

蘇軾題畫詩與意境之拓展

張高評*

提 要

繪畫之局限，詩歌可以相濟；詩歌之藝術，繪畫往往借鏡之。因此，詩與畫由於同趣，故會通較易；又因異迹，故借鏡可成。本論文先從蘇軾題畫詩48首中挑出21首，論述蘇軾用心於筆墨之外，盡心致力於畫面之生發，與意境之拓展者有四：（一）平遠迷遠，廣漠無涯；（二）以大觀小，尺幅千里；（三）包孕豐富，象外見意；（四）虛實相成，再創畫境。此四者又可歸納為兩種方法：其一，開發遺妍，題畫詩以時間流動突破空間定格，救濟繪畫之局限；就畫本之召喚結構，開發其中之空白處、模糊處、不確定處，如題畫詩對平遠迷遠之詮釋，及虛實相成之解讀。其二，創意造境，題畫詩不以複製畫面為已足，尤其盡心於有限展延無限，因形象生發韻味，如尺幅千里、包孕豐富之經營設計是也。宋吳龍翰所謂「畫難畫之景，以詩湊成」；沈德潛所謂「畫家未到者，詩能神會之」，此之謂也。

關鍵詞：蘇軾、題畫詩、意境拓展、詩中有畫、三遠、尺幅千里、虛實相成、最富孕育性之頃刻

Su Shi's Poems Inscribed on Paintings and the Enlargement of Artistic Mood

* 國立成功大學中國文學系特聘教授。

Chang Kao-Ping
Professor, Department of Chinese Literature,
National Cheng Kung University

Abstract

Painting and poetry are complementary to each other—where painting fails, poetry may speak for it and vice versa. As such, owing to the commonality they share, painting and poetry are complements; and because of the difference in their modes of expression, painting and poetry may serve as intertextual references. This paper focus on Su Shi's twenty-one poems inscribed on paintings, with aims to explicate Su Shi's devotion to produce brilliant and exquisite imagery through his works—both in paint and in pen. His enlargement of artistic mood are characterized by: 1) “ping-yuan and mi-yuan” marked by endlessness and boundlessness; 2) metonymy, through which the macro-panorama is epitomized in micro-scenery; 3) abundant implication and rich connotation; 4) complement of “xu” and “shi”, which creates another artistic dimension. The four features may be generalized into two: 1) to speak for the unspeakable, that is, poems inscribed on paintings dismantle the demarcation between space and time, serving as a supplement to painting. Based on the response-inviting structure of painting, poems inscribed on paintings can also convey the “unsaid” concept in painting, such as the interpretation of “ping-yuan and mi-yuan” and complement of “xu” and “shi”; 2) creating unique artistic mood, meaning that poem inscribed on painting is more than merely copying painting, rather, it attempts to reach out for infinity via the presentation of imagery and concepts. That the macro-panorama is epitomized in micro-scenery is the best example. Wu Longhan's saying that “where paint fails, pen prevails” and Chen Deqian's “the absent of the painter is the present of the poet” best exemplifies this idea.

Keywords: Su Shi, poems inscribed on paintings, the enlargement of artistic mood, painting within poetry, three perspectives, epitome of macro-panorama in micro-scenery, complement of “xu” and “shi”, the most-promising-potential instant

蘇軾題畫詩與意境之拓展

張高評

歌詠繪畫內容，直接題寫於畫面上，據文獻記載，始於蘇軾題詠文同〈竹枝圖〉¹；若以傳世之題畫詩而言，則有二說：其一，王詵繪〈烟江疊嶂圖〉，畫卷拖尾之後，有蘇軾自書〈烟江疊嶂圖〉十四韻長詩之墨迹，為目前發現最早的一首畫內題詩，特別是書寫於卷末。今藏上海博物館。²其二，則推宋徽宗〈臘梅山禽圖〉、〈文會圖〉、〈芙蓉錦雞圖〉、〈五色鸚鵡圖〉、〈祥龍石圖〉，皆於繪畫之空白處題詩。³至於六朝以來之詠扇、詠屏風之倫，以及唐代包括李白、杜甫、白居易、張祜、方干、齊己之所作，約九十五家，220題，232首，大抵皆是詠畫詩，而非題畫詩。⁴王士禛《蠶尾文》稱述題畫詩之源流，似是而非，不合事實：

六朝以來題畫詩絕罕見，盛唐如李太白輩，間一為之，拙劣不工。……杜子

¹ 莊申先生《王維研究》上集，稱：「唐代與五代的畫家，都沒有署款的風氣。就是在北宋時代，除了在寥寥可數的幾幅畫上，可以發現畫家的名款、年月款和畫名，成為特例以外，其他的畫家仍然保持宋代以前既不簽名、鈐印，更不做任何題記的舊傳統。到了北宋中葉，蘇軾雖然在其友文同的許多墨竹上面題以長詩，從而倡導了融合詩書畫於一爐的新局面，但蘇軾畢竟還不會在他自己的墨竹畫上題詩。」（香港：萬有圖書公司，1971.4），頁186。又，同書頁189引卞永譽《式古堂畫考》卷十一，文同《竹枝圖》，卷上有蘇軾題詩，詩云：「若人已口無，此竹寧復有？那將春蚓筆，畫中風中柳。君看斷崖上，瘦節蛟蛇走。何時此霜竿，復入江湖手。」按：此詩不見《蘇軾詩集》，可據以輯入。

² 蘇軾為王詵（定國）〈烟江疊嶂圖〉作詩，又自書此詩於此畫卷之末，堪稱最早之題畫詩。蘇軾題畫詩並王詵原畫，今藏上海博物館。參考張晨主編：《中國題畫詩分類鑑賞辭典》，〈前言〉，附錄〈題畫詩發展的歷史線索〉，（瀋陽：遼寧美術出版社，1992.6），頁2、450、602。

³ 宋徽宗之畫迹，傳於後世，上有題識者，有〈臘梅山禽圖〉，自題五絕云：「山禽矜逸態，梅粉弄輕柔。已有丹青約，千秋指白頭。」又，〈文會圖〉，自題七絕云：「儒林華國古今同，吟咏飛毫醒醉中。多士作放知入彀，畫圖猶喜見文雄。」以上并見〈故宮書畫錄〉卷五。又有〈芙蓉錦雞圖〉，自題五絕云：「秋勁拒霜盛，峨冠錦羽雞。已知全五德，安逸勝鳧鷖。」見〈故宮博物院藏花鳥畫選〉第二圖。又，〈五色鸚鵡圖〉，自題短序六十字及七律，現藏美國波士頓美術館。又，〈祥龍石圖〉，亦有自題短序五十九字，并七律詩，影本見《大風堂名蹟》第一集第八圖，轉引自莊申《王維研究》上集，頁194-195。參見附錄三圖影26、27、28。

⁴ 孔壽山：《唐朝題畫詩注》，（成都：四川美術出版社，1988.8）。

美始創為畫松、畫馬、畫鷹、畫山水諸大篇，搜奇抉奧，筆補造化。嗣是蘇、黃二公，極妍盡態，物無遁形。……子美創始之功偉矣。⁵

杜甫創始之功，在詠畫之技法，所謂「搜奇抉奧，筆補造化」，不在題寫畫面。然自蘇軾、蘇轍、黃庭堅以下之詠畫題畫技法，乃至《聲畫集》、《御定歷代題畫詩》諸家之題詠繪畫，杜甫已為後世開創泰半之法門，啓迪無限。沈德潛《說詩碎語》卷下稱：「唐以前未見題畫詩，開此體者老杜也」，⁶論述亦粗略失考；若易「題畫」為「詠畫」，則用語較精準切當。

無論詠畫或題畫，基本上歸屬詠物詩一類。詠物詩，源於詠物賦，注重體物瀏亮，巧構形似；故詠狀寫生，刻畫精切，乃屬必要。不過處處描寫物色，則黏皮帶骨，便墮入小家門徑，故王士禛《帶經堂詩話》卷十二稱：「詠物之作，須如禪家所謂不黏不脫，不即不離，乃為上乘」，⁷詠畫題畫詩既為詠物之一類，故題詠自不以再現畫面內容為已足，所謂「離形得似，得其環中」，方為佳篇妙製。

一、詩畫兼擅與詩中有畫

宋型文化與唐型文化不同，其特徵之一為「會通化成」，⁸注重不同學科間之整合融會，重組新造，遂生發另類之創意，「詩中有畫，畫中有詩」為其中一大創意組合。自唐代以來，詩與畫之學科整合，多以詩畫兼擅之作家為前鋒，或者經詩人而兼繪畫鑑賞家之推揚，如唐之王維、杜甫；北宋之文同、李公麟、蘇軾、蘇轍、黃庭堅、米芾、米友仁、晁補之、晁沖之、宋徽宗諸家；或以詩人兼畫家，或畫家

⁵ 清·王士禛：《帶經堂詩話》卷二十二，〈書畫類〉，（北京：人民文學出版社，1982.11，二刷），頁649-650。

⁶ 清·沈德潛：《說詩碎語》卷下，第四八則，丁福保輯《清詩話》，（臺北：明倫出版社，1971.12），頁551。

⁷ 同註5，《帶經堂詩話》卷十二，〈賦物類〉，頁305。

⁸ 張高評：《會通化成與宋代詩學》，壹、〈從「會通化成」論宋詩之新變與價值〉，（臺南：成功大學出版組，2000.8），頁1-53。

而能詩，一人而詩畫兼長，相濟為用，自我皆備，往往詩情畫意，相得益彰。

蓋一人之身，而兼擅詩畫，以自身為媒介，轉相挹注，互通有無，交流融會最易。詩與畫，號稱姊妹藝術，⁹然兩者之藝術特質實迥然有別：無論就形象之媒介，技法之運用，形象之範疇，傳達之局限，感知之方式，乃至於意境之建立，形象思維之表現，多存在若干差異。¹⁰不過，詩與畫雖有本質之差異，彼此若異中求同，又未嘗沒有殊途同歸之處，如創作構思、詩畫意境、藝術風格、形象塑造、美學範疇、藝術功用方面，多相通相近，富於交集與共相。¹¹於是，詩與畫由於「同趣」，故彼此整合較易；又因為「異迹」，故相互借鏡可成。由此觀之，論「詩中有畫，畫中有詩」，必待詩畫兼擅之人傑方能有所揭示。

歐陽脩品賞唐人詩，亟稱「雞聲茅店月，人跡板橋霜」；「野塘春水漫，花塢夕陽遲」諸什，注重有聲有色之描繪，感同身受之臨場演示，將意象表現，轉變為具體圖畫。蘇軾題跋所謂「摩詰之詩」，則是凸顯視覺色彩、層次配置、觸覺感受，是所謂「畫中有詩」之新奇組合。¹²畫院試畫工，以詩句命畫題，大抵造景與逸趣兼顧，將表現藝術轉換為再現藝術，詩句既因景藏意，繪事則藉詩以造景，應試畫工若能將詩畫作新奇之會通與組合，往往能中魁選。圖繪詩境中之畫意，必須顧及意象經營、情景設計，形神表出，虛實安排。唯其「詩中有畫」，方能將詩情轉為畫意；慘澹經營，用心構圖，方能結合胸中丘壑，隨筆遣興，創作美妙精彩之詩意畫。¹³

⁹ 錢鍾書：《七綴集》〈中國詩與中國畫〉，（北京：三聯書店，2001.1），頁 1-37；參考伍蠡甫：《中國畫論研究》，〈試論「畫中有詩」〉，（北京：北京大學出版社，1987.5），頁 194-242。

¹⁰ 張高評：《宋詩之傳承與開拓》，下篇《宋代「詩中有畫」之傳統與創格》，第一章第二節〈論詩畫之異迹與同趣〉，（臺北：文史哲出版社，1990.3），頁 279-286。

¹¹ 同上，頁 286-288。

¹² 歐陽脩：〈溫庭筠羅維詩〉，《歐陽文忠公集》卷一三〇，《全宋文》卷七四四，（成都：巴蜀書社，1991.5），頁 191-192；蘇軾：〈書摩詰藍田煙雨圖〉，《蘇軾文集》卷七十，（北京：中華書局，1986.3），頁 2209。

¹³ 有關宋代詩意畫之文獻，可參考郭熙：《林泉高致》〈畫意〉，《中國畫論類編》本，頁 640-641；魏慶之《詩人玉屑》卷三，〈唐人句法·入畫〉，頁 60-61。又，宋畫院試畫工以詩，可參考俞成：《螢雪叢說》卷一、陳善：《捫蝨新話》卷一，〈畫工善體詩人之意〉；鄧椿：《畫繼》卷一〈聖藝〉、卷六〈山水林石〉；郭若虛：《圖畫見聞志》卷五，〈雪詩圖〉。

