

艺文诗新论

陈良运 著

文艺

上海三联书店

艺文诗新论

廿
人
一

陈良运 著



上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

艺文诗新论/陈良运著. —2版. —上海:上海三联书店, 2014. 1
ISBN 978-7-5426-4281-3

I. ①艺… II. ①陈… III. ①文艺评论—中国—当代—文集
IV. ①I206.7-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 153429 号

艺文诗新论

著 者 / 陈良运

责任编辑 / 彭毅文

特约编辑 / 吴金海

装帧设计 / 沈细乾

监 制 / 李 敏

责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(201199)中国上海市闵行区都市路4855号2座10楼

网 址 / www.sjpc1932.com

邮购电话 / 021-24175971

印 刷 / 上海肖华印务有限公司

版 次 / 2014年1月第2版

印 次 / 2014年1月第1次印刷

开 本 / 890×1240 1/32

字 数 / 330千字

印 张 / 13.125

书 号 / ISBN 978-7-5426-4281-3/I·733

定 价 / 38.00元

敬启读者,如发现本书有印装质量问题,请与印刷厂联系 021-66012351

题 识

书名标题“新论”，其意有二：

一是，选入本书的文字，全是新世纪入闽之后的新作（占总量约三分之一）。近几年内，中国古代艺术理论（主要是画论）成为我研究的新对象，免不了又开始一番新的探索，从而也有了若干新的收获。第一辑“艺论新探”，就本人已有的诗学、《易》学、美学著述而言，是名副其实的“新论”。

二是，本人退休前最后一本书编毕时，特想标榜一下终生抱定的一个学术追求：“新”——求新、履新、创新。在研究实践中，拓开新视野，敢闯新领域，持论有新见，著述出新意。据此，曾对自己撰写学术论文、专著定下三条自我约束的规则，简言之曰三“作”三“不作”：（一）酌选课题、论题，估计有新意可开掘可探求者——作；有隐约复述前人他人之意或有蹈袭雷同嫌疑者——不作。（二）新意主要出之于个人独特独立的学术新见，可成一家之言且言之成理者——作；虽是自家之言但不能自圆其说、理有不周者——不作。（三）敢于向所涉学科领域在历史上积留的学术难点和难题挑战，能对某一难点或难题作出新的解难释疑，且在破解的方式方法及最终的论定有明显的进展，或可否定或可超越前人他人结论者——作；在前人他人解难释疑的基础上仅仅进而言之，不能引出新的结论拓开新的阐释路线与空间者——不作。

这三“作”三“不作”，在选入本书的篇目中，各有所体现，各有

所偏重。如果我对中国艺术理论历代原始文本研读后没有什么新见,中国绘画有一个“自由传统”便无从发现;如果对《古画品录》、《林泉高致》、《苦瓜和尚画语录》等经典画学著作没有异于前人的新探,在研究者甚众的美术界岂能容我的文章插足?四家国内外著名高等美院学刊腾出相当的篇幅刊载拙文,不正是慧眼炯炯对本人“新探”的充分肯定!我不敢泛泛论述《文心雕龙》,“《龙》学”已被前人他人说得太多了,仅作“偶探”6篇,皆是针对“《龙》学”研究史上几个众说纷纭的难点而作,收入本书的“偶探”之五、之六,更凸显本人晚年执着地向难点挑战的犟气。至于为中华诗词当代发展写的一组短文,更是旗帜鲜明地标举“创新意识”与“新变”,虽然几位高唱“复古”、“规唐模宋”先生发表不同意见,但得到的是更多的支持和响应。

回顾自己的学术生涯,对求新、创新、出新的追求是没有多少愧意的,由诗学而及《易》学、美学的几部专著与自1981年至今写作发表的大量学术论文,无不作过不懈的努力。在写作《中国诗学体系论》的1989年某一天,一个真实而深刻的感受涌上心头:“当你感到无路可走时,才有走出一条新路的可能!”这正是我求新遭遇的困境和自我破解之法,《中国诗学体系论》写作与出版成功,是本人研究中国诗学新探索、走新路的一项标志性成果。时至今年4月还收到江苏省常州市一位很有文学修养的汪姓读者来信,他在信中先是感叹:“时下出版物数不胜数,标牌各异,花枪种种,但满坑满谷多为生猛海鲜之类,既贵又怕吃坏肚子。”接着他提到拙著:“而实实在在如您著作般的五谷杂粮,反倒成了难得一见的稀罕物,叫人无话可说。”承他告我读拙著的真实感受:

