

图像与文学

DOI:10.19493/j.cnki.issn1673-8004.2025.01.011

杜诗叙事画论析

——以成都杜甫草堂博物馆馆藏绘画为中心

陈宁^{1,2}, 房锐¹

(1.四川师范大学 文学院, 四川 成都 610066; 2.成都杜甫草堂博物馆, 四川 成都 610072)

【摘要】关于叙事画的概念,中国和西方存在着一定的差异,但在叙事手法、教化功能和图文关系等方面也存在一定的共识。文章在明确叙事画的概念、范畴和功能之后,通过对明清至近现代繁盛起来的杜诗叙事画的文本来源、画家群体及创作原因、选材与形制的关系、艺术手法的演变四个方面进行详细分析,进一步明晰杜诗叙事画的图文关系。杜诗叙事画是对文本来源为杜诗内容的艺术展示,是画家对杜甫叙事诗的吸收与传播;同时,观者通过叙事性的图画溯源于杜诗,可以加深对杜诗内容及其反映的唐代社会现实的深刻理解,体味杜甫的圣者仁心,并加深对其图文关系的认知。

【关键词】杜甫;叙事画;叙事诗;图文关系

中图分类号:J212;I207.22 文献标志码:A 文章编号:1673-8004(2025)01-0127-14

一、问题的提出

中国素来有书画同源之说,如唐代张彦远《历代名画记·叙画之源流》曰:“是时也,书画同体而未分,象制肇创而犹略。无以传其意,故有书;无以见其形,故有画。”^[1]绘画除抒写绘画者的所见所感之外,还可以在有故事的文本基础上重新描述故事。由此可见,叙事本就是绘画的重要功能之一,同时叙事画也是绘画的一个重要部分。

收稿日期:2024-01-30

基金项目:国家社会科学基金一般项目“近现代杜诗学文献研究”(18BZW091);四川省社会科学重点研究基地美学与美育研究中心项目“明以降诗意画创作在绘画流派传承上的表现——以成都杜甫草堂博物馆诗意画为例”(23C003)。

作者简介:陈宁(1982—),女,河南周口人,副研究馆员,博士研究生,主要从事唐代文学、古典文献及书画研究;房锐(1966—),女,河南沈丘人,教授,博士生导师,主要从事古代文学、巴蜀文化研究。

(一)文献综述

在文人画为主导的古代中国,叙事画类别界限却很模糊。当代学界对叙事画的研究逐渐进入热潮,针对中国叙事画研究的专著、论文相继出现。专著中比较重要的有徐习文的《宋代叙事画研究》^[2],该书按时间把宋代叙事画分为北宋的生活场景、宋辽金时期的宗教场景、南渡之后的历史故事三个阶段,选择有代表性的个案进行透视分析。关于叙事画研究的学位论文,如范文竹的《宋代叙事性长卷画浅析》^[3]主要梳理了宋代的叙事性长卷画产生的背景,重点研究叙事性绘画在长卷中的体现形式及其对后世绘画创作的影响;杨澜的《中国古代叙事性绘画研究——形式与结构特征》^[4]一文,先从定义解读叙事性绘画,其次分析叙事性绘画的历史,然后按“内容”和“方法”两个方面对其分类,重在分析叙事性绘画的形式与结构特征;陈白的《五代两宋时期叙事性绘画研究》^[5]主要以五代两宋时期的叙事性绘画为例展开分析,强调研究叙事性绘画对于掌握人物画的发展脉络和方向都至关重要。从这些研究可以看出学界对叙事性绘画主要进行断代研究,从叙事画的含义、历史、形式、结构、内容等方面进行分析。

关于杜甫诗意画方面的研究成果较多,如杨柳的《明代杜甫诗意图研究》^[6]和罗丹的《清代杜甫诗意图研究》^[7]分别对明清时期的杜甫诗意图进行了较为系统的梳理和分析,重点对杜甫诗意画进行传统的分析研究。本文以杜甫诗意画中的叙事画为研究对象(简称“杜诗叙事画”),以成都杜甫草堂博物馆馆藏绘画为素材中心,拟探析叙事在诗歌与绘画中发挥的作用,同时探讨叙事诗与叙事画之间的图文关系,从绘画叙事的视角来解读杜诗中蕴含的深刻内涵,进而为杜诗叙事研究和杜甫诗意画研究提供新思路。

(二)叙事画概念的论定

中国叙事画的源头可以追溯到文字出现以前的巫术刻绘。中国叙事画经过魏晋南北朝画家的不断探索,有所发展。唐代张彦远在《历代名画记》中阐释了图画具有叙事成像的功能:“记传所以叙其事,不能载其容,赋颂有以咏其美,不能备其象,图画之制所以兼之也。”^[1]由此可见叙事画与人物画紧密相连,但此时叙事画的地位并不突出。“绘画发展到五代十国,曾经占据主流的以人物画为主导的历史叙事画从主流地位逐渐淡出”^[8],然后出现了记载文人宴请的绘画,如《韩熙载夜宴图》。宋代,“叙事性题材可以做到和长卷的相互融合,并且叙事题材繁多画风成熟”^[3],如著名的《清明上河图》是张择端在五米多长的手卷上,详细描绘了北宋都城汴京的城市风貌和百姓的生活情况,叙事画内容丰富多彩。明清以降,叙事画开始有了更多服务现实的作用,许多画作能够记录当时发生的历史事件、战争场面、名人事迹、行乐雅集等场景,尤其是宫廷画作。清代还对叙事画进行了初步的归类,如“康熙时,陈邦彦编辑的《御定历代题画诗类》将一些‘题画诗’录在‘故实类’,意指这些绘画是有时间和情节的叙事”^[2]。

