

古典詩歌研究彙刊



明
程

第十二輯 第六冊

杜甫題畫詩之審美觀研究

李百容 著

花木蘭文化出版社 出版

古典詩歌研究彙刊

第十二輯

龔鵬程 主編

第 6 冊

杜甫題畫詩之審美觀研究

李百容 著

國家圖書館出版品預行編目資料

杜甫題畫詩之審美觀研究／李百容 著 — 初版 — 新北市：花
木蘭文化出版社，2012〔民 101〕

目 4+250 面；17×24 公分

（古典詩歌研究彙刊 第十二輯；第 6 冊）

ISBN 978-986-254-902-5（精裝）

1.（唐）杜甫 2.題畫詩 3.詩評

820.91

101014405

ISBN-978-986-254-902-5



古典詩歌研究彙刊
第十二輯 第 六 冊

ISBN：978-986-254-902-5

杜甫題畫詩之審美觀研究

作 者 李百容

主 編 龔鵬程

總 編 輯 杜潔祥

出 版 花木蘭文化出版社

發 行 所 花木蘭文化出版社

發 行 人 高小娟

聯絡地址 新北市永和區中正路五九五號七樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 sut81518@gmail.com

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2012 年 9 月

定 價 第十二輯 24 冊（精裝）新台幣 33,600 元

版權所有・請勿翻印

杜甫題畫詩之審美觀研究

李百容 著

作者簡介

李百容，1967年生，臺灣雲林縣人，淡江大學中國文學學系博士。現任台北市建國高級中學國文科專任教師，淡江大學中國文學學系兼任助理教授。主要研究著力於中國古典詩畫關係的探究發掘，代表著作有《蘇軾詩畫通論之藝術精神研究》、《杜甫題畫詩之審美觀研究》，及相關論題諸篇期刊論文……等等。

提 要

本論文以「杜甫題畫詩」為研究題材，以其「審美觀」為研究範疇，嘗試分析杜甫題畫詩審美觀之成因、象喻、內容、爭議，來綜觀唐代重要詩人杜甫與畫家交流，與其融合詩論畫論以品評畫作的詩畫融合現象。全文共分六章，簡述如下：

第一章「緒論」，由詩畫關係概論談起，論述主要著眼於詩畫藝術媒介異同及其藝術感通、同源之關係，以此為基礎進而簡述題畫詩的形成與發展。而後簡述杜甫題畫詩目前研究狀況，以及釐定杜甫題畫詩之研究範疇為：（一）分析杜甫於題畫詩的歷史地位及影響；（二）架構杜甫審美心理及審美評價的裏表關係（三）探究杜甫於繪畫美學的繼承與開創；（四）整理杜甫於詩畫互通的實踐及影響，終而敘及本論文研究之動機與方法。

第二章「杜甫題畫詩審美觀之成因」，由社會客觀現象及詩人主觀情思兩大條件，分析形成杜甫題畫詩審美觀之成因。社會客觀條件著重於論述盛唐氣象以及詩畫互涉、藝友相從對詩人的影響，旨在說明盛唐藝術會通之時代背景，實為滋養杜甫詩藝的溫床；而詩人主觀條件部分，筆者將杜甫生平及詩藝發展，融入其心路歷程轉折三境界中，分別為衝突與抉擇、孤獨與觀照、自由與釋放，旨在俾益剖析杜詩以至題畫詩象喻之所由來，可視為是觀察杜甫審美心理傾向的重要引據。至於詩人與畫境的關聯之論述，是本論文研究路徑之理論基礎，用意在於後論建立導論。

第三章「杜甫題畫詩審美觀之象喻」，筆者先行界說「象喻」其義，按此定義及畫科分類將杜甫題畫詩中重覆出現者分為五大類型：一為題畫鷹、鵠、鶴者；二為題畫馬者；三為題畫松者；四為題畫山水者；五為論人物畫者。筆者分類分析詩人因觀畫而進行審美、再現畫境之象喻的用意，乃在指明杜甫之題畫詩乃為詩人心靈圖像的呈現，諸如沉藏於詩人潛意識之狂傲與理想；詩人現實受阻懷才不遇之感慨；諷喻政教迷信荒誕與憂國思君之情志；家國與高隱兩種思致

