

中朝古代诗学：李仁老的诗画同源论^{*}

马金科 杨雅琪

摘 要：中朝古代诗学和绘画创作多有交流。李仁老在高丽时期的诗、画创作方面具有一定的开山之功。他在论述自身诗画关系主张时多以苏轼诗、画理论为例证，对苏轼诗、画赞誉有加。他将关注点由山水画扩展到了人物画，扩大了“画”的领域，对诗与画间的相互增益作用做出了阐释。他关注到诗与画对历史典故的传世作用和“题志”，即“副文本”对画的解释作用，对此中朝研究者较少提及。李仁老认为画的创作不应只追求外在形象的精益模拟，应该超越“形似”，写意传神从而达到“凝神”与“气势”之境界。诗文创作强调“如风吹水，自然成文”，对于苏轼与黄庭坚在“使事”上自然而然“了无斧凿之痕”给予了高度赞赏。他还认为唱和诗的和诗虽要以唱诗为基础，但不能刻意模仿蹈袭，应保持自我风格。

关键词：汉文化圈 中朝古代诗学 李仁老 诗画同源

朝鲜与中国同属汉文化圈，朝鲜诗家们多受中华文化影响，并与中国文人多有交流。此种诗画创作的审美特征在朝鲜文坛亦是如此，朝鲜诸多著名诗家都将诗书画兼美一体的观念，或多或少的在其诗学观点、品评画卷、诗歌创作与求画蓄藏方面有所体现。本文主要研究朝鲜诗家李仁老的诗画审美论，期待促进中朝诗学比较与交流的研究。

李仁老是高丽时期的著名文人，他对诗、书、画皆有造诣，并对

^{*} 本文是2019年度国家社会科学基金项目“古代朝鲜半岛‘唐宋诗之争’文献整理与研究”阶段性成果，项目批准号：19BWW024。本项目与国家社会科学基金重大项目“中韩近现代文学交流史文献整理与研究”同步进行，项目编号：16ZDA189。

后世产生了很大影响。他为后世留下了大量的文学作品，其中《破闲集》是朝鲜最早诗学批评的珍贵资料。不仅如此，李仁老对画也颇为关注，北宋画家朱迪的《潇湘八景图》问世六十年左右传播至高丽，随后相继出现大量的摹画。在崇苏、摹华之风等因素影响下，李仁老首创《潇湘八景》题画诗，引起了文坛的创作热潮。可见，李仁老在高丽诗、画领域均具有一定的开创作用。对其诗画关系进行研究，一方面可以深入发掘李仁老的诗学观点与画论，另一方面可以了解到李仁老诗画关系主张对后世的影响，管窥朝鲜与中国诗画审美关系的同源异流。现将李仁老的诗画关系建构为“诗画同源：以画为无声诗，以诗为有韵画”“诗画间的相互作用：作诗以增益其光价欤”“诗与画共同的境界追求：无迹可寻、天趣自然”三个方面。

一、诗画同源：“以画为无声诗，以诗为有韵画”

李仁老在高丽文学史上有较高地位。在高丽时期，他是最早的一位对诗画审美关系有所论述的文人。虽然李仁老对诗画审美关系的论述数量不算庞大，但其诗画关系论述清晰观点明确，能够看到对诗画同源理论的认同。对于诗画审美关系的认识，早在中国古代便已有了相关论著，其中典型的代表人物有苏轼、赵孟頫、徐渭等等，并且苏轼有言：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”^①赞美了王维的山水诗、山水画的风格特点和审美效果。诗与画虽手段不同，但都是“造形”的艺术，所谓“诗中有画”，说的是读好的诗歌如画面浮现在眼前，能够给人身临其境之感，意境丛生；所谓“画中有诗”，指的是画作栩栩如生，蕴含意境有如诗一般审美感受，观之给人无限联想与回味。中国传统艺术追求诗书画兼美一体，苏轼此语虽然是在点评王维的诗与画，其实，东亚古代的诗与画大都接受此理。正如：

