

唐宋诗美学与艺术论

陶文鹏 著

南开大学出版社

天津



陶文鹏，1941年生，广西壮族自治区南宁市人。1964年毕业于北京大学中文系，1981年毕业于中国社会科学院研究生院文学系，获硕士学位。现为中国社会科学院研究员、博士生导师，《文学遗产》杂志副主编。发表过《唐诗与绘画》，《苏轼诗词艺术论》等专著和论文。

目 录

传神肖貌 诗画交融

——论唐诗对唐代人物画的借鉴吸收 (1)

清思健笔 妙画活水

读张九龄山水诗札记 (24)

狂草逸诗 舒卷云烟

——谈张旭的诗中有书 (29)

论孟浩然的诗歌美学观 (34)

论王维的美学思想 (58)

谈王维诗歌创造感觉意象的艺术 (84)

传天籁清音 绘有声图画

论王维诗歌表现自然音响的艺术 (89)

以无声画境 传琴箏清韵

——谈常建音乐诗的艺术 (107)

论常建诗歌的音乐境界 (112)

论李贺诗歌的色彩表现艺术 (128)

论李商隐诗的幻象与幻境 (143)

20世纪前半叶的唐诗研究 (170)

唐诗艺术研究的现状和思考 (192)

论宋代山水诗的绘画意趣 (198)

米芾山水诗论 (223)

论仲殊、道潜、惠洪的山水诗..... (230)

论萧德藻诗..... (242)

宋末七家山水诗论..... (253)

开创宋代文学研究的新局面..... (267)

意象与意境关系之我见..... (277)

后记..... (292)

传神肖貌 诗画交融

——论唐诗对唐代人物画的借鉴吸收

唐代是中国诗歌与绘画艺术高度繁盛并开始交融的时代。对于唐代山水诗和山水画的相互影响、渗透，已有不少学者作了广泛、深入的研究；而唐代人物画同唐诗的人物形象描绘的关系，迄今尚未引起注意。我认为，研究二者的相互感应和彼此借鉴，大有益于深化我们对于唐代及其后中国诗画艺术交融的认识。本文对这个课题作一些初步探讨，侧重于论述唐诗对唐代人物画的借鉴与吸收。

一

中国封建社会发展到了唐代，展现出开明、鼎盛、辉煌的气象。随着经济的空前繁荣，文化的全面发达，社会的广泛需要以及统治阶级的大力提倡，人物画在魏晋南北朝“以形写神”逐步成熟的基础上，登上了艺术的顶峰。大师和名家迭出，题材空前扩大，体裁全面发展，风格异彩纷呈。画家们把“以形写神”的技法同“迁想妙得”结合起来，创造出无数肖貌传神气韵生动的人物形象。历来占据画坛主要地位的宗教人物画更加世俗化、生活

化，肖像画、仕女画、历史画、当代英雄画、社会风俗画都有大量杰作产生。阎立本的历史人物画和帝王功臣勋将画，尉迟乙僧的佛教人物画与西域人物风情画，“画圣”吴道子的宗教人物画和世俗人物画，张萱、周昉、程修己的“绮罗人物”，韩滉的田家风俗人物，李贞的肖像画，孙位的隐逸人物，张素卿的道教人物，胡瓌的番族人物，都足以冠绝当代，垂范千秋。除了上述大家之外，还有数十位杰出的人物画家先后活跃在唐代的画坛上，如繁星辉映、丛芳竞秀，显示出“灿烂求备”的盛况。

