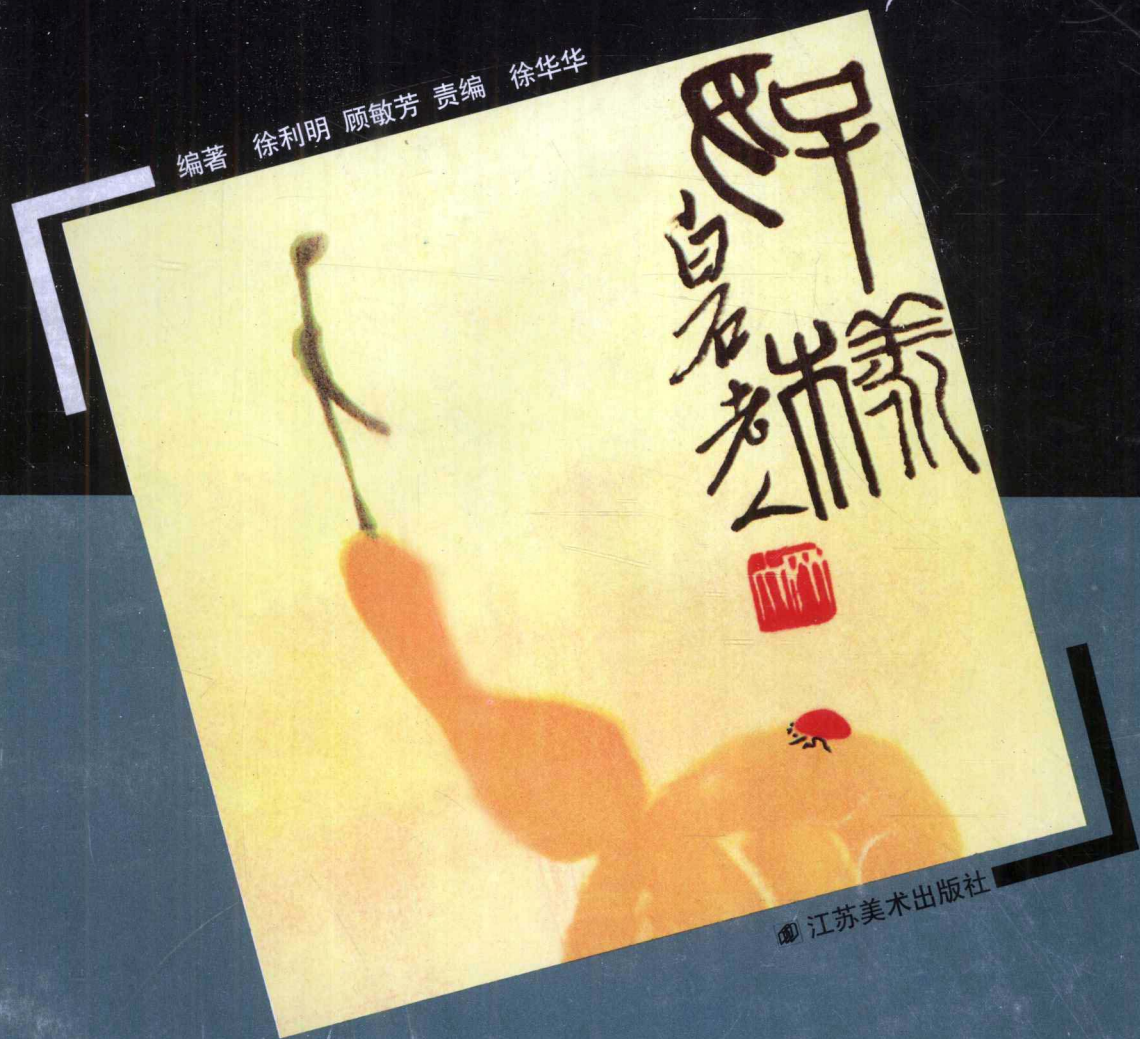


美术爱好者之友

怎样

编著 徐利明 顾敏芳 责编 徐华华



江苏美术出版社

题跋 钤印

目 录

学前寄语	2
第一讲 概说	2
第一课 落款题识和用印是中国画的配套艺术手段	2
第二讲 落款	3
第二课 单款与双款	3
第三课 落款中的称谓、客套语、记时法	4
第四课 落款的画面位置例解	4
第三讲 题识	6
第五课 题识的内容与格式	6
第六课 题识的内容与格式例解	6
第七课 题识的画面位置(一)	8
第八课 题识的画面位置(二)	8
第九课 题识的画面位置(三)	9
第四讲 用印	10
第十课 画上用印的文字内容及其意蕴	10
第十一课 画面用印的位置与方式(一)	12
第十二课 画面用印的位置与方式(二)	13
附录 闲章佳句选萃	14
图示范例	16

学前寄语

学习落款、题识和用印,是中国画课程的最后一个项目。由于中国画人物、山水、花鸟等各个分科的画法是我们的学习重点,所以有的同学可能由于对这最后一个项目的学习缺乏应有的认识,他们会以为只要把画法掌握了,最后的落款、题识和用印就是很简单的事了,因而对此往往草率了事。我们常常看到一些中国画作品在画法上掌握得很熟练,笔墨运用很巧妙,趣味很好,但画上的落款、题识和用印总存在着这样或那样的不妥之处,破坏了画面的整体和谐,使这幅画成为失败之作。由此可见,落款、题识和用印虽不是画法本身,但它对一件中国画作品的成功与失败,具有不可忽视的作用,在某种情况下,甚至起到决定性的作用。

事实上,以同学们都熟知的近、现代中国画大师如吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿、李可染等人的许多杰作来看,画上的落款、题识和用印是那么地恰到好处,为画面增色。其文字内容或表示凭信,如作者落款和钤姓名印等;或对画意起着一定程度的补益和发挥的作用,如题识和钤闲章,而它们又在表现形式上成为这幅画艺术美的一个不可缺少的组成部分。所以同学们在努力钻研中国画画法的同时,还应该用心掌握落款、题识和用印的正确方法,领悟它们的基本格式和规律,最终达到能灵活运用、巧妙变通,使你们创作的中国画作品更有趣和审美价值。

同学们,努力吧!

