

〈鵲華秋色圖〉元人題跋分析與考證
Analysis and Textual Criticism of Postscripts in Yuan
Dynasty on Chao Meng-Fu's *Autumn Colors on the
Chiao and Hua Mountains*

鄺若銘

Kuang, Jou-Ming

書畫藝術學系造形藝術碩士在職班二年級研究生

摘要

〈鵲華秋色圖〉是元代著名書畫家趙孟頫為友人周密所畫之山水畫。元明清曾被收藏於民間，清代時收入皇宮，後被錄入清廷《石渠寶笈》，並有董其昌等多人題跋，現藏於臺北故宮博物院，是中國古代重要名畫之一。

有學者透過題跋款識及繪畫風格分析認為〈鵲華秋色圖〉為明代偽托本，並非趙孟頫之真跡，長久以來學術界對於真偽之辯互有論戰。特別是畫卷上的元人題跋有諸多疑點待解，將是本文的研究重點，冀望透過歷史背景、人物介紹、隱含語彙、傳藏著錄、文獻考證等，去歸納演繹「題跋」所帶給後人的訊息，企圖從前人的研究基礎，提出前所未有的觀點，以釐清〈鵲華秋色圖〉題跋的真偽之辨與歷史價值，以作為後續研究的基礎。

【關鍵詞】鵲華秋色、趙孟頫、周密、題跋、考證

一、前言

這幅現存於臺北故宮博物院的中國古代重要名畫，是由元初趙孟頫為友人周密所畫之山水畫，作者趙孟頫身於一個動亂後新政權統治的時代，以宋太祖趙匡胤後人的身分而出仕元朝，被世人認為「失大節」而為人所不齒。在這樣的背景下，仍與南宋詞人周密保持友好關係，畫了〈鵲華秋色圖〉送給了周密。

〈鵲華秋色圖〉在學界普遍認為是趙孟頫的真跡，以李鑄晉的《鵲華秋色 趙孟頫的生平與畫藝》為代表作，另外丁義元、徐小虎等則認為〈鵲華秋色圖〉為明人、¹或更晚期之偽托本。²因此〈鵲華秋色圖〉的傳藏歷史，一直是藝術史學者亟欲解開的謎。以目前研究所知，趙孟頫在元貞元年(1295年)畫了〈鵲華秋色圖〉送給周密，³比較令人生疑的是之後的傳藏流向，根據上面的印章顯示最後一次裝裱是出於項元汴之手，而從文彭的印章便可以推斷，不會晚於萬曆元年(1573年)，即為文彭的卒年，⁴這段長達 278 年的時間，雖有元人作跋，但相關史料不太明確，也因此有了這幅畫是否為趙孟頫真跡之說？

因此，從萬曆元年(1573年)回溯 278 年之間到底發生了甚麼事？特別是〈鵲華秋色圖〉畫中元代題跋作者之間的關係，將是本文所探討的重點。徐邦達在《中國繪畫史實錄》認為畫中元人楊載及范梈之題跋均是偽托，而趙志成也補述了這點的文獻考證，但趙並不認同丁義元的「偽托即是偽畫」論點，兩人對此多有論戰。⁵綜合前人研究，該圖題跋疑點爭議有：「華不注山及鵲山的說明在地理位

¹ 「〈鵲華圖〉當是明人的偽托本，且與明中後期蘇州、嘉興一帶以文氏家族和項元汴及週邊畫家、收藏家的臨仿、偽托相關。」，見丁義元，《國寶鑒讀》（上海人民美術出版社，2005年2月），頁379。

² 「〈鵲華秋色圖卷〉...應來自明末清初的十七世紀。」，見徐小虎，《被遺忘的真跡 吳鎮書畫重鑑》（臺北：典藏藝術家庭，2011年5月），頁6。

³ 李玉珉，〈元趙孟頫鵲華秋色作品解說〉，《大汗的世紀—蒙元時代的多元文化與藝術》（臺北：國立故宮博物院，2001年），頁299

⁴ 李鑄晉，《鵲華秋色 趙孟頫的生平與畫藝》（臺北：石頭出版社，2003年12月），頁151。

⁵ 趙志成，〈趙孟頫鵲華秋色圖卷新考辯證〉，《趙孟頫研究論文集》（上海：上海書畫出版社，1995

置上搞錯方位」、「趙孟頫題款的位置不符合常理」、「趙孟頫題款的文句及筆法非常見之做法」、「楊載為何題跋於君錫的崇古齋」、「楊載及范梈之題跋均是偽托」、「范德機把自己的名字寫錯」等。⁶

此外，本文在研究的過程中，試圖釐清「君錫與周密的關係」，以解決作者指名送某人的畫卻流傳到第三者之疑惑；同時，尋找相關的文獻來考證「楊載及范梈之題跋均是偽托」的論點，以及找出是否還有其他的可能性問題，在此提出淺見及推論，供學界參考。

二、鵲華秋色圖的背景與賞析

（一）趙孟頫與周密的關係

趙孟頫(1254-1322年)，字子昂，號松雪道人，生於吳興，為宋太祖子秦王趙德芳的後裔，在元朝官拜至翰林學士承旨、榮祿大夫，死後追封魏國公，謚文敏。⁷從他的自題款我們可以得知，本畫成於元貞元年(1295年)，在濟南做官回到故鄉浙江吳興時，為周密所畫。

周密(1232-1298年)，字公謹，號草窗，又號四水潛夫、弁陽老人、華不注山人，祖籍山東，宋末元初頗負盛名的詞人，著有《雲煙過眼錄》。⁸因靖康難後，舉家南渡至吳興，但他一直未忘記自己的祖籍卻未曾回到故鄉，經常遙想山東的景色，而趙孟頫便向周密述說濟南風光之美，提到了兩座山，分別為鵲山及華不注山，乃稱為「鵲華秋色」，以畫作此圖相贈(見圖 2)。

年)，頁 406

⁶ 丁羲元，《國寶鑒讀》（上海人民美術出版社，2005年2月），頁 339-349。

⁷ 宋濂等撰；楊家駱主編，〈列傳第五十九 趙孟頫〉，《元史》（臺北：鼎文書局，1981年），頁 4022。

⁸ 劉靜，《周密研究》（人民出版社，2012年8月）

從地緣關係來說，兩人都居於吳興，一個是宋朝皇室後裔，一個是宋朝官宦遺民，兩人最早認識互有往來的紀錄，可從清人鮑廷博在宋葉紹翁《四朝聞見錄》附錄的記載，周密於至元二十四年(1287年)年獲得王獻之〈保母帖〉，當時趙子昂、周密、仇遠、鮮于樞和一些文人，共同觀賞並分別題跋。⁹所以早在趙孟頫作畫給周密的前幾年，彼此已經熟識。

元貞元年(1295年)，趙孟頫從濟南離開府事一職，奉詔回大都編修《世祖實錄》，後來罷官回到吳興，並把自己在北方收藏的書畫古文物拿給周密欣賞，而周密也將其收錄於《雲煙過眼錄》之中；之後畫了〈鵲華秋色圖〉送給周密，同時想起在濟南任上之時遊歷趵突泉勝，又作了〈趵突泉詩〉(見圖1)給周密，詩後附記：「右二題皆濟南近郭佳處，公謹家故齊也，遂為書此。孟頫」。附記中有云「右二題皆濟南近郭佳處」，所以可知原作共有兩題詩，不止趵突泉詩一首，但另一首已遺失。我們看到趙孟頫如此對周密如此用心情意，顧及老友潛隱出世，未曾回鄉，特別寫此詩卷相贈，以慰思鄉之情。

