

34
PUBLISH

策划 姚震西 主编 莫向东

01/16
PINYI
CULTURE
DEVEL
OPMENT

闲途

广西美术出版社



素描·34

主编 / 吴向东

 广西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

品逸. 34 / 吴向东主编. — 南宁: 广西美术出版社, 2016.3
ISBN 978-7-5494-1544-1

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(2016)第052024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
装帧设计 品逸工作室
特约编辑 阮晓娜 王 丽 李炳琦

出 版 人 彭庆国
终 审 姚霞西
责任编辑 马 琳
校 对 黄晓春

品逸 · 34
Pīnyì · 34

出版发行 广西美术出版社
社 址 南宁市望园路9号
邮 编 530023
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 2016年3月第1版
印 次 2016年3月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5494-1544-1
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

學道常知龍
興皮聖門亞
興要探窺十
年來往臨平
道爭信山中
有許奇
乙未大寫
明璣寫



明璣作品

元 黑釉·点褐彩小罐
(品逸公司藏)



P I N Y I N C U L T U R E

[目录] Contents

[画道幽微]	绘画中的诗意呈现	林莉娜 / 002
[东方博古]		/ 010
[故人散佚]	论勾皴	简重光等 / 024
[翰香片玉]	方孝标	许宏泉 / 026
[材质流考]	战汉漆器纹饰初探——人物纹	张志慧 / 031
[言以文远]	快意斋论画——吴昌硕	吴悦石 / 038
[国宝钩沉]	携杖观画图——志宏谈国宝	任志宏 / 040
[画人琐记]	“自我否定”说——纪念于右任、沈尹默二位先生	沈尚贤 / 043
[品逸考鉴]	吴昌硕石鼓字	逸 言 / 047
[大道于斯]	白话画画	丁立人 / 057
	记忆中的帐子	丁立人 / 061
	才人仪度正悠闲	林冠夫 / 079
[道艺聚雅]	名家集评	王黼等 / 095
	南岳何止独秀——罗兵诗意山水画赏析	胡 莹 / 109
[品逸链接]	展览 / 市场 / 新闻 / 文摘	/ 120

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 KAXIN

品逸文化



绘画中的诗意呈现

HUADAO YOUWEI

PINYI CULTURE

文 / 林莉娜

诗与画之创作，都是由生活环境所接触事物引发的情绪感觉而来，两者皆能尽天地万物之情状。读一首好诗正如欣赏一张好画，能激发观者的感动及其美好的联想。

无论是以纸、绢、画布来作画，都有其二度平面空间上的限制。西方画家尝试以科学的方法，将远近定点透视、光线明暗处理、色彩复杂组合运用于画上，希望透过种种媒介，将视觉所捕捉到的美感经验及物象的形态空间，立体真实地呈现出来。中国画家则很早就舍弃了这种合乎逻辑的空间处理方式，而提供给观者更有创意的思想空间。中国艺术的特色贵在不为外物所拘，不论是诗文或绘画，旨在创造出一种“意境”。创作者由现实中撷取灵感，经由主观选择的个人艺术形式或语言，营造出一个“理想化”的境界。它不完全是为写实，而更重于“情”与“景”的交融。

在多数中国绘画中，除基本的物象形态之外，画面上往往有文字来做陪衬，而这些书写文字也扮演着提供“画外之意”的积极作用。所谓“言有尽而意无穷”，

作画以立意为主，此为中国画家所奉守的圭臬。唐末五代画家荆浩在其《笔法记》中早已标举出绘画之“六要”：气、韵、思、景、笔、墨。强调画家在描写自然对象时，借由笔墨的变化，将外在景象与内心思想融合，使画中具有内在抒情的气质韵味。所谓“外师造化，中得心源”，其指即此。

