

# 文学与图像视野下唐代诗歌女性形象书写

杨 贺

(江苏第二师范学院 文学院, 江苏 南京 211200)

**摘要:**六朝时期顾恺之的“传神”论和谢赫的“六法”论为仕女画艺术风格的演变提供了学理支持,并开启了新的文艺美学走势。唐代画家以精湛的技艺践行了六朝人的审美理想,同时也为诗歌人物形象的传神描写提供了宝贵的艺术经验。唐代诗人将仕女画的“骨法用笔”、线条勾勒和敷彩设色等艺术技巧施之于诗歌女性形象描写中,从而刻画出“气韵生动”的女性形象。唐代诗歌与绘画艺术上的互通、互渗不仅体现在高超精妙的技巧上,更体现在深层次的艺术精神上。

**关键词:** 文图视野; 唐诗; 绘画; 艺术精神

中图分类号: I207.22

文献标志码: A

文章编号: 1674-2494(2023)02-0083-09

先唐诗、画人物描写艺术的融合为唐诗与唐代仕女画人物描写艺术的互渗提供了宝贵的艺术经验。入唐以后,繁荣昌盛的国力、璀璨多姿的文艺形式以及开放包容的时代精神,极大地鼓舞了唐人的精神气质,使他们拥有民族上升期呈现出来的蓬勃朝气和强烈的主体精神。无论是文学、音乐,还是绘画,唐代各种文艺均重视对人的外在形体之美和内在精神面貌之美的展示。基于这种共同的审美艺术旨趣,诗歌与绘画相互渗透、相互交融。这种交融既有题材内容的融合,也有更深层次的由艺术技巧的相似所形成的艺术精神的融合。

## 一、汉唐诗、画有关人物描写理论的交互影响

先秦时期孔子“绘事后素”说初步论及了诗歌和绘画在人物形象描写上的关系。《论语·八佾》云:“子夏问曰:‘巧笑倩兮,美目盼兮,素以为绚兮’。何谓也?子曰:‘绘事后素’。”<sup>[1]</sup>“绘事后素”涉及绘画和诗歌的关联性:其一,形与神的辩证关系。诗歌和绘画均通过具体的形象(立象)来传递作家或画家对客观世界的认知。所不同者,绘画通过形神兼备塑造人物形象;诗歌以语言文字来描写人物之形,传人物之神。其二,质与文的关系。孔子避而不谈诗歌对美女容貌的描写,而以绘画要有良好的质素再加以文饰来解释诗义。孔子从实用理性出发,强调诗歌和绘画为礼乐服务,同时兼顾艺术性。先秦儒、道、法诸家之论初步阐释了形象刻画中的形神、质素等问题。这为后来诗歌、绘画作品中的人物形象的互动奠定了艺术理论根基。

西汉时期出现了诗画融合的萌芽,诗画结合起自画上题字。汉宣帝甘露三年(前51)在麒麟阁上画《十一功臣像》,据《汉书·苏武传》载:“汉宣帝甘露三年,单于始入朝,上思股肱之美,乃图其人于麒麟

收稿日期: 2022-05-27

**基金项目:** 国家社会科学基金重大项目“敦煌佛教文学艺术思想综合研究(多卷本)”(19ZDA254);江苏省社会科学基金青年项目“佛教音乐中国化语境下的唐代韵文学研究”(21ZWD003);中国博士后科学基金第71批面上资助项目(2022M710026)

**作者简介:** 杨 贺(1986-),女,河南洛阳人,副教授,文学博士,福建师范大学文学院博士后,主要从事唐宋文学研究。

阁,法其形貌,署其官爵姓名。”<sup>[12]</sup>东汉王充从儒家政教观念出发将诗、画并论,他在《论衡·别通篇》一文中论及绘画与文章的功用时,从接受者的角度推崇诗的言教作用,而绘画则“置之空壁,形容具存,人不激劝者,不见言行也”<sup>[13]</sup>,在表现人物内在精神上具有局限性。王充认为图画因长于存古人“形容”,故能引起人们的喜爱,但绘画只保留圣人之形象,不能向受众传递圣人之精神,而诗歌以文字符号为载体可以准确传达圣人之精神内涵。

