

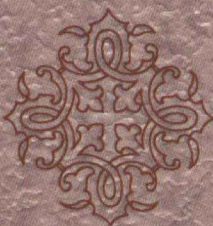


*Yanjing Forum 2012*

# 燕京论坛

## 2012

首都师范大学文学院/编



社会科学文献出版社  
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

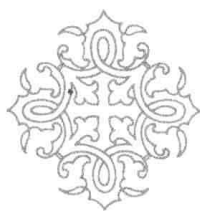


# 燕京论坛

## 2012

Yanjing Forum 2012

首都师范大学文学院/编



社会科学文献出版社  
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

## 图书在版编目(CIP)数据

燕京论坛. 2012/首都师范大学文学院编. —北京: 社会科学文献出版社, 2013. 9

ISBN 978-7-5097-4723-0

I. ①燕… II. ①首… III. ①社会科学-文集  
IV. ①C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 118256 号

## 燕京论坛 2012

编者 / 首都师范大学文学院

出版人 / 谢寿光

出版者 / 社会科学文献出版社

地址 / 北京市西城区北三环中路甲 29 号院 3 号楼华龙大厦

邮政编码 / 100029

责任部门 / 人文分社 (010) 59367215

责任编辑 / 马续辉 周志宽

电子信箱 / renwen@ssap.cn

责任校对 / 李文明

项目统筹 / 宋月华 黄丹

责任印制 / 岳阳

经销 / 社会科学文献出版社市场营销中心 (010) 59367081 59367089

读者服务 / 读者服务中心 (010) 59367028

印装 / 三河市尚艺印装有限公司

开本 / 787mm×1092mm 1/16

印张 / 18.5

版次 / 2013 年 9 月第 1 版


字数 / 312 千字

印次 / 2013 年 9 月第 1 次印刷

书号 / ISBN 978-7-5097-4723-0

定价 / 69.00 元

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社读者服务中心联系更换

 版权所有 翻印必究

# 序

左东岭

由首都师范大学文学院与校教务处、图书馆于2003年联合创办的“燕京论坛”（最初名曰“人文学术论坛”）至今已经有6年的历史了。在这6年中，世界与中国发生了许许多多的变化，论坛也伴随着这些变化经过了不断的总结与调整，但其基本原则没有改变，这就是坚持其前沿性、交叉性与多样性。这些讲座中的许多话题是对目前生活中所发生的许多新现象的探索与分析，以便使听众能够对这个急剧变化的时代及时地进行了解并理性地加以把握。其中有些话题尽管是古代的或传统的，但无论是其所拥有的观念还是其所使用的分析方法，都是颇为新颖的。交叉性则是指讲座内容并不限于文学的或语言的，这些讲座的题目尽管语言文学所占比例较大，但尽量囊括了所有学科领域，尤其是交叉学科领域，以便能够触类旁通。多样性则是指讲座内容的广泛包容性与个性多样化，使主讲者能够充分表达自我的学术见解与个性特色。

从前沿性、交叉性与多样性这些特性看，论坛的性质与大学课程的学习具有明显的差异。从学习的角度讲，它们当然可以作为课堂知识的补充，因为从这些讲座中可以了解新的学术理念与研究方法。但论坛更重要的目的是开阔视野，活跃思想，增加见闻。因为就本质意义讲，大学既是传授专业知识、培养专业能力的课堂，更是提高公民素养、提升人生境界的场所。因此，增广见闻与活跃思想乃是一所大学所必须拥有的内容。这也是我们能够始终坚持不懈地举办人文学术系列讲座的直接动力。

讲座举办6年来，取得了良好的效果，它不仅使本校的师生受益良多，而且逐渐吸引了其他高校的听众，影响越来越大。然而，受场地与时间的限制，许多校内的师生难以全部聆听，更不要说其他院校的听众了。而我们聘请的这些学界同人，大都是国内的一流专家或者是活跃于学术前沿的

