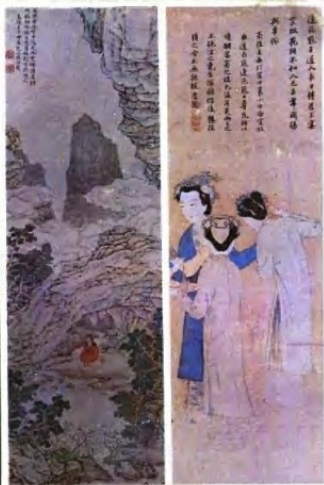




● 题画组诗卷

● 题人物画卷

● 题山水画卷

● 题花鸟画卷

● 主编 张晨

中國題畫詩分類鑑賞辭典



新平州

中國題畫詩分類鑑賞辭典

張 晨 主 編
遼寧美術出版社



辽新登字 2 号

中国题画诗分类鉴赏辞典

*

辽宁美术出版社出版

(沈阳市和平区民族北街 29 号)

辽宁省新华书店发行

沈阳新华印刷厂印刷

*

开本: 787×1092 1/32 印张: 25 彩页 8

印数: 1—2,651

1992 年 6 月第 1 版

1992 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 7-5314-0912-7
J·231 定价: 26.00 元

《中国题画诗分类鉴赏辞典》

顾问 杨仁恺 冉欲达

主编 张 晨

副主编 张国元

编委及撰稿人(依姓氏笔画为序)

丁巧巧 义 纯 方雅江 王 杰 王伟杰

王继范 韦建平 冉欲达 吕 明 朱明伦

毕宝魁 尚 华 刘 墨 刘正福 刘德滨

刘维治 李 湘 李广胜 邢 宏 邢志善

杨仁恺 杨鹤华 阿 毛 张 力 张 晨

张国元 陆 虹 苗云龙 周 萌 郎 义

闻 燕 赵立军 徐晓民 姚 莹 钟跃英

唐 伟 晓 光 黄羽翮 黄莉莉 唱贺奇

崔得胜 温妮妮 彭其韵 谭红军

特约审校 邢志善 刘德滨 朱明伦 刘维治

版式设计 王伟杰 李凤英

图片翻拍 庞洪伟 吴 洪

责任编辑 阎义春

责任校对 侯俊华

目 录

凡	例	2
序	言	1—6
前	言	1—9
图 版 目 录		1—5
图	版	1—102
篇 目 表		1—16
正	文	1—595
附	录:	
	题画诗发展的历史线索	599
	题画诗作者小传	611
	题画诗名句佳句索引	641
	主要参考书目	649

凡 例

一、本书共收入唐代至近现代 125 位诗人、画家的 505 首题画诗作品。兼顾不同时期、不同流派、不同形式。以诗为主体，酌收少量词、曲。

二、本书分为四卷：题花鸟画、题山水画、题人物画、题画组诗。凡组诗选篇酌入前三卷。前三卷，卷下又分类，共计 35 类。正文中作家排列，以生年先后为序，归入同一类的同一诗人作品，原则上按原选本或作品编年顺序，也有因便于参读而略作调整者。

三、本书的鉴赏体例为，凡标明具体类别者均置有导语；原则上每一首诗一篇鉴赏文章，组诗及组诗选篇则几首乃至几十首合在一起分析；原作中需解释的字、词、典故，一般不另加注，随文说明。导语和鉴赏文章的行文不求一律，长短不拘，力求风格多样。

四、本书图版部分，共选编历代书画名作 120 幅（绝大部分为载有题诗的画作），以作者所处时代及生年先后为序，为方便参读，图版和鉴赏正文中分别标注互见页码（或序号）。

