

国学书库·书画论丛

文人与画 正史与小说中的画家

严善錞 著



江苏教育出版社
JIANGSU EDUCATION PUBLISHING HOUSE
凤凰出版传媒集团

图书在版编目(CIP)数据

文人与画:正史与小说中的画家/严善錞著.

南京:江苏教育出版社,2005.9

(国学书库·书画论丛)

ISBN 7-5343-6585-6

I. 文...

II. 严...

III. 画家—研究—中国—古代

IV. J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 059339 号

出版者 **江苏教育出版社**

社 址 南京市马家街 31 号 邮政编码 210009

网 址 <http://www.1088.com.cn>

出版人 张胜勇

书 名 文人与画——正史与小说中的画家

作 者 严善錞

责任编辑 郝志坚

集团地址 凤凰出版传媒集团有限公司

(南京市中央路 165 号 邮政编码 210009)

集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 河北科技师范学院印刷厂

厂 址 河北 秦皇岛 电话 0335—2039060

开 本 787×1092 毫米 1/16

印 张 23.5 插页 2

字 数 280 000

版 次 2005 年 9 月第 1 版

印 次 2005 年 9 月第 1 次印刷

印 数 0001—5100

定 价 25.80 元

发行热线 010—88876731

编辑热线 010—88876730

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换

序一

曩时，克里斯与库尔茨合撰《艺术家传奇》(*Die Legende vom Künstler*, von Ernst Kris, Otto Kurz, 1934)。于群书丛札中关乎所论者，广取博搜，触类引义，立说之精，探赜之细，凡举一端，皆凿凿不刊。尤以论 *divino artista* 一节为学林所重。盖西方艺匠从 *scimmia della nature*(模仿自然之猴)到 *deux artifex*(创造艺术之神)，其转换关键，必先置诸 *Paragone* 气氛中而后观之也。

中土艺事则大异于斯。唐太宗撰右军书赞，宣之王庭，树为典范，逮至两宋，文人画逸笔独步，或空中散花，流徽自得，或发为悲怀，契入神悟。艺事，已非浅术，艺进乎道矣。然欲寻其奥，必也于秋水初艳，万山深静中得之。

善鐔先生苦学精究，尝推儒学之旨，以合艺用，及为画史之学，惟实事求是，不主门户。所著《正史与小说中的画家》，拟之不殊，暗合曩篇，于抱困荒江，垂名野史者尤有致意。稿本初成，远道寄示，置之案头，拜阅数过矣。晚步归来，空庭萧寂，春光渐老，对月怀思，匆匆草此，权当小引。

乙酉三月，范景中漫识

序二

嗟乎！史之难言，海内治史者咸知之矣，而治画史者未必尽知也。盖画史虽小，所牵涉者实巨，所揭橥者甚多，一代之艺术，一邦之文化，既赖以着明，而德风乱草，家国经变，亦往往寓焉。又画史错综，典籍纷如，治斯者，苟非经经纬史，佐以百家，则其所得，已不足观。矧下此者，仅以一通史、一概论之肤学，而欲求一时代、一地域之历史，可得乎哉？

今严君善鐔先生，以儒者之风雅，怀画家之才艺，学富眼高，两利其能，于所著《正史与小说中的画家》一书，淘洗古今，提挈精华，遂使画史之中，迷雾涌现莲花，江海得溯源流，棼丝可绎，乱珠可总，画家之身份地位乃得厘清，画史之人文背景乃得昭晰，而尤于文人画家研求邃密，所见甚真，所造甚深焉。

夫文人之画，所从来远。而究其始末，则顾恺之以人物画出之风云谿浪之余，所变者一焉；王摩诘以山水画出之歌咏流连之际，所变者再焉；至苏东坡以枯木竹石出之文章酒会之间，所变者三焉。其余赵、董数家，鼓荡流风，兴波助澜，功虽不没，不能变矣。而善鐔先生论文人画家之类型，独举顾恺之、王维、文同、苏轼、董其昌为言，可谓善以类求、能覘其变者也；文虽简而义明，言虽微而理切，真出诸人之个案研究上矣。