欣赏中国画时经常会面临物象千篇一律或有形式化的倾向，画家不刻意去描绘或模仿特定事物，观者有时会陷入朦胧笼统之境，因此我们更有必要仔细咀嚼画上所提供的诗文内容。题画诗的产生，可先有诗后有画，亦可先有画再有诗。诗文的功用在于扩展画面内容的深度，其内容可包括画家自题、朋友题赠、画家文士题咏诗文、收藏鉴赏家评赏文以及皇帝御题。无论题画诗的来源



宋 佚名 人物（局部）

为何，它都透露出画家及题款者之间思想与情感的交流。由于画与诗的结合，丰富了中国绘画想象和创造的内涵。

诗文在绘画中的地位，由最先开始的插图式“一图一文”并立单纯二分关系，到借用诗为绘画的题材，以至于诗与画在画面上和谐共存，真正达成诗画一体。这种文字与图像、语言与思想、具象与抽象之间的多元关系，使得中国绘画成为一种非常特殊的艺术形式。

从现存传为六朝顾恺之所作的《女史箴图》上，我们可以清楚看到早期诗、画结组方式。此一手卷由右至左描写西晋贾后朝张华所撰《女史箴》，用以劝诫宫中女嫔谨守妇德。全文被分作九段，顾恺之将此文学作品“绘画化”，并抄录原文作为旁解，而以插图并列。文字部分完整叙述出故事内容，绘画成为文字的图解，但两者依然保持彼此的独立性。画中第四段附诗文：“人咸知修其容，莫知饰其性，性之不饰，或衍礼正，斧之藻之，克念作圣。”画里有宫内嫔妃三人，一人侧身右手抚发，左手执镜，修饰其容貌，另二人一立一坐，立者为合袖趺坐者梳理头发。人物以“春蚕吐丝”线条描写，更显出其轻巧婉约之姿。此画虽主要作为鉴戒之用，然其风格优雅精致，动人心弦，可达其潜移默化之效。

九世纪画论家张彦远在其《历代名画记》中曾指出绘画之作用乃在于：“成教化、助人伦，穷神变、测幽微，与六籍同功，四时并运……”早期绘画多有宣扬教化之用，配合着文字的辅佐，更能相得益彰。台北“故宫博物院”所藏隋代观音绢，两旁各有一长条空白格子，分署“南无观世音”及“仁寿三年癸亥十一月，清信弟子成陀罗。为亡女阿婆敬造”。明白标示出绘画之题材、对象及

供养人名字，作画时期及为何而作。这些对于艺术研究者在资料提供上有极大的帮助。

今传为唐代卢鸿所绘《草堂十志图》亦可归纳为“一图一文”形式。一般认为纯水墨画的出现大约是在唐中叶以后，绘画摆脱作为贵族政治宣传、教化或装饰的作用，而发展成画家表达其山林生活的憧憬及精神调剂的对象。卢鸿为唐玄宗时不好名利、不求恩宠之耿介隐士，辞官后退隐于山林，此手卷描绘的正是其隐逸生活。每景之前各有题诗一段，以不同字体书写，据闻卢鸿擅写籀、篆、隶、楷多种书体。首段“草堂”右为题诗：“草堂者，盖因自然之溪阜……将以避燥湿，成栋宇之用……可容膝休闲，谷神同道，此其所贵也。”画上纯以笔墨描绘，卢鸿本人正面盘膝而坐于屋中，画家采取天真自然的手法，传达出尽管此房舍虽仅足容膝，然却为能修身蓄德之所，若无诗文旁释，岂能体会出草堂之可贵！

