

# 中国传统艺术的图文间性

## ——以诗文书画的“渔隐”主题为例

郭建平<sup>1</sup> 顾明栋<sup>2</sup>

(1. 东南大学 艺术学院 江苏 南京 211189; 2. 达拉斯德州大学 人文艺术学院 美国 达拉斯 75080)

**摘要:**“图文间性”是本文提出的一个新概念性范畴,用以描绘在中国艺术领域,特别是诗文书画方面普遍存在的一种艺术创造现象。探讨中国诗文书画中的“渔隐”主题,可以有助于认识这一新概念。人们常以“诗画一律”和“图文并茂”对中国艺术的“渔隐”主题进行解读。但要完成对“渔隐”母题及其相关的传统绘画意象的“阅读”,仅聚焦于图像学层面上的画面结构分析远远不够,还须对其中的来源广泛的隐喻进行探讨,关注题材和主题的象征涵义、传统典故,甚至“政治隐情”及心态史、接受史,还有文学上的诗唱和等哲学与美学问题。而且,在中国传统绘画中,图像的价值不仅仅是被观看,其意义的彰显还涉及作者/观者与历史、人生、社会、自然的存在关系,只有从多元媒介的多元视角探讨才能深刻理解其哲学和美学意蕴。可以说,中国诗文书画中“渔隐”主题所体现的视觉语言与文字语言的相互作用就是一种图文间性,对此进行探讨有助于构建中国特色的图像学理论。

**关键词:**“渔隐”;图文间性;图像学;视觉隐喻;中国艺术

**中图分类号:**J22 **文献标识码:**A **文章编号:**0438-0460(2014)01-0001-10

### 一、图文间性与“渔隐”主题

“图文间性”是一个迄今并不见于学术界的新词,我们使用该词作为一个新的概念性范畴,以描绘和解读在中国艺术领域,特别是诗文书画方面自古代以来就一直普遍存在的一种艺术创造现象。这一概念与法国文艺理论家朱丽亚·克里斯多娃(Julia Kristeva)的著名概念“intertextuality”有一定的相似之处,但两者又不尽相同。“Intertextuality”常见译为“互文性”,但其实与中国传统的概念“互文”是貌合神离,因为中国传统的“互文”只是一种修辞手法,与 Intertextuality 并无多少学理上的联系。不久前有位学者撰文批评将其译为“互文性”不正确,<sup>[1]</sup>我们赞同他的见解,认为应该译成“文本间性”。图文间性与文本间性相同之处是:两者都是指不同文本之间的相互关联、相互渗透和相互影响而对理解文本意义的产生所起的作用。在《诗歌语言的革命》(Revolution in Poetic Language)一书中,克里斯多娃是这样定义该概念的:“文本间性这一术语指的是一个(或多个)符号系统变换成另一个符号系统,但是,这一术语常常被理解为平庸的‘来源研究’,我们宁愿使用‘换位’”

收稿日期:2013-09-23

作者简介:郭建平,女,河北张家口人,东南大学艺术学院副教授,清华大学考古与艺术史研究所博士后研究人员,艺术学博士;顾明栋,男,江苏谢阳人,美国达拉斯德州大学人文艺术学院教授,文学博士。

一词,因为该术语清楚说明,从一个符号系统变换成另一个符号系统要求有一种新位置的宣示,即清晰阐明和指示的位置性。”<sup>[2]</sup>

在我们的构思中,两个概念不同之处有二。其一,两者重点关注的艺术媒介是不相同的。文本间性关注的主要是语言文本之间的关联作用,而图文间性关注的是众多不同艺术(如诗歌、绘画、书法、戏剧、电影、图像等)的媒介之间的关系。简言之,前者涉及的重点是语言,而后者涉及的是视觉与图像。其二,文本间性主要从阅读者的角度出发,关心的是控制诠释意义产生的主体位置和视角。这可以从前面所引的克里斯多娃最初提出“文本间性”的概念性阐述看出。克里斯多娃提出文本间性,并不是关注诠释过程中一种追本溯源的影响研究,而是意在用此术语取代主体间性。据她解释,文本的意义并不是直接从作者传递给读者,而是通过文本代码这一媒介从作者传达给读者,当我们意识到这一点之时,主体间性就被语言主导的文本间性所取代,诗歌语言就成了多重含义的语言。<sup>[3]</sup> 相比而言,我们所提出的图文间性既关注读者/观者的角度,更关注艺术作品,特别是视觉艺术作者的视角,探讨中国历史上以不同的媒介创造的艺术作品是如何相互作用,进而产生新的以视觉为主导形式的艺术作品。有鉴于此,图文间性是视觉文本和语言文本之间相互作用而产生艺术品的创造性和可产生多元解读的阐释开放性,英文可译成 verbal-visual intertextuality 或 verbal-visual transposition。