魏晋南北朝时期诗画艺术繁荣发展,在理论和实践上开启了交互影响的时代。理论上,魏晋时期曹植、陆机等从政教的角度将诗画并论,如曹植在《画说》中云,“见三皇五帝,莫不仰戴”“见忠臣孝子,莫不叹息”<sup>[14]</sup>。陆机亦有“存形莫善于画”之论,他将画与诗并论云:“丹青之兴,比《雅》《颂》之述作,美大业之馨香。”<sup>[15]</sup>西晋画家卫协以《诗经·邶风·北风》为题材作《北风诗》之画,首次将诗歌语言文字符号解码为画面艺术形象。东晋顾恺之在《魏晋胜流画赞》中评卫协之画云:“美丽之形,尺寸之制,阴阳之数,纤妙之迹,世所并贵。”<sup>[16]</sup>此后随着文艺走向自觉,诗歌追求“巧构形似之言”。钟嵘《诗品》明确提出“指事造形,穷情写物”。绘画理论发展方面,顾恺之提出“以形传神”,要求绘画在描摹人物形象时,在形似的基础上传神。“顾长康画人,或数年不点目睛。人问其故。顾曰:‘四体妍媸,本无关于妙处。传神写照,正在阿堵中。’”<sup>[17]</sup>顾恺之将诗画并论,他在论画时咏嵇康诗句说“手挥五弦易,目送归鸿难”。在顾恺之的时代,画家们已经注意到将诗歌中描写人物的名篇转化为绘画,且意识到将诗歌中的人物画成画像时,绘制人物之形容易,但传递人物之神实属艺术难题。顾恺之“目送归鸿难”的诗意化绘画论题的提出,在诗画历史上具有重要的意义。它标志着这一时期的画家开始将诗歌语言艺术表现人物转化为以图画描摹人物之像,预示着诗歌语言艺术表现的人物形象与作为视觉艺术的人物画开始交互影响。顾恺之以艺术家的敏锐知觉提炼出人物形象的刻画中所蕴含的艺术论题。之后,南齐谢赫吸收汉末以来人物品藻的经验,在顾恺之“传神”论的基础上提出人物画之“六法”论,其中“气韵生动”强调了人物画应体现出人的精神气质、风致韵度。黄宾虹在《古画微》论及六朝绘画云:

大抵两晋六朝之画,每多命意深远,造景奇崛,尤觉画外有情,与化同游。颇能不假准绳,

全趋灵趣。此由得之天性,非学所能。又其不拘形似,能用长舍短神行乎其间者也。<sup>[17]</sup>

显示出这一时期绘画和诗歌的美学趋势,即由质朴走向华丽,重视以形传神。对此,陈师曾在《中国绘画史》亦云:

六朝以前之绘画,大抵为人伦之补助,政教之方便,或为建筑之装饰艺术,尚未脱束缚。

迨至六朝,则美术具独立之精神,审美之风尚因以兴起,渐见自由艺术之萌芽,其技能顿进。<sup>[18]</sup>

曹植、陆机、顾恺之等人已经清楚认识到诗歌属于语言艺术、绘画属于空间造型艺术,二者相似点在于利用形象表情达意。诗画真正意义上的融合始自梁简文帝萧纲的《咏美人观画》,该诗将画与观画人一并描写,诗云:

殿上图神女,宫里出佳人。可怜俱是画,谁能辨伪真?

分明净眉眼,一种细腰身。所可持为异,长有好精神。<sup>[19][1953]</sup>

孙康宜在《抒情与描写:六朝诗概论》一书中评价此诗道:“诗中的一切都与对美人外表的准确描写相关,这人为地造成了与外部世界的隔离……萧纲对艺术品之永恒价值的确信——画上的美人将永远活着,而真正的美人则不过是短暂的存在。”<sup>[19][181]</sup>神女图是对美人形象的物化展示,而诗人以观物的心态描摹观画的美人,即画外佳人与画中神女都被诗人作为美的物体展示。宫体诗人从画外画的视角以诗歌表现画外的佳人,也就因此产生了一种图画式的视觉美感,且这种美感具有一种永恒性。萧纲正是通过对人物形象的图画式展现,淡去了人物形象在道德层面的政教意义,追求一种纯粹的美感,实现了为艺术而艺术。“诗歌对于萧纲来说,是为艺术而艺术,而不是为生活而艺术。他认为诗歌的功用是将美化作具体体现其现实和存在理由的审美特质。这种态度最清楚不过地表露在与图画有关的诗歌中”<sup>[19][181]</sup>。由此可见,宫体诗人在描摹女性形象时是以观物的方式进行的,注重展现人物形象的形似,在

这一点上使诗歌对人物形象的描摹与人物画的绘制找到了契合点。

六朝时期人的觉醒促进了文艺的自觉,宫体诗和人物画开始摆脱政教观念的束缚,对人物形象进行细腻传神的描摹,由此开启了诗画相通的艺术道路。顾恺之以曹植《洛神赋》为底本绘制《洛神赋图》,通过各种细节展现人物,形神兼备描摹人物形象。此外,顾恺之作品中的人物画均重视在形似基础上传人物之神,如《王安期像》《阮脩像》《阮咸像》《晋帝相列像》《司马宣王并魏二太子像》《桂阳王美人图》《荡舟图》《夏禹治水图》等。唐代张怀瓘在《画断》中评价顾恺之、陆探微和张僧繇三位六朝时期重要的画家时说:“夫像人风骨,张僧繇得其肉,陆探微得其骨,顾恺之得其神。”<sup>[11]</sup>

综上所述,六朝宫体诗和人物画在三个方面实现了艺术上的融合:其一,在观念上摆脱了汉代政教文艺观,以审美的眼光观察人物,在形似的基础上重视人物性格和精神的展示。其二,在理论上实现了汇合,奠定了诗、画艺术互融的艺术质素。无论是诗人论诗的“巧构形似”“文贵形似”,还是顾恺之论画的“以形传神”“目送归鸿难”,这些理论不仅适用于指导人物画,同时也适用于诗歌中人物形象的描写。这一时期文艺对形似的追求,对诗歌具有重要影响,莱辛曾说:

