

# 「江山如畫」與「畫?江山」 ——宋元題「瀟湘」山水畫詩之比較

衣若芬

中央研究院中國文哲研究所副研究員

關鍵詞：瀟湘 瀟湘八景圖 西湖十景 燕京八景 情景交融

## 一、前言

以「瀟湘」為題材的山水畫成熟於宋代，此後創作不絕，筆者為通盤理解「瀟湘」山水畫題詠的生成與演變，擬作有系統的逐步研討，繼完成宋代題「瀟湘」山水畫詩之研究後<sup>1</sup>，本文以元代為範圍，再接再厲。

元代的「瀟湘」山水畫少見傳世<sup>2</sup>，題「瀟湘」山水畫詩作品數量亦不足以與宋代相抗衡，然而，就「瀟湘」山水題畫詩的寫作歷史而言，元代的作品自有其不可忽略的特殊意義，此意義主要表現在兩方面，一是以「瀟湘八景圖」為大宗

<sup>1</sup> 衣若芬：〈閱讀風景：蘇軾與「瀟湘八景圖」的興起〉，收入王靜芝、王初慶等著：《千古風流：東坡逝世九百年紀念學術研討會》（臺北：洪葉文化事業公司，2001年），頁689-717；〈宋代題「瀟湘」山水畫詩的地理概念、空間表述與心理意識〉，收入李豐楙、劉苑如主編：《空間、地域與文化——中國文化空間的書寫與闡釋》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002年），頁325-372；〈「瀟湘」山水畫之文學意象情境探微〉，《中國文哲研究集刊》第20期（2002年3月），頁175-222；〈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。

<sup>2</sup> 就筆者管見所及，現今存世的「瀟湘」山水畫中有傳為元代張遠的「瀟湘八景圖」，藏於上海博物館，其畫風與構圖不似元畫，頗疑其為明人所作，經與東京大學東洋文化研究所板倉聖哲教授討論，獲得相同的看法。

的「瀟湘」山水畫在各種地方「八景」或「十景」興起之後，影響人們對於「瀟湘」山水畫之看法；二是隨著觀賞「瀟湘」山水畫的態度轉變，影響題畫詩的寫作，繼而到了明代，發展出觀覽圖繪與個人行旅經驗相結合的題詠趨向。

銜接宋、明二朝的元代題畫詩作者不僅具有寫作傳承的中介作用，更值得留意的是觀看同類圖象的視界與思想的迥異；儘管元、明的「瀟湘」山水畫題畫詩作者仍然於作品中保持抒情的本質，但是所抒之情感、關懷的重心，以及抒情的方式皆已殊途，其具體情況唯有從對照中得知，因此本文由比較宋、元「瀟湘」山水畫題畫詩著手，集中探討「視山水為圖象」的「江山如畫」，與「觀圖象如真山水」的「畫？江山」兩種心態，並衡量其在宋、元人心目中的比重，顯示宋人「情景交融」與元人「以景代情」的書寫傾向。

## 二、地方八景（十景）的出現

清人趙吉士（1628-1706）云：

自宋員外迪以瀟湘風景寫平遠山水八幅，一時觀者留題，目為瀟湘八景。南渡詩人若陳允平衡仲、張槃叔安、周密公謹、奚漢倬然，皆有西湖十景詞，而北平舊市載金明昌遺事，有燕京八景，元人或作為古風，或演為小曲。所謂八景者，「居庸疊翠」、「玉泉垂虹」、「太液秋風」、「瓊島春陰」、「薊門飛雨」、「西山積雪」、「盧溝曉日」、「金臺夕照」是已。<sup>3</sup>

這一則資料大致呈現了北宋「瀟湘八景」、南宋「西湖十景」，以及金、元「燕京八景」的生成關係與時間。「燕京八景」的內容已見諸文中，「瀟湘八景」為「平沙雁落」、「遠浦帆歸」、「山市晴嵐」、「江天暮雪」、「洞庭秋月」、「瀟湘夜雨」、「煙寺晚鐘」以及「漁村落照」<sup>4</sup>。在說明「西湖十景」的內容之前，先談趙吉士關於南宋西湖十景詞記載之誤：張槃（一作磐）叔安（約1279前後在世）並無西湖十景詞，當為張矩（一作？）（約1260前後在世），張？字成子，作「應天長」詞詠西湖十景<sup>5</sup>，周密（1232-1298）有「木蘭花慢」詞詠西湖十景，其序

<sup>3</sup> [清]趙吉士：《寄園寄所寄》，收入《四庫全書存目叢書·子部》（臺南：莊嚴文化事業公司，1995年），第155冊，卷4 撚鬚寄·詩原，頁17b-18a。

<sup>4</sup> [宋]沈括撰，胡道靜校注：《新校正夢溪筆談》（香港：中華書局，1987年），卷17 書畫，頁171。

<sup>5</sup> 見唐圭璋編纂，王仲聞參訂，孔凡禮補輯：《全宋詞》（北京：中華書局，1999年），第5冊，頁3908-3911。

云：「西湖十景尚矣。張成子嘗賦 應天長 十闕誇余曰：『是古今詞家未能道者。』余時年少氣銳，謂此人間景，余與子皆人間人，子能道，余顧不能道耶？冥搜六日而詞成。」<sup>6</sup>「奚漢倬然」當為「奚<sub>漢</sub>倬然」，現存 芳草 詞詠「南屏晚鐘」<sup>7</sup>。至於「西湖十景」的內容，祝穆《方輿勝覽》「西湖」下註云：

好事者嘗命十題，有曰平湖秋月、蘇堤春曉、斷橋殘雪、雷峰落照、南屏晚鐘、曲院風荷、花港觀魚、柳浪聞鶯、三潭印月、兩峰插雲。<sup>8</sup>

吳自牧（約1270前後在世）《夢梁錄》則云：

近者畫家稱湖山四時景色最奇者有十，曰蘇堤春曉、？院荷風、平湖秋月、斷橋殘雪、柳岸聞鶯、花港觀魚、雷峰落照、兩峰插雲、南屏晚鐘、三潭印月。<sup>9</sup>

《夢梁錄》原序云作於「甲戌歲中秋日」，蓋為度宗咸淳十年（1274）。《方輿勝覽》的重刻本大約出版於咸淳二年或三年（1266或1267）。陳允平（1205?-1280）「西湖十詠」詞後序云：「雪川周公謹以所作 木蘭花 示予，約同賦，因成，時景定癸亥歲也。」景定癸亥為理宗景定四年（1263）。再揆諸《夢梁錄》所謂「近者畫家」，則「西湖十景」的各景名稱雖然略有出入<sup>10</sup>，成立於南宋晚期應該可信<sup>11</sup>。理宗寶祐四年（1256）入浙江帥幕的王洵，作過 湖山十景 詩，其內容為「蘇堤春曉」、「段橋殘雪」、「雷峰夕照」、「曲院風荷」、「平湖秋月」、「柳浪聞

<sup>6</sup> 同前註，頁4129。

<sup>7</sup> 同前註，頁3997。又，陳允平「西湖十詠」詞見《全宋詞》，頁3926-3929。

<sup>8</sup> [宋]祝穆：《方輿勝覽》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印文淵閣《四庫全書》本），第471冊，卷1 臨安府，頁6b-7a。

<sup>9</sup> [宋]吳自牧：《夢梁錄》（影印文淵閣《四庫全書》本），第590冊，卷12 西湖，頁7b-8a。

<sup>10</sup> 其中差異較大者為「曲院風荷」與「？院荷風」，該景原址本有一釀酒麴院，後不存，清康熙三十八年構亭疊石為盤曲之勢，御書匾額易「？院」為「曲院」，「荷風」為「風荷」，見[清]高晉等初編，[清]薩載等續編，[清]阿桂、傅恆等合編：《欽定南巡盛典》（影印文淵閣《四庫全書》本），第658冊，卷2，頁6b。又參李玉剪：西湖十景特展，《故宮文物月刊》第13卷第12期（1996年3月），頁98-117。李霖燦：葉肖巖的西湖圖及其他，《故宮文物月刊》第3卷第4期（1985年7月），頁126-131。

<sup>11</sup> 李慧漱：南宋臨安圖脈與文化空間解讀，收入區域與網絡國際學術研討會論文集編輯委員會編：《區域與網絡——近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，2001年），頁57-90。周峰主編：《南宋京城杭州》（杭州：浙江人民出版社，1997年）。

鷺」、「花港觀魚」、「南屏晚鐘」、「三潭印月」、「兩峰插雲」<sup>12</sup>，亦與「西湖十景」相近，可以想見在「西湖十景」確定前後，也有稱之為「湖山十景」者。

筆者曾經以米友仁(1074-1151)的「瀟湘奇觀圖卷」為例，討論「瀟湘」山水畫的「在地化」現象，名為「瀟湘」，畫的卻是畫家身處的實際環境：「瀟湘奇觀圖卷」畫的是鎮江、南宋畫僧牧谿(1207-1291)和玉澗畫的「瀟湘八景圖」以西湖周邊為對象，都是「瀟湘」山水畫「在地化」的結果<sup>13</sup>。此外，各種地方八景或十景的孕育，也在精神上承襲「瀟湘八景」，如米芾(1051-1107)有「都梁十景詩」，「都梁十景」為：「第一山懷古」<sup>14</sup>、「龜山寺晚鐘」、「五塔寺歸雲」、「瑞巖庵清眺」、「清風山聞笛」、「八仙臺招隱」、「杏花園春晝」、「玻璃泉浸月」、「會景亭陳牽」、「寶接山落照」<sup>15</sup>，雖為五字一題，但是其構成方式，即「地點」加「景物」的組合與「瀟湘八景」相同。從十二世紀開始，從南方的福建麻沙到北方的河北固安，四字一組的地方八景廣泛出現，形成特殊的八景現象，甚至因「瀟湘八景圖」的東傳，促使鄰國高麗與日本也產生了類似形式的地方八景。

茲將宋、金的地方八景詩及題畫詩舉例列表如下<sup>16</sup>：

作者	詩題	內容
曹勛(1098?-1174)	題俞樞畫八景	浙江觀潮、鑑湖垂釣、吳松秋遠、廬山霽色、海門夕照、赤壁扁舟、鄂渚晴光、瀟湘雨過 <sup>17</sup>
楊萬里(1127-1206)	題文發叔所藏潘子真水墨江湖八境小軸	洞庭波漲、武昌春色、廬山霽色、海門殘照、太湖秋晚、浙江觀潮、西湖夏日、靈隱冷泉 <sup>18</sup>

<sup>12</sup> [宋]潛說友：《咸淳臨安志》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第490冊，卷97，頁12。度宗咸淳年間為西元一二六五至一二七四年。

<sup>13</sup> 衣若芬：「漂流與回歸：宋代題「瀟湘」山水畫詩之抒情底蘊」。

<sup>14</sup> 即「題泗濱山石壁曰第一山」，見傅璇琮等主編：《全宋詩》(北京：北京大學出版社，1991年)，第18冊，卷1075，頁12255。

<sup>15</sup> 同前註，卷1077，頁12277。原詩自註：「十景在泗州」，即今江蘇省盱眙縣北。

<sup>16</sup> 參看內山精也：「宋代八景現象考」，《中國詩文論叢》第20集(東京：中國詩文研究會，2001年10月)，頁83-110。

<sup>17</sup> 見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第33冊，卷1895，頁21183。

<sup>18</sup> 同前註，第42冊，卷2278，頁26121。

蔡元定 (1135-1198)	麻沙八景詩	岱山夕照、煙村春雨、雲巖山色、祇園溪聲、松岡夜濤、蓮湖晚風、武陵橋月、象巖晴雪 <sup>19</sup>
元好問 (1190-1257)	方城八景	松陂煙雨、大乘夕照、蓮塘夜月、煉真春暮、仙翁雪霽、落川雲望、羅漢清嵐、堵陽釣磯 <sup>20</sup>
何子舉 (?-1266)	清渭八景	清渭晴嵐、箭山晚翠、北澗雙流、指崖一覽、桐畝犁耕、派溪釣隱、大隴秋雲、高村夜月 <sup>21</sup>
家鉉翁 (1213-?)	鯨川八景	東城春早、西園秋暮、冰岸水燈、沙堤風柳、戍樓殘照、客船晚煙、市橋月色、蓮塘雨聲 <sup>22</sup>
章鑑 (1215-1294)	杭山八景	萬松書舍、章洞春瀑、兩澗鳴琴、雙衢嘶馬、石觀釣臺、板嶺雲霞、涼亭風月、九宮霽雪 <sup>23</sup>

由上所列可知，在「西湖十景」出現之前，各地已經流行各色的八景，到了南宋晚期，首都臨安境內的西湖經詩詞歌詠與圖象描繪，成為著名的風景勝地。

《夢梁錄》記載「西湖十景」時提到：「近者畫家稱湖山四時景色最奇者有十」，可知「西湖十景」是畫家選取的；《方輿勝覽》則云「好事者嘗命十題」，「十題」云者，也容易令人聯想到徽宗畫院以來以詩句為畫題的創作風氣，這種風氣一直延續到南宋畫院<sup>24</sup>，而南宋畫院可能就在西湖附近，畫家就近取材，遂有