中国古代艺术有大量的图文间性现象,一个众所周知的实例就是诗文书画中以“渔隐”为主题而创作的艺术品。探讨中国诗文书画的“渔隐”主题,可以有助于认识“图文间性”这一新概念。“渔隐”是中国古代艺术一个历史悠久的话题,人们常用“诗画一律”和“图文并茂”对其进行解读。但是对后世的接受者及观阅者而言,要完成对中国古代绘画中的“渔隐”母题及逆旅、空亭、山居之类的传统绘画意象的“阅读”,不能仅仅停留在图像学层面上的画面结构分析上,还须对其中丰富的隐喻与广泛的历史、心理、审美等话题进行链接,这就需要从“图文间性”的理论视角出发,关注题材和主题的象征涵义、传统典故,甚至“政治隐情”;还须关注心态史、接受史及文学上的“诗文唱和”等;而且,在中国传统绘画中,图像的价值不仅仅是被观看,其意义的彰显还涉及图像与文学作品的相互渗透。从艺文发展历史看,先有渔隐典故、渔隐诗、渔隐文学、渔隐情结,后有渔隐图。而渔隐诗及渔隐文学由来已久,例如:家喻户晓的“姜太公钓鱼”传说,屈原(约公元前340—约公元前277)的“沧浪渔歌”,陶渊明《桃花源记》里的武陵捕渔人角色等。值得注意的是,入唐以来有大量渔隐诗,但却未见渔隐图现于此时代,渔隐图真正意义上的大量出现,是在北宋中后期以后。五代也有钓叟图的零星记载,但是此朝代的此类作品既没有流传于世的,也没有出现像北宋中后期大规模创作的现象。费佛尔曾言“提出一个问题,确切地说乃是所有史学研究的开端和终结,没有问题,便没有史学。”<sup>[4]</sup> 做研究需要有问题意识,本文需要探讨的问题:一是为什么北宋中后期之前虽有大量渔隐文学、渔隐诗存在,却未见有匹配的渔隐绘画作品出现?二是渔隐图究竟是什么性质的艺术,承载着什么样的文化价值与审美趣味?三是如何才能充分解读中国传统艺术的渔隐主题?四是“渔隐”主题的视觉化对我们构建中国特色的图像学理论有何启迪?

## 二、“渔隐”主题的视觉化

首先,我们要对渔隐诗转化为渔隐画作一简单的历史梳理。不管是做学问还是文艺创作,向来一世有一世之艰,一世有一世之境界,从整个渔隐文化来看,一世也有一世的特点。唐之前,中国传统山水画基本处于不成熟的发展阶段,目前也未见与渔隐题材有关的绘画作品记载及作品流传。而到了唐代,则有大量渔隐诗传世。柳宗元的《渔翁》:“渔翁夜傍西岩宿,晓汲清湘燃楚竹。烟销日出不见人,欸乃一声山水绿。回看天际下中流,岩上无心云相逐。”再如他的《江雪》:“千山鸟飞

绝,万径人踪灭。孤舟蓑笠翁,独钓寒江雪。”在诗中预设了渔隐者“绝”“灭”“孤”“独”的意象,可以被视为后世渔隐画的原旨所在,至此,渔隐意象直指人心,后世渔隐图似乎都成为了因此诗而作的“诗图”。与柳宗元约同时的诗人张志和作《渔歌子》说“西塞山前白鹭飞,桃花流水鳜鱼肥。青箬笠,绿蓑衣,斜风细雨不须归。”张志和与柳宗元不同,不是惨淡的孤寂陈述,而是多了几分娱悦。但值得注意的是,从传世的唐代绘画作品及文献记载看,至今未见以渔隐母题进行创作的唐代绘画作品传世,同代著录也基本未提有此类作品。而到了五代时,南唐李煜作《渔父词》,据宋阮阅《诗话总龟》载“予尝于富商高氏家,观贤画《盘车水磨图》,及故大丞相文懿张公弟,有《春江钓叟图》,上有南唐李煜金索书《渔父词》二首。其一曰‘浪花有意千重雪,桃李无言一队春。一壶酒,一竿纶,世上如侬有几人?’”李煜此诗显示出其“江海寄余生”的渴望,但可惜《春江钓叟图》未流传于世,后世无缘见到此图。五代除了《春江钓叟图》零星记载外,同时期的其他文献很少有渔隐图相关的记载,而且此时期也没有出现像宋朝中后期以后对渔隐母题进行成规模创作的现象。渔隐图真正大规模的出现,是从宋代中后期才开始,从这一时期开始,才真正出现了中国古代绘画史上的“渔隐母题”现象。北宋后期有李唐的《清溪渔隐图》(长卷,绢本水墨,纵25.2厘米,横144.7厘米,中国台北故宫博物院藏)。至于南宋马远的《寒江独钓图》(图1),则把唐代柳诗中迁客逐臣的意象,成功转换到画中。马画择取了柳诗的字眼或韵脚,此画可以视为以图像的方式解读诗词意象的最高典范:一渔夫端坐于中流小舟上,手执钓竿,背向观者,遗世而独处。



