

第五章 《旨禪詩畫集》詩畫的交互指涉

中國的繪畫，是從壁畫發展到冊頁畫，從人物畫發展到山水花鳥畫，從色彩畫發展到水墨畫，從寫實畫發展到寫意畫。其中，最能代表中國藝術的民族特色者，是以山水花鳥為題材的水墨畫。由於從事這種繪畫的多是知識分子，所以又稱「文人畫」，其特點是文人面對著一張宣紙，用一支毛筆，不重色彩的敷染，只以水墨，通過山水花鳥人物等的描繪，寄託自己的情思。¹品鑑旨禪女史書畫創作，其筆墨運行的軌跡不僅用來勾勒形體、營構圖像，更蘊含獨立表現主體情感、個性與人格的意旨，能自由流暢地發揮筆墨本身的審美情趣；再者，女史平日涵詠於文翰詩詞之中，輒以詩意入畫，所謂「詩是無形畫，畫是有形詩」，蘇軾亦言：「詩畫本一律，清新與天工」，故本章擬從《旨禪詩畫集》中「詩」與「畫」兩項媒材間交互指涉的有機組合，探究女史詩畫合一的文人氣質及其特質表現。

第一節 文人氣質的呈現流露

中國文化以道德為重心，在藝術方面，審美亦以道德為價值判斷的基準。在中國藝術中，雖借重自然物象作為詠懷的依託，但在內涵上，借物詠懷，是書寫胸中逸氣。²探究旨禪女史的詩書畫作，此項傳統文人特質實無入而不自得的於其間流露配合著，此乃女史承繼自古典漢儒文化的體現，然而真正的藝術創作，往往是內在精神的傳遞，非僅外在形式的傳襲，女史更於古典傳統中提煉淬取出屬於自己的新創。

一、漢儒文化的承襲

中國傳統文人的生活往往重視文化與性靈修養，追求人生價值，渴望掙脫世俗功利社會的壓制牽絆，嚮往反璞歸真、精神自由，³特別重視修身養性，寄情詩書筆墨。而在魏晉南北朝之際，山水詩與山水畫同時興起，詩境被取來做為畫作的素材，「詩畫合流」的現象應運而生：

晉、宋之際的謝靈運（詩人兼畫家）和其後的謝朓，是公認的山水詩人。謝靈運的「明月照積雪，朔風勁且哀」，「池塘生春草，園柳變鳴禽」，謝朓的「余霞散成綺，澄江淨如練」，「天際識歸舟，雲中辨江樹」等，既表

¹ 蔣孔陽〈中國藝術與中國古代美學思想〉，淡江大學中國文學研究所主編《文學與美學》第二集，台北市：文史哲，1991年，頁3。

² 何懷碩〈從文化性格看中國繪畫〉，《創造的狂狷》，台北縣新店市：立緒文化，1998年，頁23。

³ 羅中峰《中國傳統文人審美生活方式之研究》，台北市：洪葉文化，2001年，頁7。

現了自然美，也寄寓了作者的情。文學的發展演變，往往先於美術，而且常常影響於美術。山水詩與山水畫雖屬兩個藝術領域，兩種藝術形式，但都是以反映自然美為對象的藝術。⁴

詩人描述物色的過程，也是畫家遣筆做畫的過程，而中國傳統知識份子受歷代儒、釋、道等文化與美學思想薰陶，具備豐富的學養、高尚的品格，其冰心傲骨卓然獨立不與世俗妥協，真情直諫、不畏權貴的情操，表現在繪事上，自然形成風格獨特的「文人畫」⁵。「文人畫」乃結合了儒家的誠心，以詩言志；道家的煉心，反璞歸真；釋家的明心，見性自度，⁶其宗旨是「怡悅性情」，抒發「胸中塊壘」，以達精神抒解，其特色是重意、重簡、重書、重墨趣、重人品氣韻，其中人品為第一要素，⁷換言之，「文人畫精神」是傳統漢儒文化薰陶養成下，文人詩畫創作活動的要素與精華，首重人格修養、道德學問的增進和知識才情的抒發，是屬性靈、修養的，也是具有個性的。

旨禪女史承襲此項漢儒文化的特色，以詩書畫的藝術創作實現其高尚的節操品格與崇高的人生理想，亦以清高雅正的人格情操體現其詩畫創作的筆情墨韻，沈德潛曾強調「第一等襟抱，第一等學識，斯有第一等真詩」⁸，紀昀也認為「人品高，則詩格高」⁹，更所謂「人品不高，落墨無法」、「畫為心聲，畫品即人品」

