

从“诗中有画”到“画中有诗”

——论作为画家的王维



陆 涛

(江西师范大学新闻与传播学院)



林 云

文
物
赏
鉴

王维作为唐朝伟大的田园诗人，同时也是一位伟大的画家。王维不仅“诗中有画”，而且“画中有诗”^①。何谓“画中有诗”？从内容方面来理解，就是其绘画作品中透露的诗意，这是一个方面。关于“画中有诗”的另一个美学含义，陈望衡曾有过论述：“就审美情趣而言之，苏轼推崇王维的诗中有画、画中有诗就是推崇王维从他的诗画中所体现出来的禅风道骨。”^②这与其诗歌所透露出来的禅意是一致的。台湾学者苏心一认为，王维的画中有诗“则是说王维的画里面色彩层次丰富、形象优美、意境高雅，道出了王维山水诗、画里最突出的艺术特色，他让诗情与画意得到高度的融合统一”。^③而要想理解王维诗歌中的“画中有诗”，就必须从他的绘画作品谈起。

一、王维的绘画及其“画中有诗”

王维不仅作为一名伟大的山水田园诗人而存在，更是一名伟大的画家，被公认为文人画的始祖。在他的一生中，诗歌创作与绘画创作并行不悖，在绘画史上也留下了不少的名作，奠定了自己在中国绘画上的地位。据《宣和画谱》记载，王维的诗歌“御府所藏一百二十有六”^④，在当时，民间还有真迹存在，但到了《宣和画谱》的成书年代，“重可惜者，兵火之余，数百年间，而流落无几”^⑤。今天流传下来王维的绘画作品大致有以下几种：《卧雪图》《伏生授经图》《辋川图》《江山雪霁图》《雪溪图》《长江积雪图》等。下面分别对这些绘画作品进行简要介绍，重点探讨其与诗歌的关系，也就是王维的“画中有诗”的艺术特征。

(一)《卧雪图》

此图全名《袁安卧雪图》，为王维所作，但这幅画作久已失传，据说，到了宋代该画还在流传(封二：图一)。宋人沈括(1031—1095年)在《梦溪笔谈》卷十七

中说：“余家所藏摩诘《袁安卧雪图》有雪中芭蕉，此乃得心应手，意到便成，故造理入神，迥得天意，此难可与俗人论也。”^⑥根据沈括的记载，这幅图就在他手中，他见过该图也理所当然。而与沈括差不多同时期的郭若虚(生卒年不详)在《图画见闻志》卷六就记载一帧佚名《袁安卧雪图》：

丁晋公典金陵，陛辞之日，真宗出八幅《袁安卧雪图》一面。其所画人物、车马、林石、庐舍，靡不臻极，作从者苦寒之态，意思如生。旁题云：“臣黄居寀等定到神品上”但不书画人姓名，亦莫识其谁笔也。上宣谕晋公曰：“卿到金陵日，可选一绝景处张此图。”^⑦

据当代学者陈允吉的考证，明代记载赵殿成(1683—1743年)《王右丞集注》卷末引明代陈眉公《眉公秘笈》，又云：“王维《雪蕉》，曾在清閟阁，杨廉夫题以短歌。”^⑧所以，学界认为，涉及“雪中芭蕉”本身情况的材料，能够征引的只有这样两条。大概明代以后，作品已经遗佚，因此我们无法看到它的真实面貌。从《梦溪笔谈》的记述中，可知所谓的“雪中芭蕉”，并非包括画的整体，而只是《袁安卧雪图》的一个局部。至于“袁安卧雪”的内容，前人多不注意，现在无从推知它对这个题材如何表现。前人谈到王维这幅画，大多是从艺术上对它作了热情的肯定，至于作品究竟表现了什么样的思想内容，则始终没有作过认真而具体的论述^⑨。

关于“袁安卧雪”的故事本身并不重要，这里重点来论述王维所绘之图。既然说王维画中有诗，自然不能单独来讨论绘画，重点来说明其绘画与诗歌的关系。上面说关于《卧雪图》的绘画有很多，而同样关于其的诗歌也有很多。王维本人就有关于此的诗歌：“借问袁安舍，翛然尚闭关。”(《冬晚对雪忆胡居士家》)在王维之前也有相关的诗歌对此进行论述：

袁安困积雪，邈然不可干。(陶潜《咏贫士》其五)

