

韩愈《画记》与画记文体源流*

蔡德龙

内容提要 韩愈《画记》是对六朝画记的改造,其对画作“不遗毫发”的记录,源于对绘画著录的借鉴。在宋人的称誉与仿效中,《画记》由篇名滋演为体名。其源于绘画目录学的著录特色,使其符合“记”之本义,成为“记之正体”,从而在宋代完成经典化进程。在文体的演变中,画记体于题材、写法上均形成了自身的特点。文体稳定之后,画记曾渗入他体,以“画记入诗”为典型。通过对历代相关作品的考察,可知“画记入诗”的关捩在于人物画、长篇七古、赋法铺叙三个要素。对“以何种文为何种诗”的讨论,可以深化对“以文为诗”论题的研究。

关键词 韩愈 《画记》 目录学 因文立体

画记是中国文学史中的一种重要文体,出现于魏晋而经唐代韩愈改造成为新兴的杂记文之一种。韩愈《画记》问世之前,与画相关的单篇文字,主要有以下几体^①。其一,画赞。出现于战国,在汉魏大盛,主要为四言韵文。其二,题记。六朝至唐代画家作画,多于画上撰写题记。《唐朝名画录》记载王维“故庾右丞宅有壁画山水兼题记”^②。题记因作于画上,故无需对画面内容作介绍。如唐李观所见古画《八骏图》存有唐褚遂良《题记》:“图之首有褚公遂良题云:‘秦汉传之,降于梁隋;至于皇唐,不泯厥迹。’”^③题记与后来兴起的画作题跋有渊源关系。其三,画记。东晋顾恺之《画云台山记》、南朝宋宗炳《画山水序》、王微《叙画》等均属此类。其四,题画诗。在唐代,以韵文题咏图画,由传统的对画面故事、人物的铭赞转入了对画作本身的欣赏咏叹。李白、王维皆有题画作品,杜甫将题画诗体定型、发扬。

韩愈之前,画记是诸多与绘画相关文体中的一种,尚未引起文坛关注。彼时作者均为画家,画记或是画家用于构思的文字草稿图,写作画记是画家绘画创作过程中的一个环节;或是画家在绘画完成后的理论总结。总之,画记与文学无关。六朝把骈俪视为文学作品的重要特征,画记则不拘骈散。顾恺之《画云台山记》、王微《叙画》为散体,宗炳《画山水序》为骈体,也可见出画记作者对文章本身是否具有文学性并不在意。

韩愈是一位极具创新精神而于文体多所创立的大家,经其手而新出的诸多文体,既有对旧文体的改造,以故为新;也有完全的新创。画记属于前者。他将之前只限于画坛写作的画记体引入文坛,并

* 本文为广西特聘专家专项经费项目(项目编号2011B030)阶段性成果。

① 对于广义题画著作的分类,参见青木正儿《题画文学の發展》,作于1937年,收入《青木正儿全集》,东京春秋社1983年第2卷,第491—504页;衣若芬《题画文学研究概述》,《中国文哲研究通讯》2000年第10卷第1期。

② 朱景玄著,温肇桐注《唐朝名画录》,四川美术出版社1985年版,第16页。

③ 李观《八骏图序》,《全唐文》卷五三四,《续修四库全书》,上海古籍出版社2002年版,第1642册,第626页。曾枣庄、刘琳主编《全宋文》将此文归于秦观名下(上海辞书出版社、安徽教育出版社2006年版,第119册,第378页)。人民文学出版社《秦观集编年校注》未收。

进行了文体改造。写法上由画学评论、绘画思路的阐述,改为对画作内容纤毫无遗、井然有序的记录,由记绘画构思到记画面内容。韩愈《画记》被梁启超誉为“《昌黎集》中第一杰作”^①,在后世尤其是宋代^②,作家在创作画记之时,无不以韩愈《画记》为出发点。或亦步亦趋模拟,或刻意反其道而行之,韩愈《画记》成为绕不开的原点。“画记体”为文坛承认,成为古文运动以来散文中的一个重要品类。画记体兴于唐而盛于宋元明清,至现代而创作不辍^③,代有佳作。对其探讨,古来已有^④。本文则拟对作为新文体的画记其源流演变进行研究。

一 韩愈《画记》的画学溯源

画记作为文学中的特殊品类,天生与画学结缘,明人方弘静所言“昌黎《画记》,本《王会图》”^⑤一语,已然注意到其文体产生的画学背景。韩愈本人爱画,闲暇时如《画记》中所说:“与二三客论画品格。”^⑥受其影响,其子韩昶热衷收藏古画,张彦远《历代名画记》载韩昶曾得到卫协古画模本^⑦。韩愈因将藏画转赠原主人而生作《画记》之心,“而时观之,以自释焉”,爱画是其创作的动力。

从《画记》记实性这一突出特征来看,其与画学著作中的绘画著录之书,有着明显的因袭关系。对图画的著录源于图书目录学的发展,目录之学,权舆于西汉刘向。汉成帝时,刘向受命董理古籍图书,每校毕一书,便撰写一篇“书录”,全面介绍书籍情况。中国绘画发展之后,便有了对画作进行叙录、备录在案的需求。图书著录有详、略的不同,详者有具体的解题,记录书籍的作者、版本、内容等,如韩愈可见的开元年间修成的《群书四部录》二百卷即有详细提要;略者往往只有作者、书名、卷数。今据郭若虚《图画见闻志·叙诸家文字》、余绍宋《书画书录解题》考察,比及中唐,画学书目可知的约九种,即南齐高帝《名画集》、梁陶弘景《图像集要》、梁《太清目》、亡名氏《僧繇录》、裴孝源《贞观公私画录》、窦蒙《画拾遗录》《齐梁画目录》、吴恬《画山水录》、无名氏《名手画录》^⑧。今存最早的图画著录之作为初唐裴孝源所撰《贞观公私画录》,此书著录“秘府及

① 梁启超《中学以上作文教学法》,夏晓虹编《梁启超文选》,中国广播电视出版社1992年版,下集,第115页。

② 谢无量《实用文章义法》云:“宋人多好此篇。”上海中华书局1917年版,下册,第64页。

③ 韩愈《画记》“记其人物之形状与数”的写法,在现代仍有承继。苏雪林《山窗读画记》,叙录多幅美藏中国古画,朱自清《“月朦胧,鸟朦胧,帘卷海棠红”》也有对画面的记录。

④ 陈骥《文则》、朱荃宰《文通》、陈衍《石遗室论文》、林纾《韩柳文研究法》、日本学者川合康三等对《画记》字法、句法、章法的创新有着深入探讨,对《画记》文体的溯源多从文本结构、句式追溯到《顾命》《考工记》等。韦宾《韩愈〈画记〉对宋元士大夫的影响》列举了大量后人学习《画记》的作品。陈鸿雁、郭殿声《记内现画 画外溢情——韩愈〈画记〉评说》等文强调了其记画如真的特点(分见川合康三著,蒋寅译《韩愈探究文学样式的尝试——〈画记〉分析》,《中国文化研究》2005年第3期,收入氏著《终南山的变容——中唐文学论集》,上海古籍出版社2007年版。韦宾《韩愈〈画记〉对宋元士大夫的影响》,见氏著《宋元画学研究》卷六,甘肃人民出版社2009年版。陈鸿雁、郭殿声《记内现画 画外溢情——韩愈〈画记〉评说》,《文艺研究》2012年第11期)。

