

论杜甫题画诗的美学思想

王 启 兴

唐代不仅是我国古典诗歌发展的黄金时代,而且也是绘画、书法、音乐、舞蹈、雕塑等艺术空前繁荣的历史时期。其中尤以绘画和诗歌关系至密,不少诗人写了一些优秀的咏画、题画诗,这些诗篇是唐代诗坛上鲜艳芬芳的奇葩。

伟大的现实主义诗人杜甫,十分欢喜绘画珍品,对绘画艺术有很高的鉴赏力,无论是山水画、人物画、花鸟画,他都加以品题。杜集中有咏画、题画诗二十多首,这在盛唐诗人中是非常突出的。杜甫所题画图,除韩干的画马外,其余的早已不存,但通过这些诗篇的生动描绘,我们仍然可以看到一幅幅优美的诗中之画,更重要的是它鲜明地表现了杜甫对绘画艺术卓越的美学观点。探讨杜甫在题画诗中所含蕴的美学思想,对进一步研究杜诗的艺术成就,还是很有意义的。

杜甫不是画家,没有作过画,但从题画诗中可以看出他是精晓画法,深知“画家三昧”的。“写真”是杜甫咏画、题画诗中一个重要的美学观。他在题画诗中多次提出绘画的“写真”问题:

故独写真传世人,见之座右久更新。

《天育骠骑图歌》

此鹰写真在左绵,却嗟真骨遂虚传。

《姜楚公画角鹰歌》

薛公十一鹤,皆写青田真。

《通泉县署屋壁后薛少保画鹤》

将军善画盖有神,偶逢佳士亦写真。

《丹青引赠曹将军霸》

从这些诗句中,我们可以看出杜甫所说的“写真”,就是要求绘画艺术必须真实,而真实的基础是画家所描绘的景物来自客观现实。这就接触到绘画艺术和它所描写对象的关系问题,也就是艺术创作和生活源泉的关系问题。

“写真”是我国绘画的优良传统,北齐的颜之推在称赞“画绘之工,亦为妙矣”的同时,推崇“武烈太子偏能写真,坐上宾客,随宜点染,即成数人,以问童孺,皆知姓名”^①的技艺。更重要的是指出武烈太子的“写真”,是以“座上宾客”为描写对象的。唐代的绘画,无论是人物画、山水画、花鸟画、鞍马画等,完全是从客观景物中写生而成。如唐初的阎立本“工于写真”,以肖像画著名于世。他的《秦府十八学士图》、《凌烟阁二十四功臣图》、《步辇图》等,就是以当时的将相房玄龄、杜如晦、魏征、尉迟敬德、秦叔宝……,以及唐太宗为描摹对象的。盛唐时期吴道子写嘉陵山水,李思训画禁中山水,王维图辋川风光,王宰绘蜀中山川等等,都以客观景物写真。画马在唐代也是盛极一时的,现在还流传的韩干《牧马图》,就是具有代表性的作品。不过盛唐时期著名的画家画马,多以“御厩”和贵族厩中之马为描绘对象,这是当时的风尚。由此可见,以客观景物来写生,是我国绘画艺术的优良传统。

在我国的绘画史上,晚于杜甫的张璪,提出绘画艺术必须“外师造化”的唯物主义美学观,杜甫在题画诗中虽然没有使用“外师造化”这一术语,但评画时首先着眼于“写真”,这就明显地含有绘画艺术应以自然万物为师的美学观点,如《天育骠骑图歌》中所

绘神骏之马，就是以唐玄宗“天育厩”中之良骥为摹绘对象的。诗中先赞骠骑之雄骏不凡：“是何意态雄且杰，骏尾萧梢朔风起。毛为绿縹两耳黄，眼有紫焰双瞳方。矫矫龙性含变化，卓立天骨森开张。”这六句诗正如萧涤非先生所说：“句句说真马，即句句是画马，特觉生动。”②再叙牧养之始末和画马由来，然后说到“写真传世”的天育骠骑图。杨伦释“写真”云：“写真，谓写此骠马之真。”解释得十分精当。这就是说，画天育骠骑图的画家，是以厩中之马为“写真”之本。又象《通泉县署屋壁后薛少保画鹤》一诗中，赞美薛稷所画十一鹤，都是描摹青田中白鹤，这里的青田鹤，只是借用典故。据晋《永嘉郡记》：“沐溪野去青田九里，此中有双白鹤，年年生子，长大便去，只余父母一双在耳。精白可爱，多云神仙所养。”很明显，所谓青田之鹤不过是子虚乌有之物，杜甫只是用来说明以“画鹤知名”的薛稷，图画高逸的白鹤，是以自然界中之鹤为本。以画人物、“御马”驰名于开元、天宝时的曹霸，他的画马能够达到“一洗万古凡马空”③的境界，也是以唐玄宗所乘玉花骢来“写真”的。至于他“偶逢佳士亦写真”④，则更明显地是在观察“佳士”的神态后挥毫图貌的。十分清楚，杜甫在咏画、题画诗中对绘画艺术提出的“写真论”，不仅具有鲜明的民族特色，而且揭示了绘画美学中带有普遍性的艺术规律。

