



中国画家诗话

幽谷鐘聲

◎ 张荣东 著

山东画报出版社

山东艺术学院科研成果出版基金资助项目
山东省艺术科学重点课题

张荣东

中国画家诗话

张荣东

◎ 张荣东 著

山东画报出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

幽谷钟声: 中国画家诗话/张荣东著. — 济南: 山东画报出版社, 2010.7

ISBN 978-7-5474-0126-2

I. ①幽… II. ①张… III. ①诗话—中国 IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 092111 号

责任编辑 秦 超

装帧设计 王 钧

主管部门 山东出版集团

出版发行 山东画报出版社

社 址 济南市经九路胜利大街 39 号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 82098470

市场部 (0531) 82098479 82098476(传真)

网 址 <http://www.hbcbs.com.cn>

电子信箱 hccb@sdpress.com.cn

印 刷 山东临沂新华印刷集团有限公司

规 格 160 × 230 毫米

11 印张 59 幅图 200 千字

版 次 2010 年 7 月第 1 版

印 次 2010 年 7 月第 1 次印刷

定 价 30.00 元

如有印装质量问题, 请与出版社总编室联系调换。

凡例说明

1.《中国画家诗话》收录中国画家所创作的诗歌，收录年代自唐代起，历宋元明清，至上世纪初（以画家生年为准）为止。

2.由于宋代词风兴盛，诗歌形式产生重大变异，词为韵文，在本质上仍属诗歌范畴，因此也涉猎极少量词作，在书名及内文并不将其单独分类，仍以“中国画家诗”之名涵盖之。

3.诗人排名以出生年为序。

4.诗作的选取并不以文学史所重视之代表作为标准，而是注重与其绘画的联系。

5.对每位画家诗作的解读分为四个部分：

诗话，为对具体诗歌文本的点评式阐释；

文本，简称“文”，主要分析诗歌文本的基本风格、审美特质，诗的内在结构、诗意之生发机制；

意象，简称“象”，因诗生发，探寻诗歌的基本意象，诗、画形式与世界存在的内在联系，阐释画家诗、画的当代意味。分为“诗画意象”与“自然映像”两部分，前者从画家的诗歌意象出发，主要关照诗人的精神想象。后者从今人与自然的互动发端，专注于文化地理的追溯与重构，探究诗歌与自然、人生的关联；

艺境，简称“境”，境可以理解为境界、意境，也可以理解为形而上的“道”。联系画家的绘画文本与诗歌文本，揭示笔墨律动、诗歌语言韵律与创作主体生命韵律的关系，发掘其深层意味。

三者本不可分，文中有象，象中有境，境由象生，这不过是诗歌意味的不同层面，分别表述，是为了更好的从不同角度挖掘其真。

6.画家诗不再单独注释，每位画家收录绘画作品一幅。

7.《中国画家诗话》所收录人选综合考虑其在绘画与诗歌的格调、修养，对于诗文成就不足的中国画大家，亦不收录，对于绘画成就低微者，也不予以收录。

8.《中国画家诗话》所录画家每人收录诗作5—10首，对于传世诗歌作品较少的画家，如阎立本、荆浩、法常等等，诗作虽有特点，画名甚高，但诗作极其罕见，有的仅存世一二首，对其也不再单独涉猎。

9.画家诗不同于题画诗，画家诗为画家创作之诗，不一定题在画上，题画诗则无论画家还是诗人之作，皆可题于画上，《中国画家诗话》不考虑题画诗的概念，而是从创作主体的身份出发选择诗作。

古钟的隐喻

——关于中国画家诗的几个理论问题

引 子

我曾经在六和塔撞响一口古钟，当钟声在钱塘江上萦绕、消失，我的心头产生了一个非常意味的隐喻：古钟于我到底意味着什么？抑或说，作为自在的一口钟，和偶然相遇的我到底是一种怎样的关系？当我撞响一口千年的古钟，钟声是古钟自身的呼唤，还是我发出了内心的呐喊？钟声蕴藏在沉默的金属之中，也隐藏于我隐秘的思绪，直至我们相遇，钟声才偶然闪现，转瞬又归于寂静。

我珍视这样的相遇，我的叙述关联着这种相遇的惊奇、渴望与沉思。面对画家的作品，也如同面对一口口历史遗留的古钟，有的你能有缘敲响，而有的只是匆匆一瞥，有的则仅仅是模糊的远观。这种敲响古钟的机缘并不多见，钟声在我的心头回荡，一些尘封的画面逐渐显现，我知道，那里有我的宿命。