拜读《中国诗学体系论》,就如“从山阴道上行,山川自相映发,使人应接不暇”。沏一杯淡茶,书卷在手,时有闻道解惑,豁然开朗的好心情。常见煌煌巨著,正襟危

坐，高山仰止，总感有些惶惶然，读您的作品，则顿觉心清神爽，教益匪浅。

这封信发自《中国诗学体系论》问世18年之后，并且是对相距遥远毫无个人交往关系的写书人说些可说亦可不说的话。我以为确实是他阅读拙著时内心有所触动，感受发自肺腑，不然他何必自购一书千里迢迢寄来“恭请题辞，以感谢您所赐那一片可贵的清心天地”（他肯定不是广求名人题签的小青年，从第二次来信中得知他“原是学中文的，却阴差阳错从事专业技术管理工作”）？这异乎寻常的举动，使我又想起离常州不远的江阴那位明代诗学专家许学夷，他在尚未完整出版的遗著《诗源辩体》自序中，留下一句话：“昔虞仲翔言：‘使天下有一人知己，足以无恨。’”拙著是否当下也有幸印证虞、许遗言？于是我题“有书可读是读书人的幸福，书遇知音是写书人的幸福”于扉页，郑重寄回有“文笔塔”高高耸立的常州。

长江后浪推前浪，世上新人胜旧人。年近古稀的我，当入曾经泛舟学海的旧人之列。我期待学术新人不断涌现，创新的学术成果汇成21世纪的大潮。新的学术大潮将拍击乃至冲击我们这一代学人，但自信一生对“新”的不懈追求是顺历史潮流而动，是对历史使命绝不回避的勇敢担当，因而最后这些文字，也可毫无愧意地面向后人。请允许我将最近出版的《中国诗学批评史·增订本》自序的结语重述于后：“‘接受读者与时间的考验’……直到它终于经受不起而消逝于历史的尘埃。”

写于2007年7月16—17日（高温37℃）榕城花香园

目 录

题 识 / 1

一 艺论新探 / 1

中国艺术理论美学品质初探 / 1

中国绘画的“自由”传统 / 17

中国山水艺术的生命意识 / 31

《古画品录》新探 / 48

《林泉高致》的美学品位 / 63

石涛《画语录》——中国艺术哲学之杰构 / 78

中西绘画“意象”、“印象”会通辨 / 95

二 文论续拾 / 109

中国古代文学审美观念发生与流变述略 / 109

“物色”别解与“审美心理”试说

——《文心雕龙》偶探之五 / 122

从《文心雕龙》言“奇”判《隐秀》“补文”之伪

——《文心雕龙》偶探之六 / 133

当代文艺学建设的主要资源刍议 / 144

三 诗学古今 / 154

境界·意境·无我之境 / 154

诗人咏画与画家题诗

——中国诗画融合纵向略览 / 171

《筱园诗话》诗学价值评述 / 198

诗文化——中国文化之魂 / 211

诗的使命与诗的美学

——艾青诗论述评之一 / 218

诗是自由的声音自由的笑

——艾青诗论述评之二 / 240

现代汉诗语言三说 / 265

当代诗词发展片谈 / 279

四 《易》学偶涉 / 323

《易》学思维之葩掇拾 / 323

锥指博识说《周易》

——钱锺书论《易》述评 / 333

“《易林》几与《三百篇》并为四言诗矩(矩)”

——钱锺书论《易林》述评 / 344

不应忘却的“汉诗一派”

——重提焦延寿《易林》 / 357

附 录 / 379

我的文学生涯从这里起步 / 379

《钱锺书诗学思想研究》序 / 386

主要学术成果分类年表 / 391

一 艺论新探

中国艺术理论美学品质初探

一 “艺”与“艺术”观念的形成

“艺”(藝),东汉许慎《说文》释曰:“种也”。按古字之形析其原始含义:手持工具,不失时机在土地上耕种。由此,“艺”是先人表述的一种劳动观念,《诗经·国风》诗中常见“艺黍稷”、“艺稻粱”等语,后又扩大到“艺树”、“艺圃”等,一切种植劳动都被称为“艺”。

