

畫言志——元好問題畫詩研究

顏 慶 餘*

摘 要

本文對元好問現存近二百首題畫詩進行分類的研究，從中抉發其沿革傳統的諸多特徵。其山水類題畫詩通常引入個人回憶和感想，並在杜甫的基礎上發展一種進入畫面的想像性視角；其故實類題畫詩經常繞過圖畫，展開獨特的議論和嚴肅的道德思考；其人像類題畫詩充滿自我的反思和期許，並思考士的出處問題；其狀物類題畫詩強調繪畫物象的寓意，正如詠物詩一般。本文進而指出元好問在批評畫家的諸多言論背後的意圖，以及他建立繪畫與其收藏者的聯繫所包含的對繪畫本質的認識。本文的結論是，在元好問的題畫詩中，詩歌與繪畫在「言志」的古老傳統中達成殊途同歸的關係。

關鍵詞：元好問、題畫詩、題材分類、詩與畫、畫言志

一、前 言

二十世紀三〇年代，日本學者青木正兒（1887-1964）在〈題畫文學的發展〉一文中，將題畫文學分成四類：畫贊、題畫詩、題畫記和畫跋。¹ 其

收稿日期：2007年6月22日，通過刊登日期：2008年4月23日。

* 作者係復旦大學文學博士，南京大學中國語言文學系博士後研究。

- 1（日）青木正兒，〈題畫文學的發展〉，《青木正兒全集》（東京：春秋社，1970），第2卷，頁491-504。該文原刊於《支那學》9.1(1937.7)。另外，有關題畫文學的分類，在青木正兒的論文發表之前，余紹宋（1883-1949）在其《書畫書錄解題》中將讚頌題識的文字稱為「題贊」，並分成五個子目，即讚頌、題詠、名跡跋、題自作和雜題。由其所收著作看來，余紹宋的「題贊」略同於我們所說的題畫文學，其中的「題詠」相當於題畫詩，「題自作」指的是畫家自題，也包含題畫詩。詳見氏著，《書畫書錄解題》（北京：北京圖書館出版社，

中，題畫詩是最具有文學色彩的一種，並且是詩歌中非常重要的一種亞文類（subgenre）。題畫詩的歷史，在清人王士禛和沈德潛看來，應該肇始於唐代的杜甫。²不過，正如查理斯·哈特曼（Charles Hartman）所說的，漢代就開始流行的畫贊，在六朝後期已經呈現出後世題畫詩的諸多特徵。他舉出的例子是江淹的〈雲山贊〉四首，這組詩所題寫的對象是表現道教人物和山水的壁畫，形式是五言八句，通押一韻。³題畫詩的另一個源頭是六朝盛行的詠物詩，如庾信的〈詠畫屏風詩〉24首，著力於客觀地描繪屏風上的各種風景和場面。興膳宏認為，「庾信是在以自己的方式繼承南朝宋以來的山水詩的傳統」。⁴後世山水類題畫詩中，描繪畫面風景、強調寫實和逼真的一種路子，大概是起源於庾信的時代。

唐代的題畫詩大體上沒有改變六朝以來江淹、庾信的方式，如陳子昂、李白等詩人的題畫詩，都刻意表現圖畫逼真效果引起的誤假成真現象。杜甫的題畫詩更加複雜和深刻，但也基本上是在逼真、寫實的問題上做文章。⁵衣若芬把唐代的題畫方式概括為「寫真」，並認為宋代題畫詩轉向「寫意」的方式，而「寫真」的方式仍然繼續被使用。⁶宋代題畫詩在蘇軾和黃庭堅

2003，影印國立北平圖書館1932年排印本），卷首〈凡例〉，頁11-12。

- 2 清·王士禛撰，張宗柟輯，《帶經堂詩話》卷22：「六朝已來，題畫詩絕罕見，盛唐如李太白輩間一為之，拙劣不工，王季友一篇雖小有致，不能佳也。杜子美始創為畫松畫馬畫鷹畫山水諸大篇，搜奇抉奧，筆補造化。」（《續修四庫全書》第1699冊影印清乾隆二十七年刻本，上海：上海古籍出版社，2002，頁140）。清·沈德潛，《說詩晬語》卷下：「唐以前未見題畫詩，開此體者老杜也。」（《續修四庫全書》第1701冊影印清乾隆刻沈歸愚詩文全集本，頁19）。
- 3 Charles Hartman, "Poetry and Painting," in Victor H. Mair, ed., *The Columbia History of Chinese Literature* (New York: Columbia University Press, 2001), p. 474. 案：逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983）的江淹卷，不收這組詩，顯然不將其視為詩體。明·胡之驥撰，李長路、趙威點校，《江文通集匯注》（北京：中華書局，1984）卷5收入這組詩，但放在「贊」的標目下，也是不以詩體來看待。
- 4 （日）興膳宏著，戴燕譯，〈庾信的題畫詩〉，《異域之眼——興膳宏中國古典論集》（上海：復旦大學出版社，2006），頁177。
- 5 Charles Hartman, "Poetry and Painting," p. 475.
- 6 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〉，《觀看·敘述·審美：唐宋題畫文學論集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004），頁93。

等詩人手中，得到多方面的發展，文學的傳統被引入繪畫的觀看和審美過程中，畫家的人格和胸襟被高度強調，詩歌與繪畫的關係也受到廣泛的關注，這些都造成題畫詩表現方式的豐富多變。

在題畫詩的傳統中，杜甫、蘇軾和黃庭堅是最重要的三位詩人，他們的作品開拓和完善了題畫詩的各種寫作規範，理解了他們，就理解了題畫詩歷史的主要方面。在三家當中，杜甫習慣於誇張地描述畫面的逼真，讚歎畫家筆侔造化的技藝，在似真而非真的問題上花費筆墨。杜甫還特別擅長於聯繫畫中物象與真實物象的存歿，在對比之中抒發今昔盛衰的感歎。繪畫表現的「現實」，成為杜甫思考現實世界的一種手段。與庾信對畫面的客觀描述不同，杜甫更注重表達詩人觀畫時的感受，引入詩人自己的經歷和情緒。例如，杜甫作於寶應元年（762）綿州時的〈姜楚公畫角鷹歌〉：「楚公畫鷹鷹戴角，殺氣森森到幽朔。觀者貪愁掣臂飛，畫師不是無心學。此鷹寫真在左綿，卻嗟真骨遂虛傳。梁間燕雀休驚怕，亦未搏空上九天。」「楚公」二句是詩人觀畫的感受。「觀者」二句是狀其逼真，角鷹似乎要從畫中人手臂上飛去。「此鷹」二句是畫鷹與真鷹的比較，畫鷹神似，令人反覺真鷹失色。「梁間」二句，可能暗含寓意，角鷹隱喻暫時不得志的豪傑之士。清人仇兆鰲對末二句有不同的理解，他說：「究竟畫中假影，豈能騰空直上？世人奈何好畫鷹，而不好真鷹乎？感慨無限。」⁷

在杜甫的基礎上，蘇軾和黃庭堅對題畫詩的探索，主要有這樣幾個方面：把繪畫視為畫家人格的外在顯現，畫家與詩人一樣在作品中表達自己的情感世界和道德原則；由觀畫過程引出個人的生活、回憶和感想，也經常表現與畫有關的交遊和友情；探索畫面的意境和闡釋畫中的寓意；從藝術史的角度評論繪畫。我們可以看到，蘇、黃很少像杜甫那樣把繪畫視為一種技藝，而是一種自我抒情的手段，就像詩歌一樣，是文人生活中十分重要的表達方式。與杜甫喜歡聯繫現實，抒發具有時代精神的感歎不一樣，蘇、黃更願意就藝術而論藝術，更願意聯繫個人的和社交的生活。即使是在把畫中景物當成真實景物來描寫的時候，蘇、黃以及其他宋代詩人也與杜甫和其他唐

7 所引杜詩與仇注，見唐·杜甫撰，清·仇兆鰲注，《杜詩詳注》（北京：中華書局，1999），卷11，頁924。

代詩人不一樣，如果說唐人把握真、假景物的關係時更多地採用明喻的手法，那麼，宋人更經常採用的是暗喻的手法，在詩中對所題寫的圖畫隻字不提。⁸

蘇軾與黃庭堅二人的題畫詩也有各自的特點。薩進德（Stuart H. Sargent）認為，蘇軾題畫詩的一大特點，是把繪畫結合進文學傳統，在詩歌與繪畫的互動中獲得詩意；而黃庭堅題畫詩的特點是頻繁用典，充滿各種文本的暗示，詩意的獲得不在於詩歌與繪畫的互動關係，而在於題畫詩與其引用的不同文本之間的互文性，繪畫只是詩人引出其他文本的媒介。⁹就我自己的閱讀所得而言，蘇、黃二人的題畫詩，區別在於蘇軾以看山看水的方式來觀畫，因此發現繪畫的魅力，寄寓自己的情感；而黃庭堅以讀書讀史的方式來觀畫，因此拋開繪畫和自我，轉而在前人的各種言說中評點論足。如果套用詩學術語的話，蘇軾的觀畫方式是「直尋」，黃庭堅則是「補假」。¹⁰不過，在像閱讀一首詩般觀賞一幅畫這一點上，蘇、黃二人顯然是殊途而同歸，他們都致力於把繪畫提升為與詩歌一樣的抒情言志的藝術手段。

在題畫詩的歷史上，杜甫、蘇軾與黃庭堅之後，繼之而起、堪與爭鋒的是十三世紀最偉大的詩人元好問（1190-1257）。在北宋文學和藝術的沾溉下，金代的繪畫與題畫詩繼續保持著繁榮的局面，而元好問的題畫詩是其中最最有成就的一部分。

二、以題材分類的研究

元好問詩的總數儘管少於杜甫、蘇軾和黃庭堅，但題畫詩的數量卻比他們中的任何一位都要多。杜甫的題畫詩不過20來首，蘇軾有147首，黃庭堅

8 關於蘇軾與黃庭堅的題畫詩，參見（美）艾朗諾（Ronald C. Egan）著，藍玉、周裕鍇譯，〈題畫詩：蘇軾與黃庭堅〉，莫礪鋒編，《神女之探尋——英美學者論中國古典詩歌》（上海：上海古籍出版社，1994），頁107-133。

9 Stuart H. Sargent, "Colophons in Countermotion: Poems by Su Shih and Huang T'ing-chien," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 52.1 (1992.6): 263-302.

