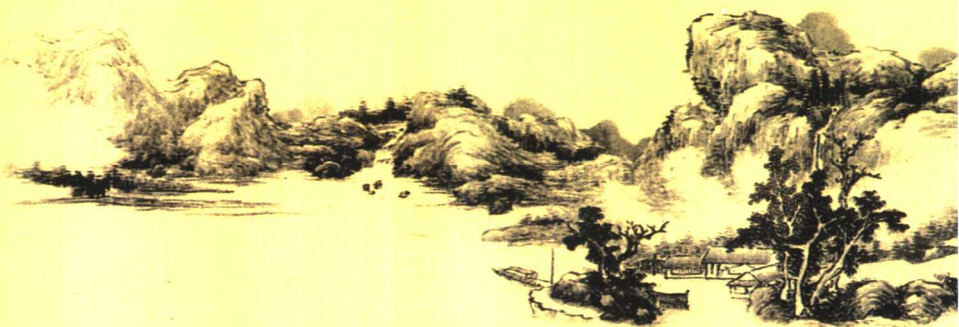


诗画同源与山水文化

李亮 著



中華書局

诗画同源与山水文化

李 亮 著

中 华 书 局

图书在版编目(CIP)数据

诗画同源与山水文化/李亮著.-北京:中华书局,
2004

ISBN 7-101-03981-2

I.诗… II.李… III.①诗歌-文学研究-中国
②山水画-研究 IV.①I207.22②J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 059108 号

书 名 诗画同源与山水文化

编 著 者 李 亮 著

责任编辑 朱振华

出版发行 中华书局

(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)

http: //www.zhbc.com.cn

E-mail: zhbc@zhbc.com.cn

印 刷 北京瑞古冠中印刷厂

版 次 2004 年 12 月北京第 1 版
2004 年 12 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/850×1168 毫米 1/32
印张 9³/₄ 字数 240 千字

印 数 1-2000

国际书号 ISBN 7-101-03981-2/Z·488

定 价 24.00 元

序 一

葛 路 克 地

李亮同志近十年精心致力于山水文化的研究，写出许多内容深刻有新意有学术价值的篇章，从不同方位不同层次剖析了中国山水诗与山水画的同源。山水诗画同源是山水文化中牵动全局的纽结，解开这个纽结，便纲举目张，显而易见了。山水诗画的同源，可分三方面来考察：一、山水诗与山水画的独立；二、山水诗与山水画的意境会通；三、山水诗人与山水画家的自然审美观的自觉。

一、山水诗与山水画的独立

山水诗与山水画勃兴于东晋南朝，成为独立的诗体与画体，二者都有过渡经历。《诗经》被后人称为“草木篇”，其中许多诗句是描写景物的，如“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏”，与王维的“落花寂寂啼山鸟，杨柳青青渡水人”相较，同为极富神韵的写景妙笔。但“草木篇”不能算山水诗，借草木山川言情抒怀，只是局部现象，从总体看，它以写社会生活为主体，尚在“诗言志”的阶段。画亦如此。画中出现山水景物，顾恺之的《洛神赋图》已经是很晚的了，其景物全为人物的活动而设。随着绘画艺术自身发展的进程，到了东晋南

朝，专门以描写山水为主体对象的山水诗画才告成立，谢灵运、陶渊明是山水诗人的代表，宗炳、王微是山水画家的代表。专门以描写山水为内容的山水诗画，必然要求相应的新的表现形式使之表里合一。山水诗的艺术表现形式，以历数、枚举与排列组合的手法所构成的格律对偶句式最为明显，取得时空统一的画面效果，其理与山水画运用散点透视经营位置相通。山水画的独立，其表现形式，首先必须运用透视法在构图上解决空间感问题。宗炳发明的近大远小的透视原理，运用到山水画的布局上，收到了“竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”的效果，使画面上的景色有了广度、深度和层次。后来北宋郭熙所提出的“三远法”，使散点透视法臻于完备。至于山水画的皴、擦、点、染的各种技法，是以后逐渐形成的，在山水画的初创阶段还不充分。

