

# 詩、畫、禪與蘇軾、 黃庭堅詠竹題畫研究

## ——以墨竹題詠與禪趣、 比德、興寄為核心

張高評

### 提 要

會通化成，為宋型文化特色之一；題詠繪畫，為宋代詩畫之出位之思；詩畫一律之觀念，至北宋元祐年間已流行應用。宋代士人習染佛禪，以水墨作畫，往往滲透於其中；詩人題詠墨畫，亦以禪為詩，得遊戲之三昧。竹在宋代，既名列歲寒三友，又比德為四君子之一。竹之形象，中空、有節、長青、參天、堅勁、柔韌，故引發士人喜愛，或見之歌詠，或形之畫圖。尤其竹之本固、性直、心空、節貞諸德操，詠竹詩、墨竹畫往往多所體現。本文綜考北宋蘇軾、黃庭堅之詠竹詩篇及墨竹題詠，作為研究文本。蘇軾有墨竹、水墨山水，以及枯木之詠。黃庭堅亦作墨竹 11 首，題詠橫竹、偃竹、竹石、畫竹、綠筠、風雨竹、竹石牧牛之倫若干首。詩人或以比德，或以興寄，詠物之妙，蔚為文人畫之墨戲，多體現為遊戲三昧，蓋合詩、畫、禪而一之。詩、畫、禪三者之跨際會通，新奇組合，形成詠竹、墨竹之一大特色。清吳之振《宋詩鈔》引曹學佺序宋詩之言，謂宋詩特色為“取材廣，而命意深”，宋人之水墨畫題詠可見之。

**關鍵詞：**墨竹 墨戲 遊戲三昧 比德興寄 題畫詩 蘇軾  
黃庭堅

## 一、前 言

宋型文化與唐型文化不同,日本京都學派提出“唐宋變革”論、“宋代近世”說,業經學界論證闡說,<sup>[1]</sup>可以成立。宋型文化之特徵多方,會通化成之創意組合,為形塑宋代文化之重要策略,筆者曾撰文證成之。<sup>[2]</sup>就思想史而言,宋代士人立足於儒學,而會通佛禪、道家、道教,而蔚為一代之宋學,此彰明較著者。就文學藝術而言,“破體”與“出位”之創作現象相當普遍,詩、文、詞、賦間相互滲透,詩、畫、禪、書、雜劇間亦彼此融通,化成一。<sup>[3]</sup>體格之改造新生,內涵之擴充光大,對於後世文學藝術之生存發展、繼往開來,深具啓示意義。

禪宗、繪畫、詩歌,分屬宗教、藝術、文學,發展至宋代,各自都已獨立不倚,不相統屬。然由於時代之學風士習,或作家之素養專長,往往促成禪、畫、詩三者之相融相通。此種新奇組合,暗合創造性思維之策略,<sup>[4]</sup>有助於文藝作品之可大可久。在唐代,詩佛王維(701—761)身處盛唐,與南北宗禪僧皆有交往,<sup>[5]</sup>兼具南北宗禪學之素養,明代董其昌《畫禪室隨筆》推之為南宗畫之開山;<sup>[6]</sup>又長於詩,工於畫,將禪、詩、畫三者創意組合,於是蘇軾稱王維“詩中有畫,畫中有詩”。<sup>[7]</sup>王維詩,亦如其畫,南北宗兼長,風格多樣:今人評其膾炙人口之寫景小詩,以為達到“畫筆、禪理與詩情三者的組合”;所作山水詩,體現禪宗思想;<sup>[8]</sup>論者稱王維詩常借助精心結構之畫面,表現深長的含意;換言之,其詩富於言外之意,象外之趣,常包含在鮮明簡約的形象描繪之中。<sup>[9]</sup>其繪畫造詣,為山居野渡,逸士高人,平淡幽閑,別開生面,筆意縱橫,參乎造化,妙在得之於象外,為宋元文人畫之祖師,是所謂幽深清遠之林下風流者。<sup>[10]</sup>王維受禪宗影響,接受了禪宗的思維方式,唐宋以來詩畫風格及表現方式的發展方向,此中有具體而微之體現。

蘇軾(1037—1101),工詩,能畫,又濡染佛禪;禪思、詩思、畫意之間,時作會通交流。對於繪畫之詮釋,往往賦予佛學之理解:或以繪畫為證道成佛之手段,或以繪畫為幻境的創造,或以遊戲三昧貫通詩與畫,或以禪喻畫,以畫證禪。<sup>[11]</sup>蘇軾所作題畫詩與書畫題跋可見畫與禪之融通與體現。蘇軾之繪畫思想,強調寫意、傳神,追求平和、清新、淡雅、蕭散、簡遠之風格。頗倡導士人畫,謂“取其意氣所到”。<sup>[12]</sup>士人畫之精神,在借彼物理,抒我心胸;寓意於物,娛心忘憂。<sup>[13]</sup>作畫為吐胸中塊壘,所謂“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>[14]</sup>這就是意氣所到的表現。此一抒情“寫意”之審美觀,即蘇軾論畫所謂“雖無常形,而有常理”;鑒賞論所謂“平生寓物不留物,在家學得忘家禪”;<sup>[15]</sup>要之,脫略形似,追求傳神,正是士(文)人畫之真諦。此從蘇軾作畫,以枯木、叢竹、怪石為題材;論文同畫竹,謂“其身與竹化”;強調“畫竹必先得成竹于胸中”,<sup>[16]</sup>可以窺知。

“逸格”之提出,作為繪畫四品之首,是北宋黃休復(?—1004?)《益州名畫錄》之創舉。所謂“拙規矩於方圓,鄙精研於彩繪。筆簡形具,得之自然。莫可楷模,出於意表,故目之曰逸格爾”。<sup>[17]</sup>逸格傳達繪畫之主體精神,強調自由創作,不拘泥於常規常法,追求象外之象,韻外之致,是一種高標自持之審美理想,與莊子、禪宗之自由自在境界相契合。同時,對文人畫主抒情、貴寫意、重神似、講氣韻,也相通相容,可以相得益彰。<sup>[18]</sup>宋代士大夫之詩畫,有了蘇軾提倡文人畫之寫意,黃休復畫論之逸格凸顯,兩相呼應,加上士大夫禪悅之趣味,因時乘勢,彼此作新奇而創意之組合,遂蔚為會通化成之效應,而有墨戲、墨畫、墨禪之產生。

## 二、墨戲：南宗禪、文人畫與題畫詩

文人畫,或稱士人畫,為文人或士大夫所作,有別於民間畫

工和宮廷畫院畫家所繪。主要特色在以意氣相標舉，以逸品爲宗旨，多取材於山水、禽鳥、梅、蘭、竹、菊、枯木、怪石，崇尚品藻，講究筆墨情趣，脫略形似，強調意韻，重視意境。<sup>[19]</sup>濫觴於六朝，以王維爲先導，至蘇軾而樹規模。文同(1018—1079)之墨竹，米芾(1051—1107)、米友仁(1074—1153)父子之雲山，注重寓物寄興，抒情寫意，其創格與求新，爲文人畫之代表，更是“墨戲”畫格之傑作。<sup>[20]</sup>

### (一) 南宗禪與文人畫

禪宗南宗的學說，深受士大夫歡迎，唐五代以來，靡然向風。到了宋代，士大夫與禪僧交流頻繁，禪僧逐漸士大夫化，往往“自文字語言悟入”，“以筆硯作佛事”。士大夫則禪悅之風盛行，禪思觸發了詩思，禪宗影響了文風士習，<sup>[21]</sup>對於文學與藝術的創作和理論，生發一定之激蕩。士大夫濡染禪宗，內化而成文學藝術之表達方式者，大抵有三：一曰自然天成，活潑生趣；二曰簡約凝煉，蕭疏淡遠；三曰化景爲情，脫略形似。<sup>[22]</sup>禪宗的人生哲學，與老莊、玄學合轍，促成士大夫審美情趣重視幽深清遠之林下風流，文藝作品富含曠遠寧靜之意境、平淡如烟之色調、含蓄簡約之筆觸等等。<sup>[23]</sup>南宗禪及其頓悟說，對於唐宋文藝之“神韻”與意境，亦具有開啓作用：如強調本心自我，凸顯把握根本，肯定自性自度，提倡自覺妙悟，空去一切境相等等。唐宋文藝理論中如逸、妙、味、趣、空、淡、清、遠，及其他有關神韻諸術語，大抵皆得禪宗玉成，方才妙諦迭現。<sup>[24]</sup>

佛教禪宗，自初唐以來漸盛，文人逸士喜其直指頓悟，見性成佛；繪事則以禪入畫，取其簡靜清妙，超遠灑落，表現爲寄興寫情之畫風。於是繪畫富於禪趣，漸趨文學化，文人畫家輩出，北宋時代已然。<sup>[25]</sup>明董其昌《畫禪室隨筆》稱：“文人之畫，自王右丞始。其後董源、僧巨然、李成、范寬爲嫡子。李龍眠、王晉卿、米南宮及虎兒，皆從董、巨得來。”<sup>[26]</sup>所謂文人畫，指繪畫洋溢文

人氣息，富含文人趣味，不執著於藝術之巧構形似，其美妙意韻往往見諸畫外者。除山水畫外，宋代文人畫以花鳥畫居多。詩人詠物，自《詩》《騷》以來，比興寄托，借物抒情往往而有。繪事而畫花鳥，受文學興寄詠懷影響，遂賦予花鳥以特定之象徵含義。繪畫之文學化，所謂“畫中有詩”，乃成文人畫策略之一。《宣和畫譜·花鳥敘論》特提繪事之“寓興”，以為“與詩人相表裏”：

故花之於牡丹芍藥，禽之於鸞鳳孔雀，必使之富貴；而松竹梅菊，鷗鷺雁鶩，必見之幽閑；至於鶴之軒昂，鷹隼之擊搏，楊柳梧桐之扶疏風流，喬松古柏之歲寒磊落，展張於圖繪，有以興起人之意者，率能奪造化而移精神，遐想若登臨覽物之有得也。<sup>[27]</sup>

畫之寓興，與詩相表裏，如牡丹之富貴，鷗鷺之幽閑，仙鶴之軒昂，楊柳之風流，松柏之磊落，依據動植物本身之意象，賦予象徵之德操與情思，此先秦儒家比德審美之流亞。道德精神品質與自然物的屬性特徵間，確定存在一種對應關係，彼此同形同構，可以相互感應交流，此之謂比德。<sup>[28]</sup>在繪畫上常以山水比德，以梅蘭竹菊為四君子，以松竹梅為歲寒三友，可見比德以寓意，可以表現“畫中有詩”，自是文人水墨畫之常法。

## （二）詩、畫、禪與遊戲三昧

詩禪、畫禪、畫詩三者之共同交集，應為遊戲三昧。遊戲三昧，本佛教術語，遊戲指自在無礙，三昧指排除雜念，使心神平靜。禪宗以解脫束縛為三昧，遊戲三昧往往指超脫自在，無拘無束之境界。易言之，馬祖道一（709—788）所謂“平常心是道”，就是遊戲三昧之精神。平常心，就是平常清淨心，就是不增不減之本來面目；淨、穢兩邊，俱不依怙，即心即佛，心即是佛。<sup>[29]</sup>表現在言說上，遊戲三昧就是輕鬆自在，隨心所欲的戲謔態度。

《長靈和尚語錄》所謂“游戲三昧，逢場設施，無可不可”。這是一種“無造作，無是非，無取舍”，“事事無礙，如意自在”之境界。蘇軾評價黃庭堅書法，有所謂“以真實相出游戲法”之說，猶如“戲言近莊，反言顯正”，皆禪宗機鋒接引之真諦。<sup>[30]</sup>超脫語言之迷悟，破除行為之執著，猶九方皋相馬，其妙常在牝牡驪黃之外。文人寫意畫中之墨戲，多近佛禪之游戲三昧，不僅“禪家會見此中意”，而且“時於戲墨窺禪悅”，墨戲與詩、畫、禪關係之密切，可見一斑。<sup>[31]</sup>

水墨寫意，結合詩、書、畫、禪而會通化成之，為宋元時期文人畫專擅的表現形式。淡泊平和之畫境，蕭散簡遠之意趣，脫略形似，傳神寫意之筆觸，以之表達畫者“胸中丘壑”，為文人畫追求之理想目標。文氣、書卷氣之體現，清新高逸、超凡絕俗品格之凸顯，更為文人畫家所講究。<sup>[32]</sup>文人畫，如果出於游戲筆墨，以之適興寄意，則成了墨戲，此中最有禪趣。宋黃庭堅《東坡居士墨戲賦》有云：

