

中国美术学院教材

题画诗写作

洪惠镇 著

中国美术学院

中国美术学院出版社

中国美术学院教材

题画诗写作

洪惠镇

著

中国美术学院出版社

责任编辑 祝平凡
责任校对 孙树松
装帧设计 李 洁
 祝平凡
责任出版 葛炜光

图书在版编目 (CIP) 数据

题画诗写作 / 洪惠镇著. —杭州: 中国美术学院出版社, 2004.6
ISBN 7-81083-336-7

I. 题... II. 洪... III. 诗歌 - 创作方法
IV. I052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 060304 号

题画诗写作

洪惠镇 著

出版发行 中国美术学院出版社
地 址 中国杭州南山路 218 号 邮政编码 310002
经 销 全国新华书店
制 版 浙江新华图文制作有限公司
印 刷 浙江大学印刷厂
版 次 2004 年 7 月第 1 版
 2004 年 7 月第 1 次印刷
开 本 787mm × 1092mm 1/16
印 张 20.5
印 数 1500 册
字 数 440 千字
图 数 18 幅
ISBN 7-81083-336-7/J·320
定 价 58.00 元

内容简介

题画诗是我国传统诗歌里的一个门类，历来虽有诗人参与写作，但主要作者是文人画的画家。他们本身也是文人，能诗甚至工诗，不必另外学习题画诗的写作法，所以未见有相关的著作传世。题画诗在现代文人画里依然保有相当地位；可是由于时代、社会、文化与教育的变迁，当代画家欲学无门，只能依靠自修，本书即是根据这种自修需要而写的参考教材。书中系统介绍题画诗的历史与价值、平仄音韵格律、语法章法特点、炼意炼字要领以及不同门类题画诗的讲究等等。共分十五讲，一气呵成、深入浅出、娓娓道来、通俗易懂、生动有趣、实用性强，与一般诗法书籍迥然不同，独具特色。其间举例解说有正有反、剖析深透，特别有助于初学者。书末附录平仄格式与古今诗韵常用字表，也具有工具书功能。作者洪惠镇教授，是厦门大学艺术学院国画研究生导师，他既是国画家又是美术史论家，不但有着题画诗创作与教学经验，还有不少见解精当、为他人所未曾道的研究成果；因而本书也是一部学术专著，填补了题画诗写作法的空白，可供业余爱好者和美术院校国画学生选读，也可供国画家和研究者研究参考。

目录

- 1 开场白
为何要写这本书
- 5 第一讲 画上题诗看古今
中国画特色·诗书介入绘画·以诗咏画·画中有诗·文人画·画上题诗·题画诗的作用与意义·元明清题画诗·写意画与题画诗·近现代文人画与题画诗的衰落·题画诗的现状与未来
- 19 第二讲 记住平仄有窍门
平仄规律·粘与对·平仄格式·一三五不论与二四六分明·犯孤平·下三连·背诗写诗记平仄·拗与救拗·平仄四病
- 42 第三讲 先严后宽学古风
古体诗与今体格律诗的界限·纯粹古风的特点·入律古风的特点·古绝·介于律绝与古绝之间的绝句
- 50 第四讲 押韵选字费点神
语音分类·古代诗韵·格律诗用韵严·用韵四病·古体诗用韵宽·古韵通押·现代诗押相近韵·现代诗韵
- 62 第五讲 句式语法找特点
诗句与散文句的区别·词组与节奏单位·五言与七言诗的句式·诗歌语法的省略与倒置·词类的活用·诗中避重字·咏物诗避题字
- 78 第六讲 写诗还需懂修辞
比喻·比拟·代称·夸饰·对比·设问·反问·反复·用典·借用·翻用

- 91 第七讲 对仗可工亦可宽
关于对仗·工对·合掌·借对·邻对·宽对·反对·流水对·当句对·错综对与隔句对·古体诗的对仗·其他避忌
- 112 第八讲 作诗章法如构图
国画构图与诗歌章法·起承转合·四种起句法·承句的任务·三种转句法·结句的一竿到底与曲径通幽·起结关系·诗中见题·破题五法
- 125 第九讲 炼意炼字铸诗魂
意在笔先以意为主·构思确定主题·炼意·炼句炼字·一字师·炼字与音节的关系·炼字窍门·实词与虚词·诗贵自然与务去陈言
- 145 第十讲 人物题诗重抒怀
题画诗的共同点·因人抒怀就事表意·气势力度·生活气息·情趣为重·故实翻新意·时代情趣
- 158 第十一讲 山水题诗重意境
意境乃诗画灵魂·景外之意意外之妙·以情胜和以意胜·意境焦点·创造意境七窍门·荡开题
- 184 第十二讲 花鸟题诗重寓意
物理物态与画外联想·表现物情物趣·托物寓意和抒怀·避题字·从画面荡开
- 206 第十三讲 题诗论画明观点
简明准确·观点鲜明·论他人画·题个人见解·论自家画
- 218 第十四讲 律诗也可学学看
律诗的平仄对仗与章法·律诗题画的优点·律诗适用于为人品题·八句古风也可试
- 233 第十五讲 题画之诗贵平易
贵平易的理由·内容生活化·语言口语化·精神时代化
- 248 附录一 近体诗平仄格式表
- 252 附录二 旧诗韵常用字表
- 264 附录三 新诗韵常用字表
- 303 后记
附图

