

## 元好問論詩第十一首詩畫同律之美學探析

楊佳蓉 \*

### 摘要

「眼處心生句自神，暗中摸索總非真。畫圖臨出秦川景，親到長安有幾人？」是元好問〈論詩三十首〉的第十一首，這首詩顯現詩畫同律的美學觀點，即情與景密切融合將可展現詩和畫的創作審美意象；杜甫盡覽秦川景物與風情，猶如范寬親臨其境，故能經由內心蘊化而描繪入神。「眼處心生」與意境說關係相繫，心與境契合能引發靈感與創作；而「外師造化，中得心源。」除以大自然為師，並且心靈意會；提升為物我相融，詩作自有神韻，相通於「傳神」及「氣韻生動」之畫理；最後臻於「逸品」即藝術的最高層次。「親到長安」在美學精神上則含有自然景色、現實生活與內心情性的真與神。因此，對於元好問此詩關於詩畫同律之美學探析，顯出詩與畫的創作貴真、心、神之理趣，而達美的意境。

關鍵詞：元好問〈論詩三十首〉、詩畫同律、眼處心生、杜甫、范寬

---

\* 育達商業科技大學通識中心藝術講師；玄奘大學中文所博士生



# The Aesthetic Analysis of the 11<sup>th</sup> Poem of “Poem Discussion” by Yuan Hao-Wen-Poems and Paintings in the Same Rhythm

Yang Chia Jung

## Abstract

” What you see is in your heart creates lines; searching in the dark is not always true. Painting the scene of Chin River, who can go to Chengan by themselves” is the 11th poem of “Poem Discussion” by Yuan Hao-Wen. This poem shows the aesthetics point of view of poems and paintings in the same rhythm. In other words, the close combination of emotion and scenery can express the aesthetics image of creation. Du Fu sees the entire scene and image of Chin Rivers just like Fan Juan is there by himself; therefore, it can be described from the heart. “What you see is in your heart” has close relationship with artistic conception. The heart and the scene closely connected can intrigue inspiration and creativity. As for “the creation is from the outside, centered from the heart,” it learns from the nature and have spiritual connection. Increase the fusion of object and self. Poems have their clink that connects to the “vivid” and “vigorous of chi” of painting theory. Finally, supreme creation is the highest level of art. “Go to Chengan” has the true and spirit of nature scenery, reality, and inner heart. Therefore, this poem by Yuan Hao-Wen is to discuss the poems and paintings in the same rhythm, showing the pleasure of true, heart, and spirit when creating poems and paintings; finally, reach the concept of beauty.

**Keywords: “Poem Discussion” by Yuan Hao-Wen, poems and paintings in the same rhythm, what you see is in your heart, Du fu, Fan Kuan**



## 一、前言

元好問<sup>1</sup>（1190-1257年）〈論詩三十首〉<sup>2</sup>中的第十一首：「眼處心生句自神，暗中摸索總非真。畫圖臨出秦川景，親到長安有幾人？」一方面以杜甫(712-770年)曾親身到秦川遊歷，寫下不少有關秦川的詩作，這些寫景詩有如繪畫般生動傳神，驗證「眼處心生句自神，暗中摸索總非真」的美學觀點；一方面以畫家范寬（1020年左右在世），做為類比，以「詩畫同律」的道理，勉勵後學寫詩創作的正確途徑，點出「親到長安」的妙處。清人查初白（1650-1727年）說：「見得真，方道得出。」此詩前兩句意謂眼目觸及物象，心物交融後的詩文表達，自能達到傳神的境界；若未能親臨其境，只是暗中摸索，總是無法傳述真實的情景。後兩句意指杜甫在久居長安，盡覽秦川景物，作詩題詠，刻劃入神，猶如范寬畫出的《秦川圖》，只是像杜甫、范寬這樣能親到長安而真切創作的藝術家能有幾人？此詩指出寫詩重在身臨體察、心靈意會、貴真貴神。

本文寫作，不揣淺陋，期冀從元好問這首詩中詩畫同律的美學觀點，探討詩畫貴真貴心貴神的義理，故從「詩畫藝術之理趣相通」初始研究；其次論及「杜甫、范寬與秦川的關係」；接著進入「『眼處心生』的美學境界」的深層探析，包含：「心與境的契合」、「外師造化，中得心源」、「傳神與氣韻生動」、「寫胸中逸氣」；再進入「『親到長安』的美學精神」探究，包含：「自然景色的真與神」、「現實生活的真與神」、「內心情性的真與神」；最後則做一結論。希望藉本人粗淺的提列綱要與研究探索，可以對元好問論詩所持的美學觀點，有更進一步的認識體會。詩理與畫理有著共通性，本文探討元好問在這首詩

<sup>1</sup> 元好問，字裕之，號遺山，山西秀容（今山西忻州）人，世稱遺山先生；是金、元之際詩壇翹楚，當時詩家地位以元好問排名第一。元好問的先祖是北魏鮮卑族拓跋氏，隨著北魏孝文帝由平城（今大同市）南遷至洛陽，後改姓元。著作有《中州集》、《山集》、《壬辰雜編》、《南冠錄》，以及清光緒讀書山房重刊本《元遺山先生全集》等，其〈論詩三十首〉對後世的影響很大，由元至清的詩家與學者予以回應者眾多。

<sup>2</sup> 元好問的〈論詩三十首〉以絕句形式表達詩歌理論，成詩年代從詩題下自注「丁丑年，三鄉作」，知寫作年份於「丁丑年」（1217年），元好問時年二十八歲。「〈論詩三十首〉是一長篇詩史，上始於漢魏，中歷晉代、劉宋、北魏、齊梁、唐代、以迄北宋。所論述的詩家有：曹植、劉楨、張華、阮籍、劉琨、陶潛、潘岳、陸機、謝靈運、沈佺期、宋之問、陳子昂、李白、杜甫、元結、韓愈、柳宗元、劉禹錫、盧仝、孟郊、元稹、李商隱、溫庭筠、陸龜蒙、歐陽修、梅聖俞、王安石、蘇軾、黃庭堅、秦觀、陳無己等人。元好問論詩嚴分正體、偽體，推崇具漢魏風骨、風雲氣勢、天真自然、清淳淡雅、韻味天然之詩……亦重視人品與詩品的結合，強調人品高於詩品……」以上說明引自：方滿錦，《元好問〈論詩三十首〉研究》（台北：萬卷樓圖書股份有限公司，2002年），頁390。



裡所提出的共同性，至於詩與畫分屬兩種藝術的不同特質，則不屬於本文討論的範圍。

## 二、詩畫藝術之理趣相通

宋元藝術家強調詩畫同質，元好問身處當時，他舉畫來談詩理，正是對詩畫同律的體察；他的詩大都學杜甫、蘇軾、韓愈，在此詩中藉畫言詩，正是在宋金元的詩畫美學背景下產生的。

宋蘇軾（1037-1101年），曾提出詩與畫在創作審美意象的共同要求，他說：「詩畫本一律，天工與清新。」（《蘇軾詩集》卷二十九〈書鄴陵王主簿所畫折枝二首〉之一），他也曾讚美王維的詩與畫：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」（《東坡題跋》下卷〈書摩詰藍田煙雨圖〉）；在宋代有許多人持與蘇軾同樣的看法，他們都強調了詩與畫的同一性，如：張舜民說：「詩是無形畫，畫是有形詩。」（《跋百之詩畫》）；孔武仲說：「文者無形之畫，畫者有形之文，二者異跡而同趣。」（《宗伯集》卷一，《東坡居士畫怪石賦》）；黃庭堅（1045-1105年）說：「李侯有句不肯吐，淡墨寫作無聲詩。」（《次韻子瞻、子由-憩寂圖》）；周孚（1135-1177年）說：「東坡戲作有聲畫，嘆息何人為賞音。」（《題所畫梅竹》）等文詞，都把畫說成「無聲詩」、「有形詩」，把詩說成「有聲畫」、「無形畫」，亦即詩與畫在於有聲無聲、無形有形之別，但就創作審美意象來看卻是具有同一性。

