



钱钟书《中国诗与中国画》初稿版的发现与版本研究

□张红扬*

摘要 以钱钟书《中国诗与中国画》初稿版的发现为契机,开展其版本之比较研究。该文凡六版,五易其稿。自初稿至终稿,时间上跨越了半个世纪,写作和修订可分三个时期。早期形成的初稿以英文写作,与其他近现代学人一起,开启诗画关系研究新阶段;中期中文版问世,受滕固激发并与其呼应,亦与《谈艺录》相互参见;后期中文版修订与《管锥编》写作并行,二者美学与哲学思想亦互通。自初稿至终稿,打通新旧中西的初衷一以贯之,融汇学科门类的意识递次增进,议论分析愈见注重事物相反相成之关系。版本的递次修改,彰显个人学术之精进,也受时代风气和思想潮流的影响。

关键词 钱钟书佚文 中国诗与中国画 文学与图像 诗画关系

分类号 I106.2

DOI 10.16603/j.issn1002-1027.2021.05.015

中国传统诗画关系是钱钟书自青年至晚年持续研究的课题,《中国诗与中国画》即是体现其研究成果的力作。一直以来,1940年湖南蓝田《国师季刊》的刊发被认为是该文首发。笔者近来在整理燕京大学旧藏时发现,1935年,钱钟书即以英文在上海出版的《民众论坛》(*The People's Tribune*)上发表了初稿本^[1]。该版本深潜于故纸旧文的海洋里,一直以来未得到研究者的关注,作者本人似也遗忘了。此次钩沉可见,钱钟书早在20世纪30年代已开始诗画关系的研究,此后长达半个世纪的时间里,又在初稿版的基础上递次增修出版,直至1985年在《七缀集》中玉成终版。

1 早期版本:1935年以英文撰写的初稿版

钱钟书一生保有旧体诗创作和研究的兴趣。《中国诗与中国画》一文既是其个人诗研究的延展,也是现代诗画关系研究的重要篇章。

1929年钱钟书考入清华。虽专习西方语文,但中国古典文学亦为其“宿好”,曾以大量阅读“妄亲炙古人,不由师授^[1]。”1934年即自印旧体诗集《中书君》师友间传阅。1935年一年间便有32首诗发表于《国风月刊》,此后不断有诗作发表。晚年自选诗

集《槐聚诗存》择入1934—1991年的诗作共173题278首。中西诗研究几与旧体诗创作同时起步,1932年在《大公报》发表《英译千家诗》一文,评论蔡廷干的英译唐诗选集《唐诗英韵》,认为其译作较为遵从格律,惜“遗神存貌,践迹失真”,但“译事之难,于诗为甚,未可独苛论于蔡氏焉^[3]。”同年刊发英文论文《论中国诗》(*On Old Chinese Poetry*),在与西诗的比较中指出中国旧体诗中情诗和哲理诗的缺乏^[4]。1933年夏于清华毕业,秋季即任教于上海光华大学,教授“诗学”和“英文学”^[5]。其间,刊发的英文论文《苏东坡的文学背景和赋》(*Su Tung-Po's Literary Background and His Prose-Poetry*),是为克拉克(Le Gros Clark)所著《论苏东坡的赋》(*The Prose-poetry of Su Tung-P'o*)一书所写的导言,主旨在于说明唐宋文学之异同以及苏东坡赋之风格,文中小注举苏东坡《书晁补之所藏与可画竹》《书鄢陵王主簿所画折枝》等诗作,阐明其文学主张。这两首诗均为题画诗,诗画关系的母题“诗画本一律”,即出自后者。该文亦言及西方人对中国诗“轻淡”(Light)、“含蓄”(Suggestiveness)的印象^[6]。这些早期诗研究中形成的观点,均体现于《中国诗与中国画》初稿本中。

* 张红扬,ORCID: 0000-0002-1434-7326,邮箱:zhanghy@lib.pku.edu.cn.



20世纪20年代左右,在新文化运动的影响下,中国学人拓展了视野,开始重新审视传统诗画关系。苏灵认为:诗画互融中外皆然,王维与罗塞蒂(Dante Gabriel Rossetti)及其所主倡的“拉菲尔前派(The Pre-Raphaelitism)”即是如此^[7]。钩初则认为:“雷心(莱辛)所规定的‘诗画之界’,歌德、席勒都受了影响”。但“诗画可以由同一个‘意象’而会变作两个‘形态’,挥毫成画,高歌成诗,恰是同时同地所发的情趣”,诗画应是“无界”的^[8]。马万里在《诗与画》中认为,“诗与画本互为表里”“画为高品者,其诗无不高”“窃以为今之艺术家,苟欲艺术精进卓然成家者,首在修养人格,陶冶品性”^[9]。这一时期诗画关系的讨论引入西方艺术为参照系,较为强调中国诗画互融的特点。讨论者多为美术界学人,其目的在于提请民国美术界继承古代绘画诗画交融的传统。这些探讨开启了现代诗画关系研究的新阶段,钱钟书《中国诗与中国画》初稿本即是在此背景中形成。

1935年,25岁的钱钟书以第一名的成绩考取了英国庚子赔款公费留学生,赴英国牛津大学艾克赛特学院(Exeter College, Oxford University)英文系留学^[10],《中国诗与中国画》初稿本即发表于赴英之前,全文共2000个英文单词左右,译成中文约3000字。

