

# 唐诗与绘画

陶文鹏 / 著

漓 江 出 版 社

# 目 次

|                              |        |
|------------------------------|--------|
| 引 言:诗画艺术交融的唐代 .....          | ( 1 )  |
| 第一章:诗画结合的奇葩——唐代题画诗 ...       | ( 10 ) |
| 第二章:李杜题画诗的杰出成就 .....         | ( 42 ) |
| 第三章:王维的诗中画与画中诗 .....         | ( 68 ) |
| 第四章:人物画与唐诗中的人物描绘 .....       | ( 90 ) |
| 第五章:花鸟画与唐代咏物诗 .....          | (116)  |
| 第六章:佛道壁画对唐诗意象与风格的影响<br>..... | (128)  |

## 引言：诗画艺术交融的唐代

诗歌和绘画这两门艺术，都是人类在生活实践中为了适应生产劳动和精神生活的需要不断探索、创造出来的。它们在长期创作实践和历史发展过程中，逐渐形成了各自不同的艺术特点。诗歌以语言为媒介塑造艺术形象，反映社会生活和抒发人们的思想感情；而语言本身是观念的、概括的，因此，诗所塑造的艺术形象不能直接作用于欣赏者的感官，只能借助于欣赏者的想象和联想唤起意象。绘画则以线条、色彩等物质材料，塑造人们可以直接见到的二维空间形象，借以反映社会生活和表达思想感情。就形象的强烈直观性和可感触性而言，绘画优于诗歌。但绘画较多地受到时间和空间的束缚，不能够像诗歌那样，借助于语言自由广阔地驰骋想象和幻想，淋漓尽致地抒情言志。诗和画各具独特的表现手段，各有所长，无高下之分，既不可互相取代，也不必强求一律。

然而，诗和画既然同是艺术，都要服从共同的艺术原则和规律，它们也就有共同性。因此，无论是在西方还是东方，很早就有人把它们当作姐妹艺术、甚至是孪生的姐妹艺术来比较研究。古希腊时代的西蒙尼底斯（前 556—前 496）最早说：“画是无声诗，诗为有声画。”稍后罗马诗人与批评家贺拉斯（前 65—8）也这样说：“诗歌就像图画。”意大利文艺复兴时期的艺术巨匠达·芬奇（1452—1519）在《绘画论》中说：“绘画是不说话的诗歌，诗歌是看不见的绘画。”在我国，融合诗、画两者的美学特征来比较研究的见解也同样

历史悠久,丰富而精微。西晋陆机说:“宣物莫大于言,存形莫善于画。”(张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》引)魏晋时期诗人嵇康《兄秀才公穆入军赠诗》之十五云:“目送归鸿,手挥五弦”;东晋画家顾恺之对此发表意见说:“画‘手挥五弦’易,‘目送归鸿’难。”(《世说新语·巧艺》第二十一)唐代殷璠《河岳英灵集》说王维的诗“在泉为珠,著壁成绘”。徐凝《观钓台画图》诗云:“画人心到啼猿破,欲作三声出树难。”皎然《奉应颜尚书真卿观玄真子置酒张乐舞破阵画洞庭三山歌》说:“秋空暮景飒飒容,翻疑是真画不得。”张彦远则云:“书画异名而同体。”(《历代名画记》卷一《叙画之源流》)到了宋代,文艺家们对于诗画关系的理论探讨更加热烈。诗人梅尧臣在《依韵和永叔再示》诗中说:“文章制作如善塑。”欧阳修写了一首《盘车图诗》云:“古画画意不画形,梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡,不若见诗如见画。”强调诗画结合,形意并重。他在《鉴画》中又说:“萧条澹泊,此难画之意。画者得之,览者未必识也。故飞走迟速,意浅之物易见,而闲和严静,趣远之心难形。”指出绘画难于表现萧条淡泊的情调气氛和闲和严静的趣远之心。稍后,邵雍《诗画吟》道:“画笔善状物,长于运丹青。丹青入巧思,万物无遁形。诗笔善状物,长于运丹诚。丹诚入秀句,万物无遁情。”指出诗和画在抒情和状物上各有所长。王安石提出:“丹青难写是精神”(《读史》),“意态由来画不成”(《明妃曲二首》其一)以及“欲寄荒寒无善画”(《半山即事十首》其十)。郭熙《林泉高致》第二篇《画意》说:“‘诗是无形画,画是有形诗。’哲人多谈此言,吾人所师。”孔武仲《宗伯集》卷一《东坡居士画怪石赋》云:“文者无形之画,画者有形之文,二者异迹而同趣。”张舜民《画墁集》卷一《跋百之诗画》:“诗是无形画,画是有形诗。”释德洪觉范《石门文字禅》卷八:“宋迪作八景绝妙,人谓之‘无声句’。演上人戏余曰:‘道人能作“有声画”乎?’因为之各赋一首。”岳珂《宝真斋法书赞》卷十三《薛道祖白石潭诗帖》:“‘画’以‘有声’著,‘诗’以‘无声’名。‘有声’者,道祖之所已知,‘无