开场白 为何要写这本书

认识我的人看到这本书，一定会笑我越俎代庖不自量力，因为我不是诗人，更不是研究古典文学的专家或教授。我只是个国画家，而且还不是那种需要在画上题诗的文人画家。

据我所知，当今只有画家编辑出版历代题画诗选集，还没有画家撰写出版题画诗写作法。就是诗学界，历来诗史、诗人、诗作、诗律、诗韵之类研究专著汗牛充栋，诗法专著也像凤毛麟趾一样稀罕。

诗法研究大都散见于历代诗话或相关著述，而所谓诗法，实际上多属诗论。近现代出版的诗法专著，也常常以论代法，很少教人具体怎么写作，并且很遗憾不是艰深繁琐，就是空泛简单，又都不可能涉及题画的特殊性，对想学题画诗的画家实在不够实用，我因此才不自量力，想越俎代庖撰写这本书。

但这只是表层原因，还有一个深层原因。

诗、书、画、印结合的文人画，是中国传统文化的精华与代表之一，在 20 世纪里屡遭批判与改造，本以为会在现代社会消亡，可是一百多年来，非但不灭，反倒空前普及与繁荣；甚至诞生了吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿四位完全足以和古人媲美的大师，足见这项“国粹”的顽强生命力，也证明它具有存在的硬道理和真价值，就如钻石一样。

随着 21 世纪中国的进一步富强，中国传统文化不但会增强自信心，还将会越来越受到世界的珍视与喜爱。当今世界各国学习中文的人已多达二千五百万，近年外国京剧票友和来华学习包括中国画在内的中国文艺的人数，也在不断增多，都是好兆头，文人画的前景之光明是不应该怀疑的。

然而非常可惜，由于种种原因（我们将在本书第一讲里分析），如今无论是在社会上，还是在美术学院里，诗、书、画、印四绝的文人画艺术，已像缺了一条腿的桌子站不稳了。现代文人画家，八十岁左右的还有人能自己为画题诗，有的还写得很好。这个岁数以下者，绝大多数（包括名声很大的画家在内）已经不会写诗，题画都只好抄袭古人。极少数还能够自题，又多不重视或不谙诗法，以至于贻笑大方，屡遭文学界的讽刺与批评。我作为国画家中的一员，常常为之难堪和扼腕。

就因为如此，1997年，我曾在《国画家》杂志发表一篇拙文《国画题款现状堪忧》，对题画款里的诗文问题作过善意的剖析批评，呼吁现代文人画家重视自修，提高题画水平。该篇文章一度引起某些美术评论家的重视，曾在某些个全国性画展上，将题款作为评选标准之一，算是突破长期以来评画不计题款水平的成规。

然而此举终于未能推广和坚持下来，题款，特别是题画诗的现状始终没能改善。原因主要是积重难返，时代使然，多数画家不予重视，对批评置若罔闻。少数画家虽想学诗，可是今天的美术院校没有这方面的师资和课程，社会上拜师求学也非易事，自学又缺乏相关书籍。

如果任由文人画题款的诗文水平继续低落，文人画就很难再有资格代表中国传统文化，甚至还会在21世纪里，由综合文化水平的不断下降而衰败，最终导致消亡。21世纪应是中国文艺复兴，再创传统辉煌的世纪，怎么能让任何一种“国粹”消亡？我们是否应该为保护和振兴中华优秀传统文化做些什么？

无论有多少困难，我们都没有理由把自己不会写诗题画，全部归因于时代与社会。就算我们没有历史使命感来挽救题画诗的颓运，我们也该想想，画家抄别人的笔墨、造型、色彩和构图到自己画里，是不光彩的事，而老抄别人的诗就光彩吗？这是再简单明显不过的道理，单凭这一条道理，我们就有补课学诗的最好理由。

只要认识题诗的意义（意义留待本书第一讲才解释），有学习的决心与信心，困难还是可以克服的。经过近一个世纪的新诗革命，近年来诗坛也在回归传统，连新诗宿将臧克家先生现在都承认旧体诗的魅力，回头写起旧体诗来。社会上学习和写作旧体诗者逐年增多，王力先生的《诗词格律》一书已印刷十几次，一直热销不止。有人统计，当今全国在写旧体诗词的人多达一百四十万，各地的诗词学会也数以百计。需要用旧体诗题画的现代文人画家，难道还不如社会上的诗词爱好者？他们能学得会，我们为什么不能？