“没有艺术，只有艺术家。”此西哲贡布里希之名言也，善鐔先生得毋深有同然者非邪？

乙酉杪春，王霖序

导 言

研究美术史的一个非常重要的角度,就是我们所面对的这些画是谁画的,他们为何而画,他们自己又是如何看待绘画这个行业的。这些问题其实早就存在于中国古代的文献中,只是前人没有将它系统地加以论述,或许,对他们来说,这些问题无关宏旨,不必花费心思。但也恰恰如此,使我对这一问题有了更特殊的兴趣,尤其是当我读到西方学者的有关著作后。应该说,在这一点上,西方美术史家的研究成果丰硕。^[1]他们的研究,给我们提供了许多启发。这一问题在我们过去的绘画史、尤其是文人画史的研究中常常有所提到,但有关的论述却缺乏整体性和系统性。本文也只是选择几个方面,对这个问题做一彼此有些关联的解答。

本文第一章所要考察的是“图画”、“艺术”与“画家”的一般概念,其目的主要是为了从一个学科或职业的角度,来更深入地探讨中国画家的身份问题。在这一点上,我们遇到了几乎与西方完全可以类比的情况。或者说,正是西方学者对这类问题的研究,触发了我的思考。

古希腊的学者柏拉图(Plato,公元前 427—公元前 347)和亚里士多德(Aristotle,公元前 384—公元前 322)从没有给艺术做过具体的分类。他们只是用“模仿”(mimesis)一词,将诗歌、音乐、舞蹈、绘画连在一起。古罗马的西塞罗(Cicero,公元前 106—公元前 43)则挑出“自由艺术”(liberal arts)这一话题,但是没有说明哪些学科为“自由艺术”。古典后期的卡佩拉(Martianus Capella, active 400

AD)给“自由艺术”做了分类,即语法、修辞、雄辩术、算术、几何、天文、音乐,这便是后世所称的“自由七艺”的较早的分类。中世纪早期全盘继承了古典后期的七艺分类法。11世纪圣维克托隐修院的于格(Hugo of St. Victor, 1096—1141)为了与“自由七艺”相对应,提出了“技工七艺”(mechanical arts),它们是:编织、装备、商贸、农业、狩猎、医学、演剧。建筑、绘画与雕塑又都归入“技工七艺”的“装备”中。在中世纪的学校(school)与大学(university)里,诗与音乐已被作为讲授的课程;而视觉艺术则仍然局限于艺人行会的口传身授。在这种制度里,画家常常是属于药剂师行会。文艺复兴时期,绘画及其他视觉艺术取得了突出的成就,^[2]并出现了一些既是艺术家,同时又是杰出人文主义者的人物,如阿尔伯蒂(Alberti, 1404—1472),他既是一位画家,又是一位诗人、哲学家、音乐家和建筑师,近似于中国的王维(701—761)和苏轼(1037—1101)。从14世纪末到16世纪,许多艺术家和作家在文章中都表达出对视觉艺术的赞叹,不断呼吁绘画应作为“自由艺术”而不是技工艺术,试图使绘画与音乐、修辞学和诗学平起平坐。^[3]这使我们想到了在中国的六朝时王微(415—453)提出“以图画非止艺行,成当与易象同体”的情形。^[4]

在中国的先秦(公元前221年以前),“艺”有二义,一指技艺,即所谓“百工献艺”,^[5]当然也包括绘画;一指“六艺”,即“礼、乐、射、御、书、数。”后者与西方早期的“自由七艺”有一定的相似之处。但是,在中国早期的正规文献(如《晋书》等正史)中,“艺术”一词通常是指技术、甚至是巫术。在宋代目录学中,“艺术”开始意含绘画。到清代的纪昀(1724—1805)奉命编《四库全书》时,“艺术”的概念有了变化。“艺术”出现在《四库全书》的《子部》,其目录为:儒家、兵家、法家、农家、医家、天文算法、术数、艺术、谱录、杂家、类书、小说家、释家、道家。^[6]而且,这时的“艺术”,以书法和绘画为

