

蘇軾黃庭堅題畫詩與詩中有畫 ——以題韓幹、李公麟畫馬詩為例

張高評*

摘 要

詩中有畫、詩畫交融，為宋型文化會通化成之體現。就創造思維而言，屬於舊元素之新奇組合。由於擷長補短，增益其所不能，往往能改造體質，促成文體之再生與發展。宋人題畫詩、山水詩、詠物詩中多有之；蘇軾、黃庭堅所作，尤為個中翹楚：或品題畫師，或評價畫藝，或再現畫面，或拓展畫境，或揭示畫學，或藉題發揮，此其大焉者。本論文從蘇軾、黃庭堅題詠馬畫 26 首中選擇 20 首，以韓幹、李公麟之畫馬為例，論述題畫詩之傳承與開拓，其中以逼真擬畫作，以白描呈畫面，蓋傳承唐人而恢廓之，蘇軾七古題畫，最稱淋漓盡致。黃庭堅題畫馬，側重典型概括，如以燈取影，旁見側出。題詠韓幹李公麟畫馬，蘇、黃多借題發揮，因畫遣興，卒章顯志，表現興寄。至於品畫論藝，黃庭堅多作吉光片羽之提示，蘇軾則除隨機點評外，尤能萃取畫理，揭櫫畫論。宋蔡條《西清詩話》稱：「丹青吟詠，妙處相資」，可見題畫詩為詩畫之創意組合，除改造詩歌之體質，強化其表現功能外，又兼含有美術史、美學史之參考價值。

關鍵詞：詩中有畫、題畫馬詩、蘇軾、黃庭堅、韓幹、李公麟

* 國立成功大學中文系特聘教授

Su Shi, Huang Tingjian, Tihua Shi and paintings in the poems : Using Han gan, Li Gonglin of painting horse as examples

Chang Kao-Ping *

Abstract

Paintings in the poems, poems and painting blending, manifested the confluent conversion of Song-type culture. On creative thinking, the old elements of the novel combinations. Due to make up for each other's deficiencies, it can increase not enough of them, and can often transform physique, and contributed to the regeneration and development of the style. There are these features ,like Tihua shi 題畫詩, landscape poems, yong wu shi 詠物詩, in Song Dynasty. Sushi, Huang Tingjian made, particularly leading. This paper first selected 21 from the 48 poems of Sushi Tihua shi, exposes Sushi's intentions in the writing, also emphasizes the wealth of images, and the artistic conception expanse to four: (1)far from fans , anmomoya (2) see in the small, Wide screen (3) images rich in content, having another meaning, and (4) mixing truth with falsehood, another painting in the realm. Secondly, from Sushi, Huang Tingjian Diyongma paintings 題詠馬畫 26 select 20, using Han gan 韓幹, Li Gonglin 李公麟 of painting horse as examples,expositions heritage and expanse of tihua shi. Which being realistic painting, showing blank, heritage Tang person and expand. Sushi'd Qigu Tihua shi, the most thoroughly performance. Huang Tingjian Tihua horse shi, focusing on the typical broad, such as lights from the video, contrast adjacent.Writing Han gan, Li Gonglin horse paintings, Su, Huang just took this subject to speak freely. Through painting, writing articles, demonstrated their aspirations. As for the art of painting materials, Huang Tingjian only commented slightly. But Sushi could indicate the reason painting and revealed the theory of painting. In the Song dynasty,Cay Tao *Xiqingshihua* 西清詩話 said: "Painting

* Kao-Ping Chang is a Distinguished Professor and Professor in the Department of Chinese Literature at National Cheng Kung University.

and writing Poems, increase mutual wonders ", so Tihua shi is the creative combination of poetry and painting. In addition to improve the nature of the poetry, and strengthen its performance features, and also contain the value of art history and aesthetics history.

Key words: paintings in the poems, shi of painting horse, Su Shi 蘇軾, Huang Tingjian 黃庭堅, Han gan 韓幹, Li Gonglin 李公麟

蘇軾黃庭堅題畫詩與詩中有畫 ——以題韓幹、李公麟畫馬詩為例

張高評

宋型文化具有會通化成、兼容開放之特質，最富於創造性思維。表現於詩學與畫學，一則疏離典範，再則致力破體、出位，三則兼顧開拓與創新。就文藝而言，相對於唐詩，「破體為文」與「出位之思」，乃促成變革維新之兩大策略。宋人所作題畫詩，傳承唐人杜甫等所題詠，¹又作若干遺妍之開發。繪畫與詩歌原本各具特質，宋人詩畫相資之論述，注重跨際會通，嘗試將舊有元素作新奇之組合，擷長補短，相互為用，於是文體新生，風格獨特。就文學作品之因革損益、源流正變而言，宋詩相對於唐詩，不僅量變，而且質變。「詩中有畫」與創意思維課題之研究，可以體現上述觀點。

一、「詩中有畫」與創意思維

以詩為詩、以文為文、以詞為詞、以畫為畫，在創作上是當行本色，恪守傳統；就思維方式而言，卻是線性思維，慣性思考。其缺失為蹈故襲常，了無創意。這種習慣性的思維定勢，最是創造性思維的殺手。要破除慣性思維之定勢，應該擱置傳統，另尋出路。其方法有三：（一）要到傳統功能之外尋找功能；（二）要到傳統規矩之外尋找規矩；（三）要到傳統辦法之外尋找辦法。²唯有掙脫習慣，轉換思路，才能有新發現，好途徑。因此，作詩繪畫等文藝寫作，有必要提倡擴散性思考，創造思維。創造性思維的特點之一，是思維空間的開放性，能從多角度、多側面、水平式、全方位去考察問題，避免局限於邏輯的、單一的、垂直的、慣性的思維。其附帶效益，是促成了發散思維、逆向思維、側向思維、求異思維等創造性思考的運用³。

史提夫·瑞夫金(Steve Rivkin)、佛拉瑟·西戴爾(Fraser Seitel)《有意義的創造力》，列舉創新思維之九大方法：改造、取代、合併、擴大、縮小、轉換、排除、顛倒、重拾，

¹ 張高評：《宋詩之傳承與開拓》，下篇《宋代「詩中有畫」之傳統創格》，第一章，三、〈詠畫題畫詩之發展〉，（臺北：文史哲出版社，1990.3），頁 263-264。

² 王國安：《換個創新腦》，第六章〈如何掃除創造性思維障礙〉，（臺北：帝國文化出版社，2004.6），頁 145-159。

³ 田運主編：《思維辭典》，〈創造思維〉，（杭州：浙江教育出版社，1996.3），頁 207-208。愛德華·波諾著，謝君白譯：《水平思考法》，（臺北：桂冠圖書公司，1996.10）。

合併重組為其中一大策略。合併，是達到某種目的的必要手段；「排列組合是表現創意比較安全的方式」；⁴產品開發如此，文藝創作又何嘗不然？運用創造思維，往往能開發變通、獨創、新穎、卓越之產品。研究者指出：天才之所以為天才，只不過比他人「更多的新奇組合」，「不斷地把一些想法、形象和其他各種思想進行組合和再組合」。⁵筆者以為，自蘇軾提出「詩中有畫」之命題後，宋人題畫山水詩受其啟發，多體現「詩畫相資」之創造思維，將詩與畫作跨際而新奇之組合。在這方面，宋人創作，無論數量或成就，多遠勝盛唐之李白與杜甫，蔚為宋詩主流特色之一。

舊元素的新奇組合，能創造發明新產品：古登堡（Johannes Gutenberg，1398-1468）發明活字印刷機，孟德爾（Gregor Johann Mendel，1822-1884）創立現代遺傳學之新學科，愛迪生發明了照明系統，諾貝爾獎得主歐瓦雷斯（Luis Alvarez）解答了 6500 萬年前恐龍快速滅絕之科學謎團。可見，新奇組合，造成驚人碰撞；扭轉假設，容易發現不同世界；唯有跳脫舊有，才能開創新局。創造思維，就是改變自己慣性思考，追求創造思維的基點。梅迪奇效應（The Medici Effect）⁶就是促成不同領域、科目，或文化間，產生異場域碰撞，將現有觀念隨機組合，於是生發大量傑出的新構想。梅迪奇效應，注重合併重組，跨際會通，詩歌與繪畫之相互借鏡交融，所謂「丹青吟詠，妙處相資」，其實就是文學藝術之「梅迪奇效應」。

詩與畫，號稱姊妹藝術，兩者異跡而同趣。就形象塑造之媒介、描繪之技法、鑑賞之範疇、傳達之局限言，詩歌與繪畫殊異二分；然就創作構思、詩畫意境、藝術風格、形象塑造、藝術功用、審美範疇而言，詩與畫卻有若干一致同趣之處。簡要言之，詩歌為時間藝術，擅長敘寫流動之歷程，以抒情言志為主，富音樂性之律動；繪畫為空間藝術，工於描繪靜態景象，以寫物描景為主，富於視覺造型之具象美感。詩與畫各有優長，又自有局限。⁷於是詩畫相資為用，各取彼長，補己所短，形成上述所謂「舊元素的新組合」，經過跨際會通思考，遂產生異場域碰撞。

詩之與畫，異跡而同趣，金人元好問詩文言之極詳，如：

能知畫與詩同宗，解衣盤礴非畫工。（〈許道寧寒溪古木圖〉，《元好問全集》卷四，山西人民出版社點校本）

⁴ 史提夫·瑞夫金（Steve Rivkin）、佛拉瑟·西戴爾（Fraser Seitel）《有意義的創造力》，*Idea Wise: How to Transform Your Ideas into Tomorrow's Innovations*, 6. 〈你能合併什麼？〉，（臺北：梅霖文化事業公司，2004.5），頁 91-112。

⁵ 〔美〕邁克爾·米哈爾科（Michael Michalko）：《創新精神：創造性天才的秘密》（*Cracking Creativity: The Secrets of Creative Genius*），策略四：〈進行新穎的組合〉，（北京：新華出版社，2004.1），頁 99-124。

⁶ Frans Johansson 著：《梅迪奇效應》，〈序言·引爆梅迪奇效應〉，劉真如譯本，（臺北：商周出版社，2005.10），頁 6-13。

⁷ 同註 1，第一章第二節〈論詩畫之異迹與同趣〉，頁 279-288。

雪溪仙人詩骨清，畫筆尚餘詩典刑。(〈王黃華墨竹〉，同上，卷五)

意外荒寒下筆親，經營慘澹似詩人。(〈竹溪夢遊圖〉，同上，卷十二)

詩翁自有無聲句，畫裡憑君細覓看。(〈雪谷蚤行圖二章，之一〉，同上，卷十四)

蓋詩與畫同源，豈有工于彼而不工于此者？如前所書〈九歌遺音〉，謂非李思訓著色、趙大年小景，可耶？(〈題樗軒〈九歌遺音〉大字後〉，同上，卷四十)

詩歌與繪畫，本是異跡同趣的姊妹藝術；明代姜紹書《無聲詩史·序》所謂：「雅頌為無形之畫，丹青為不語之詩，盤礴推敲，同一樞軸。」由於同趣，故融會較易，因為異跡，故借鏡可成⁸。所謂「詩畫相資」的「出位之思」，不過借鏡彼此殊異之特質；所謂「詩中有畫」，不過使詩歌詩境之設色布置，具有造形藝術之繪畫美特徵。詳言之，「詩中有畫」之意蘊指向有三：或指詩歌之形象經營，生動而具體，富含繪畫之美；或指詩歌之境界創造，鮮明而簡淡，有水墨山水之畫意；或指詩歌借鏡繪畫創作之規律，所謂「以畫法為詩法」，期使偏重表現之詩歌藝術，兼含有歷歷如繪之再現特質⁹。按諸蘇軾、黃庭堅及其他宋代詩人及詩評家，對於「詩中有畫」之發明，要皆不離上述之範疇：蘇軾拈出「詩中有畫，畫中有詩」之命題，且舉視覺色彩為例；對於詩畫之相通相融，亦提出摹寫物象、天工清新、無形畫、不語詩等話頭。黃庭堅則提出時間藝術之無形影，與空間藝術之無聲畫、無聲詩，與宋人無形畫、有形詩；無聲詩、有聲畫等命題相較，可以相互發明¹⁰。蔡條《西清詩話》所謂「丹青吟詠，妙處相資」；吳龍翰序文所謂「畫

⁸ 孔武仲《宗伯集》卷一，〈東坡居士畫怪石賦〉云：「文者，無形之畫；畫者，有形之文，二者異跡而同趣。」本文借用其語，以論詩畫相資。張晨《中國詩畫與中國文化》，則又拈出詠物詩與花鳥畫、山水詩與山水畫、詠史詩與歷史畫、題畫詩與詩意畫四端，闡釋其中比德文化、暢神文化、借喻文化、藝術交融之所同，(瀋陽：遼寧教育出版社，1993.12)，頁1-196。

⁹ 同註1，第二章第一節，頁305。

¹⁰ 以形象之有無，論詩畫之相濟，如郭熙《林泉高致·畫意》，《畫論叢刊》上，鼎文書局，頁24；張舜民《畫墁集》卷一〈跋百之詩畫〉，《四庫全書》本；晁補之《雞肋集》〈和蘇翰林題李甲畫雁二首〉其一：「畫寫物外形，要物形不改；詩傳畫外意，貴有畫中態。」以音聲之有無，論詩畫之相資者，如釋惠洪《石門文字禪》卷八，〈瀟湘八景〉詩題；孫紹遠《聲畫集》卷三，《四庫全書》本；錢鏊云：「終朝誦公有聲畫，卻來看此無聲詩」，見《宋詩紀事》卷五九，〈次袁尚書巫山十二峰二十五韻〉；僧善權〈王性之得李伯時所作歸去來辭……為賦長句〉：「龍眠解說無聲句，時向煙雲一傾吐」，見《宋詩紀事》卷九二；李頎：《古今詩話》，亦有「詩家以畫為無聲詩」之說，見《宋詩話輯佚》本，「無聲詩」條，(哈佛燕京學社，1937.8)，頁119。關於「詩是有聲畫」，「畫是無聲詩」等詩畫相融的命題，詳參鄧喬彬：《有聲畫與無聲詩》，五，〈有聲畫與無聲詩——詩畫美學特徵的融合〉；七，〈詩情與畫意——詩畫藝術表現的互補〉，(上海：社會科學院出版社，1993.5)；李栖：《兩宋題畫詩論》第五章第五節，〈詩畫鑑賞觀的異同〉，(臺北：學生書局，1994.7)。

