

曲境、畫境、意境：《七里灘》與「富春山居圖」^{*}

汪詩珮^{**}

摘要

本文欲以元刊雜劇《嚴子陵垂釣七里灘》為具體例證，探求王國維於《宋元戲曲史》中所提出的「元曲意境」課題，透過真正理解靜安先生對元曲之評論、評價，進一步開展承繼傳統、開創新意的當代詮釋。論述上，本文並非直接從劇本為討論之端，而欲先由元代散曲和文人山水畫的脈絡，觀看雜劇所處的時代氛圍與文學位置，思索文人／曲家／畫家面對此一課題的深層心態與書寫狀態。本文將藉「曲文意境」之索，探討元代「隱逸文學／美學」，以元曲中的「嚴子陵意象」為焦點，集中焦點於散曲中的「嚴子陵」書寫；佐以同代文化脈絡與文學圖像中的經典——黃公望〈富春山居圖〉之畫境參照，最後才以元刊雜劇《嚴子陵七里灘》作為具體分析的戲劇文本，綜合探討元代的「南人」曲家、畫家們，如何將自我心志透過「曲文」及「如曲之畫作」娓娓道來，成就元曲之特質與意境，從而呼應王國維對於一代文學之讚揚。

關鍵詞：元曲、嚴子陵、釣魚臺、黃公望、隱逸

^{*} 本文初稿宣讀於國立中正大學中文系主辦之「2012 近世意象與文化轉型國際學術研討會」（2012.11.29-30）。

^{**} 臺灣中正大學中國文學系副教授。

前言：元曲「意境」說

近代研究元曲的鼻祖王國維，其《宋元戲曲考》主要著力於翔實的考證之功，針對元曲／元雜劇的「文學性」論述，除了第十二章「元劇之文章」外，反而不多見。即便如此，靜安先生仍精闢拈出一詞以為賞析之要旨：「意境」。

「元劇之文章」，堪稱近現代元雜劇文學批評的重要開端，其論述的層次，先以帶有感情之筆鋒，道出元曲之佳處：¹

元曲之佳處何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。

古今之大文學，無不以自然勝，而莫著於元曲。（頁 105）

再敘元曲自然之緣由：

蓋元劇之作者，其人均非有名位學問也；其作劇也，非有藏之名山，傳之其人之意也。彼以意興之所至為之，以自娛娛人。關目之拙劣，所不問也；思想之卑陋，所不諱也；人物之矛盾，所不顧也。彼但摹寫其胸中之感想，與時代之情狀，而真摯之理，與秀傑之氣，時流露於期間。故謂元曲為中國最自然之文學，無不可也。若其文字之自然，則又為其必然之結果，抑其次也。（頁 105-106）

靜安先著眼於元劇之作者，揭示其「率以意興之所至」的創作方式，再談論其處境、時代，遙想其胸懷、意旨；由此方能撥開元劇於「關目」、「思想」、「人物」之拙劣、卑陋、矛盾的表象，直探其「本心」，尋求曲文所流露的真情與氣度。換言之，元曲的「自然」不是「因」而是「果」（「為其必然之結果」），是源於此一特殊的時代背景，所造就之獨特的文學品格與生命情狀之產物，一旦時空轉移即失其脈絡，故為空前絕後之筆。於是，要真正進入元劇意蘊，須先從「大的全景圖」入手，再細讀作品，方能體悟詮釋其特殊之文學情境。接著，針對「自然」，靜安先生再以另一術語定義：

然元劇最佳之處，不在其思想結構，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。何以謂之有意境？曰：寫情則沁人心脾，寫景則在人耳目，述事則如其口出是也。古詩詞之佳者無不如是，元曲亦然。明以後，其思想結

¹ 王國維：《宋元戲曲考（等外八種）》，（臺南：僑勉出版社翻印，1975）。

構盡有勝於前人者，唯意境則為元人所獨擅。（頁 106）

深入核心，靜安事實上乃以「意境」概括元雜劇之美學特徵；然而，對於「意境」之闡釋，卻僅寥寥數語，提及「寫情」、「寫景」、「述事」三面向，篇幅之短，相對其詞學批評體系中架構更為完整的「境界」說，²精簡得多。³關於詞之「境界」、曲之「意境」，靜安於兩者「以真為尚」的態度基本一致，看待其於「寫情」、「寫景」方面的標準也基本相同。⁴然而，相較於詞，曲多出「述事」特質，⁵按理「意境說」的層次相較於「境界說」，應更多面而繁複；且當中更涉及為何不沿用「境界」，卻改以「意境」作為評曲術語？但文中亦未解釋。筆者以為，曲之「意境」展現，牽涉「抒情」、「寫景」、「述事」三面向，若按靜安之言，不求其情節故事的合理性，則如何欣賞文章的「意」而非「關目佈局」，當為品評的關鍵手眼。

正因「曲之意境」的精妙所在，靜安僅點到為止，就給後代讀者出了難題。有關《人間詞話》「境界說」的論者頗多，⁶但《宋元戲曲考》的「意境說」，相關論述卻較為有限。⁷如黃仕忠慧眼看破「意境」一詞可能是受日本友人影響，觀點精闢，⁸但於講評《宋元戲

² 將「意境」作為文學批評的標準，於靜安先生之思想體系首見作於 1907 年的〈人間詞乙稿序〉（《王國維全集》第 14 卷，杭州：浙江教育出版社，2009）：「文學之事，其內足以摠己，而外足以感人者，意與境二者而已（頁 682）」。作於 1908 年的《人間詞話》（《王國維全集》第 1 卷）中最重要的批評理論為「境界」，開宗明義即言：「詞以境界為最上。有境界則自成高格，自有名句。（頁 461）」、「...然滄浪所謂「興趣」，阮亭所謂「神韻」，猶不過道其面目，不若鄙人拈出「境界」二字，為探其本也。（頁 463）」

³ 《人間詞話》以更多的篇幅、整體之脈絡，貫串全書，品評五代至南宋詞之名家的作品境界，理論體系較為完整。如葉嘉瑩於《王國維及其文學批評》（臺北：源流文化事業有限公司，1982）分析《人間詞話》第一則至第九則之重點：「第一則提出『境界』一辭為評詞之基準。第二則就境界之內容所取材料之不同，提出了『造境』與『寫境』之說。第三則就『我』與『物』間關係之不同，分別為『有我之境』與『無我之境』。第四則提出『有我』與『無我』二種境界所產生之美感有『優美』與『宏壯』之不同，為第三則之補充。第五則論寫作之材料可以或取之自然或出於虛構，又為第二則『造境』與『寫境』之補充。第六則論『境界』非但指景物而言，亦兼內心之感情而言，又為第一則『境界』一辭之補充。第七則舉詞句為實例，以說明如何使作品中之境界得到鮮明之表現。第八則論境界之不以大小分優劣。第九則為境界之說的總結，以為『境界』之說較之前人之『興趣』、『神韻』諸說為探其本。從這九則詞話來看，靜安先生之欲為中國詩詞標示出一種新的批評基準及理論之用心，乃是顯然可見的。所以這九則詞話實在乃是《人間詞話》中主要的批評理論之部。至於散見於《人間詞話》其他各卷的一些零星的論見，則都可以看做是對於這一套基本理論的補充及發揮。這是我們在研讀《人間詞話》時首當掌握的重要綱領。（頁 214-215）」

⁴ 若細究《人間詞話》所言：「境非獨謂景物也。喜怒哀樂，亦人心中之一境界。故能寫真景物、真感情者，謂之有境界，否則謂之無境界。（頁 462）」此之「真」，正與「曲」之「真」的標準近似：「大家之作，其言情也必沁人心脾，其寫景也必豁人耳目。其辭脫口而出，無矯揉妝束之態。以其所見者真，所知者深也。詩詞皆然。持此以衡古今之作者，可無大誤矣。（頁 477）」

⁵ 如《宋元戲曲考》第四章所謂：「然後代之戲劇，必合言語、動作、歌唱，以演一故事，而後戲劇之意義始全（頁 36）」之「故事」。

⁶ 諸論家中，仍以葉嘉瑩《王國維及其文學批評》之分析最為深刻。

⁷ 箇中原因之一，可能因靜安先生寫作風格近似於「今之古人」，多以精鍊之語表述精深之理，常是點到

曲史》時，亦僅能概括解釋「意境」：

意境，是作者拈出的又一個重要的美學概念。源自作者論詞，此處用來表述敘事作品，並配寫情、寫景、述事三者為例，略舉一端而已，未能涵蓋全體。所謂意境者，當指敘事作品所創設的獨成一體的世界（頁 117）。

由其文臆度語氣（「當指……」），可知靜安「曲之意境」說，在定義上、應用上，對後學而言不易體會。筆者以為，王國維提出「意境」之批評觀，確為精妙的透視，但他於第十二章中的例證，卻未能貼合「意」、「境」之美學理念，⁹概因此時其舉隅材料仍侷限於《元曲選》，而非蒙元時代情狀下的產物「元刊雜劇」，使他在閱讀時所隱隱感受到的作品之氣，難以透過《元曲選》的文字捕捉其神、態、情、狀，故予人「言不盡意」之感。

於是，筆者揣度，若以靜安慧心領悟之理，佐以元刊雜劇之例證，或能將理論與作品結合，透過文本解讀元曲「意境說」的內在脈理。是故本文擬從元之時代情狀、文學氛圍、文人心態、文藝作品之角度切入，嘗試詮釋、開拓王國維之元曲批評觀。以下，將以元刊雜劇《嚴子陵垂釣七里灘》，作為探求元曲「意境」的核心例證；然而在方法論上，本文欲先從元代「散曲」和文人「山水畫」的脈絡，觀看雜劇所處的時代氛圍與文學位置，思索文人／曲家／畫家面對此一課題的深層心態與書寫狀態。本文將藉元代的「嚴子陵」書、畫現象，開展元曲「意境」之索，並旁及當時的「隱逸觀」；先關注散曲，再佐以同代文化脈絡／文學圖像中的經典——黃公望〈富春山居圖〉之畫境參照，最後回到元刊雜劇《七里灘》的細讀，綜合探討元代的「南人」曲家、畫家們，如何將自我心志透過「曲文」及

為止，如葉嘉瑩所言：「可惜的是《人間詞話》畢竟受了舊傳統詩話詞話體式的限制，只做到了重點的提示，而未能從事於精密的理論發揮，因之其所蘊具之理論雛型與其所提出的某些評詞評詞之精義，遂都不免於舊日詩話詞話之模糊影響的通病，在立論和說明方面常有不盡明白周至之處。（頁 213）」既然以理論思維貫串全書的《人間詞話》尚不免有此限制，論述篇幅更少的《宋元戲曲考》在釋析上的「模糊性」就更高了。另一方面，研究理路繼承乾嘉考證之學的靜安，喜以「具體例證」說明「抽象概念」；尤其《宋元戲曲考》全書已立基於翔實的考證，故他不針對「意境」之理論大加揮灑，反倒用了本章約三分之二的篇幅，舉實際例證為體，希望讀者心領而神會。

⁸ 參見王國維著、黃仕忠講評：《宋元戲曲史》（南京：鳳凰出版社，2010）中黃仕忠的「導讀」文章，頁 14-15。

⁹ 即便於「元劇之文章」中，靜安以實例舉隅，說明雜劇之「意境」：（一）「言情、敘事」佳，且「語語明白如畫，言外有無窮之意」者，兩例為關漢卿《謝天香》第三折、馬致遠《任風子》第二折。（二）「言情、敘事」佳，且「直是賓白，令人忘其為曲」者，例證為關漢卿《竇娥冤》第二折【鬬蝦蟆】。（三）「言情、敘事」佳，寫「男女離別之情」者，例證為鄭光祖《倩女離魂》第三折。（四）「寫景之工」者，舉馬致遠《漢宮秋》第三折末【梅花酒】、【收江南】、【鴛鴦煞】三曲為例。（五）針對「俗語」及「襯字」為例，以《西廂記》第四本第四折【雁兒落帶得勝令】的「三字」襯疊字、馬致遠《黃粱夢》第四折【叨叨令】的「四字」襯疊字、《倩女離魂》第四折【古水仙子】、無名氏《貨郎旦》第三折【貨郎兒六轉】的更多襯疊字為例。但細究其例證，仍不易整體、全面地感受元曲真正之「意境」所在。

「如曲之畫作」娓娓道來，故成就元曲之「意境」，從而呼應靜安在「元曲之文章」中，對於一代文學之讚揚。

一、從避世到漁隱：元散曲中的嚴陵書寫

元代散曲中「嚴陵書寫」所表現出的時代氛圍、世代解讀，相較於「元代之前」的文類技法、作者觀點，有何特出之異？為深入元曲在「嚴陵主題」上的獨特性，須先從子陵傳說、前代觀點談起，再透視元代曲家的詮解徑路。¹⁰

子陵在史傳中的現身，始於《後漢書·逸民列傳》，其登場便不凡：¹¹

嚴光字子陵，一名遵，會稽餘姚人也。少有高名，與光武同遊學。及光武即位，乃變名姓，隱身不見。帝思其賢，乃令以物色訪之。後齊國上言：「有一男子，披羊裘釣澤中。」帝疑其光，乃備安車玄纁，遣使聘之。三反而後至。舍於北軍，給牀褥，太官朝夕進膳。（頁 2763）

嚴陵之「高名」，起自年少；之「賢」，令劉秀晝夜思想。光武即位正欲用人，乃奇才一展宏圖之機，子陵卻選擇「隱身不見」；此一「隱」，道盡其不欲攀親附故，其才不欲為世所用。不過，奇才者必有異象，「隱」也難徹底藏身；他「披羊裘釣澤中」被人發現的異服，普遍符合各文化信仰中入道／先知者的形象。¹²因其異於凡俗之質，史傳也載入「客星犯主星」的佚聞：

...復引光入，論道舊故，相對累日。帝從容問光曰：「朕何如昔時？」對曰：「陛下差增於往。」因共偃臥，光以足加帝腹上。明日，太史奏客星犯御坐甚急。帝笑曰：「朕故人嚴子陵共臥耳。」（頁 2764）

¹⁰ 至於宋代以前有關嚴陵主題的詩文，可參考（南宋）董茶編：《嚴陵集》收入《叢書集成初編》，（北京：中華書局，1985）。另，（明）楊東編：《釣台集》（《四庫全書存目叢書》，（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997）亦收與嚴陵主題相關之詩文，含元、明兩代之作者；其收錄宋以前之篇章作者，與《嚴陵集》相較，有所差異，故可相互參照。

¹¹ 范曄：《後漢書》（北京：中華書局，1997 版）。

¹² 如《舊約聖經》「列王記下 1:8」形容先知以利亞：「身穿毛衣，腰束皮帶」，《新約聖經》「馬可福音 1:6」形容先知施洗約翰：「穿駱駝毛的衣服，腰束皮帶，吃的是蝗蟲、野蜜。」參見《聖經（和合本）》（臺北：聖經資源中心，2007）。

若非超凡入聖者，何能在星象上彰顯其位，且有能力可冲犯帝星？然嚴陵之拒不受官，「耕於富春山」、「釣於嚴陵瀨」，正是「絕聖棄智」的表現；嚴陵之言行，無形中為「光武之治」帶來「民利百倍」的典範意義，帝王與高士間的良性互動、彼此尊重，對人心向背有推波助瀾之果效。

因此，後世以詩、文傳頌點染者，常以裨益於「國」之角度切入，頌揚子陵之高節，顯明光武之高德。¹³ 此一觀點最具代表性的書寫，即范仲淹〈嚴先生祠堂記〉：¹⁴

……在蠱之上九：「眾方有為，而獨不事王侯，高尚其事。」先生以之。在屯之初九：「陽德方亨，而能以貴下賤，大得民也。」光武以之。蓋先生之心，出乎日月之上；光武之量，包乎天地之外。微先生不能成光武之大，微光武豈能遂先生之高哉？而使貪夫廉，懦夫立，是大有功於名教也。…又從而歌曰：
「雲山蒼蒼，江水泱泱，先生之風，山高水長。」

以日月、天地形容子陵與光武的心志與度量，直把這對君臣喻為天象之包納與襯裡，兩人相互成就的，是千載之下的名聲，是建立素樸之風的一國名教。因此，傳載中近於「道家」精神的逸民／高士價值觀，¹⁵到後代文學書寫中逐漸轉變為氣節之高、君臣互重的「儒家」精神；嚴陵成為「山高水長」的典範，具有使「貪夫廉，懦夫立」的教化象徵。此一轉換，無疑彰顯出「立傳本意」與「後世詮釋」的解讀差異。

換言之，元代以前的詩、文中，看待嚴陵形象的主論，是表揚其清風之志、節守之高，兼論光武的高度君德、君量，及其君臣相互成就之佳話。然而，元代之際，當嚴陵主題與「曲」此一新興文體結合之後，卻發展出與前代相異的書寫視角；值得注意的是，散曲此一看似轉變前代之詮釋，事實上反而是「恢復」了《後漢書》立傳之本意，將此前文學主題中「有用」於世的儒家精神，返回「無用」於國家、僅求個人意興的道家精神。因此，散曲中對嚴陵之典的使用、對嚴陵形象的型塑，已轉為看重其「隱」與「退」，而非「君臣映襯」之面向，使嚴陵成為這世代文人心之所嚮、消極遁世的典範。

元散曲裡的嚴陵書寫，在主題意識的表現上具有三種層次。首先，經常可見曲家們面

¹³ 如董荼〈嚴陵集序〉所點出：「嗚呼！其亦庶幾詩人本其土風之作，而聖人各繫其國之遺意乎！乃若釣台雙峙，高風絕企，古今詩歌銘記居多…（頁2）」。霍韜〈敘釣台集〉：「…是故，光武也，子陵也，君道也，臣道也，友道也，進而三代焉可也。桐廬有釣臺，子陵隱處也。過客題咏，多高子陵君子。觀子陵高節，識光武君德，無愧三代可也。否則釣臺集之刻，於風教何有裨焉？（頁329-731）」。

