

诗画平等观中的诗画关系

——围绕“诗中有画”说的若干问题

刘 石

基于不同的诗画观和对诗、画地位的不同认识，苏轼论王维诗歌的“诗中有画”说以及后人对它的袭用受到一些学者的非议。本文围绕“诗中有画”说的若干问题，如“诗中有画”说有无价值判断，为何偏偏用于王维，苏轼提出“诗中有画”、“画中有诗”以及“诗画本一律”说的主客观条件，“诗画一律”视野中王维诗与画的面貌，如何认定王维诗与画的历史地位等，展开讨论。

一、苏轼的“诗中有画”说有无价值判断

味摩诘之诗，诗中有画。观摩诘之画，画中有诗。诗曰：“蓝溪白石出，玉川红叶稀。山路元无雨，空翠湿人衣。”此摩诘之诗，或曰非也，好事者以补摩诘之遗。^①

这段苏轼对王维诗画的评论，最著名和最重要的当推首四句。对于这四句中的后二句，迄今未见有非议者。至于前二句，蒋寅先生在《对王维“诗中有画”的质疑》中提到：“苏东坡的论断其实只说明了一个事实，本身并不包含价值判断——我们不应该忘记莱辛的告诫：‘能入画与否则判定诗的好坏的标准！’”^②莱辛是18世纪德国的古典美学家，且不说生于其后的我们是不是必得以这位美学家的告诫为圭臬，生于其前的11世纪中国的苏轼是不能预先得到这个告诫的，无法拿这个告诫反推苏轼的原意只是说明事实而不包含价值判断。苏轼的论断是否包含了价值判断，包含什么样的价值判断，并不难作出判断。我们既能够从这两句本身来判断，也可以由这两句所在的一段全文来判断，更应该结合苏轼对于王维诗画的其他评论来判断。从这两句本身来判断，虽然字面没有明显表示价值判断的语汇，但“味”字之设，已传达出说话者对王维诗歌的涵泳与欣赏。结合这两句所在的整段文字来判断，“观摩诘之画，画中有诗”二

句,显然是说话者对王维画作的揄扬(蒋文对此并不持异议),那么就很难想象同为一幅画的题识,后二句称其画中有诗意在赞许,前二句称其诗中有画,却只是在作事实判断,而不具有价值判断!

苏轼在《王维吴道子画》中说:“吴生虽妙绝,犹以画工论。摩诘得之于象外,有如仙翮谢笼樊。吾观二子皆神俊,又于维也敛衽无间言。”^③吴道子何许人也?唐人称为“国朝第一”^④,宋人称为“今古一人”^⑤!就是这样的一个人,在被苏轼拿来与王维作比较时却不得不屈居下位,苏轼心目中王维画的地位,不问可知矣!如此,回过头来涵泳“味摩诘之诗,诗中有画”二句,就更可以知道蒋寅文对其“只说明了一个事实,本身不包含价值判断”的解读,与事实是不相符合的。

苏轼对“诗中有画”、“画中有诗”的称许,曾得到后世的广泛征引。若加归纳,约有三类情形。第一类是品评王维,认同此语。北宋谢逸诗:“欲知摩诘诗中画,桃红柳绿皆摹写……欲观摩诘画中诗,小幅短短作四时。”^⑥清王夫之文:“家辋川诗中有画,画中有诗。”^⑦更是直引苏轼原话。第二类是援引此语,转评他人。南宋周必大:“诗中有画今摩诘,安用当年《八景图》。”^⑧元贡性之:“此老风流世所知,诗中有画画中诗。”^⑨皆是其例。第三类是使用此语,泛论诗画。宋蔡絛:“丹青吟咏,妙处相资。昔人谓‘诗中有画,画中有诗’者,盖画手能状而诗人能言之。”^⑩金李俊民:“士大夫咏情性,写物状,不托之诗,则托之画,故诗中有画,画中有诗。”^⑪清邹一桂:“善诗者诗中有画,善画者画中有诗,然则绘事之寄兴与诗人相表里焉。”^⑫均是泛论诗画之相通与互助。

可以说明,苏轼“诗中有画”、“画中有诗”这两句评语影响深远,早成为历代文人对诗画融合的恰切表达,成为对某一诗人或画家,尤其是兼诗人与画家于一身的艺术家的经典评价。换言之,有价值判断者远不止苏轼一人!

二、“诗中有画”、“画中有诗”为何偏偏用于王维

前人对苏轼这段话还有一种不同的观点,即认为“诗中有画”、“画中有诗”者不限于王维一人。清人贺贻孙云:“诗中有画,不独摩诘也。”^⑬清人柯煜《劝农》诗句“牛背一鸦立,夕阳人力锄”,沈德潜评曰:“往见石田翁(沈周——笔者)画鸦立牛背,今为石庵(即柯煜——笔者)诗写出,诗中有画,画中有诗,岂独摩诘然耶?”^⑭蒋寅文也说,从曹植、陶渊明到杜甫诗都可以看出一种画意。这种看法自然是符合事实的,但正因为不止王维一人的诗画具有画意与诗意,就更值得我们想一想,苏轼为什么偏偏将这一命题用在王维而不是别人身上,难道这仅仅是一种偶然吗?中国古典诗歌史和绘画史上均不缺乏卓越人物,但兼擅并能且两臻化境的实在不多。而在这为数不多的人中,以时代早晚及成就高下而论,都不得不首推王维。

较早将王维诗画并相提及的或许是与王维同时的窦冀,其《述书赋》以“诗兴入神,画笔雄精”^⑮八字称之。后继者有宋人范纯仁:“笔端穷造化,聊可敌君诗。”^⑯黄庭坚:“丹青王右辖,诗句妙九州。”^⑰韩拙:“唐右丞王维文章冠世,画绝古今。”^⑱同样诗画兼擅的元人赵孟頫:“王摩诘能诗更能画,诗入圣而画入神。自魏晋及唐几三百年,惟君独振。”^⑲

将诗画兼擅为难而王维独兼二难这一层意思表达得更清楚的,则先有北宋张嘉甫:“顾长康善画而不能诗,杜子美善作诗而不能画。从容二子之间者,王右丞也。”^⑳继有南宋刘克庄:“艺之至者不两能。善画者不必妙词翰,有词翰者类不工画,前代惟王维、郑虔兼之。”^㉑清初文学家汪琬亦云:“古之才人求名于文墨之间,未有能以诗画并著者也。有之,自王摩诘始。盖其才情气韵得之有素,每一落笔莫不尽善,故世之言诗画者举皆宗之。”^㉒明人张岱云:“‘诗中有

