

# “士别三日”的他， 因读书让人“刮目相看”

●吴鹏



视觉中国供图

吕蒙为三国时期东吴大将，是人们熟知的那句成语典故“士别三日，刮目相待”的主人公。正是靠着读书，吕蒙让孙权、鲁肃等比他知名度更高的三国群雄刮目相看，后世也一直把吕蒙当作发奋读书的典范楷模。其实，吕蒙的读书并不是头悬梁、锥刺股之类的苦读，他自有一套以问题为导向的读书之道。

吕蒙本是中原人民，在东汉末年中原战乱时南下，投奔到孙氏江东基业的开创者孙策帐下，年仅十五六岁便上阵杀敌，逐步成长为孙氏政权的重要将领。

吕蒙虽然作战勇猛，但“少不修书传”，年少时不喜欢读书。成为镇守一方的大将后亦是如此，“每陈大事，常口占为笺疏”，起草一般的文告奏疏都非常吃力，几乎通篇都是词不达意的口语白话。

据《江表传》，孙权见吕蒙，劝他“当涂掌事，宜学问以自开益”——如今身居要职，要努力读书提高能力水平。吕蒙刚开始不以为意，言道“在军中常苦多务，恐不复读书”，推脱军务繁忙，无暇读书。

孙权不悦，说“卿言多务孰若孤”——你执掌

一军的忙碌程度能比上我处理朝政的日理万机吗？孤年少时就读完”诗、书、礼记、左传、国语”，接过父兄大位统领江东大政后，又继续阅读“三史、诸家兵书”，读后“自以为大有所益”。

孙权现身说法后，还用孔子“终日不食，终夜不寝，以思，无益，不如学也”的语录，以及前人光武帝刘秀“手不释卷”和同时代曹操“老而好学”的事迹劝吕蒙“急读”，并为他开列“孙子、六韬、左传、国语及三史”书单。

吕蒙见孙权谆谆教诲，回去后“始就学，笃志不倦”，一心一意发奋读书，不仅读完孙权所列书单，更大量阅读其他书目，“其所览见，旧儒不胜”，知识面丰富远超一般儒生。

有一次，鲁肃到吕蒙驻地视察，与他谈论论道后大吃一惊，拍着吕蒙后背说“吾谓大弟但有武略耳”，说自己以前只把吕蒙当作一个武将，如今看来却是“学识英博，非复吴下阿蒙”，吕蒙表示“士别三日，即更刮目相待”。

而真正让鲁肃刮目相看的，不仅仅是吕蒙通过读书换来学识渊博，更是他通过阅读，运用书本

知识制定出针对现实问题的解决之道。

在吕蒙所处的魏蜀吴三足鼎立的形势中，孙权、刘备在曹操的强大压力下抱团取暖，结成联盟共同抗曹。然而，在孙刘表面联盟的友好关系之下，却埋藏着因荆州归属问题形成的裂痕。正是在读书的基础上，吕蒙胸中渐有丘壑，对孙刘联盟的内在矛盾有了清醒认识，对自己驻防南郡与荆州关羽的对峙形势有了正确估量。

在与鲁肃的这次会面中，吕蒙将孙刘矛盾摆在台面上讨论，问鲁肃“将何计略，以备不虞”，如何应对将来可能发生的联盟破裂？鲁肃没有将此事放在心上，只是轻描淡写地说道“临时施宜”，会临机应变见招拆招。

吕蒙提醒鲁肃，“今东西虽为一家，而关羽实熊虎也，计安可不豫定”，如今孙刘两家虽联盟抗曹，但因荆州问题矛盾重重。荆州主将关羽“梗亮有雄气，然性颇自负，好陵人”，将来两家在荆州必有一战，必须提防关羽，及早制定预案。

说罢，吕蒙运用所读《六韬》等兵书中的知识，结合江南江北两方形势和三足鼎立格局，“为肃画五策”，帮助鲁肃制定出五项战略策划。鲁肃大喜，称赞吕蒙“吾不知卿才略所及乃至于此也”。

依靠事先制定“五策”的谋划，吕蒙后来抓住关羽北伐时机，果断袭取江北三部，夺取荆州，实现全据长江中下游的战略目标，进而为东吴坐断江南半壁，为三国中国运最长的政权打造了地利优势。