中青年学者，他们所讲内容如果仅仅是一次性的行为，就会浪费这些宝贵的学术资源。鉴于此，我们依照惯例，对各位学者的演讲内容进行了认真的整理并征得主讲人的同意，将其结集出版，以飨广大读者。希望这些讲座能够使更多的人受到启迪，则此项活动非但使我校师生受益，更当嘉惠于社会也。是为序。

2009年6月30日



# 目 录

# CONTENTS

- 论古代文艺学的主神重形传统 ..... 刘 石 / 1
- 重审中国的智慧和文化的 ..... 敬文东 / 13
- 文学与爱情 ..... 汪正龙 / 30
- 汉语连介词的来源与语法化的路径和类型 ..... 江蓝生 / 48
- 意象阅读与意象思维 ..... 简政珍 / 65
- 航向新世纪
- 排湾琉璃珠之梦 ..... 亚磊丝·泰吉华坦 / 83
- 从世界电视的变化发展趋势谈中国电视体系的改革 ..... 洪浚浩 / 96
- “轻”的书写：中国当代艺术的一条线索 ..... 朱 朱 / 108
- 儒道互补与中国传统思想文化 ..... 白 奚 / 138
- 游走于真假有无虚实之间
- 金基德电影解读 ..... 王黑特 / 157
- 华语视角下的“讲话”类词群考察 ..... 郭 熙 / 176
- 走向世界的林语堂 ..... 王兆胜 / 189
- 默片时期的明星文化
- 从阮玲玉说起 ..... 丁亚平 / 219
- 学习·欣赏·探究
- 追寻唐诗宋词的世界 ..... 马自力 / 238

比较词义：找寻词义演变的奥秘 .....	黄树先 / 256
莫言——《红高粱》上飞翔的自由精灵 .....	张志忠 / 269
后 记 .....	张桃洲 / 288

时间：2012年2月29日（周三）18:30

地点：北一区图书馆一层学术报告厅

## 主讲人简介

刘石 清华大学中文系主任、教授、博士生导师，《清华大学学报》（哲学社会科学版）副主编。主要从事中国古代文学、文献学研究，著有《书法与中国文化》《苏轼词研究》《苏轼词选》《有高楼杂稿》《有高楼续稿》《中国文学作品选注（宋辽金卷）》等。

# 论古代艺术学的主神重形传统

刘 石

“形神”是中国古代艺术学的重要范畴，普遍施用于以书画为代表的艺术和以诗文为代表的文学领域。原始要终，“形神论”的源头却在哲学宗教、思想文化领域而非文学艺术领域，是这些领域的相关理论为艺术学史上的形神论奠定了基础。

战国至汉魏间，哲学文献多有“形”“神”并称者。《庄子》的“抱神以静，形将自正”、《荀子》的“葬埋，敬藏其形也；祭祀，敬事其神也”、嵇康的“精神之于形骸，犹国之有君也”等，不仅二者对举，而且普遍体现出神主形次的倾向。

其中，西汉初年《淮南子》对形神问题的论述更显突出。一曰“以神为主”，再曰“太上养神，其次养形”，三曰“神贵于形”。尤其这一条：“画西施之面，美而不可说；规孟贲之目，大而不可畏：君形者亡焉。”其旨意虽仍然无关绘事，但毕竟是借绘事来比喻，且明确提出“神”为“形”之主宰的思想，这两点与后人以“形神”论文艺的关系甚为密切，故特别



值得表而出之。

古代的相人术发源甚早。所谓相人，就是“相人之形状颜色而知其吉凶妖祥”。《左传·文公元年》有叔服“能相人”的记载。《史记·高祖本纪》载吕公曰：“臣少好相人。”汉代以降，善此道者更多。

《汉书·蒯通传》：“仆尝受相人之术。”魏刘邵撰《人物志》，今人誉为人才学专著，实即发挥表里相应、由表察里的相术理论，所谓“物生有形，形有精神，能知精神，则穷理尽性”。相术理论中有关内外相应、心为形主的理论，对后来作为文艺学重要命题的形神论具有极大的启发作用。苏轼在其名文《传神记》中就说：“传神与相一道。”