写貌人物风气盛行，使得唐代一些诗人亦能人物画。诗人薛稷以画鹤驰誉画坛，兼擅人物。唐玄宗亲题诗书画“三绝”的郑虔，其山水画和人物画俱工。杰出的诗人兼画家王维开创了破墨山水，又擅长描绘各种人物。《宣和画谱》载录他的释佛人物画有七十幅之多。他曾写诗友孟浩然肖像于郢州刺史亭，又绘《孟浩然马上行吟图》。唐人张洎评此图：“穷极神妙。襄阳之状，颀而长，峭而瘦，衣白袍，靴帽重戴，乘款段马；一童总角，提书笈负琴而从。风仪落落，凛然如生。”（宋葛立方《韵语阳秋》卷十四引）诗人张志和也擅长山水画和人物画。据朱景玄《唐朝名画录》记载，颜真卿曾“以《渔歌》五首赠之，张乃为卷轴，随句赋象，人物、舟船、鸟兽、烟波、风月，皆依其文，曲尽其妙”。他还为颜真卿画过图像。以画牛和田家风俗人物著称的韩滉也是诗人，《全唐诗》卷二六二、卷八七三就收录了他的诗。晚唐杰出诗人杜牧亦精绘事，尝画人物。宋米芾《画史》载，杜牧曾临摹顾恺之所绘的维摩像，“精彩照人”。司空图则擅长人物肖像。他的《新岁对写真》诗，即是对镜写真后的抒怀之作。唐末五代诗僧贯休善画道释，尝画罗汉十六帧，庞眉大眼，丰颊高鼻，称为“梵相”。

唐代的诗人们普遍对人物画有浓厚兴趣。他们同人物画家交往，向画家求画，观画家作画，在宴集中赏画并赋诗题咏。李白同薛稷，张旭、贺知章同吴道子，杜甫同郑虔、曹霸、韦偃，白居易同李放，郑谷同段赞善，这些诗人画家的亲密友谊，成为千秋佳话。

更值得注意的是，唐代诗人写了很多人物画赞和记序，赞颂画中人物的人品功业，表达品鉴画艺的心得，进而探讨画家写真传神的艺术奥秘。卢照邻在《益州长史胡树礼为亡女造画赞并序》中，指出人物画应做到“写妙分容”、“穷形尽相”、“人景合一”。张说写了《崔日知写真图赞》，赞扬图中人物形象“灵宇朗彻，逸韵豪爽”，又在《益州太清观精思院天尊赞》中提出“正气生神，结虚为神”，可见他十分重视人物画揭示人物精神风貌和饶有逸韵。张九龄在《裴公画像赞序》中认为，画家应当使笔下的人物“精英外发”，“见盛德之形容”。其《宋使君写真图赞序》又强调画人物肖像要“意得神传，笔精形似”。李白写了多篇人物画赞。他提出，描绘人物不只是“图真像贤，传容写发”（《辛城吴录事画赞》），更要努力达到“粉为造化，笔写天真”（《金陵名僧顓公粉图慈亲赞》）的艺术高境。刘长卿赞扬南朝画家张僧繇绘僧像“造思之妙，通于神祇”（《张僧繇画僧记》）。皎然《洞庭山福愿寺神皓和尚写真赞》云：“虎头将军苦何极？但要风神非画色。方颢明眸亦全得，我岂无言道贵默。”热烈称赞顾恺之以形传神、形神兼备的高超艺术。在《沈君写真赞》中，他希望画家要妙于“匀毫点睛”，使人物“目动光芒，风生神彩”。

在唐代众多诗人对于人物画艺术奥秘的探讨中，王维的见解更具体、集中而深刻。《为画人谢赐表》说：“骨风猛毅，眸子分

明，皆就笔端，别生身外。传神写照，虽非巧心；审象求形，或皆暗识。妍蚩无枉，敢顾黄金；取舍惟精，时凭白粉。”精当地阐述了画家由默察暗识、审象求形到落笔时提炼概括、取舍惟精，最后点睛传神的创作全过程。而在《裴右丞写真赞》中，王维又提出了“凝情取象”这一新鲜、精辟的论点，强调画家要把自己的思想感情集中起来，移注于他所描绘的人物形象之中，才能使其生意活动，神采焕发。