声’者，道祖之所欲为而未能者也。”晁以道《和东坡〈书鄢陵王主簿所画折枝〉》诗云：“画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态。”（杨慎《升庵诗话》卷十三引）钱鏊《次袁尚书巫山诗》说：“终朝诵公有声画，却来看此无声诗”（《宋诗纪事》卷五十九）；陈德武《望海潮》词：“对无声诗，哦有声画，仪形已见端倪”，这两处的“有声画”指诗，而“无声诗”指景物，由画引申，指入画的真山真水。诗画两者只举一端而仍含比较之意的，还有黄庭坚《次韵子瞻、子由题憩寂图》：“李侯有句不肯吐，淡墨写作无声诗”；米友仁《自题山水》：“古人作语咏不得，我寓无声缣楮间”；周孚《题所画梅竹》：“东坡戏作有声画，叹息何人为赏音”，例子很多。南宋孙绍远搜罗唐以来题画诗，编为《声画集》；宋末名画家杨公远自编诗集《野趣有声画》，诗人吴龙翰作序，说：“画难画之景，以诗凑成；吟难吟之诗，以画补足”（曹庭栋《宋百家诗存》卷十九）。从那两部书名，可以推想“有声画”这个概念的流行。

从上引宋人的言论看，关于诗是无形画或有声画，画是有形诗或无声诗的论断，成了宋代诗坛画苑的家常口语。可以说，强调诗和画的同一性，是宋代一个普遍的美学思想。然而，如果仔细析别，我们便不难发觉绝大多数人对于诗画的共同性，不过是人云亦云地复述“诗是有声画，画是无声诗”这两句话，认识比较肤浅空泛。只有身兼诗人与画家的苏轼，能从各个方面认真地对诗和画的共同点与差异性进行深入研究，富于创造性的理论发现。

关于诗和画的共同性，苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》（其一）云：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏淡含精匀。谁言一点红？解寄无边春。”指出诗人和画家都必须共同遵循艺术规律来进行构思与创作，都要塑造出巧夺天工的艺术形象，使作品清新活泼，激起欣赏者思想感情的共鸣，并为他们留下想象、联想和再创造的广阔空间，从而产生以少胜多、以一当十、小