我们知道，在美学史上，自觉或不自觉地承认自然界，客观社会是艺术创作的源泉，认识到自然美、生活美是艺术美的坚实基础，都属于唯物主义美学观。从认识论上来看，这种美学观是认为客观世界不是精神的产物，而是独立于人的精神意识之外的客观存在。杜甫有着长期颠沛流离，被卷入社会底层的独特生活经历，通过丰富的诗歌创作实践，已经意识到自然界和客观社会是不依赖于人的主观意识而存在的，这就成为他“写真论”的唯物主义哲学基础。作为伟大的现实主义诗人，杜甫对自然美、生活美有敏

锐的观察能力，有丰富的审美经验，能够洞幽烛微地捕捉形象。诗人对时代的动乱，社会的疮痍，人民的苦难都有深切的体察，“三吏”、“三别”等不朽的现实主义诗篇，就是他对那悲剧时代给人民带来沉重灾难目睹身受之后而创作的。对自然景物杜甫也是全神贯注，细心观察，达到了体物入微的境地。“仰面贪看鸟，回首错应人”⑤，就十分生动地说明诗人聚精会神地观察自然景物。“芹泥随燕咀，花粉上蜂须”⑥，这样精微细腻的描写，也有力地表明诗人在诗歌创作中“写真”的艺术实践。对绘画艺术杜甫深知其中三昧，再加上和王维、郑虔、曹霸、王宰、韦偃等名重一时的画家有较深的友谊，对他们的艺术实践深有了解，因而在题画诗中明确提出“写真论”的绘画美学观，这在我国绘画美学史上是异常可贵的。

正由于杜甫把握住了艺术真实源于生活真实这一艺术创作的基本规律，所以他的绘画艺术“写真论”的美学观，其重要意义在于正确地回答了艺术创作的源泉问题。这就是说，绘画艺术既不是以古人的作品为摹写对象，也不是以今人之作为范本，只能以客观存在的自然界为创作源泉，也就是师法自然。这是为当时和后世画家的艺术实践所证明了的正确创作原则。如前面提到过的韩干，他“善写貌人物，尤工鞍马。初师曹霸，后独自擅。玄宗好大马，西域大宛岁有来献，命干悉图其骏。时岐、薛、申、宁王厩中皆有善马，干并图之，遂为古今独步”⑦。又如宋代的山水画家范宽，“画山水初师李成，既乃叹曰：‘与其师人，不若师诸造化。’乃脱旧习，游秦中，偏观奇胜，落笔雄伟老硬，真得山水骨法”⑧。杜甫虽不是画家，但在欣赏唐代的一些绘画名作之后，提出了绘画艺术应当“写真”的美学要求，这和画家张璪“外师造化”这一传诵千载的美学概括，有异曲同工之妙。不过杜甫“写真论”的美学意义长期没有被人们重视。中唐时期的现实主义诗人白居易，在《记画》中也主张绘画应“以真为师”，

虽不失为一种灼见，但没有超出杜甫“写真论”的范畴。

杜甫既强调绘画“写真”的美学意义，这就要求画家应忠实于客观现实生活。因为没有生活的真实，也绝不可能有艺术的真实。在咏画、题画诗中，杜甫往往以真景物与画中之景物相比，象画鹰、画鹤、画鹘、画马，以至画山水屏障等，这固然是诗人赞美画的逼真，但明显地含有对这些画符合生活真实的审美要求。清代的杜诗研究者朱鹤龄在论及杜甫的题画诗时说：“本咏画鹤，以真鹤结之，犹咏画鹰而及真鹰，咏画鹘而及真鹘，咏画马而及真马也。公诗格往往如是。”^⑨朱鹤龄看到了杜甫题画诗由画及真这一特点，可是他不了解杜甫对绘画的艺术真实必须源于生活真实的美学要求，因而不能作出正确的解释，仅归之于“诗格”问题。