每个人敲响的钟声都不相同，这和钟无关，它多数时间只是一个沉默的思考者，钟声关联着敲钟人的心境、修养、体力和情感，这真是一个有意味的话题。

中国诗歌、绘画、古钟都是千百年前时空的积淀，它们含蓄、内敛、隐秘，那些书斋、花园、茅庐之中的私语，在面对我们热烈宣泄的时代时，究竟是谁感到了一种忧伤与刹那间的愕然？那些由宣纸、素绢、窗棂、温婉的后花园构成的时空碎片，在我们的眼前流淌，我们早晚也会纳入这条流淌的河流，而实际上，我们从来没有置身河流之外，只是身在某一支流的我们，没有意识到那个共同的源头。

我面对画家诗的心态由此平和，我不是没有奢望，只是这奢望无非是倾听

自己敲响古钟的清音，这种情境令我迷醉，几乎不能自己。我决定在路上完成这个过程，在路上，我会自在的走路，凝视，倾听，而这本书的一切，无非是路上的日记而已。

撞响钟声的境界在于偶遇的机缘，如果是寺中的撞钟人，那么撞钟人的意义仅为古钟的附庸，我们不愿成为一个附庸者，所以所有的光芒都是瞬间的领悟。

一 理论缘起

画家诗是一个尚未完全澄清的概念，但也不难理解，所谓画家诗，就是画家创作的诗歌。简言之，画家诗的创作主体是画家，而画家诗所表现的，是具有画家独特视角、关联着画家的情感气质，与画家的笔墨韵律相关联的诗性境界。但历来画家与诗人本不分家，尤其是文人画出现以来，绘画的创作主体是文人，而文人几乎皆能为诗，文人画的鼻祖王维就是一位优秀的诗人，王维“诗中有画，画中有诗”，诗画在意境上已经不分彼此，水乳交融。及至宋代，随着文人画的成熟，画家在画上题诗已经蔚然成为风气。画家为诗虽则也是诗人之事，又不同于诗人之创作，因为他们的基本话语方式是笔墨形象，诗则是笔墨之余事，既然是余事，写作的状态就变得十分自由，不受什么束缚。与逸笔草草的文人画一样，画家诗也多不求格律严整，而是抒发胸中臆气而已，和诗人诗相比较，画家诗更有画面感，也更直白。

自唐宋以降，中国诗歌的创造力大为减弱，这与中国多年的异族统治、意识形态的禁锢有直接关系，元曲的俚俗，明清的暗弱僵化，都使诗歌成为一种失去自由的完美形式。但在画家群体那里，这种自由度并没有完全丧失，将唐寅、石涛、郑燮乃至齐白石的诗与同期的诗人相比，那种高度的自由、强烈的情感因素体现得十分典型。这条脉络是唐宋气象的延伸。中国诗歌没有在唐宋后完成其新形态的建构，以致在近代出现了语境的迷惘，转而向西方文艺寻求借鉴，这种创造之殇不是从清代开始的，而是在宋末就已经显现端倪。梳理画家诗的脉络，是对宏大纯正的唐宋气象的追寻，是自支流而向源头的漫溯。

将画家诗作为一个概念提出来，与近代以来中国诗歌、中国画的发展背景有关。先说诗歌。自新文化运动以来，中国诗歌形态实现了由传统形态向现代形态的转变，在实现了新诗的大众普及之后，中国诗歌的那种特有的东方审美意蕴、自足表意的汉语之美衰减了，新诗的形式构成、话语方式完全是西方的

舶来品，在实现本土化之后，中国古典诗歌和新诗之间出现了不可弥合的鸿沟。再说绘画，中国画自近代以降的改良、变革始终没有停止，绘画逐步远离笔墨传统，素描式的造型、制作使中国画的形态产生了变异，画家的书法、诗文修养严重削弱。在这样的状态下，中国画家虽然还有在画面上题诗的习惯，但基本是引用古人的诗句，画家已经不具备用诗歌语言表达情感的能力，只能从古人诗歌的意境中捕捉一丝余韵。

但就这这样的背景下，画家诗也依然存在，如齐白石，他的诗歌既绵延了传统，又充满纯真的个性，有浓郁的时代情感，他的诗歌是典型的“画家诗”，有着与专业诗人不同的审美特质。这样的创作因齐白石的画名太高，被诗歌界与绘画界所忽视：诗歌界把齐白石当画家，诗歌史不会关注这样的诗作；国画界把白石老人奉为圭臬，认为诗歌乃画家之余事，也缺乏必要的梳理与挖掘。从中国诗歌发展的近代之殇而言，东方审美特质的消解、汉语表意功能的衰退，恰恰在画家诗那里没有发生，齐白石等人创作的“画家诗”是生机蓬勃的，全无文体衰亡的迹象。而对于中国画界而言，感受齐白石的艺术高度，进入齐白石精神境界最直接的手段，恰恰是其直抒胸臆的诗作。