¹⁴ 參考《嚴陵集》卷八，頁88。

¹⁵ 參見《後漢書·逸民列傳序》：「…然觀其甘心畝之中，憔悴江海之上，豈必親魚鳥樂林草哉，亦云性分所至而已。……彼雖雖經有類沽名者，然而蟬蛻囂埃之中，自致寰區之外，異夫飾智巧以逐浮利者乎！荀卿有言曰：『志意脩則驕富貴，道義重則輕王公』也。（頁2755）」。

對世間俗務時的「厭倦感」，最明顯的表徵，是亟欲擺脫為人作嫁／風波滿布的公務、官場生涯，卻因無法稱心而倍感身不由己之苦。再者，因厭倦所衍生出的抑鬱難伸，造成內心生發「退、避」之念，並直白無飾地以消極姿態「否定」世間功名系統。其三，此一「避世」之情，最終落實在「漁隱之遁」上，故嚴陵其人、其事，便成此時代曲家因應世變所嚮往的典範圖像。從厭倦、退避到漁隱，三種層次的曲家心聲所勾勒出的散曲嚴陵書寫，成為元代文人「追求仕進」卻求功不得者，在「避世／遁世」心境上的思想出路與行動實踐。如果說，「王祭登樓」是元代文人曲家追求「仕進」的隱喻圖像；¹⁶「釣臺子陵」便是這時代文人群體求「退」、求「隱」的代表圖像與思想表徵。

發出時代之聲的重要代表曲家之一，是張養浩（1270—1329）。見其【中呂朝天曲】其一：¹⁷

掛冠，棄官，偷走下連雲棧。湖山佳處屋兩間，掩映垂楊岸。滿地白雲，東風吹散，卻遮了一半山。嚴子陵釣灘，韓元帥將壇。那一箇無憂患。（頁 427）

張養浩為元曲家中少數的高官，¹⁸卻在曲中抒發自己亟欲掛冠、棄官之嘆，乃至「偷走／逃走」於官場之念。此曲句尾提問兩個人，一是嚴陵，一是韓信，前者隱居樂道，死時還得光武之諡；後者功名蓋於當世，卻不得善終，含恨而亡。因此，尾句之問「那一箇無憂患？」答案是顯明的，正如曲家心之所嚮。

養浩另有二曲，直抒由「歌詠」至「躬行」的境界轉換，親身實踐步入掛冠辭官、放逐自我的漁隱之路。雖然，曲中反映其自躬於避世之樂，並不代表他的人生從此絕仕，而僅是這一「特定時刻」的心境展現。見其【越調寨兒令】：

¹⁶ 關於「王祭登樓」與元代曲家隱微心志的關係，參見拙作：〈世變、文人、隱喻：元雜劇《王祭登樓》的視界〉，《漢學研究》第 28 卷第 1 期（2010）。

¹⁷ 本節曲文均錄自隋樹森輯：《全元散曲》（臺北：漢京文化翻印，1983），以下僅標示頁數，不重注出處。

¹⁸ 賈仲明：《（增補本）錄鬼簿》收入鍾嗣成著、王鋼校訂：《校訂錄鬼簿三種》，（鄭州：中州古籍出版社，1991）載有「張雲莊參議」一條，下無文。宋濂等撰：《元史》（北京：中華書局，1997）卷 175 有傳。顧嗣立編：《元詩選初集》（北京：中華書局，2001）介紹：「養浩，字希孟，濟南人。自幼以才行名，薦為東平學正。遊京師，獻書於平章不忽木，大奇之。累辟御史臺丞相掾，選授堂邑縣尹，擢監察御史。疏時政萬餘言，為當國者所忌，除翰林待制，尋罷之。恐禍及，乃變姓名遁去。尚書省罷，召為右司都事，遷翰林直學士，改秘書少監。延祐設科，以禮部侍郎知貢舉，累拜禮部尚書。英宗即位，命參議中書省事。以父老棄官歸。召為吏部尚書，不拜。泰定間，屢召不起。天曆二年，關中旱，饑民相食，特拜陝西行臺中丞，慨然就道...贈行中書省平章政事，追封濱國公，諡文忠，別號雲莊……（頁 750）」關於其人、其曲，參見鄭騫：〈從元曲四弊說到張養浩的雲莊樂府〉，收入《景午叢編》（臺北：台灣中華書局，1972）。

自掛冠，歷長安，共白雲往來山水間。名不相干，利不相關，天地一身閒。綠楊隄黃鳥綿蠻，紅蓼灘白鷺翩翻。儘紅塵千萬丈，飛不到釣魚灘。只一竿，釣出水中仙。（頁 432）

道出「隱退」後一身「閑」於天地山水之間的心境，轉念之間，即可與釣魚灘的子陵同道。另首【雙調雁兒落兼得勝令】：

也不學嚴子陵七里灘，也不學姜太公磻溪岸，也不學賀知章乞鑑湖，也不學柳子厚遊南澗。俺住雲水屋三間，風月竹千竿。一任傀儡棚中鬧，且向崑崙頂上看。身安，倒大來無憂患。游觀，壺中天地寬。（頁 408）

強調隱居之樂更甚於嚴子陵（姜太公、賀知章、柳宗元），將往日的人事風波，視為「傀儡棚」中之「戲耍」，身不由己。如今，要將眼界投注於「天路」（崑崙頂上）而非「人間路」，即便此生世界不似彼岸仙界之寬，若心思改變，肉身即能從容游觀。曲中的避世之姿，可對照《元史》本傳中，雲莊曾有數次罷歸、不赴任的記載：

（武宗時）養浩恐及禍，乃變姓名遁去。（頁 4091）

（英宗時）以父老棄官歸養，召為吏部尚書，不拜。丁父憂，未終喪，復以吏部尚書召，力辭不起。泰定元年，以太子詹事丞兼經筵說書召，又辭；改淮東廉訪史，進翰林學士，皆不赴。（頁 4092）

可推測以上二曲應是歸隱之時所作。¹⁹然據其本傳，天曆二年時，雲莊因不忍民饑而出仕，竟得疾而不起。末了，張養浩的遁離之思、漁隱之行，終因「憂國憂民」之心而成泡影。那麼，在他身上，對於儒士社會責任的看重，畢竟還是勝過放逐個人、不問世事的心意；「子陵之姿」的追求，反而更加突顯其內心的糾葛。

重要代表曲家之二為馬致遠，見【雙調蟾宮曲】〈嘆世〉其一：

東籬半世蹉跎。竹裏遊亭，小宇婆娑。有箇池塘，醒時漁笛，醉後漁歌。嚴子

¹⁹ 鄭騫：〈從元曲四弊說到張養浩的雲莊樂府〉：「……養浩家在濟南城內，他的別墅雲莊則在城北十里，華不注山及鵲山之陽，歷山之陰。這一帶山水風景很優美，他歸隱時年紀剛過五十，到六十歲再起，在這個別墅裡住了約十年光景。這十年的生活頗為閒適，雲莊樂府大部作於這段時期。他是在歷官中外飽經憂患之後退隱的，所以他的作品中常致慨於世路之崎嶇，宦途之艱險，與夫人生之短促，而歸結於嘯傲烟霞，及時行樂。（頁 178）」

陵他應笑我，孟光臺我待學他。笑我如何，倒大江湖，也避風波。（頁 242）

馬致遠雖曾任「江浙行省務官」，²⁰但此曲口吻，儼然回顧己身半世生涯，大感時光之蹉跎，一事無成；故嚮往可垂釣之池塘，堪比江湖，可避世間風波。

再如其【般涉調哨遍】套，亦以一整套曲表達自身隱遁之實踐；首曲【哨遍】感嘆往昔仰人鼻息、戴著面具，幾乎耽誤真正的生活之道：

【哨遍】半世逢場作戲，險些兒誤了終焉計。白髮勸東籬，西村最好幽棲，老正宜。茅蘆竹徑，藥井蔬畦，自減風雲氣。嚼蠟光陰無味。傍觀世態，靜掩柴扉。雖無諸葛臥龍岡，原有嚴陵釣魚磯。成趣南園，對榻青山，繞門綠水。（頁 262）

其心聲化為白髮智者聲口，再自勸以「隱」歸結餘生，絕不學臥龍諸葛之出山，而以釣魚子陵為榜樣，傍觀世態，避亂求靜；相對於雲莊，東籬後半生以隱為道的跡象是顯明的。

重要代表曲家之三，為「以路吏轉首領官」的張可久，²¹他也是散曲家中書寫子陵意象最多者。小山對公務之苦、厭倦塵俗的描寫極為生動，見【中呂普天樂】〈秋懷〉：

為誰忙，莫非命。西風驛馬，落月書燈。青天蜀道難，紅葉吳江冷。兩字功名頻看鏡，不饒人白髮星星。釣魚子陵，思蓴季鷹，笑我飄零。（頁 871）

開頭「為誰忙」三字，道盡勞碌辛酸；既無盼望，只好臣服於命之安排，作一任人驅使的小吏。²²白天行路難，夜晚挑燈工作。眼見年歲已長，功名無望，曲家想到棄仕的子陵、掛冠的張藉，彷彿笑他半世飄零，一事無成。

再如其【雙調水仙子】〈樂閑〉：

鐵衣披雪紫金關，綵筆題花白玉蘭，漁舟棹月黃蘆岸。幾般兒君試揀。立功名只不如閑。李翰林身何在，許將軍血未乾，播高風千古嚴灘。（頁 856）

²⁰ 《錄鬼簿》載其任「江浙行省務官」（頁 55），筆者博論「從元刊本重探元雜劇」（新竹：清華大學中文所，2006），頁 224 考證應為正四品至正八品。孫楷第：《元曲家考略》（上海：上海古籍出版社，1981）「丁藁」，頁 130 考證致遠乃至元泰定間人。

²¹ 《錄鬼簿》載小山：「以路吏轉首領官」（頁 87）。筆者博論頁 245 考證為從六品或從八品。亦見孫楷第：《元曲家考略》「甲藁」頁 29-31 之考證。

²² 據孫楷第考證，小山似於至正初年，年七十餘，猶為崑山幕僚，見頁 30-31。

列出三組對照人物；許遠的戰功、李白的文章，但無論「立功」、「立言」都不如嚴陵漁舟垂釣之「閑」來得受人欽羨，高風名播。既功名無望，不如「否定」名教價值，回歸一身淡泊；「幾般兒君試揀」的提問，答案自明。

他另有三首直接以「題／過釣台」為名之曲，【中呂上小樓】〈題釣臺〉：

亭臺土花，江山圖畫。遁跡煙霞，罷念榮華，間別官家。泥布襪，上御榻。龍身偃亞，不輕了故人足下。（頁 981）

【越調寨兒令】〈過釣臺〉：

紅紫場，名利鄉，望高臺倚空烟樹蒼。不戀朝章，歸釣夕陽，白眼傲君王。客星犯半夜龍牀，清風占七里魚邦。荒烟閉草堂，秋月浸桐江。光，千古照滄浪。（頁 874）

【中呂滿庭芳】〈過釣臺〉：

窮通異鄉，故人別後，短棹滄浪。相尋下榻雲霄上，舊日疎狂。魂夢遠不知漢光，腳頭睡只記劉郎。山無恙，歸耕富陽，千古占桐江。（頁 778）

皆以「客星犯帝星」的傳說為主軸，卻反轉史傳中以光武帝角度刻畫，改採子陵視角敘事，因而出現「白眼」、「不知漢光」、「只記劉郎」、「泥布襪上御榻」的貶抑語，映襯子陵之「光」（而非君臣「相輝映」），與其「抗拒」之名。曲家於面對「光武帝」時，所隱微透露的負面／反抗情緒，可謂歷代嚴陵書寫中少見的特殊姿態。換言之，以「隱」為重，透過子陵言行，對君王帝位及其代表之功勳偉業，投以不屑之「負面」情感，可謂元曲嚴陵主題描寫與前代相異的一大特徵。

再如其【中呂紅綉鞋】〈隱士〉：²³

嘆孔子嘗聞俎豆，喜嚴陵不事王侯，百尺雲帆洞庭秋。醉呼元亮酒，懶上仲宣樓，功名不掛口。（頁 892）

²³ 《中原音韻》「定格」四十首中錄有此曲，周德清評為：「二詞（按：此曲為第二首）對偶、音律、語句、平仄俱好。前詞務頭在『人』字，後詞妙在『口』字上聲，務頭在其上。知音傑作也。（頁 243）」

曲中輪廓，正是元代曲家應對世變的「整體圖像」。圖像中有兩組對照人物，一組涵蓋「孔子」之亟欲見用而不可得，及「王粲登樓」之苦於仕進之求；另一組則以嚴陵、陶潛為典範，不事王侯，不求功名。對前者，是排斥而不屑之姿；對後者，則是稱許而效之。再看其【雙調殿前歡】〈次酸齋韻〉之一：

釣魚臺，十年不上野鷗猜，白雲來往青山在。對酒開懷。欠伊周濟世才，犯劉阮貪杯戒，還李杜吟詩債。酸齋笑我，我笑酸齋。（頁 787）

他既寫「隱士」，也寫此種遠離俗塵、開懷飲酒之境，期待遁入漁隱之路的心理不證自明。然而，若據孫楷第考證，小山年「七十餘」仍為家計奔波，出任地方吏屬，則「隱」終究只是浪漫的想像，他還是為斗米而折腰。那麼，「吏」之小山與「高官」之雲莊相似，仍然擺脫不了現實的催逼；其筆下的嚴陵書寫，竟成為另一種無法進入的桃花源。

再如查德卿【南呂醉太平】〈清名〉：²⁴

先生子陵，隱者淵明。南州舊隱老雲卿，為清高顯名。一箇向七里灘曾受君王聘，一箇向五柳莊終受彭澤令，一箇向百花洲不受宋朝徵。與巢由共清。（頁 1160）

曾瑞的【南呂四塊玉】〈述懷〉之一：²⁵

冠世才，安邦策。無用空懷土中埋，有人跳出紅塵外。七里灘，五柳宅，名萬載。（頁）

以及鮮于必仁【越調寨兒令】：²⁶

²⁴ 查德卿，《錄鬼簿》未載，生平不詳。

²⁵ 《錄鬼簿》載有：「曾瑞卿，名瑞，大興人。自北來南，喜江浙人才之多，羨錢塘景物之盛，因而家焉。神采卓異，衣冠整肅，優游於市井，灑然如神仙中人。志不屈物，故不願仕，自號褐夫。江淮之達者，歲時饋送不絕，遂得以卒歲。臨終之日，詣門吊者以千數。余嘗接見音容，獲承言語，勉勵之語，潤益良多。公善丹青，能隱語，小曲有《詩酒餘音》行于世。（頁 77）」孫楷第：《元曲家考略》「甲叢」有考證，頁 31-33。

²⁶ 為鮮于樞（1256-1301）之子，可參見趙義山：〈元散曲家陳草庵、鮮於必仁考略〉，《文學遺產》1993 年 3 期，頁 82-85。石守謙：〈衝突與交融——蒙元多族士人圈中的書畫藝術〉收於《從風格到畫意：反思中國美術史》（台北：石頭出版社，2010）：「鮮于樞是河北漁洋人，但後半生皆留在江浙為官，仕宦經歷實未見突出，如果不是他的書法，或許早就被歷史遺忘。（頁 129）」

漢子陵，晉淵明，二人到今香汗青。釣叟誰稱，農夫誰名，去就一般輕。五柳莊月朗風清，七里灘浪穩潮平。折腰時心已愧，伸腳處夢先驚。聽，千萬古聖賢評。(頁 392)

亦是立足於「隱」，將五柳先生陶潛作為呼應之標的。由此可知，散曲「隱」之書寫最獲時代崇尚的人物，即為子陵與淵明；兩人一漁隱、一田隱，均異於塵俗之士。與其相對，經常被視為「反面對照組」之士，除了上述小山曲中的孔子、王粲，還有被逐後仍不心死、「眾人皆醉我獨醒」的屈原。如白樸（1226—1306 之後）【仙呂寄生草】〈飲〉：²⁷

長醉後妨何碍，不醒時有甚思。糟醅兩個功名字，醅渰千古興亡事，麴埋萬丈虹霓志。不達時皆笑屈原非，但知音盡說陶潛是。(頁 193)

末兩句，論時人皆笑屈原為不識時務者，而將陶潛引為知音；無疑將「憂國憂民」視為虛空一場。另一反面人物則是「鞠躬盡瘁，死而後已」的諸葛亮，如馬致遠【雙調慶東原】〈嘆世〉其三：

三顧茅廬問，高才天下知。笑當時諸葛成何計。出師未回，長星墜地，蜀國空悲。不如醉還醒，醒而醉。(頁 251)

曲家棄絕於「有用」、「濟世」、「家國興亡」，贊同避世而歸隱的態度，正是元曲「頹廢」風格的表徵，²⁸亦即曲家以小我「自了」為度、不願過問世變之下大我環境的退避心情。

其他的曲家作品，如鮮于必仁【雙調折桂令】〈嚴客星〉：

傲中興百二山河。拂袖歸來，稅價巖阿。物外閑身，雲邊老樹，煙際滄波。犯帝座星明鳳閣，釣桐江月冷漁蓑。富貴如何？萬古清風，豈易消磨。(頁 392)

描寫嚴陵重在「傲」、「拂袖」、「犯」的絕決姿態，亦是一種不將山河、功業、富貴放在眼

²⁷ 關於白樸生平的詳細考證，可參考吉川幸次郎著、鄭清茂譯：《元雜劇研究》（臺北：藝文印書館，1977）。鄭騫：〈白仁甫年譜〉、〈白仁甫交遊生卒考〉，《景午叢編》（臺北：臺灣中華書局，1972）。