画,画中有诗’因摩诘一身兼此二妙,故连合言之。”^②正确地指出了王维得以独享苏轼这一评价的原因。

然而还应知道,若谓道及王维诗人画家兼于一身的第一个人,却不是别人,而是王维自己!那就是他《偶然作六首》之六中的这样四句:“宿世谬词客,前身应画师。不能舍余习,偶被世人知。”^③前人于此数句亦早注意及之,并将其与苏轼“诗中有画,画中有诗”的评价相关联。如元人辛文房:“维诗入妙品上上,画思亦然。至山水平远,云势石色,皆天机所到,非学而能。自为诗云:‘当代谬词客,前身应画师。’后人评维‘诗中有画,画中有诗’,信哉!”^④明人蒋一葵亦从而袭之曰:“王摩诘善画破墨山水,尝自制诗曰:‘当代谬词客,前身应画师。不能舍余习,偶被时人知。’东坡云:‘维诗中有画,画中有诗。’”^⑤

最后要提及的是,苏轼或许称得上是对王维诗画关系最为关注的一个。除“诗中有画”、“画中有诗”外,他不止一次地吟咏道:“诗人与画手,兰菊方春秋。”(《次韵黄鲁直书伯时画王摩诘》,卷四七第2543页)“摩诘本词客,亦自名画师。”(《题王维画》,卷四八第2598页)^⑥可知苏轼称许王维一身而兼二能,非止一次,非止一语,只不过“诗中有画,画中有诗”两句最为知名罢了。

三、苏轼的诗画平等观与“诗画一律”的提出

历史上诗画兼擅并臻于化境者不多,苏轼恰是其中一人,并且是最重要的一人!与王维一样,他的诗作天下推之,不待详论,较王维幸运的是,他的画作尚有真迹留存^⑦,其自视亦大不低,不仅自称“余亦善画古木丛竹”(《石氏画苑记》,卷一一第365页),而且认为不在他所倾心称许的文与可之下,所谓“吾竹虽不及,石似过之”、“竹石风流各一时”(《题憩寂图诗》,卷六八第2138页),甚至以“神品”二字自我标榜:“画得寒林墨竹,已入神品。”(《与王定国》八,卷五二第1571页)南北宋之交孙觌引此语谓:“公诗举天下推之,而书画则世人不尽识也,故有此语。”^⑧依此说,则苏轼自许其画便一如齐白石自许其诗了^⑨,未必得实。汪琬在前引《许南交送行诗》数句后又云:“子瞻则又诗胜于画。”亦未必能代表北宋人的观点。与苏轼唱和、以文章名世的孔武仲说:“尝闻之曰:‘文者无形之画,画者有形之文,二者异迹而同趋。以其皆能传生写似,为世之所贵珍。居士之文俊伟闳博,纤徐姣好矣,而又欲从丹青之妙,忧以此娱情,欢以此寓笑,盖将以贾谊、陆贽之文、顾恺之、王摩诘之笔兼之乎一身。故其动之为风,散之为云,敛之为秋,舒之为春。是何其视听息食与我略均,而多才与艺如此,此余之所以心醉乎斯人也。’”^⑩这才充分反映出时人对苏轼诗画兼擅并美的仰羨之心^⑪。

基于兼擅并美的诗画艺术实践,苏轼不吝惜表达他的诗画平等观。他对绘画的喜爱与诗歌相同,《郭祥正家醉画竹石壁上,郭作诗为谢,且遗二古铜剑》:“平生好诗仍好画,书墙浣壁长遭骂。”(卷二三第1235页)认为绘画的功能与诗歌相同,《书朱象先画后》引朱氏语:“文以达吾心,画以适吾意。”(卷七〇第2211页)认为画家的艺术想象和摹写能力与诗人相同,《欧阳少师令赋所蓄石屏》:“古来画师非俗士,摹写物像略与诗人同。”(卷六第278页)《次韵吴传正枯木歌》:“古来画师非俗士,妙想实与诗同出。”(卷三六第1962页)又认为绘画的魅力和效果可与诗歌相同,《王晋卿作烟江叠嶂图……》:“风流文采磨不尽,水墨自与诗争妍。”(卷三〇第1610页)他尤爱论诗画之一律和相通,多次从诗画关联的角度论及王维,已见上引。

这里要补充的是,其所论者又实不止于王维一人。《书鄱陵王主簿所画折枝二首》之二:“悬知君能诗,寄声求妙语。”(卷二九第1526页)这是从王主簿画中看出了诗意^⑫。《郭熙秋山平

远二首》之一：“此间有句无人识，送与襄阳孟浩然。”（卷二九第1540页）此画间不仅有句，而且有对孟浩然才能赏识的诗句！《送钱塘僧思聪归孤山叙》：“（僧思聪）诗有奇语，云烟葱朏，珠玑的烁，识者以为画师之流。”（卷一〇第326页）又以“诗中有画”称颂诗僧思聪。《韩干马》：“少陵翰墨无形画，韩干丹青不语诗。”（卷四八第2630页）至此更进一步，径称杜甫诗为画而韩干画为诗，不单单是“有无”的问题了！

拜读蒋寅先生文，不难感知其承袭德国学者莱辛《拉奥孔》、中国学者钱钟书《读〈拉奥孔〉》而来的“诗优画劣”观。蒋文的逻辑单纯而清晰，越具象的艺术越低级，越抽象的艺术越高级，“诗歌是语言艺术，是诉诸精神、诉诸时间的艺术，在艺术级次上高于绘画而仅次于音乐”，因而，“将王维诗的成就归于‘诗中有画’已然损害了王维诗的艺术价值”，就不仅不是对王维诗歌的肯定，反倒成为“对王维诗歌艺术价值的轻估了”。殊不知提出这一命题的苏轼，与以上诸君的“诗优画劣”观大不相同！苏轼及其弟苏辙皆谓文与可之画竹，与庖丁之解牛、轮扁之斫轮一样，皆为从艺之“有道者”（《文与可画筍簞谷偃竹记》，卷一一第366页），这是对绘画艺术可能达到的境界的极高评价，说明在苏轼的理解中，画之为艺，又何尝在诗艺之下？苏轼有诗句曰“径遥趋后崦，水会赴前溪”，时人宋复古读后对他说：“子亦善画也耶？”（《跋宋汉杰画》，卷七〇第2215页）即谓其诗中有画也，而苏轼引之，甚为自得，这又难道是苏轼喜好他人对自己的轻估，而不是体现了他自己的诗画平等观？

王画在画史上的地位本极崇高，苏轼对王画的评价亦极崇高，这在上文已经说过了。苏轼说王维诗中有画，此“画”既指直观摹绘、体物相形的功能，更是指王维自己写意抒情的画风（王维画风见下所述），那么同样，说王诗如其画，又如何能说是对王诗的轻估，而不是反映了王维诗歌的特点，也反映了苏轼自己的诗画一律观？更有说者，前引王句“宿世谬词客，前身应画师”，日人紺野达也的分析颇有道理：“诗人还是画家，王维对哪一身份更怀有亲近感？考虑这一问题的时候，值得注意是‘宿世’一词。‘宿世’在意思上与‘前身’同义，可是有些版本作‘当世’^③。依靠此异文，我们可以解释作为诗人的自己是错误，画家则确是本来的自己。如果这样解释，王维认为作为画家比作为诗人更有高的价值……至少从此明确地看到王维绝不把作为‘画家’的自己放在作为‘诗人’的自己的下面。”^④然而不仅是苏轼持诗画平等观，王维自己也认为其画不在其诗之下，蒋寅文却认为“诗中有画”之评是对其诗的轻估！