图1 南宋马远《寒江独钓图》,日本东京国立博物馆藏

至此,渔隐诗文主题完成了从文字向视觉艺术的转化,其视觉符号比文字表述更能直指人心,尤其那些处于人生逆旅的文人之心。到了元、明、清,与渔隐相关的绘画作品更加举不胜举,例如明代蒋嵩的《秋溪放艇图》,明代唐寅的《溪山渔隐图》,还有上海博物馆藏明代张路的《溪山放艇图》等,这些作品共同构建及丰富了渔隐意象的程式及表达。值得注意的是,有的画虽然题目没有出现钓、渔、蓑笠之类的字,但是画的内容却涉及渔隐,像现藏于波士顿美术馆的《风雨舟行图》及只见记载却未传于世的李公麟的《阳关图》。

### 三、文人画对“渔隐”主题的贡献

北宋中后期开始,渔隐图真正大规模地出现,究其原因,与大量文人参与绘画创作,文人画家取得了绝对的话语权不能说无干系。这一时期文化史上相当有分量的人物,像李公麟、苏轼、黄庭坚、米芾、王诜等人同聚此时,交相辉映,其间交谊也多见于文字之记载。他们或以画会友,或以文会友,扩大了各自的文化积累,共同参与了传承及丰富中国古代文化传统。文人同质群体相互碰撞激荡,在价值观、治学观、美学观上更容易相互认同。据《宣和画谱》所记“公麟作阳关图,以离别惨恨为人之常情,而设钓者于水滨,忘形块坐,哀乐不关其意。”其中的“设钓者于水滨,忘形块坐,哀乐不关其意”则是渔隐者内涵的注脚,可惜李公麟所作的《阳关图》未见传于世,创作的具体时间也不可考,但苏轼及黄庭坚都为此画赋诗。黄庭坚为李公麟作《书伯时〈阳关图〉草后》,《黄庭坚年谱》把这组诗编入元祐二年(1087),而之前,在元丰七年(1084)苏轼因诗遭贬,陷入险境,王诜也遭诛连,北宋中后期的精英文人群体集体遭受到了一定的政治冲击,即使未受牵连者,恐怕也受到一定影响。美国学者姜斐德2009年在中华书局出版了《宋代诗画中的政治隐情》一书,使学界对于放逐文化有了更精深的理解。此书持有这样的观点,认为放逐文化对后来的“文人画”的发展起了相当大的作用。如古代文人之间相互流转的诗文一样,绘画作品在文人个体之间流转,要使其中的隐喻达成理解,须依赖于这一群体具有一种共通的认知。这个观点实际上与西方接受美学中“期待视野”<sup>①</sup>的观念也有暗合之处,因为与渔隐有关的诗、图作者的真正意图及读者的期待视野对渔隐文化都是会产生作用的。李公麟《阳关图》所塑造的渔隐意象及围绕此画,一群文人所作的诗文,都揭示了作者与观者之间的期待视野,因为,显然作画者及作诗者在创作之前,都是考虑过作品为谁而作,会指向谁的人心的。

姜斐德在其相关文章中都有这样的观点,即:绘画作品“潇湘八景”与文学作品紧密关联,苏轼、王诜以及他们与其他人之间相互唱和的诗歌都彰显了北宋中后期所发生的创造性变革。宋代的这些士大夫的绘画作品隐含放逐内容,并采取了隐晦的方式批评朝政,如果接受者不具备与作者相同的文化认识、感受,那么他们很容易就会错过此类诗画中的隐喻。值得一提的是,在中国文化史中,放逐文化天然就与渔隐文化关系紧密,北宋中后期以后出现的大量渔隐图及其上题画诗(多为放逐内容)就是很好的说明。