²⁸ 鄭騫：〈詞曲的特質〉，《景午叢編》：「（按：指元明兩代）……在上的施為是凶暴昏虐，在下者的風氣是頹廢淫靡。政治的黑暗情形，社會的畸形狀態，暴君之昏虐，特權階級如元之蒙古人，明之藩王及豪紳，與一部分疆臣吏胥之貪縱不法，使有心之士，對於現實生出一種厭惡恐怖與悲憫交織而成的苦悶。他們受不了這種苦悶，而又打不開牠，於是頹廢下去。頹廢的結果便是淫靡……（頁 63）」。

裡的「否定」筆觸。再如徐再思於【商調梧葉兒】〈釣臺〉：²⁹

龍虎昭陽殿，冰霜函谷關，風月富春山。不受千鍾祿，重歸七里灘，贏得一身閑。高似他雲臺將壇。（頁 1042）

其「不受祿」與「一身閑」的態度，在曲家筆下儼然超越了東漢初期開國功臣的「雲臺將壇」。甜齋另首【雙調殿前歡】〈釣臺〉：

釣魚臺，便齊雲安穩似雲臺。故人同榻成何礙，太史瘦哉。三台宰相階，百兩黃金帶，萬丈風波海。爭如休去，勝似歸來。（頁 1058）

亦稱頌子陵跳出「萬丈風波海」，反較功名之求更安穩。同樣地，趙善慶【商調梧葉兒】〈隱居〉：³⁰

絕榮辱，無是非。忘世亦忘機。藏鴛渚，浮雁溪，釣魚磯。穩當似麒麟畫裡。（頁 742）

汪元亨【中呂朝天子】〈歸隱〉之九：³¹

身不出敝廬，腳不登仕途，名不上功勞簿。窗前流水枕邊書，深參透其中趣。大澤誅蛇，中原逐鹿，任江山誰做主。孟浩然跨驢，嚴子陵釣魚，快快煞閑人物。（頁 1381）

也明寫對「避世」、「隱世」的頌讚，實具超乎傳統世間價值之上的意義。

歷史上的嚴陵從未出仕，實與大部分曲家於功名進退間掙扎的心態相異；曲家以之作為療癒書寫之標的，恐出於內心飄盪於仕、隱兩端，所引發出的徹悟、頓悟、悔悟之體會。其「悟」之因雖未明言，卻不能不令人聯想到這世代對於功名仕進之路的感受，已與前代

²⁹ 《錄鬼簿》載：「徐德可，名再思，嘉興人。好食甘飴，顧號甜齋。有樂府行於世。其子善長，頗能繼其家聲。（頁 87）」

³⁰ 《錄鬼簿》載有：「趙文賢，名善慶，饒州樂平人。善卜術，任陰陽教授。（頁 87）」陰陽教授為「正九品」，參見筆者博論頁 245 的考證。

³¹ 《錄鬼簿續編》錄有：「汪元亨，饒州人，浙江省掾。後徙居常熟。至正間與余（按：賈仲明）交于吳門。有〈歸田錄〉一百篇行于世，見重於人。（頁 171）」

出現重大落差。³²因此，「厭倦」心態與「避世」氛圍合拍交融，生發出一股「虛無感」，反映於散曲書寫之中。對於儒家思想中「邦無道則隱、邦有道則仕」、「先天下之憂而憂」的積極入世觀念，透過評價嚴陵人物，徹底否定、棄絕；此種思想已屬乎道家的遁世／出世姿態，故也影響了元代散曲的另一題材大宗——對「漁人」之樂的嚮往與探求。子陵既以「漁隱」度日，則散曲中另有部分「隱微」之筆，透過歌詠「漁人」之曲，委婉道出更多「隱姓埋名的子陵」，藏於江畔，避此世變。此類散曲之述，可以僅是單純、無機心、不識字的漁夫；亦可是文人／儒士般「刻意隱者」。元代初期相關的經典之曲，當為白樸【雙調沈醉東風】〈漁夫〉：

黃蘆岸白蘋渡口，綠楊隄紅蓼灘頭。雖無刎頸交，卻有忘機友。點秋江白鷺沙鷗。傲殺人間萬戶侯，不識字烟波釣叟。（頁 200）

歌詠「不識字」烟波釣叟之漁家樂，並以「鷗鷺忘機」之典，道出「傲殺人間萬戶侯」的關鍵，是「遠離機心」的「真樸」，即絕聖棄智之姿。此一態度，無疑可視為對元曲嚴陵書寫主題「避、拒、漁、隱」的文學呼應。再如胡祇通（1227—1293）【雙調沈醉東風】：

33

月底花間酒壺，水邊林下茅蘆。避虎狼，盟鷗鷺。是箇識字的漁夫，蓑笠綸釣今古。一任他斜風細雨。

漁得魚心滿願足，樵得樵眼笑眉舒。一箇罷了釣竿，一箇收了斤斧。林泉下偶然相遇。是兩箇不識字漁樵士大夫，他兩箇笑加加的談今論古。（頁 69）

則以「識字漁夫」作為書寫對象。第一支曲中，「識字的漁夫」乃為「避虎狼」而「盟鷗鷺」；第二支曲詠「不識字漁樵士大夫」，其中「不識字」與「士大夫」看似矛盾，但兩首合讀，可知胡紫山想要突顯的，正是自名利場中退下的「文人儒士之隱者」，「不識字」代表其刻意遁入「大智若愚」之境。從「仕」至「退」而「隱」，才有「談今論古」之舉，遂將歷史興亡、家國大業，視為稍縱即逝的過眼雲煙。

從對世俗之厭棄與退避，對世間功名的抗拒，到歌詠嚴陵之隱、漁夫之樂，乃至己身之躬行漁隱，元曲「子陵書寫」所展現的文人心態，是與「仕進之求」相反的一幅頹廢、

³² 參見蕭啟慶：〈元代的儒戶：儒士地位演進史上的一章〉《元代史新探》（臺北：新文豐出版社，1983）：「……比起前代來，儒士入仕的主要問題，不在於機會的『量』的問題，而在於職位的『質』。無論由史進或以學官進，大多數的士人都必須永沈下僚，位居人下。這是元代士人沮傷的主要原因（頁 33）。」

³³ 《錄鬼簿》記有「胡紫山宣慰」條，無文。《元史》卷 170 有傳。

虛空、消極、退縮的時代圖像。而其緣由，與時代之動盪、個人生命之轉折，關係密切。根據前文，以子陵之典入詞的曲家有張養浩、馬致遠、張可久、查德卿、鮮于必仁、曾瑞、徐再思、趙善慶、汪元亨幾位，當中又以張養浩、馬致遠、張可久作品較多，以小山居冠。這三人，恰好代表了曲家子陵書寫的三種型態。

雲莊，於仕途中幾度沈浮，處於元中葉仁宗、英宗、泰定帝、文宗的政治動盪之中，³⁴對於人心險詐、權勢翻轉，應是深有體會的。因此他切切以隱為念，再三拒仕，最終還是為了民饑而出任。嚴陵之夢，恐是他一生渴慕卻無法始終成就之憾。馬致遠，身為北人，後半輩子卻生活於南方。歷經宦途，有過追求，卻也看透歷史虛空，因此寫下多部隱逸度化／隱居樂道劇，其散曲也散發出瀟灑、超脫、隱樂之精神。雖其生平不詳，但他透過寫曲抒志，無形中成就以文字為理想的功業，達至「曲中神仙」的境界。小山，寫嚴陵之曲最多，堪稱南人曲家中的代表；而「南人曲家」（曾瑞、徐再思、趙善慶、汪元亨），也是這批書寫嚴陵主題之大宗。他們的特徵，普遍是官秩極卑、出路甚微，無法獲得現世之功／名／譽／賞的處境，或因此醞釀作品中的否定／虛無／頹廢之感。小山於吏途上掙扎苦撐，無法於傳統文人之仕遷管道上有所伸展，僅能以「曲」抒發，作為否定積極入仕人生觀點的書寫載體。然而，小山之散曲，最終成為整個元代曲家中作品流傳最多者；世事弔詭，透過散曲作品所流露的否定世間價值之舉，竟亦成就立言之功。

因此，南人曲家們的「否定」、「拒絕」與「退避」，既是一種對現世處境的反動，更是一種尋求認同與出路的替代方案；選擇「漁隱」，因為江南的水鄉，也因為隱於南方的嚴陵所帶來的精神象徵。曲家們以嚴陵作為遁世、避世的典範與啟示，其「精神勝利法」不言可喻——如同嚴陵風骨，他們期盼自己主動選擇、而非被動罷休、受制於人；雖然在現實面依舊無法見用、獲取名教價值，但透過曲文，表達對自由的嚮往、對權勢的拒絕、對自我人生的追求。這不啻代表了曲家集體意識中，與傳統儒家仕進之路相異的，「另一種生命抉擇」（alternative choice）的絕決之姿、絕聖棄智之念，使文人儒士有了放浪於紅塵、縱情於山水的高尚理由。緣此，無形之中，「隱／逸／遁／避」便化為元曲重要的時代氛圍與創作主軸，由「世變」影響「文士自我選擇之變」，由「儒家入世之求」轉為「道家隱逸之退」。此一特徵實影響後世深遠：當文人不得不退居林下時，往往用「曲」作為表現自我意識與抒情揚志之書寫載體；³⁵其源，當以元曲始。綜言之，以子陵、漁隱為書

³⁴ 關於此時期政治與戲曲的關係，亦見拙作：〈歷史、戲劇、政治的三重奏：《周公攝政》與鄭光祖的雙重心境〉，《國文學報》第50期0（2011.12）。

³⁵ 見筆者〈書評：Tian Yuan Tan, *Songs of Contentment and Transgression: Discharged Officials and Literary Communities in Sixteenth-Century North China*〉（《漢學研究》第30卷第3期，（2012.9）對陳龍沅論著的評析：「……但『曲』與『失意文人世界』的關係，是『曲』之為『曲』、而非『詩、文』的關鍵。龍沅透過縱橫梳理，將曲之元代傳統與明中葉文人的獨特造就前後呼應，回應了題目中『自足』、『自適』、『自樂』的態度與心志，回答了曲何能慰藉不羈之士之魂靈，更為研究者經常縈繞於心的問題：『曲

寫主體，其曲文風格與時代、變局、個人處境彼此迴盪交融與相互滲透的結果，正是元曲「意境」生成之底蘊。

二、畫境與曲境：黃公望與「富春山居圖」

本節將從「元四大（畫）家」之一的黃公望其人其作，反觀時代、書寫與畫境的交織。黃公望（1269—1354？），字子久，號大癡、一峰。³⁶子久畫作在時人、後世的畫家與評賞家心中，是滿有「逸」之「境」的。其「逸」既代表脫俗、超群、清高，亦懷抱「逸民」之姿；其「境」則空靈清遠，文人風骨浴於其中。如倪瓚（1301—1374）稱其超凡、清幽、逸邁，³⁷意謂其畫品兼具飄逸與雄姿，不與世俗為類。再如張丑（1577—1643）《清河書畫舫》評：³⁸

大癡畫格有二：一種作淺絳色者，山頭多巖石，筆勢雄偉；一種作水墨者，皴紋極少，筆意尤為簡遠。近見吳氏藏公〈富春山圖〉一卷，清真秀拔，煩簡得中，其品固當在松雪翁上也...

「雄偉簡遠」相當於倪評之「逸邁」，而「簡遠」二字又特別著意於〈富春山圖卷〉的清真秀拔。再如（清）姜紹書：³⁹

...子久畫秀潤天成，每於深遠中見瀟灑，雖博綜董、巨，而靈和清淑、逸羣絕倫，即雲林之幽淡、山樵之縝密，不能勝也。當時松雪雖為前輩，惟以精工佐其古雅，第能接軫宋人。若夫取象於筆墨之外，脫銜勒而抒性靈，為文人建畫苑之幟，吾於子久無間然矣。……論曰：昔人謂畫能使人遠。非遠心人烏能辨

何以成為失意者的創作主力』，提供部分解答……」明以後的曲家思路與創作手法，尋覓其源，當也受了元曲中「嚴陵書寫」的影響。

³⁶ 關於黃公望生平資料的考述，可參見溫肇桐編：《黃公望史料》（上海：上海人民美術出版社，1963）；張光賓：《元四大家》（臺北：國立故宮博物院，1975）；陳高華：《元代畫家史料匯編》（杭州：杭州出版社，2004）。

³⁷ 倪瓚：〈題大癡畫〉，《清閬閣全集》，收入《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版社，1989）卷八：「大癡畫格超凡俗，咫尺關河千里遙。惟有高人趙榮祿，賞伊幽意近清標。」（頁536）、〈題黃子久畫〉，《清閬閣全集》（補詳註）卷九：「本朝畫山水林石，高尚書之氣韻閒逸，趙榮祿之筆墨峻拔，黃子久之逸邁，王叔明之秀潤清新。其品第固自有甲乙之分，然皆予斂衽無間言者，外此則非予所知矣。」（頁539）

³⁸ 張丑：《清河書畫舫》收入《景印文淵閣四庫全書》，（臺北：台灣商務印書館，1983）卷十一下「黃公望」條，頁817-427。

³⁹ 姜紹書：《韻石齋筆談》收入《景印文淵閣四庫全書》卷下，「黃子久畫」條，頁872-112。

此。子久每欲濡毫，則登高樓望雲霞出沒，以挹其勝。故其所寫，逸氣磅礴，風神玄遠，千載而下，猶足想見其人。世傳八十六，不知所終，皆以為仙去云。

共用了深、遠、靈、逸、脫、清、絕、瀟灑、磅礴等字眼，稱為元人至高，為「抒性靈」之作，具「文人」之味；並將「其畫」與「其人」相聯繫，「千載而下，猶足想見其人」，從畫家性情觀其藝術成就，從作品風格論作家人格。

關於黃公望畫作的論述相當豐富，筆者既非書畫藝術的專家，故不擬從技法、流派、師承等藝術層面重複前賢之說，而希望聚焦在一個問題點上：黃公望「其畫」所呈現出來的超、逸「意境」，及水墨能承先啟後、開一代之變格，⁴⁰正與大癡「其人」關係密切；關於「其人」，本節或可提供另一視角之解讀。因此，於水墨藝術角度之外，本文欲從另一源頭追溯黃公望的「畫境」——他身為南方文人／南人曲家的身份、處境與心境轉折，如何使其巨作〈富春山居圖〉幽微隱晦地承襲了時代氛圍下，與元曲近同的「子陵意象」，及其自身於遁世、隱退上的嚮往與實踐。⁴¹

關於黃公望的生平傳略論者雖多，仍須從最初的記載《錄鬼簿》談起，關注子久生平載於《錄鬼簿》此事本身的意義；亦即，如何將「畫境」與時代氛圍聯繫起來，從而發現與同代之「曲境」間有一彼此交涉、交融的玄妙關係？《錄鬼簿》公望小傳錄於下：

黃子久，名公望，乃陸神童之次弟也，係姑蘇琴川子游巷居。髫齡時螟蛉溫州黃氏為嗣，因而姓焉。其父年九旬時方立嗣，見子久乃云：「黃公望子久矣。」先充浙西憲吏，以事論經理田糧獲直；後在京，為權豪所中。改號一峰。原居淞江，以卜術閒居。目今棄人間事，易姓名為苦行淨堅，又號大癡翁。公望之學問不待文飾，至於天下之事，無所不知；下至薄技小藝，無所不能；長詞短曲，落筆即成，人皆師尊之，尤能作畫。（頁 86）

鍾嗣成（1279？—1330 後）⁴²將子久列於「方今才人相知者，紀其姓名行實并所編」之類，顯示兩人的交往與熟識關係，這份小傳也成為後人瞭解子久最早、最詳細的文獻。既將他歸類於「方今才人」，則「才人」二字便顯示黃公望與「江南書會」有所聯繫、往來。元

⁴⁰ 參見王世貞：《新刻增補藝苑卮言》收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002）卷十二，頁 573：「……山水，大小李一變也，荆、關、董、巨又一變也，李成、范寬又一變也，劉、李、馬、夏又一變也，大癡、黃鶴又一變也。」

⁴¹ 此議題的構思書寫，深受石守謙：《從風格到畫意：反思中國美術史》（臺北：石頭出版社，2010）等多篇文章之啟發。

⁴² 關於鍾嗣成生平考證，可參見陸林：《元代戲劇學研究》（合肥：安徽文藝出版社，1999）第六章「古典劇學的奠基之作」，頁 95。

代江南地區有明顯的文人會社組織，即一般所稱的書會，當中成員稱才人。⁴³「書會才人」成員並非科舉中第的士大夫，亦非遺民、僧道，而是如鍾嗣成於《錄鬼簿》「已死才人不相知者」之「後按」所言：

……但於學問之餘，事務之暇，心機靈變，世法通疏，移宮換羽，搜奇索怪，而以文章為戲玩者……（頁 86）

這批文人雖有才學，卻不以文章為功名晉身之階（事實上，元代取士之道甚窄，既是「不為也」，也是「不能也」）；卻在態度上，改以戲玩之姿，投注心力於所謂的「小道」（如：移宮換羽之「曲」、搜奇索怪之「隱語」），在下層吏屬／布衣的工作之餘，以靈巧、變化之法從事文學、藝術之事，以抒發處世之鬱結。這批文人以「遊戲」又「嚴肅」的心態對待文藝創作，將小道變化為興趣、志業，內蘊大道旨意，實為元代文學、文化、藝術的重要特色。