10 梁·鍾嶸，〈詩品序〉：「觀古今勝語，多非補假，皆由直尋。」見許文雨注，《鍾嶸詩品講疏》（成都：成都古籍書店，1996），卷首，頁20。此處借用「補假」、「直尋」二詞，意在區別，非關臧否。

有106首，在他們各自所處的時代，這三位詩人的題畫詩可能都是最豐富的。¹¹而元好問的題畫詩數量，據我的統計，共192首。¹²在這近二百首題畫詩中，七言絕句占了絕大部分，計162首，其他詩體的情況是：五言古詩3首，七言古詩17首，雜言詩5首，五言絕句1首，六言絕句4首。在大多數情況下選擇七絕作為題畫詩的形式，這種做法是再正常不過的，而值得注意的現象，是元好問完全不用律詩題畫。在多數詩人的筆下，律詩確實不經常用於題畫，但完全排斥律詩也並不常見，如蘇軾的題畫詩中也有10首律詩，黃庭堅也有7首。¹³我們不禁要對此心存疑問，特別是對於元好問這樣一位以七律著稱的詩人來說。

繪畫的分類，在宋代已有劉道淳《宋朝名畫評》的六類和佚名《宣和畫譜》的十門，而題畫詩的分類也有南宋孫紹遠所編《聲畫集》的二十六門。後世的題畫詩分類，從大體上說，沒有改變孫紹遠的提法，只是作了一些調整。

清代陳邦彥等奉敕編纂的《歷代題畫詩類》120卷，廣泛搜羅清以前的題畫詩，並按繪畫題材分成30類，上至「天文」、「地理」，下至「器用」、「人事」。這種分類法，對總集編撰來說大概是合適的，但對我們研究題畫詩來說，不免過於瑣碎。參照詩歌題材的分類，我們可以把「天文」、「地理」、「閑適」、「行旅」和「漁樵」五類併入「山水」類中，因為這幾類題畫詩所題的圖畫都是以山水為畫面的主體；「名勝」、「古跡」、「古像」、「仙佛」、「神鬼」幾類可以併入「故實」類中，因為這幾類題畫詩都訴諸於

11 關於蘇軾、黃庭堅的題畫詩數量，此處援引了李栖霞的統計資料，參見李栖霞，〈元好問的題畫詩〉，張高評主編，《宋代文學研究叢刊》第2期（高雄：麗文文化公司，1996），頁71-89。

12 明弘治十一年（1498）四月李瀚刊行河南汝州的《遺山先生詩集》二十卷，是現存最早且完備的元好問詩集，共收入題畫詩191首。清代陳邦彥等編《歷代題畫詩類》卷61（《景印文淵閣四庫全書》第1435、1436冊，臺北：臺灣商務印書館，1983），所收元好問〈題吳彩鸞詩韻圖〉，不見於元好問集中，但所謂「詩韻圖」只是韻譜，並非繪畫，因此不依其他學者的意見將其計算在內。姚奠中主編，《元好問全集》（太原：山西古籍出版社，2004，增訂本），從集中〈侯相公所藏雲溪圖曾命賦詩三首但記其一云……〉詩題中輯出七絕一首，此處將其統計在內。另外，元好問有一首題畫詞〈虞美人·題蘇小小圖〉，見趙永源校注，《遺山樂府校注》（南京：鳳凰出版社，2006），卷2，頁315-316。

13 關於蘇軾、黃庭堅的律體題畫詩，此處引用李栖霞〈元好問的題畫詩〉一文的統計。

歷史典故和人物；「仕女」、「寫真」兩類，可以統稱為「人像」類；還可以把「樹石」、「蘭竹」、「花卉」、「禾麥蔬果」等合併起來，稱為「狀物」類，以對應詩歌中的詠物題材。餘下幾類如「羽獵」、「牧養」、「耕織」等，可以就具體詩篇的偏重而歸入以上幾類。

《歷代題畫詩類》共收入元好問詩105首，其中卷46所收的〈山居雜畫六首〉，在集中原題作〈山居雜詩六首〉（卷15），實非題畫詩。由於《歷代題畫詩類》是按類編排，元好問的不少題畫詩都與同朝異代的其他詩人的同題之作放在一起，我們因此可以方便地作出比較。以下我們就按「山水」、「故實」、「人像」和「狀物」四種類別，來討論元好問的題畫詩。

山水畫始盛於五代北宋，而題山水畫的詩歌也在北宋蘇、黃手中走向成熟。之前當然也有這類題畫詩，所題畫一般出現在屏風粉壁上，如李白〈當塗趙炎少府粉圖山水歌〉、〈觀元丘坐巫山屏風〉等詩，表現手法無非是誇張地渲染圖畫的逼真效果。直到北宋，詩人才有更多的機會可以從容賞玩卷軸冊頁扇面等形制的山水畫，題畫詩的表現手法也才變得豐富起來。

元好問〈題張左丞家范寬秋山橫幅〉，題詠的是北宋范寬的〈秋山圖〉。據《宣和畫譜》卷11，宋徽宗內府藏有范寬〈秋山圖〉四幅，至今無一存世，不知元好問當日所題為哪一幅。不過，圖畫的失傳並不影響我們對詩歌的理解。

層崖閼長陰，細逕緣絕巘。梯雲欄千峻，廓廓清眺展。斜陽半天赤，飛鳥大江遠。清霜張秋氣，草樹生意剪。風雪斫堅敵，旗旆紛仆偃。崢嶸峰巒出，莽蒼林薄晚。盤盤范家筆，老懷寄高蹇。經營入慘澹，得處乃蕭散。嵩丘動歸興，突兀青在眼。何時臥雲身，團茅遂疏嬾。¹⁴

在這首詩的前十二句中，元好問給出一段山水的描寫，就像面對現實中的山水一樣。¹⁵在詩的後八句中，詩人才回到圖畫本身，稱讚畫家的筆力，並抒發自己觀畫的感受。這樣一種由現實到畫面的結構安排，是完全屬於元

14 《遺山先生詩集二十卷》（《四庫全書存目叢書》集部第21冊，影印毛氏汲古閣刻元人十種詩本，濟南：齊魯書社，1997），卷3，頁242。案：毛刊本與弘治十一年李翰刊《遺山詩集》同屬於一個系統，本文所引元好問詩都以毛刊本為底本，下文不再逐一註出。

15 事實上，首句「層崖閼長陰」，與元好問自己的一首山水詩〈鶴雀崖北龍潭〉（卷2）首句「層崖閼頑陰」，不過一字之差，而前者寫的是畫中山水，後者寫的是真的山水。

好問的獨特方式。

由畫中的山水聯想到真實的山水，是很多詩人常用的題畫方式，也是觀畫時很自然的思維過程，但在如何表現這一過程上，詩人們有不同的方法。唐人如李白是由畫中山水引發遊覽的願望，宋人如蘇、黃經常像描寫真實山水一樣地描寫畫中山水，有時隻字不提圖畫。元好問結合了這兩種方式，他通常先給出一段山水描寫，然後再指出這其實是畫面中的山水。這種寫法把觀畫時的聯想過程顛倒過來，對於題畫詩的表達效果有著特別的意義。唐人表現圖畫的逼真效果，是通過誤假為真的誇張行為，而元好問的方法則含蓄得多，他採用的是章法上的先真後假，先描寫山水再回到圖畫，或者說，這是一種章法上的以假為真。就這首詩來說，詩人在一段山水描寫之後，轉向范寬的高超筆法，仿佛是在說，山水原本就已存在，只是通過范寬的畫筆才能夠進入畫面。

這首詩的「廓廓清眺展」句，值得特別注意。詩人仿佛進入畫面中的層崖絕巘之上眺望四周，獲得一個開闊的視野，於是有下文「斜陽」二句中的遠景。詩人在觀畫時萌生進入畫面的想法，這在杜甫詩中已經出現。杜甫〈觀李固請司馬弟山水圖三首〉其三末二句：「浮查並坐得，仙老暫相將。」¹⁶ 查理斯·哈特曼指出，這兩句的構思是詩人希望進入圖畫，坐在畫中的仙槎上，讓仙人帶走，並且認為，在晚宋和元代題畫詩中，這種希望進入圖畫的構思很常見。¹⁷ 但是，杜甫不過是表達了進入畫面的願望，而元好問更進一步，不僅已經進入畫面，而且提供了詩人位於畫中某個位置所獲得的視野。如果說杜甫提出了願望，那麼元好問已經完成這個願望，並在此基礎上展開想像。

在卷4〈范寬秦川圖〉詩中，元好問進入畫面的想像表現得更加明顯。我們此處只引相關的部分，即一至十八句：

亂山如馬爭欲前，細路起伏蛇蜿蜒。秦川之圖范寬筆，來從米家書畫船。變化開闔天機全，濃澹覆露清而妍。雲興霞蔚幾千里，看我如在峨嵋巔。西山盤盤天與連，九點盡得齊州煙。浮雲未清白日晚，矯首四顧心茫然。全秦天地一大物，雷雨湏洞龍頭軒。因山分勢合水力，眼底廓廓無齊燕。（頁250）

16 《杜詩詳注》，卷14，頁1198。

17 Charles Hartman, "Poetry and Painting," p. 477.

「看我」句、「矯首」句和「眼底」句，都清楚地指向一個特別的視角。這個視角不是詩人站在圖畫前面的所見，而是詩人站在畫中山巔上四顧展望所獲得的視野。詩中的景物描寫，如亂山、細路、雲興霞蔚、西山、浮雲白日，都統攝在這個視角下。

進入畫面的構思，其用意一方面是表現圖畫的逼真，另一方面是表達詩人對畫面風景或生活方式的嚮往。元好問也經常回到這種傳統的方式，如卷17〈題解飛卿山水卷〉：「羨殺濟南山水好，幾時真作卷中人。」（頁355）是希望置身畫中山水間。又如卷5〈跋酒門限邵和卿醉歸圖〉：「好著蹇驢馱我去，與君同醉杏園春。」（頁263）卷18〈紫微劉尊師所畫山水橫披四首〉其一〈溪橋獨步〉：「馬蹄踏遍黃塵路，畫裏初逢避俗翁。」（頁364）是為畫中人物的品行吸引而願與之為侶。

蘇軾喜歡在題畫詩中引入個人的經歷和回憶，使題畫詩成為詩人的自我抒情。在這方面，元好問不僅繼承了蘇軾的方式，而且更加突出詩人作為觀畫者在詩中的位置，有時使得圖畫淪為一種引發聯想和回憶的媒介。這種題畫方式體現在山水類題畫詩中，經常造成的後果是記憶與畫面的摻雜不清。如元好問的〈李道人崧陽歸隱圖〉（卷2）：

北山范寬筆，老硬無妍姿。南山小平遠，澹若韋郎詩。崧陽古僊村，佳處我所知。長林連玉華，細路入清微。連延百餘家，柴門水之湄。桑麻蔽朝日，雞犬通垣籬。媿我出山來，京塵滿山衣。春風四十日，夢與孤雲飛。可笑李山人，嗜好世所稀。逢人覓詩句，不恤怒與譏。道人本無事，何苦塵中為。京師不易居，我癡君更癡。山中酒應熟，幾日是歸期。（頁234）