中见大的艺术效果。苏轼还根据我国古代诗画创造艺术形象的传统审美标准,指出诗和画都要求形神统一、着重传神的共同特点。对于画,他除了说“论画以形似,见与儿童邻”之外,还提出书画都应当“寓意于物”,而不可以“留意于物”(《宝绘堂记》)。他说:“画工欲画无穷意”(《续丽人行》),赞扬李伯时和燕肃的画:“龙眠独识殷勤处,画出阳关意外声”(《书李伯时归去来、阳关二图后》),“燕公之笔浑然天成,粲然日新,已离画工之度数,而得诗人之清丽”(《跋蒲传正·燕公山水》)。他评论画马主要是“取其意气所到”,而不能像画工那样,“只取鞭策皮毛槽枥刍秣,无一点俊发,看数尺许便倦”(《又跋宋汉杰画山》)。对于诗,他要求诗人要像高明的画家那样,具有善于借形传神的“写物之功”,即要有“画龙点睛”的传神之笔,既传达出事物的神采风韵,又从中抒写作者的特定感情和感受(参见苏轼《评诗人写物》,《东坡题跋》卷三)。在《答谢民师书》中说:“求物之妙,如系风捕影”;在《腊日游孤山访惠思惠勤二僧》中云:“作诗火急迫亡遁,清景一失后难摹。”他反对把诗的意蕴局限在本题的狭窄范围之内,要求诗人对题材进一步开拓发掘,使诗篇传达出更丰富深远的思想情韵。他说:“言有尽而意无穷者,天下之至言也。”(姜夔《白石道人诗说》引)在《书黄子思诗集后》一文中又强调诗应当“有得于文字之表”,使“美在咸酸之外,可以一唱三叹”。苏轼还进一步具体地指出诗和画在摹写物象、驰骋想象以及创造意境等方面,怎样才能相辅相成,融会贯通。他说:“诗在口,竹在手。”(《题赵帆屏与可竹》)“平生好诗如好画”(《郭祥正家醉画竹石壁上》),“韩生画马真是马,苏子作诗如见画。”(《韩幹马十四匹》)“古来画师非俗士,妙想实与诗同出。龙眠居士本诗人,能使龙池飞霹雳。君虽不作丹青手,诗眼亦自工识拔。”(《次韵吴传正枯木歌》)“古来画师非俗士,摹写物象略与诗人同。”(《欧阳少师令赋所蓄石屏》)等等。

苏轼对于诗和画的界限即两者的差异性,同样作了精彩的论

述。他说诗和画在“摹写物象”方面只是“略同”，即大体相同，同中有异，用语极有分寸。他在《次韵王定国》诗中说：“每得君诗如得书，宣心写妙书不如。”指出书法在抒情表意方面不如诗歌。此是比较诗和书，但同样适用于诗和画。因为，“书，心画也”（扬雄《法言》）。他认为诗和画各有妙用，不可互相取代。他说：“诗不能尽，溢而为书，变而为画。”（《与可画墨竹屏风赞》）诗、书、画应该发挥各自的长处，用不同的艺术手法抒情写意，从而互相补充。在《寄题潭州徐氏春晖亭》诗中，他说：“胜慨直应吟不尽，凭君寄与画图看。”而在《王晋卿作烟江叠嶂图，仆赋诗十四韵，晋卿和之，因复次韵》诗里，他又说：“水墨自与诗争妍”，提倡诗画争妍，异彩齐放。但诗歌中的某些画境和诗意，是作为造型艺术的绘画难于表现、甚至根本无法表现的。他在《四时词·冬词》中说：“真态生香谁画得？”认为美人身上散发出的芳香气息，画家描绘不出来。他又在《溪光亭》诗中说：“溪光自古无人画，凭仗新诗与写成。”认为闪烁夺目、流动不定的水光日色，只有诗人才能用语言文字给予动态的表现；画家的颜色和线条，画幅的固定框框，是无能为力的。在这里，苏轼不仅一语道破了中国文人画重写意、不重视光色的表现的传统特点，而且细致地揭示出诗和画不同的艺术表现功能。苏轼的意见是有道理的。诗的表现范围要比绘画广阔自由，诗人运用语言可以描绘出画家难于表现的瞬息万变、流动复杂、闪烁迷离的景象。苏轼还说：“参寥子言老杜诗云：‘楚江巫峡半云雨，清簟疏帘看弈棋’，此句可画，但恐画不就尔！”（《书参寥子论杜诗》）苏轼非常赞赏参寥子的见解。杜甫诗中迷濛云雨的巫峡，波翻浪涌的楚江，清簟疏帘看弈棋的闲情逸趣，特别是二者的宾主、虚实关系，确实很难用画笔在一幅画里完美地表达出来。钱钟书先生在《读〈拉奥孔〉》<sup>①</sup>一文中引用了这则题跋，对于“画不就”的原因作了精细的分析，此

<sup>①</sup> 钱钟书《七缀集》，上海古籍出版社，1985年，34页。

处不再赘述。

如果将苏轼的“诗画同异说”同西方启蒙运动高潮时期德国莱辛(1729—1789)的《拉奥孔》相比较,便可以看出,这两位艺术大师都比较全面、辩证地解决了诗画关系问题。当然,比起莱辛那部内容广博、体系完整的《拉奥孔》来,苏轼的“诗画同异说”确实显得零碎、片断,但在这些片言只语中,却同样说出了精湛的美学见解,对解决诗画关系这一重要美学问题作出了实质性的贡献。而且,苏轼对这个问题的全面探讨和辩证解决,比莱辛几乎早了七百年。<sup>①</sup>