蒋寅认为不能将“诗中有画”当作王维诗歌最高的成就，不无道理，却并不能算作他的新见。早在六十多年前闻一多就说过：“我们再谈谈王摩诘的‘诗中有画，画中有诗’，作个结束。其实这话也不限于王摩诘一个人当得起。从来哪一首好诗里没有画，哪一幅好画里没有诗？恭维王摩诘的人，在那八个字里，不过承认他符合了两个起码的条件。”^⑤不过，苏轼何尝将之看成王诗最高的成就，只是强调王维诗画融合、相得益彰这一特点，如此而已。

总之，诗画平等、诗画相通，确实是苏轼重要的文艺思想。我们都知道，苏轼有一个已成为文学史名言的论断，即“诗画本一律”（《书鄢陵王主簿所画折枝二首》之一，卷二九第1525—1526页），这一论断正是其诗画平等相通的文艺思想的浓缩与概括。同样，“诗中有画，画中有诗”的提出，也确实不是苏轼的一时兴到，而是代表了他诗画融合的一贯主张，与“诗画本一律”的论断一样，本身就是诗画平等观的体现。其中包含着的“价值判断”，至此更加凸显出来。

四、“诗画一律”是自宋以来的普遍文艺观念

“诗画一律”，又岂止是苏东坡一人的文艺思想！考察中国古代的文学史，会发现一个现

象,从宋代尤其是苏轼以后,以“无色画”、“有声画”等作为诗的代称、以“无声诗”、“有形诗”等作为画的代称的用例大大增加,这类语汇频频出现在人们的诗文著述中。

先看称诗为“有声画”、“无色画”的例子。北宋王安中《王摩诘钓鱼图》云:“烦公有声画,相我无弦琴。”^③南宋周紫芝《题李伯时画归去来图》:“渊明诗成无色画。”^④元方回《丹阳道中大雪》:“此是老夫有声画,丹阳道上雪天诗。”^⑤

再看称画为“无声诗”的例子。北宋黄庭坚《次韵子瞻子由题憩寂图二首》其一:“李侯有句不肯吐,淡墨写出无声诗。”^⑥米芾于其所绘淡墨松梢,自称“独赋无声之诗”^⑦。南宋杨万里《题文发叔所藏潘子真水墨江湖八境小轴·灵隐冷泉》:“小潘诗家子,解作无声诗。”^⑧元贡奎《奉朱泽民提学赋山水歌》:“朱子客京师,真作无声诗。”^⑨明徐渭《独喜萱花到白头图》:“莫把丹青等闲看,无声诗里颂千秋。”^⑩

自然,也有人以“有声画”、“无声诗”喻苏轼诗画。如北宋释德洪《戒坛院东坡枯木张嘉夫妙墨童子告以僧不在不可见作此示汪履道》:“雪里壁间枯木枝,东坡戏作无声诗。”^⑪南宋周孚《题所画梅竹二首》之一:“东坡戏作有声画,叹息何人为赏音。”^⑫如此之类,是否有将“诗中有画,画中有诗”的评价还用于其身的意味,就不得而知了。

这类诗画代称的普遍出现,折射出的正是有宋以降诗画会通的普遍观念。早在与苏轼同时的郭熙就说过:“更如前人说,诗是无形画,画是有形诗。哲人多谈此言,吾人所师。”^⑬“哲人多谈此言”,可知其语之流行;“吾人”所“师”者非他,正是“诗画一律”的文艺思想,用北宋人的话说,就是“文章书画固一理”^⑭,用南宋人的话说,就是“诗乃有声画,画乃无声诗,不必差殊观”^⑮,用金人的话说就是“画与诗同宗”^⑯,用明人的话说就是“诗与画等耳”^⑰,用清人的话说就是“同一机轴”^⑱。

南宋孙绍远录唐宋人题画诗为《声画集》,元杨公远所撰诗集题为《野趣有声画》,明毛良著《无声诗》阐述画法画理,清姜绍书《无声诗史》著录有明一代画家,这些书籍之得名,同样具体而微地体现着自宋而下历代文人对诗画关系的看法,是他们“诗画一律”思想简洁、生动、鲜明的表达。

五、王维“诗画一律”视野中的画是什么画,诗是什么诗?

在“诗画一律”说的讨论中,诗画兼擅的王维是一个绕不开的人物。他的诗、画被视为诗中有画、画中有诗的楷模,使“诗画一律”的观念得到进一步明确。在“诗画一律”的观念下,他的诗、画被提高到一个醒目的位置。探讨王维“画中有诗”的画指的是什么画,以及“诗中有画”的诗是什么诗,有助于深化“诗画一律”说的研究。

作为画家,王维的面目十分含混,在绘画史上的地位也十分游移,主要原因是他的真迹不存于世^①,所以研究王维绘画只能从有关著录入手。综合各家所述,可得如下观点:

(一)以山水为主要题材,以江川雪景为主要表现内容。从与王维几乎同时的封演所谓“特妙山水”^②开始,唐李肇^③、朱景玄^④、张彦远^⑤、五代刘昫^⑥等不断提及这一点。北宋末《宣和画谱》卷一·著录其画126帧,人物画虽占70幅,但其余则均为山水画,且名列“山水”门中,并称其“尤精山水”^⑦。从《雪江诗意图》、《雪景山居图》、《群峰雪霁图》等画目中,不难想见其画材。

(二)其山水画风有笔迹劲壮和刻画精整二种。张彦远谓其树石“重深”^⑧,又谓其“破墨山水笔迹劲爽”^⑨。北宋黄庭坚谓其《辋川图》笔墨可谓造微入妙^⑩,北宋米芾也谓其“《小辋川》摹本笔细”^⑪。北宋文同曾用百许字的篇幅,详尽记述了王维《捕鱼图》“用笔使墨”的“穷精

极巧”^④,提供了王画工细的一个范本。

(三)上述两种风格均不是王维的代表风格,尤非王维在后世影响大的风格。王画为后人所推重的主导风格和典型面貌是:

1. 善用水墨,摒去五色。世传王维所著《山水诀》(一名《画学秘诀》)云:“夫画道之中,水墨最为上。”^⑤人或谓此篇非王维所作^⑥,然所以托名王维,亦非无因。五代荆浩云:“水墨墨章,兴我唐代。”下列数家,其一即“王右丞笔墨宛丽”^⑦。知所谓“宛丽”之“笔墨”,实乃不着色之水墨。宋郭若虚谓董源“善画山水,水墨类王维”^⑧,可见北宋人看到的王画有水墨画,五代善山水的董源与之相类,亦可推想王维水平之不劣。至明人董其昌,直谓王维“始用渲淡”,并以此定其为文人画和南宗始祖,所谓“文人之画,自王右丞始”,“南宗则王摩诘始用渲淡,一变钩斫之法”^⑨。