汉以察举、征辟取士，魏以九品中正制选人，均注重人物的性情与品行。两晋时期，自汉末以来的清谈之风一时盛行，重名理者偏爱月旦人物的容貌，《世说新语》有《容止》篇，专记时人对名士如何晏、潘岳、曹操、左思等容貌美丑的品评，但重形貌的同时更重神采，如汤用彤所论：“汉魏论人，最重神味。曰神姿高彻，神理隽彻，神矜可爱，神锋太俊，精神渊箸。”即使未用神字，亦未必不与之相关。如称夏侯玄“朗朗如日月之入怀”，嵇康“岩岩若孤松之独立”之类，若谓其拟貌则不伦不类，谓其喻气度风神则滋味隽永。

内在的神采可以通过外在的形貌体察之，眼睛本为形貌的一部分，但属于特殊的形貌，是借以窥见精神内质的最佳管道。孟子早说过：“存乎人者，莫良于眸子。”魏刘邵亦有“征神见貌，则情发于目”之说。魏晋间人品评人物最重眼神，《世说新语》载例甚多，如裴楷目王戎“眼烂烂如岩下电”，王衍目裴楷“双目闪闪若岩下电”。无独有偶，画家顾恺之（344～405）亦极重眼睛（详下），考虑到顾氏本为东晋人物，又是重神论者，文艺学史上的形神论和晋人清谈之间的关系，就可以想知了。

魏晋名士重名理外又重玄远，思辨性论题一时盛行，其所关涉者如有无、言意、才性等，都是有表里之分又相互依存的成对的概念，论辩者又多以属于里的概念为重。如在论辩有无关系时，不否定有，而强调以无为本；讨论言象意关系时，不否定言与象，而强调意重于言与象。这是一种观念，也是一种思维，与文艺学史上神主形次这一基本形神关系论的形成，自当有潜在的联系。

六朝玄释并兴，形神关系的讨论更趋炽烈。梁人范缜力主“神灭”，认为形与神一体相合，所谓“神即形也，形即神也，是以形存则神存，形谢

则神灭也”，“形之与神，不得相异”。但占上风的无疑是“神不灭”论者。阅梁释僧佑所编《弘明集》、唐释道宣所编《广弘明集》可知，东晋以降，撰文论神不灭者不下六七十人，其中不乏慧远、萧衍这样的佛学家，也有同时身为画论家的宗炳（375~443）。此实为基于佛教立场之必然，“盖中国佛教向执神明相续以至成佛。若证神明之不相续，则佛教根本倾覆”。神不灭论者不仅将神置于形之外，更置于形之上，谓“神妙形粗，较然有辨”。但他们又并非全然认为形神相分，如东晋高僧慧远认为神至高无上，所谓“夫神者何耶，精极而为灵者也”；又认为神之不灭，在于其能为形所传，所谓“火之传于薪，犹神之传于形；火之传异薪，犹神之传异形”。就神寄于形、形神不离这一点来看，神灭论者与神不灭论者又似乎并非完全没有声气相通之处了。

作为文艺理论范畴的形神论，其主旨当然与宗教、哲学和思想领域的质性有别，但借用的痕迹也十分明显。重要的一点是，主神而并不轻形，后来也成为文艺批评领域形神关系的基本表述。

形神论大约在东晋时由思想哲学领域进入文艺学领域。东晋人顾恺之不仅是文艺学史上形神关系学说中较早的一位理论家，也是形神关系学说的基调——主神重形论的导夫先路者，故特别值得表而出之。

作为画家，顾恺之的真迹今惜不传，后人只能从唐宋摹本中一睹其风采。作为画论家，顾恺之的部分作品依靠南朝宋刘义庆（403~444）的《世说新语》和唐人张彦远（约815~约877）的《历代名画记》等幸传于世，虽然篇幅无多，却鲜明地体现出主神重形的形神观。

其《论画》有言：“凡画人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。”何以画人最难呢？汤用彤的理解是：