唐代诗人们还以人物画为审美对象，大量创作题画诗。著名诗人上官仪、宋之问、王维、李白、杜甫、刘长卿、卢纶、李贺、元稹、白居易、皎然、鲍溶、张祜、杜牧、马戴、温庭筠、司空图等人，都写了一首或数首题咏人物画的诗。诗人们受到画意的触发而萌动诗情，往往致力于画中人物形象的描绘和再创造。例如上官仪的《咏画障》：“芳晨丽日桃花浦，珠帘翠帐凤凰楼。蔡女菱歌移锦缆，燕姬春望上琼钩。新妆漏影浮轻扇，冶袖飘香入浅流。未减行雨荆台下，自比凌波洛浦游。”诗中突出刻画两个女子：一在水中移动锦缆，唱着菱歌；一在楼上挂起帘钩，眺望春色。诗人还发挥想象和联想，以虚拟手法写其“倩影”与“袖香”，又将她们比喻为多情的巫山神女和娇媚的洛水女仙。这幅仕女画障中人物的容貌情态、景物环境、空间位置，以及画家精工富艳的笔触与色彩，都被诗人用丽词艳藻的对比组合生动鲜明地再现出来，画的意境也得到了深化和强化。由此可见，唐代诗人们题咏人物画，是把绘画作为审美对象，努力调动诗的语言手段，把画中人物的容貌和神态再现出来。大量题咏人物画的诗歌的出现，标志着唐代人物画对诗歌创作的强烈吸引和巨大影响，也是诗人们积极主动地向人物画家领域渗透的表现，这是唐代诗歌与绘画

艺术互相融合的一个重要方面。诗人们通过题咏人物画的创作实践，潜移默化地积淀了绘画意识，培养出描绘人物形象的兴趣，更锻炼了运用诗歌语言捕捉人物的形象特征从而揭示其内在精神的能力。这样，就促使他们在广阔的社会现实生活中同时以诗人的灵心和画家的锐眼观察人、了解人、感受人，进而逐步熟习用诗笔为各种各样的人物写照传神。

二

在诗歌中描绘人物形象，对于唐代诗人来说，是一个崭新的艺术课题。因为在唐以前，中国古典诗歌主要是写景、状物或咏事，旨在抒发作者自我的情意，描绘他人形象的作品数量既少，人物形象鲜明生动的更是罕见。一些篇幅较长的叙事诗如《诗经·氓》，汉乐府《东门行》、《妇病行》、《孤儿行》，《古诗为焦仲卿妻作》，北朝乐府《木兰诗》等，确实塑造出了个性鲜明的人物形象，但其中绝大多数是从人物的言语、行动中显示其性格心理，只有《羽林郎》、《陌上桑》几首或写人物华丽的服饰，或从见之者神态举止的失常来暗示与衬托人物的外貌美。这是什么缘故呢？晋人陆机说：“宣物莫大于言，存形莫善于画。”（张彦远《历代名画记·叙画之源流》引）看来，唐以前的诗人在叙事写人时很懂得充分发挥诗歌描叙人物语言和动作过程以及直接表现其思想感情的优点，却不大注意或还不善于同时汲取绘画“存形”即描绘人物具体的外貌形体特征使其形象鲜明凸现的特长。这种缺陷到了初唐还没有克服。诚然，初唐的诗人们已写出了比前人更多的题咏人物之作。唐太宗的《赐房玄龄》和《赐萧瑀》，王珪的《咏

汉高祖》、《咏淮阴侯》，虞世南的《结客少年场行》，于季子的《咏汉高祖》和《咏项羽》，卢照邻与杨炯的同题诗《刘生》，陈子昂的《燕昭王》、《乐生》、《燕太子》、《田光先生》、《邹衍》，张说的《邺都引》，还有李隆基笔下的贤臣、名将、爱妃、道人、隐士，都是以人物为题咏对象的作品。但这些作品多数是借他人酒杯浇自己块垒，自我形象压倒或掩盖了他人形象。有的纯以抒情议论笔墨直接赞扬人物的品德、才华、功绩，如李世民的《赐萧瑀》：“疾风知劲草，板荡识诚臣。勇夫安识义，智者必怀仁。”有的仅用粗线条勾勒人物平生的行为、遭际，如陈子昂《感遇》（三十四）写一位幽燕游侠子弟：“朔风吹海树，萧条边已秋。亭上谁家子，哀哀明月楼。自言幽燕客，结发事远游。赤丸杀公吏，白刃报私仇。避仇至海上，被役此边州。故乡三千里，辽水复悠悠。每愤胡兵入，常为汉国羞。何知七十战，白首未封侯。”这种写法，表明初唐的多数诗人还不大注意捕捉人物的形貌特征、呈示可视性强的情景细节，来传达人物对象的内在精神。人物的形和神的关系既是对立的，又是统一的，形无神不活，神无形不存。初唐诗人笔下的人物，大多数形象淡薄，不能给读者以活灵活现、有血有肉之感。绘画不论表现什么都离不开具体的形，它是用形象来说话的，没有形象就没有绘画。初唐诗人在写景状物方面早已做到绘声绘色穷形尽相，描绘人物却显得笔墨枯燥、拘谨，未能维妙维肖。这就表明，他们还不善于把人物画以形写神、以再现为表现的艺术手段大胆拿过来，运用到诗歌创作之中。