⑤ 方弘静《千一录》卷一八,《续修四库全书》,第1126册,第361页。

⑥ 本文所引韩愈《画记》,皆据马其昶《韩昌黎文集校注》,上海古籍出版社2014年版,上册,第96—99页,以下不再出注。

⑦ 张彦远著,俞剑华注释《历代名画记》卷五,上海人民美术出版社1964年版,第94—95页。

⑧ 这些著作虽大多亡佚,然从题目及后人记载尚大致可见其画学目录学的性质。如《历代名画记》称唐代“(吴)恬有《画山水录》,记平生所画”(张彦远《历代名画记》卷一〇,第208页)。今人也指出“此书为作者自编画山水之目录”(谢巍《中国画学著作考录》,上海书画出版社1998年版,第74页)。无名氏《僧繇录》一书,《书画书录解题》认为“当为专记张僧繇画之书”(余绍宋《书画书录解题》,北京图书馆出版社2003年版,第637页)。

佛寺并私家所蓄，共二百九十八卷，屋壁四十七所”^①，记有画名、作者、版本等信息。图书、图画的著录体式或对韩愈《画记》有直接影响，《画记》在记录画作之前，开篇先云：“《杂古今人物小画》共一卷。”此句总体介绍图画，涉及画名——《杂古今人物小画》，卷数——一卷，与刘向《晏子书录》开篇“右《晏子》凡内外八篇总二百十五章”^②相类。《画记》下文“骑而立者五人”至“壶矢博弈之具，二百五十有一。皆曲极其妙”，详细记录画作的内容，与解题目录著作相同。区别在于一是记录图画内容、一是记录图书内容。“皆曲极其妙”则是对画作简单的评论。《画记》末段叙韩愈得此画的因缘，及后来无意间知晓此画的“手摸”者并慷慨赠还，涉及画作的版本（摹写之作而非原画）、作者（赵侍御）、流传（赵侍御闽中失画、独孤申叔收藏、韩愈收藏、韩愈赠还赵侍御），而“以为非一工人之所能运思，盖丛集众工人之所长耳”则是韩愈对画作的评论。从目录学视角来看，《画记》全文分别写到此画的画名、卷数、内容提要、作者、版本、流传和评论，是一篇结构完整的目录解題之作。全文的重点在于内容提要部分，即对画面内容的记录。在梁启超看来，“替一部书作提要，替一幅图画作记”是两类性质相同的文章，均是“记物体之内容或状态”^③。刘咸忻也说：“韩之《画记》，乃书画谱录之单篇耳。”^④当然，文本结构符合解题目录的写法，并非意味着韩愈在把《画记》当成画学目录来撰写。对于这位文体创新意识极强的作家而言，最终目的仍是在尝试文章新的写法。此文在性质上一般仍被视作文学作品而非画学著述（笔者管见所及，历代画学著作只有清人秦祖永所编《画学心印》收录此文）。韩愈借鉴目录学叙录之法，“记其人物之形状与数”，初衷在于备忘，读文而想起画的内容，这与题在画上的题记、题画诗及后来的题跋不同。画记产生之初即与画作分离，是画作的文字生存形态。文字记画，其先天不足是难以让人了解画作的结构、层次、设色、笔墨。韩愈的成功，在于他首次以散文创作出画面感^⑤。反过来看，由于韩愈《画记》鲜明的著录特色，其后的画学著录类著作便常以“画记”命名，如唐《历代名画记》、宋《益州名画记》、明《渊著堂画记》皆是。

韩愈以叙录笔法作记，借鉴于绘画目录学，这种借鉴发生的可能，与画作内容本身的特点有关。“我们知道直到唐初，中国画是以故事和人物为主的”^⑥，六朝顾恺之《论画》云：“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。”^⑦与韩愈时代相近的朱景玄在其所编《唐朝名画录》序中云：“夫画者以人物居先，禽兽次之，山水次之，楼殿屋木次之。”^⑧人物、牛马之类题材在唐代趋于成熟、地位较高，出现了许多杰出画家。韩愈之前或同时的唐代画马名家，即有曹霸、韩幹、韦偃等；人物画名家有阎立德、阎立本、吴道子、张萱、周昉等人。韩愈所记之画，现在已不可见。其名《杂古今人物小画》，“杂”即集合、汇聚之义，画中人物、牛马、器物众多。类似画作今日仍有不少，从历代传世画作或摹本，可以推想其面目。东汉墓壁画《乐舞百戏图》罗列各种表演杂耍技艺者；东晋顾恺之《斫琴图》绘制琴文士十四人；北齐娄睿墓壁画《仪卫出行》是一幅多人多马的出行图；唐初阎立德《王会图》，图绘朝贡使臣形貌，人物、车马众多；开元间画家张萱

① 裴孝源《贞观公私画录》序言，俞剑华《中国古代画论类编》（修订本），人民美术出版社2007年第2版，第16页。

② 姚振宗辑《七略别录佚文》，《续修四库全书》，第916册，第564页。

③ 《中学以上作文教学法》，第113页。

④ 刘咸忻《文式》，《推十书》（增补全本），上海科学技术文献出版社2009年版，戊辑贰，第792页。

⑤ 清代林云铭根据《画记》推想原画：“看他记人有上下，马有陟降，人与马皆有涉者，非山川乎？人有驱牧，马有磨树，非草木乎？人有舍而具食，非庐舍乎？人有挹注，有附火，非水火乎？人有偃寝，马有秣者，非床榻槽枥乎？凡画中所有，难以入记者，无不历历如见，所以谓之神。”（《韩文起》卷七，上海会文堂书局1915年版）

⑥ 朱自清《论逼真与如画》，《朱自清古典文学论文集》，上海古籍出版社2009年版，上册，第116页。

⑦ 顾恺之《论画》，《历代名画记》卷五引，第102页。

⑧ 朱景玄《唐朝名画录》序言，第1页。

的《虢国夫人游春图》《捣练图》均是较多人物的画作；张萱弟子周昉《挥扇仕女图》绘十三位人物，挥扇、抱琴、对镜等姿态各异。此类画作构图均是在左右展开的长卷上以横向排列的方式表现人、物。与《画记》所记之画最为接近的画作，或许是今北京故宫博物院所藏《百马图》^①，此画或认为是唐人韦偃所作。画面共有马 95 匹，奚官、圉人 41 人。马匹三五成群，分成多个独立的小单元，或浴马、或戏马、或驯马、或放马、或饲马，形态多样不一。北京故宫博物院藏李公麟《摹韦偃牧放图》^②，绘 1200 余匹马、140 余人，人、马情态各异。《杂古今人物小画》正是在这样的画学背景下产生的。文学作品的写法与画面内容紧密相关，方弘静认为：“昌黎《画记》，本《王会图》。”后世虽无《王会图记》，但清代张廷瑑为与《王会图》画面相近的《职贡图》撰有《职贡图记》。人、物多了，便需要一种概括而记叙有法的写法。明代茅坤对《画记》特点有精准的总结：“妙处在物数庞杂而诂次特悉。”^③处理“物数庞杂”的题材时，于记、于画，都要求“诂次特悉”。《杂古今人物小画》中人、马、兽、器等五百有余，集于一图，场面宏大。与之相关的文学作品便要求对画作内容归纳、叙述实写。唐吴道子《光武燎衣图》“画人八、马一、驴一、牛二、犬一，大石立若阙者二。一茅亭，树叶脱枝，槎桠高出亭上者二”^④，清代魏禧为之作《燎衣图记》；张萱《四景宫女图》四图“人物每幅十四，共五十六人”^⑤，元好问为之作《张萱四景宫女画记》；传五代胡瓌《卓歇图》绘契丹人狩猎小憩场景，与《杂古今人物小画》近似。元代王时说：“余尝读昌黎公《画记》，如见其画，然不过想象之耳。今观胡瓌此卷，人马杂物，一一精到而莫有同者，益知《画记》之工也。”^⑥韩愈创作的与画有关的作品，《画记》之外还有《桃源图》诗，主要是就桃源故事展开想象，虚写为主，与《画记》“颉颃毕备”的手法大异其趣。即是说，画面的内容促使了韩愈在《画记》中选择“记其人物之形状与数”的写法，写实的画风，促成了写实的文章的产生。