⁴ 葛路《中國古代繪畫理論發展史》，台北市：華正書局，1987年，頁41-42。

⁵ 明·董其昌首先提出「文人畫」的觀念，借禪宗分南、北宗派，將中國繪畫區隔成南、北二宗，南宗畫派歸為「文人畫」，視之為中國繪畫的正統。其〈畫禪室論畫〉有：「文人之畫自王右丞始，其後董原、巨然、李成、范寬為嫡子，……直至元四大家黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭皆其正傳。……」收入余崑編《中國畫論類編》（下），台北市：華正書局，1984年，頁720。大陸學者薛永年則歸納宋元文人畫理論基本主張，提出「在藝術功能論上，並未否定把握客體世界的『形』與『理』，但尤重視表現主體世界的『意氣』與『逸氣』，要求體現『物外形』與『象外意』。在創作方法論上，反對就畫論畫，倡揚借鑒詩歌與書法的表現方式，所謂『詩畫本一律』、『書畫本來同』，十分講求類似詩歌的『寓興』和書法的『抒寫』，主張藝術意象形成中的『胸有成竹』、『胸有丘壑』和揮寫時的『如兔起鶩落，稍縱即逝』。在風格論上，反對『俗氣』、『習氣』，標榜『士氣』、『隸體』、『士人家風』、『逸格』、『逸品』、『逸氣』和『逸筆草草』。在修養論上，排擠有藝而無文，得技而忘道，力倡『畫者文之極』，以畫為文人『餘事』。見氏著〈文人畫傳統之創生、內涵與價值〉，《藝術貴族》第40期，1993年4月，頁30-35；另，石叔明〈蘇東坡畫論〉，《故宮文物月刊》第四卷第3期，1986年6月，頁121，亦歸納文人畫的特點有四：一、作者需有多方面文藝修養，追求「畫中有詩」的意境，善用書法的技巧，運用在繪事上，重「寫意」、輕「寫實」；二、以「氣韻生動」為尚，要有「士氣」、「書卷氣」，重「神似」、輕「形似」；三、表現新的意趣與新的風格，將詩、書、印結成一體；四、以水墨為主，多不設色，畫面簡潔高逸有雅趣。

⁶ 簡恩定、沈謙、吳永猛編著《中國詩書畫》，台北縣蘆洲市：國立空中大學，2000年6月初版，頁121。

⁷ 董其昌〈畫禪室隨筆〉，收入余崑編《中國畫論類編》（下），頁726，有言：「氣韻不可學，生而有之，自然天授。然亦有學得處，讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁，自有邱壑內營。」另，陳衡恪〈文人畫之價值〉，見余于瀾編《論畫叢刊》（下），台北市：華正書局，1984年，頁697，陳氏從「藝之為物，以人感人，以精神相應」的特點出發，總結了傳統文人畫的四個要素：「第一人品，第二學問，第三才情，第四思想。」

⁸ 沈德潛《說詩碎語》卷上，頁2，見丁福保訂《清詩話（二）》，台北市：藝文印書館，1970年。

⁹ 紀昀撰、孫致中等校點《紀曉嵐文集》（一），河北：河北教育出版社，1995年3月一版二刷，

¹⁰與「筆墨一道，本乎性情，非高曠中有真摯，則性情終不出」¹¹等傳統品評詩書的美學標準，說明了創作者的性格、品行與涵養必須不斷充實和提高，而人文教養通過人格與性情，教養愈深，其藝術心靈的表現也愈厚。¹²

前文探析旨禪女史詩作，發憤攻書、設帳修脯，白手奉親、桃李欣然的塾師志業，在在展現於詩句之間，這是女史日常生活的記實，也是胸襟抱負的宣誓，更是掌握一己命運、自主人生的落實；大量借物抒情、歌詠梅蘭竹菊孤高潔操、凌霜氣節的詠物詩和花鳥圖，奠基於「比德為美」、「取其意氣」¹³的傳統風格上，以此類詩畫進行「自娛」、「寄情」、「遣興」和「寓意」的精神慰藉，旨禪女史在此創作導向下，「純粹性與獨立的審美品格」¹⁴得以真實呈現，其清高脫俗、雅致風韻、適意自如等人文性情和涵養，皆隨心應手、筆精墨妙地外化成這類的藝術創作。

另外，旨禪女史的山水詩、畫則流露著禪境與禪趣。清幽自在、淡泊寂靜的氛圍，是詩家禪心靜照的展現；幾筆微波、大量空白的畫面處理，樸拙木訥、簡意線條的物象結構，自有其墨趣律動，體現了畫家胸中丘壑，呈現了高遠淡泊、物我交融的詩畫意境。人與大自然高度和諧統一的狀態，是禪宗追求的最高境界，也是中國藝術家認定為「化境」的藝術品評。

