

李彦锋——著

The Research of Relationship between Language
and Picture in the Chinese Painting History

中国美术史中的 语图关系研究

 人民出版社

李彦锋——著

The Research of Relationship between Language
and Picture in the Chinese Painting History

中国美术史中的 语图关系研究

● 人民出版社

责任编辑:洪 琼

图书在版编目(CIP)数据

中国美术史中的语图关系研究/李彦锋 著. —北京:人民出版社,2014.11
ISBN 978-7-01-014062-9

I. ①中… II. ①李… III. ①美术史—研究—中国 IV. ①J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 236526 号



中国美术史中的语图关系研究

ZHONGGUO MEISHUSHI ZHONG DE YUTUGUANXI YANJIU

李彦锋 著

人民出版社 出版发行
(100706 北京市东城区隆福寺街 99 号)

北京中科印刷有限公司印刷 新华书店经销

2014 年 11 月第 1 版 2014 年 11 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:13.5

字数:210 千字 印数:0,001-1,500 册

ISBN 978-7-01-014062-9 定价:38.00 元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街 99 号
人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印制质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

序

赵宪章

作为项目的结项成果即将出版,这是彦锋在其博士学位论文基础上所作的研究。回想当初在上海大学我们之间的亲密接触,许多温情的场景仍然历历在目。他给我的第一印象是地道的农家孩子,忠厚朴实、学而不厌,每每切磋学问,总能心有灵犀、相互感应,双方喜不自禁。我能感受到他的喜悦发自内心深处,源自一个菁菁学子对于艺术的痴迷。这颗学术童心及其问学的执着之情,完全不同于当下的“学而优则仕”者,十分难能可贵。我喜欢这样的学生,同样发自内心深处。

彦锋的著作选择了一个难以东拼西凑的论题,因为此前学界并没有相关论述,确切地说是尚无发现过这一新问题。在中国美术史的视域中,美术就是美术,或称“造型艺术”、“图像艺术”等,怎么能和“语言”扯上关系?殊不知,20世纪以来的图像学已将“图说”(Ekphrasis)概念推到了学术前沿,于是,“图像”与“言说”、“图像”作为“言说”等,也就成了美术研究中的应有之义。而所谓“图像时代的到来”,则进一步加剧了此类研究的现实性与紧迫感,人文学术责无旁贷。在这一意义上,彦锋博士成了第一个“吃螃蟹者”,著作的原创性自不待言。

毫无疑问,这是一部富有挑战性的学术著作。既要挑战此前的学术积淀,更要挑战固有的观念与方法,用一句时髦的话来说,属于“跨学科”研究。“跨学科”是新时期西学东渐的产物,最初来自科技界,如在新材料、新能源、新工艺等领域,仿效西学的“跨学科”进行研发,势在必行,成效显著;但被移植到人文学科之后便立马变味,成了传统的“文史一家”的代名词,并被擢升为官

方导向而大行其道,俨然成了中国学界最招摇的旗帜和最时尚的学问。于是,在“跨学科”的庇护下,任何东拉西扯的东西都被推上了学术殿堂,最富有个性和人文精神的文艺研究也成了“大兵团作战”。实际上,真正的跨学科并非使用不同的学科资源研究同一个问题,传统的“文史一家”使然;而是在不同学科之间发现新问题。彦锋的“语图关系”就是在语言、文学和艺术之间所发现的新问题,因为这一问题不可能局限在某一学科之内被发现。

那么,彦锋所发现的这一新问题的意义何在呢?看一下他的全书目录便不言自明:他对语图关系的三段分期前所未有,可谓耳目一新,中国美术史研究于此增添了新的参照。更重要的是,如果将其语图关系研究置于“图像时代”,那么,对于我们今天深入思考语言和图像的学理关系,毫无疑问具有重要的启发意义,并可以为许多学科提供新的视角。例如符号学,作为30多年来西学东渐的新学问,或被锁定在索绪尔的意义反复打滑,或被演绎成大而无当的“文化”;如果契入中国历史文化语境就不难发现,语言和图像的比较研究当属最具中国特色的学问之一。环绕这一问题展开,即建构我们自己的“语图符号学”,中国符号学研究才可能有广阔的前景,而不至于止于浮泛的“中国特色”之空谈。

