

王 利 器
常 思 春

主 编

巴 蜀 学 林 丛 书 ●

稽古拓新集

屈守元教授八秩华诞纪念

成 都 出 版 社 ●

稽古拓新集

—— 屈守元教授八秩华诞纪念

成都出版社

封面題字 劉君憲

川新登字 011 號

扉頁題字 張舜徽

責任編輯 漢禾章

特約編輯 劉真倫

封面設計 張光明

版式設計 雷 東

稽古拓新集

出 版 成都出版社

(成都市十二橋路 30 號)

排 版 氣象電腦照排部(成都)

印 刷 成都市文化用品廠

發 行 成都出版社

經 銷 四川省新華書店

規 格 開本 850×1168mm 1/32

印張 16.75 插頁 3 字數 380 千

版 次 1992 年 12 月第 1 版

印 次 1992 年 12 月第 1 次印刷

印 數 1—3000 冊

書 號 ISBN7—80575—437—3/Z·60

定 價 10.00 元



屈守元先生

目 录

關於傳統美學批評的兩種標準問題	敏 澤 (1)
陰陽五行觀念的起源及演變	謝 謙 (16)
談隱士文學的模式	劉文剛 (29)
敦煌寫本《莊子》殘卷校記	王利器 (45)
論宋玉賦	李 誠 (68)
秦嶧山、泰山刻石考辨	徐無聞 (81)
辭賦淺論	畢庶春 (94)
試論漢代詩歌的歷史地位	徐安懷 (103)
揚雄《方言》略辯論	劉君惠 (115)
《文士傳》鈎沉	詹杭倫 (126)
論《文心雕龍》的語法思想	王啓濤 (145)
鍾嶸《詩品》版本源流考索	曹 旭 (156)
《詩品》謝靈運逸話考	(日)清水凱夫 (179)
盧照鄰年譜	劉真倫 (205)
李頎《聽董大彈胡笳聲兼語弄寄房給事》詩題校釋	程千帆 (219)
《全唐詩·李頎小傳》箋證	鄭宏華 (230)
杜甫尋根	祁和暉 (238)
韓愈詩賦校注雜記	王澤君 (257)

方崧卿《韓集舉正叙錄》小箋略稿·····	常思春(274)
杜牧、李商隱的文學批評·····	王運熙(292)
牛李當爭正名·····	卞孝萱(311)
唐代的海外貿易管理·····	王貞平(324)
前後蜀詩歌略論·····	張志烈(340)

宋代的對外文化交流·····	曾棗莊(359)
宋真宗劉皇后其人其事·····	張邦煒(373)
王禹偁事迹著作補考·····	祝尚書(388)
論辛弃疾的用事寓言詞·····	陸永品(400)
論禪學對誠齋詩歌藝術的影響·····	王琦珍(407)
元代散曲家陳草庵、鮮于必仁考略·····	趙義山(422)

沈三白年譜·····	陳毓鼎(431)
論鄭子尹詩·····	白敦仁(450)
清末常州學者——費念慈·····	羅繼祖(467)
東瀛覓書夜讀記·····	喻松青(482)

愿翁自訂年譜·····	屈守元(487)
後記	

關於傳統美學批評的兩種標準問題

敏 澤

四十多年前，錢鍾書先生發表在《開明書店二十周年紀念文集》上的《中國詩與中國畫》一文，提出了一個長期以來人們一直熟視無睹的關於傳統文藝批評的兩種審美標準問題。該文在充分而翔實的論證基礎之上，富有雄辯力和說服力地提出了關於中國傳統文藝批評的兩種截然不同的審美標準：“神韻派在舊詩傳統里公認的地位不同于南宗在舊畫傳統里公認的地位，傳統文評否認神韻派是標準的詩風，而傳統畫評承認南宗是標準的畫風，在‘正宗’、‘正統’這一點上，中國舊詩、畫不是‘一律’的。”⁽¹⁾並說：

總結起來，在中國文藝批評的傳統里，相當于南宗畫風的詩不是詩中上品或正宗，而相當於神韻派詩風的畫卻是畫中上品或正宗。舊詩和舊畫的標準分歧是批評史里的事實。⁽²⁾

錢先生提出這一問題來，可以說是獨具慧眼的。關於傳統文藝批評的“詩畫本一律”而又存在着截然相反的兩種審美標準的問題，並非美學史和批評史上芥蒂之微、無關緊要的問題，而是一個重要的學術和理論方面的問題。在我國美學史和文學理論批評史發展中，中唐以後，最被推尊的是杜甫和李白的詩歌及其所代表的

