

题画诗 和题画诗写作

裘惠楞 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

题画诗和题画诗写作

裘惠楞 著



浙江大学出版社
ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

题画诗和题画诗写作/裘惠楞著. —杭州:浙江大学出版社, 2011. 8

ISBN 978-7-308-08670-7

I. ①题… II. ①裘… III. ①题画诗—诗歌创作
IV. ①I052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 082346 号

题画诗和题画诗写作

裘惠楞 著

责任编辑 阮海潮(ruanhc@zju.edu.cn)

封面设计 杨光雨 姚燕鸣

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排版 杭州大漠照排印刷有限公司

印刷 浙江云广印业有限公司

开本 710mm×1000mm 1/16

印张 16

字数 278 千

版次 2011 年 8 月第 1 版 2011 年 8 月第 1 次印刷

书号 ISBN 978-7-308-08670-7

定价 39.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571) 88925591



前言

退休前,我在大学中文系开过一门教学生写作旧体诗词的选修课。退休后,有了余闲,参加一个兴趣小组,学习中国画。慢慢地,也写一些题画诗。后来,忽然有了写一本关于题画诗写作的书的想法。这想法一出,就久久不能忘怀。但真要动手,却觉得材料缺乏。过去,教《旧体诗词写作》的时候,大量的古典诗词都可以拿来应用。备课时,这方面的参考书也比较多,虽也要花一些力气,但没有觉得特别困难。可一旦面对题画诗这一题目,就完全不一样了。有关题画诗的参考书不多,即使诗词格律部分,规则虽和写一般的格律诗无异,但举例时,如果也要用题画诗,那也不是轻而易举的事。好在退休后,正如我自己在一首小词中所写的那样,“退作闲人富是闲”,有的是余暇,慢慢地准备,慢慢地写,或许亦可收到水到渠成的效果。

本书名为《题画诗和题画诗写作》，其中“题画诗”部分，是对题画诗的定义、功能和题画诗的历史、现状、未来作些宏观的探讨和归纳，而“题画诗写作”部分，则是对题画诗的内容、技法和载体的具体的分析和提示。因为是写书，它的布局，自有它的顺序和规模，头绪也比较纷繁。读者如果是以了解有关题画诗的知识为主要目的来阅读本书的，那不妨从头看起，也就是说，从宏观到微观，从内容到形式，作浏览式的阅读。但如果是以写作题画诗为目的的，那末，我建议不妨从后面，即从下编的第三章《题画诗的形式》读起。因为提笔写作，大致确定了要表现的内容后，就要赋予一定的形式。内容可以慢慢琢磨、修改，但如果没有形式，则无从下笔。特别是题画诗，到目前为止，用作题画诗的载体的，主要还是旧体诗。当然，也可以创新，但创新前，对前人所使用的形式也需要有个熟悉的过程。因此，凡立志要学会题画诗写作的人，有必要先来熟悉或掌握这一形式。接着，是继续提高的阶段。这时再从书中借鉴一些前人的技法，使自己的诗，能为雅俗所共赏。然后，再看看前人在内容上有过哪些拓展，除作必要的参照外，尽量使自己的诗作不落前人窠臼。这样，慢慢地一定能开发出自己的一方天地来。当然，上编的内容，比较概括，有相对的独立性，放前放后阅读，可根据自己的情况决定。