東坡居士游戲於管城子、楮先生之間，作枯槎壽木，叢篠斷山。筆力跌宕於風烟無人之境，蓋道人之所易，而畫工之所難。……夫惟天才逸群，心法無軌，筆與心機，釋冰為水。……視其胸中，無有畛畦，八窗玲瓏者也。<sup>[33]</sup>

黃庭堅(1045—1105)稱東坡墨戲之作，“筆力跌宕於風烟無人之境”云云，此正是幽深清遠、蕭散寧靜之“無我”禪境，蓋洋溢禪思、禪趣，周紫芝《竹坡詩話》所謂“幽深清遠，自有林下一種風流”。<sup>[34]</sup>墨戲之作，其人天才逸群，心法無軌；視其胸中，無有畛畦，此種修為與意趣，真“道人之所易，而畫工之所難”。墨戲為士大夫所為，與佛禪關係密切，非民間畫匠所可及，亦不難想見。論者謂：墨戲一詞包含兩個意義：其一，以具有象徵性的墨，取代丹青來作畫；其二，以“興”的意義為游戲三昧，表現胸中丘壑。這游戲三昧，即洋溢著禪趣。釋惠洪(1071—

1128)賦花光和尚墨梅,所謂“道人三昧力,幻出隨意見”;“怪老禪之遊戲,幻此華於縑素”;華鎮(1051—1106?)題墨畫梅花亦云:“禪家會見此中意,戲弄柔毫移白黑。”墨戲與禪味聲氣相通,亦由此可見一斑。<sup>[35]</sup>

遊戲翰墨,濡染禪趣,向來為文人畫之能事。詩人觀畫題詠,解讀墨戲、墨竹、墨梅之什,又往往別出心裁,進行創造性詮釋。今以北京大學古文獻研究所編《全宋詩》為主要研究文本,梳理北宋詩人如蘇軾、黃庭堅等水墨畫之題詠,選其較大宗者,計墨竹 20 餘首,連類并說詠竹之作 12 首。詠竹、墨竹,以墨趣之有無,分為二節述說。文中探論禪趣、比德,或涉道家、儒家美學。李唐以來已三教合流難辨,今為尊題,蓋以禪趣為主。本文就詩、畫、禪之會通化成,而考察其比德與興寄之大凡。墨戲禪趣,亦一并類及。

### 三、蘇軾、黃庭堅詠竹與 寄興、比德、禪趣

竹,為多年生禾本科植物。莖中空,直而有節,性堅韌。葉四季常青,經冬不凋。漢左思《吳都賦》所謂:“綠葉翠莖,冒霜停雪。……檀欒蟬娟,玉潤碧鮮。”竹幹拂雲參天,竹根固如磐石。宋黃庭堅賦所謂:“三河少年,稟生勁剛;春服楚楚,游俠專場。”因此,引發文人雅士看竹、聽竹、種竹、賞竹、詠竹、畫竹之嗜好,且推而廣之,以之比德,以之寄興。

竹幹挺拔筆直,凌雪參雲,象徵脫絕凡俗,瀟灑出塵,高風亮節,志向遠大。竹莖中空,象徵虛心不有,謙沖受益。竹性堅韌,竹葉常青,象徵剛毅不屈,堅貞不渝;歲寒節操,孤高特立。居官者或思節節高昇,庸常人或望竹報平安,竹子所賦“和而不同”之格調,多可供雅俗之所取資,朝野之所共賞。<sup>[36]</sup>竹之於人,可資以比德者如是之豐,故歷代士人多愛賞有加,適興寄意,遂多

藉詠竹、墨竹之作以行。

題畫詩本詠物詩之一，故創作手法與詠物詩往往殊途同歸：如離形得似，藉物抒懷，為其中較著者。由此觀之，題畫詩與文人畫、墨戲畫異曲同工。詩人詠物，以巧構形似、再現畫面，為最基本要求，詠竹亦不例外。如蘇軾《題過所畫枯木竹石三首》其三，黃庭堅《戲題斌老所作兩竹梢》之什，是其例也。<sup>[37]</sup>除此之外，詠竹較可貴者，更在形、色、風斜、雨重、霜侵、雪壓之外，尚能用心於筆墨，令詩境生發於景象之外。今就《全宋詩》為研究文本，考察其中詠竹、詠竹石、詠枯木竹石之詩篇，分寄興寫意、比德審美、游戲三昧三者論述之。大抵而言，多近文人畫之借物寫意。

### (一) 寄興寫意

詩為時間藝術，長於抒情寫懷；畫為空間藝術，工於設色摹景。自蘇軾提出“詩中有畫，畫中有詩”之命題後，詩與畫之會通化成，更加密切。於是文人畫多“畫中有詩”，而題畫詩往往“詩中有畫”。由於詩情畫意，聯袂接壤，因此，宋人說詩畫，有所謂“無聲詩”、“有聲畫”之論，<sup>[38]</sup>最見“丹青吟詠，妙處相資”之勝境。<sup>[39]</sup>文人畫多借物抒情，謂之“無聲詩”可也；題畫詩多再現畫面，拓展畫境，謂之“有聲畫”，誰曰不宜？

蘇軾所作詠竹詩，如《於潛僧綠筠軒》，提出“無竹令人俗”之審美觀；《題文與可墨竹》，提出墨竹畫之“游戲三昧”（詳見後文），對於比德、禪趣之議題詮釋頗有啓益。其或出於詠懷寄興者，則如另首《書文與可墨竹》：

筆與子皆逝，詩今誰為新。空遺運斤質，却吊斷弦人。  
（《蘇軾詩集合注》卷 28，上海古籍出版社 2001 年版，頁 1361—1362；《全宋詩》卷 809，頁 9372）

蘇軾與文同，為中表兄弟，亦為詩壇畫苑之知己。文同“胸



有成竹”說，蘇軾撰《文與可畫篔簹谷偃竹記》，爲之申說；且稱文同“渭濱千畝在胸中”，謂所畫偃竹“數尺有萬尺之勢”。撰《墨君堂記》，稱美文同於墨竹之造詣，表彰竹之高貴品格。又撰《跋文與可墨竹》，記述文同墨竹之作，實緣於“學道未至，意有所不適，而無所遣之，故一發於墨竹”，<sup>[40]</sup>此一創作說，可用以詮釋文同所作紆竹之盤鬱詰屈。蘇、文二人相知相惜如此，可謂知音。蘇軾《書文與可墨竹》敘引與可言：“世無知我者，惟子瞻一見，識吾妙處！”文同既沒七年，東坡睹其墨竹而思故人，故曰：“空遺運斤質，却吊斷弦人。”“運斤質”，用匠石郢人斫堊事；“斷弦人”，指鍾期、伯牙鼓琴事。感嘆世無知音，故作此詩以寄慨。

《書文與可墨竹》，爲蘇軾睹畫而思故人之作，是詠物而兼詠懷。黃庭堅受知於蘇軾，徽宗建中靖國元年（1101），蘇軾卒於常州，次年黃庭堅作《書東坡畫郭功父壁上墨竹》，題詠墨竹，側重詠懷，詩云：

郭家髹屏見生竹，惜哉不見人如玉。凌厲中原草木春，  
歲晚一棋終玉局。巨鼇首戴蓬萊山，今在瓊房第幾間。  
（黃庭堅《書東坡畫郭功父壁上墨竹》，《山谷別集詩注》卷下，《山谷詩集注》，上海古籍出版社 2003 年版，頁 1121；《全宋詩》卷 1017，頁 11601）

黃山谷爲東坡所畫壁上墨竹賦詩，除首句輕點竹畫之生動外，其他各句多離形得似，題詠而兼懷人，遙想東坡歷經貶英州、惠州，謫儋州、改永州後，今已歸蓬萊仙界。以詠懷題畫，手法與蘇軾題文同墨竹畫近似。

今翻檢黃庭堅詩歌，吟詠情性，多體現“興寄高遠”、“興托深遠”之藝術理想，與蘇軾《書黃子思詩集後》所提“高風絕塵”之審美格調，可以相互發明。<sup>[41]</sup>因此，對於橫竹、竹石、枯木之題詠，一方面能寫“畫中態”，又能傳“畫外意”。無論代言或自述，皆是傳統詩教寄興與寫意之發揚，如：

折衝儒墨陣堂堂，書入顏楊鴻雁行。胸中原自有丘壑，故作老木蟠風霜。（黃庭堅《題子瞻枯木》，《山谷詩集注》卷9，頁236；《全宋詩》卷987，頁11380）

黃庭堅《題子瞻枯木》，稱東坡學養“折衝儒墨”、“書入顏楊”，“胸中原自有丘壑，故作老木蟠風霜”，可見文人畫之奇特絕俗，多源於文人之“胸中丘壑”。宋釋道潛觀賞東坡所畫枯木，作詩云：“經綸志業終不試，晚歲收功翰墨林。”<sup>[42]</sup>可見枯木畫之作，緣於“經綸志業終不試”，抑塞磊落之意氣無所發，乃轉向翰墨之揮灑，期待風雨之聽龍吟。黃庭堅題詠竹石、橫竹之畫，亦多藉之抒懷寫意，如：

風枝雨葉瘠土竹，龍蹲虎踞蒼蘚石。東坡老人翰林公，醉時吐出胸中墨。（黃庭堅《題子瞻畫竹石》，《山谷詩集注》卷15，頁388；《全宋詩》卷993，頁11417）

酒澆胸次不能平，吐出蒼竹歲崢嶸。卧龍偃蹇雷不驚，公與此君俱忘形。晴窗影落石泓處，松煤淺染飽霜兔。中安三石使屈蟠，亦恐形全便飛去。（黃庭堅《次韵黃斌老所畫橫竹》，《山谷詩集注》卷12，頁309；《全宋詩》卷990，頁11397）

黃庭堅《題子瞻畫竹石》，稱竹石幻化為“龍蹲虎踞”之形象，亦出於“東坡老人翰林公，醉時吐出胸中墨”。文人畫經過詩人之解讀，勾勒出藝術創作匠心獨運之隱微，原來都跟胸中丘壑有關。黃庭堅《次韵黃斌老所畫橫竹》所詠畫面之卧龍偃蹇、三石屈蟠，亦緣於畫家“酒澆胸次不能平”，為遣興寫意，因而“吐出蒼竹歲崢嶸”。如此詮釋文人畫，是強調主觀心靈之抒寫，與《六祖壇經》所謂“一切萬法盡在自身心中，何不從於自心頓現真如本性”，<sup>[43]</sup>題畫詠物抒發心靈情感，此中多有所體現。黃庭堅其他題畫詩，看似代言畫作心聲，實則恐是借他人酒杯，澆自己胸中之塊壘，如：

孤生危苦，播蕩風雨。歲不我與，誓將尋斧。剗心達節，萬籟中發。黃鍾同律，偉哉造物。（黃庭堅《東坡畫竹贊》，《全宋詩》卷 1026，頁 11727）

怪石岑崟當路，幽篁深不見天。此路若逢醉客，應在萬仞峰前。（黃庭堅《題東坡竹石》，《全宋詩》卷 1022，頁 11687）

野次小崢嶸，幽篁相倚綠。阿童三尺箠，御此老叢棘。石吾甚愛之，勿遣牛礪角。牛礪角尚可，牛鬥殘我竹。（黃庭堅《題竹石牧牛》，《山谷詩集注》卷 9，頁 239；《全宋詩》卷 987，頁 11381）

《東坡畫竹贊》稱“孤生危苦，播蕩風雨”，固是為竹寫生，然未嘗不是為東坡一生顛簸之寫照？題畫詩之代言，就是“藝術家必須進入物體之內，從裏面去感覺它”；<sup>[44]</sup> 黃山谷於東坡為亦師亦友，心靈相契，可謂知音，故能代抒性靈如此。其他所謂“萬籟中發”、“黃鍾同律”，自是竹之德操。標榜品格，亦寫竹之常法。《題東坡竹石》，“怪石岑崟”、“幽篁深”，為畫面所本有；而稱“當路”，謂“不見天”，則為詩人之詮釋，化景為情，代為詠懷寫心。《題竹石牧牛》，將竹、石、牛三者，作有機而動態之畫面呈現。末四句運用禪宗翻案手法，就石、牛、牛、竹間，作愛憎去取之無奈抉擇，新舊黨爭之禍害，明哲保身之心態，多見於詩畫之外。<sup>[45]</sup>

藝術家創作，常把自己幻想成作品中的對象，將主觀感情移入客體，於是主客交流，物我不分。詩人解讀圖畫，想像創作心理，還原創作歷程，繪聲繪影，此之謂“有聲畫”，此之謂“詩中有畫”。題畫詩作往往如此，題詠竹畫時時見之。論者稱：蘇軾作為文人畫之早期代表，其精髓正在繪畫之表現論，特別是借物寓興部分。這正是傳統抒情理論之發揚，唐以來詩人觀物往往如此。<sup>[46]</sup> 蘇軾題詠文同墨竹，黃庭堅之題詠東坡水墨畫，大抵多凸