五、本书涉及古代史部分的历史纪年，一般用旧纪年，夹注公元纪年。

六、本书使用简化字，在可能产生歧义时，酌用繁体字或异体字。

七、本书附录有：题画诗发展的历史线索、题画诗作者小传、题画诗名句佳句索引、主要参考书目。

序 言

杨仁恺

我国文艺领域中的诗和画，同属于一个意识形态范畴，但各有其自身的发生和发展的轨迹，了不相混。而绘画则属造型艺术里的一种，有比诗歌更加长远的历史。它们之间，由于各自特殊的内容和形式，早期似乎看不出两者之间存在任何联系。然而，既同属于一个意识形态之中，随着时间的前进推移，于是两者有可能不期然而然地靠近起来。这里用“靠近”一词，旨在说明它们之间，有一段相当长的历史发展过程，并非是一开始就“靠”在一起的。文学史中田园山水诗的出现，肇自东晋，与此同时或稍后，有关山水画的著述，也偶然一见。这不等于说诗与画两种文艺形式在东晋、南北朝时期已经趋于结合。据艺术史的研究考察，迄于唐代，王维诗画兼擅，才有可能实现历史上空前的大飞跃。

根据这部《中国题画诗分类鉴赏辞典》编纂的宗旨，明确规定必须是各个时代的“题画诗”，此乃有所指而发。这样，只能把上限放在唐代中期，确切一点说，指盛唐的末尾。这里面又可分为自题画和品题别人的创作，两者的比例，后者的比例相当大，由于每位诗人都能像王维那样全才，毕竟尚属少数。此中情况，尤其是在唐中期的文艺活动中，更是如此。从书画自身流传的形式观之，隋、唐以前，一般仅署鉴藏者名款于画面之上，钤印记的绝少；晚唐见柳公权用年月现款题王逸少帖一例，因而不能肯定在画上或拖尾里由作者本人以及同时代人物的连篇题跋和诗篇配合在一起的先例。五代和北宋初期，题识和钤印逐渐形成一种习尚，惟作者仍然很少具名款，有之，往往于后人题跋中出现。此类实证，累见不鲜，勿待赘述。严格说来，诗与画正式结合在一幅作品之中的，已是文人墨客参与文艺生涯以后所形成的必然结果，也就是说所谓

文人画的产物。从此,绘画艺术领域无形中划分成两大系列,而文人画的兴起,一发不可收拾,诗与画的配搭,已经不是“靠近”,而已然进入紧密结合的新阶段。

这里,不妨举出一个最为典型的例子:上海博物馆度藏北宋王诜《烟江叠嶂图》,原为谢稚柳先生铭心绝品,后捐出以饗广大观众,此举甚得文博界好评。这画卷拖尾之后有与王氏同时的大诗人苏东坡自书《烟江叠嶂图》长诗,其诗韵之铿锵而豪迈,气势之雄强而峥嵘,已达到完美之境地。王诜紧接苏氏原诗而和之,苏本人再为之赋诗,王氏又步原韵,诚乃文艺界历史上之盛事!再有苏东坡传世作品两件,均以枯木竹石为题材作为创作之主题,经同时名家米芾等以及元明数十家诗题,有如长江大河,一泻千里,波澜壮阔,令人为之神往。苏东坡是文人画的倡议者,身体力行,予后世之影响至深且钜。自是以往,流风远播,蔚为大观。元代在前人基础上,文人画得以迅速发展,几乎夺取了时代画坛的统治地位。明初,元四大家文人画的影响,由于宣德宫廷画家崇尚南宋院体,而有所减弱,惟薪火未熄,中期迎来了大发展,大有后来居上之势。于是董其昌从理论上极力加以阐述,借佛学中的南北宗学说,以划分画派,又将文士画推向另一个历史高峰。明清以降,文人画的天地越来越广阔,而诗与画的结合就更为密切,几乎成了一对孪生子。

记得苏东坡赞“王维诗中有画,画中有诗”,毕竟未见到第一手材料流传至今,仅凭文字的记载如是而已。苏氏而后,如上面所提供的素材,可以说诗与画已进入情景交融的境界,浑然一体了。这正是骚人墨客的一个明显标帜。事实上,文人画的强大,使一些画院作家间或效颦,信非偶然,值得注意。既然文人画的领域在不断地扩大,题咏的篇章随之丰富多彩,归纳起来,似乎可以汇成一部大著作。今天,果然由鲁迅美术学院学报编辑部主任张晨同志出面联合同好,承担此项艰巨任务,由辽宁美术出版社负责出版发行。他们深知这份文化财富的珍贵,审时度势,了解社会上广大读者如饥似渴的需要,付出了大量的劳动,使这桩大事终于成为现实,殊堪庆幸!

