

艺术学研究丛书

明中叶苏州诗画关系研究

汪涤 著

上海文化出版社

图书在版编目(CIP)数据

明中叶苏州诗画关系研究/汪涤著. - 上海:上海文化出版社,2007.9

ISBN 978 - 7 - 80740 - 188 - 9

I. 明… II. 汪… III. ①古典诗歌 - 文学研究 - 苏州市 - 明代
②中国画 - 艺术评论 - 苏州市 - 明代 IV. I207.22 J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 113235 号

出 版 人 陈鸣华
责任编辑 黄慧鸣
特约编辑 黄 剑
装帧设计 许 菲

书 名 明中叶苏州诗画关系研究
出版发行 上海文化出版社
地 址 上海市绍兴路 74 号
电子信箱 cslcm@public1.sta.net.cn
网 址 www.slcmm.com
邮 政 编 码 200020
印 刷 上海市印刷十厂有限公司
开 本 890 × 1240 1/32
印 张 9.625
文 字 20 万
版 次 2007 年 9 月第 1 版 2007 年 9 月第 1 次印刷
国际书号 ISBN 978 - 7 - 80740 - 188 - 9/J·194
定 价 37.00 元

告 读 者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系
T: 021 - 65410805

序

胡晓明

(华东师范大学中文系终身教授、中国美术学院客座教授)

去年我在杭州的一次讲座,讲到江南文化的一个特点,是“将学问消融于美”。这是我不仅读了文献上的江南,而且读了生活中的江南,多年来个人的一点心得体会。这回汪涤博士学位论文即将出版,问我要不要写点什么,作为序言,我忽然想到,他研究的这个题目,不也正是江南文化这个特点的一个极好的证明吗?因而不妨再多说几句。

中国的绘画,最初是源于实用的。六朝时绘画独立,成为山水美的表现。但是我说,独立并不是纯粹的。因为恰也正是从六朝始,文人将他们的对宇宙人生的玄想,也融入绘画。这其实就是文人画的源头。最早的文人画,其实是最早的学问画,有文化素养的画。这是中国画的一个民族特点。中国有没有为艺术而艺术的纯粹作品,我一直有点怀疑。到王维的时代,诗画合一,文化的素养与视觉的造型美,结合为一,这时,奠定了一个很好的基础。因为,王维的诗画合一,是有很深的学问的。到了宋元尤其是明代,学问的深厚、思想的丰富、性格的浪漫,这三者结合了,文人画才真正成为一个伟大的艺术传统。而明中叶的吴中,正是这一传统的诞生地。当然,社会经济发达,文人个性自由,诗与画双方得到一种成熟,于是诗画结合成为一大文化风景,产生了沈周、文徵明、唐寅、祝允明这样优秀的文人诗画艺术家,但是,如果说,只是商品经济,以及艺术品市场的发达,就成就了这些艺术家,我们从文献上找不出更多的证据,来支持有关他

们的作品已经全然流通于市场的大判断。如果说,只是个性解放,使他们创造力和表现自我都得到了释放,我们从诗画的内容上,不仅看不到更多的证据,而且看到复古的崇尚。如果说,是中国艺术传统中诗画合一的审美精神,发展成熟,然后在吴中开花结果,我们也觉得这样看艺术史的眼光,过于抽象、过于纯粹。所以,我通过认真地阅读思考,还是比较赞同汪洙的观点,吴中诗画结合艺术的产生,是多种因素的结果:“实际上正是苏州的社会文化背景使得这些文人能够协调精英与世俗、个性与大众之间的关系,又是这种综合、协调能力使得他们能够在诗、画这两个看似截然不同的文艺领域中找到共同点。”

我想补充说明的是,其中尤为重要,的是,吴中诗人那样浓厚的学问兴趣、那样高贵的人文意识、那样丰富的学术追求、那样强烈的写意精神,恰恰表现了江南文化精神“将学问消融于美”这一逻辑。他们其实是创造了一个大作品,来解决中国文化中智与美、知性与感性的结合问题,他们交出了自己一份独特的答卷。

