詞畫對應直接而緊密。二、依詞作的前後關結構、寫作技法畫分，詞人於前關先描摹畫面物象和構圖，再於後關興發感想、抒發畫意，為題畫詞常見之寫作模式。三、詞人立意不必拘泥於畫面物象，可開展象外之意。

吳文治《宋代題畫詞概說》和王煒《元代題畫詞研究》所採廣義式：其一，題寫位置：凡題寫於繪畫作品、扇面、畫屏、手卷等具有畫面器物上的詞作；其二，題寫內容，包含詠畫、贊畫為內容的詞作，並不一定書寫於畫幅中。楊翰《南

<sup>25</sup> 苗貴松：〈宋代題畫詞簡論〉，《常州師範專科學校學報》第二期，2004年4月，頁18。

<sup>26</sup> 衣若芬著：《觀看、敘述、審美——唐宋題畫文學論集》（臺北：中國文哲研究所，2004年6月），頁2。

<sup>27</sup> 吳文治：《宋代題畫詞概說》，（石家莊：河北師範大學中國語言文學系碩士論文，2005年）

<sup>28</sup> 王煒：《元代題畫詞研究》，（上海：華東師範大學中國語言文學系碩士論文，2007年）

<sup>29</sup> 衣若芬著：《觀看、敘述、審美——唐宋題畫文學論集》，頁2。

<sup>30</sup> 吳企明、史創新編：《題畫詞與詞意畫》（雲南：人民出版社，2007年2月），頁8。

宋題畫詞研究——以吳文英、周密、張炎為探究中心》<sup>31</sup>定義為不單純只侷限研究題寫於國畫上的題畫詞。莊淳斌《兩宋題畫詞研究》<sup>32</sup>定義為「凡以詞為載體，並以畫為書寫主軸」。李倍甄《陳維崧題畫詞研究》<sup>33</sup>對廣義題畫詞的定義作四點歸納：一、詞作必須以繪畫作品為創作主題；二、題畫詞創作過程為詞人觀畫後，再進行題詠；三、詞作可以直接題於畫上，也可獨立於畫外，可為自題或他題；四、內容多元，包含吟詠、抒情、評論、記敘畫作等。

綜合前人研究成果對「題畫詞」的定義，將題畫詞從題畫詩、詠物詞的範疇中獨立，肯定題畫詞的意義與價值。各家對於「狹義式」的看法趨於一致，狹義題畫詞僅指「題在畫上的詞作」。而「廣義式」定義雖各家略有不同，大體上以詠畫、贊畫為題詠詞作內容，不限定題寫於畫幅，題寫於具畫面的器物，如扇面、畫屏、手卷等亦屬之。筆者考量元代題畫詞與畫作研究的限制，傳世的畫作相比於題畫之作來的稀少，往往有驗證之困難，且採「廣義式」題畫詞的定義，可顧及其他載體，如畫屏、扇面(便面)、手卷等，並可在詠畫、贊畫之作上，梳理鑑賞者對於畫技、畫意。因此本論文採取「廣義式」題畫詞的定義：將題畫詞定義為「凡以詞為載體，並以畫為書寫主題，對其做出議論、評賞、寄興的作品，包含書寫於畫幅、扇面、手卷等詞作。」

## 二、研究範圍與限制

### (一) 研究範圍

本論文材料蒐集上，據以唐圭璋編《全金元詞》為底本，研究對象「題畫詞」，採廣義式定義，詳列選詞原則如下：

1. 依據「廣義式」題畫詞之定義為選詞原則：泛指凡以詞為載體，並以畫為書寫主題，對其做出議論、評賞、寄興的作品，包含書寫於畫幅、扇面、手卷等詞作。
2. 依據詞牌之題目、詞序、後記，清楚標明寫作動機，係出自繪畫、賞畫、詠畫相關之活動者。如吳鎮〈漁父〉詞序為「臨荊浩漁父圖十六首」；盧摯〈六州歌頭〉題目為「題萬里江山圖」。
3. 詞牌下無題目、無詞序或難以判斷，則以內容為選材依據，題詠對象必須以畫為主體，如王國器〈踏莎行〉八首，以仕女畫為題詠主題。
4. 於書畫圖錄、詞話中有說明詞作以贊畫或唱和他人題畫詞之形式。如趙

<sup>31</sup> 楊翰：《南宋題畫詞研究——以吳文英、周密、張炎為探究中心》，(新竹：新竹教育大學語文文學系碩士論文，2009年)

<sup>32</sup> 莊淳斌：《兩宋題畫詞研究》，(臺北：淡江大學中國文學研究所碩士論文，2010年)

<sup>33</sup> 李倍甄：《陳維崧題畫詞研究》，(高雄：高雄師範大學中國文學研究所碩士論文，2010年)

孟頫〈漁父詞〉，為趙孟頫唱和夫人管道昇所作〈漁父圖〉之題畫詞<sup>34</sup>。  
柯九思〈柳梢青〉係和揚無咎自題〈墨梅圖〉題畫梅詞之四首。

依據上述選詞原則，得計元代題畫詞共一百七十六闕，詞家共五十四人，可參照附錄一所列之〈元代題畫詞作家及作品統計表〉。依所選元代題畫詞之題詠繪畫作品題材，主要分為「山水」、「花鳥」及「人物」三大範疇，題材類型包含：山水畫類涵蓋天象、地理、建築物等；花鳥畫類涵蓋花卉、樹石、蔬果與禽鳥等；人物畫類則涵蓋漁父、仕女、歷史故實、道釋仙鬼及寫真；另有其他類以詠器物為畫題等十三類型，如下表所示：

元代題畫詞題材類型統計表：

範疇	類型	數量
山水畫	天象	4
	地理	49
	建築	12
花鳥畫	花卉	20
	樹石	15
	禽鳥	2
	蔬果	1
人物畫	漁父	31
	仕女	21
	歷史故實	2
	道釋仙鬼	5
	寫真	5
其他	器物	9

<sup>34</sup> 〔清〕葉申薌：《本事詞》，收錄於唐圭璋編：《詞話叢編》第三冊(臺北：廣文書局，1967年)，頁2377。

## (二) 研究限制

本論文研究對象以「元代題畫詞研究」為主，研究限制包含以下數點：

1. 因元代題畫詞作品及詞家數量頗豐，本論文著力於題畫詞的詞畫融通為考察方向，各家詞人詞風、詞論無法一一兼顧，不為本論文的討論範圍內。
2. 題畫詞選定不易，因傳世畫作稀少，若選詞有所缺漏，期待日後研究裨補闕漏。
3. 研究過程中，發現同一幅圖中，亦有元代文人題詩，或有後代文人題詞，可作為日後題畫文學主題式研究或歷時性研究討論對象，然受限筆者學力與篇幅限制，無法顧及，期待日後研究者補足。

## 第三節 文獻探討

本論文以「元代題畫詞」為研究對象，故就「元詞」、「元代繪畫」、「題畫詞」為關鍵字，臚列相關的專書、學位論文、期刊論文等研究文獻，對本論文具具有啟發和參考價值者進行論述，以呈現前人研究的成果，同時顯示有待探討的地方，適可展現本論文所能補足的研究視角。

### 一、專書

#### (一) 元詞

以元代詞學為研究主題的專書，多屬金元兩代合併論述，如張子良《金元詞述評》<sup>35</sup>、黃兆漢《金元詞史》<sup>36</sup>、鍾陵編著《金元詞紀事會評》<sup>37</sup>、趙維江《金元詞論稿》<sup>38</sup>、陶然《金元詞通論》<sup>39</sup>、丁放《金元詞學研究》<sup>40</sup>、劉靜、劉磊《金元詞研究史稿》<sup>41</sup>等，趙桂芬《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》集中於元代詞史發展、時代特色且兼論詞人、詞作。鄧子勉《宋金元詞籍文獻研究》<sup>42</sup>，從文獻角度出發，將宋、金、元三代文人所作詞集作一整理，並提出相關學術問題。

張子良《金元詞述評》從元代內緣外緣因素論元詞的挑戰與衰頹，列舉各時期優秀詞家與詞作，所列詞人、詞作眾多，如少數民族的文人、留存詞作數量較

<sup>35</sup> 張子良：《金元詞述評》（臺北：華正書局，1979年）

<sup>36</sup> 黃兆漢：《金元詞史》（臺北：臺灣學生書局，1992年12月）

<sup>37</sup> 鍾陵編著：《金元詞紀事會評》（合肥：黃山書社，1995年12月）

<sup>38</sup> 趙維江：《金元詞論稿》（北京：中國社會科學出版社，2000年）

<sup>39</sup> 陶然：《金元詞通論》（上海：上海古籍出版社，2001年1月）

<sup>40</sup> 丁放：《金元詞學研究》（北京：中國社會科學出版社，2002年）

<sup>41</sup> 劉靜、劉磊：《金元詞研究史稿》（濟南：齊魯書社，2006年）

<sup>42</sup> 鄧子勉：《宋金元詞籍文獻研究》（上海：上海古籍出版社，2008年）

少或因曲作、畫作盛名而忽略其詞體成就的文人，作者擇其代表性詞作，加以賞析、評論，補充歷來元詞研究所忽略的空白。書末附上金元詞人簡譜，方便研究者依表格查閱。

黃兆漢《金元詞史》、趙維江《金元詞論稿》與陶然《金元詞通論》則梳理金元南北詞壇承接系統的殊異，就金元詞學發展史作分期詳述之，說明各時期發展背景、詞風與重要詞人。陶然《金元詞通論》則指出元代詞曲交互浸染，從內容、語言與風格上細究元詞曲化的傾向。

劉靜、劉磊《金元詞研究史稿》論述從金元、明清到二十一世紀初，以時間為軸，掃描金元詞各時期的研究情況，分析各時代的詞話、詞集及詞學批評的歷史發展軌跡及詞學研究的繼承與突破，析論各時代金元詞文獻整理的貢獻，評點其優點與不足之處，爬梳金元詞研究史的脈絡，供後繼研究者借鑒。

趙桂芬《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》<sup>43</sup>專論元詞的時代定位與特色，元詞上承兩宋，延續南宋復雅詞風，開啟清詞尊體尚雅風尚；元詞類詩類曲傾向，受元曲直率俚俗浸染，成為明代中後期詞「曲化」的前導，肯定元詞具有鮮明的時代旗幟，扮演承先啟後、無可取代的關鍵轉型期。〈題畫詞藝勃興〉一文中，指出元代時代精神隱逸風尚與文人畫崇尚寫意相契合，影響元代題畫詞的興盛與發展，並使元代題畫詞由應歌娛人的功能，轉向社交性功能，將詞畫藝術的交流與融會推向極致，提升題畫詞的思想意蘊與表現形式，影響明清題畫詞發展趨向。

綜上所述，從歷來金元詞人與詞作研究情況來看，元代詞家成就媲美兩宋前賢者，亦所在多有，如張翥、邵亨貞等享有極高的評價，然而其侷限是詞家研究大多集中於少數作家，在二十世紀後研究範圍擴展，開始關注女性詞家、少數民族詞人，主題性研究上仍有許多空白。

## (二) 元代繪畫

元代繪畫因特殊的政治、社會環境與文人的變異心理結構的影響，文人畫風主導畫壇，文人畫家興起，藉繪畫抒情言志，完成宋畫「寫真」到元代繪畫崇尚「寫意」之轉變，文人畫風盛行下山水畫類蔚為主流，而花鳥畫則以墨梅、墨竹題材受到元代文人喜愛。繪畫的文學化發展成熟，強調筆墨意趣的審美趨尚，擴展更寬闊的發展空間，促使題畫文學更緊密的融通與體現。

以綜觀面向討論中國繪畫與思想相關著作，多集中於討論元代繪畫在繪畫史中的地位、文人畫風達到高度成就及「元四家」筆墨山水的影響，如鄭昶《中國畫學全史》<sup>44</sup>，闡述以元代異族統治背景下，文人學士藉由筆墨或遣興寄懷或寫

<sup>43</sup> 趙桂芬：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》（臺北：文津出版社，2012年）

<sup>44</sup> 鄭昶：《中國畫學全史》（臺北：臺灣中華書局，1982年）

愁寄恨。元初以承宋代餘緒的陳琳、趙孟頫以及主寫意、重氣韻，承董巨之衣鉢的高克恭兩大派，其後思想益趨解放，筆墨益形簡逸，至元末憑意用筆傳神，於筆墨上求神趣，畫風日趨簡率，圖像文學化比宋代更顯著。元代花鳥畫，受到時代趨勢與文人審美觀影響，墨畫花鳥作品多於承宋之盛勢的工麗濃麗花鳥畫。作者評論元代的山水畫，屬水墨渲淡之一派，評價此派「為元代山水畫增價於古今者」。歸納元代各家之畫法，皆以渴筆之擦與水墨之渲染，其簡淡高古之畫風，變宋格而為「元格」，下啟明清南宗畫派。本書在〈元代畫蹟〉一章，以「神逸」、「寫其胸中逸氣」為評價標準，列舉元代重要畫家與畫作，提供研究題畫詞與畫作形式的研究材料，而透過條列整理各家畫法，其中主張以書法作畫，作畫時不言「畫」，而改以「寫」，作為畫風文學化的證據。

俞劍華《中國繪畫史》<sup>45</sup>有〈元朝之繪畫〉一章，詳記元代畫家傳記，評論其繪畫風格，並以人物表列出畫家的派別、師承、家族、畫友，提供研究者了解當代畫家的交遊往來與人物關係。作者提出元代花鳥畫承緒宋代，元初仍興盛，然衰頹於元末，設色花鳥畫風因繪畫文學化之故而漸衰，取而代之水墨花鳥畫風日盛。筆者統計元代題畫詞作品，亦以墨本梅花數量較多，可相互參酌。本書論述元代繪畫，將「畫理」分三大類：書畫同法、師古、寫胸中逸氣，總結唐人主「法」，宋人主「理」，元人主「意」，元畫漸由自然之表現變為自我之表現。

此一見解亦可見於高木森《中國繪畫思想史》<sup>46</sup>，作者爬梳「文人畫」的興起與發展，從五代、唐宋至元明清，比較各時代對於「文人畫」的詮釋與風格，辨析禪畫、士人畫與文人畫的定義與創作理念的差異，對於研究元代文人畫風如何影響繪畫與題畫詞的發展，析論元代畫家繪畫創作的思想意涵，提供豐富的材料。作者主張將北宋末以前山水畫，定義為「嚴謹型」山水；北宋末至金元時期則為「清逸型」山水，相當於「書齋山水」，強調筆墨趣味與圖面空間的空白，營造「荒寒古澀」的意境，展現元代落魄文人的「自然觀」，題材較多選用枯木竹石，技法改以粗紙乾筆呈現。作者從歷代畫家的「自然觀」來解釋元代繪畫家的創作理念與文人畫風達到興盛的因素，而自然觀的形成與文人情感昇華的精純度有關，元代文人的審美觀，反映文人對於畫作的解讀與批評，而「詩(詞)書畫」三位一體的情形下，詩詞與書法亦為畫家、文人對於畫作的解讀再現，提供研究者分析元代文人「自然觀」對於繪畫與題畫詞作的影響。

高木森另一著作：《元氣淋漓——元畫思想探微》<sup>47</sup>專論元代繪畫思想，從元代時代背景、朝廷的文藝政策，梳理文人畫興盛的因素，以元初(1279 至約 1320)、元中葉(1320 至約 1350)、元末(1350 至約 1368)時間分期為軸，歸納元代文人畫的特色：以樸素無華的審美觀，追求清淡野逸、崎嶇空靈；不同於唐宋對自然景物的描寫，不求形似，重於抒寫胸中逸氣，布局更加平化、玄化。作者在山水畫

<sup>45</sup> 俞劍華：《中國繪畫史》(上海：上海商務印書館，1937年)

<sup>46</sup> 高木森：《中國繪畫思想史》(臺北：三民書局，2004年)

<sup>47</sup> 高木森：《元氣淋漓——元畫思想探微》(臺北：東大圖書股份有限公司，1998年)

的論述中，分析畫作的空間架構，明確指出元代繪畫的特色，表現在筆墨與佈局，不同於兩宋縱深空間，從「一河兩岸」的空間布局到王蒙的「幽幻空間」，彰顯其「荒寒」的抽象意涵，使畫境更深奧，造成畫境詩化、文學化的效果。

石守謙《風格與世變：中國繪畫史論集》<sup>48</sup>論述元代繪畫與文學思潮交互影響，結合西方藝術理論，依外部結構的形塑力量、內部結構自生之力量兩種模式解釋畫風變革的動力，其中元初畫史變局討論較多也較重要，探討政治環境、社會經濟結構、當代思潮與文人學養、才華對於「畫史之變」的影響，有助於本論文探討繪畫與題畫作品所反映作者創作觀、審美觀與當代繪畫的象徵意涵。

高居翰《隔江山色：元代繪畫(1279-1368)》<sup>49</sup>對於元代畫壇的變革，文人畫風的脈絡及對山水、人物、花鳥各畫類的影響，各時期的重要畫家及創作心態都有清楚的論述，並且附錄許多重要畫作圖版與詳細評價，對於元代繪畫理論有極高的參考價值。

李珊《元代繪畫美學思想研究》<sup>50</sup>對於元代理學、禪宗、道教與哲學思想對於元畫的影響，提供全面性的整理。特別是元初遺民畫家的作畫寓意；文人畫「遊戲」、「墨戲」的創作觀與哲學思想的聯結；爬梳元畫創作觀「不求形似」的理念脈絡，從形似、形與神的觀念變遷到元畫的「不求形似」，其實是不要離於「形」而又超越「形」，追求形外意，象外之象，正所謂「不求形似而得情象外者」，此一觀念啟發本論文討論詞畫對應關係中「若即若離，藉畫抒懷」與「忘形得意，意在畫外」。本書對於倪瓚的創作觀「寫胸中逸氣」，分析倪瓚創作美學、哲學思想，一吐胸中塊壘的立意說，並針對倪瓚傳世作品與畫家自題有詳盡論述。

黃光男《元代花鳥畫新風貌之研究》<sup>51</sup>提出花鳥畫類與山水畫類在文人畫風的繼承有著相似的演變：以寫意為主，「逸筆草草」的線條形式，梅竹四君子畫題興盛，構圖講求虛實相應，畫幅中物象、空間與詩句題款的配置須和諧、均衡；書畫同源亦影響花鳥畫的筆觸，並留意到墨韻中的意趣，表達畫家的心胸涵養；寫意畫風與詩書畫三絕的合流下，圖中物象具有擬人化的人格寄寓，使花鳥畫的整體畫面充滿文學性哲思，為元代花鳥畫獨特風格。題款用印位置經營具有造型與裝飾作用，促使文人畫價值的提升。

曹清《元代江蘇繪畫研究》<sup>52</sup>以元代江浙地區的文人畫家群體為研究，對於畫家集團的往來、交遊、繪畫合作等有清楚的介紹，有助於了解元代四大家的生活史及作品傳播。對於夏文彥《圖繪寶鑑》、黃公望《寫山水訣》、倪瓚畫論有專

---

<sup>48</sup> 石守謙：《風格與世變：中國繪畫史論集》（臺北：允晨文化，1996年）

<sup>49</sup>（美）高居翰：《隔江山色：元代繪畫(1279~1368)》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2009年8月）

<sup>50</sup> 李珊：《元代繪畫美學思想研究》（武漢：武漢大學出版社，2014年5月）

<sup>51</sup> 黃光男：《元代花鳥畫新風貌之研究》（高雄：復文圖書出版社，1986年12月）

<sup>52</sup> 曹清：《元代江蘇繪畫研究》（南京：東南大學，2013年3月）

文討論。關於玉山草堂的文人群像、品題畫作的活動紀錄有非常詳盡的圖表整理。

劉中玉《混同與重構：元代文人畫學研究》<sup>53</sup>以元代三時期為軸，政治社會背景、文藝思潮的轉變與畫家心態的殊異作整合性論述，提供本論文參酌在世風變異下，畫家創作觀所反映的文人心態，又如何被觀畫者接受與轉喻。將文人畫家對於隱逸的思想反映在畫作中，區別為篤定式沖淡的倪瓚與吳鎮；矛盾式突破與有志難伸的王蒙；黃公望的內境山水。末章總結宋元以來繪畫創作觀的轉變，可作為了解題畫審美趨向演變之參考。

元代繪畫以筆墨山水達到文人畫高逸絕塵的高峰，張俊傑《山水繪畫思想之發展》<sup>54</sup>作者分析各時期山水畫的發展與繪畫精神的核心，兼述山水畫之畫史與畫論的發展，列舉重要畫家、畫作，其繪畫技法與內在思想意涵的連結。「唐宋」、「元明清」篇章中，透過比較唐宋與元代繪畫的技法、風格，歸納元代「文人畫」的繼承與影響，在文人畫風極盛與詩書畫三位一體的影響下，可提供研究元代繪畫與題畫詞的聯結。

### (三) 題畫文學

吳企明、史創新《題畫詞與詞意畫》<sup>55</sup>以時間性考察，將題畫詞依時間縱軸臚列，並有題畫詞詮釋，為歷代題畫詞作總集之先聲。

劉繼才《中國題畫詩發展史》<sup>56</sup>〈元代題畫詩概覽〉一章，指出元代題畫詩的興盛，其時代與文學、藝術發展的因素，可供研究題畫詞借鑑。另〈金元題畫詞曲〉一章，提到「元有題畫詞人 53 位，創作題畫詞 130 餘首」，可惜並未列入詞作、選詞標準，論述題畫詞篇幅遠少於題畫曲篇幅，可見題畫詞研究被忽略的情形。作者評論元代畫作、畫風與題畫詩詞，總結文人以畫境入詩詞，畫家以詩筆寫畫為時代特色。另外值得注意的是提及元代畫家作畫喜歡自題或請友人題詠，此一現象是造成題畫作品興盛的因素，也可觀察文人群體的文藝交流。作者從繪畫題材、內容意涵、作品數量、語言藝術等面向，比較元代題畫詞與題畫曲，提出題畫詞曲雖風格、題材取向多有不同，但在語言藝術上，部分題畫詞有夾雜曲筆現象。

衣若芬題畫文學論著豐富，如《雲影天光：瀟湘山水之畫意與詩情》<sup>57</sup>多篇「瀟湘山水」與衍生之畫題相關論文。《觀看、敘述、審美——唐宋題畫文學論集》<sup>58</sup>〈中國題畫文學研究方法論之建構〉一文，如「題」、「詠」、「詠物」、「題畫」等名詞之解釋、分析、定義的動作，界定題畫文學的廣狹定義，本論文參酌

<sup>53</sup> 劉中玉：《混同與重構：元代文人畫學研究》（北京：人民出版社，2012年6月）

<sup>54</sup> 張俊傑：《山水繪畫思想之發展》（臺北：國立歷史博物館，2005年）

<sup>55</sup> 吳企明、史創新編：《題畫詞與詞意畫》（雲南：人民出版社，2007年2月）

<sup>56</sup> 劉繼才：《中國題畫詩發展史》（瀋陽：遼寧人民出版社，2010年）

<sup>57</sup> 衣若芬：《雲影天光：瀟湘山水之畫意與詩情》（臺北：里仁書局，2013年8月）

<sup>58</sup> 衣若芬：《觀看、敘述、審美——唐宋題畫文學論集》（臺北：中國文哲研究所，2004年）

依此文廣義式定義<sup>59</sup>，作為選定元代題畫詞作的標準。文中揭示題畫文學跨領域研究價值，從觀看的行為、敘述的筆法以及審美的意識，理解題畫文學作品，如文學、美學、美術史、文化史及比較文學，啟發後起研究者，將題畫作品置於寫作時代的藝術氛圍中作整體而多元觀察，透過學際越界與整合，讓題畫文學有更深入、更多元的研究視角。〈題畫文學研究概述〉文中，簡述題畫文學史，整理二十世紀後題畫文學研究成果，分為名家名作、文學史流變、文學觀念與風格點評、主題式詩歌、詩歌的形式等，在討論題畫文學研究前景，提出題畫文學版圖仍空白，亟需投入研究的部分。《游目騁懷：文學與美術的互文與再生》<sup>60</sup>論述題畫詩詞藉畫詠史、觀畫懷古，是多古(因古人古事作畫，觀覽時畫亦為古)多今(一畫多人題寫)的對應關係，詞人從畫作聯想，從畫上的自然物象觀照現實人生，繪畫「以假作真」的物質特性，會使得時間的反差更為懸殊。將個人的情感體悟擴展為不朽的普遍體悟，於詩詞書畫延續不絕。作者將同一繪畫主題，透過各時代的再製、解讀，比較意象及思想內涵的流變，逐一探討畫家創作觀與審美觀，其研究材料的蒐集、判讀與研究方法，有益於深究題畫詞中詞畫對應關係以及對於歷代共同的繪畫題材，在元代繪畫與詞家的繼承與差異。〈不繫之舟——吳鎮及其「漁父圖卷」題詞〉一章，從吳鎮畫作與題畫詞，辨析吳鎮創作時所接收的「漁父」文學典範，作者爬梳中國文學與文化中「漁父」形象的形塑、閱讀、闡釋的歷程與變化。另有《蘇軾題畫文學研究》<sup>61</sup>，參照蘇軾題畫作品與作者實際創作、欣賞及文人聚會觀摩、交流或共同合作的忠實紀錄，兼述蘇軾與友人的文化藝術活動情形。論者研究元代兼擅詩詞書畫的四大家以及各派重要畫家因地緣關係，亦有文人聚會或聯章唱和吟詠之情形，論者藉由參酌此書作者的研究路徑，觀察文人、畫家團體、聚會的文藝活動對畫作、畫風與詞作、風格的影響。

## 二、學位論文

### (一) 元詞

統計以元詞為研究範圍的學位論文：以詞籍文獻為方向，如鄧子勉《宋金元詞籍文獻研究》<sup>62</sup>；或討論詞人創作群體為主題，包含父子、兄弟、道士、少數民族等，如陳宏銘《金元全真道士詞研究》<sup>63</sup>、蔡欣容《金末元初稷山段氏二妙詞研究》<sup>64</sup>附有〈段氏世表〉與《二妙詞》編年箋注、劉立華《元代詞壇上的父

<sup>59</sup> 廣義的題畫文學，則泛稱「凡以畫為題，以畫為命意，或讚賞，或寄興，或議論，或諷喻，而出之以詩詞歌賦及散文等體裁的文學作品。」詳參衣若芬：〈觀看、敘述、審美——中國題畫文學研究方法論之建構〉，《觀看、敘述、審美——唐宋題畫文學論集》，頁 2-5。

<sup>60</sup> 衣若芬：《游目騁懷：文學與美術的互文與再生》(臺北：里仁書局，2011 年)

<sup>61</sup> 衣若芬：《蘇軾題畫文學研究》(臺北：文津出版社，1999 年)

<sup>62</sup> 鄧子勉：《宋金元詞籍文獻研究》(上海：復旦大學中國古代文學博士論文，2006 年)

<sup>63</sup> 陳宏銘：《金元全真道士詞研究》(高雄：國立高雄師範大學中國文學系博士論文，1997 年)

<sup>64</sup> 蔡欣容：《金末元初稷山段氏二妙詞研究》(臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2007 年)

子詞人》<sup>65</sup>，整理張之翰、張堃學習蘇辛詞風的痕跡與成就，附錄《西巖詞》與《古山樂府》編年箋注；或進行主題性研究，如鄭琇文《金元詠梅詞研究》<sup>66</sup>、趙桂芬《元代詠物詞研究》<sup>67</sup>、余惠婷《元代詠花詞研究》<sup>68</sup>、曾育璇《元末隱逸詞研究》<sup>69</sup>等，研究範圍廣泛且題材多元。

其他則多集中於專家詞研究，針對個別詞人的生平與交游、詞作內容、風格與特色與詞史地位等全面性、綜合性討論，其中詞作的蒐集、編年箋注等文獻整理，成果可觀。

陳珈吟《劉敏中《中庵樂府》研究》<sup>70</sup>及易淑瓊《劉敏中詞研究》<sup>71</sup>論文，討論劉敏中詞風北宗風格與蘇辛詞風的接受，並且整理〈中庵詞校記〉、〈中庵詞編年〉、〈劉敏中年譜簡編〉及詞作箋注。

夏令傳《王惲秋澗詞研究》<sup>72</sup>、宋福利《王惲年譜》<sup>73</sup>論述王惲詞風受北方文化的影響，以豪放疏快和清渾超逸為主，展現了元朝前期大一統局面下的文人士大夫的生態和心態，另外考辨〈秋澗詞編年校注〉、〈王惲年譜簡編〉與作品文集中記述的交游酬唱進行互證。

徐燕《邵亨貞及其蟻術詞研究》<sup>74</sup>、戴月祝《邵亨貞《蟻術詞選》研究》<sup>75</sup>，依詞作主題分為：擬古、詠物、題畫、節序、酬贈、詠懷等六類型，歸納詞作特色為情韻纏綿深婉、寫景鮮明生動、題序量多質美，且梳理《蟻術詞編年校箋》。覃沛《元末明初詞人邵亨貞研究》<sup>76</sup>討論邵亨貞題畫詞作的章節中，分析邵亨貞題詠畫作，以立足畫內，擬畫面內容為實景，還原畫家意旨，進而表達對畫家的理解和讚賞，並作為其他觀畫者的引導，詞人主體情感的抒發則矜持有分寸，具有「復古」傾向。題畫詞中人格化的寫法，印證畫中天地的「真實」存在。

寧曉燕<sup>77</sup>與張庭蓉<sup>78</sup>《許有王詞研究》論述許有王《圭塘樂府》北宗風範與儒雅氣象的創作特徵，論文中指出圭塘文人雅集與圭塘詞的聯系與相互作用，提供

<sup>65</sup> 劉立華：《元代詞壇上的父子詞人》（廣州：暨南大學中國古代文學碩士論文，2006年）

<sup>66</sup> 鄭琇文：《金元詠梅詞研究》（臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2005年）

<sup>67</sup> 趙桂芬：《元代詠物詞研究》（高雄：國立高雄師範大學國文學系博士論文，2010年）

<sup>68</sup> 余惠婷：《元代詠花詞研究》（臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2011年）

<sup>69</sup> 曾育璇：《元末隱逸詞研究》（中壢：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2011年）

<sup>70</sup> 陳珈吟：《劉敏中《中庵樂府》研究》（彰化：國立彰化師範大學國文學系碩士論文，2010年）

<sup>71</sup> 易淑瓊：《劉敏中詞研究》（廣州：暨南大學中國古代文學碩士論文，2004年）

<sup>72</sup> 夏令傳：《王惲秋澗詞研究》（廣州：暨南大學中國古代文學碩士論文，2006年）

<sup>73</sup> 宋福利：《王惲年譜》（開封：河南大學中國古典文獻學碩士論文，2013年）

<sup>74</sup> 徐燕：《邵亨貞及其蟻術詞研究》（廣州：暨南大學中國古代文學碩士論文，2007年）

<sup>75</sup> 戴月祝：《邵亨貞《蟻術詞選》研究》（臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2012年）

<sup>76</sup> 覃沛：《元末明初詞人邵亨貞研究》（南京：南京師範大學中國語言文學系碩士論文，2018年）

<sup>77</sup> 寧曉燕：《許有王詞研究》（廣州：暨南大學中國古代文學碩士論文，2006年）

<sup>78</sup> 張庭蓉：《許有王詞及其研究》（臺北：中國文化大學中國文學系碩士論文，2011年）

本論文計畫中文人群體酬贈唱和風氣的考察方向。

李碧竹《金元少數民族和域外詞人研究》<sup>79</sup>、郭翊雲《金元少數民族詞人及其作品研究》<sup>80</sup>，對於高麗詞人李齊賢、回回詞人薩都刺詞作內容分析及「蘇學北行」風氣的考察，頗有可觀之處。

陳奎英《元後期江浙詞壇翹楚張雨及其《貞居詞》研究》<sup>81</sup>整理了〈張雨交游考〉、〈《貞居詞》版本考及校注〉，徐建勛《元道士張雨研究》<sup>82</sup>並敘述張雨的生平、重要交游及其與道教因緣；其次，針對張雨的著述加以探究，其中包括《玄品錄》、《茅山志》及其詩、詞，並介紹前二者之內容，及其在道教史料及史學研究的價值；最後則是對張雨書畫藝術成就的探究，評價其於書畫史上的地位與影響。

以張翥及《蛻巖詞》為研究範圍的學位論文成果豐碩，如紀曉華《張翥及其詞研究》<sup>83</sup>、陳郁嬪《張鑄《蛻巖詞》研究》<sup>84</sup>，有全面性、綜合性的研究成果，張翥的詞風步武南宋詞騷雅派，其典雅溫潤、韻諧律協的特點，足以代表在元代最高藝術成就，且張翥能突破騷雅派狹深的創作路徑，博采諸家之長。《蛻巖詞》運用多元藝術手法，創造虛實結合的醇厚意境，布局多元且章法嚴謹，如平鋪式、蟬蛻式、倒懸式、跌宕式、層層環剝式等。程建鳳《元代詞人張翥詠物詞研究》<sup>85</sup>將題畫詞納入廣義的「詠物詞」範圍內，分析題畫詞與詠物詞的關係。劉揚《論張翥以詞為史》<sup>86</sup>歸納《蛻巖詞》「以詞為史」對後代的影響，考察張翥詞中南宋詞的雅正觀念的接受、南北融合的印跡，有助於了解元末農民戰爭以及對社會經濟的破壞。

## (二) 題畫詞

統計以元代題畫文學專題研究的學位論文，元代題畫文學研究獨立一類較少，往往歸類在詞家作品研究的詠物章節之中，且多集中在少數畫家文人並多數以詩為研究範圍，如王雪吟《吳鎮題畫文學研究》<sup>87</sup>、蔣翔宇《倪瓚題畫詩研究》<sup>88</sup>、

<sup>79</sup> 李碧竹：《金元少數民族和域外詞人研究》（廣州：暨南大學中國古代文學碩士論文，2008年）

<sup>80</sup> 郭翊雲：《金元少數民族詞人及其作品研究》（臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2010年）

<sup>81</sup> 陳奎英：《元後期江浙詞壇翹楚張雨及其《貞居詞》研究》（廣州：暨南大學中國古代文學碩士論文，2008年）

<sup>82</sup> 徐建勛：《元道士張雨研究》（臺南：國立成功大學歷史研究所碩士論文，1997年）

<sup>83</sup> 紀曉華：《張翥及其詞研究》（濟南：山東師範大學中國古代文學碩士論文，2008年）

<sup>84</sup> 陳郁嬪：《張鑄《蛻巖詞》研究》（臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2004年）

<sup>85</sup> 程建鳳：《元代詞人張翥詠物詞研究》（長春：吉林大學中國古代文學碩士論文，2015年）

<sup>86</sup> 劉揚：《論張翥以詞為史》（太原：山西大學中國古代文學碩士論文，2007年）

<sup>87</sup> 王雪吟：《吳鎮題畫文學研究》（臺北：臺北市立師範學院應用語言文學研究所碩士論文，2002年）

<sup>88</sup> 蔣翔宇：《倪瓚題畫詩研究》（臺中：逢甲大學中國文學研究所碩士論文，1994年）

陳千惠《黃公望的山水題畫詩》<sup>89</sup>、張書容《元代題畫女性詩歌研究》<sup>90</sup>，反映元代題畫詞研究，亟需投入更大的心力。

王煒《元代題畫詞研究》<sup>91</sup>梳理元代文化背景、繪畫風格、派別以及元代詞壇發展，並將元代題畫詞依風貌特色分為三階段。論述題畫詞作以繪畫題材、功能及形式三個面向，以詞畫結合觀點，分析詞作內容及意涵。此論文論述元代題畫詞史的發展，著重在姜張詞派之餘緒，並以張翥、邵亨貞兩位詞家為代表，論述姜張詞派對元代題畫詞作的貢獻及影響。此論文尚存許多研究空白空間：一、於詞作分析僅就詞作內容揮發，未能結合傳世畫作，忽略詞畫融通的演變。二、未能就元代題畫詞作進行全面式歸納而過度集中於少數作家、詞作。本論文期望能從這兩項研究空白處拓展與深究。

專論元代題畫詞學位論文甚少，借鑑兩宋題畫詞研究，莊淳斌《兩宋題畫詞研究》<sup>92</sup>此論文梳理從五代到兩宋題畫詞發展的歷史，第二章論述宋代題畫詞興起的背景因素中，作者提出宋代帝王的支持、繪畫觀念的改變及文人畫風，可做為本研究計畫元代題畫詞與文人畫風參照。作者比較兩宋題畫詞創作者背景，結論北宋題畫詞作家多為有名的畫家，文學與繪畫密切相關，而南宋則多是文人文藝活動交流時，藉畫起興或往來贈答之作，上述情形對比元代題畫詞作家兩者兼有之，可供本研究計畫梳理元代題畫作家背景之研究路徑。

王雪吟《吳鎮題畫文學研究》中〈吳鎮題畫文學與畫作的對應關係〉，以構圖與布局，題識位置安排、書法入畫等研究面向，提供研究詞作與圖像對應研究思路。「漁父圖」一圖一詞的對照題識可藉此考察元代「漁父」形象的繼承與重組。對於吳鎮繪畫創作觀所折射的隱逸思想亦有詳盡論述。

陳千惠《黃公望的山水題畫詩》中〈黃公望山水題畫詩的可視空間〉一章，以畫理、畫論，輔以詩作、畫作中景物、光線、設色之表格式歸納與比較，統整黃公望繪畫美學與生命情調，啟發本論文研究計畫中關於「山水畫類」畫圖空間造型、色彩美學及立體空間意識等相關論述。

張書容《元代題畫女性詩歌研究》對於元代「詩中有畫」論述女性圖像的詩畫相資，互文轉喻，包含援引文人畫意入詩、元代繪畫風尚蕭條淡泊、閑和嚴靜的畫境闡發，提供本論文詩畫相資闡發的路徑參考。

### 三、期刊論文

題畫文學研究中，題畫詩領域較多論述，而題畫詞則常被忽略，或是歸附在

<sup>89</sup> 陳千惠：《黃公望的山水題畫詩》(高雄：國立中山大學中國文學系研究所碩士論文，2007年)

<sup>90</sup> 張書容：《元代題畫女性詩歌研究》(臺南：國立成功大學中國文學系博士論文，2013年)

<sup>91</sup> 王煒：《元代題畫詞研究》(上海：華東師範大學中國語言文學系碩士論文，2007年)

<sup>92</sup> 莊淳斌：《兩宋題畫詞研究》(臺北：淡江大學中國文學系碩士論文，2011年)

題畫詩中簡略論述，饒宗頤〈詞與畫：論藝術的換位問題〉<sup>93</sup>可為奠基之石，為題畫詞研究打開新的思路。文中分為「以詞入畫」、「以詞題畫」、「以詞證畫史」、「以畫法喻詞」等，以西方藝術理論的「藝術換位」，來討論畫家如何運用詞意入畫，畫的原理與技法又如何被詞人接受。文中界定「詩意畫」、「詞意畫」與題畫詩詞的差異，在詞史與藝術史跨領域的融通，提出互相補證，提供題畫詞研究者指引。

馬興榮〈論題畫詞〉<sup>94</sup>一文，論述從唐宋至元明清題畫詞縱向發展與橫向背景因素，舉出代表性作品與重要詞家，擇其優秀的題畫詞，加以評論。然在元代題畫詞論述中，選定元代題畫詞五十多首，卻無列出其判斷的標準，亦無法得知所界定的題畫詞為何，因作者掌握的元代題畫詞材料過少，文中對元代題畫詞整體成就的評論較不公平，亦有謬誤，如題畫詞的聯章形式，直至明清才出現，然而元代吳鎮〈漁父詞〉、〈酒泉子·題嘉禾八景〉已有聯章詞組。此一情形反映了元代題畫詞的研究版圖需要更多研究者投入。

苗貴松〈宋代題畫詞簡論〉<sup>95</sup>文中明確界定題畫詞廣義、狹義的定義、範圍，統計宋代題畫詞人六十餘位，詞作一百六十首，可惜無詞作列表。作者將宋代題畫詞依繪畫題材分為人物畫、山水畫及花鳥畫三類，與本研究計畫研究路經相似，參酌此文評論詞作的研究方式。

周明初〈詞人與美女：宋元明詞人對美人畫的觀看與吟詠〉<sup>96</sup>研究對象為自宋至明題畫詞中，對美人畫作品的題詠，並有詞作的欣賞與詮釋，研究成果指出從宋到元明，美人畫不再專指中上階層女子，亦有戲曲、歌妓等美人圖像。

譚輝煌〈論風雅詞人題畫詞的文化意蘊和藝術手法——以張炎、周密和王沂孫為中心〉<sup>97</sup>討論題畫詞的興起，並集中以南宋典雅詞派重要作家，論述題畫詞的畫意、意涵及詞畫融通。此文在論述詞家融合畫技運用於創作，如畫面的空白、層次運用及透視技法的運用，惜其篇幅不足，但給予後進研究者新的思考方向，提供本研究計畫論述元代山水畫「以畫法入詞」一些指引。

王曉驪〈寒荒人生，空寂心懷——論倪瓚詩、詞、畫的不同風格與成因〉<sup>98</sup>，從倪瓚表現於詞，現實人生的煎熬和留戀；於詩，反映亂世中人格自持和理性約束；於畫，「逸品」的繪畫理論，表現對現實的超越和不受塵染的理想

<sup>93</sup> 饒宗頤：〈詞與畫：論藝術的換位問題〉，《故宮季刊》8:3，1974年，頁9-20。後收入《畫韻——國畫史論集》（臺北：時報文化出版公司，1993年），頁219-236。

<sup>94</sup> 馬興榮：〈論題畫詞〉，《撫州師專學報》第4期，1997年12月，頁7-23。

<sup>95</sup> 苗貴松：〈宋代題畫詞簡論〉，《常州師範專科學校學報》第2期，2004年，頁18-23。

<sup>96</sup> 周明初：〈詞人與美女：宋元明詞人對美人畫的觀看與吟詠〉，《中正大學中文學術期刊》總第十四期，2009年12月，頁197-234。

<sup>97</sup> 譚輝煌：〈論風雅詞人題畫詞的文化意蘊和藝術手法——以張炎、周密和王沂孫為中心〉，《湖北社會科學》第8期，2009年，頁112-114。

<sup>98</sup> 王曉驪：〈寒荒人生，空寂心懷——論倪瓚詩、詞、畫的不同風格與成因〉，《福州大學學報》（哲學社會科版）第3期，2009年，頁63-67。

畫追求，是建立在對現實的否定性深刻的領悟上的。此一說法，本論文參酌於第四章題畫詞的藝術表現「『遠』的山水畫意」和虛白美學，對現實的否定，讓文人從畫裡江山極遠處尋覓自身理想家園。另一篇〈題畫詞與書畫傳播〉<sup>99</sup>由題畫詞與書畫鑑賞、傳播活動的交互影響，分析優秀的題畫詞作品能提升繪畫作品的價值與知名度，同時題畫詞作為繪畫作品的有機組合部分，豐富整體繪畫元素，吸引更多廣泛的接受群體，從而推動書畫傳播的多元發展。

張若蘭〈元代題畫詞初探〉<sup>100</sup>統計元代題畫詞約 110 餘首，指出元代題畫詞的發展特色，一、元代題畫詞的「非題畫」性質與功能的增強，寄寓題詠者對歷史、人生的感懷、唱酬往來之紀錄、折射現實不安與思考。二、討論元代題畫詞中畫作與地域的集中性，以多人題詠之〈破窗風雨圖〉、〈碧梧蒼石圖〉進行詞人群體地域關係，但未能列出全部詞作比對，對於題詠詞人群體的關係也簡略帶過，研究上尚有空白待補空間。

趙桂芬〈元代題畫詞探析〉<sup>101</sup>以山水畫、花鳥畫、人物畫三類歸納詞作，逐一說明文人畫風對於畫類與題畫詞的影響，臚列各類佳作進行品賞與細究，然因篇幅受限，未能一窺詞作全貌，且未深入討論整體性詞畫對應關係。文中於元代繪畫與文學的融通實踐，提出「以畫入詞，因難見巧」、「以詞入畫，境由心生」的實踐方式，對於本論文研究詞意畫法融通深具啟發性與參考性，可就「詞意」與「畫法」融通實踐與藝術表現再延伸與擴充。

趙維江、劉慧寬〈論混一背景下的元詞復雅思潮〉<sup>102</sup>探討元代復雅詞學興起之背景，指出張炎《詞源》為元詞復雅思潮的標誌性理論，背後形成與推動的因素有以下數點：一、承繼自宋以來「詞體詩化」創作理論的流行，於元代張炎《詞源》和南宋遺民創作推動下發展成熟。二、復雅思潮「雅」的觀念，所指雅士人格的體現，詞品即人品。三、倡雅抑俗，「清空騷雅」詞學審美的提倡，實為元詞曲化、俗化之反動。四、挽轉元詞音律衰微、詞樂消亡之頹勢。

任紅敏〈論「詞衰於元」與元詞風貌〉<sup>103</sup>，隨著元代南北合一，南方詞風影響北方詞風，文人詞更加雅化，但元詞缺少南宋詞的深度與廣度，再則因「詞曲遞變」的趨勢，元詞「散曲化」的傾向而有「詞衰於元」的看法。元代統一中國，打破原先詞壇由北宗詞一統的格局，南北文人的交流往復，詞壇風氣大為改觀。「南風熏兮」南宗詞壇「雅詞」的清麗典雅逐漸佔據主導權，而豪

<sup>99</sup> 王曉驪：〈題畫詞與書畫傳播〉，《福州大學學報》(哲學社會科學版)，2014年第2期，頁69-74。

<sup>100</sup> 張若蘭：〈元代題畫詞初探〉，《中國社會科學院研究生院學報》第3期，2009年5月，頁99。

<sup>101</sup> 趙桂芬：〈元代題畫詞探析〉，《東吳中文學報》第二十一期，頁181，2011年5月。

<sup>102</sup> 趙維江、劉慧寬：〈論混一背景下的元詞復雅思潮〉，《中山大學學報》(社會科學版)第58卷第6期，2018年，頁40-47。

<sup>103</sup> 任紅敏：〈論「詞衰於元」與元詞風貌〉，《河南社會科學》第26卷第4期，2018年4月，頁65-70。

放粗獷的北宗詞漸趨衰落。文中評析元詞的多元功能中，認為詞廣泛運用於文人日常交際、雅集題詠酬唱，拓大詞的內容與功能，也是推動題畫詞發展的因素。

## 第四節 研究方法

### 一、研究步驟

本論文的寫作研究步驟，因未有元代題畫詞選集、專書，或者期刊論文未列舉詞家詞作列表，故首要以釐清題畫詞的定義、範圍，根據《全金元詞》逐一檢索、分析，得題畫詞一百七十六闕。確定研究材料後，進行箋注與內容分析。筆者以研究主題的原典資料，再參酌其他元詞、繪畫著書，作為研究的基礎。以觀看的機制、敘述的視角、筆法以及元人審美趨尚等面向，來理解、詮釋元代題畫詞作品，透過詞畫結合，將題畫詞置於元代的文學、文化、藝術氛圍中，作整體而多元觀察。

研究步驟說明如下：

1. 依「廣義式」題畫詞定義，逐一檢索《全金元詞》，歸納統計得題畫詞共一百七十六闕，並依詞作題詠的繪畫題材類型細分，製作元代題畫詞與題材統計表，並作箋注。
2. 相關評論之蒐集與整理，元代題畫詞的相關研究資料駁雜散佚，本文先加以蒐集整理，選擇重要的專書、論文，並旁及有關元代繪畫理論的著作。在前人論著已有的基礎上，期以詞畫融通的研究路徑，掘發出元代題畫詞的題材內涵與時代特色，從文學與藝術跨學際整合，琢磨出元代題畫詞研究更多元的研究視角。
3. 傳世畫作之詞畫對應，利用故宮書畫典藏資料檢索系統(<http://painting.npm.gov.tw/>)與網路資料索引，與所選定的元代題畫詞中，有傳世畫作：揚无咎<sup>104</sup>〈四梅圖〉；趙孟頫〈水村圖〉；吳鎮〈洞庭漁隱圖〉、〈蘆花寒雁圖〉、〈漁父圖〉卷、〈漁父圖〉軸、〈嘉禾八景〉卷；王蒙〈秋山草堂圖〉；黃公望〈溪山雨意圖〉、〈丹崖玉樹圖〉及陸行直〈碧梧蒼石圖〉。蒐集繪畫著作所附圖版並以畫幅中題識位置經營、繪畫構圖布局及品題詞作內與畫中圖像對應關係作為論述方向。
4. 分析歸納元代題畫詞的繪畫題材、詞畫融通與意象經營，梳理出詞與畫兩者之間的關連性，並歸納分類，建立其系統。

<sup>104</sup> 揚無咎或作揚无咎，(1097-1171)，字補之，號逃禪老人、清夷長者，祖漢子雲，書寫姓氏從「扌」旁不寫「木」旁。見於〔元〕夏文彥：《圖繪寶鑑》(臺北：臺灣商務印書館，1956年)，頁71。本論文則統一書寫為「揚无咎」。

## 二、研究方法

本論文研究方法，先爬梳元代的文化背景、繪畫史與詞史發展，論述元代異族統治下文人的隱逸心理；文人畫風興盛的背景下，題畫詞蓬勃興起。元代畫家藉由文人畫風興盛，講求主體性靈的提煉，繪畫主題與意涵吸收、脫化自中國文化傳統，且元代畫家自題之風盛行，注重書法、詞作、繪畫藝術三者融通，元代文人中「詞書畫三絕」者，濟濟多士。題畫文學作品中，元代繪畫簡率清遠、講求筆情墨趣的構圖，正好提供詞人以語言文字寄託內心曠遠懷抱，透過畫面觀看、模擬，創作新的觀看機制與話語結構，文學與繪畫藝術異質而同趨。故本論文以詞人觀看後再現畫面的敘述筆法，探究詞畫融通背後的創作主體精神，畫家與詞人的心靈交流，整合文學與藝術，企圖形成元代題畫詞研究完整的體系。

本論文選用研究方法的情況，如下所述的研究方法交互運用：

### (一) 文獻探討法

針對研究主題進行專書、論文、期刊及網路資源等相關文獻的搜集、閱讀、分析、歸納及統整等工作，藉由爬梳前人的研究成果，建立研究架構與實施理論。因題畫文學作品駁雜散佚，元代題畫作品尚無專書、選集，參考洪丕謨編《歷代題畫詩選注》、張晨編《中國題畫詩分類鑑賞辭典》等工具書，參酌歷代詞話、作家小傳、繪畫評點、詞作賞析與注釋，作為選詞的依據。

### (二) 文本分析法

第二章探討「元代題畫詞的發展背景」，依「政治與社會」、「元詞」、「元代繪畫」、「書畫傳播與鑒藏」四大層面，分析元代題畫詞相較兩宋，在詞作數量、詞人創作獲得明顯的成長。第三章「題畫詞的詞畫對應關係」，蒐集題畫詞中有傳世畫作者，並兩相比對、分析，透過題款的位置設計、詞畫的互文闡發，分析題畫詞進入畫面成為有機組合的一要件。第四章「元代題畫詞的題材內涵」，深究一百七十六闕題畫詞的詞作與繪畫類型，觀察山水畫類、花鳥畫類、人物畫類與題畫詞「詞中有畫，畫中有詞」的互文會通，歸納題材的取材、主題意涵、詞家的表現手法、繪畫觀念的空間意識、色彩美學與虛白靈動對於詞作結構設計的影響。第五章就元代題畫詞一百七十六闕詞作，就題材內涵與藝術表現，統整元代題畫詞的時代特色。。

故本論文研究路徑開展：第二章，縷析元代題畫詞的時代背景，依歧視與壓抑的政治社會、發揚與跨越的元詞地位、混同與重構的繪畫浸染、鑒藏與傳播的藝文交流等四個面向，闡述元代文人心態與創作精神的形塑。第三章，檢視傳世畫作與書法藝術、詩詞美學的融通，展現畫幅題款的形式美感。考察畫作與題畫詞的對應關係，分為直接、穩定的「寫照傳神，同構對應」；詞畫同一關紐，開放性的「若即若離，藉畫抒懷」與契合元畫風格轉變的「忘形得意，意在畫外」，

論述元人題畫創發的範式與新局，顯現元代題畫詞承兩宋餘緒並下啟明代題畫的詞史地位。第四章則爬梳元代題畫詞一百七十六首詞作的題材類型與內涵，分為山水畫類、花鳥畫類、人物畫類及其他，細分十三種題材類型，並分析詞人以畫入詞的寫作模式：揉雜郭熙與韓拙的三遠法、鮮明的色彩美學與虛實相生的巧妙布置，意象與典故的熔鑄，建構元人詞畫獨特的立體空間——畫裡江山。第五章，體現元代文人主體精神的回歸，仕隱兩難的心理下發展出「漁隱待渡——理想家園」；畫裡江山的遊觀美學，寄寓文人的生命情調與心靈之窗。





## 第二章 元代題畫詞的發展背景

蒙古遊牧民族挾雷霆之威殲滅南宋，結束了長期以來的南北分裂與對峙。自西元 1260 年，忽必烈汗(世祖，1215-1294)下詔書，改年號「中統」<sup>1</sup>，顯現其欲以承繼中原王朝的正統性。至元八年(1271)，正式定國號為「大元」<sup>2</sup>，建立「以中原為重心」<sup>3</sup>的正統王朝。蒙元王朝同時又隸屬於蒙古帝國集團，多元民族的差異與融合、疆域與統治版圖的世界性，漢蒙間思想觀念與倫理道德諸多碰撞，對中國傳統文化構成強烈的衝擊。面對時代的劇變與創傷、文化的斷裂與衝撞、征服者與被征服者的相互衝撞與涵化中，複雜而特殊的政治社會背景，促使元代文學於兩宋深根沃壤的基礎上，綻放「異采紛呈」<sup>4</sup>的新變面貌。

本章擬從宏觀之視角，分析蒙元政治社會的特殊現象；以微觀之視角，突出元代詞體與繪畫的審美趨尚，具體考察二者對元代題畫詞發展所產生的影響。

### 第一節 歧視與壓抑的政治社會

歷經慘烈戰爭的激盪、多元民族的差異、漢蒙文化的衝擊，與儒家精神所面臨的挑戰，讓中國傳統文化在蒙元統治迎來嚴峻的考驗，同時大蒙古國以鐵騎征伐歐亞，中外交通的往來，對外貿易的頻繁，全國交通網絡的建立，促進江南地區商業經濟的繁榮興盛更勝於以往，使蒙元的文化與社會發展呈現獨特的多樣性，如蕭啟慶〈蒙元統治與中國文化發展〉一文分析說：

蒙元的征服與統治雖然是一場歷史上罕見的狂風暴雨，中國文化卻如一株根深柢固的大樹。這株大樹雖然久經風霜，但是兩宋時代的種種發展，使其根莖分布更加深廣，枝葉更加繁茂，暴風雨的侵襲固然使大樹枝折葉落，卻不足以動搖其根本。……風靜雨止之後，新園丁——明太祖——所採取固本行動，使樹幹更為茁壯，枝葉尤為煥發。大樹遂得繼續生長，生生不息。<sup>5</sup>

蒙元統治者以草原上的雄樸勇猛擊碎了兩宋下嚴密森嚴的封建綱常，中國文化與儒家道德價值觀面臨考驗，在此文化劇變的背景下，多民族的融合、漢蒙文化的涵化與多樣化的世界性，使得受挫後的中國文化反而煥發異采，枝葉更加繁茂。

<sup>1</sup> 〔明〕宋濂：《元史·世祖本紀第一》(北京：中華書局，2005年4月)，卷4，頁65。

<sup>2</sup> 〔明〕宋濂：《元史·世祖本紀第四》，卷7，頁138。

<sup>3</sup> 蕭啟慶：《元代的族群文化與科舉》(臺北：聯經出版事業公司，2008年1月)，頁23。

<sup>4</sup> 趙桂芬：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》，頁12。

<sup>5</sup> 蕭啟慶：《元代的族群文化與科舉》，頁54。

## 一、歧視與分等的統治政策

蒙元統治集團對中原社會、文化的漠視，從「漢人無補於國，可悉空其人，以為牧地」<sup>6</sup>的想法可見一斑。蒙元的掠奪心態，展現在以中原為「聚斂財賦與搜羅兵源之地」<sup>7</sup>的統治手段，如錢穆《國史大綱》分析道：

他們欠缺了一種合理的政治理想，他們並不知所謂政治的責任，因此亦無所為政治的事業。他們的政治，舉要言之，只有兩項，一是防制反動，二是徵斂賦稅。<sup>8</sup>

蒙元統治集團一方面防制中原各地反動，暴力鎮壓，另一方面以「種族階級」制度，維護蒙元貴族特權與利益，傾軋剝奪漢人的權利與財產。

元代「階級歧視」的統治策略，體現於依種族區分的「四等人制」，人民被分類為「蒙古、色目、漢人、南人」<sup>9</sup>四等：

一為蒙古人，為征服民族，故稱國族，包含蒙古諸部。二為色目人，泛指蒙古、漢族以外各族人士，用以協助蒙古統治、牽制漢族。三為漢人，係指淮河以北，原來金朝境內之居民。四為南人，原南宋境內居民。<sup>10</sup>

「種族分等」與「階級歧視」的基本政策，造成南人地位屈居卑下，體現於政治、經濟、社會、文化等方面，無論是政治上用人選官所採用的根腳制度，司法與經濟的不公與壓榨，儒士地位不如以往，在蒙元種族階級的統治策略下，漢族文士成為「元代根腳制度與族群等級制度之下最大的受害者。」<sup>11</sup>

元朝選官任用制度，大多選用蒙古人或色目人擔任首長，而漢人、南人屈居「副貳之官」<sup>12</sup>，甚至「要官皆北人為之，漢人、南人萬中無一二，其得為者不過州縣卑秩。」<sup>13</sup>蒙漢二元制的統治方針，以蒙古、色目人與漢人、南人二元階

<sup>6</sup> 〔明〕宋濂：《元史·耶律楚材傳》，卷 146，頁 3458。

<sup>7</sup> 趙桂芬：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》，頁 21。

<sup>8</sup> 錢穆：《國史大綱》（臺北：臺灣商務印書館，1988 年 12 月），頁 473。

<sup>9</sup> 〔元〕陶宗儀：《南村輟耕錄》（北京：中華書局，1959 年），卷一，頁 12-14。

<sup>10</sup> 蒙思明：《元代社會階級制度》（上海：上海人民出版社，2006 年 8 月），頁 46。

<sup>11</sup> 蕭啟慶：《元代的族群文化與科舉》，頁 18。

<sup>12</sup> 〔明〕宋濂：《元史·百官志一》，卷 85，頁 2120。

<sup>13</sup> 〔明〕葉子奇：《草木子·克謹篇》（北京：中華書局，1959 年），頁 49。

級大致區分，使得漢人、南人在仕途上飽受歧視壓迫，科舉廢行後，仕進之路更加艱難，往往只能沉淪下僚，即使出仕為官進入統治核心，亦時有危機感，始終懷有「異鄉人」的心態。

世祖忽必烈入主中原後，為適應中原地區傳統的社會體制，回應兵燹後人心思安的訴求，採取較開明的統治方式。一方面以「蒙古主義」<sup>14</sup>為基本國策，保障蒙古貴族集團的特權，確立蒙漢聯合統治的體制，對各族群採取各隨本俗，並依漢臣建議，採用「漢法」治漢地，「形成具有強烈的民族壓迫的色彩的漢蒙二元化統治。」<sup>15</sup>危機即轉機，選用漢臣，推行漢法與尊儒興學的政策，有益於中原文化的存續。西元 1247 年，張德輝(字耀卿，1195-1274)與元好問(字裕之，1190-1257)北覲，尊稱忽必烈為「儒教大宗師」<sup>16</sup>，正是表彰世祖忽必烈對於保存中原傳統文化之貢獻。

然而漢法未能完全落實，肇因世祖忽必烈的「尊儒」政策，是從實用主義角度看待儒學的理念，如《草木子》所紀事一則：

立法里馬赤，蓋譯史也，以通華夷言語文字。昔世祖嘗問孔子何人，或應之曰：「是天的怯里馬赤。」世祖深善之。蓋由其所曉以通之，深得納約自牖之義。<sup>17</sup>

世祖忽必烈將孔子視為翻譯史官，將儒家思想作為治理漢地的思想工具，看重的是儒家思想對社會政治的管理功能。檢視世祖忽必烈時期所推行的「漢法」，期望承繼中國歷代王朝的封建傳統又保留蒙古部落舊制，但因統治者本身重實用輕儒學的想法，蒙古貴族的根性難移，在實際的漢法推行上「亦有其反覆性和侷限性。」<sup>18</sup>

世祖忽必烈之後，尚有成宗、仁宗及文宗推崇儒學，仁宗愛育黎拔力八達(1285-1320)延祐二年(西元 1315 年)復開科舉取士，元文宗圖帖睦爾(1304-1332)設置奎章閣，提倡藝文，促進蒙古貴族子弟學習漢文、鑽研漢學。元代中期以後，成宗即位(1294-1307)至寧宗(1332)之三十餘年，元廷支持漢法派與反漢法派之爭

<sup>14</sup> 蕭啟慶：〈蒙元統治與中國文化發展〉，《元代的族群文化與科舉》，頁 26。

<sup>15</sup> 蒙元採行漢法，與其說是「以夏變夷」，不如說是「夷夏並用」，直接關係於蒙古貴族特權利益的幹耳朵制度、怯薛制度、投下制度等，皆沿襲舊制予以保留；凡不涉及權利義務的領域或地區，則夷夏並用，因族而分，因俗而治，如宮廷禮制、民間服儀及刑法等。以至於形成貴族階級特權與種族歧視等嚴重社會現象，造成日後種族之間的對立與紛爭不斷。參見趙桂芬：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》，頁 19-20。

<sup>16</sup> 〔明〕宋濂：《元史·張德輝傳》，卷 163，頁 3825。

<sup>17</sup> 〔明〕葉子奇：《草木子》卷四下〈雜俎篇〉，頁 83。

<sup>18</sup> 詳參趙琦：《金元之際的儒士與漢文化》(北京：人民出版社，2004 年 9 月)，頁 294-295。

往復不斷，但就整體趨勢而言，漢法推行更寬廣。

總觀歷任蒙元君王推行漢法，有助於促進蒙元統治集團對漢文化之涵化，但其根深柢固的本位主義卻是難以根除<sup>19</sup>。一方面堅守「族群等級制」<sup>20</sup>以鞏固蒙古貴族的特權；另一方面以漢法治漢民，以便於王朝的統治。貫穿蒙元一朝，這種矛盾糾葛始終未能解決，蒙元統治者與漢族士人之間，「有一個互相容忍、嘗試合作、力圖改造對方的過程」<sup>21</sup>，最終卻以幻滅與失落作結。

## 二、壓抑與失落的儒士心理

長於馳騁草原攻城掠地的元太祖成吉思汗對中原傳統文化抱持無知與漠視的態度，可從其舉用耶律楚材的理由得知，耶律楚材自言：「自天明下詔，知我素通著。」<sup>22</sup>因耶律楚材善於通著占卜，非以其漢學淵博、治國才能，而是將其視作星相術士或高級書吏。再則蒙古統治者優待西域僧侶、全真道教、伊斯蘭教及聶思脫里派基督教等各種宗教教徒，而儒士既無優待也無被重用的機遇<sup>23</sup>。

太宗窩闊台時，耶律楚材曾建請以科舉選士，於西元 1238 年「戊戌選試」開科試考，凡「不失文義為中選」、「儒人被俘為奴者，亦令就試」<sup>24</sup>，開啟漢族士人仕進之路，卻因對中原儒士缺乏信任，遂廢科考取士。直到仁宗延祐二年(1315)，再度開啟科舉考取士。從應考場次、試題範圍，甚至為維繫蒙古貴族特權而制定的族群配額，充分反映當時種族階級與族群歧視的情形。科舉是元代士人仕進與改變社會地位的重要途徑，然而廢行科舉幾近一世紀之久，至仁宗延祐二年(1315)復開科考取士，「如何窮巷士，埋首書卷間。年年去射策，臨老猶儒冠。」<sup>25</sup>有志於仕進的文人孜孜矻矻，欲躋身玉堂，但科舉制度上的種種歧視與壓迫，員額配置的限制，能由科舉入仕的儒士人數不多，「漢族士人，尤其是江南文人始終面臨『淡文章不到紫薇郎，小根腳難登白玉堂』的困境。」<sup>26</sup>

蒙元統治者重利務實的治國理念，對儒教的漠視與儒士的蔑視，而有「九儒

---

<sup>19</sup> 仁宗自幼生長於漢地，深受漢族文化薰陶，又受漢人儒臣李孟的影響，任用漢臣又恢復科舉，但在即位時，馬上「分汰宿衛」，將以「冒入」方式入職的漢人、南人逐出；恢復科舉時，又重申世祖「禁漢人、南人佩帶弓矢」的禁令，對漢人、南人的不信任感，由此觀之，從本質上，即使漢化薰陶再深，仁宗畢竟還是蒙古最高統治者，也是整個蒙古貴族特權的代表者和維護者。參見徐子方：《元代文人心態史》(天津：天津人民出版社，2015年11月)，頁177-178。

<sup>20</sup> 蕭啟慶：〈內北國而外中國——元朝的族群政策與族群關係〉，見氏著：《元朝史新論》(臺北：允晨文化公司，1999年5月)，頁65。

<sup>21</sup> 麼書儀：《元代文人心態》(北京：文化藝術出版社，1993年10月)，頁195。

<sup>22</sup> 〔元〕耶律楚材著，謝方點校：《湛然居士文集》(北京：中華書局，2006年)

<sup>23</sup> 徐子方：《元代文人心態史》，頁28。

<sup>24</sup> 詳參〔明〕宋濂：《元史·選舉志》，卷81，頁2017-2018。

<sup>25</sup> 〔元〕陳高：《不繫舟漁集》，《文津閣四庫全書》(北京：商務印書館，2005年)，第406冊，卷3，頁302。

<sup>26</sup> 蕭啟慶：《元代的族群文化與科舉》，頁27。

十丐」之說，甚至有「餓殺秀才」<sup>27</sup>一事。如謝枋得送方伯載歸三山序言：

滑稽之雄、以儒為戲者曰：「我大元制典，人有十等，一官二吏，先之者，貴之也；貴之者，謂有益於國也。七匠八娼、九儒十丐，後之者，賤之也；賤之者，謂無益於國也。」嗟乎！卑哉！介乎娼之下，丐之上者，今之儒者也。<sup>28</sup>

南宋遺民的謝枋得之言或許過於激進，但仍呈現出儒士地位的低落。再則科舉考試原為士人入仕的重要途徑，但元代科舉久廢，青雲路斷，加以「種族分等」、「階級歧視」之限制，文人儒士盡失過往的尊嚴與地位，如：

末俗由來不貴儒，小夫小婦恣揶揄。<sup>29</sup>

小夫賤隸，亦以儒為嗤詆。<sup>30</sup>

儒士地位或許不至於淪為「九儒十丐」，但受到歧視的情形反映元代儒士地位較前代特別低落。屈居簿吏、沉於下僚的文人們，所在多有。

歷經「天綱絕，地軸折，人理滅」<sup>31</sup>的浩劫後，處於異族強權統治，禮崩樂墮的混世中，傳統倫常與儒家精神受到挑戰與蔑視，科舉久廢，文人儒士仕進之路艱難，進退失據難以施展抱負，面對「仕隱」的兩難有更複雜的抉擇。或為稻粱謀繼續窮經皓首，或選擇「吏進入仕」<sup>32</sup>，沉於下僚，或絕意仕進而歸隱山林，或為書會才人，創製戲曲，或與僧道為伍，甚至遁入全真教，避世求道。元代壓抑與失落的儒士心理結構，對文化和文學的影響深遠。

仕進無門的文人轉為「書會才人」創作戲曲，推動元代俗文學的興盛。「儒

<sup>27</sup> 〔元〕鄭元祐：《遂昌雜錄》，《中國野史集成》（成都：巴蜀書社，1993年），第12冊，頁257。

<sup>28</sup> 〔宋〕謝枋得：〈送方伯載歸三山序〉，《疊山集》，《四部叢刊》，（上海：上海書店，1966年），第70冊，卷6，頁3。

<sup>29</sup> 〔元〕仇遠：〈書與士瞻上人十首〉，收入〔清〕陳衍輯撰：《元詩紀事》（臺北：鼎文書局，1971年9月），卷7，頁109。

<sup>30</sup> 〔元〕余闕：〈貢泰父集序〉，《青陽集》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），第1214冊，卷2，頁381。

<sup>31</sup> 〔元〕宋子貞：〈中書令耶律公神道碑〉，收錄於〔元〕蘇天爵：《國朝文類》，《四部叢刊初編》（臺北：臺灣商務印書館，1967年），第425冊，卷57，頁638。

<sup>32</sup> 「大凡今仕惟三塗：一由宿衛，一由儒，一由吏。」見於〔元〕姚燧：〈送李茂卿序〉《牧庵集》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），第1201冊，卷4，頁445。

士不幸，文壇幸也。」<sup>33</sup>文人儒士從任重而道遠的經世使命感中解脫，「夫士惟不得用於世，則多致力於文字之間，以為不朽。」<sup>34</sup>將社會底層平民生活之甘苦、個人仕宦蹭蹬的苦悶與對社會時政的嘲諷，鑄鑄於戲曲創作，促進元代雅俗文學的激盪與融合。

## 第二節 發揚與跨越的元詞地位

中原的儒家精神，受到蒙古草原文化的強烈衝擊，多樣性民族文化、遊牧文明與農業異質文明的涵化、南北殊異的地域文化、傳統雅文學與新興俗文學的浸染，使得元代文化與文學處於多重激盪匯合的狀態。

元詞承接兩宋词高峰所建構之詞體美學範式，受到當代多重融合的文化背景、儒士地位低落下、變異心理結構與繪畫藝術審美趨尚的交匯的影響，元詞既有所承又有新的質變，如〔清〕葉燮《原詩·內篇上》曰：

不得謂正為源而長盛，變為流而始衰；惟正有漸衰，故變能啟聖。<sup>35</sup>

依葉燮所言「變能啟聖」之原則，不能攀越兩宋之巔峰而趨衰靡的元詞，因兩宋雅文學之積累深厚，又受到新興俗文學的元曲的匯合，產生新變，展現異於前的新風貌。

### 一、俗文學與雅文學的激盪

「元初的社會是人們的生活脫離傳統，而瀰漫著清新與活潑的社會。」<sup>36</sup>經歷時代的裂變，科舉久廢使文人儒士自沉重使命感解脫，解構舊有權威意識，以新觀念來適應當今局勢，文學因而從中找到新的發展契機與優游空間，隱於市井的書會才人，構成新變的「浪子」作家<sup>37</sup>，參與元曲戲劇的創作，追求雅俗共賞的藝術境界。

<sup>33</sup> 〔元〕劉辰翁：〈程楚翁詩序〉，收錄於李修生主編：《全元文》（南京：江蘇古籍出版社，1999年9月），卷8，頁551。

<sup>34</sup> 〔元〕余闕：〈楊君顯民詩集序〉，《青陽集》，卷2，頁380。

<sup>35</sup> 〔清〕葉燮：《原詩》，收錄於丁福保編：《清詩話》（臺北：木鐸出版社，1988年9月），頁569。

<sup>36</sup> 〔日〕吉川幸次郎著，鄭清茂譯：《元雜劇研究》（臺北：藝文印書館，1987年10月），頁222。

<sup>37</sup> 蕭啟慶：「過去士人亦不乏玩世型的浪子作家，但在廣大士人中卻居極少數，而在金元之際，卻是為數甚夥。他們具有『雙重身分』——即上層的正統儒士與下層的書會才人——與『雙重視角』——書生與市民。」見氏著：《元代的族群文化與科舉》，頁51。

「大俗小雅」<sup>38</sup>成為元代文學總體性的特徵，在「雅」與「俗」兩個維度擺盪間，逐漸傾向「俗」的維度，如鄧紹基《元代文學史》進一步述曰：

元代文學有兩個基本特點：一是自宋代開始明顯的俗文學和雅文學的分裂局面繼續發展；二是雅文學即傳統的詩文領域內出現新變現象。這兩個基本特點又以前者最為重要，作為俗文學的元雜劇的產生、完備和盛行，不僅為我國古典戲曲的表演藝術奠定了基礎，而且還在實際上爭得了與傳統的文學形式——詩詞歌賦文相頡頏的地位，在很大的程度上代表著元代文學的成就。<sup>39</sup>

標誌著元代俗文學成就的元曲，一方面衍化自唐宋詩歌傳統，一方面吸收俚歌民謠、說唱戲曲的養分，敷陳民間詼諧調侃的智慧與潑辣強悍的色彩，遂使元代文學領域蕩漾著「野滋味」<sup>40</sup>。

「為時既近，托體稍卑」<sup>41</sup>的元曲，透過文人儒士的創作，將正統士大夫文化「神髓化」<sup>42</sup>注入俗文學，「以雅就俗」<sup>43</sup>收攏原立於文化兩端的「文學菁英」與「世俗民眾」，包容於具有雅俗兼蓄的特性的元曲領域。元曲的蓬勃生命力躍動於元代文學總體，承繼自兩宋雅文學的元詞亦受其影響，繼而突破、新變，「在傳統中有所突破新變，在創新中反射復古精神。」<sup>44</sup>

元詞類曲化的新變，來自於對姜、張雅正詞派的反動與突破。元末復雅詞風與元曲相互激盪。元曲的「俗野」本色與元詞的典雅莊重匯合，元詞語言曲化以「冷中藏謔，詼諧潑辣，充滿蒜酪味與蛤蜊風的嘲諷口吻」<sup>45</sup>，沖淡宦海浮沉、屈志不遇的辛酸淚。元詞內容上曲化，表現在「調虐風情之詞再現」、「以詞為戲的風習」<sup>46</sup>，為文人隱逸生活添上無限天然趣。

同時另一股蓄積勃發的力量，來自於正統雅文學的元代詩歌「復古」現象，「以唐為宗，而趨於雅」<sup>47</sup>蔚為潮流，亦反映在「元詞類詩化」的傾向，表現在

<sup>38</sup> 陳炎主編：《中國審美文化史·唐宋元明清卷》（濟南：山東畫報出版社，2007年9月），頁263。

<sup>39</sup> 鄧紹基：《元代文學史》，頁1。

<sup>40</sup> 楊義：《中國古典文學圖志：宋、遼、西夏、金、回鶻、吐蕃、大理國、元代卷》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006年4月），頁423。

<sup>41</sup> 王國維：《宋元戲曲史》，頁1。

<sup>42</sup> 麼書儀：《元人雜劇與元代社會》（北京：北京大學出版社，1997年），頁185。

<sup>43</sup> 蕭啟慶：《元代的族群文化與科舉》，頁52。

<sup>44</sup> 趙桂芬：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》，頁63。

<sup>45</sup> 趙桂芬：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》，頁325。

<sup>46</sup> 陶然：《金元詞通論》，頁269。

<sup>47</sup> 〔清〕顧嗣立：《寒廳詩話》，收錄於丁福保編：《清詩話》，頁83。

「形式上的徒詩化；內質上的言志化；語言上的古雅化。」<sup>48</sup>來自唐宋「詩以言志」傳統的繼承與逆轉，於元詞的酬唱、題畫作品的功能性與元詩具有重疊性特徵，削弱了元詞的音樂性，卻加強了元詞的文學性功能。

在元代多元文化衝突與融合發展下，元代詩、詞、曲三者相互浸染、聯繫，如趙桂芬評論「曲苑新風」指出：

元曲的清新自然注入元詞的典雅凝重，使得閨閣秀女跳動幾許活潑風情；  
元詞的婉約含蓄融入元曲的平易通俗，亦使粗服美人平添幾分嫵媚姿色。

49

元詞的類曲化為衰靡的詞學生命注入新的活力；元詞類詩化，強化「復古」傳統的繼承與文學性功能的深化，擴大詞的題材內容與思想意蘊，藉以「破體」<sup>50</sup>革新，其包容性與多樣性彰顯元詞發揚與跨越的詞學地位。

## 二、南北詞壇融匯

元詞大抵上分期為：清剛健朗的傳承期；南風薰兮的鼎盛期；復雅詞風的迴旋曲。元詞傳承期<sup>51</sup>，宋金流風遺澤猶在，承接自蘇辛一脈及金詞審美的「北宗詞」詞風主導詞壇，主題現實性增強，或敘亂世個人漂泊，或言時政衰弊，或陳故國哀慟。

南風薰兮的元詞鼎盛期<sup>52</sup>，北宗詞持續繁榮高峰期，政治承平，文風鼎盛，逐步拉攏漢族文人，在王朝盛世氣象中，詞作中一方面表現「對國家統一的嚮往和建功立業的豪情壯志」<sup>53</sup>；另一方面醞釀元代詞壇格局的新變，江南、吳越一帶，詞人結社聯吟，南宗詞姜、張一脈「南風薰兮」的逆向浸染，隨著天下混一，

<sup>48</sup> 趙維江：《金元詞論稿》，頁 47。

<sup>49</sup> 趙桂芬：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》，頁 67。

<sup>50</sup> 所謂「破體」，意指突破既有文體的疆界，使各種文體之間相互融滲、借鑑，以創立新體，達到推陳出新的美學效果，擴大文體的功能。詳參張高評：〈破體與宋詩特色之形成——「以文為詩、以議論為詩、以賦為詩」為例〉，《成大中文學報》第 2 期(1994 年 2 月)，頁 1-40；張高評：〈「破體出位」與宋代文學的整合研究——以詩、詞、隱括為例〉，見氏著：《會通化成與宋代詩學》(臺南：成功大學出版組，2000 年 8 月)，頁 271-289。

<sup>51</sup> 各家金元詞專書分期皆有不同，筆者此處參酌黃兆漢《金元詞史》、趙桂芬：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》，將元詞分為三期，第一期元詞清剛健朗的傳承期，由太宗七年至世祖至元三十一年(1235-1294)。另有張子良《金元詞述評》分為蒙古時期前輩詞人(1214-1279)、一統時期之繁茂(1279-1333)、晚元詞苑之零落(1333-1368)；金啟華《中國詞史論綱》分兩期三階段：第一期(1206-1279)、第二期(1279-1368)；趙維江《金元詞論稿》分五期：北宗詞創立(1127-1161)、北宗詞完善(1161-1213)、北宗詞高峰(1213-1260)、南北詞風交會(1301-1350)、南宗詞復興和北宗詞衰微(1314-1368)；陶然《金元詞通論》分為借才異代期(1127-1150)、氣象鼎盛期(1151-1232)、遺民悲歌期(1233-1300)、延續傳承期(1301-1350)。

<sup>52</sup> 第二期元詞南風薰兮的鼎盛期，時間為成宗元貞元年至文宗至順三年(1295-1332)。

<sup>53</sup> 趙維江：《金元詞論稿》，頁 69。

詞風遞轉形成「南北融匯」的新氣象。「元詞冠冕」<sup>54</sup>的張翥(字仲舉, 1287-1368)詞風婉麗細緻, 其作《蛻巖詞》可視為此時期「復雅思潮的結晶」<sup>55</sup>。另外非漢族詞人大量的湧現<sup>56</sup>, 多元民族文化的融滲與南北詞風融匯, 促成詞壇繁榮發展。

南宗詞的復興, 影響詞壇與文化重心的南移, 北宗詞衰微, 復雅詞風的迴旋曲<sup>57</sup>主導詞壇, 「浙西的湖、嘉興和蘇南的松江、昆山、吳江一帶, 形成浙西蘇南詞人群」<sup>58</sup>, 元末動亂再起, 對蒙元統治者失望的文人們, 在詞作中折射世事無常的無奈、權威的解構與主體精神的覺醒, 創作內容分為兩大傾向: 對「雅士風流」<sup>59</sup>的追求, 時相宴集酬唱往來, 歌詠文人風雅生活情趣; 或對「時艱世危」<sup>60</sup>的關注, 反映時局動盪、人民苦難、個人對未來的思考或等待新王朝的到來。元末詞壇繼續傳延姜、張的雅正詞風, 展現南北融匯後的新質面貌。

### 三、隱逸的時代共音

歷經時異世變的元代人, 種族階級的歧視、儒士地位的失落及矛盾的國家認同, 「仕」與「隱」的抉擇複雜而糾結。「隱」則屈志難伸, 但入仕為官卻又屈抑下僚, 致使元代人無論處山林之幽或立廟堂之上, 普遍充斥著隱逸思歸的思潮, 如趙維江評論金元詞隱逸主題, 論曰:

從總體上看, 金元詞壇上隱逸避世的吟唱較之於前代異乎尋常地高漲了起來, 成了當時詞體創作的「主旋律」。雖然抒寫隱逸避世的志趣是金元時代整個文學創作的主潮, 但與其它諸種體裁相比, 詞體文學這方面的轉向則最為顯著。<sup>61</sup>

元詞的隱逸主題表現出一種普遍的時代情緒, 「相逢盡道林泉勝」<sup>62</sup>折射文人相通的「田園情結」<sup>63</sup>, 成為元詞的時代特色。

<sup>54</sup> [清] 李佳:《左庵詞話》,《詞話叢編》,第3冊,卷下,頁2381。

<sup>55</sup> 趙維江:《金元詞論稿》,頁71。

<sup>56</sup> 契丹族耶律楚材、耶律鑄父子;畏兀族廉希憲(字善甫,1231-1280)、薛昂夫(原名薛超吾,1267-1359)、貫雲石(原名小雲石海涯,1286-1324)、玉立(字世玉,約1294-?);回回族薩都刺;及高麗籍李齊賢等,其中回族詞人薩都刺,以懷古詞稱勝,深具蘇辛豪俊之體;而高麗籍詞人李齊賢則工於寫景,筆姿靈秀,堪稱域外巨擘。

<sup>57</sup> 第三期元詞復雅詞風的迴旋曲,時間為由惠宗元年至元朝末年(1333-1368)。

<sup>58</sup> 陶然:《金元詞通論》,頁357-358。

<sup>59</sup> 陶然:《金元詞通論》,頁358。

<sup>60</sup> 陶然:《金元詞通論》,頁362。

<sup>61</sup> 趙維江:《金元詞論稿》,頁39。

<sup>62</sup> [元] 邵亨貞:〈摸魚子·題王德璉山居圖〉,唐圭璋編《全金元詞》,頁1112。

<sup>63</sup> 詳參木齋等編著:《中國古代詩人的仕隱情結》(北京:京華出版社,2001年6月),頁147-

異於前代的是，無論是仕進無門或位居顯宦的文人，隱逸成為共同的思想傾向，根源於儒家「窮則獨善其身，達則兼善天下」<sup>64</sup>的處世之道，影響著文人對於仕隱的生命軌道，既然無法發揮己長，「隱」自然成為其最終的歸宿。藉山水以澡雪精神或安頓身心，寫景紀遊之作數量增加、佳制頻出。

身居廟堂之高，目光也同樣追尋著陶淵明的身影，如「被遇五朝，官居一品，名滿天下」<sup>65</sup>的重臣趙孟頫，身為南宋皇室遺族，在異族統治下，興亡之思只能含蓄、隱晦地表現，更多的是，在其作品中迴盪著隱逸思歸，以寬慰「失節」的自悔與責難，始終處於「『形見』於官場，而『神藏』於詩文及大自然的『吏隱』生活。」<sup>66</sup>

陶淵明的隱者形象，成為元詞的人文化景觀，「慕陶」與「桃源」成為元代文人嚮往的典範。藉由陶淵明〈桃花源記并詩〉中「以『家園』——內在生命中心為主要參考座標」<sup>67</sup>寄寓圖像文本符碼，消解現實的蹇困與不安，指引亂世迷途的文化失根者。元末時艱世危，對「桃源」的嚮往，隱喻著避禍求全的「時隱」<sup>68</sup>心態。南北文士雅集聚會「玉山草堂」於至正十四年(1354)兵燹頻仍、生民塗炭時，玉山雅集年末文酒會上聯吟〈可詩齋夜集聯句〉詩，秦約作詩序中云：

酒半，諸君咸曰：今四郊多壘，膺厚祿者，則當致身報效，吾輩無與於世，得從文酒之樂，豈非幸哉！<sup>69</sup>

對比戰事與飢荒的外在世界，傾訴當時集會中不問世事，求內心安寧的隱逸文人心聲，又玉山草堂主人顧瑛於〈題錢舜舉浮玉山居圖〉一詩中：

無官落得一身閒，置我當於丘壑間。便欲松根結茅屋，清秋采菊看南山。

70

絕意仕進，便無須「致身報效」，轉而追求「一身閒」的文酒逍遙生活。「清秋采

---

154。

<sup>64</sup> 〔漢〕趙歧注，〔宋〕孫奭疏，〔清〕阮元校勘：《孟子注疏·盡心上》（臺北：藝文印書館，1955年4月），卷13上，頁230。

<sup>65</sup> 麼書儀：《元代文人心態》（北京：文化藝術出版社，1993年10月），頁203。

<sup>66</sup> 趙桂芬：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》，頁201。

<sup>67</sup> 鄭文惠：〈新形式典範的重構——陶淵明〈桃花源記并詩〉新探〉，收錄於衣若芬、劉苑如主編：《世變與創化：漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》（臺北：中央研究所文哲研究所，2000年2月），頁296。

<sup>68</sup> 徐子方：《元代文人心態史》，頁224。

<sup>69</sup> 〔元〕顧瑛：《玉山逸稿·可詩齋夜集聯句》（臺北：臺灣學生書局，1971年8月），頁174。

<sup>70</sup> 〔明〕汪珂玉：《珊瑚網》（上海：上海古籍出版社，1991年8月），卷31，頁2，總頁585。

菊看南山」照鑒詞人自我心靈微光，遠避現世的紛擾與不安，投身於天地山水，於末世奔流中，吹響漁隱之靈魂共音，餘韻綿邈。

#### 四、文人雅集與結社

終元一世，蒙元統治者視草原為民族之根本，以實用主義看待儒學、儒士，「漢蒙二元」的統治方針，始終在於「隔離」、「保障」，而非融合。思考南宋的衰頹與滅亡的原因，堅持採漢蒙二元官僚體制，避免被同化，在此統治核心之下，只要不危及統治權，對南方政治色彩濃厚的遺民社團結社活動<sup>71</sup>，默許文人非暴力的消極情緒存在。寬平的文化政策，緩和漢蒙矛盾，為調和南北地域文化，提供較溫和的政治環境。

