

略论苏轼的“诗画异同”说

吕 永

诗与画,是“本同而末异”的姐妹花。邵雍《诗画吟》曾发挥“诗言志”、“画存形”的传统观念说:“画笔善状物,长于运丹青,丹青入巧思,万物无遁形。诗笔善状物,长于运丹诚,丹诚入秀句,万物无遁情。”大意是说,诗歌以语言为媒介,长于抒情;绘画以线条色彩为媒介,长于造型。但这并不意味着说,诗就不能状难写之景如在目前,画就不能含不尽之意见于象外。从创作实践看,无论诗人或画家,总是情以物兴,物以情观,体现主观与客观的统一。从技术效果看,无论诗歌或绘画,都是形依情则深,情赋形则显,两者合则兼美,离则俱伤。无怪有经验的诗人和画家,一面注意诗与画同中之“异”,力求扬长避短;一面又注意诗与画异中之“同”,力求取长补短,使诗情画意达到完美统一。

苏轼是既工诗文、又擅书画的多面手,对诗画的关系自然比一般人了解得深刻些。他曾在《书摩诘蓝田烟雨图》中言简意赅地指出:“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。”这句话只用“味”“观”二字,就把诗歌诉诸想象的、耐人吟味的语言艺术与绘画诉诸视觉的、耐人观赏的造型艺术区别开来了。不过,他的主旨不是强调诗画有别,而是强调诗画相通,所以他通过赞美王维“诗中有画,画中有诗”,在我国美学史上第一个明确提出诗画结合的意见。

为什么诗画相异,却又相通呢?苏轼在《书鄜陵王主簿所画折枝二首》说:“诗画本一律,天工与清新。”意指诗与画的表现方式方法虽有差异,但基本规律和基本要求却是一致的,那就是两者都得遵循艺术思维的规律,力求创造出清新、自然的意境。

那么,“诗画一律”之“律”,究竟包含哪些内容呢?根据苏轼有关论述,大概可以归纳为如下五点:

一、诗画在处理主观与客观关系方面的一致性:凝神静观,心物相契。

文学艺术是现实生活的形象反映,因而诗画创作都得从观物取象入手。苏轼在《送参寥师》说:“欲令诗语妙,无厌空且静。静故了群动,空故纳万境。阅世走人间,观身卧云岭。咸酸杂众好,中有至味永!”他在《书晁补之所藏与可画竹三首》又说:“与可画竹时,见竹不见人,岂惟不见人,嗒然遗其身。其身与竹化,无穷出清新。庄周世无有,谁知此凝神!”这两首诗无疑受到佛家和道家思想的某些影响,但其中心思想,并不是宣传佛、道教义,而是从认识论的角度说明:文学家艺术家要虚心,才能摄取万象、万理;要静心,才能排除干扰,集中精神;要心与物化,达到主观与客观契合无间,才能随物宛转,情景交融,不断创作出意境清新、妙合自然的好诗、好画。

应该说,这些经验谈是颇有见地的。陆机的《文赋》,把“收视反听”当做深思博采的前提;刘勰的《神思》,把“陶钧文思,贵在虚静”,列为“馭文之首术”。至于“身与物化”,中外文艺

史上都有不少生动的例子。例如，贺裳在《皱水轩词筌》记载，唐代名画家“韩干画马，人入其斋，见干身作马形”；法国著名小说家福楼拜也自称“写书时把自己完全忘去，创造什么人物就过什么人物的生活”，而当写到主人公骑马出游时，甚至“觉得自己就是马，就是风。”^①由此可见，文学家艺术家在庄周所谓“用志不分，乃凝于神”^②的创作过程中，对象人格化和自我对象化，是常见现象，正如贺裳所说，这是“凝思之极，理或然也。作诗文，亦必如此始工”。所以，剔除庄周“物化”说和西方“移情”说的唯心因素和神秘色彩，而从审美活动中心物相契的角度看，那么，苏轼提倡的“空静”“凝神”和“身与物化”，未始不是观物取象的一种有效方法。