審美風尚。如朱熹將李、杜詩作為詩學的“本經”，⁽³⁾潘德輿將李、杜看作《詩經》詩風的承繼者：“三代而下，詩足紹《三百篇》者，莫李、杜若也。”⁽⁴⁾作詩需本諸“經”，這“經”從遠的方面說就是《詩經》，近的方面說就是李、杜的詩歌。李、杜的詩歌在詩壇上的地位猶如日月經天一樣，不可企及。連論詩傾向神韻派的蘇軾，也不能不心不應口地說：“李太白、杜子美以英瑋絕世之姿，凌跨百代，古今詩人盡廢。”⁽⁵⁾王士禎盡管心中甚不喜杜甫詩，卻也不敢公開提出異議，只能在暗中“謗傷”。在李、杜中，尤以杜甫的地位為最高，被尊為“詩聖”，仿佛詩中的孔子，這都是傳統文評中的不爭的事實。

但在傳統的繪畫中，宋、明以後，被推為最高標準的，卻并非相當於詩中杜甫的以“實”為審美特點的畫，而是相當於詩中的“神韻派”的以“不着一字”、“略具筆墨”為特點的南宗畫。繪畫美學中的南、北宗的審美標準問題，自明人董其昌、莫是龍等提出之後，南宗畫在繪畫史上一直居于主宰和正統的地位，而且，其影響絕不限於繪畫本身，而是擴展到了詩、詞、文、書法等各個方面。用王士禎的話說，就是：南宗畫的審美標準問題，“非獨畫也，古今風騷流別之道，固不外此。”⁽⁶⁾就是說：南宗畫的審美標準，是最高的審美標準，而且是適應於一切藝術範疇的。

而在實際上，在傳統的美學批評和文藝批評中，人們歷來并不大看重以司空圖、嚴羽以至王士禎為代表的相當於南宗畫審美特點的神韻詩，即是被尊為南宗畫始祖的王維，他的詩盡管被譽為“詩中有畫”，勝景獨辟，極富特色，但在傳統的美學批評中，和“杜甫相比”，也“只能算作‘小的大詩人’”⁽⁷⁾，而不能與杜甫并駕齊驅。

在傳統的美學和文藝批評中所出現的這一截然相反的審美標準的問題，不能不是美學史和文藝理論史上一項具有重要意義的問題。

一、傳統文化構成與 詩學審美標準

要正確的解釋何以在中國傳統的美學思想史上存在着兩種截然相反的審美標準，首先就必須從傳統的文化構成和詩學審美標準談起。

中國的傳統文化構成，從其基本內容來說，雖然不外乎儒、釋、道三家，但由於道家的遺世獨立和佛家的棄絕塵緣、崇尚色空，不符合以群體為特點的社會存在和發展的需要，所以道、釋二家在中國的傳統文化構成中，盡管影響重大，都始終只能處在輔助的地位。而在儒家思想中，禮樂文化卻具有至高無尚的地位。

由於早期詩、樂一體，詩在文化生活中同樣也就有了至高無尚的地位。正是由於這一原因，早期的詩歌總集經孔子刪定後被尊為《詩經》。

而《詩經》的根本精神，據《毛詩序》的解釋，就是所謂的對後世影響深遠的“風教說”：“風、風也，教也；風以動之，教以化之；”“上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫”，其社會功用則是“經夫婦、成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗。”《毛詩序》關於《詩經》的“風教說”的倡導，以及關於詩的社會功用的論述，在後世一直被奉為主臬的，盡管儒學在歷史發展中，曾經出現過許多歷史變化，有漢學和宋學之分，但這一關於詩學的綱領性見解，卻並不曾出現任何的變化。

禮樂制文化的影響，《詩經》在傳統社會生活中的重要地位，以及關於詩的“風教說”等的長遠而深刻的影響，就不能不決定性地影響到後世。關於詩的審美標準的問題。

這一標準，在根本上就是“教化說”和風刺比興的傳統。

凡是符合這一標準，並且在思想、藝術等方面做出重要成就的，常常受到重視和推重；凡是不符合這一標準的，盡管在藝術上有獨至的創造，在傳統的審美批評中，相對說就常常得不到應有的評價。這一點，可以說是觀察傳統詩歌批評的關鍵。

