

神韵诗和南宗画

对创作者学养的强调，对于当代创作而言，则可视作预防和治疗“文化贫血症”的一帖警醒的良药。

□ 撰稿 | 喻 军

钱钟书先生曾谈到，中国画史上最有代表性、最主要的流派是南宗。南宗画的原则是“简约”，即以经济的笔墨获取丰富的艺术效果，以减削迹象来增加意境。南宗画的创始人王维也是神韵诗派的宗师。神韵诗着意于“减笔”而非“繁笔”，强调兴会神道、心物两融。认为“神韵天然”、“诗如神龙，见其首不见其尾”。我以为，神韵诗和南宗画在本质上可谓内在相通，所重者乃闲适之情、禅悦之趣、空灵之境和冲淡之意。标举所谓“韵外之致，味外之旨”（刘禹锡语），和“不著一字，尽得风流”（司空图语，可理解为图画中的计白当黑、音乐中的休止符）。严羽《沧浪诗话》中有“羚羊挂角，无迹可寻……如空中之音、相中之色、水中之月、镜中之像，言有尽而意无穷”的妙论，影响了后世很多学人，比如清初神韵诗大家王士禛等，其诗其论，可谓寄意空灵者多，得之自然者深。倘追根溯源，《礼记·乐记》中有“一唱三叹，有遗音者”之说。刘勰所谓“文外曲旨”、钟嵘所谓“文已尽而意有余”和中唐诗僧皎然所谓“但见性情，不睹文字”之论，实可与儒家“比兴”之说、道家“得意忘象”之说、释家（即禅宗）“不立文字”之说遥相呼应，也与中国画所强调的写意性、写意造型观、书写性等审美要旨高度契合。寻求超越形缚以达致绘画适性得“意”的境界，无不以“写意”作为中国画的精神贯穿。南宗文人画所强调的“遣兴自娱”、“遗形写神”及“书斋式品味”，无疑是一种诗化的境界。

苏轼“诗画本一律”和谢赫六法中以“气韵生动”为极则的美学观，可谓画理和文理兼备之说。都认为在技术层面过分的雕琢和“制作”，并非绘画的核心要素。苏轼指出：“观



苏轼《潇湘竹石图》（传）。

士人画如阅天下马，取其意气所到。若乃画工，往往只取鞭策皮毛，槽枥刍秣，无一点俊发气，看数尺许便倦”（《又跋汉杰回山》）。具体到创作实践中，皆属诗情垂于画意，诗境蕴于画中。可以说神韵诗与南宗画，是在共同的艺术原理支配下而在不同门类中的体现。清“肌理诗说”代表者、学问大家翁方纲论诗，强调有诗人之诗，有才人之诗，有学人之诗。齐梁以降，才人诗也；初唐诸公，诗人诗也；杜，则学人诗也。然诗至于杜，又何尝不包括诗人、才人？看得出，翁方纲是提倡以学问入诗的，这个说法，让我想起王文治的话：“今聪明才学之士，往往薄视诗文”，翁方纲之说恐也不无此意。其实，文学和绘画创作不可能被学问替代，应有它自身的特质和表现形态，否则学者专家岂不个个都是艺术家？但翁方纲对创作者学养的强调，对于当代创作而言，则可视作预防和治疗“文化贫血症”的一帖警醒的良药。

当然，中国文艺批评对诗与画的认识并不总是同步的，毕竟，这是不同的门类，不可能没有品评标准上的分歧。比如钱钟书先生还认为：旧诗的“正宗”乃以杜甫为代表，但相当于南宗画风的诗却不是诗中的高品或正宗，而相当于神韵派诗风的画则是画中的高品或正宗。也确实如此，《毛诗序》中所提倡的“正得失，厚人伦，美教化……”的名教即为正统诗教。所谓“正统诗教”，乃指以儒家政教思想为正轨的诗教。神韵诗在古代诗史上算不上主流和正统，但南宗文人画在古代画史上却占据超拔的地位，这是二者间的落差。就当代绘画学术而言，可作为批评史上非常值得注意的问题来加以研究。☒

信息

百年肖像

近日，由长三角美术馆协作机制、刘海粟美术馆、苏州美术馆共同主办的“百年肖像”在刘海粟美术馆开幕。展览梳理展示建党以来不同时期艺术家笔下的优秀人物形象，采用美术馆馆藏和推介的方式，甄选展出了来自刘海粟美术馆和20余家艺术机构及个人的藏品及作品70余件，希冀以艺术的方式让观众更形象地体悟到百年来无数优秀人物的浩然精神。