谢庭赏芳逸，袁扉掩未开。（骆宾王《寓居洛滨对雪忆谢二》）

惠连发清兴，袁安念高卧。（高适《苦雪四首》其二）

在王维之后，也有很多关于《卧雪图》的诗歌，如：

陈榻无辞解，袁门莫懒开。（白居易《雪中酒熟欲携访吴监先寄此诗》）

履弊行偏冷，门扃卧更羸。（韩愈《喜献裴尚书》）

寂寞门扉掩，依稀履迹斜。（李商隐《喜雪》）

以上所列举诗歌，目的都是说明和《卧雪图》之间的关系，可以从一个侧面说明王维诗歌“画中有诗”的特点。这是从两种不同的文本关系方面所得出的结论。如果单从其绘画所表达的意境来说，依然可以发现该图和诗歌之间的深层关系。

王维在画《卧雪图》时，在画面上绘制了芭蕉，这些芭蕉在故事中是没有的，是王维在绘画时所加上的，这就是所谓的“雪中芭蕉”的典故。雪中芭蕉不仅成为绘画史上的一桩公案，也一度成为文学批评领域中的值得探讨的话题。历朝历代的画家、文学家都在探讨雪中芭蕉的含义，探讨其中丰富的意境，这完全类似于对诗歌意境的追寻，这也就是其“画中有诗”的表现所在。恰如有的学者认为，“王维这帧独步古今的《袁安卧雪图》，尽管人们早已不能得以目验，并且只留下比画题还少一字的‘雪中芭蕉’四个字。然而正是这四个字，却仍能让我们领阅到它那宛转谐美的风采和独臻妙境的神韵，感受到它那匠心独运的艺术构思和摄人魂魄的艺术魅力。《雪中芭蕉》既是王维创造文人画的一个实证，也是王维禅、诗、画一脉相贯的一个确证，更是王维画中有诗的一个典范。”^⑩

（二）《伏生授经图》

相比于王维的其他山水画，《伏生授经图》（封二：图二）是其唯一的人物画。据说，秦始皇焚书之时，伏生将《尚书》藏匿于壁中，后来，汉王朝建立后，伏生从墙壁中找出遗书二十九篇，利用这些经文在齐鲁大地传授讲学，伏生所授之经，称为《今文尚书》。后来，汉文帝曾派遣晁错向伏生求学，后人依此典故，绘出图画，即是《伏生授经图》。相传这幅画为王维所作，后世也有人对王维的这幅画进行模仿。通过现存的绘画，我们可以看到绘画的一些原貌。整幅画自然真实，正是捕捉到的生活细节，堪比速写，但却又多了几分工整，无论是线条的勾勒，还是着墨的深浅都恰到好处，显现了画家的功底，正如日本美术史家大村西崖所评论该作“画法高雅，真令人仿佛有与辋川山水相接之感”^⑪。这也是后人为什么把这幅画作为文人画的始祖的缘故。通常看来，画中有诗主要是对山水画而言的，何以人物画也称得上此评价？这里，大村西崖主要是从画法方面来评论的。认为虽然这幅画是人物画，但采用的却是山水画的技法。高居翰在其《中国绘画史》上有过评论：

他被画成正在教授的模样，一手拿着经文，另一

手指着经文某段难解的地方。脸上慈祥的笑容透露了内心的欣慰：学生掌握了教义，真理就不会再消失了。在表现儒家对学术的热爱，和学者以自己独特的见解来保存过去知识的狂热上，中国绘画里，再没有比这画得更好的例子了。^⑫

在高居翰看来，这幅画虽然不是水墨画，颜色却极为收敛，只有一些红色轻点在描绘肌体的轮廓线上，也点在其他一些稍加水染的地方，他的这种减色技巧类似于他在画山水画中所用的减境手法。

（三）《雪溪图》

《雪溪图》（封二：图三）据传是王维的另一名作，宋徽宗也认为该画是王维作品，并亲手在该画上题了“王维雪溪图”字样，《雪溪图》也是中国现存最早的一幅黑白山水画。在台湾学者苏心一看来，该画把中国的画带到了另外一个截然不同的境界。