① [宋]苏轼：《书摩诘蓝田烟雨图》，《苏轼文集》，卷七十，北京：中华书局，1986年，第2209页。

宋代诗话论诗之余，时或评书论画而有得闻之言，治书画之学者，若能由此取资，必深蒙启迪焉……宋代诗话论诗及事，论诗及辞之余，尤复论诗及于书法，论诗及于绘画，盖诗、书、画之精神、理论，其可相同之处，实所在多有。此亦宋代诗话之重要价值。^①

可见，诗书画兼美一体亦是宋代诗话的一大特色。而李仁老自身在诗、书、画领域颇有建树。李仁老受到宋代诗学较大的影响，他对诗与画的认识与苏轼的“诗画一律”观念颇为契合。并且李仁老对苏轼的诗画技艺十分赞赏，如在《破闲集》中：

苏子文章海外闻，宋朝天子火其文，文章可使为灰烬，落落实名安可毁。

枢府金立之词翰外尤工墨君，尝以湘岸两丛献太宗伯崔相国。作一绝谢之：“先帝当年称活竹，几回相忆谩含情。两丛忽向西轩立，只恐根株发地生。”金壮元君綏即其子也，得其家法甚妙。仆往与君綏同在察院，院中有素屏一张。诸公请写一技，使仆跋之，即题云：“雪堂居士以诗鸣，墨戏风流亦写生。遥想江南文笑笑，应分一派寄彭城。”^②

此则材料末尾记载了一首李仁老的题诗，言苏轼以诗闻名，书画也达到了绝佳高度，诗书画均为大家的苏轼受到了李仁老的认可与赞赏。再有，李仁老在其诗作中清晰表明了诗画同源的观念，如在《题李侗海东耆老图后》中，他写道：

① 崔成宗：《宋代诗话论诗研究》，台北：台湾学生书局有限公司，2007年，第15页。

② 〔韩〕李仁老：《破闲集》，《韩国诗话全编校注》一，北京：人民文学出版社，2012年，第7页。

诗与画，妙处相资，号为一律。古之人以画为无声诗，以诗为有韵画。盖模写物象，披割天杼，其术固不期而相同也。仆尝读杜子美饮中八仙歌，恍然若生于天宝间，得与八仙交臂而同游焉。其时画工，作八仙图。以与子美之歌，相为表里。用传于世者，盖不少矣。乃何阒然无一人传之，以至于今耶。是知解衣盘礴之巧，其不及词人一啸之功审矣。今见李佺所画海东耆老图，苍颜华发，轻裘缓带，琴棋诗酒。欠伸偃仰之态，无不得其妙者。虽不见标志，可知其人则足以垂名于不朽矣。况乎太尉公作诗以增益其光价欤，李佺崇班存夫之子，世以画名海东云，谨跋。^①

李仁老开篇即言“古之人以画为无声诗，以诗为有韵画”“号为一律”，诗画同源观点明晰。李仁老在此以“有韵画”与“无声诗”作为对诗与画的赞美，李仁老借杜甫的诗《饮中八仙歌》为例，称读此诗如身临其境与八仙同在天宝时代，赞美杜甫此诗生动形象蕴含意境，即诗为“有韵画”。李仁老还赞美了李佺所画的《海东耆老图》，称其“皆得其妙”，将人物摹画的自然逼真，赞此画生动传神能使人物名垂千古，即画为“无声诗”。可见，李仁老在此将“有韵画”“无声诗”作为对诗与画的最高赞美，诗画一律观念突出。再有，杜甫的《饮中八仙歌》以及李佺《海东耆老图》，两者都是对人物的描写和刻画，可见，李仁老的诗画同源观念关注到了人物画这一范畴，以往的中朝理论家们对诗画同源理念多关注的是景物画与景物诗，李仁老对人物画的关注亦是扩大了画的范畴，是难能可贵之处。不仅如此，李仁老在《破闲集》中还强调了诗歌富含意境，逼真自然的高超境界，称此种境界为“诗中画也”。如：

仆朗吟而起，信笔题于壁云：“二水溶溶分燕尾，三山杳杳驾

① [韩]徐居正：《东文选》，庆熙出版社影印李佑成家藏本，1966年，第102-1卷。

鳌头。他年若许陪鸠杖，共向苍波狎白鸥。”天水亦乐，即韩相国门生也，谒相国，酒行诵此诗。相国停杯吟讽，乃曰：“汉阳之游计今已五十年矣，闻此一句，其山光水色历历如在眼前。此古人所谓诗中画也。”^①