由于题画诗篇之浩瀚,编者提纲挈领,以诗主题对象分类,按时代

和作者先后为序,如是纲举目张,有利检索,不失为可行的好办法;对书中体例无可议之处;对主编张晨同志所撰《一桥飞架诗画间》一文有关观点的阐述,仁者见仁,智者见智,自有他的见地和心得,未便置喙。这里,我不能不就这部题画诗的编纂说几句话。正如上面所提及的,六十万字的集录,若干编辑人员的辛勤工作,值得钦佩。不言而喻,他们企图尽可能地把所有的各时代的题画诗都搜集起来,此种心愿可以理解。事实上,还须受到客观的局限,不以主观愿望为转移。如传世作品尚未刊布者,不知有多少,即使有意纳入,惜无从着手,力不从心,徒呼负负。因此说,这项工作还只算是一个开头——良好的开头,已令人振奋不已。若就其内容观之,以题咏山水景物、人物故实(包括肖像、行乐图在内)、走兽飞禽、虾蟹虫鱼、花果草木若干类,可谓思过半矣。凡事很难周全,又何况一切事物处在发展之中,不应求全责备。如果再次着手编纂下一部时,建议将祖饯留别图题诗,酌量选入,尽管它不属于咏物吟景之类,却往往因作者思想感情的冲动,可能出现值得欣赏的佳作,抒发诗人的情怀,其旨趣并不在其它题咏之下。此外,如士人雅集的题诗,具有纪念性质的祠堂、佛寺、庭园图的一些诗题,内容繁多,其中可诵之作。也建议在将来客观条件许可时,搜求编录,用以进一步扩大视野,使诗与画的内涵得以充实,岂不美哉!

就这部鉴赏辞典的规模看,已大有可观,承编者和出版社负责同志的嘱托,为之撰序,本着两分法的观点,既表达了衷心的祝愿,以肯定取得的成绩,又本愚者千虑一得之义,提出一点鄙见,不避吹毛求疵之嫌,尚祈编者和读者予以鉴宥是幸!

一九九一年二月五日于沐雨楼中

序 言

冉欲达

近年来,出版界涌现一股“辞典热”,其中,鉴赏辞典类更是“艺军”突起,名目繁多,虽然水平不一,总是兴旺一个时候。

在众多的鉴赏辞典中,我对这部《中国题画诗分类鉴赏辞典》,特别感到新鲜,它是迟放的一枝,却别具芬芳,独呈异彩。

中国诗与中国画联系之密切,可以说众所周知,而且举世罕见,是名副其实的国粹。“诗中有画,画中有诗”为中国文艺美学的一个重要特征,诗画的交流和融通,经历了漫长的历史进程,今天,当我们谈起中国诗的特色,已不能不涉及它与中国画的联系;当我们谈起中国画的特色,也已无法避开它与中国诗的融会贯通之处。——由两种艺术的联系而竟至酿就各自品格中必不可少的要素,这不能不说是中华文化特质所生成的一种奇异现象。

