

doi:10.3969/j.issn.1674-7100.2014.03.013

从中国古代的诗画理论看图文内在张力

杨向荣, 巩 辉

(湘潭大学 艺术学院, 湖南 湘潭 411105)

摘 要: 中国古代关于诗画关系的相关命题主要有二: 诗画同源与诗画一律。至明清时期, 前者演变为“以书入画”, 后者则演变成“题诗入画”。诗与画是两门不同的艺术, 各有其内在张力, 诗与画, 或者说文学与图像的相互言说, 建构了二者互文表达的共同情境, 也由此形成了图文关系的张力表达。以诗画关系为切入点, 对当下图文关系展开学理渊源层面的考察, 将有助于理解当下图文战争的学理立场和图文的互文建构逻辑。

关键词: 中国古代; 诗画理论; 图文关系; 张力

中图分类号: J205

文献标志码: A

文章编号: 1674-7100(2014)03-0066-05

Research on the Internal Tension of Image-Text from the Ancient Chinese Theory of Poetry and Painting

Yang Xiangrong, Gong Hui

(College of Art, Xiangtan University, Xiangtan Hunan 411105, China)

Abstract: In ancient China, there are two main relevant propositions about the relationship of poetry and painting. One is about the homology of poetry and painting, the other is the uniformity of poetry and painting. In Ming and Qing dynasties, the former evolved into “calligraphy of painting” and the latter evolved into “writing poem in painting”. Poetry and painting are two different kinds of art and each of them has its own internal tension. Poetry and painting, or the interaction of literature and image, build the common scenario of inter-textual expression, and they form the tensional expressions of image-text relation. Taking relationship of poetry and painting as the starting point, the current image-text relation at the level of theoretical origin was studied. It would contribute to the understanding of academic position of image-text dispute and constructional logic of its inter-textuality.

Key words ancient China; theory of poetry and painting; image-text relation; tension

0 引言

图文关系是当前学界十分关注的问题, 特别是在视觉文化的读图时代语境中, 此问题更是成为学

术热点之一。诗画关系、语图关系、言象关系等命题都属于图文关系的问题域, 而其中诗画关系又尤其具有代表性。然而, 诗画关系并不是西方文化中

收稿日期: 2013-07-10

基金项目: 中国博士后科学基金资助项目(2012M510063), 中国博士后科学基金特别基金资助项目(2013T60230)

作者简介: 杨向荣(1978-), 男, 湖南长沙人, 湘潭大学教授, 中国社会科学院博士后, 主要从事西方美学与艺术哲学研究, E-mail: funmo@163.com

通信作者: 巩 辉(1991-), 男, 山东泰安人, 湘潭大学硕士生, 主要研究方向为文艺美学, E-mail: 470368636@qq.com

的独特现象,在中国古代,有“言象之辨”“诗画同源”“诗画一律”等相关命题。不过,相比西方自古希腊时期就打响的图文战争,在中国古代,关于图文关系的论战要平和得多。中国古代哲学讲求重意义轻形式,重神轻形,无论是老子所言“大象无形”还是《周易》中所云“圣人立象以尽意,设卦以尽情伪”,都体现出图像与文学在古代哲学中是作为表意和传神的手段的观点。

在中国古代,诗歌与绘画在发展史上是一对孪生姐妹,考察中国的图文关系史也主要是考察诗歌与绘画关系的历史。与西方文化不同的是,中国的图文关系史历来大体上呈现为和谐交融的状态。然而,需要指出的是,中国古代的“诗画相通”是指诗与画在抽象的法理方面是相通的,而并不是指具体的用笔、技法等方面的相同。诗歌与绘画毕竟是两种不同的艺术门类,随着时代和艺术自身的发展,诗与画的关系在不断地发生变化。“画”与“诗”,或者说“图”与“文”,抑或是图像与文学,既有千丝万缕的联系,又有各自的内在张力,它们相互言说,建构了二者互文表达的共同情境。本文拟对此加以论述,以期有助于理解当下图文战争的学理立场以及图文的互文构建逻辑。