《破闲集》此处所记，韩相国读门生所做景物诗，称诗中山光水色如实景实物历历在目，赞其“诗中画也”。可见，诗中有画是对诗歌蕴含意境逼真自然的高度赞美。

李仁老诗画同源的理论观点清晰明了。而且，李仁老也将诗画同源理论积极付诸于实践，其中题画诗这一创作形式就是典型代表。题画诗，为画而题诗，为诗而作画，诗与画不论是在画面上^②还是内容上都能够相映成辉。并且为画所题的诗歌亦是用书法这种艺术形态体现其中，书法与绘画都是以线条造型或是色彩呈现的艺术，是借助作品的艺术形态表现人的情感意趣，可见题画诗这一艺术形式是诗、书、画兼美一体的东方美学典型代表。前文有述李仁老在题画诗的创作方面在朝鲜汉文学史上有着一定的开创之功（目前学界多有对李仁老的题画诗创作研究，故本文对此不作重点论述）。李仁老将诗画同源观点付诸创作实践，不仅体现在题画诗这一形式上，在《破闲集》中发现，李仁老亦有题于书法作品的诗文，如《题张学士双明斋额题后》：

书之理一，而其体则百变，不可以得穷也。苟知其本，虽龟龙鱼鸟之书，钟王虞褚之法。随所挥洒，无不可者。比如良马奔驰于蚁封曲垤之间，策策如飞，终无蹶蹶。则其在于康衢也，必能追蹶风电。一抹万里，可知矣。故东坡云：真如立，行如行，

① [韩]李仁老：《破闲集》，《韩国诗话全编校注》一，第14页。

② 中国古代绘画作品，画面上多有题诗相衬，题诗在画面上位置以及题诗在画面上的数量，对绘画的构图具有一定影响，恰到好处的题诗与画面和谐，为绘画作品增色。反之也有不同的情况，在西南大学文学院副教授杨理论的著作《诗与画——宋代宗室的艺术栖居》中有述：“……反复的题诗和铃印……破坏画面整体和谐……画面美感横遭破坏。”

草如走，未有能行立而不能走者也。仆往于屏障间，见张学士飞草。即谓人曰：草亦尚尔，真则可不问而知。今见双明斋题额，点画精强。力出于外而得徐家之风骨。则有以喜吾言之不妄也，谨跋。^①

此处是李仁老为书法匾额所做的诗文，开篇论书法创作的原则道理，言书法之体万千无可穷尽，“随所挥洒，无不可者”强调书法之体的自然流畅，具有自家风格为优，其中以中国古代书法名家钟繇、王羲之、虞世南、褚遂良为例。并引用了苏轼对书法的独到见解“真如立，行如行，草如走，未有能行立而不能走者也”，以此评张学士此匾额书法绝佳，称张学士草书亦如此上乘，其真（指楷书）不问便可知更为精妙。并赞笔画勾点之间可见功力之强，独具一家之风骨。可见，此诗为书法匾额所题，纵观古今虽只有题画诗没有题书诗这一说法，但可以看到为书法所题的诗文（以下简称为题书诗）与题画诗的共同之处颇多，其中最为明显的是，都是诗书画兼美一体的微观载体。纵观汉字的由来，最初的象形文字就可以看到汉字本身所具有书画一体的特性。书与画都是造型的艺术，以线条、结构、色彩所呈现。那么题书诗与题画诗，在形式上，都是诗在画旁或诗在书旁，多整体一幅出现；在内容上，诗呈现画的意境与形象或诗呈现书法的特点与风格，也就是诗传画（书）意；在相互间的作用上，诗与画具有一定的相互增益的作用，那反观诗与书，可以看到李仁老此首为匾额所题写的诗文，将书法义理以及名家之典运用其中，目的在于更好的诠释书法作品的优异，有助后人对此书法的赏析。

综上可见，李仁老对苏轼的诗画技艺颇为赞叹，并且在诗画审美关系上与苏轼的诗画同源观念契合，李仁老以“有韵画”“无声诗”作为对诗与画的高度评价，强调诗与画应蕴含意境，诗画同源观念突出，