汉人朴茂，晋人超脱。朴茂者尚实际。故汉代观人之方，根本为相法，由外貌差别推知其体内五行之不同。汉末魏初犹颇存此风（如刘邵《人物志》），其后识鉴乃渐重神气，而入于虚无难言之域。即如人物画法疑即受此项风尚之影响。抱朴子尝叹观人最难，谓精神之不易知也。顾恺之曰“凡画人最难”（张彦远《历代名画记》卷一），当亦系同一理由。

汤用彤并不专攻艺术史，但这段话不仅读出了顾氏“画人最难”中可能包

含的重神的意义，更推阐了古代艺术学史上的形神论与汉魏两晋哲学思想的关系，足证其对中国哲学与艺术之间关联性的细敏体察。

受此启发，拙见进而以为，古代艺术学史上的形神概念固然有自己的内涵，不同时期的形神关系也自有其变化，但总体而言，并不能脱离艺术学史之前和之外的形神关系的基本轨道，即主神而不轻形，或者说主神而重形。认识到这一点，对于我们正确解读古代艺术学史上有关形神的史料，正确领会古代艺术学史上的形神关系理论，不无裨益。

比如，《世说新语·巧艺》记顾恺之云：“四体妍蚩，本无关于妙处；传神写照，正在阿堵中。”苏东坡《传神记》说：“传神之难在目。顾虎头云：‘传神写影，都在阿堵（堵）中。’其次在颧颊……目与颧颊似，余无不似者。眉与鼻口，可以增减取似也。”汤用彤的解释亦与此近似：“数年不点目睛，具见传神之难也。四体妍蚩，无关妙处，则以示形体之无足轻重也。”这就是令人不敢遽同的看法。

请看《巧艺》另一段关于顾恺之的记载：“顾长康画裴叔则，颊上益三毛。人问其故，顾曰：‘裴楷俊朗有识具，正此是其识具。看画者寻之，定觉益三毛如有神明，殊胜未安时。’”这是说要设法将人的内在表现出来。但内在的表现不能没有外在表现的基础，不仅三毛终究要寄身在裴叔则的脸颊上，“三毛”本身就是一种“形体”。同样，顾氏所谓的“四体妍蚩”云云，是说人物画的关键不在四体而在眼睛，可从中并不能读出形体无足轻重的意思。

这里应该注意到与“传神”并列的“写照”二字。二字成词，之前既未曾见，顾氏又未多作解释。鄙意以为，它与“传神”应当不是同义反复，而是正相反对，指描写容颜和外貌。宋《宣和画谱》记载：“郭子仪婿赵纵尝令韩干写照，众谓逼真。”而赵夫人评曰：“此得形似。”从字义上看，“写”本身即有模仿、摹画义，故又有“图写”一词。“照”的意思是图像。“写照”之外，又有“写状”“写形”“写似”等词，义殆相同。就是说，顾恺之之重视眼睛，可以说是重神，也未必不是重形。

顾恺之又有《魏晋胜流画赞》，中云：“若长短、刚软、深浅、广狭，与点睛之节，上下、大小、醜薄，有一毫小失，则神气与之俱变矣。”俞剑华据之指出：“顾恺之是极重传神的，而神之能不能传，又在形之能不能正确。”极是。顾恺之接下来就提出了“以形写神”这一绘画史上的著名主张：“凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者，以形写神，而空其实对，荃生之

用乖，传神之趋失矣。”俞剑华的理解是：“凡生人的动作必有目的，一个人手揖眼视而前面没有对象，事实上是没有的。画是以形写神的，用形态来表现精神的。既然用形状表现精神，所以形状必须正确，形状正确，精神才能生动。假使手揖眼视而面前没有什么实物可对，就违反了生活的真实情形，而传神的趋向也就达不到了。”就是说，不通过对具体实在的对象的刻画，就不能捕捉和传达生动与神妙。