顯上述特色，體現寄興寫意觀點。

## (二) 比 德 審 美

比德，從比興發展而來，為先秦儒家之審美理想。儒家美學原則，往往強調美與善之和諧統一。比德審美，即其顯例。孔子曾以山、以水、以玉、以土、以松柏、以芷蘭比德於君子，分見《論語·子罕》、《論語·雍也》、《荀子·宥坐》、《荀子·法行》、《尚書大傳》、《韓詩外傳》、《春秋繁露》，亦多所發揮。<sup>[47]</sup>荀子以諧隱方式作《雲賦》、《蠹賦》，屈原以比興手法作《橘頌》、《離騷》，更是先秦“比德”之典型。

將人格與物性對應，將人生與自然聯結，於是形成君子比德之架構。所謂“君子比德”，表面上是人比德於物，實質上是物比德於人。比德，是以物作為人格修煉的參照，是以人格修煉為起點和歸宿之類比反省。由此觀之，君子比德，是自然美學觀向藝術美學觀之轉換和融合。<sup>[48]</sup>比德，為華夏民族審美理想之寄托方式，自春秋戰國以來，傳世不絕，在詠物詩和花鳥畫方面體現得尤為突出。

至宋代，朝廷政策崇儒右文，儒學家標榜“德性與問學”，兼顧“涵養與致知”。向內反省自身，與向外格物致知，雖有所偏愛，基本上大多兼容並重。<sup>[49]</sup>此種尊德性、尚涵養、貴內省之風習，影響宋代士人之審美意識，以及宋詩之復雅崇格。尤其崇格思潮在宋代詩畫之體現，正是宋代理學人生觀之藝術實踐。<sup>[50]</sup>宋代崇儒崇格思潮之氛圍下，比德之審美理想有較長足之發展，如以梅、竹比德君子，梅為堅貞之化身，竹為高雅之隱語，往往見諸詩情與畫意。尤其在文人畫興起，墨竹畫盛行之北宋，以蘇軾、黃庭堅及江西詩人為主之題畫詩，對此有較明確之體現。如蘇軾題詠枯木竹石畫：

散木支離得自全，交柯蚴蟻欲相纏。不須更說能鳴雁，

要以空中得盡年。（蘇軾《題過所畫枯木竹石三首》其二，《蘇軾詩集合注》卷43，頁2207；《全宋詩》卷826，頁9563）

散木、支離，其德可以自全，此莊周《逍遙》、《齊物》、《山木》之教示。竹木“交柯蚴蟉”，無所可用；與“能鳴雁”之有用殊科；唯竹德“中空”，可得盡年，可作吾人虛心不有，謙冲受益之師法。蘇過作畫，以之比德；東坡題畫，以之寄興，詩情畫意可以相得益彰，亦由此可見。

文同愛竹成癖，尤長於畫竹。曾作《一字至十字成章》詠竹詩云：“森寒，潔綠”；“心虛異衆草，節勁逾凡木”；且謂“若論檀樂之操，無敵於君；欲圖瀟灑之姿，莫賢於僕”。<sup>[51]</sup>蓋以竹比德於賢人君子。一般而言，勁直挺立，凌雪參雲，是翠竹之平常形象。文人畫家偏愛病態的竹子，文同曾畫紆竹，以象徵“屈而不撓”；猶東坡作枯木，“如其胸中盤鬱”，兼表竹木德操。黃庭堅與其外甥洪朋，先後為李夫人偃竹畫題詩，頗亦近之，如：

孤根偃蹇非傲世，勁節癯枝萬壑風。閨中白髮翰墨手，落筆乃與天同功。（黃庭堅《題李夫人偃竹》，《山谷外集詩注》卷9，頁763；《全宋詩》卷1007，頁11513）

袖中欸忽生絲竹，眼底鮮飈起寒綠。把筆誰能寫此真？偃蹇一枝生氣足。夫人故有林下風，歲寒落落此同君。映窗得意偶揮灑，寫出箕箒谷裏千秋之卧龍。夜來風雨吹倒屋，但恐踴躍變化入水渺無踪。（洪朋《李夫人偃竹歌》，《全宋詩》卷1278，頁14455）

李夫人，為黃庭堅之姨母，李公擇之胞妹，善臨松竹木石，亦習染文人畫之風尚。黃庭堅之題詠，特別勾勒偃竹畫之構圖，凸顯“孤根偃蹇”、“勁節癯枝”兩個形象，竹子之剛毅堅貞，百折不折，孤高特立，亦可以想見。寫竹如此，真可以筆補造化，與天同功。洪朋所作《李夫人偃竹歌》，特提夫人富於“林下風”之幽深清遠、恬淡自然之禪趣，其偃竹畫有“歲寒”之象徵與節操。翠

竹歷經“歲寒”而不凋，故多比德於君子。猶黃庭堅《歲寒知松柏》詩所謂“老去惟心在，相依到歲寒”；“心藏後凋節，歲有大寒知”。<sup>[52]</sup>強調此畫聚焦於“偃蹇一枝”，而生氣已足；想像偃蹇之竹，當是文同“篔簹谷裏千秋之卧龍”。竹莖可以化龍，用《神仙傳》費長房竹杖化為青龍事。<sup>[53]</sup>以化龍飛去，凸顯李夫人偃竹畫之傳神得意，自在揮灑。

竹子之德操，如中空、有節、後凋、不屈等等，皆屬高雅之風節，予人瀟灑出塵之意象。經由蘇軾等文士圖寫歌詠，於是竹之不俗、有格，遂成君子比德之對象：

可使食無肉，不可使居無竹。無肉令人瘦，無竹令人俗。人瘦尚可肥，俗士不可醫。旁人笑此言，似高還似痴。若對此君仍大嚼，世間那有揚州鶴？（蘇軾《於潛僧綠筠軒》，《蘇軾詩集合注》卷9，頁425—426）

我昔居西園，手植竹數箇。凜然如德友，節行不敢破。朝吟玩霜枝，夜聞蕭瑟清。風吹一日四庫本、萬卷樓本作且忽不見，似覺塵土污人衣。揭來翠雲麓，日唯見山不見竹。雖云山氣日夕佳，尚恐無竹令人俗。昨得與可畫，自掃塵壁掛。門開風動之，如枉故人駕。對山看畫信不惡，何人更覓揚州鶴。（謝邁《題文與可畫竹》，《全宋詩》卷1373，頁15770—15771）

《晉書·王徽之傳》載：王徽之種竹嘯詠，指竹曰：“何可一日無此君？”自是之後，竹遂號為“此君”。東坡作《於潛僧綠筠軒》詩，對比無肉與無竹，就物質與精神兩層面作映襯，特提“無肉令人瘦，無竹令人俗。人瘦尚可肥，俗士不可醫”詩句，於是“無竹令人俗”漸成宋代士人之口頭禪。謝邁為江西詩派中人，其《題文與可畫竹》一首，呼應東坡“無竹令人俗”之名言，再以凜然、節行、玩霜、蕭瑟點綴翠雲，於是竹之為“德友”，堪作君子之比德，亦呼之欲出。

竹之比德於君子，於兩宋最為普遍，視之為歲寒三友。南宋初李綱(1083—1140)則目松、竹、蘭、菊為四友，曾作《梁谿四友贊》：松曰歲寒，竹曰虚心，蘭曰幽芳，菊曰粲華。其《虚心贊》詠竹云：“君子學道，其心貴虛。此君之心，一物本無。勁節堅竦，清影扶疏。劍拔環侍，十萬丈夫。細細其香，猗猗其綠。滴露和烟，鏘金戛玉。與子為友，惟日不足。何年栖鳳，慰此幽獨。”<sup>[54]</sup>李綱此詩，高度概括竹之風骨，曰虚心、無物、勁節、堅竦、栖鳳、幽獨；囊括其形象為清影、扶疏、細香、猗綠、滴露、和烟、鏘金、戛玉。德操如是之清高，形象如是之美好，是以君子引為友朋，故曰：“與子為友，惟日不足。”

### (三) 游戲三昧

至元本《六祖壇經·頓漸品八》有云：“見性之人，立亦得，不立亦得。來去自由，無滯無礙。應用隨作，應語隨答，普見化身，不離自性，即得自在神通，游戲三昧，是名見性。”所謂游戲三昧，如無心之遊戲，心無牽掛，任運自如，得法自在。易言之，進退自由，隨意自在，信手拈來，如隨意遊戲，毫無拘束，皆可稱游戲三昧之境界。<sup>[55]</sup>今以黃庭堅題詠竹畫為例，稍作述說論證：

子舟詩書客，畫手晚前輩。挹袂拍其肩，餘力左右逮。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。此物當更工，請以小喻大。（黃庭堅《用前韻謝子舟為予作風雨竹》，《山谷詩集注》卷12，頁312；《全宋詩》卷990，頁11398）

子舟所繪風雨竹，異於俗工所作，所謂“歲寒十三本，與可

可追配”，當是墨竹畫或文人畫之屬。因為其畫風，一方面“突兀謝憎愛”，一方面又“意出筆墨外”。“吾聞絕一源，戰勝自十倍”句，宋任淵注云：“此句以下言胸中高勝，則游戲筆墨自當不凡。”“榮枯轉時機，生死付交態”二句，任淵注云：“謂視窮達若物之榮枯，各隨時盛衰，任天機自運爾。”藥山惟儼禪師曾問弟子“山上枯榮二樹”，高沙彌所謂“枯者從他枯，榮者從他榮”；<sup>[56]</sup>山谷詩中所云，殆即此意。云游戲筆墨，言天機自運，由此觀之，黃庭堅題畫，蓋“以真實相出游戲法”，殆與書道之游戲三昧相通。又如：

森前一山竹，壯士十三輩。自干雲天去，草芥肯下逮。虛心聽造物，顛沛風雲會。榮枯偶同時，終不相棄背。誰云湖州沒，筆力今尚在。阿筌雖墨妙，好以桃李配。國工裁主意，冷淡恐不愛。子舟落心畫，榮觀不在外。耆年道機熟，增勝當倍倍。祖述今百家，小紙弄姿態。雖云出湖州，卷置懶開對。非公筆如椽，孰能為之大。（黃庭堅《再用前韻詠子舟所作竹》，《山谷詩集注》卷12，頁313—314；《全宋詩》卷990，頁11398）

子舟所畫，主題為“風雨竹”，情境為風斜、雨重；前詩言“歲寒十三本”，後詩云“壯士十三輩”，竹必十三枝。竹君無心，但聽命於造物，任天機自運而已。雖風雨之變、榮枯之變、死生之變，亦任其自然而已。此中心境，頗有大慧宗杲（1089—1163）看話禪“隨緣放曠，任性逍遙”之證悟。洪州禪主張無修無證之平常心，提倡順應自然、無為無事，黃庭堅詠竹，殆亦有此體現。<sup>[57]</sup>所謂游戲三昧之來去超脫，自在無礙，蓋近之。

文人畫與畫工畫之分，在藝術氣息之高下，所謂“得之象外”，所謂“取其意氣所到”。詠竹畫或濡染禪趣，然不如墨竹之普遍而濃厚，此就北宋題畫詩所見，大抵如此。



## 四、蘇軾、黃庭堅墨竹題 畫詩與禪趣、比德

時至宋代，禪宗思維對於詩家吟詠，禪學趣味對於士人繪畫，都發生相當的影響。“詩畫一律”之文藝思潮，經過蘇軾、黃庭堅諸詩人之倡導發揮，在北宋中後期已逐漸形成士大夫品畫論詩之標準。<sup>[58]</sup>題畫文學很多，畫論如《畫繼》、《宣和畫譜》亦時有所見。題畫詩會通詩與畫而一之，墨竹題詠更摻合墨戲與題畫而化成之，詩、畫、禪之互涉交流，具體可見。

墨竹畫之起源，衆說不一，或以為始於唐，<sup>[59]</sup>或以為形成於晚唐。<sup>[60]</sup>五代至北宋間，畫竹一科逐漸蔚為風氣。如後蜀黃筌之墨竹，南唐徐熙之雪竹，丁謙之病竹，李頗之折竹、風竹，李煜之鐵鉤鎖，唐希雅之戰掣勢等等，各有不同風格。北宋畫竹亦多名家，如閻士安之墨竹多姿，劉夢松之紆竹精緻，文同墨竹之英雄俊偉，蘇軾之興到揮灑，多各有姿態特色。<sup>[61]</sup>傳世至今最早之墨竹畫本，當是傳為五代李頗之墨竹，其寫意墨竹尚未成熟。徐熙《雪竹圖》雖極精工，亦未臻典型。迨北宋文同、蘇軾畫墨竹、詠墨竹，墨竹被賦予特定之文化涵義，始成為士大夫“適興寄意”之遊戲三昧。影響南宋及元人墨竹畫、墨竹題詠，至為深遠。

