

结合吴冠中绘画思想分析诗画融合

段亚皓

(延安大学西安创新学院)

摘要:我国自古就有“诗画融合”、“诗画一体”或“诗画一律”的说法,其渊源的悠久,上迄汉末,下可洎今,而顾恺之、王维、苏轼等人的理念则对诗画关系的发展起到了重要的指导意义,清初的石涛对于这一说法有着提纲挈领般的再析,吴冠中更是在探索、体悟中西方艺术的共性之后,对诗画关系与画面情感的统一有了更为辩证的分析。本文将以画面中诗性和诗意中画境的分析为主,以梳理脉络为辅,结合吴冠中的个案分析,对“画面关系中,是‘诗决定了画’,还是‘画主导了诗’”这一话题进行论述。

关键词: 诗意;画;诗画融合;情感

诗画融合的大致脉络及原因

“诗画融合”在我国由来已久,诗画的融合始于汉末蔡邕,萌芽于魏晋南北朝,发展于唐,成熟于宋,自元以降,更是在文人画的理论基础上有了进一步的发展,近代也有很多文人学者致力于此。诗、书、画等技能的掌握是诗画融合的重要基础,而诗画的融合与否则在于诗与画在精神、意境、创作手法等上的共同特质¹。所以,诗画都是基于对情感的表达,并不存在必然的隶属关系。

汉末蔡邕首次将书、画、文结合在一起与王廙“自书自画”理论的提出,可以看作诗画融合的第一次生发,这一理念的影响,从顾恺之的“迁想妙得”、谢赫的“六法论”到王维“诗中有画,画中有诗”、张彦远的“书画同源”,到苏轼为代表的“文人画”理念的发起,到赵孟頫重申“以书入画”,到元朝文人画的势力盛行,再到明清又至今,共同架构了诗画融合的绘画意识,并成为古往今来文人逸士最为主要的审美标准之一。然而,“诗意”的存在仅仅取决于画面中的题诗跋词吗?下面是本文结合顾恺之、苏轼、石涛和吴冠中的画论思想对此进行的讨论。

画面中诗画意境的分析

对于画中诗画意境的分析,本文有以下两个观点:

1.不是题了诗就具有诗意,也并非不题诗就不具备诗性

与文学的定义相似,画面中的“诗意”也用来比喻像诗里表达的那样给人以美感的意境。而一幅优秀作品中的诗意,则应该是作者将内心的情感通过在构图、技法、色彩和画面各个组成要素的谐和关系上苦心经营之后,呈现在读者的面前、并能引起读者内心的强烈共鸣,这种情感的抒发,肇于肺腑,穷于毫末。

宋朝时期,由于当时兴起并慢慢居于主流地位的士人画不断发展,一方面苏东坡等诗人介入画坛,使“不求形似”的观念逐渐深入人心,为文人写意画打造了声势,形成了文人绘画与讲究“应物象形”的专业绘画并驾齐驱的局面,为元代文人画体系的成熟起到了推动作用,文人画中通过诗、书、赞、赋的手法来补画之不足、添画之锦绣的方式使得画面的趣味兼及画外,追求“画外之音”的意境与诗的表达方式有着异曲同工之妙,这种影响一直持续到今天,在山水、花鸟画中表现的尤为明显;另一方面,由于苏东坡等人在“重神轻形”这一主张上的过分强调,使得不能明了其初衷的画师匠人一味追求“诗画融合”的形式,而不注重画面中真正的“诗意”的存在,不择分布地题诗、落款、压印、布局画面,落下空有其表、意境全无的弊病,画面中的诗与画不再是相应成趣的绝佳搭配,反成为束缚彼此手脚的枷锁,如同床异梦的姻亲。