1 中国古代的诗画同源论

中国古代历来就有“书画同源”之说,如后魏孙畅之认为“灵帝诏邑画赤泉候五代将相于省,兼命为赞及书。邑书画与赞,皆擅名于代,时称三美”^[1]。对“书画同源”的理解,有学者认为书画同源是指汉字与绘画的关系,即认为汉字与图画之间是一种同源异流的关系。如赵宪章在考察图文关系问题时指出,文字出现以前,原始图像符号实则是一种原始语言,这一阶段的图文关系表现为以图言说,语图一体,而文字产生以后,原始文字中的象形文字可能直接由原始图像符号演化而来^[2]。也有学者认为,书画同源是指书法与绘画的关系,即认为书法与绘画在用笔和技法上具有共同的规律。如黄宾虹认为“书画同源,欲明画法先究书法,画法重气韵生动,书法亦然”^{[3]49}。表明了书法与绘画具有一致的笔法,并且具有共同的“气韵生动”的内涵。

在中国美学与艺术史上,“书画同源”命题首次提出并进行具体论述是在张彦远的《历代名画记》中。张彦远在《历代名画记》首卷中专门讨论了书画同源的问题,认为书画异名而同体。这里的画指的是绘画,“书”的含义则有3种:其一是文字。中

国绘画的起源大多从伏羲造八卦说起,八卦可以表象宇宙间种种事物的形和意,又具有图画意义,因此被视为中国绘画的起源。对此,张彦远引用曹植和许慎的观点进行了说明。曹植《画赞序》提到:“盖画者,鸟书之流也。”^[4]而许慎提到:“仓颉之初作书,盖依类象形,故谓之文;后形声相益,即谓之字。文者,物象之本;字者,言孳乳而浸多也。著于竹帛谓之书。”^[5]以曹植和许慎的观点为出发点,张彦远认为:“颉有四目,仰观垂象。因俚乌龟之迹,遂定书字之形。造化不能藏其秘,故天雨粟;灵怪不能遁其形,故鬼夜哭。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。天地圣人之意也。”又说:“周宫教国子以六书,其三曰象形,则画之意也。是故知书画异名而同体也。”^{[6]2}可见,在张彦远看来,汉字最早是依据象形而造的,图画也是由象形发展而来的,因此,文字与绘画都起源于象形,书画是同体的。其二是典籍文章。张彦远在《叙画之源流》开篇写到:“夫画者,成教化、助人伦、穷神变、测幽微,与六籍同功。”后又说:“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。故陆士衡云:‘丹青之兴,比《雅》、《颂》之述作,美大业之馨香。宣物莫大于言,存形莫善于画。’此之谓也,善哉。”^{[6]4-5}古人书写的典籍文章是为了宣传教化思想、伦理道德,所谓“宣物莫大于言”,是说绘画的功能与文字一样,具有认识自然、区分善恶、治国明理的作用。这里的“书画同源”指的是文章典籍与图画在促成社会教化,推行国家政策以及帮助人们明晰伦理道德等方面具有同样的功能,突出强调了艺术的教化功用。其三是书法。张彦远在《论顾陆张吴用笔》中,以顾恺之、陆探微、张僧繇和吴道子4位画家为例,专门论述了书画同笔同法的问题。在张彦远看来,草书的出现使书画关系有了密切联系,出现了一笔书和一笔画;而张僧繇依卫夫人的笔阵图作画,画家吴道子向张旭学书法,都论证了绘画吸收了书法的笔法。张彦远所谓的“书画笔法相同”指的是抽象的理法相同,而不是指具体的笔法相同,而他所列出的一些人物并不是同时都精通书和画,这也说明书画同源只是抽象的理法相通,而非具体的技术相通。事实上,书画同源论发展到了元代,主要强调书画在具体的技术上的相通,如赵孟頫有题画诗:“石如飞白木如籀,写竹还应八法通。若也有人能会此,须知书画本来同。”(《秀石疏林图卷》)而到了明清,这种要求发展至所有题材的绘画,以书入画成为主要的绘画技