文章可分为六个部分。引言部分由华兹华斯对诗人的忠告引出对于流行说法“中国旧诗旧画融合一致”的质疑,强调探究史实在文艺批评中的重要性,然后从四个部分展开论述。首先,通过与西方艺术家罗塞蒂和戈蒂埃的对比,说明中国艺术家对于诗画之间的融合及转换关系无论在实践上还是认识上都更早,中国诗画之间的相互映射程度也更高,诗画这两个姐妹艺术形式之间确有共同性。第二,阐明中国绘画史上最具影响力的画派为南宗画派,并总结了其轻淡含蓄的风格特征,但随即指出,若以此来描述所有中国诗的典型特征,就以偏概全了。第三,轻淡含蓄是西方人对于中国诗的整体印象,从中西诗整体对比来说,有一定道理。但是,中国诗的风格实际上并不单一,相反是非常丰富的:杜甫、韩愈、李白、苏东坡、白居易、陆游,他们的风格各不相同;中国诗的风格也并非中国才有,中国唐代诗人李贺与近代美国诗人爱伦·坡(Edgar Allan Poe)、法国诗人波德莱尔(Charles Pierre Baudelaire)之间能找到相似之处。第四,王维是南宗画派鼻祖,又是神韵

诗派宗师,但在文学史上占有最高地位的并非王维轻淡含蓄的神韵诗,而是诗圣杜甫描摹现实、思力深刻的诗。由此,文学批评与绘画批评的价值尺度有着根本的不同。杜甫的影响力是巨大的,神韵派的倡导者王士禛,也不得不在公开场合对杜甫表示敬意。最后一部分为文章总结:中国文艺批评史上对于诗画的评鉴标准是不一致的,画以王维所代表的尚虚的南宗画派为高品,诗以杜甫为代表的写实篇章为高品。诗画之间的融合和转换证明了诗画各有越位之企图。

《中国诗与中国画》初稿本肯定了西方艺术参照系下对于中国诗画共同性的价值重估,并从“越位之企图”来解释诗画转换现象产生的原因。但文章的重点在于说明传统诗画在鉴赏标准上的差异性,并在检视中国文学史及文艺批评史的基础上得出这一结论,发前人所未发,引领并促进了其时诗画关系的研究。

2 中期版本:20世纪40年代中文版的诞生和修订

20世纪40年代,《中国诗与中国画》先后有三个版本刊出,分别为1940年6期《国师季刊》版、1941年2卷10期《责善半月刊》版,以及1947年《开明书店二十周年纪念文集》版。

20世纪30年代后期,国内抗战局势日益严峻,留学海外的钱钟书感时忧国,在古诗词中寻找情感共鸣,此阶段诗作“涉少陵(杜甫)、遗山(元好问)之庭,眷怀家国,所作亦往往似之”^[11]。1937年夏,以学位论文《十七、十八世纪英国文献里的中国》获得牛津大学文学学士学位。论文将西洋文学中对于中国诗的最早评论,追溯至16世纪英国文学批评家乔治·普滕纳姆(George Puttenham)的著述。在其《英国诗的艺术》(*The Arte of English Poesie*, 1589)一书中,普滕纳姆提及从意大利旅行家友人那里得来的中国诗的印象,认为“中国人并不像我们这样喜欢冗长的描写”,钱钟书对此评论道:“中国诗歌依靠暗示的魔力和描写的简约来获得审美效果,不正是如今(英国)文学批评的共识吗^[12]?”英国古代和近现代文学批评中对于中国诗的印象竟有相似之处。

1937年秋,钱钟书由英赴法,入巴黎大学研习法国文学。1938年秋,回国任清华大学外文系教授。其时,清华大学已西迁昆明,并与北京大学、南开大学组成国立西南联合大学(简称西南联大)。



1939年底,钱钟书辞去西南联大教职,赴湖南蓝田国立师范学院任外文系主任;1939年秋,完成《中国诗与中国画》中文稿。1945年,钱钟书为英文《中国年鉴》中“中国文学”篇撰写了“诗”的章节^[13],又为上海美军俱乐部作《谈中国诗》的演讲^[14],两者均沿用了《中国诗与中国画》初稿本中的观点,并从中西会通的角度,强调中国诗里有所谓“西洋”的品质,西洋诗里也有所谓“中国”的成分。1946年,在为《中国爱国诗人陆游的剑诗》一书撰写的英文书评中,钱钟书介绍了陆游诗的风格特点,纠正了该书作者克拉拉 M.C.扬(Clara M. C. Young)对于陆游诗的误解及误译^[15]。1947年在与《书林季刊》主笔伯南德(Paul E. Burnand)的通信中,钱钟书进一步指出了克拉拉对于陆游诗中用典的知识缺失^[16]。

中期的中文三稿中,有两稿在颠沛流离的战时生活中完成并出版,1940年版和1941年版的纸质及油墨均粗劣,铅字印刷深浅不一,不少字迹需仔细辨认才能识别。中文稿写作的直接原因是应滕固之邀为国立艺术专科学校作讲稿。1940年2月,中文版《中国诗与中国画》首次发表,刊载于湖南蓝田国立师范学院校刊《国师季刊》^[17],1941年8月,在齐鲁大学国学研究所主编的《责善半月刊》上又刊出修订本^{[18](2-8)}。文前有作者按曰:“此二十八年秋应滕若渠先生固之命所作也。草草脱稿,顾君宪良即取去油印,流布知友间。二十九年夏,若渠入蜀,言欲续辑《中国艺术论丛》,因复以修订本寄之。既而若渠病,不幸中毒以歿;《论丛》之辑,恐成虚愿。顾颉刚先生偶覩斯作,驰书索刊之《责善半月刊》,因略志其缘起,追怀亡友,不胜恍然。余去滇别若渠诗曰:‘作恶连朝真忽忽,为欢明日两茫茫。’诂识山岳之阻,竟成人天之永隔耶^{[18](2)}!”1947年,叶圣陶主编的《开明书店二十周年纪念文集》中,《中国诗与中国画》一文再次修订刊出^{[19](155-172)}。