蒙元的金戈鐵馬滌蕩南宋遺民的浮華，省思宋季文風雕琢的弊病。元初標榜家國之思和砥礪志節的詩會、雅集，早期由入元不仕的吳渭發起的「月泉吟社」規模最大，文人詩文交流，設有盟主、考評官，宛如民間科舉，為詩學文藝定義新的標準，引領文藝發展的新方向，並形塑具有「自覺意識和砥礪意識」<sup>72</sup>的新士風。元代中後期，以楊維禎為首的「吳間詩社」並輯有《西湖竹枝詞》，雅俗聯吟。以吳中地區為主，高啟的「北郭詩社」，參與者身分多元，亦有僧侶、道士同詠。

「兵興三十餘年，生民之塗炭，士君子之流離困苦，有不可勝言者」<sup>73</sup>，元代文人歸隱後，闢建園林、修築草堂，用以宴集友朋、安閒定居。將田園閒適之樂，收聚於此，並作為文藝交流、投贈酬唱，聯繫情誼的最佳場所。有近二十年盛會不輟的「玉山草堂」文人宴集，董潮記錄，曰：

元末顧阿瑛處干戈戎馬之會，擅園池亭榭之勝，日夜與高人俊流、置酒賦詩，觴詠唱和，幾忘為滄海橫流時，一時名士，如楊廉夫、倪雲林、柯九思輩數十人，俱聯袂入社，迄今想見玉山風流。<sup>74</sup>

<sup>71</sup> 當時臨安(元改杭州)、衢州、平陽(今浙江省溫州市)、會稽(今浙江省紹興市)、吳興(今浙江省湖州市)都是士人網聚之地。王鏊於湖山之月洞與尹綠坡、虞君集、葉拓山結社；周密、王沂孫、張炎、仇遠、王易簡等十餘人結吟社於越中(今浙江省紹興市)；至元二十三年(1286)三月，周密、王沂孫、戴表元、仇遠、白珽等又集會於楊氏池堂，以「托晉賢之達，返鄭風之變」的眷懷之心試探時局；同年十月，吳渭延請謝翱、方鳳、吳思齊等共聚吳溪，創立月泉吟社，汐社與之和。以上足見當時遺民詩社活動之興盛。詳參劉中玉：《混同與重構：元代文人畫院研究》，北京：人民出版社，2012年6月》，頁61-63。

<sup>72</sup> 劉中玉：《混同與重構：元代文人畫院研究》，頁64。

<sup>73</sup> [元]倪瓚：《清閨閣集》卷10，《元代珍本文集彙刊》(臺北：國立中央圖書館出版，1970年3月)，頁2。

<sup>74</sup> [元]顧瑛：《玉山逸稿》，頁345。

張雨曾雲遊至，楊維禎亦寓居於此，更有畫家倪瓚時相唱和，文人群體詩酒悠遊，藝文交流頻繁，人文薈萃如「百鳥追鳴之鳴鳳」<sup>75</sup>。詞體再次回歸應歌娛人的社交性功能，詩歌「言志」傳統藉結社聯吟以發揚，詩酒唱和以敦睦情誼，大量壽詞及酬酢唱和之作的出現，為元詞新變的特徵。

元初詩社是遺民、顯宦的融合體；元末的雅集與結社，如顧瑛的玉山草堂與詩社、倪瓚的清閼閣、曹知白的厚堂、楊維禎的草玄閣及以高啟為首的北郭詩社，則趨於文學菁英集團。倪瓚曾云：「據於儒，依於老，逃於禪」<sup>76</sup>的人生哲學，將以天下為己任的儒士社會使命感解構於山水詩酒，轉而流露於繪畫、書法藝術領域，創發「無窮苦險苦之態的超現實主義」<sup>77</sup>的美學範式，成為元末文藝思潮轉變的驅動力。

綜觀詞學發展史，元詞的成就雖上不及兩宋，但承繼兩宋抒情言志的詞體雅正風格，由詞人主體精神的回歸產生新變，特別是詩、詞、曲交匯合流的影響，元詞雅正詞風，強化元詞文學性功能；語言、內容上的「曲化」痕跡，影響明詞的發展，元詞應有其承繼與新變的歷史「轉型」地位與價值。

### 第三節 混同與重構的繪畫浸染

「江山留慘黯，天地入君蒿。」<sup>78</sup>歷經蒙元異族統治，政治社會的劇變，全道教對文學、文化的影響以及俗文學元曲的蓬勃躍動，新的世局、新的觀點對文人的創作心態有所啟發。科舉久廢，將文人從沉重的政治社會使命感與疲憊的宦場中解放出來。全真道教在蒙元寬鬆的政策下興起，修道體悟與文人嘆世遁隱相契合，或與僧道為伍，時相唱和，或如黃公望、吳鎮避世而遁入道門，以保全性情，成為文人避禍的選擇之一。元代理學「流而為文」的趨勢，體現出對宇宙人生的反思，多元而複雜的發展因素，如高居翰分析元代畫壇變革：

對中國人而言，元代這段期間經濟凋敝，生靈塗炭，精神抑鬱苦悶。不過這個時代在文化上有好幾個藝術領域卻生氣蓬勃，特別是戲曲、書法和繪畫。其中尤以繪畫為然，畫史上正在醞釀一場空前的革命；元代以後的繪畫除非刻意的模仿，面貌與 1300 年之前幾乎完全不同。事實上，元代畫壇上的革命部分是由歷史促成的。<sup>79</sup>

元代繪畫審美風尚符應當代文藝潮流與政治、社會共同脈動，文人畫風便在此一

<sup>75</sup> 曹清：《元代江蘇繪畫研究》，頁 1。

<sup>76</sup> 〔元〕倪瓚：〈德常張先生像贊〉《清閼閣集》，《元代珍本文集彙刊》卷 9，頁 2。

<sup>77</sup> 劉中玉：《混同與重構：元代文人畫院研究》，頁 181-182。

<sup>78</sup> 〔金〕麻革：《貽溪集·上雲內帥賈君》，收錄於〔清〕顧嗣立編：《元詩選》第三集，頁 2。

<sup>79</sup> (美)高居翰著，宋偉航等譯：《隔江山色：元代繪畫，1279~1368》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2016 年 5 月)，頁 2。

推動潮流中，發展成熟並主導元代畫壇。

### 一、文人畫為主的審美風尚

所謂「文人水墨畫」，乃是相對於「院體畫」而言，又簡稱為文人畫、士大夫畫。肇始於北宋蘇軾、米芾等人所提出「詩畫合一」的文人「墨戲」新風，如俞劍華《中國繪畫史》曰：

所謂文人畫者，以氣韻為主，以寫意為法，以筆情墨趣為高逸，以簡易幽澹為神妙。藉繪畫為寫愁寄恨之工具，自不樂工整繁縟之復古派，而肆意於揮灑淋漓之寫意派，故元代書法，青綠鈎勒者漸少，水墨沒骨漸多，而墨戲墨竹墨蘭等簡易之畫乃盛極一時。<sup>80</sup>

元代文人畫繁榮發展，發軔於北宋而成熟於元，完成由宋畫寫真轉向元畫寫意的過程，增強繪畫的文學性功能，關注畫家所寄託的精神，以「逸」為審美趨尚。

又如學者高居翰歸納文人畫最重要的特點有五<sup>81</sup>：

第一、在美學上，文人畫家重視樸素無華的最高境界，他們的主題常包含一些傳統的山水、墨竹、簡單花鳥、枯樹、野石等，顏色以水墨為主，筆墨要鬆秀清淡，排斥過分的精緻和修飾。

第二、在哲學上，文人畫是綜合儒、釋、道，畫家作畫要表揚儒家的道德觀、道家的超自然觀和禪家的寧靜。因此象徵主義也是文人畫的主要特色之一，而人性的自覺則以抽象概念投射到作品中，來體現「天人合一」的最高理念。

第三、在技法上，文人畫是綜合詩書畫的一種藝術，不只是畫面有題詩，而且布局、取材都要有詩意，筆墨要有書法趣味，筆墨是繪畫作品的生命，講究皴擦的效果。

第四，在意境上，文人畫追求超俗，所以總是要有幾分抽象，故降低對景物細節的描寫，留取空間讓觀者的想像力去馳騁，也藉此寄託文人的清愁。因此提升詩情性與浪漫性的抽象境界對文人畫的品質特別重要。為達此效果，筆墨要空靈，布局的空間要平化、玄化，詩的節奏要有強弱意境。

<sup>80</sup> 俞劍華：《中國繪畫史》，頁 2-3。

<sup>81</sup> (美)高居翰著，宋偉航等譯：《隔江山色：元代繪畫，1279~1368》，頁 7。

第五、在實用上，文人畫雖是一種消閒活動，故稱「戲墨」，但基本上是為人生而藝術，不是為藝術而藝術，也不是為功利而藝術。因此創作活動是自我陶養，也是很自由的感性活動，不是嚴肅的理性或功利活動。故重視業餘性。

「文人畫」的繪畫風格融合儒釋道，「自元季四家出，『逸格』始完全成熟」<sup>82</sup>而歸於「高逸」、「清逸」。追求筆墨態勢與抒情線條，提煉畫家的立意，形成元代繪畫「寫意」的審美趨尚。倪瓚(字元鎮，1301-1374)自云「聊以寫胸中逸氣耳」<sup>83</sup>；吳鎮(字仲圭，1280-1354)所言：「墨戲之作，蓋士大夫詞翰之餘，適一時之興趣。」<sup>84</sup>皆強調追求個人心靈自由，意興遄飛，表現出處異族政權統治下的，「逸格」的生活態度和創作觀。

元代繪畫文人畫家創作心態，根源於「『修齊治平』的人生理想，與『弘道繼志』的文化使命，雙重失落於時代變異中」<sup>85</sup>，如鄭昶《中國畫學全史》云：

入元後，則所謂文人畫之畫風乃漸盛而愈熾。……凡文人儒士，無論仕與非仕，無不欲藉筆墨以自鳴高。故其從事於圖畫者，非以遣興，即以寫愁而寄恨。其寫愁者，多蒼鬱；寄恨者，多狂怪；以自鳴高者多野逸；要皆各表其個性，而不兢兢以工整濃麗為事，於是相習成風。<sup>86</sup>

繪畫成為文人遣興寄愁的表現形式，圖畫的文學性空間大為擴展，「遁入畫境」成為消遣苦悶和撫平傷痕的另外一種選擇，營造畫裡個人「理想桃源」，以消解惶惑或滿足高蹈遠引的追求。在此心靈需求下，且元代廢棄畫院，職業畫家沒落，因此產生了畫家群體結構性的變化——文人畫家興起。

元代繪畫更注重圖畫文本的體悟，在創作中著意追求睿發天巧、簡率天真，鎔鑄畫家群體的自我精神覺醒，崇尚「不求形似」、「簡淡率意」的畫趣。此一創作觀點促使各畫類皆有所新變，以花鳥畫類而言，由繪事精巧的工麗設色，轉向追求以水墨興發、自然樸素，賦予擬人化人格情志，君子之風的「梅蘭竹菊」四君子題，強化畫家主觀情感的抒發和理趣，變「畫」為「寫」，以書入畫，以水墨取代設色，以寫意勝於寫真，由工麗細緻轉而為清新秀潤，墨筆花鳥的技法、畫境更是元代繪畫新格局，墨梅、墨竹作品質量俱佳，其簡率尚意、空靈含蓄的

<sup>82</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》(臺北：臺灣學生書局，1988年)，頁321。

<sup>83</sup> [元]倪瓚：〈跋畫竹〉，《清閨閣全集》，

<sup>84</sup> [明]趙琦美編：《趙氏鐵網珊瑚》(上海：上海古籍出版社，1991年)，卷11，頁52。

<sup>85</sup> 趙桂芬：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》，頁48。

<sup>86</sup> 鄭昶編輯：《中國畫學全史》，頁329。

風格，同時也成為元代詩詞中常見的吟詠主題。

元代文人畫「簡率尚意」成為時代的主流畫風，佳作粲然可觀，並下啟明清兩代繪畫風格的發展趨向。文人山水畫方面，由趙孟頫(字子昂，1254-1322)、高克恭(字彥敬，1248-1310)二家主導元初畫壇，又以趙孟頫的繪畫風格與理論最具關鍵影響力。趙孟頫以宋皇室遺族的身分入仕元朝，儘管雖備受禮遇，卻始終陷於屈志難伸與民族失節的責難中，憑藉書畫以慰懷，其「簡率蒼潤」的筆墨風格，主張「貴有古意」<sup>87</sup>以及「書畫同源」<sup>88</sup>之繪畫理論，對元代的繪畫理論、技法、風格具有開創性及轉移一代風氣的作用。「元季四大家」的黃公望(字子久，1269-1354)、吳鎮(字仲圭，1280-1354)、倪瓚(字元鎮，一字玄瑛，號雲林，1301-1374)、王蒙(字叔明，1308-1385)繼其後，使元代文人山水畫達到頂峰，成為明清山水畫家企慕的典範。

## 二、詩書畫三絕融通

元代裝裱技藝的成熟與推廣亦為推動書法、題畫詩詞進入畫幅結構的動力。宋人題詠於畫卷尾紙、畫軸詩塘處並未風行，而元代此一現象才蔚為風行，並且形成題詠風尚，與繪畫裝裱技藝入元後的發展成熟有關<sup>89</sup>。畫面、題款與裝裱構成整體組合，題款不但參與創作過程，且成為構圖布局的一部份。

受到文人畫繪畫理論影響，繪畫文本文學化增強，詩詞繪畫關係日益緊密，以書法筆勢入畫、畫內題詠詩詞，融詩(詞)、書、畫為一體的創作風氣盛行，同時也促進題畫詩詞的興盛發展。元代以「寫意」作為詞畫藝術的審美標準，在繪畫方面，趨向簡淡率意之風；在詞方面，傾向於清麗秀雅。詞畫融通的藝術再創造，脫化傳統對畫中客觀物象的描摹，以「逸筆」、「不求形似」之水墨皴法，體現出兼具畫境美與詩意美的藝術形式。文人以清詞麗句就繪畫圖景生發，將畫面意境轉換成詩詞情韻與意象，再現畫境與畫家精神，同時寄寓個人主體情志，關注圖畫物象的象外之意、象外之情，「忘形得意，意在畫外」，反映出元代文人的生命情調與審美趨尚。

元代文人畫受「書畫同源」說啟發，以草書和飛白的筆勢「寫」畫，使書畫藝術間具有更多的共通性，與畫上的題款詩詞有相資為用。柯九思畫竹理論，主

<sup>87</sup> 「古意」論是趙孟頫繪畫理論的核心，追求合於古人精神，注重氣韻神態，高居翰曾評析云：「文人畫家的復古主義並不一廂情願地崇拜早期繪畫；它只是在風格上借用典故；它把模仿早期繪畫當作一種風格上的借喻。」趙孟頫〈鵲華秋色圖〉就是刻意模仿唐人，變異於宋人筆墨之作。參見(美)高居翰著，宋偉航等譯：《隔江山色：元代繪畫，1279~1368》，頁30-31。

<sup>88</sup> 趙孟頫〈秀石疎林圖〉卷後自題：「石如飛白木如籀，寫竹還於八法通。若也有人能會此，方知書畫本來同。」畫中古木新篁生於平坡秀石之間，以飛白畫石；用篆書繪樹，代表趙孟頫「書畫同源」理論具體繪畫實踐。〔元〕趙孟頫：〈自題秀石疎林圖〉，收入周積寅、史金城：《中國歷代題畫詩選注》(杭州：西泠印社，1998年6月)，頁39。

<sup>89</sup> 劉君若：《畫裡乾坤：元代題畫詩研究》(上海：上海人民出版社，2017年11月)，頁73-75。

張以書法入畫，曾云：「寫幹用篆法，寫枝用草書法，寫葉用八分，或用魯公撇筆法，木石用金釵股、屋漏痕之遺意。」<sup>90</sup>元代文人畫家吳鎮、倪瓚、王蒙兼畫竹石，重視書法墨趣與線條，淋漓酣暢。筆墨趣味在繪畫中開始具有獨立於形象之外的欣賞價值，「書法與繪畫密切結合起來，是中國繪畫創造性的發展」<sup>91</sup>。

元代文人兼擅詩書畫三絕，不同的書寫藝術彼此破體出位，實踐了文學與繪畫的「藝術換位」，筆墨、詩詞意蘊與畫意互為生發，達到會通合成的詩情畫意境界。透過詩書畫三絕有機地結合，不僅展現文人的文采風流，拓展畫意，亦大大提升繪畫的欣賞價值與文學品味，更成為中國繪畫筆墨具有獨立意義和價值的創造性地位。元代題畫文學，是文學與繪畫相互融通的藝術結晶，亦成為明清以後題畫文學發展的精神依據。

#### 第四節 鑒藏與傳播的藝文交流

元代書畫鑑賞與收藏風氣興盛，上至君王，下至布衣文人皆熱衷於書畫作品的收藏、品鑒與彼此酬唱題詠的傳播活動有著密切的關係，檢視皇室、民間書畫作品的鑒藏風氣，可考察元代文人對繪畫作品價值的心態轉變；題畫會友的交流活動，可保存文人們人際網絡紀錄與文人群體文化圈建立的痕跡。

##### 一、皇室雅集與鑒藏

蒙元皇室喜愛鑒藏書畫與繪畫品題的風氣，立基於對中原傳統文化積極性的學習與接受，君主亦能搦管作畫，設置書畫藝術鑒藏的官署，皇室成員舉辦品鑒藝術珍品的雅集。元仁宗和元文宗禮遇文士，尤其喜好書畫藝術。元代皇室對繪畫的喜好改變文人對繪畫作品價值的心態，如李衍(1245-1320)以畫竹「方以此上當天意，寵譽赫奕，抑榮矣。」<sup>92</sup>及其子李士行憑所作〈大明宮圖〉，皆得仁宗青睞，趙孟頫與夫人管道昇亦以「翰墨之工」受知聖主。元代設有「御衣局」，在科舉競爭激烈、仕途艱難的情形下，「因獻畫而達到親近政權的目的」<sup>93</sup>，從事繪畫者踴躍一時。

喜歡書畫的元仁宗曾「親灑宸翰，昭示龍光，忝備臣僚，咸增鼓舞。」<sup>94</sup>，亦曾出示內府藏品，命文人學士品鑒題詠，促進元代書畫品評鑒藏的風氣，間接推動元代題畫詩詞的發展。元仁宗的皇姊魯國大長公主祥哥剌吉(1283-1331)亦喜

<sup>90</sup> [明] 汪珂玉：《珊瑚網》，卷 32，頁 34。

<sup>91</sup> 李澤厚：《美的歷程》（臺北：三民書局，2018 年），頁 236。

<sup>92</sup> [元] 吳師道《禮部集·跋李息齋墨竹》卷十六，頁 7，《四庫全書·集部》一五一別集類，頁 1212-249。

<sup>93</sup> 劉君若：《畫裡乾坤：元代題畫詩研究》，頁 111。

<sup>94</sup> [清] 倪濤等撰：《六藝之一錄》（上海：上海古籍出版社，1991 年），第 7 冊，卷 313 下，頁 26，總頁 625。

愛收藏書畫作品，並收藏的書畫作品鈐上「皇姊圖書」、「皇姊珍玩」的收藏印章。英宗至治三年(1323)於大都天慶寺，召開「全國性的藝文大會」<sup>95</sup>，一次大規模的雅集書畫鑑賞活動，促成多民族官員、文士間的藝文交流，見證元代多民族「新出現的菁英集團」<sup>96</sup>的形成，建立蒙元皇室風雅的新形象，其後命侍講學士袁桷紀錄、編寫成〈魯國大長公主圖畫記〉<sup>97</sup>：

至治三年三月甲寅，魯國大長公主集中書議事執政官、翰林、集賢、成均之在位者，悉會於南城之天慶寺。命祕書監丞李某為之主，……酒闌，出圖畫若干卷，命各隨其所能俾識，於後復命能文辭者皆敘其歲月以昭示來世。

藉由袁桷的記錄，保存許多早已佚失的繪畫作品及題跋，為後世留下蒙元皇室書畫收藏品的珍貴史料。

元代皇室鑒藏書畫的藝文風氣，在大長公主之婿元文宗時達到高潮，天曆二年(1329)，建立奎章閣，作為品定書畫的機構，命柯九思任「鑒書博士」，文宗與柯九思、虞集時相品題、研討書畫<sup>98</sup>。元順帝至元六年(1340)設置宣文閣取代奎章閣功能，足見元代君王對書畫藝術品鑒藏的風氣不絕。

## 二、民間鑒藏與紙上文會

元代民間文人亦流行以鑒藏、品題書畫為主，詩歌酬唱為輔的雅集活動。詩文書畫的往來唱和、文藝雅集，是建構其個人社會關係網絡的路徑。元末江南地區雅集活動興盛，退去「原來作為附和權臣品位」<sup>99</sup>的政治意味，雅集書畫交流與藝文觀念的傳播是文人畫家群體間重要的銜接點。豐富多樣的雅集活動；新的繪畫藝術觀點，成為文人展示才華、吸收新知與尋求知音的管道。

來自異地、異時的文人雅士，同調題詠於一幅畫上，在畫幅中跨越時空的局限，連綴成文人社群的對話空間，是元代繪畫題詠的顯著特色。一幅畫卷尾、畫軸詩塘處，眾多詩詞題跋與繪畫相互映發，並書法筆墨波勢相呼應，詩詞、書法、繪畫三者融合星月爭輝之美，宛如眾聲交錯，於畫紙上輻輳一場「紙上文會」。如趙孟頫〈水村圖卷〉是現存畫跡題詠人數最多，多達四十餘人。檢視題詠文人身份，有翰林院為官的陸行直；活動於蘇杭一帶的遺民文人，如龔璘；出任教職

<sup>95</sup> 姜一涵：《元代奎章閣及奎章人物》(臺北：聯經出版公司，1981年)，頁16。

<sup>96</sup> 陳韻如：〈蒙元皇室書畫藝術風尚及收藏〉，收錄於石守謙、葛婉章主編：《大汗的世紀——蒙元時代的多元文化與藝術》(臺北：國立故宮博物院，2002年)

<sup>97</sup> [元]袁桷〈魯國大長公主圖畫記〉：見於[清]黃之雋等撰：《古今圖書集成·方輿彙編·職方典》(臺北：文星書局，1964年)，第65冊，第26卷，頁20。

<sup>98</sup> 曹清：《元代江蘇繪畫研究》，頁7-8。

<sup>99</sup> 石守謙：《風格與世變：中國繪畫論集》，頁173。

的羅志仁、湯彌昌；寓居吳中一帶的布衣文士，如鄧楠、顧天祥等，這些文人或與畫家趙孟頫、畫主錢重鼎皆有交誼，或為姻親，或為友朋，或為師友，記錄著畫家、畫主、題詠者三者間人際網絡，群體內部往往具有同質化的趨向。因為紙上文會的可跨空間、跨時間的形式，品畫題詠「不再是館閣文臣的專利或是權豪勢要的風流雅事」<sup>100</sup>，而是元代文人群體共同輝照生命足跡的場域，保存不入史載的文人生命史、文化史珍貴史料。



---

<sup>100</sup> 劉君若：《畫裡乾坤：元代題畫詩研究》，頁 162-164。

### 第三章 傳世畫作的詞畫相資

中國水墨畫「以書法為骨幹，以詩境為靈魂，詩書畫同屬一境層」<sup>1</sup>，元代專擅詩書畫之文人所在多有，如趙孟頫兼擅書畫，其詩詞亦清麗秀逸。元代「詩書畫三絕」觀念，一方面用以讚美兼擅這三種藝術形式的文人，另一方面指稱詩詞、書法、繪畫於在一幅藝術作品上「會通和合」三絕美學，正如許有壬〈題龍處厚所藏子昂〈畫馬〉並書杜工部詩〉曰：

書具畫原抵，畫寓書象形。詩於二者間，神功毒而亭。工詩豈暇畫，能畫書或拙。獨有鄭伏虔，當時號三絕。湖州松雪翁，清風玉堂仙。三事各臻妙，前身是伏虔。世知公書畫，不知詩更雅。時還寫杜詩，千金莫酬價。

2

評價此圖號為「三絕」，正因其畫幅咫尺之間而能兼具詩書畫三美，提升繪畫作品的欣賞價值。

元代文人游於藝，融書法筆趣入畫，會通詩詞傳達畫家氣韻，詩詞、書、畫三位一體，再現文人主體精神，詩詞、書、畫融通較前代更緊密，是推動元代題畫詩詞興盛的重要因素。題畫詞走入畫幅，成為整體構圖與意境經營的一部份，展現元代題畫詞異於前代的關鍵性地位。

唐代張彥遠《歷代名畫記·論顧陸張吳用筆》提出「書畫用筆同法」，兩者創作媒介相同，其言曰：

昔張芝學崔瑗、杜度草書之法，因而變之，以成今草書之體勢，一筆而成，氣脈通連，隔行不斷。唯王子敬明其深旨，故行首之字往往繼其前行，世上謂之一筆書。其後陸探微亦作一筆畫，連綿不斷，故知書畫用筆同法。

3

書法與繪畫皆強調線條與運筆，在技法運用中可相互滲透融通。承續元代以前書畫相滲透融合之看法，元代楊維禎進一步提出工於書畫者必有深厚的修養，論曰：

書盛於晉，畫盛於唐、宋，書與畫一耳。士大夫工畫者必工書，其畫法即

<sup>1</sup> 宗白華：《美學散步》（臺北：洪範書局，1981年），頁128。

<sup>2</sup> 〔元〕許有壬《至正集》，《景印文淵閣四庫全書》，第1211冊，卷三，頁5。

<sup>3</sup> 張彥遠：〈論顧陸張吳用筆〉，《歷代名畫記》卷2，收錄於《百部叢書集成·學津討原叢書》（臺北：藝文印書館，1965年），頁5。

書法所在。然則畫豈可以庸妄人得之乎？<sup>4</sup>

依楊維禎之言，書法與繪畫在技法上有共通性，從書法筆勢與繪畫構圖則可反推知創作者須具備一定才識與素養。

元代文人畫家將書畫運筆的線條設計，賦予抒情性的感染，視為畫家思想志趣與內在主體精神之綜合體現。趙孟頫等文人畫家，通過引書入畫，變「畫」轉向「寫」，滌去宋代院畫重雕琢的習氣，由宋人的重視「理法」轉向元人重視「墨趣」。繪畫的線條開始具有寫意抒情的功能，對圖中具體物象的模擬逐漸轉向物象所蘊涵之抽象意義的傳遞，凸顯筆墨形式的獨立價值。強調文人意趣的同時，削弱了繪畫中的「繪」和「畫」的成分，關注於繪畫作品的「文化品性和精神氣質，淡化了裝飾的意味。」<sup>5</sup>

元畫「以書入畫」的表現方式：一、將書法的書寫筆勢融合繪畫筆法，如趙孟頫〈松雪自題古木竹石〉詩：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通。若也有人能會此，方知書畫本來同。」二、將書法以題款形式引入繪畫，如姜紹書曰：「余見元畫繪染之餘，題詠於幀首者，不一而足。鳳翥鴉塗，妍媸並列。亦是文人習氣。」<sup>6</sup>題寫畫作詩詞時，須考量畫幅空間及題畫詩詞之意境而選擇適合的書體，繪畫的題款須符應書畫風格及畫幅構圖布局一致性。

書法、繪畫與品題詩詞為整體性有機組合，是元代題畫文學的美學成就，斟酌書寫與繪畫用筆時，同時也要講求詞畫的融通相資。詩詞、繪畫可由「無形」、「有形」互為表徵。畫稱「無聲詩」，摹寫物之形；詩詞為「有聲畫」，貴在能狀畫外之意<sup>7</sup>，如蔡條《西清詩話》比較〈盤車圖〉、〈四暢圖〉，論曰：

丹青吟詠，妙處相資，昔人謂詩中有畫、畫中有詩者，蓋畫手能狀，而詩人能言之。唐人有〈盤車圖〉畫重崗複嶺，一夫馳車山谷間，永叔賦詩：「坡長坂峻牛力疲，天寒日暮人心速。」又南唐畫俗號〈四暢圖〉，其一剔耳者，屈肘仰面作挽弓勢，一搔首者，使小青理髮，跌坐頰首、兩手置膝作輪指狀。魯直題云：「剔耳厭塵喧，搔首數歸日。」且畫工意初未必然，而詩人廣大之；乃知作詩者，徒言其景，不若盡其情，此題品之津梁

<sup>4</sup> 〔元〕楊維禎〈圖繪寶鑒序〉收錄於〔元〕夏文彥：《圖繪寶鑑》（臺北：台灣商務印書館，1956年），頁1。

<sup>5</sup> 沈剛：〈文人畫引書入畫之利弊〉，《上海師範大學學報》2002年7月第31卷第4期，頁70-72。

<sup>6</sup> 姜紹書：《韻石齋筆談·梅道人》，嚴一萍選輯：《百部叢書集成》（新北：藝文印書館，1971年），卷下，頁15。

<sup>7</sup> 張高評：《唐宋題畫詩及其流韻》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2016年7月），頁283。

也。<sup>8</sup>

檢視〈盤車圖〉、〈四暢圖〉題詩與構圖間相資為用，歐陽脩的題詩，填補畫面中天寒日暮的光線、氣候因素，加深駕車之人心切；而黃庭堅品題〈四暢圖〉詩，觀察到剔耳者除去厭煩塵俗喧鬧，搔首者輪指狀，推想其心切亟望歸家。上述兩者皆將難以摹狀的心理活動，於畫幅物象之外以語言文字填補，由此可推知觀畫者得目應心，題詠時務必「盡其情」，寫作模式則不必拘泥於「其景」，進而拓展畫境，將「畫工意初未必然」結合題詠者個人感悟「廣大之」，以實踐「丹青吟詠，妙處相資」。

晁補之〈和蘇翰林題李甲畫雁〉云：「畫寫物外形，要物形不改；詩傳畫外意，貴有畫中態」<sup>9</sup>；吳龍翰〈野趣有聲畫·序〉所謂「畫難畫之景，以詩湊成；吟難吟之詩，以畫補足」<sup>10</sup>。詩歌借鏡繪畫的特質、技法，融入詩中，蔚為「詩中有畫」；繪畫亦參考詩歌之特質與技巧，反饋於畫中，而成「畫中有詩」，「文者無形之畫，畫者有形之文，二者異迹而同趣」<sup>11</sup>，詩畫異跡而同趣，「繪畫藉詩詞以傳神寫照、景趣兼顧；詩詞藉景藏意，將表現藝術轉換為再現藝術」<sup>12</sup>，會通化成之審美風格，亦影響畫苑與文壇。畫家墨客通過筆情墨趣、詩情畫意相資為用，鎔鑄自身審美經驗與主觀精神生命，展現其「胸中丘壑」，形成中國特有的繪畫藝術。

依題畫詞內容與畫面物象的對應關係，可分為「封閉性」與「開放性」，或分為「互相闡發」與「各自獨立」兩種關係。筆者考量為凸顯元代題畫詞承先啟後的銜接地位，彰顯由宋畫「寫真」至元畫「寫意」之藝術創作觀念的轉變，牽引著題畫詞寫作模式及詞畫融通的轉變過程，藉此昭示元代題畫詞的研究價值，故再細分：屬於封閉系統的「寫照傳神，同構對應」，詩詞內容與畫面結構屬「同構對應」，詩詞以畫中景物起筆，直抒觀畫而生的美感經驗與心靈感受。詩詞內容緊扣畫面，有著直接而穩定的對應關係。

將「開放性」詞畫關係區分為：「若即若離，藉畫抒懷」與「忘形得意，意在畫外」。異於同構對應的若合符節，詞人觀畫、題詠以再現畫面為主，而「若即若離，藉畫抒懷」拉開畫面物象與題畫詞的距離，把握題畫詩詞與畫面結構的聯結關紐，詞人觀其畫、品其味，擷取畫面某一部分闡發，增加個人對畫意的理解而融情再現於題畫詞，題畫詞與畫面仍有若即若離的聯結，深化詞畫融通互文

<sup>8</sup> 〔宋〕蔡條：《西清詩話》、胡子：《苕溪漁隱叢話》，前集，卷 30、郭紹虞：《宋詩話輯佚》（臺北：文叢閣出版社，1972 年），頁 358。

<sup>9</sup> 〔宋〕晁補之：〈和蘇翰林題李甲畫雁二首〉其一，《雞肋集》，卷 8。

<sup>10</sup> 吳龍翰序楊公遠：《野趣有聲畫》，《文淵閣四庫全書》，第 1477 冊，頁 923。

<sup>11</sup> 〔宋〕孔武仲：〈東坡居士畫怪石賦〉，收錄於〔宋〕孔文仲、孔武仲、孔平仲著，孫永選校點：《清江三孔集》（濟南：齊魯書社，2002 年），卷 3，頁 8。

<sup>12</sup> 張高評：「繪畫因屬空間藝術，於是增益其所不能，而追求時間性、節奏感；詩歌因屬時間藝術，於是欲補短截長，而追求空間性、形象化。再者，繪畫乃再現藝術，借鏡異質，遂追求表現；詩歌為表現藝術，則乞靈於再現。」見氏著：《唐宋題畫詩及其流韻》，頁 269-270。

程度，題畫詞功能拓展為瞭解畫面、畫境之鑰，對於畫面具體物象的轉注漸漸移向對畫家立意、意境的營造。

「忘形得意，意在畫外」的對應關係，衍生於文人畫風高度成熟，從宋代畫風「追求形似」到元代畫風「不求形似」，當畫面背景構圖漸趨向簡易空靈，著重於不求形似的象外意，畫家想要傳達的是胸中逸氣，超越物象的畫外意。詞人題詠也不再受限於重現畫面，更可以自我情感直入畫境，以詩心溝通畫意，將畫面所觸發的詞人主觀情感進行闡發，藉此突破詞畫的界線，詞境與畫境形成各自獨立的對話空間，由詞人主體情思綰合，以更直接的心靈交流方式相融合。此模式的詞畫對應關係強調最自由、最大程度的融通，為元人題畫格局的創發，下啟明代題畫，「走入更為強烈主體抒情傾向『不似之似』的普遍審美原則」。<sup>13</sup>

依筆者統計、選定元代題畫詞作中有傳世畫作者，計有：揚無咎〈四梅圖〉；趙孟頫〈水村圖〉；吳鎮〈洞庭漁隱圖〉、〈蘆花寒雁圖〉、〈漁父圖〉卷、〈漁父圖〉軸、〈嘉禾八景〉卷五幅；王蒙〈秋山草堂圖〉；黃公望〈溪山雨意圖〉、〈丹崖玉樹圖〉兩幅及陸行直〈碧梧蒼石圖〉。本章先從題款位置經營、繪畫構圖布局及品題詞作探討三者融通相資。檢視題畫詞與傳世畫作的對應形式：第一節就題款之位置經營探討以書入畫之形式美；以題畫詞作內涵與畫境對應關係之轉變情形，分述第二節寫照傳神之同構對應；第三節若即若離之藉畫抒懷；第四節討論忘形得似之意在畫外。

## 第一節 題款之位置經營

「留白」是構成水墨黑白範式的重要技法；組成中國畫獨特美學形式之要件。留白過多，則畫面空虛；沒有留白，則物象繁複。畫家運用留白技法複雜多變，或以山石間留白，起煙雲繚繞之遐思；或以江岸旁留白，看似無水，實則煙波浩淼，對於畫幅整體美感經營，「留白」具有中和調節之用、發氣韻綿延之效，尤其能體現「虛實相應」的空間感。

題款，又稱題識、款識，內容包括「詩文、作者名號、創作年月、地點等，進一步闡明畫面的涵義、標明作品的創作權、創作經過」<sup>14</sup>等情況。留白、題款、鈐印三者錯落有致，使整體畫面構圖平穩又有靈動之氣。

高木森論「文人畫」繪畫語言，曾言文人畫裡的空間可視為「空白」：「其主要意義乃在於提升畫面的抽象性質，所以經常需要幾行書法——真正的抽象藝術——來填補。」<sup>15</sup>畫家們利用留白與題款的巧妙安排，表達個性化的書法藝術侵

<sup>13</sup> 鄭文惠：《詩情畫意——明代題畫詩的詩畫對應內涵》，頁 193-206。

<sup>14</sup> 徐建融：《書畫題款、題跋、鈐印》（上海：上海書店，2000 年 6 月），頁 1。

<sup>15</sup> 高木森：〈禪畫與文人畫——達摩三昧——禪畫的格法〉，《故宮文物月刊》，第四卷第 10 期，1987 年 1 月，頁 52。

入，「以書入畫」輔以遒勁秀麗的楷書、飛動郁勃的草書及疏朗閑逸的行書，書法式的筆觸不僅具有構圖美感功能，兼具圓足畫境的寫意功能，其傳達文人情感表現性姿態運動，提升繪畫作品的欣賞價值與文學品味。書法重結勢，繪畫重在圖形，雙重立體化的解讀，溝通畫家主體心靈的指稱，亦是觀畫者與畫家情思激盪的銜接點。從趙孟頫「書畫同源」開始，中國繪畫便從「從寫實的再現走向書法式的自我再現」<sup>16</sup>。

元代文人畫興盛之後，畫上題款風氣普遍，成為構圖的一個有機組成部分，至明清更是蔚然成風，如明代沈顥《畫塵》曰：

元以前多不用款，款或隱之石隙，恐書不精，有傷畫局，後來書繪並工，附麗成觀。倪瓚字法道逸，或詩尾用跋，或跋系詩後，隨意成致，宜宗。衡山翁行款清楚，石田晚年題寫灑落，每侵畫位，翻多奇趣，白陽輩效之。一幅中有天然候款處，失之則傷局。<sup>17</sup>

元代以前因恐傷畫局而不題款，元代到題款情形才增多，並指出題款時須考量整體畫面構圖經營，以「不侵畫位」為佳。又錢杜《松壺畫憶》亦云：

畫之款識，唐人只小字藏樹根石罅。大約書不工者，多落紙背。至宋始有年月紀之。然猶是細楷一線，無書兩行者。惟東坡款皆大行楷，或有跋語三五行，已開元人一派矣。元惟趙承旨猶有古風，至雲林不獨跋，兼以詩，往往有百餘字者。元人工書，雖侵畫位，彌覺其雋雅。<sup>18</sup>

又翁方綱評元人題畫小詩，曰：

元人自柯敬仲、王元章、倪元鎮、黃子久、吳仲珪，每用小詩，自題其畫，極多佳製。此外諸家題畫絕句之佳者，指不勝屈。<sup>19</sup>

<sup>16</sup> 李珊：〈元代繪畫形式論：詩書畫一體〉，《元代繪畫美學思想研究》，頁 131。

<sup>17</sup> 沈顥：《畫塵》，收錄於楊家駱主編：《明人畫學論著》(上)(臺北：世界書局，1975年)，頁 36。

<sup>18</sup> 錢杜：《松壺畫憶》，卷上，收錄於楊家駱主編：《清人畫學論著》(下)(臺北：世界書局，1978年)，頁 8。

<sup>19</sup> 〔清〕翁方綱《石洲詩話》卷五，《叢書集成新編》(七九)(臺北：新文豐出版公司，1985年)，頁 505。

因元代畫家兼擅書法，儘管題款已侵畫位，但仍覺得雋雅。從上述可知「題款」，作為畫面的有機組成部分，結合書法藝術參與畫面的審美構成，虛實、疏密的空間和節奏將展現題寫者的胸臆與經營，所以題款字句行間的大小、疏密，書體與詩歌題裁的選用，將會影響整個畫面的視覺效果。

畫上題詩的內涵、題寫的詩體、字數的多寡、題寫的位置、書法與詩書畫印的整體布局等，皆在畫家創作考量範圍之內。「畫上題款，各有定位，非可冒昧，蓋補畫之空處也。如左有高山，右邊空虛，款即在右。右邊亦然，不可侵畫位。字行須有法，字體勿苟簡。」<sup>20</sup>畫幅空間有限，畫上題詠需要預先進行全面的考慮與安排，才能使詩詞、書、畫完美組合，觸發觀者心靈交契的醇美狀態。

本論文選定的元代題畫詞作中，依詞作之詞序、畫作題款有對應的傳世畫作者，歸納其題款位置經營，可分為結構均衡為主「布局穩重之四方題款」；適合山水長卷的「開闔收舒之圖詞相間」；印證文人群體交流的「紙上文會之密集題款」；因裝裱技術進步的「靈活變化之綿延題詞」，統計如下表所示：

傳世畫作形製與題畫詞對照表

畫作	畫家	形製	對應詞作、首句	題款位置	論文頁碼
丹崖玉樹圖	黃公望	軸， 紙本設色	王國器〈西江月〉 金澗飛來晴雨	上方	50
洞庭漁隱圖	吳鎮	軸， 紙本水墨	吳鎮〈漁父〉 洞庭湖上晚風生	上方	51
漁父圖	吳鎮	軸， 絹本水墨	吳鎮〈漁父〉 目斷煙波青有無	上方	53
蘆花寒雁圖	吳鎮	軸， 絹本水墨	吳鎮〈漁父〉 點點青山照水光	上方	54
溪山雨意圖	黃公望	卷， 紙本水墨	王國器〈菩薩蠻〉 青山不趁江流去	左方	56
秋山草堂圖	王蒙	軸， 紙本設色	張埜〈阮郎歸〉 青山重疊水縈紆	右方	57
漁父圖	吳鎮	卷， 紙本水墨	吳鎮〈漁父〉十六首	圖詞 並存	62-67
嘉禾八景圖	吳鎮	卷， 紙本水墨	吳鎮〈酒泉子〉八首	圖詞 並存	68-74

<sup>20</sup> [明]孔衍棻《畫訣》詳見沈子丞：《歷代論畫名著彙編》(臺北：世界書局，2009年5月)，頁274。

碧梧蒼石圖	陸行直	軸， 絹本 水墨	陸行直〈清平樂〉及 他人追和等十四首	密集	76
水村圖	趙孟頫	卷， 紙本 水墨	陸祖允〈菩薩蠻〉 當年圖畫知何處 東從周〈小重山〉 楊柳絲絲兩岸風 湯彌昌〈虞美人〉 翰林妙寫溪村趣 湯彌昌〈祝英臺近〉 染秋雲	綿延	78-79
四梅圖	揚無咎	卷， 紙本 水墨	虞集〈柳梢青〉 從別幽花 張雨〈柳梢青〉 面目冰霜 柯九思〈柳梢青〉 懊恨春初 姑射論量 翠苔輕搭 瑤散殘枝	綿延	81-82

說明：本表所列繪畫作品，其排序依據論文第三章第一節討論先後順序。

## 一、布局穩重之四方題款

於畫幅上下、左右方位題款，對應繪畫空間造型，具有彌補空白、充實氣韻的作用，與整體畫面渾然一體。

### (一) 上下方題款

畫家衡量畫面的空間經營，將主要物象集中畫面下方，畫幅上方大片留白，特別是立軸形式，大多採取此一題款設計，有平衡體勢、布局穩重之效。而「留白」面積放大，更適合揮灑長篇詩詞。

黃公望，字子九，號大癡，又號一峰，江蘇常熟人。被譽為「元四家」之首，曾接受趙孟頫的指導，於趙孟頫〈千文字卷〉後題詩云：「當年親見公揮灑，松雪齋中小學生」<sup>21</sup>，博採眾長，「上師董源、巨然，兼及荆浩、關仝、李成諸家，晚年自成一家」<sup>22</sup>。

觀察〈丹崖玉樹圖〉<sup>23</sup>(參見圖一，頁 50)可見黃公望「淺絳山水的基本面貌」<sup>24</sup>，畫中雜木長松，煙雲流潤，微皴淡赭花青，置景豐富而行筆鬆秀，更顯空靈。觀者角度由近景山下林木蒼鬱，小橋橫臥，尋幽之人策杖前行。視線綿延向上，層巖疊翠，高松小舍，山上雲霧迷濛縹緲，殿閣半露。

畫幅全圖空間布置可分為三個層次，整體構景為荒山亂石，描繪江浙滬三角地帶的山嶺風光。遠景：峭拔的山峰，自山頂處，從左向右伸展，呈現一「Y」形，山勢峻險，特色在於「山脊不再如北宋山水畫般整片山體，而是由靈活呼應的小墨塊組成，由山脊至整幅畫的統一性便不是呆滯靜止，而是流動發展。」<sup>25</sup>山石樹木重疊、排比，點綴著亂石般的山頭。中景山石嶙峋，有豎立、橫臥，有亂石堆砌，形成「嶙峋的意趣」<sup>26</sup>，構圖繁複，但疏密相間，用筆卻簡，山石少皴與全皴的亂石相對比，畫面雖繁卻不減其空靈，再現江南山巒質地鬆軟特性。坡石長松之間可遊、可居的殿閣亭臺，透過巧妙的位置安排，上下銜接人物活動與自然情景，使三段式景物上下聯繫更緊密。黃公望的筆觸不僅僅是自然景物具象的再現，而是從繪畫構圖的次序性展現其畫論〈寫山水訣〉所強調大自然本有的「理」<sup>27</sup>，融合入全真教修道後所體悟的自然觀。畫者憑藉用墨濃淡，線條縱橫，

<sup>21</sup> [清]張照、梁詩正等撰：《石渠寶笈》(上海：上海古籍出版社，1991年8月)，第2冊，卷30，頁5，總頁223。

<sup>22</sup> 薄松年：〈黃公望(1269-1354)〉《中國巨匠美術週刊》中國系列65(臺北：錦繡出版社，1995年11月25日)，頁1-32。

<sup>23</sup> [元]黃公望〈丹崖玉樹圖〉軸，紙本設色，縱101.3x橫43.8公分，北京故宮博物院藏。

<sup>24</sup> 國立故宮博物院編輯委員會：〈元代繪畫〉《故宮書畫圖錄(五)》(臺北：國立故宮博物院，1997年12月)，頁16-17。

<sup>25</sup> [美]高居翰：《隔江山色：元代繪畫(1279-1368)》，頁101。

<sup>26</sup> 蔣光文主編：《中國歷代名畫鑑賞》(上冊)(北京：金盾出版社，2004年9月)，頁966。

<sup>27</sup> [美]高居翰：《隔江山色：元代繪畫(1279-1368)》，頁101。

以近實遠虛、近大遠小，觀者視線上下游索，彷彿也隨著策杖尋幽，登上雲霧濛濛、高聳難測的山頭最高處，視線繼續向上攀升，最終停留在畫幅上方留白處的題款，與題畫者情思情懷共鳴。此圖無作者題款，畫中有元代張翥題詩云：「一峯居士精神健，此筆前生應畫師」，由他人題款可推知為黃公望之作，另有元代王國器題〈西江月·題洞天清曉圖〉(頁 1036)<sup>28</sup>詞一闕：「金澗飛來晴雨，蓮峰倒插丹霄。蕊仙樓閣隱岵嶷。幾樹碧桃開了。醉後豈知天地，月寒莫辨瓊瑤。一聲鶴叫萬山高。畫出洞天清曉。」此闕詞位於畫幅上方，觀者隨題畫詞定點於畫幅最上方虛白處。「蓮峰倒插丹霄。蕊仙樓閣隱岵嶷。」詞中隱見樓閣，彷彿道家仙鄉，詞畫對應「畫出洞天清曉」。



---

<sup>28</sup> 本論文以唐圭璋編《金元詞》為本，文中所列舉之詞作，標明《全金元詞》書中頁次，後僅標明頁次，不另作註。

圖一 黃公望〈丹崖玉樹圖〉



圖版：《中國繪畫全集(七)》，頁 122。

▲圖二 吳鎮〈洞庭漁隱圖〉



圖版：《故宮書畫圖錄(四)》，頁 163。

又一幅上方題款的圖軸，為長年活動於江南澤渚的吳鎮(1280-1354，字仲圭，號梅花道人、梅沙彌)，六十二歲時所作〈洞庭漁隱圖〉軸<sup>29</sup>(參見圖二，頁 51)，描繪嘉興洞庭湖秋巒蔥鬱的湖光山色，構圖上採平遠法的「一河兩岸」式，近景坡岸雙松勁拔、枯樹橫斜，水草濕潤，剛柔相濟、乾溼對應。一葉漁舟於右側搖櫓而來，隔岸山坡迤邐，山石土質以長披麻皴，加以濕墨點苔，渲染水墨氤氳的特色，表現生機勃勃、溫潤秀麗的江南水鄉景象。邊角自題：「梅花道人戲墨」，「嘉興吳鎮仲圭書畫記」白方印，而畫幅上方留白處，以飛動郁勃的草書題款：

洞庭湖上晚風生，風攪湖心一葉橫。蘭棹穩，草衣輕，祇釣鱸魚不釣名。  
至正元年秋九月，梅花道人並書。(頁 939)

題詞採草書筆趣，浸潤著畫者審美意識，交織成作者心中悠閒淡泊的漁隱情懷。

吳鎮漁隱系列作品中另一幅〈漁父圖〉軸<sup>30</sup>(參見圖三，頁 53)，漁父漁舟與大片點染的山石樹木形成鮮明對比，全景沐浴在一片水天朗月中，水墨運色予人「水墨淋漓嶂猶濕」<sup>31</sup>之感。畫中描繪江南水鄉景色，山嵐雲霧掩映著群峰遠岫。中景坡勢漸緩，雙樹繁茂橫出，一彎泓泉自遠處蜿蜒而來。近處頭戴斗笠的漁父乘著如葉小舟，一邊扶槳閑泊一邊執竿垂釣。山石樹葉透過墨色濃淡的巧妙變化，突顯主要景物，「筆墨皴法採取如傳為五代巨然的披麻皴風格，再敷染一層淡色水墨，充分掌握了空氣的流動與光影的表現。」<sup>32</sup>畫幅上方以秀勁飛動的草書題詞：

目斷煙波青有無，霜凋楓葉錦模糊。千尺浪，四鯁鱸，詩筒相對酒葫蘆。  
至元二年秋八月梅花道人戲作漁父四幅並題。(頁 939)

湖山間迷蒙清寂的意境躍然紙上，體現作者心中「不繫之舟」遠離塵俗的隱逸情思，詞書畫相得益彰。

<sup>29</sup> [元] 吳鎮〈洞庭漁隱圖〉軸，紙本水墨，縱 146.4x 橫 58.6 公分，臺北故宮博物院藏。

<sup>30</sup> [元] 吳鎮〈漁父圖〉軸，絹本水墨，縱 84.7x 橫 29.7 公分，北京故宮博物院藏。

<sup>31</sup> [唐] 杜甫：〈奉先劉少府新畫山水障歌〉，[清] 仇兆鰲：《杜詩詳注》(臺北：里仁書局，1980 年)，卷 4，頁 275-278。

<sup>32</sup> 蔡耀慶：〈元代漁父圖中隱士與圖像的脈絡〉《國立歷史博物館學報》(臺北：國立歷史博物館)，第 50 期，2014 年 12 月。

▲ 圖三 吳鎮〈漁父圖〉軸



圖版：《中國繪畫全集(七)》，頁 154。

▲圖四 吳鎮〈蘆花寒雁圖〉



圖版：《中國繪畫全集(七)》，頁 182。

又一幅〈蘆花寒雁圖〉<sup>33</sup>軸(圖四,頁 54)亦以「漁隱」為題材,構圖上採以平遠法三段式,繪秋日遠岫平溪、石灘叢樹、夾岸蘆花、一葉漁舟於畫幅中以平行置景的布置方式,長線畫波橫向鋪展,表現空闊無際的水泊,平中見奇<sup>34</sup>。由畫中漁父仰首觀望的動作,引導觀者視線游移,視角轉換,寒雁成雙翱翔水面,打破寂靜的水濱,江天遼闊。

筆墨技法與〈漁父圖〉相近,蘆葦漁舟用細筆勾描,遠樹山石濕墨柔潤線條,以水墨濃淡表現遠近層次、山石的凹凸向背。廣闊湖面飽蘸水分的用墨,凝結江南濕潤的空氣於畫中,畫面空靈寒寂、疏簡秀逸,畫境清逸。畫作正上方,題〈漁父詞〉一闕,題成四行:「點點青山照水光。飛飛寒雁背人忙。衝小浦,轉橫塘。蘆花兩岸一朝霜。」

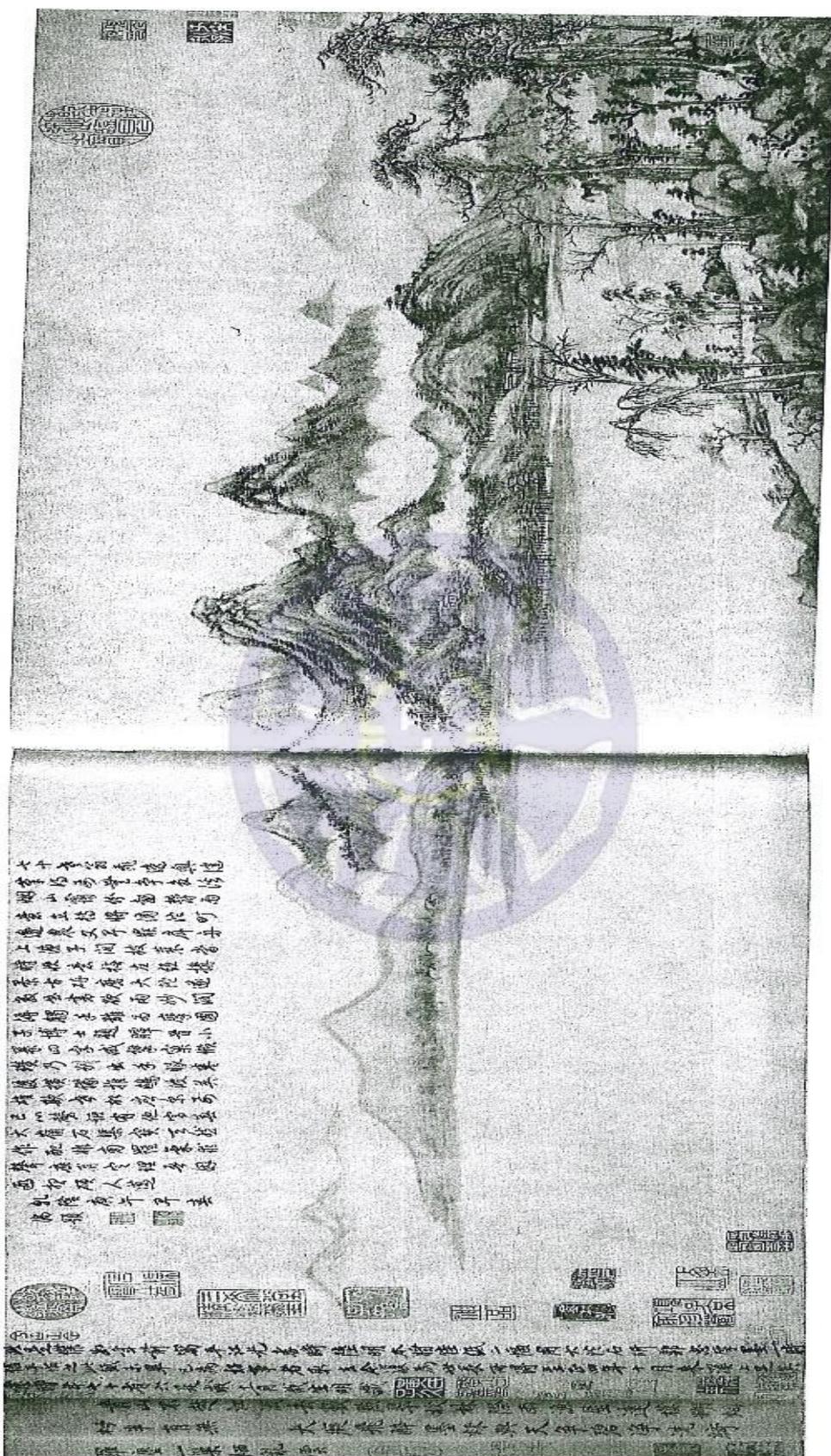
畫中沒有吳鎮的題名,只有鈐朱文「梅花龕」,白文「嘉興吳鎮仲圭書畫記」二印。題款位置於畫幅正上方,遠岫兩峰中間,與畫中景物形成平行並列,「不侵畫位」,融為整體畫作構圖造型,和諧統一的視覺效果體現滿足、安定的漁隱情懷。



<sup>33</sup> 〔元〕吳鎮〈蘆花寒雁圖〉軸,絹本水墨,縱 83.3x 橫 27.8 公分,北京故宮博物院藏。

<sup>34</sup> 詳見於《中國繪畫全集·繪畫編 5·元代繪畫》(臺北:錦繡出版社,1989 年),頁 3-4。

▲ 圖五 黃公望〈溪山雨意圖〉



溪山雨意圖 卷 黃公望

圖版：《中國繪畫全集(七)》，頁 92。

## (二)左右題識

畫中景物有時會在中間偏左或偏右的位置，為了平衡畫面的重心，畫家有時會將留白與題款置於與景物相對的左右方。若畫面物象分布採對角線對應，相對應的一邊恐空白鬆散、輕重不均之虞，可將題款安排於空白處來獲得新的平衡。

黃公望〈溪山雨意圖〉<sup>35</sup>(圖五，頁 56)的空間景物設計為「一河兩岸」式構圖，是黃公望筆下常見江南水鄉景色，遠山坡腳、沙渚層層，成水平線延伸，貫穿全幅。寬闊的水面沿山腳展開，顯出遠岸的寧靜、幽深。右下角近景則為坡石層疊，數株高松草木蒼鬱，樹幹多傾斜向左，引導觀者視線串起兩岸，越過平靜無波的湖水，畫幅中山下近岸隱現茅舍數間，其中一間則有高士閑坐窗前。

更遠處以小披麻皴、濃墨苔點表現江南山嶺樹繁，柔和線條渲染平和靜謐的氛圍，以波浪狀動態線條摹寫雨雲變化：

呈波浪狀雲團外緣，帶出雲塊澎起的動態感，「亂雲如獸出山前」是暴風雨的前兆，這帶來雨意的雲，雖蘊涵著興風造雨的運動，但動的徐緩、輕捷，描寫得十分準確。同畫面的整體基調既有動靜對比，又是和諧統一。

<sup>36</sup>

群峰蒼潤墨染中留出空白，不著筆墨以造白雲繚繞，點題風雨欲來之勢。

黃公望融合平遠、深遠構圖技法，〈溪山雨意圖〉營造可觀、可遊、可居的寧靜、悠閒的自然空間，體現畫家寄情山水，抒寫胸中丘壑：

山水似真非真，但卻呈現出一種恬淡飄逸、空寂寂靜的神韻，是黃公望寄意山水，抒寫胸中逸趣的思想體現，表現出一個理想審美境界。這種把人和自然、繪畫和意境視為一個整體繪畫的思想，對元代畫風的形成起了相當大的影響。<sup>37</sup>

〈溪山雨意圖〉筆墨與癡翁晚年作品氣韻不同，彷彿可見董源、趙孟頫等前輩氣象，雲山則揉雜宋畫「米家山水」、元初高克恭之繪畫風格<sup>38</sup>。畫幅左方畫家自題：「此是僕數年前寓平江光孝寺時，陸明本將佳紙二幅，用大陀郭忠厚墨，一時信手作之。」可推知為黃公望七十歲左右早期作品，七十六歲時復題此卷「此

<sup>35</sup> [元]黃公望〈溪山雨意圖〉卷，紙本水墨，縱 26.9x 橫 106.5 公分，中國國家博物館藏。

<sup>36</sup> 首都博物館叢刊編輯委員會：《首都博物館叢刊》第 3 輯，1986 年 10 月，頁 47。

<sup>37</sup> 朱敏：〈黃公望〈溪山雨意圖〉卷〉，《故宮文物月刊》第 338 期，2011 年 5 月，頁 12-17。

<sup>38</sup> [美]高居翰：《隔江山色：元代繪畫(1279-1368)》，頁 97-99。

紙未畢，已為好事者取去。今復為世長所得。至正四年十月來溪上。足其意。時年七十有六。是歲十一月哉生明識。」

卷首有文徵明長子文彭以篆書所題「溪山雨意」，古樸之筆趣正符合此畫構圖復古風格。隔水綾上則見元代王國器(1284-？，字德璉)題詞〈菩薩蠻·題黃子久溪山雨意圖〉一闕：「青山不趁江流去。數點翠收林際雨。漁屋遠模糊。煙村半有無。大癡飛醉墨。秋與天爭碧。淨洗綺羅塵。一巢棲亂雲。」

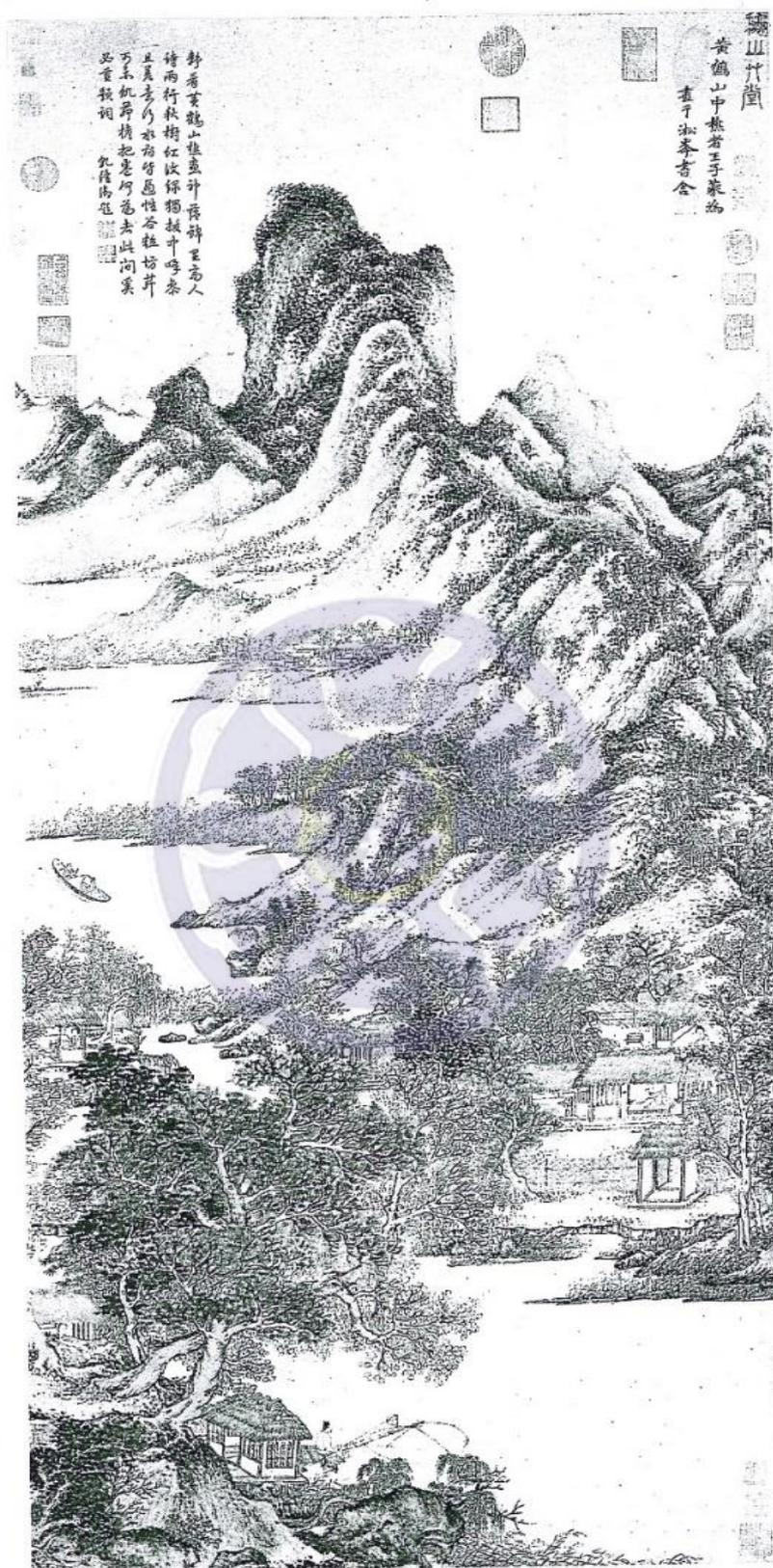
卷後有元畫四家之倪瓚題跋：「黃翁子久，雖不能夢見房山(高克恭)鷗波(趙孟頫)，要亦非近世畫手可及，此卷尤其得意者。甲寅(1374)春倪瓚題。」<sup>39</sup>畫幅上於左方大片空白處安排題款，由畫家自題，可知創作年月及過程；他人題款則可品味其詞畫融合，或欣賞書法筆識，或了解畫作藝術價值。



---

<sup>39</sup> [明] 汪珂玉：《珊瑚網》，卷 33，頁 21，總頁 629。

▲圖六 王蒙〈秋山草堂圖〉軸，



圖版：《故宮書畫圖錄(五)》，頁 1。

另一幅安排於畫幅右方題款的畫作是王蒙的〈秋山草堂圖〉<sup>40</sup>(圖六,頁 59),王蒙(1308-1385),字叔明,號黃鶴山樵、香光居士,浙江湖州人。倪瓚譽其「臨池學書王右軍,澄懷觀道宗少文;王侯筆力能扛鼎,五百年來無此君。」<sup>41</sup>評論各家山林水石繪畫特色時,以「秀潤」<sup>42</sup>讚美王蒙筆下山水。王蒙山水筆趣富於變化,在元季四家中最為秀潤繁複。

〈秋山草堂圖〉繪秋山林巒郁茂,岸旁草亭前有一人撒網捕魚,茂林紅葉掩映著茅屋草堂,茅屋裡婦人勞作、幼童嬉戲,而草堂上則一隱者高士展卷踞坐,呈現祥和寧靜的生活場景。畫家以濃墨乾筆勾皴,淡硃砂色點筆,再現山勢起伏、樹石濕潤,樹葉則層層積染赭色,表現江南水鄉丘陵的濕潤,渲染濃厚的秋意,創造出蒼鬱深秀、渾厚華滋的氣象。

畫幅中山脊稜線連綿向左上方,而畫家於右上方以古樸篆書題款「秋山草堂。黃鶴山中樵者王子蒙為(缺二字)畫于淞峯書舍。」左有高山,題款即在右,使畫面取得平衡穩定的結構。畫幅上有元代張楚〈阮郎歸·題秋山草堂圖〉(頁 903)題畫詞:「青山重疊水縈紆。扁舟隔岸呼。依稀綠野輞川圖。又疑陶令居。紅樹晚,白雲孤。乾坤別一壺。草堂瀟灑竹窗虛。箇中容我無。」

## 二、開闔收舒之圖詞相間

一詞一圖相間相聯的題款形式,適用於橫長型手卷畫作。置景豐富的畫幅中,畫家以題詞而進行有次序性的安排,詞畫可發揮各自獨立的藝術型態。隨著畫卷的開闔收舒,觀者視線被引導,時而瀏覽,時而凝視,時空的流動與靜止交替。詞畫又可相資為用,相互串聯而有輔助之效,敘事類繪畫或詩意圖大多使用此一題款形式,如吳鎮仿五代荊浩筆意的〈漁父圖卷〉<sup>43</sup>(圖七,頁 62-67),畫中十五組漁父和漁舟;仿唐代張志和〈漁歌子〉,題詞〈漁父詞〉共十六首,傳統畫題「漁隱」藉畫上的不繫之舟,從容穿梭於歷史長河<sup>44</sup>。畫幅上詞圖分布得宜,詞書畫「三絕」<sup>45</sup>相得益彰,題詞筆勢時出鋒芒又不失圓潤,濃墨重筆而不滯靈氣;乾墨皴擦而不減溫潤之感,瀟灑高逸。

吳鎮〈漁父圖〉卷作於至順三年至至正二年(1332-1342)間,吳鎮年五十三至

<sup>40</sup> [元]王蒙〈秋山草堂圖〉軸,紙本設色,縱 123.3x 橫 54.8 公分,臺北故宮博物院藏。

<sup>41</sup> [明]汪珂玉:《珊瑚網》,卷 35,頁 46,總頁 678-679。

<sup>42</sup> [明]汪珂玉:《珊瑚網》,卷 35,頁 45,總頁 678。

<sup>43</sup> 現存吳鎮仿唐人荊浩〈漁父圖卷〉有三卷:一,收藏於美國佛利爾美術館(Freer Gallery of Art, Washington D.C.);其二,在上海博物館;其三在臺北故宮博物院。三卷之構圖設計、空間造型、江南山水風貌比較與考釋,可參酌於李淑美:《元朝吳鎮漁父圖之研究》(臺北:國立臺灣大學歷史研究所碩士論文,1985年)。本論文以美國佛利爾美術館版本探討詞畫對應關係。

<sup>44</sup> 衣若芬:〈不繫之舟——吳鎮及其「漁父圖卷」題詞〉《遊目騁懷:文學與美術的互文與再生》,頁 441。

<sup>45</sup> 顧嗣立:《元詩選二集·梅花庵稿》(北京:中華書局,1987年),頁 710。〈梅花道人吳鎮〉:「(吳鎮)尤善畫山水竹石,亦喜作梅花,每題詩其上,當時稱為二妙。」

六十三之間<sup>46</sup>。畫後自題言：

余最喜關仝山水，清澗可愛，原其所以，出於荆浩筆法。後見荆畫唐人漁父圖，有如此制作，遂倣而為一軸，流散而去。今復見之，乃知物有會遇時也。一日維中持此卷來，命識之。吁！昔之畫，今之題，殆十餘年矣，流光易邁。悲夫！至正十二年壬辰九月廿一日，梅花道人書於武塘慈雲之僧舍。

可知此畫與題詩相距約十年，畫家自言有意仿效荆浩筆意而復古的創作風格。

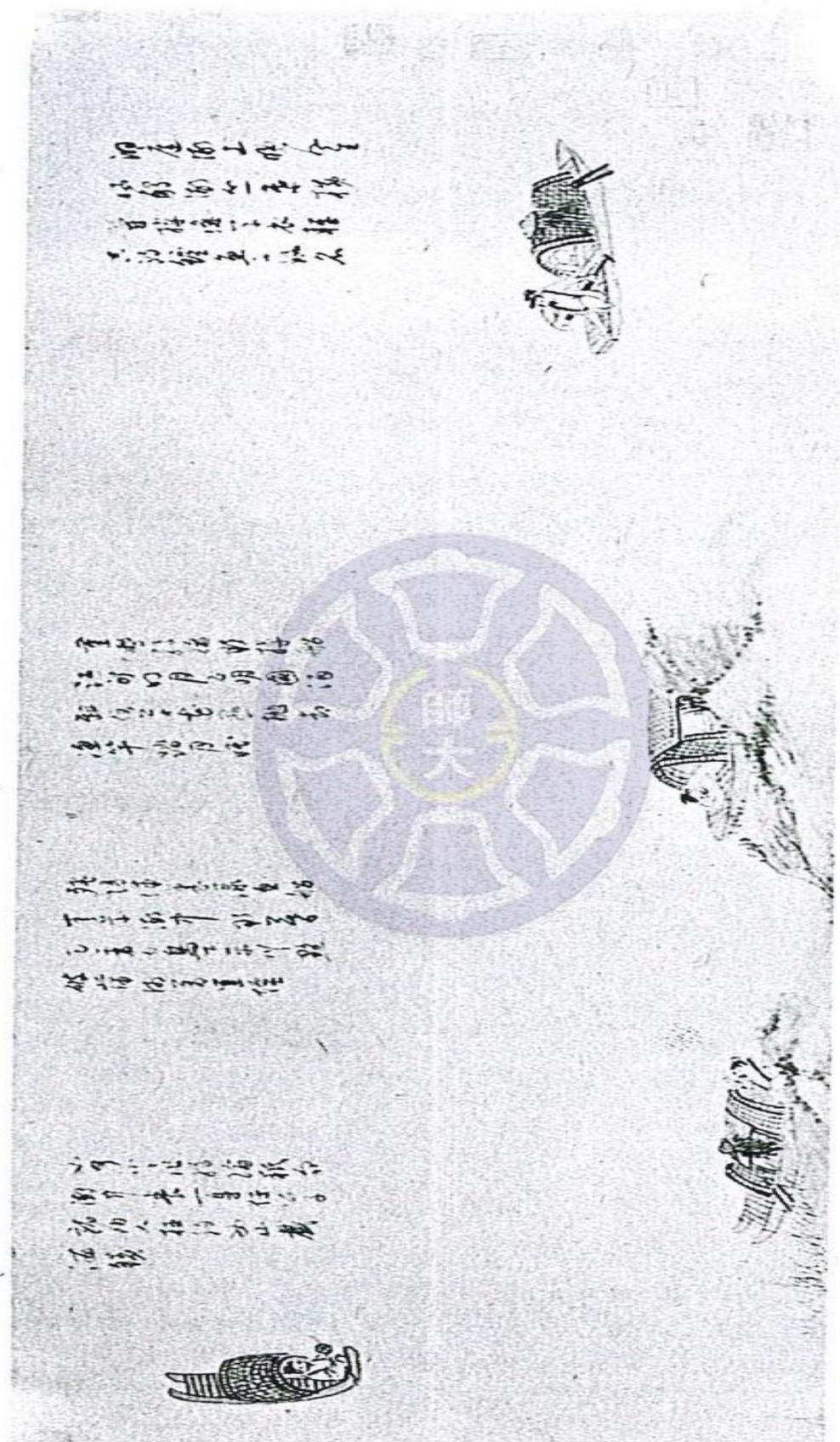
此畫作依寬敞的水域分成三段獨立區域：前段為隱約邊岸；中景為遠山延伸，山石技法揉雜披麻皴及反斧劈，數棵雜樹盤曲，間有兩棵樹直達卷頂，樹葉與樹梢密處求疏。遠山雲霧有荆浩筆意，下筆風神瀟灑。卷尾則有草屋數椽和高聳山寺。佔據整個畫幅極大比例的是廣大浩淼江面，漁父操舟往來，分散於江心或岸邊。十五組漁父圖像對應圖畫上端的十六闋〈漁父詞〉<sup>47</sup>，展現豐富的景象。

畫家捕捉、記錄物象瞬間的動靜神韻，留駐為畫幅上，而畫家難摹之狀則由題畫詞突破此一侷限，納萬象於須臾，轉化寂靜的圖象為動態情景，詞畫相資為畫面增添想像空間和延伸無限時間。此幅〈漁父圖〉卷將十五個漁父於不同時空背景下集合於圖畫中，透過長卷收舒的閱讀姿態，轉換為連動式景象，動線流暢的觀看姿態，時間空間靜止與流動由觀者掌握，增添詞畫藝術的感染力和意趣。

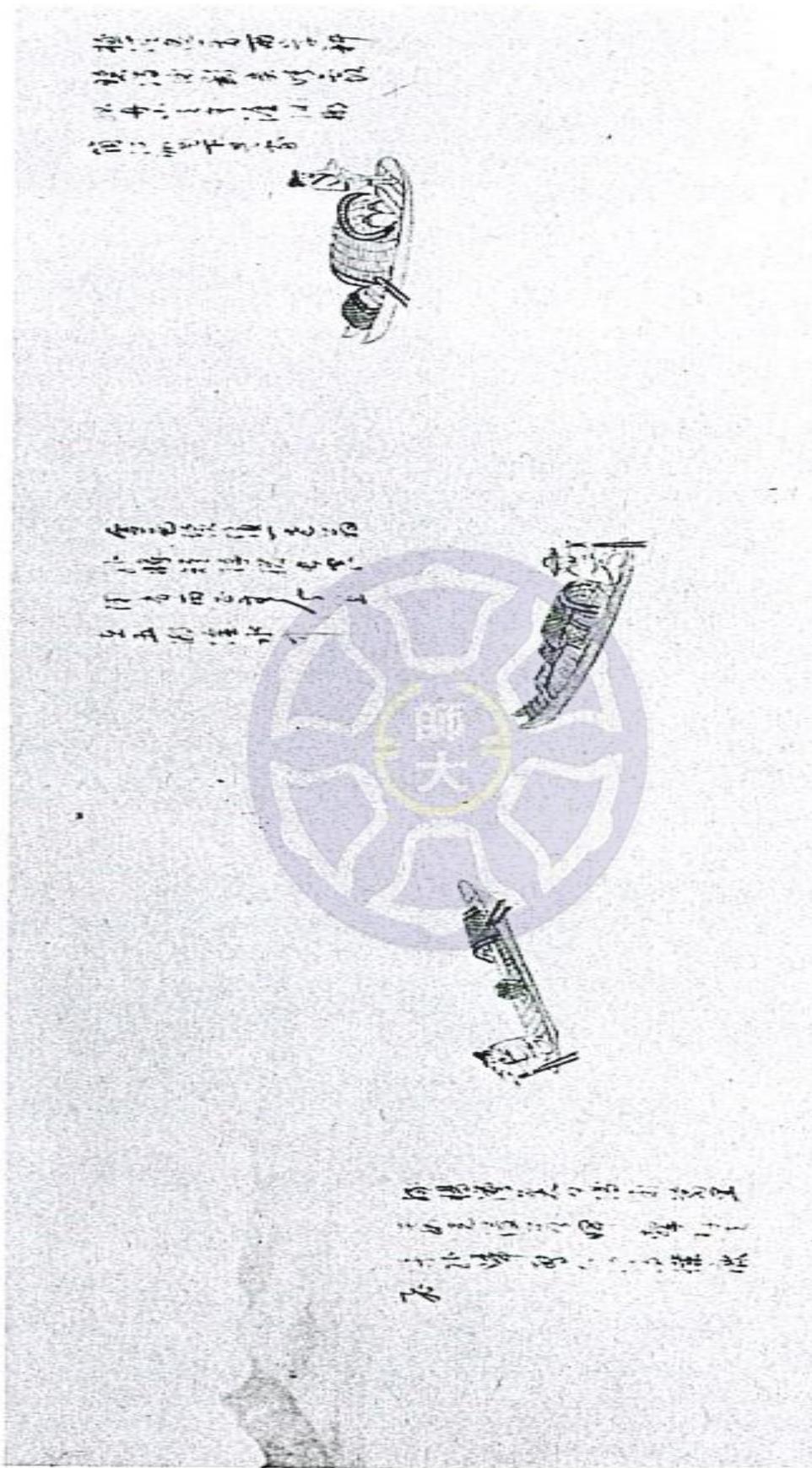
<sup>46</sup> 陳肇光：《元代畫家吳鎮》（臺北：國立故宮博物院，1983年6月），頁129。

<sup>47</sup> 因吳鎮詞作〈漁父·臨荆浩漁父圖十六首〉數量眾多，為求行文簡潔，此處不列出。參見本論文第三章第三節有詞畫對應的討論，頁94-97；附錄一詞作箋注第六十四至第七十九首。

▲圖七 吳鎮〈漁父圖〉卷



a



b



C

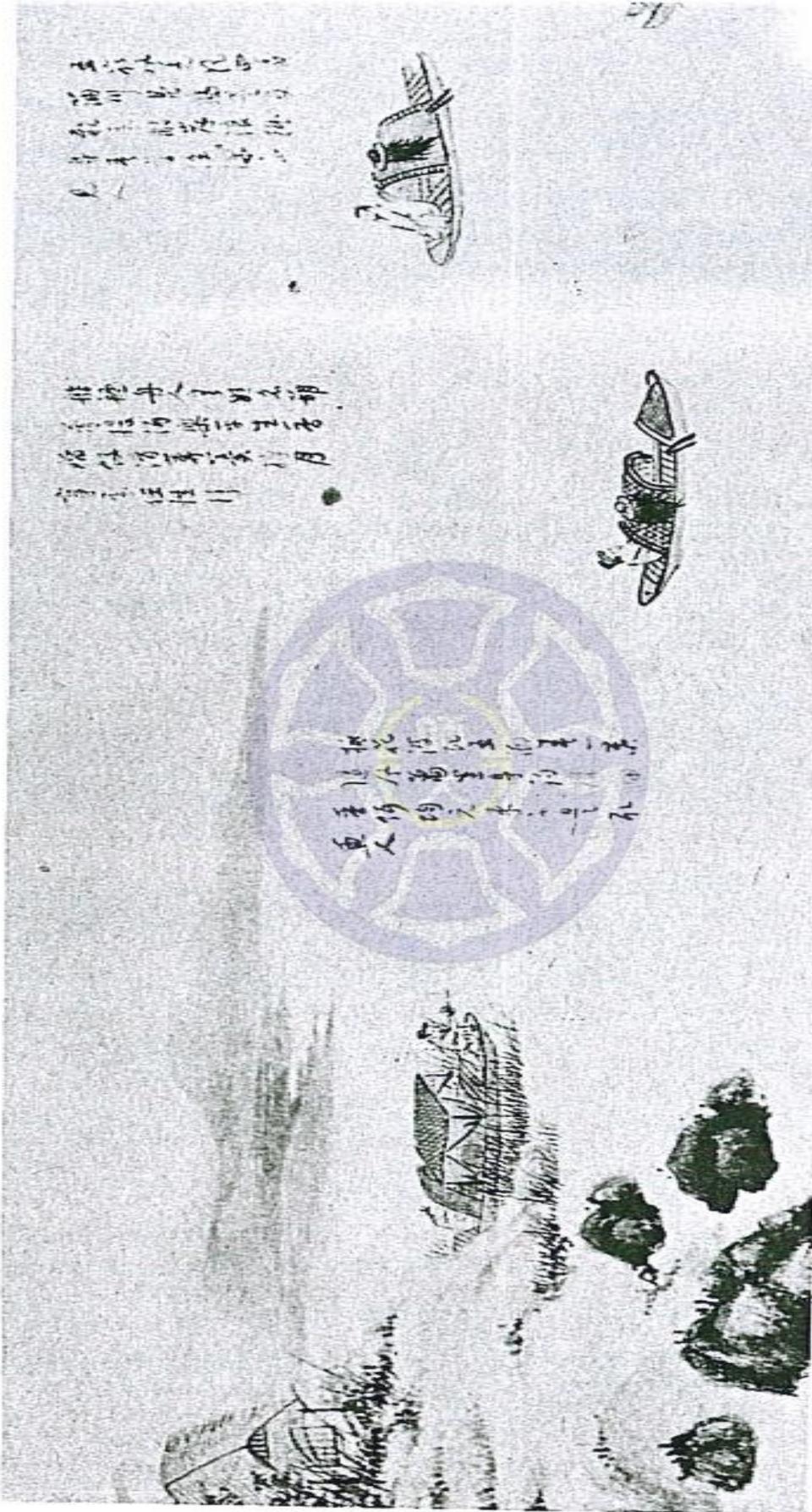


非恨身外事  
 引已而忘和  
 動如已而忘  
 生不物何

殘雲散盡  
 空收浮埃  
 動一江  
 道解四可

無窮事  
 魚大為難  
 何得學  
 江轉士

舟行紅綠  
 無礙取  
 動凡家  
 後生



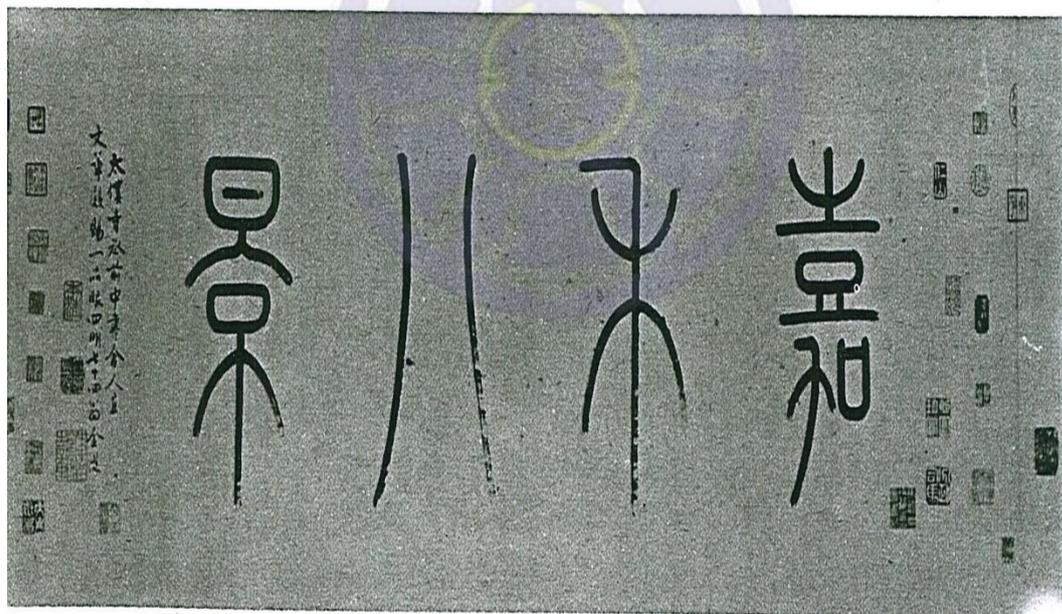


圖版：《中國繪畫全集(七)》，頁 192-197。

吳鎮畫作另一幅長卷〈嘉禾八景圖〉<sup>48</sup>(圖八, 頁 68-74), 卷首吳鎮草書題款: 「至正四年(1344)歲甲申冬十一月陽生日, 畫於橡林舊隱空翠風煙。」時年六十五歲, 畫作上標明〈嘉禾八景〉, 涵蓋以嘉興郡城為起點, 遍覽郡城以外各地群勝, 分別為「空翠風煙」、「龍潭暮雲」、「鴛湖春曉」、「春波煙雨」、「月波秋霽」、「三閘奔湍」、「胥山松濤」、「武州幽瀾」合稱為「嘉禾八景」。

所繪景物皆依吳鎮實地勘畫嘉興山水, 「筆不乖於形, 跡不悖於象」<sup>49</sup>, 每圖題詞<sup>50</sup>前皆有詞序, 說明八景所在位置與寺廟、湖石、亭橋等建築物, 可供後人了解元代嘉興地區的地理風貌。吳鎮將全圖背景大幅度空白, 筆簡墨稀, 點綴性畫出屋樹、亭塔和小橋, 僅以文字標註古蹟和湖澤。吳鎮於此幅畫作位置經營, 重視法度, 顯示景物間的遠近距離、物象特徵, 各地勝景自成段落又前呼後應, 構圖簡易古樸, 表現大自然寧靜典雅的情調。此幅「圖詞相間」的題款形式, 「巧妙以單純的墨線形式展布在畫幅上景物」<sup>51</sup>, 藉由長卷收舒閱讀活動, 景與景之間可各自獨立觀賞, 又可串聯前後, 營造靜中有動的視覺效果。

▲圖八 吳鎮〈嘉禾八景圖〉  
圖版:《元代畫家吳鎮》, 頁 5-7。



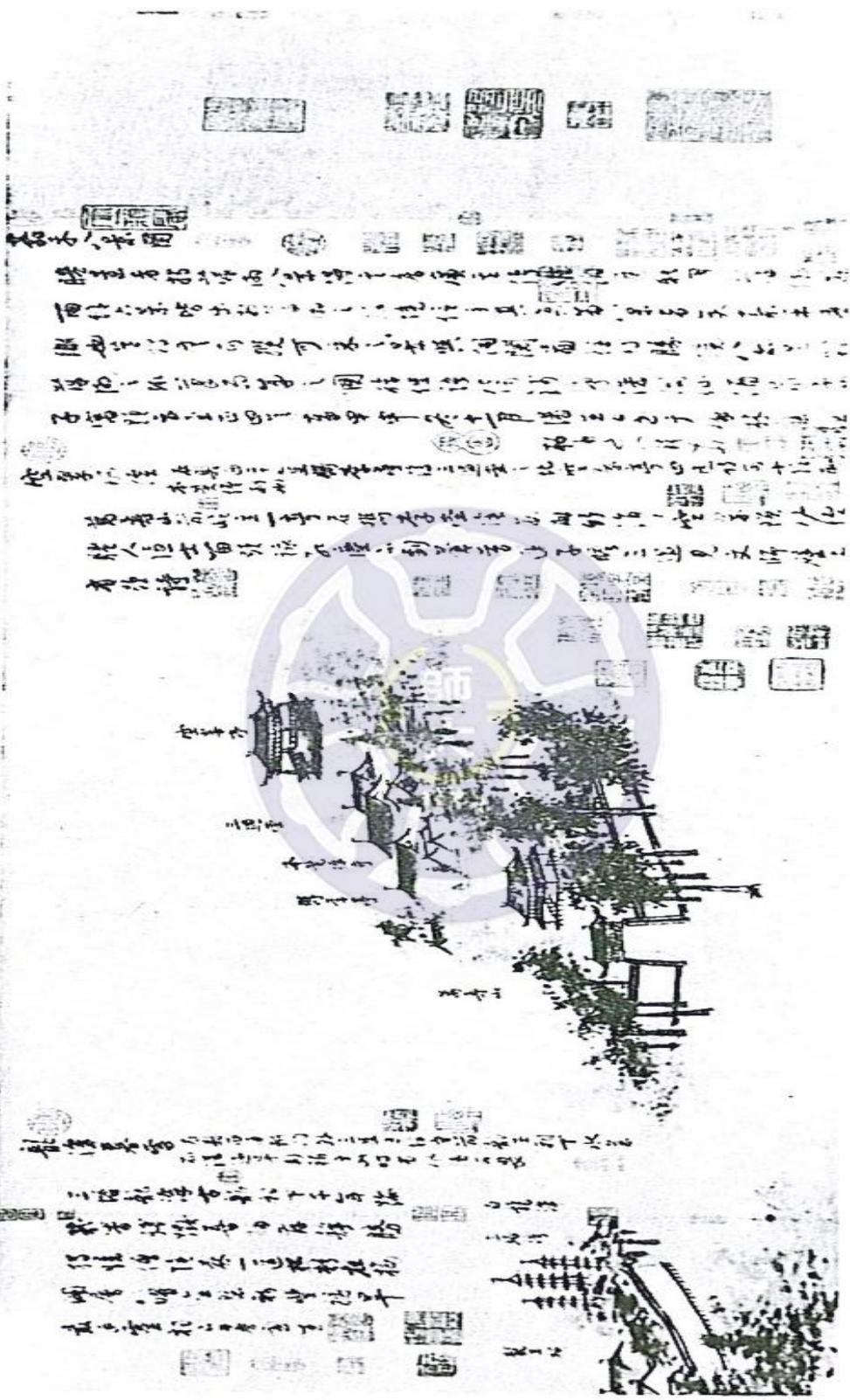
圖版壹零：元 吳鎮 嘉禾八景圖卷 藝

<sup>48</sup> [元] 吳鎮〈嘉禾八景圖〉卷, 紙本水墨, 縱 37.5x566 橫公分, 臺北故宮博物院藏。

<sup>49</sup> 楊佳蓉:《論元代文人畫之人生意境》(新北:花木蘭文化出版社, 2017年3月), 頁 194。

<sup>50</sup> 因〈嘉禾八景圖〉題畫詞數量較多, 為求行文簡潔, 此處不列出。參見本論文第三章第三節有詞畫對應的討論, 頁 85-89; 附錄一詞作箋注第五十三至第六十首。

<sup>51</sup> 高木森:「一切元素以單純的墨線形式展布於平面上, 在表現二次元空間的元朝畫中, 這是一件相當傑出的例子。」見氏著:《元氣淋漓——元畫思想探微》, 頁 103。







東清德西 五十年來各處門外 萬日萬代 萬年  
作四句

一筆畫多不為好，一紙地因以市者了  
 埋名最貴也，松葉家康之言，宜壯三賢  
 古歌多遠，詩身情許，漸插！是早  
 柳石卷卷，阿！公字化，以小四

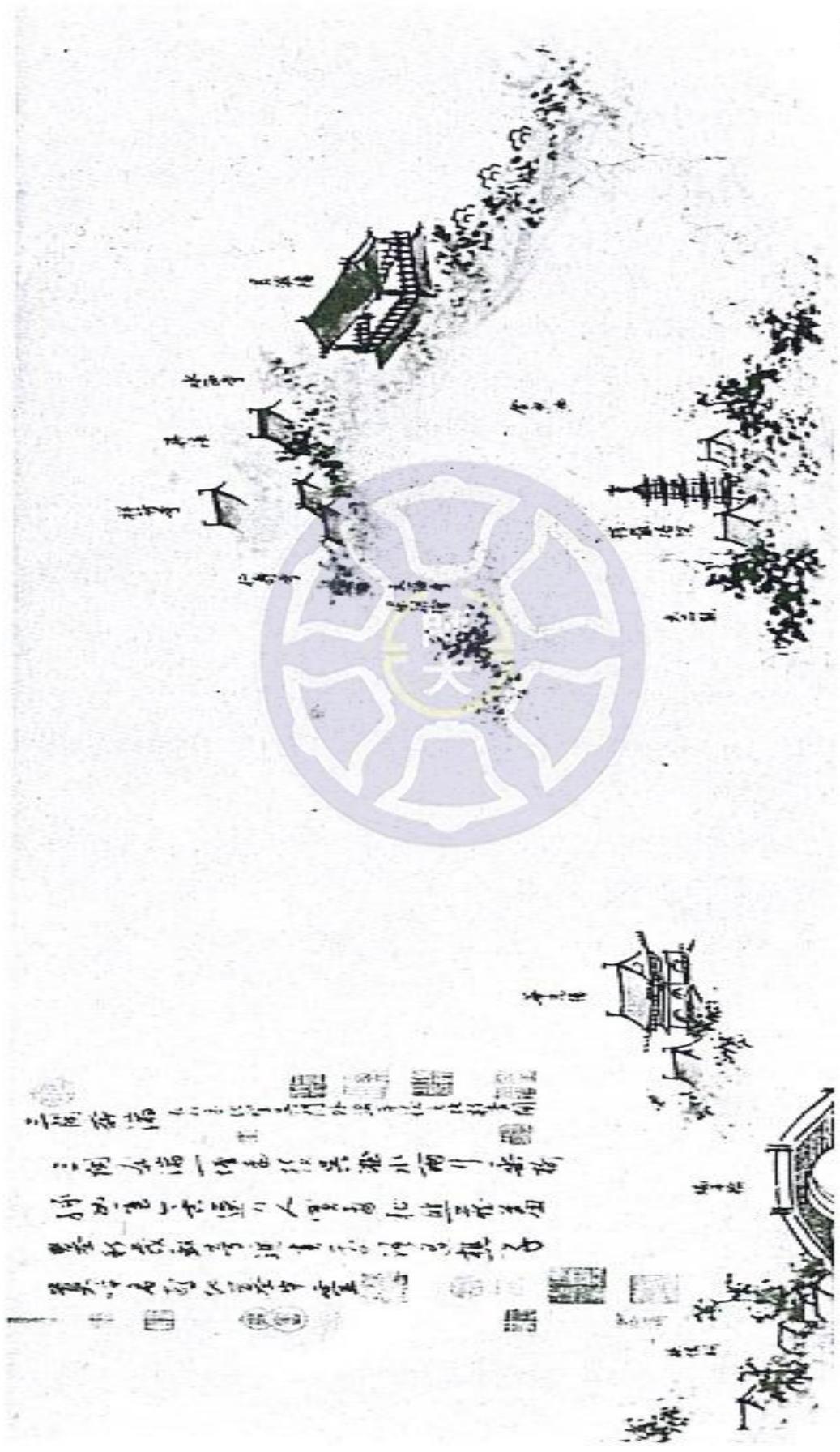
三賢者  
 陸生文 陸生文  
 朱雲臣

春山

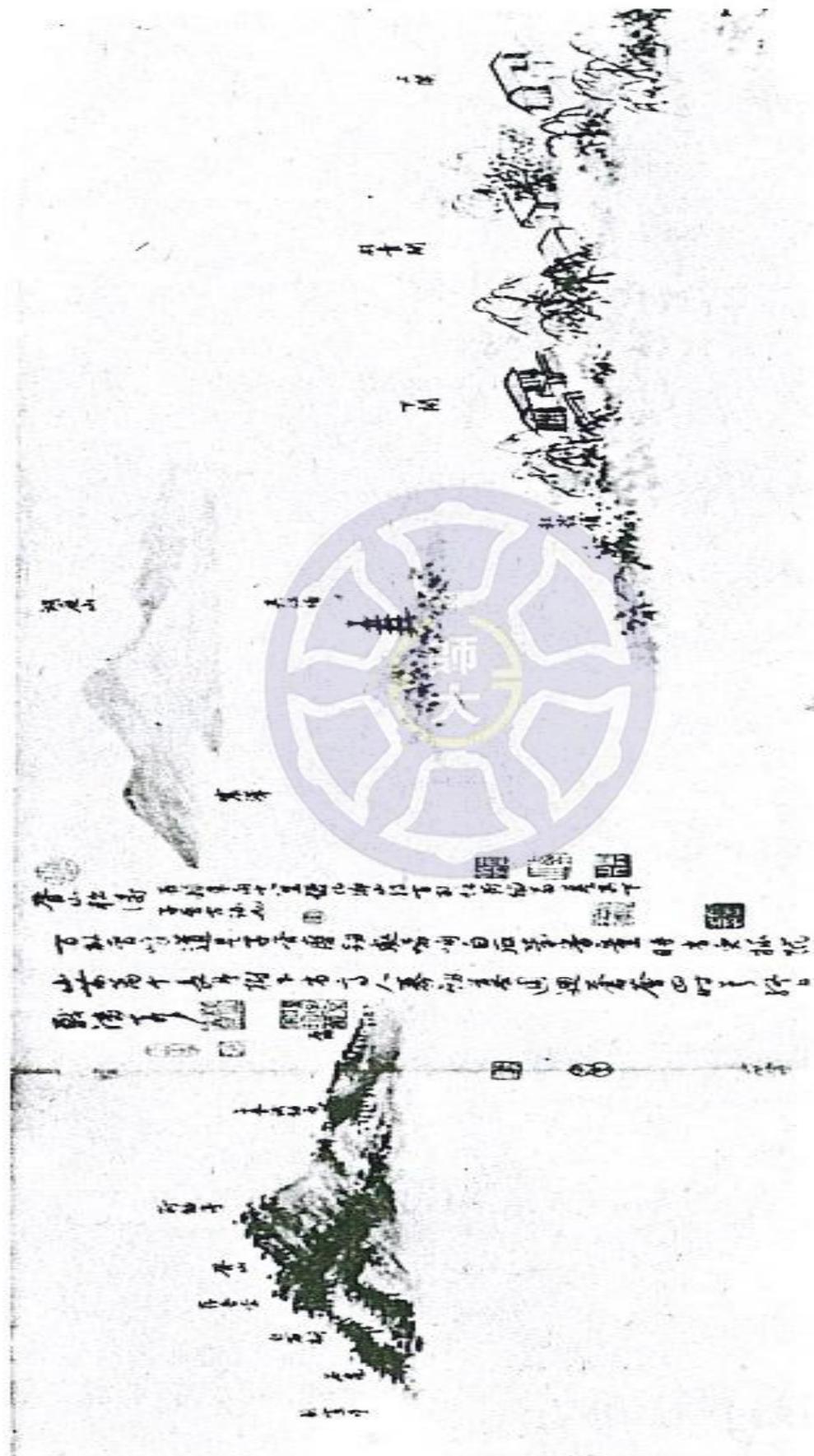
月浮影亦奇 自其古仙傳二十餘年 金池碧草 萬古長青  
作四句

詩得在陽微中 以无能月九金血池 畔 至學家第  
 美觀 傲 為 京 亭 以 途 時 崇 鄒 信 亦 曲 溪 三 賢 之 友  
 翠 竹 搖 丁 陰 公 書 山 亦 于 水 池 綠

陸生文 陸生文  
 朱雲臣



三朝新滿...  
 三朝新滿一清色...  
 仙心...  
 聖教...  
 莫...





