



宝琛文库

诗词技法 例释类编

下

陈一琴◎纂辑



上海三联书店



宝琛文库

诗词技法 例释类编

下

陈一琴◎纂辑

上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

诗词技法例释类编/陈一琴纂辑. —上海:上海三联书店, 2017. 1
ISBN 978-7-5426-5765-7

I. ①诗… II. ①陈… III. ①诗词—创作方法—中国
IV. ①I207.21

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 290436 号

诗词技法例释类编

纂 辑 / 陈一琴

责任编辑 / 彭毅文

装帧设计 / 汪要军

监 制 / 李 敏

责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(201199)中国上海市都市路 4855 号 2 座 10 楼

网 址 / www.sjpc1932.com

邮购电话 / 021-22895557

印 刷 / 上海展强印刷有限公司

版 次 / 2017 年 1 月第 1 版

印 次 / 2017 年 1 月第 1 次印刷

开 本 / 640×960 1/16

字 数 / 830 千字

印 张 / 58.75

书 号 / ISBN 978-7-5426-5765-7/I·1184

定 价 / 138.00 元

敬启读者,如发现本书有印装质量问题,请与印刷厂联系 021-66510725

卷十 描写叙议

本卷集中例释描绘、叙述和议论几种基本上属于直接写法的手段，特别是描绘和叙写情景的技法。其中描绘技巧借鉴传统绘画颇多，为说明其来源、要领及二者区别，也引用一些画论进行比较诠释。

综 论

叙事议论，绝非诗家所需，以叙事则伤体，议论则费词也。然总贵不烦而至，如《棠棣》不废议论，《公刘》不无叙事。如后人以文体行之，则非也。戎昱“社稷依明主，安危托妇人”，“过因谗后重，恩合死前酬”，此亦议论之佳者矣。

（明）陆时雍《诗镜总论》

盖诗不贵议论，要在叙事、点景、写情而已。

（清）吴淇《六朝选诗定论》卷十五

论诗之要领，声、色二字可以尽之。……汉以前诗，皆不假雕绘，直道胸臆，此所谓太白不饰也，然而真色在焉。魏晋而下，始事藻饰，矜尚字句，采获典实，于是诗始有色矣。色之为物，久则必渝。汉人诗所以久而愈新者，是真色，非设色故也。六朝之色，在当时非不可观，至唐则

已陈，故唐人另调丹黄，染成新采，于是其色一变。宋之色黯然无光，其染采之水不洁故也。

（清）黄生《一木堂诗麈·诗学手谈》卷二

“生香真色人难学”，为“丹青女易描，真色人难学”所从出，千古诗文之诀，尽此七字。

（清）王士禛《花草蒙拾》

（杜甫《春夜喜雨》^①）此种景画家所不能绘，惟诗足以发之。

（清）查慎行《初白庵诗评》卷上

① 杜诗：好雨知时节，当春乃发生。随风潜入夜，润物细无声。野径云俱黑，江船火独明。晓看红湿处，花重锦官城。

〔按〕古人意识到了诗画之长短，但说不出更深的道理。孙绍振则解云：“文学的第一要素是语言，它没有绘画音乐那样的直接可感性，这是它的局限性，但是它能更自由、更广泛、更深刻地表现生活和作家的个性，凡宇宙所备、思绪所及，语言的威力都可以到达。”（《文学创作论》第三章）

五言律亦可施议论断制，如少陵“胡马大宛名”一首^①，前四句写马之形状，是叙事也；“所向”二句，写出性情，是议论也；“骁腾”一句勒，“万里”一句断。此真大手笔，虽不易学，然须知有此境界。

（清）施补华《峴佣说诗》

① 杜甫《房兵曹胡马诗》：胡马大宛名，锋棱瘦骨成。竹批双耳峻，风入四蹄轻。所向无空阔，真堪托死生。骁腾有如此，万里可横行。

诗贵风骨，然亦要有色泽，但非寻常脂粉耳；亦要有雕刻，但非寻常斧凿耳。有花卉之色泽，有山水之色泽，有彝鼎图书种种之色泽。王右丞金碧楼台山水也；陈后山淡淡靛青峦头耳；黄山谷则加赭石，时复着色朱砂；陈简斋欲自别于苏黄之外，在花卉中为山茶、蜡梅、山矾；吴波