這首詩作於金哀宗正大二年（1225），此前數年，即金宣宗興定二年（1218）至金哀宗正大元年（1224）之間，嵩山是元好問的主要居住地。李道人〈崧陽歸隱圖〉中的景觀，對元好問來說，正如詩中「崧陽」二句所提示的，是一處熟悉而充滿回憶的地方。也許李道人這幅圖就是為元好問而繪製的。那麼，我們要提出的問題，是詩中描寫的完全是畫面的細節嗎？記憶的因素是否存在其中？從詩的章法來看，起首「北山」四句，是對畫面的直接描述，順承而下的「崧陽」二句，似乎是在引入自己的回憶。我們無法從章法上判斷「長林」六句的描寫出自畫面還是記憶，也許詩人有意模糊這種界限。從詩中描寫本身來看，我傾向於認為，記憶的因素是存在的。「北山」

二句，比擬畫中位於北邊的山體，像范寬所畫一般。我們知道范寬的作品以全景山水為構圖的典型，山體通常佔據大部分畫面。「南山」句，說明畫中位於南邊的山體，是以平遠的構圖方式來表現的。因此，李道人這幅圖應該是一幅以南北兩山（也許是太室山和少室山）為主體的全景圖。筆者推論這一點的目的，是為了解說「長林」六句寫到的一些細節不太可能出現在一幅全景山水圖中，「連延百餘家」的景象大概無法在畫中得到恰當地表現，而「桑麻」二句所寫村落中的日常生活場景，也不是山水畫能夠表現的，事實上，應該由風俗畫來表現。

通過這首詩，我們看到詩人的個人經歷和回憶對於山水類題畫詩中山水描寫的介入。我們經常無法明顯地辨認出哪些是圖畫中的風景，哪些是記憶中的畫面。這種題畫方式，一方面固然也展示了圖畫的逼真效果，另一方面，筆者以為更加重要的是，表明這類題畫詩的中心並非繪畫，而是作為觀畫者的詩人。

從以上的分析，不管是從現實到畫面的章法，記憶對畫面描寫的介入，還是進入畫面、想像一個畫中視角，我們都能感覺到元好問在山水類題畫詩中表現出的個性特徵。畫家的工夫和畫面的經營技巧，雖然也得到表現，但是，元好問始終扣緊言志緣情的意旨，他力圖使題畫詩成為一種純粹的自我抒情，而非社交場合的讚頌和畫面的客觀呈現。表現，而非描寫，這是元好問詩歌的根本特徵，而這一點也同樣在他的山水類題畫詩中得到體現。

故實類題畫詩，從《歷代題畫詩類》卷33至44「故實類」的收錄情況來看，在宋人筆下並不多見，而是到了元代才盛行開來，而金末諸家雖然存詩總量不多，但已有相當數量的故實類題畫詩。其中，元好問的故實類題畫詩最為豐富，並且有不少後人的同題共作。如元好問〈許由擲瓢圖〉，繼之而作的有元人劉因、明人程敏政的〈許由棄瓢圖〉；又如元好問〈樂天不能忘情圖〉七絕二首，繼之而作的有元人王惲、袁桷的同題詩作，並且也都是七絕二首。由此可見元好問在故實類題畫詩中的地位。

故實類繪畫取材於歷史人物和典故，在題材上與詩歌中的詠史詩平行。那麼，詩人在面對故實類繪畫時，與直接面對歷史典籍有何不同？在題畫詩中，繪畫在詩歌與歷史之間處於何種位置？或者，更直接的問題，故實類題畫詩與詠史詩有何區別？帶著這些問題，讓我們從武元直的〈赤壁圖〉說

起。

武元直，金章宗明昌年間（1190-1196）的畫家，現僅存〈赤壁圖〉橫卷，藏於臺北故宮博物院。〈赤壁圖〉取材於蘇軾在宋神宗元豐五年（1082）七月和十月兩次黃州赤壁之遊寫下的作品，也就是〈前赤壁賦〉、〈後赤壁賦〉與〈念奴嬌·赤壁懷古〉等，屬於詩意圖的範疇。金末諸多詩人都有題詠這幅圖的詩歌傳世，如李晏、李純甫、趙秉文、曹益甫和元好問各有一首詩，這些詩都沒有被書寫在畫卷中，趙秉文另有一首次韻蘇軾的〈念奴嬌〉詞，由趙自己書寫在畫卷的拖尾。

這組題畫詩有一個共同特點，它們都繞開了武元直的〈赤壁圖〉，直接取材於作為歷史的赤壁之戰和作為文學記憶的蘇軾赤壁之遊。元好問的〈赤壁圖〉詩（卷4）尤其典型地體現出這種特點：

馬蹄一蹴荊門空，鼓聲怒與江流東。曹瞞老去不解事，誤認孫郎作阿琮。孫郎矯矯人中龍，顧盼叱吒生雲風。疾雷破山出大火，旗幟北捲天爲紅。至今圖畫見赤壁，髣髴燒虜留餘蹤。令人長憶眉山公，載酒夜俯馮夷宮。事殊興極憂思集，天澹雲閒今古同。得意江山在眼中，凡今誰是出群雄。可憐當日周公瑾，顛顛黃州一禿翁。（頁250-251）

元好問此詩由兩部分組成，第一部分引入赤壁之戰的歷史，人物是曹操和孫權，第二部分引入蘇軾的赤壁之遊，並把周瑜與蘇軾相提並論。作為題畫詩，這首詩並沒有花費筆墨描寫武元直畫所呈現的景觀，圖畫只是引發歷史喟歎的提示物，「至今」二句並非對畫面的如實描繪，而是先有一種歷史意識後對畫面的移情式觀感，因為畫面是蘇軾泛舟赤壁之下，而非三國時赤壁之戰的場面。詩的第二部分並提周瑜和蘇軾，來源於蘇軾的〈念奴嬌〉詞，元好問認為蘇軾是在以周瑜自況。¹⁸

如果說在〈赤壁圖〉的題詠中，作為畫家的武元直被忽視是因為他處在蘇軾的陰影下，那麼，我們需要從更多的例子中尋找故實類題畫詩的常規。

四皓是繪畫中常見的主題，取材於漢初商山四皓的事蹟。據《宣和畫譜》的著錄，唐五代的李思訓、常燦、支仲元，北宋的李公麟等都有四皓圖。四

18 金·元好問，〈題閑閑書赤壁賦後〉：「東坡赤壁詞，殆戲以周郎自況也。」見《遺山先生文集》（《四部叢刊》初編第221冊，影印明弘治十一年刻本，上海：上海書店，1989），卷40，葉16左。

皓圖的題詠也很多，《歷代題畫詩類》卷34就收錄了金代元好問、李獻能，元代王惲、趙孟頫、吳澄、戴良，明代高啓、王世貞、陳繼儒等二三十位詩人題四皓圖的詩。在這些詩中，只有戴良、張志宗提及圖畫，其他詩人，包括元好問，都對所題詠的圖畫隻字不提。

東籬采菊，也是繪畫中屢見不鮮的題材，描述的是以風節著稱的隱士陶淵明。有關采菊圖的題詠也很多，《歷代題畫詩類》卷37除收入元好問〈采菊圖〉二首外，還收入宋人韓駒〈題采菊圖〉、王十朋〈采菊圖〉，金人趙秉文〈東籬采菊圖〉，元人劉因〈采菊圖〉，等等。其中只有韓駒和元好問提及圖畫，關注的也並不是圖畫本身，而是爲了表達斯人已去、畫跡空留的感歎。

其他常見的故實類題畫詩，如堯民醉歸、許由擲瓢、太白騎驢、寒林七賢等，情況也是如此。畫家的技藝和畫面的內容，很少成爲詩歌的中心，即使被提到，也只是起到睹物思人、由今視昔的作用。繪畫在詩歌與歷史之間只是一個被詩人一越而過的中介，繪畫只是把詩人引進歷史的一個提示物。我們經常只能通過詩歌的題目得知一首詩是題畫還是詠史。如果不拘執名目的話，我以爲，把故實類題畫詩歸入詠史詩的範疇，也未嘗不可。¹⁹

元好問的故實類題畫詩，與其他詩人一樣，都經常越過圖畫，成爲名不歸、實仍至的詠史詩；與其他詩人略有區別的是，他在這類題畫詩中更著迷於別出心裁的議論和嚴肅的道德思考。如卷17〈許由擲瓢圖〉：「不知黃屋不知堯，喧寂何心計一瓢。我是許由初不爾，只將盛酒杖頭挑。」（頁359）我們由詩題可以推測，畫中大概呈現了許由擲瓢的動作，而這個動作源於古老的許由傳說，畫家只是依照傳說設計了這個動作。然而，在元好問看來，許由心無滯礙，不會在意瓢掛在樹上時發出的聲響。當元好問爭論說「我是許由初不爾」時，他事實是在批評畫家。我們不妨這樣來解釋這種現象，畫家與詩人面對同一位傳說中的人物，做出不同的理解，他們之間是一種競爭的關係。在這首題畫詩中，元好問試圖糾正畫家的理解，我們應該讓他在這次競爭中勝出。²⁰

19 承蒙審稿人提示，故實類題畫詩是否提及畫家，可能與制題的形式有關，如〈題劉紫微堯民野醉圖〉詩（卷7），題中提及畫家，故詩中亦提及。所言極是，故附註於此。

20 明人程敏政的〈許由棄瓢圖為廷殷姪賦〉詩進一步闡釋為什麼許由不應該棄瓢，他說：「心

在故實類繪畫中，畫家經常只是圖示古人記傳所載的事蹟，畫面的含義需要詩人題詠時給予闡釋。至於詩人如何闡釋，便是見仁見智的事了。例如，四皓圖在畫家筆下大概就是姿態各異的四位老者，或者設計一個圍棋的場面，點綴若干象徵性的樹石，沒有詩人的闡釋，我們只能依循慣例，把四皓理解成四位隱居的高人。而元好問對四皓的出處，提出了與眾不同的觀點，他批評這四位高人不該出山來多管閑事：「身墮安車厚幣中，白頭塵土澆西風。當時且不山間老，羽翼區區有底功。」（卷16〈四皓圖〉，頁350）又如《世說新語》記載殷洪喬投書函入水中的軼事，編者將之歸入「任誕」類，用意昭然。²¹ 投書圖能夠呈現的大概就是殷洪喬水邊投書的動作。而元好問在其卷19〈投書圖二首〉中，賦予殷洪喬一個脫略世故的形象，詩的第二首說：「屈作書郵未肯心，百函隨水聽浮沉。虛名底用寒溫問，卻是洪喬最賞音。」（頁375）