元好問從唐代杜甫的許多寫景詩中舉秦川十作當代表，因要藉宋代山水畫家范寬的《秦川圖》，以說明寫景詩與山水畫的創作道理相通。元好問在《題張左丞家范寬秋山橫幅》中，盛讚范寬的繪畫：「秦川之圖范寬筆，來從米家書畫船。」與「雲興霞蔚幾千里，著我如在峨嵋巔。」（《范寬秦川圖》），可見范寬的畫風雄健。元好問除長於詩詞文曲的創作之外，還擅於書法，精通書畫鑒賞和金石文字，他在題畫詩以及《遺山題跋》書畫學論著中記錄了書畫鑒賞，他一生的詩詞創作達一千多首，有多達一百八十二首題畫詩，所品題的書畫，包括金元名家和鄉村畫師的畫作，也有前朝大家如范寬、巨然之作。元好問對詩畫藝術有深入的研究，他主張畫家應物我融合為一體，證之於詩理，則詩人內在情景交融，詩句自然具有神韻，與畫理「傳神」、「氣韻生動」相通。



「詩畫同律」的道理，依據詩畫皆經由景象和情趣的契合，兩者融合為一體，將景象情趣化，或將情趣景象化；宋元美學家強調單有情或單有景都不行，只有情景交融，才能構成審美意象，明代謝榛（1495-1575年）承續宋元美學思想，在《四溟詩話》中多處提及情與景的關係：「作詩本乎情景，孤不自成，兩不相背。……景乃詩之媒，情乃詩之胚，合而為詩，以數言而統萬形，元氣渾成，其浩無涯矣。」「詩乃模寫情景之具。情融乎內而深且長，景耀乎外而遠且大。」情景融合構成的意象是一種藝術形象，創作主體對於客觀物象賦予獨特的主觀的情感活動，因而創造出來；或是將主體情趣經驗與內心的感悟，脫化出可視的形象。詩畫藝術要含蓄與張力並兼，必須依靠意象語言來充實，以顯出豐富內涵；簡言之就是借物抒情，融入藝術家感情和思想的「物象」，是注入某種特殊含意與藝術意味的實體形象。

元好問尊崇的詩人杜甫，對繪畫的鑑賞也有深刻的見解，在鑑賞的角度上，杜甫十分重視「形」與「神」的結合為一，故「形神兼備而以神為重」是其繪畫理論最重要的一部分，與其寫詩印證「眼處心生句自神」之形神相合互為一致。杜甫作詩重「刻畫」，即詳盡描述，將其所見所聞，都做詳細的敘述，使讀詩者能夠宛若視得其形，聞得其聲，見得其事；如讀其描寫秦川之〈麗人行〉等詩，可了解皆有巨細靡遺的「刻畫」，最後達「語不驚人死不休」之神的境界。對於杜甫的題畫詩，近人孔壽山以謝赫「六法」分析說：

他的題畫詩都是以畫法為詩法，饒有藝術之美，可謂有聲畫。……非但生動逼真地再現了畫面的藝術形象，而且還將蘊藏在畫內的深意盡情地表達出來，強烈地感動著讀者……真乃無形畫。<sup>3</sup>

孔壽山認為杜甫的題畫詩完全符合繪畫「六法」的要求，又再次闡釋「詩畫同律」的道理。

<sup>3</sup> 孔壽山，〈杜甫的題畫詩〉《中國畫論》（台北：駱駝出版社，1987年），頁275-282。



### 三、杜甫、范寬與秦川的關係

元好問的《論詩三十首》承續杜甫「別裁偽體親風雅」的詩學觀點，內容以彰顯「正體」為經，加以評論各朝代詩人為緯，交織成論詩絕句。在第十一首論杜甫的詩裡：「眼處心生句自神，暗中摸索總非真」，贊成唯有如杜甫親到長安，才能「隨物賦形」，窮形盡相，而能在詩中真實而傳神的描寫出秦川風物。

今人盧興基說：「元遺山早年雖未親覽〈秦川圖〉，但對它非常熟悉，嚮往一睹為快。」他「是以范寬的生平主張，並以他的〈秦川圖〉為依據，寫出『畫圖臨出秦川景，親到長安有幾人？』的詩句，以印證『眼處心生句自神』的詩歌主張……」<sup>4</sup>金代麻知幾的〈跋范寬秦川圖〉中也說：「想君胸中有全秦，見鑿學鑿乃真。」（見於《全金詩》卷十九麻九疇條）因此，元好問認為范寬有秦川的生活依據，才能將〈秦川圖〉畫得這麼逼真。

杜甫、范寬皆是真實親到長安，體會秦川景物，方有深刻細膩的創作，故兩人與秦川的關係密切，以下分別探討詩人杜甫與畫家范寬各自於秦川的經歷。

#### （一）杜甫之於秦川

唐代杜甫，字子美，原籍襄陽人。唐天寶五年，杜甫返京，隔年就試又落第，從三十五歲到四十四歲，在長安生活十年，看盡在開元盛世背後隱藏的社會複雜矛盾現象，他體驗到的是秦川的實質，實地的風土民情；因此「畫圖臨出秦川景」，包含真實地描繪出秦川的美麗山水景象，也如實的刻畫出彼時社會雜亂的面貌。施國祈在《元遺山詩集箋注》中說：

少陵自天寶五載至十四年以前，皆在長安。見諸題詠，如〈玄都觀〉之子規山竹、王母雲旗。〈慈恩塔〉之河漢西流、七星北戶。〈曲江三章〉之素沙白石、杜曲桑麻。〈麗人行〉之三月氣新、水邊多麗。〈樂遊園〉之碧草煙絲、芙蓉波浪。〈漢陂行〉之棹謳間發，水面蘭英。〈西南台〉之錯翠南山、倒影白閣。〈湯東靈湫〉之陰火玉泉、樓空浴日。凡茲景物，並近秦川一帶。登臨俯仰，獨立

<sup>4</sup> 盧興基，〈元遺山和范寬〈秦川圖〉〉，載《文學遺產》1986年第2期，頁92。



冥搜，分明十幅圖畫，都在把酌浩歌，曠懷遊目中，一一寫照也。<sup>5</sup>

可知杜甫在詩作中描繪了長安，猶如一幅幅圖畫，將秦川景物盡收眼底。再看今人何三本說：

就因其遊歷廣，體驗多，觀察深入，而產生了〈兵車行〉、〈麗人行〉等詩。而使他的詩風由此轉變，日益往社會寫實發展……且更進一步真真實實的刻畫出當時戰禍頻繁，生民雜亂之慘狀……<sup>6</sup>

故杜甫親到長安，不僅描寫出秦川景色，其實也描述出當時於長安社會的生活感受。

杜甫的詩作風格多樣、思想豐富，一切來自傳統的詩材都已由杜甫融合，成為作品的養分，可見杜甫選擇前代文學的精華，推陳出新，因而能開創神乎其技的文學創作境界；杜甫以學養見長，而臻於「學至於無學」的境地；元好問在《杜詩學引》中曾盛讚杜甫的詩：

