

# 中国题画诗类型新解

——以中国现代画家诗人诗作为例

叶 澜 涛

(广东海洋大学 文学与新闻传播学院,广东 湛江 524088)

**摘 要:**“诗画一律”是中国独特的艺术传统,这一艺术融合的最终形成是“诗向画的靠拢”与“画向诗的靠拢”双向运行的结果,题画诗是对“诗画一律”艺术观念的实践。通过列举中国现代画家创作的题画诗,证明中国题画诗从诗画关系上可分为三类:诗意大于画意、诗意等于画意、诗意小于画意。通过对中国画家题画诗新的类型分析,既能理解画家在创作题画诗时的“文本间性”,又能认识均衡艺术修养的重要性。

**关键词:**题画诗;画家诗人;诗画一律;艺术融合

**中图分类号:**I207.2

**文献标识码:**A

**文章编号:**1673-0429(2020)04-0038-08

**doi:**10.19742/j.cnki.50-1164/C.200405

题画诗是将诗词题写于画作上的诗词形式。中国古代题画诗对现代题画诗的发展产生了深远的影响,这种影响不仅体现在范式、意象、语言等形式因素上,还体现在文人精神、意境探求等艺术观念上。中国古代题画诗经历了漫长的演变过程,刘继才在《中国题画诗发展史》中将之归纳为五个时期:春秋战国至秦汉是萌芽期,东汉、西汉时期出现的画赞为“文”与“画”的结合提供了基础;魏晋时期是题画诗的生成期,这一时期题画诗人逐渐增多,出现了专门的题画诗赞;隋唐五代时期是题画诗的成熟期,成熟的标志体现在不仅出现了如杜甫、李白等著名题画诗人,还明确提出了“诗中有画、画中有诗”的艺术观念;辽宋金元是题画诗的发展期,这一时期题画诗人进一步增多,如宋代的苏轼、黄庭坚,金末元初的元好问等。在理论建构上,苏轼在题画诗中强调“刺时”“写物”“言理”等主张,元好问在题画诗中注重品评结合,所题诗作从画史的角度指出其历史地位;明清时期是题画诗的繁盛期,这一时期代表性的题画诗人有明代的唐寅、徐文长,清代的郑燮等。明清时期的题画诗由于经济发展等因素,出现了注重世俗化、强调安逸舒适等新的特点。<sup>[1]14</sup>从古代题画诗的发展演变的历史来看,可以发现题画诗在发展过程中理论渐趋完善,风格也渐趋多元。

## 一、“诗画一律”与中国题画诗

中国传统文人画与世界其他绘画艺术相比较,特殊之处在于强调艺术之间的互融互通,最典型的就是体现在“诗画一律”的观念上。诗歌与绘画这两种看似不相关的艺术形式在东方艺术系统中以高度

**收稿日期:**2020-02-18

**作者简介:**叶澜涛(1980—),男,湖北黄石人,文学博士,广东海洋大学文学与新闻传播学院副教授,复旦大学2019年度访问学者,研究方向:现代城市小说研究和现代旧体诗词研究。

**基金项目:**国家社科重大项目“多卷本《中国现当代旧体诗词编年史》编纂与研究及数据库建设”(18ZDA263);四川省教育厅一般项目“新世纪网络旧体诗词研究”(WLWX-2019010)。

统一的形式长期存在,这在世界艺术史上也是非常特别的存在。

诗歌与绘画作为两种不同的艺术形式在诞生的初始阶段并没有交集,绘画诞生的时间明显要早于诗歌。中国的绘画最早起源于远古时期的河图,《易·系辞上传》记载:“河出图,洛出书,圣人则之。”《论语》记载:“子曰:凤鸟不至,河不出图,吾已矣夫!”唐代张彦远在《历代名画记》中也认为河图的出现标志着我国绘画艺术的确立。<sup>[2]3</sup>中国绘画自诞生之后,在漫长的发展初期主要停留在线条阶段,例如夏、商、周及春秋战国时期。风格化的画家或绘画流派到了汉代才开始出现,这一时期出现了毛延寿、张衡、赵岐、蔡邕等著名画家。南北朝时期开始出现绘画理论,画论的出现意味着绘画思想开始成型,最早品鉴类的绘画著作是谢赫的《古画品录》。唐代以后的画论开始注重“气韵生动”“脱形求神”等美学趣味,这意味着绘画的文人画倾向逐渐成形。