內在交錯跌宕；以及晚年尋求精神自由解脫、嚮往「無住著」之禪佛境界，在在顯露詩中畫物之神，有著詩人主觀情志的投影。而由此象喻的探析，得知杜甫之心靈意識、處世思想、生命體悟境界的轉變歷程，與其處世雜揉儒道釋三家思惟的現象，亦體現在其題畫詩的創作上。

第四章「杜甫題畫詩審美觀之內容」，筆者梳理杜甫於論畫之際，所發出屬於詩人主體審美感興之「審美觀照、理論及標準」，經過一翻推敲、聯繫，大致將其題畫詩審美觀內容分為兩部分（論述採詩畫並論）：一者筆者發現杜甫雖也以形神論來評賞繪畫，但歸其「寫真」、「畫骨」、「重氣」之旨，其內在意涵大抵皆通向「傳神」。詩人涵泳出入於六朝文藝美學甚深，其受劉勰《文心雕龍》「風骨」論、顧愷之「傳神」論以及謝赫「氣韻生動」論……等文藝思想薰染，在六朝美學風起雲湧以至盛唐文藝繽紛燦爛的氛圍裏，終而形成其「不僅傳物之神，亦傳畫家情思之神」的「傳神」繪畫審美思想。二者，詩人強調畫家「意匠經營」的藝術創造過程，亦可經由創作過程意匠之醞釀、構思、放筆之分析，以明詩人此乃崇尚畫家涵養論，並以此為繪畫傳神之道者。

第五章「杜甫題畫詩審美觀之爭議」，筆者先敘「幹惟畫肉不畫骨」引起中晚唐張彥遠審美評價之爭議及簡述後人續論之各種意見，之後再進一步思辨解決杜甫在題畫詩中審美評價是否得當的問題。而對於此爭議，筆者試圖由外緣轉變及內觀投射兩大方向去思辨：外緣轉變者大致可再分歧為兩個各別因素去探討，一者為六朝至唐宋，崇「骨」、尚「肉」審美趣味的移位消長；二者為韓幹畫馬風格可能由曹風走向獨創的改變（以繪畫風格改革見審美評價的變異）。而內觀投射（感興移情）是詩人審美評價一個重要的判准，由此分析詩人的審美評價之所以有別於社會審美價值，根本因素乃在杜甫審美心理之傾向與時尚有所差異。

第六章「結論」，歸納杜甫題畫詩審美觀主要研究成果為：一、擴充延伸了「傳神」審美觀的內涵；二、強調畫家創作之「意匠經營」（「立意」）；三、引發崇「骨」、尚「肉」之審美思辨；四、詩人論畫，詩（文）論影響畫論；五、由其象喻見出杜甫題畫詩，體製脫離六朝詠物詩的格局；六、以杜甫題畫詩補證了杜詩三教融合及其性格之狂介兀立，生命依違於仕隱矛盾之痕跡。

全文章次安排，由淺入深，由詩入畫，旨在有層次地導出研究主題之詩畫交流現象，以見出杜甫題畫詩之審美觀之獨特處。



目

次

第一章 緒 論	1
第一節 詩畫關係概論	2
一、詩畫藝術表現媒介之差異	3
二、詩畫藝術感通之說	6
三、詩畫藝術同源之說	8
第二節 題畫詩的形成與發展	11
一、題畫詩的形成	13
二、題畫詩的發展	14
第三節 杜甫題畫詩目前研究狀況及其研究 範疇	19
一、杜甫題畫詩目前研究狀況概述	19
二、杜甫題畫詩之研究範疇	24
第四節 本論文研究之動機與方法	35
一、研究動機	35
二、研究方法	38
第二章 杜甫題畫詩審美觀之成因	43
第一節 盛唐社會審美觀的體現	44

