

詩
三
通
平
香

冯凭 画
王永成 诗
修德 书
张叔愚 印





封面题字 王 镛

诗书画印

冯 凭 画 修 德 书 王永成 诗 张叔愚 印

工人出版社编辑出版

新华书店北京发行所发行

机械工业出版社印刷厂印刷

787×1092 * 1/16 *

6 印张 * 1989年 1 月第 1 版

1989年 1 月北京第 1 次印刷

1—1800册

ISBN 7-5008-0290-0/J · 36

定价：7.50元

诗书画印

克家



题

詩情画意
美在心灵

陳秉權



论诗、书、印与画

一幅好的中国画，应该配有用一笔好字题写的诗词佳句，更该印上色泽醒目的图章。这些对于一幅完整的中国画来说，都是不可缺少的构成部分。这种构成，集中国艺术之精髓于一炉，增强了作品审美功能，体现了更高的民族审美情趣和文化修养，是中国画的重要特征之一。

诗、书、印、画，都是我们中华民族文化中特有的或有代表性的艺术，有数千年以上的历史。至于谈到诗画结合，苏东坡曾曰：“味摩诘（王维的字）之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”（《摩诘蓝田烟雨图》）又在《书鄢陵王主簿所画折枝二首》中曰：“诗画本一律，天工与清新”。孔武仲在《东坡居士画怪石赋》中也指出：“文者，无形之画；画者，有形之诗，二者异迹而同趣”。前贤的论述，既阐明了诗画的内在关系，又说明了诗画结合的重要性和必要性。

诗画结合，从表现形式上讲，不外乎是先有画，按画境画旨来题诗；或是先有诗，取诗意配画。

按画境画旨题诗，唐以前虽有诗人题画之作，但往往另书别纸（绢）。把题画诗直接书写在画卷上，诗画结合，融为一体，“开此体者老杜（杜甫）也”（清沈德潜《说诗晬语》）。《唐诗别裁》在注释杜甫《奉先刘少府所画山水障歌》一诗时称道：“题画诗开出异境，后人往往宗之。”诗入画，不仅画由诗益妙，而且诗由画增情。互相阐发，相得益彰。

首先，题画诗能起到画龙点睛的作用。画的本身虽很美，但画的意境很难全部描绘出来，经过诗的品题，使画意更显更活，内涵更丰富。如北宋初期有个工画鹅、鸭、鹭鸶的和尚惠崇，他曾画了一幅《春江晓景》图：一湾流水，鸭儿在水面游戏；从岸上的新篁和碧桃可看出这是一江春水。苏东坡题诗曰：

竹外桃花三两枝，春江水暖鸭先知。

蒌蒿满地芦芽短，正是河豚欲上时。

诗中“春江水暖鸭先知”句，把无法画出的春水温暖，通过鸭儿的奔逐、戏弄和拍

舞点染了出来；因为河豚在农历三月前后逆江而上，“正是河豚欲上时”把春意拱托得更透更浓。这首题画之作，不但渲染了春景，而且使原画增添了光辉和精神。正是“丹青吟咏，妙处相资”（《西清诗话》），从而提高了画的艺术价值。

题画诗还能补充，丰富画意。诗中有画，不是此画不足显其诗韵；画中有诗，不是此诗会使此画逊色。如元代揭溪斯的题画诗《画鸭》：

春草细还生，春雏养渐成。茸茸毛色起，应解自呼名。

尽管画家通过画笔把“春草”、“春雏”、“茸茸毛色”刻画得非常传神，但小鸭子发出的“呷 呷”叫声，画笔是难于曲传的。“应解自呼名”句，告诉观画者，“呷呷”的叫声和“鸭”字的声音一样，好象鸭子在呼唤着自己的名字。该诗把小鸭充满生机的可爱形象作了进一步地刻画和传神，不但有色，而且有声，益发令人惊叹画艺之精。这正是“高情逸思，画之不足，题以发之”（《山静居画论》）。

再次，题画诗能使读画者浮想联翩，余音袅袅。如近人陈楚南在自己的《背面美人图》上题诗曰：

美人背倚玉阑干，惆怅花容一见难。几度唤她她不转，痴心欲掉画图看。

读画者为美人的背影所迷惑，甚至痴得想把画翻过来看看她究竟美到什么程度。末句写得确是异想天开，为读画者平添了无限趣味，这正是“画者之意，题者发之”。

由此可知，好的题画诗不但得画之形，而且传画之神，贵有画中态。它就象一篇读后感一样，不仅仅概述书的内容，还要联系到人的思想感情，写出读后的感受和心得，可谓“运用之妙，存乎一心”。所以，写题画诗切忌强题，如果没有贴切画境、画旨的诗意，宁缺毋滥，这就是笪重光在《画筌》中所说的：“前人有题后画，当未画而意先；今人有画无题，即强题而意索。”这“强题意索”的毛病，是应该竭力避免的。

