

中国意象诗学原理的生成论探询

韩经太

(北京语言大学 中华文化研究院,北京 100083)

摘要:中国意象诗学之直觉想象而以形媚道原理的历史生成,有赖于诗画艺术相生互补的发生与发展机制。缘乎“意象”范畴问世之际文学自觉兼有视觉艺术自觉的大语境,“窥情风景”和“以形媚道”的核心理念,合力造就了中国意象诗学原理的历史发生。继而,在晋唐山水诗的高度成熟和山水画的古体转型基础上,王昌龄诗美三境说和司空图诗学两点论的递进思维,建构起兼容“了然境界”与“象外之象”的诗画复合艺术理想。进境于宋型文化时代,以“状溢目前”为大前提的“禁体物语”诗学新尝试,以“真山之法”为超越对象的“以大观小”绘画透视法,共同体现出有法可循而又富有否定超越机制的意象诗学技法论。

关键词:意象诗学;生成论;发生;合成;技法

中图分类号:I 206.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5919(2020)02-0042-10

一、聚焦阐释:意象诗学原理与古典诗情画意

无论是从“美在意象”的中国美学阐释学之宏观角度出发^①,还是从“意象”范畴第一次出现在《文心雕龙·神思》之“独照之匠,窥意象而运斤”的特定语境出发^②,都有必要确认中国诗学就其基本特质而言是一种意象诗学。不仅如此,中国古典“意象”说以及“意境”说的批评史生成过程,伴随着山水诗和山水画相继兴盛的诗画艺术相生互补过程,“意境”范畴第一次出现在王昌龄“诗有三境”说,而王氏首先论述的“物境”特意标明是指“山水诗”^③,由此可见,意象诗学原理的建构动因,恰恰是中国审美文化对诗情画意的特殊讲求。有鉴于此,在长期以来意象美学原理一般性阐释的基础上,凸显诗情画意酝酿过程中的诗画相生轨迹和互补原理,从而充分呈现中国意象诗学原理的特色内涵,就显得十分必要。我们相信,长期以来围绕古典“意象”说而阐发中国美学精神以及在诗画交融艺术原理阐释中所遭遇的一系列问题,将因此而获得重新求解的机会。

二、“意象”发生论:“窥情风景”与“以形媚道”的共生文化机制

意象诗学之发生,须从刘勰《神思》所谓“独照之匠,窥意象而运斤”说起。这里有两个关键点:其

收稿日期:2019-09-10

作者简介:韩经太,男,甘肃定西人,北京语言大学中华文化研究院教授。

基金项目:本文为2018年度教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“中华诗词的语言艺术原理及其历史生成机制研究”(项目编号:18JZD021)成果。

① 在2009年出版的《美在意象》(北京大学出版社)一书中,叶朗依然秉持他在20世纪80年代就已提出的“美在意象”本体论。从朱光潜到宗白华,“意象”包含“意境”始终是中国美学界所确认的中国文艺美学的核心范畴。

② 范文澜:《文心雕龙注》下册,北京:人民文学出版社1998年版,第493页。

③ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,南京:江苏古籍出版社2002年版,第172—173页。

一,“陶钧文思,贵在虚静,疏淪五藏,澡雪精神”所阐发的澄明主体之精神净化意态,有着源自道家老庄以至于佛教禅宗的特定思想智慧,其中包括心如明镜而照物真切的核心原理^①;其二,这里的“窥意象而运斤”与其《物色》论中“窥情风景之上”所共有的那个“窥”字,内含有视觉艺术自觉的特殊元素,考虑到《神思》关于“思理之妙,神与物游”的具体描述也是“神居胸臆,而志气统其关键,物沿耳目,而辞令管其枢机”^②,《物色》之赞语也有“目既往还,心亦吐纳”^③,足见视听审美的自觉已然凸显于文学书写的艺术世界,从而说明这是一个文学自觉兼视觉艺术自觉的新时代。

钟嵘《诗品·序》阐发其“滋味”诗美观有曰:“岂不以指事造形,穷情写物,最为详切者邪?”^④其中“指事造形”之所谓“造形”,与“穷情写物”相互发明,可以生成“写物造形”这种与造型艺术相通的基本原理。值得注意的是,王弼注释《老子》第一章“道可道,非常道。名可名,非常名”,有曰:“可道之道,可名之名,指事造形,非其常也。故不可道,不可名也。凡有皆始于无,故未形无名时,则为万物之始,及其有形有名时,则长之育之亭之毒之,为其母也。”^⑤其中的关键词,同样有“指事造形”。根据王弼围绕“未形无名”与“有形有名”而展开论述的思辨逻辑,这里的“指事造形”应该含有名实相副和形名相依的意思,王弼言“未形无名”而不言“无形无名”,接着又说“及其有形有名”,可见其“有”“无”之辩的基本理路是玄同一体。《三国志·魏·钟会传》注引何邵《王弼传》曰:“圣人茂于人者神明也,同于人者五情也。神明茂,故能体冲和以通无;五情同,故不能无哀乐以应物。然则圣人之情,应物而无累于物者也。今以其无累,便谓不复应物,失之多矣。”^⑥王弼在这里同样不言“异同”而讲“茂同”,“有”“无”相反于是转化为“有”“无”玄同,经由圣人神明的冲和融通,实现“应物”和“无累”的一体共生。惟其如此,王弼才批评因为“无累”而“不复应物”为“失之大矣”。同样道理,虽则“指事造形,非其常也”,但就像“体冲和以通无”一样,如果因为追求“常道”“常名”而舍弃“指事造形”,同样“失之大矣”。就这样,玄学家和诗学家拥有了特定思想背景下的“共同语言”^⑦。刘勰“窥意象而运斤”的“神思”论和“窥情风景之上”的“物色”论之间的契合点,也正是其与“指事造形”之所谓“造形”艺术自觉之间的契合点,它们共同凸显出文学自觉之中的视觉审美意识。