该画为绢本，墨笔画，上有宋徽宗赵佶题签“王维雪溪图”，该图录于《中国名画宝鉴》。从画面来看，构图平远，可分为近景、中景、远景三段。近景左下方一座被雪覆盖的木拱桥把人们引入一个冰雪天地；中景是一条结冰的大河，横卧在画卷中部，水平如镜，波澜不兴；远景，河对岸雪坡、树木、房舍等平卧于黑水之上，掩映于茫茫白雪之中，使画面中的景色更显纵深感。王维在这幅画中使用了其首创的“破墨法”，以墨色染溪水，更衬出雪之白、天之寒。整个画面充满了文人山水气息，一切都覆盖在皑皑白雪之下，就像冬天雪山上“四顾茫茫皆白雪”的宁静景象，恰如柳宗元《江雪》所要表现的情趣：“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。”这也是这幅画所要传达出来的诗意。

（四）《江山雪霁图》

关于《江山雪霁图》，又称《江山雪霁图》、《江干雪霁图》，世传该画为王维所作。该图（封二：图四）21世纪流传于日本，藏于日本小川家，墨笔画，无名款。起首作雪景，绘有寒林、坡石和远山；中段绘有向上突起岩岫，高岩平坡上有屋宇丛竹；更后段则是行舟江上，有远山、平坡、泉口，中间是木板长桥，以长坡结尾，有意犹未尽之感。该图前有明代文徵明隶书所题“王右丞江山雪霁图”，后面另有董其昌、冯梦祯、朱之蕃三人之跋。该图依然为山水画，具有江山雪景之诗意。

二、王维绘画与诗歌比较分析

在王维的诗画创作中，与诗歌关系最密切的同时也最被后世所关注的一是根据其诗歌《送元二使安西》所创作出众多的《阳关图》；其次，就是创作的《辋川集》诗歌和《辋川图》。从这两对诗画中，可以看出王维的“诗画一致”思想。下面就对这两对诗画进行比较分析，以期对王维的诗画理论有一种新的认识。

（一）《辋川诗》与《辋川图》的诗画一致

王维的“诗中有画，画中有诗”的艺术特色最集中

的应该体现在其“辋川现象”中，即其一方面创作《辋川诗》，另一方面创作出《辋川图》。首先来考察他的诗，据《旧唐书·王维传》记载：

晚年长斋，不衣文綵，得宋之问蓝田别墅，在辋口。辋水周于舍下，别涨竹州花坞，与道友裴迪，浮舟往来，弹琴赋诗，啸咏终日。尝聚其田园所为诗，号《辋川集》^⑩。

据考证，在唐玄宗开元二十三年（735年），王维二十六岁，通过当时宰相张九龄的提携，任八品上的右拾遗。到了开元二十五年，由于政治原因，张九龄被贬为荆州长史，后抑郁而终。此后，王维也一直受到排挤，最终他对朝政失望。大约在开元末期，他先后在终南、辋川营造别业，从此开始了半官半隐的生活。由于在玄宗时代，当权者都崇道尚佛，再加上王维的士子性格，王维便以佛教徒与诗人画家的身份与一帮志同道合的好友游山玩水，倒也逍遥自在。就是这种长期寄情于山水的生活方式使他的山水田园诗歌达到了新的高度。这个时期的诗歌就是今天所见到的《辋川集》。王维在《辋川集序》中说：“余别业在辋川山谷，其游止有孟城坳、华子岗、文杏馆、斤竹岭、鹿柴、木兰紫、茱萸沝、官槐陌、临湖亭、南垞、欹湖、柳浪、栾家濑、金屑泉、白石滩、北垞、竹里馆、辛夷坞、漆园、椒园等，与裴迪闲暇各赋绝句云尔。”^⑪《辋川诗集》就是根据这二十处风景所赋的二十首诗。在王维这二十首的辋川诗中，无不透露出浓浓的画意，也就是其诗中有画的绘画美。王维诗歌的这个特色在前面已经有所论述。这些诗歌在构图、着色和透视方面和绘画都有异曲同工之处。所以，王维在创作《辋川诗集》时，又配以《辋川图》，形成了诗画一致，二者相得益彰之美。

相比于他创作的诗歌与绘画，其关于辋川的诗画创作集中体现其诗画一致的艺术特色，亦成为中国绘画史和文学史上独特的辋川现象。无论其关于辋川的诗歌还是关于辋川的绘画都集中体现了王维在辋川的生活情境，真正实现了“诗中有画，画中有诗”的艺术特色。王维晚年，在陕西蓝田的辋口，得到宋之间的一个别墅，改筑为别业。该别墅水绕山环，竹茂林密，风景奇胜，尝与好友裴迪乘舟同游，赋诗唱和，并画其山水，名为《辋川图》（封二：图五）。该图中，山谷郁盘，云水飞动，今存有传世本。王维工诗，善山水，气韵清高，故苏轼云：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”^⑫