一、文化氛圍的薰陶	45
二、詩畫互涉的影響	48
三、藝友相從的影響	51
第二節 詩人心靈意識的映照	57
一、衝突與抉擇——終愧巢由未易節	61
二、孤獨與觀照——獨立蒼茫自詠詩	65
三、自由與釋放——不廢江河萬古流	69
第三節 詩人與畫境的關聯	74
一、見畫起興	77
二、移情於畫	83
第三章 杜甫題畫詩審美觀之象喻	89
第一節 「象喻」界說	90
第二節 題畫鷹、鶻、鶴之象喻	94
一、「鶻鳥」象喻詩人潛意識之狂傲與理想	96
二、「不能奮飛」象喻詩人現實受阻	100
三、「脫略難馴」象喻詩人精神自由的釋放	102
第三節 題畫馬之象喻	104
一、實踐儒家君子比德觀	105
二、反映懷才不遇之感慨	108
三、移注憂國思君之情志	112
第四節 題畫松之象喻	115
一、文化傳統之承襲：以龍形喻松狀	116
二、入世出世之交錯：家國與高隱兩種思致的內在跌宕	117
三、「無住著」之嚮往：禪佛直觀生活的境界	119
第五節 題畫山水之象喻	122
一、透由畫境暢神游心的審美意境	124
二、尋求精神自由解脫的滄洲境地	128
第六節 論人物畫之意涵	134
一、贊嘆畫家畫藝超卓	135
二、諷喻政教迷信荒誕	137

第四章 杜甫題畫詩審美觀之內容	147
第一節 確立審美標準	
——以「傳神」為中心之審美觀	148
一、「傳神」的基礎——寫真	151
二、「傳神」的內涵——畫骨與重氣	156
第二節 崇尚畫家涵養	
——強調意匠經營之藝術創造過程	172
一、意匠之醞釀	175
二、意匠之構思	177
三、意匠之放筆	181
第五章 杜甫題畫詩審美觀之爭議	189
第一節 評價的爭議	
——「幹惟畫肉不畫骨」引起後人	
續論	190
一、相反意見	190
二、相似意見	192
三、不同意見	193
四、別解詩意	196
第二節 外緣的轉變	
——審美趣味的位移與畫馬風格的	
創變	200
一、時尚審美趣味的轉移	201
二、韓幹畫馬風格的創變	207
第三節 內觀投射	
——詩人的審美評價有別於社會	
審美價值	211
一、韓幹畫馬未盡詩人龍媒心象	214
二、畫家際遇能觸詩人感興移情	218
第六章 結 論	225
引用書目	233
附 圖	245
後 記	247
出版附記	249

第一章 緒 論

詩畫關係之研究雖非僅止於題畫詩的研究，但由歷代題畫詩的研究，卻可探索出詩畫交流融合的發展歷程，因此本論文以「杜甫題畫詩」為研究題材，以其「審美觀」為研究範疇，嘗試以分析杜甫題畫詩審美觀之成因、象喻、內容、爭議，來綜觀唐代重要詩人杜甫與畫家交流，與其融合詩論畫論以品評畫作的詩畫融合現象。故儘管杜甫的題畫詩並非題於畫幅之內與畫相輝映的詩作，但一來為要與以題畫詩為主題研究的歷史脈絡接軌，二來為要以審美的角度來觀察杜甫題畫詩在此體製內容的開拓與影響，於是筆者擴充題畫詩之定義，蒐羅杜甫詩集中，凡「以畫為審美對象，或寄興、或寓志、或抒情、或比德、或再現畫境、或評論欣賞、或自述審美感受、或重現審美活動，而以詩創作」者，皆視為本論文研究分析之題材，以利研究題材之綜合比較與歸納分析，期能條理出杜甫題畫詩審美觀的全貌。

緒論由詩畫關係概論談起，進而簡述題畫詩的形成與發展、而後概述杜甫題畫詩目前研究狀況及釐定其研究範疇，終而敘及本論文研究之動機與方法。筆者於研究方法中定義「審美觀」為：以審美心理（興）的研究視角分析詩人題論畫境之詩語，由詩人與畫境之審美活動，及詩人再現畫境、闡述畫理的創作活動中，發現詩人於此審美、創作互為流動往來活動間，所成之一系列審美觀照、理論及評價標準，此「審美觀照、理論及評價標準」，即為本論文所謂「審美觀」。