画记体著录记实的特征，来源于画学目录体，其后又反哺于画学叙录类著述。明孙凤《孙氏书画钞》、清胡敬《胡氏书画考》、顾文彬《过云楼书画记》、陶梁《红豆树馆书画记》、吴其贞《书画记》、吴升《大观录》、张照等《石渠宝笈》等书画著录著作在记画之时常用《画记》笔法，详录画面“人物之形状与数”。这些著作中不少文章似乎又可独立出来而以散文中的画记视之，说明画记具有横跨文学与画学两个艺术门类的特点，这也是中国古典散文实用特征的突出体现。“自后言古文者，并推韩愈氏。所谓实用文体，盖至是而大成也。”^⑦画记作为韩愈开创的实用散文中的代表，其产生与发展都与画学密切关联。

二 从“甲名帐”到“记之正体”：《画记》经典化进程

古代文体中有以篇名成为体名者，如《文选》赋类下设有“七”体，其名之成立，源于枚乘《七发》^⑧。

① 刘建平《中国美术全集·晋至五代绘画》，天津人民美术出版社 1997 年版，第 86—93 页。

② 《中国美术全集·晋至五代绘画》，第 94 页。

③ 茅坤《〈唐宋八大家文钞·韩文〉评语》，吴文治《韩愈资料汇编》，中华书局 1983 年版，第 2 册，第 773 页。这一评语后为《画学心印》等认同而转引。

④ 魏禧《燎衣图记》，胡守仁、姚品文、王能宪校点《魏叔子文集》外编卷一六，中华书局 2003 年版，第 728 页。

⑤ 元好问《张萱四景宫女画记》，姚莫中主编《元好问全集》卷三四，山西人民出版社 1990 年版，第 773 页。

⑥ 王时《跋胡瓌〈卓歇图〉》，余辉主编《晋唐两宋绘画·人物风俗》所附图版，《故宫博物院藏文物珍品大系》系列，上海科学技术出版社、商务印书馆（香港）有限公司 2005 年版，第 258 页。

⑦ 《实用文章义法》绪言，上册，第 3 页。

⑧ 傅玄《七谟序》说：“昔枚乘作《七发》，而属文之士若傅毅、刘广世、崔骃、李尤、桓麟、崔琦、刘梁、桓彬之徒，承其流而作之者纷焉。”（严可均《全上古三代秦汉三国六朝文》，中华书局 1958 年版，第 1723 页）

韩愈《画记》问世后在唐宋引起文坛的关注,在争论与效法中渐成“记之正体”的代表,并由单篇文章衍生成散文中一类文体,完成了经典化进程。画记体的生成是散文中“因文立体”的典型。

《画记》甫一出现便为人借鉴。李绅《苏州画龙记》(803年)记录了长洲令厅北虎壁画上的六条龙,对龙的体态、形色作了描绘。舒元舆《录桃源画记》记一幅人、物较多的《桃源图》,并对动物、人物作有统计:“有鸾青其衿,有鹤丹其顶,有鸡玉其羽,有狗金其色,毛傴傴亭亭,间而立者十有八九。”文末称“无路得请,遂染笔录其名数,将所以备异日写画之不谬也”^①,与《画记》“记其人物之形状与数”的写法和“而时观之,以自释焉”的创作缘由相类。白居易晚岁因“中风痹之疾”,乃舍钱命人“画西方世界一部”以祷祝,并作《画西方帧记》(840年)记有其图:“高九尺,广丈有三尺;弥陀尊佛坐中央,观音、势至二大士侍左右。天人瞻仰,眷属围绕,楼台妓乐,水树花鸟。七宝严饰,五彩彰施,烂烂煌煌。”^②五代宋初的王嵩《祖二疏图记》,记祖钱汉名臣疏广、疏受叔侄场景:“帐中有筵,筵中有牺尊二……而壘罍即倍牺壶之数;……列坐皆冕带盛服,有持筭主事者,有捧罍就饮者,有凭轼徐来者……此汉公卿祖二疏也。”^③详细描绘了宴会的器物、人物,追摹尤为明显。

韩愈《画记》影响的真正扩大是在宋代。北宋姚铉已经注意到韩愈《画记》对上述唐文一定程度的影响,《唐文粹》卷七七记体“书画琴故物”类收录记画作品四篇:韩愈《画记》、王嵩《祖二疏图记》、李绅《苏州画龙记》、舒元舆《录桃源画记》,显示了韩愈《画记》的创体地位。宋人对《画记》因文见画的特点大加推崇,评鹭揄扬之外,心摹手追者不少。通过对《全宋文》、宋人笔记、《书画书录解题》《中国画学著作考录》等的普查统计,可知两宋学习韩愈《画记》、对图画“记其人物之形状与数”的作品,有:文同《捕鱼图记》、郑獬《记画》、黄庭坚《题校书图后》《题渡水罗汉画》、张舜民《凤翔吴生画记》、秦观《五百罗汉图记》、米芾《西园雅集图记》、晁补之《捕鱼图序》《白莲社图记》、郑天民《述古图记》、李冲元《莲社图记》、孔宗寿《杏坛图记》、李燾《庐山莲社图记》、郑刚中《画记》、李流谦《十六罗汉画像赞》、郭雍《番马图记》、洪适《跋登瀛图》、杨万里《题毕少董翻经图诗序》、谢伋《药园小画记》、楼钥《龙眠莲社横卷》、度正《四先生画像记》、王迈《李龙眠海会图记》、岳珂《贤已图》。这些作品可以见出以下特点,其一,均将韩愈《画记》视作文学典范而有意识地加以师法,多人在文中提及对《画记》的爱赏与主动模仿。郑獬《记画》说:“始予读韩退之《画记》,爱其文尤工。”^④郑刚中《画记》末段云“尝观韩退之之《〈古今人物小画〉记》”,故效法韩愈,在失画后也“为之记叙,时读之如见画焉”^⑤。秦观《五百罗汉图记》说:“读其文,恍然如即其画,心窃慕焉。于是仿其遗意,取罗汉佛之像而记之。”^⑥具体而言,有些文章借鉴韩文“记其人物之形状与数”的写法,但记画内容只是全文的一部分,与唐五代《苏州画龙记》《录桃源画记》《祖二疏图记》相似。郑獬《记画》记所观十余幅古画,且由画而论及“古之为政者”,并非纯粹的记画之文;晁补之《白莲社图记》前半是白莲社历史,后半记己画与李公麟原画不同处;王迈《李龙眠海会图记》融论说佛理、画面记录于一体。这些文章是将韩愈《画记》的记录特色视作一种文学手法而运用。有的作品则是对韩文的全面模仿,如文同、秦观等人从结构到句法对韩文的效拟非常明显,更能体现韩文的影响。宋代张邦基言及这种现象:“张公芸叟作《凤翔吴生画记》、秦少游