二、山水诗与山水画的意境会通

山水诗与山水画都是以意境为其灵魂生命的。苏轼所说的“诗中有画”、“画中有诗”，郭熙所说的“诗是无形画，画是有形诗”，其理论主旨，都表明山水诗与山水画的意境是相通的。王维的山水画真迹，今日已经无从见到，但他的山水诗《山中》（苏轼《书摩诘蓝田烟雨图》引王维的诗），无论是苏轼还是相距近千年的我们，读后头脑中都会浮现出“诗中有画”的意境之美。新兴的山水诗之所以能取代枯燥寡味的玄言诗，新兴的山水画之所以能“效异山海”，可以“卧游”、“畅神”，最重要的原因是它们具有意境美的魅力。可以断言，在山水画的初创阶段，画家就意识到意境是山水画必不可少的素质，只是未得到充分的理论指导，而处于创作的摸索过程中。时至北宋，经欧

阳修、苏轼、郭熙等人的理论阐明，山水诗尤其是山水画的意境创造进入了自觉时期。此后，“诗中有画”、“画中有诗”成为作者和读者一致追求的审美要求了。

山水诗与山水画的意境创作，不是一般的星星点点的抒情所为，而是主体与客体、情与景交融成一体，难解难辨，如庄周梦蝶，不知是蝶化为周，还是周化为蝶。作为交融一方的山川景物，千姿百态；作为交融另一方的诗人、画家的情，随时代而异，随个人的才质禀赋而异，故山水诗与山水画的意境也是丰富的。唐司空图的《诗品》及清黄钺的《二十四画品》，有许多范畴涉及诗画意境美。此外，山水诗与山水画的意境创造，还有雅俗之分，这与作者的人品情操趣味密切相关。雅的意境如司空图和黄钺所列，俗的意境则如黄宾虹所言“意境平凡，格调不高”。

三、山水诗人与山水画家的自然审美观的自觉

魏晋是人的自觉、文的自觉的新时代。文人们已经把自然看做独立的审美领域，他们乐山悦水，钟情林泉，对自然的赞叹到了情不自禁地屡唤“奈何”的程度，士大夫阶层的王、谢家族的一些成员就是如此，《世说新语》有记载。山水诗人与画家向自然求安身，在自然中观照自己独立完美的人格，追求精神的自由和生命的无限，探索神秘永恒的宇宙本体，“以一管之笔，拟太虚之体”。这股势不可挡的新潮流在文人中泛滥，标志着人的觉醒的新时代的到来。当然这与诸多社会因素相关联，如汉末儒学解体，魏晋玄学佛学盛行，加上长期动乱不安的时局，促使诗人、画家的视线转移到自然界，投身于山林田园之中。至于说文的自觉，曹丕所言生命有限，诗文不朽，可见一斑。与此呼

应，相继出现了山水诗、山水画的新的审美理论范畴，如“诗缘情”、“画之情”，抒情盖过言志的理论；如“澄怀观道”、“会心”、“媚道”，关乎天人合一、道艺一体的理论；以及“适性”、“卧游”、“畅神”、“自娱”等表述艺术功能的见解。诗画的这些新的审美理论范畴，表明山水诗与山水画的诞生是有特定的思想根源和基础的，这些新的审美理论，势必起指导、推动山水诗与山水画向前发展的作用。总之，山水诗人与山水画家共同的自然审美观，是山水诗画同源之根，成长之本。