今觀其詩，如元氣淋漓，隨物賦形；如三江五湖，合而為海，浩浩瀚瀚，無有涯涘。如祥光慶雲，千變萬化，不可名狀。固學者之所以動心而駭目。及讀之熟、求之深、含咀之久，則九經百氏古人之精華所以膏潤其筆端者，猶可彷彿其餘韻也。

因此杜甫及其詩成為元好問景仰和學習的對象。

以下將舉兩首杜甫所創作有關秦川風物的詩以明當時情況。杜甫在長安時期，積極求取仕進，卻屢試不第，感慨年近不惑，仍然一事無成，在這種窘境下，心情難免埋怨抑鬱，語多不平憤激；頹唐心境影響詩作，就顯露消極頹廢的意味。如〈樂遊園歌〉：「聖朝亦知賤士醜，一物自荷皇天慈。此身飲罷無歸處，獨立蒼茫自詠詩。」，這首詩是天寶十年，杜甫年四十的作品，詩的內容儘管敘述了長安樂遊園的山光美景、遊人熱鬧的情況和飲宴盛況，未了抒寫個人的心懷，依舊頹放無奈；可見在山水遊宴的描繪下反映杜甫心境的轉移。杜甫長安時期的山水詩在創作上，與少年遊歷的閑雅詩風相較，頗有創新之處，如長篇巨作的七言歌行：〈樂遊園歌〉、〈漢陂行〉，氣勢磅礴，壯闊奇麗，前所未見，

<sup>5</sup> 施國祁，《元遺山詩集箋注》（北京：人民文學出版社），卷11，頁527。

<sup>6</sup> 何三本，〈元好問論詩絕句三十首箋證〉（二），《中華文化復興月刊》第七卷第四期（台北，1974年），頁47。



因此，杜甫這段時期的山水詩在形式上的突破是很大的。〈樂遊園歌〉全詩如下：

樂遊古園翠森爽，煙絲碧草萋萋長。公子華筵勢最高，秦川對酒平如掌。  
長生木瓢示真率，更調鞍馬狂歡賞。青春波浪芙蓉園，白日雷霆夾城仗。  
閶闔晴開詠蕩蕩，曲江翠幕排銀榜。拂水低徊舞袖翻，緣雲清切歌聲上。  
卻憶年年人醉時，只今未醉已先悲。數莖白髮那拋得，百罰深杯亦不辭。  
聖朝已知賤士醜，一物自荷皇天慈。此身飲罷無歸處，獨立蒼茫自詠詩。<sup>7</sup>

這首詩以七言長篇鋪敘而作，「樂遊古園翠森爽，煙絲碧草萋萋長……拂水低徊舞袖翻，緣雲清切歌聲上。」上半部詩句反映長安樂遊園景象，氣勢壯麗；至「卻憶年年人醉時」一轉，下面詩句迴盪低沉悲哀的情韻，凸顯杜甫宦遊長安卻不得志的傷感情懷，已有沉鬱頓挫之味。詩中景色，「秦川對酒平如掌」，據東漢辛氏《三秦記》說：「長安正南秦嶺，嶺根水流為秦川。」川又有平原解，此處指秦地的平原，《方輿紀要》說：「陝西謂之平川。」，唐詩人沈佺期詩云：「秦地平如掌」。「青春波浪芙蓉園」，「曲江翠幕排銀榜」，據宋程大昌《雍錄》說：「曲江(在長安東南)之北為樂遊園及樂遊苑，漢宣帝樂遊廟也。廟在唐世，基跡尚存，與唐之芙蓉園、芙蓉池，皆相並也。」唯有杜甫親到長安，親眼目睹樂遊園景象，並體驗當地生活情況，才能創出此七言長篇詩作。以下是杜甫另一首長安時期的詩〈漢陂行〉：

岑參兄弟皆好奇，攜我遠來遊漢陂。天地黯慘忽異色，波濤萬頃堆琉璃。  
琉璃汗漫泛舟入，事殊興極憂思集。鼉作鯨吞不復知，惡風白浪何嗟及。  
主人錦帆相為開，舟子喜甚無氛埃。鳧鷖散亂擢謳發，絲管啁啾空翠來。  
沈竿續蔓深莫測，菱葉荷花淨如拭。宛在中流渤澥清，下歸無極終南黑。  
半陂已南純浸山，動影褭窈沖融間。船舷暝戛雲際寺，水面月出藍田關。  
此時驪龍亦吐珠，馮夷擊鼓群龍趨。湘妃漢女出歌舞，金支翠旗光有無。  
咫尺但愁雷雨至，蒼茫不曉神靈意。少壯幾時奈老何，向來哀樂何其多。<sup>8</sup>

這首七言詩是天寶十三年，杜甫與岑參兄弟同遊漢陂所作，描寫漢陂佳景，並述遊歷心境。「琉璃汗漫泛舟入」，詩中將泛舟過程描述得如同迷離之境，氣氛詭

<sup>7</sup> 張健主編，《大唐詩聖杜甫詩選》（台北：五南圖書出版公司，1998年），頁21。

<sup>8</sup> 張健主編，《大唐詩聖杜甫詩選》（台北：五南圖書出版公司，1998年），頁44。



異，還有驪龍吐珠、馮夷擊鼓、湘妃歌舞等，猶如曹植的洛神賦般，但筆鋒一轉回到現實，「咫尺但愁雷雨至」如今只恐雷雨將臨，在少壯之年已感歎年老之悲愴。

## (二)范寬之於秦川

北宋范寬，名中正，字仲立，是陝西華原人，常往來京洛間，為了體驗秦嶺、終南山、太華山、太行王屋的山林，經常獨自深入崇山峻嶺，坐臥終日，縱目四顧，對自然山水進行細心體察，故能盡得山川的真實風貌，所作的山水畫也就能實際描繪他所熟悉的自然環境，表現關陝景觀的特色，如「山從人面起，雲傍馬頭生」(〈送友人入蜀〉，李白詩)的景況。

范寬常實地寫生，非「暗中摸索」，故能「眼處心生」，於遍觀奇勝之後，落筆雄偉，真得山骨，達畫自神的境界，可證「詩畫同律」之理；以杜甫的秦川寫景詩與范寬的秦川圖相互對照，可明白詩畫貴真貴神的義理。宋《宣和畫譜》中曾記述范寬刻苦寫生的情形：「居然終南山華巖隈林麓之間，而覽其雲煙滲澹風月陰霧難狀之景……(畫)則千巖萬壑，恍如如行山陰道中，雖盛暑中，凜凜然使人急欲挾纊也。」宋代劉道醇在《聖朝名畫評》中說他的山水畫：「真石老樹，挺生筆下，求其氣韻，出於物表，而又不資華飾。」由此可見范寬繪畫的美學觀點，不僅追求山水景物外在的摹寫和形似，並且在這真實的觀察和描繪的基礎上，盡力表現內在的風神。