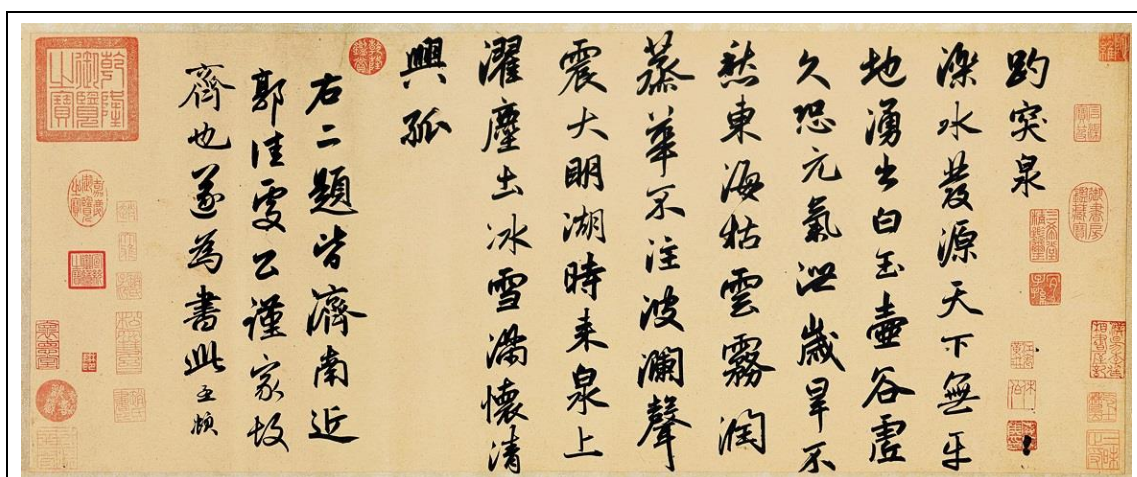


圖1 趙孟頫，〈趵突泉詩卷〉，書法紙本，寬 33.1x 長 83.3 公分，臺北故宮博物院藏。

⁹ 談晟廣，〈錢選與宋元時代董元圖式的流傳〉，《浮玉山居-宋元畫史演變脈絡中的錢選》(北京中華書店，2013年1月)，頁198

此外，從清吳升《大觀錄》所載趙孟頫所撰王羲之〈思想帖〉書後云：「大德二年(1298年)二月廿三日，霍肅清臣、周密公謹、郭天錫右之、張伯淳師道、廉希貢端甫、馬昫德昌、喬篔臣仲山、楊肯堂子構、李衍仲賓、王子芝慶、趙孟頫子昂、鄧文原善之，集鮮于伯機池上，右之出右軍思想帖真蹟…趙孟頫」。¹⁰趙孟頫在記錄一群文人在鮮于樞寓邸欣賞郭天錫帶來的王羲之〈思想帖〉，而周密是排位第二順位，顯見對於周密的重視。根據上述事蹟及文獻可以證明，由此可見兩人友誼非同一般。

(二) 作品賞析



圖2 趙孟頫，〈鵲華秋色圖〉，紙本設色，寬 28.4 x 長 93.2 公分，臺北故宮博物院藏。

首先進入眼簾的，是一幅橫幅作品，三個重要的視覺焦點，左右上方各一座山，分別為鵲山及華不注山，以及中間下方的土丘，很明顯地以「倒三角形」的結構在畫面中穩固的支撐。三個視覺焦點之間的空間，用樹木、房屋、蘆葦、土坡、牲畜、漁人以及線條式的地平線，去連接彼此的關係，可以看到樹葉已經掉落及變色，顯示季節已進入了秋天，漁夫對這些美景渾然不覺，隻身埋首於他們日常的生計；而三個視覺焦點敷以青藍色，其他的空間施以赭色或橘黃色，表現出色彩學的互補。

¹⁰ 吳升，〈王右軍思想帖卷〉《大觀錄》(古籍善本，哈佛燕京圖書館，哈佛大學藏)，卷一，頁：廿五。

從中國傳統觀看的方式，這幅作品的尺寸是寬 28.4 x 長 93.2 公分，嚴格來說是一件小品畫作，只要用短距離的觀看方式就能夠一覽無遺地欣賞作品，也就是說它並不像一般的橫幅，需要以開卷軸方式從左至右打開才能欣賞，這種觀看方式是欣賞中國藝術畫作的獨特方式，從欣賞文學作品的語言來說，稱為：起、承、轉、合。

若是以這種獨特的方式由左至右依次去欣賞，我們可以將這幅畫作分為三段來看，首先進入眼簾的是，三角形錐體的一座山，具有強烈的力量，前方有樹林往前延伸出來卻是稀疏的樹木、蘆葦、水岸及平緩的坡地，與後方山體有虛實之對比；再來進入第二段，水岸上的土坡上有各式樹木、蘆葦、小草等交錯長在同一個區域，樹木種類有八、九種之多、成為一個繁密的視覺焦點，看起來就像各式的花草插在一個花器裡；第三段，也是最後一段，不像第一段的強烈又清爽，也不像第二段的繁複的眼花撩亂，平緩的遠山、房屋、樹木、蘆葦，和諧有次序的錯落在畫面之中，沒有誰是主角，彼此可以獨立卻又不相互干擾，其中的漁夫與羊群為這段畫面帶來了趣味感，也拉近了觀看者與畫作的距離。

（三）鵲山與華不注山的地理與出土考證

〈鵲華秋色圖〉是描述濟南秋天的景色，在遼闊的沼澤地上，兩座山峰自平地拔起，遙遙相對，左側的那座山，渾圓敦厚，橫臥河畔，狀如翠屏，名為鵲山（見圖 3），因戰國時期濟南長清籍名醫扁鵲在山下煉丹而得名。¹¹

右側的那座山，峻峭孤秀，呈現三角錐體，名叫華不注山（見圖 4），是「花骨朵」的諧音，名如其形，因形得名，俗稱華山。華不注山從元代直至清代中葉

¹¹ 濟南郊區鵲山西麓有扁鵲墓，墓前石碑署「春秋盧醫扁鵲墓」，並有清乾隆十八年（1753 年）重整字樣。

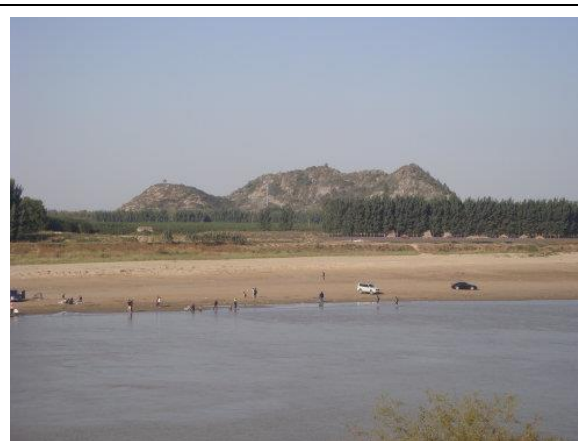
以前，一直是濟南第一名山，居「齊煙九點」諸山之首。關於華不注山的文獻如下：《左傳》¹²：「癸酉，師陳於鞍。邴夏禦齊侯，逢丑父為右，晉解張御卻克，……齊師敗績。逐之，三周華不注……」

北魏地理學家酈道元在《水經注》中描寫華不注「單椒秀澤，不連丘陵以自高；虎牙桀立，孤峰突拔以刺天。青崖翠發，望同點黛。」而唐代詩人李白到濟南坐船遊大明湖後，直駛鵲山湖，從南麓上山，寫下了〈登華不注〉一詩，讚美「茲山何峻秀，綠翠如芙蓉」、「含笑凌倒景，欣然願相從」。另外，在〈古風〉詩中，就曾寫下「昔我遊齊都，登華不注峰。茲山何峻秀，綠翠如芙蓉。」

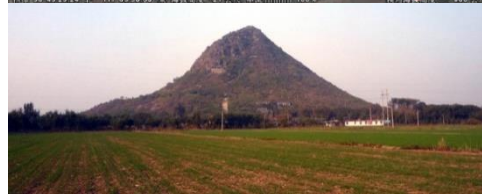
鵲華二山之間的河，當時叫濟水，俗稱大清河。濟水在《史記》、《爾雅》、《山海經》、《水經注》等重要文獻中均有記載，發源於河南濟源王屋山，流經山東濟寧、濟南、濟陽、鄒平，在博興入海，與淮河等並稱為入海「四瀆」。北宋熙寧十年(1077年)，濟水東阿至濟南段河道被黃河佔據，從此稱為黃河。

濟水與華不注之間是一片沼澤，山下的水面叫做鵲山湖。據濟南《歷城縣志》記載，「每當陰雲之際，兩山連互，煙霧環縈，若有若無，若離若合，憑高眺望，可入畫圖。雖單椒浮黛，削壁涵青，各著靈異……。」這就是歷史上「濟南八景」之一的「鵲華煙雨」。

¹² 〈正義十三 成公二年〉，《春秋左傳》（晉 杜預注，唐 孔穎達疏《武英殿十三經注疏》本）



上圖 3 鵲山



右圖 4 華不注山

清康熙年間，在濟南城西北十里的孫氏別墅，與鵲山、華不注山相望，花園中有一泉水，據說是趙孟頫的洗硯池。有一天園丁在整治菜園，發現一塊石刻在土中，洗乾淨後一看，發現是趙松雪篆詩石碑二首