这种情况，到了盛唐发生了根本的变化。在一大批杰出诗人崔颢、李白、李颀、王维、王昌龄、杜甫等人的笔下，出现了众多年龄性别身份不同、面貌神态性格各异的人物形象，他们一个个形

神栩栩，有血有肉，可见可触，可感可亲。诗人们已如画家一样审象求形，凝情取象，点睛传神。在诗人们的笔下，形与神、客观与主观、他人与自我、再现与表现、诗情与画意，逐步地互相渗透并融合起来了。初唐的人物艺术形象，只是在阎立本和尉迟乙僧的画幅中独放异彩；到了盛唐，就已同时在画家吴道子、张萱、曹霸等人和更多诗人笔下竞射出璀灿的光芒。

在盛唐的画家和诗人笔下的人物形象，共同显示出全新的个性、全新的精神风貌，焕发着青春少年的蓬勃朝气，一往无前的英雄豪气，以天下为己任的昂扬奋发精神。他们是盛世的骄子，也是诗人和画家适应时代精神齐心协力雕塑出的一代新人形象。

唐王朝的开国皇帝李渊、李世民父子非常重视人物画“善以示后”和“存乎鉴戒”的政治教化作用，诏令画家为他们画像，歌颂他们的雄才大略、天聪圣德。同时，也诏令画家为那些在创建唐王朝的大业中立下丰功伟绩的文臣武将写貌图形，作为榜样，让后人学习、仿效。画家阎立本、吴道子、法明、曹霸、韩幹等人先后奉诏绘制了《秦府十八学士图》、《凌烟阁功臣图》、《丽正殿诸学士图》、《龙朔功臣图》等。又据《历代名画记》卷九记载，贞观初，“鄆杜间有苍虎为患，天皇引骁雄千骑取之。虢王元凤，太宗之弟也，弯弓三十钧，一矢毙之。召立本写貌以旌雄勇。”皇帝大力提倡以人物画旌扬雄勇，众多画家全力以赴地塑造一大批当代英雄豪杰，这真是中国绘画史上前所未有的煌煌大观。同画坛的盛况相呼应，盛唐诗人们也豪情满怀，为自己所敬仰追慕的志士仁人、俊才勇将、豪杰侠客引吭高歌并传神写照。崔颢的《赠王威古》和《古游侠呈军中诸将》，着力刻画了不辞辛劳、英勇杀敌

