

# 论唐代画诗沟通中的几个美学问题

王 启 兴

唐代绘画艺术空前发展,不仅激起众多诗人的欣赏热情,进而创作了不少优秀的题画、咏画诗,扩大了唐诗的表现领域,更重要的是画与诗沟通交融,促进了诗人审美观念的变新,在诗歌表现艺术方面,也有新的追求。本文以宏观的视野,着重探讨唐代画与诗的沟通中,画境、形神兼备、风骨等美学观对诗人的巨大影响,从而促进他们在诗歌创作中注重创造浓郁的画境,描摹的生动传神,以及自觉地追求刚健挺拔的风骨。这对唐诗的繁荣有不可忽视的重大作用。

## 一

苏轼在《书摩诘蓝田烟雨图》中说:“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。”极精辟地揭示了王维诗与画艺术上的一大特色,以及诗画沟通互相交融的关系。事实上,盛唐人殷璠已经认识到优美而有画意的诗境可以用绘画加以表现,这从他对王维诗歌的评价中可以看出:“维诗词秀调雅,意新理惬,在泉为珠,着壁成绘。”<sup>①</sup>首次指出王维的诗歌画意浓烈的可以绘于壁上。王维在《为画人谢赐表》中对诗和画的关系及功能也提出自己的看法:认为汉代的金日磾,每拜其母像而泣涕,是因拜画像而激发“孝思”。曹魏时的于禁在邳城看自己投降关羽时的画像,惭愧交集而死,是深感有失“忠节”,所以绘画“乃无声之箴颂,亦何贱于丹青”。这就是说,绘画作品通过各种形象的描绘,其主旨十分明确,也可以起到伦理道德和政治教化的作用,有同于“箴颂”的地位,不能加以贬抑。箴颂大多为歌功颂德的押韵之诗,王维把绘画视为“无声之箴颂”,这就等于说“画是无声诗”。可以这样说,盛唐时期的殷璠、王维等人,已经认识到诗与画有相通之处。虽然唐代的诗人和画家在“诗是无形画,画是有形诗”,“诗是有声画,画是无声诗”这一论题上,没有宋人说得明确,也没有宋人谈得多,但诗中有画境,画中有诗意,也是诗坛和画苑的共识。因而著名的“宫苑士女”画家张萱,以《长门怨》诗意作画,“欸思曲槛亭台,金井梧桐之景”<sup>②</sup>。郑谷有一首写雪景的七言绝句:“乱飘僧舍茶烟湿,密洒歌楼酒力微。江上晚来堪画处,渔人披得一蓑归。”这首“堪画”的小诗,被“小笔精微”的段赞善(赞善为官名)画为图画,于是作五言律诗以谢:“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。爱予风雪句,幽绝写渔蓑。”<sup>③</sup>宋郭若虚《图画见闻志》载,段赞善所绘图画,“曲尽潇洒之思”。唐代诗人极富画意的诗篇,不仅当时的画家据诗意而作画,后世画家也有取而为画者,董其昌《画禅室随笔》云:“杜樊川诗,时堪入画。‘南陵水面漫悠悠’云云,陆瑾、赵千里皆图之。余家有吴兴小册,故临于此。”赵千里等宋代画家所图,为杜牧的《南陵道中》一诗。至于绘画(主

要是山水松石及鞍马花鸟画)中的诗意,唐代诗人在题咏中虽有不同的审美趣味和审美尺度,但都能匠心独运,以生花妙笔,把通过色彩线条再现客观景物、诉诸人们视觉、被称为“空间艺术”的绘画,用被称为“时间艺术”的诗歌加以描写,或摹画中之远势,或状画中山水林木苍莽之景,或写画中之物的神态,或传人物鞍马鸟禽之神,或以名山胜景、骏马雄鹰来比拟画中之景或物,艺术地表现出画中所含蕴的浓郁诗意,这里就不逐一缕析。

正因为唐代诗人对诗和画两种艺术加以沟通,所以就出现了一种在诗歌审美方面前所未有的现象,那就是赞幽美的自然景物如画,以及重视诗篇中的画意。初唐的宋之问睹崖口美景,有“绵织纈苔藓,丹青画松石”<sup>④</sup>的审美感受。“一生好入名山游”的李白,在登宣城谢朓北楼远眺时,见秋日明净秀美的景色,心旷神怡,有“江城如画里,山晚望晴空。两水夹明镜,双桥落彩虹”<sup>⑤</sup>的诗句,表达他对这如画之境的赏心悦目。杜甫流寓夔州时,睹巫峡中山势险峻,矗立刺天,江流湍急,而江畔山岭,林木苍苍,炊烟袅袅的景象,作《夔州歌十绝句》以纪其胜,第四首云:“赤甲白盐俱刺天,阆阆缭绕接山巅。枫林橘树丹青合,复道重楼锦绣悬。”诗人观赏两山的丹枫青橘,有如丹青妙手所绘图画。又如诗人见巫山将暮,夕阳返照而景色重开,即景会心,写《返照》一诗,中有“获岸如秋水,松门似画图”之句。“大历十才子”之一的郎士元,登柏林寺南望时,见雨后初晴,远处青山隐隐,有如画出,因而有句云:“青山霁后云犹在,画出东南四五峰。”<sup>⑥</sup>