将对“画家诗”的梳理回溯到唐宋，我们惊讶地发现画家诗独特的审美意蕴，艺术特质已经绵延至今。从贯休、荆浩，到唐寅、徐渭、郑燮，以及近现代的齐白石，这是一条艺术图像之间充满生机的诗性河流。回顾画家诗，不仅使我们反思诗歌界的话语流变，且使我们反思中国画精神的建构，对于回归传统艺术之真，将艺术植根于中国艺术精神深厚的沃土，都显得十分必要。

近代以降，中国诗歌的形态发生了重大的转型，诗词书画的内在联系被逐渐淡化，新诗的出现预示着中国诗歌形式的解放，但同时也意味着中国审美传统绵延之路的断裂。在近现代中国诗歌史上，有一个游离于诗歌主流边缘的诗歌形态——画家诗，画家为诗，与专业诗人不同，多为表达胸臆，或为画面意境之说明补充，别具新格，自由清新，话语直至肺腑，罕有陈腐之气。从对传统的绵延来说，中国画的形态没有发生本质的变化，画家诗所体现出的审美倾向、格调意趣，与古人一脉相承，在中国专业诗歌界出现的徘徊与迷惘，中国诗歌的形式美、意境美在画家诗那里非但没有衰退，甚至还有所发展。

“汝果欲学诗，功夫在诗外。”诗人最重要的还是在于他的胸襟气质，格调境界，专业诗人往往过分重视诗的形式，正如专业画家往往过分重视技巧，太想画好一张画，画反而画不好，诗亦然。逸笔草草的文人画能够独领风骚数百年，在相当长的时期几乎将画工的领地吞噬殆尽，实非偶然。

因此,将作为画家画外之功的画家诗由幕后推向前台,一方面是为了正本清源——事实上诗歌史的正史也需要重写,另一方面也是从诗歌与中国画内部出发的思考。对画家诗的整理、发掘不仅有益于我们重新审视中国诗歌的形态,且为我们理解中国画的审美特质,认知中国画家应有的艺术审美结构大有裨益。齐白石等人生于一个时代的末期,换言之,也是一个新时代的开端,他们的传统积淀是现代画家难以企及的,今天的画家已经罕有诗词的修养,但也不能一概而论,上世纪四十年代出生的陈玉圃先生,虽成长于文化贫瘠的年代,却依然能写出令人击节的好诗,但愿这不是中国画家诗的最后晚霞。

本书研究画家诗的时代限定为:从唐代始,至近代止。唐代的画家还多属于画工之列,诗文与绘画的结合还不多见,我们介绍的第一位画家诗大家是文人画的鼻祖——王维,对于王维的研究已经卷帙浩繁,但从画家的角度解读王维,还相对较少。王维流传于世的绘画作品极为罕见,由于年代久远,即使偶见其作品,也多为后人临摹或托仿,但仍有踪迹可循。宋代由于诗歌衰微,词成为主流的文体,词在本质上也是诗,但古典诗词还是有明显的区别,除了表达形式的区别,诗相对更深沉古雅,其形式与绘画更为接近。由于本书的研究主题为“画家诗”,基本不收录画家之词作。

本书的出发点,首先是挖掘整理一条长期存在却又被忽视的文艺源流,梳理其脉络,使其面貌得到相对完整的显现;其次是对其进行文化、艺术精神的挖掘与阐释,呈现其意义,并揭示其产生、发展、衰落过程的深层规律。

将“画家诗”作为文学与中国画的中间地带,挖掘其边缘之处被遮蔽的意义,探寻中国文艺的本质精神,是一个近于空白的点。

中国诗歌与中国画都代表了中国独特的审美意识,代表了中国人特有的观察、认识世界的方式。人生所见,不过沧海一粟,即便如此,还是易被万象所惑,不得其真,通向万物之真的途径,除了哲学,还有更具生命力的文学艺术。

艺术表达的万物之真是隐晦的、曲折的,它关联着现实的烟火,也关乎人的自然情感。脱离人生之情感,进入万物之真的探寻,那是哲学的境界,不失情感,又抵达万物的幽渺深邃之处,则是中国诗歌与中国画的艺术境界。中国没有相对浩繁的艺术哲学,不是没有,而是隐含在文艺的境界中,与之浑融化合,莫辨彼此。