一幅诗的图画并不一定就可以转化为一幅物质的图画。诗人把他的对象写得生动如在眼前,使我们意识到这种对象比意识到他的语言文字还更清楚时,他所下的每一笔和许多的组合,都是具有画意的,都是一幅图画。因为它能使我们产生逼真的幻觉,在程度上接近于物质的图画特别能产生的那种逼真的幻觉。<sup>[12]</sup>

诗人和画家对形似的重视为诗歌和绘画的融合提供了艺术形式上的可能。其三,在艺术技巧上有相同或相近的运用。一是运用细节描写刻画人物形象,如顾恺之在画裴楷肖像时,颊上加了三毫以加强肖像的神采;揣摩如何绘制嵇康诗句时,体会弹琴“手挥五弦”的外形姿态和动作细节。这与宫体诗人通过眉、发、手腕描摹人物相似,如“美人多怨态,亦复惨长眉”“烛华似明月,鬓影胜飞娇”。二是利用环境烘托人物内在的性格和心理,如顾恺之画谢鲲,将谢置于岩石中间,利用环境来烘托谢的性格。宫体诗人描摹闺中人形象,以乐景衬哀情,如萧纲《和湘东王名士悦倾城诗》中:“妆窗隔柳色,井水照桃红。非怜江浦佩,羞使春闺空。”<sup>[19][1939]</sup>

总之,基于共同的艺术思潮、美学追求,六朝时期人物画和诗歌中的人物描写实现了融合。这种融合既有技巧层面的,亦有深层次的美学精神层面的。顾恺之的“传神”论和谢赫的“六法”论均提出人物画要通过“骨法用笔”来“应物象形”,以达到“形神兼备”“气韵生动”的艺术效果。这一方面为仕女画逐渐摆脱政教之用、追求独立的审美价值,提供了理论和技法支撑;另一方面画论与诗论在艺术精神上的相通,又为唐代仕女画和诗歌女性形象描写的互动提供了契机。

唐代绘画理论的集大成之作当属张彦远的《历代名画记》。唐代人物画繁荣发展,因此张氏所论多是关于人物画的绘制技巧。张彦远认为人物画应在“形似”的基础上追求“神似”：“古之画或能移其形似而尚其骨气,以形似之外求其画,此难可与俗人道也。今之画纵得形似而气韵不生,以气韵求其画,则形似在其间矣。”<sup>[15]29</sup>张彦远论及“神似”在人物画中的重要性云:“至于鬼神人物,有生动之可状,须神韵而后全。若气韵不周,空陈形似,笔力未遒,空善赋彩,谓非妙也。”<sup>[15]250</sup>由张彦远之论可知“以形传神”是唐代绘画的一个重要艺术命题。柳诒徵论唐代绘画云:“唐画专以工细象形为主,非后世之写意画,潦草简率,谓得神似也。”<sup>[13]</sup>人物画和诗歌中人物形象描写艺术由六朝至唐进入了一个新的发展阶段。唐代画家以精湛的技艺践行了六朝人的绘画理想,同时也为诗歌人物形象的传神描写提供了宝贵的艺术经验。

## 二、唐代诗歌与仕女画题材和审美风格上的互渗

唐代张萱、周昉的仕女画、敦煌壁画与描写女性形象的诗歌在题材上互有渗透,在艺术风格上呈现出颇为相近的审美趋势。以诗、画题材的互渗论之,盛唐诗歌中女性形象的描写较多与张萱仕女画

交互影响,中晚唐诗歌中的女性形象描写则与周昉仕女画互融、互渗。以诗、画艺术风格的互渗论之,受初唐的南北文化融合、儒释道三教合一、诗乐画三者渗透等因素的影响,唐代仕女画的风格由南朝时期的清瘦窈窕一变为初盛唐的挺拔健壮、雍容华贵,再变为晚唐的香艳圆润。

初盛唐仕女画代表画家张萱和中晚唐周昉的画作从仪容、性格、神态等方面对女性进行传神写照。张萱的代表画作有《仕女图》《长门怨》《捣练图》《虢国夫人游春图》等。他擅长画贵妇和宫女,或通过环境和色彩来烘托、渲染女性与描绘宫廷仕女生活的场景,或以生动的人物组合和富有韵律的动作彰显贵族女性独特的气质。他的仕女画颇具诗歌意蕴,这得益于他多从唐诗中取材。相传,张萱绘制《长门怨》时,一景一物皆按李白原诗进行描绘。他善于刻画人物的表情,通过景物色彩的描摹将诗的意蕴含蓄地表现出来。张萱的画与李白的诗在艺术上实现了互融互渗。李白《长门怨》其二云:“桂殿长愁不记春,黄金四屋起秋尘。夜悬明镜青天上,独照长门宫里人。”<sup>[14]255</sup>首句“桂殿”点明宫中环境,“长愁”“不记春”点明失宠嫔妃忧愁的表情和绝望恍惚的心理。“黄金四屋”细化环境,点明主人公尊贵的身份,“起秋尘”更进一步深化了失宠嫔妃的悲惨境遇。第三、四句则通过将画面定格在深夜时分明月高照,失宠宫妃不眠这一幕,以景结情,既道出了嫔妃的孤独、寂寞,也委婉地抒发了李白与玄宗君臣关系乖违之后的失落和伤感。张萱的仕女画则通过金井、梧桐和飘落的秋叶点染出一片肃杀凄凉的氛围,从而突出哀怨、凄凉的失宠嫔妃形象<sup>[15]</sup>。这一点又与盛唐王昌龄诗作不谋而合,王昌龄《长信秋词五首》其一云:“金井梧桐秋叶黄,珠帘不卷夜来霜。熏笼玉枕无颜色,卧听南宫清漏长。”<sup>[14]260</sup>《虢国夫人游春图》描绘了杨贵妃的姐姐虢国夫人和秦国夫人及其侍从出游的情景。张萱注重表现人物表情,突出人物的气质和身份,如虢国夫人情貌安详、仪表雍容,秦国夫人则高贵娴雅。杜甫《丽人行》与此图有异曲同工之妙,如其描写虢国夫人和秦国夫人容貌云:

态浓意远淑且真,肌理细腻骨肉匀。

绣罗衣裳照暮春,蹙金孔雀银麒麟。

头上何所有?翠微榭叶垂鬓唇。

背后何所见?珠压腰褊稳称身。

就中云幕椒房亲,赐名大国虢与秦。<sup>[14]260</sup>

王嗣爽《杜臆》说:“钟云:‘本是风刺,而诗中直叙富丽,若深不容口,妙妙。’又云:……‘态浓意远’‘骨肉匀’,画出一个国色。状姿色曰‘骨肉匀’,状服饰曰‘稳称身’,可谓善于形容。”<sup>[16]24</sup>此诗写杨贵妃姐妹仪态之娴雅、体态之优美、衣着之华丽,与张萱之图正可互为证明。王昌龄的《殿前曲》《吴宫曲》《西宫春怨》《西宫秋怨》、李白的《阳春歌》《宫中行乐词》等描写宫廷女性的诗歌善于捕捉典型画面,设色富艳,情调冷寂。诗人用笔之工细、设色之艳丽与张萱仕女画细丽传神的风格相近。张萱的《捣练图》描绘妇女捣练到熨烫的活动,重点刻画女性的仪容和性格。丁建顺评价此画道:

画家在绘画中表现出了高超的画艺,从事同一活动的人,由于身份、年龄、分工的不同,其动作表情各有不一,并且分别体现了人物的特点。整卷画面呈现出人物形象逼真,刻画维肖,线条流畅,设色艳而不俗,反映出盛唐崇尚健康丰腴的审美情趣,代表了那个时代人物造型的典型风格。<sup>[17]</sup>

观者欣赏《捣练图》可以想象出李白诗句“长安一片月,万户捣衣声”的情景,也可体会到妇女对丈夫的一片真情,诗歌与绘画达到了天衣无缝的融合。

如果说盛唐诗歌中女性形象与张萱仕女画一致,那么安史之乱以后诗歌中的女性形象则更多与周昉仕女画一致。周昉仕女画代表着中晚唐仕女画的风格,其代表作有《调琴啜茗图》《挥扇仕女图》和《簪花仕女图》等。与张萱相比,周昉更追求“神似”艺术风格,这也是中晚唐诗歌女性形象摹写的一个重要特点。张怀瓘评周昉画作云:“其画……人物、仕女,皆神也。”<sup>[18]</sup>周昉善于抓住仕女形貌中最能传神之部位,如骨气、眉眼、细部动作等进行传神刻画,如《挥扇仕女图》从诸多侧面刻画了安史之乱后不

同场景中宫女们各异的精神状态,还原了元稹《行宫》中“白头宫女在,闲坐说玄宗”的女性形象,第三组“临镜”描绘的一妃一侍,正是杜荀鹤《春宫怨》诗“早被婵娟误,欲妆临镜慵”<sup>[14]7700</sup>中人。周昉通过描绘宫女们的典型生活场景衬托出画中嫔妃寂寞、沉闷、空虚、无聊、幽恨暗生的心情。王建的《宫词》、白居易的《长恨歌》《琵琶行》《上阳白发人》、杜牧的《杜秋娘诗》《张好好诗》等诗中对女性形象外在形貌和内在神韵的揭示与周昉画相一致。此外,周昉绘制的《贵妃出浴图》和张萱的《虢国夫人游春图》开启了以杨贵妃为题材的画作,同时也激发了盛唐以后《长恨歌》等以杨贵妃为题材的诗作。

唐诗与仕女画中女性形象的造型风格,由南朝的清瘦窈窕转变为性感香艳和丰肌圆润之美。唐前仕女画中的人物形象大多是“秀骨清像”,顾恺之、陆探微所画仕女均以“清肌秀骨”为主要特征,如《洛神赋图》中的洛水女神形象。唐代的仕女画和诗歌女性形象则体现了“丰肌为美”的审美特征。初唐的仕女画风格深受张僧繇所创“张家样”的影响,陕西乾陵章怀太子墓壁画和永泰公主墓壁画《宫女图》中仕女形象已是体态丰满、阔面白肌、浓眉高髻。这种审美倾向在张萱的仕女画中得到了进一步发展,《捣练图》中的仕女也是“曲眉丰颐”。此外,敦煌莫高窟盛唐 79 窟胁侍菩萨像以圆润的肢体为主要特征。唐代仕女画和诗歌中女性形象的审美趋向与唐朝国力强盛、频繁的东西方文化交流及释、道二教的兴盛有关。