在元好問筆下，故實類題畫詩不只是詠史懷古，也可以表達嚴肅的道德思考和社會理想，如卷7〈題劉紫微堯民野醉圖〉一首：

蒼苔濁酒同歌呼，白鬚紅頰醉相扶。堯時皇質未全散，不論朝野皆歡虞。望雲雲非雲，就日日非日。先秦迂儒強解事，極口譽堯初未識。堯民與酒同一天，此外更誰為帝力。仙老曾經甲子年，戲將陳迹畫中傳。山川淳朴忽當眼，回望康衢一慨然。不見只今汾水上，田翁鞭背出租錢。（頁275）

堯民圖在金代大概是比較流行的圖畫類型，以至於被通俗文學的作者拿來說事兒。²² 堯民圖的主題無非是老莊的無為而治，元好問與其他詩人一樣，欣賞這種小國寡民的理想社會，在這首詩的主要篇幅中表達對堯民幸福生活的嚮往。不過，末尾「不見」二句讓這首詩免於淪為流俗之作。從章法

寂何妨響萬瓢，棄心生處勝狂濤。耳塵暫滅心塵起，卻恐先生見未高。」氏著，《篋墩文集》，《景印文淵閣四庫全書》第1253冊，卷91，頁744。不過，他把批評的矛頭指向許由，而不是塑造許由形象的畫家。

21 殷洪喬投書事，見南朝宋·劉義慶撰，徐震堦校箋，《世說新語校箋》（北京：中華書局，2001），卷23〈任誕〉，頁400。

22 金·佚名《劉知遠諸宮調》中有一首〈商調玉抱肚〉曲子，這樣寫道：「那村夫懣飲酒篩碗中，盡薰（醺）沉醉斂（臉）上紅，爭拳弩踢，殺呼叫喚，交錯賓朋，樂聲盡不依調弄，似堯民命（圖）上畫底行蹤。」見凌景埏、謝伯陽校注，《諸宮調兩種》（濟南：齊魯書社，1988），頁15-16。

上說，「不見」二句可以稱之為尊題格，意在反襯前文的主題；而從表達效果上說，這兩句詩又具有類似新樂府詩卒章顯志般的諷諭力量。在畫裏和畫外、歷史（或者傳說）和現實之間的對比中，元好問表達了他對社會現狀的批判與對民生疾苦的關懷。

我們知道，杜甫題畫詩的特點是從繪畫中的物象轉換到現實的物象，在傳世的繪畫與消逝之盛世的對比中，表達憂國憂民的思想。這種特點來自於杜甫在安史之亂中的經歷，和他對家國命運的思考。同樣遭遇家國亂離、甚至親歷亡國之痛的元好問，在以題畫詩關注現實上，無疑繼承了杜甫的衣鉢，而這一點是蘇軾和黃庭堅的題畫詩所沒有的。

元好問的人像類題畫詩，主要是題詠寫真詩，包括自題寫真詩與題時人寫真詩。²³ 自題與他題，其實並無根本的差異，一般都是圍繞著何為士人典範的問題做文章，區別僅僅是，自題時自我反思和期許，他題時推崇或批評他人。²⁴

與前人一樣，在題詠寫真詩中，元好問並不關注形似與否的問題。事實上，中國畫的寫真並非今日攝影的寫真，與其說是寫實的，不如說是象徵的，畫中人物的服飾是披裘擁絮還是褐布單衣，面容是豐腴還是清臞，背景是樓閣還是山林，都傳達了某種人格取向。元好問正是在這些具有象徵意味的細節上做文章。如卷19〈李廣道寫真二首〉其一：「華髮蕭蕭玉鍊顏，一篇秋水想高閒。須知八表神游客，不在披裘擁絮間。」（頁370）著眼於面容和服飾。卷15〈定齋兄寫真〉：「畫作蕭然野服，雲龍蔽日駸駸。」（頁341）著眼於服飾。卷20〈自題寫真〉：「不畫幼輿岩穴裏，野麋山鹿欲何成？」（頁378）自擬謝鯤，並戲謔地批評畫家沒有安排一個象徵退隱山林的背景（「岩穴」）。

元好問把自己的寫真比喻成一面反思的鏡子，他在卷17〈自題二首〉中

23 衣若芬，〈北宋題人像畫詩析論〉一文，分人像畫為自題像、題時人像和題古人像三類，題人像畫的詩歌也作如此分類。文載氏著，《觀看·敘述·審美：唐宋題畫文學論集》，頁139-191。我不反對這種看法，但在我的論題中，考慮到「古像」類的繪畫和詩歌都指向一定的歷史典故和人物，我把它併入「故實」類中。

24 元好問對寫真的題詠，除了詩歌以外，還有畫贊形式的簡短韻文，如〈范文正公真贊〉、〈趙閑閑真贊二首〉、〈范棟師真贊〉、〈寫真自贊〉，見《遺山先生文集》，卷38。這類畫贊式題詠與題詠寫真詩在表現方式上並無根本的區別。

說：「鏡中自照心語口，後世何須楊子雲。」（頁357）他幾乎在每一首自題寫真詩中表達自我的反思和期許，如卷15〈自題寫真〉其二：「一派春煙淡不收，漁家已許借扁舟。山林且漫蹉跎去，莫問人間第幾流。」〈再題〉：「高談世事真何者，多竊時名亦偶然。山鹿野麋君自看，擬從何地著貂蟬。」（頁345-346）卷20〈自題寫真〉：「東塗西抹竊時名，一線微官悞半生。」（頁378）喋喋不休地訴說對以前耽溺虛名的懺悔和對將來悠遊林下的期望，這或許不是一個優點，但也算是一個特徵。而且，宋人的自題寫真詩，往往糾纏於真假虛幻的問題，時時墮入理窟，反而不如元好問思量出處問題來得實在。

在一組題詠友人張德輝寫真的組詩中，元好問表達了對士的出處問題的探索。這組詩題為〈耀卿西山歸隱三首〉（卷19），題下自注：「馬卿為耀卿張君寫真，未幾被召北上。」張德輝於蒙古定宗二年（1247）應忽必烈徵召北上，是年五月，元好問到鎮州拜訪即將北上的張德輝。元好問這組詩大概就作於張德輝北行之前，並且張德輝當時也讀到了這組詩：²⁵

靜裏簞瓢不厭空，北窗元自有清風。傳巖只道無人識，已落君王物色中。
（其一）

馬卿似與物為春，難狀靈臺下筆親。預拂青山一片石，異時真是卷中人。
（卷二）

冠劍雲臺大縣侯，富春漁釣一羊裘。山林鐘鼎無心了，誰是人間第一流。
（其三）（頁375）

在第一首中，張德輝先是被看成顏回、陶潛那樣安貧樂道的高人，接著又成了隱居傳岩、等待明主的傳說。在比擬古人之間，有一種前後的不相協調。「已落」句顯然指的是張受到忽必烈徵召一事。就事實而言，張德輝更加接近傳說，元好問當然也會認識到這一點，並且也意識到把傳說與顏、陶二人並提實際上並不恰當，所以他修改了傳巖的典故。傳說在傳巖從事版築，是在等待賢君明主，而不是如詩中「傳巖」句所說的避世。這當中的矛盾，透露了元好問對出處進退的思考，當然也有美化張德輝的意思。

在第二首中，元好問讚賞畫家的筆力和畫面的布置，但更深一層的意

25 參見狄寶心，《元好問年譜新編》（北京：中國文聯出版社，2000），頁284。

思，卻是在預言張德輝終將歸隱山林，而這種預言其實是一種勸誡。其中「難狀」句，說畫家完滿地傳達了張德輝的內心世界（「靈臺」），言下之意是說張在北上之前早就心存歸隱的想法。

在第三首中，元好問回到他在〈論詩三十首〉第14首（卷15）中提出的觀點：「出處殊途聽所安，山林何得賤衣冠。」（頁342）在元好問看來，張德輝（如果）能在山林和鐘鼎之間無所拘滯，就是作為士人最明智的選擇。

張德輝與元好問交遊甚密，在元初一些政治活動中立場一致，如1252年二人一起北上桓州覲見忽必烈。1247年張的北上，元好問無疑非常關注，他也由此思考士人的出處問題，並體現在這組題畫詩中。

元好問的人像類題畫詩，除題詠寫真詩外，另有一首題仕女畫詩——〈倦繡圖〉詩。在這僅有的一首題仕女畫詩中，元好問完全背離了題仕女畫詩的傳統寫法。題仕女畫詩一般表現了男性對女性的觀看和要求，唐人關注婦容，宋人關注婦德，有時轉換成宮體詩和閨怨詩的範疇，題詠歷史仕女畫時，則成為思考女性命運的詠史詩。²⁶ 元好問的〈倦繡圖〉詩（卷20），在這一傳統中是個另類。

香玉春來困不勝，啼鶯喚夢幾時應。可憐憔悴田家女，促織聲中對曉燈。
（頁385）

前兩句寫畫中仕女停下手中繡活，白日裏春困酣睡。後二句轉到畫外，寫田家女徹夜未眠，挑燈夜繡。強烈的對比是這首詩的中心，並且這種對比是刻意設計出來的。一方面，仕女，白日，在啼鶯聲中任情酣睡；另一方面，田家女，夜晚，在促織聲中勉力勞作。啼鶯很可能不是畫中原有的，畢竟倦繡圖是室內畫。畫中仕女是否正在酣睡，也讓人懷疑，因為我們看到的一些倦繡圖中，仕女都是一種沉思的姿態，不是疲倦思睡，而是別有心事，沉緬遐思中。²⁷ 這樣說來，元好問關注的根本不是仕女畫本身，他的意圖是

26 參見衣若芬，〈北宋題仕女畫詩析論〉，《觀看·敘述·審美：唐宋題畫文學論集》，頁194-263。

27 我們不知道元好問所題倦繡圖出於誰手。傳世的倦繡圖中，在元好問之前的，有唐人無款〈倦繡圖〉，現藏於北京故宮博物院；傳為唐代周昉筆〈倦繡圖〉，現藏於美國弗利爾美術館（Freer Gallery of Art）；傳為五代周文矩筆〈倦繡圖〉，現藏於大英博物館。傳為周昉筆〈倦繡圖〉，畫中仕女坐在織繡架子邊，雙手放在織繡上，臉朝著左上方，做出一副沉思的神

營造一種對比，藉此表達對下層女性的同情。與前引〈題劉紫微堯民野醉圖〉一樣，元好問引入與畫中情形截然相反的現實狀況，在鮮明的對比中獲得諷諭的力量。這點大概是元好問題畫詩獨有的特徵吧。

花鳥、蟲魚、樹石、畜獸類的繪畫，在題材上對應於詩歌中的詠物詩，筆者為題詠這些繪畫題材的詩歌立一個名目，稱為狀物類題畫詩。與詠物詩由刻劃形似到托物寓意的轉變過程相似，繪畫也有一個抒情言志的轉向，北宋文人畫的出現推動了這一進程。而樹石等題材尤其受到文人畫家的喜愛，也更明顯地具有象徵的意義，如文同筆下的墨竹和蘇軾筆下的竹木枯石。因此，狀物類題畫詩更加關注畫中物象的象徵含義，也是十分自然的事情。