2. 重神轻象,形迹疏略。唐人朱景玄谓吴道子“嘉陵江三百余里山水一日而毕”,与李思训“累月方毕”^⑩不同,故陈中凡谓唐代文人画疏简之笔的创始者是吴道子^⑪。而朱景玄又谓王维“画山水松石踪似吴生”^⑫,则自当与上述工细一类不同。北宋沈括云:“书画之妙,当以神会,难可以形器求也……彦远《画评》言王维画物,多不问四时,如画花往往以桃、杏、芙蓉、莲花同画一景。予家所藏摩诘画《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。”^⑬所谓“画中有诗”的王画,必非着意于形器矣。

3. 笔意幽闲,气韵高清。唐人封演说王维山水“幽深之致,近古未有”^⑭,五代荆浩称其“气韵高清”^⑮,苏轼谓王画“亦若其诗清且敦”(《王维吴道子画》,卷三第109页)。如其什么诗?五言诗,而且是近于陶、韦的五言诗。何由知之?由这几句诗知之:“前身陶彭泽,后身韦苏州。欲觅王右丞,还向五字求。”(《次韵黄鲁直书伯时画王摩诘》,卷四七第2543页)而陶、韦、王这类诗的共同特色,正可用一“清”字统称之^⑯。北宋米芾说:“世俗……多以江南人所画雪图命为王维,但见笔清秀者,即命之。”^⑰《宣和画谱》卷三:“(李)升笔意幽闲,人有得其画者,往往误称王右丞者焉。”^⑱见笔清秀即命为王维,误笔意幽闲的前蜀李升为王维,不正说明着王维画的特质吗?

有关王画的著录散见于各朝,但本文所用仅止于北宋。王维画迹在中唐已叹为罕见^⑲,北宋所存未必可靠者自多,用米芾的话说,就是“谅非如是之众也”^⑳,但其时去唐未远,人们看到王维真迹的可能性毕竟相对较大。苏轼是北宋人,那时人们眼中的王画,可能就是苏轼眼中的王画,苏轼等人对作为画家的王维的评价,都是在这些真假掺半的作品基础上产生的,这更是笔者特别看重的地方。就是说,上述唐宋人多所言及的不拘形似、笔迹疏略、笔意幽闲、气韵高清的水墨画,也就是苏轼所谓“诗中有画”的“画”了。

再论王维诗。王诗今存四百余篇,内容涉及边塞游侠、亲情友爱、佛理禅意、咏物抒怀等,但最享令誉的还要数山水写景诗。在诗歌史上,他的基本形象是山水诗人,这与他在绘画史上的山水画家身份恰成呼应,这种呼应相信不是偶然的。

粗略统计,王诗中写景诗和写及景色的诗凡150首左右,比例之高,远超侪辈。其中有奔放之景,如“天地忽开拆,大河注东溟”(《华岳》,卷二第28页);“楚塞三湘接,荆门九派通”(《汉江临泛》,卷八第150页);有壮阔之景,如“塞阔山河净,天长云树微”(《送崔兴宗》,卷八第140页);“秋天万里净,日暮澄江空”(《送綦毋校书弃官还江东》,卷三第46页)。而更多、更出色、在文学史上更具一格的却是与其上述画作相一致的笔致幽清、意境淡远、气韵高绝的山水小品。其组诗《皇甫岳云溪杂题》、《辋川集》中的名句,如“人闲桂花落,夜静春山空”(《鸟鸣涧》,卷一三第240页);“深林人不知,明月来相照”(《竹里馆》,卷一三第249页)等,为世人所熟知,类似

的句子更大量散见于他的其他诗作中。如“清冬见远山 积雪凝苍翠”(《赠从弟司库员外綵》,卷二第20页)、“草白霭繁霜 木衰澄清月”(《冬夜书怀》,卷五第83页)、“寒山转苍翠 秋水日潺湲”(《辋川闲居赠裴秀才迪》,卷七第122页)、“薄霜澄夜月 残雪带春风”(《河南严尹弟见宿弊庐访别人赋十韵》,卷一二第218页)等等。他的这类诗句与其画作相同,偏爱秋冬寒意及空旷深僻之景。这些诗句就是杜甫所欣赏的“最传秀句寰区满”^⑧的“秀句”,就是许多人以“清深闲淡”^⑨、“清而秀”^⑩、“穆如清风”^⑪称之为的“清”诗,也就是苏轼所说“画中有诗”的“诗”。它们远不足概括王维全部诗作的内容和风格,但足可证明王维山水诗人的身份,足可显示王维山水诗作的特点,足可表现王维山水诗与山水画的相通之处。

明大画家吴宽云:“右丞诗云:‘凤世谬词客,前身应画师。’盖自道也。右丞诗与李杜抗行,画追配吴道子,毕宏、韦偃弗敢平视。至今读右丞诗者则曰有声画,观画者则曰无声诗。以余论之,右丞胸次洒脱,中无障碍,如冰壶澄澈,水镜渊淳,洞鉴肌理,细现毫发,故落笔无尘俗之气,孰谓诗画非合辙也!”^⑫诚哉斯言!

六、关于王维诗与画的历史地位

昔年钱钟书先生撰《中国诗与中国画》一文,旨在说明:“中国传统文艺批评对诗和画有不同的标准:论画时重视王世贞所谓‘虚’以及相联系的风格,而论诗时却重视所谓‘实’以及相联系的风格。”^⑬文中举出的一个重要证据,就是王维“在旧画传统里坐着第一把交椅,然而旧诗传统里排起坐位来,首席是轮不到王维的。中唐以后,众望所归的最大诗人一直是杜甫”^⑭。这一证据是否经得起推敲呢?