对比早期英文初稿版和中期三个中文版,可见中文版明显脱胎于英文初稿版,其观点和结论基本一致,文章仍分为六个部分,每个部分的主要议题也维持不变。英文初稿版题名直译是“中国画与中国诗”,中文版则以“中国诗与中国画”为题名,应为遵从中文“诗画”语序之故。初稿版囿于篇幅和语言,例证援引和论述未能充分展开。钱钟书一向认为“译事之难,于诗为甚”^{[3](2)},英文版中对于中国诗作引用极少,多以提及诗人及篇目题名为主,尽量避免

译诗。中文稿则无此顾虑,征引络绎,厚积薄发。另中文版在各部分的主要议题下,也增加了一些小议题,中期各版万余字左右,为初稿版的3倍,已成内容丰富、论述详尽的规整论文。此一时期的三个版本差别不大,笔者以此阶段的最终修订版——1947年开明版为代表版本来探讨。

《中国诗与中国画》中文初稿的写作因滕固而起,亦是与滕固就诗画关系的交流互动。滕固,字若渠,曾在德国柏林大学学习艺术史,获博士学位。1932年回国,1938年任国立艺术专科学校校长,该校当时亦迁至昆明市郊。滕固与钱钟书相识于此,不仅关系亲近,且有诗画研究之同好^①。滕固也是近现代较早研究诗画关系的中国学者之一,1921年,以书信体撰写《诗歌与绘画》一文,举中外诗画合一之例证,以说明诗与画、文学与美术都是合二而一的观点^{[20](75-78)},强调诗画的共同性,与上述早期讨论者的观点有相似之处。1932年,滕固在柏林大学哲学研究所待索阿教授的美学班上宣读论文《诗书画三种艺的联带关系》。1937年,该论文由德文译成中文,发表于《教育部第二次全国美术展览会会刊》;1938年,又载于《中国艺术论丛》^[21]。1939年,《燕京学报》25期《国内学术界消息》中刊载了该文发表的消息并附有提要。滕固在该文中继续早先的研究,认为诗书画的结合是中国艺术中的独有现象,研究中国绘画需“兼究”诗与书。

《诗书画三种艺的联带关系》的三次刊布恰在滕固与钱钟书相识前后,滕钱二人并就此议题有过切磋探讨。1939年,“9月下旬,钱钟书回沪省亲,滕固希望钱钟书不久就会回来,还敦促他把‘快谈’时有关中国诗与中国画的论断整理一下,为国立艺专讲几个专题”^[22]。中期中文版本中,钱钟书确有与滕固切磋交流之意。滕固认为:“诗歌和绘画是美界的‘姐妹花’”^{[20](76)},钱钟书则引用张浮休、钱璠、赵德麟、黄山谷、孙绍远、普罗太克(Plutarch)、西塞罗(Cicero)、霍瑞斯(Horace)等中外文学家及批评家

① 1939年钱钟书辞西南联大教职赴蓝田,滕固设宴饯行,并赠诗一首,其中有:“十九人中君最少,二三子外我谁亲”。钱钟书回赠《滕若渠钱别有诗赋答》一首曰:“相逢差不负投荒,又对离宴进急觞;作恶连朝先忽忽,为欢明日两茫茫。归心弦箭争徐急,别绪江流问短长;莫赋囚山攀子厚,诸峰易割割愁芒。”其中“作恶连朝先忽忽,为欢明日两茫茫”曾引入刊载于《责善半月刊》的《中国诗与中国画》一文按语,以悼念亡友。



的说法,将诗画视为“孪生姊妹”^{[19](157)}。滕固认为诗歌与绘画“是合二为一的”^{[20](78)},钱钟书则认为:虽然“把诗画沟通一片,在理论和经验上都说得通”,但是在文艺批评史上也能找到很多反对的观点,莱辛(Lesing)即是最为有名的例子^{[19](158)}。滕固认为:“希腊诗人雪沫泥丹(Simo Nides)说得好:‘Die Malerei eine stumme Poesie und die Poesie ein reddened Malerei’(画无声之诗,诗激活绘画),同我们中国‘画是无声的诗,诗是有声的画’一语雷同。苏东坡也说:‘味摩诘之诗,诗中有画,观摩诘之画,画中有诗’^{[20](76)}。”钱钟书则指出:“西洋人所谓‘画中有诗’的‘诗’跟王摩诘‘画中有诗’的‘诗’,貌同心异。西洋人所谓‘画中诗’,往往指具体事物的描画而说,并非我们所指超越色相,空灵淡荡的意境^{[19](158)}。”滕固认为,诗和画虽表现手段不同,一用文字与声音,一用线条与色彩,但两者相互作用,“诗要求画,以自然物状之和諧納于文字声律;画亦要求诗,以宇宙生生之节奏,人间心灵之呼吸和血脉之流动,托于线条色彩,故曰此结合在本质^{[20](88)}。”钱钟书则认为,“材料固有的性质,一方面可资利用,给表现以便宜,而同时也发生障碍,予表现以限制。于是艺术家总想超过这种限制,不受材料的束缚,强使材料去表现它性质所不容许表现的境界”。诗画虽为姐妹艺术,但仍各有其位,只是“诗跟画各有跳出本位的企图^{[19](158-159)}。”“跳出本位”这一观点在初稿本结论中已有提及,但未及展开,中期版本中从心理学的角度展开论述,并总结成著名的诗画“出位之思”之说,为传统诗画互融互现提供了理论基础。在诗画关系的阐述中,滕固重于共同性分析,钱钟书则在肯定共同性的前提下,重在复杂性分析,并在中西方学术的背景中寻求合理解释。