近代畫家李可染提出藝術家的思想情感和生活實踐，通過反覆的藝術加工，長期的錘鍊揉合，成為渾然一體。這樣的作品，處處是生活的再現，處處又是作者思想情感的化身，便具「化境」。¹⁵旨禪女史繼承發揚漢儒文化與美學思想的傳統，詠畫吟詩、抒情寫意，筆情墨韻、酣暢涵詠，遣興寓意、意境深沈，以傳統文人氣質實現文人詩畫精神，此項漢儒文化的薰陶承襲正是女史詩畫藝術的創作根源。

二、古典傳統的新創

日本治臺以前，臺灣社會的發展即以中國內地化為內涵，但因特殊的地理環境和歷史背景，形成一種不完全與中土社會相同的模式，「漢儒化」遂成為社會

頁 209。

¹⁰ 潘天壽《潘天壽談藝錄》，台北市：丹青圖書，1987年台一版，頁57，引沈周言。

¹¹ 王原祁〈麓臺題畫稿〉，見楊家駱主編《明清人題跋》（上），台北市：世界書局，1985年，頁39。

¹² 徐復觀《中國藝術精神》，台北市：學生書局，1998年12次版，頁414。

¹³ 「取其意氣」謂「重寫意」，強調「遺貌取神」，透過畫中形像，傳達畫者的思想情感，達「以形寫神」的目的，是傳統文人畫特質之一。另外，「比德為美」可詳參本論文第四章第二節「二、圖像的意涵」，頁113。

¹⁴ 鄭文惠〈其人其書其詩其畫〉，見氏主編《寇培深詩聯集》，台北市：文史哲出版社：田家炳文教基金會，2001年，頁43。

¹⁵ 王琢輯錄《李可染畫論》，台北市：華正書局，1987年2月初版，頁20。

機制與文化價值的重要依據，¹⁶而所謂漢儒文化乃指一個極深極廣的文化體系，其可深可入可內可外，在儒教影響的社會裡，包括了政治、經濟、教育、宗教、人倫秩序等諸方面的價值內涵，皆以其為最高指標，且深深影響整個社會的價值體系。臺灣的漢儒文化亦體現在家族制度的運作上，在強調禮治秩序的教養體制裡，形成一套由內在思維到外在行為的準則，臺灣婦女既生存其中，動靜出入均接受其規範，¹⁷無法擁有獨立人格，只能處於依附、從屬的地位。

傳統漢儒文化對女性的制約作用之一，在於強調女性特有的溫柔嫻靜的性情修養，相對於男性「修身、齊家、治國、平天下」的進德之道，女性的人格取向當以內斂含蓄為尚，因此女性的氣質以陰柔為美，被教導順從與涵養婦德成為女性一生最重要的課題，遣筆用墨之事，被認定為「閨閣才名不易顯，弄墨燃脂為自遣」，女性點染丹青以陶冶心性，少有以詩書畫和男性藝術家立足藝壇之志；¹⁸甚者，日治時代臺灣的女性藝術家，受到日本式教育和中國傳統文化對女性的雙重約束，其作品無論何種媒材，一般皆傾向於清秀柔麗的唯美風格，且多數視創作為閒暇消遣的遊戲性質。¹⁹旨禪女史詩畫養成的根基來自漢儒文化，卻能跳脫上述箝制女性的傳統認知：「厭聽志弱是釵裙」（頁 36），隻身飄洋離家，創彰化「平權軒」，舌耕菽水修舖；「鐵筆一枝吟徹夜」（頁 27）、「閨中盡日用工夫」（頁 9）的力求精進與「滿想詩工畫亦工」（頁 27）的自我要求；「花無才思不如儂」（頁 84）、「閨人不效一秋悲」（頁 16）的自勵奮發，「騷壇鏖戰走風雲」、「筆鋒劍影較光芒」（頁 87）的壯志雄心，在在擺脫了漢儒文化對女性制約的枷鎖。

再者，明末石濤有言：「縱使筆不筆、墨不墨、畫不畫，自有我在。」²⁰正如鄭板橋所書：「難得糊塗」，自有其快意放任、舒坦自適的寫照，旨禪女史的「虎」、「牛」、「貓」等大型動物的花鳥畫作，具運筆遺墨的情趣，或寫實工筆，或水暈墨彰，肖形寫意之間，似是拉開了物我的距離，實是藉畫中主體的具體化呈現自身的態度與意向。東晉顧愷之首先提出「遷想妙得」和「以形寫神」²¹的

¹⁶ 尹章義〈臺灣→福建→京師—「科舉社群」對於台灣開發以及臺灣與大陸關係之影響〉，《臺灣開發史研究》，台北市：聯經，1989年，頁 527—583。另，日治時期，殖民者雖欲同化臺灣人民、改造臺灣社會，然而臺灣人民整體的意識本質，依舊承襲漢民族的價值標準，一九二〇年代臺灣新文化運動雖引進西方文明思想，但對傳統的觀念和制度，亦非全盤的否定。見蔡淵黎〈日據時期臺灣新文化運動中反傳統思想初探〉，《思與言》第 26 卷 1 期，1998（1988）年，頁 109—132。

