

[207.227.44]

T38

陶文鹏 著

苏轼 诗词

艺术论



论苏轼的“诗画同异说”

关于诗和画的关系,它们有哪些共同点和各自的特殊性,这是美学及文艺理论的重要问题之一。在西方,从古希腊时代起,就有对于诗画关系的论述;以后,这问题一直引起历代美学家和文艺理论家浓厚的兴趣。在我国古代文艺理论遗产的宝库中,对于诗画关系的考察,也积累了丰富、珍贵的资料。认真发掘、整理和研究这笔遗产,不仅有利于提高当代诗歌和绘画的创作水平,而且更是建设具有中国民族特色的马克思主义文艺理论之必需。从这个目的出发,本文想就北宋最卓越的文学艺术家苏轼对于诗和画关系的论说,作一些探讨。



为了认识苏轼的“诗画同异说”的来源及其历史地位,有必要简略叙述在苏轼以前,我国古代文艺理论对于诗画关系认识的发展情况。

在我国,诗和画这两种艺术早就发生了关系。战国时期,

伟大的诗人屈原的四言长诗《天问》，据王逸《楚辞章句》卷三考证，就是一首观画题壁诗。诗中吟咏的许多神话传说和古史故事，就是根据壁画上的艺术形象描述的。汉代王延寿的《鲁灵光殿赋》，也用诗一样的语言，描写出宫殿壁画生动丰富的景物形象。

魏晋以后，山水画摆脱了作为人物画背景的从属地位，获得了独立。晋宋之间，文人们在诗中写山水，画里画山水，就是书信往来也铺陈山水。山水诗的勃兴，使诗和画脉络相通，互相吸收。这时，出现了山水画的开山祖师顾恺之和山水诗人谢灵运。顾曾把曹植的《洛神赋》绘成图画。他同兰亭赋诗的诗人集团经常来往，诗画互答。而谢灵运也是一位画家。诗画关系的密切，便引起诗人和画家们对于诗画的共同的和不同的艺术特点，开始进行探索和总结。顾恺之曾说：“画手挥五弦易，目送飞鸿难。”（《世说新语·巧艺》）从艺术实践中体会到绘画描摹人物一个动作比较容易，却难于展示人物持续进行的动作和丰富复杂的内心世界。西晋作家陆机说：“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”（张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》引）。他不仅把诗和画作对照比较，而且明确地指出诗歌长于言志，绘画善于造型。这是关于诗画关系最早的考察。

唐代是我国诗歌发展史上的黄金时代。绘画方面，主流仍是人物画；山水画也飞跃发展。除了较成熟的青绿山水画派之外，还兴起了崇尚笔意、以线条为主的新山水画派。它们各以李思训和吴道子为代表，这就是张彦远所说的“密体”和“疏体”。诗人兼画家的人物大批涌现。著名的有薛稷、王维、郑虔、顾况、张志和、皎然、杜牧等。其中，王维创造了水墨

山水画,被后世称为“南宗”即文人画派的创始者。在艺术实践中,他加强了画与诗的结合,文学与艺术的结合。伟大的诗人李白和杜甫也非常喜爱品画,写下了精彩的题画诗。但是诗和画的结合,在唐代主要是体现在创作实践中。除了张彦远曾说过“书画异名而同体”(《历代名画记》卷一《叙画之源流》引),殷璠评王维诗是“在泉为珠,著壁成绘”(《河岳英灵集》)之外,很少有人对诗画的关系作理论的概括。