中唐时期的白居易在欣赏自然界的大好风光,并着力去表现融会于心的自然美时,也多以景物如画相比拟。如《春题湖上》云:“湖上春来似画图,乱峰围绕水平铺。”《题岳阳楼》更明确地感到登岳阳楼时纵目所见美景直可入画:“此地唯堪图画障,华堂张与贵人看。”晚唐诗人对自然美景如画的体味似更普遍深入,已经形成对自然美的一种审美观念。杜牧的《隋堤柳》:“夹岸垂杨三百里,只应图画最相宜。”又《池州送孟迟先辈》:“溪山如画图,洞壑深围闕。”司空图归隐王官谷,作《王官三首》,其二云:“荷塘烟罩小斋虚,景物皆宜入画图。”吴融的《雪后过昭应》:“灞川南北真图画,更待残阳一望看。”有的诗人则把自然景物比为“画屏”,如许浑《夜归驿楼》:“水晚云秋山不穷,只疑身在画屏中。”韦庄的七绝《稻田》:“绿波春浪满前陂,极目连云稊穠肥。更被鹭鸶千点雪,破烟来入画屏飞。”郑谷、曹汾等诗人,则直接把自然美景比作绘画艺术品。郑谷的《郊墅》:“画成烟景垂杨色,滴破春愁压酒声。”曹汾的《早发灵芝望九华寄杜员外使君》:“奇状却疑人画出,岚光如为客添浓。”其他像韩偓、杜荀鹤、王周、钱璩等诗人都有这类的诗作,不一一列举。应该指出的是唐代不少诗人虽然没有在诗篇中标举自然景物如画,但他们一些描绘自然风光的作品却从不同的方面凸现其画意。像王绩、宋之问、杜审言、王湾、孟浩然、王维、常建、丘为、李白、杜甫、韦应物、柳宗元、白居易、方干、杜牧、陆龟蒙、王驾、贯休等诗人,莫不如是。可以说这是唐代绘画艺术,尤其是山水松石画空前繁盛的重大影响所致。

自然美景如画的审美观念,不仅使唐代诗人极为重视山水景物诗的绘画美,而且成为一个十分重要的审美标准,对后世的诗论家有着深远的影响。如宋代的谢枋得在评析高骈的《山亭夏日》说:“此诗形容山亭夏日之光景,极其妙丽,如图画然。”<sup>⑦</sup>又如明代周敬的《唐诗选脉会通》评杜牧《江南春绝句》云:“小李将军画山水人物,色色争妍,真好一幅江南春景图。”明代的画家、画论家董其昌评王维《田园乐》说:“非右丞工于画道,不能得此语。”明代王鏊评王维的《辋川集》时说:“辋川诸诗,真一片水墨不着色画。”<sup>⑧</sup>清代的黄生评柳宗元的《江雪》云:“此如作真是诗中有画,不必更作寒江独钓图也。”李颀《诗法易简录》赞王驾的《社日》一诗:“画出山村社日风景。”沈德潜称道孟浩然的《途中遇晴》一诗为:“状晚霁如画。”<sup>⑨</sup>李颀在诵吟羊士谔的《寻山家》一诗后,称赏不已:“间诵一过,如披图画,尝欲得善丹青者写之,姑记以俟。”<sup>⑩</sup>类似的

评析在明清两代的诗话中还很多,不烦遍举。

注重阐发唐代山水田园诗中的优美画境,不唯是由宋至清诗论家的重要审美内容,就是近一代一些著名的诗词研究学者,在唐诗赏析方面也异常重视分析其涵蕴的画境,多有发前人所未发的真知灼见。今仅举俞陛云《诗境浅说》及刘永济先生的《唐人绝句精华》中有关论析来说明。上官仪是初唐继承六朝浮靡诗风的宫体诗人,他的大部分诗作艳丽婉媚,但有的篇章也还清新自然,像《入朝洛堤步月》即是。这首五言绝句俞陛云独具慧眼,给予精当的评价:“此早朝途中所作,‘鹊飞’、‘蝉噪’二句写洛堤晓行,风景如画,诗句复清远而有神韵。”并认为“上官之作,可方美韩(愈)、柳(宗元)矣”<sup>①</sup>。言简意赅,很有见地。又评析郎士元《柏林寺南望》云:“诗仅写寺中所见,而吐属蕴藉,写景能得其全神。首二句言闻声而寻精舍,泊舟山下,循小径前行,松林度尽,方到寺中。在寺中登望,霁色初开,湿云未敛,西南数峰,已从云隙参差而出,苍润欲滴。读此诗如展秋山晚霁图,所谓‘欲霁山如新染画’也。”<sup>②</sup>体味甚深,剖析精到。其他如评杜牧、许浑、赵嘏等诗人的景物诗,对其“诗中有画”的论断,都深中肯綮,很有启发性。至于刘永济先生的名著《唐人绝句精华》,对唐人有关的绝句名篇,异常精当地释析其画意,有画龙点睛之妙。如评韦应物五绝《西塞山》云:“二十字乃一幅山水画。参看陆游《入蜀记》,知此山实西蜀一胜境。”对杜甫“迟日江山雨”等绝句五首的评析,更是精警深刻:“苏轼称摩诘‘诗中有画’。杜甫此等小诗,亦皆画也。但甫所画为花卉禽鱼,与维之山水风月异。”另外,针对钱起的《戏鸥》、《远山钟》等诗评析说:“钱起小诗,颇具画意,《戏鸥》写白色,《远山钟》写钟声,有画笔所不到处。”为古今研究者所未道,实为卓见。由此可见,唐代绘画的发展对唐代诗人的审美观念,讲求诗中有画,以及形成具有鲜明民族特色的绘画美的评价标准,有极其深远的影响。

## 二

唐代诗画沟通影响诗坛的另一重要美学问题是形神兼备审美观念的发展。形与神的关系在我国美学史上是对立统一的艺术辩证法问题,也是艺术领域中塑造艺术形象的关键问题。魏晋以来逐渐发展的形神观念,在绘画领域中,东晋著名画家顾恺之,根据自己丰富的创作实践,创造性地提出“以形写神”的美学原则。他明确地认识到绘画艺术传神是最高境界,但它不能离开具体对象形似的描绘,要求形似也就是对描摹对象外形的真实,然后才能传神。《世说新语》载顾恺之为裴楷画像,为了传神,在其面颊上添了三笔,于是有“益三毛如有神明”的艺术效果。“益三毛”自然是形似,但因此却传裴楷之神。这是顾恺之准确地把握了裴楷的本质特征,颊上添三毛突出其“镌朗有识具”的神态,所以传神。顾恺之画人物十分重视画眼睛,传说他的人物画几年不点睛,他说:“传神写照,正在阿堵中。”因为神总要借助于一定的形来表现,没有形似也就难以传神。顾恺之是了解形和神之间的辩证关系的,即写形为传神,传神赖形似。所以他提出的“以形写神”这一美学原则,重视在绘画艺术中把两者有机地结合,以达到形神兼备的境界,这对唐代的画论家、画家和诗人都有很大影响。南齐谢赫在《古画品录》中赞章继伯等人之画“人马分数,毫厘不失,别体之妙,亦为入神”,以“入神”来评画,对后世也有影响。

唐代的画家几乎没有什么画论流传下来,画作传世的也很少,因此对他们在绘画艺术上形神兼备,尤重传神的造诣,我们可以从唐代画论家的评价中去了解,另外在唐代众多的题画、咏画诗中也有反映。下面择其要者稍加论析。

初唐的李嗣真著有《续画品录》,可惜早佚,晚唐张彦远的《历代名画记》曾引其评画意见17条,评论画家19人。从这些材料来看,李嗣真的审美标准是形神兼备。如他评隋代著名画家

展子虔与董展的画作,其特点是“动笔形似”,又“画外有情”,对所绘人物“欣戚笑言,皆穷生动之意,驰骋弋猎,各有奔飞之状。”<sup>79</sup>称赞初唐肖像画名家阎立本、立德兄弟“象人之妙,号为中兴。至若万国来庭,奉涂山之玉帛;百蛮朝贡,接应门之序位。折旋矩度,端簪奉笏之仪;魁诡谲怪,鼻欬头飞之俗,尽该毫末,备得人情”。又像窦蒙的《画拾遗录》、张怀瓘的《画断》等书,虽早已亡佚,但从《历代名画记》所称引的数则来看,窦张二人评画既重形似,又主传神。如前者对“尤善画地狱”的张孝师,赞其画作为“迹简而粗,物情皆备”<sup>80</sup>。所谓“物情”,也就是“物”之神。后者评顾恺之云:“运思精微,襟灵莫测,虽寄迹翰墨,其神气飘然,在烟霄之中,不可以图画间求。”<sup>81</sup>这就是说,顾恺之的画作能够把自己的审美理想熔铸于描绘对象之中,加以艺术构思精微,所以其画作“神气飘然”,生动传神。

中唐时期的朱景玄,酷爱绘画艺术,对唐代诸家画作,“寻其踪迹,不见者不录,见者必书”<sup>82</sup>。所以他所撰写的《唐朝名画录》,并非道听途说之作。在评论初、盛、中三唐画家作品时,特别强调形神兼备的艺术美。被其评为“神品上”的吴道子,因有绝妙的绘画技艺,“所画并为后代人规式”,名冠当时,如“画内殿五龙,其鳞甲飞动,每天欲雨,即生烟雾”<sup>83</sup>。又像韩干和周昉,同为郭子仪女婿赵纵写真,韩干所画“空得赵郎状貌”,而周昉之画不仅状貌极佳,而且“兼移其神气,得赵郎情性笑言之姿”<sup>84</sup>。这说明周昉的写真图已达形神兼备的境界,所被列为“神品中”。

晚唐张彦远的《历代名画记》,也是一部“述所见闻,极为赅备”<sup>85</sup>的画论之作。就品评画而言,也是主形神兼备,传神为要的,所论更为赅备精当。在《论画六法》中说:“夫象物必在于形似,形似须全其骨气。”这里所说的“骨气”,也就是“物”的本质和内在精神。如画“鬼神人物,有生动之可状,须神韵而后全。若气韵不周,空陈形似”,这就不是成功的画作。如果着力于传神,“以气韵求其画,则形似在其间矣”。这里所讲的“神韵”、“气韵”,都是传神之意。可以这样说,张彦远在唐代画论家中丰富和发展了形神兼备理论。

唐代诗人也继承和发展顾恺之“以形写神”的理论,并运用于评画中。唐太宗在《六马图赞》中赞紫骝骝云:“骨腾神骏,气蓄山川,威临八阵。”突出良马的“神骏”特质,以及腾跃山川的威势。张九龄在《宋使君写真图赞》中明确提出“形者,神明之表”的看法,并进一步阐明神似和形似两者不可少的美学原则:“意得传神,笔精形似。”李白则一方面通过对肖像画的评赞表现其重传神的美学观,如在《安吉崔少府画赞》中说:“克生奇才,骨秀神聪。……爱图伊人,夺妙真宰,卓立欲语。”另一方面通过欣赏禽鸟画表达其形神并重的审美理想,如像《方城张少公厅画狮猛赞》一文,在状猛狮“森竦眉目,疯洒毛骨。锯牙衔霜,钩爪抱月”之形时,寓“雄姿奋发”之神。杜甫对绘画艺术有很高的鉴赏水平,同时也有自己的审美标准。从他的题画、咏画诗及《画马赞》来看,似更强调描摹精审,逼真生动,神采骏发。杜甫既赞“韩干画马,毫端有神。……瞻彼骏骨,实惟龙媒”<sup>86</sup>;又颂杨曹霸重图凌烟功臣形象生动,风韵凜然,以及“斯须九重真龙出,一洗万古凡马空”<sup>87</sup>的画马逼真传神;更称道王宰的山水画图水势兼有风势,气韵沉雄奇崛,且有咫尺万里之势<sup>88</sup>。中唐时的白居易也是持形神兼备美学观的诗人。他在《画记》中说:“画无常工,以似为工;学无常师,以真为师。”这里所说的“似”与“真”实际上包括了形与神两个方面。因为白居易在这篇文章中还要求绘画达到“形真而圆,神全而和”之境方为佳作。就是要绘画既要有形似,毫不伪饰,又要充分反映其神态,圆润有神。在《画竹歌》中赞赏萧悦画竹不仅是“下笔独逼真”,而且“枝活叶叶动”,有着“低耳静听疑有声”的艺术效果。晚唐诗人方干对于绘画艺术重形也重神。他赞美方著作(著作官名)画竹逼真,以至有“吾家钓台畔,似此两三茎”<sup>89</sup>的感受;又赞水墨松石画“添末势逸阴崖黑,泼处痕轻灌木枯”<sup>90</sup>的生动传神,所以有“兰堂坐久心弥惑,

不道山川是画图”<sup>②</sup>之感。其他如郑谷、徐夤、景云等诗人，也都是形神兼备论者。唐代诗人在对绘画的论赞及题咏诗作中，鲜明地表现其美学观。限于篇幅不多论列。

绘画领域中的形神兼备这一重要的创作原则，也被唐代诗人运用到诗歌创作中，极大地丰富了唐代诗歌的表现艺术。不少诗人都极为重视在描绘自然景物及鸟禽人物等写其形而传其神，因而佳作如林，众采纷呈。初唐“四杰”、宋之问、沈佺期、杜审言等诗人，已经注意在一些诗篇中对所描摹的自然风光不唯穷形尽相，同时也使其气韵生动。盛唐前期的诗人贺知章、张若虚、包融、张说、孙逖、孟浩然等，更进一步重视形神结合，写出多篇脍炙人口的佳作。盛唐中后期诗人张九龄、李白、王维、王昌龄、李颀、岑参、崔颢等著名诗人又有所发展。特别是杜甫既有明确的形神兼备的审美理想，又能得心应手地将其灌注于诗歌创作中，所以他们体物精微，长于刻画，传神写照的名作多，把形似与传神并重的诗歌表现艺术推向一个新的高峰。中唐时期崛起的新乐府诗派，以“唯歌生民病”为目的，追求一种通俗明快，浅近易晓的诗风，一些作品有理念化倾向，不过张籍、王建的新题乐府，白居易的《卖炭翁》、《新丰折臂翁》等，描写细致具体，有着生动传神的特点。当然，白居易在杭州、苏州等所写的景物诗，也不乏写景工细，神韵不匮的名作。至于刘禹锡则以民歌风味很浓的《竹枝词》、《杨柳枝词》等篇章，具有比喻活泼，形象生动，格调清新的鲜明特色。柳宗元的十余首景物诗及山水游记，情思忧怨凄寂，但景物刻画已臻随物赋形，逼真神之化境。晚唐诗人身处乱世，诗歌缺乏高昂的激情，但就重视诗篇形神兼备的艺术表现而言，多能追武盛唐，有所创造，如杜牧、许浑、雍陶、方干、郑谷、越巂、司空图、温庭筠、韦庄、贯休……。他们的山水景物诗，清丽工致，自然浑成，颇有传神之笔。

顾恺之“以形写神”，尤重传神的绘画美学原则，不仅仅对唐代画论家、画家、诗人都有重大影响，同时也成为诗歌艺术的评价标准而影响唐宋以来的诗论家。唐德宗贞元二十年随遣唐使藤原葛野真来唐学习的日僧空海，在《文镜秘府论·地卷·十体》中首标：“形似体”。他释云：“形似体者，谓貌其形而得其似，可以妙求，难以粗测者是。诗曰：‘风花无定影，露竹有余清’。又云：‘映浦树疑浮，入云峰似灭。’此即形似之体也。”这里所说的“貌其形而得其似”的“似”实际上是包括神似，非只是形似，从其所引诗句来看，是清丽工致，妙得物情的佳作。白居易则认为：“文之神妙，莫先于诗。”<sup>③</sup>并称刘禹锡：“雪里高山头早白，海中仙果子生迟”，“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春”之句，“真谓神妙”。白居易所说的“神妙”内涵丰富，不过就其所赞刘禹锡诗句而言，重在传物理之神。皎然在《诗式》中则要求诗歌创作“得若神表”，有“天真挺拔之句，与造化争衡，可以意冥，难以言状”，这就是上乘之作。很明显，皎然对诗歌的艺术表现也十分重视形神兼备，传神为上。晚唐司空图在《诗品》中提出“离形得似”的审美观，强调诗歌应该着力表现描写对象的内在精神，不拘泥于表面的摹写。“离形”并非否定“形”，而是不受“形”的束缚，真正得其“似”，而有传神之美。他在《与李生论诗书》中更明确地说：“脱有形似，握手已违。”诗歌必须做到“不知所以神而自神”，达于神似之境，才具有化工造物之“真态”。

宋代的严羽在《沧浪诗话》中论诗以“入神”为上，他认为“入神”之作，毫无雕琢之迹，有似“羚羊挂角，无迹可求”，“如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷”。严羽之论有些神秘化，但其实质也在说明诗歌传神的关键在于形象而生动地反映客观事物的本质特征——入神。其他像许颢认为“写生之句，取其形似，故词多迂弱”，应该对描写对象和题咏画作“揣摩刻骨”，才能“造语壮丽”而传其神<sup>④</sup>。余正德则提出诗文创作应“有体、有志、有气、有韵，夫是谓成全，四者成全，然后于其间各因天姿才品，以见其情状”<sup>⑤</sup>。其核心也在于传神写照。金代的王若虚十分赞赏苏轼的《书鄢陵王主簿所画折枝》一诗，他说：“夫所贵于画者，为其似耳；画而不似，则如勿画。命题而赋诗，不必此诗，果为何语？然则坡之论非欤？曰：论妙在形

似之外，而非遗其形似，不窘于题，而又不失其题，如是而已耳。”<sup>⑨</sup>元代的陈绎曾很重视“景”的传神，认为“凡天文地理物象，皆景也。景以气为主。”<sup>⑩</sup>这里所说的“气”即含有气韵生动而传神之意。明清两代的诗论家重视诗歌中形神兼备之境者颇多，如王世贞既否定形似，又主传神，他在《艺苑卮言》中说：“人物以形模为光，气韵超乎其表；山水以气韵为主，形模寓于其中，乃为合作。若形似无生气，神彩至脱格，皆病也。”屠隆更重视诗歌创作中的“传神写意”，在《论诗文》中明确指出：“诗道之所以为贵者，在体物有形，传神写意，妙入玄中，理超象外，镜花水月，流霞回风，人得之解颐，鬼闻之泣泣也。”金圣叹在《杜诗解》中就杜甫《画鹰》一诗阐发传神与写照的含义云：“世人恒言传神写照，夫传神与写照，乃二事也。只如此诗，掇身句是传神，侧目句是写照，传神要在远望中出，写照要在细看中出。不尔便不知颊上三毛，如何添得也。”很有见地。事实上明清时期的不少诗论家在评析唐诗时，都异常重视点出诗中所具有的传神写照魅力。如陆龟蒙的咏物诗《白莲》，焦竑极为称赏：“花鸟之诗，最嫌太著。余喜陆鲁望《白莲》诗云：‘花之神韵，宛然可掬，谓之写生手可也。’”<sup>⑪</sup>沈德潜在评析唐代一些诗人的作品时，于艺术表现也重传神，如评李白的《独坐敬亭山》云：“传‘独坐’之神。”<sup>⑫</sup>深中肯綮。顾璘评储光羲《明妃词》四首之三云：“咏明妃者多矣，惟此篇与明妃传神。直将不对景语，形出凄凉”。<sup>⑬</sup>也不为未见。仇兆鳌析杜甫的《少年行》更为精采：“此摹少年意气，色色逼真，下马坐林，指瓶索酒，有旁若无人之状，其写生之妙，尤在‘不通姓氏’一句。”<sup>⑭</sup>这是赞杜诗写生传神之妙。李商隐的《夕阳楼》既叹友人萧綰被贬，又慨己之飘泊，真切感人，所以冯浩评云：“自慨慨萧，皆在言中，悽惋入神。”<sup>⑮</sup>形似与神似并重，更重传神或入神并以此来评析唐诗的诗论家很多，他们各有所见，给人以启迪。这也是有其鲜明民族特色的审美标准，极大地丰富了我国古典美学，在今天仍有其生命力。

### 三

风骨是唐代画与诗沟通的又一重要美学问题。风骨之论源于魏晋及南朝的人物品评，当时品评人物十分重视人物的精神风貌与气度举止的清朗隽爽，风韵闲畅，所以汤用彤先生在《魏晋玄学论稿》中说：“汉代相人以筋骨，魏晋识鉴在神明。”这从《世说新语》的有关记载中可以看出：“嵇康身长七尺八寸，风姿特秀。见者叹曰：萧萧肃肃，爽朗清举”。<sup>⑯</sup>又载：“骠骑王武子是卫玠之舅，傴傯有风姿，见玠辄叹曰：珠玉在侧，觉我形秽。”<sup>⑰</sup>《赏誉》载：“有人目杜弘治标鲜清令。”同篇又载：“殷中军道右军清鉴贵要。”注引《晋安帝纪》云：“羲之风骨清举也”。类似的记载在《世说新语》中甚多，不逐一征引。魏晋及南朝品评人物重视其清俊爽朗的风度，以及“风姿特秀”之美，这与玄学盛行，上层人士“溺于玄风”关系至密，这里不遑详论。

魏晋时期品评人物除重视风姿、风度外，也注意骨相，这是从汉代人物品藻中相沿而来的。《世说新语·赏誉》载：“王右军目陈玄伯垒块有正骨。”这里的垒块也就是磊磊，原意是石块堆积错落突兀之状，王羲之借用来形容陈玄伯的骨骼挺拔特出，赞其为“有正骨”。如果一个人既无清俊朗秀的风度，又乏挺拔特出的骨骼，就被视为“无风骨”。《世说新语·轻诋》载：“旧目韩康伯将肘无风骨。”注引《说林》：“范启云：韩康伯似肉鸭。”这就是说韩康伯因肥胖，被范启讥为“似肉鸭”，以其骨骼不显之故。至于王羲之有“风骨清举”之誉，自然是因其风度既清俊飘逸，骨骼也挺拔特出。沈约《宋书·武帝纪》：“刘裕风骨不恒，盖人杰也。”这里的“风”，指刘裕的风采，而“骨”自然是指刘裕的骨相、骨骼不凡，所以被颂赞为“人杰。”由此可见，风骨之论源于魏晋南朝人物品评，其内涵也是在这特殊的精神文化活动中逐渐丰富明确的。

文艺领域中最早移入风骨这一新概念的是东晋顾恺之的《画评》。虽然这篇《画评》全文已残,但参照张彦达《历代名画记》所引,可以见出顾恺之已经运用“神”及“奇骨”、“隽骨”、“天骨”、“形骨”、“骨法”等术语来评人物画。对此有的学者经过深入研究,作出很有说服力的解释:“从顾文可以看到‘骨法’、‘天骨’、‘形骨’,都指人的骨相形体。而‘神’的概念,是指画中人物的神情、风姿。”<sup>②</sup>南齐的谢赫在其所著《古画品录》中,更十分强调绘画中的风骨,更明确地用风骨来评画。评曹不兴画龙云:“不兴之迹,殆莫复传,唯秘阁之内,一龙而已。观其风骨,名岂虚哉!”评陆绥之画“体韵遒举,风彩飘然”,毛惠远“出入穷奇,纵横逸笔,力道韵雅,超迈绝伦”等等,就其实质而言,也是着眼于风骨。初唐的彦悛著有《后画录》,评画虽然没有标举风骨之名,但从他评江志“笔力劲健,风神顿爽”,王知慎“用笔爽利,风采不凡”,孙尚孜“骨气有余”,王定“骨气不足”等来看,是顾恺之和谢赫风骨论的发展。张彦远在《历代名画记》中论谢赫“六法”时,具体地阐述了重风骨的道理:“鬼神人物,有生动之可状,须神韵而后全。若气韵不周,空陈形似,笔力未道,空善赋采,谓非妙也。”又云:“古之画或能移其形似,而尚其骨。……今之画人,粗善写貌,得其形似,则无其气韵,具其采色,则失其笔法,岂日画也。”论述得十分透辟。他所说的“尚其骨气”,实际上也是指绘画中风骨的重要。

唐代诗人咏画,除人物肖像画外,就是禽鸟、松石、鞍马画,也十分强调画中应有风骨。如张九龄在《鹰鹞图赞》中云:“工人图其状,以象武备,以彰才美,虽未极其天姿,有的以见其风骨矣。”李白赞崔翰写真图“骨气神聪”<sup>③</sup>,又赞宣城吴录事画像“风霜秀骨”<sup>④</sup>。这很明显是指画中的风神骨相特立不凡,也就是有风骨。杜甫论韩干画马云:“干唯画肉不画骨,忍令骅骝气凋丧。”<sup>⑤</sup>这是批评韩干画马肥大而无风骨,因而使骏马神气凋丧。至若吕温《张荆州画赞》:“德容恢异,天骨峻擢。……貌与神合,凜然生风。”元稹《画松》:“张璪画古松,往往得神骨。”都是赞画风骨特出,气韵生动。

刘勰和钟嵘所倡导的文学批评中的风骨论,很显然从画论中移植而来。虽然刘勰《文心雕龙·风骨》篇所论“风骨”的内容,学术界的看法尚有分歧,但说“风骨是思想和艺术性的统一,它的基本特征,在于明朗健康,遒劲而有力;和‘索莫乏气’,‘瘠义肥辞’的文学是冰炭不相容的”<sup>⑥</sup>还是可取的。而钟嵘所推崇的“建安风力”(即建安风骨),是指饱经流离的建安诗人,抒发一种强烈的慷慨悲凉的思想感情,诗歌呈现出“梗概多气”的风貌。在艺术表现上又有其特色,这就是黄侃在《诗品讲疏》中评建安诗歌所说的:“文采缤纷,而不能离间里歌谣人质。故其称特则不尚雕镂,叙胸情则唯求诚退,而又缘以雅词,振其美响。”指出建安诗歌虽是文采缤纷,但不恣意雕琢,保持有民族质朴的特点,是为的论。由此可见,刘勰和钟嵘所论风骨内容各异,虽然如此,他们的风骨论对唐代诗人有着直接而深刻的影响。

被后人称为“初唐四杰”的王勃、杨炯、卢照邻、骆宾王在唐代诗歌的发展中有其重要贡献,他们除闻一多先生所说的“宫体诗在卢、骆手里是从宫廷走向市井,五律到王、杨的时代是从台阁移至江山塞漠”<sup>⑦</sup>外,在理论上自觉地反对浮靡诗风,主张诗歌应有“骨气”,刚健遒劲。从杨炯的《王勃集序》中可以看出唐高宗龙朔年间诗坛上,“争构纤微,兢为雕刻”,以致“骨气都尽,刚健不闻”,所以王勃“思革其弊,用光志业”。这就清楚地说明,他们所提倡的是爽朗刚健的风骨。“四杰”的某些诗篇,确有“生龙活虎般腾蹕的节奏”,有“气势”,“有真实的感情”<sup>⑧</sup>,这正是齐、梁诗歌中所没有的。

陈子昂是继钟嵘之后在理论上高扬“汉魏风骨”,更自觉、更明确地以建安诗歌为楷模的重要诗人。他在《与东方左史虬修竹篇序》中,提出“汉魏风骨,晋宋莫传”,表明要在诗歌创作中继承“汉魏风骨”的优良传统。陈子昂所追求的“汉魏风骨”具体内容是什么呢?那就是序文中所

说的“骨气端翔，音情顿挫，光英朗练，有金石声”。意思是诗篇的思想内容刚直健举，感情激昂奔放，情韵抑扬顿挫，辞采英发，明朗练达，读之有金石之声。这种对诗歌创作的美学要求，既是时代的需要，又为盛唐诗人自觉地追求风骨指明了方向。

在诗歌创作中十分自觉地追求风骨，推崇建安诗歌，这是盛唐不同流派、不同风格诗人的共识。象被苑咸称为“当代诗匠，又精禅理”<sup>②</sup>的王维，在《别綦毋潜》中赞扬友人綦毋潜的诗：“盛得江左风，弥工建安体。”高适不仅以风骨称道友人的诗作，而且和建安诗人相联系，在《答侯少府》中说：“东道有佳作，南朝无此人。性灵出万象，风骨超常伦。吾党谢王粲，郡贤推谪谈。”《淇上酬薛三据兼寄郭少府》说得更明确：“故交负灵奇，逸气抱蹇谔。隐轸经济其，纵横建安作。”这显然是赞扬建安风骨。与高适齐名的岑参也以有风骨赞美杜华的诗歌：“忆昨癸未岁，吾兄自江东，得君江湖诗，骨气凌谢公。”<sup>③</sup>李白则热烈赞颂“蓬莱文章建安骨”<sup>④</sup>，并说：“自从建安来，绮丽不足珍。”<sup>⑤</sup>杜甫对建安诗歌也是极为胜重的，象“永怀江左逸，多谢邺中奇”<sup>⑥</sup>。“文章曹植波澜阔”<sup>⑦</sup>，“赋料杨雄敌，诗看子建新”<sup>⑧</sup>等等。正因为盛唐诗人自觉而积极地追求建安风骨，并在诗歌创作中加以体现，成为盛唐诗坛上的一大特色，所以在唐代就有人肯定，如岑参死后为其编诗集的杜确就说：“开元之际……浅薄之风兹焉渐革。其时作者凡数十辈，颇能以雅参丽，以古杂今，彬彬然，粲粲然，近建安之遗范矣。”<sup>⑨</sup>中唐的孟郊读《张碧集》评云：“下笔证兴亡，陈词备风骨。”贾岛《投张太祝》：“风骨高更老，向春初阳葩。”晚唐的皮日休在《郢州孟亭记》中说：“明皇世章句大得建安体，论者推李翰林、杜工部这之尤。介其间能不愧者，惟吾乡之孟（浩然）先生也。”晚唐的另一诗人吴融评李白云：“气骨高举，不失颂咏风刺之道。”<sup>⑩</sup>这些评论有力地证明盛唐诗人是自觉地追求建安风骨，也从另一个方面说明在诗歌中表现风骨，是盛唐诗人的重要审美理想。

值得特别提出的是殷璠在《河岳英灵集》，他在《叙》和对一些诗人作品的评论中，对盛唐诗人追求风骨有更准确而深刻的论述。首先他对唐诗的发展作了符合实际的概括：“自萧氏以还，尤增矫饰；武德初，微波尚在；贞观末，标格渐高；景云中，颇通远调；开元十五年后，声律风骨始备矣。”<sup>⑪</sup>其次提出“文质取半，风骚两扶，言气骨则建安为传，论宫商则太康不逮”<sup>⑫</sup>的选诗标准，这实际上是具体地阐明了盛唐诗歌“声律风骨始备”的新风貌。再次以风骨为审美标准评析各家诗。如评陶翰云：“即多兴象，复备风骨。”评高适云：“适多胸臆语，兼有气骨，故朝野通赏其文。”评崔颢云：“晚节忽变常体，风骨凛然。”对风骨稍逊的诗人殷璠也明白指出，如评刘眘虚云：“情幽兴远，思若语奇。……声律宛态，无出其右。唯气骨不逮诸公。”殷璠作为盛唐时人，以敏锐的眼光纵观盛唐诗坛，抓住了盛唐诗人自觉追求风骨，着力表现其有时代特色的风骨这一重要的诗歌美学问题，从理论上加以概括，并用以评析作家作品，这既是陈子昂风骨论的发展，又是新的历史时期诗坛审美理想的总结，具有划时代意义。

中晚唐诗人虽然也论及风骨，但并没有特别推崇倡导，这是为什么呢？第一因为它已成为诗歌创作的优良传统，诗人们程度不同地加以继承，灌注于诗歌创作中。第二安史之乱后社会急剧变化，诗人多注意针砭时弊，以及感叹兴衰。第三更重要的是扫荡柔靡诗风的任务盛唐已经完成，诗人的审美理想有所变化，在诗歌艺术表现上另辟蹊径进行新的探索，因而也就不再去再高扬建安风骨了。当然，在中晚唐诗人的作品中，也有爽朗劲健，“骨气奇高”之作，另有专文探讨，这里就不赘述。

风骨在唐代成为重要的诗歌审美标准，对后世的诗论家同样产生重大影响，也把它作为一种独具特色的审美尺度来论诗评诗。如明代的高棅有《唐诗正声》，选诗以盛唐为主，“颇重风骨，其格最正”<sup>⑬</sup>。吴逸一评王之涣《凉州词》云：“神气内敛，骨力全融，意沉而调响。”<sup>⑭</sup>所谓“骨

力全融”，也就是风骨融贯。沈德潜评王之涣《登鹳雀楼》云：“四句皆对，读之不嫌其排，骨高故也。”<sup>⑨</sup>这里的“骨高”，也是诗篇有风骨之意。李颀评岑参《献封大夫破播仙凯歌》云：“雄劲之气，雅与题称。”显然是指诗篇有风骨。仇兆鳌评杜甫的《望岳》云：“气骨峥嵘，体势雄浑，能直驾齐梁以上。”<sup>⑩</sup>李益的《从军北征》，毛先舒评云：“七绝，李益、韩翃足称劲敌。李华逸稍逊君平，气骨过之，至《从军北征》，便不减盛唐高手。”<sup>⑪</sup>顾况的《送从兄使新罗》，沈德潜评云：“风骨未高，才情焕发。”<sup>⑫</sup>以是否有风骨，或风骨的高低来评析唐诗的诗论家很多，上面所举例证已足以说明问题，似不必再多征引。画论中的风骨论被移入诗论中，对唐代的诗歌创作起了积极的推动作用，同时又成为诗歌的重要审美标准，在我国古典美学中有其突出地位，影响甚为深远。

关于唐代诗与画沟通交融的美学问题，还有意境、情与景、虚与实、色彩、线条等，当另撰专文探讨。唐代绘画艺术的发展，促进了诗画的沟通与交融，对唐诗的繁荣有不可忽视的重大作用，这是值得深入研究的课题。

#### 注 释：

- ① 《河岳英灵集》
- ② 朱景玄：《唐朝名画录》。
- ③ 《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谢之》
- ④ 《初至崖口》
- ⑤ 《秋登宣城谢朓北楼》
- ⑥ 《柏林寺南望》
- ⑦ 《唐诗绝句注解》
- ⑧ 《震泽长语》
- ⑨⑩⑪⑫ 《唐诗别裁》
- ⑬ 《戒庵老人漫笔》
- ⑭⑮ 《诗境浅说续编》
- ⑯⑰⑱ 《历代名画记》
- ⑲ 《唐朝名画录序》
- ⑳ 《唐朝名画录》
- ㉑ 《画马赞》
- ㉒① 《丹青引》
- ㉓ 见《戏题王宰山水图歌》
- ㉔ 《方著作画竹》
- ㉕② 《水墨松石》
- ㉖ 《刘白唱和集解》
- ㉗ 见《彦周诗话》
- ㉘ 《余师录》
- ㉙ 《淳南诗话》
- ㉚ 《文论》
- ㉛ 《焦氏笔乘》
- ㉜ 《批点唐诗正音》
- ㉝⑥⑩ 《杜诗详注》
- ㉞ 《玉溪生诗笺注》
- ㉟③⑦ 《世说新语·容止》
- ㊱ 廖仲安、刘国盈：《释风骨》，载《文学评论》1962年1期。
- ㊲ 《安吉崔少府翰画赞》
- ㊳ 《宣城吴录事画赞》
- ㊴ 郭绍虞主编：《中国历代文论选》上册，中华书局1962年版，第201页。
- ㊵ 《唐诗杂论·四杰》
- ㊶ 《唐诗杂论·宫体诗的自赎》
- ㊷ 《酬王维诗序》
- ㊸ 《敬酬杜华淇上见赠兼呈熊曜》
- ㊹ 《宣城谢朓楼饯别校书叔云》
- ㊺ 《古风》其一
- ㊻ 《偶题》
- ㊼ 《追酬故高蜀州人日见寄》
- ㊽ 《壮游》
- ㊾ 《岑嘉州集序》
- ㊿ 《禅月集序》
- ① 《河岳英灵集·叙》
- ② 《河岳英灵集·集论》
- ③ 《四友斋丛说》
- ④ 《〈唐诗正声〉评》
- ⑤ 《诗法易简录》
- ⑥ 《诗辨诂》

（责任编辑 张炳煌）