徐复观先生在《中国艺术精神》一书中曾提及：“唐代在画论上的最大贡献，为以诗咏画，以诗意发挥画意，进而以诗境开拓画境。”此中最佳代表为王维，王维以“兴到神会”即兴方式来写作山水诗画，而抒发个人生活理想与情感。北宋诗人苏东坡在欣赏王维诗画表现时，重其神与韵皆能兼顾，不禁赞曰：“味摩诘之诗，诗中有画，画中有诗。”此题画诗表现出他对绘画的重视及对王维艺术价值的肯定。苏东坡力倡抒情写意的绘画表现，他在画史上之重要贡献，乃是在结合文学与绘画的关系，进而提升了绘画的素质。苏东坡把诗画看作是一体之二面，“诗不能尽，溢而为书，变而为画”，诗画同为士大夫画家才情智识之表现。由于北宋的上位者奖励读书，以科举取士，文人普遍受到重视，享有官职的备受礼遇。士大夫知识分子如苏东坡、

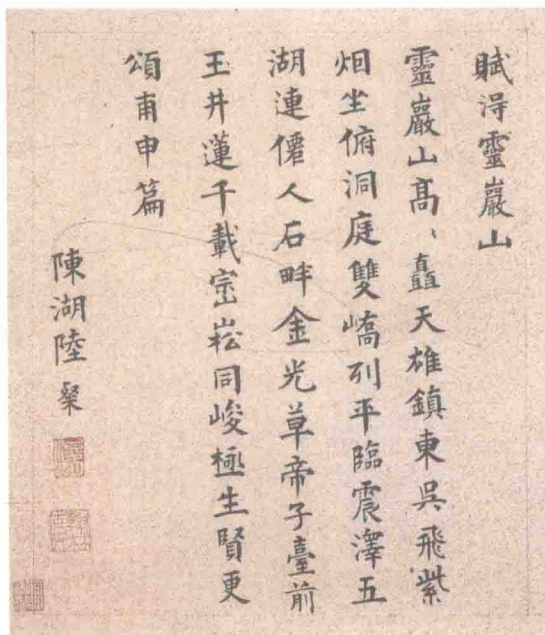
米芾等人之思想及言论在社会上有极大主导作用，而他们之文学审美观也影响了当时的艺术品位。基本上士大夫提倡文学化富诗意的艺术表现，追求“平淡”“自然”的画风，看重画家内在精神之表达，舍弃形式或华丽通俗之性格，讲求富有笔墨变化、抒情写意的创作形式。在这些士大夫画家的倡导下，画家的社会地位逐渐提高，绘画成为文人陶情自娱及其艺术理想之实现。

五代北宋之后，山水逐渐成为绘画的主要题材，文人画家借由山水诗画吟咏描写，寄托其对自然景物之向往，而其精神得以解放，身心得以安顿，这种趋势即使在当时宫廷画家作品中亦可感受到。郭熙之早春图，不仅深入观察自然景色四时之变化，并在画中注入文人的诗情画意、丰富想象及创造力。苏东坡曾题其画山水：“玉堂尽掩春日闲，

中有郭熙画春山，鸣鸠乳燕初睡起，白波青嶂非人间。”通过诗人的联想及情绪之投入，使得郭熙的画更加显得生意盎然。

北宋徽宗一朝以诗为试题考取画士，更加强了诗与画之间的联系。宋徽宗本人是花鸟画名家，在其所绘之腊梅山禽上有题五言诗：“山禽矜逸态，梅粉弄轻柔，已有丹青约，千秋指白头。”单就构图而言，整幅画处理得极为均衡和谐，双鸟栖息于枝上，相依相偎。经过画家细心剪裁的枝干，完美配搭着浓疏相宜的梅花。这幅画不仅捕捉住物象外在的形似，也烘托出内在的神韵与气氛。绘画技巧的高超在此与诗文内容配合得适得其宜。

由北宋画院孕育出的优良传统，一脉相承，南宋一朝皇室的高度艺术修养和文学书画的造诣，皆是前所未见的。南宋画院呈现出一股清新的气



明 陆治 寿文徵明八秩书画册 灵岩山

翠翹簪白玉絲
嬌羞態一搖風流
聞人言作懽

陳淳



明 陈淳 花卉图

息,画风趋向含蓄化、细致化、文学化,画面的处理方式也由北宋复杂写实转变成简明细腻。马远为宋宁宗时之画院待诏,其著名作品《山径春行》上有宋宁宗楷书御体:“触袖野花多自舞,避人幽鸟不成啼。”画中文士掇须挺立,双眸凝视枝头小鸟,舒展的野花围绕其四周,随着微风拂来,质感柔嫩的柳条与野花自在舞动。画家马远巧妙地营造出诗中的画境,使之有人的感情以及浓厚的文人氣息。