的青年边将的形象。大诗人李白既描绘姜尚、鲁仲连、秦始皇、张良、诸葛亮等历史英雄，又塑造了东海勇妇、少年侠客、幽州胡马客等当代豪杰形象。他的《司马将军歌》以“手中电曳倚天剑，直斩长鲸海水开”的夸张诗句，颂扬司马将军扫平叛逆的功勋。诗末云：“功成献凯见明主，丹青画像麒麟台。”实际上诗人也自信他用诗笔画出的英雄形象，可以同麒麟台上的“丹青画像”媲美。高适写了《三君吟》，对魏征、郭震、狄仁杰三位名臣的品格和功业作了粗犷有力的勾勒；又写了《送浑将军出塞》，以击剑酣歌的激情和节奏，把一位边关大将的形象雕刻得生气凛凛，以至赵熙《唐百家诗选》（手批本）批云：“浑将军得此一诗，胜于史篇一传。”王维《少年行四首》（其二）仅用“相逢意气为君饮，系马高楼垂柳边”两句诗，就画出了由少年游侠、骏马、高楼、垂柳组成的一幅雄丽画面，人物的豪爽性格、潇洒神情已跃然纸上。他的《燕支行》则在行军与征战的壮阔画面上，突现出将军“麒麟锦带佩吴钩，飒沓青骊跃紫骝，拔剑已断天骄臂，归鞍共饮月支头”等“特写镜头”，把一位统帅写得豪气逼人。王维还有一首《老将行》，描写关西老将一生东征西战，屡立战功，却不得封赏，备受歧视冷落；在垂暮之年，忽闻边关报警，立即拭拂铁衣，重挥宝剑，奔赴沙场杀敌。诗人在尖锐的矛盾冲突中描绘老将的神态动作并揭示其丰富复杂的内心世界，使老将的形象生动饱满，如同一尊立体塑像，巍然屹立。盛唐诗人无论是写历史英雄还是当代豪杰，都寄托了他们济世立功的抱负和积极进取精神。诗人们塑造这些英雄形象，有淋漓泼墨的大笔濡染，也有工笔的细节刻画，奇情豪气，风发泉涌，同画家们所塑造的秦府学士和凌烟阁功臣的形象相互映照，形成了中国文学艺术史上英雄诗画交辉

的奇观。

唐代的统治者虽然广开仕路，但由于权贵的压制、科场的舞弊以及取士人数有限，仍有大批有抱负有才华的士人得不到任用。他们内心充满了牢骚愤懑：或怨恨现实，鄙弃世俗，指斥权贵；或豪荡不羁，不拘礼法，放浪形骸。唐代诗人中的不少人就是仕途坎坷、落拓不羁乃至布衣终身。因此，诗人们在诗中既自伤不遇，也对那些遭际相同的人表达出深切的同情，称扬他们的品格才华，为他们的悲剧命运鸣不平。王维的《济上四贤咏》、高适的《哭单父梁九少府》、杜甫的《醉时歌》等作品，都塑造了怀才不遇、壮志难酬的人物形象。其中，大量描绘这类人物，把他们当作英雄和挚友热情讴歌从而获得开拓性的艺术成就的，是诗人李颀。他的《送陈章甫》描叙陈章甫胸怀坦荡，富有才学，志在出仕，不甘埋没于草莽；却又厌恶污浊官场，借酒隐德，自恃清高。人物形象刻画得风神磊落。《别梁锬》写梁锬从军抗上，刚直不阿，击剑拂衣，辞官而去，借酒浇愁，脱帽露顶，大声呼叫，塑造出一个穷途落魄仍雄迈不群的豪士形象。张旭是盛唐杰出的书法家，一生耿介拔俗，落拓不羁。“癫”和“狂”既是他的草书风格，也是他的人格。李颀同他肝胆相照。在《赠张旭》诗中，李颀以淋漓酣畅的笔墨，多侧面多层次地渲染他的贫困潦倒、嗜酒好道、醉中作书、孤高倨傲、豪爽待友、精神旷达，写得慷慨悲凉而又神采飞动。李颀刻画这类人物的诗，还有《送刘十》、《同张员外諲酬答之作》、《送刘四赴夏县》、《送刘方平》等二十多首。他善于捕捉人物的性格特征，从容貌、神态、内心活动反复摹写，又不断以热情的口吻赞叹。这样，人物形象既鲜明凸现，其精神世界也得到充分显示。李颀这一系列人物素描诗在盛唐出现决非偶然。首先是