吴冠中曾在其著述《我读〈石涛画语录〉》中对石涛这位典型的文人画家对诗画关系进行了论述。从石涛的画作中,我们不难发现,

画面中诗、款、题、记的多少与画面构成有着密不可分的联系——或简逸、或古拙、或精炼、或繁密,我们不禁要钦佩石涛在诗、书、画的精深造诣。石涛作品中诗、书、画的融合也相得益彰,诗跋的题写也不再是对画的简单释读,画面中的图释也绝不隶属于诗意之下,这种着眼于诗画本质相通的手法才是深谙文人画本意的表现方式。在石涛的画语录《四时章第十四》中,石涛讲到:“予拈诗意以为画意,未有景不随时者。满目云山,随时而变。以此哦之,可知画即诗中意,诗非画里禅乎?”这一论述体现了石涛对画与诗的融汇着力于意境及禅境方面的沟通,而绝不影响到绘画形象、形式中的独立思考与发挥。纵观其画语录,我们也不难发现,石涛所强调的“一画之法”,不仅仅是对作画时技巧方法的论述,也不乏对于情感奠基画面的强调。

由此观之,画面中题诗与否并不能对画面是否具有诗意起到决定作用。正如列夫托尔斯泰对于“情感说”的有关论述一样——“人们用语言互相传达思想,而人们用艺术互相传达感情。”我们对于诗意中所蕴含的情感也应该有着辩证的看法,即情感只是艺术中所具有的一个重要特性,而不是唯一特性,如果把创作主题的情感因素片面化、绝对化,忽视或无视艺术的其他因素,将不能看到主观情感的客观根源,我们就无法正确地理解艺术,最终南辕北辙,不能探其究竟!

2.“诗意”的存在基于画面本身所具有的完整性

如上所述,“诗意”是不能脱离画面而单独存在的,“诗意”的表现离不开画面的构架、技法的书写和画面中形而上式的布局,而不是形式上简单的题字写诗。虽然诗文的题写在画面中起到了丰富画面的作用,并在一定程度上可以交代作者作画时的背景、环境、情绪、理念和缘由,将“画外求画”的意念带给观者,供人以赏玩、细品和考究,但“诗意”的表达却始终不能因此而去削弱一幅画本应具有的“完整性”——成熟的技法、哲学式的经营和文学般的意境。

东晋时期顾恺之所主张的“迁想妙得”、“生气”等理念就可以视为是一种画面中“诗意”的再现。其中,“迁想妙得”不仅是通过现实主义与浪漫主义结合的创作手法来表现画面中的“意境”,也在兼顾“传神论”的同时突出了画家对于物象的主观感受,使得作品源于生活又高于生活。这种注重感受的创作手法发挥了画家所特有的想象力,使得画面构思新颖、出人意料,呈现出一个独特、新奇的形象在观者面前;这种“诗意”的再现对日后姚最等人“师造化”、“重体悟”的绘画理念产生了巨大影响,并不断发展,出现了一批如荆浩、关仝、董源、巨然、李成、范宽、郭熙等不以诗人自居又十分杰出的画家。

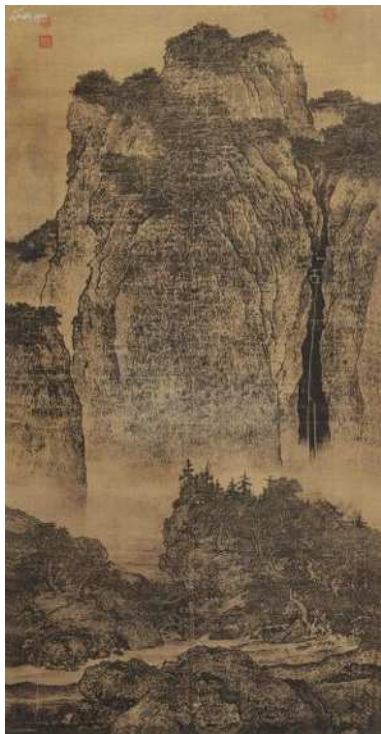
是故“诗意”脱胎于画面，又升华了画面，使之更加地完整、更有视觉感、更具感染力。

吴冠中独树一帜的画面意识

吴冠中 1936 年考入在杭州国立艺专预科。受林风眠的艺术实践影响，以学习西方近现代美术为主，并有幸受教于潘天寿、吴大羽以及因战乱而聚集在一起的全国各地的艺术家，并确立了中西融合的目标。1947 年，吴冠中通过公费赴法留学机会考入巴黎高等美术学院，师从注重量感美和组织结构美的苏弗尔皮，回国后一直致力于“油画民族化，国画现代化”的理想，提出了有关“形式美”、“抽象美”和中国绘画中笔墨价值的讨论研究，如“笔墨等于零”等。

这位深深根植于中国传统的画家在精研西方绘画艺术之后，对石涛这位文人画家有着“中国现代艺术之父”的评价，这不仅说明中西方艺术在情感表达等方面有着很多共性，也说明了中西绘画对作品中“诗性”的表达有着异曲同工的暗合。

吴冠中曾评价范宽的《谿山行旅图》(左下图)为一幅历史性的杰作：两大块长方形的安置形成了气势磅礴的厚重感，矗立的长方形与横卧的长方形均属于长方形，而矗立与横卧却是强烈的对照。两块长方形的比例是稳定感与力量感的决定因素，这是大厦结构的首要问题，是建筑工程。山间还潜伏着许许多多长方形，或近似长方形，组成全幅画面形体单纯统一的基调，树木、流泉之穿插绝不破损这一珍贵的基调。这种以西方平面分割思想审视中国传统绘画的方式，使得吴冠中对民族传统中所隐藏的形式美感——气韵，有着极为敏感的洞察力：从《女史箴图》、《簪花仕女图》、四川的大足石刻和《马踏匈奴》等霍去病墓前的石雕等古代优秀作品中，吴冠中找到了抱朴归真、寓美于朴的诗韵，将诗中的“藏”与中国绘画中的“韵”进行了剖析解读，并在画面中追求这种尚“虚”的韵，将其比作牧童信口吹笛，吹的是归去的怡然之情，无腔何妨。如右下图所示。



《谿山行旅图》范宽



《春曲》吴冠中

这幅《春曲》(墨彩)，作于 1986 年，是吴冠中尝试用墨彩表现画面的前期阶段，画面着力于抽象美的刻画与平面分割的形式表达，对春这一主题的把握十分贴切。通过观察不难发现，画面中通过流畅的线条和长方形的色块来营造一种春机盎然的意境，垂直的竖长色块和纵横的线条构成了画面中以竖直为主势的构图，散落的墨点、鲜亮的用色以及画面中均衡的黑白灰关系共同架构了寓动于静的画面感，春风、鸟鸣、花开、枝拂……无限春意尽在心中洋溢，诗意的表现没有拘泥于题诗跋记式的套路，而是将其建立在画面中对于意境、构图、色彩、线条、布局等的经营之上，题材常见，却达到了“无声处听得惊雷”的效果。

结语：“诗画一律”虽由缘已久，不少学者也有过精妙绝伦的阐释与探索，但碍于时代所限，偏激之辞在所难免。正如上文所述，诗画融合既不是“诗决定了画”，也不是“画主导了诗”，诗画之间不存在必然的隶属关系：若诗情画意不能通过“合适”²的表现方法，将情感以画面的形式展现，观者就如同雾里看花，不得领会其意，作者的意图以及画面的感染力也必然大打折扣，使作品不能在观者中引起共鸣，也必不能耐人回味。没有情感的共鸣，诗与画终不能借形式上的“一体”而彼此依存，更不能互相辉映。

参考文献：

- [1] 贾涛. 中国古代画论论纲[M]. 北京:文化艺术出版社, 2005.
- [2] 陈师曾. 中国绘画史[M]. 杭州:浙江人民美术出版社, 2013.
- [3] 吴冠中. 我读《石涛画语录》[M]. 郑州:大象出版社, 2010.
- [4] 吴冠中. 吴冠中画语录[M]. 北京:人民文学出版社, 2009.
- [5] 李晓宇. 诗画融合的历史探究[D]. 河北大学, 2011

注：

1 有关诗画共性的讨论已多有论著，这里参考的是河北大学李晓宇在 2011 年的艺术学硕士学位论文《诗画融合的历史探究》中对“诗画的共性”(p12-p15)的论述。

2 这里的“合适”指的是可以更好切合主题的形式。