繪畫之特質，為空間造型、線條結構、色彩運用與象徵表現；涉及造景、布置、設色、筆墨諸表現課題。詩人吟詠，若借鏡繪畫之本質特徵，以之入詩，往往化動為靜，以果代因，化時間為圖畫，講究線條造型，精心空間構圖，強調色彩表現，捕捉光影變化，安排遠近、高低、內外、大小層次；而且將情感物象化，景物象徵化。舉凡一切繪事所專擅者，多嘗試參考運化，如此賦詩，表現有聲有色，形象歷歷如繪，自然為美妙之「有聲畫」。¹⁴此之謂「詩中有畫」，此之謂詩情畫意相得益彰。

題畫之妙者，貴能引申發揮，拓展畫境，往往「畫工意初未必然，而詩人廣大之」；要領只在「盡其情」而已，不必「徒言其景」。題畫詩之創作，最可見「丹青吟詠，妙處相資」之新奇組合。畫意提供詩情之觸發，詩境補充或拓展畫境之內容。此吳龍翰序《野趣有聲畫》所謂：「畫難畫之景，以詩湊成；吟難吟之詩，以畫補足」。¹⁵綜要論之，詩與畫之交融整合，主要體現在四大方面：其一，藝術形象存在方式上的交叉；其二，創作主體常規意念的融通；其三，題材選擇結構後果的趨同；其四，藝術評論基本範疇的契合。¹⁶詩與畫由於同趣，故彼此交融甚易；又由於異質，故相互借鏡可成。宋人所謂「丹青吟詠，妙處相資」，職是之故。

宋型文化有「會通化成」之特質，故宋代之文學與藝術，注重學科間之整合融會，錢鍾書稱為「出位之思」，指媒體欲超越本身之表現性能，而借鏡汲取另一種媒體表現之美學。¹⁷蘇軾為不世之天才，能詩、善畫，不時發表文藝見解，尤其「詩中有畫，畫中有詩」之提挈，最稱概括明瞭。其言曰：

味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。詩曰：「藍谿白石出，玉川紅葉稀。山路元無雨，空翠溼人衣。」此摩詰之詩。或曰：「非也！好事者以補摩詰之遺。」（蘇軾《蘇軾文集》卷七十，〈書摩詰藍田煙雨圖〉）

¹⁴ 參考史雙元：〈詩中有畫的再認識〉，《學術月刊》1984年第5期。

¹⁵ 明·曹庭棟編：《宋百家詩存》卷三十七，吳龍翰序楊公遠《野趣有聲畫》，文淵閣《四庫全書》本，第1477冊。

¹⁶ 張晨主編：《中國題畫詩分類鑑賞辭典》，〈一橋飛架詩畫間〉，（瀋陽：遼寧美術出版社，1992.6）頁2-6。

¹⁷ 葉維廉：《比較詩學》，〈出位之思：媒體及超媒體的美學〉，（臺北：東大圖書公司，1983.2），頁195。

詩人寫景詠物，有長於巧構形似，令詩中境界如繪畫映像（image），歷歷在目，宛然在目者，此之謂「詩中有畫」。「詩中有畫」之藝術觀，蓋認同詩歌具有再現景像、傳播繪畫式映像之功能。¹⁸《詩》、《騷》、六朝以來詩歌之工於「巧言切狀」者多能之，而蔚為詩學畫論之術語，乃起於蘇軾之題畫。按題畫所謂「摩詰之詩」，當為蘇軾戲作，為理造文，既以狀寫摩詰之畫，更以之張皇東坡詩畫交融之理念。¹⁹揆諸事實，所謂「詩中有畫」，原指王維之山水詩；所謂「畫中有詩」，原指王維之山水畫而言。蓋山水詩、山水畫意境之構成，較重遠近、高下、明暗、向背之散點透視，詩與畫間，殊途同歸處極多，尤其色彩、線條等表現媒介，雖異迹，卻又同趣。故山水詩與山水畫往往相互發明，可以彼此借鏡。南宋孫紹遠編纂《聲畫集》八卷，可見一斑。

南朝宋宗炳〈畫山水序〉曾稱：「豎畫三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迥」，此中土最古老之透視學畫法，繪山水而妙用此法，則富於氣勢。²⁰宋人所作題畫詩，論圖畫之布置氣勢，喜言「尺幅千里」，以見此畫氣勢之遠大，意境之開闊。蓋傳承宗炳之畫學。除蘇軾、文同詩畫兼擅外，此例極多，如黃庭堅〈答王道濟寺丞觀許道寧山水圖〉：「勢若山崩不停手，數尺江山萬里遙。」〈浯溪圖〉：「空濛得真趣，膚寸已千尺。」〈題郭熙山水扇〉：「一段風煙且千里，解如明月逐人行。」曾鞏〈山水屏〉：「經營頃刻內，千里在一幅。」徐俯〈成生山水畫歌〉：「盈尺之紙數寸管，便有江湖萬里天。」陳師道〈題明發高軒過圖〉：「爾來八二復秀出，萬里河山才咫尺。」〈晁無咎畫山水扇〉：「偃屈蓋代氣，萬里入方尺。」

¹⁸ 淺見洋二：《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》，討論自六朝至唐宋，詩歌中的風景和繪畫，詳盡值得參閱者共五篇：如〈「天開圖畫」的譜系〉、〈閨房中的山水以及瀟湘〉、〈關於「詩中有畫」〉、〈「詩中有畫」與「宛然在目」〉、〈「詩中有畫」與「著壁成繪」〉、〈距離與想像〉，（上海：上海古籍出版社，2005.12），頁 19-238。

¹⁹ 阮閱：《詩話總龜》前集卷八，引東坡題跋「詩中有畫」，並論其間之〈山中〉詩，稱「此東坡詩，非摩詰也。」明胡震亨：《唐音癸籤》卷三十三，亦以為：此詩非王維作品。稱：坡公嘗戲為摩詰之詩，以摹寫摩詰之畫，編詩紀者，認為真摩詰詩，採入集中。世人無識，那可與分辨？並志之，佐覽者捧腹云。自注：東坡跋王維畫云云，此活語被人作死語看，摩詰增一首好詩，失卻一幅好畫矣。（臺北：木鐸出版社，1982），頁 351。

²⁰ 俞劍華編著：《中國畫論類編》，第五編，山水（上），宗炳〈畫山水序〉，（北京：人民美術出版社，1986.12，二版1刷），頁 583。

李錞〈題宗室公震四時景〉：「九江應共五湖連，尺素能開萬里天。」劉攽〈和李公擇題相國寺壞壁山水歌〉：「蒼山本是千萬丈，怪爾斷落盈尺中。」釋德止〈浯溪圖〉：「誰作浯溪圖，千里在咫尺。」樓鑰〈海潮圖〉：「蕩搖直恐三山沒，咫尺真成萬里遙。」諸家所題詠，皆凸顯畫中境界之遼闊遠大。有此提示，圖畫之氣勢已具體可感；圖畫之意境，已呼之欲出。可見題畫詩如此強調，是再現畫境，詩具畫意。

自蘇軾黃庭堅以下，宋人言詩畫相資相發者不少，如郭熙《林泉高致·畫意》：「更如前人言：詩是無形畫，畫是有形詩」；《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」；吳龍翰〈楊公遠《野趣有聲畫》序〉稱：「畫難畫之景，以詩湊成；吟難吟之詩，以畫補足。其意匠經營，亦良苦矣！」於是張舜民提出「無形畫，有形詩」；釋惠洪揭示「無聲詩，有聲畫」；蔡條主張「丹青吟詠，妙處相資」等等，²¹詩畫交融在宋代之普遍，可以想見。

在此風氣感染下，宋人所作題畫詩遂蔚為大觀，無論量與質，較諸唐代，頗有超勝處，形成宋詩之一代特色。就孫紹遠《聲畫集》八卷所收錄，唐宋詩人 109 人，作品 609 題 818 首詩，其中宋代詩人 84 家，詩 550 題，757 首，詩人數量為唐代之 5 倍，作品為唐代之 16 倍。宋代題畫詩琳瑯滿目如是，學界投入研究者並不多。²²試翻檢《全宋詩》，題畫詩作品十分可觀，蘇軾、黃庭堅之題畫詩，質與量均稱冠，其次則蘇轍及江西詩派詩人，最具特色。

詩與畫，就傳達形象而言，各有其極限，宋人時時論說之，元方回所謂「文士有數千百言不能盡者，一畫手能以數筆寫之」；而清沈德潛則云：「畫家未到者，

²¹ 宋代關於詩畫交融之述說，未見系統論著。散見於詩話、筆記、文集、題跋中，雖吉光片語，亦頗可寶貴。今掇拾集錦如上，以備考證。

²² 臺灣學界研究宋代題畫詩者，如戴麗珠《詩與畫》，李栖《兩宋題畫詩論》、《題畫詩散論》，衣若芬：《蘇軾題畫文學研究》、《觀看、敘述、審美——唐宋題畫文學論集》，鄭文惠《明人詩畫合論研究》、《明代詩畫對應關係之探討》、《詩情畫意——明代題畫詩的詩畫對應內涵》、《文學與圖像的文化美學》等等。筆者亦曾指導兩部碩士論文，分別研究文同與蘇軾之題畫詩。

詩能神會之」。²³丹青與吟詠，妙處相資相發處，誠如清葉燮所言：

昔人云：「王維詩中有畫」，凡詩可入畫者，為詩家能事，如風雲雨雪景象之至虛者，畫家無不可繪之於筆。若初寒內外之景色，即董、巨復生，恐亦束手擱筆矣。天下惟理事之入神境者，固非庸凡人可摹擬而得也。²⁴

蘇軾題跋所謂「詩中有畫」，強調詩之寓情於景；「畫中有詩」，則是畫之借景以寫情。葉燮《原詩》析賞杜甫〈玄元皇帝廟〉詩，以為初寒內外之景色，「特借碧瓦一實相發之」，借實相以發明虛景、情意，此切中畫理之微。詩篇之妙者，有言外之意，象外傳神；題畫詩之美妙者，為意境之拓展，延展無限，葉燮所謂「理事之入神境」者，率指此等。本文論述，大抵選擇山水題畫詩為基本文獻，略探詠物題畫詩，考察題畫詩除再現畫面內容外，如何突破繪畫內容之格局；對於意境之經營，究竟作何種設計與規劃，足以突破繪畫之極限，而有「超脫變化」之妙。

詠物詩之妙者，在不黏皮帶骨，又忌諱捕風捉影。宋魏慶之《詩人玉屑》卷六引呂本中《童蒙詩訓》稱：「詠物詩不待分明說盡，只彷彿形容，便見妙處。」清張謙宜《緝齋詩談》卷二亦云：「詠物貼切固佳，亦須超脫變化。」詠畫題畫詩本質上既屬詠物詩，故上述所言詠物詩之美妙，自可移轉於詠畫題畫詩，作為參考借鏡。論詠物，呂本中強調「只彷彿形容」；張謙宜提示「須超脫變化」，留存若干空白，提供填補引申，以及意境之開拓，極限之突破。詠物詩之美妙者如此，題畫詩亦然。

二、蘇軾題畫詩與意境之拓展

韓拙，北宋徽宗朝畫院待詔，善畫山水，著有《山水純全集》，提出繪畫之功能，可以「筆補造化」，其說以為：繪畫可以「窮天地之至奧，顯日月之不造」；

²³ 方回《桐江續集》卷三三，〈錢瓶吳處士善畫序〉；沈德潛《歸愚文續》卷十一，〈書高寶意太史《畫聲集》後〉，頁 283-284。

²⁴ 葉燮《原詩》卷二，〈內篇〉下，丁福保編《清詩話》，（臺北：明倫出版社，1971.12），頁 585-586。

蓋畫家「揮纖毫之筆，則萬類由心；展方寸之能，則千里在掌」；²⁵山水畫可以飽遊，可以臥看，以此。繪畫之功，信可以「筆補造化」；然短於表現過程、拙於演示動態，受限於造型空間，不便於抒情言志。而作詩與繪畫，在意匠經營方面有相通相融之處，南宋吳龍翰為楊公遠《野趣有聲畫》作序，曾云：「畫難畫之景，以詩湊成；吟難吟之詩，以畫補足」；蔡條《西清詩話》所謂「丹青吟詠，妙處相資」，²⁶蓋指此等。題畫詩於詩畫相資相成方面，最有具體而微之體現，不只所謂詩情畫意，相得益彰而已。詩人經由題詠畫面，而進行意境之拓展與延展，詩畫交融之功，即不局限於「湊成」、「補足」、「妙處相資」而已。

「境界說」，為王國維《人間詞話》之基本理論，實兼指文學作品中之景物與情意而言。「境界」一詞，王國維《宋元戲曲史》、《人間詞話乙稿》曾稱之為「意境」，故論者以為相通相容。舉凡造境、寫境；主觀、客觀；有我、無我；理想、寫實等等，大抵能將感知之對象，作鮮明真切之表現，令人感同身受者多屬之。所謂對象，既可以為外在之景物，亦可以為內在之感情；既可為耳目所聞見之真實境界，亦可以為浮現於意識中之虛構境界。²⁷詩學之「境界說」起於中唐，深受印度大乘佛教瑜伽行派唯識宗影響，所謂「萬法唯識」，「唯識無境」，境由識變。佛家稱色、聲、香、味、觸、法為六境或六塵，加上六根六識（眼、耳、鼻、舌、身、意識），謂之「十八界」，統稱為「境界」。