### 三、紙上文會之密集題款

一般題款的位置設計大多以四邊方位為落點，考量畫面物象的重心和畫面布景的協調性。但「密集題款」形式，則是題畫詩詞包圍畫面主要物象，只要是畫面空白處皆被視為題款的位置，多人題款時甚至密密麻麻，佈滿整幅畫作。此一形式不以畫面協調為考量，而是將品題畫作視為文人間日常生活、藝術精神的交流活動，紙上文會的傳播媒介，如陸行直(1275-1349 以後，字輔之，字季道，號性齋，又號壺天居士。)〈碧梧蒼石圖〉軸<sup>52</sup>(圖九，頁 76)，由題詞後記可推知宋代張炎(1248-約 1300，字叔夏，號玉田，晚號樂笑翁。)先贈與陸行直詞作一首：

侯蟲淒斷，人語西風岸，月落沙平流水漫，驚見蘆花來雁。可憐瘦損蘭成，多情因為卿卿，只有一枝梧葉，不知多少秋聲。

此友人張叔夏贈余之作也。余不能記憶，於至治元年(1321)仲夏二十四日，戲作碧梧蒼石，與冶仙西窗夜坐，因語及此。轉瞬二十一載，今卿卿、叔夏皆成故人，恍然如隔世事，遂書於卷首，以記一時之感慨云。季道陸行直題。

陸行直據此詞擬意而作圖〈碧梧蒼石圖〉一幅，二十一年歲月流轉之後，陸行直重題此圖，回憶起當年與亦師亦友的張炎、多才多藝的歌妓卿卿的過往，如今故人塵杳，恍如隔世，今昔之感徒添慨歎。

〈碧梧蒼石圖〉畫幅中佔據極大比例的巨大太湖石一堵，屹立於畫面正中，石旁梧桐參天而立、較小的柏樹委身於旁，兩樹枝葉繁茂交蓋。途中太湖石以捲雲皴繁皴密染，用筆厚重。畫幅上除了畫家自題，尚有元人劉則海、徐再思、陸承孫等十四家江南名士步張炎舊韻題款<sup>53</sup>，上詩塘有「明代劉稽、周鼎；裱邊有謝希曾等題款，鈐鑒藏印「墨林山人」(白文)等二十五方。」<sup>54</sup>密密麻麻的題款、用印，破壞了整體畫面位置設計，但可供後人從各家題款去推求畫家、持畫者文人間友朋往來筆墨相娛、酬酢唱和、集會品畫等交流活動，可作補充元代文人生命史的一部分。檢視〈碧梧蒼石圖〉詞畫循環互動，增強元代題畫詞社交性的功能，「傳達畫家與題畫者之人生意趣與觀照現實的深思。」<sup>55</sup>

<sup>52</sup> 〔元〕陸行直〈碧梧蒼石圖〉軸，絹本設色，縱 107x53.2 橫公分，北京故宮博物院藏。

<sup>53</sup> 因〈碧梧蒼石圖〉題畫詞數量眾多，為求行文簡潔，此處不列出。參見本論文第三章第三節有詞畫對應的討論，頁 99-101；附錄一詞作箋注第二十九至第四十三首。

<sup>54</sup> 參見中國古代書畫鑑定組編：《中國繪畫全集(七)》，(杭州：浙江人民美術出版社，2000 年)，頁 133。

<sup>55</sup> 趙桂芬著：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》，頁 256-257。

▲圖九 陸行直〈碧梧蒼石圖〉



圖版：《中國繪畫全集(七)》，頁 133。

#### 四、靈活變化之綿延題詞

元代裝裱技術較前代進步，畫作手卷的尾紙接續可依題款的長短而製作，無須擔心侵犯畫位，選用題畫的詩歌題裁不再受限於篇幅，品題詩詞可長篇揮灑，呈綿延不絕的態勢，或納多人步韻，適用於手卷形式的畫作，如趙孟頫名作〈水村圖〉<sup>56</sup>卷(圖十，頁 78-79)，描繪江南水鄉的平崗沙渚，疏樹荒村，湖上漁舟出沒，全景籠罩著煙雨迷濛，如高居翰論及元畫的肇始，評〈水村圖〉曰：

這幅畫的風格剝去了所有的戲劇性或強烈的感動，甚至連騷動與標新立異都卸了下來：不僅是宋代雄偉的意象被拋在腦後，元代早期數十年的巨變也棄之不顧。董源或其他古代法式，已經融入趙孟頫的畫風之中，渾然一體。

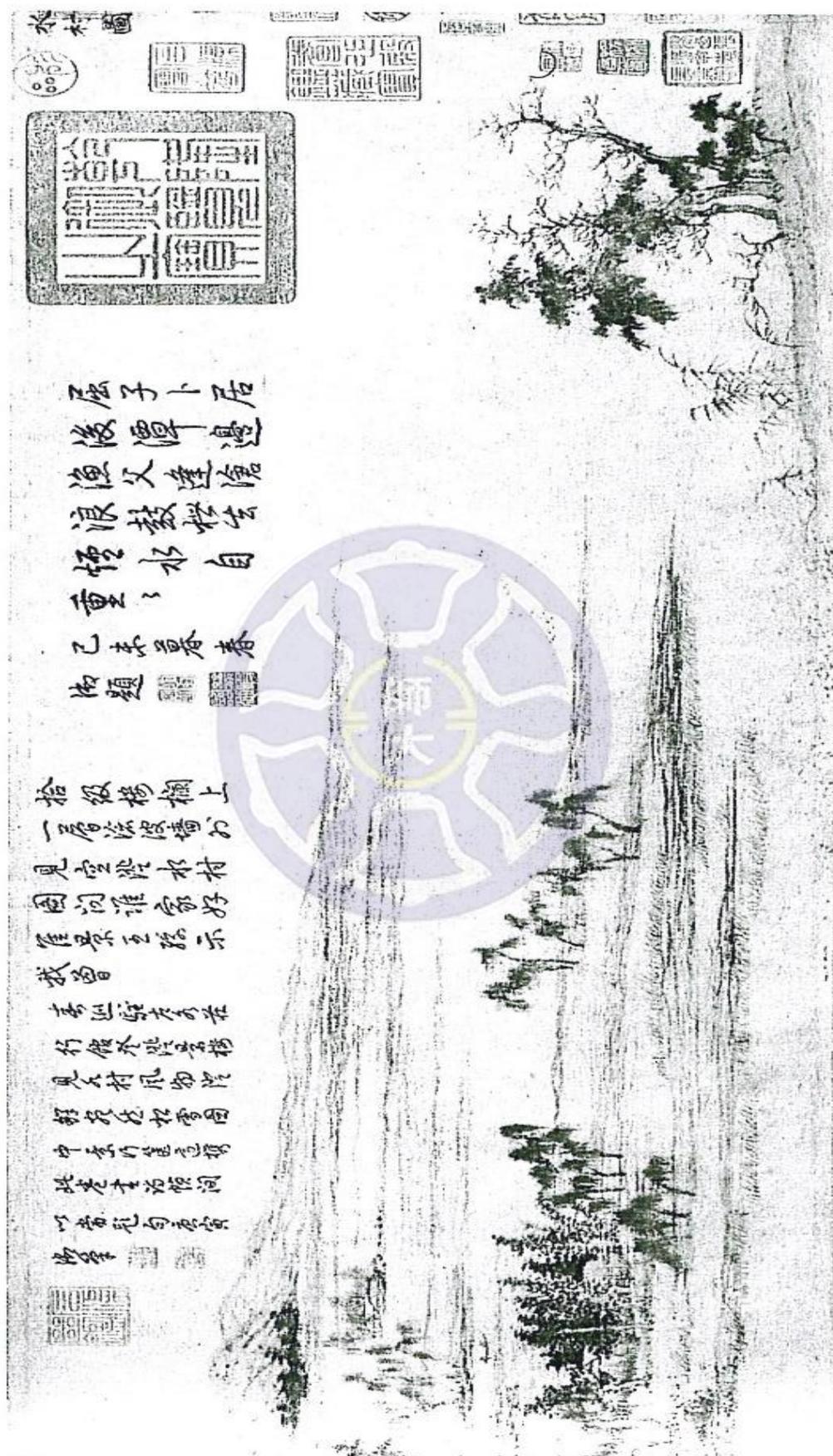
畫中不論構景或風格都散發一股崇尚平淡的堅決意味，這背後是冷淡避世的心情，以及抽離直接感官經驗的冷漠，文人畫運動一開始也是如此。如今則展現一種完全成熟的風格。也指出了元末黃公望與倪瓚的發展方向。事實上中國大部分山水畫也是朝這條路上走的。<sup>57</sup>

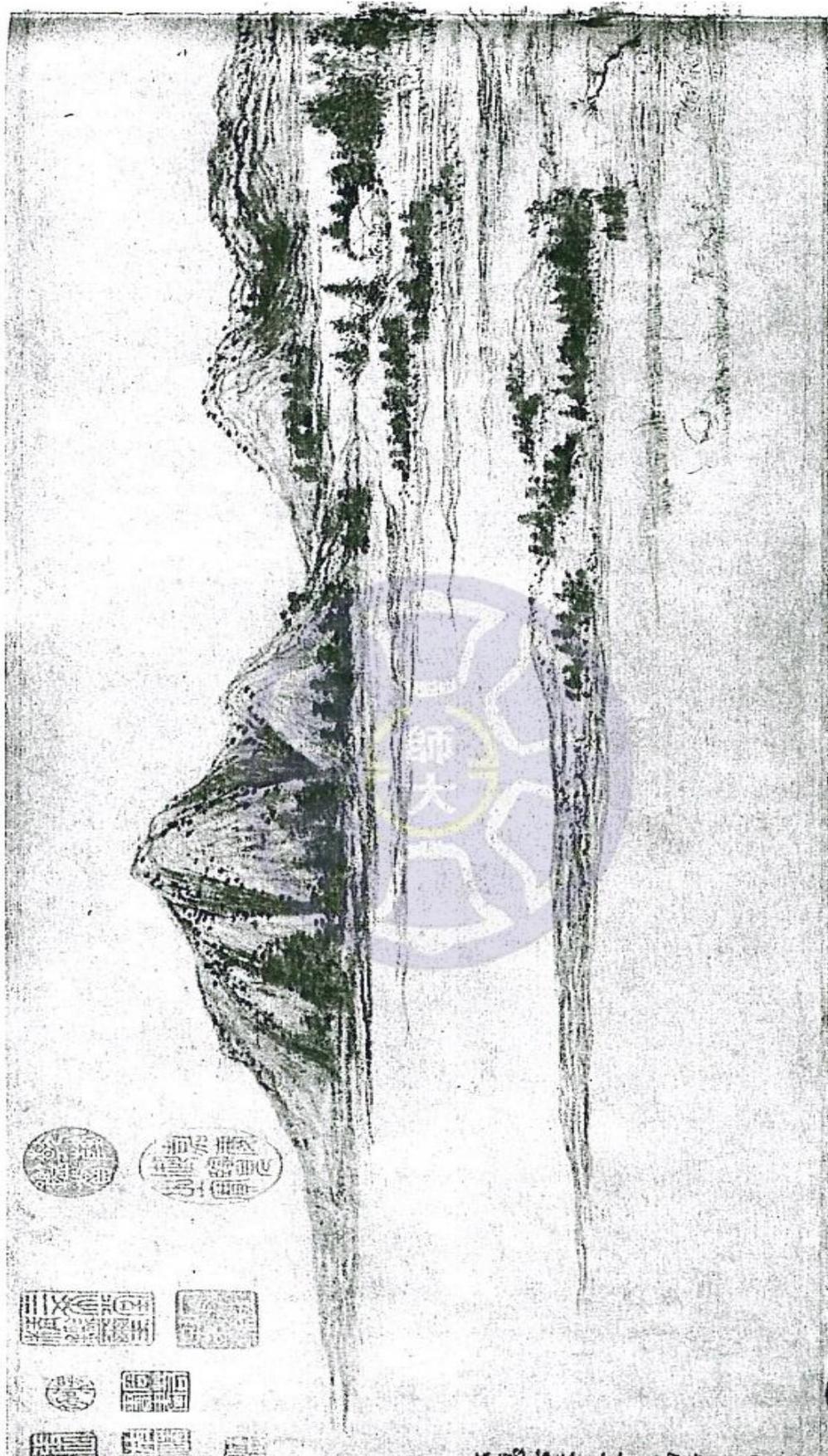
趙孟頫〈水村圖〉筆墨秀潤，脫胎自五代山水董、巨筆意，蕭散荒率、意境清曠，引領著元代山水畫的新面貌，昭示元代文人畫藝術高峰。

<sup>56</sup> [元] 趙孟頫〈水村圖〉卷，紙本水墨，縱 24.9x 橫 120.5 公分，北京故宮博物院藏。

<sup>57</sup> [美] 高居翰：《隔江山色：元代繪畫(1279-1368)》，頁 97-99。

▲圖十 趙孟頫〈水村圖〉





圖版：《中國繪畫全集(七)》，頁 52。

〈水村圖〉除了藝術上的成就以外，還有難得的文學與歷史的價值。探究趙孟頫〈水村圖〉創作緣起，當時陸行直仗義疏財，喜延名士，與江南名士交遊者眾，而錢重鼎、趙由儁等人皆曾客居其門，講授鄉里。延祐元年(1314)，陸行直特地為錢重鼎(字德鈞，號穆父)築居所「水村別墅」於汾湖之上，並在其旁建「依綠軒」，為陸氏子弟讀書之所<sup>58</sup>，如：

少子季道，典籍尤賢。所作碧梧蒼石圖，及為錢德鈞築水村事，至今風流文采照耀藝苑間。考古者莫不流連詠嘆，以為難得。<sup>59</sup>

由此記錄，可知陸行直曾作〈碧梧蒼石圖〉一幅，並為錢重鼎修築水村別墅，其德行風範令人感佩。

〈水村圖〉是趙孟頫為友人錢重鼎(字德鈞)所作，畫上鈐「趙氏子昂」朱文印，後另紙又自跋云：「後一月，德鈞持此圖見示，則已裝成軸矣。一時信手塗抹，迺過辱珍重如此，極令人慚愧。子昂題。」一時名士紛紛題詠，此幅圖上共有四闕圖畫詞：陸祖允〈菩薩蠻·題錢德鈞水村圖〉(頁 1047)：「當年圖畫知何處。如今身向滄洲住。吾亦愛吾廬。芸窗幾卷書。青山天際小。目送飛鴻杳。試問釣魚船。蘆花淺水邊。」東從周〈小重山·題錢德鈞水村圖〉(頁 1076)：「楊柳絲絲兩岸風。前村溪路遠，小橋通。人家依約水西東。舟一葉，移過荻花叢。清景迥涵空。好山青未了，暮雲重。是誰驚起幾征鴻。天然趣，卻在畫圖中。」湯彌昌有兩首題畫詞，其一〈虞美人·題錢德鈞水村圖〉(頁 1076)：「翰林妙寫溪村趣。茅屋知何處。溪翁想像住溪灣。一笑如今，家在畫圖間。西風門掩蘆花渚。聊與漁家伍。人間不信有張翰。剪取吳淞，空向卷中看。」其二〈祝英臺近·題錢德鈞水村圖〉(頁 1076)：「染秋雲，圖澤國，野趣入游戲。能事何須，五日畫一水。重重楊柳陂塘，茅茨村落，鱸鄉外、西風漁計。晚烟霽。有客乘扁舟，延緣度疏葦。欲訪幽居，宛在碧溪尾。浩然目送飛鴻，醉歌欵乃，溪光裏、亂山橫翠。」

卷末還有陸行直、陸祖允、陸祖宣、趙由儁、湯彌昌、東從周、董其昌、陳繼儒、李日華等四十八家題記，其中有陸行直長子陸祖允、第三子陸祖宣、王款及哲理野台的題款中自稱「學子」並以小字題寫在其他題款空隙處，以示曾受教於錢重鼎；趙孟頫為趙孟頫之弟、錢原父是錢重鼎之子；龔璘、錢良佑為趙孟頫和錢重鼎共同好友，畫上題款者與畫家、畫主有著友朋、親戚及師生等關係。當

<sup>58</sup> 王晴：〈陸行直〈碧梧蒼石圖〉研究〉，《中國國家博物館館刊》(北京：中國國家博物館 2017 年第 2 期)，頁 78-79。

<sup>59</sup> 陳去病：《陳去病詩文集》上編，(上海：社會科學文獻出版社，2009 年 4 月)，卷三，頁 244。

畫作完成後，受時人及後世畫家推崇，而詩塘續紙的綿延題款形式，讓人題詠不絕，勾勒了清晰異常的流傳史，交織成元代江南文士縱橫交錯的人際網絡，呈現文人們憑藉詞畫建構的文化時空，彼此交流，求取知音。

另一幅揚无咎(1097-1171，字補之，號逃禪老人)〈四梅圖〉卷<sup>60</sup>(圖十一，頁82-83)，構圖上自左而右，可分可合，每幅有獨立的内容和章法，四段畫梅花之含苞、欲開、盛開和殘敗的變化過程。含苞，著花蕾於梅樹枝頭，蓄積勃動態勢；欲開，些許花苞微啟，預告即將到來的綻放；盛開，枝柯舒展，繁花點綴；將殘，呈枯枝殘萼。梅花以淡墨勾勒，襯托花瓣的梅萼僅用墨點裝飾，以少勝多的畫法，呈顯梅花四時姿態變化。「變黑為白」改前人畫梅墨暈花瓣為水墨線條圈線，更能表現梅花清氣逼人。

此畫作於畫家六十九歲時，應友人范瑞伯邀請而繪，畫家自言「要余畫梅四枝，一未開，一欲開，一盛開，一將殘，均各賦詞一首。」<sup>61</sup>書法小楷筆勢清勁，正如「畫圖入妙書更美，翰墨一代傳文章。」<sup>62</sup>擬以梅花開放至凋零的過程：未開、欲開、盛開至將殘，喻美人自少女至遲暮，引發觀者無限感懷。畫卷後署：「乾道元年七夕前一日癸丑，丁丑人揚无咎補之書于豫章武寧僧舍」；題簽：「宋揚无咎梅花卷。神品。柯丹邱和詞，山舟書簽。」鈐「山舟」，隔水綾紙尾有元代柯九思〈柳梢青·和揚无梅詞四首〉(頁1128)：其一「懊恨春初，飄零月下，輕離輕隔。重醞梨雲，乍舒柳眼，羞人曾識。已堪索笑尋簷，早準備、憐憐惜惜。莫是溪橋，纔先開却，試馳金勒。」其二「姑射論量，漸消冰雪，重試新妝。欲吐芳心，還羞素臉，猶吝清香。此情到底難藏，悄默默、相思寸腸。月轉更深，凌寒等待，更倚西廊。」其三「翠苔輕搭，南枝逗暖，乍收漸霎。亂插繁花，快張華宴，繞衣千匝。玉堂無限風流，但只欠、些兒雪壓。任選一枝，折歸相伴，繡屏花鴨。」其四「璫散殘枝，點窗欵欵，度竹遲遲。欲訴芳情，曲中曾聽，畫裏重披。春移別樹相期，漸老去、何須苦悲。人日酣春，臉霞清曉，復記當時。」

元代文人在題畫詩進入畫面結構的設計上，從整體位置經營，如題款與留白相互呼應的視覺美學。詩書畫三絕流行下，以書入畫、以詞入畫的融通，展現元代文人的創發，為明清文人題畫詞與畫面的有機組合、位置經營樹立了美學典範。

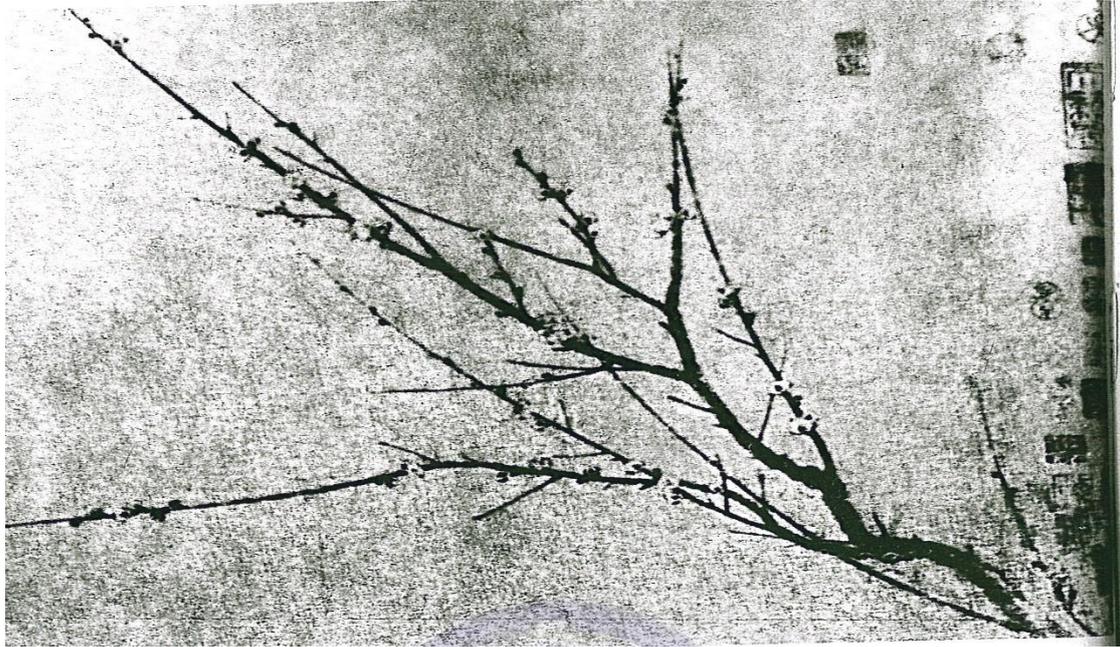
<sup>60</sup> [宋]揚无咎〈四梅圖〉卷，紙本水墨，縱37.2x橫358.8公分，北京故宮博物院藏。

<sup>61</sup> 揚无咎題於〈四梅圖〉四首詞：〈柳梢青·未開〉：「漸近青春，試尋紅璫，經年疏隔。小立風前，恍然初見，情如相識。為伊只欲顛狂，猶自把、芳心愛惜。傳與東君，乞憐愁寂，不須要勒。」〈柳梢青·欲開〉：「嫩蕊商量。無窮幽思，如對新妝。粉面微紅，檀唇羞啓，忍笑含香。休將春色包藏。抵死地、教人斷腸。莫待開殘，卻隨明月，走上回廊。」〈柳梢青·盛開〉：「粉牆斜搭。被伊勾引，不忘時霎。一夜幽香，惱人無寐，可堪開幣。曉來起看芳叢，只怕裏、危梢欲壓。折向膽瓶，移歸芸閣，休薰金鴨。」〈柳梢青·將殘〉：「日斷南枝。幾回吟繞，長怨開遲。雨浥風欺，雪侵霜妒，卻恨離披。欲調商鼎如期。可奈向、騷人自悲。賴有毫端，幻成冰彩，長似芳時。」

<sup>62</sup> 《秋聲集》卷一《題辛庸之所藏子昂畫〈淵明漉酒圖〉，並書〈歸去來辭〉》

▲圖十一 揚无咎〈四梅圖〉 圖版：《中國繪畫全集(四)》，頁 4-5。

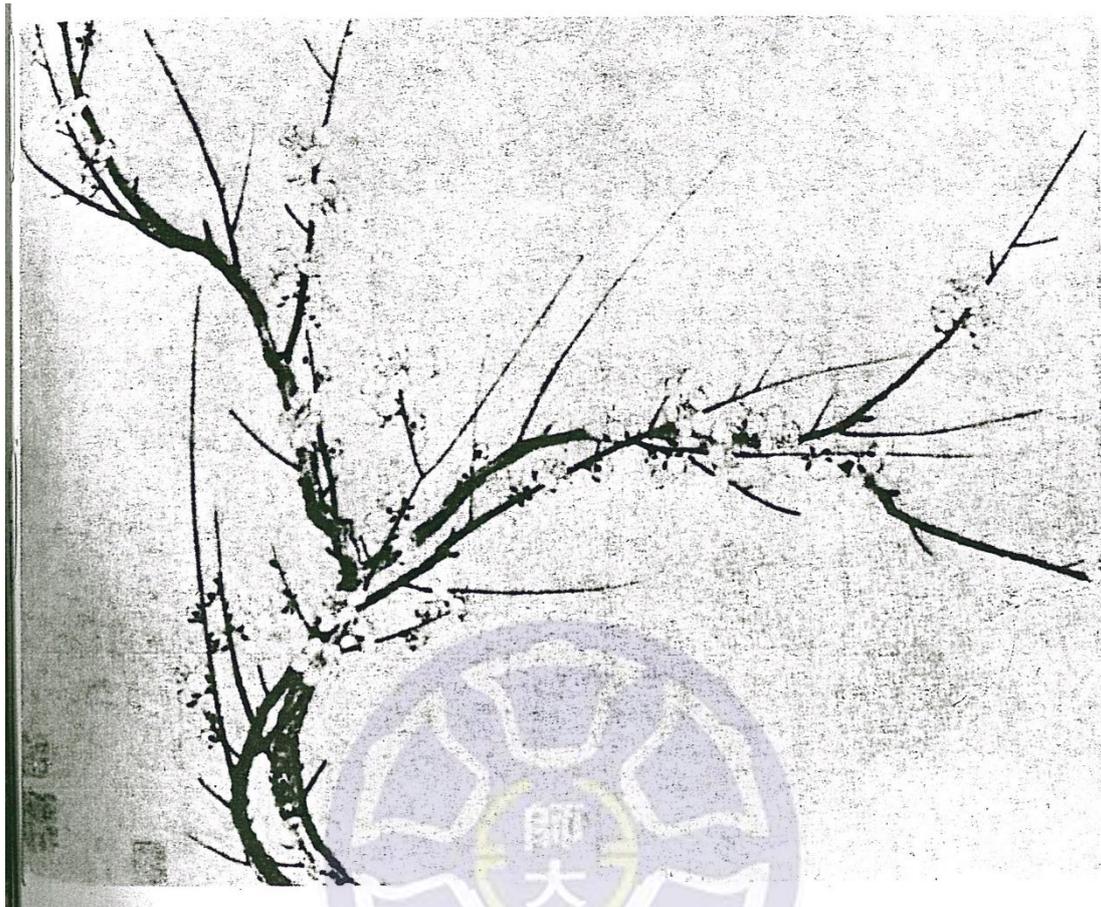
(一)未開



(二)欲開



(三)盛開



(四)將殘



## 第二節 寫照傳神，同構對應

本章節依有傳世畫作的元代題畫詞為考察範圍，參酌元人畫上題款、別集、詞話，分析畫作中圖象符號與題畫詞的語言藝術，討論圖像與語言轉換過程，以及創作時客觀的物象與主觀審美情趣的關聯性，深入掌握畫家的創作理念及觀者內心世界，進而探索詞畫結合行為背後所呈顯的文化義涵與美學意蘊。

繪畫是畫家觀照世界所得，是主體心靈、審美經驗的圖景化；題畫詞則是通過對畫作的反芻，以語言文字作再現藝術。詞畫創作所展現的結合形式，往往指涉作者思想情志，詞畫對應關係建立在圖像與文字互為表徵、隱喻的系統，表達「中國文人獨特的心靈圖象。」<sup>63</sup>

闡釋題畫詞時，必須回到詞畫結合的具體過程中去，「一切藝術的開展，其背後皆是展開時的推動。」<sup>64</sup> 若以畫面為中心，依觀賞品題者不同的觀照方式，可細分：「畫意為主、融情於畫、畫外傳情。」<sup>65</sup> 若從題畫者吟詠的演進，可分為同構對應、若即若離、意在畫外，從觀畫、寫景到以主觀抒情為導向，關注焦點逐漸由畫面物象轉向畫外的主體精神世界；對畫家、題畫者的關注逐漸取代了對畫面景物的關注，呈現由繪畫本位向主體情思的過渡，與元代文人畫審美趨向同轍複軌。

唐人題畫喜好「見詩如見畫」，以畫家創作的寫真技巧為評賞原則，如張高評論述杜甫題畫創始之功有三：「其一，「以真擬畫」，闡述杜甫〈畫鷹〉題畫法門在於「以真鷹擬寫畫鷹」、「從畫鷹見真」，虛實互用，疑真疑畫的詩畫融合手法；其二是「以畫法為詩法」，體現詩中有畫；其三是「因圖畫而興寄」，形神俱足，因畫動出塵之幽思，生發神遊勝境之逸趣，為宋代題畫文學所繼承，為題畫作詩之常法<sup>66</sup>」。

高木森論中國畫演進通則：「都經過寫實(重視形似)、寫真(以格調化的造形表達某一定型化的理念)、寫意(以自由疏放的筆墨表現浪漫的詩情)三個時期」<sup>67</sup>，由宋代畫壇講求形似、形神俱足的「寫真」風格，亦注重表現精神氣韻與胸中理

<sup>63</sup> 方聞著、何傳馨譯：〈現代美術批評與中國繪畫史〉，《當代》，第12期，1987年4月，頁119-121。

<sup>64</sup> 傅抱石：《中國繪畫變遷史綱》(上海：上海古籍出版社1998年)，頁5。

<sup>65</sup> 劉君若：《畫裡乾坤——元代題畫詩研究》，頁317。

<sup>66</sup> 詳見張高評：〈杜甫題畫詩與詩學典範——從《苕溪漁隱叢話》論杜甫畫山水詩切入〉見氏著《唐宋題畫詩及其流韻》，頁7-17。

<sup>67</sup> 高木森：「自山水言，五代和北宋前期的荆關董巨，以至於范寬，他們的寫生意念比北宋後期的郭熙和南宋的馬遠、夏珪要明顯得多——後者的格調化傾向表現在『龍形(脈)意識』、『馬一角』、『夏半邊』等布局概念。花鳥畫的發展亦大致相符：從五代的黃荃、徐熙到北宋的黃居寀為『寫實』期，北宋的後的崔白和宋徽宗為『寫真』期，元朝進入『寫意』期。」，《元氣淋漓——元畫思想探微》，頁287-289。

趣，「一方面獲得精純圓熟之寫實成就，一方面為寫意精神之滋榮創發」<sup>68</sup>，繪畫中重視視覺效應的圖像性主導地位逐漸被取代，至元代文人畫風興盛之下，進入追求平淡天真、尚氣韻的「寫意」成熟期。此一繪畫審美趨向的歷時性演進，也影響著宋元題畫中詞畫對應的形式轉換。

承自唐宋繪畫以寫真、理趣為導向，畫面所呈現的是「完整自足、穩定安適、不假外求的理趣世界<sup>69</sup>」，題畫詞與畫境亦有著客觀實存的類近關係，所強調的是直接而穩定的封閉結構，即為「同構對應」的詞畫關係。

「同構對應」的題畫寫作模式，往往先描寫畫面，再現畫面物象，若是畫家自題，則宣洩畫家情感與胸臆，以此興發觀者文化心理結構與美感共鳴；若為他人題詞，則以為畫家代言的創作觀，從圖像轉譯蘊含畫家的主體情志，構造詞畫一體的內心世界。

以吳鎮漁隱詞畫系列之一〈洞庭漁隱圖〉(圖二，頁 51)為例，畫幅上方畫家以充滿個性化的草書自題〈漁父〉詞一闕：

洞庭湖上晚風生。風攪湖心一葉橫。蘭棹穩，草衣輕，祇釣鱸魚不釣名。  
(頁 938)

洞庭湖晚風吹來，湖面泛起波紋，「風攪湖心一葉橫。」，以空曠江面上，大小對比，具有可動性的一葉漁舟自右側橫斜划來，打破畫面樹直岸橫的橫豎造型。「蘭棹穩，草衣輕」著草衣的漁父穩操蘭棹，想尋一處風景秀麗、生機勃發的釣魚處。漁舟與迎面來的水波和風向產生均衡作用，給人平和靜穆之中，卻又充滿動能，不論塵世煙波如何翻湧，只要堅定「蘭棹穩」，不須憂心「草衣輕」？「祇釣鱸魚不釣名」漁隱絕不是沽名釣譽的「終南捷徑」，而是淡泊逍遙的超然世外、高潔之志，化用西晉張翰「鱸魚膾」故實，暗喻自己歸隱漁樵，正如同不釣名的高士愉快地徜徉於優美山川。而吳鎮另一幅亦以「漁隱」為題材的〈蘆花寒雁圖〉(圖四，頁 54)，其詞畫關聯也屬於同構對應關係，畫上所題〈漁父詞〉：

點點青山照水光。飛飛寒雁背人忙。衝小浦，轉橫塘。蘆花兩岸一朝霜。  
(頁 937)

<sup>68</sup> 黃光男：《元代花鳥畫新風貌之研究》，頁 247-249。

<sup>69</sup> 鄭文惠：《詩情畫意——明代題畫詩的詩畫對應內涵》，頁 42。

畫幅左上方「點點青山照水光」濕筆淡墨層層疊加的山石特質，江面上一艇小舟。「飛飛寒雁背人忙」寒空飛雁忙碌著，「背人」暗示著遠離俗世，「衝小浦，轉橫塘」以「衝」、「轉」動詞打破蘆塘的寧靜，引導觀者視線轉向「蘆花兩岸一朝霜」，兩岸的蘆花經霜顯得更潔白，呼應江水浮光，清冷疏朗的景象指涉漁隱者虛靜空靈的心靈圖像。「凡觀書畫當觀韻」<sup>70</sup>，題畫詞的視覺書寫導入「漁隱」文化傳統的脈絡裡，對畫裡山水形象美感的欣賞轉為思想深度的體察，內化為個人的文化品味。

吳鎮山水長卷〈嘉禾八景圖〉亦有其背後的「人文化自然」脈絡，宋元時期，住在嘉興一帶的文士喜歡瀟湘八景體例，歌頌當地景物，如《至元嘉禾志》記載北宋邑宰陸蒙老的〈嘉禾八詠〉，分詠「披雲閣、月波樓、金魚池、宣公橋、五柳橋、會景亭、蘇小小墓和羞墓」<sup>71</sup>，至吳鎮作〈嘉禾八景圖〉(圖八，頁 68-74)，自題：

勝景者，獨瀟湘八景得其名，廣其傳，惟洞庭秋月、瀟湘夜雨，餘六景皆出於瀟湘之接壤，信乎其為真八景者矣。嘉禾吾鄉也，豈獨無可攬可采之景歟。閒閱圖經，得勝景八，亦足以梯瀟湘之趣，筆而成之圖，拾俚語，倚錢唐潘閬仙酒泉子曲子寓題云。至正四年歲甲申冬十一月陽生日，畫於橡林舊隱空翠風煙。(頁 936)

由卷首題跋可推知〈嘉禾八景〉淵源自宋迪〈瀟湘八景圖〉<sup>72</sup>的美學傳統，吳鎮熟知家鄉風景，兼以閒暇時翻閱圖經，所以從家鄉嘉興地景選擇八景。選擇倚潘閬仙〈酒泉子〉填詞則有背後的深意，宋代潘閬仙(字逍遙，又自號逍遙子)因對錢塘山水風物懷有深情，故追憶西湖諸勝，填〈酒泉子〉十首，分別以「長憶」領起吟詠，盛傳於世，曾有石曼卿令畫工據詞作畫。吳鎮〈嘉禾八景〉題畫詞在詞牌上的選擇亦有效法潘閬仙追憶錢塘山水之作，其題畫詞聯章形式與山水畫長卷相契合。〈嘉禾八景圖〉詞畫兼具有高度的藝術凝鍊，最能集中反映當地的自然景觀和歷史人文，富有地域文化特色和內涵。

宋迪〈瀟湘八景圖〉圖上沒有特定地點的對應，著眼於「詩意」的表現和背

<sup>70</sup> 黃庭堅：〈題摹燕郭尚父圖〉，《豫章黃先生文集》(臺北：臺灣商務印書館，1979年《四部叢刊正編》本)，卷 27，總頁 304。

<sup>71</sup> [元]單慶修、徐碩編：《至元嘉禾志》，王雲五主編：《四庫全書珍本八集》(臺北：臺灣商務印書館，1978年)，卷 31，頁 11-12。

<sup>72</sup> 沈括：「度支員外宋迪工畫，尤善為平遠山水。其得意者有平沙雁落、遠浦歸帆、山市晴嵐、江天暮雪、洞庭秋月、瀟湘夜雨、煙寺晚鐘、漁村晚照，謂之『八景』，好事者多傳之。」參見[宋]沈括著，胡道靜校注：《書畫》《新校正夢溪筆談》(上海：上海古籍出版社，1957年)，卷七，頁 171。

<sup>73</sup> [元]單慶修、徐碩編：《至元嘉禾志》，卷 1，頁 1。

後所指稱左遷流放、思歸隱情，而吳鎮〈嘉禾八景〉卻為參酌圖經、故鄉實景，具「實地定點勝景」的山水畫作，讓觀者宛如實地遊覽般投身於吳鎮筆下嘉興美景。卷上每一景物圖像如樓閣、亭臺、寺廟橋樑，題寫八景景名並作序言，題詞〈酒泉子〉一闕，有些圖則有題識說明。

第一景：空翠風煙，吳鎮自題序言：「在縣西二十七里，樵李亭後，三過堂之北。空翠亭，四圍竹可十餘畝，本覺僧刹也。」圖中標註景物：空翠亭、三過堂、本覺禪寺、樵李亭、萬壽亭。

萬壽山前，屹立一亭名樵李，堂陰數畝竹娟娟。空翠風煙。 騷人隱士  
留題詠。紅塵不到蒼苔徑。子瞻三過見文師。壁上有題詩。(頁 936)

「屹立一亭名樵李」，嘉興，吳越時稱為「樵李」，三國時由「拳野稻自生」<sup>73</sup>以為祥瑞，改名「嘉興」，晉以後沿用其名。「堂陰數畝竹娟娟。空翠風煙。」寫本覺禪寺植綠竹十餘畝。「騷人隱士留題詠。紅塵不到蒼苔徑。」清雅的環境留有蒼綠幽徑，不沾惹紅塵俗念，受到文人們的推崇，留下不少題詠。「子瞻三過見文師。壁上有題詩。」化用蘇軾與本覺禪寺文長老往來之典故，畫中標註「樵李亭」相傳「宋蘇東坡與文長老遊三過於此」<sup>74</sup>。蘇軾三過門而三賦詩，第三次再訪時，文長老已逝，蘇軾興嘆而題詩云：「三過門中老病死，一彈指頃去來今。」所以寺中留有「三過堂」<sup>75</sup>。

第二景：龍潭暮雲，其序言：「在縣西通越門外三里三塔寺前龍王祠下。水急而深，遇歲旱則祈於此，時有風濤可畏。」圖中標註景物：白龍潭、三塔灣、龍王祠、景德禪寺。

三塔龍潭，古龍祠下千年跡，幾番殘燬喜猶存。靜勝獨歸僧。 陰森一  
徑松陰直。樓閣層層耀金碧。祈豐禱早最通靈。祠下暮雲生。(頁 936)

<sup>73</sup> 〔元〕單慶修、徐碩編：《至元嘉禾志》，卷 1，頁 1。

<sup>74</sup> 〔元〕單慶修、徐碩編：《至元嘉禾志》，卷 14，頁 15。

<sup>75</sup> 蘇軾第一次到訪本覺禪寺與文長老相談甚歡，題詩云：「萬里家山一夢中，吳音漸已變兒童。每逢蜀叟談終日，便覺峨眉翠掃空。師已忘言真有道，我除搜句百無功。明年採藥天台去，更欲題詩滿浙東。」再次到訪，文長老以老病退院，東坡復題詩云：「愁聞巴叟臥荒村，來打三更月下門。往事過年如昨日，此身未死得重論。老非懷土情相得，病不開堂道益尊。惟有孤棲舊時鶴，舉頭見客似長言。」三過之，則文長老已卒，三題詩云：「初驚鶴瘦不可識，漸作雲歸無處尋。三過門中老病死，一彈指頃去來今。存亡見慣渾無淚，鄉曲難忘尚有心。欲向錢塘弔圓澤，葛洪川畔待秋深。」參見〔元〕單慶修、徐碩編：《至元嘉禾志》，卷 31，頁 14-15。

「三塔龍潭」傳說景德禪寺前有白龍盤踞於此為穴，「景德禪院前，以白龍穴於此，故行舟飄溺，居士作塔，埋舍利以鎮之，遂無害。今寺之伽藍神，乃順德龍王。」<sup>76</sup>，「古龍祠下千年跡，幾番殘燬喜猶存。」自古來龍王祠儘管遭遇幾番殘毀，至今尚存，讓人欣喜。「靜勝獨歸僧」一切風雨過後的平靜，勝過獨自歸返的僧人，「祈豐禱旱最通靈。祠下暮雲生」龍王祠掌雨通靈，所以人們虔誠向龍王祈禱風調雨順。

第三景：鴛湖春曉，其序云：「在縣西南三里真如寺北，城南澄海門外。」詞後題識為：「長水法師塔前有銀杏，葉上生果實」，圖中標註景物：真如塔、長水師塔、彩雲墓、雪峰井、五龍廟、鴛湖、雙湖橋、鴛湖、金明寺。

湖合鴛鴦，一道長虹橫跨水，涵波塔影見中流。終日射漁舟。彩雲依傍真如墓。長水塔前有奇樹。雪峰古甃冷於秋。策杖幾經過。（頁 936）

嘉禾細流甚多，匯合注入鴛鴦湖，「塘北之涇六，東經皂林，入秀水境，經學繡塔、白龍潭，為鴛鴦湖」<sup>77</sup>，湖光秀美，扁舟來往，樵歌漁唱。「湖合鴛鴦，一道長虹橫跨水」，如虹般一道長橋橫跨鴛鴦兩湖湖面。「涵波塔影見中流。終日射漁舟。」湖旁長水法師塔水中倒影與來往漁舟交叉成圖景。「彩雲依傍真如墓。長水塔前有奇樹。」長水法師塔為當地名勝，為紀念修道高僧長水法師，「有道行，注華嚴經八十一卷。跏趺而死，以兩甕合之，葬於真如寺。」<sup>78</sup>「雪峰古甃冷於秋。」所指「雪峰井」，位於縣南四里真如塔院，昔雪峰和尚<sup>79</sup>在此住庵。

第四景：春波煙雨，其序云：「在嘉禾東春波門外，舊日高氏圃中烟雨樓也。」詞後題識為：「三賢者，朱買臣、陸宣公、陳賢良。」圖中標註景物：濠罟、三賢堂、放生橋、梓潼鹽、馬場湖、鹽倉、煙雨樓、陸贄祠、宣公祠、秦駐山、乍浦。

一掌春波，轟轟鯨帆鬧如市，昔年煙雨最高樓。幾度暮雲收。三賢古跡通歧路。窳堵玲瓏插濠罟。荷花嫋嫋間菰蒲。依約小西湖。（頁 936-937）

<sup>76</sup> [元]單慶修、徐碩編：《至元嘉禾志》，卷 5，頁 6。

<sup>77</sup> 見《嘉興府志》卷一，頁 69。

<sup>78</sup> [元]單慶修、徐碩編：《至元嘉禾志》，卷 14，頁 2。

<sup>79</sup> [元]單慶修、徐碩編：《至元嘉禾志》，卷 14，頁 14。

由春波門外向東去可出海，舟船來往，「轟轟颺帆鬧如市」。「昔年煙雨最高樓。幾度暮雲收。」往日高氏圃中煙雨樓，經歷幾番暮日低垂，浮雲收盡，幾回人事變遷，思往之情帶起下片當地歷史俊賢事跡，「三賢古跡通歧路」，指西漢朱買臣(?-前 115，字翁子，會稽郡吳縣人)、唐代陸贄(754-805，字敬輿，蘇州嘉興人)及北宋陳舜俞(?-1072，字令舉，自號白牛居士，湖州烏程人)。「窳堵」是梵語「窳堵波」的簡稱，有佛陀寂滅、佛塔之意，「窳堵玲瓏插濠罟。」寫佛塔湖中倒影，濠罟塔又名「壕股塔」，因濠河水流彎曲如股，故得名。「荷花嫋嫋間菰蒲。依約小西湖。」菰蒲風生，荷花搖曳，風景美如西湖。

第五景：月波秋霽，其序云：「在縣西城堞上下嵌金魚池，昔李氏廢圃也。」圖中標註景物：月波樓、金魚池、水西寺、爽溪、祥符寺、仁壽寺、天福寺、梁朝檜、楞嚴塔院、九品觀。

粉堞危樓，闌下波光搖月色，金魚池畔草蒙茸。荒圃瞰樓東。 亭亭遙峙梁朝檜。屈曲槎枒接蒼翠。獨憐天際欠青山。卻喜水回環。(頁 937)

「粉堞危樓，闌下波光搖月色」指月下波光映著年久失修的月波樓，「金魚池畔草蒙茸。荒圃瞰樓東。」只見荒草叢生。「亭亭遙峙梁朝檜。屈曲槎枒接蒼翠。」園中有亭亭高立的檜木，枝枒偃蹇，翠綠成蔭，有石刻「梁朝檜」於其下。「獨憐天際欠青山。卻喜水回環。」吳鎮正遺憾嘉興地形缺乏青山為襯，回頭喜見綠水迴繞，一「憐」一「喜」，情緒對比讓詞語更有韻味。

第六景：三閘奔湍，吳鎮序云：「在嘉禾北，望吳門外端平橋之北杉青閘。」圖中標註景物：華光樓、端平橋、施侯祠、上閘、杉青閘、下閘、秋茂舖、吳江塔、震澤、洞庭山。

三閘奔湍，一塘遠接吳淞水，兩行垂柳綠如雲。今古送行人。 買妻恥醮藏羞墓。秋茂郵亭遞書處。路逢樵子莫呼名。驚起墓中靈。(頁 937)

「三閘奔湍，一塘遠接吳淞水」，嘉興出吳門外，過端平橋，可通往太湖。沿途經過上閘、杉青閘和下閘等三道閘門，「兩行垂柳綠如雲。今古送行人。」兩岸綠柳低垂，看盡古來今往的行人，此景點歷史悠久，牽引家喻戶曉的人事難測、世事多變的典故，「買妻恥醮藏羞墓。秋茂郵亭遞書處。」西漢朱買臣家貧好讀

書，賣薪為生，其妻崔氏不甘貧窮，朱買臣無奈休妻<sup>80</sup>。後經同鄉嚴助推薦漢武帝，後為會稽太守。衣錦還鄉時，崔氏要求復合，朱買臣令隨從潑水於地，以示覆水難收，崔氏羞愧自縊，葬於羞墓。「秋茂」指下閘秋茂舖，係運河中南通北達舟泊之處，書信往來報喜傳訊亦在此。

第七景：胥山松濤，其序云：「在縣東南十八里德化鄉。山約百畝，餘荷鍾翁墓，其下子胥古蹟也。」圖中標註景物：石山、子胥試劍石、荷鐘亭、胥山、存吾堂、白石祠、石龜、聽雪亭。

百畝胥峰，道是子胥磨劍處，嶙峋白石幾番童。時有兔狐蹤。山前萬箇長松樹。下有高人琴劍墓。週迴蒼檜四時青。紅日戰濤聲。(頁 937)

相傳戰國伍子胥曾在此山練兵磨劍，故而有「子胥試劍石」<sup>81</sup>。嘉興為吳越時兵戈擾攘必爭之地，兵燹頻仍，吳鎮於胥山憑弔，「週迴蒼檜四時青。紅日戰濤聲」彷彿能聽到往昔兵交馬踏、戰濤聲震，興發思古之幽情。

第八景：武水幽瀾，其序云：「在縣東三十六里，武水北，景德教寺西廊，幽瀾井泉，品第七也。」圖中標註景物：武水、幽瀾泉、德教寺、吉祥大聖寺、魏塘雲間九峰，詞後題款：「幽瀾泉乃嘉禾八景之一，而亭將催，在山師欲改作，而力不能給，惟展圖者思有以助之，亦清事也。梅花道人饒勸緣。」

一甃幽瀾，景德廊西苔蘚合，茶經第七品其泉。清冽有靈源。亭間梁棟書題滿。翠竹蕭森映池館。門前一水接華亭。魏武兩其名。(頁 937)

「一甃幽瀾」指景德泉，在吳鎮故鄉魏塘鎮的景德禪寺之西偏，「烹茶無比，世傳以為常州惠山泉之次也。<sup>82</sup>」吳鎮譽其水質為「茶經第七品其泉」。「亭間梁棟書題滿。翠竹蕭森映池館。」景德禪寺亭廊間樑棟上，題滿名士墨蹟，四周蓊鬱翠竹掩映。「門前一水接華亭。魏武兩其名。」魏、武兩姓世居武水旁，「魏塘」、「武塘」實為一水兩名，此水東流銜接華亭塘。由此闕詞後題識可知吳鎮創作緣起：「而亭將催，在山師欲改作」，吳鎮遁入道門，時與僧道往來，詞作中亦有其修道的體悟。因為幽瀾泉亭摧敗欲毀，景德教寺住持在山師欲改建而無力自給，

<sup>80</sup> 《漢書·列傳》卷六四上，楊家駱主編：《中國學術類編——新校本漢書》(臺北：鼎文書局，1979年)，頁 2791。

<sup>81</sup> 「一說，伍子胥代越經營於此。一說吳王賜子胥劍。」參見陳擎光：《元代畫家吳鎮》，頁 30。

<sup>82</sup> [元]單慶修、徐碩編：《至元嘉禾志》，卷十四，頁 15。

吳鎮熱心地作此圖勸緣募捐。

宋迪「瀟湘八景圖」，是自先秦以來瀟湘的文學傳統之總合，讓畫家「由屈原、賈誼等流放的苦楚裡『恨別思歸』；又從莊子的寓言、桃花源的傳說合流，嚮往『和美自得』。」<sup>83</sup>吳鎮〈嘉禾八景圖〉更強調「實景感」和「人文化的自然」；轉譯宋迪〈瀟湘八景〉典範的過程，去其政治化指稱，折射吳鎮修道體悟與安鄉隱逸的處世心態。

嘉禾八景依每一景的詞序所言方位，分別位於縣西、縣西南、縣北、縣東、縣東南等，並非相連，但在畫幅中依置景安排、長卷收舒的特性，且標註實際景觀名稱，將嘉禾八景長卷依次展開，一景一詠觀畫讀詞，既可各自獨立又互相補充，連綿成宋元嘉興自然風光與名勝地景。此幅吳鎮作畫法度嚴謹又不失變化，以墨色濃淡、線條粗細變化來表現立體空間感，又能不受限於真實地理位置，「百里見纖毫」<sup>84</sup>。畫幅中大片空白既有作為間隔之用又能表現湖潭河池之煙氣水霧，吳鎮濕墨筆法，空氣彷彿瀰漫濃郁水氣，正是江南水澤清曠野逸之趣。以楷書標註景觀名稱，仿效圖經形式的實用性、功能性，既有山水畫審美風尚又可作為遊覽嘉興山水的指南。題畫詞中反映嘉興當地歷史文化，如伍子胥、朱買臣、蘇軾等，鎔鑄景觀、詩情、畫意、人文於一爐，可視為明代紀遊圖山水畫之先驅。

就人與自然、繪畫三者關係而言，衣若芬論述宋元兩代文人題「瀟湘」山水畫詩的主體內涵差異：

元人題畫「畫裡江山」的視野較接近唐代，肇因於元初文人歷經世變，注重實用之學，務實觀念主導之下，從「畫裡江山」關注是江山的實景而非幻設，「畫裡江山」題者歌詠焦點是畫上的風景，消解了宋人的主觀意識，在「自我」退位的狀況下，尋求一種恆常的普遍真理，便是「以物觀物」的態度。<sup>85</sup>

唐人題畫強調「以真擬畫」產生誤假為真的立體錯覺；元人題畫則強調「實與景遇」，以描繪實景筆法創作，詞畫對應關係以同質性的融通為主要面向，呈現直接而穩定的關係，如吳鎮〈嘉禾八景〉讓觀者藉由長卷形式一收一舒，畫圖中所標註的地景名稱，引導著觀者不停轉換視點，縱橫上下四方，彷彿直入畫面，如

<sup>83</sup> 衣若芬：〈瀟湘八景——地方經驗·文化記憶·無何有之鄉〉，《東華人文學報》第九期，2006年7月，國立東華大學人文社會科學學院，頁119。

<sup>84</sup> [明]李日華：「仲圭此制，全學范寬〈長江萬里圖〉，以點簇作小樹，借樹作圍遶其間，斷續遠近，層數稠密，一以樹為眉目。而城堞樓台，特標幟之。所以生發秀潤，真有百里見纖毫之意。」見氏著：《六研齋三筆》卷二，頁19，《六研齋筆記》（南京：鳳凰出版社，2010年），頁200。

<sup>85</sup> 衣若芬：《雲影天光：瀟湘山水之畫意與詩情》，頁347。

臨其境。

觀察趙孟頫之婿王國器〈西江月·題洞天清曉圖〉與傳世畫作〈丹崖玉樹圖〉(圖一，頁 50)詞畫對應：

金澗飛來晴雨，蓮峰倒插丹霄。蕊仙樓閣隱岧峩。幾樹碧桃開了。 醉  
後豈知天地，月寒莫辨瓊瑤。一聲鶴叫萬山高。畫出洞天清曉。(頁 1036)

此闕為黃公望〈丹崖玉樹圖〉上王國器題畫之作，「金澗飛來晴雨，蓮峰倒插丹霄。」此圖叢山疊翠，溪流迴轉，晴雨之際，如蓮形的高聳山頂更添雲霧縹緲之感。「蕊仙樓閣隱岧峩。幾樹碧桃開了。」梵寺樓閣掩映在山石間，淺絳淡赭點染桃樹，樓閣清晰傳神，人物活動與自然情景交融。「月寒莫辨瓊瑤」寒月銀白色光芒掩於雲霧，由題畫詞補充畫面空間明晦變化，更顯清寂。「一聲鶴叫萬山高」圖畫下方一高士策杖尋幽，利用鳥鳴聲引導視線游走向上，「畫出洞天清曉」題畫以景代情，清曉時別有洞天，疑似仙山，體現在深厚中幽遠渾融的氣象，清虛疏宕的氣韻。

而王國器另一首題畫詞〈菩薩蠻·題黃子久溪山雨意圖〉

青山不趁江流去。數點翠收林際雨。漁屋遠模糊。煙村半有無。 大癡  
飛醉墨。秋與天爭碧。淨洗綺羅塵。一巢棲亂雲。(頁 1035)

〈溪山雨意圖〉(圖五，頁 56)畫幅中「一河兩岸」式構圖，詞家題畫引導觀畫視線，由近岸望向河岸遠山，「青山不趁江流去。數點翠收林際雨。」寬闊的水面沿遠山坡腳鋪展開來，顯得一片寧靜幽深。中景「漁屋遠模糊。煙村半有無。」寬闊江面似無盡涯，畫幅近岸山坳間，叢樹中隱現茅屋村舍數間，其中一間則有高士閑坐窗前。「大癡飛醉墨。」歌詠畫家黃公望飛逸揮灑的筆調，「秋與天爭碧。淨洗綺羅塵。一巢棲亂雲。」視線遠望，畫面中以留白波浪般分布擬作亂雲湧動，點題風雨欲來，料想洗去塵俗凡慮，回歸黃公望寄意山水，恬淡飄空寂的審美境界。

元人「以物觀物」的題畫意識下，「自我」退位消解主觀意識，詞畫中的「我」，可以不必是畫家，不必是觀者，具有「共我」的特質，是普遍文士自我情懷的投射，如張堊〈阮郎歸·題秋山草堂圖〉(圖六，頁 59)：

青山重疊水縈紆。扁舟隔岸呼。依稀綠野輞川圖。又疑陶令居。紅樹晚，白雲孤。乾坤別一壺。草堂瀟灑竹窗虛。箇中容我無。(頁 903)

「青山重疊水縈紆。扁舟隔岸呼。」寫秋山林巒郁茂，山腳下江面傳來漁舟上漁夫呼喚聲，畫中岸旁茅屋裡婦人勞作、幼童嬉戲，寧靜悠閒的氛圍「依稀綠野輞川圖。又疑陶令居。」，「輞川圖」、「陶令居」帶出隱逸寄託。樹葉敷陳赭色，「紅樹晚，白雲孤。乾坤別一壺。」，表現江南水鄉丘陵的特色。「草堂瀟灑竹窗虛」，草堂上窗前隱者展卷踞坐，「箇中容我無」召喚對於生命安頓的嚮往，寄寓元代文人草堂隱居共同的處世選擇。

以全知者觀點，歌詠畫裡江山，就實景寫畫景，正是「以物觀物」的態度。元代題畫詞主張自我與大自然的融合，能不為畫家用意所拘，將自然景物本身存在的理趣形象展現，與繪畫並觀達到同構對應、寫照傳神的藝術效果。

題詠者自我的主動退位，有時出現多人題詠的詞作中，在詩社交流或多人題畫活動中，題畫寫作模式的集體化、公眾化，同時自己的詞作也會被後人觀看品味，題畫者往往選擇保持疏離姿態，純寫畫裡江山，不去揣測畫家立意，直陳畫面，寫出畫圖景物元氣淋漓的感受，反而使得題畫者與畫家、題畫詞與畫面獲得最大程度的融通。「深入畫面之內而體驗畫境，而不是通過外在的比擬與理性的思索來獲得對畫境的題寫，這是元人與唐宋文人題畫的根本不同之處」<sup>86</sup>。

趙孟頫為錢重鼎所作〈水村圖〉(圖十，頁 78-79)，其中題畫詞作二首，束從周〈小重山·題錢德鈞水村圖〉詞曰：

楊柳絲絲兩岸風。前村溪路遠，小橋通。人家依約水西東。舟一葉，移過荻花叢。清景迴涵空。好山青未了，暮雲重。是誰驚起幾征鴻。天然趣，卻在畫圖中。(頁 1076)

起筆從寫近景垂柳「楊柳絲絲兩岸風」，柳絲隨風飄逸，「人家依約水西東」，幾間水鄉村居掩映在樹林中，視線移向中景，「舟一葉，移過荻花叢。」一小舟正駛向蘆葦叢生的湖光深處。下片以遠景寫起「清景迴涵空。好山青未了，暮雲重。」暮雲重重的天空下，遠山橫臥，墨筆點苔綿延的樹林隨著山巒起伏，清麗秀潤的景色，「是誰驚起幾征鴻。」以「驚起」增添動態感與聽覺變化，靜中有動打破寂靜的畫面。

<sup>86</sup> 劉君若：《畫裡乾坤——元代題畫詩研究》，頁 278。

又一首湯彌昌〈祝英臺近·題錢德鈞水村圖〉：

染秋雲，圖澤國，野趣入游戲。能事何須，五日畫一水。重重楊柳陂塘，  
茅茨村落，鱸鄉外、西風漁計。晚烟霽。有客乘扁舟，延緣度疏葦。  
欲訪幽居，宛在碧溪尾。浩然目送飛鴻，醉歌欵乃，溪光裏、亂山橫翠。  
(頁 1076)

上片從全景寫起，「染秋雲，圖澤國，野趣入游戲。」秋天江南山村水鄉的清景。「遊戲」、「能事何須，五日畫一水。」談及趙孟頫自題創作此圖實為「一時信手塗抹」，「重重楊柳陂塘，茅茨村落」寫圖中楊柳池塘、茅屋村舍，「鱸鄉」江南盛產鱸魚。由畫中只能看到扁舟有二人，此處詞中填補此圖創作緣起，有客(趙孟頫)乘舟拜訪錢重鼎未來的幽居之處。「溪光裏、亂山橫翠。」收筆極目眺望全景天高水闊，幽靜閒逸的情調。

### 第三節 若即若離，藉畫抒懷

由宋畫「寫真」逐漸轉變元畫「寫意」的過程中，「繪畫創作重視畫者主觀情志，繪畫形象趨向象徵化是元畫的顯著特色」<sup>87</sup>，也是標誌著文人畫發展成熟。繪畫的寫實功能退居次位，由「寫實擬真」轉而導向「重象徵」的審美風尚導引下，更有利於題畫者主觀情志的寄寓與直抒胸臆的書寫，畫家賦予繪畫的品格內蘊與精神，而題畫者藉畫折射主體精神，詞畫實屬同一關紐，若即若離卻又增衍不絕，詞畫是畫家墨客深層的心理訴求與情感依歸，使得詞畫對話空間形成開放的結構。

「若即若離」的開放性詞畫對應關係，其畫面結構與詞作內容有部分對應，偏重畫面某一部份生發，題畫者焦點放在藉畫興發抒懷，以主觀想像將畫境加以變形與移情，重新組合，賦予新的形象意義和情境，或傾瀉心中塊壘，或直抒胸中情懷，或寄寓自我理想。詞畫之間的距離開始變寬加大<sup>88</sup>，卻也增強彼此的依賴。檢視吳鎮〈漁父圖〉軸(圖三，頁 53)的詞畫對應，畫家自題：

目斷煙波青有無，霜凋楓葉錦模糊。千尺浪，四鯤鱸，詩筒相對酒葫蘆。

<sup>87</sup> 高木森：《文人畫的象徵主義——論趙孟頫的繪畫藝術》，《故宮文物月刊》第六卷第 1 期，1987 年 4 月，頁 4-13。

<sup>88</sup> 高木森：《文人畫的象徵主義——論趙孟頫的繪畫藝術》，《故宮文物月刊》第六卷第 1 期，1987 年 4 月，頁 4-13。

「目斷煙波青有無」勾勒遠景青翠山色為山嵐雲霧所掩似有似無，「霜凋楓葉錦模糊」中景繁茂楓紅似錦，濕墨穠麗斑斕。此二句可與畫幅直接對應，而畫中漁舟所處江面只見和緩長線波紋，看不出「千尺浪，四鯢鱸，詩筒相對酒葫蘆。」後三句應由畫家吳鎮藉畫興發，飲酒詩興大發，信手寫完放置船上詩筒，漁父獨自垂釣，縱情詩酒，意興遄飛，千尺浪又何礙，建構脫離現實煩囂、孤傲高蹈的漁隱世界。

據美國佛瑞爾美術館藏吳鎮〈漁父圖〉長卷，吳鎮自題：「余最喜關仝山水清適可愛，原其所以，出於荆浩筆法，後見荆畫唐人漁父圖，有如此製作，遂倣而為一軸，流散而去。」自言構圖形式、空間布置，取法荆浩仿〈唐人漁父長卷〉，「從此一較古老的詞畫關係顯示，較早期的漁隱圖的表現形式，重視『漁父』的象徵意義，而非圖像的藝術性。」<sup>89</sup>題畫十五組漁父漁舟景物仿荆浩筆意，其象徵意義大於圖像的藝術性，遠方雲山，浩渺江面上，各自操舟來往，意境風神瀟灑。

相較於吳鎮其他以漁父為題材的圖作，從表現的舟船活動來看，都是同一時空所發生的情景，而檢視佛瑞爾本〈漁父圖〉長卷的題畫對應，應解釋成同一空間中集合了原本不同時間的動作而成為一幅畫。因為詩裏所標明時間不同，從十六首畫家自題詞內容推想：這十五個漁父都是吳鎮本人的寫照<sup>90</sup>，各種動作表示各種不同心情。

〈漁父圖〉卷(圖七，62-67)頁畫幅分為三段水域，依圖卷右起依序檢視圖詞對應：

洞庭湖上晚風生。風觸湖心一葉橫。蘭棹穩，草衣輕。祇釣鱸魚不釣名。  
(頁 938)

第一首題詞位置正下方漁父坐於船頭望向右方，漁船船頭指向畫中央，有標示畫卷起點之意，但與題詞完全沒有對應，此闕題詞應是吳鎮以舊作〈洞庭漁隱圖〉上題詞，重題於此。

重整絲綸欲掉船。江頭新月正明圓。酒瓶倒，岸花懸。拋卻漁竿和月眠。

<sup>89</sup> 李淑美：《元朝吳鎮漁父圖之研究》，頁 50。

<sup>90</sup> 陳擎光：《元代畫家吳鎮》，頁 146-150。

(頁 938)

第二首詞，詞畫大致符合，船身停泊於岸旁，「拋卻漁竿」漁父露出半身趴伏船頭，由「酒瓶倒」詞句填補漁父醉酒和月眠的瀟灑。

殘陽浦裏漾漁船。青草湖中欲暮天。看白鳥，下平川。點破瀟湘萬里煙。  
(頁 938)

第三闕畫中船泊岸，漁父抬手於眉前，作極目遠眺狀，四周一片空白，「看白鳥，下平川。點破瀟湘萬里煙。」應為吳鎮想像遠眺之景，放眼萬里白鳥飛掠平靜的水面，「點破」想像水鳥動作輕盈且細微的動響反襯寧靜的江景。

如何小小作絲綸。祇向湖中養一身。任公子，龍伯人。枉釣如山截海鱗。  
(頁 938)

第四首為畫中漁父代言，「如何小小作絲綸。」手持沒有釣絲的漁竿，垂釣坐在船頭。「任公子」出自《莊子·外物》<sup>91</sup>，「龍伯人」<sup>92</sup>出於《列子·湯問篇第五》，任公子釣起大魚，龍伯巨人釣起六隻巨鼈。漁夫不貪心，不需要釣起「如山截海鱗」，「祇向湖中養一身」，只願過著自給自足生活。

極浦遙看兩岸斜。碧波微影弄晴霞。孤舟小，去無涯。那個汀洲不是家。  
(頁 938)

第五首畫中漁父立於船頭，兩手端起，動作意義不明。聚焦寬闊江面小小孤舟，「去無涯。那個汀洲不是家。」表達畫家主體情志，去路廣闊無涯，可游可憩，可有可無，求得心靈的超脫，「那個汀洲不是家。」

雪色髭鬚一老翁。欲將短棹撥長空。微有雨，正無風。宜在五湖煙水中。  
(頁 938)

第六闕詞畫大致符合，「雪色髭鬚一老翁」，畫中以黑白對比、疏點表現「雪色髭鬚」，「欲將短棹撥長空」，漁翁右手使勁撥楫，漁舟搖盪在浩渺無波的江面。「宜在五湖煙水中。」以「宜」字暗示漁隱為人生選擇之歸依。

<sup>91</sup>〔周〕莊子撰，〔清〕王先謙撰：《莊子集釋》(臺北：世界書局，2001年11月)，頁925。

<sup>92</sup>〔周〕列御寇撰，楊伯峻撰：《列子集釋》(北京：中華書局，1979年10月)，頁154。

綠楊灣裏夕陽微。萬里霞光浸落暉。擊楫去，未能歸。驚起沙鷗撲鹿飛。  
(頁 938)

第七闋首二句鋪陳夕陽西下，餘暉灑落萬里江面，波光粼粼相映照，「擊楫去，未能歸」對應畫幅中漁夫跪坐船頭，使勁划楫，船行方向前銜遠山。擊楫聲動驚起沙鷗振翅飛起，為想像之筆，圖中未有參見物。

月移山影照漁船。船載山行月在前。山突兀，月嬋娟。一曲漁歌山月邊。  
(頁 938)

第八首畫中無對應漁船，「月移山影照漁船。船載山行月在前。山突兀」以題詞設想畫作空間安排，由「月移」、「山影」感受時間推移，或許是舟為畫中山石陰影所掩，「船載」、「山行」、「月前」，透過想像船的移動，三者之間距離的改變，將平面的畫幅凝聚成立體空間，漁夫抬眼望見山月，一曲漁唱劃破寂靜，宛如與山月共行，清音綿延不絕。

風攪長江浪攪風。魚龍混雜一川中。藏深浦，繫長松。直待雲收月在空。  
(頁 938)

第九闋首句長江水域，將漁翁所與畫家生活環境重疊，面對「風攪長江浪攪風。魚龍混雜一川中」畫中漁翁持楫而坐，面向遠山似有所待，然而畫中漁舟既非藏浦，又無長松可繫，「以無人無房舍無道路的山顯得寂靜，染過淡墨又皴又點的山石與空白江面對比顯得沉鬱，加上沒有一棵樹，整個山石形狀又是橫披下來，雖有三處山峯突起，讓人看來欲振乏力，自然興起無可奈何的感覺。」<sup>93</sup>畫家自題詞，寫眼前景又借景述世局的混亂，牛驥同皁，「藏深浦，繫長松」以舟喻己，處幽靜山水建構平靜逍遙的漁隱世界，寄寓自身處世態度，孤高自潔，隱居避世而「待雲收見月」。

舴艋為舟力幾多。江頭雲雨半相和。殷勤好，下長波。半夜潮生不那何。  
(頁 938)

第十首畫中漁舟近岸邊，漁夫意態安閒，「半夜潮生不那何」小舟有躲避之處，不怕雲雨襲人，不懼漲潮，此詞可與第九首題詞立意相呼應。

<sup>93</sup> 陳擎光：《元代畫家吳鎮》，頁 148。

殘霞返照四山明。雲起雲收陰復晴。風腳動，浪頭生。聽取虛篷夜雨聲。  
(頁 939)

第十一闋詞霞暉餘照，以雲的起收表現陰晴光影變化，風起浪湧，於畫中全然不見，「風腳動，浪頭生」此組因果句，增添動態感，特別的是這一組圖中漁舟樣式改為較大的篷船，一人憩於篷下清晰可見，微微抬起頭，「聽取虛篷夜雨聲」似乎聽著篷外夜雨聲。

無端垂釣空潭心。魚大船輕力不任。憂傾倒，繫浮沉。事事從輕不要深。  
(頁 939)

第十二首詞中只有一句「魚大船輕力不任」對應畫中漁父一邊提起釣竿，一邊大力扯起釣絲，因「力不任」，所以「憂傾倒，繫浮沉。」，由此而得「事事從輕不要深」，背後對人事的隱喻表現比畫景中更深的感觸。

釣得鮮鱗拽水開。綠萍漾漾逐鉤來。搖頰尾，噉紅腮。不羨嚴陵坐釣臺。  
(頁 939)

第十三首「拽水開」、「逐鉤來」、「綠萍」、「搖頰尾，噉紅腮」色彩鮮明，生動描寫上鉤的魚兒搖頭擺尾企圖掙脫，畫中漁夫端坐船頭，筆直伸手握緊釣桿，垂釣之樂堪比東漢嚴光隱居避世於富春江畔垂釣，以嚴光典故自況，傳達追求淡泊名利、合乎自然的個人高志。

五嶺風光絕四隣。滿川鳧雁是交親。雲觸岸，浪搖身。青草煙深不見人。  
(頁 939)

第十四闋圖中漁夫臨風而坐船頭，依據蓑衣線條，推知船行微風迎面而來。題詞與唐末宋初無名氏所作〈和漁父詞〉：「五嶺風煙絕四鄰，滿川鳧雁是交親。風觸岸，浪搖身，青草燈深不見人。」<sup>94</sup>兩首詞作比較，內容差異不大，推想吳鎮可能參考過，再依據繪畫意境與個人情思略作修改，所以題詞與圖畫未能對應。

舴艋舟人無姓名。葫蘆提酒樂平生。香稻飯，滑蓴羹。棹月穿雲任性情。  
(頁 939)

<sup>94</sup> 見於《全唐詩續補遺》，卷十六〈無名氏〉。

第十五首「葫蘆提酒樂平生」閒適逍遙的漁父其樂在於「香稻飯，滑蓴羹。棹月穿雲任性情」，化用西晉張翰「蓴羹鱸膾」，船行穿過水面上雲月倒影。

桃花波起五湖春。一葉隨風萬里身。釣絲細，香餌勻。元來不是取魚人。  
(頁 939)

第十六首詞首二句宏觀起筆，「桃花波起五湖春。一葉隨風萬里身。」桃花波即桃花汛，春天桃花開時，漲起的潮流，帶來五湖春天氣息。憑潮隨風小舟任意萬里，以一對萬，顯得格外灑脫。「釣絲細，香餌勻。」細看畫圖中，船泊岸，漁船型製特殊，搭篷設有幃幔，船上有二人，其中前頭有一人持釣竿，小童居後，呼應「元來不是取魚人。」

細究十五組漁父漁舟活動與十六闕詞作內容之詞畫對應，可以發現詞畫大多不符合或只取詞中一、二句相符，多由畫中景進行個人生命情志與品格追求之延伸。推想吳鎮可能根據荆浩的〈唐人漁父圖〉，有了整體佈局的構想，畫作完成後，再題上已有的〈漁父詞〉或參酌舊有〈和漁父詞〉詞作<sup>95</sup>，再依畫家個人主體精神進行修改。

除了舊有傳統畫題，元代文人也有將當代詩詞繪製成圖畫，生動地傳達出元代文人詞畫相通的觀念。「這類作品與圖繪前人作品相對，可稱為『原創性』詞意圖。或依己詩，或依友人贈詩而作的「原創性」詩意圖」<sup>96</sup>，最能顯見元代文人的時代創發。此類依詞作畫，再由規模盛大的多人唱和題畫詞組為陸行直〈碧梧蒼石圖〉(圖九，頁 76)，由畫家自題詞序可知，先有亦師亦友的張炎贈詞，陸行直依詞意作圖：

候蟲淒斷。人語西風岸。月落沙平流水慢。驚見蘆花來雁。可憐瘦損蘭成。  
多情因為卿卿。祇有一枝梧葉，不知多少秋聲。(頁 903)

張炎詞「候蟲淒斷。人語西風岸。」蟋蟀哀鳴淒切，人語秋蟲相共鳴，更添秋天江岸蕭瑟氣息，冷月低垂秋江澄淨，沙洲平緩，蘆花叢生，由驚見歸雁之舉，觀者視線上仰。化用南北朝庾信(字蘭成)〈重別周尚書〉詩「陽關萬里道，不見一

<sup>95</sup> 「張志和隱於洞庭湖畔，與顏真卿、陸鴻漸、徐士衡、李成矩相唱和。除了李德裕集、尊前集全唐詩等所共錄的五首漁父外，題為張志和所作的漁父詞還有金匱集的十五首。但據金匱集曹元忠跋云：『此十五首，當是同時諸賢倡和，或南卓柳宗元所賦。』」又「比較此十五首詞發現與吳鎮的十六首題畫頗多雷同之處。很可能吳鎮偶然看到這十五首，心愛其詞，稍為修葺。」見於陳擎光：《元代畫家吳鎮》，頁 150。