^① [韩]徐居正：《东文选》，第102-2卷。

并且关注到了人物画，扩大了“画”的范畴。不仅如此，李仁老还将诗画同源观念付诸实践，不仅在题画诗创作方面取得不菲成绩，还扩展到了书法领域，多有对书法作品的题诗，李仁老的“题画诗”与“题书诗”，无不体现出了诗书画兼美一体的东方诗学审美特色，并对其后世朝鲜文人产生了不小的影响。

二、诗画间的相互作用：“作诗以增益其光价欤”

李仁老的诗画关系主张，在诗画同源的基础上，强调了诗与画间的相互增益作用，并且在增益作用大小上认为诗画均等。除此之外，李仁老还论及到诗与画对历史典故的传世作用，以及“题志”——“副文本”对画的解释作用：

诗与画，妙处相资，号为一律……虽不见标志，可知其人则足以垂名于不朽矣。况乎太尉公作诗以增益其光价欤，李佺崇班存夫之子，世以画名海东云，谨跋。^①

李仁老在此强调诗与画“妙处相资”，互抬身价，相得益彰。“作诗以增益其光价欤”也强调了诗对画的增值作用。此外，李仁老还论及到诗与画对历史典故的传世作用。如在《破闲集》中提到：

智异山或名头留，始自北朝白头山而起，花峰萼谷绵绵联联，至带方郡，蟠结数千里，环而居者十余州，历旬月可穷其际畔。古老相传云：“其间有青鹤洞，路甚狭才通人行，……楼台缥缈三山远，苔藓微茫四字题。试问仙源何处是，落花流水使人迷。”昨在书楼偶阅《五柳先生集》，有《桃源记》。反复观之，盖秦人厌

^① [韩]徐居正：《东文选》，第102-2卷。

乱，携妻子觅幽深险僻之境，山回水复，樵苏所不可得到者以居之。及晋太元中，渔者幸一至，辄忘其途不得复寻耳。后世丹青以图之，歌咏以传之，莫不以桃源为仙界羽车飘轮长生久视者所都……^①

在此则中，李仁老介绍了《桃花源记》的内容，有言“丹青以图之，歌咏以传之”，称后世之人将桃花源这一文章内容作画留存歌咏传承。由此可以看到诗与画对典故的传世作用，并且在作用大小上诗与画协同发挥。纵观中外，对诗与画其二种艺术门类之间的功能用处论述颇多，西方的诗画异质论，强调诗画间界限严格两种不同的艺术门类无明显相互作用；而东方的诗画同源观，虽都秉承同源之理，但大家在诗画间相互作用上有着不同的侧重。而此处李仁老认为诗与画的功用大小是均等的，目的都在于传世。

李仁老还提到了“题志”对画的作用，他在《破闲集》中谈道：

京城东天寿寺，去都门一百步，连峰起于后，平川泻于前。野桂数百株夹道成阴，自江南赴皇都者必憩于其下。轮蹄阗咽，渔歌樵笛之声不绝，而丹楼碧阁半出于松杉烟霭之间。王孙公子携珠翠引笙歌，迎饯必寄于寺门。昔睿王时，画局李宁尤工山水，为其图附宋商。久之，上求名画于宋商，以其图献焉。上召众史示之。李宁进曰：“此臣所画天寿寺南门图也。”拆背观之，题志甚详，然后知其为名笔。^②

这段话的背景是，善画山水的画工李宁将自己的画进献，其中有言“拆背观之，题志甚详，然后知其为名笔”，“题志”，《汉典》有释，题写的标记、表札。此处强调“题志”对画有解释的作用，“题志”详

① [韩]李仁老：《破闲集》，《韩国诗话全编校注》一，第8页。

② 同上书，第25页。

细可使后世赏画之人更为明晰的了解画，这在某种程度上使画更好地传达意。由此可以看到，李仁老对诗与画间相互作用的关注，更扩展到了“题志”这一方面。杨理论认为“副文本”的概念最早来自于法国叙事学家热拉尔·热奈特，其1982年在《隐迹稿本》中提出：

副文本如标题、副标题、互联型标题：前言、跋、告读者、前边的话等；插图；请予刊登类插页、磁带、护封以及其它许多附属标志，包括作者亲笔留下的还是他人留下的标志，它们为文本提供了一种官方或半官方的评论。^①