1939年,除撰写《中国诗与中国画》中文初稿,钱钟书又开始了《谈艺录》的写作,1942年完成初稿,后又不断修改,形成补遗,但直至1948年才出版问世。《谈艺录》首版后又几经修订,直至1999年出版终版。《中国诗与中国画》与《谈艺录》,一为万言诗画关系专题论文,一为五十万字古代诗话论,主题、形制和规模不同,但两者均为持续性诗研究,在近半个世纪的时间里,两个研究相随并行,既相互参见,又相互补充。

“东海西海,心理攸同;南学北学,道术未裂”,“凡所考论,颇采‘二西’之书,以供三隅之反^[23]。”

《谈艺录》几乎涉及古代所有诗人及主要作家,所征引中外书籍达1100种^[24]。《中国诗与中国画》开明版中征引和论及的中外诗人、作家、文评家及其作品逾70位(篇/部),1985年《七缀集》终版中增至120余位(篇/部)。这些被征引者及作品均在《谈艺录》中论及,其中如黄庭坚、欧阳修、王安石、苏轼、方回、陆游、元好问、梅尧臣、陈世道、陈与义、杨万里等则有重点论述。在《中国诗与中国画》中提及的一些艺术意象及手法等,在《谈艺录》中则有详述。开明版中论及王维《卧雪图》中“雪中芭蕉”意象,援引了沈括《梦溪笔谈》、都元敬《寓意编》、王士禛《池北偶谈》中的有关评论共3例,而《谈艺录》中专辟一节论述,援引逾10例。因在1985年终版中增加了新的例证,1999年版《谈艺录》在“补订”中则特嘱参见《七缀集》中《中国诗与中国画》终版新增内容^[25]。开明版中提及李长吉好用金玉硬性物体做比喻,《谈艺录》有《长吉字法》一节,专此详述^[26]。《中国诗与中国画》以丰富的例证说明传统文艺批评推崇杜甫诗为最高品,而非王维及其神韵派。在《谈艺录》中,钱钟书更进一步,将“神韵”风格和神韵诗派区别开来,认为“神韵非诗品之一品,而为各品之恰到好处,尽善尽美”,有“神韵”者非神韵派一家^[27]。

《中国诗与中国画》一文在20世纪40年代三次刊发,与其时学人的研究交互影响,推进了诗画关系的研究。1943年,朱光潜著名的美学论著《诗论》出版,他在《诗与画——评莱辛的诗画异质说》一章中指出:“艺术受媒介的限制,固无可讳言。但是艺术最大的成功往往在征服媒介的困难。”此与钱钟书所言的诗画的“出位之思”有相通之处。朱光潜认为,传统“文人画”的意境超出了莱辛“画只宜描写,诗只宜叙述”的界限^[28]。钱钟书在《读〈拉奥孔〉》一文中也认为,诗歌的表现面比莱辛所想的可能更广阔几分^[29]。章毅然连续在《中国美术季刊》发表《诗与画》和《再论“画”与“诗”》两篇论文,前文着重探讨传统诗画交融的特点^[30],后文则从空间、时间以及运笔之韵律来说明画和诗之异同^[31]。洪为法《论中国山水诗与山水画关系》一文,回顾了山水诗山水画的历史发展,分析了山水诗派之间以及山水画派之间的差别^[32]。此一阶段的诗画研究从多角度展开,对于莱辛诗画异质说的局限性、诗画各自的本位和越位、诗画关系的历史发展等议题均有探讨。诗画实践中,诗画互融的传统在李叔同、丰子恺、闻一多的



作品中也得以继承。

3 晚期版本:1979年《旧文四篇》版和1985年《七缀集》版

《中国诗与中国画》晚期版本有二,均由上海古籍出版社出版,其一刊于1979年9月出版的《旧文四篇》,其二刊于1985年12月出版的《七缀集》中,亦为终版。两集均将该文置于首篇。晚期版本中论述更为详尽,援引更为丰富,并以数字标明了六个部分以方便阅读,篇幅也增加到2万字左右,为开明版的一倍。

后期修订在时间上与《管锥编》的写作有重合之处。《管锥编》虽非论诗之作,以考析十部中国哲学和文学典籍为主,但体现其中的哲学和美学观点,可为《中国诗与中国画》的后期修订提供诠释。郑朝宗指出:“《管锥编》的最大特色是突破了各种学术界限,打通了全部文艺领域”^[33]。这一特点明显地体现在《中国诗与中国画》的后期版本中。在论述“南宗画派”部分,开明版在初稿版的基础上加以充实,并辨析南北宗画派与地理之关系。晚期版本则更进一步,将画派风格与地理因素、哲学和宗教、语言学等联系起来加以辨析,认为以某一地域的名称指代某一流派特点风格,是语言里的惯常现象,把“南”“北”两个地域与两种思想方法或学风联系,最早见于六朝。唐代禅宗区别南北,恰恰符合或沿承了六朝古说。“北人学问,渊综广博”,“南人学问,清通简要”,这种南北学问的分歧,与宋明儒家有关“博观”与“约取”、“多闻”与“一贯”的争论,有相近之处。禅宗的南北之分,究其根本,是两类才智或两种理性倾向在佛教思想里的表现。但画派分南北,和画家本人是南人还是北人并无必然联系^{[34](8-10)}。再如,在关于王维的论述中,早期英文初稿本从其南宗画宗师与神韵诗派鼻祖的双重身份,来分析其诗画互融的特色,中期版本加以丰富的例证说明,晚期版本更将王维的诗、画、禅一脉贯通,揭示了神韵诗、南宗画和佛教禅宗的关系^{[34](14-22)}。另在揭示杜甫诗与神韵诗的历史评价方面,终稿中发掘了更多的证据,披露王士禛暗中贬低杜甫的言行,并直指其世故和虚伪。同时也说明,对于杜诗和神韵诗的不同评价也是儒家正统与佛教禅宗之间的价值差异在文学艺术上的体现^{[34](20)}。关于苏轼在其诗创作与鉴赏之间的差异性,《中国诗与中国画》的初稿和修订稿中即有揭示:苏轼诗风与神韵派不同,但他却非常欣赏神