而此研究的目的，即筆者想藉著研究杜甫題畫詩之審美觀，以了解唐代詩畫之交流與理論之互滲，故研究路徑不著重於題畫詩歷史的溯源與體製發展規律之考據，而傾向於詩畫藝術媒介異同，及其藝術感通、同源關係的論述，以此始見由杜甫主體審美心理（興）所反映出之題畫詩象喻與審美觀，進而確立杜甫對題畫詩內容與體製的貢獻，與對文人畫畫論之啟蒙影響。

第一節 詩畫關係概論

詩是詩，畫是畫，各自有其藝術表現之專擅。談論詩畫關係除了釐清詩畫之間彼此不能逾越的部分之外，更讓人感到興味的是——詩人與畫家的「出位之思」。^{〔註1〕}錢鍾書對「詩跟畫各有跳出本位的企圖」，有如下明確說明：

一切藝術，要用材料來作為表現的媒介。材料固有的性質，一方面可資利用，給表現以便宜，而同時也發生障礙，予表現以限制。於是藝術家總想超過這種限制，不受材料的束縛，強使材料去表現它性質所容許表現的境界。譬如畫的媒介材料是顏色和線條，可以表現具體的迹象；大畫家偏不刻劃迹象而用畫來「寫意」。詩的媒介材料是文字，可以抒情達意；大詩人偏不專事「言志」，而要詩兼圖畫的作用，給讀者以色相。^{〔註2〕}

這是說，詩與畫的表現媒介固然有異，且各有界限，但詩人與畫家於創作中不能滿足於表現媒介之限制，也不願受限於限制，因此有「出位」、「換位」^{〔註3〕}的藝術表現。

〔註1〕「出位之思」語出自錢鍾書〈中國詩與中國畫〉一文，收於《文學研究叢編》第一輯，（台北：本鐸出版社，1981年7月），頁87。

〔註2〕同上注，頁86。

〔註3〕「藝術換位」(Transposition d'art)語出自饒宗頤引法國 Gaurier 之語，見饒氏〈詞與畫——論藝術的換位問題〉一文，收於饒宗頤《畫韻：國畫史論集》（台北：時報文化，1993年初版），頁219～236。

詩與畫除了在表現形式上有「出位」、「換位」的現象之外，在詩法、畫論之互相滲透上，也有極深微的關係。也就是說，詩與畫除了在媒介運用與形式表現可互相資藉互相跨越之外，在創作意境的經營、思想精神之互相融攝，皆有其淵源關係。

以「符號」的角度來看，文字之表現詩，點線面之表現畫，詩和畫的作品意義，仍然是由「文字」、「點線面」這些「符號」的運用及變化而誕生的〔註4〕。但不管詩人或畫家是如何在形式上運用與變化符號，終究創作者仍是以一雙「詩眼」來透視世界事物的。〔註5〕雖然如此，這並不是說詩可以涵蓋畫的藝術功能，當然畫也不能取代詩的存在，而是認為在詩與畫各自專擅的藝術領域之間，有一條不可分割的臍帶。詩和畫是不能互相取代的，探究詩畫關係不是要彼此干預，彼此服從，而是去發現兩者彼此滋養，並進而發展成長的內在交錯之軌跡，及兩者初始產生關聯的淵源。

一、詩畫藝術表現媒介之差異

萊辛（Lessing, 1729~1781）在撰寫《拉奧孔》的筆記中曾將詩與畫之根本差異如是明確地剖析：

繪畫運用在空間中的形狀和顏色。

詩運用在時間中明確發出的聲音。〔註6〕

萊辛反對溫克爾曼（Winckelmann, 1717~1768）將藝術理想應用到詩及文學的領域中〔註7〕，他並直言：「把繪畫的理想移植到詩裡是錯誤

〔註4〕參見劉其偉《藝術零縑》（台北：三民書局，1974年10月），頁5~6。

〔註5〕參見羅門《詩眼看米羅》《詩·夢·自然——米羅的藝術》（台北：台北市立美術館發行，1992年11月），頁78。羅門在文中指出：「『詩眼』結合了肉眼、腦眼與心眼三種視力，具有深入與廣闊的能見度，能洞見埋在深層世界中精彩、真實、純美以及奧秘與帶有永恆感的一切。尤其是在藝術與文學的範疇內，歷代偉大的藝術家與文學家，都幾乎是在創作中以卓越的『詩眼』來探視與觀看世界，而創作出偉大的不朽之作。」