宋代文人畫家所作花鳥，大多借物抒情，畫中有詩，成為文人花鳥畫之特徵。文同寫竹云：“森寒，潔綠”；“虚心異衆草，勁節逾凡木”。稱虚心、勁節，是以君子之風比德。蘇軾《跋文與可墨竹》謂：文同之畫墨竹，緣於“學道未至，意有所不適，而無所遣之，故一發於墨竹”。<sup>[62]</sup>可見文同之創作目的，在借竹石以抒情，情有所發，乃形之於詩畫。文同對於變態的紆竹，曾撰文稱美：“觀其抱節也，剛潔而隆高；其布葉也，瘦癯而修長，是所謂戰風日、傲冰霜，凌突四時，磨礮萬草之奇植也。”<sup>[63]</sup>蘇轍《祭

文與可學士文》稱文同：“忠信篤實，廉而不劌，柔而不屈。發爲文章，實似其德。”<sup>[64]</sup>人格特質如此，自然影響其窮通遇合。據此可知，因爲紆竹的遭遇，跟文同的平生經歷和思想感情生發共鳴，作者才憑藉紆竹的凜然高節，唱詠述志，寓意抒情。<sup>[65]</sup>

蘇軾與文同相知相惜，共同創造了湖州竹派。蘇軾提倡士人畫，所作枯木、怪石、墨竹，多爲寫其胸中盤鬱。蘇軾《文與可筧簞谷偃竹記》自述文同教其畫墨竹，“從地一直起至頂”，并不逐節分畫，只是振筆直遂，隨意點示。《書吳道子畫後》稱“出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外”，蓋斟酌出入於規矩與自由之際。文同創立墨竹一派，而蘇軾自謂：“吾爲墨竹，盡得與可之法。”蓋以神妙意氣自許，不拘於形似，予墨竹之抒情寫意極大啓示。蘇軾傳世之作，有《枯木竹石圖》，藏上海博物館；《竹石圖》，藏中國美術館；《墨竹圖》，明項元汴曾收藏。<sup>[66]</sup>要皆墨戲之作，頗能展現士人畫之風格特徵。

唐白居易《畫竹歌》云：“不根而生從意生，不筭而成由筆成。”<sup>[67]</sup>竹畫之立意、命筆，追求離形得似，可以想見。畫竹，用水墨取代丹青，有天然自在，超脫形似之意趣在。黃庭堅《蘇李畫枯木道士賦》所謂“虎豹之有美，不雕而常自然”，<sup>[68]</sup>即此之謂。《宣和畫譜·墨竹敘論》對此亦有申說：

繪事之求形似，舍丹青、朱黃、鉛粉則失之，是豈知畫之貴乎？有筆不在夫丹青、朱黃、鉛粉之工也。故有以淡墨揮掃，整整斜斜，不專於形似而獨得於象外者，往往不出於畫史，而多出於詞人墨卿之所作。<sup>[69]</sup>

東晉顧愷之論畫，注重以形寫神，遷想妙得。北宋黃休復《益州名畫錄》突出“逸格”；歐陽修題畫，稱“畫意不畫形”，而標榜“蕭條淡泊”之意。<sup>[70]</sup>蘇軾以爲繪畫之作用，在“適吾意”；提倡士人畫，“取其意氣所到”，美其“不古不今，自出己意”。撰有《傳神記》一文，強調繪畫傳神之妙，貴能“得其意思所在”，不

在“舉體皆似”。<sup>[71]</sup>追求神韻，注重傳神，不貴寫實形似，此北宋文人畫之風習。

墨爲隱逸、清高、脫俗之象徵，與丹青之爲凡塵、世俗、欲望之象徵色彩不同。墨之近於道，正在“天然去雕飾”；染於禪，正在隨緣順性，任運自然。<sup>[72]</sup>且看黃庭堅墨竹題跋：

如蟲蝕木，偶爾成文。吾觀古人繪事，妙處類多如此。所以輪扁斲車，不能以教其子。近世崔白筆墨，幾到古人不用心處。世人雷同賞之，但恐白未肯耳。<sup>[73]</sup>

墨竹之妙者，皆在無意於畫，“如蟲蝕木，偶爾成文”，所謂“古人不用心處”，此即禪宗“自然適意，率意天成”之語言藝術審美觀。<sup>[74]</sup>禪宗南宗之隨緣任運，此中有之。墨竹畫多文人墨戲之作，故自多禪味。墨竹題詠，以詩歌詮釋墨竹畫，畫意與詩情，相得益彰，禪趣躍然紙上。《宣和畫譜·墨竹敘論》所言畫風，不貴形似，不專於形似，“不在夫丹青、朱黃、鉛粉之工”。特別凸顯“淡墨揮掃，整整斜斜”，“獨得於象外”之水墨畫作。尤其強調此種不貴形似之工的作品，“不出於畫史，而多出於詞人墨卿”，對於文人畫獨樹一格之畫風，頗表欣賞。同時，推崇墨竹“拂雲而高寒，傲雪而玉立”，則其比德與寄興可知。又稱墨竹畫之布景致思，謂“不盈尺而萬里可論”，其非“俗工所能到”。其表現手法，若非運用以形寫神，忘形得意，將無緣企及。

文人畫以表現自我內心情感爲主，敢於輕視典範法則，勇於提出創意主張，寄興寫心，獨抒性靈，作品富於詩意，表現神妙莫測。這是禪宗唯心自性的意境理論，主觀隨機、得心應手，追求精神和創作的自由，影響了文人畫的創作。<sup>[75]</sup>文人畫中之水墨畫，“淡墨揮掃，不專於形似”；“不古不今，自出己意”，尤可作爲代表。

論者指出：墨竹因其特殊性，恰成最早之墨戲畫種。墨戲

之表現超越,且又臻於和諧的觀念,<sup>[76]</sup>往往借墨竹畫之流行,而逐漸確立。其中,有文人畫興起之機緣,促成以詩為魂,以寫為法,水墨為尚,抒情寫意諸審美特質之發用。<sup>[77]</sup>於是墨竹畫在北宋形成,墨竹題詠在北宋亦開始盛行。墨竹畫蓋結合了詩情、畫意、墨戲、禪趣。當然,以竹比君子之德操,墨竹題詠所在多有。唯題畫墨竹而寫意抒情,數量不多。今舉蘇軾、黃庭堅二家墨竹題詠,論證上述觀點。

### (一) 游戲三昧

明董其昌(1555—1634)著有《畫禪室隨筆》,首倡文人畫之概念。將畫分南北宗,并類比禪之南北宗,亦最先由其提出。<sup>[78]</sup>董其昌之禪學造詣頗深,曾以佛學素養之深淺,評論唐宋文人,以為“東坡突過昌黎、歐陽”;且謂:“宋人推黃山谷所得深於子瞻。曰:山谷真涅槃堂裏禪也。”<sup>[79]</sup>唐宋士人之佛學素養,固以黃庭堅、蘇軾分居一、二;至於圖畫紀詠,宋鄧椿《畫繼》亦以為“獨山谷最為精嚴”,“至東坡又曲盡其理”。<sup>[80]</sup>今考察蘇、黃二家詩文集,就墨竹畫題詠而言,理或然也。

墨竹之為繪畫,與詠竹之為詩歌,竹作為道德寓意,作為君子比德之資材,墨竹與詠竹其實無異,堪稱殊途同歸。唯墨竹之作,出於文人畫之游戲居多,故墨戲、三昧之佛禪色彩較顯著。如蘇軾題畫詩,論及文與可(同)墨竹部分:

斯人定何人,游戲得自在。詩鳴草聖餘,兼入竹三昧。時時出木石,荒怪軼象外。舉世知珍之,賞會獨予最。知音古難合,奄忽不少待。誰云生死隔,相見如隳隗。(蘇軾《題文與可墨竹》,《蘇軾詩集合注》卷28,頁1392;《全宋詩》卷810,頁9380)

蘇軾《題文與可墨竹》,一則稱“游戲得自在”,再則言“兼入竹三昧”,是以題畫手段,詮釋文同墨竹之揮灑,合於《六祖壇

經·頓漸品八》所謂“來去自由，無滯無礙”，任運自然，得法自在，所謂遊戲三昧。蘇軾《文與可畫筴簞谷偃竹記》說畫竹，“必先得成竹於胸中”，謂“與可之教予如此”。《墨君堂記》述與可畫墨竹：“雍容談笑，揮灑奮迅而盡君之德”；與可之於墨竹，“可謂得其情而盡其性矣”。《跋文與可墨竹》述與可自道畫墨竹，乃“學道未至，意有所不適，而無所遣之，故一發於墨竹”；<sup>[81]</sup>信手拈來，如隨意遊戲，既是翰墨遊戲，可以適興寄意，又印合畫禪之遊戲三昧。蘇軾爲之表出，堪稱知音。文與可爲人作墨竹，必“待蘇子瞻來，令作詩其側”，蓋詩情畫意，相得益彰；墨竹寫意，知音難得，有如此者。

宋郭若虛(?—1074?)《圖畫見聞志》卷三稱文同：“善畫墨竹，富蕭灑之姿，逼檀樂之秀。疑風可動，不筍而成者也。”<sup>[82]</sup>文同自賦《一至十字》詠竹詩，亦稱竹有“檀樂之操”，而自己則長於“圖蕭灑之姿”。文與可墨竹畫，開創湖州竹派，得蘇軾之聲援與推揚，遂自成一家之特色，風格益加顯著，影響後世十分深遠。湖州竹派之美學思想與表現手法，頗值得闡說。文同與蘇軾，詩、書、畫三絕兼擅，皆以詩人之情懷、書家之運筆、文人畫之寄情，表現繪畫藝術，而創爲湖州竹派之特色。論其美學思想，或爲道與藝之統一，或爲寄情與思致之統一，或爲傳神與寫形之統一，或爲詩、書、畫內在之統一；<sup>[83]</sup>而其要歸，則在文人畫之墨戲，在遊戲三昧之體現。蘇軾《書晁補之所藏與可畫竹三首》，有具體而微之呈現，如：

與可畫竹時，見竹不見人。豈獨不見人，嗒然遺其身。  
其身與竹化，無窮出清新。莊周世無有，誰知此疑神。（蘇軾《書晁補之所藏與可畫竹三首》其一，《蘇軾詩集合注》卷29，頁1433；《全宋詩》卷812，頁9394）

蘇軾《書晁補之所藏與可畫竹三首》其一，述說與可畫竹時，用意專注如《莊子·齊物論》之“吾喪我”，身與竹化，達到物

我爲一之境界。佛教之美學品格，講究“梵人合一”、“物我同根”。僧肇《涅槃無名論》云：“物不異我，我不異物；物我玄會，歸乎無極。”主客雙向交流，相互激蕩，必然生發無限。<sup>[84]</sup>東坡稱與可畫竹時，“其身與竹化”如此，故能“無窮出清新”如彼，與禪宗“物我同化”、“物我兩忘”超塵脫俗之境界亦近似，可以相互發明。<sup>[85]</sup>又如：

若人今已無，此竹寧復有。那將春蚓筆，畫作風中柳。  
君看斷崖上，瘦節蛟蛇走。何時此霜竿，復入江湖手。（蘇軾《書晁補之所藏與可畫竹三首》其二，《蘇軾詩集合注》卷29，頁1434；《全宋詩》卷812，頁9394）

北宋以來，高人逸士多能“以書緒餘作墨戲”，文同與蘇軾爲其中代表。《宣和畫譜》稱文同善畫墨竹，“凡於翰墨之間，托物寓興，則見於水墨之戲”。蘇軾《題文與可畫竹》曾指出：“斯人定何人？游戲得自在。”則文同畫竹，出於墨戲可知。上列引文題詠文同墨竹畫，以“那將春蚓筆，畫作風中柳”之柔細搖曳，反襯其霜竿之筆法與姿態。又狀寫其構圖，稱“君看斷崖上，瘦節蛟蛇走”；以南齊謝赫《古畫品錄》所提六法言之，可謂氣韻生動；<sup>[86]</sup>以蘇軾所倡文人畫言之，則是“取其意氣所到”。若以蘇軾對佛學之理解言，則直認繪畫爲幻境之創造：《題楊次公蕙》曰“幻色雖非實，真香亦竟空”；《次韻吳傳正枯木歌》却云“萬象入我摩尼珠”等等，<sup>[87]</sup>可見一斑。《心經》談般若空觀、諸法空相；《華嚴經》提示色空不二，真空妙有；理事圓融，事事無礙。<sup>[88]</sup>理解這些禪宗思想與哲學象徵，將有助於對文同墨竹畫脫略形似、追求神韻、抒發性情、表現自我之解讀。尤有助於體認墨竹離形得似，“不似之似”之文人畫特色。<sup>[89]</sup>蘇軾《書晁補之所藏與可畫竹三首》其三，題詠墨竹，明顯體現游戲三昧，與文同之墨戲合拍，如：

