

唐代诗与画的相关性研究

陈华昌 著

陕西人民美术出版社

数里闻寒水，山家少四邻。
怪禽啼旷野，落日恐行人。
初月未终夕，边烽不过秦。
萧条桑柘外，烟火渐相亲。

贾岛《暮过山村》



TANGDAISHIYUHUADEXIANGGUANXINGYANJIU

唐代诗与画的相关性研究

陈华昌 著

陕西人民美术出版社

(陕) 新登字 003 号

唐代诗与画的相关性研究

陈华昌 著

陕西人民美术出版社出版发行

(西安北大街 131 号)

陕西省轻工厅印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 8 印张 5 插页 140 千字

1993 年 4 月第 1 版 1993 年 4 月第 1 次印刷

印数: 1—3000

ISBN7-5368-0437-7/J·393

定价: 6.00 元

目 录

引言.....	(1)
一、唐代诗论与画论的互相渗透.....	(5)
二、唐画的色彩运用与唐诗的 色彩描写	(51)
三、唐代诗与画的形神问题	(93)
四、唐代诗与画的意境	(134)
五、唐代的山水诗和山水画	(165)
六、唐代的咏物诗和花鸟画	(201)
七、唐代题画诗的美学意义	(229)
后记	(251)

引言

无论在古代的东方还是西方，文艺理论家们都强调诗歌与绘画的共性。

西方文艺理论家对诗和画共性的认识比中国文艺理论家早。生活在公元前六至五世纪的希腊抒情诗人西蒙尼德斯早就说：“诗是有声画，犹如画是无声诗。”生活在公元前一世纪的古罗马诗人贺拉斯也说：“诗歌就像图画。”在西蒙尼德斯以后的两千多年中，虽然也有人谈到诗和画的差异，但强调其共性的观点一直占统治地位。直到十八世纪，莱辛写出《拉奥孔》，从时空方西深刻揭示了诗与画差异的一面，才结束了“诗画一律”论的统治地位。诗和画的分道扬镳，在

理论和实践上都具有重大的意义。在理论上，使艺术家更注重深入研究两种艺术独特的创作规律。在实践方面，使诗人和画家更注重发挥自己的优势。理论和实践的进步，使诗与画的艺术个性得到了充分的发展。

中国艺术家对诗和画共性的认识比西方艺术家晚了一千多年。直到北宋时期，艺术理论家们才纷纷指出诗和画共性的一面。画家郭熙在他的理论著作《林泉高致》中写道：“更如前人言：诗是无形画，画是有形诗。哲人多谈此言，吾人所师。”由此可知，当时不少人都持这种观点。对后代影响最大，从理论上真正把诗和画捏拢来的是苏轼。他的《书摩诘蓝田烟雨诗》写道：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”他的《书鄠陵王主簿所画折枝》写道：“论画以形似，见与儿童邻，赋诗必此诗，定知非诗人。诗画本一律，天公与清新。”对于“形似”的问题，引起了长期的争论，但对于“诗画本一律”的观点，却没有异议。诗与画之间有哪些共同的创作规律呢？他要求画家在艺术构思时，要与诗人一律：“古来画师非俗士，妙想实与诗同出。”（《次韵吴传正枯木歌》），即要像诗人一样，不粘着于题目和对象，既要妙想，要能得之于象外。他还要求画家摹写物象也要和诗人一律：“古来画师非俗士，摹写物象略与诗人同。”即描绘物象时，不要以绝对忠实再现对象为能事，不要只追求“形似”，而要像诗人一样，善于抓住特征进行表现，善于运用夸张变形的手法。由于苏轼不

是空洞地谈诗和画“有形”还是“无形”的问题，而是深入到创作规律中强调诗画的共性，因此具有强大的理论力量。从此，诗与画的关系更加密切，再没有人能像莱辛那样“棒打鸳鸯两离分”。

由于中国古代诗和画的“金婚”、“银婚”，双方长期受到对方的影响，造成了各自个性发展的不充分。从诗歌方面看，本质上虽然是抒情的，但又注重景物描写，追求画面美，将诗情融入于画面中，不像西方诗人那样如火如荼地喷发激情，因而在西方诗人眼中，中国诗都是空灵的，含蓄的。从绘画方面看，虽然也注重深入观察对象，注重形神兼备，但又反对追求形似而追求诗的意境，致使绘画再现写实的潜能没得到充分发挥，因而在西方画家眼中，中国画是抽象或半抽象的艺术。正是这种特色，使中国诗与画在世界艺术之林中占有一席之地。