范寬的山水畫氣勢磅礴，他懷著「師古人不如師造化，師造化不如師心源」的崇高理想，達到自然與生命渾然一體的無形境界，他說：「前人之法，未嘗不近取諸物。吾與其師於人者，未若師諸物也；吾與其師於物者，未若師諸心。」<sup>9</sup>所謂「師物」可視為來自張璪「外師造化」的啟發，與元好問「眼處」說法相同；然「師心」之說則受到當時盛行的禪宗「心法」影響，六祖大師說：『心若未明，學法無益』以及『我於忍和尚處，一聞言下便開悟，『頓見』真如本性』；故范寬「師心」與張璪「中得心源」、元好問「心生」說法不同；若從此觀點來看，范寬畫秦川景物，「師物」必須「親到長安」；「師心」則似乎無需「親到長安」。然而在實際情況下，范寬繪作山水畫都經歷過艱苦的寫生，是親臨實地，真實的描繪關陝地區的自然景色，因此元好問仍然將他與杜甫類比，引

<sup>9</sup> 宋，《宣和畫譜》卷11，景印文淵閣《四庫全書》子部第119冊（台北：台灣商務印書館，1983年），頁132。



為「眼處心生」的代表性畫家。

元好問在〈范寬秦川圖〉(於《宣和畫譜》卷4)的題畫詩中，對於畫面有想像的表現，在一至十八句中寫著：

亂山如馬爭欲先，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，雷雨項洞龍頭軒。因山分勢合水力，眼底廓廓無齊燕。<sup>10</sup>

「看我」句、「矯首」句和「眼底」句這些視點都是詩人虛擬站在畫裡山巔的視角，就是畫家范寬當時站立山上展望所得到的視野，詩中描寫的景物：亂山、細路、雲興霞蔚、西山、浮雲等，都統攝於這個視野範疇內。畫家對於畫面的構圖，表現了景物的逼真；詩人也進入畫面構思，表達了對畫中風景或生活的嚮往，元好問不僅繼承蘇軾喜在題畫詩中引入自己的經歷和記憶，更突出在畫中觀看的視點。

#### 四、「眼處心生」的美學境界

元好問在論詩第一句「眼處心生句自神」彰顯詩貴真與神，需身處其境，心物交融，方能臻於「神」的至高境界；以下將一層一層深入探析「眼處心生」的美學境界。

##### (一)心與境的契合

「眼處心生」使創作達到「神」的境界，唐王昌齡(698-756年)於《詩格》說：「搜求於象，心入於境，神會於物，因心而得。」最早提出「境」之美學的王昌齡把詩描繪的對象分成「三境」<sup>11</sup>：

詩有三境：一曰物境。欲為山水詩，則張泉石雲峯之境，極麗極秀者，神之於心，處身於境，視境於心，瑩然掌中，然後用思，了然境象，故得形似。二曰情境。娛樂愁怨，皆張於意而處於身，然後用思，深得其情。三曰意境。亦張之於意而思之於心，則得其真矣。

<sup>10</sup> 宋，《宣和畫譜》，景印文淵閣《四庫全書》第813冊(台北：台灣商務印書館，1983年)，頁250。

<sup>11</sup> 葉朗，《中國美學史》(台北：文津出版社，1996年)，頁192。



以詩畫同律來看，此三種境界於畫理也是相通的，今人葉朗認為：「物境」指「自然山水的境界」，「情境」指「人生經歷的境界」，「意境」指「內心意識的境界」。這裡的「意境」與「物境」、「情境」都是屬於審美客體的「境」；有別於意境說的「意境」，後者是「一種特定的審美意象」，是審美主體的藝術家之情意與「境」(含前者三境)的結合。中國審美意識自魏晉南北朝之後，漸由「象」轉變為「境」，在繪畫方面，由「應物象形」(謝赫「六法」)推移到「景」(荊浩「六要」<sup>12</sup>)；在詩方面，就由取「象」推移到取「境」。

《詩格》中對詩意境的產生有「三格」說，包含：1.「生思」，指靈感和想像是被「境」所觸發；2.「感思」，指藉前人作品裡的意象來觸發靈感；3.「取思」，指主動尋求生活裡的境象，心物交感，產生新的意象：「夫置意作詩，即須凝心，目擊其物，便以心擊之，深穿其境。如登高山絕頂，下臨萬象，如在掌中。以此見象，心中了見，當此即用。」<sup>13</sup>「生思」和「取思」圍繞在「境」、「心」和「思」，「境」為審美客體，「心」為審美主體和主觀情意的發源，「思」為藝術家的靈感和想像。

元好問的「眼處心生」看來屬於「生思」和「取思」的情況，至於「暗中摸索」與模擬前人都是元好問所不認同的。意境的創造來自於「目擊其物」，亦即在「眼處」的基礎上；主觀情意(「心」)和審美客體(「境」)有所契合，因而引發藝術靈感和想像，也就是「心生」。審美創造與審美主體的「心」和審美客體的「境」關係密切，這是意境說(唐代)的重要思想，「眼處心生」與意境說因而產生關聯。

由於「眼處心生」與意境說的聯繫緊密，故再進一步探索意境說的根源；意境說以老子與莊子美學為基礎，老莊思想把虛靜視為審美觀照的主觀要件，只有保持內心處於虛靜狀態，方能感受到客觀的「境」，也才能表現真實的「境」，如蘇軾〈送參寥師詩〉表示：「欲令詩語妙，無厭空且靜。靜故了群動，空故納萬境。」<sup>14</sup>司空圖《二十四詩品》說：「體素儲潔，乘月返真。」皆說詩人須超

<sup>12</sup> 荊浩字浩然，五代後梁畫家，山西沁水人；在避世時隱居於太行山洪谷，故自號洪谷子。他潛心於水墨繪畫研究，為補充謝赫「六法」的不足，提出「氣」、「韻」、「思」、「景」、「筆」、「墨」六要，主要針對山水畫，但對其他畫類也可適用。荊浩上承王維水墨畫的傳統，下啟宋元水墨山水的文人畫。

<sup>13</sup> 葉朗，《中國美學史》(台北：文津出版社，1996年)，頁198。

<sup>14</sup> 清查慎行，《蘇詩補注》卷十七，《四庫全書》(台北：臺灣商務印書館，1983年)。



越世俗欲念，保有內在虛靜。《老子》說「曠兮，其若谷。」<sup>15</sup>(第十五章)，謙虛像深谷般虛無，而「谷神不死」(第六章)，虛谷的神妙是生生不息的，因虛心不傷神，欲念多必傷神；老子主張「虛其心，實其腹，弱其志，強其骨」，持著虛靜無欲的心，除去物欲誘惑，使心的活動符合美學精神；第十六章說：「致虛極，守靜篤。」虛其心的極境是精神上的純一，由虛靜、無欲、無為而達到篤實明淨的境界。《莊子》〈天道篇〉說：「夫虛靜恬淡，寂寞無為者，萬物之本也。」<sup>16</sup>「虛靜恬淡」同時也是美之本，一切任其自然，才能達到天下無與倫比的美；「心齋」和「坐忘」都是要將形體的我化為虛境，心靈得以全然自由解放，抱著「無所為而為」的想法，在獨立逍遙的情況之下，得到審美的愉悅，才能享有完全的美感經驗。

並且，詩的意境須能體現宇宙的本體和生命，老子的哲學認為：宇宙的本體和生命是「道」，道是「有」與「無」、「虛」與「實」的統一。《老子》第五十一章說：「道生之，德畜之，物形之，勢成之。」老子認為道是既超越又內在，道是萬物的根源，是無形的、虛無的，具絕對性，而無生滅，故是有恆的、無限的。「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」(第四十二章)無是天地萬物之始，無形之美是最初的美。老子認為有無是相依相存的，「萬物生於有，有生於無。」虛勝於實，虛而不贏滿，才有生的空間；且「無」也是一有用的空間，因為虛、實相合，有、無相待，方才構成人類文明與藝術的發展和燦爛。