通过语图关系的历史描述,彦锋确实发现了一些新问题,并在最后部分尝试进行总体的学理分析;但是,我们不能不说他的分析仅仅是初步的、粗略的,当属论文的遗憾。“遗憾”同时也意味着遗留下来“空间”,遗留下来充分的余地足够彦锋继续阐释。

这条新路径是彦锋用自己的腿脚踩踏出来的,希望他永不言弃,哪怕遭遇艰难险阻、不测风云,因为我们已经看到了这条路径的曙光,前途灿烂,风光无限。

赵宪章

2014年秋于南京大学

目 录

序	赵宪章 1
绪 论	1
第一章 语图一体形态——以原始岩画为例	15
第一节 鸿蒙初辟的绘画	16
一、史前时期的岩画	16
二、原始岩画的类别与主题	18
第二节 岩画中的语图关系	21
一、作为语言的原始岩画	21
二、作为图像的原始岩画	29
第三节 语图一体的图像特征	30
一、岩画造型视角的第一人称性	30
二、图像顷间的一般性特征	33
三、岩画图像的多重复合性特征	35
第二章 先秦至隋唐的语图分体形态	38
第一节 语图分体中语言的图像化	39
一、神话故事的图像化——先秦绘画	40
二、经史故事的图像化——汉代绘画	42
三、佛经故事的图像化——魏晋隋唐绘画	47
第二节 语图分体形态中的语图关系	52
一、语言叙事对于图像叙事的超越	53

二、绘画对于语言动态的模仿	55
三、绘画对于语言时空的模仿	58
第三节 语图分体形态的图像特征	64
一、形式的完善与记录功能的让渡	64
二、象征性色彩与程式化造型	66
三、图像顷间的决定性特征	70
第三章 宋元之后的语图合体形态(上)	75
第一节 宋元绘画的转向	76
一、绘画叙事的转向	77
二、绘画题材的转向	78
三、绘画造型的转向	79
第二节 语图合体的形式	82
一、诗与画	83
二、文与图	96
三、图像诗	100
第三节 心理层面的语图合体	104
一、对话关系的形成	105
二、“语”和“象”的重合	110
三、“语”和“象”的错位	119
四、共时与历时	124
第四节 物理层面的语图合体	129
一、语图的同时空并置	130
二、语图章法有机结合	132
三、语图空间笔墨一体	134
第四章 宋元之后的语图合体形态(下)	139
第一节 语图合体形成机制	139
一、语图对自身界限的超越	140
二、语图的信息量守恒	147
第二节 语图合体中文人画的图像特征	152

一、绘画的文人化特征·····	152
二、绘画的书法化特征·····	156
三、绘画顷间的象征性特征·····	159
第五章 语图关系中的若干问题·····	163
第一节 民间美术中的语图·····	163
一、民间美术图像·····	164
二、民间美术的语图关系及成因·····	168
三、民间美术的图像特征·····	175
第二节 语图关系嬗变原因探析·····	180
一、语图关系嬗变的观念原因·····	180
二、语图关系嬗变的物质原因·····	186
第三节 汉语的形象性与大脑半球均衡·····	190
一、汉语特有的形象性·····	190
二、形象性与左右半球均衡·····	192
结 语·····	196
参考文献·····	199
后 记·····	206

绪 论

一

当下是一个“图像转向”的时代,电影、电视、图书、招贴、路标、网络表情……无处不充斥着图像,语言^①叙事文本被越来越多地改编成“图本”和影视作品,日常生活中的信息传达和交流也越来越依赖图像。总之,图像不断地被强调和重视,人们仿佛就生活在一个以图像为基的世界。“对于有视觉的人而言,生命的故事都在一幅展开的画面卷轴里,画面是视觉捕捉的,并且被其他感官强化调整。”^②人们借助于图像来掌握、理解自己的生命和存在,图像似乎成了人们生活 and 日常叙事的全部,图像在文字诞生后的历史中几乎从来没有像今天那样受到人们的关注和重视。

然而,在历史上语言才是被人们倚重的信息载体和叙事工具,特别是书面语言,古代人对书面语言的载体——文字的重视程度几近于神灵,“我国历有‘敬天惜字’的传统,焚烧字纸居然成了一种礼仪,说明文字早已被人赋予了