¹⁷ 楊翠《日據時代臺灣婦女解放運動—以〈臺灣民報〉為分析場域（1920—1932）》，台北市：時報文化，1993年，頁 33。

¹⁸ 蔡秀女、施叔青等編《世紀女性，台灣第一》，台北市：麥田，1999年，頁 116，文中引詩為清閨閣畫家駱綺蘭〈題元管道昇墨竹圖〉前二句。

¹⁹ 陸蓉之〈戰後臺灣女性藝術家創作的衍變〉，《臺灣美術百年回顧學術研討會論文集》，台中市：國立臺灣美術館，2001年，頁 64。

²⁰ 石濤〈苦瓜和尚畫語錄〉，收入余崑編《中國畫論類編》（上），頁 152。

²¹ 顧愷之〈論畫〉，同上註，頁 347。

作畫方法，晚唐張璪更進一步提出「外師造化，中得心源」²²的主張，近代朱光潛則認為藝術創作者已主觀的將自然與對象理想化與個性化了，²³鑑此，對照此類畫作，其主體是怒吼於千山萬壑、氣象萬千的工筆老虎、低頭微昂芳草自飽的淡墨水牛以及夜護書窗的白描威風鼠將，不同的動物各具迥異的筆墨情韻，卻有相同的不凡丰姿：自信炯銳的眼神和卓然獨立的姿態，旨禪女史藉筆凝畫煉的功夫體現藝術觀照下的主體形象，其自我意識的選擇運用亦流露在畫作主體中，超脫女子在傳統漢儒定規制約下的附屬地位，展現獨立開創命運的自信和掌握生活的自主。

事實上，畫家必須體驗物理和自我內感相契合，始可借筆於手，創造出自然傳神的藝術新生命。對於「理」和「形」之間的對應，東坡在〈淨因院畫記〉有具體入微的探討：

余嘗論畫，以為人禽、宮室、器用皆有常形，至於山石、竹木、水波、煙雲，雖無常形，而有常理。常形之失，人皆知之；常理之不當，雖曉畫者有不知。故凡可以欺世而取名者，必託於無常形者也。雖然常形之失，止於所失，而不能病其全；若常理之不當，則舉廢之矣。以其形之無常，是
以其理不可不謹也。世之工人，或能曲盡其形，而至於常理，非高人逸才不能辨。²⁴

東坡認為假託「無常形」而便於盜名欺世，此缺失猶可憫；若物之「常理」—規律精神表現不當，則作品全然可廢，毫不可惜。故其主張先觀察後下筆，強調「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外。」²⁵點出畫家只有善用思想才能感應妙悟，觸發生機，則圖形狀物始能「畫中有話」、「意外有意」，為詩之道，也是相同。

旨禪女史繼承漢儒文化詩品、畫品體現人品的文人精神，實踐在多數詩畫作品中，更從此龐大的文化機制裡，擺脫傳統家室閨閣婉約嫻靜、女子無才便是德的制約，以詩、畫傳遞情性，其「發憤攻書」、「設帳舌耕」、「修脯奉親」的形象對應其筆下千山怒吼的猛虎、芳草自飽的水牛和夜護書窗的鼠將，物我二者不謀而和，女史掙脫漢儒傳統的框架，自我認知的形成，於焉可證。

²² 張璪〈文通論畫〉，收入余崑編《中國畫論類編》（上），頁19。

²³ 朱光潛《文藝心理學》，台北市：台灣開明書店，1985年9月重17版，頁25—26，朱氏提出藝術是人為、創造性的，雖以自然為題材，卻需憑作者內在主觀的情感和想像將經驗加以選擇、整合。

²⁴ 蘇軾〈淨因院畫記〉，見楊家駱主編《蘇軾全集》（上冊），台北市：世界書局，1964年，頁381。

²⁵ 蘇軾〈書吳道子畫後〉，收入余崑編《中國畫論類編》（上），頁455。

第二節 詩中有畫、畫中有詩

文字與造型藝術的形、色都是一種符號（symbol）。符號是人類文化中最具價值和偉大的創造。符號本身具備「意指」，但不同的符號有不同的樣態，而「文字」和「繪畫」兩種不同樣態的符號，其功能的發揮，一在連貫的運作、時間的延續；一在鋪陳的展示、空間的延展。²⁶意即繪畫是空間藝術，是以色彩、線條為造型語言，而詩歌是時間藝術，乃通過語言文字的運用來塑造藝術形象。