值得注意的是,苏轼关于诗和画的共同点与差异性的精辟论点,是总结了历代诗人和画家特别是唐代诗人和画家的创作经验提出来的。除了上面《书参寥子论杜诗》这则题跋引述了杜甫诗之外,苏轼还说过:“少陵翰墨无形画,韩幹丹青不语诗。”(《韩幹马》)这里,苏轼称赞杜甫诗为“无形画”,告诉宋代的诗人们,要像杜甫那样生动逼真地描绘物象,在诗中展现出一幅幅形象鲜明的图画;他把韩幹的画叫做“不语诗”,号召画家们向他学习,画出人物和事物的神情气韵,使画幅充满诗的意趣。苏轼特别赞扬王维的诗和画。他说:“摩诘(王维)本诗老,佩芷袭芳荪。今观此壁画,亦若其诗清且敦……吴生(吴道子)虽妙绝,犹以画工论。摩诘得之于象外,有如仙翮谢笼樊。吾观二子皆神俊,又于维也敛衽无间言。”(《王维吴道子画》)又在《跋汉杰画山》中写道:“唐人王摩诘……画山川峰麓,自成变态。虽萧然有出尘之姿,然颇以云物间之。作浮云杳霭与孤鸿落照,灭没于江天之外,举世宗之,而唐人之典型尽矣。”但最著名的,是他在《书摩诘蓝田烟雨图》中所说:“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。”言简意赅而又深入浅出地揭示了王维诗画创作相互渗透的艺术特点。

苏轼所指出的“诗中有画”、“画中有诗”,同时也是对唐代诗画

<sup>①</sup> 参见拙作《试论苏轼的诗画同异说》,《文学评论丛刊》第十三辑,中国社会科学出版社1982年版。

艺术交融的高度概括。我国封建社会在唐代发展到了巅峰时期，国家统一强盛，经济空前繁荣，国内各民族融洽，国际文化交流频繁，儒释道三教合流，人们思想活泼、精神解放，再加上诗歌和绘画艺术经过八代先驱者的努力，已积累了丰富的艺术经验。这一切使唐代的诗坛和画苑名家辈出，高手如林，风格各异，流派众多，呈现出春花烂漫、秋实累累的奇观。可以说唐代是中国古代诗画艺术发展的黄金时期。诗人兼画家的人物大批涌现，著名的有薛稷、张璪、王维、郑虔、刘方平、顾况、张志和、皎然、刘商、杜牧、司空图、贯休等。许多诗人与画家交往密切，互相切磋。各种艺术在它们发展到高度成熟的时期，总是要互相借鉴、吸收，何况诗歌与绘画本来就是血缘亲近的姐妹艺术。唐代作为一个开放的时代，文学艺术家们都有接受和探索新鲜事物的精神，因而他们勇于打破诗与画及其他艺术门类的界限是很自然的。当时的许多诗人和画家都在各自作品中体现了诗画相得益彰之妙，创造了大量“诗中有画”、“画中有诗”的杰作。

唐代诗画的交融、结合有多种方式。首先，是以诗入画和以画喻诗。唐人诗作被大量采入画中，如王维就将自己的《送元二使安西》画成《阳关图》，“遂成二妙”（《深雪偶谈》）。他既同裴迪唱和，写了《辋川集》绝句二十首，又作了《辋川图》的长卷画轴，使诗与画相互映照生辉。郑谷《雪中偶题》云：“乱飘僧舍茶烟湿，密洒高楼酒力微。江上晚来堪画处，渔人披得一蓑归。”诗人以图画形容天然风景之美，诗境也确实生动如画，当时的画家段赞善情不自禁将其绘成图画，“曲尽潇洒之思”，拿去送给了郑谷（《唐诗纪事》卷七十）。郑谷又作《予尝有雪景一绝为人所讽吟，段赞善小笔精微忽为图画，以诗赠之》云：“赞善贤相后，家藏名画多。留心于绘素，得意在烟波。属兴同吟咏，成功更琢磨。爱余风雪句，幽绝写渔蓑。”这一事例，足以表明唐代诗人与画家相互激发诗情画意使诗画交融。后世画家作诗意画时，也常取唐诗中之意象和意境。北宋画家郭熙郭思

