

32

PUBLISH

02/15

PINYI

CULTURE

DEVEL

OPMENT

策划 姚震西 主编 吴向东

品逸

广西美术出版社



素描·32

主编 / 吴向东

 广西美术出版社

品逸·32 / 吴向东编. — 南宁: 广西美术出版社.

2015.5

ISBN 978-7-5494-1322-5

I. ①品… II. ①吴… III. ①美术评论-中国-文集

②中国画-美术评论-中国-文集 IV. ①J052-53

②J212.05-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第098021号

策 划 姚霞西

主 编 吴向东

艺术总监 李文亮

艺术统筹 汪为新

执行主编 郑相君

副 主 编 郑小明

学术顾问 吴悦石 田黎明 刘进安 边平山

学术编委 孔戈野 雷子人 刘 墨 傅廷煦

责任编辑 马 琳

审 读 陈小英

装帧设计 品逸工作室

特约编辑 闫瑞国 阮晓娜 王 强 王 丽

出 版 人 蓝小星

终 审 黄宗湖

品逸·32

Pinyin·32

出版发行 广西美术出版社

社 址 南宁市望园路9号

邮 编 530022

电 话 0771-5701371

监 制 品逸文化

合作媒体 雅昌艺术网

经 销 全国新华书店

印 刷 北京地大天成印务有限公司

开 本 787 mm×1092 mm 1/16

印 张 8

字 数 150千字

版 次 2015年5月第1版

印 次 2015年5月第1次印刷

书 号 978-7-5494-1322-5/J·2325

印 数 1-8000册

定 价 48.00元

如发现印装质量问题,请与我社营销部联系调换。

版权所有·侵权必究

(品逸公司藏)
汉绿釉·奩



[目录] Contents

[画道幽微]	谈诗书画的关系	启 功 / 002
[东方博古]		/ 012
[故人散佚]	论道一家言	笪重光等 / 022
[翰香片玉]	香宋西川第一人	许宏泉 / 024
[材质流考]	汉朝漆器纹饰初探——人物纹(上)	张志蕙 / 028
[言以文远]	快意斋论画	吴悦石 / 038
[国宝钩沉]	城南唱和诗卷——志宏谈国宝	任志宏 / 040
[画人琐记]	艺林散叶	郑逸梅 / 042
	俨然坐下	车前子 / 046
	小孙师傅	王有刚 / 048
[品逸考鉴]	携琴访友图	逸 言 / 050
[大道于斯]	胡石访谈	/ 055
	山中杂记	胡 石 / 062
	学人艺术家	邵大箴 / 077
[道艺聚雅]	优雅的力量——评李明的书法创作	邱正伦 / 093
	说说陈经	金心明 / 107
[品逸链接]	展览 / 市场 / 新闻 / 文摘	/ 118

品寶笈精粹
掇盛世遺珍
藉古以鑒今
溯源而開新

PIN BAOJI JINGCUI

DUO SHENGSHI YIZHEN

JIE GU YI JIANJIN

SUYUAN ER KAIXIN

品逸文化

2007.04.10

谈诗书画的关系

HUADAO YOUWEI
PINYI CULTURE

文 / 启功

首先说明，这里所说的诗是指汉诗，书指汉字的书法，画指中国画。

大约自从唐代郑虔以同时擅长诗书画被称为“三绝”以后，这便成了书画家多才多艺的美称，甚至成为对一个书画家的要求条件。但这仅是说明三项艺术具备在某一作者身上，并不说明三者的内在关系。

古代又有人称赞唐代王维“诗中有画、画中有诗”，以后又成了对诗、画评价的常用考语。这比泛称三绝的说法，当然是进了一步。现在拟从几个不同的角度，探索一下诗书画的关系。

一、“诗”的含义

最初不过是从徒歌的谣谚或带乐的唱词，在古代由于它和人们的生活有着密切的关系，又发展到政治、外



宋 李迪·红白芙蓉图

交的领域中，起着许多作用。再后某些具有政治野心、统治欲望的“理论家”硬把古代某些歌词解释成为含有“微言大义”的教条，那些记录下来的歌辞又上升为儒家的“经典”。这是诗在中国古代曾被扣上过的几层帽子。

客观一些，从哲学、美学的角度论的“诗”，又成了“美”的极高代称。一切山河大地、秋月春风、巍峨的建筑、优美的舞姿、悲欢离合的生活、壮烈牺牲的事迹等，都可以被加上“诗一