法, 绘画的线条完全书法化。不仅如此, 在画面上用书法题字成为一幅完整画作的组成部分, 如明代董其昌强调以书法用笔作画: “士人作画, 当以草隶奇字之法为之。树如屈铁, 山如画沙, 绝去甜俗蹊径, 乃为士气。”(《画旨》)

书画同源说孕育出的最杰出的成果就是文人画。文人画不但在画里考究艺术上的功夫, 而且重视画外之音。文人画突出抒情写意, 重视文学、书法和画中意境的融合, 可以说是诗、书、画三者的完美统一。正是如此, 不少文人画家都认同“书画同源”的观点, 认为在一幅画中应有题画诗, 强调在画中既有诗意又有书法之笔意。文人画可以追溯到六朝时对老庄“象外之道”的推崇和对有形物象之外的超然境界和自由情致的追求, 如宗炳寄思想于山水就是一个很好的个案。自唐代张彦远提出“书画同源”说, 不少画家尤其强调以书法入画法。强调“书画同源”, 这是由中国画的本质特征决定的。西方绘画讲究光、色、影的搭配与调和, 以显出其模仿的逼真性, 而中国画的创作以水墨为原料, 所以中国画强调书法的用笔, 以点、线的笔力轻重勾勒出形象与色彩, 所谓“墨分五彩”, 说的就是用水墨浓、淡、干、湿、枯的变化表现出不同的神采。而且, 中国画强调写意, 追求一种主客体浑然一体的境界, 这也可以说是“书画同源”的另一根源。

对于“书画同源”说, 高建平提出了自己的看法。在他看来, 张彦远等提倡该命题的人都是画家或画论家, 他们的目的是极力抬高绘画的地位。这体现在两方面: 一方面是绘画通过攀附文字而像文字一样获得成教化、助人伦等意义, 另一方面是绘画同书法的笔法一样而成为一种人的活动痕迹, 因而与人的活动相关, 并显现出人的精神状态, 而不是静态的物象的再现^[7]。高建平的观点无疑有其代表性, 事实上, 张彦远等人确实也都是画家或画论家, 其对绘画的偏好无疑会让他们的观点有失公允。但不管怎么样, 由于其中“书”的内容的复杂性, 加之在中国古代书与文字确实有着复杂的关联, 因此, 张彦远对书与画关系的阐释, 在某种意义上可以说是对诗画关系的一种表述, 为当前学界研究图文关系提出了新的研究思路, 而如果将这种表述与西方的诗画之争联系起来的话, 也许可以从中挖掘更多的美学思考。

2 中国古代的诗画一律观

关于图文关系的学理渊源, 还可以通过中国古

代的“诗画一律”观来展开分析。在中国古代, 历来都强调诗画的同一性, 如孔武仲云: “文者无形之画, 画者有形之文, 二者异迹而同趣。”(《东坡居士画怪石赋》) 张舜民云: “诗是无形画, 画是有形诗。”(《跋百之诗话》) 叶燮云: “故画者, 天地无声之诗; 诗者, 天地无色之画。”(《赤露楼诗集序》) 黄庭坚云: “李侯有句不肯吐, 淡墨写作无声诗。”(《次韵子瞻、子由〈憩寂图〉》) 等。以上表述都道出了诗画的相通性, 但在中国古代, 苏轼是“诗画一律”观的直接提出者, 也是明确从理论层面阐释诗画关系的第一人。