難畫之景，以詩湊成；吟難吟之詩，以畫補足」，也都申說了宋代詩畫相融為用的理論與事實，不過是東坡山谷詩畫主張的進一步發揚，和清楚提示。

詩畫交融為用的現象，當然不起於宋代，唐代題畫詩已樹立若干凡例；但作為理論具體的提出，則始於蘇軾之「詩中有畫，畫中有詩」，其後宋詩人紹述光大，遂成文藝創作之一大命題。就「詩中有畫」而言，詩原本是時間藝術，與畫為空間藝術不同，如果詩歌創作時借鏡繪畫的特質，產生空間假借的現象，運用「收空於時」的手段，使詩境富有立體空間的實臨感受；那麼，詩情畫意，相得益彰，再現藝術可以經由表現藝術展示出來，詩歌的表現功能兼含有再現的效果，所謂繪聲繪影，有聲有色，這就是「詩中有畫」的藝術魅力。就蘇軾黃庭堅創作之詩歌及宋人詩歌看來，「詩中有畫」之現象題畫詩最多，依次為山水詩、詠物詩。以下，試以山水詩、詠物詩切入，再歸結到題畫詩。

二、蘇軾、黃庭堅題畫詩、山水詩與「詩中有畫」

蘇軾（1037-1101）、黃庭堅（1045-1105）為宋詩之代表人物，蘇、黃在中國詩歌史上的傑出地位，可以媲美李白、杜甫之於唐詩。蓋黃庭堅開創江西詩杜宗派，江西詩風縱橫兩宋，兩宋詩人或直接受教，輾轉私淑；或間接受法，反向開悟，故研治宋詩，得一黃庭堅與江西詩派，則上下左右，如網在綱；源流背觸，有跡可尋。而黃庭堅出於蘇軾門下，號四學士之一，其詩論主張與創作取向，自有得於師承者，追本溯源，東坡為其中關鍵之一。且北宋之詩文革新運動，肇自范仲淹，經歐陽脩推波助瀾，而圓滿完成於蘇軾¹¹。論詩歌創作層面之寬、造詣之高，弟子自然不如其師；若究沾溉當世，影響來葉，則蘇軾或不如黃庭堅之深遠廣大；由於二人氣象不同，而各具代表性，故舉以為例。

近人程千帆序《全宋詩》，以為「宋詩近雅主意，變也」，謂與唐詩之正，相反相成；吳小如論宋詩，亦以為「宋詩繼唐詩之後，它的特點只能是『變』……只能在繼承的基礎上求新變」¹²；這些提示，對研究宋詩很有啟發性。蓋新聲創立，則古調寢亡；自蘇、黃詩風大行，而唐代風流至是逐漸隱退消歇，蛻變成宋調。追新求變，為宋詩跳脫唐詩藩籬，而自成一家之充分且必要手段。今從唐詩宋詩之殊異點切入，得知深具宋詩特色之蘇、黃詩風，所以能「新變代雄」者，其要有二大端：一、詩思出位；二、破體為詩；都是跳出本位，打破體制，進行跨際組合之內在調適，衡以窮變通久之文學史觀，頗富

¹¹ 參考洪本健：〈論范仲淹對北宋古文運動的貢獻〉，《華東師範大學學報》1992年4期；鄭孟彤：〈歐陽修在北宋詩文革新運動中的地位和作用〉，《文學遺產》1987年6期；王水照：〈嘉祐二年貢舉事件的文學意義〉，國際宋代文學研討會論文，1994年12月，香港浸會大學中文系；姜書閣：〈蘇軾在宋代文學革新中的領袖地位〉，《文學遺產》1986年3期。

¹² 參考《全宋詩》程千帆〈序〉，第一冊，（北京大學出版社，1991.7），頁5；吳小如：〈宋詩漫談〉，輯入張高評編《宋詩綜論叢編》，（高雄：麗文文化公司，1993.10），頁3。

於創造性思維。無論「詩中有畫，畫中有詩」；或以賦為詩，或以詩為詞，多不因循蹈襲舊作，發揮創造性思維，求變追新，重組改良，堪稱開創性之新奇組合。

宋代之美學思潮，超脫形似，推崇神似；追求平淡，取其意氣所到；醉心暢神寫意，專尚簡約含蓄，致力氣韻生動，強化自我抒發，在在影響詠物詩、山水詩之寫作，於是詩中除了再現姿態，詩具畫意外，又具有「發之情思，契之綃楮」；「默契神會，得意忘象」；「蕭索荒寒，古淡天然」的寫意精神與風格¹³。蓋登高臨遠，俯仰天地，自見遠近、高低、向背、明暗、藏露、層次、色彩、線條，所謂「江山如畫」，而繪畫亦如江山。故山水、田園、動植、自然，多具畫意，多是繪畫之對象，亦是詩境物色所由出，故「詩中有畫」之作，山水詩之外，詠物詩亦多有之。

蘇軾提倡士人畫，在繪畫理論方面，光大「傳神」說，撰有〈傳神記〉、〈王維吳道子畫〉、〈淨因院畫記〉、〈書蒲永昇畫後〉、〈墨君堂記〉、〈跋漢杰畫山〉，以及〈書鄴陵王主簿所畫折枝二首〉、〈書黃子思詩集後〉、〈評韓柳詩〉、〈題文與可墨竹〉、〈書晁補之所藏與可畫竹三首〉諸詩文題跋。¹⁴綜要言之，蘇軾畫論，大抵以「傳神」說為依歸，強調繪畫不只掌握常形，尤須掌握常理；繪畫之妙，貴在「得其意思所在」，凸出描繪對象之本質特徵、掌握典型個性特質，必期風標之獨樹，他物「不足以當此」。繪畫追求含蓄美、意境美，稱賞「味外之味」之詩歌，蘇軾題畫跋所謂：「龍眠獨識殷勤處，畫出陽關意外聲」。此種象外求神、表現於畫論詩論，即是用筆疏簡，韻味淡古，所謂「疏淡含精勻」、「荒怪軼象外」、「蕭散簡遠、妙在筆墨之外」；所謂「發纖穠於簡古，寄至味於淡泊」，「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」。凡此，多稱賞「不泥其跡，務得其神」之美感，堪稱寫意美學之經典理論。¹⁵

題畫詩之發展，歷經《楚辭·天問》之「圖畫天地山川神靈，因書其壁」；漢代宮殿畫聖賢列士，配以贊頌；迨六朝歌詠扇面屏風之圖繪，已略具形式與內容。時至初唐，以圖畫為詠者四人；盛唐則十五人包括李白所作十一首，杜甫所詠二十二首，作家多四倍，作品多了九倍。¹⁶尤其是杜甫所作，無論質或量，皆高居唐人之冠，不但思想內容深刻，而且藝術手法高超，開創意境、發明技巧，影響後世至深且鉅。清王士禛《蠶尾文》、沈德潛《說詩碎語》，皆盛讚杜甫於題畫開創之功。¹⁷至北宋，文人畫流行，詩畫

¹³ 參考王興華：《中國美學論稿》第二十一章〈宋元的寫意美學及其發展〉，（天津：南開大學出版社，1993.3）；鄧喬彬：《有聲畫與無聲詩》，六、〈言意之辨與形神之鑑〉；葛路、克地：《中國藝術神韻》，〈宋代文人審美觀〉，（天津：天津人民出版社，1993.8）；臧維熙主編：《中國山水的藝術精神》，王立群：〈多元開放的宋代游記〉，（臺北：學林出版社，1994.6）。

¹⁴ 參考顏中其：《蘇軾論文藝》，〈前言·三、在繪畫方面〉，頁 19-24；三、〈論繪畫〉，（北京：北京出版社，1985.5），頁 178-236。

¹⁵ 參考熊莘耕：〈蘇軾的傳神說〉，《古代文學理論研究》第十輯，（上海：上海古籍出版社，1985.6），頁 117-127。

¹⁶ 孔壽山：《唐朝題畫詩注》，第二章〈盛唐〉，（成都：四川美術出版社，1988.8），頁 48。

¹⁷ 王士禛：《帶經堂詩話》卷二十二〈書畫類〉上引《蠶尾文》稱：「杜子美始創為畫松、畫馬、

融合促成題畫詩之流行。其中，尤以蘇軾、黃庭堅所作，最具代表性。本論文探討「詩中有畫」，以見宋詩特色，為篇幅所限，只略論蘇軾黃庭堅題畫詩之作。

蘇軾題畫詩如〈韓幹馬十四匹〉、〈續麗人行〉、〈李思訓畫長江絕島圖〉、〈郭祥正家醉畫竹石壁上郭作詩為謝且遺二古銅劍〉、〈高郵陳直躬處士畫雁二首〉其一、〈惠崇春江曉景〉、〈書李世南所畫秋景〉、〈書鄴陵王主簿所畫折枝二首〉、〈郭熙秋山平遠二首〉、〈書王定國所藏煙江疊嶂圖〉、〈戲書李伯時畫御馬好頭赤〉諸什¹⁸，或以形傳神，或藉實影虛，或因題興寄，或提出畫論畫理，或以畫法為詩法，不一而足。東坡題畫詩最富於「詩中有畫」之特質，堪稱題畫詩之經典名篇。

黃庭堅題畫詩，如〈次韻子瞻題郭熙畫山〉、〈題鄭防畫筴五首〉、〈睡鴨〉、〈題伯時畫揩癢虎〉、〈題伯時畫頓塵馬〉、〈題伯時畫嚴子陵釣灘〉、〈題伯時畫松下淵明〉、〈題子瞻枯木〉、〈題竹石牧牛〉、〈題伯時天育驃騎圖二首〉、〈次韻子瞻子由題憩寂圖二首〉、〈次韻黃斌老所畫橫竹〉、〈題子瞻畫竹石〉、〈蟻蝶圖〉、〈題李亮功戴嵩牛圖〉、〈題陽關圖二首〉、〈松下淵明〉、〈老杜浣花溪圖引〉諸詩¹⁹，或佈局定景，規摹畫法；或虛實相成，開拓畫境；或逆用想像，疑真疑畫；或小中見大，尺幅千里；或曲盡常理，傳真寫生；或即景抒情，表現寫意；或烘雲托月，凸顯主題；或以大觀小，或詩境淡遠，或典型概括，或側筆見態，或包孕豐富，或以果寫因，或化美為媚²⁰，要皆「詩中有畫」之技法與創格。

至於宋詩「以畫法為詩法」，達到「詩中有畫」之效果者，除題畫詩外，蘇、黃二家之詠物詩、山水詩亦間有之。蘇軾所作，詠物詩如〈有美堂暴雨〉、〈和述古冬日牡丹四首〉其一、〈雪後書北臺壁二首〉、〈寓居定惠院之東雜花滿山有海棠一株土人不知貴也〉、〈紅梅三首〉其一、〈和秦太虛梅花〉、〈海棠〉、〈聚星堂雪〉、〈四月十一日初食荔支〉諸詩；山水詩如〈出穎口初見淮山是日至壽州〉、〈遊金山寺〉、〈法惠寺橫翠閣〉、〈飲湖上初晴後雨〉、〈新城道中〉、〈百步洪二首〉其一、〈題西林壁〉、〈登州海市〉其一、〈澄邁驛通潮閣〉諸什，皆是「詩中有畫」之佳構。

黃庭堅之詠物詩，如〈演雅〉、〈梅花〉、〈觀王主簿家醅醱〉、〈和答錢穆父詠猩猩毛筆〉、〈詠雪奉呈廣平公〉、〈聽宋宗儒摘阮歌〉、〈次韻中玉水仙花二首〉其二、〈王充道送水仙花五十枝欣然會心為之作詠〉、〈西禪聽戴道士彈琴〉諸詩，多離形得似，詩具畫意。

畫鷹、畫山水諸大篇，搜奇抉奧，筆補造化……子美創始之功偉矣。」（北京：人民文學出版社，1982.11），頁 650。沈德潛《說詩碎語》卷下：「唐以前未見題畫詩，開此體者老杜也。」丁福保編：《清詩話》本，（臺北：明倫出版社，1971.12），頁 551。

¹⁸ 所引蘇軾題畫詩之名作，分見《蘇軾詩集》卷十五、十六、十七、廿三、廿四各一首，卷廿九共三首、卷三十兩首、卷三十三一首，孔凡禮點校本，（臺北：學海出版社，1985.9）。

¹⁹ 所引黃庭堅題畫詩中之傑作，分見《山谷詩內集》卷七，三首；卷九，八首；卷十二、卷十五、卷十六、卷十七，各 1 首；《山谷詩外集》卷十五，1 首；卷十六，二首；《四部備要》本，（長沙：岳麓書社，1992.2）。

²⁰ 舉例論證，參考同註 1，頁 359-475。

山水詩如〈夜發分寧寄杜澗叟〉、〈竹枝詞二首〉其二、〈雨中岳陽樓望君山二首〉、〈鄂州南樓書事四首〉諸詩，不僅筆底江山如畫，而且忘形得意，借物抒情，使得宋代山水詩成為「思與境偕」的藝術，真率性靈的「代面」²¹。這些，都是詩人從事創作時，跳出詩歌本位之外，借鏡吸收繪畫之優長，而改造了詩歌的體質。這新奇的組合、創造性的思維，堪稱是成功的「出位之思」。推而至於其他宋人所作亭臺樓閣諸詩詞文賦，具此特色者不少。

宋代「詩中有畫」之藝術手法，有發揚光大前代者，題畫詩中反映繪事虛實相成、開拓畫境諸布置，頗有可觀，如蘇軾〈續麗人行〉、〈惠崇春江曉景〉、〈書李世南所畫秋景〉；黃庭堅則〈次韻子瞻題郭熙畫山〉、〈題李亮功戴嵩畫牛〉、〈題陽關圖二首〉諸什。有曲盡常理、傳真寫生者，題畫詩如蘇軾〈高郵陳直躬處士畫雁二首〉，黃庭堅〈睡鴨〉、〈題竹石牧牛〉；山水詩，如蘇軾〈四月十一日初食荔支〉；詠物詩，如黃庭堅〈王充道送水仙花五十支欣然會心為之作詠〉諸什。或倒用想像，疑真疑畫，如黃庭堅〈題鄭防畫筴五首〉、〈題伯時天育驃騎圖〉諸題畫詩是。宋詩或即景抒情，表現寫意，蘇軾山水詩如〈遊金山寺〉、〈新城道中〉；題畫詩如〈郭祥正家醉畫竹石壁上……〉、〈趙昌芍藥〉，黃庭堅〈蟻蝶圖〉、〈次韻黃斌老所畫橫竹〉諸什。或對比映襯，創發意象，蘇軾詩如〈和述古冬日牡丹〉、〈陳季常所蓄朱陳村嫁娶圖〉，黃庭堅詩如〈次韻中玉水仙花二首〉其二、〈寄黃幾復〉諸什。或烘雲托月，凸顯主題，蘇軾詩如〈高郵陳直躬處士畫雁二首〉其二、〈戲書李伯時畫御馬好頭赤〉諸什，皆其顯例。