① 舒元舆《录桃源画记》,周绍良主编《全唐文新编》卷七二七,吉林文史出版社2000年版,第8418页。

② 白居易《画西方帧记》,顾学颉校点《白居易集》卷七一,中华书局1979年版,第1496页。

③ 王嵩《祖二疏图记》,《全唐文新编》卷六二二,第7039页。

④ 郑獬《记画》,《全宋文》,第68册,第119页。

⑤ 郑刚中《画记》,《全宋文》,第178册,第321页。

⑥ 秦观《五百罗汉图记》,周义敢、程自信、周雷《秦观集编年校注》,人民文学出版社2001年版,下册,第573页。

作《五百罗汉图记》，皆法韩退之《画记》，俱无愧也。”^① 宋人的追摹是《画记》经典化进程中的外在关键。其二，“画记”由篇名而兼具了体名的含义。对《画记》创作手法和文本结构的效法，使得“画记”脱离具体文本而成为文中一体。黄庭坚《题校书图后》虽以“题”命名，却非写在画上的题跋，宋范成大、清陆心源等均称其为“画记”^②，便是将“画记”看成一体，认为《题校书图后》属于“画记”，此处“画记”一词已是文体意义上的名称。韩愈《画记》由单篇散文滋演为“画记体”的典范，宋人在创作时效法《画记》的作法，而篇名不一定局限于“画记”。有称“记画”者、有称“图记”者，这与“画记”并无差别；黄庭坚《题校书图后》《题渡水罗汉画》不称“记”而以题跋类命名；有称“图序”者，则需辨析。“图序”往往是作家对画作的创作、流传或画家情况的介绍，类同文集之序，如秦观《集瑞图序》，记《集瑞图》创作缘由进而称颂祥瑞，如同书序；释惠洪《连瑞图序》称其作序原因：“邦人图二物以夸四方，称颂令丞之贤，故余乐为之序。”^③ 此类画序一般不记画面。而晁补之《捕鱼图序》并非序文，实为画记，文末云：“元祐元年四月二十日，李希孝出之，欲模写，无善工，乃借韩退之序画人物意识之。颍川晁补之序。”^④ 既云以韩愈“序画人物意识之”，又说“晁补之序”，则《捕鱼图序》之“序”已非画作之序的意思，此处的“序”即“叙”，“记”的意思，《捕鱼图序》也即《捕鱼图记》；还有称“赞”者，李流谦作有《性空寺画阿罗汉记》《十六罗汉画像赞》，实为姊妹篇，前者叙罗汉神异，未记画面，后者虽名为画赞，却无韵文赞语，实则是散体的画记，记画上十六罗汉形态；亦有称“画像记”者，南宋度正《四先生画像记》名为“画像记”，但未用传统的叙人物生平的写法，而是详细记录了画上邵雍、张载、程颢、程颐等北宋四位理学家的服饰、形态，可视为画记。

不过韩愈《画记》在宋代并非得到众口一词的赞誉，苏轼便对其甚为不满。在经典作品的接受史上，往往是“老坡独标新义，后人争辩不已”^⑤。苏轼评论《画记》云：“而妄庸者亦作永叔语……‘吾不能为退之《画记》，退之又不能为《醉翁记》。’此又大妄也！仆尝谓退之《画记》近似甲名帐耳，了无可观。世人识真者少，可叹亦可愍也。”^⑥ 苏轼对于韩文如实记录、一一叙录，感到烦厌而难以卒读，不相信“吾不能为退之《画记》”为欧阳修之语，他转而以六朝画记为师。六朝之后，白居易作于贞元十九年（803）的《记画》一文是延续画论作法的文字，提出“画无常工，以似为工；学无常师，以真为师”^⑦。苏轼创作《净因院画记》与韩抗衡，文章以“余尝论画”一语开篇，阐发自己的绘画见解，是一篇延续了六朝画记、白居易《记画》写法的画论。白文过短，影响不及苏文。苏轼又有《画水记》《文与可画筍谷偃竹记》等，皆以论画为主，这样苏轼就将六朝画记激活。后世对画记的韩、苏两种作法，皆有承袭。仿效苏文典型者如明初练子宁《画记》，全仿苏轼《净因院画记》，全文论说画学中的“神似”“天机”，与记画无关。

中国文学注重文体的正、变之别，正体多契合体名。“大抵记者，盖所以备不忘”^⑧，韩愈《画记》如实记录原作、再现画面的效果正合“记”义，历代的文体学批评，也往往将韩记视为记之正体。明代

① 张邦基著，孔凡礼点校《墨庄漫录》卷四，中华书局2002年版，第131页。按，张舜民《凤翔吴生画记》已佚。

② 范成大《跋北齐校书图》，美国波士顿美术博物馆藏本《北齐校书图》附。参见陆心源《阁立本北齐校书图跋》，《仪顾堂题跋》卷一四，清刻潜园总集本。

③ 释惠洪《连瑞图序》，《全宋文》，第140册，第269页。

④ 晁补之《捕鱼图序》，《济北晁先生鸡肋集》卷三四，《四部丛刊初编》，商务印书馆民国年间影印明诗瘦阁仿宋刊本，第1029册。

⑤ 陈文忠《中国古典诗歌接受史研究》，安徽大学出版社1998年版，第76页。

⑥ 苏轼《记欧阳论退之文》，孔凡礼点校《苏轼文集》，中华书局1986年版，第5册，第2055—2056页。

⑦ 白居易《记画》，《白居易集》卷四三，第937页。

⑧ 吴讷《文章辨体》，于北山、罗根泽点校《文章辨体序说 文体明辨序说》，人民文学出版社1962年版，第42页。

吴讷说：“固以韩退之《画记》、柳子厚游山诸记为体之正。”^①清代恽敬说：“退之《画记》《汴州水门记》其正也。”^②清代王之绩总结宋以来意见说：“记之体，正如韩愈《画记》，变如范仲淹《岳阳楼记》。”^③对于韩文被视作记体典范的原因，秦观的分析较为透彻：“《画记》……善叙事，该而不烦缛，详而有轨律。读其文，恍然如即其画。”^④“该而不烦缛”“详而有轨律”是艺术手法，“恍然如即其画”是艺术效果。正是《画记》这种内在文学特质，才使其在宋代有被推为记体典范的可能，秦观的总结也被认为是“数语可为作记法”^⑤。欧阳修有“吾不能为退之《画记》”之赞，而在宋代辨体意识很强的背景下，即便是苏轼友、生，如秦观、文同、黄庭坚、晁补之等皆有仿效韩氏《画记》之作，陈师道更是明确反对“以论为记”：“退之作记，记其事尔；今之记乃论也。”^⑥这些苏门名家的追摹、研究进一步巩固了韩愈《画记》开创的画记体写法。六朝画记虽产生在先，由于苏轼之前少有人效法，故苏轼画记问世后，在“记”“论”辨体的背景下，相比于韩愈画记，苏记一般被视作“以论为记”的变体。韩愈、苏轼二人的画记分别代表了两种方向，是韩非苏者，往往从苏文不合记之本义立论；是苏非韩者，则承袭苏说不满“甲名帐”式的记录。明赵谦《女史箴图记》：“座有争辨韩退之、虞伯生《画记》之优劣者。一以为，韩之文，工致神化者；一以为，韩但纪数，不若虞记论奇耦为画之始而言道妙。余从旁莞尔而笑曰：‘记以纪其实，如以论道妙为优，姑去读《中庸》。’”^⑦虞集承袭苏轼，时人对虞集《画记》与韩愈《画记》的比较，能够代表历代对画记正、变的评鹭意见。