如果把探究中国诗与中国画的交融作为一个大的母题,其中一个很重要的子题便是关于题画诗的鉴赏和研究。题画诗之独成一种体制或格调,是诗与画共同滋养的结果,同时又是联系诗与画的一条纽带。晋唐之间,题画诗的出现和兴起,使诗歌的表现疆域大为扩展,遂铸成引画入诗的现实。宋元以后,画上题诗逐渐成为“文人画”的一种重要表征,甚而至于成为鉴画赏画的依据之一,这更是世界绘画史上绝无仅有的。关于题画诗的收集和研究,虽古已有之,但辑集之功昭然有成,而鉴赏与研究则极为零散。《中国题画诗分类鉴赏辞典》的编撰和出版正可补此空白。比较之下,唐诗、宋词、元曲及山水诗等鉴赏辞书都是在相当丰厚的研究成果的基础上编撰成书的,而《中国题画诗分类鉴赏辞典》的大部分工作则是拓荒垦土性的,又兼涉诗画两界,其撰述之艰难,局

外人恐怕难以想象。现在，作者们积数年之功，成果斐然，使人特别感到欣慰。

综观此书，有几个显著的特点：

一是以有限的选目获得了较大的兼顾性和包容性。题画诗的发展历经千年，作品数以万计，其内部形态颇为复杂。倘依作者分，则有自题诗和他题诗两类，自题诗有作于画前者，有作于画后者，也有相隔数年后题者；他题诗中有画家题，有诗人题；有当世人题，有后世人人题，还有彼此唱和者。倘依载体分，则有画外题和画内题两类，其中，画内题有题于卷内，作为画之一部分；有题于卷末，作为画的补充和延续；画外题又有收录于诗集和书法集的分别。倘依题材分，则大致有题山水画、题花鸟画、题人物画三种，题山水画可分为春、夏、秋、冬四季山水；题花鸟画可分为花鸟虫兽数种；题人物画又可分为故实、肖像、仕女几类。倘依诗体分，则有绝句（五绝、六绝、七绝）、律诗（五律、七律）、古风、组诗等，还有词和曲。《中国题画诗分类鉴赏辞典》依中国画之山水、花鸟、人物三大类题材分作三卷，补以题画组诗卷，遂具大观之势。又以有限的分类选目较充分地兼顾到自题诗、他题诗、画内题、画外题等各种情况及各种诗体，并注意兼顾诗界各派名家和画界各派高手，编撰者“经营”之苦心，于此约略可见。

二是立于诗画结合的基点，多层面地揭示了题画诗的艺术特质、创作规律和艺术价值。此书的题花鸟画、题山水画、题人物画三卷，卷下又分类，而类置导语，或探究该类对象之文化意蕴，或比较诗、画表现之异同，或探讨题诗的作用和价值，导语有长有短，然偏重宏观把握的特点是明确的，这恰与鉴赏正文的偏重入微的分析相映成趣。鉴赏文章出于众人之手，风格各异，如百花竞放，摇曳多姿，但其根部皆植于诗画结合之部位，无不以深究诗画相融之堂奥为标的，诗人与画家交往的佳话间亦叙及。主编张晨同志的两篇长文《一桥飞架诗画间》（代前言）、《题画诗发展的历史线索》从不同的角度探索题画诗的历史成因及审美价值，反映了他多年研究的成果，内蕴丰厚，自成一家之言。

三是文图并茂，诗画相融的自然风貌历历在目，诗画参读的审美效

果油然而生。在此书选编的一百余幅历代绘画名作中，绝大部分载有题诗，堪称“三绝”，还有一小部分是兼顾画外题诗而选入的。这些绘画作品的编入为该书又增色许多，给读者深入地认识和理解题画诗提供了有利条件。

总之，《中国题画诗分类鉴赏辞典》是经过编撰者们精心组织、苦心探求的结晶，虽难免还有一些疏漏和不足之处，但毕竟开辟了题画诗鉴赏与研究的一种新的境界，功不可没。

主编张晨同志，几年前，写过一本《诗情画意纵横观》，已经初露才华，以后又陆续发表一些论文，显示了深厚的学术潜力。主持编写这本辞典的过程中，可以看到他在学术上、审美风格上，都更为成熟了，也表现出很强的开拓精神和组织能力。当然，编撰如此长篇巨帙，主要是众多编者集体努力的结果。我能在古稀之年，看到忘年之交张晨和他的伙伴们获得这一丰硕成果，感到由衷的喜悦，相信它也必然获得广大读者的欢迎和学术界公正的评价。承嘱为序，略陈片言于编末以纪之。时在辛未暮春。