黃公望既被列入「方今才人」，可知他亦混跡於杭州書會之中，與嗣成結識之；嗣成方得知其學養——「天下之事，無所不知」；子久也於書會交遊中展現不少時人眼中視為不入大雅之堂的「薄技小藝」與「長詞短曲」。今存子久詞曲雖少，猶偶見其戲謔之風、不羈之格。如楊維禎〈次韻黃大癡豔體〉，⁴⁴大癡原作雖不存，但由「和作」可想見原作風月：

千枝燭樹玉青蔥，綠紗照人江霧空。
銀甲辟絃斜雁柱，董花撲被熱鴛籠。
仙人掌重初承露，燕子腰輕欲受風。
閒寫惱公詩已就，花房自擣守宮紅。

詩意甚為綺旎，由子久所作「豔體」可知其風流情狀。一般論子久其人，往往著重其「仙風道骨」的形象，但他既與江南曲家、文人雅士混跡，亦有風韻不羈的一面。⁴⁵另外，子

⁴³ 關於「書會才人」相關論著的精要整理與詮解，可參考筆者博論第三章第二節「書會才人」小節，頁 252-257。

⁴⁴ 楊維禎：《鐵崖集》收入顧嗣立編：《元詩選初集》，（北京：中華書局，2002 版），頁 2012。

⁴⁵ 由陶宗儀：《輟耕錄》（北京：文化藝術出版社，1998）所載與子久頗有深交的倪瓚、楊維禎之軼事，可知其風流面向。見卷 23「金蓮杯」：「楊鐵崖耽好聲色，每於筵間見歌兒舞女有纏足纖小者，則脫其鞋載盞以行酒，謂之金蓮杯……」（頁 317）；卷 27「病潔」：「毗陵倪元鎮有潔病。一日，春歌姬趙買兒，留宿別業中。心疑其不潔，俾之浴。既登榻，以手自頂至踵，且捫且嗅。捫至陰，有穢氣，復俾浴。凡再三，東方既白，不復作巫山之夢，徒贈以金。趙或自談，必至絕倒。（頁 370）」

久唯一遺存的散曲〈李嵩骷髏紈扇〉：⁴⁶

【仙呂醉中天】沒半點皮和肉，有一擔苦和愁。傀儡兒還將絲線抽，弄一個小樣子把冤家逗。識破箇羞那不羞，呆兀自五里已單堠。（至正甲午春三月十日，大癡道人作，弟子（按：疑為「子」）休休王玄真書，右寄【醉中天】）

以戲謔手法，講述扇上骷髏人操弄懸絲傀儡戲耍小兒的畫面，此畫近似魔幻寫實風格，子久於調侃中道破機關，特別是末句「識破箇」直指人生真相，道破死亡結局；而「五里單堠」既是畫面所繪，亦以「空間」之綿延替代「時間」的消逝，暗示人生苦短。此曲之「戲弄」、「調笑」文字，近於當時散曲流行風格之一，⁴⁷可知子久作曲果然「當行」。

《錄鬼簿》於「方今才人相知者，紀其姓名行實并所編」者載末有一段按語：

右當今名公，才調製作不相上下，蓋繼乎前輩者，半為地下修文郎矣。其聲名藉藉乎當今者，後學之士，可不斂衽而敬慕焉？歲不我與，急為勉旃...（頁90）

鍾嗣成、黃公望約略同輩，由小傳中嗣成直稱「公望」之名亦知。嗣成對子久的才華、創作、聲名是肯定的，而既然同時有一批才調製作「不相上下」的「當今名公」列於同組，皆為嗣成相知者，則或有因「書會」關係而與子久相知、交遊之可能。藝術史論及黃公望之交遊時，多著重於同時代的名士（如楊維禎）、畫家（如王蒙、倪瓚）、文宦（如楊載）、道士（如張雨）等。⁴⁸但若從《錄鬼簿》的脈絡，卻能察覺部分相識於子久的才人線索；他們身處同一「南方曲家圈子」，多為「有才學而無後世聲名」者，他們留下的文獻片羽雖少，卻有助於後人理解子久所置身的某一種環境、人情、世態，並因其可能的交往過從、思想態度之彼此影響，進而感受相近的心境轉折。因此，若從與名士圈的交往看來，子久

⁴⁶ 此曲收於孫鳳：《孫氏書畫鈔》，收入《續修四庫全書》，卷下，頁58；後再收入隋樹森輯：《全元散曲》（臺北：漢京文化翻印，1983），頁1028。關於李嵩此畫的研究，可參見衣若芬：〈骷髏幻戲——中國文學與圖象中的生命意識〉，《中國文哲研究集刊》第2期6（2005）。關於子久此曲的文學解讀，可參閱蔣勳導讀：《黃公望〈富春山居圖卷〉》（臺北：信誼基金出版社，2011），頁118-121。

⁴⁷ 如王和卿、關漢卿、喬吉之多首「小令」，與〈莊家不識勾欄〉、〈噪淡行院〉、〈借馬〉、〈高祖還鄉〉等「散套」，看似取樂，實亦帶有或多或少的「寓意」於其中。

⁴⁸ 參見陳韻如：〈黃公望的書畫交遊活動與其雪圖風格初探〉，《中正大學中文學術年刊》第2期（2010）；何傳馨：《山水合璧：黃公望與富春山居圖特展》（臺北：國立故宮博物院，2011）「導論」，頁27-30；何傳馨：〈「山水合璧——黃公望與富春山居圖特展」策展經緯〉，《故宮文物月刊》第339期（2011），頁9-12。

似乎是圈子內出身最卑者，但若從南人曲家圈來看，則其身家、境遇正若然相仿。⁴⁹那麼，於《錄鬼簿》中，與子久分在同一組「南方曲家圈子」內者有誰呢？有趣的是，當中就有張可久、徐再思、趙善慶三位前文提及書寫嚴陵的南方曲家；善慶為「陰陽教授」，小山為「首領官」，皆屬下品，甜齋無官吏經歷；其餘之人，幾乎皆為不入等第的「吏屬」、「白衣」。⁵⁰因此，南人曲家圈子中，多有與子久（浙西憲吏）運途相仿者，或位卑、或布衣、或不順，乃至或甘於自適、鑽研卜術者（如趙善慶），或棄俗為道者（如錢霖）。這群在仕途上難有進展，亦非當世赫赫之名士者，終於寫曲、吟詩、隱語、樂府之製作中，在書會才人圈內，覓得立身之處、心靈棲息之所。至於鍾嗣成本人，友人為之立傳曰：

……大梁鍾君，名嗣成，字繼先，號醜齋。善之鄧祭酒、克明曹尚書之高弟。
累試於有司，命不克遇；從吏則有司不能辟，亦不屑就。故其胸中耿耿者，借此為喻，實為己而發也……（朱士凱《錄鬼簿·後序》頁91）

繼先於仕途上的不第、不遇、不能用，與包括黃公望在內的南方曲家們境遇近同。而他將其胸塞之鬱積發而為曲、為劇、為文，記述了有元一代之絕作《錄鬼簿》，為與他命途、志趣相仿的曲家們留名，載錄「世變之新聲」，也是為己發聲。故可知曲家們於遊戲文章之下，往往隱有嚴肅之丹忱。

再者，小傳中公望先「充浙西憲吏，以事論經理田糧獲直」、後又遭「在京，為權豪所中」的打擊，此人生轉折影響其心志，故小傳以「改號」、「卜術閒居」、「棄人間事」記其遁逃於仕宦、俗世之決心。而其心境轉折緣由，可從楊載〈次韻黃子久獄中見贈〉體察：

解組歸來學種園，棲遲聊復守衡門。徒憐郢鵲開金穴，欲效寒溪注石樽。世故無涯方擾擾，人生如夢竟昏昏。何時再會吳江上，共泛扁舟醉瓦盆。（頁970）

⁴⁹ 張光寶：《元四大家》（臺北：故宮博物院，1975），頁13-14有一段評論值得注意：「……元代江南地區這些知名的文士和畫家，個個都有他們很好的家庭背景。不管是祖籍在江南的，或寄寓在三吳地方的，大都是宋朝宦門的子弟。趙孟頫一家不用說，即楊載、曹知白、張雨、張翥、龔璘、郭畀、柯九思、朱德潤、顧安、倪瓚……等等，惟獨黃公望自幼孤苦。論年齡他較楊載、張雨都要高。而張雨在三十歲左右就聲名籍甚。楊載也在四十歲即從布衣起為翰林院編修官，而黃公望則始終是在吏員這一低級階層，而得不到上升的機會……黃公望在早期對他相知頗深而留有記錄的，恐怕就祇這位翰林楊仲弘先生了。他推重他『能詩齊杜甫，分道偏莊周』。這時他的畫名還不彰顯。到了晚年張雨戲題他的小像：『全真家數，禪和口鼓，貧子骨頭，吏員臟腑』！可以說是既率直而又諷極。張雨這個人……其對大癡這四句話的評語，足以代表至正初年以前縉紳士人對大癡社會地位的看法。」

⁵⁰ 關於「南方曲家」的品第、身家，可參考筆者博論「南方曲家」的分析，頁236-257。

⁵¹ 楊載：《仲弘集》，收入《元詩選初集》。

此作應和子久獄中之贈，首聯便提及「隱遁」之意（解組歸田、衡門隱所）。頷聯以漢末董卓搜刮（郿塢）、蕭何月下追韓信（寒溪）、莊子（逍遙遊石樽）三組典故，隱喻子久之災出因於「權豪」，故今不欲效法韓信之立功卻下場慘淒，而欲腰繫石樽浮於江湖，逃遁於宦海之難。頸、尾聯則是感嘆世故人生，期許未來漁隱之樂。楊載另首〈再用韻贈黃子久〉，其意更明：

自惟明似鏡，何用曲如鉤。未獲唐臣薦，徒遭漢吏收。悠然安性命，復此縱歌謳。...歸田終寂寂，行世且浮浮...塵埃深滅迹，霜雪暗盈頭...凌波乘赤鯉，望氣候青牛。好結飛霞佩，胡為淹此留。（頁 955）⁵²

這首長詩亦是次韻、回應子久之作，故可會意為子久已於獄災中悟道，為求「安頓性命」，決意歸田謳歌而隱；最後四句則道出子久追求「仙道」之意。因性情耿直而歷獄災的子久，其人生歷程不禁令我們憶起前文曲家張養浩般「厭倦宦途」、「遁世求隱」的心境；因此，書寫子陵散曲的小山、善慶、甜齋等人，與子久劃為同組，亦非偶然。整個蒙元世代，特別在南方地區，因世變與人事、生涯之難，而生出的否定、棄絕、逃遁、隱世心理，確為文人曲家的集體潛意識。

緣此，子久雖非真到晚年才開始學畫，⁵³但應是直到人生巨變後，才「奮筆」傾注心力於畫中，⁵⁴視其為抒發胸臆、自言心志的憑藉，進而造就其藝術之境界拔高；正如德輝之作劇，⁵⁵小山之寫曲、繼先之作《簿》。子久之「避」與「隱」，與南人曲家的時代旋律、歷史圖像相仿。同樣地，子久亦選擇「子陵」作為創作主題與思想標竿，甚且更進一步，徹底實踐此一嚮往心志的生活樣態，直接以「富春山／江」畔，作為隱居、雲遊之地。⁵⁶

子久之「畫」與其「隱」，其作品與其性情，實為一體之兩面，並相互成就。如王逢〈奉簡黃大癡尊師〉所描繪：⁵⁷

⁵² 同前註。

⁵³ 參見石守謙：〈隱逸文士的內在世界——元末四大家的生平與藝術〉收入《從風格到畫意》，頁 182：「黃公望學畫的時間頗早，大約在 1300 年便從趙孟頫學習……」。

⁵⁴ 參見《山水合璧：黃公望與富春山居圖特展》頁 29：「著錄中黃公望另曾為楊維禎作〈鐵崖圖〉，有至正十年（1350）吳興唐棣子華題，謂黃公望雖然晚年始學山水畫，卻已十分精到，『數年來筆力又覺超絕，與眾史不侔矣。』」

⁵⁵ 關於鄭光祖作劇之心志，參見拙作：〈世變、文人、隱喻：元雜劇《王榮登樓》的視界〉、〈歷史、戲劇、政治的三重奏：《周公攝政》與鄭光祖的雙重心境〉。

⁵⁶ 參見黃公望〈富春山居圖〉「後跋」：「至正七年，僕歸富春山居，無用師偕往，暇日於南樓援筆寫成此卷……」，跋文引自何傳馨：《山水合璧：黃公望與富春山居圖特展》「導論」，頁 25。

⁵⁷ 王逢，《梧溪集》（《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985），卷一，頁 34。

十年淞上築仙關，猿鶴如童守大還。故舊盡騎箕尾去，漁樵長共水雲閑。吹笙夜半桃花碧，倚杖春深竹筍斑。顧我丹台名有在，幾時來隱陸機山。

對其隱居求道生活的自在悠然頗為欽羨，末句自問何時可與之同隱。⁵⁸也因公望久隱有道，傳頌至後世，便出現「成仙」之說，⁵⁹而此「仙骨」又影響後人對子久畫作之評價，⁶⁰強調子久〈富春山居圖〉之手筆簡直「非人」可為，而達至「仙」的層級，故能超脫塵俗。緣此，其畫、其人的不可分割，正是鑑賞〈富春山居圖〉的關鍵手眼。

子久選擇以「富春山」為作畫主題，絕非偶然，其胸中必滿蘊子陵意象而欲有所興發。其「寫山水訣」中便有一條：

或畫山水一幅，先立題目，然後著筆；若無題目，便不成畫。⁶¹

故立題之先，心中必有既定意念。古人凡論及「富春」，腦中多浮現「子陵」意象，而前文已析，元人更視子陵為這世代隱者之精神標竿；於曲、於畫皆然。如楊維禎〈富春圖為馮正卿賦〉：⁶²

江上亂山青束笋，平沙草樹望不盡。大江入海來袞袞，吐雨吞雲雜蛟蜃。中有欲落不落之高臺，光射客星寒萬仞。江山傳舍觀英雄，英雄盡說孫江東。自從得地雙鶴翁，紫髯一拂豚犬空。石田黍實秋屢豐，歸耕自羨羊裘公。

正是一例，談「富春圖」而以「羊裘公」子陵為結。再如王紱（1362—1416）《書畫傳習

⁵⁸ 陸機為華亭人，與子久同籍，且「小傳」中記載子久本姓陸。

⁵⁹ 如孫承澤（1592—1676）：《庚子銷夏記》，收入《景印文淵閣四庫全書》卷二「黃大癡天台石壁圖」：「……人傳子久於武林虎跑石上飛昇，然其人住世已仙矣，豈待飛昇而知其仙哉！（頁 826-20）」又如（清）魚翼：《海虞畫苑略》收入《叢書集成續編》，（臺北：新文豐出版社，1989）：「……嘗於月夜棹孤舟，出西郭門，循山而行，山盡抵湖橋，以長繩繫酒瓶於船尾，返舟行至齊女墓下，牽繩取瓶。繩斷，撫掌大笑，聲振山谷，人望之以為神仙云。（頁 694）」

⁶⁰ 如王時敏（1592—1680），《王奉常書畫題跋》，收入《續修四庫全書》卷下「跋石谷臨富春山卷」：「昔董文敏公嘗為余言，子久畫首冠元四家，得其斷楮殘縑，不啻吉光羽片。（而生平所）最合作尤莫如〈富春山卷〉。蓋以神韻超軼，體備眾法，又能（脫化）渾融，不落筆墨畦逕，故非人可企及，此誠藝林飛仙，迥出塵埃之外者也。（頁 101）」

⁶¹ 陶宗儀：《南村輟耕錄》卷八，頁 108。

⁶² 顧瑛輯：楊鐮等整理，《草堂雅集》（北京：中華書局，2008），卷後二，頁 224。此詩與集中另一首〈題馮正卿富春圖〉重出，但文字稍異。

錄》所言：⁶³

子久〈山水訣〉，最有思致。居富春，則領略江山釣灘之勝……

當中「領略江山釣灘之勝」，一語道破「居富春」之用意——既在於「隱」，亦因看破江山、家國、歷史之壯闊與不可為，而欲效子陵之退避「釣灘」，不問世事之道情。

再如張庚（1685—1760）所錄，子久另一幅以富春為題之畫〈富春大嶺圖〉後人題詩：⁶⁴

狄生訥齋持大癡〈富春大嶺圖〉問余，是圖特寫嚴江真景，危峯連綿而峻上，其下子陵祠堂，純用濕筆連皴帶染而成……王詩倪跋并附：「千古高風挹富春，倦游何日見嶙峋。先生百世稱同調，墨氣淋漓貌得真。黃鶴山人王蒙。」、「大癡老師畫《富春大嶺圖》，筆墨奇絕，令人見之，長水高山之風，宛然在目，信可寶也。至正廿二年壬寅，倪瓚記。」

當中王蒙所言「千古高風」、倪瓚之語「長水高山之風」，直指范仲淹「先生之風，山高水長」，顯明畫意令人感受子陵風範；筆者以為，子久筆墨之奇絕，在於畫中雖寂寂無人，依舊帶出歷史情境與人物風流，故張庚亦以其主觀認知（實則畫面絕無線索），看到「子陵祠堂」的存在。⁶⁵倪瓚是得到子久「知己」之譽者，其言不當輕看。⁶⁶