最後，詩的意境不應侷限於有限的「象」，而須超出孤立的物象，而擴至「大象」，在老莊美學影響下，唐美學家提出「境」的美學範疇。莊子認為「象罔」能表現道，「境」就是「象罔」，即司空圖說的「象外之象」及「景外之景」<sup>17</sup>。老子認為「大象」是宇宙中最大的形象，是現象界可觀察的一個最大的整體；道常處在無名無狀的境界，天道的作用透過萬物的形體而變化發展，因此最大的垂象也是無形的，未留下有形的跡象。人們觀察自然，感受自然，漸將現象界萬物歸納為一個諾大的整體，演變成一種抽象概念。中國文學家「以意寫象」，藝術家「以形寫神」，在描繪宇宙萬物的形象時，試圖在筆墨揮灑間表現大自然悠遠的意境，以「有形」來顯現「無形」，表達「無形」的恆常和超越，

<sup>15</sup> 樓宇烈校釋，《王弼集校釋》(台北：華正書局，1992年)，以下《老子》內容引自此書。

<sup>16</sup> 王先謙(清)，《莊子集解》(台北：廣文書局，1972年)，以下《莊子》內容引自此書。

<sup>17</sup> 葉朗，《中國美學史》(台北：文津出版社，1996年)，頁201。



正好連結物體的形象和本身的內涵，這藝術的作用與老子言論思想不謀而合。

## (二)外師造化，中得心源

唐代畫家張璪說：「外師造化，中得心源。」，「外師造化」是元好問所說「眼處」的意思，需親眼所見，親身觀察外在萬物，以大自然為師；「中得心源」也是元好問所說「心生」的意思，眼見之後，經由心裡內化而創造出作品出神入化的境界。宋代畫論專著《林泉高致》<sup>18</sup>中郭熙（約1023-1085年）對於繪畫也認為需親自歷臨，以俯瞰、遠眺、近看等各種視點，仔細觀看，再一一記憶於胸中，得心應手的磊落畫出，書中記述：

學畫花者，以一株花置深坑中，臨其上而瞰之，則花之四面得矣。學畫竹者，取一枝竹。因月夜照其影於素壁之上，則竹之真形出矣。學畫山水者，何以異此。蓋身即山川而取之，則山水之意度見矣。真山水之川谷，遠望之以取其勢，近看之以取其質。

以及「欲奪其造化，則莫神於好，莫精於勤，莫大於飽遊飫看，歷歷羅列於胸中。而目不見絹素，手不知筆墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾畫。」繪作山水，見真實山嶺川壑，心領神會而下筆，便不會落入臨摹的形態窠臼，才能使畫中山水擁有生命，明唐志契《繪事微言》也說：「胸中富於聞見便富於丘壑。」<sup>19</sup>及「凡學畫者，看真山真水，極長學問便脫時人筆下套子，便無作家俗氣。古人云：『墨瀋留川影，筆花傳石神』，此之謂也！」<sup>20</sup>

學山水畫「須身即山川而取之」，對山水直接觀照，才能悉見山川的真貌，掌握山水的意度，也就是發現山水的審美形象；學山水畫是這樣，學山水詩也是一樣的。《林泉高致》有「三遠四可」的畫論，三遠指山水畫有高遠、深遠和平遠，「四可」謂：「山水有可行者，有可望者，有可遊者，有可居者。--畫凡至此，皆入妙品，但可行可望，不如可居可遊之為得。」所謂「飽遊飫看」，就是審美觀照包含廣度與深度，比「身即山川而取之」更進一步，才能窮盡領會山水

18 《林泉高致集》，論山水畫的重要專著，是北宋中期最有代表性的畫家郭熙的繪畫理論，郭熙之子郭思收集其父親的創作理論，以及有關事蹟，集結成書，足可視為郭熙本人的畫論。全書共分十章，分序言、山水訓、畫意、畫訣、畫題、畫格拾遺和畫記。今多以文淵閣《四庫全書》本為底本。舊本題宋郭思撰。思父熙，字淳夫，河陽溫縣人，後人習慣依地名稱郭河陽，官翰林待詔直長；郭熙的生卒年無明確記載，元好問記載「元韋占以來郭熙，明昌、泰和間張公佐，皆年過八十，而以山水擅名。」故不少學者認為郭熙享有高壽。以下《林泉高致》的引文取自文淵閣《四庫全書》。

19 傅抱石，《中國繪畫理論》（台北：里仁書局，1985年），頁8。

20 同註17，頁9。



「奇崛神秀」的奧妙，使意象更鮮明，與情趣更貼切，畫景與寫景也就更加得境之神，達致元好問的「句自神」，畫理與詩理皆是如此。

晉代顧愷之（約344-405年）的畫論強調畫家須知「人心之達」與「遷想得妙」，能體察人類的生活和心靈，並尊重客觀事物的變化，透過對對象的客觀認識，在創作時才能達到「以形寫神」的藝術境界。明董其昌（1555-1636年）於《畫眼》說：

畫家以古人為師，已是上乘。進此當以天地為師。每每朝看雲氣變幻，絕近畫中山……看得熟，自然傳神，傳神者，必以形，形與心手相湊而相忘，神之所託也。<sup>21</sup>

對藝術家而言，師法古人不如師法自然，才能對前人不斷超越，藉以推動藝術的發展。董其昌認為畫家應當以天地為師，以脫去歷代名家習氣，當形已融入心手創作中，便能達到傳其神的境界。

中國藝術講求「以形寫神」的境界，師法古人不如師法自然，「想像模畫」亦不如師法自然，當縱觀自然，使客體對象了然於心胸，就能信筆揮灑，能描繪其「形」更能表現其「神」，宋朝羅大經（1196年—1242年）在《鶴林玉露》（卷之六，丙編）〈畫馬〉中記述：

唐明皇令韓幹觀御府所藏畫馬，幹曰：「不必觀也，陛下駝馬萬疋，皆臣之師。」李伯時工畫馬，曹輔為太僕卿，太僕廄舍國馬皆在焉，伯時每過之，必終日縱觀，至不暇與客語。大概畫馬者，必先有全馬在胸中。若能積精儲神，賞其神俊，久久則胸中有全馬矣，信意落筆，自然超妙……故由筆端而生，初非想像模畫也。東坡文與可竹記云：「……今畫者節節而為之，葉葉而累之，豈復有竹乎！故畫竹必先得成竹於胸中，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆直遂，以追其所見，如兔起鶻落，少縱則逝矣。」坡公善於畫竹者也，故其論精確如此。曾雲巢無疑工畫草蟲……曰：「是豈有法可傳哉？某自少時，取草蟲籠而觀之，窮晝夜不厭。……於是始得其天，方

---

<sup>21</sup> 同註17，頁41。



其落筆之際，不知我之為草蟲耶，草蟲之為我也。……」<sup>22</sup>

以上韓幹畫馬，得全馬於胸中；東坡畫竹，得成竹於胸中；曾雲巢畫草蟲，得整草蟲於心中；皆賴細心觀察，才能熟知且潛藏於內心，而需「振筆直遂，以追其所見」，甚至物我兩忘，達互相交融之境。以竹來說，「眼中之竹」是對自然真實景物的感知；「胸中之竹」是經由理性思考後的內在意象；此時「手中之竹」既是意在筆先以寫神的形象，也可能是在創作過程無意間出現的「天趣」。