如果你不信,如果你需要更多的材料、更丰富的逻辑论证,以及更深入的辨析,还是自己去阅读汪洙博士的这本书吧。是为序。

二〇〇七年三月九日

序(胡晓明) / 1

引言 / 1

第一章 诗画一律——理论与现实的差异 / 12

一 宋代的诗画关系 / 12

二 元代的诗画关系 / 21

三 明初的诗画关系 / 31

第二章 明中叶的苏州社会与诗画文化 / 46

一 明中叶苏州社会与士风变化 / 46

二 苏州文人的诗画兼长 / 55

三 苏州文人创作中的诗画合璧 / 62

第三章 明中叶早期的苏州诗画关系 / 69

一 朝野交往与诗画活动 / 69

二 明中叶早期苏州的诗画趣味 / 81

三 沈周前辈们的诗画合璧 / 90

四 沈周的诗画合璧 / 98

第四章 “吴中四才子”的诗画关系 / 121

一 “吴中四才子”的得名 / 121

二 “吴中四才子”的诗画趣味 / 125

三 唐寅的诗画合璧 / 138

四 文徵明的诗画合璧 / 155

第五章 文徵明传派及晚明苏州的诗画关系 / 170

一 文派诗画的基本取向 / 170

二 文派的诗画合璧 / 175

三 晚明苏州的诗画关系 / 198

余论 / 209

附录一: 参考文献 / 220

附录二: 明中叶苏州文人诗书画活动大事年表 / 233

附录三: 明中叶苏州重要诗画合璧作品表 / 264

后记 / 298

引言

中国诗与中国画的关系问题是一个历久而弥新的话题,长期以来学术界对此多有讨论,不过人们的注意力主要集中在一些抽象的美学命题的探讨上。在中国文化传统中,诗画关系的讨论一直比较偏重诗画的一致性,苏轼提出的“诗中有画,画中有诗”、“诗画一律”等说法在宋代以来就是人们的常谈,成为人们认识诗画关系的基本准则。然而 20 世纪开始,钱钟书先生的《中国诗与中国画》和《读拉奥孔》则更强调诗画之间的界限。他通过诗、画之间比较,认为诗有着更强的表现力,它描写的听觉、嗅觉、触觉、某些心理状态,甚至一些光色,画都无法表现。无疑在诗画关系方面,钱钟书是不赞成诗画标准上的一致的。钱钟书提出的理论对人们的传统观念有着巨大的冲击,也产生了深远的影响。不过这一理论也无法回避中国古代不少杰出文人同时擅长诗歌和绘画的事实,不能回避他们创作上诗画合璧的才能。也正因为如此,有关中国诗画之间一致性和界限论的争论从来没有真正停息过。

我以为任何理论的提出实际上都是以现实为背景的。钱钟书的理论实际上有着很强的西方学术背景,他受到了西方 18 世纪美学家莱辛的重要影响。莱辛的《拉奥孔——论诗和画的界限》是文艺理论界最为熟悉的诗画关系方面的研究。他在西方第一次比较明确地指出诗和画存在根本的界限,诗属于时间的艺术,善于表现动作;画属于空间的艺术,善于描绘物体。莱辛的理论看上去仅仅是区分了两者的界限,但是他对动作的强调显然表明诗有着比画更强的表现力。在莱辛之前很长一段时间里,西方人一直比较认同诗和画的一致性

以及画高于诗的观念。罗马诗人贺拉斯认为:“诗歌就像图画:有的要近看才看出它的美,有的要远看;有的放在暗处看最好,有的应放在明处看,不怕鉴赏家锐敏的挑剔;有的只能看一遍,有的百看不厌。”^①这里的立论是从视觉出发,说明了画高于诗。罗马时期的希腊批评家斐罗斯屈拉塔斯认为诗和画都是模仿,绘画是用心和手来图绘万物,而诗是用心来创造形象,绘画是一种更为完备的模仿^②。文艺复兴时期的艺术大师莱奥纳多·达·芬奇更是骄傲地宣称绘画在效用和美方面都远远胜过诗,在所产生的快感方面也是如此。西方传统中之所以更看重画,在于古典文艺观更强调模仿,而在模仿自然方面,写实性的绘画自然略占上风。问题是19世纪开始,西方浪漫主义文艺浪潮兴起,人们不再满足于传统的静态写实,而是对想象、运动这类问题更感兴趣,于是诗的地位迅速上升,诗画关系发生了逆转。莱辛的理论正是这种重大转折的一种反映。莱辛的界限理论逐渐发展为一种形式主义理论,20世纪西方文学、美术大都强调媒介语言自身的纯粹性,对艺术媒介之间的相互影响评价不高。钱钟书对中国诗画关系的认识正是基于18世纪末以来西方学术界的基本认识的。这一理论强调的是科学分析的办法,更注重诗画关系中“异”的部分。这样的理论对于认识和发展各自媒介的优势自然是有帮助的。然而,这样的理论也时常使人们走上另一个极端,这就是将中国诗与中国画割裂开来认识,认为诗画兼长的艺术家不够纯粹,诗画合璧的作品算不得好作品。诗画之间密切的关联都被从源头上