<sup>96</sup> 詳見於劉君若：《畫裡乾坤——元代題畫詩研究》，頁 185-186。

人歸。惟有河邊雁，秋來南向飛。」<sup>97</sup>庾信虛擬「秋雁南飛」，以來去自由的河邊雁對比身受羈絆而南歸無望的自己。身為南宋遺民的張炎對於庾信多年積澱的苦悶，再想到自己家國之感，才有詞中同情口吻「可憐瘦損蘭成。」「卿卿」係指陸行直家中歌妓，善歌，以才色見稱。「祇有一枝梧葉，不知多少秋聲。」以「一枝」寫梧桐，刻劃孤苦潦落之情而呼應「瘦損」的形象，「不知多少秋聲」道出人間道不盡的悲歡離合，意境冷寂清空，風韻幽雅獨特。

樹石類繪畫興盛始於元代，與文人畫、水墨畫的發展有關。元代樹石圖技法來自山水畫與花鳥畫筆意互融，置於山水畫視野下，進行創制與題詠。樹木奇石都是山水的一角，是被放大且淨化的近景，特點是畫面簡約明瞭，一般是一樹一石，很少甚至沒有背景。既不像大幅山水畫有幽遠曲折的縱深，亦不似花鳥畫般體現出生機蓬勃或姿態可喜，折射出的是清幽靜謐而又自然淡雅的氣息，沒有複雜的背景而達超脫塵世之妙，內蘊文人隱士的幽微清雅的意趣。衍生的詞意圖〈碧梧蒼石圖〉(圖九，頁 76)，背景大幅空白，畫幅正中巨大的太湖石一堵，梧桐參天而立、較小的柏樹委身於旁。畫家以皴法、濕筆表現江南土石濕潤的質地；參天梧桐樹，枝葉繁茂寄寓「不知多少秋聲」。張炎的詞與陸行直的畫對應部分很少，畫家著眼於呈現詞作中冷寂清空的意境。

特別的是二十一年後，陸行直有機會重閱此圖，於畫中自題詞〈清平樂·重題碧梧蒼石圖〉一闕，詞序中標明題詞時空背景：

此友人張叔夏贈余之作也。余不能記憶，於至治元年仲夏二十四日，戲作碧梧蒼石，與冶仙西窗夜坐，因語及此。轉瞬二十一載，今卿卿、叔夏皆成故人，恍然如隔世事，遂書於卷首，以記一時之感慨云。

楚天雲斷。人隔瀟湘岸。往事悠悠江水漫。怕聽樓前新雁。深閨舊夢還成。夢中獨記憐卿。依均相思碎語，夜涼桐葉聲聲。(頁 903)

詞序中，「轉瞬二十一載，今卿卿、叔夏皆成故人，恍然如隔世事，遂書於卷首，以記一時之感慨云。」二十一年後，陸行直憶及這段往事，遂又在畫上和詞一首，「丹青題詠」成為作者與當初贈詞者共同理解的象徵意義的載體，其作用往往是表達作者追懷友人及想留住當時的情景，「往事悠悠江水漫。怕聽樓前新雁。」通過繪畫題詠，時光流轉凝結在詞畫中，無限愁情納入流動的現實生活中，「深閨舊夢還成。夢中獨記憐卿。」往日舊夢中獨獨只記得惹人憐愛的歌妓卿卿，「依均相思碎語，夜涼桐葉聲聲。」張炎與卿卿皆已逝去，梧桐葉聲喚起對友人的追慕及如今孤獨的感慨。圖中太湖石依舊不變然人事多變，事中帶景，景中有情，往事寫來似乎如夢輕飄過，卻又情韻綿邈。在〈碧梧蒼石圖〉簡淡的畫面上，讓人看到的不僅是畫面本身，而是極富深情的作者，凸顯作者的品格氣質和友情世

<sup>97</sup> [梁]庾信著：《庾子山集》，《景印文淵閣四庫全書》集部二，別集類，卷 4，頁 72。

界。

這一組詞畫關係，先由詞而圖，再由圖轉詞，題詞者與畫家焦點在於人事變化與感懷，這樣的創制方式將題畫詞與繪畫轉化為生活日常性記錄的一種載體，從而擁有強烈的個人寫作與閱讀方式，成為個人生命史濃厚的一筆。

值得注意的是〈清平樂·重題碧梧蒼石圖〉唱和題詠文士不少，其題詞如下：

(一)斜陽目斷。秋晚蘆花岸。去信來音俱散漫。陣陣新寒驚雁。愁將梧石描成。寄情祇為思卿。筆下淋漓水墨，滿空雨響風聲。(陸留)

(二)翠屏香斷。夢繞瀟湘岸。舊曲不禁愁汗漫。分付秦箏斜雁。吳箋賦恨難成。丹青惱殺蘇卿。一片碧梧蒼石，誰教寫出秋聲。(葉衡)

(三)峽雲飛斷。錦石秋花岸。猶記尊前情爛漫。脈脈慵移箏雁。碧梧圖子誰成。主人以墨為卿。莫道鳳枝栖老，西風長寄新聲。(施可道)

(四)寸腸愁斷。目送斜陽岸。楓落吳江秋水漫。盼殺南來征雁。綺窗好夢初成。夢回相見卿卿。明月西風夜冷，蒼梧亂影多聲。(竹月道人)

(五)暮雲飛斷。潮落吳江岸。憶昔佳人愁思漫。那更樓頭聞雁。此時有意還成。爭知惱殺蘭卿。畫作碧梧蒼石，至今圖得風聲。(郝貞)

依詞畫對應關係來檢視，此五首題畫詞或從〈碧梧蒼石圖〉的創作背景「愁將梧石描成。寄情祇為思卿。」「綺窗好夢初成。夢回相見卿卿。」「憶昔佳人愁思漫。那更樓頭聞雁。」點出畫家心中對友人、往昔美好之思慕，或刻劃梧桐引發愁思的意境，如「一片碧梧蒼石，誰教寫出秋聲」、「碧梧圖子誰成。主人以墨為卿。」「畫作碧梧蒼石，至今圖得風聲。」藉由畫面及創作緣起，構成題詞與圖象間互文關係，或為畫家代言，或融鑄個人的感懷，詞畫營建的世界烙上題畫者自身的印記，當同團體的友人展閱圖軸時，看到的不僅是畫面所呈現的藝術形象，同時也分享著題畫詞人的情感及對畫家、畫境的解讀，彷彿也看到了畫家，感受著畫家的情意。

(六)柔腸先斷。舟繫汾湖岸。別恨離愁秋水漫。寫入數行新雁。幽閨蘭夢初成。猶將小字呼卿。幾點梧桐夜雨，一天霜月砧聲。(王鉉)

(七)因緣未斷。江上湖平岸。心事留連煙水漫。愁見天邊孤雁。買蘭和粉方成。因何辜負芳卿。老樹不禁風落，寒猿夜夜哀聲。(元卿)

(八)彩雲飛斷。愁思茫無岸。落日平蕪煙水漫。又見去年歸雁。琵琶舊曲難成。風流誰復如卿。滿耳碧梧秋雨，潯陽江上哀聲。(衛德嘉)

(九)紫簫音斷。睡起烏紗岸。夢峽飛雲空汗漫。又負一番秋雁。 捨沙尚擬圓成。風流不減耆卿。怕聽蒼梧夜雨，等閒寫入無聲。(衛德辰)

(十)斷腸腸斷。愁滿斜陽岸。遠水遙山情浩漫。春燕參差秋雁。 夜長閒夢空成。離魂不遇君卿。月轉梧桐有影，天高河漢無聲。(曹方父)

(十一)楚雲迷斷。桃葉江南岸。春去秋來情汗漫。愁絕一行新雁。 錦書欲寄雙成。殷勤為謝芳卿。明月碧梧涼夜，有誰知度簫聲。(趙由儁)

(十二)吳山夢斷。依舊江南岸。驚起濕香飛汗漫。倦聽徘徊哀雁。 神遊極表難成。屏幃曲曲如卿。深院吟蛩疎雨，斷腸聲外生聲。(陸承孫)

(十三)西風吹斷。帆迴潯陽岸。水影碧涵天影漫。倒印片雲孤雁。 琵琶舊譜新成。舟中應有蘇卿。愁耳不堪重聽，聲聲又復聲聲。(徐再思)

(十四)楊枝歌斷。春老鶯鶯岸。可笑楊花飛漫漫。卻作蘆花孤雁。 國香欲賦難成。向來錯怨輕卿。縱使此心如石，不禁梧葉離聲。(劉則梅)

檢視上列追和的題畫詞，題詞與繪畫之間呈現開放的態勢，大以題畫者情感為主，不全然由畫面景物所誘發，超脫繪畫的主題，而直抒題畫者自己心中認為的主題，個人化傾向更加明顯。原先張炎詞「多情因為卿卿」、陸行直詞「夢中獨記憐卿」指涉與歌妓卿卿三人往日歡聚情景，然而第六至十四首詞作中卻將「卿」字轉為其他的指稱，如「風流不減耆卿」、「風流誰復如卿」、「屏幃曲曲如卿」，當多人題詠時，題畫文人同時也想像自己的題詞被他人觀看，形成多個歷時性文本之間的對話，這樣情況下，題詞成為顯現才華、馳騁文思的工具，對比張炎詞以庾信為喻懷家國之思；陸行直詞情意真切，餘韻感人，這一組題畫詞較重視詞畫的社交性功能，而忽視繪畫原先的主體情思與藝術形象。

另一點值得注意的是當時江南吳越為元代文化重心，文人結社、友朋往來，相與唱和，影響詞壇重心南移，作家人數也遠超過北方。陸行直〈清平樂·重題碧梧蒼石圖〉及追和系列之作，語雋詞麗，氣韻清空，反映文人群體對張炎所倡清雅重律的「復雅」之風的影響與接受。

#### 第四節 忘形得意，意在畫外

元代繪畫內涵與詩詞對應關係，由直接穩定的對應逐漸走向開放性、抒情性主體心靈意象追求，詩詞繪畫符號系統飽蘸著主體生命的悸動與心緒的起伏<sup>98</sup>，可視的繪畫形象塑造勾畫獲得更大的隨意性和可變性的空間<sup>99</sup>，題畫詩詞與繪畫圖像符號並非全然若合符節，單看詞作內容，難以判斷是否為題畫之作，甚至有

<sup>98</sup> 鄭文惠：《詩情畫意——明代題畫詩的對應內涵》，頁167。

<sup>99</sup> 陳振濂：〈「觀念先行」的歷史傳統與中國畫理論崛起的新空間〉，《朵雲》第11期，1986年9月，頁34。

時詞作內容與繪畫題目差異過大，所以在討論詞畫對應時，往往會被歸類於「詞畫各自獨立」。但若從宋元畫風的逐漸轉變過程，結合元人題畫創作心態與關注重心的轉移，當屬從「若即若離」游離畫意而漸漸移轉到講求「不求形似」，寫「畫外意」的詞畫風格轉變。

從宋畫貴在形似，走向超脫物象的「忘形得意，意在畫外」是元代詩詞繪畫關係的新格局，「忘形」意指元代倪瓚所言「逸筆草草，不求形似」<sup>100</sup>，並非不要形似，而是在講求形似的基礎上發展，脫化為「不求形似」，關鍵在於強調「以形寫神」與「形神兼備」，觀照客觀的自然形象與筆墨情趣結合，提煉詞人主體心靈品味與感悟而得畫外意，著重在意氣與神韻的表現，下啟明代題畫「不似之似」的強烈主體抒情寫意風格。

元代文人畫寫意風格主導下，「筆愈簡而氣愈壯，景愈少而意欲長」<sup>101</sup>強調簡淡筆觸，照鑒元代文人深層的心理訴求與情感依歸，詞畫間的疏離態勢及忘形得意的審美精神。

本論文所選定元代題畫詞中，題於趙孟頫〈水村圖〉(圖十，頁 78-79)畫上詞作中，束從周〈小重山·題錢德鈞水村圖〉、湯彌昌〈祝英臺近·題錢德鈞水村圖〉屬於詞畫同構對應，而另外湯彌昌〈虞美人·題錢德鈞水村圖〉屬於藉畫抒懷的對應關係，陸祖允另一首題詞〈菩薩蠻·題錢德鈞水村圖〉則屬於意在畫外的對應關係，比較這兩首詞作，可見元畫與題詞對應疏離姿態的痕跡。湯彌昌〈虞美人·題錢德鈞水村圖〉詞曰：

翰林妙寫溪村趣。茅屋知何處。溪翁想像住溪灣。一笑如今，家在畫圖間。  
西風門掩蘆花溼。聊與漁家伍。人間不信有張翰。剪取吳淞，空向卷中看。

延祐丁巳中秋日，德鈞攜此卷，俾賦小詞，為賦虞美人一闋。(頁 1076)

湯彌昌題詞，全詞中僅見一小部分描寫〈水村圖〉物象，上片從「翰林妙寫溪村趣」讚美趙孟頫繪事精妙，將〈水村圖〉景之美集中以「妙」傳神，以「家在畫圖間」表達出水村別墅美景如畫，誠可謂「虛實相生，無畫處皆成妙境」<sup>102</sup>。「茅屋知何處。溪翁想像住溪灣」有學者評析「詞人運用繪畫的布白技巧發揮想像力，

<sup>100</sup> 元代四大家倪瓚言：「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」又言：「餘之竹，聊以寫胸中逸氣耳，豈復較其似與非，葉之繁與疏，枝之斜與直哉！或塗抹久之，他人視之為麻為蘆，僕亦不能強辯為竹，真沒奈覽者何！」可見畫家從觀照大自然的物象所得之理趣，結合筆墨媒材的運用，以追求「胸中逸氣」為根本目的。參見〔元〕倪瓚：《雲林集》，《清閨閣全集》，俞劍華：《中國古代畫論類編》(北京：人民美術出版社，1986年)，頁 702。

<sup>101</sup> 〔明〕張丑：《清河書畫舫》(二)，辰三一。

<sup>102</sup> 〔清〕重光：《畫筌》，《畫論叢刊》上冊，頁 171。

認為即使是南宋畫家袁立儒(字溪翁)再世，觀賞此圖亦能發想『溪灣』美景而心旌搖曳。」<sup>103</sup>

筆者比較詞後記載「延祐丁巳(1317)中秋日，德鈞攜此卷」與〈水村圖〉圖成於大德六年(1302)中間歷經十多年，而〈水村圖〉是趙孟頫拜訪錢德鈞時信手之作，當時水村屋舍尚未修建完成，趙孟頫所畫水村圖景是憑空虛構而作，巧合的是「景物處所，宛然不異於今所居」，圖中屋舍景觀竟與十多年後陸行直為錢德鈞卜築的居所極為相似<sup>104</sup>，湯彌昌重閱錢德鈞所攜〈水村圖〉，「茅屋知何處。溪翁想像住溪灣。」所指趙孟頫當時憑想像作畫，「溪翁」所指應為錢德鈞，想像著未來處所水濱之景，「一笑如今，家在畫圖間。」應指圖景與十多年後水村別墅相似，並呼應錢德鈞於延祐二年(1315)於撰〈水村隱居記〉<sup>105</sup>，興嘆「如今不是畫，真在水村中。」當題詞與畫作僅有一小部分對應，須從畫上題跋、文人傳記等其他文獻資料搜求。下片「人間不信有張翰」，繼承文學典故西晉張翰因見秋風起，思憶吳中蓴羹鱸膾，興發歸隱之思，反襯好友趙孟頫思歸而不可得之無奈。藉由重題，通過對過往歲月的回憶和今昔對比的感嘆，將靜止的平面畫面轉化為動態的歷史性時空結合。

另一組陸祖允〈菩薩蠻·題錢德鈞水村圖〉詞曰：

當年圖畫知何處。如今身向滄洲住。吾亦愛吾廬。芸窗幾卷書。 青山天際小。目送飛鴻杳。試問釣魚船。蘆花淺水邊。(頁 1047)

上片全然無一語道〈水村圖〉圖畫景物，卻訴說著對當年〈水村圖〉的回憶與如今自己的生活。陸行直為錢德鈞築水村於汾湖上，並在其旁修建依綠軒以供陸氏子弟讀書。陸祖允為陸行直的長子，於畫上題跋自稱「學子」，以示曾受教於錢德鈞。上片陸祖允以回憶口吻回想起〈水村圖〉創作，勾想起當年與老師的那段往事，對照如今，自己身老於滄州，也能滿足心願，「吾亦愛吾廬」自己也圓滿了當初老師所嚮往隱居之樂。下片由「芸窗」向外看，視線高下相形、空間遠近相對，以對應筆墨簡逸疏朗的視覺節奏，呼應畫家、畫主心中那份閒適的隱居情趣。將其他景物略過不提，以山水畫中「留白」技巧入詞，而有逍遙於塵垢之外的清空妙趣。陸祖允這首詞與畫作沒有直接對應關係，加入了畫家、畫主與自己心中共同追求安閒隱居的嚮往。

另一組題畫詞組，見於南宋揚無咎的〈四梅圖〉(圖十一，81-82)，在構圖上，

<sup>103</sup> 詳見於趙桂芬：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》，頁 268；王煒：《元代題畫詞研究》(上海：華東師範大學中國語言文學系碩士論文，2007 年)，頁 22。

<sup>104</sup> 王晴：〈碧梧蒼石圖研究〉，《中國國家博物館館刊》，2017 年第 2 期，頁 78-79。

<sup>105</sup> [明] 趙琦美編：《趙氏鐵網珊瑚》，卷 12，頁 31。

四幅墨梅以疏朗自然、清氣逼人取勝，寫出梅花真魂。計有虞集〈柳梢青〉、張雨〈柳梢青〉及柯九思〈柳梢青·和楊無咎梅詞四首〉等六首題畫詞，題詞者焦點不在於刻劃四幅墨梅面貌，而強調自身精神情感、評論畫風、處世哲學，超脫形似而進入繪畫的內部精神世界，貴傳畫外意。

虞集〈柳梢青〉詞序云：「至順癸酉立春，客有持逃禪翁此卷相示，清潤蘊藉，使人意消，因所題柳梢青調，亦賦一首云」

從別幽花。玉堂金馬，十載忘家。橫幅疏枝，如逢舊識，同在天涯。 荒村茅屋欹斜。待歸去、重尋釣槎。解卻絲鉤，青鞵藜杖，翠竹江沙。（頁 862）

虞集(1272-1348，字伯生，號道園)上片訴說自己為躋身「玉堂金馬」，孜孜矻矻離鄉十載，「橫幅疏枝，如逢舊識」詞人不言圖中梅花姿態，而是將「梅」擬人化，如同舊識知己。反思自己宦海蹭蹬，以梅的孤高清韻，傾吐元代漢人仕途艱難的幽微心聲；以梅為知己，表達詞人不願與世俗同流浮沉，為日後「待歸去、重尋釣槎」退隱埋下伏筆。下片則承接歸隱之思，不如「荒村茅屋」寄此身，過著逍遙自適的漁隱生活。寄情詞畫「使人意消」，「以抗衡現實外部世界的儒士失位尷尬，是元代文人典型情緒」<sup>106</sup>，也可以說是文人遁世情緒的時代共音在詞畫藝術創作上的折射。

意在畫外的對應關係，除了鎔鑄題詞者個人主觀心緒，另外還有品評畫法、繪畫風格的功能，如張雨〈柳梢青·題揚无咎墨梅〉

面目冰霜。逃禪正派，只讓花光。怪底徐卿，為渠描貌，縈損柔腸。 有誰步履長廊。更折竹聲中細香。酒半醒時，雪晴寒夜，月上西窗。（頁 917）

張雨全無描寫〈四梅圖〉中梅花由未開至凋謝的四種面貌，直接以「面目冰霜」點出揚无咎墨梅技法的特色，指以圈白花頭方式畫梅。「逃禪正派，只讓花光。」說明兩宋墨梅畫法的傳承，揚无咎的墨梅變墨為白的畫法，承襲自北宋花光寺禪僧仲仁以墨畫梅一派。「怪底徐卿，為渠描貌，縈損柔腸。」墨梅畫法審美趨向

<sup>106</sup> 元代由於外族統治，知識分子蒙受極大的壓迫和屈辱，也因為社會急遽的變化，影響文藝的審美趣味的變異。就山水畫的形與神、對象(境)與主觀(意)審美概念的發展來看，如李澤厚所言：「在元代這種社會氛圍和文人心理的條件下，便使後者(神)直接壓倒前者(形)而直接表露，走道與北宋恰好相反的境地，形似與寫實迅速被放到很次要的地位，極力強調的是主觀的意興、心緒。」詳見於李澤厚：《美的歷程》（臺北：三民書局，2017年7月），頁193。

改變而評價也隨之有所變化，影響詞人對南唐畫家徐熙墨梅「落墨」<sup>107</sup>設色畫法感到詫異。下片則描寫賞梅的情景，「酒半醒時，雪晴寒夜，月上西窗。」半醉半醒時，看見窗外雪止，天空清朗，明月高掛，正是觀梅好時機，以雪白聯想墨梅潔白花瓣，以月夜清寒呼應墨梅的氣韻清雅。

又柯九思(1312-1365，字敬仲)〈柳梢青·和揚无咎梅詞四首〉，其詞後述：「補之詞翰，稱妙一代，此卷尤佳。其柳梢青四詞，可以想像當年風致，勉強續貂，以貽好事。丹邱柯九思書於雲客閣，至正元年冬十有一月日南至也。」

### (一)梅花未開

懊惱春初，飄零月下，輕離輕隔。重醞梨雲，乍舒柳眼，羞人曾識。已堪索笑尋簷，早準備、憐憐惜惜。莫是溪橋，纔先開却，試馳金勒。(頁1128)

懊惱初春梅花未開，「重醞梨雲，乍舒柳眼，羞人曾識。」似雪潔白的梨花、如睡眼初展的柳葉嬌羞的模樣，都是熟悉的春天景色。「已堪索笑尋簷」化用杜甫〈舍弟觀赴藍田取妻子到江陵喜寄三首〉之二：「巡檐索共梅花笑，冷蕊疏枝半不禁。」杜甫因其弟杜觀前來歡聚，心情愉悅，望著簷下梅花似乎與己共笑，將喜悅之情移覺至梅花，「莫是溪橋，纔先開却，試馳金勒。」寫詞人熱切期盼梅花綻放。

### (二)梅花欲開

姑射論量，漸消冰雪，重試新妝。欲吐芳心，還羞素臉，猶吝清香。此情到底難藏，悄默默、相思寸腸。月轉更深，凌寒等待，更倚西廊。(頁1128)

將含苞未開的梅花擬人化，其狀態正如「姑射論量，漸消冰雪，重試新妝。」，如肌膚若冰雪的「姑射山神人」<sup>108</sup>，思量著重新妝扮自己。「此情到底難藏」企欲

<sup>107</sup> 「落墨」，為中國畫技法，為南唐徐熙創發。即用筆墨把花卉的全部連勾帶染第描繪出來，然後略加顏色，使枝、葉、蕊、萼，既有生態，又有立體感。參見沈柔堅等編：《中國美術辭典》(上海：上海辭書出版社，1988年12月)，頁9。

<sup>108</sup> 《莊子·逍遙遊》：「藐姑射之山，有神人居焉，肌膚若冰雪，淖約若處子，不食五穀，吸風飲露。乘雲氣，御飛龍，而遊乎四海之外。」參見〔清〕郭慶藩編，王孝魚整理《莊子集釋》上(臺北：萬卷樓圖書公司，1993年3月)，頁28。

綻放的期待之情難以隱藏，等待天氣轉冷，期盼花開之時。

### (三)梅花盛開

翠苔輕搭，南枝逗暖，乍收漸霎。亂插繁花，快張華宴，繞衣千匝。玉堂無限風流，但只欠、些兒雪壓。任選一枝，折歸相伴，繡屏花鴨。(頁1128)

想像之筆起上片「翠苔輕搭，南枝逗暖」，翠苔輕附在梅樹枝幹，梅花綻放，顯露生意盎然，「亂插繁花，快張華宴，繞衣千匝。」趕緊設宴賞梅，盛開的梅香已縈繞四周，沾染衣襟。「玉堂無限風流」張設玉堂華宴賞梅，充滿無限風情。

### (四)梅花將殘

璫散殘枝，點窗欵欵，度竹遲遲。欲訴芳情，曲中曾聽，畫裏重披。春移別樹相期，漸老去、何須苦悲。人日酣春，臉霞清曉，復記當時。(頁1128)

詞人以虛筆寫梅花即將凋謝，「璫散殘枝，點窗欵欵，度竹遲遲。」瓊玉般梅花即將凋零，落下花瓣，漸漸飄過窗前、竹林。對梅花的不捨之情於「畫裏重披」。儘管梅花似美人遲暮般逐漸老去，筆鋒一轉「何須苦悲」，春日美景令人陶醉，又回憶起當時花開盛景的美好記憶，期待梅花再開時。柯九思這四首題畫詞作，皆以虛筆聯想梅花未開、初開、綻放及將殘的情景，而非實際描寫畫中梅花姿態，詞人著重於對梅花的喜愛之情表露於詞中。

同構對應的模式，以平行式直接對應，若即若離的詞畫對話空間加入更多畫家與詞人心靈交流，關注焦點漸漸轉移至人的主體精神；意在畫外的詞畫關係，看似各自獨立，實則畫家與詞人都關注於畫外的心靈空間，獲得最大程度的融通，為元人題畫創發的美學範式。



## 第四章 元代題畫詞的題材與藝術表現

元代文人在異族統治下仕隱之抉擇與心理活動變得更複雜，但無論是抗志不仕、仕隱同歸或絕意仕宦而避世，都選擇寄情詩畫間，如：

山川草木，造化自然，此實景也。因心造境，以手運心，此虛境也。虛而為實，是在筆墨有無間，衡是非，定工拙矣，……故古人筆墨具見山蒼樹秀，水活石潤，於天地之外，別構一種靈奇。即或率意揮灑，亦皆煉金成液，棄滓存精，曲盡蹈虛揖影之妙。<sup>1</sup>

由心造境，虛實相形相成，以繪畫建構「靈奇」空間，而以題詠再現瀟灑畫意。詞畫間更加密邇，開放性對話空間更多主觀意興的注入。

山水畫類，為繪畫題材中最能反映時代的歷史與社會結構意義，表現文人畫審美風尚，蔚為主流，山水題畫詩詞表現最為可觀。花鳥畫類中，枯木竹石、梅蘭水仙的題材，因文人畫興盛，也繼續流行，並朝向水墨寫意方向發展，梅的孤高清雅也是文人喜愛題詠的對象，詠梅的擬人化、比德性，符應「人品即畫品」的評價原則。元畫中人物畫類以漁父形象成就最高，其他詞作展現對歷史人物的重新解讀別出新意。

繪畫敷陳設色、線條布置以表現事物的具象；詩詞謀篇巧構、鎔裁典故而描摹抽象的內在情志，通過詩詞繪畫的融通，繪事功力高超的畫家能從繪畫的功能超脫，藉畫入詞寫意，進入詩詞的世界；妙筆生花的文人，也能跨越文字語言的功能，以意象提煉物外之致，融入繪畫的境界，詞畫同一關紐，趨向同質化。本章第一節先爬梳元代題畫詞作中各類題材類型與內涵，分析詞畫相資為用，互文闡發的實踐，第二節分析詞人以畫入詞，取法繪畫理論與技法，以語言文字再現畫面的技巧；元代題畫詞作品豐富，第三節則歸納具特色的自然人文意象運斤，圖以呈現元代題畫詞詞畫融通為用的藝術表現。

### 第一節 元代題畫詞題材類型

筆者依據唐圭璋《全金元詞》逐一檢索元代詞作，包含題目、詞序、詞作內容及後記，參酌題畫題跋專集、詞話等，得一百七十六首題畫詞，從元代題畫詞作內容與所對應之繪畫主題分類，主要分為山水畫、花鳥畫與人物畫等三大範疇，題材類型包含：山水畫類涵蓋天象、地理、建築物等；花鳥畫類涵蓋花卉、樹石、

<sup>1</sup> [清] 方士庶：《天懶菴筆記》，《叢書集成新編》，第 53 冊，下卷，頁 11。

蔬果與禽鳥等；人物畫類則涵蓋漁父、仕女、歷史故實、道釋仙鬼及寫真等，另有其他器物一類，共計十三類型，如下表所示。

## 一、山水畫類

元代文人在異族統治下，蒙古統治集團對中原文人的不信任，科舉廢行、儒士失尊等政治與社會外在內緣因素下，文人們寄情於山水，遊戲於筆墨，「畫成題詠兩奇絕，價比連城明月珠。」<sup>2</sup>山水畫丹青題詠，往往托興寄情，詞畫創作蘊含自我境遇、或表達隱遁避世、或表現仕隱同歸的心理，山水畫境最能顯現文人幽微主體情思，山水題畫詞亦表現出色。山水題畫詞作依畫作與詞作題詠類型，可細分為天象、地理、建築物等類型。

### (一) 天象類題材

天象類題材，所歌詠之對象為風雲、晴雨，計有王國器〈菩薩蠻·題黃子久溪山雨意圖〉與〈破窗風雨圖〉卷多人題詠：王國器〈踏莎行·破窗風雨，為性初徵君賦〉、張翥(上羽下足)〈踏莎行·題破窗風雨圖，和王筠庵韻〉與金炯〈踏莎行·題破窗風雨圖，和王筠庵韻〉。

為劉性初繪制的〈破窗風雨圖〉畫作中，由王立中(1309-1385，字彥強)與王蒙兩位畫家合作圖繪而成。據《珊瑚木難》卷二「破窗風雨」條記載，卷首隸書「破窗風雨」四字，畫上後記云：「劉君性初，以「破窗風雨」自居。諸公賦詩成卷，因作此圖，並題絕句於左。至正六年歲在丙午，暮春之初，遂寧人王立中彥強。」<sup>3</sup>另《珊瑚網》卷二十五「王叔明破窗風雨」條摘錄，如：「劉君性初，以「破窗風雨」自居。諸公賦詩成卷，因作此圖，並題絕句於左。至正六年歲在丙午，暮春之初，王蒙。」<sup>4</sup>因畫作已佚，比較這兩則題跋可推知〈破窗風雨圖〉文人們為感佩劉性初處破窗風雨的簡陋居所，卻讀書不輟的勤奮精神，賦詩成卷，而後畫家們倚詩作圖而成〈破窗風雨圖〉卷，印證了元末吳中文人詩歌盛會的傑作。如王國器〈踏莎行·破窗風雨，為性初徵君賦〉

潤逼疎櫺，寒侵芳袂。梨花寂寞重門閉。檢書翦燭話巴山，秋池回首人千里。記得彭城，逍遙堂裏。對牀夢破簷聲碎。林鳩呼我出華胥，恍然枕石聽流水。(頁 1035)

<sup>2</sup> 倪瓚：〈題趙榮祿馬圖〉，見於《清閨閣全集》，《文淵閣四庫全書》集部五·別集類四，卷4，頁16。

<sup>3</sup> [明]朱存理：《珊瑚木難》(上海：上海古籍出版社，1991年8月)，卷2，頁1，總頁35。

<sup>4</sup> [明]汪珂玉：《珊瑚網》，卷35，頁40，總頁676。

首二句由現在眼前景寫起，濕潤的水氣逼近窗門，潤濕衣襟，回想起過往「檢書翦燭話巴山」化用李商隱〈夜雨寄北〉詩云：「何當共翦西窗燭，卻話巴山夜雨時。」伴隨著窗外風雨聲，促膝夜談，回首人卻相隔千里，難得再聚。遙想從前在彭城逍遙堂裡，也有著同樣的場景，如今「對牀夢破簷聲碎。林鳩呼我出華胥。」將我自睡夢中喚醒的簷前夜雨聲、鳥鳴聲，點點滴滴「恍然枕石聽流水」。以流水清音呼應「逍遙」之意，全詞用詞清雅，今昔對比感嘆，將時空人事流動凝結於畫幅。而張翥(上羽下足)〈踏莎行·題破窗風雨圖，和王筠庵韻〉以「客卿無夢尋珂里。」、「江懸漏杳歸心碎」；金炯〈踏莎行·題破窗風雨圖，和王筠庵韻〉云「江南倦客正思家，燈花搖夢來鄉里。」這兩首皆言客旅異鄉，窗外風雨聲勾起思鄉之苦，「不教潘鬢總成霜，也應有淚如鉛水」以點滴雨水比擬思歸之淚水，愁情之意綿延。品題〈破窗風雨圖〉詩詞文人多達三十七人，特別的是以非同時非同地、異地同調的唱和模式。「同題賦詩」是元代文人雅集結社的活動形式之一，借「破窗風雨」圖像寓意，表達對朋友的懷念，而後元明之際文人題詠，或處動亂時表達對自由的渴望，或天各一地、四處飄零的愁苦壓抑，只能倚靠「異地題詠」精神交流、相互慰藉。從歷時性題畫詞組可觀察到不同時空背景下，文人心態與雅集結社所引動的文學思想變遷<sup>5</sup>。

## (二) 地理類題材

此類題畫詞所歌詠之對象，涵蓋山川、峰巖、溪谷、湖海、峽灣、瀟湘八景、名勝古蹟等。如盧摯〈六州歌頭·題萬里江山圖〉；王國器有三首地理類題詠：〈菩薩蠻·題倪徵君惠麓圖〉、〈西江月·題洞天清曉圖〉、〈踏莎行·巫峽雲濤〉，另外題〈巫峽雲濤圖〉還有蘇大年〈踏莎行〉一闕；沈禧〈風入松·詠畫景〉、〈滿庭芳·為施克明題雪擁藍關圖〉；謝應芳〈西江月·題畫〉；薩都刺〈酌江月·題清溪白雲圖〉；善住〈朝中措·桃源圖〉。元代題畫詞中最具規模的聯章題詠「瀟湘八景」與松都八景的李齊賢〈巫山一段雲〉三十二首，以及取法「八景」形式歌詠家鄉嘉興名勝的吳鎮〈酒泉子·嘉禾八景圖〉八首。

詞畫在元代成為具文化特質的載體，伴隨著「由傳統文化叢結而形成系統的空間景觀，融通會合形成特定的文化模式。」<sup>6</sup>地理類詞畫創作題詠因應地域、政經環境及審美風尚的引導下，形塑成元代獨特的文化符號與心理結構，正如皇甫曉濤評論：

美的空間景觀即是在特定環境基質中展現的社會審美文化序列，它以「理想程序」的信息形式與各體文化幾大流程相聯結，又不完全囿於區域的文化界限，而是在其體用功能中集合為不同格局與多維結構的審美文化系統。

<sup>5</sup> 周海濤：〈元明之際吳中文人雅集方式與文人心態的變遷——以《聽雨樓圖卷》、《破窗風雨卷》為例〉，山西師大學報(社會科學版)，第37卷第1期，2010年1月，頁78-82。

<sup>6</sup> 鄭文惠：《詩情畫意——明代題畫詩的詩畫對應內涵》，頁3。

這一系統不僅在縱向發展上是不斷完善、演進的，同時其橫向序列也是依據觀點的不同而不斷調整、演變的。<sup>7</sup>

當元代畫家文人們處理「瀟湘八景」<sup>8</sup>之「煙雨的江山」<sup>9</sup>，此一歷時性、概念化的美學積澱，融合元代異於往代的文化心態，作為取材選擇與內在轉化的調整依據，如將瀟湘山水畫題與文化傳統轉譯，筆塑實景性功能增強，親切的故鄉人文世界的吳鎮〈酒泉子·嘉禾八景〉八首。

以聯章形式題詠瀟湘八景的李齊賢的〈巫山一段雲·題瀟湘八景〉僅「煙寺晚鐘」缺失一闕，其餘七景皆有兩組題畫詞，共十五首。李齊賢返回故國高麗，仿「瀟湘八景」而取材松都(高麗首都開京)題詠八景<sup>10</sup>八詞兩組十六首。第一組「瀟湘八景」題畫詞組，大多採詞畫寫照傳神，同構對應的題詠模式，如〈巫山一段雲·瀟湘八景 遠浦歸帆〉：

南浦寒潮急，西岑落日催。雲帆片片趁風開。遠映碧山來。 出沒輕鷗舞，奔騰陣馬回。船頭浪吐雪花堆。畫鼓般春雷。(頁 1028)

上片勾勒遠方薄暮開闊景象，南浦地勢較緩，「雲帆片片趁風開」遠方歸帆正欲歸來，穿梭於金黃餘暉與黛青山色間，落日江面景象開闊蒼茫，但帆船形影與日光山色又為遠浦敷彩設色，掩映成趣。下片以「輕鷗舞」比喻船行靈動，「得帆隨湘轉之妙」<sup>11</sup>，「奔騰陣馬回」形容南浦晚潮波濤兇猛，如馬陣奔騰，故激起船頭浪花如雪，聲勢震響如春雷，「船頭浪吐雪花堆，畫鼓般春雷」，結尾兩句以如臨其景的視覺、聽覺摹寫及生動的譬喻修辭，刻劃潮急、船疾而乘風破浪之勢。

李齊賢的〈巫山一段雲·題瀟湘八景〉第一組題詠如寫山水長卷，煙雨迷濛的瀟湘景色，披展開來，「遠水澄拖練，平沙白耀霜。」(「平沙落雁」，頁 1028)以如練般澄靜水面與沙白相輝耀，「拖」與「耀」的動詞運用予人開闊靈動之感；「漠漠迷漁火，蕭蕭滯客舟。」瀟湘煙雨縹緲，點點漁火掩照，勾引客舟遊子幽懷無窮，不禁想問「箇中誰與共清幽。唯有一沙鷗。」(「瀟湘夜雨」，頁 1028)。

<sup>7</sup> 皇甫曉濤：〈美的文化系統與空間景觀——各體文化的美學因素〉，《社會科學戰線》，1989年第二期，頁 114。

<sup>8</sup> 瀟湘八景係指宋迪(1015-1085，字復古)所畫山水：瀟湘夜雨、平沙落雁、煙寺晚鐘、山市晴嵐、江天暮雪、漁村夕照、洞庭秋月及遠浦歸帆，詳見於〔宋〕沈括撰，胡道靜校注，〈書畫〉，《新校正夢溪筆談》(香港：中華書局，1987年)，卷 17，頁 171。

<sup>9</sup> 高木森：《中國繪畫思想史》，頁 226。

<sup>10</sup> 依李齊賢〈巫山一段雲·松都八景〉之詞序，分別為：紫洞尋僧、青郊送客、北山煙雨、西江風雪、白岳晴雲、黃橋晚照、長湍石壁、朴淵瀑布，《全金元詞》，頁 1029-1031。

<sup>11</sup> 〔清〕況周頤：《蕙風詞話》，《詞話叢編》，第五冊，卷三，頁 4479。

以「萬里天浮水，三秋露洗空」寫洞庭秋月、「篩寒灑白弄纖纖。萬屋盡堆鹽」譬喻暮雪盛景、「遠岫螺千點，長溪玉一圍」述山市晴嵐，皆為雄渾高妙之筆；「搖月傳空谷，隨風渡遠峰。」（「煙寺晚鐘」，頁 1028）（「雲帆便欲掛西風。直到廣寒宮。」）（「洞庭秋月」，頁 1028）閒情自詠不著點塵，幽秀中自有饒雋之旨。

譽為「域外巨擘<sup>12</sup>」的李齊賢(1287-1367)，字仲思，號益齋，又號櫟翁，高櫟慶洲人，學問淵博，嫻熟中國風俗與歷史故實，於第二組題詠「瀟湘夜雨」詞組中，融漢族文化浸染，而流露個人情志與思歸欲歸的心曲。如其作〈巫山一段雲·瀟湘夜雨〉詞曰：

暗澹青楓樹，蕭疏斑竹林。篷窗夜雨冷難禁。敲枕故鄉心。 二女湘江淚，三閩楚澤吟。白雲千載恨沈沈。滄海未為深。（頁 1029）

以「暗青」、「蕭疏」烘托傷感氛圍，斑竹又稱「湘妃竹」遙應下片「二女湘江淚」。客舟篷窗寒入船，既是夜雨之濕冷，也是思鄉之孤冷，雙關運思傾訴詞人「難禁」之所由。下片化用「二女湘江淚，三閩楚澤吟。」以娥皇女英<sup>13</sup>之淚，屈原憂懷家國之吟比擬詞人心中淒苦鄉愁，以滄海為喻猶未為深。詞人也擬自問「心安只合此為家。何事客天涯」（「平沙落雁」，頁 1029），感嘆「鱸魚白酒醉還醒。身世任浮萍。」（「漁村落照」，頁 1029）。

李齊賢〈巫山一段雲·松都八景〉與吳鎮〈酒泉子·嘉禾八景〉詞組，可觀察到元代文人對瀟湘山水與文化的反芻，有著「在地化」(localization)與「抽象化」的發展軌跡。如衣若芬論述：

所謂「抽象化」，是將「瀟湘」作為一種象徵性的語彙，既可以承載去國懷鄉的怨愁，也能夠寄託嚮往世間樂土的理想，或是用以形容風景之美好。而所謂「在地化」，則是將「瀟湘」由實質的湖南地理抽離，不必侷限其指涉範圍，詩人和畫家儘可以就眼見所及，作「瀟湘」的聯想。畫家「在地化」與「抽象化」的處理「瀟湘」山水，詩人觀賞畫作時也從視覺經驗

<sup>12</sup> 「其一生行歷，當我國元代之始終。兩宋之際，蘇學北行，金人詞多學蘇。元好問在金末，上承蘇軾，其成就尤為突出。益齋翹企蘇軾，其詞動蕩開闊，尚有不足，然〈念奴嬌〉之過華陰，〈水調歌頭〉之過大散關、望華山，小令如〈鷓鴣天〉之飲麥酒，〈蝶戀花〉之漢武帝茂陵，〈巫山一段雲〉之北山煙雨、長湍石壁等，皆有遺山風格。在朝鮮詞人中，應推巨擘矣。」見於夏承燾編選：《域外詞選·前言》（北京：書目文觀出版社，1981年11月），頁4。

<sup>13</sup> 〔清〕汪紱：「帝之二女，謂堯之二女以妻舜者，娥皇、女英也。相傳謂舜南巡狩，崩於蒼梧，二女奔赴哭之，隕於湘江，遂為湘水之神，屈原〈九歌〉所稱湘君、湘夫人，《列仙傳》所謂江妃二女是也。」見氏著：《山海經存》（臺北：新文豐出版公司，1997年《叢書集成三編本》），卷5，頁88。

文學概念與山水畫取材上的「瀟湘」不限定湖南景色，故此吳鎮、李齊賢都將「瀟湘八景」概念轉譯於家鄉、故國山水，如李齊賢〈巫山一段雲·長湍石壁〉：

瘦骨千年立，蒼根百里盤。橫張側展綠波閒。一帶玉孿顏。 獵騎何曾顧，漁郎只漫看。詩人強欲狀天慳。贏得鬢毛斑。(頁 1031)

首二句對偶巧妙，「瘦骨」喻陡峭石壁，蒼山腳下溪流百里環繞，「橫張側展綠波閒。一帶玉孿顏。」指瀑布由高處宣洩而下，如碧玉般一帶綠波鋪展，以瀑布之「奇」對應石壁的「險」。下片以獵騎者、漁郎只須顧、看，襯托「詩人強欲狀天慳」詞人為描摹天慳壯景而不可得，枉自勞神而髮斑白、形憔悴。

李齊賢遊覽故國山水，將「瀟湘八景圖」圖像符碼轉譯為個人體會山水的線索管道，丹青題詠著重於「八景」所賦予「人文化的自然」，如〈巫山一段雲·松都八景〉中寄寓個人仕途蹭蹬而企慕隱逸生活，「酒樓何處咽絲簧。愁殺孟襄陽」(「西江風雪」，頁 1030)；「明朝去學種瓜侯。身世寄菟裘。」(「白岳晴雲」，頁 1030)；「但教沽酒引陶潛。來往意何厭。」(「紫洞尋僧」，頁 1030)，或言奇麗壯景筆墨難描：「良工吮筆未形容。疑是九疑峰。」(「北山煙雨」，頁 1031)，或融裁高麗故實，「高歌一曲禮成江。腸斷賀頭綱。」(「西江風雪」，頁 1031)，化用高麗王朝時期「禮成江曲」的歷史故實，山光湖色、歷史傳說與山水畫卷互文，創發李齊賢個性化、在地化的「瀟湘文化記憶」。

文化記憶由虛轉實，元代詞人將觀看山水畫卷結合自身行旅、在地經驗，山光湖色成為畫卷之印證，再轉化為題詠畫面，這樣的轉化過程，加以元人題畫秉持「以物觀物」、實寫「畫裡江山」模式，卻衍生研究上的困擾，如李齊賢題詠「瀟湘八景」、「松都八景」詞組，因無傳世畫作可供驗證，很難明確認定為題畫詞或寫景紀遊詞，本論文採取寬鬆的推論，仍將李齊賢題詠認定為觀看「瀟湘八景圖」後，其圖像符碼概念深化而融入詞作詞畫，故選詞上認定為題畫詞。

<sup>14</sup> 詳參衣若芬：〈瀟湘八景——地方經驗·文化記憶·無何有之鄉〉，《東華人文學報》，第 9 期，2006 年 7 月，頁 111-134。又「宋代「瀟湘」山水畫關注的是光影、水氣與空間感的表現，這不是一鄉一地所獨有，而是中國南方山水的共同形象，因此在「瀟湘」山水畫的圖象特質形成的同時，南宋畫家能夠以其視線所及的環境為對象，將「瀟湘」移入自身所處土地，此即「在地化」之結果與表現。」見氏著〈漂流與回歸：宋代題「瀟湘」山水畫詩之抒情底蘊〉，《中國文哲研究集刊》，第 21 期，2002 年 9 月，頁 1-42。

### (三) 建築物類題材

此類題材，亭臺、樓閣、草堂、精舍等建築物為繪畫題詠對象，寫作模式或言建築物所處環境、內在景物，或敘建築物修建緣由，或記於此建築物宴集、唱遊及詩社活動等，以渲染當日情懷；烘托建築物所指涉象徵意義。計有題詠蘭亭圖的胡祇適〈木蘭花慢〉與馮子振〈鷓鴣天·蘭亭手卷〉，馮子振此闕屬於「忘形得意，意在畫外」對應關係，詞作末語「永和年小草斜行，到野鷺家鷄窠處。」(頁 921)，脫化自晉代庾翼以「家雞」比喻自己的書法而以「野雉」讚美王羲之書法，形容兩人境界雲泥之別，藉此故實來抨擊永和年間因王羲之「小草」草書盛行而群起仿效的書法家。

建築物類型題詠還有沈禧〈鷓鴣天·題驛亭圖〉(頁 1042)描寫使者夜宿驛亭，「邂逅見娉婷」美人多嬌，情難自禁，終而「一宿風光固好，百年名節具傾。」雖寫情愛之詞，卻寓有勸戒之意。韓奕〈百字令·為沈畫師題寫山樓〉(頁 1154)雖為酬贈之作，然運思巧妙亦有可觀，上片美言「寫山樓」位於「縹緲半空」，坐擁「江南江北，兩岸好山無際」，可於此樓「拋書臥看，丘壑在人胸次」，更可「咫尺論千里」。既言寫山樓之奇偉又暗自託高沈畫師的繪畫功力，讀此美譽，想來持畫前來索題的沈畫師應是十分稱意。

相較於宋畫多以「行旅」命題的繪畫，元畫中多營造可思、可觀、可遊、可居之所，加以江南一帶文人畫家多選擇築山林水鄉而避世，故多草堂村舍畫作詞作，如張楚〈阮郎歸·題秋山草堂圖〉；陸祖允〈菩薩蠻·題錢德鈞水村圖〉；謝應芳〈高陽臺·題張德機荊南精舍圖〉；束從周〈小重山·題錢德鈞水村圖〉；湯彌昌〈虞美人·題錢德鈞水村圖〉、〈祝英臺近·題錢德鈞水村圖〉；邵亨貞〈摸魚子·題王德璉山居圖〉、〈賀新郎·題王德璉山邨卷〉。此類型詞作，題詞者往往與持畫者、草堂主人多為詩酒唱和、交往密切之特定關係，於詞中將草堂、精舍隱含題詠者、畫主與建築物主人三人共有回憶、身心安頓之理想家園。如錢重鼎所持趙孟頫〈水村圖〉，與兩人時有往來的湯彌昌兩首題畫詞中，道出三人內心翹企隱逸閒居之樂。而邵亨貞〈摸魚子·題王德璉山居圖〉詞曰：

遍乾坤、好山無數，古來高隱能幾。相逢盡道林泉勝，無奈利名朝市。青嶂裏。望曲徑深門，仿佛柴桑里。先生傲世。任短褐長鑱，清琴濁酒，占斷晉風致。疏林下，別有談玄麈尾。清風長滿牕几。門剝啄何須問，應是采芝仙子。誰可比。己不減、當時雞犬空中起。留連晚計。儘穴石藏書，勸雲種玉，千古有靈氣。(頁 1112)

上片以反面切入「古來高隱能幾」，能真心超脫於塵世之外能有幾人？人們都在談論「道林泉勝」卻心陷「利名朝市」，話鋒一轉，以陶潛柴桑故里及清高風骨

來比喻山居主人——王國器(字德璉)，反襯「志深軒冕，而泛詠皋壤；心纏幾務，而虛述人外」的徒言隱居之士，王國器才是真正追慕陶淵明般魏晉風流的高士。下片描寫此山居實為心中理想家園，在此處隱居，可談論玄理，叩門往來之人多是如「采芝仙子」高雅之士，此處化用劉晨、阮肇<sup>15</sup>誤入天台山桃源，亦有圖中山居恍若仙山桃源之意。邵亨貞自言要用心為晚年謀計，最好就是在這樣的神仙洞府中，過著鋤雲種玉的隱逸生活。

由此類諸多詞作，可觀察到元代文人對於隱逸之所，嚮往的是「安頓一己身心的環境，過著不太奢華和熱鬧、沒有強烈的刺激、半城半鄉的生活」<sup>16</sup>，而非蓬門簞戶、清苦簡約的漁樵生活，雖然在畫中圖像多半是造型簡率地的茅屋，但在尚實、重物欲的元代，「隱居是需要一定經濟條件和安穩的物質生活保證<sup>17</sup>」，所以才會有市隱、朝隱，好為以後隱逸美好生活做足準備。文人的想像是尋一處風景秀麗的山林水鄉而修築草堂別墅，建構自身隱逸理想的殿堂。

## 二、花鳥畫類

花草是文人寄興思懷的客體，於親朋往、祝壽飲酒，皆可見花草的功能。詩詞中，文人以花草的象徵意義自況比德，如以梅的孤高自標品格高潔。宋元之際花鳥畫，由寫實轉向寫意繪畫風格與技法的轉變；創作時鎔鑄畫者的品格節操；強調筆墨情趣，與趙孟頫提出以書入畫、書畫同律的觀念合流，讓元代花鳥畫吸取兩宋院畫的養分，琢磨出獨特的光彩。

簡練寫意的繪畫風格讓元代花鳥畫構圖背景趨向簡易疏朗，墨竹、墨梅成為文人畫家喜愛的題材<sup>18</sup>。簡練的構圖有時會讓觀畫者難以捕捉畫家所欲傳達的立意，畫上題詞成為畫者最佳代言者，詞畫互文對話空間更大程度拉長，藉畫抒懷、意在畫外的詞畫對應關係，題詞更能使畫面的精神層次與藝術效果提升。

元代題畫詞中題詠以花鳥畫作為題材，更進一步可細分為：花卉類為最多，其次樹石類，禽鳥類與蔬果類詞作不多。

---

<sup>15</sup> 「漢明帝永平五年，剡縣劉晨、阮肇，共入天台山取穀皮。迷不得返，經十三日，糧乏盡，饑餒殆死。遙望山上有一桃樹，大有子實，而絕巖邃澗，永無登路。……共送劉、阮，指示還路。既出，親舊零落，邑烏改異，無相識。問訊得七世孫，傳聞上世入山，迷不得歸。至晉太元八年，忽復去，不知何所。」參見〔宋〕劉義慶：《幽明錄》（臺北：廣文書局，1989年），頁15-16。

<sup>16</sup> 黃拔荊：《中國詞史》（福州：福建人民出版社，2003年），頁619。

<sup>17</sup> 「州書香世家子弟貢松、奉化萬竹董氏、淳安胡天放等，都是於游宦事息之後，返於初心，歸於隱逸的。他們都有名堂佳樓、亭園臺館，可以於「問安視膳之暇，督耕治事之隙」，游歌於讀書之堂。有良朋佳友滿座，凡與游者「登於茲樓多所咏述」，不失文人雅士的高情雅趣。」詳參於麼書儀：《元代文人心態》，頁230、238。

<sup>18</sup> 〔元〕夏文彥《圖繪寶鑑》卷五，收錄元代178位畫家，其中101位擅畫花鳥。以畫墨竹者最多，其次是墨梅。此外畫家身分不僅是文人，如婦女、道士、僧人都對水墨花鳥畫有著相當的表現。詳參《圖繪寶鑑》，頁93-109。

## (一) 花卉類題材

檢索元代題畫詞中，所歌詠之花卉包含梅、蘭、水仙、山礬、瑞香、桃花等，尤以詠梅畫詞最多，共有魏初〈木蘭花慢〉詠墨梅；姚燧〈木蘭花·劉子善得常德壽梅圖持歸鎮江壽其父梅軒〉；虞集〈柳梢青〉；王結〈望江南·戲題梅圖〉；張雨〈柳梢青·題揚无咎墨梅〉；張翥〈摸魚兒·題熊伯宣藏梅花卷子〉、〈疏影·王元章墨梅圖〉；宋褰〈如夢令·題揚无咎施篷墨梅〉；柯九思〈柳梢青·和揚无咎梅詞四首〉，另外與其他花卉合詠：張雨〈踏莎行·王戢隱五香圖〉。

詠梅畫詞中，具有人際往來的社交功能，表哀悼，如魏初〈木蘭花慢〉(頁 699-700)「愛筆端造化，春不盡、思無邊。」觀賞宋嘉議所作墨梅圖，春意勃發無盡，引起詞人無限追思，又以「回頭水南水北，覺冰姿玉骨卻淒然。」回憶起故友宋嘉議於山林隱居，如梅般冰姿玉骨的高潔精神，如今人已逝，徒增淒涼傷感。

或慶祝壽，如姚燧〈木蘭花·劉子善得常德壽梅圖持歸鎮江壽其父梅軒〉(頁 736)：「愛梅無有似君貪」寫出友人愛梅之情，結尾以大自然的梅花終有凋零時，「不如滿歲畫中看，冷蘂疏枝常照戶。」不如墨梅圖能整年看見梅花疏落清朗風貌，以墨梅終年不凋表達長壽的祝願。

或應友人之邀而觀畫、題畫，如：倪瓚〈定風波·題畫梅〉(頁 1075-1076)後記：「庚寅臘月，同天台陶九成訪雲棲子於玉山草堂，是日微雪着紅梅上。雲棲子見示管夫人雪梅，與今日情景適合，因題一調定風波云。瓚記。」詞中著眼於與友人真摯的情意：「少壯相從今雪鬢。因甚。流年清興兩相催。」另一首張翥〈摸魚兒·題熊伯宣藏梅花卷子〉(頁 1000)：「墨池雪嶺三生夢，喚起縞衣仙子。仍獨自。伴瘦影、黃昏和月窺窗紙。」讚美畫中墨梅，宛如三生夢裡，雪嶺旁的縞衣仙子，「頗得姜夔詞風采。」<sup>19</sup>

題詠揚无咎墨梅圖：虞集〈柳梢青〉、柯九思〈柳梢青·和楊无咎梅詞〉、宋褰〈如夢令·題揚无咎施篷墨梅〉而張雨〈柳梢青·題揚无咎墨梅〉從評論墨梅技法與審美風尚轉變入筆，另一首張翥〈疏影·王元章墨梅圖〉則論及王冕墨梅畫法：

山陰賦客。怪幾番睡起，窗影生白。縹緲仙姝，飛下瑤臺，淡佇東風顏色。微霜恰護朦朧月，更漠漠、暝煙低隔。恨翠禽、啼處驚殘，一夜夢雲無跡。惟有龍煤解染，數枝入畫裏，如印溪碧。老樹枯苔，玉暈冰圈，滿幅寒香狼藉。墨池雪嶺春長好，悄不管、小樓橫笛。怕有人、誤認真花，

<sup>19</sup> [清] 吳衡照〈張仲舉兼諸公之長〉：「張仲舉詞出南宋，而兼諸公之長。如題梅花卷子云：『墨池雪嶺三生夢，喚起縞衣仙子。仍獨自。伴瘦影、黃昏和月窺窗紙。』絕似石帚」見氏著：《蓮子居詞話》，《詞話叢編》，第三冊，卷 2，頁 2436。

王冕(?-1359),字元章,一字元肅,號煮石山農、會稽山農、梅花屋主、山陰野人等,會稽諸暨(今浙江諸暨)人,工畫梅。上片詞人虛筆設想王冕作畫緣起,「怪幾番睡起,窗影生白。」此處為因果句,因看見窗前白影感到訝異,所以夜裡幾次醒來,才發現原來是「縹緲仙姝,飛下瑤臺,淡佇東風顏色。」窗外萼梅綻放,微霜漫天,縹緲隱約間,如仙女下凡。「恨翠禽、啼處驚殘,一夜夢雲無跡。」遺憾清曉鳥囀驚醒昨夜如置身羅浮夢中人,徒留空想,不如畫下月夜賞梅,將如仙姝般萼梅之姿永遠駐留於畫紙上。承接下片開頭「惟有龍煤解染,數枝入畫裏,如印溪碧。」墨梅圖臨水照影生姿,鮮活靈動,「老樹枯苔,玉暈冰圈,滿幅寒香狼藉。」畫上老樹枝幹濕筆點苔,圈瓣出梅的萬蕊千花,寒香浮動滿幅畫紙,此處言及王冕墨梅畫法,與前人殊異,為萬蕊千花<sup>20</sup>,方能有滿幅寒香的效果。「墨池雪嶺春長好,悄不管、小樓橫笛。」此句化用李白〈與史郎中欽聽黃鶴樓上吹笛〉詩:「黃鶴樓中吹玉笛,江城五月落梅花。」<sup>21</sup>「落梅花」指古代笛曲《梅花落》,對比墨梅永不凋零,春色經年不變。結尾詞人仿唐代題畫「以真擬畫、誤畫為真」手法,因王冕畫梅寫照逼真,恐怕有人想摘取下花瓣,擬作壽陽公主梅花妝,「雖淺語,卻有深致」<sup>22</sup>,含蓄雋永。

另有詠水仙畫三首:滕賓〈點絳脣·墨本水仙〉(頁 810-811)以「縞袂啼香,為誰一滴春心碎。」以「形」、「香」寫出潔白水仙,勾起詞人傷春之情;許有壬〈玉燭新·題李伯瞻一香圖次韻〉畫家李伯瞻(1269-1368)與許有壬為翰苑同僚<sup>23</sup>,詞中「凌波仙子香魂散,此地是誰招此」點出所繪為水仙,以水仙為姊,「馨弟梅兄」旁襯,「佳人玉潔冰清,縱彷彿肌膚,異香難似」讚美凌波水仙風姿與奇香;張翥〈感皇恩·題趙仲穆畫凌波水仙圖〉(頁 1016):「霧鬢煙佩,微步一川涼月」將凌波水仙擬人化,賦予美人風姿,寫如美人濃密秀髮,走路姿態輕盈,「軟波擎不定,龍綃襪。」寫凌波美人服飾精美,「楚楚紺蓮,愔愔瑤瑟。照影明璫兩清絕。」比擬女子嬌柔神情,裝扮與耳飾清雅。「汜人何處,起舞為誰輕別。數峰江上晚,和愁疊。」汜人,指唐人小說中從龍宮貶謫凡間的美女,比擬圖上凌波水仙花容美麗,與凌波水仙離別,讓詞人心中感到重重愁情。

<sup>20</sup> [清]朱方霽《畫梅題記·題畫》:「宋人畫梅,大都疏枝淺蕊,至元煮石山農,始易以繁花,千叢萬簇,倍覺風神綽約,珠胎隱現,為此花別開生面。」(北京:中華書局,1985年),頁6。

<sup>21</sup> 清聖祖御定《全唐詩》卷一八二,頁187。

<sup>22</sup> [清]況周頤:《蕙風詞話》,《詞話叢編》,第五冊,卷三,頁4483。

<sup>23</sup> 「現無畫作傳世,但經漢族士人品題的色目畫家則有李妃、賈住。李妃,字伯瞻,唐兀人,系出西夏王室,忽必烈時代平宋將領李恒之孫。通儒學,善書,能畫,尤善散曲。任翰林學士,並講讀精筵,與許有壬為翰苑同僚。有壬《至正集》中有〈玉燭新·題李伯瞻「一香圖」次韻〉,度其詞意,所繪當水仙。」蕭啟慶:《九州四海風雅同:元代多族士人圈的形成與發展》,頁266。

題詠桃花一首，張翥〈滿江紅·錢舜舉桃花折枝〉，風神高絕<sup>24</sup>，藉花抒懷：

前度劉郎，重來訪、玄都燕麥。回首地、暗香銷盡，暮雲低碧。啼鳥猶知人悵望，東風不管花狼籍。又淒淒、紅雨夕陽中，空相憶。繁華夢，渾無迹。丹青筆，還留得。恍一枝常見，故園春色。塵世事多吾欲避，武陵路遠誰能覓。但有山、可隱便須歸，栽桃客。(頁 1013-1014)

錢舜舉，即錢選(1235-1301)，字舜舉，號玉潭。人品高潔，流連詩畫以終老。上片「前度劉郎，重來訪、玄都燕麥。」化用唐代劉禹錫二次訪玄都觀欣賞桃花與賦詩的故實。「前度劉郎」，原指東漢劉晨和阮肇入天台山桃源採藥，因仙女所邀而留滯半年後，歸家後親舊零落，愕然發現子孫已傳七世，後欲重訪天台山，舊蹤杳然，因此「前度劉郎」借指去而復來之人。唐代劉禹錫先作〈贈看花諸君子〉：「紫陌紅塵拂面來，無人不道看花回。玄都觀裡桃千樹，盡是劉郎去後栽」遭人嫉妒誣陷，劉禹錫被貶外放十四年後又再遊玄都觀，自敘：「重遊玄都，蕩然無復一樹，惟免葵燕麥動搖於春風耳。因再題二十八字，以俟後再遊。」賦詩〈再遊玄都觀〉：「百畝庭中半是苔，桃花淨盡菜花開。種桃道士歸何處，前度劉郎今又來。」<sup>25</sup>詩中「劉郎」用以自況。此處張翥再次脫化「前度劉郎」典故，用以形容持折枝桃花的錢選。「回首地、暗香銷盡，暮雲低碧」寫出淒涼低迷的黃昏景象，以「暮雲」、「香銷」、「狼籍」回應詞人為何惆悵，因回首故國殘景只餘「空相憶」，東風不與劉郎便，人事繁華轉眼「渾無迹」。

下片一掃淒迷，幸得「丹青」紀錄桃花之美，結尾寫出欲避亂世而歸隱士人共同的願望，詞中的「吾」可以是隱居終老的畫家錢選，亦是思歸的題詠者張翥，更是有元一代惶惶不安的士人們，「武陵路遠誰能覓」誰能為亂世中的文人們尋得仙山路徑，只要找到可安頓身心的山林，就可趁早學那桃源客隱世。

## (二) 樹石類題材

樹石類題材，包含樹、竹、松、石等，可分為樹石與竹石兩類，本論文所選題畫詞則只有「樹石」類，詠竹、竹石類傳世畫作不少，但都以題畫詩題詠，實為遺憾。樹石類題詠，如張翥〈踏莎行·題趙善長王元章，為楊垓合寫三友圖〉；陸行直〈清平樂·重題碧梧蒼石圖〉及追和詞十四首(頁 903-907)。陸行直的傳世畫作〈碧梧蒼石圖〉幾無背景，構圖簡逸清寂，為元代樹石畫範式之一，以參天梧桐樹呼應張炎贈詞中，帶來「不知多少秋聲」，畫中太湖石一堵巨大而濕潤質地，樹石跨越時間的向度，對照再題畫時故人已逝，而題「往事悠悠江水漫」，

<sup>24</sup> 趙桂芬：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》，頁 270。

<sup>25</sup> [唐]孟棻撰：《本事詩》，《文津閣四庫全書》，第 494 冊，頁 12。

如今只剩「依均相思碎語」而「夜涼桐葉聲聲」依舊。先倚友人贈詞而作畫，多年後畫家又再次觀畫而題詞，詞畫間融通加入更多詞人生命的印記與主體抒情意味。

張翥〈踏莎行·題趙善長王元章，為楊垓合寫三友圖〉，詞曰：

雨澗天寒，孤山雪後。美人空谷誰為友。香林有路玉煙深，瀛洲無夢朝雲瘦。照影冰壺，含情翠袖。寫生合在徐黃手。仙家花月鎮長春，與君歲晚同三壽。(頁 1023-1024)

題詠「雨澗天寒，孤山雪後。美人空谷誰為友。」此三句分別對應歲寒三友松、梅、竹。「香林有路玉煙深」言禪寺松林茂密，「瀛洲無夢朝雲瘦」表西湖孤山梅花疏靜，「照影冰壺，含情翠袖」以「冰壺」借代月亮、月光。寫月下綠竹動人風姿。結尾以「仙家花月鎮長春，與君歲晚同三壽。」點出三友圖蘊含祝友長壽之意。詞序中趙善長，即趙原，字善長，吳郡人，畫山水詩董源。王元章，即王冕。此圖為兩人合作共繪，元代文人宴集、詩社唱遊時，多人題詠畫作與畫家合作共繪都是常見的活動。因此繪畫的題跋、題畫詞的詞序後記有著紀錄文人活動的歷史價值。

### (三) 禽鳥與蔬果類題材

元代題畫詞中歌詠禽鳥蔬果類之詞作數量不多，禽鳥類皆伴隨花卉類並題，如凌雲翰〈滿江紅·詠梨花鳥圖〉(頁 1146)，著墨偏重詠梨花，以鳥為旁襯，而虞集〈□□□(缺)·題梅花寒雀圖〉(頁 861-862)集中於幽禽的描寫，而以梅花寄託自己的志節：

殘雪曉。窗外幽禽小。春聲初動苔枝裊。花落知多少。春起早。苦被東風惱。綠陰青子歸來早。滿徑生芳草。

虞集(1272-1348)，字伯生，號道園。上片以「春聲初動苔枝裊」為關紐，先寫雪霽清曉，窗外幽禽報來春的氣息，拂過苔枝而微微搖曳，暗合孟浩然〈春曉〉：「春眠不覺曉，處處聞啼鳥，夜來風雨聲，花落知多少。」以鳥嘯、枝葉細微搖曳聲，都訴說著春天來到，萬物復甦。下片將春天擬人化，春天早早動身，東風吹拂，梅花凌寒而後凋零，樹蔭中梅子很早就結實，撲滿小徑的花瓣與初生的芳草印證季節的遞嬗。詞人擬以凌寒落梅自況，雖出仕異朝，但保持著孤芳高潔的品格操守。

蔬果類僅一首，描寫葦菌的姚燧〈定風波〉(頁 737)，詞序中云：「竹絲為之葦，蓋得竹餘氣而生。」，於詞中云：「不是畫師生手觸。拳曲。層雲連葉幾何長。」描寫葦的外形，古人以連葉為吉祥之兆，詞序又言蓋因「然以世多未見，故祥之，余以理推如此。」詞末語：「我有一占君試記。何事。已開他日判花祥。」藉此對畫主表達祝福之意。

### 三、人物畫類

與山水畫、花鳥畫相比，元代人物畫式微，題畫詞亦不多，肇因於講筆墨、尚意趣的繪畫風格較不適用於寫真模似的人物畫，而就元代社會文化心理因素，歷經蒙古鐵騎侵凌與異族統治的巨大變動，強烈震撼了文人畫士的心靈與精神，促使其選擇離群避世，能安頓身心與滿足隱逸精神的山水畫因此蔚為主流，壓縮人物畫發展空間，漁父類繪畫占大多數，其他人物畫題較之兩宋而言未有重大的突破與創新。本論文所選定題詠人物畫題材類型涵蓋漁父、仕女、歷史人物、道釋仙鬼及寫真等。

#### (一) 漁父類題材

筆者所選定元代題畫詞中，於題目、詞序及內容中描寫「漁父、漁舟活動」，逐一檢視，發現元代繪畫題詠沒有純粹描寫漁夫捕魚活動之辛勞，而是選擇將漁父的活動、漁舟的位置狀態依附於閒適曠遠的全景山水中，興發個人漁隱之情懷與寄託，計有白樸〈漁父〉；王惲〈感皇恩〉；趙孟頫於管夫人漁父圖卷上所題〈漁父詞〉二首及管道昇夫人追和〈漁父詞〉四首；張雨〈漁父詞〉二首；吳鎮〈漁父〉二十首與沈禧〈清平樂·題漁父圖〉。

以王惲〈感皇恩〉為例，詞序中云：「史公總帥子明命，題其弟柔明所寫平江捕魚圖，乃以樂府感皇恩歌之。古人稱文章與畫同一關紐，所愧辭意恐不稱於畫也。」，其詞曰：

疊嶂際清江，楓林輝映。潮落波平鏡光靜。六朝興廢，都付漁郎煙艇。蓴鱸香正美、秋風冷。笳鼓歸來，風雲增勝。夢裏無煩想幽景。風流公子，寫出五湖高興。畫中還領取、江山影。

上片描繪遠黛、楓紅色彩鮮明、風景秀麗的平江(今蘇州市)湖光山色，「潮落波平鏡光靜」波平如鏡，烘托出安閒祥和的氣氛。六朝興廢的往事隨著一葉漁舟流轉而去，「蓴鱸香正美、秋風冷。」化用晉代張翰歸隱典故，寄託漁隱之思。下片

以聽覺「笳鼓歸來」，視覺「風雲增勝」交織成忘憂無煩的「幽景」。「風流公子，寫出五湖高興。」讚美畫家史柔明風雅放逸且繪事精妙，圖繪出五湖風光的高雅興致，畫裡江山與江山如畫倒映成趣。畫題為〈平江捕魚圖〉，然通篇不寫漁夫捕魚場景，著重於刻劃閒適又生機勃勃的蘇州湖光與安逸閒適的生活。

元代題詠漁父圖詞，所刻劃的是「隱逸避世」精神的外化，如學者羅立綱評論元代江南文人審美風尚與主體精神：

江南文化在經過宋元之交的那次大遷移之後，失寵的佛道與被「擱置」的儒學相結合，以潛態的形式南下，跟當時的遺民文化及江南傳統的本土文化相融合，形成另一種唯美的、唯人生的閑適求去的藝術精神」<sup>26</sup>

元代士人仕進無門，滿腔熱血無施展之處，掛心天下憂樂的心態逐漸轉向獨善其身，「文化心理由入世憂世之悲壯慷慨轉而為出世忘世之閑適放逸」<sup>27</sup>。山林歸隱、漁樵閒話成為「元人詩文詞曲的通用主題」<sup>28</sup>。如將漁舟比擬自身處境的白樸〈漁父〉：「世故重重厄網，生涯小小漁船。」（頁 644）；替丈夫言處境之難的管道昇〈漁父詞〉：「身在燕山近帝居。歸心日夜憶東吳。」、「人生貴極是王侯。浮利浮名不自由」（頁 809），又如吳鎮〈漁父〉「憂傾倒，繫浮沉。事事從輕不要深」（頁 939）。或追求淡泊名利的閒適生活，如「盟鷗鷺，傲王侯。管甚鱸魚不上鉤。」（趙孟頫〈漁父詞〉，頁 807）；「煙波深處。占斷溪山趣。逢著忘機閒伴侶。旋斫錦鱗烹煮。」（沈禧〈清平樂·題漁父圖〉，頁 1038）。

## （二）仕女類題材

仕女畫，此類題材題詠多以中上層女子為對像，著重於美人生活場景與優雅嬌柔情態，有王惲〈江城子·賦拜月圖〉（頁 675）「簾月拜玲瓏。雲作鬢蟬霞作袂，香霧濕，玉鬟鬆。」寫出圖中女子動作、形貌；邵亨貞〈浣溪沙·折花士女圖〉（頁 1098）「折得幽花見似人。沈吟無語不勝春」由花及人，以折花代指所思之人，寫思念之情。

另有兩組聯章詞，題詠香奩八詠的王國器〈踏莎行·金盆沐髮〉（頁 1035-1036）；沈禧〈踏莎行·追次雲間王德璉韻，為施以和作香奩八詠〉八首（頁 1043-1045），

<sup>26</sup> 羅立綱：《宋元之際的哲學與文學》（上海：復旦大學出版社，1999年），頁 31。

<sup>27</sup> 韓經太：〈中國詩學史的宏觀透視〉，《詩學美論與詩詞美境》（北京：北京語言文化大學出版社，2000年），頁 15。

<sup>28</sup> 楊鐮：《元詩史》（北京：人民文學出版社，2003年），頁 404。又趙維江：「前代詞人所抒寫的隱逸情懷，一般說來還是一種個人情志逸趣的表現，……而金元詞中的隱逸主題則不同，其表現是如此的普遍和突出，以致我們可以說無論是處身山林還是出為顯宦，似乎都有著一種相通的『田園情結』；無論體派是北宗還是南宗，隱逸之志都是其共同的思想傾向。」見氏著：《金元詞論稿》，頁 39-40。

從「金盆沐髮」刻劃女子柔順烏黑的秀髮，如王國器詞中「寶鑑凝膏，溫泉流膩。瓊纖一把青絲墜」(頁 1035)；「月奩勻面」則摹美人畫妝動作、姿態，如王國器詞中「冰鑑旋秋，瓊腮凝素。」妝成後美貌驚人，「妝成尤恐姮娥妬。」；「黛眉顰色」畫題中開始從女子的形貌、動作描寫，帶入閨怨愁思，美人顰眉何故，沈禧詞中訴說「螺青黛綠總調勻，還憑京兆親收點。」(頁 1044)此處脫胎「京兆畫眉」典故，漢代京兆尹張敞為夫人畫眉甚美，後用以形容夫妻恩愛。詞中美人因與所思之人分離已久。「香頰啼痕」明確點出相思淚，如王國器詞「故將羅帕搵啼痕，寄情欲比相思字。」(頁 1035)、沈禧詞「相思滴盡枝頭淚」、「待將濡墨染霜毫，絨情漫寫鴛鴦字。」(頁 1044)，從美人形貌的刻劃，寫美人妝成何故顰眉、憔悴，而「芳塵春迹」、「雲窗秋夢」與「繡牀凝思」則從美人的園林遊賞與居處入手，無論何時何地皆掛念著遠行之人，如：

#### 芳塵春迹

「為誰留下東風恨。」(王國器，頁 1036)

「凌波人去遺芳恨。玉容想像夜曾來。」(沈禧，頁 1044)

#### 雲窗秋夢

「高樓畫角苦無情，一聲吹散雙飛蝶。」(王國器，頁 1036)

「梅花何處斷腸聲，一雙驚散莊生蝶。」(沈禧，頁 1044)

#### 繡牀凝思

「喚醒離魂，猶疑夢裏。此情恰似東流水。」(王國器，頁 1036)

「無情日夜向東流，一絨好寄相思淚。」(沈禧，頁 1044-1045)

#### 金錢卜歡

「花房羞化彩娥飛，銀橋密遞仙娥信。」

「珠簾立盡海棠陰，待溫遙夜鴛衾冷。」(王國器，頁 1036)

「文犀一點暗通靈，青鸞忽報瑤池信。」

「風月情懷，漂流心性。歸來燕子樓臺暝」(沈禧，頁 1045)

最後一組「金錢卜歡」藉占卜結果，暗示所掛念之人即將歸來團聚，寫美人得到音信，期待歡聚之情。

張翥〈清平樂·盛子昭花下欠伸美人圖〉，表現對美人慵懶生活場景的觀看，其詞云：

階前畫永。繞石芭蕉影。半鞦雲鬟慵不整。寂寞朝醒乍醒。湘裙翠被風流。背人無限嬌羞。玉腕一雙跳脫，欠伸渾是春愁。(頁 1021)

盛子昭，即盛懋，字子昭，嘉興魏塘(今浙江嘉善)人，與吳鎮比鄰而居，其畫盛行一時，索畫求購者眾多。由以白描手法實筆開頭，漫長白日裡，石階前有寬大蕉葉影掩在石上，「半鞦雲鬟慵不整。寂寞朝醒乍醒。」美人早晨孤寂醒來，因病酒而慵懶的樣子，「湘裙翠被風流。背人無限嬌羞。玉腕一雙跳脫。」身著湘地絲裙，肩披翡翠羽帔，此處以透視筆法，寫美人背對著人，其臉上無限嫵媚含羞的神情，伸懶腰時露出玉腕上一雙釧子，「欠伸渾是春愁。」由美人姿態散發出春日的慵懶愁緒。

宋元文人題詠對仕女畫的觀看，題材與對象的選擇較前代有著多元的豐富性，如衣若芬引單國強〈中國歷代仕女畫〉云：

從宋以來的繪畫作品來看，「仕女」一詞已是指佳人美女而言，而不是專指貴族婦女了。現今存世的古代仕女畫作品，描繪對象有女仙、列女、嬪妃、貴婦、閨秀、村姑以至丫環、歌妓，和一些非美女但生動傳神的婦女形象，題材內容也包括現實人物和歷史、傳說、傳奇、小說以至詩詞、戲曲中的人物，範圍比較廣泛。<sup>29</sup>

邵亨貞(1309-1401)，字復儒，號清溪，因卜築溪上，又號曰貞溪。其詞雋永清麗<sup>30</sup>，情韻渾融，頗有南宋二窗筆致，譽為元詞殿軍。其題畫詞〈菩薩蠻·蘇小小像〉與〈減字木蘭花·崔女郎像〉，則對人物進行省思與重新評價，如〈菩薩蠻·蘇小小像〉：

錢唐回首春狼籍。湖山依舊橫金碧。何處是兒家。粉牆楊柳斜。佳期難暗卜。檀板傳心曲。隨意帶宜男。就中應未堪。(頁 1104)

<sup>29</sup> 衣若芬：《觀看·敘述·審美——唐宋題畫文學論集》(臺北：中央研究院中國文史哲研究所，2004年6月)，頁204。

<sup>30</sup> 《四庫全書總目提要》評邵亨貞：「亨貞終於儒官，足蹟又不出鄉里，故無雄篇巨製以發其奇氣，而文章大致清利，步伐井然，猶能守先正遺矩者。案陶宗儀《南村輟耕錄》載，亨貞所作咏眉目〈沁園春〉詞二首，雋永清麗，頗得倚聲三昧，蓋所長尤在於此，惜詞選今已久佚。」見於〔清〕永瑤等撰：《欽定四庫全書總目·蜨巖詞提要》，第五冊，卷167，頁3333-3334。

蘇小小為南齊時錢塘(今杭州市)名妓，容華絕世。上片以蘇小小口吻訴說，湖光山色依舊鮮明翠綠，然而故地不堪回首，「何處是兒家。粉牆楊柳斜。」斜著楊柳白色圍牆的屋子，便是蘇小小的住所。下片詞人以己心感知畫中女子心曲，婚期未定難以卜測，徒惹心煩，「檀板傳心曲」只好打著檀木拍板，將心事化作樂聲傳遞，「隨意帶宜男」宜男草，萱草的別名。古代迷信，認為孕婦佩帶此草則生男。蘇小小隨意地佩帶著宜男草，其中當有不堪的苦衷。雖為人物圖，「此闕詞實為展示現實中詞人與畫面裡的人物心靈交匯的產物」<sup>31</sup>，詞人不就蘇小小秀麗的容貌雕琢，而從心靈層面，代其發言：即使出身煙花，對於愛情、歸宿仍有真摯的期待。另一首〈減字木蘭花·崔女郎像〉亦為同樣寫作模式，其詞云：

紅妝傾國。人在蒲東誰畫得。玉骨成塵。往事流傳恐未真。月明牕戶。猶似隔牆花動處。夜冷西廂。一度魂歸一斷腸。(頁 1098)

崔女郎，即崔鶯鶯，唐代傳奇小說《鶯鶯傳》、戲曲故事《西廂記》人物，容貌姣好，工文詞。元明清時期，畫家們所創作的崔鶯鶯畫像，並不只是為《西廂記》刊本作插圖，而是以仕女畫繪畫風格來創作。詞人以「紅妝傾國」簡略帶過崔鶯鶯形貌，後以「人在蒲東」、「月明牕戶。猶似隔牆花動處。」脫胎自「隔牆花影動，疑是玉人來」，懷疑「張生跳牆」的真實性<sup>32</sup>。

由邵亨貞〈菩薩蠻·蘇小小像〉與〈減字木蘭花·崔女郎像〉兩首詞，可以想見元代時畫壇不單以中上層貴族女子為題材的仕女畫，因戲曲小說等通俗文學勃興，歷史傳說或通俗文學作品中的美女亦為繪畫題材的出現。

### (三) 歷史故實類

此類題材題詠對像為歷史、傳說的人物，詞人藉由歷史人物的事蹟興感，撫事寄慨，所寓者多為對歷史人事的見解或歷史鑑戒。<sup>33</sup>有趙孟頫〈水龍吟·題簫史圖〉(頁 809)；馮子振〈鷓鴣天·買臣負薪手卷〉。

馮子振〈鷓鴣天·買臣負薪手卷〉詞云：

楮肩腰斧登山住。耐得苦是採薪父。亂雲昇急澗飛來，拗青松遮風雨。記年時雪斷溪橋，脫度前灣歸去。買臣妻富貴休休，氣燄到寒灰舞處。(頁

<sup>31</sup> 苗貴松：〈宋代題畫詞概論〉，《常州師範專科學校學報》，2004年，第二期，頁20。

<sup>32</sup> 周明初：〈詞人與美女：宋元明詞人對美人畫的觀看和題詠〉，中正大學中文學術年刊，2009年第二期，頁218-219。

<sup>33</sup> 劉學鐙〈李商隱詠史詩的主要特徵〉，《文學遺產》第1期，1993年，頁33。

詞人藉「買臣負薪」典故，寫西漢朱買臣未顯揚時，以砍柴賣柴維持家計，直至五十歲才顯揚功名。以「赭肩」，側寫因背柴而壓得通紅的雙肩，呼應「耐得苦」，下接「亂雲昇急澍飛來，拗青松遮風雨。」為維持家計，那怕淒風苦雨也得上山砍柴。下片「買臣妻富貴休休，氣斂到寒灰舞處」同樣化用人物故實寫朱買臣休妻之事，「寒灰舞處」指朱買臣妻崔氏要求復合，朱買臣潑水於地，以示覆水難收，崔氏羞愧自縊，葬於羞墓。全詞以歷史人物故實寄託人事多變之感。

#### (四) 道釋仙鬼類題材

此類型題材包含道釋人物與神鬼，詞作數量不多，有劉敏中〈清平樂·野芳亭觀畫羅漢〉(頁 766)題詠壁畫阿羅漢，「古怪清奇君細看。畫是如來變現。」讚美畫作奇異不凡；結語由實入虛，由眼前野芳亭直入畫面，如在「恍然兜率天中。」；張翥〈孤鸞·題錢舜舉仙女梅下吹笛圖〉「閒拈玉龍自品，愛冰姿、與花爭潔。」(頁 1014)，詞中以雪的冰姿、梅的潔白來比喻仙女；馬需庵〈臨江仙·題王克明喜神〉詞中「虎頭寫出丰姿。路人遙指莫相疑。」寫出人物畫的逼真傳神；馮子振〈鷓鴣天·拔宅冲昇圖〉、〈鷓鴣天·龐隱圖〉則從傳說、事典旁寫人物精神，人物畫成為詞家主體情感與思維的隱喻，如：

淮南仙客蓬萊住。髮漆黑變雪髯父。八公山九轉丹成，洗盡腥風鹹雨。  
想雲霄犬吠鷄鳴，拔宅向青霄去。勸長安熱客回頭，鏡影到流年老處。(〈鷓鴣天·拔宅冲昇圖〉，頁 921)

團樂話裏禪龕住。靈昭女對老龐父。利名心不挂絲毫，更肯沾風粘雨。  
嘆黃金散盡還家，逝水看流年去。只尋常賣簞籬休，這眷屬今無討處。  
(〈鷓鴣天·龐隱圖〉，頁 921)

第一首詞以「淮南仙客」、「髮漆黑變雪髯父。八公山九轉丹成，洗盡腥風鹹雨。」取材脫化自許遜許真君修道故事，許遜年少時為尋父歷經艱難，終於八公山煉丹成功，領舉家四十二口，拔宅飛昇。結尾則勸戒熱衷名利的長安客，功名利祿到頭來宛如鏡中影。第二首藉「靈昭女對老龐父」對話的故事，龐隱未隱居時，「嘆黃金散盡還家，逝水看流年去」將家產盡數投入江中，命妻兒家人編竹、耕田，「只尋常賣簞籬休，這眷屬今無討處」但由奢入儉難，感嘆修道不易，然而女兒靈昭卻回答「也不難，也不易，飢來吃飯疲來睡」<sup>34</sup>，詞人藉靈昭的話指稱自己

<sup>34</sup> 藏經書院編：《御選語錄》卷十六，《卍續藏·新文豐影本》(臺北：新文豐出版公司)第六十

不重視外在物質環境，「利名心不挂絲毫，更肯沾風粘雨。」而願同龐隱隱居，過著淡泊名利的生活。

### (五) 寫真類題材

此類型題材以人物形貌為重點的繪畫作品，有劉敏中〈鵲橋仙·以紗巾竹扇為趙文卿壽〉、〈西江月·戲題五子扇頭〉；趙孟頫〈沁園春·題戶部郎完顏正甫舒嘯圖〉；陸文圭〈點絳脣·王仲謙席上，歌者魏都惜求子華寫真，為賦〉；吳鎮〈沁園春·題畫骷髏〉其詞反映出對現實動亂的不滿與諷刺，詞云：

漏洩元陽，爹娘搬販，至今未休。百種鄉音，千般打扮，一生人我，幾許機謀。有限光陰，無窮活計，急急忙忙作馬牛。何時了，覺來枕上，試聽更籌。古今多少風流。想蠅利蝸名幾到頭。看昨日他非，今朝我是，三回拜相，兩度封侯。采菊籬邊，種瓜圃內，都只到邛山土一丘。惺惺漢，皮囊扯破，便是骷髏。(頁 936)

上片反覆鋪陳，人們為求生存碌碌一生，但無限光陰有限身，一切到頭來都只是為人作牛馬。只為爭得那蠅利蝸名，然而世事無常，昨是今非，最終只剩「皮囊扯破，便是骷髏」，黃土一堆，白骨一具。全篇以口語的語言，明顯流露「詞人在異族統治下消極憤世心態」<sup>35</sup>與絕意仕進的思想。