一桥飞架诗画间

(代前言)

张 晨

广义的题画诗,包括所有的画内与画外题诗(含词、曲);狭义的题画诗,则单指画内题诗(含词、曲)。本文和本书所涉题画诗概念均取其广义。

题画诗,是中国诗歌与中国绘画相互融合的艺术结晶。依题材和内容而论,题画诗与画的关系甚密,不要说“他题诗”无一例外地以画为创作题材,即便是“自题诗”中与画同样直接取材于客观对象的一类,其选材观念、意趣也往往与画相仿佛。但题画诗在表现形式和艺术本质上依然是诗。题山水画诗即是山水诗;题花鸟画的诗即为咏物诗;题历史人物肖像画和故事画的诗则可划入论史诗的范畴;……统而言之,诗总是以言志抒情喻理为本旨的,画可以引发诗情和诗兴,却无力限制诗情的驰骋,名曰“题画”,实际上“借题发挥”、“环顾左右而言他”者并不少见,即便是着眼于画迹,落脚于画理的论画诗,也离不开诗情的统摄。

题画诗在中国有绵延千年的历史,有数以万计的作品,它属于中国文化的一种奇异现象,它涉及诗歌艺术和绘画艺术的诸多问题,一篇文章,一本书难于阐说透彻,这里仅就其中的几个基本问题谈一些看法。

一、题画诗在中国产生和发展的原因。

题画诗萌芽于晋宋南北朝,成型于唐、五代,发展于宋、元,鼎盛于明、清(详见《中国题画诗发展的历史线索》),延续于近现代,前后有一千多年的历史。唐宋以来,大诗人、大画家几乎都有题画诗留世;元以后,“文人画”占据画坛主导地位,画上题诗蔚成风气;明清之际,“诗书

画三绝”者结伴而来,“诗画合璧”的作品成批涌现。这种奇异的艺术现象,对于西方国家来说也许是不可思议的事情,可在中国却成了千真万确的史实。究其根由,与中国文化的特质密切关联。在中国民族文化的土壤中生长起来的诗艺术和画艺术,其深层联系盘根错节、千丝万缕。这种深层联系作用于诗、画的构思和意境而出现“诗中有画”、“画中有诗”;作用于诗、画的题材和结构而出现“诗意画”和“题画诗”。

中国诗与中国画的深层联系主要是,艺术形象存在方式上的交叉;创作主体常规意念的融通;题材选择结构后果的趋同;审美观念基本范畴的契合。

(一) 艺术形象存在方式上的交叉

依照艺术形态学的理论,诗属于时间艺术,画属于空间艺术,二者分属不同的领地,各有其特定的艺术形象存在方式。这种本体论的界分一般地说是不为错的,但以此来框定中国的诗和画,就会出现明显的偏颇。这主要是因为中国人的宇宙观念、时空意识与西方人有本质上的差别。宗白华先生说:“中国人的宇宙概念本与庐舍有关。‘宇’是屋宇,‘宙’是由‘宇’中出入往来。中国古代农人的农舍就是他的世界。他们从屋宇得到空间观念。从‘日出而作,日入而息’(《击壤歌》),由宇中出入而得到时间观念。空间、时间合成他的宇宙而安顿着他的生活。他的生活是从容的,是有节奏的。对于他空间与时间是不能分割的。春夏秋冬配合着东南西北。这个意识表现在秦汉的哲学思想里。时间的节奏(一岁十二月二十四节)率领着空间方位(东南西北等)以构成我们的宇宙。所以我们的空间感觉随着我们的时间感觉而节奏化了、音乐化了!画家在画面所欲表现的不只是一个建筑意味的空间‘宇’而须同时具有音乐意味的时间节奏‘宙’。一个充满音乐情趣的宇宙(时空合一体)是中国画家、诗人的艺术境界”(《美学散步》第89页)。宗先生这段话的本意是在说明中国艺术的独特的时空意识,这里引用他的话意在说明这种独特的时空意识给予中国诗画艺术形态的影响。由于中国人的宇宙观实际上是时间与空间相随相伴的观念;由于这种宇宙观作用于诗人、画家对客观世界的观察方法,即“俯仰自得,游心太玄”,“目既往还,心