主,绘画的位置排在“杂技”之前,这在很大程度上得归功于文人对于绘画的参与。

西方在中世纪之前,“文”(letter)与“艺”(art)还没有一个明确的学科,它们都统一在“techne”。西方自古也是“诗人”(poet)的社会地位高于“艺人”(artisan)。^[7]在中国,按董仲舒(公元前179—公元前104)在《春秋繁露》中的解释,“艺”已经包括了文(即“诗”)。^[8]可以说,在中国,由于“艺”的概念非常广泛,很难与西方来对应。因此,不妨用文人与画家来做比较。显然,中国在古代也是文人的地位远远高于画家,但有趣的是,由于他们使用相同表达媒材——笔墨纸砚,因此,文人就非常容易“染指”绘画;^[9]然而,他们却从来没有想到要把绘画的地位摆得像诗一样高,在他们的心目中,“文”、也可以说“诗”的地位,永远要比“画”高。道理很简单,中国文人学习知识的目的是为了出仕,而“文”或“诗”,则是出仕的必要工具。

本文第二章,讨论的是画家与正史和小说的关系。^[10]选择这样的一个角度,是想设身处地从文人的角度来检讨一下画家在他们心目中的地位。在此首先要说明的一点是,我们现在所接触到的有关画家的文献资料,大多是由文人画家撰写的,这不同于西方的业余艺术理论^[11]。尽管我也知道,研究中国的绘画史应该包括更广泛的内容,诸如对民间画家的研究。但是,我还是希望自己的研究建立在文献与实物互证、互释的基础上。虽然我们今天还能看到大量民间无名氏的优秀画作,而我却只是将其作为解释自己所关注的问题的补充材料。所以,我在此得承认,本文的选题及立论,在很大程度上受到了文人的价值观的影响,这也是本文无法回避和超越的。

“正史”,即我们今天所说的“二十四史”或“二十五史”,^[12]是中国文化的一大特点,也是我们研究美术史的一个重要文献来源。

两千多年来,无数的文人学士、乃至帝王将相,对此投入了极大的热情,使得中国文化得以清晰整体地绵延传承。而在西方,文学艺术却完全在正史的视野之外。^[13]谈到“史”的意义,自然就会考虑到“经、史、子、集”在古代文人的知识和生活中的地位问题。“鲁叟谈五经,白发死章句”,^[14]文人对“经”之看重,自不待言。它不仅是一门关于思维和道德的学问,也是一门进试出仕的学问。所以,本文对一些重要的字意、词意的解释,以“经”为原旨,兼顾注疏衍义。“史”则是一门关于政治人事的学问,一门处世应对的学问。它大都由“纪”、“传”、“表”、“志”四个部分组成,其中的“传”无疑起到了榜样的作用。^[15]晋人左思有《咏史诗》八首,借史事以咏怀抱,^[16]开后来中国诗歌中最重要的—种体例——“咏史诗”之风气;宋人苏轼在童年听母亲读到《范滂传》后,便立志要学范滂,以气节相尚;^[17]现代革命家毛泽东自1952年至1976年,在日理万机之余,通读精读了《二十四史》,并作了大量评注、圈点和各种阅读标记。^[18]可见“正史”对中国文人、或者说知识分子的影响之大。尽管正史基本上是围绕着政治这个核心来写的,^[19]但如果艺术家的成就显著,也有机会入“传”;若有一定的成就,其名字也可能出现在相关部分。但遗憾的是,在“二十五史”中,对职业画家几乎没有任何记载。相反,我们在那些被文人视为“街谈巷语,道听涂说”^[20]的小说中,却看到了不少关于画家的故事,而且具有明显的类型化倾向,这与西方艺术史家的研究结论有一定的相似之处^[21]。尤其是对艺术家专注创作时出现的那种“入神”的状态描述,与西方的一些思想家的关于“灵感”的观念也非常相似。^[22]