① 本书所用的“语言”概念主要是指“白纸黑字”这一书面语言(也是由于此,本书没有使用“文”,而是使用“语”这一概念),而非语言学意义上的语言,也非语言的引申义、象征义或绘画“造型语言”之“语言”。语言下文将简称为“语”,同样“图像”在下文也简称为“图”。之所以本书用“图”而不用“画”是因为图的意义更宽泛一些,它具有记事、图示甚至语言文字之功能(参见严善錞:《文人与画——正史与小说中的画家》,江苏教育出版社2005年版,第1—3页),在论述史前岩画中用此概念也更为合适。另外,运用“图像”一词在当下也具有现实意义。本书的语言和图像在下文简称为“语图”。

② [加拿大]阿尔维托·曼古埃尔:《意象地图》,薛绚译,云南人民出版社2004年版,第9页。

非常神圣的意义。”^①由此足见人们对语言的重视。即便是在绘画图像得到文人士大夫的青睐并被擢用和提升的宋元时代,语言和图像至多也是相互平等的关系(如“诗画一律”),也不曾有过图像取代语言之势。进入现代,图像似乎要取代语言,二者关系陡然紧张、矛盾日益突出。历史、哲学、诗歌等几乎所有的语言文本被毫无限制地加以图解或图说,而语言文本自身却被漠视和边缘化,似乎要淡出人们的视线。不仅如此,图像的接受方式“观看”仿佛也在极力地取代“阅读”,甚至从事文字工作的人也已经开始以图像来思考。布尔迪厄曾对此描述:“有迹象表明,与电视相比,文字新闻业正在渐渐地萎缩:电视增刊在各家报纸中的比重不断增大;文字记者们最关心的是自己的作品被电视所采用(当然,也一心想在电视上露面,这有助于提高他们在报社的身价。任何一个记者,若想要有影响,就必须上电视作节目;这样一来,某些电视记者反而在报社占有举足轻重的位置,从而对文字这一行的特殊性提出了质疑:如果一个电视女主持人朝夕之间就可以成为一家报社的主编的话,那人们就不得不发出疑问,一个文字记者的特殊技能到底何在?)”^②

语言和图像分属不同的感知对象,“语言的本性是指涉事物或表达思想,因此以语言为媒介的文本更适合叙事与论说;图像的本性是视觉直观,因此以图像为媒介的艺术就表现为视觉形象的客体展示。但是二者又不是绝对的,它们的这些功能往往又相互交叉或游弋。”^③正因为如此,才可出现图像对文本的“入侵”,语言文本才可能有绘画的介入,从而产生诗意画、文人画等艺术形式以及图说、图解、插图和影视改编等现象。同样,也因为二者“功能的交叉游弋”,绘画图像也必然不是纯粹的线条、色彩之组合,而是包含有一定“语言叙事”的图像,因此它才可能介入文本、“翻译”文本或图说“文本”,才可能被人们“题诗”和言说。也正是由于这一点,我们对语言和图像之间关系的研究才成为可能。既然有了这种可能,那么语言和图像“一旦交叉或游弋之后,它们原本的状态和功能都会有所变异。其中究竟有怎样的规律?……源文本

① 赵宪章:《文学和图像关系研究中的若干问题》,《江海学刊》2010年第1期。

② [法]皮埃尔·布尔迪厄:《关于电视》,许钧译,辽宁教育出版社2000年版,第57、58页。

③ 赵宪章:《传媒时代的“语—图”互文研究》,《江西社会科学》2007年第9期。

和翻译文本究竟存在怎样的关系?”^①图像对语言的“翻译”是否会造成源语言文本含意的丧失,是否会剥夺接受者对源文本意境的体验,是否会产生对读者想象的禁锢,是否会把古代先哲的深邃道理图像化为浅显的“心灵鸡汤”?更重要的是,对于介入语言领地的绘画图像自身会带来什么样的后果,是有利于图像的表现与发展还是相反?不同时代的语言叙述方式又带给绘画图像什么样的影响?……所有这些都是在图像时代人们已经面临的问题与困惑,也是目前绘画图像大举进入文学领地,对语言文本进行插图、图说、图解^②之时所必须对于美术学科自身(尤其是插图绘画和中国画)的发展方向进行的审视和反省。在现代,特别是中国传统绘画的发展中,画面对诗歌意境的追求以及在画面上题诗作文等诗画结合的审美品格,并未在倡导国画变革的声浪中抛弃,反而是对之弥加珍爱,愈加渴慕。那么,考察语言和图像的历史发展及相互关系,实质上也就是对中国画的语图结合规律及语图结合的内在逻辑必然性进行探索,这是深入研究中国画何以出现诗画融合艺术样式的现实任务。