20世纪60年代,伴随着西方叙事学的兴盛,西方的叙事画研究变得成熟。一些西方学者开始研究中国叙事画,在以注重叙事故事、展示文本意义的绘画功能方面,提出了中国叙事画的概念并加以分类。如美国学者韩庄(John Hay)提出了中国叙事画的分类标准;芝加哥大学中国艺术史教授巫鸿从观者角度将叙事画分为情节性叙事和偶像性叙事两类,又从绘画结构上将叙事画分为单幅场景式叙事画、连环画式叙事画。2014年美国学者孟久丽(Julia K. Murray)的《道德镜鉴:中国叙述性图画与儒家意识形态》明确提出了“叙事画”概念,认为“叙述性图画”主要指“那些内容与口头或文本故事(其中有事件发生)相关,并且通过对该故事的表现而对观者产生影响的

绘画”^[9],孟久丽尤其将叙事画与儒家意识形态相联系,并强调其文本故事来源,对当前的文学与图像关系研究提供了方法论的启发性思考。但是,这种基于西方叙事学的研究,“将叙事文本视为一个独立自足的体系,探讨叙事视角、叙事结构、叙事行为方式等,摒弃叙事的社会、心理、历史等因素,以图抽象出叙事的模式”^{[2]17}。而这种思维模式反射到叙事画研究中,往往忽视了叙事文本之外的历史、文化和社会因素,不能很好地解读中国叙事画的内涵,所以不免失之偏颇,也不能反映中国深厚的历史文化和复杂的社会背景,反而削弱了叙事画重要的叙事功能。

总之,能反映一定叙事情节的绘画皆可算作广义的叙事画。绘画本源可以是口头的神话传说和民间故事,可以是有文本记载的历史故事、人物传记或文学作品,也可以是宗教题材的典故。叙事画的功能除了讲述故事情节、表现人物形象之外,当然还有政治说教、儒家教化、宣扬宗教教义等思想政治功能。中国叙事画更关注绘画本身及其叙事来源,进而可以从故事文本引向更广博的社会现实,体现出鲜明的政治倾向。

二、杜诗叙事画的文本来源

杜诗叙事画的故事文本来源于杜甫诗歌里具有较强叙事功能、揭露社会现实、反映民生疾苦的叙事诗。叙事诗与带有场景描绘、叙事表现的诗意画结合,形成了再现唐朝史实的杜诗叙事画,彰显了被称为“诗史”的杜诗的深广内涵。图文相辅相成达到了共同的叙事表达和情感指向的目的。

叙事画大多是有文本来源的,叙事诗歌是其重要的来源之一。《诗歌分类学》曰:“叙事诗是以叙述故事情节、刻划人物形象为主的诗歌。”^[10]叙事诗通过写人叙事来抒发情感,语言生动形象,既有浓厚的诗意,又有简练的叙事,反映深刻的社会现实,并寓作者情感于叙事之中。作为我国最伟大的现实主义诗人,杜甫具有悲天悯人的儒家情怀,创作了许多反映唐朝政治、民生疾苦和自身游历的叙事诗。篇幅较长、内容写实的古体诗有《饮中八仙歌》《兵车行》《丽人行》《盐井》《茅屋为秋风所破歌》《百忧集行》《岁晏行》《蚕谷行》《逃难》和“三吏三别”等。这些诗歌多在杜甫游历、奔波、避难时所写,纪实性较强,记录战争给人民带来的深重苦难,描绘下层百姓的艰辛生活,体现了诗人仁民爱物的思想。还有一些自传性质的长诗如《壮游》,记录了诗人的生平、遭际、感慨和愤恨。

从宋元开始就有画家创作杜诗叙事画,明清到近现代创作杜诗叙事画的数量增多。画家通过画笔描摹与再现了杜甫笔下的唐朝历史事实和风俗民情,反映了杜甫的儒者仁心,达到了与诗人情感共鸣的效果,也表达了对诗圣的敬仰之情。其中,画家最喜创作的就是《饮中八仙歌》题材的诗意画。这首诗是杜甫在长安求仕时期所作,诗人采用素描的手法,描写了当时号称“酒中八仙”的李白、贺知章、李适之、李璡、崔宗之、苏晋、张旭、焦遂的醉趣人生,反映了盛唐时代文人士大夫乐观、放达的精神风貌。早在五代南唐时期,周文矩就曾创作过《饮中八仙图》^①。相传宋代李公麟、刘松年也创作过《饮中八仙歌》题材画作,惜今已佚。元代创作此类画作的著名画家多师法李公麟,采用白描手法勾勒人物和故事,如任仁发、王振鹏、张渥等^②。明清时期及近现代创作此题材的画家渐多,如明代的杜堇、唐寅、尤求、张翀、李士达等,清代的程梁、姚文瀚、蔡琬、顾洛、翟继昌、改琦、任熊、阳照及一些佚名的画家,还有近现代的袁鹤、高马得等,都曾创作有不同形制的《饮中八仙歌》诗意画。如唐寅、李士达、程梁、顾洛等用长卷的形式来展示长安名士群像图;张翀、改琦

则用册页的形制配以诗文分别展示八仙神姿;阳照的条屏和姚文瀚、袁鹤的扇面用彩绘的方式更为八仙增添熠熠光辉,写实性更强。从中我们能看到许多因袭传承甚至是临摹复制的现象。如北宋著名画家李公麟用白描手法以山石或桌案作为分隔单位把八位酒仙绘制于一幅长卷上,从成都杜甫草堂博物馆藏清代佚名仿李公麟《饮中八仙歌》长卷(图1)^③,可略见李公麟画作风采。明中期的唐寅以李公麟的原图为模本,融合自己的审美和艺术手法,创作出颇具文人情趣的《饮中八仙图》。而明初杜堇用素描的方式把八仙都聚集于一横幅之上,精炼地展示出《饮中八仙歌》的全部诗意(图2)。晚明李士达继承了杜堇的手法和风格,二人作品中的人物形象、布局构图和线性特点颇为接近,只是李士达把饮中八仙描绘在了人物众多、情节生动、内容丰富的长卷上,也有模仿李公麟的痕迹。清代顾洛所作的《饮中八仙歌》长卷的图式、人物形态与明代李士达所绘大致相似(图3),只是陪衬人物有所减少。清代改琦的册页(图4)是对明人张翀条屏的再加工,设色后的人物更加传神,形象更加鲜明。清代任熊创作的单条巧妙地使从使臣回话的角度来表现李白“天子呼来不上船”的桀骜不驯和狂放纵逸(图5)。可见,《饮中八仙图》是明清时期创作杜甫诗意图中数量和频次最多的一种。



