

赵孟頫《秀石疏林图》(见封二),今藏北京故宫博物院。

赵孟頫(1254—1322),字子昂,号松雪道人、鸥波、水晶宫道人,吴兴(今浙江湖州)人。宋宗室,入元后,经程矩夫推荐,仕刑部主事,后官至翰林学士承旨、江浙行省平章政事,封魏国公,卒谥文敏。工诗,善书画,有《松雪斋集》。

赵孟頫这幅画,是我国画史上一幅很著名的作品,画作里体现的美学思想,曾在我国画史上产生过深远影响。画幅正中,绘一湖石,石旁分别缀以枯木、稚竹。湖石用飞白之笔画出,横拖竖抹,笔画似断欲续,疏松秀逸。稚竹用八分笔法写出,树木用籀书(大篆)笔法写出,构成全图秀美萧逸、幽淡的画境。图卷后有柯九思、危素、王行等人的题诗,又有画家自题一绝:

石如飞白木如籀,写竹还于八法通。

若也有人能会此,须知书画本来同。

题诗并未模写画面具象,却直截了当地发表画法通书法的议论。首句,论述画石用飞白笔法,画树木用大篆笔法。次句论述画竹要与“永字八法”相通。“籀”,即籀书,也叫“大篆”。“八法”,即永字八法的简称,以永字为例,说明楷书的八种用笔方法,指侧(点)、勒(横画)、弩(竖画)、趯(勾)、策(斜画向上)、掠(长撇)、啄(短撇)、磔(捺)。石、木、竹都是画面具象,诗句所发议论,都紧扣画面,绝非空论、泛论。第三、四句,对上述议论作总结性阐发,进一步强调书画用笔同法的观念。题诗反映了画家的“书画同源”的画学主张,也体现出他注重笔墨情趣的艺术追求。清代八



怪之一的黄慎,以草书笔法画人物,海上画派吴昌硕以籀篆笔法画花卉,极具金石味,都是受到过赵孟頫极深的艺术启迪。赵孟頫这幅画,这首题诗,也就成为“画论诗化”的代表作品之一。

历来画家喜欢在创作中渗透、贯串自己的美学思想和画学主张,也就是用画来体现画论。题画诗人或则画家自己又用诗歌来挑明这种艺术理念,使画论诗化。题画诗有纯写议论之一格,或则半写画面、半涉论宗。所发议论,分两大类:一类对画幅的题材内容发出政论式、史论式的议论,如沈周《题墨蚕》:“牡丹论花不论叶,桑柘论叶不论花。饶尔五陵歌舞地,未如辛苦养蚕家。”这是很典型的政论式题画诗。另一类对画幅的构思立意、艺术技法发出画论式的议论,如赵孟頫《秀石疏林图》。前者与画论无关,这里专门讨论画论诗化的问题。

诗人观看画幅后,既不具体描绘画面具象,也不抒发主观情思,更不停留在再现画境美的层面上,却对画境作深入的理性探索,将视角投向审美理性的层面上,写出阐述美学思想和画学观点的题画诗。有的画家,寄画论于画幅里,为了便于读画人理解自己的构思匠心、艺术创作的经验和“画艺三昧”,便题诗以自明之。于是,画论不再是用题跋、随笔的形式写出,却成为诗化了的艺术见解和画学理念,形成了诗画艺术融通的最高形态,诗化的画论,将题画诗和诗画融通美引进到艺术哲学的殿堂。

先看看纯发议论的一类题画诗。

清王翬有一幅临摹明代画家王绂的《枯槎竹石图》,恽寿平为作《石谷临九龙山人枯槎竹石》诗,云:

心忘方入妙,意到不求工。

点拂横斜处,天机在此中。

全诗句句发表绘画理论。首句称赞石谷“心忘”而画艺入妙。苏轼早在《书晁补之所藏与可画竹三首》里便论及“嗒然遗其身”的创作精神状态,只有达到身心两遗、物我两忘的境界,笔下才能产