关键还是在于决心与信心，从我做起，从现在做起，一道来补题画诗这门课，对所有年龄段的画家都不算晚。这里我可以举一位画家为例。

“文革”结束后，我考入浙江美术学院（现为中国美院）攻读史论硕士生，和正在国画系读首届本科，现在成了著名画家和理论家的卢辅圣颇有来往。我们都从小喜好古典诗词，时相切磋，也感慨诗词的沉沦。有一次聊天惋惜现代画家多数不会题诗，也不愿意学，但卢辅圣说他们系的卢坤峰老师表示50岁后要自学诗词，所以也有例外。卢坤峰是当代兰竹名家，那时已经年近半百，因而这个消息令我印象深刻，也很钦佩。后来果如其言，题画诗写得很好，可见功夫不在早晚，有志者事竟成。

最近，我为了写这本书，特意找卢坤峰先生证实这件往事。他说确有其事，不过他的困难除了年龄外，还有口音。传统诗韵都是南方口音，而他是山东人，很难掌握。上个世纪60年代初，他在浙江美术学院国画系读书时，潘天寿在当院长，潘老和吴茀之、诸乐三、陆维钊几位书画老教授都善诗，陆先生甚至还为国画系开诗词写作课。卢坤峰曾经因诗韵难以掌握而生退避之心，但老先生们都对他强调学诗的重要性，因为他走的是文人画路，如不能诗，艺术成就将很有限。卢坤峰先生终于决心苦学，不料却又遇上“文革”浩劫，潘老们都遭磨难，不敢言诗，他也受到阻碍，所以真正发奋学诗，被推迟到“文革”后的知天命之年。

卢坤峰先生遇到的是画家们很具普遍性的学诗困难：一个是年龄。年纪大了，不敏于学。一个是不同生活环境养成的口音习惯，妨碍掌握传统诗韵。可是两个困难都被他克服了，我们如果像他这样认真与执著，不是也可以克服吗？

当然，中国古典诗词，是一门浩如烟海的大学问，作为画家，要深入其堂奥，成为诗人是非常困难的。幸好画家题诗，不必像诗人要求那么高，能为画作阐明或补充画意就够了，能增色就更佳。即使是古代文人画家，工于题诗到称得上诗人者也不多。我们先别把题诗看得过于深奥神秘，学起来就比较会有决心和信心。等到粗通诗法，题画没有太大问题了，有兴趣想再登堂入室，那就有些基础了。这是由浅入深，从易到难的走法，和古代画家先深谙诗法，写诗成了家常便饭，题画不过小菜一碟的情况正好相反，适合我们的时代条件。

鉴于以上的原因和想法，我才不揣浅薄，想写这本书。

但我不是诗词教师，只是一个自学者。正如我在那篇《国画题款现状堪忧》拙文里所声明的那样，我成长的时代环境和大家相同，只是自学了一点诗词，对尚未学过的朋友而言，不过笨鸟先飞，“五十步笑百步”而已，缺陷也很多。所以写这本书不敢以教人自居，只希望像家人陪读一样，陪着比我晚一点有兴趣自修的画家朋友以及国画学生，一起学写题画诗。我有一些自学的体会和心得，提供给也是自学的朋友参考，或许比较实用，又是直接针对题画，可能也比较急效。

我11岁开始涂鸦学画国画，先父教诲必须懂得诗文，于是对古典文学产生浓厚兴趣。16岁靠旧版的《唐诗三百首详析》和《作诗门径》开始学诗，很遗憾没有福分像卢坤峰先生那样亲聆前辈教导，40年来都靠自己摸索。大概古人学诗，也是自学为主。先熟读名篇，然后习作，再请教蒙师或诗家，以至于成熟，不假教科书，才罕见诗法专著。旧时代的私塾与县学，功课中有写诗一门，现今少数年纪大的画家能诗，多半得益于这种旧学教育。现代已难找得到古诗蒙师与名家请教。题画诗在旧体诗里又仅占一点小位置，也不会有诗人或诗学家特地教我们题画诗的写作方法，我们除了自己揣摩研究，别无他法。

学写诗犹如学画国画，不可能一蹴而就，总得先大量临摹，画大量习作，才能逐渐入门。它也和学画国画一样，虽然需要下苦功，但却很有乐趣，如果你肯与我同行，我们就可以分享学诗的快乐。

我已先把这种乐趣，同我的国画研究生分享。他们有的画山水，有的画花鸟，有的志在创新，有的爱好传统，我都有教无类，因材施教。对有心继承和发扬文人画传统的学生，我就要求诗、书、画、印兼能，都得学习。他们原本只有书、画、印的基础，从未接触旧体诗，但一旦发生学习兴趣，便欲罢不能，且进步喜人。这加强了我写这本书的决心与信心，我相信一定会有不少国画学生乃至画家朋友，也对学诗有兴趣，需要这样一本书。

