

• 艺术学书系 •

中国古代「诗画一律」论

王韶华 / 著



中国文史出版社

·艺术学书系·

中国古代「诗画一律」论

王韶华 / 著

中国文史出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国古代“诗画一律”论 / 王韶华著. — 北京 :
中国文史出版社, 2012. 12

ISBN 978-7-5034-3733-5

I. ①中… II. ①王… III. ①诗画评论—中国—古代
IV. ①I207.209 ②J212.092

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第304224号

责任编辑: 李晓薇

出版发行: 中国文史出版社

网 址: www.wenshipress.com

社 址: 北京市西城区太平桥大街23号 邮编: 100811

电 话: 010-66173572 66168268 66192736 (发行部)

传 真: 010-66192703

印 装: 北京京华虎彩印刷有限公司

经 销: 全国新华书店

开 本: 880×1230 1/32

印 张: 11.75

版 次: 2013年1月北京第1版

印 次: 2013年1月第1次印刷

定 价: 30.00元

文史版图书, 版权所有, 侵权必究。

文史版图书, 印装错误可与发行部联系退换。

目录

绪论.....	1
第一章 “诗画一律”的内涵.....	9
第一节 诗画本一律 天工与清新.....	10
第二节 诗中有画 画中有诗.....	30
第三节 寓目成诗 妙想成画.....	49
第二章 “诗画一律”的完成——诗向画的靠拢.....	77
第一节 山水田园诗歌的兴起.....	78
第二节 情景交融论的兴起.....	91
第三节 诗歌对淡静之境的追求.....	103
第三章 “诗画一律”的完成——画向诗的靠拢.....	123
第一节 逸格的价值.....	124
第二节 王维的地位.....	151

第三节 画者 文之极也	173
第四章 “诗画一律”的核心	191
第一节 “理”与“情” ——宋代诗画本质论	192
第二节 “法”与“无法” ——宋代诗画创作论	222
第三节 “平淡邃美”与“翡翠鲸鱼” ——宋代诗画风格论	247
第四节 个体生命与宇宙生命的交融 ——“诗画一律”的核心	288
第五章 “诗画一律”的限度	297
第一节 诗画异律：神韵诗的弊端	298
第二节 诗画异律：文人画的末流	303
第三节 异律求和：题画诗的意义	312
第四节 异律求和：山水花鸟画的内蕴	322
第六章 “诗画一律”论的当代启示	329
第一节 当代审美文化的构建基础	330
第二节 “诗画一律”论的践行者——文人画	333
第三节 “诗画一律”论对当代绘画的启示	342
参考书目	349
后记	359

绪 论

—

诗、画两种艺术相提并论在中国由来已久。诗画之异同，魏晋时期就已有论说。陆机言：“丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香，宣物莫大于言，存形莫善于画”^①，已就二者做了比较，但结论是：诗画是两种完全异质的艺术种类，只在颂美政治大业方面，画可和《诗经》之雅颂诗篇并列。诗画共同的这种宣教美德的功能并没有涉及艺术的实质。因此，“美大业之馨香”不能证实诗画两种艺术的相通、一律。扬雄的“心声”、“心画”说，王廙的“画乃吾自画，书乃吾自书”^②，皆将主体之心与“书”、“画”相联系，在书画领域建立了一种以主体个性特征为基点的关系，这一关系已深入艺术内部，在本质上实现了书与画的沟通。对书画艺术共同特质的这一认识似乎预示了诗画关系的某种飞跃，但毕竟书与画同为空间的艺术，在中国皆以线条为其艺术造型的要素，书画的关系较之诗画的关系更为密切。故同是张彦远，在倡言“书画同体而未分”的时候，却坚持陆机的诗画异质说：“记传所以叙其事，不能载其形；赋颂所以咏其美，不能备其像；图画之制，所以兼之也。故陆士衡云：‘丹

① 张彦远《历代名画记·叙画之源流》载，丛书集成初编本。

② 张彦远《历代名画记·叙历代能画人名》载，丛书集成初编本。

中国古代“诗画一律”论

青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画”。此之谓也”（《历代名画记·叙画之源流》）。在此基础上，将绘画之地位提升到了记传、赋颂等传统的文学体裁之上。并以“叙其事”、“咏其美”补充陆机的观点。“存形”的绘画功能论，在记事、咏物方面暗示了文学与绘画的相通、一致。张彦远的论述尚涉及包括传记在内的文学范畴，非“诗”所能限定，王维却已在“诗”的领域认识到了这一相通。其在《为画人谢赐表》中有言：“乃无声之箴颂，亦何贱于丹青”，将丹青之作喻为“无声之箴颂”^①，但王维的观点并没有引起唐人的普遍重视。