诗歌的诞生较之绘画要晚得多。中国的诗歌最早在杨慎的《风雅逸篇》、冯惟讷的《风雅广逸》以及《诗纪》的前十卷《古逸》中被搜集。<sup>[3]3</sup>而《诗经》和《楚辞》的出现则意味着中国诗歌传统的确立,以《诗经》为代表的现实主义传统与以《楚辞》为代表的浪漫主义传统成为此后两千多年中国诗歌发展的主要风格。诗歌与绘画在各自独立发展了一千年后开始走向融合。诗歌和绘画的融合开始于魏晋南北朝时期,这一时期题画诗人的出现可以视为画家与诗人身份融合的标志。“诗画一律”艺术观念的形成经历了“诗向画靠拢”与“画向诗的靠拢”两个阶段,两者的融合是不同艺术形式相互作用的双向过程。<sup>[4]77-132</sup>

#### (一) 诗向画的靠拢

“诗向画的靠拢”在山水诗中表现最为明显,早在《诗经》《楚辞》及汉赋中就出现许多对山水景物的描写,先秦两汉时期人们对山水的态度从敬畏变成了亲切,从个体山水的体悟变成了对山水全貌的描写。自然山水在这一时期从陪衬、附属的地位开始成为主体,这为山水诗的精细摹写奠定了情感基础。<sup>[5]4</sup>山水诗的兴盛始于魏晋时期,这一时期动荡的社会现实使得士人阶层试图在山水之乐中寻求安居避祸之途,最著名的代表是“竹林七贤”。与此同时,随着道家思想的兴盛,游仙诗成为这一时期诗歌的主要体裁。要得道求仙需要避居山野,需要到人迹罕至的地方静修参悟。因此,咏仙的同时歌咏山水成为理所当然的事情。山水诗到了南朝至晚唐时期,求仙的内容逐渐消退,冶游的内容变得普遍。官宦的纪游和宫廷的游宴内容成为山水诗的重要内容。山水诗发展到了唐代,以山水田园为主,对静穆淡然之境的追求成为山水诗的基本审美风尚,这一风尚到了宋代已经成为宋代山水诗自觉的美学追求。<sup>[4]103</sup>当然,“诗向画的靠拢”不仅仅体现在山水诗的发展中,实际上咏物诗与花鸟画、咏史诗与历史画、题画诗与诗意画之间也都存在不同艺术形式之间的类比关系,这种艺术种类上的连接关系促进了文化艺术的类型化发展。“如果说中国诗与中国画在题材选择上所存在的趋向指向导致了结构后果的连接对应,也就是艺术种类连接的对应;那么,这种结构后果又以其特有的思维模式导致了文化上的整合效应,即艺术文化类型的形成。”<sup>[6]3</sup>

#### (二) 画向诗的靠拢

诗向画靠拢,画亦向诗靠拢。前者大约是在中唐以后逐渐完成,而后者则是在宋代完成。山水诗、咏物诗对于静穆淡然的追求与这一时期绘画对“逸格”的追求恰好一致。因此,画向诗的靠拢成为可能。黄休复在《益州名画录》中明确提出“逸”是画品的最高等级,王维则从创作者的角度提出“思”与“胸次”对于画作“逸”品的重要性。之后,南宋邓椿在《画继(卷十)》总论开篇明确提出“画者,文之极也”。画向诗的靠拢意味着绘画的“文学性”不断加强,这一转变在苏轼等著名文人影响下完成。苏轼在《书鄢陵王主簿折枝二首之一》中提道,“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。”在《东坡题跋·书摩诘〈蓝田烟雨图〉》中他再次提道:“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。诗曰:‘兰溪白石出,玉川红叶稀。山路元无雨,空翠湿人衣。’此摩诘之诗,或曰:‘非也,好事者以补摩诘之遗。’”好友黄庭坚也认为书画之间可以互通,他评价北宋画家李公麟的画作

时强调“李侯有句不肯吐,淡墨写作无声诗”。北宋时期许多画家认可“诗是无声画,画是有形诗”,张舜民、郭熙、郭思等都表达了类似的观点。如“诗是无形画,画是有形诗。”(张舜民)<sup>[7]168</sup>“前人言‘诗是无形画,画是有形诗。’哲人多谈此言,吾人所师。”(郭熙、郭思)<sup>[7]</sup>画向诗的靠拢最终完成了诗歌与绘画两种艺术的融合。