第三章讨论的画品、画史、画论与画家的问题,也是一个令我非常困扰的问题,尤其是当我考虑到画论与文论、诗论和书论的关系时。我们知道,宋代前,中国的文学理论批评的重要文章往往见于书信、短文、序言与诗歌,许多被今人奉为经典的文学理论著作,

如《文心雕龙》，都不属于中国文艺批评常用的文类。^[23]自宋代欧阳修(1007—1072)的《六一诗话》诞生后，中国的诗论就几乎被这样一种看似非常随意的文类所主导。但是，如果设身处地去想想当时文人所接受的那些知识的教育和相关文体的观念，那么，我们就会换一个角度来看这个问题。这种看似随意、近乎语录式的文体，有其显赫的来头，孔子的《论语》，便是它的鼻祖。因而，我们有必要对苏轼的那些论画诗、董其昌的那些“随笔”予以足够的重视。事实也正是这样，他们俩人这些看似随意的三言两语，比那些专门的论画著作对美术史的影响要更大，至少是在趣味问题上。

但是，当我们谈论到一个学科的概念时，尤其当我们想对一些观念做一种历史性的考察时，就不得不把眼光集中到《古画品录》、《续画品》、《唐朝名画录》、《五代名画补遗》、《圣朝名画评》等这样一些相对系统、且有前后传承的著作上来。在这些著作中，我们可以比较清晰地看出论者的思路，及他所使用的一些词语在上下文中的关系。为了便于对本文主题的论述，我还是暂且选择于安澜的方法，将画学著作分成画论、画史和画品三类。^[24]然而，正如我在第一章将要谈到的那样，要把古代的画学著作进行严格的分类是一件十分困难的事，因为在当时，绘画的理论并没有形成一个相对规范的学科，大部分的著作没有明确、规范的撰写体例，读者也没有定向阅读的要求。通过这种分类研究所得出的结论是：中国的文人、或者说知识分子对于画家在绘画以外的方面，诸如道德、修养、学问等，似乎比绘画本身有更多的要求。然而西方的绘画理论在相当长的一个时期，只是停留在纯粹的技法层面。^[25]

在第四章中，我所要讨论的是业余画家、或者说是文人画家的问题。也许，对于西方的美术史家来说，这根本不是一个问題。因为西方的画家行会从公元5世纪到17世纪末一直控制整个职业的运作，^[26]画家没有任何独立性可言，也就是说，画家一旦想采取业

余态度,他就完全没有社会空间。但在中国的情况却恰恰相反,业余画家、或者说文人画家,在美术史中扮演着主角。对于一个有影响力的古代文人画家,我们无法完全用一个量化的概念去分析他从事绘画创作究竟是职业的还是业余的,也就是说,我们没有办法得到一个确切的数字来表明他每天、或者说每年用多少时间画画,多少时间从政或写诗。就以董其昌(1555—1636)来说,据史料记载,他一生有三十五年的时间在做官,甚至当到礼部尚书,^[27]相当于今天的教育部长和文化部长,其公务之繁和责任之重,理应花费他大部分的时间和精力。但同时,我们也知道,他又有相当长的一部分时间(1599—1621)过着隐居的生活,那时他可以潜心地研究书画。我们从他的绘画和书法方面的成就发现,他在艺术的创作、收藏和批评方面的投入,决非可用“游戏”两字来形容。也许,我们是将书法的某些技术标准带到了绘画的批评之中,使擅长书法的文人画家占了便宜。然而,那些由文人们撰写的绘画史却早早就告诉了我们:“书画同体而未分”、“书画异名而同体”;^[28]画家们甚至还用诗人口吻说:“石如飞白木如籀,写竹还应八法通,若也有人能会此,须知书画本来同。”^[29]因此,我们也不得不先站在他们的立场上来看看绘画究竟是怎么回事,是否应该先学好书法再去画画,甚至是先做个文人、或者先去当一个政治家再去画画,就像苏轼那样。有趣的是,据史料所载,被后人封为“画圣”的吴道子,正是因为跟随张旭、贺知章学习书法不成,才专攻于画。^[30]