上编 题画诗 / 001

第一章 题画诗的定义和功能 / 003

第一节 题画诗的定义 / 003

第二节 题画诗的功能 / 005

第二章 题画诗的历史、现状和未来 / 021

第一节 题画诗的历史 / 021

第二节 题画诗的现状和未来 / 038

下编 题画诗写作 / 041

第一章 题画诗的内容 / 043

第一节 人物画中的题画诗 / 043

第二节 山水画中的题画诗 / 054

第三节 花鸟画中的题画诗 / 060

第四节 题赠中的题画诗 / 066

第五节 一诗多图和一图多诗 / 071

第六节 题画内容,贵在创新 / 074

第七节 序、引、记、跋 / 078



第二章 题画诗的技法	/ 086
第一节 观察生活时的技法	/ 086
第二节 落实到文字时的技法(一)	/ 099
第三节 落实到文字时的技法(二)	/ 118
第四节 落实到文字时的技法(三)	/ 133
第五节 具体构建一篇诗作时的技法	/ 147
第三章 题画诗的形式	/ 163
第一节 关于题画诗的形式	/ 163
第二节 近体诗的韵	/ 176
第三节 近体诗的平仄	/ 190
第四节 近体诗的拗救	/ 203
第五节 近体诗的对仗	/ 214
第六节 古风	/ 232
主要参考书目	/ 244
附录 韵书简介	/ 246
后 记	/ 248

從來不見梅
花語信手拈
來自香神不
信但看千萬
對東風吹着
便成春



上編

題畫詩



第一章 题画诗的定义和功能

第一节 题画诗的定义

一、定义

以画图为对象,予以介绍、描述,借以抒情、议论的诗歌,统称为题画诗。

二、有关定义的诠释

题壁上韦偃画马歌

唐·杜甫

韦侯别我有所适,知我怜君画无敌。
戏拈秃笔扫骅骝,欵见骐驎出东壁。
一匹啮草一匹嘶,坐看千里当霜蹄。
时危安得真致此,与人同生亦同死?

这首诗虽有八句,但在当时的同类诗中可算是短的,不过,诗中对画家当时的处境,诗人与画家的关系,作画的缘由,画中的内容,都介绍、描述得非常清楚。最后两句是抒情,希望得到这样能与人同生死的马,以共度时艰。又如:

题墨梅图

元:王冕

吾家洗砚池头树,个个花开淡墨痕。
不要人夸好颜色,只流清气满乾坤。

王冕这首题画诗和前举的杜甫的一首题画诗相比,有些不同,一是画是自己画的,二是诗是直接题在画上的。读者在读诗的同时,可以看到画上的梅花。从而诗就

省去了一些说明和介绍,直接去阐释读者在看画时产生的一个疑问:梅花怎么会是淡黑色的呢?诗人运用想象,非常巧妙,也富含诗意地作了解释。先看一、二两句,诗人说,那是因为我家的梅树是种在洗砚池边上的缘故。你想,池水因天天洗砚而变得墨黑,梅树因吸入了这样的水,花上也就留下了淡墨痕。这样的解释,用科学的眼光看来,是讲不通的,但写诗则可以。不但可以,而且很高明。用现在的技法名称说,这叫“移位”,也就是说,把因果关系移动了一下。这样一移动,使画上的墨梅,带上了浓浓的书卷气,为下面的抒情作好了铺垫。再看三、四两句,“不要人夸好颜色,只流清气满乾坤”,这完全是诗人自己的思想感情,梅花是一种物,它没有思想。现在诗人把思想感情加到了梅花身上,让梅花有了画家的清高。这在美学上也有一定的概念加以概括。古人不知这些名称,但运用得还是相当熟练的。



元·王冕《墨梅图》

虽然两首诗不完全相同,但都符合定义所表述的意思。
但也有些特殊的例子,应引起我们注意。先看例子:

乞荆浩画

唐·僧净显(《全唐诗》标作沙门大愚诗)

六幅古牢健,知君恣笔踪。
不求千涧水,只要两株松。
树下留盘石,天边纵远峰。
近岩幽湿处,惟藉墨烟浓。

题诗约画轴

宋·陈与义

日落川更阔，烟生山欲浮。

舟中有闲地，载我得同游。

这两首诗有一个共同点，即都是请人作画的。而且，要画怎么一幅画，也大体上作了勾画。对照定义，似乎有不合之处，因为画还没有画出来，诗倒是先出来了。“以画图为对象”，不是落空了吗？但这两首诗，历来又公认是题画诗。我想，这可以看作是一种特例。画，还是有的，不过尚在诗人的想象之中。