二、诗画在处理个性与共性方面的一致性：穷理尽变，随物赋形。

苏轼谈观物取象，不仅重移情，而且重悟理。因为现实生活丰富多采，变化万千，一切都依时间、地点和条件为转移，所以文学家艺术家必须把热情和理智结合起来，由此及彼，由表及里，深刻地把握艺术对象的本质特征和微妙变化的规律，才能在意匠经营中清晰地想象出“这一个”对象在“这一种”情势下的样子，从而创作出个性与共性完美统一的艺术形象。所以，苏轼在阐述文与可画竹经验时，特地强调指出：处于静态的事物“皆有常形”，处于动态的事物“虽无常形，而有常理”。为了“得其情而尽其性”、“得其理”而“尽其变”，那就得象文与可那样，通过深入观察、体验，精确地把握竹子“生”“死”“瘠”“茂”各个时期，“根茎、节叶、牙角、脉缕”各个细部“千变万化”的微妙道理，通晓“风雪凌厉”、“岸石犇确”等外物对它的特定影响，这样才能挥洒自如，“各当其处”，创作出“合于天造，厌（满足）于人意”的优秀作品。^③

正是从这样的认识出发，苏轼在诗论、文论、画论中，一再提倡“因物赋形”。他认为，江河与海是变动不居的典型，其特点是“不自为形，而因物以赋形，是故千变万化，而有必然之理”。^④如果画水而不考虑水的本性以及时令、气候、地理环境等外物影响，只是一般化地画成“平远细皱”或“波头起伏”，那必定失去个性特征而成为“死水”，论其品格，“特与印板水纸争工拙于毫厘之间耳”。相反，象唐代画家孙位那样，“画奔湍巨浪，与山石曲折，随物赋形，尽水之变，号称‘神逸’”，那才生动逼真，堪称“活水”。出于同样理由，他在《答谢民师书》中以“水”为喻，赞扬对方的诗赋、杂文“大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于不可不止，文理自然，姿态横生”；而在《自评文》中，他也自豪地说自己“文如万斛泉源，不择地皆可出，……及其与山石曲折，随物赋形，而不可知也。所可知者，常行于所当行，常止于不可不止，如是而已矣”。

由此可见，苏轼论文艺，既强调发挥主观能动性，也充分注意客观规定性，认为物理昭然，才能“文理自然”；随物赋形，才能“姿态横生”，创作出主观与客观统一、个性与共性统一的艺术形象，达到“天工与清新”的标准要求。这种“情”“理”并重，要求“心”“物”相契、妙合自然的文艺观，即使今天看来，还是富有参考价值的。

三、诗画在处理形似与神似关系方面的一致性：搜妙创真，写生传神。

“形”与“神”是我国古代美学一对重要范畴。先秦的《庄子》和西汉的《淮南子》都曾强调“美”主要在“神”而不在“形”。其后，东晋画家顾恺之提出“迁想妙得”、“以形写神”的创作论，影响尤为深远。不过，他所谓“神”，是指画中人的精神、风采。及至宋代，由于山水画、花鸟画蓬勃发展，许多画家的审美趣味已从佛道、贵胄、仕女转向自然景物，特别是以苏轼为首的文人写意画派，喜欢托物寓意、写景抒情，因此他所谓“神”，不仅指作品中人物的神情意态，而且指作品中动物、植物、无生物的本质特征；甚至兼指作家本人通过艺术作品表现

出来的思想感情。

在他看来，艺术的目的不是象“印板水纸”那样复写物象，而是通过搜妙创真，在随物赋形中，融情入景，寓理尽意，创造出形神兼备的意境。所以，他一方面承认“神”要靠“形”来表现，坚决反对“一以意造”、“弃迹以逐妙”^⑥的错误倾向，并且批评黄筌“观物不审”，细节失真，以致“画飞鸟颈足皆展”^⑦，出现败笔。另一方面，他又强调“形”要有“神”才生动，坚决反对空陈形似、谨毛失貌的错误倾向，认为“论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定非知诗人”。^⑧