蘇軾黃庭堅「詩中有畫」之藝術手法，有傳承唐代杜甫李白等創作技巧者，已略如上述。更有推陳出新，創前未有，開後無窮者。與五代北宋以來山水畫、花鳥畫之繁榮，轉相發明；²²亦與宋初以來畫論、題跋、詩話、筆記之談詩論藝，相互呼應。就維妙維肖之圖繪呈現而言，「詩中有畫」之技法運用，或以大觀小，蘇軾詩如〈李思訓畫〈長江絕島圖〉〉、〈書王定國所藏〈煙江疊嶂圖〉〉、〈遊金山寺〉諸什。或化動為靜，如黃庭堅〈聽宋宗儒摘阮歌〉、〈題落星寺〉諸詩。或詩境淡遠，如蘇軾〈書李世南所畫秋景〉、〈題王晉卿畫後〉、〈郭熙秋山平遠二首〉屬之。或具體比擬，蘇軾詩如〈百步洪二首〉、〈六月二十七日望湖樓醉書〉、〈引湖上初晴後雨〉；黃庭堅詩如〈夢李白誦竹枝詞〉、〈詠雪呈廣平公〉、〈雙澗寺二首〉、〈觀王主簿家醖醪〉諸什是。²³

蘇、黃詩體現「詩中有畫」之妙境，往往得力於氣韻生動之形象塑造；或以典型概括，山水詩如蘇軾〈飲湖上初晴後雨〉、〈贈劉景文〉，黃庭堅詩如〈鄂州南樓書事四首〉、〈題落星寺四首〉其三；題畫詩，如蘇軾〈高郵陳直躬處士畫雁二首〉，黃庭堅〈老杜浣

²¹ 參考蕭馳：《中國詩歌美學》第七章，〈自然境界中自我的泛化與發現——山水詩藝術的發展〉，（北京：北京大學出版社，1986.11），頁145-167。

²² 李霖燦：《中國美術史稿》，〈山水畫的黃金時代〉（上）（下）、〈山水畫的白銀時代〉、〈中國的花鳥畫〉（上）（中），（臺北：雄獅圖書公司，1989，再版），頁79-104、頁131-145。

²³ 以上二段論述，參考同註1，頁369-414、頁427-448。

花溪圖引〉、〈次韻子瞻題郭熙畫山〉、〈題伯時畫嚴子陵釣灘〉諸詩。或化靜為動，蘇軾詩如〈出穎口初見淮山是日至壽州〉、〈雪夜書北臺壁二首〉其一，是以果寫因；如〈韓幹馬十四匹〉，則是化美為媚，所謂能選取情節發展頂點前之頃刻，使之蘊含先後，入神有韻。或作誇大特寫，如蘇軾〈有美堂暴雨〉、黃庭堅〈過方城尋七叔祖舊題〉諸詩是。或側筆見姿態，如蘇軾〈海棠〉、〈四月十一初食荔支〉；黃庭堅〈次韻中王、水仙花二首〉、〈題伯時畫揩癢虎〉諸詩。或包孕豐富，如蘇軾〈續麗人行〉、黃庭堅〈老杜浣花溪圖引〉諸題畫詩，皆選取「最富於孕育性之頃刻」，以塑造背面欠伸內人及杜甫酒醉滑驢之形象，可謂繪聲繪影，姿態橫生。亦有誇大變形，特寫生動者，如蘇軾〈有美堂暴雨〉，黃庭堅〈過方城尋七叔祖舊題〉，皆屬此類。

蘇軾、黃庭堅詩，體現「詩中有畫」之特質，巧用藝術設計，以助長意象浮現，亦頗見成效，其法有五：或出以奪胎換骨，如黃庭堅〈登快閣〉、〈次元明韻寄子由〉、〈六月十七日晝寢〉、〈病起荆江亭即事〉。或出以渲染刻劃，如蘇軾〈跋王進叔所藏畫五首〉其二、〈澄邁驛通潮閣〉諸詩。或見理趣超拔，如蘇軾〈題西林壁〉、〈和子由澠池懷舊〉、〈東欄梨花和孔密州〉，黃庭堅〈題覺海寺〉諸詩是。或出於實字點綴，黃庭堅詩如〈寄黃幾復〉、〈次韻裴仲謀同年〉、〈次元明韻寄子由〉、〈六月十七日晝寢〉諸詩。或出於矛盾逆折，如蘇軾〈百步洪〉、〈四月十一日初食荔支〉，黃庭堅〈題陽關圖〉、〈次韻中王、水仙花二首〉其二，出人意外，又入人意中，反常合道，有奇趣、有意境，形象躍然顯現。²⁴

上述詩篇，詩人題詠，多借鏡繪畫之造型特質，諸如遠近、高下、藏露、斷續，虛實、賓主、疏密、氣勢，以及有關造景、布置、設色、筆墨諸法，所謂「以畫法為詩法」。由此觀之，題畫詩之美妙者，吟詠之際，已將丹青與詩歌作新奇而創意之組合，誠如東坡題畫所謂「領略古法生新奇」。對於蘇軾、黃庭堅所作山水詩、詠物詩之名篇佳作，其中富含「詩中有畫」之妙者，筆者十七年前，曾撰文論及，今不再贅述。只將篇目列舉如上，存參可也。

三、蘇軾、黃庭堅題畫馬詩與詩畫之跨際會通

杜甫其人其詩，為蘇軾、黃庭堅所宗法，蔚為宋人之詩學典範。杜甫曾作十餘首詠馬詩，首首精彩，表現突出。學界研究杜甫筆下的馬，其意多方，或代表英雄的氣概，或申述暮年的壯志，或自況一生的辛勞，或象徵君臣的遇合，或暗示國勢的盛衰，或緝連先帝的追思。²⁵蘇軾有題畫馬詩 16 首，黃庭堅亦作 10 首，詩思、立意、措詞、形象，大抵多力避重複，跳脫窠臼，刻意出奇，窮力追新。清康熙《御選唐宋詩醇》卷三十五稱：「馬詩有杜甫諸作，後人無從著筆矣。千載獨有軾詩數篇，能別出一奇於浣花之外，

²⁴ 以上二段論述，參考同註 1，頁 449-472、頁 475-496。

²⁵ 黃永武：《中國詩學·思想篇》，〈杜甫筆下的馬〉，（臺北：巨流圖書公司，1979.4），頁 149-161。

骨幹氣象，實相等埒。」夷考其實，蘇軾所作固稱雄傑，黃庭堅題詠畫馬，往往移花接木，開發遺妍，故亦頗有可觀。

今翻檢蘇軾、黃庭堅之題畫馬詩有題詠盛唐韓幹馬畫者，亦有題詠北宋李公麟馬畫者，或以畫法為詩法，或變靜為動，或化美為媚，或傳神寫照，或得其意思、隨物賦形，多融通詩畫之界限，作跨際之組合。今拈出二題，作為考察蘇、黃二家題畫創意研發之大凡：其一，韓幹馬畫，蘇軾所詠選五題，擬與杜甫、黃庭堅題詠韓幹馬作比較；其二，李公麟馬畫，蘇軾所題二首，黃庭堅所詠凡八題；擬參考畫論史料、詩話、筆記、詩集、文集，作為學理依據、佐證素材，再借鏡主題學、接受美學、創造思維，以及遺妍開發諸方法，以品評優劣，辨章學術。

（一）韓幹畫馬與蘇軾、黃庭堅題畫詩

繪畫與詩歌，就表現之技法言，各有侷限：繪畫為空間藝術，長於表現靜態空間之圖景，對於聲響之傳達、氣味之香臭、溫度之冷熱，以及其他心靈活動、情調氛圍、胸中丘壑，都較難表達。詩歌為時間藝術，長於表現時間流動過程中之形象，對於演示動態、描繪流程、呈現發展較為擅長。因此，以詩題詠畫作，往往詩情畫意，相得益彰。或再現畫面，或拓展畫境，或借題發揮，或提示文藝心得，前二者與詩畫相資關係最密切。²⁶今以駿馬為探討焦點，取其風馳電掣、越澗注坡、氣蓋青雲、勢凌萬里，動態十足諸特色，以討論蘇軾、黃庭堅題畫馬詩，論證「丹青吟詠，妙處相資」，「詩畫相資相融」之美學實踐。同時探索詩歌與繪畫作新奇組合，以及展現之創意研發。

韓幹，為唐玄宗開元天寶年間宮廷畫家，善寫貌人物，尤工駿馬，初師曹霸，後自獨擅。《宣和畫譜》卷十三稱：「閻立本畫馬，似模展（子虔）、鄭（虔），多見筋骨，皆擅一時之名。」韓幹為求「自成一家」，於是致力於杜甫〈丹青引〉所謂「畫肉不畫骨」，「正以脫落展鄭之外」，理或然也（說詳後）。清惲壽平《南田畫跋》所謂不落畦徑，不入時趨，韓幹畫馬有之。宋黃伯思《東觀餘論》評論韓幹：畫馬「形勝神」，蓋御馬體格壯碩肥大，畫馬重形似自是客觀呈現物象。韓幹曾圖繪內廄之玉花驄、照夜白、三花馬；以及畫〈明皇試馬圖〉、〈寧王調馬打毬圖〉、〈奚官習馬圖〉、〈圉人調馬圖〉、〈鑿馬圖〉、〈戰馬圖〉、〈馬性圖〉、〈內廄圖〉，題材頗廣，大多取自生活，所謂「今陛下內廄馬，皆臣之師也」。²⁷其特色在造型豐富，避免雷同；畫面生動，能寓時間于空間；其中「涉水馬」，更其獨到勝場。

自杜甫作〈丹青引贈曹將軍霸〉詩，類及韓幹畫馬風格，時至宋代蘇軾、黃庭堅題畫詠馬，除圖寫馬之雄健神駿外，更凸顯韓幹「外師造化，中得心源」，寫真傳神之繪畫造詣。陳師道《後山談叢》記載：韓幹畫走馬，絹壞損其足。李公麟謂：「雖失其足，走

²⁶ 詩與畫之界限與局限，參考朱光潛譯：《詩與畫的界限》（又稱《拉奧孔》），第十五章、第十六章，（臺北：元山書局，1986）。

²⁷ 參考伍蠡甫：《中國畫論研究》，〈中國畫馬藝術〉，（北京：北京大學出版社，1983.7），頁 98-101。

自若也。」²⁸蓋以形寫神，脫略形似，猶能彷彿其神態。韓幹畫馬之神逸，可以想見。且先看杜甫所作〈丹青引〉，述及工於畫馬之曹霸與其弟子韓幹：

……先帝天馬玉花驄，畫工如山貌不同。是日牽來赤墀下，迴立閭闔生長風。詔謂將軍拂絹素，意匠慘澹經營中。斯須九重真龍出，一洗萬古凡馬空。玉花卻在御榻上，榻上庭前屹相向。至尊含笑催賜金，圉人太僕皆惆悵。弟子韓幹早入室，亦能畫馬窮殊相。幹惟畫肉不畫骨，忍使驂駟氣凋喪。……（杜甫〈丹青引贈曹將軍霸〉，《全唐詩》卷二二〇）

張彥遠《歷代名畫記》曾批評「杜甫豈知畫者？徒以幹馬肥大，遂有畫肉之誚」；晚唐顧雲〈蘇君廳觀韓幹馬障歌〉亦云：「杜甫歌詩吟不足，可憐曹霸丹青曲。直言弟子韓幹馬，畫馬無骨但有肉。今日披閱見筆跡，始知甫也真凡目」，質疑杜甫之鑑賞眼光，貶之為「凡目」、不知畫。至宋代畫論，則有為杜甫辯護者，如《宣和畫譜》稱：前此之隋展子虔、唐鄭虔、閻立本之畫馬多見筋骨，故杜詩稱「幹惟畫肉」云云，「正以脫落展鄭之外，自成一家之妙」，美其別闢蹊徑，致力創造性思維之優長。²⁹考杜甫〈畫馬贊〉曾云：「韓幹畫馬，毫端有神」，是亦稱揚有加。唯其中謂韓幹「亦能畫馬窮殊相」，則稱實錄。杜甫〈丹青引贈曹將軍霸〉，本為宮廷畫家曹霸作傳，曾順帶略及韓幹。或者作詩尊題，藉抑韓而揚曹，故對韓幹畫藝之評價有所短長？或者詩人體現客觀寫照御馬？或者畫論凸顯韓幹自成一家，故有所謂「幹惟畫肉不畫骨，忍使驂駟氣凋喪」之語？然杜詩特提「幹惟畫肉不畫骨」一語，後人題詠韓幹馬，多就此開發遺妍。問題焦點在：韓幹畫馬之造詣，是否局限於畫出馬的外在皮肉形體，而傳達不出馬的內在氣骨和神韻？

韓幹畫馬之藝術造詣，所謂「幹唯畫肉不畫骨，忍使驂駟氣凋喪」，杜甫語焉不詳，致生發若干詮釋與歧見。今人探討此一公案，有作折衷調和之說者，則從四大視角觀照：其一，題畫尊題，採借賓形主手法；其二，宋黃伯思《東觀餘論》卷下稱：「曹將軍畫馬神勝形，韓丞畫馬形勝神」；其三，就審美趣味言，杜甫一向推重骨力瘦勁之美；其四，杜甫強調畫骨，旨在凸顯其傳神之審美趣味。³⁰反觀宋人題詠韓幹畫馬，可以印證一二。如蘇軾、黃庭堅觀賞韓幹馬畫所作題畫詩，頗能捕捉其形神，而傳寫其殊勝。蘇軾所作 5 首，黃庭堅所作 2 首，抄錄於後，以便討論。先看蘇軾所作韓幹畫馬之詩篇：

²⁸ 宋·陳師道：《後山談叢》卷二，〈韓幹馬〉，李偉國校點，（上海：上海古籍出版社，1989.9），頁 17。

²⁹ 張彥遠《歷代名畫記》卷九，〈韓幹〉；《宣和畫譜》卷十三，〈韓幹〉，于安瀾主編：《畫史叢書》本第一冊，（臺北：文史哲出版社，1994.1，初版二刷），頁 119，頁 521。清·屈大均《廣東新語》：「嘗言韓幹畫馬，骨節皆不真。……又謂駿馬肥須見骨，瘦須見肉，於其骨節長短尺寸不失，乃謂精工。」說可參考。

³⁰ 李祥林：〈杜甫對韓幹畫馬的批評之我見〉，《杜甫研究學刊》第 42 期（1994 年第 4 期），頁 45-49。

南山之下，汧渭之間，想見開元天寶年。八坊分屯隘秦川，四十萬匹如雲烟。駉駉駟駟騶駟，白魚赤兔駢皇輶。龍顛鳳頸獐且妍，奇姿逸德隱駑頑。碧眼胡兒手足鮮，歲時剪刷供帝閑。柘袍臨池侍三千，紅粧照日光流淵。樓下玉螭吐清寒，往來蹙踏生飛湍。眾工舐筆和朱鉛，先生曹霸弟子韓。廐馬多肉尻雕圓，肉中畫骨誇尤難。金羈玉勒繡羅鞍，鞭箠刻烙傷天全，不如此圖近自然。平沙細草荒芊綿，驚鴻脫兔爭後先。王良挾策飛上天，何必俯首服短轅。(蘇軾〈書韓幹牧馬圖〉，《蘇軾詩集》卷十五)

