

中国古代题画诗解析

诗 文 选 读

甘肃人民出版社

1207.22
L630

中国古代题画诗赏析

刘继才 柳玉增

AD311/10



甘肃人民出版社



10016116

中国古代题画诗赏析

刘继才 柳玉增

甘肃人民出版社出版

(兰州第一新村51号)

甘肃省新华书店发行 兰州新华印刷厂印刷

开本787×960毫米 1/32 印张10.25 插页2 字数158,000

1986年2月第1版 1986年2月第1次印刷

印数：1——4,600

书号：10096·387 定价：1.55元

引 言

题画诗，顾名思义，是一种以画为题而作的诗。它大都是题在画上的，也有一些是写于另卷的。其内容或则就画论画；或则先论画，而后引出新意；或则发一些与画意并无直接联系的议论。但是由于这些诗均属缘画而作，所以统称题画诗。

题画诗产生于何时，谁是题画诗的首创者，这个问题似乎已有定论。我国最早的一部题画诗选集——南宋孙绍远编的《声画集》，只收唐、宋两代诗人的作品，未见唐以前的题画诗。清代陈邦彦编的《御定历代题画诗类》，尽搜历代文人诸集，得题画诗八千九百六十二首，不可谓不完备，但也只有唐、宋、金、元、明五个朝代诗人的题画诗，并无一篇唐以前的作品。明代胡应麟在《诗薮》中说：“题画自杜诸篇外，唐无继者。”胡氏在这里虽然主要指题画诗的艺术性而言，但一“自”字，似有以杜甫为题画诗的发端者之意。沈德潜则明确指出：“唐以前未见题画诗，开此体者，老杜也。”（《说诗晬语》卷下四十六）沈德潜是清代著名诗人和诗论家，曾编选

过《古诗源》、《唐诗别裁》、《宋诗别裁》、《明诗别裁》、《清诗别裁》等诗歌选本，对我国诗歌史深有研究，因而他的话颇有影响，直到今天，他这个关于题画诗产生年代的结论，还被人相信（详见拙作《杜甫不是题画诗的首创者——兼论题画诗的产生与发展》，载《辽宁大学学报》〔社科版〕一九八二年第二期）。但是，溯本求源，又感到前人和今人的这个结论并非稳妥。

早在春秋战国时期，伟大爱国诗人屈原的《天问》就是有感于壁画而写成的长诗。汉代王逸在《楚辞章句》中为《天问》所作的序说：“屈原放逐，忧心愁悴，彷徨山泽，经历陵陆，嗟号昊旻，仰天叹息。见楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地、山川、神灵、琦玮僬僉，及古贤圣、怪物行事，周流罢倦，休息其下。仰见图画，因书其壁。”汉去战国不远，王逸的记述，有其可信的一面，但是《天问》很长，共一百五十六个问句，一千五百多字，如全部写在画壁上，是容纳不下的。很可能是诗人受到某一具体画面或画上题铭的影响，然后浮想联翩，挥毫题于另卷。关于这一问题，学术界尚有争议。并且，从《天问》本身看，理念胜于形象，抒情不足，哲理有余。如果说《天问》就是我国最早的完美题画诗，显然还欠妥。

到了汉代，为画而题的铭、赞渐多。如太初

四年（公元前101年），在未央宫北建桂宫，其中的明光殿就绘了“古圣贤”、“古列士”等一类壁画，并配有赞颂。又据张彦远《历代名画记》载：“汉明帝雅好画图，别立画官。诏博洽之士班固、贾逵辈，取诸经史事，令尚方画工图画，谓之画赞。”东汉这种画图与赞、铭相结合的情况，从出土汉墓壁可见一斑。望都一号汉墓在壁画中，就有四言朱书铭赞：“嗟彼浮阳，人道闲明，秉心塞渊，循礼有常。当轩汉室，天下柱梁。何亿掩忽，早弃元阳。”