著者嘱我们写序多作发挥，我们所谈几无新意，不过是顺着书稿的主干作些勾画补充，权且当做序言。

一九九七年初春于北大中关村

序 二

罗宗强

一提到诗和画，便会想到苏轼对王维诗画的有名论述。多少年来，便在这论述里转圈子。无非是说，诗是表现意境的，意境必具画意；画是以笔墨表现情思的，象中必具诗情。这样一来，便从理论上把“诗中有画，画中有诗”泛化了，扩大了。照这个逻辑往前推论，就会得出一切诗中皆有画，一切画中皆有诗的结论。而事实上，这种说法是不符合历史的真实的。风俗画，某些人物画，甚至某些金碧重彩山水画，说它有“意”则可，说它有诗意则未必可。玄思的诗，理趣的诗，写人的诗，咏物甚至某些写景的诗，即使具象也未必堪画。另一些学者认为，“诗中有画，画中有诗”是指山水诗画而言的。这也有可以讨论处。是优秀的山水诗画还是所有的山水诗画都如此？就是说，苏轼论王维的这句话，是特指还是泛指？问题似乎还不仅此。如果认真起来，一系列问题就来了。什么是山水诗山水画，如何给它划疆界？具体到作品，哪些属于山水诗画？是从题材分，还是从表现形态、表现手法分？说诗中有画，是说其中有画意，还是说有画境画面。这是不同的。有的可能让人产生画意联想，但要构成具体的画境画面就很难。诗与画的关系，实在是个极富理论色彩而又极不易衡之于事实、不易寻根究底的问题。这个问题的研究，难度是很大的。

李亮兄用了十餘年的时间，对这个难度极大的问题作了系统

的探讨。他从清理各家看法入手,把这个问题的发展脉络前前后后梳理清楚。他又从清理原始资料入手,追踪诗画关系的历史印迹,然后提出他对此一问题的看法。他认为,诗画同源是中国文化艺术的传统命题,它由体制联姻生发,而向意境会通过渡。而在文化心理上,则表现为从心物中和向情境融通拓展。他对于山水诗画作为了更为深入的研究,从历史发展的考察中力图为山水诗界定和分类。他概括清人叶燮的论述为:“山水诗是各具性情的诗人和各有气象的山水之情景交融的产物,是一种审美发现。只有这样的作品,才称得上山水诗。”他显然是同意叶燮的看法的。他说:“这种观点,无论就文学还是就美学而言,都比现代人的界定内涵要准确、清晰得多,也深刻得多,其外延显然也明确而易于把握。”他以此为依据,认为游山诗、游山水诗,是山水诗的主体;而宴游、咏怀、赠答,甚至怀古中的一些山水篇章和田园诗,应作为山水诗的附类。就我所知,李亮兄是第一位提出把山水诗分为主类与附类的人。他对于山水诗与山水画的相通,提出了山水诗“诗中有画”的构成因素,是诗中历数、枚举的表现方式;是山水诗自然意象的排列、组合与山水画散点透视的构图的迹近和契合。就我所知,这也是对于山水诗、画相通的因素做扎实的研究之后提出来的一个相当中肯的见解,非虚幻之谈。

李亮兄是我的同窗,他能在山水诗画研究中做出这样的成绩,是很不容易的事。他历经坎坷,进入高等学校工作之后,又僻处内地,学术交往与讯息、资料的获取都不易。就靠着对学术的痴心向往和不懈努力,他进入这一领域,成一家之言。我们都已到了老年,近来我常常想,能在学术之旅中艰难跋涉,并非是人人都能得到的机遇。虽踽踽前行,心力交瘁,回顾来路,也觉不负此生。李亮兄也会有这样的感觉的吧。