換言之，「詩」與「畫」隸屬不同的藝術領域，北宋郭熙《林泉高致》卻提出「詩是無形畫，畫是有形詩」²⁷；一代文豪蘇東坡亦有「詩畫本一律，天工與清新」²⁸的見解，其直言：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」²⁹至此，詩畫合一的觀念，蔚成風氣。詩以言志，畫出丘壑，二者合一，相輔相成，文人擁有更多揮灑的空間。

所謂「詩中有畫」，詩中蘊含動人畫趣，肇因於詩的結構善於經營位置；煉材上，善於捕捉形象和創造形象；語言上，精於對事物的聲光色態加以攝取融合，以描繪景色，呈現畫意的靈感。而「畫中有詩」，畫中具有詩意，意指繪畫意境表現出作者個人的風神情韻，畫幅中的一筆一畫，既是客觀形象的表現，又是主觀思想情感的冶鍊，蘊藏詩情的內涵。「詩畫合一」的體悟與實踐，深深影響著中國的詩人畫士們，旨禪女史自不例外。

試看，女史錄「舊作即景詩」即興所書—「蘆繁隱月難分色，雲鎖虛巖不障流。溪近潮聲寒帶雨，樹多山意澹生秋」（圖1），空間位置的經營、自然景物聲光的融取以及具體形象的營造，動靜相生、清幽淡雅，儼然是一幅秋色山水圖；「此地絕囂塵，卜居三五鄰。魚蝦時作伴，鷗鷺日相親。處處曝會網，家家理釣綸。生涯只漁艇，蓑笠老江濱。」³⁰曝網、理綸，魚蝦作伴、鷗鷺相親都是漁家的生活寫照，不假雕琢、親切自然的「漁村圖」，顯現在字裡行間；「一彎暖徑草如屯，四面晴嵐花更繁。煙霧縱橫長帶水，雲山高下幾家村。」³¹縹緲煙嵐、一

²⁶ 何懷碩〈繪畫與文學〉，《創造的狂狷》，台北縣新店市：立緒文化，1998年，頁68，何氏指出「文字的符號是最高層次的、抽象的，它可以表現情感，更可以直接陳述思想；而繪畫符號是比較低層次的、具體的，它的意指的樣態主要是形式。」

²⁷ 郭熙〈畫意〉，氏著《林泉高致》，收入余崑編《中國畫論類編》（上），頁640，郭氏引「前人言」。另，黃庭堅：「李侯有句不肯吐，淡墨寫出無聲詩」，郭氏以畫家立場談詩論畫，側重「形象」變化，故稱詩為「無形畫」；山谷以詩人立場出發，以「有聲畫」形容詩，意指詩是充滿聲調與抑揚頓挫的畫。詳見戴麗珠《詩與畫》，台北市：聯經出版社，1978年，頁5-8。

²⁸ 蘇軾〈書鄴陵王主簿所畫折枝二首〉，收入楊家駱主編《蘇軾全集》（上冊），頁381。

²⁹ 蘇軾〈書摩詰藍田煙雨圖〉，收入楊家駱主編《宋人題跋》（上），台北市：世界書局，1992年3月4版，頁130。

³⁰ 詩見〈漁村〉，《旨禪詩畫集》頁5。

³¹ 詩見〈即事〉，同上註，頁31。

水如衣，花繁草盛，點綴幾戶人家，清幽和諧的氛圍，這是詩人筆下淡墨造境，既可居又可遊的山水圖；「靜穩（隱）堂深綠四圍，老僧入定掩禪扉。幽閒最是沙彌輩，坐聽鐘聲送落暉。」³²和「水激石磯流出急，風從花底過來香。身於山色誇清淨，任彼煙雲幻白蒼。」³³二詩呈現靜穆觀照自然萬物、物我無間冥合相應的閒淡幽遠，字字平淡如常，勾畫的空間意象卻具空寂禪境與不落言詮的禪趣，也塑造了超脫塵俗、蘊涵禪意的形象，此是禪詩亦是禪畫，³⁴女史深入觀察物象，目會心應，以身、以心、以悟、以靜觀自得，心手相應，再現自然，展現天工清新，靜謐清空的詩境，呈現一如繪畫的「空間形象」美，正是「詩中有畫」藝術技巧的具體實踐。

事實上，旨禪女史曾云其「學畫」的歷程是先臨摹後寫生。³⁵臨摹和寫生被認為是習得用筆及其表現機能必要的治藝基礎，換言之，師古人以臨摹古畫習得抽象筆墨，師自然以寫生掌握萬物情態及境界。³⁶女史遣墨運筆的能力，出入靈活、巧妙自得，而「寫生」的功力亦極為深刻，觀其菊、竹、虎、牛、人物肖像等，都能意隨景到，筆隨目轉，運用古人的法度，描寫自己的稿本，使物我相契相合，是其內在情思意境的拓展和呈現，更是人格理想的投射，充滿了詩意化的意念與風格。