我們可以看到：正是由於傳統的審美標準的這一影響，南朝時期的大批評家劉勰對不曾體現這一審美原則的陶淵明這樣杰出的詩人，不肯置一辭；另一位大批評家鍾嶸雖然有所不同，認為他是“古今隱逸詩人之宗”但也只肯把他放到“下品”，在唐代，李、杜作為詩壇的兩顆巨星，各極其致，是很難有所軒輊的，但由於杜甫繼承了美刺比興的傳統，更加關心社稷民瘼，因此傳統的詩歌批評中，盡管常常李、杜并舉，但較普遍地還是把杜甫的位置放在李白之上的。

也正是由於傳統的這一審美標準的影響，白居易在《與元九書》中，從“補察時政”、“洩導人情”、“文章合為時而著，歌詩合為事而作”的美刺風論審美原則出發，對六朝以來新興起的山水詩，一概予以否定。所謂“至於梁、陳間，率不過嘲風雪、弄花草而已。……‘余霞散成綺，澄江靜如練’、‘離花先委露，別葉乍辭風’之什，麗則麗矣，吾不知其所諷焉”。在這裡，白居易僅僅着眼於一個“諷”字，以律題材、內容無限豐富的詩歌，自然是十分偏狹的。而這一審美批評的產生，和他對傳統美學思想的偏狹理解是分不開的。

內容上以諷諭美刺為特點、關心社稷民瘼的詩，在審美創造上相對說都重視所謂“實”，風格上則或酣暢淋漓，或深刻綿密。

在這樣的中國傳統文化土壤中和占主導地位的詩歌美學批評影響下，相當於繪畫中之南宗畫的“神韻詩”，自然是不可能走運的。

與以“詩聖”杜甫為代表的詩的審美風格相反，“神韻派”的詩人在審美創造的態度上，不大重視關心社稷民瘼，缺乏深至的憂憤

意識，多半採取一種逃避現實的態度，例如“神韻派”的重鎮司空圖在唐末崎嶇兵亂之秋，就曾作《休休亭記》，並說：“休，休也，美也，既休而其美存焉。”隱退之後，要“耐辱自警，庶保其終始。寫靖節，醉吟第其品級於千載之下，復何求哉。”以逃避現實，以“休”為美的；王士禎也不例外。其次，在詩的社會功用上，“神韻派”與以杜甫為代表的重視風論的特點相反，重興會神到，即景名篇，輕視和排斥在傳統美學思想中占有重要地位的美刺諷諭說。在《與王駕評詩書》中，司空圖雖然心手相違，不得不說唐代詩歌“宏肆於李、杜，極矣！”但心所向慕者卻在恬淡超逸之美；在於“右丞、蘇州，趣味澄澹，若清沈之貫達。”并把現實性很強的元稹、白居易的詩歌，一概斥為“都市豪估”（同上）。王士禎則甚至連杜甫都橫加謗傷，當然，“因其名太高，未便詆毀”，⁽⁸⁾便在“私下”謗傷，或者借別人的嘴咒罵：“阮翁酷不喜少陵詩，特不敢顯攻之，每舉楊大年‘村夫子’之目以語客。”⁽⁹⁾第三，在詩的風格美上，“神韻派”與以杜甫為代表重視“實”和酣暢淋漓的風格相反，則重視“虛”，重視簡約和含蓄蘊藉之美。司空圖是重視“韻外之致”，“味外之旨”，以及“象外之象，景外之景”的，重視藝術表現上的“不着一字、盡得風流”之美，並且對“含蓄”的理解帶着很濃重的老子的恍惚、朦朧的美學特色。所謂“戴容州云：‘詩家之景，如藍田日暖，良玉生烟，可望而不可置於眉睫之前也。’”（與《極浦書》）王士禎同樣是如此，“余當觀荆浩論山水而悟詩家三昧，曰：‘遠人無目，遠水無波，遠山無皴。’”⁽¹⁰⁾《史記》如郭忠恕畫天外數峰，略具筆墨，然而使人心服者，筆墨之外也。’。右王楙《野客叢書》中語，得詩文三昧；司空表聖所謂‘不着一字，盡得風流’者也。”⁽¹¹⁾（重點引者所加）

