

孰信前身是畫師，詩中有畫畫中詩：論潘天壽詩畫會通藝術

2009 海峽兩岸潘天壽與傳統詩學研討會

元智大學中國語文學系・羅鳳珠

2009 年 12 月 12~14 日

一、前言

書畫同源，詩畫藝術彼此相通，互相交融，是中國藝術史上的特殊現象。詩人兼擅書藝、畫藝者有之，畫家兼通詩藝、書藝者亦有之。自唐代以來，詩人爲畫作題詩，畫家以詩境作畫，成爲詩畫交融的主要方式，因此留下許多詩意畫與題畫詩，在詩壇與畫壇放出萬丈光芒。清代陳邦彥選編的康熙御定《歷代題畫詩》一書，收唐、宋、金、元、明代題畫詩 8,962 首，可見歷朝以來詩畫交會之盛。

《歷代題畫詩》完成於康熙 46 年，後於 1996 年重新編排出版時，閻性真爲該書所寫的〈代前言·丹青無色亦銷魂〉指出了中國詩書畫同源的特性：「在人類文明史上，書畫同源可說是漢字文化的一大特色。儘管繪畫藝術經歷了長足完美的發展，但中國畫與書法就像雌雄同體一樣，相互成爲生存發展的依存條件，以致任何一幅優秀的傳統中國畫，都無不是書法藝術與繪畫藝術的完美結合。而畫上的書法，又大都是詩詞題跋。因此，在中國文學史上，歷代題畫詩就成了一項獨特的遺產。」¹這一段敘述清楚的標舉出中國詩、書、畫藝術相通的傳統。

歷代詩人之中，唐代的王維、宋代的蘇軾，在詩畫方面皆有傑出的成就。王維寫於晚年的〈偶然作，六首之六〉詩：「老來懶賦詩，惟有老相隨。宿世謬詞客，前生應畫師。不能捨餘習，偶被世人知。名字本皆是，此心還不知。」王維在這首詩裡自道前身應是畫師。蘇軾於〈書摩詰藍田煙雨圖〉稱頌王維：「味摩詰之詩，詩中有畫。觀摩詰之畫，畫中有詩。」²潘天壽先生於〈論畫絕句，二十首之四〉評論王維的畫藝，引用王維詩與蘇軾文爲典，寫下：「孰信前身是畫師，詩中有畫畫中詩。須知雪裏甘蕉樹，早證散花說法時。」³，認同了王維「前生應畫師」的自述與蘇軾論王維「詩中有畫，畫中有詩」的觀點。

¹ 清·陳邦彥選編，康熙御定《歷代題畫詩》，北京市：北京古籍出版社，1996 年出版。

² 宋·蘇軾著，孔凡禮點校，《蘇軾文集》，北京市：北京中華書局，1986 年出版，2,209 頁。

³ 引自潘天壽紀念館編，潘天壽著，《潘天壽詩存》，浙江美術學院出版社，1991 年 5 月第 1 版。以下凡本文所引潘詩，均引自本書。

殊不知「孰信前身是畫師，詩中有畫畫中詩」也恰好是潘天壽先生自身藝術成就上詩畫雙絕的寫照。

潘天壽先生生長於書香門第之家，他的父親潘秉璋是縣庠生，能書，曾任鄉長三十餘年及縣參議員等職。⁴根據盧忻所寫《潘天壽》一書的敘述，潘天壽先生自幼即喜歡畫畫。在私塾唸書時，讀書寫字之餘，便常常「在紙片上畫小人，畫花，畫鳥。略大一點，便熱心於臨摹《水滸》、《三國演義》等小說的插圖。連鄉村中祠廟門窗上的山水、人物、花鳥、蟲魚，他都一一心記而加以模仿。」⁵十四歲那一年，一本破舊的《芥子園畫傳》，使他如獲至寶，廢寢忘食一遍遍臨摹。他藝術上的天分，可以說是被這本畫譜誘引出來。「從小對繪畫的興趣，至此起了質的變化。《芥子園畫傳》使他意識到，中國畫是一門值得自己傾畢生精力加以研究的學科。」⁶他晚年還反覆的對人說：「我從十四歲起就下決心要做一個中國畫家。」⁷1935年暮春，正值潘先生39歲，與姜丹書、朱圯瞻、吳芾之、張振鐸同遊富春江，寫下〈春游雜詠〉十首，第三首〈桐廬曉發〉：「江天初曉且揚舲，一片雲帆煙水冥。我亦重來黃子久，千山未改舊時青。」以黃公望（黃子久）自喻。黃公望是元代大畫家，以山水畫享譽畫壇，其代表作〈富春山居圖〉，在畫史上的地位極高，潘先生以黃公望自喻，豪情可見。再從〈登天臺蓮華峰拜經臺作，六首之三〉：「以我為峰未可非，歌聲天姥聽依稀。不稽劉阮胡麻事，有憶長才李布衣。」潘先生登天臺蓮華峰，豪氣萬千的想著可以「以我為峰」時，聯想到的是寫〈夢遊天姥吟留別〉的唐代詩仙李白，從這裡也可看出詩人意氣風發的一面。

潘天壽先生在詩詞方面的興趣與根基，也是在私塾唸書時便建立了基礎，他的私塾老師潘天道先生，在科舉制度尚未廢除的年代裡，教學生讀四書五經，但是當時的變法維新已經對舊式的封建教育帶來衝擊，所以「潘天道先生也教《千家詩》、《唐詩》之類的古典詩詞，這對潘天授日後進學倒不無好處。」⁸也因此引發了潘天壽先生對中國古典詩詞的愛好。

潘天壽先生詩畫的啓蒙與基礎，自幼便開始，因為經濟不寬裕，為了滿足作畫時需要多種文具的需求，他便自己著手製造筆、墨、硯及印章、印泥，而奠定了印學方面的基礎，在筆、墨、硯方面的了解與掌握，對於他的畫藝也有很大的幫助。這一些幼時的經歷，以及《芥子園畫傳》：「不但豐富了天授的繪畫知識，而且也潛移默化著這位小畫家，使他悟得詩文、書法、金石以及畫

⁴ 參見盧忻著，《潘天壽》，中國現代名人傳記系列叢書，北京市：北京中國青年出版社，1996年出版，書後所附年表。

⁵ 同註4，第20頁。

⁶ 同註4，第29頁。

⁷ 同註4，第29頁。

⁸ 同註4，第19頁。「天授」是潘天壽先生的學名。

史畫論與繪畫的密切關係。」⁹所以潘天壽先生無論在所著述的《中國繪畫史》¹⁰，或《聽天閣畫談隨筆》¹¹或留下來的詩作，都可以看到他對於詩文、書畫、金石之獨特見解，以及他認為中國藝術是由多元藝術交互會通，多元融合而成的觀點。

二、中國多元藝術會通融合的特性

詩畫雙絕足以成為潘先生一生藝術成就的寫照，他的繪畫興趣是與生俱來的，他在詩歌方面的涵養與成就，有別於其他詩人之處，是他透過對於繪畫藝術的觀點，將詩畫藝術熔於一爐。天賦秉性的剛毅卓絕，加上後天努力不懈，使他的畫作呈現「奇崛清高之氣」¹²，詩作呈現「意趣高華氣象羸」之風¹³，他主張：「畫事須有天資、功力、學養、品德四者兼備，不可有高低先後。」¹⁴這也是他一生嚴謹奉行的自我要求，因而成就了他人品、詩品、畫品皆受後人景仰的地位。

潘先生自幼從私塾教育及《芥子園畫傳》所獲得的啓蒙，幼時的生活經驗，求學時期如飢似渴的大量觀摩古代字畫所累積的藝術修為與涵養，就讀高小時期，「每當夜深人靜，萬籟俱寂之時，……在那盞小油燈下孜孜不倦地寫字作詩，畫畫和刻章。」¹⁵所奠定的功力，因在數理課堂上忍不住畫起畫來，被先生沒收了畫筆，改用蠶繭套在指上作畫，進而直接嘗試以手指、手掌作畫，畫出有別於紙筆作畫的意趣，所奠定下來日後成為指畫大師的基礎，在在都造就了他在詩畫藝術方面的高超成就與對藝術的獨特觀點。