<sup>19</sup> 同前註，第 46 冊，卷 2501，頁 28924-28925。

<sup>20</sup> 薛瑞兆、郭明志編纂：《全金詩》（天津：南開大學出版社，1995 年），第 4 冊，卷 127，頁 236。

<sup>21</sup> 傅璇琮等主編：《全宋詩》，第 62 冊，卷 3298，頁 39292-39293。

<sup>22</sup> 同前註，第 64 冊，卷 3344，頁 39960-39961。

<sup>23</sup> 同前註，卷 3397，頁 40422。又，這些八景詩尚不包括「八詠」的作品，如羅仲舒（1156-1229）有《蘆江八詠》，蓋為「東橋柳色」、「西浦潮痕」、「前野耕雲」、「後江釣月」、「義塾書燈」、「祠堂議禮」、「蘆山樵唱」、「竹林梵鐘」（同上書，第 51 冊，卷 2729，頁 32111-32112）；葉善夫有《芹溪八詠》（同上書，第 72 冊，卷 3772，頁 45504-45505）；李俊民《平水八詠》（見薛瑞兆、郭明志編纂：《全金詩》，第 3 冊，卷 93，頁 273-275）；陳賡《蒲中八詠為師巖卿賦》（同上書，卷 104，頁 441-442）；陳庚《題師巖卿蒲中八詠》（同上書，第 4 冊，卷 137，頁 369）；段克己《蒲州八詠》（同上書，卷 144，頁 444-445）。

<sup>24</sup> 葉思芬：《南宋的畫院與院畫》，《史原》第 5 期（1974 年 10 月），頁 163-175。蔡秋來：《宋代繪畫藝術成就之探研》（臺北：文史哲出版社，1977 年）。倪再沁：《宋代山水畫南渡之研究》（臺北：文史哲出版社，1991 年）。侯迺慧：《唐宋時期的公園文化》

「西湖十景圖」之作<sup>25</sup>。和宋、金其他地方八景相較，「西湖十景」由於有「西湖十景圖」的創製，和「瀟湘八景圖」播散「瀟湘八景」的概念一致，顯得更貼近「瀟湘八景」的基本生發條件，「瀟湘八景」催生了各種地方八景，「西湖十景」為其中尤為稱著者。「西湖十景」的旅遊景觀性質與「西湖十景圖」的實景畫法<sup>26</sup>，又回返影響人們對於「瀟湘八景」以及「瀟湘」山水畫的觀感，是為宋、元「瀟湘」山水題畫詩寫作之所以相異的潛在因素；結合元代的「燕京八景」與吳鎮(1280-1354)的「嘉禾八景圖」可以更清楚其變化軌跡。

「燕京八景」又稱「北京八景」、「神京八景」、「燕山八景」，「燕京八景」成立的時間，據陳櫟(1252-1334)《燕山八景賦考評》云：

燕山八景之名其昉于何時何人乎？以「瓊島」、「太液」二名觀之，想起于中統以後，黃氏賦所謂「因內海以為池，即瓊島而為圃」者是也。名出何人，未之能詳，意其做瀟湘、東陽、鳳翔、古虔等處而標此名。<sup>27</sup>

陳櫟根據黃文仲的《大都賦》<sup>28</sup>，將「燕京八景」成立的時間訂於元世祖中統年間(1260-1264)，並且認為「今以景標，非七非九，恰亦曰八，愚意其有所依倣也」<sup>29</sup>，所倣效者，即「瀟湘八景」、蘇軾(1037-1101)《鳳翔八觀》及《虔州八境圖》題畫詩等<sup>30</sup>。如果陳櫟所言果真為是，則「燕京八景」和「西湖十景」成立的年代很接近，可以視為「瀟湘八景」向北流傳的結果之一。前述趙吉士云「北平舊市載金明昌遺事，有燕京八景」者，則將「燕京八景」的成立時間往前推了七十年，

(臺北：東大圖書公司，1997年)，頁112-115。衣若芬：《宣和畫譜》與蘇軾繪畫思想，《赤壁漫遊與西園雅集——蘇軾研究論集》(北京：線裝書局，2001年)，頁116-155。

<sup>25</sup> 南宋畫院內外皆有「西湖十景圖」創作，見於著錄者有馬遠、馬麟、陳清波、葉肖巖、玉潤等人的作品，參Lee Hui-shu, "The Domain of Empress Yang (1162-1233): Art, Gender and Politics at the Southern Song Court," (Ph.D. diss., Yale University, 1994), pp. 303-310.

<sup>26</sup> 何傳馨：《江山覽勝——歷代實景山水畫展簡介》，《故宮文物月刊》第16卷第11期(1999年2月)，頁24-35。宮崎法子：《西湖????繪畫——南宋繪畫史初探》，收入梅原郁編：《中國近世?都市?文化》(京都：京都大學人文科學研究所，1984年)，頁199-246；南宋時代????實景圖，收入世界美術編集部編：《世界美術大全集·東洋篇》(第六卷)(東京：小學館，2000年)，頁149-162。

<sup>27</sup> [元]陳櫟：《定宇集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1205冊，卷14，頁2a-5a。

<sup>28</sup> 原文見[元]周南瑞編：《天下同文集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1366冊，卷16，頁1a-12a。

<sup>29</sup> 陳櫟：《定宇集》，卷14，頁2b。

<sup>30</sup> 關於此三者之關聯，筆者已有另文專論，此不贅述，詳參衣若芬：《閱讀風景：蘇軾與「瀟湘八景圖」的興起》。

金章宗明昌年間 (1190-1196) 是否已有「燕京八景」? 目前文獻不足, 尚難定論<sup>31</sup>, 但是以金章宗對徽宗的崇仰<sup>32</sup>, 以及金代其他地方八景的現象看來, 受到「瀟湘八景」的影響而有「燕京八景」也不無可能。

無論如何, 為首都或首都的名勝選定八個或十個景點, 是當時南北對立政權的共同作為, 其目的與意義更勝於其他地方八景。陳櫟在考證「燕山八景」中的「金臺夕照」時提到其本為「金壺夕照」, 「金壺夕照」又本曰「道陵夕照」, 宋遠(梅洞)曾賦「燕山八景」之六景, 缺而不賦者, 即「薊門飛雨」與「道陵晚照」, 以其「懼涉悲慨, 不足以鳴今日太平之盛」<sup>33</sup>, 言下之意, 「燕京八景」不獨彰顯都城之景致, 更有頌讚朝政的隱喻。宋遠不願以「道陵晚照」之悲慨破壞太平盛事之印象, 觀元人歌詠「燕京八景」之作, 可以得到相通的觀點, 以陳孚(1240-1303)的詠神京八景詩為例, 「神京八景」除「盧溝曉月」與前述趙吉士所記「盧溝曉日」不同之外, 其他七景皆一致, 其 金臺夕照 云:

魏坡十二青雲梯, 老樹偃伏猶躬圭。長裾已翳星辰去, 殘陽空掛盧溝西。

召南六百年宗社, 一日黃金重天下。精纏寶氣夜不收, 又見殘霞明朔野。<sup>34</sup>

即使是夕陽殘照, 詩人仍寫出黃昏暮色的氣象萬千, 絲毫沒有敗落之感。元代可能沒有「燕京八景圖」, 到了明代, 不僅有王紱(1362-1416)作「北京八景圖」(附圖 1), 明代館閣諸公更藉著題詠「北京八景」大大發揮其歌功頌德之能事<sup>35</sup>。「燕京八景」雖然來自「瀟湘八景」的概念, 二者的抒情基調卻南轅北轍, 孳乳於「瀟湘」文學意象的「瀟湘八景圖」, 其間蘊含的矢志怨愁與望歸苦情<sup>36</sup>, 完全不見於「燕京八景」中, 「西湖十景」亦然。《夢梁錄》在記述畫家訂出的十種四時最奇景色之後道: 「春則花柳爭妍; 夏則荷榴競放; 秋則桂子飄香; 冬則梅花

<sup>31</sup> 李鴻斌: 燕山八景起始考, 《北京聯合大學學報》第 16 卷第 1 期 (2002 年 3 月), 頁 97-100。

<sup>32</sup> 「金章宗之母, 乃徽宗某公主之女也, 故章宗凡嗜好書畫, 悉效宣和, 字畫尤為逼真, 金國之典章文物, 惟明昌為盛。」見〔宋〕周密: 《癸辛雜識·續集》(影印文淵閣《四庫全書》本), 第 1040 冊, 卷下 章宗效徽宗, 頁 48a。鈴木敬: 《中國繪畫史·中之一》(東京: 吉川弘文館, 1988 年), 頁 252。

<sup>33</sup> 陳櫟: 燕山八景賦考評, 《定宇集》, 卷 14, 頁 4a。

<sup>34</sup> 〔元〕陳孚: 《陳剛中詩集》(影印文淵閣《四庫全書》本), 第 1202 冊, 卷 1, 頁 25a。

<sup>35</sup> 〔明〕楊榮: 《文敏集》(影印文淵閣《四庫全書》本), 第 1240 冊, 卷 15 題北京八景卷後, 頁 38a-40a。

<sup>36</sup> 衣若芬: 「瀟湘」山水畫之文學意象情境探微。

破玉，瑞雪飛瑤，四時之景不同，而賞心樂事者亦無窮矣。」<sup>37</sup>可知「西湖十景」是作為遊觀賞玩的參考指南。試看同樣題夕照景色的「雷峰落照」，周密《木蘭花慢》詞云：

塔輪分斷雨，倒霞影、漾新晴。看滿鑑春紅，輕橈占岸，疊鼓收聲。帘旌。半鉤待燕，料香濃、徑遠躡蜂程。芳陌人扶醉玉，路旁懶拾遺簪。郊坰。未厭遊情。雲暮合、謾消凝。想罷歌停舞，煙花露柳，都付栖鶯。重闌。已催鳳鑰，正鈿車、繡勒入爭門。銀燭擎花夜暖，禁街淡月黃昏。<sup>38</sup>

陳允平《掃花游·雷峰落照》云：

數峰蘸碧，記載酒甘園，柳塘花塢。最堪避暑。愛蓮香送晚，翠嬌紅嫵。欸乃菱歌乍起，蘭橈競舉。日斜處。望孤鷺斷霞，初下芳杜。遙想山寺古。看倒影金輪，溯光朱戶。暝煙帶樹。有投林鷺宿，憑樓僧語。可惜流年，付與朝鐘暮鼓。漫凝佇。步長橋、月明歸去。<sup>39</sup>

周密與陳允平儘管都因日薄西山而興發流年暗去之嘆，但不致於淒涼傷懷。綜觀南宋的西湖詩詞，充滿了船舫遊湖，百戲雜陳，歌舞昇平的氣息，西湖果然是個「銷金鍋兒」<sup>40</sup>。

若比較北宋「瀟湘八景圖」題畫詩，如米芾題「漁村夕照」：

曬網柴門返照新，桃花流水認前津。買魚酤酒湘江去，遠弔懷沙作賦人。<sup>41</sup>

在宛如出塵的桃花源之境中過著尋常的人事生活，詩人卻不忘緬懷屈原 (343 B.C.-?) 作「懷沙」的心情，這種想法在元代文人中雖也得見，如朱德潤 (1294-1365) 題寫南宋畫院畫家馬遠 (活動於 1190-1230) 的「瀟湘八景圖」云：「觀其筆意清曠，煙波浩渺，使人有懷楚之思。」<sup>42</sup>但畢竟是少數。

<sup>37</sup> 吳自牧：《夢梁錄》，卷 12 西湖，頁 8a。

<sup>38</sup> 唐圭璋編纂，王仲聞參訂，孔凡禮補輯：《全宋詞》，第 5 冊，頁 4130。

<sup>39</sup> 同前註，頁 3927。

<sup>40</sup> [宋]周密：《武林舊事》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第 590 冊，卷 3 西湖遊幸，頁 3a。侯迺慧：從山林天籟、遊湖娛樂到悲歌懷古——西湖題詠詩在唐宋元時間發展的三個階段，《人文學報》第 14 期 (桃園：國立中央大學，1996 年 12 月)，頁 27-83。王榮初選注：《西湖詩詞選》(杭州：浙江文藝出版社，1985 年)。戴華芬：《西湖的美麗與哀愁：試論南宋時期西湖旅遊活動的各式風貌》(新竹：清華大學歷史研究所碩士論文，2001 年)。

<sup>41</sup> [清]邁柱等監修，[清]夏力恕等編纂：《湖廣通志》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第 534 冊，卷 89，頁 20。

<sup>42</sup> [元]朱德潤：跋馬遠畫瀟湘八景，《存復齋文集》，收入《四庫全書存目叢書·集部》(臺南：莊嚴文化事業公司，1997 年)，第 22 冊，卷 7，頁 6a。



