

## 寫真與寫意：從唐至北宋題畫詩的 發展論宋人審美意識的形成

衣 若 芬\*

關鍵詞：唐 北宋 題畫詩 寫真 寫意 審美

### 一、前 言

中國所以成爲今日現象者，爲善爲惡，姑不具論，而爲宋人之所造就，  
什八九可斷言也。<sup>①</sup>

——嚴復

在邁向西元紀年的第三個千年，在喧嘩擾攘著「世紀末」與「世紀初」的  
聲浪裏，近百年前嚴復（1853-1921）的這一番話彷彿提醒了我們，如果我們  
回首望去，上一個跨越人間千年的時代，虛掩的歷史厚門仍然透露著宋代文明  
的輝光，迤邐著幽微的陰影，交疊在千年以來華夏子民的臉上，沈積於心靈的  
底層。

翻動心靈底層的土壤，宋代文化的氣息隱隱飄散——對於文章道統的崇敬

\* 本所副研究員。

① 〈致熊純如函〉，嚴復著，王棊主編：《嚴復集》（北京：中華書局，1986年），頁  
668。

與偏執；對於民族大義的忠誠與拘囿；對於祖宗家法的奉守與堅持，一千年來，宋代的靈魂非但沒有死去，反而轉化複製，盤根錯節，於是研究宋代的歷史文化也就不免帶有鑑古照今的意味。

無論是從政治、經濟、社會還是典章制度方面著眼，視宋代為中國近世之肇始<sup>②</sup>；或是對比於前朝的文學藝術，論述「唐型文化」與「宋型文化」的異同<sup>③</sup>，學者往往發現：從「中世」到「近世」，從「積極進取」到「含蓄內斂」，欲認識偏於「直覺——表現——意象——感情」的唐詩和以「邏輯——思考——概念——理智」為基本風貌的宋詩<sup>④</sup>，必須追溯其間衍化的過程才能呈現其內涵，突顯其意義<sup>⑤</sup>，本文的寫作也是秉持著相同的立場，筆者以為：思想導致行為，群體的行為形成文化現象，「宋型文化」的產生必然與其時代的共同思想有關，藝術創作正是集中體現時代共同思想的具體結晶，因此，從

② 內藤湖南：〈概括的唐宋時代觀〉，《日本學者研究中國史論著選譯》（北京：中華書局，1992年），頁10-18；宮崎市定：〈東洋的近世〉，《日本學者研究中國史論著選譯》，頁153-242；邱添生：《唐宋變革期的政經與社會》（臺北：文津出版社，1999年）。

③ 「所謂『唐型文化』，是一種相對開放、相對外傾、色調熱烈的文化類型。〔……〕所謂『宋型文化』，則是一種相對封閉、相對內傾、色調淡雅的文化類型。」見馮天瑜、何曉明、周積明：《中華文化史》（上海：上海人民出版社，1990年），頁634。又參傅樂成：〈唐型文化與宋型文化〉，《漢唐史論集》（臺北：聯經出版事業公司，1977年），頁339-382；羅聯添：〈從兩個觀點試釋唐宋文化精神的差異〉，《唐代文學論集》（臺北：臺灣學生書局，1989年），頁231-250；吉川幸次郎著，鄭清茂譯：《宋詩概說》（臺北：聯經出版事業公司，1977年）；〈宋型文化與宋代詩學〉，收入王水照主編：《宋代文學通論》（開封：河南大學出版社，1997年），頁1-42。

④ 龔鵬程：〈知性的反省——宋詩的基本風貌〉，收於蔡英俊主編：《意象的流變》（臺北：聯經出版事業公司，1987年），頁261-316。

⑤ 參王毅：〈中唐至兩宋士大夫生活藝術——兼論中國傳統文化的衰變〉，《中國人民大學學報》1989年第2期，頁89-97；陳植鏗：《北宋文化史論述》（北京：中國社會科學出版社，1992年）。

藝術風格美感類型的轉變來理解唐宋文化的本質應該是一個合理的方向<sup>⑥</sup>，激發美感特徵的內在因素，本文以「審美意識」概括之，至於表述審美意識的載體，選擇的是題畫詩。

筆者以為：繪畫是藝術家對於現實世界的人為創造，繪畫本身即是審美經驗的產物，蘊含了作者觀看世界、認識世界，處理「物」、「我」關係的內容，通過筆墨線條所敘述的心智景觀經由題畫詩的作者解讀，不僅玩味圖象，也再創了作品的意趣。題畫詩以文字再現畫面，表現觀者的審美眼光，寄寓了作者的審美理想。題畫詩以詩的形式書寫，其文類具有傳統的制約規範，以及在此制約規範之下建構的審美要求。題畫詩記錄觀賞繪畫的視覺經驗，或抒發情懷，近乎詩的感物吟志；或論述畫理，融攝藝術觀念與審美議題，誠如高友工先生所說的：中國的「抒情美典」，先秦兩漢以音樂美典為中心，六朝以文學理論為中心，隋唐以詩論及書法理論為主，宋元則綜合於畫論中<sup>⑦</sup>，從唐朝至北宋，恰好是「抒情美典」從「詩論」過渡到「畫論」的時期，題畫詩的性質與內容庶幾可以視為其間的橋樑。

宋代是史上創作題畫詩的第一個高峰期，根據筆者統計，唐五代（618–959）三四二年間約有題畫詩二五二題二六四首，作者一二一位，北宋（960–1126）一六七年間卻約有一〇五七題一三六八首，作者一八九位<sup>⑧</sup>，數量之遽

⑥ 關於以美感類型作為一個時代的成就與代表，詳參柯慶明：〈試論漢詩、唐詩、宋詩的美感特質〉，《中國文學的美感》（臺北：麥田出版公司，2000年），頁193–274。

⑦ Yu-kung Kao, "Chinese Lyric Aesthetics," in Alfreda Murck and Wen C. Fong eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991), pp. 47–90; 高友工：〈試論中國藝術精神〉，《九州學刊》第2卷第2期及3期（1988年1月及3月），頁1–12、1–12。

⑧ 唐宋題畫詩數量的統計根據以下諸書：〔清〕彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1992年）；陳尚君輯校：《全唐詩補編》（北京：中華書局，1992年）；〔清〕李調元編，何光清點校：《全五代詩》（成都：巴蜀書社，1991年）；北京大學古文獻研

增令人矚目<sup>⑨</sup>，筆者在研讀這些作品時，發現唐人題畫重視「寫真」，即以畫家創作的寫實技巧為評賞原則；宋人則好品味「畫意」，強調畫家的個人「意氣」，崇尚「忘形得意」，因此分別以「寫真」與「寫意」涵括唐人與宋人的審美意識，本文關於唐至北宋題畫詩的探討便以此二者為主軸，從題畫詩的發展觀察「重寫真」到「尚寫意」的變化軌跡，以及由此興生的審美風格。

在論述方式方面，題畫詩是本文討論的核心與主要的依據，筆者注意的是語彙的使用和指涉意涵的新變，爲了加強闡釋，適時環繞同一主題，徵引相關的文獻資料爲輔，並儘量選擇同一作者或同時代的其他文本，稍有溢出其時代範圍者，亦取其思想之近似性。「重寫真」與「尚寫意」雖然有歷史演進的趨向，但並不表示後者在北宋即完全取代前者，只能說此二者較具時代的代表性，因此在引述題畫詩時會關照同一主題，臚列其歷時作品，以見其延續情形。此外，「寫意」的美學思潮於北宋大盛，形成了公認的宋詩特色，是宋代詩學的重要課題，更遍及於書法與繪畫，可謂宋人藝術創作的圭臬，尤其值得

---

究所編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1991年-）；〔宋〕孫紹遠編：《聲畫集》（臺北：臺灣商務印書館，1983年文淵閣《四庫全書》本，第1349冊）；〔清〕陳邦彥等編：《御定歷代題畫詩類》（臺北：臺灣商務印書館，1983年文淵閣《四庫全書》本，第1435-1436冊）；孔壽山編著：《唐朝題畫詩注》（成都：四川美術出版社，1988年）。又參廖慧美：《唐代題畫詩研究》（臺中：東海大學中文研究所碩士論文，1991年）；李栖：〈唐題畫詩專集評析〉，《國立編譯館館刊》第25卷第2期（1996年12月），頁85-101。本文討論的題畫詩北宋部分至徽宗朝止，至於具有韻文性質的「題畫贊」，由於各書收錄標準不一，姑先擱置。唐宋題畫詩的作者中，徐鉉、伍喬二人均曾仕宋，雖亦見諸《全唐詩》及《全五代詩》，本文歸爲宋代作家。此外，爲行文引述之便，本文所探討的文本皆標注《全唐詩》、《全五代詩》及《全宋詩》之卷頁。

- ⑨ 關於唐代題畫詩的興起，參看李栖：〈唐題畫詩初探〉，《高雄師大學報》第5期（1994年3月），頁21-35。關於宋代題畫詩興盛的原因，參看祝振玉：〈略論宋代題畫詩興盛的幾個原因〉，《文學遺產》1988年第2期，頁91-98；衣若芬：〈也談宋代題畫詩興盛的幾個原因〉，《宋代文學研究叢刊》第2期（1996年9月），頁55-70。

深入探討<sup>⑩</sup>，但是爲了保持理路的清晰，本文僅就題畫詩立論，避免過度的引申而影響全文之閱旨。再者，本文談的「寫意」並非後世畫家所謂「逸筆草草」、「不求形似」，與「寫實」相對的「寫意畫」，所以題目並置「寫真」與「寫意」亦無反襯之意。

## 二、以畫爲真，感神通靈

繪畫作爲以筆墨爲工具的造型藝術，唐代題畫詩的作者極爲關心畫家具現物象的模擬能力，並以之爲衡量其藝術水準的依據，往往以「作畫如真」讚譽畫家，例如：

薛公十一鶴，皆寫青田真。<sup>⑪</sup>

居然畫中見真態，若務除惡不顧私。<sup>⑫</sup>

誰工此松唯拂墨，巧思丹青營不得。初寫松梢風正生，此中勢與真松爭。<sup>⑬</sup>

詩中的「真」字或作名詞，或作形容詞，皆十分直接地表達了作者以真爲尚的藝術觀。除了拈出「真」字直指畫中物象與現實景致之符合，題畫詩的作者還

⑩ 黃景進教授認爲：「『以意爲主』的理論影響宋詩甚深。後人評宋詩較爲理性，喜歡議論，意思較爲顯露，都與這理論有關。」見〈從宋人論「意」與「語」看宋詩特色之形成——以梅堯臣、蘇軾、黃庭堅爲中心〉，收入國立成功大學中文系所主編：《第一屆宋代文學研討會論文集》（高雄：麗文文化事業公司，1995年），頁63-90。繆鉞云：「唐詩以韻勝，故渾雅而貴醞藉空靈；宋詩以意勝，故精能而貴深折透關。」見《詩詞散論》（臺北：臺灣開明書店，1953年），頁17。其餘相關論述，參見胡曉明：〈尙意與宋代人文精神〉，《中國詩學之精神》（南昌：江西人民出版社，1991年），頁147-182；謝佩芬：《北宋詩學中「寫意」課題研究》（臺北：臺灣大學出版委員會，1998年）。

⑪ 杜甫：〈通泉縣署屋壁後薛少保畫鶴〉，《全唐詩》，第7冊，卷220，頁2318。

⑫ 獨孤及：〈和李尙書畫射虎圖歌〉，《全唐詩》，第8冊，卷247，頁2770。

⑬ 皎然：〈觀裴秀才松石障歌〉，《全唐詩》，第23冊，卷821，頁9264。

以自身的感官經驗為例，描述畫家高超的形似技巧使觀者產生真偽難辨、誤假為真的錯覺：

疑是天邊十二峰，飛入君家彩屏裏。寒松蕭瑟如有聲，陽臺微茫如有情。<sup>⑭</sup>

坐久神迷不能決，卻疑身在小蓬瀛。<sup>⑮</sup>

舉頭忽看不似畫，低耳靜聽疑有聲。<sup>⑯</sup>

山崢嶸，水泓澄。漫漫汗汗一筆耕，一草一木棲神明。忽如空中有物，物中有聲。<sup>⑰</sup>

召得丹青絕世工，寫真與身真相同。忽然相對兩不語，疑是妝成來鏡中。<sup>⑱</sup>

觀者之「疑」與「迷」皆由於畫之逼真肖似，看來不似人為複製，其肖似的程度甚而可以聞之有聲，畫上人物也宛如真人對鏡。再如岑參〈題李士曹廳壁畫度雨雲歌〉：

似出棟梁裏，如和風雨飛。掾曹有時不敢歸，謂言雨過溼人衣。<sup>⑲</sup>

王季友〈觀于舍人壁畫山水〉云：

野人宿在人家少，朝見此山謂山曉。半壁仍棲嶺上雲，開簾欲放湖中鳥。獨坐長松是阿誰，再三招手起來遲。于公大笑向予說，小弟丹青能爾為。<sup>⑳</sup>

高適〈同鮮于洛陽於畢員外宅觀畫馬歌〉云：

⑭ 李白：〈觀元丹丘坐巫山屏風〉，《全唐詩》，第6冊，卷183，頁1870。

⑮ 方干：〈盧卓山人畫水〉，《全唐詩》，第19冊，卷651，頁7477。

⑯ 白居易：〈畫竹歌并引〉，《全唐詩》，第13冊，卷435，頁4815。

⑰ 顧況：〈范山人畫山水歌〉，《全唐詩》，第8冊，卷265，頁2945。

⑱ 李涉：〈寄荆娘寫真〉，《全唐詩》，第14冊，卷477，頁5424。

⑲ 岑參：〈題李士曹廳壁畫度雨雲歌〉，《全唐詩》，第6冊，卷199，頁2063。

⑳ 王季友：〈觀于舍人壁畫山水〉，《全唐詩》，第8冊，卷259，頁2890。

知君愛鳴琴，仍好千里馬。永日恆思單父中，有時心到宛城下。遇客丹青天下才，白生胡籬控龍媒。主人娛賓畫障開，只言騏驥西極來。半壁趁趨勢不住，滿堂風飄颯然度。家僮愕視欲先鞭，樞馬驚嘶還屢顧。始知物妙皆可憐，燕昭市駿豈徒然。縱令剪拂無所用，猶勝騫駘在眼前。<sup>②①</sup>