父子所撰《林泉高致·画意》载：“(郭)思因记先子(郭熙)尝所诵道古人清篇秀句，有发于佳思而可画者。并思亦尝旁搜广引，先子谓为可用者，咸录之。”其所录可供绘画的唐诗有：“女几山头春雪消，路傍仙杏发柔条。心期欲去知何日，惆怅回车下野桥。”(羊士谔《望女几山》)“独访山家歇还涉，茅屋斜连隔松叶。主人闻语未开门，绕篱野菜飞黄蝶。”(长孙佐辅《寻山家》)“南游兄弟几时还，知在三湘五岭间。独立衡门秋水涧，寒鸦飞去日沉山。”(窦巩《寄南游兄弟》)“钓罢孤舟系苇梢，酒开新瓮鲊开包。自从江浙为渔父，二十余年手不扞。”(无名氏《绝句》)“舍南舍北皆春水，但见群鸥日日来。”(杜甫《客至》)“行到水穷处，坐看云起时。”(王维《终南别业》)“天遥来雁小，江阔去帆孤。”(姚合残句)“春潮带雨晚来急，野渡无人舟自横。”(韦应物《滁州西涧》)“相看临远水，独自坐孤舟。”(郑谷《别同志》)等等。宋徽宗设画博士院，多次以唐人诗句为画题，召画家作画，韦应物的诗句“野渡无人舟自横”即是作为画题的著名一例。古人颇多以画喻诗和以诗喻画之评语，其中有不少就是以唐人诗画为例，如苏轼所谓“韩生画马真是马，苏子作诗如见画”，“少陵翰墨无形画，韩幹丹青不语诗”之类，都表明了绘画与唐诗关系非常密切。

其次是大量题画诗在唐代涌现。诗人们用饱含诗意的眼光观赏图画，又用优美的文字再现画境，并且在诗中品诗论画。

而更深层的诗画交融在于：唐代诗人精心构思，巧运笔墨，把色彩的对照与渲染、线条轮廓的勾勒、空间的经营位置等绘画形式技法特别是意象并置的基本方法融入诗中，形成鲜明悦目的画意。而唐代画家如王维，又以浓郁的诗情和诗意作画，使诉诸人们视觉的画面蕴含深远，耐人寻味。

从以上简略的介绍可知，唐代确是我国诗画艺术交融的时期。唐诗生动鲜明的意象，缤纷夺目的光色，圆融浑成的意境，浓郁的诗情画意，是同诗人们学习、借鉴、吸收绘画的艺术长处分不开的。

这本小册子作为“唐诗与中国文化丛书”的一种，旨在以唐诗为主体，论述它同绘画密切、微妙的多方面的关系。这个论题既有学术价值，又有趣味性。笔者拟从六个方面，试图比较全面、系统地对这个论题作深入浅出的阐述，使读者通过这本书，能够了解唐代的题画诗、山水田园诗、人物素描诗、咏物诗，诗中瑰丽神奇的意象以及一种雄桀险怪的艺术风格，同唐代的山水画、花鸟画、人物画、宗教壁画相互渗透，相得益彰的关系。在阐述绘画与唐诗的关系时，还注意突出唐代诗人中的大家李白、杜甫、王维、白居易、韩愈等人的诗与绘画的相通相生。这样做，既有利于总结唐代的著名诗人向绘画学习、借鉴的艺术经验，又有利于使读者更深刻地认识“诗中有画”和“画中有诗”确实是中国诗歌与绘画艺术的悠久传统和独特的民族风格。

