

牟 世 金

雕龍集

中國社會科學出版社

1206.2/85
v.366

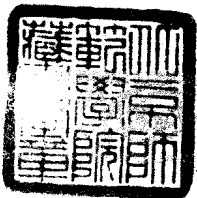
雕 龍 集

牟 世 金

首都师范大学图书馆



20921566



921566

雕 龙 集

牟世金

•

中国社会科学出版社出版

新华书店北京发行所发行

太阳宫印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 10.125印张 3插页 260千字

1983年5月第1版 1983年5月第1次印刷

印数1—20,000册

统一书号: 10190·115 定价: 1.20元

前 言

整理完这个集子，正值三十一周年国庆。屈指年华，恍然生感；能勉强奉献于读者的，就只有这点东西了。不过细检残篇，出自近三年的，竟十有其九。对己，这是聊足欣慰的；于是，这个悬殊的比例，已很能说明问题，也就无庸饶舌了。

这个集子收了两组文章，或可谓之上下编。上编从历史的发展上，对古代文学艺术的几个传统问题，进行一点综合探讨；下编主要谈魏晋南北朝期间有代表性的三种文论：《文赋》、《文心雕龙》和《诗品》。近两三年来，也还写了点古代文论的其它东西，为了不使内容过于分散，便未收入。

名曰《雕龙集》，除《文心雕龙》在全集中的分量较大外，主要是想让它表示，这个集子反映了我学习古代文论的历程。由点及面，点面结合，这是常法。我虽既未着“点”，更未及“面”，毕竟蹒跚于历史安排的道路，似乎不走此路不可。由于近几年真是思想解放了，就不自量力地对古代文论中的“点”和“面”上的几个重要问题，作了点大胆的试探。大约也是无巧不成书，出版社的同志促我完成旧稿《〈文心雕龙〉理论体系初探》，当略有一得之见时，才恍悟上编所讲诸问题，《文心》所论，无不在其发展过程中起着重要作用，且都是《文心雕龙》已安排的体系的延伸。此稿就成了这个集子的“枢纽”，故以《雕龙集》为名。

除《初探》一稿是新成，《引论》即将由齐鲁书社出版外，其余几篇，均先后在《文学评论》、《学术月刊》、《社会科学战线》、《古代文学理论研究丛刊》、《江海学刊》及《文史哲》等刊发表。这次收入，除统一注例，纠正原发表时的部分刊误外，只有个别文字修改。

一九八〇年十月二日

目 录

前言.....	(1)
---------	-------

中国古代文学艺术的形神问题.....	(1)
--------------------	-------

从文与道的关系看儒家思想在古代文学发展中的

作用.....	(23)
---------	--------

一、汉魏六朝期间文与道的斗争	(23)
----------------------	--------

二、刘勰的文道并重论	(28)
------------------	--------

三、唐代古文运动	(32)
----------------	--------

四、宋代古文运动	(36)
----------------	--------

五、道学家和苏黄的对立	(40)
-------------------	--------

六、宣扬理学和反理学的斗争	(46)
---------------------	--------

七、章学诚的总结	(50)
----------------	--------

八、几点体会	(55)
--------------	--------

景无情不发，情无景不生

——艺术构思民族特色试探之一.....	(60)
---------------------	--------

诗学之正源，法度之准则

——艺术构思民族特色试探之二.....	(75)
---------------------	--------

意得神传，笔精形似

——艺术构思民族特色试探之三.....	(98)
---------------------	--------

《文赋》的主要贡献何在·····	(123)
近年来《文心雕龙》研究中存在的几个问题·····	(139)
《文心雕龙》理论体系初探·····	(157)
《文心雕龙译注》引论·····	(192)
一、产生《龙心雕文》的历史条件·····	(193)
二、刘勰的生平和思想·····	(197)
三、《文心雕龙》的总论及其理论体系·····	(223)
四、论文叙笔	
——对前人创作经验的总结·····	(234)
五、创作论·····	(244)
六、批评论·····	(283)
结语·····	(289)
刘勰论文学欣赏·····	(291)
钟嵘的诗歌评论·····	(299)