與蘇軾一樣，元好問強調畫中物象應該是畫家人格的寫照。以畫竹為例，元好問〈墨竹扇頭〉詩：「嫩香新粉玉交加，小筆風流自一家。只欠雪溪王處士，醉來肝肺出枯槎。」（卷18，頁365）在讚賞畫家筆法的同時，指出更高層次的畫竹應該源於內心的自然呈現，就像王庭筠那樣。這首詩的最後一句，融化運用了蘇軾的詩句：「空腸得酒芒角出，肝肺槎牙生竹石。」²⁸在另一首詩中，元好問巧妙地在畫家言志與畫中物象之間建立了聯繫，〈東平李漢卿草蟲卷二首〉第二首中說：「草蟲莫道空形似，正欲爾曹鳴不平。」（卷19，頁371）草蟲應該為畫家發出不平之鳴，正如韓愈在〈送孟東野序〉中指出的，天以鳥鳴春，以蟲鳴秋，而孟郊以詩自鳴。²⁹

有些物象具有明顯的象徵，有些則沒有。元好問在觀畫時，有選擇地題詠其中具有象徵意義的物象，例如，〈東平李漢卿草蟲卷二首〉其一：「蟻穴蜂衙筆有靈，就中秋蝶最關情。知君夢到南華境，紅穗碧花風露清。」（卷19，頁371）在草蟲圖卷中特別關注秋蝶，是因為《莊子》賦予了蝴蝶一種哲學意味。在〈劉鄧州家聚鴨圖〉詩中，元好問說：「若為化作江鷗去，

態。《歷代題畫詩類》卷59收入題詠倦繡圖的一組詩，除元好問詩外，范成大〈倦繡圖〉、李俊民〈周昉倦繡圖〉、陳旅〈題趙紹隆倦繡圖〉等詩，都以宮女或貴族婦女為中心，並且都不是入睡的仕女。可見，倦繡圖及其題詠中，「倦」字指的都是精神上的厭倦，而不是元好問所指的體力上的疲倦。

28 宋·蘇軾，〈郭祥正家醉畫竹石壁上郭作詩為謝且遺古銅劍二〉，《增刊校正王狀元集注分類東坡先生詩》（《四部叢刊》初編第156冊，影印南海潘氏藏宋刊本），卷11，葉21左。

29 唐·韓愈撰，宋·朱熹校，《朱文公校昌黎先生文集》（《四部叢刊》初編第116冊，影印元刊本），卷19，葉6右-8右。

拍拍隨君貼水飛。」（卷15，頁346）在他看來，聚鴨引申不出超越的哲學，只好在狡黠的假設中引入象徵自由生活的江鷗。

我們在上文討論到元好問在故實類題畫詩與題仕女畫詩中嚴肅的社會和道德思考，在他的狀物類題畫詩中同樣有這種作品。卷17〈陳德元竹石二首〉把竹石與北宋徽宗朝的政治聯繫起來。

一片春雲雨未乾，兩枝新綠倚高寒。瘦龍不見金書字，試就宣和石譜看。
（其一）

萬石綱船出太湖，九州膏血一時枯。阿誰種下中原禍，猶自昂藏入畫圖。
（其二）（頁359-360）

第一首中，「一片」二句寫畫中竹，三句指的是書金字的奇石，四句中的「宣和石譜」是宋代常懋的賞石著作，《說郛》卷96收入一些片段。第二首中，「萬石」二句涉及的歷史，是徽宗派專員搜刮江南地區的奇異花石，運往開封，見載於《宋史》《徽宗本紀》。花石綱擾亂民間，波及兩淮和江南地區，也就是「九州」句所說的情況。「阿誰」二句中，元好問以戲謔的手法把歷史與圖畫聯繫起來。³⁰

竹石是文人畫的常見題材，一般與士大夫的品格聯繫在一起，有關的題詠也是在這一點上做文章。元好問當然也認可竹石的象徵意義，但在這兩首詩中，他離開了這種象徵的話題，引入了歷史和政治的思考。我們不太清楚元好問聯繫竹石與徽宗朝政治的原因，畫家陳德元可能是引發這種聯繫的機緣，但我們對他的生平一無所知。在另一首〈從孫顯卿覓平定小山〉（卷18）中，元好問再次提到花石綱以及汴梁宮城中熙春閣的假山，詩是這樣寫的：「愛殺熙春萬玉峰，綱船回首太湖空。一拳秀碧煙霞了，早晚東山入袖中。」詩人觀畫時的思路也是歷史的和政治的，而非與文人品格相聯繫的象徵。

30 清人施國祁認為「瘦龍」句指的是宋徽宗的瘦金體，所引典籍是明代朱謀壘《畫史會要》。見施國祁注，《元遺山詩集箋注》（北京：人民文學出版社，1989），卷12，頁590。今人的選注本都遵從施國祁的注釋，但於詩義顯然不合，今別作新解。宋·常懋《宣和石譜》說：「惟神運峰前諸石以金石其字，餘皆青黛而已。」下文所列奇石的名稱有「朝昇龍」、「望雲坐龍」等。見氏著，《說郛一百二十卷》卷96，《說郛三種》本（上海：上海古籍出版社，1988），第7冊，頁4434。由此看來，詩中的「瘦龍」指的可能是奇石，而「金書」一語在所引典籍中也有了著落。

三、有關畫家與藏家的言論

艾布拉姆斯（M. H. Abrams）在其名著《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》中，提出藝術批評的四要素：作品、藝術家、世界和欣賞者。³¹ 借鑒這種理論，我們可以把題畫詩分成四類：關注與繪畫聯繫的社會和歷史；著重於畫面細節的描寫；重視畫家的人格對其創作的決定作用；抒發作為觀畫者的詩人的個人感想，或者引入收藏者的情況。艾朗諾〈題畫詩：蘇軾與黃庭堅〉一文，按照詩的主要題旨和所涉及的事物，把蘇、黃的題畫詩分成三類進行討論，大概也是受了艾布拉姆斯理論的影響，雖然他沒有明說。

在上文依照題材分類進行的討論中，我們實際上已經涉及了這種分類法的切入方式，即確定一首題畫詩主要談論的重點是畫家、畫面、觀畫的詩人，還是與繪畫相聯繫的現實世界。在這部分中，我們將只探討以畫家和藏家為主要話題的題畫詩，因為在這些方面，元好問提出了一些有關繪畫本質與詩畫關係的理念，值得詳加闡述。

把畫家的人格與繪畫相印證，是蘇、黃題畫詩的普遍主題，也是宋代文人畫出現以後，詩人題詠繪畫的常用方式。元好問也同樣擅長圍繞著畫家的人格和教養做文章，如卷6〈王黃華墨竹〉：

古來畫竹尊右丞，東坡斂袂不敢評。開元石本出摹寫，燕市駿骨留空名。亦有文湖州，畫意不畫形。一為坡所賞，四海知有箕簣亭。深衣幅巾老明經，老死不敢言縱橫。豈非遼江一派最後出，運斤成風刀發硎。雪溪仙人詩骨清，畫筆尚餘詩典刑。月中看竹寫秋影，清鏡平明白髮生。娟娟略似萱草詠，落落不減叢臺行。千枝萬葉何許來，但見醉帖字欹傾。君不見忠恕大篆草書法，趙生怒虎噴墨成。至人技進不名技，游戲亦復通真靈。百年文章公主盟，屏山見之踞且擎。聲光舊塞天壤破，議論今著兒曹輕。有物於此鳴不平，悲耶嘯耶誰汝令。只恐破窗風雨夜，心隨雷電上青冥。（頁271）

詩的前十句是一段藝術史的評論，蘇軾所推尊的兩位墨竹畫家中，王維已無真跡流傳，而文同雖然神似高妙，卻由於缺乏縱橫的氣勢，在元好問看

31（美）艾布拉姆斯（M. H. Abrams）撰，鄺稚牛等譯，《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》（北京：北京大學出版社，1989），頁5。

來，未免美中不足。在這段鋪墊後，後來居上的王庭筠（號黃華）才被引入。「月中」句，描寫王庭筠的創作情形，據元人李衍《竹譜》的記載：「或云黃華雖宗文，每燈下照竹枝摹影寫真，宜異乎常人之爲者。」竹影寫真的典故，同時也源於一則更早的軼事，《竹譜》引《畫評》的記載：「舊說郭崇韜夫人李氏月夜摹影竹窗，是後往往有放之者。」³²王庭筠之後，清代以墨竹聞名的鄭板橋也喜歡摹寫月下的竹影。「有物」二句說，王庭筠以墨竹來表達他的不平之鳴。「只恐」二句，來自於葛洪《神仙傳》記載的一個竹杖化爲青龍的傳說，³³詩史上的先例如唐代陳陶的詩：「長聽南園風雨夜，恐生鱗甲盡爲龍。」³⁴

元好問在這首詩中刻意強調的，是王庭筠的文學修養對其繪畫創作的決定性作用。「雪溪」二句把繪畫看成詩歌的餘事，與詩歌保持同一品質，但低了一等。「娟娟」二句說這幅墨竹圖具有王庭筠詩歌作品的風格。「千枝」四句可能是在說王庭筠以書法筆法作畫。元好問還敘述了王庭筠在文壇上的地位，就連議論橫生的李純甫都對他恭敬有加。

更著名的詩人兼畫家是唐代的王維，他的繪畫作品就是在宋代也少有真跡流傳。元好問〈王右丞雪霽捕魚圖〉（卷5）所題詠的圖畫是否王維真跡，我們無從確認。在這首詩中，元好問建立了畫家與作爲觀畫者的詩人之間的聯繫，並且把詩人的自敘與對畫面的描寫融合起來。

江雲滉滉陰晴半，沙雪離離點江岸。畫中不信有天機，細向樹林枯處看。漁浦移家媿未能，扁舟蕭散亦何曾。白頭歲月黃塵底，笑殺高人王右丞。（頁263）

前四句是對畫面的描寫和對畫家天賦的評價。五、六句中，「漁浦」和「扁舟」是畫面中的景物，是畫家王維擁有的生活，而元好問與此無緣：「媿未能」、「亦何曾」。句法的巧妙體現在畫面景物與題畫詩人的經歷濃縮

32 元·李衍，《竹譜》，《景印文淵閣四庫全書》第814冊，頁319、320。王庭筠現有〈幽竹枯槎圖〉傳世，雖然未必是此詩的題詠對象，但不妨參看。

33 晉·葛洪，《神仙傳》卷5〈壺公〉：「房所騎竹杖棄萬陂中，視之，用青龍耳。」《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1984），第4編第1冊，頁484。

