

论唐代山水题画诗的时空艺术

贺文荣

(浙江大学人文学院,浙江杭州,310028)

摘要:唐代题画诗审美时空的层次构成具有多重性,它融合了客观物理时空和中国画时空的特性,成为一种特殊的诗歌审美时空。在唐代山水题画诗中,诗人对画面时间二度审美,将画面凝固性的时间转化为永恒性和超越性的时间,给画面时间赋予了生命意识内涵。唐代山水题画诗中的空间则具有广远性和包容性的审美特点。广远性的特点显示出中国诗与画在空间意识上的相通,包容性则不但体现了诗人对绘画空间的二度审美,而且折射出诗人主体对外在空间驾驭、掌握乃至与其融合的理想。唐代山水题画诗隐逸的诗旨和诗中所表现出来的迷茫心态,体现了中国画时空的不确定性所造成的审美心理效应。

关键词:唐代;山水题画诗;时空艺术

中图分类号:I207.22

文献标识码:A

文章编号:1672-3104(2006)01-0093-06

中国的题画文学体式大致可分为画赞、题画诗、题画记、画跋四类。从题画文学的发展过程来看,题画诗滥觞于先唐,日本著名学者青木正儿先生认为:“题画诗是画赞与咏物诗二者会合的结果,而其中画赞是演变的主干。”^{[1](80)}在画赞和咏物诗促发之下,唐代迎来中国题画文学的第一次繁盛期,产生了大量的题画诗。参照孔寿山先生《唐代题画诗注》中的分法,按题咏对象和诗歌的题材内容,我们可以将唐代题画诗分为人物道释、山水树石、花竹翎毛、畜兽杂画四类。其中山水树石类题画诗,我们称其为“山水题画诗”。笔者参考孔寿山先生的《唐代题画诗注》,并搜检南宋孙绍远的《声画集》、清代陈邦彦编订的《御定历代题画诗类》、《全唐诗》、《全唐诗外编》及相关的唐代诗歌选集、别集,得唐代题画诗凡260首,其中山水题画诗132首。由此可见,随着山水画在唐代逐步从人物画中独立出来,评赏山水画的题画诗也多了起来,从整个唐代的情况来看,山水题画诗可以称得上是唐代题画诗的大宗。

诗歌是时间艺术,绘画是空间艺术,题画诗是诗与画的晤对和合璧;中国诗人和画家在审美观照和表现方式上有各自的特点,同时又有许多共通之处,因此,山水题画诗的时空艺术是我们了解中国古代人审美时空观念的一个独特的切入口。时间和空间是物质存在的基本方式。时间是物质自身状态变化交

替的序列,具有不间断性、瞬逝性和不可逆性;空间是物质形态的并存序列,包括形状、大小、方位、深度等。时间和空间规定了物质存在的特征和秩序。这是物理学意义上的时空界定。诗学意义上的时空是审美化的时空,它超出了客观物理时空的辖限,具有丰富的历史文化内涵,其实质是一种审美心理时空。唐代题画诗的时空层次构成具有多重性,它融合了客观物理时空和中国画时空的特性,成为一种特殊的诗歌时空。以诗评画促使诗画时空的交融和互渗,诗对画的阐发和提携使题画诗的时空具有了多重审美意蕴。一般诗歌的时空是对客观物理时空的审美化,为使客观物理时空内化为心理时空,诗人对物理时空进行重新加工。比如增减时间的时值、夸大时差、自由转换空间等。唐代题画诗的时空生成则是对中国画时空的二度审美化。这种二度审美化表现在三方面:其一是对画面时间的凝固性、空间的浓缩性审美化;其二是在对画中境象拟真阐发的基础上,将现实时空和画中时空相互移置和沟通;其三 是将中国山水画中广远时空的心理象征内涵作出了诗化阐释,并以隐逸的主旨使两者实现精神上的融通。在唐代题画诗中,时间和空间总是结合在一起的;这种结合既体现了诗与画的结合,也体现了诗歌时空自由性的特点。