在整个民族渴望奋起的时代，围绕“传统”的论争风云激荡，几经起伏。我想，继承也好，发展也好，抛弃也好，都离不开认真细致的研究。中国古代诗和画的发展经历了漫长的历程。在各个历史时期，它们之间是怎样互相影响、互相渗透、互相融合的？沿着古代诗人画家的足迹，作一番细致的考察，对于正确认识传统、发展新时期的文化也许是有益的。

“是几时孟光接了梁鸿案？”诗与画之间的恋爱关系，从蛛丝马迹的迹象看，可追溯到南北朝时期，但进

入实质性的阶段却是在唐代。苏轼就把王维作为诗画结合的第一人。因此，我的考察从唐代开始。

我的考察采取经纬交错的方式进行。即以诗与画共同的内外形式因素“色彩”、“形神”、“意境”为经，以内容中的题材“山水”、“花鸟”为纬，从理论到实践进行综合考察。至于人物画和叙事诗，由于二者之间的关系不太密切，故存而不论。最后，对诗与画爱情的第一个产儿——题画诗作些分析。考察既比较异同，又探寻互相的影响、渗透，以期能把握两种艺术在融合中的发展规律。

刘勰《文心雕龙·神思》云：“方其搦翰，气倍辞前；暨乎篇成，半折心始。”我追寻着唐人的足迹在山道上攀登，常常感到力不从心，能否达到预期的目标，殊无把握。但即使只迈出半步也比停留在原地强。成败得失，留给别人去评说，重要的是我已经尽心尽力了。

一、唐代诗论与画论的互相渗透

唐代诗论和画论都取得了突出的成就。

唐以前的诗论和文论常混在一起，刘勰的《文心雕龙》就是这样。这种现象表明理论家对诗歌创作的独特规律认识还不深。唐代诗论完全从文论中分离出来了，出现一些诗歌理论专著，如释皎然《诗式》、王昌龄《诗格》、日人遍照金刚的《文镜秘府论》、司空图《诗品》。至于单篇论文，则有陈子昂、殷璠、元结、白居易、元稹、刘禹锡、韩愈、杜牧、李商隐、司空图、皮日休等人的文章。杜甫《戏为六绝句》还开创了以绝句论诗的新形式。诗歌创作中的一些重要问题，唐人都作了探讨，如诗

与社会生活，与政治的关系，诗歌的形象思维，诗歌的形似、神似问题，诗歌的意境问题，诗歌的声律问题，诗歌的批评问题。唐人在这些问题上的建树构成了我国古代诗论的基本框架。

唐代画论也有长足的进步。专著有传为王维的《山水诀》、《山水论》，彦悰的《后画录》，裴孝源的《贞观公私画史》，窦蒙的《画拾遗录》（已佚，《历代名画记》有引文），李嗣真的《续画品录》（已佚，《历代名画记》有引文十七条），张怀瓘的《画断》（已佚，《历代名画记》有引文四条），张璪的《绘境》（已佚），朱景玄的《唐朝名画录》，张彦远的《历代名画记》。特别值得一提的是诗人们写了不少题画诗，开创了以诗论画的新形式，表明了诗人对绘画的见解，是诗论影响绘画的重要通道，也是绘画美学的重要资料。唐代画论更着重于绘画内部规律的探讨，重视研究创作主体方面的问题，取得了魏晋南北朝画论不可能取得的成就。

唐代诗论和画论的突出成就，是自身理论积累的结果，是创作高度繁荣的结果，也是诗论和画论互相影响、互相促进的结果，在这章中，将对它们互相影响的几个重要方面作些分析，不作面面俱到的考察。

一、绘画形神论对诗论的渗透

诗与画的形神论问题，本书第三章将作集中探讨，

这里只想勾勒出形神论从画论走向诗论的轨迹。

魏晋南北朝时代的画论最突出的成就是建立了“以形写神”论。“以形写神”论是人物画发展的结果。画人，首先要外形轮廓、五官准确，才能像被画的人。因此，第一步的要求是形似。但人还有精神内在的东西，只有传达出这种内在的东西，才能做到本质的似，把人画活。东晋时的大画家顾恺之在《魏晋胜流画赞》一文中写道：“凡生人，亡有手揖眼视而前亡所对者，以形写神而空其实对，茎生之用乖，传神之趋失矣。”顾恺之正确指出了形和神的辩证关系。神不能脱离形而存在，但形似不是目的，必须通过形似而表现出艺术对象特有的气质、神采，才能画出活生生的人。他还认为，眼睛是心灵的窗户，是应该精心着笔的地方。因此，他画画有时数年不点睛。人问其故，他回答说：“四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中。”以形写神论的建立，标志着古代画论对客体的认识达到了相当高的水平。