通过这四个方面的有限考察,我想得出的结论依然非常简单:中国绘画在其发展过程中,由于文人、或者说是士大夫的参与,使得它的美学观念、趣味标准、形式风格,乃至历史的撰写方式,在许多方面都显示出与西方绘画的不同;自然,中国画家的文化身份和社会地位也不同于西方。然而,也正是往往人们将其视为“简单”,而忽视了它的实际影响,以至于使我们很难用一种相对正确的眼

光来看待中国画的历史。从艺术理论的角度来看,“诗、书、画”互相阐释的这种理论模式,^[31]在这种差异性中起了很关键的作用。在此尤其需要说明一点是,从中西绘画比较的角度来看,我认为中国艺术中的“诗”对“画”影响,更主要是作为一个写“诗”的人、或者从某种意义上可说是文人士大夫对“画”的价值观的影响,而不是对它的风格、形式乃至所谓的“意境”的影响。因为从对事物的再现或表现的方式来说,“诗”与“画”是两个相对独立的语言系统,所谓的“诗中有画、画中有诗”,实际上是无法对应论证的。^[32]“书”不仅在风格和形式影响了“画”,甚至还影响了对它的传授模式的描述。在中国的书史和画史中都有“家谱”的形式出现,^[33]它们似乎都具有“秘技”的色彩,而画史中的这种情况又与西方的比较类似。^[34]如前所说,我在论文的第四章中已经谈到了这个问题,但由于限于选题,我没将“书”与“画”、或者说书法家与画家的关系做系统的论述。^[35]考虑到本文的主题和整体的写作方式,我对“诗、书、画”这种关系的思考,没有在对具体材料的议论中一一展开。这是一个非常复杂且需要花大量时间去认真对付的问题,我将在今后专门撰文论述。

最后需要说明一点的是,本文虽然试图从中西的比较方式来研究中国画家的身份问题,但考虑到行文的连贯性,对于相关的西方美术史的资料和观念,就只是在导言部分作一提示和交代,正文中就不展开论述。

注 释

[1] Perspectives in Education, Religion, and the Arts, eds. Howard E. Kiefer and Milton K. Munitz (Albany, N. Y., 1970); Rensselaer W. Lee, ut pic-

tura poesis: The Humanistic Theory of Painting (New York: W. W. Norton Company, Inc. 1967); Paragone: A comparison of the Arts by Leonardo da Vinci, ed. Irma A. Richter (Oxford, 1949); P. O. Kristeller, Renaissance Thought and Arts, pp. 214~215.

- [2] 这在佛罗伦萨的钟塔(campanile)里得到表达,在钟塔里绘画、雕塑与建筑独立成组,并与自由艺术和技工艺术并列。这不仅说明艺术作品的水准大大提高,而且表明视觉艺术与科学、文学建立了密切的关系。A. Dresdner, Die Kunstkritik: Ihre Geschichte und Theorie, vol. I (Munich, 1915), 77ff.

- [3] Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts", Journal of the History of Ideas, 12 (1951), pp. 465~527; 13 (1952), pp. 17~46.