抱膝獨對華不注，孤衿四面天風來。泉聲振響暗林壑，山色滴翠落莓苔。
散髮不冠弄柔翰，舉杯白月臨空階。有時扶筇步深谷，長嘯袖染煙霞回。
竹林深處小亭開，白鶴徐行啄紫苔。羽扇不搖紗帽側，晚涼青鳥忽飛來。
同知濟南路總管府事趙孟頫題¹³

王士禎在《香祖筆記》說「松雪篆不多見，此石刊缺處惜為石工以意修補，寢失古意。」，顯示王士禎應該有看過石碑(見圖 5)。此塊石碑「石高二尺三寸，寬二尺六寸。篆字十一行，行十一字，字徑一寸五分，名後有圖印」¹⁴

¹³ 王士禎，《香祖筆記》(《欽定四庫全書》)，卷五，頁 95-96。此詩兩首，松雪齋文集並未收錄。

¹⁴ 胡德琳修，〈金石考二〉，《乾隆歷城縣志 十六》，卷第二十四，頁 20-21

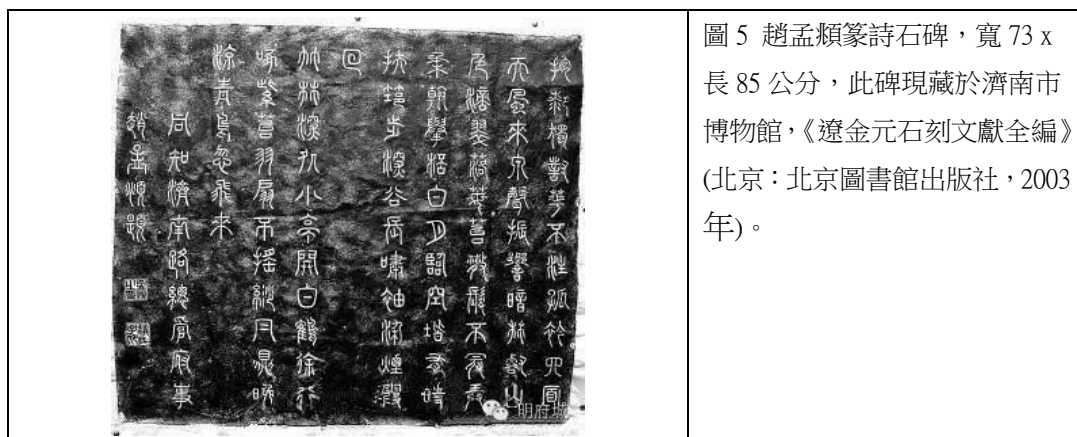


圖 5 趙孟頫篆詩石碑，寬 73 x 長 85 公分，此碑現藏於濟南市博物館，《遼金元石刻文獻全編》(北京：北京圖書館出版社，2003 年)。

王士禎提到出土位置在「今其地名硯溪，在灤口之南」，我們就地理去考證出土所在地與現今的相對位置，灤口在今天濟南市的西北，與鵲山隔黃河相望，而灤口南方一帶，就是所謂的硯溪 (此地曾名為硯溪村)。

清順治年間進士孫光祀有《硯溪村吟二首》，一首曰：「選得幽村遠市堰，沿溪曲徑傍流岩。蒙蒙樹色疏還密，點點山容斷復連。仿佛樽前開翠帳，依稀岩半掛晴煙。石屏竹垞皆堪憩，金谷何如小輞川」，孫光祀的弟弟買下荒廢的硯溪村後，重新修葺為孫氏別墅，園丁整理菜園時發現石刻。詩中的小輞川即遙想王維的〈輞川圖〉及趙孟頫的〈鵲華秋色圖〉，而硯溪村也因此有「小輞川」之稱。



圖 6 鵲山、華不注山、趙孟頫篆詩石碑出土處相對位置圖

※製圖人：鄭若銘

現今若是從這個位置往北方望去便可以看到鵲山及華不注山，黃河流經兩山之間，遙想此地彷彿回到了元初的景致，其地理位置與趙孟頫繪製的〈鵲華秋色圖〉相若。(見圖 6)透過考古證據、歷史詩文與古今時空環境相互校對，我們可以推斷趙孟頫當年在濟南任官，在濟南城的西北方建了別墅，以詩文書畫、閑居田園為樂，並作詩兩首以篆書刻於石碑，以茲紀念。待元貞元年(1295 年)返回吳興時，憑著在濟南三年任官的遊歷與記憶，繪製了〈鵲華秋色圖〉送給好友周密。

三、鵲華秋色圖的元人題跋探究

(一) 題跋款識與成畫年代

本文就文獻考證之結果來看，目前最早的著錄是張雨(1277-1348 年)的《句曲外史貞居先生詩集》¹⁵，以及顧瑛(1310-1369 年)的《草堂雅集》¹⁶，皆著錄趙孟頫在〈鵲華秋色圖〉上的自題款全文，而且可以確認張雨曾在〈鵲華秋色圖〉的左方題跋寫詩，但後來不明原因，該題跋遭人割去；到了明代的董其昌，便應惠生之請求，從張雨的《句曲外史貞居先生詩集》抄錄該題跋的內文於本畫卷上。倘若這兩本詩集流傳可信，姑且不論現存作品是否為真跡還是後人所臨摹，但我們可以確定的是〈鵲華秋色圖〉的成畫年代至少可以前推至元代。

〈鵲華秋色圖〉此卷題跋(含引首、隔水、拖尾)計有：元人趙孟頫元貞元年(1295 年)、楊載大德元年(1297 年)、范杼致和二年(1329 年)、虞集至正四年(1344 年)等各 1 跋；明人錢溥正統十一年(1446 年) 1 跋、董其昌 5 次題跋，分別為萬曆三十年(1602 年)、萬曆三十三年(1605 年)、崇禎二年(1629 年)等各 1 跋、崇禎三年(1630)題跋 2 次；清人吳景暉康熙元年(1662 年)、曹溶(1613-1685 年)等各

¹⁵ 張雨，《句曲外史貞居先生詩集》(景上海涵芬樓藏景寫元刊本)，卷三，頁 104。

¹⁶ 顧瑛，《草堂雅集》(欽定四庫全書)，卷五，頁 57。

1 跋，此卷歷經元明清三代民間收藏，最後由納蘭明珠獻給康熙皇帝，被錄入清廷《石渠寶笈》，¹⁷乾隆皇帝題跋 9 次，引首題「鵲華秋色」。

接下來探討元代題跋作者之間的關係及相關問題，主要對象為趙孟頫元貞元年(1295 年)、楊載大德元年(1297 年)、范杼致和二年(1329 年)等人之題跋；至於虞集在至正四年(1344 年)的題跋已佚失，迄今所見實為錢溥應友人徐尚賓之邀所抄錄，故不在本文討論之列。

(二) 趙孟頫題款的疑點

我們先從趙孟頫的自題款談起，本文針對部分學者提出疑義之處，提出一些看法

公謹父，齊人也，余通守齊州。罷官來歸，為公謹說齊之山川。獨華不注最知名，見於《左氏》。而其狀又峻峭特立，有足奇者。乃為作此圖。其東則鵲山也。命之曰〈鵲華秋色〉。元貞元年十有二月，吳興趙孟頫製

1、鵲山及華不注山，在地理位置上搞錯方位

首先發現這幅畫的錯誤，是清代乾隆皇帝登濟南城門樓賞景之時，拿圖比對地形，發現了趙孟頫在題款上的錯誤，將兩座山的位置給搞反了。

不過，元代的顧瑛可能發現比乾隆還要早，他的著作《草堂雅集》記載了趙孟頫〈鵲華秋色圖〉自題款「其西則鵲山也」，文句顯然與我們現在所見畫作不符，也與同時代的張雨《句曲外史貞居先生詩集》所記載「其東則鵲山也」不符。

¹⁷ 張照，梁詩正，《石渠寶笈》（《欽定四庫全書》），卷三十三，頁 12

推論有可能是顧瑛與其主持玉山草堂雅集的文人們，¹⁸發現趙孟頫在題款上的方位錯誤，而憑其意修改後著錄於《草堂雅集》，又或者是抄錄該畫作的摹本所產生的錯誤。

事實上，若我們探究中國古地圖的發展歷史，就會發現趙孟頫所處時代以及本身的思維，其角度可能不如乾隆皇帝以及我們身處現代的想像。根據中國古地圖的研究¹⁹，方位有分為絕對方位²⁰及相對方位的用法。²¹在宋代以前，多數古地圖的方位是「上南下北」，到了元代以後，才逐漸變成「上北下南」，²²但也有許多古地圖的方向上西下東的，可見，古地圖方向上南下北也不一定是固定的模式。所以古地圖的方向地設置來說，綜合上述原因主要有二：一是從王權統治的角度，²³二是從使用者用圖的角度來看。那我們看〈鵲華秋色圖〉的題款「其東則鵲山也」，若以絕對方位來說，鵲山應位於西方，華不注山應位於東方，按乾隆皇帝的說法，這是題款是錯誤的。