“艺”既是劳动行为,行为的目的是“成于事”,有完美的结果,那么行为主体就需要有一定的本领和技术,于是“艺”又引申出才能、技巧之意,“技艺”、“才艺”并称,《尚书·金縢》赞扬周公“多才多艺,能事鬼神”,《庄子·在宥》说:“能有所艺者,技也。”凡有才有技的人被称为“艺人”,《尚书》已有“艺人表臣、百司”的记载,后来东晋葛洪在《抱朴子·行品》中概称“创机巧以济用,总音数而并精者”,都是“艺人”。

到了孔子时代,“艺”的观念及其内涵发生了变化,孔子说“游于艺”,与种庄稼完全无关(他反对樊迟学稼),而是限定“礼、乐、书、数、射、御”六种“艺事”,能够熟练操作的六种本领。朱熹解释“游”说:“游者,玩物适情之谓,艺则礼乐之文,射、御、书、数之法,皆至理所寓而日用不可阙者也。朝夕游焉,以博其义理之趣,则应务有余而心无所放矣。”他将从事“六艺”看成是愉快的精神活动,

即使像驾车(“御”)这样需要付出体力的活动,能把握其“法”亦是一件乐事。他实是将艺术性(“游”)活动与技术性劳动作了区分。

到了汉代,“艺”的观念内涵又发生了新的变化。先是“六艺”变成了六部古代经典:《易》、《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《春秋》,不再是六种“艺事”;后是将“技艺”与“方术”联系起来,命名曰“艺术”,东汉顺帝永和元年(公元136),刘保“诏无忌与议郎黄景校定中书、《五经》、诸子百家、艺术。”(《后汉书》卷五六)唐人李贤注《后汉书》释曰:“艺谓书、数、射、御,术谓医、方、卜、筮。”“艺术”一词初次出现,就给人不伦不类的感觉,唐人房玄龄在他撰写的《晋书》中设“艺术列传”,其序云:“艺术之兴,由来尚矣。先王是以决犹豫,定吉凶,审存亡,省祸福。曰神与智,藏往知来。幽赞冥符,弼成人事,即兴利而除害,率由于此。”“艺”加了“术”字之后,性质就起了根本变化,不再关“种植”大事而是一些装神弄鬼之“术”。为什么专立一传?“详观众术,抑推小道,弃之或可惜,存之又恐不经”,作为一种神秘文化状态,史家还是存了。进入《艺术传》的是些什么样的“艺术家”呢?有“天文、算历、阴阳、占候无不毕综,尤善风角”的陈训,有“善占卜、能图宅相冢”的风水先生韩友……绝大多数是“能《易》筮”、有“道术”之人,更有趣的是西域来的和尚、佛经翻译家鸠摩罗什也列在内。

史家对“艺术”的解释如此混乱,好在有些文学家非常清醒,东汉末年建安七子之一的徐干,写了一篇为“艺”正名又有理论深度的好文章,这就是被曹丕誉为“成一家之言,辞义典雅,足传后世”的《中论》第七篇——《艺纪》^①。

《艺纪》文字不多,非常简练地阐述三个问题。第一,关于“艺”的发生。

徐干确认“艺”是一种“作”或“造”的物质劳动或精神劳动的行

^① 徐干《中论·艺纪第七》,转引自《百子全书》第2册,浙江人民出版社1984。

为,并且发挥《周易》“圣人教民而作”、“通其变,使民不倦;神而化之,使民宜之”,以“天文”为参照而努力创造“人文”的观点:

艺之兴也,其由民心之有智乎;造艺者将以有理乎!
民生而心知物,知物而欲作,欲作而事繁,事繁而莫之能理也。故圣人因智以造艺,因艺以立事,二者近在乎身,远在乎物。艺者,所以旌智饰能,统事御群也。圣人之所以不能已也。