岑參以誇張的筆法描寫士曹參軍李翥廳堂壁畫上興起的風雨彷彿能淋濕人的衣裳；王季友向畫中松下人物招手，待于舍人提醒才知原來是畫；高適形容畢員外家僮欲調馴畫上駿馬，連厩中的馬也驚為真馬而嘶鳴屢顧，形象生動地傳達了畫家幾可亂真的寫實功夫。

唐代的題畫詩作者一方面強調這種寫實功夫之神奇，同時也思索畫家所「寫」之「實」的潛在祕密，杜甫（712-770）〈奉先劉少府新畫山水障歌〉云：

堂上不合生楓樹，怪底江山起煙霧。聞君掃卻赤縣圖，乘興遣畫滄洲趣。畫師亦無數，好手不可遇。對此融心神，知君重毫素。豈但祁岳與鄭虔，筆迹遠過楊契丹。得非懸圃裂，無乃瀟湘翻。悄然坐我天姥下，耳邊已似聞清猿。反思前夜風雨急，乃是蒲城鬼神入。元氣淋漓障猶溼，真宰上訴天應泣。<sup>②②</sup>

通篇首先以畫為真，畫幅中的楓樹彷彿長在屋堂裏，然後敘述此山水畫障的來由，盛讚畫家超越前輩之筆法，使人融會心神，有如身在畫圖之中，聽見猿聲歷歷，接著翻空出奇，臆想畫家絕妙之技藝似乎鬼神之助，得以上通天理，於是「造化不能藏其祕，故天雨粟；靈怪不能遁其形，故鬼夜哭」<sup>②③</sup>，言下之

②① 高適：〈同鮮于洛陽於畢員外宅觀畫馬歌〉，《全唐詩》，第6冊，卷213，頁2222。

②② 杜甫：〈奉先劉少府新畫山水障歌〉，《全唐詩》，第7冊，卷216，頁2266。

②③ 〔唐〕張彥遠：〈敘畫之源流〉，《歷代名畫記》（臺北：臺灣商務印書館，1983年文淵閣《四庫全書》本，第812冊），卷1，頁1b，總頁279。

意，劉少府技法之獨出乃因神明，寫實之極致則可以通天。

杜甫將繪畫的精要訴諸鬼神的比擬並非全然天馬行空，回顧畫史，許多畫家都不乏類似的「感神通靈」事蹟，例如：

曹不興〔……〕孫權使畫屏風，誤落筆點素，因就成蠅狀，權疑其真，以手彈之。〔……〕吳赤烏中，不興之青溪，見赤龍出水上，寫獻孫皓，皓送祕府。至宋朝陸探微見畫歎其妙，因取不興龍至水上，應時蓄水成霧，累日霏霏。<sup>②④</sup>

又如顧愷之（約345-406）「常悅一鄰女，乃畫女於壁，當心釘之，女患心痛，告於長康，拔去釘乃愈」<sup>②⑤</sup>。南朝張僧繇於金陵安樂寺畫龍點睛飛去<sup>②⑥</sup>。北齊楊子華「嘗畫馬於壁，夜聽蹄鬣長鳴，如索水草」<sup>②⑦</sup>。這些故事中的靈異現象透露了藝術作品可因「同類相感」而與天地萬物互動的神祕力量<sup>②⑧</sup>，畫家創造的「第二自然」與現實世界的「第一自然」間產生了某種聯繫，使得圖象或化假為真，如美人下牆；或以假亂真，如畫鶴逐雀<sup>②⑨</sup>。倘若畫的是非現實的物象，例如畫龍，儘管沒有「第一自然」可以應照，張僧繇畫龍點睛和曹不興龍生水霧的故事仍舊不脫以上兩種模式，人們相信龍能夠興風作雨，畫的龍依然具有同樣的本領。由於曾經出現奇特神蹟的幾乎都是名手大家，「感神

②④ 《歷代名畫記》，卷4，頁5a-b，總頁316。

②⑤ 《歷代名畫記》，卷5，頁5a-b，總頁319。

②⑥ 《歷代名畫記》，卷7，頁7b，總頁334。

②⑦ 《歷代名畫記》，卷8，頁3a，總頁337。

②⑧ Munakata Kiyohiko, "Concepts of *Lei* and *Kan-lei* in Early Chinese Art Theory," in Susan Bush and Christian Murck eds., *Theories of the Arts in China* (Princeton: Princeton University Press, 1983), pp. 105-131.

②⑨ 〔宋〕郭若虛云：「道士厲歸真，〔……〕嘗遊南昌信果觀，有三官殿夾紵塑像，乃唐明皇時所作，體製妙絕，常患雀鴿糞穢其上。歸真乃畫一鶴於壁間，自是雀鴿無復栖止。」見《圖畫見聞誌》（臺北：臺灣商務印書館，1983年文淵閣《四庫全書》本，第812冊），卷2，頁11b-12a，總頁524。



通靈」不僅是聊助談興的異聞故事，也隱約暗示了畫家的藝術造詣。

「感神通靈」雖然並不一定源於極端的寫實，但是在推重形似的藝術思潮裏，形似是基本的準則，畫史往往將畫家的「形似」技藝與「感神通靈」軼事相繼，比如前文曹不興的例子，曹能巧化誤筆為蠅，使觀者疑其為真而以手彈之，其後陸探微取曹畫之龍於水上，竟有蓄水成霧之奇力，可見「感神通靈」必然與「形似」有關，卻又較「形似」更難掌控，那是天所示現的，對於某些畫家的獨厚，因此，當杜甫使用了「感神通靈」的形容於劉少府的作品，也就表示劉少府的繪畫不僅具備使得視覺淆亂，誤以為真的形似功力，更令人油然而生無可名狀的神妙之感。

杜甫雖然承襲了繪畫可能感神通靈的思想，或是借助感神通靈之說為喻，在〈丹青引贈曹將軍霸〉中以「忍使驂騮氣凋喪」解釋韓幹「畫肉不畫骨」，唯恐奪其精魄的用心<sup>⑩</sup>，杜甫本人並不沈迷於此，統觀杜甫題畫詩中的藝術理念可知，與其依靠風雨鬼神不可思議的魔幻，杜甫更為欣賞「十日畫一水，五日畫一石」<sup>⑪</sup>的精細態度，並且十分重視畫家苦心孤詣的構思，所謂「更覺良工心獨苦」<sup>⑫</sup>、「意匠慘澹經營中」<sup>⑬</sup>，慘澹經營之後完成的作品即使未必驚天地，泣鬼神，卻自有其值得敬重的藝術價值。

「神力」與「人力」在杜甫的題畫詩中並不存在著孰強孰弱的矛盾與競爭，因為當時「感神通靈」觀念尚未完全動搖，詩人即使不相信，仍然可以運用「感神通靈」作為文學的誇飾筆法，況且一味「以真贊畫」的書寫習慣已然顯露其狹隘與封閉，杜甫自覺必須另開新路，由於唐代畫家的通感事例已經減

⑩ 石守謙：〈「幹惟畫肉不畫骨」別解〉，《風格與世變》（臺北：允晨文化公司，1996年），頁55-85。

⑪ 杜甫：〈戲題王宰畫山水圖歌〉，《全唐詩》，第7冊，卷219，頁2305。

⑫ 杜甫：〈題李尊師松樹障子歌〉，《全唐詩》，第7冊，卷219，頁2305。

⑬ 杜甫：〈丹青引贈曹將軍霸〉，《全唐詩》，第7冊，卷220，頁2322。

少，杜甫使用「感神通靈」便帶有復古的意味，這種逆勢操作的復古從另一層面來講其實也別有新趣。然而，「感神通靈」畢竟只是突破陳腔濫調的途徑之一，更具積極意義的是為繪畫之求真找到實踐的方式，即「筆侔造化」的問題。

### 三、筆侔造化，心生萬象

繪畫重視「使筆」，注意「筆侔造化」不是杜甫的創見，但是將杜甫的題畫詩放在安史之亂後，畫壇版圖重整，繪畫性質改變的過程中觀察，可以得見新的審美態度隨著「感神通靈」觀沒落而興起的現象。

杜甫之後，「具有感神通靈能力的作品才是好作品」的想法在畫史及題畫詩中逐漸消褪，晚唐的兩部重要的畫史著作——張彥遠的《歷代名畫記》（約成書於847年）以及朱景玄的《唐朝名畫錄》站在保存史料的立場記錄了吳道子和韓幹等畫家的「感神通靈」故事，不過已經半信半疑。一直到北宋結束，除了筆記叢談中關於李公麟（1049–1106）畫馬保留了特異事件的記載<sup>③④</sup>，詩人罕見以鬼神風雨之類的文字渲染畫家的超現實本領，「感神通靈」成爲一種敘述性質或沿用舊說的描寫，缺乏強烈的神祕色彩，偶有神化圖繪的詩句，語氣也不似杜甫肯定，例如：

世人空解競丹青，惟子通元得墨靈。應有鬼神看下筆，豈無風雨助成形。<sup>③⑤</sup>

<sup>③④</sup> 事見《宣和畫譜》（臺北：臺灣商務印書館，1983年文淵閣《四庫全書》本，第813冊），卷7，頁8a–b，總頁109；〔宋〕周密：《浩然齋雅談》（北京：中華書局，1985年《叢書集成初編》本），卷上，頁7。又參衣若芬：〈蘇轍「韓幹三馬」及其次韻詩〉，《宋代文學研究叢刊》第3期（1997年9月），頁315–329。

<sup>③⑤</sup> 蔣貽恭：〈題張道隱太山祠畫龍〉，《全五代詩》，下冊，卷57，頁1163。

幾人曾得道，是草即通靈。<sup>③⑥</sup>

淹留祇覺歲月老，復恐異物潛通神。<sup>③⑦</sup>

神物恐化去，立召風雨怪。<sup>③⑧</sup>

「感神通靈」的力道減弱了，宋人甚至指責「繪畫可能感神通靈」為掉弄玄虛，荒誕迷信，不足為取，其中表達得最為明確的是郭若虛的《圖畫見聞誌》（序曰成書於1074年）<sup>③⑨</sup>：

藝必以妙悟精能取重於世，然後可著於文，可寶於筭；惡夫眩惑以沽名者，則不免鑒士之棄。昔者孟蜀有一術士稱善畫，蜀主遂令於庭之東隅畫野鵲一隻，俄有衆禽集而噪之。次令黃筌於庭之西隅畫野鵲一隻，則無有集禽之噪。蜀主以故問筌，對曰：「臣所畫者，藝畫也；彼所畫者，術畫也，是乃有噪禽之異。」蜀主然之。國初有道士陸希真者，每畫花一枝，張於壁間，則遊蜂立至，向使邊、黃、徐、趙輩措筆，定無來蜂之驗，此抑非眩惑取功，沽名亂藝者乎？至於野人騰壁，美女下牆，映五彩於水中，起雙龍於霧外，皆出方術怪誕，推之畫法，闕如也，故不錄。<sup>④⑩</sup>

五代畫家黃筌對於「術畫」與「藝畫」的區分，以及郭若虛視陸希真畫花吸引遊蜂故事為無稽，駁斥了「感神通靈」之說，黃筌自認的「藝畫」，以及郭若虛所要求的藝術成就，都建立在可實踐與可驗證的合理畫法，用唐代張彥遠的意見來說，就是「用筆」，為繪畫的形似理想找到了立論的支點，勤於練筆便可以達到形似，不必冀望無可掌握、無可企及的天地鬼神，一幅優秀的作品要

③⑥ 張詠：〈依韻答人九華山圖〉，《全宋詩》，第1冊，卷50，頁539。

③⑦ 劉敞：〈同鄰幾觀中道家書畫〉，《全宋詩》，第9冊，卷477，頁5777。

③⑧ 司馬光：〈謝胡文學九齡惠水牛圖二卷〉，《全宋詩》，第9冊，卷499，頁6035。

③⑨ 又據李裕民考證，《圖畫見聞誌》當成書於元豐元年（1078），見李裕民：〈郭若虛的家世與生平〉，《美術史論》1994年第1期，頁63-68。

④⑩ 郭若虛：《圖畫見聞誌》，卷6，頁17b-18a，總頁570。

在感動人而非感動神。

感神通靈觀的沒落也與參與繪事的文人增多，畫家身分背景結構上的改變有關，以杜甫題畫詩中提及的畫家為例，劉少府為奉先尉、曹霸官至左武衛將軍、姜皎封楚國公、薛稷歷太子少保，皆不是一般的職業畫工，他們的藝術創作亦非以求得利益為目的，而是作為抒情言志的藝術表現方式。安史之亂以後，文人涉足繪畫的數量更為可觀<sup>④</sup>，這些文人一方面不相信「感神通靈」；另一方面也不需要「感神通靈」來肯定自己的作品。杜甫云：「乃知畫師妙，功刮造化窟。寫此神俊姿，充君眼中物。」<sup>⑤</sup>指出畫家所面臨的審美對象不僅是單一的個體，而是創生萬物的造化自然，高明的畫家能參造化之精要，所以運筆可傳審美對象之神，杜甫的見解可以從兩個層面闡釋其意義：一是「傳神」指涉範圍的擴充，二是提出「筆侔造化」的藝術進程。