不過，我們再仔細看一下文句「公謹父，齊人也，余通守齊州。罷官來歸，為公謹說齊之山川。獨華不注最知名，見於《左氏》。而其狀又峻峭特立，有足奇者。乃為作此圖。其東則鵲山也。命之曰〈鵲華秋色〉」，前半段是褒揚周密

¹⁸ 關於顧瑛與其主持的玉山草堂雅集，請參看蕭啟慶，〈文化互動〉，《九州四海風雅同：元代多族士人圈的形成與發展》（臺北：中央研究院聯經出版公司，2012年6月），頁231-233

¹⁹ 喻滄，〈古地圖上的方向〉，2003年；王家耀，《地圖製圖學與地理資訊工程學科進展與成就》（北京：測繪出版社，2011年4月）

²⁰ 《史記·秦始皇紀》記有：「一法度衡丈尺，車同軌，書同文，地東至海及朝鮮、西至臨洮羌中、南至北嚮戶、北據沙為塞 並陰山至遼東」

²¹ 古代也用「四象」作為方位，先秦的《禮記·曲禮》記載：「行前朱鳥而後玄武，左青龍而右白虎。」這裡用朱鳥、玄武、青龍、白虎四方星宿名表示前南後北，左東右西。

²² 南宋程大昌《雍錄十卷》有地圖32幅，其中29幅的方向為上南下北。元代李好文繪製的《長安志圖》有地圖22幅，其中上南下北的僅占27%，上北下南的卻占73%。

²³ 《史記·魯周公世家》記載：「成王長，能聽政，於是周公乃還政于成王，成王臨朝周公之代成王治，南面北依以朝諸侯，及七年後還政成王，北面就臣位如畏然」。文中「南面」即坐北朝南是為周王之座，「北面」即坐南朝北是為人臣。

的仙風道骨，出水芙蓉，為世人所知，並以華不注山稱之，²⁴而為周密「作此圖」。按理來說，趙孟頫已經達到他送圖給周密的用意了，這段題款也就可以結束了。

但是，趙孟頫他的用意不僅如此，後面再加上一句「其東則鵲山也」，這句話乍看之下只是地理方位的圖說解釋，事實上是一個刻意的鋪陳！「其」意指前面的華不注山，也就是說，在華不注山的東方為鵲山，顯見在這裡他對於方位的用法是採取相對方位，也就是漢代以來四靈獸方位用法，以華不注山為本體中心，鵲山位於本體之青龍位，即左方，意即東方。

再者，更深入可以談到趙孟頫的道教思想，他本身亦是茅山宗道士，²⁵多次臨寫道教經典《道德經》及道教支脈茅山宗經典《高上大洞玉經》，對於道教的思想、風水、規儀等十分熟稔。在宋代，道教風水之說盛行，連皇帝都篤信道教，按北宋王洙等奉敕編撰的《地理新書》標準，²⁶宋朝皇室「趙」姓，屬於角音，角音又對應木行，木主東方，陽氣在東，為吉；宋代皇陵便是依此法興建，以「東高西下」為上。古論風水吉凶配合五行，是因人而異的生辰八字乃至姓名學論之，因此是採用以本體為中心的相對方位。趙孟頫身為宋代皇室後裔，因此，我們可以推論趙孟頫以「其東則鵲山也」之意，是把周密比為華不注山，而把自己比為東方(相對位置之東)之鵲山。

所以，關於趙孟頫題款有誤之說法，「其東則鵲山也」並非無心之錯誤，或稱偽托款之錯誤，乃是趙孟頫精心安排的刻意為之。只不過，少人清楚知道他的用意。

²⁴ 周密，稱華不注山人

²⁵ 卞永譽，〈虞集跋趙承旨書高上大洞玉經〉，《書畫彙考》（《欽定四庫全書》），卷十六，頁20。吳興趙子昂書法卓絕，偏善小楷又嘗親授洞訣於茅山劉真人

²⁶ 王洙等撰，《地理新書》（集文出版社，2003年）

2、題款的位置，不符合常理

我們從現在的書畫題跋觀點來看，趙孟頫自題款的位置不太符合題跋的規範與用法，而且也與趙孟頫送人的其他畫作不同，而有了此題跋是偽款或是後加款之說；為了討論這個疑點，接下來探討趙孟頫自題款在圖中的位置，我們將從兩個部份來進行分析，一個是視覺心理學的觀點，另一個是書畫題跋的演變。

為了防止干擾我們的視覺，除了我們在畫面左上方的作者自題款外，其他的題跋及印鑑全部清除。(見圖 7)



圖 7 趙孟頫，〈鵲華秋色圖〉，紙本設色，寬 28.4 x 長 93.2 公分，臺北故宮博物院藏。原作經電腦修圖，保留作者題跋，未有他人題跋

題跋，本身除了有文學上的意義，也為畫作賦予了生命。從視覺的角度來說，中國繪畫的題跋具有非常特別的功能，更是左右我們的觀看方式；第一，我們在識讀一件作品時，文字的說明可以讓我們更能理解畫面所傳達的意涵，第二，文字也視為畫面中的一部分圖像或符號，對於畫作整體而言是不可分割的一部分。

由於畫作古老久遠，西方人看不懂中文以及中國詩詞題跋所傳達的意涵及本身的文化隔閡，即便是現在能夠識讀中文的華人，對於詩詞距離感以及隱藏的豐富意涵，也未必能了解其真意，所以對一個沒有讀過藝術史、非專家的普羅大眾

來說，題跋文字的第二種功能～文字也視為畫面中的一部分圖像或符號，在我們去欣賞畫作的當下，便顯得更為重要。



圖 8 趙孟頫，〈鵲華秋色圖〉，紙本設色，寬 28.4 x 長 93.2 公分，臺北故宮博物院藏。原作經電腦修圖，清除所有題跋，「懸缺空間」示意

倘若我們將作者的題跋清除掉，我們看這幅作品的題跋位置，是否發現一個情況：原本強而有力的「倒三角形」的結構消失了！從上圖(見圖 8)來看，若是沒有題款，我們可以發現在畫面自左方往中的三分之一處有一個倒三角形的「懸缺空間」，在結構上會顯得「左輕右重」的失衡狀態，連遠方的地平線都感覺缺了一段……。若是一個繪畫創作者，他可能會試著在左邊加一些樹木、房屋或是加重敷彩的範圍，或是試著加個幾筆把缺少的地平線補滿，直到作者覺得這個畫面呈現出平衡而協調的狀態為止，關於這種心理狀態，我們可以用完形(格式塔)心理學來解釋。

為了彌補這個殘缺的位置，而產生了視知覺的動力，將進而去創造形狀、顏色、空間、平衡的表現，用象徵性重心動力轉移，最終達到完滿自足而平衡的狀態。而中國繪畫的題款位置，正是解決畫面失衡的一種手法。