亦吐纳”；由于这种宇宙观直接导致了中国诗画最高审美范畴“意境说”的建立，因此，我们不得不对中国诗与中国画的艺术形态做符合民族文化特质的审视和界定。中国诗歌实际上从来就没有固守过时间艺术的疆界，大凡好诗总是情景交融的，或写境，景语皆是情语；或造境，情具象而为景。而且通常以那些“象外有象”，越加品味越感其景妙，越感其情深者为最佳。正因为情以景显，以意取象，所以“莱辛所反对的历数事物形象的写法在中国诗中也常产生很好的效果”（朱光潜语）。诸如，王维的“大漠孤烟直，长河落日圆”（《送使至塞上》）；顾况的“板桥人渡泉声，茅檐日午鸡鸣”（《过山农家》）；马致远的“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马”（《天净沙·秋思》），分明是以视觉的位移牵引和转动着一个个静止化的空间画面，意象之间似断实连，愈加品味愈有身临其境之感。由此看，中国诗实际上是空间化了的时间艺术。而中国画素以散点透视著称，“三远”之说承前启后，古今不衰。以“自山下仰山巅”、“自山前窥山后”、“自近山望远山”的数层视点所构成的艺术空间，是富于诗意创造的流动的辗转的渗透时间节奏的空间。关于这一点，郑绩曾说过：“布景欲深，不在乎委曲茂密、层层多叠也。其要在于由前面望到后，从高处想落低处，能会其意。则山虽一阜，其间环绕无穷；树虽一林，此中掩映不尽。令人玩赏，游目骋怀。必是方得深景真意”（《梦幻居画学简明》）。可见，中国画实际上是时间化了的空间艺术。中国诗与中国画在艺术形象存在方式上的这种交叉性的特征，使画家读诗、诗家读画都感到一种异乎寻常的亲切，使他们都感到从对方那里吸收一点什么是那样的自然，那样的便当，于是，由诗而引发出来的“诗意画”和由画引发出来的“题画诗”不但有了产生的可能，而且具备了兴旺发达的最基本条件。

（二）创作主体常规意念的融通

汉末魏晋六朝，是中国历史上的一个极具特殊性的时代，也是一个最富艺术精神的时代。这时，由儒教一统天下的格局已被打破，老庄美学大规模复兴，佛教思想也开始对文学艺术产生深刻影响。由此至唐，逐渐形成了儒、道、佛三教互相对立、互相补充的格局。此后，在中国古

代思想史上,儒家思想虽然还是一以贯之的主线,而道家思想和佛教思想也始终占据着重要的辅助地位。中国古代文人自幼受儒家思想教育,早期无一不以积极入世,求取功名,“兼济天下”为主导的人生趋向。可是,严酷的社会现实,激烈的官场争斗,腐朽的科举制度,又时常使他们失望,使他们迷惘,于是他们便从道家思想、佛教思想中寻到了精神依托,进而又把消极避世、淡泊名利、“独善其身”作为一种人生追求。然而,入世“难”,出世亦“难”,中国古代文人中的大多数便是在这“两难”的境遇中度其一生的,因此,激昂慷慨、悲歌长啸与愤世嫉俗、超尘脱俗便成了中国古代文人常规性的相反相成的心理状态和艺术意念。由于自晋宋时期山水画萌芽之后,自顾恺之、宗炳、王微之后,中国画的创作者以文人为主体,由于诗人、画家文化心理结构的一致性,由于“中国艺术精神的自觉,主要是表现在绘画与文学两方面”(徐复观《中国艺术精神》),便使得诗人与画家的思想、艺术上的交流日益频繁,也使集诗人和画家于一身的作者愈见其多,进而使读诗作画,读画题诗,甚至“手写画,口吟诗”成为很自然的事情。