34 陳陶，〈竹十一首〉其四，清·彭定求等編，《全唐詩》（北京：中華書局，2003），第21冊，頁8489。

在一句之中，並且包含了一種對比，即王維所有而元好問所無的對比。末二句承五、六句而來，明確指出自己與王維的差異。在一首僅有八句的簡短七古中，元好問融合了題畫詩的各種寫作方式，這樣的手法應該稱得上出色吧。

元好問在題畫詩中著意從人格和胸襟方面讚美的畫家，事實上只有兩類，一類是畫家兼文人，如王維和王庭筠，另一類則是方外畫家，如釋巨然等。例如，卷4〈巨然松吟萬壑圖〉詩：³⁵

胸中刺鯁無九澤，畫裏風煙纔一漚。阿師定有維摩手，斷取江山著筆頭。石林蒼蒼崖寺古，銀河浩浩松聲秋。方外賞音誰具眼，莫將輕比李營丘。（頁254）

在這首詩中，元好問並不像對范寬〈秋山圖〉、〈秦川圖〉那樣，對畫面作詳細的描述。這首詩僅有八句，而詩中直接描述畫面的僅有「石林」二句，其他六句都圍繞著巨然的方外身分。「畫裏」句暗用了佛典中文殊師利的偈頌：「空生大覺中，如海一漚發。」³⁶「阿師」二句，借用《維摩詰所說經》中「斷取三千大千世界，如陶家輪，著右掌中」³⁷的說法，誇張地指出巨然可以包容廣大山河的胸懷，及其圖畫尺幅千里的表現能力。「方外」二句中，在《宣和畫譜》中被認為是山水「古今第一」³⁸的李成，在元好問看來，猶不能與方外畫家巨然同日而語。³⁹

35 元好問題詠的〈松吟萬壑圖〉，見諸《宣和畫譜》卷12著錄徽宗朝內府所藏巨然畫中，現已不傳。今上海博物館所藏巨然〈萬壑松風圖〉，亦見諸《宣和畫譜》著錄。〈松吟萬壑圖〉與〈萬壑松風圖〉，既同出巨然手筆，又有著非常相似的畫題，可能在形制和構圖上也很相似吧。這裏不妨參照現存的〈萬壑松風圖〉來閱讀元好問的〈巨然松吟萬壑圖〉詩。巨然師法董源一派的水墨山水。〈萬壑松風圖〉為全景山水，圖中山脈折落有勢，皴法為披麻皴，山頂多磬頭，山間瀑流下有一磨坊，右方樹林隱映間有寺院，右下方倚樹臨水有一亭榭，中有一人憑觀。

36 唐·般刺蜜諦譯，《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》，《中華大藏經》（北京：中華書局，1987），第23冊，卷6，頁526。

37 姚秦·鳩摩羅什譯，《維摩詰所說經》，《中華大藏經》第15冊，〈不可思議品第六〉，頁847。

38 宋·不著撰人，《宣和畫譜》，卷11，《景印文淵閣四庫全書》第813冊，頁130。

39 對李成的輕視並非元好問一人的觀點。在卷4〈密公寶章小集〉詩後，元好問自作注釋說：「宋畫譜，山水以李成為第一。國朝張太師浩然、王內翰子端，奉旨品第書畫，謂成筆意繁碎，有畫史氣象，次之荊關范許之下。密公識賞超詣，亦以此論為公。」頁254。

董、巨一派的水墨山水，為後世南宗畫派所推崇，那是從繪畫筆法的角度來考慮的。而元好問在此推尊巨然，貶抑李成，更多的是著眼於巨然的方外身分，以及由此造成的對筆墨的超脫和表現內心世界的自如。

劉紫微是元好問熟識且推崇的方外畫家。元好問題詠劉紫微畫的詩有六首，經常將其與方內畫家相比較，如卷5〈紫微丈山水為濟川賦〉說：「畫家李范真勍敵，方外只今誰第一。」（頁262）卷18〈紫微劉尊師所畫山水橫披四首〉其二說：「仙翁不是人間客，俗筆休將比郭熙。」（頁364）北宋山水畫大師在此只能成為劉紫微的陪襯，就像上文提到的李成與巨然的比較一樣。

詩人兼畫家因為其文學修養而受到欣賞，方外畫家因其超俗的胸襟而受到推崇，而職業畫家則經常因為文學修養的欠缺和人格的卑俗而受到批評。與蘇、黃有意讚美文人畫家同時含蓄地批評職業畫工相比，元好問在批評畫家方面表現出令人驚訝的姿態，他的用語時而坦率，時而委婉，時而戲謔，但從不諱言他對一幅畫或一位畫家的不同意見。

元好問和李白一樣，喜好明淨的風景，這在他的許多山水詩中有明顯的表現。這種審美趣味同樣表現在他對繪畫的態度上。在卷4〈雙峰競秀圖為參政楊侍郎賦〉中，元好問先是描繪了瀰漫的煙雨和隱沒其間的山峰，接著議論說：「畫家晴景費經營，共愛移山入杳冥。安得北風吹雨去，倚天長劍看崢嶸。」（頁252）他聲稱，他更願意看到沒有風雨遮掩的山峰，並且指出畫家選擇在畫面中布置煙雨，是因為晴天的風景更難以表現。他的言下之意，是狡黠的畫家在避重就輕、投機取巧。當然，這首題畫詩是獻給當時的戶部侍郎楊慤，元好問也許考慮到這一點，他的批評顯得比較含蓄。在另一首題畫詩〈晴景圖〉（卷20）中，元好問就坦率得多了，他說：「白日青天下筆難，要從明潤細尋看。藏山只道雲煙好，畫史而今盡熱謾。」（頁378-379）

詩人騎驢，似乎是一種風雅的舉止，很多著名詩人都有這種癖好，如孟浩然灞上風雪中騎驢賞梅，李賀帶著他的古錦詩囊、騎驢四處覓句，陸游因此說：「此身合是詩人未？細雨騎驢入劍門。」⁴⁰ 畫家因此喜歡描摹詩人騎

40 宋·陸游，〈劍南道中遇微雨〉，《潤谷精選陸放翁詩集》（《四部叢刊》初編第201冊，影印嘉業堂藏明初刊本），卷9，葉1左。

驢的題材。但是，元好問認為詩人騎驢過於寒酸，有些詩人如飄逸的李白尤其不適合騎驢。他在卷17〈李白騎驢圖〉中說：「八表神遊下筆難，畫師胸次自酸寒。風流五鳳樓前客，枉作襄陽雪裏看。」（頁359）孟浩然大概是適合騎驢的，而李白如果不能乘龍駕鳳，也應該騎馬打五鳳樓前過吧。那位安排李白騎驢的闕名畫師，在元好問看來，不過是在以自己寒酸的胸襟去揣度放曠的李白。騎驢在雪中的情景更加不可接受，元好問在卷19〈雪行圖〉中批評繪畫中流行的這種題材，他說：「騎驢虧殺吟詩客，到處相逢是雪中。」（頁374）騎驢甚至還不如騎牛，元好問在一首〈跨牛圖〉詩中說：「看來總是哦詩客，遠勝騎驢著雪中。」（卷20，頁381）元好問對詩人騎驢尤其是雪中騎驢，感到不滿，並歸咎於畫家個人的胸襟氣度。他在〈李白騎驢圖〉中已經批評畫家「胸次酸寒」，在另一首〈浩然雪行圖〉中，再次說：「畫家寒乞可憐生。」（卷20，頁385）

孤舟獨釣，是詩歌中常見的意象，詩人藉此表達逃離塵世紛爭的願望。元好問山水詩中更多的是高山湍流，但這一點也不妨礙他欣賞繪畫表現的獨釣情景。在卷19〈錢過庭煙溪獨釣圖二首〉中，他由畫面聯想到唐代隱士張志和，說：「綠蓑衣底玄真子，不解吟詩亦可人。」（頁370）而在觀看一幅由楊隆基創作的〈秋江捕魚圖〉時，元好問同樣聯想到張志和，但這一次畫家讓他失望了。楊隆基畫的是一群漁郎撒網捕魚的場面，漁郎們竭澤而漁，讓人感到喧鬧嘈雜，完全與獨釣的恬淡無關。元好問當然不願意直接批評這位本朝著名的畫家，他戲謔地詢問說：「擲網牽罾太俗生，煙波名利不多爭。綠蓑衣底玄真子，可是詩翁畫不成？」（卷19〈息軒秋江捕魚圖三首〉其一，頁371）

齊皎瀚（Jonathan Chaves）曾撰文指出中國詩與畫的一種關係，是這兩種藝術擁有一些共同的意象。他舉出的一個例子是「漁父」，畫史中可以追溯到唐代裴孝源《貞觀公私畫史》著錄的戴逵、史藝的〈漁父圖〉，詩史中則可以追溯到屈原《楚辭》中的〈漁父〉篇。⁴¹由此看來，元好問兩次提及張志和這位最著名的漁父，似乎是在強調詩歌與繪畫共用的這一形象，防

41 Jonathan Chaves, "Some Relationships between Poetry and Painting in China," in James Watt, ed., *The Translation of Art: Essays on Chinese Painting and Poetry* (Seattle: University of Washington Press, 1976), p. 90.

止繪畫離棄這一形象，從而遠離與詩歌共用的傳統。

元好問的批評顯得有些無理，他試圖干預畫家對題材的選擇。有時，這種無理的干預體現在畫面中各種人或物的布置上，如在一首〈秋江待渡橫披〉詩（卷18）中，元好問覺得「待渡」的畫面不能表達閑適的意趣，不如把人物抽掉，讓畫面只剩下夕陽中的一葉扁舟。這首詩是這樣寫的：「物外琴尊合往還，爭教俗駕點溪山。畫師果識閑中趣，只作橫舟落照間。」（頁367-368）

如果說以上所引元好問對畫家的批評，多是戲謔、滑稽的隻言片語，那麼，元好問在上文引錄的〈李道人崧陽歸隱圖〉一詩中，討論的就是有關出處進退的嚴肅話題，雖然也是在輕鬆的語氣中表達。在這首詩中，元好問先是詳細描繪了畫面的風景，他的描繪顯然摻雜了個人的回憶，並且反思了自己放棄歸隱的行為，然後是一段對畫家李道人的議論：「可笑李山人，嗜好世所稀。逢人覓詩句，不恤怒與譏。道人本無事，何苦塵中爲。京師不易居，我癡君更癡。山中酒應熟，幾日是歸期。」元好問把繪畫的主題「歸隱」與畫家自己的出處聯繫起來，坦率地指出李道人違背了自己的宗旨。元好問的目的很明顯，他推崇離開京城的歸隱生活，希望畫家李道人認同自己的觀點。