一九九七年八月于南开大学之北村寓所

目 录

序 一	葛路 克地	1
序 二	罗宗强	5

上 编

第一章 士人自觉与悦山乐水

挣脱与抗争	3
不容于时，悦山乐水	5
士人境界的虚幻建构	7
向往审美式人生态度	9

第二章 玄学、山水与生命超越

羊祜的感叹	14
希企超越的阮籍、嵇康	17
玄学与山水	20

第三章 兰亭楔集与山水赏会

激湍清流，千载传响	26
拔楔：从民俗到士风	28
地域迁转与玄风转向	32
挽住生命的流逝	35

第四章 庐山慧远与山水文化

神明之化，遂于岩林	39
沉冥之中的山水境界	43

	无情世界的情感释放	45
	慧远佛学观对山水文化的影响	48
第五章	山水隐逸与资生适性	
	士人隐逸与山水怡情	53
	庙堂无异山林	60
	广阔的天空与混沌的大地	64
中 编		
第六章	从人事比附到山水移情	
	山水比附种种	73
	物感与移情	76
	《观沧海》不是山水诗	81
第七章	黎明期的山水诗	
	山水诗起自东晋	83
	三家鼎峙，百代标程	84
	走向清淡简远	90
	山水诗的确立及其意义	95
第八章	早期山水画审美与山水文化	
	早期的图画山川观念	97
	从人物背景到山水畅神	98
	山水画的抒情性格	108
	山水画始于文人士大夫	112
第九章	诗画同源的早期形态	
	意境会通的走向	116
	体制联姻的前期形态	119
	诗画同源的内在根据	126

下 编

第十章 意象枚举·视点移动·诗中画

对偶句式与意象枚举	134
散点透视与意象并现	140
诗中何以有画	146

第十一章 山水诗画的意境会通

意境会通的文化背景	152
郭熙的重大贡献	157
山水画境界说的意义与影响	169

第十二章 物一无文与体制联姻

赵佶：四绝同体第一人	174
王权至上与物一无文	180
体制联姻的审美文化内涵	189

附 录

一 不了之了与境生象外	195
二 山水诗的界定和分类	214
三 山水画家十二品	226
四 西方诗画异同之辨与艺术出新	268
五 诗画同源论研究概述	281
后 记	295

上

编

中国文化是一个庞大的建构体系，对它不仅应当采用分门别类的专题研究，也可以选取某种视角予以独特的观照，其中“山水文化”就不失为一种可供选择的研究角度。

山水文化的核心是自然审美意识，其生成与发展本于人对自然的不同体认，而这种不同，又为社会文化发展进程制约。某种自然审美意识的生成与演变，作为民族文化形态的一个方面，往往蕴涵着更为深层而独特的文化因子。中国传统的社会政治结构，决定着传统文化主干的士大夫阶层与集权体制长期的对峙与同一，这种对峙与同一往往以各种形式加以呈露，而山水文化无疑属于一方极为重要的领域。以士人为主干的山水文化的普泛和衍射，甚至波及整个人文观念的变化，造就了传统文化中独有的“山水文化体系”。

历史地看，自然审美意识的生成，常常伴随着人的意识的活跃，人的情感的释放，人的心态的自觉。与其说人在自然中发现了美，毋宁说人在自然中发现了自身。因为人的感觉对（自然）对象的把握，是一种主体在对象世界中直观自身的活动，是一种主体在对象世界中发现自己、认识自己、肯定自己、创造自己的活动，是人的自我价值在外在事物中的实现。中国山水文化发展的全部进程可以证实这一点。

第一章 士人自觉与悦山乐水

有汉一代，自汉武帝“罢黜百家，独尊儒术”始，一统僵化的经学与谶纬神学作为官方稳固的统治思想，到后汉中期开始离析，其后是王室中微、市朝腐蚀，人命危浅、流离播迁，最终因诸般矛盾交织而土崩瓦解。其间士人不得平衡的心态，就往往转而萌蘖为山水意识，且生发、散逸开来，直接形成与“现实”的疏离心理。故而，从东汉末年始，伴随士人自觉，中国山水文化步入它的黎明期。

挣脱与抗争

士人自觉，首先表现在对僵化一统经学束缚的挣脱和对腐朽政体的抗争。

后汉和帝永元十四年（公元102年），司空徐防上疏请以五经章句试博士弟子，疏中称其时学界“议论纷错、互相是非”，“不依章句，妄生穿凿，以遵师为非义，意说为得理”，并惊呼“轻侮道术，浸以成俗”。故“诚亦返本，改矫其实”。^①这无疑预示大汉一统经学开始解体，师说地位动摇，从一直奉为神圣的谶纬之书，亦因桓谭、马融、荀爽等人的反对而备受疏远。