于是,就有了以“目”为标识的士人精神生活新时尚:

桓征西治江陵城甚丽,会宾僚出江津望之。曰:“若能目此城者,有赏。”顾长康时为客,在坐,目曰:“遥望层城,丹楼如霞。”桓即赏以二婢。^⑧

在这里,对自然美的视觉鉴赏及其诗意抒写,被共同凝练为一个“目”字,而这里的中心人物顾恺之,不仅是诗意画创作的开拓者,而且是“传神阿堵”理论与“不点目睛”实践的共同主体:

顾长康画人,或数年不点目睛。人问其故,顾曰:“四体妍蚩,本无关于妙处,传神写照,正在阿堵中。”^⑨

这里的问题关系到《孟子·离娄上》所谓“听其言也,观其眸子,人焉廋哉”的精神文化遗传。朱熹值此有言:“盖人与物接之时,其神在目,故胸中正则神精而明,不正则神散而昏。”^⑩须知,那是一个王弼强调

① 韩经太:《“清”美文化原论》,《中国社会科学》2003年第2期。

② 范文澜:《文心雕龙注》,北京:人民文学出版社1998年版,第493页。

③ 范文澜:《文心雕龙注》,第695页。

④ 何文焕辑:《历代诗话》上,北京:中华书局1981年版,第3页。

⑤ 王弼撰,楼宇烈校释:《王弼集校释》,北京:中华书局1980年版,第1页。

⑥ 王弼撰,楼宇烈校释:《王弼集校释》附录,第639页。

⑦ 参看林凯:《圣人有情无情论新释》,《华侨大学学报(哲学社会科学版)》2018年第2期。

⑧ 周兴陆辑著:《世说新语汇校汇注汇评》,南京:凤凰出版社2017年版,第253页。

⑨ 周兴陆辑著:《世说新语汇校汇注汇评》,第1220页。

⑩ 朱熹:《四书章句集注》,孟子集注卷七,北京:中华书局1983年版,第283页。

“应物”的时代,同时又是顾恺之在创作嵇康诗意画之际提出“目送归鸿难”之视觉美学新课题的时代^①,在如此时代语境下,所谓“人与物接”显然具有特殊的解读价值。也就是说,当我们理解“阿堵”为“眼睛”时,必须注意到,它同时又意味着“眼前物”^②,而审美的眼睛与其视觉对象之间的“实对”关系,正是顾恺之“悟对通神”论所关注的焦点问题:

凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者。以形写神而空其实对,苍生之用乖,传神之趋失矣。空其实对则大失,对而不正则小失,不可不察也。一像之明昧,不若悟对之通神也。^③

很清楚,顾恺之基于活态生命原理而引申阐发的道理,正是“眼视”与其“眼前物”之间的“实对”原理。既然如此,其所谓“以形写神”,乃是“实对”原理所涵涉之“人与物接”意义上的传神论,所以最终才有超越人物之“一像”而“悟对通神”的新推论。亦唯其超越“一像”,所以“悟对”之妙,必然包括“迁想妙得”的艺术想象。总之,“悟对”所含蕴的“实对”与“迁想”在视觉审美创造性活动中整合而生成的直觉想象,才是中国意象诗学原理发生之际的时代性艺术思维范式。

不仅如此,就像刘勰的“意象”说最终是“原道第一”前提下的“意象”说一样,顾恺之的“悟对通神”论最终通向了南朝宗炳《画山水叙》以“圣人含道映物,贤者澄怀味象”为逻辑起点而阐发的“圣人以神法道而贤者通,山水以形媚道而仁者乐”的核心命题^④。其中,特别是“山水以形媚道”的原理阐释,赋予“形似”以“媚道”价值,意味着诗人“巧构形似之言”和画家“以形写形,以色貌色”都具有终极关怀的特殊价值。

要之,“山水方滋,庄老未退”^⑤。“玄言”向“形似之言”的诗学转型,意味着“玄风”超越理性语言的载体而融入山水审美的直觉语言,这一转型本身就具有特殊的“言意之辩”的意义。《画山水叙》有言:“理绝于中古之上者,可意求于千载之下。旨微于言象之外者,可心取于书策之内。况乎身所盘桓,目所绸繆,以形写形,以色貌色也。”^⑥如果说这里的“心取”于“言象之外”,可以理解为追求言外之意的语象思维,那具有“以形媚道”之终极价值的“以形写形,以色貌色”,便是讲求感物真实的物象思维,而后者对于前者的语言哲学意义上的包容关系,实际上意味着“旨微于言象之外者”可以“妙写”于“目所绸繆”之间,这就是“言不尽意”和“目击道存”的历史复合。换言之,基于自然山水审美的视觉艺术自觉,启动了“实对”基础上“以形写神”和“以形媚道”的造形美学观念,以此呼应着诗歌语言艺术“巧构形似”基础上的“内无乏思,外无遗物”^⑦,共同促成的意象诗学原理,显然已经突破了情景交融以及形神兼备这种主客二元的阐释模式。换言之,只有物境写实基础上的情景交融和含道映物前提下的形神合一,才能体现形而上诉求与形而下感知一体共生的双美建构原理,才能实现曲尽两极之妙而特具内在张力的艺术理想。