〔註6〕見朱光潛譯《詩與畫的界限》（台北：駱駝出版社），頁181。

〔註7〕同注6，頁5。

的。」〔註8〕雖然如此，萊辛並不否認詩與畫交互影響的事實〔註9〕，他只是極力強調詩與畫表現媒介及手段的差異〔註10〕，為的是主張詩與畫藝術表現範疇之獨立自主，避免其中一者淪為附庸或其中「一種藝術服從另一種藝術的結合。」〔註11〕

宗白華肯定萊辛對詩和畫表現媒介之差異的深入分析，「指出它們的各自的局限性，各自的特殊的表現規律，開創了對於藝術形式的研究。」〔註12〕但宗氏卻又認為萊辛的研究有其局限性〔註13〕，這是因為宗氏看出了藝術天才不會也不願為形式所限的創造力。更何況，理論的分析在作品的創作之後，理論可能影響創作，但創作也可能突

〔註8〕同上注，頁177。萊辛認為：「繪畫的理想是一種關於物體的理想，而詩的理想卻必須是一種關於動作（或情節）的理想。」錢鍾書在〈中國詩與中國畫〉中也指出：「傳統詩裏所認為最高的品格並不是傳統畫裏所認為最高的品格。」又舉杜甫、王維、吳道子來說明中國傳統詩畫理想標準之差異：「在畫的藝術裏，用杜甫詩的作風來作畫，只能做到地位低於王維的吳道子；反過來，在詩的藝術裏，用吳道子畫的作風來作詩，便能做到地位高出王維的杜甫。」（同注1，頁84～86。）兩者論述可以看出中西詩畫之審美標準並不是等同的關係。

〔註9〕同上注，頁123～129。

〔註10〕蕭麗華對此指出：「一般認為，詩是音律藝術或時間藝術；畫是造形藝術或空間藝術。畫以色彩、線條、光度完成；詩以音律、語言文字完成。這是自萊辛以來，中西學者共同的想法。」見其博士論文《元詩之社會性與藝術性研究》（台北：國家出版社，1998年10月初版1刷），頁399、頁406～407。另外，衣若芬也以詩歌主要使用文字（論述性的符號），繪畫主要使用線條（呈現性的符號），論述詩畫之間的差異。參見其《鄭板橋題畫文學研究》（台灣大學中國文學研究所碩士論文，1990年4月），頁129～133。

〔註11〕同上注，頁193。

〔註12〕見宗白華《美學與意境》（台北：淑馨出版社，1989年4月），頁290。

〔註13〕同上注，頁55～61。宗氏指出：「萊辛所說的詩也是指的戲劇和史詩……我們談到往往是偏重抒情詩。」（頁284～285）又說：「造型藝術和文學的界限並不如他（萊辛）所說的那樣窄狹、嚴格，藝術天才往往往突破規律而所成就，開闢新領域、新境界。羅丹就曾創造了瘋狂大吼、軀體扭曲，失了一切美的線紋的人物，而仍不失為藝術傑作，創造了一種新的美。」關於宗氏對羅丹藝術觀的詮釋，可參閱本書〈看了羅丹雕刻以後〉。

破理論的藩籬，為另一種理論確立形式的典範。

另外，值得注意的是，萊辛所提出：詩是時間藝術，畫是空間藝術的科學解釋，對淵源於希臘哲學，重視解剖學、焦點透視法，以建立合理寫實之人體及空間感的西畫而言〔註14〕，確能鞭辟入裏點出詩畫之根本差異；但對淵源於儒道釋思想，講究點線皴法、散點透視法，以營造氣韻生動之人物及空間感的中畫而言，則顯得無法放諸四海皆準了。〔註15〕

焦點、散點透視法最大的不同，在於畫面視點之靜與動，也間接改變了畫面空間和時間的關係。焦點透視法受到「模仿自然說」的影響〔註16〕，希臘時期（西元前七～五世紀）的「縮小深度畫法」（foreshortenieng）為其先河〔註17〕；散點透視法則是受到中國山水詩的影響，是一種把「千里江山用重疊或橫展的方法，縮入一圖中」的透視法。何懷碩認為散點透視法是中國繪畫中超越時空限制的透視法，與「西洋古代繪畫的客觀冷靜的焦點透視法大相逕庭」。〔註18〕由此我們可以看出兩者之觀照宇宙的立場及出發點各有不同〔註19〕，這是由於中西文化背景、宇宙觀、哲學思想之根本上的不同，非一言可蔽之。