到了宋代,出现了我国人物画和山水画并盛、丹青和水墨交辉的景象。人物画家们摆脱了外来的宗教影响,十分重视社会生活和风俗的描写,塑造了更多真实的、富有个性和生活气息的人物形象。绘画形式已由壁画变为可用于悬挂和展玩的卷轴、纨扇,从而更便于创作与鉴赏。山水画家郭熙提出了“三远一高”,完满地解决了体现自然山水的空间关系问题。山水画已达到高度成熟期,新兴的花鸟画也生气勃勃。这个时期的诗歌创作,特别是词,取得了几乎可以与唐诗相媲美的巨大成就。诗、画的大发展,必然引起诗画的大融合。宋代国家画院招生,把写景的诗句作为考试题目,使画家们学会运用诗的情思来塑象造境。宋徽宗时,蔡京执政,任命著名的书画家、苏轼的友人米芾作书画院院长,执行把画诗化的政策。而诗人们也普遍地在诗中追求画意,兼擅诗画的人比唐代更多,研究诗和画各自特点的诗话、画论大批涌现,文艺家们对于诗画关系的理论探讨也十分热烈。诗人梅尧臣在《依韵和永叔再示》一诗中,写下了“文章制作如善塑”的名句,指出文学作品(包括诗歌)描绘事物应该像雕塑,给人以生动逼真、立体可触的形象感。文学家欧阳修写了一首《盘车图诗》,诗中说:

古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。
忘形得意知者寡，不若见诗如见画。

欧阳修将诗和画并列论述，强调诗画结合，形意并重。他在《书画谱》中又说：“萧条澹泊，此难画之意，画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意近之物易见，而闲和严静，趣远之心难形。若乃高下向背、远近重复，此画工之艺耳，非精鉴之事也。”精辟地指出绘画难于表现萧条澹泊的情调气氛和闲和严静的趣远之心。这对苏轼进一步探讨诗画的美学关系给予了重要影响。到了苏轼活跃于文坛的时候，许多诗人、画家和文艺批评家，都比较一致地强调指出诗和画异体同貌的特点。在当时的人们看来，诗和画简直是孪生姐妹，亲密难分。

在这样的历史条件下，精通诗、书、画的艺术巨匠苏轼，以其高超的艺术才能和敏锐的理论眼光，吸收、总结了前人和同时代人关于诗画关系的认识成果，并进一步多方面地、深入地考察诗画这两种艺术的特征，在他的诗文、序跋和书札中提出了内容丰富而有独创性的“诗画同异说”，在我国文艺理论批评史上，第一个全面、辩证地解决了诗画关系这一重要美学问题。

二

苏轼的“诗画同异说”首次揭示了诗画彼此相通、相互表现的关系。苏轼在《书摩诘蓝田烟雨图》中说：“味摩诘之诗，

诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”寥寥数语，精辟地道出了王维诗画艺术的奥秘。身兼诗人和画家的王维，在创作中常常把诗和画这两种艺术渗透、融合在一起。他的画饶有诗意。《辋川积雨图》当时就脍炙人口，可惜是壁画，早已毁坏失存。现存的《江山雪霁图》，笔墨洗炼简约，有萧疏淡远之致，正如苏轼所说“摩诘得之于象外”（《王维吴道子画》），整个画幅呈现出同他的诗歌一样清幽孤寂的情趣、开阔深远的意境，很能引人联想。而王维的诗，却又富于画境。如：“漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂”（《积雨辋川庄作》），明显地吸取了绘画的色彩映衬和明暗对比；“泉声咽危石，日色冷青松”（《过香积寺》），出色地运用了声音与画面的配合；“大漠孤烟直，长河落日圆”（《使至塞上》），注意了线条的勾勒和构图的浑整统一；“白水明田外，碧峰出山后”（《新晴远望》），画出了景物的远近层次。真是“诗中有画”、“画中有诗”！读了王维的诗画作品，再来体味苏轼指出的这八个字，不能不惊叹精于诗画鉴赏的苏轼对王维诗画艺术的品评，确实见解独到，分析精当，言简意赅，深入浅出。

然而，苏轼这首题跋的意义和价值，决不限于对王维诗画创作的精确品评上。它所表达的关于诗画彼此相通、互相吸收的见解，其美学思想意蕴相当丰富深刻。

各种艺术在长期创作实践和历史发展过程中，逐渐形成了各自不同的艺术特点。诗歌以语言为媒介塑造艺术形象；而语言本身是观念的、概括的。因此，诗所塑造的艺术形象不能直接作用于欣赏者的感官，只能借助于欣赏者的想象和联想唤起意象。绘画则是以线条、色彩等物质材料，塑造人们可以直接见到的平面形象。就形象的强烈直观性和可感触性而