般的”这句美誉。若从这个角度来论，则书与画也可被包罗进去。现在收束回来，只谈文学范畴的“诗”。

二、诗与书的关系

从广义来说，一件美好的书法作品，也有资格被加上“诗一般的”四字桂冠，现在从狭义讨论，我便认为诗与书的关系远远比不上诗与画的关系深厚。再缩小一步，我曾认为书法不能脱离文辞而独立存在，即使只写一个字，那一个字也必有它的意义。例如写一个“喜”字或一个“福”字，都代表着人们的愿望。一个“佛”字，在佛教传入以后，译经者用它来对梵音，不过是一个声音的符号，而纸上写的“佛”字，贴在墙上，就有人向它膜拜。所拜并非写的笔法墨法，而是这个字所代表的意义。所以我曾认为书法是文辞以至诗文的“载体”。近来有人设想把书法从文辞中脱离出来而独立存在，这应怎么办，我真是百思不得其法。

但转念书法与文辞也不是随便抓来便可用的瓶瓶罐罐，可以任意盛任何东西。一个出土的瓷虎子，如果摆在案上插花，在懂得古器物的人看来，究竟不雅。所以即使瓶瓶罐罐，也不是没有各自的用途。书法即使作为“载体”，也不是毫无条件的；文辞内容与书风，也不是毫无关联的。唐代孙过庭《书谱》说：“写《乐毅》则情多怫郁，书《画赞》则意涉瑰奇，《黄庭经》则怡怿虚无，《太师箴》又纵横争折。暨乎兰亭兴集，思逸神超；私门诫誓，情拘志惨。所谓涉乐方笑，言哀已叹。”王羲之的这些帖上是否果然分别表现着这些情绪，其中有无孙氏的主观想象，今已无从在千翻百刻的死帖中得到印证，但字迹与书写时的情绪会有关系，则是合乎情理的。这是讲写者的情绪对写出的风格有所影响。

还有所写的文辞与字迹风格也有适宜与否的

问题。例如用颜真卿肥厚的笔法、圆满的结字来写李商隐的“昨夜星辰昨夜风”之类的无题诗，或用褚遂良柔媚的笔法、俊俏的结字来写“杀气冲霄，儿郎虎豹”之类的花脸戏词，也使人觉得不是滋味。

归结来说，诗与书，有些关系，但不如诗与画的关系那么密切，也不如诗与画的关系那么复杂。

三、书与画的关系问题

这是一个大马蜂窝，不可随便乱捅。因为稍稍一捅，即会引起无穷的争论。但题目所逼，又不能避而不谈，只好说说纯粹属于我个人的私见，并不想“执途人以强同”。

我个人认为“书画同源”这个成语最为“书画相关论”者所引据，但同“源”之后，当前的“流”还同不同呢？按神话说，人类同出于亚当、夏娃，源相同了。为什么后世还有国与国的争端，为什么还有种族的差别，为什么还要语言的翻译呢？可见“当流说流”是现实的态度，源不等于流，也无法代替流。

我认为写出的好字，是一个个富有弹力、血脉灵活、寓变化于规范中的图案，一行一篇又是成倍数、方数增加的复杂图案。写字的工具是毛笔，与作画的工具相同，在某些点画效果上有其共同之处。最明显的例如元代柯九思、吴镇，明清之间的龚贤、渐江等，他们画的竹叶、树枝、山石轮廓和皴法，都几乎完全与字迹的笔画调子相同，但这不等于书画本身的相同。

书与画，以艺术品种来说，虽然殊途，但在人生活中的作用，却有共同之处。一幅画供人欣赏，一幅字也无二致。我曾误认文化修养不深的人、不擅长写字的人必然只爱画不爱字，结果并不然。一幅好字吸引人，往往并不少于一幅好画。

书法在一个国家民族中，既具有“上下千

年、纵横万里”的经历，直到今天还在受人爱好，必有它的特殊因素，又不但在使用这种文字的国家民族中如此，而且越来越多地受到并不使用这种文字的兄弟国家民族的艺术们注意。为什么？这是个值得探索的问题。

我认为如果能找到书法艺术之所以能起如此作用，能有如此影响的原因，把这个“因”和画类同样的“因”相比才能得出它们的真正关系。这种“因”是两者关系的内核，它深于也广于工具、点画、形象、风格等外露的因素。所以我想与其说“书画同源”，不如说“书画同核”，似乎更能概括它们的关系。