收稿日期:2005-10-12

作者简介:贺文荣(1973-),男,陕西大荔县人,浙江大学博士研究生,主要研究方向:唐宋文学、中国书画篆刻史学。

一、永恒性和超越性的时间

说绘画是空间艺术,是因为绘画形象主要通过空间上的展开来表现。一个确定的绘画作品,很难展现物态成系列的时间过程,画面时间是对现实时间的凝固。从直观视觉效果来说,绘画形象是物象的瞬间定格。绘画时间内涵远不止此,对中国画来说尤其如此。中国绘画的时间不同于西方绘画的时间,西方绘画遵循数理逻辑,而中国绘画遵循的是文史哲逻辑。因此,中国诗画在时间上是相通的。诗歌是时间艺术,又是语言艺术,它在时间上是相当自由的。中国诗人面对中国画,不会只对画面时间的直观效果作出阐释,诗人往往会对画面时间作二度审美,把诗的时间和画的时间打通,对绘画时间作出诗化的阐释。

在唐代题画诗中,诗人对画面时间的二度审美主要表现在将画面时间的凝固性转化为具有永恒性和超越性的生命时间。所谓“永恒性”,指诗人着眼于画面时间“不变”的直观视觉效果,将其点化为带有强烈诗人主体生命意识的时间,体现了生命主体突破客观时间有限性的愿望。试举几例:

徐安贞《题襄阳图》:“丹壑常含雾,青山不换秋。”^{[2](72)}

张祜《观山海图二首》之一:“夜山犹带景,秋树不凋霜。”^{[2](313)}

伍乔《观山水障子》:“不知草木承何异,但见江山长带春。”^{[2](407)}

所谓“超越性”,指诗人着眼于客观时间的“变”和画面时间的“不变”的矛盾,开掘出艺术时间可以超越客观时间限定性的内蕴。例如:

施肩吾《观叶生画花》:“公窍玲珑貌亦奇,荣枯只在手中移。今朝故向霜天里,点破繁花四五枝。”^{[2](305)}

张祜《题山水障子》:“波涛连壁动,云物下檐飞。岭树冬犹发,江帆暮不归。”^{[2](310)}

“霜天”和“冬”都是客观时间,诗人巧妙地将绘画时间与客观时间接通,突出了艺术时间的客观超越性。

中国人的时空观念与生命意识是紧密联系在一起的。中国古代用“宇宙”一词来表述时空。《庄子·庚桑楚》中曰:“有实而无乎处者,宇也;有长而无

本剽者,宙也。”^{[3](642)}《淮南子·齐俗训》:“往古来今谓之宙,四方上下谓之宇。”^{[4](1255)}那么,宇是指东、西、南、北、上、下、左、右方面延伸的空间;宙则指过去、现在、未来的时间。《说文解字》曰:“宇,屋边也。从宀,亏声。易曰:‘上栋下宇’。”^{[5](338)}曰:“宙,舟舆所极覆也。从宀穹,由声。”段注曰:“宙之本义谓栋。”宇和宙都从“宀”,“宀”,说文曰:“交覆𡩇屋也。”^{[5](337)}“宇”和“宙”在古代是人们所居住的房子的一部分,房子是人们的日常生活空间。可见在中国文化的时空观念中,时空都是生命时空,既感性具体又流动变化,既实在可感又空渺无限。文学作品的时间描写总是包含着诗人的情感体验。时间观念之所以和生命意识联系在一起,是因为生命本身是一个时间过程,人们往往从宇宙时间的无限性中感受到生命的有限和短暂。因此,追求时间的永恒和对客观时间的超越就成为中国艺术的重要主题。画面时间的凝固性给了诗人在瞬间凝固中发现永恒和超越的启示。其实,不惟在面对绘画时诗人会产生这样的时间意识,在散文和诗歌中诗人也常常表现出以消除时间的瞬逝性来凝固时间的方式追求生命永恒的思想。苏轼在《前赤壁赋》中说:“盖将自其变者而观之,则天地曾不能以一瞬;自其不变者而观之,则物与我皆无尽也。”画面时间的瞬间凝固性直接启发诗人对自然景物和个体生命作“自其不变者而观之”的审美观照。在唐诗中诗人以奇思妙想的诗句表达利用超常的神力挽留时光的愿望,其间寓含着对生命短暂性的忧患:

李白《惜余春赋》:“恨不得挂长绳于青天,系此西飞之白日。”

李贺《日出行》:“羿弯弓属矢,那不中足?令久不得奔,诤教晨光夕昏!”