正是从形神兼顾、贵在传神这个观点出发，他在“诗画本一律，天工与清新”句下，举了“边鸾雀写生，赵昌花传神”两个范例，表明他的审美理想，首先要求把“这一个”艺术对象写得形象生动，神气活现。如果说，寥寥十字，语焉未详，那么不妨把《王伯扬所藏赵昌花》中《黄葵》一诗拿来参看。苏轼在诗里称赞说：“弱质困夏永，奇姿苏晓凉。低昂黄金杯，照耀初日光。檀心自成晕，翠叶森有芒。古来写生人，妙绝谁似昌？晨妆与午醉，真态含阴阳。君看此花枝，中有风露香！”这首诗可说是“边鸾雀写生、赵昌花传神”的注脚。它有力地说明，“写生”与“传神”当是互文足义，意指唐、宋著名花鸟画家边鸾和赵昌之所以蜚声艺苑，卓然成家，是因为他们所画花鸟，形神兼备，栩栩如生。例如，赵昌不仅画出翠叶金杯、檀心成晕的黄葵在熹微晨光下楚楚动人的“弱质”“奇姿”，而且巧妙地通过花枝重心的偏正和色彩浓淡、焦湿等等艺术处理去诱发联想，使人在心游目赏之际，感到画中仿佛有拂花的“风”、湿花的“露”和隐约的“香”！

然而，苏轼作为文人写意画的倡导者，他对表现作者本人之“神”，比表现艺术对象之“神”更重视些。因此，他在《次韵子由书李伯时所藏韩干马》一诗中，特别称赞李公麟（伯时）所画“奋迅不受人间羁”的天马，体现了作者“意在万里”的精神；而在《郭祥正家醉画竹石壁上》一诗中也坦率地承认自己“枯肠得酒芒角生，肝肺槎牙生竹石”，是以倾吐肝肺之情为目的、为特色的。无怪米芾《画史》说：“子瞻作枯木，枝干虬屈无端，石皴亦怪怪奇奇无端，如其胸中盘郁也”。

画如此，诗亦然。他在《元祐三年十二月书付过》这首谈诗的信中，特别称赞林逋咏梅的名句“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”，认为充分体现了“诗人写物之功”。因为林逋不仅精确地突出了影“疏”香“暗”的梅花异于桃杏的个性特征；不仅巧妙地通过枝影“横斜”伸展的构图，使画面产生了动态；而且别出心裁地取时于月下，取地于水边，活画了“这一株”寒梅在朦胧月色下、清浅小河边顾影自怜、孤芳自赏的风采、神韵，从而间接表现了作者本人“诗如东野（孟郊）不言寒，神清骨冷何由俗”^⑨的性情和风格。相反，他在同一封信中认为，“石曼卿红梅诗：‘认桃无绿叶，辨杏有青枝’，此至陋，盖村学中体也”。这里说的“村学中体”，和上引“见与儿童邻”同义，是批评泥于表象，空陈形似，而没有把触景所生之“情”、所悟之“理”和搜妙创真之“象”融合成形神统一的意境，所以既无耐人观赏的形象性，又无耐人寻味的含蓄性，充其量只能与村学童蒙的习作争工拙于毫厘间耳！

总之，苏轼根据前人的经验教训和自己的创作体会，相当深刻地认识到形具神生、神制形从的关系。因此，他重形似、更重神似的“写生传神”说，比割裂形神、只执一端的自然主义或抽象主义，显然更合乎艺术辩证法。

四、诗画在处理有限与无限关系方面的一致性：疏淡精匀，以少总多。

在我国文艺史上，各种风格、流派都创造过形神兼备的好诗、好画，用苏轼的话来说，真是“短长肥瘠各有态，玉环飞燕谁敢憎”。^⑩至于苏轼本人的作品，有豪放的，也有婉约的，

有清淡的，也有绮丽的，真是多姿多采，有如杭州西子湖，“淡粧浓抹总相宜”^{①①}。那么，为什么他论画，特别推崇风格“清敦”的王维^{①②}？为什么他论书，特别推崇“萧疏简远”的钟繇、王羲之^{①③}？为什么他论诗，特别推崇“外枯而中膏，似淡而实美”的陶潜、柳宗元^{①④}？