### 四、其他類

此類題材包含扇(便面)、玉笙，詞作雖不多僅有九首，但多清麗自然之作，如胡祇適〈西江月·詠李通甫秋扇〉、〈鷓鴣天·甥孫以紅葉扇索樂府〉；程文海〈清平樂·以茗芽櫻扇壽長樂尉弟，四月三日〉；張翥〈木蘭花慢·題紅犀扇面〉、〈高陽臺·題趙仲穆作陳野雲居士山水便面〉、〈行香子·山水便面〉；沈禧〈清平樂·題扇小景〉；韓奕〈水龍吟·次韻題湧金飛雪畫扇〉，以題於扇面詞作為多。而被譽為「海之明珠，鳥之鳳皇」<sup>36</sup>的張翥，其詞有「婉麗風流，有南宋舊格」<sup>37</sup>、「元詞冠冕」<sup>38</sup>的評價，具有深厚音樂素養，精通樂器的張翥，其詞〈石州慢·題玉笙手卷〉(頁 1006)巧構運思，筆墨玲瓏，有超然物外之致。玉笙為裝飾美玉的樂器，亦可用於「笙」的美稱，或指玉笙的吹奏聲，其詞言：

八冊，頁 658。

<sup>35</sup> 趙桂芬：《豪滑落盡見真淳：元詞的發展與特色》，頁 273。

<sup>36</sup> [清]張德瀛：《詞徵》，《詞話叢編》，第五冊，卷 6，頁 4171。

<sup>37</sup> [清]永瑤等撰：《欽定四庫全書總目·蜨巖詞提要》，第六冊，卷 199，頁 4176。

<sup>38</sup> [清]李佳：《左庵詞話》，《詞話叢編》，第四冊，頁 3173-3174。

仙去緱山，宴罷武夷，瓊響吹徹。叢霄舊樣親傳，琢就玉煙凝白。悠揚彩鳳恰從雲杪飛來，數聲又趁鴛鴦歇。零落碧桃花，點春風如雪。清絕。更宜秦女，銀箏喚取，楚娥瑤瑟。旋炙嬌簧，只愁夜深寒咽。相看老矣，剩須陶寫留連，尊前遞把紅牙節。歸去畫船時，滿西湖明月。

上片以虛筆聯想從武夷山宴會返回的仙人，「叢霄舊樣親傳，琢就玉煙凝白。」仙人演奏琴笙，樂聲傳響九霄，玉笙聲清冷空靈雕琢如煙靄白雪。仙樂聲引得彩鳳自雲間飛來，樂聲鳥囀交織成韻，聲中如有「零落碧桃花，點春風如雪。」詞人匠心獨具，以聯想之筆巧言難模之景，側寫玉笙聲動，如人間仙境。

下片則以虛實相間謀篇，開頭「清絕」讚美玉笙美妙至極的演奏聲，若有「更宜秦女，銀箏喚取，楚娥瑤瑟。」此處化用三國時曹植〈仙人篇〉：「湘娥撫琴瑟，秦女吹笙竽」，以玉笙、琴瑟合奏，運巧思於斧鑿之外，更能增添聽覺美感享受。「旋炙嬌簧，只愁夜深寒咽」此二句為因果句，因玉笙以銅質簧片發聲，「寒咽」指遇冷則音聲不暢的情形，所以必須暖笙。「剩須陶寫留連，尊前遞把紅牙節。」詞人感嘆若年紀老邁時，能聽到如此人間仙樂，把著酒杯，手拿紅牙拍板跟著節拍，一同唱和，足以消愁解悶。演奏完畢，盡興之後，「歸去畫船時，滿西湖明月。」湖光滿月之清輝，彷彿沉浸在仙樂飄飄之境。此闕詞以虛筆聯想畫幅中玉笙視覺圖像，轉以吹奏時聽覺美感呈現，結尾又再轉回現實與友唱和，昂首見西湖明月，以視覺景象呼應幻想中玉笙樂音，循環往復，虛實相生，語言清麗，構思精緻，落筆卻自然得宜，「詞以自然為宗，但自然不從追琢中來，便率易無味。」

39

## 第二節 以畫入詞，再現畫面

繪畫藉筆墨巧構形似，為空間藝術，長於再現；詩詞以文字化靜為動，為時間藝術，工於表現，詩詞與繪畫異跡而同趣<sup>40</sup>，不同的書寫藝術交互融通，題畫正是體現「尺幅合兼二美」、「詩中有畫、畫中有詩」的藝術形式。題畫詩詞破體出位結合繪畫與詩詞優點，「畫難畫之景，以詩湊成；吟難吟之詩，以畫補足。」<sup>41</sup>，運用畫法融入詞境，再現畫面，達到「見詞如見畫」的效果。在元代文人畫風強調主體精神的風格導引下，經由詞畫的置換與中介，題畫詞繪聲繪影，補足

<sup>39</sup> [清]謝章铤：《賭棋山莊詞話》卷一，《詞話叢編》，第四冊，頁3327。

<sup>40</sup> 張高評：〈詩畫相資與宋詩之創造思維〉指出「就形象塑造之媒介、描繪之技法、鑑賞之範疇、傳達之侷限言，詩與畫殊異二分；就創作構思、詩話意境、藝術風格、形象塑造、藝術功用、審美範疇而言，詩與畫一致同趣。」，收錄於《唐宋題畫詩及其流韻》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2016年7月），頁287。

<sup>41</sup> 見於宋代吳龍翰序楊公遠：《野趣有聲畫》，文淵閣《四庫全書》冊1477，頁923。

圖畫的物象，豐富其觀看意涵，再現畫家之經營與用心，更有筆補造化之功。

歸納元代題畫詞中「以畫入詞」技法實踐，詞人借鑒繪畫的本質而從空間結構與線條造型、敷彩設色與虛實造境之經營等三面向，梳理詞畫的轉換模式。

### 一、遠的山水畫意

繪畫藝術之空間結構、筆墨線條造型，著重於畫面空間遠近之處理，北宋郭熙繪畫理念的《林泉高致集》提出「三遠法」云：

山有三遠，自山下而仰山顛，謂之高遠；自山前而窺山後，謂之深遠；自近山至遠山，謂之平遠。高遠之色清明，深遠之色重晦，平遠之色有明有晦；高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意沖融而縹緲。其人物之在三遠也，高遠者明瞭，深遠者細碎，平遠者沖澹；明瞭者不短，細碎者不長，沖澹者不大，此三遠也。<sup>42</sup>

畫家對於「遠」的精神自覺，體現於畫面中物象於空間的造型與布置；觀畫者藉「遠」從有限之表象延伸至無限的宇宙，從現實畫景超脫至虛無的空間，直通心靈的空間，從而與「遠」的精神和諧統一。因此，「三遠法」之說，「不是幾何學的科學性的透視空間，而是畫家有意為之，詩意的創造性的藝術空間」<sup>43</sup>。三遠法之繪畫經營，從主體人物與審美客體的視角，大致分為仰視、俯視、平視三大視角，由觀者視線的游動，目光延伸至遠處，以移步換景之視角，營造繪畫立體空間與精神世界。詞人摹景援引「三遠」畫論之設計，取法「折高折遠，自有妙理」<sup>44</sup>之散點透視法，體現詞中有畫之勝境。

山水畫作中常見的「一河兩岸式」構圖，畫面由近景、中景、遠景組成，常以近景低遠景高，中景為空白的寬闊江河水面，採「平遠」視角，揉雜北宋韓拙另提的「三遠」中「迷遠」布景，其「迷遠」之說：

愚又論三遠者：有山根邊岸水波互望而遙，謂之「闊遠」；有野霞暝漠，野水隔而彷彿不見者，謂之「迷遠」；景物至絕而微茫縹緲者，謂之「幽

<sup>42</sup> [宋]郭熙撰，[宋]郭思編：《林泉高致集》（臺北：臺灣商務印書館，1983年《文淵閣四庫全書本》，冊812），頁11，總頁578。

<sup>43</sup> 宗白華：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，見氏著：《美學散步》（臺北：洪範書店，1982年3月），頁40。

<sup>44</sup> [宋]沈括《書畫》：「大都山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳。……其間折高折遠，自有妙理。」，見氏著：《夢溪筆談》，卷十七，頁170。

遠」。<sup>45</sup>

「迷遠」、「幽遠」能使視野達到遼遠境界，藉由觀看山水畫極目放遠，導向無限，在視覺圖像與精神想像中，超脫現實的山水形質，導向遠處的「無」，「無」，所指並非空無，而是於廣漠中作若隱若現的躍動。以王國器〈菩薩蠻·題黃子久溪山雨意圖〉(頁 1035)(圖五，頁 56)為例，其「一河兩岸」式之平遠迷遠的構圖，體現在首兩句「青山不趁江流去。數點翠收林際雨」由遠方雨勢欲來，近岸山坳具體物象若隱若現「漁屋遠模糊。煙村半有無。」延展江面空間，廣遠無涯，結語預現一場雨過後，料想「秋與天爭碧。淨洗綺羅塵。」

又李齊賢〈巫山一段雲·漁村落照〉詞云：

遠岫留殘照，微波映斷霞。竹籬茅舍是漁家。一徑傍林斜。 綠岸雙雙鷺，青山點點鴉。時聞笑語隔蘆花。白酒換魚蝦(頁 1028-1029)。

上闕以勾勒遠景「殘照」之光影的變化，波光與霞光輝映，隔水近景岸邊雙鷺、蘆花，以「青」、「白」色彩對比，視線由遠及近收歸於人物活動的「笑語」，旨在刻劃漁村生活的歡樂景象。

又如沈禧〈清平樂·題扇小景〉詞云：

平湖渺渺。一葉扁舟小。蕩漾不須頻舉櫂。觀盡雲山多少。 問渠樂意如何。平生慣識煙波。載卻月明歸去，數聲欸乃清歌。(頁 1038)

上片先寫寬闊遼遠的江面，再由近處一小舟悠閒擺盪，舟上之人由近觀遠「觀盡雲山多少」，延伸無盡的視域，營造「山隨平視遠」的效果，銜接以遠景結尾「載卻月明歸去，數聲欸乃清歌。」舟行載月漸行漸遠，卻有清歌迴盪天地間，虛實間容納視覺的廣遠兼以聽覺的清亮，舟上之人即題畫詞人，營造一個曠遠瀟灑的空明境界。

又張翥〈行香子·山水便面〉詞曰：

<sup>45</sup> [宋]韓拙：《山水純全集》，收錄於俞劍華編著：《中國畫論類編》，第六編〈山水〉(下)，頁 662。

佛寺雲邊。茅舍山前。樹陰中、酒旆低懸。峰巒空翠，溪水清漣。只欠梅花，欠沙鳥，欠漁船。無限風煙。景趣天然。最宜他、隱者盤旋。何人村墅，若箇林泉。恰似鼓湖，似枋口，似斜川。(頁 1016)

此闕揉雜三遠，上片將複雜景物依遠近、高低、主賓相對立關係，各有其序安置於圖，營造「無限風煙。景趣天然。」和美意境。下片以「何人村墅，若箇林泉。」不指明對象，讓觀者可脫離現實，「最宜他、隱者盤旋」置身其間，寄寓此處為作者心中安閒的理想家園。

詞人觀圖得之於心，透過三遠法的視線變化，空間造型的經營突破山水的有限形質；突破時間、空間的侷限性，形塑成「廣漠遼遠」的山水畫意，企圖建構可容納畫家、詞人、觀者的無限心靈空間，消解現實的徬徨不安，反映文人的心靈圖象。

## 二、敷彩設色之鮮明畫面

隨物敷彩設色，藉由表現客觀物象的聲光味觸之媒材，「喚起人類普遍的情緒」<sup>46</sup>觸發有如在眼前、如臨其境的直觀感受。繪畫創作時，畫家須深入地觀照物象，藉由色彩之色調、明晦、彩度對比與調和，「外師造化，中得心源」<sup>47</sup>，傳達畫之「景外意」，寄託畫家心中喜悲的主體精神<sup>48</sup>。如北宋郭熙〈山水訓〉云：

春山煙雲連綿人欣欣，夏山嘉木繁陰人坦坦，秋山明淨搖落人肅肅，冬山昏霾翳塞人寂寂。看此畫令人生此意，如真在此山中，此畫之景外意也。見青煙白道而思行，見平川落照而思望，見幽人山客而思居，見岩壁泉石而思遊。看此畫令人起此心，如將真即其處，此畫之意外妙也。<sup>49</sup>

移以入詞，則化靜為動，詞中渲染明暗、濃淡、冷暖之色彩美學，傳畫之意

<sup>46</sup> 黃永武：〈詩的色彩設計〉，《詩與美》(臺北：洪範書店，1985年)，頁22。

<sup>47</sup> [唐]張璪：〈文通論畫〉，收錄於《中國畫論類編》上(臺北：華正書局，1993年12月)，頁19。

<sup>48</sup> 「蓋寫其形，必傳其神，傳其神，必寫其心；否則君子小人，貌同心異，貴賤忠惡，奚自而別？形雖似何益？故曰寫心惟難。」意指寫形必傳神，而欲傳神必寫心，寫心為最難達成，須深入刻劃其本質，以免貌同心異，而繪畫作品中所蘊含畫家立意之高遠成為品評的關鍵。見於[宋]陳郁：《藏一話腴論寫心》，收於《中國畫論類編》上，頁473。

<sup>49</sup> [宋]郭熙撰，[宋]郭思編：《林泉高致集》(臺北：臺灣商務印書館，1983年文淵閣《四庫全書》本，第812冊)，頁6b，總頁576。

外妙，期能達到再現畫面化美為媚、生動傳神的效用。「水色：春綠、夏碧、秋清、冬黑。天色：春晃、夏蒼、秋淨、冬黯。」中國畫中常以概括性色調召喚觀者的生活經驗及對大自然的深刻認識，昇華成理念性的色調寓意，而題畫詞色彩美學亦有相同運思。

### (一) 青綠、青白色調

詞中敷以「青綠」色調，安置於青山綠水，有幽人高士隱居於此，如虞集〈柳梢青〉、謝應芳〈西江月·題畫〉及吳鎮〈漁父〉云：

從別幽花。玉堂金馬，十載忘家。橫幅疏枝，如逢舊識，同在天涯。    荒村茅屋欹斜。待歸去、重尋釣槎。解卻絲鉤，青鞵藜杖，翠竹江沙。(頁 862)

綠樹雲林窅窅，青苔石磴縈紆。兩人林下曳長裾。應是山中巢許。    空谷似聞樵斧，危橋不度徵車。誰來為我借茅廬。來與白雲同住。(頁 1064)<sup>50</sup>

點點青山照水光。飛飛寒雁背人忙。衝小浦，轉橫塘。蘆花兩岸一朝霜。(頁 937)

第一闕詞下片以「荒村」、「青鞵藜杖」、「翠竹」的青綠色調，敘寫詞人理想中漁隱居所環境，企望能消解現實追逐功名，十載忘家的苦悶。第二首以茂密樹林「綠樹」、「青苔」、「白雲」，直至青山白雲閒散意境，呼應山中應有如「巢父、許由」的高士在此隱居。第三首吳鎮此闕詞以「青山」、「水光」對應「寒雁」又「蘆花」白呼應「霜白」，統一又和諧的清麗美感，繪出漁隱清逸之氛圍。

或敘清寂空靈之景，如張翥〈疏影·王元章墨梅圖〉

山陰賦客。怪幾番睡起，窗影生白。縹緲仙姝，飛下瑤臺，淡佇東風顏色。微霜恰護朦朧月，更漠漠、暝煙低隔。恨翠禽、啼處驚殘，一夜夢雲無跡。    惟有龍煤解染，數枝入畫裏，如印溪碧。老樹枯苔，玉暈冰圈，滿幅寒香狼藉。墨池雪嶺春長好，悄不管、小樓橫笛。怕有人、誤認真花，欲點曉來妝額。(頁 1004)

<sup>50</sup> 此處依〔元〕謝應芳：《龜巢稿》本改「『緣』樹雲林窅窅」為「綠樹雲林窅窅」；「兩人『杯』下曳長裾」改為「兩人林下曳長裾」；「危橋不『斷』徵車」改為「危橋不度徵車」《景印文淵閣四庫全書》集部五，別集類四，卷 12，頁 6。

由「窗影生白」帶著迷濛又懷疑的情緒，鋪陳霜白瀰漫，隱約中萼梅宛如仙女自縹緲中飛落。「微霜」、「朦朧」、「暝煙」共同塑造縹緲空靈美感。「枯苔」淡清色暗扣梅花凌寒後，呼應畫家王冕雖歷經蒙元動亂，但仍保持高潔品格。

## (二) 紅黃色調

詞人以紅、黃暖色調，或寫楓紅渲染秋景，如吳鎮〈漁父詞〉(頁 937)：「紅葉村西夕照餘。黃蘆灘畔月痕初。」以夕陽餘暉、黃蘆旁襯，營造逍遙自適的秋岸水濱。

又胡祇適〈鷓鴣天·甥孫以紅葉扇索樂府〉詞云：

露冷霜寒百卉腓。容光來與菊花期。雪香睡足青春夢，晚節隨時始衣緋。  
流水遠，夕陽遲。秋山歛黛讓晴暉。醉魂不逐西風散，璧月瑤宮晚更宜。  
(頁 694)

詞人以「露冷霜寒」、「與菊花期」暗指冷秋的來到，「雪香睡足」將白花擬人化，隨著時節嬗遞，「晚節隨時始衣緋」換上鮮豔紅衣，以百花枯萎對比，襯托花紅更豔。黛綠秋山似被夕陽餘暉所籠罩，浸淫在金黃色調中，以「主賓」的色彩對應，凸顯暖色調而更添一分溫暖氣息。

## (三) 青白紅黃色調

詞中以青綠、青白為底色，添入暖色系紅、黃色，藉由冷暖色調的對立與互補，使色彩更加明豔、鮮明，如張堊〈阮郎歸·題秋山草堂圖〉云：

青山重疊水縈紆。扁舟隔岸呼。依稀綠野輞川圖。又疑陶令居。紅樹晚，白雲孤。乾坤別一壺。草堂瀟灑竹窗虛。箇中容我無。(頁 903)

上片先以「青山重疊水縈紆」山水環繞、林巒郁茂鋪陳青綠色調，透過詞人想像之筆，以〈輞川圖〉、「陶令居」為喻，指涉詞人畫家共同心靈圖像。添入「紅樹」敷陳赭色，使楓紅秋意更加鮮明，表現江南水鄉丘陵的濕潤，秋山蓊鬱之氣象。

又韓奕〈水龍吟·次韻題湧金飛雪畫扇〉調和色彩，層次井然，其詞如下：

蒼寒收盡紅塵，四山一色俄驚曉。樓臺宮闕，冰壺影裏，瑩然清悄。獨有游人，畫船青蓋，笙歌猶繞。徧園林松竹，光輝□□，人住處，皆蓬島。羅扇畫來輕小。乍時人、見多驚倒。誰留古本，到今付與，良工塗掃。夏日攜時，且揮且玩，暑都消了。更詞人親筆題題，這風景，古猶少。(頁1154)

上片「蒼寒收盡紅塵，四山一色俄驚曉。」大筆一揮以「收盡」、「俄驚曉」駕馭色彩的替換、時間的流動、空間的全景，褪去蒼寒轉為瑩白飛雪，由暗淡轉為明亮。以瑩白飛雪、冰壺形容縹緲空靈的出塵之境，調和紅塵、青蓋等鮮明色彩，帶入逍遙快活的情致，真所謂「蓬萊仙境」。由大小對應、動靜相對，視覺效果與「笙歌猶繞」聽覺美感之環繞；豐富色彩形象，擴展畫面想像空間，再現「湧金飛雪」。正因為這逍遙的蓬萊之境難得「古猶少」，良工塗掃，更須詞人題語，丹青題詠互相輝映。

元代詞人運筆描摹山光水色，亦常運用概括性描寫，如「青山綠水」，然而並非對應之畫作必為設色繪畫，有時是詞人將「胸中丘壑」補足水墨「紙上煙雲」之色彩變化，實因詞人於詞畫融通時，非以純粹客觀、寫真性、機械性的描摹畫景，而是放置於「畫裡江山」的概念，跨越設色與水墨山水的設限，鎔鑄詞人從生活經驗的提煉與對真實山水的體察，對應中國畫的概括性色相，故題畫詞中色彩美學「以追光躡影之筆，寫通天盡人之懷」<sup>51</sup>，往往是結合詞人的心靈觀照，性靈山水。

### 三、虛實造境之相互映發

中國畫意境之生發，著眼於於「實」與「虛」兩個要素之構成與經營，「實」，係指實景，即圖中的客觀物象，畫上之客體；「虛」之意有二：一、藝術樣式上，指畫幅中的空白處；二、調創作時，超越自客體形象，象外之象，為無形的主觀虛體，比興寄託之立意上的「虛白」。虛白的無定形、富變化，能表現大自然變化莫測之貌；能提供畫家詞人馳騁神思之處。以實景而形虛景，以虛景而生意，「人但知有畫處是畫，不知無畫處皆畫。畫之空處全局所觀，即虛實相生法。」<sup>52</sup>繪畫中於實景之間的大幅「留白」，形成虛實相生之流動韻律，塑造眾美從之的幽幻空間<sup>53</sup>。清代方士庶：「山川草木，造化自然，此實境也。因心造境，以手運心，此虛景也。」<sup>54</sup>詞畫融通，相資為用，妙處在於肆力在實處，而索趣在虛處。

<sup>51</sup> [清]王夫之：阮籍〈詠懷〉之十二評語，《古詩評選》(石家莊：河北大學出版社，2008年)，卷四，頁192。

<sup>52</sup> [清]湯貽汾：《畫鑒析覽》，收錄於王伯敏、任道斌主編：《畫學集成》(明清)(石家莊：河北美術出版社，2002年)，頁343。

<sup>53</sup> 張高評：《唐宋題畫詩及其流韻》，頁322。

<sup>54</sup> [清]方士庶：《天慵庵筆記》，收錄於《叢書集成新編》第53冊，上卷，頁2

以虛實相生，拓展畫境，追求無窮無盡、深遠悠長「意到而筆不到處」之神韻。

「所謂畫法，即在虛實之間。虛實使筆生動有機，機趣所之，生發不窮。」<sup>55</sup>可見虛實相生，能達到畫面充滿機趣的效果，詞畫中常藉由畫幅的留白技巧，任由觀者神遊馳思去填補，以虛白或表煙靄繚繞，或狀水闊天高，如清代華琳《南宗訣秘》論：

墨濃淡溼乾黑之外加一白字便是六彩，白，即是紙素之白。凡山石之陽面處，石坡之平面處，及畫外之水，天空闊處，雲物空明處，山足之杳冥處，樹頭之虛靈處，以之作天、作水、作煙斷、作雲斷、作道路、作日光，皆是此白。<sup>56</sup>

煙靄變幻、水氣氤氳、天空闊遠，藉由墨色皴擦黑與白的豐富對比，筆墨跳躍收放處以現雲霧繞山、煙起水淼之蒼茫空靈、平淡天真的神韻，味其畫意、體其畫心，移以入詞，深化自然山川蘊含的語境，包孕萬象。

#### (一) 煙靄雲山之隱者情懷

雲霧依山林環繞，以實顯虛而互襯高奇；煙靄吞吐樹石，以虛運實而若隱若現，煙靄雲霧與山林樹石之虛實相生，誠如清代孔衍栻所言：

筆致縹緲，全在煙雲，乃連貫樹石合為一處者，畫之精神所在焉。山水樹石，實筆也，雲煙，虛筆也。以虛運實，實者亦虛，通幅皆有靈氣。<sup>57</sup>

虛實相生所造之「氣韻」，為繪畫之精神所在，畫家情思之所致，渾然融合而有元氣淋漓之妙。

如寫清溪白雲，餘韻悠蕩的薩都刺〈醉江月·題清溪白雲圖〉詞云：

周郎幽趣，占清溪一曲，小橋橫渡。溪上紅塵飛不到，惟有白雲來去。出岫無心，凌江有態，水面魚吹絮。倚門遙望，鍾山一半留住。 涵影淡

<sup>55</sup> [清]方薰《山靜居畫論》，卷上，頁4。

<sup>56</sup> [清]華琳：《南宗訣秘》，收錄於于玉安編：《中國歷代美術典籍匯編》15(天津：天津古籍出版社，1997年)，頁419。

<sup>57</sup> [清]孔衍栻：《畫訣》，收錄於沈子丞編：《歷代論畫名著彙編》(世界書局，1942年9月)，頁272。

蕩悠揚，朝朝暮暮，是幾番今古。指點昔人行樂地，半是鷺汀鷗渚。映水朱樓，踏歌畫舫，寂寞知何處。天涯倦客，幾時歸釣春雨。(頁 1091)

上片「幽趣」點出悠閒鄉野之景，「溪上紅塵飛不到，惟有白雲來去。」點出題旨，白雲來去、無心出岫，對應「鍾山一半留住」，以白雲舒卷自如，鍾山若隱若現之景，寫遙望之人的安逸閒適，訴說詞人心之嚮往。以「涵影淡蕩悠揚」水景間隔今昔之感，帶入人事感懷「朝朝暮暮，是幾番今古」，以「映水朱樓，踏歌畫舫」實景對比繁華落盡，寂寞知何處，結語「天涯倦客，幾時歸釣春雨」若想紅塵不沾，倦客思隱歸釣，幾時能達成此一心願？以虛寓實，虛實相生，發人深省，全詞青白色調微帶一點紅，用色鮮明，氣韻清雅。

又如工於寫景的李齊賢其詞〈巫山一段雲·漁村落照〉詞云：

雨霽長江碧，雲歸遠岫青。一邊殘照在林垌。綠網曬苔烏。波影明重綺，沙痕射遠星。鱸魚白酒醉還醒。身世任浮萍。(頁 1029)

以「雨霽」洗淨更顯長江碧、遠岫青；「雲歸」、「殘照」對應山林富於明晦時間變化，一遠一近，「以時馭空」涵攝全景空間。下片拉開空間遠勢，由江清水闊而生發個人際遇「任浮萍」之感慨。

又如張翥〈高陽臺·題趙仲穆作陳野雲居士山水便面〉詞云：

染黛浮空，凝妝佇遠，數峰底事含顰。十樣新眉，從他雨抹煙勻。龍綃便面宜歌舞，看亭亭、玉骨冰神。幾銷魂，翠被餘香，錦瑟清塵。如今歸去湖山畔，對一川平野，一片閒雲。兩兩漁舟，相過桂渚蘭津。誰將玉斧脩明月，柰瓊樓、高處無人。億王孫，芳草江南，啼鴉殘春。(頁 1010)

上片採由遠至近的視角推移，詞人以擬人化寫山水便面靜態景觀，化靜為動，化美為媚，以「染黛」、「凝妝」重彩的想像，再以「浮空」、「佇遠」呈現畫面遠勢，「含顰遠眺」的女子比喻青山數峰連綿之稜線，雨煙暈染如玉骨冰神，以虛寫實，景中含情。情思韻發而延伸至下片歸隱樂閒的情趣。閒對「一川平野，一片閒雲」，畫面寧靜而高遠，由「一」拉開視野，由遠至無窮。向上延伸，於空白處望月馳想，高處不勝寒。結語化用「王孫芳草」典故，江南芳草歇，應當趁早歸隱。雖為扇面小景，由詞家因畫興感、以景代情，虛實相生筆法下，擴展對閒隱雅致的

意往神馳，「頗得姜張雅正清空的神韻」。<sup>58</sup>

## (二) 水闊天高之流動的時空觀

繪畫中留有大片虛白，既似寬闊無涯的江湖，或擬蒼茫空寂的天地，畫面構圖疏鬆，卻充滿清淡自然的「逸氣」。中國詞畫創作獨特的空間美學，來自於「多視角『俯仰自得』、富節奏與韻律感的空間意識」<sup>59</sup>，將大自然山川萬物置於胸中丘壑、心靈圖像。表現在畫作中則為「步移景遷」，雜揉三遠法的散點透視，虛實相互映發，勾勒具有音樂的節奏與和諧的境界<sup>60</sup>，畫家邊遊賞邊作畫，觀者視線也邊欣賞邊遊歷，從而獲得「俯仰自得」的審美樂趣，延展畫面之遠勢，畫幅中的無盡處指向畫家、觀者的心靈宇宙。題畫的詞畫融通，將有無、虛實，藉由虛白的布置，躍動於畫幅上、詞作中，使作品富有縹緲的深遠情韻，營造多層面的審美經驗與感受。

俯仰於天地，納須臾於萬象，中國畫構圖大多採散點透視法，因可移動的視角變化，視野遼闊寬廣，更特別的是在此美感經驗中包含了時間的流動，如楊佳蓉論〈元文人畫之形式美〉：

中國人宇宙觀總是虛實相生、動靜相宜，《莊子·外篇·刻意》說「靜而與陰同德，動而與陽同波」，因而形成了充滿規律的節奏與韻律的時空統一體，《周易·繫辭》云：「一陰一陽之為道」，在此生命體驗中把空間也時間化了，將「萬物與我為一」的空間呈現為「我與天地並生的」時間。……中國的時空觀造成中國畫有著「一」的哲學、「一」的抽象，是感性和抽象的合一，是質與量的合一，文人畫家在「天人合一」中所要表現的不是實體空間，而是蘊含富韻律節奏的「虛」、「無」、「空」的時空統一體。他們借物寓志，注重意與象間的關係，形成意象，更注重畫家本身主觀情感的展現，憑藉畫家的技法與構思，畫出具有表現力的形象，把意與境完美的表達出，即成意境。<sup>61</sup>

正因中國畫獨特的時空觀，突破空間與時間的侷限，文人畫家所推崇的是，視「寫

<sup>58</sup> 王煒：《元代題畫詞研究》，頁 33。

<sup>59</sup> 宗白華：「中國詩人畫家確是用『俯仰自得』的精神來欣賞宇宙，而躍入大自然的節奏裡去『遊心太玄』。晉代大詩人陶淵明也有詩云：『俯仰終宇宙，不樂復何如？』用心靈的俯仰的眼睛來看空間萬象，我們的空間意識是『俯仰自得』的節奏化音樂化了的宇宙。易經上說：『無往不復，天地際也。』這正是中國人的空間意識！」，見氏著：《美從何處尋》（新北：駱駝出版社，1987年8月），頁 89。

<sup>60</sup> 宗白華：《美從何處尋》，頁 88。

<sup>61</sup> 楊佳蓉：《論元代人畫之人生意境》（新北：花木蘭文化事業出版公司，2015年3月），頁 100-105。

意」作為創作實踐的審美原則，自我與大自然和諧統一，並內化為人格理想的追求，進而創造超越自然與自我的藝術境界。

題畫詞中，藉由描寫天高水闊，包孕時空的流動性，如陸行直〈清平樂·重題碧梧蒼石圖〉與吳鎮〈酒泉子·三閘奔湍〉兩闕詞的上片云：

楚天雲斷。人隔瀟湘岸。往事悠悠江水漫。怕聽樓前新雁。(頁 903)

三閘奔湍，一塘遠接吳淞水，兩行垂柳綠如雲。今古送行人。(頁 937)

第一首詞以「楚天雲斷」視線上仰，視線拉至遠方盡頭，接著以人所處之「瀟湘岸」，一高一低盡收天地於眼、於心。寬闊的瀟湘河水蘊含空間與時間的區隔，空間上，有「平遠」視點拉遠之作用；時間上，詞人想像瀟湘河水作歷時性延展，「往事悠悠江水漫」乘載陸行直重題此畫間隔二十一年的往事回憶，觀瀟湘水流動，詞人心思與之共徘徊。第二首詞亦有相同情思寓意，以「三閘」、「一塘」、「吳淞江」實際地景作點線面的連接，「奔」、「遠接」動詞，虛實相生，極目遠望彷彿真能見到河水一路奔流不息直入太湖，氣勢奔騰，藉著兩岸垂柳之「折柳送別」寓意，以實形虛，時間如眼前江流一去不復返，自古到今又有多少送行人於此哀戚送別。

元代題畫詞寫作模式中，融入繪畫的理論與技法，藉由多視角並容，將「平遠」、「深遠」、「高遠」並存於畫面，達到「景隨人遷，人隨景移」彷彿神遊其中，與之共遊，再以豐富色彩與墨色皴染，賦予圖像藝術感染力，結合題詞者以語言文字將虛白靈動佈置，化實景為虛境，創形象為意象，表現人與自然和諧統一的意境，如盧摯〈六州歌頭·題萬里江山圖〉其詞云：

詩成雪嶺，畫裏見岷峨。浮錦水，歷灩澦，滅坡陀。滙江沱。喚醒高唐殘夢，動奇思，聞巴唱，觀楚舞，邀宋玉，訪巫娥。擬賦招魂九辯，空目斷雲樹煙蘿。渺湘靈不見，木落洞庭波。撫卷長哦。重摩娑。問南樓月，癡老子，興不淺，意如何。千載後，多少恨，付漁蓑。醉時歌。日暮天門遠，愁欲滴，兩青蛾。曾一舸。奇絕處，半經過。萬古金焦偉觀，鯨鼇背，儘意婆娑。更乘槎欲就，織女看飛梭。直到銀河。(頁 727)

上片鋪陳「畫裡江山」雄偉壯麗奇景，以「詩」、「畫」雙軌互文開展，讓觀者視線隨著上自四川岷峨，「經瞿塘灩澦，直下湖南洞庭，遶武昌南樓，入安徽天門，

過江蘇金焦，乘槎入海，一路直上銀河」<sup>62</sup>。大江奔騰，峰筆浪墨，雄渾氣魄，咫尺論萬里，儼然一幅山水畫長卷。「動奇思」沿途奇山異水，納山川萬物於一圖，又楚舞、巴唱，訪宋玉、巫山神女，穿梭古今，又如一卷通古今之變的歷史文化長軸。詞人奇幻想像如浩蕩奔騰江水，在虛實相輔相形中，盡收長江流域雄奇山麗水與歷史情懷，詞人胸懷萬壑，包孕長江雄偉風彩，點綴神話浪漫的想像與人事深沉的詠嘆，「交織於寥廓的歷史時空中，堪稱元代題畫詞的一座高峰<sup>63</sup>。」

繪畫的虛白美學常見於表現煙靄水天之景，煙靄繚繞之想，水天空闊之思，「古人用心在無筆墨處」<sup>64</sup>，以畫中空白處，結合圖中實景樹木山石，呈現流動性的動態美，體現畫家心中靈動世界。「乾坤萬里眼，時序百年心」<sup>65</sup>，詞人題畫體察畫家寄於虛白的意象，揉雜郭熙「三遠法」與韓拙「三遠法」所構成的空間藝術，以多向度的視角變化，直入畫裡江山而有「步移景換」的立體感，藉由敷彩設色有了明晦、冷暖的豐富視覺景象，「超以色外」的象外之象是其「游心之所在」<sup>66</sup>，再以有無相形與虛實相反相成、相互映發，滲透時間的變化於圖中實景，畫面的內涵空間無限拓展，形塑中國詞畫獨特的流動性的時空觀。

### 第三節 意象運斤，拓展畫境

清代笄重光《畫筌》：「空本難圖，實景清而空景現；神無可繪，真境逼而神境生。位置相戾，有畫處多屬贅疣；虛實相生，無畫處皆呈妙境。」<sup>67</sup>實景與空景即為第二節所討論之「實」與「虛」，「真景」作為傳達情意的媒介；神境則須將具體形象的生活景象和無形聯想的思想情感結合，虛實相生，才能達到中國繪畫最高境界——畫家所造之「妙境」<sup>68</sup>。關鍵在於使觀者於觀畫的審美經驗中引發想像，將主觀的「意」與客觀的「物象」組合成「意象」。如劉勰《文心雕龍》神思篇云：「故思理為妙，神與物遊。神居胸臆，而志氣統其關鍵；物沿耳目，而辭令管其樞機。」<sup>69</sup>創作時藉由與外在物象的接觸，由主體情思與之契合，達到情景交融，再以優美的文辭進行描繪，成為具有藝術審美價值的作品。故意象，是經過審美選擇、融入主觀情意的客觀景象或物象<sup>70</sup>。又如神思篇：「然後使玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，窺意象而運斤，此蓋馭文之首術，謀篇之大端。」

<sup>62</sup> 趙桂芬：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》，頁 275。

<sup>63</sup> 王煒：《元代題畫詞》，頁 15。

<sup>64</sup> 〔清〕惲南田：〈南田論畫〉，沈子丞編：《歷代論畫名著彙編》，頁 329。

<sup>65</sup> 清聖祖御定《全唐詩》卷二二八，頁 2486。

<sup>66</sup> 陳千惠：《黃公望的山水題畫詩》（高雄：國立中山大學中國文學系碩士論文，2007 年 9 月），頁 127。

<sup>67</sup> 〔清〕笄重光《畫筌》，收錄於《叢書集成新編》，頁 54。

<sup>68</sup> 林逸安：〈「借物喻情」——生活意象之水墨畫創作研究〉，《書畫藝術學刊》第三期，2007 年 12 月，頁 309。

<sup>69</sup> 〔梁〕劉勰著，王更生注譯：《文心雕龍讀本·下篇》（臺北：文史哲出版社，2004 年 10 月），頁 29-31。

<sup>70</sup> 錢鴻英：《詞的藝術世界》（上海：上海文藝出版社，1992 年），頁 22。

<sup>71</sup>主張尋聲律與窺意象是文學創作的重要元素。又袁行霈論述古典詩歌之意象營造，云：

物象一旦進入詩人的構思，就帶上了詩人主觀的色彩。這時它要受到兩方面的加工：一方面，經過詩人審美經驗的淘洗與篩選，以符合詩人的美學理想和美學趣味；另一方面，又經過詩人思想感情的化合與點染，滲入詩人人格和情趣。經過這兩方面加工的物象進入詩中，就是意象。詩人的審美經驗和人格情趣，即是意象中那個意的內容。因此可以說，意象是融入了主觀情意的客觀物象，或者是借助客觀物象表現出來的主觀情意。<sup>72</sup>

題詞繪畫創作藉由意象之運斤，拓展畫境而形成更圓融的意境；反而求之，讀者可藉由個別意象之紬繹，一探題詞者詠物載情、心物交感、情景交融，物我渾化的結果<sup>73</sup>，進而了解、欣賞整體意境之構成。本節探討元代題畫詞具時代特色的文化內涵，分析對自然人文意象的建構，一窺元代文人的神采風貌與心靈圖象。

## 一、自然、人文意象

元代文人畫「尚意」的審美趨向，背後推動因素正是來自於元代文人對於當代社會政治的厭棄與失望，歷經元代社會驟變、思想開放，文人在震撼中轉向自我反思，深入內心探索和情感宣洩的轉折路程。此一情感需求轉以繪畫詩詞為宣洩的路徑，於作品中勾勒理想的遁世隱逸生活，描繪安頓身心的理想家園，因此在題畫詞中經常使用的自然人文意象，如雁、梅、草堂，作為卓然出塵、高蹈遠舉之情志與消解現實困境的表現。

### (一) 雁的意象

「雁」隨季節遷徙的候鳥特性隱含「思鄉欲歸」的意象，題畫詞中常見歸雁意象，象徵遊子漂泊而思鄉，如：

<sup>71</sup> [梁]劉勰著，王更生注譯：《文心雕龍讀本·下篇》，頁 29-31。

<sup>72</sup> 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》（臺北：五南圖書公司，1989年），頁 61。

<sup>73</sup> 蘇芳民：「『意象』是通過創作主體精神外放和主觀情感色彩滲透而重新組合的物象，是作者託物載情、心物交感、情景交融，物我渾話的結果。」《憶姬情詞意象研究》（臺北：臺灣師範大學國文研究所碩士論文，2006年），頁 51。又「詠物詞，不管是『體物寫志』或是『感物言志』（即託物寄興），其最終目的，都是要表達『志』，表達情感或是人世常理。因此，不可停留在物的表象與物理性質的描寫；而要描寫意象。即是描述物的精神或物的聲色所展現的美感與詩意；表達詩人因物而起的人生經驗或歷史經驗所凝聚的情緒。」見於徐信義：〈詠物詞的聲色——談詠物詞的表現方式〉：《中國學術年刊》第 11 期，1990 年，頁 159-176。

湘水冷涵秋，行雲平貼。時見驚鴻度蘋末。霧鬢煙佩，微步一川涼月。(張翥〈感皇恩·題趙仲穆畫凌波水仙圖〉，頁 1016)

彩雲飛斷。愁思茫無岸。落日平蕪煙水漫。又見去年歸雁。(衛德嘉〈清平樂·重題碧梧蒼石圖〉，頁 905)

吳山夢斷。依舊江南岸。驚起濕香飛汗漫。倦聽徘徊哀雁。(陸承孫〈清平樂·重題碧梧蒼石圖〉，頁 906)

詞中作以「雁飛」、「雁歸」象徵思鄉情切，結合水闊蒼茫之景，凸顯詞人的孤獨，怕聽哀雁聲、寒蛩聲淒切，以淒冷之聽覺渲染心中沉重的鄉愁。

或象徵離別思念之情，如：

楚天雲斷。人隔瀟湘岸。往事悠悠江水漫。怕聽樓前新雁。(陸行直〈清平樂·重題碧梧蒼石圖〉，頁 903)

因緣未斷。江上湖平岸。心事留連煙水漫。愁見天邊孤雁。(元卿〈清平樂·重題碧梧蒼石圖〉，頁 904)

以江水間隔兩岸，暗合自己與思念之人別離的景況，思念之情如眼前江水漫流，無窮無盡，「新雁」、「孤雁」為詞人傷別而孤獨思念之情的寄託。

或寫遠離塵世、悠閒的隱逸環境，如：

點點青山照水光。飛飛寒雁背人忙。衝小浦，轉橫塘。蘆花兩岸一朝霜。(吳鎮〈漁父〉，頁 937)

五嶺風光絕四隣。滿川鳧雁是交親。雲觸岸，浪搖身。青草煙深不見人。(吳鎮〈漁父·臨荊浩漁父圖〉之十四，頁 939)

聲緊雲邊雁，魂清水上鷗。千金駿馬擁貂裘。何似臥漁舟。(李齊賢〈巫山一段雲·十三 江天暮雪〉，頁 1029)

第一首詞以「寒雁」背人，象徵離世而獨立的隱士生活，青白色調與水光、蘆花白相對應，為詞人漁隱生活定調。第二首詞「滿川鳧雁是交親」近似鷗鷺忘機，詞人將自我融於大自然合一。第三首，「雲邊雁」、「水上鷗」、「臥漁舟」象徵悠

閒的漁隱生活，就算是千金駿馬也比不上，凸顯詞人淡泊名利的品格。

面對蒙元統治者對漢人文士的打壓，科舉久廢、仕進無門，詞人或選擇絕意仕進而避世，或仍舊於官場浮沉而欣羨避世隱士，以「雁」暗合己身仕宦浮沉、仕途多蹇的困境：

玉塞多繒繳，金河欠稻梁。兄兄弟弟自成行。萬里到瀟湘。(李齊賢〈巫山一段雲·瀟湘八景 平沙落雁〉，頁 1028)

醉墨疏還密，殘棋整復斜。料應遺迹在泥沙。來往歲無差。水暖仍菰米，霜寒尚葦花。心安只合此為家。何事客天涯。(李齊賢〈巫山一段雲·瀟湘八景 平沙落雁〉，頁 1029)

詞人於第一首「兄兄弟弟」縮合雁群遷徙時，排列結陣飛行有序，形似「人」字成行，後以「雁行」比喻兄弟。前言「金河欠稻梁」以稻梁象徵功名，為求功名、生存而離開家鄉，兄弟各自分散。詞人自我省思「何事客天涯」，自身擺盪於宦海浮沉、漂泊不定，還不如「心安只合此為家」。

「雁」的意象在元代題畫詞中，繼承傳統的傷別思鄉的象徵，還反映元代文人在異族統治、儒士失尊的仕隱抉擇，或選擇鳧雁交親，遁世離群的隱逸生活，或「孤鴻弔影，詞人仕宦困蹇的自我縮影。」<sup>74</sup>

## (二) 梅的意象

本章第一節探討元代題畫詞中花鳥畫類題材與內涵，以詠梅詞作數量最多。「承續南宋詠梅文學高度發展」<sup>75</sup>，又因元代文人畫風崇尚簡率寫意，「人品即畫品」的品評價值原則，鎔鑄畫者的品格節操，墨梅題材興盛，技法發更成熟，元代題畫詞人擅長書畫，精通墨梅者，如吳鎮，晚年愛梅，自稱「梅花道人」。吳鎮觀宋代陳與義〈墨梅〉詩，嘗評論：「『意足不求顏色似，前身相馬九方皋。』此真知畫者也。」<sup>76</sup>又管道昇、柯九思亦工畫梅<sup>77</sup>。

墨梅名家王冕於其作〈墨梅圖〉上自題：「我家洗硯池頭樹，個個花開洗墨

<sup>74</sup> 趙桂芬：「詞中的孤鴻弔影不僅是亂離時代中的詞人的自我寫照，更是整個時代文人儒士仕宦困蹇的縮影。「雁」的意象因而成為元代詠物詞中一個符號化的意象。」見氏著：《元代詠物詞研究》(高雄：國立高雄師範大學國文研究所博士論文，2009年)，頁 281。

<sup>75</sup> 黃文吉：「詠梅文學發展至南宋，臻於鼎盛。」見氏著：《宋南渡詞人》(臺北：臺灣學生書局，1985年5月)，頁 7。

<sup>76</sup> [明]朱存理：《鐵網珊瑚》，頁 905-906。

<sup>77</sup> 「管夫人道昇，字仲姬，趙文敏室。贈魏國夫人，能書，善畫墨竹梅蘭。」「柯九思，字敬仲，號丹邱生，台州人。官至奎章閣鑒書博士。博學能文，喜愛墨竹，師文湖州，亦善墨花。」參見[元]夏文彥《圖繪寶鑑·元》，頁 97、109。

痕。不要人誇好顏色，只留清氣滿乾坤。」又〈南枝春早圖〉上自題：「和靖門前雪作堆，多年積得滿身苔。疏花個個團冰雪，羌笛吹它不下來。」王冕以「墨梅」標舉自身堅貞志節，不畏異族統治，不願同化的操守。如顏崑陽論述梅花意象，曰：

以梅花而論，它存在的特殊時空背景，可以詮釋為冷寂自處、孤獨不群的隱逸精神，也可以詮釋為堅貞弘毅、不畏艱苦的君子情操。因為它在嚴寒的風雪中，微雪耐寒，獨放清香。<sup>78</sup>

與元代特殊的政治社會背景謀合，反映來自於現實困境的無奈與壓抑，「梅」的意象可以象徵孤高自潔的隱士情懷，亦可象徵凌寒不畏艱苦的堅貞之士，分別論述之：

梅花隱者形象，可追溯自宋代隱士林逋，據《宋史》卷四五七：「林逋字君復，杭州錢塘人。少孤，力學，不為章句。性恬淡好古，弗趨榮利，家貧衣食不足，晏如也。初放遊江、淮間，久之歸杭州，結廬西湖之孤山，二十年足不及城市。」<sup>79</sup>又《宋詩鈔·和靖詩鈔》梅妻鶴子：「時人高其志職，賜諡和靖先生。逋不娶，無子，所居多植梅，蓄鶴，泛舟湖中，客至則放鶴致之，因謂梅妻鶴子。」<sup>80</sup>其詩〈山園小梅二首〉之一，云：「眾芳搖落獨暄妍，占盡風情向小園。疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏。霜禽欲下先偷眼，粉蝶如知合斷魂。幸有微吟可相狎，不須檀板共金尊。」<sup>81</sup>以「疏影橫斜」<sup>82</sup>四字中道出梅的孤高神韻。題畫詞中常藉由對梅花幽靜淡泊的特寫表現對林逋隱士的欽慕，如：

愛筆端造化，春不盡、思無邊。看詩意精神，不求顏色，物外神仙。回頭水南水北，覺冰姿玉骨卻悽然。一片肝腸鐵石，三年雪月情緣。(魏初〈木蘭花慢〉，頁 699-700)

詞的上片，「春不盡、思無邊」觀賞契兄宋嘉議之墨梅圖而生哀思無限，並藉圖

<sup>78</sup> 顏崑陽：〈試論宋詞中三個梅花意象〉《古典詩文論叢·試論宋詞中三個梅花意象》(臺北：漢光文化事業，1983年4月)，頁132。

<sup>79</sup> 〔元〕脫脫等修，楊家駱編《新校本元史并附編三種》(臺北：鼎文書局，1983年11月)，頁13432。

<sup>80</sup> 〔清〕吳之振等輯《宋詩鈔·宋詩鈔補》(北京：中華書局，1986年)，頁74。

<sup>81</sup> 北京大學古文獻研究所編：《全宋詩》(北京：北京大學出版社，1991年7月)，第二冊，卷106，頁1218。

<sup>82</sup> 何小顏：《花與中國文化》(北京：人民出版社，1999年1月)，頁91。

中墨梅的「冰姿玉骨」高潔風姿象徵宋嘉議的隱者形象，又如：

記西湖、水邊曾見，查牙老樹如此。冰痕冷沁苔枝雪，的皜數花纔試。天也似。愛玉質、清高不久閒紅紫。孤山處士。總賦得招魂，煙荒雨暗，寂寞抱香死。

春風筆，休憶深宮舊事。添人多恨多思。墨池雪嶺三生夢，喚起縞衣仙子。仍獨自。伴瘦影、黃昏和月窺窗紙。聲聲字字。寫不盡江南，閒愁萬斛，訴與綠衣使。(張翥〈摸魚兒·題熊伯宣藏梅花卷子〉，頁 1000)

詞中「記西湖」、「查牙老樹」、「孤山處士」脫胎自林逋西湖孤山，「冰痕冷沁苔枝雪」、「愛玉質、清高不久閒紅紫」以梅花凌寒依舊清姿不減，象徵隱士孤高不群的高潔形象。

或以梅花不畏風雪的特徵，象徵不畏艱苦的堅貞之士，如：

遙想山堂數樹梅。凌寒玉蕊發南枝。山月照，曉風吹。只為清香苦欲歸。(管道昇〈漁父詞〉，頁 809)

殘雪曉。窗外幽禽小。春聲初動苔枝裊。花落知多少。春起早。苦被東風惱。綠陰青子歸來早。滿徑生芳草。(虞集〈□□□·題梅花寒雀圖〉，頁 861-862)

管道昇(1262-1301)，字仲姬，為趙孟頫之妻。趙孟頫受蒙元皇室青睞，位極榮顯卻時遭人忌，而其宋室皇孫背景使其常陷於外部的非議和內心的自譴。管夫人此闕詞為追和趙孟頫〈漁父詞〉而作，以樹梅「凌寒玉蕊發南枝」象徵不懼艱苦的堅貞之士，結語勸慰處於矛盾處境的趙孟頫「只為清香苦欲歸」，願堅守清高自持、淡泊名利，並為丈夫道出心中之苦，思隱的煎熬。而第二首詞，虞集同樣是仕於異族，有著同樣的矛盾<sup>83</sup>，藉「殘雪曉」、「滿徑生芳草」歷經昨夜風雨打落，梅花即使凋零也留滿徑清香，象徵詞人以落梅自況，雖出仕異朝，但保持著自潔之志。

<sup>83</sup> 麼書儀：「古代文人總是處於種種矛盾的夾縫之中，一輩子在仕與隱、君與親、忠與孝、名節與生命、生前與身後等問題上痛苦地熬煎，這種痛苦和矛盾的文化性格，來自於中國傳統文化心理，也與複雜的社會環境有關。」見氏著：《元代文人心態》，頁 1。

元代題畫詞中，詞人喜愛運用擬人化<sup>84</sup>技巧，將梅之花形、花香「與美人的靜態面貌、肌理或動態神情舉止相結合」<sup>85</sup>，共同烘托美人意象，如：

江泉空闊。更半霎輕風，些兒微雪。倚樹仙姬，翠袖暮寒應怯。閒拈玉龍自品，愛冰姿、與花爭潔。一闋霓裳乍了，又落梅初疊。(張翥〈孤鸞·題錢舜舉仙女梅下吹笛圖〉，頁 1014)

詞人以「愛冰姿、與花爭潔」象徵圖中仙姬美人幽獨閒雅的風韻。「梅」的美、逸的特徵，「梅花與美人、神仙的結合，似乎是一併出現的。因為梅花不但『美』而且『逸』，只有超凡脫俗的仙女才堪比擬。」<sup>86</sup>將「梅」的意象聯繫美人與神仙形象的結合，再如：

山陰賦客。怪幾番睡起，窗影生白。縹緲仙姝，飛下瑤臺，淡佇東風顏色。(張翥〈疏影·王元章墨梅圖〉，頁 1004)

詞人以虛筆想像，圖中墨梅如縹緲仙姝，飛下瑤臺，增添清逸出塵之姿。

題畫詞中梅的意象運斤，或以梅的色、香、形，象徵美人姿態，或以梅的風骨表達儒士的心靈圖像。蒙元統治者對漢人文士的不信任、族群歧視的統治政策與儒士失尊的心理落差，元代題畫詞瀟灑著隱逸思潮，或寫梅的孤高，象徵「蕙蕤自潔，孤獨不群的高標精神<sup>87</sup>」；或將梅的不畏凌寒，象徵「堅貞自持、抗爭的梅格氣節」<sup>88</sup>，映照元代文人在儒士失尊現象下的普遍身影，亦為其「清剛高蹈的性格<sup>89</sup>」代言。

### (三) 草堂的意象

元代文人在特殊的政治社會背景下，詩詞創作反映著文人對生命的體驗和對

<sup>84</sup> 「轉化」，又稱為「比擬」，主要有兩大類，一是擬物為人，把東西比作人，投射人的感情與特性，又可依題材再細分為有生物的擬人、無生物的擬人、抽象物的擬人。一是擬人為物，把人比作東西，投射了外物的特質，依題材又可細分為擬有生物、擬無生物。參見沈謙《修辭學》(臺北：五南圖書出版公司，2010年8月)，頁276。

<sup>85</sup> 何小顏：「花兒以其鮮豔亮麗的色彩、柔媚多姿的形態、濃淡各宜的馨香，常使人們將人間女子的陰柔之美與之聯繫起來，而這種共性的美的發現和認同，正是人花共喻的一個基石。」見氏著：《花與中國文化》，頁3-4。

<sup>86</sup> 顏崑陽：《古典詩文論叢·試論宋詞中三個梅花意象》，頁126。

<sup>87</sup> 趙桂芬：《元代詠物詞研究》，頁260。

<sup>88</sup> 程杰：《中國梅花審美文化研究》，(成都：巴蜀書社，2008年8月)，頁117-118。

<sup>89</sup> 趙桂芬：《元代詠物詞研究》，頁264。

未來的恐懼與思考，對世事無常和生命短暫更有著深刻感受，加以仕隱的思想矛盾，讓畫家詞人往往於詩詞繪畫中建構一個可以逃避現實，安頓身心，甚至是成就隱逸理想的生命殿堂，於是無論是舟船上待渡的漁夫；山林中策杖的行人，目光總是放在圖中可遊、可居的理想處所——草堂。此類型人文意象，包含草堂、茅廬、村舍，題畫詞中往往將這些處所安置於風景秀麗、生機勃發的山林水濱，其中寄寓著隱者的身影，如：

青山重疊水縈紆。扁舟隔岸呼。依稀綠野輞川圖。又疑陶令居。紅樹晚，白雲孤。乾坤別一壺。草堂瀟灑竹窗虛。箇中容我無。(張堃〈阮郎歸·題秋山草堂圖〉，頁 903)

詞人結合〈輞川圖〉的隱喻涵義，「陶令居」指涉隱者形象，再收歸至「草堂」，並以結語「草堂瀟灑竹窗虛。箇中容我無」自問是否也能過著如此隱逸雅致的生活？

荒村茅屋欹斜。待歸去、重尋釣槎。解卻絲，青鞵藜杖，翠竹江沙。  
(虞集〈柳梢青〉，頁 862)

以「荒村茅屋」做為銜接，開啟詞人想像中歸隱後的漁隱生活。

無限風煙。景趣天然。最宜他、隱者盤旋。何人村墅，若箇林泉。恰似敲湖，似枋口，似斜川。(張翥〈行香子·山水便面〉，頁 1016)

「最宜他、隱者盤旋。何人村墅」明確指出「村墅」最適合高潔隱士於此超脫塵世而安居常樂，盡享「無限風煙，景趣天然」。

綠樹雲林窅窅，青苔石磴縈紆。兩人林下曳長裾。應是山中巢許。空谷似聞樵斧，危橋不度微車。誰來為我借茅廬。來與白雲同住。(謝應芳〈西江月·題畫〉)<sup>90</sup>

詞中以「草堂」象徵隱者居所，如置身〈輞川圖〉中，飽覽天然景趣，可與隱者「山中巢許」共徘徊，更可超脫紅塵，直至白雲端。

## 二、典故鑄裁之渾化貼切

典故，以精煉的語言文字，或引述前人事例及聖哲典型，或鑄裁歷史故實、神話傳奇，以達到「據事以類義，援古以證今者也。」<sup>91</sup>典故運用有其必要性，「行文用典實，取其節文而有征也。」<sup>92</sup>運用得當，能使文旨富贍，昇華作品意境；精煉語言藝術，煥發詞體深致典雅、豐富有致的美學特質。

化用前人詩詞而達渾化自然之效，如薩都刺〈醉江月·題清溪白雲圖〉詞曰：

周郎幽趣，占清溪一曲，小橋橫渡。溪上紅塵飛不到，惟有白雲來去。出岫無心，凌江有態，水面魚吹絮。倚門遙望，鍾山一半留住。 涵影淡蕩悠揚，朝朝暮暮，是幾番今古。指點昔人行樂地，半是鷺汀鷗渚。映水朱樓，踏歌畫舫，寂寞知何處。天涯倦客，幾時歸釣春雨。（頁 1091）

首句脫胎自「周郎顧曲」，清溪、小橋正如清新的歌謠，「惟有白雲來去。出岫無心」此處化用陶淵明〈歸去來辭並序〉：「雲無心以出岫，鳥倦飛而知還」由「出岫無心」到「倦鳥知還」訴說陶淵明出仕到歸隱的心路歷程，而薩都刺亦以「白雲來去。出岫無心」到「天涯倦客，幾時歸釣春雨」表達渴望回歸閒適清靜的隱逸生活。

再如沈禧〈滿庭芳·為施克明題雪擁藍關圖〉，詞曰：

雪擁藍關，雲橫秦嶺，馬頭道路迷茫。幾回翹首，何處是家鄉。欲革當時弊政，攄忠蓋、罄瀝肝腸。誰知道，一封奏入，萬里貶潮陽。 傷心牢落處，形孤影隻，地遠天長。幸道逢孫姓，有意相將。早悟花間詩意，免教口、至此倉皇。頻分付，瘴江落日，吾骨好收藏。（頁 1043）

上片詞人巧妙穿插唐代韓愈〈左遷至藍關示姪孫湘〉<sup>93</sup>詩句入詞，如韓愈詩「雲橫秦嶺家何在，雪擁藍關馬不前。」衍化為起語「雪擁藍關，雲橫秦嶺，馬頭道路迷茫。」藍田觀被大雪所掩，霜白雲厚壟罩秦嶺，因雪漫視線不清，積雪深厚馬蹄難行，且方向難辨，暗示著圖中之人前途未卜，依詞的題目「為施克明題雪擁藍關圖」，可能是持畫索題的施克明。「欲革當時弊政，攄忠蓋、罄瀝肝腸。誰知道，一封奏入，萬里貶潮陽。」化用韓愈詩中「一封朝奏九重天，夕貶潮陽路八千。本為聖明除弊政，敢將衰朽惜殘年？」韓愈因上〈論佛骨表〉諫阻迎佛骨

<sup>91</sup> [梁]劉勰著，王更生注譯：《文心雕龍讀本》，頁 70。

<sup>92</sup> 傅更生：《中國文學欣賞舉隅》（北京：北京出版社，2003 年），頁 230。

<sup>93</sup> 參見〔清〕聖祖御定《全唐詩》卷三四四，頁 3859。

而遠貶潮州，詩中抒發心中鬱憤與前途未卜之感傷，而沈禧將「本為聖明除弊政」的忠臣苦心形象化為「攄忠蓋、罄瀝肝腸」。下片「幸道逢孫姓，有意相將」指韓愈遠貶潮州時，路中姪孫韓湘送行，詞中以「倉皇」、「頻分付」擬言當時韓愈的心情，結語「瘴江落日，吾骨好收藏」，亦是脫化自韓愈交代韓湘：「知汝遠來應有意，好收吾骨瘴江邊。」沈禧以巧妙穿插、化用韓愈詩詞，讓〈雪擁藍關圖〉增添過往先賢事例之緬懷，為一片赤誠忠心而惋惜。

取法歷史、神話之古人事典而有巧於濃縮之妙，如化用娥皇、女英二女典故，喚起瀟湘文化記憶，如李齊賢〈巫山一段雲·瀟湘夜雨〉詞曰：

潮落蒹葭浦，煙沈橘柚洲。黃陵祠下雨聲秋。無限古今愁。 漠漠迷漁火，蕭蕭滯客舟。箇中誰與共清幽。唯有一沙鷗。(其三，頁1028)  
暗澹青楓樹，蕭疏斑竹林。篷窗夜雨冷難禁。敲枕故鄉心。 二女湘江淚，三閭楚澤吟。白雲千載恨沈沈。滄海未為深。(其十一，頁1029)

第一闕詞「黃陵祠下雨聲秋。無限古今愁」黃陵祠，即黃陵廟祭祀湘妃二女，以實際地景娥皇、女英之事典，收納無限古今愁。第二闕詞「二女湘江淚，三閭楚澤吟」亦以湘妃二女、屈原歷史人物，沉鬱憂思流轉千年時光還是能召喚後來之人心緒共鳴。

另有馮子振〈鷓鴣天·蘭亭手卷〉取材則選擇王羲之書法名帖〈蘭亭集序〉的傳播與後人仿效之事，進行評論，其詞曰：

蘭亭不肯昭陵住。老逸少是獻之父。過江來定武殘碑，剝落剝煙剝雨。縱新新蘭紙臨摹，樂事賞心俱去。永和年小草斜行，到野鷺家鷄窠處。(頁921)

首句「蘭亭不肯昭陵住」詞人將〈蘭亭集序〉字帖擬人化，「不肯住昭陵」指王羲之〈蘭亭集序〉隨唐太宗陪葬，而被盜後流轉多人之手。「過江來定武殘碑，剝落剝煙剝雨。」王羲之書法作品豐富，傳說江北的梁武帝曾收集書帖一萬五紙，唐太宗遍訪王羲之字帖，只得三千六百紙，現傳世墨蹟，寥若晨星。詞人以原來的「煙雨」都已剝落殆盡，意指〈蘭亭集序〉字帖早已湮滅。「永和年小草斜行，到野鷺家鷄窠處。」永和年間王羲之的「小草」草書蔚為流行，「到野鷺家鷄處」援引《太平御覽》卷九一八引《晉書》：「〔庾翼〕書，少時與右軍齊名，右軍後進，庾猶不分，在荊州與都下人書云：『小兒輩賤家雞愛野雉，皆學逸少書，須吾下當比之。』」庾翼以家雞比喻自己的書法，以野雉比喻王氏的書法，兩人高下立判，更何況是那些喜愛模仿王羲之草書，畫虎不成反類犬，若不自省，終將走入「窠處」，不值得一提。

元代題畫詞中，更有詞人典故運斤成風，在同一闕詞中穿織豐富的語典、事典，使詞畫對話內涵更豐富多元，謀篇布局穿插巧妙，渾化貼切，如張翥〈疏影·王元章墨梅圖〉詞曰：

山陰賦客。怪幾番睡起，窗影生白。縹緲仙姝，飛下瑤臺，淡佇東風顏色。微霜恰護朦朧月，更漠漠、暝煙低隔。恨翠禽、啼處驚殘，一夜夢雲無跡。惟有龍煤解染，數枝入畫裏，如印溪碧。老樹枯苔，玉暈冰圈，滿幅寒香狼藉。墨池雪嶺春長好，悄不管、小樓橫笛。怕有人、誤認真花，欲點曉來妝額。（頁 1004）

上片「縹緲仙姝，飛下瑤臺，淡佇東風顏色。」引用萼綠仙子事典，見於梁·陶弘景《真誥·運象》卷一：「萼綠華者，自云是南山人，不知是何山也？女子年可二十上下，上下青衣，顏色絕整。」<sup>94</sup>援引此典故呼應「東風顏色」，不同於白梅、紅莓，脫俗的綠萼梅更適合春天氣息，遠接下片「如印溪碧」之喻。「一夜夢雲無跡。」援引自舊題唐柳宗元《龍城錄》：「隋開皇中，趙師雄遷羅浮。一日天寒日暮，在醉醒間，因憩仆車於松林間。酒肆旁舍，見一女人淡妝素服，出迓師雄。……與之語但覺芳香襲人，語言極清麗。因與之扣酒家門，得數杯，相與共飲。少頃，有一綠衣童子來，笑歌戲舞，亦自可觀。師雄醉寐，但覺風寒相襲，久之東方已白。師雄起視，乃在大梅花樹下，上有翠羽啾嘈，相顧月落參橫，但惆悵而已。」<sup>95</sup>正因夢中有梅花幻化的美人，詞人才會「恨翠禽、啼處驚殘」將人從美夢中吵醒。

「墨池雪嶺春長好，悄不管、小樓橫笛。」此句脫化李白〈與史郎中欽聽黃鶴樓上吹笛〉詩：「一為遷客去長沙，西望長安不見家。黃鶴樓中吹玉笛，江城五月落梅花。」<sup>96</sup>李白以賈誼被貶放長沙之事，來比擬自己無奈受到永王事件的牽連而被流放夜郎，即使被流放仍想著回望長安，暗示對國家憂思，對朝廷的眷戀，無奈長安望不見，加深李白心中的淒冷，黃鶴樓傳來笛聲，「落梅花」指古代笛曲《梅花落》，《梅花落》笛聲淒冷令人生寒，宛如五月的江城梅花飄零。張翥化用李白詩句，縮合王冕題於其作〈南枝早春圖〉詞曰：「和靖門前雪作堆，多年積得滿身苔。疏花個個團冰雪，羌笛吹他不下來。」王冕以梅花孤傲清高的性格比擬自己堅貞的操守，表明不願妥協，同樣以笛曲《梅花落》寄託，強調「羌笛吹他不下來」。

<sup>94</sup> [梁]陶弘景《真誥》(臺北：廣文書局，1989年12月)，頁2。

<sup>95</sup> 周光培編《歷代筆記小說集成·唐代筆記小說》(石家莊市：河北教育出版社，1994年4月)頁218。

<sup>96</sup> [清]聖祖御定《全唐詩》卷一八二，頁187。

結語「怕有人、誤認真花，欲點曉來妝額。」則引用壽陽公主事典：壽陽妝，見於《太平御覽》記：「武帝女壽陽公主，人日臥於含章檐下。梅花落公主額上，成五出之華，拂之不去。皇后留之。自後有梅花妝，後人多效之。」<sup>97</sup>梅花落於公主額上，久而不落，遂成美麗的梅花妝。詞人取其「久而不落」之意，暗合墨梅永不凋零。全詞鎔鑄語典、事典於一，語語盡是刻琢而出，「用古人之事，則取其新僻而去其陳因。用古人之語，則取其清雋而去其平實。」<sup>98</sup>堪稱妙手。

又盧摯〈六州歌頭·題萬里江山圖〉，詞云：

詩成雪嶺，畫裏見岷峨。浮錦水，歷灩澦，滅坡陀。滙江沱。喚醒高唐殘夢，動奇思，聞巴唱，觀楚舞，邀宋玉，訪巫娥。擬賦招魂九辯，空目斷雲樹煙蘿。渺湘靈不見，木落洞庭波。撫卷長哦。重摩娑。問南樓月，癡老子，興不淺，意如何。千載後，多少恨，付漁蓑。醉時歌。日暮天門遠，愁欲滴，兩青蛾。曾一舸。奇絕處，半經過。萬古金焦偉觀，鯨鼇背，儘意婆娑。更乘槎欲就，織女看飛梭。直到銀河。(頁 727)

上片「喚醒高唐殘夢」化用《楚辭》宋玉所作〈高唐賦〉、〈神女賦〉之巫山神女之事典，所以「邀宋玉，訪巫娥。擬賦招魂九辯」〈高唐賦〉寫高王入夢與高唐神女相遇：「昔者先王嘗遊高唐，怠而晝寢，夢見一婦人曰：『妾巫山之女也，為高唐之客。聞君遊高唐，願薦枕席。』王因幸之。去而辭曰：妾在巫山之陽，高丘之臺，旦為朝雲，暮為行雨，朝朝暮暮，陽臺之下。」<sup>99</sup>〈神女賦〉：「楚襄王與宋玉遊於雲夢之浦，使玉賦高唐之事。其夜玉寐，果夢與神女遇，其狀甚麗，玉異之。」<sup>100</sup>「渺湘靈不見」化用娥皇、女英之事典：「帝之二女，謂堯之二女以妻舜者，娥皇、女英也。相傳謂舜南巡狩，崩於蒼梧，二女奔赴哭之，隕於湘江，遂為湘水之神，屈原〈九歌〉所稱湘君、湘夫人，《列仙傳》所謂江妃二女是也。」<sup>101</sup>奔流不停地穿梭在自然山川與神話歷史。下片「南樓月」化用庾亮事典，《晉書·庾亮傳》<sup>102</sup>：「亮在武昌，諸佐吏殷浩之徒，乘秋夜往共登南樓，俄而不覺亮至，諸人將起避之。亮徐曰：『諸君少往，老子於此處興復不淺。』」便據胡床與浩等

<sup>97</sup> [宋]李昉等奉敕撰《太平御覽》卷九七〇(臺北：臺灣商務印書館，1992年1月)，頁4431。

<sup>98</sup> 彭金粟云：「詞以自然為宗，但自然不從追琢中來，便率易無味。」又云：「用古人之事，則取其新僻而去其陳因。用古人之語，則取其清雋而去其平實。用古人之字，則取其輕麗而去其淺俗。然用事亦不宜太新僻，恐有狐穴詩人之謬。熟事能生，舊事能新，更為妙手。」見於[清]謝章铤：《賭棋山莊詞話》卷一，《詞話叢編》，第四冊，頁3327。

<sup>99</sup> 宋玉：[高唐賦]，收錄於[南朝·梁]蕭統：《昭明文選》(北京：中州古籍出版社，1990年)，頁249。

<sup>100</sup> 宋玉：[神女賦]，收錄於[南朝·梁]蕭統：《昭明文選》，頁252。

<sup>101</sup> [清]汪紱：《山海經存》，卷5，頁88。

<sup>102</sup> 參見《晉書·庾亮傳》列傳六十四，頁1915。

談詠竟坐。」全篇充滿浪漫神話色彩。

本章將選定之一百七十六首題畫詞條分縷析，依詞作題詠內涵所對應之繪畫題材，分為山水畫、花鳥畫與人物畫等三大範疇，細分為山水畫類涵蓋天象、地理、建築物等；花鳥畫類涵蓋花卉、樹石、蔬果與禽鳥等；人物畫類則涵蓋漁父、仕女、歷史故實、道釋仙鬼、寫真及其他器物類等十三類型。以山水畫題詠數量最多，質量亦佳，其內涵多為體現文人隱逸情懷，或表達思鄉欲歸，或結合在地實景，宛如山水圖經。花鳥畫類中，詠梅詞作最多，墨梅寫意畫風與人品、自況比德的主導下，梅的意象往往為梅花高潔精神的外化縮合詞人主體精神。人物畫類式微，但詞人鎔裁典故、傳說、神話，對歷史人物的重新解讀別出新意，亦有可觀。

詞畫融通的藝術表現，就以繪畫的「遠的山水畫意」強調多視角變化與流動的時空觀；豐富鮮明的色彩美學，透過敷陳設色有了明晦、冷暖的豐富視覺景象，營造視覺的盛宴；虛白美學，呈現流動性的動態美，展現畫家心中靈動的空間意識，再由題畫詞中意象、典故的塑造與融和，建構元代題畫詞包孕萬象的自然、人文意涵，圖寫詞人與天地合一的心靈世界。





## 第五章 元代題畫詞的時代特色

繪畫是藝術家對於現實世界的人為創造，本身即是審美經驗的產物，由畫作可以推知作者對大自然造化的觀看與認識，筆下如何處理「物」與「我」的關係。由筆墨線條所再現的心智景觀，再由題詠者以語言文字的形式轉譯與書寫，由元代題畫詞詞畫融通的實踐來看，無論是繪畫創作風格還是題畫詞再現畫面，其實都符應著元畫尚意的審美趨向，誠如高友工先生論曰：「中國的『抒情美典』，先秦兩漢以音樂美典為中心，六朝以文學理論為中心，隋唐以詩論及書法理論為主，宋元則綜合於畫論中。」<sup>1</sup>本章討論元代題畫詞中，詞畫融通浸染下，元代文人丹青題詠的時代特色，第一節由元代特殊的文人心態開展下的「漁隱待渡——理想家園」寫作模式，元代繪畫圖象符號中，往往以寬闊水面分隔兩岸，漁父漁舟由近景而望向遠景山林，畫面留白處是畫家理想家園與詞人胸中丘壑的心靈結晶。第二節分析元人題畫所採取以景寫景、以物寫物的品畫觀點，結合第四章第二節以畫入詞、再現畫面的寫作技巧，建構元人「畫裡江山的遊觀美學」。

### 第一節 漁隱待渡——理想家園

筆端構設的藝術天地，展現畫家師法自然的慘澹經營，所謂「外師造化，中得心源」「方寸巧心通萬造」<sup>2</sup>、「包羅萬象藏心裡，變現百般生眼前」<sup>3</sup>，畫境的經營取決自創作者主體的精神，在「方寸之間」而包孕萬物。題詠者對於畫家畫作而生發的審美經驗，對於畫家主體精神的接受與解讀，可以說題詞是畫家與題詠詞人心靈交匯的結晶，反之從剝離題畫詞的語言與意境去察考，可藉此了解畫家與詞人的創作心理。元代題畫詞瀟灑著隱逸的思潮，一方面來自於寫意的文人畫風格，更契合於傳達畫家主觀情志的寄寓與胸臆的書寫；另一方面來自於元代文人複雜且多元的仕隱抉擇。在蒙元異族的統治下，元代文人無論仕隱，思想上都均有崇尚儒家氣節及道家隱逸傾向<sup>4</sup>，如鍾振振〈論金元明清詞〉一文提到：「與元代特殊的政治、社會環境相對應，元人筆下的好詞，大都集中在隱逸、山水、懷古這三大部類。……隱逸之詞，歷代多有，但祇是到了元代，纔成為詞壇的主要創作傾向。」<sup>5</sup>

山水畫類寄託思歸欲隱；漁父圖像刻劃逍遙理想的隱逸生活；題詠花鳥，亦常以梅的意象縮合隱者高潔情操與堅貞不畏的志節；對人物畫的品評，亦可見於

<sup>1</sup> 高友工：〈試論中國藝術精神〉，《九州學刊》第2卷第2期及3期(1988年1月及3月)，頁1-12。

<sup>2</sup> 施肩吾：〈觀吳偃畫松〉，《全唐詩》，第15冊，卷494，頁5593。

<sup>3</sup> 歐陽炯：〈題景煥畫應天寺壁天王歌〉，《全唐詩》，第22冊，卷761，頁8639。

<sup>4</sup> 石守謙：《從風格到畫意——反思中國美術史》(臺北：石頭出版公司，2010年6月)，頁54。

<sup>5</sup> 鍾振振：〈論金元明清詞〉，《第一屆詞學國際研討會論文集》(臺北：中研院中國文史哲研究所籌備處，1994年)頁274-275。

結語訴說不如歸去的勸慰。在元代特殊的文化環境與「時命大謬」的時代氛圍中，寄情於詩情畫意，是為了追求精神的慰藉，或表達文人氣節的堅持，或寬解對現實的不安與有志難伸。

異族統治之下，漢人文士始終都有著「異鄉人」、「流放者」這樣的心態，即使位居高位的漢人重臣，如自仁宗延祐二年(1315)登進士第，累官至中書左丞，集賢大學士兼太子左諫德而致仕的許有壬，宦海生涯近五十年，亦常感嘆仕途不易，漢臣不被重視，其詞〈沁園春·次班彥功韻〉曰：

旅食京華，蜀道天難，邯鄲夢回。笑白衣蒼狗，悠悠無定，黃塵赤日，擾擾何為。長鈇休彈，瑤琴時鼓，倦鳥誰教強去來。衡門下，幸良辰良友，同酒同時。功名少壯為期。柰身外升沉自不知。算人間難得，還丹大藥，山中盡有，老樹清溪。蔥帳雲空，石田苔滿，應被山靈怪去遲。春來也，向故園回首，歸去休迷。(頁 956)

上片起語「旅食京華，蜀道天難，邯鄲夢回」訴盡客旅心態，漢臣仕途難行，永遠是「旅食」的異鄉人，無法融入且常有危機感。下片回起年少時滿懷儒家經世濟民理想的自己，心中始終掛懷著儒士的使命感，無奈因大環境受限，對社會的紛擾、宦海浮沉，自己的無能為力，感嘆「長鈇休彈」，心如「倦鳥」思歸，回到有著老樹清溪的優美山林。

至元末，動亂再起，「隱逸」成為文人對現實生活的悖逆與反動，在亂世中所採取的韜光養晦的守勢，如張慶利論及元代文人的心態：「像被社會無情拋掉的棄兒，殘破的國士，殘破的家園，殘破的心靈，使他們形成了特有的心境：躁動與不安，悲哀與痛苦，孤獨與寂寞。」<sup>7</sup>「蒼涼蕭索，淒楚孤寂，離緒別愁」是元代文人心態的外化，而「蕭疏淡遠」的冷寂畫意就成為元代文人的真實寫照。王曉驪〈荒寒人生，空寂心懷——論倪瓚詩、詞、畫的不同風格及其成因〉指出倪瓚繪畫理論的「逸」的本質：

「逸」，代表了中國古代士大夫文人的某種人生境界和人格境界，表現為對現實的超越和不受塵染的理想化追求。審美上的「逸」必須追溯到創作者的人格之「逸」，這就使藝術視閥中的「逸」帶上了反抗現實的色彩，……多以遠離人類社會和日常生活的山水林石為題材，但這種刻意迴避恰恰是

<sup>6</sup> 〔清〕王先謙：《莊子集解》(臺北：世界書局，2001年11月)，卷4，頁138-139。

<sup>7</sup> 張慶利：〈浪子的苦悶、寒士的悲情——元代文人的命運與心態〉，綏化師專學報，1990年第3期，頁55-58。

建立在對現實的否定性的深刻領悟之上的。<sup>8</sup>

倪瓚畫作構圖簡潔，古樹秀竹，一彎清水，留下更多的是空曠的天地，山水畫幅中兼採平遠、闊遠布局，視線所能極至遠處往往留白，離現實越遠就離畫意更近，更貼近畫家超然物外的理想家園。

然而現實生活上多數文人並非真的想要絕塵避世，但在精神上，卻又希冀能身在塵世而精神超脫，於是文人們或選擇修築草堂、寄跡園林，如陸行直為錢重鼎修築水村別墅；或趙孟頫為周密繪製家鄉二山於〈鵲華秋色圖〉上，在詩情墨意繪畫中，開闢理想家園，表現形式為「漁隱待渡——理想家園」。

元代文人的心理層面，「隱逸」不再只是仕宦蹇挫、社稷板蕩的制約反應，而成為有元一代文人共同的精神特徵，如鍾振振論曰：

漢族知識分子於元蒙統治集團，或因感情隔閡而不願合作，或因仕進無門而不得合作，或因備受傾軋而不肯合作到底，一時間避世高蹈、屏跡幽居之風蔚然以成，明乎此，我們對元詞中充溢著的田園情調、山林氣息便不難理解了。<sup>9</sup>

此一「不合作」儒士心態，模糊了仕隱的界線，身在廟堂的儒士，發展出「仕隱同歸」的心理。以趙孟頫的處境為例，並無實際的決策權，從仁宗對於趙孟頫的態度：「待優以禮貌，制之館閣之間，使之討論古義，典司術作，傳之後世，亦是以增重國家。」<sup>10</sup>往往只是充當蒙元統治者統治手段的「典雅的裝飾物」。所以趙孟頫時有隱逸之思，如趙孟頫兩首〈漁父詞〉云：

渺渺煙波一葉舟。西風落木五湖秋。盟鷗鷺，傲王侯。管甚鱸魚不上鉤。  
(頁 807)

儂住東吳震澤洲。煙波日日釣魚舟。山似翠，酒如油。醉眼看山百自由。  
(頁 807)

第一闕詞輕靈筆墨抹開五湖秋泛景象，由遠景煙波渺渺與一葉扁舟，大小、高低相形；西風落葉、舟行飄盪其間，動靜相間。「盟鷗鷺，傲王侯。」以漁父寧與

<sup>8</sup> 王曉驪：〈寒荒人生，空寂心懷——論倪瓚詩、詞、畫的不同風格與成因〉，《福州大學學報》(哲學社會科版)第3期，2009年，頁63-67。

<sup>9</sup> 鍾振振〈論金元明詞〉，頁274。

<sup>10</sup> 楊載：〈趙孟頫行狀〉，收錄於《松雪齋文集》，《四部叢刊初編》(臺北：臺灣商務出版社，1975年)，頁122-128。

鷗鷺作忘機友，表達對權勢的不屑，呈現其灑脫的隱者胸懷，漁父秋江垂釣，意不在求取鱸魚美味，而在於追求自身心靈與自然萬物融為一體的曠遠懷抱。由漁父圖象形塑隱者風範，再轉回詞人自身寄寓的省思與欣慕，由「漁父—隱士—自我」正是漁父意象的構設模式<sup>11</sup>，從而呈現了「『浪花中一葉扁舟』而『遣興忘懷』，以『煙波鷗作忘機友』而『贏得閒情』的漁隱生命型態<sup>12</sup>。第二首詞，寬闊的水面間隔兩岸，由美酒、美景相伴，近處遠望群山，結語「醉眼看山百自由」點出詞人的渴望。這兩首詞為趙孟頫題於其妻管夫人畫作〈漁父圖〉，而後管夫人再追和〈漁父詞〉四首，如：

遙想山堂數樹梅。凌寒玉蕊發南枝。山月照，曉風吹。只為清香苦欲歸。  
南望吳興路四千。幾時回去霅溪邊。名與利，付之天。笑把漁竿上畫船。  
身在燕山近帝居。歸心日夜憶東吳。斟美酒，鱸新魚。除却清閒總不如。  
人生貴極是王侯。浮利浮名不自由。爭得似，一扁舟。弄月吟風歸去休。  
(頁 809-810)

與趙孟頫〈漁父詞〉相較，管夫人四首用詞則較坦白，直指趙孟頫心中的矛盾，「只為清香苦欲歸」以「苦」字道出丈夫趙孟頫仕隱的思想矛盾，現實處境的為難，故國之思的拉扯「南望吳興路四千。幾時回去霅溪邊」、「身在燕山近帝居。歸心日夜憶東吳。」詞人以超越目力所能及的虛筆想像，說明理想家園之所在，就算日夜思念又能幾時回？「名與利，付之天。笑把漁竿上畫船。」與「盟鷗鷺，傲王侯。管甚鱸魚不上鉤。」遙相呼應，最後「人生貴極是王侯。浮利浮名不自由。」實為趙孟頫的縮影。蕭散疏落的景物構圖，空明的寬闊江面，漁父悠閒灑脫的垂釣身影，既寫畫中景，又喻詞人情，呼喚著每一顆亂世中不安的心靈，回到「弄月吟風」的理想樂園。

以下數例，亦呈現「漁隱——待渡——理想家園」構景模式，其詞如：

從別幽花。玉堂金馬，十載忘家。橫幅疏枝，如逢舊識，同在天涯。 荒

<sup>11</sup> 許興寶：《人物意象研究——唐宋詞的另一種關注》（北京：中國社會科學出版社，2007年），頁401。

<sup>12</sup> 鄭文惠〈文學的轉喻與歷史的重構——元代桃花源題詠的我群意識與文化想像〉，《文學與圖像的文化美學——想像共同體的樂園論述》，頁255。鄭氏另有行政院國科會專題研究計畫成果報告〈漁隱與待渡——元代詩歌的文化心理結構〉（計畫編號：NSC86-2411-H-004-018）一文，提出「漁隱——待渡」之文化心理結構，展現文人閒適忘機之生命內涵與具能動性之文化自覺意向。」，頁2。

村茅屋欹斜。待歸去、重尋釣槎。解卻絲鉤，青鞵藜杖，翠竹江沙。(虞集〈柳梢青〉，頁 862)

上片寫出詞人因求稻謀拙、宦海浮沉，十年離家，下片則呈現詞人生命擺盪在仕隱間，渴求回歸「荒村茅屋欹斜」，過著「青鞵藜杖，翠竹江沙」的漁隱生活，回歸自然，鑄造詞人煙霞痼疾與泉石膏肓的精神世界，既是題詠畫中人的抉擇，也是作者的自白。

煙波深處。占斷溪山趣。逢著忘機閒伴侶。旋斫錦鱗烹煮。隔船相喚相呼。甕頭酒盡須沽。醉後都忘爾汝。生來不識榮枯。(沈禧〈清平樂·題漁父圖〉，頁 1038)

以若隱若現的煙波深處寓居林泉之志的理想家園，可以飽覽溪山景趣，與忘機友作伴。下片乘舟前行，舟船具可動性又隱含訪者的自覺性，欲訪幽居，結語「醉後都忘爾汝。生來不識榮枯。」功名利祿都已拋卻，顯現隱仕淡泊瀟灑身影。

染秋雲，圖澤國，野趣入遊戲。能事何須，五日畫一水。重重楊柳陂塘，茅茨村落，鱸鄉外、西風漁計。晚烟霽。有客乘扁舟，延緣度疏葦。欲訪幽居，宛在碧溪尾。浩然目送飛鴻，醉歌欵乃，溪光裏、亂山橫翠。(湯彌昌〈祝英臺近·題錢德鈞水村圖〉，頁 1076)

上片「茅茨村落，鱸鄉外、西風漁計」吸引「有客乘扁舟，延緣度疏葦。欲訪幽居」，詞中有「客」乘舟欲訪，依〈水村圖〉創作背景，為趙孟頫拜訪錢重鼎未來的隱居之所「水村別墅」，詞中「野趣入遊戲。能事何須，五日畫一水」側寫趙孟頫因水村環境優美而信手揮就〈水村圖〉，故可推知詞中所指「客人」應為欣羨好友覓得可長居久安之地的趙孟頫。趙孟頫畫出想像未來的水村別墅，而觀畫的湯彌昌以畫中實景為畫家代言，吸引趙孟頫想前去拜訪的原因，大概就是「浩然目送飛鴻，醉歌欵乃，溪光裏、亂山橫翠。」水村別墅逍遙曠遠的生活。「漁隱——待渡」的寫作模式中，乘舟之人不一定是身分上的「漁父」，可以是心態上「漁父」隱士形象的寄託，如此闕詞中的「客人」，欣羨好友而有相同隱逸渴望的趙孟頫。湯彌昌詞中未直接言明「客人」身分，留下模糊空間，召喚觀畫者將自己置身其中的想像，圖中村舍轉喻為文人心中的理想境地。