三、意象合成论:“了然境象”兼“象外之象”的诗画复合艺境

长期以来,“美在意象”的中国诗学阐释传统,总是与“意境”美论融为一体的,而由于王昌龄实际上是“意境”概念的原创者,所以理当处在“意境”阐释的中心线上。只是问题在于,作为“意境”之整体语

① 张彦远撰,冈村繁译注,俞慰刚译:《历代名画记译注》,上海:上海古籍出版社2002年版,第264页。

② 周兴陆辑著:《世说新语汇校汇注汇评》,卷下之上《巧艺》汇注引述桃井白鹿:“余幼读《故事成语考》,王夷甫口不言钱,乃谓钱为阿堵物,旁注云:阿堵,眼也,犹言眼前物也。”南京:凤凰出版社2017年版,第1221页。

③ 张彦远撰,冈村繁译注,俞慰刚译:《历代名画记译注》,第289页。

④ 张彦远撰,冈村繁译注,俞慰刚译:《历代名画记译注》,第322页。

⑤ 葛晓音:《山水方滋,庄老未退——从玄言诗的兴衰看玄风与山水诗的关系》,《学术月刊》1985年第2期。

⑥ 张彦远撰,冈村繁译注,俞慰刚译:《历代名画记译注》,第323页。

⑦ 何文焕辑:《历代诗话》“诗品”,北京:中华书局出版社1981年版,第9页。

境的“诗有三境”,并非以“意境”为中心。王昌龄鲜明地表达了“了然境象,乃得形似”的诗美批评标准^①,而“形似”美与“深得其情”“乃得其真”并列为三,已然构成主客二元与美境三元之间复杂而微妙的关系,所有这一切,绝非泛泛而论的主客二元统一说,或者先入为主的“意境”中心论所能阐明。客观地说,王昌龄“三境”论的基础实际上是“物境”,而之所以如此的历史成因已然被殷璠《河岳英灵集》的“兴象”阐述所揭示:“历代词人,诗笔双美者鲜矣。今陶生实谓兼之,既多兴象,复备风骨,三百年以前,方可论其体裁也。”^②殷璠所谓“三百年以前”,指明了“兴象”诗美的历史渊源。据其《叙》“开元十五年后,声律风骨始备矣”,由此上溯三百年,正当元嘉诗坛生成之际,正是以谢灵运为标志的山水诗的兴发时代,可见“兴象”之渊源,在于登山临水而游目骋怀的山水诗艺术。由此看来,唐诗“兴象”美论的生成语境,正是晋宋以来自然山水诗兴起并走向成熟的诗歌艺术实践。明乎此,就能充分理解王昌龄诗学理论的代表论点“诗有三境”说,尤其是首先展开论述的“物境”说,为什么专门就“山水诗”而言,并且能够进一步领悟到“物境”与“兴象”的复合艺术之美:

诗有三境:一曰物境,二曰情境,三曰意境。物境一:欲为山水诗,则张泉石云峰之境,极丽绝秀者,神之于心,处身于境,视境于心,莹然掌中,然后用思,了然境象,故得形似。情境二:娱乐愁怨,皆张于意而处于身,然后驰思,深得其情。意境三:亦张之于意而思之于心,则得其真矣。^③

在古典诗学的理论批评话语中,如此明确地标出“山水诗”,而且体现着“形似”美的诗学追求,理当引起人们足够的重视。这首先说明,兴起于晋宋南朝之际的山水诗实践,正是唐人诗学理想建构的历史基础。从王弼“应物而无累”之“应物”,到刘勰“感物吟志”之“感物”,再到王昌龄“诗有三境”之“物境”,一脉传承,凸显出魏晋以来中国哲学和诗学共有的“神与物游”思想传统,而王昌龄的“物境”诗论也因此而具有特定意义上集大成的理论特质。

其一,王昌龄“物境”诗论具有忠实于自然原生之美的艺术精神。一直以来,“张泉石云峰之境,极丽绝秀者”这一特定表述的特殊意义,被人们完全忽略了。殊不知,这里恰恰透露出唐人诗学之所以钟情于山水诗的审美心理秘密——山水诗是对大自然原生之美的发现和描绘。在王昌龄看来,“诗有天然物色”“假物不如真象,假色不如天然”^④。在这个意义上,王昌龄“物境”论所体现的中国诗学精神,具有鲜明的“再现性”,而“诗有天然物色”的“天然物色”显然是相对于“人为物色”而言的,发现“天然”“真象”的审美自觉也因此而成为意象诗学原理的内在动因。当然,必须说明,自然山水之是否“极丽绝秀”,也取决于审美主体的主观判断,并进一步取决于其审美的价值判断标准,也正是因为如此,王昌龄才用了“张泉石云峰之境”的说法,以此体现诗人创意写作的主观创造性。然而,“乃得形似”的旨趣归宿,呼应于“诗有天然物色”的基本判断,强调了模仿自然美的写实主义应当追求自然天成的美学原则,从而为山水诗的历史发展指示出发现自然原生之美和崇尚自然天成风格的创作方向。

