

文人画中的汉字性：以苏轼的《潇湘竹石图》为例^{*}

匡景鹏

摘要：“何谓文人画”一直是艺术史上非常有争议的一个问题。画家和学者们大都在历史框架内考察文人画的内涵与外延，然而却很难达成共识，这主要是因为它作为一种理想形态与历史真实存有差异。因此，我们需要换个角度来重新认识这个富有争议的话题，那就是不再关注其本体论特征，而是用汉字符号学的方法考掘其构意法则。汉字是中国文化的根元素，汉字性是生成文人画的重要机制。汉字性根本特征就是语图融汇，文人画内容面的意符性特征和表达面的笔墨性特征都具有汉字性的本质特征。

关键词：文人画，汉字符号学，汉字性，语图融汇

The Attribute of Chinese Characters in Literati Painting: With *Xiaoxiang Zhu-Shi Painting* by Su Shi as Case

Kuang Jingpeng

Abstract: The question of “What is literati painting?” has always been disputed in the Chinese art history. Painters or scholars tried to research the connotation and extension of the literati painting; however, there was no consensus. So we need re-recognize this question by other perspective—the literati painting dose not focus on the essential

* 本文为2018年度重庆市社会科学规划项目“福柯的画论与20世纪艺术史学范式的转换”(2018p. Y92)中期成果；四川美术学院重大博士培育项目“福柯的画论与20世纪艺术史学范式的转换”(18BSp. Y005)中期成果。

feature, but describe its rule of means with semiotics of Chinese characters. The attribute of Chinese characters is an important mechanism for becoming the literati painting. The fusion of language and image is the basic feature of attribute of Chinese characters, which is reflected in the content side of ideograph and expression of surface on brushstroke in literati painting.

Keywords: literati painting, semiotics of Chinese characters, attribute of Chinese characters, the fusion of word and image.

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202002007

在 20 世纪中国社会激荡与变迁的时代背景下, 文人画一度成为画家或学者们热议的对象。这主要是因为他们都把文人画看作极具中国文化属性的一种艺术形态, 甚至以此引出对国运和传统文化危机的隐忧。在当今“全球化艺术”^①的大背景下, 我们该如何充分发掘中国艺术的独特性, “何谓文人画”的问题又被重新提了出来。前辈学者们在讨论这个问题时, 大都试图厘清文人画的边界, 进而界定到底哪种绘画类型属于文人画, 但是他们各自的讨论路径却不相同, 大致可归纳为以下几类: 陈衡恪、俞剑华等学者试图从画家所属的社会阶层(文人、士大夫身份)的角度来界定; 滕固受西方艺术史写作传统的影响, 试图从艺术风格学的角度来界定文人画; 石守谦指出了上述两类研究在界定何谓文人画方面的不足, 并给出了相应的解决方案, 那就是不再把“文人画”理解为线性历史中一个有着固定内涵和外延的概念, 而是在具体的历史语境中确定它(2010, pp. 53-66)。

在相关研究基础上, 笔者进一步质疑了文人画的概念及其历史连续性, 并试图从汉字符号学的角度重新界定文人画。一般而言, 语言文字属于规约性符号, 是阅读的对象; 图像属于像似性符号, 是观看的对象。可是, 汉字并非汉语的透明载体, 这使它同时具有图像符号与语言符号的双重属性。^② 以此反观文人画, 我们会发现它同样具有汉字所特有的双重属性, 并且规约性占主导。本文把上述汉字性特征视为文人画的构意法则。为什么汉字性会

① 巫鸿先生在接受《东方早报·艺术评论》采访时, 提到“全球化艺术”的概念, 并认为其有意思的地方就是它的丰富性(2017, p. 275)。

② 孟华先生曾提出汉字以谐音的方式记录汉语, 它并非汉语的透明载体; 他对汉字的这种属性的解释是“汉字一手抓着汉语, 一手抓着图像”。相对于汉语, 汉字具有汉字性特征; 相对于图像, 汉字具有语言特征。

成为文人画的构意法则？一方面是由于画与文字异体而同源，张彦远在《历代名画记》中曾记载过颜光禄的话，云：“图载之意有三：一曰图理，卦象是也；二曰图识，字学是也；三曰图形，绘画是也。”（2014，p. 2）宋代郑樵言：“书与画同出。画取形，书取象；画取多，书取少。”（《通志·六书略·象形第一》，转引自周积寅，2013，p. 174）另一方面是由于以汉字为核心的书写文化在汉文化中占绝对优势，成为其他文化的存在形式。高友工认为，字的创造在华夏文化中被认作一件石破天惊的伟业。^①孟华把汉字视为中国文化诸多元素中的根元素^②，并认为中国文化符号的存在方式为汉字化存在，非书写性符号被汉字书写，或者典籍文化精神投射到这些非书写符号中，成为其意义的来源（2015，p. 12）。在这种强大作用力的推动下出现了绘画被典籍化的现象，宋代韩拙道：“山者有主客尊卑之序，阴阳逆顺之仪。其山布置各有形体，亦各有名。习乎山水之士，好学之流，切要知之也。主者，乃众山中高而大者是也。有雄气而敦厚，旁有辅峰聚围者岳也。大者要尊，小者要卑也。”（《山水纯全集》，转引自俞剑华，1986，pp. 662 - 663）这意味着经学典籍文化对山水画的投射，儒家的尊卑观念成为绘画构图的原则。另外，关于绘画被汉字化，方闻在讲范宽的《溪山行旅图》时认为：“全图为中央的巨仞立壁占据，两侧山峰与之共同构成象形文字‘山’的图示。”（2016，p. 133）我们甚至可以说，文人画呈现出的汉字性特征的深层原因是以汉字为中心的书写文化。