再如子久〈富春大嶺圖〉現軸中詩堂的祝允明（1460—1526）題詩：⁶⁷

趾山盤盤繞而曲，頂山巖巖危仍複。回蹊折徑幾茅廬，盡傍羊腸淺中宿。黃公手比愚公強，富春移來只尺長。子陵之居在何處，千載煙雲長渺茫。

明白點出「子陵之居在何處」，也就道破此畫之題。而同處吳錫麒（1746—1818）題詩為：

⁶³ 轉引自《黃公望史料》，頁43。

⁶⁴ 張庚：《圖畫精意識》，收入《叢書集成續編》「黃大癡富春大嶺圖」條，頁325。

⁶⁵ 王蒙、倪瓚這兩首題詩僅見是載，今已不存。轉引、參考魯力：〈黃公望〈富春大嶺圖軸〉賞析〉，《故宮文物月刊》第338期（2011），頁23。

⁶⁶ 見黃公望為倪瓚所作〈江山勝覽圖卷〉之跋：「余生平嗜懶成癡，寄心於山水，然未得畫家三昧，為遊戲而已……余友雲林，亦能繪事，伸此紙索畫，久滯篋中，余每遇閑窗興至，輒為點染，迄今十有年矣，以成長卷，為江山勝覽，頗有佳趣，惟雲林能賞其處為知己。嗟夫，若此百世之後，有誰具只眼者，以為何如耶。」轉引自《黃公望史料》，頁29。

⁶⁷ 轉引自魯力：〈黃公望〈富春大嶺圖軸〉賞析〉，頁23。

絕勝武夷溪九曲，浮嵐顧飛煥翠複。茅堂可惜人未歸，石榻空留白雲宿。高臺兀峙千尺強，清灘此去七里長。一路綠蘿懸倒影，鮒魚不上水茫茫。



則以「七里灘」之典，換言「子陵」，並暗示在觀看視角上，「高臺」可比擬「釣魚臺」。有趣的是，畫中蜿蜒的山壁斷崖之曲繞，正好是「七」個之數，亦可擬想為「七里灘」之轉化。那麼，子久既有此圖描繪「富春山景」，又另繪《富春山居圖》，可見他對於「富春」之好、之欲盡筆墨而盡得其意的強烈心志。⁶⁹

若言「嚴陵夢」是元代文士共同嚮往的「桃花源」，並不為過。當時最負盛名的文人畫家，也是子久尊為師、自謙在其面前為「小學生」的趙孟頫，⁷⁰於宋亡後仕元，內心甚為牽動，頗有難言之隱；⁷¹他於仕宦中亦作詩示志，見〈和姚子敬韻〉：⁷²

同學故人今已稀，重嗟出處寸心違。自知世事都無補，其奈君恩未許歸。滄洲白鳥時時夢，玉帶金魚念念非。準擬明年乞身去，一竿同理舊苔磯。

尾聯正是以子陵之喻（苔磯／釣磯），表明己身退隱之念。因此，子久的《富春山居圖》自序雖未明言「嚴陵」或「隱」字，但我們可從其〈秋山招隱圖軸〉題詩比對觀之，以見蹊蹺：

秋山招隱。結茅離市塵，幽心幸有托。開門盡松檜，到枕皆邱壑。山色晴陰好，

⁶⁸ 同前註。

⁶⁹ 由〈富春山居圖〉聯想、解讀至嚴陵意象的相關論著，可參考蔣勳前揭書頁14-23；胡曉明：〈從嚴子陵到黃公望：富春江的文化意象——《富春山居圖》的前傳〉（未刊稿，承胡先生2011年客座中央大學期間惠賜）。

⁷⁰ 黃公望於趙孟頫〈行書千字文〉卷題詩：「經進仁皇全五體，千文篆隸草真行。當年親見公揮灑，松雪齋中小學生。黃公望稽首謹題。」轉引、參見王禕：〈黃公望題跋趙孟頫書法二則——簡談趙孟頫與黃公望之間的師承關係〉，《故宮文物月刊》第338期（2011），頁10。

⁷¹ 見趙孟頫：《松雪齋集》收入《元詩選初集》，〈詠逸民九首之四〉，頁583：「悠悠空山雲，泱泱長江流。廊廟意不屑，山澤聊淹留。故人在天位，高步追巢由。豈曰子無衣，辛苦被羊裘。東京多節義，之子乃其尤。窮居雖獨善，輔世豈不優。」此詩為詠嚴光之作，但最後兩句卻跳脫出嚴光事蹟，似以自身口吻道出「輔世」亦非下策，可謂隱微之辯解。

⁷² 見《松雪齋集》，頁584-585。

林光早晚各。景固四時佳，於秋更勿略。坐綸磻石竿，意豈在魚躍。行忘溪橋遠，奚顧穿草屨。茲癖吾儕久，入來當不約。莫似桃源漁，重尋路即借。此富春山之別徑也，予向構一堂於其間，每春秋時焚香煮茗，游焉息焉。當晨嵐夕照，月戶兩窗，或登眺，或憑欄，不知身世在塵寰矣。額曰小洞天，圖之以報樸夫隱君同志。⁷³

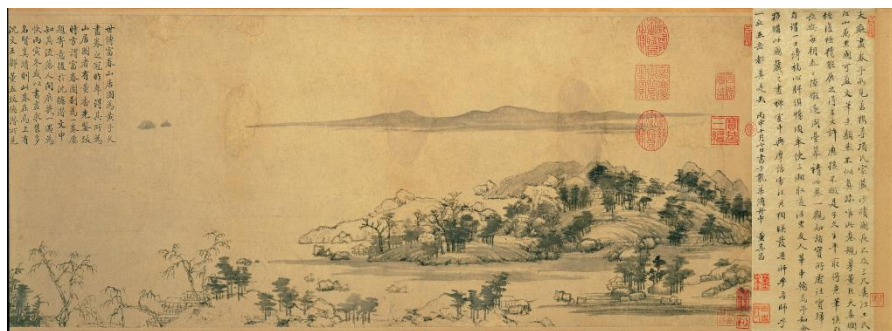
以「坐綸磻石竿，意豈在魚躍」比喻避居之意，實非單純漁居，不無意在隱外的心志，更為畫題「秋山招隱」點明心迹；「秋」正對於「春」，既表時令，「秋山」又暗藏「富春山」於其中，兼此處正為「富春山之別徑」，其「幽心幸有托」，以蹊徑尋得真道，頗具言外之意。

由子陵意象出發，筆者親臨故宮觀賞〈富春山居圖〉之合璧，有很深的感受：在空靈的畫面中，雖水墨無語，但子陵形象仍直逼而來。以下分析順著圖畫的六段而生，⁷⁴表達筆者所見子久的「畫外之意」。第一段，⁷⁵筆者感受到首起一座大山，似乎預設人生境遇之阻，撲面而來；然人生之「轉折」亦從此生發，故近處遠處的水灣亦於堅山中開拓出來，於看似山窮水盡地，啟示柳暗花明之理，而遠方水天一際，另有開闊天地。由山水留白之處，開展出整幅長卷的「水境」，點染畫作的重要主題。如果說子久〈富春大嶺圖〉是著重描繪富春的「山」，〈富春山居圖〉無疑是著重描繪富春的「水」，「水」是此圖最重要的風景；而畫中的水，就是留白與虛空，道境亦蘊含其中。山高水長，兩圖合觀，應更能體會子久心中的子陵之風。

⁷³ 轉引自《黃公望史料》，頁31。

⁷⁴ 蔣勳因〈富春山居圖〉原畫畫在六張紙上，故以畫面佈局分為六段解說，參考《黃公望〈富春山居圖卷〉》，頁66-67。

⁷⁵ 蔣勳解釋第一段〈剡山圖〉的山勢：「看〈剡山圖〉可以了解黃公望最初作畫的構圖動機，從一座頂天立地渾厚大山起始，長篇鉅製，拉開序幕，如同貝多芬〈命運交響曲〉第一樂章一開頭的重音，莊嚴大氣，有立刻震攝住人的視覺的效果。（頁72）」



第二段，⁷⁶筆者以為，其壯闊山勢彷彿人生已進入另一階段，重獲新生；而此新生顯然不是世俗、功名、利祿場域，而是君子以「隱」為志的生活狀態。故在山腳下出現象徵「君子」的「松樹」，松樹旁現身一位荷鋤的樵夫，象徵隱於山林，躬耕自食。在左右松林之間，有樹叢彷彿經風而搖曳，如蔣勳所言：

……然而下方樹叢一株一株都向右側傾斜，彷彿大風自左側吹來，風起雲湧…
樹在風中搖曳，風吹草偃，水岸四周的草，隨風俯仰，勁挺俊秀…（頁 88）

這裡，風吹動雜樹，一旁的松木卻直挺不動，正是「疾風知勁草」的最佳對照。在畫面松樹、雜樹相參的佈局上，筆者感到子久另有深意，乃將君子與小人之根底，曝於紙上，令有心人體會世局之亂、變動之促。⁷⁷經歷一番烈風之試煉，重生之機隱隱而現，故谷中溪流汨汨而出；此源源活水，可謂新生恢復之泉，隱喻人生之轉折、復生，當在「隱」中。

⁷⁶ 第二段蔣勳解釋：「是整張畫卷的主體群山。（頁 82）」

⁷⁷ 黃公望：〈寫山水訣〉，頁 108 有一條：「松樹不見根，喻君子在野。雜樹，喻小人崢嶸之意。」



筆者以為，第三段乃全卷之核心、主體、思想意念之所在。畫面上，江水悠悠之中，突出一葉扁舟，舟上漁人靜靜地垂釣；與他遙遙相對的，是安然坐於江邊臺上的隱士高人；這個畫面，可謂「識字」與「不識字」漁夫的對望，⁷⁸意謂以江上為業的「漁父長者」，及遁世自適、以漁為隱的「高士」，皆安然於這片江上，各有安頓之天地，靜沐於水色天光之中。⁷⁹而這幅畫面所隱喻的，正是「子陵之風」。因全卷唯有此處，就在此一「釣臺」之側，長出幾株「巨松」庇蔭、護持著高士君子；臨江之處，亦有一蜿蜒之松，亟欲伸展枝葉突向江上漁父。而由此處往左延伸，緊接著第四段的一片平坦台地，其地勢既與高士之臺相連，又彷彿將前一段畫面中，接連三位漁隱者之「氣象」抒解開來；「臺地」使觀者原本凝神之氣平復下來，水、天、陸連成一色，彷彿進入無我、無用之境，「意境」最為超脫、空靈。石守謙評為：

《富春山居》上的這種筆墨詮釋，可能與黃公望個人的道教背景有關。他在〈寫山水訣〉中明言：「畫亦有風水存焉」，並論及山水中各母題間佈置之「活法」與「生氣」，也有道教堪輿家的意思。就此觀之，《富春山居》中段的那個「眾

⁷⁸ 參考本文前一節所引胡祇通之二曲，頁10-11。

⁷⁹ 蔣勳解讀第三段：「舟上漁人頭戴寬沿笠帽，漁人兀坐船頭，手持釣竿，行於江上，與茅亭中的高士遙遙相望，時間靜止，彷彿歷史的停格。（頁91）」

峰如相揖遜」之委婉山脈，以及其坡腳下有小艇的水域、對岸松樹下之草亭，三者便構成一個全卷中最為充沛的「氣」的凝聚場欲。它可以意旨富春江上的著名景點——曾經拒絕漢光武帝敦聘之嚴子陵的釣臺，但同時也是黃公望寄託心靈的理想居所。(頁 173—176)⁸⁰

因此，由高士之臺至這片臺地，可視為「釣魚臺」，此臺正表現「釣者之意不在魚」的超脫逸境。是故，三、四兩段居於畫卷中心，既寫隱者之高，亦寫漁隱生涯之淡泊空寂，展現出畫家超凡圓融之志。



第五段在畫面上，可解讀為子久理論「闊遠」之印證。⁸¹筆者以為，經歷了第四段的「空靈」，此處生機再現；遠方洲渚叢生密林，小橋人家，江中則有二舟二翁出現。這如同「見山是山，見山不是山，見山又是山」的三重境地，惟轉為第二度的「見水又是水」；暗喻人生修煉過後，已呈現不同氣象，帶有苦盡甘來、重回人間之感；故以「雙舟」而非「單舟」，寫漁翁之「樂」（兩人似在談笑）。而遠方竹杖芒鞋的過橋之士，也象徵著「歸家」的道路。此「家」乃心靈居處之引伸。隱之「獨自修道」境界，與隱之「日常生活起居」併陳於圖中，才是畫家所體悟的實踐真理。

⁸⁰ 石守謙：〈元代文人畫的正宗系統——由趙孟頫到王蒙的山水畫發展〉收入於《從風格到畫意》。

⁸¹ 參見《黃公望〈富春山居圖卷〉》，頁 104-105；《元四大家》，頁 14-15。



第六段孤峰突起，蔣勳以為是子久另號「一峰道人」之自喻。⁸²筆者則以為，此象徵子久晚年另以「繪畫」作為立命之藝，並由此大放異彩的另類命運；子久運勢如同此峰般，於水流平順處毫無預兆地突起，卻又昂揚而立，挺拔而堅；順著此峰，江水緩緩而流，直至盡頭。因此，這幅畫既寫自然景觀，亦喻子陵漁隱，更是子久自己生命歷程與轉折的寫照；層層疊疊，「布置疊疊」，果然需要長時間的醞釀、運筆，仍未完備，「知其成就之難也」。⁸³



值得一提的是，若將長卷中的「灘灣」一一數算，可發現似恰為「七」之數，而此一數字，如同〈富春大嶺圖〉的「七曲」一般，皆為「七里灘」之暗喻；畫面的正中央，那位「高士」與聳拔的「松樹」氣韻，便為子陵其人、其精神。因此，七里灘與釣魚臺所共同映襯的，正是「子陵之風」。

藉由時代、散曲、曲家心態之探討，我們對子久苦心孤詣之作〈富春山居圖〉竟能產生畫藝之外，「畫境」的體會；相信這也是子久所自許。他於錢選〈浮玉山居圖〉題跋中，

⁸² 參見《黃公望〈富春山居圖卷〉》，頁111-112。

⁸³ 見黃公望〈富春山居圖〉「後跋」：「興之所至，不覺疊疊，布置如許，逐旋填削，閱三四載，未得完備。蓋因留在山中，而雲游在外故爾。今特取回行李中，早晚得暇，當為著筆，無用過慮，有巧取豪斂者俾先識卷末，庶使知其成就之難也。」引自《山水合璧：黃公望與富春山居圖特展》「導論」，頁25。

意在言外地談到：⁸⁴

...而趙文敏公嘗師之，不特師其畫。至於古今事物外，又深於音律之學，其人品之高如此，而世間往往以畫史稱之，是特其遊戲而遂揜其學。今觀貞居所藏此卷，並題詩其上，詩與畫稱，知詩者乃知其畫矣。

由子久言錢選深諳「古今事」、「音律學」、「人品之高」看來，他無形中將錢選視為楷模，故後人論子久亦有此評。⁸⁵而文中提及「與其畫相稱」之詩，乃錢選自作：

瞻彼南山岑，白雲何翩翩。下有幽棲人，嘯歌樂徂年。叢石映清泚，嘉禾澹芳妍。日月無終極，陵谷從變遷。神襟軼寥廓，興寄揮五絃。塵影一以絕，招隱奚足言。（頁24）

詩以隱樂為主軸，既「詩與畫稱」，則此畫所繪，當亦為「隱遁之意」。然而，同樣描繪隱境，〈富春山居圖〉卻有畫而無題詩，僅以跋文交代作畫緣由，何以子久不較為明白地點出主題？

這也得從子久於李咸熙〈秋嵐凝翠圖〉的題畫詩來尋覓答案：⁸⁶

山林之樂幽且閑，何人卜居雲半間。江亭竄立蒼樹杪，招提高出碧溪灣。循溪隱隱穿細路，斷岸疏疏起煙霧。微茫萬頃白鷗天，雁陳鳬群落無數。樵歌初斷漁唱幽，橋邊野老策杖留。春山萬迭西日下，渺渺一片江南秋。我昔荊溪問清隱，溪上分明如此景。別來時或狂夢思，忽見此圖心為醒。李侯少年擅丹青，晚歲筆意含英靈。興來漫寫秋山景，妙入毫末窮杳冥。無聲詩與有聲畫，侯能兼之奪造化。臨窗點筆試題之，老眼模糊忘高下。

顯然咸熙此圖所繪，亦為漁樵隱居之山水樂土，而子久觀之得獲啟示：他所尋覓的「隱境」不全在山水之中，也在「畫境」之內；筆墨若能「含英靈」，圖景自足以「窮杳冥」之妙。

⁸⁴ 參見李維現：〈寂寥廓江天·幽棲南山岑——讀元代錢選的〈浮玉山居圖〉卷〉，《故宮文物月刊》第338期（2011.5），頁25。

⁸⁵ 見孫承澤：《庚子銷夏記》卷二，「黃大癡天台石壁圖」，頁826-20：「子久博學多聞，初隱杭之笕箕泉...後歸富春，年八十六而終。戴表元贊其像曰：『身有百世之憂，家無擔石之樂。蓋其俠似燕趙劍客，其達似晉宋酒徒。至於風雨塞門，呻吟磬礪，欲援筆而著書，又將為齊魯之學，此豈尋常畫史也哉！』觀此贊則學問人品超絕一世，故畫境奇妙如此……」

⁸⁶ 轉引自《黃公望史料》，頁17。

因此，咸熙之畫雖無作者題詩，但「無聲詩」與「有聲畫」相得益彰，高士自能從畫境讀出心境，從「藝境」領悟「意境」。這般讀者之慧眼，亦可以貢性之〈題黃子久畫〉佐證：

87

此老風流世所知，詩中有畫畫中詩。晴窗笑看淋漓墨，贏得人呼作大癡。

緣此，子久寧可將畫中深意留待同代或異代知音，而不於題跋中點破〈富春山居圖〉之關鍵意義——子陵之風。子久稱咸熙為「無聲詩與有聲畫」，則他自己兼為曲家、畫家身份，可謂「無聲曲與有聲畫」；以「曲」為戲謔之技，以「畫」為抒志之道；畫面所傳達之意念，強如作者自道；言不盡意處，皆在水墨之中。這也可視為一種幽微的「隱遁」之意。那麼，從元代的「曲境」與「畫境」，皆可透視時代的重要主題——「隱、逸」，以及主題背後的「子陵形象」；「意境」之延展性與豐富性，大幅地開展出來。