有人说，这个“核”究竟应该怎样理解？它包括哪些内容？甚至应该探讨一下它是如何形成的。现在就这个问题做一些探索。

1. 民族的习惯和工具：许多人长久共同生活在一块土地上，由于种种条件，使他们使用共同的工具；

2. 共同的好恶：无论是先天生理的或后天习染的，在交通不便时，久而蕴成共同心理、情调以至共同的好恶，进而成为共同的道德标准、教育内容；

3. 共同的表现方法：用某些语词表达某些事物、情感，成为共同语言。用共同的办法来表现某些形象，成为共同的艺术手法；

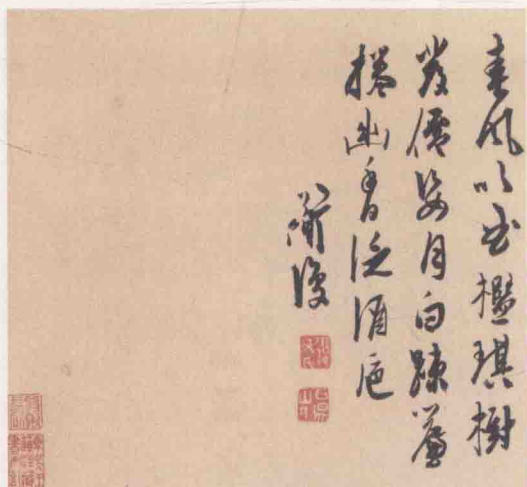
4. 共同的传统：以上各种习惯，日久成为共同的各方面的传统；

5. 合成了“信号”：以上这一切，合成了一种“信号”，它使人看到甲联想乙，所谓“对竹思鹤”、“爱屋及乌”，同时它又能支配生活和影响艺术创作。合乎这个信号的即被认为协调，否则即被认为不协调。

所以我以为如果问诗书画的共同“内核”是什么，是否可以说即这种多方面的共同习惯所合成的



宋 李确 丰干布袋图



明 陈淳 花卉图

“信号”。一切好恶的标准，表现的手法，敏感而易融的联想，相对稳定甚至寓有排他性的传统，本民族（或集团）以外的人，可能原来无此感觉，但这些“信号”是经久提炼而成的，它的感染力也绝不永久限于本土，它也会感染别人，或与别的信号相结合，成为新的文化艺术品种。

当这个信号与另一民族的信号相遇而有所比较时，又会发现彼此的不足或多余。所谓不足、多余的范围，从广大到细微，从抽象到具体，并非片言可尽。姑且从缩小范围的诗画题材和内容来看，如把某些诗歌中常用的词汇、所反映的生活加以统计，它的雷同重复的程度，会使人吃惊甚至发笑。某个时代某些诗人、画家总有爱咏、爱画的某些事物，又常爱那样去咏、那样去画。也有绝不“入诗”、“入画”的东西和绝不使用的手法。彼此影响，互相补充，也常出现新的风格流派。

这种彼此影响，互成增减的结果，当然各自有所变化，但在变化中又必然都带有其固有的传统特征。那些特征，也可算作“信号”中的组成

部分。它往往顽强地表现着，即使接受了乙方条件的甲方，还常能使人看出它是甲而不是乙。

再总结来说，前所谓的“核”，也就是一个民族文化艺术中由于共同工具、共同思想、共同方法、共同传统所合成的那种“信号”。

四、诗与画的关系

我认为诗与画是同胞兄弟，它们有一个共同的母亲，即生活。具体些说，即它们都来自生活中的环境、感情等，都有美的要求、有动人力量的要求等。如果没有环境的启发、感情的激动，作出的诗或画，必然是无病呻吟或枯燥乏味的。如果创作时没有美的要求，不想有动人的力量，也必然使观者、读者味同嚼蜡。

这些相同之处，不是人人都同时具备的，也就是说不是画家都是诗人，诗人也不都是画家。但一首好诗和一幅好画，给人们的享受则是各有一定的分量，有不同而同的内核。这话似乎未免太笼统、太抽象了。但这个原则，应该是不难理解的。

从具体作品来说，略有以下几个角度：

1. 评王维的“诗中有画、画中有诗”这两句名言，事实上已把诗画的关系缩得非常之小了。请看王维诗中的“画境”名句，如“山中一夜雨，树杪百重泉”，“竹喧归浣女，莲动下渔舟”，“草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻”，“坐看红树不知远，行尽青溪不见人”等著名佳句，也不过是达到了情景交融甚或只够写景生动的效果。其实这类情景丰富的诗句或诗篇，并不只王维独有，像李白、杜甫诸家，也有许多可以媲美甚至超过的。如李白“朝辞白帝彩云间”、“天门中断楚江开”，《蜀道难》诸作；如杜甫“吴楚东南坼”、“无边落木萧萧下”，《奉观严郑公厅事岷山沱江画图十韵》诸作，哪句不是“诗中有画”？只因王维能画，所以还有下句“画中有诗”，于是特别取得“优惠待遇”而已。