图1 清代佚名仿李公麟《饮中八仙歌》长卷(成都杜甫草堂博物馆藏)



图2 明代杜堇《古贤诗意图》之六杜甫
《饮中八仙歌》诗意图(北京故宫博物院藏)



图3 清代顾洛《饮中八仙歌》长卷
(局部,成都杜甫草堂博物馆藏)

三、杜诗叙事画的创作群体及创作原因

随着杜诗学的发展,在艺术领域画家同样注重杜诗题材的绘画创作,所以清代及以前有大量的杜甫诗意图和杜诗书法问世,其中也不乏大家名家之作,但多以山水画居多,人物画次之。到了近现代,艺术家又开始大量创作杜诗书画作品,其中叙事画有重于叙事、描摹场景、表现情节、刻画人物的特点,能更好地展示杜诗内容和表现诗人情感,加之西方叙事理论和写实绘画技巧的传



图4 清代改琦《饮中八仙歌》册页
(部分,成都杜甫草堂博物馆藏)



图5 清代任熊《饮中八仙歌》图轴
(成都杜甫草堂博物馆藏)

入,杜诗叙事画题材被艺术家所重视,作品数量变多,艺术性增强。在不同的时代,杜诗叙事画创作者的群体构成和创作原因也发生着变化。

(一)古今创作杜诗叙事画的群体构成

中国叙事画多是从人物画演变而来,因而绘制杜诗叙事画的创作者多是擅长人物画并具有一定文化修养的画家或文人。或为进士出身,用绘画明其志好;或为举进士不第,绝意仕途,以鬻画为生。他们在取法前人绘画风格的基础上,传承传统人物画技法,同时又立新格。唐宋元时期,流传下来的杜诗叙事画较少。宋代李公麟曾以白描手法绘制过《饮中八仙图》《雨人行》长卷,影响较大。明清时期,喜绘杜诗叙事画的画家增多,有杜堇、周臣、唐寅、李士达、张翀、范雪仪、程梁、姚文瀚、蔡琬、顾洛、翟继昌、改琦、任熊、任颐、吴友如、钱慧安、杨庆、倪田等人。明代画家如杜堇、周臣都擅画人物和山水,主要取法于李唐派系。周臣的《柴门送客图》(图6)取材于杜甫的《南邻》,描绘主客依依不舍分别时的情景,该画以苍松、茅屋、篱笆、江岸、木舟作为环境烘托,勾勒坡石、树木、人物的技法严谨而细腻,表现出了院体画的特点,但用笔上流畅自如、率性内敛,又不失文人画之风骨,院体画与文人画二者的融合成就了周臣全新的绘画风貌。作为“吴中四才子”之一的唐寅,遭遇坎坷,“受科场舞弊案牵连入狱,出狱后贬往浙江为吏,愤而归籍。夫妻反目,更常遭人耻视。唐寅遂与妻分道扬镳,绝意进取,以卖文鬻画为生。”^[1]唐寅早年随沈周、周臣学画,人物画师承唐代传统,色彩清雅,造型准确,笔简意赅,饶有趣味。清代画家改琦,宗法华岩,其《饮中八仙歌》图册所绘人物面部清秀,衣饰淡雅,整体格调清新脱俗,人物个性突出。清代晚期著名专职画家任熊,是“海派”艺术的代表人物之一,尤擅人物,笔法圆劲,细致传神,任熊与其弟子任颐皆绘有杜甫诗意画,任颐根据杜甫《夜宴左氏庄》诗意而创作的《检书烧烛图》(图7)扇面设色明净淡雅,用笔细腻自如,不失古意和新奇:“‘检书烧烛’和‘看剑引杯’本不是同一瞬间性的动作。画家将‘检书烧烛’这一动作分派给增绘的丫环这一人物,而主人则承担‘看剑引杯’。通过这样的构思安排,画家才能将具有时间性的两个动作安排在瞬间性的同一场景中。”^[7]



图6 明代周臣《柴门送客图》
图轴(南京博物院藏)



图7 清代任颐《检书烧烛图》
折扇(2012年嘉德秋拍会)

近现代喜绘杜诗叙事画的群体以专职画家、新文人为主。他们在山水、人物、花鸟、走兽绘画领域皆有涉猎,兼攻诗文、书法,融合中西技法,并形成了自己独特的风格,在创作有关杜甫诗意画题材时,喜协同绘制。这个时期不同于明清杜诗叙事画选材片面、喜用白描、背景简化、较少创新的特点,风格更加多样化,画面工写兼备,场景描写细致真实,人物形象生动传神,往往通过人物间的互动呈现故事情节的发展和矛盾冲突。喜绘杜诗叙事画的近现代画家有张大千、傅抱石、郑慕康、戈湘岚、费新我、吴光宇、伍瘦梅、陆俨少、朱梅村、林雪岩、邵靛云、潘絮兹、吴养木、谢临风、江南春、冯志超、陈麟祥、汤义方等人。成都杜甫草堂博物馆藏有较多此类杜诗叙事画,为建馆初期向画家们征集而来,创作于1954年至1960年之间。此类画作多取材于杜甫著名诗篇,如《两人行》《自京赴奉先县咏怀五百字》《悲陈陶》《茅屋为秋风所破歌》《百忧集行》《冬狩行》《负薪行》《壮游》《岁晏行》《蚕谷行》和“三吏三别”等,多为反映残酷现实的叙事性长诗。有个人独创作品,如吴光宇、伍瘦梅、朱梅村、潘絮兹、汤义方等人的画作;也有多人协同创作,如江南春、林雪岩与戈湘岚,郑慕康与陆俨少,冯志超与陈麟祥,吴养木与费新我等组合。“此类诗意画大多选取杜诗中一句诗或一个场景切入创作”^[12],组成系列画作,通过连续的静态画面叙述故事情节的发展,如1954年陆俨少、郑慕康创作的两幅《无家别》横幅(图8和图9),分别描写了征夫临行前与亲人告别的场景和归来后“久行见空巷,日瘦气惨凄……四邻何所有,一二老寡妻”^{[13]538}的凄凉景象,通过征夫离别家乡的前后变化,控诉安史之乱给黎民百姓带来的苦难。