潘先生對於中國藝術具有多方相互會通特性的精闢見解，見於他所撰寫的《聽天閣畫談隨筆》，他在這本書的〈雜論〉，有三段文字提出這方面的見解：

其一：「吾國繪畫之孕育，遠在舊石器時代。……然考吾國初期文字，以黑線為表達，象形為組成，與原始繪畫，實同一淵源。故吾國文字學者及繪畫史

⁹ 同註 4，第 33 頁。

¹⁰ 潘天壽著，《中國繪畫史》，上海市，商務印書館，1936 年出版。

¹¹ 參見潘天壽著，《聽天閣畫談隨筆》，上海市：上海人民美術出版社，1980 年出版。

¹² 參見周昌谷著，〈潘天壽先生的人品和畫品〉，文中稱揚潘天壽的畫：「他的畫有一種奇崛清高之氣，強烈的筆墨的節奏感，造成一種崇高的意境」，本文收於盧炘選編，《潘天壽研究》，浙江美術學院出版社，1989 年 12 月出版，第 447～457 頁。

¹³ 參見林鏜著，〈意趣高華氣象羸：潘天壽詩歌的成就〉，收於盧炘選編，《潘天壽研究》，浙江美術學院出版社，1989 年 12 月出版，第 520～546 頁。林鏜以「意趣高華氣象羸」為題，評論潘天壽詩歌的成就。「意趣高華氣象羸」語出潘天壽〈夜宿黃山文殊院東閣意有未盡復成四截，四首之四〉詩：「名山峰壑自相殊，意趣高華氣象羸。昨夜夢中頹甚矣，大風扶我上天都。」此詩收於《潘天壽詩注》，中國美術學院出版社，1997 年出版，第 29 頁。但是《潘天壽詩存》，浙江美術學院出版社，1991 年 5 月第 1 版同一首詩作「氣象高華意趣羸」，二種版本不同。

¹⁴ 同註 11，第 3 頁。

¹⁵ 同註 4，第 33 頁。

論家，均有書畫同源之說，以此也。」¹⁶這一段話提出「中國書畫藝術同源」的觀點。在其〈論畫絕句〉之三，評薛稷的畫：「盡緣楷法名天下，畫筆能從書筆來」，也點出了繪畫與書法的關係。

其二：「吾國元明以來之戲劇，是綜合文學、音樂、舞蹈、繪畫（臉譜、服裝以及布景道具等之裝飾）、歌詠、說白以及雜技等而成者。吾國唐宋以後之繪畫，是綜合文章、詩詞、書法、印章而成者。其豐富多采，亦非西洋繪畫所能比擬。是非有悠久豐富之文藝歷史，變化多樣之高深成就，曷克語此。」¹⁷這一段話從繪畫的角度指出唐宋以後之繪畫是綜合了包含詩詞在內的多方藝術融合而成；也從戲劇角度指出元明以來的戲劇，融合了包含繪畫在內的多元藝術。在其〈論畫絕句〉之十五所評論的元代畫家徐渭，也是一位劇作家¹⁸。〈論畫絕句〉之十二所評論的黃公望，潘先生更以「豈是尋常真畫史，百分餘事五車書。」強調黃公望之所以能在畫藝上登峰造極，得之於他學富五車的學識根柢。〈論畫絕句〉之十二所評論的董其昌：「風流蘊藉入骨髓，讀萬卷書行萬里。」強調的也是董其昌飽讀詩書。

其三：「印章上所用之文字，以篆書為主，然間用隸楷。故治印學者，需先攻文字之學與夫篆隸楷草之書寫。其次須研習分朱布白與字體縱橫交錯之配置。其三須熟習切勒錘鑿之功能，如庖丁解牛，游刃有餘，無所滯礙。其四須得印面上氣勢之迂迴，神情之樸茂，風格之高華等，與書法、繪畫之原理原則全同，與詩之意趣，亦互相會通也。兼以吾國繪畫，自北宋以來，題款之風漸起，元明以後尤甚。明清及近時，考古之學興盛，彩陶、甲骨、鍾鼎、碑碣、錢幣、瓦當等日有所顯發，筆墨之秘鑰，無韻不宜，為畫道廣開天地。治印一科，亦隨之蓬勃開展。因此印學，亦與詩文、書法、密切結合於畫面上不可分割矣。吾故曰：『畫事不須三絕而須四全。』四全者，詩、書、畫、印章是也。」¹⁹這一段話指出了印章藝術之原理原則與書法、繪畫相通，北宋以來因題款之風漸盛，使印學與詩文、書法、繪畫不可分割，自此詩、書、畫、印章成為畫之四全。

這三段論述，從繪畫藝術的角度，指出繪畫與書法、文學、印學交相融合的發展過程與現象。他在 1957 年，〈談談中國傳統繪畫的風格〉中也提到：「中國傳統繪畫是文史、詩詞、書法、篆刻等多種藝術在畫面上的綜合表現，就更和整個民族文化的發展變革緊密地相關聯，這是很自然的。」²⁰可見得潘先生在繪畫藝術的自我追求或授課教學，念茲在茲的都是繪畫不是獨立的藝術，必須與文史、詩詞、書法、篆刻融會，才有可能臻於善境。

¹⁶. 同註 11，第 8 頁。

¹⁷. 同註 11，第 21 頁。

¹⁸. 潘天壽〈論畫絕句〉之十五：「風情怪詭樸而古，元氣淋漓淡有神。一代奇才誰認識，天教筆墨葬斯人。」寫的是徐渭。徐渭之詩、文、戲曲成就均高，所以稱其為「一代奇才」。

¹⁹. 同註 11，第 22 頁。

²⁰. 參見潘公凱編，《潘天壽談藝錄》，浙江人民美術出版社，1985 年 9 月出版，第 12 頁。

除此之外，潘天壽先生在《中國繪畫史》之〈緒論〉談到：「兼以唐宋二代，禪風與詩理學之互相因緣，大促進水墨畫之發展，與山水花鳥畫之流行，使玩賞繪畫之旨趣，亦頓呈一新趨勢，而開吾國繪畫史上之新紀元。」²¹在第三章〈宋代之繪畫〉談到：「（宋）徽宗崇寧三年，因獎勵書畫，設投試簡拔之法，命建官養徒，以米元章為書畫兩學博士；始以繪畫併入科舉制度與學校制度之內，開教育上之新例。……所試之題，多古詩句。」²²宋徽宗立書畫博士，固然因為他自己就是一位書畫雙絕的藝術家，也是他對藝術發展的重視，所以立科舉與教育制度以促進其發展，當時所出的試題包括：「野水無人渡，孤舟盡日橫」²³，這是宋代寇準的〈春日燈樓懷歸〉詩；「亂山藏古寺」²⁴，此句出自何處不可考；「竹鎖橋邊賣酒家」²⁵，這是宋代趙令時的〈江樓閒望〉詩；「嫩綠枝頭紅一點，動人春色不須多」²⁶，這是宋代釋亮的〈偈頌七首之五〉詩；「踏花歸去馬蹄香」²⁷，這是宋代李龔的〈梅花集句〉詩，凡此種種都以古詩詞為題。科舉選才的誘因及教育制度的培養，將宋代書畫藝術推向高峰，兼以科考時以古詩句為題，勢必引導畫家們從古詩文吸收營養，以提升書畫藝術的涵養，因而進一步促進詩畫藝術的交融。

潘天壽先生的《聽天閣畫談隨筆》另外三段文字，將焦點集中在詩畫二部分，更深入核心的提出了詩畫藝術相通的見解，引述如下：

其一：「風日晴和時，游名山水，看古詩詞，讀古書畫，均足以啓無窮畫思。」²⁸這一段話，潘先生自述其常以「名山水」、「古詩詞」及「古書畫」開啓「畫思」。

其二：「世人每謂詩為有聲之畫，畫為無聲之詩，兩者相異而相同。其所不同者，僅在表現之形式與句法耳。故談詩時，每曰『詩中有畫』；談畫時，每

²¹. 同註 10，第 2 頁。

²². 同註 10，第 118 頁。

²³. 寇準〈春日燈樓懷歸〉：「高樓聊引望，杳杳一川平。遠水無人渡，孤舟盡日橫。荒村生斷靄，深樹語流鶯。舊業遙清渭，沉思忽自驚。」收於《全宋詩》，北京大學出版社，1998 年出版，卷 90，第 1,001 頁。