佛家之意境論，因譯經而東傳，經南北朝而入唐，影響到論詩、論文、論畫，後又為詩論所汲取借鏡，而有王昌齡《詩格》標舉「詩有三境」，開啓以意境論詩之始：

詩有三境：一曰物境，二曰情境，三曰意境。物境一：欲為山水詩，則張泉石雲峰之境，極麗絕秀者，神之於心，處身於境，視境於心，瑩然掌中，然後用思，了然境象，故得形似。情境二：娛樂愁怨，皆張於意而處於身，然

²⁵ 宋·韓拙《山水純全集·序》，俞劍華編著：《中國畫論類編》第六編〈山水〉（下），（北京：人民美術出版社，1986.12），頁 659。

²⁶ 宋·蔡條：《西清詩話》，郭紹虞輯《宋詩話輯佚》本，（臺北：文泉閣出版社，1972.4），頁 358。

²⁷ 葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》，第三章，一、〈《人間詞話》之基本理論——境界說〉，三、〈餘論〉，（臺北：源流出版社，1982.6），頁 212-226，頁 313-338。

後馳思，深得其情。意境三：亦張之於意而思之於心，則得其真矣。²⁸

王昌齡《詩格》所謂「物境」云云，蓋指詩人對自然山水之體驗與再創造。情境云云，指情感之氛圍領受與表現。意境云云，指藝術創作過程中之理性轉化，殆所謂藝術真實。佛家主張「境由心造」，《詩格》卻提出客觀物境之再現，詩論借用佛學境界說，稍加點竄改造，而成「情境」論。²⁹《詩格》所論「三境」，由得其形似，而得其情，而得其真，物、情、意遞進，遂形成情景交融之意境。其後，皎然《詩式》、司空圖《詩品》論意境，多受其影響。

王昌齡《詩格》標榜詩歌之物境、情境、意境；僧皎然《詩式》提出「取境」，強調詩人創作時之主觀能動性；劉禹錫申明「境生於象外」，皆特提「造境」。蓋萬法由心，心能采集，境緣心造。詩人既取境造境，又由心造之境生發新情思，此即皎然所謂「詩情緣境發」。蘇軾〈虔州八境圖八首并引〉曾云：「寒暑、朝夕、雨暘、晦冥之異，坐作、行立、哀樂、喜怒之變，接於吾目而感於吾心者，有不可勝數者也。」（詳後）所謂「接於吾目而感於吾心者，有不可勝數者也」，緣境生情，因心造境，此之謂萬法唯心，境由心造。要之，由心造境，緣境生情，循環反復，遂促成情境交融，妙得文外重旨，此司空圖《詩品》所謂「思與境偕」、「象外之象」、「景外之景」。嚴羽《滄浪詩話》所謂「興趣」，王士禛《漁洋詩話》所謂「神韻」，與王國維《人間詞話》所謂《境界》，妙處亦自相通。³⁰

美學家宗白華論意境之創現，標舉唐張璪「外師造化，中得心源」二語，以為意境是「情與景（意象）的結晶品」；情和景交融互滲，則藝術表現為「獨特的宇宙，嶄新的意象。為人類增加了豐富的想像，替世界開闢了新境。正如惲南田所說：

²⁸ 羅根澤、王夢鷗、興膳宏、傅璇琮等學者，皆確認王昌齡撰有《詩格》一書。唐王昌齡《詩格》，見張伯偉：《全唐五代詩格校考》，（西安：人民教育出版社，1996），頁149。

²⁹ 牟世金、羅宗強編寫：《中國古代文論精粹談》，羅宗強、吳存存〈詩格、詩式和詩品〉，第二章「意境論」，第二節〈皎然的意境論〉；第三節〈司空圖的意境論〉，（濟南：齊魯書社，1992.6），頁193-197；200-210。

³⁰ 孫昌武：《佛教與中國文學》，第四章〈佛教與中國文學思想〉，三、「境界」理論，（上海：上海人民出版社，1988.8），頁347-355。

『皆靈想之所獨闢，總非人間少有』。³¹藝術境界是「胸中丘壑」結合「造化神秀」的複合體，其表現方式，或化實景為虛境，或創形象以為象徵；情景交融，虛實相生，於是心靈感動，表現為具體化、形象化、意象化，此之謂藝術境界。司空圖〈與王駕評詩書〉所謂「思與境偕」，強調主觀思想感情與描繪之客觀對象間，並生為一，形神兼備，達到情景交融之境界。宋郭熙稱：「寫貌物情，摠發人思」；明唐志契云：「水性即我性，水情即我情」；明石濤所謂「山川與予神遇而迹化」，³²都是就情與景之融徹，以表現山水畫之意境者。今參考境界、興趣、神韻、情景交融諸理論，以詮釋蘇軾題畫詩之意境開拓。

翻檢北京大學所編《全宋詩》，得蘇軾題畫詩共 103 題 158 首，無論質量，均獨占宋人之鰲頭，傳承杜甫，下開宋元明清，造詣極高，成就可觀。其次，則黃庭堅所作，約 106 首，下開江西派詩人題詠繪畫之風氣。限於篇幅，今僅就蘇軾題畫詩作論述，選擇其中較重意境開拓者，計題畫山水之作 37 首，詠物題畫詩 11 首，共 48 首，以討論蘇軾題畫詩，如何用心於筆墨之外，致力於意境之拓展。³³大抵分四項論述：（一）平遠迷遠，廣漠無涯；（二）以大觀小，尺幅千里；（三）包孕豐富，象外見意；（四）虛實相成，再創畫境，舉例論證如下：

（一）平遠迷遠，廣漠無涯

北宋郭熙、郭思父子《林泉高致》〈山水訓〉，提出山水畫之「三遠論」：「自山下而仰山顛，謂之高遠；自山前而窺山後，謂之深遠；自近山而望遠山，謂之平

³¹ 宗白華：《美學與意境》，〈中國藝術意境之誕生〉，稱：「在一個藝術表現裏，情和景交融互滲，因而發掘出最深的情，一層比一層更深的情；同時也透入了最深的景，一層比一層更晶瑩的景；景中全是情，情具象而為景。」（臺北：淑馨出版社，1989.4），頁 208-211。參考蔡英俊：《比興、物色與情景交融》，第三章第二節〈「形似」觀念的發展與演變〉，（臺北：大安出版社，1986.5），頁 213-221。

³² 宋·郭熙：《林泉高致·畫意》，同註 14，頁 640；明·唐志契《繪事微言》，石濤《畫語錄》，王伯敏、任道斌主編：《畫學集成》（明—清），（石家莊：河北美術出版社，2000），頁 263-264、303。

³³ 蘇軾題畫詩之內容，李栖教授：《兩宋題畫詩論》第六章〈宋題畫詩巨擘〉，分為詠畫、抒情、記事、議論四類。題畫詩又往往揭示繪畫理論，如創作觀、鑑賞觀等等，（臺北：台灣學生書局，1994.7），頁 236-272。

遠。」³⁴「三遠」說，為郭熙對山水畫意境之概括。對於展延空間，營造無限，頗具意義。尤其是「平遠」之境界，促成山水畫之尺幅千里，廣漠無涯，最有助益。

葉朗指出：「意境，就是要超出有限的象，從而趨向於無限，這就必然和『遠』的觀念相聯繫。意境的美學本質表現『道』，而『遠』就通向『道』。」山水畫講究遠景、遠思、遠勢，突破山水之有限形質，使目光伸展到遠處，令人從有限把握到無限。³⁵就有限之圖像，表現無限之意境，為繪畫「三遠」論之所追求。而意境論主張，由心造境，緣境生情，思與境偕，於是象外之象，景外之景，往往妙得「文外之重旨」。意境說與三遠論自有相通處。故題畫山水詩再現畫面之法，無不致力於「三遠」畫境之凸顯，以便展現廣漠無涯之美感。

宗白華指出：「三遠法」所構成的空間，是「詩意的創造性的藝術空間」，不是科學性的透視空間。中國藝術家之胸襟，「精鶩八極，心游萬仞」；其視線在時空流動，從世外觀照，故高遠，非即指仰視；深遠、平遠，亦非即指平視俯視。蓋以移步換景之觀察方式看山，既有突兀的高遠之事，又有縹緲的平遠之景，重疊的深遠之意。視線是游移的、曲折的，總覽全局的，古人廣漠無垠之時空意識，由此可見一斑。³⁶此從山水詩畫源流及古人時空意識立論，說可採信。就比較相對而言，高遠，大抵相當於仰角；深遠，相當於俯角；平遠，即是平角。三遠理論，相當於西洋透視學原理，³⁷提出時當北宋，早西洋二世紀。

後於郭熙之韓拙，其《山水純全集·論山》，又另提「三遠」之說：「有近岸廣水，曠闊遙山者，謂之闊遠。有烟霧暝漠，野水隔而髣髴不見者，謂之迷遠。景物至絕，而微茫縹渺者，謂之幽遠。」將近岸、廣水、曠闊遠山，以近景、中景、遠景之三層次顯現，謂之「闊遠」。以近景之實，野水之隔，烟霧之暝漠，造成一

³⁴ 同註 20，《中國畫論類編》，《林泉高致》〈山水訓〉，頁 639。

³⁵ 葉朗：《中國美學史大綱》，第十三章第三節〈「遠」——山水畫的意境〉，（臺北：滄浪出版社，1986.9），頁 286-288。

³⁶ 宗白華：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，《宗白華全集》卷 2，（合肥：安徽教育出版社，1994），頁 432；李倍雷：《中國山水畫與歐洲風景畫比較研究》，第六章第二節，一、視點與透視，（北京：榮寶齋出版社，2006.7），頁 288-294。

³⁷ 葛路：《中國古代繪畫理論發展史》，第四章〈郭熙對山水畫論的貢獻〉，「三遠論」，（臺北：丹青圖書有限公司，1987.2），頁 128。

種渾茫迷離、彷彿疑似之境界，謂之「迷遠」。至於「幽遠」，則景物至絕而微茫縹緲，為「近實而遠虛」境界之超逸。³⁸山水詩畫採用平視角度，往往視野境界最遼遠，幽遠、迷遠，堪稱平遠之極致。徐復觀《中國藝術精神》稱：「遠的意識，雖到郭熙而始明瞭；但山水畫對遠的要求，向遠的發展，則幾乎可以說是與山水畫與生俱來的」；且謂：「山水畫中能表現出遠的意境，是山水畫得以出現，及它逐漸能成為中國繪畫中的主幹的原因。」³⁹其言切中肯綮，由郭熙與韓拙論「遠」，可見畫論對畫作之反饋與體現。蘇軾題詠山水畫，尤其是秋山平遠諸畫，為求貼合原畫，強調其一望無際，視野開闊，往往訴諸「平遠」，以見視域之廣漠無涯，如：

〈南康八境圖〉者，太守孔君之所作也，君既作石城，即其城上觀臺榭之所見而作是圖也。東望七閩，南望五嶺，覽羣山之參差，俯章貢之奔流，雲烟出沒，草木蕃麗，邑屋相望，雞犬之聲相聞，觀此圖也，可以茫然而思，粲然而笑，慨然而歎矣。（蘇軾〈〈虔州八境圖〉八首並引〉，《全宋詩》卷七九九，頁9248）

卻從塵外望塵中，無限樓臺烟雨濛。山水照人迷向背，只尋孤塔認西東。（同上，其六）

雲烟縹緲鬱孤臺，積翠浮空兩半開。想見之罍觀海市，絳宮明滅是蓬萊。（同上，其七）

蘇軾序太守孔君之〈南康八境圖〉，所謂「東望七閩，南望五嶺，覽羣山之參差，俯章貢之奔流」云云，望、望、覽、俯，蓋採用散點透視法。南朝劉宋宗炳（375-443）〈畫山水序〉稱：「豎畫三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迴」，透徹點明中國山水畫之特徵，在「遠景」位置之經營。蓋千仞之高，百里之迴，皆非人類目力所能及，亦非繪畫所能圖寫，畫者巧於設計，觀者長於補充想像，則「應會感神，神超理得」；「嵩華之秀，玄牝之靈，皆可得之於一圖」。今考蘇軾所作〈虔州八境圖八首〉詩，其二「倦客登臨無限思，孤雲落日是長安」；其三「白鵲樓前翠作