中国古代文学艺术的形神问题

毛泽东同志一向重视文学艺术的民族形式和民族风格，最近发表的《与音乐工作者的谈话》又讲到：“中国的语言、音乐、绘画，都有它自己的规律”；“应该学习外国的长处，来整理中国的，创造出中国自己的、有独特的民族风格的东西。”音乐、绘画如此，一切文学艺术亦无不如此。要掌握我国文学艺术自己的规律和民族特色，必须从清理、总结传统的文学艺术特点着手。因此，研究中国文学批评史、美学史、文艺理论史，其重要任务之一，就是要总结三千年来我国文学艺术自己的规律，自己的民族特色。文艺创作，主要就是创造艺术形象，通过形象来反映现实或抒情言志。可是，我国古代创造艺术形象的规律是什么？有什么独特的民族形式和民族风格？翻开解放前后已出版的七、八种文学批评史来看，这个问题是得不到回答的。但在三千年的历史实际中，传形之神的作品，传形之神的主张，触目皆是。传形之神，是不是我国古代文艺创作的民族特色呢？这是个很值得研究的问题。王士禛自称是神韵说的创始者，他是骗了不少人的。虽然，今天谁也不承认他的首创，但几乎所有的文学史、批评史，在漫长的封建社会中，不仅都要讲到清代的王士禛才讲神韵，且无论是肯定或批判，都是按王士禛式的“神韵”来讲神韵。这样，在一部中国文学史中，对于创造艺术形象的民族特色这个重要问题，就再也没有它的容身之地了。

近年来，中国古代文论学会、中国美学学会相继成立，这方面的研究工作，正在大力开展。新的中国文学批评史、美学史、文艺理论史，有的正在编写，有的即将问世。我想，趁此提出我国古

代文学艺术中的形神问题加以讨论，也许是有益的。

一

怎样写形，这是文学艺术的共同问题。注重传形之神，则是我国古代文学艺术中具有普遍意义的特殊现象。除本文拟重点探讨的诗文绘画外，如音乐：“弹箏奋逸响，新声妙入神。”^①音乐不仅求声的入神，也求传形之神：“凡如政事之兴废，人身之祸福，雷风之震飒，云雨之施行，山水之巍峨洋溢，草木之幽芳荣谢，以及鸟兽昆虫之飞鸣翔舞，一切情状，皆可宣之于乐，以传其神而会其意者焉。”^②又如书法：“体有六篆，要妙入神”^③；“书贵入神”^④等。以上举汉代和清代各一例，以见一斑。又如戏曲，这种比较复杂的综合艺术，更强调“重机趣”：“机者，传奇之精神；趣者，传奇之风致。少此二物，则如泥人土马，有生形而无生气。”^⑤戏曲创作要求表现人物形象的“精神”、“风致”，也就是要传形之神，否则，戏剧中的人物形象，就如泥人土马，没有生气。

既然诗文、绘画、音乐、书法以至戏曲等多种文艺样式，都有传神的要求，这问题就不能不有其复杂性。在文学艺术史上，不仅出现过诸如传神、写神、入神、神情、神气、神韵、气韵、风神等许多不同的说法，更有各种各样的用法和解释：或以“积墨”为神韵，或以“烟润”为神韵，或以“绝灭烟火”、“色相俱空”为神韵，或者认为“神也者，心手两忘，笔墨俱化，……仁者见仁，智者见智，所谓一切而不可知之谓神也。”^⑥这种情形的出现，有的是由于论者对这种复杂现象并不理解，有的是“借此