不动，楚山丛碧，李太白足以当之；木叶微脱，石气自青，孟浩然足以当之；空山无人，水流花放，韦苏州（韦应物）足以当之；粉红骇绿，韩退之之诗境也；萦青缭白，柳子厚之诗境也。

（清）陈衍《石遗室诗话》卷二十三

词之为文，气局较小，篇不过百许字，然论用笔，直与古文一例。大抵有顺笔，有逆笔，有正笔，有侧笔，有垫笔，有补笔，有说而不说，有不说而说。

（清）蒋兆兰《词说》

（鲍照《自梁园至敬亭山见会公谈陵阳山水兼期同游因有此赠》）诗之叙事须入诗情。观此诗言自梁园来，而曰“随秋风来”；叙无山游，而曰“安得弄云月”；渡江以后，而曰“黄叶向人飞”：皆所谓诗情也。

徐谦《诗词学》

作诗之法与作文同，不外议、叙、写三事。叙属学，议属识，写属才，三者具而后可以成章。但文重在叙与议，诗则重在写。内写意，外写物。不工于写者，未见其能为诗也。

三者均忌单，忌正，忌顺。昔人有逆叙、倒叙、补叙、插叙及起议、中议、后议等法。议亦有夹叙，有夹写。写亦有议中写，叙中写种种分别。此是普通方法，诗之胜处绝不在此。工力到者，首尾衔接，呼吸相通，捆载而来，包裹而去，更无迹朕可见。叙则亦议亦写，议则亦写亦叙，写亦然。吾无以名之，名之曰“三至”，即叙至、议至、写至也。

范罕《蜗牛舍说诗新语》

唐人绝句有两种作风：一是铺排，一是含蓄。前者如柳宗元《江雪》：“千山鸟飞绝，万径人踪灭；孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。”又，韦应物《滁州西涧》：“独怜幽草涧边生，上有黄鹂深树鸣；春潮带雨晚来急，野渡无人舟自横。”

柳诗铺排了三个印象,见出“江雪”的幽静,韦诗铺排了四个印象,见出西涧的幽静;但柳诗有“千山”、“万径”、“绝”、“灭”等词,显得那幽静更大些。所谓铺排,是平排或略参差,如所举例几个同性质的印象,让它们集合起来,暗示一个境界。这是让印象自己说明,也是经济的组织,但得选择那些精的印象。

朱自清《古典文学论文集·〈唐诗三百首〉指导大概》

语言文字到说明已落下乘,说明不如表现。

文学之好处在于给人以印象而不是概念。

张炎之《高阳台·西湖春感》“见说新愁,如今也到鸥边”,该是什么样子呢。只给人以概念,不给人形象。稼轩之“拍手笑沙鸥,一身都是愁”《菩萨蛮·金陵赏心亭为叶丞相赋》,词虽不甚好,但给人的还是形象。

顾随《驼庵词话》卷五

〔按〕本卷及下卷介绍技法,会较多涉及传统的绘画技法。孙绍振曾强调指出:“作为绘画的审美规范在被引入诗歌审美规范时,必然要受到根本的改造,它必须服从诗歌的审美规范。诗人的心灵,作为审美的主体,它与画家不同。”(《文学创作论》第五章)这关键在于画为视觉直观,是瞬间静态艺术,而诗为情绪过程,是时间动态艺术,所以只能借鉴某些画法而不能照搬硬套具体的画技。对于以下例释,也应当如是理解,切不可拘泥于名称术语的原意。