顧愷之嘗以「傳神寫照，正在阿堵之中」回答旁人對於他畫人數年不點目睛之疑惑，又強調要「以形寫神」，將先秦以來關於「形」、「神」關係的思辯落實於繪畫，「傳神」用以指稱人物肖像畫，也是繪畫的終極理想。繼顧愷之後，六朝的宗炳（375-443）和王微（415-443）將「傳神」的觀念推移至山水畫，認為「〔……〕山水，質有而趣靈」<sup>⑥</sup>，「本乎形者融靈，而動者變心」<sup>⑦</sup>，「靈」即「神」之意，如慧遠（334-416）云：「夫神者何邪？精極而為靈者也。」<sup>⑧</sup>隨著繪畫的發展，科目增多，「傳神」也適用於其他方面，這

④ 石守謙先生曾經指出：安史之亂後的大曆貞元間（766-804）的半個世紀是值得注意的轉捩點，以《歷代名畫記》所登載的畫家為例，身兼文人與畫家者在大曆貞元之前約占當時畫家總數的21%，在大曆貞元之後則上昇至63%。見石守謙：〈「幹惟畫肉不畫骨」別解〉，頁78。

⑤ 杜甫：〈畫鶴行〉，《全唐詩》，第7冊，卷217，頁2282。

⑥ 宗炳：〈畫山水序〉，《歷代名畫記》，卷6，頁3b，總頁327。

⑦ 王微：〈敘畫〉，《歷代名畫記》，卷6，頁5b，總頁328。

⑧ 〈形盡神不滅五〉，《全晉文》，卷161，收入〔清〕嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1991年），頁11a，總頁2395。

在杜甫的題畫詩中處處可見，例如「別養驥子憐神俊」<sup>④⑥</sup>、「國初已來畫鞍馬，神妙獨數江都王」<sup>④⑦</sup>指畫馬；「天寒大羽獵，此物神俱王」<sup>④⑧</sup>指畫鷹；「萬里不以力，群遊森會神」<sup>④⑨</sup>指畫鶴；「絕筆長風起纖末，滿堂動色嗟神妙」<sup>⑤⑩</sup>指畫松；則圖繪飛禽、走獸、樹木皆以傳神為尚。至元稹（779-831）云：「張璪畫古松，往往得神骨」<sup>⑤⑪</sup>，東坡（1037-1101）題曰：「邊鸞雀寫生，趙昌花傳神」<sup>⑤⑫</sup>，「老可能為竹寫真，小坡今與石傳神」<sup>⑤⑬</sup>，「傳神」的範圍已經無所不包括了。

六朝以來玄妙的傳神思想經過杜甫等人的增衍，無論是動物、植物，乃至於石頭，萬物皆有神，畫家皆宜傳其神，則「傳神」的主張不再要眇而獨特，變成通俗化的概念，與此同時，展開了關於「神」之所由的思考，既然萬物皆有神，「神」的根源是什麼？吾人如何體認「神」之存在？畫家又依據什麼來傳神？

在杜甫之前，已有姚最評梁元帝「學窮性表，心師造化」<sup>⑤⑭</sup>，岑參詩：「相府徵墨妙，揮毫天地窮。始知丹青筆，能奪造化功。」<sup>⑤⑮</sup>以「造化」為畫

④⑥ 杜甫：〈天育驃騎歌〉，《全唐詩》，第7冊，卷216，頁2255。

④⑦ 杜甫：〈韋諷錄事宅觀曹將軍畫馬圖〉，《全唐詩》，第7冊，卷220，頁2321。

④⑧ 杜甫：〈楊監又出畫鷹十二扇〉，《全唐詩》，第7冊，卷221，頁2340。

④⑨ 杜甫：〈通泉縣署屋壁後薛少保畫鶴〉，《全唐詩》，第7冊，卷220，頁2318。

⑤⑩ 杜甫：〈戲為雙松圖歌章偃畫〉，《全唐詩》，第7冊，卷219，頁2305。關於唐代題畫詩擴大了形神論的應用範圍，參陳華昌：〈唐代題畫詩的美學意義〉，收於中國唐代文學學會、西北大學中文系、廣西師範大學主編：《唐代文學研究》（桂林：廣西師範大學出版社，1990年），頁41-58。

⑤⑪ 元稹：〈畫松〉，《全唐詩》，第12冊，卷398，頁4467。

⑤⑫ 蘇軾：〈書鄴陵王主簿所畫折枝二首〉之一，《全宋詩》，第14冊，卷812，頁9395。

⑤⑬ 蘇軾：〈題過所畫枯木竹石三首〉，《全宋詩》，第14冊，卷826，頁9563。

⑤⑭ 〔南朝陳〕姚最：《續畫品》（臺北：臺灣商務印書館，1983年文淵閣《四庫全書》本，第812冊），頁3a，總頁14。

⑤⑮ 岑參：〈劉相公中書江山畫障〉，《全唐詩》，第6冊，卷198，頁2048。

家涵融的審美客體，也就是說，除了物象各自生具的「神」之外，還有一個化育萬物，賦予「神」的本體，畫家不是個別地傳所繪物象之「神」，而是去感知「神」之所從出，回到杜甫〈畫鶻行〉的詩句，畫家之妙是「功刮造化窟」，唯其如此，方能寫出鶻之神俊。岑參等人雖然也說筆能奪造化，但還是不如杜甫直接，杜甫稱道韓幹畫馬「毫端有神」<sup>⑤⑥</sup>，認為「神」自「毫端」出，鍛鍊用筆則可能傳神，正如同作詩「讀書破萬卷，下筆如有神」，靠的是紮實的養成訓練。

大約自中唐開始，一直到北宋末，題畫詩的作者除了繼續「誤畫為真」<sup>⑤⑦</sup>，保持摹寫物象外形的藝術傳統之外，以筆墨傳神，參悟造化的描述源源不絕：

精微入神在毫末，作績造物可同功。<sup>⑤⑧</sup>

李瓊奪得造化本，都盧縮在秋毫端。<sup>⑤⑨</sup>

造化有功力，平分在筆端。<sup>⑥⑩</sup>

誰奪造化功，生成歸筆力。<sup>⑥⑪</sup>

江都能事妙入神，落筆奪得造化真。<sup>⑥⑫</sup>

這些描述有的形容畫家筆墨之妙有如巧奪天工，形象生動逼真；有的讚美畫家能於尺幅間顯現與造化相通的精微；有的則隱含了更為積極的訴求，即畫家可

⑤⑥ 〈畫馬讚〉，〔唐〕杜甫著，〔清〕仇兆鰲注：《杜詩詳注》（臺北：里仁書局，1980年），卷24，頁2191。

⑤⑦ 如梅堯臣〈薛九宅觀雕狐圖〉：「入君此室見此圖，如在原野從馳驅。」見《全宋詩》，第5冊，卷245，頁2851；司馬光〈觀僧室畫山水〉：「坐久清風至，疑從翠澗來。」見《全宋詩》，第9冊，卷602，頁6082。

⑤⑧ 獨孤及：〈和李尚書畫射虎圖歌〉，《全唐詩》，第8冊，卷247，頁2770。

⑤⑨ 齊己：〈觀李瓊處士畫海濤〉，《全唐詩》，第24冊，卷847，頁9587。

⑥⑩ 方干：〈陳式水墨山水〉，《全唐詩》，第19冊，卷649，頁7452。

⑥⑪ 強至：〈畫蟹〉，《全宋詩》，第10冊，卷588，頁6916。

⑥⑫ 韋驥：〈觀江都王畫拳毛騮〉，《全宋詩》，第13冊，卷727，頁8420。

以自爲造化，於筆端生成萬物，這種創作的自主意識與寫作相通，而在繪畫上實現，如孟郊（751-814）詩：「天地入胸臆，吁嗟生風雷。文章得其微，物象由我裁。」<sup>⑥③</sup>「燕僧擺造化，萬有隨手奔。」<sup>⑥④</sup>李賀（790-816）〈高軒過〉：「筆補造化天無功」<sup>⑥⑤</sup>，晚唐裴諧〈觀修處士桃園圖歌〉云：

一從天寶王維死，於今始見修夫子。能向蛟綃四幅中，丹青暗與春爭工。勾芒若見應羞殺，暈綠勻紅漸分別。堪憐彩筆似東風，一朵一枝隨手發。燕支乍溼如含露，引得嬌鶯癡不去。多少遊蜂盡日飛，看遍花心求入處。工夫妙麗實奇絕，似對韶光好時節。偏宜留著待深冬，鋪向樓前殫霜雪。<sup>⑥⑥</sup>

修處士和前文所引述《圖畫見聞誌》記載的道士陸希真一樣畫桃花吸引來遊蜂，然而裴諧並不視之爲靈通，而是看重畫家筆似東風，隨手生發，使得丹青可以逾越四季，永留春色於人間的貢獻。杜荀鶴（846-907）〈題花木障〉也有同樣的看法：

不假東風次第吹，筆勻春色一枝枝。由來畫看勝栽看，免見朝開暮落時。<sup>⑥⑦</sup>

筆端構設的藝術天地在師法自然之後，經過畫家的經營剪裁，呈現了迥異其趣的風格圖象，其過程取決於「心」的作用，所謂「外師造化，中得心源」<sup>⑥⑧</sup>，「方寸巧心通萬造」<sup>⑥⑨</sup>，「誰謂傷心畫不成，畫人心逐世人情」<sup>⑦⑩</sup>，「別手應

⑥③ 孟郊：〈贈鄭夫子魴〉，《全唐詩》，第12冊，卷377，頁4234。

⑥④ 孟郊：〈戲贈無本〉，《全唐詩》，第12冊，卷377，頁4235。

⑥⑤ 李賀：〈高軒過〉，《全唐詩》，第12冊，卷393，頁4430。

⑥⑥ 《全五代詩》，下冊，卷64，頁1289。本詩作者一作崔庸，見《御定歷代題畫詩類》，卷87，頁15a，總頁334。

⑥⑦ 杜荀鶴：〈題花木障〉，《全唐詩》，第20冊，卷693，頁7980。

⑥⑧ 《歷代名畫記》，卷10，頁6b，總頁353。

⑥⑨ 施肩吾：〈觀吳偃畫松〉，《全唐詩》，第15冊，卷494，頁5593。

⑦⑩ 韋莊：〈金陵圖〉，《全唐詩》，第24冊，卷847，頁9587。

難及此精，須知攢簇自心靈」<sup>①</sup>，「包含萬象藏心裏，變現百般生眼前」<sup>②</sup>，「高節自緣心匠出，野叢還擁筆端來」<sup>③</sup>，心靈高度自由的超越性在詩僧皎然（730–799）的題畫詩中表露無遺，如〈周長史昉畫毗沙門天王歌〉云：

長史畫神獨感神，高步區中無兩人。雅而逸，高且真，形生虛無忽可親。降魔大戟縮在手，倚天長劍橫諸紳。慈威示物雖凜凜，在德無秋唯有春。吾知真象本非色，此中妙用君心得。苟能下筆合神造，誤點一點亦為道。寫出霜縑可舒卷，何人應識此情遠。秋齋清寂無外物，盥手焚香聊自展。憶昔胡兵圍未解，感得此神天上下。至今雲旗圖我形，為君一顧煙塵清。<sup>④</sup>

詩人欣賞周昉畫的毗沙門天王臻於感神，這起首「畫神感神」的形容便頗堪玩味，它帶出了「感神通靈」觀所未嘗處理的課題，暴露了「感神通靈」的局限。過去「感神通靈」故事談的都是畫家作品達到某一種狀態的頂峰，而與實存的物象或天地鬼神產生神祕的互動，即使是畫龍，還是適用「感神通靈」的對應模式，然而，當作畫的題材已經是神靈，情況便複雜得多，畫神如何「感神」？我們是否要視鬼神畫為「感神通靈」的例外？

皎然的想法很簡單，顯然他並未意識到「感神通靈」應該被質疑的程度，他相信畫神還是可能「感神」，不過他不能交代「感神」的細節，只能以「形生虛無」，「吾知真象本非色，此中妙用君心得。苟能下筆合神造，誤點一點亦為道」解釋如何畫，認為鬼神本無實存的色相，故而是從畫家心眼中出，只要合乎基本的精神原則，即使筆墨稍有失誤也無所謂。

① 伍喬：〈觀華夷圖〉，《全宋詩》，第1冊，卷14，頁195。

② 歐陽炯：〈題景煥畫應天寺壁天王歌〉，《全唐詩》，第22冊，卷761，頁8639。

③ 宋庠：〈致政張郎中惠親畫墨竹二幀以詩為報〉，《全宋詩》，第4冊，卷197，頁2257。

④ 皎然：〈周長史昉畫毗沙門天王歌〉，《全唐詩》，第23冊，卷821，頁9258。



皎然的講法看似合理，其實還是有不能完全自圓其說之處，如果我們追問：「畫天王的基本精神原則何在？」這就掉進了無法實證的漩渦，以周昉的畫法為例，手持降魔大戟，腰佩倚天長劍的天王形象「雅逸」「慈威」，據《唐朝名畫錄》記載，周昉「於禪定寺畫北方天王，嘗於夢中見其形象」<sup>⑦</sup>，北方天王即毗沙門天王，即使不是皎然所觀看的同一作品，風格應該還是接近的，周昉夢中所見，增加了畫天王的神奇體驗，同時也使得繪畫創作更趨於自我任心，皎然詩云：「憶昔胡兵圍未解，感得此神天上下」，結果「畫神感神」終究還是人所感，繪畫所達到的效果還是本諸人心。

再看另一首皎然的題畫詩：

道流迹異人共驚，寄向畫中觀道情。如何萬象自心出，而心澹然無所營。手援毫，足蹈節，披縑灑墨稱麗絕。石文亂點急管催，雲態徐揮慢歌發。樂縱酒酣狂更好，攢峰若雨縱橫掃。尺波澶漫意無涯，片嶺峻嶒勢將倒。吟眺方知造境難，象忘神遇非筆端。昨日幽奇湖上見，今朝舒卷手中看。興餘輕拂遠天色，曾向峰東海邊識。秋空暮景颯颯容，翻疑是真畫不得。顏公素高山水意，常恨三山不可至。賞君狂畫忘遠遊，不出軒墀坐蒼翠。<sup>⑧</sup>