其二,王昌龄“物境”诗论与前此顾恺之基于“实对”而实现“以形写神”的原理阐释之间,有着不可忽略的传承关系。细读文本者必将发现,《物境》说之所谓“神之于心,处身于境,视境于心”,与其《论文意》所谓“夫置意作诗,即须凝心,目击其物,便以心击之,深穿其境”等^⑤,分明有着相互阐释的同构关系,而贯穿其中的核心原理,无疑在于“目击其物,便以心击之”,其间前后两个“击”所喻示的视觉审美的内化创意,可以理解为顾恺之视觉艺术创作之“实对”原理的诗学转化。尤其重要的是,王昌龄确认“了然境象”为终极目的,这种由直觉感知进境于理性认知而又始终伴随着直觉感知的“心中了见”,与

① 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,南京:江苏古籍出版社2002年版,第172—173页。

② 傅璇琮、陈尚君、徐俊编:《唐人选唐诗新编·河岳英灵集卷上》,北京:中华书局2014年版,第197页。

③ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第172—173页。

④ 遍照金刚撰,卢盛江校考:《文境秘府论汇校汇考》四,北京:中华书局2006年版,第1343页。

⑤ 遍照金刚撰,卢盛江校考:《文境秘府论汇校汇考》四,第1312页。

后来苏轼的“求物之妙”说相呼应^①,不仅丰富了中国意象诗学的方法论内容,而且提升“形似”之美至于审美理想的至高境界。而这就提醒我们,认真区分表象形似和以形写神两种意义上的“形似”,并充分认识以形写神之形似的独特价值,是很有必要的。

其三,“诗有三境”说整体贯穿着的主客统一原理,而具体表现为三境两分的宏观阐述和各自辨识的精密解析。如果说“深得其情”的“情境”和“则得其真”的“意境”,以其同属于“张于意”的主观表现艺术而区别于“物境”的客观再现性,于是有了“三境”整体辨析中的主客两分,那么,具体辨析“情境”与“意境”之际,着眼于“处于身,然后驰思”还是直接“思之于心”,便是就主观真实之生成原理而展开的主客分析了。作为“驰思”之前提条件的“张于意而处于身”,分明是在强调对所抒写的情感内容要有感同身受的深切体验。诗人之所抒写,即便是自家情怀,也有一个审美创造过程中的“隔”与“不隔”的问题,如果说山水诗人“处身于境”指的是置身于山水客观物境,那“情境”抒写之“处于身”就指的是设身处地的情感体验,即深入体察相对于创作主体而言的那个生活主体的感情真实。如此这般的理论辨析,堪称精密思维,凸显出唐人诗学思想应有的高度和深度。

众所周知,源于物感心动说的中国诗学创作原理,以刘勰《神思》的“思理之妙,神与物游”和《明诗》“感物吟志,莫非自然”为中心命题^②,确立了主客二元复合体的基本原理。王昌龄“诗有三境”说的整体创新价值,一方面是以“物境”的充分阐释总结并提升了晋唐三百年山水“兴象”的审美价值,另一方面又以“三境”中单列“意境”而旨归于“得其真”的精神指向,将魏晋以来“山水方滋,庄老未退”诗家旨趣和“以形媚道”的画论原理传承了下来。如果是单纯就王昌龄“三境”之“意境”立论,“意境”只是指“玄风”吹拂下诗意哲思的哲理诗,并不具有学术界长期以来所赋予它的情景交融的理想特质。如若不然,将“意境”置于“三境”合一的整体语境之中,那就无异于“山水以形媚道”命题的诗学发挥,“得形似”与“得其真”的艺术合成物,不正是“以形媚道”的理想境界吗!而这样一来,“了然境界”的“境界”之外,自当有关乎终极追求的艺术形象,此之谓“象外之象”。

在中国意象诗学原理之历史生成的具体进程中,晚唐司空图的“象外之象”说,因此而具有不可替代的理论价值。问题只是在于,司空图诗学思想原本是典型的两点论,而人们大多就其一端而作解读。《与极浦谈诗书》曰:

戴叔伦曰:诗家之景,如蓝天日暖良玉生烟,可望而不可置于眉睫之前。象外之象,景外之景,岂容易可谈哉!然题记之作,目击可图,体式自别,不可废也。愚近有《虞乡县楼》及《柏梯》二篇,诚非平生所得者。然“官路好禽声,轩车驻晚程”,即虞乡入境可见也。又“南楼山色秀,北路邑偏清”,假令作者复生,亦当以著题见许。其《柏梯》之作,大抵亦然。^③

司空图之所以在引述并发挥戴叔伦“诗家之景”一说后,紧接着又强调“目击可图”之不可偏废,正是因为他的诗学思想是由两点论构成的。以“诗家之景”这一概念为标志,司空图凸显了诗歌意象“可望而不可置于眉睫之前”的独特性,联系上下文来理解,“可望而不可置于眉睫之前”的“可望”,与“目击可图”的“目击”以及“入境可见”的“可见”,属于同义词,都有着诗画一体而讲求视觉审美的艺术精神。惟其如此,“象外之象”所指的想象与虚构,绝非一般意义上虚实二元对立中的虚构想象,而是诗中有画特殊意义上带有视觉审美特征的直觉想象。亦惟其如此,此处所谓“岂容易可谭哉”,并非刘勰当年所谓“意翻空而易奇,言征实而难巧”的语言艺术焦虑^④,而是直觉想象兼得虚实之妙的艺术哲学思考。