²⁴. 「亂山藏古寺」不知語出何處，查《樂府詩集》、《全唐詩》、《全宋詩》、《唐宋詞》均未有此句，改以「深山藏古寺」亦無，但宋代釋紹曇〈元暉山水圖〉詩：「簇簇烟林挂酒帘，山藏古寺寂無僧。瘦筇便欲幽尋去，隔岸小舟呼不應。」詩意近之，釋紹曇詩收於《全宋詩》，北京大學出版社，1998 年出版，卷 3,431，第 40,823 頁。

²⁵. 趙令時〈江樓閒望〉詩：「紅塵無處不諳諳，獨上江樓四望除。泥水僧歸林下寺，待船人立渡頭沙。雲藏島外啼猿樹，竹鎖橋邊賣酒家。吟罷憑欄心更逸，海風吹斷暮天霞。」收於《全宋詩》，北京大學出版社，1998 年出版，卷 1,270，第 14,338 頁。

²⁶. 釋亮〈偈頌七首之五〉：「者僧問處絕諍訛，就便拈來付與它。嫩綠枝頭紅一點，動人春色不消多。」收於《全宋詩》，北京大學出版社，1998 年出版，卷 2,691，第 31,687 頁。

²⁷. 李龔〈梅花集句〉詩：「人人欲看壽陽粧，自笑狂夫老更狂。取醉不辭留夜月，踏花歸去馬蹄香。」收於《全宋詩》，北京大學出版社，1998 年出版，卷 3,131，第 37,446 頁。

²⁸. 同註 11，第 11 頁。

曰『畫中有詩』，詩畫聯談時，每曰『詩情畫意』。否則，殊不足以爲詩，殊不足以爲畫。」²⁹這一段話指出詩畫相異又相同的特性。

其三：「荒村古渡，斷澗寒流，怪岩醜樹，一巒半嶺，高低上下，敲斜正側，無處不是詩材，亦無處不是畫材。窮鄉絕壑，籬落水邊，幽花雜卉，亂石叢篁，隨風搖曳，無處不是詩意，亦無處不是畫意。有待慧眼慧心人隨意拾取之耳。『空山無人，水流花開』惟詩人而兼畫家者，能得個中至致。」³⁰從這二段話可以看出潘先生認爲詩畫相通，且相通之處在於從慧眼到慧心的心境交融。

「空山無人，水流花開」語出蘇軾〈十八大阿羅漢頌〉：「飯食已畢，襍鉢而坐。童子茗供，吹籥發火。我作佛事，淵乎妙哉。空山無人，水流花開。」³¹寫的本是蘇軾做佛事時之心境，與詩畫皆無關。潘先生引蘇軾此語，指出詩意與畫意都在於「心境相通」之觀點，認爲只有「詩人而兼畫家者，能得個中至致」蘇軾如此，潘先生亦如是。他也曾對於來訪的學生說過這麼一段話：「中國畫向來重氣韻、重意境、重格調，同中國的詩一樣，靠的是胸襟、學問、修養。如果讀者看了一幅畫，讀了一首詩，亦能在胸襟、學養上有所提高和收穫，這就起了很好的作用。好的畫，好的詩，可以使人超脫名利欲望的束縛。」³²指出了中國詩畫的共同點。

除了從繪畫的角度，提出繪畫與其他藝術相通之處，在他所留下來的詩作裡，也從古典詩文的角度，展現了他認爲詩畫相通，詩意可以作畫，畫意、畫理也可以與詩意相通的觀點。

潘天壽先生在《聽天閣畫談隨筆》一書所提出關於畫面的景物鋪陳布置，提出：「置陳，須對景，亦須對物，此係普通原則，畫人不能不知也。進乎此，則在慧心變化耳。如王摩詰之雪色芭蕉，蘇子瞻之朱砂寫竹，隨手拈來，意參造化矣，不能以普通蹊徑限之也。予嘗畫蘭菊爲一圖，題以『西風堪憶漢佳人』句，則漢武之秋風辭，盡在畫幅中矣。三百篇比興之旨，自與繪畫全同軌轍，誰謂春蘭秋菊爲不對時不對景乎？明乎此，始可與談布陳，始可與談創作。」³³芭蕉是亞熱帶植物，不能長於寒冷之地，雪裡芭蕉，有違自然實物；竹子沒有紅色，朱竹與實物亦不相符，二者皆違背物理形相，但是潘先生認爲王維的雪裡芭蕉，蘇軾以朱砂寫竹，隨手拈來，意參造化矣，不能以普通蹊徑限之也。他在〈論畫絕

²⁹ 同註 11，第 10 頁。

³⁰ 同註 11，第 11 頁。

³¹ 宋·蘇軾著，孔凡禮點校，《蘇軾文集》，北京市：北京中華書局，1986 年出版，589 頁。這一篇〈十八大阿羅漢頌〉首句，原書做「飯食已異」，考其上下文，應是「飯食已畢」所產生之形近而誤。

³² 同註 20，第 6 頁。

³³ 引自潘天壽著，《聽天閣畫談隨筆》之〈布置〉，上海市：上海人民美術出版社，1980 年出版，第 52 頁。

句〉詩論王維的畫藝，也特別指出王維的「雪裡甘蕉」，論蘇軾的畫，指出蘇軾「閒將朱墨任毫書」，說的就是蘇軾以朱砂畫竹一事。這一段論述，潘天壽先生說自己畫蘭菊時，用的是漢武帝〈秋風辭〉：「秋風起兮白雲飛，草木黃落兮雁南歸。蘭有秀兮菊有芳，懷佳人兮不能忘。」的情境，將畫作題為「西風堪憶漢佳人」，這是詩意畫。蘭菊開花的時間，一在春天，一在秋天，秋風起兮而草木搖落的秋天只有菊花開放，焉能有蘭花？還指出「三百篇比興之旨，自與繪畫全同軌轍」的觀點，便是認為詩畫均可意參造化，不必以物理形相拘泥之，詩意畫意，都可以慧眼慧心隨意拾取。

詩是有聲之畫，也是無形之畫。畫以線條為形，詩以文字為形，凡筆下所歌之詩，所繪之畫，都是心中情意，胸中丘壑，二者從其造化神妙之處相通。潘天壽先生自述〈西風堪憶漢佳人〉畫作，取漢武帝之詩意為畫，於《聽天閣畫談隨筆》之〈雜論〉評楊萬里〈舟過謝潭〉詩以畫意畫理為詩，文中說：「楊誠齋（萬里）〈舟過謝潭〉詩云：『碧酒時傾一兩杯，船門才閉又還開。好山萬皺無人識，都被斜陽拈出來。』是畫意也，亦畫理也。原宇宙萬有，變化無端，惟大詩人與靜者，每在無意中得之，非匆匆趕路者所能領會。亦非閉戶作畫者所能夢見，故誠齋翁有『好山萬皺無人識』之嘆耳。」³⁴

潘先生所留下來的三百多首詩作中，有二十首〈論畫絕句〉詩，分別評論了顧愷之、宗炳、薛稷、王維、張璪、徐熙、董源、巨然、蘇軾、米芾、鄭思肖、黃公望、倪瓚、吳鎮、徐渭、董其昌、朱耷、髡殘、石濤、高其佩等二十位歷代畫家。這二十位畫家之中，王維在盛唐詩壇佔有重要地位，全唐詩收錄其詩作402首，有詩佛之稱，他在畫壇上被尊為「山水南宗之祖」。蘇軾是宋代文壇領袖，有詩2,856首，詞379闕，詩詞成就之高，已有定論。潘先生對王維畫作的評論已見前述，稱頌蘇軾畫作：「高名大節千秋映，據德依仁百藝餘。端得此君遊戲旨，閒將朱墨任毫書。」未直接論述蘇軾詩畫藝術之間的關係，但是在《中國繪畫史》評論蘇軾：「蓋蘇氏高名大節，照映古今，據德依仁之餘，游心茲藝，故所做無不曲盡其妙，是得『從心不逾矩』之道也夫。」³⁵中國歷代畫家何其多，潘天壽先生審慎擇取，以詩論畫的二十位畫家中，選取了以詩名傳唱千古的王維與蘇軾。王維之詩畫成就相當，但是蘇軾詩文的成就、名聲與影響力應是超過繪畫，潘先生論畫時著重的恐怕還是詩畫相通這一觀點。