我們主要討論的是：表現媒介固然直接影響藝術之形式，但藝術思想才是藝術形式真正的主人，媒介是他們中間的橋樑。中國文人畫

〔註14〕參見宗白華《美從何處尋》（台北：蒲公英出版社，1986年），頁133。

〔註15〕同上注，頁114～115。

〔註16〕同上注，頁262～265。希臘哲學家柏拉圖與亞理斯多德皆認為藝術的本質即模仿自然。

〔註17〕參見E.H. Gombrich 著，雨云譯《藝術的故事》（台北：聯經出版社，1997年9月三版）頁78～82。

〔註18〕見何懷碩《若澀的美感》（台北：立緒文化，1998年10月）頁28。作者並舉董源的「洞天山堂圖」，范寬的「臨流獨坐圖」，明沈周的「廬山高圖」為「重疊」形式的範例；舉夏圭的「長江萬里圖」、明張擇端的「清明上河圖」、五代趙幹的「江行初雪圖」為長卷的範例，以說明中國繪畫散點透視法之超越時空限制。

〔註19〕同注14，頁272～275。

傾向「文學化」，和西方之「技術化」、「科學化」迥然不同。中國藝術思想崇尚自然，不論書畫，其表現符號皆深賦文學意涵〔註20〕，因而中國之詩畫關係的親密，非西方詩畫關係可相比擬，對此宗白華有極生動的詮釋：

透視學與解剖學為西洋畫家所必修，就同書法與詩為中國畫家所必涵養一樣。〔註21〕

接著又說：

中畫的透視法是提神太虛，從世外鳥瞰的立場觀照全整的律動的大自然，他的空間立場是在時間中徘徊移動，遊目周覽，集合數層與多方的視點譜成一幅超相虛靈的詩情畫境。〔註22〕

中國詩與畫不管在精神上或形式上皆有緊密的結合，這是萊辛所未見的。雖然如此，萊辛以表現媒介之差異來凸顯詩與畫各有其獨立之表現範疇，詩畫關係的結合不能淪為服從附庸的關係，仍是指標性的意見。

二、詩畫藝術感通之說

「感通」(correspondance)一語乃法國象徵派詩人根據「著色的聽覺」之現象發揮而成說的。〔註23〕而「藝術感通」則指不同表現媒介之藝術類型，如詩與畫、詩與音樂、畫與音樂、詩與畫與音樂之間，以「心理上的共感覺(synesthesia)與審美上的移情作用(empathy)」為基礎〔註24〕，進而引發「出位之思」、「藝術換位」(transposition d'art)

〔註20〕同注4，頁7。

〔註21〕同注14，頁120～121。

〔註22〕同上注，頁125。

〔註23〕參見朱光潛《文藝心理學》(台北：台灣開明書店，1999年1月新排1版)，頁378。朱光潛指出：「著色的聽覺」(colour-hearing)是與音樂所引起意象的相關現象。他說：「有一部分的人每逢聽到一種音調常立刻聯想起一種顏色，同是一個音調而各聽者所聯想起的色覺往往不一致。……法國象徵派詩人嘗根據這種現象發揮為『感通』說(correspondance)。」

〔註24〕參見許天治《藝術感通之研究》(台北：台灣省立博物館發行，1987年6月)頁1及頁11。作者論證詩畫感通舉例則參閱頁139～188。

的可能。

林書堯認為共感覺乃：「任一感覺系統受到刺激之後，會立即引起該系統的直接反應之外，尚會引起除了直屬系統（第一次感覺）以外，一連串的其他感覺系統（第二次感覺）的共鳴現象。換句話說，外物整體實在，色、香、味……固然原就同時共存著，而我們五官也並沒有做分離性的感受活動，所以說共感覺就是在這種狀況下產生的事實。」〔註25〕這種說法以佛學「六根」（眼、耳、鼻、舌、身、意）緣「六塵」（色、聲、香、味、觸、法）〔註26〕而產生的視覺、聽覺及其他覺受交互聯結之身心感知反應等等現象，也可證明人的覺知系統確是互相關聯交織而成的。