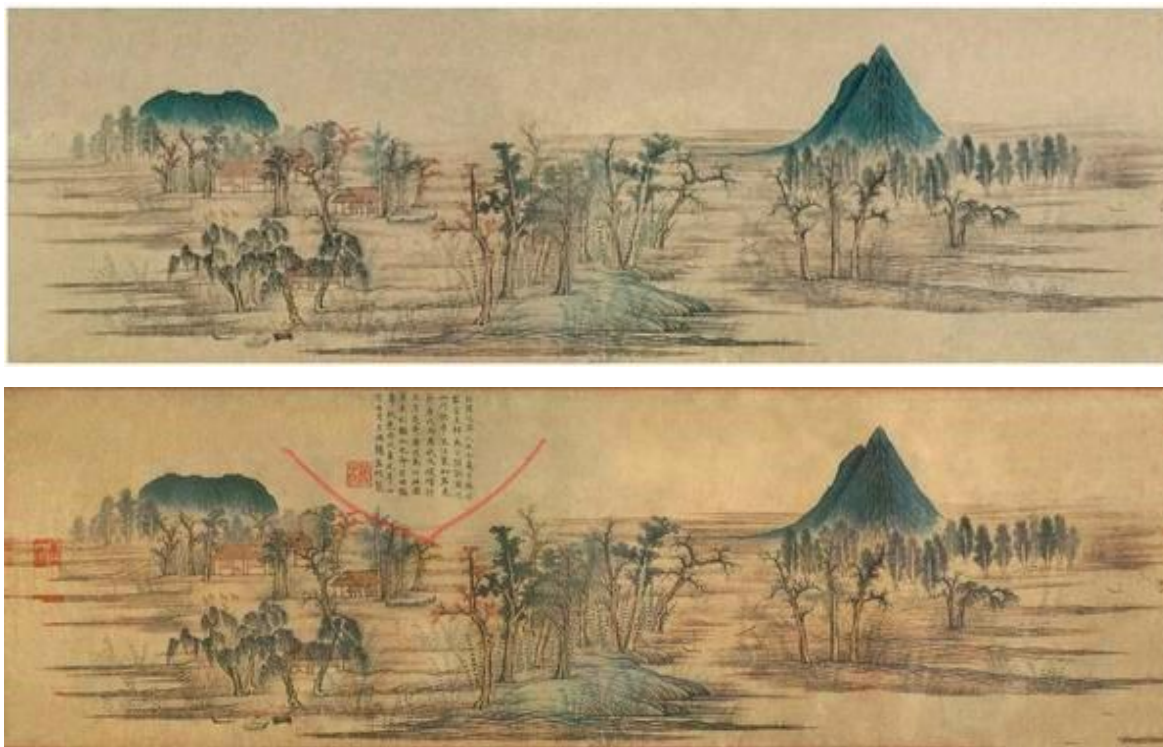





圖 9 趙孟頫，〈鵲華秋色圖〉，紙本設色，寬 28.4 x 長 93.2 公分，臺北故宮博物院藏。原作經電腦修圖，保留作者題跋並顯示「懸缺空間」

那我們看作者如何為題款找位置呢？在倒三角形的「懸缺空間」中，用題跋彌補了這個殘缺的位置(見圖 9)，重新建構畫作的平衡，這可以說作者的精心安排，或是神來之筆！甚至我們可以大膽推論作者在構思畫面時，早就預謀他的精心策畫，刻意留下這個殘缺的一角，最後用高超的藝術手法去完成這個劇本，就像交響樂最後一節的完美樂章，畫下創作的句點。

接下來我們從書畫題跋款識數百年來的發展演變，去探討如何逐漸成為一定的格式及規範，首先從趙孟頫的前一個時期~宋代來看。

		
<p>圖 10 范寬，〈谿山行旅圖〉，絹本設色，寬 206.3 x 長 103.3 公分，臺北故宮博物院藏。</p>	<p>圖 11 郭熙，〈早春圖〉，絹本設色，寬 2158.3 x 長 108.1 公分，臺北故宮博物院藏。</p>	<p>圖 12 李唐，〈萬壑松風圖〉，絹本設色，寬 2188.7 x 長 139.8 公分，臺北故宮博物院藏。</p>

從可信傳世的作品來看，最早在北宋三大山水名作，范寬(950-1032 年)〈谿山行旅圖〉(見圖 10)、郭熙(1000-1087 年)〈早春圖〉(見圖 11)、李唐(1066-1150 年)〈萬壑松風圖〉(見圖 12)，我們可以看到題跋款識的演變，從畫家不留名到藏名於畫中，到加上成畫年代與季節；由於宋徽宗趙佶(1082-1135 年)熱愛書畫創作，開始在不少古代傳世作品、畫院作品〈芙蓉錦雞圖〉(見圖 13)，在上面為作品定名、題詩或落款。到了南宋，馬遠(1160-1225 年)經常奉命為寧宗皇后楊妹子的詩文配圖，這幅作品〈華燈侍宴圖〉(見圖 14) 在完成後，找空白的位置，由寧宗皇后題寫詩作(有時引用他人的詩作)在畫作上。²⁷

²⁷ 林莉娜，〈華燈侍宴圖作品解說〉，《文藝紹興：南宋藝術與文化·書畫卷》(臺北：國立故宮博物院，2010 年)，頁 383。這幅作品主要是描寫楊次山父子上元燈節榮寵四侍宴帝王的情景；而詩塘也提到，馬遠受命作此圖，以侈一時盛事，或一稿兩幅，分賜侍宴之父子。



圖 13 趙佶，〈芙蓉錦雞圖〉，絹本設色，寬 81.5 x 長 53.6 公分，北京故宮博物院藏。



圖 14 馬遠，〈華燈侍宴圖〉，絹本設色，寬 53.5 x 長 111.9 公分，臺北故宮博物院藏。



圖 15 玉潤，〈山市晴巒圖〉，紙本設色，寬 33.1 x 長 82.8 公分，東京出光美術館藏。

到了宋末元初，玉潤(生卒年不詳)的〈山市晴巒圖〉(見圖 15)為瀟湘八景圖之一，詩、書、畫皆為玉潤所作，並為作品定名，為中國書畫的題跋款識開創了一個新的式範，不過我們可以感覺到，詩的功能比較像是為畫作補充說明，詩作在畫面構圖的整體性來說較為缺乏，而且作者並未落款，鈐印「三教弟子」應是

後人所蓋。²⁸我們接下來比較四個圖的題跋位置：王維〈輞川圖〉(北宋郭忠恕摹本石刻拓片)(見圖 16)、馬遠〈華燈侍宴圖〉、趙孟頫〈鵲華秋色圖〉及〈洞庭東山圖〉



圖 16 王維〈輞川圖〉，北宋郭忠恕摹本石刻拓片，明萬曆四十五年(1617 年)拓本，寬 31.75 x 長 825.5 公分，美國芝加哥東方圖書館藏。



圖 7 趙孟頫，〈鵲華秋色圖〉，紙本設色，寬 28.4 x 長 93.2 公分，臺北故宮博物院藏。原作經電腦修圖，保留作者題跋，未有他人題跋

²⁸ 「三教弟子」印為鮮于樞所有，據衣若芬所考，〈山市晴巒圖〉可能曾為鮮于樞所收藏。衣若芬〈玉潤『瀟湘八景圖』東渡日本前-『三教弟子』印考〉(台灣大學美術史研究集刊 2008 年第 24 期)，頁 147-152。



圖 14 馬遠，〈華燈侍宴圖〉，絹本設色，寬 53.5 x 長 111.9 公分，臺北故宮博物院藏。



圖 17 趙孟頫，〈洞庭東山圖〉，絹本設色，寬 26.6 x 長 60.8 公分，上海博物館藏。



圖 18 趙孟頫，〈水村圖〉，紙本設色，寬 24.9 x 長 120.5 公分，北京故宮博物院藏。

〈鵲華秋色圖〉的第一位題跋是楊載，為趙孟頫作行狀，他應該是最了解趙孟頫的人，題跋寫道「羲之摩詰，千載書畫之絕，獨〈蘭亭敘〉、〈輞川圖〉尤得意之筆」；董其昌題跋寫道「吳興此圖，兼右丞、北苑二家畫法」所以從王維的作品〈輞川圖〉²⁹(見圖 16)來看，構圖上採用中國畫傳統的散點透視法，略向

²⁹ 王維四十歲左右，在陝西藍田輞川買下了宋之問的「藍田別墅」，前後居住了將近十四年。曾

下俯視，前景小，中景大，後面的山與地面間用樹來處理畫面組合，而使層層深入的屋舍完全地呈現在觀者目前，並且在山頭間標注地名。

馬遠〈華燈侍宴圖〉(見圖 14)為直軸，山側的詩句題款呈現畫作之意境及作畫之目的，與後來趙孟頫的〈洞庭東山圖〉題款構圖相類；〈洞庭東山圖〉雖無年款，但我們從山石的披麻皴、苔點、草木及水波紋的處理，從整體繪畫風格來看，綜合推斷成畫年代不會晚於大德四年(1300 年)，而且我們發現題跋已壓在遠方的山上，第三行字尾更是緊迫到山頂上，就現代的觀點來看，這是個不及格的題跋位置，但也有可能是數年後補題，因此有這樣的現象。

而〈鵲華秋色圖〉及差異在於直軸與橫幅的差別；然而，在北宋與南宋之際，直軸與橫幅的轉換，同樣讓人感覺有構圖混淆的視覺，在宋末元初的時代動盪交替下也是如此，一直要等到後來的畫家找出新的方法，才會成為時代的典範，例如〈水村圖〉。³⁰ (見圖 18)