诗画之所以可以融合与许多因素有关。从思维模式上而言,强调直观体认而非分析辨别的思维习惯使得画家和诗人在体会外在自然时都强调主观感受,这种主观感受性的习惯与强调“物心之辩”“形神之辩”时强调“心”“神”的主体地位有关,带有一定的唯心主义色彩。“古代诗歌,无论就创作实践来看,还是就理论诉求来看,均重直观摹绘,重体物相形,至此应当不存疑虑了。而正是在这一点上,‘诗’与‘画’紧密地结合起来,‘诗’与‘画’的‘一律’之处,就在这里。”<sup>[8]</sup>从艺术风格上看,中国的诗画艺术从主流上而言都强调“萧条淡泊”的意境追求,艺术风格上的相似性也使得二者相通相融成为可能。意境是中国古典艺术的最高精神要求,对意境的追求使得不同领域的艺术家在各自的艺术领域借助语言、形象或肢体体认世界的同时又脱离这些要素,注重精神世界的“表现”。在意境理论发展过程中王国维的贡献最大,他在总结张岱、金圣叹、王夫之、叶燮、袁枚、纪昀等人的“意境”学说后加以改造和强调。王国维的“意境说”包含三个层面的含义:(1)情与景、意与象、隐与秀的交融与统一;(2)要求再现的真实性;(3)文学语言能够直接引起鲜明生动的形象感。<sup>[9]614-617</sup>艺术家脱“形”求“神”,努力借助语言、形象、肢体的“意象”最终构成了精神性的“意境”世界,这个“意境”世界是“天工清新”的,是“纯质清淡”的。当然,刚劲雄健、奇崛乖戾的风格并非没人认同和推崇,例如北宋的书画理论家董道、南宋画家李唐都推崇刚劲雄健的画风。总体上而言,前者的风格追求无疑占据了主流。梳理了“诗画一律”理论发展历史和了解其成因后,可以说“‘诗画一律’的核心是艺术家对于个人情感与宇宙生命的至深关怀,体现着中国艺术强烈的人文情怀。‘诗画一律’论的核心就是对艺术揭示深层生命的认识,对中国艺术人文情怀的理性言说。”<sup>[4]291</sup>

题画诗是体现“诗画一律”最直接的证明。题画诗的起源始于汉代的画赞传统,西汉和东汉时期的“画赞”写作为题画诗的成型提供了必备的条件。<sup>[1]26</sup>例如西汉的扬雄、东汉的赵岐和王延寿都曾作过画赞。虽然大部分学者均认可题画诗产生于魏晋时期,但具体始于何人何作却并不统一。在高文、齐文榜的《现存最早的一首题画诗》中,论者认为东晋支遁的《咏禅思道人诗》是最早的题画诗。<sup>[10]</sup>而在张晨的《中国书画与中国文化》一书中,则认为应该是西晋傅咸的《画像赋》。<sup>[11]175</sup>当然也有人将题画诗的开创期推迟到唐代,例如清代沈德潜在《说诗晬语》中就认为“唐以前未见题画诗,开此体者,老杜也。”老杜指的是杜甫。孔寿山在《中国第一首题画诗》将初唐诗人上官仪的《咏画幃》视为第一首题画诗。<sup>[12]</sup>从以上讨论可以看到,虽然题画诗的准确起点难以确定,但时间上大致在魏晋至初唐之间。

## 二、现代画家诗人题画诗类型新解

题画诗作为一种诗歌类型产生之后,由于与东方思维习惯与文人精神的契合,在此后1500多年的时间里一直绵延不断。唐代是题画诗的成熟期,宋元时期是其延续期,明清时期是其鼎盛期。清末民初的政治危机给中国的传统文化带来一定程度的冲击,但另一方面,由于政治环境的松弛使得一部分文人画家脱离传统的发展道路,开始在北平和上海等地区寻找新的生存方式,这带来近代诗画艺术新的变革。晚清创作题画诗中较为知名的文人如何绍基、樊增祥,政治家如龚自珍、魏源、翁同龢,画家如居巢、居廉,僧侣如“八指头陀”释敬安等都写作了大量的题画诗。现代画家中创作题画诗的例子更多,可以说现代几乎绝大部分画家都有数量不等的题画诗。与其他题材的诗作相比,题画诗占据了这些画家诗集中的重要部分。现代画家中有的自己整理,有的经由门人弟子整理,出版刊印专门的题画诗集。前者如徐世昌就整理出《归云楼题画诗》《退园题画诗》《海西草堂题画诗》等。除自己整理题画诗集外,大部

分的题画诗集是从画家的诗词全集中整理辑录,以注评的方式刊行面世。如《吴昌硕题画诗笺评》《齐白石题画诗选注》《宾虹题画诗集》《张宗祥题画诗墨迹》《启功题画诗墨迹选》《黄纯尧题画诗稿》等。