如前所述，〈論畫絕句〉所評論的二十位畫家，王維、蘇軾以詩名傳唱千古，徐渭是元代戲曲劇作家，有雜劇〈四聲猿〉傳世，詩文亦有名；倪瓚除了繪畫成就之外，也以詩文名世；以畫藝名世的徐熙是五代南唐的傑出畫家，深受南唐後主李煜賞識，創沒骨花卉的畫法。蘇軾曾為王進叔所藏徐熙杏花畫作題跋曰：「江左風流王謝家，盡攜書畫到天涯。卻因梅雨丹青暗，洗出徐熙落墨花。」

³⁴. 同註11，第12頁。

³⁵. 同註10，第152頁。

王進叔時任嶺南監司，蘇軾謫居惠州期間，攜所藏畫作請蘇軾題跋，蘇軾詩中所寫「卻因梅雨丹青暗」指的是廣南梅雨潮濕，最損書畫，而徐熙的畫「落墨為格，雜彩逼之，跡與色不相隱映也。」³⁶，所以即便梅雨潮濕，亦不損其畫。潘天壽先生評論其畫藝之詩曰：「輕毫淡墨開千古，一葉半花任絕奇。神妙兼全成大雅，風騷百代少陵詩。」將之與詩大雅、楚風騷及詩聖杜甫相提並論，推崇其畫藝之「神妙」堪與中國文學的二大源頭：代表北方文學的詩經，代表南方文學的楚辭相比，又堪與中國詩歌成就達到最巔峰的大唐之詩聖杜甫相比，可謂推崇至極。潘天壽先生在《中國繪畫史》另有一段對徐熙的評論：「蓋以水墨而略施淡彩者，世稱徐體。論者謂趙昌意在似，徐熙意在不似；黃筌之畫，神而不妙，趙昌之畫，妙而不神；惟熙能兼二氏之長，至以太史公之文，杜少陵之詩比之。」³⁷太史公司馬遷的《史記》對中國散文發展的影響，無人能及，以之與太史公之文並論，可見其地位之高。潘天壽先生以文學裡已成爲後世典範的詩文作品及作者與徐熙的畫作相提並論，用以稱譽徐熙的畫藝成就，再一次的顯示其所持之詩畫相通的觀點。再如評論名代書法家倪元璐的〈庚辰暮春夢入家祠見倪鴻寶墨跡喜甚醒後即記以詩〉曰：「上虞詩亦虎，畫以詩爲主。平淡出層奇，雲林一門戶。」也提出了「畫以詩爲主」的觀點。

以繪畫與詩作或詩人相比的論述，還有這一段：「繪事往往在背戾無理中而有至理，僻怪險絕中而有至情。如詩中之玉川子（盧仝）、長爪郎（李賀）是也，近時吾未見其人焉。」³⁸認爲唐代盧仝與李賀的詩風之「僻怪險絕而有至情」，正與畫風之「背戾無理中而有至理」可以相通，如前所述春蘭秋菊可以同在一幅畫面，雪裡可有芭蕉，翠竹可以用朱砂繪之一樣。

在潘天壽先生藝術觀裡，詩畫相通的橋樑是「造化與心源」，傳神是他所追求的境界。潘公凱所編的《潘天壽談藝錄》將「造化與心源」獨立爲一個單元，收錄了潘先生 62 筆相關論述。

「造化與心源」源於唐代畫家張璪的名言：「外師造化，中得心源」。潘天壽先生〈論畫絕句，二十首之五〉論及張璪的詩：「心源造化悟遵循，雙管齊飛如有神。一自輞川人去後，南宗衣鉢屬何人。」便引用張璪的話爲典故，潘先生另在《中國繪畫史》評述張璪的畫：「畫松，尤特出古今，能以手握雙管，……隨意縱橫，應手間出。其畫山水，……其近也，若逼人而寒；其遠也，若極天之盡，蓋神品也。時畢宏特擅畫名，一見驚嘆……，因問所授，璪曰：『外師造化，中得心源』宏於是擱筆。」³⁹所謂「外師造化」是師自然界造化之神奇，所謂「中

³⁶ 參見孔凡禮點校，《蘇軾詩集》，北京中華書局，1982年出版，卷四十四，第2395-2396頁，〈跋王進叔所藏畫五首：徐熙杏花〉「洗出徐熙落墨花」句下之「施註」。

³⁷ 同註10，第104頁。

³⁸ 同註11，第9頁。

³⁹ 同註10，第77頁。

得心源」，潘先生認為就是中國繪畫所注重的：「內在的神情氣韻、意境格趣」⁴⁰有了內在的修為涵養，才能使繪畫從畫形達於寫神。對此，潘先生進一步闡釋說：「畫中之形色，孕育於自然之形色；然畫中之形色，又非自然之形色也。畫中之理法，孕育於自然之理法；然畫中之理法，又非自然之理法也。因畫為心源之文，有別於自然之文也。故張文通云：『外師造化，中得心源』。」⁴¹也正是潘先生所說「寫形是手段，寫神是目的」⁴²的含義。

潘先生還有幾段談論繪畫遺形取神的重要性以及中國繪畫重氣息神情、風韻格趣的話，如：「對物寫生，要懂得神字。懂得神字，即能懂得形字，亦即能懂得情字。神與情，畫中之靈魂也，得之則活。」⁴³又如：「畫者，畫也。即以線為界，而成其畫也。筆為骨，而墨與彩色為血肉，氣息神情為靈魂，風韻格趣為意態，能具此，活矣。」⁴⁴因此他對顧愷之所提出「以形寫神」進一步論述曰：「以形寫神，係顧氏總結晉代以前人物畫形神相互之關係，與傳神之總的。即是我國人物畫欣賞批評之標準。唐宋以後，並轉而為整個繪畫衡量大則。」⁴⁵的觀點。

認為「傳神」是衡量中國繪畫的大則，也見於潘天壽的二十首〈論畫絕句〉詩，他評顧愷之：「神妙無方迥絕塵，遊絲風格至今新。妍媸莫論先張陸，千古傳神第一人。」；評張璪：「心源造化悟遵循，雙管齊飛如有神。一自輞川人去後，南宗衣鉢屬何人。」；評徐熙：「輕毫淡墨開千古，一葉半花任絕奇。神妙兼全成大雅，風騷百代少陵詩。」；評董源：「一片江南景色新，董源平淡自天真。米家月旦靡多語，神格兼全無等倫。」；評米芾：「適上神思孰與衡，一家風格突關荆。文章奇險書奇古，信手拈來總可驚。」；評徐渭：「風情怪詭樸而古，元氣淋漓淡有神。一代奇才誰認識，天教筆墨葬斯人。」；評石濤：「古阿羅漢是前身，五百年來無此人。豈僅江南推第一，筆參造化墨通神。」等七人之畫，皆著一「神」字。評倪瓚：「正從平淡出層奇，高品原來不可師。無復有人當季世，空山如此耐尋思。」的「奇」；評董其昌：「風流蘊藉入骨髓，讀萬卷書行萬里。文人真諦誰遙承，閒翦吳淞一江水。」的「入骨髓」，也都與「神」相近，可見「傳神」是潘天壽先生評論畫作很重要的觀點。

遺貌取神，意在筆先；遺貌取神，離形取貌，也是評論詩詞文學的大則。杜甫寫李白的諸多詩作之中，七言絕句〈贈李白〉：「秋來相顧尚飄蓬，未就丹砂

⁴⁰ 同註 20，第 13 頁。全文是：「從繪畫上看，西方的會多追求外觀的感覺和刺激，東方繪畫多偏重於內在的精神修養。中國繪畫做為東方繪畫的代表，尤為注重表現內在的神情氣韻、意境格趣。」