湖光山色，正是風景佳趣之處，詞人乘舟欲訪，或寫江中垂釣，或狀小舟閒

蕩，目光都被引導至隱於山泉深處的心靈空間，可以是畫中景致，可以是生命意志的筆墨再現。山林水濱之閑散逍遙生活激盪著元代文人生命振幅，詞畫互文生發，藉由「漁隱待渡」模式，將精神情志、生命力量導引向繪畫內部的精神世界，對抗現實外部世界的失位尷尬，亦為元代文人遁世欲隱的時代共音。

## 第二節 畫裡江山——遊觀美學

元代繪畫獨特的空間美學，其一，講求「遠」的空間構圖，靈活運用郭熙與韓拙的三遠法，縱橫上下四方，可觀、可遊，造成「步移景換」的靈動感，平面畫面翻轉為立體的空間結構，如吳鎮〈漁父·臨荊浩漁父圖十六首〉：「月移山影照漁船。船載山行月在前。山突兀，月嬋娟。一曲漁歌山月邊。」觀畫之人視線聚焦漁舟，隨著具可動性的漁舟，船、山與月的位置安排，將繪畫的平面空間，擴展為立體的思維空間，距離的變化、月移的時間流動，自然地隨著漁唱流敞於題畫詞所營造的畫中立體空間。畫家以「俯仰自得」的觀看角度，將從大自然所獲得的「理趣」有層次的納入畫面構圖。

其二，凝結流動性的時間於咫尺，又能憑藉視覺的無限延展的遠勢，虛實相生的手法突破山水的有限形質，收歸時間的變化駐留於畫面，從現實畫景超脫至虛無的空間，直通畫家、觀者心靈的空間，締造詩意的創造性的藝術空間。<sup>13</sup>以李齊賢〈巫山一段雲·長湍石壁〉為例，詞曰：

瘦骨千年立，蒼根百里盤。橫張側展綠波閒。一帶玉孿顏。 獵騎何曾顧，漁郎只漫看。詩人強欲狀天慳。贏得鬢毛斑。(頁 1031)

起首二句以對偶形式建構寬闊立體空間，詞人視線須不斷地上仰，才能縱覽全山，下一句視線下移，廣收百里水紋，山迴水繞，兼採高遠深遠之妙，再以「千年」對「百里」、「橫張側展」，納宇宙於咫尺，無怪乎詞人為描摹如此奇景而傷神以致於斑白了頭髮。

元人題畫求實，非機械性直接轉換畫面，而是將畫幅的紙上煙雲，納入胸中丘壑，藉由題畫詞轉喻，並賦予詩意化的昇華。以實景寫實景，以物觀物的品畫態度，採取白描手法、全知觀點，以實景寫畫景的品題態度，與畫面採取疏離的態勢，直入畫中景物，當自我退位深入畫面之內而體驗畫境，而不是通過外在的比擬與理性的思索來獲得對畫境的題寫，將自我消融與物我渾化合一，「我即畫，畫即我」，以「天人合一」的題畫美學，再現「畫裡江山」。

元畫的獨特的流動性空間意識，元人題畫的尚實審美原則，於詞畫融通，相

<sup>13</sup> 宗白華：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，見氏著：《美學散步》(臺北：洪範書店，1982年3月)，頁40。

資為用，使畫裡江山存在於真實而玄秘的感性中去品味，形成元代題畫的遊觀美學。「遊」可分為目遊，藉由多元化視角、移動式焦點，遊目騁懷，觀者可以直入畫面，藉由視點在畫幅移動的，而打造充滿生命情調的遊覽情味。由「目所綢繆」而延伸為「身所盤桓」<sup>14</sup>，因詞畫相資為用，將平面畫幅翻轉為立體空間，宛若身處畫裡江山，觀者可逕自俯仰自得、神遊其中，在想像的立體空間裡，古今遊人或可攜手共「遊」。經由天人合一的題畫哲學，將自己人格、生命投射至畫幅、畫境，從而產生「我」，即為畫中之人，「我」亦為畫中天地，與宋人題畫不同之處即在此，宋畫中是「自我」、「私我」，而元人題畫澄懷味象，將畫中天地視為具有個人情志和生命情調的天地，是「泛我」、「共我」，是元代文人每個人心中的「我」，是普世文人自我投射的審美情調。

元人的遊觀美學展現於詞中「窗」的巧妙安排。「窗」為溝通居室內外的通道，藉由窗之「內」、「外」，詞人畫家可自由變換，縱橫於畫面上下四方視點遊動與景物大小、收放，產生靈動的觀看機制，導引自然界的景物，如風雨、日月、山水、時間明晦變化，進入遊覽者的眼前來觀察。

從畫面的定點而言，由「窗」的框景，可以統攝鬆散的畫面，可以小觀大，但又不受限於窗，可從窗而推遠至上下天地間；可以以近推遠，描摹極近之景對比出窗外極遠之景，突破畫中具象的形質，延續時空的無限性，展現「遠」的山水畫意。

從畫面人物活動來看，以「窗」收攏視線定焦在室內人物活動，可讓觀者產生自我投射的效果，創造新的觀看機制；從「窗」往外看，以時馭空，拓寫窗外時間的變化來統御一整天流動的空間變化，產生立足「畫裡江山」的審美效果。

畫裡內外藉由「窗」的自由流通，藉由時間的流轉收納空間轉換，畫中之窗是畫幅之眼，是其繪畫與題畫視野與心靈的交融聚合之所在，更是心靈之「眼」，觀者可以不受羈絆的自由進入，將畫中天地作為可居、可憩、可遊、可思的生活場域，遊觀美學更是元代文人的生活美學。

如張翥〈木蘭花慢·題紅犀扇面〉詞曰：

記西湖送別，曾共綰，綠楊絲。悵水去雲回，佳期杳渺，遠夢參差。重來訪鄰尋里，愛卿卿、不減舊風姿。不著銀箏清怨，難題紈扇相思。暗香銷盡合歡枝。留在錦囊詩。又越北閩南，秋隨雁影，花老鶯兒。應緣采春情重，便鑑湖、春色戀微之。扶起曉窗殘醉，潮平月落多時。(頁 1009)

<sup>14</sup> 柯慶明：〈從「亭」、「臺」、「樓」、「閣」說起——論一種另類的遊觀美學與生命省察〉，《臺大中文學報》，第十一期，1999年5月，頁130-135。

詞中上片採回憶筆法，充滿離別惆悵之情，藉由下片「扶起曉窗」打開窗戶向外看，連結窗外實景，由近景室內，推及遠景，殘醉、月落暗示時間的變化，又連結上片今昔之感的惆悵。同樣時間的流動與內外場景的統攝，亦可見於虞集〈□□·題梅花寒雀圖〉詞云：

殘雪曉。窗外幽禽小。春聲初動苔枝裊。花落知多少。春起早。苦被東風惱。綠陰青子歸來早。滿徑生芳草。（頁 861-862）

雪霽清曉時分，推開「窗」，明暗的變化，帶來報春的鳥囀，由窗往外望去，不知昨夜花落多少。以窗點亮室內，是個被心靈浸染的空間，使畫面變得靈動，串聯室外鳥囀、春風吹過萬物復甦的微微動響。

而往窗內聚焦室內人物活動，如竹月道人〈清平樂·題碧梧蒼石圖〉以窗來區分夢與現實的界線，詞曰：

寸腸愁斷。目送斜陽岸。楓落吳江秋水漫。盼殺南來征雁。綺窗好夢初成。夢回相見卿卿。明月西風夜冷，蒼梧亂影多聲。（頁 906）

窗內之景，回應畫家陸行直、好友張炎和歌妓卿卿的往事，美好回憶能從美夢中尋覓，而現實人事多變，如蒼梧亂影，紛擾不息。

又如金炯〈踏莎行·題破窗風雨圖〉詞曰：

草帶殘編，荷衣斷袂。破窗風雨深深閉。江南倦客正思家，燈花搖夢來鄉里。翠竹檐前，碧蕉叢裏。秋聲鬪合愁心碎。不教潘鬢總成霜，也應有淚如鉛水。（頁 1047）

「破窗風雨深深閉」隔離窗外景色，聚焦於室內之人，拈出詞旨，自言江南倦客思家，只能在夢中回到想念的故鄉。翠竹、芭蕉為被關閉於外的景色，藉由聽覺的風吹竹枝、雨落芭蕉，藉著有縫隙的窗孔而入室內，儘管詞人想要閉目塞聽，卻也擋不住引人憂思的秋聲入心。

再如陸祖允〈菩薩蠻·題錢德鈞水村圖〉詞曰：

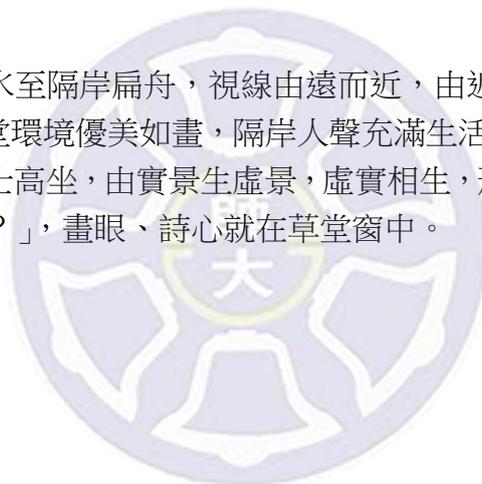
當年圖畫知何處。如今身向滄洲住。吾亦愛吾廬。芸窗幾卷書。 青山  
天際小。目送飛鴻杳。試問釣魚船。蘆花淺水邊。(頁 1047)

題觀看畫中人物的活動，「吾亦愛吾廬。芸窗幾卷書。」既指畫主錢德鈞隱居於水村別墅的閒適情懷，也可以是回返自我心靈的空間，詞人自白現況也擁有相同的快樂，以草廬、芸窗貫串多年前錢德鈞築居水村別墅的理想。「窗」是畫內之人和畫外之人視線交會的定點，寄喻畫家、詞人、觀者共同心靈安居的理想。

另有張楚〈阮郎歸·題秋山草堂圖〉詞云：

青山重疊水縈紆。扁舟隔岸呼。依稀綠野輞川圖。又疑陶令居。紅樹晚，  
白雲孤。乾坤別一壺。草堂瀟灑竹窗虛。箇中容我無。(頁 903)

詞人觀畫，從青山重水至隔岸扁舟，視線由遠而近，由近再推遠；「草堂瀟灑竹窗虛」由窗外觀看草堂環境優美如畫，隔岸人聲充滿生活情味；又窗內看，也許有位如陶淵明般的隱士高坐，由實景生虛景，虛實相生，形成「萬物皆備於我」，詞人問「箇中容我無？」，畫眼、詩心就在草堂窗中。





## 第六章 結論

本論文研究對象為「元代題畫詞」，研究路徑開展：藉由探討元代政治、社會、繪畫藝術與藝文交流風氣等影響因素，分析元代文人詞畫藝術的創作心態與審美風尚的轉變。從元代多民族文化與南北詞壇融合、詞學發展承先啟後、詩詞曲交互浸染，肯定元詞混同與重構的歷史地位與研究價值。綜合藝術心態的分析與元詞的發展之雙軌，考察元代題畫詞之詞畫融通的實踐模式與美學風格，並給予元代題畫詞獨立研究價值之肯定。

### 一、 元代題畫詞之研究成果

本論文第二章縷析元代題畫詞的時代背景，異族統治的王朝，多元民族的差異、遊牧民族與農業文明的衝撞，胡漢間思想道德的差距，使得元代政治社會處於巨大的變動，但也帶來新的契機。矛盾與衝撞過後，進行融合與重構，遊牧文明與農業文明、北方文化與南方文化、雅文學與俗文學等多重激盪交融的狀態，展現與前代殊異的面貌，實為元代文學與藝術的特色。在元代繼承與新變的背景下，繪畫與文學有以下數項特色開展：詩詞曲在語言形式與內容上交互浸染；隱逸思潮成為普世文人心聲，仕隱心理抉擇更為複雜；經濟的繁榮促使文人詩社雅集活動、賞畫品題與出遊唱和風氣興盛；皇室與民間鑒藏書畫的流行，提升繪畫的價值、社交性功能擴大、裝裱技術進步促進紙上文會的交流。

第三章以元代題畫詞中有傳世畫作者為討論對象，檢視傳世畫作與書法藝術、詩詞美學的融通，展現畫幅題款的形式美感。藉由題款位置的經營與詞畫的對應關係，來檢視元代題畫詞的詞畫融通模式。依研究成果可得出以下數點：一、由題款的位置經營與對繪畫創作的參與程度而言，題畫詞至元代才算得上是真正詞畫融通，不再只是畫面的裝飾，而是將畫作圖象、鈐印與題款之位置、內容，做一有機性的組合，詞畫作為整體性的藝術表現，凸顯中國繪畫筆墨的獨立意義。二、檢視元代題畫詞與傳世畫作圖象的對應模式，為凸顯文人畫風與元人題畫創作觀趨向的一致性，細分為直接、穩定的「寫照傳神，同構對應」；詞畫同一關紐，開放性的「若即若離，藉畫抒懷」；與元畫風格轉變相契合的「忘形得意，意在畫外」，特別是「忘形得意，意在畫外」，藉題詠與繪畫所賦予的心靈空間交會，將繪畫的圖象和構圖、書法的筆趣和動態、詩詞的意境和哲理融合為一，透過詩書畫三位一體的融通與浸染，成為描繪出元代文人的心靈圖像，可視為元代題畫創發的美學範式與新格局，並下啟明清題畫文學的強烈抒情性走向。

第四章則歸納元代題畫詞一百七十六首詞作的題材類型與內涵。元代以「寫意」總領詞畫藝術的審美風尚，在繪畫方面，趨向簡率蕭散之風；在詞方

面，則偏重於溫婉雅正的審美趣味。以畫入詞寫作手法表現詞畫藝術的融通與再創造，有諸多可觀之處。以山水畫題詠數量最多，質量亦佳，其內涵多為體現文人隱逸情懷，而吳鎮、李齊賢的人文化、在地化的聯章題畫詞組，宛如圖經與山水長卷的結合，為元人題畫特色之一。花鳥畫類中，文人畫風與「人品即畫品」的審美評價原則下，自況比德的墨梅題材受人喜愛，梅花真魂的外化縮合詞人主體精神，提升題畫詞的精神內涵。人物畫類中，詞人關注焦點從對人物的描摹轉向人物的精神，對歷史人物的重新解讀別出新意。

詞畫融通的藝術表現，就以繪畫中北宋郭熙與韓拙「三遠法」空間造型，強調多視角變化、流動性的時空觀，有「步移景換」的立體感。兼以元人題畫「以景寫景」的創作觀，將平面畫幅翻轉為可遊、可觀、可居的「畫裡江山」。透過敷陳設色，以豐富鮮明的色彩美學，營造視覺的盛宴；虛白美學手法，滲透時間的變化於圖中實景，畫面的內涵空間無限拓展，呈現流動性的動態美。元代詞人畫家靈動的空間意識，由題畫詞中自然人文意象、典故的塑造與融和進行再現，圖寫詞人與天地合一的心靈世界。

第五章由仕隱兩難的心理下發展出「漁隱待渡——理想家園」的寫作模式，深入體察元代初期、中期及元末三期，文人仕隱矛盾與煎熬，漢人仕途屢屢蹭蹬，對未來的不安與世局的焦灼感，促使文人脫離現實的想法更強烈，繪畫的筆觸越簡率，寄託的心靈空間就越玄秘空靈，詞畫互文對話關係彼此更依賴。藉由「漁隱待渡」模式，將精神情志、生命力量導引向繪畫內部的精神世界，對抗現實外部世界的失位尷尬，為元代文人遁世欲隱的時代共音。畫中景致，成為立體遊觀生活空間，「心靈之窗」連結元代文人的生命情調與精神風貌。

## 二、元代題畫詞之未來展望

元代題畫詞研究中，雖然傳世畫作不多，但詞作數量、題材豐富，可開展不同主題研究，如同一幅畫作歷時性題款內涵與形式探討，可觀察各時代文人關注的焦點、審美風格的差異。或同一幅畫作上題畫詩與題畫詞之差異性研究，可觀察文人對於詩詞體裁風格選用與寫作風格之差異。由於元代詩書畫三絕的文人濟濟多士，可以畫家為對象，觀察畫家畫作相關題畫詩詞研究。元代題畫詞範疇廣大，諸多面向期以未來研究者接續，以凸顯元代題畫詞的獨立價值與歷史定位。

## 參考文獻

### 一、專書(依時代及作者姓氏筆劃排列)

#### (一)古籍

##### 1. 經史子相關

###### (1) 史部

〔元〕脫脫等修，楊家駱編《新校本元史并附編三種》，臺北：鼎文書局，1983年11月。

〔元〕單慶修、徐碩編：《至元嘉禾志》，收入於王雲五主編：《四庫全書珍本八集》，臺北：臺灣商務印書館，1978年。

〔明〕宋濂：《元史》，北京：中華書局，2005年4月。

〔明〕權衡：《庚申外史》，《中國野史集成》，第12冊，成都，巴蜀書社，1933年。

###### (2) 子部

〔周〕列御寇撰，楊伯峻編：《列子集譯》，北京：中華書局，1979年10月。

〔周〕莊子撰，〔清〕郭慶藩編，王孝魚整理：《莊子集釋》，臺北：萬卷樓圖書公司，1993年3月。

〔梁〕陶弘景《真誥》，臺北：廣文書局，1989年12月。

〔宋〕李昉等奉敕撰《太平御覽》，臺北：臺灣商務印書館，1992年。

〔宋〕沈括撰，胡道靜校注：《新校正夢溪筆談》，香港：中華書局，1987年。

〔宋〕范成大：《梅譜》，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

〔宋〕郭熙撰，〔宋〕郭思編：《林泉高致集》，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

〔宋〕劉義慶：《幽明錄》，臺北：廣文書局，1989年。

〔宋〕韓拙：《山水純全集》，收於俞崑編撰：《中國畫論類編》，臺北：華正書局，1984年，10月。

〔元〕夏文彥：《圖繪寶鑑》，臺北：台灣商務印書館，1956年。

〔明〕朱存理：《珊瑚木難》，上海：上海古籍出版社，1991年8月。

〔明〕李日華：《六研齋筆記》，南京：鳳凰出版社，2010年3月。

〔明〕汪珂玉：《珊瑚網》，上海：上海古籍出版社，1991年8月。

〔明〕沈顥：《畫塵》，收錄於楊家駱主編：《明人畫學論著》，臺北：世界書局，1975年。

〔明〕葉子奇：《草木子》，北京：中華書局，1959年5月。

〔明〕趙琦美編：《趙氏鐵網珊瑚》，上海：上海古籍出版社，1991年8月。

〔清〕方士庶：《天慵庵筆記》，收於《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。

- 〔清〕方薰《山靜居畫論》，收於《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。  
〔清〕朱方霽《畫梅題記》，北京：中華書局，1985年。  
〔清〕錢杜：《松壺畫憶》，收於楊家駱主編：《清人畫學論著》(下)，臺北：世界書局。

## 2. 詩詞文集、詩話、詞話

- 〔唐〕孟棻撰：《本事詩》，《文津閣四庫全書》，第494冊，北京：商務印書館，2005年。  
〔唐〕張彥遠：《歷代名畫記》，《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1985年。  
〔梁〕劉勰著，王更生注譯：《文心雕龍讀本》，臺北：文史哲出版社，2004年。  
〔宋〕孔文仲、孔武仲、孔平仲著，孫永選校點：《清江三孔集》，濟南：齊魯書社，2002年9月。  
〔宋〕胡子纂集：《苕溪漁隱叢話》，臺北：長安出版社，1977年12月。  
〔宋〕張炎著，黃畚校箋：《山中白雲詞箋》，杭州：浙江古籍出版社，1994年。  
〔宋〕黃庭堅：《豫章黃先生文集》，臺北：臺灣商務印書館，1979年。  
〔宋〕蔡條：《西清詩話》，收於郭紹虞：《宋詩話輯佚》，臺北：文泉閣出版社，1972年。  
〔宋〕謝枋得：《疊山集》，上海：上海書店，1966年5月。  
〔金〕元好問：《遺山集》，《景印文淵閣四庫全書》，第1191冊，臺北：臺灣商務印書館，1985年。  
〔金〕王若虛：《滹南詩話》，收於《歷代詩話續編》，臺北：中華書局，1983年。  
〔元〕王惲：《秋澗集》，《景印文淵閣四庫全書》，第1201冊，臺北：臺灣商務印書館，1985年。  
〔元〕余闕：《青陽集》，《景印文淵閣四庫全書》，第1214冊，臺北：臺灣商務印書館，1985年。  
〔元〕邵亨貞：《野處集》，《文津閣四庫全書》，第406冊，北京：商務印書館，2005年。  
〔元〕倪瓚：《清閔閣全集》，《元代珍本文集彙刊》，臺北：國立中央圖書館，1970年3月。  
〔元〕陶宗儀：《南村輟耕錄》，北京：中華書局，1959年2月。  
〔元〕揭傒斯著，李孟生標校：《揭傒斯全集》，上海：上海古籍出版社，1985年6月。  
〔元〕虞集：《道園學古錄》，《景印文淵閣四庫全書》，第1207冊，臺北：臺灣商務印書館，1985年。  
〔元〕趙孟頫：《松雪齋文集》，臺北：臺灣學生書局，1985年2月。  
〔元〕薩都剌：《雁門集》，臺北：臺灣學生書局，1970年6月。  
〔明〕胡應麟：《詩藪》，臺北：廣文書局，1973年。  
〔清〕況周頤：《蕙風詞話》，《詞話叢編》，北京：中華書局，2005年10月。

- 〔清〕倪濤等撰：《六藝之一錄》，上海：上海古籍出版社，1991年。
- 〔清〕翁方綱《石洲詩話》，收於《叢書集成新編》，臺北：新文豐出版公司，1985年。
- 〔清〕翁方綱《石洲詩話》，收於《叢書集成新編》，臺北：新文豐出版公司，1985年。
- 〔清〕康熙敕輯《御定歷代題畫詩類》，《四庫全書珍本》，臺北：臺灣商務印書館，1976年。
- 〔清〕陳衍輯撰：《元詩紀事》，臺北：鼎文書局，1971年9月。
- 〔清〕聖祖御編：《全唐詩》，臺北：明倫出版社，1971年5月。
- 〔清〕葉申薌：《本事詞》，《詞話叢編》，北京：中華書局，2005年10月。
- 〔清〕葉燮：《原詩》，收錄於丁福保編：《清詩話》，臺北：木鐸出版社，1988年9月。
- 〔清〕顧嗣立編：《元詩選》，北京：中華書局，1987年。
- 王步高執行主編：《金元明清詞鑑賞辭典》，南京：南京大學出版社，1989年4月。
- 北京大學古文獻研究所編：《全宋詩》，北京：北京大學出版社，1991年7月。
- 周積寅、史金城編：《中國歷代題畫詩選注》，杭州：西泠印社，1998年6月。
- 唐圭璋主編，鍾振振副主編：《金元明清詞鑑賞辭典》，臺北：新地文學出版社，1992年9月。
- 唐圭璋編：《全金元詞》，北京：中華書局，2000年10月。
- 夏承燾等編選：《金元明清詞選》，北京：人民文學出版社，1983年1月。
- 夏承燾編選：《域外詞選》，北京：書目文觀出版社，1981年11月。
- 陳去病：《陳去病詩文集》，上海：社會科學文獻出版社，2009年4月。
- 鄧子勉編著：《宋金元詞話全編》，南京：鳳凰出版社，2008年12月。

## (二)近代論著

### 1. 詞學

- 丁放：《金元明清詩詞理論史》，合肥：安徽大學出版社，2000年2月。
- 丁放：《金元詞學研究》，北京：中國社會科學出版社，2002年5月。
- 王易：《詞曲史》，臺北：廣文書局，1988年8月。
- 衣若芬：《游目騁懷：文學與美術的互文與再生》，臺北：里仁書局，2011年。
- 衣若芬：《雲影天光：瀟湘山水之畫意與詩情》，臺北：里仁書局，2013年8月。
- 衣若芬：《蘇軾題畫文學研究》，臺北：文津出版社，1999年。
- 衣若芬：《觀看、敘述、審美——唐宋題畫文學論集》，臺北：中國文哲研究所，2004年。
- 吳企明、史創新編：《題畫詞與詞意畫》，雲南：人民出版社，2007年2月。
- 俞平伯：《論詩詞曲雜著》，上海：上海古籍出版社，1983年10月。

張子良：《金元詞述評》，臺北：華正書局，1979年。

許興寶：《人物意象研究——唐宋詞的另一種關注》，北京：中國社會科學出版社，2007年。

陶然：《金元詞通論》，上海：上海古籍出版社，2001年7月。

黃文吉：《宋南渡詞人》，臺北：臺灣學生書局，1985年5月。

黃兆漢：《金元詞史》，臺北：臺灣學生書局，1992年12月。

黃拔荊：《中國詞史》，福州：福建人民出版社，2003年。

趙桂芬：《豪華落盡見真淳：元詞的發展與特色》，臺北：文津出版社，2013年1月。

趙維江：《金元詞通論》，北京：中國社會科學出版社，2000年2月。

劉靜、劉磊：《金元詞研究史稿》，濟南：齊魯書社，2006年。

錢鴻英：《詞的藝術世界》，上海：上海文藝出版社，1992年。

鍾陵編著：《金元詞紀事會評》，合肥：黃山書社，1995年12月。

顏崑陽：《古典詩文論叢》，臺北：漢光文化事業，1983年4月。

饒宗頤：《詞籍考》，香港：香港大學出版社，1963年2月。

## 2. 繪畫、美學

于安瀾編：《畫論叢刊》，臺北：華正書局，1984年10月。

中國古代書畫鑑定組編：《中國繪畫全集》，杭州：浙江人民美術出版社，1997年。

石守謙：《風格與世變：中國繪畫史論集》，臺北：允晨文化，1996年3月。

石守謙、葛婉章主編：《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，臺北：國立故宮博物院，2001年。

石守謙：《從風格到畫意——反思中國美術史》，臺北：石頭出版公司，2010年6月。

何恭上編：《元朝名畫精華》，臺北：藝術圖書公司，1996年11月。

余輝：《元代繪畫》，香港：商務印書館，2005年6月。

李珊：《元代繪畫美學思想研究》，武漢：武漢大學出版社，2014年5月。

李澤厚：《美的歷程》，臺北：三民書局，2017年7月。

沈柔堅等編：《中國美術辭典》，上海：上海辭書出版社，1988年12月。

周林生等編著：《宋元繪畫史》，石家莊：河北教育出版社，2004年1月。

宗白華：《美從何處尋》，新北：駱駝出版社，1987年8月。

宗白華：《美學散步》，臺北：洪範書店，1982年3月。

俞崑編撰：《中國畫論類編》，臺北：華正書局，1984年，10月。

俞劍華：《中國繪畫史》，上海：上海商務印書館，1937年5月。

徐建融：《書畫題款·題跋·鈐印》，上海：上海書店出版社，2000年6月。

徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1988年11月。

袁行霈：《中國詩歌藝術研究》，臺北：五南圖書公司，1989年。

高木森：《中國繪畫思想史》，臺北：三民書局，2004年1月。

高木森：《元氣淋漓——元畫思想探微》，臺北：東大圖書公司，1998年10月。

國立故宮博物院編輯委員會編輯：《故宮書畫圖錄》，臺北：中華叢書委員會刊

行，1990年6月。

張光賓：《元四大家》，臺北：故宮博物院，1975年。

張安治：《墨海精神》，臺北：東大圖書公司，1995年11月。

張俊傑：《山水繪畫思想之發展》，臺北：國立歷史博物館，2005年9月。

張高評：《唐宋題畫詩及其流韻》，臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2016。

張高評：《會通化成與宋代詩學》，臺南：成功大學出版組，2000年。

張晶主編：《中國古代文學通論·遼金元卷》，瀋陽，遼寧出版社，2005年。

曹清：《元代江蘇繪畫研究》，南京：東南大學，2013年3月。

陳擎光：《元代畫家吳鎮》，臺北：國立故宮博物院，1983年6月。

傅抱石：《中國繪畫變遷史綱》，上海：上海古籍出版社1998年。

黃永武：《詩與美》，臺北：洪範書店，1985年。

黃光男：《元代花鳥畫新風貌之研究》，高雄：復文圖書出版社，1986年12月。

黃賓虹等：《中國書畫論集》，臺北：華正書局，1986年。

楊佳蓉：《論元代文人畫之人生境界》，新北：花木蘭文化事業出版公司，2015年3月。

萬新華：《元代四大家》，瀋陽：遼寧美術出版公司，2003年10月。

葛路：《中國繪畫理論發展史》，臺北：華正書局，1987年。

劉中玉：《混同與重構：元代文人畫院研究》，北京：人民出版社，2012年。

劉繼才：《中國題畫詩發展史》，瀋陽：遼寧人民出版社，2010年。

潘天壽等著：《歷代畫家評傳：元》，香港：中華書局，1979年。

鄧喬彬：《中國繪畫思想史》，貴陽：貴州人民美術出版社，2001年1月。

鄭文惠：《詩情畫意——明代題畫詩的詩畫對應內涵》，臺北：東大圖書公司，1995年4月。

鄭昶：《中國畫學全史》，臺北：臺灣中華書局，1982年4月。

韓經太：《詩學美論與詩詞美境》，北京：北京語言文化大學出版社，2000年。

羅立綱：《宋元之際的哲學與文學》，上海：復旦大學出版社，1999年。

〔美〕高居翰著，宋遠航譯：《隔江山色——元代繪畫，1279~1368》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2016年5月。

### 3. 其他

木齋等編著：《中國古代詩人的仕隱情結》，北京：京華出版社，2001年6月。

王明蓀：《元代的士人與政治》，臺北：臺灣學生書局，1992年3月。

王德毅、李榮村、潘柏澄編：《元人傳記資料索引》，臺北：新文豐出版公司，1980年。

何小顏：《花與中國文化》，北京：人民出版社，1999年1月。

余來明：《元代科舉與文學》，武漢：武漢大學出版社，2013年11月。

沈謙《修辭學》，臺北：五南圖書出版公司，2010年8月。

姜一涵：《元代奎章閣及奎章人物》，臺北：聯經出版公司，1981年5月。

柯劭忞：《新元史》，臺北：藝文印書館，1958年。

- 徐子方：《元代文人心態史》，天津：天津人民出版社，2015年11月。
- 程杰：《中國梅花審美文化研究》，成都：巴蜀書社，2008年8月。
- 楊義：《中國古典文學圖志：宋、遼、西夏、金、回鶻、吐蕃、大理國、元代卷》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006年4月。
- 蒙思明：《元代社會階級制度》，上海：上海人民出版社，2006年8月。
- 趙琦：《金元之際的儒士與漢文化》，北京：人民出版社，2004年9月。
- 麼書儀：《元代文人心態》，北京：文化藝術出版社，1993年10月。
- 蕭啟慶：《九州四海風雅同：元代多族士人圈的形成與發展》，臺北：聯經出版公司，2012年6月。
- 蕭啟慶：《元代史新探·忽必烈潛邸舊侶考》，臺北：新文豐出版公司，1983年6月。
- 蕭啟慶：《元代的族群文化與科舉》，臺北：聯經出版事業公司，2008年1月。
- 蕭啟慶：《元朝史新論》，臺北：允晨文化公司，1999年5月。
- 錢穆：《國史大綱》，臺北：臺灣商務印書館，1988年12月。
- 〔日〕吉川幸次郎著，鄭清茂譯：《元雜劇研究·元雜劇的構成》，臺北：藝文印書館，1987年10月。

## 二、學位論文(依作者姓氏筆劃排列)

- 王雪吟：《吳鎮題畫文學研究》，臺北：臺北市立師範學院應用語言文學研究所碩士論文，2002年。
- 王煒：《元代題畫詞研究》，上海：華東師範大學中國語言文學系碩士論文，2007年。
- 余惠婷：《元代詠花詞研究》，臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，1995年。
- 余惠婷：《元代詠花詞研究》，臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2011年。
- 吳文治：《宋代題畫詞概說》，石家莊：河北師範大學中國語言文學系碩士論文，2005年。
- 宋福利：《王惲年譜》，開封：河南大學中國古典文獻學碩士論文，2013年。
- 李倍甄：《陳維崧題畫詞研究》，高雄：高雄師範大學中國文學研究所碩士論文，2010年。
- 李淑美：《元朝吳鎮漁父圖之研究》，臺北：國立臺灣大學歷史研究所碩士論文，1985年。
- 李碧竹：《金元少數民族和域外詞人研究》，廣州：暨南大學中國古代文學碩士論文，2008年。
- 易淑瓊：《劉敏中詞研究》，廣州：暨南大學中國古代文學碩士論文，2004年。
- 紀曉華：《張翥及其詞研究》，濟南：山東師範大學中國古代文學碩士論文，2008年。
- 夏令傳：《王惲秋澗詞研究》，廣州：暨南大學中國古代文學碩士論文，2006

年。

徐建勛：《元道士張雨研究》，臺南：國立成功大學歷史研究所碩士論文，1997年。

徐燕：《邵亨貞及其蟻術詞研究》，廣州：暨南大學中國古代文學碩士論文，2007年。

張庭蓉：《許有壬詞及其研究》，臺北：中國文化學中國文學系碩士論文，2011年。

張書容：《元代題畫女性詩歌研究》，臺南：國立成功大學中國文學系博士論文，2013年。

莊淳斌：《兩宋題畫詞研究》，臺北：淡江大學中國文學系碩士論文，2011年。

郭翊雲：《金元少數民族詞人及其作品研究》，臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2010年。

陳千惠：《黃公望的山水題畫詩》，高雄：國立中山大學中國文學研究所碩士論文，2007年。

陳宏銘：《金元全真道士詞研究》，高雄：國立高雄師範大學中國文學系博士論文，1997年。

陳奎英：《元後期江浙詞壇翹楚張雨及其《貞居詞》研究》，廣州：暨南大學中國古代文學碩士論文，2008年。

陳珈吟：《劉敏中《中庵樂府》研究》，彰化：國立彰化師範大學國文學系碩士論文，2010年。

陳郁嬪：《張鑄《蛻巖詞》研究》，臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2004年。

曾育璇：《元末隱逸詞研究》，中壢：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2011年。

程建鳳：《元代詞人張翥詠物詞研究》，長春：吉林大學中國古代文學碩士論文，2015年。

覃沛：《元末明初詞人邵亨貞研究》，南京：南京師範大學中國語言文學系碩士論文，2018年。

楊翰：《南宋題畫詞研究——以吳文英、周密、張炎為探究中心》，新竹：新竹教育大學語文學系碩士論文，2009年。

寧曉燕：《許有壬詞研究》，廣州：暨南大學中國古代文學碩士論文，2006年。

趙桂芬：《元代詠物詞研究》，高雄：國立高雄師範大學國文學系博士論文，2010年。

劉立華：《元代詞壇上的父子詞人》，廣州：暨南大學中國古代文學碩士論文，2006年。

劉揚：《論張翥以詞為史》，太原：山西大學中國古代文學碩士論文，2007年。

蔡欣容：《金末元初稷山段氏二妙詞研究》，臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2007年。

蔣翔宇：《倪瓚題畫詩研究》，臺中：逢甲大學中國文學研究所碩士論文，1994

年。

鄧子勉：《宋金元詞籍文獻研究》，上海，復旦大學中國古代文學博士論文，2006年。

鄭琇文：《金元詠梅詞研究》，臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2005年。

戴月祝：《邵亨貞《蟻術詞選》研究》，臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2012年。

蘇芳民：《憶姬情詞意象研究》，臺北：臺灣師範大學國文研究所碩士論文，2006年。

### 三、期刊論文(依作者姓氏筆劃排列)

于廣杰、羅海燕、郝遠：〈兩宋題畫詞與蘇軾文人集團綜合文藝觀念〉，《石家莊鐵道大學學報》，2013年第3期。

王伯敏：〈中國畫的構圖〉，《中國美術》第2期，1986年12月。

王明孫：〈略述元人對「隱」之看法〉，《華學月刊》145期，1984年1月。

王康：〈宋代郭熙《林泉高致》中的「三遠」論淺析〉，《太原師範學院學報》社會科學版第7卷第3期，2008年5月。

王晴：〈陸行直〈碧梧蒼石圖〉研究〉，《中國國家博物館館刊》，2017年第2期。

王曉驪：〈寒荒人生，空寂心懷——論倪瓚詩、詞、畫的不同風格與成因〉，《福州大學學報》(哲學社會科版)第3期，2009年。

王曉驪：〈題畫詞與書畫傳播〉，《福州大學學報》(哲學社會科學版)，2014年第2期。

任紅敏：〈論「詞衰於元」與元詞風貌〉，《河南社會科學》第26卷第4期，2018年4月。

朱玄：〈元代山水畫的意趣〉，《興大中文學報》，1994年1月，7期。

朱敏：〈黃公望〈溪山雨意圖〉卷〉，《故宮文物月刊》第338期，2011年5月。

衣若芬：〈漂流與回歸：宋代題「瀟湘」山水畫詩之抒情底蘊〉，《中國文哲研究集刊》第21期，2002年9月。

衣若芬：〈瀟湘八景——地方經驗·文化記憶·無何有之鄉〉，《東華人文學報》第9期，2006年7月。

何惠鑑：〈元代文人畫序說〉，《新亞學術集刊》4期，1983年。

何貴初：〈近五十年來香港、臺灣和海外金元詞研究概述〉，收入趙維江主編：《走入契丹與女真王朝的文學》，北京：文化藝術出版社，2006年4月。

李霖燦：〈中國畫構圖研究〉，《故宮季刊》5卷3期，1971年春。

沈以正：〈元代繪畫〉，《中華文化復興月刊》5卷11期，1972年11月。

沈剛：〈文人畫引書入畫之利弊〉，《上海師範大學學報》第31卷第四期，2002年7月。

周明初：〈詞人與美女：宋元明詞人對美人畫的觀看與吟詠〉，《中正大學中文學術期刊》總第十四期，2009年12月。

周海濤：〈元明之際吳中文人雅集方式與文人心態的變遷——以《聽雨樓圖卷》、《破窗風雨卷》為例〉，《山西師大學報(社會科學版)》第37卷第1期，2010年1月。

林逸安：〈「借物喻情」——生活意象之水墨畫創作研究〉，《書畫藝術學刊》第三期，2007年12月。

柯慶明：〈從「亭」、「臺」、「樓」、「閣說起——論一種另類的遊觀美學與生命省察〉，《臺大中文學報》第十一期，1999年5月。

苗貴松：〈宋代題畫詞簡論〉，《常州師範專科學校學報》第二期，2004年4月。

容天圻：〈元四家山水研究〉，《中國書畫》11期，1970年5月。

徐建融：〈中國畫題款的美學意蘊試探〉，《朵雲》第九集，1985年12月。

徐健順：〈李齊賢詞作的意義、成因與考辨〉，《文學前沿》第1期，2002年。

翁萬戈：〈近年來元代繪畫研究〉，《故宮學術季刊》4卷2期，1987年7月。

馬興榮：〈論題畫詞〉，《撫洲師專學報》第4期，1997年12月。

高友工：〈試論中國藝術精神〉，《九州學刊》第2卷第2期及3期，1988年1月、3月。

高木森：〈文人畫的象徵主義——論趙孟頫的繪畫藝術〉，《故宮文物月刊》第六卷第1期，1987年4月。

高木森：〈禪畫與文人畫——達摩三昧——禪畫的格法〉，《故宮文物月刊》，第四卷第10期，1987年1月。

張若蘭：〈元代題畫詞初探〉，《中國社會科學院研究生院學報》第3期，2009年5月。

張晏菁：〈附錄一：題畫文學知見續錄(2000-2010)〉，《中正大學中文學術年刊》總第十五期，2010年6月。

張高評：〈破體與宋詩特色之形成——「以文為詩、以議論為詩、以賦為詩」為例〉，《成大中文學報》第2期，1994年2月。

張慶利：〈浪子的苦悶、寒士的悲情——元代文人的命運與心態〉，《綏化師專學報》，1990年第3期。

熊碧梧：〈宋元文人畫形式與色彩之研究〉，《復興崗學報》第70期1990年9月。

趙維江、劉慧寬：〈論混一背景下的元詞復雅思潮〉，《中山大學學報》(社會科學版)第58卷第6期，2018年。

劉繼才：〈論宋代題畫詩詞勃興的原因與特徵〉，《瀋陽師範大學學報》第32卷第1期，2008年。

鄭騫：〈明詞衰落的原因〉，《大陸雜誌》第15卷第7期，1957年10月。

鄭騫：〈題畫詩與畫題詩〉，《中外文學》第8卷第6期，1979年11月。

鍾振振〈論金元明清詞〉，收錄於《第一屆詞學國際研討會論文集》，臺北：中研院中國文史哲研究所籌備處，1994年。

譚新紅、王兆鵬：〈宋詞的藝術媒介傳播——以題畫、題扇和題屏詞為中心〉，《華中師範大學學報》(人文社會科學版)第49卷第2期，2010年3月。

譚輝煌：〈論風雅詞人題畫詞的文化意蘊和藝術手法——以張炎、周密和王沂孫為中心〉，《湖北社會科學》第8期，2009年。

饒宗頤：〈詞與畫——論藝術的換位問題〉，《故宮季刊》第8卷第3期，1974年。  
青木正兒：〈題畫文學的發展〉，原載《支那學》第9卷第1號，1937年7月。  
青木正兒著，魏仲佑譯：〈題畫文學及其發展〉，《中國文化月刊》第9期，1994年6月。  
青木正兒著、馬導源譯：〈題畫文學之發展〉，《大陸雜誌》第3卷第10期，1951年11月。

#### 四、電子資源

中華民國期刊論文索引影像系統

<http://readopac.ncl.edu.tw/html/frame1.htm>

中國學位論文全文數據庫檢索

<http://hk.wanfangdata.com/wf/cddb/cddbft.htm>

中國期刊網全文資料庫

<http://cnki.csis.com.tw/>

故宮書畫典藏資料檢索系統

<http://painting.npm.gov.tw/>

文淵閣四庫全書網上版

<http://v3.skqs.com/skqs/download/index.html>



## 附錄一 元代題畫詞作家及作品統計表

### 一、說明

(一)本表係依據唐圭璋主編《全金元詞》為主要版本，所作整理與統計，依《全金元詞》版之排序。

(二)檢索《全金元詞》中元代詞作，得題畫詞共一百七十六闕，詞人共五十四人。

### 二、題畫詞作家詞作數量、繪畫題材統計表

(一)作家及題畫詞數量，統計如下：

白樸 1、王惲 2、胡祇適 3、魏初 1、盧摯 1、姚燧 2、劉敏中 4、程文海 1、趙孟頫 3、管道昇 4、滕賓 1、陸文圭 1、虞集 2、王結 1、張堃 1、陸行直 1、陸留 1、王鉉 1、元卿 1、葉衡 1、衛德嘉 1、施可道 1、曹方父 1、衛德辰 1、趙由儁 1、陸承孫 1、徐再思 1、竹月道人 1、郝貞 1、劉則梅 1、張雨 4、馮子振 4、吳鎮 29、許有壬 1、張翥 11、李齊賢 32、王國器 13、沈禧 13、陸祖允 1、張翊 1、金炯 1、宋褰 1、蘇大年 1、謝應芳 2、倪瓚 1、束從周 1、湯彌昌 2、薩都刺 1、邵亨貞 5、柯九思 4、馬需庵 1、凌雲翰 1、韓奕 2、善住 1。

(二)詞家、詞牌及繪畫題材類型如下：

編號	作者	詞牌	詞序	詞作首句	《全金元詞》頁碼	繪畫題材
1	白樸	漁父		世故重重厄網	640	山水 漁父
2	王惲	感皇恩	史公總帥子明命，題其弟柔明所寫平江捕魚圖，乃以樂府感皇恩歌之。古人稱文章與畫同一關紐，所愧辭意恐不稱於畫也。	疊嶂際清江	670	山水 漁父
3	王惲	江城子	賦拜月圖	一枝繁杏宋牆東	675	人物 仕女
4	胡祇適	西江月	詠李通甫秋扇	新樣玉瓏璁	694	山水 器物

5	胡祇適	鷓鴣天	甥孫以紅葉扇索樂府	露冷霜寒百卉腓	694	山水器物
6	胡祇適	木蘭花慢	題倪都運南塘蓮社廬山社蘭亭會後世圖畫，題詠至今，傳翫不絕，乃知前代尊俎風流，猶為人永永景慕。其於善行名言，豐功懋烈，誰得而廢之。去歲夏，僕以從百官之後，走上都，聞南塘白蓮雅集諸名公，皆賦樂章，自以不得一繼餘韻為恨。今年秋，席上運使倪公得尋舊盟，僕忝與賓末，僅贅一闕，庶幾異日，得附南塘蓮社之故事云。	倚西風閒坐	696	山水建築
7	魏初	木蘭花慢	宋漢臣墨梅並序嘉議宋公於予為世契兄，向過洛陽，吾兄適宰是郡，尊酒留連者累日，邇後訃音至長安，予不勝驚悼。今年以事來京都，其弟義甫秘監會予於東溪，出示嘉議墨梅橫幅，因作長短句一章，兼致區區追挽之意	愛筆端造化	699-700	花鳥梅

			云。			
8	盧摯	六州歌頭	題萬里江山圖	詩成雪嶺	727	山水地理
9	姚燧	木蘭花	劉子善得常德壽梅圖持歸鎮江壽其父梅軒	壽梅紙本傳常武	736	花鳥梅
10	姚燧	定風波	南州以菌生竹間為蕈，并樹雞瘦薄而赭，雖日乾猶可煮茹，此筆竹絲為之蕈，蓋得竹餘氣而生。然以世多未見，故祥之，余以理推如此，唐古憲僉筆生菌繪為圖，因有是作	五馬雙旌出郡堂	737	花鳥
11	劉敏中	沁園春	題戶部郎完顏正甫舒嘯圖，仍用盧疎齋韻	華屋高軒	758	人物寫真
12	劉敏中	清平樂	野芳亭觀畫羅漢	千金不換。	766	人物道釋
13	劉敏中	鵲橋仙	以紗巾竹扇為趙文卿壽	飛雲半卷	770	人物寫真
14	劉敏中	西江月	戲題五子扇頭	階下竇郎丹桂	774	人物寫真
15	程文海	清平樂	以茗芽櫻扇壽長樂尉弟，四月三日	潮來潮往	787	山水器物
16	趙孟頫	漁父詞	其一	渺渺煙波一葉舟	807	山水漁父
17	趙孟頫	漁父詞	其二	儂住東吳震澤洲	807	山水漁父
18	趙孟頫	水龍吟	題簫史圖	倚天百尺高臺	809	人物歷史
19	管道昇	漁父詞	其一	遙想山堂數樹梅	809	山水漁父
20	管道昇	漁父詞	其二	南望吳興路四	809	山水

				千		漁父
21	管道昇	漁父詞	其三	身在燕山近帝居	809	山水 漁父
22	管道昇	漁父詞	其四	人生貴極是王侯	809-810	山水 漁父
23	滕賓	點絳脣	墨本水仙	縞袂啼香	810-811	花鳥 水仙
24	陸文圭	點絳脣	王仲謙席上，歌者魏都惜求子華寫真寫真，為賦	小立娉婷	820	人物 寫真
25	虞集	□□□	題梅花寒雀圖	殘雪曉	861-862	花鳥 禽鳥
26	虞集	柳梢青	至順癸酉立春，客有持逃禪翁此卷相示，清潤蘊藉，使人意消，因所題柳梢青調，亦賦一首云	從別幽花	862	花鳥 梅
27	王結	望江南	戲題梅圖	江上路	876	花鳥 梅
28	張堄	阮郎歸	題秋山草堂圖	青山重疊水縈紆	903	山水 建築
29	陸行直	清平樂	重題碧梧蒼石圖 候蟲淒斷。人語西風岸。月落沙平流水漫。驚見蘆花來雁。可憐瘦損蘭成。多情因為卿卿。祇有一枝梧葉，不知多少秋聲。此友人張叔夏贈余之作也。余不能記憶，於至治元年仲夏二十四日，戲作碧梧蒼石，與冶仙西窗夜坐，因語及此。	楚天雲斷	903	花鳥 樹石

			轉瞬二十一載， 今卿卿、叔夏皆 成故人，恍然如 隔世事，遂書於 卷首，以記一時 之感慨云。季道 陸行直題。			
30	陸留	清平樂	題碧梧蒼石圖	斜陽日斷	904	花鳥 樹石
31	王鉉	清平樂	題碧梧蒼石圖	柔腸先斷	904	花鳥 樹石
32	元卿	清平樂	題碧梧蒼石圖	因緣未斷	904	花鳥 樹石
33	葉衡	清平樂	題碧梧蒼石圖	翠屏香斷	904	花鳥 樹石
34	衛德嘉	清平樂	題碧梧蒼石圖	彩雲飛斷	905	花鳥 樹石
35	施可道	清平樂	題碧梧蒼石圖	峽雲飛斷	905	花鳥 樹石
36	曹方父	清平樂	題碧梧蒼石圖	斷腸腸斷	905	花鳥 樹石
37	衛德辰	清平樂	題碧梧蒼石圖	紫簫音斷	905	花鳥 樹石
38	趙由儁	清平樂	題碧梧蒼石圖	楚雲迷斷	906	花鳥 樹石
39	陸承孫	清平樂		吳山夢斷	906	花鳥 樹石
40	徐再思	清平樂	題碧梧蒼石圖	西風吹斷	906	花鳥 樹石
41	竹月道人	清平樂	題碧梧蒼石圖	寸腸愁斷	906	花鳥 樹石
42	郝貞	清平樂	題碧梧蒼石圖	暮雲飛斷	907	花鳥 樹石
43	劉則梅	清平樂	題碧梧蒼石圖	楊枝歌斷	907	花鳥 樹石
44	張雨	踏莎行	王葢隱五香圖， 作圓象墨，寫梅 蘭水仙山礬瑞香	玉鏡臺前	913	花鳥 花卉

			五品，盤屈折枝於其中，韓明善有月上影娥池，人在眾香國一聯，今予為易玄賦之			
45	張雨	漁父詞	贊船子和尚二首其一	此物由來不可名	915	山水 漁父
46	張雨	漁父詞	其二	上釣金鱗不用多	915	山水 漁父
47	張雨	柳梢青	題揚无咎墨梅	面目冰霜	917	花鳥 梅
48	馮子振	鷓鴣天	蘭亭手卷	蘭亭不肯昭陵住	921	山水 建築
49	馮子振	鷓鴣天	龐隱圖	團樂話裏禪龕住	921	人物 道釋
50	馮子振	鷓鴣天	拔宅冲昇圖	淮南仙客蓬萊住	921	人物 道釋
51	馮子振	鷓鴣天	買臣負薪手卷	赭肩腰斧登山住	921- 922	人物 歷史
52	吳鎮	沁園春	題畫骷髏	漏洩元陽	936	人物 寫真
53	吳鎮	酒泉子	勝景者，獨瀟湘景得其名，廣其傳，惟洞庭秋月、瀟湘夜雨，餘六景皆出於瀟湘之接壤，信乎其為真八景者矣。嘉禾吾鄉也，豈獨無可攬可采之景歟。閒閱圖經，得勝景八，亦足以梯瀟湘之趣，筆而成之圖，拾俚語，倚錢唐潘閬仙酒泉子曲子寓題	萬壽山前	936	山水 地理

			云。至正四年歲甲申冬十一月陽生日，畫於橡林舊隱空翠風煙。(在縣西二十七里，構李亭後，三過堂之北。空翠亭，四圍竹可十餘畝，本覺僧剎也)			
54	吳鎮	酒泉子	龍潭暮雲(在縣西通越門外三里三塔寺前龍王祠下。水急而深，遇歲旱則祈於此，時有風濤可畏)。	三塔龍潭	936	山水地理
55	吳鎮	酒泉子	鴛湖春曉(在縣西南三里真如寺北，城南澄海門外。)	湖合鴛鴦	936	山水地理
56	吳鎮	酒泉子	春波煙雨(在嘉禾東春波門外，舊日高氏園中烟雨樓也)	一掌春波	936-937	山水地理
57	吳鎮	酒泉子	月波秋霽(在縣西城堞上下嵌金魚池，昔李氏廢園也)	粉堞危樓	937	山水地理
58	吳鎮	酒泉子	三閘奔湍(在嘉禾北，望吳門外端平橋之北杉青閘)	三閘奔湍	937	山水地理
59	吳鎮	酒泉子	胥山松濤(在縣東南十八里德化鄉。山約百畝，餘荷鍾翁墓，其下子胥古蹟也)	百畝胥峰	937	山水地理
60	吳鎮	酒泉子	武水幽瀾(在縣東	一壺幽瀾	937	山水

			三十六里武水景 德教寺西廊，幽 瀾井泉品第七也)			地理
61	吳鎮	漁父		紅葉村西夕照 餘	937	山水 漁父
62	吳鎮	漁父		點點青山照水 光	937	山水 漁父
63	吳鎮	漁父		醉倚漁舟獨釣 鰲	937-938	山水 漁父
64	吳鎮	漁父	臨荊浩漁父圖十 六首其一	洞庭湖上晚風 生	938	山水 漁父
65	吳鎮	漁父	其二	重整絲綸欲掉 船	938	山水 漁父
66	吳鎮	漁父	其三	殘陽浦裏漾漁 船	938	山水 漁父
67	吳鎮	漁父	其四	如何小小作絲 綸	938	山水 漁父
68	吳鎮	漁父	其五	極浦遙看兩岸 斜	938	山水 漁父
69	吳鎮	漁父	其六	雪色髭鬚一老 翁	938	山水 漁父
70	吳鎮	漁父	其七	綠楊灣裏夕陽 微	938	山水 漁父
71	吳鎮	漁父	其八	月移山影照漁 船	938	山水 漁父
72	吳鎮	漁父	其九	風攪長江浪攪 風	938	山水 漁父
73	吳鎮	漁父	其十	舴艋為舟力幾 多	938	山水 漁父
74	吳鎮	漁父	其十一	殘霞返照四山 明	939	山水 漁父
75	吳鎮	漁父	其十二	無端垂釣空潭 心	939	山水 漁父
76	吳鎮	漁父	其十三	釣得鮮鱗拽水 開	939	山水 漁父
77	吳鎮	漁父	其十四	五嶺風光絕四 隣	939	山水 漁父
78	吳鎮	漁父	其十五	舴艋舟人無姓	939	山水

				名		漁父
79	吳鎮	漁父	其十六	桃花波起五湖春	939	山水 漁父
80	吳鎮	漁父		目斷煙波青有無	939	山水 漁父
81	許有壬	玉燭新	題李伯瞻一香圖 次韻	清風林下寺	971	花鳥 花卉
82	張翥	摸魚兒	題熊伯宣藏梅花 卷子	記西湖	1000	花鳥 梅
83	張翥	疏影	王元章墨梅圖	山陰賦客	1004	花鳥 梅
84	張翥	石州慢	題玉笙手卷	仙去緱山	1006	山水 器物
85	張翥	木蘭花 慢	題紅犀扇面	記西湖送別	1009	山水 器物
86	張翥	高陽臺	題趙仲穆作陳野 雲居士山水便面	染黛浮空	1010	山水 器物
87	張翥	滿江紅	錢舜舉桃花折枝	前度劉郎	1013- 1014	花鳥 桃花
88	張翥	孤鸞	題錢舜舉仙女梅 下吹笛圖	江皋空闊	1014	人物 仙鬼
89	張翥	感皇恩	題趙仲穆畫凌波 水仙圖	湘水冷涵秋	1016	花鳥 水仙
90	張翥	行香子	山水便面	佛寺雲邊	1016	山水 器物
91	張翥	清平樂	盛子昭花下欠伸 美人圖	階前晝永	1021	人物 仕女
92	張翥	踏莎行	題趙善長王元 章，為楊垓合寫 三友圖	雨澗天寒	1023	花鳥 樹石
93	李齊賢	巫山一 段雲	瀟湘八景 一 平沙落雁	玉塞多繒繳	1028	山水 地理
94	李齊賢	巫山一 段雲	二 遠浦歸帆	南浦寒潮急	1028	山水 地理
95	李齊賢	巫山一 段雲	三 瀟湘夜雨	潮落蒹葭浦	1028	山水 地理
96	李齊賢	巫山一 段雲	四 洞庭秋月	萬里天浮水	1028	山水 地理

97	李齊賢	巫山一段雲	五 江天暮雪	風緊雲容慘	1028	山水地理
98	李齊賢	巫山一段雲	六 煙寺晚鐘	楚甸秋霖捲	1028	山水地理
99	李齊賢	巫山一段雲	七 山市晴嵐	遠岫螺千點	1028	山水地理
100	李齊賢	巫山一段雲	八 漁村落照	遠岫留殘照	1028-1029	山水地理
101	李齊賢	巫山一段雲	九 平沙落雁	醉墨疏還密	1029	山水地理
102	李齊賢	巫山一段雲	十 遠浦歸帆	解纜離淮甸	1029	山水地理
103	李齊賢	巫山一段雲	十一 瀟湘夜雨	暗澹青楓樹	1029	山水地理
104	李齊賢	巫山一段雲	十二 洞庭秋月	衡岳寬臨北	1029	山水地理
105	李齊賢	巫山一段雲	十三 江天暮雪	向夕迴征棹	1029	山水地理
106	李齊賢	巫山一段雲	十四 煙寺晚鐘	缺	1029	山水地理
107	李齊賢	巫山一段雲	十五 山市晴嵐	海氣蒸秋熱	1029	山水地理
108	李齊賢	巫山一段雲	十六 漁村落照	雨霽長江碧	1029	山水地理
109	李齊賢	巫山一段雲	十七 松都八景 紫洞尋僧	傍石過清淺	1029-1030	山水地理
110	李齊賢	巫山一段雲	十八 青郊送客	芳草城東路	1030	山水地理
111	李齊賢	巫山一段雲	十九 北山煙雨	萬壑煙光動	1030	山水地理
112	李齊賢	巫山一段雲	二十 西江風雪	過海風淒緊	1030	山水地理
113	李齊賢	巫山一段雲	二十一 白岳晴雲	暮杏春風後	1030	山水地理
114	李齊賢	巫山一段雲	二十二 黃橋晚照	隱見溪流轉	1030	山水地理
115	李齊賢	巫山一	二十三 長湍石壁	插水雲根聳	1030	山水

		段雲				地理
116	李齊賢	巫山一段雲	二十四 朴淵瀑布	日照羣峰秀	1030	山水地理
117	李齊賢	巫山一段雲	二十五 紫洞尋僧	老喜身猶健	1030-1031	山水地理
118	李齊賢	巫山一段雲	二十六 青郊送客	野寺松花落	1031	山水地理
119	李齊賢	巫山一段雲	二十七 西江風雪	雪壓江邊屋	1031	山水地理
120	李齊賢	巫山一段雲	二十八 北山煙雨	澹澹青空遠	1031	山水地理
121	李齊賢	巫山一段雲	二十九 白岳晴雲	曉過青郊驛	1031	山水地理
122	李齊賢	巫山一段雲	三十 黃橋晚照	曠望菰田路	1031	山水地理
123	李齊賢	巫山一段雲	三十一 朴淵瀑布	絕壁開嵌竇	1031	山水地理
124	李齊賢	巫山一段雲	三十二 長湍石壁	瘦骨千年立	1031	山水地理
125	王國器	菩薩蠻	題黃子久溪山雨意圖	青山不趁江流去	1035	山水天象
126	王國器	踏莎行	破窗風雨，為性初徵君賦	潤逼疎櫺	1035	山水天象
127	王國器	踏莎行	巫峽雲濤	雪練橫空	1035	山水地理
128	王國器	踏莎行	金盆沐髮	寶鑑凝膏	1035	人物仕女
129	王國器	踏莎行	月奩勻面	冰鑑旋秋	1035	人物仕女
130	王國器	踏莎行	玉頰啼痕	粉結紅冰	1035	人物仕女
131	王國器	踏莎行	黛眉顰色	淡掃春痕	1035	人物仕女
132	王國器	踏莎行	芳塵春迹	金谷遊情	1036	人物仕女
133	王國器	踏莎行	雲窗秋夢	煙冷瑤櫺	1036	人物仕女
134	王國器	踏莎行	繡牀凝思	翠藻文鴛	1036	人物

						仕女
135	王國器	踏莎行	金錢卜歡	暗擲龍文	1036	人物 仕女
136	王國器	菩薩蠻	題倪徵君惠麓圖	秋聲吹碎江南 樹	1036	山水 地理
137	王國器	西江月	題洞天清曉圖	金澗飛來晴雨	1036	山水 地理
138	沈禧	清平樂	題扇小景	平湖渺渺	1038	山水 器物
139	沈禧	清平樂	題漁父圖	煙波深處	1038	山水 漁父
140	沈禧	風入松	詠畫景	竹冠藜杖葛裁 襟	1039	山水 地理
141	沈禧	鷓鴣天	題驛亭圖	使輶今夜宿郵 亭	1042	山水 建築
142	沈禧	滿庭芳	為施克明題雪擁 藍關圖	雪擁藍關	1043	山水 地理
143	沈禧	踏莎行	追次雲間王德璉 韻，為施以和作 香奩八詠 金盆沐髮	鳳翅煙凝	1043- 1044	人物 仕女
144	沈禧	踏莎行	月奩勻面	桂影流金	1044	人物 仕女
145	沈禧	踏莎行	黛眉顰色	翠壓雙蛾	1044	人物 仕女
146	沈禧	踏莎行	香頰啼痕	朔雪砭肌	1044	人物 仕女
147	沈禧	踏莎行	芳塵春迹	徑積紅埃	1044	人物 仕女
148	沈禧	踏莎行	雲窗秋夢	綺戶雲窗	1044	人物 仕女
149	沈禧	踏莎行	繡牀凝思	雜組香絨	1044- 1045	人物 仕女
150	沈禧	踏莎行	金錢卜歡	默禱金錢	1045	人物 仕女
151	陸祖允	菩薩蠻	題錢德鈞水村圖	當年圖畫知何 處	1047	山水 建築
152	張翊	踏莎行	題破窗風雨圖，	檐宿吳雲	1047	山水

			和王筠庵韻			天象
153	金炯	踏莎行	題破窗風雨圖， 和王筠庵韻	草帶殘編	1047	山水 天象
154	宋褰	如夢令	題揚无咎施篷墨 梅，卷中他詩有 忍寒背篷立之語	常記剡溪前度	1055	花鳥 梅
155	蘇大年	踏莎行	題巫峽雲濤圖用 王國器韻	煙外斜陽	1060	山水 地理
156	謝應芳	西江月	題畫	綠樹雲林窅窕	1064	山水 地理
157	謝應芳	高陽臺	題張德機荊南精 舍圖	陽羨溪山	1071- 1072	山水 建築
158	倪瓚	定風波	題畫梅	欹帽垂鞭送客 回	1075- 1076	花鳥 梅
159	束從周	小重山	題錢德鈞水村圖	楊柳絲絲兩岸 風	1076	山水 建築
160	湯彌昌	虞美人	題錢德鈞水村圖	翰林妙寫溪村 趣	1076	山水 建築
161	湯彌昌	祝英臺 近	題錢德鈞水村圖	染秋雲	1076	山水 建築
162	薩都刺	醉江月	題清溪白雲圖	周郎幽趣	1091	山水 地理
163	邵亨貞	浣溪沙	折花士女圖	折得幽花見似 人	1098	人物 仕女
164	邵亨貞	減字木 蘭花	崔女郎像	紅妝傾國	1098	人物 歷史
165	邵亨貞	菩薩蠻	蘇小小像	錢唐回首春狼 籍	1104	人物 歷史
166	邵亨貞	摸魚子	題王德璉山居圖	遍乾坤	1112	山水 建築
167	邵亨貞	賀新郎	題王德璉山邨卷	一段江南綠	1113	山水 建築
168	柯九思	柳梢青	和揚无咎梅詞四 首	懊恨春初	1128	花鳥 梅
169	柯九思	柳梢青	和揚无咎梅詞四 首	姑射論量	1128	花鳥 梅
170	柯九思	柳梢青	和揚无咎梅詞四	翠苔輕搭	1128	花鳥

			首			梅
171	柯九思	柳梢青	和揚无咎梅詞四首	璫散殘枝	1128	花鳥梅
172	馬需庵	臨江仙	題王克明喜神	一幅鵝溪霜雪練	1142	人物道釋
173	凌雲翰	滿江紅	詠梨花鳥圖	誰寫瓊英	1146	花鳥禽鳥
174	韓奕	水龍吟	次韻題湧金飛雪畫扇	蒼寒收盡紅塵	1154	山水器物
175	韓奕	百字令	為沈畫師題寫山樓	軟紅塵裏	1154	山水建築
176	善住	朝中措	桃源圖	桃源傳自武陵翁	1159	山水地理



## 附錄二 元代題畫詞箋注

### 凡例

一、本論文所選定題畫詞作，係依照唐圭璋主編《全金元詞》所收錄者，共選題畫詞一百七十六闕詞。

二、注釋條文係參考《教育部重編國語辭典修訂本》、《漢語大辭典》及元智大學羅鳳珠教授主持之《詩詞曲典故》網站、《漢語網》、《元人傳記資料索引》。

三、反覆出現之人物、詞語、典故等，於第一次出現時，予以詳細注解，之後則不予重注，以免重複累贅。

四、詞作已前人論著所作箋注者，標明參考書目，提供參考。

五、已有箋注，出處來源如下：

#### 1. 詞家集注

(1)〔元〕白樸著，徐凌云校注：《天籟集編年校注》，合肥：安徽大學出版社，2005年。

(2)〔元〕張雨著、彭萬隆點校：《張雨集》，杭州：浙江古籍出版社，2015年。

#### 2. 前人論著

(1)卓惠婷：《白樸及其《天籟集》研究》，臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2003年

(2)鄭琇雯：《金元詠梅詞》，臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年

(3)陳郁嬪：《張翥《蛻巖詞》研究》，臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年

(4)寧曉燕：《許有壬詞研究》，廣州：暨南大學中國古代文學研究所碩士論文，2006年

(5)陳奎英：《元後期江浙詞壇翹楚張雨及其《貞居詞》研究》，廣州：暨南大學碩士論文，2008年

(6)陳珈吟：劉敏中《中庵樂府》，彰化：國立彰化師範大學國文研究所碩士論文，2010年

(7)戴月祝：《邵亨貞《蟻術詞選》研究》，臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2012年

## 一、白樸〈西江月〉 《全金元詞》頁 644

漁父

世故重重厄網(1)，生涯小小漁船。白鷗波底五湖(2)天。別是秋光一片。 竹葉醅浮綠醖(3)，桃花浪(4)潰紅鮮。醉鄉日月武陵邊。管甚陵遷谷變(5)。

【注】

- (1) 厄網：災難如網，比喻艱困的遭遇。明·文徵明〈寄陸安甫〉：「誰令厄世網，老大媚泉石。」
- (2) 五湖：湖泊名。說法一、指太湖。《國語·越語下》：「戰於五湖。」說法二、指洞庭湖。《韓非子·初見秦》：「秦與荊人戰，大破荊，襲郢，取洞庭五湖江南。」說法三、指太湖及胥、蠡、洮、滬四湖。宋·吳文英〈八聲甘州·渺空煙四遠〉：「宮裡吳王沉醉，倩五湖倦客，獨釣醒醒。」
- (3) 綠醖：即醅醪，酒表面浮起的綠色濃汁浮沫。明·王世貞〈怨王孫·春病〉：「醖綠瀉紅，嫩寒柔暑，籬外誰展新蹊。」
- (4) 桃花浪：即桃花汛，每年仲春時，冰泮雨積黃河等處潮水暴漲，正值桃花盛開時，故稱「桃花汛」，又稱「桃花水」、「桃汛」。
- (5) 武陵：武陵源，借指避世隱居之處。晉·陶潛〈桃花源詩并序〉：「晉太元中，武陵漁人誤入桃花源，見其屋舍儼然，有良田美池，阡陌交通，雞犬相聞，男女老少怡然自樂。村人自稱先世避秦時亂，率妻子邑人來此，遂與外界隔絕。」
- (6) 陵遷谷變：亦作「陵谷變遷」，指世事發生巨大變化，高下易位。唐·羅隱〈小松〉：「陵遷谷變須高節，莫向人間作大夫。」

【月按】參見〔元〕白樸著，徐凌云校注：《天籟集編年校注》（合肥：安徽大學出版社，2005年）、卓惠婷《白樸及其《天籟集》研究》（臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2003年）

## 二、王惲〈感皇恩〉 《全金元詞》頁 670

史公總帥子明(1)命，題其弟柔明(2)所寫平江(3)捕魚圖，乃以樂府感皇恩歌之。古人稱文章與畫同一關紐，所愧辭意恐不稱於畫也。

疊嶂際清江，楓林輝映。潮落波平鏡光靜。六朝(4)興廢，都付漁郎煙艇(5)。蓴鱸(6)香正美、秋風冷。笳鼓歸來，風雲增勝。夢裏無煩想幽景。風流(7)公子，寫出五湖(8)高興。畫中還領取、江山影。

【注】

- (1) 史公總帥子明：即史樞(1221-1287年)，字子明，永清人，為史天澤(1202-1275)兄天安之子。
- (2) 柔明：即史楨，字柔明，號橘齋，史天澤第四子。
- (3) 平江：元代平江路，即現今蘇州市。

- (4)六朝：指三國時代吳國、東晉和南北朝的宋、齊、梁、陳，建都於建康(今南京市)，史稱為「六朝」。《宋史·張守傳》：「建康自六朝為帝王都，江流險闊。」
- (5)煙艇：航行於煙波中的小舟。唐·陸龜蒙〈奉和襲美添漁具·箬笠〉：「朝攜下楓浦，晚戴出煙艇。」
- (6)蓴鱸：化用「蓴羹鱸膾」，晉·張翰因見秋風起，而懷念吳地菰菜、蓴羹、鱸魚膾，寄寓歸隱故里。典出《晉書·文苑傳·張翰傳》。
- (7)風流：形容風度瀟灑、才學淵博的人。《後漢書·方術列傳》：「漢世之所謂名士者，其風流可知矣。」此處用以讚美作畫的史柔明。
- (8)五湖：湖泊名，說法一，指太湖。《國語·越語下》：「戰於五湖。」說法二，指洞庭湖。《韓非子·初見秦》：「秦與荊人戰，大破荊，襲郢，取洞庭五湖江南。」說法三，指太湖及胥、蠡、洮、滬四湖。宋·吳文英〈八聲甘州·渺空煙四遠〉：「宮裡吳王沉醉，倩五湖倦客，獨釣醒醒。」

### 三、王惲〈江城子〉 《全金元詞》頁 675

賦拜月圖

一枝繁杏宋牆東(1)。翠帷重。捲春風。留得殘妝，簾月拜玲瓏。雲作鬢蟬(2)霞作袂，香霧濕，玉鬟鬆。閒情都付燭華紅。瑣窗(3)中。照芳容。細逐行雲(4)，零亂紫金峰(5)。天外翠鸞(6)仙侶在，城闕晚，夢芙蓉。

【注】

- (1)宋牆東：化用「宋玉東牆」，戰國·楚·宋玉〈登徒子好色賦〉謂宋玉東鄰有一女，姣好為楚國之冠，登牆窺視宋玉三年而宋玉不與之交往。後因以「宋玉東牆」喻指貌美而多情的女子。
- (2)鬢蟬：即蟬鬢，古代婦女的髮式。後蜀·張太華〈葬後見形〉：「獨臥經秋墮鬢蟬，白楊風起不成眠。」
- (3)瑣窗：刻有連瑣圖案的窗櫺。南朝·宋·鮑照〈玩月城西門廡中〉：「蛾眉蔽珠櫳，玉鉤隔瑣窗。」
- (4)行雲：指流動的雲，此處呼應上片「宋牆」，運用巫山神女典故，比喻所愛悅的女子。唐·李白〈久別離〉：「東風兮東風，為我吹行雲使西來。」
- (5)紫金峰：紫金山山峰。紫金山為鍾山的別名，位於今江蘇省南京市東。因為多紫紅色砂頁岩、石英礫岩、石英岩而得名。宋·李清照〈浪淘沙令〉：「回首紫金峰。雨潤煙濃。一江春浪醉醒中。」
- (6)翠鸞：即青鸞，傳說中鳳凰一類的神鳥，赤色多者為鳳，青色多者為鸞，多為神仙坐騎。唐·李白〈鳳凰曲〉：「青鸞不獨去，更有攜手人。」

### 四、胡祇適〈西江月〉 《全金元詞》頁 694

詠李通甫秋扇

新樣玉瓏璫(1)。徧賜輕涼滿漢宮。記得班姬(2)拈彩筆，恩隆。寫入新詩字字工。殘暑又西風。動是經年篋筍封(3)。只欠一枝霜後葉，殷紅。點破團團璧月空。

【注】

- (1)瓏璫：指金屬玉石撞擊聲。唐·白居易〈夜歸〉：「半醉閒行湖岸樂，馬鞭敲鐙響瓏璫。」
- (2)班姬：指班婕妤，西漢漢成帝的妃子。班婕妤失寵後作怨歌行，藉紈扇自比。唐·李中〈新秋有感〉：「張翰思鱸興，班姬詠扇情。」
- (3)篋筍：盛物的竹器。《文選·班婕妤·怨歌行》：「棄捐篋筍中，恩情中道絕。」

## 五、胡祇適〈鷓鴣天〉 《全金元詞》頁 694

甥孫以紅葉扇索樂府

露冷霜寒百卉腓(1)。容光來與菊花期。雪香(2)睡足青春夢，晚節隨時始衣緋。流水遠，夕陽遲。秋山歛黛(3)讓晴暉。醉魂(4)不逐西風散，璧月瑤宮(5)晚更宜。

【注】

- (1)腓：指草木枯萎。《詩經·小雅·四月》：「秋日悽悽，百卉具腓。」
- (2)雪香：此處形容白花。宋·周師厚〈洛陽花木記〉：「紅香梅千葉，蠟梅黃千葉，紫梅千葉，雪香千葉。」
- (3)歛黛：即斂蛾，眉頭緊皺。唐·劉禹錫〈傷秦姝行〉：「斂蛾收袂凝清光，抽弦緩調院且長」
- (4)醉魂：醉夢。宋·石孝友〈驀山溪〉：「醉魂初醒。強起尋芳徑。」
- (5)瑤宮：指傳說中以美玉砌成的仙宮。《宋史·樂志十五》：「轉仙仗，去瑤宮。」

## 六、胡祇適〈木蘭花慢〉 《全金元詞》頁 696

題倪都運南塘蓮社廬山社蘭亭會後世圖畫，題詠至今，傳翫(1)不絕，乃知前代尊俎(2)風流，猶為人永永景慕。其於善行名言，豐功懋烈，誰得而廢之。去歲夏，僕以從百官之後，走上都，聞南塘白蓮雅集諸名公，皆賦樂章，自以不得一繼餘韻為恨。今年秋，席上運使倪公得尋舊盟，僕忝與賓末，僅贅一闕，庶幾異日，得附南塘蓮社之故事云。

倚西風閒坐，談清影，玉亭亭。問幽苦芳心，何時解語，脈脈盈盈。秋香欲無還有，似自憐、不嫁惜娉婷。好在芙蓉城闕，夢回羅襪塵生。多情爭似總無情。殘照又西傾。怕去去蘭舟，露涼煙冷，月落參橫(3)。沙雁也能留客，倩溪光、相照晚妝明。緩按梁州(4)絲竹，聽番白苧(5)新聲(6)。

【注】

- (1)傳翫：傳遞觀賞。宋·王禹稱〈詔臣僚和御制賞花詩序〉：「咏詞無斁，傳翫為榮。」

- (2)尊俎：為宴席的代稱。《戰國策·齊策五》：「千丈之城，拔之尊俎之間，百尺之衝，折之衽席之上。」
- (3)月落參橫：亦作「月沒參橫」，形容深夜月已落下，參星橫斜。宋·秦觀〈和黃曹憶建溪梅花〉：「月沒參橫畫角哀，暗香消盡令人老。」
- (4)梁州：梁州令，唐教坊曲名，後改編為小令。唐·顧況〈李湖州孺人彈箏歌〉：「獨把梁州凡幾拍，風沙對面胡秦隔。」
- (5)白苧：詞調名，三國·吳·孫皓作《白苧歌》，古樂府有《白苧曲》，宋人借舊曲名，另倚新聲，遂成詞調名。宋·張先〈天仙子·公擇將行〉詞：「瑤席主。杯休數。清夜為君歌白苧。」
- (6)新聲：指新作的樂曲。晉·陶潛〈諸人共遊周家墓柏下〉：「清歌散新聲，綠酒開芳顏。」

## 七、魏初〈木蘭花慢〉 《全金元詞》頁 699-700

宋漢臣墨梅並序嘉議宋公於予為世契兄，向過洛陽，吾兄適宰是郡，尊酒留連者累日，邇後訃音至長安，予不勝驚悼。今年以事來京都，其弟義甫秘監會予於東溪，出示嘉議墨梅橫幅，因作長短句一章，兼致區區追挽之意云。

愛筆端造化，春不盡、思無邊。看詩意精神，不求顏色，物外神仙。回頭水南水北(1)，覺冰姿玉骨卻悽然。一片肝腸鐵石，三年雪月情緣。洛陽尊俎(2)記留連。慷慨正華年。恨鞍馬匆匆，長亭老樹，芳草離筵。西風雁來何處，忽傳將、幽恨到重泉(3)。昨日東溪再過，不堪塵滿冰絃(4)。

### 【注】

- (1)水南水北：水南，即水南山人，指唐溫造，於洛水之南隱居。唐·韓愈〈寄盧仝〉詩：「水南山人又繼往，鞍馬僕從寒閭裏。」水北，為唐石洪的別稱，曾隱居十餘年，後仍出仕。唐·韓愈〈寄盧仝〉：「水北山人得名聲，去年去作幕下士。」
- (2)尊俎：古代盛酒肉的器皿，後引申為宴席。《禮記·樂記》：「鋪筵席，陳尊俎，列籩豆。」
- (3)重泉：即九泉，指死者所歸之處。《文選·江淹·雜體詩·潘黃門》：「美人歸重泉，悽愴無終畢。」
- (4)冰絃：猶冰弦，指琵琶。宋·蘇軾〈減字木蘭花〉：「玉指冰絃。未動宮商意已傳。」

【月按】參見鄭琇雯：《金元詠梅詞》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年6月)

## 八、盧摯〈六州歌頭〉 《全金元詞》頁 727

題萬里江山圖

詩成雪嶺(1)，畫裏見岷峨(2)。浮錦水(3)，歷灩澦(4)，減坡陀。滙江沱(5)。喚醒高唐(6)殘夢，動奇思，聞巴唱，觀楚舞，邀宋玉(7)，訪巫娥(8)。擬賦招魂(9)九辯(10)，空目斷雲樹煙蘿。渺湘靈(11)不見，木落洞庭波。撫卷長哦。重摩娑。問南樓月，癡老子，興不淺，意如何。千載後，多少恨，付漁蓑。醉時歌。日暮天門遠，愁欲滴，兩青蛾(12)。曾一舸。奇絕處，半經過。萬古金焦(13)偉觀，鯨鼉背(14)，儘意婆娑。更乘槎欲就，織女看飛梭。直到銀河。

【注】

- (1)雪嶺：即大雪山，又叫雪山，即四川岷山。唐·杜甫〈對雨〉：「雪嶺防秋急，繩橋戰勝遲。」
- (2)岷峨：岷山和峨眉山。唐·盧綸〈送張郎中還蜀歌〉：「迴首岷峨半天黑，傳觴接膝何由得。」
- (3)錦水：即四川錦江，因蜀人以此江水洗錦，顏色鮮明，故得名。唐·杜甫〈短歌行贈王郎司直〉：「西得諸侯棹錦水，欲向何門躡珠履。」
- (4)灩澦：即灩澦堆，長江瞿塘峽口的險灘。唐·杜甫〈所思〉：「故憑錦水將雙淚，好過瞿塘灩澦堆。」
- (5)江沱：亦作「江沱」，長江和沱江。《書·禹貢》：「浮于江、沱、潛、漢。」
- (6)高唐：戰國時楚國臺觀名。傳說楚襄王游於高唐，夢中見巫山神女，幸之而去。戰國·楚·宋玉〈高唐賦〉序：「昔者，楚襄王與宋玉游於雲夢之臺，望高唐之觀。」
- (7)宋玉：戰國時楚人，約生於周赧王二十五年，卒於楚亡之年。為詞賦家，作〈九辯〉、〈招魂〉。宋·周邦彥〈紅羅襖·秋悲〉：「楚客憶江離。算宋玉、未必為秋悲。」
- (8)巫娥：指巫山神女。唐·杜牧〈柳〉：「巫娥廟裏低含雨，宋玉宅前斜帶風。」
- (9)招魂：《楚辭》篇名。漢·王逸〈題解〉：「〈招魂〉者，宋玉之所作也。」
- (10)九辯：《楚辭》篇名。漢·王逸〈九辯〉序：「宋玉者，屈原弟子也，憫惜其師忠而放逐，故作〈九辯〉以述其志。」
- (11)湘靈：古代傳說中的湘水之神；或指舜帝二妃娥皇、女英，因舜帝崩殂，哀痛難忍，投溺於湘江，化為湘水之神。《楚辭·遠遊》：「使湘靈鼓瑟兮，令海若舞馮夷。」
- (12)青蛾：原指用青黛畫眉，此處擬作山峰的稜線。唐·白居易〈逢舊〉：「我梳白髮添新恨，君掃青蛾減舊容。」
- (13)金焦：金山與焦山，位於今江蘇省鎮江市。宋·葉茵〈多景樓〉：「水撼金焦聲亦怒，雲連楚泗勢猶全。」
- (14)鯨鼉背：鼉為海中大龜，鼉背借指大海。唐·劉禹錫〈送源中丞充新羅冊立使〉：「煙開鼉背千尋碧，日涼鯨波萬頃金。」

## 九、姚燧〈木蘭花〉 《全金元詞》頁 736

劉子善得常德壽梅圖持歸鎮江壽其父梅軒

壽梅紙本傳常武。遠壽梅軒歸北固(1)。愛梅無有似君貪，東極吳中西盡楚。黃昏清淺孤山路(2)。能對春風旬日許。不如滿歲畫中看，冷蘂疏枝(3)常照戶。

### 【注】

(1)北固：北固山，亦作「北顧」，位於今江蘇省鎮江市北方。因三面臨江，地勢險固，故稱「北固」。《世說新語·言語》：「荀中郎在京口，登北固望海雲。」

(2)黃昏清淺孤山路：化用宋·林逋〈山園小梅〉詩二首之一：「疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏。」又《宋詩鈔·和靖詩鈔》：「林逋字君復，杭之錢塘人。少孤，力學，刻志不仕，結廬西湖孤山。」

(3)冷蘂疏枝：形容梅花枝幹稀疏的樣子，語出唐·杜甫〈舍弟觀赴蘭田取妻子到江陵喜寄三首〉之二：「巡檐索共梅花笑，冷蘂疏枝半不禁。」

【月按】參見鄭琇雯：《金元詠梅詞》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年6月)，頁212。

## 十、姚燧〈定風波〉 《全金元詞》頁 737

南州以菌生竹間為蕈，并樹雞(1)瘦薄而赭，雖日乾猶可蕘茹，此筆竹絲為之蕈，蓋得竹餘氣而生。然以世多未見，故祥之，余以理推如此，唐古憲僉筆生菌繪為圖，因有是作。

五馬(2)雙旌(3)出郡堂。歸來椽筆對凝香。只為好書天作意。相戲。故生三秀(4)在毫芒。不是畫師生手觸。拳曲。層雲連葉(5)幾何長。我有一占君試記。何事。已開他日判花(6)祥。

### 【注】

(1)樹雞：木耳的別名。唐·韓愈〈答道士寄樹雞〉詩，錢仲聯題解：「魏本引祝充曰：『樹雞，木耳之大者。』」

(2)五馬：漢時太守乘坐的車以五匹馬駕車，後借指太守。唐·錢起〈送張中丞赴桂州〉：「雲衢降五馬，林木引雙旌。」

(3)雙旌：泛指高官的儀仗。唐·元稹〈哭呂衡州〉六首其三：「白馬雙旌隊，青山八陣圖。」

(4)三秀：靈芝草的別名，因靈芝一年開花三次，故稱「三秀」。南朝·梁·沈約〈早發定山〉：「春言采三秀，徘徊望九仙。」

(5)連葉：異枝之葉連生，舊時認為是吉祥的徵兆。《漢書·禮樂志》：「齊房產草，九莖連葉。」

(6)判花：在文書上簽花押。宋·劉克莊〈送洪使君〉：「判花人競誦，詩草士深藏。」

## 十一、劉敏中〈沁園春〉 《全金元詞》頁 758

題戶部郎完顏正甫舒嘯圖，仍用盧疎齋韻

華屋高軒，富貴之心，人皆有之。甚伯倫(1)挈榼(2)，惟知殢酒，浩然踏雪(3)，只解吟詩。一見令人，利名都忘，更有高情元紫芝(4)。還知否，蓋道分彼此，事有參差。看君綠髮(5)雄姿。況千載風雲正遇時。便登高舒嘯，如今太早，揚眉吐氣，過此還遲。愧我衰殘，終然無補，久矣寒灰枯樹枝。雲山(6)夢，被畫圖喚起，情見乎辭。

### 【注】

- (1)伯倫：晉代劉伶，字伯倫，沛國人。性好酒，與嵇康、阮籍等同為「竹林七賢」。
- (2)挈榼：即「挈榼提壺」，手提著酒器和酒壺。榼，指有蓋的酒器。後用以形容人酷愛飲酒。語出晉·劉伶〈酒德頌〉：「止則操卮執瓢，動則挈榼提壺，唯酒是務，焉知其餘。」
- (3)浩然踏雪：語出《幼學瓊林·卷四·花木類》：「冒雨剪韭，郭林宗款友情殷；踏雪尋梅，孟浩然自娛興雅。」化用孟浩然冒雪，順著梅香尋覓梅樹的蹤跡之典故。
- (4)元紫芝：元德秀(696-754)，唐代河南人，字紫芝。家貧少孤，事母純孝。舉進士，自己背負母親入京師。母逝，廬墓側守孝，食不鹽酪，藉無茵席。因喜愛陸渾山水，築舍隱居。《新唐書·元德秀傳》：「德秀善文辭，作《蹇士賦》以自況。房琯每見德秀，嘆息曰：『見紫芝眉宇，使人名利之心都盡。』」卒，門人諡號文行先生，稱曰元魯山。
- (5)綠髮：烏黑柔亮的頭髮。宋·陸游〈秋興〉：「起行百匝幾歎息，一夕綠髮成秋霜。」
- (6)雲山：高聳入雲、遠離塵世之山，借指隱士或出家人住處。唐·王昌齡〈觀江淮名勝圖〉：「刻意吟雲山，尤知隱淪妙。」

