

題畫詩說

周桂峰題



周桂峰
著



15 10

說詩五題

周桂峰 著



Vishu



93010396

漓江出版社

(桂)新登字03号

题 画 诗 说

周 桂 峰 著

*

漓江出版社出版发行

(广西桂林市南环路159—1号)

邮政编码: 541002

江苏省涟水县印刷厂印刷

*

开本787×1092 1/32 印张: 8 字数: 154,000

1993年11月第1版 1993年11月第1次印刷

印数: 1—5,000册

ISBN 7—5407—1320—8/G·321

定价: 5.40元

弁 言

中国画作为东方绘画系统的代表性画种，以它特有的艺术风貌，在世界造型艺术的王国里独树一帜，越来越被世界人民所理解和喜好。

中国画与西方传统绘画相比，具有鲜明的个性特征。它主要依靠墨线去表现事物的形体，尽量利用空白，集中力量刻画画家最想表现的东西，使画面的主体、主点突出；设色以墨色为主，墨白对照，辅以五采，单纯而富变化；处理明暗关系也不像西方那样的比较客观，而是适应着观众的欣赏习惯和人们的视觉功能来处理，阴影淡化，比较自由超脱；它也不采取焦点透视，而是根据人们观赏的一般特性，采取多点透视；同时，它尽量追求动的精神气势，力求在画面上造成蓬勃灵动的生机和节奏韵味。这一切，都是它的个性特征。

而在宋元以后的大多数绘画作品里，又呈现出诗书画印四位一体，有机结合，互相映衬，因而更富诗意、更有韵味的新风貌。它那以精美的书法、相应的款式题写的联句、短文、诗词，除了本身具有的极高的审美价值外，又与画面相映成趣，相得益彰，成为自具体系的

题画艺术。千百年来，无数艺术家以自己艰苦的摸索、长期的实践，取得了辉煌的成就，积累了丰富的经验，留下了极可宝贵的艺术遗产。为了在新的历史条件下宏扬中国画的艺术传统，以期创作出更多的、无愧于时代的画卷，我们有必要对传统题画艺术加以研究，批判地继承这笔遗产。

本书以题画诗为研究对象，以题画诗的写作为核心目的，并兼有欣赏入门的性质，以期由欣赏入手达到能写作的目的。本书分为七章：第一章探究诗画融合的外部环境与内在因素；第二章论述题画诗的功用；第三章论述题画诗对不同题材的适应；第四章分析题画诗常用的艺术手法；第五章述论著名的题画诗人；第六章阐述旧体诗写作者应具有的艺术修养；第七章论析题画诗的存在方式。希望能对广大中青年画家和国画爱好者有所帮助。

但是，由于笔者水平的局限，种种纰缪一定是随处有在的，愿得到方家的指点。

作者

一九九一年一月十二日

于南京师范大学西山

目 录

弁言

一、诗画融合的依据 1

(一) 诗画融合的过程 2

(二) “联姻”的基础：相似相容 7

(三) “联姻”的基础：相异相吸 9

(四) 需要合适的“外表” 12

(五) “土壤”、“气候”的决定作用 16

(六) 余论：题画诗拥有未来 19

二、题画诗的功用 24

(一) 扩大容量 24

(二) 深化主题 27

(三) 限定意蕴 31

(四) 增益情趣 35

(五) 阐论技法	40
(六) 渲染情绪	44
(七) 揄扬技艺	48
(八) 记述创作的情态与逸事	51
(九) 咏唱画境	54
(十) 结语：目的不在于评功摆好	57

三、题画诗对画材的适应59

(一) 题人物画	59
(二) 题山水画	68
(三) 题花鸟画	76
(四) 续议：客不欺主	84

四、题画诗的常用技法88

(一) 以画为真	88
(二) 就实生虚	91
(三) 弦外之音	94
(四) 寄托象征	96
(五) 不即不离	100
(六) 赞言：题画诗并不“褊狭”	104
(七) 赞言：从“有法”走向“无法”	108

五、题画名家选评 110

- (一) 杜甫: 追魂摄魄 笔拟造化 110
- (二) 苏轼: 纵横决荡 触处生春 118
- (三) 郑燮: 托迹兰竹 寄慨民生 124
- (四) 齐白石: 情理俱真 雅俗交胜 131
- (五) 申说: 月沉之后是朝曦 142

六、旧体诗写作要识 145

- (一) 如何立意 145
- (二) 怎样取象 152
- (三) 需知谋篇 158
- (四) 重在锤炼 172
- (五) 应遵格律 184
- (六) 篇末寄语: 愿你插上诗的翅膀 192