我們重新梳理上面幾件作品，就可以看到題跋款式的流變史

序	題跋款式特徵	作品	成畫年代	作者
1	留(藏)有畫家的名字	谿山行旅圖	約 1000 年	范寬(950-1032 年)
2	增加成畫年代與季節	早春圖	1072 年	郭熙(1000-1087 年)
3	增加年號及籍貫	萬壑松風圖	1124 年	李唐(1066-1150 年)
4	增加詩詞作品並留下印章	芙蓉錦雞圖	北宋末	趙佶(1082-1135 年)
5	在畫面上找位置(詩書畫分開) 詩在畫之上方，山之側方	華燈侍宴圖	南宋	馬遠(1160-1225 年)

與詩人裴迪以輞川二十景為題，各成絕句二十首，匯成一卷《輞川集》。《輞川圖》畫卷，也就是描畫輞川這二十景，畫面群山環抱，樹林掩映，亭台樓榭，古樸端莊。別業外，雲水流肆，間有舟楫過往，呈現出悠然超塵絕俗的意境。王維晚年篤信佛教，將其輞川別業改作清源寺。並自己動手，在寺牆上畫了輞川二十景。《歷代名畫記》中記：「清源寺壁上畫輞川，筆力雄壯。」指的當是王維此圖。

³⁰ 趙孟頫，〈水村圖〉，本幅款識：「大德六年十一月望日，為錢德鈞作。子昂。」下鈐「趙氏子昂」朱文印。大德六年為 1302 年，在完成〈鵲華秋色圖〉6 年後，趙孟頫已經找到新方法詮釋山水畫，無論是構圖、筆法、題款等，影響後來元四大家至深，為代表作之一。

6	在畫面上找位置(詩書畫合一) 詩與畫分置兩側	山市晴巒圖	宋末元初	玉潤(宋末元初)
7	在畫面上找位置(詩書畫合一) 兩山之間	鵲華秋色圖	1295 年	趙孟頫(1254-1322 年)
8	在畫面上找位置(詩書畫合一) 山之上方	洞庭東山圖	不晚於 1300 年	趙孟頫(1254-1322 年)
9	上款為畫名，下款為作畫緣由 並落款，之後又在拖尾補題	水村圖	1302 年	趙孟頫(1254-1322 年)

※製表人：鄭若銘

所以，現代人對〈鵲華秋色圖〉的題款位置產生疑義，其實是從後來已經成為定式的題跋通例去詮釋，乍看之下它的確會有些奇怪，若我們追溯王維〈輞川圖〉的構圖與山頭間標注地名來作為地理上的圖說，到南宋馬遠〈華燈侍宴圖〉乃至於趙孟頫〈洞庭東山圖〉的詩句題款構圖，並遙想趙孟頫在進行這幅藝術創作最後一步，將要落筆題款之時，位置該如何安排？我們會發現，現在題款的位置就是最佳位置，就也不會覺得趙孟頫的〈鵲華秋色圖〉題款有何問題，而是理所當然。

3、題款的文句及筆法，非趙孟頫常見之做法

丁義元試圖以趙孟頫其他的作品來解釋〈鵲華秋色圖〉題款內容不合常理，³¹他提到「題款的文句，非趙孟頫平素送人畫作之用語」以及「題款書法採用小楷而非行書，非趙孟頫平素送人畫作之筆法」，的確闡發了對於分析畫作看問題的角度。本文試著以另一種角度來分析其內容。

以楊載及董其昌題跋所言，「〈輞川圖〉尤得意之筆」以及「吳興此圖，兼右丞、北苑二家畫法」，就是說明趙孟頫的目的便是師法古人，以王維及董元的畫作為學習對象，除了上一段對於〈輞川圖〉構圖分析之外，畫面所傳達的，一方面如實地呈現地理景觀，群山環抱，樹林掩映，亭台樓榭，古樸端莊；別業外，

³¹ 丁義元，《國寶鑒讀》（上海人民美術出版社，2005年2月），頁342-345

雲水流肆，間有舟楫過往，另一方面表現出悠然超塵絕俗的意境，也為後世文人建構一種世外桃源的超現實理想。

趙孟頫送〈鵲華秋色圖〉給周密之前，已經把自己在北方收藏的書畫古文物拿給周密欣賞，兩人好古、藏古、鑑古，而周密也將其收錄於《雲煙過眼錄》之中。事實上，文人間的詩文唱酬無非是取得思想上的共鳴與生活上共同的興趣愛好，趙孟頫送〈鵲華秋色圖〉給周密，正是運用文人間的詩文唱酬的手法，除了慰解周密的思鄉之情外，更重要的隱含之義，便是表達他的好古之情，甚至師古、追古。

我們再回來看〈鵲華秋色圖〉，以楊載題跋所言，趙孟頫這件別具深意的作品，正是要師法晉唐，上追古人，再現心目中的〈輞川圖〉，自然不會有應酬送人作品所採用的格式及行書筆法，因此所用小楷書寫以追摹唐體尚法之書意，如同〈輞川圖〉中為山川標注地名；而題款之中，特別寫到華不注山及鵲山的位置，像是介紹地理風貌，不正就是師法王維〈輞川圖〉的展現？趙孟頫雖然人在朝中當官，心卻嚮往田園隱逸的生活，也透露出身不由己的矛盾心情，如此極具心思的畫作，送給同為好古的周密，才能體察其用意。

（三）楊載題跋的疑點

1、君錫與周密的關係

楊載（1271-1323年）題跋內文提到，「君錫寶之哉。他必有識者謂也。大德丁酉孟春望後三日，浦城楊載題於君錫之崇古齋」。據考證：君錫，為張君錫（?-卒於1314-1320年間），據劉貫（1270-1342年）為杜敬（1255-1324年）所撰〈夷門老人杜君行簡墓碣銘並序〉得知，張君錫於延佑初（約1314年）為大樂署丞，他和杜敬都是「以汴人而皆客杭最久」，與高克恭、鮮于樞、趙孟頫、喬篔簹、鄧文原

等人交遊，精於鑑古。³²崇古齋為張君錫的書齋，張君錫與周密同樣好古且富於收藏，曾藏有武宗元的朝元仙仗圖；³³周密曾記載張君錫所藏古物，《志雅堂雜鈔》：「張君錫有蒲序墨閣笏甚古，上有數十字亦佳。」，由此可見兩人彼此認識。³⁴

〈鵲華秋色圖〉由趙孟頫自題款可知，作品完成於元貞元年(1295年)年底，至元貞二年(1296年)年初送給周密，由楊載跋文可知大德元年(1297年)1月18日在張君錫的崇古齋看到這幅畫並題跋，並希望張君錫將其視為珍寶。至於此圖為何會出現在張君錫那邊？周密與張君錫熟識，同為好古鑑藏之人，彼此交換收藏乃常見之事，據考當時周密仍在世，不太可能違反禮俗將指名送人的書畫轉送他人，或許兩人是否有其他的關係或交易，而將〈鵲華秋色圖〉轉由張君錫收藏猶未可知；但周密藏書豐富，晚年浩然齋³⁵遭大火付之一炬³⁶，其藏品在混亂中離散而流出也有可能，仍待進一步考證。

2、對於趙孟頫的稱呼為趙承旨

據徐邦達、趙志成等人的研究所知，楊載對於趙孟頫的稱呼為趙承旨，此點甚疑，本文補述分析如下，首先我們再看一下楊載的題跋

羲之摩詰，千載書畫之絕，獨〈蘭亭敘〉、〈輞川圖〉尤得意之筆。吳興趙承旨以書畫名當代，評者謂能兼美乎二公。茲觀鵲華秋色一圖，自識其上，種種臻妙，清思可人，一洗工氣，謂非得意之筆可乎？誠羲之

³² 元 柳貫撰，明 宋濂等編，《待制集》（《文淵閣四庫全書》，臺北：臺北商務印書館，1983年），卷11，頁13-14a

³³ 衣若芬〈玉潤『瀟湘八景圖』東渡日本前-『三教弟子』印考〉（台灣大學美術史研究集刊2008年第24期），頁151-152

³⁴ 周密，《志雅堂雜鈔》（《學海類編》，第77~78冊，10卷），志雅堂雜鈔1，頁134。

³⁵ 沈翼機，《浙江通志卷》（《欽定四庫全書》），卷三十九~卷四十，頁97。...浩然齋...周密公謹，晚年寓居錢塘癸辛街，作癸辛雜識。

³⁶ 顧起元，《說略》（《欽定四庫全書》），卷十四，頁70。周公謹家三世積書，凡有四萬二千餘卷及三代以來金石刻一千五百餘種，後皆厄於火。

之蘭亭，摩詰之輞川也。君錫寶之哉。他必有識者謂也。大德丁酉孟春望後三日，浦城楊載題於君錫之崇古齋

由落款的時間可知，為大德元年(1297年)1月18日題於君錫的崇古齋。但我們看看趙孟頫的生平，在元貞元年(1295年)從濟南返回吳興，截至當時他的官職經歷有兵部郎中、集賢直學士、濟南路總管府事等，而題跋中的「吳興趙承旨」要等到延祐三年(1316年)，才做到「翰林學士承旨」這個官職。³⁷楊載如何能在19年前就預言趙孟頫官拜翰林學士承旨，而有趙承旨之稱呼？