【月按】參見陳珈吟：劉敏中《中庵樂府》(彰化：國立彰化師範大學國文研究所碩士論文，2010年6月)，頁242-243。

## 十二、劉敏中〈清平樂〉 《全金元詞》頁 766

野芳亭觀畫羅漢

千金不換。壁上阿羅漢(1)。古怪清奇君細看。畫是如來變現。天龍(2)鬼物青紅。斷崖流水孤松。知在野芳亭上，恍然兜率天(3)中。

### 【注】

- (1)阿羅漢：亦稱「羅漢」，為梵語 arahan 的音譯，指佛教的果位。早期佛教，阿羅漢是究竟的解境界，與佛果無別，但大乘佛教興起後，將阿羅漢貶低，視為小乘的最高果位而已，其上還有菩薩和佛陀的果位。意謂煩惱已斷，超出

三界輪迴，應受人天供養的尊者。《阿育王傳》卷五：「說法已竟，便得阿羅漢。」

(2)天龍：佛教語，指諸天與龍神。《法華經·序品》：「天龍恭敬，不以為喜。」

(3)兜率天：妙足、知足。梵語 Tusita 的音譯。欲界六天其一。兜率天一晝夜相當於人間四百年。大乘佛教認為，兜率天有內院和外院，外院是欲界天，內院則是彌勒居住的淨土，為彌勒信仰者追求的往生去處。唐·白居易〈答說〉：「海山不是吾歸處，歸即應歸兜率天。」

【月按】參見陳珈吟：劉敏中《中庵樂府》（彰化：國立彰化師範大學國文研究所碩士論文，2010年6月），頁297。

### 十三、劉敏中〈鵲橋仙〉 《全金元詞》頁770

以紗巾竹扇為趙文卿壽

飛雲半卷，烏紗一幅。扇影寒生湘竹(1)。雪髯丹頰羽衣裳(2)，真箇是、神仙人物。濁醪(3)醉倒，清風睡足。不識黃金滿屋。野夫倦眼少曾開，為吾子、狂歌一曲。

【注】

(1)湘竹：竹子皮上有紫黑色斑紋。相傳舜死後，娥皇、女英二妃因傷痛，淚沾湘江畔的竹子，使竹盡成斑。唐·韋莊〈春愁〉：「露露湘竹淚，花墮越梅妝。」

(2)羽衣裳：以羽毛織成的衣服，常用以稱道士或神仙所著衣。宋·蘇軾〈後赤壁賦〉：「夢一道士，羽衣翩仙，過臨皋之下。」

(3)濁醪：混濁的酒。晉·左思〈左都賦〉：「清醕如濟，濁醪如河。」

【月按】參見陳珈吟：劉敏中《中庵樂府》（彰化：國立彰化師範大學國文研究所碩士論文，2010年6月），頁319。

### 十四、劉敏中〈西江月〉 《全金元詞》頁774

戲題五子扇頭

階下竇郎丹桂(1)，眼中陶令(2)新詩。渾教不是寧馨兒(3)。且得平生慰意。曉露蘭芽(4)香徹，春風杏蕾紅肥。最堪憐處雁行齊。宜箇同聲小字。

【注】

(1)竇郎丹桂：化用宋代竇禹鈞典故，比喻秀拔傑出的人才。語出《宋史·竇禹鈞傳》：「儀學問優博，風度峻整。弟儼、侃、偁、僖，皆相繼登科。馮道與禹鈞有舊，嘗贈詩，有『靈椿一株老，丹桂五枝芳』之句，縉紳多諷誦之，當時號為『竇氏五龍』。」

(2)陶令：即晉陶潛，陶潛曾擔任彭澤令，故稱。唐·李商隱〈菊〉：「陶令籬邊色，羅含宅裡香。」

(3)寧馨兒：晉宋時俗語，意指這樣的好孩子，對孩子的美稱。宋·李正民〈再

寄曹明甫)：「顧我家無阿堵物，喜君門有寧馨兒。」

(4) 蘭芽：蘭花嫩芽，常用以喻子弟挺秀。宋·王炎〈林監生日〉：「前有棣華秀，後有蘭芽馨。」

【月按】參見陳珈吟：劉敏中《中庵樂府》(彰化：國立彰化師範大學國文研究所碩士論文，2010年6月)，頁337-338。

## 十五、程文海〈清平樂〉 《全金元詞》頁787

以茗芽椶扇(1)壽長樂尉弟，四月三日

潮來潮往。百里遙相望。喜見卯君(2)初度揆，好寄海南拄杖。 蕭然四壁坡翁。要求黃木無從(3)。受用一般苦味，奉揚千載清風。

### 【注】

(1) 椶扇：用蒲葵葉製成的扇，俗稱芭蕉扇。清·方以智《通雅·植物》：「陸友仁《硯北雜志》：『蒲葵扇』，《唐韻》棕字注：『蒲葵也，乃棕扇耳。』其誤更甚……蒲葵扇，俗呼芭蕉扇，似其大葉耳，蒲葵與棕皆蕉本，而非一物。」

(2) 卯君：卯年生的人。宋·姚勉〈題左國寶後村〉：「桃李隔牆花滿園，卯君曾此賦東軒。」

(3) 黃木：地名。在廣州東南海中，或借指南海邊遠地區。宋·唐庚〈雜興〉：「浪跡蒼梧外，放懷黃木東。」

## 十六、趙孟頫〈漁父詞〉 《全金元詞》頁807

渺渺煙波一葉舟。西風落木五湖秋。盟鷗鷺(1)，傲王侯。管甚鱸魚不上鉤。

### 【注】

(1) 盟鷗鷺：與鷗鳥訂盟同住水鄉，用以比喻退隱。宋·陸游〈雨夜懷唐安〉：「小閣簾櫳頻夢蝶，平湖煙水已盟鷗。」

## 十七、趙孟頫〈漁父詞〉 《全金元詞》頁807

儂住東吳(1)震澤洲(2)。煙波日日釣魚舟。山似翠，酒如油。醉眼看山百自由。

### 【注】

(1) 東吳：泛指古吳地，相當於今江蘇、浙江兩省東部地區。唐·杜甫〈絕句〉：「窗含西嶺千秋雪，門泊東吳萬里船。」

(2) 震澤洲：太湖的別名。唐·白居易〈松江亭攜樂觀漁宴宿〉：「震澤平蕪岸，松江落葉波。」

## 十八、趙孟頫〈水龍吟〉 《全金元詞》頁 809

題簫史(1)圖

倚天百尺高臺，雕簷畫棟撐雲表(2)。夜靜無塵，秋魂萬里，月明如掃。誰凭欄干，玉簫聲起，乘鸞(3)人到。信情緣有自，何須更說，姮娥空老。我將醉眼摩娑，是誰人丹青圖巧。為惜秦姬，堪憐簫史，寫成煩惱。萬古風流，傳芳至此，交人傾倒(6)。問雙星有會，一年一度，那知清曉。

【注】

(1)簫史：古代傳說中善吹簫的人。語出漢·劉向《列仙傳·簫史》：「簫史者，秦穆公時人也。善吹簫，能致孔雀白鶴於庭，穆公有女，字弄玉好之，公遂以女妻焉，日教弄玉作鳳鳴。居數年，吹似鳳聲，鳳凰來止其屋，公為作鳳臺，夫婦止其上，不下數年，一旦皆隨鳳凰飛去。」後以「簫史」泛指如意郎君。魏晉·張華〈游仙詩〉：「簫史登鳳音，王后吹鳴竽。」

(2)雲表：雲外或借指上天。漢·張衡〈西京賦〉：「立脩莖之仙掌，承雲表之清露。」

(3)乘鸞：傳說春秋時，秦有簫史善吹簫，穆公女弄玉慕之，穆公遂以女妻之。史教玉學簫作鳳鳴聲，後鳳凰飛止其家，穆公為作鳳臺。一日，夫婦俱乘鳳凰升天而去，見於漢·劉向《列仙傳》。後因以「乘鸞」比喻成仙。唐·李群玉〈玉真觀〉：「高情帝女慕乘鸞，紺髮初簪玉葉冠。」

(6)傾倒：心折、佩服。南北朝·劉義恭〈游子移〉：「仲尼為輟餐，秦王足傾倒。」

## 十九、管道昇〈漁父詞〉 《全金元詞》頁 809

遙想山堂(1)數樹梅。凌寒玉蕊(2)發南枝。山月照，曉風吹。只為清香苦欲歸。

【注】

(1)山堂：山中的寺院或指隱士居所。唐·皮日休〈冬曉章上人院〉：「山堂冬曉寂無聞，一句清言憶領軍。」

(2)玉蕊：即梅花花苞。宋·刁文叔〈春日旅中〉：「來時江梅散玉蕊，歸去麩麥如人深。」

## 二十、管道昇〈漁父詞〉 《全金元詞》頁 809

南望吳興(1)路四千。幾時回去霅溪(2)邊。名與利，付之天。笑把漁竿上畫船。

【注】

(1)吳興：郡名，屬浙江省，位於苕溪下游，濱臨太湖。唐·韋應物〈寄皎然上人〉：「吳興老釋子，野雪蓋精廬。」

(2)霅溪：水名，在浙江省湖州市，也為舊吳興縣之別稱。唐·司空圖〈重陽日訪元秀上人〉詩：「別畫長懷吳寺壁，宜茶偏賞霅溪泉。」

## 二十一、管道昇〈漁父詞〉 《全金元詞》頁 809

身在燕山近帝居(1)。歸心日夜憶東吳。斟美酒，鱠新魚。除却(2)清閒總不如。

### 【注】

(1)燕山：指自天津市薊縣東南綿延而東直至海濱的燕山山脈。唐·李賀〈馬詩〉之五：「大漠沙如雪，燕山月似鉤。」

(2)帝居：天子所居之處或指京都。南朝·陳後主〈入隋侍宴應詔〉詩：「日月光天德，山河壯帝居。」

## 二十二、管道昇〈漁父詞〉 《全金元詞》頁 809-810

人生貴極是王侯。浮利浮名(1)不自由。爭得似，一扁舟。弄月吟風(2)歸去休。

### 【注】

(1)浮利：浮末之利，虛浮的利祿。宋·張元幹〈蝶戀花〉：「四十歸來猶賴早，浮名浮利都經了。」

(2)浮名：空名、虛名。唐·元稹〈放言五首〉其五：「三十年來世上行，也曾狂走趁浮名。」

## 二十三、滕賓〈點絳脣〉 《全金元詞》頁 810-811

墨本水仙

縞袂(1)啼香，為誰一滴春心碎。淡黃深翠。不似當時態。東洛(2)緇塵(3)，依舊交情耐。空憔悴。玉人何在。細雨疎烟(4)外。

### 【注】

(1)縞袂：白衣或借喻白色花卉。元·張翥〈漁家傲〉：「水仙恰試新梳裏。縞袂霞衣爭婀娜。」

(2)東洛：指洛陽。漢唐時以洛陽作為東都，故稱。唐·韓愈〈縣齋有懷〉詩：「求官去東洛，犯雪過西華。」

(3)緇塵：黑色灰塵，比喻世俗污垢。南朝·齊·謝朓〈酬王晉安〉詩：「誰能久京洛，緇塵染素衣。」

(4)疎烟：亦作「疎烟」，稀疏的煙霧。唐·杜牧〈雪中書懷〉：「孤城大澤畔，人疎煙火微。」

## 二十四、陸文圭〈點絳脣〉 《全金元詞》頁 820

王仲謙席上，歌者魏都惜求子華寫真，為賦

小立(1)娉婷，歌聲低過行雲(2)住。不勝珠翠。玉面慵梳洗。除却姚黃，魏紫(3)誰堪比。君描取。卷中人美。得似崔徽(4)未。

【注】

(1)小立：暫時立住。宋·楊萬里〈雪後晚晴賦絕句〉：「只知逐勝忽忘寒，小立春風夕照間。」

(2)遏行雲：亦作「遏流雲」。使流雲停止不前，形容歌聲響亮動聽。語出《列子·湯問》：「薛譚學謳於秦青，未窮青之技，自謂盡之，遂辭歸。秦青弗止。餞於郊衢，撫節悲歌，聲振林木，響遏行雲。薛譚乃謝求反，終身不敢言歸。」

(3)姚黃魏紫：為牡丹花的兩個名貴品種名稱。姚黃為千葉黃花，出於民間姚氏家；魏紫為千葉肉紅花，出於魏相仁溥家。宋·葉茵〈白牡丹〉：「洛陽分種入侯家，魏紫姚黃謾自誇。」

(4)崔徽：唐代歌妓名，曾與裴敬中相愛，既別，托畫家寫其肖像寄敬中曰：「崔徽一旦不及畫中人，且為郎死。」遺恨而卒。宋·王之望〈戲景思〉其二：「卷中昔日崔徽貌，重見應憐太瘦生。」

二十五、虞集〈□□□〉 《全金元詞》頁 861-862

題梅花寒雀圖

殘雪曉。窗外幽禽小。春聲初動苔枝裊(1)。花落知多少(2)。春起早。苦被東風惱。綠陰青子(3)歸來早。滿徑生芳草。

【注】

(1)裊：搖曳、顫動。唐·張仲素〈春閨思〉：「裊裊城邊柳，青青陌上桑。」

(2)花落知多少：語出唐·孟浩然〈春曉〉：「夜來風雨聲，花落知多少。」

(3)青子：指梅樹果實。宋·范成大《梅譜》：「頃守桂林，立春梅已過，元夕則嗜青子。」

【月按】參見鄭琇雯：《金元詠梅詞》2005年6月，台南：國立成功大學中國文學系碩士論文，頁239。

二十六、虞集〈柳梢青〉 《全金元詞》頁 862

至順癸酉立春，客有持逃禪翁(1)此卷相示，清潤蘊藉，使人意消，因所題柳梢青調，亦賦一首云

從別幽花。玉堂金馬(2)，十載忘家。橫幅疏枝，如逢舊識，同在天涯。荒村茅屋欹斜。待歸去、重尋釣槎(3)。解卻絲鉤，青鞵(4)藜杖，翠竹江沙。

【注】

(1)逃禪翁：揚无咎(或作揚無咎)(1097-1169)，南宋畫家，字補之，號逃禪老人、清夷長者，自稱為漢揚雄後裔，故其書姓從「扌」不從「木」。詩詞、書畫均享盛名。

(2)玉堂金馬：玉堂殿和金馬門的並稱。玉堂殿，原為漢代未央宮屬殿；金馬門，原為漢宮宦者署門，皆為學士待詔之所，後亦沿用為翰林院的代稱。唐·錢起〈送

褚大落第東歸〉詩：「玉堂金馬隔青雲，墨客儒生皆白首。」

(3)釣槎：亦作「釣差」，釣舟、漁舟。唐·杜甫〈解悶〉其六：「即今耆舊無新語，漫釣槎頭縮頸鯿。」

(4)青鞵：指草鞋。唐·杜甫〈發劉郎浦〉詩：「白頭厭伴漁人宿，黃帽青鞋歸去來。」

## 二十七、王結〈望江南〉 《全金元詞》頁 876

戲題梅圖

江上路，春意到橫枝(1)。洛浦(2)神仙臨水立，巫山處子(3)入宮時。皎皎澹丰姿。東閣興，幾度誤佳期。萬里盧龍(4)今見畫，玉容還似減些兒。無語慰相思。

【注】

(1)橫枝：形容梅花枝幹橫斜的樣子；或指梅花的品種名稱。宋·姜夔〈卜算子·梅花八詠〉：「綠萼更橫枝，多少梅花樣。」夏承燾箋校：「綠萼、橫枝皆梅別種。」

(2)洛浦神仙：洛水女神，相傳宓妃為伏羲女，溺死於洛水，遂為洛水女神。後用以比喻美女。此處以洛水女神比喻梅花的風姿。唐·杜牧〈書情〉：「誰家洛浦神，十四五來人。」

(3)巫山處子：巫山神女，語出戰國·楚·宋玉〈高唐賦〉：「昔者先王嘗遊高唐，怠而晝寢，夢見一婦人，曰：『妾，巫山之女也，為高唐之客，聞君遊高唐，願薦枕席。』」

(4)盧龍：自熱河省圍場縣之七老圖嶺起，蜿蜒出入於長城內外，東接山海關北松嶺，通稱盧龍山脈。此處指畫中連綿山脈。唐·劉長卿〈月下聽砧〉：「聲聲擣秋月，腸斷盧龍戍。」

【月按】參見鄭琇雯：《金元詠梅詞》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年6月)，頁239。

## 二十八、張堃〈阮郎歸〉 《全金元詞》頁 903

題秋山草堂圖(1)

青山重疊水縈紆(2)。扁舟隔岸呼。依稀綠野輞川圖(3)。又疑陶令居。紅樹晚，白雲孤。乾坤別一壺(4)。草堂瀟灑竹窗虛。箇中容我無。

【注】

(1)秋山草堂圖：作者王蒙(1308-1385)，裝裱形式為立軸，紙本淺設色縱 123.3x 橫 54.8 公分，收藏於臺北國立故宮博物院。

(2)縈紆：亦作「縈紆」，盤旋環繞。漢·班固〈西都賦〉：「步甬道以縈紆，又杳窅而不見陽。」

(3)輞川圖：唐代詩人王維所繪的名畫，繪輞川別業二十勝景於其上，故名。後借指風景幽勝之處。唐·朱景玄《唐朝名畫錄》：「王維畫《輞川圖》，山谷鬱盤，雲水飛動，意出塵外，怪生筆端。」

(4)一壺：道家傳說壺中別有天地，因以「一壺」比喻宇宙、仙境。唐·王維〈贈焦道士〉：「坐知千里外，跳向一壺中。」

## 二十九、陸行直〈清平樂〉 《全金元詞》頁 903

重題碧梧蒼石圖(1)

候蟲(2)淒斷。人語西風岸。月落沙平流水慢。驚見蘆花來雁。可憐瘦損蘭成(3)。多情因為卿卿(4)。祇有一枝梧葉，不知多少秋聲。此友人張叔夏(5)贈余之作也。余不能記憶，於至治元年仲夏二十四日，戲作碧梧蒼石，與冶仙西窗夜坐，因語及此。轉瞬二十一載，今卿卿、叔夏皆成故人，恍然如隔世事，遂書於卷首，以記一時之感慨云。

楚天雲斷(6)。人隔瀟湘岸(7)。往事悠悠江水漫。怕聽樓前新雁。深閨舊夢還成。夢中獨記憐卿。依均相思碎語，夜涼桐葉聲聲。

### 【注】

(1)碧梧蒼石圖：指陸行直(1275~?)《碧梧蒼石圖》，至治元年(1321)，裝裱形式為軸，絹本縱 107x 橫 53.2 公分，收藏於北京故宮博物院。

(2)候蟲：猶候蛩，即蟋蟀。元·盧琦〈宿武林禪果寺〉：「候蛩戒夜秋將晚，征鴈拂雲天正長。」

(3)蘭成：北周·庾信(513-581)，字子山，小字蘭成，南陽新野(今河南新野)人。北周·庾信〈哀江南賦〉：「王子濱洛之歲，蘭成射策之年。」

(4)卿卿：陸行直家的歌妓，才貌皆稱。

(5)張叔夏：張炎(1248-?)，字叔夏，號玉田，又號樂笑翁。

(6)雲斷：雲已散去。唐·馬戴〈遠水〉：「勢引長雲斷，波輕片雪連。」

(7)瀟湘：湘江與瀟水的並稱，多借指今湖南地區。此處作者借指所思念的人所在之處。《文選·謝朓〈新亭渚別范零陵〉》：「洞庭張樂池，瀟湘帝子遊。」

## 三十、陸留〈清平樂〉 《全金元詞》頁 904

題碧梧蒼石圖

斜陽目斷(1)。秋晚蘆花岸。去信來音俱散漫。陣陣新寒(2)驚雁。愁將梧石描成。寄情祇為思卿。筆下淋漓水墨，滿空雨響風聲。

### 【注】

(1)目斷：猶望斷，一直望到看不見。唐·丘為〈登潤州城〉：「鄉山何處是，目斷廣陵西。」

(2)新寒：氣候開始轉冷。元·馬臻〈漫成〉詩之三：「大風小雨戒新寒，隔水

楓林葉已丹。」

### 三十一、王鉉〈清平樂〉 《全金元詞》頁 904

題碧梧蒼石圖

柔腸(1)先斷。舟繫汾湖岸(2)。別恨離愁秋水漫。寫入數行新雁。幽閨蘭夢(3)初成。猶將小字(4)呼卿。幾點梧桐夜雨，一天霜月砧聲(5)。

#### 【注】

- (1)柔腸：柔曲的心腸，喻指纏綿的情意。宋·柳永〈清平樂〉：「翠減紅稀鶯似懶，特地柔腸欲斷。」
- (2)汾湖：位於江蘇吳江和浙江嘉善交界處的湖泊。元·龔璠〈陸季道歸汾湖居寄懷〉：「汾湖水滿天如碧，美人扁舟弄秋色。」
- (3)蘭夢：事見《左傳·宣公三年》：「初，鄭文公有賤妾曰燕姑，夢天使與己蘭，曰：『余為伯儵。余，而祖也；以是為而子。』」後生穆公，名之曰蘭。因以「蘭夢」為得子的徵兆。唐·元稹〈感逝〉：「頭白夫妻分無子，誰令蘭夢感衰翁。」
- (4)小字：指小名，乳名。宋·周輝《清波雜志》卷五：「子弟見父執必拜，或立受，或答半禮，呼以排行，或稱小字。」
- (5)砧聲：亦作「碓聲」，擣衣聲。唐·李頎〈送魏萬之京〉：「關城曙色催寒近，御苑砧聲向晚多。」

### 三十二、元卿〈清平樂〉 《全金元詞》頁 904

題碧梧蒼石圖

因緣(1)未斷。江上湖平岸。心事留連煙水漫。愁見天邊孤雁。買蘭和粉方成。因何辜負芳卿(2)。老樹不禁風落，寒猿夜夜哀聲。

#### 【注】

- (1)因緣：機會、緣分。唐·韓愈〈答李秀才書〉：「時吾子在吳中，其後愈出在外，無因緣相見。」
- (2)芳卿：舊時對女子的昵稱。元·胡天游〈寄友〉其四：「惆悵芳卿夢中意，人間無路寄叮嚀。」

### 三十三、葉衡〈清平樂〉 《全金元詞》頁 904

題碧梧蒼石圖

翠屏香斷。夢繞瀟湘岸。舊曲不禁愁汗漫。分付(1)秦箏(2)斜雁(3)。吳箋(4)賦恨難成。丹青惱殺蘇卿(5)。一片碧梧蒼石，誰教寫出秋聲。

#### 【注】

- (1)分付：寄意。宋·毛滂〈惜分飛〉：「今夜山深處，斷魂分付潮回去。」
- (2)秦箏：古秦地今陝西一帶的樂器名，似瑟，傳為秦·蒙恬所造，故名。三國·魏·曹丕〈善哉行〉：「齊侶發東舞，秦箏奏西音。」
- (3)斜雁：代指箏柱。宋·陸游〈水龍吟·春日遊摩河池〉：「鏡奩掩月，釵梁折鳳，秦箏斜雁。」
- (4)吳箋：吳地所產之箋紙，借指書信。宋·陸游〈風入松〉：「欲寄吳箋說與，這回真箇閑人。」
- (5)丹青惱殺蘇卿：蘇卿，即蘇武（西元前 143?-前 60），字子卿，西漢杜陵人（今陝西省長安縣東南）。事見《漢書·蘇武傳》：「今足下還歸，揚名于匈奴，功顯于漢室，雖古竹帛所載，丹青所畫，何以過子卿。」

### 三十四、衛德嘉〈清平樂〉 《全金元詞》頁 905

題碧梧蒼石圖

彩雲飛斷。愁思茫無岸。落日平蕪(1)煙水漫。又見去年歸雁。琵琶舊曲難成。風流誰復如卿。滿耳碧梧秋雨，潯陽江(2)上哀聲。

【注】

- (1)平蕪：草木叢生的平曠原野。南朝·梁·江淹〈去故鄉賦〉：「窮陰匝海，平蕪帶天。」
- (2)潯陽江：江名，即長江流經江西省九江市北的一段。唐·白居易〈琵琶行〉：「潯陽江頭夜送客，楓葉荻花秋索索。」

### 三十五、施可道〈清平樂〉 《全金元詞》頁 905

題碧梧蒼石圖

峽雲(1)飛斷。錦石秋花岸(2)。猶記尊前(3)情爛漫。脈脈慵移箏雁(4)。碧梧圖子(5)誰成。主人以墨為卿。莫道鳳枝栖(6)老，西風長寄新聲。

【注】

- (1)峽雲：指長江三峽的流雲。唐·杜甫〈送段功曹歸廣州〉：「峽雲籠樹小，湖日蕩船明。」
- (2)錦石：有著美麗花紋的石頭。晉·羅含〈湘中記〉：「衡山有錦石，斐然成文。」
- (3)尊前：指酒筵上。宋·晏幾道〈滿庭芳〉：「漫留得尊前，淡月西風。」
- (4)箏雁：即箏柱。因箏柱斜列如雁行，故得名。元·張可久〈迎仙客·春晚〉：「簾捲輕寒，玉手調箏雁。」
- (5)圖子：圖形、圖樣。金·元好問〈虞美人·題蘇小小圖〉：「美人圖子阿誰留，都是宣和名筆內家收。」
- (6)枝栖：語出《莊子·逍遙遊》：「鷦鷯巢於深林，不過一枝。」後因以「枝栖」喻托身之地。隋·李義府〈詠烏〉：「上林如許樹，不借一枝栖。」

### 三十六、曹方父〈清平樂〉 《全金元詞》頁 905

題碧梧蒼石圖

斷腸腸斷。愁滿斜陽岸。遠水遙山情浩漫(1)。春燕參差秋雁。夜長閒夢空成。離魂(2)不遇君卿。月轉梧桐有影，天高河漢無聲。

【注】

(1)浩漫：廣大深遠的樣子。唐·李白〈尋魯城北范居士〉詩：「客心不自得，浩漫將何之？」

(2)離魂：脫離軀體的靈魂。宋·姜夔〈踏莎行〉詞：「別後書辭，別時針錢，離魂暗逐郎行遠。」

### 三十七、衛德辰〈清平樂〉 《全金元詞》頁 905

題碧梧蒼石圖

紫簫音斷。睡起烏紗岸。夢峽飛雲空汗漫(1)。又負一番秋雁。撿沙尚擬圓成。風流不減耆卿(2)。怕聽蒼梧夜雨，等閒寫入無聲。

【注】

(1)汗漫：廣大無邊際或形容渺茫不可知。唐·李白〈廬山謠寄盧侍御虛舟〉：「先期汗漫九垓上，願接盧遨遊太清。」

(2)耆卿：柳永(987~1053)，字耆卿，福建崇安人，原名三變，字景莊，排行第七，時人或稱「柳七」而不直稱其名，最後官職為屯田員外郎，故又世稱「柳屯田」。

### 三十八、趙由儁〈清平樂〉 《全金元詞》頁 906

題碧梧蒼石圖

楚雲迷斷(1)。桃葉江南岸。春去秋來情汗漫。愁絕一行新雁。錦書(2)欲寄雙成(3)。殷勤為謝芳卿。明月碧梧涼夜，有誰知度簫聲。

【注】

(1)錦書：華美的文書或指錦字書。宋·李清照〈一翦梅〉：「雲中誰寄錦書來，雁字回時，月滿西樓。」

(2)雙成：董雙成，神話中西王母侍女名或借指美女。唐·白居易〈長恨歌〉：「金闕西廂叩玉扃，轉教小玉報雙成。」

### 三十九、陸承孫〈清平樂〉 《全金元詞》頁 906

題碧梧蒼石圖

吳山夢斷(1)。依舊江南岸。驚起濕香飛汗漫。倦聽徘徊哀雁。神遊極表難成。屏幃曲曲如卿。深院吟蛩(2)疎雨，斷腸聲外生聲。

【注】

(1)吳山：山名，在今陝西隴縣西南或泛指江南的山。宋·張孝祥〈水調歌頭〉：  
「吳山楚澤行遍，只欠到瀟湘。」

(2)吟蛩：即蟋蟀。宋·范成大〈道中〉：「月冷吟蛩草，湖平宿鷺沙。」

#### 四十、徐再思〈清平樂〉 《全金元詞》頁 906

題碧梧蒼石圖

西風吹斷。帆迴潯陽岸(1)。水影碧涵天影漫。倒印片雲(2)孤雁。琵琶舊譜  
新成。舟中應有蘇卿。愁耳不堪重聽，聲聲又復聲聲。

【注】

(1)片雲：極少的雲。南朝·梁·簡文帝〈浮雲詩〉：「可憐片雲生，暫重復還輕。」

#### 四十一、竹月道人〈清平樂〉 《全金元詞》頁 906

題碧梧蒼石圖

寸腸愁斷。目送斜陽岸。楓落吳江(1)秋水漫。盼殺南來征雁。綺窗(3)好夢  
初成。夢回相見卿卿。明月西風夜冷，蒼梧亂影多聲。

【注】

(1)楓落吳江：語出《新唐書·文藝傳上·崔信明》：「信明蹇亢，以門望自負，嘗矜其文，謂過李百藥，議者不許。揚州錄事參軍鄭世翼者，亦驚倨，數忤輕忤物，遇信明江中，謂曰：『聞公有『楓落吳江冷』，願見其餘。』信明欣然多出眾篇，世翼覽未終，曰：『所見不逮所聞。投諸水，引舟去。』」遂以「楓落吳江」借指詩文佳句。宋·辛棄疾〈玉樓春〉：「舊時楓落吳江句，今日錦囊無着處。」

(2)綺窗：裝飾精美的窗戶。唐·王維〈雜詩三首〉其二：「來日綺窗前，寒梅著花未。」

#### 四十二、郝貞〈清平樂〉 《全金元詞》頁 907

題碧梧蒼石圖

暮雲飛斷。潮落吳江(1)岸。憶昔佳人愁思漫。那更樓頭聞雁。此時有意還  
成。爭知惱殺(2)蘭卿。畫作碧梧蒼石，至今圖得風聲。

【注】

(1)吳江：吳淞江的別稱或指吳江、錢唐江、浦陽江之合稱。宋·毛滂〈過吳淞江〉：「參軍身外祇圖書，獨與吳江分不疏。」

(2)惱殺：亦作「惱煞」，猶言惱甚。殺，語助詞，表示程度深。唐·李白〈贈段七娘〉：「千杯綠酒何辭醉，一面紅妝惱殺人。」

### 四十三、劉則梅〈清平樂〉 《全金元詞》頁 907

題碧梧蒼石圖

楊枝(1)歌斷。春老鶯鶯岸。可笑楊花(2)飛漫漫。卻作蘆花孤雁。 國香(4)  
欲賦難成。向來錯怨輕卿。縱使此心如石，不禁梧葉離聲。

#### 【注】

(1)楊枝：楊柳的枝條。舊時習俗於分別時常折以送行。唐·韓鄂〈歲華紀麗·春〉：「鳥聲千種，楊枝一尋。」

(2)楊花：指柳絮。北周·庾信〈春賦〉：「新年鳥聲千種囀，二月楊花滿路飛。」

(3)國香：極言其香，謂其香甲於一國；此處用以贊譽人的風采。唐·宋之問〈過史正議宅〉詩：「國香蘭已歇，里樹橘猶新。」

### 四十四、張雨〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 913

王戢隱五香圖，作圓象墨，寫梅蘭水仙山礬瑞香五品，盤屈折枝於其中，韓明善有月上影娥池(1)，人在眾香國一聯，今予為易玄賦之。

玉鏡臺前，看花如霧。交柯接葉紛無數。春寒約住柳絲圈，月明染下方諸(2)露。廬阜(3)神游，湘泉(4)微步。玉奴(5)老去羞樊素(6)。韓郎解比影娥池，倩誰摘出香匳句(7)。

#### 【注】

(1)影娥池：漢代未央宮池名。本為賞玩月景而開鑿，後借指清澈鑒月的水池。唐·上官儀〈詠雪應詔〉：「花明棲鳳閣，珠散影娥池。」

(2)方諸：古時用以月下承接露水的器具。唐·陸龜蒙〈自遣〉詩之十五：「月娥如有相思淚，祇待方諸寄兩行。」

(3)廬阜：廬山。宋·王灼〈答伯秋〉其一：「幾日登廬阜，他年夢苧羅。」

(4)湘泉：亦作「湘臯」，湘江江岸邊。宋·張炎〈水龍吟·白蓮〉：「怕湘臯佩解，綠雲十里，卷風西去。」

(5)玉奴：泛指美女，此處指梅花。宋·吳文英〈天香·臘梅〉：「玉奴有姊，先占立、墻陰春早。」

(6)樊素：唐代白居易家中歌妓。唐·白居易〈不能忘情吟〉序：「妓有樊素者年二十餘，綽綽有歌舞態，善唱《楊枝》，人多以曲名名之，由是名聞洛下。」

(7)香匳句：指香匳(奩)體的省稱。也稱艷體。指描繪男女愛情的作品。明·林鴻〈挽沙陽朱氏〉其五：「空餘舊日香奩句，一度悲吟一悵然。」

【月按】參見〔元〕張雨著、彭萬隆點校：《張雨集》(杭州：浙江古籍出版社，2015年6月)、陳奎英：《元後期江浙詞壇翹楚張雨及其《貞居詞》研究》(廣州：暨南大學碩士論文，2008年5月)

#### 四十五、張雨〈漁父詞〉 《全金元詞》頁 915

贊船子和尚二首

此物由來不可名。絲綸(1)收去水波平。長抱膝，可憐生。誰共蓑衣臥月明。

【注】

(1)絲綸：釣絲。宋·張先〈滿庭芳〉：「金鉤細，絲綸慢捲，牽動一潭星。」

【月按】參見〔元〕張雨著、彭萬隆點校：《張雨集》(杭州：浙江古籍出版社，2015年6月)、陳奎英：《元後期江浙詞壇翹楚張雨及其〈貞居詞〉研究》(廣州：暨南大學碩士論文，2008年5月)

#### 四十六、張雨〈漁父詞〉 《全金元詞》頁 915

上釣金鱗不用多。踏翻船子便高歌。猶有在，問如何。問取農家張志和。

【注】

(1)金鱗：金色魚鱗，常借指魚。唐·溫庭筠〈罩魚歌〉：「持罩入深水，金鱗大如手。」

(2)張志和：張志和(730-810)，始名龜齡，字子同，唐朝金華人。因事被貶，隱居江湖，自稱「煙波釣徒」。所作〈漁父詞〉，後世用為詞調之一。

【月按】參見〔元〕張雨著、彭萬隆點校：《張雨集》(杭州：浙江古籍出版社，2015年6月)、陳奎英：《元後期江浙詞壇翹楚張雨及其〈貞居詞〉研究》(廣州：暨南大學碩士論文，2008年5月)

#### 四十七、張雨〈柳梢青〉 《全金元詞》頁 917

題揚无咎墨梅

面目冰霜(1)。逃禪正派(2)，只讓花光(3)。怪底徐卿(4)，為渠描貌，縈損柔腸。有誰步屨(5)長廊。更折竹、聲中細香。酒半醒時，雪晴寒夜，月上西窗。

【注】

(1)冰霜：此處以冰霜形容以圈白花頭的畫梅技法。

(2)逃禪正派：傳承逃禪翁揚无咎派的畫法。正派：正統，技藝一脈相傳的嫡派。宋·李曾伯〈水調歌頭〉：「傳得丹溪正派，更是平庵宅相，夷路早蜚英。」

(3)花光：亦作「華光」，為山名或寺名，此處指北宋末年禪僧釋仲仁。元·夏文彥《圖繪寶鑑·宋》卷三曰：「釋仲仁，會稽人，住衡州花光山，以墨暈作梅，如花影然，別成一家，所謂寫意者也。」

(4)徐卿：南唐畫家徐熙，江寧（今江蘇南京）人。擅畫花竹水鳥，蟲魚蔬果。所繪花木則採用粗筆雜墨，草點枝萼，色不礙墨，不掩筆跡，時人稱為「落墨花」。

(5)步屨：行走、漫步。唐·杜甫〈北鄰〉：「時來訪老疾，步屨到蓬蒿。」

【月按】參見〔元〕張雨著、彭萬隆點校：《張雨集》（杭州：浙江古籍出版社，2015年6月）、陳奎英：《元後期江浙詞壇翹楚張雨及其《貞居詞》研究》（廣州：暨南大學碩士論文，2008年5月）

#### 四十八、馮子振〈鷓鴣天〉 《全金元詞》頁921

蘭亭手卷

蘭亭(1)不肯昭陵(2)住。老逸少(3)是獻之(4)父。過江來定武殘碑，剝落剝煙剝雨(5)。縱新新繭紙(6)臨摹，樂事賞心俱去。永和年小草斜行，到野鷺家鷄(7)窠處。

【注】

(1)蘭亭：亭名，在浙江省紹興市西南之蘭渚山上。東晉永和九年王羲之、謝安等同游於此，此處指羲之作《蘭亭集序》。宋·陸游〈太平時〉詞：「臨罷《蘭亭》無一事，自修琴。」

(2)昭陵：陵墓名，唐太宗墓，在陝西省禮泉縣九峻山。唐·韋莊〈聞再幸梁洋〉：「興慶玉龍寒自躍，昭陵石馬夜空嘶。」

(3)老逸少：指晉·王羲之，字逸少，琅琊臨沂(今山東臨沂)人，後南遷為會稽山陰(今浙江紹興)。嘗為右軍將軍，世稱王右軍。善書法，所寫草隸，冠絕古今，以〈蘭亭集序〉、〈樂毅論〉等為最，後人稱為「書聖」。

(4)獻之：指晉·王獻之，字子敬，羲之子。晉代書法家，會稽人。工書法，世稱二王，卒諡憲。存世墨跡有行書〈鴨頭丸帖〉及小楷刻本十三行。

(5)剝煙剝雨：用刀削刻、挖取煙雨，此處以原來的「煙雨」都已剝落，借指〈蘭亭序〉字帖都已湮滅。

(6)繭紙：用蠶繭製作的紙。宋·陸游〈破陣子〉：「幸有旗亭沽酒，何妨繭紙題詩。」

(7)野鷺家鷄：亦作「佳雞野雉」，事見《晉書》：「〔庾翼〕書，少時與右軍齊名，右軍後進，庾猶不分，在荊州與都下人書云：『小兒輩賤家雞愛野雉，皆學逸少書，須吾下當比之。』」晉庾翼善書法，初不服王羲之，遂以家雞比喻自己的書法，以野雉比喻王氏的書法。

#### 四十九、馮子振〈鷓鴣天〉 《全金元詞》頁921

龐隱圖

團樂(1)話裏禪龕(2)住。靈昭女對老龐父(3)。利名心不挂絲毫，更肯沾風粘雨。嘆黃金散盡還家，逝水看流年去。只尋常賣簞(4)籬休，這眷屬今無討處。

【注】

(1)團樂：團聚。唐·孟郊〈惜苦〉：「可惜大雅旨，意此小團樂。」

(2)禪龕：佛堂。唐·杜甫〈謁文公上方〉詩：「長者自布金，禪龕祇晏如。」

(3)靈昭女對老龐父：化用《法華經》中龐居士隱居的典故。昔龐居士未修隱居而將家產盡數丟入江中，使子女編竹、耕田為生。然而早年奢華已慣，難成正果，龐居士云：「用功不易，證妙法難！難！難！難！十斛芝麻樹上攤。」其女靈昭，異常聰慧，乃云：「也不難，也不易，飢來吃飯疲來睡。」無須刻意為之，一切隨緣便得正果。

(4)簟：竹席也。南北朝·任昉〈苦熱詩〉：「重簟無冷氣，挾石似懷溫。」

## 五十、馮子振〈鷓鴣天〉 《全金元詞》頁 921

拔宅冲昇(1)圖

淮南仙客蓬萊住(2)。髮漆黑變雪髯父。八公山九轉丹成(3)，洗盡腥風(4)醜雨。想雲霄犬吠鷄鳴，拔宅向青霄(5)去。勸長安熱客回頭，鏡影到流年老處。

【注】

(1)拔宅冲昇：亦作「拔宅飛昇」，因修道而使全家昇天成仙。《太平廣記·卷一四·真君傳》：「舉家四十二口，拔宅上昇而去。」

(2)淮南仙客蓬萊住：作者化用許真君許遜典故。《太平廣記》卷十四引《十二真君傳》：「許真君以東晉孝武帝太康二年八月一日，於洪州西山，舉家四十二口，拔宅上昇而去。」

(3)髮漆黑變雪髯父。八公山九轉丹成：指許遜十二歲時頭髮漆黑，因尋父而吃了不少苦，竟憔悴成有著雪白長鬍子。許遜洗去心中雜念，淡泊了名利，於八公山煉丹成功。

(4)腥風：帶有血腥味的風。唐·韓愈〈叉魚招張功曹〉：「血浪凝猶沸，腥風遠更飄。」

(5)青霄：青天、高空。唐·濮陽瓘〈出籠鵲〉詩：「一點青霄裏，千聲碧落中。」

## 五十一、馮子振〈鷓鴣天〉 《全金元詞》頁 921-922

買臣負薪(1)手卷

楮肩腰斧登山住。耐得苦是採薪父。亂雲昇急澍(2)飛來，拗青松遮風雨。記年時雪斷溪橋，脫度前灣歸去。買臣妻富貴休休(3)，氣斂到寒灰舞處。

【注】

(1)買臣負薪：西漢朱買臣靠砍柴、賣柴維持家計，直到五十歲才顯揚功名，官拜會稽太守的故事。典出《漢書·卷六四上·朱買臣傳》。後指未遇時的貧苦生活。

(2)澍：同「注」，灌注，此指及時雨。宋·韋驥〈阻雨〉：「清明未遠正春濃，澍雨無情苦見攻。」

(3)休休：猶言不要，表示禁止或勸阻。宋·楊萬里〈得省榜見羅仲謀曾無逸策名得二絕句〉：「今晨天色休休問，臥看紅光點屋梁。」

## 五十二、吳鎮〈沁園春〉 《全金元詞》頁 936

### 題畫骷髏

漏洩元陽(1)，爹娘搬販，至今未休。百種鄉音，千般打扮，一生人我，幾許機謀。有限光陰，無窮活計，急急忙忙作馬牛。何時了，覺來枕上，試聽更籌(2)。古今多少風流。想蠅利蝸名(3)幾到頭。看昨日他非，今朝我是，三回拜相，兩度封侯。采菊籬邊，種瓜圃內，都只到邙山(4)土一丘。惺惺(5)漢，皮囊扯破，便是骷髏。

### 【注】

(1)元陽：中醫意謂人體陽氣的根本。宋·范成大〈問天醫賦〉：「元陽之氣，可斤可兩。」

(2)更籌：古代夜間報更用的計時竹簽。宋·歐陽澈〈小重山〉詞：「無眠久，通夕數更籌。」

(3)蠅利蝸名：比喻微小的利益。宋·王慶升〈入道詩〉其三：「蠅利蝸名是債緣，便須還了聽於天。」

(4)邙山：即北邙山，也稱「芒山」、「邲山」，在今河南省洛陽市東北。自漢魏以來，作為王侯公卿歸葬之處。三國·魏·應璩〈與程文信書〉：「南臨洛水，北據邙山。」

(5)惺惺：聰明機靈。宋·陸游〈不寐〉：「困睫日中常欲閉，夜闌枕上卻惺惺。」

## 五十三、吳鎮〈酒泉子〉 《全金元詞》頁 936

勝景者，獨瀟湘八景得其名，廣其傳，惟洞庭秋月、瀟湘夜雨，餘六景皆出於瀟湘之接壤(1)，信乎其為真八景者矣。嘉禾吾鄉也，豈獨無可攬可采之景歟。閒閱圖經，得勝景八，亦足以梯瀟湘之趣，筆而成之圖，拾俚語，倚錢唐潘閬仙酒泉子曲子寓題云。至正四年歲甲申冬十一月陽生日，畫於橡林舊隱空翠風煙。(在縣西二十七里，構李亭後，三過堂之北。空翠亭，四圍竹可十餘畝，本覺僧剎也)萬壽山前，屹立一亭名構李，堂陰數畝竹娟娟(2)。空翠鎖風煙(3)。騷人隱士留題詠。紅塵不到蒼苔徑。子瞻三過(4)見文師(5)。壁上有題詩。

### 【注】

(1)接壤：接界。《漢書·武帝紀》：「日者淮南、衡山修文學，流貨賂，兩國接壤，怵於邪說。」

(2)娟娟：姿態柔美的樣子。宋·蘇洵〈張益州畫像記〉：「有女娟娟，閨闈閑閑。」

(3)空翠：此處指空翠亭。嘉興本覺寺中有空翠亭，乃唐朝僧人初夢建寺時故跡。

(4)子瞻三過：因蘇軾曾三次到訪嘉興本覺寺，皆留下詩作，後人因而建三過堂，壁間刻有蘇軾三首詩作。

(5)文師：此指本覺寺文長老，熙寧年間蘇士與文長老嘗三過此地。

## 五十四、吳鎮〈酒泉子〉 《全金元詞》頁 936

龍潭暮雲(在縣西通越門外三里三塔寺前龍王祠下。水急而深，遇歲旱則祈於此，時有風濤可畏)。

三塔龍潭，古龍祠下千年跡，幾番殘燬(1)喜猶存。靜勝(2)獨歸僧。 陰森(3)  
一徑松陰直。樓閣層層耀金碧。祈豐禱旱最通靈。祠下暮雲生。

### 【注】

(1)燬：燃燒、焚毀。《晉書·卷六七·溫嶠傳》：「世云其下多怪物，嶠遂燬犀角而照之。」

(2)靜勝：意指以靜取勝。唐·羊士諤〈林館避暑〉：「靜勝朝還暮，幽觀白已玄。」

(3)陰森：樹木濃密成蔭。唐·柳宗元〈寄韋珩〉：「陰森野葛交蔽日，懸蛇結虺如蒲萄。」

## 五十五、吳鎮〈酒泉子〉 《全金元詞》頁 936

鴛湖春曉(在縣西南三里真如寺北，城南澄海門外)

湖合鴛鴦(1)，一道長虹(2)橫跨水，涵波(3)塔影見中流。終日射漁舟。 彩  
雲依傍真如墓。長水塔前有奇樹(3)。雪峰古甃(4)冷於秋。策杖幾經過。  
長水法師塔前有銀杏，葉上生果實

### 【注】

(1)湖合鴛鴦：匯合鴛湖鴛湖，在浙江嘉興西南，匯長水塘諸水成湖。宋·蘇軾  
〈至秀州贈錢端公安道並寄其弟惠山老〉：「鴛鴦湖邊月如水，孤舟夜榜鴛鴦  
起。」

(2)長虹：用以比喻長拱橋，此處指《嘉禾八景》圖中所標示的雙湖橋。宋·蘇  
軾〈次韻周邠寄雁蕩山圖〉其二：「東海獨來看出日，石橋先去踏長虹。」

(3)涵波：水波晃動的樣子。宋·劉克莊〈癸水亭觀荷花一首〉：「崇軒俯萬荷，  
濯濯涵波光。」

(4)古甃：古老的井壁。唐·韋應物〈花徑〉：「山花夾徑幽，古甃生苔澀。」

## 五十六、吳鎮〈酒泉子〉 《全金元詞》頁 936-937

春波煙雨(在嘉禾東春波門外，舊日高氏圃中烟雨樓也)

一掌春波(1)，轟轟鯨帆鬧如市(2)，昔年煙雨最高樓。幾度暮雲收。 三賢古  
跡通歧路。窳堵玲瓏插濠罟(3)。荷花嫋嫋間菰蒲(4)。依約小西湖。  
三賢者，朱買臣、陸宣公、陳賢良。

### 【注】

(1)春波：春水的波瀾，泛指春水。南朝·宋·謝靈運〈孝感賦〉：「萋柔葉於枯  
木，起春波於寒川。」

- (2) 轟轟：重疊貌。南朝·宋·謝靈運〈上留田行〉：「循聽一何轟轟。」
- (3) 鹹帆：此處借指運鹽的帆船。鹹，鹽的別名。《禮記·曲禮下》：「鹽曰鹹。」
- (4) 窳堵：亦作「窳堵坡」，梵語音譯，即佛塔。宋·王安石〈草堂懷古〉：「周顛宅作阿蘭若，婁約身歸窳堵波。」
- (5) 濠罟：即濠罟塔、濠股塔、濠孤塔。古嘉興七塔八寺之一，因北臨城濠，其水曲如股而得名。相傳蘇軾與文長老曾到此飲茶晤談。
- (6) 菰蒲：指菰和蒲或借指湖澤。南唐·張泌〈洞庭阻風〉：「空江浩蕩景蕭然，盡日菰蒲泊釣船。」

## 五十七、吳鎮〈酒泉子〉 《全金元詞》頁 936

月波秋霽(1) (在縣西城堞上下嵌金魚池，昔李氏廢圃也)

粉堞(2)危樓，闌下波光搖月色，金魚池畔草蒙茸(3)。荒圃瞰樓東。 亭亭遙峙梁朝檜。屈曲槎枒(4)接蒼翠。獨憐天際欠青山。卻喜水回環。

### 【注】

- (1) 秋霽：秋日雨後天晴。唐·陸龜蒙〈華陽巾〉：「須是古壇秋霽後，靜焚香炷禮寒星。」
- (2) 粉堞：用白堊塗刷的女牆。唐·王維〈送康太守〉：「朱闌將粉堞，江水映悠悠。」
- (3) 蒙茸：雜亂貌。唐·羅鄴〈芳草〉：「廢苑牆南殘雨中，似袍顏色正蒙茸。」
- (4) 槎枒：亦作「槎牙」、「槎呀」，樹木枝杈歧出貌。唐·元稹〈寺院新竹〉：「槎枒矛戟合，屹屹龍蛇動。」

## 五十八、吳鎮〈酒泉子〉 《全金元詞》頁 937

三閘奔湍(在嘉禾北，望吳門外端平橋之北杉青閘)

三閘奔湍(1)，一塘遠接吳淞水，兩行垂柳綠如雲。今古送行人。 買妻恥醜藏羞墓(2)。秋茂(3)郵亭(3)遞書處。路逢樵子莫呼名。驚起墓中靈。

### 【注】

- (1) 三閘：指圖中上閘、杉青閘、下閘。宋·方岳〈避暑冷泉〉：「蘚橋於三閘，龍怒飛出林。」
- (2) 買妻恥醜藏羞墓：作者化用「朱買臣休妻」典故，西漢朱買臣早年貧賤時為樵夫，其妻棄之而去，後朱買臣顯貴，遇到妻子與其再婚丈夫，其妻受其饋贈，羞愧自殺而死。
- (3) 秋茂：指〈嘉禾八景〉圖中秋茂鋪。
- (4) 郵亭：驛館；遞送文書者投止之處。《漢書·薛宣傳》：「過其縣，橋梁郵亭不修。」

## 五十九、吳鎮〈酒泉子〉 《全金元詞》頁 937

胥山(1)松濤(2) (在縣東南十八里德化鄉。山約百畝，餘荷鍾翁墓，其下子胥古蹟也)

百畝胥峰，道是子胥磨劍處(2)，嶙峋白石幾番童(3)。時有兔狐蹤。山前萬箇長松樹。下有高人琴劍(4)墓。週迴蒼檜四時青。紅日戰濤聲。

### 【注】

- (1)胥山：山名，相傳因伍子胥而得名。有三種說法，一在江蘇省吳縣西南，另一說在浙江省杭州市城內吳山，或指浙江省嘉興市張山。《史記·伍子胥列傳》：「〔伍子胥〕乃自剄死。吳王聞之大怒，乃取子胥屍盛以鴟夷革，浮之江中。吳人憐之，為立祠於江上，因命曰胥山。」
- (2)松濤：風撼松林，聲如波濤，因稱松濤。唐·周渭〈遊兼山〉：「泉飛石澗遊魂冷，風捲松濤匹馬嘶。」
- (3)子胥磨劍處：此處指《嘉禾八景》圖中「子胥試劍石」，相傳子胥為了征伐越國，在此處訓練水軍。
- (4)童：砍伐林木，使山光禿。《管子·國准》：「童山竭澤者，君智不足也。」

## 六十、吳鎮〈酒泉子〉 《全金元詞》頁 937

武水幽瀾(在縣東三十六里武水景德教寺西廊，幽瀾井泉品第七也)

一甃幽瀾(1)，景德廊西苔蘚合，茶經第七品其泉(2)。清冽有靈源(3)。亭間梁棟書題滿。翠竹蕭森映池館(4)。門前一水接華亭(5)。魏武兩其名(6)。幽瀾泉乃嘉禾八景之一，而亭將催。在山師欲改作，而力不能給，惟展圖者思有以助之，亦清事也。梅花道人饒勸緣。

### 【注】

- (1)幽瀾：即幽瀾泉，位於今浙江嘉善縣東魏塘鎮原景德寺內。元·黃魯德〈景德泉詩〉：「幽瀾遠引曹溪水，此是人間第幾泉？」
- (2)第七品其泉：相傳幽瀾泉有三大特點：大旱之年泉水不絕；以此泉煮茶，清徹而無渣滓；盛夏時，以泉水泡茶，隔宿而味不變。後有好事者將幽瀾泉評為「天下第七泉」。
- (3)靈源：用以讚美水源。宋·王十朋〈題雙瀑〉：「瀑水簫峰下，靈源不可尋。」
- (4)池館：池苑館舍。南朝·齊·謝朓〈游後園賦〉：「惠氣湛兮帷殿肅，清陰起兮池館涼。」
- (5)華亭：今上海市松江區。元代至元十四年(1277)升華亭縣為華亭府，後改名松江府。
- (6)魏武兩其名：魏塘、武塘，因魏姓、武姓兩大家族世居於旁而得名，其實為同一條支流。

## 六十一、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 937

紅葉村西夕照餘。黃蘆(1)灘畔月痕初。輕撥棹，且歸歟。掛起漁竿不釣魚。

### 【注】

(1)黃蘆：枯黃的蘆葦。唐·白居易〈琵琶行〉：「住近湓江地低濕，黃蘆苦竹繞宅生。」

## 六十二、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 937

點點青山照水光。飛飛寒雁背人(1)忙。衝小浦，轉橫塘(2)。蘆花兩岸一朝霜。

### 【注】

(1)背人：避開別人。唐·劉長卿〈餘干旅舍〉：「孤城向水閉，獨鳥背人飛。」

(2)橫塘：泛指水塘。唐·崔顥〈長干曲〉：「君家住何處？妾住在橫塘。」；

## 六十三、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 937-938

醉倚漁舟獨釣鼈(1)。等閒入海即乘潮(2)。從浪擺，任風颺。縮手懷中放卻橈。

### 【注】

(1)釣鼈：亦作「釣鰲」。《列子·湯問》：「〔勃海之東有五山，〕而五山之根，無所連著，常隨潮波上下往還，不得蹵峙焉。仙聖毒之，訴之於帝。帝恐流於西極，失群聖之居，乃命禹彊使巨鼈十五舉首而戴之，迭為三番，六萬歲一交焉，五山始峙。而龍伯之國有大人，舉足不盈數步而暨五山之所，一釣而連六鼈，合負而趣歸其國，灼其骨以數焉。於是岱輿、員嶠二山流於北極，沈於大海。」後因以「釣鼈」喻抱負遠大或舉止豪邁。唐·李白〈悲清秋賦〉：「臨窮溟以有羨，思釣鼈于滄洲。」

(2)乘潮：謂趁着潮水船行。唐·劉方平〈采蓮曲〉：「采蓮從小慣，十五即乘潮。」

## 六十四、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 938

臨荊浩漁父圖十六首

洞庭湖上晚風生。風觸湖心一葉橫。蘭棹穩，草衣輕。祇釣鱸魚不釣名(1)。

### 【注】

(1)祇釣鱸魚不釣名：化用唐·張松齡〈漁父〉之八：「蘭棹快，草衣輕，只釣鱸魚不釣名。」，以「蓴羹鱸膾」典故，暗喻歸隱之心。《晉書·文苑傳·張翰》：「翰因見秋風起，乃思吳中菰菜、蓴羹、鱸魚膾，曰：『人生貴得適志，何能羈宦數千里以要名爵乎！』遂命駕而歸。」後因以用為思鄉辭官的典故。

## 六十五、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 938

臨荊浩漁父圖十六首

重整絲綸(1)欲掉船。江頭新月正明圓。酒瓶倒，岸花懸。拋卻漁竿和月眠。

【注】

(1)絲綸：釣絲。唐·無名氏〈漁父〉詞：「料理絲綸欲放船，江頭明月向人圓。」

## 六十六、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 938

臨荊浩漁父圖十六首

殘陽浦裏漾漁船。青草湖(1)中欲暮天。看白鳥，下平川。點破瀟湘萬里煙。

【注】

(1)青草湖：古五湖之一，亦名「巴丘湖」，在今湖南省岳陽市西南，和洞庭湖相連。因青草山而得名；另一說因湖中多青草，冬春水涸，青草彌望，故名。唐·韓偓〈贈湖南李思齊處士〉：「三春日日黃梅雨，孤客年年青草湖。」

## 六十七、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 938

臨荊浩漁父圖十六首

如何小小作絲綸。祇向湖中養一身。任公子，爾何人。枉釣如山截海鱗(1)。

【注】

(1)海鱗：指海中的大魚。《文選·張衡〈西京賦〉》：「海鱗變而成龍。」薛綜注：「海鱗，大魚也。」

## 六十八、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 938

臨荊浩漁父圖十六首

極浦(1)遙看兩岸斜。碧波微影弄晴霞。孤舟小，去無涯。那個汀洲(2)不是家。

【注】

(1)極浦：遙遠的水濱。《楚辭·九歌·湘君》：「望涔陽兮極浦，橫大江兮揚靈。」王逸注：「極，遠也；浦，水涯也。」

(2)汀洲：水中小洲。《楚辭·九歌·湘夫人》：「搴汀洲兮杜若，將以遺兮遠者。」

## 六十九、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 938

臨荊浩漁父圖十六首

雪色髭鬚(1)一老翁。欲將短棹(2)撥長空。微有雨，正無風。宜在五湖煙水(3)中。

【注】

- (1)雪色髭鬚：雪白色的鬚鬚。唇上曰髭，唇下為鬚。唐·元稹〈贈崔元儒〉：「今日頭盤三兩擲，翠娥潛笑白髭鬚。」
- (2)短棹：划船用的小槳。五代·閻選〈定風波〉詞：「扁舟短棹歸蘭浦，人去，蕭蕭竹徑透青莎。」
- (3)煙水：霧靄迷濛的水面。唐·孟浩然〈送袁十嶺南尋弟〉：「蒼梧白雲遠，煙水洞庭深。」

七十、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 938

臨荊浩漁父圖十六首

綠楊灣裏夕陽微。萬里霞光浸落暉。擊楫去，未能歸。驚起沙鷗撲鹿(1)飛。

【注】

- (1)撲鹿：亦作「撲漉」，狀聲詞，形容拍翅聲。唐·張志和〈漁父〉詞之十：「擊楫去，本無機，驚起鴛鴦撲鹿飛。」

七十一、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 938

臨荊浩漁父圖十六首

月移山影照漁船。船載山行月在前。山突兀(1)，月嬋娟(2)。一曲漁歌山月邊。

【注】

- (1)突兀：亦作「突杌」、「突吼」，高聳貌。唐·盧照鄰〈南陽公集〉序：「突兀崢嶸，似靈龜之孤樸。」
- (2)嬋娟：此指月色明媚。唐·劉長卿〈琴曲歌辭·湘妃〉：「嬋娟湘江月，千載空蛾眉。」

七十二、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 938

臨荊浩漁父圖十六首

風攬長江浪攬風。魚龍混雜(1)一川中。藏深浦，繫長松。直待雲收(2)月在空。

【注】

- (1)魚龍混雜：魚和龍，泛指鱗界水族。唐·杜甫〈秋興〉詩之四：「魚龍寂寞秋江冷，故國平居有所思。」
- (2)雲收：即「雲收雨散」，雨後天氣轉晴。唐·馮延巳〈采桑子〉其七：「月上雲收，一半珠簾掛玉鉤。」

### 七十三、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 938

臨荆浩漁父圖十六首

舴艋為舟力幾多(1)。江頭雲雨半相和。殷勤好，下長波(2)。半夜潮生不那何(3)。

#### 【注】

- (1)舴艋：小船。唐·皮日休〈送從弟皮崇歸復州〉詩：「車螯近岸無妨取，舴艋隨風不費牽。」
- (2)長波：連綿不斷的波浪。晉·郭璞〈江賦〉：「長波浹滌，峻湍崔嵬。」
- (3)那何：奈何。唐·齊己〈放鷺鷥〉：「潔白雖堪愛，腥膻不那何。」

### 七十四、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 939

臨荆浩漁父圖十六首

殘霞返照(1)四山明。雲起雲收陰復晴。風腳(2)動，浪頭生。聽取虛篷夜雨聲。

#### 【注】

- (1)返照：指夕照，傍晚的陽光。唐·馬戴〈鶴雀樓晴望〉：「鳥道殘虹挂，龍潭返照移。」
- (2)風腳：指水的波紋。宋·韋驥〈十月〉：「風腳無時定，霜花晝亦飛。」

### 七十五、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 939

臨荆浩漁父圖十六首

無端(1)垂釣空潭心(2)。魚大船輕力不任(3)。憂傾倒，繫浮沉。事事從輕不要深。

#### 【注】

- (1)無端：引申指無因由，無緣無故。晉·陸機〈君子行〉詩：「福鍾恆有兆，禍集非無端。」
- (2)空潭心：澄澈的深淵中央。唐·王維〈過香積寺〉詩：「薄暮空潭曲，安禪制毒龍。」
- (3)不任：不能勝任。唐·韓愈〈復志賦〉：「既識路又疾驅兮，孰知余力之不任。」

### 七十六、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 939

臨荆浩漁父圖十六首

釣得鮮鱗(1)拽水開。綠萍漾漾逐鉤來。搖楫尾(2)，噉(3)紅腮。不羨嚴陵坐釣臺(4)。

#### 【注】

- (1)鮮鱗：活魚；新鮮的魚。唐·孟郊〈峽哀〉詩之四：「峽亂鳴清磬，產石為鮮

鱗。」

(2) 赭尾：赤色的魚尾，借指魚，或言魚肥美。宋·徐鉉〈和御製夏日垂釣作〉：  
「文竿乍拂圓荷動，赭尾時翻素苻香。」

(3) 噉：指魚在水面張口呼吸。南北朝·庾肩吾〈北徐州參丞御詩〉：「海鷗時出沒，江乍噉喙。」

(4) 嚴陵坐釣臺：嚴陵，即東漢嚴光，字子陵，生卒年不詳，會稽餘姚(今浙江餘姚)人。本姓莊，避明帝諱，改姓嚴。少曾與漢光武帝劉秀同游學，秀即位後，光變姓名隱遁。秀遣人覓訪，徵召到京，授諫議大夫，不受，退隱於富春山。後人稱他所居游之地為嚴陵山、嚴陵瀨、嚴陵釣臺等。詩文中常用其事。參見《後漢書·逸民傳·嚴光》。前蜀·韋莊〈旅中感遇寄呈李秘書昆仲〉：  
「懷鄉不怕嚴陵笑，只待秋風別釣磯。」

## 七十七、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 939

臨荆浩漁父圖十六首

五嶺風光絕四隣(1)。滿川鳧雁是交親(2)。雲觸岸，浪搖身。青草煙深不見人。

【注】

(1) 五嶺：大庾嶺、越城嶺、騎田嶺、萌渚嶺、都龐嶺的總稱，位於江西、湖南、廣東、廣西四省之間，是長江與珠江流域的分水嶺。《史記·張耳陳餘列傳》：  
「北有長城之役，南有五嶺之戍。」

(2) 鳧雁：亦作「鳧雁」，野鴨與大雁。唐·溫庭筠〈商山早行〉詩：「因思杜陵夢，鳧雁滿回塘。」

(3) 交親：謂相互親近，友善交往。唐·羅隱〈東歸〉詩：「雙闕往來慚請謁，五湖歸後恥交親。」

## 七十八、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 939

臨荆浩漁父圖十六首

舴艋舟人無姓名。葫蘆提酒(1)樂平生。香稻飯，滑蓴羹(2)。掉月穿雲任性情。

【注】

(1) 葫蘆提酒：盛酒的葫蘆。宋·劉學箕〈七禽詠〉：「提葫蘆，沽美酒，酒美欲沽何處有。」

(2) 蓴羹：用蓴菜烹製的羹。宋·葉茵〈瀟湘八景圖〉其二：「蓴羹香滑茅柴熟，對語別時應斷魂。」

## 七十九、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 939

臨荆浩漁父圖十六首

桃花波起五湖春。一葉隨風萬里身。釣絲細，香餌(1)勻。元來(2)不是取魚人。

【注】

(1)香餌：漁獵所用之誘餌。唐·李群玉〈放魚〉詩：「須知香餌下，觸口是鈎鉤。」

(2)元來：當初，本來。唐·方干〈題贈李校書〉詩：「卻是偶然行未到，元來有路上寥天。」

## 八十、吳鎮〈漁父〉 《全金元詞》頁 939

臨荊浩漁父圖十六首

目斷煙波青有無。霜凋楓葉錦模糊。千尺浪，四腮鱸(1)。詩筒(2)相對酒湖蘆。至元二年秋八月梅花道人戲作漁父四幅並題，見辛丑銷夏記卷四

【注】

(1)四腮鱸：鱸魚的一種，松江名產，本名「松江鱸」。肉嫩而肥，鮮而無腥，有四腮，故稱。宋·陸游〈記夢〉：「團臍霜蟹四腮鱸，樽俎芳鮮十載無。」

(2)詩筒：亦作「詩筩」，盛裝詩稿以便傳遞的竹筒。唐·白居易〈秋寄微之十二韻〉：「忙多對酒榼，興少閱詩筒。」自注：「此在杭州，兩浙唱和詩贈答，於筒中遞來往。」

## 八十一、許有壬〈玉燭新〉 《全金元詞》頁 971

題李伯瞻一香圖次韻

清風林下寺，愛三友聯翩(1)，世無能四。凌波仙子(2)香魂散，此地是誰招此。萬紅千紫，惟馨弟梅兄二子。堪共領歲晚高寒，來成花部新史。佳人玉潔冰清，縱彷彿肌膚，異香難似。醉吟無次(3)。花應笑，彼此消融渣滓。春空雁字。不帶到、江南情思。還自笑，今日相看，袁家有姊。

【注】

(1)聯翩：連續不斷的樣子。唐·賈島〈送陳商〉：「聯翩曾數舉，昨登高第名。」

(2)凌波仙子：指水仙花。語出魏晉·曹植〈洛神賦〉：「凌波微步，羅襪生塵。」

(3)無次：沒有章法。唐·韓愈〈新竹〉：「縱橫乍依行，爛漫忽無次。」

(4)雁字：亦作「鴈字」，成列而飛的雁群。因雁群飛行時常排成「一」或「人」而得稱。宋·范成大〈北門覆舟山道中〉：「雁字江天聞塞管，梅梢山路欠溪橋。」

(5)相看：互相注視，共同觀看。唐·杜甫〈又呈竇使君〉：「相看萬里外，同是一浮萍。」

(6)袁家有姊：此處指袁紹次子袁熙之妻甄宓。

【月按】參見寧曉燕：《許有壬詞研究》(廣州：暨南大學中國古代文學研究所碩士論文，2006年)

## 八十二、張翥〈摸魚兒〉 《全金元詞》頁 1000

題熊伯宣藏梅花卷子

記西湖、水邊曾見，查牙(1)老樹如此。冰痕冷沁苔枝(2)雪，的皜(3)數花纔試。天也似。愛玉質、清高不久聞紅紫。孤山處士(4)。總賦得招魂，煙荒雨暗，寂寞抱香死。春風筆(5)，休憶深宮舊事。添人多恨多思。墨池雪嶺三生夢(6)，喚起縞衣仙子(7)。仍獨自。伴瘦影、黃昏和月(8)窺窗紙。聲聲字字。寫不盡江南，閒愁萬斛，訴與綠衣使(9)。

### 【注】

- (1)查牙：亦作「槎枒」，樹木枝杈歧出的樣子。唐·呂岩〈詠景十首·其五空心杉〉：「古木槎牙樹底空，學仙游子坐空中。」
- (2)苔枝：即「苔梅」，枝幹上著有苔蘚的梅樹。元·劉辰翁〈冬景·梅開不自覺〉：「每念苔枝雪，猶頌玉鏡臺。」
- (3)的皜：光明鮮亮的樣子。宋·趙長卿〈露天曉角〉：「的皜疏花初破，都因是、夜來雪。」
- (4)孤山處士：指北宋林逋，人稱「孤山處士」，此處以畫中梅花擬為林逋化身。語見《宋史·隱逸傳上·林逋》：「林逋字君復，杭州錢塘人……初放游江淮間，久之歸杭州，結廬西湖之孤山，二十年足不及城市。」元·王冕〈梅〉：「孤山處士詩夢寒，羅浮仙人酒興闌。」
- (5)春風筆：化用宋·姜白石〈暗香〉：「何遜而今漸老，都忘卻，春風詞筆。」
- (6)三生夢：以杜牧比喻梅花，以示恍如隔世之感。語出「三生杜牧」典故，唐代杜牧去官後，落拓揚州，好作青樓之游，以風流名。作〈遣懷〉詩云：「十年一覺揚州夢，贏得青樓薄倖名。」後以「三生杜牧」比況出入歌舞繁華之地的風流才士。後人常用此典以杜牧自比，表現恍如隔世之感。
- (7)縞衣仙子：穿著白絹衣裳的仙子，用以比擬梅花的潔白。宋·鄭剛中〈蠟梅〉：「縞衣仙子變新裝，淺染春前一樣黃。」
- (8)和月：隨著月亮。唐·王棨〈寒梧鳳栖〉：「九苞和月立，六律帶霜飛。」
- (9)綠衣使：即鸚鵡。語出五代·王仁裕《開元天寶遺事·鸚鵡告事》。記載唐時長安富豪楊崇義為其妻劉氏及鄰人李弇所殺，埋於枯井中。縣官至至楊府蒐證，架上鸚鵡突然開口說：「殺家主者劉氏、李弇也。」案情得以真相大白，唐玄宗得知此事，封此鸚鵡為綠衣使者。

【月按】參見陳郁嬪：《張翥〈蛻巖詞〉研究》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年6月)，頁318-321。

## 八十三、張翥〈疏影〉 《全金元詞》頁 1004

王元章(1)墨梅圖

山陰賦客(2)。怪幾番睡起，窗影生白。縹緲仙姝，飛下瑤臺(3)，淡佇東風顏色。

微霜恰護朦朧月，更漠漠、暝煙低隔。恨翠禽、啼處驚殘，一夜夢雲無跡迹(4)。惟有龍煤(5)解染，數枝入畫裏，如印溪碧。老樹枯苔，玉暈冰圈(6)，滿幅寒香狼藉。墨池雪嶺春長好，悄不管、小樓橫笛(7)。怕有人、誤認真花，欲點曉來妝額(8)。

【注】

- (1)王元章：王冕(?-1359)字元章，一字元肅，號煮石山農、會稽山農、會稽外史、梅花屋主、九里先生、江南野人、山陰野人、梅叟、飯牛翁、煮石道者、閑散大夫、老龍、老村、梅翁等。
- (2)山陰賦客：山陰，指山朝北的一面，此處指杭州會稽山陰。山陰賦客，由王冕的別名「山陰野人」而來。
- (3)瑤臺：華麗的樓臺，泛指傳說中神仙居處。唐·盧仝〈感秋別怨〉：「魄散瑤臺月，心隨巫峽雲。」
- (4)一夜雲夢無跡迹：此處化用「羅浮夢」典故，事見唐·柳宗元《龍城錄·趙師雄醉憩梅花下》，隋文帝開皇年間，趙師雄遷羅浮，日暮天寒，醉憩於松林酒店旁，遇一素妝女郎，與之相談，則芳香襲人、語言清麗。翌日酒醒，竟臥於梅花樹下。因以為詠梅典實。
- (5)龍煤：龍腦香焚燒後的餘燼。龍腦香，香料名。元·柯丹丘〈宮詞〉之九：「夜深回步玉闌東，香燼龍煤火尚紅。」
- (6)冰圈：此處指王冕墨梅畫法，以圈花法畫梅花花瓣。
- (7)小樓橫笛：此處反用李白〈與史郎中欽聽黃鶴樓上吹笛〉詩：「黃鶴樓中吹玉笛，江城五月落梅花。」以圖中墨梅永不凋零，年年春色不變，來對比《落梅花》笛曲。
- (8)欲點曉來妝額：化用壽陽宮主「梅花妝」典故。梅花妝，亦作「壽陽妝」，為古時女子妝式，將梅花描於額頭上為裝飾，事見《太平御覽》卷九七〇引《宋書》：「武帝女壽陽公主，人日臥於含章簷下，梅花落公主額上，成五出之華，拂之不去，皇后留之。自後有梅花妝，後人多效之。」

【月按】參見陳郁嬪：《張翥《蛻巖詞》研究》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年6月)，頁374-377。

## 八十四、張翥〈石州慢〉 《全金元詞》頁1006

### 題玉笙(1)手卷

仙去緱山(2)，宴罷武夷(3)，瓊響吹徹。叢霄(4)舊樣親傳，琢就玉煙凝白。悠揚彩鳳恰從雲杪飛來，數聲又趁鴛鴦歇。零落碧桃花，點春風如雪。清絕。更宜秦女(5)，銀箏喚取，楚娥(6)瑤瑟。旋炙嬌簧，只愁夜深寒咽。相看老矣，剩須陶寫(7)留連，尊前遞把紅牙節(8)。歸去畫船時，滿西湖明月。

【注】

- (1)玉笙：裝飾美玉的笙，亦用於笙的美稱。唐·李商隱〈銀河吹笙〉：「悵望銀

河吹玉笙，樓寒院冷接平明。」

- (2) 緱山：亦作「緱氏山」，修道成仙之處。唐·白居易〈吳興靈鶴贊〉：「遼水一去，緱山不迴。」
- (3) 武夷：即武夷山，位於福建省南平市轄武夷山市南，以產武夷茶著名。唐·張紹〈沖佑觀〉：「惟彼武夷，實曰洞天。」
- (4) 叢霄：即九霄、九重，指天的最高處。宋·范成大〈水龍吟·壽留守〉：「仙翁家在叢霄，五雲八景來塵表。」
- (5) 秦女：秦穆公之女弄玉。《列仙傳》：「蕭史者，秦繆公時人也，善吹簫。繆公有女，號弄玉，好之，公遂以妻焉，遂教弄玉作鳳鳴吹，似鳳聲，鳳凰來止其屋。」
- (6) 楚娥：即巫山神女。唐·溫庭筠〈偶題〉：「吳客捲簾閑不語，楚娥攀樹獨含情。」
- (7) 陶寫：愉悅情性，消愁解悶。宋·劉客莊〈醉筆〉：「吾詩淺易聊陶寫，不似淵明述酒篇。」
- (8) 紅牙節：亦作「紅牙」，樂器名。以檀木制成的拍板，用以調節曲子節拍。宋·葛勝仲〈木蘭花·與諸人泛溪作〉：「檀郎響趁紅牙節。胡語嘈嘈仍切切。」
- 【月按】參見陳郁嬪：《張翥《蛻巖詞》研究》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年6月)，頁407-409。

## 八十五、張翥〈木蘭花慢〉 《全金元詞》頁1009

題紅犀扇面

記西湖送別，曾共綰，綠楊絲。悵水去雲回，佳期杳渺，遠夢參差。重來訪鄰尋里，愛卿卿、不減舊風姿。不著銀箏清怨，難題紈扇相思。暗香銷盡合歡枝

(1)。留在錦囊詩。又越北閩南，秋隨雁影，花老鶯兒。應緣(2)采春情重，便鑑湖(3)、春色戀微之。扶起曉窗殘醉，潮平(4)月落多時。

【注】

- (1) 合歡枝：植物名，屬落葉喬木，羽狀復葉，小葉對生，於夜間成對相合，故又稱「夜合花」。古時用以贈人，含有去嫌和好之意。
- (2) 應緣：大概是、應該是。宋·徐鉉〈柳枝詞〉：「應緣鶯舌多情賴，長向雙成說翠條。」
- (3) 鑑湖：位於浙江紹興城西南二公里，為紹興名勝，又名「鏡湖」、「慶湖」。唐·杜甫〈壯遊〉：「越女天下白，鑑湖五月涼。」
- (4) 潮平：即滿潮，漲潮至最高水位。唐·元稹〈重贈〉：「明朝又向江頭別，月落潮平是去時。」

【月按】參見陳郁嬪：《張翥《蛻巖詞》研究》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年6月)，頁433-434。

## 八十六、張翥〈高陽臺〉 《全金元詞》頁 1010

題趙仲穆(1)作陳野雲居士水便面

染黛浮空，凝妝(2)佇遠，數峰底事含顰(3)。十樣新眉，從他兩抹煙勻。龍綃(4)便面宜歌舞，看亭亭、玉骨冰神。幾銷魂，翠被餘香，錦瑟清塵。 如今歸去湖山畔，對一川平野，一片閒雲。兩兩漁舟，相過桂渚蘭津(5)。誰將玉斧脩明月(6)，奈瓊樓、高處無人。憶王孫，芳草江南(7)，啼鴉殘春。

### 【注】

- (1)趙仲穆：趙雍，字仲穆，湖州人，為趙孟頫次子。
- (2)凝妝：盛裝打扮。唐·王昌齡〈閨怨〉：「閨中少婦不知愁，春日凝妝上翠樓。」
- (3)含顰：亦作「含嘖」，因憂愁而皺眉。唐·劉禹錫〈春去也〉：「叢蘭裊露似沾巾，獨坐亦含嘖。」
- (4)龍綃：即鮫綃，指薄絹輕紗。宋·鄧林〈南方有佳人〉：「龍綃照明璫，鳳釵橫貴寶。」
- (5)桂渚蘭津：植有桂樹、蘭花的洲渚、渡口。唐·賈島〈積雪〉：「南猜飄桂渚，北訝雨交河。」南北朝·虞羲〈春郊詩〉：「光風轉蕙晦，香霧郁蘭津。」
- (6)玉斧脩明月：化用「玉斧修月」典故，相傳唐太和中，鄭仁本表弟遊嵩山，見一人枕禩而眠，問其所自。笑曰：「君知月乃七寶合成乎？月勢如丸，其影，日燦其凸處也。常有八萬二千戶修之，予即一數。」事見唐·段成式《酉陽雜俎·天咫》。
- (7)憶王孫，芳草江南：化用《楚辭·淮南小山·招隱士》：「王孫遊兮不歸，春草生兮萋萋。」

【月按】參見陳郁嬪：《張翥〈蛻巖詞〉研究》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年6月)，頁439-442。

## 八十七、張翥〈滿江紅〉 《全金元詞》頁 1013-1014

錢舜舉(1)桃花折枝

前度劉郎，重來訪、玄都燕麥(2)。回首地、暗香銷盡，暮雲低碧。啼鳥猶知人悵望，東風不管花狼籍。又淒淒、紅雨夕陽中，空相憶。 繁華夢，渾無迹。丹青筆，還留得。恍一枝常見，故園春色。塵世事多吾欲避，武陵路遠誰能覓。但有山、可隱便須歸，栽桃客。

### 【注】

- (1)錢舜舉：錢選(1235-約 1307)，字舜舉，號玉潭，鎮江吳興人，與趙孟頫等人合稱「吳興八俊」。
- (2)前度劉郎，重來訪、玄都燕麥：語出劉禹錫二度前往玄都觀賞桃花之典故。原指東漢劉晨和阮肇入天台山採藥，遇仙歸來後抵家，子孫已七世，時已至晉代。後欲重訪天台山渺然不可尋，以稱去而復來之人為「前度劉郎。」唐·

劉禹錫先作〈贈看花諸君子〉：「紫陌紅塵拂面來，無人不道看花回。玄都觀裡桃千樹，盡是劉郎去後栽」遭人嫉妒，憑詩誣其有怨憤，劉禹錫外放十四年後又再遊玄都觀，自敘：「重遊玄都，蕩然無復一樹，惟免葵燕麥動搖於春風耳。因再題二十八字，以俟後再遊。」賦詩〈再遊玄都觀〉：「百畝庭中半是苔，桃花淨盡菜花開。種桃道士歸何處，前度劉郎今又來。」

【月按】參見陳郁嬪：《張翥《蛻巖詞》研究》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年6月)，頁476-478。

## 八十八、張翥〈孤鸞〉 《全金元詞》頁1014

題錢舜舉仙女梅下吹笛圖

江皋空闊。更半霎輕風，些兒微雪。倚樹仙姬，翠袖暮寒應怯。閒拈玉龍(1)自品，愛冰姿、與花爭潔。一闋霓裳(2)乍了，又落梅(3)初疊。怕曲終人去彩雲絕。便夢斷瑤臺春思愁結。□□□□、□□□□□□。那堪綠毛幺鳳(4)，向苔枝、數聲啼咽。留得餘香滿袂，已西山斜月。

【注】

(1)玉龍：喻玉笛。宋·林逋〈霜天曉月·題梅〉：「甚處玉龍三弄，聲搖動，枝頭月。」

(2)霓裳：即《霓裳羽衣曲》，唐代樂曲名。唐·于鵠〈贈碧玉〉：「霓裳禁曲無人解，暗問梨園弟子家。」

(3)落梅：即古笛曲《梅花落》。唐·李白〈司馬將軍歌〉：「羌笛橫吹《阿鞞回》，向月樓中吹《落梅》。」

(4)綠毛幺鳳：鳥類名，體形較燕子為小，羽毛五色，暮春時來集桐花，故又稱「桐花鳳」。宋·蘇軾〈西江月·梅花〉：「海仙時遣探芳叢，倒掛綠毛幺鳳。」

【月按】參見陳郁嬪：《張翥《蛻巖詞》研究》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年6月)，頁487-490。

## 八十九、張翥〈感皇恩〉 《全金元詞》頁1016

題趙仲穆畫凌波水仙圖

湘水冷涵秋，行雲平貼。時見驚鴻度蘋末。霧鬟煙佩，微步一川(1)涼月。軟波擎不定，龍綃襪。楚楚紺蓮(2)，恹恹(3)瑤瑟。照影明璫(4)兩清絕。汜人(5)何處，起舞為誰輕別。數峰江上晚，和愁疊。

【注】

(1)一川：一片平川，形容自然景色。唐·王武陵〈秋暮登北樓〉：「一川紅樹迎霜老，數曲清溪繞寺深。」

(2)紺蓮：微紅帶深青的蓮花。宋·郭祥正〈遊雲蓋寺〉：「五峰如紺蓮，中有樓殿橫。」

- (3)愔愔：安和貌。《左傳·昭公十二年》：「祈招之愔愔，式昭德音。」
- (4)明璫：以珠玉串成的耳飾。唐·皎然〈讀張曲江集〉：「曜耳代明璫，襲衣同芳杜。」
- (5)汜人：語出唐·沉亞之《湘中怨解》：「太學進士鄭生，晨發銅駝里，乘曉月渡洛橋，遇艷女，自言養于兄，因嫂惡，欲投水。生載歸，與之同居，號曰汜人。」

【月按】參見陳郁嬪：《張翥《蛻巖詞》研究》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年6月)，頁519-523。

## 九十、張翥〈行香子〉 《全金元詞》頁1016

山水便面

佛寺雲邊。茅舍山前。樹陰中、酒旆(1)低懸。峰巒空翠，溪水清漣。只欠梅花，欠沙鳥，欠漁船。無限風煙。景趣天然。最宜他、隱者盤旋。何人村墅，若箇林泉。恰似敬湖，似枋口(2)，似斜川(3)。

【注】

- (1)酒旆：酒旗。五代·馮延巳〈采桑子〉：「楊柳橋邊，落日高樓酒旆懸。」
- (2)枋口：枋頭，位於今河南濬縣西南。於淇水口下大枋木以成堰，阻水入白溝，時人號曰「枋頭。」
- (3)斜川：古地名，今江西星子都昌二縣境內，風景幽美，相傳晉陶淵明曾游於此，臨流班坐，愛曾城獨秀，乃賦斜川詩。宋·劉克莊〈雜興十首〉其七：「斜川妙語超言外，廣武狂談發酒邊。」

【月按】參見陳郁嬪：《張翥《蛻巖詞》研究》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年6月)，頁523-525。

## 九十一、張翥〈清平樂〉 《全金元詞》頁1021

盛子昭(1)花下欠伸(2)美人圖

階前晝永。繞石芭蕉影。半鞦(3)雲鬟慵不整。寂寞朝醒(4)乍醒。湘裙翠被風流。背人無限嬌羞。玉腕一雙跳脫，欠伸渾是春愁。

【注】

- (1)盛子昭：盛懋，字子昭，臨安人，寓魏塘，善畫山水、人物、花鳥。
- (2)欠伸：倦時，打呵欠、伸懶腰的動作。唐·白居易〈曉寢〉：「轉枕重安寢，回頭一欠伸。」
- (3)鞦：垂下的樣子。唐·姚合〈霽後登樓〉：「碧池舒煖景，若柳鞦和風。」
- (4)朝醒：醉酒後早晨醒來仍十分困憊。宋·蘇舜欽〈春睡〉：「別院簾昏掩竹扉，朝醒未解接春暉。」

【月按】參見陳郁嬪：《張翥《蛻巖詞》研究》(臺南：國立成功大學中國文學系

碩士論文，2005年6月），頁584-586。

## 九十二、張翥〈踏莎行〉 《全金元詞》頁1023-1024

題趙善長(1)王元章，為楊垓合寫三友圖

兩澗天寒，孤山雪後。美人空谷誰為友。香林有路玉煙深，瀛洲(2)無夢朝雲瘦。  
照影冰壺，含情翠袖。寫生合在徐黃手(3)。仙家花月鎮長春，與君歲晚同三壽。

### 【注】

(1)趙善長：趙原，字善長，號丹林，吳郡人，元代畫家，師承董原、巨然。

(2)瀛洲：傳說東海中神仙居住的仙島。《史記·秦始皇本紀》：「海中有三神山，名曰蓬萊、方丈、瀛洲。」

(3)徐黃手：讚美此畫繪事精巧宛如出自花鳥畫名家徐熙、黃筌之手。徐熙，五代南唐畫家，與後蜀黃筌並稱為「黃徐」，歷來有「黃家富貴，徐熙野逸」的評價，形成五代至宋初花鳥畫的兩大流派。