言,绘画优于诗歌。但绘画却较多地受到时间和空间的束缚,不能够像诗歌那样,借助于语言自由广阔地驰骋想象,淋漓尽致地抒情。诗和画各具独特的表现手段,各有长短,既不可互相取代,又不能绝对分家。艺术家在创作实践中,如果能够一方面注意到诗与画各自不同的特点;另一方面,又不把二者对立起来,而是让它们相互结合,在发挥自身艺术特点的同时,适当吸收借鉴对方表现手段的长处,便能丰富自己所从事的艺术形象创造,更有力地反映现实生活。苏轼提出“画中有诗”,同样地要求绘画尽量摆脱造型艺术受有限的时间和空间束缚的缺陷,吸收诗歌驰骋想象、自由抒情的长处,使景中含情,情景交融,形存画中,神余象外,从而激发欣赏者将画幅当作诗一样反复咀嚼回味。苏轼这首题跋所揭示的诗画相通的艺术原理,启发了宋代以及后代的诗人和画家更自觉地互取所长,互补所短,对于提高我国古代诗歌和绘画创作的艺术水平,扩大它们反映现实生活的范围和能力,是很有积极意义的事情。

苏轼还进一步具体地指出诗和画在摹写物象、驰骋想象和创造意境等方面,怎样才能相辅相成、融会贯通。他说:“诗在口,竹在手。”(《题赵叭屏风与可竹》)“平生好诗如好画”。(《郭祥正家醉画竹石壁上》)“少陵翰墨无形画,韩幹丹青不语诗。”(《韩幹马》)“韩生画马真是马,苏子作诗如见画。”(《韩幹马十四匹》)“古来画师非俗士,摹写物象略与诗人同。”(《欧阳少师令赋所蓄石屏》)“古来画师非俗士,妙想实与诗同出。龙眠居士本诗人,能使龙池飞霹雳。君虽不作丹青手,诗眼亦自工识拔。”(《次韵吴传正枯木歌》)“摩诘本诗老,佩芷袭芳荪。今观此壁画,亦若其诗清且敦。”(《王维

吴道子画》)

在以上论述诗画关系的诗句中,苏轼总结了前辈诗人画家的创作经验和自己赋诗作画的心得体会,指出实现“诗中有画”、“画中有诗”的方法。首先,他把杜甫诗和韩幹画作为典范。杜甫诗同王维诗一样,也饶有画意。明代学者杨慎说:“吴道玄则杜甫。”(《升庵外集》卷94《画品》)清代画家方薰也说:“读老杜入峡诸诗,苍凉幽回,便是吴生、王宰蜀中山水图。自来题画诗,亦惟此老使笔如画。”(《山静居画论》上卷)因此,苏轼把杜甫诗称为“无形画”,告诉人们,要像杜甫那样,在诗中展现出画境。而韩幹画马,重视写生,曾在宫廷里写唐玄宗内厩“玉花骢”、“照夜白”等名马。他笔下的马,形象生动,有龙腾虎跃、雄骏飒爽的风采神态,时称独步。杜甫也称赞“韩幹画马,毫端有神”(《画马赞》)。所以,苏轼把韩幹的画叫做“不语诗”,号召画家们向他学习,画出人物和事物的神情气韵,使画幅充满诗的意趣。其次,是介绍自己写诗的经验。正因为他“平生好诗如好画”,所以他作诗时,正如韩幹画马时笔下出现栩栩真马一样,他眼前总好像浮现着一幅幅形象鲜明的图画,这是非常宝贵的经验之谈。这里一语道出了中国古典诗歌注重“视境”的直接展现、使所写景物清晰鲜明如在目前的传统表现方法。诗人如果能做到“作诗如见画”,就可以避免概念化。苏轼的许多描写山水景物的诗篇,如《江上看山》、《新滩》、《饮湖上雨后初晴》、《游径山》、《白水山佛迹岩》等,以及他的大量品题山水画幅的诗,如《惠崇春江晚景》、《书王定国烟江叠嶂图》、《书李世南所画秋景》等等,可以说就是运用这种艺术方法创造出的典范作品。他在这些诗篇中,极鲜明地展现出各种优美动人的画境,并抒发