宋代以后，中国山水画逐渐进入了高峰，花鸟画也自五代的徐、黄二家发展到了新的领域。伴随着创作高潮的到来，绘画思想的言说出现了前所未有的盛况。对诗画关系的重新认识成为这一时期的一个焦点。诗画相通非相异，继承王维之论，宋人直截了当地道出了诗画两种艺术不可分割的关系。苏轼言：“韩生画马真是马，苏子作诗如见画”（《韩幹马四十匹》）。晁补之言：“诗传画外意，贵有画中态”（《和苏翰林题李甲画雁》）。黄庭坚言：“李侯有句不肯吐，淡墨写作无声诗”（《次韵子瞻子由题〈憩寂图〉》）。张舜民言：“诗是无形画，画是有形诗”（明·朱存理《铁网珊瑚》引）。周孚言：“东坡戏作有声画，叹息何以为赏音”（《蠡斋铅刀编·题所画梅竹》）。陈与义言：“秋入无声句”（《心老久许为作画未果以诗督之》）。钱鏊言：“终朝诵公有声画，却来看此无声诗”

① 《诗人玉屑》载唐元稹论诗有“二十四名”，“诗论于周，《离骚》论于楚。是后诗人，流为二十四名：赋、颂、铭、赞、文、谏、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、篇、章、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调……虽题号不同，而悉谓之诗”。



(《次袁尚书巫山诗》)。^①释德洪觉范言：“雪里壁间枯木枝，东坡戏作无声诗。”^②杨万里言：“小潘诗家子，解作无声诗。”^③等等，诗谓之有声画，画谓之无声诗。诗与画成了两种甚至可以互名的艺术。苏轼一语中的，最先道出了宋人的这一普遍认识，提出了“诗画本一律”的观点，第一次明白直接地建立了诗与画的同构关系。这一认识深深地渗透在他的文艺观点中，对其内涵随遇而发的多层次解说形成了其美学思想的一大特色，也为中国诗画关系的认识、发展开启了新的道路。从此，“诗画一律”成为宋人以及后人广为认同的命题，并由此产生了更为深入的“诗画一律”的认识和同样更为深入的诗画有异的认识。纷纷攘攘，但毕竟诗画艺术的一律在中国古代诗画创作实践中成为事实，与绘画相同、相通的诗歌以及与诗歌相同、相通的绘画分别成为诗画艺术领域光艳夺目的风景。

二

“诗画一律”论生成于宋代，并非偶然现象。它是中国诗画艺术发展的必然结果，是宋代思维转型的产物，也与苏轼的特殊身份紧密相关。

中国山水诗的孕育经历了一个漫长的过程，六朝时初步形成，至唐代已臻完美，其表现为主体之“意”与客观之“境”的

① 厉鹗《宋诗纪事》卷59，引《全蜀艺文志》，上海古籍出版社，1983年。

② 《石门文字禅》卷4《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》，四部丛刊初编本。

③ 杨万里《诚斋集》卷4，四部丛刊本。

融合无间。^①殷璠的“常境”说^②，王昌龄的“意境”说^③，皎然的“取境”说^④，刘禹锡的“境生象外”说^⑤，司空图的“思与境偕”说^⑥、“超以象外，得其环中”说^⑦，又使意境说得以确立。诗歌创作对画境的借鉴，诗歌理论对画境的认知共同使诗走近了画。至此，实现了画对诗的渗透。中国山水画起步于魏晋，但至五代、宋，技法方趋成熟，逐渐取代了人物画的主角地位而蔚为大观，即“佛道人物，仕女牛马，近不及古。水石山林，花竹禽鸟，古不及近。”^⑧绘画地位与画家地位在宋代逐渐得到提高。两宋画院大兴，严格取试画人，御赐画家“佩鱼”，待诏立班，以画院为首，书、琴、棋、玉等百工皆在其下。画院外文人们于经史诗词之余，亦多染指山水花鸟，借以表达逸情意趣，是这一时期绘画领域一道新的景观。绘画创作实践中接受着诗向画的渗透。这种诗画创作实践的相向渗透与靠拢，必然会促