很明显，这几条材料指向的应该是同一个意思，那就是神是主要的表现对象，但神的表现须臾不能离开形的刻画。不存在脱离形的神，形的表现也是非常重要的。主神而重形，自此成为文艺学史上形神论的基调。

比如晚顾恺之三十年，晋宋之交的宗炳将顾恺之就人物画提出的形神论引入山水画，同时也将神的概念从绘画的对象转移至绘画的主体，首次提出“畅神”这一重要的山水画艺术功能论：“余复何为哉？畅神而已。神之所畅，孰有先焉！”就是说，描绘山水，表现山水，是为了抒发精神，愉悦性情。传对象的神，是为了畅自己的神，这其中的转变是自然的，合乎逻辑的。但若欲“畅神”，却要通过山水形与色的亦步亦趋，认真刻画，即其所谓的“以形写形，以色貌色”。宗炳还提出了“应目会心”的主张，同样值得注意。“应目”在“会心”之先，“会心”为“应目”之旨，主神重形的基调并不改变。

少宗炳四十年的刘宋人王微（415～443）亦复如是。其《叙画》云：“望秋云，神飞扬。临春风，思浩荡。虽有金石之乐，珪璋之琛，岂能仿佛之哉！”此亦即宗炳“畅神”之意。文中又强调“本乎形者融灵，而动者变心。止灵亡见，故所托不动”，此与宗炳《画山水序》所谓“神本亡端，栖形感类，理入影迹”意亦殆同，说的都是神为形之主，神不独见，依形而见。

更往后则有南齐画论家和画家谢赫，他的《古画品录》提出画学史上最具盛名的“六法”，首曰“气韵生动”，被后世引为评画的最高标准，印度学家兼画家、画学家徐梵澄所谓“创作之理想”“批评之准绳”是也。有关“气韵”的含义言人人殊，钱锺书认为，与其文中常用的“神气”“神韵”等语同指。谢赫之重神，自无可疑。然观其评卫协“虽不该备形妙，颇得壮气”，评顾骏之“神韵气力，不逮前贤；精微谨细，有过往哲”，评晋明帝“虽略于形色，颇得神气”，以精微谨细为尚，又以略于形色为憾，可证其亦为主神而不废形者。而其六法之中，另五条为“骨法用笔”“应物

象形”“随类赋采”“经营位置”“传移模写”，或谈方法，或论技巧，究其所指，却莫不在“形”之一端。再看谢赫本人的画作，据陈人姚最的描述，是“点刷研精，意在切似，目想毫发，皆无遗失”，则其对于形的重视，或竟不在神之下了。

作为文艺理论的重要范畴，“形神”问题素为学术界所关注。但由于对古代文艺学史上主神重形的传统认识不够，这一领域尚存在一些值得探讨的未尽之义。反过来可以说，解决了这些未尽之义，将有助于理解古代文艺学史上的主神重形传统。

下面我谨就三个问题略抒己见。

### （一）一直都重形

通常认为，中国古代的绘画观念，就早期来看具有强调体物摹形的特点。不劳旁搜，即由辞书之释名，便可知这一看法之可以成立。《尔雅·释言》：“画，形也。”东汉王充：“图上所画，古之列人也。见列人之面，孰与观其言行？置之空壁，形容具存，人不激劝者，不见言行也。”列人，即有名望者。这无异于说，绘画就是绘形，绘画难以表现容色体貌之外的东西。

早期的文艺理论和批评也以形似为尚。梁沈约说：“自汉至魏，四百余年，辞人才子，文体三变。相如巧为形似之言，班固长于情理之说，子建、仲宣以气质为体，并标能擅美，独映当时。是以一世之士，各相慕习。”梁锺嵘谓张协：“文体华净，少病累，又巧构形似之言，雄于潘岳，靡于太冲，风流调达，实旷代之高才。”这两段材料明确透露出的是，形似在当时不仅不受排斥，还是被肯定的。

