
书评



论一种文图谱系学的建立：评《中国文学图像关系史》

张节末 季通宙

丛书名：中国文学图像关系史

主编：赵宪章

出版社：江苏凤凰教育出版社

出版时间：2020年12月

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202102018

近五年，随着艺术学学科在国内的兴起，文艺学与美学出现了向艺术学的学术人口迁移。然而，这些学术人口在过去四十年间形成的好理论、好务虚的学术偏好却未改变，这造成了当前艺术研究中理论优先于实证的风潮，研究者普遍习惯以想象的理论构型代替对研究对象的材料及文献的梳理、分析，以致出现了理论先进而实例分析不足的情况。虽然艺术学自诞生起就要求避免一种彻底的经验主义，但这是否意味着放弃感官体验，而走向一种全然抽象的符号研究呢？当我们在谈论作为符号的语言（language）/图像（image）时，不同地区的语言/图像在多大程度上可以混为一谈？如果将语境设置为中国古代，那是否有可能直接忽略技术与物体，径直绕过作为媒介的竹简/汉画像砖呢？雷吉斯·德布雷（Régis Debray）在《媒介学宣言》中以列维-斯特劳斯（Claude Levi-Strauss）在1960年法兰西公学院的第一堂课上的发言提醒我们：“在假定自己研究的对象具有符号性质之时，社会人类学并不想要与现实一刀两断。它又怎么能这样做呢？一切皆为符号的艺术也要使用物质媒介。无视神的形象就不可能研究神，无视主祭所制造或使用的物

□ 符号与传媒 (23)

体与实体就不可能研究宗教仪式，脱离与社会规则相对应的事物就不可能研究社会规则。社会人类学不会把物质文化和精神文化分割开来。”（德布雷，2016，p. 54）

在此意义上，由赵宪章教授任总主编的《中国文学图像关系史》的出处是近年来艺术学与文学中为数不多的真正事件。它首先有益地提供了一种可把握的中国古代文图关系的演化史。整个编纂计划源于赵宪章教授对三重危机的自觉：一是文艺学学科的危机。80年代以来，由于文学理论边界的泛化，文艺学研究偏重宏论，缺少直面文学及其现实的深耕细作。二是文学的危机。在当代，文学正面临着网络、电视、电影等图像文化的挑战。三是人类在图像时代遭遇到的某种困境。赵宪章教授在《中国文学图像关系史》第一卷的序言中说：“更重要的是，在所谓‘文学危机’的背后，还有整个人类所面临的‘符号危机’，那就是20世纪下半叶电视文化普及以来，传统的语言表意开始经受图像表意的挑战。这是更深刻、更严峻的危机。……在图像符号的强力诱惑下，人类的思考习惯正在逐步改变，人类的语言能力正在萎缩。”（2020，p. 1）为了回应这三重危机，《中国文学图像关系史》选择以文学与图像的关系为研究切入点，依托具体的文学史和艺术史，爬梳中国古代文图关系的流变情况，聚焦文图关系的学理讨论，考察文学与图像的内在关联。

一、“文学图像论”与文图关系史的编写逻辑

《中国文学图像关系史》是一部编年史，全书共八卷十册，侧重搜集整理各个时期文学和图像的史料，其中钩沉辑佚、爬罗剔抉、疏通奥义的部分，更显现出了编写团队的深厚学养。在古代文学领域，注重文献的编年体写作有一定传统。从时间上来看，传统的朝代分期提供了准年代学的线性框架，而每一卷从“文图关系概说”，到“文图关系专题”，再到以“文图理论”收束结尾的三段论式的写作安排，则提供了另一条方便研读者把握文图关系史的线索。尽管在编年体写作上与其他文学史有所重合，但《中国文学图像关系史》始终以“文学图像论”为核心组织材料文献的做法，令它在真正意义上与其他文学史区别开来。正如柯林武德在《历史的观念》中所说：“历史学家不仅是重演过去的思想，而且是在他自己的知识结构中重演它。”（1986，p. 244）对文图关系史而言，关键的不是罗列事实，而是找出新的联系，以得出新的结论。