“艺”之行为为何发生,“艺”事为什么会兴起?根本在民之心有“智”,能感知身外万事万物,并且欲知万事万物发展变化之理。“心智”是主观的,“物”是客观外在的,“物”对“心”有刺激,也就是“天文”对“人文”意识的唤醒,对“民心”中创造能力的激发。《周易·系辞》如此描述古之人“包牺氏”的“因智以造艺”：“古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取乎身,远取乎物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。”“始作八卦”,那是我们的祖先第一次“艺”的创造,获得第一件伟大的艺术品。在这里有必要与西方的艺术发生论作点比较。古希腊哲学家亚里士多德在《诗学》中,也说到古代西方人“心知物”然后“知物而欲作”,但他们的“作”主要是“模仿”而没有“造”的气派。亚氏说:“人从孩提时候起就有模仿的本能,人与禽兽区别之一,就在于人最善于模仿,他们最初的知识是从模仿得来的。”希腊最早的艺术(“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂、大部分管箫乐和竖琴乐”),就是“有一些人(或凭艺术、或凭经验)用颜色和姿态来制造形象,摹仿许多事物;而另一些人则用声音来模仿……”^①他所说同于徐干所说“因智以造艺”。东方与西方的艺术发生论,都是本

① 亚里士多德《诗学》(罗念生译)第一章,人民文学出版社1982。

于人心(或说“本能”),只是东方人重主观的表现,西方人重客观的模仿,本同末异而已。

第二,关于“艺”与人生的关系:

艺者,所以事成德者也;德者,以道率身者也。艺者,德之枝叶也;德者,人之根干也。斯二物者,不偏行,不独立,本无枝叶则不能丰其根干,故谓之癯;人无艺,则不能成其德,故谓之野。

“道”与“德”,是人的安身立命之本(儒家是“仁义之道”,道家是“自然之道”),“德”是“道”的人格化表征,因此有实践“道”的行动意义(所以又称“德行”)。“道”在一个人日常一切行为中最佳的体现,这就是通常所谓“品德高尚”,是他人与之接触时可以敏锐地感知到的。徐干将“艺”视为人之“德”一项极为重要的内容,融于“德行”之中,有“艺”无“德”当然是丧失了人之本,有“德”无“艺”则是有根干无枝叶。如此说来,“艺”之于人生不可或缺,用现代话语即是“为人生而艺术”,“艺术即人生”。将“艺”在人生中提到如此高的地位,截然不同于那些“决犹豫,定吉凶”的“法术”,为后来中国艺术事业的发展繁荣扫除了尘杂。

第三,“因艺以立事”,“造艺”所立之事,皆是美事。

《艺纪》没有给“造艺”列出明细科目,但给《艺》下了一个高标准定义:

艺者,心之使也,仁之声也,义之象也。

“声”和“象”是否可指音乐与造型艺术?徐干未明言。“声”为耳闻,“象”为目见,而“仁”与“义”,是儒家心目中之大美(道家则是“天地有大美”),“造艺”就是审美的创造就不言自明了。《艺纪》还

特标举“美”：

美育群才，是犹人之于艺乎！既修其质，且加其文，
文质者然后体全。

“艺”的创造对人格的养成来说，实质就是“美育”。反过来说，人能“因智以造艺”而美，本质甚佳的人有“旌智饰能”的“艺”而“加其文”，那就成为“文质彬彬”的“君子”：“君子者，表里称而本末度者也，故言貌称乎心志，艺能度乎德行，美在其中而畅乎四肢，纯粹内实，光辉外著。”将“造艺”的结果称之“文”，“艺”与“文”有必然的联系，那么“艺”——“文”——“美”实是三位一体。《艺纪》以“文”、“艺”合为一词而收束全篇：

宾玉之山，土木必润；盛德之士，文艺必众。

今天习见的“文艺”，原来出自 1800 年前的徐干笔下！真正属于美学领域的“艺术美”观念，亦由《艺纪》而确立。

二 中国艺术的共生生态

“盛德之士，文艺必众”，“众”者何指？《艺纪》没有言及具体的艺术门类，此话却道出了中国各门类艺术自古以来共有的一种生存、发展态势，即共生、共处、共荣。就乐、诗、舞、书、画五种主要艺术形式，到随后衍生的建筑、园林、戏曲等综合艺术，一概而观，各门类艺术历数千年长盛而不衰，就因为它们一直处于相互依存、相互吸收、相互借鉴、相互促进的谐振状态。就艺术家个人而言，是才华出众而多能；就群体、时代而言，则是文采风流的社会风气盛行之使然。