“神韻派”的美學理論，從今天的觀點來看，在中國美學思想史上是有很重要的地位和貢獻的。特別是司空圖的“象外之象，景外之景”、“韻外之致”、“味外之旨”等重要美學範疇的提出和論述，就

是如此。“神韻派”的另一重要理論家嚴羽的“興趣說”、“妙悟說”、“鏡花水月”之美等，同樣是如此。這裡且不說它。但由於他們的審美理想與傳統的美刺諷諭或“風教說”這一占統治地位的審美理想大異其趣，因而在傳統的詩史上是都不能占據正統的地位。

說到“神韻派”的審美標準時，還有一點是不能不簡單一談的。司空圖在提出“象外之象、景外之景”這一美學範疇後，緊接着就說：“然題紀之作，目擊可圖，不可廢也。”並不完全是以這一審美標準以律一切詩歌的。但到嚴羽就完全不同了，他盡管在《滄浪詩話·詩辨》中提出過“詩之法有五”，“詩之品有九”，而其“極致有一，曰入神。”就是說，“高”、“古”、“深”、“遠”、“長”、“雄渾”、“飄逸”、“悲壯”、“淒婉”的詩，都可以入神，而有“神韻”的。但在實際論述中，他所最重的唯一的標準，卻是“羚羊挂角、無迹可求。故其妙處透徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。”以簡約的含蓄朦朧之美這樣一種審美標準作為最高的、甚或唯一的審美標準，在實際上就排斥了審美風格的多樣性。含蓄蘊藉和朦朧之美固然可以有“神韻”，並不一定具有這樣審美特征的詩，也並非不可能有“神韻”。譬如說詞氣縱橫豪放的李白，思力深致綿密的杜甫，風格險勁的韓愈，議論酣暢的白居易等的詩的獨特的風格美，在實際上都給排除在美的創造範疇之外，（嚴羽在《詩辨》中雖然說過入神的“極致”、“惟李、杜得之”，但李、杜的詩的審美特征，並非以“鏡花水月”為特點的）。這不能不是偏狹的。如果說傳統的，占主導地位的美刺風諭的標準有時排斥“神韻派”的詩是一種偏頗；那麼，這樣以鏡花水月之美排斥其它審美的風格的詩，又何嘗不是一種偏頗？

詩歌發展史上存在着兩種截然相反的審美標準，這是事實，並且是容易理解、不存在分歧意見的事實。

問題在於：為什麼在傳統的詩歌批評中，居於正宗地位的“風

教說”或美刺比興說，在繪畫中卻是另一種截然相反的狀況：占正宗地位的是相當於詩中的“神韻派”的南宗畫。在詩史中坐不了頭把交椅的王維，在畫壇上卻位居榜首（儘管王維的畫的審美風格和他的詩的審美風格，完全是相同的）。

為什麼在傳統的詩歌和繪畫中存在着兩種完全不同的審美標準？

這正是問題的關鍵所在。是需要認真研究回答的。

二、傳統重功利的詩教 與繪畫的審美批評

要回答上述的問題，首先就需要弄清楚：傳統的重視社會功用的儒家詩教對繪畫的審美原則有沒有影響，以及怎樣影響的問題。

應該說，由於詩樂在傳統的文化構成中，具有重要的、幾乎是至高無尚的地位，重視社會功用的儒家詩教自然是占主導地位的，但它的審美原則的影響，絕不只是限於詩歌這一領域，傳統的文化藝術的其它領域，包括繪畫在內，沒有一個領域不受到這一審美原則的影響。

還在儒產生以前的繪畫發展的早期，重功用的思想就一直是繪畫（包括雕塑）的一項重要的原則。例如《左傳》宣公三年記載中就說，“鐘鼎象物”的目的，在於“承天體”——體現上帝和天的休明，“協於上下”，並“使民知神奸”，包含着很濃重的重視社會功用的思想。孔子當時在周廟堂中所看到的壁畫，同樣是如此：“孔子觀乎明堂，睹四門墉，有堯舜之容，桀紂之像，而各有善惡之狀，興廢之誠焉。又有周公相成王，抱之負斧戾南面以朝諸侯之圖焉。孔子徘徊而望之，謂從者曰：此周所以盛也。夫明鏡所以察形，往古所以