了诗人和画家悠然神往于画境中的丰富情趣,给予我们诗情画意的艺术享受。第三,苏轼总结了古代杰出画家的创作经验,指出要使绘画作品清新脱俗,画家也必须如同诗人那样带着强烈的感情摹写物象,并使想象和联想的奇妙的翅膀翱翔起来。最后,苏轼还通过对王维、李龙眠、文与可和吴传正的赞扬,提出画家最好能兼诗人,诗人最好也是画家,诗画兼擅,这样便能融会贯通,实现诗中有画,画中有诗。

苏轼上述关于诗和画相互渗透、相互吸收的美学见解,紧密地联系着创作和鉴赏的实际,很值得我们的新诗人和新国画家学习、借鉴。当前,我们的一些诗歌作品议论说理过多,写得干瘪枯乏,缺乏情景交融的诗情画意美。一些诗作者,不仅不能作画,而且对于绘画缺乏知识。而一些年轻的国画家,也不具备起码的诗歌和书法的艺术修养,无法继承和发扬我国绘画的优良传统,使诗、书、画熔于一炉。要克服这些艺术上的缺陷,难道不应该从苏轼的美学思想中吸收有益的营养、在诗画结合的道路上努力探索和实践吗?

三

由于宋代是诗画大融合的时期,因此当时的文艺家们比较着重于探讨诗和画的共同点。除了上引苏轼的“少陵翰墨无形画,韩幹丹青不语诗”外,还有孔武仲、张舜民、黄庭坚、郭熙、释惠洪、钱鞏、周孚、孙绍远、杨公远、吴龙翰等人,或先或后地讲过类似的话^①。关于诗是无形画或有声画,画是有形诗或无声诗的论断,成了宋代诗坛画苑的家常口语。可以

说,强调诗和画的同一性,是宋代一个普遍的美学思想倾向。然而,如果仔细析别,我们便不难发觉绝大多数人对于诗画的共同性,不过是人云亦云地复述“诗是有声画,画是无声诗”这两句话,认识比较肤浅空泛。只有苏轼,从各个方面认真地对诗和画的共同点进行深入研究,明确提出二者共同遵循的艺术规律。这是一个创造性的理论发现。

苏轼《书鄱陵王主簿所画折枝》诗云:

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?

这里,苏轼鲜明地提出“诗画本一律”,在中国古代文艺批评史上,第一个对诗画关系作出了带有规律性的总结。诗和画都是艺术。艺术总是通过具体感性的、饱和着创作者思想感情的形象反映社会生活。这便是诗和画作为艺术共同具备的基本特征。苏轼能够透过大量的艺术现象,探本穷源,用一个“本”字,抓住并揭示了这个基本特征,认识十分深刻。诗和画既然都是以形象反映社会生活的,诗人和画家就必须共同遵循艺术规律来进行构思与创作。苏轼在长期、丰富的艺术创作实践中,深深地体会到诗、书、画反映社会生活的共同特点,察觉到这个客观的艺术规律,并天才地把他的发现表述出来。“诗画本一律,天工与清新”,指出诗和画共同的基本特征,就是要塑造巧夺天工的艺术形象,使作品清新活泼,激起欣赏者的思想感情的共鸣。这就抓住了艺术的本质。

苏轼还根据我国古代诗画创造艺术形象的传统审美标准,指出诗和画都要求形神统一、着重传形之神的特点。“形”和“神”是我国古代文艺理论的两个独特的美学概念。研究二者的辩证关系,是传统美学重要的课题之一。注重传形之神,最初是古代人物画的品评标准。魏晋六朝,形成了人物画要传形之神的比较系统的艺术观念。唐宋时期,传神的运用范围由人物画扩大到山水画。由于很多诗人身兼画家,在创作中自觉不自觉地将诗画融合,“传神”的要求进一步移用于诗歌^②。这时,“神”的概念,已同六朝仅指客观事物的精神气质不同,而是兼指诗人和画家的主观精神,即具体的思想感情和独特的感受意趣。这二者在艺术形象中互相交融,便是“神似”境界。杜甫多次在诗中讲传神,但他未能指出诗和画在传神上相通。到了北宋,欧阳修首先在诗画对照中讨论“形”和“意”即“形”和“神”关系。苏轼发挥了欧阳修形神并重的见解,但他在从形神关系的角度来论证诗画共同性时,更着重地强调神似。“绘画以形似,见与儿童邻”,表现了他对当时忽视神似的画风的强烈不满。他指出书画都应该“寓意于物”,而不可以“留意于物”(《宝绘堂记》)。他说:“画工欲画无穷意”(《续丽人行》),赞扬李伯时和燕肃的画:“龙眠独识殷勤处,画出阳关意外声”(《书林次中所得李伯时归去来、阳关二图后》)、“燕公之笔浑然天成,粲然日新,已离画工之度数,而得诗人之清丽”(《跋蒲传正、燕公山水》)。他评论画马主要是“取其意气所到”,而不能像低劣的画工那样,“只取鞭策皮毛槽枥刍秣,无一点俊发,看数尺许便倦”(《又跋汉杰画山》)。这都说明他提倡传神的绘画。他对诗歌神似的要求,包括两个方面:

第一,要求诗人像高明的画家那样,具有善于传形之神
的“写物之功”。他说:

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,月晓清风欲堕时”,决非红梅诗。若石曼卿《红梅》诗云“认桃无绿叶,辨杏有青枝”,此至陋语,盖村学究中体也。(《评诗人写物》)

这段话虽然没有“形似”和“神似”的字眼,但所举的前三例,都是准确地抓住对象的本质特点,出色地表现出事物的独特精神品格的佳句。而后一例的失败,正在于只是一般化地描摹对象的外形,既抓不住本质特征,又未能寄寓特定的思想感情,使人读来索然寡味。可见,他所提倡的“写物之功”,便是要有“画龙点睛”的传神之笔,既传达出事物的神采风韵,又从中抒写作者的特定感情和感受。他在《答谢民师书》中说:“求物之妙,如系风捕影”,也是反对刻板地一一描摹事物的形貌,而提倡如系风捕影一样去捕捉物象之“妙”,即本质特征的。

第二,反对把诗的意蕴局限在本题的狭窄范围之内,要求诗人对题材进一步开拓发掘,使诗篇传达出更丰富深远的思想情韵。他说:“言有尽而意无穷者,天下之至言也。”(姜夔《白石道人诗说》引苏轼语)在《书黄子思诗集后》一文中又说:

唐末司空图……其论诗曰：“梅止于酸，盐止于咸，饮食不可无盐梅，而其美常在咸酸之外。”盖自列其诗之有得于文字之表者二十四韵，恨当时不识其妙。予三复其言而悲之。……信乎表圣之言，美在咸酸之外，可以一唱三叹也。

诗人善于运用比兴寄托等艺术手法，使诗篇超出文字之表，造成“言有尽而意无穷”、“美在咸酸之外，可以一唱三叹”的艺术效果。反之，言尽意尽，或意尽而言不尽，一览无余，诗味淡薄，就是对诗的无知。这便是苏轼“作诗必此诗，定非知诗人”的含义。

苏轼指出：诗人和画家只有经过“妙想”（即顾恺之所说的“迁想妙得”），塑造出以形传神、形神兼备、情景相生、气韵生动的特定艺术形象，只有这样的艺术形象才具有浓郁的艺术情趣和深厚的艺术意蕴，这才有可能生发出广阔深远的意境。苏轼从论述艺术形象塑造的形神关系出发，探讨诗画应具有何种意境以及如何创造意境的问题，从而正确而深刻地论证了诗画的共同艺术规律。他论证诗画关系采取的方法以及得出的结论，比起前人和同时代人，都有独到之处。