【月按】參見陳郁嬪：《張翥《蛻巖詞》研究》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年6月)，頁613-614。

## 九十三、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁1028

瀟湘八景(1) 一 平沙落雁

玉塞(2)多繒繳(3)，金河(4)欠稻粱。兄兄弟弟自成行。萬里到瀟湘。 遠水澄拖練(5)，平沙白耀霜。波頭人散近斜陽。欲下更悠揚。

### 【注】

(1)瀟湘八景：宋·宋迪所作八幅瀟湘山水畫。語出宋·沈括《夢溪筆談·卷一七·書畫》：「度支員外郎宋迪工畫，尤善為平遠山水。其得意者，有平沙雁落、遠浦帆歸、山市晴嵐、江天暮雪、洞庭秋月、瀟湘夜雨、煙寺晚鍾、漁村落照，謂之八景，好事者多傳之。」

(2)玉塞：即玉門關，通往西域的關隘，因大量的和闐玉由此運入中原，故稱為「玉門關」。唐·王維〈燕之行〉：「誓辭甲第金門裏，身作長城玉塞中。」

(3)繒繳：即矰繳，用以狩獵飛鳥的射具。宋·王令〈秋興〉：「長鴻冥冥爾飛好，雖有繒繳安所施。」

(4)金河：河名，今大黑河。古時為北方交通要道。唐·上官儀〈王昭君〉：「玉關春色晚，金河路幾千。」

(5)澄拖練：江水澄澈，傾瀉如白練。練，潔白柔軟的絲織品。元·許有孚〈柳梢青〉：「澄江拖練，飛夢雲帆。」

## 九十四、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1028

### 二 遠浦歸帆

南浦(1)寒潮急，西岑落日催。雲帆片片趁風開。遠映碧山來。 出沒輕鷗舞，  
奔騰陣馬(2)回。船頭浪吐雪花堆。畫鼓般春雷(3)。

#### 【注】

- (1)南浦：南面水岸邊。南北朝·謝朓〈臨溪送別詩〉：「悵望南浦時，徙倚北梁步。」  
(2)陣馬：此處指疾速前進之舟船。唐·杜牧〈懷鍾陵舊遊四首〉其二：「垂樓萬幕青雲合，破浪千帆陣馬來。」  
(3)般春雷：春天轟鳴的響雷。宋·朱熹〈新竹〉：「春雷般巖際，幽草齊發生。」

## 九十五、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1028

### 三 瀟湘夜雨

潮落蒹葭浦，煙沈橘柚洲(1)。黃陵祠(2)下雨聲秋。無限古今愁。 漠漠(3)  
迷漁火，蕭蕭滯客舟。箇中誰與共清幽。唯有一沙鷗。

#### 【注】

- (1)橘柚洲：即「橘洲」，位於今湖南省長沙市西湘江中。因所產橘美，又稱「橘子洲」。宋·許月卿〈六月雨〉其九：「棣華頗失椿萱樹，雁影平沉橘柚洲。」  
(2)黃陵祠：黃陵廟，為祭祀舜二妃娥皇女英之廟，位於今湘南湘陰縣之北。宋·張元幹〈瀟湘圖〉：「落日孤烟過洞庭，黃陵祠畔白蘋汀。」  
(3)漠漠：迷濛的樣子。南北朝·吳均〈答蕭新浦詩〉：「莓莓看細雨，漠漠視濃煙。」

## 九十六、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1028

### 四 洞庭秋月

萬里天浮水，三秋露洗空。冰輪(1)輾上海門東。弄影碧波中。 蕩蕩開銀闕  
(2)，亭亭插玉虹(3)。雲帆便欲掛西風。直到廣寒宮(4)。

#### 【注】

- (1)冰輪：借指明月。宋·陸游〈月下作〉：「玉鉤定誰挂，冰輪了無徹。」  
(2)銀闕：此處借指明月。宋·蘇軾〈中秋見月和子由〉：「一杯未盡銀闕涌，亂雲脫，亂雲脫壞如崩濤。」  
(3)玉虹：用以比喻明潔的流水。唐·李賀〈北中寒〉：「爭潒海水飛凌喧，山瀑無聲玉虹懸。」  
(4)廣寒宮：傳說唐玄宗於八月望日遊月中，見一宮府，榜曰：「廣寒清虛之府」，見於唐·柳宗元《龍城錄·明皇夢游廣寒宮》，後稱月亮中宮殿為「廣寒宮」。

唐·鮑溶〈宿水亭〉：「夜深星月伴芙蓉，如在廣寒宮里宿。」

## 九十七、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1028

### 五 江天暮雪

風緊(1)雲容慘，天寒雪勢嚴。篩寒灑白(2)弄纖纖。萬屋盡堆鹽。 遠浦回漁棹，孤村落酒帘。三更霽色(3)妒銀蟾(4)。更約掛疏簾。

#### 【注】

- (1)風緊：風吹得很急、很大。唐·周瑀〈潘司馬別業〉：「寒深包晚橘，風緊落垂楊。」
- (2)篩寒灑白：比擬飛雪。唐·羅隱〈甘露寺看雪上周相公〉：「篩寒灑白亂溟濛，禱請功兼造化功。」
- (3)霽色：晴明的天色。唐·劉方平〈送別〉：「華亭霽色滿今朝，雲裏檣竿去轉遙。」
- (4)銀蟾：因傳說月中有蟾蜍，後借指月亮。唐·白居易〈中秋月〉：「照他幾許人腸斷，玉兔銀蟾遠不知。」

## 九十八、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1028

### 六 煙寺晚鐘

楚甸(1)秋霖(2)捲，湘岑暮靄濃。一舂容(3)罷一舂容。何許日沈鐘。 搖月傳空谷，隨風渡遠峰。溪橋有客倚寒筇(4)。一徑入雲松。

#### 【注】

- (1)楚甸：猶言楚地。甸，古時言郊外之地。唐·劉希夷〈江南曲〉：「潮平見楚甸，天際望維揚。」
- (2)秋霖：秋天的霏雨。唐·王維〈宿鄭州〉：「宛洛望不見，秋霖晦平陸。」
- (3)舂容：重重的撞擊聲。唐·張說〈山夜聞鐘〉：「前聲既舂容，後聲復晃盪。」
- (4)寒筇：亦作「青筇杖」，竹杖。宋·劉兼〈江岸獨步〉：「醉卓寒筇傍水行，漁翁不會獨吟情。」

## 九十九、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1028

### 七 山市晴嵐

遠岫螺千點，長溪玉一圍。日高山店(1)未開扉。嵐翠(2)落殘霏。 隱隱樓臺遠，濛濛草樹微。市橋曾記買魚歸。一望卻疑非。

#### 【注】

- (1)山店：山裡的客店。唐·朱慶餘〈宿山居〉：「山店燈前客，躄身未有媒。」
- (2)嵐翠：蒼翠色的山中霧氣。唐·白居易〈早春題少華東巖〉：「三十六峰晴，

雪銷嵐翠生。」

## 一百、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1028-1029

### 八 漁村落照

遠岫留殘照，微波映斷霞(1)。竹籬茅舍是漁家。一徑傍林斜。 綠岸雙雙鷺，青山點點鴉。時聞笑語隔蘆花。白酒換魚蝦。

#### 【注】

(1)斷霞：片段的雲霞。唐·張說〈巴丘春作〉：「日出洞庭水，春山掛斷霞。」

## 一百零一、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1029

### 九 平沙落雁

醉墨疏還密，殘棋(1)整復斜。料應遺迹在泥沙。來往歲無差。 水暖仍菰米(2)，霜寒尚葦花。心安只合此為家。何事客天涯。

#### 【注】

(1)殘棋：中斷未完的棋局。宋·秦觀〈阮郎歸〉：「翻身整頓著殘棋，沉吟應劫遲。」

(2)菰米：菰菜的果實。唐·杜甫〈秋興〉其七：「波漂菰米沉雲黑，露冷蓮房墜粉紅。」

## 一百零二、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1029

### 十 遠浦歸帆

解纜離淮甸(1)，揚舡(2)指楚鄉。風聲颯颯水茫茫。帆席上危檣。 斷送浮雲影，驚回過雁行。江樓紅袖(3)倚斜陽。遠引客心忙。

#### 【注】

(1)淮甸：指淮河流域。唐·武元衡〈古意〉：「開門面淮甸，楚俗饒歡宴。」

(2)揚舡：揚起船帆。南朝·梁·劉孝威〈蜀道難〉：「戲馬登珠界，揚舡濯錦流。」

(3)紅袖：由女子紅色衣袖，借指美麗女子。唐·杜牧〈書情〉：「摘蓮紅袖濕，窺淥翠蛾頻。」

## 一百零三、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1029

### 十一 瀟湘夜雨

暗澹(1)青楓樹，蕭疏斑竹林。篷窗夜雨冷難禁。敲枕(2)故鄉心。 二女湘江淚，三閩(3)楚澤(4)吟。白雲千載恨沈沈。滄海未為深。

#### 【注】

- (1)暗澹：昏暗不明的樣子。
- (2)敲枕：斜倚著枕頭。敲，通「倚」。唐·元稹〈晚秋〉：「誰憐獨枕敲，斜月透窗明。」
- (3)三閭：因屈原被貶后就曾任三閭大夫，後用以指屈原。晉·陶潛〈感士不遇賦〉：「故夷、皓有安歸之嘆，三閭發已矣之哀。」
- (4)楚澤：古時楚地有七澤，後以「楚澤」泛指楚地的湖澤。唐·許裳〈登凌歊臺〉：「江截吳山斷，天臨楚澤遙。」

## 一百零四、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1029

### 十二 洞庭秋月

衡岳(1)寬臨北，君山(2)小近南。中開七百里湖潭。吳楚入包含。銀漢秋相接，金波夜正涵。舉杯長嘯待鸞驂(3)。且對影成三(4)。

#### 【注】

- (1)衡岳：南岳衡山的簡稱。唐·齊己〈酬荅退上人〉：「嵩丘夢憶諸峰雪，衡岳禪依五寺雲。」
- (2)君山：亦作「湘山」、「洞庭山」，位於洞庭湖中，今湖南省岳陽縣西南。唐·元稹〈洞庭湖〉：「唯有君山下，狂風萬古多。」
- (3)鸞驂：傳說仙人的車乘。南朝·梁·江淹〈別賦〉：「駕鶴上漢，驂鸞騰天。」
- (4)對影成三：化用唐·李白〈月下獨酌〉：「花間一壺酒，獨酌無相親。舉杯邀明月，對影成三人。」

## 一百零五、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1029

### 十三 江天暮雪

向夕迴征棹(1)，凌寒上酒樓。江雲作雪使人愁。不見古潭洲(2)。聲緊雲邊雁，魂清水上鷗。千金駿馬擁貂裘。何似臥漁舟。

#### 【注】

- (1)征棹：亦作「征櫂」，遠行的船隻。唐·張旭〈清溪泛月〉：「旅人倚征棹，薄暮起勞歌。」
- (2)江雲作雪使人愁。不見古潭洲：化用唐·李白〈登金陵鳳凰臺〉：「總為浮雲能蔽日，長安不見使人愁。」潭洲，今湖南長沙，隋唐時期，稱為「潭洲」。

## 一百零六、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1029

### 十四 煙寺晚鐘 原缺

## 一百零七、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1029

### 十五 山市晴嵐

海氣(1)蒸秋熱，山容媚曉晴。森森萬樹立無聲。空翠襲人清。 鏡裏雙蛾歛，機中匹練(2)橫。隔溪何處鷓鴣鳴。雲日翳(4)還明。

#### 【注】

(1)海氣：海上蜃氣或霧氣。唐·駱賓王〈蓬萊鎮〉：「野樓疑海氣，白鷺似江濤。」

(2)匹練：成匹的長幅白絹。宋·吳潛〈出郊偶賦〉：「兩脚似披千匹練，山容如障數層帷。」

(3)翳：遮蔽。魏晉·阮籍〈詠懷〉其十七：「松柏翳岡岑，飛鳥鳴相過。」

## 一百零八、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1029

### 十六 漁村落照

雨霽長江碧，雲歸遠岫青。一邊殘照在林垞(1)。綠網曬苔扃(2)。 波影明重綺，沙痕射遠星。鱸魚白酒醉還醒。身世任浮萍。

#### 【注】

(1)林垞：亦作「林垞」，指郊野、郊外樹林。宋·王庭珪〈送客〉：「東門楊柳陌，車騎散林垞。」

(2)苔扃：即苔門，長著青苔的門。宋·胡宿〈九日山陽驛作〉：「飄泊年來憩下亭，雀羅秋靜掩苔扃。」

## 一百零九、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1029-1030

### 十七 松都八景 紫洞(1)尋僧

傍石過清淺，穿林上翠微(2)。逢人何更問僧扉。午梵(3)出煙霏。 草露沾芒屨，松花點葛衣(4)。鬢絲禪榻(5)坐忘機。山鳥漫催歸。

#### 【注】

(1)紫洞：松都松嶽山的紫霞洞。

(2)翠微：青翠掩映的山腰深處。唐·白居易〈香山避暑二絕〉其二：「紗巾草履竹疏衣，晚下香山蹋翠微。」

(3)午梵：中午僧人誦經聲。宋·王安石〈遊鍾山〉：「午梵隔雲知有寺，夕陽歸去不逢僧。」

(4)葛衣：以葛布制作的夏衣。唐·白居易〈湖亭晚歸〉：「松雨飄藤帽，江風透葛衣。」

(5)禪榻：禪床。唐·杜牧〈題禪院〉：「今日鬢絲禪榻畔，茶煙輕颺落花風。」

## 一百一十、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1030

### 十八青郊(1)送客

芳草城東路，疏松野外坡。春風是處別離多。祖帳(2)簇鳴珂(3)。村暖雞呼屋，沙晴燕掠波。臨分立馬更婆娑。一曲渭城歌(4)。

#### 【注】

- (1)青郊：松都青郊驛。
- (2)祖帳：傳說道路的神明為「祖神」，遠行時要祭拜祖神，後為餞別而設的帷帳稱為「祖帳」。唐·王維〈齊州送祖三〉：「祖帳已傷離，荒城復愁入。」
- (3)鳴珂：身分顯貴者所乘之馬的玉飾，行動間發出的聲響。唐·王昌齡〈朝來曲〉：「月昃鳴珂動，花連綉戶春。」
- (4)渭城歌：即渭城曲，用以送別之意。語出唐·王維〈送人使安西〉：「渭城朝雨浥輕塵，客舍青青柳色新。勸君更進一杯酒，西出陽關無故人。」

## 一百一十一、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1030

### 十九 北山煙雨

萬壑煙光(1)動，千林雨氣通。五冠西畔九龍(2)東。水墨古屏風。巖樹濃凝翠，溪花亂泛紅。斷虹殘照有無中。一鳥沒長空(3)。

#### 【注】

- (1)煙光：形容雲煙霧氣。唐·吳融〈途次淮口〉：「寒流萬派碧，南渡見煙光。」
- (2)五冠、九龍：朝鮮山名。
- (3)一鳥沒長空：化用唐·杜牧〈登樂遊原〉：「長空澹澹孤鳥沒，萬古銷沉向此中。」

## 一百一十二、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1030

### 二十 西江風雪

過海風淒緊，連雲雪杳茫。落花飄絮滿江鄉。偷放一春狂。漁市關門早，征帆(1)入浦忙。酒樓何處咽絲簧。愁殺孟襄陽。

#### 【注】

- (1)征帆：遠行的舟船。南朝·梁·何遜〈贈諸舊游〉：「無由下征帆，獨與暮潮歸。」
- (2)絲簧：弦管樂器，引申為音樂。唐·韋元甫〈木蘭歌〉：「木蘭能承父母顏，卻卸巾幘理絲簧。」
- (3)孟襄陽：即孟浩然，襄州襄陽人，故稱「孟襄陽」。宋·陸游〈奉送姜邦傑出關〉其一：「君似襄陽孟浩然，蹇馱風帽一癯仙。」

### 一百一十三、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1030

#### 二十一 白岳晴雲

菖杏春風後，茅茨野水頭。晴雲弄色藹林丘。雨意未能休。 京縣(1)民無賦，  
郊田歲有秋。明朝去學種瓜侯(2)。身世寄菟裘(3)。

#### 【注】

- (1)京縣：為國都管轄之縣，指京畿。唐·韋應物〈贈蕭河南〉：「厭劇辭京縣，褒賢待詔書。」
- (2)種瓜侯：事見《史記·蕭相國世家》：「召平者，故秦東陵侯。秦破，為布衣，貧，種瓜於長安城東，瓜美，故世俗謂之『東陵瓜』，從召平以為名也。」後以為安貧隱居之典。
- (3)菟裘：城市名，為春秋時魯邑。魯隱公嘗有「使營菟裘，吾將老焉」之語。見《左傳·隱公十一年》。後以菟裘隱喻告老退休之地。

### 一百一十四、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1030

#### 二十二 黃橋晚照

隱見溪流轉，縱橫野壠分。隔林人語遠堪聞。村徑綠如裙。 鳶集蜈山樹，鴉  
投鵠嶺(1)雲。來牛去馬更紛紛。城郭日初曛(2)。

#### 【注】

- (1)蜈山、鵠嶺：皆為松都名勝，鵠嶺於松嶽山中，松都處於松嶽山、蜈蚣山環抱之中。
- (2)曛：黃昏落日的餘暉。南北朝·鮑照〈冬日詩〉：「曛霧蔽窮天，夕陰晦寒地。」

### 一百一十五、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1030

#### 二十三 長湍石壁

插水雲根聳，橫空黛壁開。魚龍吹浪轉隅隈(1)。百里綠徘徊。 日浸玻璃(2)  
色，花分錦繡堆。畫船載酒管絃催。一日繞千回。

#### 【注】

- (1)隅隈：角落與彎曲的地方。宋·李之儀〈和人雪意〉：「境界適何許，次第分隅隈。」
- (2)玻璃：指流水。宋·衛宗武〈過瓜洲〉：「金焦對峙兩鰲浮，千頃玻璃浸其足。」

### 一百一十六、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1030

#### 二十四 朴淵(1)瀑布

日照羣峰秀，雲蒸一洞深。人言玉輦(2)昔登臨。盤石在潭心。 白練飛千尺，

青銅(3)徹萬尋。月明笙鶴(4)下遙岑。吹送水龍吟(5)。

【注】

- (1)朴淵：山名，位於朝鮮中部東海岸太白山脈北方。
- (2)玉輦：天子所乘車駕，以美玉裝飾。唐·盧照鄰〈昭君怨〉：「肝腸辭玉輦，形影向金微。」
- (3)青銅：青銅鏡，此處用以比喻潭水清澈。宋·蘇軾〈登州海市〉：「斜陽萬里孤鳥沒，但見碧海磨青銅。」
- (4)笙鶴：語出漢·劉向《列仙傳》：「周靈王太子晉(王子喬)，好吹笙，作鳳鳴，游伊洛間，道士浮丘公接上嵩山，三十餘年後乘白鶴駐緱氏山頂，舉手謝時人仙去。」後世以「笙鶴」指仙人所乘之仙鶴。唐·司空曙〈風箏〉：「松泉鹿門夜，笙鶴洛濱朝。」
- (5)水龍吟：詞牌名，語出唐·李白〈宮中行樂詞〉：「笛奏龍吟水，簫鳴鳳下空。」

一百一十七、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1030-1031

二十五 紫洞尋僧

老喜身猶健，聞知興更添。芒鞋竹杖(1)度千巖。迎送有蒼髯。 坐久雲歸岫  
(2)，談餘月掛檐。但教沽酒引陶潛。來往意何厭。

【注】

- (1)芒鞋竹杖：化用宋·蘇軾〈宿石田驛南野人舍〉：「芒鞋竹杖自輕軟，蒲薦松床亦香滑。」
- (2)雲歸岫：煙雲霧氣攏歸峰巒。雲岫，語出晉·陶潛〈歸去來辭〉：「雲無心以出岫，鳥倦飛而知還。」

一百一十八、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1031

二十六 青郊送客

野寺松花落，晴川柳絮飛。臨風白馬紫金鞵(1)。欲去惜芳菲。 聚散今猶古，  
功名夢也非。青山不語暗相譏。誰見二疏(2)歸。

【注】

- (1)紫金鞵：以珍貴紫金制作的馬韁繩與絡頭。宋·汪莘〈春懷〉其十：「贈子青玉案，報我紫金鞵。」
- (2)二疏：亦作「二疎」，指漢宣帝時名臣疏廣與兄之子受。疏廣為太傅，受為少傅，同時以年老乞致仕，為時人賢之。受歸日，送者車數百輛，設祖道，供張東都門外。晉·張協〈詠史〉：「藹藹東都門，群公祖二疎。」

## 一百一十九、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1031

### 二十七 西江風雪

雪壓江邊屋，風鳴浦口檣。時登草閣掛南窗。雲海杳茫茫。 斫膾(1)銀絲細，  
開尊綠蟻(2)香。高歌一曲禮成江(3)。腸斷賀頭綱(4)。

#### 【注】

- (1)斫膾：亦作「斫鱠」，薄切魚片。宋·文天祥〈山中〉：「賴有蓴風堪斫膾，便無花月亦飛觴。」
- (2)綠蟻：飄浮在新釀還沒過濾的酒上綠色泡沫，或借指酒。唐·白居易〈雪夜對酒招客〉：「帳小青氈煖，柸香綠蟻新。」
- (3)禮成江：朝鮮河流名，源自黃海道真彥山，在江華灣注入黃海。
- (4)賀頭綱：事見《高麗史·樂志》：宋朝商人賀頭綱擅長下棋，愛上一高麗美婦。婦人的丈夫喜愛下棋，賀頭綱與其下棋，起初故意輸棋，讓婦人丈夫誤以為其棋藝甚劣，賀頭綱便提議對賭一局，以商船和美婦為賭注，結果賀頭綱大勝，攜美婦歸，徒留高麗男子後悔莫及，高麗男子對著遠去的商船和妻子，擊節而歌，後改編為「禮成江曲」，為朝鮮著名民謠。

## 一百二十、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1031

### 二十八 北山煙雨

澹澹青空遠，亭亭碧嶽重。忽驚雷雨送飛龍(1)。欲洗玉芙蓉(2)。 稍認巖間寺，都迷壑底松。良工吮筆(3)未形容。疑是九疑峰(4)。

#### 【注】

- (1)飛龍：相傳龍能興雲雨。唐·杜甫〈戲題畫山水圖歌〉：「赤岸水與銀河通，中有雲氣隨飛龍。」
- (2)玉芙蓉：此處比喻積雪山峰。宋·朱熹〈雲谷二十六詠·蓮沼〉：「亭亭玉芙蓉，迴立映澄碧。」
- (3)吮筆：即「含毫」，構思賦文、繪畫。宋·陳宓〈次喻景山韻〉：「堪恨紫陽雙鬢白，閉門吮筆自箋騷。」
- (4)九疑峰：山名，今湖南省寧遠縣南。唐·元稹〈奉和竇容州〉：「斑竹初成二妃廟，碧蓮遙聳九疑峰。」

## 一百二十一、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1031

### 二十九 白岳晴雲

曉過青郊驛，春遊白岳山(1)。提壺勸酒(2)語關關。一聽一開顏。 村舍疏林外，田畦亂水間。郊原雨足(3)信風(4)還。羨殺嶺雲閒。

#### 【注】

- (1)白岳山：太白山脈最高峰。
- (2)提壺勸酒：提壺，此處指鶉鴝，鳥名。「提壺勸酒」，語出宋·歐陽脩〈啼鳥〉：  
「獨有花上提壺蘆，勸我沽酒花前醉。」
- (3)郊原雨足：語出宋·蘇軾〈過雲龍山人張天驥〉：「郊原雨初足，風日清且好。」
- (4)信風：隨時節變化，定期定向而至的風。唐·于鵠〈舟中月明夜聞笛〉：「浦里移舟候信風，蘆花漠漠夜江空。」

## 一百二十二、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1031

三十 黃橋晚照

曠望菘(1)田路。嵯峨(2)柳院樓。夕陽行路卻回頭。紅樹五陵秋。 城郭遺基  
(3)壯，干戈往事悠。村家童子不知愁。橫笛倒騎牛。

【注】

- (1)菘：菘菜。唐·王維〈送友人南歸〉：「鄖國稻苗秀，楚人菘米肥。」
- (2)嵯峨：高峻貌。唐·唐彥謙〈送許戶曹〉：「將軍樓船發浩歌，雲檣高插天嵯峨。」

## 一百二十三、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1031

三十一 朴淵瀑布

絕壁開嵌竇(1)，長川掛半天。跳珠噴玉(2)幾千年。爽氣白如煙。 豈學然犀  
(3)客，誰期駐鶴仙(4)。淋衣暑汗似流泉。到此欲裝綿。

【注】

- (1)嵌竇：山洞。唐·杜甫〈園人送瓜〉：「竹竿接嵌竇，引注來鳥道。」
- (2)跳珠噴玉：激濺的水花或雨滴。元·劉賡〈百門山〉：「一泓寒碧湛空青，噴玉跳珠不少停。」
- (3)然犀：相傳點燃犀牛角能照見水中的怪物。唐·王績〈游仙〉其四：「照水然犀角，游山費虎皮。」
- (4)駐鶴仙：指仙人王子喬。語出漢·劉向《列仙傳》：「王子喬約家人七月七日會晤，至期，果乘白鶴駐山頭，望之，不得到。」

## 一百二十四、李齊賢〈巫山一段雲〉 《全金元詞》頁 1031

三十二 長湍石壁

瘦骨千年立，蒼根百里盤。橫張側展綠波間。一帶玉孱顏(1)。 獵騎何曾顧，  
漁郎只漫看。詩人強欲狀天慳(2)。贏得鬢毛斑。

【注】

- (1)孱顏：山勢高聳險峻。唐·李商隱〈荊山〉：「壓河連華勢孱顏，鳥沒雲歸一

望間。」

(2)天慳：天地間少見。宋·王柏〈題效奇〉：「不緣心匠巧，何以發天慳。」

## 一百二十五、王國器〈菩薩蠻〉 《全金元詞》頁 1035

題黃子久溪山雨意圖(1)

青山不趁江流去。數點翠收林際雨。漁屋遠模糊。煙村半有無。 大癡飛醉墨

(2)。秋與天爭碧。淨洗綺羅塵。一巢棲亂雲。

### 【注】

(1)黃子久：黃公望(1269~1354)，江蘇常熟人。字子久，號大癡，又號一峰道人，晚號井西道人。〈溪山雨意圖〉，形式為水墨紙本，手卷，縱 26.9 x 橫 106.5 公分，收藏於中國國家博物館。〈溪山雨意圖〉為其七十歲之作，是目前所見黃公望最早的作品。

(2)醉墨：醉酒中所作的繪畫。唐·陸龜蒙〈奉和襲美醉中偶作見寄次韻〉：「憐君醉墨風流甚，幾度題詩小謝齋。」

## 一百二十六、王國器〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1035

破窗風雨，為性初徵君賦

潤逼疎櫺(1)，寒侵芳袂。梨花寂寞重門閉。檢書翦燭話巴山(2)，秋池回首人千里。 記得彭城(3)，逍遙堂裏。對牀夢破簷聲碎。林鳩呼我出華胥(4)，恍然枕石聽流水(5)。

### 【注】

(1)疎櫺：指門窗；疎，同「疏」字，借指窗或窗上的刻鏤花紋；櫺，門或窗戶、欄杆上雕有花紋的格子。南北朝·孔欣〈置酒高堂上〉：「置酒宴友生，高會臨疏櫺。」

(2)檢書翦燭話巴山：語出唐·李商隱〈夜雨寄北〉詩：「何當共翦西窗燭，卻話巴山夜雨時。」後以「翦燭」為促膝夜談之典。

(3)彭城：縣名。春秋時宋邑，秦置彭城縣，在今江蘇省銅山縣。唐·李益〈揚州懷古〉詩：「彭城閣邊柳，偏似不勝春。」

(4)華胥：泛言入夢。化用《列子·黃帝》：「〔黃帝〕晝寢，而夢遊於華胥氏之國。華胥氏之國在弇州之西，台州之北，不知斯齊國幾千萬里。蓋非舟車足力之所及，神遊而已。其國無帥長，自然而已；其民無嗜欲，自然而已，……，黃帝既寤，怡然自得。」

(5)枕石聽流水：形容高潔之士的隱居生活。語本南朝·宋·劉義慶《世說新語·排調》：「孫子荆年少時欲隱，語王武子『當枕石漱流』，誤曰『漱石枕流』。」

## 一百二十七、王國器〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1035

巫峽雲濤

雪練(1)橫空，箭波(2)崩岫。女媧不補蒼冥漏(3)。何年鑿破白雲根，銀河倒瀉驚雷吼。羅帶(4)分香，瓊纖(5)擎酒。銷魂桃葉(6)煙江口。當時樓上倚闌人，如今恰似青山瘦。

【注】

- (1)雪練：指潔白的絹帛；此處用以比喻明潔的水流。宋·辛棄疾〈沁園春·弄溪賦〉：「崩騰決去，雪練傾河。」
- (2)箭波：流動迅速如飛箭般的水波。宋·柳永〈定風波〉：「塞柳萬株，掩映箭波千里。」
- (3)女媧不補蒼冥漏：此處化用「女媧補天」典故，傳說上古時代，女媧曾煉五色石以補天的裂縫，截斷鰲足以作為撐天的大柱，據《淮南子·覽冥訓》載：「往古之時，四極廢，九州裂，天不兼覆，墜不周載。火熾炎而不滅，水浩洋而不息。猛獸食顛民，鷙鳥攫老弱。於是女媧煉五色石，以補蒼天。」
- (4)羅帶：絲織的衣帶。隋·李德林〈夏日〉詩：「微風動羅帶，薄汗染紅粧。」
- (5)瓊纖：如瓊玉般女子柔美之手。唐·毛熙震〈何滿子〉其二：「相望只教添悵恨，整鬢時見纖瓊。」
- (6)桃葉：晉王獻之愛妾名；借指愛妾或所愛戀的女子。唐·皇甫松·〈江上送別〉詩：「隔筵桃葉泣，吹管杏花飄。」

## 一百二十八、王國器〈踏莎行〉《全金元詞》頁 1035

金盆沐髮

寶鑑(1)凝膏，溫泉流膩。瓊纖一把青絲墜。冰膚淺漬麝煤(2)春，花香石髓(3)和雲洗。玉女峰(4)前，咸池(5)月底。臨風細把犀梳理。陽台(6)行雨(7)乍歸來，羅巾猶帶瀟湘水。

【注】

- (1)寶鑑：鏡子的美稱。《新唐書·張九齡傳》：「千秋節，公、王並獻寶鑑。」
- (2)麝煤：即麝墨，後泛指名貴的香墨。唐·韓偓〈橫塘〉：「蜀紙麝煤添筆媚，越甌犀液發茶香。」
- (3)石髓：即石鍾乳。《晉書·嵇康傳》：「康又遇王烈，共入山，烈嘗得石髓如飴。」
- (4)玉女峰：西岳華山中峰（或指東峰）的別稱。唐·李白〈江上答謝宣城〉：「太華三芙蓉，明星玉女峰。」
- (5)咸池：傳說中日浴之處。《楚辭·離騷》：「飲余馬於咸池兮，搃余轡乎扶桑。」；王逸注：「咸池，日浴處也。」
- (6)行雨：降雨。化用宋玉〈高唐賦序〉典故：「玉曰：『昔者先王嘗遊高唐，怠而晝寢，夢見一婦人，曰：『妾巫山之女也，為高唐之客。聞君遊高唐，願薦枕席。』王因幸之。去而辭曰：『妾在巫山之陽，高山之阻。旦為朝雲，暮為行雨；朝朝暮暮，陽臺之下。』」李善注：「朝雲行雨，神女之美也。」

## 一百二十九、王國器〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1035

月奩勻面(1)

冰鑑(2)旋秋，瓊腮凝素。鉛華(3)夜搗長生兔(4)。玉容自擬比姮娥，妝成尤恐姮娥妬。花影涵空，蟾光(5)籠霧。芙蓉一朵溥秋露。年年只在廣寒宮，今宵鸞影(6)驚相遇。

### 【注】

- (1)勻面：調化妝時，用手搓臉使脂粉勻淨；或指用脂粉妝扮過的臉。唐·歐陽炯〈鳳樓春〉：「勻面淚，臉珠融。」
- (2)冰鑑：此處指梳妝鏡。唐·席豫〈奉和敕賜公主鏡〉：「妍蚩冰鑑裏，從此媿非才。」
- (3)鉛華：亦作「鉛花」，婦女化妝用的鉛粉，亦可比喻冷月的清光。魏晉·曹植〈洛神賦〉：「芳澤無加，鉛華弗御。」
- (4)夜搗長生兔：化用「白兔搗藥」典故，傳說月中有白兔搗仙藥。宋·李劉〈壽丘漕九月初三〉：「圓卻山河影，搗藥兔長生。」
- (5)蟾光：月光。唐·皎然〈溪上月〉：「蟾光散浦溼，素影動淪漣。」
- (6)鸞影：比喻女子身影。唐·顧況〈晉公魏國夫人柳氏輓歌〉：「魚軒海上遙，鸞影月中銷。」

## 一百三十、王國器〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1035

玉頰啼痕

粉結紅冰(1)，香消獺髓(2)。鏡鸞(3)影裏人憔悴。梨花帶雨(4)不禁愁，玉纖彈盡真珠淚。恨鎖春山(5)，嬌橫秋水(6)。臉桃(7)零落胭脂醉。故將羅帕搵啼痕，寄情欲比相思字。

### 【注】

- (1)紅冰：喻淚水。明·徐渭〈龔山凱歌〉之二：「朝來道上看歸騎，一片紅冰冷鐵衣。」
- (2)獺髓：獺的骨髓，相傳與玉屑、琥珀和合，可作滅疤痕的貴重藥物。唐·吳融〈和韓致光侍郎〉之二：「獺髓求魚客，鮫綃托海人。」
- (3)鏡鸞：此處指鏡子。宋·胡仲弓〈謁金門〉：「潤遍鏡鸞紅霧滿，額花留半面。」
- (4)梨花帶雨：化用唐·白居易〈長恨歌〉：「玉容寂寞淚闌干，梨花一枝春帶雨。」，後用以形容女子的嬌艷。
- (5)春山：春天山色黛青，借喻婦人姣好的眉型。唐·李商隱〈代董秀才卻扇〉：「莫將畫扇出帷來，遮掩春山滯上才。」
- (6)秋水：原指秋天的江湖水；此處用以比喻明澈的眼波。元·趙雍〈人月圓〉：「別時猶記，眸盈秋水，淚濕春羅。」
- (7)臉桃：即桃花臉，讚美女子美如桃花的面容。宋·蔡伸〈水調歌頭〉：「為問

桃花臉，一笑為誰容。」

### 一百三十一、王國器〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1035-1036

黛眉顰色

淡掃春痕，輕籠芳靨。捧心(1)不效吳宮怨(2)。楚梅酸蹙翠尖(3)纖，湘煙碧聚愁萋萋(4)。紺羽寒凝，月鉤金灩(5)。鶯吭咽處微偷斂。新翻(6)舞態太嬌嬈，鏡中娥綠(7)和香點。

#### 【注】

- (1)捧心：相傳春秋時美女西施有心痛病，經常捧心而顰，事見《莊子·天運》：「西施病心而顰其里，其里之醜人，見而美之，歸亦捧心而顰其里。」
- (2)吳宮怨：化用春秋時西施典故，事見《吳越春秋·勾踐陰謀外傳》：「越王勾踐敗於會稽，范蠡取西施獻吳王夫差，使其迷惑忘政。越遂亡吳，後西施歸范蠡，同泛五湖。」
- (3)翠尖：指婦女的眉梢。宋·賀鑄〈菩薩蠻〉：「眉樣學新蟾，春愁入翠尖。」
- (4)萋萋：蔭蔽；深密。宋·蘇過〈和母仲山雨後〉：「柴門似郊居，煙草碧萋萋。」
- (5)金灩：即金波激灩，指月光明亮如水般清澈。宋·陳祖安〈如夢令〉：「月直金波激灩，此去水仙不遠。」
- (6)新翻：新改編。唐·劉禹錫〈楊柳枝〉：「請君莫奏前朝曲，聽唱新翻〈楊柳枝〉。」
- (7)娥綠：即螺黛，婦女畫眉所用青黑色顏料。宋·張元幹〈蘭陵王〉：「想娥綠輕暈，鸞鑑新怨。」

### 一百三十二、王國器〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1036

芳塵春迹

金谷(1)遊情，消磨不盡。軟紅香裏雙鴛印(2)。蘭膏(3)步滑翠生痕，金蓮(5)脫落凌波影。蝶徑遺踪，雁沙凝潤。為誰留下東風恨。玉兒(6)飛化夢中雲，青蘋流水空仙詠。

#### 【注】

- (1)金谷：晉石崇所築的金谷園；泛指富貴人家盛極一時但好景不常的豪華園林；借指仕宦文人遊宴餞別的場所。唐·李白〈宴陶家亭子〉詩：「若聞弦管妙，金谷不能誇。」；南朝梁·何遜〈車中見新林分別甚盛〉詩：「金谷賓遊盛，青門冠蓋多。」
- (2)雙鴛印：印著鴛鴦的圖案。隋·虞世基〈秋日贈王中舍詩〉：「雙鴛難可贈，別鶴不相聞。」
- (3)蘭膏：古代用澤蘭子煉製的油脂，可點燈。晉·張華〈雜詩〉：「朱火青無光，蘭膏坐自凝。」

(5)金蓮：金蓮，金飾蓮花形燈燭。宋·蘇軾〈和王晉卿〉：「豈老眼，卻對金蓮燭。」

(6)玉兒：人名，南齊·東昏侯·潘淑妃之小字；後泛指美人。唐·陸龜蒙〈奉和襲美行次野梅次韻〉：「梁殿得非蕭帝瑞，齊宮應是玉兒媒。」

### 一百三十三、王國器〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1036

雲窗秋夢

煙冷瑤櫺，神遊貝闕(1)。芙蓉城(2)裏花如雪。仙郎(3)同躡鳳凰翎，千門萬戶皆明月。地老天荒，山青海碧。滿身風露飄環玦(4)。高樓畫角(5)苦無情，一聲吹散雙飛蝶。

#### 【注】

(1)貝闕：以紫貝為飾的華麗宮闕。語出《楚辭·九歌·河伯》：「魚鱗屋兮龍堂，紫貝闕兮朱宮。」

(2)芙蓉城：古代傳說中的仙境；後蜀·孟昶於宮苑城上遍植木芙蓉，因以得名，簡稱「蓉城」。南唐·李煜〈感懷〉：「空有當年舊煙月，芙蓉城上哭蛾眉。」

(3)仙郎：作者此處化用王子高與仙人周瑤英同遊芙蓉城的典故。宋·蘇軾〈芙蓉城〉詩序：「世傳王迴，字子高，與仙人周瑤英遊芙蓉城。元豐元年三月，余始識子高，問之，信然，乃作此詩。」

(4)環玦：玉環和玉玦，合為佩玉。《漢書·雋不疑傳》：「帶櫛具劍，佩環玦，褒衣博帶，盛服至門上謁。」

(5)畫角：古管樂器。傳自西羌，形如竹筒，本細末大，以竹木或皮革等製成，因表面有彩繪，故稱。南朝·梁·簡文帝〈折楊柳〉：「城高短簫發，林空畫角悲。」

### 一百三十四、王國器〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1036

繡牀(1)凝思

翠藻文鴛，交枝連理。金針(2)停處渾如醉。楊花一點是春心，鶉聲啼到人千里。喚醒離魂，猶疑夢裏。此情恰似東流水。雲窗霧閣沒人知，綃痕泥(3)透紅鉛(4)淚。

#### 【注】

(1)繡牀：刺繡時繃緊織布用的架子。唐·司空圖〈楊柳枝·壽杯詞〉：「池邊影動散鴛鴦，更引微風亂繡床。」

(2)金針：針的美稱。唐·羅隱〈七夕〉：「香帳簇成排窈窕，金針穿罷拜嬋娟。」

(3)泥：濕潤、浸漬。唐·王維〈送元二使安西〉詩：「渭城朝雨泥輕塵，客舍青青柳色新。」

(4)紅鉛：胭脂、鉛粉。唐·杜牧〈宣州留贈〉：「紅鉛濕盡半羅裙，府人間手欲

分。」

### 一百三十五、王國器〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1036

金錢卜歡

暗擲龍文(1)，尋盟鸞鏡。龜兒(2)不似青蚨(3)準。花房羞化彩娥飛，銀橋密遞仙娥信。錦屋瓊樓，薄情飄性。碧雲望斷紅輪暝(4)。珠簾立盡海棠陰，待溫遙夜鴛衾(5)冷。

#### 【注】

- (1)龍文：有著龍形的耀眼紋彩。南北朝·謝朓〈同詠坐上玩器〉：「取則龍文鼎，三趾獻光儀。」
- (2)龜兒：幼龜；此處指龜殼、龜甲，古代用以占卜。《南史·柳世隆傳》：「世隆善卜，別龜甲，價至一萬。」
- (3)青蚨：傳說中的蟲名。唐·寒山〈詩〉：「囊裏無青蚨，篋中有黃絹。」
- (4)紅輪暝：紅色日落。明·朱誠泳〈繡思曲〉：「寶篆烟消金鴨冷，碧雲天外紅輪暝。」
- (5)鴛衾：夫妻共寢繡有鴛鴦的被子。唐·錢起〈長信怨〉：「鴛衾久別難為夢，鳳管遙聞更起愁。」

### 一百三十六、王國器〈菩薩蠻〉 《全金元詞》頁 1036

題倪徵君惠麓圖(1)

秋聲吹碎江南樹。正是瀟湘腸斷處。一片古今愁。荒碕水亂流(2)。披圖(3)驚歲月。舊夢何堪說。追憶謾多情。人間無此清。

#### 【注】

- (1)倪徵君惠麓圖：指倪瓚〈惠麓圖〉，元順帝至正十一年十一月二十日，倪瓚五十一歲時，寫此圖贈友人仲明。惠麓，即無錫惠山山麓。
- (2)碕：曲折的堤岸。《漢書·卷八七·揚雄傳上》：「探巖排碕，薄索蛟螭。」
- (3)披圖：展閱圖籍、圖畫等。唐·王昌齡〈觀江淮名勝圖〉：「而我高其風，披圖得遺照。」

### 一百三十七、王國器〈西江月〉 《全金元詞》頁 1036

題洞天清曉(1)圖

金澗飛來晴雨，蓮峰倒插丹霄(2)。蕊仙樓閣隱岧嶢(3)。幾樹碧桃開了。醉後豈知天地，月寒莫辨瓊瑤。一聲鶴叫萬山高。畫出洞天清曉。

#### 【注】

- (1)洞天清曉：此圖為黃公望〈丹崖玉樹圖〉，形式為立軸，紙本設色縱 101.3×橫

43.8 公分，藏於北京故宮博物院。洞天：道教稱神仙的居處，意指洞中別有天地。唐·陳子昂〈送中岳二三真人序〉：「楊仙翁玄默洞天，賈上士幽棲牝谷。」

(2) 丹霄：絢麗的天空。漢·賈誼：「青青雲寒，上拂丹霄。」

(3) 峩峩：亦作「迢嶢」，山勢高峻。唐·元稹〈青雲驛〉：「峩峩青雲嶺，下有千仞谿。」

### 一百三十八、沈禧〈清平樂〉 《全金元詞》頁 1038

題扇小景(1)

平湖渺渺。一葉扁舟小。蕩漾不須頻舉櫂。觀盡雲山多少。問渠樂意如何。平生慣識煙波。載卻月明歸去，數聲欸乃(2)清歌。

【注】

(1) 小景：小幅山水風物畫。宋·嚴粲〈次韻宴坐畫圖〉：「俗間重小景，局促無奇特。」

(2) 欸乃：歌聲悠揚。宋·陸游〈南定樓遇急雨〉：「人語朱離逢峒獠，櫂歌欸乃下吳舟。」

### 一百三十九、沈禧〈清平樂〉 《全金元詞》頁 1038

題漁父圖

煙波深處。占斷(1)溪山趣。逢著忘機(2)閒伴侶。旋斫錦鱗烹煮。隔船相喚相呼。甕頭酒(3)盡須沽。醉後都忘爾汝。生來不識榮枯。

【注】

(1) 占斷：全部占有，占盡。唐·吳融〈杏花〉：「粉薄紅輕掩斂羞，花中占斷得風流。」

(2) 忘機：消除機巧之心，淡泊無爭。唐·王勃〈江曲孤覺賦〉：「爾乃忘機絕慮，懷聲弄影。」

(3) 甕頭酒：剛釀成的酒。唐·孟浩然〈戲題〉詩：「已言雞黍熟，復道甕頭清。」

### 一百四十、沈禧〈風入松〉 《全金元詞》頁 1039

詠畫景

竹冠藜杖葛裁襟(1)。華髮半盈簪。塵緣一點無縈絆，閒邊趣、不管浮沉。姓字不聞入耳，夢魂(2)長繞山林。相隨惟有一牀琴，得趣最幽深。溪橋野徑忘危險，任迢迢、為覓知音。一曲高山流水(3)，利名都不關心。

【注】

(1) 葛裁襟：用葛草織成的布來制夏衣。唐·白居易〈秋暮郊居書懷〉：「葛衣秋

未換，書卷病仍看。」

(2)夢魂：古時以為人的靈魂在睡夢中會離開肉體，故稱「夢魂」。唐·劉希夷〈巫山懷古〉詩：「積想臥瑤席，夢魂何翩翩。」

(3)高山流水：事見《列子·湯問》：「伯牙鼓琴，志在登高山。鍾子期曰：『善哉！峨峨兮若泰山。』志在流水。鍾子期曰：『善哉！洋洋兮若江河。』」後比喻知音的難遇。

## 一百四十一、沈禧〈鷓鴣天〉 《全金元詞》頁 1042

題驛亭(1)圖

使輶(2)今夜宿郵亭。邂逅見娉婷。琵琶斜抱生嬌媚，悄無人、獨倚幃屏(3)。絃內暗傳心事，鐙前略敘幽情。麗詞一曲按新聲。調格總高清。筵前明日人傳唱，難遮掩、耳目聰明。一宿風光固好，百年名節俱傾。

【注】

(1)驛亭：古代驛站供行旅休息的地方。唐·杜甫〈秦州雜詩〉：「今日明人眼，臨池好驛亭。」

(2)使輶：使者所乘車駕。宋·王十朋〈送何憲行部趣其早還〉：「九郡饑民望使輶，陽春有脚不辭遙。」

(3)幃屏：帷屏，亦借指寢息之所。晉·潘岳〈悼亡詩〉：「幃屏無髣佛，翰墨有餘跡。」

## 一百四十二、沈禧〈滿庭芳〉 《全金元詞》頁 1043

為施克明題雪擁藍關圖

雪擁藍關(1)，雲橫秦嶺(2)，馬頭道路迷茫。幾回翹首，何處是家鄉。欲革當時弊政，攄忠蓋(3)、罄瀝肝腸(4)。誰知道，一封奏入，萬里貶潮陽(5)。傷心牢落(6)處，形孤影隻，地遠天長。幸道逢孫姓，有意相將。早悟花間詩意，免教口、至此倉皇。頻分付，漳江(7)落日，吾骨好收藏。

【注】

(1)藍關：即藍田關，秦之嶢關，在今陝西省藍田縣東南。唐·許渾〈題四老廟〉詩：「避秦安漢出藍關，松桂花陰滿舊山。」

(2)秦嶺：亦稱「秦山」、「終南山」，位於今陝西省境內。唐·白居易〈藍橋驛見元九詩〉：「藍橋春雪君歸日，秦嶺秋風我去時。」

(3)忠蓋：忠誠。唐·錢起〈送畢侍御謫居〉：「忠蓋不為明主知，悲來莫向時人說。」

(4)罄瀝肝腸：即披肝瀝膽，比喻以真誠相見或極盡忠誠。

(5)潮陽：因處於山之南、海之北，故得名，位於今廣東省汕頭市內。

(6)牢落：孤寂。唐·張九齡〈自彭蠡湖初入江〉：「牢落誰相顧，逶迤日自愁。」

(7)瘴江：指潮州附近的韓江，是著名的瘴癘之地。此處化用唐·韓愈〈左遷至藍關示姪孫湘〉詩：「知汝遠來應有意，好收吾骨瘴江邊。」

### 一百四十三、沈禧〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1043-1044

追次雲間王德璉韻，為施以和作香奩八詠

金盆沐髮

鳳翅(1)煙凝，鴉翎膏膩(2)。湘雲一片簾前墜。頻呼小玉灌蘭湯(3)，金盆激灑輕接洗(4)。翡翠窗前，合歡帳底。殷勤重把殘妝理。拂奩開鑑對青鸞，芙蓉彷彿臨秋水。

【注】

(1)鳳翅：古代婦女額上所畫鳳翅形的妝飾。唐·韓偓〈無題〉詩：「鴉黃雙鳳翅，麝月半魚鱗。」

(2)鴉翎：烏鴉的羽毛，此處比喻黑髮。明·朱誠泳〈理髮美人〉：「蟬翼輕盈籠薄霧，鴉翎閃爍出殘湯。」

(3)蘭湯：熏香的浴水。宋·王炎〈梟羹〉：「日轉槐陰宮漏遲，蘭湯新浴生涼颺。」

(4)接洗：宋·韓滉〈尹子潛送蕨〉：「隨流揚波淨接洗，芼以薑鹽付鐺耳。」

### 一百四十四、沈禧〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1044

追次雲間王德璉韻，為施以和作香奩八詠

月奩勻面

桂影(1)流金，梨花呈素。蟾宮不鎖霜毫兔(2)。休教容易負年華，西風樹樹行相妒。玉鑑冰壺，翠煙紅霧。薄籠半壁清光露。蜂黃蝶粉(3)了勻施，忽驚別院笙歌度。

【注】

(1)桂影：即月影、月光。南北朝·蕭繹〈芳樹〉：「桂影含秋月，桃花染春源。」

(2)霜毫：白色獸毛；借指白兔。唐·元稹〈月三十韻〉：「萸葉標新朔，霜毫引細輝。」

(3)蜂黃蝶粉：婦女粉面額的黃色妝飾。蜂黃，亦稱「花黃」、「額黃」。宋·周邦彥〈滿江紅〉：「蝶粉蜂黃都褪了，枕痕一線紅生玉。」

### 一百四十五、沈禧〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1044

追次雲間王德璉韻，為施以和作香奩八詠

黛眉顰色

翠壓雙蛾，瓊鑄香靨(1)。春來翻作傷春怨。一痕心事鎮相縈，芳容不似年時舊。玉宇(2)澄清，金波激灑。寶猊(3)香冷煙初斂。螺青(4)黛綠總調勻，還憑京兆

親收點(5)。

【注】

- (1)香靨：美人笑臉上的酒窩。宋·柳永〈促拍滿路花〉：「香靨融春雪，翠鬢彈秋煙。」
- (2)玉宇：傳說中天帝或神仙所住的華麗宮殿。唐·李華〈含元殿賦〉：「玉宇璇階，雲門露闕。」
- (3)寶猊：猊形的熏香爐。宋·張先〈歸朝歡〉：「寶猊煙未冷，蓮臺香臘殘痕凝。」
- (4)螺青：近黑的青色。宋·陸游〈練塘〉：「水秀山明何所似，玉人臨鏡暈螺青。」
- (5)還憑京兆親收點：化用「京兆畫眉」典故，事見《漢書·張敞傳》：「〔敞〕又為婦畫眉，長安中傳張京兆眉撫。有可以奏敞。上問之，對曰：『臣聞閨房之內，夫婦之私，有過於畫眉者。』上愛其能，弗備責也。」後用為夫婦或男女相愛的典實。

### 一百四十六、沈禧〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1044

追次雲間王德璉韻，為施以和作香奩八詠  
香頰啼痕

朔雪砭肌(1)，東風浹髓(2)。不由中酒人憔悴。丁香暗結雨中愁，相思滴盡枝頭淚。恨積巫山，情隨湘水。斑斑點點得殘妝碎。待將濡墨染霜毫，絨情漫寫鴛鴦字(3)。

【注】

- (1)砭肌：即砭人肌骨，直鑽到骨子裡，比喻極為寒冷。唐·顧況〈從軍行〉：「風寒欲砭肌，爭奈裘襖輕。」
- (2)浹髓：即淪肌浹髓，滲透到肌膚、骨髓，後比喻感受深刻。語本《淮南子·原道》：「不浸於肌膚，不浹於骨髓。」
- (3)鴛鴦字：指表達相思愛戀的文辭。宋·李元膺〈憶書〉：「袖紗密掩嗔郎看，學寫鴛鴦字未成。」

### 一百四十七、沈禧〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1044

追次雲間王德璉韻，為施以和作香奩八詠  
芳塵春迹

徑積紅埃(1)，風飄難盡。一鉤新月雲邊印。錦鴛飛去尚留蹤，青鸞舞罷猶存影。沈屑浮香(2)，露華滋潤。凌波人去遺芳恨。玉容想像夜曾來，星前月底閒吟詠。

【注】

- (1)紅埃：猶紅塵，飛揚的塵土。《魏書·崔光傳》：「秋末久旱，塵壤委深，風霾一起，紅埃四塞。」
- (2)浮香：飄溢的香氣。唐·盧照鄰〈曲江花〉：「浮香繞曲岸，園影覆華池。」

## 一百四十八、沈禧〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1044

追次雲間王德璉韻，為施以和作香奩八詠

雲窗秋夢

綺戶(1)雲窗，玉樓絳闕(2)。紺園(3)花謝飄香雪。其中綽約總仙姝，乘鸞夜度天邊月。地久天長，海枯山裂。連環擊碎珊瑚玦(4)。梅花何處斷腸聲，一雙驚散莊生蝶(5)。

### 【注】

(1)綺戶：彩繪雕花的門戶。唐·元稹〈生春〉：「何處生春早，春生綺戶中。」

(2)絳闕：宮殿寺觀前的朱色門闕。宋·蘇軾〈水龍吟〉：「古來雲海茫茫，道山絳闕知何處。」

(3)紺園：佛寺的別稱。唐·沈佺期〈游少林寺〉：「紺園澄夕霽，碧殿下秋陰。」

(4)珊瑚玦：以珊瑚製成的佩玉，古時贈人用以表示決絕。元·柳貫〈睡餘偶題〉：「惜此珊瑚玦，棲之薜荔床。」

(5)莊生蝶：即莊周夢蝶，莊周在夢中幻化為蝴蝶，在天地間遨遊，逍遙自在，不知何為莊周。忽然醒來，發覺自己仍是莊周。後比喻人生變幻無常。唐·李羣玉〈晝寐〉：「正作莊生蝶，誰知惠子魚。」

## 一百四十九、沈禧〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1044-1045

追次雲間王德璉韻，為施以和作香奩八詠

繡牀凝思

雜組香絨(1)，錯綜紋理。倚牀脈脈如春醉。沈吟暗想玉京人(2)，雕鞍何處鳴珂里(3)。無限離愁，誰知就裏。滔滔比似西江水。無情日夜向東流，一絨好寄相思淚。

### 【注】

(1)香絨：華美的絲絨。宋·陳允平〈秋蕊香〉：「綉窗一縷香絨線，繫雙燕。」

(2)玉京人：泛指美人。宋·周邦彥〈法曲獻仙音〉：「縹緲玉京人，想依然京兆眉嫵。」

(3)鳴珂里：語見《新唐書·張嘉祐傳》：「嘉祐，嘉貞弟，有幹略。方嘉貞為相時，任右金吾衛將軍。昆弟每上朝，軒蓋騶導盈閭巷，時號所居坊曰『鳴珂里』。」後用指貴人的居處。宋·許月卿〈霜日〉：「竹動鳴珂里，桃成衣錦鄉。」

## 一百五十、沈禧〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1045

追次雲間王德璉韻，為施以和作香奩八詠

金錢卜歡

默禱金錢，頻占寶鏡。幾回鵲噪無憑準(1)。文犀(2)一點暗通靈，青鸞忽報瑤池

信。風月情懷，漂流心性。歸來燕子樓(4)臺暝。風簾幾度立黃昏，凌波沁透蒼苔冷。

【注】

- (1)鵲噪：鵲鳴聲，古時以為喜兆。宋·方岳〈二禽〉：「鵲噪令公喜，鴉噪令公怒。」
- (2)文犀：有紋理的犀角。唐·李嘉祐〈贈衛南長官赴任〉：「更事文犀節，還過白馬津。」
- (3)燕子樓：樓名，在今江蘇省徐州市，相傳為唐貞元時，尚書張建封之愛妾關盼盼居所，後泛指女子居所。唐·白居易〈燕子樓〉：「燕子樓中霜月夜，秋來只為一人長。」

### 一百五十一、陸祖允〈菩薩蠻〉 《全金元詞》頁 1047

(詞綜卷三十三作陸祖先)題錢德鈞水村圖

當年圖畫知何處。如今身向滄洲(1)住。吾亦愛吾廬。芸窗(2)幾卷書。青山天際小。目送飛鴻杳。試問釣魚船。蘆花淺水邊。

【注】

- (1)滄洲：濱水的地方，古時常用以稱隱士的居處。唐·方干〈送鄭端公〉：「應憐寂寞滄洲客，煙漢塵泥相去賒。」
- (2)芸窗：指書齋。唐·蕭項〈贈翁承贊漆林書堂詩〉：「卻對芸窗勤苦處，舉頭全是錦為衣。」

### 一百五十二、張翊(上羽下足)〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1047

題破窗風雨圖，和王筠庵韻

檐宿吳雲，風經楚袂。門深不似春宵閉。碧疏(1)吹溜濕燈花，客卿無夢尋珂里(2)。翦韭(3)吟邊，聽潮浪裏。江懸漏杳歸心碎。相思鳩外綠簷寒，一簾蕉響秋如水。

【注】

- (1)碧疏：綠窗。晉·袁宏〈擬古〉：「文幌曜瓊扇，碧疏映綺櫺。」
- (2)珂里：即「翦春韭」，古人以春初早韭為美味，故以「翦春韭」為召飲的謙辭。唐·杜甫〈贈衛八處士〉：「夜雨翦春韭，新炊間黃粱。」

### 一百五十三、金炯〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1047

題破窗風雨圖，和王筠庵韻

草帶殘編，荷衣斷袂。破窗風雨深深閉。江南倦客正思家，燈花搖夢來鄉里。翠竹檐前，碧蕉叢裏。秋聲鬪合(1)愁心碎。不教潘鬢(2)總成霜，也應有淚如鉛水

(3)。

【注】

(1)鬪合：亦作「鬥合」、「斗合」，湊在一起，聚集。宋·史介翁〈菩薩蠻〉：「織成一片紗窗雨，鬥合做春愁。」

(2)潘鬢：晉·潘岳〈秋興賦〉序：「余春秋三十有二，始見二毛。」後因以「潘鬢」調中年鬢髮初白。唐·李端〈長安感事呈盧綸〉：「蹉跎潘鬢至，蹭蹬阮途窮。」

(3)鉛水：比喻晶瑩凝聚的眼淚。唐·李賀〈金銅仙人辭漢歌〉：「空將漢月出宮門，憶君清淚如鉛水。」

一百五十四、宋褰〈如夢令〉 《全金元詞》頁 1055

題楊補之施篷墨梅，卷中他詩有忍寒背篷立之語

常立刻溪前度(1)。坐拓船窗窺覷(2)。棹進任舟移，行盡粉香千樹。佳趣。佳趣。篷背詩人何處。

【注】

(1)刻溪：指曹娥江上游，在浙江嵊縣南。唐·李白〈夢游天姥吟留別〉：「湖月照我影，送我至刻溪。」

(2)窺覷：偷看。唐·白居易〈山中獨吟〉：「狂吟驚林壑，猿鳥皆窺覷。」

一百五十五、蘇大年〈踏莎行〉 《全金元詞》頁 1060

題巫峽雲濤圖用王國器韻

煙外斜陽，雲中遠岫。翠眉輕補胭脂漏。迴波都是斷腸聲，斷腸更聽哀猿吼。暮雨凝愁，朝雲帶酒(1)。餘懷遠寄湓江(2)口。世間木石本無情，如何也似離人瘦。

【注】

(1)帶酒：醉酒。唐·杜牧〈送別〉：「莫帶酒盃閑過日，碧雲深處是佳期。」

(2)湓江亦稱「湓浦」或「湓水」，今江西省龍開河古稱。唐·白居易〈送毛仙翁〉：「惟余負憂譴，顛額湓江壩。」

一百五十六、謝應芳〈西江月〉 《全金元詞》頁 1064

題畫

緣樹(1)雲林窅窅(2)，青苔石磴(3)紫紆(4)。兩人杯下(5)曳長裾。應是山中巢許(6)。空谷似聞樵斧，危橋不斷(7)徵車(8)。誰來為我借茅廬。來與白雲同住。

【注】

(1)緣樹：依元代謝應芳《龜巢稿》，《景印文淵閣四庫全書》版本修改為「綠樹」。

- (2) 窅窅：亦作「窅窅」，幽深貌。唐·韓愈〈岐山下〉：「和聲隨祥風，窅窅相飄揚。」
- (3) 石磴：石臺階。唐·王勃〈聖泉宴〉：「披襟乘石磴，列籍俯春泉。」
- (4) 縈紆：盤旋環繞。唐·白居易〈長恨歌〉：「黃埃散漫風蕭索，雲棧縈紆登劍閣。」
- (5) 杯下：依元代謝應芳《龜巢稿》，《景印文淵閣四庫全書》版本修改為「林下」。
- (6) 巢許：巢父和許由的並稱，後借指隱者。宋·陸游〈雪中尋梅〉：「正是花中巢許輩，人間富貴不關渠。」
- (7) 不斷：依元代謝應芳《龜巢稿》，《景印文淵閣四庫全書》版本修改為「不度」。
- (8) 徵車：古代徵召賢達使用的車子。唐·李世民〈賜房玄齡〉：「未曉征車度，雞鳴關早開。」

## 一百五十七、謝應芳〈高陽臺〉 《全金元詞》頁 1071-1072

題張德機荊南精舍圖

陽羨(1)溪山，輞川(2)煙雨，隱然畫裏觀詩。芳草王孫，別來幾度春歸(3)。最憐屋壁藏蝌蚪(4)，化劫灰、飛入昆池(5)。好階墀。書帶青青，竹雪霏霏。相逢共約歸期。待玄龜出洛(7)，朱鳳鳴岐(8)。丘壑幽尋，正須重置荷衣。斬蛟射虎(9)都休問，有白鷗、堪與忘機。近西枝。移我龜巢(10)，鄰爾漁磯。

### 【注】

- (1) 陽羨：於今江蘇省宜興市，因境內有陽羨山而得名。宋·蘇軾〈菩薩蠻〉：「買田陽羨吾將老，從來只為溪山好。」
- (2) 輞川：即輞谷水，諸水會合如車輞環湊，故名。唐詩人王維曾置別業於此。宋·陳亮〈青玉案〉：「黃犬書來何日許輞川輕舸，杜陵尊酒，半夜燈前雨。」
- (3) 芳草王孫，別來幾度春歸：化用唐·王維〈送別〉詩：「春草明年綠，王孫歸不歸」。
- (4) 屋壁藏蝌蚪：指孔壁所藏之典籍。漢·劉歆〈移書讓太常博士〉：「《尚書》初出於屋壁，朽折散絕。」
- (5) 昆池：即昆明池，漢武帝於長安近郊所鑿。唐·王維〈恭懿太子挽歌〉：「西望昆池闊，東瞻下杜平。」
- (6) 玄龜出洛：化用「河圖洛書」典故。《易·繫辭上》：「河出圖，洛出書，聖人則之。」夏禹治水時，有神龜出於洛水，背上有裂紋，紋如文字，禹取法而作《尚書·洪範》「九疇」。古時認為出現「河圖洛書」是帝王聖者受命之祥瑞。
- (7) 朱鳳鳴岐：《國語·周語上》：「周之興也，鸞鷲鳴於岐山」；韋昭注：「鸞鷲，鳳之別名。」岐山，在今陝西省岐山縣北。相傳周代古公亶父遷此而興，後以「鳳凰鳴岐」為吉祥之兆。
- (8) 射虎：指漢代李廣射虎的故事。詩文中常用以形容英雄豪氣。《史記·李將軍

列傳》：「廣所居郡，聞有虎，嘗自射之。及居右北平，射虎，虎騰傷廣，廣亦竟射殺之。」

(9)龜巢：此處指謝應芳隱居白鶴溪上，築室名「龜巢」。

## 一百五十八、倪瓚〈定風波〉 《全金元詞》頁 1075-1076

題畫梅

欵帽垂鞭送客回。小橋流水一枝梅。醉後紅綃都不記，口臍，幽香卻解逐人來。松畔扶閒頻置酒(1)。攜手。與君看到十分開。少壯相從今雪鬢(2)。因甚。流年清興兩相催(3)。

庚寅臘月，同天台陶九成(4)訪雲棲子於玉山草堂，是日微雪着紅梅上。雲棲子見示管夫人雪梅，與今日情景適合，因題一調定風波云。瓚記。

【注】

(1)置酒：陳設酒宴。晉·左思〈蜀都賦〉：「吉日良辰，置酒高堂。」

(2)雪鬢：白髮，借指年紀老大。唐·白居易〈秋寒〉：「雪鬢年顏老，霜庭景氣秋。」

(3)清興：清雅的興致。唐·王勃〈山亭夜宴〉：「清興殊未闌，林端照初景。」

(4)陶九成：陶宗儀(1329-約 1412)，字九成，號南村。元末明初文史學家，工詩文，善書畫，著有《書史會要》、《南村輟耕錄》、《說郛》、《南村詩集》等。

## 一百五十九、束從周〈小重山〉 《全金元詞》頁 1076

題錢德鈞水村圖

楊柳絲絲兩岸風。前村溪路遠，小橋通。人家依約水西東。舟一葉，移過荻花叢。清景迴涵空(1)。好山青未了(2)，暮雲重。是誰驚起幾征鴻(3)。天然趣，卻在畫圖中。

【注】

(1)涵空：指水映天空。唐·溫庭筠〈春江花月夜〉：「千里涵空照水魂，萬枝破鼻團香雪。」

(2)未了：猶無窮盡。唐·杜甫〈望岳〉：「岱宗夫如何，齊魯青未了。」

(3)征鴻：即征雁。南朝·梁·江淹〈赤亭渚〉詩：「遠心何所類，雲邊有征鴻。」

## 一百六十、湯彌昌〈虞美人〉 《全金元詞》頁 1076

題錢德鈞水村圖

翰林(1)妙寫溪村趣。茅屋知何處。溪翁想像住溪灣。一笑如今，家在畫圖間。西風門掩蘆花溼(2)。聊與漁家伍。人間不信有張翰(3)。剪取吳淞(4)，空向卷中看。

延祐丁巳中秋日，德鈞攜此卷，俾賦小詞，為賦虞美人一闋。

【注】

- (1)翰林：本指文翰薈萃之所，此處借指畫家趙孟頫。
- (2)淑：水邊。南北朝·謝靈運〈登石室飯僧詩〉：「迎旭凌絕嶺，映泫歸淑浦。」
- (3)張翰：人名。字季鷹，晉·吳郡人，生卒年不詳。雅有清才，善屬文，縱任不拘，時稱為「江東步兵」。齊王冏辟為大司馬東曹掾，知冏將敗，又因秋風起，思吳中菰菜、蓴羹、鱸膾，遂歸吳。性至孝，遭母喪，哀毀逾恆，著有〈首邱賦〉等數十篇。事見《晉書·張翰傳》卷九十二。
- (4)吳淞：河川名，也稱為「蘇州河」，源出太湖，經上海，合黃浦江入海，江口稱為「吳淞口」，扼長江咽喉，是蘇州至上海的水運要道。

一百六十一、湯彌昌〈祝英臺近〉 《全金元詞》頁 1076

題錢德鈞水村圖

染秋雲，圖澤國(1)，野趣入遊戲。能事何須，五日畫一水。重重楊柳陂塘(2)，茅茨(3)村落，鱸鄉(4)外、西風漁計。晚烟霽。有客乘扁舟，延緣度疏葦。欲訪幽居，宛在碧溪尾。浩然目送飛鴻，醉歌欸乃，溪光裏、亂山橫翠。

【注】

- (1)澤國：境內多沼澤之國。唐·李嘉祐〈留別毘陵諸公〉：「淒涼辭澤國，離亂到鄉山。」
- (2)陂塘：池塘。《國語·周語下》：「陂塘汗庠，以鍾其美。」
- (3)茅茨：亦作「茆茨」，指茅屋。唐·錢起〈早渡伊川見舊鄰作〉：「村落通白雲，茆茨隱紅葉。」
- (4)鱸鄉：產鱸魚之鄉，泛指江南水鄉。宋·陸游〈和范待制秋日書懷〉：「欲與眾生共安隱，秋來夢不到鱸鄉。」

一百六十二、薩都刺〈酹江月〉 《全金元詞》頁 1091

題清溪白雲圖

周郎(1)幽趣，占清溪一曲，小橋橫渡。溪上紅塵飛不到，惟有白雲來去。出岫無心(2)，凌江有態，水面魚吹絮。倚門遙望，鍾山(3)一半留住。涵影淡蕩悠揚，朝朝暮暮，是幾番今古。指點昔人行樂地，半是鷺汀鷗渚(4)。映水朱樓，踏歌畫舫，寂寞知何處。天涯倦客，幾時歸釣春雨。

【注】

- (1)周郎：即周瑜(175-210)字公瑾，漢末舒(今安徽省廬江縣)人，精通音律。郎，少年男子的美稱。以「顧曲周郎」比喻精通音律。
- (2)出岫無心：化用晉·陶潛〈歸去來辭并序〉：「雲無心以出岫，鳥倦飛而知還。」
- (3)鍾山：位於江蘇省南京市東，亦作「紫金山」、「北山」。唐·吳融〈縣竹山四

十韻)：「但樂濠梁魚，豈怨鍾山鶴。」

(4)鷺汀鷗渚：鷺、鷗水鳥停佇棲息的小沙洲。明·林鴻〈念奴嬌·詠雁〉：「空江水碧沙明，閒情誰與，共晚汀鷗鷺。」

### 一百六十三、邵亨貞〈浣溪沙〉 《全金元詞》頁 1098

折花士女圖

折得幽花見似人。沈吟無語不勝春。采香徑(1)裏韞生塵。濃綠正迷湘北渚，  
輓紅(2)不入宋東鄰(3)。一春幽恨幾回新。

【注】

(1)采香徑：古跡名，位於江蘇省蘇州市靈巖山前。唐·劉禹錫〈館娃宮〉：「唯餘采香徑，一帶繞山斜。」

(2)輓紅：柔和的紅色，亦作「軟紅」。宋·劉子翬〈汴京紀事二十首〉其十二：「萬炬銀花錦繡圍，景龍門外軟紅飛。」

(3)宋東鄰：宋玉家東鄰，語出戰國·楚·宋玉〈登徒子好色賦〉：「楚國之麗者，莫若臣里，臣里之美者，莫若臣東家之子。」後以「東鄰」借指美女。

【月按】參見戴月祝：《邵亨貞〈蟻術詞選〉研究》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2012年7月)，頁236。

### 一百六十四、邵亨貞〈減字木蘭花〉 《全金元詞》頁 1098

崔女郎(1)像

紅妝傾國。人在蒲東(1)誰畫得。玉骨成塵。往事流傳恐未真。月明牕戶。  
猶似隔牆花動(2)處。夜冷西廂(3)。一度魂歸一斷腸。

【注】

(1)崔女郎：即崔鶯鶯，唐代傳奇《鶯鶯傳》小說人物。

(2)蒲東：語出唐·元稹《鶯鶯傳》：「張生遊於蒲，蒲之東十餘里，有僧舍曰普救寺，張生寓焉。適有崔氏孀婦，將歸長安，路出於蒲，亦止茲寺。」

(3)隔牆花動：語出唐·元稹《鶯鶯傳》婢女紅娘遞給張生一箋：「待月西廂下，迎風戶半開。隔牆花影動，疑是玉人來。」

(4)西廂：西邊廂房，即崔鶯鶯居所。

【月按】參見戴月祝：《邵亨貞〈蟻術詞選〉研究》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2012年7月)，頁240-241。

### 一百六十五、邵亨貞〈菩薩蠻〉 《全金元詞》頁 1104

蘇小小(1)像

錢唐(2)回首春狼籍。湖山依舊橫金碧。何處是兒家(3)。粉牆楊柳斜。佳期

難暗卜。檀板(4)傳心曲。隨意帶宜男(5)。就中應未堪。

【注】

(1)蘇小小：傳說中錢塘名妓。

(2)錢唐：即錢塘，古縣名，常用以指今杭州市。唐·李紳〈真娘墓〉：「還似錢塘蘇小小，祇應迴首是卿卿。」

(3)兒家：古時年輕女子對自家的稱呼。唐·寒山〈詩〉：「何須久相弄，兒家夫婿知。」

(4)檀板：樂器名，檀木制的拍板。宋·呂陶〈寄花廣漢守倅〉：「檀板屢歌憑侍女，玉簪齊插奉嘉賓。」

(5)宜男：宜男草，萱草的別名。古代迷信，認為孕婦佩帶萱草則生男。南朝·梁元帝〈宜男草詩〉：「可愛宜男草，垂采映倡家。」

【月按】參見戴月祝：《邵亨貞《蟻術詞選》研究》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2012年7月)，頁275-276。

## 一百六十六、邵亨貞〈摸魚子〉 《全金元詞》頁1112

題王德璉山居圖

遍乾坤、好山無數，古來高隱能幾。相逢盡道林泉勝，無奈利名朝市。青嶂(1)裏。望曲徑深門，仿佛柴桑里(2)。先生傲世。任短褐長鑿(3)，清琴濁酒，占斷晉風致。疏林下，別有談玄麈尾。清風長滿牕几。門剝啄(4)何須問，應是采芝仙子。誰可比。己不減、當時雞犬空中起。留連晚計。儘穴石藏書，勸雲種玉，千古有靈氣。

【注】

(1)青嶂：青山橫亙如屏障。唐·韜光〈謝白樂天招〉：「白雲乍可來青嶂，明月難教下碧天。」

(2)柴桑里：晉代陶淵明故里。唐·皎然〈九月十日〉：「愛殺柴桑隱，名溪近訟庭。」

(3)長鑿：亦作「長攬」，古時用以踏田的農具。宋·劉克莊〈書事十首〉其一：「長鑿谷中忙斲雪，小車花外徧尋春。」

(4)剝啄：亦作「剝琢」，狀敲門聲。宋·蘇軾〈次韻趙令鑠惠酒〉：「門前聽剝啄，烹魚得尺素。」

【月按】參見戴月祝：《邵亨貞《蟻術詞選》研究》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2012年7月)，頁321-323。

## 一百六十七、邵亨貞〈賀新郎〉 《全金元詞》頁1113

題王德璉山邨(1)卷

一段江南綠。望依依、沙鷗起處，輞川橫幅。十里平郊人煙聚，揜(2)映汀洲幾

曲。試與問、隱君林屋。花徑竹門春窈窕，有蒼顏綠鬢(3)人如玉。揮白羽，跨黃犢。高情遠繼巢由躅(4)。向滄浪、濯纓(5)垂釣，自歌還續。手種陂塘千株柳，隔斷紅塵萬斛。算獨有、漁舟來熟。待約西施(6)同載酒，趁桃花、浪暖相追逐。尋勝地，訪遺俗。

【注】

(1)山邨：山村。

(2)揜：通「掩」，遮蔽。

(3)綠鬢：年輕美好的容顏。宋·晏殊〈少年游〉：「綠鬢朱顏，道家裝束，長似少年時。」

(4)躅：遺蹟，指遺跡。唐·何儒亮〈亞父碎玉斗〉：「羸女昔解網，楚王有遺躅。」

(5)滄浪、濯纓：語出《孟子·離婁上》：「滄浪之水清兮，可以濯我纓；滄浪之水濁兮，可以濯我足。」

(6)西施：亦稱「西子」，春秋末年越國人，後借指美女。唐·王維〈西施詠〉：「艷色天下重，西施寧久微。」

【月按】參見戴月祝：《邵亨貞《蟻術詞選》研究》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2012年7月)，頁328-329。

一百六十八、柯九思〈柳梢青〉 《全金元詞》頁1128

和揚无咎梅詞四首

懊恨春初，飄零月下，輕離輕隔。重醞梨雲(1)，乍舒柳眼(2)，羞人曾識。已堪索笑尋簷(3)，早準備、憐憐惜惜。莫是溪橋，纔先開却，試馳金勒(4)。

右和未開

【注】

(1)梨雲：梨花。宋·張炎〈露華碧桃〉：「玄都觀裡，幾回錯認梨雲。」

(2)柳眼：早春時初生的柳葉宛如人的睡眼初展。唐·元稹〈寄樂天〉：「冰銷田地蘆錐短，春入枝條柳眼低。」

(3)索笑尋簷：化用唐·杜甫〈舍弟觀赴蘭田取妻子到江陵喜寄三首〉之二：「巡簷索共梅花笑，冷蘂疏枝半不禁。」

(4)金勒：指坐騎。南北朝·王僧孺〈白馬篇〉：「千里生冀北，玉鞞黃金勒。」

【月按】參見鄭琇雯：《金元詠梅詞》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年6月)，頁272。

一百六十九、柯九思〈柳梢青〉 《全金元詞》頁1128

和揚无咎梅詞四首

姑射(1)論量，漸消冰雪，重試新妝。欲吐芳心，還羞素臉，猶吝清香。此情到底難藏，悄默默、相思寸腸。月轉更深，凌寒等待，更倚西廊。

右和欲開

【注】

(1)姑射：以姑射山神人，肌膚似雪來比擬白梅。語出《莊子·逍遙游》：「藐姑射之山，有神人居焉，肌膚若冰雪，淖約若處子。」後以「姑射」代指美人。

【月按】參見鄭琇雯：《金元詠梅詞》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年6月)，頁272-273。

一百七十、柯九思〈柳梢青〉 《全金元詞》頁1128

和揚无咎梅詞四首

翠苔輕搭，南枝(1)逗暖，乍收漸霎。亂插繁花，快張華宴，繞衣千匝。玉堂無限風流，但只欠、些兒雪壓。任選一枝，折歸相伴，繡屏花鴨(2)。

右和盛開

【注】

(1)南枝：朝南樹枝，此處借指梅花。唐·韓偓〈冬至夜作〉：「中宵忽見動葭灰，料得南枝有早梅。」

(2)花鴨：原指毛色斑雜的鴨子，此指繡屏上的圖樣。

【月按】參見鄭琇雯：《金元詠梅詞》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年6月)，頁273。

一百七十一、柯九思〈柳梢青〉 《全金元詞》頁1128

和揚无咎梅詞四首

璫(1)散殘枝，點窗欵欵(2)，度竹遲遲。欲訴芳情，曲中曾聽，畫裏重披。春移別樹相期，漸老去、何須苦悲。人日酣春，臉霞(3)清曉，復記當時。

右和將殘

補之詞翰，稱妙一代，此卷尤佳。其柳梢青四詞，可以想像當年風致，勉強續貂，以貽好事。丹邱柯九思書於雲客閣，至正元年冬十有一月日南至也。

【注】

(1)璫：瓊玉。宋·方逢辰〈南康遇雪〉：「五峰千仞削銀壁，重湖萬頃開璫田。」

(2)欵欵：亦作「款款」，徐緩的樣子。唐·元稹〈何滿子歌〉：「迢迢擊磬遠玲玲，一一貫珠勻款款。」

(3)臉霞：臉上的泛紅如霞色。宋·王之道〈紅梅〉：「莫道春來無酒病，臉霞猶帶夜來紅。」

【月按】參見鄭琇雯：《金元詠梅詞》(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2005年6月)，頁273-274。

## 一百七十二、馬需庵〈臨江仙〉 《全金元詞》頁 1142

題王克明喜神(1)

一幅鵝溪霜雪練(2)，虎頭(3)寫出丰姿(4)。路人遙指莫相疑。翛然(5)眉宇淨，心與海鷗期。安得玉堂揮翰(6)手，為君重賦新詩。紫雲歌罷醉芳卮(7)。月明歸路穩，猶記送君時。

### 【注】

- (1)喜神：指人的畫像。宋·劉才邵〈題和仲兄碧鮮軒〉：「嫦娥卻解窺窗戶，時與此君傳喜神。」
- (2)鵝溪：地名，在四川省鹽亭縣西北，以產絹著名。宋·衛宗武〈和象翁雪〉：「新吟便是有聲畫，何必鵝溪寫作圖。」
- (3)虎頭：謂頭形似虎，古時以為富貴之相。宋·陸游〈憶昔〉詩：「虎頭空有相，麟閣竟無緣。」
- (4)丰姿：風度儀態。宋·曹宰〈喜遷鶯〉：「冰玉丰姿瑩徹，錦繡文章煥爛。」
- (5)翛然：超脫，毫無牽掛的樣子。前蜀·韋莊〈贈峨嵋李處士〉：「如今世亂獨翛然，天外鴻飛招不得。」
- (6)揮翰：猶揮毫。唐·韋應物〈遊西山〉：「揮翰題蒼峭，下馬歷嵌丘。」
- (7)芳卮：芳香的酒。宋·宋庠〈謀退四首〉其一：「皓魄圓猶缺，芳卮滿故傾。」

## 一百七十三、凌雲翰〈滿江紅〉 《全金元詞》頁 1146

詠梨花鳥圖

誰寫瓊英(1)，空驚訝、年華虛度。依約似、清明池館，粉容(2)遮路。蝴蝶又來叢裡鬧，鷓鴣(3)還占枝頭語。向東闌、惆悵幾回看，愁如許。疑有月，光搖樹。疑是雪，香生處。自洗妝人去，淒涼非故。白髮宮娃歌吹遠(5)，青旗酒舍詩吟古。記黃昏、燈暗掩重門，聽春雨。

### 【注】

- (1)瓊英：此處比喻美妙的詩文。唐·孟郊〈同從叔簡酬盧殷少府〉：「羞將片石文，鬥此雙瓊英。」
- (2)粉容：即「粉面」，謂面顏白晰，有如傅粉。宋·趙長卿〈江城子〉：「春染粉容，清麗傅宮妝。」
- (3)鷓鴣：鳥名。體長約三寸。羽毛赤褐色，略有黑褐色斑點。尾羽短，略向上翹。此鳥形微處卑，用以比喻弱小者或易於自足者。《莊子·逍遙游》：「鷓鴣巢於深林，不過一枝。」
- (4)宮娃：宮女。唐·王維〈從岐王夜宴衛家山池應教〉詩：「座客香貂滿，宮娃綺帳張。」

## 一百七十四、韓奕〈水龍吟〉 《全金元詞》頁 1154

次韻題湧金飛雪畫扇

蒼寒收盡紅塵，四山一色俄驚曉。樓臺宮闕，冰壺影裏，瑩然清悄。獨有游人，畫船青蓋(1)，笙歌猶繞。徧園林松竹，光輝□□，人住處，皆蓬島。羅扇畫來輕小。乍時人、見多驚倒。誰留古本(2)，到今付與，良工(3)塗掃。夏日攜時，且揮且玩，暑都消了。更詞人親筆題題，這風景，古猶少。

【注】

- (1)青蓋：青色的車蓋。宋·蘇軾〈召還至都門先寄子由〉：「已飛青蓋在河梁，定餉黃封兼賜名。」
- (2)古本：古老的版本。宋·黃庭堅〈觀王熙叔唐本草書歌〉：「家藏古本數十百，千奇萬怪常搜索。」
- (3)良工：泛稱技藝高超的人。南朝·梁·沈約〈為柳世隆上銅表〉：「名鑪化金，良工盡藝，方將盈金中藏。」

## 一百七十五、韓奕〈百字令〉 《全金元詞》頁 1154

為沈畫師題寫山樓

軟紅塵裏(1)，愛君家、縹緲半空樓倚。曲檻外，江南江北，兩岸好山無際。日湧浮金，煙凝積翠(2)，朝夕映窗几。拋書臥看，丘壑在人胸次。興來把筆臨池(3)，濃塗淡抹，咫尺論千里(4)。內一段精神聚處，□甚詩人能擬。卻笑米顛(5)，結庵京□，也便寫圖誇美。生綃半幅，漫賦新詞同寄。

【注】

- (1)軟紅塵裏：原指飛揚的塵土，後形容繁華熱鬧的地方。宋·盧祖皋〈魚游春水〉：「軟紅塵裏鳴鞭鐙，拾翠叢中句伴侶。」
- (2)積翠：翠色積疊，形容青山草木繁茂。唐·杜甫〈玉臺觀〉：「中天積翠玉臺遙，上帝高居絳節朝。」
- (3)臨池：語本《晉書·衛恒傳》：「漢興而有草書，……，弘農張伯英者，因而轉精甚巧。凡家之衣帛，必書而後練之。臨池學書，池水盡黑。」後因以「臨池」指學習書法，或作為書法的代稱。
- (4)咫尺論千里：即「咫尺千里」、「咫尺天涯」，畫幅雖短小，卻含廣大深遠的景象。唐·魚玄機〈隔漢江寄子安〉：「含情咫尺千里，況聽家家遠砧。」
- (5)米顛：北宋書畫家米芾的別號。米芾(1051~1107)，字元章，以其行止違世脫俗，倜儻不羈，人稱「米顛」。

## 一百七十六、善住〈朝中措〉 《全金元詞》頁 1159

桃源圖

桃源傳自武陵翁(1)。遙隔白雲中。漫說人間無路，豈知一棹能通(2)。紅英夾岸(3)，霞蒸(4)遠近，爛熳(5)東風。將謂神仙別境，雞鳴犬吠(6)還同。

【注】

- (1)桃源傳自武陵翁：此處化用晉·陶潛〈桃花源記〉：「晉太原中，武陵人，捕魚為業，緣溪行，忘路之遠近，忽逢桃花林。」
- (2)紅英夾岸：化用晉·陶潛〈桃花源記〉：「夾岸數百步，中無雜樹，芳草鮮美，落英繽紛。」
- (3)霞蒸：雲霞蒸騰。宋·史浩〈望海潮·汪漕慶壽〉其二：「烟濃柳徑，霞蒸花砌。」
- (4)雞鳴犬吠：形容百姓聚居，安居樂業的情景。《三國志·魏志·王朗傳》：「雞鳴狗吠，達於四境。」