七、题画诗的存在方式 197

- (一) 题诗对于绘画的形式作用 197
- (二) 题诗与画面的关系 201
- (三) 题画诗的存在方式 206
- (四) 煞尾: 留一句忠告 224

附录: 律诗与绝句的声调谱式 229

跋语: 248

一 诗画融合的依据

中国画自宋元以后，逐步形成了诗、书、画三者有机结合的艺术传统，呈现出独特的精神面貌。但是，属于语言艺术的诗歌为什么能打入属于造型艺术的中国画？原本在“艺术中处于对极地位的画与诗”^①，为什么能在一个有限的艺术空间里融合？对于这个问题，古人就已开始探讨。宋代的吴龙翰在《〈野趣有声画〉序》里就说过：“画难画之景，以诗凑成；吟难吟之诗，以画补足。”认为诗画可以互相弥补不足，这当然是有道理的。但是，如果将这样的论断就作为诗入画面的解释，则不免显得单薄，难以令人完全信服。因为西洋画也有以诗补画的需要，并且在事实上也偶然有人在画面上题诗（如拉斐尔画梵蒂冈的壁画，曾题上他爱人马凝丽的赞诗^②），却终究不能形成风气。在古人探究的基础上，今人又多方求索，续有发现，成就是多方面的。本章拟在古人、今人研究的基础上作一全面考察，追蹊诗画融合的过程，揣度诗画融合的内部因素和外部条件，提出一个较为系统的看法——

（一）诗画融合的过程

论者在谈到诗书画有机结合的原因时，往往指出是由于出现文人画的缘故。这当然有道理。因为事实是诗书画结合出现在文人画形成之后，而文人画的显著标志之一又是诗书画三位一体。但是我们应该看到，文人画只起到一个助产士的作用。题画，是经过了漫长的孕育过程的。

早在两汉魏晋时代，艺术家们就开始了大胆的尝试。汉宣帝甘露三年（公元前51年），曾在麒麟阁上画《十一功臣像》。《汉书·苏武传》说：

汉宣帝甘露三年，单于始入朝，上思股肱之美，乃图其人于麒麟阁，法其形貌，署其官爵姓名。

以此类推，则苏武之前的霍光、张安世、韩增、赵充国、魏相、丙吉、杜延年、刘德、梁丘贺、萧望之等都是“法其形貌，署其官爵姓名”的了。这是关于画上题字的最早记载。

在汉代的石刻艺术中也出现了说明性的文字。如孝堂山祠画像石的“周公辅政”一图中，就在身形未足的成王上方空白处刻有隶书“成王”二字，以表明主题人物所在，从而点明了所表现的整个故事内容。又如后汉武氏祠画像石中有一幅刻着“曾参杀人”的故事，就不仅在画幅的底沿上刻有“谗言三至慈母投杼”的画题，

而且在画幅的左上角的空白处刻了长长的赞语：“曾子质孝，以通神明，贯感神祇，箒号来方，后世凯式，以正模纲。”可目为后世国画长款的远祖。

东晋顾恺之的《女史箴图》，既为配合张华的《女史箴》而作，则理所当然地要抄录《女史箴》的原文，那丰润娴静的楷书与雍容大度的人物极其谐和。

这一时期可以看做是题画的萌芽时期，题字带有这样两个特点：一是有明显的功利性，或为了点明中心人物，或为了进行感发教化；二是带有不自觉性，艺术家不是为了审美需要题字，而是因为特定题材，功利性的目的规定其非题不可才偶一为之。

唐宋时代则是题画的形成时期。绘画自唐代起出现了一个新的局面，那就是大量的文人涉足画坛。文人凭着他们雄厚的学力、浩瀚的才情，一操画笔，便不甘随波逐流，不甘瞻画工之马首，而是喧宾夺主，反客为主，颐指气使，叱咤画苑，努力以自己的主观精神改造绘画。他们不仅在画幅之中追求诗的意境，以至于王维的画到宋代被苏轼誉为“画中有诗”，而且也追求画面的诗意化。唐以前的画题多是质本无文，画人物则《严君平像》、《吴季札像》、《洛神赋图》；画山水则《黄河流势图》、《大山图》、《风云水月图》；画花鸟虫鱼则《王瑞图》、《龙虎图》、《杂禽兽图》……唐代的画题则力求诗意化，如王维《山水论》中列举的“烟笼雾锁”、“楚岫云归”、“秋天晓霁”、“古冢新碑”、“洞庭春色”、“路荒人迷”，无不是文采斐