徐利明 顾敏芳

一九九三年秋记于南京莫愁湖畔昉庐

第一讲 概说

第一课 落款、题识和用印是中国画的配套艺术手段

中国画上出现落款,本来的用意很简单,只是为了标明一幅画的作者,落款具有“凭信”的作用。所以,早期中国画上的落款字很小,并且一般是写在很不显眼的位置上的。比如在密集的树杈间某个小空隙中写上作者姓名,不盖印章。由于字很小,又夹杂在密集的树杈间,故而你如不留意,往往就不容易发现它。之所以这样处理,就是因为作者只是将落款看作“凭信”,表明这幅画是出自何人之手而已,如将名字写大了,或所占位置比较显眼的話,唯恐会损伤画面的完美。

我国五代、两宋时的中国画,大多不落款,

即便落款,字也写得很小,并且写在很不显眼的位置上。也有将落款落在一眼就能看到的地方,但大多未能处理好落款与画面物象间的整体布局关系,未能使它成为一幅画的艺术形式整体的一部分。如美术史上著名的南宋减笔画、泼墨画大师梁楷的作品上多有“梁楷”二字落款,都写得极小。梁氏的作品造型十分简洁,画面留有大面积的空白,所以其落款一目了然,但由于两字写得紧促而小,并且位置多欠佳,故未能取得与画面物象有机结合、相辅相成的完美艺术效果。(见图一 梁楷《李白行吟图》、图二 梁楷《秋柳双鸦图》)。

北宋徽宗赵佶的作品《听琴图》的落款、用印是比较成功的一例。这幅画上有赵佶用瘦金书体题写的画名“听琴图”三字和以画押形式

的落款,画押上又钤盖了“御赏”印鉴。其题字、落款和钤印的位置都十分妥切。此外,在这幅画的上部空白还有当时的宰相蔡京所题的赞美诗,只是其字与画中松树顶端的松针靠得太近,从构图的空间效果来看,感到局迫,如能将题诗与松树顶端的间隔拉开一个字的距离,就会感到从容舒朗了(见图三 赵佶《听琴图》)。

在那个时代,象赵佶《听琴图》这样,落款、题识、用印一应俱全的作品实属少见,但它正标示了中国画艺术的抒情写意,在表现形式上正向着上诗(或文)、书、画、印四位一体、互补相成的方向发展。这种综合多种艺术为一体的艺术表现形式,自宋、元以后日趋盛行,逐渐演为既定的中国画艺术表现的模式,被看作是中国画艺术优良传统的一个方面,为中国画家们所乐于采用,并因人而异,产生出各种各样的变化。因而,画史上涌现出许多能诗文、善书法,甚至还工篆刻的多能型中国画家,他们在绘画及其相配套的落款、题识、用印各方面全面而灵活地施展自己的艺术才华。我们今天学习中国画,也应该讲究落款、题识、用印的配套规律与方法,并在平时注意提高自己的文学修养和书法水平,最好能兼学篆刻。

问答题:

①落款、题识、用印与中国画之间是什么关系?

第二讲 落款

第二课 单款与双款

落款是作者在中国画上署名以标明该画的作者和接受对象的一种形式,所以,落款一般可分为上款与下款,或称之为单款与双款。

单款只在画上写上作者的姓名或字、号等,还可写明年龄、何年、何月、何日画于何处等。如清代虚谷画的《枇杷夏熟图册》(见图四)落款为“光绪乙未谷时年七十有三”。这段落款即为单款,内容按顺序为时间(“光绪”为清朝末期的一个年号,“乙未”是采用中国古代传统的“天干地支纪年法”,即公元一八九五年)、姓名(这里的“谷”为“虚谷”省称。虚谷原

名朱怀仁,后出家为僧,名虚白,字虚谷,号紫阳山人)、年龄(时年七十三岁)。

再如现代山水画大师傅抱石的杰作《潇潇暮雨》,(见图五)所落单款为“乙酉夏五月东川金刚坡下山斋新喻傅抱石”。这一段落款文字的内容依次为时间(“乙酉”,用的是农历干支纪年法,即公元一九四五年,“夏五月”,即这一年的夏季五月份,“五月”是农历的五月,也是用的干支纪年法,)、地点(在东川金刚坡下的住处,所谓“山斋”,是这住处的雅称)、籍贯(文人书画家常喜在作品上的署名前连缀写上自己的籍贯,标明是何地人氏,这里的“新喻”,指江西新喻,是傅抱石的家乡),最后是作者姓名。

上举为单款的两个较典型的实例。我们在落单款时,对姓名、字、号、地点、时间、年龄等内容可灵活处置,没有机械的规定。

此外,在单款格式中,还有一种最简略的款式,即只落姓名或字、号,如八大山人的《花鸟山水册(之七)》,(见图六)只在画面的左上角题写了“八大山人”四字,这是明遗民书画家朱耷晚年用得最多、也是最著名的别号。再如明末清初著名书画家王铎画的《山水图册(之四)》(见图七),只在画面的上方中部偏左处落了一个“铎”字。这是落款中不能再简的格式了。习惯上,人们将只落姓名的单款称之为“穷款”。

双款,则是指除了作者的署名及相应内容外,还写明这幅画的接受对象及相应内容。在这种情况下,我们将接受对象款称之为“上款”,将作者署名款称之为“下款”。如清代著名的“扬州八怪”之一金冬心所作《蕃马图轴》(见图八)上的落款,上款为“锦川先生清览”,下款为“杭郡金农”。金农乃杭州人氏,故称“杭郡金农”。

再如清末著名画家任伯年画的《紫藤猫雀图》(见图九),上款为“鼎珊仁兄先生补壁希正”,下款为“山阴(即今之浙江绍兴)任颐时客春申浦”,而将“光绪壬午三月将望作此寄”写在“鼎珊仁兄……”之前,与上款连贯起来作一

整体读。款文中所谓“望”，指农历每月的月满（圆）之日。月大在十六日，月小则在十五日，太阳在东，月亮在西，遥遥相望，故称这一天为“望”日，而这一天的前一天则称作“将望”，上举款文中的“将望”即指此日。“望”的后一天则称作“既望”。

就一般常用的格式来说，上下款作纵向安排时，上款在上，下款在下，如前举金农的《蕃马图轴》（见图八）；而上下款作横向安排时，上款在右，下款在左，如前举任伯年的《紫藤猫雀图》（见图九）。基本原则是，先写上款，后写下款。并且，上款的名字一定要顶头写，以示尊重对方。而任伯年《紫藤猫雀图》的上款“鼎珊仁兄先生”，将第一字的位置高出左右两侧的四行字，下款“山阴任颐”等三行字却下降二个字的高度，更显示出对这幅画的接受对象的尊敬之意了。

问答题：

①什么叫单款、双款、穷款？

②什么叫上款、下款？上、下款有哪两种排列方式？

练习题：

①在你的国画习作上练习本课中所讲授的几种落款法。请注意先对画面作一番认真的观察、思考，选定最佳落款位置。

第三课 落款中的称谓、客套语、记时法

在上款中，对接受对象的称谓及其客套语也有一定的讲究，不可不知。

关于称谓，对男性一般无论老、中、青年，均可称之为“先生”，而对自己所尊敬的长者，无论男女，如是自己的老师，可称“吾师”；书画界人士资格比自己高者可称“道长”、“学长”等；对大抵属同辈及资格相仿者，可称“道兄”、“仁兄”、“贤兄”、“师兄”，关系亲密者可称“老兄”、“吾兄”；对小一辈及资格浅者，如是自己的学生，可称之为“学弟”，比较亲热则可称“老弟”，一般爱好书画者则可称之为“道友”、“学友”等。