① 曾枣庄、舒大刚主编:《三苏全书》第十二册,《苏轼文集》卷四四《与谢民师推官书》,北京:语文出版社2001年版,第355页。

② 范文澜:《文心雕龙注》,第65页。

③ 郭绍虞主编:《诗品集解·续诗品注》附录《与极浦谈诗书》,北京:人民文学出版社1963年版,第52页。

④ 范文澜:《文心雕龙注》,第494页。

“可望”的视觉真实性和“不可置于眉睫之前”的渺远虚幻性一旦重合为一体,就会产生奇特的美感合成效应,中国古典美学缘此而孕育出以“远”为核心词的一系列批评范畴,其阐释意向特别耐人寻味。而同样耐人寻味的是,司空图在赞赏“诗家之景”“象外之象”的同时,又特意强调了“目击可图”“入境可见”而“以著题见许”者的不可偏废,这等于在赞赏直觉想象的同时又强调对景写生,因此而生成一种极富张力的审美世界。在这里,朱良志的分析值得借鉴^①,眼前境象的真实和佛教哲学所谓“真实境界”之间,确实存在着南朝宗炳所谓“以形媚道”的复合关系,我们可以称其为直觉真实和终极真实的兼容之妙。但问题又在于,两极兼容的思维原理,如果是指直觉形象和抽象观念的相互包含,那无非意味着实境写生整体上富于兴象寄托的特质,而这未必是司空图两点论的要领所在。既言“诗家之景”,又言“目击可图”,司空图再鲜明不过地表达了诗情画意一体生成的诗学观念,惟其如此,由“可见”而“可图”的如画实境生发出“可望而不可置于眉睫之前”的渺远空灵的诗意境界,其中的核心原理包含着曲尽诗画艺术之妙的特殊机制,我们只能以诗画一体的直觉想象来作出必要的概括。

钱锺书《中国诗与中国画》曾经提问:为什么诗本尚虚而求实,画本尚实而求虚^②?如果说诗歌书写语言的表意功能和绘画造形艺术之诉诸直觉的本质差异,正是诗画艺术固有之虚实两分的认识基础,那么,司空图坚持两点论的诗学思想,恰恰赋予诗歌艺术兼有“尚虚”和“尚实”两种导向的精神特质。为什么会是这样?请注意此前王昌龄“诗有三境”中阐释最为充分者即是“物境”!鉴于唐人诗学通观阐释的整体逻辑,我们完全可以用王昌龄“了然境象”说与司空图“象外之象”说的审美统一来阐释中国意象诗学的基本原理。“了然境象”而又超越此“象”,乃是体物写物的客观精神与主体自由超越意识的创造性合成。传统诗学批评对于“言外之意”的无限追求,与此精神相通。但千万不要忘记,“了然境象”而又追求“目击可图”的诗画一体论,体现着诗画艺术所共同的“入境可见”的实景写照艺术精神,自然也会赋予“言外之意”以某种特殊的直觉形象美感,这正是“象外之象”之所谓“象”。就这一点而言,钱锺书诗画讲求彼此相反的通观判断,就显得有点只知其一而不知其二者了。

上述讨论说明,司空图实际上是苏轼之前自觉倡导“诗中有画”的诗学思想家,惟其如此,他与同时代张彦远画学思想之间的共时性同构,就一点也不奇怪了。

张彦远《历代名画记》卷第二有《论画山水树石》,对魏晋以来山水画“或水不容泛,或人大于山”的幼稚状态,以“古人之意,专在显其所长而不守于俗变”作出解释,而对于入唐以后的形势,则认为“吴道玄者,天付劲毫,幼抱神奥,往往于佛寺画壁纵以怪石崩滩,若可扞酌。又于蜀道写貌山水,由是山水之变始于吴。”又在卷第九《唐朝上》专门介绍吴道子“因写蜀道山水,始创山水之体,自为一家。”联系到接下来在介绍王维时有“工画山水,体涉今古”^③一说,可以看出,张彦远所确认的山水画古今之体的转型创新,以吴道子为标志性人物,呈现出由追求古意之拙朴格调走向实境写生而追求形象逼真的基本轨迹。朱景玄《唐朝名画录》之《神品上一人》也专讲吴道子“嘉陵江三百余里山水一日而毕”的故事,尽管其独到之处正在“臣无粉本,并记在心”^④,但“外师造化”而写貌自然山水的新传统缘此而得以奠定。循此以进,自然会有荆浩《笔法记》自述耕读太行山洪谷以写生古松的经历:“因惊其异,遍而赏之。明日携笔复就写之,凡数万本,方如其真。”^⑤上述这一切,最终说明,正是在如此认真的山水实境写生过程中,堪称山水画大师的李成,悟出了与西方焦点透视法不谋而合的“真山之法”^⑥。