在自題寫真一類的題畫詩中，詩人通常借機塑造自己的形象，表明自己的價值取向。不是每一個畫家都明白詩人的趣味，如果沒有，詩人有權重申自己的要求。元好問在前引〈自題寫真〉詩中說：「不畫幼輿岩穴裏，野麋山鹿欲何成？」元好問希望自己是謝鯤（字幼輿）一類的人物，因此寫真的背景應該是野麋山鹿來往的岩穴。畫家的寫真沒有表現出這些，元好問因此覺得有必要強調自己的形象。

元好問不僅在意自己在畫家筆下的形象，也關心古人的形象。在前引〈許由擲瓢圖〉一詩中，元好問表達自己對許由的理解與畫家的差異。許由擲瓢，正如華歆擲金，都是心有滯礙的表現，元好問不這麼理解許由。許由不過是傳說人物，擲不擲瓢，無從考證。元好問在這裏只是強調他的哲學觀點。與此相類似的一首題畫詩，是卷17〈太一蓮舟圖三首爲濟源奉先老師賦〉。〈太一蓮舟圖〉是北宋李公麟的作品。⁴²也許是受了《莊子》的影響，

42 宋·胡仔，《漁隱叢話》前集卷53記載：「李伯時畫太一真人，臥一大蓮葉中，手執書卷」

元好問認為仙人不應該是猶有所待的，他說：「僊人寧得此婆娑，亡奈丹青狡猾何。我與太虛同一體，也無蓮葉也無波。」（頁360）對於李公麟的畫及其傳達的哲學觀點，元好問表示了不同的看法。

元好問不僅批評畫家，甚至對繪畫的表現能力也有不滿之詞。詩和畫的姊妹關係，是宋人的老生常談。詩人如蘇、黃，畫家如郭熙，都有類似的言論。⁴³元好問也發表過這類言論，如卷5〈許道寧寒溪古木圖〉說：「畫與詩同宗。」（頁265）卷20〈雪谷早行圖二首〉其一說：「詩翁自有無聲句，畫裏憑君細覓看。」（頁380）不過，我疑心這只是一種從俗的姿態，元好問在更多的時候認為畫不如詩。前引〈王黃華墨竹〉說「畫筆尚餘詩典刑」，明白地區分出詩與畫的等級。在面對真實風景時，元好問認為詩的表現力勝於畫，如卷6〈泛舟大明湖〉說：「晚晴一賦畫不成。」（頁272）同卷〈賦荊州鵲山〉說：「郭熙未足語平遠，摹寫誰有韋郎詩。」（頁272）卷16〈家山歸夢圖三首〉其三引用唐人高蟾詩句：「一片傷心畫不成。」（頁350）

從以上所舉諸詩的解讀中，我們清楚地看到元好問批評背後的意圖。在他看來，畫家應該具有詩人一般的文學修養，具有方外人士一般的超俗人格，成為士大夫式的人物，甚至承擔「吾道」、「斯文」的傳承，繪畫應該像詩歌一樣成為抒情言志的形式，畫家的自我表現比畫面對物象的客觀呈現更加重要。簡言之，元好問批評畫家，不過是為了塑造畫家，在繪畫中引入文學的傳統。在這一點上，元好問的思想與北宋蘇軾、黃庭堅等人是大體一致的，只不過他表現得更加坦率和頻繁而已。

題畫詩的寫作經常緣於收藏者的邀請，這種寫作機緣使得收藏者可能成為題畫詩的中心，或者至少被提及。金哀宗正大四年（1227），元好問過訪友人劉祖謙，劉是一位收藏家，並且精於鑒賞。⁴⁴在劉祖謙家中，元好問為

仰讀，蕭然有物外意。韓子蒼有詩題其上。」（《景印文淵閣四庫全書》第1480冊，頁339）元好問這組詩第一首的自注敘述畫面的形象，說：「仙人在蓮葉臥看書。」第三首說：「憑君莫問題詩客，不是韓駒第二篇。」都與胡仔的記載相符，因此我把元好問題詠的〈太一蓮舟圖〉定為李公麟的作品。

43 關於宋代談論詩與畫的關係，參見錢鍾書，〈中國詩與中國畫〉，《七綴集》（上海：上海古籍出版社，1996），頁5-6。

44 金·元好問，《中州集》卷5劉祖謙小傳：「家多藏書，金石遺文略備，父東軒工畫山水，故光甫以鑒裁自名。」（《四部叢刊》初編第328冊，影印誦芬室影元本，葉17右）

其收藏的畫作題寫了三首詩，其中〈段志堅畫龍爲劉鄧州賦〉（卷6）的最後四句是這樣的：

逆鱗自古不受觸，乃今縮頭隨卷舒。怪得堂堂髯御史，平生長有雨隨車。
（頁270）

雨隨車是一個關於官長惠政的典故，⁴⁵ 元好問借此典故，以戲謔的方式指出，曾拜監察御史的劉祖謙之所以爲政時可以惠及百姓，是因爲他收藏了段志堅畫，被畫家馴服於畫中的龍幫助他降雨排旱。

在這個例子中，繪畫與其收藏者的聯繫是通過戲謔的想像建立的，而在卷18〈摘瓜圖二首樗軒家物〉中，這種聯繫的產生則是通過歷史與現實的相似。

四摘空留抱蔓詩，阿婆真作木腸兒。履霜只說琴心苦，不見房陵道上時。
（其一）

高鳥長憂掛網羅，如庵日月坐消磨。憑君莫話前朝事，比似黃臺摘更多。
（其二）（頁366-367）

《宣和畫譜》卷10著錄李昭道〈摘瓜圖〉一幅，並記載其背景：「武后時殘虐宗支，爲宗子者亦皆惴恐不獲安處，故雍王賢作黃臺瓜辭以自況，冀其感悟，而昭道有摘瓜圖著戒，不爲無補爾。」⁴⁶ 元好問題詠的摘瓜圖未必出於李昭道筆，但想必也是取材於唐宗室李賢的〈黃臺瓜辭〉的故實圖。與元好問友善的完顏璫是金世宗之孫，號樗軒，封密國公，他處於類似武后朝的政治環境中。元好問爲完顏璫詩文集作序時，記載當時的情況：「自明昌初鑄、厲等二王得罪後，諸王皆置傅與司馬、府尉、文學，名爲王府官屬而實監守之。府門啓閉有時，王子若孫及外人不得輒出入。出入皆有籍，訶問嚴甚。金紫若國公，雖大官，無所事事，止於奉朝請而已。密公班朝著者，如是四十年。」⁴⁷ 完顏璫作爲摘瓜圖的收藏者，與圖畫依據的人物李賢，擁有相同的宗室地位，身處相似的險惡政治環境中，元好問正是在這點上建立了收藏者與繪畫的聯繫。一端是歷史，另一端是現實，繪畫綰結了二者，成

45 南朝宋·范曄，《後漢書》（北京：中華書局，1973），卷33〈鄭弘傳〉注引《謝承書》：「弘消息繇賦，政不煩苛。行春天旱，隨車致雨。」頁1156。

46 宋·不著撰人，《宣和畫譜》，《景印文淵閣四庫全書》第813冊，頁122。

47 元好問，〈如庵詩文敘〉，《遺山先生文集》（《四部叢刊》初編第222冊），卷36，葉9左。

爲詩人感昔傷今的引子。

收藏品總被善意地認爲是收藏者個人品味的一種展示，因此，在題畫詩中聯繫收藏者與其所藏畫，尙屬正常的手法，而元好問竟能僅憑風格的相似，把繪畫與既非畫家又非收藏者的時人聯繫起來。上引卷4〈范寬秦川圖〉詩就是這樣的例子。上文我們引錄了這首詩的前十八句，此處引錄剩餘的部分。

我知寬也不辦此，渠寧有筆如修椽。紫髯落落西溪君，長劍倚天冠切雲。望之見之不可親，元龍未除湖海氛，李白豈是蓬蒿人。愛君恨不識君早，乃今得子胸中秦。作詩一笑君應聞。（頁250）

元好問在詩題下自注：「張伯玉歿後，同麻徵君知幾賦。」可知這首詩是與友人麻知幾同畫共題，並且含有悼念逝者張伯玉的意思。在上文所引詩的前半段中，元好問著意描繪畫面呈現的雄偉山川，而在此處所引的後半段中，元好問剝奪畫家范寬對〈秦川圖〉的所有權，轉而歸諸張伯玉，理由不過是他認爲張的胸懷氣度與這幅畫更加匹配。這種觀點當然是無理的，所以元好問在詩後的注釋中，在回憶自己無緣結識張伯玉的原委之後，再次強調詩中的觀點。

予七年前過偃城，伯玉知予來，而都無賓主意，予亦偃蹇而去，爾後雖願交而髯歿矣，未嘗不以爲恨也。今日子思兄弟出此圖，求予賦詩，酒惡無聊中，僥爲賦此。畫本米元章家物，有韓子蒼題名，元章以爲中立，而元暉以爲中正，以予觀之，此特張髯胸中物耳。知者當不以吾言爲過云。（頁250）

需要訴諸「知者」的認同，說明元好問也自知這種觀點不易被人接受，因爲他事實上是從一個特別的角度來建立張伯玉與〈秦川圖〉的聯繫，這個角度就是張伯玉豪放落拓的氣質與〈秦川圖〉所繪關中山水大氣磅礴的風貌之間的相似性。從詩後自注看來，張伯玉也並非畫的收藏者，與畫家更無任何關係。我們只能這樣理解，元好問不過是在借一幅圖畫來懷念一位無緣相識的逝者。這樣的題畫詩大概是很少見吧。⁴⁸而這種無理的觀點背後，隱含的理念是畫如其人，正如文學傳統中的文如其人的觀念一樣，都是一種內心

48 麻知幾與元好問同賦的〈跋范寬秦川圖〉詩（《中州集》卷6），與元好問詩不同，他從圖畫聯繫到與秦川有關的各種歷史事件，用他自己的詩來說，就是：「貪徵往古山川事，忘卻題詩賞畫圖。」

世界決定外在呈現的信仰。

四、結 論

在唐、北宋詩人杜甫、蘇軾和黃庭堅的參照下，我們閱讀了元好問的一系列題畫詩，由此獲得一些初步的結論。在第二節以題材分類的研究中，我們談到元好問各類題畫詩均包含強烈的抒情意識，而不僅僅是社交場合的應酬和繪畫藝術的鑒賞。在第三節有關畫家與藏家的言論中，我們指出元好問的批評理念，他不僅認同詩言志的古老傳統，同時認為繪畫亦應遵循這一傳統，而詩人則應該把觀賞繪畫視為抒情言志的一種機緣。總而論之，元好問的題畫詩在「言志」的古老訓條上表述詩畫一體的信念；分而述之，第二節闡述元好問題畫詩在創作方面的實績，第三節則討論元好問題畫詩在批評層面的傾向。