- [4] 《历代名画记》卷六,《画史丛书》本,第79页。本文所用《历代名画记》、《图画见闻志》、《画继》、《宣和画谱》、《图绘宝鉴》、《益州名画录》、《吴郡丹青志》、《国朝画征录》均系于安澜编《画史丛书》本,上海人民美术出版社,1963年版。

- [5] 《左传·襄公十四年》,本文所用的《周易》、《尚书》、《诗经》、《诗》、《尔雅》、《左传》、《周礼》、《仪礼》、《语论》、《孟子》等十三经文字,均依阮元校刻的《十三经注疏》,中华书局,1980年影印本。

- [6] 《四库全书总目·子部·艺术类》收录了书画、琴谱、篆刻及杂技的典籍。小序说:“古言六书后明八法,于是书品为二事。左图右史,画亦古义,丹青金碧,渐别为赏鉴一途,衣裳制而纂组巧,饮食造而陆海陈,踵事增华势有驯致,然均与文史相出入,要为艺事之首也。”见《四库全书总目》卷一一二《子部·艺术类一》,第951页,中华书局,1965年。

- [7] 如罗马时代的诗人贺拉斯(Horace,公元前65—公元前8)是皇帝奥古斯都(Augustus,公元前63—公元前14)的座上客,奥古斯都曾邀请他担任私人秘书。然而一千多年后的文艺复兴时期,艺术家莱奥纳尔多·达·芬奇(Leonardo da Vinci, 1452—1519)还在力图通过所著的《比较论》(Paragone),将画家与诗人做极为详尽的比较,以证明绘画与雕塑也是“理论的艺术”。见 H. Osborne, Aesthetics and Art Theory, New York: E. P. Dutton,

ton, 1970, pp. 43~44.

- [8]《春秋繁露》卷一《玉杯》第二：“诗道志，故长于质；礼制节，故长于文；乐咏德，故长于风；书着功，故长于事；易本天地，故长于数；春秋正是非，故长于治人；能兼得其所长，而不能遍举其详也。”见《二十二子》，第770页。

本文所用《韩非子》、《淮南子》、《春秋繁露》、《老子道德经》均系浙江书局光绪初年的《二十二子》本，上海古籍出版社，1986年影印。

- [9]西方的书写工具(stilus)与制像工具是完全不同的。而且，西方绘画的分类是基于载色剂(vehicle)，例如蜡画(encaustic)、蛋胶画(tempera)、油画(oil painting)、水彩(water color)等。

- [10]关于正史的客观性及与诸子和小说的关系问题，钱钟书说：“《论语·述而》：‘子不语怪力乱神’，《庄子·齐物论》：‘六合之外，圣人存而不论’；皆哲人之明理，用心异乎史家之征事。屈原《天问》取古来‘传道’即马迁‘不敢言’之‘轶事’、‘怪物’，条诂而件询之，剧类小儿听说故事，追根穷底，有如李贽《焚书·童心说》所谓‘至文出于童心’，乃出于好奇认真，非同汰虚课实。《左传》宣公二年称董狐曰：‘古之良史也，书法不隐’，襄公二十六年又特载南史氏之直笔无畏；盖知作史当善善恶恶矣，而尚未识信信疑疑之更为先务也。《孟子·尽心》论《武成》曰：‘尽信书则不如无书’，……马迁奋笔，乃以哲人析理之真通于史家求事之实，特书大号，言：前载之不可尽信，传闻之必须裁择，似史而非之‘轶事’俗说(quasi-history)应沟而外之于史，‘野人’虽为常‘语’，而‘缙绅’未许易‘言’。孟子开宗，至马迁而明义焉。……刘知几《史通·探撰》目马迁所探‘皆当代雅言，事无邪僻’。”见《管锥编》，第251,252页。此外，关于古代史书的真实性问题，钱钟书也从文体的角度做过这样的解说：“先民草昧，词章未有专门。……古代史与诗混，良因先民史识犹浅，不知存疑传信，显真别幻。号曰实录，事多虚构；想当然耳，莫须有也。述古而强以就今，传人而借以寓己。”见《谈艺录》，第38页，中华书局，1984年。

- [11]P. O. Kristeller, Renaissance Thought and Arts, pp. 214~215.