³⁸ 同註 25，韓拙《山水純全集》，頁 662。

³⁹ 徐復觀：《中國藝術精神》，第八章〈山水畫創作體驗的總結——郭熙的林泉高致〉，（臺北：學生書局，1984.10），頁 346-347。

堆，縈雲嶺路若爲開」，空間布局皆是「自近山而望遠山」之平遠景觀，漫漫無涯。其四「薄暮漁樵人去盡，碧溪青嶂遶螺亭」，則爲「近岸廣水，曠闊遙深」之「闊遠」場景。其六，樓臺烟雨且濛，山水向背而迷，果然布置出「塵外望塵中」之「迷遠」境界。其七，一二句用「雲烟縹緲」、「積翠半開」，自是韓拙論畫山所謂「景物至絕，而微茫縹緲」之「幽遠」意境。三四句，再以想見海市、明滅蓬萊點染烘托，廣漠無涯之境界，遂見詩如見畫，呼之欲出。太守孔君所繪〈南康八境圖〉，自有其畫境，然蘇軾觀圖作詩，又別有奇特解會，所謂緣境生情，因心造境。由於「詩情緣境發」，情境交融之結果，題畫詩遂多緣境與造境，而不必與原畫之取境一致。

五代至北宋，山水畫構圖，大多採以大觀小全景式，視角以深遠居多，間採高遠平遠，畫境之雄渾、博大、莊重，以此。郭熙所提「三遠論」之「高遠」，相當於鳥瞰法，衡諸「以大觀小」法，實即散點透視法之運用。宗炳〈畫山水序〉所謂「張絹素以遠映」，講究闊遠取景，推得遠才能看得廣；唯其「遠」觀，方能展示無限廣闊空間，方能有開闊、浩渺、綿遠之意境。其中「平遠」視角之運用，最能將畫面延展無窮無限，最富廣漠無涯之效應。蘇軾所題詠之「平遠」諸畫作，信有此妙，如：

玉堂畫掩春日閑，中有郭熙畫春山。鳴鳩乳燕初睡起，白波青嶂非人間。離離短幅開平遠，漠漠疏林寄秋晚。恰似江南送客時，中流回頭望雲巘。伊川佚老鬢如霜，臥看秋山思洛陽。為君紙尾作行草，炯如嵩洛浮秋光。我從公遊如一日，不覺青山映黃髮。為畫龍門八節灘，待向伊川買泉石。（蘇軾〈郭熙畫秋山平遠文潞公為跋尾〉，《全宋詩》卷八一一，頁 9393）

目盡孤鴻落照邊，遙知風雨不同川。此間有句無人識，送與襄陽孟浩然。（蘇軾〈郭熙秋山平遠二首〉其一，《全宋詩》卷八一二，頁 9398）

山水畫十分強調「勢」，郭熙《林泉高致》指稱畫家在觀察攝取物象時，需運用「遠取其勢」之法，以掌握山岳之大輪廓與大傾向。可見「勢」是物象在空間所呈現之大輪廓，或大輪廓所呈現之某種意境傾向。南朝齊·王微〈敘畫〉稱：「繪畫者，

竟求容勢而已矣」；「本乎形者融，靈而動變者心也」，⁴⁰可見所謂「勢」，富於包孕，隱含動態。繪畫之「竟求容勢」，主要在追求畫境的靈動化和有限時空之超越性而已。黃庭堅〈題鄭防畫夾五首〉其一云：「能作山川遠勢，白頭唯有郭熙」，可見郭熙山水畫在「平遠」取勢方面之造詣。繪事必先識「勢」，方能得勢之引發，窺見山巒之精靈，妙傳山水之神韻。⁴¹蘇軾〈郭熙畫秋山平遠文潞公爲跋尾〉，所謂「離離短幅開平遠，漠漠疏林寄秋晚。恰似江南送客時，中流回頭望雲巘」；郭熙稱：「遠山無皴，遠水無波，遠人無目。非無也，如無耳。」此平遠之特質。蓋平遠疏澹一望無際，往往富於遙情遠韻。又如〈郭熙秋山平遠二首〉，其一：「目盡孤鴻落照邊，遙知風雨不同川」，將近景、中景、遠景作不同層次之顯現，此即韓拙〈論山〉所謂「闊遠」。其他，平遠山水則數王晉卿所畫最爲知名，蘇軾曾再三爲之歌詠與題跋，如：

江上愁心千疊山，浮空積翠如雲烟。山耶雲耶遠莫知，烟空雲散山依然。但見兩崖蒼蒼暗絕谷，中有百道飛來泉。縈林絡石隱復見，下赴谷口爲奔川。川平山開林麓斷，小橋野店依山前。行人稍度喬木外，漁舟一葉江吞天。……（蘇軾〈書王定國所藏《煙江疊嶂圖》王晉卿畫〉，《全宋詩》卷八一三，頁9410）

山中舉頭望日邊，長安不見空雲烟。歸來長安望山上，時移事改應潸然。管絃去盡賓客散，惟有馬埽編金泉。渥洼故自千里足，要飽風雪輕山川。屈居華屋啖棗脯，十年俯仰龍旂前。卻因瘦病出奇骨，鹽車之厄寧非天。風流文采磨不盡，水墨自與詩爭妍。畫山何必山中人，田歌自古非知田。鄭虔三絕君有二，筆勢挽回三百年。欲將巖谷亂窈窕，眉峰修嫵誇連娟。人間何有春一夢，此身將老蠶三眠。山中幽絕不可久，要作平地家居仙。能令水石長在眼，非君好我當誰緣。願君終不忘在莒，樂時更賦囚山篇。（蘇軾〈王晉卿作《煙江疊嶂圖》〉，僕賦詩十四韻，晉卿和之，語特奇麗。因復次韻，不獨紀其詩畫之美，亦爲道其出處契闊之故，而終之以不忘在莒之戒，亦朋友忠

⁴⁰ 唐張彥遠：《歷代名畫記》卷六，王微〈敘畫〉，于安瀾《畫史叢書》本，（臺北：文史哲出版社，1994.1），頁84。

⁴¹ 參考周滄米：〈論「勢」在中國畫中的地位〉，《中國畫六十五年》，（杭州：浙江美術學院出版社，1993.12），頁118-121。

愛之義也），《全宋詩》卷八一三，頁 9411）

醜石半蹲山下虎，長松倒臥水中龍。試君眼力看多少，數到雲峰第幾重。（蘇軾〈題王晉卿畫後〉，《全宋詩》卷八一六，頁 9444）

蘇軾〈書王定國所藏《煙江疊嶂圖》〉：「江上愁心千疊山，浮空積翠如雲烟。山耶雲耶遠莫知，烟空雲散山依然」；以下深遠、平遠場景交錯，上有蒼蒼兩崖，下有幽暗絕谷，中有百道飛來泉。這百道瀑布傾瀉而下，穿梭在樹林和盤石之間，若隱若現；向前奔流到谷口，匯集成滾滾大川。這大川衝開兩山，切斷林麓，流經山前的小橋野店。其間有高遠深遠，而以「平遠」取勢較多。接著再以折高折遠、散點透視收結：「行人稍度喬木外，漁舟一葉江吞天」，前者為高遠，後者為平遠迷遠。〈王晉卿作〈煙江疊嶂圖〉，僕賦詩十四韻……〉，稱贊王晉卿「風流文采磨不盡，水墨自與詩爭妍」。起句「山中舉頭望日邊，長安不見空雲烟。歸來長安望山上，時移事改應潸然」；「欲將巖谷亂窈窕，眉峰修嫵誇連娟」，亦是平遠視野，引發奇特解會。〈題王晉卿畫後〉，前二句形象生動，後二句平遠視野，廣漠無垠，所謂「試君眼力看多少？數到雲峰第幾重？」青山一髮，能數幾重？極目遠眺，幽遠迷遠之至。要之，題畫詩所表現意境，皆不局限於原畫，多作無限之延伸，無盡之拓展。

（二）以大觀小，尺幅千里

劉勰《文心雕龍·物色》稱：「以少總多，情貌無遺」；繪畫藝術則標榜「咫尺之幅，而有千里之勢」。託名王維之《山水訣》，亦揭示「咫尺之圖，寫百里之景」；杜甫〈戲題王宰畫〈山水圖〉歌〉曾稱：「咫尺應須論萬里」；唐張彥遠《歷代名畫記》卷七載梁蕭贇：「曾於扇上畫山水，咫尺內萬里可知。」多稱賞尺幅而有千里之遠勢。沈括《夢溪筆談》卷十七〈書畫〉所謂：「大都山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳。若同真山之法，以下望上，只合見一重山，豈可重重悉見？……其間折高折遠，自有妙理，豈在掀屋角也。」沈括《夢溪筆談》要求觀賞山水，當作小假山，小盆景看待，運用「以大觀小」之山水視角，則不受固定透視法則約束。論者以為，「以大觀小」，一語道破中國山水畫的真相，概括提示了中國山水畫的

原則，反映了宋代山水畫注重「全境」闊大之美學志趣，追求由「局部」組構體現「全境」、「通景」之藝術設計。⁴²

同時，沈括所謂「以大觀小之法」，視線由低轉高，由高轉深，由深而轉向更遠，流動轉折，移步換景，山水畫不僅表現空間藝術，亦體現時間節奏，與郭熙所提「三遠」，異曲同工。多是從多視點、多層次之鳥瞰法，來觀賞景物，⁴³蔚為五代北宋以來，山水畫經營位置之特點。由於山水畫注重寫意，主張「因心造境」，故「以大觀小」之散點透視法，乃應運而生。繪山水畫，又往往將真山水抽象化、縮小化；如此，方有可能呈現如宗炳〈畫水山序〉所云：「昆閬之形，可圍於方寸之內；豎畫三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迴」，此所謂咫尺千里之勢。⁴⁴劉道醇《聖朝名畫錄》稱美李成山水畫，謂「觀成所畫，然後知咫尺之間，奪千里之趣，非神而何？」郭若虛《圖畫見聞誌》卷一以為「烟林平遠之妙，始自營丘李成」；⁴⁵作畫如此，題畫亦同此趣。宋人題畫，最喜言尺幅有千里之勢，以見畫家長於「以大觀小」之概括。

《宣和畫譜》卷十〈山水敘論〉稱：「嶽鎮川靈，海涵地負，至於造化之神秀，陰陽之明晦，萬里之遠，可得之於咫尺間，其非胸中自有丘壑，發而見諸形容，未必知此。」《宣和畫譜》主張，山水畫欲達到「咫尺而有萬里之遠」，先求畫家自具「胸中丘壑」。明唐志契《繪事微言》亦謂：「山水之難，在咫尺之間，有千里萬里之勢」，於是主張畫山水，須親臨極高極深，以「看真山水」，以長養丘壑。⁴⁶

⁴² 宋·沈括：《夢溪筆談》卷十七，〈書畫〉，（香港：中華書局，1987.4，重印），頁170。參考童書業：〈「咫尺千里」的中國山水畫〉，《童書業美術論集》，（上海：上海古籍出版社，1989.8），頁376-378。韓經太：《徜徉兩端》，《華夏審美風尚史》第六卷，第二章第二節〈叩其「全境」與「小景」兩端〉，（鄭州：河南人民出版社，2000.11），頁43-44。

⁴³ 參考鄧喬彬：《有聲畫與無聲詩》，五、（三）〈詩的收空于時與畫的寓時于空〉，（上海：上海社會科學出版社，1993.5），頁160-162。

⁴⁴ 參考童書業：《童書業美術論集》，〈「咫尺千里」的中國山水畫〉，（上海：上海古籍出版社，1989.8），頁376-378。

⁴⁵ 同註20，第三編〈品評〉，劉道醇《聖朝名畫錄》，「山水林木門第二」，神品二人·李成，頁412；第五編，〈山水〉（上），郭若虛《圖畫見聞誌》，「論三家山水」，頁627。

⁴⁶ 《宣和畫譜》卷十〈山水敘論〉，于安瀾主編：《畫史叢刊》第一冊，（臺北：文史哲出版社，1994.1，二刷），頁473。明唐志契：《繪事微言》，〈看真山水〉，于安瀾編：《畫論叢刊》（上），（臺北：鼎文

筆者以為，世所謂「咫尺之圖」能寫「百千里之景」者，貴在畫師「胸中自有丘壑」，始能掌握山水形態之主體特徵，因以之妙傳神韻。賞畫論畫，多強調「氣勢」，亦然。氣，指物象空間之吞吐、隱現、縈迴、流動諸表現；勢，指物象形態外狀之曲直、斜正、偃仰諸表現。⁴⁷王夫之《夕堂永日緒論》稱：「畫以論勢，一『勢』字宜顯眼。若不論勢，則縮萬里於咫尺，直是《廣輿記》前一天下圖耳」；誠一針見血之論。南宋大家名家山水畫之構圖，多為以小顯大截取式，以平遠為主，「去其繁章，采其大要」，尺幅小，空間寬，以虛代實，故往往多「尺幅而有千里之勢」。⁴⁸試考察唐五代至北宋繪畫，早有此種注重氣勢之畫風。蘇軾所見諸家山水畫，信有此妙，如：

山蒼蒼，水茫茫，大孤小孤江中央。崖崩路絕猿鳥去，惟有喬木攬天長。客舟何處來，棹歌中流聲抑揚。沙平風軟望不到，孤山久與船低昂。峨峨兩烟鬢，曉鏡開新妝。舟中賈客莫漫狂，小姑前年嫁彭郎。（蘇軾〈李思訓畫〈長江絕島圖〉〉，《全宋詩》卷八〇〇，頁 9265）