生奇妙的艺术品。次句称赞石谷崇尚“意到”的艺术追求,这是欧阳修《盘车图》“古画画意不画形”艺术思想的直接传承。三、四句说,画家随意点拂,蕴含着无穷的“天机”。恽寿平用诗句论说画家应有脱尘出俗的胸襟,方能创造出真趣天纵、逸气飞动的艺术妙品。我们读一读恽氏的题跋(同一幅画上):“枯槎竹石,非倪非黄,玩其率意落笔,脱尽画家径路,始见天趣飞翔,逸气动人也。”便能领悟到整首诗所阐发的画理。

元赵孟頫《题苍林叠岫图》:

桑苧未成鸿渐隐,丹青聊作虎头痴。

久知图画非儿戏,到处云山是我师。

这是赵孟頫的自题诗,不写画面景物,专谈自己的艺术观点,纯发议论。首句自谓一生仕宦顺达,做过高官,不能像陆羽那样,成为隐居桑苧间的人。“鸿渐”,即唐代文学家陆羽,自号桑苧翁,生平大部分时间闭门读书,不愿出仕,有《茶经》传世。次句说姑且做一个像顾恺之那样“痴绝”于绘画事业的人。“虎头”,晋代画家顾恺之的小字。后两句,径直道出“师云山”的艺术意想,也就是“师法自然”的画学观点。这种观点,早在唐代的张璪已经提出:“外师造化,中得心源。”(见《历代名画论》卷一〇)宋范宽也有“与其师人,不若师诸造化”(夏文彦《图绘宝鉴》)的艺术主张。到了元代,赵孟頫用诗句再次表述了“师造化”的艺术观,难能可贵。

以上这些纯发议论的题画诗,虽然没有具体描绘画面,但是画家、诗人们总是就画题发论,论由画生,有时还在论述时偶尔点及画面,充分反映出题画诗的艺术特质,与单纯的画论迥然不同。

再看看半写画面(两句)、半发议论(两句)一类的题画诗。

元邓文原《题危太仆所藏荥阳郑虔画秋峦横霭图二首(其一)》:

郑君胸次有江山,应识区区只一斑。

山色空蒙斜日里,郁林遥指碧云间。



前两句,纯粹说理,称赞郑虔胸中原自有丘壑,《秋峦横霭图》只是他胸中很小的一部分。后两句,具体描绘画面景物,斜阳里,山色空蒙,遥指碧云暮霭之间,树木郁郁葱葱,满目秋光。画面描绘的正是“区区只一斑”的景物,与前两句的说理相照应,思致清幽,意境深远。元王蒙《题范宽画卷山水》:“范宽墨法似营丘,散落人间二百秋。咫尺画图千里思,山青水碧不胜愁。”题诗前两句,先涉论宗,指出范宽的山水画师法李成,这与《宣和画谱》“始学李成”的说法是一致的。这幅画散落在人间已有二百多年。两句诗论述了画家师承和画作流布的问题。后两句,就落到画面上,描写范宽这幅画卷具有咫尺间有千里之思的笔势,一幅青碧山水,逗起人们无边的愁思。画面实景与画论相配合,引导读画人深入地欣赏范宽的这幅山水画卷。以上两诗,都是先发议论,再写画面的例证。

宋陈与义《和张矩臣水墨梅五首(其四)》:

含章檐下春风面,造化功成秋兔毫。

意足不求颜色似,前身相马九方皋。

前两句写画面梅花形象,用寿阳公主卧于含章殿檐下,梅花飘落到额上的故事,形容画上梅花之娇美。三、四句转而发议论,阐述绘画艺术重视神似意足,不拘泥于外表色相。这个诗化了的艺术见解,后来被汤垕直接地写到《画鉴》里,说:“画者当以意写之,不在形似耳。”清郑燮《题墨竹图轴》:“一两三枝竹竿,四五六片竹叶。自然淡淡疏疏,何必重重叠叠。”前两句写画面具象,后面两句发议论,表述自己崇尚“清瘦”、“简淡”的审美追求,这与他的《题竹石图轴》“冗繁削尽留清瘦”的艺术见解,完全一致。以上两诗是先写画面、再写画论的例证。