另外，女史山水畫筆墨簡潔，古樸生拙，具備「淡」的特質，能表現文人高古、簡淡、野逸的情懷。通過女史個人情思後的創作，由淡到雅，由雅而充分表現詩意，其清新脫俗、出塵敦柔的美感，涵蘊了詩人的情操，創構在畫作裡，抒發胸中逸氣、直寫胸中丘壑。事實上，畫境的營造，來自畫情的傳達，亦即作者心靈表達的整體，³⁷中國水墨畫「以詩境為靈魂」³⁸，要求「氣韻生動」³⁹，力求表現客觀物象內在的神韻，自體悟物象至傳神寫形，而詩人繪士往往通過凝神觀照，將一己主觀精神生命灌注於客體對象中，展現其內在生命律動的節奏—畫

³² 詩見〈靜隱堂即景〉，《旨禪詩畫集》頁122。

³³ 詩見〈偶作〉，同上註，頁123。

³⁴ 吳永猛《禪畫欣賞》，台北市：慧炬出版社，1990年5月初版，頁7—11，吳氏認為用繪畫表示或襯托一個禪意就是禪畫。

³⁵ 〈學畫〉：「書畫由來足自娛，閨中盡日用工夫。而今仿得古人意，坐對青山仔細摹。」《旨禪詩畫集》頁9。

³⁶ 嚴守智〈開發傳統·拓展新局——張大千、浦心奮、黃君璧三家繪畫成就的意義（上）〉，《故宮學術季刊》，第十二卷第三期，1995年，頁132，氏援引董其昌之言：「以境之奇怪論，則畫不如山水；以筆墨之精妙論，則山水決不如畫。」佐證。另，張大千也認為「臨摹古人，要學他用筆用墨，懂得他苦心構想；寫生要認識萬物的情態。」見高嶺梅編《張大千畫》，台北市：藝術圖書公司，1988年，頁67。

³⁷ 黃光男《台灣畫家評述》，台北市：台北市立美術館，1998年，頁169。

³⁸ 宗白華〈論中西畫法之淵源與基礎〉，《美學的散步》，台北市：洪範書局，1981年初版，頁128，宗氏認為「中國畫以書法為骨幹，以詩境為靈魂，詩書畫同屬一境層。」。

³⁹ 南齊·謝赫《古畫品論》提出「六法」，以「氣韻生動」為第一要務，其餘為「骨法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置和傳移模寫」。見余崑編《中國畫論類編》（上），頁355。

中有詩。女史筆下山水諸圖，清新淡雅，寫意抒懷，筆墨線條間有令人悠遊神往的畫境，更有饒富意境的詩意。

總言之，旨禪女史具備詩人與畫家的造詣，擁有捕捉客觀物象之能力與高清澄淨的個人情韻，其通過詩人情思表現的自然景象是清新雅致，充滿詩情畫意和比興抒情的；而藉由畫家筆墨線條展現的造型圖像是自然脫俗，流露詩意畫趣與託情詠物的，詩與畫在其筆下相融、相友—詩有畫趣，畫含詩意，進而詩畫合一矣！

第三節 詩畫意境的交融互見—題畫詩

「詩」與「畫」雖屬不同的藝術種類，各有獨特的表現形式，「詩情」與「畫意」卻可相互融合—題畫詩—橫跨於詩畫之間，一方面，以「詩」再現畫境，進而豐富畫境，將畫「詩」化；另一方面，「詩」題「畫」上，此詩則成爲畫面的有機組成部分，詩又被「畫」化，如此便構成畫中有詩情，詩中有畫意：畫中充溢著耐人尋味的詩意，詩中又閃動著美妙的畫境。⁴⁰

在中國傳統水墨畫上加詩跋，傅熹年與陶啓勻認爲作用有三：「一是充分表現作者的文采和不同於職業畫家的文人身份」、「二是強調主題、深化畫意」、「三是以書法補充畫面，平衡構圖」，⁴¹然而，詩書畫三絕之所以聯繫起來，歸根究底還是它們在「審美方式上的相通」⁴²，換言之，中國詩歌與繪畫都講究造意造象，強調抒情寄性，並追求象外之象、境外之趣，畫面上善留空白，爲題詩留下安排自然的位置，而詩詞融情繪景的語言能力，其鮮活意象本身往往具有組成繪畫格局的內在資質，故「詩」與「畫」共同的寫意性成爲繪畫作品意境會通的基礎，而題跋是整幅畫的有機組成部分，既是畫意的延伸，也是傳統「言志」價值取向的互融顯現。⁴³