在对客体的认识方面，同期的诗论显然低了一个层次。那时的诗人们，从主体的反思和内省方面走了出来，把眼光射向了五彩缤纷的外部世界。神奇奥秘的大自然使他们又惊又喜。于是“庄老告退”、“山水方滋”，他们熬费心机，在如何再现自然美方面逞才斗智，因而很自然地接受了画论中形似的理论，使诗歌明确地追求形象性、绘画美。刘勰《文心雕龙·物色》写道：“自近代以来，文贵形似，窥情风景之上，钻貌草木之中。吟

咏所发，志惟深远；体物为妙，功在密附。故巧言切状，如印之印泥，不加雕削，而曲写毫芥。”鍾嶸《诗品》评张协诗“又巧构形似之言”，评鲍照诗“贵尚巧似”，评颜延之诗“尚巧似”。可见，追求形似是当时诗歌的主要的倾向。

从形似的境界中走出来，向神似的高一级美学境界攀登，是唐代诗人的追求。唐初的诗坛，犹承六朝的余绪，依然沉浸在“极貌以写物”的自我满足之中。而一些有远见卓识的诗人则振臂而起，大声疾呼，要求改变现状，元结旗帜鲜明地反对追求形似的倾向，《箠中集序》写道：“近世作者，更相沿袭，拘限声病，喜尚形似；且以流易为辞，不知丧于雅正，然哉！彼则指咏时物，会谐丝竹，与歌儿舞女，生污惑之声于私室可矣。若令方直之士，大雅君子，听而诵之，则未见其可矣。”他们一方而反对形似，一方面标榜“汉魏风骨”。即强调恢复诗歌言志抒情的传统，提倡刚健有力的诗风。从整体上说，他们的理论是进步的，但从思想方法来看，却有片面偏激之处，缺乏辩证法的灵动和圆通。魏晋诗人“雅好慷慨”，苍凉悲壮，长于抒写怀抱，吟咏性情。晋未以降，转而体貌写物，注重外部世界的描写，既可以看作是诗的蜕化，也可以看作是一种进步。因为，诗歌言志抒情离不开体貌写物。六朝诗人在模山范水、缀花草、嘲风月方面下的功夫，为后来唐代诗人从形似走向神似，将抒情达意和写景状物融为一体作了艺术上的准

备。唐初诗人对“汉魏风骨”的倾慕，是事物螺旋式上升的高一级层次的复归。和陈子昂的偏激态度不同，“转益多师”的杜甫一方面大讲神似，另一方面也对六朝诗人作了充分的肯定。“熟知二谢将能事，颇学阴何苦用心。”“清新庾开府，俊逸鲍参军。”这些名句，可以看出杜甫对六朝诗人的评价。杜甫也没有贬斥形似的言论，而是在形似的基础上追求神似，把神似放在首位。在杜甫诗集中，单独使用“神”这个概念计 52 次，“神妙”出现 3 次，“形神”出现 1 次。当然，神字有多种含义，有宗教意义的神，有指人的精神的神，有超人力的神工的神，有指艺术作品传神的神。在最后一种意义上使用神字的，有 12 处。另外，“神妙”3 处，都是指绘画作品，摘引如下：

天下几人画古松，毕宏已老韦偃少。

绝笔长风起纤末，满堂动色嗟神妙。

——《戏为双松图歌》

国初已来画鞍马，神妙独数江都王。

——《韦讽录事宅观曹将军画马图》

虎头金粟影，神妙独难忘。

——《送许八拾遗归江宁觐省》

虎头，是顾恺之的字。金粟影，是他画的维摩诘像。可以看出，杜甫是以顾恺之的传神论作为绘画的批评标准

的。不仅如此，他还将此标准贯彻到诗歌批评中。现举几例如下：

文章有神交有道，端复得之名誉早。

——《苏端薛俊筵简薛华醉歌》

挥翰绮绣扬，篇什若有神。

——《赠太子太师汝阳郡王琎》

醉里从为客，诗成觉有神。

——《独酌成诗》

那么，诗篇有神的内容是什么呢？和绘画一样。要求在描绘艺术对象的时候，不只着眼于外部形态，不要求工细地再现细节的真实，而是要抓住特征，传达出内在的精神。但是，作为抒情诗，和绘画又有本质不同的艺术个性，因此，对传神的要求也有不同。杜甫关于这方面的论述有两点值得注意。

其一，杜甫认为诗歌的神采是和“兴”紧密联系的。《寄张十二山人彪三十韵》有“诗兴不无神”之句，《上韦左相二十韵》有“感激时将晚，苍茫兴有神”的句子。比兴，乃诗经“六义”的内容，历代的解释都不一样。有的只把它作为修辞手段，有的却从诗歌的思想内容方面来谈比兴。陈子昂批评齐梁间诗“兴寄都绝”，显然是要求诗歌要有积极的思想内容。罗大经《鹤林玉露·诗兴》写道：“诗莫尚乎兴。……盖兴者，因物感触，言在于