然，诗意勃郁，因而使画题不仅具有功利的说明性，而且具有艺术的审美意义，使画题具备了进入画幅的必要性和必然性。而以后的诗入画幅，则视为诗意化画题的扩展与升华。

同时，文人们所作的画（王维虽被视为文人画的鼻祖，但唐代并未形成文人画，故云）又刺激了诗人们的诗思，因而出现了大量的“咏画诗”。“咏画诗”自初唐即已滥觞，如上官仪的《咏画障》、宋之问的《寿阳王花烛画》与《咏省壁画鹤》、陈子昂的《山水粉图》与《咏主人壁上画鹤寄乔主簿崔著作》等（据孔寿山《唐代题图诗注》）。至盛唐则大为兴盛，染指者多，大家杰作如林。大诗人李白集中有十一首，另一位大诗人杜甫则写得更多些，集中今存二十二首。因为他们并没有真正将诗“题”到画上去，姑称为“咏画诗”，他们的咏画诗虽然没有题上画幅，但是他们以大诗人精湛的艺术造诣，为后来的题画诗写作提供了极成功的范例。试看杜甫的《画鹰》：

素练风霜起，苍鹰画作殊。

拟身思狡兔，侧目似愁胡。

绦镞光堪摘，轩楹势可呼。

何当击凡鸟，毛血洒平芜。

不仅极其准确地描绘了画中之鹰的外形，也生动传达了画中之鹰的威猛之势，搏击之神，还寄托了诗人自己的积

极奋发、努力向上的健旺精神！尾联以画作真，巧妙地称赞了画家的高超艺术，题画诗之能事已尽于此矣！咏画诗的发展直接启发文人画家将诗写到画幅上去，以便诗画并存，相得益彰。

然而，终唐之世，画家们徘徊逡巡，迟疑观望，一直没有人将诗真的“题”到画上去，将开创之机慷慨地留给了宋人。

宋人清楚地认识到了画与诗在精神上的融合。苏东坡（1037—1101）首先揭出诗画相融的玄机。他一则说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗⑥。”再则说：“少陵翰墨无形画，韩干丹青不语诗①。”三则说：“古来画师非俗士，妙想实与诗同出⑤。”其后，张舜民（生卒无考，但其1065年中进士，时代约当苏氏之后）说：“诗是无形画，画是有形诗⑥。”孔武仲（生卒无考，其弟平仲亦1065年进士，且武仲下引之言乃为苏轼画而发，故时代亦当略晚于苏氏）说：“文者无形之画，画者有形之文，二者异迹而同趣⑦。”黄庭坚（1045—1105）亦云：“李侯（指李公麟）有句不肯吐，淡墨写作无声诗⑧。”画家郭熙（生卒无考，1068—1077之间为朝廷图画院艺长，后任翰林院待诏直长，从其引张舜民语称张为“前人”语意看，时代当略后于苏轼、张舜民）在他的画学论著《林泉高致》里引用了张舜民的“诗是无形画，画是有形诗。”并说：“哲人多谈此，吾人所师⑨，”表示对诗画同质说的服膺。

与理论上的认识相应，苏轼、黄庭坚、米芾写作了大量的题画诗和画跋。不过，他们此时多是采取跋的形式，不在画幅之中，而在画幅之后。但是较之前人，毕竟是向画更靠拢了一步。

现在可以见到的最早题诗画中的要数赵佶（1082—1135）。赵佶治国无能，而艺术才多，主持画院考试，首开以诗意命题之例。他自己也能画，而且在画上题诗。如在《蜡梅山禽图》左下方的空白处题有“山禽矜逸态，梅粉弄轻柔；已有丹青约，千秋指白头^⑩。”在《芙蓉锦鸡图》的右上空白处则题写着“秋劲拒霜盛，峨冠锦羽鸡；已知全五德，安逸胜凫鹭^⑪。”诗的内容虽带有乏味的封建说教，但那瘦劲秀挺的瘦金书与工细的花鸟画颇为谐和，并且，题诗的位置也算合宜。自赵佶之后，南宋画家时有为之，至元代则较为普遍。赵子昂、倪云林都在画上题字，而元末王冕的墨梅，则几乎每幅都有题诗。到明清乃大盛，几至有画必题，章法、笔意、气韵完全做到了诗书画的浑然一体，终于形成了一种传统。

诗与画，经过漫长的融汇过程，终于融为一体，难解难分。在这里，文人画所起的作用是使孕育健全的婴儿呱呱坠地，是助产士，而不是那个产婆！诗画所以能够融合，还有着更为深广的原因。^⑫