另外，移情作用可說是一種內在心理投射於外物的活動，所以可稱為「宇宙的生命化」（animation de l'univers）。〔註27〕譬如杜甫的〈春望〉：「感時花濺淚，恨別鳥驚心。」全然是詩人主觀的愁緒投射到花鳥的對象上所引起的一種生命體驗，這種生命體驗和英國詩人華茲華司說：「一朵微小的花對於我可以喚起不能用淚表出來的那麼深的思想」，是那麼地契合。〔註28〕這種將「我」放到「物」裏，使物我相融，也常引起藝術感通的現象。杜甫在〈奉先劉少府新畫山水障歌〉中說：「悄然坐我天姥下，耳邊已似聞清猿。」便呈現詩人神遊畫境——畫中有我，我在畫中的妙趣；而在〈畫鷹〉中又有：「何當擊凡鳥，毛血灑平蕪。」的自我象徵意義在其中〔註29〕，題畫之中不禁流

〔註25〕見林書堯《色彩學》（台北：著者兼發行，1983年8月修訂初版），頁146。

〔註26〕「六根」、「六塵」名詞內涵界定參見聖嚴法師《禪門》（台北：法鼓文化，1996年7月初版），頁34。

〔註27〕同注23，頁41。這是法國心理學家德庫瓦教授（H. Delacroix）的說法。

〔註28〕英國詩人華茲華司之語出於同注23，頁42。

〔註29〕同注23，頁51。朱光潛指出：「引起移情作用的事物必定是一種情趣的象徵，例如松菊耐寒，象徵勁節……。」所以法國美學家霸西（Victor Basch）又把移情作用叫做「象徵的同情」（sympathic symbolique）。

露青壯時期，杜甫期望一展鴻圖的心志。〔註30〕由杜甫的題畫詩中，屢見詩人的情志融於畫境之中，可以看出詩人於論賞繪畫審美過程中的移情作用。

詩與畫的共感覺，越過媒材符號的差異；而詩人與畫、畫家與詩的移情作用，使詩畫出現互涉的橋樑，再加上中國素有詩書畫同源之說，詩畫藝術感通更是容易相應了。

三、詩畫藝術同源之說

「詩跟畫是姊妹藝術。」〔註31〕不論中西，在藝術創作上總是無法截然二分。若從聲音的角度來看，遠自古希臘詩人西摩尼台斯（Simonides of Ceos，西元前556～467年）就說過：「畫為無聲詩，詩是有聲畫。」若從造形的角度來看，北宋郭熙（約西元1000～1090年）在《林泉高致》云：「……更如前人言，詩是無形畫，畫是有形詩。」張浮休《畫塢集》〈跋百之詩畫〉亦有同語。〔註32〕而這聲和形的差異恰是萊辛所提出詩畫之界限，即在於其表現媒介之差異的立論根據。

既然詩與畫中間必有聲與形的創作形式之不同，那麼東坡在〈書鄴陵王主簿所畫折枝二首〉之一云：「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。」〔註33〕中關於

〔註30〕《畫鷹》一詩乃杜甫三十歲所寫。參見《杜甫年譜》（台北：學海出版社，1981年9月再版），頁28～30。

〔註31〕同注1，頁75。

〔註32〕從聲從形來探討詩畫關係者，可參見：

（1）同注1，頁75～77。

（2）蕭麗華《元詩之社會性與藝術性研究》（台北：國家出版社，1998年10月初版1刷），頁398～399。

（3）衣若芬《鄭板橋題畫文學研究》（台灣大學中國文學研究所碩士論文，1990年4月），頁133～140。

（4）戴麗珠《詩與畫》（台北：聯經出版社，1978年7月初版），頁1～8。

（5）李漢偉〈論「詩中有畫」、「畫中有詩」之遠近因及其三種界義〉（一）（故宮文物月刊第79期，1989年10月）頁73～74。

〔註33〕見《蘇軾詩集》（台北：莊嚴出版社，1990年10月初版），卷二十九，