讚頌帝京的「北京八景」與享受繁華的「西湖十景」以其名聞遐邇之勢，左右了原本「瀟湘八景」的抒情成分。再者，圖象的寫實性質與詩人「實與景遇」的要求，也為「瀟湘」山水題畫詩注入了新的元素，形成「以景代情」的題詠方式，以下將以「西湖十景圖」和「嘉禾八景圖」為例，繼續說明。

### 三、「西湖十景圖」與「嘉禾八景圖」

蒙古滅南宋之後，繼承了南宋畫院及皇室收藏，然而因其北方民族之性格與興趣，元代皇室收藏品以狩獵、番馬、花鳥畫為主，未見「瀟湘」山水畫<sup>43</sup>，書畫著錄中也罕見元代的「瀟湘八景圖」<sup>44</sup>，故而在探討元代「瀟湘」山水畫時，只能參酌其他品類相近的作品，設想其創作旨趣與形貌，「西湖十景圖」和「嘉禾八景圖」即為其例證。

不像「瀟湘八景」的名目直接淵源於「瀟湘」文學作品，帶有濃厚的抒情意味，「西湖十景」的靈感雖然明顯套用「瀟湘八景」，如「平湖秋月」來自「洞庭秋月」；「南屏晚鐘」來自「煙寺晚鐘」；「雷峰落照」來自「漁村落照」；「斷橋殘雪」來自「江天暮雪」。由於指明特定的地點，如「雷峰塔」、「斷橋」，「西湖十景」更似某種景觀的標籤，落實於西湖的周邊。相對於此，「瀟湘八景」中除了「洞庭秋月」和「瀟湘夜雨」之外，其他六景都是景象的泛稱及形容，普遍性與抽象性較高，畫家與詩人得以自由任心聯想，締造情境，這是「瀟湘八景圖」能夠「在地化」與「抽象化」，而「西湖十景圖」無法脫離具體實景的先天限制。

已經有學者研究指出，傳為李嵩（約活動於 1190-1225）所繪「西湖圖」（附圖 2）與《咸淳臨安志》中的「西湖圖」（附圖 3）在視點與構圖方面的一致<sup>45</sup>，也就是說，畫家描繪「西湖圖」逼真肖似的程度與地理輿圖不相上下；李嵩的年

<sup>43</sup> 傅申：《元代皇室書畫收藏史略》（臺北：國立故宮博物院，1981年）。陳韻如：《蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏》，《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），頁 266-285。

<sup>44</sup> 〔明〕汪珂玉：《珊瑚網》（影印文淵閣《四庫全書》本）記載：「元天游畫瀟湘八景。」（第 818 冊，卷 47，頁 54b）未詳此是否即元代畫家陸廣所作。按：「陸廣，字季弘，號天游生，吳人，畫做王叔明。」見〔明〕朱謀壘：《畫史會要》（影印文淵閣《四庫全書》本），第 816 冊，卷 3，頁 54a。

<sup>45</sup> 李慧淑：《南宋臨安圖脈與文化空間解讀》。

代早於咸淳年間(1265-1274)數十年,假使此「西湖圖」果為李嵩所作,其寫實之程度足至影響《咸淳臨安志》之情形可想而知。現藏臺北故宮博物院的南宋葉肖巖<sup>46</sup>「西湖十景圖」,維持了畫院畫家馬遠、夏珪的風格,以冊頁的形式再現西湖風光,例如其中的「蘇堤春曉」(附圖4)頗似夏珪「山水十二景」手卷中的「煙堤晚泊」(附圖5),而「山水十二景」現存四景,曾被認為是「瀟湘八景圖」之殘卷<sup>47</sup>。根據記載,夏珪的「瀟湘八景圖」曾經傳至日本<sup>48</sup>,其內容與「山水十二景」是否相近?不得而知,也無法判斷葉肖巖對夏珪之模仿與夏珪的「瀟湘八景圖」有何關連,我們只能從「山水十二景」推想葉肖巖「西湖十景圖」中可能殘留了夏珪「瀟湘八景圖」的影子,事實上南宋畫家處理「瀟湘八景圖」時,正是以西湖為摹寫對象。「西湖十景圖」與「瀟湘八景圖」貌合之處不足為奇,所異者在於「西湖十景圖」求其形似,以呈現湖光山色之美,而「瀟湘八景圖」假託隱喻,以延續詩情畫意之感。

元順帝至正四年(1344),六十五歲的吳鎮創作了描繪其故里浙江嘉興的「嘉禾八景圖」<sup>49</sup>,「嘉禾八景」為「空翠風煙」、「龍潭暮雲」、「鴛湖春曉」、「春波煙雨」、「月波秋霽」、「杉關奔湍」、「胥山松濤」、「武水幽瀾」。吳鎮自題其「嘉禾八景圖」云:

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,豈獨無可覽可采之景與?間閱圖經,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于橡林舊隱。梅花道人鎮頓首。<sup>50</sup>

<sup>46</sup> 「葉肖岩,杭人,作人物小景,類馬遠。專工傳寫,寶祐間人。」見〔元〕夏文彥:《圖繪寶鑑》(影印文淵閣《四庫全書》本),第814冊,卷4,頁22a。

<sup>47</sup> 現存的四景為「遙山書雁」、「煙村歸渡」、「漁笛清幽」和「煙堤晚泊」,見國立故宮博物院編輯委員會編:《海外遺珍:繪畫》(臺北:國立故宮博物院,1985年),頁59。

<sup>48</sup> 鈴木廣之:「瀟湘八景?受容?再生産——十五世紀?中心???繪畫?場」,《美術研究》第358號(東京:東京文化財研究所美術部,1993年),頁299-319。?靖紀:「失???瀟湘八景圖?????」,《Museum》第569號(東京:國立博物館,2000年),頁33-57。

<sup>49</sup> 關於「嘉禾八景圖」,參看陳肇光:《元代畫家吳鎮》(臺北:國立故宮博物院,1983年)。瀧精一:「吳鎮嘉禾八景圖卷?????」,《國華》第500期(東京:國華社,1932年)。高木森:《元氣淋漓——元畫思想探微》(臺北:東大圖書公司,1998年)。

<sup>50</sup> 〔元〕吳鎮撰,〔明〕錢穀輯:《梅花道人遺墨》(影印文淵閣《四庫全書》本),第1215冊,卷下,頁1b-2a。

即如前文所言，「瀟湘八景」中只有「洞庭秋月」和「瀟湘夜雨」指出特定的地名，其餘六景皆為常見的世事與自然風光，因而便於挪用於各地，各地均能夠依循「瀟湘八景」，以四字一組的模式，將其可覽可采之景組合為當地的「八景」或「十景」，「嘉禾八景」也不例外。值得注意的是，吳鎮提及其所畫的「嘉禾八景圖」的構思來源是地理圖經，這就讓人聯想到前述傳為李嵩所繪「西湖圖」與《咸淳臨安志》中的「西湖圖」一致的情形；「西湖圖」的作者是否也曾參看方志一類的材料，吾人不得而知，就吳鎮創作「嘉禾八景圖」的動機和過程看來，的確受到「瀟湘八景圖」與「西湖十景圖」雙方面的影響。

在「嘉禾八景圖」的每一景畫面上都有吳鎮的題畫詞，且看「武水幽瀾」(附圖 6)。如同傳為李嵩「西湖圖」的視角，畫家採取俯瞰的角度，以概括的筆法畫出，並於建築物和地點的上方標明其名稱，如「景德教寺」、「魏塘」等，顯示其方位之關係，具有指示的作用，這種構圖也令人聯想起傳為李公麟(1049-1106)的「蜀川圖」(附圖 7)，「蜀川圖」的作者即使不是李公麟，也是南宋的作品<sup>51</sup>，屬於傳王維(701-761)「輞川圖」(附圖 8)和李公麟「山莊圖」(附圖 9)之類具有地景(topography)傾向的山水畫。

吳鎮在「武水幽瀾」標題下寫道：「在縣東三十七里。武水，景德教寺西廊。幽瀾井，泉品第七也。」並倚潘閻(?-1009)《酒泉子》曲子題云：

一鵝幽瀾。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。翠竹瀟森映池館。門前一水接華亭。魏武兩其名。<sup>52</sup>

吳鎮的這闕題畫詞淺白通俗，本無甚稀奇，筆者想到的是潘閻的《酒泉子》十首都追憶杭州生活和西湖山水，吳鎮題「嘉禾八景圖」的八闕詞在體制上隱約縮連了書寫西湖的傳統，顯得饒有別趣。

對吳鎮「嘉禾八景圖」和葉肖巖「西湖十景圖」有了初步的認識之後，再回到「瀟湘八景圖」的創作情形。以現存最早的南宋王洪「瀟湘八景圖」(附圖 10)為例，可以觀察出「八景(十景)圖」的繪製面向。王洪的「瀟湘八景圖」為八景相連的手卷，只有在第一景「瀟湘夜雨」右下方小字題寫王洪之名(附圖 11)，各景也沒有標示四字一句的題名，不了解其作品由來的觀者，很可能視之為一般的山水畫，不像吳鎮「嘉禾八景圖」除了有題名，各景之間還以空白區隔；冊頁

<sup>51</sup> 高居翰 (James Cahill) 著，宋偉航等譯：《隔江山色：元代繪畫(一二七九—一三六八)》(臺北：石頭出版公司，1994年)，頁82。

<sup>52</sup> 吳鎮撰，錢棻輯：《梅花道人遺墨》，卷下，頁4b。

形式的葉肖巖「西湖十景圖」也有題名，不易混淆。未被文字定義的王洪「瀟湘八景圖」也許會被草草略過，然而其特殊性也在於此，觀覽這樣的作品更需要文化背景和知識素養，才能在畫面提供很少資訊的情況下辨識出作品的主題，理解其內涵，因此題畫詩的作者往往會從畫中山水溯及與「瀟湘」主題相關的文學與文化。同時，筆者也曾經談過，「瀟湘」山水畫並未受到湖南實際地理空間的約束，沒有文字指陳山水景物名稱，更適宜觀者以其心靈之眼作廣泛的解讀。「瀟湘」是為一種象徵性的情感空間，容納人們的悲愁喜樂，較諸「西湖十景圖」和「嘉禾八景圖」更為多元，這是「瀟湘」山水畫尚未受到「西湖十景圖」和「嘉禾八景圖」之類的實景山水畫影響之前的原貌，也是宋、元「瀟湘」山水題畫詩寫作相異的背景因素，筆者將之歸納為「抒情」與「寫景」的相互關係：大體而言，宋人題「瀟湘」山水畫重視「情景交融」，而元人則偏向「以景代情」。

#### 四、「情景交融」與「以景代情」

和「西湖十景」出現的時間相近，南宋文人正式提出了「情景交融」的術語<sup>53</sup>。

黃昇《中興以來絕妙詞選》（序於1249）云：

史邦卿，名達祖，號梅溪。有詞百餘首，張功父、姜堯章為序。堯章稱其詞奇秀清逸，有李長吉之韻，蓋能融情景於一家，會句意於兩得。<sup>54</sup>

范晞文《對床夜語》（約書於1262）云：

「樹搖幽鳥夢，螢入定僧衣」；「勁風吹雪聚，渴鳥啄冰開」；「古廳眠易廢，老吏語多虛」；「坡暖冬生崢，松涼夏健人」，上數聯亦晚唐警句，前此少有，表而出者，蓋不獨「雞聲」、「人跡」、「風暖」、「日高」等作而已。情景兼融，句意兩極，琢磨瑕垢，發揚光彩，殆玉人之攻玉，錦工之機錦也。<sup>55</sup>

<sup>53</sup> 雖然文學作品重視「情景交融」的觀念早已有之，然此術語之提出自有其時代因素。又參蔡英俊：《比興、物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1986年）。

<sup>54</sup> [宋]黃昇：《中興以來絕妙詞選》（臺北：臺灣商務印書館，1979年《四部叢刊初編》本），卷7，頁1a。

<sup>55</sup> [宋]范晞文：《對床夜語》（影印文淵閣《四庫全書》本），第1481冊，卷2，頁3b-4a；又，《對床夜語》引周鼎四虛序云：「不以虛為虛，而以實為虛，化景物為情思，從首至尾，自然如行雲流水，此其難也。」（頁10a）亦為「情景交融」之意。周鼎乃寧宗嘉定（1208-1224）間進士，感謝本文之匿名審查教授惠示四虛序之資料。

范晞文列舉了劉得仁的《宿僧院》<sup>56</sup>、《題邵公禪院》<sup>57</sup>、姚合(775-855?)的《書縣丞舊廳》<sup>58</sup>、司空圖(837-908)的《下方》<sup>59</sup>等詩作，指出晚唐詩中也有情景兼融的作品，然而整體說來，范晞文仍排斥四靈和晚唐詩，故而又云：「然求其聲諧韶濩、氣泐金石，則無有焉。」<sup>60</sup>