① 贺拉斯《诗艺》第365节,转引自邓乔彬《有声画和无声诗》,p133,上海社会科学院出版社1993年。

② 《狄阿斯的阿波洛尼亚斯的生平》第2卷第22章,转引自邓乔彬《有声画和无声诗》,p134,上海社会科学院出版社1993年。

打上了问号,受到了批评和质疑。

由于这种研究上的偏见,中国艺术史上许多重要的艺术群体和作品都没有得到应有的评价。比如,明代中叶苏州地区的诗画密切相关的问题就是一例。明代中叶的苏州地区文人吟诗作画蔚然成风,出现了一批诗画兼长的艺术大家,也形成了一个诗画共盛的繁荣局面(所谓明代中叶一般指明成化、弘治、正德、嘉靖四个朝代,时间约为公元1465—1566年;苏州地区在明代一般指苏州府所辖的一州七县:吴县、长洲县、吴江县、常熟县、昆山县、嘉定县、崇明县和太仓州。苏州府一般又称吴中、吴门)。我们可以简要看一下这些诗画家的名单。就诗而言,清人钱谦益撰写的《列朝诗集小传》列出明代中叶的吴中诗人不下百人^①。其中较有代表性的人物先后有徐有贞、刘珏、刘溥、徐震、张泰、陆钺、吴宽、王鏊、桑悦、沈周、唐寅、张灵、祝允明、徐祯卿、都穆、文徵明、蔡羽、王宠、黄省曾、皇甫冲、皇甫漾、皇甫汈、皇甫濂、王世贞、王世懋、俞允文、张献翼、王穉登、张凤翼等。特别是祝允明、唐寅、文徵明、徐祯卿更因为在吴中明确倡导古文辞

① 《列朝诗集小传》乙集包括:张洪、曾烜、卢儒、马轼、马愈、史谨、沈应、邹奕、吴文泰、丁敏、赵文、陈继、钱绅、刘铉、徐有贞、刘珏、刘昌、张和、杜庠、郑文康、祝颢、贺言、贺承、马抑之、姚山、刘溥、沈愚、邹亮、徐震、徐章、张淮、陈韶、杜琮、沈羽、谢晋、沈澄、沈贞吉、沈恒吉、陈绍先、王丞、沈遇、沈玄、张肯、陈宽、钱晔、钱洪、钱宽、谢常、徐庸、皇甫、顾亮、王越、孙宁、谈震、盛箴、张野、周傅、谢会、王汝章、萧韶等近六十人。《列朝诗集》丙集包括:张泰、陆钺、陆完、周用、吴宽、王鏊、李应祜、文林、陆容、杨循吉、赵宽、桑悦、沈周、史鉴、陈颢、黄云、戴冠、陈蒙、陈璠、唐寅、张灵、祝允明、徐祯卿、都穆、邢参、朱存理、朱凯、文徵明、文彭、文嘉、蔡羽、王宠、汤珍、王涣、周祚、黄省曾等三十多人。《列朝诗集》丁集:陆粲、陆采、袁袞、王懋明、顾梦圭、周复俊、潘德元、徐学谟、皇甫冲、皇甫漾、皇甫汈、皇甫濂、周诗、徐麟、黄鲁曾、曾玄、孙艾、吴子孝、王世贞、王世懋、王士骥、俞允文、赵用贤、黄姬水、张献翼、吴扩、郭第、张文柱、钦叔阳、陆师道、陈淳、彭年、陆裘、岳岱、顾元庆、袁袞、徐伯虬、顾闻、王延陵、王穉登、居节、曹子念、居节、张凤翼、刘凤、魏学礼、章美中、顾大典、周天球、钱穀、陆治、张本、顾祖辰等。参见钱谦益《列朝诗集小传》,上海古籍出版社1983年。