对女性，一般称“女士”，未婚女子，无论

年龄老少，皆应称“小姐”，而对于资格很老、德高望重的文化界著名女性，可称作“先生”，以示特别的敬重。

至于客套语，一般有“雅属”、“清属”、“清赏”、“雅赏”；客气一些的有“雅正”、“雅评”、“清鉴”、“鉴可”；再谦逊一层的有“斧正”、“法正”、“大教”等，这几种大多用于对书画同道中的长者、师友。谦逊并带几分幽默的说法有“补壁”、“糊壁”等。而对资格比自己浅、年龄小一辈者，可用“雅存”，或稍客气用“存正”。对感情比较亲近的同辈或小辈，可写“留念”、“存念”等。

此外，还应了解的是落款中记作画时间的方法。一般是以农历干支纪年法写年、月，或再标明季节，如“乙酉夏五月”，或即写作“乙酉夏”、“乙酉五月”均可。潘天寿先生所用的方法比较别致，他常喜用一种花盛开的时节来标示他画某一幅画的时间，如“玉兰开候”、“紫薇开候”、“木樨馨里”等等，打破了惯式，增添了一种意趣，颇有生机感。

问答题：

①落款中的称谓，一般有几规格？分别用什么样的称呼？

②客套语一般有几个层次？分别用什么样的词？

③常用的记时法是怎样的？潘天寿的独特记时法有什么特点？

练习题：

①在自己的国画作品落款中试用本课讲授的称谓、客套语和记时法。请注意区分规格、层次，准确用词。

第四课 落款的画面位置例解

落款的画面位置很重要，配置得当，可为画面增色，尤其是在画面景物构图不完整的情况下，准确妥切地选定落款位置，必须成为画面构图的一个有机组合部分，使构图完整，使原本不平衡、不协调之处达到平衡与协调。所以，我们在考虑一幅画的构图时就应将落款位置一同考虑，使落款文字在画面形式上成为不

可缺少的一部分。

早期的中国画家,大多尚未将落款作为画面构成的一个有机部分来认识和安排,所以其画中的落款分明与画面构成不存在必然的联系。如南宋梁楷的《秋柳双鸦图》(见图二)团扇,“梁楷”二字写在下部柳树主干的右侧,两个字既小又紧,孤零零地,与柳干和整个画面无任何势态上或空间结构上的呼应性,看上去就如同同一块污迹。

在宋代绘画中,如宋徽宗赵佶的《听琴图》(见图三)落款如此恰到好处者并不多见。这幅画中的松树呈左倾之势,其上方右侧空白较多,题写了“听琴图”三字,而在左下方近画边处写上了押字,而其字势正与画面中左侧一大臣及身旁侍女相接,成向右旋转之势,终与端坐松下弹琴的赵佶的风采呼应一气,巧妙而不觉多余,若去除这一押字,反而会感到左下侧份量不够,并且使得两侧端坐的两位大臣过于对称,居于下方正中部位的假山石盆景过于居中。押字加印章置于左下侧便打破了这种平均的布局,它与右上侧“听琴图”三字又形成对角呼应,使整个画面奇正相生,书画相辅相成。

明代杰出的人物画家陈洪绶所作《高贤读书图轴》”(见图十),两个人物共守着石桌对坐读书,画中人与物皆偏于下方安置,上部留有大面积的空白,但左边一人相对偏上,使上部空白面积左少右多,所以陈洪绶落款“老迟洪绶画于柳桥”八个字,便靠近右侧边缘,自上向下书写至全画高度尺寸的三分之一处止,字下钤二方印,这样上部大面积空白衬托着画中与物,而落款字一行,既使空白不至于单调,又与画中与物的墨色块面相呼应,丰富了形式美感。

再如前举虚谷《枇杷夏熟图册》(见图四),一堆枇杷成不稳定形,画面缺乏完整性和稳定感。在画面的左边写一行款字,从上贯到下,形成对枇杷外围不稳定形的制约,使画面既多变又和谐、平衡。

齐白石画的《葫芦》(见图十一),画面只一个葫芦自左上方垂下,向右弯转,造成极为奇

险的布局,完全靠右上方的落款与葫芦相配合,使得整体布局奇中见正,左右两侧的力量和重量达到视觉上的均衡,同时这方正雄畅的两个篆字“好样”和洒脱的行书单款,其书法美与葫芦的用笔、色彩及势态美相辅相成,相得益彰,妙趣横生。

八大山人画的《花鸟山水册(之六)》(见图十二),花与石在上部自左上角向右下方形成悬着的三角形构图,所以在左下方近中部位置题写了“八大山人”四字并钤一白文印,与花、石呼应,打破了三角形布局,奇特而又稳定。

王铎的作品《山水图册(之四)》(见图七),右侧的山不见顶,伸出右上侧画外,左侧有一较矮小的山头,两山之间形成一个深凹处,这里是画面上的一块大空白,王铎即在这块空白的偏上位置落一个“铎”字,下钤姓名印。这张画是一张册页,画面景物十分茂密,而上方大块空白则空无一物,形成强烈反差,所以在这里署一穷款加印章,不多不少,在这强烈反差中起到了调节作用,无损其空灵,而更增添了一种别趣。

最常用的一般落款方式,可以清代四大画僧之一石溪的《山水册(之三)》(见图十三)和现代山水画大家傅抱石的《潇潇暮雨》(见图五)为例,前者为一小册页,画中山景茂密苍浑,布满绝大部分空间,画面的上方右侧有一小空白,左侧空白处较大,石溪便在这里紧依上方边缘自右向左落下“石溪残道人作于天阙山房”四行款字,并钤一方白文名印。字的大小、字数、行数都十分恰到好处,既不闷塞,不抢画面,又以其线条、墨色与画中笔墨相呼应。

后者为一件立轴,描写风雨中的山景,笔墨布满画面,右上角一块天空也作了风雨渲染,整幅画已十分完满,但右上角可视作这幅画的最虚处,所以,傅抱石在这里紧依右侧边缘自上向下落了一行小行书款字,在形式上既不抢画面,又在这虚块面上沿着画面右侧的上方边缘增添了一处实的长条“景物”。试想如将字写大些,就会对画面产生一定的不良影响。这里,落款注意字的大小与画面的比例关系是

十分重要的,我们在落款前有必要对画面作一番认真的审视再落笔,以免有损画面。

落款的失败之作可以清初文人、收藏家、印学家周亮工画的《枫枝图轴》(见图十四)为典型。周亮工不擅作画,此幅画枫树倚石,上方有很大面积的空白,他便以篆书落款于上。书法拙劣且不计,仅看其落款三行,一个个大字篆书,布局涣散,充塞这幅面的树顶上方空间,似乎只是为了填充式地填补空白,不讲虚实、疏密处理,破坏了画面的整体变化与和谐。如将落款三行字偏于右侧边缘安置,并且将字写小一些,效果必将大为改观。

以上对落款的几种较为典型的形式、对落款的画面位置选定问题,结合实例分析进行了论述。我们在实践中对各种落款的方式、规律多留心体验,就可运用自如,并进一步加以合理的变通与发挥了。

问答题

①梁楷的《秋柳双鸦图》的落款有什么不妥?

②为什么说赵佶《听琴图》的落款是妥切的?