南宋以后画家渐由客观忠实记录物象转移到描写画家主观的情思。马远之子马麟所绘层叠冰绡上有宋宁宗皇后杨氏题诗:“浑如冷蝶宿花房,拥抱檀心忆旧香。开到寒梢尤可爱,此般必是汉宫妆。”马麟以高度概括的手法,描绘生长于宫苑里的白梅,画家经由主观取舍选择,适度将梅花加以风格化。他采用南宋流行的边角构图,其梅花虽稍有些装饰化,但仍旧韵致婉约。以往梅花多被用来象征清高淡泊、坚毅不屈之君子,现在画家拿自然景物做比喻,梅花或泛指宫中美丽女子,蝴蝶眷恋着花房,正宛如世俗人对外在官能享受之追求。

米芾与苏东坡同为提倡“抒情写意”水墨画的北宋诗人画家,米家山水惯以水墨横点描写云山雨树,浓淡相掩,表现出江南洲渚水域空蒙的景色。米芾之子米友仁继承父法,作云山墨戏,水墨淋漓,不拘形似。其云山图上自题曰:“好山无数接天涯,烟霭阴晴日夕佳。要识先生曾到此,故留笔戏在君家。”其诗中所提到“笔戏”二字正好成为其特殊画风的最佳注解。

诗与画相辅相成之例子,在南宋绘画作品中普遍可见。而将诗文转变为艺术性的设计,又使其不侵占画本身的重要及完整性,则肇始于元朝。

元代文人画继承了宋代士大夫画的传统,面对异族统治下科举制度废止以及社会上种种不平、矛盾之现象,多数文人皆于仕途郁郁不得志,不与现实妥协,纷纷退隐于江湖之上。许多文人画家更以艺术形式暗地进行其消极抗议,元代山水画多成为画家寄托理想之所在,作画的主题内容完全依循个人的意愿与兴趣。元代画家在画上题字作诗,以诗文直接配合画面,有时还预留诗题的位置。他们以诗画寄情寓意,真正达成了诗画一体。

元四大家之一吴镇,画中常以渔父为主题,表达他对与世无争、自由逍遥生活之向往。他也经常以诗文为媒介,寄托其希求隐逸的心愿。《渔父图》中在远山的崇峻及江面的空旷之间,渔夫、渔童被置于画中重要位置,吴镇利用洗练的水墨渲染技巧营造出自然里静谧、清旷的气氛。画上词句内容如“江上青山愁万叠”“长年悠悠乐竿线”“渔童鼓棹忘西东”“云散天空烟水阔”,经过吴镇笔下主观的选择及安排,巧妙地在两度平面的画面上酝酿出词意所追求的境界。另一位元代画家倪瓒笔墨简练精妙,单独欣赏其绘画时总感有萧瑟寂寥之气,但若与其画上题诗配合,深入去了解倪瓒与朋友往返切磋的文艺活动,观者则可体会到画中浓郁的深厚情谊。倪瓒的作品带有极浓的人文味道,其诗与画因为加大了“人”“地”的成分而显得更有意义。《渔庄秋霁图》细读其诗文而知画乃成于公元1355年,然其诗却在18年后才补上,空无一物的河面上安插诗题,丰富了画面,也使得诗与画之间达成了一种微妙的均衡。

元代之后文人画家标举“以书法入画”,画家追求笔墨变化趣味,故而忽略了画中诗情画意之营造或真实自然之反映。以至于明代绘画逐渐脱离现实,画家作画多以古人为师,而不是造化,