面对数量庞大的题画诗,如何认知?如何归类?不同时代的学者提出了不同的解决方案。目前较为常见的划分方式主要有以下两类:一类是以时间为序,按照朝代和诗人的创作时间来介绍不同阶段的题画诗人和题画作品,如《中国历代题画诗》《历代画家题画诗赏析》《唐朝题画诗注》等就是按照朝代来进行分类的。时间分类中除了按照朝代来划分外,还有就是按诗人的创作时间分类。例如《李白题画诗详注》《苏轼题画诗选评笺释》《晚明至盛清女性题画诗研究》《四王题画诗》等。另一类是以类别为序,按照题材或体裁对题画诗进行划分。按照类别来划分题画诗类别在清代就已经开始,如陈邦彦编选的《御定历代题画诗类》分上下卷,收集近9000首题画诗,按照天文、地理、山水、名胜、古迹等分为120卷。这种按内容分类的方式是其主流方法,《历代题画诗类编》《题画诗类编》《中国题画诗分类鉴赏辞典》《山水题画诗类选》等都采取的是这种分类方法。有的题画诗集将题材分类法与时间分类法结合,如任世杰编撰的《题画诗类编》中将题画诗分为花鸟、山水、人物等,在花鸟类中又按照朝代进行列举就是折中式的解决方案。除了按照内容划分外,按照体裁进行划分也是较为常见的分类。题写于画作之上的不一定全部都是诗歌,也有词、曲等其他韵文形式。刘继才在《趣谈中国近代题画诗》中就将近代题画诗按照题画诗、题画词、题画曲进行分类。近代创作题画诗的诗人数量众多,如孙中山、徐世昌、袁世凯、朱自清、高剑父、张大千等。题画词家、题画曲家亦不少,如姚椿、黄燮清、金和、李慈铭、谭献、冯煦、王鹏运等。有一些诗人属于题画词曲兼擅,如汤貽汾、周之琦、姚燮、谢玉岑等。以诗词曲等韵文体裁作为划分标准,打破了单一以内容为主的类编思路,丰富了题画诗的分类认知。

从目前所见到的各类题画诗集来看,时间分类法和类别分类法是最为常见和主流的方式,然而题画诗的分类并非限囿于以上类型。由于绘画与诗歌属于两种不同的艺术形式,绘画强调视觉呈现,诗歌强调语言建构,两种艺术形式虽然能够共时存在,但在主题呈现、内容承载、艺术价值等方面有所差别。题画诗作为两种艺术形式的碰撞与结合,可以从两种艺术类型之间的关系出发,即从诗与画之间的关系来进行题画诗的类型划分。依据题画诗中诗意与画意的表现差异,题画诗的诗词与画作之间实际上存在三种关系:诗意大于画意、诗意等于画意、诗意小于画意。现以现代中国画家诗人的题画诗为例,分析题画诗中诗意与画意之间对立统一的复杂关系。

### (一) 诗意大于画意

这种题画诗往往借助所题画作的内容,在诗作中借题发挥,将画作中没有阐释完整的内容用诗作的方式继续阐发。如吴昌硕的《春夜梅花下看月,花瓣皆含月光,碎玉横空,香沁肌骨,如濯魄冰壶中也,但恨无啁啾翠羽和予新咏》,“梅溪水平桥,乌山睡初醒。月明乱峰西,有客泛孤艇。除却数卷书,尽载梅花影。”这是吴昌硕青年时期远离家乡外出游学经过梅溪时题所画梅花的诗作,单纯从画作上很难理解当时画家内心想法。然而在诗作中,他在开头点明了自己离家去乡的时间(乌山睡初醒)和地点(梅溪水平桥),在诗歌的结尾借梅花点明自己的心志——清贫自持、志高意远。诗作的内容显然比画作的内容更为丰富,对于理解画作和画家当时的内心想法有很大的辅助作用。又如《人遗纸数幅,光厚如茧,云得之东瀛,或曰此苔纸也。醉后以酒和墨为梅花写照……不知大梅山民挥之门外否?引为同调否?安得起而问之?》,“三年学画梅,颇具吃墨量。醉来气益粗,吐向苔纸上。浪贻观音笑,酒与花同酿。法疑草圣传,气夺天池放。能事不能名,无乃滋尤谤。吾谓笔有灵,笔笔皆殊状。瘦蛟舞腕下,清气入五脏。会当聚精神,一写梅花账。卧作名山游,烟云真供养。”这首题画诗在序言部分除了交代纸与墨的特别之处(“苔纸”“以酒和墨”)外,也交代出创作写意画的最佳时机(“兴酣落笔”“物我两忘”)。在正文部分具体解释了“物”“我”之间如何“两忘”(“吾谓物有天,物物皆殊相。吾谓笔有灵,笔笔皆殊状”),用不同的“心相”描摹不同的“物像”,这反映出吴昌硕的艺术创作观念。这些内容是单纯依靠画作是无法传达的,然而通过诗的序言和正文可以将创作时间、动机等画作背景告知读者。吴昌硕最著名