知今……⁽¹²⁾。”後來儒家詩教繼承了這一原則，將之發揚光大，也一直是後世繪畫中人物的最基本的審美原則。不妨略舉幾例，如曹植論人物畫說：“觀畫者，見三皇五帝，莫不仰戴；見三季暴主，莫不悲惋；見篡臣賊嗣，莫不切齒；見高節妙士，莫不忘食；見忠節死難，莫不抗首；見忠臣孝子，莫不嘆息；見淫夫妒婦，莫不側目；見令妃順後，莫不嘉貴。是知存乎鑒者何如也。”⁽¹³⁾

又如著名的“六法論”的倡導者謝赫論繪的功用時說，“圖繪者，莫不明勸戒，著升沉，千載寂寥，報圖可鑒。”⁽¹⁴⁾

唐代《唐朝名畫錄》的作者朱景玄，論畫同樣是重視美刺勸戒的功用的，他認為繪畫應該圖寫英烈，以訓將來，所謂“臺閣標功臣之烈，官殿彰貞節之名。”他稱贊吳道子在景雲寺所畫的《地獄》變相圖，可以“使屠沽魚罟之輩，見而懼罪改業。”唐代的大繪畫理論家張彥遠在其《歷代名畫記》中，對這一點的強調更加充分，如：“夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時并運。”可見繪畫的美學原則與詩歌的美學原則，完全一致，等無差別。

正是由於在傳統的繪畫中重人倫教化或美刺勸戒的審美原則占有重要的地位，因此象寓褒貶、別善惡的人物畫家吳道子，由於其戛戛獨造的藝術工力，人們就把他看作與詩中的杜甫并駕齊驅的，或者就是繪畫中的杜甫。例如蘇軾在《畫吳道子畫後》中認為：“詩至杜子美，文至韓退之，書至顏魯公，畫至吳道子，而古今之變，天下之事畢矣。”楊慎在《畫品》中干脆認為“吳道玄則杜甫”。

三、南宗畫的興起及其 審美標準的問題

要正面地回答傳統的詩文評中何以存在兩種截然相反的審美

標準問題，還有一個問題是不能回避的，即南宗畫的興起及其審美標準的問題。

繪畫中南宗畫的興起，始於明末，用董其昌的話說：“雲卿（莫是龍）一出，而南北頓漸，遂分二家。”⁽¹⁵⁾實際上是董其昌與同鄉莫是龍及同鄉好友陳繼儒等共同倡導的結果，加以趙左、顏正誼等的相互相謗，形成了一個聲勢壯闊的思潮。而由於董其昌在書畫藝術上的突出造詣，及其重要的社會地位（官至南京禮部尚書），影響就遠遠超過其他倡導者，而位居榜首。

就審美對象說，南宗畫是就繪畫中的水墨山水畫說的，或者更準確地說，是就水墨山水畫中的寫意畫或“文人畫”說的。南宗畫派所推的祖師王維，他的畫雖然也有佛教人物畫，但影響最大的還是山水畫，如所傳的《藍田烟雨圖》及《卧雪圖》等就是如此。甚至後人偽托他的論畫之作，也全部是論述水墨山水的。南宗畫的倡導者董其昌的繪畫所長，其《畫旨》論畫也全在水墨山水畫，他所推崇為先驅的畫家張璪、荆浩、董源、巨然、米家父子，以及元之四大家，莫不如此；即他反對的所謂北宗的畫家，也是山水畫家，如李思訓，以至馬圭、夏遠等，都不例外，就是說南宗畫的審美原則就是就水墨山水畫而言，並非關於一切繪畫的審美原則。他們所提倡的南宗派，是針對統治明代畫壇的“浙派”的戴進和吳偉而發（戴、吳雖然也是著名的山水畫家，在審美風格上卻是以院體畫的板細為特點的），進而反對院體畫或山水畫中的金墨山水。

在倡導南、北宗時，董其昌又追本溯源，區分兩派的師承關係，他說：“禪家有南、北宗，唐時始分。畫之南、北宗，亦唐時分也；但其人非南、北耳。北宗則李思訓父子着色山水，流傳而為宋之趙干、趙伯駒、伯驥以至馬、夏輩。南宗則王摩詰如用渲淡，一變鈎斫之法，其傳張璪、荆、董、巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家；亦如六祖之後，有馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。要之摩詰所謂