传神写照法

〔写神之法、钩魂摄魄法、遗貌取神法、添毫法、绘声法〕

绝仁灵素,少回清真。如觅水影,如写阳春。风云变态,花草精神。海之波澜,山之嶙峋。俱似大道,妙契同尘。离形得似,庶几斯人。

(唐)司空图《二十四诗品·形容》

花鸟之诗,最嫌太着。余喜陆鲁望(陆龟蒙)《白莲》诗①,花之神

韵，宛然可掬，谓之写生手可也。

(明)焦竑《焦氏笔乘》

① 陆诗：素药多蒙别艳欺，此花真合在瑶池。还应有恨无人觉，月晓风清欲堕时。

赵章泉谓“作诗贵乎似”，此传神写照之法。当充其学识，养其气魄，或李或杜，顺其自然而已。

(明)谢榛《四溟诗话》卷二

〔按〕传神写照，描绘人像不但要求形貌肖似，而且能生动表现其神情意态。南朝宋刘义庆《世说新语·巧艺》卷二十一载：“顾长康(顾恺之)画人，或数年不点目睛。人问其故，顾曰：‘四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中。’”清人宋长白《柳亭诗话》卷十五释云：“描貌曰‘写真’，又曰‘写照’，又曰‘写生’，俗所谓传神肖像也。”本为我国传统肖像画名称。后来诗词评家引入，作为写人、绘景、咏物的重要技法名称。

诗无神气，犹绘日月而无光彩。学李杜者，勿执于字句之间，当率意熟读，久而得之。此提神摄魄之法也。

同上

(欧阳修《蝶恋花·采莲》词起三句^①)九个字，只写得上句中一个“采”字耳。却亦只须写一“采”字，便活画出越女全身，此顾虎头(顾恺之小名)所谓“须向阿堵中落笔”也。

(清)金圣叹《唱经堂批欧阳永叔词十二首》

① 欧词句：越女采莲秋水畔。窄袖轻罗，暗露双金钏。

(杜甫《画鹰》次联^①)世人恒言传神写照，夫传神、写照乃二事也。只如此诗，“攫身”句是传神，“侧目”句是写照。传神要在远望中出，写照要在细看中出。不尔，便不知颊上三毛，如何添得也。

① 杜诗句：攬身思狡兔，側目似愁胡。

〔按〕《世说新语·巧艺》卷二十一载：“顾长康画裴叔则（裴楷），颊上益三毛。人问其故。顾曰：‘裴楷俊朗有识具，正此是其识具。看画者寻之，定觉益三毛如有神明，殊胜未安时。’”裴脸上有毫毛三根，顾有意特笔画出，突出其性格、神态特征。后世因赞称之为“颊上添毫法”、“添毫法”，借喻善于用闲说、简笔表现人物主要特征的写作技巧。苏轼《东坡全集·传神记》卷三十八，对这传神之法曾有生动例析阐发。又有《赠李道士》诗句云：“世人只数曹将军，谁知虎头非痴人。腰间大羽何足道，颊上三毛自有神。”《柳亭诗话》卷十五亦赞称：“写真颊上三毫，乃写真神品。”

写生家每从闲冷处传神，所谓“颊上加三毛”也。然须从面目颧颊上先着精彩，然后三毛可加。近见诗家正意寥寥，专事闲语，譬如人无面目颧颊，但见三毛，不知果为何物！

（清）贺贻孙《诗筏》

词家须使读者如身履其地，亲见其人，方为蓬山顶上。如和鲁公（和凝）“几度试香纤手暖，一回尝酒绛唇光”，贺方回“约略整鬟钗影动，迟回顾步佩声微”，欧阳公“弄笔佯人久，描花试手初”，无名氏“照人无奈月华明，潜身却恨花阴浅”，孙光宪“翠袂半将遮粉臆，宝钗长欲坠香房”，晏几道“溅酒滴残罗扇字，弄花熏得舞衣香”，真觉俨然如在目前，疑于化工之笔。

（清）贺裳《皱水轩词筌》

（杜甫《返照》）^①“楼孤属晚晴”^②、“不尽白盐孤”二“孤”字并入神。“荻岸如秋水”，状其拜风之势。写“无”处亦精，秋水色白故也。“松门似画图”，其“有”处自令人意会。皆传神之笔。“既夕”二字尤工，收合一篇之意，此时已不辨色，但熟其声音，即应“传呼”而至，模写刻入。