从体制而言，记之难为，正在于既难以全面细致地记录对象，更易给人以枯燥之感。即便能做到韩愈《画记》“恍然如即其画”的记录效果，却也难以避免苏轼这样的“甲名帐”之讥。清人方苞将记体与他体作比后认为：“散体文惟记难撰结。……雷同铺序，使览者厌倦。”^⑧记体如实记录，求真求实，却易使人厌倦。钱穆认为，韩愈正是以其文学创新精神，故意挑战画记这类“最为题材所限，本最不宜入文”的文章^⑨。后人虽不认同苏轼“甲名帐”的苛评，却也对完全以记录为能事、尺寸不可逾矩提出了质疑。明方弘静反驳“记之体，主于事，不兼议论”之说：“昌黎《画记》，本《王会图》。无用记言，体之一也，非必以此为轂率也。使韩集中记十数篇，篇篇如《画记》，读者且厌之矣，谓记体乎？”^⑩他指出不同的内容决定了记体不同的写法，《画记》所记的是如《王会图》之类繁杂的画面，需要整齐条理，他记则应视情形而定。其实，韩愈本人的记体文章并非是只有记而无议论无抒情的“纯记”。《画记》虽乏议论，却以末段的情感化解了记录带来的繁冗。其他记文也如方苞所言：“昌黎作记，多缘情事为波澜。”今人也已指出这一特点：“韩作记体，反率以感慨成文，实韩文自身一特殊风貌。”^⑪经过历代讨论，明清出现了较为融通的“记”体观，吴讷、王之绩皆云：“大抵记者，盖所以备不忘。如记营建，当记月日之久近，工费之多少，主佐之姓名，叙事之后，略作议论以结之，此为正体。”^⑫

① 《文章辨体》，第41页。

② 恽敬《与王广信书》，《大云山房文稿补编》，世界书局1937年版，第230页。

③ 王之绩《铁立文起》，王水照编《历代文话》，复旦大学出版社2007年版，第4册，第3664页。

④ 秦观《五百罗汉图记》，《秦观集编年校注》，下册，第573页。

⑤ 《铁立文起》，第3664页。

⑥ 陈师道《后山诗话》，何文焕《历代诗话》，中华书局1981年版，上册，第309页。

⑦ 赵谦《女史箴图记》，《晋唐两宋绘画·人物风俗》所附图版，第52页。

⑧ 方苞《答程夔州书》，刘季高校点《方苞集》卷六，上海古籍出版社2008年第2版，第165—166页。

⑨ 钱穆《杂论唐代古文运动》称：“窃谓韩公于古文，必期能海涵地负，无所不蓄。六经百家，皆归熔铸。如《画记》此文，最为题材所限，本最不宜入文，而韩公故以入文。”（《新亚学报》1957年第3卷第1期，第151页）

⑩ 《千一录》卷一八，第361页。

⑪ 何寄澎《韩愈古文作法探析》，《唐宋古文新探》，大安出版社1990年版，第73页。

⑫ 《文章辨体》，第42页；《铁立文起》，第3663—3664页。

这就融合了韩文的记和苏文的论的特点。但需强调的是,文体演变中,正体是处于基础地位的,清人徐湘潭以学书喻“记”之正、变云:“书家有言:‘未能楷法而作行草,是犹未能坐立而欲学行走。’变体文犹书之行草也,然则足下欲先从正体入手,固未为失矣。”^①宋元明清以降,文学辨体之风日盛,韩愈画记的写法仍有广泛影响。元代刘因《辋川图记》评论艺与德之关系,因未记画,故在文中特别解释:“欲如韩文公《画记》以谱其次第之大概而未暇。”^②可见韩愈《画记》“谱其次第之大概”写法之深入人心。记叙有法、形容曲尽,是历代评论家对画记体的普遍评价,也成为文家测量记体记事水平的水准仪。明人王穉登评米芾画记:“今观此记,如见此图。”^③明人岳璣为北宋张择端名画《清明上河图》作有画记,“指陈画中景物极详”^④。日人斋藤正谦“平生恨未一见”《清明上河图》,后得阅岳璣画记,便“知其梗概”了^⑤,可见其文记录画作之全面周详。谢无量说:“唐宋以来,实用文体规模大具,其述事之文,类有条不紊,虽事甚繁,而能条列件系,使粲若列眉。”^⑥这正是《画记》成为“记之正体”后记体文章的总体特色。

三 画记的流变

画记的文本生存方式在韩愈之后有新的变化。画记最初是与画作分离,是画作的文字生存形态。后来的画记也有如题跋一般直接题写于画卷上的,以存世名画为例,南宋郭雍《番马图记》、明文徵明《重屏会棋图记》、赵谦《女史箴图记》(宋摹本)、清管同《孔门弟子图记》、近代叶公绰《韩熙载夜宴图记》等均记于原画上。这些画上的文章作者并未命名,可以“图记”为其拟名。此外,画记在文体的发展史上,题材、写法等均出现了值得注意的变化,形成了一些特有的区别于他体的重要特征。

第一,题材的拓宽。包含绘画题材与非绘画题材两方面。绘画类题材的拓宽,指随着文学活动的增加、文派意识的增强,绘画中出现了雅集图,相应地催生了画记中的雅集图记。雅集图记与原图一同起到了凝聚文学或文艺团体的作用,画记如实记录的功能又有了新的用武之地。现存较早的雅集图有南唐画家周文矩《文苑图》,绘王昌龄与岑参兄弟、刘昫等雅集之事。雅集图记则起于北宋,北宋元祐二年(1087)驸马都尉王诜邀请名士于己第西园雅集,李公麟作画,米芾作《西园雅集图记》,后郑天民又作《述古图记》^⑦。记雅集者王诜、苏轼、苏辙、黄庭坚、米芾等十六人,侍姬、书僮二十二人,以苏轼为中心。元末由顾瑛组织的持续十余年的玉山雅集是文学史上的重要事件,张渥《玉山雅集图》图绘了至正八年(1348)首次雅集的场景,杨维桢据图撰《雅集志》一文详记其盛。图与文

① 徐湘潭《复饶惕甫书》,《徐陵堂先生集》卷二六,《清代诗文集汇编》,上海古籍出版社2010年版,第558册,第273页。

② 刘因《辋川图记》,李修生主编《全元文》,江苏古籍出版社1998年版,第13册,第403页。

③ 刘士鏞《删补古今文致》卷四《西园雅集图记》引,《四库全书存目丛书》,齐鲁书社1997年版,集部第373册,第510页。

④ 明代书画家李日华《味水轩日记》卷一称此画卷末:“最后天顺六年二月,大梁岳璣文玠作一画记,指陈画中景物极详。”(清《嘉业堂丛书》本)

⑤ [日]斋藤正谦《拙堂文话》卷八,《历代文话》,第10册,第9947页。

⑥ 《实用文章义法》,下册,第57页。

⑦ 或以为李公麟《雅集图》与米芾图记皆为伪作,参见[美]梁庄爱论《理想还是现实——“西园雅集”和〈西园雅集图〉考》,收入洪再辛编选《海外中国画研究文选》,上海人民美术出版社1992年版。不过郑天民图记作于北宋政和四年(1114),元代黄潜《述古堂记》引有郑文,说明雅集图记在北宋已经产生。有关米芾图记的真伪问题,参见谢巍《中国画学著作考录》(第150—154页)及薛颖《元祐文人集团与元祐体》第三章《元祐文人雅集和题画诗、咏物诗》(天津古籍出版社2009年版),前者对米芾图记的真实性作了详细考辨。