与中国画一样,中国诗歌也是写意的艺术。对于中国画与中国诗歌而言,那种拘泥于语言、笔墨等表面构成的认知是缺少意义的,探寻其神秘的生命意味,揭示语言之后的真相,才是中国艺术的表达特质。

中国画的诗性之美注定了其与诗歌的本质相通,中国画的笔墨与中国诗歌的语言都是充满象征、隐喻、比兴意味的,抒发胸臆,怡养性情,有着独立自足的审美价值。

“画家诗”实质是中国艺术精神在艺术实践中的必然,是绘画与诗歌发展到相对成熟阶段的产物。

古典诗歌与中国画都有着高度程式化、高度完美的形式体系,“画家诗”由于处在中间地带,是对中国诗歌形式与笔墨程式的双重解放力量,其形式相对自由,是处于边界地带的最有生命的部分。这种力量被研究者忽视,往往仅从绘画本身解读绘画,视野失于狭窄。

从“画家诗”中寻找近代以来中国诗歌与中国画所面临的状态,以“画家诗”为切入点,对现代文艺徘徊、转型之状态从一个新的视角进行梳理。这是一个重新审视诗歌史与绘画史,重新解读,重新塑造的过程,在这个过程中,重写意味着美学价值的重构,从这个宏大的角度而言,这项工作才刚刚开始。

二 画家诗的语义结构

文字在被创造之初充满神性,尤其是汉字的出现。纯粹的文字在天地间存在,它们是天地万物的抽象,在文字出现之前,天地万物的意义是遮蔽的、不可言说的,人类也必然处于蒙昧状态。当文字出现,才出现一棵树、一座山的意义。诗歌语言是对文字早期神性的追索,只有贴近神性,诗歌才能焕发出不同于其他文体的神秘光芒。

有意味的诗境蕴含着哲学式的本质追问,只有当诗歌抵达世界之真,诗歌的结构才能趋向完整。在山水诗中,山水不再是被表达的客体,而是独立的主体,山水世界本来是以人为主的背景,却在此时因其终极式的追问而凸显其本真,人的形象反倒退隐为山水的点缀——抑或说,人回归生命之本位,山水恒常而人生短暂,山水情怀寄寓的是人生的感喟与反思。诗人隐于山水,观象悟道,离幻入真,可以进入寂静的幽邃之境。

中国汉字是单音节,单字有四声变化,词义在字与字的组合间产生,可以有无限的表达可能。象形文字本身就是对天地万物的概括与抽象,纯粹、精炼、简约、朴素,是音乐化的艺术语言。与西方拼音文字的精确相比较,中国文字是模糊的、多义的,具有强烈的表意性。汉字与西方字母文字不同,在字

母文字中，字母本身是抽象的，单个的字母没有意义，但在中国的表意文字中，每个构成语言的单字都有自足的意义。这与中国画的情形是完全一致的，中国画与油画相比，其笔墨是自足的、全息的一点一划皆传达画家的胸襟气质，这是东方审美的主要特质。

在文字的早期，对文字的学习与使用是少数贵族之事，所以表达往往典雅、庄重，在商周时期，中国的语言还处于一种早期的素朴状态。从一些青铜铭文以及甲骨记载中可以看到，早期的语言是简约、实用的，在《诗经》所记载的诗歌中，我们感受到一种源初的、直达本质的文字力量。随着文字的发展与丰富，中国诗歌在唐宋出现了语言表达的绚烂极致，极致本身意味着文字本身对创作主体的束缚，严谨的格律将诗歌局限于一定的形态，在此时，诗歌形式已经成为约定俗成的定理，这种高度的成熟同时也意味着它向本身的悖离。

在语言初期，文字就是文字，并没有诗歌等文体，及至文体出现、发展、成熟，这种既有的形式就开始偏离文字的源初意义，成为替代文字本质意义的结构，人们被这种结构感染、控制，文字的初始意义开始被遮蔽、演化、延伸。任何一种艺术形式在达到高度完美的同时，就会产生解构的力量，这种解构有时是由内而外，有时是由外而内的。中国画家诗并不专注于对诗歌文体的建构，在这个意义上，它虽然以诗歌的形式出现，却并不是诗歌文体的建设力量，而是解构力量。

这种解构本身也是一种建设，艺术从来都处于由非艺术转向艺术、再由艺术转向非艺术的交替，不断拓宽、延伸着自己边界的过程。艺术从非艺术而来，它是人类精神活动的结晶，而艺术一旦定型，就会失去从非艺术转向艺术的转换机制，出现内部的腐朽。宋词可以说是对诗歌文体的解构，它在解构中实现了自身的文体意味，元曲也可视为对宋词的解构，而明清时代，显然已经属于散文的语境。