文学图像关系史不是单一的文学史与艺术史相加的结果，它的理论构型源于早期维特根斯坦《逻辑哲学论》中的“语言图像论”。维特根斯坦认为，语言是与世界逻辑同构之物，而图像可以作为中介，将语言与世界一一对应起来。通过将“语言”置换为“文学”，“语言图像论”被因地制宜地改造为“文学图像论”。这种理论认为，文学作为语言的艺术，既是一种“象思维”语言，更是经由图像在逻辑上和世界发生联系。所谓“象思维”语言，是指文学文本中描写出艺术形象的语言。“文学图像论”在参考了新批评派的维姆萨特《语象：诗歌意义研究》（*Theverbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*）后，用语学术语“语象”（verbalicon）代替了“意象”（image），以说明语言艺术化后所呈现的直观可感的“象”。换言之，“语象”是指“‘一个与其所表示的物体相像的语言符号’在头脑中所形成的‘清晰的图画’”，它显示了语言活动的图像性质。（赵宪章，2020a，p. 5）而文学图像，是指和文学相关的图像，它来自文学作品中的语象。文学图像化，本质上是语象图像化。在此意义上，语象和图像构成了一对可并置比较的符号。（p. 8）这种理论构型为全书确立了以文学为中心的文图关系的基本理路，即一方面文学以“语象”描述世界，而不是以“概念”说明世界；另一方面，图像，这里指字体造型、诗意画、小说插图、文学作品影视化等文学图像，是语象文本向视觉世界外化和延宕的结果。（p. 4）

这部书的特殊性恰恰在这里。只需对研究对象与理论构型稍加思考，就会发现，尽管《中国文学图像关系史》总体上处理的是中国古代文学与图像之间历时性的关系史，但它的难题（problematic）却是20世纪以来的现代世界，以及由这个世界所产生的哲学。二者在时空上的错位，造成了文图关系研究内部的最大张力。这不禁让人提出这样的问题：既然是当下的文学陷入了当下图像的围剿之中，那么有什么必要去回顾漫长的古代史呢？为什么不在此地展开可能的反攻，难道今天的问题还能拿到古代去解决吗？在这里，我们有必要强调一个显而易见却常被忽略的事实：文学和图像都是无可置疑的可见物，而二者之间的关系却恰恰是隐匿的，是不可见的，它属于某种规则，是艺术史和文学史的潜意识；用阿尔都塞的话来说，是“看得见的领域中的看不见的东西”，不可见之物之所以隐藏在历史中，是因为“看不见的东西由看得见的东西规定为它的看不见的东西”（2008，p. 15）。而理解看不见的东西的方式，就是去寻找它显露在外部的可见物，因为那是它的标志、症状和功能。

在这部书中，第一个显露出来的可见物是史前岩画，这是早期人类的刻

画作品，也是我们已知的早期文字与图像的起点之一。此时的文字，只能算得上是一些有标记作用的痕迹。在文字成熟之前，先民们曾长期处于以图记事、以图说事和以图达意的阶段。这种语图一体的情况，一直延续到商代早期，彼时青铜器上的纹饰与徽志仍然兼具装饰与符号两种功能。而正是在这样混沌的文字史前史中，这些凹线和刻痕发生了分裂。在某个特殊契机下，那些越来越趋于抽象和简化的线条，按照某种象征原则组合为了书写符号，并与语音（voice）——另一种符号——相结合，最终成为语言。而那些需要特殊工具和高超技术的特殊形状，如玉石上的龙形纹，青铜器上的饕餮纹和几何纹，则以某种图像程序（pictorial program）稳定下来，不再作为造型语言服务于人类的信息交流与记忆保存，而是成为图像，获得了独立发展。那么这个特殊契机是什么呢？是什么促使青铜器上的徽志演变为铭文，又是什么使得商代晚期的青铜器上的饕餮纹减少？再看秦汉时期。这一阶段的文学经历了从《诗经》《楚辞》到宫廷文学，从以应用为主的广义文章向以诗赋为中心的艺术化文学的变移（赵宪章，2020b, p. 1）；汉代文学如汉乐府、汉赋对叙事的强调，影响了汉画像石和画像砖对以历史故事为表现主题的选择。在这里，早期的文学与图像不约而同地在主题上与前代发生了断裂：为什么人物形象和场景构建会成为汉代的艺术主题？为什么商周青铜器上的那些奇异的动物纹样彻底消失了？为什么史前岩画所依赖的模仿和复现（representation）在商周时期中断后又在汉代得到复兴？倘若只观察表面的艺术现象，几乎无法解释这种突变。只有注意到青铜器作为礼器的衰落、汉赋祀典和帝国礼制的密切关系，以及汉画与汉代文学之间互仿与共生的性质，才能理解这些断裂不仅存在于文学和图像层面，还存在于政治、社会结构、文化及思想等层面。正是这种断裂令文学与图像在历史中凸显为一个个标记，而断裂处所绽露出的真实历史以及其中的文学与图像关系，将使我们以一种全新的角度理解这些文学和图像的意义。只有理解文图关系是“如是”的不可见物，才能明白《中国文学图像关系史》不仅是一种编年史实践，还意味着一种谱系学工作方法：如实地记录显露在外部的可见物的历时性历史，并结合同时期的社会结构和意识形态知识，勾勒出文学与图像关系的演化逻辑，以及作为中介的语象的功能。