晁子拙生事，舉家聞食粥。朝來又絕倒，諛墓得霜竹。

可憐先生盤，朝日照苜蓿。吾詩固云爾，可使食無肉。（蘇軾《晁補之所藏與可畫竹三首》其三，《蘇軾詩集合注》卷 29，頁 1434；《全宋詩》卷 812，頁 9394）

蘇軾題畫詩，為尊題故，述說與可墨竹之收藏者晁補之。墨竹既出於文人之遊戲遣興，抒情寫意，聊求自成自達，自我超越；於是蘇軾題詠墨竹，亦體現遊戲三昧，打禪通禪。原來晁補之家境清寒，竟以代人撰寫墓誌銘之潤筆費，購置此幅“霜竹”畫，無視“舉家食粥”之窘困，其賞愛文與可墨竹畫之舉動，著實令人“絕倒”。宋呂本中《童蒙詩訓》稱：“如作雜劇，打猛禪入，却打猛禪出也。”<sup>[90]</sup>禪宗常言：“遊戲三昧，逢場設施，無不可！”由此看來，禪師、優伶、詩人、畫家之諧趣，隨手拈來的禪趣，都暗合遊戲三昧之妙旨。蘇軾題詠，前言“諛墓得霜竹”，是打猛禪入；詩以“可使食無肉”作結，不但呼應“食粥”、“苜蓿”，言外更隱含“不可使居無竹”之莊語與正意。所謂“戲言而近莊，反言以顯正”，<sup>[91]</sup>本詩足以當之。題畫詩同出於遊戲三昧者，又如：

為愛鵝溪白蘭光，掃殘雞距紫毫芒。世間那有千尋竹，  
月落庭空影許長。（蘇軾《文與可有詩見寄云待將一段鵝  
溪絹掃取寒梢萬尺長次韻答之》《蘇軾詩集合注》卷 16，頁  
800—801）

為愛好絹，遂畫墨竹，藝術家愛屋及烏，投桃報李，可稱為藝苑雅事。文同來詩稱“掃取寒梢萬尺長”，本指一段絹而有萬尺之勢，極言畫境延展之無窮，此逢場作戲之語，所謂“打猛禪入”。東坡次韻，借題揮灑，遂云“世間那有千尋竹，月落庭空影許長”，則是“打猛禪出”。一唱一和，猶插科打諢，諧趣禪趣全出。“夫言繪畫者，競求容勢而已！”此南齊王微《敘畫》之說。<sup>[92]</sup>如何化靜為動，富於包孕；如何突破時空，作無限之超越，要皆“競求容勢”之藝術追求。若與謝赫“六法”相較，生機流轉、韻味含蓄，則與“氣韻生動”相通。文同畫竹，一段絹而見

“寒梢萬尺長”之氣勢，堪稱“競求容勢”之典範作品。

緣起論為佛教之基本教義。看待世間一切事物，無非假有、幻影、虛妄、不實，唯有佛性、真如、實相、法界，才是真實存在的。<sup>[93]</sup>這種“似真而又幻”之真幻不二論，“應無所住而生其心”之妙悟法門，影響士人之思維方式，文學藝術之表達方法，至深且遠。<sup>[94]</sup>蘇軾一生困頓不得志者多，故常以游戲看待人間一切情事。所作詩畫多含佛心禪影，多富游戲三昧，如《龜山辯才師》稱“羨師游戲浮漚間，笑我榮枯彈指內”；《洞庭春色賦》亦云“游戲於其間，悟此世之泡幻”；論草書亦謂“云如死灰實不枯，逢場作戲三昧俱”。<sup>[95]</sup>又說佛偈曰：“前夢後夢真是一，彼幻此幻非有二。”<sup>[96]</sup>可見榮枯等倫，真幻不二。至其胸中盤鬱，往往化為枯木竹石之怪怪奇奇，表現為滑稽詼笑之文人畫與墨戲。

黃庭堅與蘇軾，同為元祐黨人，同遭貶謫流落，集一生無可如何之遇，故所作墨畫題詠，蘇、黃兩家多同工異曲，游戲三昧往往而有。如黃庭堅所作《劉明仲墨竹賦》，稱劉明仲“游戲翰墨，龍蛇起陸；嘗其餘巧，顧作二竹”。<sup>[97]</sup>則以游戲翰墨作墨竹。又如《題子瞻墨竹》：

眼入毫端寫竹真，枝掀葉舉是精神。因知幻物出無象，  
問取人間老斲輪。（黃庭堅《題子瞻墨竹》，《山谷別集詩注》卷上，頁1094；《全宋詩》卷1016，頁11595）

繪畫為幻境之顯影，而幻象蓋從心中流出，此東坡之認知，已見上述。何況墨畫超脫形似，在在印證“大空聲色本無有”，故北宋華鎮題墨畫梅花云：“禪家會見此中意，戲弄柔毫移白黑。”明董其昌《畫禪室隨筆》曾以佛學造詣品評唐宋文人，以為“宋人推黃山谷所得深於子瞻”。今觀黃庭堅《題子瞻墨竹》一詩，“真”、“幻”對舉，“精神”與“無象”不二，可知董其昌之說可信。自杜甫以來，題畫既注重形似之真，更強調傳神寫韻。清初笈重光《畫筌》稱：“神無可繪，真境逼而神境生。”石濤則謂：“明



暗高低遠近，不似之似似之。”<sup>[98]</sup>黃庭堅題畫，既評價東坡墨畫，謂其妙入毫端，寫作如真；進而肯定墨竹“枝掀葉舉”，氣韻生動，能傳竹之精神。宋黃休復《益州名畫錄》標榜逸格，以為“筆簡形具，得之自然”，墨竹畫之逸筆草草，是為近之。黃庭堅《題子瞻墨竹》，於第三句下一轉語，謂“因知幻物出無象”，一句掃倒形似與傳神，大抵為般若學“萬法緣起性空”之觀點，以為“凡所有相，皆是虛妄”。《楞伽經》提示：三界唯心，萬法唯識，“所謂一切法，如幻如夢，光影水月”；“觀一切有法，猶如虛空花”。《楞嚴經》亦云：“一切浮塵，諸幻化相。”所以《華嚴經》強調，一切有為法，皆如鏡花水月，夢幻泡影，皆當絕言離相，消除分別，如此才得禪定智慧。<sup>[99]</sup>黃庭堅《題子瞻墨竹》，運化《楞伽經》、《楞嚴經》、《華嚴經》般若空觀，視墨畫為“幻物”，終歸於“無象”，深得墨戲之精神，更得畫禪之遊戲三昧。

馬鳴和尚著《大乘起信論》，總結大乘佛教理論，闡明如來藏緣起，揭示真心本體，超越一切；自性清淨，遠離垢染。強調心生滅門，隨緣顯現；心真如門，恒常不變。因此，一切分別，皆分別自心；妄執情識，乃迷昧之源。<sup>[100]</sup>黃庭堅題趙宗閔墨竹畫，可見上述禪趣之體現，如：

省郎潦倒今何處，敗壁風生霜竹枝。滿世□□專翰墨，誰為真賞拂蛛絲。（黃庭堅《銅官僧舍得尚書郎趙宗閔墨竹一枝筆勢妙天下為作小詩二首》其一，《山谷詩外集補》卷1，頁1330；《全宋詩》卷1021，頁11681）

尚書郎趙宗閔所畫，“墨竹一枝，筆勢妙天下”；大抵亦遣興寫意之作，從首句“省郎潦倒”云云，可見一斑。次句再現畫面，稱“風生霜竹枝”，則其風霜勁節，脫絕凡俗可知。唯墨竹畫寫於敗壁，畫者尚書郎趙宗閔今又潦倒，因此世俗之“專翰墨”者，起分別心，見差別相，隨緣顯現，妄執情識，於是此一“筆勢妙天下”之墨竹，遂難獲“真賞”，任憑蛛絲生敗壁而已。凡人隨緣生

心,依心起意,依意起識,遂見悟迷淨染。除滅無明,明心見性之道,在破除我執,心物雙泯;無念離念,居塵不染;不二法門,要在消除差別而已矣。<sup>[101]</sup>山谷題畫詩言外之意,或在於斯。又如:

獨來野寺無人識,故作寒崖雪壓枝。相得平生藏妙手,  
只今猶在鬢如絲。(黃庭堅《銅官僧舍得尚書郎趙宗閔墨  
竹一枝筆勢妙天下爲作小詩二首》其二,《山谷詩外集補》  
卷1,頁1331;《全宋詩》卷1021,頁11681)

趙宗閔,官至尚書郎,長於墨竹畫,黃庭堅於銅官僧舍破壁得其墨竹畫一枝,別有會心,故有此題詠。推敲二詩之意,趙宗閔此一墨竹壁畫,蓋作於官場潦倒後之晚年,故首句言“獨來野寺無人識”,末句云“只今猶在鬢如絲”。黃庭堅品評趙宗閔墨竹,一則稱其“筆勢妙天下”,再則稱賞其畫藝爲“妙手”,推崇可謂備至。蘇軾《書晁補之所藏與可畫竹三首》其一,稱文同畫竹時,“見竹不見人。豈獨不見人,嗒然遺其身”。趙宗閔畫竹時,“獨來野寺無人識”,或許亦有此境界。至於壁畫之布置構圖,主要爲“寒崖雪壓枝”,任憑雪壓風欺,我自凌霜傲寒,猶明太祖《詠雪竹》所云:“雪壓竹枝低,雖低不著泥。明朝紅日出,依舊與雪齊。”(《明詩選最》)其偉岸出群,任運逍遙爲何如也!蘇軾《高郵陳直躬處士畫雁二首》其一:“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。”<sup>[102]</sup>這“無人態”、“兩自在”,可移換以品評“獨來野寺無人識,故作寒崖雪壓枝”;了無機心,方能任運隨緣,無礙自如。馬祖道一所謂“平常心是道”,認知到華嚴宗的法界緣起,自我也就能任性逍遙。《金剛經》講究“無住生心,觸處皆春”,<sup>[103]</sup>潦倒省郎“獨來野寺無人識”,繪作“寒崖雪壓枝”之墨竹,竟成“筆勢妙天下”之作,未嘗不由於此。又如:

深閨靜几試筆墨,白頭腕中百斛力。榮榮枯枯皆本色,  
懸之高堂風動壁。(黃庭堅《姨母李夫人墨竹二首》其一,

《山谷詩集注》卷 9，頁 240；《全宋詩》卷 978，頁 11381—11382)

題詠墨竹，而稱“榮榮枯枯皆本色”，體現《壇經》“出沒即離兩邊”之教示；洪州禪宗所謂“平常心是道”，無造作、無是非、無取舍、無斷常、無凡無聖。<sup>[104]</sup>禪宗哲學之二法門，如彼此不二，垢淨不二，生死不二，指月不二，色空不二。超越一切對立，以明心見性，徹見本來面目。<sup>[105]</sup>黃庭堅《姨母李夫人墨竹二首》其一，特提“榮榮枯枯皆本色”，題詠而體現墨戲禪趣，亦足見山谷佛學素養之深湛，及詩、畫、禪之會通與交融。

## (二) 比德審美

竹之形象，中空、有節、長青、參天、堅勁、柔韌，皆屬高雅之風節，予人瀟灑出塵之意象。文人畫師或以翰墨寫意，或以文字歌詠，其審美觀大多以竹之德操比擬賢人君子之志行。

蘇轍(1039—1112)《墨竹賦》稱說良竹之德：“性剛潔而疏直，姿嬋娟以閑媚；涉寒暑之徂變，傲冰雪之凌厲。”<sup>[106]</sup>亦剛亦柔，守常不變，此君子賢人所以比德。蘇軾《墨君堂記》述與可墨竹亦云：“風雪凌厲，以觀其操；崖石犖确，以致其節。得志，遂茂而不驕；不得志，瘁瘠而不辱。群居不倚，獨立不懼。”<sup>[107]</sup>以歧義雙關之措詞，將竹與賢人君子之德操，作多方之類比，傳承先秦儒家比德審美之傳統，光大而轉化運用之，此宋人詠竹、畫竹之文風士習。墨竹題詠，會通詩、畫、禪而一之；雖或出於墨戲，比德審美亦不例外。

畫竹，選用水墨為高，不采丹青五色，此自有道德象徵之作用在。北宋黃裳《書墨竹畫卷後》稱，以水墨畫竹，“能使人知有歲寒之意，不畏霜雪之色”，其“灑落之趣”尤非俗士畫工所能及。<sup>[108]</sup>元郝經《靜華君墨竹賦》亦云：“墨於用而形於竹，開太古之元關，寫靈臺之幽獨。儲秀潤於掌握，貯冰霜於肺腹，足乎心

而無待於目；備乎理而不備乎物，全乎神而不徇乎俗。蓋達者之有天趣，而以貞節爲寓也。”<sup>[109]</sup>稱美墨竹畫之勝，在能開玄關，寫靈臺，足乎心，備乎理，全乎神，以貞節爲寓，乃達者之天趣云云。此種以貞節比德之墨竹畫風，北宋黃庭堅題詠墨竹，謂之“歲寒心”，如：

古今作生竹，能者未十輩。吳生勒枝葉，筌案遠不逮。江南鐵鉤鎖，最許誠懸會。燕公灑墨成，落落與時背。譬如剝心松，中有歲寒在。湖州三百年，筆與前哲配。規模轉銀鉤，幽賞非俗愛。披圖風雨入，咫尺莽蒼外。吾宗學湖州，師逸功已倍。有來竹四幅，冬夏生變態。預知更入神，後出遂無對。吾詩被壓倒，物固不兩大。（黃庭堅《次韻謝黃斌老送墨竹十二韻》，《山谷詩集注》卷12，頁310—311；《全宋詩》卷990，頁11397—11398）

黃庭堅《次韻謝黃斌老送墨竹十二韻》，先歷數古今墨竹畫家，如吳道子、李後主、燕肅、文同，再尊題落到黃斌老畫墨竹。相形之下，較側重“落落與時背”之燕肅墨竹畫：“譬如剝心松，中有歲寒在。”松木歲寒不凋，猶竹之歲寒常青，黃庭堅《歲寒知松柏》詩云：“心藏後凋節，歲有大寒知。慘澹冰霜晚，輪困澗壑姿。”黃庭堅詠墨竹所謂“此物抱晚節，微涼大音稀”，<sup>[110]</sup>松柏翠竹“歲寒之心”，可與此相發明。文同畫竹，取法褚遂良、柳公權書道而變化之，且持以作爲文人之寫意遣興，能得士人之“幽賞”，却未獲世俗之賞愛。“披圖風雨入，咫尺莽蒼外”，足以想像文同竹畫風雨莽蒼，歲寒勁節之風骨。又如：

夜來北風元自小，何事吹折青琅玕。數枝灑落高堂上，敗葉蕭蕭烟景寒。乃是神工妙手欲自試，襲取天巧不作難。行看嘆息手摩拂，落勢夭矯墨未乾。往往塵晦碧紗籠，伊人或用姓名通，未必全收俊偉功。有能藝事便白首，不免身爲老畫工。豈如崇德君，學有古人風。揮毫李衛言神筆，彈琴

蔡琰方入室。道韞九歲能論詩，龍女早年先悟佛。弈棋樵客腐柯還，吹笙仙子下緱山。更能遇物寫形似，落筆不待施青丹。尤知賞異老蒼節，獨與長松凌歲寒。……所愛子猷發嘉興，不可一日無此君。吾家書齋符青壁，手種蒼琅十數百。一官偶仕葉公城，道遠莫致心慘戚。我方得此興不孤，造次卷置隨琴書。思歸才有故園夢，便可呼兒開此圖。（黃庭堅《觀崇德墨竹歌》，《山谷詩外集補》卷1，頁1173—1174；《全宋詩》卷1018，頁11620）

起首四句：夜來北風，吹折琅玕。烟景蕭蕭，數枝灑落，此崇德君墨竹畫之畫面場景。稱此畫為“神工”、“妙手”、“天巧”，固尊題所宜有，畫藝不必然即如是之精湛。中間四句，“更能遇物寫形似，落筆不待施青丹”，是形似傳神兼到；“不待施青丹”，正凸顯水墨畫之特徵。“尤知賞異老蒼節，獨與長松凌歲寒”，竹之老而彌堅，蒼翠不凋，其堅貞不移，剛毅不屈，正與松之貞心、勁節、凌霜、傲雪，同具“歲寒”之心。黃庭堅題詠墨竹畫，亦以“蒼節”、“歲寒”比德於君子。誠如黃庭堅《畫墨竹贊》所云：

人有歲寒心，乃有歲寒節。何能貌不枯，虛心聽霜雪。（黃庭堅《畫墨竹贊》，《宋黃文節公全集》正集卷22，頁569）

“人有歲寒心，乃有歲寒節”，此以君子比德於竹之最佳詮釋。禮讚竹之虛心中空，表現竹之聽任霜雪，圖寫竹之長青不枯，以此“歲寒心”投射於“歲寒節”，墨竹畫之寫意比德往往不移而具。論者稱：竹本固，君子學其牢靠不拔；竹性直，君子學其不偏不倚；竹心空，君子師其謙冲為懷；竹節貞，君子以之媲美歲寒松柏，砥礪操行。<sup>[111]</sup>要之，墨畫與詩歌皆以竹為師，詩畫多以“歲寒心”比德於君子。除此之外，黃庭堅題詠墨竹，尚有其他比德，如：

小竹扶疏大竹枯，筆端真有造化爐。人間俗氣一點無，  
健婦果勝大丈夫。（黃庭堅《姨母李夫人墨竹二首》其二，  
《山谷詩集注》卷9，頁240；《全宋詩》卷978，頁11382）

《姨母李夫人墨竹二首》其二，“小竹扶疏大竹枯”，即其一所謂“榮榮枯枯皆本色”。扶疏與枯槁，本是生命現象之遷謝，禪宗頌古詩所謂“死生生死元無際，月上青山玉一團”。若了此義，則死生可以不二。姨母李夫人墨竹并置榮枯，故黃庭堅解讀此畫，以為“筆端真有造化爐”，所謂“筆補造化”，此極言畫藝之美妙。蘇軾《於潛僧綠筠軒》稱：“無肉令人瘦，無竹令人俗。人瘦尚可肥，俗士不可醫。”山谷詩傳承其旨趣，故曰“人間俗氣一點無”。竹之瀟灑出群，正直堅貞，固然高雅；剛柔合宜，不屈不撓，已超脫凡俗。稱“人間俗氣一點無”，亦雙關墨竹，比德君子。呂本中《題張君墨竹》所謂“高標起蕭瑟”、“炎暑變荒寒”；所謂“筆頭似有千年韻，胸次猶須萬斛寬”，<sup>[112]</sup>正可作“人間俗氣一點無”之絕佳詮釋。

## 五、結 論

會通化成，為宋型文化特色之一。詩、畫、禪之互涉交融，顯示文學、藝術、宗教間之會通與化成。題畫詩，表現詩中有畫；墨竹畫，表現畫中有詩；而墨竹題詠，體現墨戲、禪趣、遊戲三昧、寫意畫風，更見禪學與繪畫、詩歌間之相互滲透，交叉流通。詩思既經由畫意表出，禪思亦憑藉畫意展現，宋代題畫詩遂成為畫意與禪思之絕佳載體；解讀詩、畫、禪之會通化成現象，亦以題畫詩為理想媒介。

“詩畫一律”之認知，北宋元祐間已逐漸形成，於是“丹青吟詠，妙處相資”，題畫詩中有較明顯之呈現。文人畫經由文同、蘇軾、黃庭堅等之推動闡揚，於是幽深清遠之林下風流，解脫束

縛，自在無礙之遊戲三昧，“不專於形似，而獨得於象外”之水墨畫風，發展為墨畫之審美趣味，此黃庭堅所謂“道人之所易，而畫工之所難”。這種淡墨揮掃，追求寫意，表現意氣之作，“往往不出於畫史，而多出於詞人墨卿”，或以之適意興寄，或以之表述胸中丘壑，墨梅、墨竹、水墨山水如此，水墨花鳥畫、山水畫之題詠，尤其具體而微，可見一斑。

儒家美學之原則，往往強調美與善之和諧統一，比德審美，即其顯例。宋型文化重理尚智，士人多盡心於反思內求之內聖工夫，因此，竹既名列歲寒三友，又比德為四君子之一。竹之形象，中空、有節、長青、參天、堅勁、柔韌，皆屬高雅之風節，予人瀟灑出塵之意象。文人畫師或以翰墨寫意，或以文字歌詠，其審美觀大多以竹之德操比擬賢人君子之志行。竹本固，君子學其牢靠不拔；竹性直，君子學其不偏不倚；竹心空，君子師其謙沖為懷；竹節貞，君子以之媲美歲寒松柏，砥礪操行。要之，多以竹為師，以竹之德操勉勵君子。《宣和畫譜·花鳥敘論》稱述比德，謂可以“奪造化而移精神”，其此之謂也。《全宋詩》中之詠竹詩如此，士人所繪墨竹畫亦然，其中自有君子之比德，與詩人之興寄在。

題畫詩本詠物詩之一，至五代宋初山水畫、花鳥畫盛行，觀畫題詠者漸多，於是附庸蔚為大國，可以獨立成類。唯詠畫之寄意遣興，與詠物之寓物抒懷，借題發揮，並無不同，可以相通。本文選擇蘇軾、黃庭堅之詠竹詩篇及墨竹題詠，作為研究文本，其興寄寫意，藉物詠懷，所謂“詩中有畫，畫中有詩”者，可見“詩畫一律”審美觀之體現。題畫詩之作，嘗試捕捉畫家之藝術匠心，企圖解讀畫師之胸中丘壑，蓋出於代言之詮釋，亦足見詩心與審美之大凡。黃庭堅題畫詩，對於東坡所畫竹、墨竹、枯木、竹石、竹石牧牛之題詠，蘇軾所作對亡友文與可墨竹之追懷，多可見上述之旨趣。

墨戲之於文人畫，大抵含有兩層指涉：其一，以“不似之似似之”之墨，取代丹青來作畫；其二，以比興寄托的意義，轉化為遊戲三昧之禪趣。自《六祖壇經·頓漸品八》談來去自由，無滯

無礙；《華嚴經》提示色空不二，真空妙有；《心經》、《楞伽經》、《楞嚴經》教示般若空觀，諸幻化相；《大乘起信論》揭示真心本體，超越一切；自性清淨，遠離垢染。洪州禪宗馬祖道一開示：“平常心是道”；《長靈和尚語錄》啓示：“游戲三昧，逢場設施，無可不可”；《東坡題跋》評價山谷書法，稱“以真實相出游戲法”，皆可移以詮釋墨竹畫及文人畫。明董其昌《畫禪室隨筆》評論唐宋文人之佛學素養，謂“東坡突過昌黎、歐陽”，“宋人推黃山谷所得深於子瞻”；至於題詠圖畫，宋鄧椿《畫繼》則單獨推崇山谷，以爲“最爲精嚴”。今以禪趣、游戲三昧檢視蘇、黃有關詠竹、墨畫之所體現，足證《畫繼》、《畫禪室隨筆》所言確切不移。

清初吳之振提倡宋詩，爲所編《宋詩鈔》作序，曾引明代曹學佺序宋詩之言，舉“取材廣，而命意深”二事，推崇爲宋詩之特色。今持上述言說，以檢驗宋人有關詠竹、墨竹之題詠，堪稱有理有據，信而有徵。詩歌之寫作，拓展至繪畫之題詠，體現爲詩中有畫之質變，改造了詩歌之體格；繪畫則經由詩人之解讀，賦予畫中有詩、比德興寄之內涵。由此可見，詩與畫之創作，已體現“取材廣”之優長。宋代士人多學佛習禪，於是詩歌與繪畫多濡染佛影禪風，文人畫之墨戲，詠竹詩與墨竹詩之題詠，遂多體現游戲三昧之禪趣，展現爲超脫無礙，隨緣自在之意境。曹學佺以“命意深”爲宋詩特色之一，觀此可信。宋詩於表現文學之抒情美感以外，又兼含禪思之開示，哲理之啓發，故命意遙深，頗耐觀玩如此。