如上所述,由于作品不存,王维画作的面目是不够清晰的。也因为如此,王维在明以前画学史上的地位也起伏不定,“高却没高到千古宗主,低也不失为二三流作家”^⑮。前文说苏轼对王维,比对唐宋人称为“国朝第一”、“今古一人”的吴道子更“无间言”,那不过是他早年(诗作于嘉祐六年,1061)的看法,二十年后不一样了,吴道子在他心中的地位提高成了“画圣”(《跋吴道子地狱变相》,卷七。第2213页),吴画与杜诗、韩文、颜书并为“天下之能事毕矣”(《书吴道子画后》,卷七。第2210页)^⑯。只是到了董其昌,因其主观认为“文人之画,自王右丞始”(见前引),拉王维作他所强分的南北二宗的南宗之祖,才说些什么“画家右丞,如书家右军”^⑰之类不负责任的隽语。

相对于文坛斫轮老手来说,钱钟书显然不是画坛行家里手。他在文章中反复说,“中国画史上最有代表性、最主要的流派是‘南宗’”^⑱、“南宗在旧画史上曾占有统治地位”^⑲,实不甚妥当。董其昌等所说的南宗,又称“士夫画”、“文人画”,他们所说的北宗,又称“画苑画”、“画师画”。因为文献多出文人之手,用今天的话来说,就是文人掌握着话语权,我们便看到古代画学著作中大量充斥着对文人画的追捧,但这并不意味着“南宗”画真的占据了整个“旧画史”的统治地位。“旧画史”上自来存在一种鲜明的观点,即文人画家不过是画坛票友,文人画不过是“隶家”(又作“戾家”)画——业余画是也。与“隶家画”相对的是“行家画”、“作家画”,即职业画。只要是真正的画家,就没有不学习北宗即画师画的^⑳。

那么,文人为什么喜爱推崇文人画呢?清人李修易有这样一段话:“或问均是笔墨,而士人作画,必推尊南宗何也?余曰:‘北宗一举手即有法律,稍觉疏忽,而不免遗讥。故重南宗者非轻北宗也,正畏其难耳!’”^㉑真堪为古人所说的“取心肝刽子手”!类似的观点又岂止于“旧画史”,我们看两段“新画史”上的观点吧!徐悲鸿:“至于中国画品,北派之深更甚于南派。因南派之所

长,不过‘平远潇洒逸宕’而已,北派之作,大抵工笔入手,事物布置,俯首即是,取之不尽,用之无竭,襟期愈宽展而作品愈伟大,其长处在于‘茂密雄强’,南派不能也。南派之作,略如雅玩小品,足令人喜,不足令人倾心拜倒。伟哉米开朗琪罗之画,伟哉贝多芬之音!世之令人倾心拜倒者,惟有伟大事物之表现耳。”^⑤张大千:“中国画自唐宋而后,有文人画一派,不免偏重在笔墨方面,在画理方面,比较失于疏忽。”^⑥如此,当我们读到伍蠡甫谓大名鼎鼎的苏轼“只工书而不善画,偶尔想画,势必寻那较为简单的体裁,应用较为单纯的技巧”^⑦,就不足为奇了。苏轼本来就是典型的文人画家!

现在我们或许可以知道,说王维“在旧画传统里坐着第一把交椅”是不妥当的,至多只能说是在“南宗”的传统里“坐着第一把交椅”,而且还多半只能是时间上的“第一”,未必是地位上的第一。

“旧画”的传统已经够难一言以蔽之的了,“旧诗”的传统又是什么?旧诗里的首席固然轮不到王维,但又有谁能为一定的首席呢?杜甫的地位不容置疑,但如果将“诗圣”与“首席”划等号,也不免有大而化之之嫌。说“中唐以后,众望所归的最大诗人一直是杜甫”,即使是事实,钱钟书已自举出一个西方人称为“嗜好矛盾律”的现象,说文学史上不乏这类特殊的事,“对一个和自己的风格绝然不同或相反的作家,爱好而不漠视,仰企而不扬弃”^⑧,那么我们就随手用用这一定律吧,焉知中唐以后的杜甫,不是人们追求“相反的自我”的目标呢!何况还有直言不讳的杜甫的反对者,钱钟书自己也不举出刘昉的《中山诗话》说西昆领袖杨大年“不喜杜工部诗,谓为‘村夫子’”,举出陆时雍《唐诗镜·绪论》对李、杜、韩、柳个个责难,说“摩诘不宜在李、杜下”,举出王士禛对司空图、严羽的光大和对杜甫的反叛,也指出曾经推杜甫为“古今诗人之首”的苏轼,到头来也归向了高风绝尘的神韵派吗!

其实,与画家的身份比较起来,王维在文学史上的诗名倒是素无异议的。王昌龄有“王维诗天子,杜甫诗宰相”句^⑨,其身后不久,唐代宗李豫以“天下文宗”称之^⑩,宋人许颢有“孟浩然、王摩诘诗,自李杜而下当为第一”^⑪之语,明人陆时雍则有“世以李、杜为大家,王维、高、岑为傍户,殆非也”^⑫之论。我们再看清人的几条材料:“诗总不离乎才也,有天才,有地才,有人才。吾于天才得李太白,于地才得杜子美,于人才得王摩诘。太白以气韵胜,子美以格律胜,摩诘以理趣胜。”^⑬“唐无李、杜,摩诘便应首推。”^⑭“唐诗自李、杜而下,许彦周谓孟浩然、王维当为第一,陆务观谓岑参一人而已^⑮。余以为岑之歌行,足当陆语,而诸体兼长,气象宏远,无过王维者。”^⑯“盛唐自李、杜外,旧以王、李(指李颀——笔者)、高、岑并称,非也。王维定合与李、杜鼎足。”^⑰看来,王维与杜甫即使相差,也不至于悬殊吧。

七、结 语

蒋寅先生立意翻案的精神是值得钦佩的,但他将上世纪80年代以来讨论“诗中有画”的六十余篇论文视作“古典文学研究中课题重复和陈陈相因的又一个典型例证”,称它们“很少新发明”。其实发明有大小,见解有深浅,学术研究往往是以细微点滴的方式进步的。如果非得前人绝未曾言才可称“新发明”,那么即就“诗中有画”这一命题而论,唐人殷璠的“着壁成绘”说在前,苏东坡的“诗中有画”已不全为新发明了,遑论其他。

再看蒋寅这篇一反“课题重复和陈陈相因”的文章,是否就空无依傍呢?正也未必。文中提及几年前就“曾与王维研究专家陈铁民先生交换过意见,陈先生对以文、金二文为代表的‘诗中有画’论是有保留看法的,曾在《王维诗歌的写景艺术》一文中提出不同意见”,只不过“他的

意见似乎未被倾听,同时我觉得这个问题在学理上还有进一步展开的余地,故再提出加以讨论”。然则论诗画有别和画不如诗者又何尝自陈铁民始!古代大量中西学者的例子姑置不举,单说现代以来的中国吧。