中晚唐时期,随着社会风气日益奢靡,仕女画的风格向着华丽奢靡的方向发展。以脸部的妆容为例,盛唐的《胡服美人图》饰以红妆,而《簪花仕女图》则是以白粉敷面,配以夸张的八字眉及满头步摇、簪花,身着低胸的长裙,臂挽华丽的轻纱,给人以香艳、丰美之感。诗歌也出现了以“丰肌为美”的女性形象。唐画与唐诗对女性的描写带有明显的宫体特征。唐代仕女画着色半透半露,凸显女性形象的丰润肌肤。诗人则善于通过女性薄透的服饰隐约写出女性的肌体。如方干《赠美人四首》其一中“舞袖低徊”颇有线条流畅之美,而“粉胸半掩”又有绘画的通透之感。从该诗第四首最后一句“百年别后知谁在,须遣丹青画取真”可知,作者完全是以画家的笔法来描写眼前的歌舞美人。白居易《吴宫辞》中“半露胸如雪,斜回脸似波”<sup>[14]4909</sup>、毛熙震《浣溪沙》中“一只横钗坠髻丛,静眠珍簪起来慵,绣罗红嫩抹苏胸”<sup>[14]10115</sup>等诗句刻画与《簪花仕女图》中的女性衣着、妆容十分相似。此外,《内家娇》《风归云》《浣溪沙》《南歌子》等敦煌曲辞中也有对于女性形象的描写。

总之,魏晋南北朝时期人的觉醒推动了艺术的觉醒,诗歌和绘画中出现了以人物为描写对象的佳作,追求“以形传神”。魏晋时期的人物画与诗歌的互渗最早出现在宫体诗中。入唐以后,女性社会地位的提升和开放包容的社会风气推动了仕女画和描写女性的诗歌大量出现,并在数量和质量上远远超过汉魏六朝。唐代仕女画淡退了汉魏以来的规箴与说教意味,其艺术旨趣由说教转向观赏娱乐,风格更世俗化。

### 三、唐代诗歌与仕女画艺术手法的交互影响

唐仕女画与诗歌相互渗透共同建构了符合华夏民族审美心理的仕女形象。一方面,唐仕女画和诗歌中女性形象描摹均由唐前重情志、尚教化、追求形似转向重意趣、尚传神、追求气韵的发展阶段;另一方面,诗画的交融形成了“诗中有画”“画中有诗”的艺术格局。唐代仕女画与诗歌在传人物之神、线条勾勒、敷彩设色、时空设置等技巧方面呈现出趋同的审美倾向。

#### (一) 眉目传神的描写手法

唐代画家从理论和实践两个方面重视顾恺之所提出的以眉目传人物之神。王维在《为画人谢赐表》中论及画人物的技巧时云:“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。”<sup>[19]</sup>皎然认为画家画人物要妙于“匀毫点睛”,在《沈君写真赞》中提到点睛的效果是“自动光芒,风生神彩”。由此可见,眼睛刻画得好坏直接关系到整幅画作的效果。吴道子在他的释道人物画中也很有意通过眼睛的刻画将人物的神态活灵活现展示出来,如《西阳杂俎续集·寺塔记》载吴道子

在赵景公寺画的地狱变图“有执炉天女，窃眸欲语”<sup>[20]</sup>。张萱《仕女图》中的仕女丰颐厚体，薄妆初成，手挽绛带，当风伫立，眼睛凝视着远处，给人以“眉目生动，意态闲远”<sup>[21]</sup>之感。绘画是一种空间艺术，适宜于再现物理空间中客观存在的物体。诗歌作为一种时间艺术，适宜于抒发情感或叙写在时间上先后发生的情节。但唐代诗人吸取仕女画之长，善于通过刻画某一时刻女性的眼神来展现其内在的情绪、性格、心理等。如：

回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色。（白居易《长恨歌》）<sup>[14]4818</sup>

轻动玉纤歌遍慢，时时偷眼看君王。（和凝《宫词》其八十九）<sup>[14]8395</sup>

眉宇俨图画，神秀射朝辉。（杜牧《杜秋娘诗》）<sup>[14]5938</sup>

小雁斜侵眉柳去，媚霞横接眼波来。（韩偓《席上有赠》）<sup>[14]6834</sup>

从上述诗句看出，诗人将女性的眼睛作为其性格、精神的聚合点，如杜牧善于通过刻画人物眼神的光彩来突出人物的灵秀之气。诗人对眼睛等传神关键部位的刻画，使唐诗中的人物形象较前代诗歌更为丰满、立体，人物不仅具有鲜明的外形特征，同时又通过外在暗示人物内在的生命特征和精神状态。