很快流传开来,吸引了更多人的加入,迅速促成了新的雅集^①。此类图记于清代最为常见,吴汝纶《姚公谈艺图记》,记姚莹与吴德旋、李兆洛、毛岳生等谈艺事;郭嵩焘《絜园展襞图记》记同治十一年(1872)郭嵩焘、吴敏树等雅集;李兆洛《同车图记》记图上十四人,“虽不表示正规的社团加盟,但‘同车’的寓意,显然超出一般的交游”^②。雅集活动分别以图画、图记记其盛,展示文学同人的集群性。入画、入记者欣然,未入者遗憾甚至不满^③。对于高扬文社旗帜、推动文派发展,均有积极作用。

绘画外题材指的是,“画记”成为一体之后,不再限于对图画的记录,但凡表现人、物众多的艺术品或他物,均可以画记体为之。崔铤有《王氏笔管记》一文记唐代竹雕艺术品,《太平广记》云:

故德州王使君椅家有笔一管,约一寸,粗于常用笔管。两头各出半寸以来,中间刻《从军行》一铺,人马、毛发、屋木、亭台、远水,无不精绝。每一事刻《从军行》两句,若“庭前琪树已堪攀,塞外征人殊未还”是也,似非人功。其画迹若粉描,向明方可辨之,云用鼠牙刻。故崔郎中铤文有《王氏笔管记》是也,类韩文公《画记》。^④

由于竹雕上有丰富的画面,故《王氏笔管记》学《画记》详细记之。而兴盛于明清的文人清玩核雕艺术,因其有“纳须弥于芥子”的特点,有人便以画记体记录微雕的内容。魏学洧《核舟记》、李日华《六研斋笔记》记录了当时核雕名家王毅(叔远)雕镂的核舟;清代宋起凤《核工记》记录了一枚桃坠上的人物、宫室、山水;高士奇《记桃核念珠》记其所得一串一百零八枚的念珠:“一枚之中,刻罗汉三四尊,或五六尊,立者、坐者、课经者、荷杖者、入定于龕中者、荫树趺坐而说法者、环坐指画论议者、袒跣曲拳和南而前趋而后侍者,合计之为数五百。”^⑤其他如绘皇家车驾次第的卤簿,因名物繁杂、次序有别,对其记录时,画记体也成为首选。陆耀《卤簿名物记》便被认为是“叙次有法,亦整齐、亦变化,其体自韩昌黎《画记》得来”^⑥。而保培基《浙海塘工碑记》详细水道,同样有“擘画之详尽,如列眉、如指掌,如读昌黎《画记》,纤毫毕现”^⑦的特点。

第二,写法的延展。自韩愈起,画记多用于人、物杂列的图画,因人、物众多,作记时便要注意布局、归纳、分层叙述。画面人、物少却以画记体记之的,则较罕见,清代魏禧《孙豹人像记》是画记体上的一个突破。此文记录的是一幅画像,本应属画像记。画像记与画记不同,画像记起于宋代,宋人画像记实则是人物传记的一种。两宋画像记主要有王禹偁《画记》、欧阳修《王彦章画像记》、苏洵《张益州画像记》、吴师孟《宋尚书画像记》、吕陶《巡抚谢公画像记》《薛文恭公尚书真像记》、孔武仲《陈成肃公画像记》、李之纯《宋穆武高楚王绘像记》、方信孺《宝晋米公画像记》、杨天惠《莫侯画像记》、李新《徐子玉画像记》、张栻《浏阳归鸿阁龟山杨谏议画像记》等,皆为传记。邵博《白乐天画像记》记白居易画像的流传,但也不记画面内容。只有南宋度正《四先生画像记》对画面内容作了记录,不过其画上有四人,可以扩充记的内容,且该文总体上对画面的记录较为简单。

① 释良琦云:“至正戊子二月十九日,杨侯铁崖宴于顾君玉山,赋咏叠笔,淮海张渥为图,传者无不叹羡。余后半月与吴兴郑九成至玉山,顾君张乐置酒,清歌雅论,人言不减杨侯雅集时。”(顾瑛辑,杨镰、叶爱欣整理《玉山名胜集》卷上,中华书局2008年版,上册,第50—51页)

②③ 曹虹《阳湖文派研究》,中华书局1996年版,第65页。

④ 李昉等编,汪绍楹点校《太平广记》卷二一四《杂编》引唐代卢言《卢氏杂说》,中华书局1961年新1版,第5册,第1643页。

⑤ 高士奇《记桃核念珠》,张潮《虞初新志》卷一六,《四库禁毁书丛刊》,北京出版社2005年版,子部第38册,第620页。

⑥ 李祖陶《国朝文录续编》之《切问斋文录》卷二附评语,《续修四库全书》,第1671册,第680页。

⑦ 保培基《浙海塘工碑记》后附钮驾轩评语,《西垣次集》卷八《杂著》,《四库未收书辑刊》,北京出版社2000年版,第十辑第18册,第480页。

画像记一般对画作不作记录,作记的缘由是对画像人物的感怀追思,与画记是源于对画作本身的喜爱不同。后世画像记不脱宋人作法,魏禧《孙豹人像记》放弃了传统的传记作法,采用画记笔法,对画面作记录。因画上只有一人,无法如传统画记一般,对人物归类记录,魏禧便转而采取对人物及背景细致刻画的方法,对肘、手、胸、目、须、膝、巾、衣、带、履、桃三、实榴二、孟、杯等按层次刻画,栩栩如生。一般画记是对众多人物分类记录,从而做到纤毫毕露;此文是将一人按身体部位及佩戴等物分类次序记录,同样做到了刻画有序而纤毫无遗。传统画记是化繁杂为齐整,此文是化简为繁,繁而不乱。对简单的画面进行拆分,是对画记体的重要突破。其文体创新的意义,正如清初汪楫所说:“从昌黎《画记》变出一格:《画记》人物多,故文以整齐明白为难。像记人物少,故文以错综纷复为奇,亦古人所论建都衢巷曲直法也。”^①

四 “画记入诗”:以文为诗的样本

文学史上,当某一文体样式定型、稳固之后,已为作家稔熟的创作手法及体制风格,有时会被作家尝试移植于他体之中,成为文学创新的重要途径。画记作为散文中的一体,其稳定下来的体制特征也曾渗入其他文体。不过宋代虽然出现了诸如黄庭坚《题校书图》、洪适《跋登瀛图》、李流谦《十六罗汉画像赞》这类以“题”“跋”“赞”为名的作品,却不能认为是画记渗入到题跋、画赞之中。文学中的破体,指的是在保留原文体基本体制前提下,融入借鉴其他文体的特征。一般认为“题跋须有意致”^②,赞体则须为韵文。《题校书图》《十六罗汉画像赞》等均是散体的记实文字,实际就是画记,而非“以画记为题跋”“以画记为画赞”。在文学史上,画记影响他体,主要是体现在“画记入诗”的文体实践上。此类作品既保留了诗歌基本体制特征,同时运用散文中画记笔法记录画面,是破体创作的典型,其鲜明的文体实验性颇值得重视。清代刘大櫟《北齐校书图》便是一首典型的以画记为诗的作品,其诗云:

胡床端坐古丈夫,白髭鬢頗有須。脫帽露頂箕兩足,把筆披觀何代書?左右環侍六七輩,垂手拱立倮而癯。坐者豈非達官長,立者似是平頭奴。其旁有一榻,置在胡床左。榻中有酒盃有果,四人解衣盤礴羸。一人振筆方疾書,一人閣筆口微哆。一人畏酒似欲逃,一人向前挽令坐。畏逃酒者顧侍人,指点持靴來著我。胡床之西兩榻陳,其上坐者凡七人。一人開卷身欠伸,一人捉筆稍啟唇,若語若答雙目瞋。一人背負紫藤几,兩手掀書與鼻親。一人左手撐頤右執卷,一人右手執筆左手書自扞。一人抱膝對酒榼,一人以手拄頰行趣侍者提酒尊。須眉顙頰各盡態,古來藝事殊絕倫。我聞唐之右相閻君有粉本,何人摹寫傳其真?君不見校書之人何尊榮,書卷筆硯良且精。有壺可投琴可橫,美酒一舉連百觥。縮手袖間長嘆息,北齊此日繁華極。^③

《北齐校书图》为北齐杨子华名画。北齐天保七年(556),文宣帝高洋诏樊逊等校定群书、刊定秘府藏本纰漏。《北齐书》称此次经典董理,“凡得别本三千余卷,五经诸史,殆无遗阙”^④,此画即绘校书场景。北宋黄庭坚有缘得见摹本后,作有《题校书图后》,详细记录了图画的内容,写法上也一以韩愈《画记》为准。刘诗“我闻唐之右相阎君有粉本”一句说明其并未见画。南宋以后,黄庭坚所见有“对设坐者七人”的唐阎立本摹本已经失传^⑤,刘大櫟仍在诗中写到七人形态,证明他并未经眼

① 《魏叔子文集》外编卷一六,第732页。

② 张谦宜《覲斋论文》卷四,《历代文话》,第4册,第3913页。

③ 刘大櫟《北齐校书图》,吴孟复标点《刘大櫟集》卷一二,上海古籍出版社1990年版,第394页。

④ 李百药《北齐书》卷四五《文苑传》,中华书局1972年版,第2册,第614页。

⑤ 参见林树中《北齐〈校书图〉卷新探》,《南京艺术学院学报》1991年第2期。

此画。此诗的创作或是以黄庭坚画记为基础，充以自己对图画的想象而成。全诗以诗歌改写散文，如黄文的“其一欲逃酒，为一同舍挽留之，且使侍者著靴”^①，被刘大槐以诗语改写为：“一人畏酒似欲逃，一人向前挽令坐，畏逃酒者顾侍人，指点持靴来著我。”逃酒者、挽留者、侍者穿靴，语句、情景相似。诗歌主体是对画面的记录，其后抒发感慨，由古今盛衰引发兴替之叹。对于七古来说，主体用来铺叙记录画作，诗尾的收束便显得尤为重要。清人郭麐说：“七古长篇，演迤浩汗，骋其材力，十变五化，往往难于收束。末后一句，不能截断众流，遂有伯才无主之叹。……刘耕南题《北齐校书图》仿昌黎《画记》，颀缕毕备，落句云：‘披图起立三叹息，北齐此日繁华极。’金石迭奏，其终绌然，此为最工也。”^②郭麐既指出刘大槐《北齐校书图》学《画记》的写法，又称赞其尾句可以收束全诗。诗歌主体回到画作的北齐时代，铺叙画面人物，末尾回到现实，以兴亡之感收官，深得咏史诗体要，是一次成功的文体转换。

追溯其源，唐代杜甫的题画诗中，已能见出对画面的细致刻绘。《韦讽录事宅观曹将军画马图歌》有对九马的铺写，《画鹘行》有对雄鹰形态的刻画，黄庭坚说：“韦侯常喜作群马，杜陵诗中如见画。”^③正是在这点上，南宋邓椿才将杜甫诗歌与韩愈《画记》类比：“少陵题咏，曲尽形容；昌黎作记，不遗毫发。”^④不过，杜甫的题画诗并不以记画为目的，其更近似于咏物诗的写法。《画鹘行》是感慨雄鹰束于画上不得自由，《韦讽录事宅观曹将军画马图歌》是以写出“一洗万古凡马空”的精气神为追求。如沈德潜所说：“其法全在不粘画上发论，如题画马、画鹰，必说到真马、真鹰，复从真马、真鹰开出议论。”^⑤北宋梅尧臣《元忠示胡人下程图》开始记录画面的“形状与数”，既总计其数如“苍驹騊駼六十四”“九驼五牛羊颇倍”“贵贱小大指五百”，又记录该羽猎图的个体状态，如“二鹰在臂二鹰架”^⑥，是较为明显地以画记入诗的作品。其《和江邻几学士画鬼拔河篇》则是一幅生动诙谐的鬼拔河画，总计其数云：“高下尊卑二十四，二十四鬼无黄泉。”个体形态记录尤为生动：“东厢四鬼苦用力，索尾拽断一鬼颠。西厢四鬼来背挽，双手捶下抵以肩。”^⑦苏轼虽对韩愈《画记》嗤之以鼻，吊诡的是其诗《韩幹马十四匹》在写法上却与《画记》有异曲同工之妙，清人方东树称“此以退之《画记》入诗者也”^⑧。诗歌将十四匹马分成三组描绘^⑨，有详有略：前已过河的、后未过河的、最后一匹“马中龙”，已过河的与未过河的由“老髯奚官骑且顾，前身用马通马语”^⑩二句贯连，人物的出现，也避免了一匹匹记录的索然乏味，方东树认为这是古文中的“横云断山法”。从艺术效果来看，此诗达到了与《画记》相同的再现原画的目的，苏轼于此诗中便自信宣称“苏子作诗如见画”，张耒

① 黄庭坚《题校书图后》，刘琳、李勇先、王蓉贵校点《黄庭坚全集》，四川大学出版社2001年版，第2册，第725页。

② 郭麐《樗园销夏录》卷下，《续修四库全书》，第1179册，第672页。按：刘大槐未见原画，其诗末句为“缩袖间长叹息，北齐此日繁华极”，郭麐误记为“披图起立三叹息，北齐此日繁华极”，既与原诗不符，又易使人误以为刘氏据原画而作诗。

③ 黄庭坚《题韦偃马》，《黄庭坚全集》，第2册，第1034页。

④ 邓椿《画继》卷九《论远》，卢辅圣主编《中国书画全书》，上海书画出版社1993年版，第2册，第722页。

⑤ 沈德潜著，霍松林校注《说诗晬语》卷下，人民文学出版社1979年版，第245页。

⑥ 梅尧臣《元忠示胡人下程图》，朱东润《梅尧臣集编年校注》卷二六，上海古籍出版社1980年版，下册，第907页。

⑦ 梅尧臣《和江邻几学士画鬼拔河篇》，《梅尧臣集编年校注》卷二八，下册，第1026页。

⑧ 方东树著，汪绍楹校点《昭昧詹言》卷一二，人民文学出版社1961年版，第296页。

⑨ 画中之马究竟是十四匹，还是十五、十六匹，历来有争议，参见霍松林《苏诗释例》，《文史哲》1983年第6期。

⑩ 苏轼《韩幹马十四匹》，王文浩辑注、孔凡礼点校《苏轼诗集》，中华书局1982年版，第3册，第768页。

也说：“我虽不见韩幹马，一读公诗如见者。”^①方东树同样认为诗歌“叙十五马如画”^②。不过苏轼此诗未必是向韩愈《画记》学习，杜甫题画诗与韩愈《画记》一者“曲尽形容”，一者“不遗毫发”，本有共通之处，被评为“以退之《画记》入诗者也”的苏轼《韩幹马十四匹》主要是继承了杜甫题画诗的特点。