作为艺术史家,姜斐德对潇湘图的文学解析是有说服力的,但似乎对绘画作品的内在规律性的问题涉及得比较少,实际上潇湘图与渔隐图一样基本在布局上采用平远式构图。方闻先生在清华大学的讲座《分界与关联——中国绘画史五讲》中提到,从《风雨舟行图》的构图看,“北宋(初期)宏伟山水主宾等级思想的宇宙观从此不复再见。”“画面亦出现了由大观式山水走向小景式山水、由崇高而令人敬畏、令人仰视的山水转向令观者视野不受阻碍的山水转化的趋势。”<sup>[5]</sup>渔隐图是此种趋势的最好的选择。“渔隐”母题的多数作品基本具有共同的特征——平远式构图,渔隐母题一般由水面、舟、矮山、简化的人物等元素构建,无法选择高远式的巨构,反而是与平远式布局相“匹配”,视觉不受束缚,从有限的时空进到无限的时空,可以感到瞬间的灵魂出窍及纯精神上的感受,更易与人生感、历史感、宇宙感相关联。文人画家抒情化心性,很自然地会摒弃崇高或险峻的压迫

<sup>①</sup> 期待视野(Horizon of expectations)是接受美学理论的核心概念,在具体的文学接受实践中,有多种期待视野,如文体期待、作者期待、读者期待、形象期待、意蕴期待等。见 Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory," in Vincent Leitch et al. eds. *Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York: Norton 2010, pp. 1406-1420.

感的高远图式。<sup>[6]</sup>从审美心理的角度看,此布局法也符合文人心境,没有高远巨构的压迫感,让视觉无障碍地把水色江山尽收眼底,可以更多地与意念冥想相关联,“当一个人盘旋绸缪于人生逆旅时,或流连依偎于人生色相,在丰富驳杂或精细深微的主体生命感受中不能自拔时”,这种“平远”构图的水画无疑可以安顿、平抚一个人的灵魂,“使人在对万象的超越中获致回复本根的宁静与福慧”。<sup>[7]</sup>所以,北宋中后期后,大量文人画家参与了绘画创作,不但改变了中国山水画的价值与趣味,从图式上(布局、章法、构图)也找到了相应的“对待”——平远式构图,此时期中国艺术史正经历一个由“再现性艺术阶段”<sup>①</sup>向表现性艺术阶段转化的过程。在这个过程中,画面布局向纯粹的空间视觉形象更进了一步。到了元代,文人绘画又彰显出文人画家表达心智、超越再现的特色,似乎也印证了“体用同源,显微无间”<sup>②</sup>的思想。与这种特色及思想相呼应,元代出现了大量渔隐图,代表人物有吴镇等,例如其《洞庭渔隐图》(图2)。此图构图类似倪瓒的“三段式”:下面坡岸以干笔画三株树,中为湖水,一舟,舟上一渔者;上面是远山的坡岸、汀渚。小舟置于画面的右边,略侧,与水岸的横平,形成小侧角,图上原题“洞庭湖上晚风生,风揽湖心一叶横。兰棹稳,草花新。只钓鲈鱼不钓名。”诗言志外,诗配图,依靠视觉再创造的山水,由于嵌入了诗文典故(元代以后渔隐图上很多都有画家或后世收藏家的题画诗),对理解典故内涵的观者而言,画面便具有了文字的“言说之性质”(discursive quality)。文-图关系在中国传统文化的语境下本身就可以组成一个体用一元的自洽系统。而吴镇《秋江渔隐图》(见图3,立轴,绢本墨笔,纵189.1厘米,横88.5厘米,中国台北故宫博物院藏)左边画山峰,高耸画面,但已看不到北宋时期作为构图中心点的高耸的主峰,山峰的位置在画的侧面,画的主体部分是平远构图。水草于水中,后有一渔父坐船垂钓,当中一洲,上植二树,对岸是连绵山丘,画上自题“江上秋光薄,枫林霜叶稀。斜阳随树转,去雁背人飞。云影连江浒,渔家并翠微。天涯如有约,相伴钓船归。”

“平远”式布局可以在实践上实现平衡感,此布局法是一个与自然和谐相处,并试图把这种和



图2 元代吴镇《洞庭渔隐图》台北故宫博物馆藏

① “再现性艺术阶段”这个提法是由美国罗樾先生提出的。

② 宋代的程颐在其主要著作《伊川易传》中说“至微者理也,至著者象也;体用同源,显微无间。”