二、“文图一体”与可读的图像

图像，当我们在广义上谈论这个词时，它可以泛指一切目之所及而成的

像。眼睛为我们构建出一个平面，眼眶为我们框定视界，双眼可选定的最大视野是垂直156度，水平188度左右，接着视线（gaze）与画面交汇，将主体与对象相连，以获得美的体验，这便是观图的全部过程。事实上，如果按照我们今天对古代图像的认知，那么直到魏晋南北朝时期，才有可能出现这种观图活动。这并不是说先秦和汉代不存在图像，而是一旦考虑到先秦和汉代图像所处的空间，就会发现想要看到它们并不容易。先秦时期的青铜礼器被安放在宗庙之中，是权力的象征，轻易不示于人前，而汉代的这些图像，尽管“无论是画像石、画像砖、壁画、帛画、工艺品等，其创作必然基于一定的文本来源，尤其是一些故事性较强、情节比较丰富的图像”（赵宪章，2020b，p. 76），但它们多出于墓葬祠堂，一般不作为审美对象，尤其是当我们意识到这种图像所预设的观者并非生者，其图像意义只有在墓葬空间中才能被真正理解时，我们是否还能够不加批判地将观察这类图像的行为称作“观看”（viewing）或“注视”（gaze）呢（巫鸿，2010，p. 11）？在此意义上，魏晋南北朝是文学图像关系史中的关键节点，它因全然不同的观图体验而与前代在审美经验上形成了某种断裂。

相较于前代，魏晋南北朝时期的“文学图像”，更多的是追求艺术自身的价值，“其艺术效果虽没有完全达到宋元以来文图完美结合的高度，但已开创了文图结合的传统”（赵宪章，2020c，p. 8）。随着魏晋艺术的发展与繁荣，越来越多的文人参与艺术创作，出现了许多兼擅文学与书画的艺术家。在整个“世积乱离”“风衰俗怨”“志深而笔长”“梗概而多气”的魏晋时期，追求个人趣味是当时文人艺术家的共同主题。“晋人文论、画论、书论中充满了对感觉与趣味的宣扬与强调，显示了魏晋是一个感觉发达，有闲人放纵欲望，追求审美感受的时代”。（p. 3）在这一时期，文学与绘画产生了广泛而深刻的联系，正如《魏晋南北朝卷》的“绪论”所概括的：“魏晋文图关系最为典型的表现就是文学与图像艺术会通式的创作成为深受文人青睐的一种创作方式，出现了大量著名的文学与图像艺术完全融合在一起的艺术作品，也就是诗、书、画互相融合在一个文本的艺术作品。”（p. 7）

文学与绘画的融合，不仅是指取材于文学作品的绘画——晋明帝司马绍的《息徒兰圃图》取自嵇康《赠秀才入军》第十四首之“息徒兰圃，秣马华山”一句，谢稚的《轻车迅迈图》取自嵇康诗作，《秋兴图》取自潘岳的《秋兴赋》（赵宪章，2020c，p. 57）——更在于“文图一体”这种艺术形式，其中最典型的当属顾恺之的《洛神赋图》《女史箴图》、王羲之的《兰亭集序》、南京西善桥砖画《竹林七贤与荣启期》。“文图一体”是指将文学、书

法、绘画三者直接融合在一个艺术文本中，观者不仅能直接欣赏绘画与书法作品结合而产生的空间布局之美，还可以同时阅读文本，获得阅读体验与视觉体验合二为一的多维审美经验。这是一种与单纯以文学作品为灵感来源的绘画不同的“文学图像”，其根本不同在于，它比普通的“文学图像”多了“直接将文学作品写在画作上”的创作环节。正是这一步，不仅制造出了全新的审美体验，而且打破了文学与图像的媒材界限，令文学作品直接进入了图像的空间。我们如果熟悉文学与图像此前的发展史，就会发现这是二者在“语图一体”瓦解之后的第一次真正相遇。