苏轼指出: “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。”(《书鄮陵王主簿所画折枝二首》) 就“诗画一律”的理论建构来说, 苏轼的观点强调了诗与画在描摹物象、创造意境、寄托神思方面的同一性。如苏轼十分强调形象创造的生动传神, 不论是诗歌还是绘画, 都讲究以传神为主, 只有神形并茂, 才能实现“天工与清新”。对于诗歌, 苏轼还强调“言外之意”, 认为应当在诗歌具体描写的基础上创造出深远的意境, 给人以无尽的遐想。苏轼推崇陶渊明的诗歌, 认为陶渊明的诗: “‘采菊东篱下, 悠然见南山。’因采菊而见山, 境与意会, 此句最有妙处。近岁俗本皆作望南山, 则此一篇神气都索然矣。”(《题渊明饮酒诗后》) 对于绘画, 苏轼也同样强调“象外之境”。他曾比较王维与吴道子的绘画, 认为王维技高一筹就是因为王维的画更有象外之趣。“吴生虽妙绝, 犹以画工论。摩诘得之于象外, 有如仙翻谢笼樊。吾观二子皆神俊, 又于维也敛衽无间言。”(《凤翔八观·王维吴道子画》) 又说: “摩诘本词客, 亦自名画师。”(《题王维画》) 在苏轼看来, 吴道子画得再好也只能称为画工, 而象外之景, 无画之画才是绘画的最高境界。

在西方, 莱辛强调诗与画的界限, 而苏轼则从中国古典诗画艺术的特点出发, 致力于探寻两者的相通性。他在评王维的诗与画时说: “味摩诘之诗, 诗中有画; 观摩诘之画, 画中有诗。”(《书摩诘蓝田烟雨图》) 王维的诗受道禅思想影响很大, 充满了禅意, 内容上多描绘自然山水之美, 风格上淡泊含蓄而韵味深长, 读之如画。而王维的画则为南宗文人画之始祖, 以萧条淡泊的意境与简约清新的画风为风格特色, 又渗透了文人的意气和逸品, 其水墨山水画法将虚无、空灵、飘逸之味表达得恰到好处, 观之如诗。“诗中有画, 画中有诗”即指以诗情入画景、以画景入诗情的诗画交融状态。当然, 这里需要指

出的是,“诗中有画,画中有诗”体现出来的诗画交融性,主要指的是诗和画在意象上的相通,即无形的诗在意象上具有了画的形象,无声的画也具有诗的意味,而不是指具体的写诗作画的技术上的等同。对此,苏轼在对杜甫和韩干的评论中有着明确表达:“少陵翰墨无形画,韩干丹青不语诗。此画此诗今已矣,人间骛骥漫争驰。”(《韩干马》)苏轼赞赏杜甫诗咏马栩栩如生,就像无形之画,而韩干画马蕴含诗意,就像不语诗。

苏轼之后,“诗画一律”观在宋代文人和画家中逐渐成为一种普遍的审美态度,士大夫文人纷纷以此法写诗和绘画,以意趣为宗旨,强调诗画的渗透交融。如后来兴起的文人画就以此为奉行准则,并将王维的诗画视为标准。值得注意的是,王维一派的诗歌与绘画还是处于各自独立创作的状态。到了宋代,开始了诗歌与绘画内容上搭配出现的现象,明清时期则逐渐演变成了画家要会作诗,并且绘画一定要题诗的情形。例如明清的题画诗,画的意义要靠旁边所题诗句的内容表达,也就是说,同一幅画,题不同的诗句,就能使画的意境完全不一样。可见,此时画的意境不是靠形象表达,而是让位给了诗,诗与画机械地融为了一体。

诗画一律演变成为题诗入画,这种机械的融合就像张彦远提出的“书画同源”在明清演变成“以书入画”一样,其实已偏离了苏轼的“诗画一律”命题。如明代张岱就明确指出了诗与画是两门不同的艺术,各有其擅长的活动范围。“弟独谓诗中有画,画中有诗,因摩诘一身兼此二妙,故连合言之。若以有诗句之画作画,画不能佳,以有画意之诗为诗,诗必不妙。”(《与包严介》)而钱钟书也认为,在中国古代诗画理论中,一般诗歌以杜甫为宗,绘画则以南宗画为首,“画品居次的吴道子的画风相当于最高的诗风,而诗品居首的杜甫的诗风只相当于次高的画风”^[8]。沿着钱钟书的观点,可以发现,其实在中国古典艺术批评传统中,论画尚虚,而论诗则尚实,这说明了古典艺术批评传统对诗和画的评价标准并非完全一致,这在客观上也说明了中国古代图文关系的复杂性。