从上面的简述中，我们可以清晰地看出杜甫的“写真论”，其核心在于强调绘画艺术必须植根于现实生活的土壤之中，画家只有以客观景物为描绘对象，其艺术才有生命力。应该说这是杜甫对绘画艺术在美学方面一个重要贡献。

二

杜甫强调绘画艺术“写真”，并没有忽视画家进行艺术创作时的主观能动作用，即画家为客观景物所感的创作激情、全部心灵倾注在创作中，然后进行周密的艺术构思，剪裁取舍，集中概括，把自然美升华为艺术美。因为生活的真实并不就是艺术的真实，虽然生活的真实是艺术创作的基石，但两者并不能划等号。不论是山水画、人物画、花鸟画，如果仅仅是对客观景物一丝不苟，毫不走样的模仿，而不是把自然风光，山川秀色，花鸟风姿，人物情态作为素材，经过独具匠心的艺术构思，按照艺术美的原则来创作，就不可能产生生动传神的作品。杜甫根据自己的诗歌创作实践和对画法的了解，在咏画、题画诗中，对画家的创作过程有一些

精辟的美学见解。

首先是“乘兴遣画”^⑩。这里所说的“兴”，就是画家被客观景物所感而产生的创作激情。奉先县尉刘单所画的山水障，是奉先县的山川景色。这位“笔迹远过杨契丹”的县尉，被奉先县优美的自然风光所吸引，产生强烈的创作冲动和创作激情，于是“乘兴遣画”，去表现融会于心的山川之美，以及贯注其间的思想感情，这样才描画出情景交融，形神兼备，使杜甫都为之赞颂不已的作品。这说明在艺术创作中，画家的创作激情是十分重要的，如果画家只是冷静地观察体验，没有被客观事物所感而产生的不可遏止的创作欲望和激情，就不可能有积极的形象思维活动，也不可能进行精密的艺术构思，更不可能对素材进行独具匠心的艺术加工，最后创作出神采动人的画卷。

作为一种艺术创作规律，杜甫不仅重视绘画要“乘兴”，而且在诗歌创作中也强调“诗兴”。他在飘泊成都时所作的《和裴迪登蜀州东亭送客逢早梅相忆见寄》一诗中说：“东阁观梅动诗兴，还如何逊在扬州。”这虽是说裴迪在蜀州东亭送客见早梅而“动诗兴”作诗寄赠，但诗人自己也因见“江边一树垂垂发”的早梅，深感年光易逝，牵动乡愁，而有“朝夕催人自白头”之叹。晚年流寓夔州时所作的《峡中览物》一诗也说：“曾为掾吏趋三辅，忆在潼关诗兴多。”这是说诗人被贬为华州司功参军后，曾经回东都洛阳，在由洛阳返华州途中，经新安，潼关等地，正值唐军相州溃败，官军到处强拉丁壮入伍，甚至连老妇也不能幸免，诗人耳闻目睹，深切同情人民的悲惨遭遇，产生了强烈的创作激情，写出了一些传诵千载，脍炙人口的诗篇。可见杜甫已认识到不论写诗或绘画，诗人和画家都需要有强烈的创作欲望和激情。当然，诗人和画家这种感情上暴发性的冲动和激情，是在长期的社会实践和艺术实践的基础上产生的。就绘画而言，“乘兴遣画”应该说是杜甫对绘画艺术创作规律之一的一种美学

概括。

在我国的艺术史上,不少画家通过自己的创作实践,来说明乘兴作画这一创作过程中的精神活动。如清代的画家沈宗骥说,画家“因有所触,乘兴而动,则免起鹘落,欲罢不能”,“如弩箭之离弦”,“如震雷之出地”,“心手间有勃勃欲发之势”^⑪。又象清代的另一画家王昱所说:“未作画前,全在养兴,或睹云泉,或观花鸟,或散步清吟,或焚香吸茗,俟胸中有得,技痒兴发,即伸纸舒毫,兴尽斯止。”^⑫他们的论述可以作为杜甫“乘兴遣画”的注脚。同时也说明“乘兴遣画”,是一种在绘画创作中积极的精神活动,它是在杜甫以前还没有被人提出过的绘画美学思想。