而且楊載生於至元八年(1271年)，按本圖題跋時間大德元年(1297年)來算，其年26歲，在當時趙孟頫已經是名滿天下，按理說楊載應該知道趙孟頫這個人，但是楊載出名較晚，《元史》記載：「延祐初(1315年)，仁宗以科目取士，載首應詔，遂登進士第…吳興趙孟頫在翰林，得載所為文，極推重之」，³⁸所以趙孟頫可能要到延祐二年(1315年)以後，在翰林學士院看到楊載的文章才認識其人。

因此，綜合以上分析考證，楊載的題跋不太合理，其真實性甚疑，而連帶下一位題跋者范杼德機可能都有問題，因為范杼德機的題跋是依據楊載而來，內文寫道：「仲弘所謂公之得意者，信矣」。但是，我們注意看這兩個題跋並非在同一張紙上，也就是說在重新裝裱時有被裁切過(見圖17)，所以推論有三種可能性：

第一種：楊載及范杼德機之題跋皆乃偽款。

第二種：楊載題跋乃偽款或者是楊載的題跋被他人割去了，作偽者可能是從趙孟頫其他作品上的題跋節錄而來，或是擬其意重新寫一個新的題跋，

³⁷ 宋濂等撰；楊家駱主編，〈列傳第五十九 趙孟頫〉《元史》，(臺北：鼎文書局，1981年)，頁4022。

³⁸ 宋濂等撰；楊家駱主編，〈列傳第七十七 儒學二 楊載〉《元史》，(臺北：鼎文書局，1981年)，頁4341。

范杼德機認同其說法而題跋，到了明代重新裝裱時，將楊載題跋排列於前。

第三種：楊載題跋為真，但時間寫錯。由於張君錫卒年約 1314-1320 年間，趙孟頫 1316 年官拜翰林學士承旨，故推論題跋真正時間應為 1316-1320 年間。楊載此時受到趙孟頫的賞識推薦而名重當時，而楊載與張君錫皆為杭州人，³⁹因此有可能受到張君錫請託，請楊載補題當年(大德元年，即 1297 年)曾在張君錫的崇古齋看過這幅畫。

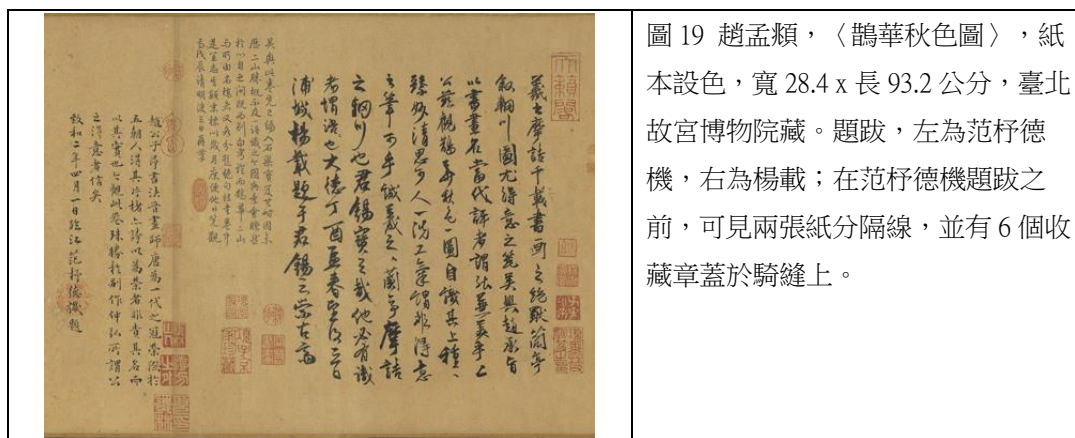


圖 19 趙孟頫，〈鵲華秋色圖〉，紙本設色，寬 28.4 x 長 93.2 公分，臺北故宮博物院藏。題跋，左為范杼德機，右為楊載；在范杼德機題跋之前，可見兩張紙分隔線，並有 6 個收藏章蓋於騎縫上。

我們再細索年代的問題，由落款的時間可知，楊載於「大德元年(1297 年) 1 月 18 日題於君錫的崇古齋」，基本上這個年代用語是不合理的。因為元貞三年(1297 年)與大德元年(1297 年)是同一年，也就是說當年適逢改元，根據元史所記載成宗元貞三年二月改元大德，直至當年九月仍使用元貞年號，⁴⁰而楊載在一月份就使用大德元年這個年號是不可能之事，而若以史書觀點，後人在寫歷史時會自動修改為改元後的新年號，所以由此可見，楊載絕不可能是大德元年(1297 年) 1 月 18 日題跋，而是數年之後再補題，而採用大德元年。但是，即便我們證明

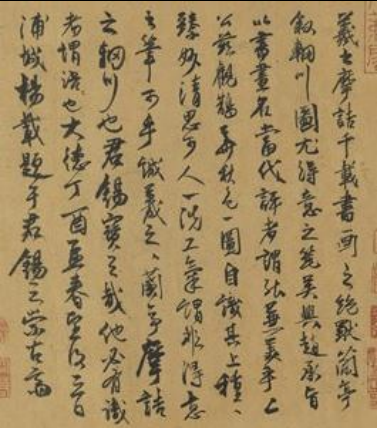
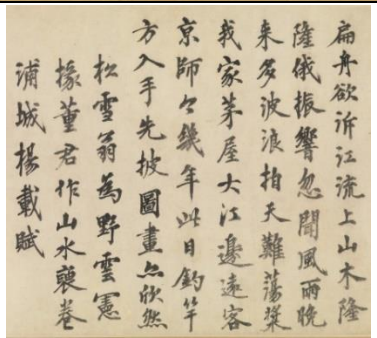
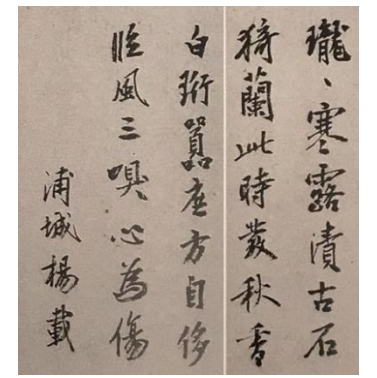
³⁹ 宋濂等撰；楊家駱主編，〈列傳第七十七 儒學二 楊載〉《元史》，(臺北：鼎文書局，1981 年)，頁 4340。楊載，字仲弘，其先居建之浦城，後徙杭。

⁴⁰ 宋濂等撰；楊家駱主編，〈列傳第九十七 外夷三〉《元史》，(臺北：鼎文書局，1981 年)，頁 4668。成宗元貞三年，福建省平章政事高興言，今立省泉州，距琉求為近，可伺其消息，或宜招宣伐，不必它調兵力，興請就近試之。九月，高興遣省都鎮撫張浩、福州新軍萬戶張進赴琉求國，禽生口一百三十餘人。

絕非當年所題跋，那又如何證明這個題跋為楊載本人所題？或者是好事者之偽作？

3、楊載題跋字跡的比較

或許，我們可以看看楊載在趙孟頫另外兩件可信的作品〈雙松平遠圖〉及〈蘭竹石圖〉上的題跋，進行字跡比較。

	<p>圖 19 楊載題跋，趙孟頫〈鵲華秋色圖〉，紙本設色，寬 28.4 x 長 93.2 公分，臺北故宮博物院藏。</p>
	<p>圖 20 楊載題跋，趙孟頫〈雙松平遠圖〉，紙本設色，寬 107.4 x 長 26.9 公分，美國紐約大都會藝術博物院藏。</p>
	<p>圖 21 楊載題跋，趙孟頫〈蘭竹石圖〉，紙本設色，寬 98.2 x 長 25.2 公分，上海博物館藏。</p>

我們可以發現楊載在〈雙松平遠圖〉及〈蘭竹石圖〉的題跋，兩者字跡相近，而在〈鵲華秋色圖〉的題跋，其字跡明顯不同，雖書體有異，但明顯非同一人之筆法。因此，綜合上述所言，〈鵲華秋色圖〉的楊載題跋，應係屬偽款。