一个时代的语境是在社会的众生喧嚣中形成的，它是混乱的、缺少秩序的，秩序只是后人的梳理与明晰，对于身处其中的人而言，这种梳理本身也是十分可疑的。中国诗歌从楚辞、汉赋，到魏晋古诗，再到唐诗宋词，元曲终结了汉语诗歌的形式变异，明清以降，诗歌已经逐渐气息微弱，神性黯淡，它的位置逐渐被写实的散文小说所取代，不复有宏大的时代负载。近代中国诗歌语言结构被颠覆，实非出于偶然。古典诗歌在明清以降的文人手中已经有了深重的暮气，但在画家那里，却有别样的生命气象。画家以笔墨为语言，诗歌为笔墨之余事，所以很少受文体之限，抒发胸臆而已，如此反倒回归诗歌之本义。

如齐白石诗歌之天真烂漫，又令人感受到汉语特殊的意味与生命力。

中国古典诗歌格律谨严的封闭式结构，典雅沉着，须以诗人强大的精神内蕴赋予其现实的文字秩序，这种封闭的结构一旦失去强大的精神来源，失去与天地精神往来的心灵交融，就会成为一潭死水。语义结构如此谨严精妙的古典诗歌体系在近代基本瓦解，被开放式的新诗体系所取代，与此有密不可分的联系。中国画家诗始终未能与诗歌界一致，完成诗歌形式的“现代化”，这与其艺术文本的存在形式、格调境界的要求，有着内在的关联。对画家诗的重视，不仅缘于画家诗诗画精神的合一，更重要的是，从中似可窥见中国诗歌独特语义结构的生命力，画家诗在当代的生长、保存仍有一缕不绝的曙光。

中国文化平静、内敛，深厚绵长，有一种强烈的自然情怀，中国古典诗歌的结构是这种文化的产物，它的特质也是宁静、内敛的。诗人在前行的道路上并不注重人与人的碰撞、交流，而更注重与山水自然的对话，诗人面对山林、清流，茅舍、渡口，往往浑然忘我，忘却尘嚣，行与止皆生发诗意的光芒。充满自然意趣的诗歌凝结了人的情感，借物抒情，以物寓情，天人合一，这是中国诗歌，也是中国画等文艺形式的终极追求。

对于一位修养达到自由境界的诗人而言，他首先需要解决自身存在的问题，即由他的人生视野所塑造的价值取向问题。人与山水面对，就有一个对话的方式、视角问题——他对山水而言是外部的存在，旁观的审视，还是内在的构成，向内的自省，这决定了他的话语方式。有了天地精神的关照，则语义结构自然趋向自由，在这种自由中，任何景物皆可入诗，而诗歌的形式枷锁也已经消解，语言被深度解放，文字间精神充盈，音韵流动，不落窠穴。

中国诗歌的存在是一个不断被揭示的召唤结构，这个结构充满象征、隐喻意味，诗歌意象向隐秘的世界投射一缕明澈的阳光，照亮了自然，也照亮了人的精神世界。就结构本身而言，中国诗歌与中国画有相似的结构显现层次：

1. 图像层面，宣纸上的空白被笔墨形象所占据，文字排列于白纸之上，它们都作为一种痕迹显现。

2. 意指层面，图像之存在关乎笔墨，却又超越于笔墨，正如诗歌关乎文字，却又超越于文字本身。笔墨在完成自身的呈现后退隐，意义上升，这时已经无关文字，无关笔墨。这是一种穿透、召唤时光、唤起情感的过程。

3. 时光被选择性地记录、遗忘、沉淀，正如人类面对大海的凝视，这种凝视本身只是提供了一种召唤、显现的可能，古人与山水的面对通过诗歌或者中国画使之得以保存。

4.将文字或笔墨投射以精神、情感的光芒，正如夕阳照亮河流、森林，阳光退隐之后，河流、森林仍在，只是已经归于黑沉沉的遮蔽，它的显现需要阳光的再度投射。

被生活压抑的生命需要一个释放的通道，在宁静或喧嚣、建设或解构、显现或消解之间，人们的心灵会游弋于二者之间，最终实现一种平衡，诗歌与中国画都是走向这种平衡的一种方式，一种过程。