① 参看第二章第一节。

② 殷璠《河岳英灵集》评王维诗：“在泉为珠，着壁成绘，一句一字，皆出常境。”王维诗歌中绘画因素在唐代已被发现。

③ 旧题王昌龄《诗格》有言：“诗有三境：一曰物境。欲为山水诗，则张泉石云峰之境极丽绝秀者，神之于心，处身于境，视境于心，莹然掌中，然后运思，了然境象，故得形似。二曰情境。娱乐愁怨，皆张于意而处于身，然后驰思，深得其情。三曰意境。亦张之于意而思之于心，则得其真矣。”其意境不完全等同于后来所说的意境。

④ 皎然《五言秋日谿和卢使君游何山寺宿扬上人房论涅槃经义》中言：“诗情缘境发。”故《诗式·辨体有一十九字》中主张作诗要取境，“取境偏高，则一首举体便高；取境偏逸，则一首举体便逸。”

⑤ 刘禹锡《董氏武陵集纪》中言：“诗者，其文章之蕴耶！义得而言丧，故微而难能；境生于象外，故精而寡和。”

⑥ 司空图《与王驾评诗书》言：“五言所得长于思与境偕，乃诗家之所尚者。”

⑦ 司空图《二十四诗品·雄浑》，历代诗话本。

⑧ 郭若虚《图画见闻志·叙论》，四部丛刊三编本。



成理论上“诗画一律”论的产生。

画向诗的靠拢，主要完成于宋代，这与宋人的思维特点有着密不可分的关系。由于哲学自身的发展和政治的原因，宋代儒学全面复兴，士人的道德修养和国家的兴衰成败紧密地联系了起来。“礼义廉耻，国之四维；四维不张，国乃灭亡”^①，管仲之言成为宋儒全力效法的社会法则和人生准则，在修身治道的功力学养中，以尽家国之事。士人的思维动向由唐代的向外转向了向内，由“外王”转向“内圣”，人们开始关注自我之心性。宋代人文精神得到了高度张扬。中国人与自然和谐共存的传统很容易使自我情意注入于山水花鸟自然中。“自家心便是草木鸟兽之心”^②，窗前草“与自家意思一般”，理学家尚且如此，诗人们更在山水花鸟中寄寓一己之情。在此影响下，绘画由六朝以来重客体之形神转向重主体之精神。这些为“诗画一律”观念的生成提供了契机。

“诗画一律”是由苏轼提出来的，并在宋代得到了广泛的认同。以苏轼为代表的宋代文人多学才兼备、诗书画兼擅，对于诗画既有理性的思考认识，又有感性的创作经验，这使他们能够总结前人成就，站在艺术的至高层面总观诗、画，并最终提出“诗画一律”的观点。

“诗画一律”是苏轼著名的美学命题，它出自苏轼诗歌《书鄢陵王主簿所画折枝二首》。苏轼对其具体的阐释是“天工与清新”，这正是诗歌与绘画共同的创作理想。故就苏轼具体的“诗画一律”观而言，指的就是“诗画本一律，天工与清新。”事实

① 《管子·牧民篇》，四部丛刊初编本。

② 《河南程氏遗书》卷1《二程集》。

上，对诗画趋同关系的认识，不仅仅是苏轼一人的专利，而是宋代士人的共识。它既是一种创作现象，也是一种理论现象。诸如，创作中，文人画的兴起，山水田园诗、禅境诗的兴起；理论中，“无声诗”、“有声画”、“诗中有画，画中有诗”等命题的纷纷出现。仅仅是“天工与清新”已不能涵盖宋人对诗画趋同关系的认识。因此，本书的立论基点是大量宋人对于诗画关系认同的实践与论说，不只是苏轼的一家之论。“诗画一律”在此具有了超越具体文本阐释的广义的内涵，包括诗画的相同、诗画的相通，以及诗画在创作方法上的相同与相通。但不可回避的是，在所有宋人的论说中，苏轼以其高屋建瓴的艺术眼光，为宋人对“诗画一律”的认识做了最精彩的注解；又以其全方位多层面的艺术实践为“诗画一律”做了多角度的注解。这些注解虽皆零星的点悟，但却连缀成了一个“诗画一律”完整而庞大的体系主干。而“天工与清新”正是这个体系主干的根本，也是这个体系主干的至高点。因此，从广义上研究“诗画一律”，仍然必须从苏轼“诗画本一律，天工与清新”入手，层层剥离，并层层组合。