唐诗与绘画是一个比较大的题目，至今从未有全面系统论述的专著问世。但在这个大题目下面的一些方面，如关于唐代题画诗，王维诗中的绘画美，唐代寺庙壁画对韩愈诗歌创作的影响等问题，从古到今，已有众多的学者作了深入的探讨，并献出了丰富精深的研究成果。考虑到本书是学术性与普及性相结合的著作，应当向读者作全面的介绍，因此，笔者对于学术界已有的研究成果，尽可能地予以综合、吸收，并注明出处，书末列出主要的征引书目，以便读者进一步的研究。同时，对那些人们尚未注意或研究较少或尚可深入探讨的问题，如李杜题画诗的思想艺术成就、王维画中的诗意美、唐代人物画与唐诗中的人物形象塑造、唐代花鸟画与唐代咏物诗的关系等，笔者也发表自己粗浅的心得体会。这样，本书有编有著，笔者作为编著者，比较合乎实际。本书牵涉到的学术问题很多，笔者学识浅薄，深感编写这本书力所不逮，加之时间匆促，谬误难免，盼请专家、读者不吝指正。

## 第一章：诗画结合的奇葩——唐代题画诗

题画诗，即是“为画而作”（宋·孙绍远《声画集·序》）的诗，有直接题于画幅之上的，也有观画之作，或观看画师绘画之作。一首完整的题画诗，大体上应该具备四个基本要素：（一）在诗题或序言中说明是题画之作；（二）咏唱对象必须是画，或兼及画师；（三）摹写画面内容，或兼表现画师的身世才艺；（四）揭示画的思想艺术境界。

题画诗产生于何时？谁是题画诗的首创者？清代著名诗人和诗论家沈德潜明确说：“唐以前未见题画诗，开此体者，老杜（杜甫）也。”（《说诗晬语》卷下）这个论断曾被许多人接受，颇有影响。其实，他说得不对。在我国，诗和画这两种艺术早就发生了关系。战国时期，伟大的诗人屈原的四言长诗《天问》，据王逸《楚辞章句》卷三考证，就是一首观画题壁诗。诗中吟咏的许多神话传说和古史故事，就是根据楚先王庙中壁画上的艺术形象描述的。不过，现代学者对此说多表示怀疑。汉代王延寿的《鲁灵光殿赋》，也用诗一样的语言，描写出了宫殿壁画生动丰富的景物。据今人高文、齐文榜考证<sup>①</sup>，现存最早的题画诗是东晋支遁的《咏禅思道人》，此诗见于《先秦汉魏晋南北朝诗·晋诗卷二十》，全诗如下：

---

<sup>①</sup> 高文、齐文榜《现存最早的一首题画诗》，《文学遗产》1992年第2期。

云岑竦太荒，落落英岳布。  
回壑伫兰泉，秀岭攒嘉树。  
蔚荟微游禽，峥嵘绝蹊路。  
中有冲希子，端坐慕太素。  
自强敏天行，弱志欲无欲。  
玉质凌风霜，凄凄厉清趣。  
指心契寒松，绸缪谅岁暮。  
会衷两息间，绵绵进禅务。  
投一灭官知，摄二由神遇。  
承蜩累危丸，累十亦凝注。  
悬想元气地，研机革粗虑。  
冥怀夷震惊，怕然肆幽度。  
曾筌攀六净，空同浪七住。  
逝虚乘有来，永为有待驭。

单就此诗来看，难以断定它即是一首题画诗。然而作者在诗前序文中，把这首诗的题画性质交待得很清楚。序曰：“孙长乐作道士坐禅之像，并而赞之。可谓因俯对以寄诚心，求参焉于衡轭。图岩林之绝势，想伊人之在兹。余精其制作，美其嘉文，不能默已，聊著诗一首，以继于左。”诗序交待了这首诗的创作缘起。孙长乐即东晋前期的名士孙绰，官拜太学博士，领著作郎，文名冠绝一时，雅善老庄，又是一位虔诚的佛教信徒。孙氏绘道士坐禅之像，且作赞一首加以称颂，乃是其佛教信仰的艺术表现，同时也是东晋佛画盛行的又一明证。而支遁作为当时的高僧，精通《般若》佛典，长于作诗，与当时的社会名流谢安、王羲之、孙绰、许询等人多有往还，因而有机会看到孙氏所作的佛画，且为画之精与赞之美所动，挥笔题诗于孙绰之赞的左边，既表示对画的赞美，同时也是对佛法的弘扬。孙氏的画早已失传，但我们读起支遁这首题画诗，仿佛面对孙氏的画图，其