三、宮天挺與《七里灘》的意境

最後，重回元雜劇《嚴子陵垂釣七里灘》的討論。此時，對於宮天挺「為何」、「如何」以戲劇文體書寫嚴陵形象，已帶有具輪廓性、脈絡性與整體性的立體視角。雜劇與散曲不同，乃以「代言」口吻敘寫角色人物，而非「直接」道出作家情思；但也便於作家以「宛轉委曲」之法，間接從劇中人折射己身意念。甚且，劇中之「古人」、「當時處境」與作者之「同代人」、「現世處境」之間，亦帶有隱微的「古今對照」及「以古喻今」的雙重指涉意涵。因而，選擇「雜劇」作為嚴陵書寫之載體，較之「散曲」更為豐富而重層，較之「山水畫」更為具象而彰著。

鍾嗣成對天挺這位父執輩知之甚深，《錄鬼簿》將他列為「方今已亡名公才人余相知者，為之作傳，以【凌波曲】吊之」這一組曲家的「首位」，排列於「南人曲家」中作品最多的鄭光祖之前，拔擢甚高：

宮大用，名天挺，大名開州人。歷學官，除釣臺書院山長，為權豪所中，事獲辯明，亦不見用。卒于常州。先君與之莫逆交，故余常得侍坐，見其吟詠。文章筆力，人莫能敵，樂章歌曲，特餘事耳。

（吊詞）豁然胸次掃塵埃，久矣聲名播省臺，先生志在乾坤外，敢嫌天地窄。

⁸⁷ 收於《南湖集》卷四，轉引自陳高華，《元代畫家史料匯編》，頁582。

更詞章壓倒元白。憑心地，據手策，數當今無此英才。（頁 75）

宮大用於仕途上，歷任學官，後除「釣臺書院山長」；元時「山長」一職為榮譽職位，未入品第。⁸⁸但書院之長畢竟為教育職首，其於才學、經義上的造詣，必超乎尋常曲家，達至斯文之端，或可謂南方文人圈之鴻儒。難怪，嗣成評論大用之吊詞，是遍翻《錄鬼簿》所可見的最高讚譽：「久矣聲名播省臺」、「詞章壓倒元白」、「數當今無此英才」。大用不僅於文學「詞章」上成就卓然（壓倒元白），其於「經國文章」（將「文章筆力」與「樂章歌曲」相對，可知此「文章」指經書義理）上的筆力、「治理」謀略上的運籌（據手策），才是嗣成亟欲表達的重點；故曰「先生志在乾坤外，敢嫌天地窄」。何其不幸，與子久相似，其志業抱負卻遭遇「權豪」所中，乃至終不見用。嗣成父親與之為莫逆交，故他得以熟悉這位閒居而隱的前輩儒者；其「吟詠」實為抒發之器，故曰：「樂章歌曲，特餘事耳。」

既然遭遇宦途之轉折、心志之磨難，原本期望獲得「大用」之材，頓成「無用」之薪，但天挺仍尋覓得新天地，正如隱於山林、全真、畫藝的子久一般，他則以「劇」為發憤之作。因此，於《錄鬼簿》卷下的「南方曲家組」，大用的劇本創作為六部，數量並不算少，⁸⁹且其作品享譽極高。朱權於《太和正音譜》「古今群英樂府格勢」中，便將大用名列第七位。⁹⁰其六本劇作為：

宋仁宗御覽托公書、宋上皇御賞鳳凰樓、嚴子陵釣魚臺、會稽山越王嘗膽、死生交范張雞黍、濟饑民汲黯開倉。

除前兩本以宋皇為主體的劇本故事不明外，後四本雜劇的主題皆扣緊風骨、節義、正直、操守、堅忍等儒家倫理價值；緣此，其作劇恐非以遊戲文章為主軸，而是有所言而言，發倫理震聾之聲，鋪教化人心之路。因此，身為南宋遺民，⁹¹亦於元人統治下入仕貢獻，「胸次豁然」、「志在乾坤外」的大用，雖終「獲辯明」，還以清白，卻無法見用；那麼，當他將平生蓄積化作曲文時，其「浩然之氣」所造就的「言外之意」，便將世變中的難言之隱、難吐之快，透過篇幅可盡情揮灑的雜劇，既展露古人心境，亦滿溢己身心志，使情感思緒隨著筆下人物，幽微地轉折映射出來，於重重障霧中察覺所欲書寫的核心本體。劇作常不

⁸⁸ 參考宋濂等著：《元史》（北京：中華書局，1997版）卷 81「選舉一」，頁 2027、2032-2033。

⁸⁹ 「南人曲家組」中，創作數量最多者為鄭光祖（17 本），其次為喬吉（11 本）、鮑吉甫（8 本）、鍾嗣成（7 本）、金志甫（7 本），接下來便是大用的「6 本」。

⁹⁰ （明）朱權著、姚品文點校箋評、洛地審訂：《太和正音譜箋評》（北京：中華書局，2010），頁 22-24。

⁹¹ （南宋入元人）方逢辰：《蛟峯文集》《欽定四庫全書（電子資料庫版）》（香港：迪志文化出版有限公司）卷八〈瑞粟圖序〉：「青溪之近郊，有粟一莖而兩穗者、三四穗者，民若士合辭以慶於長官，學正宮大用率諸生以其圖來論，俾予敘其歲月……」，可知大用於南宋末曾任學正之職。

僅明寫人物，也隱寫作者之「意」，這是元代儒士曲家作劇的特點，也是「曲」這一「世變中的新聲」所被賦予的「代言轉化」之意義與價值。由《太和正音譜》之評：

宮大用之詞，如西風雕鶚。其詞鋒穎犀利，神彩燁然，若健翮摩空，下視林藪，使狐兔縮頸于蓬棘之勢。（頁 23）

具象地描繪出大用曲文的鋒利、光彩、神氣，正如肅霜中的雕鶚展翅，林藪狐兔僅能驚惶縮頸；其正氣凜然、直道畢露，可謂外顯於筆下。而此風格，主要反映於大用的另一部有「元刊本」傳世之劇作《范張雞黍》中。恰恰，筆者以為，要解開大用文字帳幕下的「志」與「意」，單從《七里灘》還不足以說明，必須透過《范張雞黍》的折射共觀之。

《范張雞黍》於元末夏伯和〈青樓集誌〉中曾提及：⁹²

…院本大率不過謔浪調笑，雜劇則不然，君臣如…，母子如…，夫婦如…，兄弟如…，朋友如：《管鮑分金》、《范張雞黍》，皆可以厚人倫，美風化。又非唐之傳奇，宋之戲文，金之院本，所可同日語矣。（頁 7）

此劇被列入儒家倫常中「朋友之義」的代表作之一。其題材來源《後漢書·范式傳》對范式、張劭間的情義，先以「重然諾」敘之，再從「死友」角度描繪。⁹³「死友」之交，是生死之際唯一掛念、縈繞於心的特殊情誼，故以張劭死後的魂訴、范式不遠千里赴葬、張劭非待其抵達而不肯前行這般「執念」，具現真正的「朋友」之義。

其後的《搜神記》大體依循史傳敘事，⁹⁴至於後世馮夢龍將之改編入《喻世明言》時，

⁹² 夏伯和：《青樓集》，收入《中國古典戲曲論著集成》二（北京：中國戲劇出版社，1982）。

⁹³ （宋）范曄：《後漢書·獨行列傳·范式》（北京：中華書局，1997 版）：「范式字巨卿，山陽金鄉人也，一名汜。少游太學，為諸生，與汝南張劭為友。劭字元伯。二人並告歸鄉里。式謂元伯曰：『後二年當還，將過拜尊親，見孺子焉。』乃共剋期日。後期方至，元伯具以白母，請設饌以候之。母曰：『二年之別，千里結言，爾何相信之審邪？』對曰：『巨卿信士，必不乖違。』母曰：『若然，當為爾醢酒。』至其日，巨卿果到，升堂拜飲，盡歡而別。式仕為郡功曹。後元伯寢疾篤，同郡郵君章、殷子徵晨夜省視之。元伯臨盡，歎曰：『恨不見吾死友！』子徵曰：『吾與君章盡心於子，是非死友，復欲誰求？』元伯曰：『若二子者，吾生友耳。山陽范巨卿，所謂死友也。』尋而卒。式忽夢見元伯玄冕垂纓履履而呼曰：『巨卿，吾以某日死，當以爾時葬，永歸黃泉。子未我忘，豈能相及？』式恍然覺寤，悲歎泣下，具告太守，請往奔喪。太守雖心不信而重違其情，許之。式便服朋友之服，投其葬日，馳往赴之。式未及到，而喪已發引，既至塋，將窆，而柩不肯進。其母撫之曰：『元伯，豈有望邪？』遂停柩移時，乃見有素車白馬，號哭而來。其母望之曰：『是必范巨卿也。』巨卿既至，叩喪言曰：『行矣元伯！死生路異，永從此辭。』會葬者千人，咸為揮涕。式因執紼而引，柩於是乃前。式遂留止冢次，為脩墳樹，然後乃去。（頁 2676-2677）」

⁹⁴ 參見（晉）干寶著：《搜神記》（臺北：世界書局，2003 版），卷十一，頁 90-91。

則將人物處境改換，變為范式自殺以赴雞黍之約；⁹⁵無論史料、小說，敘述情節的重點都置於范張之「交誼」的渲染上，惟大用之劇，改變了敘事手法與主題意識，添入不少友情以外的聲音。如第一折開頭二曲，范式唱：⁹⁶

【仙呂點絳脣】太極初分，剖開混沌，陰陽蘊。生意紛紛，萬物無終盡。

【混江龍】自天地人三皇興運，至女媧氏，早一十八代定乾坤。記年數三百二十七萬，稱尊號一百八十餘君。因康氏...無懷氏...伏羲氏...神農氏...軒轅氏...少昊氏...顓頊氏...高辛氏...陶唐氏...有虞氏...夏后氏...成湯...文王...武王...周公...孔子.....。(頁 319—320)

一系列曲文近似以教化口吻論述儒家道統，雖有其上下文脈絡，⁹⁷卻從主題「支蔓」岔出。⁹⁸接下來的曲文與「朋友之義」仍無直接關連，而是評論當今時勢：

【天下樂】方信文章可立身。今人，被名利引，赤緊的翰林院老子每錢上緊。怕不歪吟得幾句詩，胡謫的一道文。(云)心術不正，何足道哉。一味地立碑碣諂佞臣。(頁 320)

由此開始批判朝政由貪佞之輩把持的敗壞局勢，朝中之職皆被大官子弟、權豪之家霸佔，並痛罵：

【那吒令】如今國子監助教的尚書做主人，秘書監著作的參政是丈人，翰林院應奉的左丞家舍人。知他看春秋怎的發，正閨如何論，制誥怎生般行文。(頁 320)

⁹⁵ 參見(明)馮夢龍：《喻世明言》(臺北：鼎文書局，1980)第十六卷「范巨卿雞黍死生交」，頁 239-245。

⁹⁶ 以下曲文引注，參考鄭騫：《校訂元刊雜劇三十種》(臺北：世界書局，1962)，重複出現時僅註明頁數。另以《古本戲曲叢刊四集》(上海：商務印書館，1958)對照。

⁹⁷ 因元刊雜劇科白極少，若參考「脈望館鈔校本古今雜劇」(收入《古本戲曲叢刊四集》)所收《息機子古今雜劇選》本，此處劇情為范式於酒店中巧遇友人王仲畧，仲畧倚丈人之勢，並竊取故人孔嵩所作之萬言策，得官杭州僉判，正要走馬上任。王氏因怕范式問起怎樣得官，且欲：「我如今灌上幾鍾，我和他講文，他文才高似我萬倍，我偷學他幾句，到州敢和人說，做入門見。(3a)」故范式答之：「……自天地開闢以來，盤古清濁聖人相承之道，試聽小生畧說一遍咱。(3b)」故首曲由「太初」起文。

⁹⁸ 再如【油葫蘆】：「道統相承十二君，三聖人，皇天有意為斯文。教人從誠心正意修根本，以至齊家治國為標準。孔子書，齊魯論，不離忠恕傳心印。以此上天子重賢臣。(頁 320)」此曲直接以道統立論政治。

朝臣彼此間的親戚與裙帶關係，使真正的才學之士無路可進，故范式內心激憤：

【寄生草】將鳳凰池攔了前路，把麒麟殿頂殺後門。你便是漢相如獻賦難求進，賈長沙上書誰做問，董仲舒對策也無公論。便是司馬遷，也撞不開這昭文館內虎牢關。便是公孫弘，也打不破編修院裏長蛇陣。

【六么序】子母每，輪替換當朝貴，倒班兒居要津。欺瞞煞萬乘之君，官裡便如海如春，如日如雲，其力如輪，其志如神，怎識的這火害軍民的聚斂之臣。如今棟梁材平地剛三寸，怎支撐萬里乾坤。子是裝肥羊法酒人皮囤，一個個智無四兩，肉重千斤。（頁 321）

這般對朝政、用人如此高昂的「責難」，史傳、小說絕未花費筆墨敘寫；不僅如此，范式的自我表白中，既貶這等人為「魔軍」，又罵其「衣絕祿盡」，再道出自己「樂道安貧」的相對處境，充滿無可奈何、心懷孤憤之感：

【（第二支）六么序】這等魔軍，又沒甚功勳，卻交他畫戟家門，列鼎重裯，赤金白銀，翠袖紅裙，羊馬成群，花酒盈尊。有一日天打算衣絕祿盡，着這個吊脊筋。小生白身，樂道安貧，視此徒何足云云。滿胸襟拍塞懷孤憤，將雲間太華平吞。大丈夫若是言無信，枉頂天立地，束髮冠巾。（頁 321）

此曲最後，才提到「言」與「信」，安排范、張的赴約之會，真正切入主題——「朋友之諾」；然而此際，第一折已唱完十首曲，僅餘四支曲子寫兩人的聚首。⁹⁹這不禁令人懷疑，此劇重點是「朋友」或「君臣」之倫？關懷核心是「情義」或「政治」？

同樣地，第二折真正的「敘事情節」是張魂入夢，告知范式已身亡故。但在此之前，則用了七支曲子，藉第五倫之選才，¹⁰⁰表達己身之不遇，乃天命、人禍、政災的集合；開頭就以孔子際遇比附當世：

【南呂一枝花】天不生仲尼，萬古如長夜。秦灰猶未冷，漢道復衰絕。滿目奸邪，天喪斯文也。今日個秀才，每遭逢著末劫。刀筆吏入省登臺，屠沽子封侯

⁹⁹ 元刊本於【醉扶歸】以下缺兩個半頁，鄭騫據《雍熙樂府》補：「照原書所缺字數計算，補此諸曲，正相適合。」見《校訂元刊雜劇三十種》校勘記，同註 96，頁 333。

¹⁰⁰ 據《息機子古今雜劇選》本的唸白，第五倫任吏部尚書，「奉聖人的命，為因選法皆弊，國學書生多有托故還鄉，不肯求進；況兼各處山間林下，賢人君子多有隱跡埋名，將賢門閉塞。聖人著小官於荊州等處，採訪各州縣，若有能文會武棟梁之材，取用入朝，可以量才擢用……小官不避驅馳，就范式宅中親自訪問其詳，此人若肯為官，可為朝中柱石之臣……」（頁 12b）」

建節。(頁 322)¹⁰¹

此曲在氣勢上可謂石破天驚、直衝雲霄。正因當道不直，用人不當，才造成今天英豪無地所容；直待明君在世，方有佳話傳出：

【(第一支)牧羊關】生不遇天時爾，道不行呵，予命也。咱人子審的這出處
是的便是英傑。伊尹起呵，萬姓俱安。巢由隱呵，一身自潔。光武量唐虞比，
子陵傲古今絕。非子陵無以表光武大包天地，非光武無以知子陵名高日月。(頁
323)

大用以嚴陵、光武對照，暗示君臣「遇合」的重要；若「生不遇天時」，「道不行也」，君子便只能乘桴浮於海。無疑地，此處無形中流洩出劇作家潛藏於心的期盼，史傳敘事中沒被突顯的課題，因作者關懷重心的不同，遂產生相異的切入視角。然而，范式依舊推辭徵辟，既為其後的奔喪作準備，或許也暗示寫作當下，「君臣遇合」、甚至明君聖主的「時候未到」：

【隔尾】子是個春申君不必頭踏接，下吏難消令故牒。教個正一品公孫到茅舍，
量小生才不及傳說，辯不及蒯徹，被這厚禮卑辭送了也。(頁 323)

於此曲之推辭後，作者才以「半餘」(共八支曲)的篇幅，¹⁰²實寫范張間的生離死別與情傷。

至於第三折，筆墨較為集中，描寫范式奔喪、攔柩、酒奠的場景與傷痛，這也是全劇最符合朋友倫常中「生死之誼」主題的一段戲。然而到了第四折，卻僅以三支曲子，寫范式於張劭廬墓守喪的心情；自第四支曲【石榴花】後，劇情陡地轉向，由皇帝親自率隊到來求才，邀請范式入朝為官；¹⁰³並另外插入一段發現、拔擢故交孔仲山的情節，¹⁰⁴藉此讚