韵诗;终稿则从哲学、美学和心理学的角度,如西方天才类型划分理论,以及艺术家审美的“嗜好矛盾律”等来解释此现象^{[34](22-24)}。

钱钟书在《管锥编》中引孔子所言“偏其反而”,以毛奇龄的“相反之思”亦可相成“以作正”释其义^[35],又在该书《史记会注考证》中议论道:“执其两端,可得乎中,思辨之道,固所不废,歌德谈艺即以此教人也”^[36]。王子谦将此与辩证法联系,认为钱钟书后期著述中受到时代思想潮流的影响^[37]。在《中国诗与中国画》后期的修订本中,分见两边、相反相成的哲学和美学思想多有体现。终稿中关于旧传统与新风气关系一节,形成了相反相成关系的经典论述:传统一旦形成即有惰性,但并不呆板,而是具有两面性,“一方面把规律定得严,抑遏新风气的发生;而另一方面把规律解释得宽,可以收容新风气,免于因对抗而地位动摇。”新风气取代旧传统是必然的事,而新风气亦具有两面性:“一方面强调自己是崭新东西,和不相容的原有传统立异;而更要表示自己大有来头,非同小可,向古代也找一个传统作为渊源所自^{[34](2)}。”开明版将新文学运动“造谱牒”以挂接传统的现象归于人类好古尚古的“偏见”^{[19](156)},在终稿中则删去“偏见”二字,并从两者相反相成关系来解释:“新作品从旧作品中寻根溯源,会影响创作,使新作品从自发的天真转而为自觉地有教养、有师法;它也改造传统,使旧作品产生新意义,沾上新气息,增添新价值”^{[34](2-3)}。相反相成关系的分析使晚期版本的论述更为周到圆融。

与钱钟书大量读书札记的写作形式对照,《中国诗与中国画》一文组织结构明晰,部分之间衔接有章法,各时期版本理论性递次加强。文章引言部分,早期初稿本仅以寥寥数语引起话题。中期修订稿将研究目的和意义加入其间,言明旨在“阐明中国传统文艺批评对于诗和画的比较估价”,以纠正中国传统诗画鉴赏标准的认识“错觉”,了解批评的传统是为了更好地开展批评。晚期终稿本又加以拓展,从旧传统和新风气角度开展文艺发展规律的论述,以理论统照全文,串起六个部分。以18世纪下半叶德国的启蒙学者列许登堡(G. C. Lichtenberg)、19世纪法国文艺批评家圣佩韦(Sainte-Beuve)、20世纪意大利哲学家克罗齐(Benedetto Croce)等人的论述印证自己的观点,并举中国文学批评误区之一例来说明,如果对于旧传统和新风气之间的复杂关系认识不



足,就会曲解历史上的文学现象。这个反面例子是指周作人《中国新文学的源流》一书,书中将“文以载道”和“诗以言志”作为对立两派的文学观点来看待。早在1932年该书出版时,钱钟书即撰书评提出质疑^[38],此处又援引为例,不过并未提及作者名。钱钟书认为,在中国文学史上,这两句话主要是规定个别文体的职能,并非概括“文学”的概说。西方文艺理论新风气传入后,“文”常被理解为广义的“文学”,“诗”则等同于文学创作的同义词。这样,这两句老话就成了互相排斥的命题了。与此例相同,诗画关系中的误区也是由于对传统缺乏认识所导致,这个例子充实了文章的绪论部分,起到了很好的起承转合作用。

晚期修订亦在内容上做了一些删改,其中以删除诗画的“出位之思”之说最为引人注目。“出位之思”原是对“诗中有画,画中有诗”艺术现象的解释。初稿本文末的总结中有:“我们的旧画家和旧诗人似乎试图改变他们的角色。古老的中国画成功跨越雷池,侵入诗境;而中国古代诗歌似乎也越出其位,富于画意。虽然它们是姐妹艺术,但并不雷同。”开明版更为详尽地展开论述:譬如画的媒介材料是颜色和线条,可以表示具体的迹象,大画家偏不刻画迹象而用画来“写意”。诗的媒介材料是文字,可以抒情达意,大诗人偏不专事“言志”,而要诗兼图画的作用,给读者以色相。“出位之思”是普遍现象,不仅不限于诗画之间,也不限于中国艺术^{[19](158-159)}。“出位之思”并非钱钟书的独特发现,而是援引西方心理学学说,为不同门类艺术相互阐发提供心理学依据^①。但经开明版提要的精彩诠释——“诗画两艺术各抱出位之思,彼此作越俎代谋之势”——给人以深刻的印象,削减了对文章主题“诗画鉴赏标准不一致”的关注。后期版本将其删去,使主题更为突出。但如今看来,“出位之思”之说并未因终版删除而消除其影响力,至今仍为诗画关系研究的重要议题之一,或为作者始料未及。