画中构图渐有平面化的倾向。明代吴派画家沈周之《雨意图》，全幅水墨淋漓，用笔率性而有真趣。前景屋中有二人对坐交谈，房舍两旁树木直挺延伸至中景，远方山峰矗立，似乎与前、中景处于同一平面。沈氏横点恣意点缀于山的表面，此幅乃写雨后之景。沈周自题云：“雨中作画借湿润，灯下写诗消夜长。明日开门春水阔，平湖归去自鸣榔。”此图为沈周与其三女婿夜坐乘兴偶作。画中人物如诗后所题正是沈周和史德征。沈周的绘画艺术撷取各方面生活经验，并将之发展成为一种再现“人的艺术”。沈周个性温厚淳朴，其画风则沉着苍劲，其人与画是一致的，而其诗文则为画家生活的写照。

明代另一画家唐寅虽来自不同的生活背景，但其深厚的诗文、绘画基础及造诣是与沈周旗鼓相当的。唐寅《西洲话旧》乃是根据其五十感怀诗文所作，此画构图较其往常作品朴实无华，用笔平淡自然，简朴中饶有古意。诗文抄录于画上方：“醉舞狂歌五十年，花中行乐月中眠。漫劳海内传名字，谁信腰间没酒钱？书本自惭称学者，众人疑道是神仙。些须做得工夫处，不损胸前一片天。”短短五十六个字言简意赅，刻画出唐寅富于戏剧性的人生。其文字与图像的组合类似早期“一图一文”形式，此种复古式诗画处理方法，与其古典白描线条风格的表现是相当协调的。

明清两朝变革交替之际，当时鲜有画家能面对此动乱时代而无动于衷的。生为明朝皇室后裔的朱耷（别号八大山人）深存遗民亡国之痛，然他也不自暴自弃，反而假于诗文，托于文字，将内心的矛盾与悲痛转化为艺术形象，并学习从中升

华与解放。八大山人作画通常题材固定，擅写花卉、蔬果、虫鱼，其物象简单，然笔墨丰富，极善用空白。绘画对他而言是传达讯息的方法，纵观其诗文皆深奥难懂，可是其中却深藏对清廷政府官吏的不满情绪。八大山人经常将画中物象拟人化，通过形象倔强喻讽的个性，来表达内在隐喻特殊的象征意义。八大山人64岁时曾作《瓜月图》，图上六言诗云：“眼光饼子一面，月圆西瓜上时。个个指月饼子，驴年瓜熟为期。”以元末红巾军利用送月饼子互通讯息，约定八月十五夜起事，打倒元朝鞑子之典故，暗地隐指明遗民也希望效法元代汉族打蒙古人，而反清复明。但明知机会渺茫，所以说是以驴年为期，（查十二生肖中并无驴年），若须等到驴年恐怕是指日无望。在此诗文是主，绘画是宾，诗成为画家表达心灵感受的工具，只有细读品味其诗文，才能了解绘画的真义。

诗与画的关系发展至此已经与早期有很大的分野。诗文在画面上占有主要的地位，有时甚至凌越绘画本身。清代最著名的画竹名家郑板桥，他的题画诗往往使用得非常富有创意。郑板桥是清乾隆时代的进士画家，罢官后以笔墨勤耕，自食其力，其画大多以兰竹为主。他把画兰竹原先的象征意义加以推衍，使之通俗化。在他的作品中，诗文与物象的配置是经过精心设计，他利用诗文来稳定画面，并以特殊写法来构成类似石块坚硬物体表面，生动活泼的书法表现更为画面添增了几分趣味性。在此诗与画不仅紧密结合为一体，“诗传画外意”，更达到了“诗即画中景”的境界。