‘雲峰石迹，迥出天機，筆意縱橫，參乎造化’者。東坡贊吳道子、王維畫壁亦云：‘吾於維也無間焉’，知言哉！⁽¹⁶⁾繪畫中的南、北宗之說與禪宗南、北說是緊密聯系在一起的。南宗禪在唐代才開始形成，並得到了大的發展，從宋至明，南宗禪成為正宗，影響深遠而廣泛，包括儒學的發展，都曾受到了它的重大的影響，在思想文化領域中，它是最有影響的勢力之一。他們把王維追認為南宗畫的始祖，也是順理成章的事。王維不僅是南宗的忠實信仰者，而且曾撰有《能禪師碑》，頌揚南宗禪的始祖惠能；所以他的詩也不乏直接頌揚的，如“眼界今無染，心空安可迷”；他的畫也歷來被認為具有“禪理”，如金農的《冬心集拾遺·雜畫題記》論王維《雪里芭蕉圖》說：“右丞深於禪理，故有此畫。”

其次，與此相連系着的，是在審美旨趣和原則上，他們是主張南宗禪提倡的簡約的。南宗禪的“不立文字”和“神韻詩”所主張的“不着一字，盡得風流”（司空圖），在精神上是完全相一致的。而在繪畫上，傳為王維所作的《山川論》，又恰恰是主張“簡”和“虛”的。他所說的“遠人無目，遠樹無枝，遠山無石，遠水無波”，後來就一直被南宗畫（包括“神韻詩”）奉為主臬和令甲。在宋、元時期，“文人畫”或寫意畫的興起，都是繼承、實踐並發展了這一美學原則的。在宋代，“文人畫”興起，蘇軾、李公麟、文同、米家父子，針對占統治地位的“院體畫”的精謹的畫風，強調“蕭散簡遠，妙在筆畫之外。”⁽¹⁷⁾這個畫派的審美理想在繪畫史上是嶄新的：與院體畫之重形似相反，重神似、氣韻；與院體畫之重工筆精麗相反，重快意淋漓的寫意；與“助人倫、成教化”的傳統審美思想大異其趣，重超然物外的畫家精神品格、理想情操的抒發，對元、明寫意畫的發展，起了很大的推動作用，發生了重要的影響。元代四大家更是筆精墨簡，以追求淋漓盡致地表現審美主體的理想情懷的。如倪瓚的“僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自慰耳。”明末清初的惲壽平在

《南田畫跋》中概括南宗畫的特點說：不落畦徑，謂之“士氣”，不入時趨，謂之“逸格”。其創制風流，仿於二米，盛于元季，泛濫明初。稱其筆墨，則以逸宕為上；嚼其風味，則以幽淡為工。雖離方遁圓，而極盡妍態……斯可想其神趣也。這一概括是比較準確的。他們把這樣的審美原則作為繪畫中的正宗，而貶北宗為旁門邪道。

從審美原則看，重“神韻”，重虛，重主體情懷的抒發，南宗畫的審美原則完全是同於詩中的“神韻派”的。

四、文化心理構成與南宗畫的正統地位問題

在詩歌的傳統審美標準中，是重功利而輕“神韻”的，在繪畫的傳統審美標準中，雖然也存在着重功利的事實，但與“神韻詩”相當的“南宗畫”，後來卻居於傳統繪畫的榜首，在傳統的詩、畫審美原則中存在着頗不一律的標準，對這一事實究竟應該怎樣解釋呢？

要回答這個問題，在筆者看，似乎離不開兩方面的考察：繪畫美學本身的原因和傳統文化心理構成方面的原因。

就繪畫美學而言，雖然南宗畫和“神韻詩”的發展，都曾受到禪宗的影響，在審美原則上也是基本上相同的，卻也存在着差異，甚至重大的差異。這是需要分析的。

首先是，“神韻詩”是把自己的審美原則奉為最高的標準，而排斥自己以外的一切重要詩歌成就，如王士禛對杜甫、元、白以及李白、韓愈等都是排斥的。而南宗畫卻不然，如董其昌雖然攻擊“日就漸滅”的“浙派”不遺余力，帶着鮮明的宗派情緒和門戶之見，或者再進一步，批駁“浙派”所宗師的馬、夏，而對馬、夏之前的北宗卻不僅很少罵，而且不乏平實、公允之論，頗多稱道之語。且說：“畫中