本书所举例诗，除不得已者，比如为了说明平仄、押韵与对仗等规则时，才以规范严格的唐宋名诗为例，否则一律引用古代和现代画家的题画诗【注】，以求专业针对性和实用性，这样对学诗的画家和学生更有示范意义与启发作用。

题画例诗也用到拙作与学生的习作，因为书中要介绍作诗的规则方法，需有实例说明易犯的毛病及修改过程，好供自学者参考。拿名家的诗作为例有所不便，他们自己作诗和改诗的过程如无记载，也根本没法了解（古代著名诗人改诗的例子还

【注】 本书所引题画例诗来源：

- 1.《历代题画诗类编》，李德瓌编著，山东教育出版社1987年版。
- 2.《历代题画诗选注》，洪丕谟选注，上海书画出版社1982年版。
- 3.《明清花鸟画题诗选注》，陈履生选注，四川美术出版社1988年版。
- 4.《中国历代题画诗选注》，周积寅、史金城选注，西泠印社1998年版。
- 5.《题画诗绝句百首赏析》，丁炳启编著，语文出版社1985年版。
- 6.《唐朝题画诗注》，孔寿山编著，四川美术出版社1988年版。
- 7.《中国绘画史图录》，徐邦达编，上海人民美术出版社1984年版。
- 8.《扬州八家画选》，天津艺术馆编，天津人民美术出版社1982年版。
- 9.《扬州画派》，林秀薇编译，（台）艺术图书公司1985年版。
- 10.《海上画派》，（台）艺术图书公司1985年版。
- 11.《石涛书画集》，（日）株式会社东京堂出版。
- 12.《百年中国画集》，人民美术出版社2001年版。
- 13.《中国现代美术全集》，人民美术出版社1997年版。
- 14.《齐白石画集》，外文出版社1989年版。
- 15.《看齐白石画》，王方宇、许芥昱编著，（台）艺术图书公司1979年版。
- 16.《齐白石——文人画最后奇葩》，蒋勋编著，（台）雄狮图书股份有限公司1978年版。

偶见记载，画家如何修改题画诗就见不到相关文献了)，所以还是用拙作和学生习作才好说明和剖析。

由于这种做法尚无先例，所以希望不要误解引用拙作是自视高明，自树典范，这和国画技法书的编著者自己画示意图相同，只不过是便于讲解。而用学生的习作为例，除和上课讲评学生的作业一样之外，还有特殊意义：能鼓励青年同行加入学诗行列，不再担心难以入门而在外徘徊。我的学生能够入门，还有谁不能？

我虽自学写诗，但后来致力于山水画现代化探索，没有专攻文人画，只是自遣或其他需要时才涉笔，所以题画诗写得不多，也没写好，再加学问有限，本书错误难免。本来这项任务应该由比我有学问的同行来承担，可惜一时还无人肯做，我就自己先滥竽充数，抛砖引玉，做块垫脚石与铺路石了。我想朋友们应该能够理解我这种重兴题画诗的苦心，内行专家们大概也能为此谅解我的不自量力与越俎代庖，并帮我纠正书中的错误，以免误人子弟。

如蒙理解和赐教，我将万分感激。

17.《齐白石的世界》，郎绍君著，（台）羲之堂文化出版事业有限公司 2002 年版。

18.《黄宾虹画集》，浙江省博物馆编，上海书画出版社 1994 年版。

19.《潘天寿名画点评》，卢炘编著，中国美术出版社 2001 年版。

20.《徐悲鸿画集》，北京出版社 1984 年版。

21.《钱松岳画集》，人民美术出版社 1980 年版。

22.《大千黄山册》，（台）梅洁楼藏，2002 年印行。

第一讲 画上题诗看古今

·中国画特色·诗书介入绘画·以诗咏画·画中有诗·文人画·画上题诗·题画诗的作用与意义·元明清题画诗·写意画与题画诗·近现代文人画与题画诗的衰落·题画诗的现状与未来

十几年前参加一个画展，一位老外很喜欢我的山水画，但是问我为什么画上没有题诗？他认为，中国画都要题些诗，那才是中国特色。

我一时很难和一个语言交流有障碍的外国人解释清楚。他说的那种中国画，只是中国画里的一种传统样式，即文人画，我画的则是正在创新探索的现代样式。我的画一般都采用三角中心式构图，没有留多少空白，只能题名款，不适宜题更多的文字，否则会破坏画面。

然而老外的提问，涉及到一个问题。那就是到了 20 世纪末期，一般世人，包括外国人士，还都把文人画当作现代中国画的当然代表，这使我开始思考文人画在现代的价值与现状，并发现我们有许多工作得做。其中一件工作，就是保护题款艺术，使之不至于退化衰竭。