中的景物与人物宛然在目，甚至连人物的内心世界也可以清清楚楚地感受得到。可见，东晋前期的题画诗已有直接题于画卷之上的，其艺术表现也已达到了相当高的水平。诗的内容与画面契合统一，使得诗画这两种艺术形式相互融和，相得益彰。

也有学者考证，现存最早的题画诗，应当是东晋桃叶（又作谢芳姿）的《答王团扇歌三首》：

七宝画团扇，灿烂明月光。  
与郎却暄暑，相忆莫相忘。

青青林中竹，可作白团扇。  
动摇郎玉手，因风托方便。

团扇复团扇，持许自障面。  
憔悴无复理，羞与郎相见。

作者桃叶是著名书法家王献之之妾。王献之先有《桃叶歌三首》在前，桃叶作此三首团扇歌酬答。作者以团扇自喻，托物抒情，说她把团扇赠给情郎以驱炎热，愿郎见扇怀人，永不相忘。但诗中“七宝画团扇，灿烂明月光”二句，不过是说用多种宝物装饰的画扇，有如光辉灿烂的圆月，并非是形容团扇上的画图。可见，三首诗都不能算是咏画。东晋王彪之曾有题咏扇画的《二疏画诗》，确是一首地道地道的题画诗，可惜已失传，只留下作者的《二疏画诗序》，序中说：“余自求致仕，累诏不听，因扇上有二疏画，作诗一首，以述其美。”（《太平御览》卷七百五十）但王彪之卒于太和二年（367），其诗作于已臻致仕的晚年。而支遁卒于太和元年（366），且《高僧传》说他晚年“收迹剡山，毕命林泽”。因此，支遁的《咏禅思道人》诗，应作于早年与名流往还期间，而不可能是在他退出尘俗的晚年。据此可知，

上引支遁诗比王彪之诗至少要早出十年左右。可以肯定地说,即使王诗不佚,支遁的《咏禅思道人》也是我国现存最早的一首题画诗。

此后,六朝的题画诗,还有南齐丘巨源的《咏七宝扇》,梁鲍子卿的《咏画扇》等。与此同时,还出现一种为画屏而题的诗,如北齐萧悫的《屏风》、北周庾信的《咏画屏风》等几首。

题画诗大量出现,成为众多诗人竞相吟咏的一种新的诗体,却是在诗歌绘画高度繁荣并且艺术表现成熟的唐代。据粗略统计,《全唐诗》中题画诗有二百十数首,其中,题咏人物画(包括宗教人物)47首,山水画98首,花鸟画58首。这个数量,虽仅占现存近五万首的《全唐诗》之千分之五,但比起六朝时代的寥寥十来首,却是很大的飞跃发展。而且,这二百十数首,并非现存唐代题画诗的总数。南宋孙绍远《声画集》中收录唐代题画诗61首,其中萧翼《题山水障歌》、吴融《观题山水障歌》均不见于《全唐诗》,显系漏收。

下面,我们分几个方面,对唐代题画诗——诗歌与绘画相结合而生育出的这株诗苑奇葩,作一些评述。<sup>①</sup>

## 一、唐代题画诗的发展概况

初唐(唐高祖武德元年至睿宗延和元年,618—712),是题画诗继六朝之后的最初发展期。这个时期的题画诗还不太多,只有上官仪《咏画障》,宋之问《寿阳王花烛图》和《咏省壁画鹤》,陈子昂《山水粉图》和《咏主人壁上画鹤寄乔主簿崔著作》,袁恕己《咏屏风》等六首,却涉及了中国绘画中的山水、花鸟、人物等主要画科,在一定

<sup>①</sup> 今人孔寿山先生以六年之功,编著成《唐朝题画诗注》(四川美术出版社1988年版),选录了唐朝题画诗二百二十题二百三十二首,注释评析精当,书中有洋洋万余字前言,对唐朝题画诗作了全面深入的论述,还将题画诗分成初、盛、中、晚四章,每章卷首对各个时期题画诗作了介绍,是一部很有学术价值的大著。笔者在这本小书中对孔著的资料和见解多有吸收,特此说明,并对孔寿山先生深表敬意。