### (三)傳神與氣韻生動

中國人的繪畫重視傳神與氣韻生動，雖「眼處心生」，但不盡然需在實地繪作實景，也不需畫得很相似；往往接觸山水自然之後，心神意會，並融入個人精神氣度，表現大自然其中韻味；故與西人繪作風景畫大為不同，西人常於當地景物之前寫生，畫出眼中所視具體的景色。陳衡恪（1876年-1923年，字師曾）有一段話即比較出中國人繪畫獨特之處：

西人畫山水，必就山水之處畫之，畫花鳥必就花鳥畫之，宋人趙昌寫生，每以畫具自隨即其法也……嘗謂西人之畫，目中之畫也。中國人之畫，意中之畫也。先入於目而會於意，發於意而現於目。因具體而得其抽象，因抽象而完其具體，此其所以妙也。然行萬里路又必須讀萬卷書者，正以培養精神，融洽於客體，以生畫外之韻味也。<sup>23</sup>

因此，「外師造化」為必要條件之後，「中得心源」除了能意在筆先，畫出意會後的形象之外，還需能在畫裡蘊含天然的氣韻，方能達到最高的意境；董其昌在《畫旨》中就曾說明如何求取氣韻：「士大夫當窮工極研，師友造化。」文人以大自然為師為友，行萬里路，讀萬卷書，培養胸中逸氣，足以為山水傳達神韻；以下是《畫旨》另一段話：

畫家六法，一曰氣韻生動，氣韻不可學，此生而知之，自然天授。然亦有學得處，讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁，自然邱壑內營，成立鄴鄂。隨

<sup>22</sup> 引自宋羅大經，〈畫馬〉《鶴林玉露》（卷之六，丙編），《鶴林玉露》分甲、乙、丙三編，各編六卷，共十八卷，約成書於宋理宗淳祐年間。明葉廷秀評論羅大經：「其言以紫陽為鵠，學術治道多有發明，而不離王道。」《鶴林玉露》之名取自杜甫《贈虞十五司馬》詩：「爽氣金無訟，精淡玉露繁」之意；書中對於先秦、漢朝、六朝、唐朝和宋朝的文章與文人多有所評論。

<sup>23</sup> 同註17，頁20。



手寫出，皆為山水傳神。<sup>24</sup>

董其昌所說「六法」即南朝南齊謝赫(479—502年)於所著《古畫品錄》一書中，在序言裡提出的「六法」：「一曰氣韻生動，二曰骨法運筆，三曰應物象形，四曰隨類賦彩，五曰經營位置，六曰傳移模寫。」其中，「氣韻生動」最顯重要，「氣韻生動」的概念就是「神韻」、「神氣」、「生氣」、「壯氣」、「神運氣力」……；除了具備運筆與形象的有力與確實、位置的妥善經營、色彩的巧妙敷設外，更須注重「以形寫神」，藉由物體的外在形象表現大自然內藏變化萬千的氣韻。宋鄧椿的「畫繼」提到：「畫之為用大矣，盈天地之間者萬物，悉皆含毫運思，曲盡其態，而所以能曲盡者，止一法耳。一者何也？曰傳神而已矣……故畫法以氣韻生動為第一……。」<sup>25</sup>也揭示以「氣韻生動」為首要方法，才能全然表現天地萬物的神態。

藝術創作必然反映本身自由的靈魂與無欲的心境，因而產生「自然」、「大巧」、「逸品」等上乘的作品，宋郭若虛「圖畫見聞志」說：「人品既已高矣，氣韻不得不高；氣韻既已高矣，生動不得不至，所謂神之又神，而能精焉。」<sup>26</sup>人品高潔，氣韻隨之提升，信手繪畫、寫詩，豈不生動，都能為山水傳達精神韻致；《林泉高致》〈山水訓〉也說：「看山水亦有體。以林泉之心臨之則價高，以驕侈之目臨之則價低。」以及〈畫意〉說：「人須養得胸中寬快，意思悅適，如所謂易直子諒，油然之心生，則人之笑啼情狀，物之尖斜偃側，自然布列於心中，不覺見之於筆下……」故畫家、詩人修養人品性情，描繪山水景物自會於筆下流露意境。

蘇軾認為詩畫同理同律，詩畫都有形似與神似的問題，曾舉花鳥畫的始祖——唐代邊鸞，他最大特色是以「折枝花卉」的畫法創作，所畫花鳥從寫生而來，只畫出花卉的局部，呈現具有美感的理想構圖；又舉北宋宮廷畫家趙昌(?~1016年)，他被譽為「與花傳神」，也是以設色亮麗的折枝花卉聞名，所畫花卉一樣從觀察寫生而來，趙昌常於清晨曉露未乾時，就在花圃中調色摹寫，所寫生的杏花等花卉生動逼真。東坡於〈書鄴陵王主簿所畫折枝〉詩中說：

論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定非知詩人。詩畫本一律，天工與

<sup>24</sup> 同註17，頁20。

<sup>25</sup> 俞劍華，《中國繪畫史》（台北：台灣商務印書館，1999年），頁218。

<sup>26</sup> 同註17，頁39。



清新。邊鸞雀寫生，趙昌花傳神。何如此二幅，疏澹含精云。誰言一點紅，解寄無邊村。

「天工與清新」、「精云與疏澹」，指的就是形似與神似，以傳神貴於形似，但並非把形似全部否認，而是在形似的基礎上，朝向傳神的最高境界，東坡在〈李潭六馬圖贊〉中也說：「畫師何從，得所以然。」「得所以然」何意？即在〈傳神記〉中所說：「亦得其意思所在而已。」就是描繪出對象的內在本質主要的特點，此「神」是需經由特定的「形」來呈現的，沒有「形」，「神」也無從表現，這是「須身即山川而取之」與「飽遊飫看」等更深化的說法，待將對象以具深度廣度的全然觀照之後，領略到「形」的精神特徵，然後才能臻於「傳神」的最高境域，繪畫是如此，作詩也是如此，卻除「暗中摸索」，強調「眼處心生」，身臨實境，心物交融，興起感發，最後達到「句自神」的最高境界。

元好問的題畫詩，內容曾論及畫理和畫技，可見他對詩畫同質的透徹。以他的一首題畫詩為例--〈題息軒楊秘監雪行圖〉：「長路單衣怨僕僮，無人說向息軒翁。長安多少貂裘客，偏畫書生著雪中。」元好問最讚賞畫中的取材，能「得其意思所在」，畫一位衣衫單薄的書生，瑟縮的蹣跚行於長遠的白色雪地中，不僅具視覺的形象，也有寒凍的身體感覺，蕭疏的景象反映出寂淨的內心和堅貞的意志，「雪行」的意境在畫與詩中同樣表現無遺。

#### (四)寫胸中逸氣

唐代美學家司空圖說「超以象處，得其環中。」清代神韻派王士禛(1634-1711年)也說：「天外數峰，略有筆墨，意在筆墨之外。」其中表達的是無窮無盡的象。

元倪瓚(1301-1374年)說：「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」他認為「逸」是自然、天真的表露，筆簡形具，有素樸的特質，不刻意求工，以免流入匠氣；逸品即為上上之品，出於意表之作，是大自然神魄與藝術家的靈魂及筆墨媒材運作的極高度渾然融合，也就是天人合一的產物；倪瓚作品擁有「澹泊」、「蕭疏」的特質，這是中國畫評家給予畫家的最高讚美，他在「雲林集」中說：「余之竹聊以寫胸中逸氣耳！豈復較其似與非……」可見藝術家一如倪瓚的不求形似，僅為描繪胸中逸氣，已是追求傳神之深探。