至于王维画是个什么样子，今天已无从得以目验。史书上说他“云峰石迹，迥出天机；笔意纵横，参乎造化”。这两句倒真达到了诗画交融的高度，但又夸张得令人难以想象了。试从商周刻铸的器物花纹看起，中经汉魏六朝，隋唐宋元，直到今天的中外名画，又有哪一件可以证明“天机”、“造化”是个什么程度？王维的真迹已无一存，无从加以证实，那么王维的面便永远在“诗一般的”极高标准中“缺席判决”地存在着。以上是说诗与画二者同时具备于一人笔下的问题。

2. 画面境界会因诗而丰富提高。画是有形的，而又有它的先天局限性。画某人的像，如不写明，不认识这个人的观者就无从知道画的是谁；画一个风景，如不写明，观者也无从知道画上的东西南北。这些情况，都需要画外的补充。而补充的方法，又不能在画面上多加小注。即使加注，也只能注些人名、地名、花果名、故事名，却无从注明其中要表现的感情。事实上画上

的几个字的题词以至题诗，都起着注明的作用，如一人骑驴，可以写“出游”、“吟诗”、“访友”甚至“回家”，都可因图名而唤起观者的联想，丰富了图中的意境，题诗更足以发挥这种功能。但那些把图中事物摘出排列成为五、七言有韵的“提货单”，则不在此内（不举例了）。

杜甫那首《奉观严郑公厅事岷山沱江画图十韵》诗，首云：“沱水流中坐，岷山到此堂”，这幅画我们已无从看到，但可知画上未必在山上注写“岷山”，在水中注写“沱水”。即使曾有注字，而“流”和“到”也必无从注出，再退一步讲，水的“流”可用水纹表示，而山的“到”，又岂能画上两脚呢！无疑这是诗人赋予图画的内容，引发观画人的情感，诗与画因此相得益彰。今天此画虽已不存，而读此诗时，画面便如在眼前。甚至可以说，如真见原画，还未必比得上读诗所想的那么完美。

再如苏轼《题虔州八境图》云：“涛头寂寞打城还，章贡台前暮霭寒，倦客登临无限思，孤云落日是长安。”我生平看到宋画，敢说相当不少了，也确有不少作品能表达出很难表达的情景，即便此诗中的涛头、城郭、章贡台、暮霭、孤云、落日都不难画出，但苏诗中那种回肠荡气的感情，肯定画上是无从具体画出的。

又一首云：“朱楼深处日微明，皂盖归来酒半醒，薄暮渔樵人去尽，碧溪青嶂绕螺亭。”和前首一样，景物在图中不难一一画出，而诗中的那种惆怅心情，虽荆、关、李、范也必无从措手的。这八境图我们已知是先有画后题诗的，这分明是诗人赋予图画以感情的。但画手竟然用他的图画启发了诗人这些感情，画手也应有一份功劳。更公平地说，画的作用并不只是题诗用的一幅花笺，能引得诗人题出这样好诗的那幅画，必然不同于寻常所见的污泥浊水。



明 杜琼 南村别墅图

3. 诗画可以互相阐发。举一个例：曾见一幅南宋人画的纨扇，另一面是南宋后期某个皇帝的题字，笔迹略似理宗。画一个大船停泊在河边，岸上一带城墙，天上一轮明月。船比较高，几占画面三分之一，相当充塞。题字是两句诗，“沅寥明月夜，淡泊早秋天”，不知是谁作的。也不知这两面纨扇，是先有字后补图，还是为图题的字。这画的特点在于诗意是冷落寂寞的，而画面上却是景物稠密的，妙处在即用这样稠密的景物，竟能把“沅寥”、“明月夜”和“淡泊”、“早秋天”的难状内容和盘托给观者。足使任何观者都不能不承认画出了以上四项内容，而且了无差错。如果先有题字，则是画手善于传出诗意，这定是深通诗意的画家；如果先有画，

则是题者善于捉住画中的气氛，而用语言加工成为诗句。如诗非画者所作，则是一位善于选句的书家。总之或诗中的情感被画家领悟，或画家的情感被题者领悟，这是“相得益彰”的又一典范。

其实所见宋人画尤其许多纨扇小品，一入目来便使人发生某些情感的不一而足。有人形容美女常说“一双能说话的眼睛”，我想借喻好画说它们是一幅幅“能说话的景物，能吟诗的画图”。

可以设想在明清画家高手中如唐六如、仇十洲、王石谷、恽南田诸公，如沅寥淡泊之景，也必然不外疏林黄叶、细雨轻烟的处理手法。更特殊的是那幅画大船纨扇的画家，是处在“马一角”的时代，却不落“一角”的套子，岂能不算

是豪杰之士!