第二节 题画诗的功能

说到题画诗的功能，题画诗也有和其他诗一样的“顺美匡恶”^①的功能，但这里只就和所题画的关系立论，暂不及其余。

题画诗的功能有明暗两个层面，即互补和互融。互补是明的，表现在一首首诗和一幅幅画上。从诗的一方面看，主要是从两方面对绘画进行弥补，那就是开头定义中所说的那样，一是介绍、描述，一是抒情、议论；从画的一方面看，从视觉上给诗提供更直观的形象，弥补诗必须通过想象间接地构建形象的不足（下面具体论说时，只从诗一边说，画的一边，不再展开）。互融是暗的，是指诗和画在创作者的心灵和作品的艺术风格上的某种通会和默契，从而做到诗中有画、画中有诗的融合。

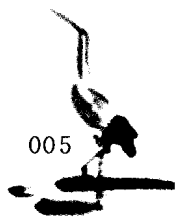
下面分别加以详细的分析。

一、互补

（一）介绍和描述

介绍，在题画诗刚兴起阶段，即不直接题在画上的时期，较为普遍，前举杜诗中就有这样的介绍。等到诗、画在同一画面上出现时，介绍和介绍式的描绘都减少了。如果还有必要作些介绍，就放到诗前的序或诗后的小记中去完成，以此来减少诗的负担。这一节也不再谈及介绍的问题，只重点讨论题画诗如何弥补绘画在描

^① 刘勰著、范文澜注《文心雕龙注》第65页，北京：人民文学出版社，1958年。



述生活上的不足。有关诗和序、记的关系则放到下编题画诗的写作中去说明。

描述包括两个方面，即描绘和叙述。下面从五官感觉、思维活动、时间和空间四个方面作一些说明。

1. 五官感觉

五官即眼、耳、鼻、舌、身，它们分别统领着视觉、听觉、嗅觉、味觉和触觉。绘画是视觉艺术，画家是通过画面来表达自己的艺术感受的，读者也是通过视觉去感知画面上呈现的线条、色彩和形象的。但生活中许多现象，要通过视觉以外的其他感觉才能感知。而要表达这种感受，画是无能为力的，而诗则很容易。先说听觉。例如：

观钓台画图

唐·和凝

一水寂寥青霭合，两崖崔嵬白云残。

画人心到啼猿破，欲作三声出树难。

诗前两句写钓台风景，江水、青霭、山崖、白云，画家画起来都不成问题。诗后两句说，画家想到钓台山崖间啼猿的凄凉的叫声，心都碎了，但想把啼猿的叫声画出来时，却犯了难（“三声”指不断的猿啼声，巴人谚曰：“巴东三峡巫峡长，哀猿三声断人肠”）。因为，这涉及到了听觉。而诗人和凝虽说这难倒了画人，但自己却毫无障碍地把猿啼声写到了诗里，而且不止一声。只是，唐时题画诗还没有题到画上，如果像后来那样，题到了画上，那这幅画就由于诗画的互补，变得有声有色了。又如：

西风古道图为寺僧赋

元·刘永之

古道西风匹马还，数家茅屋住秋山。

只疑路近东林寺，遥听钟声暮霭间。

同样，“遥听钟声”也是画不出来的。又如：

题画子规

明·王世贞

络纬唤织朝从暮，布谷催耕雨复晴。

汝道不如归去好，可将耕织了平生。

这幅画画的是子规鸟，它的叫声如说“不如归去”。不过，诗人如嫌单调，又引入两种鸣叫声来加以陪衬，一种是“络纬”，它的叫声如纺织声，俗名纺织娘，一种是布谷鸟，叫声如其名。这三种叫声在诗里好像是一部小小的交响乐，表述起来也毫不困难。但在画里，即使是一种鸟叫声也是画不出来的。

