

七綴集

錢鍾書 著

上海古籍出版社

267
七綴集

錢鍾書著

上海古籍出版社

七 缀 集

钱锺书 著

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路 272 号)

新华书店上海发行所发行 上海群众印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 插页 2 印张 5.125 字数 117,000

1985年 12月新 1版 1988年 2月第 2次印刷

印数:7,001—12,000

ISBN 7-5325-0228-7

I·104 定价: 1.30 元

序

这一本文集是全部《旧文四篇》和半部《也是集》的合并。前书由上海古籍出版社于一九七九年九月出版，后书由香港广角镜出版社于一九八四年三月出版，两书原有的短序保存为本集的附录。

《旧文四篇》于五年前问世，早已很难买到。《也是集》虽然在香港新出版，但不便在内地销售。我国读者似乎有个习惯，买不到书，就向常常无能为力的作者本人写信诉苦。有一位读者——也许该说，一位无书而欲读者——来信，要求我把《也是集》和《旧文四篇》会聚一起，在京沪出版，以便流传。我遵照他善意的建议，也借机会把前四篇大大改动一下，又在后三篇里作了些小修订；删去《也是集》的下半部，因为那只是从《谈艺录》新本里摘选的，而北京中华书局明年初就出版《谈艺录》全书了。

这本书是拼拆缀补而成，内容有新旧七篇文章。我想起古代“五缀衣”、“七缀钵”等名目，题为《七缀集》。

当年《旧文四篇》的编成出版，多亏了魏同贤同志的热心和大力。这一次，依然是他的热心和大力，使下面几篇半中不西、半洋不古的研究文章，仍由以整理中国古典著作闻名的上海古籍出版社印行，仿佛“半吊子”、“二毛子”之类还可以作为“古君子”的团结对象。我向他致深切的感谢。

錢鍾書

一九八四年十一月北京

目 次

序

中国诗与中国画·····	(1)
读《拉奥孔》·····	(29)
通感·····	(54)
林纾的翻译·····	(67)
诗可以怨·····	(101)
汉译第一首英语诗《人生颂》及有关二三事·····	(117)
一节历史掌故、一个宗教寓言、一篇小说·····	(143)

附录

《旧文四篇》原序·····	(159)
《也是集》原序·····	(160)

中国诗与中国画

这不是一篇文艺批评，而是文艺批评史上一个问题的澄清。它并不对中国旧诗和旧画试作任何估价，而只阐明中国传统批评对于诗和画的比较估价。

当然，文艺批评史很可能成为一门自给自足的学问，学者们要集中心力，保卫专题研究的纯粹性，把批评史上涉及的文艺作品，也作为干扰物而排除，不去理会，也不能鉴别。不过，批评史的研究，归根到底，还是为了批评。我们要了解和评判一个作者，也该知道他那时代对于他那一类作品的意见，这些意见就是后世文艺批评史的材料，也是当时一种文艺风气的表示。一个艺术家总在某些社会条件下创作，也总在某种文艺风气里创作。这个风气影响到他对题材、体裁、风格的去取，给予他以机会，同时也限制了他的范围。就是抗拒或背弃这个风气的人也受到它负面的支配，因为他不得不另出手眼来逃避或矫正他所厌恶的风气。正象列许登堡所说，模仿有正有负，“反其道以行也是一种模仿”（Grade das Gegenteil tun ist auch eine Nachahmung），圣佩韦也说，尽管一个人要推开自己所处的时代，仍然和它接触，而且接触得很着实（On touche encore à son temps, et très fort, même quand on le repousse）^①。所以，风气是创作里的潜势力，是作品的背景，而从作品本身不一定看得清楚。我们阅读当时人所信奉的理论，看他们对具体作品的褒贬好恶，树立什

么标准,提出什么要求,就容易了解作者周遭的风气究竟是怎么回事,好比从飞沙、麦浪、波纹里看出了风的姿态。

一时期的风气经过长时期而能持续,没有根本的变动,那就是传统。传统有惰性,不肯变,而事物的演化又迫使它以变应变,于是产生了一个相反相成的现象。传统不肯变,因此惰性形成习惯,习惯升为规律,把常然作为当然和必然。传统不得不变,因此规律、习惯不断地相机破例,实际上作出种种妥协,来迁就演变的事物。批评史上这类权宜应变的现象,有人曾嘲笑为“文艺里的两面派假正经”(ipocrisia letteraria)^②,表示传统并不呆板,而具有相当灵活的机会主义。它一方面把规律定得严,抑遏新风气的发生;而另一方面把规律解释得宽,可以收容新风气,免于因对抗而地位摇动。它也颇有外交老手的“富于弹性的坚定”(elastic or flexible rigidity)那种味道。传统愈悠久,妥协愈多,愈不肯变,变的需要愈迫切;于是不再能委屈求全,旧传统和新风气破裂而被它破坏。新风气的代兴也常有一个相反相成的表现。它一方面强调自己是崭新的东西,和不相容的原有传统立异;而另一方面更要表示自己大有来头,非同小可,向古代也找一个传统作为渊源所自。例如西方十七、八世纪批评家要把新兴的长篇散文小说遥承古希腊、罗马的史诗^③;圣佩韦认为当时法国的浪漫诗派蜕变于法国十六世纪的诗歌。中国也常有相类的努力。明、清批评家把《水浒》、《儒林外史》等白话小说和《史记》挂钩;我们自己学生时代就看到提倡“中国文学改良”的学者煞费心机写了上溯古代的《中国白话文学史》,又看到白话散文家在讲《新文学源流》时,远追明代“公安”、“竟陵”两派。这种事后追认先驱(préfiguration rétroactive)的事例^④,仿佛野孩子认父母,暴发户造家谱,或封建皇朝的大官僚诰赠三代祖宗,在文学史上数见不鲜。它会影响创作,使新作品从自发的天

真转而为自觉的有教养、有师法；它也改造传统，使旧作品产生新意义，沾上新气息，增添新价值。

一个传统破坏了，新风气成为新传统。新传统里的批评家对于旧传统里的作品能有比较全面的认识，作比较客观的估计；因为他具有局外人的冷静和超脱，所谓“当局称迷，傍观见审”（元行冲《释疑》），而旧传统里的批评家就象“不识庐山真面目，只缘身在此山中”（苏轼《题西林壁》）。除旧布新也促进了人类的集体健忘，一种健康的健忘，千头万绪简化为二三大事，留存在记忆里，节省了不少心力。旧传统里若干复杂问题，新的批评家也许并非不屑注意，而是根本没想到它们一度存在过。他的眼界空旷，没有枝节零乱的障碍物来扰乱视线；比起他这样高瞻远瞩，旧的批评家未免见树不见林了。不过，无独必有偶，另一个偏差是见林而不见树。局外人也就是门外汉，他的意见，仿佛“清官判断家务事”，有条有理，而对于委曲私情，终不能体贴入微。一个社会、一个时代各有语言天地，各行各业以至一家一户也都有它的语言田地，所谓“此中人语”。譬如乡亲叙旧、老友谈往、两口子讲体己、同业公议、专家讨论等等，圈外人或外行人听来，往往不甚了了。缘故是：在这种谈话里，不仅有术语、私房话以至“黑话”，而且由于同伙们相知深切，还隐伏着许多中世纪经院哲学所谓彼此不言而喻的“假定”（suppositio）^⑤，旁人难于意会。释祿弘《竹窗随笔》论禅宗问答：“譬之二同邑人，千里久别，忽然邂逅，相对作乡语隐语，旁人听之，无义无味。”这其实是生活中的平常情况，只是“听之无义无味”的程度随人随事不同。批评家对旧传统或风气不很认识，就可能“说外行话”，曲解附会。举一个文评史上的惯例罢。

我们常听说中国古代文评里有对立的两派，一派要“载道”，一派要“言志”。事实上，在中国旧传统里，“文以载道”和“诗以

言志”主要是规定各别文体的职能，并非概括“文学”的界说。“文”常指散文或“古文”而言，以区别于“诗”、“词”。这两句话看来针锋相对，实则水米无干，好比说“他去北京”、“她回上海”，或者羽翼相辅，好比说“早点是稀饭”、“午餐是面”。因此，同一个作家可以“文载道”，以“诗言志”，以“诗余”的词来“言”诗里说不出口的“志”。这些文体就象梯级或台阶，是平行而不平等的，“文”的等次最高。西方文艺理论常识输入以后，我们很容易把“文”一律理解为广义的“文学”，把“诗”认为文学创作精华的同义词。于是那两句老话仿佛“顿顿都喝稀饭”和“一日三餐全吃面”，或“两口儿都上北京”和“双双同去上海”，变成相互排除的命题了。传统文评里有它的矛盾，但是这两句不能算是矛盾的口号。对传统不够理解，就发生了这个矛盾的错觉。当然，相反地，也会发生统一的错觉，譬如我们常听说中国诗和中国画是融合一致的。

二

诗和画号称姊妹艺术。有人进一步认为它们不但是姊妹，而且是孪生姊妹。唐人只说：“书画异名而同体”（张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》）。自宋以后，大家都把诗和画说成仿佛是异体而同貌。郭熙《林泉高致》第二篇《画意》：“更如前人言：‘诗是无形画，画是有形诗。’哲人多谈此言，吾人所师。”冯应榴《苏诗合注》卷五〇《韩幹马》：“少陵翰墨无形画，韩幹丹青不语诗。”孔武仲《宗伯集》卷一《东坡居士画怪石赋》：“文者无形之画，画者有形之文，二者异迹而同趣。”张舜民《画墁集》卷一《跋百之诗画》：“诗是无形画，画是有形诗。”释德洪觉范《石门文字禅》卷八：“宋迪作八景绝妙，人谓之‘无声句’。演上人戏余曰：‘道人能作‘有声画’乎？’因为之各赋一首”。岳珂《宝真斋法书

赞》卷一三《薛道祖白石潭诗帖》：“‘画’以‘有声’著，‘诗’以‘无声’名。‘有声’者、道祖之所已知，‘无声’者、道祖之所欲为而未能者也。”《宋诗纪事》卷五九钱鏊《次袁尚书巫山诗》：“终朝诵公有声画，却来看此无声诗”；《全宋词》三四五三页陈德武《望海潮》：“对无声诗，哦有声画，仪形已见端倪”；这两处的“有声画”指诗，而“无声诗”指景物，由画引申，指入画的真山真水。两者只举一端，象黄庭坚《次韵子瞻、子由题憩寂图》：“李侯有句不肯吐，淡墨写作无声诗”；米友仁《自题山水》：“古人作语咏不得，我寓无声缣楮间”；周孚《题所画梅竹》：“东坡戏作有声画，叹息何人为赏音”；例子更多。舒岳祥《阆风集》卷六《和正仲送达善归钱塘》：“好诗甚似无声画，昏眼羞同没字碑”；求对仗的平仄匀称，换“有”字为“无”字，出了毛病。“碑”照例有“字”，“没字碑”是自身矛盾语，恰好用作比喻，去嘲笑目不识丁；“画”压根儿“无声”，说“好诗似画”，词意具足，所添“无声”两字就不免修词学所谓“赘余的形容”（redundant epithet）了⑥。南宋孙绍远搜罗唐以来的题画诗，编为《声画集》；宋末名画家杨公远自编诗集《野趣有声画》，诗人吴龙翰作序，说：“画难画之景，以诗凑成；吟难吟之诗，以画补足”（曹庭栋《宋百家诗存卷一九》）。从那两部书名，可以推想这个概念的流行。

“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”⑦。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，画该是静默的诗”（Item poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse）⑧。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）⑨。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^⑩。“不语诗”、“能言画”和中国的“无声诗”、“有声画”是同一回事,因为“声”在这里不指音响,而指说话,就象旧小说、旧戏曲里“不则(作)声”、“禁(噤)声!”的那个“声”字。古罗马诗人霍拉斯的名句:“诗亦犹画”(ut pictura poesis erit),经后人断章取义,理解作“诗原通画”^⑪,仿佛苏轼《书鄱陵王主簿折枝》所谓:“诗画本一律。”诗、画作为孪生姊妹是西方古代文艺理论的一块奠基石,也就是莱辛所要扫除的一块绊脚石,因为由他看来,诗、画各有各的面貌衣饰,是“绝不争风吃醋的姊妹”(keine eifersüchtige Schwester)^⑫。

诗和画既然同是艺术,应该有共同性;它们并非同一门艺术,又应该各具特殊性。它们的性能和领域的异同,是美学上重要理论问题。我想探讨的,只是历史上具体的文艺鉴赏和评判。我们常听人有声有势地说:中国旧诗和中国旧画有同样的风格,体现同样的艺术境界。那句话究竟是什么意思?这个意思能不能在文艺批评史里证实?

三

那句在国画展览会上、国画史等著作里说惯、听惯、看惯的话,和“诗原通画”、“诗画一律”,意义大不相同。“诗原通画”、“诗画一律”是树立一条原理,而那句话只是叙述一个事实。前者认为:诗和画的根本性质是一致的;后者认为:在中国传统里,最标准的诗风和最标准的画风是一致的。假使前者成立,也许可以解释后者这个事实;假使后者成立,却还不够证明前者那条原理。对于前者,要求它言之成理,免于牵强理论;对于后者,要求它言之有物,免于歪曲历史。说破了,那句套话的意思就是:

中国旧诗和中国旧画同属于所谓“南宗”，正好比西洋文艺史家说，莎士比亚的戏剧和鲁本斯(Rubens)、雷姆勃朗德(Rembrandt)的绘画同属于“奇崛派”(Barock)^⑬。

中国画史上最具有代表性、最主要的流派是“南宗”。董其昌《容台别集》卷四有一节讲得极清楚：“禅家有南北二宗，唐时始分。画之南北二宗，亦唐时分也，但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变钩斫之法，其传为张璪、荆、关、董巨、郭忠恕、米家父子以至元之四大家，亦如六祖之后，有马驹、云门、临济子孙之盛，而北宗微矣。要之摩诘所谓‘云峰石迹，迥出天机，笔意纵横，参乎造化’者。东坡赞吴道子、王维画壁亦云：‘吾于维也无间然’，知言哉！”(参看同卷《文人画自王维始》一条，叙述更详)。董氏同乡书画家莫是龙《画说》一五条里有一条，字句全同；董氏同乡好友陈继儒《偃曝余谈》卷下有论旨相类的一条，坦白地把李思训、王维分别比为“禅家”北宗的神秀和南宗的惠能。南、北画家的区别，也可用陈氏推尊的王世贞的话来概括，《弇州四部稿》卷一五四《艺苑卮言·附录》卷三：“吴、李以前画家，实而近俗；荆、关以后画家，雅而太虚。今雅道尚存，实德则病。”这是明人鉴赏的常谈，清人承袭了，例如厉鹗说：“尝以词譬之画，画家以南宗胜北宗。稼轩、后村诸人，词之北宗；清真、白石诸人，词之南宗也”(《樊榭山房文集》卷四《张今涪红螺词序》)。清人论书法，把南、北宗的概念来判别流派，而且应用到董其昌本人身上：“太仆[归有光]文章宗伯[董]字，正如得髓自南宗”(姚鼐《惜抱轩诗集》卷八《论书绝句》三)；“尝与钱梅溪(泳)论书，画派分南、北宗，书家亦分南、北。如颜、柳一派，类推至于吾家文敏[张照]，是为北宗；褚、虞一派，类推至于香光，是为南宗”(张祥河《关陇輿中偶忆编》)。近年来有人反对董

其昌的分类，夏敬观先生《忍古楼画说》就批评说：“余考宋、元以前论画书，未见有‘南、北宗’之说。夫南、北画派诚有别，然必剿袭禅宗之名以名之，而‘南’、‘北’字均无所取义，盖非通人所为。李思训父子为唐宗室，王维太原祁人，均北人也。只张璪唐人，余皆宋人，安见唐时已分南北乎？”

画派分南北和画家是南人、北人的疑问，不难回答。某一地域的专称引申而为某一属性的通称，是语言里的惯常现象。譬如汉、魏的“齐气”、六朝的“楚子”、宋的“胡言”、明的“苏意”；“齐气”、“楚子”不限于“齐”人、“楚”人，苏州以外的人也常有“苏意”，汉族并非不许或不会“胡说”、“胡闹”。杨万里说：“诗‘江西’也，非人皆江西也”（《诚斋集》卷七九《江西宗派诗序》）；家铉翁说：“奋乎齐鲁汴洛之间者，固中州人物也。亦有生于四方，奋于遐外，而道学文章为世所宗工，德业被于海内，虽谓之中州人物可也”（《元文类》卷三八家铉翁《题中州诗集后》）；四库辑本《则堂集》漏收）；更是文学流派名称的好例子。拘泥着地图、郡县志，太死心眼儿了。画派在“唐时”虽然未“分南北”，但唐人诗文评早借用了“南北宗”的概念。遍照金刚《文镜秘府论》南卷《论文意》：“荀、孟传于司马迁，司马迁传于贾谊。乃知司马迁为北宗，贾生为南宗，从此分焉。”这位日本和尚居然讲司马迁而连《史记》都没看，不知道有《屈原、贾生列传》，但他也显然道听涂说，拣得了唐人的一些谈屑。伪托贾岛撰的《二南密旨》，据《四库全书总目》卷一九七的提要：“以《召南》‘林有朴樕，野有死鹿’句，及鲍照‘申黜褒女进，班去赵姬升’句，钱起‘竹怜新雨后，山爱夕阳时’句，为南宗。以《卫风》‘我心匪石，不可转也’句，左思‘吾爱段干木，偃息藩魏君’句，卢纶诗‘谁知樵子径，得到葛洪家’句，为北宗。”论画“剿袭禅宗之名”，或许“无所取义”，也还可以说有所借鉴。不过，真是“无所取义”么？

把“南”、“北”两个地域和两种思想方法或学风联系，早已见于六朝，唐代禅宗区别南、北，恰恰符合或沿承了六朝古说^④。事实上，《礼记·中庸》说“南方之强”省事宁人，“不报无道”，不同于“北方之强”好勇斗狠，“死而不厌”，也就是把退敛和肆纵分别为“南”和“北”的特征。《世说·文学》第四记褚季野云：“北人学问，渊综广博”，孙安国答：“南人学问，清通简要”，支道林曰：“圣贤固所忘言。自中人以还，北人看书如显处视月，南人看书如牖中窥日。”历来引用的人只知道“牖中窥日”仿佛“管中窥豹”，误解支道林为褒北贬南，而刘峻在这一节的注释里又褒南贬北，说什么北人“学广则难周，难周则识暗”，南人“学寡则易核，易核则知明”。支道林是仲裁者讲公道话。孙、褚分举南、北“学问”各有长处，支承认这些长处，而指出它们也各有流弊，长处就此成为缺点(lé défaut de la qualité)。我国有关“性格类型”(personality types)的最早专著、三国时刘劭《人物志·八观》里第七观是：“观其所短，以知其所长”，支道林可以说是“观其所长，以知其所短”；“中人以还”的“中”不是《论语·雍也》“中人以下，中人以上”的“中”，而是《中庸》“中庸其至矣乎”的“中”，不指平常凑货、不出众，而指恰如其分、无偏差，就是《人物志·体性》所说：“中庸之德……抗者过之而拘者不逮，抗拘违中。”“中人”以下追求广博，则流为浅泛，追求精简，则流为寡陋；浮光掠影和一孔片面都是毛病，尽管病情不同，但都是《人物志·材能》所称“偏材之人”。《隋书·儒林传》叙述经学，说：“大抵南人约简，得其英华，北学深芜，穷其枝叶”，这就象刘峻的注解，也简直是唐后对南、北禅宗的惯评了。看来，南、北“学问”的分歧，和宋、明儒家有关“博观”与“约取”、“多闻”与“一贯”、“道问学”与“尊德性”的争论，属于同一典型。巴斯楷尔区分两类有才知的人(deux sortes d'esprit)：一类“坚强而狭隘”，一类“广阔而软弱”

(l'esprit pouvant être fort et étroit, et pouvant être ample et faible)^⑮。康德曾分析“理性”里有两种基本倾向：一种按照万殊的原则，喜欢繁多（das Interesse der Mannigfaltigkeit, nach dem Princip der Specification）；另一种按照合并的原则，喜欢单一（das Interesse der Einheit, nach dem Princip der Aggregation）^⑯。禅宗判别南北，可以说是两类才智或两种理性倾向在佛教思想里的一个表现。

南宗禅把“念经”、“功课”全鄙弃为无事忙，要把“学问”简至无可再简、约至不能更约，说什么“微妙法门，不立文字，教外别传”，“经诵三千部，曹溪一句亡”，“广学知解，被知解境风之所漂溺”（《五灯会元》卷一释迦牟尼章次、卷二法达章次、卷三怀海章次）。李昌符《赠供奉僧玄观》：“自得曹溪法，诸经更不看”；张乔《宿齐山僧舍》：“若言不得南宗要，长在禅床事更多。”都是说南宗禅省“事”，不看经卷，不坐禅床。南宗画的原则也是“简约”，以经济的笔墨获取丰富的艺术效果，以减削迹象来增加意境（less is more）。张彦远讲“疏体画”用笔不同于“密体画”，早说出这个理想：“笔才一二，像已应焉。离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也”（《历代名画记》卷二《论顾陆张吴用笔》）；“周”是“周密”、“周到”、“周备”的“周”。他在本节里强调“书画用笔同”，我们不妨挪借另一个唐人论书法的话作为注解：“‘损’谓有余。……谓趣长笔短，常使气势有余，点画若不足”（《全唐文》卷三三七颜真卿《张长史十二意笔法记》）。“损”就是“见缺落”，“若不足”就是“不周”。当代卓著的美术史家论“印象派”（Impressionism）含蓄不露（suggestion）的手法，说：观画者不是无所用心，而是“更有事可做”（the artist gives the beholder increasingly “more to do”），参与了作画者的创造（making, creation），在心目中幻出（“conjured up” in our minds）那些未落迹象的景