① 朱良志:《论〈诗家一指〉的“实境”说》,《北京大学学报》(哲学社会科学版)2016年第4期。

② 钱锺书:《中国诗与中国画》,《七缀集》,北京:三联书店2002年版,第1—33页。

③ 张彦远撰,冈村繁译注,俞慰刚译:《历代名画记译注》卷二,第64、67、437页。

④ 卢辅圣主编:《中国书画全书》第一册,上海:上海书画出版社2009年版,第164页。

⑤ 卢辅圣主编:《中国书画全书》第一册,第6页。

⑥ 沈括著,张富祥译注:《梦溪笔谈》,北京:中华书局2009年版,第184页。

毫无疑问,建立在山水实境写生基础上的“方如其真”的艺术追求,深刻影响到北宋山水画的评价标准。刘道醇《圣朝名画评》卷第二《山水林木门》,评李成或曰“命笔唯意所到,宗师造化,自创景物,皆合其妙”,或曰“精通造化”“如就真景”。而评范宽亦有“对景造意”“写山真骨”之赞,并特别提到“居山林间,常危坐终日,纵目四顾以求其趣。虽雪月之际,必徘徊凝览以发思虑”。^①所有这一切,都和王昌龄的《物境》山水诗论和司空图的“目击可图”“入境可见”之说形成彼此呼应的整体态势。尤其是张彦远“山水之变始于吴”的论断,提示我们注意盛唐诗坛与画苑之间的共同诉求。吴道子与王昌龄也是同代人,王昌龄“欲为山水诗则张泉石云峰之境”的“物境”写生原则,与吴道子“蜀道写貌山水”的艺术追求,共同体现出物物写实而以“了然境界”为宗旨的中国写实艺术精神,在这个意义上,山水诗和山水画的发展分明有着同步推进的迹象。唯其同步推进,所以五代北宋山水画蔚为大观的成就便不是偶然出现的奇迹,亦唯其同步推进,所以司空图追求“诗家之景”而不舍“目击可图”的诗学旨趣,一方面以其“入境可见”的视觉实境美诉求契合于吴道子以来“写貌山水”的新传统,同时又以其“象外之象”的神韵讲求契合于张彦远言下所谓“体涉古今”的王维古意境界。

王维集诗画于一身的特殊造诣,是宋代文人艺术之自我阐释的标志之一,这一点世人无不知晓,至于王维早被晚唐张彦远确认为“体涉古今”的通变型人物,世人就未必明白,而学界也未曾深究。其实,张彦远称王维“体涉古今”的画学意蕴,与司空图的诗学两点论之间,有着某种深度的默契,那就是在“写貌真山”而“了然境界”的成熟经验基础上,同时讲求“古人之意”的简淡拙朴和“诗家之景”的想象空灵。王维的水墨山水,被誉为“文人画”之祖,王维的山水田园诗,被确认为“诗中有画”之典型,士大夫文人之所以特别推崇王维诗画的艺术造诣,一个十分重要的原因,正是张彦远“体涉古今”一说所透露的实境感物写生与高远情志抒写的历史复合。张彦远《论画体工用拓写》在提出“阴阳陶蒸,万象错布,玄化亡言,神工独用”之思想观念的同时,又将其具体化为“是故运墨而五色具,谓之得意”的笔墨原则,并进而阐明其原理为“所以不患不了,而患于了。既知其了,亦何必了,此非不了也。若不识其了,是真不了也”。^②如果说吴道子开创的写生山水的新风气,完全契合于王昌龄专就山水诗来阐发“物境”美而确立的“了然境界”的诗学宗旨,那么,王维山水田园诗所代表的“澄淡精致,格在其中”的风格^③,以及王维水墨山水画所代表的“文人画”格调,便体现出复兴“古人之意”和讲求“写貌山水”的复合原理。这正是司空图诗学两点论的思维之源,当然也正是张彦远“知了未了”说的实践基础。最终,只有在如此诗画相生而又“体涉古今”的复合性艺术思维中,我们才能更深入地理解唐人“兴象”诗美的特殊造诣,那应该是以山水诗风景写生之“造形”美讲求的高度发展为基础,同时追求“象外之象”的邈远深沉和“古人之意”的简古素朴。

四、意象技法论：“禁体物语”和“以大观小”的艺术哲学精神

宋型文化时代,是一个心性哲思兼容科技理性的时代,也是一个在唐人自然之美基础上“兼尚技术之美”的时代。^④如此历史语境下的意象诗学原理建构之新形态,必然带有鲜明的技术方法论色彩。就此而言,人们自然会联系到围绕“江西诗法”以及“活法”的传统话题。殊不知,以下现象也许更富有典型意义,那就是以诗家“造语”而必求“状难写之景如在目前”为前提的“禁体物语”之诗性语言艺术新探索,以及针对“真山之法”透视法而提出的“以大观小”视觉透视原理。