（四）范德機題跋的疑點

1、范德機的姓名考證

據本文考究，關於范德機(1272-1330年)之名，有兩種說法，一說為范「桴」。⁴¹一說為范「桴」，⁴²吳澄(1249-1333年)為好友范德機所作墓誌銘。「桴」、「桴」兩字的釋義如下：《康熙字典》釋義：「桴」，木弩也。「桴」，葬有木臺也，廓也；唐賈公彥云：棺周于衣，桴周于棺；《禮·檀弓》桓司馬為石桴，三年不成；《左傳·定元年》魏舒卒于甯，范獻子去其柏桴。

范德機，臨江清江人(今江西樟樹)，父早逝，母親熊氏獨力撫養成人未改嫁；范德機成年後事母至孝，致和二年(1329年)其母逝世，他極為哀痛，後來范德機過度悲傷而引病上身，於次年(1330年)十月也隨之逝世。⁴³就《康熙字典》此來看，「桴」屬於武器，「桴」為棺槨，兩字皆為不吉，對於守喪的范德機來說，按民間習俗有可能避諱「桴」或「桴」而改名為「桴」。《說文解字》：「桴，機之持緯者」。也就是說，「桴」是織布機上用來持理緯線，使經線能穿入的器具，推論以織布器具之象徵意義藉此紀念其母是有可能。

2、同一天居然出現兩種不同的年號？

本文從另一個角度發現，傅若金(1303-1342年)所著《傳與礪詩集》在詩集的一開頭，便請他的老師范德機為其作序：「…天歷二年四月一日范桴書于百丈山

⁴¹ 范桴，《范德機詩集》（《欽定四庫全書》），卷一~卷三，頁7

⁴² 吳澄撰，萬璜校刊，《草廬吳文正公集》（古籍善本，哈佛燕京圖書館，哈佛大學藏），十八，卷之四十八，頁210-213

⁴³ 宋濂等撰；楊家駱主編，〈列傳第六十八 范桴〉《元史》，（臺北：鼎文書局，1981年），頁4183

房。」⁴⁴范德機在百丈山房(其故里江西之書齋)作序的時間為天歷二年四月一日，天歷二年即為 1329 年，即為致和二年，而且居然與〈鵲華秋色圖〉上面范德機題跋：「…致和二年四月一日，臨江范杼德機題」的時間完全一樣，皆為四月一日。倘若，題跋時間與作序時間兩者皆為真，為何同一天會有兩個不同的紀元？而且范德機落款的名字，〈鵲華秋色圖〉為范「杼」，《傳與礪詩集》為范「曄」，倘若是避諱「曄」或「曄」而改名為「杼」，為何同一天會有不同的落款寫法？顯然，至少其中一個有可能是偽作，抑或是文人筆下的自娛隨興之作？

同樣的，我們再細索年代的問題，〈鵲華秋色圖〉范德機落款於「致和二年四月一日」，基本上這個年代用語是不合理的。因為致和元年(1328 年)，元泰定帝七月病死，元文宗即位後，九月便改元為天歷元年，⁴⁵隔年當然不會再使用舊年號，表示「致和二年」是個不存在的講法，而且在史書也未見。《元史 列傳第六十八》，〈范曄〉所載：「御史臺又改擢福建閩海道知事。閩俗素污，文繡局取良家子為繡工，無別尤甚，曄作歌詩一篇述其弊，廉訪使取以上聞，皆罷遣之，其弊遂革。未幾，移疾歸故里。天歷二年，授湖南嶺北道廉訪司經歷，以養親辭」，也就是說范曄官至福建閩海道知事，因為本身疾病及照顧母親，拒不赴任湖南嶺北道廉訪司經歷，推斷應於致和元年(1328 年)七月之前就已回到故里江西。

致和元年(1328 年)七月，元泰定帝病死，接下來便演出爭奪皇位的戲碼，不到一年之內死了三個皇帝(泰定帝、天順帝、明宗)，因此年號混亂，同時存在致和、天順、天歷等年號，讓人搞不清楚當明年號為何，是有可能的。范德機早於致和元年七月之前就已回到故里，的確有可能不會清楚朝中生變之事，因而在〈鵲華秋色圖〉題跋之時寫下了「致和二年」這個歷史上不存在的年號。

⁴⁴ 范曄，〈傳與礪詩集原序〉傅若金，《傳與礪詩集》（《欽定四庫全書》），卷一~卷三，頁 7-9

⁴⁵ 宋濂等撰；楊家駱主編，〈本紀第三十二 文宗〉《元史》，（臺北：鼎文書局，1981 年），頁 710。... 已於致和元年九月十三日，即皇帝位於大明殿，其以致和元年為天歷元年，可大赦天下。

不過，揭傒斯在〈范德機詩序〉提到：「吳興趙文敏公曰范德機漢隸，我固當讓之，若其楷法，人亦罕及。…至元六年正月五日集賢直學士朝列大夫揭傒斯序。」⁴⁶這句話有兩個重點，第一，我們可以知道范德機與趙孟頫彼此熟識，而且趙孟頫自認不及范德機的隸書，而且兩人平素就有往來，范德機在趙孟頫的書畫作品上題跋這是有可能的。第二，揭傒斯作序時間為至元六年(1340年)，可說是《傳與礪詩文集》所收錄有紀年詩文中，年代最晚的一篇；而《傳與礪詩文集》作者傅若金卒於1342年，也就是說《傳與礪詩文集》所收錄的詩文，記載當時一些文壇軼事，其可信度高。

本文推論，范德機同一天於「致和二年四月一日」在〈鵲華秋色圖〉題跋，以及「天歷二年四月一日」為《傳與礪詩文集》作序，這個不合理的現象來分析：基於歷史上不存在的「致和二年」，而且《傳與礪詩文集》所載內容相對來說可信度較高，也比較符合史實，因此，〈鵲華秋色圖〉上的范德機題跋，偽作可能性較高。

四、結語

本文在研究過程進行梳理文獻資料的同時，一方面基於前人的研究基礎，企圖對於尋找新的資料，對於元代題跋的諸多問題更進一步研究，另一方面也意外發現幾個問題是前人研究所未見之疑點，同時著手進行考證，其成果如下：

- (一) 關於趙孟頫題跋「其東則鵲山也」長久以來被認為是筆誤甚至是偽款的疑問。根據本文的探究，從趙松雪篆書石碑的出土位置、中國古地圖方位的使用例證、《地理新書》的規範、趙孟頫為道教中人等，與隱含借「山」喻情的綜合分析，其題款所言「非誤」，乃是精心安排的刻意為之。

⁴⁶ 傅若金，《傳與礪文集》（《欽定四庫全書》），文集附錄，頁4183

- (二) 關於趙孟頫題款位置被質疑不合常理。本文以西方藝術理論的觀看方式及視覺心理學～視知覺的動力觀點，提出滿足「懸缺空間」的概念，並綜合分析中國書畫題跋的歷史演變，符合宋末元初的時代風格，其位置恰當而無誤。
- (三) 本文已探究出張君錫與周密的關係彼此認識，而且有可能交換收藏及鑑賞，但礙於文獻及時空限制，尚不知張君錫是如何得到〈鵲華秋色圖〉？目前只能從文獻去猜測周密晚年浩然齋遭大火付之一炬，其藏品在混亂中離散因而流出該畫。仍待進一步考證。
- (四) 楊載題跋中，對於趙孟頫的稱呼為趙承旨，於史實不符。從文獻考證及歷史的事件分析來看，倘若張君錫的確從周密那得到〈鵲華秋色圖〉，那麼從楊載使用「大德元年」這個年號證明確非為當年題跋，題跋真正時間應為 1316-1320 年間。另外，此題跋與楊載在趙孟頫其他畫作的字跡相比較，本畫上的題跋應是後人偽托，非楊載真跡。
- (五) 關於范德機題跋，寫自己的名字居然筆誤之疑點。本文考證范德機的姓名在歷史文獻有兩種不同的寫法「攄」、「攄」，多數文獻使用「攄」；至於使用「攄」，可能的推斷是因母喪避諱其字。在題跋上書寫「致和二年」這個歷史上不存在的年號，與范德機在《傅與礪詩文集》作序的時間「天歷二年」，同一天卻不同年號寫法的矛盾狀況，相較之下，《傅與礪詩文集》可信度為高，因此〈鵲華秋色圖〉上的范德機題跋，偽作可能性較高。

本文針對〈鵲華秋色圖〉的元代題跋進行研究考證而有初步結論，礙於能力有限，尚有關誤，敬請指教。