三 画家诗的精神特质

中国画家诗发轫于唐代，唐代文艺有宏大的盛世气象。唐诗境界广大，气韵充盈，如霞光之璨然，别有一种正大慷慨之气。晚唐至宋，则渐有萧散秋声，如日之西坠，虽晚霞满天，却难掩一丝沧桑的秋凉意味。也如人生逐渐消去少年壮志，虽则面对同样的世界，却已有别样的人生感喟。在绘画中，人物画已经不能负载画家心灵的幻灭感，只有广大的山水才能寄寓情怀，山水诗、山水画的独立品格开始凸显出来。

宋人之致，在于气象。天涯极目，江山晨昏，都有一种苍茫之气充盈其中。到了元代，山水依旧，却有了惨淡的微茫。鲜活的诗歌之花已经进入初冬，即使萧瑟的秋风，也已经归于沉寂。优雅的士子之风不再，粗俚的元曲成为时代的标签，诗歌之花在严苛的异族统治下凋零，有的依然挂在枝头，却已经成为没有生命的干花。欲赋予这干花以生命，须藉诗人高远的情怀与饱满的生命激情。但人的生存问题已经逐步剥离神性，诗歌也渐渐失去想像的超越，回归现实的本土，自诗经、楚辞、汉赋，至魏晋古体诗，再至唐诗宋词元曲，是一个逐渐消减浪漫奇崛的过程，诗歌开始离开把酒问天式的哲学追问，世俗生活的琐屑、生存的挣扎浮现上来，相对纯粹的诗歌精神消失了，取而代之的是偶能唤醒的诗意。

那种仗剑远行、胸孕天下的个人英雄主义情怀失去了现实的土壤，演化为唐吉珂德式的荒唐冒险，理想主义衰落了，浪漫主义的余韵已经几不可闻。中国画在此时的状态已经与两宋大不相同，一切都复归于一种彻悟式的宁静，南宋国破山河在的哀痛在此时已然麻木，江山如昨，依然可寄托身心，“空”、“无”的幻灭感时时笼罩于山水之间。

元代诗歌没落，至明代始有复苏迹象，然而亦如流星之倏忽流逝，虽然异族统治被推翻，但文人之理想已经破灭，社会矛盾的加剧使人的生存更加局

促，文人意趣多沦为民间之隐，很难再有更宏大的时代负载。清代文字狱又将汉语仅存的生命力扼杀。中国诗歌到了清代再度异化，明末遗民的悲恸、八大山人冷眼望天的孤独萧索，成为文艺史上独特的奇观。清代诗歌界复古之风兴盛，诗中意象多僵化，少有创造性的时代负载，即使激愤如郑板桥之侪，也多局限于现实的喜怒哀乐，不复有唐宋之超越境界。

魏晋之诗，格调高雅，气象纯正，几近哲学之诗意咏叹。唐诗富丽堂皇，可视为中国诗歌之巍峨高楼。宋诗格调高古，意境深沉。元代以降，格调渐俗，诗中多弥漫着人间的烟火，罕有终极的生命追问与宁静的山水之思。在这样的状态下，能够在诗中生发意趣，贴近人生情感之真，已经难能可贵。在这个过程中，中国屡遭异族统治，文人的命运跌宕起伏，诗歌气象的变异，隐藏着中国文人艰难的精神苦旅。直至近代，交织着精神苦难的诗歌形式仍然难有突破，这种突破隐藏着两层涵义：一是诗歌形式上的笔墨当随时代；二是精神上的挣扎突围，在社会巨变中重塑中国国民的艺术人格。现代诗在形式上颠覆了传统，却没有建立起新的形式符号，远离了汉语的审美特质，这个问题在此不再专述。

在中国诗歌的发展历程中，亦有强大的稳定特质，如中国诗歌所歌咏的那种隐逸情结，归隐田园的意趣始终弥漫其中，诗歌与标榜隐逸的中国画相联系，表现出传承的相对稳定性与形式的相对恒一性，而这，正是中国画家诗的核心部分。自王维以降，中国画家诗与中国画所追求的境界是大体一致的，中国画追求宁静、隐逸、出世的情怀，与其在画家诗中的追求基本一致。即使到了近现代，黄宾虹、齐白石等人的画境与诗境也皆是宁静、深邃、富有书卷气的，这与其时现代诗的喧嚣、浮躁恰成对照。

四 画家诗的天地情怀

从语言表达的文本而言，诗歌语言是晦涩、抽象、高度概括的，它剥离了琐屑、平庸，关注的是人生最基本的问题：生老病死，人生的幸福感与痛感，亲情、爱情等等，这些问题降临于每个个体的人生，又始终保持着神秘，没有终极的答案，每个人的存在就是一份独立的答卷。换言之，诗歌面对的是世界最深邃、幽暗的部分，尽管表达方式不同，它与哲学所关注的问题是一样的。