唐宋書畫品評中常出現「逸品」，北宋黃休復把畫分為「逸」、「神」、「妙」、「能」四格(《益州名畫錄》，1006年)，他對四格的說明如下：



畫之逸格，最難其儔。拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪，筆簡形具，得之自然，莫可楷模，出於意表，故目之曰逸格爾。(神格)大凡畫藝，應物象形，其天機迥高，思與神合；創意立體，妙合化權，非謂開廚已走，拔壁而飛，故目之曰神格爾。(妙格)畫之於人，各有本性，筆精墨妙，不知所然；若投刃於解牛，類運斤於斫鼻；自心付手，曲盡玄微，故目之曰妙格爾。(能格)畫有性周動植，學侔天功，乃至結岳融川，潛鱗翔羽，形象生動者，故目之曰能格爾。

「能格」指畫家對於山水鳥獸各種特點觀察得非常精細，再以很高的技巧作畫，因此能創作出生動的形象，劉道醇(《聖朝名畫評》，約1080年)說「能格」是「妙於形似」、「長於寫貌」、「盡事物之情」，達「能格」也不易，但「能格」的地位一向很低。同屬於上品的「逸格」、「神格」、「妙格」三者的區分就不明顯了。

「妙」就是超出現實有限的物象，通向大宇宙的本體生命，達詩畫的絕妙意境，與道家的「道」相通。「神」是說藝術家創造的獨特意象要符合自然造化所顯現的外在形象，而使藝術達至一神化的境界，讓詩畫創造得到一種高度的自由。「逸」本是一種生活態度與心靈境界，滲透到詩畫藝術中，成為最高層次的「逸品」、「逸格」，擁有「得之自然」的特點，表現超脫世俗一切的生活型態和精神境界，藝術家的「筆簡形具」與道家的「簡」是相合的，也有「寫意」的傾向，表現特定的「意」，即「清逸」、「高逸」、「超逸」之意，總稱為「逸氣」，到元代成為藝術的主要潮流，元四家之吳鎮、黃公望、倪瓚和王蒙即典型代表，「逸品」於元代達到成熟的階段，與元代的社會情況和文人遭遇有密切關係，顯現當時文人的生活與心理狀態。元好問的「眼處心生」到「神」境界，恰從「能格」發展到「妙格」、「神格」，達到「逸格」已是「神」的深化。

## 五、「親到長安」的美學精神

「親到長安有幾人」的「長安」是對應前一句描繪「秦川景」；「親到」是反襯第二句的「暗中摸索」導致失真，並呼應「眼處心生」的重要；「有幾人」一方面推崇杜甫寫景、范寬畫景的絕妙無人可比，一方面感嘆當時詩人只知「閉門覓句」，從文字表面模仿鍛鍊，而不是從真實的觀察描繪與涵養內在性情努



力，以致詩作已失去真切自然和神韻。

因此元好問這首詩除了表達對杜甫的崇敬，也批評了當時詩壇欠缺現實體驗的模擬風氣，如西昆體、江西詩派等，金代詩人受到影響，詩風也趨近輕靡浮艷，作詩技巧流於雕鐫模影，這種文風引起部分文人不滿，故提倡師古法；元好問論詩的旨趣，也是在復古風下的產物，他指出詩文創作的泉源是客觀現實。如果只是「暗中摸索」，臨摹前人，永遠是「總非真」，不可能真實的表現現實對象；如此元好問就在杜甫和杜詩的模仿者間，清晰地劃出一條真、偽的界限。

### (一)自然景色的真與神

「親到長安」是強調親臨其地，親眼目睹當地的自然景色，杜甫長居長安，才能寫出長安景物的真，范寬繪作秦川圖也是一樣的，郭熙在《林泉高致》〈山水訓〉中說：「今執筆者，所養之不擴充，所覽之不淳熟，所經之不眾多，所取之不精粹，而得紙拂壁，水墨遽下，不知何以綴景於煙霞之表，發興於溪山之顛哉？」藝術家缺乏審美的涵養，缺乏閱覽經略的深度廣度，也就缺乏萃取精華的藝術功夫；這可從景象和情趣的關係看出，提煉的意象要能恰好貼合心中的情趣，為求「取之精粹」，就須賴「親到長安」、「飽遊飫看」的親自遊歷體會，直到「養之擴充」、「覽之淳熟」、「經之眾多」，創作下筆才能「取之精粹」。

郭熙也曾提到「景外意」、「意外妙」，於《林泉高致》〈山水訓〉中的這段話如下：

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。

在「親到長安」、「飽遊飫看」之後，自然景物印在藝術家的心裡，與藝術家的人格情意思想相融合，因而轉化為審美意象，昇華為審美層面，也就是寫景畫景已由真實真切而進入神的意境。如果「暗中摸索」，縱使模擬得很像，但因沒有親自體驗，而無法產生深刻感受，也就難以令人產生「景外意」、「意外妙」，永遠不能進入傳神之境。

### (二)現實生活的真與神

「親到長安」詩句也在強調身歷其境，親自體驗當地的生活。盧興基說這



首詩「反映了他的詩歌主張中的現實主義精神。」<sup>27</sup>劉澤也說：「近似今天現實主義創作原則的某些特徵，因此許多論者認為這首論詩絕句是元好問詩論的精髓。」<sup>28</sup>杜甫是中國文學史上現實主義的大詩人，他的一生都輾轉於窮困的生活中，他從一己的生活經驗，去了解人民的苦樂，因此他在詩裡常表現對現實生活的思考，表達憂國憂民的思想，在題畫詩中也常從繪畫的景象轉移到現實的物象，這特點來自於杜甫經歷過安史之亂；元好問同樣經歷過亡國痛楚，在題畫詩中繼承了杜甫的特點，關心現實生活，貫注在家國命運的思索。

以下<麗人行>是杜甫「親到長安」所體現的現實情況，這首詩作於天寶十二年春，當時杜甫四十二歲，自天寶十一年十一月楊國忠在朝廷拜右相，從此氣勢高張、為所欲為，又與原為堂妹的玄宗之妃，即虢國夫人有染，詩中寫出虢國夫人和秦國夫人等的奢華生活，也提到楊國忠和虢國夫人的緋聞，婉轉而不隱晦，形成一首諷刺現實的詩作。

三月三日天氣新，長安水邊多麗人。態濃意遠淑且真，肌理細膩骨肉勻。  
繡羅衣裳照暮春，蹙金孔雀銀麒麟。頭上何所有？翠為盃葉垂鬢唇。  
背後何所見？珠壓腰褱穩稱身。就中雲幕椒房親，賜名大國號與秦。  
紫駝之峰出翠釜，水精之盤行素鱗。犀箸饜飫久未下，鸞刀縷切空紛綸。  
黃門飛鞚不動塵，御廚絡繹送八珍。簫鼓哀吟感鬼神，賓從雜遝實要津。  
後來鞍馬何逡巡，當軒下馬入錦茵。楊花雪落覆白蘋，青鳥飛去銜紅巾。  
炙手可熱勢絕倫，慎莫近前丞相嗔！<sup>29</sup>