另外，尚有从嗅觉、味觉、触觉得来的感受，也同样需要诗歌这种形式来加以补足。分别举例如下。先看嗅觉。如：

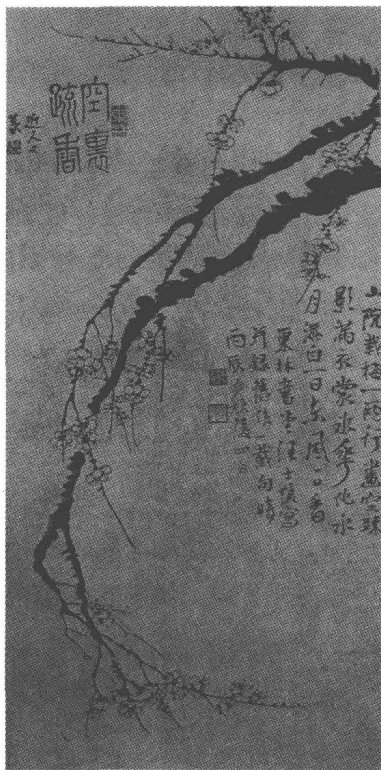
空里疏香图轴

清·汪士慎

小院栽梅一两行，画空疏影满衣裳。

冰花化水月添白，一日东风一日香。

从诗后的小记看，这是一首画家的旧作，从诗中的文字看，好像原来也不是题画的诗。诗里没有写画上的梅花，而是写了院子里的梅花。后两句说，春天到了，东风越来越盛，梅花也一天比一天香。诗不但写出了无法在画面上直接画出来的梅花香，而且轻松地写出了一日更比一日香的过程。关于时间的表述问题，后面还会提到。



清·汪士慎《空里疏香图轴》

再看看味觉的应用。如：

题画二十四首之四

明·唐寅

一丛楼阁空江上，日有群鸥伴苦吟。

尽胜达官忧利害，五更霜里佩黄金。

这首诗中的“苦吟”的“苦”，有两层含意，一是做诗做得很苦，二是吟诗的声音听起来有苦涩的味道。这“苦”字，画也是无法表现的。再来看触觉。如：

江 月 图

宋·朱熹

江空秋月明，夜久寒露滴。

扁舟何处归，吟啸永佳夕。

第二句“夜久寒露滴”的“寒”，属于触觉中的冷觉，画家在画中同样是无法表达的。

关于五官感觉的表达，诗和画有各自的方便和困难，因而需要互补，这样的情况，已如上述。这里还要说一说的倒是以下三种情况：

(1) 有的事物或现象，本是视觉可以感受得到也可以在画上表达出来的，但由于某种条件，如东西太小又距离太远，或光线太暗又颜色接近等等，使得以视觉作为表达方式的画也无能为力，转而求助于诗。下面举一例以概全体。

梅 月 图

明·李东阳

清溪倒影入空寒，月色梅花共一般。

夜半落英看不见，暗风吹堕玉栏干。

梅花的花瓣，是可以通过视觉去感受到它的。只要画家想描绘它，也是可以画出来的。但是在这里，由于种种条件的限制，变得“看不见”了。这些条件从诗里描述的情况看，共有三个：一是夜晚，光线较暗；二是虽有月光，但梅花的颜色和月色又恰好相同；三是如果梅花的花瓣掉在颜色较深的土地上，可能还看得出，而花瓣又恰恰掉在了玉栏干上，花色如玉，又变得看不见了。诗人这样写，是匠心独具，要把月色下的梅花写得十分高洁和别具个性。我们如果也以这样的条件去要求画家，就会使画家束手无策。可见，如这一类情景，虽不出视觉范围，但画家在画中表达起来也是有困难的，需要诗的帮助。

(2) 在画家碰到难题时，当然也不一定只有求助于诗一法。有时可以用间接的办法来破解难题。如旧时有人用“踏青归来马蹄香”这样的诗句来考画工，结果有的画工在马蹄边画上一些闻香而至的蝴蝶，很巧妙地破解了这道难题。这是从效果写。又如，老舍先生也给齐白石大师出过一个难题，要齐把查初白的“蛙声十里出山泉”的诗意画出来，结果齐白石画了几个蝌蚪顺山泉而下以应，也