从唐代开始，渐有形神俱重并转以神为尚的趋向。杜甫《丹青引赠曹将军霸》诗：“弟子韩干早入室，亦能画马穷殊相……将军画善盖有神，偶逢佳士亦写真。”韩干画马穷相，已为不劣；曹霸画善有神，更进一层。张彦远在其所著《历代名画记》中，引谢赫的六法并“试论之曰”：“古之画，或能移其形似，而尚其骨气，以形似之外求其画，此难可与俗人道也。今之画，纵得形似，而气韵不生。以气韵求其画，则形似在其间矣。”“至于传模移写，乃画家末事。”更明显体现出重神轻形的思想倾向，这一思想倾向决定了他对诸画家的轩轻。如他称顾恺之“意存笔先，画尽意在，所以全神气也”，所评大不低；但又称其“笔迹周密”，“传写形势，莫不妙绝”，

就是说还是以形似见长的画家，因此不赞成对其有过高的评价。而他论吴道子就不同了，吴画是“众皆谨于象似，我则脱落其凡俗”，“气韵雄壮（状），几不容于缣素”，所以一称为“穷极造化”，再称为“古今独步，前不见顾陆，后无来者”，褒扬之不加节制一至于此。

宋代以降，文论、画论之重神愈加突出。苏轼云：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。”此乃众所熟知者。南宋严羽则云：“诗之极致有一，曰入神。诗而入神，至矣尽矣，蔑以加矣。”元汤垕批评画史上的重形论：“俗人论画，不知笔法气韵之神妙，但先指形似者。”清初邹祗谟批评词史上的重形论：“咏物固不可不似，尤忌刻意太似。取形不如取神，用事不若用意。”此类甚多，难以枚举。

但这里想强调的是，伴随着重神论的日趋高涨，重形论却从来不曾消歇。拙文《“诗画一律”的内涵》针对魏晋以前诗画重形、以后重神弃形的观点指出，重形、重再现、重体物仍是魏晋以后古代诗画艺术的一贯追求，并举出了唐戴嵩、白居易，宋韩琦、梅尧臣，元刘因，明王履等的材料。材料是举不完的，不妨再从一桩聚讼案中探其端倪。

在重神论中，苏东坡“论画以形似”诸语，观点不可谓不鲜明，影从者不可谓不众多，但历来也是重形者的众矢之的。苏门四学士之一的晁补之即提出：“画写物外形，要物形不改。诗传画外意，贵有画中态。我今岂见画，观诗雁真在。”他不否定“物外形”“画外意”，但重心却在论“画中态”之可贵。数百载而下，明中期的杨慎公然指出苏语“其言有偏，非至论也”，从而称赞晁氏能“补坡公之未备”。稍后的李贽亦从而附和：“卓吾子谓改形不成画，得意非画外，因复和之（晁补之）曰：‘画不徒写形，正要形神在。诗不在画外，正写画中态。’”清赵翼则谓东坡：“其实论过高，后学未易遵”，“灞浐终南景，何与西湖春。又如写生手，貌施而昭君。琵琶春风面，何关苧罗颦。是知兴会超，亦贵肌理亲。吾试为转语，案翻老斫轮。作诗必此诗，乃是真诗人。”梁章钜更直斥东坡此语为“掉弄笔锋，不足为典要”。有趣的是赞成与反对之外另一类特别的观点。金人王若虚认为：“夫所贵于画者，为其似耳。画而不似，则如勿画。命题而赋诗，不必此诗，果为何语！然则坡之论非欤？曰：论妙在形似之外，而非遗其形似；不窘于题，而要失其题。如是而已耳。”近人黄宾虹谓东坡：“原指画不徒贵有其形似，而尤贵神似。不求形似，而形自具，非谓形似之可废，而空言精神，亦非置神似于不顾，而专工形貌。”他们不愿承认苏东坡