人生来皆有相似的生命道路，道路万千，最终都归于一个神秘的终结，没有人知道那是终结还是新的开始。在人的一生中，人本身存在的意义，人的行

为、思想的价值与合法性成为每个人必须面对的问题。中国诗歌流传至今的经典，多为直面人生的本质问题，或直白，或隐晦，或为人生沧桑的感喟，人在前行中往往会被前行的意义与存在的合理性产生疑问，天地为何存在，人类为何无法回避爱情，天外是什么，人生何为？屈原的《天问》、《离骚》，李白的《将进酒》为诗中有意味者。

世界神秘的时间长河，在四季轮回中流淌，它可以追溯吗？草木荣枯，人生悲欢，都在这条河流中走向一个不可逆的过程。诗歌仿佛是幽邃的时光之神，在这里，时光可以凝固、倒流，它为时光长河提供了一个追忆、留驻、冥想的形式居所。在这个意义上，诗歌仿佛是深山洞窟中众神的聚集之所，你可以回到远古，也可以看到未来。屈原在《湘夫人》、《山鬼》中刻画了诸神之美，屈原诗是暗香浮动的神秘黄昏，是潮湿的山林光影，是斑斓的山后云霞，这种神秘的美感在中国世俗化的社会中逐渐消退，到了明清，已经基本不可见。人类的生存，除了现实的经历，更多的时间沉浸于对过程的反思与冥想之中，这也是现实的一部分。在这个意义上，诗歌消解了时光的残酷意味，使之具有一种融合、沉思的温情，诗之思是人类特有的对神秘世界的关照，这种关照是自由、深刻的。与哲学一样，它专注于世界的本质；与哲学又不同，它离开严密的理性逻辑，是情感的自由与解放。这种自由关乎世界最本质、最神秘的呼吸，所以，好的诗歌与好的哲学文本之间，非但没有鸿沟，反而极具亲缘，如《道德经》、《庄子》，本身就是极美的诗歌文本。好的哲学文本必然散发出诗性的光芒，换言之，好诗也必有哲学式的深邃思考。

诗是生命的歌吟，真诗发于灵魂深处，伪诗往往徒具其形。人的生命有基本一致的方向，都最终走向晦暗的未知，结局一致，而通向结局的过程却从未有全然相同的。诗歌记录的是个体体验的人生状态，是个体的歌吟，从境界上而言，又有无法回避的普遍一致。中国诗歌传统与欧洲相比，很少专注于终极的哲学思考，而更倾向于对个体情感体验的宣泄与释放，如果说欧洲的诗歌传统是神性的，中国诗歌传统则是人性的。好的诗歌往往苍凉，因人生的终极归宿而有苍凉的底色，衰草寒鸦，黄土一抔，终究是人最深沉的宿命。在这样苍凉的意味中，达观面对苦难的人生，发现寒冷中的一丝诗意，在此意义上，诗情是人生中最纯真、最温暖的情愫。

既然诗为生命中的需要，则将诗歌职业化、功利化的行为是非常可笑的，人皆可寄情自然，实现“天人合一”的精神化境，在这个意义上，人皆可为诗，也皆可称为诗人。诗人境界有异，视野不同，平庸者写世俗之态，宏阔者知天

地之大，更有由精微而至朴素，返璞归真，由一窗而观天地者，此为知天地之理者。

山水树木都有不可穿透的神秘意味，它们朴素、清凉、沉默不语，这些沉寂的图像偶尔会显露出不可言说的神秘，当我们用“树”这个词语来称呼它时，这种神秘就会忽然消失，因此，这些迷醉的、神秘的时刻都意味着语言的迷惘，心灵的失语。我们站在那里，躯体虽在，精神已经骋游万里，目眩神迷，这里蕴含着诗的生发过程。

所谓神性，是人类早期的诗歌传统，那是一种对天命的自省、自觉。神性在，则世俗的山水场景也会呈现一种深刻的状态，进入神秘幽邃的境界。屈原的诗表达的几乎就是一个想象中的神之世界，山鬼，湘君，成为山水间最纯美、洁净、诡谲的生命意象。人类最初是孤独、无助的，最终也会走向孤独的无助，人类社会出现以来，这种孤独感被群体之间的互动所消解，宏阔的对天命之敬畏最终演化为局部的、视野狭窄的人生体验。神仍在，只是已经被隐藏、遮蔽。山中寻仙已经成为少数隐逸之士的个体行为，世俗生活成为诗人心灵中的主体图像，自楚辞至近代，这一世俗化的进程始终没有停止。中国诗歌的历史，从这个意义上，也是一个神性光芒逐渐黯淡的过程。