老外所认识的题诗特色，不单纯是个形式问题，而是一项宝贵的文化传统，需要认真研究、学习、继承与发扬。

实际上我的山水画，继承的是传统“画中有诗”的一脉薪火，老外所说的那种样式，是另一脉“画上题诗”的传统。

中国图象黄河与长江似的，不是一条水流到海为止，它一路汇合了众多水流，才蔚为大观，千年不息。中国画汇合了多种传统文化因素，其中最重要的有这三种：一是哲学，二是文学，三是书法。

中国文明早熟，特别是文化。哲学、文学与书法，在公元前后几百年间已达高峰，许多成就至今无法超越。它们之所以能汇入绘画，和古代中国画的画家主体是文人士大夫阶级大有关系。如果中国古代的画家，像欧洲那样以职业画家为主体，中国画就不会是现在这个样子。

中国封建社会重视文人士大夫的力量与作用，他们一生中最大和最名正言顺的抱负，也是治国平天下。万一理想落空，仕途失意，则退隐而自保，在他们所精通

的文化艺术中优游，打发岁月。

但是，即使仕途得意，他们也需要艺术来调节、疏缓公事官场的紧张与劳累。画画，对绝大多数古代文人士大夫来说，都不过是办公与诗文之余的消遣，是人生的一把拐杖，只辅助他们愉快前行，不是谋求名利的工具。因此，古代艺术相对于今天的艺术，要纯粹得多。

只有仕途受挫，谋生无计，百无聊赖了，文人士大夫才画山换米，写花易酒。但尽管穷酸，却很高傲风流。他们大多不但不会随便曲就市场，改变自己的艺术品味，反而导引世俗的审美潮流。所以，中国历史上重要的绘画思想、观念、画派、样式、技法，大都出自文人士大夫。

中国古代最重要的画家，上自帝王将相，下至县令或不仕的文人，都是高文化素质者。他们很在行的儒、道、佛等哲学，自然会潜在地渗入到绘画里来，产生深层次的重大影响，使中国画偏重于精神表现。还有两件在形式和内涵上对中国画至关重要的事情，也因他们而发生。

第一件事是书法对绘画的介入。

在魏晋南北朝（220～589年），文人士大夫大量参与绘事，把他们所专擅的书法用笔方法，带进绘画，促进了中国画的成熟，并奠定一项艺术特色，即高度重视用笔。到南朝齐（479～502年）时，肖像画家谢赫，总结了前人的实践与理论，提出“六法”之说，于是中国画开始规范化。

“六法”第二法是“骨法用笔”，意思是绘画用笔，必须像书法那样强调骨力，这就是书法对绘画影响的最初也是最基本的结果。记住这一点很重要，因为题画诗牵涉到书写，没有书法对绘画的介入，就不会有题画诗的产生。书法从此以后，植入绘画的肌体——扎根膏肓的是笔墨，长在肤表的是题款，那就包括题诗了。

第二件事是文学对绘画的介入。

文学，包括诗歌，是中国古代文人士大夫的本行。他们读书识字，无论参加科举考试与否，一生的第一本事是写好诗文，第二本事是写一手好字。这两者都被他们带入绘画，于是，中国画便逐渐发展成为一种文化综合体，到最后，演变成今日仍被当作代表样式的诗、书（包括印）、画结合的文人画。

起初，诗的介入并不像书法那样普及，因为魏晋南北朝时期参与绘画创作的文人，善文赋多于善诗歌，例如顾恺之、宗炳和王微。只有到了诗歌的全盛时代唐朝（618～907年），诗才开始被“点滴”入绘画的血液。

然而，唐代诗与画的关系，在绝大多数情况里，还很表面，不是结婚，只是恋爱。其示爱形式，就是以诗咏画。李白、杜甫两位伟大诗人，都是咏画诗的巨擘，其他在诗歌历史上地位重要的唐代杰出诗人如陈子昂、宋之问、王昌龄、王维、高适、白居易、李商隐等等，都或多或少写过咏画诗。

咏画诗是不题写在画上的，通常混称作题画诗，容易造成误解。

咏画诗主要写有三类内容：一是画家，包括对他们自然状况的叙述与艺术地位的赞颂；二是画面，即对内容形象的描绘；三是画评，对该画水平和画家艺术风格的评价。

一般在同一首诗里，都兼有两项内容。例如李白的《观博平王志安少府山水粉图》诗：

粉壁为空天，
丹青状江海。
游云不知归，
日见白鸥在。
博平真人王志安，
沉吟至此愿挂冠。
松溪石磴带秋色，
愁客思归坐晓寒。

诗中描写了壁画内容，有天空、江海、云鸥、松树、溪流、石磴和人物。也写到壁画作者，那是位文人士大夫，当着少府的官职，想不干了，把自己画在画中，坐在松溪石磴思归发愁。