其次是绘画艺术中的“神”^⑬。杜甫在这里所说的“神”,并不是玄妙莫测的,应该说是画家偶被自然景物或某种情景所触发而产生的一种思维活动。这种思维活动就绘画创作来说,是画家积极的形象思维,表面看起来是偶然的,其实是画家长期社会实践和艺术实践的结果。虽然画论及历史都没有记载盛唐画家李思训、王维、郑虔、曹霸、韦偃等如何偶被客观景物触发挥毫作画,遂成名作的材料,杜甫也没有进一步在题画诗或其他诗篇中加以描写,但从另外一些材料中,可以看出画家在创作活动中“神”的基本内容。宋郭若虚《图画见闻志》载吴道子画鬼神的创作过程:

开元中将军裴旻居丧,诣吴道子,请于东都天宫寺画神鬼数壁,以资冥助。道子答曰:“吾画笔久废,若将军有意,为吾缠结舞剑一曲,庶因猛励以通幽冥。”旻于是脱去縗服,若常时装束,走马如飞,左旋右转,挥剑入云,高数十丈,若电光下射,旻引手执鞘承之,剑透室而入。观者数千人,无不惊栗。道子于是援毫图壁,飒然风起,为天下之壮观。道子平生绘事得意,无出于此。

吴道子画神鬼和裴旻舞剑似无必然联系,但吴道子在作画之前要求裴旻“缠结舞剑一

曲”,其目的在于欣赏裴旻高妙壮美的舞剑艺术,借以激发自己的创作情绪,促进作画的积极形象思维活动。这种创作情绪的激发,形象思维活动的积极展开,就是杜甫所说的绘画艺术中的“神”。“神”至而后挥毫图壁,便能绘出“为天下之壮观”的壁画。明末清初的画家吴历在其所著《墨井画跋》中,曾记述他在久旱降雨之后喜而作画的情况:

村农望雨,几及两旬,山无出云,田禾焦卷,虽有桔槔之具,无能远引江波,广济旱土,第恐岁荒,未免预忧之也。薄晚树头双鸠一呼,乌云四合,彻夜萧萧不绝。晓来东阡南陌,花稻勃然而兴,盖忧虑者转为欢歌相庆也。予毫年物外,道修素守,乐闻天下雨声,已见造物不遗斯民矣。喜不自禁,作画吟题,以纪好雨应时之化。

久旱不雨,田禾枯焦,画家为之忧虑。及至好雨普降,人们欢歌相庆,吴历本人也“喜不自禁”,援笔挥洒成画。这是因降好雨激发了画家的创作情绪,也唤起画家的积极形象思维活动,促使“神”生,喜而“作画吟题”。吴道子和吴历的绘画过程说明杜甫所讲的“神”,是绘画艺术中的一种精神活动。盛唐画家无论是曹霸、韩干,或是王宰、韦偃,他们在绘画的过程中也同样会有这样的精神活动。这种被偶然的自然景物和情景所触发而引起创作冲动,以及由此而产生的积极的形象思维活动,与西方美学中的灵感说相类似。黑格尔在《美学》第一卷中说:艺术家“与一种碰到的现存的材料发生了关系,通过一种外缘,一个事件,或是莎士比亚那样,通过古老的民歌,故事和史传,通过这一类事物的推动,他自觉有一种要求,要把这种材料表现出来,并因此也表现他自己”,这就是灵感。黑格尔也承认灵感是艺术家被客观事物触发的一种精神活动。杜甫在题画诗中所说的“神”实际上就是灵感,这也是杜甫在评画时所提出的绘画美学观。

再次是“意匠经营”^⑭。这里所说的“意匠经营”,就是画家在作画之前,对画面的

布局作独具匠心的艺术构思，也就是画论家所说的“经营位置”。杜甫在《戏题王宰画山水图歌》一诗中，赞赏王宰所画山水“尤工远势古莫比，咫尺应须万里论”，可以看出他对绘画艺术中布局的重要性是十分了解的。明代杜诗的研究者王嗣奭，在评论杜甫的题画诗《奉先刘少府新画山水障歌》时说：“总得画法经营位置之妙”^⑮。这就是说，杜甫不仅在评画时注意画面布局的和谐之美，而且在品题画作或再现画中景物时也讲求“经营位置”。