首先，从“立象尽意”的角度看，大凡追求意蕴丰富的文学家艺术家，必定注重笔墨精简。苏轼推崇清新而敦厚、疏简而深远、枯涩而膏润的风格，正是力主去粗取精，尽量突出描绘对象的本质特征，以便使有限之“象”，含无穷之“意”，达到要约写真、以少总多的理想境界。

正是从这样的审美理想出发，他在《书鄢陵王主簿所画折枝二首》中，特别称赞王主簿“疏淡含精匀”的作品，能以“一点红”，表现“无边春”，因而比“边鸾雀写生，赵昌花传神”还高一筹。这里说的“疏”，就是不要堆砌，以免叶多花蔽；“淡”，就是不要矫饰，以免雕凿伤真；至于“精匀”，相当于现在说的“少而精”，是“以一含万”^{①⑤}的另一种说法。在他看来，要而不繁、切中肯綮的“疏简”，洗尽浮华、返朴归真的“清淡”，以一含万、以少总多的“精匀”，决不是轻而易举、一蹴而就的。相反，这是经过长期创作实践，技巧日臻老练才能达到的。所以，他又说：“大凡为文，当使气象峥嵘，五色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡”。^{①⑥}明乎此，也就不难理解，苏轼为什么把“疏淡精匀”看作“写生传神”的最高境界了。

其次，从文如其人的角度看清淡疏简的风格，实质上是古代士大夫文人所谓清高品格、淡泊情怀的一种表现。原来，士大夫文人在封建社会中，属于可上可下的中间阶层。他们得志入青云，失意处穷壤，往往在用世求仕与出世栖隐的意念间徘徊。一般地说，他们得志时则以儒家兼济天下的思想为主导，而又以兼通禅、道为高雅；失意时则转向禅、道，怀慕出世，而又不忘记忠君、忧时。苏轼中、晚年屡遭贬谪，正处于后一种状态，无怪他阅世越深，越厌恶污浊的世道，越向往陶潜等正直知识分子抱冲寡营的生活态度，返朴归真的审美理想和笔简意远、似淡实美的艺术风格，因而清旷便成为他的主导方面。

无庸讳言，士大夫文人的清高、淡泊，既有不满黑暗现实一面，又有回避尖锐斗争一面，所以既有积极意义，又有消极因素。不过，苏轼在诗画论中提倡“清敦”、“简远”和“疏淡精匀”，主要是提倡摆脱繁文缛节，突出主要特征，力求以有限之象含无穷之意，这对后代诗画艺术，尤其是以水墨为主要手段的文人写意画走上纯净化的道路是有启迪作用的。

五、诗画在处理继承与创新关系方面的一致性：以意使法，变法出新。

苏轼在《文与可画篔簹竹记》中，还介绍文与可一条重要经验：“画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，方见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹤落，少纵即逝矣。”这番话包含两层意思，一是强调要发挥想象的作用，使感性阶段的“眼中众竹”转化为形神统一的“胸中成竹”，做到“意存笔先”。二是强调要“兴到笔随”，抓紧形与神交、意与象通那一刹那有利时机，振笔直遂，以免错过了少纵即逝的灵感。因为灵感是作者在意匠经营中受到某种启发，使思路由“塞”变“通”而突然表现出来的创造能力。灵感来时，精神兴奋，情绪高涨，是创作的最佳时刻。所以，有经验的文学艺术家往往袖手于前，不肯轻易下笔；而当灵感如闪电一亮，使他看到寤寐以求的诗境、画境，他就奋笔疾书，“追其所见”，唯恐失之交臂。苏轼说，自己“作诗火急迫亡遁，清景一失后难摹”^{①⑦}；又说孙知微“欲于大慈寺寿宁院作湖滩水石四堵，营度经岁，终不肯下笔。一日，仓皇入寺，索笔墨甚急，奋袂如风，须臾而成，作输泻跳蹙之势，汹汹欲崩屋也”。^{①⑧}这都是意在笔先、兴到笔随，善于捕捉灵感的适例。