宗白华发表于半个世纪以前的《美学的散步》,大量引述18世纪德人莱辛的《拉奥孔》,论及“诗和画的分界”：“‘蓝溪白石出,玉川红叶稀’,可以画出来成为一幅清奇冷艳的画,但是‘山路元无雨,空翠湿人衣’二句,却是不能在画面上直接画出来的……画和诗毕竟是两回事。诗中可以有画,像头两句里所写的,但诗不全是画。而那不能直接画出来的后两句恰正是‘诗中之诗’,正是构成这首诗是诗而不是画的精要部分。”^①钱钟书发表于稍后几年的《读〈拉奥孔〉》(《文学评论》1962年第5期),更不遗余力地为莱辛的诗优画劣论张目。1979年,朱光潜所译《拉奥孔》的中文本由人民文学出版社出版后,讨论诗画问题者,包括正面阐述和肯定“诗中有画”、“画中有诗”的文章,明引暗用莱辛之说对这一命题的有效性加以限定者甚夥。如袁行霈便提到“‘诗中有画’,并不是王维所独有的”,并且“‘诗中有画’也只是王维诗歌艺术的一个特点”(《王维诗歌的禅意与画意》,《社会科学战线》1980年第2期);金学智《王维诗中的绘画美》(《文学遗产》1984年第4期)顾名思义是专论王维诗中有画的,却专用一节,根据《拉奥孔》所说的“有一些美是由诗随呼随来的而却不是画所能达到的,诗往往有很好的理由把非图画性的美看得比图画性的美更重要”,强调王维诗歌中超越和高于图画性的美的地方;文达三也说“诗中有画”、“画中有诗”“不足以概括王维诗歌艺术的基本特色”(《“诗中有画”辨》,《湘潭大学学报》1988年第2期)。刘德谦《“诗中有画”的贫困》文虽不长,其中心意思就是“文学表现的内容不全都是绘画所能表现的”(《社会科学家》1997年第4期)。

再从具体的论述来看,蒋寅在“王维诗对画的超越”一节中对诗画优劣的大段论述,从所举之部分例证(如程正揆《青溪遗稿》对画的揶揄“画也画得就,只不像诗”)、论述之思维方式和行文方式(如何句画得出、何句画不出之类),到所持的诗优于画的总体观点,亦正一本于阐释莱辛的宗白华、钱钟书等人^②。

并不是说蒋文相对前人毫无新见(只不过这些新见正是我不能苟同的)^③,只是说他的新思维也是发生在他人之后,何以便能判定他人论文很少“新发明”呢?至于文章中的这一段:“据我多次终南山行的实地经验,所谓‘空翠’并不是像袁行霈先生所解释的‘原来是山岚翠微,翠得来太嫩了,太润了,仿佛沾湿了我的衣服’,它真实就是山中的岚气:只觉其湿润而不见水珠,故谓空,映衬山色似透着碧绿,故曰翠。它真的就在不知不觉中打湿了我的衣服!”就更迹近吹求了。相信他多次考察过终南山,但不必终南山,凡是树木苍翠的深山,都会给人空翠湿人衣的感觉。而这种空翠是真实还是感觉,那却要因地理、时节、气候乃至个人的感觉而定了,又安知袁行霈先生就没有多次终南山之行的实地经验呢?

明人朱国祯讽王世贞云:“王弇州不善书,好谈书法,其言曰:‘吾腕有鬼,吾眼有神。’此说一倡,于是不善画者好谈画,不善诗文者好谈诗。”^④我于诗不能写,画不能作,正属朱国祯所讥刺者,读者诸君,“卑之无甚高论”可也。

① 苏轼:《书摩诘蓝田烟雨图》,《苏轼文集》,中华书局1986年版,卷七〇第2209页。下引苏文均据此本,随文括注。

② 蒋寅:《对王维“诗中有画”的质疑》,载《文学评论》2000年第4期。

③ 苏轼:《苏轼诗集》,中华书局1982年版,卷三第108—109页。下引苏诗均据此本,随文括注。

④⑤⑥⑦⑧ 朱景玄:《唐朝名画录》,四川美术出版社1985年版,第3页,第16页,第3页,第16页。

⑤⑥ 郭若虚:《图画见闻志》,人民美术出版社1983年版,卷一第18页,卷三第65页。

- ⑥ 谢道：《王摩诘四时山水图》，《两宋名贤小集》卷三四《竹友集》，影印文渊阁《四库全书》第1362册，台湾商务印书馆1986年版，第556页。
- ⑦ 王夫之：《题芦雁绝句序》，《船山全书》第15册，岳麓书社1996年版，第652页。
- ⑧ 周必大：《赣守郑舜举寄诗酒于答书中就附四句》，《文忠集》卷八，《四库全书》第1147册，第91页。
- ⑨ 贡性之：《题黄子久画》，《南湖集》卷下，《四库全书》第1220册，第29页。
- ⑩ 蔡絛：《西清诗话》，《苕溪渔隐丛话》前集卷三〇引，人民文学出版社1981年版，第209页。
- ⑪ 李俊民：《锦堂赋诗序》，《庄靖集》卷八，《四库全书》第1190册，第631页。
- ⑫ 邹一桂：《小山画谱》，《画论丛刊》下卷，人民美术出版社1960年版，第791页。
- ⑬ 贺贻孙：《诗筏》，《清诗话续编》第1册，上海古籍出版社1983年版，第171页。
- ⑭ 沈德潜：《清诗别裁集》卷二四，中华书局1975年版，第433页。
- ⑮ 张彦远：《法书要录》卷六，辽宁教育出版社1998年版，第102页。
- ⑯ 范纯仁：《和韩子文题王摩诘画寒林》，《范忠宣集》卷二，《四库全书》第1104册，第555页。
- ⑰ 黄庭坚：《摩诘画》，《山谷外集诗注》，《黄庭坚诗集注》卷一三，中华书局2003年版，第1249页。
- ⑱ 韩拙：《山水纯全集序》，《美术丛书》第2册，江苏古籍出版社1997年版，第1132页。
- ⑲ 赵孟頫：《题王摩诘松岩石室图》，《赵孟頫集·续集》，浙江古籍出版社1986年版，第257页。
- ⑳ 阮元：《诗话总龟》卷八，人民文学出版社1998年版，第89页。
- ㉑ 刘克庄：《杨补之词画》，《后村先生大全集》卷一〇七，商务印书馆《四部丛刊初编缩本》第70册，第934页。
- ㉒ 汪琬：《许南交送行诗序》，《尧峰文钞》卷二九，《四部丛刊初编缩本》第89册，第250页。
- ㉓ 张岱：《与包严介》，《琅嬛文集》卷三，岳麓书社1985年版，第152页。
- ㉔ 赵殿成：《王右丞集笺注》卷五，上海古籍出版社1984年版，第75页。下引王诗均据此本，随文括注。
- ㉕ 傅璇琮等：《唐才子传校笺》卷二，中华书局1987年版，第298—299页。
- ㉖ 蒋一葵：《尧山堂外纪》卷二六，《续修四库全书》第1194册，第240页。
- ㉗ 此诗宋孙绍远《声画集》作苏轼诗（题作《王维画》，《四库全书》第1349册，第924页），又作苏轼诗（题作《题王诜都尉画山水横卷》，第859页）。
- ㉘ 日人所藏纸本墨笔《枯木怪石图》卷被认为苏画现存惟一真迹，收入《中国美术全集》“绘画编”第3册（文物出版社1988年版，第51页）、《中国绘画全集》第2册（浙江人民出版社、文物出版社1999年版，第104—105页）。另有中国美术馆所藏绢本墨笔《竹石图》卷，见《中国古代书画图目》第1册（文物出版社1986年版，第36页），真伪尚难判定。又上海博物馆藏《六君子图》，为苏轼、文同、柯九思、王右、钱载、罗聘合卷，其中苏轼所作枯木丛篠怪石图，傅熹年定为宋人笔而非苏轼作。见《中国古代书画图目》第2册（文物出版社1987年版，第19页）。其余所传尚有数幅，均为贋作，兹不赘述。
- ㉙ 孙觌：《书章邦基藏东坡画古木》，《鸿庆居士集》卷三二，《四库全书》第1135册，第325页。
- ㉚ 齐白石自谓：“我的诗第一，篆刻第二，字第三，画第四。”（胡絮青述，傅抱石《白石老人的艺术渊源》引，《傅抱石美术文集》，上海古籍出版社2003年版，第453页。）
- ㉛ 孔武仲：《东坡居士画怪石赋》，《清江三孔集》卷三，《四库全书》第1345册，第205页。
- ㉜ 稍晚于苏轼的许景衡《题坡竹》又云：“劲节风霜日，平生忠义心。谁知身死后，寸墨市千金。”（《横塘集》卷六，《四库全书》第1127册，第211页）。北宋末何适：“先生临钱塘日，有陈诉负绶绢钱二万不偿者。公呼至询之，云：‘某家以制扇为业，适父死，而又自今春已来，连雨天寒，所制不售，非固负之也。’公熟视久之，曰：‘姑取汝所制扇来，吾当为汝发市也。’须臾扇至，公取白团夹绢二十扇，就判笔作行书草圣及枯木竹石，顷刻而尽。即以付之，曰：‘出外速偿所负也。’其人抱扇泣谢而出。始逾府门，而好事者争以千钱取一扇，所持立尽，后至而不得者，至懊恨不胜而去。遂尽偿所逋，一郡称嗟，至有泣下者。”（《春渚纪闻》卷六《写画白团扇》，中华书局1983年版，第93页）此与南朝宋虞龢所记旧说颇为相似：“羲之罢会稽，住戴山下，一老嫗捉十许六角竹扇出市，王聊问一枚几钱，云直二十许。右军取笔书扇，扇为五字。嫗大怅惋云：‘举家朝餐惟仰于此，何乃书坏！’王云：‘但言王右军书，字索一百。’入市，市人竞市去。嫗复以十数扇来请书，王笑不答。”（《论书表》，《法书要录》卷二，第18页）虽不免于小说家言，但其书画受欢迎的状况应该是真实的。
- ㉝ 元明时无名氏于二句下注：“诗画本一律。”又引北宋赵次公注云：“此亦‘诗中有画’、‘画中有诗’之说也。”（《集注分类东坡先生诗》卷一一，《四部丛刊初编缩本》第52册，第227页）堪称发微抉隐的一条注释。
- ㉞ 引者按，唐朱景玄《唐朝名画录》（第16页）、张彦远《历代名画记》（人民美术出版社1983年版，卷一〇第191页）等均作“当世”。当代美术史家阮璞谓“诗家对仗，最忌合掌”（《当世谬词客，前身应画师》，《画学丛证》，上海书画出版社1998年版，第118页），故“宿”当作“当”。不过，即使作“宿世”，由“谬”、“应”二字之设，亦已可看