杨理论也就此提出了中国绘画的副文本概念：

当然此概念是针对西方小说、戏剧等叙事文学提出来的。但是，人类的精神文化具有某种程度上的同构性。在中国古典文化的语境里，中国绘画除了画本身（文本）之外，在其流传过程中，还有诸多副文本的存在，是不容忽视的客观事实。中国绘画在诞生之时以及后世的流传中，往往会产生诸多附着于绘画文本（有部分独立留存于文本之外）的题跋、印鉴、花押以及附记等，此即为绘画之副文本。较之副文本很少的西方绘画，丰富繁杂的副文本是中国绘画的一个重要特色。^②

纵观现在的研究成果，对于中国绘画文本与副文本互文解读一直以来较为薄弱，究其原因，在于现代研究中这属于多门艺术的交叉领域，学画者摹其绘画，好文者赏其题跋诗文，篆刻者喜其印鉴，好书者沉吟于题跋文字之书法，各取所需自难将绘画与副文本视为一个整体加以考量。而为何生活在高丽时代的李仁老会如此有先见，关注到

① [法]热拉尔·热奈特：《热奈特论文集》，史忠义译，天津：百花文艺出版社，2001年，第71页。

② 杨理论、骆小倩、姚瑶：《诗与画：宋代宗室的艺术栖居》，北京：人民出版社，2018年，第2页。

副文本对于书画的作用。这也与宋代兴起的“文人画”大有关联，在中国古代，文人们多擅长诗、书、画各技，诗、书、画是古代文人的文化生活之必需。文人画将画作赋予文学性，诗、书、画有机共融，以书法入画，以诗入画，主张笔法的书写性以及画中要有诗的意境，并将诗题于画作之上，最终使书法可以借鉴绘画的风格，绘画可以借鉴书法的线条，绘画可以表现诗境，诗歌也可以描述画境，三者融汇无间相互贯通。所以古代文人们对诗与画的审美观念与创作理论，亦有交融共生之处。

然而，朝鲜与中国同属汉文化圈，朝鲜诗家们多受中华文化影响，并与中国文人多有交流。加之李仁老身处于高丽时代，这一时期宋丽经济文化交流空前繁盛，尤其随着雕版印刷术的兴盛，大量宋书开始外流，虽然期间宋朝因针对契丹颁布的限书令，使得夹在宋与契丹两大国之间的高丽受到限书令的影响，但是也正因此，书籍的流入由官方为主转变为由民间为主，这一时期宋商将典籍、书画贩入高丽，商人加入到了向高丽输入书籍文典的行列之中，大大拓宽了宋丽之间的文化交流渠道。不仅如此，期间两国士人、商人、僧人等往来密切，人员往来是宋丽经济文化中最活跃的因素。以上这些都为高丽诗家们学习崇尚文人画风格提供了客观条件。

三、诗与画共同的境界追求：“无迹可寻” “天趣自然”

诗画审美关系包含着诗学与画论。一个文学家的诗画审美关系，蕴含着其对诗歌理论及书画创作的见解。透过李仁老的诗画审美关系主张，可以发现，李仁老对于诗与画共同的境界追求是“无迹可寻”“天趣自然”。李仁老在《破闲集》中说：

碧萝老人尝以睡居士所画墨竹小屏赠仆，题白傅诗一句于后

云：“管领好风烟，欺凌凡草木。”笔迹尤奇妙。仆尝学之，遇纸素屏幃无不挥洒，自以谓得其仿佛。故作诗云：“余波犹及碧琅玕，自恐前身文笑笑。”然仆诚不工，仅得形似耳。堂兄千林堂头以纸屏求之，仆促写一枝，横跨四幅，而不及叶。有一画史见之曰：“此枝节非庸流所能，有东山墨戏风骨。”乃安八九叶于其间，便有萧然气势。昔潘岳得乐广之旨，缉成名笔。郑国之令东里犹润色之。今是竹也，亦雕琢之余，盘薄之巧，相资而成，吻然若出于炉锤之一手，可谓凝神矣。有赞之者曰：“乾坤一气，胡越同心。众妙之极，无迹可寻。”^①