- [12]“正史”概念出于《隋书·经籍志》。是志分史部为十三类：一、正史，二、古史，三、杂史，四、霸史，五、起居注，六、旧事，七、职官，八、仪注，九、律令，

十、杂传,十一、地理,十二、谱系,十三、簿录。《史记》、《汉书》、《后汉书》、《三国志》、《晋书》等属“正史”,所以,其意相当“国史”,见《二十五史》。

- [13]在古希腊文中,“历史”(historia)的最初含义是指询问和调查,引申为“通过询问和叙述所获得的知识”。被称作西方历史学之父的希罗多德(Herodotus,公元前484—公元前425),正是由于不断提问,他才能够从有关事件报道者的意见中抽绎出知识。希罗多德通过所撰的《历史》奠定了记叙体史书编撰体例的基础;而《历史》因其涉及山川地理、民族分布、经济状况、政治制度、趣闻轶事、风土人情、宗教信仰、名胜古迹等等,被班兹(H. E. Barnes)认为是“希罗多德首先发觉了文化史之意念”。而另一位古希腊卓越的历史学家修昔底德(Thucydides,公元前460—公元前396)则是将编年与记事结合,使之成为西方传统史学正宗体例的第一人。毫无疑问,艺术的历史并不在他《伯罗奔尼撒战争史》的记事中占有一席之地;因为政治和军事才是他的主题,这一主题便成了西方历史学的正宗。

- [14]李白《嘲鲁儒》,见《李太白全集》(清王琦注),第1157页,中华书局,1977年。

- [15]关于经、史、传的关系,章学诚称“六经皆史也。古人未著书,古人未尝离事而言理,六经皆先王之政典也”(《文史通义》,第1页,中华书局,1985年)。“古无私门之著述,六经皆史也。后世袭用而莫之或废者,惟《春秋》、《诗》、《礼》三家之流别耳。纪传正史,《春秋》之流别也”(《文史通义》,第572页)。又说:“传记之书,其流已久,盖与六艺先后杂出。古人文无定体,经史亦无分科。《春秋》三家之传,各记所闻,依经起义,虽谓之记可也。经《礼》二戴之记,各传其说,附经而行,虽谓之传可也。其后支分派别,至于近代,始以录人物者,区为之传;叙事迹者,区为之记。盖亦以集部繁兴,人自生其分别,不知其然而然,遂若天经地义之不可移易”(《文史通义》,第248页)。

- [16]明人胡应麟《诗薮》说:“《咏史》之名,起自孟坚(班固),但指一事。魏杜挚《赠毋丘俭》,迭用八古人名,堆垛寡变。太冲(左思)题实因班,体亦本杜,而造语奇伟,创格新特,错综震荡,逸气干云,遂为千古绝唱。”

- [17]《宋史》卷三百三十八《苏轼传》:“生十年,父洵游学四方,母程氏亲授以

书,闻古今成败,辄能语其要。程氏读东汉《范滂传》,慨然大息,轼请曰:“轼若为滂,母许之否乎?”程氏曰:“汝能为滂,吾顾不能为滂母邪?”见《二十五史》,第6390页。本文所用《二十五史》为武英殿本(其中《清史稿》系关外二次本),由上海古籍出版社、上海书店1986年影印。以下只注全书总页码,不注版本。

[18]《毛泽东评点二十四史》由中央文献研究室和中央档案馆组织专家进行整理校勘,由线装书局2000年出版。

[19]对于正史与小说和野史的关系,这里不作细辨。较为传统的观点是“小说”即是“言而不经”的史。“刘敬叔异苑称:晋武库失火,汉高祖斩蛇,剑穿屋而飞,其言不经,梁武帝令芸编为小说。”(《史通·杂说篇》)“梁武帝作通史时凡不经之说为通史所不取者,皆令殷芸别集为小说,是小说因通史而作,犹通史之外乘。”(姚振宗语,引自《殷芸小说辑证》,见《余嘉锡论学杂著》,第280页,中华书局,1963年)。目前史学界一般的观点认为除“前四史”外,只有《明史》较正宗。此外,暂引王世贞《艺苑卮言》中的论史之说为参考:“《晋书》、《南北史》、《旧唐书》,稗官小说也。《新唐书》,赝古书也。《五代史》,学究史论也。《宋》、《元史》,烂朝报也。与其为《新唐书》之简,不若为《南北史》之繁;与其为《宋史》之繁,不若为《辽史》之简。”