出王维在画家与诗人身份之间的取舍。

- ⑤ 绀野达也《唐诗中的“诗人”与“画家”》,原载《松浦友久博士追悼纪念中国古典文学论集》,研文出版社2006年版。此据《唐代文学研究》第12辑,广西师范大学出版社2008年版,第276—277页。
- ⑥ 闻一多《先拉飞主义》,原载《新月》1928年第1卷第4期。此据《诗与批评》,《闻一多全集》第3册,三联书店1982年版,第435页。
- ⑦ 陈思《两宋名贤小集》卷一〇一《初寮小集》,《四库全书》第1363册,第55页。
- ⑧ 周紫芝《太仓稊米集》卷三六,《四库全书》第1141册,第251页。
- ⑨ 方回《桐江续集》卷一四,《四库全书》第1193册,第394页。
- ⑩ 任渊《山谷诗集注》卷九,《黄庭坚诗集注》,第355页。
- ⑪ 邓椿《画继》卷三,人民美术出版社1983年版,第21页。
- ⑫ 辛更儒《杨万里集笺校》卷四,中华书局2007年版,第240页。
- ⑬ 贡奎《云林集》卷三,《四库全书》第1205册,第637页。
- ⑭ 徐渭《徐文长三集》卷一一《徐渭集》,中华书局1983年版,第407页。
- ⑮ 惠洪《石门文字禅》卷四,《四部丛刊初编缩本》第56册,第34页。
- ⑯ 周孚《蠹斋铅刀编》卷一二,《四库全书》第1154册,第617页。
- ⑰ 郭熙《林泉高致集·画意》,《画论丛刊》上卷,第24页。
- ⑱ 王钦臣《次韵苏子由咏李伯时所藏韩干马》,《声画集》卷七,第908页。
- ⑲ 牟巘《唐棣诗序》引《陵阳集》卷一三,《四库全书》第1188册,第117页。
- ⑳ 元好问《许道宁寒溪古木图》,《元遗山诗集笺注》卷四,人民文学出版社1989年版,第229页。
- ㉑ 邱濬《题蓝关图后》,《重编琼台稿》卷二一,《四库全书》第1248册,第421页。
- ㉒ 姜绍书《无声诗史序》,《画史丛书》第3册,上海人民美术出版社1982年版,第1页。
- ㉓ 传为王维的画作十余件均不可靠,最权威的《中国古代书画图目》一帧未收。
- ㉔④ 赵贞信《封氏闻见记校注》卷五,中华书局2008年版,第47页,第47页。
- ㉕ 李肇《唐国史补》卷上,上海古籍出版社1983年版,第18页。
- ㉖⑥① 张彦远《历代名画记》,卷一〇第191页,卷一第16页,卷一〇第191页。
- ㉗ 《旧唐书·王维传》,中华书局1988年版,第5052页。
- ㉘⑧ 《画史丛书》第2册,第100页,第29页。
- ㉙ 黄庭坚《题辋川图》,《山谷题跋》,《丛书集成初编》第1564册,中华书局1985年版,第26页。
- ㉚⑦⑧ 米芾《画史·唐画》,《丛书集成初编》第1647册,第7页,第8页,第9页。
- ㉛ 文同《捕鱼图记》,《丹渊集》卷二二,《四库全书》第1096册,第687页。
- ㉜ 詹景凤《画苑补益》卷一,《四库全书存目丛书》子部第71册,第325页。
- ㉝ 《四库全书总目》认为“句格皆似南宋人语”(中华书局1983年版,卷一一四《画学秘诀》第973页)。
- ㉞⑦⑤ 荆浩《笔法记》,《王氏画苑》卷一,《四库全书存目丛书》子部第71册,第135页,第135页。
- ㉟ 董其昌《容台别集》卷四《画旨》,《四库全书存目丛书》集部第171册,第722、723页。按后二句又见于董的朋友莫是龙的《画说》(见明陶珽《说郭续》,《说郭三种》第10册,上海古籍出版社1989年版,第1673页),究竟谁属,尚无定论。绘画史上的南北宗说,经滕固(《关于院体画和文人画之史的考察》,《辅仁学志》第2卷第2期,1931年)、童书业(《中国山水画南北分宗说辨伪》,《北平考古学社社刊》第4期,1936年)、启功先生(《山水画南北宗说辨》,《启功丛稿》,中华书局1981年版,第124—138页)等大家的力辨,不合画史处早显,“始用渲淡”的“始”字之下亦属轻率(俞剑华即认为“王维不是水墨画的创始者”,见《再谈文人画》,《俞剑华美术论文选》,山东美术出版社1986年版,第121页),但王维为水墨画画家这一事实诸家并不否认。
- ㊱ 陈中凡《陈中凡论文集·文人画之源流及其评价》,上海古籍出版社1993年版,第708页。
- ㊲ 沈括著、胡道静校证《梦溪笔谈校证》卷一七,上海古籍出版社1987年版,第542页。
- ㊳ 唐司空图《“右丞·苏州·趣味澄复·若清沅之贯达。”》(《与王驾评诗》,《司空表圣文集》卷一,《四部丛刊初编缩本》第43册,第8页)宋张戒《韦苏州诗·韵高而气清》。《岁寒堂诗话》卷上,《历代诗话续编》上册,中华书局1983年版,第459页)苏轼以“清且敦”论王诗,意实在“清”,“敦”字凑韵而已(参纪昀评《苏文忠公诗集》卷四,《李香岩手批纪评苏诗》第3册,四川大学出版社2007年版,第81页)。苏轼未直接用清字评陶,然《新渡寺席上次赵景旻·陈履常韵送欧阳叔弼·比来诸君唱和·叔弼但袖手傍睨而已。临别忽出一篇·颇有渊明风致·坐皆惊叹》有云:“子诗如清风,寥寥发将旦……中有清圆句,铜丸飞柝弹。”(卷三四第1824页)颇有渊明风致的欧阳叔弼诗“如清风”,其句“清圆”,则渊明之诗亦可想知。无独有偶,其《与程全父十二首》之一一又云:“又惠