的题画诗莫过于任伯年为其所作画像所题诗作,如《〈饥看天图〉图自题》《任伯年为画〈归天图〉戏题》《〈蕉阴纳凉图〉自题》《予索伯年画照,题曰酸寒尉像。顶凉冒,衣纱袍袂,端立拱手,厥状可哂。与予相识者皆指曰:“此吴苦铁也。”因题诗写意并以自嘲》。这些题画诗皆为吴昌硕落拓之时自嘲之作,吴昌硕在诗中常常自问,“写此欲奚为,怜我宦情苦。”(《题酸寒尉像》)、“何日陶潜菊,篱边对酒壶?”(《任伯年为画〈归田图〉戏题》)、“未是清空未尘土,长裾摇曳尔何人?”(《画像自题》),从题画诗句中反复的自责自问,不难读出吴昌硕当时心中郁结之气和文人风骨,这对于理解他后来弃官鬻画的心理动机颇有帮助。

张宗祥擅作题画诗,曾自编《铁如意馆题画诗》。张宗祥在抗战爆发后入川避难,他在《题沈君甸〈风雨一庐图〉》借他人画作感叹,“玄武精庐暗劫尘,巴山小筑寄吟身。娟娟檐外迎修竹,寂寂门前无俗宾。四面江山张画本,一天风雨话辛酸。莫嫌长夜昏难旦,已听鸡声报早晨。”这是借他人画作浇自己心中块垒。沈君甸的《风雨一庐图》让张宗祥联想起自己飘零无着的生活,“巴山小筑寄吟身”既为说明画作,也是夫子自道,身世之感自然让人唏嘘。另一首题画诗《画战场花》也表达了诗人厌恶战争祈求和平的心愿,“百万男儿血染沙,暖风吹作战场花。史书尽纪人相杀,非战何曾有墨家?”

张宗祥还有一些为友人画作所题诗作,如《题西山逸士山水小册》《题丰子恺年世兄画,即用其见寄原韵》《题黄宾虹山水》等,在其题画诗中不难读出他对于其他画家的评价。在《题西山逸士山水小册》中,他感叹溥儒的画作中“芦中无伍员,江边无屈原。”“悲哉秋气深,宋玉今安在?”“不识藏经阁,高僧在上否?”在感叹溥心畲画作的同时也在感叹溥心畲的身世。在《题丰子恺年世兄画,即用其见寄原韵》中,他评价丰子恺的画作,“一支健笔扫陈尘,天马行空见此人。画苑何须翻六法,偶师造化偶师心。”诗的前半部分夸赞丰子恺的画作不流于俗,赞扬他为天马行空之人。后半部分则借其画作表达自己的艺术观点,“偶师造化偶师心”。在《题黄宾虹山水》中他对黄宾虹给予很高的评价,“君是江南老画师,能生能熟更能奇。纵毫泼墨规唐宋,俗子庸夫莫漫嗤。”这些题画诗包含了诗人对画作、画家的评价,也借画作抒发自己的感慨,这些内容都是单纯借助画作所无法传达的。通过题写于画作中的诗作,赏画人可以了解画家在创作画作时的心境与想法。