① 《古诗十九首·今日良宴会》。

② 祝凤喈《制琴曲要略》，《与古斋琴谱》卷三。

③ 蔡邕《篆势》，《全后汉文》卷八十。

④ 刘熙载《艺概》卷五。

⑤ 李渔《闲情偶记》卷一。

⑥ 方咸亨《读画录》，《中国画论类编》145页。

以自文其陋”^①，有的则是神乎其神，故弄玄虚。这样，“神”和“神韵”的意义就由复杂而玄虚，以至叫人难以捉摸了。但拨开重重迷雾，其本来面目终归是个形神关系问题。从形神关系看，它本身并不神秘。

对文学艺术的神形关系，我国古代很早就有所注意了。《淮南子》中讲到：“画西施之面，美而不可说；规孟贲之目，大而不可畏；君形者无焉。”^②不满足于单纯形貌的描写，而要求有统其形的东西，这就涉及到形神的关系了。用什么来“君形”呢？高诱注云：“生气者，人形之君，规画人形无有生气，故曰君形亡。”^③这个“生气”，也就是上述戏曲人物形象所要求的生气。南齐诗人袁淑也曾自称：“我诗有生气”^④。从《淮南子》论画的说法来看，这个“君形”的“生气”，对艺术形象是十分重要的。既已表现了西施的美，突出了战国时猛士孟贲的大眼睛，其所以不能使人感到可悦可怕，就因为只描写了他们的外形，而没有“君形”的生气。《淮南子》中还讲到演奏音乐的“君形”问题：“使但吹竽，使工厌窍，虽中节而不可听，无其君形者也。”^⑤这里说的“形”，主要是指声。这是个很好的比喻。一个人吹竽，而让另一个人来按窍，即使中节，也很难奏出动人的音乐。这不仅把“君形”的必要性讲得更清楚了，从绘画和音乐都需要“君形”中，还使我们看到这样一个重要问题：“君形”是文学艺术的一个共同要求。任何艺术形象，如果只有形而无主其形的灵魂，它就必然是有生形而无生气的“泥人土马”。

文学艺术中的形神关系，就是神是“形之君”。用“神”这个概念来概括文学艺术的“君形”的东西，除了它具有“生气”在内的更为广泛的含意外，还有两个主要原因：

第一，和心是“神明之主”这个古老认识有关。《黄帝内经》

① 李易修《小蓬莱阁画鉴》，《中国画论类编》273页。

②③ 《淮南子·说山训》。

④ 钟嵘《诗品》卷下。

⑤ 《淮南子·说林训》。

中已讲到：“心者，君主之官也，神明出焉。”^①神明指人的精神，古代认为人的精神产生于心，因此，心是人的主脑器官。由于认为心是整个人体的主脑，所以，早在战国末期，就出现了这样的认识：“心者，形之君也，而神明之主也；出令而无所受令。自禁也，自使也，自夺也，自取也，自行也，自使也。”^②这就是说，人的禁、使、夺、取、行、止等，一切活动都由自己的心指挥，因此，心是“形之君”。这个认识发展而为神是“形之君”，就因为心是“神明之主”。到了汉代，扬雄在以上认识的基础上，对心和神的关系作了进一步论述：“或问神，曰：心。请问之（心），曰：潜天而天，潜地而地。天地，神明而不测者也，心之潜也，犹将测之”^③。因为心能测天地之神明，心又是人的“神明之主”所以扬雄认为神就是心。这样，自然就可以说：神者，形之君也。后人常常强调传神必写心，正与这种认识有关。如宋代陈郁曾说：“盖写其形，必传其神；传其神，必写其心。”^④必写心，就是要深入人物的思想感情，体现其精神面貌，这样才能传神。神出于心，则以神为形之君，就既表示了其主形的作用，也能概括人物形象的精神特点。

第二，和古代人物画有关。画人难工是古今画家的共同认识。其所以难工，就因为人物画不能不求似，可是：“虽得其形似，则往往乏韵”^⑤。没有神韵的人物形象，就没有生气。因此，古代人物画特别强调传神，而“传神”这个概念，就常被用作人物写真的专用语。如苏轼的《传神记》、蒋骥的《传神秘要》等，都是专讲人物写真的。画人必传神，古代画论中讲得很多。沈宗骥曾说：