- 近诗一轴,为赐尤重。流转海外,如逃空谷,既无与晤语者,又书籍罕有,惟陶渊明一集,柳子厚诗文数策,常置左右,目为二友。今又辱来贶,清深温丽,与陶、柳真为三友矣。”(卷五第1627页)与陶、柳并为三友的程全父,其诗的特点中也有一个“清”字!
- ⑦9 张祜所谓“右丞今已歿,遗画世间稀”(《题王右丞山水障二首》之二《全唐诗》第15册,中华书局1985年版,第5804页)是也。
- ⑧1 杜甫《解闷十二首》其八《读杜心解》,中华书局1981年版,第853页。
- ⑧2 《雪浪斋日记》,胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷二引,人民文学出版社1981年版,第11页。
- ⑧3 胡应麟《诗薮》外编卷四,上海古籍出版社1979年版,第186页。
- ⑧4 沈德潜《唐诗别裁集》卷一,中华书局1981年版,第11页。
- ⑧5 李佐贤《书画鉴影》卷一〇《续修四库全书》第1085册,第748页。
- ⑧6⑧7⑧9⑨2⑨3 钱钟书《七缀集》,上海古籍出版社1994年版,第22页,第21页,第7页,第21页,第26页。
- ⑧8 俞剑华《再谈文人画》,第139页。又可参见董书业《中国美术史札记·王维在绘画史上地位的升降》(《董书业美术论集》,上海古籍出版社1989年版,第7—9页)。
- ⑧9 按两文末自书写作时间,分别为宋元丰六年(1083)和八年。
- ⑨0 董其昌《容台别集》卷四,第733页。
- ⑨3 参见启功先生《山水画南北宗说辨》,第129页。
- ⑨4 李修易《小蓬莱阁画鉴》卷一《宗派》,商务印书馆1934年版,第1页。
- ⑨5 徐悲鸿《法国艺术近况》《徐悲鸿艺术文集》,宁夏人民出版社1994年版,第43页。
- ⑨6 张大千《画说·山水》《张大千画说》,上海书画出版社1986年版,第22页。
- ⑨7 伍蠡甫《中国绘画的意境》《谈艺录》,商务印书馆1947年版,第38页。早在清人邹一桂已说过:“东坡诗:‘论画以形似,见与儿童邻。作诗必此诗,定知非诗人。’此论诗则可,论画则不可。未有形不似而反得其神者。此老不能工画,故以此自文。”(《小山画谱》,卷下第793页)
- ⑨9 叶庭珪《海录碎事》卷一九引《王昌龄集》(中华书局2002年版,第844页)。叶为南宋初人,即使出于伪托,亦自为宋人语。
- ⑩0 李豫《答王缙进王维集表诏》《全唐文》第1册,中华书局1983年版,第510页。
- ⑩0 许颢《彦周诗话》《历代诗话》上册,中华书局1982年版,第384页。
- ⑩2 陆时雍《诗镜总论》《历代诗话续编》下册,中华书局1983年版,第1412页。
- ⑩3 徐增《而庵诗话》《清诗话》上册,中华书局1982年版,第427页。
- ⑩4 贺裳《载酒园诗话·又编》《清诗话续编》第1册,中华书局1983年版,第309页。
- ⑩5 陆游《跋岑嘉州诗集》:“尝以为太白、子美之后一人而已。”(《渭南文集》卷二六《四库全书》第1163册,第510页。)
- ⑩6 乔亿《剑溪说诗》《清诗话续编》第2册,第1119页。
- ⑩7 牟愿相《小澥草堂杂论诗》《清诗话续编》第2册,第918页。
- ⑩8 原载《新建设》1957年第7期,此据《宗白华全集》第3册,安徽教育出版社1996年版,第285页。
- ⑩9 但《拉奥孔》虽然倾情于诗歌,也承认诗歌和绘画各有所长,宗白华《美学的散步》的基本观点更是在发挥诗画一律之说。回视蒋寅文,就更不难觉察其绝对和片面了。
- ⑩10 参见刘石《西方诗画关系与莱辛的诗画观》,载《中国社会科学》2008年第6期。文中对莱辛诗画分界学说和诗优画劣论加以分析,并强调在讨论诗画关系,尤其是与西方迥然不同的中国传统诗画关系时,不能一切惟《拉奥孔》马首是瞻。
- ⑩11 朱国祯《涌幢小品》卷二二《续修四库全书》第1173册,第293页。

(作者单位 清华大学中文系)

责任编辑 山木