最初共同生成即同源共本，“乐”、“诗”、“舞”成一系统，“画”与“书”是另一系统。

中国第一部艺术专论《乐记》，立于“乐”发生的起点：“凡音之起，由人生心也。”然后引申说：“德者，性之端也；乐者，德之华也；金石丝竹，乐之器也。诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐气从之。”（《乐象》篇）这是以“乐”为核心的共生共处，“三者本于心”是大前提。汉代出现的《毛诗序》则以心志发动而有“言”为前提：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”“诗”的发生是起点，“乐”、“舞”依“情动”之状而相继发生，当然也是“本于心”。共同的生成状态，使这三种艺术样式以后虽然各自独立，其血缘关系却是内在的。“诗”，有与“乐”关系最密切的是“乐府诗”，其后，无论是古体还是近体律、绝，节奏、格律、音韵，始终是不可或缺的音乐性要素。诗之后的新体词与曲，更是诗、乐共处关系在新的时代获得的新体式。元代之杂剧与明清之戏曲，乐、诗、舞内外交融而立体地呈现。

“书”与“画”最初生成皆本于物，但绘画与雕刻早于文字出现。广西花山、宁夏贺兰山等地的山间岩画，西安半坡、青海柳湾等地陶器的纹饰，皆出现在史前时代，尚无文字踪迹。东汉许慎在《说文解字序》中说：“仓颉之初作书，盖依类象形，故谓之文；其后，形声相益，即谓之字。文者，物象之本也；字者，言孳乳而寢多也。”以物象为本的具象图画，逐渐地演变为抽象的线条符号，从而有了与画异形的文字。文字定型之后，失去了绘画那样随物运笔的自由，唐初书法家虞世南说：“仓颉象山川江海之状，龙蛇鸟兽之迹，而立六书。战国政异俗殊，书文各别；秦患多门，约为八体。后复讹谬，凡五易焉。然并不述用笔之妙。”没有自由便没有艺术，文字书写与绘画愈离愈远。直到西汉用今文隶书变秦之小篆，后又出现突破隶书的草书（据说是西汉末史游“急就”所造），写字终于有了一定的自由。由东汉而魏晋，“及乎蔡邕、张、索之辈，钟繇、卫、王之流，皆造意精微，自悟其旨也。”（《唐虞世南笔髓论》）书体一变，书

写者的心态有了自由的可能,东汉末季的蔡邕说:“书者,散也,欲书先散怀抱,任情恣性,然后书之。”(《笔论》)晋代卫铄(王羲之的老师)说:“自非通灵感物,不可与谈斯道。”(《笔阵图》)索靖说:“多才之英,笃艺之彦。役心精微,耽此文宪。守道兼权,触类生变。”情怀心态一旦自由,艺术形态的书法便诞生了,很快就与画艺并列了。晋代王廙是最早的书画皆能的艺术家的之一,曾向虚心求教的侄儿王羲之赠《孔子十弟子图》“以励之”并教导说:

画乃吾自画,书乃吾自书。吾余事虽不足法,而书画固可法。欲汝学书,则知积学可以致远;学画,可以知师弟子行己之道。^①

将画、书二艺并提且同时而能,这可能是最早的资料。

仅以书、画共处,这一系列尚未完成。魏晋之后的南朝,诗与绘画都将主要兴趣转向山水,诗人们“登山则情满于山,观海则意溢于海”(刘勰《文心雕龙·神思》);画家亦“坐究四荒,不违天励之丛,独应无人之野。峰岫峣嶷,云林森渺,圣贤瑛于绝代,万趣融其神思……”(宗炳《画山水序》)人们在吟咏诗时,觉诗人对自然山水描写之美,直感会以“美如画”喻之;在观赏绘画作品时,见山水之美境趣味无穷,引人遐思,往往会以“美如诗”赞之。以山水为媒介,诗与画开始携手,但此时只是创作对象、创作方法有所认同而共处,书法尚在幕后。

真正地形成画、书、诗三位一体,经历由唐而宋至近代:先是杰出的书画家的作品成为诗人关注的对象,在诗中加以描述与吟咏,据专家统计:“唐代题画诗共有 220 题,232 首。杜甫有 22 首,其