思考题:

①通过本课对几幅画落款的分析、讲解,请你试述落款选择画面位置时应注意哪些问题?

练习题:

①运用本课所讲授的落款选择画面位置的规律,在自己的画作上进行落款练习。

第三讲 题识

第五课 题识的内容与格式

中国画上的附加文字,除了落款外,还可再加以题识。作者在一幅画完成后,感到兴犹未尽,意犹未尽,可借题识再加抒发。题识的内容如情真意切,与画意相生相发,可补画思之不足;题识的空间位置如安排妥切、巧妙,又可为画面构成增添妙趣,并调节画面的色感和份量感。

题识文字的体裁大致可分为诗与文两大类。

类。诗有五言、七言,有律诗也有古体。尤其是古体,长短随意任兴,韵律宽松,可以写得很长,比较自由,所谓长歌,可以歌咏许多内容。但题画诗体运用得最多的还是绝句,短促明快,言简意赅,创作时耗神不多,花费时间也少。对格律运用比较熟练的画家,在即兴作画,即席题诗时作绝句很快,十分方便。

题识的文体一般属随笔性的记叙文,随思运笔,作一小记,更为常见。也有长篇大论,或作成长赋,浮想联翩,不吐不快,但要视画面空间来定。有时画面可题空间很大时,无论题诗或题记,均可一题、再题、数题,对画意和画面形式大有补益。但有时画面空间虽大,因画意必须有大面积的空白相衬托,则不可多题,甚至只能落个穷款。因此,如何题识,要根据该画的具体情况来决定,不可简单化地对待。

题识的内容十分丰富,几乎可以说是无所不包。诸如人生感怀、师友交谊、山川游记、风情物态,以及自己的创作心境、师古体验、出新心得和艺术经历、观点等等,皆可以发为诗或文,题于画上,与落款连成一片。所以,题识文字与画相配,不仅构成了中国文人画独特的艺术美的形式,而且它本身还具有独立的审美价值(表现在它的书法美和诗文形式上的美)和学术价值(从题识文字中,我们可研究作者的思想、生平、艺术见解和一定的社会风情、生活习俗、文艺思潮,以及自然万物的天性物理)。

问答题:

①题识文字的体裁有几类?常用的格式是什么?

②为什么说,题识的长短要视画面空间来定?

练习题:

①根据自己的画作,试撰题识诗、文。

第六课 题识的内容与格式例解

现选出几个典型画例加以解析。

石涛《蔬果册(之三)》(见图十五),是一本小册页中的一页,所画为石榴,大片的题识为一首七律咏石榴诗。

石溪《山水册(之四)》(见图十六),画的是

江南一带山村景致，所题为一首五言六句诗，诗意紧扣画中景色和人物情节。

石涛画《海上云帆》（见图十七），右侧题一首七言律诗，诗末又记曰：“黄砚旅渡海之作，大滌子（石涛别号之一）想象为之”，可知这幅画是依据黄砚旅所作的这首诗的诗意创作的。

齐白石老人所作《渔家》（见图十八），画的是傍晚时分湖边渔家静景，上题三句为“网干酒罢，洗脚上床，休管他门外有斜阳”，元人小令的韵味，通俗、活泼、生情，对画中景致作了绝妙的补充和发挥，深化了画意。

石涛《西楼自寿图轴》（见图十九）上的题识用曲调，字数多达二百五十余字，诗句长短参差，节奏多变而起伏有序，读起来十分顺畅痛快，内容则表现出超凡脱俗、不与世俗同流、清高自在的逸士风度。

黄宾虹所作《宋王台——粤游写生》（见图二十）的题识文字云：“宋王台有杨太妃女青国公主墓，今为祆庙”。只三言两语，记其所画景点有一古迹的过去与现在的情况。

清代山水画名家梅清所作《黄山图册·慈光寺》（见图二十一），题识文字则记述了自己画慈光寺与常见画法的不同之处，并为其成功颇感到得意，称“此可为知者道耳”。所谓“知者”，指贤明而志趣脱俗之人。他认为他的新见地和经验可以和这样的人说。

黄宾虹画《霜林清溪》（见图二十二），题识文字论，笔墨与气韵的问题，并对明代董其昌和清代何绍基加以评论。他的这一番议论深处实际包含着他对所作这幅《霜林清溪》在笔墨与气韵上的成功把握的充分肯定，这是从何绍基的画中获得启发与灵感的，他指出何绍基的画“气雄而不专于使气，气兼韵行，殊未易到”，正记述了他作这幅《霜林清溪》时的艺术追求。

潘天寿所作《雨后千山铁铸成》（见图二十三），在篆书题句后，又加一段行书小记云：“偶得土皮纸，以焦墨试作米家山水，殊有别趣”。记述了这幅画用了一张不常用的纸，又以焦墨作画，而所用的画法则宋代书画大家米芾父

子创立的画雨景的“米家画法”，这种画法本来是用浓淡墨相破，妙在用水，而潘天寿则反用焦墨，这是一种大胆的变法，获得了特殊的效果和趣味，所以潘天寿很得意地加了这一段题识。

张大千画的《汤口》（见图二十四），题识以诗、文并用。文记游黄山有两条途径可到，张氏曾三游黄山，皆从汤口入，等等。后又起兴，在此记后又题一首七言绝句，与画意相补。

吴昌硕所作《乱石山松图轴》（见图二十五），上有三题：右侧吴昌硕先题一首五言律诗，继而又在画面上部左侧题了一首七言绝句。过了二个月后，他又请当时的著名诗人、书法家、吴昌硕尊之为师的杨岷再题了一首七言诗。吴昌硕的诗有咏画中景物句，又有人生感叹句，借景发挥写心境，使画更具内蕴。而杨岷的诗则是对吴昌硕画艺的高度赞扬。

在黄安平为八大山人画的《个山小像》（见图二十六）上，有九则题识，诗、文皆备，其中有八大山人自题七则，最早一则为他四十九岁时题，还有五则为他五十三岁时题。八大山人作为明遗民，为避免遭受迫害，题识之语多文辞晦涩，暗藏心迹，字面读起来有如谜语。

还有石涛和尚画的《芝松图卷》（见图二十七），画灵芝后配题徐青藤所作《缙芝赋》，接着再画一组松树，在其后又配题杜甫所作《双松图歌》，卷末再题一首石涛自作的七言绝句。此诗头两句说：“珍贝琳琅何足羨，不如图绘古人言。”表白他这幅长卷上画的灵芝与松树是画前人诗文之意境。

石涛《书画册之六对题》（见图二十八），则为一首七言律诗和一段诗序。内容记好友间的交游，临别以这本书画册为赠。诗与文中皆充溢离情别绪，恋恋不舍之辞，读来真切深沉，颇为感人。

通过上举数例的解析，我们可以认识到题识是十分重要的，而历史上的书画大家多善于运用这一文学手段使自己的画更有趣，更富有内蕴。但要做到这一点，我们就不能仅仅专注于绘画，还应注意加强自身的文化素质和

文学修养,这种功夫决非一年半载就能成功的,必须作长期的修炼。

问答题:

①题识的内容一般有哪几方面?与画有什么关系?