⁴¹ 同註 11，第 5 頁。

⁴² 同註 20，第 46 頁。

⁴³ 同註 11，第 50 頁。

⁴⁴ 同註 20，第 51 頁。

⁴⁵ 同註 11，第 7 頁。

愧葛洪。痛飲狂歌空度日，飛揚跋扈爲誰雄。」當代學者葉嘉瑩教授於〈說杜甫贈李白詩一首〉引述蔣弱六之所評：「是白一生小像，公（杜甫）贈白詩最多，此首最簡，而足以盡之。」認爲「在這首詩中，杜甫不僅淋漓盡致的寫出了太白的一份不羈的絕世天才，以及屬於此天才詩人所有的一種寂寥落拓的沉哀，更如此親摯的寫出了杜甫對此一天才所懷有的滿心傾倒賞愛與深相惋惜的一份知己的情誼。」⁴⁶杜甫所寫的李白，正是遺貌而取神，詩中所傳遞的不只是李白「飛揚跋扈爲誰雄」的「心境」，還包含了「秋來相顧」的牽掛、惋惜與賞愛之情。神與情不只是畫中的靈魂，也是詩詞文學的靈魂。王國維在《人間詞話》比較溫庭筠、韋莊、李煜的詞，說：「溫飛卿之詞，句秀也。韋端已之詞，骨秀也。李重光之詞，神秀也。」也以「神秀」來稱譽李煜的詞，「句秀」、「骨秀」、「神秀」使三人的詞高下立見。由此可見「傳神」是評論繪畫藝術與文學藝術共同的標準，也是詩畫藝術用以相通之處。

三、詩畫藝術的涵養對其詩作的影響：詩中畫畫中詩

潘天壽先生詩畫藝術，前人已有很多論述。他留下來的詩作，有很多是爲自己的畫作所題的詩，意即題畫詩。從前述可知，潘先生時常從古詩詞開啓其作畫之畫思，他赴雁蕩山寫生所寫的〈乙未初夏與蕩之等八人赴雁宕寫生遂成小詩若干首以紀遊蹤〉十七首絕句，筆下詩，寫眼前景，詩中畫、畫中詩，無論是置於王維詩集或置於唐人詩中，均不遑多讓。

潘先生詩畫成就，前人論述已多，本文嘗試從潘詩對於顏色與聲音的描寫，嘗試分析潘天壽先生詩畫藝術的涵養對其詩作的影響。

（一）詩作景物描寫的表現技巧：顏色的描寫

詩詞韻文作品以描寫情感爲主，人的情感會隨著外在環境的變化而牽動，劉勰《文心雕龍·物色第四十六》所說的「春秋代序，陰陽慘舒，外物之動，心亦搖焉。……是以獻歲發春，悅豫之情暢；滔滔孟夏，鬱陶之心凝；天高氣清，陰沉之志遠；霰雪無垠，矜肅之慮深。歲有其物，物有其容，情以物遷，辭以情發。」⁴⁷詩人受萬物之動而感其情，情感是主觀的，是抽象的，因此詩人常將心中主觀抽象的情意寄託在客觀具象的物境之上，使得詩人內在情意與外在物境的交融，成爲中國古典詩歌很重要的書寫技巧。北京大學袁行霈教授在《中國詩歌藝術研究》之〈中國古典詩歌的意境〉說：「在中國古典詩歌裡，意與境的交融有三種不同的方式：

⁴⁶ 參見葉嘉瑩著，《迦陵談詩》，三民書局，1986年8月5版，第132頁，〈說杜甫贈李白詩一首〉。

⁴⁷ 劉勰著，范文瀾注，《文心雕龍注·物色第四十六》，香港商務印書館，1960年出版，第693頁。

一是情隨境生；二是移情入境；三是體貼物情、物我情融。」⁴⁸「情隨境生」是以景襯情；「移情入境」是以情襯景；「體貼物情」是情景交融，都是人與外物互動的過程所產生的情境感發作用，詩人描寫物境時，又常以視覺、聽覺、味覺、嗅覺、觸覺等感官經驗的描寫來喚起讀者相同的感官經驗，以引發作者與讀者之間的共鳴。

潘天壽先生秉其繪畫藝術之天賦與造詣，在情意與物境的描寫上，是否帶有更多的視覺描寫？視線所及除了景觀之外便是顏色。以潘天壽先生留下來的 319 首詩作統計，⁴⁹潘天壽先生詩作中寫到顏色的詩總計 72 首，佔了百分之二十三，所使用的句子共 89 句，使用的詞彙 55 種，使用的顏色有 11 種，依多寡排序分別是：1.紅（19，寫：花、晚霞、衣服、日色）、2.白（18，寫：雲、天、雪、水、月、髮）、3.青（14，寫：山色、江水、植物、眉髮、燈光）、4.綠（11，寫：山色、植物、水）、5.紫（6，寫：晚霞、山花、壁畫）、6.金（4，寫：陽光、鳥之爪嘴、羅綺）、7.黃（4，寫：月光、蔡花、鳥之爪嘴、梧葉）、8.黑（3，寫：眉、苔、雞）、9.翠（3，寫：山、羽毛）、10.碧（2，寫：山、香車）、11.藍（2，寫：水）。

若與王維的詩比較，王維詩作也大量使用顏色。《全唐詩》收錄王維詩作 402 首，寫到顏色的詩有 184 首，佔了百分之四十六，使用的顏色有 10 種，依多寡排序分別是：1.白（82）、2.紅（55）、3.青（52）、4.黃（25）、5.綠（22）、6.金（22）、7.翠（18）、8.黑（9）、9.碧（5）、10.紫（3）。

（二）詩作景物描寫的表現技巧：詩是有聲之畫，畫是無聲之詩

自古以來詩歌對於聲音的描寫即多，聲情是傳遞詩文情感的寫作技巧之一。詩詞須講究平仄聲調格律，以不同聲調表達不同情感。龍沐勛於《詞曲概論》第六章〈論適用入聲韻和上去聲韻的長調〉一文論及：「入聲短促，宜於表達激越峭拔的思想情感；上聲舒徐，宜於表達清新綿邈的思想情感；去聲勁厲，宜於表達高亢響亮的思想情感。」⁵⁰龍沐勛歸納了詞曲之聲與情的關係。

聲音的描寫，或以擬聲詞直接模擬聲音，如「蕭蕭」、「關關」等；或以深喉音來傳遞哽咽的情緒，如李商隱〈落花〉詩：「高閣客竟去，小園花亂飛」的第一句；或以聲音來反襯天地的清幽寂寥，如杜甫〈題張氏隱居，二首之一〉詩：「春山無伴獨相求，伐木丁丁山更幽。」總之，聲音是詩詞文學重要的修辭技巧。

⁴⁸. 袁行霈著，《中國詩歌藝術研究》，五南圖書出版公司，1989年5月初版，第30-33頁。

⁴⁹. 依據潘天壽紀念館編，潘天壽著，《潘天壽詩存》，浙江美術學院出版社，1991年5月第1版所統計。

⁵⁰. 龍沐勛著，《詞曲概論》，北京出版社，2004年1月第1版，第252頁。

潘天壽先生認為：「詩為有聲之畫，畫為無聲之詩」，他所說的「詩為有聲之畫」不只是平仄聲調的聲音，還充滿各種對聲音的描寫。例如與「春山無伴獨相求，伐木丁丁山更幽。」有異曲同工之妙的〈夜宿南海法雨寺〉詩：「細雨長廊夜，空山點板音。」、〈夜宿滇海西山華亭寺聞雨不寐作〉詩：「長廊天地外，點板寂寥分。」在雨中寺院的長廊裡，僧人敲雲板的聲音，伴著細雨聲，反襯了長夜漫漫，空山寂寂。此外如〈晚抵河內聞屐聲作〉：「誰多彼黍離離感，一片晚風木屐聲。」寫的是「木屐聲」；〈夜宿普陀息耒禪院南樓，四首之四〉：「試與枯禪參一指，空山濤卷木魚聲。」寫的是「木魚聲」；〈重遊莫干〉：「時間流水響，不覺入山深。」寫的是「流水聲」；〈丁丑冬避寇建德姜塢夢醒聞雨感別〉：「夢醒一燈青欲燧，不眠如昨雨瀟瀟。」寫的是「瀟瀟雨聲」；〈障南道中〉：「疏花紅小市，春午亂鳴雞。」寫的是「雞鳴聲」；〈蛙〉：「江南春暮水滿田，蛙閣閣，聲連天。歌頌禾黍豐收歲歲復年年。」已是群蛙聲滿天又滿田。