《书鄱陵王主簿所画折枝》一诗，包含着精辟、丰富的美学思想。但是，在历史上却遭到不少人的非议。从南宋起，便有人指责这首诗只讲神似不要形似^③。明人杨慎以晁补之的唱和诗贬低这首诗^④。清代赵翼还针对此诗提出反命题^⑤。直到今天，也还有人批评苏轼的见解“失于片面”^⑥。

我认为，这都是对苏诗的曲解。矫枉必须过正，不过正不能矫枉。苏轼的议论，是针对当时诗画创作中都存在的那些

一味追求形似而忽视传神的不良倾向而发，批评尖刻，用语难免偏激。如果我们不拘泥字面，而从精神实质去理解，那末，“论画以形似……”这四句诗的意思是清楚的，不过是为了强调突破形似达到神似，并非就是不要形似。因为苏轼紧接着便正确指出诗画都要塑造“天工”与“清新”的艺术形象，并且辩证地论述了“写生”与“传神”、“疏淡”与“精匀”、“一点红”与“无边春”的关系，这实际上就是艺术形象的“形”和“神”的关系、“有限”和“无限”的关系、“形象”和“意境”的关系。这首诗对于诗画形神关系的论述，是先列出论点，再引例证，正反对照，有破有立，全诗是一个整体。我们应该完整地理解这首诗，而不应该抽出一、二句进行割裂、曲解。晁补之的和诗“画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态”，是在苏诗的启发下，对苏诗诗意更清楚扼要的概括，没有苏诗也就没有晁诗。晁补之没有也不可能像苏轼那样，深刻地指出诗画本一律。抬高晁诗贬低苏诗是不对的。苏轼许多关于诗画的评论文字更足以证明：他并不排斥形似。如《自评文》中，他强调诗文要“与山石曲折，随物赋形”。《石氏画苑记》中，他认为“所贵于画者，为其似也。似犹可贵，况其真乎。”《净因院画记》中，他特别强调绘画要曲尽事物之“常理”，但同时指出也不能忽视“曲尽其形”。他在该文中还严肃地批评画坛上那些“欺世盗名者”“托于无常形”而乱画一气。在《书黄筌画雀》和《书戴嵩画牛》二则题跋中，更指出了黄筌、戴嵩在细节描写上违反真实的毛病。以上材料，充分表明苏轼非常懂得以形传神、形神对立而统一的艺术辩证法。历史自有公论。金人王若虚说：“东坡……论妙在形似之外，而非遗其形似；不窘于题，而要不失其题。如是而已耳。”（《滹南

诗话》中卷)明人王绂说:“东坡此诗,盖言学者不当刻舟求剑,胶柱鼓瑟也。……不求形似者,不似之似也。”^①清人方薰说:“画不尚形似,须作活语参解。”(《山静居画论》上卷)袁枚也说:“东坡云‘作诗必此诗,定非知诗人’,此言最妙……其妙处总在旁见侧出,吸取题神,不是此诗,恰是此诗。”(《随园诗话》卷七)他们对苏轼关于形神关系的美学思想所作的解释和阐发,符合原意,而且是抓住了精神实质的。

四

以上评述了苏轼关于诗和画的共同性方面的美学见解。苏轼在强调诗画可以而且应该彼此渗透、相互表现的同时,并没有忘记诗和画作为不同的艺术形式,有着自己的特殊艺术个性。他对于诗和画的界限即二者的差异性,同样作了精彩的论述。

本文第二节引用过苏轼的“古来画师非俗士,摹写物象略与诗人同”。这些诗,就表明了苏轼对于诗画既有共同性又有差异性的清楚见识。他指出诗和画在“摹写物象”,即在塑造艺术形象上只是“略同”,即大体相同,同中有异。其用语极有分寸。可见苏轼已认识到:用语言间接表现出的诗歌艺术形象,同以色彩、线条直接描绘出的绘画艺术形象是有差异的。在《观摩诘蓝田烟雨图》中,他说:“味摩诘之诗”,“观摩诘之画”。“观画”,表明苏轼认识到绘画是视觉艺术。“味诗”,指出诗是供人品味的。而要“品”出诗的“滋味”,便要借助于欣赏者的联想和想象活动。这就间接地道出了诗歌是一