重神轻形而强为之解，但从这些曲意回护之中，岂不正可看出回护者形不得废的理论主张？

又，古人咏画爱使用一种“以画为真”或曰“画作真会”的手法，来赞叹画作艺术之高妙。如唐王季友：“独坐长松是阿谁，再三招手起来迟。于公大笑向予说，‘小弟丹青能尔为！’”宋黄庭坚：“惠崇烟雨归雁，坐我潇湘洞庭。欲唤扁舟归去，故人言是丹青。”元宋无：“咫尺寒流千万峰，湍声寂寂暮猿空。买船欲泛春潮雨，楚树吴云是画中。”明游元封：“写就寒梅挂竹床，笔端飞雪梦中香。呼童轻拂潇湘簟，恐有残花落枕傍。”画而至令观者误以为“真”，怎能不以极端的形似为其前提？笔者还注意到，这种“以画为真”“画作真会”的方式恰自唐代开始，此后沿用，俨成套路，又怎能不说是体现出唐以后人对形似的绝对肯定？现在或许可以知道了，元人汤屋说：“今之人看画，多取形似，不知古人以形似为末。”未免有大而化之之嫌。近人余绍宋说：“苏东坡诗有‘论画以形似，见与儿童邻’之句，倪雲林有‘仆之所谓画者，不遏（过）逸笔草草，不求形似’之论，而不求形似一语，遂为画家惟一之原则。”伍蠡甫说：“自宋以还，中国绘画便一贯地尚意……宋和宋以来的画论大都可以说是东坡那一首诗（指‘论画以形似’一首）的复制。”或谓画家，或谓画论家，自宋以后皆遵从重神轻形、弃形之原则，皆未免将历史过于简单化了。

## （二）形神不可分

古来论形神者往往认为形神可分，往往将形神截然相分，如北宋《宣和画谱》：“气全而失形似，则虽有生意，而往往有反类狗之状；形似备而乏气韵，则虽曰近是，奄奄特为九泉下物耳。”元李衍：“黄氏（黄筌、黄居寀父子）神而不似，崔（崔白兄弟）吴（吴元瑜）似而不神。”金圣叹：“世人恒言传神写照，夫传神写照乃二事也。”

但仔细揣摩，这种形神二分论是有问题的。“失形似”，真的还可以“气全”吗？“形似备”，真的还会“乏气韵”吗？传神与写照，真的属于“二事”吗？

其实在古代典籍中，同样能发现不同于上述的观点，更合情理，更近事理。元刘因：“意思与天者，必至于形似之极，而后可以心会焉，非形似之外又有所谓意思与天者也。”明王履：“意在形，舍形何以求意？故得其形者，意溢乎形。”明董其昌：“传神者必以形。”清邹一桂：“画人，耳目

口鼻须眉一一俱肖，则神气自出，未有形缺而神全者也。”

这些观点与其说意在于神，不如说意在于形。他们都认为神不自见，依形而见，所以是重形论者。而从根本上说，他们意在形神相合，是形神合一、形神不分论者。王夫之说：“两间生物之妙，正以神形合一，得神于形，而形无非神者。”所言极是。

总之，作为文艺学范畴的形、神，虽可以人为地分为两物，而实不可分。神之所存必依于形，形之既成则必有神。很难想象没有神的形，反之亦然。李贽曰：“形、神两物也，生即神寓，死即神离。神有寓有离，形有死有生，则神亦与形等耳。”既曰“两物”，复曰“等耳”，正为此意乎？

又，近人潘天寿说：“世人每将形神两者，严划沟渠，遂分绘画为写意、写实两路，谓写意派重神不重形，写实派重形不重神，互相对立，争论不休，而未知两面一体之理。”言形神合一，甚是。然而又说：“神不能离开形，但形却可以离开神。有形无神的画是有的，而无形有神的画是不存在的。”认为形神可分，与前段观点不免自相扞格矣。