但是，要奋袂如风，使胸中意象须臾转化为艺术形象，没有熟练的技法是不行的。无怪

苏轼在介绍文同画竹经验后，紧接着说：“与可之教予也如此，予不能然也。……内外不一，心手不相应，不学之过也。”此外，他在《书李伯时山庄图后》也说：“有道无艺，则物虽形于心，不形于手。”可见文学家艺术家不仅要掌握事物变化的规律和艺术思维的规律，而且要刻苦学习运用诗笔、画笔的技巧和方法，才能得心应手地以意使法，实现自己的构思。反之，“废学而徒思”，妄想“求精于数外，……则其不为人之所呕弃者寡矣！”^⑩

然而，苏轼毕竟是北宋诗文革新运动的佼佼者和文人写意画的倡导者，所以他重“学”“艺”，更重“新”“变”。的确，以“意”使“法”之“意”，总是依时、地不同，才、性不同等等因素而转移的。如果不能因时制宜，变法出新，那么，“法”就成为“死法”，而不是“活法”了。苏轼正是有见于此，一面尖锐批评文化界“因陋守旧”^⑪和“千人一律”^⑫的错误倾向；一面热情赞扬“始出新意”^⑬的孙位和“出新意于法度之中”^⑭的吴道子，热情赞扬“变法出新意”^⑮的颜真卿和“书本出于颜，而能自出新意”^⑯的柳公权。至于他本人，更是善于继承而又勇于革新的范例。他的诗，正如《唐宋诗醇》所说的那样，既能转益多师，“地负海涵，不名一体”，又能独树一帜，“驱驾杜、韩，卓然自成一家，而雄视百代”。他的词，正如《酒边词序》所说的那样，“一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪宛转之度”，成为豪迈派的杰出代表。他的画，虽然年久失传，好在幸存一幅《枯木怪石图》，从中可以看到北宋以前从未有过而元代以后蔚然成风的诗、书、画三结合的特点，足证他对我国写意画派确有筚路蓝缕的开拓之功。苏轼这种以意使法和变法出新的创造精神，对我们创造社会主义新文艺无疑是有借鉴意义的。

以上，只是粗略地评介了苏轼“诗画一律”说的要点，而没有囊括他对诗画艺术的全部见解。其实，苏轼在强调诗画异中之“同”的时候，并没有忽略它们同中之“异”。除了前面引用过的“味诗”“观画”一例之外，他还在《韩干马》指出：“少陵翰墨无形画，韩干丹青不语诗”；在《题潭州徐氏春晖亭》指出：“胜概直应吟不尽，凭君寄与画图看”；在《如文与可洋川园地三十首》指出：“溪光自古无人画，凭仗新诗与写成”。这些例子颇足说明，苏轼已经约略注意到诗画艺术有如下差异：

一、塑造形象的媒介不同。画是以“丹青”为材料的造型艺术，诗是以“翰墨”来记录的语言艺术。

二、展示形象的方式不同。画是可以使空间中并列的“胜概”一目了然的空间艺术，诗是可以把时间中不断闪动的“溪光”表现出来的时间艺术。

三、感知形象的方式不同。画是耐人“观”“看”的视觉艺术，诗是耐人“吟”“味”的想象艺术。

由此看来，苏轼对诗画界限的看法，颇近于莱辛《拉奥孔》所谓画以线条和色彩为媒介，长于描绘在空间中并列的物体；诗以语言为媒介，长于叙述在时间中持续的动作。至于他不象莱辛那样强调诗画有别，而是强调诗画相通，原因是多方面的，这里因篇幅所限，暂且置而不论。值得注意的是，他们虽然各有侧重，可是都注意到诗画“异”迹“同”趣之间的对立统一关系，因而有不少见解是相通的。例如，莱辛指出，诗人可用三种方法暗示物体美，从而创造出“诗中之画”；而这三种方法都可以在苏轼诗词中找到类似的例证。

其一，化静为动。例如《念奴娇》“乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪”，就是典型的“诗中之画”。它适应语言艺术的特点，“把这个对象摆在一系列相承续的顷刻里”，从而使画面动起来了。不是吗，“石”而曰“乱”，已见山之奇峭；“空”而可“穿”，则把视线引向云空，更显其高峻。“涛”而曰“惊”，已见风浪声威；“拍岸”而可“卷起千堆雪（浪花）”，则把视线引向远方，更显波涛汹涌，气势奔放，给人留下异常生动、深刻的“江山如画”的印象。