他在这段说中说，友人常赠墨竹画于李仁老，李仁老尤为喜爱时常摹画练习，并自谦所画“仅得形似耳”。一次李仁老的堂兄向其求画，李仁老作一幅墨竹枝干图，没有画出竹叶。后此画得一画史所见，画史称李仁老此画“非庸流所能”，并为此添画八九竹叶。画史所画竹叶与李仁老所画枝干“相资而成”，融合无间，宛如出自一人之手。后有赞此画“众妙之极，无迹可寻”。可见此段材料中，讲述的画作经二人之手合作，超越了原画的艺术层次。画作的后天加工，达到了“凝神”“气势”之境界。那么何为“神”与“气”，是一种超越“形似”的艺术状态。“形似”是对状物外在形态的模拟，论内容只在浅表而非内里。正如苏轼在《书鄢陵王主簿所画折枝二首》所言“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神”^②。苏轼认为画作如果只论形似，那就如孩童一般。就像写诗如果内容只是对客观事物的描述，那必定不是佳作。苏轼这里强调诗画同源，并明确把“形似”与“神似”加以对比，要求诗画艺术应该超越“形似”而达到“神似”。此“神似”与李仁老所言的“凝神”与“气势”境界相同。李仁老对画要求超越“形似”

① [韩]李仁老：《破闲集》，《韩国诗话全编校注》一，第7页。

② 《增刊校正王状元集注分类东坡先生诗》卷一一。

达到“凝神”“气势”之境。而达到此种境界的方法即是“无迹可寻”，也就是无斧琢之痕，具备自然而成的审美感受。同样，李仁老在诗歌创作中亦强调用事的高超水准是无迹可寻，自然天成，如在《破闲集》中谈到：

西河耆之倦游，侨泊星山郡。郡倅饱闻其名，送一妓为枕。及脱，逃归。耆之怅然作诗曰：“登楼未作吹箫伴，奔月空为窃乐仙。不怕长官严号令，漫嗔行客恶因缘。”其用事甚精，此古人所谓“蹙金结绣而无痕迹”。^①

诗之巧拙不在于迟速先后，然唱者在前，和之者常在于后，唱者优游闲暇而无所迫，和之者未免牵强堕险。是以继人之韵，虽名才往往有所不及，理固然矣。楚老见眉山赋雪“又”字韵诗，爱其能用韵也，先作一篇和之。其心犹未快，复以五篇继之。虽用事愈奇，吐词愈险，欲以奇险压之，然未免如前之累。兵法曰：“宁我迫人，无人迫我。”信哉。今朝登书楼雪始霁，因忆两老诗，和成二篇。仆亦未免于牵强，观者宜恕之。^②

李仁老强调的是，诗的优劣与成诗的先后无关，诗的唱和关系，唱者在前和者在后。唱者闲暇无迫随心而作，自是自然而成。和者自是对应唱者而作，不免受唱者所累。如在韵律方面往往是要受前者所牵制，有碍于表达自身的思想情感，即不是自然而作难免略逊一筹。而和诗要想达到高妙之境，虽要以唱诗为基础，但要做到不能刻意模仿蹈袭“继人之韵”，应保有自己的风格。