¹⁰¹ 此曲元刊本缺頁，鄭騫據《雍熙樂府》補之，見校勘記頁 333。

¹⁰² 元刊本第二折所缺頁數、字數，鄭騫據《詞林摘豔》、《雍熙樂府》補之，見校勘記頁 333-334。

¹⁰³ 據《息機子古今雜劇選》科白，第四折乃第五倫再次尋得范式，欲徵聘之：「小官在聖人前奏過，言巨卿至仁至德，至孝至能……小官將着頭踏傘蓋、皇宣丹詔，直至汝陽元伯墳內，徵聘此人……(頁 17a-b)」然元刊本第四折曲文中，卻有實際線索，顯示來到墳前聘才者並非第五倫，而是皇帝本人，如【石榴花】：「……道當今聖上，訪問賢良……聽得道接皇宣，唬得我魂飄盪……又誰想墳塋裏遇着文王(頁 328)」、【鬬鶴鵲】：「……用微臣作揖為霖，枉候陛下眠思夢想(頁 328)」、【耍孩兒】：「微臣怎敢學周黨，陛下，遵先帝率由舊章。微臣本貫在山陽……(頁 329)」、【九煞】：「雖然是失一賢卻得一賢，何須用涕兩行淚兩行。陛下得蜀望隴休多想……(頁 330)」，由上述及其他曲文、夾白之語氣，明顯可知與范式對話者正是「駕」——皇上，故《范張雞黍》流傳至明代，第四折的「駕」已

揚他「甘於隱」的心志，¹⁰⁵揭發另一熟識者的王仲畧的冒功晉爵之罪，¹⁰⁶亦不忘重述亡友張劭之賢。¹⁰⁷此折最後，則以謝皇恩、感提拔為結：

【二煞】使明臣審罪囚，差重宦降御香。他每把陛下那敬天心好生德常欽仰，審囚的萬邦刑措無冤枉。降香的五岳神靈必享受，愁甚不鳳凰至靈芝長。不自然上天有感，聖壽無疆。

【尾聲】死的，墳墓上封贈了官。活的，殿階邊頒賜與賞。（帶云）調和鼎鼎，變理陰陽。丞相明如皓月千峯上。（帶云）識人如鑑，用人無疑。官裡似一片青天萬民仰。（頁 331）

結尾竟似宣揚政令般收束，不能不謂之突兀；另一方面也反映出第四折的重點已不在「朋友之義」，而在帝王的獎善懲惡、清明擢賢。值得一提的是，第四折洋洋灑灑地共寫了二十五支曲，數量之多居四折之冠，甚且在「元刊雜劇三十種」中僅居次於《魔合羅》的二十七支曲；¹⁰⁸其中更包含一整套滔滔不絕地、自【九煞】至【二煞】的八支煞曲，再次聲氣淋漓地痛責官場敗壞、官之惡狀，¹⁰⁹顯見作者「意」在「劇」外。作者之意，帶著有濃烈的譏嘲、諷刺，乃至指桑罵槐、以古涉今。因此，「朋友之義」，實帶有「借題發揮」之意，藉一不得志的儒者、道義之士，反映懷抱才德者，於敗壞的時代中，絕無宦路與見用

被「第五倫」取代。

¹⁰⁴ 此情節應出自《後漢書》「范式傳」之副線：「友人南陽孔嵩，家貧親老，乃變名姓，傭為新野縣阿裏街卒。式行部到新野，而縣選嵩為導騎迎式。式見而識之，呼嵩，把臂謂曰：『子非孔仲山邪？』對之歎息，語及平生。曰：『昔與子俱曳長裾，遊息帝學。吾蒙國恩，致位牧伯，而子懷道隱身，處於卒伍，不亦惜乎！』嵩曰：『侯嬴長守於賤業，晨門肆志于抱關。子欲居九夷，不患其陋。貧者士之宜，豈為鄙哉！』式敕縣代嵩，嵩以為先傭未竟，不肯去。嵩在阿裏，正身厲行，街中子弟，皆服其訓化。遂辟公府。之京師，道宿下亭，盜共竊其馬，尋問知其嵩也，乃相責讓曰：『孔仲山善士，豈宜侵盜乎！』於是送馬謝之。嵩官至南海太守。」孔嵩於劇中被安排為范式同鄉，亦與張劭、王韜為友。此處據《息機子》本，孔嵩奉派為第五倫馬前祇從，被范式發現、詢問，答曰：「因為王韜賴了我萬言長策，所以不能為官，您弟例該當馬前虞侯（頁 30a）」，故范式將此事奏報，使孔嵩得以平反、拔擢。

¹⁰⁵ 元刊本此處寫：「【滿庭芳】說古人隱監門壺漿，這的每，進時節捐軀報國；退時節晦跡韜光。這的是鵬鵬斥鷃非相抗，大剛來各自徜徉。一個趁草萊一生跳蕩，一個駕天風萬里翱翔。但能夠心舒暢，問甚麼雲霄冀壤，樂處是天堂。（頁 328）」

¹⁰⁶ 據《息機子》本，范式將王韜竊策事告知第五倫，後者便將王韜拿下、懲處。元刊本曲文描繪如：「【普天樂】今日箇法司官，多偏向。則近的縣丞主簿，不敢望宰相平章。有人告取受贓，則不與招伏狀。想那降二等殿三年的無情棒，則不如跪精磚捱一會官房。要不壞了官人勾當，關節的一更應當。安排箇總領承當。（頁 328）」

¹⁰⁷ 如（元刊本）【耍孩兒】：「……臣比張劭無名望，張劭多名望。張劭德，重厚如曾顏閔冉。張劭才，正似賈馬班固張良。（頁 329）」

¹⁰⁸ 但到了《息機子古今雜劇選》，第四折已被刪成僅剩十二支曲。

¹⁰⁹ 元刊本的八支煞曲除了【九煞】於《息機子》本被保留，其餘皆被刪除，故後者的收束全無憤慨之氣。

機會；因此，最後的旌獎轉折雖劇，確實帶有一點文人幻夢、自我安慰的療癒作用了。¹¹⁰無怪乎靜安先生要說：

...又元代士人不平之氣，讀宮天挺《范張雞黍》劇第一、二折，可見一斑也。
(頁 93)

事實上第四折更具代表性（或靜安先生著《宋元戲曲考》時尚未及詳讀元刊本），真如朱權所評，「西風雕鶚」，以霸氣翱翔睥睨。

於是乎，從《范張雞黍》的主題偏離與語氣激鋒，劇作家自身態度的「潛音」也隨之洩漏。我們可以感受到，曾任釣台書院山長的大用，對於儒學傳統與儒士態度的看重，故於劇本流露浩然正氣、嫉惡如仇，痛慨正直才德者於豺狼當道中無力改變、無法出頭的處境；然而，在面對晦暗世道加以責難的同時，仍不免對政治清明與聖君醒悟懷有一絲期盼。那麼，劇本的潛音也就隱喻了大用「為權豪所中」的冤屈心境、不平之鳴，與再被啟用的期待；故《范張雞黍》很可能作於他被罷歸不久之後，才帶有如此強烈的聲氣。那麼，《七里灘》既然以「拒仕」與「求隱」的嚴陵為主人翁，大用又以何種方式編寫、注入何種心態之伏流呢？

《嚴子陵垂釣七里灘》，正末扮嚴陵，於第一折上場提及劉秀，卻從「滅漢捉劉」道起：

...方今王新室在位，為君一十七年，滅漢宗室一萬五千七百餘口，絕劉後患，天下把這姓劉的捉拿。有一人，春陵縣白水村，姓劉名秀字文叔，不敢呼為劉文叔，改名為金和秀才。他常以我為兄相待...想漢朝以來...（頁 337）

敏感的讀者，或可嗅出與「漢族」、「宋室」有關的隱喻。伊維德曾論及，元雜劇劇目中，漢初主題比漢末三國題材的劇本更多；¹¹¹若換一角度視之，可謂元雜劇中以「漢朝」為題材的比例，超乎其他朝代的書寫；這當中所影射的「思漢」情結，值得注意。然而，西漢終究是亡了，故嚴陵所唱，雖自漢初開國功績談起，描繪重點卻在於家國興亡、是非成敗的無謂與虛空：

¹¹⁰ 參考顏天佑：〈元劇《青衫淚》、《王榮登樓》中的文人幻夢〉，《元雜劇八論》（臺北：文史哲出版社，1996。）

¹¹¹ 參見伊維德著、宋耕譯：〈我們讀到的是「元」雜劇嗎？——雜劇在明代宮廷的嬗變〉，《文藝研究》（2001），頁 101：「……在元代，從保存下來的劇目來看，有關漢代開國故事的戲，遠遠多於有關漢代分裂（三國故事）的戲。前者有 30 個劇目，而後者只有 20 個劇目……」

【混江龍】...自開基起運，立國安邦，坐籌帷幄，竭力疆場，百十萬陣，三五千場，滿身矢簇，遍體金瘡，屍橫草野，鴉啄人腸，未曾立兩行墨蹟在史書中，卻早臥一丘新土在邙山上。咱人，這富貴如蝸牛角半痕涎沫，功名似飛螢尾一點光芒。(頁 337)

這般虛空、否定歷史的態度，正與前文分析的散曲作家心境一致。如此世變情勢，人只好藉酒度日，墮入醉鄉，故嚴陵口中的劉文叔被描繪為：

【油葫蘆】...暢情時酌一壺，開懷時飲幾觴。知他是暮年閒身死中年閒喪，醉不到三萬六千場。

【那吒令】則咱這醉眼覷世界，不悠悠蕩蕩。則咱這醉眼覷日月，不來來往往。則咱這醉眼覷富貴，不勞勞攘攘。咱醉眼寬似滄海中，咱醉眼竟高似青霄上，咱醉眼不識個宇宙洪荒。(337-338)

這兩段曲文於頹廢姿態中，又滿溢出豪情，以求諸宇宙的層次放誕清狂，將己身置於度外，寫得極奇，相較於散曲所描繪的「酒」、「醉」，毫不遜色；既寫劉秀，也反映子陵，更注入劇作家的認同意志。

大用乃以突出筆法書寫嚴陵。歷史上的嚴陵既帶有先知形象，劇中也安排他有「預見」之明；表面現實雖是新莽之治：

【天下樂】則願的王新室官家壽命長，我這裡斟量，有個意況。體乾坤姓王的由他姓王。他奪了呵，奪漢朝。篡了呵，篡了漢邦……(頁 338)

但他卻有天啟的見識與預言：

【(第二支)六么序】……等那穹蒼，到那時光，漢室忠良，議論商量，引領刀鎗，撞入門牆，拖下龍牀，脫了衣裳，木驢牽將，鬧市雲陽，手腳舒長，六道長釘釘上，咱大家看一場，不爭你動起刀槍。天下荒荒，正應道龍鬬魚傷，盡乾坤一片青羅網。咱人逃出大等高張，您漢家枝葉合興旺。見放着不天摧地塌，國破家亡。(頁 338)

大用善於使用短句的排比，製造出曲文強烈的節奏感，配合曲文的征戰、械鬥意象，彷彿畫面栩栩，預視不久後漢室子弟捲土重來的景況。這雖是子陵的預言，或不無隱含當下大用對現實政治的期待。

大用如何寫子陵之「奇」？在點出其預視能力後，更彰顯其龍虎之志的本質：

【寄生草】……看誰人醒悟是誰痴，怕不鳳凰飛在梧桐上。

【賺煞尾】平地上窩弓箭，水面上張羅網，更誰想逡巡相訪，鴻鵠志飛騰天一方。揀深山曠野潛藏，漢行唐。薦嶺登崗，拽著個鈍木斧，繫著條粗麻繩，挾著條舊擔杖。我則待駕孤舟蕩漾，趁五湖煙浪。（帶云）望七里灘頭，輕舟短棹，蓑笠綸竿，一鉤香餌釣斜陽。（頁 338-339）

然而，鳳凰、鴻鵠皆不高飛，而是「揀深山曠野潛藏」；劇中的子陵之隱，不無特意藏身，以避世禍害（窩弓箭、張羅網）之意。那麼，鴻鵠大志終究也沈潛、平靜了下來。第二折時序為十年後，王莽垮台，光武中興，改朝換代，歷經世事，嚴陵的心境有更深刻的體會：

【越調鬬鶴鶩】我把這蓑笠做交遊，蓑衣為伴侶。這蓑笠避了些冷霧寒煙，蓑衣遮了些斜風細雨。看紅鴛戲波面千層，喜白鷺頂風絲一縷。白日坐一襟芳草裊，晚來宿半間茅苫屋。想從前錯怨天公，甚也有安排我處。

【紫花兒】您道我不達時務，我是個避世嚴陵。釣幾尾漏網的遊魚，怎禁四蹄玉兔、三足金烏。仔細躊躇，觀了些成敗興亡，閱了些今古，浪淘盡千古風流人物。昨日個虎踞在咸陽，今日早鹿走姑蘇。

【金蕉葉】七里灘從來是祖居，十輩兒不知禍福，常遠定灘頭景物。（帶云）我若是不做官，一世兒平生願足。（頁 339-340）

不似第一折，隱中仍有雄心壯志與些許不甘，此時的子陵，獨身、閒淡、不問世事，成為他生命的主調。他的「隱」，先是「退」、「避」，但不無等待時機之感；但在真正享受漁隱之樂後，才發現從前「錯怨天公」，此時此刻的生命情調才是最佳安排；對於當下生活，口吻充滿真正的平安喜悅，而高唱「不做官一世願足」，讚嘆「七里灘從來是祖居」，再也不想離開。因此，當使者來請他赴京時，子陵對他唱：「休着俺閑人受苦」、「我在這水國居，樂有餘」、「不用一封天子詔賢書，回去也不是護身符」。既已決定不走人間路／世間道，則天大的皇帝也不需認：「我則知十年前共飲的舊知交，誰認的甚麼中興漢光武。」這般有歷程、有階段、有層次的子陵形象，於其他散曲／史傳／詩文中都不曾見過；所聚

焦者，在於真正的「放下」與「看破世事」，必須在時光流轉中，方得徹悟。

這個突出於史傳形塑的子陵，顯然融入作者自身之思／辨／轉折；由此也帶出「雜劇」的特殊性——代言體，使劇作家可化身人物之魂，道出「潛文本」；畢竟子陵為何而隱、如何求隱，箇中緣由皆劇作家所推敲、想像而來，而此一想像與創作的根基，即為己身遭遇與心路歷程。此即道地的「藉他人酒杯，澆胸中塊壘」，透過戲劇體裁，達至「人、我雙寫」，以角色自況、以人物擬己。那麼，劇中嚴陵的「避」與「隱」，與當下大用的「退」與「閑」，相互呼應、古今交織，其背後共同的羅網，正是「世變」與「漢滅」。

在明志之後，此劇編寫基本符合史實，仍安排子陵被光武幾番宣請的真情打動，故於第三折赴京相會。然而，這趟旅程難免犧牲原本平靜的生活：

【倘秀才】來了我呵！鷗鷺在灘頭失驚。不見我呵！漁父在磯臺漫等。來了我呵！釣臺上青苔即漸生。這其間，柴門靜悄悄，茅舍冷清清，料應。（頁 341-342）

他身雖離開，念茲在茲的仍是隱居之物。換來的代價，是光武帝親自出郭迎接；但看在子陵眼中，卻是今昔對比：

【（第三支）滾繡球】...他出郭迎，俺舊伴等。待剛來我根前，顯耀他帝王的權柄，和俺釣魚人，莫不兩國相爭。齊臻臻戈書鎗棒當頭擺，明晃晃武士金瓜夾路行。我怎敢衝撞朝廷。

【（第三支）倘秀才】他往常穿一領粗布袍，被我常扯的偏襟袒領。他如今穿著領柘黃袍，我若是輕抹著該多大來罪名。我則似那草店上相逢時那個身命，便和您，敘交情，做咱那伴等。（頁 342）

天子尊貴之身，伴隨的只是隔閡；榮耀與權柄，皆為世間用來誇耀之器，於子陵眼中不具任何價值，他只要以「舊時友伴」身份相認。雖說乍相逢，認不清；但兩人把酒言歡後，亦重拾往日情誼；酒酣耳熱之際，大用寫下這曲經典：

【三煞】你也不是我的君，我也不是你的卿。咱兩個一樽酒罷先言定，若你萬乘主今夜還朝去，我便七里灘途程來日登。又不曾更了名姓，你則是十年前沽酒劉秀，我則是七里灘垂釣的嚴陵。（頁 343）

這幅君臣真情流露的畫面，既是本劇抒情的高潮，子陵超脫世情的顯現，也是大用生命轉

折的重要體悟。放棄現世功名的最終姿態，就是打破五倫中的「君臣」尊卑，改以平等相對的「朋友」之倫取代。透過嚴陵，大用不僅書寫歷史、功名、一切過往皆空；當下的政治家國亦拋諸腦後；更看到人與人交往存在的真性情與真理解。回想《錄鬼簿》之載，大用與其父為莫逆交，故年輕的嗣成得以侍坐而聽其言談吟詠，因此可以推測，晚年的大用不僅在心境上徹底看開、放下，也更看重不世出的交誼與友情——有趣的是，寫《范張雞黍》的大用似乎更看重政治；寫《七里灘》的大用卻看重「舊誼」。這樣的體會，是時間的累積、思想的了悟，若無作者親身所感，寫不出如此佳句。

因此，第四折，子陵被宣入宮而不得不去，是他最終表明心志並道別的宣言。大用安排「來自七里灘的呼喚」，是靈物的點醒，也是內心的反省，要始終如一、堅持初衷：

【喬牌兒】輩路傍啄綠苔，猛然間那驚怪。原來是七里灘朱頂仙鶴，在碧雲間將雪翅開。他直飛到皇宮探我來，他為甚□悶在欄干外。（云）是不是我的仙鶴？若是我的呵，則不宜來。和他那獻果木猿也到來。我山野的心常在。俺那裡水似藍，山如黛，不由我見景生情，覩物傷懷。