### （三）“真”与形神兼具

考诸史料，古人有将“真”理解为形、用“妙”表示神，又将真与妙即形与神相对立者。明孙矿谓：“（宋人）云东坡之竹妙而不真，息斋之竹真而不妙。”明人俞弁亦谓：“少师杨文贞公（杨士奇）尝曰：‘东坡竹妙而不真，息斋竹真而不妙。’”我总在想，如果今天的书画大家启功先生和古代的书画大家苏东坡先生读到这两句话，多半会不以为然。何以见得？我在前者的一幅墨竹上看到这样一段题识：“累观息斋真迹，知其神妙处只是师真竹耳，并无他秘。”是其认为息斋竹既“妙”且“真”也；我又在后者的《石氏画苑记》中看到这样一段话：“子由尝言：‘所贵于画者，为其似也。似犹可贵，况其真者……’此言真有理！”是其亦必不以息斋为“真”而“不妙”也。再从后者自己的画，传世唯一的真迹《枯木怪石图》来看，其内容、结构和笔墨均极疏简，于“形”确乎“不真”，但却未必不是其“不能工画”的表现。后人用“妙而不真”评他，“妙”之一语他或会欣然接纳，而于“不真”二字，是否一定会视作恭维之语，实未可知。更值得提出的是，我们在讨论古人的形神观念时，既不能只注意那些包含“形”“神”字眼的材料，也不能将“真”字仅仅当做“形”的同义词来理解，而不去细考“真”字可能具有的更丰富的内涵，那就是，义兼“形”“神”

两层，即“形神兼备”，方得谓之“真”。幸请勿将此视作笔者一己之臆解。早在晚唐五代之交，已有荆浩托石鼓岩叟先我而辨“形（似）”“真”之区别矣：“似者，得其形遗其气，真者，气质俱盛。”早在北宋中期，也有苏轼先我辨“形（似）”“真”之区别矣，这就是上文引及的那两句话：“似犹可贵，况其真者！”若谓此二例还不够说明问题，容再举一个古代艺术批评的实际用例。

五代至北宋时，黄筌、赵昌、徐熙皆以善花竹、翎毛、蔬果著称于时，但北宋前期的刘道醇谓：“筌神而不妙，昌妙而不神，神妙俱完，舍熙无矣。”北宋末《宣和画谱》亦谓：“筌之画则神而不妙，昌之画则妙而不神，兼二者一洗而空之，其为熙欤！”可知，北宋人又普遍以徐熙优于黄筌和赵昌。而另外两位北宋人又说：“徐熙下笔能逼真，茧素画成才六幅……竹真似竹桃似桃，不待生春长在目。”“世之评（徐熙）画者曰：‘妙于生意，能不失真。如此矣，是为能尽其技。’尝问如何是当处生意，曰：‘殆谓自然。’其问自然，则曰：‘能不异真者，斯得之矣。’”就是说，刘道醇的“神妙俱完”在梅尧臣、董道等“世之评画者”笔下，是用“逼真”“真似”“不失真”“不异真”来表达的，而“逼真”“不异真”即是“自然”，即是“神妙俱完”，这不就是荆浩所谓的“真者气质俱盛”吗？

还有，北宋画家李公麟以画马名天下，黄庭坚称“李侯画骨不画肉，笔下马生如破竹”，南宋罗大经谓：“‘生’字下得最妙。盖胸中有全马，故由笔端而生，初非想象模画也。”罗氏将“生”解成“产生”，而鄙意以为，若作“生死”之生解才真正“最妙”。何则？生即真也，真则生也。生焉有不真，真焉能不生？我们常说“写生”，又说“写真”，岂虚语哉？何况，黄诗接下二句：“秦驹虽入天仗图，犹恐真龙在空谷。”真与生的关系，作者自己言之甚明矣。

前文论及“以画为真”“画作真会”，句中之“真”显指“真实”的天地自然。以之作为对画作的赞赏语是重形观念的反映，已如上述；但从另一角度，难道不可说，画而竟至使人误以为“真”，也同时反映出重神的观念？道理很简单，“真实”的天地自然岂会无神，岂能无神？活生生、活泼泼的天地自然，无不形神兼具。

至此，我们或可懂得，翻开中国绘画史这部大书，为何从古至今，通篇写着“心师造化”“天地为师”的字样了。天地造化如果不是形神兼具，何以有资格成为画家争相取法的至高无上的宗师？