## (二) 诗意等于画意

这种题画诗与画作内容基本一致,基本上是对画作内容进行解释说明,将画作的内容用诗作的形式再次加以描述和阐发是这类题画诗的特点。黄宾虹好游历,中年后饱览名山大川。他边游历边创作,创作了数量惊人的山水画作,在这些画作之上往往有其题画诗作。黄宾虹的题画诗主题较为集中,基本上与他的游历相吻合。《黄山纪游》《潭上杂咏》《新安江纪游》《九华纪游》等记录的是诗人在安徽省内的游历,《西湖杂咏》《淞沪杂咏》《吴中纪游》《雁荡纪游》等则记录的是他在江浙一带的游历。他自觉实践自己提出的学艺之路,学艺“当如田园之种作,四时勤劳,期于大成,以为世用,必先读书比明其理,求之书法以会其通,游历山川,遍观古人真迹,参之造化,以尽其变。”<sup>[13]22</sup>《题〈古调清泠图〉》是一首对画作进行描摹刻画的诗作,“谖谖长松飏飏泉,繁音入细听鸣弦。客来何事携琴筑,古调清泠不可传。”这首诗前半部分写景,描写的清泉流水旁调琴雅奏的情景;后半部分抒情,抒发画家对此美景雅趣的赞赏之情。诗与画之间高度融合,诗作将画作的内容基本上重新描写和阐释了一遍,传达的信息基本对等。《题〈漓江图〉》也是以诗写景,“江亭冻雨却余炎,叠彩峰前侧帽檐。杂树丹黄新酝酿,分将秋色上毫尖。”这是一首以秋天的叠彩峰为对象的山水诗,诗歌描绘了叠彩峰的挺拔和秀丽。这首诗也是以写景为主,并没有过多的寄寓之意在里面。类似的例证还有《题〈漓江揽胜亭山水长卷〉四首选二》,“奇峰灵岫簇江滨,岚影阴晴紫翠分。五色补天鞭起石,千寻拔地剑撑云。”(其一)“梯缒路绝筇无力,环佩波明玉有纹。双桨夜投何处宿,前村演漾月云云。”(其二)黄宾虹题画诗最大特色就是诗意对于画意的阐释和说明,他以纪游为特色的题画诗实践着他对于题画诗的理解,“画为无声之诗,诗即有声之画。语所难显,则以画形之;图有见穷,则以诗足之。笔擅双管之美,碑无没字之讥,则观于论画之诗,与题画之

句,有可知也。”<sup>[14]</sup>在黄宾虹看来,画作上的诗与画之间并没有本质上的差别,只是表现方式上的差别,“双管”之谓实无差矣。

启功的题画诗数量虽不及黄宾虹,但也亦可观。与黄宾虹边游历边创作的题画诗风格不同,启功的题画诗多以松竹梅兰等静态物体为主,这体现出启功高洁雅致的品性和安静恬适的性格。如《题秋山》,“粉渍微云翠点峰,山川草木发新荣。赧毫补得房山阙,一抹遥天晚照红。”画作以北京房山秋景为对象,秋日房山枫叶红透,红绿杂间,颇为诱人;诗作也是以红为主调,落日余晖中的房山一片火红。又如《题长松》,“郁郁长松涧壁生,亦高亦下半天青。偶然遥和风篁韵,如听琴台万古声。”画作以松泉为景,营造了静谧幽深的环境;诗作则对画作内容进行描绘,诗句中营造的空灵氛围正好和画作的空疏雅致相协调。类似于《题秋山》《题长松》之类诗画无差的题画诗还有一些,如《题蕉竹》《题竹石》《题葡萄》《题双松》等。

### (三) 诗意小于画意

这种题画诗大多清浅自然,少有寄托感兴之意。与内容丰富的画作相比,简单清浅的诗句有时显得诗意不足。齐白石的题画诗数量众多,多以田园野趣为题材。菊花、葫芦、佛手柑、虾蟹、藤萝、荷花、老来红等乡村常见动植物皆为他画作常见题材,也是他题画诗的主要内容。齐白石的工笔草虫颇为著名,正是这批工笔草虫让人钦佩齐白石深厚的绘画功力。与他让人赞叹不已的工笔草虫相比,他题写于画作上的诗作显得有些薄弱。如《画虾》,“蟹未肥时酒似波,芦虾风味较如何。果然个个为龙去,海国焉能着许多。”白石自注:谚云,虾头全似龙,可以化龙。与他著名的虾画相比,这首题画诗并没有太多生动的刻画或寄兴之意,以民谚做解释也使得诗作显得有些“隔”。又如《画蜻蜓》,“亭亭款款未凉秋,点水穿花汝自由。落足细看飞上去,鸡冠不比玉搔头。”这首诗借用了刘禹锡的《春词》中的蜻蜓形象,“新妆宜面下朱楼,深锁春光一院愁。行到中庭数花朵,蜻蜓飞上玉搔头。”在刘禹锡这首闺怨诗中,自由的蜻蜓进一步衬托出新妇的寂寥与幽怨。《画蜻蜓》则少有此意,注重蜻蜓形态的描写,然而刻画又不如韩偓的《蜻蜓》生动自然,“碧玉眼睛云母翅,轻于粉蝶瘦于蜂。坐来迎拂波光久,岂是殷勤为蓼丛。”类似的例子还有一些,如《螳螂》,“秋风来了,叶落草枯。后边有雀,当路有车。”如《蝴蝶》,“花圃秋光尽,名园香气微。却怜蝴蝶影,作对欲何飞。”如《秋蝉》,“无心声远借桐高,翅薄身轻过柳条。一夜秋风吹小院,无情一树碧阴凋。”齐白石充满山情野趣的题画诗并非不佳,他的诗作原本就是以清新朴实见长。然而与他的画作相比,他的题画诗作显得薄弱了一些,少了画作中的审慎与精细。之所以在画作中题写大量的诗作,一方面是因为他认同“诗画一律”的艺术传统,另一方面恐怕与他自觉的诗人身份认同有关。