楚辞绮丽诡谲的意象至今仍令人激动不已，那个时代潮湿、阴暗，香气弥漫，有幽邃神秘的山林湖泊，风雨交替的天空下，也时常充盈着阳光，林木深处，有含睇之凝眸，有衣袂之飘动。后人已经很难用文字或图画呈现那个时代。傅抱石先生曾经用中国画的形式触及那个时代，他的感觉与那个时代一脉相承，不是表面的刻画，而是饱含深沉的文化怀想。傅先生所触及的，是中国艺术一个重要的源流。随着中国文化的世俗化、功利化，诗文中激越、神秘的气质也逐渐衰颓，至明清，已多粗鄙不可观。从画家诗的格调与终极追求而言，这种倾向是格外明显的。

诗人的艺术状态是生活状态的自然流露，诗中弥漫的气息与生活中的阳光、温度、湿度、色彩、气味息息相关，这并不是机械的反映，鲍鱼之肆中亦可写芝兰之香，只是那是一种追忆，真实的情境仍然来自于真实的体验，在这个意义上，诗是心灵的理想图像。阳光投射于大地，也投射于人们的心灵。阳光是太阳自在的流露，感受阳光的变化，也是人的自在状态。阳光普照于河流、森林、山峦、村镇，云层与雷雨遮蔽了阳光，但阳光仍然能够穿透这种遮蔽，得以晦暗的显现。当阳光在夏季亲近大地，炽热的光芒令人眩晕；到了秋季，天朗气清，又进入一种清凉、萧瑟的意境；冬日阳光惨淡，一派冰雪。在

这种近乎轮回的循环之中，诗人可以感受到天地的状态，也可以领悟天地运行之道。

作为万物之灵，人与天地有着最深邃、神秘的沟通，然而，随着工业化的进程，与天地的对话成为少数人的专享——与自然对话的情境消失了，人进入山水，已经失去生命的内在关联，而多成为一种追忆的迷惘与怀旧。但天地总以其神秘的力量浸润人的心灵，雷雨掠过村镇，雪花布满街巷，都会改变这个世界的情境。画家诗的缘起，正是从这种山水精神所发端，山水不仅是中国文人审视世界的起点，也是其最终的精神归宿。

中国人与山水有着神秘的情缘，在艺术境界中，人与山水是合一的，人的精神气质、呼吸都关联着天地的运动。山水自然不是人类的独享，秀美的林木之间，既有野花、清流，也隐藏着毒虫，它们与天地齐备。在诗人的意识中，天地之备合为人类的精神而存，人隐于山野，则山野就成为隐者的独享，独行山间，则此刻山川皆为我心。

美国人写过一本关于中国当代隐士的书《空谷幽兰》，在书的序言中，作者描绘的正是人与天地精神互动的艺术境界：一处幽僻的山谷被打开，照亮了我们的视野，鸟鸣幽涧、树木之间，这些偶然可见却又近乎永恒的场景是山水的本质图像。山水之真是永恒的，但却经常隐匿不见，当一种语言切近这种真切，它就被揭示，用文字还是笔墨语言都已经显得不再重要。

山水在人进入之前是自足的，但在人与山水的交流之前，这种自足是静寂、遮蔽的，这种自足在静寂的凝视中显现。树何以为树，鸟鸣何以显现，都是这种凝视的结晶。天地的澄明是天地的自足状态，“天人合一”是人不知何为天地，何为我，是天地舒展自足、本真的状态，是庄子所谓之“无何有之乡，广漠之野”。山水、树木皆有生命。有生命者皆可令人敬畏，发出神秘、幽邃的光芒，如果树木变为木材，山水变为土丘，就会失去神性的光芒。在言语、笔墨传达山水之生命时，言语已经不再是纯然的语言，笔墨也不再是纯然之笔墨。艺术在不能表达山水之生命时，就只剩下语言、笔墨，这还不是真正的揭示。如海德格尔所说，创作是一种汲取（犹如从井泉中汲水），这种汲取是宁静、平和的，是在给予、接受等多重意义上的创建。

艺术表达的不仅仅是主体的意识，也不仅仅是客观的自然，而是人与自然的一种互动关系，在这种关系中，遮蔽的自然被敞开，而敞开的区域，既存在于自然，也存在于主体的意识中；既存于事物的普遍联系，也存在于语言或笔墨构成的图式。对传统的回顾并不意味着人与自然交流关系的终止，相反，只