练习题:

①认真琢磨本课作为举例的作品,模拟其题识的格式和趣味,结合自己的画作,试撰题识诗、文。

第七课 题识的画面位置(一)

一幅画上的题识是字多还是字少,用什么文体或诗体,要看这幅画面上可以给你加以题识的空间大小与景物之间的空间关系来决定,所以,我们在作画前对画面作大略的布局设想时,也应将题识的画面位置及其可题规模等统筹构思,或者在即兴画成一幅画后,对这幅画作一番审慎的观察,确定题识的画面位置及其规模、形式,然后再胸有成竹地撰句、作文,落笔题写,对初学者来说,尤其不可不假观察、思考,贸然落笔题写。作为题识的基本原则,不仅如前所述,应在文字内容上对画意起到补益、发挥的作用,还应对画面布局的虚实、奇正处理和笔墨线条趣味以及色彩感的比重调节诸方面有所补益,成为画面整体的一个有机的、相辅相成的组合部分。

从大量古今名家的佳作中分析研究,题识在画面空间中的位置,以及题识与画中景物在形式构成上的关系,大约有如下几种处理方式:

一是题于画面的空白处。

这是最为常用的题识方式。如石涛画《西楼自寿图轴》(见图十九)画的上方大片空白,石涛便靠左侧题了二百五十余字的《咏西楼自寿》,外廓形成整齐的一大块面,小楷书,大有魏晋风韵,与这幅画表现超尘脱俗的逸士自寿情节十分切合,也与其野逸拙朴的画风十分和谐。

金农《蕃马图轴》(见图八),两人两马聚于画面的中部偏下,四周皆空,尤以上部大片空白。作者靠着画面的右侧空白自上而下题七言

绝句一首,并记作此画缘起,最后落双款。使画面右侧有题识、落款共三行。书法拙中含巧,端重而有灵韵,有北朝造像记书法意趣,与画中人物、马匹的笔墨精细形成对比、互补。

前两例题识均很注意不破坏画面空间的疏阔感,相比之下,在赵佶的《听琴图》(见图三)上方中部松树顶上,蔡京所题的一首七言绝句,在利用空白方面可作为病例。因为其书七绝每行最后一字皆紧靠松树顶端,显得局促,有压迫感。如能稍上移,使字与松树顶端间空出一个字的距离,就会感到轻松、舒适了。

石涛的《采菊图》(见图二十九),人物立于树干前,面向右,人与树集中在画面左侧,占了整个画面的左半部。由于人物面向右方,所以作者将题识和单款均放在左侧紧靠树干,这样一方面不会遮住画中人的“视线”,使人面向辽阔的前景,另一方面又增加了左侧画面的密集,使整个画面形成强烈的疏密聚散对比。

潘天寿所作焦墨山水画《雨后千山铁铸成》(见图二十一)画面分上下两块面,上为一座大山,有树、塔等物,占大半面积,下为树丛,有一小船从树丛后划出,船头斜向上方,所占面积很小。作者打破常规,在水面上偏上位置题识、落款,既避免了上下两截画面的结局,又使得水面空间多了一段耐人寻思品味的内容,真可谓既着意安排,又出之自然。

问答题:

①在画面的空白处加以题识,应注意什么问题?本课画例中的题识成功在哪里?

练习题:

①运用在画面空白处题识的形式原理,并参考画例,在自己的画作上练习题识。

第八课 题识的画面位置(二)

题识的第二种方式是题在画中景物的虚处。如石涛《山水册(之六)》(见图三十),近景为树丛、村居,以重墨画,画面份量左重右轻,中景树丛则右重,向左渐虚,与近景间隔一河流。远景山峦亦右实左虚,以至这幅画的上部左侧虽有景,但为虚景,所以将一首诗并款题

在这里。三行隶书古雅清逸,在画面起着调节景物布局的轻重和墨色虚实的作用。

石涛《海上云帆》(见图十七),画面大部分为海面波浪,下部偏右有岩石和一组松树为近景,中部有一孤舟,海浪在画面左侧较实,墨色也较重,而在右侧大片虚染。于是便在这里自上向下以小楷题诗并落款,成三行,使题识、落款文字与画面景物虚实相生、互衬。

齐白石所作《渔家》(见图十八),渔村实景置于画面上部,往下大半为水波,整个画面景色均横向安排,用笔走势也多为横向,尤其是水面,只是一些虚实交互的横向波纹线条,占去了画面的大部空间。所以在这幅画的右侧水面纵向题识三行,既加重了水面空间的笔墨份量,又调节了总体布局上的纵横呼应,丰富了画面的形式构成。

张大千所作《汤口》(见图二十四),在芦苇、船只背后的山崖虚景上题了十七行诗、文。先题记十四行,前十二行均排在画面上方。为不影响主景,每行字数在四至六字之间。而十三、十四行则沿着一长条自上往下与芦苇混为一体的泼墨痕迹往下长题,并落款、钤印。接着再在其左边题诗一首,又落上名、号和时间、地点,再钤印两方,使画面左侧浓淡墨交互渲染的块面上被题满文字,加重份量,使左侧部分面积的景色与题字浑然一体,成为画中主景的依托,形式感十分美妙而耐人寻味。

潘天寿画的《春艳》(见图三十一),在画面上部边缘碧桃和柳树枝间的空处,以隶书题识,赞美碧桃并随树枝间的空白处的面积大小造成题识文字的高低、长短布局。又感到画面右侧大片的竹篱笆尽为长长的直线,过于虚,份量不够,并显得单调,于是又沿着右侧边缘在竹篱笆上补题一行“雷婆头峰颐者又题”,只是写了他的一个别号,并无必要的内容,可见是纯从画面构图和调节虚实比重的需要出发而题字的。

本课所说的题识方式,务必要注意题在画中景物的虚处,若与实处相冲突,就会破坏画面艺术效果。如石涛所作《山水册(之五)》(见

图三十二),画面右侧边缘所题“万峰青破老夫颜”句,其头四字写在山石粗重的皴纹线条上,并与野草线条相冲突。再加上落款“石涛写于白龙潭”直写到画面的下部边缘,与“十六峰语”几个字又挤在一起,几方面因素造成了这幅画的题识、落款的画面形式感十分紊乱、挤塞,成为题识、落款形式的一个病例。

问答题:

①在画中景物的虚处加以题识应注意什么问题?石涛所作《山水册(之五)》的问题出在哪里?