歷來題畫詩可分爲兩類，一是詩人讀畫後所記錄的心得感想，一是畫家題於自己畫作上的詩，⁴⁴後者書寫於畫面，其所發揮的藝術功能不僅只在詩句內容。

⁴⁰ 文成英〈畫意入詩，詩情入畫—論題畫詩的藝術特色〉，《雲南師範大學哲學社會科學學報》第26卷第6期，1994年12月，頁55。

⁴¹ 傅熹年、陶啓勻〈元代的繪畫藝術〉，錄入中國美術全集編輯委員會編《中國美術五千年》，第一卷，繪畫編（上），北京市：人民美術出版社等五社聯合出版，1991年，頁264。

⁴² 邵彥《中國繪畫欣賞》，台北市：五南，2002年，頁10。

⁴³ 宋生貴〈題畫詩的文化底蘊與審美特質〉，《廣播電視大學學報（哲學社會科學版）》第115期，2000年，頁66—67。

⁴⁴ 宋元以前的詠畫詩，不同於元明時代，並不直接題於畫上，只是作者觀畫起興的詩作。與一般詩作相異處，在詩題上有歌詠畫贊等字樣。如李白題畫詩〈同族弟金城尉叔卿燭照山水壁畫歌〉，藉壁上山水起興，回歸於清心、自然的開闊胸次，詩人與畫產生相應暗合的共鳴，繪畫也具備娛樂人心的效果，觀畫的人在體會的過程中，得到蕭散開懷的情致。詳參戴麗珠《詩與畫》，台北市：聯經，1978年，頁15—28。

做為畫面組成元素，不管是書寫筆法、位置、字數的多寡、大小或配合鈐印，皆在畫家整體考量中，換言之，此類題畫詩借重書法獨特而極富表現力的形式美，使得題畫詩離畫而為詩，入畫而為畫—畫中不可或缺的有機組成元素，繪畫具備了更開闊的發展空間，⁴⁵非僅「詩中有畫，畫中有詩」的理論認知，而是詩句與畫面的結合互補與相互擴充，達成「詩外有詩，畫外有畫，味外有味」的境界。⁴⁶旨禪女史亦有此類題畫詩的書寫，其展現了「詩」與「畫」相融相友的水墨藝術精萃。

試看「菊鳥」圖（圖 2），畫幅左側以行書題有「柴桑我愛隱淪高，領略東籬興太豪。每畫孤芳先自賞，偶然疑是武陵桃。」此詩處處著筆於畫中表現的物象——菊花，又處處滲透著詩人主觀的情志：卓然獨立、孤高自賞，花與人已融合在一起，形成一個有機的審美意象拼疊，而詩人借物起興的詩作表現，充滿創作者盎然蓬勃的生命力，也托出詩人自我情愫。此畫作於乙未（1955 年）春日，是年冬日，旨禪女史有一圖亦有相同題詩，傲然挺立的盛菊仍是畫中主體，而菊的根部卻從磐石掙脫而出，畫中既傳神描繪了菊花的形象特徵，又蘊含了詩人的人格光芒，女史藉筆墨抒己胸襟，佐以相同題詩，以詩畫互襯，深化畫意耐人尋味！

再者，「幽香」（圖 3）題詩亦有相同意趣——「幽香浮動晚秋晴，不覺東籬氣自清。多少凡花爭俗豔，要論風骨總輸卿。」歌詠傲霜的秋菊，不與群芳鬥豔，清高素逸的風骨，是菊花高貴的品格。畫幅中，一枝獨秀、枝幹挺勁的菊花自左側巨石崢嶸而出，借助畫中形象媒介的觸發，運用畫面蘊含的意致和空白，題詩於右以平衡構圖、延伸畫意，作者的胸襟氣質與精神世界，因畫境與詩情兩者的交涉、呼應，煥發出燦爛的光輝。

女史修道參禪的齋女身份，也可在其題畫詩裡見到蹤跡：「曾知彭澤早登仙，底事東籬冷暮煙。寄語黃花香氣好，許儂獻供法王前。」（圖 28）不假雕琢、白描的語言，寄語盛開的叢菊，應允神前供奉，畫寫物外形，詩傳畫外意，詩畫交映，詩人