不曰形，曰貌，而曰神者，以天下之人形同者有之，貌类者有之，至于神，则有不能相同者矣。作者若但求之形似，则方圆肥瘦，即数

① 《黄帝内经·灵兰秘典论》。

② 《荀子·解蔽》。

③ 汪荣宝《法言义疏》卷七：“之”字当作“心”。

④ 《藏一话腴·论写心》。

⑤ 《宜和画谱·人物绪论》。

十人之中，且有相似者矣，乌得谓之传神？今有一人焉，前肥而后瘦，前白而后苍，前无须髯而后多髯，乍见之或不能相识，即而视之，必恍然曰：此即某某也。盖形虽变而神不变也。①

这段话讲出了人物画必须传神的道理。只是求之于表面的形似，是写不出人物形象的特点来的。传神的本义，就是要把所写人物形象与众不同的独特之处表现出来。所谓传神写真，这个“神”又必须建立在“真”的基础上。为什么要表现人物形象的特点呢？就正是为了更真实地描绘人物形象；否则，“天下之人形同者有之，貌类者有之”，表面形貌虽能刻画入微，其方圆肥瘦之形，却可能在数十人中就有相似者。因此，传人之神，表现出人物形象与众不同的精神特点，正是为了高度真实地、更准确地来创造艺术形象。人物画必传神的道理，和其它艺术形象的创造是一致的。正因如此，“传神”这个概念，不仅逐渐扩大到一切绘画，也为各种文学艺术所接受和重视。

以上说明：文学艺术创作对“神”的要求，其基本意义是艺术形象要有“形之君”。它最初用于人物画。人物画要求传神，就是要表现出人物形象的精神特点。但出现在汉以前的一些零星论述，还仅仅是文学艺术对神形关系认识的萌芽。魏晋以后，把这种初步的认识具体运用到文学艺术的论著中去，并使之确立为一种传统的艺术观点，还有其具体的历史条件。

二

我国古代在艺术理论上第一个提出“传神”的，是东晋著名画家顾恺之。他说：“凡生人无有手揖眼视而前无所对者，以形写神而空其实对，荃生之用乖，传神之趣失矣。”相传他画人尝数年不点睛，人问其故，他说：“四体妍蚩，本无关于妙处，传神写

① 《芥舟学画编·传神》。

照，正在阿堵之中。”^①这虽然还是初步的传神论，但他有两个基本观点对后来的影响是很重要的。一是“以形写神”：通过形来写神，则“形”是基础，“神”是要表现的重点；一是妙在阿堵：要能抓住传神的要点，因此，不必在“四体妍蚩”上花费过多的力气，要能传神，并不是轻易可得的，为什么要数年不点睛呢？不外是要作深入的观察和思考，轻易下笔，就难得“传神之趣”。

继顾恺之之后，南齐谢赫在《古画品录》中提出了绘画方面系统的“六法”论。六法的第一条“气韵生动”是谢赫论画的核心。他在《古画品录》中，就常用这一条作为衡量作家作品的重要尺度。如说顾骏之“神韵气力，不逮前贤；精微谨细，有过往哲。”说司马绍“虽略于形色，颇得神气。”其他用“体韵”、“情韵”、“生气”的还很多。中国古代文学艺术中常用的“神韵”一词，这是第一次出现。谢赫所讲“神韵”的意义是什么，这里有必要略加探讨。

首先，既然“神韵”、“神气”、“情韵”、“生气”等，都是“气韵生动”的具体运用，“气韵生动”是什么意思呢？俞剑华注《历代名画记》、王伯敏注《古画品录》，都曾作过详细的解释。“气韵生动”的含意是很丰富的，但其基本意义，就是“传神”。元人杨维禎有云：“故论画之高下者，有传形，有传神；传神者，气韵生动是也。”^②这是讲得很明确的，“气韵生动”就是传神。