(二) “联姻”的基础：相似相容

中国诗歌所以能打入中国画的有限领地，自然是由于诗歌有攻坚夺垒的能力；但诗歌能长期在画的王国里安家立业，传子传孙，则说明画对诗歌有相容的可能，有相亲的基础，有结合的愿望。

中国诗与中国画作为艺术，自然是属于不同的门类，但它们共同扎根在中华民族文化这块土地上，并且在长期的生长过程中，不断地互相影响，形成了不少相似的艺术特性。这相似的艺术特性，就奠定了它们两相结合的坚实基础。

中国诗歌以抒情为要务，中国绘画以写意传神为尊尚，偏重于表现。抒情的诗歌追求虚实结合，讲究“韵外之致”、“味外之旨”^⑮，责实则难以讨好。甚至有人认为：“凡诗文妙处，全在于空……钟不空则哑矣，耳不空则聋矣^⑯。”写意的中国画讲究虚实相生。清人笪重光说：“位置相戾，有画处多成赘疣；虚实相生，无画处皆成妙境^⑰。”王翬、恽寿平说：“人但知有画处是画，不知无画处皆画，画之空处，全局所关，即虚实相生法^⑱。”蒋和更说：“大抵实处之妙皆因虚处而生，故十分之三在天地布置得宜，十分之七在云烟断锁^⑲。”虚实相生美学观指导下的绘画，在画面上精心留出许多虚空，而这虚空的出现，正让诗得以乘“虚”而入。试想，如果中国画也象西洋传统绘画那样严格按照

自然的光色效果来再现现实，整个画面已被全部占领，那诗句怎样题写才能既使诗句醒目，又不致影响画的效果呢？明人沈周画有《月下弹琴图》，整个天空一片空白，空白之处题了一首小诗：“琴在手，月在天，弹琴招明月，明月落我弦。风清月明人亦仙，曲罢月落风凄然^⑧。”画的风神与诗的韵致巧妙结合，清趣满纸，境界诱人。如果用西洋画法来画，则天空不能空白，月夜的天空再亮也只能是一片铅灰色，在铅灰色的背景上写字，那效果一定不会及得白纸黑字罢？当然，也有一些画家在实景上题字，墨色淋漓，也得佳趣。但终究或者遮去了精心绘出的景物，或者是在一片画的笔触之中难以看清每一个字，有些歉然。

不过，画面上有没有空白，并不是能否题诗的关键，关键在于再现还是表现的美学个性。再现的艺术，追求逼真，它要造成使人觉得就是现实生活本身那样的效果。尽管西方有些画家（如佛兰德斯的鲁本斯）为了使绘画对象的“主要特征”“显得特别清楚”，改变了绘画对象的各部分的“真实的联系^⑨。”但是，这种改变，只能说是为了更成功地再现。因此，在再现的画面上，无论你的题字如何巧妙、优美，也只能减弱逼真的效果，破坏艺术的假定性，成为阻止观者进入艺术境界的严峻障碍。再现的画面不能容忍强加上非画面本身所应有的文字。如果在达·芬奇的《最后的晚餐》上题诗，如果在鲁本斯的《甘尔迈孜》上题诗，如果在列宾的《意外归来》上题诗……怎么能不破坏画面的整一性、

艺术的真实性，从而降低这些杰作的艺术魅力呢？

当然，光凭着这一共同的基础，还并不能使诗画联姻，就象一对具有共同志趣的青年男女不见得就成佳偶一样。结合，那神圣的、稳固的、妙合无垠的结合，还有赖其他的因素和契机。

（三）“联姻”的基础：相异相吸

现代婚姻心理学家们认为，夫妻个性倾向的最佳搭配不是相同而是相异：两个都是外向型的容易口角、不和，两个都是内向型的不易交流，各自成为一个封闭的罐头，难以融为一体，会造成感情上冷漠的鸿沟。可如果一个内向、一个外向，则有很大的优越性，可以互让，可以互补，可以在生活的途程上取镜对方、重塑自我。

中国诗与中国画的结合也是这样。共同的艺术特性，只是一块坚实的基础，只是给诗画结合提供了一种温馨的氛围，而联系的加强，关系的确定，则在很大程度上由于二者的相异。如果诗的面目一如绘画，如果诗的容量一如绘画，如果诗的审美效果一如绘画，那么绘画又何必它来叠床架屋呢？

诗与画，最根本的差异就在于两种艺术所用的物质媒介不同。诗歌属于语言艺术，它“以语言或它的书面代用品(文字)为物质媒介，构成一种表象和想象的艺术形象，以再现现实生活和表达艺术家的审美意识^{②0}。”