布局——“经营位置”，在绘画的艺术构思中和表现富有诗意的意境关系至密。画家根据开合、主从、虚实等绘画艺术美的原则，把个别客观景物有机地组合在一起，描绘出优美动人的画卷，所以唐代的张彦远在《历代名画记》中说：“至于经营位置，则画之总要。”清代的盛大士更以形象的比喻说明布局的重要，他说：“画固首取气韵，然位置丘壑，亦何可不讲。譬如人家屋宇堂奥前后颠倒，虽文榱雕甍，庸足道乎？”^⑯由此可见，杜甫所说的“意匠经营”在绘画中对构成生动传神的艺术美有重要作用。

在“意匠经营”中，杜甫十分赞赏王宰画山水时“十日画一水，五日画一山”^⑰的融心凝神态度。这是说，画家在作画时要胸有成竹，聚精会神地进行艺术构思，对山峦叠嶂，云烟雾霭，林木幽泉的布局、点染，有着“融心神”的熟虑，那么，在运笔挥洒时，笔墨间自然有神韵。清代的方薰说得很好：“古人作画，意在笔先，杜陵谓：十日一石，五日一水者，非用笔十日五日而成一石一水也。在画时意象经营，先具胸中丘壑，落笔自然神速。”^⑱这说明，胸中“意匠经营”，需经较长时间，然后使画面上的各种景物布置各得其宜，成为“气韵生动”的艺术品。杜甫在题画诗中盛赞王宰的山水画“龙工远势”（即山水远景），因而有“咫尺万里”之势。也推重韦偃画双松的近景，突出地表现“两株惨裂苔藓皮，屈铁交错回高枝”^⑲，所以“神妙”。这

些都有力地表现杜甫强调在绘画中“意匠经营”的重要美学意义。

三

宋代的邓椿在《画继》中说：“少陵题咏，曲尽形容。”这是说杜甫的题画诗在描绘画中的景物时，能够曲尽其妙。这一评论不为未见，但过简也太笼统。从绘画美学来看，杜甫通过题画诗强调绘画必须形神兼备，必须有强烈的艺术感染力。

绘画作为一种诉诸人们视觉的造型艺术，必须通过对客观景物的生动描绘，把自然美和社会美升华为艺术美。因此，塑造生动传神的艺术形象，就是绘画艺术的核心问题。杜甫强调绘画形神兼备和艺术感染力，在盛唐时期是对绘画艺术如何塑造艺术形象的美学概括，也是他对绘画艺术的审美标准。这在我国绘画史上无疑是有贡献的。

杜甫作为一个伟大的现实主义诗人，对客观景物以观察精细，体物入微而著称，诗中对自然景物的勾画，也多历历如绘，加之他对绘画艺术有精深的了解，因而对画家所绘作品首先要求“形似”^⑳。绘画是用线条和颜色描绘客观景物的“空间艺术”，有很强的直观性，这就要求画家首先对客观景物的外部形貌准确地把握和再现。如果画家笔下的景物松不象松，柳不象柳，那就根本谈不上传出客观景物的内在精神，给人以美感。清代的方薰明确地指出：“画不尚形似，须活语参解，如冠不可巾，衣不可裳，履不可屨，亭不可堂，牖不可户，此物理所定而不可相假者。”^㉑宋代的晁补之在《和苏翰林题李甲画雁》一诗中也说：“画写物外形，要物形不改。”这是说，画家描绘景物，必须首先要求形似，这是很有见地的。

杜甫在欣赏绘画时，不论是山水、林木、花鸟、鹰马等，都先注重其形貌的描绘，所以在他的题画诗中，也多生动地再现画中景物的形貌。山水是“野亭春还杂花远，渔翁瞑踏孤舟立。沧浪水深清且阔，欹岸侧岛秋