筆者以為：晚唐詩人重視景物描寫的風氣，深化了對於「景」的認識，可視為北宋八景(十景)現象之前導，而隨著山水畫的成熟，「情景交融」術語的成立自有其時代之必然性，「瀟湘」山水畫的題寫即為「情景交融」觀念之實踐。詩人觀賞繪畫時，往往將自我融入畫中，流露個人主觀的情思，如周孚(1135-1177)題云：

艤舟洞庭三日雪，一夢十年今白髮。君家此圖忽墮前，便擬寒流泛秋葉。

玉花淅淅紛長空，征鴻不度天無風。批巖暗水咽哀玉，並溪古木僵寒銅。

李成不生郭熙死，問君今世誰能此。群兒丹鉛較形似，我識此翁非畫史。

坐來正復覩我顏，試問倦鳥何時還。少文已老塵埃間，從翁乞我松陵山。<sup>61</sup>

全詩首先點出這是一幅雪景圖，由雪景之白想到自己頭髮之白，轉眼十年。觀看圖畫，畫上是不見鴻雁，雪花紛飛的寂寥冬景。山巖上潔白如玉的水流因寒冷而宛如哽咽凝滯，溪旁銅青色的古木也凍僵了。北宋的畫家李成(919-967)<sup>62</sup>和郭熙(約1010-1090)皆已作古，這幅「江天暮雪」圖的作者游元著和一般拘泥形似的畫家不同，堪稱李、郭之後繼者。看到這般景致，使人心生歸意，期望終老山林。筆者曾經以「漂流意識」和「望歸之情」解讀宋代「瀟湘」山水題畫詩<sup>63</sup>；周孚此詩可謂典型之作，既描述畫景，也觀照畫意，如「批巖暗水咽哀玉，並溪古木僵寒銅」句，不僅形容畫面，還以「咽」、「僵」等擬人化的動詞體貼入微，彷彿將自己由畫中體會到的身體感受投注於畫上景物，達到物我一致的交流共

<sup>56</sup> [清]彭定求等編：《全唐詩》(北京：中華書局，1992年)，第16冊，卷544，頁6281。

<sup>57</sup> 同前註，頁6290。

<sup>58</sup> 同前註，第15冊，卷500，頁5690。

<sup>59</sup> 同前註，第19冊，卷632，頁7243-7244。

<sup>60</sup> 范晞文：《對床夜語》，卷2，頁4a。

<sup>61</sup> [宋]周孚：游元著作江天暮雪圖贈朱元禮要余賦，見傅旋琮等主編：《全宋詩》，第46冊，卷2485，頁28769。

<sup>62</sup> 據何惠鑑：李成略傳——李成與北宋山水畫之主流，《朵雲》1994年第4期，頁5-21。

<sup>63</sup> 衣若芬：漂流與回歸：宋代題「瀟湘」山水畫詩之抒情底蘊。

通。元代的「瀟湘」山水題畫詩則不然，如陳旅（1288-1343）題陳氏瀟湘八景圖：

軒后不張樂，白月照野水。泠泠水影中，瑤瑟泣湘鬼。  
西崦生夕霏，歸僧度林嶺。但覺山路長，不覺鐘聲遠。  
百貨集亥市，莫徠偏買鹽。山日出未高，翠雨濕酒帘。  
倦翮久欲下，涼風起湖北。官客各挾弓，莫近白沙驛。  
落日楚江深，倒景在高樹。曬網茅屋頭，分魚石梁步。  
南浦草仍碧，高樓日易斜。歸帆傍水廟，簫鼓下神鴉。  
江氣行雲暮，忽失巴陵樹。一夕洞庭波，都向篷上注。  
寒雲不成雨，暝色凝江楓。巫峽梨花夢，飄浮過郢中。<sup>64</sup>

這首詩每四句描繪一景，依序為「洞庭秋月」、「煙寺晚鐘」、「山市晴嵐」、「平沙雁落」、「漁村夕照」、「遠浦歸帆」、「江天暮雪」、「瀟湘夜雨」。作者以旁觀者的態度陳述畫中內容，陳述時偏重外在形象的摹寫。「軒后不張樂」句用《莊子·天運》「帝張咸池之樂於洞庭之野」的典故；「瑤瑟泣湘鬼」句運用《楚辭·遠遊》「湘靈鼓瑟兮，令海若舞馮夷」的典故，但用典並未與詩情相密合，我們不妨回顧前文引述的米芾題「漁村夕照」：「曬網柴門返照新，桃花流水認前津。買魚酤酒湘江去，遠弔懷沙作賦人。」以及薛嵎（1212-?）題的「漁村晚照」：

舊時憶得瀟湘路，今喜煙波似舊時。澤畔怕逢漁父問，桃源已被世人知。

數家草市添新戶，一樹寒鴉傍古祠。蘭杜香深洲渚闊，小窗長日賦騷辭。<sup>65</sup>

薛嵎也是在「瀟湘」文學傳統中尋求理解畫意的源泉，用了《楚辭·漁父》和陶淵明的桃花源意象。米芾猶因「遠弔懷沙作賦人」而略帶感傷，薛嵎比米芾更添一份知足與安詳，這可以印證前文所云「西湖十景」的歡娛氣氛對「瀟湘八景圖」題寫造成的影響，也反應了宋人因景用事，詞盡其情的寫作內涵。

順著米芾和薛嵎的「漁村夕照」題詩，比較這一主題的宋、元題畫詩，如惠洪（釋德洪）（1071-1128）：

目斷青帘在水湄，臨風漠漠映斜暉。漁郎笑傲蘆花？，乘興回家何處歸。<sup>66</sup>

方翥（紹興八年〔1138〕進士）：

<sup>64</sup>〔元〕陳旅：《安雅堂集》（影印文淵閣《四庫全書》本），第1213冊，卷1，頁6。

<sup>65</sup>見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第63冊，卷3339，頁39869。

<sup>66</sup>〔宋〕釋德洪：瀟湘八景之漁村落照，同前註，第23冊，卷1341，頁15300。

雲昏雨暗黃蘆渚，沙磧風高人斷渡。一葉扁舟忽下來，落日還收釣筒去。

收盡沙頭白鳥飛，蒹葭暮雪滿蓑衣。千門萬戶擁被臥，獨釣寒波人未歸。<sup>67</sup>

喻良能（紹興廿七年〔1157〕進士）：

亂山深處水邊村，小艇初歸未掩門。吹火煮魚傾濁酒，半規斜日照黃昏。<sup>68</sup>

這三首詩有一共同的特點，就是富含日落黃昏的懷歸心理，歸家的捕漁郎、未歸的獨釣者，以及初歸的小艇，都浸潤於夕陽殘照中，觀者觸目所及，也將個人的情懷投射於畫面，設想畫中人物的心思，於是往往呈現「有我之境」<sup>69</sup>，如孫應時(1154-1206)詩：

夕陽雁影江天，明月蘆花醉眠。乞我煙波一葉，伴君西塞山邊。<sup>70</sup>

詩人由景生情，由物象想到自我，而我之願望所歸，正是畫景之域。

林希逸(1193-?)詩云：

自得江湖趣，生涯樂在漁。孤村多晚景，落照映荒居。

近水高低岸，誅茅八九廬。舟橫人語近，網漏夕陽疏。

倚棹看歸雁，呼兒促煮魚。脫蓑眠漸穩，寒月動江虛。<sup>71</sup>

和孫應時由景生情的動向相反，林希逸是從自己的生活出發，呼應漁村晚景的和樂氣象。劉黻(1217-1276)詩則更深一層，抒發人生的感悟：

自許同漁者，築廬雲水鄉。利名俱是幻，鷗鷺亦相忘。

古塔明秋樹，歸舟動夕陽。臨流不盡意，何必問瀟湘。<sup>72</sup>

人既可以超脫虛幻的名利爭逐，相忘於江湖鷗鷺，則無入而不自得，處處是瀟湘幽境。

宋代「瀟湘」山水題畫詩中直接呈現的抒情自我，到了元人的作品中隱而不彰，如楊公遠(1228-?)詩：

一簇漁家古渡頭，生涯只在幾扁舟。歸來曬網斜陽外，欸乃數聲煙樹秋。<sup>73</sup>

<sup>67</sup>〔宋〕方翥：跋漁村晚景瀟湘夜雨圖，同前註，第35冊，卷2005，頁22454。

<sup>68</sup>〔宋〕喻良能：次韻陳侍郎李察院瀟湘八景圖之漁村落照，同前註，第43冊，卷2356，頁27052。

<sup>69</sup>衣若芬：漂流與回歸：宋代題「瀟湘」山水畫詩之抒情底蘊。

<sup>70</sup>〔宋〕孫應時：題光福劉伯祥所藏東坡枯木及漁村落照圖，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第51冊，卷2698，頁31797。

<sup>71</sup>〔宋〕林希逸：漁村晚照，同前註，第59冊，卷3124，頁37333。

<sup>72</sup>〔宋〕劉黻：賦漁村晚照，同前註，第65冊，卷3423，頁40699-40700。

<sup>73</sup>〔元〕楊公遠：瀟湘八景八首之漁村夕照，《野趣有聲畫》（影印文淵閣《四庫全書》本），第1193冊，卷上，頁35a。

作者採取全知的觀點，純就景象立言，帶著一種隔閡的疏離感；這種白描的筆法是元代「瀟湘」山水題畫詩的共通之處，如陳孚：

雨來湘山昏，雨過湘水滿。夕陽一縷紅，醉眠草茵暖。  
漁罾曬石上，腥風吹不斷。野鳧沉更浮，沙汀荻芽短。<sup>74</sup>

揭傒斯(1274-1344)：

定從海底出，且向平沙照。漁網未全收，漁舟還下釣。<sup>75</sup>

戴良(1317-1383)：

日落川光暝，一舟橫渡頭。心期逐漁網，蕩然俱未收。<sup>76</sup>

題畫詩作品的數量在元人文集中占有相當大的比例<sup>77</sup>，是探討元代詩風的主要根據，元詩著重寫景的傾向在「瀟湘」山水題畫詩中淋漓盡致地展現<sup>78</sup>，有時摹畫深刻，甚至令人難以辨別是山水詩還是題畫詩<sup>79</sup>，岑安卿(1286-1355)的「予讀近時人詩有詠瀟湘八景者輒用效顰以消餘暇」便是一例，從詩題看來，作者歌詠的是「瀟湘八景」的風景，而非「瀟湘八景圖」，然其內容卻與其他「瀟湘八景圖」題畫詩無分軒輊，後文將再敘述。

創作主體的隱匿，使得觀看圖象的行為保持著與畫面的距離，即使作者在題畫詩？提及「我」，也不像直指自我，而是泛稱，如程鉅夫(1249-1318)詩：

落日寒潭靜，西風黃葉鳴。鱸魚新出網，分我一杯羹。<sup>80</sup>

詩中的「我」不必獨謂作者一人；試對照前述周孚所云「群兒丹鉛較形似，我識此翁非畫史」，可以明顯區分。正因為元人題畫詩中的「我」具有普遍的性質，所抒發的情思便不是一己之私衷，而是具有共通性的人生感慨，如貢奎(1269-1329)

題董簡卿所藏瀟湘圖：

瀟湘在何處，展卷心悠然。是中有雲飛，上與蒼梧連。  
憶昔弄扁舟，載雪清江天。湘君招不來，明月隨我前。

<sup>74</sup> 陳孚：瀟湘八景之漁村返照，《陳剛中詩集》，卷2，頁13b-14a。

<sup>75</sup> [元]揭傒斯：題王山仲所藏瀟湘八景圖卷走筆作之漁村晚照，《文安集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1208冊，卷1，頁4。

<sup>76</sup> [元]戴良：題瀟湘八景之漁村夕照，《九靈山房集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1219冊，卷17，頁8b。

<sup>77</sup> 包根弟：論元代題畫詩，《古典文學》第2期(1980年12月)，頁317-335。

<sup>78</sup> 蕭麗華：《元詩之社會性與藝術性研究》(臺北：國家出版社，1998年)。

<sup>79</sup> 王琳：元代山水詩述略，《內蒙古民族師範學報》1997年第2期，頁40-46。

<sup>80</sup> [元]程鉅夫：題仲經家江貫道瀟湘八景圖八首之漁村夕照，《雪樓集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1202冊，卷27，頁7a。



微鐘破征夢，落雁棲寒煙。回首行萬里，攬衣羨孤孳。  
可憐楚人辭，憔悴窮歲年。圖畫豈不好，此意誰復傳。  
已矣三歎嗟，臨風叩商絃。<sup>81</sup>

看似和宋人一樣因畫感懷，作者卻在繪畫的空間？興起了悠遠的時間意識，其中包括個人的過往：「憶昔弄扁舟，載雪清江天」；「瀟湘」文學傳統的流傳：「可憐楚人辭，憔悴窮歲年」；以及繪畫藝術生命的延續：「圖畫豈不好，此意誰復傳」。於是作者臨風嘆嗟的，是「逝者如斯夫，不捨晝夜」，人力終難與流光相爭抗的無奈。袁桷(1266-1327)的 題董簡卿瀟湘圖 之作亦然：