蘇軾所作韓幹畫馬之題詠多極精彩，《御選唐宋詩醇》卷三十五曾云：「馬詩有杜甫諸作，後人無從著筆矣。」千載獨有蘇軾詩數篇，「能別出一奇於浣花之外，骨幹氣象，實相等埒。」肯定蘇軾所題畫馬詩，獨稱其「骨幹氣象」，足與杜甫並駕爭輝。此所謂「骨幹氣象」云者，最為繪畫傳寫之極致，可於蘇軾題詠馬畫中得之。蘇軾〈書韓幹牧馬圖〉詩，將空間層次，與景物形象作歷數臚列之圖寫，詩中以「想見」領起初唐至開元天寶年「置八坊於岐、豳、涇、寧間」以養息牧馬事；³¹已將畫境時空延展至南山下、秦州間，及開元天寶太平歲月。於是品物畢圖、再現畫面：四十萬匹牧馬之分屯，蘇軾以「駉駉駟駟騶駟，白魚赤兔駢皇輶」形象語言，圖繪南山之下、汧渭之間，牧馬之隘秦川，如雲烟之紛多；「龍顛鳳頸」、「奇姿逸德」，概括其妍駿與頑蚩；令人身歷其境，如見其形影。對於唐代牧馬狀況，東坡藉〈書鄴陵王主簿所畫折枝〉詩所謂「一點紅」，以表現「無邊春」手法，加以凸顯，真所謂「短長肥瘠各有態」，窮形盡相，此詩有之。蘇軾題詠韓幹所畫十六匹馬，誠《文心雕龍·物色》所謂「寫氣圖貌，既隨物以宛轉。屬采附聲，亦與心而徘徊」；陸機〈文賦〉所謂「其為物也多姿，其為體也屢遷。雖離方而遁圓，期窮形而盡相」，盡物之變，隨物賦形，堪稱蘇軾題畫所掌握之妙訣。³²除以真事襯牧馬外，又「以眾工襯，以先王襯，以廐馬襯。不如一句入題，筆力奇橫，渾雄適切。」³³詩中「肉中畫骨誇尤難」句，蓋承杜詩「畫肉不畫骨」來；然謂廐馬「傷天全」，「不如此圖近自然」，亦合情近理。蓋「平沙細草荒芊綿，驚鴻脫兔爭後先」，乃牧馬之天然場景。此李公麟所繪〈馬性圖〉所謂「散逸水草，蹄齧起伏，得遂其性耳。」³⁴「得遂其性」，方得謂之自然。又如〈韓幹馬十四匹〉，尤稱題畫詩之經典作品：

³¹ 清馮應榴輯注：《蘇軾詩集合注》卷十五，〈書韓幹畫馬圖〉，據施元之、王文誥注，引《唐書·兵志》，（上海：上海古籍出版社，2001.6），頁 692。

³² 參考徐中玉：《論蘇軾的創作經驗》，二、〈隨物賦形〉，（上海：華東師範大學出版社，1981.9），頁 18-22。

³³ 方東樹：《昭昧詹言》卷十二，〈蘇東坡〉，（北京：人民文學出版社，1984），頁 295-296。

³⁴ 俞劍華編著：《中國畫論類編》，第七編〈花鳥畜獸梅蘭竹菊〉，明李日華：《六硯齋筆記》，〈論畫牛馬〉，（北京：人民美術出版社，1986.12），頁 1085。

二馬並驅攢八蹄，二馬宛頸駿尾齊。一馬任前雙舉後，一馬卻避長鳴嘶。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〉，《蘇軾詩集》卷十五）

蘇軾〈韓幹馬十四匹〉，脫胎於韓愈〈畫記〉，所謂「馬大者九匹，于馬之中又有上者、下者、行者、牽者、涉者、陸者、翹者、顧者、鳴者、寢者、訛者、立者、人立者、齧者、飲者、洩者……怒相踶齧者、秣者、騎者、驟者、走者」云云；宋洪邁《容齋五筆》卷七〈韓蘇杜公敘馬〉謂東坡此詩與韓愈〈人物畫記〉：「其體雖異，其為布置鋪寫則同。誦坡公之語，蓋不待見畫也。」元陳秀明《東坡詩話錄》卷上襲用洪邁之言，稱：「予雲林繪監中有臨筆，略無小異。」³⁵紀昀批蘇詩，則稱得法於杜甫〈韋諷宅觀畫馬〉詩「九馬分寫」之格，而更加變化。³⁶運用類聚群分之方，「以賦為詩」之法，將韓幹原畫十六匹馬，分七組作生動之浮現與展演。大凡丹青之妙者，多凸顯其「真」，於是強調「韓生畫馬真是馬」，忠實於繪畫靜態之表現，遣詞造句多用靜止「定格」法，作傳神寫照。晁補之〈和蘇翰林題李甲畫雁二首〉其一所謂：「畫寫物外形，要物形不改。詩傳畫外意，貴有畫中態。」東坡此一題畫詩有之。樓鑰《攻媿集》卷七十，〈跋韓幹馬〉稱：得見〈韓幹馬十四匹〉畫，「便覺詩畫互相映發」，亦凸顯其殊勝處。其題詠之策略，在使之靜中有動，化美為媚，此東坡以詩題畫之殊勝處。韓幹馬畫，蘇軾題詩，可分割為七個畫面，而再現畫面內容，所謂「蘇子作詩如見畫」。先用白描鉤勒：或並驅攢八蹄，或宛頸駿尾齊，或任前雙舉後，或卻避長鳴嘶，或飲且行，或不嘶不動。其中或突破繪畫侷限，作動態之演示，如狀寫八馬飲水之「微流赴吻」，既濟之馬昂首如「出林鶴」，欲涉之馬飲水如「鶴俯啄」。更特提「最後一匹」，凸顯其為「馬中龍」，且以「尾搖風」動態語，塑造其英姿雄傑。其中，易被忽略處，尚有一匹為老髯奚官之坐騎，東坡以側筆見態表出，可悟錯綜變化之妙。其他三首題詠韓幹馬畫詩，亦各有可觀，如下列一首：

潭潭古屋雲幕垂，省中文書如亂絲。忽見伯時畫天馬，朔風胡沙生落錐。天馬西來從西極，勢與落日爭分馳。龍膺豹股頭八尺，奮迅不受人間羈。元狩虎脊聊可友，開元玉花何足奇。伯時有道真吏隱，飲啄不羨山梁雌。丹青弄筆聊爾耳，意在萬里誰知之。幹惟畫肉不畫骨，而況失實空留皮。煩君巧說腹中事，妙語欲遣

³⁵ 洪邁：《容齋五筆》卷七，（上海：上海古籍出版社，1995.3，三刷），頁890-891；元·陳秀明《東坡詩話錄》卷上，蔡鎮楚編：《中國詩話珍本叢書》第三冊，（北京：北京圖書館出版社，2004.12），頁75-76。

³⁶ 清·李香巖手批：《紀評蘇詩》，第五冊，卷十五，〈韓幹十四匹〉紀昀批語，（成都：四川大學出版社，2007.4），頁104。

黃泉知。君不見韓生自言無所學，廐馬萬匹皆吾師。(蘇軾〈次韻子由書李伯時所藏韓幹馬〉，《蘇軾詩集》卷二十八)

〈次韻子由書李伯時所藏韓幹馬〉，從伯時畫馬，朔風胡沙起興，為狀寫韓幹馬之雄傑，從李公麟畫天馬切入，畫面再現朔風胡沙，天馬西來場景，圖繪天馬之形象為：「龍膺豹股頭八尺」；其奮迅之勢，可「與落日爭分馳」，元狩之虎脊馬，開元之玉花驄差可比擬，是以真馬擬畫馬。「幹惟畫肉不畫骨」二句，傳承杜詩，扣緊韓幹畫風。末二句，摘取「韓生自言無所學，廐馬萬匹皆吾師」，暗合「外師造化，中得心源」之藝術創作論。又如下列二詩：

赤髯碧眼老鮮卑，回策如縈獨善騎。赭白紫騮俱絕世，馬中湛岳有妍姿。(蘇軾〈書韓幹二馬〉，《蘇軾詩集》卷四十四)

少陵翰墨無形畫，韓幹丹青不語詩。此畫此詩真已矣，人間驚驥漫爭馳。(蘇軾〈韓幹馬〉，《蘇軾詩集》卷四十八)

〈書韓幹二馬〉詩，聚焦特寫赭白紫騮二馬之「絕世」，一二句則「不犯正位」，別從「獨善騎」之騎士作烘托：「赤髯碧眼老鮮卑，回策如縈獨善騎」，即蘇軾〈韓幹馬十四匹〉所謂「老髯奚官騎且顧」，以西域鮮卑人作為善騎之明證，再以「老」點其經驗，極具說服效果。前句長髯碧眼，狀寫其外觀，可謂歷歷如繪。末句稱述二馬之「俱絕世」，如赭白馬紫騮馬；「有妍姿」，又如夏侯湛與潘岳之同輿接茵，此直接正面比況，以人擬物，二馬之妍姿已呼之欲出。俱絕世之「二馬」，搭配「獨善騎」之御馬老手，堪稱相得益彰之絕配。〈韓幹馬〉詩，稱少陵之詠畫詩為「無形畫」；韓幹之丹青畫為「不語詩」。且以「真」「擬畫論詩」，詩畫之相資交融，兩者之新奇組合，韓幹馬畫與題畫詩間，有相得益彰，相互發明之效用。

蘇軾〈傳神記〉曾舉優孟衣冠為說，謂「此豈舉體皆似？亦得其意思所在而已。使畫者悟此理，則人人可為顧陸。」³⁷所謂「得其意思」，指能掌握描繪對象之本質特徵。此不獨畫者當「得其意思」，題畫亦當妙悟此理。如蘇軾〈書韓幹二馬〉詩，掌握善騎之老鮮卑，有妍姿之「馬中湛岳」，可謂能得絕世馬之「意思」。〈韓幹馬〉之題詠，以「無形畫」稱詩，以「不語詩」稱畫，但以形象之存闕，聲律之有無，作為繪畫與詩歌之界限；與蘇軾〈和蘇翰林題李甲雁〉所謂「畫寫物外形，要物形不改；詩傳畫外意，貴有畫中態」，足以相互發明。除上文引證東坡對韓幹畫馬，有諸多題詠外，黃庭堅亦有觀畫作詩之什，同詠韓幹馬。其創意造語如何？遺妍開發又如何？值得考察，如：

³⁷ 《蘇軾文集》卷十二，〈傳神記〉，(北京：中華書局，1986.3)，頁400-401。

于闐花驄龍八尺，看雲不受絡頭絲。西河驄作蒲萄錦，雙瞳夾鏡耳卓錫。長楸落日試天步，知有四極無由馳。電行山立氣深穩，可耐珠羈白玉羈。李侯一顧歎絕足，領略古法生新奇。一日真龍入圖畫，在垆群雄望風雌。曹霸弟子沙苑丞，喜作肥馬人笑之。李侯論幹獨不爾，妙畫骨相遺毛皮。翰林評書乃如此，賤肥貴瘦渠未知。況我平生賞神駿，僧中云是道林師。（黃庭堅〈次韻子瞻和子由觀韓幹馬因論伯時畫天馬〉，《全宋詩》卷九八五，頁11364）

繪畫使命之一，為再現客觀景物，故以逼真妙肖為其審美追求，丹青手外師造化，以自然景物入畫固然如此；詩人觀畫題詩，尋繹其心源與畫跡，亦往往疑畫為真，妙肖自然。於是題畫山水，必說到真山水；題畫馬，必說到真馬。³⁸此一以真擬畫之創作論，自杜甫〈丹青引〉以下，本文前項蘇軾〈書韓幹牧馬圖〉、〈次韻子由書李伯時所藏韓幹馬〉，要皆從真馬鋪寫，再轉寫畫馬，題畫詩如此布置，是所謂「倒用想像，疑真疑畫」。³⁹黃庭堅此首題韓幹天馬畫之詩，亦信有此妙。起首八句，將場景安排在于闐、西河，令天馬於此「試天步」、「馳極」。勾勒天馬之形象，如龍八尺、蒲萄錦、雙瞳夾鏡耳卓錫、電行山立氣深穩等等，繪聲繪影，蘇軾〈傳神記〉所謂「得其意思」，⁴⁰能彷彿天馬之神韻風采，歐陽脩《六一詩話》所謂「狀難寫之景，如在目前」，誠寫真妙手。黃庭堅此詩題詠韓幹馬，勾勒形象，凸顯精神，筆者以為遠較蘇軾集中概括。至於韓幹畫馬，自杜甫、蘇軾皆稱「畫肉不畫骨」，以為不足以顯現駿馬之精神氣概來。然黃庭堅題畫，獨特異議，以為「李侯論幹獨不爾，妙畫骨相遺毛皮」，擡出李公麟論畫之特識，自然足與杜、蘇之論說並存，可以互參，且可以補美術史之不足。題畫詩，或提示文藝之主張，如此是也。

由此觀之，韓幹馬畫之藝術造詣，杜甫拈出「幹惟畫肉不畫骨」一語，以稱揚韓幹畫馬「自成一家之妙」；蓋當時閻立本等畫馬「多見筋骨」，韓幹乃別闢蹊徑，自成一家如此。其後蘇軾題詠韓幹馬畫，多就「幹惟畫肉不畫骨」句，作誤讀詮釋，大抵發揮杜詩「忍使驂騮氣凋喪」意，以為「肉中畫骨誇尤難」，「而況失實空留皮」。然黃庭堅題畫

³⁸ 洪邁《容齋詩話》卷一：「江山登臨之美，泉石賞玩之勝，世間佳境也。觀者必曰『如畫』，故有『江山如畫』、『天開圖畫即江山』、『身在畫圖中』之語。至於丹青之妙，好事君子嗟歎之不足者，則又以『逼真』目之，如老杜『人間又見真乘黃』、『時危安得真致此』、『悄然坐我天姥下』、『斯須九重真龍出』、『憑軒忽若無丹青』、『高堂見生鶻』、『直訝杉松冷，兼疑菱苳香』之句，是也。」參考同註35，《中國詩話珍本叢書》第一冊，頁478。楊萬里《誠齋詩話》：「杜（甫）〈蜀山水圖〉云：『沱水流中座，岷山赴北堂。白波吹粉壁，青嶂插雕梁。』此以畫為真也。曾吉父云：『斷崖韋偃樹，小雨郭熙山。』此以真為畫也。」丁福保輯：《歷代詩話續編》，（臺北：木鐸出版社，1983.9），頁148。

³⁹ 同註1，頁379-383。

⁴⁰ 蘇軾〈傳神記〉：「凡人意思，各有所在，或在眉目，或在鼻口。……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。」所謂「得其意思」，謂掌握事物個性的本質特徵，此為蘇軾傳神論之精義。參考同註37。