《中国诗与中国画》的递次修改,彰显钱钟书个人学术之精进,现代学人之间的相互激发,以及时代风气的影响。自初稿至终稿,打通新旧中西的初衷一以贯之,融汇人文学科门类之思想递次增进,议论分析愈加注重相反相成之关系,以免“取一端而概全体”,凡六版五易其稿,终成义理、考据和辞章俱佳的典范论文,拓展了现代诗画关系研究的格局和视野。

参考文献

- 1 Qian C S. Chinese painting and poetry [J]. The People's Tribune, 1935, 9(5): 295-299.
- 2 钱钟书. 谈艺录补订本[M].北京:中华书局,1984:346
- 3 中书君. 英译千家诗[N].大公报文学副刊,1932-11-14(2).
- 4 Dzien T S. On old Chinese poetry[J]. The Chinese Critic, 1932, 6(50).
- 5 时.校闻[J],光华大学半月刊,1933,2(1):43.
- 6 Ch'ien C S. Su Tung-Po's literary background and his prose-poetry[J]. 学文月刊,1934,1(2):134,136,142.
- 7 苏灵. 诗与画[J].美术生活,1934,创刊号:29.
- 8 钧初. “诗画无界”说[J].华北画刊,1929(30):2-3.
- 9 马万里. 诗与画[J].上海美术学校季刊,1929(1):40-41.
- 10 王焕琛. 留学教育——中国留学教育史料第四册[M].台北:国立编译馆,1980:1931-1933.
- 11 吴忠匡. 记钱钟书先生[J].中国文化,1989(1):199.
- 12 Chien C S. China in the English literature of the seventeenth and eighteenth centuries(Part 1)[J]. Quarterly Bulletin of Chinese Bibliography,1940,1(4):351-384.
- 13 Chien C S. Poetry [G]//Kui Zhongshu. Chinese year book. Shanghai: Commercial Press, 1945:115-128.
- 14 钱钟书. 谈中国诗[N].大公报上海版,1945-12-14(04),1945-12-20(04).
- 15 Chien C S. Book review. The rapier of Lu, patriot poet of China [J]. Philobiblon,1946,1(2):40-49.
- 16 Chien C S. To the editor of philobiblon[J]. Philobiblon, 1947: 2(1):27-30.
- 17 钱钟书.中国诗与中国画[J].国师季刊,1940(6):1-8.
- 18 钱钟书.中国诗与中国画[J].责善半月刊,1941,2(10).
- 19 钱钟书.中国诗与中国画[G]//叶圣陶.开明书店二十周年纪念文集.上海:开明书店,1947.
- 20 滕若渠.诗歌与绘画[J].美术(上海),1921,2(4).
- 21 滕固.诗书画三种艺的连带关系[G]//滕固.中国艺术论丛.上海:商务印书馆,1938:85-90.
- 22 沈宁.滕固年谱长编[M].上海:上海书画出版社,2019:479.
- 23 钱钟书.谈艺录序[G]//钱钟书.谈艺录.北京:三联书店,2019:1.
- 24 孔庆茂.钱钟书传[M].南京:江苏文艺出版社,1992:143.
- 25 钱钟书.附说二十四[G]//钱钟书.谈艺录.北京:三联书店,2019:718-720.
- 26 钱钟书.长吉字法[G]//钱钟书.谈艺录.北京:三联书店,2019:126-132.
- 27 钱钟书.神韵[G]//钱钟书.谈艺录.北京:三联书店,2019:109.
- 28 朱光潜.诗论[G]//朱光潜.朱光潜全集.合肥:安徽教育出版社,1987:150.
- 29 钱钟书.读《拉奥孔》[G]//钱钟书.七缀集.上海:上海古籍出版社,1986:48.
- 30 章毅然.诗与画[J].中国美术会季刊,1936,1(2):15-16.
- 31 章毅然.再论“画”与“诗”[J].中国美术会季刊,1936,1(3):19-25.

① 潘建伟认为,诗画的“出位之思”是钱钟书为诗画标准参差提供的解释,删去“出位之思”的原因在于钱钟书后来“对各部门艺术特点的认识不断加深,使他意识到出位之思在艺术间存在着一种‘非对称性’的发展”。参见潘建伟.论艺术的“出位之思”[J].文学评论,2020(5):216-217.



- 32 洪为法.论中国山水诗与山水画之关系[J].胜流,1946,4(2):10-12.
- 33 郑朝宗.研究古代文艺批评方法论上的一种范例[J].文学评论,1980(6):54.
- 34 钱钟书.中国诗与中国画[G]//钱钟书.七缀集.上海:上海古籍出版社,1986:8-10
- 35 钱钟书.管锥编第二册[M].北京:中华书局,1979:416.
- 36 钱钟书.管锥编第一册[M].北京:中华书局,1979:350.
- 37 陈子谦.论钱钟书[M].桂林:广西师范大学出版社,2005:80.
- 38 中书君.书评:中国新文学的源流[J].新月月刊,1932,4(4):160-166.
- 作者单位:北京大学图书馆,北京,100081
收稿日期:2021年5月17日
修回日期:2021年5月26日
- (责任编辑:支娟)

Discovery of the First Edition and Comparison of Editions of Chinese Poetry and Chinese Painting by Qian Zhongshu

Zhang Hongyang

Abstract: Based on the discovery of the first edition of *Chinese Poetry and Chinese Painting* by Qian Zhongshu, a comparative study among all the editions of the paper is carried out. There are six editions of the paper revised five times over half a century. The first draft finished in 1935 while the same topic as the paper were discussed among modern scholars around the period. The mid-term revisions were inspired by Teng Gu, and cross-referenced with *Tan Yi Lu* by Qian. The final draft in the later period was written in parallel with *Guan Zhui Bian* by the same author, and the aesthetic and philosophical thoughts of the two works were also interlinked. From the first draft to the final draft, the reconciling is consistent between the old and the new Chinese cultures, and between Chinese and Western cultures, the disciplines of humanities studies are integrated, and the discussion and analysis pay more attention to the dialectical relationship between things. The successive revision of the six editions shows academic progress of the author, which is also influenced by the academic atmosphere and the ideological trend the times.