在新石器时代，图像与文字曾长期地共处于同一个平面。它们先是共存于一大片岩壁，而后共存于先民特意打磨出的整块岩石上，后来又长期共存于各种平整坚硬的器物表面。不断明晰的界框重新定义了作画这件事，图像开始居于画面中心，它以“观看”这一行为统摄了包括文字在内的整个画面，并长久地保持着这一点。而在魏晋时期，当文学与图像再次共存于同一平面时，文学显然居于某种主动地位。它以书法为中介和伪装进入图像内部，这构成了对原先那种只能直观图像的观图行为的挑衅：它用一种以“释图”为目的的知性活动打断了以图像为中心的审美活动。这虽然并未改变图像在画面中的中心位置，却也令它再也无法占据观者的全部目光。在这一时期，文学与图像共存的媒材是纸绢，这是一种中国画特有的材质。与坚硬平滑的岩壁不同，纸绢不仅可以展平为一个平面，其柔软的特性还可以使之变身横卷，在省约空间的同时将画幅延长。某种意义上，正是横卷这种媒材，创造了一种全新的观图方式。与观赏挂轴、壁画不同，横卷需要“手”的参与。这种对身体的调用，增加了观图时的私人性。整个观图体验变成边卷边看，画面也因而获得了某种动势。图像不再居于恒定画面的中心，它获得了某种流动性。这意味着，图像变得像文学那样，需要在线性活动中加以把握，这暗含了一种朴素的图像叙事理论。可以说，在“文图一体”中，正是文学将“观图”变成了“读图”，并赋予了图像某种可读性。

当我们理解了“读图”这项活动后，再打开辽宁博物馆所藏的《洛神赋图》时，就能够明白这幅画以卷轴形式进行连环构图的可贵之处。辽宁本《洛神赋图》纵 27.1 厘米，横 572.8 厘米，作者全文摘录了曹植的《洛神赋》，并将其分为长短不一的段落，分散在全卷中，做画面情节切割之用。一方面，“这些出现在《洛神赋图》中的文字不但是是一种旁白，更有一种特殊的图像功能。这些文字既是《洛神赋》的记载，也成为《洛神赋图》画面的重要部分”（赵宪章，2020c, p. 158）。另一方面，这些长短不一的段落也

对画面节奏进行了某种调整，使整个画面在徐徐铺展的同时，富有某种韵律。连绵的山水在增强画面连续性的同时，也充当着每段故事的界框。卷轴与连环构图的配合，使得整个画面呈现出一种连贯的叙事节奏。反过来说，这恰恰构成了对《洛神赋》线性叙事的模仿。

总而言之，“文图一体”是文学图像关系史中的重要一环。一方面，它是北宋“诗画互有”“诗画一律”的先声；另一方面，卷轴及连环构图所展现的图像叙事在某种意义上为明清小说插图提供了借鉴。在此之前，文学与图像各自独立发展，各自拥有一套创作体系与理论，双方的主要关联是“互仿与共生”。而在“文图一体”这种新的艺术形式出现后，文学与图像则在各个方面走向了某种合流，并在此后的历史中形成一种越来越亲密的由文学主导的文图关系。

三、“文学危机”与想象力的贫瘠

直到明清，文学依然在文图关系中保有着相对于图像的领先地位。那么，“文学危机”是如何发生的呢？造成“文学危机”的那种图像，与此前古代世界的图像是同一种东西吗？

当我们说“图像时代的文学危机”时，我们其实是在说，一种可见物统治了这个时代人们的眼睛，而另一种可见物遇到了无人注视的危机。可见物之所以可见，是因为光的作用。从这一点来说，我们这个时代的特殊性在于制造出了如太阳般恒久明亮的电光源，物理科学在其中发挥了关键性的作用。然而，当电灯照亮黑夜，甚至消除黑夜时，人类失去的不仅是漆黑的夜晚，还有在黑夜中做梦的机会，以及在黑夜里恐惧的体验。在漫长的历史中，制诗、制文、制图都曾被当作一项克服恐惧的技术，是人类利用想象来减轻自身在宇宙中的那种动物式恐惧的重要实践。然而，当人类不再恐惧时，文学便也不再居于生活和知识的中心。同样被搁置的还有那些名为艺术品的图像。自现代以来，图像膨胀所带来的各种图片、小册子、杂志、海报、招牌，以及现在永无止头的短视频，正在扼杀名为“图像”的东西。各种视觉刺激就像人造光一样持久。什么是图像作品？什么是有意味的图像？事实上，图像也只不过是用来满足视觉欲望的那一瞥（glance）——只能是一瞥，因为图像太多而时间太少。当代图像的面目并没有因为数量的激增而越来越清晰，反而难以把握。与之相对的是，古代图像作为当代图像的一种历史学知识，却始终与人类保持着某种亲密关系。雷吉斯·德布雷说：“图像，正因为古