王维画作往往清幽隽永、富有禅意，其晚年隐居辋口时所作的《辋川图》描绘之景更为脱离俗尘、旷达通放。宽阔的院中有寥寥几座楼阁，有松柏点缀、群山环绕，山外却又环水，有舟楫过往，宛若仙境又不失人文气息，如此画境不仅能满足人们的审美需求，还能陶冶人的精神、愉悦人的身心。元代汤垕在其所著《画鉴》中说：“其画《辋川图》，世之最著也”^⑬。

关于《辋川图》，真迹早已不复存在，因为没有任何的绘画能保存上千年，今天我们看到的《辋川图》都

是后人摹本，且临摹者众多，而最有名的临摹者则是北宋的郭忠恕和元代的王蒙。关于此画的最早记录在中唐时期就开始了，中唐时期的朱景玄在《唐朝名画录》中说：“（王维）复画《辋川图》，山谷郁郁盘盘，云水飞动，意在尘外，怪生笔端。”^⑭这是对王维画的最早记载。晚唐张彦远的《历代名画记》也有记载：“清源寺壁上画《辋川》，笔力雄壮。”^⑮所以后来人都认为《辋川图》原画于蓝田清源寺壁上。唐代武宗年间，寺庙毁坏，绘画也被毁坏，甚至辋川图的真迹到底是何面貌，今天已经不得而知。所幸的是，王维在其《辋川诗》中以及关于辋川别业的描述中有对此画的记载，大致可以了解此画的风貌，这也从另一个方面强调了诗画一致的艺术特色及其重要性，也证实了王维曾作《辋川图》的事实是可信的。世人今天所看到的关于《辋川图》摹本，虽从唐代就有，但更多的摹本还是从宋代开始才出现的。关于宋摹本的出现，北宋的黄庭坚和米芾都有记载，都见证了该图摹本的大量出现。

王维的《辋川集》与《辋川画》相互辉映，相得益彰，形成了中国文学史、绘画史乃至文化上独特的“辋川现象”，也印证了苏轼所言其诗画的“诗中有画，画中有诗”的艺术特色。在以后的诗画创作中，无不受到这种辋川现象的影响，文人在诗歌创作时，大多以诗入画、以禅喻画，推崇诗情画意的营造，这是其普遍性的一方面。同时，这种现象也具有特殊性。中国的绘画以山水为主要描摹对象，一直到文人画的出现，都彰显了中国山水文学、文化的强大影响，没有哪个国家的诗歌或绘画形成如此紧密的关系，这也是我国一种独特的文化现象。

（二）《题阳关图》：诗歌与绘画的往复循环

《阳关图》是李公麟根据王维的《送元二使安西》所作的诗意图，千百年间流传甚广。于是，根据该图又衍生出一些文学作品，如诗歌。这就形成了诗歌与绘画的往复循环，生生不息。宽泛地说，这依然可以归入王维的诗画关系研究。如果没有王维的诗歌做蓝本，也就没有这样《题阳关图》诗歌的产生。

宋代诗人黄庭坚有《题阳关图二首》。黄庭坚《书伯时〈阳关图〉草后》说：“元祐初作此诗，题伯时所作《阳关图》。”这两首诗不仅吟出了王维《阳关三叠》的诗情，而且突出画面，深化了李龙眠《阳关图》的画意。全诗有情景、有理趣，兼之音调谐和，语言平易，可谓黄庭坚题画诗中的精品。