（作者：成功大學中文系教授）

#### 注釋：

[1] 王水照：《鱗爪文輯》（西安：陝西人民出版社，2008年），《重提“內藤命



- 題”，頁 173—178。
- [ 2 ] 張高評：《會通化成與宋代詩學》（臺南：成功大學出版組，2000 年），壹《從“會通化成”論宋詩之新變與價值》，頁 16—27。
- [ 3 ] 張高評：《宋詩之新變與代雄》（臺北：洪葉文化公司，1995 年），貳《自成一家與宋詩特色》，頁 89—112。
- [ 4 ] 張高評：《破體與創造性思維——宋代文體學之新詮釋》，《中山大學學報》（社會科學版）2009 年第 3 期，頁 20—31。
- [ 5 ] 陳允吉：《唐音佛教辨思錄》（上海：上海古籍出版社，1988 年），《王維與南北宗禪僧關係考略》，頁 50—66。
- [ 6 ] 謝稚柳：《中國古代書畫研究十論》（上海：復旦大學出版社，2004 年），《董其昌所謂的“文人畫”與南北宗》，頁 220—226。
- [ 7 ] 宋蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986 年），卷 70《書摩詰藍田烟雨圖》，頁 2209。
- [ 8 ] 陳允吉：《唐音佛教辨思錄》，《論王維山水詩中的禪宗思想》，頁 12—38。
- [ 9 ] 葛曉音：《漢唐文學的嬗變》（北京：北京大學出版社，1990 年），《王維·神韻說·南宗畫——兼論唐代以後中國詩畫藝術標準的演變》，頁 289—296。
- [ 10 ] 舒士俊：《水墨的詩情：從傳統文人畫到現代水墨畫》（上海：復旦大學出版社，1998 年），《“文人畫祖”王維》，頁 14—25。
- [ 11 ] 韋賓：《宋元畫學研究》（蘭州：甘肅人民出版社，2009 年），《佛教對宋元士大夫繪畫思想的影響》，頁 449—455。
- [ 12 ] 宋蘇軾：《蘇軾文集》，卷 70《又跋漢傑畫山二首》之二，頁 2216。
- [ 13 ] 參考黃鳴奮：《論蘇軾的文藝心理觀》（福州：海峽文藝出版社，1987 年），第六章第三節《寓意于物》、第四節《達士之所寓》，頁 221—236。
- [ 14 ] 宋蘇軾著，清馮應榴輯注，黃任軻等校點：《蘇軾詩集合注》（上海：上海古籍出版社，2001 年），卷 23《郭祥正家醉畫竹石壁上郭作詩為謝且遺二古銅劍》，頁 1180。
- [ 15 ] 同上，卷 25《寄吳德仁兼簡陳季常》，頁 1270。
- [ 16 ] 同上，卷 29《書晁補之所藏與可畫竹三首》其一，頁 1433；《蘇軾文集》，卷 11《文與可畫篔簹谷偃竹記》，頁 365。
- [ 17 ] 宋黃休復：《益州名畫錄》，于安瀾編：《畫史叢書》（臺北：文史哲出版社，1994 年），第三冊，《益州名畫錄品目》，頁 1377。

- [18] 王興華編著：《中國美學論稿》(天津：南開大學出版社，1993年)，第二十一章《宋元的寫意美學思想及其發展》，頁387—393。
- [19] 黃河濤：《禪與中國藝術精神的嬗變》(北京：商務印書館，1995年)，第五章《禪宗與文人畫》，頁266。
- [20] 王克文：《宋元青綠山水與米氏雲山》(濟南：山東美術出版社，2004年)，《米氏雲山敘論·“墨戲”畫格的美學追求》，頁61—63。
- [21] 魏道儒：《宋代禪宗文化》(鄭州：中州古籍出版社，1993年)，三之(三)《士大夫與禪宗》，頁42—51。
- [22] 葛兆光：《禪宗與中國文化》(上海：上海人民出版社，1996年)，三《禪宗與中國士大夫的藝術思維》，提出自然、凝煉、含蓄三者，頁185—203。
- [23] 皮朝綱、董運庭：《靜默的美學》(成都：成都電子科技大學出版社，1994年)，第八章《幽深清遠，自有林下一種風流》，頁148—154。
- [24] 金丹元：《禪宗與化境》(上海：上海文藝出版社，1993年)，第四章之二《唐宋神韻與化境幽深》，頁157—162。
- [25] 潘天壽：《中國繪畫史》(上海：上海人民美術出版社，1983年)，第三編第一章，乙《盛唐之繪畫》，頁71。
- [26] 明董其昌著，屠友祥譯注：《畫禪室隨筆》(南京：江蘇教育出版社，2005年)，卷2《畫源》，頁151。
- [27] 宋佚名：《宣和畫譜》，于安瀾編：《畫史叢書》，第一冊，卷15《花鳥敘論》，頁537。
- [28] 中國孔子基金會編：《中國儒學百科全書》(北京：中國大百科全書出版社，1997年)，《儒家美學思想·比德說》，頁273—275。
- [29] 馬祖道一示衆云“平常心是道”，見《指月錄》卷5，《江西道一禪師》條。參考楊惠南：《禪史與禪思》(臺北：東大圖書公司，1995年)，《論中國禪的“平常心是道”與新儒家之“增益的執著”》，頁282—286。孫昌武：《禪思與詩情》(北京：中華書局，1997年)，第四章《洪州宗——平常心是道》，頁105—108。
- [30] 周裕鏞：《禪宗語言》(杭州：浙江人民出版社，1999年)，第四章《打誦通禪：禪語的遊戲性》，頁303—305。
- [31] 韋賓：《宋元畫學研究》，卷4《表現形式研究·墨戲考》，“墨戲與畫禪關係考”，頁364—367。
- [32] 參考陳望衡：《中國古典美學二十一講》(長沙：湖南教育出版社，2007年)，

第十六講《中國文人畫美學》，頁 330—336。

- [33] 宋黃庭堅著，劉琳等校點：《黃庭堅全集》（成都：四川大學出版社，2001年），第一冊，《宋黃文節公全集》，正集卷 12，《東坡居士墨戲賦》，頁 299。
- [34] 宋周紫芝：《竹坡詩話》，清何文煥編：《歷代詩話》（北京：人民文學出版社，1982年），“余讀東坡《和梵天僧守誼》”條，頁 350。
- [35] 宋釋德洪：《石門文字禪》（臺北：臺灣商務印書館，1981年），《四部叢刊初編》影印明徑山寺刊本，卷 1《仁老以墨梅遠景見寄作此謝之》，頁 8；卷 20《王舍人宏道家中蓄花光所作墨梅甚妙戲爲之賦》，頁 219—220；《全宋詩》卷 1083，華鎮《南嶽僧仲仁墨畫梅花》，頁 12313；參考韋賓：《宋元畫學研究》，《表現形式研究·墨戲考》，頁 360—367。
- [36] 黃永武：《中國詩學·思想篇》（臺北：巨流圖書公司，1983年），《中國詩人眼中的植物世界·竹》，頁 29—31。
- [37] 蘇軾《題過所畫枯木竹石三首》其三：“倦看澀窟暗蠻村，亂棘孤藤束瘴根。惟有長身六君子，猗猗猶得似淇園。”（《蘇軾詩集合注》，卷 43，頁 2207；《全宋詩》卷 826，頁 9362。）黃庭堅《戲題斌老所作兩竹梢》：“老竹帖妥不作奇，嫩篁翹翹動風枝。是中有目世不知，吾宗落筆風烟隨。”（《山谷詩別集補》，頁 1351；《全宋詩》卷 1022，頁 11688。）
- [38] 參考錢鍾書：《七綴集》（臺北：書林出版公司，1990年），《中國詩與中國畫》，頁 5—7。
- [39] 宋蔡條：《西清詩話》，郭紹虞：《宋詩話輯佚》（臺北：文叢閣出版社，1972年），頁 358。參考張高評：《創造造語與宋詩特色》（臺北：新文豐出版公司，2008年），第六章《詩畫相資與宋詩之創造思維》，頁 273—280。
- [40] 宋蘇軾：《蘇軾文集》，卷 11《文與可畫篔簹谷偃竹記》，頁 365—366；卷 11《墨君堂記》，頁 355—356；卷 70《跋文與可墨竹》，頁 2209。
- [41] 宋蘇軾：《蘇軾文集》，卷 67《書黃子思詩集後》，頁 2124。參考錢志熙：《黃庭堅詩學體系研究》（北京：北京大學出版社，2003年），參《黃庭堅的興寄觀和黃詩的興寄精神、興寄方法》，頁 101—116。
- [42] 宋釋道潛：《參寥子詩集》（文淵閣《四庫全書》，冊 1116，臺北：商務印書館，1983年），卷 11《同趙伯充防禦觀東坡所畫枯木》，頁 76。
- [43] 許傳德：《白話六祖壇經》（蘭州：甘肅人民出版社，1992年），敦煌本《六祖壇經》三十，頁 154；至元本《六祖壇經》，《般若品第二》，頁 182。

- [44] 賴永海：《佛道詩禪——中國佛教文化論》（北京：中國青年出版社，1990年），第七章《禪與書畫》，引日本鈴木大拙：《禪學講座：禪的無意識》，頁172—173。
- [45] 以牛作喻，佛典中不少，《阿含經》中有牧牛十二法，《放牛經》中有比丘十一事，唐宗意禪師有《牧牛十詩》，宋師遠大師有《十牛圖頌》。中國重慶大足石刻有《牧牛圖》十組，據北宋楊傑所作《證道牧牛頌》而創作。黎方銀：《大足石刻》（西安：三秦出版社，2006年），三《寶頂石窟》，十六“修證之路——牧牛圖”，頁168—179。
- [46] 高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺灣大學出版中心，2004年），四《中國文化史中的抒情傳統·文人畫的抒情美典》，頁161。
- [47] 普穎華著，周敏審校：《中國寫作美學》（北京：對外貿易教育出版社，1988年），第四章三《民族審美理想的寄托方式》，頁161—167。
- [48] 張晨：《中國詩畫與中國文化》（瀋陽：遼寧教育出版社，1993年），一《詠物詩與花鳥畫——比德文化的極地》，頁3—9。
- [49] 田浩：《宋代思想史論》（北京：社會科學文獻出版社，2003年），劉子健：《作為超越道德主義者的新儒家：爭論、異端和正統》，頁234—236；余英時：《朱熹哲學體系中的道德與知識》，頁257—261。
- [50] 秦寶明：《論宋代詩歌創作的復雅崇格思潮》，《中國首届唐宋詩詞國際學術研討會論文集》（南京：江蘇教育出版社，1994年），頁612—622。
- [51] 宋文同：《詠竹·一字至十字成章二首》其一，《陳眉公先生訂正丹淵集》（臺北：商務印書館，1979年），《四部叢刊初編》影印明汲古閣刊本，卷17，頁154；《全宋詩》卷447，頁5431—5432。
- [52] 黃庭堅《歲寒知松柏》：“群陰雕品物，松柏尚桓桓。老去惟心在，相依到歲寒。霜嚴御史府，雨立大夫官。犧象溝中斷，徽弦爨下殘。光陰一鳥過，剪伐萬牛難。春日輝桃李，蒼顏亦預觀。”（《山谷詩集注》，卷10，頁253—254）黃庭堅《歲寒知松柏》：“松柏天生獨，青青貫四時。心藏後凋節，歲有大寒知。慘澹冰霜晚，輪囷澗壑姿。或容螻蟻穴，未見斧斤遲。搖落千秋靜，婆娑萬籟悲。鄭公扶貞觀，已不見封彝。”（《山谷外集詩注》卷16，頁1029—1030）
- [53] 宋吳淑著，冀勤等校點：《事類賦注》（北京：中華書局，1989年），卷14《杖賦》，“投葛陂而遽化”注，頁298；卷24《竹賦》，“葛陂化龍”注，頁475。
- [54] 北京大學古文獻研究所編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1996年），第

- 27 册,卷 1571,李綱《梁谿四友贊·虛心贊》,頁 17824。
- [55] 許傳德:《白話六祖壇經》,至元本《六祖壇經》,《頓漸品八》,頁 214。釋慈怡主編:《佛光大辭典》(高雄:佛光大藏經編修委員會,1989 年),《遊戲三昧》,頁 5619。
- [56] 宋普濟:《五燈會元》(臺北:文津出版社,1986 年),卷 5《藥山惟儼禪師》,頁 258。
- [57] 魏道儒:《宋代禪宗文化》,六《宗杲的看話禪》,頁 131—135。周裕鍇:《禪宗語言》,第六章第二節《看話:語言的解構》,頁 199—209。
- [58] 韋賓:《宋元畫學研究》,卷 5《“詩畫一律”與士大夫的話語權力》,頁 409—418。
- [59] 萬新華:《柯九思墨竹藝術論》,《東南文化》1999 年第 4 期,頁 63—71。
- [60] 孫機:《中國墨竹》,《中國歷史文物》2003 年第 5 期,頁 4—25、96—97。
- [61] 伍蠡甫:《中國畫論研究》(北京:北京大學出版社,1983 年),《中國畫竹藝術》,頁 70—74。
- [62] 宋蘇軾:《蘇軾文集》,卷 70《跋文與可墨竹》,頁 2209。
- [63] 宋文同:《陳眉公先生訂正丹淵集》,拾遺卷下,《紆竹記》,頁 307。
- [64] 宋蘇轍著,陳宏天等點校:《蘇轍集》(北京:中華書局,1990 年),卷 26《祭文與可學士文》,頁 433。
- [65] 馮超:《湖州竹派》(長春:吉林美術出版社,2003 年),第二章《湖州竹派的創立》,頁 38—40。
- [66] 同上,第二章第三節《蘇軾》,頁 49—54。
- [67] 唐白居易著,朱金城箋校:《白居易集箋校》(上海:上海古籍出版社,1988 年),卷 12《畫竹歌》,頁 652。
- [68] 宋黃庭堅:《宋黃文節公全集》正集,卷 12《蘇李畫枯木道士賦》,頁 298。
- [69] 宋佚名:《宣和畫譜》第二十,《墨竹敘論》,頁 621。
- [70] 葛路:《中國古代繪畫理論發展史》(臺北:丹青圖書公司,1987 年),第二章《顧愷之的繪畫理論貢獻》,頁 28—33;第四章《歐陽修·沈括·蘇軾的重神似論》,頁 92—96。
- [71] 宋蘇軾:《蘇軾文集》,卷 12《傳神記》,頁 400—401;蘇軾:《蘇軾詩集合注》,卷 29《書鄧陵王主簿所畫折枝》其一:“論畫以形似,見與兒童鄰。賦詩必此詩,定非知詩人。”頁 1437。