(清)黄生《杜诗说》卷七

① 杜诗：返照开巫峡，寒空半有无。已低鱼复暗，不尽白盐孤。荻岸如秋水，松门似画图。牛羊识童仆，既夕应传呼。 ②《陪裴使君登岳阳楼》诗句：“湖阔兼云雾，楼孤属晚晴。”

(谢灵运《晚出西射堂》^①)每写山川林壑，必取气色声光，是写神之法。

(清)陈祚明《采菽堂古诗选》卷十七

① 谢诗：步出西城门，遥望城西岑。连嶂叠巘崿，青翠杳深沉。晓霜枫叶丹，夕曛岚气阴。节往感不浅，感来念已深。羁雌恋旧侣，迷鸟怀故林。含情尚劳爱，如何离赏心？抚镜华缁鬓，揽带缓促衿。安排徒空言，幽独赖鸣琴。

(元好问《杏花落后分韵得归字》^①)此画家长神手也。“残阳”一联遂为杏花绝唱，千古无对。

(清)查慎行《初白庵诗评》卷中

① 元诗：黦髓能医病颊肥，鸾胶无那片红飞。残阳淡淡不肯下，流水溶溶何处归？煮酒清林寒食过，明妆高烛赏心违。写生正有徐熙在，汉苑招魂果是非。

(储光羲《题陆山人楼》^①)起用钩魂摄魄之法。

(清)焦袁熹《此木轩论诗汇编》

① 储诗：暮声杂初雁，夜色涵早秋。独见海中月，照君池上楼。山云拂高栋，天汉入云流。不惜朝光满，其如千里游。

(杜甫《更题》^①)“苍玉佩”，“翠云裘”，点簇浓至，与三、四寥落之景反照，此古文中传神写照之妙。

(清)吴修坞《唐诗续评》卷一

① 杜诗：只应踏初雪，骑马发荆州。直怕巫山雨，真伤白帝秋。群公苍玉佩，天子翠云裘。同舍晨趋侍，胡为淹此留。

(又《春夜喜雨》)此是名篇，通体精妙，后半尤有神。“随风”二句，

虽细润，中晚人刻意或及之。后四句传神之笔，则非余馀子所可到。

(清)纪昀《瀛奎律髓刊误》卷十七

摹写与刻划微别。大抵刻划多着实地，若摹写全是在虚处传神矣。

(清)叶葆《应试诗法浅说》卷二

形容处断不可使类土木形骸。《卫风》之咏硕人也^①曰“手如柔荑”云云，犹是以物比物，未见其神。至曰：“巧笑倩兮，美目盼兮”，则传神写照，正在阿堵，直把个绝世美人，活活的请出来在书本上晃漾。千载而下，犹如亲其笑貌。此可谓离形得似者矣。似，神似，非形似也。

(清)孙联奎《诗品臆说·形容》

①《诗·卫风·硕人》二章：手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螭首蛾眉，巧笑倩兮，美目盼兮。

〔按〕对于这诗，孙绍振有“构成形象的内心动作”之说，并进行了精彩点评。他说：“把一个高个子姑娘的各个部分分别都加以静止的形容，还不如光从其中抽出任何一个部分来写更好，因为嫩草、油脂、蝉蛹、瓜子，不管中心意义还是联想意义并不统一，而是各自独立的意象，但是下面两句：‘巧笑倩兮，美目盼兮。’就把美人写活了，不再是美的碎片，碎片被神态的变化统一起来了。同时这里还隐隐约约透露出感情的生动，感受者有一种小小的内心震动，显示出一种不平常的发现。正是这种微妙的内心变动触发了读者的心灵。而这种内心震动正是在言外之意中，也就是在引申义和暗示义中产生的。”他认为：“内心动作是一种心理变化，它是不可见的，微妙的，但是又是富有特征的。”（《文学创作论》第三章）这可以视为“传神写照法”一种颇为新颖的理解。