这里有一个问题是，这类与壁画相配合的四言铭赞是否算诗？可以说既算又不算。说它算，是因为秦汉时代，四言诗是基本形式。并且，它与《诗经》中的“颂”很相似。如果说“颂”算诗，“铭”、“赞”也不能排斥于诗之外。说它不算，是因为这一类铭、赞均属歌功颂德之作，内容平庸，诗味不多。因此，古今许多诗歌选本，都不选铭、赞。

六朝时代，文坛上出现了咏画扇、画屏的诗作。这是中国题画诗发展史上一个划时代的创举。它的形式多是五言，内容多是借画抒情或托物言志。如东晋桃叶（又作谢芳姿）的《答王团扇歌》三首中之第一首：

七宝画团扇，灿烂明月光。
与郎却暄暑，相忆莫相忘。

此后，南齐有丘巨源的《咏七宝扇》、梁有鲍子卿的《咏画扇》等。与此同时，还出现一种为画屏而题的诗。如北齐萧慤的《屏风》、北周庾信《咏画屏风》等。

这些为画扇、画屏而题的诗，无疑已经属于题画诗的范畴了。这是因为在我国古代社会生活中很流行在扇面、屏风上作画，扇画、屏风画在中国绘画史上占有极为重要的地位。所以题咏画扇、画屏的诗，理所当然地算作题画诗了。正因为如此，不仅《声画集》中有“屏扇画”，而且《御定历代题画诗类》中也收入大量题画扇咏画屏之作。

综上所述，早在六朝时代，完美的题画诗就产生了。并非唐代出现的，杜甫也不是题画诗的首创者。题画诗在我国有着悠久的历史，有一个长期的逐渐形成的过程，很难说是哪一个人独创的。即使从现存书籍中，我们找到了最早的一首题画诗，也很难断定它就是第一首。因为年代的久远和书籍的散佚，很可能第一首题画诗并没有保存下来。我们看到的，也许是第二首、第三首，甚至是第几十首也未可知；更何况题画诗的产生，同五言诗、七言诗等其他诗歌形式的产生一样，也是集体智慧的结晶呢！因此，我们只能论定题画诗产生的年代，而不能、也不可能说出谁是题画诗的首创者。

二

中国古代题画诗数量很多，内容也是很丰富的。虽然它的取材多是山水、翎羽、走兽等画，直接触及社会的风俗画极少，但是在一定程度上却干预了社会。政治、经济、人民生活等，几乎都间接地、程度不同地有所反映。这些题画诗好象是一只万花筒，它的直接可见面虽然极小，但是通过它我们不仅可以看到艺术化了的祖国山山水水的斑斓色彩，给人以美的享受和情的感染；而且还可以从这些灿烂夺目的折光中看到各个朝代的社会风俗人情之一斑，从中给人以可贵的启迪和高尚情操的熏陶。

下面拟分四方面介绍古代题画诗的内容：

一、描绘田园、山水，多方面地表现自然美。

在古代题画诗中，描写自然景物的作品占大多数。在这类作品中有一部分另有寓意，它所表现的内容已不限于自然风光。但是其中相当多的题画诗并无寄意，只是描绘栩栩如生的飞禽走兽，刻画壮丽的巉岩危石，摹写清秀的素湍绿潭，即表现自然形态美的。因此，这类题画诗的价值主要不在于它对人类生活是否具有某种寓意或象征作用，而往往在于它的形式胜于内容，是一种侧重于形式美的作品。

这类作品在元、明、清三代题画诗中居多。

如元代卞思义的《溪山春雨图》：

野人结屋临溪上，溪上白云生叠嶂。
城中车马自纷纭，朝听樵歌暮渔唱。
云林暖澣春日低，小桥流水行人稀。
桃花落尽秋何处？风雨满山听竹鸡。

这幅山居图，有景有情，绘声绘色。我们似乎听到了潺潺流水和潇潇雨声。诗人把一首“静默的诗”（画）巧妙地化为一幅会“说话的画”（西塞罗《修辞学》第四卷第二十八章，转引自钱钟书《旧文四篇》六页）。那雾遮靄障的山峦，那云林暖澣的春景，无不给人以清新之感。