其次，杨维禎的说法对不对，还可用谢赫对这些概念的实际运用情形来检验。谢赫以“神韵气力”和“精微谨细”对举，以“略于形色”和“颇得神气”对举，都是从神形两个方面着眼，都是一指神，一指形，则“神韵”、“神气”正是和“形色”相对的神。唐代张彦远对“六法”的具体阐发也说：“今之画，纵得形似而气韵不生，以气韵求其画，则形似在其间矣。”^③得形似而失气韵，有气韵则神形兼备，显然，气韵即神似或神韵。

① 《历代名画记》卷五。

② 《图绘宝鉴·序》，《画史丛书》第二册。

③ 《历代名画记》卷一。

最后，从谢赫所评具体对象来看，这是认清我国古代神韵说的一个重要问题。我国古代绘画，唐以前都以人物画为主。人物画早在周秦时期就相当发达了。孔子观周，就见到周代庙堂壁画中大量的人物画，“有尧舜之容，桀纣之象，而各有善恶之状，兴废之诚焉。”^① 屈原的《天问》，也讲到他曾看到楚国先王庙堂中的壁画，有尧、舜、鲧、禹等很多人物画^②。到汉魏六朝时期，人物画更为发达。这时期的著名画家，多以人物画为主。谢赫自己就是“中兴之后，像人莫及”^③的人物画家。他所评论的陆探微、曹不兴、卫协，顾恺之等二十七位画家，绝大多数以人物画见称。正如童书业先生所说：“在谢赫的时代正式的绘画只有人物画”，因此，“‘气韵生动’本是指人物画而言的”^④。当时既以人物画为主，谢赫的画论主要是在人物画的基础上建立起来的，则他所谓“气韵生动”也好，“神韵”也好，“神气”也好，自然都主要是指人形之君的“神”。

“传神”、“神韵”和“气韵生动”这些在我国古代文学艺术中被长期而普遍运用的概念，都最先出现于六朝时期，这不是偶然的。建安伊始，文学创作出现了被鲁迅称之“为艺术而艺术”的时期，“文学的自觉时代”^⑤；佛教的大量传入，佛像画成了当时绘画艺术的重要内容之一；哲学方面对于人的形神关系的辩论等，对于绘画艺术的发展，都有一定影响。而直接影响到人物画注重传神的，则是汉末以来的人物品评风气：

平色见于貌，所谓征神。征神见貌，则情发于目。……故曰：物生有形，形有神精。^⑥

而世人逐其华而莫研其实，玩其形而不究其神……。⑦

① 《孔子家语》卷三。

② 王逸《楚辞章句叙》，《全后汉文》卷五十七。

③ 姚最《续画品》，《丛书集成》本7页。

④ 《唐宋绘画谈丛》20页。

⑤ 《魏晋风度及文章与药及酒之关系》。

⑥ 刘劭《人物志·九征》。

⑦ 《抱朴子·正郭》。

从这里可以看到，区别形神而又特别重神，是当时品评人物的突出风尚。《世说新语》品人，强调“神”的地方更多。如“神气”、“神情”、“神色”、“神貌”、“神姿”、“神宇”、“风神”、“风韵”、“风气韵度”等，举不胜举。这足以说明，当时人物画的重神，和汉末以来的人物品评，有着较为直接的关系。崇尚人物风神，是汉末以来世族地主阶级的特殊产物。它是世族地主才具有、才欣赏、才提倡宣扬的东西。正由于六朝期间在政治、经济、文化各个方面都居垄断地位的世族地主的大力宣扬，重视人物风神的思想意识，便在神为人形之君的传统认识的基础上，出现了人物画对神或神韵之类要求。