谐传达出来的古代文人画家注定的选择。总之，“平远”与渔隐母题是相当“匹配”的。

那么宋中期之前绘画是什么样的状态那?方闻先生在其课堂教学及论文中反复提到初唐7—8世纪屏风挂轴(日本奈良正仓院(Shosoin)藏)画轴上的构图主要由三个大三角母题组成,中为“主峰”,旁为“宾峰”,正是方先生所提的“高远”图式。还有北宋前期的《溪山行旅图》也给人一种“自山下而仰山巅”高远式的视觉压迫感及重量感,所以有可能造成观者心理效应上的一定程度的遵从感。方先生也认为(高远)图式上的母题,都是具有象征性的视觉符号——‘丈山、尺树、寸马、分人’——尺寸、高低、等次、大小、比例,反映了北宋儒教‘理’的主宾等级思想的宇宙观(hierarchical cosmology)”。<sup>[8]</sup>范宽中锋鼎峙的宏伟构图是北宋前期巨碑式山水的经典巨构,与当时的帝国王朝气度相符合。本文深信如果试图将“风格趋向”与“历史效应”相结合,会产生文化学上的比较深远的意义。方先生认为:“北宋山水的宏大,不仅表现在山水的宏大格局上,而且还在于它包罗万象的内容。这种宏大的气势并不只是因为技法的纯熟,更不是因为自然与画家之间有什么神秘的交流。那种山水画风是北宋时代思想潮流的产物。”<sup>[9]</sup>

方先生的上述观点对我们理解“渔隐图”为什么没有出现在北宋初期有一定帮助。北宋初期,范宽(?—1031)的《溪山行旅图》建立了当时的绘画典范。中国古代艺术对前人或当时人所立范式的历来极为推崇,所以范宽式的高远巨构在北宋初期影响巨大。宋一代,尤其北宋中期之前,摹习范宽的画家很多,这也许可以多少解释为什么平远构图的渔隐图没有在北宋初期大规模出现。还有就是要从北宋理学中找根源。宋理学所展开的伦理学主体论,将中国文化重伦理重道德的传统精神推至极至,从而引出非常复杂的文化效应,而且宋理学对中国文化至为紧要的影响之一,便是重建传统礼治秩序。<sup>[10]</sup>二程言“父子君臣,天下之定理,无所逃于天地之间。”<sup>[11]</sup>经过“礼化”的人伦关系形成一个具有贵贱等差秩序的网络,诚如二程所言“推本而言,礼只是一个序。”<sup>[12]</sup>宋儒倾向于“尊尊”而且宣扬尊三纲,定名分。北宋郭熙(1023—约1085)画论中“大山堂堂,为众山之主,所以分布以次冈阜林壑,之为远近大小之宗主也。其象若大君赫然当阳,而百辟奔走朝会,无偃蹇背却之势也。”<sup>[13]</sup>“山水先理会大山,名为主峰。主峰已定,方作以次近者,远者,小者,大者。以其一境之主于此,故曰主峰,如君臣上下也。”<sup>[14]</sup>其中“以其一境之主于此,故曰主峰,如君臣上下也”这段话与礼儒思想是相当的契合,“高远”图式正与这种思想潮流相对应,但典型主宾秩序构图在视觉心理上会使观者产生一种崇高感,更多维系着人与自然的一种



图3 吴镇《秋江渔隐图》,中国台北故宫博物院藏

紧张对立。然而,时运交移,质文代变,在绘画领域,北宋前期占主导地位的“高远”式布局,在北宋中后期,由于大量精英文人画家介入绘画活动,慢慢被“平远”式构图取代其主导位置,而与“平远”式构图最契合的山水画题材就是“渔隐”。

#### 四、“渔隐”图的美学意义

渔隐题材作品,画面多空白,这是因为画水比画山需要更多的空白,且空白易与平远布局相匹配,二者配合,在视觉上,更易使观者突破物象的有限形质,视线无限延伸地从有限的时空落入无限的时空,而在观者心理上,也更易产生超越感。实际上,看似留白的空间,并非单纯的留白,是为塑造空间服务的。中国传统美学在涉及审美经验和审美境界时,多少会强调“体用同源,显微无间”的体用思想,落实在画面中,所谓的“空白”便是对庄禅思想修习、体用的外现。“空白”既微妙又复杂。



