

钱钟书两篇论文中的三个小问题

王彬彬

本文对钱钟书《七缀集》中《中国诗与中国画》、《读拉奥孔》两篇文章有关画与诗的关系问题所列举部分论据，提出质疑，认为大学者在一些具体问题的论述中，有时也不免断章取义或千虑一失。这对于我们如何准确运用中外文献材料，具有一定的警示意义。

钱钟书的《七缀集》，1985年12月由上海古籍出版社出版。该书共收七篇论文。第一篇是《中国诗与中国画》，第二篇是《读拉奥孔》。这两篇论文，谈论的都是诗歌与绘画的关系，或者说，都是在论说诗歌与绘画的差异，都是在以某种方式反驳“诗画本一律”这种美学观念，都是在对“诗中有画”、“画中有诗”这样的命题提出质疑。但在这两篇论文中，有三处地方，我觉得在资料运用上都有点问题，或者说，都有点不够准确、妥帖。

一、达·芬奇也许放错了地方

“诗画本一律”是苏轼著名的美学观点。这一观点在中国美学史上产生了很大的影响。“诗是无形画，画是有形诗”，几乎成为一种“常识”。而钱钟书的《中国诗与中国画》，则意在指出：在中国美学史上，尽管人们时时强调“诗画本一律”，但在具体地评价诗歌和绘画时，还是持有不同的标准的。论诗时是一套标准，论画时又是一套标准。所以，诗与画其实并不“一律”。诗画本相通，不仅在中国美学史上为许多人所认可，在西方美学史上也是一个非常有影响的观点。这篇《中国诗与中国画》，在开始论述中国古代评说诗画的标准之前，罗列了中西有关诗画一致性的观点。文章第二部分，在列举了中国美学史上的这类观点后，又列举西方美学史上的这类观点：

“无声诗”即“有形诗”和“有声画”即“无形画”的对比，和西洋传统的诗画对比，用意差不多。古希腊诗人(Simonides of Ceos)早说：“画为不语诗，诗是能言画”。嫁名于西塞罗的一部修词学里，论“互换句法”(commutatio)的第四例就是：“正如诗是说话的画，画应该是静默的诗”(Item Poema loquens Pictura, Picturata tacitum Poema debet esse)。达文齐干

脆说画是“嘴巴哑的诗”(una poesia muta),而诗是“眼睛瞎的画”(una pittura cieca)。莱辛在他反对“诗画一律”的名著里,引了“那个希腊伏尔太的使人眼花缭乱的对照”(die blendende Antithese des griechischen Voltaire),也正是那句希腊古诗,顺手又把他所敌视的伏尔太扫上一笔……

在列举西方美学史上认为诗是“有声画”而画是“无声诗”的观点时,钱钟书提到了达文齐。达文齐,即意大利文艺复兴时期的大画家达·芬奇。从钱钟书这番话的“语境”看,达·芬奇也是认可诗歌与绘画的一致性和相通性的,他把画比作“嘴巴哑的诗”,而把诗比作“眼睛瞎的画”。不过,这两个比喻总让人觉得有些别扭,有些“不怀好意”。如果说,把画比作“嘴巴哑的诗”还谈不上是对画的贬低,那把诗比作“眼睛瞎的画”,就决不能说是对诗的恭维了。试想,一个眼睛瞎的人,能画出什么样的画来呢?

钱钟书对达·芬奇的话做了注释,说明这句话出自达·芬奇的《画论》。达·芬奇留下了大量笔记,这些笔记在最近两百年间陆续被后人发现。朱光潜在《西方美学史》中说,达·芬奇“在笔记里详细记录了他在多方面的经验和体会,充分体现了当时新兴资产阶级的个性全面发展的理想和勇于进取的精神。当时许多‘巨人’的伟大成就是与这种新的理想和精神分不开的”。而钱钟书在注释中所说的《画论》,则是后人从达·芬奇留下的笔记中,将论画的部分抽取出来,单独成书的。1961年8、9月号的《世界文学》刊载了朱光潜翻译的达·芬奇笔记的一部分,钱钟书所引用的那句话恰好在内。下面把包含这句话的一段抄下来:

眼睛叫做心灵的窗子,它是知解力用来最完满最大量地欣赏自然的无限的作品的主要工具;耳朵处在其次,它就眼睛所见到的东西来听一遍,它的重要性也就在此。你们历史家,诗人或是数学家如果没有用眼睛去看过事物,你们就很难描写它们。诗人啊,如果你用笔去描绘一个故事,画家用笔把它画出来,就会更令人满意而且也不那么难懂。你如果把绘画叫做“哑巴诗”,画家也可以把诗人的艺术叫做“瞎子画”。究竟哪个更倒霉,是瞎子还是聋子呢?虽然在选材上诗人也有和画家的一样广阔的范围,诗人的作品却比不上绘画那样使人满意,因为诗企图用文字来再现形状、动作和景致,画家却直接用这些事物的准确的形象来再造它们。试想一下,究竟哪一个对人是更基本的,他的名字还是他的形象呢?名字随国家而变迁,形象是除死亡之后不会变迁的。