Keywords: Newly Found Article by Qian Zhongshu; *Chinese Poetry and Chinese Painting*; Literature and Image; Relation of Poetry and Painting

(接第 112 页)

A Study on the Proofreading and Cataloging in Kaiyuan Period of Tang Dynasty

—On the Attribute and Style of *Qunshusilu*

Kang Tingshan

Abstract: Before Kaiyuan period of Tang Dynasty, the imperial collection of Neifu has been stored separately in Chang'an and Luoyang. So Chu Wuliang's work contained two stages: Qianyuan hall in the east capital and Lizheng hall in the west capital. The objects are the imperial books stored in the two capitals and the different books collected from other organizations and the people. Ma huaisu's collation in Mishusheng was to provide rare books for Chu Wuliang's work. The continuation of *Qizhi* was his active request and also a practice of his bibliography thought. Yuan Xingchong's *Qunshusilu* followed the description range of Ma huaisu's work and the title Zhuan. In terms of classification, it adopted seven types-method to supplement the deficiency of quarter method. It shows that although the quarter method has become the mainstream, it was still not perfect.

Keywords: Chu Wuliang; Ma Huaisu; The Continuation of *Qizhi*; Yuan Xingchong; *Qunshusilu*



附：钱钟书《中国诗与中国画》1935年初稿本中译

钱钟书佚文

中国诗与中国画* (1935年初稿版)

张红扬译 程章灿审校

不少流行艺术批评之过失在于，批评家大都没有遵循华兹华斯(William Wordsworth, 1770—1850)给诗人的忠告，把目光聚焦于研究对象上。他们沉浸于恍惚之境，评论起来像是梦呓一般。但无论多么美丽的梦，都会在雄鸡唱白中破灭。在知识的基础上稍加分析和探究即可发现，在艺术批评中，单凭满腔热情，即使至真至诚，也是行不通的。

中国艺术批评中流行的一个观点是：中国旧画与中国旧诗具有相同的特征，表现出同样的民族思维特点。在中国，这两个被批评家认为是姐妹的艺术形式在相互映射的程度上的确是其他国家所不及的。这不仅意味着，我们的旧画是具有诗意的，这一点毋庸置疑，中国艺术家早在D.G.罗塞蒂(D.G. Rosseti, 1828—1882)之前便将诗句或诗节，甚至整首诗转化为画作，以表达诗的主题，可谓司空见惯。同样也毋庸置疑，我们的旧诗是具备画风的，至少有半数的中国旧诗是纯描绘性语言的绘画。画是“无声诗”，诗是“有声画”，这一说法在中国由来已久，可以证明，戈蒂埃(Theophile Gautier, 1811—1872)的“艺术转换”的理论早已被中国古代的艺术家认识到了。

我们所质疑的诗画的共同性是指另外一种说法——这个说法如果不是完全错误的话，充其量也只是部分正确。这个说法认为，中国旧诗和旧画是同根同源的，两者都具有简约淡远的表徵。在对自然的表演中，两者都以笔触的轻淡和含蓄的魅力而著称，可谓“一律”：旧画不着色彩，只分深淡，有着流畅的线性韵律；中国旧诗讲究其特有的形式平衡对称，需割舍一切有损于此的元素，清除所有令人不安的情绪和难以处理的素材，对仗工整的词句才能脱颖而出。我们的旧诗有时确实给人一种在第二维度中完成的印象，就像我们的旧画一样——有如空中拍摄的起伏地表。因此，贺拉斯(Horace, 前65—前8)的名句：“诗亦犹画”，倒是适用于中国的旧诗旧画的。

上述观点有合理之处，但也值得思辨。我们可以反驳说，它所说的旧画不是全部的旧画，只是其中的一部分。流畅的线性韵律、轻淡的笔触、微妙的含蓄等，的确是董其昌所乐于称之为南宗画派的特质^①。南宗画派是中国绘画史上最具影响力的画派，代表了绘画艺术的最高境界，艺术批评家认为它的风格是所有中国画的典型，对此我们并无异议。关键是，如果轻淡、流畅、含蓄等是中国旧画高品的特征，是否也是中国旧诗高品的特征呢？

在那篇精致的散文《一部选集》中^②，已故的莱顿·斯特拉奇(Lytton Strachey, 1880—1932)给予中国旧诗的轻淡、含蓄、以及古典的结尾以毫无保留的赞美，我在其他文章中亦指出了它淡泊的完美，轻盈的节奏感，精致的结构，它的匿名性(借用E.M.福斯特先生的术语)，换句话说，未受任何个性的污染，这是具有自我意识和个人主义的诗人无法理解的。当然，所有这些都程度问题。关键在于，与西方诗歌相比，我们的诗歌无论好坏，确实显得比较空灵、单薄、淡泊。但这并不意味着，中国旧诗都是这样的诗。清淡和含蓄远不

* 该文题名直译为“中国画与中国诗”，钱钟书在其后中文版本中，均以“中国诗与中国画”为题名，本译文从之。译文中注释为原文所有，并沿用原文格式。参见：Qian Chung-shu. Chinese painting and poetry[J]. The People's Tribune, 1935, 9(5): 295—299.