⁴⁵ 楊學是〈詩畫的晤對與璧合——論題畫詩〉，《綿陽師範高等專科學校學報》第 20 卷第 4 期，2001 年 8 月，頁 22。

⁴⁶ 潘天壽《潘天壽談藝錄》，台北市：丹青圖書，1987 年台一版，頁 82，潘氏認為「畫須有筆外之筆，墨外之墨，意外之意，即臻妙諦。」

繡佛生涯的虔誠情愫，於茲可證一二。

另外，檢驗女史對於平日可見「牛」、「貓」等尋常動物，其圖像意涵與題款之間詩畫意境的交涉互見更是暢快淋漓、生動豐富的。詩人題牛、貓而不滯於物象本身，而是以神攝形，賦予牛和貓內在的生命與人格型態，展現出尋常動物的動人神韻，「芳草得來且自飽，更虛何計慰平生」（圖 4）、「威名鼠將夜護，書窗晝靜花陰」（圖 29）短短數言，一是書寫流利娟秀的行楷，一是古拙樸素的正楷，黃賓虹認為畫家都十分重視題畫詩在畫中的重要作用，作畫時總要苦心經營位置，事先預定題詩的空間，把詩納入畫面的整體佈局，俾使詩、畫互為輝映、相與發明。詩可長、可短，短則一句、二句，長則百言，總以畫龍點睛，一盡畫之未盡之意，一抒胸襟方止。詩可楷、可行、可篆、可草，或春蚓秋蛇，或龍飛鳳舞，於是畫面益顯元氣淋漓，畫家一腔浩然之氣，便借此沛然而出。⁴⁷旨禪女史以詩畫相融相友，表現出內在活潑的生命與高尚峻潔的人格，堪稱丹青題詠，妙處相資！

旨禪女史的人物畫作上，亦有題詩，「竹下老者」（圖 20）和「李白斗酒」（圖 30），老者以白描淡墨勾勒身軀，托腮臥躺於石群，眼觀前方，神情安適，透出了悟世間塵俗的自得，後有修竹，以濃墨繪成，空白處多用渾厚粗濕的筆墨，化用白居易〈池上竹下作〉詩句—「竹解虛心是我師，水能淡性為吾友」，題識「竹能虛心是我師，遂中通而分直，竹心虛而節堅，與蓮並稱君子」諸句，位置由右及左，句型由短到長，不僅凸顯畫旨、平衡畫幅，其採用中鋒的用筆技巧，襯托老者的內斂智慧及竹的謙遜有節；「李白斗酒」圖則以工整細膩的筆法，精細描繪李白醉臥狀，不居小節、放任自適，頗為傳神寫意，且另有作揖呈卷的官吏和斟酒的小廝，一前一後，表情各殊，自然靈活，以行書題杜甫〈飲中八仙歌〉「李白斗酒詩百篇，長安市上酒家眠，天子呼來不上船，自稱臣是酒中仙」，具一氣呵成的流暢美感，更襯出李白性情的純真可愛。上述二圖，主體造型不同，一單純簡括，一縝密細微；其題款筆體亦有異，一粗筆茁重，一細筆縱橫，旨禪女史經營書畫之功，內蘊外化展現而出，所謂「意在筆先，筆盡意存」，詩情畫意於此相互生發、相應成輝。

⁴⁷ 云雪梅編著《黃賓虹畫論》，河南省：河南人民出版社，1999年第1版，頁135。

上述女史的題畫詩文，離畫獨立即成「詠物」之作，具詠物詩托物言志、寄懷寓意之效。事實上，題畫款識與詠物作品在書寫上有共通之處，因此，應注意不粘不滯，不即不離，若即若離的原則，太即太粘，易流於浮淺；太離則會天馬行空，毫無所託，不具題畫效能，⁴⁸畫家面對畫幅，必須掌握畫作的神髓，透過對真實景物的凝神觀照，進而對筆下圖畫形象心領神會，神馳於畫境所能提供的想像天地，借助畫中形象媒介的觸發，落筆成款識，將畫意具體化、個性化，而所詠之物，其形象得以突破時空間限制而賦予延續性和空間感，是畫家的「二度創作」。宋人·晁以道說：「詩傳畫外意，貴有畫中態」⁴⁹，旨禪女史詠物題畫詩，寫物不滯於物性，能寫物之神，或取譬寓寄，或起興抒懷，既切合畫旨，卻不粘於原畫，以文字呈顯畫中物象之態，並以之擴充畫幅的旨趣意境，延伸一己的審美內涵，正是「清新與天工」的藝術創構。

清·張潮有言：「『情』之一字所以扶持宇宙；『才』之一字所以粉飾乾坤。」旨禪女史正以一己才情，自得從容於多重角色中，揮灑在詩書畫的天地裡，創造出屬於自己的乾坤宇宙。詩書畫三者皆精，治為一爐，畫意入詩，詩情入畫，相得益彰，處處不離古人，處處又自有我在，興至筆來，援成詩畫，除了承襲自漢儒文化而顯現的古典傳統文人詩畫風格外，也展現了女性自主的風貌。其詩畫內在意涵交互指涉，意境互通，抒情言志、寄懷寓意，採擷於漢儒文化的傳統古典養分，卻能從其中的制約中跳脫而出，此等背景正是形塑《旨禪詩畫集》不凡成就的重要原因。

⁴⁸ 麻守中、張軍、黃紅華主編《歷代題畫類詩鑒賞寶典·前言》，長春市：時代文藝出版社，1993年，頁2。

⁴⁹ 晁以道〈論形意〉，余崑編《中國畫論類編》（上），頁66。