题在画上的诗，除画家自作或请别人吟诗作赋外，也有将现成的诗作或诗句题在幅上的。最为典型的要数明代徐渭画的一幅《黑牡丹》，直至清代，朱彝尊才以宋人陈简斋的“意足不求颜色似，前身相马九方皋”句题其画上，既点出了这幅画的墨色特点，也阐明了艺术写神的重要，达到了“情理合一”的境界。尽管这种做法与“题画诗”有些区别，但是只要诗意与画境、画旨相吻合，共同创造一种意境，这样的做法在绘画史上也不少见。

至于以画配诗的情况，据《石遗宝诗话》载，孟浩然有诗云：“挂席几千里，名山都未逢。泊舟浔阳郭，始见香炉峰。”王维深爱此诗并写以为图，名诗名画，相得益彰。后人相继仿之。有趣的是，宋徽宗办宣和画院时，曾摘取古人诗句以为题，命考生作画，凡构思巧妙，能切题者为上。清初画家秦仪，人称“秦杨柳”，每画必题，也常先题后画。以画配诗的“配”，就是互相匹配，方能诗画珠联璧合，否则佛头着粪，有伤大雅。

是先作画后题诗，还是先做诗后配画，哪个在先哪个在后，这是一个程序问题。一件诗画和璧的好作品，要求画家除了具有精湛的绘画技巧外，还应同时具备丰富的学识修养，尤其是文学修养。据清冯金伯《国朝画识》载，扬州八怪之一的黄慎，幼年学画，他母亲常嘱咐他要注意“薰雪诗书”。清人方薰曾曰：“画法可学而得之，画意非学而有之

者：惟多书卷以发之，广闻见以廓之。”（《山静居论画》）

然而，题诗的位置是否得当，实乃至关重要。历代画家、评论家对此也十分重视。《山静居论画》中这样指出：“题是其处则称，题非其处则不称。故画由题而妙。亦有题而败者，此又画后之经营也。”因此，画家需要预先进行全面考虑，作出整体安排，正如潘天寿所说：“我落墨处黑，着眼处却在白。”这里所指的“白”，也包括题咏的位置。

那么，画上题咏的位置有何一定之格式？怎样才算相称？清代画家邹一桂在《小山画谱》中提出了题咏的位置“失其所则有伤画局”的论述后认为，题咏的“行数或长或短，或双或单，或横或竖，上宜平头，下不妨参差，所谓齐头不齐脚也。”这只是一般的规律。事实上，题咏的位置是没有什么固定程式的。画家往往从画面的布局出发，根据美学构图原理和本人的审美层次确定题诗位置和书写方式。如元代倪瓒的题咏安排，有时竖式直下数尺；有时横题栏腰而起；有时洋洋洒洒半幅诗文；有时妙句寥寥点角，奇趣横生。郑板桥的题咏，不但内容贴切，且占位或上或下，有长有短；或左或右，有起有落。看上去好象随意摆布，实际是巧妙组合于画幅之中。堪称巧夺天工，给人以十分强烈而又难于言述的艺术感受。

画上的题诗是字组成的，也是通过书法来表现的。诗做得很好，题的位置也无懈可击，若是书法不精妙、不得体，仍然会功亏一篑。

书与画的关系，古今的论者大都认为它们同出一源。董其昌在《董玄宰论画》中说：“画者，六书象形之一。故古人金石钟鼎隶篆往往如画；而画家写兰，写竹，写葡萄，写梅，多兼书法。”赵孟頫的自题《枯木竹石图》诗曰：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若还有人能会此，须知书画本来同。”说明了书画不但同源，还在某些方面同法。清初云南书画家担当和尚说得好，“画中谁信无书法。”我们看《扬州八家画集》所收黄慎晚年画的人物，以草书的笔法勾勒衣褶，挺拔有力，极见飘动之致。故宫博物院收藏的晚清赵之谦的《松树图轴》，老干虬枝，笔为屈铁，自题云以篆、草、魏碑法写之。郑板桥不仅“写兰如作字，叶秀疏花见姿致”，而且“作字如写兰，波磔奇古形翩翩”，自成一体，别具姿媚。所以，板桥的字题在他的画上，可谓相辅相成，天衣无缝，难能可贵。又如吴昌硕以遒劲苍老的行草书题在他那豪放朴厚的写意画上；于非闇的工笔花鸟，配上瘦金体的细楷；钱松岳的画，题上他那体在楷隶之间的书法……给人一种极其谐调的美。这就要求画上题咏的书法，应与画的风格一致，功力相当。方能相得益彰，各尽其美。清代布颜图曾说，题画要做到“书画双观，驱驰并驾，各尽其美，足称画者。”又说：“试看书而不画者有之，未有画而不书者，自应书画并进，以饰双观，方能无忝。”所以，工画者多善书，学画必学书。正如画家石鲁所说，学中国画“写不好字，就谈不到中国画，中国画必须是以书法，以中国特有的笔法来表现的”（《美术》1980年第11期）。