這首詩是奉應顏真卿（709–785）觀張志和酒酣起舞，揮畫洞庭而作，張志和在《唐朝名畫錄》被歸為「逸品」，皎然對於張志和「手援毫，足蹈節，披縑灑墨稱麗絕」的描述與符載記敘張璪在陸深源家作畫的情景<sup>⑨</sup>有異曲同工之

<sup>⑦</sup> [唐]朱景玄：《唐朝名畫錄》（臺北：臺灣商務印書館，1983年文淵閣《四庫全書》本，第812冊），頁5a，總頁365。

<sup>⑧</sup> 皎然：〈奉應顏尚書真卿觀玄真子置酒張樂舞破陣畫洞庭三山歌〉，《全唐詩》，第23冊，卷821，頁9255。

<sup>⑨</sup> 見符載：〈江陵陸侍御宅讌集觀張員外畫松石圖序〉，收於[宋]姚鉉編：《唐文粹》（臺北：世界書局，1988年摛藻堂《四庫全書薈要》本），卷97，頁502。

妙，可知中唐以來水墨逸品畫家意氣風發，醺然狂畫的自由與隨性，和周昉畫天王一樣，張志和創作是自心而出，心卻無所經營，忘象神遇，彷彿不是筆端所為，瀟灑須臾間，作品卻能移象奪真，令人觀畫神遊。

我們從以上兩首皎然的題畫詩可以發現：皎然正處於維持舊傳統和開創新詮釋的臨界點，雖然並未離開「以真贊畫」的寫作習慣，相信「感神通靈」，但是此二者都已面臨因應時代思潮轉向與繪畫風格新變，必須重新認識和理解的問題，同樣的「以真贊畫」，中唐開始興起的水墨畫本身在色相上便已失真，如何使觀者信服其中有真，或是另創一套審美意識，便考驗著文人的智慧<sup>78</sup>。皎然的作法是：固守「擬真」為作畫的基準，即使是水墨畫也要「翻疑是真」，至於無法判定是否「擬真」的鬼神畫，允許「誤點一點」，不過還要「合乎神造」，為了彌補其中的邏輯縫隙，皎然以「心」的主導性為前提，和中晚唐詩人「中得心源」的見解一樣，將杜甫「筆侔造化」的看法朝向關心筆的執用者——畫家，皎然既讚許周昉雅逸慈威的天王畫，也欣賞縱酒狂掃的張志和山水，因為萬象皆藏於畫家之心，畫家的精神氣質決定藝術的表現，顯示美的多重向度。

#### 四、形意俱足，生意盎然

中晚唐以降的詩人將繪畫的原創力歸諸畫家的心靈，這樣的理解固然可以為愈來愈趨於個人化的作品找到創作的本源，「心」的獨特與主觀性卻未必能夠涵蓋所有的藝術需求，因而在唯心是論之餘，範圍更廣，定義較含糊的尚

<sup>78</sup> 參衣若芬：〈晚唐五代題畫詩的審美特質〉，收於衣若芬、劉苑如主編：《世變與創化：漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，2000年），頁377-424。

「意」<sup>79</sup>觀念也隨之展開。

從哲學上的「言意之辨」到文學創作上「物」(象)、「文」(言)、「意」的關係，關於「意」的探討在六朝時逐漸由形上的思維進入實踐與審美的範疇<sup>80</sup>，例如陸機〈文賦〉云：「恆患意不稱物，文不逮意」<sup>81</sup>，劉勰云：「意翻空而易奇，言徵實而難巧」<sup>82</sup>，鍾嶸主張「文約意廣」，范曄認為文章應當「以意為主，以文傳意」<sup>83</sup>。到了唐代，重「意」的思想勃興，收錄於《文鏡秘府論》中的〈論文意〉據考即為舊題王昌齡(約698-757)《詩格》和皎然《詩議》<sup>84</sup>，皎然《詩式》並有〈重意詩例〉，列舉前人「二重意」、「三重意」、「四重意」的例子<sup>85</sup>。宋代是尚意之風極盛的時期，梅堯臣(1002-1060)的「意新語工」、歐陽修(1007-1072)的「得意會」、蘇軾所謂「出新意於法度之中」、黃庭堅(1045-1105)提出「立意曲折」的法

<sup>79</sup> 關於「意」的涵義，《說文解字》云：「意，志也。」注曰：「志」即「識」，心所識也。學者指出：「在古典文藝美學中『意』這一概念具有多重涵義，最重要的涵義有二：一是指作品所蘊含的思想、觀點、義旨、哲理，一是指創作構思過程中所形成的尚未物化的意象。」見蔡鍾翔、曹順慶：《自然·雄渾》(北京：中國人民大學出版社，1996年)，頁100-101；又有謂：「『意』主要包含這樣幾層意思：對道的直覺；無言的洞察力；不可名狀的直覺；基本的情感；返回內心；以及所有組成精神生活的東西。」見劉墨：《中國藝術美學》(南京：江蘇教育出版社，1993年)，頁389，由於唐宋題畫詩中提到的「意」隨機而多義，故本文僅臚列學者之見解為參酌，並不加以界定。

<sup>80</sup> 參曾祖蔭：《中國古代文藝美學範疇》(臺北：文津出版社，1987年)，頁71-134。

<sup>81</sup> 〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：《文選》(臺北：華正書局，1984年)，卷17，頁239。

<sup>82</sup> 〈神思〉，〔梁〕劉勰著，周振甫注：《文心雕龍》(臺北：里仁書局，1984年)，頁515。

<sup>83</sup> 范曄：〈獄中與諸甥姪書〉，見〔南朝梁〕沈約：《宋書》(臺北：鼎文書局，1990年)，卷69，頁1830。

<sup>84</sup> 羅根澤：《中國文學批評史》(臺北：鳴宇出版社，1979年)，頁352；〔日〕弘法大師(遍照金剛)撰，王利器校注：《文鏡秘府論校注》(臺北：貫雅文化事業公司，1991年)，南卷，頁278-330。

<sup>85</sup> 〔唐〕皎然：《詩式》(臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997年《四庫全書存目叢書》本，第415冊)，頁20。

門，「意」不僅關涉創作，也用以評價，是為文學理論的核心。

唐宋的尚意風氣也反映在題畫詩的寫作方面，從「意」字出現的頻率觀察，中唐開始增多，至北宋而大量使用，成為北宋題畫詩的顯著特色。宋人審美活動中對於「意」的重視與其「詩畫一律」的觀念有關，亦即將品評文學作品的標準加諸繪畫，而北宋題畫詩作者對於「意」字的廣泛使用，使得與「意」字相連結的語彙擴增，「意」的內涵亦隨之繁複而多變，以下分別從三個方面舉例析論，一是畫家的「意氣」與創作的「立意」；二是作品的「生意」、「意思」與「意象」；三是觀者的「忘形得意」、「意外之趣」，以及尚意思所開展出的「蕭條淡泊」、「清新簡遠」審美風格。

張彥遠在評論了吳道子的繪畫和張旭的狂草後總結道：「是故書畫之藝，皆須意氣而成。」<sup>⑧</sup>我們也在前述皎然寫張志和作畫的情景中看到畫家的狂放不羈，書畫家個人意氣的提舉，基本上是從認識其異於常人的特殊精神氣質而來的，韓愈（768-824）〈送高閑上人序〉說張旭寫草書是：「天地萬物之變，可喜可愕，一寓於書。故旭之書，變動猶鬼神，不可端倪。」<sup>⑨</sup>當鬼神之說和「感神通靈」一樣已經不能滿足評論者，隨著對於畫家心靈的探求，「意氣」可以較為令人信服地解釋以往訴諸鬼神使然的創作現象，並且為無法歸類的水墨逸品找到合宜的品鑑原則，觀者可以不必再如皎然強言水墨如真，如真與否已非唯一判準，要在懂得欣賞畫家天生之意氣，以及從個人意氣中流露的藝術特質，黃庭堅觀賞許道寧的作品即是如此：

往逢醉許在長安，蠻溪大硯磨松煙。忽呼絹素翻硯水，久不下筆或經年。異時踏門闖白首，巾冠欹斜更索酒。舉杯意氣欲翻盆，倒臥虛樽將八九。醉拈枯筆墨淋漓，勢若山崩不停手。數尺江山萬里遙，滿堂風物

<sup>⑧</sup> 《歷代名畫記》，卷9b，頁345。

<sup>⑨</sup> 〈送高閑上人序〉，〔唐〕韓愈著，〔宋〕朱熹考異：《朱文公校昌黎先生集》（臺北：臺灣商務印書館，1979年《四部叢刊正編》本），卷21，頁2b，總頁159。

冷蕭蕭。<sup>⑧</sup>

蘇軾的酣醉墨戲——「空腸得酒芒角出，肝肺槎牙生竹石。森然欲作不可回，吐向君家雪色壁」<sup>⑨</sup>，也和許道寧相同，是抒發自我意氣的直接展現。

蘇軾並將「意氣」當作欣賞「士人畫」，區分「畫工畫」的要項：

觀士人畫，如閱天下馬，取其意氣所到。乃若畫工，往往只取鞭策皮毛槽枥芻秣，無一點俊發，看數尺許便倦，漢傑真士人畫也。<sup>⑩</sup>

從畫家的「意氣所到」來談兩種繪畫類型，其中便有辨別雅俗之意，就像郭若虛說「氣韻生知」，「自古奇蹟，多是軒冕才賢，巖穴上士，依仁游藝，探蹟鉤深，高雅之情，一寄於畫」<sup>⑪</sup>，人人皆有個性氣質，所異者在於人格修養與文化薰陶，沈括（1029–1093）說：「書畫之妙，當以神會，難可以形器求也。」又云：「此乃得心應手，意到便成，故造理入神，迴得天機，此難與俗人論也。」<sup>⑫</sup>對於畫家「意氣」的進一步體認，顯示了宋人旗幟鮮明的反俗心態。

畫家的天生「意氣」影響了作品的形式表現，在創作過程中，還有一項重要的元素，即是靈感構思，稱為「立意」或「用意」。張彥遠在談論謝赫的繪畫六法時指出：「以氣韻求其畫，則形似在其間矣。」又說：「夫物象必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似，皆本於立意，而歸於用筆。」<sup>⑬</sup>可知畫家

⑧ 黃庭堅：〈答王道濟寺丞觀許道寧山水圖〉，《全宋詩》，第17冊，卷1013，頁11571。

⑨ 蘇軾：〈郭祥正家醉畫竹石壁上郭作詩為謝且遺二古銅劍〉，《全宋詩》，第14冊，卷806，頁9342。

⑩ 〈又跋漢傑畫山二首〉之二，見〔宋〕蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1990年），卷70，頁2216。

⑪ 郭若虛：〈論氣韻非師〉，《圖畫見聞誌》，卷1，頁11a，總頁514。

⑫ 〈書畫〉，〔宋〕沈括著，胡道靜校注：《新校正夢溪筆談》（香港：中華書局，1987年），卷17，頁169。

⑬ 〈論畫六法〉，《歷代名畫記》，卷1，頁22b，總頁289。

欲以筆合天，創生藝術世界，便須先有一番構想安排，也就是王羲之所謂的「意在筆先」。晚唐詩人開始強調作畫「立意」，並將畫家的情志思想和孕育作品的理念統合稱為「意」，如方干云：「立意雪髯出，支頤煙汗乾。」<sup>94</sup>「險峭雖從筆下成，精能皆自意中生。」<sup>95</sup>宋人對於形構作品的本體和內在規律特別有興趣，故而深入畫家之「意」，除了推想其「用意」，認為創作是「寫意」，再從作者經營的程度著眼而有「縱意」、「刻意」之別；從「意」內涵的文化深度和開創性來看，有「古意」、「新意」之不同；其審美品格又有「清意」與「遠意」等，例如：

窮奇極怪千萬端，特出一時之用意。<sup>96</sup>

憐君用意常勤劬，揮毫灑墨填空虛。<sup>97</sup>

只畫山禽依雪竹，斯人用意復誰知。<sup>98</sup>

江翁得之尤愛憐，作詩寫意酬雙軸。<sup>99</sup>

三歎繪毫精寫意，慕冥傷酒兩踟躕。<sup>100</sup>

作詩寫意如捕景，況有三絕窮天機。<sup>101</sup>

請君放筆開高臆，縱意雲龍五色章。<sup>102</sup>

筆端刻意寫遺民，要似留侯赤松子。<sup>103</sup>

<sup>94</sup> 方干：〈陳式水墨山水〉，《全唐詩》，第19冊，卷649，頁7452。

<sup>95</sup> 方干：〈觀項信水墨〉，《全唐詩》，第19冊，卷650，頁7466。

<sup>96</sup> 蘇頌：〈和諸君觀畫鬼拔河〉，《全宋詩》，第10冊，卷521，頁6325。

<sup>97</sup> 陳師道：〈石氏畫苑〉，《全宋詩》，第19冊，卷1115，頁12667。

<sup>98</sup> 韓駒：〈題畫雪雀〉，《全宋詩》，第25冊，卷1441，頁16610。

<sup>99</sup> 梅堯臣：〈和江鄰幾學士得雷殿直墨竹二軸〉，《全宋詩》，第5冊，卷259，頁3269。

<sup>100</sup> 晏幾道：〈觀畫目送飛雁手提白魚〉，《全宋詩》，第12冊，卷685，頁8000。

<sup>101</sup> 程俱：〈題蔣永仲蜀道圖〉，《全宋詩》，第25冊，卷1414，頁16288。

<sup>102</sup> 李復：〈王穀節推畫草蟲花竹求詩〉，《全宋詩》，第19冊，卷1100，頁12473。

<sup>103</sup> 李彭：〈賦張邈所畫山水圖〉，《全宋詩》，第24冊，卷1386，頁15907-15908。

採摭諸家百餘狀，毫端古意多含蓄。<sup>⑩</sup>

羨君筆端有新意，倏忽萬狀成一揮。<sup>⑪</sup>

餘光耀衮幃，清意凝幔褱。<sup>⑫</sup>

塵心洗長松，遠意發孤鶴。<sup>⑬</sup>

對待審美客體時，宋人提出觀其「生意」的主張，題畫詩中每每以「生意」為賞鑑角度，如：

人間今復見丹青，生意初侵造物靈。<sup>⑭</sup>

生意雖休根柢在，崛強杈牙倚天黑。<sup>⑮</sup>

蟹性最難圖，生意在螯跪。<sup>⑯</sup>

葉斜枝亞寒聲盡，節老根癯生意足。<sup>⑰</sup>

宋代繪畫專著亦以「有生意」讚揚畫家，如郭若虛稱施璘：「工畫竹，有生意。」<sup>⑱</sup>劉道醇稱徐熙：「意出古人之外，自造乎妙。尤能設色，絕有生意。」<sup>⑲</sup>《宣和畫譜》更多處談及「生意」<sup>⑳</sup>，「生意」一詞一再被使用，日漸形成審美的術語，其涵義，據南北宋之際的董道（約1120前後）解釋，蓋為

⑩ 韓琦：〈觀胡九齡員外畫牛〉，《全宋詩》，第6冊，卷319，頁3978。

⑪ 蘇洵：〈與可許惠所畫舒景以詩督之〉，《全宋詩》，第7冊，卷352，頁4371。

⑫ 曾鞏：〈山水屏〉，《全宋詩》，第8冊，卷457，頁5545。

⑬ 蘇軾：〈生日蒙劉景文以古畫松鶴為壽且貺佳篇次韻為謝〉，《全宋詩》，第14冊，卷817，頁9459。

⑭ 李之儀：〈畫鵝〉，《全宋詩》，第17冊，卷959，頁11205。

⑮ 畢仲游：〈觀文與可學士畫枯木〉，《全宋詩》，第18冊，卷1040，頁11903。

⑯ 文同：〈寇君玉郎中大蟹〉，《全宋詩》，第8冊，卷449，頁5450。

⑰ 梅堯臣：〈和和之南齋畫壁歌〉，《全宋詩》，第5冊，卷254，頁3069-3070。

⑱ 《圖畫見聞誌》，卷2，頁23b，總頁530。

⑲ 〔宋〕劉道醇：《宋朝名畫評》（臺北：臺灣商務印書館，1983年文淵閣《四庫全書》本，第812冊），卷3，頁1a，總頁469。

⑳ 如稱蕭悅「畫竹深得竹之生意」，見《宣和畫譜》，卷15，頁6a，總頁159；又如謂滕昌祐「隨類賦色，宛有生意」，見卷16，頁14a，總頁168。

「自然」之意<sup>⑮</sup>。

「自然」是司空圖（837-908）〈詩品廿四則〉的品目之一，也是晚唐至北宋繪畫審美的極致，張彥遠云：「夫失於自然而後神，〔……〕自然者為上品之上。」<sup>⑯</sup>將「自然」推崇備至，甚而超越了「神」。宋初黃休復《益州名畫錄》（序於1005年）置「逸格」於「神」、「妙」、「能」格之首，並云：「畫之逸格，最難其儔。拙規矩於方圓，鄙精妍於彩繪。筆簡形具，得之自然。莫可楷模，出於意表。」<sup>⑰</sup>可知「自然」不違「應物象形」又須「觀象忘象」<sup>⑱</sup>，超出形式規矩。「自然」乃就其審美而言，就畫面物象的表現而言，則是彰顯萬物天機活潑的「生意」。「生意」和宋儒觀物體仁的思想相通<sup>⑲</sup>，並且為衰頹的「寫真」和通俗化的「傳神」理論提供了新的繪畫詮釋策略。

誠如前文所云，六朝時玄虛的形神觀念和適用於人物畫的「傳神」、「寫真」語詞到了中唐以後日益擴大其指涉範圍，山水、花鳥、走獸皆自具「神」，晚唐的文藝評論甚至黜降了「神」的審美層級，「感神通靈」也失去了效能，再加上水墨畫的興起，需要尋求新的品評準則，於是不妄談「真」的

⑮ 「世之評畫者曰：『妙於生意能不失真，如此矣，是能盡其技。』嘗問如何當是處生意，曰：『殆謂自然。』」見〈書徐熙畫牡丹圖〉，《廣川畫跋》（臺北：臺灣商務印書館，1983年文淵閣《四庫全書》本，第813冊），卷3，頁16b，總頁473；又參林柏亭：〈論宋人寫生〉，收入林柏亭主編：《千禧年宋代文物大展》（臺北：國立故宮博物院，2000年），頁363-375。

⑯ 〈論畫體工用掇寫〉，《歷代名畫記》，卷2，頁7b，總頁294。

⑰ 〔宋〕黃休復：《益州名畫錄》（臺北：臺灣商務印書館，1983年文淵閣《四庫全書》本，第812冊），頁1a，總頁480。

⑱ 李旼：〈益州名畫錄序〉，《益州名畫錄》，頁2a，總頁479。又參徐復觀：〈逸格地位的奠定——益州名畫錄的一研究〉，《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1984年），頁301-323。

⑲ 參錢穆：〈理學與藝術〉，收於《中國學術思想史論叢》（六）（臺北：東大圖書公司，1982年）；梁濟海：〈關於宋人論畫中的「道」與「理」和「形」與「意」〉，《美術史論》1985年第3期，頁63-71；韓經太：《理學文化與文學思潮》（北京：中華書局，1997年），頁60-77。



結果，「意」便脫穎而出，比「寫真」籠統的「寫意」可以迴避或轉化對於「真」的執著，要求寫出物象活力的「生意」觀點把複製形相的「擬真」帶入了「合於天造」，窮究生命要義的層次，缺乏「生意」的作品淪為「死畫」<sup>⑩</sup>，不屑一顧。畫家為了表現作品中的「生意」，往往親身經歷，長久體察，而出之以「寫生」，郭若虛《圖畫見聞誌》記畫家易元吉（約活動於1050-1067）：

嘗游荊湖間，入萬守山百餘里，以覘猿狖獐鹿之屬，逮諸林石景物，一一心傳足記，得天性野逸之姿。〔……〕又嘗於長沙所居舍後疏鑿池沼，間以亂石叢花，疏篁折葦，其間多畜諸水禽，每穴窗伺其動靜游息之態，以資畫筆之妙。<sup>⑪</sup>

在「猴貓圖」（附圖1）中，挾貓而玩的猴子一派天真驕傲，被抱住的小貓驚懼掙扎，旁邊一隻聳身回顧的貓也露出既害怕又憤怒的表情，形成了畫面上的戲劇張力，這是易元吉寫生功夫發揮得淋漓盡致的名作，可以驗證《圖畫見聞誌》所言不虛。

《圖畫見聞誌》所說的「動靜游息之態」在題畫詩中又稱「意態」，如：

貴賤小大指五百，執作意態皆不同。<sup>⑫</sup>

一朝羽群空，誰識真意態。<sup>⑬</sup>

觀察物象的「意態」變化才能傳達出靈動之美，這是繪畫創作的一大進展，試比較五代末北宋初畫家黃居寀（933-993以後）的「山鷓棘雀圖」（附圖2）和北宋仁宗神宗朝崔白的「雙喜圖」（附圖3），前者可謂「寫真」，後者則為

<sup>⑩</sup> 如蘇軾論畫水有「活水」與「死水」之別，見〈畫水記〉，《蘇軾文集》，卷12，頁409。

<sup>⑪</sup> 《圖畫見聞誌》，卷4，頁11b-12a，總頁547-548。

<sup>⑫</sup> 梅堯臣：〈元忠示胡人下程圖〉，《全宋詩》，第5冊，卷257，頁3206。

<sup>⑬</sup> 劉夙：〈次韻和毛正仲胡潛畫鶴歌〉，《全宋詩》，第18冊，卷1045，頁11971。

「寫生」。「山鷓棘雀圖」的主體角色山鷓立於畫幅的左前方，麻雀、荆棘、叢竹、坡石分布周圍，像是一個刻意安排的構圖，或飛或棲的麻雀雖然姿態各異，詳盡真實，卻與前景的山鷓互不相干，整幅作品呈現一種早期花鳥畫的圖案性裝飾趣味。「雙喜圖」的主體角色同樣位於畫面的左前方，是一隻黃褐色的兔子，觀者順著兔子的視線向右上方，沿著土坡、樹幹望去，發現兔子正看著一對山喜鵲，似乎是兔子誤入了山喜鵲的地盤，引來枝上山喜鵲護衛的鳴叫；另一隻則作勢俯衝，看兔子提起右前足，彷彿剛剛止步又將前行（附圖4），仰天回首，和山喜鵲遙遙呼應，這天地間剎那的情景被畫家巧妙地捕捉，栩栩如生。「雙喜圖」的畫面如同暫時的停格，物象並不凝滯，山喜鵲、樹幹、土坡，以及坡下的葦草等植物形成一個「S」形的脈絡，兔子的身軀恰好也是「S」形，這兩個「S」延續了動態，由畫幅左方向右吹拂的秋風又將這兩個「S」的穩定結構推翻，使得整幅作品如同一個進行中未完成的故事，饒有餘意<sup>⑭</sup>。

由「山鷓棘雀圖」和「雙喜圖」的實例可知，宋人的「寫生」強調的是天生自然的生動靈活，並且因為尚意觀念的普遍流行，「生意」可以涵括「傳神」<sup>⑮</sup>，過去「形」「神」對舉的命題在宋代轉為「形」「意」並論，如梅堯臣的題畫詩〈觀居寧畫草蟲〉：

古人畫虎鷓，尚類狗與鶩。今看畫羽蟲，形意兩俱足。行者勢若去，飛者翻若逐。拒者如舉臂，鳴者如動腹。躍者趨其股，顧者注其目。乃知造物靈，未抵毫端速。毘陵多畫工，圖寫空盈幅。寧公實神授，坐使群輩伏。草根有纖意，醉墨得已熟。權豪不可致，節行今仍獨。<sup>⑯</sup>

<sup>⑭</sup> 高木森：《五代北宋的繪畫》（臺北：文史哲出版社，1982年），頁104。

<sup>⑮</sup> 參看林翠華：《形神理論與北宋題畫詩》（臺南：成功大學中文研究所碩士論文，1997年）；王興華：《中國美學論稿》（天津：南開大學出版社，1993年），頁385-405。

<sup>⑯</sup> 梅堯臣：〈觀居寧畫草蟲〉，《全宋詩》，第5冊，卷245，頁2835。

〈薛九宅觀雕狐圖〉：

蜀中處士李懷哀，手畫皂雕擒赤狐。猛爪入頰背迸血，短尾獨俵窮蹄鋪。雕爭怒力狐爭死，二物形意無纖殊。一禽一獸固已別，硬羽軟毛非筆模。入君此室見此圖，如在原野從馳驅。<sup>⑭</sup>

兩首作品皆以白描的筆法敘述了畫面的景致，草蟲的「行者」、「飛者」、「拒者」、「鳴者」、「躍者」、「顧者」，以及爭鬥的雕與狐都生意盎然，令人讀詩如見畫。類似的寫法也見於司馬光（1019-1086）的題畫詩中，〈謝興宗惠草蟲扇〉詩云：

吳僧畫團扇，點綴成微蟲。秋毫宛皆具，獨竊天地功。細者及蛛蝥，大者纔阜螽。枯枝擁寒蛸，黃蕊黏飛蜂。翾然得生意，上下相追從。徒觀飛動姿，莫睹筆墨踪。兒曹取真物，細校無不同。恐其遂躍去，亟取藏箱中。乃知藝無小，意精神可通。不與誤圖蠅，能惑紫髯翁。子猷狀彈雀，藏寶傳江東。不知古何如，此畫今爲雄。人墓木已拱，其徒頗能工。舊法存百一，要足超凡庸。友人幸爲賜，物薄意何隆。玩之不替手，愛重心無窮。常如對君子，穆穆來清風。<sup>⑮</sup>

「感神通靈」在宋代已經不興盛，詩中舉的「感神通靈」前例其實只是畫物肖似逼真產生的錯覺，曹不興「誤落筆點素，因就成蠅狀，權疑其真，以手彈之」<sup>⑯</sup>，至於「彈雀」之事，主角並非子猷，而是北齊畫家劉殺鬼，劉嘗「畫鬥雀於壁間，帝見之爲生，拂之方覺」<sup>⑰</sup>。司馬光說「不知古何如」，一方面承認自己對於「感神通靈」歷史的不熟悉，另一方面也顯示他並不認真看待「感神通靈」這回事，說「意精神可通」，將「生意」當作達到「感神通靈」

⑭ 梅堯臣：〈薛九宅觀雕狐圖〉，《全宋詩》，第5冊，卷245，頁2851。

⑮ 司馬光：〈謝興宗惠草蟲扇〉，《全宋詩》，第9冊，卷498，頁6023。

⑯ 《歷代名畫記》，卷4，頁5a，總頁316。

⑰ 《歷代名畫記》，卷8，頁3b，總頁337。

的法門，重點不在重彈舊調，乃是為新的「生意」觀追溯古老的傳統。

重視表現物象的「生意」及動靜變化的「意態」之外，宋人還注意到融入畫家主觀情思的畫面「意象」和傳達物象基本特徵與個性的「意思」，有謂：

六詩形似到作者，三馬意象能言之。<sup>⑬</sup>

洞房豈識江湖趣，意象冥將造化同。<sup>⑭</sup>

或牽或立或仰視，閑暇意思如鳴嘶。<sup>⑮</sup>

而況畫手妙，意思能餘閑。遠出物象外，不在粉墨間。<sup>⑯</sup>

關於「意思」，蘇軾〈傳神記〉曰：

傳神之難在目，顧虎頭云：「傳形寫影，都在阿睹中。」其次在顴頰。吾嘗於燈下顧自見頰影，使人就壁摸之，不作眉目，見者皆失笑，知其為吾也。目與顴頰似，餘無不似者。眉與鼻口，可以增減取似也。〔……〕凡人意思各有所在，或在眉目，或在鼻口。虎頭云：「頰上加三毛，覺精采殊勝。」則此人意思蓋在鬚頰間也。優孟學孫叔敖抵掌談笑，至使人謂死者復生。此豈舉體皆似，亦得其意思所在而已。<sup>⑰</sup>

六朝的顧愷之認為眼睛是表現人物精神情感之核心，蘇軾則指出每一個人獨特之處不盡皆在眉目，只要把握住其「意思」所在，其餘部分不完全相似亦無妨。為了體現審美客體的「意思」，蘇軾主張平時暗中觀察：「傳神與相一道，欲得其人之天，法當於衆中陰察之。今乃使人具衣冠坐，注視一物，彼方斂容自持，豈復見其天乎。」<sup>⑱</sup>這和易元吉的作法相同，都在得物象之天然生意。

⑬ 蘇頌：〈次韻蘇子瞻題李公麟畫馬圖〉，《全宋詩》，第10冊，卷523，頁6339。

⑭ 釋道潛：〈觀宗室曹夫人畫〉，《全宋詩》，第16冊，卷920，頁10794。

⑮ 梅堯臣：〈觀史氏畫馬圖〉，《全宋詩》，第5冊，卷253，頁3036。

⑯ 郭祥正：〈李公擇學士出示胡九齡歸牧圖〉，《全宋詩》，第13冊，卷760，頁8836。

⑰ 蘇軾：〈傳神記〉，《蘇軾文集》，卷12，頁401。

⑱ 同前註。

蘇軾以「意思」補充了「傳神」的內涵，結合「寫其生意」和「傳其神采」的美學理念，是審美意識的一大突破<sup>⑳</sup>，賦予了「傳神」理論新的時代意義。

### 五、忘形得意，意外之趣

除了理解畫家如何觀物有得，於創作過程中融入個人情性意氣，表達物象的天然生意，北宋題畫詩作者還從畫家、作品反諸己身，意識到欣賞繪畫的終極旨趣，比唐人還關心個人作為審美主體的建設性與開創性，提出觀畫要「忘形得意」，覓求「意外之趣」的主張。

北宋題畫詩所說的「得意」，就畫家一方而言，指得物象之「生意」與創作的「意念」，如：「戲拈秃筆掃成圖，濃淡遑迴真得意」<sup>㉑</sup>，「畫行書空夜畫被，方其得意尤若癡」<sup>㉒</sup>，「張顛草書要劍舞，得意可無山水助」<sup>㉓</sup>，就觀者而言，則在得畫家之「寓意」、畫作之「意境」與自己觀畫之「意趣」，例如歐陽修的〈盤車圖〉：

淺山嶙嶙，亂石轟轟，山石礮聲車碌碌。山勢盤斜隨澗谷，側轍傾轅如欲覆。出乎兩崖之隘口，忽見百里之平陸。坡長坂峻牛力疲，天寒日暮人心速。楊褒忍飢官太學，得錢買此纔盈幅。愛其樹老石硬，山回路轉，高下曲直，橫斜隱見，妍媸嚮背各有態，遠近分毫皆可辨。自言昔有數家筆，畫古傳多名姓失。後來見者知謂誰，乞詩梅老聊稱述。古畫

⑳ 李欣復：〈傳神寫意說的源流演變及美學意義〉，《浙江師範大學學報》1987年第1期，頁37-41。

㉑ 孔平仲：〈題清溪圖〉，《全宋詩》，第16冊，卷925，頁10876。

㉒ 蘇洵：〈與可許惠所畫舒景以詩督之〉，《全宋詩》，第7冊，卷532，頁4371。

㉓ 晁補之：〈酬李唐臣贈山水短軸李為刑曹杜君章知賞〉，《全宋詩》，第19冊，卷1127，頁12799。

畫意不畫形，梅詩詠物無隱情。忘形得意知者寡，不若見詩如見畫。乃知楊生真好奇，此畫此詩兼有之。樂能自足乃為富，豈必金玉名高貴。

朝看畫，暮讀詩，楊生得此可不飢。<sup>⑭</sup>

此詩題寫的是楊褒（字之美）所收藏的「盤車圖」，在歐陽修之前，梅堯臣已作〈觀楊之美盤車圖〉詩，其言曰：

谷口長松葉老瘦，澗畔古樹身枯高。土山慘澹遠復遠，坡路曲折盤車勞。二車迴正轅接軫，繼下三車來嶮嶙。過橋已有一乘歇，解牛離軛童可哂。黃衫烏巾驅舉鞭，經險就易將及前。穀輪傍側輻可數，蹄角攙錯捲箱聯。古絲昏晦三尺絹，畫此當是展子虔。坐中識別有公子，意思往往疑魏賢。子虔與賢皆妙筆，觀玩磨滅窮歲年。塗丹抹青尚欺俗，旱龍兩日猶賣錢。是亦可以祕，疑亦不可捐。為君題卷尾，願君世世傳。<sup>⑮</sup>

梅堯臣以文字再現了畫面的景象，引領讀者從谷口的老松看到曲折的土坡上行旅的情形，細數「二車」、「三車」和「一乘」的樣態，再從馱車的牛隻看到舉鞭的小童，觀察畫家精細的筆觸，此即歐陽修「梅詩詠物無隱情」之意，接著判別畫家當為隋代的展子虔，又或者是五代的魏（衛）賢，而無論是展子虔還是魏賢，今世的畫家都遠不能及，最後期望收藏者楊之美能妥為珍藏，世代永留。

同樣的一幅畫，在歐陽修筆下雖然不像梅堯臣寫得鉅細靡遺，卻另有一番震撼，他以萬鈞之勢放眼「淺山」、「亂石」，用「嶙嶙」、「矗矗」、「碌碌」等疊韻詞營造車行之節奏感，然後描寫行路之艱險，接著話鋒一轉，朝向收藏者楊之美，一筆雙寫，既稱美楊愛畫之心，又回到畫面讚賞畫家精緻的筆法，認為畫家縱使畫得寫實，其要點在於「畫意不畫形」，再帶出梅堯臣的題

<sup>⑭</sup> 歐陽修：〈盤車圖〉，《全宋詩》，第6冊，卷287，頁3637。

<sup>⑮</sup> 梅堯臣：〈觀楊之美盤車圖〉，《全宋詩》，第5冊，卷257，頁3203。

畫詩，說楊之美坐擁梅詩與古畫，可以豐盈精神，樂而忘飢矣。

比較歐陽修與梅堯臣的題畫詩可以幫助我們了解歐陽修〈盤車圖〉詩所提出的「忘形得意」之說，梅詩客觀地敘述了畫面的形貌，歐詩則重視畫作的氛圍，因此所謂的「得意」，既指畫作的意象生動，也追溯畫家創作的用心，「牛力疲」與「人心速」可能是畫面表現出來的模樣，又可能只是觀者自己的設想。學者往往喜歡以「忘形得意」為歐陽修的藝術理念，認為歐陽修主張「不求形似」，並引申為蘇軾「論畫以形似，見與兒童鄰」<sup>⑬</sup>之前導，推衍出宋人「拋卻形似」的結論，筆者以為其實不然，宋人講「寫意」並不表示「形似」會妨礙「寫意」，「形」與「意」絕非相反的概念，誠如前文所云，好的作品必須「形意俱足」，歐陽修談「忘形得意」重點不是先「忘形」而後方能「得意」，而是「倘若得意」，「形可以忘」，他曾自述學書經驗道：「余雖因邕書得筆法，然為字絕不相類，豈得意而忘其形邪？」<sup>⑭</sup>歐陽修的筆法是從學李邕（678-747）而來，得邕之筆意而後忘其形，故自有姿態而絕不相類。

簡而言之，當觀者以「外物」觀畫，即使畫面生氣盎然，詩人「能狀難寫之景，如在目前」<sup>⑮</sup>，如果不能融攝個人情思於審美客體，則文字所分享的審美經驗便僅能維持如表象所見的平淺客觀，歐陽修所提出的「忘形得意」加強了觀者和畫家雙方的主體性，畫家各秉其性創作，然作品的藝術價值仰賴積極的審美活動，即為「得意」。歐陽修曾云：「畫之為物尤難識，其精粗真偽非一言可達。得者各以其意，披圖所賞未必是秉筆人之意也。」<sup>⑯</sup>雖則「作者未

<sup>⑬</sup> 蘇軾：〈書鄴陵王主簿所畫折枝二首〉之一，《全宋詩》，第14冊，卷812，頁9395。

<sup>⑭</sup> 歐陽修：〈李邕書〉，《歐陽文忠公集》（臺北：臺灣商務印書館，1979年《四部叢刊正編》本），卷130，頁5a，總頁1007。

<sup>⑮</sup> 歐陽修：《六一詩話》，收於〔清〕何文煥編訂：《歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1983年），總頁158。

<sup>⑯</sup> 〈唐薛稷書〉，《歐陽文忠公集》，卷138，頁13b，總頁1094。

必然」，「讀者不必不然」，不是「秉筆人之意」亦不害各以其意而得之。

蔡條《西清詩話》云：

丹青吟詠，妙處相資，昔人謂詩中有畫，畫中有詩者，蓋畫手能狀，而詩人能言之。唐人有「盤車圖」，畫重岡複嶺，一夫馳車山谷間。永叔賦詩：「坡長坂峻牛力疲，天寒日暮人心速。」〔……〕畫工意初未必然，而詩人廣大之。乃知作詩者徒言其景，不若盡其情，此題品之津梁也。<sup>⑭</sup>

由《西清詩話》的認同可知歐陽修所說的「忘形得意」已經為藝術鑑賞建立了主觀認定的合理性，蘇軾、黃庭堅等人更是將之發揚光大，青出於藍，不僅「忘形得意」，還要意外生意，可說是將中唐以來「象外逐幽好」<sup>⑮</sup>與司空圖的「韻外之致」、「味外之旨」諸說聯繫於「意」的領會之中。晁補之（1053-1110）提出「畫寫物外形，要物形不改。詩傳畫外意，貴有畫中態」<sup>⑯</sup>的見解，蘇軾和蘇轍（1039-1112）在題寫李公麟所繪的「陽關圖」時，都說李公麟畫出陽關送別之曲的意外之聲，東坡詩云：

不見何戡唱渭城，舊人空數米嘉榮。龍眠獨識殷勤處，畫出陽關意外聲。兩本新圖寶墨香，樽前獨唱小秦王。為君翻作歸來引，不學陽關空斷腸。<sup>⑰</sup>

子由則題曰：

百年摩詰陽關語，三疊嘉榮意外聲。誰遣伯時開縞素，蕭條邊思坐中生。西出陽關萬里行，彎弓走馬自忘生。不堪未別一杯酒，長聽佳人泣

<sup>⑭</sup> [宋]胡仔：《苕溪漁隱叢話》（臺北：長安出版社，1978年），《前集》，卷30，頁209。

<sup>⑮</sup> 韓愈：〈薦士〉，《全唐詩》，第10冊，卷337，頁3780。

<sup>⑯</sup> 晁補之：〈和蘇翰林題李甲畫雁二首〉，《全宋詩》，第19冊，卷1126，頁12787。

<sup>⑰</sup> 蘇軾：〈書林次中所得李伯時歸去來陽關二圖後〉，《全宋詩》，第14冊，卷813，頁9409。



渭城。<sup>⑮</sup>

「陽關圖」圖繪的是王維（701-761）〈送元二使安西〉詩的內容，其畫面表現據《宣和畫譜》記載云：「公麟作陽關圖，以離別慘恨爲人之常情，而設釣者於水濱，忘形塊坐，哀樂不關其意。」<sup>⑯</sup>李公麟在「陽關圖」裏安插了河濱垂釣的漁翁等點景人物，以其「哀樂不關其意」，看盡人間離別的冷淡，對比圖中送行人馬的悲傷，李公麟的巧思已經翻於王維詩意之外，東坡和子由又再翻一層，由「陽關圖」回到其文學文本王維詩，聯想善於歌唱〈渭城曲〉和〈涼州詞〉的唐人何戡與米嘉榮，然後再談到當時所唱的陽關曲「小秦王」，其間已然幾經「意外」，超出了李公麟的畫作，最後東坡將李公麟的另一作品「歸去來圖」與「陽關圖」並置，「歸來」與「離去」正是人生抉擇的難題；子由則扣住「陽關」的地理意義，心生邊思，唐代的陽關在北宋時已爲外族所奪，李公麟畫「陽關圖」餽贈即將前往熙河任幕僚的安汾叟，而熙河正是當時宋廷與西夏戰事頻仍的邊防要塞<sup>⑰</sup>，因此，一幅「陽關圖」的意外之聲便呈現截然的情味，宋人賞畫題詩的意外之趣也正在於此。

再看黃庭堅的〈用前韻謝子舟爲予作風雨竹〉，不但意出象外，且有離開畫意，自出己見的趨向，其詩爲：

子舟持書客，畫手睨前輩。挹袂拍其肩，餘力左右逮。自注：郭璞詩云左挹浮丘袖，右拍洪崖肩。摩拂造化爐，經營鬼神會。光煤疊亂葉，世與作者背。看君回腕筆，猶喜漢儀在。歲寒十三本，與可可追配。小山蒼苔面，突兀謝憎愛。風斜兼雨重，意出筆墨外。吾聞絕一源，戰勝自十倍。榮枯轉時機，生死付交態。狙公倒七芋，勿用嗔喜對。此物當更

<sup>⑮</sup> 蘇轍：〈李公麟陽關圖二絕〉之一，《全宋詩》，第15冊，卷864，頁10053。

<sup>⑯</sup> 《宣和畫譜》，卷7，頁7b，總頁108。

<sup>⑰</sup> 參衣若芬：〈宋代題「詩意圖」詩析論——以題「歸去來圖」、「憩寂圖」、「陽關圖」爲例〉，《中國文哲研究集刊》第16期（2000年3月），頁1-64。

工，請以小喻大。<sup>⑭</sup>

這幅畫的作者黃子舟為北宋善於畫竹的畫家文同（1018–1079）妻姪<sup>⑮</sup>，全詩首先讚譽黃子舟畫藝高妙，超越前人，其摹繪萬物之功力彷彿再造自然，其慘澹經營則如鬼神會合。子舟作畫可追文同，不像俗世畫家零亂而無章法，他畫的這一幅「風雨竹」卓然物外，使人得到了去絕愛憎嗔喜，掃除利慾薰心，安處死生窮達之變的啓示，其中「意出筆墨外」一句，既指畫家不拘泥於筆墨形式，以畫達意，也暗示了觀畫者於筆墨之外得其深意的意思。以往「感神通靈」、「筆侔造化」的審美課題在山谷的題寫中成為大量的文化典故之一，題畫詩的視覺書寫導入了承繼文化傳統的脈絡裏，至此，畫不再僅止於畫，對形象美感的欣賞轉為思想深度的體察，內化為個人的文化格調與品味，山谷所謂「凡觀書畫當觀韻」<sup>⑯</sup>即由此來。

覓求「意外之趣」的想法是北宋中後期文人與畫家的共識，由郭熙《林泉高致》中談到的「景外意」與「意外妙」，可以進一步理解「得其畫意」與「意外生意」的真諦：

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，見岩扃泉石而思遊，看此畫令人起此心，如將真即其處，此畫之意外妙也。<sup>⑰</sup>

<sup>⑭</sup> 黃庭堅：〈用前韻謝子舟為予作風雨竹〉，《全宋詩》，第17冊，卷990，頁11398。

<sup>⑮</sup> 黃彝，字子舟，其生平事蹟參看〔宋〕鄧椿：《畫繼》（臺北：臺灣商務印書館，1983年文淵閣《四庫全書》本，第813冊），卷4，頁8b，總頁522。

<sup>⑯</sup> 黃庭堅：〈題摹燕郭尚父圖〉，《豫章黃先生文集》（臺北：臺灣商務印書館，1979年《四部叢刊正編》本），卷27，總頁304。

<sup>⑰</sup> 〔宋〕郭熙撰，〔宋〕郭思編：《林泉高致集》（臺北：臺灣商務印書館，1983年文淵閣《四庫全書》本，第812冊），頁6b，總頁576。

郭熙以觀覽山水畫為例，提到四時景致各有特色，觀者的感受因而亦不相同，見「春山」而「欣欣」，見「秋山」而「肅肅」，就是王微〈敘畫〉所說的「望秋雲，神飛揚。臨春風，思浩蕩」之意，也就是「得其畫意」，然而作品的內在精義除了從表象去應對，反思作者的立意，郭熙認為如果能夠興起「如將真即其處」的主動意識，化平面的圖象為引人入勝的想像，則畫之「意外妙」當帶給觀者更多更深的審美樂趣。

從前述蘇軾兄弟與山谷的題畫詩得知：圖象的意外之趣須自胸中丘壑與腹笥學養裏洞見筆墨之外的隱語，這種遙想筆墨之外的見解由觀者的鑑賞態度擴及對於畫家創作的品評，將「有意於筆墨之外」<sup>158</sup>視為畫家之能事，如韓維（1017-1098）稱許道寧：「許翁寫生意，獨得毫墨外。」<sup>159</sup>毫墨之外也能傳達物象的生意，則形式之精良不是作品成功之關鍵因素，因為觀者「得其畫意」，舒展個人主觀情思與意趣之後便可能「忘形」，因此北宋文人把唐人「從筆墨觀畫」的視角移向「以作品的風格特徵觀畫」的方向，崇尚「蕭條淡泊」、「清新簡遠」的美感。歐陽修嘗云：

善言畫者，多云：「鬼神易為工」，以為畫以形似為難，鬼神人不見也。然至其陰威慘澹，變化超騰，而窮奇極怪，使人見輒驚絕；及徐而定視，則千狀萬態，筆簡而意足，是不亦為難哉！<sup>160</sup>

將歐陽修的意見與前文所述皎然的〈周長史昉畫毗沙門天王歌〉合觀，可以得見「尚意觀念」突破「以形寫真」之處。自韓非子以降，關於鬼神畫與犬馬畫何者為難、何者為易的問題和爭辯，在歐陽修看來都能夠從是否傳達其「意」得到答案<sup>161</sup>；不僅如此，歐陽修還說要「筆簡」，筆觸的簡約與繁複雖然不一

<sup>158</sup> 蘇軾：〈傳神記〉，《蘇軾文集》，卷12，頁401。

<sup>159</sup> 韓維：〈奉同原甫度支廳壁許道寧畫松依韻〉，《全宋詩》，第8冊，卷420，頁5151。

<sup>160</sup> 〈題薛公期畫〉，《歐陽文忠公集》，卷73，頁11a，總頁547。

<sup>161</sup> 參衣若芬：〈談蘇軾繪畫思想中的「常形」與「常理」說〉，《宋代文學研究叢刊》創刊號（1995年3月），頁431-448。

定影響「意足」，但是假使能以簡御繁，則技藝顯然更高一籌。東坡〈跋趙雲子畫〉亦云：「趙雲子畫筆略到而意已具，工者不能。」<sup>162</sup>

「簡」之餘，還要「淡」，歐陽修云：

蕭條淡泊，此難畫之意，畫者得之，覽者未必識也。故飛走遲速，意淺之物易見；而閑和嚴靜，趣遠之心難形。若乃高下向背，遠近重複，此畫工之藝耳，非精鑑者之事也。<sup>163</sup>

在這一則跋語中，歐陽修指出觀畫的重點不在其形跡，而在其「蕭條淡泊」之意境。「蕭條淡泊」的美學觀，與當時文人反對「雕章麗句，鐫刻駢偶」，喜好「古淡」、「平淡」詩歌，以及禪悅之風有關<sup>164</sup>，如蘇舜欽（1008-1049）云：「不肯低心事鐫鑿，直欲淡泊趨杳冥」<sup>165</sup>，梅堯臣云：「因吟適情性，稍欲到平淡」<sup>166</sup>，「作詩無古今，唯造平淡難」<sup>167</sup>，宋人談「平淡」，一方面是一種由人格特質和生活態度而產生的審美觀照；一方面落實於創作的形式與內涵，繪畫美學上的「蕭條淡泊」亦有此傾向。歐陽修認為：「蕭條淡泊」的「深意」出之於畫家「閑和嚴靜，趣遠之心」，而所謂「閑和嚴靜，趣遠之心」必然基於其情性修養，也就是「意氣」。誠如前文所云，宋人關於「意氣」的解釋較唐人的「天生而然」更近於「人文化成」的層面，因此在談繪畫的審美品格時便將「作品的風格」聯繫於「作者的人格及文化素質」，這一套

<sup>162</sup> 〈跋趙雲子畫〉，《蘇軾文集》，卷70，頁2214。

<sup>163</sup> 〈鑑畫〉，《歐陽文忠公集》，卷130，頁2a，總頁1006。

<sup>164</sup> 參李澤厚：《華夏美學》（香港：三聯書店，1988年），頁153-157；敏澤：《中國美學思想史》（濟南：齊魯書社，1989年），第2卷，頁316-320；張毅：《宋代文學思想史》（北京：中華書局，1995年）。

<sup>165</sup> 蘇舜欽：〈贈釋祕演〉，《全宋詩》，第6冊，卷310，頁3900。

<sup>166</sup> 梅堯臣：〈依韻和晏相公〉，《全宋詩》，第5冊，卷247，頁2902。

<sup>167</sup> 梅堯臣：〈讀邵不疑學士詩卷杜挺之忽來因出示之且伏高致輒書一時之語以奉呈〉，《全宋詩》，第5冊，卷257，頁3171。

準則因「文章書畫固一理」<sup>168</sup>而適用於所有的文學與藝術，例如歐陽修論書法時曾云：「愛其書者，兼取其為人。」<sup>169</sup>蘇軾也有類似的看法<sup>170</sup>，他並將歐陽修「蕭條淡泊」的思想擴及於書法，說鍾繇、王羲之書法「蕭散簡遠，妙在筆墨之外」<sup>171</sup>；在談論「平淡」時，他認為「平淡」是形式筆墨「精能之至」，「絢爛之極」<sup>172</sup>的化境，欣賞「疏淡」中含有「精勻」<sup>173</sup>的畫作，又如釋智圓（976-1022）云：「立意造平淡，冥搜出衆情。」<sup>174</sup>平淡之美須由意造。葛立方《韻語陽秋》云：「大抵欲造平淡，當自組麗中來，落其華芬，然後可造平淡之境。」<sup>175</sup>亦即東坡之意。

《韻語陽秋》又云：「李白云：『清水出芙蓉，天然去雕飾』，平淡而到天然處則善矣。」<sup>176</sup>米芾評董源的畫「平淡天真」<sup>177</sup>，「平淡」雖從精能絢爛中來，其最後要在歸於天然，也就是東坡所謂：「詩畫本一律，天工與清新。」<sup>178</sup>「天工」即是自然而不造作，合乎造化創生之道與人事之實際。宋人

<sup>168</sup> 王欽臣：〈次韻蘇子由詠李伯時所藏韓幹馬〉，《全宋詩》，第11冊，卷604，頁7146。

<sup>169</sup> 〈世人作肥字說〉，《歐陽文忠公集》，卷129，頁5a，總頁1004。

<sup>170</sup> 蘇軾〈書唐氏六家書後〉云：「古之論書者，兼論其平生，苟非其人，雖工不貴也。」見《蘇軾文集》，卷69，頁2206。

<sup>171</sup> 〈書黃子思詩集後〉，《蘇軾文集》，卷67，頁2124。

<sup>172</sup> 「永禪師書，骨氣深穩，體兼衆妙，精能之至，反造疏淡。」見〈書唐氏六家書後〉，《蘇軾文集》，卷69，頁2206。「凡文字，少小時須令氣象崢嶸，五色絢爛，漸老漸熟，乃造平淡，其實不是平淡，絢爛之極也。」見〈與二郎姪書〉，《蘇軾文集·蘇軾佚文彙編》，卷4，頁2523。

<sup>173</sup> 蘇軾：〈書鄜陵王主簿所畫折枝二首〉之一，《全宋詩》，第14冊，卷812，頁9395。

<sup>174</sup> 釋智圓：〈讀清塞集〉，《全宋詩》，第3冊，卷140，頁1563。

<sup>175</sup> 〔宋〕葛立方：《韻語陽秋》，卷1，頁2a，收於《歷代詩話》，總頁291。

<sup>176</sup> 同前註。

<sup>177</sup> 〔宋〕米芾：《畫史》（臺北：臺灣商務印書館，1983年文淵閣《四庫全書》本，第813冊），頁7b，總頁6。

<sup>178</sup> 蘇軾：〈書鄜陵王主簿所畫折枝二首〉之一，《全宋詩》，第14冊，卷812，頁9395。

關於「清新」的審美精神以東坡談得最深，他曾稱許文同的墨竹畫說：「其身與竹化，無窮出清新。」<sup>①79</sup>「清新」的「清」字是東坡審美意識的核心<sup>①80</sup>，旨在「不俗」，由王維的畫，東坡聯想到王維的詩，認為二者同樣「清且敦」<sup>①81</sup>，他褒揚林逋「神清骨冷無由俗」<sup>①82</sup>。對於詩，蘇軾更是多次推崇這種風格，如稱張先（990–1078）「清詩絕俗，甚典而麗」<sup>①83</sup>，又有「遣子窮愁天有意，吳中山水要清詩」<sup>①84</sup>、「新詩如玉屑，出語便清警」<sup>①85</sup>、「靈水先除眼界花，清詩為洗心源濁」<sup>①86</sup>等詩句。「清新」的「新」也是東坡所追求的目標，旨在「除舊」，他自稱書法「自出新意，不踐古人，是一快也」<sup>①87</sup>，讚賞吳道子：「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外。」<sup>①88</sup>說燕肅的畫：「燕公之筆，渾然天成，粲然日新，已離畫工之度數，而得詩人之清麗也。」<sup>①89</sup>

綜上所述，可知宋人「蕭條淡泊」，「清新簡遠」的審美價值觀是從尚意的美學思維中形成，由「得意」而「忘形」，故「意足」則筆可以「簡」，觀者得於筆墨之外領略畫家「閑和嚴靜，趣遠之心」與「淡泊」之志；由立意造平淡，而於用心巧麗後脫落繁華，去俗除舊，以達「天工與清新」之境。

①79 〈書晁補之所藏與可畫竹三首〉之一，《全宋詩》，第14冊，卷812，頁9394。

①80 參張海鷗：〈蘇軾文學觀念中的清美意識〉，「宋代文學國際研討會」論文（上海，2000年），頁1–14。

①81 〈鳳翔八觀·王維吳道子畫〉，《全宋詩》，第14冊，卷786，頁9106。

①82 〈書林逋詩後〉，《全宋詩》，第14冊，卷808，頁9362。

①83 〈祭張子野文〉，《蘇軾文集》，卷63，頁1943。

①84 〈和晁同年九日見寄〉，《全宋詩》，冊14，卷797，頁9230。

①85 〈送參寥師〉，《全宋詩》，第14冊，卷800，頁9273。

①86 〈再遊徑山〉，《全宋詩》，第14冊，卷793，頁9186。

①87 〈評草書〉，《蘇軾文集》，卷69，頁2183。

①88 〈書吳道子畫後〉，《蘇軾文集》，卷70，頁2210–2211。

①89 〈跋蒲傳正燕公山水〉，《蘇軾文集》，卷70，頁2212。

## 六、結 論

本文分別從「以畫爲真，感神通靈」、「筆侔造化，心生萬象」、「形意俱足，生意盎然」、「忘形得意，意外之趣」四個子題爲主軸，探討了唐至北宋題畫詩發展所呈現的審美意識的轉向，梳理唐人「重寫真」到宋人「尚寫意」的演變歷程。

筆者以爲：繪畫作爲模擬物象的視覺藝術，其基本課題即在表現「寫真」功夫，初盛唐的題畫詩作者往往以「作畫如真」稱美畫家，除了於詩中頻頻使用「真」字，還出以誇飾之筆法極力形容畫面之真實所造成的「誤假爲真」錯覺，甚而以爲畫家巧奪天工之技藝乃神鬼助之，故而畫作亦得以感動天地，與所繪物象之神靈相通。

安史之亂是扭轉「以真贊畫」之題畫詩書寫模式，結束繪畫「感神通靈」崇拜的分水嶺，投身畫壇的文人改變了繪畫的意義與作用，題畫詩的作者也意識到繪畫創作對應的不僅是審美客體，重心不在如何具現單一的物象，而是創生萬物的造化自然，畫家以筆傳達造化之實然，其筆下的世界又是由其心源而來，故而能夠隨手生花，以畫留春，於是關於繪畫的審美判斷逐漸由追求真實的物質面超升至探尋創作心靈的精神面。

中晚唐興起的水墨畫，衝擊了應物象形的色彩觀念，產生視覺美感的新價值取向，創作水墨畫的逸品畫家的舞筆弄墨使得文人注意到其個人意氣與創作之「立意」，可視爲宋人尚意之先聲，晚唐五代的題畫詩圍繞著尋求新的因應與品賞之道的話題，其理念之完善則有待於宋人的文化素養來建構。

北宋仁宗朝左右，政治上的革新帶動了文化上的進展，詩學上的「尚意」及其「平淡」的審美風格由文學擴及繪畫美學，這股風潮一直延續至北宋結束。宋人論「意」較唐人更爲深刻細膩，詞彙內容亦繁瑣複雜。大體而言，唐

人以客觀的描述談藝術創作中的「意」，「意」是被覺察的實然存在；宋人論「意」則帶有價值判斷的意味，「意」是藝術創作的必然，沒有「意」便沒有藝術價值，審美活動不是去發現「意」，而是去理解「意」的各種形態，領略「意」的美感特質，建構一套體會「意」、具現「意」的法則，然後再超越法則，追求「意」之外的智性思維與文化蘊涵。

關於宋人尚意的思想，本文分別從三個方面舉例析論：一是畫家的「意氣」與創作的「立意」；二是作品的「生意」、「意思」與「意象」；三是觀者的「忘形得意」、「意外之趣」，以及尚意思想所開展出，以歐陽修和蘇軾為代表的「蕭條淡泊」、「清新簡遠」審美風格。

筆者發現：從唐人「重寫真」到宋人「尚寫意」，其實是繪畫藝術逐步脫離其物質特性，向文學品鑑靠攏的過程，亦即拋卻純粹欣賞視覺美感，轉向人文思致與畫外意趣。題畫詩作者關心的不僅是作品一端，還注意到作者及觀者，並且將專屬於繪畫的名詞和概念，例如「傳神」、「以形寫神」等，以文學寫作的「意」加以收編，即使宋代題畫詩中依舊有關於繪畫如真的敘述，其份量早已不敵「寫意」的「時代政治正確性」。

「寫意」的觀念發展到後來，由於對於「忘形得意」的曲解和文人畫「自我作意」的主張，變成「不求形似」之意，例如元代湯屋云：

畫梅謂之寫梅，畫竹謂之寫竹，畫蘭謂之寫蘭，何哉？蓋花之至清，畫者當以意寫之，不在形似耳。<sup>190</sup>

認為「畫」謂描畫物象之形狀，「寫」謂抒寫我之心意，繪畫既以「寫意」為尚，則形似可以不必講求，這種現象到了清代鄭燮（1693–1765）提出反省：

「寫意」二字誤多少事，欺人瞞自己，再不求進，皆坐此病。必極工而

<sup>190</sup> 〔元〕湯屋：《畫論》，收於黃賓虹、鄧實編：《美術叢書》（南京：江蘇古籍出版社，1997年），第2冊，頁1721。



後能寫意，非不工而遂能寫意也。<sup>⑩</sup>

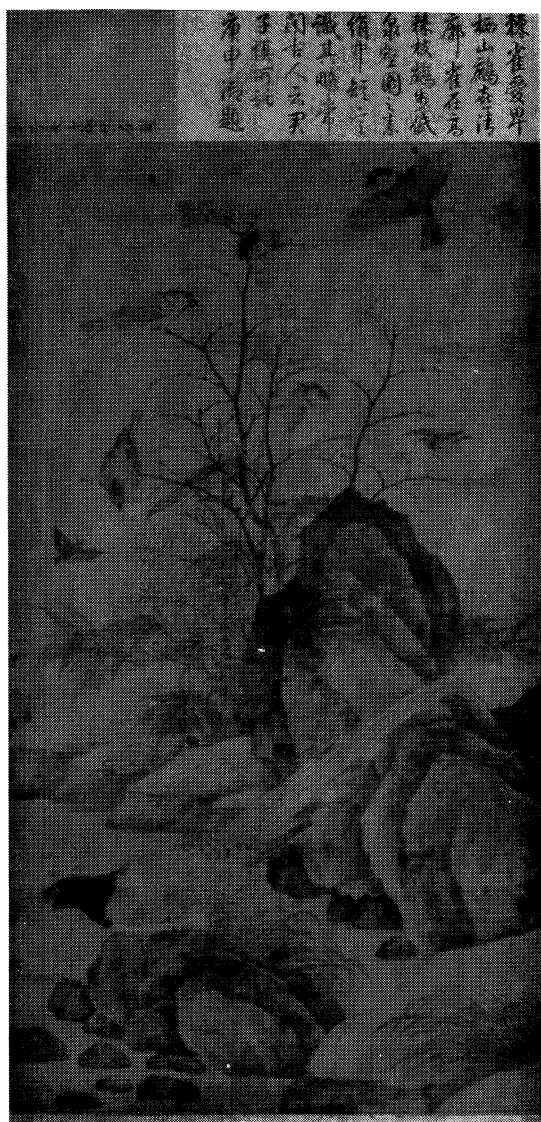
由湯垕和鄭燮關於「寫意」的認識，彷彿映證了本文初始所引述嚴復的那一段話，宋人高談闊論的「寫意」美學觀歷經千年，已產生耐人尋繹其是非功過的歷史意義。

---

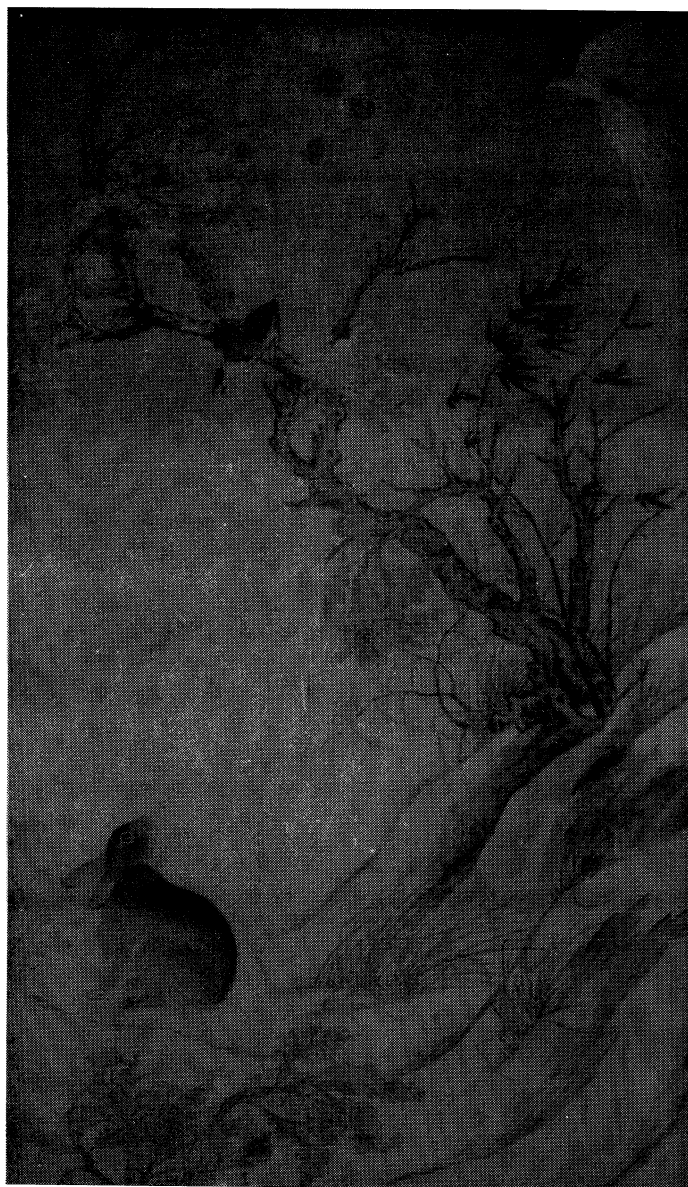
<sup>⑩</sup> 〔清〕鄭燮著，卞孝萱編：《鄭板橋全集》（濟南：齊魯書社，1985年），頁202-203。關於繪畫「寫意」觀念的演變，參衣若芬：《鄭板橋題畫文學研究》（臺北：臺灣大學中文研究所碩士論文，1990年），頁107-114。



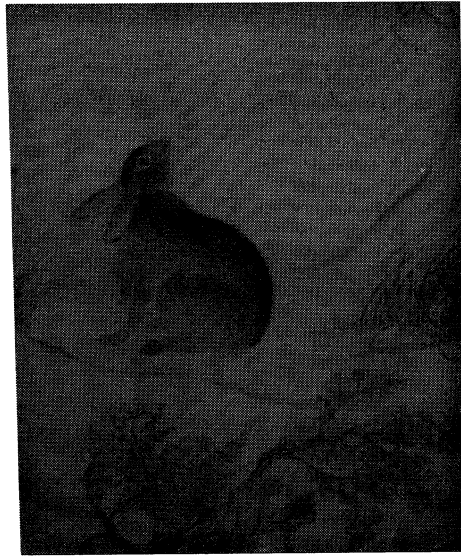
附圖1 〔宋〕易元吉「猴貓圖」



附圖2 〔宋〕黃居寀「山鷓棘雀圖」



附圖3 〔宋〕崔白「雙喜圖」



附圖4 〔宋〕崔白「雙喜圖」(局部)

## 寫真與寫意：從唐至北宋題畫詩的發展論宋人審美意識的形成

衣 若 芬

### 提 要

「寫真」與「寫意」是中國美學的兩個重要命題，筆者研究唐宋題畫詩，發現唐人強調「寫真」，宋人推崇「寫意」，「寫真」與「寫意」恰可以代表「唐型文化」與「宋型文化」的審美精神，筆者希望從時代審美精神為理解唐宋文化的切入點，因此著力於二者之思想內涵。然而，欲論析「寫真」與「寫意」，又必須釐清由「重寫真」到「尚寫意」的歷史脈絡，於是以題畫詩為文本，依其發展之進程分為「以畫為真，感神通靈」、「筆侔造化，心生萬象」、「形意俱足，生意盎然」、「忘形得意，意外之趣」四個子題探討。

筆者以為：安史之亂是扭轉「以真贊畫」之題畫詩書寫模式，結束繪畫「感神通靈」崇拜的分水嶺，題畫詩的作者意識到繪畫創作對應的不僅是審美客體，重心不在如何具現單一的物象，而是創生萬物的造化自然，畫家以筆傳達造化之實然，其筆下的世界又是由其心源而來，故而可以隨手生花，以畫留春。

中晚唐興起的水墨畫，衝擊了應物象形的色彩觀念，產生視覺美感的新價

值取向，創作水墨畫的逸品畫家的舞筆弄墨，使得文人注意到其個人意氣與創作之「立意」，可視為宋人尚意之先聲；晚唐五代的題畫詩圍繞著尋求新的因應與品賞之道的話題，其理念之完善則有待於宋人的文化素養來建構。

北宋仁宗朝左右，政治上的革新帶動了文化上的進展，在審美思想方面，除了繼續晚唐知曉畫家意氣、體察作品用意的鑑賞方式，還注重觀賞畫作之「生意」，將複製形相的「擬真」帶入了「合於天造」，窮究生命要義的層次，過去「形」「神」對舉的命題在宋代轉為「形」「意」並論，歐陽修「忘形得意」的主張，以及蘇軾、蘇轍、黃庭堅等人尋求作品的意外之趣，共同開創了崇尚「蕭條淡泊」、「簡遠清新」的審美意識。

筆者發現：從唐人「重寫真」到宋人「尚寫意」，其實是繪畫藝術逐步脫離其物質特性，向文學品鑑靠攏，亦即拋卻純粹欣賞視覺美感，轉向人文思致與畫外意趣，以文學寫作的「意」統攝繪畫審美的過程。

---

**Verisimilitude and Abstraction:  
A Discussion of Sung aesthetics  
according to the Development of Poetry  
on Painting from the T'ang to  
the Sung Dynasty**

I Lo-fen

Verisimilitude and abstraction are two important concepts in Chinese aesthetics. In the course of the study of Sung and T'ang poetry on painting, the author discovered that T'ang writers emphasized verisimilitude while Sung ones praised abstraction. Thus these two categories can be seen as representative of the aesthetics spirit of the T'ang and the Sung dynasty respectively. But it is also important to understand the historical development that shifted the emphasis from verisimilitude to abstraction, and this is what the author sets out to do in this piece, by studying the development of poetry on painting. After presenting the historical background and the changes in aesthetic sense, the author concludes that the Sung move towards abstraction is a consequence of the departure from realistic depictions in painting towards more literary forms of representations. This more abstract type of representations would lead the observer to a literary concept and meaning to be found beyond the picture expressed in the painting.



**Keywords:** verisimilitude    abstraction    aesthetics  
poetry on painting    T'ang    Sung