达·芬奇这番话完全是在赞美“眼睛”,也即是在赞美画家和绘画,而贬低诗人和诗歌。“哑巴诗”和“瞎子画”这两个比喻,有着明显的相互攻讦的意味。达·芬奇是在回击将绘画称作“哑巴诗”时,才将诗歌称作“瞎子画”的。从达·芬奇对“眼睛”的推崇来看,将诗人称作“瞎子”,是很刻毒的詈语。紧接着这番话,达·芬奇又写道:

如果诗人通过耳朵来服务于知解力,画家就是通过眼睛来服务于知解力,而眼睛是更高贵的感官。

推崇绘画而鄙视诗歌,认为诗歌不配与绘画相提并论的意思,表达得很清楚。莱辛的《拉奥孔》,也是在强调诗歌与绘画的差异性,并且也有明显鄙视诗歌而赞颂绘画、雕塑的倾向。朱光潜曾这样评说莱辛:“……但是‘艺术美模仿自然美’这个信条逼得莱辛走到更奇怪的结论。美仅限于物体,而诗根本不能描写物体,则诗中就不能有美。莱辛只看出造型艺术中有美,他讨论诗,始终没有把诗和美联在一起讲,只推求诗如何可以驾驭物体美。他的结论是:诗无法可以直接地表现

朱光潜:《西方美学史》上册,人民文学出版社1963年版,第150页。

物体美,因为物体美是平面上形象的谐和配合,而诗因为用语言媒介,却须把这种平面配合拆开,化成直线式配合,从头到尾地叙述下去,不免把原有的美的形象弄得颠倒错乱。”莱辛的鄙视诗歌而赞颂绘画,认为诗与画不能相提并论,也正有着达·芬奇的影响。伍蠡甫主编的《西方文论选》,收录了朱光潜翻译的达·芬奇笔记中的片断,编者并做了这样的说明:“芬奇着重视觉,钻研事物外部形状,有扬画抑诗的倾向,并预示了18世纪关于文艺部门中界限和效果的研究(如德国莱辛)。”可以说,在诗歌与绘画的关系上,莱辛与达·芬奇是一脉相承的,即都反对诗画同源说、诗画一致说。

在西方美学史上,关于诗与画的关系,向来有两种观点。一种主张诗与画的同源性和一致性,一种则主张诗与画的异源性和差异性。而主张诗与画的异源性和差异性者,又往往是扬画抑诗的。在西方,本有着扬画抑诗的传统,达·芬奇正是这一类人的代表,甚至也是这种观点的源头性人物。既如此,钱钟书在列举西方美学史上主张诗画同源和一致的观点时,把达·芬奇放进去,也许就是放错了地方。

二、沈括是否被曲解了

钱钟书的《读拉奥孔》虽是一篇书评,但其实是钱钟书借莱辛之酒杯,浇自家心中之块垒。在这篇文章中,钱钟书细致地论说了诗歌与绘画的差异性,实际上则是在强调绘画不及诗歌,不配与诗歌并称。在文章第二部分,钱钟书写道:

莱辛不仅把“事”、“情”和“物”、“形”分别开来,他还进一步把两者各和认识的两个基本范畴——时间与空间——结合。作为空间艺术的绘画、雕塑只能表现最小限度的时间,所画出、塑造出的不能超过一刹那内的物态的景象(nie mehr als einen einzigen Augenblick),绘画更是这一刹那景物的一面观(nur aus einem einzigen Gesichtspunkte)。我联想起唐代的传说:“客有以按乐图示王维,维曰:‘此《霓裳》第三叠第一拍也。’客未然,引工按曲,乃信。”(《太平广记》卷二一三引《国史补》,卷二一四引《卢氏杂说》)记“别画者”看“壁画音声”一则大同小异)宋代沈括《梦溪笔谈》卷一七批驳了这个无稽之谈:“此好奇者为之。凡画奏乐,止能画一声。”从那简单一句话里,我们看出他已悟到时间(引按:此处“时间”似为“空间”之误)艺术只限于一刹那内的景象了。“止能画一声”五个字也帮助我们了解一首唐诗。徐凝《观钓台图》:“一水寂寥青霭合,两崖崔嵬白云残;画人心到啼猿破,欲作三声出树难。”……诗意是:画家挖空心思,终画不出“三声”连续的猿啼,因为他“止能画一声”。徐凝很可以写:“欲作悲声出树难”或“欲作鸣声出树难”,那不过说图画只能绘形而不能“绘声”。他写“三声”,寓意精微,“三”和“一”、“两”呼应,就是莱辛所谓绘画只表达空间里的平行(nebeneinander),不表达时间上的后继(nacheinander)。所以,“画人”画“一水”加“两崖”的排列易,他画“一”而“两”、“两”而三的“三声”继续难。《拉奥孔》里的分析使我们回过头来,对徐凝这首诗绝句和沈括那条笔记刮目相看。一向徐凝只以《庐山瀑布》诗传名,不知道将来中国美学史家是否会带上他一笔。