司空图《杂言》:“乌飞飞,兔蹶蹶,朝来暮去驱时节。女娲只解补青天,不解煎胶粘日月。”

人无法留住时间,亚里士多德曾对时间的瞬逝性和不可逆性作了辩证而理性的阐述:“至于时间,虽说它是可分的,但它的一些部分已不存在,另一些部分尚未存在,就是没有一些部分正存在着。”^{[6](121)}6但在一定的意义上可以说,画家用艺术的手段实现了时间的“一部分正在存在”。唐代题画诗中诗人对时间的生命意识的发挥正基于此。也正是在此点上,唐代题画诗中的时间描写有特殊意义。唐诗中时间描写常出现在具有神话色彩的诗中,在此类诗中诗人可以想落天外,对客观时间进行变型、夸张;也可以构想出神界和人间两种不同的时间系统,

对时间的时值、时差、时序做艺术处理。比如李贺的《梦天》《天上谣》便如此。咏古、怀古类的诗中也常出现时间描写,这类诗中时间描写常用人事代谢和历史古今的对比来表现,比如韦庄的《台城》、杜甫的《咏怀古迹五首》、刘禹锡的《石头城》等。题画诗中的时间描写则提供了一种新的时间描写类型。题画诗中的时间意识不是由眼前景物、历史遗迹引发,而是由画面引发,或者说题画诗中的时间描写是对画面时间的一种阐释。因此,题画诗的时间描写中情感显得格外的隐蔽,人生意识、生命之叹表面看来也不强烈,但我们仍能从中找到一些痕迹和暗示。

中国画的时间内涵远远超出画面时间凝固性的意义。之所以说中国诗画的时间观念是相通的,是因为中国画的时间观念中本身就有超越客观时间而具有生命意识的内涵。诗人对中国画时间的诗化阐发,不是诗人一厢情愿的随意发挥,在题画诗中诗人与画家在时间观念上是默契的。郭熙在《林泉高致》中说:“春山淡冶而如笑,夏山苍翠而如滴,秋山明净而如妆,冬山惨淡而如睡。”^{[7](19)}画家从自然山水景物的节序变化中,观照到的是生命的张弛。王维的《袁安卧雪图》中画有雪中芭蕉,这种突破时空客观性的做法,表现的不是物理时空,而是心理时空。释惠洪说:“诗者,妙观逸想之所寓也,岂可限以绳墨哉!如王维作画雪中芭蕉,诗法眼观之,知其神情寄于物,俗论则讥以为不知寒暑。”^{[8](37)}他是以画为诗,用画来抒情写意,这是更深意义上的“诗中有画,画中有诗”,是绘画的文学化、诗化,是诗与画在精神上互相托付与酬唱。

二、广远性和包容性的空间

唐代山水题画诗中空间描写的一个特点是对中国画空间广远性的揭示。在空间的广远性上中国诗与画是相通的。中国诗画在空间意识上有很多一致性,这一点在题画诗中集中体现了出来。由于诗人与画家在空间意识上的一致性,在观赏画作时,诗人很容易发现画家在空间表现上的精妙。中国诗画中表现的空间意识与西方艺术中的空间意识是不同的。唐代题画诗中表现的空间意识既是中国诗的空间意识,也是中国画的空间意识。中国人的空间意识受到中国人特有的观照法的影响。《周易》曰:“昔包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始