贤才不得其用的社会现实状况提供了大量的人物原型；而从其诗艺术表现的成熟来看，显然从同时代那些形神兼备的人物画中汲取了艺术营养。李颀爱画懂画，同诗人兼画家张諲、王维以及画家李兵曹、崔五丈等人为诗酒丹青之友，他写过题咏人物画的诗。有一首《崔五丈图屏各赋一物得乌孙佩刀》，再现了画中“腰间佩两刀”的乌孙人物威风凛凛的奇特形象。李颀与张旭关系亲密，张旭曾同画圣吴道子、舞剑高手裴旻将军在洛阳同日各显其能，使洛阳广大百姓一日之中获观盛唐“三绝”。李颀很有可能同吴道子有所交往并亲睹他挥毫作画，从这位画圣塑造人物形象的绝艺中得到启发。

如果说，初唐与盛唐的杰出画家们在《凌烟阁功臣图》等气度恢宏的巨幅人物画中，塑造了一大批在创建新兴王朝的斗争中叱咤风云大展雄图的英雄形象，展现出贞观之治和开元盛世昂扬向上的时代风貌；那么，“诗圣”杜甫以其对现实生活的深刻体察和碧海掣鲸般的艺术手腕创作出的《饮中八仙歌》，也宛如一幅辉煌壮观的绘画长卷，把那个时代一群杰出人物集于一堂，从他们的行为个性、精神状态反映出盛唐时代的光明和阴影。诗云：

知章骑马似乘船，眼花落井水底眠。汝阳三斗始朝天，
道逢车口流涎，恨不移封向酒泉。左相日兴费万钱，饮如
长鲸吸百川，衔杯乐圣称避贤。宗之潇洒美少年，举觞白眼
望青天，皎如玉树临风前。苏晋长斋绣佛前，醉中往往爱逃
禅。李白一斗诗百篇，长安市上酒家眠，天子呼来不上船，自
称臣是酒中仙。张旭三杯草圣传，脱帽露顶王公前，挥毫落
纸如云烟。焦遂五斗方卓然，高谈雄辩惊四筵。

这首诗是杜甫天宝年间追忆旧事而作。诗中的八个酒仙的风采才华、生活习性、人生遭际各自不同，但都是当时长安有名的才士，是盛世的失意者，又都嗜酒狂放，张扬个性，蔑视权威，不拘礼度，脱略形迹，代表了盛唐士人最典型最普遍的精神状态。只有在盛唐这样一个经济和文化高度繁荣、开明开放、生机勃勃的时代，才有可能出现如此才华横溢、个性狂放的杰出人物。杜甫对他们流露出赞美、钦仰的激情。但同时也正如程千帆先生所指出的，杜甫更深深地惋惜他们曾经欲有所为而终于被迫无所作为、于是逃入醉乡发泄其内心苦闷的人生悲剧，从而也就揭露出那个时代表面上似乎很美妙其实也有不很美妙乃至很不美妙的阴暗面。这样，杜甫精心创构的这一幅人物画，便蕴含着丰厚的思想内涵，鲜明又深刻地表现出开元天宝时代的历史风貌。

随着安史之乱的爆发，唐代社会发生了重大的转折，从繁盛的顶点急遽跌落。包括大批诗人和画家在内的士人的精神状态，也从对前程满怀希望、对人生充满自信以及对命运顽强抗争，逐渐转变为理想破灭、内心空虚、精神颓唐，或在盛世的追怀缅思中感怆悲哀，或投入大自然的怀抱寻求心灵的宁静。这样，绘画和诗歌中所描绘的杰出人物形象，其精神风貌就由初、盛唐时以干世济世为主流，而渐变为中、晚唐以傲世愤世、避世出世为主流。这一演变的轨迹，在唐诗中有大量作品足以证明。在人物画领域，由于作品散失，所存无几，已难以清晰地反映出这一演变情况。然而，中、晚唐题咏人物画的诗歌如元稹《杨子华画三首》、《象人》，白居易《自题写真》、《题旧写真图》、《赠写真者》、《感旧写真》、《香山居士写真诗》、《九老题诗》，鲍溶《萧史图歌》、《杨真人录中像》、《题真公影堂》，司空图《新岁对写真》，贯休《四