潘詩描寫聲音奇特之處，不在上述詩作，而是他以「嘯」、「吼」寫聲音所呈現的磅礴氣勢，在在可見其以聲音帶出氣勢的寫作技巧，如：

1. 嘯：〈畫松〉：「亂峰飛月嘯饑虎，世無絕筆韋偃公」；〈大滌行〉：「疑是戈壁奇沙奔騰飛上天，波號浪嘯吞瓦屋」；〈癸未春節與東南聯合大學同仁江叔方、羅良庵、于復先同遊武夷諸暨張繼生極熟武夷掌故邀為先導歸後即成是篇以當遊記〉：「掉尾樞星精，嘯風口豁訝」；〈飛來峰〉：「相與對語眉睫間，靈翮何年回清嘯」；〈壬寅八月十六日夜宿黃山北海賓館值大颱風臥雨不寐口號，八首之三〉：「雲玄天地昏，松嘯怒濤起。」凡此，都以「嘯」帶出氣勢。
2. 吼：〈夜歸竹口，六首之二〉：「晚風噓禿樹，雄橫如獅吼。」；〈夜宿黃山文殊院東閣，二首之二〉：「敗榻燈搖偃鬼吼，荒天龍卷大王風。」；〈三上黃山住北海賓館訪獅林精舍，四首之二〉：「怒濤夜吼千松樹，兩度南樓信宿來。」；〈三上黃山住北海賓館訪獅林精舍，四首之四〉：「夜色微茫不可留，天風吼虎不禁秋。」凡此，都以「吼」帶出氣勢。

此外，以擬人化的筆法描寫聲音，如〈韜光道中〉：「咽澗煙中語，沉雲谷外斜。」寫「咽澗」之聲如煙中之語，點出天地之間一片清幽雅趣。又如〈夜歸竹口，六首之二〉：「晚風噓禿樹，雄橫如獅吼。」以「噓」字形容晚風穿透枯樹的狀態，力道十足。

四、前代詩人與詩作的影響：博讀群書，精於用典

潘天壽先生在〈論畫絕句〉之十二所評論的董其昌：「風流蘊藉入骨髓，讀萬卷書行萬里。文人真諦誰遙承，閒翦吳淞一江水。」強調董其昌的畫達到「風

流蘊藉入骨髓」的境界，乃在於他「讀萬卷書行萬里」，強調了飽讀詩書對於提升畫藝的關係。潘天壽先生在《中國繪畫史》稱頌董其昌：「以書法名重海內。畫山水宗北苑、巨然，能師其意，不逐其跡，秀潤蒼鬱，超然出塵。……以儒雅之筆，寫高逸之意，宜其風流蘊藉，獨步一代。」⁵¹後二句詩引用杜甫〈戲題王宰畫山水圖歌〉：「焉得并州快剪刀。翦取吳淞半江水。」詩句。王宰是唐代畫家，蜀中人，與杜甫相識於成都，杜甫為其山水畫題詩。朱景玄《唐朝名畫錄》：「王宰家於西蜀。貞元中，韋令公以客禮待之。畫山水樹石，出於象外。……又於興善寺見畫四時屏風，若移造化風候風物八節四時於一座之內，妙之至極也。故山水松石，並可躋於妙上品。」⁵²可見其畫藝之妙，在能「畫山水樹石，出於象外」、在能「若移造化……」。這一些也正好是潘先生評論諸畫家畫藝的重要標準。潘先生認為董其昌飽讀詩書，堪稱遙承杜甫之「文人真諦」；認為董其昌的畫「風流蘊藉入骨髓，讀萬卷書行萬里。」亦在於其能「出於象外」及「若移造化……」。杜甫被譽為唐代詩聖，與被譽為詩仙的李白並稱，後人評比李、杜二人，咸認李白以才取勝而杜甫以學取勝。杜甫之以學取勝表現在他作詩時用典淵博巧妙精確。而潘先生詩作，用典之工、之奇、之多、之妙、之冷，堪與杜甫相抗衡，而且潘詩所引用的典故，也以引用杜甫之語典所佔的數量最多。

潘天壽先生用典的方法，或通篇用典，或單句用典，或引用極冷僻之文獻為典，或以語事融合為典，都各有巧妙，茲舉數例說明如下：

（一）通篇用典：通篇幻化前人語事為典

1. 〈春遊雜詠，九首之九：遊北山傍晚返金華〉：「一頭花壓帽簷斜，抵死遊春興倍賒。身似放翁人未識，海棠如錦入金華。」化用陸游〈花時遍遊諸家園，十首之三〉：「翩翩馬上帽簷斜，盡日尋春不到家。偏愛張園好風景，半天高柳臥溪花。」〈花時遍遊諸家園，十首之二〉：「為愛名花抵死狂，只愁風日損紅芳。綠章夜奏通明殿，乞借春陰護海棠。」這二首詩而成。
2. 〈題江洲夜泊圖，四首之三〉：「浪沙淘盡幾英雄，倒海潮聲歲歲同。鐵板銅琶明月夜，更何人唱大江東。」引用蘇軾〈念奴嬌·赤壁懷古〉：「大江東去浪淘盡，千古風流人物。」及蘇軾詞的風格被認為「須關西大漢、銅琵琶、鐵棹板，唱大江東去。」⁵³之一語與一事為典。
3. 〈簡劉振纓雲閣昆明〉：「避秦無地復何之？結識窮荒亦自奇。明燭荆薪元亮酒，孤舟叢菊少陵詩。海因塵盡波能闊，菜許園肥計未遲。便下襄陽

⁵¹ 同註 10，第 210 頁。

⁵² 參見朱景玄著，溫肇桐注，《唐朝名畫錄》，成都市，四川美術出版社，1985 年出版。

⁵³ 參見宋人筆記《吹劍續錄》：「東坡在玉堂日，有幕士善歌，因問：我詞何如柳七？對曰：柳郎中詞，只合十七八女郎，執紅牙板，歌『楊柳岸、曉風殘月』；學士詞，須關西大漢，銅琵琶、鐵棹板，唱『大江東去』。」東坡為之絕倒。」

期不遠，邕寧已報建旌旗。」這首詩第一句「避秦」用陶淵明〈桃花源記〉的事典；第二句「窮荒」用岑參〈與獨孤漸道別長句兼呈嚴八侍御〉：「窮荒絕漠鳥不飛，萬嶺千山夢猶懶。」的語典；第三句用陶淵明〈歸園田居〉：「日入室中闇，荆薪代明燭」的語典及陶淵明常以詩酒自娛自遣的事典；第四句用杜甫〈秋興，八首之一〉：「菊叢兩開他日淚，孤舟一繫故園心。」的語典；第五句「海因塵盡」用葛洪《神仙傳·麻姑》卷三：「麻姑自說：『接待以來，已見東海三爲桑田，向到蓬萊，水又淺於往昔，會時略半也，豈將復還爲陵陸乎。』方平笑曰：『聖人皆言，海中行復揚塵也。』」⁵⁴這也是成語「滄海桑田」的由來；第六句「菜許園肥」用《新校本三國志·蜀書·卷三十二·蜀書二·先主備》之裴松之注：「胡沖吳歷曰：曹公數遣親近密覘諸將有賓客酒食者，輒因事害之，備時閉門，將人種蕪菁，曹公使人闖門。既去，備謂張飛、關羽曰：『吾豈種菜者乎？曹公必有疑意，不可復留。』」潘詩輾轉引用其反意而爲事典；第七句「便下襄陽」用杜甫〈聞官軍收河南河北〉：「即從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽」爲語典；第八句「旌旗」用杜甫〈北征〉：「回首鳳翔縣，旌旗晚明滅。」是句之「邕寧」在廣西。這一首詩寫於抗戰時期，當時據傳廣西已出兵抗日，潘詩便引杜甫寫安史之亂的〈北征〉詩爲典，其用典之曲折、含蓄、巧妙，在在可見其修辭之功力。