又如黄潜的《题观海图》：

昔年解缆岑江上，初日团团水底红。
鼉吼忽摇千尺浪，鸱飞仍挟半帆风。
遥看岛屿如星散，只谓神仙有路通。
及此栖身万人海，旧游却在画图中。

与前一首诗相反，这首诗描绘的是另一种景象：朝阳似火，映红大江；鼉吼鸱飞，排浪挟风。这种波澜壮阔的奇景，不仅扩展了画中的意境，而且给人以壮美之感。

在古代描写自然景物的题画诗中，大多数作品把诗情与画意完美地结合起来，使二者相得益彰

彰。如揭傒斯的《画鸭》：

春草细还生，春雏养渐成。
茸茸毛色起，应解自呼名。

这首小诗用极精炼的文字描绘出画中小鸭栩栩如生的形象，读来如睹其物。这篇作品之所以称得为题画诗的佳品，不仅在于小鸭的可爱身影，能引起人们的美感，而且在于它呼唤着春天的到来，给人以勃勃生机。又如岑安卿《题晴川图》中，那流走青空的白云，那倒射金沙的晓日，也看似写景，实则借景抒情，即“一切景语，皆情语”。诗人把现实中长安的“雪满”、“马寒”，与图画中的绚丽景色加以对比，很自然地引出了“长篇应赋《归来曲》”的感叹！

二、揭露统治者的罪恶，关心人民的疾苦。

在题画诗中对社会弊端的揭露，虽然多是间接的，但也确有些不失为深刻之作。如唐戴叔伦的《画蝉》：

饮露身何洁，吟风韵更长。
斜阳千万树，无处避螳螂！

在这首诗中，诗人以高洁的蝉自比，对害人的螳螂进行了针砭，从中可以看出豺狼当道、贤者受害的黑暗现实。如果说这首《画蝉》是间接

反映社会生活的作品的话，那么元代张翥的《题牧牛图》则是直接揭露现实的诗篇：

去年苦旱蹄敲块，今年水多深没鼻。
尔牛馘觫耕得田，水旱无情力皆废。
画中见此东皋春，牧儿超摇犊子驯；
手持鸛鹄坐牛背，风柳烟芜愁杀人。
儿长犊壮须尽力，岂惜辛勤供稼穡！
纵然喘死死即休，不愿征求到筋骨。

这首诗用图画中风景宜人的画面与田园荒芜的现实相对比的写法，揭示了残酷剥削和自然灾害给农民带来的苦难。特别是诗的最后两句，对元代统治者敲骨吸髓的剥削进行了极为深刻的揭露。它不啻杜甫笔下“无食无儿一妇人”那“已诉征求贫到骨”的哀叹（《又呈吴郎》）！在这首诗中，诗人对剥削者的痛恨和对农民的同情、关怀是互相联系的。此外，还有许多题画诗是直接或间接表现对人民关切之情的。如清代郑板桥的《潍县署中画竹呈年伯包大中丞括》：

衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声。
些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。

这首诗说，郑燮即使听到风吹竹叶的声响，也疑似民间的疾苦声。这充分说明诗人时刻都把

百姓的冷暖放在心上。又如戴熙的《题画》：

早起到陂塘，归来每夕阳。
得鱼不自饱，辛苦为谁忙？

此诗不仅表现了渔人的辛苦、忙碌的生活，并寄予深深的同情；而且在诗的最后一句提出一个“得鱼不自饱，辛苦为谁忙”的尖锐而深刻的问题。它既喊出了人间的不平，又让人们去思考这种不合理的社会现象是谁造成的。