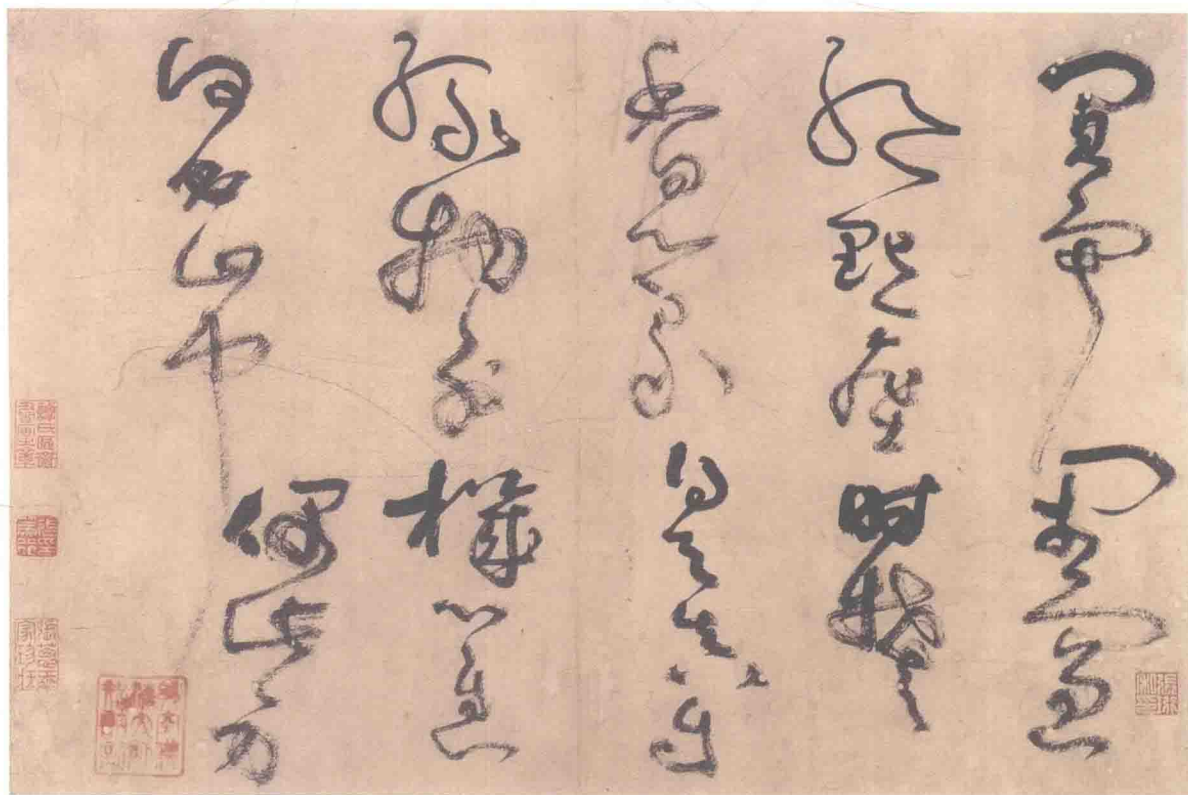
随着时代、政治、社会的变迁。源起于北宋苏东坡“诗画本一律”的观念，虽然因各时代画



清 石涛 花卉图

家立场及艺术需求之不同而有异，却能成为文人画家创作依循之最高准则，而文人画也终能蔚为中国绘画之主流。文人绘画既要求忠实描绘出自然景物之真理，又要求能表达出人的生活环境及思想感情。此种在神似与形似，笔墨趣味与诗情画意中求其平衡，使观者与画者之间不受时空限制而能进行心灵交流，可说是中国绘画表现的一大特征。

興化打交賓只可法戰勝
 我遮累不然柄除佛祖令
 任山五十載撲碎軒轅鏡
 饋餽香滿堂有露齋厨
 感棒了出院人悟去也不
 空徒弟珠維却聊予美
 滿悅可眾心一偈送之
 采方外脚了孝宗生元大
 事勉旃楚五道人梵琦



明 释智诰 草书七言绝句