① 卢辅圣主编:《中国书画全书》第一册,第453页。

② 张彦远撰,冈村繁译注,俞慰刚译:《历代名画记译注》卷二,第99、101页。

③ 郭绍虞主编:《诗品集解·续诗品注》附录《与极浦谈诗书》,北京:人民文学出版社1963年版,第52页。

④ 王国维《宋代之金石学》:“在诗歌,则兼尚技术之美,与唐人尚自然之美者,蹊径迥殊。”《静安文集续编》,上海:三联书店1983年版,第70页。

开有宋一代文风的欧阳修所推崇的梅尧臣诗学观念,是着眼于诗家“造语”艺术而确立的“状难写之景如在目前,含不尽之意见于言外”的“意新语工”^①诗学观。“意新语工”这个概念本身,就具有诗意创新和语言工妙一体化生成的特殊意味,更何况,“状难写之景如在目前”作为诗家“造语”之理想境界,显然呼应了司空图“诗家之景,如蓝田日暖、良玉生烟,可望而不可置于眉睫之前”的意象诗学论题,并在唐宋递进的大历史视野里将司空图的诗学两点论整合为一体论。的确,和司空图“题记之作,目击可图,体式自别,不可废也”的两点兼顾比起来,梅尧臣“意新语工”的诗学标准已然着眼于诗画艺术浑然一体的意象创造方法:“含不尽之意见于言外”的“言外”意义世界,完全寄寓在“如在目前”的视觉美感意象身上,从诗歌语言艺术原理的角度讲,这自然意味着诗家“造语”将自觉超越语言的表意特质转而追求直觉美感的语言呈现艺术。“禁体物语”的语言哲学本质和语言艺术指向,当从此处领会。从欧阳修推介梅尧臣“意新语工”的诗学观念,到他身体力行地推行“禁体”诗创作,再到苏轼继续欧阳修的事业而进一步阐释“禁体物语”之意象创造原理,缘此而形成的诗学探索路线,与诗画一体的复合艺术讲求之间,有着高度默契的关系。

据苏轼《聚星堂雪》诗序,欧阳修提倡“禁体物语”之后,“尔来四十余年,莫有继者”,惟其如此,苏轼“以老门生继公后”的自觉行为,意义更其重大^②。就其欲禁之“体物语”而言,如玉、月、梨、梅、练、絮、白、蝶、飞、舞、鹅、鹤、皓、白、洁、素等词语,无不着眼于众人皆知的白雪飘飘的共性特征来作类型化比喻,其缺乏“物沿耳目”之瞬刻直觉的独特个性,是显而易见的。因此,“禁体”诗追求“于艰难中,特出奇丽”,其隐性的价值诉求^③,与宋人的“语言乐观主义”艺术精神^④,彼此并不矛盾,而问题的关键恰恰在于,“禁体物语”的诗学宗旨恰恰在舍弃那些共性类比的修辞话语而创造一种全新的个性化和直觉性的“体物”写真的艺术语言。如苏轼《聚星堂雪》诗的“却怕初阳生眼缬”,心理活动和生理感受的描写内容,恰恰是积雪折射阳光而刺人眼目的视觉直觉,通过语象刻画对视觉真实的艺术凸显,实现了主观抒写与客观呈现的高度融合。由此切入,自能深入理解苏轼自觉接续欧阳修而倡导“禁体”的诗学追求。尤其是在梅尧臣提出“造语亦难”而“江西诗法”讲究“夺胎换骨”的特殊时代背景下,“禁体”尝试无疑标志着语言艺术创新中自我否定式的超越路线。自我否定意味着将自身提升到一个全新的高度,“禁体物语”因此也就具备了某种超越语言艺术的语言哲学精神。作为语言艺术精华的诗歌,就这样以超越语言艺术为其新型追求,这正是中国意象诗学原理之所以必须诗画一体而论的内在秘密。

诗画一体而论的另一个侧面,则是绘画视觉艺术中沈括“以大观小”的透视法。

首先要说明一点,沈括“以大观小”说的提出,并非孤立现象。《林泉高致·山水训》曰:“学画花者,以一株花置深坑中临其上而瞰之,则花之四面得矣。”^⑤沈括《梦溪笔谈》中的“以大观小”之“如人观假山”,完全契合于“临其上而瞰之”的透视原理和视觉审美意识:

又李成画山上亭馆及楼塔之类,皆仰画飞檐,其说以谓自下望上,如人平地望塔檐间,见其椽桷。此论非也。大都山水之法,盖以大观小,如人观假山耳。若同真山之法,以下望上,只合见一重山,岂可重重悉见,兼不应见其溪谷间事。又如屋舍,亦不应见其中庭及后巷中事。若人在东立,则山西便合是远境;人在西立,则山东却合是远境。似此如何成画?李君盖不知以大观小之法,其间折高、折远,自有妙理,岂在掀屋角也。^⑥

① 何文焕辑:《历代诗话》,第267页。

② 曾枣庄、舒大刚主编:《三苏全集》第八册,北京:语文出版社2001年版,第567页。以下出自苏轼此诗此序者,不再一一注明。

③ 参张志杰:《论宋代禁体诗及诗人创作心态的变迁》,《中国韵文学刊》2016年第1期,第40—49页。

④ 李贵:《言尽意论:中唐—北宋的语言哲学和诗歌艺术》,《文学评论》2006年第2期。

⑤ 卢辅圣主编:《中国书画全书》第一册,第496页。

⑥ 沈括著,张富祥译注:《梦溪笔谈》,北京:中华书局2009年版,第182—183页。

比较中西视觉透视方法,西方焦点透视的科学性恰恰与中国假想透视的想象性构成对应关系,如果说西方的焦点透视再现了人们置身其间的那个真实的三维空间,那么,沈括言下“如人观假山”者所表现的透视世界,则是借助想象力居高临下而俯瞰全貌的眼中风景,它当然不是完全虚构的主观创意,而只是假想中真山真水的微缩形态。相形之下,李成的“真山之法”,纵向上与王昌龄“处身于境”的“物境”创作原理相一致,横向上又与西方再现客观的风景美透视相一致,亦缘此之故,深受西方绘画艺术影响的现代中国美术理论家,大都能领会并阐发李成的“真山之法”。而问题的症结因此也就在于,我们不能只关注沈括在提出“如人观假山”这种新型透视方法时批评了李成的“真山之法”,而是要同时关注沈括以“折高折远”之“妙理”来克服“真山之法”之视觉透视局限的绘画艺术方法论。