图8 陆俨少、郑慕康《无家别》横幅(一)
(成都杜甫草堂博物馆藏)



图9 陆俨少、郑慕康《无家别》横幅(二)
(成都杜甫草堂博物馆藏)

(二) 历代画家创作杜诗叙事画的初衷

在我国古代,“叙事画”这一概念还未凸显,所以杜诗叙事画也多潜藏于人物画中,突出表现叙事的成分较少。唐宋时期多以文人画为主,画过诸多杜甫诗意画的李公麟曾自谓:“吾为画,如骚人赋诗,吟咏情性而已。”^[14]李公麟依照杜甫作诗的方法,注意提炼诗意,依诗作画,吟咏情性,在当时的文人群体中已属常见。元代,绘画的叙事成分增强。明清时期,杜诗叙事画创作开始增多,这与明清时期对唐诗的接受有极大的关系,其中杜诗作为唐诗代表,自然是画家创作诗意画的重要主题。同时受生计的影响,创作文人喜闻乐见的杜甫诗意画也是专职画家谋生的重要手段。

明清时期文人画家取代职业画工成为画苑主流,但文人画家不擅长具有情节性的绘画,山水是他们要表现的主要内容,以此来表现自己萧散简远的志向,所以作为次要地位人物画支脉的叙事画也带有深深的人文画气息,算不上严格意义的叙事画,多可归入人物画的大范畴之中,如上文所举的明清时期文人喜欢创作的《饮中八仙图》即为典型的人物画。诗中八仙那种桀骜不驯、于醉酒中不受现实束缚的狂放形象往往被仕途不顺、经历坎坷的文人们所垂青。明代王世贞将饮中八仙与竹林七贤相对比:“唐开元中八仙,为少陵拈出,觉竹林太寂寂也。揽此图翩然动把臂之兴,第畏长史颠墨,供奉醉歌,难为酬往耳。汝阳三斗,固不足道也。”^[15]可见《饮中八仙图》流传兴盛。明代画家科举不第而有志于书画创作的艺术家不在少数,如杜堇、唐寅,他们“性格不羁、嗜酒(杜堇狂放,嗜酒想当然耳)、恃才傲物轻世肆志、不走科举之路(含科举不第)”^[16],能在绘制饮中八仙时找到情感共鸣。清代是文人研究杜诗的又一次高潮,反映于绘画界,绘者更喜欢用杜甫诗意入画,常择取杜诗中描绘景色或记人叙事的诗句作为绘画来源。《饮中八仙歌》题材从明代沿袭至清代,宫廷画家也关注过这个题材,如有名的宫廷画家程梁、姚文瀚都绘有《饮中八仙图》。姚文瀚所画的金笺设色《饮中八仙歌》人物图折扇(图10),利用扇骨作为画面分割,将“八仙”汇聚于一把折扇上,并分别题诗于其上作为画面补充,便于把玩,极见其画技高超。“清后期的画家受绘画自身发展特点和艺术消费市场的影响,在题材内容上也更趋向于选择表现具有叙事情节的古体诗。”^[7]这一时期,随着雕版印刷技术的盛行,版画艺术与传统绘画艺术相融,并在杜诗叙事画中有所体现。如蔡琬、吴友如、钱慧安等人就绘有用于刻板、石印工艺印刷的杜诗叙事画或有木版年画风格的杜甫诗意画,如清乾隆十三年(1748年)蔡琬《饮仙雅集图》册页(图11)等。

近现代的杜诗叙事画除了继续传承中国画传统艺术之外,同时融入了西洋画技法,绘画形式具有多样化的特点。其创作目的主要出于展示、收藏、研究以及迎合艺术品消费市场需求等。此类作品多藏于国内各大博物馆中,尤以成都杜甫草堂博物馆藏杜诗绘画最具特色。如上文所举该馆建馆后收藏的系列杜诗叙事画作,多用于博物馆展览、宣传、社教等各项用途,所以系统性更强。

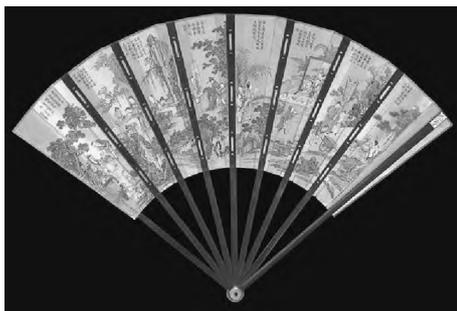


图10 清代姚文瀚《饮中八仙歌》折扇
(台北故宫博物院藏)



图11 清代蔡琬《饮仙雅集图》册页其二
(衡水中国书画博物馆藏)

四、杜诗叙事画选材与形制的关系

任何艺术品都是内容和形式的有机统一。就杜诗叙事画而言,画家首先要思考表现的物象,即杜甫叙事诗的内容,其次还应考虑客观的外在形制,因外在形制对内容的表现也有很大的制约作用,形制与内容相得益彰才能更好地表现绘画中的诗意。此外,画家也可以利用不同的形制进行艺术上的创新,以摆脱固定程式的束缚。杜诗叙事画的形制是多样且不断变化的,有早期喜闻乐见的长卷,有现代连环画式的系列组图,也有常见的条幅和扇面等形式。