钱钟书在这里引用徐凝和沈括,意在说明绘画不能“再现”诗歌的意思、意趣、意味、意韵。诗歌可以写一声接一声的“猿啼”,而绘画却充其量只能画出其中之一声。在钱钟书看来,这也是诗画不“一律”的表现之一种。实际上,画家能否画出连续性的“猿啼”,也是可以讨论的问题。达·芬奇能画出蒙娜丽莎那谜一般的微笑,就不能说别的画家决不可能画出一声以上的“猿啼”。不

朱光潜:《诗论》,三联书店1984年版,第150—151页。

伍蠡甫主编《西方文论选》上册,上海译文出版社1979年版,第180页。

过,这个问题姑且不论。这里想说的是:钱钟书对沈括那条笔记,似乎有点断章取义。

从钱钟书对沈括的引用看,沈括之所以认为那则关于王维的传说是“好奇者为之”,是因为“凡画奏乐,止能画一声”。因为“止能画一声”,所以王维不可能从那幅《按乐图》上认出是“《霓裳》第三叠第一拍”。“止能画一声”成为沈括否定那则传说的理由。如果真是这样,那么,沈括肯定失之于武断。要弄明白沈括本意,还得看看《梦溪笔谈》中那则笔记的全文:

《国史(谱)[补]》言:“客有以《按乐图》示王维,维曰:‘此《霓裳》第三叠第一拍也。’客未然,引工(按)[按]曲乃信。”此好奇者为之。凡画奏乐,止能画一声,不过金石管弦同用一字耳。何曲无此声?岂独《霓裳》第三叠第一拍也?或疑舞节及他举动拍法中别有奇声可验。此亦不然。《霓裳曲》凡十三叠,前六叠无拍,至第七叠方谓之“叠遍”,自此始有拍而舞作,故白乐天诗云:“中序擘騞初入拍”,“中序”即第七拍也。第三叠安得有拍?但言“第三叠第一拍”,即知其妄也。或说尝有人观《画弹琴图》曰:“此弹《广陵散》也。”此或可信,《广陵散》中有数声他曲皆无,如“泼擗声”之类是也。

沈括之所以认为那则关于王维的传说是“好奇者为之”,最有说服力的理由,还是《霓裳曲》第三叠本来没有“拍”。既根本无“拍”,那说王维一眼认出那幅《按乐图》乃“《霓裳》第三叠第一拍”,当然便很“妄”。至于钱钟书特别看重的“凡画奏乐,止能画一声”,则并不能成为否定那则传说的坚实理由。如果画家高明,把奏乐者某一瞬间动作神情的特征精细准确地描绘出来,而观画者又恰好是深通音律和画理者,那就完全有可能认出这所画的“一声”,是何曲之何声。实际上,沈括也举了一个正面的例子。他认为,有人观《画弹琴图》而认出所弹为《广陵散》,这“或可信”。同样是“止能画一声”,既然此种场合“或可信”,就不能说别的场合决不可信。

元人辛文房所撰《唐才子传》,也说到了那则王维观《按乐图》的故事:

维,字摩诘,太原人。九岁知属辞,工草隶,闲音律。岐王重之。维将应举,岐王谓曰:“子诗清越者,可录数篇,琵琶新声,能度一曲,同诣九公主第。”维如其言。是日,诸伶拥维独奏……客有以《按乐图》示维者,曰:“此《霓裳》第三叠最初拍也。”对曲果然。

从这叙述中,我们知道,王维还是一位“闲音律”的音乐家。既是大画家,又是“闲音律”的音乐家,如果《霓裳曲》第三叠有“拍”,那就完全可能被王维从画中认出。所以,“止能画一声”,与那则关于王维的传说是否“无稽之谈”,并没有必然的关系。