詩獨持異議，特別稱引李公麟品評，以為韓幹亦「妙畫骨相遺毛皮」。雖未知孰是，然山谷品評名畫，不隨人說短長，自有見地。至於韓幹馬畫之畫面內容、創作構思、意境經營、形象塑造，則蘇軾以詩題畫，妙筆生花；詩畫相資，頗能突破繪畫之侷限，補其不足，相得益彰。大抵倒用想像，以真擬畫；以真馬為焦點，烘雲托月，藉賓形主。黃庭堅題詠韓幹畫馬，既勾勒形象，更致力傳神寫照，亦頗有發明之功。

（二）李公麟畫馬與蘇軾、黃庭堅題畫詩

李公麟（1049？-1106？），字伯時，號龍眠山人。與蘇軾、黃庭堅相知，為詩、文、書、畫之摯友。《宋史·文苑傳》載李公麟，「傳寫人物尤精，識者以為顧愷之、張僧繇之亞。」除人物畫外，山水畫亦頗能傳寫山水，再現園林，誠如蘇軾〈書李伯時山莊圖後〉所云：「或曰：龍眠居士作〈山莊圖〉，使後來入山者信足而行，自得道路，如見所夢，如悟前世。」東坡以為，此乃「其神與萬物交，其智與百工通」，其中「有道有藝」，「況自畫其所見乎？」⁴¹李公麟所以能令人見畫如入其境者，得心應手，心手統一故也。圖寫景物，不止「畫如江山」，宛然在目，而且再現山水，傳寫真實世界，猶朱弁《風月堂詩話》所載吳道子圖畫蜀道山川，「明皇後幸蜀，皆默識其處」，若合符節如此，誠寫真寫形之傑作，而李公麟亦工於此道。⁴²人物畫、山水畫外，李公麟畫藝，尤其以畫馬見長。

《宣和畫譜》卷七稱其「初喜畫馬，大率學韓幹略有增損」；「嘗寫騏驎院御馬，如西域于闐所貢好頭赤、錦膊驄之類，寫貌至多，……由是先以畫馬得名。」北宋鄧椿《畫繼》卷三亦稱李公麟，「尤好畫馬，飛龍狀質，賁玉圖形，五花散身，萬里汗血，覺陳閔之非貴，視韓幹以未奇」。⁴³葉夢得《避暑錄話》卷下亦謂：「李伯時喜畫馬，曹韓以來未有比也。……太僕……國馬皆在其中。伯時每過之，必終日縱觀，有不暇與客語者。」傳世真迹，有〈五馬圖〉、〈牧放圖〉等。⁴⁴以〈五馬圖〉而言，其中第四匹名為「錦膊驄」，論者稱李公麟所繪，形體解剖正確，線條適勁有力，確實畫出「迴立生風」之雄姿。通過對圍人和馬的藝術處理，此畫典型塑造，極為成功，細節真實，刻意求工處，亦耐人觀玩。⁴⁵今翻檢蘇軾、黃庭堅所作題畫詩，於李公麟馬畫，頗有發明之功，可補美術史之空白，如：

⁴¹ 同註 37，《蘇軾文集》卷七十，〈書李伯時畫山莊圖後〉，頁 2211。參考同註 14，〈前言〉，頁 23-24。

⁴² 同註 35，宋·朱弁《風月堂詩話》卷中，蔡鎮楚編：《中國詩話珍本叢書》第一冊，頁 239。參考淺見洋二：《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》，〈關於「詩中有畫」〉，（三），「詩中有畫」與「宛然在目」，（上海：上海古籍出版社，2005.12），頁 124-126。

⁴³ 北宋鄧椿《畫繼》卷三，〈龍眠居士李公麟〉；《宣和畫譜》卷七，〈文臣李公麟〉，于安瀾主編：《畫史叢書》本，（臺北：文史哲出版社，1994.1），頁 282-283、頁 449。

⁴⁴ 張安治等編著：《歷代畫家評傳·宋》，〈李公麟〉，（香港：中華書局，1986.5），頁 10-14。

⁴⁵ 同註 27，頁 103。

山西戰馬飢無肉，夜嚼長稭如嚼竹。蹄間三丈是徐行，不信天山有坑谷。豈如廐馬好頭赤，立杖歸來臥斜日。莫教優孟卜葬地，厚衣薪樵入銅歷。（蘇軾〈戲書李伯時畫御馬好頭赤〉，《蘇軾詩集》卷三十）

……古來畫師非俗士，妙想實與詩同出。龍眠居士本詩人，能使龍池飛霹靂。……龍眠胸中有千駟，不獨畫肉兼畫骨。……（蘇軾〈次韻吳傳正枯木歌〉，《蘇軾詩集》卷三十六）

新奇之組合、跨際之會通，為創造性思維之一。題畫詩為詩歌與繪畫之跨際組合與會通，佳作之匠心，往往能「丹青吟詠，妙處相資」，所謂詩情畫意，相得益彰，蘇軾、黃庭堅題畫詩，信有此妙。如蘇軾〈戲書李伯時畫御馬好頭赤〉，以畫法為詩法，巧用渲染烘托，藉賓形主之法，⁴⁶先鉤勒山西戰馬「蹄間三丈是徐行，不信天山有坑谷」之絕特，則其「骨力追風，毛彩照地」之雄姿不難想見。再將山西戰馬與廐馬好頭赤並置疊映，不僅轉換時空，延展畫面意境，且以之褒貶予奪，堪稱興寄高遠。蘇軾、黃庭堅詠物題畫，多暗用「不犯正位」之技法，⁴⁷此其顯例。明楊慎曾稱：「馬之為物最神駿，故古之詩人畫工皆借之以寄其情。若杜少陵、蘇東坡諸詩，極其形容，殆無餘巧。」此詩有之。⁴⁸《宣和畫譜》卷七稱：李公麟「蓋深得杜甫作詩體製，而移于畫」，此蘇軾〈次韻吳傳正枯木歌〉所謂「龍眠居士本詩人」也。李公麟畫馬師法韓幹，又外師造化，縱觀太僕廐舍國馬，然後中得心源，故蘇軾稱「龍眠胸中有千駟，不獨畫肉兼畫骨」，寫形傳神處，「能使龍池飛霹靂」。《宣和畫譜》稱其「以畫馬得名」，此自蘇軾〈題李伯時畫〉，可彷彿一二。清方薰《山靜居畫論》稱：「繪事，乃賢者寄興，興到筆隨，風趣時在」，繪事如是，東坡題詠亦然。

蘇軾題詠李公麟畫馬，作品才 5 首，取其足相發明者不過 2 首，已如上述。黃庭堅題詠李公麟畫馬諸什，則有八題 9 首。所詠有李公麟摹韓幹三馬、畫頓塵馬、畫好頭赤、畫大宛虎脊天馬、畫天育驃騎圖、觀畫馬，以及泛題伯時馬，題畫詩足補美術史之空白，黃庭堅題詠李公麟畫馬，真足以當之。〈觀伯時畫馬〉、〈題伯時畫頓塵馬〉二首為藉馬抒情，可以不論，論其餘六題 7 首。試先看長篇有關李公麟臨摹韓幹馬，觀賞韓幹馬畫，黃庭堅題畫云：

⁴⁶ 以水墨或淡彩繪染物象之輪廓，使物象更加鮮明突出者，謂之渲染，或烘染。清金聖歎批《西廂記》卷一〈驚豔〉：「亦嘗觀于烘雲托月之法乎？欲畫月也，月不可畫，因而畫雲。畫雲者，意不在于雲也。意不在于雲者，意固在于月也。」《金聖歎評點才子全集》第二卷，《第六才子書》《西廂記》，一之一，金聖歎評點，張建一校注，（臺北：三民書局，1999），頁 47。

⁴⁷ 參考張高評：《宋詩之新變與代雄》，捌、〈不犯正位與宋詩特色〉，（臺北：洪葉文化公司，1995.9），頁 435-483。

⁴⁸ 清仇兆鰲：《杜詩詳注》卷十三，〈丹青引贈曹將軍霸〉引，（臺北：里仁書局，1980.7），頁 1152。今本《升庵詩話》，未見有此記載。

太史瑣窗雲雨垂，試開三馬拂蛛絲。李侯寫影韓幹墨，自有筆如沙畫錐。絕塵超日精爽緊，若失其一望路馳。馬官不語臂指揮，乃知仗下非新羈。吾嘗覽觀在坵馬，驚駘成列無權奇。緬懷胡沙英妙質，一雄可將千萬雌。決非皂櫪所成就，天驥生駒人得之。千金市骨今何有，士或不價五羖皮。李侯畫隱百僚底，初不自期人誤知。戲弄丹青聊卒歲，身如閱世老禪師。（黃庭堅〈詠李伯時摹韓幹三馬次子由韻簡伯時兼寄李德素〉，《山谷詩集注》卷七，頁164-165；《全宋詩》卷九八五，頁11364）

韓幹所繪三馬圖，蘇轍題詠〈韓幹三馬〉詩，曾作再現畫面之具象描繪。⁴⁹黃庭堅題詠李公麟畫馬，則大異其趣，不只勾勒駿馬之皮肉而已，更要能「妙畫骨相遺毛皮」。蘇軾〈傳神記〉所謂：「凡人意思，各有所在」，或在眉目，或在鼻口，或在鬚頰間，傳神寫照之道無他，要在「得其意思所在而已」。黃庭堅題詠李公麟駿馬畫，信有此妙。如〈詠李伯時摹韓幹三馬〉云云，題詠李公麟臨摹韓幹三馬，亦所謂「賢者寄興，興到筆隨」。雖唐張彥遠稱：「傳移橫寫，乃畫家末事」，然「臨摹古人，始乃唯恐不似，既乃唯恐太似」，「李侯寫影韓幹墨」，「自有筆如沙畫錐」，能擯落筌蹄，自成一家，此李公麟之遊戲三昧，超然自得。⁵⁰從「絕塵超日」以下十二句，大多掌握駿馬之本質特徵，以形寫神，蘇轍所謂「妙畫骨相遺毛皮」，亦以畫法為詩法。李侯寫影韓幹畫，能令讀者「見詩如見畫」：絕塵、超日、望路馳，摹寫駿馬「精爽」之神態；「馬官臂指揮」句，以肢體動作凸顯此馬「非新羈」。再以嘗觀坵馬無權奇之經驗，推想韓幹三馬「緬懷胡沙英妙質，一雄可將千萬雌」，此種駿馬出於「天驥生駒」，「絕非皂櫪所成就」。「千金市骨」二句，借抒感慨。末四句，以遊戲三昧推崇李公麟馬畫之得心應手，扣題作結。全詩題詠韓幹三馬之天驥生駒，素描其絕塵、超日、望路馳諸胡沙妙質，是畫法，亦即詩法；傳神寫照，多在「得其意思所在」。又如：

……李侯一顧歎絕足，領略古法生新奇。一日真龍入圖畫，在坵群雄望風雌。曹霸弟子沙苑丞，喜作肥馬人笑之。李侯論幹獨不爾，妙畫骨相遺毛皮。翰林評書乃如此，賤肥貴瘦渠未知。況我平生賞神駿，僧中云是道林師。（黃庭堅〈次韻子瞻和子由觀韓幹馬因論伯時畫天馬〉，《山谷詩集注》卷七，頁166-167；《全宋詩》

⁴⁹ 蘇轍《蘇轍集》卷十五，〈韓幹三馬〉詩云：「老馬側立鬣尾垂，御者高拱持青絲。心知後馬有爭意，兩耳微起如立錐。中馬直視翹右足，眼光未動心先馳。僕夫旋作奔佚想，右手正控黃金羈。雄姿駿發最後馬，回身奮鬣真權奇。圍人頓轡屹山立，未聽決驟爭雄雌。畫師韓幹豈知道？畫馬不獨畫馬皮。畫出三馬腹中事，似欲譏世人莫知。伯時一見笑不語，告我韓幹非畫師。」（北京：中華書局，1990），頁295。

⁵⁰ 傅抱石《中國繪畫理論》，〈第十臨摹論〉，引清方薰《山靜居畫論》，（臺北：里仁書局，1985.3），頁150。《山谷詩集注》卷七，任淵注：「《書訣·墨藪》褚河南曰：用筆當如印印泥，如錐畫沙，欲其藏鋒。」（上海：上海古籍出版社，2003.12），頁164。

卷九八五，頁 11364)

試觀黃庭堅〈次韵子瞻和子由觀韓幹馬因論伯時畫天馬〉詩，特寫李公麟畫馬，「領略古法生新奇」，既注重傳承，更致力開創，可視為畫馬之創作論。真龍入圖二句，極寫其逼真妙肖；「妙畫骨相遺毛皮」，則為李公麟畫風之勾勒與評價。始則賞馬畫，繼則觀畫馬，因論李公麟畫風與畫藝。其中有再現畫面，更有品評韓幹畫格，較論李公麟畫風，順提蘇軾畫評，以議論為詩，可媲美書畫題跋，可補美術批評史之不足。

題畫詩之美妙者，貴在詩情畫意，相得益彰，所謂有形詩、有聲畫；「丹青吟詠，妙處相資」。蘇軾〈和蘇翰林題李甲畫雁〉所謂：「畫寫物外形，要物形不改；詩傳畫外意，貴有畫中態」；繪畫與詩歌之美學追求，此四語已提示一二。試觀下列 4 首題畫詩，黃庭堅多從「化美為媚」、「以真擬畫」之手法，傳達韓幹畫馬之妙，東坡所謂「詩傳畫外意，貴有畫中態」者也。如：

儀鸞供帳饗蝨行，翰林濕薪爆竹聲，風簾官燭淚縱橫。木穿石罅未渠透，坐窗不邀令人瘦，貧馬百賢逢一豆。眼明見此玉花驄，徑思著鞭隨詩翁，城西野桃尋小紅。（黃庭堅〈觀伯時畫馬禮部試院作〉，《山谷詩集注》卷九，頁 216；《全宋詩》卷九八七，頁 11376）

竹頭搶地風不舉，文書堆案睡自語。忽看高馬頓風塵，亦思歸家洗袍袴。（黃庭堅〈題伯時畫頓塵馬〉，《山谷詩集注》卷九，頁 217-218；《全宋詩》卷九八七，頁 11377）

玉花照夜今無種，櫪上追風亦不傳。想見真龍如此筆，羨藜沙晚草迷川。（黃庭堅〈題伯時天育驃騎圖二首〉其一，《山谷詩集注》卷九，頁 239；《全宋詩》卷九八七，頁 11381）

明窗槃礴萬物表，寫出人間真乘黃。邂逅今身猶姓李，可非前世江都王。（黃庭堅〈題伯時天育驃騎圖二首〉其二，《山谷詩集注》卷九，頁 240；《全宋詩》卷九八七，頁 11381）