丰子恺也是画作成就高于题画诗成就的例证。丰子恺的漫画实际上是一种简笔国画,他认同中国绘画与文学之间的互文关系,认为自己创作这种简笔国画是为了将绘画的艺术大力普及。“在美术的专家,对于技术有深造的人,大概喜欢看‘纯粹的绘画’。但在普通人,所谓 amateur(业余者)或美术爱好者(dilettante),即对于诸般艺术皆有兴味而皆不深造的人,看‘文学的绘画’较有兴味。……我之所以不能忘怀于那种小画,也是为了自己是 amateur 或 dilettante 的原故。”<sup>[15]43</sup> 丰子恺正是抱着普及文艺的创作理念,将所思所感用他独有的漫画形式表现出来。由于他的漫画简单易懂,因而颇得普通民众喜爱。他的题画诗多是为了配合画作,在创作上更讲求通俗浅易。如题画诗《百泉竞流》,“百泉竞流,异途同归。百花齐放,共仰春晖。”这首题画诗创作于 1960 年,正值毛泽东提倡“百花齐放,百家争鸣”的文艺方针后不久。画作为丰子恺一贯的简笔山水风格,是一幅男女老少其乐融融地围看山泉瀑布的温馨景象。若不是所题诗作点明这是关于“双百方针”的画作,观者很难将二者联系起来。而且,所题写的诗句与画作相比略显简单,这恐怕也是为了体现他提倡的为普罗大众创作的原则。《船里看春景》也是一幅简笔山水,画面中一群少年在湖光山色中摇橹荡漾,颇具诗情画意。画面题写诗句,“船里看春景,春景像画图。临水种桃花,一株当两株。”与清新雅致的画作相比,诗作语言则显得有些俚俗简单,与画作

中的抒情意境并不匹配。丰子恺还有一些题画诗过于写实,在交代画意的同时过于突出创作意图,使得画作失去解读阐释的可能,这也会破坏画作的意境。在画作《风波历尽太阳升》中,一群船工努力划船向前,这幅画面原本有许多种解读的可能,但题画诗却将画意仅限于歌颂领袖英明领导,“风波历尽太阳升,此日中流自在行。舵手英明划手健,齐心协力向光明。”诗作显然限制了画作阐释的可能,偏于对社会现实进行讴歌,而少了画面诗意的阐发。

### 三、题画诗类型新解的意义及反思

虽然以上论述以现代画家诗人的题画诗为例,对题画诗的类型进行新的讨论,然而当讨论二者关系时,对于“大于”“等于”“小于”的界定仍然是一个较为泛化和综合的考量。这种考量综合了多种因素,如主题、内容、价值等。由于题画诗是两种艺术类型的综合体,经历了“诗向画的靠拢”和“画向诗的靠拢”的复杂过程。因此,研究二者之间的关系有助于理解不同类型的艺术在建立统一形态时的复杂呈现。

题画诗属于绘画与诗词的交叉性艺术门类,对于画家提出了较高的艺术审美要求。遗憾的是,中国现代题画诗一直为现代文学研究者所忽视,既缺乏系统性梳理,也缺乏创新性研究。因而对题画诗的类型进行新的划分和解读,具有以下两点意义:(一)理解诗作与画作之间的“文本间性”。当画家诗人对画作题写诗词时,诗作或画作就不再是独立的艺术主体,而构成意义之间的对话关系。这种对话关系既可以是相互补充,或者是相互阐释,也可以是相互解构,无论是哪一种关系类型,不同类型之间的文本间性构成了比单一艺术形式更为丰富、更加多元的解读空间,这为读诗者和看画人都带来了更多的想象空间和解读乐趣。(二)提醒画家诗人在艺术创作时艺术修为的统一。题画诗对于画家诗人而言,提出了较高的要求。画家诗人既要有较高的绘画功底,又要有较好的诗词素养,二者缺一不可。不均衡的艺术修为不仅对画作产生负面影响,也会损害画家的名誉。由于许多现代画家诗人处于新旧文化变革时期,因此他们或者在幼年时期具有较为扎实的诗词基础,或者在成年后有着较为自觉的诗词训练意识,因而题画诗的写作水平普遍较高。然而到了当代,随着国画培训体系日益精细化、专业化,综合性的艺术训练特别是诗词的学习传统并没有得到继承和发扬。较之现代画家诗人而言,“诗画一律”的艺术传统明显弱化,这已经影响到了当代国画家的艺术素养。中国美术学院2017年本科招生国画专业增考“诗词”一项就说明,单一技法呈现的考核方式在割裂“诗画一律”的艺术传统时,也损害了画作多重艺术价值的呈现,而“国画”与“诗词”的双重考核无疑是中国绘画传统的回归。