## （二）流畅的线条勾勒艺术

中国绘画以线条为艺术精魂，线条的粗细、疏密、软硬程度直接关系到人物形象精神状态的刻画以及画家个性的展示。周昉在阎立本“铁线描”和顾恺之“游丝描”的基础上，创造了“琴丝描”。“铁线描”因线条外形状如铁丝，且没有粗细变化，遒劲有力而得名，由“铁线描”勾勒成形的衣纹线条呈稠叠下坠状，人称“曹衣出水”。《绘事雕虫》解释“游丝描”云：“游丝描者，笔尖遒劲，宛如曹衣，最高古也。”<sup>[22]</sup>周昉在吸取了“铁线描”和“游丝描”的基础上，新创“琴丝描”。这种线条细劲有力、流畅活泼，特别适合表现仕女服饰的薄透感和面部、手部肌肤。唐代绘画中线条勾勒艺术的舒缓灵动、刚柔相济、极富抒情色彩的特点也表现在敦煌的壁画中。唐代敦煌壁画中的“伎乐飞天”“反弹琵琶”，敦煌莫高窟第205窟、第386窟中的彩塑，第158窟佛涅槃像均以潇洒流畅、灵动细腻的线条勾勒出优雅、动人的佛祖、菩萨形象。这种画法对唐诗女性形象描写有着重要的影响，主要表现在三个方面。

其一，诗歌中描写女性形象多通过细腻的笔法展示面部、手部肌肤和肌体，从而塑造出富有柔美、飞动等曲线美的美人形象。如方干《赠美人四首》描写美人“桃叶眉”“柳枝腰”云：“含歌媚盼如桃叶，妙舞轻盈似柳枝。”<sup>[14]7478</sup>又云：“剥葱十指转筹疾，舞柳细腰随拍轻。”<sup>[14]7478</sup>崔珣《有赠》：“舞胜柳枝腰更软，歌嫌珠贯曲犹长。”<sup>[14]6859</sup>徐夔《尚书筵中咏红手帕》云：“罗带绣裙轻好系，藕丝红缕细初缝。”又云：“无事把将缠皓腕，为君池上折芙蓉。”<sup>[14]8176</sup>这些诗歌描写的恰恰也是人物画中线条重点勾勒的部位，用笔细腻、轻柔。故唐代仕女画与唐诗刻画的女性形象在题材上相互融合，并呈现出相似的美学形态。

其二，唐诗学习了唐代人物画以细腻、流畅的线条勾勒人物手腕、眉毛、十指、腰部等部位，赋予人物以飘逸、轻柔之美。

其三，唐诗学习人物画用线条勾勒人物服饰，突出人物的风神情韵，展示女性的飘逸、流畅之美。唐诗中的歌伎、舞女形象通过飞舞的衣袖、飘举而起的身姿、随风游动的脚步等细节刻画，具有了如绘画般“天衣飞动”之美。例如李群玉《长沙九日登东楼观舞》：

南国有佳人，轻盈绿腰舞。华筵九秋暮，飞袂拂云雨。

翩如兰苕翠，婉如游龙举。越艳罢前溪，吴姬停白纻。

慢态不能穷，繁姿曲向终。低回莲破浪，凌乱雪萦风。

坠珥时流盼，修裾欲溯空。唯愁捉不住，飞去逐惊鸿。<sup>[14]6579</sup>

这首诗描写跳绿腰舞的美丽女子，随着音乐的节奏飞快地舞动衣袖，穿梭游走，那摇曳飞转的身姿、摇摆不定的坠珥和裙裾不禁使人想到顾恺之《洛神赋图》中“翩若惊鸿，宛若游龙”的洛水女神。整首诗刻意突出人物形象线条美和流动之感，这与绘画中以线条表现人物形象如出一辙。唐诗类似的诗句很多，尤其是在描写舞蹈的诗歌中，诗人多注重刻画舞者飞舞的长袖、飘动的衣带、杨柳般的舞腰，突出

歌伎、舞伎的线条美,如:

繁弦奏绿水,长袖转回鸾。(虞世南《咏舞》)<sup>[14]474</sup>

最怜长袖风前弱,更赏新弦暗里调。(崔液《上元夜六首》其五)<sup>[14]668</sup>

长袖迟回意绪多,清商缓转目腾波。(张说《城南亭作》)<sup>[14]940</sup>

舞袖逐风翻绣浪,歌尘随燕下雕梁。(刘兼《春宴河亭》)<sup>[14]8695</sup>

鼓腕腾棍晴雷收,舞腰困褰垂杨柔。(李咸用《长歌行》)<sup>[14]7397</sup>

唐代绘画和诗歌中富有流动美的歌舞伎造型与战国舞伎和汉代巾袖舞伎相似,又与敦煌莫高窟中“反弹琵琶”等乐舞伎密切相关,并演变为明清戏曲中的舞蹈身段和当今舞台上的民间舞。这种富有曲线美的女性形象融合了中华民族“龙飞凤舞”的原始文化意象、古乐舞、太极图以及印度和西域的乐舞等造型技巧。