而“五策”的制定，无疑是吕蒙在孙权教诲下读书的重大成果。否则，当年那个“不修书传”“口占为笺疏”的“吴下阿蒙”，既无暇研究荆州问题，也无法明白孙刘形势，又不可能制定“五策”战略，更无力投身为东吴承担夺取荆州的重任。

三更灯火五更鸡，正是奋发读书时。正是在绵延不绝的笔墨丹青滋养下，依靠着包括吕蒙在内的无数华夏先贤阅读实践，中华民族生生不息的精神得以薪火相传，中国人民自信自强的品格世代塑造。

## 桃李一笑春风里

●郑新

有两种美丽的植物，千百年来一直被中国人一并书写、吟咏。它们的花朵形态俏丽、令人赏心悦目，结出的果实甘美可口、具有实用价值，它们还组合成一个固定的词语，蕴含着多种美好的寓意。它们就是桃和李。

桃和李这两种植物，都原产于中国。考古学家曾在新石器时代早期的河姆渡遗址中，发现了六七千年前的野生桃核。《尔雅》中有“五沃之土，其木宜梅李”，说明在战国时期人们就懂得栽培李树了。

在古代，农业生产关乎着国家的兴衰，国家是否兴旺、人民是否安居乐业，从农业发展中可见一斑。《尚书·周书》记载：“王朝步自周，于征伐商……乃偃武修文，归马于华山之阳，放牛于桃林之野。”周武王灭商，凯旋后，安定天下，偃武修文，把战时征用的牛马放归田园，恢复农业生产。试想那山野之间，桃树成林，远观气势磅礴，如海如潮。这一幅画面，不用别的花作陪衬，只用桃花，便是一派太平景象。

桃和李在中国广泛种植，饥饷时为人们补充口粮，富足时又带给人甜蜜，同为“五果”之一。大概由于花开同时，生长的地域、结果的样子都十分相近，所以二者一直被并称并举，进而发展成为中国传统文化中一对重要的意象。

桃李通常在仲春时节开花，“始雨水，桃李华”，桃李花开，春天就来了。桃李各自绽放，美得各有千秋。桃花明丽鲜艳，一句“桃之夭夭，灼灼其华”，写出了桃花怒放的美貌，惊艳千年。李花则洁白清雅，它花梗细长，花萼嫩绿，花瓣洁白，虽小而繁茂，别有一番素雅。梅尧臣一句诗写出了两种花朵的不同：“后园桃李花，灼灼复皎皎。”

《诗经·召南》有言：“何彼褻矣，华如桃李。”桃李盛放，恰似女子灿烂的容颜。对美好事物的赞美一脉相承，早在三千多年前，人们就已经用桃李的花朵来比拟女子娇艳的美貌了。

桃李花开繁盛，而花期短暂。望之易感时光飞逝，不觉间更加珍惜青春年华。黄庭坚《寄黄几复》诗中有云：“桃李春风一杯酒，江湖夜雨十年灯。”桃李、春风、一杯酒、一盏灯，只是几个常见意象加以组合，倏忽间时光流转，江湖漂泊的相聚与久别、快意与失落，便强烈地表现出来了。李白《杂曲歌辞》中也有诗句“青轩桃李能几何，流光欺人忽蹉跎。”不过，既然青春易逝，就更该珍惜光阴，韦应物《拟古诗》中有言“自惜桃李年”，以此勉励自己。

桃李的花期虽然短暂，它们的生命却一直在延续。古人有云，春树桃李，夏得阴其下，秋得食其实。说的是春天种下桃树和李树，夏天能在树下乘凉，秋天能摘取果实吃。这种不招摇却肯付出、能奉献的精神，让桃李成为了美好品格的象征。我们熟知一句谚语：桃李不言，下自成蹊。桃树和李树不会说话，但它们花开得美丽、果结得可口，人们都来看它们开出的鲜花，采摘它们结出的果实，以致在树下踩出了一条小路。只要品德高尚、真诚、忠实，自然就会感动人，受到人们的尊重和敬仰。