4. 〈辛夷〉：「林薄辛夷花，春酣萬萼吐。欲向輞川遊，晴霞紅一塢。」整首詩引用王維〈輞川集，二十首之十八：辛夷塢〉：「木末芙蓉花，山中發紅萼。澗戶寂無人，紛紛開且落。」的詩題、詩語、詩意、詩境而得。
5. 〈靜夜〉：「靜夜生明月，清輝照入幃。玉階涼露重，秋思沁羅衣。」引用李白〈靜夜思〉：「床前明月光，疑是地上霜。舉頭望明月，低頭思故鄉。」及〈玉階怨〉：「玉階生白露，夜久侵羅襪。卻下水晶簾，玲瓏望秋月。」爲典，也是化用李白二首詩之詩題、詩語、詩意、詩境而得。

(二) 用典奇，對仗工

潘詩用典奇且對仗工的詩句，除了前所舉〈簡劉振纓雲閣昆明〉：「明燭荆薪元亮酒，孤舟叢菊少陵詩。」之外，還有數例，略舉如下：

1. 〈猛憶〉：「涉世已疲牛馬走，點睛爲破壁龍飛。」：第一句引用司馬遷〈報任少卿書〉：「太史公牛馬走」，任少卿即任安，因戾太子事件而下獄，寫信給因李陵事件而罹禍的司馬遷，司馬遷以〈報任少卿書〉答之。二人同遭不幸，司馬遷飽嘗人情冷暖之後，在書信中表示自己是刑餘之人，已無力「推賢進士」。潘詩引司馬遷文之「牛馬走」爲語典，「涉世已疲」用的是司馬遷遭刑之餘，困頓的心境。第二句引用《世說新語·巧

⁵⁴ 參見葛洪《神仙傳》，台北市，藝文印書館，1971年出版。

藝》及《宣和畫譜》對於顧愷之畫人不點睛目及張僧繇畫龍不點睛目，謂點即騰去的典故。⁵⁵

2. 〈簡菴之壁山〉：「已識衣冠淪魯壁，何須薇蕨問周天。」第一句之「衣冠」意指搢紳或名門世族等禮義教化者，「淪魯壁」典出《尚書·序》：「至魯共王，好治宮室，壞孔子舊宅，以廣其居，於壁中得先人所藏古文虞、夏、商、周之書及傳、論語、孝經皆科斗文字。」⁵⁶的事典。第二句用《史記·伯夷列傳》：「武王已平殷亂，天下宗周，而伯夷、叔齊恥之，義不食周粟，隱於首陽山，采薇而食之。……遂餓死於首陽山」⁵⁷的事典。

(三) 引用為典故之文獻冷僻

潘天壽先生詩作引用典故最多的是杜甫詩句，其他如引用《詩經》、《楚辭》、陶淵明、李白、李賀、白居易、蘇軾、辛棄疾之語事為典，或引《史記》、《三國志》等史書，或引佛經語等等，都是多數人熟悉的典籍，但是潘詩還引用了一些極為冷僻的文獻為典，可見其讀書之廣博，例如：

1. 引自冷僻文獻：〈都勻夜醒見月，二首之二〉：「別樣明眸翦秋水，不是紅線隱娘奇女子，焉能蹤跡飄忽，翩若驚鴻似昔年。」句中「紅線」引自袁郊〈甘澤謠·紅線〉，「隱娘」引自裴鉞《傳奇·聶隱娘》⁵⁸。又如〈春遊雜詠，九首之二：桐君廟〉：「空山采藥復著書，金石草木識佐使。」引用《桐君采藥錄》，是書作者相傳是桐君，李時珍收錄於《本草綱目》，根據中國中醫研究院馬繼興〈《桐君采藥錄》的著者桐君〉一文考證：「是我國，也是世界上最早的一部制藥學專書。這部著作的撰寫時代至少是在西元一世紀以前」⁵⁹又如〈辛巳初春奉部令返浙皖采集畫材，留別超士良公諸同仁〉：「苜蓿盤餐惜往時，悵違問字老經師。」第一句引用五代王定保的《唐摭言》，王定保是五代人，《唐摭言》是他晚年的作品，記述唐代詩人文士的軼聞遺事。又如：〈題高南阜扁豆障子，二首之一〉：「乾嘉畫手誰評旦，騎鶴疏於十萬籌。」第二句引用南朝梁殷芸《殷芸小說》。

⁵⁵ 劉義慶《世說新語·巧藝》：「顧長康畫人，或數年不點目精。人問其故？顧曰：四體妍蚩，本無關於妙處；傳神寫照，正在阿堵中。」《宣和畫譜》卷一：「嘗於金陵安樂寺畫四龍，不點目睛，謂點即騰驤而去。人以謂誕，固請點之。因為落墨，才及二龍，果雷電破壁，徐視畫已失之矣。獨二龍未點睛者在焉。」

⁵⁶ 引自中央研究院漢籍電子文獻：<http://hanji.sinica.edu.tw/>，/十三經注（一八一五年阮元刻本）/尚書/序/卷一/尚書序 - 10 - 資料擷取時間：2009年11月30日。

⁵⁷ 引自中央研究院漢籍電子文獻：<http://hanji.sinica.edu.tw/>，/新校本史記三家注/新校本史記/列傳/卷六十一 伯夷列傳第一 - 2123 -，資料擷取時間：2009年11月30日。

⁵⁸ 參見盧炘、俞浣萍校注，《潘天壽詩注》，中國美術學院出版社，1997年出版，第109～110頁。

⁵⁹ 參見馬繼興著，《《桐君采藥錄》的著者桐君》，《中醫文獻雜誌》，2005年第2期。

⁶⁰又如〈赴羊城〉：「自喜髯公耽笠屐，何愁踏遍亞洲山。」這首詩是潘天壽先生於1963年赴廣州講學所作，廣州古稱羊城，蘇軾曾謫居廣東惠州。髯公，指的是蘇軾，蘇軾喜歡戴竹笠，著芒鞋，後人畫有〈東坡笠屐圖〉。《潘天壽詩注》於此句下注曰：「梁紹壬《兩般秋雨庵隨筆》：惠州嘉應婦女都戴笠，笠周圍綴以綢帛，以遮風日，名曰蘇公笠，眉山（蘇軾）遺制也。」⁶¹這部書雖是著名的叢著雜纂類筆記，但一般人很少注意。又如〈流香澗，二首之二〉：「團蕉何處可安居，剩水殘山萬劫餘。」「團蕉」二字意指「圓形草屋」，典出《北齊書·神武紀》及《通雅·宮室》。⁶²又如〈雨中渡滇海，六首之二〉：「但使橫風吹不斷，憑誰虎僕草奇文。」「虎僕」作為「筆」的代稱，典出《太平御覽》所引《博物志》。⁶³又如：〈盤龍寺看梅，六首之五〉：「無分枝北與枝南，人立東風已半酣」第一句典出《白孔六帖·梅南枝》：「大庾嶺上梅，南枝落，北枝開。」⁶⁴所引《白孔六帖》是類書。凡此數例，都是較為冷僻者。

2. 引自冷僻文人詩句為典：前述所列引用李白〈靜夜思〉、〈玉階怨〉、王維〈辛夷塢〉等詩，都是大家耳熟能詳得作品。即便是潘詩用典多層轉折，如〈赤水河旅次〉：「國溯鳧魚古，山難巴蜀平。」只借用李白〈蜀道難〉的意境為典，但是因為是多數人熟悉的作品，所以容易懂。潘詩還引用一些不為一般人所熟悉的作者之作品為典，例如：〈俞樓夜雨〉：「綠透芭蕉紅透杏，熟梅天氣雨雲多。」第二句引用宋代戴復古〈初夏游張園〉：「乳鴨池塘水淺深，熟梅天氣半陰晴」⁶⁵的詩句為典。此處《潘天壽詩注》誤注為戴敏詩，戴敏是戴復古之父，《全宋詩》收錄其詩10首，並非著名詩家。又如〈癸未春節與東南聯合大學同仁江叔方、羅良庵、于復先同遊武夷諸暨張繼生極熟武夷掌故邀為先導歸後即成是篇以當遊記〉：「屏繫欲嚇誰，作威不肯休。」第一句典出明末抗清名將夏完淳〈觀濤〉詩：「海女霓旌乍有無，雷鼓填填屏翳怒。」⁶⁶另一句「橫竿釣魚臺，釣絲裊晴涯。」引自北宋翁彥約〈仙釣臺〉詩：「百粵堯時路未通，曲溪春水沒長松。老仙台上無明月，不釣凡魚只釣龍。」⁶⁷夏完淳自幼聰明，有神童