作八卦,以通神明之德,以类万物之情。”^{[9](168)}在诗与画中,中国诗人和画家用的是“散点透视”和“以大观小”之法。所谓的“散点透视”是和“焦点透视”相对而言的。中国艺术观照法与西方艺术的观照法不同。在中国艺术中,观察者不是站于一个固定的位置,而是上下俯仰、徘徊往返,步步移,面面观。因观察点不固定,故曰“散点”。“以大观点”法与“散点透视”强调的侧重点不同,内涵却有相同之处。沈括在《梦溪笔谈》中说:“大都山水之法,盖以大观小,如人观假山耳。若同真山之法,以下望上,只合见一重山,岂可重重悉见,兼不应见其溪谷间事。”^{[10](546)}所谓的“以大观小”,即观察的视角是流转变化的,与观察对象的距离是远近不拘的。所谓的“大”是指视界,因为观察点变动不拘,所以视界很大;所谓“小”,是说将观察对象推远,远了自然显得小了。这样才可见全景,而不致于因为距离太近而“窥一斑不见全豹”。宗白华先生这样解释“以大观小”：“并非如常站在平地上一个固定的地点,仰首看山;而是用心灵的眼,笼罩全景,从全体来看部分;‘以大观小’。把全部景界组织成一幅气韵生动、有节奏又和谐的艺术画面,不是机械的照相。”^{[11](38-39)}所以,“散点透视”和“以大观小”的观察法的精髓是追求心灵化的观察效果。诗人杜甫有两句诗表达出这种时空意识:“乾坤千里眼,时序百年心。”画家兼诗家的王维《夏日过青龙寺谒操禅师》诗云:“山河天眼里,世界法身中。”“天眼”是一种宇宙透视,按《法苑珠林》对“天眼”的说法,天眼是远近上下,前后内外,洞见无碍的。王维的《终南山》:“太乙近天都,连天到海隅。白云回望合,青霭入看无。分野中峰变,阴晴众壑殊。欲投人宿处,隔水问樵夫。”诗人时而俯视千里,时而由远及近,时而由山外进入山中,时而由山阴又入山阳。诗中所表现的是大自然的全面节奏与和谐,诗人流目周览,一目千里,把握着全境的阴阳开阖、高下起伏的节奏。中国人用“散点透视”和“以大观小”法观察天地万物,观察的视点的不定,视距的变化,追求心灵化的效果。中国人观照法的特点决定中国艺术中表现的空间是全息性的,所以中国诗画很善于表现广远的空间。唐代题画诗中有许多这样的例子,如杜甫的《戏题王宰画山水图歌》:“巴陵洞庭日本东,赤岸水与银河通。……尤工远势古莫比,咫尺应须论万里。”^{[12](124)}郎士元《题刘相公三湘

图》：“微明三巴峡，咫尺万里流。去鸟不知倦，远帆生暮愁。”^{[2](173)}这些诗句写出画中广远的空间特点。皇甫冉《刘方平壁画山水》：“回溪已失，远嶂犹连。……青峰之外，何处云天。”^{[2](183)}在绘画的广远空间之外，以心灵之眼继续追寻无限的空间。这些诗句都赞赏中国山水画“咫尺万里”的效果。对于中国画的这种效果，我们不能仅仅理解为绘画空间的浓缩性使然，而应结合中国人观照法来理解。唐诗中空间描写也善于表现这种恢宏深远之美。柳中庸诗曰：“三春白雪归青冢，万里黄河绕黑山。”（《征人怨》）韦应物诗：“寒树依微远天外，夕阳明灭乱流中。”（《自巩洛舟行入黄河即事寄府县僚友》）诗中的空间描写有深远悠邈之美。王维的《汉江临眺》：“楚塞三湘接，荆门九派通。”杜甫的《登岳阳楼》：“吴楚东南坼，乾坤日夜浮。”写得更是大气磅礴，气势恢宏。王船山《姜斋诗话》里说：“论画者曰：‘咫尺有万里之势’，一‘势’字宜着眼。若不论势，则缩万里于咫尺，直是《广舆记》前一天下图耳。五言绝句，以此为落想时第一义。唯盛唐人能得其妙。如‘君家住何处，妾住在横塘，停船暂借问，或恐是同乡’，墨气所射，四表无穷，无字处皆其意也！”^{[12](19)}王船山在这里以“势”评价中国画“咫尺万里”的空间特点。诗如果善于“造势”则会像外有像、景外有景，有虚实成虚之妙，会给读者留下无穷的想象空间。中国诗画呈现的空间全息性的宇宙景象，是生命的空间，其间气韵流动，自然有情有“势”。