① 以上引虞世南等文,分别见于《中国美学史资料选编》上册 231、134、160、162 页,中华书局 1980。

中咏山水画 7 首;李白有 11 首,咏山水画也是 7 首。”(陶文鹏《唐宋诗美学与艺术论》)^①到宋代诗与词中题画咏画之作,其量更为庞大,光苏轼就有题画诗 100 多首,其中咏山水的有 30 多首。其次是诗人或书法家题诗题字于画,诗、书、画在同一平面上展开(能诗善书的画家则自题),三艺共生而相互映发,其中最佳者会获得诗书画“三绝”之誉。其三是诗书画的创作与鉴赏理论有了自觉的并且是深层次的沟通,北宋三大著名诗人(或兼画家、书法家)皆有名言传世。欧阳修《盘车图》曰:“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。”苏轼《书鄮陵王主簿所画折枝》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。……”黄庭坚则用一个“韵”字将三艺串通,诗之有韵已是古传,绘画已在南朝将“气韵生动”列为“六法”之首。黄氏《论书》曰:“笔墨各系其人,工拙要须论韵胜耳。”又说“观书画当韵”。^② 对诗、书、画艺术生命的脉络与节奏,以“韵”共名之,实是对三艺共生共处内在之理的重要发现。由宋至明清,有了诗、书、画三者融合而立体的呈现,那就是园林艺术,山水林木楼台亭阁,诗情画意的布局与书法艺术的着意点染,物境、情境、意境宛然在人心目。畅游苏州、扬州等地名园,无处不有画艺诗艺书艺灿然呈现于前!

不同艺术门类的共生态,又在两大领域共处共荣,各有所偏重。一是民间艺术领域,经常处于一种自发状态:有山歌小调的流传,便有民间诗歌伴随出现,民间的诗、歌、舞实为一个家族,凭着“诗”(其形态为歌词)又与更高层次的艺术领域保持联系,提供原质的营养。每出现一轮新的民歌,便促使传统的诗歌文体发生变化:汉魏六朝乐府诗如“子夜歌”、“吴声曲”等之于《古诗十九首》等

① 陶文鹏《唐宋诗美学与艺术论》204 页,南开大学出版社 2003。

② 《山谷题跋》57 页,九江师专古籍整理研究室校本 1989。

五言诗；中晚唐茶楼酒馆流行的“曲子词”之于《花间》等五代与北宋词；金元间来自马背上的北方民歌之于散曲“套数”与“小令”；而金元明清的杂剧戏曲长期活跃在民间，终于走向昆曲、京剧等高雅艺术。二是在文人艺术领域，诗、文、书、画是文人们自小即开始练习的必备本领，“游于艺”又是为了更好地实现自己的人生价值。稍有出息的文人往往能集诸艺于一身，所谓“琴、棋、书、画，件件皆能”，似乎是“文采风流”之士必不可少的表征。有了社会的、政治的以及个人兴趣等原因，艺术创作与接受都成了一种自觉行为，经常会有意识地追求艺术的长进，总结已有的艺术经验，探索艺术的奥秘，不断开拓与展示更新更高的审美境界，“知者创物，能者述之”（苏轼语），于是艺术理论主要生成于文人艺术领域，一代代积累，其中以诗书画理论最为丰富；以书法艺术及其理论出现为标志，在理论领域也逐渐形成了共生共荣态，从而促进诗、书、画艺术一代代各具风格、特色的昌盛。

三 艺术理论的美学品质

唐代张彦远在《历代名画记》中有谈到乐舞书画诗相互影响激发创作兴致的一段话：

开元中，将军裴旻善舞剑，道子观旻舞剑，见出没神怪。既毕，挥毫益进。又有公孙大娘亦善剑器，张旭见之，因为草书，杜甫歌行述其事。是知书画之艺，皆须意气而成。

杜甫“歌行”题曰《观公孙大娘弟子舞剑器行》。安史之乱后，诗人流落四川，公元767年，他在川东夔州看到公孙大娘弟子李十二娘舞剑，忆起52年前“余尚童稚”，曾在偃城“观公孙氏舞《剑器浑脱》”。半个多世纪后他还记得当时的情景：“观者如山色沮丧，天地为之久低昂。疾如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔，来如雷霆收众怒，罢如江