瀟湘之水太古色，煙樹空濛成寸碧。奔騰日月轉銀丸，噴薄峰巒凝鐵石。  
楚棹相將客獨聞，楚歌歛乃人誰識。望盡蒼梧不見雲，千古靈均空悵憶。<sup>82</sup>

和宋人觀「瀟湘」山水畫心生的愁緒悲情相比，袁桷是以歷史的眼光看待畫作：那古老的瀟湘之水兀自潺潺，畫上朦朧的煙樹猶帶青碧，日昇月落，不停飛逝的光陰，使得巍峨的山峰宛若凝鑄成鐵石。江河中仍行舟楫，而千年之前屈原的哀歌如今無人能識，空留悵憶。

程鉅夫(1249-1318)所題：

昏昏風浪？，瑟瑟打篷聲。騷客千年恨，靈妃萬古情。<sup>83</sup>

以及王惲(1227-1304)：

墟落人家半夕暉，太行天上倚煙霏。喚回二十年前夢，共伯城西載酒歸。<sup>84</sup>

也與貢奎和袁桷異曲同工。個中之思想，虞集(1272-1348)有清楚的陳述：

畫者，通四時朝暮陰晴之景於一卷，而山川脈絡近若可尋，於是消息盈虛，見於俄頃；倏忽變化，備於尋尺，慨然遂欲，鍊制形魄，後天而終，以畫反復無窮之世變。<sup>85</sup>

繪畫具有「畫反復無窮之世變」的意義，故而尋求的是人之常情、世之常理。范

<sup>81</sup> [元] 貢奎：《雲林集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1205冊，卷1，頁6b。

<sup>82</sup> [元] 袁桷： 題董簡卿瀟湘圖 ，《清容居士集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1203冊，卷6，頁4b。

<sup>83</sup> 程鉅夫： 題仲經家江貫道瀟湘八景圖八首 之 瀟湘夜雨 ，《雪樓集》，卷27，頁6b。

<sup>84</sup> [元] 王惲： 山市晴嵐 ，《秋澗集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1201冊，卷26，頁5a。

<sup>85</sup> [元] 虞集： 歐陽原功待制瀟湘八景圖跋 ，《道園集》，收入《四庫全書存目叢書·集部》，第22冊，題跋，頁64a。

晞文嘗云：「固知景無情不發，情無景不生」<sup>86</sup>；王國維（1877-1927）也認為：「一切景語皆情語」<sup>87</sup>，元人題寫「瀟湘」山水畫「以景代情」的作風固然有別於宋人貫徹的「情景交融」理念，看似情淺，仔細玩味，倒另有意蘊，比如元人觀畫一方面以實筆寫景，另一方面又以虛筆託夢，如「微鐘破征夢，落雁棲寒煙」<sup>88</sup>、「千年遺恨人不知，坐對空山疑夢？」<sup>89</sup>，王惲由「山市晴嵐」「喚回二十年前夢」。前引陳旅詩的末句「巫峽梨花夢，飄浮過郢中」則是以白居易（772-846）長恨歌中的「梨花一枝春帶雨」比喻「瀟湘夜雨」；「梨花」的意象令人聯想起錢選（約1235-1307之前）的「梨花圖」（附圖12），錢選在畫面左方自題道：

寂寞闌干淚滿枝，洗妝猶帶舊風姿。閉門夜雨空愁思，不似金波欲暗時。

如果沒有畫家的自題詩，「梨花圖」和一般的花卉圖似乎無異，不看題詩的觀者也能夠從梨花形象的美感得到視覺的愉悅。然而，熟諳「梨花」意象的觀者應該會由繪畫的題材聯繫到長恨歌的名句，如果再對畫家入元不仕的亡國悲痛有所認識，則梨花的寂寞之淚、風姿不減舊時之美、昨日之金波月影、如今之夜雨愁思，在在都有了深切的韻味<sup>90</sup>，是「詩傳畫外意，貴有畫中態」<sup>91</sup>的具體表現。

宋人形態的主觀抒情風格到了元代被籠罩在歷史關懷的情境中，私情化公，個人主體意識在無力頹頹時代環境變動的情況下，轉為公眾的、集體的吟詠，在詩社之類的團體中尋求科舉的替代與同是淪落人的慰藉<sup>92</sup>，題詠繪畫遂成為聯絡關係的社交活動。此外，繪畫贊助者對於藝術創作的支持、繪畫作品的流通，也

<sup>86</sup> 范晞文：《對床夜語》，卷2，頁4b-5a。

<sup>87</sup> 王國維：《人間詞話刪稿》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》（五）（臺北：新文豐出版公司，1988年），頁4257。

<sup>88</sup> 貢奎：題董簡卿所藏瀟湘圖，《雲林集》，卷1，頁6b。

<sup>89</sup> [元]成廷珪：湘江秋遠圖，《居竹軒詩集》（影印文淵閣《四庫全書》本），第1216冊，卷1，頁7b。

<sup>90</sup> Wen C. Fong, "Words and Images in Sung and Yüan Paintings"（宋元畫中之文字與圖像），《國際藝術史研究交流協會組織第三次國際討論會·遠東山水二》（京都：谷口基金會贊助，1984年），頁1-10。Richard M. Barnhart, *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Paintings* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1983), p. 40.

<sup>91</sup> [宋]晁補之：和蘇翰林題李甲畫雁二首之一，《濟北晁先生雞肋集》（臺北：臺灣商務印書館，1979年《四部叢刊初編》本），卷8，頁47。

<sup>92</sup> 張宏生：《情感的多元選擇》（北京：現代出版社，1990年）。歐陽光：《宋元詩社研究叢稿》（廣州：廣東高等教育出版社，1996年）。王次澄：《宋元逸民詩論叢》（臺北：大安出版社，2001年）。

都促進了題畫詩的生產<sup>93</sup>。我們可以說，元代的題畫詩寫作已經是公領域的書寫，與宋人友朋之間彼此次韻唱和的封閉性質不同，元代詩人可能不認識畫家而只認識畫作的持有者，甚至連畫作的原持有者也不認識而只認識該畫作的其他題詠者，關係親疏的差異自然影響寫作的情感，不涉及一己主觀的心情，純粹就畫景言畫是最容易入手的寫作方式，於是元代詩人往往不是從自己的眼光去觀看和解讀圖象，而是透過歷史之窗，將自我消解或融化在其中，以旁觀者的姿態、平淡簡易的風景描寫訴說一個時代的共同故事。擴而言之，也可以說元代詩人是經由觀照歷史去定位自我與理解世界的，元代大量的詠史詩便是其結果。欣賞圖象時湧現的強烈時間感也就順理成章，陳旅的「巫峽梨花夢」其實是「古今如夢」的喟嘆，是飄浮於歷史之流的千年一嘆，相形之下，錢選的梨花之淚就顯得「此時此刻難為情」，停滯在不堪回首的過去。

## 五、「江山如畫」與「畫?江山」

接下來，筆者想從宋、元人對於自然景觀和山水圖繪的不同立場，結合元代的審美文化特點，討論「瀟湘」山水題畫詩寫作轉向的文化脈絡。

洪邁 (1123-1202)《容齋隨筆》云：

江山登臨之美，泉石賞玩之勝，世間佳境也，觀者必曰「如畫」，故有「江山如畫」，「天開圖畫即江山」，「身在畫圖中」之語。至於丹青之妙，好事君子嗟嘆之不足者，則又以逼真目之，如老杜「人間又見真乘黃」，「時危安得真致此」，「悄然坐我天姥下」，「斯須九重真龍出」，「憑軒忽若無丹青」，「高堂見生鶻」，「直訝杉松冷」，「兼疑菱苒香」之句是也。以真為假，以假為真，均之為妄境耳。人生萬事如是，何特此耶。<sup>94</sup>

「江山如畫」是宋代興起的語詞，常見諸宋人詩詞中，如「江山如畫，一時多少豪

<sup>93</sup> Chu-tsing Li et al eds., *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Paintings* (Lawrence, Kan.: Kress Foundation Department of Art History, University of Kansas, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, in association with University of Washington Press, 1989). 蕭啟慶：《元朝多族士人圈的形成初探》，《元朝史新論》（臺北：允晨文化實業公司，1999年），頁203-242。

<sup>94</sup> [宋]洪邁：《容齋隨筆》（上海：上海古籍出版社，1996年），卷16 真假皆妄，頁214。

傑」<sup>95</sup>、「表？江山如畫，分明不似人間」<sup>96</sup>、「江山如畫望無窮，況屬昇平歲屢豐」<sup>97</sup>、「江山如畫供詩眼，陰雨無端釀客愁」<sup>98</sup>等。「江山如畫」的意思似乎很簡單，就是形容風景像圖畫一般優美，仔細推敲，卻很弔詭，繪畫再精良，畢竟是人工的產物，無法臻於天然之極致，將自然的景物比附於人為的創造，並且富有讚揚之意，顯示山水畫受到矚目，足以代言真實山水之美的時代觀念。黃庭堅(1045-1105)有詩：「夕陽盡處望清閑，想見千巖細菊斑。人得交游是風月，天開圖畫即江山。」<sup>99</sup>這首詩的後兩句是山谷頗為得意之作<sup>100</sup>，「江山如畫」的「如」還帶有託喻的意味，「天開圖畫即江山」的「即」則是對等的肯定的語氣，更積極地認可了繪畫的藝術價值，「天開圖畫即江山」的影響呈現在「江山」與「圖畫」兩方面，章甫 題天開圖畫 云：

使君新築北城隈，舉酒標名繡斧來。一覽江山因勝地，四時圖畫自天開。  
坐令宋史空盤礴，豈有并刀解剪裁。暇日莫辭頻領客，年豐無事好銜杯。<sup>101</sup>

趙蕃(1143-1229) 題彥真天開圖畫 ：

湘山不為高，湘水未為遠。湘城幾何家，湘景無不輓。  
滕侯宅雖早，郭圃市之晚。紆餘直陂池，突兀對偃蹇。  
登臨適正晝，亭樹愜深穩。詩材浩無窮，畫手羞用本。  
雖然倏變化，正以發關鍵。<sup>102</sup>

「天開圖畫」是人間勝景，被援以稱美風景和欣賞風景之用的建築物，故而

<sup>95</sup> [宋]蘇軾：念奴嬌·赤壁懷古，見唐圭璋編纂，王仲聞參訂，孔凡禮補輯：《全宋詞》，第1冊，頁363。

<sup>96</sup> [宋]李之儀：朝中措，同前註，頁447。

<sup>97</sup> [宋]石介：嘉州寄左綿王虞部，〈祖徠集〉(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1090冊，卷4，頁10b-11a。

<sup>98</sup> [宋]王炎：湘中雜詠十絕之三，〈雙溪類寄〉(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1155冊，卷4，頁9b-10a。

<sup>99</sup> [宋]黃庭堅：王厚頌二首之二，傅璇琮等主編：《全宋詩》，第17冊，卷1024，頁11708。

<sup>100</sup> [宋]葉夢得：《石林詩話》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1478冊，頁10b-11a。

<sup>101</sup> 見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第47冊，卷2516，頁29078。

<sup>102</sup> 同前註，第49冊，卷2621，頁30480；又參[宋]程公許：和使君王子堅游鄧氏天開圖畫韻，同上書，第57冊，卷2989，頁35552。

有「天開圖畫臺」<sup>103</sup>、「天開圖畫閣」<sup>104</sup>、「天開圖畫樓」<sup>105</sup>等名稱。楊萬里(1127-1206)云：

杜 蜀山水圖 云：「沱水流中座，岷山赴北堂。白波吹粉壁，青嶂插雕梁。」此以畫為真也。曾吉父云：「斷崖韋偃樹，小雨郭熙山。」此以真為畫也。<sup>106</sup>

楊萬里所引的曾幾(1084-1166)詩，是「天開圖畫即江山」的另一種表述方式，在白玉蟾(1194?) 題天開圖畫 中也可得見：

四時風物現安排，醉上高樓眼豁開。雲散遠山元不斷，池成明月自然來。  
夕陽？點丹青樹，煙雨和勻水墨梅。此是天工無盡巧，何曾染惹俗塵埃。<sup>107</sup>  
此外，「天開圖畫」又指山水畫，劉宰(1166-1239) 題王氏天開圖畫卷後云：

濃淡非？點，縱橫謝剪裁。憑欄一凝睇，圖畫信天開。<sup>108</sup>

元代劉將孫 題天開圖畫歌 ：

東山棋殘無喜屐，海天風惡神龍鬱。漫留一卷舊山川，付與人間作陳跡。<sup>109</sup>

以「天開圖畫」比擬風景，是洪邁所說的「以真為假」的觀點；而「天開圖畫」意指山水畫，是在此基礎之上的再一層轉化。

「江山如畫」與「天開圖畫即江山」內含著「取景如觀畫」的意識形態，這正是「瀟湘八景」成立的前提<sup>110</sup>；談到「身在畫圖中」，詩人便經常以「瀟湘八景