- [72] 《六祖壇經》主張：本心就是佛性，學人自識本心就能成佛。曾云：“一行三昧者，于一切時中，行住坐臥，常行直心是。”許傳德：《白話六祖壇經》，敦煌本《六祖壇經》十四，頁147。
- [73] 宋黃庭堅：《宋黃文節公全集》，正集卷27，《題李漢舉墨竹》，頁734。
- [74] 高長江：《禪宗與藝術審美》（長春：吉林大學出版社，1989年），三《禪的真理與美的創造》，頁132—137。
- [75] 張育英：《禪與藝術》（杭州：浙江人民出版社，1992年），第四章《禪與繪畫》，二“文人畫與禪的意境”，頁109—113。
- [76] 彭修銀：《墨戲與逍遙——中國文人畫美學傳統》（臺北：文津出版社，1995年），六之（二）“墨戲”表現超越與和諧，頁182—187。
- [77] 同上，《緒論·文人畫的審美本質與藝術特徵》，頁1—17。
- [78] 山水畫與南北宗問題，明董其昌《畫旨》一文，正式提出。山水畫之分南北，主要因南北宗繪畫體現不同之創作思想、美學原則而來。而且，文人畫與畫院畫之發展，確屬不同流派，美學思想史上，確實存在重要的原則分歧。說詳張少康：《文藝學的民族傳統》（武漢：華中師範大學出版社，2000年），《董其昌的文藝美學思想——兼談山水畫的南北宗問題》，頁234—246。參考徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1984年），第十章《環繞南北宗的諸問題》，頁408—421。謝稚柳：《中國古代書畫研究十論》（上海：復旦大學出版社，2004年），《董其昌所謂的“文人畫”與南北宗》，頁216—230。
- [79] 明董其昌：《畫禪室隨筆》，卷3《評詩》，頁207—208；卷3《評文》，頁211。參考高林廣：《淺論禪宗美學對蘇軾藝術創作的影響》，《內蒙古師大學學報》1993年第1期，頁88—94；孫昌武：《黃庭堅的詩與禪》，《社會科學戰綫》1995年第2期，頁227—235。
- [80] 宋鄧椿：《畫繼》，卷9《論遠》稱：“畫者，文之極也。……予嘗取唐宋兩朝名臣文集，凡圖畫紀錄，考究無遺，故於群公略能察其鑒別：獨山谷最為精嚴……少陵、東坡兩翁，雖注意不專，而天機本高，一語之確，有不期合而自合者。”于安瀾編：《畫史叢書》，第一冊，頁340。
- [81] 宋蘇軾：《蘇軾文集》，卷11，《文與可畫篔簹谷偃竹記》，頁365—366；卷11《墨君堂記》，頁356；卷70《跋文與可墨竹》，頁2209。
- [82] 宋郭若虛：《圖畫見聞志》，于安瀾編：《畫史叢書》，第一冊，卷3《紀藝中·

- 文同》，頁 182—183。
- [83] 馮超：《湖州竹派》，第三章《文同、蘇軾的藝術思想暨湖州竹派的美學思想》，頁 55—90。
- [84] 祁志祥：《佛教美學》（上海：上海人民出版社，1997 年），第二章第二節《“梵人合一”與“物我同根”》，頁 67—75。
- [85] 張育英：《禪與藝術》，第四章《禪與繪畫》，二“物我同化”的創作追求，頁 113—116。
- [86] 南齊謝赫：《古畫品錄·序》，俞劍華編著：《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1986 年），上卷第三編《品評》，頁 355。
- [87] 宋蘇軾：《蘇軾詩集合注》，卷 32《題次公蕙》，頁 1610—1611；卷 36《次韵吳傳正枯木歌》，頁 1682—1683。
- [88] 吳言生：《禪宗思想淵源》（北京：中華書局，2001 年），第三章《〈心經〉與禪宗思想》，頁 67—98；吳言生：《禪宗哲學象徵》（北京：中華書局，2001 年），第八章《禪宗哲學的不二法門》，五“色空不二”，頁 327—333。
- [89] 彭修銀：《墨戲與逍遙——中國文人畫美學傳統》，六《墨戲——中國文人畫之審美本體論之傳統》，頁 182—187。
- [90] 宋呂本中：《童蒙詩訓》，郭紹虞：《宋詩話輯佚》（臺北：文叢閣出版社，1972 年），十六《學文者應涵泳杜蘇語》，頁 240。
- [91] 周裕鍇：《中國禪宗與詩歌》（上海：上海人民出版社，1992 年），第五章《機智的語言選擇》，三“打禪通禪”，頁 162—171。
- [92] 南齊王微：《敘畫》，俞劍華編：《中國畫論類編》，第五編《山水》（上），頁 585。參考涂光社：《勢與中國藝術》（北京：中國人民大學出版社，1990 年），第三章《繪畫的“勢”》，頁 117—118。
- [93] 《金剛經》：“凡所有相皆是虛妄。若見諸相非相，即見如來。”星雲：《金剛經講話》（臺北：佛光文化事業公司，1998 年），《諸相非如來實相》，頁 65—79。參考吳言生：《禪宗思想淵源》，第七章《〈華嚴經〉、華嚴宗與禪宗思想》，頁 202—210。
- [94] 蔣述卓：《佛教與中國文藝美學》（廣州：廣東高等教育出版社，1992 年），第六章《佛教與藝術真實論》，頁 110—126。
- [95] 宋蘇軾：《蘇軾文集》，卷 1《洞庭春色賦》，頁 11；《蘇軾詩集合注》，卷 24《龜山辯才師》，頁 1218；《蘇軾詩集合注》卷 34《六觀堂老人草書》，頁 1702。

- [ 96 ] 宋蘇軾《王晉卿得破墨三昧，又嘗聞祖師第一義，故畫邢和璞、房次律論前生圖，以寄其高趣，東坡居士既作〈破琴〉詩以記異夢矣，復說偈云：“前夢後夢真是一，彼幻此幻非有二。正好長松水石間，更憶前生後生事。”《蘇軾詩集合注》卷 50，頁 2455；《全宋詩》卷 831，頁 9618。
- [ 97 ] 宋黃庭堅著，宋史容注：《山谷外集詩注》，卷 1《劉明仲墨竹賦》，頁 502。
- [ 98 ] 過曉：《論作為中國傳統繪畫美學概念的“似”》（上海：上海人民出版社，2001 年），第二章第四節《“真境逼而神境生”》，頁 77—86；第三章第四節《“畫不徒寫形，正要形神在”》，頁 126—132。
- [ 99 ] 吳言生：《禪宗思想淵源》，第一章《〈楞伽經〉與禪宗思想》，頁 13—17；第四章《〈金剛經〉與禪宗思想》，頁 107—117；第七章《〈華嚴經〉、華嚴宗與禪宗思想》，頁 201—206。
- [ 100 ] 同上，第二章《〈起信論〉與禪宗思想》，頁 30—51。
- [ 101 ] 同上，第二章三《〈起信論〉與禪宗的開悟論》，頁 51—60。
- [ 102 ] 宋蘇軾：《蘇軾詩集合注》，卷 24《高郵陳直躬處士畫雁二首》其一，頁 1230。
- [ 103 ] 吳言生：《禪宗思想淵源》，第四章《〈金剛經〉與禪宗思想》，頁 124—131。
- [ 104 ] 印順法師：《中國禪宗史》（臺北：正聞出版社，1994 年），第九章第二節《洪州宗與石頭宗》，頁 402—406。
- [ 105 ] 吳言生：《禪宗哲學象徵》，第八章《禪宗哲學的不二法門》，頁 305—338。
- [ 106 ] 宋蘇軾：《蘇軾集》，卷 17《墨竹賦》，頁 334。
- [ 107 ] 宋蘇軾：《蘇軾文集》，卷 11《墨君堂記》，頁 356。
- [ 108 ] 宋黃裳：《演山集》，文淵閣《四庫全書》本，冊 1120，卷 35《書墨竹畫卷後》，頁 237。
- [ 109 ] 元郝經：《陵川集》，文淵閣《四庫全書》本，冊 1192，卷 1《靜華君墨竹賦》，頁 12。
- [ 110 ] 宋黃庭堅：《山谷詩集注》，卷 14《次前韻謝與迪惠所作竹五幅》，頁 363。《山谷外集詩注》，卷 16《歲寒知松柏》，頁 1029。
- [ 111 ] 黃永武：《中國詩學·思想篇》，《中國詩人眼中的植物世界·詩人眼中的歲寒三友》，頁 62。
- [ 112 ] 呂本中《題張君墨竹》：“張卿畫竹今成癖，笑語揮毫不作難。歛見高標起蕭瑟，坐令炎暑變荒寒。筆頭似有千年韻，胸次猶須萬斛寬。歲晚雪霜君記取，此群懷抱要重看。”（《全宋詩》卷 1605，頁 18033。）



Poetry, Painting, and *Chan* Buddhism: A Study of Inscription Poems on Paintings of Bamboo by Su Shi and Huang Tingjian, with a Focus on the Interaction between Poems Inscribed on Paintings of Bamboo in Black Ink, *Chan* Buddhist Aesthetics, and Metaphorical Representation of Moral Character

**Chang Kao-Ping**

(Professor, Department of Chinese Literature,  
National Cheng Kung University)

Abstract:

One typical aspect of the *zeitgeist* of the Song dynasty is “comprehension and transformation.” The inscription of poems on paintings was a prominent trend that represents the unique aesthetics of the time. The concept that poetry and painting should be treated as the same art type was prevalent from the Yuanyou reign-period (1086 – 1094) of the Northern Song. The ink and wash paintings by literati in the Song, who lived in a *Chan* Buddhist culture, always displayed this aesthetic quality. Likewise, poets also found profound delights in their somewhat playful *Chan* Buddhist style inscription poems on these paintings.

In the Song, bamboo was regarded as one of “the three friends of wintertime” and one of “the four gentlemen of high morality.” Literati were fond of bamboo because its image was laden with symbolic meanings: the hollowness inside represented generosity; the nodes referred to integrity; its evergreen nature symbolized

longevity; towering toward the sky reflected aspiration; strength showed perseverance; and softness and toughness reflected flexibility. Therefore, bamboo became a common object in poetry and paintings which focused mainly on the plant's virtuous qualities, such as: having a strong footing, being upright in nature, having a broad mind, and being chaste.

The present article is a study of inscription poems on paintings of bamboo written respectively by Su Shi (1037 – 1101) and Huang Tingjian (1045 – 1105). Su wrote poems on ink bamboo, ink and wash landscape paintings, and paintings of withered trees. Huang also wrote eleven poems on ink and wash bamboo, and some others on horizontal bamboo, reposing bamboo, bamboo and stone, painting bamboo, green bamboo, bamboo amidst wind and rain, and other related subjects such as bamboo, rocks, and pasturing cattle. These poems are metaphors for moral character, or a means by which the poet expresses certain feelings. The wondrous description is combined with painting skills and reaches a highly profound level of aesthetic appeal, which marks the achievement of the unification of poetry, painting, and *Chan* Buddhism. The interdisciplinary products bear a distinguished feature. In his *Hand-copied Song Poems*, Wu Zhizhen (1640 – 1717) of the Qing dynasty quotes Cao Xuequan's (1574 – 1647) "Preface to *Song Poetry*": the main characteristics of Song poetry include "a wide range of themes and their profound meanings." These characteristics are reflected in Song inscription poems on ink and wash paintings.

Keywords: ink-painted bamboo, playful ink painting, profound delight in recreation, metaphorical representation of virtuousness, poems inscribed on paintings, Su Shi, Huang Tingjian