三

六朝时期确立了绘画艺术传形之神观念，到唐宋时期，就发展成为文学艺术创作所普遍重视的传统思想。

唐宋时期，出现了我国古代文学艺术空前繁荣的局面。这个时期的优秀画家，无不以“传神”称著。唐宋时期大量出现的画史画论，如《历代名画记》、《笔法记》、《图画见闻志》、《宣和画谱》等，也无不强调传神、神韵、气韵生动等。画必传神的思想，更为突出了。邓椿认为绘画要能“曲尽其态，而所以能曲尽者，止一法耳。一者何也？曰：传神而已矣。”^①把传神视为唯一正确的画法，这说明艺术家们对传神的认识更为深刻了。

在这个发展过程中，传神的运用范围逐步扩大了。首先是绘画方面的扩大。被称为唐朝“山水第一”的山水画家李思训，曾为唐玄宗画掩障，后来玄宗对李思训说：“卿所画掩障，夜闻水声，通神之佳手也。”^②画山水能使人感到“夜闻水声”，说明画技之精，山水画也能传神；因而“传神”由人物画扩大到山水画

^① 邓椿《画继》卷九。

^② 朱景玄《唐朝名画录》，《美术丛书》二集六辑。

以至其它绘画，是很自然的。值得注意的是，在这个扩大的过程，唐代诗人参加进来，并发挥了一定作用。如杜甫赞“韩干画马，毫端有神”^①；称曹霸“将军善画盖有神”^②；白居易对张敦简所画动物、植物，总评以“形真而圆，神和而全”^③；元稹说：“张璪画古松，往往得神骨”^④。这样，不仅人物画、山水画应传神，画马、画松、画一切动物、植物，无不要求传神。宋代董道曾说：“大抵画以得其形似为难，而人物则又以神明为胜。苟求其理，物各有神明也，但患未知求于此耳。”^⑤这个认识是很深刻的。人有神明，物也各有其神明，因此，各种绘画都应传形之神。

其次，传神的要求扩大到诗文创作。清代翁方纲论神韵曾说：“盛唐之杜甫，诗教之绳矩也，而未尝言及神韵。”这只能说杜甫还未讲到“神韵”一词，而神韵的基本精神，杜甫已多次讲到了。所以，翁方纲接着也说：“且杜云‘读书破万卷，下笔如有神’，此‘神’字即神韵也。”^⑥翁方纲下面还讲到“神韵之正旨”，可能认为“下笔如有神”的“神”，还不是“神韵之正旨”。但杜甫还讲过：“篇什若有神”^⑦；“文章有神交有道”^⑧、“诗成觉有神”^⑨等等，这些“神”字，和杜甫自己讲的“韩干画马，毫端有神”，固然相同，和画家的所谓“下笔有神”的“神”，也是一致的。杜甫所说诗文的“神”，是由“读书破万卷”而来，能“破万卷”，就有可能准确地表达事物的精微之处，就可能“有神”。这正是“神韵之正旨”。

杜甫之后，唐末司空图大力提倡“韵外之致”、“象外之象”等主张。唐宋时期诗歌绘画主“象外”说的很多，以司空图为最

① 《画马赞》，《读杜心解》290页。

② 《丹青引赠曹将军霸》，《读杜心解》289页。

③ 《记画》，《白香山集》卷二十六。

④ 《画松》，《元氏长庆集》卷三。

⑤ 《广川画跋·书崔白鹌鹑图》。

⑥ 《神韵论》，《复初斋文集》卷八。

⑦ 《赠太子太师汝阳郡王琎》，《读杜心解》149页。

⑧ 《苏端薛复筵简薛华醉歌》，《读杜心解》245页。

⑨ 《独酌成诗》，《读杜心解》367页。

突出。“象外”说也源出于谢赫的画论：“若拘以体物，则未见精粹，若取之象外，方厌膏腴，可谓微妙也。”^①在诗歌的形象化有了高度发展之后，不满于表面形似的刻画，而要求于形似之外，含有更深远的意义，这也是诗歌发展的正常现象。清代况周颐曾说：“所谓神韵者，即事外远致也。”^②这种说法虽然过于绝对，但神韵和“象外”说的关系是密切的。能够传神的形象，它的“神”往往不在形象本身，而是由形象显示出来的形象之外的意义。如司空图在《诗品》中说的“离形得似”，就正是“象外之象”的注脚。离形的“似”，就是神似。“离形”，就是“象外”。所以，“象外之象”，实际上就是于象外求神。司空图的诗论，是接触到传形之神的一些特点的，但由于他的生活道路及其唯心主义的思想，使他不能正确理解和总结这一诗歌现象，因而自己也说：“不知所以神而自神”^③。