当然，在古代题画诗中象这样的寄慨深沉之作并不多见，但是它却从一个方面说明，题画诗这种艺术形式是完全可以表现重大社会问题的。

三、表现民族意识，抒发爱国之情。

表现爱国主义的主题，在古代题画诗是不乏其例的。其中有的作品，是直接抒发对历史上爱国人物的赞美之情；有的作品是通过对梅兰竹菊的幽情逸韵的描写，曲折地表现诗人的爱国之心；也有的作品是通过对佳禽益兽的颂赞，间接地表达作者的报国之志。如唐代伟大诗人杜甫的《杨监又出画鹰十二扇》中有这样的诗句：

干戈少暇日，真骨老崖嶂。
为君除狡兔，会是翻鞴上。

在这里，诗人的爱国深情和忠君思想是紧密

交织在一起的。杜甫以雄鹰自况，通过对画鹰的赞叹和对真鹰的慨叹，抒发了自己誓要除害报国的心愿。这与他在《江上》一诗中所说的“时危思报主，衰谢不能休”是同一信念。

如果说，爱国主义主题在唐代题画诗诗人的笔下还不够鲜明的话，那么在外族入侵的宋元、明清之际，则得到了充分表现。如南宋末年的爱国诗人郑思肖的《画菊》：

花开不并百花丛，独立疏篱趣未穷。
宁可枝头抱香死，何曾吹落北风中！

诗人以菊花在枝头抱香而死，来比况自己誓死不仕元的爱国思想，信念执着，节操高尚。他的坚贞的爱国之情溢于言表，读罢令人肃然起敬。而元代诗人倪瓒的《题郑所南兰》与此诗所表现的是同一机杼。诗云：

秋风兰蕙化为茅，南国凄凉气已消。
只有所南心不改，泪泉和墨写离骚。

又如明末大画家陈洪绶的《题西湖垂柳图》，也是题画诗中表现爱国主题的佳作。这是诗人在明亡后重过西湖，有感于六桥杨柳被砍伐而在自画的《西湖垂柳图》上所题的诗。诗中不仅表达了作者对清统治者蹂躏祖国河山的痛惜之意，而

且深深地抒发了自己对西湖美景的热爱之情。

我国古代题画诗中的爱国主义思想，除了上面谈到的较为明显的借景抒情和因物明志外，还有一些作品流露的遁世之情，也应看作是在特殊历史条件下爱国思想的一种折光。

据统计，在《御定历代题画诗类》中，“渔樵”、“羽猎”、“鳞介”类的题画诗，有将近一半是元代诗人写的。此外，在“故实”、“行旅”、“闲适”、“山水”等类中，也有大量元代反映田园生活的诗篇。如反映陶潜隐居生活的题画诗，宋有七首、金有十首、元有四十首、明有十八首。又如为《四皓》（即商山四隐士）画题的诗，金有一首、元有二十一首、明有十一首。为什么元代反映隐逸生活的题画诗这样多呢？原来，蒙古统治者以少数人入主中国后，施行了血腥的镇压政策。知识分子中除一部分人“援笔为官”外，大部分人不屈节，他们或清贫自守，或遁迹山林。元有文学名家近四百人，而不满元朝暴政，“高蹈不仕”，或先仕而后隐者，有一半以上。还有一些人“虽生元仕元，然内心若不自得”（《古今图书集成·文学名家列传》），也常怀云泉之思。因此，这些文人的山林之志和归隐之行，实际上是不与统治阶级合作的一种表现，也是对元朝残暴统治的无声抗争。正因为如此，反映这种隐居生活的题画诗，尽管作者的思想各异，不能一概而论，但是也不能否定其中有

相当多的作品表现了可贵的民族气节。而这种民族气节，恰恰是爱国主义思想在特殊历史条件下的曲折反映。

四、由画生感，阐述了艺术理论。

在古代题画诗中，也有一些作品在绘景抒情之余间或谈及语言和造型艺术的理论。虽然这些都是只言片语，毫无体系可言，但是这散金碎玉也闪耀着艺术理论的光辉。其中有些观点，在今天仍不失借鉴意义。