3 诗画中的图文张力

当下视觉文化的兴起引发了一场“凝视快感”的革命。不可否认,视觉文化的转向在某种意义上成为了图文战争的导火索。然而,就图像与文学的关系来看,图文战争的出现并非当下独特的现象,上

述中国古代关于诗与画的争论,其实也是图文战争的一种表现形态。可以说,当下的图文战争是诗画之争在今天读图时代的延续与裂变。面对当下的图文战争以及相关的图文关系的研究与争论,在学理渊源上找到与其相关联的诗画关系命题,并对其进行深入研究,对当下图文战争的探讨与图文关系的学理传承研究,无疑有着相当重要的参考意义。

在更广泛的意义上,诗与画的关系其实也就是图与文的关系。不论是“诗画同源”观,还是“诗画一律”命题,都体现着文学与图像的内在张力关系,可以成为解读当下图文战争的学理资源。确切地说,诗与画的关联与纠葛,其实都是围绕着文字艺术与视觉艺术二者的共同性和差异性而产生的。这些共同性与差异性构成了诗与画之间的张力,且在当今再度演变成文学与图像之间的张力。长久以来,文学与图像之间的张力一直存在,因而对文学与图像关系的讨论也从未间断。可以说,考察文学与图像的关系,就是理解文学与图像之间的张力。

诗与画,或者说文学与图像,作为人类交际、思维和表情达意的符号系统都具有再现的功能,都可以通过符号本身的特性再现现实世界。文字与图像作为艺术最主要的两种载体,有着密不可分的联系。文学与图像都具有再现自然、表达感情的功能和作用,二者在艺术本质上也具有相似性——都是借助一定媒介的模仿活动,但它们分属不同的艺术门类,毋庸置疑,两者存在显著的差异。文学以其语言的理性载体,带给人思维和想象的空间,但始终停留在抽象的范畴,无法诉诸于物质感性,因而文学需要图像的支撑;而图像以其直观性、空间性等特征,带给人直接的视觉刺激与感性快意,但若仅有已经给定的图像,一来限制了受众的视域,使人们陷于被动,二来缺乏文学内涵的深刻性,久而久之将造成视觉审美的空乏,因而图像也需要文学的充实和补充。因此,无论视觉还是听觉,图像还是语言,都是人们生活所借助的符号。图像与文学虽是不同的叙事系统,两者之间的张力却是显而易见的。文学的线性化与图像的非线性化,文学的深层表意与图像的浅层表象,在图文内部形成一种互补的、互动的、平衡的张力关系。

在再现的层面上,诗与画,或者说文学与图像都具有再现的功能,只不过前者是一种“可说性”再现,后者是一种“可视性”再现。作为“可说性”的再现文本,文学建构文本,是通过语言文字的形式来呈现。相对于图像来说,文学并不是直观的,而是需要运用想象来完成的,是一种形象的间接表达。

由于不具有物理形象的直观性,文学所展示的形象仅仅是一种喻像。而作为“可视性”的再现文本,图像对形象的建构主要通过视觉再现的方式来完成,如图像可以将抽象的概念变得可视化来表现某些主题。此外,文学作为“可说性”再现,可以通过人物语言表达人物内心活动,它具有发散人思维的作用。而图像作为“可视性”再现,它的直观性、可视性可以给受众带来视觉冲击。文学的再现不能像图像那样将客体的视觉直接呈现出来,其内容只能通过语言得到呈现,但却看不见客体。而图像的再现则通过视觉文本再现形象,通过隐喻将形象与文本缝合,成为一种形象文本。米歇尔认为,形象、图像、空间和视觉性只能通过语言话语比喻想象出来,语言话语也要根据图像比喻、联想^[9]。此外,图像的可见性使图像作为一种可视证据出现在文本中,在不同的历史时期,图像有各种用途,曾被当作膜拜的对象或宗教崇拜的手段用来传递信息或赐予喜悦等。这正如伯克所言,尽管文本也可以提供有价值的线索,但图像本身却是认识过去文化中的宗教和政治生活视觉表象之力量的最佳向导^[10]。这种形象的建构正是通过模仿和再现的方式来呈现,是对图像所要表达的文学文本的形象建构。

4 结语

诗以文字符号作为载体,作为一种线性接受模式,文字符号具有的张力使读者的思维有无限的延展性;而画以图像符号作为载体,作为一种非线性模式,图像符号以形象性与直观性见长。基于符号学的视域,诗与画在并存的文本体系中可以产生一种相互映衬的互文性。基于此,诗与画作为再现实践的异质领域,将建构文学文本与视像文本的关联可能性。

此外,诗与画也绝非简单意义上的自我指涉体。在某种意义上,形象和文本、图像和语言可以相互表达和相互言说,如中国的题画诗就是如此。在这个意义上,诗与画的内在张力,也就是文学与图像的内在张力的表征。诗与画,或者说文学与图像的相互言说,建构了二者互文表达的共同情境,也由此形成了图文关系的张力表达。因此,以诗画关系为切入点,对当下图文关系展开学理渊源层面的考察,并据此进一步探讨图文之间的内在张力,将有助于理解当下图文战争的学理立场和图文的互文建

构逻辑。

参考文献:

- [1] 谢赫. 古画品录[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1991: 315.
Xie He. Criticism of Painting[M]. Shanghai: Shanghai Ancient Books Press, 1991: 315.
- [2] 赵宪章. 文学和图像关系研究中的若干问题[J]. 江海学刊, 2010(1): 183-190.
Zhao Xianzhang. Several Issues in Research of Relationship Between Literature and Image[J]. Jianghai Academic Journal, 2010(1): 183-190.
- [3] 黄宾虹. 宾虹书简[M]. 上海: 上海美术出版社, 1988: 49.
Huang Binhong. Binhong Letters[M]. Shanghai: Shanghai Fine Arts Press, 1988: 49.
- [4] 曹植. 曹植集校注[M]. 北京: 人民文学出版社, 1984: 67.
Cao Zhi. The Collations and Explanations of Cao Zhi Collections[M]. Beijing: The People's Literature Publishing House, 1984: 67.
- [5] 许慎. 说文解字[M]. 北京: 中华书局, 1963: 314.
Xu Shen. Shuowen Jiezi (Origin of Chinese Characters)[M]. Beijing: Zhonghua Book Company, 1963: 314.
- [6] 张彦远. 历代名画记[M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1964.
Zhang Yanyuan. Famous Paintings Through Centuries[M]. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Press, 1964.
- [7] 高建平. 全球化与中国艺术[M]. 济南: 山东教育出版社, 2009: 108-131.
Gao Jianping. Globalization and Chinese Art[M]. Jinan: Shandong Education Press, 2009: 108-131.
- [8] 钱钟书. 七缀集[M]. 北京: 三联书店, 2000: 26.
Qian Zhongshu. Seven Compose Set[M]. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2000: 26.
- [9] W.J.T 米歇尔. 图像理论[M]. 陈永国, 胡文征, 译. 北京: 北京大学出版社, 2006: 83.
Michelle W.J.T. Picture Theory[M]. Chen Yongguo, Hu Wenzheng, Translated. Beijing: Peking University Press, 2006: 83.
- [10] 彼得·伯克. 图像证史[M]. 杨豫, 译. 北京: 北京大学出版社, 2008: 9.
Peter Burke. Image Card History[M]. Yang Yu, Translated. Beijing: Peking University Press, 2008: 9.

(责任编辑: 蔡燕飞)