<sup>103</sup> 周密《武林舊事》云：「禁中例觀潮於天開圖畫高臺，下瞰如在指掌。」(見卷3 觀潮，頁12b)

<sup>104</sup> [宋]陳淳：詠陳世良天開圖畫之閣，見〔宋〕陳?編：《北溪大全集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1168冊，卷2，頁9。

<sup>105</sup> [宋]劉過：南康天開圖畫樓，《龍洲集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1172冊，卷6，頁2。又，「天開圖畫」之說並流傳至日本，畫僧雪舟(1420-1506)嘗於一四六七年到中國，與畫家李在切磋藝事，學習宋代馬遠、夏珪等人的院體畫法，一四六九年雪舟回到日本，開設畫室，名「天開圖畫樓」，參王伯敏：《中國繪畫通史》(北京：三聯書店，2000年)，下冊，頁11。

<sup>106</sup> [宋]楊萬里：《誠齋詩話》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1480冊，頁19b。

<sup>107</sup> 見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第60冊，卷3137，頁37533。

<sup>108</sup> 同前註，第53冊，卷2806，頁33344。

<sup>109</sup> [元]劉將孫：《養吾齋集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1199冊，卷3，頁6b-7a。

<sup>110</sup> 衣若芬：閱讀風景：蘇軾與「瀟湘八景圖」的興起。

圖」為代表，如：「心懷屈賈千年上，身在瀟湘八景間」<sup>111</sup>。元、明的詩人沿襲此想法，遂有「州依岫嶺屏邊住，人在瀟湘畫中行」<sup>112</sup>、「沙平浦遠鴈行孤，人在瀟湘八景圖」<sup>113</sup>、「天分瀛嶼三山地，人在瀟湘八景圖」<sup>114</sup>之句。正因為宋人是以觀畫的心態與自然相應，對於藝術中「人」的自主意識和人為創造性便多所重視，江山之美，是人賦予其美的意義。從文學創作中「江山之助」觀念的演變也能夠得到印證<sup>115</sup>，《文心雕龍·物色篇》云：

若乃山林皋壤，實文思之奧府，略語則闕，詳說則繁。然屈平所以能洞監風騷之情者，抑亦江山之助乎！<sup>116</sup>

「江山之助」強調的是文學藝術受到自然地理環境薰染的層面，李白(701-762)「陽春召我以煙景，大塊假我以文章」<sup>117</sup>是寫作素材上的「江山之助」。宋人固然並不反對創作中有「江山之助」，但更積極主動化「江山」為我之詩材；楊萬里提及個人的創作經驗說道：「每過午，吏散庭空，即攜一便面，步後園，登古城，採擷杞菊，攀翻花竹，萬象畢來，獻予詩材。」<sup>118</sup>「萬象畢來，獻予詩材」好像就是「大塊假我以文章」，不過值得注意的是「萬象畢來，獻予詩材」之前，作者尋詩覓句的過程，是刻意的向外求索。再看陸游(1125-1210)的詩：

沙路時晴雨，漁舟日往來。村村皆畫本，處處有詩材。<sup>119</sup>

「畫本」與「詩材」，也是從利用外界景觀的角度設想，如果「江山之助」的原意是「我的創作受到江山的幫助」，是「江山助我」；那麼宋人便意味「我以江山為創作的助力」，是「我用江山」。因此，說「江山如畫」，畫也者，是人所創製，具

<sup>111</sup> [宋]戴復古：九日登裴公亭得無災可避自登山之句何季掃滕審言為之擊節足以成篇，《石屏詩集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1165冊，卷5，頁26b。

<sup>112</sup> 陳孚：衡州，《陳剛中詩集》，卷2，頁14a。

<sup>113</sup> [明]張寧：為張都閩宗大題畫四首之三，《方洲集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1247冊，卷5，頁18b。

<sup>114</sup> 張寧：四月九日陰翕憲邀遊西湖，《方洲集》，卷9，頁21b。

<sup>115</sup> 淺見洋二：中國詩風景「江山之助」?????，《????遊學》第31號(東京：勉誠出版，2001年)，頁15-25。

<sup>116</sup> [南朝梁]劉勰著，周振甫注：《文心雕龍注釋》(臺北：里仁書局，1984年)，頁846。

<sup>117</sup> [唐]李白著，瞿蛻園、朱金城校注：春夜宴從弟桃花園序，《李白集校注》(臺北：里仁書局，1981年)，卷27，頁1590。

<sup>118</sup> 楊萬里：誠齋荆溪集序，《誠齋集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1161冊，卷81，頁9b。

<sup>119</sup> [宋]陸游：舟中作，《劍南詩寄》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1162冊，卷41，頁3a。

有明顯的「人」的主導性，將自然納入筆下，成為創作的源泉。在這種觀念之下，宋人題詠繪畫便喜由自身出發，對於觀畫而產生的共鳴多所著墨，表達自己體悟出的「畫意」，主觀的抒情性質較強。

元人則不然，前文已經談過，元人題畫詩中的「我」不是單一的，個別的「我」，而是泛稱，而且往往將「我」置於歷史的長河中思量，王惲有詞：

越山征路杳。東南澹澹，長空飛鳥。儂影同翻，明月一枝烏遶。共道有心避事，甚未若、從渠相調。君莫笑。南樓苦要，胡床舒嘯。空擾。畫？江山，總輸與風流，眼中年少。也學癡兒，官事幾時能了。一曲驪歌未動，還夢到、三山晴照。江月曉。莫為賞音稀少。<sup>120</sup>

這闕詞雖然不是為題畫而作，但是表現了元人的思想態度，和「江山如畫」相反，「畫？江山」，有如洪邁和楊萬里所說的「以假為真」、「以畫為真」，就人與自然、繪畫三者的關係而言，元人欣賞「畫？江山」的視野較接近唐代，歐陽玄(1283-1357)云：「我元延祐以來，彌文日盛，京師諸名公咸宗魏晉唐，一去宋金季世之弊，而趨於雅正，詩丕變而近於古。」<sup>121</sup> 這種刻意復古之心乃肇因於元初文人歷經世變，注重實用之學，常見結合文章、道理、致用的觀點<sup>122</sup>，如郝經(1223-1275)倡導「實」：「天人之道，以實為用，有實則有文，未有文而無其實者也。」<sup>123</sup> 程鉅夫檢討南宋滅亡之因素，提倡務實之風：「國朝合眾智群力，壹宇內，自筦庫，達於宰輔，莫不以實才能立實事功。」<sup>124</sup> 胡祇適(1227-1295)批評釋道二家，自稱：「吾儒務實循理。」<sup>125</sup> 王惲認為：「文章以自得有用為主，浮豔陳爛是去，方能造乎中和醇正之域，而無剽竊撈攘滅裂荒唐之弊。」<sup>126</sup>

<sup>120</sup> 王惲：玉漏遲答南樂令周幹臣來篇之二，《秋澗集》，卷76，頁1b。

<sup>121</sup> 〔元〕歐陽玄：羅舜美詩序，《圭齋文集》（影印文淵閣《四庫全書》本），第1210冊，卷8，頁5。

<sup>122</sup> 朱榮智：《元代文學批評之研究》（臺北：聯經出版事業公司，1982年）。鄧紹基主編：《元代文學史》（北京：人民文學出版社，1991年）。顧易生、蔣凡、劉明今著：《中國文學批評通史 宋金元卷》（上海：上海古籍出版社，1996年）。

<sup>123</sup> 〔元〕郝經：文弊解，《陵川集》（影印文淵閣《四庫全書》本），第1192冊，卷20，頁14a。

<sup>124</sup> 程鉅夫：送黃濟川序，《雪樓集》，卷14，頁5。

<sup>125</sup> 〔元〕胡祇適：論釋道，《紫山大全集》（影印文淵閣《四庫全書》本），第1196冊，卷20，頁38b。

<sup>126</sup> 王惲：遺安郭先生文集引，《秋澗集》，卷43，頁17a。

戴表元(1244-1310)也認為詩文當「緣於人情時務」<sup>127</sup>。

務實觀念主導之下，從「畫？江山」看到的便是江山的實景而非幻設。我們再比較幾首宋、元人題「瀟湘夜雨」的作品：

喻良能：

平生雲夢澤南州，秋思春情浩莫收。更聽瀟湘夜深雨，孤篷點滴替人愁。<sup>128</sup>

葉茵(1199?-?)：

雲氣浮江天已夕，江樹號風飛雨迫。淒涼正則賦懷沙，疑與漁翁分半席。

一聲噉迺隔中流，打篷淅霏添旅愁。土膏動脈曉色媚，農將有事于西疇。<sup>129</sup>

這兩首宋人的詩充滿了行旅者的離愁別緒，葉茵藉著陶淵明(365-427)歸去來辭「農將有事于西疇」的句子暗喻了歸隱田園之心。

元代的陳孚題云：

昭潭黑雲起，橘洲風捲沙。亂雨灑篷急，驚墮檣上鴉。

龜鼉互出沒，暗浪鳴鱗牙。漁燈半明滅，濕光穿蘆花。<sup>130</sup>

岑安卿題云：

黑雲捲空暗衡岳，二水爭流風力惡。推窗不睹雪珠跳，篷底惟聽鳴錯落。

江猿無聲老蛟吼，鯨鯢出沒聞瀟灑。素縑揮灑凜高堂，座上羈人心戰愕。<sup>131</sup>

兩人皆極力敘寫畫上黑雲蔽空，亂雨打篷，風浪滔滔的景象，描繪得栩栩如生，尤其岑安卿的詩，因其題目之故，引人誤以為是寫景的山水詩，直到詩的最後一聯：「素縑揮灑凜高堂，座上羈人心戰愕」方知是題畫詩，與李白「疑是天邊十二峰，飛入君家彩屏？」<sup>132</sup>有異曲同工之妙。不過，元人復古學唐也有其時代的面目與特性。以題畫詩而言，唐人強調的「以畫為真」是從繪畫逼真肖似的層面

<sup>127</sup> [元]戴表元：張仲實文編序，《剡源文集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1194冊，卷8，頁12a。

<sup>128</sup> 喻良能：次韻陳侍郎李察院瀟湘八景圖之瀟湘夜雨，見傅璇琮等主編：《全宋詩》，第43冊，卷2356，頁27052。

<sup>129</sup> [宋]葉茵：瀟湘八景圖之瀟湘夜雨，同前註，第61冊，卷3185，頁38209。

<sup>130</sup> 陳孚：瀟湘八景之瀟湘夜雨，《陳剛中詩集》，卷2，頁13a。

<sup>131</sup> 岑安卿：予讀近時人詩有詠瀟湘八景者輒用效顰以消餘暇之瀟湘夜雨，《栲栳山人詩集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1215冊，卷中，頁14a。

<sup>132</sup> 李白：觀元丹丘坐巫山屏風，見彭定求等編：《全唐詩》，第6冊，卷183，頁1870。



肯定畫家的藝術技巧<sup>133</sup>；元人比較不從極端形似，以至於以假亂真，使觀者產生真偽難辨、誤假為真的錯覺上立論，而是直接以描繪實景的筆法創作，因此有時題畫文學與山水文學難以判別，例如元代的高麗文臣李齊賢（1287-1367）作 巫山一段雲·瀟湘八景，其「瀟湘夜雨」云：

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。<sup>134</sup>

馬致遠的散曲 壽陽曲·瀟湘夜雨 云：

漁燈暗，客夢回，一聲聲滴人心碎。孤舟五更家萬里，是離人幾行情逃。<sup>135</sup>

李齊賢與馬致遠詠的是「瀟湘八景」還是「瀟湘八景圖」，筆者目前無法斷言，顯示前文所云十二世紀以來因「瀟湘八景」風行而催生的各地八景與十景已經落實於自然景觀中，並且轉而影響「瀟湘八景圖」的觀覽，以致於題寫時圖象與實景不分，可以說，元人是從「畫？江山」與實景相遇的，吳師道（1283-1344）重視詩人的親身體驗，嘗云：「作詩之妙，實與景遇，則語意自別。古人模寫之真，往往後人耳目所未歷，故未知其妙耳。」<sup>136</sup> 如果不能「實與景遇」，便落入陳櫟所說的「以虛辭賦實景」<sup>137</sup>的困境。

回到唐人與元人「以畫為真」的內涵差異點：唐人的「以畫為真」，歌詠的是畫作；元人的「畫？江山」，歌詠的卻是畫上的風景，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，套用邵雍（1011-1077）的話來說，這便是「以物觀物」的態度，其言曰：「以物觀物，性也；以我觀物，情也。性公而明，情偏而暗。」<sup>138</sup> 邵雍的意見不是針對觀看繪畫而發，此處只是借用。概括地分，宋人觀畫偏於「以我觀物」，故而多表露一己之私情；元人觀畫偏於「以物觀物」，邵雍云：「既能以物觀物，又安有我于其間哉，是知我亦人也，人亦我也，我與人皆物也，此所以能用天下之目為己之目，其目無所不觀矣。」<sup>139</sup>