金兰境有寒松亭，昔四仙所游。其徒三千，各种一株，至今苍苍然拂云。下有茶井，道兄戒膺国师留诗：“在昔谁家子，三千

① [韩]李仁老：《破闲集》，《韩国诗话全编校注》一，第31页。

② 同上书，第10页。

种碧松。其人骨已朽，松叶尚茸容。”和云：“千古仙游远，苍苍独有松。但余泉底月，仿佛想形容。”论者以为师组织虽工，未若前篇天趣自然。^①

李仁老在此摘录了一组唱和诗，并有言后篇虽用韵工整，但却没有前篇“天趣自然”。材料中所记录的一组唱和诗是为寒松亭所作，此处曾是四仙游览之地，四仙之徒三千有余，各种一颗成为寒松亭如今青松漫漫的景象。前诗的首句“在昔谁家子，三千种碧松”提出谁家三千弟子在此种碧松的疑问，此两句疑问不仅突出了三千弟子之师，也用“三千”这一数字词，突出了徒众所种下的松林的壮茂之态，寒松亭的松林茂盛之景在前两句已然形成。后两句“其人骨已朽，松叶尚茸容”，这两句算是对前两句的一个解答，称其人虽已故去，徒众为其所栽的松树依然茂盛葱郁。此诗所写寒松亭之景寄寓了徒对师的浓郁情感，这一片茂盛的松景与已故的先师形成了对比，先师虽逝但是在徒众心中的思念与敬爱永远延续，此处的松景便是这份浓烈情感的代表。这首诗语言虽平实，但句句情感自然流露，将松景与松景背后的故事表达得自然而然，意境丛生。而后诗，“松”“容”二字对仗工整，首句直述师已逝，只剩松柏苍苍。后两句，看月思音容。可见，此一唱一和两首诗，唱者虽语言平实但蕴含意境情感表达更为深刻浓烈，和者虽对仗工整，但在情感表达上不如前篇自然、深刻。正如李仁老对此两首诗的评价“以为师组织虽工，未若前篇天趣自然”，此则材料中，李仁老表达了其对诗歌追求天趣自然的追求：

太白山人戒膺，大觉国师适嗣也。……作诗送之云：“好学今应少，忘形古亦稀。顾予何所有，而子乃来依。穷谷三冬共，春风一日归。去留俱世外，不用泪沾衣。”夫得道者之辞，优游闲淡

① [韩]李仁老：《破闲集》，《韩国诗话全编校注》一，第22页。

而理致深远。虽禅月之高逸，参寥之清婉，岂是过哉？此古人所谓如风吹水，自然成文。^①

李仁老夸赞戒膺（高丽中期僧人，号太白山人，谥无碍知国师）之诗自然而成，“优游闲淡而理致深远”。并将戒膺与禅月（唐末五代时期前蜀画僧、诗僧）、参寥（北宋诗僧，与苏轼交好）之诗文类比，称“如风吹水，自然成文”。他还说：

诗家作诗多使事，谓之点鬼簿；李商隐用事险僻，号西昆体；此皆文章一病。近者苏、黄崛起，虽追尚其法，而造语益工，了无斧凿之痕，可谓青于蓝矣。如东坡“见说骑鲸游汗漫，忆曾扪虱话悲辛”“永夜思家在何处，残年知而远来情”，句法如造化生成，读之者莫知用何事。山谷云“语言少味无阿堵，冰雪相看只此君”“眼看人情如格五，心知世事等朝三”。类多如此。^②

他论述了“使事”原则，在“使事”上，李仁老称李商隐用事险僻，此为文章之弊病。而苏轼、黄庭坚虽崇尚此种用事之法，但却做到“了无斧凿之痕”“如造化生成”，因此李仁老认为苏、黄在用事上比李商隐更为优秀。可见，李仁老虽不赞成“使事”的刻意强为，但对于苏轼与黄庭坚在“使事”上做到的自然而然，“了无斧凿之痕”，给予了赞美。