毫末”②。松树是“阴崖却承霜雪干，偃盖反走虬龙形”③。雄鹰是“拟身思狡兔，侧目似愁胡”④，骏马是“毛为绿縹两耳黄，眼有紫焰双瞳方”⑤。形似在绘画美学中是神似的基础，没有形似其神焉附？杜甫正是在这个意义上强调形似的。明代的杨慎在《论诗画》中有一段中肯的论述，他说：“东坡先生诗曰：‘论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定知非诗人’。此言画贵神韵也。然其言有偏，非至论也。晁以道和公诗云：‘画写物外形，要物形不改。诗传画外意，贵有画中态’。其论始为定。盖欲以补坡公之未备也。”杨慎认识到绘画中形似和神似的关系。绘画中的形似也是需要画家对描写对象进行细致观察，否则画就会失真。元汤垕《画鉴》曾载：宋徽宗“尝命学人画孔雀升墩障屏，大不称旨。复命余子次第呈进，有极尽工力亦不得用者，乃相与诣阙陈请所谓。旨曰：‘凡孔雀升墩，必先左脚，卿等所图，俱先右脚。’验之信然。群工遂服其格物之精类此。”由此可见，杜甫在绘画中要求形似，也是绘画美学中最基本的要求。因为绘画中的艺术真实，就包涵着画家所描绘景物的形貌的真实。假如画家对所表现的客观景物连外形都失真，怎么谈得上传神写照呢？

但是，形似并不是杜甫对绘画艺术的最高美学要求，它只是绘画艺术美的基础而已。杜甫在题画诗中并没有用“神似”或“传神”等概念，而是通过对画中所描绘的具体艺术形象的赞美来表达的，也就是经过诗人自己的审美感受而以形象的语言表述的。如《画鹰》：

素练风霜起，苍鹰画作殊。拟身思狡兔，
侧目似愁胡。缘旋光堪摘，轩楹势可呼。何当
击凡鸟，毛血洒平芜。

这首“句句不脱画”的题画诗，开始诗人即以强烈的审美感受极言画中之鹰的威猛如挟风霜而起，只此五字，正如王阮亭所说：“已摄画鹰之神”⑥。次句点题，领起下二联。第二联描摹画鹰之状；第三联传画鹰之神。尾联从画鹰想到真鹰的翱翔搏击。这样画鹰之形

和神都跃然纸上，鲜明地表现了杜甫对绘画艺术形神兼备的美学观。又象《丹青引》中赞曹霸画马，逼真传神：

须臾九重真龙出，一洗万古凡马空。玉花
却在御榻上，榻上庭前屹相同。

再象《戏韦僊为双松图歌》：

绝笔长风起纤末，满堂动色嗟神妙！两株
惨裂苔藓皮，屈铁交错回高枝。白摧朽骨龙虎
死，黑入太阴雷雨垂。松根胡僧憩寂寞，庞眉
皓首无住著。偏袒右肩露双脚，叶里松子僧前
落。

“画高僧、松石、鞍马、人物，可居妙上……”⑦的韦僊，在这幅画中所描绘的古松皮裂而枝屈，松阴浓重，劲健峭拔，所以有“长风起纤末”之势，使人“动色嗟神妙”。这也是赞韦僊画松不仅图其形，而且传其神。至于憩于松根的胡僧，也被描绘得神态宛然。其他象《奉观严郑公厅事岷山沱江画图十韵》：“直讶松杉冷，兼疑麦苳香。”《题李尊师画松树障子歌》：“障子松林静杳冥，凭轩忽若无丹青。”《画鹤行》：“高堂见生鹤，飒爽动秋骨。初惊无拘挛，何得立突兀。”都是通过诗人对绘画的审美主观感受，赞美这些画形神兼备，或者以形传神，达到了绘画艺术的极诣，而有着巨大艺术感染力。杜甫对绘画艺术要求形神兼备，或以形传神的美学观，在我国绘画美学史中，有其突出的贡献。

我们知道，绘画艺术中讲求形神兼备，是艺术家们在长期的艺术实践中，对自然美和社会美不断提高认识的结果。随着时代的发展，画家艺术实践和审美经验的大大丰富，他们在自己的画作中，不仅绘物之貌，而且还要表现其内在精神，使绘画有动人的美感。画家在作品中追求形神兼备的艺术境界，这就为画论家的评论提供了客观的根据。盛唐时期，绘画空前发展，名家辈出，佳作众多，对绘画艺术有很高赏鉴力的杜甫，“以画法为诗法”⑧，精晓绘画技艺，加之自己在诗歌创作中，以体物精微，描摹传神著称，所以能够通过当时绘画名作的欣赏，（下转第69页）