「長安水邊多麗人」，據《舊唐書》記載：「玄宗每年十月幸華清宮，國忠姊妹五家扈從，每家為一隊，著一色衣，五家合隊，照映如百花之煥發。遺鈿墜，瑟瑟珠翠，燦爛芳馥於路……」故知玄宗時期在長安水畔，眾多仕女盛裝赴宴，場面燦爛芳馥；「三月三日天氣新……珠壓腰褱穩稱身。」以上十句泛寫遊春的仕女富體態之美和服飾之盛；「就中雲幕椒房親……賓從雜遝實要津。」以上十句描寫遊宴曲江的豪華，以及楊氏姊妹所得到的寵幸；「後來鞍馬何逡巡……慎莫近前丞相嗔！」以上六句敘述楊國忠的驕橫；杜甫的《麗人行》就是專為嘲諷楊國忠兄妹驕奢荒淫的生活而寫。

<sup>27</sup> 盧興基，《元遺山和范寬〈秦川圖〉》，載《文學遺產》1986年第2期。

<sup>28</sup> 劉澤，《元好問論詩三十首集說》（山西：山西人民出版社，1992年），頁103。

<sup>29</sup> 張健主編，《大唐詩聖杜甫詩選》（台北：五南圖書出版公司，1998年），頁25。



### (三)內心情性的真與神

元好問認為，詩作不是詩人憑空虛構的，而是依據客觀現實而生成的反映。詩人擁有切實的生活感受，才能由內心產生真情性；只有像杜甫「親到長安」，對客觀的描繪對象有確實的觀察接觸和體悟，才能夠真切的激發內心的感受，創作出傳神的詩句。

元好問在《楊叔能小享集引》中說：「夫惟不誠，故言無所主，心口別為二物，物我邈其千里，漠然而往，悠然而來，人之聽之，若春風之過焉耳，其欲動天地，感鬼神難矣！」元好問論詩，特重詩的內容本質，欲達至「情性之外，不知有文字」的境界，這是心物交感之後，由人格意志、內在情性所激發出的興發感動力量，非常真實深刻，藝術家長久的修養鍛鍊就這樣不由自主地從筆下流露出來。

詩中情與文的關係，或指內容與形式的關係，大約可分：第一，以情感為主的「因情生景」、「因情生文」；第二，情文並重的「情景吻合」、「情文並茂」；第三，以形式為主的「即景生情」、「因文生情」。嚴格來說，元好問反對的是「因文生情」、「造景生情」、「為文造情」，也就是缺少心物交感後由內心情性興發感動而生成的詩作，是他不贊同的。以一位詩人來說，未曾「親到長安」，只靠「暗中摸索」得詩句，缺乏「眼處心生」之心物交感與情意生發，就會「言無所主，心口別為二物，物我邈其千里」，物我相距遙遠之下寫出的詩，便會「漠然而往，悠然而來」，毫無感動人的地方；對讀者來說，也會「人之聽之，若春風之過焉耳」，無法留下深刻的感受，故詩作難以發揮「動天地，感鬼神」的力量。

## 六、結論

「眼處心生句自神，暗中摸索總非真。畫圖臨出秦川景，親到長安有幾人？」這首元好問論詩絕句的美學觀點在「詩畫同律」中展現，蘇軾與宋人的看法影響了後代的詩人與畫家；情景融合構成詩與畫的創作審美意象，意象是詩與畫中的繁花，因有它，詩畫便富含美感。畫是「無聲詩」、「有形詩」，詩是「有聲畫」、「無形畫」，元好問以畫理與詩理相互印證，也是對詩畫同律有深刻的體會。



「眼處心生」與意境說有所連繫，意境說以老子與莊子美學為基礎；意境起於「眼處」，審美主體的「心」和審美客體的「境」引發藝術的靈感想像與審美創造，也就是「心生」。「外師造化，中得心源。」，是元好問所說「眼處」「心生」的意思需親以大自然為師，藉著內心蘊化而創出傳神的境界。元好問也認為物我融合為一體，詩作自會具有神韻，相通於畫理之「傳神」、「氣韻生動」；再說從「能格」達至「逸格」已是「神」的深化，藝術最高層次的「逸品」（「逸格」）是一種生活型態和精神境界，有超脫世俗、得之自然的特點。

「親到長安」的美學精神具有自然景色、現實生活與內心情性的真與神；元好問道出「親到長安有幾人」是一種感嘆，他特別重視詩的內容本質，反對空有形式的「為文造情」，對雕琢刻鏤的詩提出針砭的言論。親到長安的杜甫，不只出色的描繪出秦川景色，也反映出當時社會的現實生活；而范寬也有秦川的生活經歷，方能真實描繪他所熟識的關陝景色，才能將山水畫<秦川圖>表現得歷歷在目，宛若身在其中；元好問論詩第十一首「詩畫同律」之美學觀點於此彰顯了詩畫貴真貴心貴神的理趣。



## 參考文獻：

### 一、專書

#### (一)藝術類

- 宋，《宣和畫譜》，景印文淵閣《四庫全書》，台北：台灣商務印書館，1983年。
- 于民，《中國美學思想史》，上海：復旦大學出版社，2010年1月。
- 俞劍華，《中國繪畫史(上)(下)》，台北：台灣商務印書館，1999年6月。
- 徐復觀，《中國藝術精神》，桂林：廣西師範大學出版社，2007年。
- 黃椿昇，《藝術導論—談美》，台北：全威圖書公司，2005年9月。
- 程明震，《文心后素—文人畫藝術研究》，南京：東南大學出版社，2007年12月。
- 葉朗，《中國美學史大綱》，台北：滄浪出版社，1986年。
- 葉朗，《中國美學史》，台北：文津出版社，1996年。
- 傅抱石，《中國繪畫理論》，台北：里仁書局，1985年3月。
- 楊仁愷，《中國書畫》，台北：南天書局有限公司，1992年5月。

#### (二)文哲類

- 方滿錦，《元好問〈論詩三十首〉研究》，台北：萬卷樓圖書股份有限公司，2002年。
- 王先謙(清)，《莊子集解》，台北：廣文書局，1972年。
- 李栖，《題畫詩散論》，台北：華正書局，1993年。
- 吳怡著，《莊子內篇解義》，台北，三民書局，2004年。
- 吳怡著，《老子解義》，台北，三民書局印行，1996年二版。
- 胡雲翼著，江應龍校訂，《增訂本中國文學史》，台北：三民書局，1994年8月。
- 施國祁，《元遺山詩集箋注》，北京：人民文學出版社。
- 張健主編，《大唐詩聖杜甫詩選》，台北：五南圖書出版公司，1998年。
- 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：臺灣商務印書館，1998年8月。
- 陳鼓應，《莊子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1999年。
- 劉澤，《元好問論詩三十首集說》，太原：山西人民出版社，1992年。
- 劉大杰著，《中國文學發展史上中下》，台北：華正書局，2001年9月。
- 樓宇烈校釋，《王弼集校釋》，台北：華正書局，1992年。

### 二、學術期刊論文：

- 孔壽山，〈杜甫的題畫詩〉《中國畫論》，台北：駱駝出版社，1987年，頁275-282。
- 何三本，〈元好問論詩絕句三十首箋證〉(二)，《中華文化復興月刊》第七卷第四期，台北，1974年，頁47。



顏慶餘，〈畫言志一元好問題畫詩研究〉《漢學研究》第26卷第3期，台北，2008年，頁61-91。

鍾屏藍，〈元遺山《論詩絕句》第十一首--「眼處心生句自神」的美學觀點銓證〉，《屏東師院學報》第八期，台北，頁340-355。

盧興基，〈元遺山和范寬〈秦川圖〉〉，載《文學遺產》1986年第2期，頁92。