在这里必须附带提及的是，诗歌尤其是唐诗对中国画中的“散点透视”和“以大观小”之法的产生有极大的启发作用。虽然唐代山水画获得很大的进步，但山水画的全盛到宋元才出现。此前的中国画已出现这种特殊的观照法，此后的画论才开始论及这些观照法。虽然中国画理论在此点上没有成功地导引画家，但诗歌却给中国画家极大的启发。李浩先生说：“正是南北朝时期的山水诗人，受老庄自然观的启迪，以灵活多变的角来观照空间物象，到了唐代，诗人将这种方法进一步完善，更纯熟自然地运用，并将这种法传给山水画家。从这个意义上说，唐诗在中国画透视方法的形成过程中，具有承前启后的重要地位。”^{[13](64)}

唐代山水题画诗审美空间的另一个特点是空间的包容性。诗人常常让狭小的现实空间包容广大的

艺术空间。如：

孙逖的《奉和李右相中书壁画山水》：“九江临户牖，三峡绕檐楹。”^{[2](55)}

李白《莹禅师房观山海图》：“蓬壶来轩窗，瀛海入几案。”^{[2](90)}

张祜《观山海图二首》之一：“云霞开藻井，天地出雕梁。”^{[2](313)}

从表面的现象看来，挂画壁上，展画案间，山光水色，自来亲人。诗中所写不过是诗人对现实情况的如实描绘。这种解释显然不能令人满意，事实也并非这么简单。唐诗中有许多诗句以窗、户、檐、帘等框取景物，移远及近，网罗天地，吸纳万有，使万物皆备于我。如：

窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。（杜甫《绝句四首》其三）

山月临窗近，天河入户低。（沈佺期《夜宿七盘岭》）

檐飞宛西水，窗落敬亭云。（李白《过崔八丈水亭》）

我们可以发现这些诗句都是压缩了客观空间中的远近距离，而将其平面化。在改变空间关系的同时，也拉近了人与自然的距离。歌德在和爱克曼谈到中国文学时，他指出中国人与西方人明显不同的特点之一是“人和大自然是生活在一起的”^{[14](112)}。以上诗句正描写出了中国诗人与大自然相依偎，相亲昵。我们也可以用宗白华先生的“间隔说”来理解这些诗句。宗先生说：“美的对象之第一步需要间隔。图画的框、雕像的石座、堂宇的栏干石阶、剧台的帘幕（新式的配光法及观众坐黑暗中）、从窗眼窥青山一角、登高俯瞰黑夜幕罩的灯火街市，这些美的境界都是由各种间隔作用造成。”^{[11](22)}在唐代题画诗中，诗人更多强调了现实空间的有限和画中空间广大，并将二者加以对比，突出空间的包容性。诗人对画的空间着眼于其“咫尺千里”的特点，这是绘画空间的审美特点，但诗人又加了一层空间，把这种艺术的广大空间置于现实的狭局空间之中，把审美空间又二度审美化了。一方面，这些诗句体现出中国人宇宙观和观照法的特点，老子曰：“不出户，知天下。不窥牖，见天道。”^{[15](18)}；孟子曰：“万物皆备于我矣，反身而诚，乐莫大焉。”^{[16](302)}；另一方面，这些诗句表现出诗人主体对外在空间自如地驾驭掌握的自信

和吞吐宇宙的气魄。孟郊的《赠郑夫子鲂》一诗描述这种境界:“天地入胸臆,吁嗟生风雷。文章得其微,物象由我裁。”吸饮吐纳,含濡天地。诗人的这些诗句开拓出一种与天地精神往来的心理空间,这种空间混合了有限与无限,虚空与实境,具体与抽象。

三、迷茫的心态和隐逸的诗旨 —— 绘画审美时空的心理效应

审美时空的本质是一种心理时空,在唐代山水题画诗中,诗人将山水画引发的心理效应写了出来。山水画的审美时空有层次之别,可分为画面时空和象征时空。在画面空间上,中国画的空间是浓缩的,咫尺千里:画面物理空间有限,艺术空间广大。时间是凝固的——尽管中国画空间的时间性很强,但作为绘画艺术,它在时间上的延展性仍然是有限的。中国诗人时空感非常强,诗歌中那些对时间和空间的感喟俯拾皆是。观赏画作时,画面时空会自然而然地引发他们的生命意识。画面空间的有限性和无限性诱发了诗人迷茫的生命归宿感:空间的有限——无处觅归程;空间的无限——何处是归程?画面时间的凝固性不但会给人永恒感、悠邈感、静寂感,同时也会引起诗人迷茫的生命感。这样,在审美的眼光下,画面的时空有了不确定性。唐代题画诗写出了这种不确定性,试举几例:

李颀《李兵曹壁画山水各赋得桂水帆》:“长波无晓夜,泛泛欲何之。”^{[2](58)}

刘长卿《会稽王处士草堂壁画衡霍诸山》:“归云何处灭,去鸟何时还。”^{[2](161)}

李白《当涂赵炎少府粉图山水歌》:“惊涛汹涌向何处,孤舟一去迷归年。”^{[2](82)}

在以上诗句中,诗人用两句诗把时空分开来写,一写时间,一写空间。在许多唐诗中,诗人常表露出这种迷茫和无归宿感的心态,诗人的这种心态往往是由时空感引起的。陈子昂的《登幽州台歌》:“前不见古人,后不见来者。念天地之悠悠,独怆然而涕下。”前两句是写时间,后两句是写空间。把个体生命放在历史和宇宙的参照系中,个体便显得渺小和迷茫。陈子昂把这种迷茫和孤独的悲剧感写得透彻骨髓。他的这首诗之所以倍受推崇,响彻古今,正是因为此诗表现了特殊的审美时空意蕴,透露出深刻的生命意识。张若虚《春江花月夜》一诗的时空意识

中同样流露出迷茫的心态。“江畔何人初见月?江月何年初照人?人生代代无穷已,江月年年只相似。不知江月照何人,但见长江送流水。”句句在追问,在寻索,句句流露出迷茫。这种迷茫正是来自于广大悠远的时空感。

画面时空特征是中国山水画的浅层审美特点,其深层审美特点是象征时空。中国山水画象征时空的审美特点是善于制造深远的意境。郭熙《山水训》:“山有三远:自山下而仰山颠,谓之高远;自山前而窥山后,谓之深远;自近山而望远山,谓之平远。高远之色清明,深远之色重晦,平远之色有明有晦。高远之势突兀,深远之意重叠,平远之意冲融而缥缈。”^{[7](23)}韩拙《山水纯全集·论山》又提出“阔远、迷远、幽远”。这种深远的审美时空实质体现了中国人心理时空上的追求。深远的山水时空之境能诱发“邈远”的心理时空境界,这一点在唐代山水题画诗中体现出来:

徐安贞《题襄阳图》:“图书空咫尺,千里意悠悠。”^{[2](72)}

张九龄《题山水障》:“言象会自泯,意色聊自宣。对玩有佳期趣,使我心渺绵。”^{[2](53)}

李白的《当涂赵炎少府粉图山水歌》:“洞庭潇湘意渺绵,三江七泽情回沿。”^{[2](82)}

阮孚在读到郭璞《幽思篇》“林无静树,川无停流”时说:“泓峥萧瑟,实不可言,每读此文,辄觉神超形越。”^{[17](149)}中国山水诗、山水画所表现的深远意境,体现了中国诗人、画家对“形超神超”心灵状态的向往。以上诗句中的“意悠悠”“邈远”“渺绵”即此之谓。在中国人眼中,诗画中的山水从来就不是自然山水的摹仿和再现,山水之境不必给人如手可摩、人可进的真境感,而应该是体道和神游之境。宗炳《画山水序》:“圣人含道映物,贤者澄怀味像。至于山水,质有而趣灵,……夫圣人以神法道而贤者通,山水以形媚道而仁者乐,不亦几乎。”^{[18](1)}山水之境可以让从喧嚣尘世中超脱出来,静以致远,澄怀观道,实现精神的自由和逍遥。因此,诗人的心灵徘徊于山水画深远的时空之境,自然会产生隐逸之心。唐代山水题画诗常在诗末表露诗人的归隐之心,“隐逸”几乎成了唐代山水题画诗共同的诗旨:

李白《同族弟金城尉叔卿烛照山水壁画歌》:“却顾海客扬云帆,便欲因之向溟渤。”^{[2](80)}

皎然《观裴秀才松石障歌》：“对之自有高世心，何事劳君上山屐。”^{[2](288)}

皇甫冉《酬包平事壁画山水见寄》：“一官知所傲，本意在岩泉。……遂令江海客，惆怅归闲田。”^{[2](182)}

诗人在题画诗中所表露的归隐只是“虚拟”的归隐。但是这种“虚拟”的归隐解决了经常烦扰他们的出处仕隐的矛盾。郭熙《林泉高致》中说：“君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；……此人情所常愿而不得见也。直以太平盛日，君亲之心两隆，苟洁一身，出处节义斯系，岂仁人高蹈远引，为离世绝俗之行，而必与箕颖埒素，黄绮同芳哉！白驹之诗，紫芝之咏，皆不得已而长往者也。然则林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉，耳目断绝，今得妙手，郁然出之，不下堂筵，坐穷泉壑，猿声鸟啼，依约在耳，山光水色，滉漾夺目，此岂不快人意，实获我心哉！此世之所以贵夫画山水之本意也。”^{[7](17)}仕则天人两隔，有妨天人合一之道；隐则“君亲之心”均不得安顿，在矛盾和无奈中，他们寻找到了折衷之径——“不下堂筵，坐穷泉壑”的山水“卧游”。中国文人竟在山水画的时空审美功能中找到了心灵的栖息地。而中国文人的“修齐治平”的伟大抱负，就这样功德圆满于自己的“胸中丘壑”之中了。

参考文献：

- [1] 青木正儿. 题画文学及其发展[J]. 中国文化月刊, 1980, (9): 80.
- [2] 孔寿山. 中国题画诗注[M]. 成都: 四川美术出版社, 1988.
- [3] 刘文典. 庄子补正[M]. 合肥、昆明: 安徽大学出版社, 云南大学出版社, 1999.
- [4] 刘安. 淮南子[A]. 二十二子[C]. 上海: 上海古籍出版社, 1986.
- [5] 许慎. 说文解字[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 1998.
- [6] 亚里士多德. 物理学[M]. 北京: 商务印书馆, 1982.
- [7] 郭熙. 林泉高致[A]. 于安澜. 画论丛刊[C]. 北京: 人民美术出版社, 1962.
- [8] 惠洪. 冷斋夜话[A]. 冷斋夜话, 风月堂诗话, 环溪诗话[C]. 北京: 中华书局, 1988.
- [9] 王弼, 韩康伯, 孔颖达. 周易正义[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1990.
- [10] 沈括. 梦溪笔谈校证[M]. 北京: 中华书局, 1959.
- [11] 宗白华. 艺境[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2000.
- [12] 王夫之. 姜斋诗话[A]. 清诗话[C]. 北京: 中华书局, 1963.
- [13] 李浩. 唐诗的美学阐释[M]. 合肥: 安徽大学出版社, 2000.
- [14] 爱克曼. 歌德谈话录[M]. 北京: 人民文学出版社, 1978.
- [15] 戴维. 老子帛书校释[M]. 长沙: 岳麓书社, 1998.
- [16] 孟子. 孟子译注[M]. 北京: 中华书局, 1960.
- [17] 郭熙. 林泉高致[A]. 画论丛刊[C]. 北京: 人民美术出版社, 1962.
- [18] 宗炳. 画山水序[A]. 画论丛刊[C]. 北京: 人民美术出版社, 1962.

On aesthetic time and space of the Tang Dynasty poems for mountains-and waters paintings

HE Weirong

(College of Humanities , Zhejiang University , Hangzhou 310028 , China)

Abstract: Aesthetic time and space in the Tang Dynasty poems for paintings is complicated that showed ancient poets' aesthetic conceptions about time and space of physics and painting art. In the Tang Dynasty poems for mountains-and waters paintings, aesthetic time is eternal and surrealism, and aesthetic space is broad and embodying. They reflected poets' life sense and an ideal dreaming freedom. When we appreciate the Tang Dynasty poems for mountains-and waters paintings, we can know that variety of aesthetic time and space made poets intend to be a hermit, reflecting that they felt perplexed.

Key words: the Tang Dynasty; poems for mountains-and waters paintings; artistry of aesthetic time and space

[编辑: 苏慧]