按(贺裳)《词筌》所列诸词，舍形态而举神情，固觉生动多姿，更有绘声法。如周邦彦《少年游》云：“低声问：‘向谁行宿，城上已三更。马滑霜浓，不如休去，直是少人行。’”此词前阕“吴盐”、“新橙”、“锦幄”、“兽香”数语，并属写境，惟“纤手破橙”及“对坐调笙”，写其动作；后阕仅以“低声问”三字贯彻到底，蕴藉婀娜，无限情景，都自破橙人口中说出，

更不别着一语，纯用写声法也。

陈钟凡《中国韵文通论·描写》第八章

韦(庄)词描绘人物形象往往是遗貌取神，这又是与他“揭响入云”的艺术风格分不开的。试看“暗馥玉容何所似，一枝春梅冻雪花。满身香雾簇朝霞。”《浣溪沙》其三这种写法与白居易《长恨歌》的：“玉容寂寞泪阑干，梨花一枝春带雨。”写杨妃形象相似，都是以神见胜的。

唐圭璋、潘君昭《唐宋词学论集·论温韦词》

(陆龟蒙《白莲》诗)这是唐人著名的咏物诗，它以神韵独绝见长。所谓神韵，就是有远神，有清韵，不着痕迹，言外含不尽之意，耐人寻味。语句尤贵雅素自然，有淡扫蛾眉之美，不要穷尽力气，句雕字琢，甚至落得笨相。这首诗做到了这点，通首不用“白”字“莲”字，而百花中只有白莲才配得上身分。它从月晓风清的境界中，显示了“欲堕”时的“无情有恨何人觉”情致，这就是遗貌取神的艺术手段。

钱仲联《和裴美木兰后池三咏·白莲》诗话，载《百家唐宋诗新话》

〔附录〕

画法门类至多，而传神写照，由来最古，盖以能传古圣先贤之神，垂诸后世也。不曰形、曰貌，而曰神者，以天下之人，形同者有之，貌类者有之，至于神，则有不能相同者矣。

(清)沈宗骥《芥舟学画编·传神总论》卷三

形容法

〔描画法、刻画法、借物

·写形法、挑按见指法〕

(李白《嘲鲁儒》前半首^①“未行”句下评点)腐儒光景，形容逼肖。

(宋)严羽《评点李太白诗集》卷二十一

① 李诗前半：鲁叟谈《五经》，白发死章句。问以经济策，茫如坠烟雾。足著

远游履，首戴方山巾。缓步从直道，未行先起尘。

曰：“然则又谓作诗有描画之法，何如？”曰：“罗隐诗：‘云中鸡犬刘郎过，月下笙歌炀帝归。’张佑：‘窻间谢女青娥敛，门外萧郎白马嘶。’^①许浑诗：‘风传鼓角霜侵戟，云卷笙歌月上楼。’‘落日残蝉萧寺里，白云飞鸟谢家村。’^②杜牧诗：‘风随玉辇笙歌迥，云卷珠帘剑佩高。’^③古人所谓有声画是也。”

(元)旧题范德机门人集录《总论》

① 温庭筠《赠知音》诗句，当为误引。 ② 韦庄《江上题所居》诗句，当为误引。 ③ 许浑《骊山》诗句，也当误引。

〔按〕孙绍振说：“关于描绘式的，以我国古典诗歌最为发达。我国古典诗歌最强调情景交融，也就是在描绘景物中渗透感情。我国传统诗歌理论中最重要的意境范畴，台湾诗评家解释说，就是‘画境’，也就是在绘画式的视觉结构中表现出形象的功能。”(《文学创作论》第五章)后来在评论李白《下江陵》文中，他进一步指出，画出于视觉，为五官之一官，而诗则为全感官(听、味、嗅、触)，而且可以超感官。所以诗中之画并不同于画中之画，诗之“画境”，乃在其为“动画”，盖因情感之“动”也。