练习题:

①运用在画中景物的虚处题识的形式原理,并结合对本课中成功画例的认识与理解,在自己的画作上练习题识。

第九课 题识的画面位置(三)

题识的第三种方式是多题。这种在画间一题、再题、数题的题法,造成在画面有一块块文字块面,又有印章成一个个小红色块相联缀,与画中景物相映衬,趣味尤为丰富,形式尤为活泼,并造成浓郁的中国画传统的文人气息。

如吴昌硕的《乱石山松图轴》(见图二十五),画面左侧因有高大而沉重的山石,所以吴昌硕题了一首诗在上方,而画面右侧为一组松树,较山石低,且向左倾斜,留下了大面积的空白,所以有两首诗并列题在这一空间位置的上方。靠边的一首为吴昌硕自题,靠中部的一首为当时诗、书大家杨岷所题。这样三段题识,形成三大块面,而右侧二大块面聚在一起,另一块面较远,这种种安排均与画中景物的构图密切相关,成为相互配合的一个整体布局。

在清代黄安平画的《个山小像》(“个山”是八大山人的别号之一)上,有八大山人自题七则,他人题二则,参差安置在八大山人全身像周围,题识有长有短,字数多少不一,字径大小不等,又有起首印、姓名、别号印联缀其间,造成一个个大小不等、长短不一、高低不齐的块面,而各块面间有的相近,有的较远,十分自然而变化天成。再加上底部留有较大面积的空

白,人像周围形成若干不规则的较小空白,而右上角因有标题“个山小像”,故又留有一处空白,整体欣赏,使人感到这幅画面的疏密变化层次十分丰富(见图二十六)。

而石涛的《芝松图卷》(见图二十七),画中景物、题识相穿插,一画一题。题识为成篇的诗文,(徐渭《缙芝赋》和杜甫《双松图歌》)占画面很大面积,卷末又加石涛本人的题识和落款。这种手卷形式十分有趣,手卷可长可短,长的可达数十尺,甚至更长,画中景物和题识也可多可少,一景一题,穿插联缀成卷,卷末还可加一段总的题识文字和落款。此外,在卷前还可接一段纸,题写画名,卷后还可接纸,让师友们题跋。

再如石涛《书画册(之五)》及其《对题》(见图三十三),也是一种别致的形式。这本书画册每一面展开来看,都是右页为画,左页为书,以书、画相对,故书页称之为“对题”。而画页上有的题诗,有的不题一字。本文例举的这一面,右页的画上有五言绝句一首,题在左上角的土埂虚处。而在左页又用行楷书题长诗一首,再以隶书题一首五言诗,并加注。这一页诗有长短,书有两体,又夹注文,诗末皆有小记和落款,再加上数方红印点缀其间,形式美感十分耐人品味。

而梅清的《黄山图册》题识又是另一种形式。这本册页每画必题,或诗,或文,有的记景物特征、历史变迁,有的借景抒情,有的记创作心得、艺术见解。三年后又写一页题后,(见图三十四)文意记其将此画册寄赠一西蜀官人的缘由,颇见感情色彩。

问答题:

①本课举了哪几种多题形式?各有什么样的形式规律?

②吴昌硕《乱石山松图轴》上部的三则题诗,为什么右边两则靠拢?这与画面构图有什么关系?

第四讲 用印

第十课 画上用印的文字内容及其意蕴

中国画作品上用的印章有各种各样,印式很丰富,内容也很丰富,有多种用途和作用。但总括起来说,中国画上的用印有两大类,即凭信印和闲章。什么样的印章是凭信印,什么样的印章是闲章,这是由印文内容所决定的。

凭信印,主要是指画上钤盖的种种姓名字号印、斋堂馆阁印。这些印可作为画家的凭信,具有特定的意义。一般来说,姓名只有一个,而别号可以任意想,随意用,斋堂馆阁名一般只有一个,也可以有二、三个,但不会有别号那么多。古代画家中,八大山人和石涛的别号最多,两人都用过几十个,这在他们的落款和印鉴中表现得十分充分,以至书画鉴定家们花费很多精力去加以鉴别、研究、整理。

我们在古今名家的作品中,可以看到各种各样的别名印、斋堂馆阁印。它们不像姓名印只能作为凭信印鉴,一般只是随着落款钤用,它们在画上既可像姓名印那样,担负同样的信义职能,还可如同闲章那样,在画上任何一处需借印章以调节画面构图和色彩关系的地方使用。这是因为文人书画家们给自己起的别号和斋堂馆阁名称,并非简单的名、号,其中或隐涵着某种人生态度和人生哲理,或表白了某种艺术见解和审美理想,或寄托着某种情怀,或记录了某种身世、经历,等等,所以,它也可作闲章用。

比如清代著名画家、“扬州八怪”之一的高凤翰有别号“丁巳残人”、“尚左生”。这是因为高凤翰在乾隆二年(丁巳年,公元一七三七年)右手病废,故称“丁巳残人”,并刻印自用(见图三十五)。此后,高氏便顽强地改用左手作画,而画风为之一大变,原清润秀雅的画风一变而为苍浑野拙,其中是有改用左手作画的决定性因素的,所以,他又起了“尚左生”的别号。再如,石涛有“零丁老人”别号,这正是他有感于晚年四处飘游、无家可归的孤苦人生而起的别号,正反映出他的悲寂心境。

斋堂馆阁印,如齐白石有“悔乌堂”(见图三十六)。据说这一斋名的来历是有一段生动感人的故事的。原来齐家是一户清贫农家。几

个儿女主要靠母亲艰难地一个个拉扯长大。所以齐白石小时为牧童，稍长即学木工，为的是糊口。他经过勤奋刻苦地自学文化、学书、画和篆刻，到取得了较高的成就，靠卖字、画和为人刻印能获得日见丰厚的收入时，他的母亲去世了。齐白石非常悲痛，深感母亲为抚养他成人耗尽了心力，一辈子未曾过上好日子，待到自己有财力可以回报母亲时，老人家却逝世了。齐白石在十分伤感的心境下，为自己的书斋起了斋名“悔乌堂”，借用乌鸦反哺的故事加以发挥，来表达自己深受母恩而最终未能报答的追悔莫及的心情。

再如吴昌硕有一斋名曰“缶庐”，这是由于光绪八年（壬午，公元一八八二年）吴氏三十九岁时，曾书“道在瓦甓”四字赠金俯将，金氏因此得知吴昌硕爱缶，便以家藏古缶赠吴，作为回报。吴昌硕十分珍爱，即起斋名为“缶庐”，并刻成印，用于自己的书画上（见图三十七）。

至于闲章的文字内容，更是抒情寄兴、感怀咏志，记人生理想和道路，记艺术追求与见解，还可记作者籍贯、出生时日，等等，无所不包。

如齐白石的闲章“中国长沙湘潭人也”，由此印即可知齐白石为湖南长沙湘潭人氏。齐白石中年后到处游走，晚年又定居北京，将这方印用在画上，表示了作者对家乡的乡土情思，同时也表明了他的籍贯。“吾幼挂书牛角”一印，（见图三十八）刻记了齐白石因家境清贫，儿童时代曾为牧童的生活经历，同时又记下了他勤奋好学，牧牛不忘读书的可贵精神，也正因为有这种精神，齐白石才能最终成为一位伟大的文人书画篆刻家。“我自作我家画”、“不知有汉”、“流俗之所轻也”，表白了齐白石在艺术上锐意进取，创造自我风格，不随世俗的艺术思想和追求。其中所谓“不知有汉”，是借用了陶渊明《桃花源记》中的名句“不知有汉，何论魏晋”，用其成句，寄寓自己的志趣。齐白石一生中曾以数十年时间钻研传统笔墨技巧，师法古、近代书画大家，功底深厚博大，所以他并非反对学习传统，取法古人。他的本意是在有了