运动以及其杰出的诗文创作成就而被称为“吴中四才子”。就绘画而言,这个时期苏州地区的著名画家有沈周、唐寅、文徵明、仇英以及刘珏、杜琼、周臣、陈淳、陈栝、文嘉、文伯仁、陆师道、彭年、王穉登、居节、周天球、钱穀、陆治等,形成了后人所说的“吴门画派”。这里面除了仇英、周臣不擅诗之外,其他人都擅长诗歌创作而且几乎都为钱谦益撰《列朝诗集》所收入。值得注意的是这些诗画两栖人物不是徒有其名的,他们在诗画两个领域中都属于领军人物,唐寅、文徵明不仅是“吴门画派”的主将,而且也都是“吴中四才子”之一。沈周只是因为年龄长唐、文许多而没有列入“吴中四才子”,但是其诗歌的成就很高,得到钱谦益的高度评价,也无疑属于吴中地区最有影响的诗人之一。更有特点的是他们都常自画自题,形成了所谓诗画合璧的作品。

面对这样一个诗画兼长的艺术群体,我们在艺术史上的研究和评价是不够全面的。在文学史领域,不要说吴中诗画之间的关系,即使是吴中诗文研究这一单纯的文学课题也为大陆学界所忽视。相对而言,台湾和日本学者在这方面比较注意。台湾学者简锦松先生《明代文学批评研究》的第三章《苏州文苑》^①是近年来吴中文学研究中比较有代表性的文章。他首先为我们简单列举了20世纪以来有关吴中文学研究的基本成果和看法。简锦松认为前辈学者宋佩韦的《明文学史》和钱基博的《明代文学》都没有将苏州文人们看作为一个独立的文学集团,因而只是用非常少的篇幅来谈论之。日本学者青木正儿的《明代苏州の文苑》和吉川幸次郎的《元明诗概说》等开始注重研究具体的吴中文学家,涉及的篇幅也不断增加。然而诸如吉川幸次郎这样的学者主要强调的是吴中文学家的市民性和市民教养方

① 简锦松《明代文学批评研究》,p85—183,台湾学生书局1989年。

面,认为他们的存在象征着民间势力的膨胀,可说是主张平民自由的一种表现^①。简锦松表示不能同意日本学界将苏州文人仅仅看作为在野的平民以及视其文学是平民性反映的看法。他认为苏州文人不仅包括唐寅、沈周、文徵明这样的在野文人,也包括吴宽和王鏊等官僚文人,这些人都注重博学通古并都以追求自身之真趣为依归。简锦松还认为这些苏州文人在诗学上也主张博学而没有严格的宗主^②。从无视吴中文学群体的存在到强调吴中文学的市民性,再到注意吴中文学的文人性与博学背景,这标志着学术界研究的不断成熟。然而我们也发现其中还有些美中不足之处,这就是简锦松先生几乎没有涉及诗歌与绘画之间的关系。实际上,苏州文人的博学、综合已经超出了传统的文字范畴,进入了更全面的图文结合的范畴。在讨论吴中诗文时回避诗画关系,是有助于我们进一步理解吴中文人的学术精神和艺术情趣的。

在美术史界,人们对于吴门画家的诗画关系问题注意由来已久,但是深入到研究层面的实在不多。由故宫博物院主编的《吴门画派研究》收集了20世纪80年代以来海内外研究吴门画派比较有代表性的文章,是当今吴门画派研究成果的集中体现。然而在这一论文集中,我们没有发现有任何专论吴门画派诗画关系问题的文章,即使在论文中提到画家们的某些诗作,也只是将其作为研究绘画的史料来运用的。南京艺术学院的周积寅先生主编的《明清中国画大师研究丛书》中的三部《沈周》、《文徵明》、《唐寅》是20世纪90年代有关吴门画家研究比较全面的著作,阮荣春、刘纲纪、谢建华三位学者也分别

① 参见简锦松《明代文学批评研究》,p85—86,台湾学生书局1989年。

② 参见简锦松《明代文学批评研究》,p182—183,台湾学生书局1989年。

提到了所写画家的诗画关系问题。不过他们涉及此问题的篇幅非常有限,基本上是在讨论题画诗的时候一笔带过。他们虽然就诗画的结合方式发表了一些意见,但还是停留在诗情画意、情景交融这一美学层面,缺少对诗画关系的内容及其和吴中文化、经济之间的相互作用进行深入研究。由此可见,无论是文学史界还是美术史界吴门画派的诗画关系都是一个比较边缘的课题,没有引起足够的重视。