到了宋代，严羽就提出：“诗之极致有一，曰入神。诗而入神，至矣，尽矣，蔑以加矣。”这就把“入神”视为诗歌创作的最高理想了。但这种“极致”之境，就是他说的：“羚羊挂角，无迹可求”；“空中之音，相中之色，水中之月，镜中之像”^④。可见他所说的“入神”，主要是要求把诗歌写活，而不要太具体，太坐实。这和司空图的“象外”说有某些近似之处，把形象写得过细过死，确是难得传神之趣的。但严羽同样由于出自唯心主义的观点，不是立足于“君形”，而过分强调了形的“无迹可求”。无迹之形，就近于无形，至少是一种不可捉摸的形。形既不可捉摸，正如严羽强调的所谓“不可凑泊”，这对于传形之神，即表达物象本身的精神特点，就不是有益的，而是有损了。

就传形之神在唐宋期间的发展情况来看，绘画方面已进入相

① 《古画品录》，《丛书集成》本4页作“若取之外”。王伯敏注本9页注，认为应作“若取之象外”。

② 《蕙风词话》，卷一。

③ 《与李生论诗书》，《司空表圣文集》，卷二。

④ 《沧浪诗话·诗辨》。

当成熟的阶段了；诗文方面虽然才进入要求传神的初期，它的重神，却相对的超过了绘画。从杜甫到严羽，都单独强调一个“神”字，由于重神而略形，走了一段弯路。这固然和诗画的不同特点有关，但绘画的传神和诗文的神，并不是风马牛不相及的两回事。有待研究的是，对诗文传神的认识，为什么到唐代才出现？

诗文创作要求传形之神，这本来是文学艺术固有的特点所决定的。苏轼有一段论述颇能说明这个特点：

诗人有写物之功：“桑之未落，其叶沃若”，他木殆不可以当此。林逋《梅花》诗云：“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”，决非桃李诗。皮日休《白莲花》诗云：“无情有恨何人见，月晓风清欲堕时”，决非红梅诗。此乃写物之功。^①

苏轼在这里并未讲到形似、神似问题，而是讲一般的“写物之功”，也就是文艺创作的一般要求。咏梅的诗句要不致被误会为咏桃花，咏白莲的话更不能移于咏红梅，这就要求描写不同事物，必须表现出不同事物的独特之处。这和人物画一样，只绘其方圆肥瘦，长短老少，是表现不出人物的精神特点的。梅花和桃花、李花大小相近，都是五瓣，桃李有红白二色，梅花也有红梅白梅；在诗歌中只绘其形，那就很可能把桃李诗误为梅花诗了。所以，表现物象的独具特点，是文学艺术所固有的要求。而传形之神，主要就是表现物象的独特精神。

正因为传形之神是文学艺术的固有特点，所以，早在《诗经》、《楚辞》中，传神之作已出现不少了。如苏轼讲到的“桑之未落”，《诗经》中不仅不乏这种“写物之功”的描写，也有“写人之功”的佳作。如：“《卫风》之咏硕人也，曰：‘手如柔荑’云云，犹是以物比物，未见其神。至曰：‘巧笑倩兮，美目盼兮’，则传神写照，正在阿堵，……千载而下，犹如亲其笑貌。此可谓离形得似者矣。”^②

① 《评诗人写物》，《东坡题跋》卷三。

② 孙联奎《诗品臆说》，《司空图〈诗品〉解说二种》40页。