【其一】

断肠声里无形影，画出无声亦断肠。
想得阳关更西路，北风低草见牛羊。

【其二】

人事好乖当语离，龙眠貌出断肠诗。
渭城柳色关何事，自是离人作许悲。

苏轼也有关于《阳关图》的题画诗。题为《苏轼题阳关图二首》：

【其一】

不见何戡唱渭城，旧人空数米嘉荣。
龙眠独识殷勤处，画出阳关意外声。

【其二】

两本新图宝墨香，樽前独唱小秦王。
为君翻作归来引，不学阳关空断肠。

陆游也曾作过《阳关图》的题画诗，题为《题阳关图》：

谁画阳关赠别诗？断肠如在渭桥时。
荒城孤驿梦千里，远水斜阳天四垂。
青史功名常蹭蹬，白头襟抱足乖离。
山河未复胡尘暗，一寸孤愁只自知。

以上三位诗人所作的诗歌都是题画诗，但这题画诗与一般的题画诗不同，这些题画诗又是在诗意图的基础上创作而出。通常来讲，这很难超越原来诗歌的成就。王从之（1174—1243年）《滹南诗话》评论说：“东坡题阳关图：‘龙眠独识殷勤处，画出阳关意外声。’予谓可言声外意，不可言意外声也。”^⑩苏东坡的语意与黄山谷同出一辙。南宋胡仔（1110—1170年）《苕溪渔隐丛话》曾称引黄庭坚（1045—1105年）的诗“随人作计终后人”。可这首诗，正是不“随人作计”的力作，诗中不仅吟出王维的诗情，李龙眠的画意，而且更突现了画面，从空间、理喻上着笔，深化了李龙眠图的画意。全诗有情景、有理趣，兼之音调谐和，语言平实，绝无生硬与刻意好奇之病，因此，黄庭坚的《题阳关图》虽未能比肩王维的《送元二使安西》，亦可称为题画诗中的上品。

三、王维在绘画史上的地位

王维不仅在文学史上具有重要地位，对盛唐诗坛的形成与发展起到了重要作用，其在绘画史上依然具有重要的作用，后人甚至把他作为文人画的始祖，钱钟书称他为“盛唐画坛第一把交椅”。据《宣和画谱》记载，王维共画一百二十六幅绘画，其中人物画七十多幅，山水画三十多幅，风俗画十多幅。就其技法和风格而论，王维画水墨与青绿都很擅长。

在王维去世后不足百年，同朝的绘画理论家张彦远在其画学理论著作《历代名画记》中就有了对王维绘画的评价，张彦远认为：“工画山水，体涉今古。人家所蓄，多是右丞指挥工人布色原野，簇成远树，过于朴拙，复务细巧，翻更失真。”^⑪从此处的论述可知，张彦远是不欣赏王维的画法的，特别是不欣赏王维画法中的“重阴深远”，吊诡的是，这里的“重深”却又成为中国山水画之变的重要艺术特征，并将王维视为“文人水墨山水画之祖”。并把王维与同时代的一些知名画家相提并论，可见张彦远是不看好王维的。

而朱景玄在其所著《唐朝名画录》中，对王维的评价也不是太高。朱景玄把画家之画品分为“神、妙、能、逸”四品共十二级，每品又分为上中下三等，王维仅被列为妙品上，只属于二流画家，这也导致了后人对王

维绘画评价的分歧。朱氏对王维绘画的评价依然是和当时的审美标准结合在一起的，即认为人物画甚至禽兽画都比山水画要高明。其在该书序中已经透露出了其品评绘画高低的标准了，其认为：

夫画者以人物居先，禽兽次之，山水次之，楼殿木屋次之。前朝陆探微屋木居第一，皆以人物禽兽，移生动质，变态无穷，凝神定照，固为难也。故陆探微画人物极其妙绝，至于山水草木，粗成而已^⑫。

朱景玄认为人物画是最难绘之，唐代的顾恺之也有类似观点，认为：“凡画，人最难，次山水，次狗马。”^⑬基于这种以内容优先的品画标准，把王维的品第放在第二等也属意料之中。虽然王维有人物画，且数量众多。其在书中对王维的评价是：“王维字摩诘，官至尚书右丞，其画山水松石，踪似吴生，而风致标格特出，故庾右丞宅有壁画山水兼题记，亦当时之妙，故山水松石，并居妙上品。”^⑭

从今天的绘画理论来看，朱景玄的评价显然是不中肯的。这种只重绘画内容而不重视绘画技法的评价是片面的，甚至是错位的。用今天的艺术标准来看，怎么画比画什么更重要，万物皆可入画，如果仅仅因为绘画题材就能对其绘画艺术进行评判，实在是艺术的不幸。其实朱景玄在这点也是矛盾的，在被他列为神品的十二位画家中，就有一位是善画山水的李思训。而在张彦远那里，对王维的评价也存在着矛盾之处。张彦远在评价唐代画家韩幹时说：“韩干，大梁人，王右丞维见其画，遂推奖之，官至太府寺丞，善写貌人物。”^⑮这里张氏把王维的评价作为评价另外画家的标准，显然还是非常认可王维的绘画水平的，这也是张彦远的矛盾之处。其实，在唐代时，中国的山水画和人物画已经达到分庭抗礼的地步，如果还仅是以人物画的教化作用来衡量绘画艺术，已经是不合时宜的了，作为绘画理论家的张彦远和朱景玄也意识到了这个问题，在这种衡量绘画艺术标准的转型时期，或者说是中国山水画的过渡时期，是以人物还是以山水作为绘画题材衡量的标准难免会出现矛盾。