4. 诗画结合的变体奇迹。元代已然是“文人画”(借用董其昌语)成为主流,在创作方法上已然从画帧上贴绢立着画而转到案头上铺纸坐着画了。无论所画是山林丘壑还是枯木竹石,他们最先的前提,不是物象是否得真,而是点画是否舒适。换句话说,即志在笔墨,而不是志在物象。物象几乎要成为舒适笔墨的载体,而这种舒适笔墨下的物象,又与他们的诗情相结合,成为一种新的东西。倪瓒那段有名的题语,说他画竹只是写胸中的逸气,任凭观者看成是麻是芦,他全不管。这并非信口胡说,而确实代表了当时不仅倪氏自己的一种创作思想。能够理解这个思想,再看他们的作品,就会透过一层。在这种创作思想支配下,画上的题诗,与物象是合是离,就更不在他们考虑之中了。

倪瓒画两棵树一个草亭,硬说他是什么山房,还振振有词地题上有人有事有情感的诗。看画面只能说它是某某山房的“遗址”,因为既无山又无房,一片空旷,岂非遗址?但收藏着录或评论记载的书中,却无一写它是“遗址图”的,也没人怀疑诗是抄错了的。

到了八大山人又进了一步,画的物象,不但是“在似与不似之间”,几乎可以说他简直是要以不似为主了。鹿啊、猫啊,翻着白眼,以至鱼鸟也翻白眼。哪里是所画的动物翻白眼,可以说那些动物都是画家自己的化身,在那里向世界翻着白眼。在这种画上题的诗,也就不问可知了。具体说,八大山人题画的诗,几乎没有一首可以讲得清楚的,想他原来也没希望让观者看懂。奇怪的是那些“天晓得”的诗,居然曾见有人为它诠释。雅言之,可说是在猜谜;俗言之,好像巫师传达神语,永远无法证实。

但无论倪瓒或八大山人,他们的画或诗以

及诗画合成的一幅幅作品,都是自标新义、自铸伟辞,绝不同于欺世盗名、无理取闹。所以说它们是瑰宝,是杰作,并不因为作者名高,而是因为这些诗人、画家所画的画、所写的字、所题的诗,其中都具有作者的灵魂、人格、学养。纸上表现出的艺能,不过是他们的灵魂、人格、学养升华后的反映而已。如果探索前边说过的“核”,这恐怕应算核中一个部分吧!

5. 诗画结合也有庸俗的情况。南宋邓椿《画继》记载过皇帝考画院的画手,以诗为题。什么“乱山藏古寺”,画山中庙宇的都不及格,有人画山中露出鸱尾、旗杆的才及格。“万绿丛中红一点”,画绿叶红花的都不及格,有人画竹林中美人有一点绛唇的乃得中选。“踏花归去马蹄香”,画家无法措手,有人画马蹄后追随着飞舞的蜂蝶,便夺了魁。如此等等的故事,如果不是记录者想象捏造的,那只能说这些画是“画谜”,谜面是画,谜底是诗,庸俗无聊,难称大雅。如果是记录者想象出来的,那么那些记录者可以说“定知非诗人”(苏轼诗句)了。

从探讨诗书画的关系,可以理解前人“诗禅”、“书禅”、“画禅”的说法,“禅”字当然太抽象,但用它来说诗、书、画本身许多不易说明的道理,反较繁征博引来得概括。那么我把三者关系说它具有“内核”,可能辞不达义,但用意是不难理解的吧?我还觉得,探讨这三者之间的关系,必须对三者各自具有深刻的、全面的了解。在了解的扎实基础上再能居高临下去探索,才能知唐宋人的诗画是密合后的超脱,而倪瓒、八大山人的诗画则是游离中的整体。这并不矛盾,引申言之,诗书画三者间,也有其异中之同和同中之异的。



南宋 玉澗 庐山图



南宋 夏圭 山水图



北宋 赵昌 茉莉花图