另一方面是对政体的疏离，“士人蕴籍义愤甚矣。时裂冠毁冕，相携持而去之者，盖不可胜数”。^②士人由此而开始对政治予以精密关注，由评论政治而及于评议人物。因而，“返本”既成空言，“改矫”亦无良策，疏离心态已呈定势。其后历次幼帝执政，遂演为外戚宦官更迭秉权，诛戮相残，日加黑暗腐朽。

及至延熹二年（公元159年），距徐防上疏半个世纪之后，以桓帝与五宦官诛杀梁冀为标志，当权者与结党士人迭相对峙。《后汉书·党锢列传序》：“逮桓灵之间，主荒政谬，国命委于阉寺，士子羞与为伍，故匹夫抗愤，处士横议，遂乃激扬名声，互相题拂，品核公卿，裁量执政。婞直之风，于斯行矣。”其时重要党人陈蕃，为与五宦官同朝争衡，竟至率官府诸生八十余人到尚书门攘臂大呼，终取灭顶之难。两次党禁，李膺与范滂等百余人皆死狱中，且又株及六七百人。是为汉末著名的“党锢之祸”。不幸的是他们都出于忠君尚节，以维护汉一统政权为其终极目标。所以范蔚宗评曰：“汉世乱而不亡，百余年间，数公之力也。”^③这种历史发展自身的矛盾运动导发的悲剧，终究客观地表现出士人对政治的态度和士子在社会中的地位，字里行间，绘声绘色地透露出他们言行背后潜在的独立意识和自觉心态。这对开始分崩离析的汉末政治结构，无疑是一副催化剂。其直接后果是“党人之祸愈酷而名愈高，天下皆以名人党人中为荣”。^④

同样面对“大树将倾，非一绳所维”的汉末政治残局的著名党人郭太等，却采取了别一种方式，既征而终至未就，亦不作危言骇论，而是“遁身矫洁”，以德行人格相标榜，并因此而获善终。据其本传载，其时“四方之士千余人，皆来会葬。同志者乃共刻石立碑，蔡邕为其文，既而谓涿郡卢植曰：‘吾为

碑铭多矣，皆有惭德，唯郭有道无愧色耳！”^⑤同传注引《谢承书》亦称：“自弘农函谷关以西，河内汤阴以北，二千里负笈荷担弥路，柴车苇装塞途，盖有万数来赴。”这种士人群体的觉醒和对独立人格之美的崇尚，本身就表现出对一统专制政体的离弃。

正如有的学者所指出的那样：“他们把对于大一统政治思想的向心力，转向了重视自我；崇拜圣人变为崇拜名士。士人之间，互相标榜，指天下名士，为之称号。名士崇拜说明，在社会心理上正统思想不知不觉地消退，而独立人格在士人心理上地位提高了。……这种带着悲剧色彩的历史事件，它与其说是维护名教，倒不如说是对于经学束缚、对正统思想的挣脱”。^⑥

不容于时，悦山乐水

挣脱经学束缚，冲破正统思想，提高独立人格在士人视域中的位置，这种心态也相当生动地呈现在曾遭党事禁锢的延笃（公元100?—167年）的《与李文德书》中：

夫道之将废，所谓命也。流闻乃欲相为求还东观；来命虽笃，所未敢当。吾尝味爽栉梳，坐于客堂。朝则颂羲、文之《易》，虞、夏之《书》，历公旦之典礼，览仲尼之《春秋》；夕则逍遥内阶，咏诗南轩，百家众氏，投闲而作。洋洋乎其盈耳也，焕烂兮其溢目也，纷纷欣欣兮其独乐也。当此之时，不知天之为盖，地之为舆；不知世之有人，己之有躯也。虽渐离击筑，傍若无人；高风读书，不知暴雨；方之于吾，未足况也。……慎勿迷其本、弃其生也。^⑦

这种重“本”重“生”、欣于“独乐”的士人心态，正可见出对