又如杜甫《戏题王宰画山水图歌》：

十日画一水，
五日画一石。
能事不受相促迫，
王宰始肯留真迹。
壮哉昆仑方壶图，
挂君高堂之素壁。
巴陵洞庭日本东，
赤岸水与银河通，
中有云气随飞龙。
舟人渔子入浦溆，
山木尽亚洪涛风。
尤工远势古莫比，
咫尺应须论万里。
焉得并州快剪刀，
剪取吴淞半江水。

诗中只在第三、四句提到画家，第一、二句写画家创作的严谨，这两句后来成了常被引用的中国画论。最后四句评论画面的艺术效果，其余都是写画面内容，用诗的语言，抒发诗人的想象与感慨。

也有只写画面，不提画家的。例如杜甫《画鹰》：

素练风霜起，
苍鹰画作殊。
竦身思狡兔，
侧目似愁胡。
绦旋光堪摘，
轩楹势可呼。
何当击凡鸟，

毛血洒平芜。

咏画诗在内容上就这样确定了下来，传给后世。诗中对画面与画家的评论，到后世还衍生出论画诗来，成为题画诗的一个门类。

这时的诗，对画而言，还是外人。

真正融诗于画，始于王维。他是中国历史上第一位诗、书、画三绝的人物，是文人画的开山祖师。从他开始，诗与画结婚成了一家人，你中有我，我中有你了。

王维是唐代山水田园诗的代表作者，在诗歌历史上占有重要一席。他善草隶，又工山水画，正史都有记载。此外也善人物画，但主要成就与贡献，是在山水画。第一大贡献是最早探索水墨山水，第二大贡献就是融诗画于一体。【注】

王维是大诗人，一生沉湎于大自然，过着半官半隐的田园生活。写着山水诗，画着山水画，要他不在自觉与不自觉中，把两者水乳交融起来，实在困难。他把自己作为一位画家所观察到的充满画意的山水形象，用诗的语言表述出来；又将本身是诗人的眼睛所看到的山水及蕴涵在其间的诗意境，通过可视的绘画形象表现出来，于是有了宋代（960~1127年）与他同气相求的苏东坡的评价：

味摩诘之诗，
诗中有画；
观摩诘之画，
画中有诗。

（《书摩诘蓝田烟雨图》）

从此以后，“画中有诗”竟成了山水画的标准。

“画中有诗”，并不在画上题诗，而是通过绘画的具体形象，营造一种可视的，能引起观众联想与共鸣的意境效果。这种意境效果，在现存传为王维作品的《雪溪图》里，可以见到。

水墨山水画在晚唐开始流行，到五代（907~960年）已经成熟，至北宋乃达于一个历史巅峰。“画中有诗”的传统，在南、北宋的山水甚至花鸟画里，继续发扬与发展着。我们至今还能从传世的宋画里，深切感受到浓郁的诗意，特别是南宋的小品画。

与此同时，咏画诗的传统也在发展。宋代最重要的诗人和作家，例如王安石、苏东坡、苏辙、黄庭坚、晁补之、陆游、朱熹等人，都有咏画之作。

在宋代的咏画诗中，价值最高、影响最大的是苏东坡的作品。他进一步以诗论画，对当时与后世产生的影响无人可比。例如：

论画以形似，
见与儿童邻。
赋诗必此诗，
定非知诗人。
诗画本一律，
天工与清新。

（《书鄢陵王主簿所画折枝二首》之一）

【注】 详见拙著《吴道子·王维》，河北教育出版社2003年版。

后来，这首诗的前两句成了文人画的重要画论。

苏东坡不但是宋代数一数二的大诗人，也是书法四家之首，同时还善绘画，是诗、书、画三绝，和王维条件最接近，也是对王维最崇拜的文人画家。文人画，就是他和欧阳修等文人掀起的一个绘画新思潮的产物。

他们极力主张绘画要“得意忘形”，强调精神寄寓，反对宫廷职业画家那种过分求工整、求形似的画风，将其贬为“见与儿童邻”。

这种思潮，为元代（1206~1368年）文人画的成熟发展，以及水墨写意画的诞生，创造了重要条件。

文人画思潮，甚至影响到坚持严谨写形的院体绘画。宋徽宗赵佶主持的皇家画院，招考画师，以诗为题，考评应试者的文学修养。《宣和画谱》也接过文人画理论，主张绘画与诗相表里，讲究精神性。

于是，有趣的事情发生了：现今所知最早在画上题诗的画家，不是苏东坡等倡导文人画的画家【注】，而是院体画家的最大代表——徽宗皇帝赵佶。他现存的画作《芙蓉锦鸡图》（见图一），上有自己发明的瘦金体楷书题写的一首诗：