程章灿. 南京大学文学院, 南京大学图书馆。

① 欲知南宗和北宗画派名称的有趣议论，请见《夏敬观忍古楼画说》。

② 见莱顿·斯特拉奇《人物与评论》(Characters and Commentaries by Lytton Strachey)。



是旧诗的全部特点。我们有以思力深刻而闻名的诗人,如杜甫和韩愈,我们有以词气豪放著称的诗人,如李白和苏东坡。我们有热爱细节、写实和平易的诗人,如白居易和陆游,我们发现李贺与爱伦·坡(Edgar Allan Poe, 1809—1849)、波德莱尔(Charels Pierre Baudelaire, 1821—1867)和高蹈派诗人一样,好用金玉等硬性物体来作意象。随意列举的这些伟大诗人,就足以说明我们的旧诗有无限多样性。对于不谙西方诗歌的中国人来说,以“清淡”和“含蓄”这两个形容词概括旧诗的特点似乎太过不足了。这两个形容词只有在与西方诗歌比较时才适用于描述中国旧诗的整体特征。

凑巧的是,王维是南宗画派的鼻祖,同时也是神韵诗派的宗师。他的诗,就像他的画一样,是淡远、费解的,其暗示超越了未言喻及不可言喻的深度。但是,神韵派的诗在中国文学史上从来没有像南宗画派那样在中国艺术史上独占鳌头。就连最早推崇王维诗画的司空图,也将“雄浑”置于其《二十四诗品》中的首位。晚近,王士禛成为文坛盟主,推崇“神韵说”,引起众多争议,延续至今。我们的批评家通常不大欣赏审美效果基于“含蓄”和“淡远”的诗;在他们看来,这样的诗歌未能真切地反映自然,未能以语言的丰富性和画面的具体性体现自然,显得有些小气。南宗画派张彦远反对把逼真性视为最根本的绘画艺术特点,神韵派的司空图和王士禛都把白居易的写实主义诗歌说成是庸俗的^①,此为神韵诗派与南宗画派共同之处的明证。

由此可见,中国文学批评与中国绘画艺术批评的价值尺度有着根本的不同。我们推崇的中国最优秀古代画家的特质,与我们赞赏的最伟大古代诗人的特质绝然不同。同样地,外国人眼中的中国旧诗的价值和趣味,我们自己看来并不足奇。这为谚语“熟视无睹”提供了又一例证。外国人习惯于结构繁复和个性鲜明的诗,会被不常见的清淡和含蓄的东西所吸引,而我们自己,对此已熟悉不过,更喜欢非凡的力度,深刻的思想和明晰的诗句。我们可能喜欢优雅,但我们更喜欢雄浑壮美。这就是为何我们的文学批评家将杜甫而不是王维誉为诗圣的原因。诗圣杜甫的影响力是巨大的,连私下里说杜甫是“村夫子”的王士禛,也不得不在公开场合对杜甫表示敬意,并将其与北宗画家相提并论,大加赞扬^②。真所谓口是心非,明褒暗贬啊!

抛开这两种艺术的评价标准之间的差异,我们是否有进一步的证据来支持中国旧诗画并不一律的观点?我想有两个。第一,如果说“诗亦犹画”的说法是真的,那么它应该特别适用于山水诗和山水画,因为题材是一样的,较易以同样标准对待。但是,奇妙的是,我们有许多矛盾的例子。这里仅举一例。苏东坡本身既是一位卓有成就的画家,也曾写过赞美王维绘画艺术的诗,但他在自己的山水诗中,却乐于再现生动的画面和逼真的细节,随处可见对于鲜活的现实的抓取和体现^③。第二个证据可以在旧诗中的大量题画诗中找到。这两种姐妹艺术之间的差异在这里再清楚不过了。题画诗通常代表诗人的一种尝试,即写出画家没有画出的事物,而不是写出画家已经画出的事物。苏东坡大量的题画诗就是一个很好的例子。洪迈早就指出,杜甫在题画诗中,强调来自逼真写实的意象^④。我们不是已经看到,神韵派大师王士禛,即把杜甫的诗比作好色彩而不喜神韵、好直叙而不喜含蓄的北宗的绘画吗?这样的例子还有不少,但这几个例子足以说明问题了。毕竟,例证在精不在多。

简言之,中国画的诗风在中国诗的高品中从不存在,反之亦然。中国旧画高品和中国旧诗高品之间的联系,犹如英国诗和英国哲学之间的联系那样少^⑤。《莫班小姐》(*Mademoiselle de Maupin*)中的一个人物说:“诗句表达的是美的幻影,而不是美本身,画家则获得了比较精确的表象”。但是,我们的旧画家和旧诗人似乎试图改变他们的角色。古老的中国画成功跨越雷池,侵入诗境;而中国古代诗歌似乎也越出其位,富于画意。虽然它们是姐妹艺术,但并不雷同。其间差异是很奇妙的,值得我们探究。但就目前而言,我们只是提出问题,而尚未解决问题。

① 见张彦远《历代名画记》卷五、司空图《与王驾论诗书》、翁方纲《石洲诗话》卷二。

② 见赵执信《谈龙录》、翁方纲《七言诗三昧举隅》、王士禛《蚕尾集跋》、宋牧仲《论画绝句》。

③ 欲知苏东坡的艺术观点,请见克拉克(C. D. Le Gros Clark)所著《论苏东坡的赋》(*The Prose-poetry of Su Tung-P'o*)一书以及本人撰写的导言。

④ 洪迈《容斋随笔》卷十六。

⑤ A.C.Bradley. *A Miscellany*, pp.107, ff.