黃庭堅〈觀伯時畫馬禮部試院作〉，為「三句轉韻體」詩，⁵¹追新求奇可見一斑。曲終奏雅，稱「著鞭隨詩翁」，城西尋小紅，是以真馬擬畫馬；與〈題伯時畫頓塵馬〉：「忽

⁵¹ 胡適：〈山谷之三句轉韻體詩〉，即舉黃庭堅此詩，且與元稹〈大唐中興頌〉相印證，以見古有其體。《胡適古典文學研究論集》，（上海：上海古籍出版社，1988.8），頁 430。

看高馬頓風塵」，同一機杼；亦以畫馬為真馬，《左傳》所謂「尤物移入」；於是畫境之時空延展，興起「歸家洗袍袴」之思懷。由看畫而思歸，落想天外，化美為媚。〈題伯時天育驃騎圖二首〉其一，首二句無中生有，虛擬玉花、照夜、櫪上、追風四大名駒，以烘托李公麟所畫「真龍」之形象；「蒺藜沙晚草迷川」，再現畫面內容，掌握藝術形象，得其意思。細案此詩，亦能傳伯時「畫外意」，而且「貴有畫中態」。其二，正寫畫師李公麟作畫超脫自在之神情，再以前世江都王畫馬之神妙，比擬今生李公麟，推崇其畫藝之精絕。詩中特提「真乘黃」，前首詩云「想見真龍」，皆是杜甫題畫詩以降，以真馬擬畫馬之傳承與發揚。

有關黃庭堅題詠李公麟畫馬之詩篇，隨物賦形，得其意思，能傳畫外之意，且貴有畫中態者，莫如〈畫好頭赤〉一首、〈虎脊天馬圖〉一首，〈題伯時馬〉一首。蘇軾〈高郵陳直躬處士畫雁二首〉其一，陳直躬以能妙筆傳達野雁之「無人態」，隨物賦形，生意盎然，贏得蘇軾高度推崇；相形之下，黃庭堅題詠李公麟畫馬，亦信有此妙。先看畫好頭赤：

李侯畫骨不畫肉，筆下馬生如破竹。秦駒雖入天仗圖，猶恐真龍在空谷。精神權奇汗溝赤，有頭赤烏能逐日。安得身為漢都護，三十六城看歷歷。（黃庭堅〈和子瞻戲書伯時畫好頭赤〉，《山谷詩集注》卷九，頁 236-237；《全宋詩》卷九八七，頁 11381）

黃庭堅深諳畫理，方能傳達李公麟「摹寫丹青之絕特」，如上列題詠伯時所畫好頭赤，東坡原唱，以烘托疊映手法摹寫御馬好頭赤；山谷和詩，先標榜伯時「畫骨不畫肉」之畫風，推崇其一揮而就之畫藝，《宣和畫譜》所謂「學韓幹略有增損」，或指此等。蘇軾〈傳神論〉強調掌握個性，「得其意思所在」，山谷和作善於掌握好頭赤典型性格，稱其「精神權奇汗溝赤」，以及「有頭赤烏能逐日」，對於駿馬形神兼到之勾勒，與蘇軾〈次韻子由畫李伯時所藏韓幹馬〉所謂「勢與落日爭分馳」，「奮迅不受人間羈」，有異曲同工之妙。卒章筆落天外，將時空延展到漢武帝，西域三十六國，化身為都護，騎乘真龍神駒，歷塊過都。題畫詩之妙者，能拓展畫面意境，所謂「尺幅千里」，此詩有之。又如：

筆端那有此，千里在胸中。四蹄雷電去，一顧馬羣空。誰能乘此物，超俗駕長風。逸材歸轡勒，歲在執徐同。（黃庭堅〈詠伯時畫太初所獲大宛虎脊天馬圖〉，《山谷詩集注》卷九，頁 237-238；《全宋詩》卷九八七，頁 11381）

黃庭堅〈詠伯時畫太初所獲大宛虎脊天馬圖〉，妙在有神無跡，就天馬之神韻，勾勒點睛：一則曰千里胸中，再則曰四蹄雷電，三則曰馬羣空，四則曰駕長風，五則曰超俗，

六則曰逸材，蘇軾〈傳神記〉所謂「得其意思所在」，黃庭堅題寫虎脊天馬圖，信有此妙。又如：

我觀李侯作胡馬，置我敕勒陰山下。驚沙隨馬欲暗天，千里絕足略眼跨。自當初駕沙苑丞，豈復更數將軍霸。李侯今病發右臂，此圖筆妙今無價。（黃庭堅〈題伯時馬〉，《山谷詩別集補》，頁1347；《全宋詩》卷一〇二二，頁11686）

黃庭堅〈題伯時馬〉詩，再次以真擬畫，挪移乾坤，延展時空至盛唐「敕勒陰山下」，以虛擬實境，題詠伯時所畫胡馬。「驚沙隨馬欲暗天，千里絕足略眼跨」二句，圖寫身經目歷情境，繪影繪聲圖寫駿馬，令人有實臨的感受。由觀畫，而引發「置我」之美學效應，伯時畫馬之移人，有如此者。

唐代題詠繪畫，大抵發展出四大特色：其一，以真擬畫，虛擬實境；其二，描繪畫面，近似白描；其三，借畫發揮，富於寄託；其四，評論繪畫，闡發畫理。⁵²自唐人發凡起例，尤其是杜甫所作24首，蘇軾、黃庭堅傳承其優長，開發遺妍；因革損益之際，可得而言。就題詠韓幹與李公麟畫馬而言，蘇、黃以詩歌摹寫丹青，多稱揚畫師畫藝，美其逼真妙肖，此二家之所同。再現畫面內容，使讀者見詩如畫，蘇軾以七古題畫，最稱淋漓盡致；黃庭堅題畫馬，較側重典型概括，如以燈取影。蘇、黃題詠韓、李畫馬，或借題發揮，隨機遣興，大多卒章顯志，表現興寄。至於評論畫藝，闡發畫理，蘇、黃於此，開發尤多。黃庭堅品畫論藝，多作吉光片羽點評；蘇軾除隨機點評外，尤能萃取畫理，揭示畫論。此其大較也。

（三）蘇軾、黃庭堅題畫馬詩之異同

前兩節已分論蘇黃二家之題畫馬詩，今再稍作歸納，而論其異同。綜考杜甫李白詠畫詩，與蘇軾、黃庭堅題畫詩，題詠繪畫之層面，不外畫師、畫藝、畫面、畫外，以及畫論與興寄，此蓋就「丹青吟詠，妙處相資」；「詩情畫意，相得益彰」之創意組合而言。據此，以考察蘇軾、黃庭堅題詠馬畫，二家異同出入處，筆者列舉五項目以論述之：1、品題畫師；2、再現畫面；3、藉題發揮；4、拓展畫境；5、揭示畫學。試舉例論說如下：

1、品題畫師

本文研究蘇軾、黃庭堅題詠畫馬詩，所歌詠者為韓幹、李公麟兩位唐宋畫馬大師之畫作，故題畫內容，不免涉及對畫師畫藝之品題。此種題畫詩，十分具有美術史、藝術史之文獻學價值。自杜甫詠畫，多稱美畫藝之工妙，畫師之良能，蔚為題畫之故事。蘇軾、黃庭堅題詠，於此多所傳承發揮，於韓幹、李公麟畫馬之藝術造詣，二家畫風之品題，多可補畫史、美術史之不足。蘇軾題詠韓幹畫馬5首，題詠李伯時畫馬只1首。黃

⁵² 同註16，〈前言〉，頁16-26。

庭堅題詠韓幹畫馬才 1 首，題詠李公麟馬畫卻高居 9 首。蘇軾題畫大家，較側重古人韓幹；黃庭堅題畫，較傾向今人李公麟，此其大較也。

蘇、黃題詠韓幹馬畫，蘇詳而黃略。蘇軾所題，隨詩提論韓幹畫風之特色，蓋祖始杜甫〈丹青引〉，所謂「幹惟畫肉不畫骨」，而稍加發揮。如〈次韻子由書李伯時所藏韓幹馬〉詩所謂「幹惟畫肉不畫骨，而況失實空留皮？」〈書韓幹牧馬圖〉更推究韓幹畫馬之「畫肉不畫骨」，乃是厩馬之傳真寫實，所謂「厩馬多肉尻脰圓」，因此，「肉中畫骨誇尤難」。南齊謝赫《古畫品錄·序》列舉圖繪六法，其三曰應物象形，近六朝文風所謂「巧構形似」，此蓋畫學之認識論，韓幹畫馬其知之矣。⁵³同時，蘇軾題畫順提韓幹繪畫之創作論，所謂「韓生自言無所學，厩馬萬匹皆吾師」，此六朝姚最所提「心師造化」，唐張璪所謂「外師造化，中得心源」，⁵⁴韓幹畫馬，以厩馬為師，可以相發明。〈韓幹馬十四匹〉，則推揚韓幹畫藝之逼真妙肖，所謂「韓生畫馬真是馬，蘇子作詩如見畫」。晁補之和東坡題畫詩稱：「畫寫物外形，要物形不改。詩傳畫外意，貴有畫中態。」云云，⁵⁵移以稱蘇軾題詠韓幹畫馬，可以相得益彰。黃庭堅題詠韓幹畫馬，只有〈次韻子瞻和子由觀韓幹馬因論伯時畫天馬〉一首，特提「李侯論幹獨不爾，妙畫骨相遺毛皮」，以為韓幹畫馬，妙在以骨相見氣韻，獨排眾議，不贊同杜甫指稱韓幹「畫肉不畫骨」，「肉中畫骨」之論說，為韓幹畫風增添一可資討論之材料。

題詠李公麟馬畫，蘇軾所題，精簡有味，如〈次韻吳傳正枯木歌〉稱：「龍眠居士本詩人，能使龍池飛霹靂。……龍眠胸中有千駟，不獨畫肉兼畫骨。」所言李公麟畫藝畫風，與《宣和畫譜》卷七〈李公麟〉所謂「深得杜甫作詩體制，而移於畫」；公麟自謂「吾為畫，如騷人賦詩，吟詠情性而已」，可以相發明。《宣和畫譜》又稱：「公麟初喜畫馬，大率學韓幹略有增損」；所謂「略有增損」，即是東坡詩所謂「不獨畫肉兼畫骨」，學古而又自成一家如此。至於黃庭堅品題李公麟之畫藝，則有 5 首。層面多方，詳盡可觀，約而論之有四端：曰「想見真龍如此筆」、「寫出人間真乘黃」、「猶恐真龍在空谷」云云，窮形盡相，以真擬畫，以妙肖逼真推崇李公麟馬畫，此其一。稱李公麟為「畫隱」，戲弄丹青，如閱世之老禪師，畫家之灑脫自在形象，見於言外，此其二。稱「李侯畫骨不畫肉」，是專尚氣韻生動，傳神寫照；⁵⁶與前述東坡詩所謂「不獨畫肉兼畫骨」，所述畫風

⁵³ 徐復觀：《中國藝術精神》，第三章第十二節〈氣韻與形似問題〉，（臺北：台灣學生書局，1984.10），頁 193-206；董欣賓、鄭奇：《中國繪畫六法生態論》，第二章，二、（一）〈認識論——應物象形〉，（南京：江蘇美術出版社，1988），頁 51-71。

⁵⁴ 葛路：《中國古代繪畫理論發展史》，第三章、水墨山水畫的創始者張璪及其「外師造化，中得心源」論，（臺北：丹青圖畫公司，1987.2），頁 71-73。董欣賓、鄭奇：《中國繪畫對偶範疇論》，第一章，二、〈造化——心源〉，第六章、二十三〈古人——造化〉，（南京：江蘇美術出版社，1988），頁 46-51、175-183。

⁵⁵ 晁補之：〈和蘇翰林題李甲畫雁二首〉其一，《全宋詩》卷一一二六，（北京：北京大學出版社，1995.6），頁 12787。

⁵⁶ 同注 53，徐復觀：《中國藝術精神》，第三章第七節〈氣韻的氣〉，頁 164-168。

會當有別，未知孰是？此其三。〈詠伯時畫太初所獲大宛虎脊天馬圖〉詩，稱美李公麟畫筆之妙，曰「千里在胸中」；此與蘇軾稱文同畫竹，「必先得成竹於胸中」，同工異曲。清汪之元謂：「胸中有全竹，然後落筆如風舒雲捲，頃刻而成」，此「胸有丘壑」之說也，⁵⁷此其四。

經由題詠，以品題畫師，揭示畫藝，或傳承古說，或闡發新見；對於繪畫之認知論、修養論、創作論，及批評論、鑑賞論，多有具體而微之提示。

2、再現畫面

題畫詩為詠物詩之流裔，詠物之妙，在似與不似之間，著題與離形之際。不似、離形，則失其所以題畫，流於捕風捉影；太似、切題，又失其所以為詩，墮入黏皮帶骨，無由相得益彰。蔡條《西清詩話》有言：「丹青吟詠，妙處相資」，故美妙之題畫詩，多具有再現畫面與「詩中有畫」之功能。⁵⁸

蘇軾之題畫詩，如〈書韓幹牧馬圖〉，自首句「南山之下」以降，至「奇姿逸德隱鴛頑」九句，勾勒素描開天年間，秦川四十萬匹牧馬之畫面。尤其「騅駉駟駱驪騶駟，白魚赤兔騂皇鶉」二句，排列十二種白、黑、赤、黃色彩繽紛之馬名，以形象語言，「狀難寫之景，如在目前」。與工於敘事之《左傳》，僖公二十八年敘寫晉楚城濮之戰，摹寫晉軍「鞞鞞鞅鞞」，以示裝備齊全，蓄勢待發，有異曲同工之妙，皆妙於再現寬闊場面，令讀者見詩如見畫。續接以「龍顛鳳頸孿且妍。奇姿逸德隱鴛頑」二句，敘寫龍鳳、孿妍、奇逸、鴛頑眾相與諸德，令人想見南山之下八坊牧馬之圖景，運用「以少總多」手法，王夫之《薑齋詩話》所謂「以小景傳大景之神」。⁵⁹又如蘇軾所作〈韓幹馬十四（六）匹〉，更能化美為媚，生動傳寫馬畫之姿態。自「二馬並驅攢八蹄」以下十二句，布置鋪寫，場面景象躍動，歐陽脩〈盤車圖〉詩謂「見詩如見畫」，東坡本詩所謂「韓生畫馬真是馬，蘇子作詩如見畫」，詩畫交融，妙處相資處如此，相得益彰處亦在此。又如蘇軾〈書韓幹二馬〉，特寫赭白、紫騮二馬之絕世妍姿，用烘雲托月法，由老鮮卑之「回策如縈」見出，亦化美為媚，畫面活躍，栩栩如生。

黃庭堅所作，題詠李公麟畫馬，只1首，數量不如蘇軾，而再現畫面內容，卻有同工異曲之妙。黃庭堅〈次韵子瞻和子由觀韓幹馬因論伯時畫天馬〉詩，再現韓幹馬畫，先特寫于闐花驄、西河驄二天馬之身形、色彩、眼神、耳狀。其次，點染其行如電，其