历史上中西学者对语言和图像关系中的部分问题已有涉及,但主要是对“诗画”关系的研究。尽管如此,先贤们对诗画研究的丰硕成果是不容忽视的,它是我们深入研究语图关系必不可少的支撑和基础,因此我们有必要对其作以简要回顾。

二

在西方,最早对诗画关系作出论述的是亚里士多德,他认为诗与画由于摹仿所使用的媒介和方式的不同而不同。绘画是用颜色和姿态来摹仿事物,诗歌是用语言来摹仿事物。亚里士多德主要通过确定摹仿什么,用什么质料摹仿以及用什么方式摹仿来划定两者的界限。在内容和对象方面,亚里士多德

① 赵宪章:《传媒时代的“语—图”互文研究》,《江西社会科学》2007年第9期。

② 笔者在上海图书馆网站检索“图说”、“图解”、“插图”几个关键词分别获得1429、3882、1891个与之对应的书籍条目(2010年2月1日检索数据),在百度仅搜索“图说”一次就有近五千万条之多,当然这些并不都是文学类文本图说或图解,但是可以看出用图像去改编或“翻译”语言文本已经成为当今时代非常的普遍现象。

指出了诗画的相同之处:“诗人既然和画家与其他造型艺术家一样,是一个摹仿者,那么他必须摹仿下列三种对象之一:过去有的或现在有的事、传说中的或人们相信的事、应当有的事。”^①亚氏以质料对诗画进行的分类,产生了十分深远的影响,后来西方的论述几乎都是以质料为基础而展开的。

公元前1世纪罗马诗人、批评家贺拉斯认为“诗歌就像图画”,但他只是从欣赏角度提到,并未作进一步深究。公元1世纪希腊作家普鲁塔克(Plutarchus)记述了约公元前5世纪希腊诗人西摩尼德斯(Simonides)对于诗画关系的箴言式论述:“诗是有声画,画是无声诗”,并说:“西摩尼德斯把绘画称为无声诗,把诗称为有声的画。因为绘画把事情当时的状况描画出来,文学在这事情完成之后,把这事描述出来。”^②普鲁塔克的论说已经触及了绘画的空间性和语言的时间性特征。

文艺复兴时期,达·芬奇认为诗画各有所长,但绘画更胜一筹。达·芬奇第一次系统地论述了诗歌艺术与绘画艺术的关系。在感官上,达·芬奇认为绘画的视觉胜过诗歌的听觉,表现效果上绘画更加直观、逼真,诗歌则需要借助于想象。在呈现方式上语言艺术是历时性呈现,绘画却是共时性呈现。“表现在言词上,诗胜画;在表现事实上,画胜诗。事实与言词之间的关系,和诗与画之间的关系相同。由于事实归肉眼管辖,言词归耳朵管辖,因而这两种感官之间的相互关系也同样存在于各自的对象之间,所以我断定画胜过诗。只因为画家不晓得替自己的艺术辩护,以至于长久以来没有辩护士。绘画无言,它如实地表现自己,它的结果是实在的;而诗的结果是言辞。并以言辞热烈地自我颂扬。”^③在诗画关系问题上,达·芬奇极力地抑诗扬画,认为两者关系如同影子与物体,甚至作为语言艺术的诗连影子的地位也不如,他们之间的差别“甚至还要大些,因为影子能够通过肉眼为人所见,而想象的形象却不能用眼见到”。^④并且“纵使有人讲解诗,诗中内容却无一可见,不若讲解图画的

① [古希腊]亚里士多德:《诗学·第二十五章》,罗念生译,上海人民出版社2006年版,第90页。

② 陆海林、李心峰:《艺术类型学资料选编》,华中师范大学出版社1997年版,第62页。

③ 陆海林、李心峰:《艺术类型学资料选编》,华中师范大学出版社1997年版,第83页。

④ 陆海林、李心峰:《艺术类型学资料选编》,华中师范大学出版社1997年版,第84页。

人能够谈到可以目击的形象了”。^①达·芬奇还认为诗歌叙述的历时性展现不及绘画的共时性呈现,在绘画中美的事物可以“一齐摄入”而语言艺术只能是“各部分分别叙述”^②。达·芬奇的论述可以总括为:绘画和语言各有所长,但绘画比语言更胜一筹。这种认识无疑也是以质料为基础在总体上强调诗画的差异性,而对于两者相同性的一面提及较少。