由于对苏州诗画关系的直接研究十分零散且不成系统,所以我们不得不从国内外学者对整个明代诗画关系较为成熟的研究中获取养分。有关这一问题,传统的研究路向是从诗论与画论的关系入手的,其中论及诗学中的神韵说与绘画中的南宗画理论之间关系的尤多。北京大学葛晓音教授的《王维·神韵说·南宗画——兼论唐代以后中国诗画艺术标准的演变》一文在这方面的研究中比较有代表性^①。她认为文人画的兴盛使诗画关系愈加密切,因此从明代开始诗画标准日趋同一。一种天然不着力的诗画艺术境界,也就是只求天然性情不用人力为上的观点越来越被人们接受。王维诗因其冲淡自然的风韵受到明代文人特别是晚明文人的欣赏,无论是诗论还是画论都将之作为抒写兴致的艺术理想的代表,其地位不断提高,并形成了神韵诗说和南宗画论,并在清初一度成为诗坛、画坛的正统。对神韵诗说和南宗画论关系的研究对于我们深入了解明代文人诗画的审美趣味变化有很大的帮助。但是这种研究基本上还是美学层面的,没有联系明代诗歌与绘画发展的实际过程,没有解释这一趣味变化的文化、经济和社会方面的动因,从而很容易使人们产生明人都生活在纯艺术、纯精神世界中的错觉。

^① 葛晓音《汉唐文学的嬗变》,p275—296,北京大学出版社1990年。

台湾政治大学郑文惠女士出版有《诗情画意——明代题画诗的诗画对应内涵》一书,专门论述明代的题画诗及其与绘画的关系。应该说对明代题画诗这一具体的文学形式进行专题、系统研究的,她还是第一人。郑文惠认为明代题画诗的诗画对应注重写意性、抒情性,诗画之间的关系是开放的、多义的:“在明人普遍追求生命的美感享受之下,题画诗成了明人满足其自由心灵的重要创作活动……明人为了满足其精神家园的感性旋律,处理文字与图像之关系也出现了新的意向,而呈现出若即若离的指义空间。”^①郑文惠的研究对象已经是具体的作品,对于深入理解明代诗画实际创作情况也有很大帮助。不过由于她的资料多数源自于明人的诗文集中的题画诗,还不能完全覆盖诗画关系的研究。因为有更多的题画诗并没有保存在诗文中,而是直接保存在画卷中的,而且还有相当一部分绘画是在诗歌完成后绘制的。单纯的题画诗研究容易将诗画关系简化为诗歌的一个小门类、小题材,而无法发现诗画关系过程中诗、画各自的更深层次的需求与变化。

美国加州大学伯克利分校的前任教授高居翰先生是国际著名的中国美术史学家。他的诗画关系研究不是从美学或是文学层面入手的,而是从诗画之间具体的创作情境和社会背景来入手的。高居翰曾应邀在中国美术学院作过《中国和日本的诗意画》这一专题讲座^②。在该讲座的中国部分,他认为晚明是一个诗意画发展的繁盛阶段,以盛茂烨等人人为其代表。所谓的诗意画就是画家根据前人的诗意特别是唐诗的诗意绘制的作品,这里面既包括有题句的绘画,也

① 郑文惠《诗情画意——明代题画诗的诗画对应内涵》, p367, 东大图书公司, 民国84年(1995年)。

② 参见高居翰在中国美术学院第一届潘天寿讲座上的《中国和日本的诗意画提要》未刊稿, 1996年。

包括只表现诗的意境而没有题句的绘画。高居翰认为诗意画的创作受到当时苏州的旅游风尚以及商业活动的直接影响。他的研究成果显然有助于我们认识到诗画之间的密切关系并非文人们的专利,也并非完全出于一种美学趣味的考虑,而是有着更加复杂的动因的,这无疑极大地开阔了我们的视野。然而出于对传统的文人诗画关系理论的反感,高居翰认为由职业画家根据唐人诗意绘制的诗意画要比业余文人画家自己题诗的绘画更能表达令人遐想的诗意境界,他的理由是文人业余画家既藐视也缺乏表现诗意的技术手段。也是出于贬低文人画的概念,高居翰在研究明代苏州诗意画的时候有意回避了吴门画派大师沈周、文徵明等文人,而专找那些不出名的职业画家来研究。实际上文徵明等也曾根据前人的诗歌绘制过诗意画,不仅其选取诗歌的范围远远超出唐诗,绘画的技术手段上也不会输于职业画家的诗意画。更重要的是沈周、文徵明等大部分的诗画合璧作品都是他们自创的,不能因为其题诗不是唐诗,就说其绘画不能表达诗意的境界,贬低其艺术成就。我同意高居翰认为的董其昌以后的文人画在题材与风格选择上过于狭窄,制约了自身的发展的观点,但我不能认同文人诗画在艺术成就上都要低于职业画家的诗意画的看法。吴门的文人诗画在题材和风格上十分多样,表现空间十分广阔,体现了文人画应有的活力,后来出现的问题不是在于文人们在技巧、观念上有天然的缺陷,而是在于没有将文人诗画的优良传统发扬出来。