诗、书、画尽善，若缺少印章，整个作品还不能算是完整无缺。在洁白的纸绢（尤其是以黑色为主调的画卷）上，钤上几枚红色醒目的印章，有美女簪花之妙。宋代的艺术家发现了这个奥妙，后来，历代的书画家都非常重视用印。尤其自明代盛行使用斋堂印以及以诗文、格言、名句为印文内容的闲章（其实，闲章并不“闲”）后，钤印除起

到辨识作者，使画面色彩变化呼应，破除平板，以及稳正平衡等效用外，还能传画外之意，拨弦外之音，使诗、书、画、印的意境和观赏者的感受互为补充，结合得更为密切了。

铃印得当与否，同样要视画幅构图和风格。一件作品，总有虚实、疏密，密处不够紧凑，可借印章补之；疏处如觉空荡，可用印章充实，宛如挪用小小的“秤砣”，顿使画面平衡熨贴。张大千非常注意印与画的风格要协调，他认为在工笔画上“宜用周秦古玺”，而写意画“可用两汉官私印的体制，以及皖浙两派，就中吴让之的最为适应”。

古人铃印还有“用一不用二，用三不用四，盖取奇数，”（陈目畔《篆刻针度》）及“印章最忌两面作对”（钱杜《松壶画记》）之说，这虽非玉律，但在作品中铃用多枚印时，取其奇数，“扶阳抑阴之意”也有其一定的美学道理。

艺术本无定法，古今名家铃印亦各有千秋。文征明，大幅作品就用小印，而王铎的册页小轴却盖巨章，也显出他们的独到之处。郑板桥在一幅花卉长卷中，用印多达十一、二方，这也是一般画家所不敢为的。吴昌硕，齐白石、潘天寿、宁斧成等，他们用印神似高手弈棋，随意经营，可谓巧夺天工，此非大手笔不敢为之。石鲁以朱笔画各种印押，也算是一定程度上的开拓。

以诗入画，以书入画，以印入画，诗书画印之能共溶于一炉，相辅相成，生映成辉，是由于这些艺术既是各自反映一个侧面，而又有共同的基础：诗是用语言去反映形象的艺术，画是形象艺术的再现，书是反映特殊的意象，印是诗、书、画形象的结晶，它们共同的特点是创造形象美，而又由于它们自身反映形象各个侧面的特点不同，融合一起而扩大和补充艺术形象在时空上的完美性。这四位一体的艺术格局自宋代形成后，到了明清时期，艺术家们又精炼、纯化、提高，目融进各自的学识、功力、经历、才能以及艺术修养和风格情趣等方面因素，使它达到了一个极高的境界，从而体现了更高的民族审美情趣和文化修养。此时，诗、书、画、印各自的作用已非原来的基本功能，已成为其中不可缺少的审美构成因素及构成形式，从而使中国画的美学功能向更广泛更深入的方向发展；同样，绘画又对文词、书法、印文、治印等提出了新的反馈，促进了它们各自的发展和它们之间的更好的融合。

今天，新的社会制度，新的社会关系，新科技文化致使不断呈现新的艺术种类及其艺术表现手法，为此，更需要我们重视诗、书、画、印融为一体的这一优良传统的艺术形式，使之发扬光大和适应日益进步的社会需要。工人出版社编辑出版这本集子，我想其主要用意也在于此吧。

这本集子的作者均已逾花甲之年，有着深厚的艺术修养与工力，集子里的作品不仅仅反映了作者的不同成就，同时也反映了艺术家之间的交往与互相影响。希望读者能从他们的作品中领会到传统的审美感受，用以开拓自己的境界，提高艺术情趣和修养，创造出更新、更灿烂的文化。

凌士欣

一九八八年六月



菊花



風雨送秋涼
菊開籬

六黃重陽
宜對飲莫

負好時光

馮公先生畫菊
先生詩
王永成

丁卯春

畫



曰竹原非竹，无花胜有花。
 霜来如醉染，红豆遍千家。



南天竺

白竹原北竹無苔
 有花霜來如醉染紅
 五遍千家



馮公先生過南天竺王承成先生詩

丁卯春
 文



桃花翠竹两三枝，日暖风和好放鸡。
物有本能应运长，一毛一叶见生机。

桃花雏鸡



桃花流水三枝日暖
 风和子夜物与春
 名号一色一茶一酒
 生輝

丁卯春
 畫桃花雛鷓鴣王水成先生詩

丁卯春
 王水成



身存劍氣出風立
身成清意

丁卯歲雨夜
謝玉鑑
畫于珠
簾閣
夜時
畫

身存劍氣當風立
怀有溫馨捧玉垂

丝
兰



身存劍柔惜風立

馮先生書
王永成先生詩句

懷有溫香捧玉垂

香

福