咫尺殊非少，陰晴自不齊。徑蟠趨後崦，水會赴前溪。自說非人意，曾經人馬蹄。他年宦遊處，應指劍山西。（蘇軾〈宋復古畫〈瀟湘晚景圖〉三首〉其三，《全宋詩》卷八〇〇，頁 9271）

〈李思訓畫〈長江絕島圖〉〉，就畫卷展開想像，轉化靜止之畫面為動態之場景，所謂化靜為動，化美為媚。大孤山在江西九江市東南，小孤山在江西彭澤縣北，然題畫詩卻云：「山蒼蒼，水茫茫，大孤小孤江中央」，將原本座落天南地北、遙遙相對之大孤山、小孤山，因畫家運用「以大觀小」之縮地術，而並列呈現於畫面中。李思訓畫〈長江絕島圖〉，運用「以大觀小」之造景術；蘇軾觀畫題詩，洞見其別裁心識，故能令讀者「見詩如見畫」：將分置天南地北之立體景物拉近，作平面畫處理，此亦詩中有畫常法。其次，「客舟何處來」，「沙平風軟望不到」，二句一來、一往，將畫面作無限創發性之延展。「峨峨」二句，以女子髮髻比喻大小孤山

書局，1972.9），頁 109。

⁴⁷ 《朵雲》編輯部選編：《中國繪畫研究論文集》，韓昌力：〈論中國畫的勢〉，原刊《朵雲》第 21 期，（上海：上海書畫出版社，1992.9），頁 201-219。

⁴⁸ 同上，《中國繪畫研究論文集》，王克文：〈試論五代兩宋山水畫構圖的審美特徵〉，頁 293。

之峯巒，運用「以大觀小」造景，以曉鏡比況江面，更是絕妙之「以大觀小」。最末兩句，借用民俗傳說，弄假成真，故意訛轉小孤山為「小姑」，澎浪磯為「彭郎」，憑空生發一段小姑嫁彭郎之佳話。論者指出：此種「打諢出場」，遊戲三昧，為文章活法之一。此詩由於「打諢」作用，由自然主題轉向人文主題，將讀者之思緒，牽引向畫面外深廣之想像空中。⁴⁹〈瀟湘晚景圖〉稱：「咫尺殊非少，陰晴自不齊。徑蟠趨後崦，水會赴前溪」，藉山水之迂迴蟠遶，陰情之不齊，形成瀟湘遼遠之氣勢，所謂「咫尺殊非少」，自可蔚為千里之氣勢。又如：

野水參差落漲痕，疏林欹倒出霜根。扁舟一棹歸何處，家在江南黃葉村。（蘇軾〈書李世南所畫秋景二首〉其一，《全宋詩》卷八一二，頁9395）

……使君何從得此本，點綴毫末分清妍。不知人間何處有此境，徑欲往買二頃田。君不見武昌樊口幽絕處，東坡先生留五年。春風搖江天漠漠，暮雲卷雨山娟娟。丹楓翻鴉伴水宿，長松落雪驚晝眠。桃花流水在人世，武陵豈必皆神仙。江山清空我塵土，雖有去路尋無緣。還君此畫三歎息，山中故人應有招我歸來篇。（蘇軾〈書王定國所藏〈煙江疊嶂圖〉王晉卿畫〉，《全宋詩》卷八一三，頁9410）

斜風細雨到來時，我本無家何處歸。仰看雲天真箬笠，旋收江海入蓑衣。（蘇軾〈又書王晉卿畫四首·西塞風雨〉，《全宋詩》卷八一六，頁9443）

〈書李世南所畫秋景〉，一、二句取景，以果代因，取當下秋水之參差，自見昔漲今落之痕迹；再取「欹倒出霜根」之疏林，見秋風之狂野強大，秋景之勾勒，已呼之欲出。三、四句以不確定提問：「扁舟一棹歸何處？」接以實答：「家在江南黃葉村」，則將北國之秋景，移步換景成為江南之黃葉村，以實影虛，畫面自北向南延伸，而客愁相思之推拓，亦綿綿無絕。〈書王定國所藏〈煙江疊嶂圖〉〉，將此圖作四次切換：其一，為蘇軾謫居黃州之四時剪影，搖江、卷雨、丹楓、驚眠，化景物為情思，以描敘借代抒感，隱微之情思，經由四季形象之體現，自然意在言外。其次，再切換為武陵桃源，人世樂土；再由「江山清空」，落回現實「塵土」；終又設想「山中故人」、「招我歸來」。將山水圖作如是解讀，就鑑賞而言，移步換

⁴⁹ 周裕鍇：《中國禪宗與詩歌》，第五章、三、〈打諢通禪〉，（上海：上海人民出版社，1992.7），頁162-167。

景，散點透視，亦拓展許多創意之空間。〈又書王晉卿畫四首·西塞風雨〉，「仰看雲天真箬笠，旋收江海入蓑衣」，固納須彌於芥子，亦由微塵見大千。收放之間，唯其退藏於密，始能以大觀小。

由此觀之，畫家構圖，必須著眼於取勢，或以勢取象，或以勢立形，自始至終必也因勢導於筆墨，貫於創作，畫境乃不囿於方寸，乃不拘泥於點畫。⁵⁰詩人詠畫題畫窺得此秘，傳神阿睹，方能作詩如見畫。

（三）包孕豐富，象外見意

北宋繪畫美學，凸出「逸格」；詩文書畫美學凸出「韻」美，兩者有相通相融之處。宋黃休復《益州名畫錄》將畫作分為逸、神、妙、能四格，而置逸格於其他諸品之上，此乃北宋繪畫美學由再現轉向表現，從再現造化自然轉向表現主觀意趣之投影，⁵¹繪畫之詩性、抒情性，已隱寓其中。繪畫追求超脫世俗，猶詩文追求高風絕塵，前者有超逸之美，後者富韻味之美，足見詩與畫有一律處。范溫《潛溪詩眼》論韻，強調「有餘意之謂韻」，特別欣賞「行於簡易閑澹之中，而有深遠無窮之味」的藝文作品。⁵²蘇軾說韻味，有所謂「蕭散簡遠，妙在筆墨之外」；「發纖穠於簡古，寄至味於澹泊」；「所謂枯澹者，謂外枯中膏，似澹而實美」諸美，皆是包孕豐富，極具象外見意，味外之味。⁵³黃庭堅說韻，頗具代表：

凡書畫當觀韻。往時李伯時為余作〈李廣奪胡兒馬〉，挾兒南馳，取胡兒弓引滿，以擬追騎。觀箭鋒所直，發之，人馬皆應弦也。伯時笑曰：「使俗子為之，當作中箭追騎矣。」余因此深悟畫格。此與文章同一關紐，但難得人

⁵⁰ 參閱涂光社：《勢與中國藝術》，第三章第二節〈沈宗騫論「勢」〉，（北京：中國人民大學出版社，1990.7），頁128-154。

⁵¹ 參考葉朗：《中國美學史大綱》，第十三章第四節〈「逸品」的美學內涵〉，（臺北：滄浪出版社，1986.9），頁288-293。

⁵² 范溫：《潛溪詩眼》論韻，原載《永樂大典》第一冊，卷八〇七〈詩〉字下引，（北京：中華書局，1986.6），頁232-233。參考陳偉席：〈論中國畫之韻〉，原刊《朵雲》第10期。同註37，《中國繪畫研究論文集》，頁122-150。葉朗：《中國美學史大綱》，第十四章〈宋元詩歌美學〉，第四節「韻」的突出，頁306-312。

⁵³ 見蘇軾〈書黃子思詩集後〉、〈評韓柳詩〉，并見《蘇軾文集》卷六十七，（北京：中華書局，1986.3），頁2124、2109。參考同註39，頁310-311。

入神會耳。(黃庭堅〈題摹燕郭尚父圖〉，《豫章黃先生文集》卷二十七)黃庭堅〈題摹燕郭尚父圖〉，標榜詩文書畫皆當觀「韻」，舉李公麟畫〈李廣奪胡兒馬圖〉為例，「取胡兒弓引滿，以擬追騎」，此韓愈所謂「將軍欲以巧取人，盤馬彎弓故不發」。試想：以李廣之神射，箭無虛發，今引弓不發，以擬追騎，此中提供觀賞者想像之空間極為寬大，審美之韻味極為雋永，此之謂「包孕豐富」。⁵⁴象外見意，所謂「得其環中，以應無窮」。德國美學家萊辛《拉奧孔》，論繪畫之特性，有所謂「最富孕育性之頃刻」(Der Pr"agnantests Augenblick)，此一頃刻，既包含過去，又暗示未來，能令人想像豐富，有自由發揮之餘地。⁵⁵萊辛以拉奧孔雕像群為例，以為「圖畫也可以模仿動作」，不過，必須慎選「最富於暗示性之頃刻，能把前前後後都很明白的表現出來。」雕像家不表現拉奧孔呼天搶地的號啕，而選擇表現他輕微的歎息，職是之故。⁵⁶李公麟畫〈李廣奪胡兒馬圖〉，造景布置殊勝處，在「取胡兒弓引滿，以擬追騎」之頃刻。此一頃刻就「追騎」之頂點言，妙在將達未達之際，因藝術表現而長存永在。李公麟能於變動不居之敘述動作中，恰好好處選擇抓住關鍵之頃刻，化靜為動，化美為媚，神韻全出，令人想像其前其後。蘇軾所作詠畫題畫詩，亦頗能揣摩畫家匠心，凸顯包孕豐富處，及意蘊深遠處，如〈鄴陵王主簿所畫折枝〉詩所示：

論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定非知詩人。詩畫本一律，天工與清新。邊鸞雀寫生，趙昌花傳神。何如此兩幅，疏淡含精勻。誰言一點紅，解寄無邊春。(蘇軾〈書鄴陵王主簿所畫折枝二首〉其一，《全宋詩》卷八〇七，頁9352)

瘦竹如幽人，幽花如處女。低昂枝上雀，搖盪花間雨。雙翎決將起，眾葉紛自舉。可憐採花蜂，清蜜寄兩股。若人富天巧，春色入毫楮。懸知君能詩，

⁵⁴ 《宋黃文節公全集·正集》卷第二十七，〈題摹燕郭尚父圖〉，劉琳、李勇先、王蓉貴校點本《黃庭堅全集》第二冊，(成都：四川大學出版社，2004.5)，頁729。

⁵⁵ 朱光潛：《詩與畫的界限·拉奧孔》，第五章〈造形藝術家為什麼要避免描繪激情頂點的頃刻？〉，〈最富於孕育性的頃刻〉，(臺北：蒲公英出版社，1986)，頁18-19，頁171。

⁵⁶ 參考朱光潛：《詩論》，第七章〈詩與畫——評萊辛的詩畫異質說〉，三、「畫如何敘述，詩如何描寫」，(臺北：國文天地雜誌社，1990.3)，頁174-178。

寄聲求妙語。（同上，其二）

六朝文學崇尚簡約風尚，討論言不盡意、得意忘言等「言意之辨」，於是《文心雕龍·隱秀》等論著與作品，發展出「以少總多」之審美風尚。⁵⁷影響所及，宋代詩學與詩作，亦多倡談言意關係、形神之辨。《類說》載王安石詠石榴花詩，曰：「穠葉萬枝紅一點，動人春色不須多。」⁵⁸已觸及以少勝多之審美。至蘇軾〈書鄴陵王主簿所畫折枝二首〉其一，標榜跳脫形似，追求神似。終篇所謂「誰言一點紅，解寄無邊春」，以「一點紅」之少，概括「無邊春」之多，以少勝多，包孕豐富。南宋葉紹翁〈游園不值〉所謂「春色滿園關不住，一枝紅杏出牆來」，⁵⁹聚焦於一枝紅杏，以概括表現滿園春色，小中見大，取景小而意境無窮，堪稱工於詠物。其二，詠物聚焦於枝上雀，低昂飛翔，搖盪花雨，化靜為動，化美為媚。再選擇雙翎「將起」「未起」、將決未決之際，作為「最富孕育性之頃刻」，於是眾葉之自舉，紛紛隨之，動態演示，韻味無限。東坡固嘗言：「善畫者，畫意不畫形；善詩者，道意不道名」；筆者於〈折枝畫〉詩其二第三、四、五、六句之詩美意趣，亦云。晁以道和公詩云：「畫寫物外形，要物形不改；詩傳畫外意，貴有畫中態」；東坡題畫，不只能妙傳畫中態而已；其中可貴者往往化靜為動，化美為媚，「詩傳畫外意」，補充畫面，拓展意境，此詩有之。又如〈續麗人行〉：

李仲謀家有周昉畫背面欠伸內人，極精，戲作此詩。深宮無人春日長，沉香亭北百花香。美人睡起薄梳洗，燕舞鶯啼空斷腸。畫工欲畫無窮意，背立東風初破睡。若教回首卻嫣然，陽城下蔡俱風靡。杜陵飢客眼長寒，蹇驢破帽隨金鞍。隔花臨水時一見，只許腰肢背後看。心醉歸來茅屋底，方信人間有西子。君不見孟光舉案與眉齊，何曾背面傷春啼。（蘇軾〈續麗人行并引〉，《全宋詩》卷七九九，頁 9252）