图4 南宋夏珪《风雨舟行图》,波士顿美术馆藏

以《寒江独钓》《风雨舟行图》(图4)等渔隐图来看,水占据画面的大部分空间,空白多表现为水面、天空,里面没有物象,人、树、舟等物象在整个画面中占据的空间比例较小。值得注意的是,渔隐图中“空白”的双重意义得到完美重叠,一为水、天,二为“形象”周围无物象存在的空间场景。迈耶·夏皮罗(Meyer Schapiro)在《视觉艺术符号学的一些问题:图像记忆的表层和媒介》(1969)一文中写道“作为潜在自我表现的空间场域(画面或表面)……书面和图绘的口语记号时,‘形象’周围的空间不仅不可避免地被看成是格式塔心理意义上的场所,而且也被视为‘形象’的有机部分并与形象的品质相关联。”<sup>[15]</sup>事实上,此段话可以看做渔隐式中国画的空间表现关系的绝好注脚,形象周围的空间也被理解为形象本身的一部分,因为渔隐图为水面留出的空白,其营造的整体效果既与形象有关也与形象周围的空间有关,不仅具有一种“只可意会,不可言传”的模糊性,而且为观者

提供了一个可以充分发挥其想象力的诠释空间。这其实也是一种符合东方文化背景的画面整体感受。解读此类画面,对接受者也有很高的要求,这样看来,渔隐母题中可以捕捉的艺术思想信息是可观的。

这种画面上的“空白”不仅是一种绘画技法,更是中国传统哲学和美学思想在视觉层面上的感性体现。我们如果要给绘画中“空白”寻找古典哲学和美学渊源的话,那么道家的“有无相生”“象罔”“大音希声,大象无形”等思想应该被计算在内,也正由此,中国画艺一开始就摒弃了客观表象的写生,而进入了情景交融、虚实相生的境界,当然还有文论中“境生象外”“离形得似”等观念的影响。另外还有禅宗思想的影响,比如佛教《维摩经》言“是身为空,离我之所。”慧能说“心量广大,犹如虚空。若空心禅,即落无记空。有空就有静。”从人心方面讲,保持空静的心态,方可获得最大的思维空间,这与苏轼所言“神与万物交”相契合。苏轼诗充满了禅意,对传统老庄背景下的空与静的内涵进行了再阐释。苏轼《送参寥师》诗云“欲令诗语妙,无厌空且静。静故了群动,空故纳万境。”他在《赠袁陟》中双说“是身如虚空,万物皆我储。”苏轼是文人画的倡导者,对北宋中后期及以后文人画的图式、价值、趣味进行了一定规划,而恰在此时期开始出现了大量渔隐图及与渔隐图配套的“空”的布局,是否多少也受了苏轼的影响呢?纵观中国古典绘画的发展,能在画境思想中超越前人、重开新境界者,无不是在自身极高修为的基础上极力追求体悟“人生”的极高境界,同时也具有能力把此等高深境界落实在画面上的人,他们“即体即用”,而将儒、佛、道的修养与绘画实践、文学创作实践贯通为一,更好地实现“图文间性”。相比而言,西方接受美学对“空白”的理论阐述多局限于文本,而且是多少年以后的事了,尽管他们的理论探索更为深刻、更有系统性,也更有助于我们理解中国传统艺术的空白。比如,伊塞尔用“不确定性”与“空白”的概念来阐述文本与读者的关系,认为文学文本应该有结构上的“空白”,接受者需要运用想象进行再创造。<sup>[16]</sup>此理论本用于文学文本,但用于绘画等视觉艺术,更是名副其实。事实上,伊塞尔的“空白”观念在中国传统艺术中不仅可找到抽象隐喻的“空白”,还有形象直观的“空白”,例如绘画艺术在艺术创作阶段、艺术表现阶段以及艺术接受阶段都非常重视“空白”的艺术手法,“空白”是艺术意境的魅力所在。意境中的空白实际就是作者在构思时将“暗隐的读者”结构进作品之中,“暗隐的读者”促进作家采取相应的创作技法和美学追求。中国画例如渔隐图“空白”之用,引发观者在想象的空间中寻找一个物我同一的我,或可以使自我超脱现实世界束缚的存在空间,从而在对画面的领悟中达到对实际人生的超越,并获得精神上的最大慰藉,其独特而精微的体验,反过来也提升了画面的意蕴。