[20]《汉书》卷三十《艺文志》:“小说家者流,盖出于稗官。街谈巷语,道听涂说者之所造也。孔子曰:‘虽小道,必有可观者焉,致远恐泥,是以君子弗为也。’然亦弗灭也。闾里小知者之所及,亦使缀而不忘。如或一言可采,此亦刍蕘狂夫之议也。”《二十五史》,第531页。

[21]艺术史家兼心理分析学家恩斯特·克里斯(Ernst Kris,1900—1957)和艺术史家奥托·库尔茨(Otto Kurz,1908—1975)在合著的《关于艺术家形象的传说、神话和魔力:一次史学上的尝试》(Die legende Vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch,1934)一书中向我们一一指出传统传记中已定型的“轶事”模式、“英雄”模式及“神话”模式。他们合写这本书的目的,就是想向我们说明传统的神话与传说的传播模式在艺术家传记编纂中所扮演的重要角色,而传记作家如何成了预言家,艺术家的生平故事则具有了神话性质。并且提醒传记作家应当对所记叙材料的准确性和可考性做认真

的调查,同时对材料作者的个人偏见也要保持警惕。他们的这种提示,也使我们在读《太平广记》中的各类关于画家的传说时保持了必要的警惕。

- [22]柏拉图最早讨论了灵感的问题。他在《伊安篇》(Ion)里借苏格拉底(Socrates)的口说道:“诗人是一种轻飘的长着羽翼的神明的东西,不得到灵感,不失去平常理智而陷入迷狂,就没有能力创造,就不能做诗或代神说话。”柏拉图:《文艺对话集》,朱光潜译,北京,人民文学出版社,1963年,第8页。另比较 Critical Theory Since Plato, ed. Hazard Adams(H. B. Jovanovich College Publishers, 1992), p. 14.

- [23]参见王柏华、陶庆梅译宇文所安《中国文论:英译与评论》第七章《诗话》,第395~398页,上海社会科学院出版社,2003年。

- [24]于氏在《画论丛刊》之《例略》中称:“本编专辑关于画法画理之作。于叙述源流,品第鉴别之著,皆不栏入。故《绘事微言》与《松壑画忆》,只取上卷。《溪山卧游录》只取一、二两卷。”画史、画品、画论之别也由此可见。见《画论丛刊》,第3页,人民美术出版社,1960年。

- [25]A Documentary History of Art, vol. I, ed. E. G. Holt(New Jersey: Princeton University Press, 1981).

- [26]Early Medieval Art: 300—1150 Sources and Documents, ed. Caecilia Davis—Weyer(Prentice—Hall, INC., 1971), pp. 48~49.

- [27]《明史》卷二百八十八《董其昌传》:“五年正月拜南京礼部尚书”,《二十五史》,第8580页。关于董其昌的生平,参见任道斌编《董其昌系年》,文物出版社,1988年。

- [28]张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》,《画史丛书》本,第1页。

- [29]此为赵孟頫“题画诗”,见汪珂玉《珊瑚网》卷八《题柯敬仲墨竹》,并另有赵氏题语:“柯九思善写竹,尝自谓写干用篆法,枝用草书法,写叶用八分或鲁公笔法,木石用金钗股屋漏痕之遗意。”

- [30]《历代名画记》卷九:“吴道玄,阳翟人也。好酒使气,每欲挥毫,必须酣饮。学书于张长史旭、贺监知章,学书不成,因工画。”《画史丛书》本,第108页。

- [31]可参见纽约大都会博物馆的1985年举办的“文字与图像”讨论会论文集: Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting May 20—