⁵⁷ 王鍾陵：〈玄學的「簡約」風尚與文學的「以少總多」〉，《古代文學理論研究》第十二輯（上海：上海古籍出版社，1987.11），頁 1-29。

⁵⁸ 宋·曾慥：《類說》卷五十七，引《王直方詩話》，〈動人春色不須多〉，文淵閣《四庫全書》本，冊 873，頁 990。

⁵⁹ 葉紹翁〈游園不值〉：「應嫌屐齒印蒼苔，十扣柴門九不開。春色滿園關不住，一枝紅杏出牆來。」《全宋詩》卷二九四九，（北京：北京大學出版社，1998.12），頁 35135。

周昉畫仕女圖，作「背面欠伸」狀。蘇軾就其欠伸，解讀為深宮之寂寞冷清，芳華虛度，所謂「畫工欲畫無窮意，背立東風初破睡」。內人之「深宮怨」，如何著墨，才能傳達其中之「無窮意」？周昉仕女圖之巧思，作「背面」狀，可作更多層面之詮釋，提供更多的補充發揮，於是形象經過填充而益加飽滿。「若教回首卻嫣然，陽城下蔡俱風靡」二句，畫中美人作「背面」狀，卻以假設性翻案，設想「回首嫣然」之情況，令人想見其傾陽城、迷下蔡之情致，周昉可謂能掌握「最富孕育性之頃刻」，蘇軾題畫，則妙於詮釋解讀周昉畫之傳神處。下半段則又將無作有，以想當然爾之筆，憑添杜陵飢客「隔花臨水時一見，只許腰肢背後看」，增強戲劇性、詼諧感，大抵多以「背面」之美人圖作觸媒，而豐富想像，生發創意。又如下列諸詩，亦頗能象外傳神：

二馬並驅攢八蹄，二馬宛頸驥尾齊。一馬任前雙舉後，一馬却避長鳴嘶。老髯奚官騎且顧，前身作馬通馬語。後有八匹飲且行，微流赴吻若有聲。前者既濟出林鶴，後者欲涉鶴俯啄。最後一匹馬中龍，不嘶不動尾搖風。韓生畫馬真是馬，蘇子作詩如見畫。世無伯樂亦無韓，此詩此畫誰當看。（蘇軾〈韓幹馬十四匹〉，《全宋詩》卷七九八，頁9244）

〈韓幹馬十四匹〉之藝術魅力，東坡已自道之，詩末所謂「韓生畫馬真是馬，蘇子作詩如見畫」，稱美韓幹能畫，東坡工詩，殆無疑義。韓幹所繪十六匹馬，先得東坡法眼鑑賞，再藉詩歌體式，再現其畫面，鋪寫其精華，強調其布置，而品評其逼真妙肖，以見韓幹之善寫生，而東坡之長於傳神。其題畫之妙，或從杜甫九馬分寫來，或自韓愈〈畫記〉出，⁶⁰然推陳出新，自我作古，其創意造語亦頗有可觀處。就包孕豐富，象外見意而言，奇而可法之布置大抵有三：其一，為「一馬任前雙舉後」；其二，為「老髯奚官騎且顧」；其三，為「不嘶不動尾搖風」之「馬中龍」設計。三者之中，又以再現老髯奚官之「騎且顧」，最稱包孕豐富，堪稱長於選擇「最富於孕育性之頃刻」，蓋老髯奚官單騎一匹而又瞻前顧後，十六匹皆在掌控之中。句中著一「顧」字，則奔者、行者、蹄者、避者六匹前行馬，與後方涉者、陸者、飲者、立者等十匹馬，動靜行止之間，皆在老髯奚官顧盼統御之內。不僅「一

⁶⁰ 曾棗莊：《蘇詩彙評》卷十五，〈韓幹馬十四匹〉，（臺北：文史哲出版社，1998.5），頁630-633。

馬任前」與「一馬卻避」之連環衝突，老髯奚官知曉明白，連「最後一匹馬中龍」之動靜，亦在遙控之中。至於「不嘶不動尾搖風」，表現此匹龍馬之神閒氣定，王者氣象，亦經烘托對比，而象外見意，包孕豐富。又如下列詠物詩、山水詩：

野雁見人時，未起意先改。君從何處看，得此無人態。無乃槁木形，人禽兩自在。北風振枯葦，微雪落璀璨。慘澹雲水昏，晶瑩沙礫碎。弋人悵何慕，一舉渺江海。（蘇軾〈高郵陳直躬處士畫雁二首〉其一，《全宋詩》卷八〇七，頁9352）

眾禽事紛爭，野雁獨閑潔。徐行意自得，俯仰若有節。我衰寄江湖，老伴雜鵝鴨。作書問陳子，曉景畫蒼雪。依依聚圓沙，稍稍動斜月。先鳴獨鼓翅，吹亂蘆花雪。（蘇軾〈高郵陳直躬處士畫雁二首〉其二，《全宋詩》卷八〇七，頁9352）

竹外桃花三兩枝，春江水暖鴨先知。萋萋滿地蘆芽短，正是河豚欲上時。（蘇軾〈惠崇春江曉景二首〉其一），《全宋詩》卷八〇九，頁9374）

兩兩歸鴻欲破群，依依還似北歸人。遙知朔漠多風雪，更待江南半月春。（同上，其二）

〈高郵陳直躬處士畫雁〉其一，特寫野雁見人時，「未起意先改」之惶恐驚動作反襯，亦堪稱「最富於孕育性之頃刻」。進而狀寫野雁之「生意」，偏從「無人態」處設想發揮，再下一轉語，稱人禽「形若槁木」，「兩自若」，便能「得此無人態」，其中留存許多空白，提供鑑賞者之補充發揮。⁶¹其二，陳直躬筆下之野雁，閑潔自得、俯仰有節，從容自得，經由徐行、俯仰看出；「先鳴獨鼓翅，吹亂蘆花雪」，以形象傳神，呼應「獨閑潔」，反襯「眾禽事紛爭」。所謂詩情畫意，相得益彰。〈惠崇春江曉景二首〉其一，著眼於「春江水暖鴨先知」之通感，聚焦於「萋萋滿地蘆芽短」之景象，而虛擬一河豚「欲上」未上之場景，既飽滿想像，又擴展場景延伸至海上河口，設想弔詭，情趣盎然，有如此者。妙在「欲上」，為原畫所本無，無中生有，出於詩人之創發。〈惠崇春江曉景二首〉其二，惠崇所繪，想必只是「兩兩歸鴻」之靜止畫面而已。東坡題畫詩，添增「欲破群」、「依依」，則歸心似箭

⁶¹ 伍蠡甫：《伍蠡甫藝術美學文集》，〈野禽的「無人態」〉，（上海：復旦大學出版社，1986.7），頁489-490。

而又流連徘徊之情態，歷歷浮現。「遙知」句，懸想前程多艱；「更待」句，再憧憬回程春暖如意。全詩側重文學性之想像描寫，揣度惠崇圖寫「歸雁」之情境，然後作設身處地之懷想。時間流動，從當下江南飛躍未來，再從未來之朔漠風雪回歸江南之未來。包孕豐富，象外見意，有如此者。又如：

佳人自鞚玉花驄，翩如驚燕蹋飛龍。金鞭爭道寶釵落，何人先入明光宮。宮中羯鼓催花柳，玉奴弦索花奴手。坐中八姨真貴人，走馬來看不動塵。明眸皓齒誰復見，只有丹青餘淚痕。人間俯仰成今古，吳公台下雷塘路。當時亦笑張麗華，不知門外韓擒虎。（蘇軾〈虢國夫人夜遊圖〉，《全宋詩》卷八一〇，頁9385）

蘇軾所作〈虢國夫人夜遊圖〉，以生花妙筆生動呈現開元天寶之盛唐景觀，再現楊氏姐妹恃寵驕縱、走馬夜遊之歷史場景。圖景為夜遊，前四句為「金鞭爭道」之動態演示，第七、八句，特寫坐中八姨，「走馬不動塵」之貴氣展示，前後動靜相形，往往象外見意。其中，第三句「寶釵落」之情節設計尤妙。試想：寶釵落地之景象，堪稱能選擇「最富於孕育性之頃刻」，既凸顯佳人夜遊，「自鞚玉花驄」，亦實錄「金鞭爭道」、「何人先入明光宮」之恃寵驕縱。「寶釵落」三字，在佳人爭道之意象塑造上，大有《左傳》宣公十二年載郟之戰「中軍下軍爭舟，舟中之指可掬也」之妙，以結局意象呈現，替代過程鋪寫，景象浮現，具體生動，象外見意，包孕十分豐富。

（四）虛實相成，再創畫境

山水畫之曠遠意境，由二要素構成，其一，為實景，即由近及遠之水墨實體；其二，即是空景，乃由遠及空之無形虛體與空白。這「留白」，乃虛實相生之流動韻律，「眾美從之」的幽幻空間。由「空白美」營造的曠遠境界，魅力在於有無相生，虛實相成；「以白當黑」，苟即器以求道，無畫處皆成妙境。《莊子》所謂「瞻彼闕者，虛室生白」，蘇軾所謂「靜故了群動，空故納萬象」；嚴羽所謂「不著一字，盡得風流」，差可形容。此禪家所謂「色不異空，空不異色。色即是空，空即是色」；清湯貽汾所謂「人但知有畫處是畫，不知無畫處皆畫。畫之空處全局所關，

即虛實相生法。」⁶²於是含蘊之寬闊與多層面之理解，促成意境可以無限開拓之空間。⁶³詩以空靈為妙，繪畫而留白，遂與畫中有詩相近相通。

虛實相生，乃山水畫之重要審美原則。形象與空白，相輔相成，這牽涉到繪畫之現象與本質，現實與想像、空靈與充實諸課題。⁶⁴《老子》提出「有無相生」，笄重光《畫筌》講究「虛實相生，無畫處皆成妙境」，「使混沌中放出光明」。清葉燮《原詩》卷二，曾論及繪畫之局限，所謂：「若初寒、內外之景色，即董、巨復生，恐亦束手擱筆矣。」其實不然，假借實相，可以發明虛景。若畫師繪事能「善體詩人之意」，運用虛實相生之法，比興寄託之妙，則可以突破困境，別創天地。清方士庶《天慵庵筆記》云：「山川草木，造化自然，此實境也。因心造境，以手運心，此虛景也」；題畫之妙，考求運心造境之隱微，則可以虛實相生，形神兼備。⁶⁵因此，畫家往往致力於疏密、簡繁、有無、虛實之經營規劃，所謂「肆力在實處，而索趣在虛處」。繪畫中的空白，又稱虛白，乃形象實體演化之虛象，是「意到而筆不到處」之神韻，所謂形象之外，象外之象，指此。華琳《南宗抉秘》所謂「畫中之白，即畫中之畫，亦即畫外之畫」；韓熙《習苦齋畫絮》所謂「畫在有筆墨處，畫之妙在無筆墨處」，大抵如郭忠恕畫山，多用心於筆墨之外，或以實出虛，或化實為虛，或以虛出實；要之，不出虛實相成相生之理。⁶⁶蘇軾詠畫題畫，長於捕捉畫師別出心裁、匠心獨運處，於是無筆畫處，皆成妙境。如：

何年顧陸丹青手，畫作朱陳嫁娶圖。聞道一村惟兩姓，不將門戶買崔盧。（蘇

⁶² 清·湯貽汾：《畫鑑析覽》，王伯敏、任道斌主編：《畫學集成》（明—清），（石家莊：河北美術出版社，2002），頁343。

⁶³ 張晨：《中國詩畫與中國文化》，〈山水詩與山水畫——暢神文化的妙境〉，「空白的魅力」，（瀋陽：遼寧教育出版社，1993.12），頁74。參考同註28，李倍雷：《中國山水畫與歐洲風景畫比較研究》，第六章第二節，二、空白與模糊，頁299-307。

⁶⁴ 金維諾：《中國美術史論集》，〈現象與本質，現實與想像〉，（臺北：明文書局，1984.10），頁247-255。

⁶⁵ 傅抱石：《中國繪畫理論》，第一〈一般論〉，（臺北：里仁書局，1985.3），頁12引。參考張高評：〈詩畫相資與宋詩之創造思維——宋代詩畫美學與跨際會通〉，輯入《創意造語與宋詩特色》第六章，（臺北：新文豐出版公司，2008.12），頁231-285。

⁶⁶ 王楙：《野客叢書》附錄，《野老紀聞》：「太史公如郭忠恕畫天外數峰，略有筆墨。然而使人見而心服者，在筆墨之外也。」文淵閣《四庫全書》本，冊852，頁802；參考張少康：《中國古代文學創作論》，第四章〈論藝術表現的辯證法〉，四、虛與實，（北京：北京大學出版社，1983.12），頁205-218。