### (三)多样的敷彩设色技巧

唐诗人物形象刻画吸收唐画敷彩设色技巧,既有浓墨重彩,又有白描和水墨的运用。诗人刻画女性形象,尤其是歌伎舞女时,借鉴了仕女画光洁华美、柔和典丽的设色风格。画家喜用多种鲜艳的色彩彰显贵族妇女雍容华贵的气度,尤以朱红、绯红、橘黄、翠绿、石青、草绿、米黄、白等色较多见。如张萱《捣练图》中的人物妆容多以白粉罩底,再以朱色晕染耳根,展示出“肤若凝脂,吹弹可破”的质感。这一点在描写女性的唐诗中多有体现,如杜甫《丽人行》以红白相衬刻画杨氏姐妹,又如元稹《会真诗三十韵》中“眉黛羞频聚,朱唇暖更融。气清兰蕊馥,肤润玉肌丰”<sup>[14]464</sup>,前两句写妆容,后两句描摹女子白玉般的肌肤,再如万楚《五日观妓》云:“眉黛夺将萱草色,红裙妒杀石榴花。”<sup>[14]469</sup>石榴红裙是唐代女性最为喜欢的服饰,诗人通过多种色彩的运用不仅展示衣着,同时也使精致的妆容、细腻白嫩的肌肤与轻薄华丽的衣衫搭配和谐,产生“绮罗纤缕见肌肤”之美。唐代诗人正是以画家的笔墨勾画人物,使笔下的女性既有色彩鲜丽之感,同时又具有血肉生气。诗人在传递人物形貌之美的同时,又使人感受到人物内在精神气韵以及唐代热烈奔放、积极向上的时代气息。

### (四)灵活的时空组合艺术

唐代人物画灵活多样的时空组合艺术从深度和广度上使人物形象所处的时空背景拓展为多维时空背景。唐代人物画除了在平面空间展开对人物形象的描绘之外,也采用“画中画”“镜中像”的方式来多维度、多侧面地呈现人物形象;又采用连环画的形式,即将不同时空中的人物绘制在同一画卷中的做法,改变了前代绘画单一的构图艺术技巧,从广度上拓展了人物活动的空间背景。

“镜中像”最早在东晋顾恺之的《女史箴图》中已经出现,该画旁题箴文:“人咸知修其容,莫知饰其性;性之不谄,或愆礼正;斧之藻之,克念作圣。”<sup>[23]</sup>此画意在提醒人们尤其是女性,不能仅注重修饰外貌,同时应按道德规范来加强个人内在的品质修养。这种“镜中像”的构图方式向深度拓展了人物形象活动的空间背景,在平面图像之外,给人们提供了可供想象的幻化视觉空间,对后世绘画影响深远。其后五代画家周文矩的《宫中图》亦采用了“画中画”“镜中像”的方式展示仕女形象。周文矩《宫中图》存残卷四段,其中一组为宫廷女性对镜梳妆,另一组画面是画师为一位戴花冠的盛装嫔妃画像,旁边两个小宫女像画师一样仔细观察嫔妃的相貌特征。“画中画”“镜中像”一方面使画家在近距离的写真过程中,给观众以具体可感的人物形象,另一方面画家又试图使观众超越画家本身审美眼光的局限,有意拉开与画中人的距离,还画中人以客观、真实之貌。唐诗对“画中画”“镜中像”绘画技巧的吸收,主要体现在一些对镜诗和题画诗中。如无名氏《叹疆场》:“闻道行人至,妆梳对镜台。泪痕犹尚在,笑靥自然开。”<sup>[14]387</sup>诗人写一位思妇听到日夜思念的情人归来后对镜梳妆,镜中的她虽然尚有泪痕在,但笑脸已显出。诗人选择站在一个客观的角度由镜子呈现女子的面部表情,给人以真实质感,同时也更能打动人心,泪痕暗示了这位女子长期的思念和内心的痛苦,而笑靥则表现了她今日之欢喜。诗人以画家的眼光客观、细腻地展示镜中人的形貌,以形貌的展示暗示人物内在的心理。

唐诗人物形象描写还吸收了唐代的人物画长卷中分段体近似于连环画的构图形式。陶文鹏在《传神肖貌 诗画交融——论唐诗对唐代人物画的借鉴吸收》一文中解释这种连环画构图形式云：“这种构图形式采用多个段落不同场面描绘人物动作过程。每个段落既相对独立，又前后承续，以弥补绘画难以表现在时间上先后承续的动作情节的局限。”<sup>[24]</sup>如周昉的《簪花仕女图》整个画面依次描绘了六位贵族妇女形象，又如张萱的《捣练图》全画共分为三组，刻画了仕女捣练、缝制、熨帖三个并列的程序。唐代诗人吸收了人物画的构图方式，在同一篇中刻画多个并列的人物形象，如杜甫的《饮中八仙歌》。程千帆先生精辟地指出：“诗歌本是时间艺术，而这篇诗却在很大的程度上采取了空间艺术的形式。它像一架屏风，由各自独立的八幅画组合起来，而每幅又只用写意的手法，寥寥几笔，勾画出每个人的神态。”<sup>[25]</sup>清人王嗣爽在《杜臆》中评云：“此创格，前无所因。”<sup>[16]8</sup>唐诗中很多“捣练诗”吸收了《捣练图》中并列式的构图方式，在同一首诗歌里刻画不同时空中的捣练女思念丈夫、捣练的过程，如王建《捣衣曲》：

月明中庭捣衣石，掩帷下堂来捣帛。  
 妇姑相对神力生，双揅白腕调杵声。  
 高楼敲玉节会成，家家不睡皆起听。  
 秋天丁丁复冻冻，玉钗低昂衣带动。  
 夜深月落冷如刀，湿著一双纤手痛。  
 回编易裂看生熟，鸳鸯纹成水波曲。  
 重烧熨斗帖两头，与郎裁作迎寒裘。<sup>[14]3389</sup>