旧，才能常新。相反，被捧为‘新’图像的机械图像，很可惜只能算是新图像，因为它们无视身体、无视恐惧，恐怕难以为继，难于有实质内容，难于抵御（技术过时的影响）而存续下去。……可以说，它们做不到与时代错位而存；而被我们称作艺术的图像，却达到这个卓越的高度。”（德布雷，2020，p. 24）

文学的情况不容乐观，图像也在一路狂飙突进中逐渐迷失自我。对目光的过度占用，使21世纪的人们，比起文学，更愿意相信图像叙事。无图无真相，眼见为实，可是图像的真实，果真比文学的真实更接近真相吗？反过来说，当图像说谎时，我们又是否能够识破呢？如果我们一边迷信视觉，一边又无限制地放任图像验证言辞的权力，那么只会有一个结果，即想象力的无限衰竭，而那将是真正意义上的“文学危机”。

如此严峻的现实，正是《中国文学图像关系史》研究的起点。这确实需要学术勇气，尤其是去年年末，赵宪章教授在新书发布会上介绍这部书时说道：“十年间，除开题报告外，编委会召开了学术研讨会，3次审稿会，6次主编交流会，出版了6卷《文学与图像》年刊以供操练。”可谓披荆斩棘，令人感佩！《中国文学图像关系史》是一次跨学科实践，研究者不仅要熟悉中国文学史，还要熟悉中国美术史，以及相关的语言学、符号学和图像学研究成果。其中，如何在文图关系中分析图像，甚或构建一种图像谱系学，是文图研究的重中之重。这项工作的困难在于，首先是新术语的选择，这直接关涉谱系的建立与深度。研究者不仅需要对公司见惯、用之纯熟的文艺学术语做拣选，还需要在合适的地方用上合适的艺术理论。新术语的选用和谱系化将成为文学图像论走向成熟的标志。其次，是图像对想象空间的挤占。对擅长处理语言而非图像的中国文学研究来说，这一点可能比前者更麻烦。当图像的造型与色彩一齐涌向眼睛时，我们常常会在一瞬间陷入目瞪口呆的“失语”状态，在这里，言语确实有一定的滞后性。而一旦我们把图像视为研究对象，图像就过多挤占了我们的想象和思绪，每当想象力或逻辑链条要展开它的翅膀，离开图像时，就会有一根无形的绳索把它们拉回图像本身，即便是逻辑思维的强制力对之也无可奈何。因此，在文图研究中确立文学优先还是图像优先，将直接影响研究的绝对深度。尤其是当我们了解到，在古代，图像早于文字，下述努力就十分珍贵了：如果在某一图文关系分析中能够对图像进行元素的分析 and 区别，并进而发现图像的谱系，将会反过来大大促进对文学的理解，并展开至单纯文学研究所看不到的深度和广度，从而对图文或文图之间复杂的互文性及其各自所发生的变体和变性有一个广域的

了解。

可以说，赵宪章教授所主编的这套书将会在某种程度上潜移默化地改变艺术学甚至文艺学研究的基本学术态势，它不仅开拓了崭新的学术领域，对于新的方法论、新的学术话语的形成，对于中国文学传统的独特性的再评估，也可以有乐观的前瞻。

引用文献：

- 阿尔都塞，路易（2008）. 读《资本论》（李其庆，译）. 北京：中央编译出版社.
- 德布雷，雷吉斯（2014）. 图像的生与死——西方观图史（黄迅余，黄建华，译）. 上海：华东师范大学出版社.
- 德布雷，雷吉斯（2016）. 媒介学宣言（黄春柳，译）. 南京：南京大学出版社.
- 柯林武德，R. G.（1986）. 历史的观念（何兆武，张文杰，译）. 北京：中国社会科学出版社.
- 巫鸿（2010）. 黄泉下的美术：宏观中国古代墓葬（施杰，译）. 北京：生活·读书·新知三联书店.
- 赵宪章（2020a）. 中国文学图像关系史·先秦卷. 南京：江苏凤凰教育出版社.
- 赵宪章（2020b）. 中国文学图像关系史·汉代卷. 南京：江苏凤凰教育出版社.
- 赵宪章（2020c）. 中国文学图像关系史·魏晋南北朝卷. 南京：江苏凤凰教育出版社.

作者简介：

张节末，浙江大学传媒与国际文化学院教授、博士生导师。

季通宙，南京大学文学院博士研究生。

Author:

Zhang Jiemo, Professor and doctoral supervisor, College Media and International Culture, Zhejiang University.

Ji Tongzhou, Ph. D. candidate of School of Liberal Arts, Nanjing University.

E-mail: jiemo@hznc.com; 944749597@qq.com