皓图》以及今存孙位的人物画《高逸图》和顾闳中《韩熙载夜宴图》的人物形象所流露出的崇信释道、隐逸出世或纵情声色等消极思想情绪，仍然为我们透露出这一演变的蛛丝马迹。

唐代人物画发展的又一趋势，是从宫廷走向民间。这包括两个方面：其一是，由几乎清一色的宫廷画家到大批民间画家的崛起；其二是，描绘的人物从帝王后妃、功臣勋将、贵族显宦，扩大到市井乡村的平民百姓。人物画这一发展趋势，颇得力于诗风演变的推动。初唐“四杰”和沈、宋等诗人把文学特别是诗歌从宫廷中解放出来，走向江山塞漠。他们写了不少干时言志、从军征戍、羁旅别绪、怀古感今、描画山水、赞美田园的作品，在广阔的社会生活画面上塑造了下层官吏、失意文人、少年游侠、征夫思妇、野老村姑、歌妓舞女、道士禅师等各种各样的人物形象。其中王勃的《采莲曲》写“罗裙玉腕轻摇橹”的采莲女的劳动和对征夫的思念，形象新美动人。这是唐诗中最早描绘劳动妇女形象的作品。同时代的诗人刘希夷的《捣衣篇》，是最早表现思妇捣练帛和缝制征衣的诗篇。在画坛上，直到玄宗开元年间，才出现了张萱描绘妇女从事捣练、络线、缝制、熨练的长卷人物画《捣练图》（今藏美国波士顿美术馆），但画中人物明显是宫廷妇女。创作于初唐时期的三卷本王梵志诗集，其作者从社会底层的内部观察人民的生活，描绘了道士和道姑、和尚和尼姑、商人和工匠、府兵和乡头、懒汉和懒妇、不孝子和浮逃人等形形色色的下层人物。尽管这些人物形象尚缺乏个性，带有类型化倾向，却组成了初唐社会缤纷多彩的人情世态画面，在当时受到僧俗大众的欢迎。王梵志可以说是唐代诗人中最早塑造下层人物群相的能手。而初唐的著名人物画家基本上在宫廷内府供职，他们的创作必然受到

狭窄的宫廷环境的限制。人物画逐步摆脱宫廷束缚走向民间描绘下层人物的形象，肯定受了诗歌的影响。

宗教绘画的日益世俗化，也是唐代人物画发展的一大趋势。这一点已是唐代画史研究者的共识。画家从神的观念中解放出来，宗教主题画愈来愈贴近现实生活，塑造世俗人物形象，作品具有浓郁的生活气息和人情味。唐人画菩萨，多是世俗化了的血肉之躯，有时甚至是某一侍女、宠姬的形象。吴道子在京都景云寺画《地狱变相图》，并没有画牛头马面、刀山油锅、剑林青鬼，只从人物神情和场景中渲染出阴气袭人，实际上曲折地反映了人民群众在现实生活中的苦难悲惨境况，从而产生震慑人心的艺术感染力量。他的《天王送子图》（今存宋人李公麟摹本，日本大阪博物馆藏）中的净饭王眉清目秀，其妻摩耶夫人端庄美丽。他们安详肃穆、自然大方的风度，酷似现实的贵族人物。从净饭王的姿态与表情透露出父亲对儿子深挚的爱和喜悦，更是人间骨肉亲情的写照。画中神将的脸部造型同唐代武士俑的形貌完全一致。他的《钟馗像》也是现实中除恶祛邪、伸张正义的豪侠形象的神化，因此深受普通平民喜爱。唐代宗教人物画世俗化的倾向，在诗人们的作品中也有明显对应而且更为广泛深刻的反映。唐代不少诗人奉佛信道，同禅师道士交往结谊，写了许多描绘释道人物的诗歌。诗中的禅师道士形象，俨然林下风流的隐者，或是精通诗赋的文人。李白笔下的参寥子，是一位高亢昂藏、不慕富贵、胸怀磊落的奇士。李白反复赞美道友元丹丘，固然也写他炼丹服饵、餐霞饮露、飘飘欲仙，但更多地写他把酒吟诗、闲卧空林、日中不起、赏爱松风石潭等风雅情事。韩愈的《华山女》塑造了一个以“色相”和“灵异”骗人信教、又无耻地同皇帝与豪家少