軾〈陳季常所蓄《朱陳村嫁娶圖》二首〉其一，《全宋詩》卷八〇三，頁 9299）

我是朱陳舊使君，勸農曾入杏花村。而今風物那堪畫，縣吏催租夜打門。（蘇軾〈陳季常所蓄《朱陳村嫁娶圖》二首〉其二，《全宋詩》卷八〇三，頁 9299）

兩兩歸鴻欲破群，依依還似北歸人。遙知朔漠多風雪，更待江南半月春。（蘇軾〈惠崇春江曉景二首〉之二），《全宋詩》卷八〇九，頁 9374）

人間斤斧日創夷，誰見龍蛇百尺姿。不是溪山成獨往，何人解作掛猿枝。（蘇軾〈書李世南所畫秋景二首〉其二，《全宋詩》卷八一二，頁 9395）

宗晟一軸水簾圖，寄與南舒李大夫。未向林泉歸得去，炎天酷日且令無。（蘇軾〈書李宗晟《水簾圖》〉，《全宋詩》卷八三一，頁 9618）

清笪重光《畫筌》十分強調空靈的經營，注重「虛實相生，無畫處皆成妙境」，著眼於有無、濃淡、繁簡、層次、多少、形神、虛實之整體構思，將有畫處與無畫處之表現綜觀並覽，因相反相成，而相互映發，於是「無畫處皆成妙境」。⁶⁷蘇軾題詠諸家畫作，對於形象體系和藝術意境間交相映發之匠心獨運，頗能言傳其妙。如〈朱陳村嫁娶圖〉，是一幅風俗畫，蘇軾所詠〈陳季常〈朱陳村嫁娶圖〉二首〉其一，所謂「不將門戶買崔盧」，自非原畫經營之構象或圖景，蓋從白居易〈朱陳村詩〉；「一村惟兩姓，世世為婚姻」，「生者不遠別，嫁娶先近鄰」諸詩意生發，作「無中生有」之創意推拓，亦「想當然爾」之題畫巧思。〈陳季常〈朱陳村嫁娶圖〉二首〉其二，「縣吏催租夜打門」場景，蘇軾強調「那堪畫」，妙在畫面中本無，蘇軾就使君勸農生發，將無作有，逸趣橫生。〈惠崇春江曉景二首〉其二，「遙知朔漠多風雪」是實下，「更待江南半月春」則虛成，設想無理而妙。〈書李世南所畫秋景二首〉其二，畫中景象，並無「龍蛇百尺姿」、堪作「掛猿枝」之山木；一切場景，多由東坡無中生有，而亦「超以象外，得其環中」。如〈書李宗晟《水簾圖》〉，提供炎天酷日，未得歸去林泉者之消暑劑，望梅止渴，亦慰情聊勝於無。觀賞一軸〈水簾圖〉，可以神遊，可以出塵，於炎天酷日作「向林泉」之遷想，是突破時空，拓展畫境，尺幅而有千里之勢。再如：

⁶⁷ 于安瀾：《畫論叢刊五十一種》（上），清笪重光《畫筌》，（臺北：鼎文書局，1972.9），頁 170-171。

江上愁心千疊山，浮空積翠如雲烟。山耶雲耶遠莫知，烟空雲散山依然。但見兩崖蒼蒼暗絕谷，中有百道飛來泉。縈林絡石隱復見，下赴谷口為奔川。川平山開林麓斷，小橋野店依山前。行人稍度喬木外，漁舟一葉江吞天。使君何從得此本，點綴毫末分清妍。不知人間何處有此境，徑欲往買二頃田。君不見武昌樊口幽絕處，東坡先生留五年。春風搖江天漠漠，暮雲卷雨山娟娟。丹楓翻鴉伴水宿，長松落雪驚晝眠。桃花流水在人世，武陵豈必皆神仙。江山清空我塵土，雖有去路尋無緣。還君此畫三歎息，山中故人應有招我歸來篇。（蘇軾〈書王定國所藏《煙江疊嶂圖》王晉卿畫〉，《全宋詩》卷八一三，頁9410）

蘇軾〈書王定國所藏《煙江疊嶂圖》〉，體現畫中遠近、高下、藏露、向背之層次，涉及繪事之造景與布置，⁶⁸所謂「蘇子作詩如見畫」。首句「江上愁心千疊山」以下十二句，以畫法為詩法，再現畫面內容，極寫王晉卿所畫煙江疊嶂圖之「清空」，摹寫山水、煙雲、蒼崖、飛泉、谷口、奔川、川平、山開、小橋、野店、行人、喬木、漁舟、江天，景物布置參差錯落，藏露有法、斷續有致、高下縈紆、遠近得勢，起伏波瀾，筆力豪邁，自是東坡本色。全詩以「江山清空」之境界為畫境主軸，中間「春風搖江天漠漠，暮雲卷雨山娟娟。丹楓翻鴉伴水宿，長松落雪驚晝眠」四句，分寫黃州春、夏、秋、冬四時景象，讀者不妨「化景物為情思」，考求景中有情，情景相生，虛實相成。東坡謫居黃州五年之心情寫照，亦呼之欲出。郭熙《林泉高致·山水訓》強調山水畫創作，「蓋身即山川而取之」，移情於山水，則「山水之意度見矣」，氣韻之所以生動，或緣於此。蘇軾鑑賞〈煙江疊嶂圖〉，移入真情實感於畫中山水，以假作真，因謂：「人間何處有此境，徑欲往買二頃田」。繪事固賢哲寄興，興到筆隨；詩人則因題詠比興寄託，借題發揮。東坡因烏臺詩案謫遷黃州，歷經五寒暑，詩中勾勒黃州四時風景，藉以書寫憂讒畏譏，驚恐幽獨之心境。此詩本為〈煙江疊嶂圖〉題詩，初因圖而回首黃州幽絕之遷謫現場，復從歷史場景，圖畫情境落回當下現實。意境之延展，從歷史情境而畫中情境，而當下情境，三個情境相較，東坡於是感悟：「桃花流水在人世，武陵豈必皆神仙。江山清空我塵土，

⁶⁸ 參閱傅抱石：《中國繪畫理論》，第六〈造景論〉，第七〈布置論〉，（臺北：里仁書局，1985.3），頁59-88。

雖有去路尋無緣」。「江山清空」四字，為全詩之關鍵：既是王晉卿山水畫表現之總體感受，亦是黃州山水之審美特色。郭熙《林泉高致·山水訓》稱：山水有可行者、可望者，有可游者、有可居者；而前二者不如後者為得，東坡蓋深得其中三昧。東坡為〈煙江疊嶂圖〉題詩，因而回想黃州，嚮往江山清空、桃花流水，運用比興寄託，豐富了畫境與詩境。

《宣和畫譜》關注「畫中有詩」之表現，論述李公麟畫，以為「深得杜甫作詩體制，而移於畫」；論董源山水畫，「出自胸臆」，「足以助騷客詞人之吟思」；論黃齊畫風，「多寓興於丹青，遂作〈風煙欲雨圖〉」，⁶⁹蓋山水畫最富文人畫風，畫師繪事，既出自胸臆，故往往寓興於丹青，最有助於「騷客詞人之吟思」。文同之繪紆竹，蘇軾之畫枯木竹石，⁷⁰宋人之圖松、竹、梅、蘭，其於借物抒情，一也。所謂詩情畫意，相得益彰，指此。詩人觀畫題詩，觸境生發，亦往往借物抒情。於是虛實相生，情境畫境結合，豐富了意境之內涵。蘇軾題畫詩，若涉及烏臺詩案株連之友朋，如王晉卿、王定國等，則因人生慨，亦多興寄之作。東坡題畫，往往藉他人之圖畫，以抒寫我之性情，所謂「藉他人之酒杯，以澆我胸中之塊壘」是也，故多比興寄託之詩作。此猶「畫中有詩」特質，畫師對景生情，寓情於畫，景物變化，則情境常新。同理，詩人觀畫生情，寓情於畫，投射映現於詩篇，則成創造性想像，虛實相成，足以轉化原畫之形象與意象，而再創畫境。如：

白髮四老人，何曾在商顏。煩君紙上影，照我胸中山。山中亦何有，木老土石頑。正賴天日光，澗谷紛爛斑。我心空無物，斯文何足關。君看古井水，萬象自往還。（蘇軾〈書王定國所藏王晉卿畫著色山二首〉其一，《全宋詩》卷八一四，頁 9416）

君歸嶺北初逢雪，我亦江南五見春。寄語風流王武子，三人俱是識山人。（蘇軾〈書王定國所藏王晉卿畫著色山二首〉其二，《全宋詩》卷八一四，頁 9416）

⁶⁹ 于安瀾主編：《宣和畫譜》，第一冊，《宣和畫譜》卷七，〈李公麟〉；卷十一〈董元（源）〉；卷十二〈黃齊〉，（臺北：文史哲出版社，1994.1，二刷），頁 448、頁 485、頁 505。

⁷⁰ 宋米芾《畫史》載：「子瞻作枯木，枝幹虬屈無端，石皴硬，亦怪怪奇奇無端，如其胸中盤鬱也。」《全宋筆記》第二編，四，（鄭州：大象出版社，2006.1），頁 277。

此境眼前聊妄想，幾人林下是真休。我今心似一潭月，君已身如萬斛舟。看畫題詩雙鶴鬢，歸田送老一羊裘。明年兼與士龍去，萬頃蒼波沒兩鷗。（蘇軾〈次韻子由書王晉卿畫山水一首，而晉卿和二首〉其二，《全宋詩》卷八一六，頁9443）

老去君空見畫，夢中我亦曾遊。桃花縱落誰見，水到人間伏流。（蘇軾〈次韻子由書王晉卿畫山水二首〉其一，《全宋詩》卷八一六，頁9443）

山人昔與雲俱出，俗駕今隨水不回。賴我胸中有佳處，一樽時對畫圖開。（蘇軾〈次韻子由書王晉卿畫山水二首〉其二，《全宋詩》卷八一六，頁9443）

錢鍾書《管錐編》嘗論「寄託」云：「詩中所未嘗言，別取事物，湊泊以合，所謂言在於此，意在於彼。」此與《左傳》所載賦詩，往往斷章取義相似，要皆如《南齊書·文學傳》陸厥與沈約書所謂「假借古之章句，以道今之情物」。⁷¹上列五首詩，皆為題詠王晉卿山水畫而作。王晉卿，即駙馬都尉王詵。烏臺詩案中，因「收受軾譏諷朝政文字，及遺軾錢物，漏泄禁中語」，株連謫降，貶均州三年。王鞏（定國）亦遭謫降，監賓州鹽酒稅三年。⁷²蘇軾題王晉卿着色山，觀畫思人，因人生情，於是「以我觀物，物皆著我之色彩」。⁷³第一首詩所謂「煩君紙上影，照我胸中山」，借題發揮，因畫抒情，於是五首題畫詩之畫境，皆感染烏臺詩案遷謫之情境。因此，蘇軾題詠王晉卿系列山水畫，多如郭熙《林泉高致》之主題，以山水寄託文人高士之意致，以畫遣興、嚮往漁樵隱逸、烟霞超脫。⁷⁴

郭熙《林泉高致·山水訓》開宗明義即云：「林泉之志，烟霞之侶，夢寐在焉，耳目斷絕」；若妙手繪出山水畫，則吾人可以「不下堂筵，坐窮泉壑；猿聲鳥啼，依約在耳；山光水色，滉漾奪目。」於是山水畫營造出可行、可望、可游、可居之山水境界，山水畫之快意獲心，實在於此，蘇軾等宋朝士大夫往往寄情於山水畫，

⁷¹ 錢鍾書：《管錐編》，《毛詩正義》三四〈狡童〉，（臺北：書林出版公司，1990.8），頁108。

⁷² 孔凡禮：《蘇軾年譜》，元豐二年（1079）四十四歲，（北京：中華書局，1998.2），頁460-462。

⁷³ 王國維：《人間詞話》，〈有我之境與無我之境〉，唐圭璋《詞話叢編》第五冊，（北京：中華書局，1986），頁4239。

⁷⁴ 鄭奇：〈中國文人畫史上重大問題的初步探索〉，邵洛羊、孔壽山等《中國畫論》，（臺北：駱駝出版社，1987.8），頁112。

亦緣於此。郭熙曾稱：「看山水亦有體，以林泉之心臨之，則價高。」所謂「林泉之心」，自是創作本體進入創作境界之前提條件。⁷⁵反觀蘇軾題詠王晉卿山水畫，所謂「林泉高致」境界，多已化為蘇軾之憧憬與臥遊，所謂「此境眼前聊妄想，幾人林下是真休」；「老去君空見畫，夢中我亦曾遊」；「賴我胸中有佳處，一樽時對畫圖開」；此即蘇軾所云：「三人俱是識山人」。觀蘇軾題畫，「林泉高致」之出塵超脫，不必為原畫所已有；題畫者「以我觀物」，情思生發無限，投射轉化於詩，虛實相生，遂有文外之重旨，象外之虛境，豐富了畫境之營造與生成。