绿林农民起义军，它们是为反对地主阶级的统治，维护农民的利益而战斗的，不管它们的领导者当时主观上是否认识到了这一点，这支军队的客观性质就是这样。显然，我们不能把刘秀等地主武装，说成是豪强领导的农民军。（退一步讲，如果我们承认刘秀这支队伍的性质是农民起义军，那么刘秀就是农民起义的领袖，豪强不过是刘秀的出身，因此也不能说是“豪强领导的农民军”），更不能把王莽的官军说成是造成昆阳大战中农民军胜利的动力。昆阳之战，是农民和地主的殊死战斗，双方的目的根本对立，怎么能说双方农民共同造成一个战果？刘秀镇压赤眉军，明明是地主武装镇压农民起义，怎么能说是豪强领导的农民军消灭农民领导的起义军？

注释：

- ① 《范文澜历史论文选集》，第21页。
- ②③④⑤⑥⑦⑧⑨ 《中国通史》第二册，第3、4、100、59、59、3、35、143页。
- ⑩ 《列宁选集》第3卷，第176页。
- ⑪ 《毛泽东选集》第4卷，第1365页。
- ⑫⑬ 《汉书》卷五一，《贾山传》。
- ⑭ 《汉书》卷四五，《伍被传》。
- ⑮ 《汉书》卷二四，《食货志》上。
- ⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒ 《中国通史》第二册，第59、39、133、137、140—141、135、139、142页。
- ㉓⑳㉔㉕㉖㉗ 《汉书》卷二四，《食货志》上。
- ㉘ 《汉书》卷四，《文帝纪》。
- ㉙ 《汉书》卷五〇，《张释之传》。

- ㉚ 《汉书》卷五〇，《汲黯传》。
- ㉛ 《汉书》卷四六，《石庆传》。
- ㉜ 《列宁全集》第13卷，第304页。
- ㉝ 《中国通史》第三册，第7—9页。
- ㉞ 《汉书》卷一，《高帝纪》。
- ㉟ 《史记》卷八九，《张耳陈余列传》。
- ㊱㊲㊳㊴ 《汉书》卷二三，《刑法志》。
- ㊵ 《汉书》卷五一，《路温舒传》。
- ㊶ 《旧唐书》卷五〇，《刑法志》。
- ㊷ 《马克思恩格斯全集》第8卷，第575页。
- ㊸㊹ 《后汉书》卷四一，《刘盆子传》。
- ㊺㊻ 《后汉书》卷四一，《刘玄传》。
- ㊼ 《汉书》卷九九，《王莽传》下。

（上接第58页）表达对绘画艺术形神兼备，以形传神的美学思想，在盛唐诗人中是独出冠时的，就是对后世也产生深远的影响。杜甫形神兼备、以形传神的美学思想不仅是绘画艺术中具有民族特色的典型论，就是对其他艺术塑造典型形象也有深远的影响。

注释：

- ① 《颜氏家训·杂艺》。
- ② 《杜甫诗选注》。
- ③④ 《丹青引赠曹将军霸》。
- ⑤ 《漫成二首》之二。
- ⑥ 《徐步》。
- ⑦ 《历代名画记》。
- ⑧ 《画鉴》。
- ⑨ 《杜诗集注》。
- ⑩ 《奉先刘少府新画山水障歌》：“闻君扫却赤

县图，乘兴遣画沧洲趣。”

- ⑪ 《芥舟学画编》。
- ⑫ 《东庄论画》。
- ⑬ 《丹青引赠曹将军霸》：“将军善画盖有神。”
- ⑭ 《丹青引赠曹将军霸》：“诏谓将军拂绢，意匠惨淡经营中。”
- ⑮⑯ 《杜陵》。
- ⑰ 《溪山卧游录》。
- ⑱ 《戏题王宰画山水图歌》。
- ⑲⑳ 《山静居画论》。
- ㉑ 《戏题韦偃为双松图歌》。
- ㉒ 《杨监又出画鹰十二扇》：“粉墨形似间，识者一惆怅。”
- ㉓ 《奉先刘少府新画山水障歌》。
- ㉔ 《题李尊师松树障子歌》。
- ㉕ 《画鹰》。
- ㉖ 《天育骠骑图歌》。
- ㉗ 《杜诗镜铨》引。
- ㉘ 《唐朝名画录》。