“诗画一律”的艺术观念是中国古代艺术传统的伟大发明。强调不同艺术种类之间的融通汇合,证明了中国古代强调综合而非分析的哲学观念。题画诗的产生不仅对绘画史产生了深远的影响,而且对诗歌的发展也意义重大。传统中国画与诗歌在沟融交汇的过程中,呈现并塑造了中国“纯质清淡”的人性追求,强调“物心之辨”哲学方法对于古代唯心主义价值观的形成也起到了推动作用。对题画诗进行重新分类和解读,正是认识到二者之间的对立与对话之处,通过梳理其关系类型来进一步认知题画诗中诗与画的复杂关系。以现代画家的题画诗为例来进行解读,一方面增加了论题的时代性,另一方面也能更加清晰地呈现现代画家诗人题画诗的状况。古典诗歌传统如何进行现代性转化是一项复杂而系统的工程,现代题画诗的创作证明了这种转化的可能与价值。题画诗作为类型化诗词,仍然有许多值得探索和讨论的领域,对这些问题的探讨和分析将引导题画诗的研究不断走向深入。

### [参 考 文 献]

[1] 刘继才. 中国题画诗发展史[M]. 沈阳:辽宁人民出版社,2010.



- [2] 潘天寿. 中国绘画史[M]. 北京: 团结出版社, 2006.
- [3] 陆侃如, 冯沅君. 中国诗史[M]. 济南: 山东大学出版社, 2009.
- [4] 王韶华. 中国古代“诗画一律”论[M]. 北京: 中国文史出版社, 2013.
- [5] 王国璎. 中国山水诗研究[M]. 北京: 中华书局, 2007.
- [6] 张晨. 中国诗画与中国文化·前言[M]. 沈阳: 辽宁教育出版社, 1993.
- [7] 张舜民. 跋百之诗画//画漫集(卷一), 郭熙, 郭思. 林泉高致·画意[M]//傅慧敏, 编: 中国古代绘画理论解读. 上海: 上海人民美术出版社, 2012.
- [8] 刘石. “诗画一律”的内涵[J]. 文学遗产, 2008(6).
- [9] 叶朗. 中国美学史大纲[M]. 上海: 上海人民出版社, 1985.
- [10] 高文, 齐文榜. 现存最早的一首题画诗[J]. 文学遗产, 1992(2).
- [11] 张晨. 中国诗画与中国文化[M]. 沈阳: 辽宁教育出版社, 1993.
- [12] 孔寿山. 中国第一首题画诗[J]. 美育, 1984(4).
- [13] 黄宾虹. 说艺术/黄宾虹自述[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2006.
- [14] 赵志钧. 虹庐诗论/宾虹题画诗集[M]. 北京: 中国美术学院出版社, 2009.
- [15] 丰子恺. 绘画与文学/绘画与文学·绘画概说[M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2001.

## A New Interpretation of the Types of Chinese Painting Poems —Take the Poetry of Modern Chinese Painters and Poets as an Example

Ye Lantao

(Faculty of literature and Journalism, Guangdong Ocean University, Zhanjiang, Guangdong 524088, China)

**Abstract:** "Unity of poetry and painting" is a unique artistic tradition in China. The final formation of this artistic fusion is the result of the two-way operation of "the close of poetry to painting" and "the close of painting to poetry". Painting poetry is the practice of the artistic concept of "unity of poetry and painting". By listing the poems on paintings created by modern Chinese painters, it is proved that Chinese poems on paintings can be divided into three categories from the relationship between poems and paintings: poetry is greater than painting; poetry is equal to painting; poetry is less than painting. Through the analysis of the new types of Chinese painters' painting poems, we can not only understand the "intertextuality" of painters in the creation of painting poems, but also understand the importance of balanced artistic cultivation.

**Keywords:** China; painting poetry; painter poet; type

[责任编辑: 孟西]