当然，王维的地位并不会以张、朱二人的评价而定格。后世之人对王维的评价亦可根据当时审美标准来衡量王维，而王维的地位也就会发生变化。到了北宋时期，文人画兴起，已经超越了善绘人物的宫廷画。为了宣扬文人画，王维便被宋代的画家推出来作为旗帜人物，从此以后，王维在绘画史上的地位就扶摇直上。

到了五代，王维在绘画史的地位已经开始上升。后晋刘昫在《旧唐书》中评价王维：“书画特臻其妙，笔踪措思，参于造化。而创意经图，即有所缺，如山水平远，云峰石色，绝迹天机，非绘者之所及也”^⑯。认为王维的绘画作品“绝迹天机”，非一般绘画者所能比，实际上是对王维很高的赞美。而荆浩的评价则更高，其在《笔法记》中认为，“王右丞笔墨宛丽，气韵高清，巧象写成，亦动真思”^⑰。在荆浩那里，王维的地位已经超

过了李思训，并将画圣吴道子甩在了身后。到了宋代，王维在绘画史上的地位进一步上升。宋祁认为，“(王)维工草隶，善画。名盛于开元、天宝间。豪英贵人，虚左以迎。宁、薛诸王，待若师友。画思入神。至山水平远，雾势石色。绘工以为天机所到，学者不及也。”^④沈括在其《梦溪笔谈》中对王维的绘画也有很高的评价。而在作为诗人和画家的苏轼看来，王维无论是诗歌还是绘画都是一流的，这固然是因为他们具有共同的艺术旨趣，一方面进行诗歌创作，另一方面也进行绘画创作，这或许是苏轼对王维的偏爱。同时，也说明了王维多才多艺的艺术创造能力，在王维之前，还没有哪个诗人或画家能同时在诗歌与绘画两个领域都能取得如此高的成就。所以，苏轼对王维的评价，并不只是从其中的一个领域出发，而是把王维放在诗画关系这一文图关系史的历史语境下来评价王维，自然能得出一个很高的评价，这也是对王维的诗画创作评价应有的一种眼光或视角。

结语

王维的绘画和其诗歌一样，有很高的造诣，但其绘画理论本质上依然是一种诗画关系理论，其绘画作品总是透露出一种诗意，这就和诗意画有着异曲同工之妙。而王维创造性地把山水田园诗歌与山水画结合起来，形成了自己独特的山水画。特别是苏轼通过他的山水画创作实践，总结出了一套山水画理论，就从学理层面为诗意画奠定了理论基础，也就是所谓的“画中有诗”。当然，王维的“画中有诗”并不是其对别人诗歌中诗意的模仿，而是通过对自然景物的描摹使其诗歌达到诗歌的意境，我们在观看王维的绘画作品如《辋川图》《江山雪霁图》《雪溪图》《长江积雪图》等都可以发现这一特征。可以说，后世诗意画的兴盛和王维“画中有诗”的绘画思想有着很大的关系。到了北宋时期，书画双绝的徽宗直接以诗意画创作作为遴选画士的必考科目，这就从制度层面肯定了诗意画的创作意义，同时，也是对王维所建立的“诗画一律”文艺传统的回应，从中也可以看出王维的绘画理论对后来诗意画的影响。

注释：

①从形式方面来说，此处关于诗中有画的考察包括两个方面，一方面是王维自己的绘画作品与诗歌的关系，由于时代的原因，王维的很多绘画都已失传；另一方面则是研究王维的诗意图中再题的诗歌，如后来的很多诗人在《阳关图》上题的事，姑且算入王维的画中有诗的特点。