深厚博大的传统笔墨功底后，应锐意创新，既突破古人，也不同于近代、同时代书画大家的面目，而建立自我风格。“知己有恩”印（见图三十九）则反映了齐白石在交游中重情义的高尚品德。齐白石在自我奋斗的一生中，得到过许多人的帮助，对此他铭记不忘。比如他晚年变法即是接受年龄比他小十四岁的著名画家陈师曾的建议，他的画并得到陈师曾的高度赞扬和鼎力举荐，又带了他的画去日本为他举办画展，使齐白石名声大振。后来，陈师曾四十八岁英年早逝，齐白石悲痛至极，他常向人提起陈师曾的恩情，在《自传》中也郑重、深情地加以记述。

傅抱石用的闲章如“代山川而言也”，用《石涛画语录》中语，表白了他对祖国大好河山的爱，他倾尽全力地创作出许多山水画杰作，是为祖国的大好河山写照、传神，代它们说话。又如“往往醉后”一印（见图四十），反映了傅抱石的作画习惯，他往往是在喝了酒以后乘着酒兴作画。所谓“醉后”，当然不可能是真的醉了以后再作画，真醉以后，人的举止、谈吐已不能自主，怎么能画出那么多的杰作呢？这里的“醉后”，是语言的艺术夸张，但它反映了傅抱石平生嗜酒的生活习惯，这是明白无误的。

潘天寿的作品上，常见钤有“强其骨”一印。这方印反映了潘天寿的艺术观和审美观。所以，他的画尤其强调用笔的刚健、沉重。他的画的线条有如同钢筋般的力度和钢丝般的韧性，这是他在艺术表现方面最强烈的个性特点，也是他的个性风格中最重要的因素之一。他的另一方闲章“不雕”，也常出现在画上。“不雕”即“大朴不雕”之意，表白了他在艺术创作上的主张和审美观点。他崇尚朴实无华、不做作、不雕饰的美，他从事艺术事业的一生，也一直在追求这样的艺术美的境界，并努力加以完善（见图四十一）。

由上举数例可见，闲章并不“闲”。它有着十分丰富的蕴涵，它能反映画家的人生道路，反映画家的思想、感情、审美趣味、艺术追求。在画面钤上内容适宜、大小合度的闲章，既丰

富了画面形式美感,同时又对画意有所补益。因此,闲章用于画面,成了画家抒情写意的一个辅助手段,同时,又可对我们欣赏一幅中国画作品的意境和形式美提供一定的帮助。

问答题:

①为什么说闲章不“闲”?闲章在画中起什么作用?

②别号印和斋堂馆阁印在画中除与姓名印一样的用法外,还有一种用法是什么?

练习题:

①尝试根据自己的特点,给自己起别号和斋名,并在本书“附录”中选择或自撰适合自己的闲章词句,自刻或请人刻制成数方印章,以备在画作上钤用。

第十一课 画面用印的位置与方式

在画面钤盖印章之前,应先对画面包括题识、落款作一番认真的观察、思考,确定钤印的妥当位置,同时还应考虑用什么内容的印章,考虑印章的大小、朱文还是白文、是方形的还是长形的,或圆形的。作为一位书画家,应备有大量的、各种内容、各种形状、各种尺寸的朱文印和白文印以供作画时选用。在一幅画上,应钤盖一方印还是二方、三方、数方印,也应根据画面需要来确定。

一般来说,在中国画上配置印章,有两种情况:一是作为落款、题识文字的配套形式,与落款一样,具有凭信作用;一是纯以调节画面构图与色彩关系的角度考虑用印。

作为第一种情况的用印,所用主要是姓名字号印和斋堂馆阁印,个别场合也用闲章。第一种情况下的用印,大致有三个位置:

①钤压在款字上。如赵佶《听琴图》(见图三),在画面左侧下部有赵佶画押款,在这落款上钤盖了一方朱文“御赏”印。而这一方印章的红色与画中坐在右边的官吏身上的红色官服形成呼应。

再如齐白石画的《渔家》(见图十八),一方“老齐”别号印钤盖在落款“白石山翁并题新句”的“新句”二字之上。这样,印章的红色与

“新句”二字相作用,成为三行题字中较含糊的一个色块,打破了“句”字与右侧第一行末“休”字的齐平现象。而这一方钤印在字上不容易认清印文的红色块,又与画面顶端的夕阳红形成照应。如将印章钤盖在落款字的左侧(不压在字上),会感到这块印章红色在近于画面中部的的位置过于惹人眼,不如压在字上好。可见,齐白石这幅画上的钤印是颇为用心的,妥切而巧妙。

再如八大山人《花鸟山水册(之六)》(见图十二),上部的花与石所占面积呈三角形,下部则相应形成了三角形的空白。所以,八大山人在这三角形空白中部偏左位置落了穷款,并压着“人”字钤盖了白文“黄竹园”印。白文印一般红地较多,故显得份量较重。款与印形成一个小面积实体,与上部画面实处呼应,打破了黑白两个三角形上下相对分割画面的刻板布局。

潘天寿《春艳》(见图三十一)中的右侧题款“雷婆头峰颐者又题”,“又”字笔画少,作者利用这一点,巧妙地将“又”字靠左边写,让出右边大半个字的位置,嵌进一个朱文印,“题”字下面再钤盖一方白文“潘天寿”印。这种用印方式是潘天寿首创,十分新颖别致。

②钤盖在款字左侧。这是最常用的钤印位置之一。如吴昌硕《乱石山松图轴》(见图二十四),上部的三则题诗,有两则是在落款的左侧钤盖姓名印和别号印。其中,右边的吴昌硕题诗落款旁钤盖的两方印,上方为朱文,下方为白文;而杨岷题诗的落款旁钤盖的两方印,上方为白文,下方为朱文,相互配合变化。

再如八大山人所画《书画册(之二)》(见图四十二),落款“八大山人画”的左侧紧靠“画”字钤盖朱文别号印。落款五个字的笔势走向略往右下方倾斜,这方长方形朱文印很端正地从左侧抵住落款,达到稳定。

③钤盖在落款的尾部。这也是最常用的钤印位置之一。如梅清画的《黄山图册·光明顶》(见图四十三)在落款“瞿山”(梅清的号)下面钤盖了一方连珠印。所谓“连珠印”,是两方印连在一起,是在一方长方形的印面上刻两方

印,铃盖出来便是两方印上下整齐排列,而印文内容一般上印为朱文,刻姓,下印白文,刻名。而这一对连珠印是刻在椭圆形印石上,成上下两个半椭圆形,均为朱文,上印刻“臣清”,“清”是名,下印刻“瞿山”,是梅清的号。这两方朱文印线条细,字形清雅,与他的题识书法和画风十分和谐。