其二，以果写因。例如《出颍口初见淮山》“长淮忽迷天远近，青山久与船低昂”，本来是要表现“烟雨凄然”的长淮景色的。但是，因为诗在直接描绘物体美方面的确无法赶上绘画，于是诗人巧妙地通过烟雨迷离造成“长淮忽迷天远近”的结果、淮河波浪造成“青山久与船低昂”的错觉，把“雨”和“浪”间接表现出来。这正如川剧《秋江》、舞台上无船无浪，可是通过艺术家的舞蹈动作诱发联想，使人如见舟行江上，“引起更生动的美的印象”。

其三，化美为媚。莱辛认为，“媚是动态中的美”，“我们回忆一种动态比回忆一种单纯的形状或颜色，要容易得多，生动得多”^②，所以诉诸想象的诗应当扬长避短，化美为媚。而苏轼在评论“周昉画背面欠伸内人”的《续丽人行》中，也有类似看法。他说：“深宫无人春日长，沉香亭北百花香。美人睡起薄梳洗，莺啼燕舞空断肠。画工欲画无穷意，背立东风初破睡。若教回首却嫣然，阳城下蔡俱风靡！”这几句诗不仅揭露了周昉“画中有诗”的秘密，在于通过深宫美人打懒腰那一刹那的娇慵姿态，和窗外花香鸟语的大好春光相对比，间接表现了她在禁宫的无聊生活和幽怨心情；而且揭露了宋玉《好色赋》“诗中有画”的秘密，在于通过“东家之子，嫣然一笑”的妩媚动作及其“感阳城，迷下蔡”的强烈效果，间接描绘了她倾国倾城的美色和魅力。这样一比，就把诗中的动态之画与画中凝固之诗区别开来，并创造性地指出诗情画意结合起来的途径。

由此可见，苏轼的“诗中有画，画中有诗”说，不仅强调两者异中有“同”，而且顾及两者同中有“异”。因此我们要批判继承他这份文艺理论遗产，必须抓住他这条贯珠的金线，这样才能由明异而同悟变通，自觉地根据诗、画本身的特点，酌取姐妹艺术的长处，充分发挥直接表现和间接表现的作用，力求诗中有画境、画中含诗意，从而提高我们的诗歌与绘画的艺术质量。

① 转引自《朱光潜美学文学论文选集》，湖南人民出版社1980年版，第80页。

② 《达生》，见《庄子集解》，扫叶山房石印版，卷五。

③ 《经进东坡文集事略》，文学古籍刊行社1957年版，第53卷《墨君堂记》和第54卷《净因院画记》。

④ 《滄頭堆賦》，见上书第1卷。

⑤⑬⑲ 《刊蒲永升画后》，见上书第60卷。

⑥⑱ 《盐官大悲阁记》，见上书第54卷。

⑦ 见《东坡题跋》，商务印书馆《丛书集成初编》本，卷之五。

⑧ 见《苏轼诗集》，中华书局1982年版，卷29。

⑨ 《书林遣诗后》，见上书卷25。

⑩⑲ 《孙莘老求墨妙享诗》，见上书卷8。

⑪ 《饮湖上初晴后雨》，见上书卷9。

⑫ 《王维吴道子画》，见上书卷3。

⑬ 见《经进东坡文集事略》第60卷。

⑭ 《评韩柳诗》，见《东坡题跋》卷2。

⑮ 见《经进东坡文集事略》第56卷。

⑯ 见《历代诗话》，中华书局1981年版，上册第348页。

⑰ 《腊日游孤山访惠勤、惠思二僧》，见《苏轼诗集》卷七。

⑱ 见《经进东坡文集事略》第56卷。

⑲ 见上书第46卷。

⑳ 《书吴道子画后》，见上书第60卷。

㉑ 《书唐氏六家书后》，见上书第60卷。

㉒ 转引自伍蠡甫主编《西方文论选》，人民文学出版社1964年版，上卷第421—423页。