俺那七里灘，好□好景致。麋鹿啣花，野猿獻果，天燈自見，烏鵲報曉，禽有禽言，獸有獸語。

【滴滴金】俺那裡猿猴會插手，仙鶴展翅，把人情都解。非濁骨與凡胎，我在綠柳隄邊，紅蓼灘頭，白蘋洲外。這其間鷗鷺疑猜。

【折桂令】疑猜我在釣魚灘醉倒未回來。俺出家兒散誕心腸，放浪形骸。我把您上下君臣，非是嚴光，把您花白。為君的緊打並吞伏四海，為臣的緊鋪勞日轉千堦。（帶云）我說與您聽，我不是人才。有那等不染塵埃，不識興衰，靠嶺偎崖，灑網擔柴，尋覓將來，則那的便是人才。（頁344）

堅拒官爵，想念漁隱生涯的子陵，其最後告別之曲，帶有一絲蹊蹺意味：

【鴛鴦煞】九經三史文書冊，壓著一千場國破山河改。富貴榮華，草芥塵埃。唱道，祿重官高，聞是禍害。鳳閣龍樓，包著成敗。您那裡是舜殿堯堦，嚴光，則是跳出了十萬丈風波是非海。（頁345）

「一千場國破山河改」，既是古事，也是喻今；讀書人與經史文章，看似天下太平之術，往往反是禍害之端。漁隱，帶有絕聖棄智之意，而嚴光的垂釣七里灘，無疑是遠離江湖是非的明智抉擇。這番「跳出風波是非海」的徹悟，亦可視為作者現身之喻，近似於第三者

語氣聲口（「嚴光」二字既是自嘲、也是彷彿轉換旁觀者視角）的評論、指點；而作者自喻、自擬的鮮明姿態，令人聯想起大用曾任釣臺書院山長之職的親身經歷，更深刻回應他罷歸潛思的心境與體悟，故其「意」化身於劇內，藉人物以抒志。

對照《范張雞黍》的激憤不平，以及劇末對「求官幻夢」的縈繞於心；《七里灘》因著嚴陵這位經典人物的形象，曲文口吻取而代之以超然、洞悉、達觀，真正看破世情，絕口不提入仕，以隱、退、避、拒為堅持。《范張雞黍》結尾的諄諄善誘與期盼，到了《七里灘》則代之以覺悟後的堅拒；與其說是劇情所限定，毋寧說是曲家編創的結果（元雜劇中偏離史實、興之所至、隨心所欲的情節所在多有）。透過前者，劇作家生氣、尖銳、批判的神情躍然紙上；透過後者，平靜、深邃、了悟的作家心境緩緩流洩。選擇前者題材，旨在撥亂反正；選擇後者主題，意在自我療癒。兩部戲，反映了作者大用於不同的創作時間點，展現的相異思緒，而此又密切關連於他的人生境遇。當鍾嗣成讚賞其筆力、吟詠，乃至「豁然胸次掃塵埃」之際，顯見他已克服落難之困頓、鬱鬱之悶懷，而成為「當世之嚴陵」；如同子久晚年，亦選擇以子陵之漁隱，藉丹青墨筆追求人生最終的價值。換言之，《七里灘》概為大用晚年體悟，故不以散曲（單支或套數），而以雜劇之長篇大論，容納人物哲思之轉折。從一開始視己為大材小用之「傲氣」，到最終說出「我不是人才」；劇中嚴陵的聲音，不斷迴響、映射出戲外劇作家豁達之面容，具體道出子久於〈富春山居圖〉所欲言而未曾言出的、領悟而遁世的安然圖像。雜劇，既是文人儒士可將不吐不快之「心聲」付諸代言之「新聲」，也是世變下文人儒士面對諸種不得已的調解之道、療癒之器；曲文可蘊含人物之「意」、亦滿有作者之「喻」，而此「意」與「喻」實為時代境遇之產物，故飽含世變之氣、記憶之殤、欲求之不滿、文字之張力、意義之影射堆疊。是故，源於此之重層複調，遂成靜安先生所言之「意境」。筆者以為，意也，非實指人物也，乃作家心志內蘊其中；境也，非歷史具象也，乃當下時空投射於外。王國維於〈元刊雜劇三十種敘錄〉中考證《七里灘》為大用之作時，順道評點：

...此劇文字雄勁道麗，有健鶻摩空之致，與范張雞黍定出一手，故定為大用之作。大用曾為釣臺書院山長，故作是劇也。¹¹²

敏銳如靜安先生，於覽讀元劇時，自能察覺出此種遠遠超出其作品之人物、關目、情節、主題，難以解釋卻易於感受的氣象，而作為考證之依據；他於「元劇之文章」中亦特別標舉大用：

¹¹² 同註 96，頁 5。

元代曲家，自明以來，稱關馬鄭白。然以其年代及造詣論之，寧稱關白馬鄭為妥也。關漢卿一空倚傍，自鑄偉詞，而其言曲盡人情，字字本色，故當為元人第一。白仁甫、馬東籬，高華雄渾，情深文明。鄭德輝清麗芊綿，自成馨逸。均不失為第一流。其餘曲家，均在四家範圍內。唯宮大用瘦硬通神，獨樹一幟...（頁 123）

既以「（瘦硬）通神」描繪作品超越具象形容而脫俗之精氣，則大用的元刊本劇作，可謂詮釋元劇「意境」抽象感受之絕佳例證。

結語

本文選擇以《七里灘》為核心文本析理「意境說」，實出於覽讀《宋元戲曲考》「元劇之文章」時，感受到靜安先生才高心慧的評賞觀，與書中「例證」難以貼合的缺憾，使如此重要的文學批評詞語，僅能意會，無法清楚言傳。此課題之難度甚大，若以斷章取義方式擷取曲文片段，仍無法解決疑惑、分辨肌理，須採全面而重層之視角，佐以首尾貫串之思維、範例，才足條析、詮釋之。既元曲意境惟元人所獨擅，若能以較為接近元代樣貌的散曲、劇曲作為分析文本，方為上乘。思索此一課題期間，恰逢臺北故宮博物院舉辦兩岸合璧展，「富春山居圖」全貌首次顯現於世人面前；因親身觀圖之機緣，啟發筆者：元曲特殊的「子陵書寫」現象，也開展於同代的山水畫中，恰可成為探求元曲意境的絕佳剖面。

由元代曲家、畫家對「嚴陵」主題進行豐富的散曲、戲曲與山水畫之丹青書寫觀之，子陵意象於晦暗不明的時空枷鎖中，彷彿成為失意者心理上可得的救贖靈光，依偎著「漁隱」的避世與遁世之姿，以「創作」發洩胸中滿溢之情。因此，時代、命運、妙筆，將張養浩、馬致遠、張可久、黃公望、宮天挺等人與「漢之子陵」緊密地聯繫在一起，共同見證世變局勢下，於虛無、荒謬、頹廢的生命處境中，如何透過曲、畫之「立言」，超越其難以「立功」的悲哀，尋求自身處世之根基，終於「曲」、「畫」中展現新意，鑄造文學史與繪畫史上的新境。

當王國維說道：「唯意境則為元人所獨擅」時，他所真正感受到的實為：

彼但摹寫其胸中之感想，與時代之情狀，而真摯之理，與秀傑之氣，時流露於期間。（《宋元戲曲史》頁 105-106，同頁 1 引文）

那麼，元曲家繪寫子陵之時，正是一種「自我療癒」，於當下情景置入古人德操，使古事流露今情；因此，「時代之情狀」與「不平之氣」、曲家亟欲自尋的「真摯之理」與「超脫之狀」，便昂然散發乎紙上，如金聖嘆批點《第六才子書西廂記》「序一：慟哭古人」：¹¹³

我今日所坐之地，古之人其先坐之；我今日所立之地，古之人之立之者，不可以數計矣。夫古之人之坐於斯，立於斯，必猶如我之今日也。而今日已徒見有我，不見古人……如使真有九原，真起古人，豈不同此一副眼淚，同欲失聲大哭乎哉？（頁2）

曲家將洶湧思潮化為文字筆墨時，即為「慟哭古人」，並為自己的眼淚找到依托之藉。又如金批《西廂》〈驚豔〉總評：

亦嘗觀於烘雲托月之法乎？欲畫月也，月不可畫，因而畫雲。畫雲者，意不在雲也。意不在於雲者，意固在於月也……雲妙而明日觀者皆至，咸曰：「良哉月與！」初無一人歎及於雲…雲之與月正是一副神理，合之固不可得而合，而分之乃決不可得而分乎……（頁33）

因此，元曲之「意境」展現，便在於不直寫處世當下，而迂迴地改以「子陵之音」暗喻之。曲家之意在己，而托於子陵；意在蒙元，而托於漢亂；意在安身立命，而托於漁隱；乃至文人畫中，意在子陵之風，而托於山水流動。換言之，其「意在言外」之深心，於書寫時不求「肖似／如真」（於歷史、人物、畫構皆然），本身就是不求形「似」，但求其「意」的委婉表現。豈非近於聖嘆所比喻之「烘雲托月」？意在月而畫雲，意在此而言彼，意在己而寫子陵。

於是，元代之特殊歷史變局，使曲家文章、意境滿盈於字句之中，勢不可擋，與其筆下隱喻之古人古事，恰恰「合」為渾然之一體；曲家之本心與本來面目，雖隱於作品背後，卻自然散發出強大的召喚力，吸引讀者之心思投射、橫越古今。元曲之「意境」，正是作品與時代、處境、文字、酣墨之交涉，所發揮、迴旋、縈繞的結果；明以後的時代氛圍與曲家心理已有所差異，與元曲相似之「意境」遂難再生，故靜安評為：「後人所不能髣髴也」。

¹¹³ 王實甫原著、金聖嘆批點、張建一校注：《第六才子書西廂記》（臺北：三民書局，1999）。

引用書目

一、傳統文獻

- 〔晉〕干寶：《搜神記》，台北：世界書局，2003年。
- 〔劉宋〕范曄：《後漢書》，北京：中華書局，1997年。
- 〔南宋〕董棻編：《嚴陵集》，《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。
- 〔南宋〕方逢辰：《蛟峯文集》，《欽定四庫全書（電子資料庫版）》，迪志文化出版有限公司。
- 〔元〕王逢：《梧溪集》，《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。
- 〔元〕周德清：《中原音韻》，《中國戲曲論著集成》1，北京：中國戲劇出版社，1982年。
- 〔元〕夏伯和：《青樓集》，《中國古典戲曲論著集成》2，北京：中國戲劇出版社，1982年。
- 〔元〕楊載：《仲弘集》，《元詩選初集》。
- 〔元〕鍾嗣成著，王鋼校訂：《校訂錄鬼簿三種》，鄭州：中州古籍出版社，1991年。
- 〔元〕顧瑛輯，楊鐮等整理：《草堂雅集》，北京：中華書局，2008年。
- 〔元〕王實甫原著，（清）金聖嘆批點，張建一校注：《第六才子書西廂記》，台北：三民書局，1999年。
- 〔元〕楊維禎：《鐵崖集》，《元詩選初集》。
- 〔元〕倪瓚：《清閬閣全集》，《叢書集成續編》，台北：新文豐出版社，1989年。
- 〔明〕陶宗儀：《輟耕錄》，北京：文化藝術出版社，1998年。
- 〔明〕朱權著，姚品文點校箋評，洛地審訂：《太和正音譜箋評》，北京：中華書局，2010年。
- 〔明〕宋濂等撰：《元史》，北京：中華書局，1997年。
- 〔明〕賈仲明：《（增補本）錄鬼簿》，收入《校訂錄鬼簿三種》。
- 〔明〕楊東編：《釣台集》，《四庫全書存目叢書》，台南：莊嚴文化事業有限公司，1997年。
- 〔明〕張丑：《清河書畫舫》，《景印文淵閣四庫全書》，台北：台灣商務印書館，1983年。
- 〔明〕王世貞：《新刻增補藝苑卮言》，《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 〔明〕孫鳳：《孫氏書畫鈔》，《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 〔明〕馮夢龍：《喻世明言》，台北：鼎文書局翻印，1980年。
- 〔清〕孫承澤：《庚子銷夏記》，《景印文淵閣四庫全書》。

- 〔清〕王時敏：《王奉常書畫題跋》，《續修四庫全書》。
- 〔清〕姜紹書：《韻石齋筆談》，《景印文淵閣四庫全書》。
- 〔清〕顧嗣立編：《元詩選初集》，北京：中華書局，2001年。
- 〔清〕魚翼：《海虞畫苑略》，《叢書集成續編》。
- 〔清〕張庚：《圖畫精意識》，《叢書集成續編》。
- 《聖經（和合本）》，台北：聖經資源中心，2007年。

二、近人論著

- 王國維：《人間詞話》，《王國維全集》1，杭州：浙江教育出版社，2009年。
- ：〈人間詞乙稿序〉，《王國維全集》。
- ：《宋元戲曲考（等外八種）》，台南：僑勉出版社翻印，1975年。
- ：黃仕忠講評，《宋元戲曲史》，南京：鳳凰出版社，2010年。
- 王禕：〈黃公望題跋趙孟頫書法二則——簡談趙孟頫與黃公望之間的師承關係〉，《故宮文物月刊》，2011年。
- 石守謙：《從風格到畫意：反思中國美術史》，台北：石頭出版社，2010年。
- 吉川幸次郎著，鄭清茂譯：《元雜劇研究》，台北：藝文印書館，1977年。
- 衣若芬：〈骷髏幻戲——中國文學與圖象中的生命意識〉，《中國文哲研究集刊》，2005年。
- 何傳馨：〈「山水合璧——黃公望與富春山居圖特展」策展經緯〉，《故宮文物月刊》，2011年。
- ：《山水合璧：黃公望與富春山居圖特展》，台北：國立故宮博物院，2011年。
- 李維琨：〈寂寥廓江天·幽棲南山岑——讀元代錢選的〈浮玉山居圖〉卷〉，《故宮文物月刊》2011年。
- 汪詩珮：《從元刊本重探元雜劇——以版本、體製、劇場三個面向為範疇》，新竹：清華大學中文研究所博士論文，2006年。
- ：〈世變、文人、隱喻：元雜劇《王粲登樓》的視界〉，《漢學研究》2010年。
- ：〈歷史、戲劇、政治的三重奏：《周公攝政》與鄭光祖的雙重心境〉，《國文學報》2011年。
- ：〈書評：Tian Yuan Tan, *Songs of Contentment and Transgression: Discharged Officials and Literati Communities in Sixteen-Century North China*〉，《漢學研究》2012年。
- 胡曉明：〈從嚴子陵到黃公望：富春江的文化意象——《富春山居圖》的前傳〉（未刊稿）。
- 孫楷第：《元曲家考略》，上海：上海古籍出版社，1981年。
- 張光賓：《元四大家》，台北：國立故宮博物院，1975年。

- 陳高華：《元代畫家史料匯編》，杭州：杭州出版社，2004年。
- 陳韻如：〈黃公望的書畫交遊活動與其雪圖風格初探〉，《中正大學中文學術年刊》2010年。
- 陸林：《元代戲劇學研究》，合肥：安徽文藝出版社，1999年。
- 隋樹森輯：《全元散曲》，台北：漢京文化翻印，1983年。
- 溫肇桐編：《黃公望史料》，上海：上海人民美術出版社，1963年。
- 葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》，台北：源流文化事業有限公司，1982年。
- 趙義山：〈元散曲家陳草庵、鮮於必仁考略〉，《文學遺產》1993年。
- 蔣勳導讀：《黃公望〈富春山居圖卷〉》，台北：信誼基金出版社，2011年。
- 鄭騫：《元刊雜劇三十種校注》，台北：世界書局，1962年。
- ：《景午叢編》，台北：台灣中華書局，1972年。
- 魯力：〈黃公望〈富春大嶺圖軸〉賞析〉，《故宮文物月刊》2011年。
- 蕭啟慶：《元代史新探》，台北：新文豐出版社，1983年。
- 顏天佑：《元雜劇八論》，台北：文史哲出版社，1996年。
- 古本戲曲叢刊編輯委員會：《古本戲曲叢刊四集》，上海：商務印書館，1958年。
- （荷）Idema, Wilt L.（伊維德）著，宋耕譯：〈我們讀到的是「元」雜劇嗎？——雜劇在明代宮廷的嬗變〉，《文藝研究》，2001年。

The Artistic State of *Qu* and Landscape Painting in Yuan Dynasty: *Seven-Miles Bank* and “Dwelling in the Fuchun Mountains”

Wang Shi-pei*

Abstract

This paper will re-examine Wang Guowei's artistic concept of “*yijing*” in *The History of Drama in Song-Yuan Dynasty*, using the core example of Yuankan *zaju Seven-Miles Bank* (*Qili tan*) to interpret his comments and evaluation on Yuanqu, trying to give this critical term a proper and applied contemporary significance. Methodologically, this paper will analyze *sanqu* and its authors/literati at first, and then focus on the famous landscape painting, Huang Gongwang's “Dwelling in the Fuchun Mountains” (*Fuchun shanju tu*), through which we got a whole picture about the atmosphere of the times and the state of minds of Yuan literati/writers. Finally, by close-reading of the dramatic text of *Seven-Miles Bank*, the playwright's attempt on Yan Ziling narration could reply how the idea of withdrawal (*ying*) connected with Yuan literati's internal life and their words/paintings, which at the end formed the characteristic of *yijing* of Yuanqu. Therefore, Wang Guowei's sparkling insight absolutely explains why Yuan drama could be treated as the representative literature of its times.

Keywords: Yuanqu, Yan Ziling, fishing platform(*diaoyu tai*), withdrawal(*yingyi*), fishing hidden(*yuying*)

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Chung Cheng University, Taiwan.