(三)题材选择结构后果的趋同

苏联当代著名美学家莫·卡冈曾说:“艺术创作在许多方面对于它为了认识而选择的生活现实领域具有依赖性,理论要是能够确定这种依赖性的原则也就够了。而这种依赖性表现为,艺术认识的一定对象在某种程度上制约着这种认识的手段,也就是说,对象的选择具有结构上的后果”(《艺术形态学》第421页)。中国文人历来将大自然视为寄托自己情感的对象。“天人合一”,人与自然亲近和谐是中国自然美学观的基本内涵。早在魏晋南北朝时期,中国的诗人和画家就开始面对自然山水寻求人生的哲理和趣味,而当他们把自然山水作为创作对象选择下来的时候,便导致了山水诗、山水画的相继出现。晚唐至宋,中国的咏物诗步入鼎盛期,随之,宋元之际,中国花鸟画的创作进入文人“墨戏”的领域。由此,中国的诗、画艺术从题材选择的一致性导致了结构后果的趋同,即山水诗与山水画,咏物诗(主要是花鸟)与花鸟画(不单是花鸟)。“比德”和“畅神”是中国的两大自然美学观,“比德”是儒家的观念,“畅

神”是道家的观念。中国的山水诗、山水画所表现的主要是“畅神”的审美观,是为了满足人对自然的情感需要而创作的。中国的以花鸟虫兽、梅兰竹菊为题材的诗和画,则主要反映“比德”的审美观,是为了满足人对自然的伦理追求、人格追求而创作的。

(四) 艺术评论基本范畴的契合

中国的古典文艺美学自魏晋南北朝之后,主要是从文学评论和绘画评论中吸收概念和命题,使之成为基本的美学范畴。而这些概念和命题,大多经历过文学评论与绘画评论的切磋、琢磨、延续和发展才约定下来的。如“气韵生动”的命题本是南朝画家谢赫在《古画品录》中提出的“气韵生动”,关键在“气韵”,根本在“气”,而“气”作为一个审美范畴则是由文学家曹丕在《典论·论文》中提出的:“文以气为主,气之清浊有体,不可力强而致。”再比如,谢赫在《古画品录》中提出的“取之象外”的命题,又引发了唐代诗歌美学中“境”的范畴的出现:“境生于象外”(刘禹锡语)。中国古典美学的重要范畴“意境”由此而产生,进而成为诗画的一致性的最高审美追求。

以上这四个方面使中国诗与中国画之间形成了长期稳定的深层联系,并成为中国题画诗得以产生,得以兴盛,得以经久不衰的基本根源。除此而外,还要提及中国题画诗堂而皇之地步入画内,成为中国画独特风貌的一个组成部分的主观性契机和客观性契机。

所谓“客观性契机”,指的是汉字和书法的媒介作用。汉字是世界上最为古老的文字之一,世界范围内的表音和表意这两大文字体系中,汉字是典型的表意文字。它的方块形状、象形构造、单文独义、一字一音等表意特征,使它容易引起具体意象,容易造成视觉方面的印象。书法艺术本身就是用毛笔书写汉字的传统造型艺术,而中国画也是以毛笔为基本工具,且与书法艺术的用笔规则相通。《中国美术辞典》中说:“由于书画同源,所以两者在达意抒情上都和骨法用笔、线条运用有着紧密的联结,因此绘画同书法、篆刻相互影响,形成了显著的艺术特征。”由此推知,当唐人以书法形式将款识藏于画中石隙树根之时,就埋下了元以后诗词题跋大兴于画内的契机。书法的先行进入绘画,为绘画堂皇地