色(the inarticulate and unexpressed)⑩。也不外乎这个原则。休谟可能是首先拈示这种心理活动的哲学家，虽然他泛论人生经验，并未联系到文艺。他认为情感受“想象”的支配，“把对象的一部分隐藏不露，最能强烈地激发情感”(Nothing more powerfully excites any affection than to conceal some part of its object)；对象蔽亏不明(by throwing it into a kind of shade)，欠缺不全，就留下余地，“让想象有事可做”(leaves some work for the imagination)，而“想象为了完足那个观念所作的努力又能增添情感的强度”(the effort which the fancy makes to compleat the idea gives an additional force to the passion)⑪。把休谟的大理论和我们的小题目拍合，对象“蔽亏”正是“笔不周”，在想象里“完足”正是“意周”，“compleat”可算是“周”字的贴切英译。和石溪并称“二溪”的程正揆反复申明这一点。他的《青溪遗稿》似乎三百年来无人过问，不妨多引一些。卷一五《山庄题画》六首之三：“铁干银钩老笔翻，力能从简意能繁；临风自许同倪瓒，入骨谁评到董源。”卷二二《题卧游图后》：“论文字者谓增一分见不如增一分识，识愈高则文愈淡。予谓画亦然。多一笔不如少一笔，意高则笔减。何也？意在笔先，不到处皆笔[‘不’字直贯全句，等于‘非到处皆笔’]。繁皱浓染，刻划形似，生气漓矣。”卷二四《龚半千画册》：“画有繁减，乃论笔墨，非论境界也。北宋人千丘万壑，无一笔不减；元人枯枝瘦石，无一笔不繁。予曾有诗云云[即‘铁干银钩’那一首]。”同卷《题石公画卷》：“予告石溪曰：‘画不难为繁，难于用减，减之力更大于繁。非以境减，减以笔。’所谓‘弄一车兵器，不若寸铁杀人’者也。”卷二六《杂著》一：“画贵减不贵繁，乃论笔墨，非论境界也。宋人千丘万壑，无一笔不减；倪元镇疏林瘦石，无一笔不繁。”翁方纲《复初斋诗集》卷一二《程青溪〈江山卧游图〉》：“枯木瘦石乃繁重，千岩万壑

翻轻灵”；就地取材，正用程氏自己的话来题他的画。吴雯《莲洋集》卷六《题云林〈秋山图〉》：“岂但秣华谢桃李，空林黄叶亦无多”，也是赞叹倪瓒的“力能从简”。值得注意的是，程氏借禅宗的“话头”来比喻画法。“弄一车兵器，不是杀人手段，我有寸铁，便可杀人，”那是宋代禅师宗杲的名言，儒家的道学先生都欣赏它的。例如朱熹《朱子语类》卷八就引用了，卷一一五教训门徒，又“因举禅语云：‘寸铁可杀人；无杀人手段，则载一车枪刀，逐件弄过，毕竟无益。’”南宗禅提倡“单刀直入”（《五灯会元》九灵祐又卷一一守廓章次等），不屑拈枪弄棒，所谓：“只要单刀直入，不要广参”（《宗镜录》卷四一），嘲笑“博览古今”的“百会”为“一尚不会”（《五灯会元》卷七洛京南院和尚章次）。那和“南人学问”的“清通简要”、“约简得英华”，只是程度上的差异。体现在造形艺术里，这个趋向就是绘画的笔墨“从简”、“用减”、“笔不周”。“南宗画”的定名超出了画家的籍贯，揭出了画风的特色，难道完全“无所取义”么？

那末，能不能说南宗画的作风也就相当于中国旧诗里正统的作风呢？

四

西洋文评家谈论中国诗时，往往仿佛是在鉴赏中国画。例如有人说，中国古诗“空灵”（intangible）、“轻淡”（light）、“含蓄”（suggestive），在西洋诗里，最接近韦尔兰（Verlaine）^⑨。另一人说，中国古诗简约隽永，韦尔兰的《诗法》算得中国文学里传统原则的定义（taken as the definition of the principle of Chinese literary tradition）^⑩。还有人说，中国古诗抒情，从不明说，全凭暗示（lyrical emotion is nowhere expressed but only suggested），不激动，不狂热，很少词藻、形容词和比喻（no excitement，