此，而意寄于彼，玩味乃可识，非若赋，比之直陈其事也。”所谓兴，就是外界事物触发了诗人的情感，激起了他的创作欲望；而他在歌咏外物时，又将自己的情感和思想注入外物中，情景交融，使诗具有感人的艺术力量。杜甫也正是在这种意义上使用兴这个概念的。他的《上韦左相二十韵》，感叹身世，慷慨不平之气溢于言表，感人至深。诗歌有神采，就是由于有“兴寄”。是否可以说，“兴寄”是神采的内在基础，而神采是“兴寄”的外射。这样，绘画中的“神”的概念，就不仅具有客观的内容，而且增加了浓厚的主观因素。从这种意义上追求神似，是抒情诗本质的要求。因为诗的目的是抒情达意，描景绘物只不过是达到目的的手段和途径。将“神”和“兴”两个概念联系起来讲，是杜甫对诗论的发展，也是对画论的发展。绘画中神似的理论，就从人物画扩展到山水、花鸟、畜兽等领域。杜甫评曹霸画的马有神，称赞韦偃画的松神妙，苏东坡赞扬“边鸾雀写生，赵昌花传神”，到南宋的郑樵就明确提出凡是物都有神的理论。

其二，杜甫认为有神采的诗篇，其艺术风格表现为老健、有骨力、气势磅礴。《寄薛三郎中》写道：“赋诗宾客间，挥洒动八垠。乃知盖代手，才力老益神。”（《戏为六绝句》）这几句诗，形象生动地概括了作为艺术境界之一的“老”所具有的审美特征：笔力雄健，情意深厚，纵横捭阖，若不可遏。对力度和气势的追求，是杜甫贯

穿于各门艺术的指导思想。他曾批评韩干画的马肥，没有神采：“干惟画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧。”他认为书法也是如此：“书贵瘦硬方通神。”对神似作这样的规定，代表了唐代重视诗歌的社会作用和现实内容的一派诗人的审美追求，陈子昂所谓的“汉魏风骨”，元结对“拘限声病、喜尚形似”，柔媚之风的反对，以及后来的韩愈、白居易、元稹，都表现出了对这种阳刚之美的向往和倾慕。但是，杜甫对“神似”的理解是偏激的，阴柔之美的作品也能进入神妙境界，所以，主张气韵的张彦远要批评他“岂知画者”，风格超旷、笔力雄健而又对萧散简远、平和冲淡的风格高度赞美的苏东坡，也要批评他：“杜陵评书贵瘦硬，此论未公吾不凭。短长肥瘦各有态，玉环飞燕谁敢憎？”

事实确实如此。神似，不但是唐代刚健派诗人的追求，而且也是冲淡派诗人的理想。以总结王维、孟浩然一派山水诗人创作经验而主张“韵外之致，味外之旨”的晚唐诗人司空图，在他所著的《诗品》中，对神似表现出的热情绝不下于杜甫。《诗品·冲淡》写道：“脱有形似，握手已违。”《诗品·形容》又写道：“离形得似，庶几斯人。”离开物形追求的“似”，当然是神似。司空图认为，从形似着眼去把握外物，越是着实，离外物的精神越远。《诗品》描绘了二十四种诗美的境界，每种境界都是“遗其形貌但取神骨”的形象表现。其中，神字共出现了九次。另外，还专有“精神”一品。不但是属于阳刚

之美的“劲健”境界必须“行神如空，行气如虹。……天地与立，神化攸同。”，而属于典型的阴柔之美的“绮丽”境界也要“神存富贵，始轻黄金”。可见，神似的美学原则已渗透进唐代各派诗人的观念中，成为共同追求的目标。如果说汉赋和六朝诗歌主要体现了形似美的话，那么，唐代诗歌则主要体现了神似美。

二、画论“象外说”和诗论“意境说”

画论对唐代诗论影响的第二个重要方面，是“象外”问题。

言、意、象、象外的问题，是老庄哲学和魏晋玄学的重要内容。《庄子·外物》云：“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。”筌和蹄是捕鱼和兔的工具，得到鱼和兔后，自然就对工具不在意了；语言是表达意识的工具，在明白意思过后，语言也就不重要了。庄子还认为，语言不能完全表达意念。他说：“世之所贵道者书也，书不过语，语有贵也。语之所贵者意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也。”所以，他认为圣人之书乃是圣人的糟粕，圣人高深微妙的思想并没有被保留下来。语言表达思想，既有“尽”的一面，亦有“不尽”的一面，这是矛盾的对立统一。庄子只承认“言不尽意”的一面，陷入了绝对化、片面化的泥坑。但“言不尽意”作为一个哲学