清代陈邦彦所编《（康熙）御定历代题画诗类》收诗 8962 首，其中涉及“画记入诗”的作品有 33 首，以下列出篇目并标示绘画所属类别：梅尧臣《和江邻几学士画鬼拔河篇》（神鬼类）、《元忠示胡人下程图》（羽猎类）、苏轼《韩幹十四马》（兽类）、秦观《观易元吉獐猿图歌》（兽类）、杨万里《题毕少董翻经图并序》（故实类）、林景清《蔡琰归汉图》（故实类）、吴澄《题牧牛图》（兽类）、何中《题五马猎归图》（羽猎类）、萨都刺《题四时宫人图四首》（仕女类）、张翥《题泰东山藏主十八开士图》（仙佛类）、《题陈所翁九龙戏珠图》（鳞介类）（另有元代朱思本《代嗣天师题所翁九龙图》也是记录南宋画家陈容〔号所翁〕所绘《九龙图》，陈书未收）、杨维桢《题陶弘景移居图》（故实类）、《题月山公九马图手卷为任伯温赋并序》（兽类）、贡师泰《题牧牛渡水图》（兽类）、张宪《周昉横笛图》（仕女类）、《双龙图》（鳞介类）、唐肃《题画》（仕女类）、冯海粟《钟馗图》（神鬼类）、唐桂芳《题方起莘五马图》（兽类）、刘基《题群龙图》（鳞介类）、僧来复《过海罗汉应供图》（仙佛类）、僧妙声《题画马四首》（兽类）、詹同《题松鹤蔡生家藏李伯时西岳降灵图并序》（神鬼类）、丘浚《六龙图》（鳞介类）、卞荣《林良双雁图为王学士廷贵兄廷彦赋》（禽类）、李晔《九鹭图》（禽类）、《题五马图》（兽类）、吴宽《钟馗元夜出游图》（神鬼类）、程敏政《钱舜举清晖堂写戏婴图为临淮顾谦赋》（仕女类）、镞崧《题葛洪移居图》（仙佛类）、李东阳《题画鹰送罗缉熙南归》（禽类）、费宏《题广东陈氏雪景图》（天文类）、王世贞《题赵文敏画两马行》（兽类）。其中杨万里《题毕少董翻经图并序》、杨维桢《题月山公九马图手卷为任伯温赋并序》、詹同《题松鹤蔡生家藏李伯时西岳降灵图并序》三诗诗前有序，序文与诗歌皆为“画记体”。通观上述诗歌，可以见出三个明显特点，其一，从所记绘画门类来看，全部为广义的人物画（仕女、仙佛、神鬼、羽猎、故实、禽兽、鳞介等类），无山水、花卉、宫室类画。“以画记为诗”与散文中的画记一样，更适宜题写人、物众多的图画。其二，从诗体而言全部为长篇七古，无近体诗甚至五古。其三，在记录画面时，上述诗歌多用赋法铺叙。这些正是“以画记为诗”的诗学关捩所在，即创作“覩缕毕备”的画记体诗歌，在题材选择上应是人、物众多的绘画，在诗体上必然选择长篇七古这种容量篇幅较大的体裁，在艺术手法上须用赋法铺叙陈写。选择合适的绘画是创作的前提，足够的诗歌篇幅与铺叙白描的手法则是对画面作细致记录的保障，后二者在文学史上均可找到反例。前者如陈与义《己酉中秋之夕，与任才仲醉于岳阳楼上。明年十一月二十日，南游过道州，谒姜光彦，出才仲画轴，则写是夕事也。剪烛观之，恍然一笑。书八句以当画记》^③，诗题已详细说明了作诗缘由。诗云：“去年中秋洞庭野，寒瑶万顷兼天泻。岳阳楼上两幅巾，月入栏干影潇洒。世间此影谁能孤，狂如我友人所无。一梦经年无续处，道州还见倚楼图。”诗人在题目中自称“书八句以当画记”，说明其本欲以文（画记）入诗。然全诗八句的容量使其不可能选择画记“覩缕毕备”的写法——叙录图画内容，只能笼统虚写，就事抒情。事实上此诗涉及画面内容的也只有“岳阳楼上两幅巾，月入栏干影潇洒”两句，读者并不能就此完全还原画作。离首

① 张耒《读苏子瞻韩幹马图诗》，李逸安、孙通海、傅信点校《张耒集》卷一四，中华书局 1990 年版，上册，第 237 页。

② 《昭昧詹言》卷一二，第 296 页。

③ 陈与义《己酉中秋之夕，与任才仲醉于岳阳楼上。明年十一月二十日，南游过道州，谒姜光彦，出才仲画轴，则写是夕事也。剪烛观之，恍然一笑。书八句以当画记》，白敦仁校笺《陈与义集校笺》卷二七，上海古籍出版社 1990 年版，下册，第 750 页。

即尾的短诗并不适宜创作“画记”；后者如南宋韩元吉《跋北齐校书图》^①，与刘大櫟《北齐校书图》诗相比，此诗虽同为长篇七古，但只有“高鬟侍女曳红裾。两雅帕鞍立奚奴，罢琴涉笔倾酒壶”数句用赋法记录画面，总体上还是就校书之事发论，是“感而赋之”^②，少有铺写之笔，对展示校书场景的画作本身未过多着墨，仍不属于“画记入诗”。陈与义作于宣和六年的《与伯顺饭于文纬大光出宋汉杰画秋山》，虽自己认为“诗成即画记”^③，因缺少铺陈，同样不是画记。

综合来看，以画记为诗，古人已零星指出其创作要领。通过对同类作品相同点的提炼，便可见出其破体创作时的潜在要求。宋人洪迈以苏轼《韩幹马十四匹》比类韩愈《画记》，并指出“诗之与记，其体虽异，其为布置铺写则同”^④。强调了记录画作时诗歌需用赋法铺叙写实，而非诗歌常见的虚写手法；在对画面层层记录之时，尤须注意归类与变化，以免杂乱无章，这便对诗、文都提出了章法变化的要求。诗歌诸体中，排律篇幅虽长，却受格律限制；七古容量最大、更为自由，在章法结构与诗歌节奏上变化多姿，最适宜画记入诗的要求。对于词而言，清初陈维崧的《莺啼序》（一图执卷），以词记五幅图画，全词有235字，为现存词牌中最长者^⑤。只有《莺啼序》这样的古今第一长调才适合画记的作法，也说明以画记为诗词对于诗词容量的硬性要求。文学史上以文为诗的破体创作现象并不罕见，学界多有研究。文与诗均有多体，体各不同，历来对以文为诗的研究多关注于宏观层面的文体交融，少有追问“以何种文为诗”“以文为何种诗”的细化问题。画记体由文而入诗之七古、词之长调，为我们深入研究以文为诗现象提供了一个典型样本。

〔作者简介〕 蔡德龙，广西师范大学文学院副教授。发表过论文《文话的辨体与溯源》等。

（责任编辑 刘京臣）

① 韩元吉《南涧甲名稿附拾遗》卷二，《丛书集成初编》，中华书局1985年版，第25—26页。

② 见韩元吉诗前序，第25页。

③ 陈与义《与伯顺饭于文纬大光出宋汉杰画秋山》，《陈与义集校笺》卷一二，上册，第336页。

④ 洪迈《容斋五笔》卷七“韩苏杜公叙马”条，《容斋随笔》，上海古籍出版社1996年版，第891页。

⑤ 《莺啼序》词牌有四片，古代作品中有233字、234字、235字、236字、240字几种。参见潘慎主编《词律辞典》，山西人民出版社1991年版，第1419—1425页。