结 语

诗画同源的基础是意境，无论是中国还是朝鲜，对诗画审美关系的看法，都是以苏轼的“诗中有画，画中有诗”“诗画本一律”为核心

① [韩]李仁老：《破闲集》，《韩国诗话全编校注》一，第21页。

② 同上书，第29页。

的。朝鲜与中国同属汉文化圈，苏轼在高丽文坛的崇高地位，更是加深了对诗画同源观念的认同与推崇。自高丽始，朝鲜文坛逐渐出现对诗画审美关系的探究，其中最早一位便是李仁老，他的诗画审美关系以诗书画兼美一体为理论基础，具有东方诗学的审美特色。在李仁老的诗画审美关系中，常以苏轼的诗学与画论为证阐述自家理论，李仁老将“以画为无声诗，以诗为有韵画”作为对诗与画的高度评价，强调诗与画应蕴含意境，诗画同源观念突出，这亦与苏轼的诗画同源观念颇为契合。并且李仁老关注到了人物画，扩大了“画”的范畴。不仅如此，李仁老还将诗画同源观念付诸实践，不仅在题画诗创作方面取得不菲成绩，还扩展到了书法领域，多有对书法作品的题诗；在诗画同源的基础上，强调了诗与画间的相互增益作用“作诗以增益其光价欤”“诗与画，妙处相资”，并且在增益作用的强弱上认为诗画均等。还关注到了诗与画对历史典故的传世作用“丹青以图之，歌咏以传之”和“题志”，即“副文本”对画的解释作用，“拆背观之，题志甚详，然后知其为名笔”；并且李仁老强调诗与画的共同追求为“天趣自然”“无迹可寻”，也就是画的创作不应只追求外在形象的精益求精，应该超越“形似”，写意传神从而达到“凝神”与“气势”，即“众妙之极，无迹可寻”。在诗歌创作上，强调诗歌应“如风吹水，自然成文”，并对于唱和诗，要求虽要以唱诗为基础，但要做到“宁我迫人，无人迫我”，不能刻意蹈袭“继人之韵”，应保持自我风格。并且对于苏轼与黄庭坚在“使事”上做到的自然而然“了无斧凿之痕”给予了赞美。

在高丽文坛上，继李仁老之后有李奎报的“见诗如见画，亦足传万古”，并且李奎报同样强调了诗歌间的相互作用如“吾作歌诗始翼扬”“人得君竹，多乞吾诗”“画以眼贵”等等，对李仁老的诗画关系理论多有延伸与继承。继李奎报之后有陈湍的“笔所未到气已吞，诗画一也”^①；以及崔滋“监见之曰：‘是刘宾客诗也。’颂其诗，以校其

① [韩]林椿：《西河先生集》，卷三。

画，历历无一毫差。因曰：‘士大夫挥扫，例以诗为本，若沓其图则画工也。’郑舍人知常《醉题》……此诗可作画图看也”^①。都对诗画关系进行了论述。然后就是李齐贤，他的诗画关系主张与李奎报的观念联系密切，他诗画关系的核心理论便是引用李奎报的“见诗如见画，亦足传万古”，并将李奎报与苏轼的诗画关系主张进行比较，强调其二人观点主张一致“语虽不侔，用意同也”。综观李奎报与李齐贤二人的诗画关系主张，可以看到李奎报与李齐贤的诗画关系主张是继承与发展的关系。二人的诗画关系主张虽各有侧重，但还是可以看出李齐贤的诗画理论与李奎报、李仁老的诗画关系一脉相承。

不仅如此，将诗画理论后延至朝鲜朝，后代诗家徐居正亦继承了李齐贤的“书，心画也”理论观点，在其所著《东人诗话》中有言“所书必观诗文，心肯然后始下笔”^②，此则是评论幻庵（书法家）的书法，徐居正认为诗书画同源，书法是文字的造型艺术，是诗文思想内容的外在表现形式，其从诗、书、画三种不同形式的共性着眼，重视诗歌塑造鲜明生动的艺术画面，重视诗歌意境。在此可以看到，李齐贤对李奎报的诗画同源观点直接引用，徐居正亦是对李齐贤的诗画观念有所继承。然除直接引用的两位著名文人之外，其他后代的文人诗画观念亦可以看到朝鲜文坛诗画同源观念的继承和发展。就比如再后来的李济臣，他的“诗画一品”观点尤为突出，在其所著的《清江诗话》中，有6处谈论诗画一律的理论内容，其中多是为画卷或景象赋诗。把诗、画及风景联系起来，认为好诗应“太逼画样，以为其绝”^③。他的诗画关系主张就更为详备。

综观朝鲜文坛的诗画关系理论，李仁老的理论内容为后代文人们起到了一定的开山之功。后代文人在他的基础上将诗画审美关系主张

① [韩]崔滋：《补闲集》，蔡镇楚编《域外诗话珍本丛书》第8册，北京：北京图书馆出版社，2006年，第108页。

② [韩]徐居正：《东人诗话》，《韩国诗话全编校注》一，第191页。

③ [韩]李济臣：《清江诗话》，《韩国诗话全编校注》一，第648页。

发展得愈趋于完善。通过对李仁老诗画审美关系主张的研究，不仅能够李在李仁老诗学研究的道路上更进一步，也为李仁老对中国诗学接受研究打开新的领域。诗画审美关系论是中朝诗学之间深切关联的一个缩影。