三、結論

詩與畫雖號稱姊妹藝術，就表現媒介而言，卻存在若干差異。繪畫為空間藝術，藉由線條、色彩構圖，表現主題；詩歌為時間藝術，透過文字意符，表現內容。繪畫之局限，詩歌可以救濟；詩歌之藝術，繪畫往往借鏡之。因此，詩與畫由於同趣，故會通較易；又因異迹，故借鏡可成。

詠畫、題畫詩，皆為詠物詩之支流，故其創作手法，大抵不出詠物之要領：除注重體物瀏亮、巧構形似外，更致力於離形得似，象外傳神。詠畫、題畫山水與人物，為突破畫面之限制，追求「尺幅之畫而有千里之勢」，形似之外又傳達神韻之美，故畫家每多慘澹經營「尺幅千里」之勢，如世所傳長江萬里圖、黃河萬里圖、萬里長城圖、千里江山圖等皆是。畫家匠心獨運，詩人詠畫題畫山水人物，能得氣勢之妙、神韻之美。本文探究蘇軾題畫詩之意境開拓，即植基於此。

蘇軾能詩擅畫，詩畫兼備於一身，交融甚易，借鏡不難，揭櫫「詩中有畫，畫中有詩」，理有固然。五代與北宋，號稱山水畫之黃金時代，繁榮所及，畫論遂多。終南宋之世，論及詩畫交融如有畫詩、無聲詩者實多，足見風氣之一斑。「丹青吟

⁷⁵ 張燕編著：《中國古代藝術論著研究》，〈論《林泉高致》的山水畫觀〉，（天津：天津人民出版社，2003.2），頁43-44。

詠，妙處相資」，以之指稱題畫詠畫詩，尤其題詠山水與人物之作，堪稱賅當切實。繪畫之為空間藝術，存在若干局限。詩與畫既已交流會通，詠畫題畫詩為求突破繪畫之局限，救濟繪畫之不足，於是山水詠畫題畫詩多盡心於意境之拓展，人物詠畫題畫詩則致力於象外之傳神。

蘇軾兼擅詩畫，既能體會原畫之藝術匠心，又長於開發畫意，揮灑詩情。筆者選擇蘇軾 144 首題畫詩中，題詠山水之作 37 首，題詠人物者 11 首，共 48 首，再從中挑選 21 首，從宋詩「遺妍開發」、「創意造語」之觀點切入，以意境之開拓為主軸，探討如何通過詩篇之表現，以延展有限之畫境，成為無盡之時空世界。本文討論題畫詠畫詩中意境之拓展，大抵運用四個策略，可以見詩情畫意之相得益彰：（一）平遠迷遠，廣漠無涯；（二）以大觀小，尺幅千里；（三）包孕豐富，象外見意；（四）虛實相成，再創畫境。初步獲得下列觀點：

- （一）王昌齡《詩格》特提物境、心境，僧皎然《詩式》提出「取境」，司空圖提出「象外之象」、「思與境偕」，劉禹錫申明「境生於象外」。凡此，意境說，對於山水詩、山水畫之構圖布置，多有提示觸發之功。
- （二）繪畫經由畫家布置、造景、筆墨、設色，慘澹經營，而後構圖成畫。尺幅之畫，自然造成許多侷限。葉燮《原詩》稱：「惟理事之入神境者，固非庸凡人可摹擬而得」；沈德潛《歸愚文續》則以為：「畫家未到者，詩能神會之」，題畫詩之妙者，信可以救窮紓困。
- （三）「三遠」說，為郭熙對山水畫意境之概括，企圖跳脫有限之形質，表現無限之畫境。宋代畫論所謂折高折遠，以大觀小，三遠並用，即成散點透視。其中「平遠」相當於平視角度，視野最為遼遠無垠。蘇軾山水題畫詩，鑑賞解讀原畫，往往特提其平遠、幽遠、迷遠，以見畫境之廣漠無涯。
- （四）山水畫不過尺幅而已，如何而有千里之氣勢？蘇軾題詠山水，頗識畫師之匠心，詩中往往推拓畫境，延展場景，促成「咫尺之圖，寫百里之景」之效應。沈德潛所謂「畫家未到者，詩能神會之」，且能補充創發之，此題畫詩於尺幅千里，最有拓展之功。

- (五) 蘇軾論美學，標榜傳神；黃庭堅、范溫論文藝，強調觀韻。蘇軾題詠仕女、麗人、野禽、駿馬、春江、曉景，多從包孕豐富、象外見意方面設想，於是形象豐富生動，場景延展無限。〈續麗人行〉、〈惠崇春江曉景二首〉其一，最具典型特色。
- (六) 蘇軾題詠嫁娶、山水、秋景，每多實下虛成，或無中生有，所謂「畫在有筆墨處，畫之妙在無筆墨處。」唯題畫詩揣度藝術匠心，虛實相生相成，於是可以再創畫境。如〈惠崇春江曉景二首〉其二、〈書李世南所畫秋景〉題畫詩，最具代表風格。
- (七) 文人畫風，多寓興於丹青；《宣和畫譜》論詩，多關注於「畫中有詩」。蘇軾因烏臺詩案，題詠王晉卿山水畫系列，遂多借題發揮，因畫抒情，大抵多以郭熙標榜之「林泉高致」，為其憧憬或臥遊之境界。蓋以我觀物，情思無限，轉化為詩，虛實相生，遂有文外之重旨，象外之虛境。
- (八) 蘇軾對於詠畫題畫詩意境之開拓，上述四大策略可歸納為兩種方法：其一，開發遺妍：題畫詩或以時間流動突破空間定格，救濟繪畫之局限；或就畫本之召喚結構，開發其中之空白處、模糊處、不確定處；或以題畫詩詮釋平遠迷遠，解讀虛實相成。其二，創意造境：題畫詩不以複製畫面為已足，尤其盡心於有限展延無限，因形象生發韻味，如尺幅千里、包孕豐富之經營設計皆屬之。

徵引書目

一、古籍原典（以時代先後為序）

- 《歷代名畫記》，唐·張彥遠，于安瀾《畫史叢書》本，臺北：文史哲出版社，1994
- 《歐陽文忠公集》，宋·歐陽脩，《全宋文》卷七四四，成都：巴蜀書社，1991
- 《蘇軾文集》，宋·蘇軾，北京：中華書局，1986
- 《黃庭堅全集》，宋·黃庭堅，成都：四川大學出版社，2001
- 《林泉高致集》，宋·郭熙，于安瀾編《畫論叢刊五十一種》，臺北：鼎文書局，1972
- 《畫史》，宋·米芾，《全宋筆記》第二編，鄭州：大象出版社，2006
- 《宣和畫譜》，宋·佚名，于安瀾編《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1994
- 《圖畫見聞志》，宋·郭若虛，于安瀾編《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1994
- 《畫繼》，宋·鄧椿，于安瀾編《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1994
- 《螢雪叢說》，宋·俞成，俞鼎孫、俞經編，《儒學警悟》本，繆荃孫、傅增湘校，香港：龍門書店，1967
- 《西清詩話》，宋·蔡絛，郭紹虞輯《宋詩話輯佚》，臺北：文泉閣出版社，1972
- 《詩話總龜》，宋·阮閱，北京：人民文學出版社，1987
- 《夢溪筆談》，宋·沈括，香港：中華書局，1987年4月
- 《潛溪詩眼》，宋·范溫，郭紹虞輯《宋詩話輯佚》本，臺北：文泉閣出版社，1972
- 《王直方詩話》，宋·王立之，郭紹虞輯《宋詩話輯佚》本，臺北：文泉閣出版社，1972
- 《捫蝨新話》，宋·陳善，《儒學警悟》本，香港：龍門書店，1967
- 《類說》，宋·曾慥，文淵閣《四庫全書》本，第873冊，臺北：商務印書館，1983
- 《野客叢書》附錄，《野老紀聞》，宋·王楙，文淵閣《四庫全書》本，第852冊，臺北：商務印書館，1983
- 《詩人玉屑》，宋·魏慶之，臺北：世界書局，1971

- 《唐音癸籤》，明·胡震亨，臺北：木鐸出版社，1982
- 《宋百家詩存》，明·曹庭棟編，文淵閣《四庫全書》本
- 《帶經堂詩話》，清·王士禛，北京：人民文學出版社，1982
- 《原詩》，葉燮，丁福保編《清詩話》，臺北：明倫出版社，1971
- 《說詩碎語》，清·沈德潛，丁福保輯《清詩話》，臺北：明倫出版社，1971
- 《畫學集成》（明—清），王伯敏、任道斌主編，石家莊：河北美術出版社，2000
- 《畫筌》，清·笪重光，于安瀾編《畫論叢刊五十一種》（上），臺北：鼎文書局，1972.
- 《中國畫論類編》，俞劍華編著，北京：人民美術出版社，1986
- 《人間詞話》，王國維，唐圭璋《詞話叢編》第五冊，北京：中華書局，1986
- 《全宋詩》，北京大學古文獻研究所編，北京：北京大學出版社，1993、1995、1998
- 《蘇詩彙評》，曾棗莊主編，臺北：文史哲出版社，1998

二、近人專著（以出版先後為序）

- 《王維研究》，莊申，香港：萬有圖書公司，1971
- 《王國維及其文學批評》，葉嘉瑩，臺北：源流出版社，1982
- 《比較詩學》，葉維廉，臺北：東大圖書公司，1983
- 《中國古代文學創作論》，張少康，北京：北京大學出版社，1983
- 《中國藝術精神》，徐復觀，臺北：臺灣學生書局，1984
- 〈詩中有畫的再認識〉，史雙元，《學術月刊》1984年第5期
- 《中國美術史論集》，金維諾，臺北：明文書局，1984
- 《中國繪畫理論》，傅抱石，臺北：里仁書局，1985
- 《比興、物色與情景交融》，蔡英俊，臺北：大安出版社，1986
- 《詩與畫的界限·拉奧孔》，朱光潛，臺北：蒲公英出版社，1986
- 《中國美學史大綱》，葉朗，臺北：滄浪出版社，1986.
- 《伍蠡甫藝術美學文集》，伍蠡甫，上海：復旦大學出版社，1986
- 《中國畫論研究》，伍蠡甫，北京：北京大學出版社，1987

- 《中國古代繪畫理論發展史》，葛路，臺北：丹青圖書有限公司，1987
- 〈玄學的「簡約」風尚與文學的「以少總多」〉，王鍾陵，《古代文學理論研究》第十二輯，上海：上海古籍出版社，1987
- 《中國畫論》，邵洛羊、孔壽山等，臺北：駱駝出版社，1987
- 《唐朝題畫詩注》，孔壽山，成都：四川美術出版社，1988
- 《佛教與中國文學》，孫昌武，上海：上海人民出版社，1988
- 《美學與意境》，宗白華，臺北：淑馨出版社，1989
- 《童書業美術論集》，童書業，上海：上海古籍出版社，1989
- 《宋詩之傳承與開拓》，張高評，臺北：文史哲出版社，1990
- 《勢與中國藝術》，涂光社，北京：中國人民大學出版社，1990
- 《詩論》，朱光潛，臺北：國文天地雜誌社，1990
- 《管錘編》，錢鍾書，臺北：書林出版公司，1990
- 《中國題畫詩分類鑑賞辭典》，張晨主編，瀋陽：遼寧美術出版社，1992
- 《中國古代文論精粹談》，牟世金、羅宗強等編寫，濟南：齊魯書社，1992
- 《中國繪畫研究論文集》，《朵雲》編輯部選編，上海：上海書畫出版社，1992
- 《中國禪宗與詩歌》，周裕鍇，上海：上海人民出版社，1992
- 〈論「勢」在中國畫中的地位〉，周滄米，《中國畫六十五年》，杭州：浙江美術學院出版社，1993
- 《有聲畫與無聲詩》，鄧喬彬，上海：上海社會科學出版社，1993
- 《中國詩畫與中國文化》，張晨，瀋陽：遼寧教育出版社，1993
- 《兩宋題畫詩論》，李栖，臺北：臺灣學生書局，1994
- 《宗白華全集》，宗白華，合肥：安徽教育出版社，1994
- 《全唐五代詩格校考》，張伯偉，西安：人民教育出版社，1996
- 《蘇軾年譜》，孔凡禮，北京：中華書局，1998
- 《徜徉兩端》，韓經太，《華夏審美風尚史》第六卷，鄭州：河南人民出版社，2000
- 《會通化成與宋代詩學》，張高評，臺南：成功大學出版組，2000
- 《七綴集》，錢鍾書，北京：三聯書店，2001

- 《中國古代藝術論著研究》，張燕編著，天津：天津人民出版社，2003
- 《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》，淺見洋二，上海：上海古籍出版社，2005
- 《中國山水畫與歐洲風景畫比較研究》，李倍雷，北京：榮寶齋出版社，2006
- 《創意造語與宋詩特色》，張高評，臺北：新文豐出版公司，2008