# 诗书画的历史：从苏东坡到郑板桥

●孙彦君

在诗与画的关系上，最著名的说法出自苏东坡的《书摩诘（蓝田烟雨图）》：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”本来苏东坡用画的优越来赞美诗的精彩，仅指王维的诗作，并不具有普遍性。但是，这句名言日后成了诗画统一的理论依据，还出现了“诗是无形画，画是有形诗”“画为无声诗，诗乃有声画”的说法。

其实，作为艺术形式，诗与画是既对立又统一的，统一是在对立中的统一，如果只看到统一而忽略了对立，就会失之偏颇。十六世纪明朝人张岱说：“若以有诗句之画作画，画不能佳；以有画意之诗为诗，诗必不妙。如李青莲《静夜思》：‘举头望明月，低头思故乡。’有何可画？”张岱的质疑很雄辩，思故乡的心理活动，是无法用视觉图画表现的。十八世纪德国人莱辛的《拉奥孔》，也揭示了诗与画的不同，论述诗与画、诗与造型艺术的矛盾，成为美学经典。二十世纪八十年代，朱光潜将其翻译成中文。但是，长久以来，诗画统一论仍然被奉为不刊之论。

这并不是偶然的，中西方艺术中诗与画之关系，有很大的区别。中国诗与画关系特别亲密，琴棋书画是中国传统文人的全面修养，许多诗人兼长书法和绘画。西方文艺复兴时期的大画家往往也能作诗，如达·芬奇、米开朗琪罗的十四行诗，在文学史上有一席之地。但是，在西方，诗与画各自独立，诗并不为画而作。

而中国诗人常为画题诗。康熙四十六年（1707年），辑《御定题画诗》一百二十卷，共八

千九百六十二首，分为三十门，如树石、山水名胜、古迹、渔樵、耕织、牧养闲适、兰竹、木麦、花卉等。这还只是明朝以前的，如果把清代近三百年的题画诗都算进去，肯定超过万首。这是世界绘画史上的独有的艺术奇迹。

在西方画家看来，把十四行诗写到画中去，无疑是对画面结构的破坏。这是因为工具的不同，欧洲古典绘画一般用刷子（英语brush，既是刷子又是画笔）刷油漆，施之于帆布，而为诗则用天鹅毛、大雁毛（英语pen来源于拉丁语penna，羽毛，法语中plume，既是羽毛，又是笔）蘸墨水，不能挥洒油漆，刷子也不能为文作诗；而中国绘画与诗歌所用工具皆为毛笔和墨水，一概施诸纸张和绢帛。故诗与画相近相亲，堪称一枝花。当然，诗与画从亲近到共处有一个发展过程。最初文字与图画各自独立，连唐代大画家吴道子、李思训的名字都不见于画中。就是在画中署名，有的也是署在不显眼的角落，叫做“藏款”。宋朝经典画作《溪山行旅图》作者是谁，争论不休，直到1958年，才有学者在密林丛叶隐蔽处发现了范宽的题名。后来，画家以“题跋为多”，不但把名字写进去，还有些题意之类的简洁文字，因为在画中写字，书法必须与之相配，就不能不有所讲究。书法从此进入绘画。

但是，光有文字还不是诗。从唐、五代到宋代，以诗题画的风气大开。但是，诗不像名字那样，不可能再“藏”，直接写到画幅中，可能干扰画面结构。故最初诗是题在画外的。

绘画施于纸张、绢帛，保存难度较大，极易损毁，而诗诸文字，易于流传。故画作真传寥寥，而诗传世者较多。《全唐诗》不过有四万八千多首诗，而题画诗传世者高达万首。海量画作则湮没无闻。孟浩然是唐代大诗人，留下三百多首诗作，他还是大画家，而画作却一幅都没有存世。今人几乎无人知道他还是大画家。

明人张羽明在明诗史上没有什么地位，但所题《孟襄阳雪行图》“雪满秦京欲去迟，故人当路漫相知。平生多少惊人句，却向君前诉怨诗”，却收入四库全书的“题画诗”中。

宋代蔡绛《西清诗话》说，题画诗不能“徒言其景”，“若尽其情，此题品之津梁也”。也就是说，题画诗不能局限于视觉内容，而是要突破画面刹那间的局限，把诗作为语言艺术的优越性发挥出来。