十分巧妙。这是利用人的联想。不过,即使如此,诗中可以轻松表达的情景,到了画中却成了难题。由此也可见,诗表达的范围和手段要比画广阔和丰富得多。

(3) 通感,即感觉的挪移,使一种感觉器官可以感知另一种感觉器官所感知的东西。这是一种特殊的心理现象,常被诗人用来表达一些特殊的感受。这也能使读画的人可以在画上读出视觉以外的感觉来。这在下编讲到题画诗写作技法时再作详细介绍。

2. 思维活动

画要表述思维活动,是非常受限制的,题画诗则很擅长于此。如描述画中人物的思想感情、人物之间的对话等等画图本身很难措手,而题画诗表述起来则不会有多大障碍。下面举些例子加以说明。如:

画高岭莫行僧众

明·徐渭

知是峨眉第几盘,客僧愁宿日低山。

头陀指与烟生处,只隔红霞四五湾。

“莫”即“暮”,这是写外地僧人,来到峨眉山,天色渐晚,但还未到达目的地,正在愁晚上无处住宿。这时,带领他们上山的当地僧人(头陀),手指前面有烟(暮烟或炊烟,未明说,可能两者兼有)的地方,并说,转过红霞四五湾就到了。“愁”是一种思维活动,画图中很难表现。如果是面部特写,还可以用愁容间接表达。像这种山水画,人物画得很

小,则就无能为力了。进一步,如果要表述愁什么,像这里的“愁宿”,那么,即使作一面部特写,也无法如愿。另外,“只隔红霞四五湾”,画上是表现的,但这里用当地僧人的话说出,内含的意思比画上能表达的要多得多。如果只重复画



齐白石《蛙声十里出山泉》

上的图像所示,诗人就不必花这个力气了。那么,这多的又是什么呢?先看“只隔”两字,字面上的意思是隔得不远,而“红霞四五湾”,实际上很远,比山转四五湾远得多,差不多是在天边。那为什么要这样写呢?这是在写当地僧人的心理活动。这至少有这样两层意思,一是客僧已很心焦,当地头陀是在安慰他们,二是当地头陀是走惯的,这点路,他不在乎,也有点显摆的意思。当然,这样的分析还只是从世俗的角度作出的,如考虑到徐渭对禅学的研究和这里写的又是和尚,头陀的话中还可能藏着某种机锋,那就更复杂了。这样丰富的思维内涵,也只有题画诗的参与,才有可能得到表达。再看下面的例子:

惠崇春江晓景二首之一

宋·苏轼

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。

这首诗很有名,特别是第二句。鸭在水中游水,是可以画出来的,当然,不会动。这里要讲的是“鸭先知”这三个字。认知是一种心理活动,绘画不能直接表达出来。不过这里又增加了一个难度,鸭不是人,诗人也不是鸭,鸭的感知,诗人又是怎样知道的呢?像这些复杂的心理活动,诗表达起来倒并不困难。至于其中的道理在下编讲题画诗写作时会有较详细的分析,这里从略。

凡诗中以“忆得”、“梦入”等词语引起的内容,都是对心理活动的描写,画中是很难表现的,都需题画诗予以帮助。

3. 时间

诗歌是时间的艺术,它可以描述过程,如一个动作、一个情节。这对诗歌来说,是举手之劳,但对绘画来说,却几乎是不可能的事。如:

燕 图

明·高启

柳上衔虫立,春风似有情。

和枝欲袅袅,方觉尔身轻。

不要小看第三句“欲袅袅”三个字,这里用来形容燕子站在柳枝上,因风吹和燕子自身的重量而上下轻轻摆动的情景,十分传神。这是一个极小的动作,因为在