诗人开篇写月明之夜一对姑嫂捣衣，接下来刻画了捣练、缝制、熨帖三个过程，诗歌中“玉钗低昂衣带动”“回编易裂看生熟”“重烧熨斗帖两头”三个动作描写细腻且传神，展示出捣练女动作的娴熟以及对丈夫的一片真心，这首诗中的女性形象正可与张萱《捣练图》诗画互证。

唐诗正是通过对“画中画”“镜中像”和连环画的时空组合艺术的运用，突破了前代诗歌在单一时空中描写人物的局限，极大地拓展了人物形象活动的时空背景。时空组合艺术的多样化进一步丰富了人物形象的刻画，使诗歌中人物形象的描写在变化的时间和多维的空间中多侧面、立体化展开。

综上所述，晋唐时期，儒、释、道三教逐渐融合，有关“形象”的理论进一步充实、丰满。这对于绘画和文学的创作产生了积极影响，为诗歌与绘画的交互影响奠定了理论基础。有唐一代，诗歌、绘画、书法、乐舞等艺术并兴，推动了乐舞、绘画、诗歌等艺术的互动。哲人的玄妙奇思、诗人的善感灵心、画家的慧眼妙笔、雕塑家的神异妙手、音乐家的非凡创造力，创造出的艺术精品不仅使后人能够透视生生不息的个体灵魂，也可窥探到大千世界的自由律动。唐代诗歌与绘画艺术上的互通、互渗不仅体现在高超精妙的技巧上，更体现在深层次的艺术精神上。这种艺术精神既有远古图腾时代的“龙飞凤舞”的乐舞精神，也有道教的超脱及佛禅的顿悟，同时还有来自异域文化的审美要素。古典诗歌与绘画艺术的融合、互动共同影响了后世绘画、诗歌、戏曲、小说等文艺作品中女性形象的塑造。

#### 参考文献：

- [1]郑玄.论语正义[M].北京:中华书局,1990:41.
- [2]班固.汉书[M].北京:中华书局,1962:1879.
- [3]王充.论衡注释[M].北京:中华书局,1990:590.
- [4]宋效永,向焱,点校.三曹集[M].合肥:黄山书社,2018:252.
- [5]张彦远.历代名画记[M].杭州:浙江人民美术出版社,2011.
- [6]孙岳颂.佩文斋书画谱[M].上海:上海古籍出版社,1991:285.
- [7]黄宾虹.黄宾虹美术文集[M].上海:上海书画出版社,2017:125.
- [8]陈师曾.中国绘画史[M].北京:中国人民大学出版社,2007:12.

- [9] 逯钦立. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983.
- [10] 孙康宜. 抒情与描写: 六朝诗歌概论[M]. 上海: 上海三联书店, 2006.
- [11] 傅慧敏. 中国古代绘画理论解读[M]. 上海: 上海人民美术出版社, 2012: 62.
- [12] 杨身源. 西方画论辑要[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2010: 270.
- [13] 柳诒徵. 柳诒徵文集[M]. 北京: 商务印书馆, 2018: 525.
- [14] 彭定求, 沈三曾, 杨中讷, 等. 全唐诗[M]. 北京: 中华书局, 1960.
- [15] 蒋 频. 画史钩沉[M]. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2017: 75.
- [16] 王嗣爽. 杜臆[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1983.
- [17] 丁建顺. 古典绘画的人文意蕴[M]. 上海: 上海人民出版社, 2013: 89.
- [18] 何志明, 潘云告. 唐五代画论[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 1997: 87.
- [19] 王 维. 王右丞集笺注[M]. 赵殿成, 笺注. 上海: 上海古籍出版社, 1998: 305.
- [20] 段成式. 酉阳杂俎续集[M]. 曹中孚, 校点. 上海: 上海古籍出版社, 2000: 754.
- [21] 曾枣庄. 宋代序跋全编[M]. 济南: 齐鲁书社, 2015: 4641.
- [22] 余绍宋. 画法要录: 下[M]. 刘幼生, 点校. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2019: 478.
- [23] 周高起, 董其昌. 阳羨茗壺系[M]. 北京: 中华书局, 2012: 189.
- [24] 陶文鹏. 传神肖貌 诗画交融: 论唐诗对唐代人物画的借鉴吸收[J]. 文学评论, 1994(6): 49-59.
- [25] 程千帆. 程千帆全集[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2000: 116.

## Female Image Writing in Tang Dynasty Poetry from the Perspective of Literature and Image

Yang He

(School of Liberal Arts, Jiangsu Second Normal University, Nanjing, Jiangsu 211200, China)

**Abstract:** During the Six Dynasties, Gu Kaizhi's theory of "vivid expression" and Xie He's theory of "Six Laws" provided theoretical support for the evolution of the artistic style of ladies' painting, and opened a new trend of literary aesthetics. The painters of the Tang Dynasty practiced the aesthetic ideal of the people of the Six Dynasties with exquisite skills, and at the same time provided valuable artistic experience for the vivid description of characters in poetry. The poets of Tang Dynasty applied the artistic techniques of "bone painting with pen", line drawing and color painting to the description of female images in poetry, so as to depict the female images with "vivid charm". The intercommunication between poetry and painting art in Tang Dynasty is not only reflected in the superb and exquisite skills, but also in the deep artistic spirit.

**Key words:** the perspective of literature and image; Tang poetry; painting; artistic spirit

(责任编辑 王 作)