## 五、“渔隐”图的哲学意义

中国古代,历来文人每遭逢厄困或有感于时之际,韬光养晦的退隐之路往往是一种选择,但从身份看,隐士应该是含贞养素,有条件做官而不去做官也不作此努力的人,人格特点是寻求诗意的栖居,是人性的一种回归。关于隐及隐士的定位,前人有诸多记载,《易》曰“天地闭,贤人隐。”《南史·隐逸》云“文以艺业。不尔,则与夫樵者在山,何殊异也。”看来在历史上被视为隐士的人也不简单,一般为名士、贤人,有才能、有学问。姜斐德对中国古代绘画与诗词的对应关系进行研究时<sup>①</sup>,也涉及了古代文人“隐”的问题,认为唐宋的诗词和宋中后期的绘画中包涵着大量的隐喻,诗中的渔隐典故与次韵方式为文人士大夫集团内部所熟识,甚至可以视为是一种安全、隐秘的政治观念的表达。这就意味着,这些隐喻的表达大多以貌似“孤独”的面目出现,“隐”有时便成了一种等

<sup>①</sup> 见其普林斯顿大学的博士论文 *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent*。他在博士论文的基础上,于2009年在中华书局出版了《宋代诗画中的政治隐情》一书。

待,最终仍指向心目中向往的朝廷,希望有朝一日得以回归政治轨道而有所作为。文人中的脊梁人物范仲淹有“居庙堂之高则忧其民,处江湖之远则忧其君”此诗可以为证。渔隐图(可以联想一下姜太公的故事)也许多少与这种思想有关。此类母题显然不是自然之物的模仿勾勒,而是文人内心符号性的风景的舒展铺陈。它以视觉表征的方式把古代士大夫在精神上崇尚禅宗道家的出世境界,而作为社会人却又无法逃脱儒家入世思想束缚的矛盾心态表现现得既委婉曲折,又淋漓尽致。

因此就像中国学问里讲究“体用”一样,文人画家笔下营造的山水,也是有目的(用)的,似乎是为现实无奈的生活——政治生活固为其主要的部分(表现形式往往是曲折与斗争)——造就一种理想的“对应物”,供文人士大夫们在诗词绘画中参悟人生、体会终极之道——即我们今天所说的世界、宇宙的本体,这种本体即是宇宙的终极根据和人生价值的源头。在绘画中,文人会更加自觉主动张扬自己的个性,在虚幻的空间中营造、选择自己的生存、生活方式,使自我趋向于一种尽善、尽美的理想状态。这些文人身在庙堂,但有时往往宁愿活在远方,一片水,一孤人,可以使人心宁静到极致,所以渔隐图天然地可以被视为遁入理想世界的重要途径之一。

东方语境下的文人需要给精神寻找一个栖息地,追求“精神”上的“存在”,精神上“生活在他方”是东方文化的一大特色,中国传统的庄子式逍遥游可以被视为一种出世精神,也可以说是一种“诗意的存在”,与海德格尔关于“人诗意地栖居”(Poetically Man Dwells)的理念有共通之处。海德格尔的思想区分了“筑居”与“栖居”,“筑居”目的指向生存;而“栖居”则是精神层面上以神性的尺度规范自身。<sup>[17]</sup>水在,树在,山在,岁月在,我在。人与世界和大地共同处于一个无限的宇宙系统,因而海德格尔认为用日常语言逻辑来对此“共处”作规定是行不通的,只能运用“诗”(绘画也可“通”),它们之间的关系与其说是互相认识还不如说是“领悟”与“体验”。中国古典美学的体用思想在某个层面上既可以帮助我们深刻理解海氏的存在主义的理论,也能帮助我们深刻体会古代士大夫追求超脱现实而诗意存在的苦心孤诣,以及中国古人在“天人合一”语境下的审美活动中如何构建与完善人与己、人与人及人与自然的关系,如何在审美中嵌入了内心修为、实践道德。在此语境下,绘画有时不只是无目的的自娱,而是文人以“体用一元,显微无间”的体用思想来体验天人合一的美学境界、参悟人生、世界的终极之道的手段。而渔隐母题下的系列符号化的图绘形式,及传统美学思想的“空白”及中国山水画的意境——远<sup>①</sup>,“合力”塑造了古代文人心中理想世界之所在。