钱钟书在《读拉奥孔》中,是要证明绘画不如诗歌,因此他对沈括的那句“凡画奏乐,止能画一声”,分外感兴趣。但这也导致他在两个层面都有所失误。一是他把“止能画一声”视作王维不可能从《按乐图》中认出为《霓裳曲》第三叠第一拍的理由,并且把这种看法强加于沈括;二是他把证明关于王维的那则传说为“妄”,视作证明诗优于画的一种方式。

三、董其昌想说什么

为了论证画不如诗,钱钟书在《读拉奥孔》“三”中,找了许多中国古代的“证据”:

诗中有画而又非画所能表达,中国人常讲……值得注意的是,画家自己也感到这种困难。嵇康《兄秀才公穆入军赠诗》之一五:“目送归鸿,手挥五弦”;画家顾恺之说:“画‘手挥五弦’易,‘目送归鸿’难”(《世说新语·巧艺》第二一)。董其昌说:“‘水作罗浮磬,山鸣于

闻钟’，此太白诗，何必右丞诗中画也？画中欲收钟、磬不可得！”（《容台集·别集》卷四，二句出僧灵一《静林精舍》诗）。

这里所引董其昌那番话，以“画中欲收钟、磬不可得！”结束，且最后用了惊叹号。我想，一般的读者读了钱钟书所引的董其昌这几句话，都会以为这是一段完整的话，都会以为董其昌在为画中不能收钟、磬之声而遗憾——但其实并非如此。

伍蠡甫的《名画家论》中，收有《董其昌论》、《再论董其昌》两篇研究董其昌的论文。在《再论董其昌》中，伍蠡甫说：

以前所写《董其昌论》，关于他的论画尚多遗漏，这里作些补充。

虚、静：董氏《画旨》有这么一段：“元晖（小米）未尝以洞庭、北固之山为胜，而以其云物为胜，所谓天闲万马皆吾师也。但不知云物何以独于两地可以入画。或以江上诸名山，所凭空阔，四天无遮，得穷其朝暮之变态耳。此非静者何由深解。故论书者曰：‘一须人品高’，岂非品高则闲静无他好萦故耶？”江天辽阔，云物舒展，重山叠嶂、景色拍塞，前者虚后者实，但对画家艺术想象的活动范围来说，前者比后者要宽广得多。然而这只是想象的外在因素，我们还须看到那内在因素，即画家心领神会而频增审美与想象的深度，例如凭主观之“静”以把握客观之“虚”，最后收入画图。米友仁就曾做到这一步，欣赏米画的要看懂这一点，董其昌名之曰“静者”的“深解”。而且不论是画得出或看得懂，都决定于“无他好萦”的静的观照……艺术创作、欣赏中的虚、静之理，老子早就讲过。《老子·四十一章》：“大音希声，大象无形。”“希声”故静，“无形”故虚，时间艺术与空间艺术正是通过虚、静，以观照、体现宇宙万物的自身规律，表达了“道”之全美境界……后来苏轼讲得愈加明白易懂：

欲令诗语妙，无厌空且静。

静故了群动，空故纳万境。

米友仁能“静”，所以领会客观现象的种种运动，能“虚”，所以把握云山之趣，作为“万境”之一，形象地落诸缣素……

此外，董其昌还谈到画中写声亦寓虚静之理。“‘水作罗浮磬，山鸣于闻钟’，此太白诗，何必右丞诗中画也。画中欲收钟磬不可得，但众山之响，在定境时有耳圆通。正自觅解人不易。”画家修养，亦有释氏所谓的心定止于一境，有此定境，便不难领会钟磬的响声都在静穆的众山中，也就是画中寓动（声波）于静（众山）之理了。

钱钟书所引用的，并非董其昌的一段完整的话，而是把“但”字前面的话取出来，且在后面加上惊叹号，“但”以后的话则都舍去。董其昌这段话并不难懂，我们一眼就能明白，董氏的主旨在“但”字以后。他想说的是：画中虽欲收钟磬不可得，但又何必收钟磬！画面上虽无法直接画出钟磬之声，但只要画家画出了虚静之境，而观画者又有着虚静之心，自能从画面上听到“众山之响”，自能从画面上听到“希声”的“大音”。伍蠡甫的研究使我们明白，董其昌是在谈论艺术创作和欣赏中的“虚”、“静”问题时，是在“谈到画中写声亦寓虚静之理”时，说了这番话的。董其昌的本意是强调绘画可以寓“声”于“静”，可以不画钟磬而让观者听到钟磬之声。而钱钟书则截取“但”字以前的几句话，让董其昌表达与本意截然相反的意思，以此作为自己的论据。

（作者单位 南京大学中国现代文学研究中心）

责任编辑 元亮

伍蠡甫：《再论董其昌》，《名画家论》，中国大百科全书出版社 1988 年版，第 132—134 页。