三

对“诗画一律”的研究可谓纷繁复杂。古人多有论说，近世钱钟书^①、朱光潜^②、林语堂^③、伍蠡甫^④、宗白华^⑤等美学、

① 参看钱钟书《七缀集·中国诗与中国画》及《七缀集·读〈拉奥孔〉》。

② 参看朱光潜《朱光潜美学文集》第2卷《诗论·诗与画——评莱辛的诗画异质说》。

③ 参看林语堂《中国人·绘画》，学林出版社，1995年。

④ 参看伍蠡甫《伍蠡甫艺术美学文集·画中诗与艺术想象》，复旦大学出版社，1986年。

⑤ 参看宗白华《美学散步》，上海人民出版社，1981年。

文学、艺术界大师皆有独到的见解，当代发表于各类杂志报纸的文章也达数百篇。

但“诗画一律”根据论者各自所长，往往被论诗者分解为诗中有画，或被论画者分解为“画中有诗”，分而论之。论“诗中有画”，则举《诗经》至唐五代山水诗者多；论“画中有诗”，则举宋元以后山水花鸟画者多。而宋代诗画思想及诗画艺术的伟大成就足以证实“诗画一律”的普遍规律、特征及价值，故本文重点以宋代诗画思想、诗画艺术为基础研究“诗画一律”。

历来对“诗画一律”的讨论多侧重于诗画作品一律现象的分析，而对诗歌理论与绘画理论的相同阐述很少。我认为宋代诗画思想的一律现象更能从客观上佐证苏轼的“诗画一律”观，也由此可以将苏轼的观点推而广之为一代文艺思想的普遍事实，从更广阔的范围内探求“诗画一律”的实质、限度。鉴于此，本文重在探讨宋代文艺思想中诗画思想的一律，将作品中的一律现象渗透于对“诗画一律”观念的阐释中。

探讨“诗画一律”面临着一个无法回避的事实：“诗画一律”论的提出及诗画理论中最典型的实践者是苏轼。关于苏轼文艺观的论作举不胜举，鉴于此，也有鉴于宋代“诗画一律”的自觉认知是一个普遍的现象，诗画理论的互通因素，纵贯两宋文艺思想史，因此，在其观念的阐释中，对苏轼的理论有相对集中的论述外，另不作格外观照。文人画理论在宋代的兴起是一道新的景观，但非文人画理论专著也足以与它分庭抗礼，且这些论著的描述更能见出绘画发展和画家的全貌，在绘画本体性因素的广泛、深入探讨方面也为苏轼等理论所难及。这也是本文不集中于苏轼等文人画理论的原因之一。

“诗画一律”不可能是艺术语言形式的一律，而是深层的艺术意蕴的一律。其核心在于对生命的深度关注。本文以宋代300年间诗画思想的演变为例论证了诗画艺术意蕴的一致性演变，把“诗画一律”描述为内涵变化着的命题，以见其全貌。并在此基础上，探讨“诗画一律”的核心，认为个体情感与宇宙生命构成了“诗画一律”的两个意蕴层面，而二者之间相互制约达到和谐共存。中国文人画的经典之作正是具有了这样的意蕴才得以流芳千古。

毕竟诗画是两种艺术，不能达到完全的一律。正因为一味地讲究“诗画一律”，诗画艺术在其发展历史上，出现过种种弊端。因此，本文以具体的诗画历史实践为例探讨“诗画一律”的限度，并由此窥见诗画艺术各自的发展规律，认为诗画应该兼顾主体、客体的和谐，并在本体规律的制约下，才能健康发展。

理论的目的是为着实践的。“诗画一律”虽是古老的话题，但因为其彰显了艺术共有的深层魅力，所以对于艺术的指导意义将是永久的。本文以“诗画一律”论的践行者——中国历史上四代文人画的传承为例，探讨了“诗画一律”论对于绘画的意义。当今新文人画的产生，正是对于古代“诗画一律”论的实践与追慕，而其产生的弊端也是因为创作中“诗画一律”论核心思想的缺失所致。

暑多病獨行大怨行臨
松清陰端底戶寒泉溜崖
白雲集朝暮隱如金玉洞
美無度息景以消搖安
與晤 遊學親文於暑
將事于役目幽岫寒松并
五言以贈云若知隱志

第一章

“诗画一律”的内涵

“诗画一律”，并非指画上题诗、以画配诗的中国诗画艺术传统。所谓“一律”包含“相同”与“相通”两个方面。苏轼的命题“诗画本一律，天工与清新”，是对诗画相同的解释。“诗中有画，画中有诗”，是对诗画相通的概括。“寓目成诗”，“妙想成画”，则是“诗画一律”实现的途径。