<sup>133</sup> 衣若芬：寫真與寫意：從唐至北宋題畫詩的發展論宋人審美意識的形成，《中國文哲研究集刊》第18期（2001年3月），頁41-90。

<sup>134</sup> 唐圭璋編：《全金元詞》（北京：中華書局，1994年），頁1028。

<sup>135</sup> 中華書局編輯部輯：《全元散曲》（臺北：臺灣中華書局，1969年），頁245。

<sup>136</sup> [元]吳師道：《吳禮部詩話》，收入丁福保輯：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1986年），頁593。

<sup>137</sup> 陳櫟：燕山八景賦考評，《定宇集》，卷14，頁3a。

<sup>138</sup> [宋]邵雍：《皇極經世書》（影印文淵閣《四庫全書》本），第803冊，卷14 觀物外篇下，頁21a。敏澤：《中國美學思想史》（濟南：齊魯書社，1989年），頁441。

<sup>139</sup> 邵雍：《皇極經世書》，卷12 觀物篇，頁18a。

故而秉公而出，究其思想之源頭，當考慮元代科舉考試獨尊朱子之學、程朱理學在元代的發展等問題<sup>140</sup>，本文為避免旁生枝節，僅就山水畫的創作和「瀟湘」山水題畫詩的寫作追索。

前文談過，宋人「天開圖畫即江山」的說法被運用於欣賞風景及指稱山水畫，元代畫家黃公望(1269-1354)記敘其創作過程道：「皮袋中置描筆在內，或於好景處，見樹有怪異，便當模寫記之，分外有發生之意。登樓望空闊處氣韻，看雲采，即是山頭景物。李成、郭熙皆用此法，郭熙畫石如雲，古人云『天開圖畫』者是也。」<sup>141</sup>黃公望的意思好像就是前述陸游所說的「村村皆畫本」，實則又略有出入，非但「我用江山」，而且以個人的眼光將江山轉形，「畫石如雲」、「雲采如山頭景物」，不是直接的複製，而是捕捉其「發生之意」，這是宋代寫意美學的延續和深化，相對於宋代的「遊觀山水」，元代的山水畫被稱為「書齋山水」<sup>142</sup>，是畫家心靈圖景的寫照，倘若不是知心之人，其實無法走進繪畫的內在世界，以元人題詠繪畫的公眾性質，除非畫家堅持作品只當自己的案前清賞，否則一旦公諸於世，便會被一般化地對待，「自題」與「他題」的題畫詩之間的落差是可想而知的，因為元代的「瀟湘」山水題畫詩未見「自題」之作，本文姑且存而不論，只是呈現觀者的心態和畫家的初衷未必一致的有趣現象。

再從「瀟湘」山水題畫詩的寫作傳統觀察，宋人援引的「瀟湘」文學意象，隨著「瀟湘」文學的源頭——楚辭在元代的衰退<sup>143</sup>，「瀟湘」文學的創作又因湖南的理學之風興盛而停滯不前，發達的書院教育造就了學者型的作家<sup>144</sup>，瀟湘山水在元人看來是教化之地<sup>145</sup>，當然不像宋人洋溢浪漫的情懷。此外，元代文化重

<sup>140</sup> 艾爾曼(Benjamin A. Elman)著，呂妙芬譯：《南宋至明初科舉科目之變遷及元朝在經學歷史的角色》，收入楊晉龍主編：《元代經學國際研討會論文集》(臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，2000年)，頁71-118。羅立剛：《宋元之際的哲學與文學》(上海：復旦大學出版社，1999年)。

<sup>141</sup> [元]黃公望：《寫山水訣》，收入楊家駱主編：《畫論叢刊》(上)(臺北：鼎文書局，1972年)，頁56。

<sup>142</sup> 何惠鑑：《元代人畫序說》，《新亞學術集刊》第4期(1983年)，頁243-257。

<sup>143</sup> 易重廉：《中國楚辭學史》(長沙：湖南出版社，1991年)。

<sup>144</sup> 除了修復宋末毀於兵燹的岳麓書院、石鼓書院等之外，據統計，元代湖南新建的十五所書院占全國新建書院的六分之一。從元代全國科舉入仕的比例看來，湖南地區約占三分之一，可謂名列前茅，參看伍新福主編：《湖南通史》(長沙：湖南出版社，1994年) 陳書良主編：《湖南文學史·古代卷》(長沙：湖南教育出版社，1998年)。

<sup>145</sup> [元]楊維禎《瀟湘集序》：「瀟湘詩人不合於古風人者寡矣。」見《東維子集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1221冊，卷11，頁7a。

心北移，南方色彩濃厚的「瀟湘」題材作品更形邊緣化；以金代為例，就筆者管見，金代只見四首與「瀟湘」有關的題畫詩，分別是吳激(?-1142)的 題宗之家初序瀟湘圖<sup>146</sup>、施宜生(?-1160)的 題平沙落雁<sup>147</sup>，以及元好問(1190-1257)的兩首，吳激和施宜生都是宋人羈留於金，未必能完全代表金代題「瀟湘」山水畫的風格，且看元好問所題：

郭熙畫筆老益壯，未比并州九十翁。想是江南春夢？水率曾見酒旗風。

黃陵祠下雨如繩，老筆題詩想舊曾。今日圖間見晴景，依然愁絕夜船燈。<sup>148</sup>  
從元好問所抒發的時空相隔之愁，再回顧前文提出元人「以景代情」的書寫形態，吾人已知元人抒情內涵與宋人不同，景物是敘述的對象而不是情感的載體，所謂的「情」，元人的理解是：「情也者，性之所發，本然之實理也。喜怒哀樂好惡，其發見則具于情，可喜而喜，可怒而怒，可哀而哀；可樂而樂。至於好惡，皆當其可而發，則動而不括，無非其實，得時中之道。」<sup>149</sup>這其實就是詩大序所說的：「故變風發乎情，止乎禮義。發乎情，民之性也；止乎禮義，先王之澤也。」元人論詩，大抵不出詩大序的範圍<sup>150</sup>，因此論情也強調要「止乎禮義」，既然是合於世道的喜怒哀樂好惡，便不可任其宣洩：「自三百五篇以來，發乎情者，流動發越，誠無所底滯；使無止乎禮義，則情之流者將何之？」<sup>151</sup>六朝以來藝術創作與「江山之助」的關係在此，前提之下有了大逆轉，楊弘道認為：

隋、唐而下，更以詩文相向，方且信怪奇誇大之說，謂登會稽、探禹穴，豁其胸次，得江山之助，清其心神，則詩情文思，可以挾日月，薄雲霄也。於戲！吟詠情性，止乎禮義，斯詩也，江山何助焉。<sup>152</sup>

<sup>146</sup> 薛瑞兆、郭明志編纂：《全金詩》，第1冊，卷6，頁72。

<sup>147</sup> 同前註，卷6，頁81。

<sup>148</sup> [金]元好問撰，[清]施國祁箋注：為衍聖孔公題張公佐湘江春蚤圖二首張自書云涂水張公佐畫時年八十一大夫嘗題公佐畫有雲靜洞庭秋寺月雨昏湘浦夜船燈之句因及之，《元遺山詩集箋注》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1997年），第1322冊，卷13，頁2b-3a。

<sup>149</sup> 郝經：論八首·情，《陵川集》，卷17，頁14b-15a。

<sup>150</sup> 曾永義編：《元代文學批評資料彙編》（臺北：成文出版社，1981年），緒論，頁1-65。

<sup>151</sup> [元]趙文：高信則詩集序，《青山集》（影印文淵閣《四庫全書》本），第1195冊，卷2，頁3b。

<sup>152</sup> [元]楊弘道：送趙仁甫序，《小亨集》（影印文淵閣《四庫全書》本），第1198冊，卷6，頁10b。

楊弘道的意見可以被擴充解讀為：寫作不待「江山之助」，而在於「先王之澤」，詩人吟詠的是「出於正」的性情，是經由歷史文化淬煉篩檢過後的人文情感，所以「以景代情」，表達的是公眾的情，「畫？江山」，看到的是歷史的江山。

「清雄騷雅因題賦，古律篇章逐變生。一字莫教無下落，有情還似不能情。」<sup>153</sup>自我警覺，不放縱情感恣意而寫的元代詩人在題寫「瀟湘」山水畫時的表現，或許可以劉秉忠(1216-1274)的這首詩比擬之。

## 六、結語

本文經由比較宋代與元代的「瀟湘」山水題畫詩，體察其間觀看視域、寫作型態以及抒情表現的變化情形，得知宋、元兩代的「瀟湘」山水畫題畫詩的確有所差異，在「瀟湘」山水題畫詩的發展過程中，元代處於思想與情感轉型的關鍵地位。本文分別從地方八景(十景)的出現、八景(十景)的圖象形式、「抒情」與「寫景」的相互關係、「視山水為圖象」的「江山如畫」，與「觀圖象如真山水」的「畫？江山」兩種心態，思索其內在意涵。

北宋末年興起的「瀟湘八景」向全國各地傳布，促成了各種地方八景或十景的產生，其中最為稱著者，當屬首都所在的「燕京八景」和「西湖十景」。「燕京八景」和「西湖十景」既受「瀟湘八景」之影響而組成，其禮讚繁盛和欣賞風光的性質又從而轉移了詩人觀覽「瀟湘」山水畫的角度，宋人眼中偏向失意感傷的「瀟湘」山水，到了元代，成為優美安詳的景致。

南宋王洪的「瀟湘八景圖」、傳為南宋李嵩的「西湖圖」、南宋葉肖巖的「西湖十景圖」，以及元代吳鎮的「嘉禾八景圖」等作品，可以幫助我們觀察「八景(十景)圖」的創作現象。王洪未作文字定義的「瀟湘八景圖」手卷留予觀者遼闊的抒懷想像餘地，各景之間平遠構圖的山水相連，引人無盡的江湖之思；冊頁形式的葉肖巖「西湖十景圖」，因「西湖十景」名稱有如景觀標籤的性質，具體描摹西湖的山光水色；而傳為李嵩的「西湖圖」與《咸淳臨安志》中「西湖圖」的相似，以及吳鎮「嘉禾八景圖」參考地理圖經的作法，都使得「八景(十景)圖」更趨近實景山水。

本文對照了宋、元人題寫「漁村夕照」和「瀟湘夜雨」的詩作內容，發現宋

<sup>153</sup> [元]劉秉忠：為大覺中言詩四首之三，《藏春集》(影印文淵閣《四庫全書》本)，第1191冊，卷4，頁11a。

人重視「情景交融」，將個人主觀的情思投射於畫中景物，山水往往帶有「我」之意識，運用「瀟湘」文學與文化典故時，也能與詩人所欲傳達的情感相呼應。元人則傾向「以景代情」，喜以客觀的、疏離的態度白描畫上景致，將個人置於歷史的脈絡中思考，故而富有鮮明的時間感與普遍性；元人在實筆寫景之餘，還時以虛筆託夢，寄寓「古今如夢」之感懷。

在探討宋、元人觀看「瀟湘」山水畫的態度時，筆者嘗試以「江山如畫」和「畫？江山」概括之，這兩者並非截然對立，而是由於「江山如畫」和「畫？江山」這兩組語詞正好分別於宋代及元代出現，具有時代的意義，前者顯示宋人「以我觀物」，江山帶有人文化的傾向，繪畫本即人為的產物，更寓有一己之私情；後者則是「以物觀物」，結合元人循理務實的思想 and 「發乎情，止乎禮義」的觀念，表達出蘊涵歷史思維的公眾共同情感。到了明代，楊基（1326-1378?）的題畫詩還有「湘波漢水愁無盡，畫裡江山聊一晒」<sup>154</sup>之句，元人「實與景遇」的主張，在明人神遊畫境和旅遊「瀟湘」山水的題畫詩中得到了實踐<sup>155</sup>。