解读“以大观小”所包含的“折高折远”基本原理,需要一种独到的视角。首先,人们想必已经发现,沈括虽说是中国古代最具代表性的科技史家,但他的主体精神却又充盈着士大夫文人的的人文情怀,如他关于“画工画佛身光,有扁圆如扇者,身侧则光亦侧,此大谬也”的批评^①,如果说画工的“身侧则光亦侧”恰恰是焦点透视的真实反映,和李成的“真山之法”属于同一艺术潮流,那沈括的立场便来自佛光常圆的思想观念,他这里的议论正是佛学理念对视觉透视法的制约。同样,在自然风景审美和山水画创作的问题上,“重重悉见”这种穷尽万象的主体意志,赋予“以大观小”之所谓“大”以吾心宇宙的特殊意态,然而,沈括“以大观小”之说又不完全是在阐扬“游目骋怀”的主体自由,他实际上是接着动物刻画中的“以大为小”问题而展开“以大观小”之原理阐释的。“鼠乃如其大,自当画毛”,“大凡画马,其大不过盈尺,此乃以大为小,所以毛细而不可画”^②,领会其论述精神,“以大为小”讲的是成比例缩小,参照于此,其所谓“以大观小”中的“折高折远”,也应当涉及成比例缩小过程中透视关系的微妙变化。基于此而以“折高折远”为实质内涵来解读“以大观小”,就意味着在“如人观假山”的主客透视关系中,实际生活中须仰视才见的高大对象,必将在微缩折算的转化中呈现为俯瞰可见的内容。不言而喻,在此假想性“如人观假山”的透视关系中,可以临其上而瞰之的开阔视野,势必包容多层焦点透视的形象,于是才有千里江山的宏伟构图,而其最终生成的视觉画面,虽然远超出焦点透视空间,但依然具有远观俯瞰的视觉真实感,并不曾违背视觉透视的基本原理而把不同空间侧面的视觉形象随意组合在一起。由此可见,传统的“散点透视”说亦可谓只知其一而不知其二,既不能阐明实际上“散而有序”的艺术原理,也未能阐明类似千里江山图的微缩景观构图原理。惟其如此,针对沈括的“以大观小”,在传统“散点透视”说的基础上,提出“以大观小的散点透视”,或曰“大焦点透视”,不失为可供继续讨论的理论课题。

至今想来,沈括作为心性哲学发达时代最负盛名的科技史家,其“折高折远,自有妙理”之所谓“妙理”,最终也没有给出明确而透彻的解说,这是不无遗憾的。但是,沈括却成功地暗示出,“真山之法”与“如人观假山”之间有着“折高折远”的转换机制,这至少也在提示我们,不要将“重重悉见”的主观理想直接落实为自由想象的随意组合,“真山之法”视觉透视中有限的直觉空间,如何与想象力驱动下无所不在的心灵眼睛实现“妙理”所撮合的完美结合,这就是中国艺术哲学最富魅力的辩证方法论。最终,人们其实不难发现,山水画家对“真山之法”的超越,类似于诗人对“体物语”的超越,作为宋型文化时代特具典型意义的文艺思想现象,生动证明中国意象诗学原理建构中的方法论新境界,并非沉醉于无法之法的意念自足,而是在有法可循中实现否定式超越的方法创新,此之谓意象诗学技法论。

① 沈括著,张富祥译注:《梦溪笔谈》,第184页。

② 沈括著,张富祥译注:《梦溪笔谈》,第182—183页。

An Exploration on Chinese Image Poetics on the Basis of Generative Theory

Han Jingtai

(Chinese Culture Research Institute, Beijing Language and Culture University, Beijing 100083, China)

Abstract: The historical generation of the intuitive imagination and the principle of natural shaping adapted to Dao (以形媚道) in Chinese image poetics, is dependent on the occurrence and development mechanisms of the mutual generation and complement between poetry and painting. When the category of “image” (意象) came into being, literary consciousness had the context of visual art consciousness. And the core concepts of “peeping into whatever realities as might lie behind a scene in nature” (窥情风景) and “natural shaping adapted to Dao” led to the historical occurrence of the principles of Chinese image poetics in a joint effort. Then, on the basis of the high maturity of landscape poems and the transformation of the ancient style of landscape paintings in the Jin and Tang Dynasties, the progressive thinking of Wang Changling’s (王昌龄) poetic aesthetic theory of “object imagery (物境), emotional imagery (情境) and mind imagery (意境)” (诗美三境说), and Sikongtu’s (司空图) poetic theory of “thinking (思) and mind imagery” (诗学两点论), shaped an ideal of poetic and painting composite art that is compatible with “clear imagery” (了然境象) and “the image beyond an image” (象外之象). In the era of the Song-style culture, the new poetic attempt “to prohibit from using specific words to describe things” (禁体物语) under the prerequisite of “fully displaying the described things before readers” (状溢目前), together with the painting perspective of “observing small objects from the spatial perspective” (以大观小) beyond the “the way to observe real mountains” (真山之法), embodied the theory of image poetic technique which had its law to follow and its mechanism to negate transcendence.

Key words: image poetics, generative theory, origin, synthesis, technique

(责任编辑 郑园)