18世纪德国文艺理论家莱辛(G.E.Lessing)在《拉奥孔》中对诗画关系进行了系统全面的论述。他认为,“诗和画固然都是摹仿的艺术,出于摹仿概念的一切规律固然适用于诗和画,但是二者用来摹仿的媒介或手段却是完全不同,这方面的差别就产生出它们各自的特殊规律。绘画运用在空间中的形状和色彩。诗运用在时间中明确发出的声音”。^③莱辛以诗画媒介的不同论述各自的特殊规律。绘画运用颜色和形状在空间中表现对象,媒介材料可以直接被感觉到,绘画所使用的符号是“自然”符号,擅长表现空间中的静态物体,若表现动态则是以“决定性顷刻”的方式进行;诗歌是运用时间中的声音来表现对象,媒介是不能与对象的感性面貌相连的词汇,使用的是“人为”的符号,更适合以“动作”为表现对象。显然,莱辛对诗画界限的论述也是以二者质料的差异为前提,诗画关系中对立的一面被加强,由此西方“诗画异质”之说更为凸显。

德国古典哲学的奠基人康德在《判断力批判》中把美的艺术分为三类:语言的艺术、造型的艺术和感觉游戏的艺术。“语言艺术就是演讲术和诗艺,……诗艺是把想象力的自由游戏作为知性的事务来实行的艺术。”^④“造型艺术或对感官直观中的理念(不是通过单纯想象力的那些由词语激起的表象来)加以表达的艺术,要么是感官真实的艺术,要么是感官幻相的艺术。”^⑤由此可以看到康德对二者的区别,即诗艺是“想象力的自由游戏”,而造型艺术则“不是通过单纯想象力”加以表达的艺术。康德《在同一个作品里各种美的

① 陆海林、李心峰:《艺术类型学资料选编》,华中师范大学出版社1997年版,第84页。

② 陆海林、李心峰:《艺术类型学资料选编》,华中师范大学出版社1997年版,第87页。

③ [德]莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,人民文学出版社1979年版,第181页。

④ [德]康德:《判断力批判》,邓晓芒译,人民出版社2005年版,第166页。

⑤ [德]康德:《判断力批判》,邓晓芒译,人民出版社2005年版,第167页。

艺术的结合》中谈到了不同艺术的结合,认为“演讲术可以和某种绘画性的表演、它的主体及诸对象结合在一出戏剧中……但是否(由于如此多样的各种愉悦相互交织在一起而)更加美了,在这些场合中的有些场合下是可以怀疑的”。^① 康德虽然论及了不同艺术间的差别和结合,但他只是停留在思辨的天空并未落实到具体的艺术实践,而且康德论述的主要目的是为其美学思想服务的,并不是以探讨诗画关系为指归。

黑格尔在其理论体系中把艺术置于绝对精神的第一个阶段,继艺术之后是宗教和哲学。在艺术门类之中黑格尔又根据艺术媒介对理念的显示方式和物质性的多少把艺术分为象征、古典和浪漫三种类型。艺术门类由低到高的排列顺序是建筑、雕刻、绘画、音乐、诗歌。绘画和诗歌都是绝对精神的体现,同属浪漫型艺术。黑格尔认为绘画的物质性大于诗歌的物质性,绘画占有二维平面空间,诗歌则仅是抽象符号,不仅不占据空间甚至连音乐的时间维度也不再占有。绘画“是要通过动作去展现出这内心世界的本来面貌”,“主要就是这一点使绘画和诗发生较密切的联系。在这种联系中这两种艺术各有优点。绘画不能像诗或音乐那样把一种情境,时间或动作表现为先后承续的变化,而只能抓住某一顷刻……所以画家就须找到这样的一瞬间,其中正要过去的和正要到来的东西都凝聚在这一点上。”^②画家“能描绘出一个具体情境的最充分的个别特殊细节,因为他能把现实事物的形状摆在目前,使人一眼就把一切都看清楚。‘诗如此,画亦然’诚然是一句人所喜爱的格言,特别在理论上多次被人强调提出,而且由描绘体诗在描写季节,时辰,花卉和山水风景中加以运用。但是用文字来描写这类事物和情境,一方面很枯燥无味,如果逐一罗列,那就永远罗列不完。”^③黑格尔的论述表明了诗画因为包含物质因素的不同而有所差异的一面,同时也约略暗示出了二者在表现“内心世界”时可能发生密切联系的“相通”一面。然而,西方一向注重外在和客观的思维方式势必让人们只见二者之异而无视二者之同,诗画相分也必然成为西方美术史中发展的主调。