第一节 诗画本一律 天工与清新

书鄱陵王主簿所画折枝二首

苏轼

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。
何如此两幅，疏淡含精匀。
谁言一点红，解寄无边春。

瘦竹如幽人，幽花如处女。
低昂枝上雀，摇荡花间雨。
双翎决将起，众叶纷自举。
可怜采花蜂，清蜜寄两股。
若人富天巧，春色入毫楮。
愚知君能诗，寄声求妙语。

河南开封王主簿生平不详，所画折枝今已不存，但苏轼借此而发的诗画之论却开辟了一片新的美学领域，成为宋代诗画论坛



颇具影响力的见解。

苏轼对“诗画一律”最直接的解释是“天工与清新”。天工即自然，是一种不见雕饰、无刻意之痕的审美效果。清新即超越凡俗，富有创新。二者皆就作品呈现给读者的美的风格、美的状态而言，似乎并不关涉诗画两种艺术媒介自身的因素，但在苏轼这两首题画诗中，却引发了一个多层次的对“诗画一律”的诠释系统。

一、对“神”的共同追求

“神”是与“形”相对立的一个概念。就二者的关系，历代多有阐发。顾恺之“以形写神”理论受到人们普遍的关注，并在宋以前被奉为绘画传神论的圭臬。苏轼此论一出，引起了人们理解上的分歧，焦点在于“论画以形似，见于儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。”诗与画虽为两种不同的艺术门类，但画以“形似”而论，诗以“此诗”而赋，皆非知晓诗画者。

“此诗”指诗歌见诸文字表面的意思，意同画中之“形似”，是非内而外的层面。对此四句，后人的理解不出以下几种情况：其一，苏轼是对诗画之形似的否定。宋人葛立方《韵语阳秋》卷14载，就苏轼此诗和欧阳修“古画画意不画形”句，有人发论：“二公所论，不以形似，当画何物？”其二，苏轼并非完全否定形似，只是强调形似之外的“神”而已。《韵语阳秋》中认为“非谓画牛作马也，但以气韵为主”，如同谢赫之称赞卫协画：“虽不该备形妙，而有气韵，凌跨雄杰。”又陈去非的《墨梅诗》谓：“意得不求颜色似，前身相马九方皋。”九方皋相马之法方为苏轼用意所在。金代王若虚《溇南

诗话》认为“论妙于形似之外，而非遗其形似。”皆强调了绘画中形神兼备、以神为主的原则。

再一种认识则是对苏论的转义解释。晁补之《和苏翰林题李甲画雁》有云：

“画写物外形，要物形不改。诗传画外意，贵有画中态。我今岂见画，观诗雁真在。尚想高邮间，湖寒沙璀璨。凌霜已凌厉，藻荇良琐碎。衡阳渺何处，中沚若烟海。”^①

李甲是北宋画家，其画翎毛富有意外之趣。晁补之并没有见到雁图，但据苏诗，他仿佛看到了真图真景和画表达出的不在乎寒冷与荒凉，愿求自由飞翔的野雁真态。这即所谓“诗传画外意，贵有画中态。”此处的诗是特指题画诗而言。其传“画外意”、有“画中态”实际上要求题画诗必须做到两方面的努力：一是要准确地把握现实中客体的“态”，非仅仅指客体的形貌、动作。也即客体之“神”，此“神”是画家选择图绘事物的核心。画家往往根据自己的需要选择最具代表性、最能传达自己情意的一种“神”，通过富有特征的形貌的描绘表现出来。诗的首要任务就是要用文字再现图画中的此“态”。二是要准确地把握画面上物象之“态”，及整个画面构思传达出的画家的意向，并用诗的语言表达出来，即“画外意”。这是题画诗最终的目的。传“画中态”，只是诗画两种艺术媒体语言的互相转换，而传“画外意”，则是以诗的语言对绘画语言之局限的补充。于诗如此，于画，晁补之的解释是“写物外形，要物形不改”。“物形”是绘画艺术的特征，画者必须坚

① 从晁补之《和苏翰林题李甲画雁》诗内容及韵律分析，其所和的苏轼诗即《高邮陈直躬处士画雁》。