## 结语: 构建中国的图文间性理论

综上所述,渔隐图不仅是诗文中渔隐主题的视觉表征或文人心态的图像隐喻,它涉及历史典故、文学母题、时代风范、社会存在、现实政治、宗教情怀、精神诉求和审美时尚等方面,而我们熟悉的“诗画一律说”并不能提供称职的视角,因为它不是对已有文学主题的图解(iconography),乃是当下视觉艺术热衷的图像学(iconology)在古代语境下的艺术实践。同样,人们熟悉的“图文并茂”说也只触及了渔隐题材的表层含义。渔隐题材的图文相互渗透堪称克里斯蒂娃提出的“文本间性”(intertextuality)的先声,但它与后结构主义的文本间性相比,并不只局限于文本之间的互文,而是一种图像与文字的相互作用,并结合作者对自然、历史、社会、人生的感悟,进而演变成一种图文并茂的艺术创作方式与主题,我们有足够的理由称其为“图文间性”(visual-verbal intertextuality)。由于其涉及的领域纷繁复杂,只有从历史学、图像学、心理学、语言学、文艺学、哲学和美学以及意识形态等多元结合的视角探索才可望穷尽其深邃的哲学涵义和美学价值,本文只是这种多元探索的

<sup>①</sup> “远”就是中国山水画的“意境”,此观念见之于叶朗主编《现代美学体系》,北京大学出版社,1999年版,第132页。

一个初步尝试。我们提出的“图文间性”也只是一个粗糙的概念,仅希望对构建中国艺术的图像学理论提供一些启发,尚有待于艺术界的专家学者在艺术理论和批评实践上进一步拓展、充实及完善。

注释:

- [1][8][9]周流溪《互文与互文性》,《北京师范大学学报》(哲社版)2013年第3期。  
 [2]Julia Kristeva *Revolution in Poetic Language* ,New York: Columbia University Press ,1986 pp. 59-60.  
 [3]Julia Kristeva *The Kristeva Reader* ,New York: Columbia University Press ,1986 p. 37.  
 [4]费佛尔《为史学而战斗》第22页,转引自何兆武等主编《当代西方史学理论》,北京:中国社会科学院出版社,1996年第501页。  
 [5][6][10]郭建平《风雨舟行图》,《南艺学报》2007年第3期。  
 [7]叶朗《现代美学体系》,北京大学出版社,1999年,第134页。  
 [11][12]《河南程氏遗书》卷五 卷十八。  
 [13][14]郭熙《林泉高致》,北京图书馆藏明抄本。  
 [15]Meyer Schapiro, “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs ,” *Semiotica* I , vol. 3 ( 1969 ):223-42; see also Schapiro *Theory and Philosophy of Art* ,New York: George Braziller ,1994 ,1-32.  
 [16]见 Wolfgang Iser, “Interaction between Text and Reader ,” in *Norton Anthology of Theory and Criticism* ,New York: Norton 2010 pp. 1527-28.  
 [17]Martin Heidegger, “Poetically Man Dwells ,” in *Poetry ,Language ,Thought* ,New York: Harper and Row ,1975 ,pp. 213-229.

[责任编辑:廖哲平]

## Visual-Verbal Intertextuality in Traditional Chinese Art: A Study of the “Fisherman-Hermit” Theme in Poetry , Prose , Calligraphy , and Painting

GUO Jian-ping<sup>1</sup> , GU Ming-dong<sup>2</sup>

( 1. School of Fine Art , Southeast University , Nanjing 211189 , Jiangsu;

2. Arts and Humanities , University of Texas at Dallas , Dallas 75080 , USA)

**Abstract** “Visual-verbal Intertextuality” , a new concept proposed in this article , is employed to describe an artistic creative phenomenon commonly found in Chinese art , especially in the areas of poetry , essay , calligraphy and painting. An examination of the fisherman-hermit theme in these areas may help us better understand this new concept. People usually adopt the idea that “poetry and painting follow the same law” or “images and words mutually complement each other” to explain the fisherman-hermit theme , but to fully understand its implications and the related traditional painting images , one needs to go beyond focusing on visual analysis of the structural arrangements in terms of iconography. Moreover , it is necessary to examine its wide sources of metaphors , symbolism , allusions , as well as “hidden political themes ,” history of mentality and reception , and such philosophical and aesthetic issues relating to literary conventions such as poetic exchanges between poets. In the domains of traditional Chinese painting , the value of images does not merely reside in their being viewed; their meanings are manifested in the existential relationship between the painter/viewer on one hand and history , life , society and nature on the other. Their philosophical and aesthetic implications will be adequately understood only through investigations informed by multiple perspectives of multiple media. The mutual interaction between visual and verbal languages in the fisherman-hermit theme in Chinese art is a form of visual-verbal intertextuality , an inquiry into which will facilitate the construction of an iconology with Chinese characteristics.

**Key Words:** fisherman-hermit , visual-verbal intertextuality , iconology , visual metaphor , Chinese art