① [德]康德:《判断力批判》,邓晓芒译,人民出版社 2005 年版,第 171 页。

② [德]黑格尔:《美学》(第三卷·上),朱光潜译,商务印书馆 1979 年版,第 289 页。

③ [德]黑格尔:《美学》(第三卷·上),朱光潜译,商务印书馆 1979 年版,第 289—290 页。

19、20 世纪西方的理论家也有不少论及绘画和诗歌,但基本上以诗画二分为主。如别林斯基、夏斯勒、丹纳等的艺术类型划分均是论述诗画相异或认为两者是从属关系。别林斯基在诗歌与其他艺术种类关系的论述中,认为诗画各有所长,但诗歌包括其他艺术。因为“诗歌是用人类自由的语言来表达,语言既是音响,又是图画,又是明确清晰地说出的概念。因此,诗歌囊括了其他艺术的所有因素”。^①在别林斯基看来诗画虽然相通,但是绘画从属于诗歌,诗歌是最高的艺术形式。意大利美学家克罗齐认为“艺术是直觉的表现”,他虽然反对艺术分类,认为艺术分类的书籍毫无用处,但遗憾的是他却并没有对不同艺术类别之间的相通作进一步的阐述。

西方 19、20 世纪的现代绘画流派,如印象派、后印象派、立体派、未来派、超现实主义、抽象主义等进一步强调诗画的分离,要绘画彻底摒弃诗歌。他们认为绘画应该表现“绘画自身”,要求作品“从叙述性的、思想性的、寓意性的、一般预先安排好的意义内容中解脱出来”^②。法国后印象派就告诫“艺术家应防止自己倾向于‘文学的东西’,这个倾向常常是画家离开真正道路的根源”,“‘诗’,人们或者可放在头脑里,但永不该企图送进画面里去。如果人不愿堕落到文学里去的话。”^③高更也曾在绘画色彩的研究中说:“我愈年老,我愈坚持通过文学以外的东西来传达我的思想。”^④由此可见,西方现代绘画与诗歌之间日益加深的鸿沟,这致使绘画的叙事功能逐渐脱落,绘画与“记录”、“情节”、“美化”、“传播”等功能分离。^⑤“绘画,因此退缩到那无可置疑的阵地,即那直接被给予的、原本的造型手段。甚至外界的现实也不再是某些无可置疑的被给予者了,它将成为‘现象’,成为‘假象’,成为一个习惯性的表象组

① 陆海林、李心峰:《艺术类型学资料选编》,华中师范大学出版社 1997 年版,第 265 页。

② [德]瓦尔特·赫斯:《欧洲现代画派画论·导言》,宗白华译,广西师范大学出版社 2002 年版。

③ [德]瓦尔特·赫斯:《欧洲现代画派画论》,宗白华译,广西师范大学出版社 2002 年版,第 16—17 页。

④ [德]瓦尔特·赫斯:《欧洲现代画派画论》,宗白华译,广西师范大学出版社 2002 年版,第 53 页。

⑤ 参见朱青生:《没有人是艺术家,也没有人不是艺术家》,商务印书馆 2000 年版,第 6、24、35、46、53 页。

合,‘它不再负担着一个封闭的意义’与价值系统。”^①西方现代走向本体的绘画不仅在物质媒介方面而且在内容表现方面拉开了诗画间的距离。在西方现代艺术的发展中虽然也有人主张艺术类别间的融合,主张打破各艺术类型间的壁垒,但他们主张的“融合”并不是语言与绘画的融合,也不是诗画的融合,而主要是不同物质媒介在创作中的综合运用。

中国学者涉及语图关系的研究主要体现在诗画关系以及书画同源等方面。

1. 对诗画关系的论述

诗歌和绘画是中国古老的艺术门类,古人对诗画关系的言论可谓不可胜数,其中不乏精彩洞见和入里分析。欧阳修在《盘车图诗》中云“古画画意不画形,梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡,不若见诗如见画”。指出了诗画的相同性。郭熙在《林泉高志·画意》篇说:“‘诗是无形画,画是有形诗。’哲人多谈此言,吾人所师。”此外,孔武仲、张舜民、释德洪觉范等人对诗画关系均有论及。古代诗画论说虽多,但不少都是对“无形画”、“有声画”之类言论的经验式重复。古代对于诗画关系认识较为深刻和全面的当属苏轼。苏轼对诗画的认识涉及诗画的共同规律、诗画的界限和差异、诗与画在意境创造方面如何相辅相成等诸多问题,并提出了“诗画一律”的美学思想(《书鄢陵王主簿所画折枝二首》),作出了“诗中有画,画中有诗”的著名论断(《书摩诘蓝田烟雨图》)。苏轼不仅在理论方面对诗画关系进行了探讨,并在具体创作实践中也进行了尝试。^②

中国近现代学者对诗画关系的研究也不乏其人,并且更加深入和全面。美术史家滕固,在《诗歌与绘画》中对诗歌与绘画的同一性关系进行了论述,特别可喜的是还从文学与美术的大视域中看待诗画关系,“诗歌与绘画,换一句说就是文学与美术,也是二而一的。”^③腾氏在1931年写作的《诗书画三种艺术的联带关系》一文,分析了书与画以及诗歌与绘画的连带关系。

① [德]瓦尔特·赫斯:《欧洲现代画派画论·导言》,宗白华译,广西师范大学出版社2002年版。

② 苏轼曾题诗于《题王定国所藏烟雨江叠嶂图》卷末。

③ 沈宁编:《腾固艺术文集》,上海人民美术出版社2003年版,第56页。

朱光潜 1932 年在《诗论》著作中,高度评价了莱辛的诗画异质说,也指出了莱辛的局限并对其加以发展。朱氏认为以莱辛的理论分析中国诗画难免出现困难。他认为莱辛在强调艺术受制于媒介的同时忽略了艺术对于媒介的征服,并以陶渊明、谢灵运、王维等人的作品说明诗歌艺术对于语言媒介的征服,认为艺术之为艺术就在于克服所用媒介的限制;另外,朱氏指出莱辛所言的绘画是对自然模仿的绘画,诗歌是“只宜于叙述动作”的诗歌,这也与中国的诗画不大相符,中国诗歌偏重写景抒情并不是西方的叙事或戏剧诗,绘画也非西方的具象写实油画。

宗白华在《中国诗画中所表现出来的空间意识》一文中通过对中西空间意识的比较,认为中国的诗人和画家是用“俯仰自得”的精神欣赏宇宙,跃入大自然的节奏之中去“游心太玄”。^① 宗氏《中国艺术意境之诞生》一文关注了诗画意境,认为诗歌与绘画都具有情景交融的意境。对意境的关注是中国思维的一种偏好,这也为中国诗画的结合奠定了基调。

钱锺书在《中国诗与中国画》中对诗画关系的论述主要着眼于两者的区别,认为“在‘正宗’、‘正统’这一点上,中国旧‘诗、画’不是‘一律’的”。^② 在《读〈拉奥孔〉》中,钱锺书就莱辛论诗画的不同着眼点,结合中国诗画分析了两者的差异,认为“诗中有画而又非画所能表达”,认为诗歌的表现比图画更为宽广,好的诗作并非一定要“有画”。

邓以蛰在《诗与历史》中也曾论及诗画关系,认为二者各有所长,“音乐绘画所表现的只是直接的经验与具体的印象,所以不能达到耳目之外;言词乃是理智用于输运流传耳所不能闻目所不能见的意象。”^③ “譬如你用文字来描写一段风景,无论你所用的字推敲得如何微妙,堆砌得如何浓厚,那风景中的颜色与轮廓绝对是描写不出的;即或能够,也必不敌绘画那般的具体。因为一个个的字是一个个概念,已经不是具体的印象了……这种具体的印象,用文字来描写,它定敌不上绘画。假使它与我们有了历史的关系,它曾经是一个境遇,

① 参见宗白华:《美学散步》,上海人民出版社 1981 年版,第 98 页。

② 钱锺书:《七缀集》,生活·读书·新知三联书店 2002 年版,第 17 页。

③ 邓以蛰:《邓以蛰全集》,安徽教育出版社 1998 年版,第 55 页。