复旦大学的陈正宏教授是大陆极少数对明代诗画合璧问题进行专题研究的学者。他在《图引考》一文中认为:“至晚从明代中叶开始,绘画领域里出现了一种特殊的实用型的图画形式——图引,这一图画形式与文学有着密切的关系,其功效在于为文字性的诗文卷子作图解性的导引。图引的出现,直观地反映了明代绘画与文学在实

用层面上的前所未有的接近与交融,说明了明代绘画的表现空间的大幅度的拓展。”^①该文研究诗画合璧的形式以及诗、画在作品中的相互关系,这无疑比单一分析题画诗或是单一分析诗意画能更加全面、具体地揭示诗画关系。在《诗画合璧与明代士绅的社交方式》一文中,他还认为明代的士绅交往活动直接促进了明代诗画合璧的空前繁荣:“画在明代是如此地受欢迎,但其社会文化地位却不高;诗在明代是这样地乏味,但已成为一般士绅交往的必需品,则最可接受的办法,就是将二者合一,使相对枯燥乏味的社交生活变得稍有色彩。于是我们就看到,在明人的社交场合中,出现了各式各样的诗画合璧作品。”^②他将诗画合璧的产生与明人社交生活联系起来,对于诗、画各自的功能有了深入地阐发,这弥补了此前大陆学者在诗画关系研究上重视美学探讨,忽视社会学研究的缺陷。在肯定图像与文学结合的实用性质的同时,陈正宏先生认为这种结合会带来不少坏处,比如他说“图引”同时“也给缺乏艺术性的图解,侵蚀宋代以来以追求文学性的完美意境为目标的文人画艺术,营造了潜在的温床”^③。我以为实用性对诗画关系的影响应当重视,但也不应该将之绝对化。诗、画各自在明代还都有自己足够的发展空间,它们并没有到一定需要借助对方才能生存发展的程度。终明一代,诗歌流派、群体不可谓不多,真正能够诗画兼长的也还是明中叶苏州文人。同样明代绘画的流派虽然繁多,但是大部分作品都采取诗画合璧形式的也还是吴门画家。如果仅仅是为了更好地社交,那么整个明代的诗人都应该热衷绘

① 陈正宏《图引考》,《新美术》1999年第4期。

② 陈正宏《诗画合璧与明代士绅的社交方式》,复旦大学文物与博物馆学系编《文化遗产研究集刊3》,p148—158,上海古籍出版社2003年。

③ 陈正宏《图引考》,《新美术》1999年第4期。

画事业,那么何以情况不是这样?实用性无法解释大师精品与粗制滥造作品的区别,因为大师的精品和粗制滥造作品同是士绅交往的产物,在题材上也没有很大的差别。将明人作为一个没有变化的整体来分析,很可能会抹杀艺术作品质量上的高低之别。