詩言志，作為一個源遠流長的詩學傳統，在漫長的中國文學史上，始終保持著強大的輻射和召喚的作用，文學中除詩以外的其他文類，如詞、曲等，都在發展過程中向「言志」的傳統靠近，文學之外的其他藝術門類，或多或少也都出現這種趨向，如一些論者提出的書言志、畫言志和石言志等。在這一殊途同歸的歷史進程中，掌握話語權力的文人，以他們的各種言論，起著不可或缺的作用。具體說到繪畫的問題，詩畫一體的說法受到日益深廣的認同和傳述，而所謂詩畫一體的實質應該是繪畫向詩歌的靠近，反之則不然。北宋詩人如蘇軾和黃庭堅等，已經屢次表述這一觀念，而北宋之後的元好問則以數量豐富的題畫詩，從創作和批評兩方面，將詩畫一體、畫亦言志、畫如其人的理念表述得更加激烈和深刻。在元好問的題畫詩寫作中，我們清楚地看到這樣一種思考的進路：詩言志，這一點勿庸置疑；題畫詩作為詩的一種亞文類，自然亦須言志；既然詩畫一體，繪畫亦應如詩歌一般地言志。

最後附述一點，從形式的角度來說，元好問的題畫詩有一個為後人稱賞的特點，即注意到畫中風景和人物是一種藝術的表現，不能等同於現實，並且在這一點上做文章。我們在前文所舉諸詩的分析中，雖然沒有著意指出，但也可以處處領會到他的這一特點。清人黃子雲正確地指出後世題畫詩經常

脫離題畫宗旨的傾向，他認為這是一種缺點。

宋元後題圖畫者，撇去畫字，只呆狀景物。兩端有天工人工之別，不應茫昧若是。蓋因其真景只摹一面，易於下筆，畫景勢必並寫，難以構詞，故皆相習成風，去難而就易，雖題猶不題也。即或有作者中間將畫工丹青等字略帶一語，究未能得畫字神髓。此等題全要作意，擒定畫字發揮，方見手眼。浣花題畫詩古今體不下百篇，無一首脫卻題旨。⁴⁹

黃子雲只注意到杜甫「無一首脫卻題旨」，事實上元好問也是如此。陳衍的看法可以補充黃子雲的觀點，他認為杜甫的題畫詩代表了最初的典型，而元好問是杜甫的繼承者。

（元遺山）題畫詩能用古法，試以少陵題畫詩比較之便知。今人作題畫詩，如詠真山水、真花卉、真人物，則反易下語矣。⁵⁰

在題畫詩的歷史上，杜甫、蘇軾和黃庭堅的成就和地位早已被認可，有關的研究也比較深入，而元好問作為差可比擬的另一位大家，則尚未得到廣泛的認識。清人喬億標舉歷代題畫詩名家，正確估量了元好問的歷史地位。讓我們以他的這段話作為本文的結束語。

題畫詩，三唐間見，入宋寢多，要惟老杜橫絕古今，蘇文忠次之，黃文節又次之，金源則元裕之一人可下視南渡諸公，至有元作者尤眾，而虞邵庵、吳淵穎又一時兩大也。⁵¹

引用書目

一、傳統文獻

晉·葛洪，《神仙傳》，《筆記小說大觀》第4編第1冊，臺北：新興書局，1984。
姚秦·鳩摩羅什譯，《維摩詰所說經》，《中華大藏經》第15冊，北京：中華書局，1985。

49 清·黃子雲，《野鴻詩的》，《續修四庫全書》（影印道光二十四年吳江沈氏世楷堂刻《昭代叢書》壬集補編本）第1701冊，頁197-198。

50 陳衍撰，黃曾樾輯，張寅彭校點，《陳石遺先生談藝錄》，張寅彭主編，《民國詩話叢編》（上海：上海書店出版社，2002），第1冊，頁707。

51 清·喬億，《劍谿說詩》，《續修四庫全書》（影印中國科學院圖書館藏清乾隆刻本）第1701冊，卷下，頁229。

- 南朝宋·范曄，《後漢書》，北京：中華書局，1973。
- 南朝宋·劉義慶撰，梁·劉孝標注，徐震堦校箋，《世說新語校箋》，北京：中華書局，2001。
- 梁·鍾嶸撰，許文雨注，《鍾嶸詩品講疏》，成都：成都古籍書店，1996。
- 唐·杜甫撰，清·仇兆鰲注，《杜詩詳注》，北京：中華書局，1999。
- 唐·韓愈撰，宋·朱熹校，《朱文公校昌黎先生文集》，《四部叢刊》初編第116冊，上海：上海書店出版社，1989，據元刊本影印。
- 唐·般刺蜜諦譯，《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》，《中華大藏經》第23冊，北京：中華書局，1987。
- 宋·蘇軾，《增刊校正王狀元集注分類東坡先生詩》，《四部叢刊》初編第156、157冊，據南海潘氏藏宋刊本影印。
- 宋·常懋，《宣和石譜》，《說郛三種》，上海：上海古籍出版社，1988。
- 宋·不著撰人，《宣和畫譜》，《景印文淵閣四庫全書》第813冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 宋·陸游撰，羅椅選，《澗谷精選陸放翁詩集》，《四部叢刊》初編第201冊，據嘉業堂藏明初刊本影印。
- 宋·胡子，《漁隱叢話》，《景印文淵閣四庫全書》第1480冊。
- 金·佚名撰，《劉知遠諸宮調》，凌景埏、謝伯陽校注，《諸宮調兩種》，濟南：齊魯書社，1988。
- 金·趙秉文，《閑閑人老漁水文集》，《四部叢刊》初編第219冊，據汲古閣精寫本影印。
- 金·元好問，《遺山先生詩集二十卷》，明弘治十一年四月李瀚刊本，上海圖書館藏華亭封氏簣進齋舊藏本。
- 金·元好問，《遺山先生文集》，《四部叢刊》初編第221、222冊，據明弘治十一年閏十一月刻本影印。
- 金·元好問，《遺山先生詩集二十卷》，《四庫全書存目叢書》集部第21冊，濟南：齊魯書社，1997，據毛氏汲古閣刻元人十種詩本影印。
- 金·元好問，《中州集》，《四部叢刊》初編第328冊，據誦芬室影元本影印。
- 金·元好問撰，趙永源校注，《遺山樂府校注》，南京：鳳凰出版社，2006。
- 金·元好問撰，姚奠中主編，李正民增訂，《元好問全集》（增訂本），太原：山西古籍出版社，2004。
- 元·李衍，《竹譜》，《景印文淵閣四庫全書》第814冊。
- 明·胡之驥撰，李長路、趙威點校，《江文通集匯注》，北京：中華書局，1984。

- 明·程敏政，《篁墩文集》，《景印文淵閣四庫全書》第1253冊。
- 清·王士禛撰，清·張宗柟輯，《帶經堂詩話》，《續修四庫全書》第1699冊，上海：上海古籍出版社，2002，據清乾隆二十七年刻本影印。
- 清·沈德潛，《說詩晬語》，《續修四庫全書》第1701冊，據清乾隆刻沈歸愚詩文全集本影印。
- 清·陳邦彥等編，《歷代題畫詩類》，《景印文淵閣四庫全書》第1435、1436冊。
- 清·彭定求等編，《全唐詩》，北京：中華書局，2003。
- 清·施國祁箋注，麥朝樞校，《元遺山詩集箋注》，北京：人民文學出版社，1989。
- 清·黃子雲，《野鴻詩的》，《續修四庫全書》第1701冊，據道光二十四年吳江沈氏世楷堂刻《昭代叢書》壬集補編本影印。
- 清·喬億，《劍谿說詩》，《續修四庫全書》第1701冊，據中國科學院圖書館藏清乾隆刻本影印。
- 陳衍撰，黃曾樾輯，張寅彭校點，《陳石遺先生談藝錄》，張寅彭主編，《民國詩話叢編》，上海：上海書店出版社，2002。

二、近人論著

- (美) 艾布拉姆斯 (M. H. Abrams) 撰，鄭稚牛等譯 1989 《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》，北京：北京大學出版社。
- (美) 艾朗諾 (Ronald C. Egan) 著，藍玉、周裕鍇譯 1994 〈題畫詩：蘇軾與黃庭堅〉，莫礪鋒編，《神女之探尋——英美學者論中國古典詩歌》，上海：上海古籍出版社。
- 衣若芬 2004 《觀看·敘述·審美：唐宋題畫文學論集》，臺北：中央研究院中國文哲研究所。
- 余紹宋 2003 《書畫書錄解題》，北京：北京圖書館出版社，據國立北平圖書館1932年排印本影印。
- 李 柝 1996 〈元好問的題畫詩〉，張高評主編，《宋代文學研究叢刊》第2期，高雄：麗文文化公司，頁71-89。
- 狄寶心 2000 《元好問年譜新編》，北京：中國文聯出版社。
- (日) 青木正兒 1970 〈題畫文學の發展〉，《青木正兒全集》，東京：春秋社。
- 遂欽立輯校 1983 《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局。
- (日) 興膳宏著，戴燕譯 2006 〈庾信的題畫詩〉，《異域之眼——興膳宏中國古典論集》，上海：復旦大學出版社。
- 錢鍾書 1996 〈中國詩與中國畫〉，《七綴集》，上海：上海古籍出版社。

- Chaves, Jonathan. 1976. "Some Relationships between Poetry and Painting in China." In James Watt, ed., *The Translation of Art: Essays on Chinese Painting and Poetry*. Seattle: University of Washington Press, pp. 85-91.
- Hartman, Charles. 2001. "Poetry and Painting." In Victor H. Mair, ed., *The Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, pp. 466-492.
- Sargent, Stuart H. 1992. "Colophons in Countermotion: Poems by Su Shih and Huang T'ing-chien." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 52.1: 263-302.

Paintings Express Mind: A Study on Yuan Haowen's Poems Written on Paintings

Qing-yu Yan*

Abstract

In this paper I categorize around 200 poems written by Yuan Haowen as inscriptions on paintings, with an aim to discover how he continued and developed the poetic tradition. I argue that his poems on landscape paintings incorporate personal memories and thoughts, and often approach the painting from an imaginary visual angle reminiscent of Du Fu's poetic style; that his poems on historical paintings are composed of unique remarks and serious meditation upon morals, without direct mention of the painting itself; that his poems on portraits are full of self-reflection and self-expectation, often meditating on the scholar's choice about reclusion and engagement; and that his poems on paintings depicting objects usually have an emphasis on implied meanings of the object painted, such as is the case with object poetry.

I also point out Yuan Haowen's purpose behind his criticizing some painters, as well as his perception of a painting and the connection the collector of the painting has with it. My conclusion is that his poetry and paintings both tap into the ancient tradition of "expressing one's mind."

Keywords: Yuan Haowen 元好問, poems on paintings, classification on subject, poetry and painting, paintings express mind

* Qing-yu Yan graduated with a doctoral degree from Fudan University, and is currently a postdoctoral fellow in the Department of Chinese Language and Literature at Nanjing University.