程度上,反映了初唐绘画的面貌,也表明诗画艺术的进一步结合。

盛唐(玄宗开元元年至代宗大历元年,713—766),是诗与画创作的极盛期,题画诗也相应地得到了空前的发展。就题画诗的作者而言,有名的诗人颇多,包括张九龄、孙逖、李颀、王昌龄、储光羲、王维、李白、高适、岑参、杜甫在内共十五人,与初唐仅有四人相比近乎四倍;从题画诗的数量来看,就有五十多首,是初唐六首的九倍;再从题画诗的质量来看,不仅思想内容深刻,而且艺术手法高超,堪为后世题画诗之法则。特别值得注意的是,大诗人杜甫写了二十二首题画诗,无论是数量与质量,在唐代都是首屈一指,对后世题画诗创作产生了深远的影响。诚如清代诗人和诗论家王士禛在《蚕尾集》中所说:“杜子美始创为画松、画马、画鹰、画山水诸篇,搜奇抉奥,笔补造化……子美创始之功伟矣。”

中唐(代宗大历元年至穆宗长庆四年,767—824),是题画诗在盛唐高峰后的继续发展期。作者三十七人,比盛唐之十五人多了一倍;作品有七十八首,也远比盛唐多;若就题材而论,也大大扩展了,除咏山水较多之外,有吟画花的,有吟画蝇的,有吟画蝉的,还有吟画兰竹的,特别是吟写真的,仅白居易一人就有五首之多,可以看出世俗画上升的时代风俗。还有一个现象值得注意,这就是工画山水树石的刘商,亲自写了六首题画诗,在写法上更加紧密地结合诗画,似开画家题诗之风。

晚唐五代(从敬宗至哀帝为晚唐,825—907;从后梁至后周为五代,907—960),是题画诗深入发展期。作者四十七人,较之中唐增加了十七人;就诗篇来说,有八十五题八十九首诗,较之中唐多了十一首。从数量来看,似乎没有太大的发展;但从内容来看,反映绘画发展的情况与社会变化的面貌更加深刻。就题材而言,咏山水画有四十六首之多,占题画诗之半数,充分反映了中国绘画发展到了这个时期,山水画已经夺了人物画作为画坛首席的地位,也说明人们对于绘画审美的情趣,越来越趋向于大自然,追求山林野趣,

怡悦情性。这当然是晚唐五代人们逃避乱世的精神寄托。其次是人物画,约有十五首,其中写真十首,仍然反映着世俗的要求。但在道释画中贯休之罗汉像与景焕之天王图,有欧阳炯的长歌加以吟唱,正是晚唐五代士人崇尚佛教,禅悦之风大盛的反映。花鸟画的题咏内容更为丰富:有吟桃花的、花木的、海棠的、牡丹的、梅花的、鹭鸶的等等,也足以反映绘画发展与时代风尚的情况。在此时期中,特别值得一提的是水墨画,非但有《陈式水墨山水》、《观项信水墨》、《项洙处士画水墨钓台》、《送水墨项处士归天台》、《观水墨障子》等山水题画诗,亦有《介庵赠古墨梅酬以一篇》的墨梅题画诗,说明了重在传神写意的水墨技法已逐步取代工笔重彩而占了主要地位。当然,晚唐五代诗歌情调衰飒,气骨孱弱,在题画诗中也表现出来了。这也是“国运将弛,士气日丧”(元辛文房《唐才子传》卷八)在文艺创作上的反映。

## 二、唐代题画诗的思想内容

唐代题画诗不仅数量空前,思想内容也很丰富。虽然它多取材于山水、花木、翎羽、走兽等画幅,直接表现社会风俗画的极少;但由于许多题画诗人并不仅仅执著于画中景物,而是借咏画抒情言志,或借助于对画家生平遭际的描写抒发社会人生感慨。有些作者,例如伟大的现实主义诗人杜甫,还善于在题画诗中触及时事政治,表现伤时感乱、忧国忧民的思想感情(详见下题)。因此,唐代题画诗仍然在一定程度上反映了唐代的社会生活面貌,折射出时代的精神风貌。

表现爱国主义的主题,在唐代题画诗中是不乏其例的。例如白居易的《河阳石尚书破回鹘迎贵主过上党射鹭鸶绘画为图猥蒙见示称叹不足以诗美之》: