

從杜甫題詠書畫詩看文人地位之提昇

蘇杭·崔宇錫*

<目次>

1. 緒言
2. 書畫地位的提昇
3. 杜甫題詠書畫詩的創作
4. 杜甫的佛道信仰與文人身份
5. 結語

1. 緒言

在中國的詩，書，畫諸藝術門類中，詩歌從一開始就獲得了最高的地位，列於五經之中，並傳不朽。相比而言，書法，繪畫藝術雖然很早就有作品產生，但其興起基本上是在東漢之後，雖然愛好書法繪畫的人物眾多，但其地位始終不能與詩歌相提並論，而直到盛唐時期，才在理論上獲得了與詩相對平等的地位。最早明確顯示出書法，繪畫地位提昇的，就是在詩聖杜甫的詩歌中。至於在理論中書法地位的提昇，則是在盛唐時期的張懷瓘(生卒年未詳，約活動於713-741)那裏，而繪畫的地位則是由晚唐時期的張彥遠(815-907)在『歷代名畫記』中確立的。至此，書法，繪畫的地位提昇到了與詩歌相當的地位。

清朝之前，學界對題畫詩的研究主要集中在輯錄整理上。南宋孫紹遠(生卒年未詳，約活動於1187前後)『聲畫集』，清代陳邦彥(1678-1752)『御定歷代題畫詩類』極具代表性。『聲畫集』中唐代題畫詩較少，主要收集的是宋代題畫詩。『御

* 蘇杭(第一著者)：中國社會科學院 助理研究員。又松大學校 中國DualDegree學科 助教授；
崔宇錫(交信著者)：又松大學校 中國DualDegree學科 副教授。

定历代题画诗类』中收集了162首唐代题画诗，收錄虽廣，但仍不免纒漏。此外，对题画诗的议论也断续出现，主要散见于诗话、诗注、笔记丛谈之类著作中，但比较碎片化，并不系统。现代意义的题画诗研究却是从1937年7月日本学者青木正儿（1887-1964）在『支那学』第九卷第一号上发表「题画文学的发展」一文开始的。青木提出了「题画文学」概念，描述了中国题画文学的发展脉络。由此，日本人青木被视为是题画文学研究的开山始祖。中国国内题画文学的研究直到上世纪六十年代才渐次起步，八、九十年代後随着一些新理论、新思想的冲击，古典文学研究的思路和视野也逐渐拓宽，一些偏重于整理汇集、注解赏析题画诗的专著陆续问世。主要专著與论文有陈华昌的「唐代诗画艺术的交融」¹⁾，论述了诗画之间的关系；王启兴「唐代画诗沟通的幾個美学问题」²⁾、「唐代诗人和绘画——从一个侧面探讨唐代诗人的精神文化生活」³⁾对唐代绘画艺术的发展以及文人的精神文化追求與审美趣味进行了讨论；陈华昌的「唐代题画诗的美学意义」⁴⁾对唐诗與绘画的关系进行了详细的文本分析；周积寅、史金城的「中国历代题画诗选注」⁵⁾分人物、山水树石、花卉翎毛、梅兰竹菊四编，阐释了137位作者541首的题画诗，为此类研究提供了丰富资料。还有一些重要的论文如：古远清的「谈题画诗」⁶⁾；张春光「略谈题画诗」⁷⁾；刘繼才「中国古代题画诗论略」⁸⁾；张建业的「关于我国最早的题画诗」⁹⁾；孔寿山「论中国的题画诗」¹⁰⁾；张福勋、王志民「将空间艺术转化为时间艺术——题画诗艺摭谈」¹¹⁾，衣若芬博士的「晚唐五代题画诗

1) 「唐代诗画艺术的交融」，《文史哲》，1989年，第四期，3-10页。

2) 「唐代画诗沟通的幾個美学问题」，《武汉大学学报(人文科学版)》，1994年，第一期，67-75页。

3) 「唐代诗人和绘画——从一个侧面探讨唐代诗人的精神文化生活」，《唐代文学研究》，1998年，特刊，28-33页。

4) 「唐代题画诗的美学意义」，《唐代文学研究》，1990年，特刊，41-45页。

5) 『中国历代题画诗选注』，西泠印社，1985年版。

6) 「谈题画诗」，《延安大学学报》，1981年，第二期，2-6页。

7) 「略谈题画诗」，《齐齐哈尔师院学报》，1983年，第三期，112-115页。

8) 「中国古代题画诗论略」，《社会科学辑刊》，1986年，第五期，98-114页。

9) 「关于我国最早的题画诗」，《美术史论》，1987年，第一期，67-78页。

10) 「论中国的题画诗」，《文艺理论与批评》，1994年，第四期，105-110页。

11) 「将空间艺术转化为时间艺术——题画诗艺摭谈」，《内蒙师大学报》，1992年，第二期，89-95页。

的审美特质」¹²⁾等等。这些研究成果从不同角度研究，对题画诗的内涵进行深层次挖掘，为以后的研究开拓了广阔的前景，创造了良好的学术基础。因此，题画诗研究从这个时期开始逐步走向繁兴。

唐代文化艺术的繁荣，能够使题画诗在唐代诗坛上崛起。而能够使题画诗成熟起来并成为独立艺术种类的诗人当首推杜甫。其在题画诗的艺术手法上匠心独运、大胆创造，为后世题画诗的发展奠定了一个良好的基础。清著名诗评大家沈德潜在其『说诗碎语』中说：“唐以前未见题画诗，开此體者，老杜也。”¹³⁾杜甫未必开题画诗之先河，但真正使题画诗成为一體、艺术上臻于妙境的，则非杜甫莫属。笔者认为，杜甫对绘画艺术有着深刻体会，其题画诗中蕴含了许多绘画艺术思想，在绘画艺术创作论和绘画艺术欣赏论方面都有许多独到的见解，他的艺术主张对后世的文艺发展产生了深远影响。研究杜甫的题画诗，不但可以使我们从一窥唐朝当时画事之盛、画人之众，而且还为我们研究唐朝绘画史提供了宝贵的第一手材料。目前学界对杜甫题画诗的研究尚未成體系，幾篇优秀的论文从八十年代开始散见于各期刊，这里着重肯定杜甫题画诗重要意义，品评杜诗审美意境和审美标准、并能根据诗的内容对其简单分类的论文大致有以下一些：韩成武「谈杜甫詠画题画诗」¹⁴⁾；刘繼才「杜甫不是题画诗的首创者—兼谈题画诗的产生與发展」¹⁵⁾；王启兴「论杜甫题画诗的美学思想」¹⁶⁾；柯昌贵「论杜甫的题画诗」¹⁷⁾；周瑾「杜甫题画诗的法與意」¹⁸⁾；张晶的「杜甫题画诗的审美标准」¹⁹⁾；王秀春「论杜甫题画诗对後代题画诗及文人画的影响」²⁰⁾；杨学是的「杜甫题画诗

12) 「晚唐五代题画诗的审美特质」，『世变中的文学世界国际研讨会交流论文』，1999年，76-87页。

13) 沈德潜，『说诗碎语·清诗话』，上海古籍出版社，1978年版，551页。

14) 「谈杜甫詠画题画诗」，『河北大学学报』，1980年，第四期，102-106页。

15) 「杜甫不是题画诗的首创者—兼谈题画诗的产生與发展」，『辽宁大学学报』，1982年，第二期，66-70页。

16) 「论杜甫题画诗的美学思想」，『武汉大学学报』，1984年，第一期，53-58页。

17) 「论杜甫的题画诗」，『江汉大学学报·社会科学版』，1987年，第二期，88-92页。

18) 「杜甫题画诗的法與意」，『杜甫研究学刊』，1996年，第四期，24-35页。

19) 「杜甫题画诗的审美标准」，『内蒙古师大学报·哲学社会科学版』，1999年，第六期，43-47页。

20) 「论杜甫题画诗对後代题画诗及文人画的影响」，『杜甫研究学刊』，2002年，第四期，19-25页。

刍论」²¹⁾和「再论杜甫题画诗」²²⁾；陈冠男「试论杜甫题画诗之情怀及其重要性」²³⁾。这些杜甫题画诗的相关研究成果已能从诗画关系方面来论述杜甫题画诗的艺术特色，但也存在一些散论、泛论的研究状态，这就需要有更多学者从各个角度做系统的断代研究、比较研究和个案研究。本文针对题画诗研究现状的发展与不足，并借鉴学术界研究成果，从杜甫与书法、绘画有关的作品中，以文本为依据，探讨杜甫题画诗在画论以及诗画关系创作上的继承和发展，以及书法绘画地位的提昇所折射出的唐诗文化意蕴，同时通过对杜甫题画诗的个案研究，希图把握唐代题画诗的理论发展脉络。

2. 書畫地位的提昇

中國先秦時期的文獻中對書法，繪畫的記錄並不多，雖然孔子，莊子等人都有涉及繪畫的討論，但也往往語焉不詳。隨著秦帝國的一統，文字定型，之後便出現了書寫大大簡化的隸書。書寫的簡便，有利於文字的學習和傳播，而筆畫的調整，也使運筆的方法得到豐富，均勻整齊的篆書，一變而為有了波磔的隸書，變化豐富，書寫者得以借此表現自身的風貌。如此發展下去，到了東漢時期，在隸書之外，產生了八分，飛白，草書，楷書等不同的書體，書法藝術顯示出繁榮昌盛的徵兆，隨後就是「鍾張二王」²⁴⁾這樣一個書學高峰不斷出現的過程。與此同時，繪畫藝術也得到很大的發展，出現了陸探微(?-約485)，顧愷之(約345-406)這樣的畫家。這一時期，還有一個現象更加值得注意，這就是各種文體的興起。經過先秦兩漢的大量創作經驗的積累，可以追溯到『五經』文字的各種文體，包括很多公文性質的文體都得到很大的發展。這一現象得到了三國時期曹丕的肯定，“蓋文章經國之大業，不朽之盛事”²⁵⁾，直接把文章提昇到治理國家，

21) 「杜甫题画诗刍论」，《绵阳师范高等专科学校学报》，2002年，第二期，69-72页。

22) 「再论杜甫题画诗」，《西南民族大学学报·人文社科版》，2003年，第九期，94-97页。

23) 「试论杜甫题画诗之情怀及其重要性」，《杜甫研究学刊》，2012年，第二期，66-71页。

24) 作者按，指四位书法家，即為东汉张芝(?-約192)，曹魏钟繇(151-230)，东晋王羲之(303-361)、王献之(344-386)。

追求不朽的崇高地位。而各種文體獲得的這種地位，就成為此後五百年間書法、繪畫藝術追求的目標。

在晚唐張彥遠的『法書要錄』中，所收第一篇書學理論的文章是「後漢趙一非草書」，其中對草書就是有所批評的，“上非天象所垂，下非河，洛所吐，中非聖人所造。”²⁶⁾ 草書被認為是“技藝之細者”，缺乏高貴的身份。杜甫在「李潮八分小篆歌」中就有“吳郡張顛誇草書，草書非古空雄壯”²⁷⁾的詩句，顯然承襲了早期理論家對草書的評價。草書如此，其他諸體書法當然也是這樣。到了王羲之那裏，其對書法的討論，也基本上都是在技術層面，追求一種意態的美妙而已，無關國事，無關道德。直到後來的梁武帝時期，書法得到帝王的直接討論，並且開始與『易經』，六藝聯繫起來，“六藝歸其善，八體宣其妙。”²⁸⁾ 六藝為體，八體為用，書法雖不及六藝的地位崇高，卻足為六藝所用，高貴不少。但是，這離曹丕(187-226)賦予各種文體的地位而言，仍然地位懸殊。只有到了盛唐時期，張懷瓘才指出“闡「典」，「墳」之大猷，成國家之盛業者，莫近乎書。”²⁹⁾ 這樣的說法顯然模仿了曹丕，但也只有到了盛唐時期，書學達到高度成熟的時期，才有人敢於說出這樣的話。

繪畫的地位，則是在張彥遠那裏。比較而言，繪畫的保存比書法難得多，書法的摹刻很早就可以做到，繪畫卻無法如此，顧愷之的繪畫，現在只有一些後人描摹的作品，而南朝時期「畫品」一類作品中提到的畫家和作品，基本上都沒有流傳下來。但是在唐代，大約仍然能保存不少前代畫家的作品，唐代畫家的創作也極為豐富，足以讓理論家作出高度的概括，這也就使得張彥遠把繪畫推崇為“有國之鴻寶，理亂之紀綱”。³⁰⁾ 至此，詩，文，書，畫基本處在相同的地位上。當然，獲得相同地位的門類越多，似乎也顯得這地位本身多少已經開始衰落，詩文書畫被越來越多的人們接受和掌握，並向單個的個體身上彙集。後來的文人畫

25) 曹丕，「典論·論文」，『魏晉南北朝文學史參考資料』，北京：中華書局，1990年版，50頁。

26) 張彥遠，『法書要錄』，杭州：浙江人民美術出版社，2012年版，5頁。

27) 杜甫著，楊倫箋注，『杜詩鏡詮』，上海：上海古籍出版社，1998年版，717頁。

28) 張彥遠，『法書要錄』，29頁。

29) 同上，129頁。

30) 張彥遠，『歷代名畫記』，杭州：浙江人民美術出版社，2011年版，3頁。

家，就將王維(701-761)推舉為文人畫的始祖，王維的輞川別墅，也是後人建造園林的理想目標。而杜甫與王維之間，杜甫在「崔氏東山草堂」等詩作中提到王維的園林“愛汝玉山草堂靜，高秋爽氣相鮮新。有時自發鐘磬响，落日更見漁樵人”³¹⁾，王維也曾將杜甫的詩句“花遠重重樹，雲輕處處山”³²⁾入畫。但是，王維的繪畫，園林，對後人來說基本上是一種美好的想象和向往，反而是杜甫題詠書畫的詩歌，讓我們對當時創作有了更多的了解。

3. 杜甫題詠書畫詩的創作

盛唐時期以前，題畫詩只有寥寥數首，到了盛唐時期，題畫詩的創作有近50首，杜甫的創作則幾近其半，達到20多首，且包含了壁畫，鷹，馬，山水，松等諸多題材，稍早於杜甫的李白(701-762)，也創作過幾首題寫山水畫的詩歌，但未涉及其他題材。杜甫題詠書畫詩的作品既多，質量又高，“題畫詩自少陵開出異境，後人往往宗之。”³³⁾杜甫之後，題詠書畫的詩歌成為詩歌中的重要題材，比如宋代的蘇軾(1037-1101)，一個人就留下了一百多首題畫詩。下面我們分別從其題詠書畫詩歌創作的時期，題材，美學思想，與佛，道關係等幾個方面加以分析。

杜甫題詠書畫詩歌的創作，大體可分為長安及其以前，成都蜀中，夔州江陵三個時期，在不同的時期，其作品表現出不同的特點。第一個時期包括杜甫少年遊曆及困守長安期，安史之亂爆發及逃到靈寶見唐肅宗，官拜左拾遺一段。杜甫此時力求上進而不遇，又經戰亂，所以作品中既有壯懷，又有無人得識之感。此期杜甫有八首題畫詩或與繪畫有關的作品，涉及了上面提到的各種題材。而在第二成都蜀中時期，安史之亂結束，吐蕃威脅兩川，蜀中也發生叛亂，此期杜甫生活稍安，卻常有對盛世的思念和對戰亂的憂慮。此期作品十三首，各種題材均有

31) 杜甫著，楊倫箋注，《杜詩鏡詮》，203頁。

32) 同上，439頁。

33) 杜甫著，楊倫箋注，《杜詩鏡詮》，113頁。

作品。第三夔州江陵時期，是杜甫一生作品最多，成就最高的時期，杜甫意在返鄉，卻因衰病遲遲未有行動，詩中每每感歎自己的衰老，這一期題畫詩一首，論及書法的詩歌三首。

1) 杜甫題寫畫鷹畫馬詩

杜甫留下的第一首題畫詩是「畫鷹」，最後一首題畫詩也是寫鷹。評者認為“公好以騏驎雕鸞況人，又集中題鷹馬二項詩極夥，想俱愛其神駿故耶。”³⁴⁾ 我們先來看杜甫寫畫鷹及畫禽鳥的詩歌，這一題材的詩歌一共五首，其他寫及禽鳥的詩歌甚多，此處不論。杜甫的作品中，有相當部分是詠物詩，題畫詩自然是其中重要的內容，評者認為杜甫“每詠一物，必以全副精神入之，故老筆蒼勁中時見靈氣飛舞。”³⁵⁾ 如「畫鷹」，

素練風霜起，蒼鷹畫作殊。
攫身思狡兔，側目似愁胡。
條鏃光堪擿，軒楹勢可呼。
何當擊凡鳥，毛血灑平蕪。³⁶⁾

鷹，馬都是神駿之物，所以畫鷹，畫馬，也以傳神為尚，詠畫鷹，畫馬的詩，同樣是這般，如“側目似愁胡”，通過對鷹眼的刻畫，寥寥五字，便將畫鷹的神態凸現出來，充滿神氣。在其晚年詩作「王兵馬使二角鷹」中，杜甫再次運用此句，“目如愁胡視天地”，³⁷⁾ 更是神氣逼人。今人雖不見畫，讀之亦覺有鷹在眼前。杜甫的詩，以富於變化著稱，相同的題目，也不會有一首相同。如杜甫在蜀中寫的「董楚公畫角鷹歌」，董楚公地位尊貴，卻偏居蜀地，滿腔奇懷壯志，不能施展，唯有借畫鷹抒發心胸，所以杜甫說“畫師不是無心學”，但是又說“梁間燕雀

34) 同上，91頁。

35) 同上，6頁。

36) 杜甫著，楊倫箋注，《杜詩鏡詮》，6頁。

37) 同上，732頁。

休驚怕，亦未搏空上九天。”「畫鷹」只寫鷹之神駿，此詩卻把重點放在了畫家身上，畫家的際遇，更能引發杜甫的共鳴。時事艱難，一腔心血卻只能在尺幅之間施展，畫鷹終究是畫，殺氣森森又有何益。杜甫最後一首題畫詩為「楊監又出畫鷹十二扇」，“當時無凡材，百中皆用壯。粉墨形似間，識者一惆悵。”³⁸⁾因畫鷹而思及長安盛世景象，又感歎幹戈不斷，自己卻老病於蜀山之中，“幹戈少暇日，真骨老崖嶂。”³⁹⁾雖猶思一用，豈可得乎！這一篇作品，鷹之神駿，人之不遇，世之興亡，交織在一起，確乎是老筆縱橫。

畫鷹詩之外，杜甫還有「畫鵲行」⁴⁰⁾，其內容如下，

高堂見生鵲，颯爽動秋骨。
初驚無拘攣，何得立突兀。
乃知畫師妙，巧刮造化窟。
寫作神駿姿，充君眼中物。
烏鵲滿樛枝，軒然恐其出。
側腦看青霄，寧為衆禽沒。
長翻如刀劍，人實可超越。
乾坤空崢嶸，粉墨且蕭瑟。
緬思雲沙際，自有烟霧質。
吾今意何傷，顧步獨紆郁。

這首詩寫作於收復長安，肅宗還都後不得志的情形之下。鵲也是鷹一類的猛禽，風骨神駿，不甘為眾禽所沒，卻無奈“乾坤空崢嶸，粉墨且蕭瑟。”這樣的情形，只會感懷自傷，誰還會留意什麼“烏鵲滿樛枝，軒然恐其出”呢？不久之後，杜甫就離京西去了。這首詩中，杜甫還稱贊了畫師的技藝，“乃知畫師妙，巧刮造化窟。”這裏的畫師，雖然沒有董楚公那樣的感慨，卻妙極造化。這樣的造化，自然能使觀畫者將自身的感悟融入畫意之中，寫出這樣“語義層層跌宕”的作品來。將繪畫與造化聯繫起來，在唐代已經得到越來越多的人的肯定，後來張彥遠就說

38) 同上，631頁。

39) 同上頁。

40) 同上，193頁。

繪畫者應該“守其神，專其一，合造化之功……”⁴¹⁾張彥遠還說“圖畫者，所以鑒戒賢愚，怡悅情性。若非窮玄妙於意表，安能合神變乎天機。”⁴²⁾這一句，就把繪畫在道德、愉悅，造化三者的關係包羅進來，可說是對繪畫最高的評價了，當然這樣的境界不是人人都能達到的。

除了鷹鵠一類猛禽的繪畫，杜甫還寫過一首薛稷(649-713)畫鶴的作品，這是薛稷的壁畫作品，年久磨滅，無人知賞，是為名家畫作鳴不平，也是以此自況。鷹鵠寫其神駿，畫鶴寫其高逸。鷹鵠寫其欲破紙而出，搏殺凡物；寫鶴則寫其不可馴服，欲破壁而去。既說明畫作的生動逼真，又表達自身的志向，“冥冥任所往，脫略誰能馴”，“詩言志”，絕非單純的詠物而已；題畫詩，也不拘於畫而已。

與題畫鷹一類的詩作相似，是杜甫題畫馬的作品，有四首詩一首贊。第一首「天育驃騎歌」⁴³⁾，是題寫畫天育廄所養駿馬的繪畫，當時清峻之物，而今只能留存於圖畫之中，無由馳騁。而懷才不遇的杜甫，也以“如今豈無騶裏與驂騮？時無王良伯樂死即休！”的詩句自況。而終其一生，杜甫也只以詩名世，正如天馬以畫留影。第二首「題壁上韋偃畫馬歌」⁴⁴⁾，是韋偃(生卒年未詳，約活躍於8世紀)畫馬的壁畫，當時杜甫初到成都，草堂也已建成，心情輕放，所以連著寫了幾首題畫詩，畫馬，山水，皆有戲寫之意，“戲拈秃筆掃驂騮，歛見麒麟出東壁”，畫者亦戲，題畫者亦戲，筆調在輕鬆中卻極樸素老勁。“一匹齷草一匹嘶，坐看千裏當霜蹄。時危安得真致此？與人同生亦同死！”這既是描寫畫中情景，也是說二人都是千里之姿，相視如知己，可與同生死。

另外兩首題畫馬的詩，則都與曹霸(704-770)有關，這是杜甫在成都最後一段時間的作品。一篇是「丹青引贈曹將軍霸」⁴⁵⁾。曹霸家世高貴，畫技高超，曾數次得到唐玄宗的召見，“凌煙功臣少顏色，將軍下筆開生面”的曹霸，在技藝上善於經營意匠，筆下有神，“斯須九重真龍出，一洗萬古凡馬空。”此時的曹霸，卻

41) 張彥遠，《歷代名畫記》，27頁。

42) 同上，106頁。

43) 杜甫著，楊倫箋注，《杜詩鏡詮》，90頁。

44) 同上，326頁。

45) 杜甫著，楊倫箋注，《杜詩鏡詮》，529頁。

也因戰亂流落蜀地，漂泊潦倒，以爲人寫真度日，“途窮反遭俗眼白，世上未有如公貧”。曹霸一人的遭遇，其實也是當時很多人的遭遇，所以這篇作品中，杜甫感慨議論迸發，章法跌宕縱橫，評論者更是給出了“此太史公列傳也”⁴⁶⁾的高度評價。在這首詩中，杜甫還提到了曹霸的弟子韓幹(約706年-783年)，以韓幹的作品來襯托曹霸畫馬的成就，“幹惟畫肉不畫骨，忍使驂驪氣凋喪。”杜甫認爲畫馬應重視骨力，前面寫鷹的作品中，也多次寫到‘真骨’，這表現了杜甫的美學乃至中國美學重‘骨’的特點，南朝謝赫(479-502)的「論畫六法」第二條就是“骨法用筆”⁴⁷⁾。杜甫對骨法的理解，在「李潮八分小篆歌」“苦縣光和尚骨立，書貴瘦硬方通神。”⁴⁸⁾可以看出，筆法的瘦硬，當是一種直觀的感受，杜甫認爲只有這樣才能凸顯鷹，馬的神駿。不過杜甫說韓幹“畫肉不畫骨”，還是招致了張彥遠的批評，認爲杜甫並不懂得繪畫。不過我們對杜甫並不求全責備，杜甫在曹霸面前，借韓幹來襯托其老師，並無不妥之處。就如其在「飲中八仙歌」曾對張旭(675-750)給予高度贊賞，但在「李潮八分小篆歌」中卻說“草書非古空雄壯”。而在書法史上，因爲王羲之，王獻之的父子關係，也使梁武帝認爲子不得勝父，而認定王羲之的作品優於王獻之。杜甫留下的「畫馬贊」⁴⁹⁾，就認爲“韓幹畫馬，毫端有神……瞻彼駿骨，實惟龍媒。”可見杜甫是承認韓幹作品的。

在「韋諷錄事宅觀曹將軍畫馬圖歌」⁵⁰⁾，杜甫的筆調又別有變化，雖然一樣寫曹霸畫馬技藝的高超，卻由此宕開，從畫馬寫到真馬，進而寫到“憶昔巡幸新豐宮，翠華拂天來向東”，由真馬寫到開元盛世天子巡幸，不免無限感慨，杜甫詠物必及時事，把讀者從畫幅引向深遠的時空之中。詩者爲言，畫者爲象，杜甫卻寫其意，題畫詩並非只是題畫而已。

46) 同上，531頁。

47) 張彥遠，《歷代名畫記》，杭州：浙江人民美術出版社，2011年版，16頁。

48) 杜甫著，楊倫箋注，《杜詩鏡詮》，717頁。

49) 杜甫著，楊倫箋注，《杜詩鏡詮》，1073頁。

50) 同上，531頁。

2) 杜甫題寫畫山水畫松詩

畫馬畫鷹的題畫詩以外，杜甫有六首山水詩。山水畫是中國文人畫最主要的題材，東晉顧愷之已經開始對山水畫有所討論，但其真正的繁榮，是在五代北宋時期。而盛唐時期，是一個重要的節點，李白的題畫詩，基本上都是寫山水畫的，杜甫對山水畫也有極大的興趣，其好友鄭虔(691-759)就是山水畫的名手，所謂「存歿口號二首」：「天下何曾有山水，人間不解重驂騮。」⁵¹⁾驂騮指曹霸之馬，山水便指鄭虔。如果說鷹，馬一類作品代表了杜甫用世之思的話，山水詩則更多表現其歸隱遠遊之意。他的第一首題寫山水畫的詩歌是「奉先劉少府新畫山水障歌」⁵²⁾，起句「堂上不合生楓樹，怪底江山起煙霧！」一筆寫出畫作的氣韻生動，給人親臨其境的感覺。而下面筆鋒一轉，「聞君掃卻「赤縣圖」，乘興遣畫滄洲趣。」所謂滄洲趣，就是求仙訪道。杜甫一生，頗與道士，僧人交往，並非後世評者所謂純然的儒生，杜甫是多次寫到儒冠誤身的。「若耶溪，雲門寺。吾獨胡為在泥滓？青鞋布襪從此始。」兩個地方都在會稽，是杜甫少年遊曆的地方，也是後來漂泊之中每每思念卻終究無法再到的地方。

初到成都，杜甫又寫了「戲題王宰畫山水圖歌」⁵³⁾，雖說是戲題，但頗能表現出畫家繪畫的態度和畫法。如「十日畫一水，五日畫一石。能事不受相促迫，王宰始肯留真跡。」說明繪畫的狀態從容，不輕易落筆，更不急於落筆，必須到心態十分自如的時候，才能畫出好作品。張彥遠就指出「夫運思揮毫，自以為畫，則愈失於畫矣。運思揮毫，意不在於畫，故得於畫矣。」⁵⁴⁾繪畫要合造化，不能刻意為之，合於造化的，才能稱為真跡。而在繪畫技法方面，杜甫也非常了解。「尤工遠勢古莫比，咫尺應須論萬裏，咫尺萬裏的畫法，就是宗炳(375-443)在「畫山水序」中講到的「豎劃三寸，當千仞之高，橫墨數尺，體百裏之遠」⁵⁵⁾，王微(415-443?)在其「敘畫」中也說「於是乎以一管之筆，擬太虛之體；以判軀之狀，

51) 杜甫著，楊倫箋注，『杜詩鏡詮』，662頁。

52) 同上，112頁。

53) 同上，327頁。

54) 張彥遠，『歷代名畫記』，27頁。

55) 同上，64頁。

畫寸眸之明。曲以爲嵩高，趣以爲方丈。以友之畫，齊乎太華；以枉之點，表夫隆准。⁵⁶⁾ 點劃之間，畫家就能表現出巨大的空間感，王微稱之爲‘勢’，尺幅之間，畫家能容納極爲遼遠之‘勢’。而在杜甫這裏，則給予了更爲形象的表達，“焉得並州快剪刀，剪取吳淞半江水。”畫家之筆，如並州剪刀，而一剪之下，便是半江之水了。杜甫之筆，絕不遜於劉少府。

杜甫在成都時曾入嚴武幕中，這一時期寫了最後幾首題山水畫的詩歌。「嚴公廳事岷山沱江圖」⁵⁷⁾一詩，開篇“沱水臨中座，岷山到北堂”，也是寫繪畫的逼真，而後是對畫作精巧的刻畫，評者認爲是“刻畫秀淨，巧不傷雅”，這與「奉先劉少府新畫山水障歌」多用神仙典故的寫法不同，但結尾處“從來謝太傅，丘壑道難忘”，用了謝安(320-385)雖在朝廷，卻放情丘壑的故事，這就仍然是滄洲趣而這一點滄洲趣，正是由於畫作本身的絕妙激發起來的。同樣是題山水詩，此詩與「奉先劉少府新畫山水障歌」開篇皆寫畫作逼真，但後者接下來直接提到了滄洲趣，然後便是對神仙故事的想象。這首詩則是在寫畫作逼真之後，對畫作本身進行描述，由畫作本身來引起丘壑之情。杜詩的善於變化於此可見。而在「觀李固請司馬弟山水圖三首」⁵⁸⁾中，由於畫作本身就是海上仙山圖，寫法自然又有變化。如第一首“雖對連山好，貪看絕島孤。群仙不愁思，冉冉下蓬壺。”是說蜀中山水雖好，卻更向往海外仙島。成都雖然可以稍可安身，但外憂內患，老病愁懷，因此特別寫出‘群仙不愁’，一個貪看孤島，一個群仙不愁，筆筆寫畫，處處言己，巧妙而深沉。在第二首中又說“人間長見畫，老去恨空聞”，是說平生常常看見類似圖畫仙島的作品，而終究難以親臨。在少年時便已生起的尋仙放道之心，實在是無處實現。杜甫一生創作過十多首思念李白的詩歌，其中自然也包含了對李白訪遊名山的羨慕之情。

杜甫題寫畫松的詩共有兩首，第一首就是其題畫詩第一階段的「題李尊師松樹障子歌」⁵⁹⁾，李尊師是長安玄都觀道士，與杜甫親近。這是收復長安後在長安

56) 朱良志，《中國美學名著導讀》，北京：北京大學出版社，2004年版。68頁。

57) 杜甫著，楊倫箋注，《杜詩鏡詮》，545頁。

58) 同上，547頁。

59) 杜甫著，楊倫箋注，《杜詩鏡詮》，187頁。

的作品，此時的杜甫大約四十五歲，開篇也說清晨洗白頭，說出自己已近老邁。而李尊師圖畫青松，筆意奇古，引發杜甫隱者之興。而此時杜甫身處京師，在朝為官，看到畫中松下丈人，反而頗有失落悵惘之義。松樹入畫，通常是君子的象征，霜雪之幹，虯龍之形，但君子卻在杳冥之處，這一點恰恰就是‘更覺良工心獨苦’。而在成都時期的「戲韋僊為雙松圖歌」⁶⁰⁾中，松下丈人變成了松根胡僧，松樹的遒勁奇古與胡僧的無所住著，構成奇特的呼應。道人尚有所隱，胡僧全無住著。只是所謂無所住著，不免也是無處可住，無所逃於天地之間，那麼又何必拘泥於畫松的屈曲見奇，反不如‘放筆直幹’的好。此詩雖為戲筆，卻仍然讓人感到一種深沉的感慨。

4. 杜甫的佛道信仰與文人身分

唐代繪畫有相當部分是以壁畫的形式存在的，前面提到畫馬畫鶴畫松詩中，就有壁畫。張彥遠的『歷代名畫記』記錄了大量壁畫，但是壁畫較之紙，絹之上的作品都更難保存。薛稷畫鶴的壁畫因年久磨滅就引起杜甫的感慨。壁畫的另一個特點就是其與佛教的關係非常緊密，很多佛寺都有壁畫，這樣的唐代繪畫，我們今天可以看到的如敦煌莫高窟，還有天水的麥積山石窟，後者是杜甫親身到過的地方。

杜甫第一首寫壁畫的詩，是「冬日洛城北謁玄元皇帝廟」⁶¹⁾，玄元皇帝廟中有吳道子的壁畫五聖圖，“畫手看前輩，吳生遠擅場。”吳道子畫勢飛動，杜甫的詩也清麗奇偉，與畫相匹。「大雲寺贊公房四首」⁶²⁾第二首中，又是吳道子畫的五龍圖，“天陰對圖畫，最覺潤龍鱗”，而杜甫的詩也寫出“一片幽潤靈妙之氣。”⁶³⁾「送許八拾遺歸江寧觀省」⁶⁴⁾，則寫到了顧愷之所作瓦棺寺的維摩詰圖，“看畫曾饑渴，

60) 同上，328頁。

61) 同上，26頁。

62) 同上，132頁。

63) 同上，133頁。

64) 同上，185頁。

追蹤恨淼茫。虎頭金粟影，神妙獨難忘。”杜甫在這裏說明自己喜愛繪畫之情如饑似渴，而顧愷之的維摩詰圖，更是令其無法忘懷。同樣善畫佛教變相的還有薛稷，「觀薛稷少保書畫壁」⁶⁵⁾中寫薛稷“又揮西方變，發地扶屋椽。慘澹壁飛動，到今色未填。”而「題玄武禪師屋壁」⁶⁶⁾，“何年顧虎頭，滿壁畫滄洲。”又是一篇滄洲趣的作品。

杜甫一生，與道士，僧人的交往都是非常繁密的，研究者往往試圖從其作品中尋找其宗教信仰的痕跡。其中，杜甫與禪宗的關係尤其為人矚目。如「夜听许十一诵诗」⁶⁷⁾中有“余亦师粲可，身犹缚禅寂”一句，提到了禪宗祖師僧粲、慧可。「宿贊公房」⁶⁸⁾有“放逐宁违性？虚空不离禅”，也與禪修有關。「謁文公上方」⁶⁹⁾“甫也南北人，芜曼少耘锄。”这里说的南北人，是六祖慧能见五祖故事。郭沫若是较早专门讨论杜甫信仰的宗教学者，他认为“……杜甫对于道教和佛教的信仰很深，在道教方面他虽然不曾象李白那样成为真正的‘道士’，但在佛教方面他却是禅宗的信徒，他的信仰是老而愈笃，一直到他的辞世之年。”⁷⁰⁾郭沫若之後，关于杜甫信仰的而讨论不断深入下去。如吕澂在「杜甫的佛教信仰」⁷¹⁾中認為杜甫先信仰北宗禪，與南宗禪無甚接觸，後又信淨土。南開大學孫昌武先生在「杜甫與佛教」⁷²⁾中提到嚴武父親嚴挺之是神秀法嗣義福的俗弟子，則杜甫可能與北宗關係更密切些。但杜甫「送李校書二十六韻」⁷³⁾中的李舟曾作「能大師傳」，那麼杜甫自然也了解南宗，何況與杜甫有交往的王維，也曾為惠能作傳，杜甫也應有所了解。而杜甫入蜀期間，保唐宗盛行於蜀，杜鴻漸亦佞之。因而目前學界認為杜甫對禪宗南北二宗都有相當的了解，對淨土宗同樣有所了解。但是我們需要指出的是，杜甫1400多首詩中，涉及儒，釋，道的作品到處都是，與僧人、寺庙或

65) 杜甫著，楊倫箋注，《杜詩鏡詮》，429頁。

66) 同上，415頁。

67) 同上，88頁。

68) 同上，248頁。

69) 同上，425頁。

70) 郭沫若：《李白與杜甫》，北京：人民文學出版社，1971年版。79頁。

71) 呂澂，「杜甫的佛教信仰」，《哲學研究》，1978（6）：40-42頁。

72) 孫昌武，「杜甫與佛教」，《青島大學學報》，2005（4）：42-46頁。

73) 杜甫著，楊倫箋注，《杜詩鏡詮》，188頁。

佛教典故有关的作品就有50多首。而我们較容易发现，这50多首作品中，往往佛家、道家同时出现，如「已上人茅斋」⁷⁴⁾中说“空忝许询辈，难酬支遁词。”这里的许询为道家，而支遁为佛徒。而「夜宿赞公土室二首」⁷⁵⁾中“赞公汤休徒，好静心迹素”一句，则是用道家典故来形容一位身份尊贵的僧人。「寄峡州刘伯华使君四十韵」⁷⁶⁾中，“药囊亲道士，灰劫问胡僧”一句，也是道士胡僧并出。「幽人」⁷⁷⁾中的“往思慧询辈，中年沧州期”，又是庐山慧远、许询并举。又如「徐卿二子歌」⁷⁸⁾中说“孔子释氏亲抱送。”儒、释并提，毫无忌讳，这正是唐人开阔的风气，但这就很难说杜甫有严格的宗教信仰。無論是堯舜上，滄洲趣，還是金粟影，都是詩人用以表達自身感受的途徑，杜甫既說儒冠誤身，又說“丹砂愧葛洪”，又“身許雙峰寺”，卻終歸還是以‘詩家流’自許的。後世儒生小臣讀杜甫，見到的全是一片忠君愛國之義，研究佛教的人更喜歡將其攬入佛門，實則是全無必要。作為一個詩人，杜甫無書不讀，非如此不能盡情表達自己所見所聞，所思所想，這恰恰正是一個文人的特征，一切高深義理，於文人而言，都是筆下之物。與杜甫并稱的詩仙李白，一開始信奉道家，並且曾經加入道籍，但在晚年，又以與佛教有關的‘青蓮居士’自號，而自始至終，他又是一個喜好縱橫之術，期待運用謀略創造盛世的人物。文人的觀念總是複雜的，但從根本上說，他們作為文人又是單純的。所有與宗教信仰有關的文字，最好從‘文’的角度來看，而非從宗教的角度來看。自然，對宗教觀念、概念、典故的熟悉，對文人的創作能夠提供更加豐富的資源，在這一點上，多多益善。這裡我們不妨用杜甫自己的詩來表明關要，杜甫在「酬高使君相贈」⁷⁹⁾中說“古寺僧牢落，空房客寓居。”對杜甫而言，佛教、道家，都不過是為其提供‘寓居’之便而已。

74) 同上，5頁。

75) 同上，249頁。

76) 同上，808頁。

77) 同上，1000頁。

78) 杜甫著，楊倫箋注：『杜詩鏡詮』，367頁。

79) 同上，311頁。

5. 結語

自曹丕提出‘文人’這個概念以來，純粹的文人始終不曾出現，東晉顧愷之雖號稱‘三絕’，但其時詩歌，書法，繪畫都是初步興起，門類尚未齊全，技藝也沒有充分地發展。所謂‘文人’，其實是一個集成的概念，即在個體身上，展現出詩書畫等全面的才能，是詩文書畫達到相當地位時的產物。即便是杜甫，雖然非常明確地意識到自己是‘詩家流’，但終其一生，都在為官與隱居之間往返徘徊，也沒能做成一個純粹文人。當然，文人與否，並不在於是否為官或者歸隱，而常常在於其對詩書畫全面的才能與興趣。盛唐及其以後一段時間，產生了顏真卿(709-784)，杜甫，吳道子(680-759)，韓愈(768-824)幾位在書法，詩歌，繪畫，散文上達到頂峰的幾個人物，都可說集前代之大成，為後世確立了所屬領域的基本規模，也為後世文人兼而有之創造了肥沃的土壤。對杜甫來說，這種兼而有之還是無法做到的。

當然，杜甫題畫詩的創作，顯然拉近了後世詩人與書法繪畫的距離。杜甫所寫山川如畫，題畫又得人情，詩心入畫圖，詩之命意又為後世書家，畫家提供了無窮的意象和啟發。杜甫的出現，確實預示了文人時代的真正到來。總之，杜甫的題畫詩在書法和繪畫方面繼承和發揚了前代之理論，並且能夠大胆開拓，獨立創新，在題畫詩體裁、內容方面為後世創作提供了豐富的艺术經驗，為後世提供了藝術典範，豐富了文人的藝術生活，記錄了當時的文化背景下的社會風貌和思想意識，堪稱研究中國題畫詩發展和演進彌足珍貴的資料。

〈參考文獻〉

- 劉勰著，範文瀾注，『文心雕龍注』，北京：人民文學出版社，1978。
蕭統，『文選』，上海：上海古籍出版社，1986。
杜甫著，楊倫箋注，『杜詩鏡詮』，上海：上海古籍出版社，1998。
張彥遠，『歷代名畫記』，杭州：浙江人民美術出版社，2011。

- 張彥遠,『法書要錄』,杭州:浙江人民美術出版社,2012.
- 朱良志,『中國美學名著導讀』,北京:北京大學出版社,2004.
- 方薰,『山靜居畫論』,上海:上海人民美術出版社,1959.
- 郭沫若,『李白與杜甫』,北京:人民文學出版社,1971年版.
- 仇兆螯,『杜詩詳注』,北京:中華書局,1979.
- 張忠綱,『孫微·杜甫集』,南京:鳳凰出版社,2006.
- 韓成武,『杜甫新論』,保定:河北大學出版社,2007.
- 金啓華,『杜甫詩論叢』,上海:上海古籍出版社,1985.
- 羅宗強,『隋唐五代文學思想史』,上海:上海古籍出版社,1986.
- 李澤厚,『美學三書』,合肥:安徽文藝出版社,1986.
- 胡可先,『杜甫詩學引論』,合肥:安徽大學出版社,2003.
- 金開誠,『歷代詩文要籍詳解·杜甫集』,北京:北京出版社,1988.
- 李汝倫,『杜詩論稿』,廣州:廣東人民出版社,1983.
- 蕭涤非,『杜甫研究』,濟南:齊魯書社,1980.
- 陳貽焮,『杜甫評傳』,北京:北京大學出版社,2011.
- 呂澂,「杜甫的佛教信仰」,『哲學研究』第6期,1978.
- 孫昌武,「杜甫與佛教」,『青島大學學報』第4期,2005.
- 陳揚,「杜甫題畫詩中的繪畫藝術思想」,『新疆職業大學學報』第1期,2014.
- 徐明,「杜甫題畫詩的傳播學觀照」,『河北大學學報』第4期,2002.
- 談雲雷,「談杜甫的論畫詩」,『南京理工大學學報』第6期,2003.
- 王飛,「杜詩與中國書畫創作」,『杜甫研究學刊』第4期,2002.

<Abstract>

On the Promotion of Chinese Literati's Status According to Du Fu's Poem on
Painting

Su Hang · Choi, Woo-Suk

In Chinese poetry, calligraphy, painting, and poetry ever since long time ago
have developed into the excellent level. Although there are some works long before

in calligraphy and painting art, they are basically thrived in the Eastern Han Dynasty. Even though many people like calligraphy and painting, the status of calligraphy and painting cannot be compared with that of the poetry. Until the heyday of the Tang Dynasty, calligraphy and painting get the equal status in the theoretical perspective.

This position has laid a solid foundation for the prosperity of the literary art of the later generations and is the key node of the development of Chinese aesthetics. Du Fu was the first to create a large number of poems on painting and calligraphy. He marked the arrival of a new era. This article from the analysis of Du Fu's poetry, calligraphy and painting discusses the subjects of paintings and also argues about Du Fu on the faith of the expression and identity. Thus, in this article, I show that this critical period interaction between the various categories of art in the development history of Chinese aesthetics is one necessary annotation to understand the Chinese aesthetics.

Key Words: Tu Fu, The poem on painting and calligraphy, Chinese literati, Tang's poetry.

이 논문은 2016년 10월 10일에 접수되어 2016년 11월 7일에 심사가 완료되고
2016년 11월 7일에 게재가 확정되었음