元末王冕的《墨梅》：“吾家洗砚池头树，个个花开淡墨痕。不要人夸好颜色，只留清气满乾坤。”此诗题在《墨梅图》空白处。董其昌、唐寅、沈周等大画家兼善书法诗歌，画成而后题诗，成为一时风气。

这样一来，诗与画的关系发生了重大改变，诗不再是画外的附属品，而成为画的组成部分。诗处在画幅的显眼处，其书法不能不与画相称。诗书画三位一体，诗与画不再是一枝双花，加上书法，成了一枝三花。

回头再看我国古人的“画是无声诗，诗是有声画”，和苏东坡的“诗中有画，画中有诗”，最多只能算诗书画三位一体交响的前奏。

诗书画毕竟是三种艺术，各有其规范，使三种艺术形式融为一体，不能没有一个从草创到成熟的过程。就是在题跋盛行的明朝，三者的艺术水准也不太平衡，大都以画为高，书法和诗的质量，则往往稍差。究其原因，诗乃是画中之诗，大都附属于画，对画中未尽之意有所拓展。画家沈周水平比较高的《题画》诗有曰：“碧水丹山映杖藜，夕阳犹在小桥西。微吟不道惊溪鸟，飞入乱云深处啼。”最后一联，不能说没有隽永的意趣，但是在明人中也算不上杰作。又如唐伯虎的《孟蜀宫妓图》自题诗：“莲花冠子道人衣，日侍君王宴紫微。花开不知人已去，年年斗绿与争辉。”尾联固然不无灵气，但是，限于对画中人物的感喟。诗从属于画，服从于画。诗人的精神气度不能充分张扬。

直到徐渭，才把诗书画的结合发展到新阶段。他的大笔写意画，笔墨放旷豁达，题款中有“戏抹”之语。他的自题画诗，超越了画的内容。如题《竹菊依石》诗：“抚第九日龙山颠，走倦归来也不眠。回酒偶然囊底涩，试将斑管抵金钱。”内

容不再局限于对画的阐释，而是借画中之竹作自我调侃，无钱买酒，以画上的竹当酒钱，表现自己穷得潇洒。其书法也时而行楷，时而行草，带着“戏抹”的风格。

诗书画三者要达到有机统一，面临三个难题。第一，诗的质量；第二，书法的质量；第三，更重要的是，诗歌、书法与画不能简单相加。这个问题，到了十八世纪，终于有了理论的概括。方熏（1736—1799）在《山静居画论》卷下这样说：“以题语位置画境者，画亦由题益妙。高情逸思，画之不足，题以发之。”这话切中肯綮，诗书画三位一体，不但诗的质量要达到画的水准，更重要的是，题画诗包括书法，要“位置画境”，也就是要服从画面结构，同时，“画之不足”，要由诗来抒发“高情逸思”。

但是，这样的理论还是落在了实践后面。比他早近半个世纪的郑板桥，早在艺术上将三者达到高度和谐。他不但在画中写诗，还将诗写到画幅当中，一首不满足，再写一首。有时他甚至把诗写到画的主体石头上。他这样不拘一格的“位置画境”，丝毫没有造成对画面的干扰。这是因为他书法自成一体，在汉隶的“八分书”中加入行书、楷书和草书的笔法，成为一种六分半书法。表面看似有点乱，但聚散纵横，错落有致。他的诗也别具一格，诗思、书法、绘画高度统一和谐。试举一例：

咬定青山不放松，立根原在破岩中。千磨万击还坚劲，任尔东西南北风。

这是郑板桥题在自己竹石画上的诗。将竹放在与石的关系中，石非土，不宜于植物生根发芽，郑诗强调竹之坚韧，用了“咬定”二字，竹胜于石，益之以“千磨万击”而不改“坚韧”，最后还加上“任尔东西南北风”，用了大白话，达到诗的高潮，这哪里是写竹，分明是写人。他的“高情逸思”确实提升了“画之不足”。如果说这样的诗，还是借竹象征的话，在《潍县署中画竹呈年伯包大中丞括》中就干脆直接抒情了：

衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声。些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。