石涛画的《蔬果册(之三)》(见图十三),题诗书法随下部所画石榴果实、枝叶呈现高低参差的布局,而总的走势是右低,往左渐高,落款“若极”二字为最高。作者在这两字下面铃盖了白文“梦董生”印和朱文“零丁老人”印,将题诗书法布局上的斜势作一定程度的减弱,使题诗的整体构图形式完整了。

齐白石画的《葫芦》(见图十),形式美感十分奇特和强烈。葫芦茎和题字为墨色,葫芦为黄色,上有一个小虫是红色。作者在落款文字下铃盖一方别号印,印章为一块红色,与葫芦上的红虫上下相对,成为这幅画最夺目的两点。

而《个山自题小像轴》(见图二十五),画八大山人全身立像,画像周围有九则题识文字。大部份题识的落款下面铃盖了一、二方印鉴,有少数题识的印章盖在落款的左侧,部份题识的起首处还铃盖了闲章(在这个位置称之为起首章)。如此多的题识文字及多种书体风格,加上众多的姓名字号印和起首章,成一个个小红块面点缀在书画间,使这幅画的形式感十分特殊,趣味丰富。

问答题:

①在中国画上配置印章,一般有哪几种情况?

②作为第一种情况的用印,一般有几个位置?

③在画面铃盖印章之前,不应忽视的一项工作是什么?

练习题:

①按照本课讲授的凭信印用法,练习在自己的画上用印。

第十二课 画面用印的位置与方式(二)

在中国画上配置印章的第二种情况,是纯从调节画面的构图与色彩关系的角度来考虑的。在这种情况下所用的印章,一般是闲章,有时也可用别号印、斋堂馆阁印(前文说过,这两种印既可代姓名印而作凭信印用,也可作为闲章使用),特殊情况下,也有用姓名印的。

如傅抱石所作《唐人诗意图》(见图四十四),右侧上方大半空间只是渲染了云雾,无他物,所以作者在这里靠边缘偏上位置铃一方闲章“往往醉后”,与左边下侧落款下的独字印形成对角呼应。

潘天寿画的《雨后千山铁铸成》(见图二十三),右下角加盖了一方别号“阿寿”朱文长形印,(在画面的一角盖的印称之为“压角印”)加强了画面的完整效果。

八大山人画的《双鸟图》(见图四十五),双鸟作嬉戏动态,偏于左,画面右侧,上有落款“个相如吃”和画押“八大山人”印。似觉份量还不够,并且画面整体构图还不够完美,所以又在右下角铃闲章“涉事”白文印以作配合。

虚谷《枇杷夏熟图册》(见图四),左有自上而下长条落款,下铃名印,使画面左侧有完整的边缘感,而右侧画边因枇杷一组外廓下大上小,周围过于空虚,无所制约,所以在右侧靠边缘偏上位置又铃盖“三十七峰草堂”朱文椭圆形斋名印,暗示了右侧画边之所在,与左侧的落款、印章相对应。

傅抱石画的《潇潇暮雨》(见图五),在画的左侧中部偏下位置铃盖了一方“往往醉后”朱文长方形闲章,又在右下角铃盖了“踪迹大化”朱文正方形印。这两方印与右上方边缘落款下的两方小印遥相呼应,又与相距较近的持杖登山者身上的红色披风相陪衬,使这块红色不至于孤立。这幅风雨山景,以墨为主,稍参合花青和赭石渲染,淡灰迷朦,所以这几点红在画上起着重要的点缀作用和提神作用。

再如清代著名的四画僧之一弘仁画的《山

水册(之五)》(见图四十六),不题一字,只在画面右下部的山石阳面上钤盖了一对朱文连珠印,为其别号“云隐”二字,这是一本小册中的一页,全册每页均是钤盖一方名、号印,位置各不相同,不题任何字,这也是一种独特的画面形式。

另有黄宾虹画的小尺页,如《泛舟》(见图四十七),也未题任何字,只在画面的右下角钤盖一方“黄宾虹”朱文印。这幅画靠左大半部分画面是山石和树木,下部为水面,有一只小船划向山石。这方朱文姓名印钤盖在右下角,标示着此画下部和右侧的两条边缘,同时,又加重了画面右侧的份量。这幅画是黄宾虹的写生小品,所以从简,未加题字,一方姓名印既对画面布局起作用,又标明了这幅画的作者。这是一种特殊情况下的特殊用法,一般情况下是不将姓名印这样钤用的。

问答题:

①虚谷画的《枇杷夏熟图册》上钤盖的“三十七峰草堂”,对画面起了什么样的作用?

②傅抱石画的《潇潇暮雨》上钤盖的两方闲章,对画面起到了什么样的作用?

练习题:

①练习运用闲章和别号印、斋堂馆阁印,调节自己的画上的构图和色彩关系。

附录 闲章佳句选萃

艺术见解与追求类

我自作我家画

流俗之所轻也

接木移花手段

夺得天工

陶情写意

笔耕为养

笔禅墨韵

天意每随人

怀真

游目骋怀

仰观宇宙之大,俯察品类之盛

无画才而有画意

纵横离合取之

墨戏

形现神藏

存我

此中别有天然趣

用笔在心

意到笔随

师造化

意与古会

与花传神

会心处

笔底烟云

趣在有无间

心血为炉,熔铸今古

深心托毫素

云卧山游

放胆

心画

以雕以琢,还反于朴

托兴毫素

问梅消息

山水怡情

借笔墨以写天地万物而陶泳乎我也

借古以开今

不求似

得江山助

悦心之趣

支离错落天真

不事边幅

法古

得古法出新意

简远

得山水清气,极天地大观

大朴不雕

一以贯之

抒情感怀类

吾草木众人也

吾少清平

秋风红豆

偶吟

知己有恩

家在清风雅雨间

浴兰汤兮沐芳华

私淑何人不昧恩

风前月下清吟

神游心赏

逍遥游

一帘秋月

神往

游戏大自在

笔花春雨

画癖

心迹双清

此中有真意

清清世界

别时容易见时难

大雅

梅华同素心

读书坐云石,鼓琴杂松风

开怀

从吾所好

陶然自乐

心月同光

悲怀得失

虚心高节

放眼量

哲理类

多则惑,少则得

静观自得

飞瀑之下,必有深潭

虽有如无

草木未必无情

牵牛不饮洗耳水

临渊羡鱼,不如退而结网

渐入佳境

花香不在多

千里之路,不可扶以绳

厚积而薄发

无可无不可

化腐朽为神奇

为容不在貌

立志、自勉类

自强不息

乐此不疲

恨不十年读书

丹青不知老将至

好学为福

勉力为之必有意

面壁九年

寒灯

此志不容少懈

荣辱不惊

锲而不舍

勤能补拙

留真迹与人间垂千古

吉祥语类

吉祥

人长寿

美意延年

长毋相忘

如意

寿同金石

大幸

长年大利

皆大欢喜

花好月圆人寿

长乐未央

但愿无事常相见

如愿

东篱菊、南山寿



李白行吟图



图一