种作用于想象的艺术。德国大诗人歌德说过：“造型艺术对眼睛提出形象，诗对想象力提出形象。”^⑧苏轼的“观画”、“味诗”二语，表达出相似于歌德的这一精湛美学见解。苏轼在《次韵王定国》诗中说：“每得君诗如得书，宣心写妙书不如”，指出书法在抒情表意方面不如诗歌。这里虽然是比较诗和书，但同样适用于诗与画。因为，“书，心画也”（《法言》），书法与绘画同属于造型艺术，二者性质更为接近。诗歌在宣心写妙方面既胜过书法，当然也优于绘画。

正因为苏轼看到了诗和画在艺术表现上的界限，所以，他认为诗和画各有妙用，不可互相取代。他说：“诗不能尽，溢而为书，变而为画。”（《与可画墨竹屏风赞》）诗、书、画应该发挥各自的长处，用不同的艺术手法抒情写意，从而互相补充。在《寄题潭州徐氏春晖亭》诗中，他说：“胜概直应吟不尽，凭君寄与画图看”，而在《王晋卿作烟江叠嶂图，仆赋诗十四韵，晋卿和之，因复次韵》诗中，他又说：“水墨自与诗争妍。”他是提倡诗画争妍，异彩齐放的。

由于苏轼看到“诗中有画”，“画中有诗”，因此曾经指出：画家有可能把用语言展现出的“诗中画”描绘出来。他在《谢人见和前篇》诗中说“渔蓑句好应须画”，认为画家可以用色彩、线条把唐代诗人郑谷的诗“江上晚来堪画处，渔人披得一蓑归”的诗情画意画出来。但是，苏轼同时清晰地看到了诗和画的界限，所以他也明确指出：有些诗歌中的画境和诗意，是作为造型艺术的绘画难于表现、甚至根本无法表现的。《东坡诗话录》引东坡《四时词·冬词》中的一句诗“真态生香谁画得”，即是一例。苏轼认为美人身上散发出的芳香气息，无论哪一位画家都画不出来。这就道出了作为造型艺术的绘

画无法表现味觉。我们再看《和文与可洋川园池三十首》中的《溪光亭》诗：

决去湖波尚有情，却随初日动檐楹。
溪光自古无人画，凭仗新诗与写成。

清晨的阳光照射在湖面上，波浪起伏动荡，仿佛随同日光一起摇晃着溪光亭的檐楹。苏轼认为：这种闪烁夺目、流动不定的水光日色，只有诗人才能用语言文字表现出来；画家的颜色和线条，画幅的固定框框，是无能为力的。在这里，苏轼不仅一语道破了中国画不重视光的表现的传统特点，而且细致地揭示出诗和画不同的艺术表现功能。苏轼的意见是正确的。诗的表现范围要比绘画广阔自由，诗人运用语言可以描绘出画家无法表现的瞬息万变、流动复杂、闪烁迷离的景象。

关于画家画不出一些诗歌中的境界，苏轼还有一段著名的题跋：

参寥子言老杜诗云：“楚江巫峡半云雨，清簟疏帘看弈棋”，此句可画，但恐画不就尔！（《书参寥论杜诗》）

苏轼把参寥子的话记录下来，看来他非常赞赏参寥子的见解。杜甫诗中迷濛云雨的巫峡、波翻浪涌的楚江、清簟疏帘看弈棋的闲情逸趣，特别是二者的宾主、虚实关系，确实很难用画笔在一幅画里完美地表达出来。钱钟书先生在《读〈拉奥孔〉》一文中引用了这则题跋，对于“画不就”的原因作了精当的分析，此处不再赘述。