(一)全诗展示——长卷、册页、条屏

早期,在杜诗叙事画中对全诗的内容进行展示数量最多的就是《饮中八仙歌》诗意画,它不同于《韩熙载夜宴图》是按时间顺序安排的,而是要分段展示,然后汇成一个整体。诗中杜甫用白描的手法将唐代八位不同阶层的名士醉酒后的神态一一呈现在读者面前,优秀的画家也就用写意或工笔白描手法逐一将诗人笔下的八仙淋漓尽致地描绘出来。由于需要表现的内容较多,画家倾向于用长卷或册页的形式进行展示,便于流传和收藏。在上文所言李士达绘制的长卷上,就有90位主次人物出现,且人物的动作、神态各异。此作虽没有背景烘托,但绘者借助于一定的道具做陪衬,将杜诗内容尽数呈现。册页是将长卷的内容分页展示,更便于翻阅。对分别独立的八仙图来说,册页的形式有助于按单元逐页展示内容。册页创作还往往采用图文相结合的方式,通过书写诗句对画面意境进行补充阐释,如清佚名杜甫《饮中八仙歌》诗意画册就是传统的图文结合的册页(图12)。中国传统四条屏的绘画擅长将同类别内容进行并列呈现,如清代阳照于光绪十三年(1887年)所作《饮中八仙歌》就把八仙列于四条屏上(图13),每一屏分上下展示两组人物。条屏是对长卷内容的拆分和组合,更注重展示功能,气势也颇为壮观。



图12 清佚名杜甫《饮中八仙歌》诗意画册
(部分,成都杜甫草堂博物馆藏)



图13 清代阳照《饮中八仙歌》四条屏
(成都杜甫草堂博物馆藏)

(二)连续展示——组图

杜甫叙事诗常利用五古、七古、乐府、歌行体等古体诗的体裁进行事情的叙述,篇幅较长。画家很难在一幅画内把诗中内容描述清楚,所以需要至少用两幅形式一样的组图进行连续创作,才能叙述清楚事情的原委,类似于连环画一样说明故事的起因、经过、结果等重要信息。“连环画

是依据文本用连续画面的形式对文本的叙事情节做视觉化的绘画表现,也是小说插图在艺术形式上的延伸。”^[17]这种连环画的形式应用于杜诗叙事画之中,更利于对长诗内容的展现,且多横幅。以成都杜甫草堂博物馆所藏为例,杜诗叙事画组图作品有朱梅村的《石壕吏》组图,江南春、林雪岩、戈湘岚的《新安吏》组图,江南春、林雪岩、戈湘岚、朱梅村等的《潼关吏》组图,郑慕康、陆俨少、谢临风的《新婚别》组图,郑慕康、陆俨少的《垂老别》组图、《无家别》组图,冯志超、陈麟祥的《岁晏行》组图、《伤春五首》组图、《三绝句》组图等。上文所举陆俨少、郑慕康创作的《无家别》就是组图一例。此外,如朱梅村的《石壕吏》横幅组图分别摘取“有吏夜捉人……老妇出门看”(图14)和“天明登前途,独与老翁别”(图15)的情景进行绘制,把官吏的蛮横暴戾和老妇的孤苦无依的残酷现实刻画出来,这也是对杜诗名篇进行再阐释的有效形式。



图14 1955年朱梅村《石壕吏》横幅
(成都杜甫草堂博物馆藏)



图15 1954年朱梅村《石壕吏》横幅
(成都杜甫草堂博物馆藏)

(三) 片段展示——单条、横幅、扇面

囿于创作幅面限制,画家往往喜欢摘取杜诗中的某一佳句进行创作,这些佳句多出自近体诗,大多是写景抒情内容,所以山水画居多,但也有用其中叙述性的句子进行片段展示的,表现某个瞬间的故事场景。这种情况画家常用条幅、横幅、扇面的形式,以表现叙事场景为主,细致刻画情节,如明代周臣的《柴门送客图》将重心落在“柴门相送”的场景上;清代钱慧安的《南邻》诗意图描绘了“秋水才深四五尺,野航恰受两三人”的情景(图16);清代杨庆的《老妻画纸为棋局》描绘了“老妻画纸为棋局,稚子敲针作钓钩”的轻快场景(图17)。还有现代伍瘦梅的《园人送瓜》图、朱梅村的《茅屋为秋风所破》图、潘絮兹的《月夜》图、吴光宇的《逃难》图、冯志超和陈麟祥的《江南逢李龟年》人物图、汤义方的《驱竖子摘苍耳》人物图等等,画家在对诗意进行深度琢磨之后,选择其中较能反映杜诗内涵的精彩片段用单幅作品形式进行叙事画创作。



图16 清代钱慧安《南邻》诗意图
(荣宝斋藏)

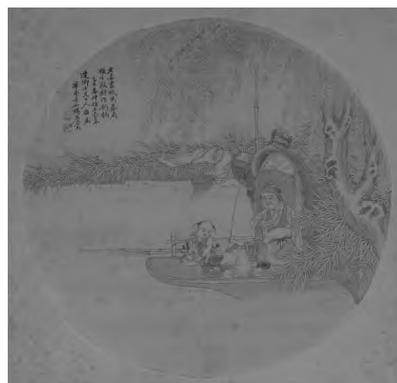


图17 清代杨庆《老妻画纸图》团扇面
(成都杜甫草堂博物馆藏)

五、杜诗叙事画艺术手法的演变

杜诗叙事画从明清而显,到近现代逐渐兴盛起来,其艺术手法随着时代的革新、对杜诗认识的加深和艺术发展规律的变化等也在不断地演变。

(一)章法的开合

“绘画构图,在中国画称‘章法’。”^[18]章法,是用形式美的规律来指导绘画,根据内容和形制的不同,中国画的章法也丰富多样,但其主要规律是要遵循布局安排上的开合关系。叙事画要注意的是人物的主次安排、景物的远近虚实、背景的疏密大小、笔墨的干湿浓淡、色彩的黑白冷暖等,通过对点线面的控制,使所绘内容构成相反相成的辩证关系。明清时期的人物画模仿痕迹比较明显,具有明显的程式化特点,比如《饮中八仙图》按照诗中的描写都形成了固定的程式,画面构图雷同,包括主次人物关系、人物服饰、场景道具、随从的多寡与社会地位的对应等,都可在不同画家的作品中找到相似之处。近现代,在图画绘制更加细腻的杜诗叙事画中,通常采用平远视图,利用全知角度平铺直叙,展示杜诗故事情节,着色更加丰富鲜艳,常用曙红、靛蓝、钛白等颜色来为主要人物配色,突出重点,如1959年冯志超、陈麟祥所作的《壮游》横幅(图18)。故事背景复杂多样,有山水、宫廷、屋舍、花木、树石等,画家通常以满构图来布局,减少画面留白,增强紧凑感和视觉冲击力。虽然是定格画面,但通过人物之间的交流互动,依然能看出故事情节在时间线上的发展变化,表现手法更加高超,叙事性更强。

(二)技法的多样

“综观中国历代人物画,按表现技法大致可分为三类:白描,工笔,写意。”^{[19][20]}技法讲究的是用笔、用墨和设色上的不同。杜诗叙事画早期主要以白描为主,辅以写意,到近现代,各体皆有发展,但以设色写意和工笔为主,多为兼工带写的人物画,同时融入了西洋画重视准确的人物结构、明暗的空间变化、用色的鲜丽丰富等特点,呈现出新时代的特色,写实风味更浓。不同于山水画中简单虚化的点景人物,叙事画中的人物神态描绘越来越细致,用各种神情、动作来表现人物内心活动和人物之间的关系,再通过观者的联想,来演绎故事情节的发展变化。

在白描手法上,作为率先创作《饮中八仙歌》人物题材的李公麟用线描塑造了杜诗中的八仙形象,是对杜诗内容的形象解读。之后明清的画家多有效仿和临摹,在此基础上有不同程度的创新,如杜堇、唐寅、李士达、张翀、程梁、蔡琬、顾洛、改琦、任熊、吴友如、阳照等。张翀、蔡琬、鲁生所画是勾勒填色人物,设色较为淡雅协调,改琦、任熊则是工笔白描,线条流畅、面容生动、衣纹褶皱细腻。阳照所绘八仙表情形态各异,衣服颜色多用赭石色和朱砂色,相对鲜艳明丽。翟继昌、钱慧安、袁鹤所画八仙脱离了李公麟白描手法的范式,追求更加写意的笔情墨趣。

清以后的杜诗叙事画,写意与工笔兼重,色彩繁复,人物更加逼真。如1959年郑慕康和朱梅村所作的《自京赴奉先县咏怀五百字》图轴(图19)用写意手法描绘了杜诗中所写的残酷现实,主要以雪景中山水、庭院渲染氛围,再点缀人物造成反差,形成画面感和故事性,给人以冲击性感受。1957年朱梅村所作的《丽人行》横幅(图20)则用工笔手法描绘了杨国忠兄妹曲江春游的情景,刻画杨氏兄妹荒淫腐朽作威作福的丑态,杨国忠的衣服用大红色凸显,加之傲慢的神态,暗示了其嚣张的气焰。朱梅村与其他画家所绘系列杜甫诗意人物画作,兼工带写,善用环境烘托和人物关系对比,把杜诗中描绘的现实世界通过绘画的艺术手法再现于观者面前,让观者通过画作与诗人产生情感共鸣。



图 18 冯志超、陈麟祥《壮游》横幅
(成都杜甫草堂博物馆藏)



图 19 郑慕康、朱梅村《自京赴奉先县咏怀五百字》图轴
(成都杜甫草堂博物馆藏)



图 20 朱梅村《丽人行》横幅
(成都杜甫草堂博物馆藏)

(三)气韵的生动

“气韵”最早出现于魏晋的文学评论中,是指人的风韵、风度。南齐谢赫撰写的《古画品录》用“六法”来品评绘画作品,“气韵”便是第一条,它是指作品本身体现出来的一种气质、神韵。“‘气韵生动’要求画家在创作中把人物的精神、性格‘生动’地表现出来。”^[20]杜诗叙事画画家用精湛的技法传达物象内在的神韵,精准表达杜诗的内涵,反映历史事件,体现了杜甫“诗”“史”结合的创作初衷,艺术地再现了诗人眼中的真实情景。

早期杜甫诗意画中的叙事画更着重于表现人物,《饮中八仙歌》虽是画家偏爱的题材,但呈现出的人物形象比较呆板,缺少变化,人物大多是侧面,动作神情相似,线条表现单一,多靠场景氛围烘托人物,所以陪衬人物较多。近现代叙事画多用工笔手法,人物形象越来越逼真,加之笔墨的丰富,背景刻画也更真实,人物气韵更加传神,只看面部表情就能体味人物内心的凄凉苦楚。杜甫作于永泰元年(765年)的《三绝句》其三曰:“殿前兵马虽骁雄,纵暴略与羌浑同。闻道杀人汉水上,妇女多在官军中。”^{[13][24]}此诗讽刺与痛斥并举,控诉了天宝之乱后,面对党项和吐谷浑的不断侵扰,驻扎在汉水上的官军不去攻打入侵者,而是不断侵扰残害百姓,杀害男子,抢掠妇女。浦起龙评曰:“禁军之害,等于山贼羌、浑,可以鉴矣。”^[21]1959年冯志超、陈麟祥合作的《三绝句》之三人物横幅(图21)用细腻写实的笔法勾勒出人物形象,通过妇女痛苦绝望的表情和军官残暴蛮横的行为,增强了人物个性与命运的对比。

(四)画风的多元

杜诗叙事画的风格多是随着人物画的发展变化而来。宋代是以表现自我的文人画为中心,所以主要以人物为题材的杜诗叙事画不多,到明清才有大量画作流传,但总体来说叙事功能并不强,虽形制各异,但创作手法和风格大致相同,并形成了一定的惯式。“因为明清画家在创作上非

常重视模拟,讲究以古人为师,一代宗师董其昌所谓‘望见古人门庭’,这是明清画家的最高追求。”^[16]清中叶扬州八怪打破了这种状态,提倡艺术革新,同时,中西艺术也得到交流,后来画风开始活跃起来。海上画派和岭南画派的兴起使中国画在吸取外来文化的基础上又呈现了新风貌。到了近现代,各种文化出现较强的碰撞,叙事画融入了多种元素,如木刻石印技术、木版年画、敦煌艺术、连环画、西洋画等艺术元素,丰富了中国画的表现技法和形式,使中国画风格越来越多样化。如上文所举清代画家蔡琬的《饮中八仙图》为刻板印行,集绘画、书法、篆刻于一体,图文并茂地再现了八仙的各种轶事和不同情态。清末吴友如是中国时事新闻风俗画的开创者,绘有多幅杜甫诗意画,是一位将传统民间艺术与新的石印技术结合的画家,画风工整,构图繁复。清晚期的钱慧安融会诸家之法,是海派代表性画家之一,他涉足木版年画,所绘杜诗叙事画多用线条勾勒,颇有木版画风味。当代著名工笔人物画家潘絜兹专攻工笔重彩人物画,受敦煌壁画艺术的影响,画作富有动律感,线条细致流畅,采用工笔水彩的形式,多涂有大块鲜艳的颜色,人物刻画细腻饱满,如1977年所作的《新婚别》图轴(图22)。20世纪,随着印刷技术的进步,连环画迅速发展,在一定程度上丰富了中国画的内涵。“20世纪的中国画是与连环画交织在一起的,理由很简单,不少人物画家由连环画家转换身份而来,如果没有连环画的成功实践,或许就没有他们在中国画上的地位。”^{[19][210]}如冯志超、陈麟祥、汤义方等就是连环画家。连环画为杜诗叙事画增加了新的元素,用连续的图画叙述故事、刻画人物,通俗性更强,老少皆宜。



图21 冯志超、陈麟祥《三绝句》之三横幅
(成都杜甫草堂博物馆藏)



图22 潘絜兹《新婚别》图轴
(成都杜甫草堂博物馆藏)

六、杜诗叙事画图文互释的关系

中国自古就有诗画一体的理论,古人对图像与文字的关系也有一定的认识,郑樵《通志·图谱略》云:“图,经也;书,纬也,一经一纬,相错而成文。图,植物也;书,动物也,一动一植,相须而成变化。”^[22]郑樵通过一些比喻和对比来说明绘画与文字之间经纬交错的关系。关于叙事画,画家在对故事文本进行深刻解读后,用精湛的绘画手法来展现诗中的故事情节,用创新的艺术形式来呈现鲜明的人物形象,通过对比烘托揭示人物间的尖锐矛盾,反映黑暗的社会背景,用笔墨游走的方式将叙事内容进行不同界域的传播。

杜诗叙事画的文本是杜诗中记录唐朝残酷社会现实、风格沉郁顿挫的叙事诗歌,内容广博,表达了杜甫心忧苍生的情感;同时也有描述诗人生活近况和闲适心情的近体诗,从侧面反映了唐朝的社会历史和风俗民情。古今画家用这些杜诗题材进行创作,再现了杜甫眼中的唐朝,刻画了诗人崇高的形象,表达了对诗圣的崇敬。古代创作杜诗叙事画的画家群体多为士大夫文人,他们

在儒家文化的熏陶下,尤其注重杜甫诗意画的创作。明清时期的画家多仕途不顺,虽以卖画为生,却矢志不渝,用创作杜甫诗意画来表现自己不愿屈服于现实、崇尚清高的思想和情感。而近现代画家侧重于表现杜诗中的故事情节,细致刻画人物,颇多创新,画面也更加生动形象,反映出杜甫的儒者仁心。叙事画外在形制丰富多样,有内容连贯的长卷和表现系列情节的册页、条屏、组图等,也有描绘片段场景的单条画作。近现代画家更倾向于用组图的形式表现连续的场景,使绘画不再局限于一个场景的叙述,而是把故事的主要情节通过组图连续表现出来,打破了图画只能描绘某个时刻的局限,注意截取故事的起承转合来连续展示,叙事更加完整,表现内容更加丰富,因而更易于被大众所理解和接受。形制是服务于内容的,但画家也可以通过形制的不同进行绘画技巧上的创新。近现代的杜诗叙事画打破了原来人物画的藩篱,利用现代手段,融入中西方新的绘画手法,艺术呈现更加丰富多样。总之,杜诗叙事画受艺术发展规律和外来文化的影响,在章法、技法、人物形象、画风上更加丰富多变,对杜诗的阐释也更加精准。

可见,杜诗叙事画的图文关系突出地反映于杜甫叙事诗与叙事画的关系上。杜甫叙事诗多叙述亲身见闻,描写黑暗现实,反映民生疾苦,体现圣者仁心。杜甫诗歌的巨大影响延伸到绘画领域,被绘者通过多样的艺术手法对杜诗进行图像的阐释,形成杜诗叙事画。杜诗叙事画的题材从明清时期以寄托绘者放达情怀的《饮中八仙歌》到深刻揭露社会现实的“三吏三别”等的转变,体现了不同时代画家对杜诗解读角度的转移和变化,画家更关注于对杜诗中所反映出的广阔时代背景和故事本身的再现还原。画家用深刻细腻的笔墨再现杜甫笔下唐代社会史事,把对杜诗中描写的悲苦丑恶而生发的沉痛心情隐藏于画面之中,然后直观传达于观者眼中并使之感动于心,这时图文得以再次合流。图像是对诗歌的艺术再创作,也是诗歌在艺术领域的接受与传播;同时观者通过阅读杜诗,追溯于诗人和绘者的创作初衷,才能更好地领会杜诗叙事画的独特魅力,感受诗圣的伟大情怀。

叙事画与人物画也有很多的联系与区别:“叙事性绘画是人物画研究和创作中必然会遇到的绘画方式,研究其叙事性对于掌握人物画的脉络与方向都至关重要。”^[23]但单纯的肖像画和无故事情节的人物画不能算作叙事画。叙事画的创作要使用到绘者肖像画的艺术才华,但叙事画构思上并非单纯表现人物,主要通过人物的动作、神态或人物间的互动,来表现场景,叙述故事情节,更注重为叙事文本服务,所以叙事画不能简单归于人物画。叙事画与人物画既有交叉又不完全等同。

中国叙事画的发展是对注重写意的文人画的一种挑战,是把聚焦于创作者的研究转向聚焦于绘画本身内容的研究上来,故事文本的来源成为更值得去探究的方面。此外,画家也会通过图文并茂的形式,用题款直接书写叙事画的关涉诗文,以达到图文呼应,弥补具象图画想象空间的不足。通过图文相辅相成、相互交织的互释关系,完成从诗人到画家再到观者的情感线性传播和流动,观者再通过绘画与诗歌追溯于绘者和作者的高尚情操,从而达到图文教化的目的。叙事画与叙事诗互为表里,相得益彰地把叙事这一特征继续演绎下去,使经典得以传承,中国传统文化艺术持久地滋润世人。

注释:

- ① 清代张照等编《石渠宝笈》中著录五件《饮中八仙图》,作者分别是五代南唐的周文矩、宋末元初的钱选、元代的任仁发、清代的丁观鹏和程梁。

- ② 元代任仁发的《饮中八仙图》，台北故宫博物院藏；元代王振鹏的《饮中八仙图卷》，日本锅岛报效会藏；元代张渥的《饮中八仙图》，见于香港佳士得2008年5月26日拍卖会。
- ③ 本文所用成都杜甫草堂博物馆馆藏图片来源于该馆，摄影杨冰。

参考文献：

- [1] 张彦远.历代名画记[M].肖剑华,注释.南京:江苏美术出版社,2007.
- [2] 徐习文.宋代叙事画研究[M].南京:东南大学出版社,2014.
- [3] 范文竹.宋代叙事性长卷画浅析[D].北京:中国美术学院,2016.
- [4] 杨澜.中国古代叙事性绘画研究——形式与结构特征[D].北京:中央美术学院,2016.
- [5] 陈白.五代两宋时期叙事性绘画研究[D].淄博:山东理工大学,2019.
- [6] 杨柳.明代杜甫诗意图研究[D].南充:西华师范大学,2021.
- [7] 罗丹.清代杜甫诗意图研究[D].南充:西华师范大学,2021.
- [8] 刘佳妮.董巨画派[M].南京:江苏人民出版社,2019:6.
- [9] 孟久丽.道德镜鉴:中国叙述性图画与儒家意识形态[M].何前,译.北京:生活·读书·新知三联书店,2014:20.
- [10] 古远清.诗歌分类学[M].武汉:中国地质大学出版社,1989:11.
- [11] 苏州通史:人物卷[M].李峰,主编.苏州:苏州大学出版社,2019:48.
- [12] 陈宁.成都杜甫草堂博物馆馆藏杜诗书画述要[J].杜甫研究学刊,2018(3):96-106.
- [13] 仇兆鳌.杜诗详注[M].北京:中华书局,1979.
- [14] 宣和画谱[M].王群采,点校.杭州:浙江人民美术出版社,2012:76.
- [15] 王世贞.弇州山人题跋[M].汤志波,辑校.杭州:浙江人民美术出版社,2019:466.
- [16] 万德敬.明清唐诗诗意画的文献辑考与研究[D].西安:西北大学,2013.
- [17] 郑万林.插图学概论[M].长沙:湖南美术出版社,2014:235.
- [18] 人民教育出版社美术室.美术:绘画、工艺[M].北京:人民教育出版社,1990:2.
- [19] 方向前.四明丹青:宁波历代名家绘画品评[M].宁波:宁波出版社,2021.
- [20] 周积寅.中国画学精读与析要[M].上海:上海人民美术出版社,2017:44.
- [21] 浦起龙.读杜心解[M].北京:中华书局,1961:848.
- [22] 郑樵.通志[M].杭州:浙江古籍出版社,1988:837.
- [23] 杨澜.中国古代叙事性绘画研究[J].艺术教育,2016(6):247-248.

责任编辑:杨 钊;校对:吴 强

An Analysis of Narrative Paintings from Du Fu's Poetry: Focusing on the Paintings in Chengdu Du Fu Thatched Cottage Museum

CHEN Ning^{1,2}, FANG Rui¹

(1.College of Literature, Sichuan Normal University, Chengdu Sichuan 610066, China;

2.Chengdu Du Fu Thatched Cottage Museum, Chengdu Sichuan 610072, China)

Abstract: As for the concept of narrative painting, there are some differences between China and the West, but there is a certain consensus in its narrative techniques, educational functions and picture-text relations. After clarifying the concept, category and function of narrative painting, by conducting a detailed analysis of the textual sources, artist groups and creative reasons, the relationship between material selection and form, and the evolution of artistic techniques of Du Fu's narrative paintings that flourished from the Ming and Qing dynasties to modern times, the graphic and textual relationships of Du Fu's narrative paintings were further clarified. Du Fu's narrative painting is an artistic display of the content of Du Fu's narrative poetry as the source of the text. It is the artist's reception and dissemination of Du Fu's narrative poetry; at the same time, viewers can deepen their understanding of the content of Du Fu's poetry and the social reality of the Tang Dynasty reflected in it through narrative illustrations, appreciate Du Fu's saintly and benevolent heart, and deepen their understanding of the relationship between text and images.

Key words: Du Fu; narrative painting; narrative poetry; picture-text relationship