⁵⁷ 蘇軾〈文與可畫篔簹谷偃竹記〉，同註37，《蘇軾文集》卷十一，頁365。參考黃鳴奮：《論蘇軾的文藝心理觀》，第二章第五節〈胸有成竹〉，（福州：海峽文藝出版社，1987.5），頁102-106。

⁵⁸ 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〉，（二）「詩中有畫」與再現藝術，陳維德等主編《唐宋詩詞研究論集》，（彰化：明道大學中國文學系、國學研究所，2008.6），頁395-405。後經修訂潤色，收入本書第六章，可參看。

⁵⁹ 參考王鍾陵：〈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。王克文：〈試論五代兩宋山水畫構圖的審美特徵〉，原刊《朵雲》第13期，後輯入朵雲編輯部選編：《中國繪畫研究論文集》，上海：上海書畫出版社，1992。

立如山，其氣深穩，無一不是「龍八尺」、「試天步」之千里駒形象；卻受困於珠韉玉羈，致「知有四極」卻「無由馳」。天馬與厩馬相襯相托，而天馬之「神駿」，已呼之欲出。蘇軾所詠者，皆韓幹馬畫，無論繪畫八坊牧馬四十萬匹，或圖繪十六匹、二馬，無論獐、妍、奇、逸、驚、頑、驅、步、飲、行、任前、卻避、俯仰、赭白、紫騮、馬中龍，皆令讀者確信韓幹「能畫馬窮殊相」，所謂「韓生畫馬真是馬，蘇子作詩如見畫」。

兩相比較，黃庭堅題畫，注重以形寫神，猶烘雲托月，點染形相，足以凸顯神韻。蘇軾題畫，或品物畢圖，或九馬分寫，或得其意思。奇方妙法，不一而足。若論「狀難寫之景如在目前」，繪聲繪影，詩中有畫，則蘇軾題詠韓幹為佳。若再就「再現畫面」成效而言，亦然。

3、藉題發揮

北宋郭熙《林泉高致·山水訓》曾提出「畫之景外意」、「畫之意外妙」之說。⁶⁰本來，詩最長於抒情，若繪畫亦有所寄情，則近於畫中有詩。《宣和畫譜》論花鳥畫，亦以為：「繪事之妙，多寓興於此（榮枯語默），與詩人相表裏焉。」其他如士人畫、寫意畫，南宋馬遠、夏珪之一角、半邊畫，或多有所寄託。⁶¹繪畫若隱含興寄，詩人題詠，明其詩心，闡發其藉題發揮處，亦題畫之一法。或者詩人賞畫，別有會心，不妨比興寄託，藉題發揮。此蔡條《西清詩話》所謂：「畫工意初未必然，而詩人廣大之。乃知詩者，徒言其景，不若盡其情，此題品之津梁也。」⁶²若兩者有其一，則多藉題發揮之作。

蘇軾題畫馬詩共三首，二首詠韓幹馬畫，一首題李公麟畫馬，多藉題發揮，體現比興寄託。如〈書韓幹牧馬圖〉，曲終奏雅云：「王良挾策飛上天，何必俯首服短轡？」昂昂千里駒如此，懷才不遇之士人，又何嘗不然？興寄之意極明。〈韓幹馬十四匹〉亦云：「世無伯樂亦無韓，此詩此畫誰當看？」富曲終江上之致，亦藉題發揮之作。〈戲書李伯時畫御馬好頭赤〉，本題寫御馬，卻稱山西戰馬「豈如厩馬好頭赤，立杖歸來臥斜日」，韓愈〈雜說〉所謂「千里馬常有，而伯樂不常有」；士之有材而投閒置散者，與厩馬好頭赤何以異？凡此，皆蘇軾藉題發揮，代吐有志難伸之作。

黃庭堅題畫詩 9 首，皆因詠寫李公麟畫馬，而出之以比興寄託，藉題發揮。考其興寄內容，大抵有三：其一，感歎知音之難遇，如〈詠李伯時摹韓幹三馬次子由韻簡伯時兼寄李德素〉云：「千金市骨今何有？士或不價五羖皮」；〈題伯時天育驃騎圖〉謂：「邂逅今身猶姓李，可非前世江都王？」是其例也。其二，寄託出遊歸家之心願，如〈觀伯時畫馬禮部試院作〉：「徑思著鞭隨詩翁，城西野桃尋小紅」；〈題伯時畫頓塵馬〉：「忽看高馬頓風塵，亦思歸家洗袍袴」，是其例也。其三，期望邊將之驍勇，如〈和子瞻戲書伯時畫好頭赤〉詩，所謂「安得身為漢都護，三十六城看歷歷」，是其例也。

⁶⁰ 同註 34，，《中國畫論類編》，郭熙、郭思《林泉高致·山水訓》，頁 635。

⁶¹ 同註 58，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〉，（一）「畫中有詩」與比興寄託，頁 395-405。

⁶² 蔡條：《西清詩話》，郭紹虞編《宋詩話輯佚》，（臺北：文泉閣出版社，1972.4），頁 358。

畫師繪草木鳥獸，往往寄託榮枯得失之慨。詩人詠物賦詩，亦多反映民情世態，有所興寄與美刺。論者稱：「詠物詩必須因小見大，有所寄託，才能使筆有遠情。」⁶³蘇、黃題畫詩有之。就蘇黃二家題畫之比興寄託而言，感慨知音難遇，遺憾有志難深，是其所同。蘇軾少受庭訓，其父勉以詩文宜「有為而作」，「言必中當世之過」，故平生論述古今治亂，不為空言。入仕以來，澤民尊主之思，為國興利之念，致君堯舜之志，無時或已。其間雖遭貶謫黃州、惠州、儋州，直到嶺海放還，仍懷經國濟民之心。⁶⁴無奈理想與現實之落差，造成懷才不遇之困境，形成有志難伸之遺憾，故蘇軾於詩文中隨興抒發，題畫馬詩特其中之一而已。黃庭堅年輕時曾志在用世，曾云：「文章不經世，何異朝絲綴露窠？」所以積極出仕從政，以報君國，期望在政治上有所建樹，以榮耀家邦。⁶⁵不意因《神宗實錄》之文禍，貶涪州別駕，黔州安置，流寓江漢三年。暮年再度流放，謫死宜州。⁶⁶一生升沈榮辱如此，故其題畫詩亦感有材之難伸，歎知音之難遇，與蘇軾相近。論者嘗考察杜甫詩中詠馬之作，歸納詠馬的主題為：象徵君臣的遇合、比喻知遇的難覓、代表英雄的氣概、申述暮年的壯志、自況一生的徒勞；⁶⁷移以論述蘇軾、黃庭堅之題詠韓幹、李公麟馬畫，雖不中，亦不相遠。

興寄，淵源於《詩》、《騷》，自陳子昂、李白、杜甫、白居易以下，蔚為唐宋之詩學傳統。興寄高遠，與吟詠情性，為黃庭堅詩學系統中之體用論。黃庭堅之興寄高遠，不同於一般之興寄，更加強調經由作品，表現詩人之思想，感情之幽微、深遠、超曠，非止於曲喻諧婉而已。⁶⁸反觀黃庭堅題詠李公麟馬畫，寄託出遊歸家之心願，可與〈登快閣〉詩相發明；期望邊將之驍勇，微辭反諷宋代邊將之無能、邊政之荒疏，此自北宋使

⁶³ 黃永武：《詩與美》，〈詠物詩的評價標準〉，（臺北：洪範書店，1984.12），頁170-173。

⁶⁴ 冷成金：《蘇軾的哲學觀與文藝觀》，第九章第三節〈「詩須要有為而作」的儒學批評論〉，（北京：學苑出版社，2003.5），頁684-693；唐伶伶、周偉民：《蘇軾思想研究》，第二篇第六章〈澤民尊主的倫理觀〉，第七章〈「為國興利」的經濟思想〉，（臺北：文史哲出版社，1996.2），頁271-325。

⁶⁵ 黃庭堅：《山谷詩內集注》卷八，任淵注，〈次韻崔伯易席上所賦因以贈行二首〉其一：「去國雖遠里，分憂即近君」；卷十〈東觀讀未見書〉：「願以多聞力，論思補帝裙」；卷十九〈晚泊長沙示秦處度范元實用寄明略和父韻五首〉其四：「願茲秉經術，出仕榮家邦」。（臺北：學海出版社，1979.10），頁530、621-622、1010。

⁶⁶ 鄭永曉：《黃庭堅年譜新編》，哲宗紹聖元年申戌（1094）十二月二十七日（申午），「諫官上疏，遂貶涪州別駕，黔州安置」；徽宗崇寧二年癸未（1103）十一月「月末有宜州謫命」，（北京：社會科學文獻出版社，1997.12），頁263-268、387-390。參考黃寶華：《黃庭堅評傳》，第二章〈貶謫蜀中至流寓江漢〉，第四章〈暮年再度流放〉，（南京：南京大學出版社，1998.12），頁70-115。

⁶⁷ 黃永武新增本：《中國詩學·思想篇》，〈杜甫筆下的馬〉，（臺北：巨流圖書公司，2008.9），頁187-193。

⁶⁸ 錢志熙：《黃庭堅詩學體系研究》，參，〈黃庭堅的興寄觀和黃詩的興寄精神、興寄方法〉，（北京：北京大學出版社，2003.6），頁99-113。

遼詩，期望立功邊塞，⁶⁹可知山谷詩意之幽微與深遠。

4、拓展畫境

北宋韓拙善畫山水，以為繪畫之功能，可以「筆補造化」。蓋畫家作畫，「揮纖毫之筆，則萬類由心；展方寸之能，則千里在掌。」山水畫之妙者可以飽遊、臥看；故尺幅之短，可以有千里之勢。⁷⁰據此而言，可以功同造化。詩人賞畫詠畫之餘，往往突破繪畫之局限，延展畫境於無窮，晁補之所謂「畫寫物外形，要物形不改。詩傳畫外意，貴有畫中態」。題畫詩除傳寫「畫中態」以外，若能兼顧傳寫「畫外意」，則更佳妙，此所謂「丹青吟詠，妙處相資」，詩情畫意，相得益彰。

蘇軾、黃庭堅題詠李公麟馬畫，因此而延展畫境者，各有一例：蘇軾〈戲書李伯時畫御馬好頭赤〉詩，御馬好頭赤，為李公麟當下所畫，蘇軾詠馬，卻不犯正位，提筆示現「夜嚼長槽」、「蹄間三丈」之「山西戰馬」，馳騁於天山坑谷，拓展畫境於千萬里之外，神彩飛動。黃庭堅〈題伯時馬〉，因觀賞李公麟畫胡馬，遂引發類比遐想，疑真似幻，「置我勅勒陰山下」，空間由中原延展至大漠胡天，再以示現手法狀寫：「驚沙隨馬欲暗天，千里絕足略眼跨」，以真擬畫，胡馬英姿自然逼真妙肖。不僅「詩傳畫外意」，又「貴有畫中態」，題畫詩能拓展畫境之謂也。蘇軾以不犯正位，黃庭堅以虛擬實境，可謂各擅勝場，而黃庭堅尤以藝術真實稱尊。

5、揭示畫學

詩與畫，同源而異趣。詩人因鑑賞畫幅，而題詠詩歌，又因妙悟見道而揭示畫論，發明畫學。所謂「丹青吟詠，妙處相資」，詠畫詩而揭示畫論，自杜甫題畫以下，每多有之；而於蘇軾、黃庭堅之題畫詩獨多。尤其蘇軾所題，後世鑑賞傳誦，已蔚為畫學之經典名句。

蘇軾題詠韓幹畫馬，隨興揭示畫論者有二：其一，外師造化，以自然為師。如〈次韻子由書李伯時所藏韓幹馬〉詩云：「君不見韓生自言無所學，廐馬萬匹皆吾師」；此與《宣和畫譜》卷十三所載，韓幹不奉詔師法陳閔，自言：「臣自有師，今陛下內廐馬，皆臣之師也」，可以相互發明。前人論畫，或曰「畫山水者，須要遍歷廣觀，然後方知著筆去處。」或曰「山水真趣，須是入野看山時見他，或真或幻，皆是我筆頭靈氣。」因此，「董源作畫，以江南真山水為稿本，黃公望繪事，則隱虞山即寫虞山。」圖畫山水，須看真山真水；猶韓幹畫馬，以大內廐馬為師，皆唐張璪「外師造化，中得心源」之說也。

⁷¹蘇軾題畫揭示之畫論，為詩畫交融檢得或即或離之素材，如蘇軾〈韓幹馬〉：「少陵瀚

⁶⁹ 張高評：《自成一家與宋詩宗風》，第六章〈使遼詩之傳承與邊塞詩之開拓〉，四、「立功邊塞之期待」，（臺北：萬卷樓圖書公司，2004.11），頁 275-280。

⁷⁰ 宋韓拙《山水純全集·序》，余劍華編：《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。

⁷¹ 傅抱石：《中國繪畫理論》，第一、〈一般論〉引明·唐志契：《繪事微言》，第六〈造景論〉引宋·李澄叟《畫說》、明·釋道濟《大滌子題畫詩跋》，第十〈臨摹論〉引明·沈灝《畫塵》。（臺

墨無形畫，韓幹丹青不語詩」，以「無形畫」指詩，「不語詩」指畫，既凸顯詩與畫表現之局限，又為宋代詩中有畫，畫中有詩諸詩畫交融，提供討論之議題。錢鍾書〈中國詩與中國畫〉一文，對於詩與畫之異迹同趣，頗多論證，列舉郭熙「無形畫，有形詩」、孔武仲「無形之畫，有形之文」、張舜民「無形畫，有形聲」、釋德洪「無聲句，有聲畫」、岳珂「有聲著，無聲名」、錢鏊「有聲畫，無聲詩」等等，以與蘇軾〈韓幹馬〉所謂「無形畫，不語詩」相對照。⁷²要之，詩歌以音聲為特質，繪畫以形象為本質，於是詩畫是否交融，即生發有形詩、有聲畫，與無聲詩、無形畫兩大類型。關鍵即在「丹青吟詠」，是否「妙處相資」。〈韓幹馬〉所示，詩畫分離；然蘇軾〈次韻吳傳正枯木歌〉稱：「古來畫師非俗士，妙想實與詩同出。龍眠居士本詩人，能使龍池飛霹靂。」則是詩畫相通，詩畫一律；詩畫相資，相得益彰。可見，對於宋代詩畫之創意組合，多所提示。

黃庭堅題畫，揭示學古與創新之辯證，對於宋代文藝美學，頗具啟發性。黃庭堅〈次韻子瞻和子由觀韓幹馬因論伯時畫天馬〉詩略云：「李侯一顧歎絕足，領略古法生新奇。」此與蘇軾〈書吳道子畫後〉所謂「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外。」⁷³同一機杼。宋代文藝美學盡心學唐而變唐，既師古又求創新之心路歷程，⁷⁴黃庭堅此一題畫詩有絕佳之體現。