⁶⁰ 同註 58，第 141 頁。

⁶¹ 同註 58，第 176 頁。

⁶² 同註 58，第 131 頁。

⁶³ 同註 58，第 99 頁。

⁶⁴ 同註 58，第 89 頁。

⁶⁵ 同註 58，第 174 頁。誤注為戴敏所作，且將「熟梅天氣半陰晴」誤為「熟梅天氣半晴陰」。這一首詩應是戴復古所寫，戴敏是戴復古之父，這一首詩收於《全宋詩》，北京大學出版社，1998 年出版，卷 2,819，第 33,600 頁，全詩是：「乳鴨池塘水淺深，熟梅天氣半陰晴。東園載酒西園醉，摘盡枇杷一樹金。」

⁶⁶ 同註 58，第 128 頁。原注將「海女霓旌乍有無，雷鼓填填屏翳怒。」誤植為「雷鼓填填屏翳怒，海女霓旌乍有無。」

⁶⁷ 同註 58，第 130 頁。《全宋詩》收錄翁彥約的詩 7 首，參見《全宋詩》，北京大學出版社，1998 年出版，卷 1,270，第 14,336 頁。《全宋詩》所列的詩題是〈仙釣臺〉，《潘天壽詩注》所列的詩題是〈釣魚臺〉，詩文內容之第三句，《全宋詩》作「老仙台上無明月」，《潘天壽詩注》作

之稱，十六歲即慷慨就義；翁彥約是北宋福建路崇安人（今福建武夷山市），徽宗政和三年的進士，《全宋詩》收錄其詩7首，都是寫武夷山。這二位詩人的作品，比較不為世人所熟知。

（四）用典寓意極為隱晦

典故是中國古典詩詞極重要的修辭技巧，詩人用典目的各有不同，用典可以使詩意含蓄婉轉，語近情遙。潘天壽先生有二首詩寫到「柴扉」、「掩扉」，在盧炘、俞浣萍所校注的《潘天壽詩注》僅將「何年歸臥有柴扉」的「柴扉」注為「柴門」⁶⁸，將「遊倦回車靜掩扉」的「扉」注為「門扇」⁶⁹，未注為典故。這二首詩是〈猛憶〉：「何年歸臥有柴扉，所計無多未盡非。涉世已疲牛馬走，點睛為破壁龍飛。碑尋碧落書凝指，夢灑烏程香滿衣。猛憶梅花分外好，月華孤嶼影依稀。」及〈盤龍寺看梅，六首之六〉：「遊倦回車靜掩扉，鄉愁無奈夢依稀。分明猶記西泠路，風月清華看鶴歸。」這二首詩應是引用孟浩然〈留別王侍御維〉的詩：「寂寂竟何待，朝朝空自歸。欲尋芳草去，惜與故人違。當路誰相假，知音世所稀。祇應守寂寞，還掩故園扉。」詩之「祇應守寂寞，還掩故園扉。」的語典，引用孟詩意境及引用孟浩然的心境以暗喻自己因「涉世已疲」，因「鄉愁無奈」而也想「還掩故園扉」的心境，用典寓意極為隱晦。

五、結語

潘天壽先生〈論詩〉詩之一：「無邪三百篇，允稱詩之祖。有志學詩者，於此力可努。漢魏遞晉唐，輾轉萬門戶。既貴有所承，亦貴能跋扈。癢若手搔癬，麗若春葩吐。得之自相同，何關今與古。」這一首詩尊詩三百為「詩之祖」，囑有志學詩者「於此力可努」，但也認為古今詩作，得之自相同。

潘先生詩作最常引用杜甫的詩作為典故，詩裡六次提到杜甫，是他詩作中提到次數最多的詩人，甚至於將杜甫作為他推崇畫家時用以比擬的對象，可見杜甫在他心中地位之高。潘先生也曾以〈李長吉〉詩論李賀，也曾稱頌李白是「長才李布衣」⁷⁰。詩中寫到的詩人還有屈原、阮籍、陶潛、王維、白居易、孟郊、蘇軾、陸游等人，引為典故的更多，可見潘先生廣讀群詩，詩作也從歷代詩人汲取營養。

潘先生詩作風格多樣，有清新可人之小詩，也有氣象雄渾之長詩，有婉麗

「老仙台上垂明月」也有一字不同，未知孰是。

⁶⁸ 同註 58，第 86 頁。

⁶⁹ 同註 58，第 90 頁。

⁷⁰ 參見潘天壽詩，〈登天臺蓮華峰拜經臺作，六首之三〉：「以我為峰未可非，歌聲天姥聽依稀。不稽劉阮胡麻事，有憶長才李布衣。」

典雅之律絕，也有雄渾古樸之古體。

整體而言，潘天壽先生藝通詩畫，秉著先天繪畫的天賦，後天的努力用功，積累深厚的藝術涵養，使其畫作與詩作都呈現雄渾氣勢，從〈畫山水〉可見其作畫之氣勢，詩文如下：

世人談山水，開口輒四王。筆筆窮殊相，功力深莫當。我懶不可藥，四王非所長。偶然睡醒抹破紙，墨瀋滯宿任驅使。興奮飛雨瀉流泉，颯颯天風下尺咫。白雲兮皚皚，亂石兮齒齒。遙峰淡兮寒沉，晚霞凝兮天紫。漫言一點一畫不在規矩中，不足相繩醜與美。嗚呼！眼前畫人走滿市，誰是前世畫師今姓李。董、巨、倪、黃難再起，白禿苦瓜佛去矣。

這一首詩，從偶然睡醒揮毫時，下筆力道「抹破紙」，到墨汁「任驅使」，乘勢而起的是「興奮飛雨瀉流泉，颯颯天風下尺咫。」其氣勢堪與李白〈將進酒〉：「君不見黃河之水天上來，奔流到海不復回」，與蘇軾〈百步洪二首之一〉：「長洪斗落生跳波，輕舟南下如投梭。水師絕叫鳧雁起，亂石一線爭磋磨。有如兔走鷹隼落，駿馬下注千丈坡。斷絃離柱箭脫手，飛電過隙珠翻荷。四山眩轉風掠耳，但見流沫生千渦。」相比，有如天風海雨奔來眼底，只有「淋漓酣暢」足以形容。

「淋漓」二字，也是潘詩之中使用頻率最高的形容詞詞彙，所寫詩作如下：

- (一) 〈題張書旂花卉集，二首之一〉：「文通妙繪造化師，筆能扛鼎墨淋漓。」
- (二) 〈春遊雜詠，九首之六：白沙渡〉：「山青水碧白沙渡，墨氣淋漓大寫真。」
- (三) 〈論畫絕句，二十首之十五〉：「風情怪詭樸而古，元氣淋漓淡有神。」
- (四) 〈高冠華自青木關來書謂不日在陪都個展因成四截張之並以代簡，四首之二〉：「筆從渾樸漏痕得，墨自淋漓元氣傳。」
- (五) 〈題山陰田四近作山水卷子〉：「點與畫錐鑄成墨，淋漓光晶瑩。」
- (六) 〈雨中訪徐文長故居，八首之五〉：「齋中疑有烏巾在，正是淋漓下筆時。」
- (七) 〈壬寅八月十六日夜宿黃山北海賓館值大颱風臥雨不寐口號，八首之五〉：「萬墨淋漓下，襄陽米虎兒。」
- (八) 〈題徐天池墨花長卷〉：「如椽大筆淋漓在，三百年中第一人。」

這八首詩之中，以「淋漓」形容畫作的有五首，形容畫家的有一首，而〈春遊雜詠〉儼然是把大地當作是一幅畫，所以「淋漓」仍是用以形容繪畫；〈雨中訪徐文長故居〉的「淋漓」，用以形容徐文長下筆作畫的狀態，徐文長是明代著名文學家、書畫家。

潘先生以「淋漓」形容畫家與畫作，其實也是他自己詩作、畫作風格的寫照，所以吳戰壘的「濡染大筆何淋漓」與林鏊的「意趣高華氣象羸」都堪稱是對潘天壽詩作之的評。