(司空曙《云阳馆与韩绅宿别》^①)隔别久远，忽然相遇，则疑信相半，悲喜交集，人之实情也。“疑梦”、“问年”二语，形容真切，“翻”、“各”二字尤妙。

(明)周琏《删补唐诗选脉笺释会通评林》卷三十四

① 司空诗：故人江海别，几度隔山川。乍见翻疑梦，相悲各问年。孤灯寒照雨，湿竹暗浮烟。更有明朝恨，离杯惜共传。

何以不取《微雨》^①也？曰：四家以为虽无远指，写“微”字自得神也。然既无远指，则刻画亦小家数耳。

问：小诗，亦有不必定有远指者，如辋川唱和，非即景自佳哉？曰：王(维)、裴(迪)所咏，虽无远指，而有远韵远神，天然凑泊，不可思议，非

以刻画形似为工也，自不得比而同之。

(清)纪昀《玉溪生诗说》卷下

① 李商隐诗：初随林霭动，稍共夜凉分。窗迥侵灯冷，庭虚近水闻。

作小题须用刻划法，但必巧不伤雅，方入格。……他如“馀霞散成绮”题之，应扣“绮”字作刻划；“密雨如散丝”题之，应扣“丝”字作刻划，同一法也。

(清)叶葆《应试诗法浅说》卷四

形以体言，容以用言。形容，虚、实、死、活不同。○水印，不着迹象，形容只在有意无意间，不即不离，可以无心得，而不可以有意求。故曰“如觅水印”。阳春，万物发育之初，春意盎然，必有造化从心手段，乃以形容得出。故曰“如写阳春”。……风云之变态苍芒，花草之精神焕发，海之波澜无定，山之嶙峋不齐，此其千状万态之难以拟议者，非善于形容，乌能形容之尽致！

(清)杨廷芝《二十四诗品浅解·形容》

(独孤绶《沉珠于渊》“岸旁”二句^①)五、六旁写沉渊，用形容法。

(清)吴智临《唐诗增评》卷三

① 独孤诗句：岸傍随日落，波底共星悬。

《三百篇》形容情景处，多以叠字，其连句用者，若《卫风·硕人》之卒章是也。《古诗十九首》，用叠字亦精。

(清)杨际昌《国朝诗话》卷一

(史达祖《双双燕·咏燕》词上片^①)起处藏过一番感慨，为“还”字、“又”字张本。“还相”二句，挑按见指法，再拨弄便薄。

(清)谭献《谭评词辨》卷一

① 史词上片：过春社了，度帘幕中间，去年尘冷。差池欲住，试入旧巢相并。

还相雕梁藻井，又软语、商量不定。飘然快拂花梢，翠尾分开红影。

〔按〕挑按见指法，挑、按两种指法已可见之意。挑与按，本为弹奏琵琶或琴等拨弦乐器左按右弹名称，即左手按弦指法称按，右手弹弦时反手回拨指法叫挑，这里借代泛指技法。意谓“还相”二句，摹写择居情事，已经形容尽致，尤其燕语相度，更是声容俱出，所以不可再赘笔刻画，否则反而显得浅薄。

《登州海市》诗……人所不能比喻者，东坡能比喻；人所不能形容者，东坡能形容。比喻之后，再用比喻；形容不尽，重加形容。此法得自《华严》、《南华》。东坡《秧马歌》、《水车诗》，皆形容尽致之作，虽少陵不能也。

（清）施补华《岷佣说诗》

（罗隐《新月》^①）（三句）借镜形容作转。（结句）顶转句绘出新月之形。○此借物写形法。月如镜亦寻常之景，偏就初出匣时绘出“新”字，所谓熟事生用也。

顾亭鉴《学诗指南》卷下

① 罗诗：禁鼓初闻第一敲，卧看新月出林梢。谁家宝镜初磨出，匣小参差盖不交。

“刻画”，本来是说以刀刻画。它与“浑成”是相对的。“刻画”就要分出界线来，而“浑成”则是“整体”的。……把“刻画”的意念应用到文学上，大概始于文学重描写以后。《文赋》：“赋体物而浏亮。”所谓“体物”，就是要注意物之性状。以前的诗重整体情感，只是轮廓，是概括的。但有了赋，则不同，赋是要描写的。诗后来也受到赋影响。如《古诗十九首》：“明月皎夜光”、“明月何皎皎”，两句是叙述、赞叹而非描写；可是陆机《拟古》诗：“方辉竟户入，圆影隙中来”，却把月光分析起来，说从门进来者方，从窗进来者圆。这就是体物，即后来所谓“巧似”。