<sup>154</sup> [明]楊基：湘漢秋晴圖，〈眉菴集〉（影印文淵閣《四庫全書》本），第1230冊，卷3，頁10a。

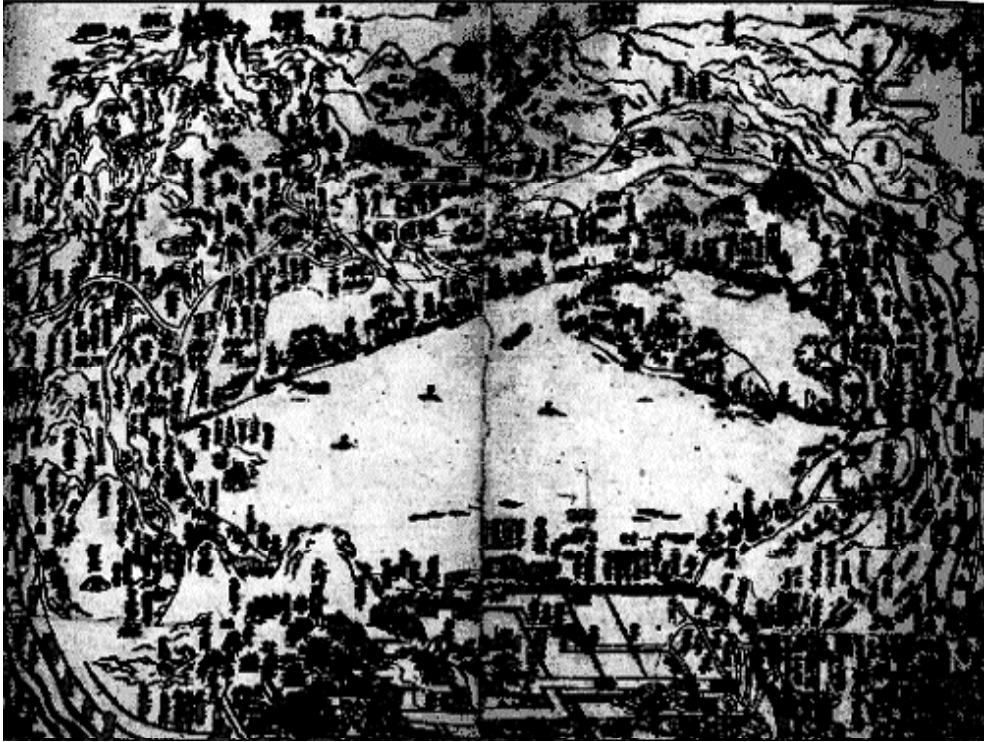
<sup>155</sup> 衣若芬：旅遊、臥遊與神遊：明代文人題「瀟湘」山水畫詩的文化思考，二〇一二年十月二十二—二十四日中央研究院中國研究所舉辦之「明清文學與思想中的主體意識與社會國際學術研討會」發表論文。



附圖1〔明〕王紱「北京八景圖」之「居庸疊翠」  
(北京中國歷史博物館藏)



附圖2 (傳)〔南宋〕李嵩「西湖圖卷」  
(上海博物館藏)



附圖3 《咸淳臨安志》之「西湖圖」  
(北京圖書館藏)

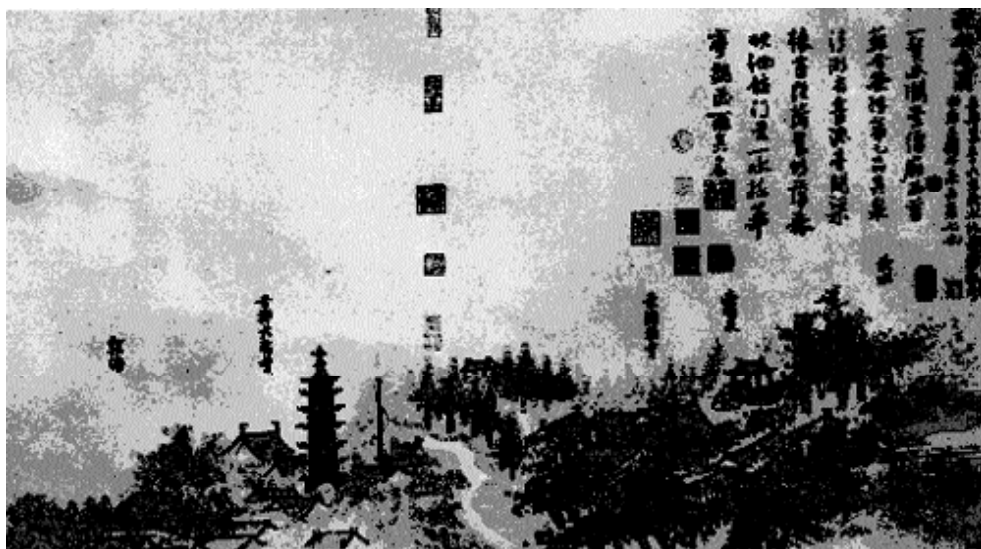


附圖4〔南宋〕葉肖巖「西湖十景圖」之「蘇堤春曉」  
(臺北國立故宮博物院藏)

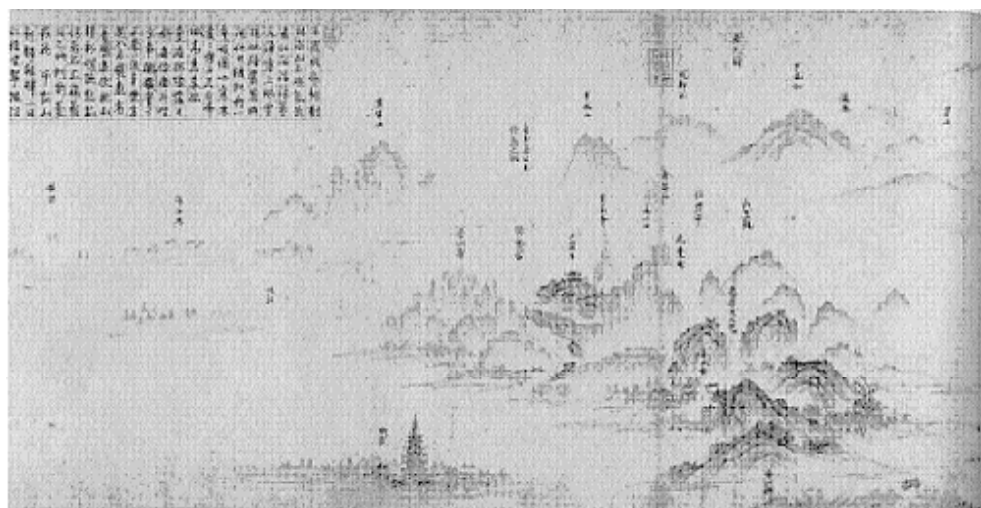


附圖5(傳)〔南宋〕夏珪「山水十二景」之「煙堤晚泊」  
(美國 The Nelson Gallery of Art, Atkins Museum 藏)





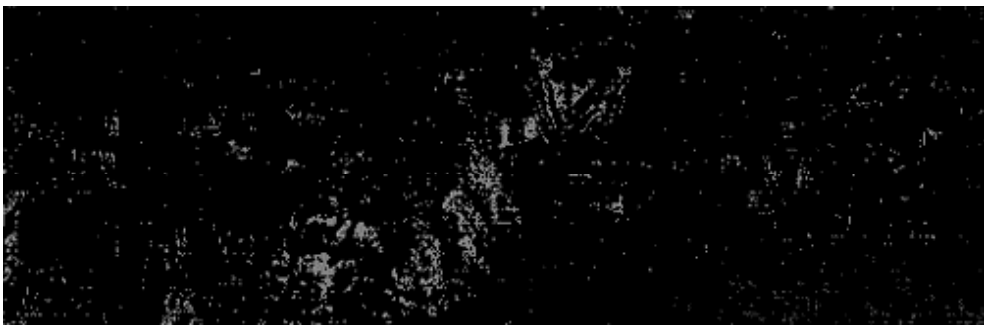
附圖 6 [元] 吳鎮「嘉禾八景圖」之「武水幽瀾」  
( 臺北國立故宮博物院藏 )



附圖 7 ( 傳 ) [宋] 李公麟「蜀川圖」( 局部 )  
( 美國 Freer Gallery of Art 藏 )



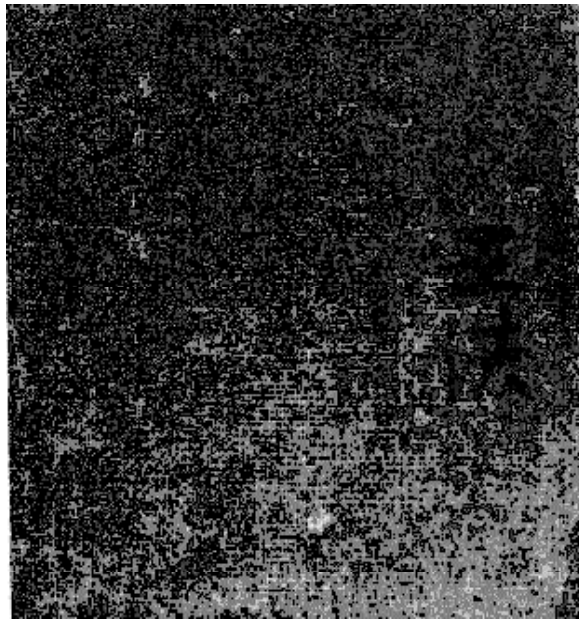
附圖8 (傳)[五代]郭忠恕摹王維「輞川圖」(局部)  
(臺北國立故宮博物院藏)



附圖9 (傳)[宋]李公麟「山莊圖」摹本(局部)  
(北京故宮博物院藏)



附圖 10 〔宋〕王洪「瀟湘八景圖」之「洞庭秋月」  
（美國 The Art Museum, Princeton University 藏）



附圖 11 〔宋〕王洪「瀟湘八景圖」之作者題簽  
（美國 The Art Museum, Princeton University 藏）



附圖 12 〔宋〕錢選「梨花圖」  
( 美國 The Metropolitan Museum of Art 藏 )

## 「江山如畫」與「畫？江山」 ——宋元題「瀟湘」山水畫詩之比較

衣若芬

在「瀟湘」山水題畫詩的發展過程中，元代處於思想與情感轉型的關鍵地位。本文經由比較宋代與元代的「瀟湘」山水題畫詩，體察其間觀看視域、寫作型態以及抒情表現的變化情形，分別從地方八景（十景）的出現、八景（十景）的圖象形式、「抒情」與「寫景」的相互關係、「視山水為圖象」的「江山如畫」，與「觀圖象如真山水」的「畫？江山」兩種心態，顯示宋人「情景交融」與元人「以景代情」的書寫傾向。

作者對照了宋、元人題寫「瀟湘八景圖」中「漁村夕照」和「瀟湘夜雨」的詩作內容，發現宋人重視「情景交融」，將個人主觀的情思投射於畫中景物，山水往往帶有「我」之意識，運用「瀟湘」文學與文化典故時，也能與詩人所欲傳達的情感相呼應。元人則傾向「以景代情」，喜以客觀的、疏離的態度白描畫上景致，將個人置於歷史的脈絡中思考，故而富有鮮明的時間感與普遍性。

「江山如畫」和「畫？江山」這兩組語詞正好分別於宋代及元代出現，具有時代的意義，前者顯示宋人「以我觀物」，江山帶有人文化的傾向，繪畫本即人為的產物，更寓有一己之私情；後者則是「以物觀物」，結合元人循理務實的思想 and 「發乎情，止乎禮義」的觀念，表達出蘊涵歷史思維的公眾共同情感。

## “Landscape Like a Picture” and “Landscape in the Picture”: On the Song and Yuan Poems on the “Xiaoxiang” Landscape Paintings

I Lo-fen

The Yuan dynasty is a pivotal period in the development of thought and feelings in the poems on Xiaoxiang landscape paintings. This article examines examples from the Song and Yuan dynasties for the purpose of charting the changes in viewing perspectives, patterns of composition, and lyrical expressions. We ponder these issues: the emergence of the local “eight (or ten) views”; the compositional patterns of images in the local “eight (or ten) views”; the interrelationship between “lyricizing” and “objective representation”; as well as the two different attitudes of seeing landscapes as pictures (“landscape like a picture”) and of taking paintings to be real landscapes (“landscape in the picture”). From these we can observe the change in inclinations from the Song poets’ “feelings and scenes in one” to “expressing feelings through the scenes” from the Yuan.

We compare the contents of the Song and Yuan colophons on two of the *Eight Views of Xiaoxiang*, i.e., the *Yucun xizhao* (Sunset in a Fishing Village) and the *Xiaoxiang yeyu* (A Rainy Night in Xiaoxiang). We find that Song poets emphasize “feelings and scenes in one”: the poet projects his subjective feelings on the scenery in the paintings, making the landscape his thought incarnated. In addition, the literary and cultural allusions of the Xiaoxiang verses echo the feelings that the Song poets wish to express. In contrast, “expressing feelings through the scenes” is preferred by Yuan poets, who tend to present scenery from an objective, aloof point of view. They situate themselves in a historical context, which lends a keen sense of time and universality to their works.

The differences between Song’s “landscape like a picture” and Yuan’s “landscape in the picture” expose larger historical dispositions. Song poets perceive things subjectively and humanize the landscape, the painting thus made embodies personal feelings. Yuan poets perceive things objectively with rational and practical thinking. Together with the idea of “[feelings] originate from emotion and go as far as rites allow” they express publicly shared feelings suffused with a historical sense.

**Keywords:** Xiaoxiang    *Eight Views of Xiaoxiang*    *Ten Views of Xihu*  
*Eight Views of Yanjing*    feelings and scenes in one