②陈望衡：《中国古典美学史》，第708页，湖南教育出版社，1998年。

③苏心一：《王维山水诗画美学研究》，第168页，文哲出版社，2007年。

④《宣和画谱·王维》(卷十)，第102页，王栗群点校，浙

江人民美术出版社，2012年。

⑤《宣和画谱·王维》(卷十)，第103页，王栗群点校，浙江人民美术出版社，2012年。

⑥(北宋)沈括：《梦溪笔谈》，第101页，上海书店出版社，2003年。

⑦郭若虚：《图画见闻志·袁安卧雪图》(卷六)，第223~224页，俞建华注释，江苏美术出版社，2007年。

⑧陈传席：《中国山水画史》，第500页，江苏美术出版社，1988年。

⑨陈允吉：《王维“雪中芭蕉”寓意蠡测》，《复旦学报》(社会科学版)1979年第1期。

⑩二川：《王维〈袁安卧雪图画〉理抉微》，中国文学网：<http://www.literature.org.cn/Article.aspx?id=6725>。

⑪见伍蠡甫主编，《中国名画鉴赏词典》，第153页，上海辞书出版社，1993年。

⑫高居翰：《中国绘画史》，第21页，雄狮图书股份有限公司，1984年。

⑬(后晋)刘昫：《旧唐书·王维传》(卷一百九十下)，第5051页，中华书局，1975年。

⑭(唐)王维：《王维集校注》，第413页，陈铁民校，中华书局，1997年。

⑮见张碧波主编《中国诗学词典》，第596页，哈尔滨出版社，1992年。

⑯(元)汤垕：《画鉴》，载于《钦定四库全书·子部》八。

⑰(唐)朱景玄：《唐朝名画录》，载于《文渊阁四库全书·子部》，第367页。

⑱(唐)张彦远：《历代名画记》(卷十)，第262页，朱和平注译，中州古籍出版社，2016年。

⑲(金)王若虚：《滹南诗话》，第8页，中华书局，1985年。

⑳(唐)张彦远：《历代名画记》(卷十)，第192页，俞剑华注释，上海人民美术出版社，1964年。

㉑(唐)朱景玄：《唐朝名画录》，载于《文渊阁四库全书·子部》，第362页。

㉒(东晋)顾恺之：《画品·魏晋胜流画赞》，第3页，北方文艺出版社，2003年。

㉓(唐)朱景玄：《唐朝名画录》，载于《文渊阁四库全书·子部》，第367页。

㉔(唐)张彦远：《历代名画记》(卷九)，第189页，俞剑华注释，上海人民美术出版社，1964年。

㉕(后晋)刘昫：《旧唐书·王维传》(卷一百九十下)，第5051页，中华书局，1975年。

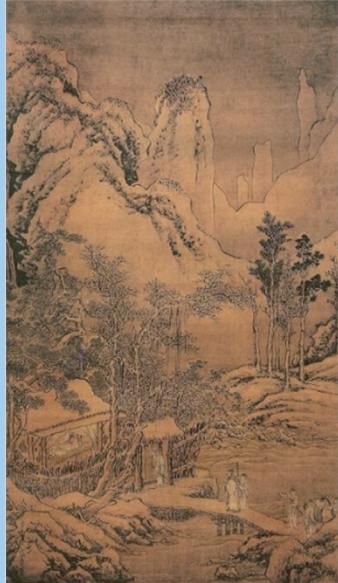
㉖(后唐)荆浩：《笔法记》，第6页，王伯敏注释，人民出版社，1963年。

㉗(北宋)宋祁：《新唐·王维传》，载于张清华：《王维年谱》，第147页，学林出版社，1988年。

(责任编辑：刘慧中)

从“诗中有画”到“画中有诗”

——论作为画家的王维



图一《袁安卧雪图》

(明) 周臣摹本, 收藏馆不详,
图片来自于世界艺术鉴赏库 (Artlib)



图二《伏生受经图》

(明) 杜堇摹本, 147厘米x104.5厘米
(大都会艺术博物馆藏)
图片来自于世界艺术鉴赏库 (Artlib)



图三《雪溪图》

(唐) 王维 纵36.6厘米 横30厘米
(台北故宫博物院藏)



图四《江山雪霁图》

(明) 赵元摹本, 41厘米×278.3厘米 (佛利尔美术馆藏), 图片来自于世界艺术鉴赏库 (Artlib)



图五《辋川图》摹本 (局部)

(元) 王蒙摹本, 30厘米×1075.6厘米 (佛利尔美术馆藏), 图片来自于世界艺术鉴赏库 (Artlib)

(陆涛供稿)