秋尽拒霜盛，
峨冠锦羽鸡。
已知全五德，
安逸胜凫鷖。

另一幅《蜡梅山禽图》，也自题一诗：

山禽矜逸态，
梅粉弄轻柔。
已有丹青约，
千秋指白头。

这才是题画诗——直接题在画上的诗，而且是画家自题，不是别人品题。

我们要学的，就是这种自题，然后再在需要时，为他人品题。品题可以写在画心以内，也可以写在画心以外，例如立轴的诗塘或手卷的拖尾，以及画心四周装裱处，分为边题、界题和圈题。

在画上让别人题诗，应该也始于赵佶，他现存的《听琴图》，上有大臣蔡京题的一首诗。在画家的画上题诗，似乎还成了皇家的传统，徽宗的后代高宗赵构、宁宗赵扩及皇后杨氏、理宗赵昀等人，都喜欢在画家的画上题诗。例如南宋四大家之一的马远，其现存代表作《踏歌图》和《华灯侍宴图》上，就各有宁宗题的一首诗。

宋代以后，历代皇帝也喜欢在皇家藏画上品题，最昭著者，是清代（1616~1911年）的乾隆。他酷爱题诗，有时题得太多，影响画面，几乎形同破坏文物。

在画上自题与他题，南宋也偶有画家在做。现存最早的一个实例是画龙名家陈容的《墨龙图》（见图二），上有他自题的一首三言诗云：

扶河汉，
触华嵩。
普厥施，

【注】苏东坡尚有墨竹与树石作品传世，都没有题诗，这当然不能证明他就不曾在画上题诗，因为作品太少，不足为凭；但也没有证据证明他有在画上题诗。他有《题文与可墨竹并序》诗，序中称“故人文与可，为师王执中作墨竹，且谓执中勿使他人书字，待苏子瞻来令做诗其侧。”《历代题画诗类编》解释是“文与可活着的时候就在画上留下一块空地，不许别人题字，要苏轼来题跋的”，以此作为东坡经常在画上题诗的“有力证据”，这颇可商榷。按与可说“做诗其侧”，是在画的旁边做诗，不是在画上题诗。“侧”是指画心以外的裱褙处，他只是让东坡在那里题跋。在裱褙处题诗的做法，始于南唐后主李煜。最常见的为“边题”，就是画心的两侧。此外还有上侧的“界题”（后来发展为“诗塘”）和四周的“圈题”。“做诗其侧”就是“边题”。如果直接题在画心的留白处，应当是说“做诗其上”才对，留白处岂能称作画之“侧”？有关文人画家在不在画心上题诗的问题，还有待考古发现才能考证。《中国美术全集》绘画编3·两宋绘画上册，有米芾《珊瑚笔架图》，上题一诗，乍看似是已知最早题诗的文人画；然而该画是米芾书写《珊瑚帖》时信笔所及，最多只能算是文字插图，不能算独立创作的绘画，所以其诗也就不是题画诗。

收成功。
骑元气，
游太空。

末尾题“所翁作”【注】，那是陈容的号。这和赵估所题的一样，才算是画家的题画诗，而他是现在所见最早在画上题诗的士大夫画家。

现存宋末花鸟画家赵孟坚的《墨兰卷》，上有自题和别人品题的七绝各一首。宋末元初著名的画兰专家郑思肖，现存一件《墨兰卷》，也自题一首七绝。这几位画家都是题画诗的先驱。

南宋还出现中国第一部题画诗集——孙绍远收录唐宋题画诗的《声画集》，这对后世题画诗的流行和发展，无疑起了推波助澜的作用。

时代进入元朝，蒙古族统治所存在的民族矛盾，促使汉族文人士大夫退身自保，从而也促进了作为他们避世娱生工具的文人画的发达。文人画真正兴起，并且占据绘画主流位置，是从这个时代开始的。

文人画讲“士气”，它的首要元素是书法性笔墨。本来，书法就一直与绘画关系密切，在元代之前，是强调“骨法用笔”。到了元代，文人画家提出“书画同源”说，主张直接运用不同书体的笔法来画画，这就比“骨法用笔”更拉近了书与画的关系。绘画笔墨从此被提高到空前的地位，它们具有书法性，在画中产生了相对于造型显得独立的审美价值，那就是所谓“笔精墨妙”。这就意味着，为了保存笔墨的微妙变化，造型自然得比宋代文人画所主张的还要进一步减化和主观化，形象自身的表达能力受到影响，就更有题诗补充表达的需求。

原来“画中有诗”，是苏东坡从王维那里发现的一种理想的山水画的审美特征与目标；可是他和欧阳修们提倡“得意忘形”，削减形似，就已造成诗意境所赖以物化体现的、相对客观具体的视觉形象，逐渐主观意象化，使人难以再从画面上直接感受诗意。对造型的放松，实际上也为书法性笔墨的介入敞开了大门。而笔墨的强调，反过来又进一步削弱造型的真实性和具体性，使诗意的视觉可感性更加萎缩，还想坚持“画中有诗”，就只好依靠加题弥补了。