画中之竹是无声的，感人处乃在这种植物的自然之声，变成了听觉中民间疾苦之声。郑板桥曾在《竹石图》中题写过“胸中之竹非眼中之竹”“手中之竹又不是胸中之竹”，应该补充一句，诗中写出来之竹，又不同于画出来之竹。诗中之竹，是诗人胸中一股为百姓疾苦而郁积之气，时时处处一触即发。“一枝一叶总关情”，画中之竹又因画中之竹获得了感性形象。他在《兰竹石图》上题款曰：“凡吾画兰、画竹、画石，用以供天



潍县署中画竹呈年伯包大中丞括 清 郑板桥/绘 资料图片

下之劳人，非以供天下之安享人也。”

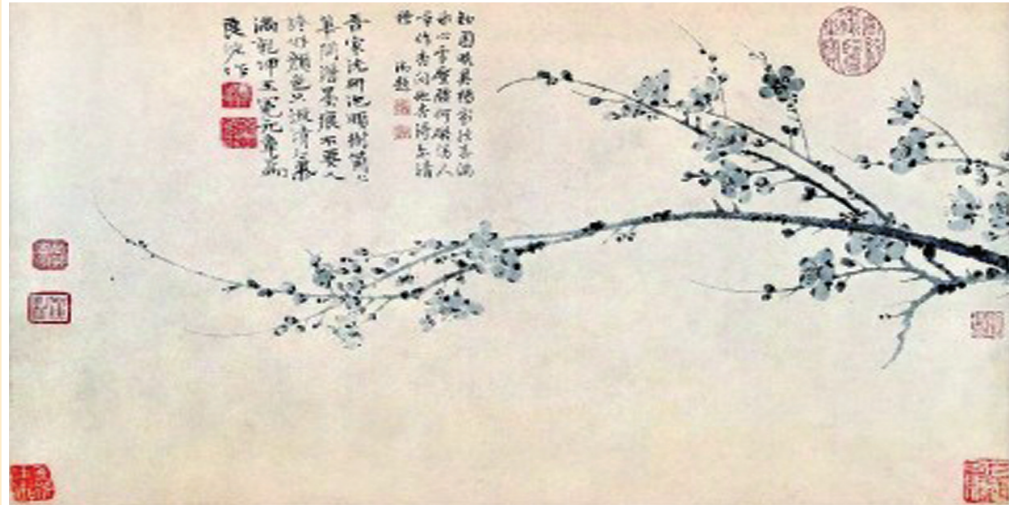
纵观郑板桥所画之竹，绝无经风偃伏之状。其竹皆独立于无水之立石之中、之上、之间，潇洒高洁之风神则有之，陷于精神的困顿则无。就是弃官还乡，他也画竹和各县告别。在《予告归里，画竹别潍县绅士民》中，他这样题诗：

乌纱抛去不为官，囊橐萧萧两袖寒。写取一枝清瘦竹，秋风江上作渔竿。

这里的竹，突出清瘦，一方面是呼应前句的“两袖寒”，另一方面，也是“作渔竿”的伏笔。瘦竹在性质上变成了画外的钓竿。不但富于潇洒的情趣，而且带着清高的谐趣。诗与画相辅相成，效果远远超越了诗和画的简单相加。

郑板桥还把书法与绘画两种艺术有机统一起来。绘画是感性直观的，而书法则是抽象的，但二者均离不开线条。郑板桥画竹以瘦干肥叶著称，他以隶书表现竹叶丰满，以草书画竹枝，书画异曲而同工，又以兰竹笔画入书，透出秀气，故其诗书画交织，郑板桥诗书画，堪称一体三绝。

这种艺术形式，在我国老一辈的画家手里得到继承和发展。较为突出的有潘天寿，他留下百首以上的题画诗，如《富春江上》“蜡屐闲情未可削，富春江上绿潺潺。莫嫌卷子长无限，怕写大痴水墨山”，写出了他突破传统的逸气。他还常以篆书与行楷两体写同一首诗。丰子恺也有整册的《古诗新画》，每每以古诗一句，使笔墨简洁的画面获得新的意味。此外，齐白石、徐悲鸿等也是其中高手。



墨梅图 元 王冕/绘

资料图片