朱自清《中国文学批评研究讲义·浑划》第四章

温(庭筠)词中特别注重于人物外貌刻画的手法,也是受到民歌的启发和影响而来。在温词中,关于刻画外貌的语言是屡见不鲜的,如“蕊黄无限当山额。”《菩萨蛮》其三“翠钿金压脸。”《菩萨蛮》其八“金雀钗,红粉面。”《更漏子》都是以脂粉饰物来刻画人物外貌。这种手法虽系实写,但由于没有进一步结合人物心理活动的描绘,以至给人的印象虽多绮罗香泽之态,但仍不免有缺乏生动之感。

唐圭璋、潘君昭《唐宋词学论集·论温韦词》

〔附录〕

文之有描写,犹画者之描写人容也。容貌毫发不肖,不得谓之工。即容貌肖矣,而神气毫发不肖,亦不得谓之工。故文章最重描写,而最难者亦无如描写也。是以描写宜细,不细即粗陋矣;描写宜详,不详即缺略矣;描写宜文,不文即俚俗矣;描写宜正,不正即邪野矣。本位不可描写,宜描写其对面;中间不可描写,宜描写其两旁。能如此,而文焉有不工者乎?

(清)唐彪《读书作文谱》卷七

文章之声情神韵,全赖描写摹拟以传之,故其功用,悉在形容。

来裕恂《汉文典·形容法》

白描法

(张弼《渔舟》^①)不用一山、水、烟、月、芦、鸟等字,而渔家之情景,摹写逼真,洵白描高手!

(明)钟惺、谭元春《明诗归》卷三钟批语

① 张诗:溪光欲沉风色恶,后船来傍前船泊。老妇煮糜糜太薄,船头大孥先一杓。篷底小孥苦啼索,须待郎餐为汝嚼。连日天寒鱼数缩,买酒无资人寂寞。还胜趋官走城府,忍冻吞饥受鞭扑,呜呜竞唱渔家乐!

〔按〕白描，原为中国传统绘画的表现形式之一，指纯用墨线勾描物象而不敷色彩的画法。清方薰《山静居画论》卷上：“世以水墨画为白描，古谓之白画。”近人蔡元培《蔡子民先生言行录·图画》云：“曰白描，以细笔勾勒形廓者也。不设色之画，其感人也，纯以形式及笔势。”后来诗评、词话、文论引入作为摹写情景、叙述事理的一种技法名称。其主要特点，是笔墨简练鲜明，刻画不加烘托。近人鲁迅《南腔北调集·作文秘诀》概括说：“‘白描’却并没有秘诀。如果要说有，也不过是和障眼法反一调：有真意，去粉饰，少做作，勿卖弄而已。”勾勒，就是用线条勾画形体轮廓，白描用笔顺势称“勾”，逆势称“勒”。白描勾勒之法，即抓住事物特征，简洁、清晰地勾勒写形。这个术语，诗词技法颇多借用、活用，详见以下附录。

白描不可近俗，修饰不得太文，生香真色，在离即之间，不特难知，亦难言。

（清）沈谦《填词杂说》

（杜甫《水槛遣心二首》其一“澄江”四句^①）此白描写生手。彼云杜诗粗莽者，知其未曾细读也。

（清）张谦宜《笥斋诗谈》卷四

① 杜诗句：澄江平少岸，幽树晚多花。细雨鱼儿出，微风燕子斜。

不用雕琢，不假修饰，直书所见，兴趣自尔盎然，此之谓白描，此之谓本色。

（清）伊应鼎《渔洋山人精华录会心偶得》卷五

（李益《听晓角》^①）一片悲凉，却纯用白描法写照，画意无痕，几不着纸。风吹塞雁，却与霜堕关榆相映。

（清）黄叔灿《唐诗笺注》

① 李诗：边霜昨夜堕关榆，吹角当城汉月孤。无限塞鸿飞不度，秋风卷入小单于。

（白居易《闺妇》诗^①）上二句写其态，下二句写其情。“夜合花前日