这样一来，“画中有诗”就变成了“画上题诗”。这种变化，应该是苏轼始料不及的。他自己的传世画作上不见题诗，想必还在追寻“画中有诗”的理想。可是万万没想到自己和欧阳修们的新思想，却改变了王维诗画结合的形式——从隐性变为显性，从融合变为汇合，性质完全改变。诗与画的关系，又退回到王维以前两者分立的状态，只是这时及以后的诗不是画的情人，而是兄弟。兄弟是一家人（诗画都在同一画面上），不必象情人那样赞美对方，却有帮助对方的责任。题画诗题得好，可使画增色，就是兄弟般帮助的结果。

然而，这种“画上题诗”的外在与内在变化，历来的文人画家和画论专家都并未予以深究，仍然理解为“画中有诗”，这是不妥当的。“画上题诗”是我的说法。不把它和“画中有诗”加以区分，无法深入理解中国画的诗画关系、历史演变及其各自的价值和意义。

山水画“画中有诗”，使绘画增添了灵魂，是种很有价值的演变；但作为民族特色来说，却不如“画上题诗”来得更为鲜明、显著和独一无二。世界上除了受中

【注】 这首诗在《中国绘画史图录》说明里，被按传统书写习惯自右向左读成“所翁作。骑元气，游太空，普厥施，收成功，扶河汉，触华嵩。”误。按“所翁作”位置低，字最小，符合一般题款最后书写名字时都比正文低且小的习惯，不可能是题款的开头。“扶河”二字写得最大，是通常题字开头写得较大的习惯所致，它们排在左边，说明此诗不是自右向左而是自左向右书写，所以首句应当是“扶河汉”。题画诗习惯上都从右向左题写，但也有反其道者，例如此图。此外，本书附图6明代唐寅的《秋风纨扇图》，也是由右向左题诗的一个实例。

国画深刻影响的日本南画和朝鲜画外，没有哪一个民族的绘画也在画上题诗。而西方写实主义油画风景却不乏“画中有诗”，例如法国的柯罗和俄罗斯的列维坦等人的作品。

“画上题诗”，已不限于山水画对“画中有诗”艺术理想的一种追忆，它实际上扩大了诗对画的介入，不是只停留在融合某种可以物化为可视形象的诗意于画上，而是发挥诗作为语言艺术所不同于绘画作为造型艺术的功能，在时间、声音、气味等绘画所无法表现的领域，为画增色添彩。

并且，也是更为重要的，是给了画家一种无法用造型艺术表达、但可以通过题诗尽情倾诉胸臆的机会。只要细看一下元代画家倪瓒《渔庄秋霁图》（见图三）上题的诗，就可以理解这一点：

江城风雨歇，
笔砚晚生凉。
囊楮未埋没，
悲歌何慨慷。
秋山翠冉冉，
湖水玉汪汪。
珍重张高士，
闲披对石床。

除了“秋山”和“湖水”，是画中依稀能够看到和感觉到的，诗中其它事与物都超越画面，为作者抒情服务。这就是“画上题诗”与“画中有诗”的根本区别，也是它的重要功能与优点。题画诗也有了和绘画紧密配合的性质与要求，和一般诗歌的性质与要求有所不同。（详见本书十、十一、十二讲。）

对文人画家来说，画是“心画”，诗是“心声”，都是心灵的产物，可以汇合在一起，不必为了像现代画家担心什么这样一来绘画不够纯粹的美学问题去伤脑筋。有了这种在画上直接移情的方便，“画上题诗”迅速超出山水画界，扩大到人物、花鸟画等领域，无所不在，不受限制，非常自由。

“画上题诗”既然能够供文人画家尽情倾诉胸臆，很自然地就会融入各种传统哲学、伦理、道德、价值观念等精神因素于其中，自觉完善自我，从而产生养性功能，维护心理健康。而这样的作品对观众也能起到积极的感化和移情作用，使他们在潜移默化中提高精神修养和心理健康水平，达成良好的社会效益。（参看第十二讲。）

“画上题诗”的文人画，特别是后来的写意画，在技法上讲究书法性笔墨，需要作者静心凝气地运笔，才能保证质量，因此具备了特殊的修身功能，能够促使生理健康。

这两种功能，即修身养性功能，使文人画超越了绘画范畴，成为一种文化综合体，一种具有现代“绿色”意义和价值，对人生、对生命有益的宝贵艺术，成为中国传统文化的重要代表之一。“画上题诗”，也成了中西绘画艺术最大的区别标识，因此本讲开头提到的那位老外，才会认为中国画应该有题诗才对。

今天虽然已进入信息时代，但人们在享受高度物质文明的同时，却也丧失太多