“意匠”说。杜甫在《丹青引赠曹将军霸》中说：“诏谓将军拂绢素，意匠惨淡经营中。”在这里，诗人首次提出了艺术创作的“意匠”说。将“意”与“匠”两个词最先用到艺术创作上，是西晋的陆机。但他在《文赋》中所说的“辞程才以效伎，意司契而为匠”，是强调文以意为主，而杜甫所说的“意匠”，是指艺术创作的精心构思，应包括立意和布局(构图)两方面涵义。后来，“意匠”一词又发展成为创造艺术品意境的加工手段。它影响着山水画的意境深度和诱发观者再创造的艺术魅力，并成为中国画区别于西方绘画的标准之一(李可染先生称意境的艺术加工手段为“意匠”，参见万青力《论“意境”》，载《中国画研究》一九八二年第一期)。今天，当我们看到画坛和文坛上“意匠”这一中国特有名词时，不能不想到杜甫的初创之功。

“象外生意”说。刘长卿在《观李湊所画美

人障子》中说：“爱尔含天姿，丹青有殊智。无间已得象，象外更生意。”“无间”，至微处，语出《淮南子·原道》：“出于无有，入于无间。”

“无间已得象，象外更生意”的句意是，于微忽处产生物象，而在画象之外又产生新意。后来，刘禹锡提出的“义得而言表，故微而难能；境生于象外，故精而寡合”（《董氏武陵集记》）以及司空图的“味外之旨”、“韵外之致”（《与李生论诗书》）的理论，就是与刘长卿的“象外生意”说一脉相承的。刘氏此说不仅分别早于刘禹锡、司空图几十年和近百年，而且贵在从诗、画结合的角度，提出了艺术创作和欣赏过程的“意境”理论。这对于丰富我国造型艺术与语言艺术的理论，有不可忽视的贡献。

“性生笔先”说。皇甫冉在《刘方平壁山水》一诗中说：“墨妙无前，性生笔先。”这里的“性”，作姿态解。“性生笔先”，是强调画家在作画之前，必须先有“成竹在胸”。与皇甫冉同时的王维，在传为所著的《山水论》中也提出过类似的观点。此后，白居易在题画诗《画竹歌》中也说：“不根而生随意生，不笋而成由笔成”。晚唐的张彦远正是在总结这些诗人、画家创作经验的基础上，进一步阐明了立意及“意存笔先”的理论。如果说张彦远提出的“立意”理论补充了南齐谢赫《六法论》之不足（一般认为，“六法”只限于技法问题，没有具体谈到思

想内容），丰富了我们文学艺术理论；那么皇甫冉、白居易在题画诗中关于这方面的叙述，则是张彦远的艺术理论的先声和基石。

“神似”说。苏轼在《书鄢陵王主簿所画折枝二首》中说：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。”关于绘画的“传神”说，虽然晋代顾恺之早已提出，但是苏轼在“形似”与“神似”问题上却提出了自己的看法。他十分强调“神似”的重要性。也正是在这一点上，他指出诗歌与绘画的艺术规律是共同的。他的这一观点为我国艺术史上诗与画的紧密结合，提供了可贵的理论依据，其影响是极为深远的。当然，在这首诗中苏轼似乎过份贬低了“形似”，因而也受到后人诋诃；但是我们纵观他的诗画理论，他并非不要“形似”，只是反对得貌遗神罢了。

“以少胜多”说。清扬州八怪之一郑燮作官时，一次有人向他索画。他画了一枝竹竿、十五片竹叶，并题诗于其上：“敢云少少许，胜人多多许。努力作秋声，瑶窗弄风雨。”他在另一首题画竹诗中也说：“一两三枝竹竿，四五六片竹叶；自然淡淡疏疏，何必重重叠叠？”为什么要这样画呢？他自己说：“始余画竹，能少而不能多；既而能多矣，又不能少；此层功力，最难也。近六十外，始知减枝减叶之法。”很显然，郑板桥在题画诗中阐述了一条很重要的创作原