总的来说,明代诗画关系研究存在着两种倾向,其一是传统的美学趣味上的研究,强调文人诗画的写意性、抒情性等艺术自主性特征,其不足之处在于缺乏对诗画关系的外部情境的研究,有将艺术家及其思想过于理想化的可能;其二是注重从经济、社会层面研究诗画的关系,重视了诗画关系的外部条件,但又有忽视艺术家创作自主性的可能。由于这种研究取向上的单一化、极端化,导致我们在研究结论上更看重晚明诗画艺术的价值。因为就美学角度讲晚明文人的思想最为主观化、个性化,显得为艺术而艺术,而就社会学角度讲,晚明的商品经济又最为活跃,文人受到商业的影响也最大。至于明代中叶的苏州诗画家,学者们虽然经常以他们的作品为例,但是并没有将之单独分出来进行研究。很可能在人们眼中,如果全以美学思想而论,明中叶苏州的诗画不少出自社交性乃至商业性的目的,与外界经济、社会因素有着复杂关联,自然在艺术理想上显得不够纯粹。如果全以经济着眼,明中叶苏州的诗画又不都以社交、应酬为目的,不像晚明商业性、市民性那样强,它们还是保留着不少文人士大夫的精英性。故而当前的诗画关系研究多把明中叶这个阶段作为一个过渡阶段,看作是晚明文艺思想解放或是文艺大众化、市场化的前奏。我以为明中叶的苏州文人虽然在文艺的个性化或是大众化上都不是最突出的,但却是将两者的关系处理得最协调的。这些文人也并非在明代诗坛、画坛占据第一位位置的,但他们却在综合运用诗歌和绘画上,协调诗画的关系上做到了最佳。实际上正是苏州的社会文化背

景使得这些文人能够协调精英与世俗、个性与大众之间的关系,又是这种综合、协调能力使得他们能够在诗、画这两个看似截然不同的文艺领域中找到共同点,在其间游刃有余。反过来也由于其诗画上的杰出成就,使得这些文人能够在社会上找到自己的位置,获得较高的社会声誉与经济利益,并在文化史上给人们留下了深刻印象。

面对这样的对象,我们不能采取过于极端的研究方法,而应该引入社会、经济的视野看待诗画关系这个传统上的艺术语言和表现问题。只有把诗画之间的关系放在具体的历史情境中,我们才能领会其作用。社会学的方法并不意味着社会的决定论,并不意味着大众化、俗化的预先设定。社会学的方法要尊重艺术家的独创性,艺术语言自身的逻辑,而不是抹杀它们。在本书的写作中,我真正关心的是苏州文人们在这个变化的社会中的境遇,关心他们怎样通过诗歌、绘画等方式解决自身所面对的问题。他们运用诗歌、绘画这些文化表达方式的初始动机可能是来自社会的某种推动力,但是在解决问题中语言自身发挥了创造力,特别是他们使用上的综合,达到了意想不到的效果。可以说,无论是诗还是画,它们都是代表着某种社会心理,同时它们之间的合作关系也影响了其生产者、使用者乃至整个城市。

在章节安排上我是这样考虑的。第一章分析吴门以前诗画关系的历程,讨论中国诗画为什么会靠拢的美学基础、社会文化背景。第二章从区域角度分析明代苏州文人的特色以及其对诗画关系产生的影响。第三、四、五章根据时间顺序讨论吴门各个时间段诗画关系的特点及其影响。最后余论部分总结吴门诗画关系对此后明清文艺发展的影响,探讨诗画关系研究方法本身的意义和启示。

第一章 诗画一律——理论与现实的差异

一 宋代的诗画关系

尽管诗歌与绘画这两种艺术形式在中国文化中都已经存在了很长的时间,但是一般认为,明确将诗画进行比较,并且提出诗画同质论的还是在宋代^①。这一观念最为著名的代表就是苏轼。苏轼曾评论王维是“诗中有画,画中有诗”,就是认为诗歌中有绘画的性质,绘画中有诗歌的性质。他在另一首诗歌中还说“诗画本一律”,进一步强调了诗画的同质性。关于诗画一律的问题长期以来是现代学者讨论的重要命题。随着研究的深入,人们逐渐认识到苏轼明确提出这一论断之前,有关诗画在性质上相近的思想就已经萌芽,“诗画一律”只是一种极为精辟、简练的理论阐述。可以说在宋代文人中间,这基本上已经形成了一个理论的共识。然而今天的学者从诗歌、绘画的具体作品中分析往往会发觉,看似美好的“诗画一律”在作品操作层面并非完美的。钱钟书先生的名篇《中国诗与中国画》就揭示了这种不对称性。直到今天,这个问题还一直在引起学术界的争论,人们的意见总是正面或者反面的。比如蒋寅和陈育德先生的争论就是一个最新的例子。本文无意于在美学规律上继续探讨这一问题的真

^① 日本学者浅见洋二在他一系列论述唐宋诗画关系的论文中总结了历代学者对这一问题的认识。关于这个问题的论文目录,可参看浅见洋二《关于“诗中有画”——中国的诗歌与绘画》一文中的第一条注释,《距离与想象——中国诗学的唐宋转型》,p110,上海古籍出版社 2005 年。