四、結語

「詩中有畫」之文學現象，不始於兩宋；然「詩中有畫，畫中有詩」命題之提出，「丹青吟詠，妙處相資」；「無形畫，有形詩」、「無聲詩，有聲畫」之討論，卻興盛於兩宋。長久以來，詩畫雖號稱姊妹藝術，卻分道揚鑣，各行其是發展，甚少交集。時至北宋，由於知識傳播之快捷多元，影響所及，蘇軾作詩追求「廣備眾體，出奇無窮」；黃庭堅「包括眾作，本以新意」；郭熙繪事亦主張「兼收並覽，廣議博考，以使我自成一家」；推而至於鄭樵（1104-1162）史學，注重會通；程頤（1033-1107）、朱熹（1130-1200）理學，則標榜「理一分殊」；要之，會通化成乃宋型文化特質之一，⁷⁵「詩中有畫」，或「畫中有詩」，即是宋型文化「會通化成」之體現。

本章從宋型文化「會通化成」之特質切入，以考察宋詩代表大家蘇軾與黃庭堅之題

北：里仁書局，1985.3），頁9、62、65、143。

⁷² 錢鍾書：《七綴集》，〈中國詩與中國畫〉，二，（北京：三聯書店，2001.1），頁5-7。

⁷³ 蘇軾〈書吳道子畫後〉：「道子畫人物……出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外。」〈跋吳道子地獄變相〉：「道子，畫聖也，出新意於法度之內，寄妙理於豪放之外。」同註37，《蘇軾文集》卷七十，頁2210-2213。

⁷⁴ 周裕鐸：《宋代詩學通論》，乙編，詩法篇，第三章〈師古與創新：出入眾作，自成一家〉，（成都：巴蜀書社，1997.1），頁166-202。

⁷⁵ 張高評：〈從「會通化成」論宋詩之新變與價值〉，《漢學研究》第16卷第1期（1998年6月），頁241-254。

畫詩，論述其「詩中有畫」之表現，闡發其創意組合，推崇其意境開拓。且以題詠韓幹與李公麟畫馬為例，較論蘇軾、黃庭堅唐宋題畫之傳承與開拓，探討因革損益之際，蘇、黃題畫詩，「領略古法」處較多？或「生發新奇」處較有特色？總括言之，獲得下列觀點：

- (一)「詩中有畫，畫中有詩」之命題，由北宋蘇軾提出，是宋型文化「會通化成」特質之反應與體現。此種跨際會通，起始於思維空間之開放性，嘗試將異質同趣之詩與畫，作新奇組合。因為扭轉假設，容易發現不同世界；跳脫既成窠臼，才能開創新局。因此，「詩中有畫」之作品，自然是「創意組合」之結晶。
- (二)舊元素的新奇組合，已證實能創造發明新產品，谷登堡發明活字印刷機，孟德爾創立遺傳學新學科，愛迪生發明電燈，即其顯例。「詩中有畫」，是詩歌汲取或借鏡繪畫諸特質，如造景、布置、設色、筆墨等，融入或移植於吟詠之中，於是化動為靜、以果代因、化美為媚，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，內外藏露，甚至將情感物象化，景物象徵化。此之謂「有形詩」，此之謂「詩中有畫」，此之謂新奇組合。
- (三)蘇軾、黃庭堅詩最具宋詩特色；宋詩所以異於唐詩，而自成一家者，如詩思出位，破體為詩，二家多有具體而微之體現。「詩中有畫」之新奇組合，堪稱宋人「詩思出位」務實追求策略之一。蘇、黃二家所作題畫詩，有絕佳之示範。二家所作山水詩、題畫詩，在隨物宛轉，窮形盡相；再現景物，複製畫境方面，亦多「詩中有畫」之設計；尤其詩歌之為時間藝術，在「詩傳畫外意，貴有畫中態」方面，更具優勢。所謂「丹青吟詠，妙處相資」，取繪畫之具象造形，以補足詩歌之短缺不足，如此之新奇組合，方稱相得益彰。
- (四)就意象經營而言，詩畫各具優長，而又各有短缺。猶《莊子·天下》所謂「譬如耳目鼻口，皆有所明，不能相通；猶百家眾技也，皆有所長，時有所用」。宋代文藝美學體現宋型文化「會通化成」特質，熱絡體現「詩畫相資」議題，紛紛稱揚此種出位之思與新奇組合。南宋吳龍翰〈楊公遠《野趣有聲畫》序〉所謂：「畫難畫之景，以詩湊成；吟難吟之詩，以畫補足」，詩與畫各自發揮優長，而相得益彰，此之謂創意組合。
- (五)駿馬之為物，風馳電掣、越澗注坡、氣蓋青雲、勢凌萬里。丹青手如何捕捉其形象？「得其意思所在」，以傳其神韻，固為畫家之能事；而藉詩歌以題詠駿馬，杜甫之後有蘇軾「別出一奇」，蘇軾之外又有黃庭堅號稱雄傑。今擇韓幹、李公麟畫馬為例，考察蘇軾與黃庭堅之題詠，一則見繪畫與詩歌之相濟相得；再則探討蘇、黃題畫詩之表現，因革損益與傳承開拓間有何成就。
- (六)唐代題詠繪畫，大抵發展出四大特色：其一，以真擬畫，虛擬實境；其二，描繪畫面，近似白描；其三，借畫發揮，富於寄託；其四，評論繪畫，闡發畫理。就題詠韓幹與李公麟畫馬而言，蘇、黃以詩歌摹寫丹青，多稱揚畫師畫藝，美其逼真妙肖，此二家之所同。再現畫面內容，使讀者見詩如畫，蘇軾以七古題畫，最

稱淋漓盡致；黃庭堅題畫馬，較側重典型概括，如以燈取影。蘇、黃題詠韓、李畫馬，或借題發揮，隨機遣興，大多卒章顯志，表現興寄。至於評論畫藝，闡發畫理，蘇、黃於此，開發尤多。黃庭堅品畫論藝，多作吉光片羽點評；蘇軾除隨機點評外，尤能萃取畫理，揭示畫論。

- (七) 蘇軾、黃庭堅題詠韓幹、李公麟馬畫，涉及層面大抵有五：或品題畫師，或再現畫面，或拓展畫境，或揭示畫學，或藉題發揮，不一而足。兩相比較，蘇軾題詠，略勝一籌，各方面多具代表性。除品題畫師，評價畫藝，黃庭堅較具體詳盡外，其他層面，蘇軾多較黃庭堅周賅盡致，經典可觀。蘇、黃二家題畫，皆擅勝場；整體而言，東坡尤其卓犖挺出。

參考文獻

一、傳統文獻（依成書時代為序）

- 唐·張彥遠《歷代名畫記》，于安瀾編《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1994。
- 宋·蘇軾《蘇軾詩集》，清·王文誥、馮應榴輯註，孔凡禮點校本，臺北：學海出版社，1985年。
- 宋·蘇軾《蘇軾文集》，孔凡禮點校，北京：中華書局，1986。
- 宋·蘇軾《蘇軾詩集合注》，清馮應榴注，黃任軻等校點本，上海：上海古籍出版社，2001年。
- 宋·黃庭堅《山谷詩內集注》，任淵注，臺北：學海出版社，1979。
- 宋·黃庭堅《山谷詩內集》、《山谷詩外集》，《四部備要》本，長沙：岳麓書社，1992年。
- 宋·蘇轍《蘇轍集》，北京：中華書局，1990年。
- 宋·陳師道《後山談叢》，李偉國校點，上海：上海古籍出版社，1989年。
- 宋·晁補之《雞肋集》，文淵閣《四庫全書》本，第1118冊，臺北：商務印書館。
- 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。
- 宋·李頎《古今詩話》，郭紹虞輯《宋詩話輯佚》本，臺北：文泉閣出版社，1972。
- 宋·楊萬里《誠齋詩話》，丁福保輯《歷代詩話續編》，臺北：木鐸出版社，1983。
- 宋·洪邁《容齋隨筆》，上海：上海古籍出版社，1995，三刷。
- 宋·鄧椿《畫繼》，于安瀾編《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1994。
- 宋·佚名《宣和畫譜》，于安瀾編《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1994。
- 元·陳秀明《東坡詩話錄》，蔡鎮楚編《中國詩話珍本叢書》第三冊，北京：北京圖書館出版社，2004年。
- 清·屈大均《廣東新語》，臺北：臺灣學生書局，1968。
- 清·王士禛《帶經堂詩話》，張宗柟纂集，戴鴻森校點，北京：人民文學出版社，1982。

- 清·金聖歎《金聖歎評點才子全集》，《第六才子書》《西廂記》，一之一，金聖歎評點，張建一校注，臺北：三民書局，1999。
- 清·沈德潛《說詩碎語》，丁福保編《清詩話》本，臺北：明倫出版社，1971。
- 清·仇兆鰲《杜詩詳注》，臺北：里仁書局，1980年。
- 清·方東樹《昭昧詹言》，汪紹楹校點，北京：人民文學出版社，1984。
- 清·李香巖手批《紀評蘇詩》，成都：四川大學出版社，2007。
- 俞劍華編著《中國畫論類編》，北京：人民美術出版社，1986。
- 北京大學古文獻研究所編《全宋詩》，北京：北京大學出版社，1993、1995、1998。

二、近人論著

- 大前研一《思考的技術》，臺北：商周出版社，2006年。
- 大前研一《創新者的思考》，臺北：商周出版社，2006年。
- 王興華《中國美學論稿》，天津：南開大學出版社，1993年。
- 孔壽山《唐朝題畫詩注》，成都：四川美術出版社，1988年。
- 田運主編《思維辭典》，杭州：浙江教育出版社，1996年。
- 朱光潛譯《詩與畫的界限》（又稱《拉奧孔》），臺北：元山書局，1986年。
- 伍蠡甫《中國畫論研究》，北京：北京大學出版社，1983年。
- 李栖《兩宋題畫詩論》，臺北：學生書局，1994年。
- 李霖燦《中國美術史稿》，臺北：雄獅圖書公司，1989年。
- 冷成金《蘇軾的哲學觀與文藝觀》，北京：學苑出版社，2003年。
- 周裕鍇《宋代詩學通論》，成都：巴蜀書社，1997年。
- 胡適《胡適古典文學研究論集》，上海：上海古籍出版社，1988年。
- 徐中玉《論蘇軾的創作經驗》，上海：華東師範大學出版社，1981年。
- 徐復觀《中國藝術精神》，臺北：學生書局，1984。
- 唐伶伶、周偉民《蘇軾思想研究》，臺北：文史哲出版社，1996年。
- 張安治等編著《歷代畫家評傳·宋》，香港：中華書局，1986年。
- 張高評《宋詩之傳承與開拓》，臺北：文史哲出版社，1990年。
- 張高評《宋詩之新變與代雄》，臺北：洪葉文化公司，1995年。
- 張高評《會通化成與宋代詩學》，臺南：成功大學出版組，2000年。
- 張高評《自成一家與宋詩宗風》，臺北：萬卷樓圖書公司，2004年。
- 張晨《中國詩畫與中國文化》，瀋陽：遼寧教育出版社，1993年。
- 淺見洋二《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》，上海：上海古籍出版社，2005年。
- 黃永武《詩與美》，臺北：洪範書店，1984年。
- 黃永武新增本《中國詩學·思想篇》，臺北：巨流圖書公司，2008年。
- 黃鳴奮《論蘇軾的文藝心理觀》，福州：海峽文藝出版社，1987年。

- 黃寶華《黃庭堅評傳》，南京：南京大學出版社，1998年。
- 傅抱石《中國繪畫理論》，臺北：里仁書局，1985年。
- 葛路《中國古代繪畫理論發展史》，臺北：丹青圖書公司，1987。
- 葛路、克地《中國藝術神韻》，天津：天津人民出版社，1993。
- 董欣賓、鄭奇《中國繪畫六法生態論》，南京：江蘇美術出版社，1988。
- 董欣賓、鄭奇《中國繪畫對偶範疇論》，南京：江蘇美術出版社，1988。
- 鄭永曉《黃庭堅年譜新編》，北京：社會科學文獻出版社，1997年。
- 錢志熙《黃庭堅詩學體系研究》，北京：北京大學出版社，2003年。
- 錢鍾書《七綴集》，北京：三聯書店，2001年。
- 鄧喬彬《有聲畫與無聲詩》，上海：上海社會科學出版社，1993。
- 臧維熙主編《中國山水的藝術精神》，臺北：學林出版社，1994年。
- 顏中其《蘇軾論文藝》，北京：北京出版社，1985年。
- 蕭馳《中國詩歌美學》，北京大學出版社，1986年。
- 愛德華·狄波諾 (Edward de Bono) 著，謝君白譯《水平思考法》(The use of lateral thinking)，臺北：桂冠圖書公司，1988年。
- Frans Johansson 著，劉真如譯本《梅迪奇效應》(The Medici effect : breakthrough insights at the intersection of ideas, concepts, & cultures)，臺北：商周出版社，2005年。
- 邁克爾·米哈爾科 (Michael Michalko)：《創新精神：創造性天才的秘密》(Cracking Creativity : The Secrets of Creative Genius)，北京：新華出版社，2004年。
- 史提夫·瑞夫金 (Steve Rivkin)、佛拉瑟·西戴爾 (Fraser Seitel) 著，甄立豪譯：《有意義的創造力：如何把點子轉成明日的創意》(Idea wise : how to transform your ideas into tomorrow's innovations)，臺北：梅霖文化公司，2004年。

三、期刊論文

- 王水照〈嘉祐二年貢舉事件的文學史意義〉，氏著《王水照自選集》，上海：上海教育出版社，2000年。
- 王克文〈試論五代兩宋山水畫構圖的審美特徵〉，原刊《朵雲》第13期，後輯入朵雲編輯部選編《中國繪畫研究論文集》，上海：上海書畫出版社，1992年。
- 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年。
- 吳小如〈宋詩漫談〉，《宋詩綜論叢編》，高雄：麗文文化公司，1993年。
- 李祥林〈杜甫對韓幹畫馬的批評之我見〉，《杜甫研究學刊》第42期(1994年第4期)。
- 洪本健〈論范仲淹對北宋古文運動的貢獻〉，《華東師範大學學報》1992年4期
- 姜書閣〈蘇軾在宋代文學革新中的領袖地位〉，《文學遺產》1986年3期。
- 張高評〈從「會通化成」論宋詩之新變與價值〉，《漢學研究》第16卷第1期(1998年6

月)。

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〉，陳維德·韋金滿等主編《唐宋詩詞研究論集》，彰化：明道大學中文系、國學所，2008年。

熊莘耕〈蘇軾的傳神說〉，《古代文學理論研究》第十輯，上海：上海古籍出版社，1985年。

鄭孟彤〈歐陽修在北宋詩文革新運動中的地位和作用〉，《文學遺產》1987年6期