汉字性在文人画中的具体表现特征是什么呢？简言之，它表现为以形表意、语象融汇，包括两个方面：在内容面上，它具有意符性^③特征，即用形象表达观念；在表达面上，它具有书法性特征，表现为相对固定的书写规则

① 高友工认为后人企图从庖牺作八卦、神农结绳直迄仓颉造书契拟构成一个文字滋生的源流。这种传说在战国时已屡见，而《系辞》和《说文叙》就已很系统化，明确肯定了它与文明社会的关系。（2008，p. 187）

② “根元素”指一个文化符号系统中起主导作用的符号单位，它的性质决定了该符号系统的性质。

③ “意符性”是指从图像性、象形性较强的文字符号演变为高度概念化、意象化的文字符号特征（孟华，2014，p. 60）。

和冲破规则的墨戏之间的张力运动。比如说,苏轼的《潇湘竹石图》^①(绢本,纵28厘米,横105.6厘米,现藏于中国美术馆),与宋代早期山水画相比,其画面显得简单,仅为一块石和几支带叶的竹枝,而且石竹皆以简笔画成,但画意不减,如其所言“谁言一点红,解寄无边春”(《书鄱陵王主簿所画折枝二首》,转引自李福顺,2008,p.49)。画面中的竹石物象好像一个由不同偏旁部首构成的大写象形字,具有表情言志的功能。此外,画面呈现出的简、淡、孤寂的视觉风格特征,主要来自书法用笔,即文人们以写代画,在遵从运笔运墨规则的前提下,实现任运自然、自由挥洒的艺术效果。接下来,本文将结合《潇湘竹石图》来展开讨论文人画中的汉字性问题。

一、画为有形诗

汉字的意符性的特点是字典义和字用义的融合,它是一个程式化的、被普遍理解的概念(字典义),与用字者个人所赋予的特殊意涵(字用义)的统一体,我们也把这种特性称为汉字的意符思维。这一思维模式在绘画中表现为绘画的典籍化(字典义表达模式)和个体性“托物言志”(字用义表达模式)二者的融合。

当我们打开《潇湘竹石图》时,映入眼帘的画面以潇湘为背景,墨竹、枯石位于前景中,竹石以书法笔法画成,无论是画法还是图式都有很强的程式化特征,缺乏相应的逼真。此外,前景中的竹石与淡墨晕染出的背景缺乏必然的关系,给人一种空灵、失真之感,如同一个梦幻空间。显然,苏轼的画的主旨不是再现,而是表情达意,如他所言:“文以达吾心,画以适吾意。”其中,情动是绘画创作的诱因,以苏轼为核心的元祐文人们开始借绘画创作抒情。据记载,1088年,苏轼知贡举,阅卷之余,常与门人黄庭坚、张耒、晁补之及李公麟一起画马、画竹解闷,还依次为所绘之图赋诗。(艾朗诺,2013,p.171)在元祐年间,苏轼心情不好时亦作墨竹之类的绘画。黄庭坚曾评论过苏轼的竹石题材的绘画,道:“东坡老人翰林公,醉时吐出胸

^①《潇湘竹石图》由邓拓命名,可能跟“应写潇湘雨后枝”的题诗有关。此作的真伪存有争议,吴湖帆最早质疑该作非苏轼原作,其《丑簪日记》1937年5月16日有记:“孙伯渊携来苏东坡《竹石》绢本卷,画系元人作,非真迹,但元明人题者二十六家,均真而精,洵奇事也。”(吴湖帆,2004,p.47)但认定此画为真品者居多,认为该作在题材、艺术构思以及笔墨技巧等方面与苏轼的艺术特质很符合,邓拓先生撰文言:“苏东坡所作《潇湘竹石图》卷,可谓古画中杰出作品之一。……总观二十六家题跋,都非泛泛应酬之作,而是针对东坡之《潇湘竹石图》立论。”后来黄胄、杨仁凯等人在《光明日报》上的联名文章也从这几个方面确定此作为真品。本文倾向于此作为真迹。

中墨。”（《题子瞻画竹石》，转引自李福顺，2008，p. 183）

表情达意为其主旨，苏轼等文人借所画物象的典籍化意义来言个体之志。所谓典籍化就是某个物象被诗文典籍反复书写，形成了相对固定且被熟知的文本义。这些被典籍化的物象成为文人画的创作题材，这个过程就是文人画的典籍化现象，其结果是文人画成为一个意符，像象形字那样负载某种意义。如“潇湘”“竹石”就是一些典籍化的物象：“潇湘”在唐代中期，就已衍化为诗歌创作中的地域名称，具有抒情特征，李白、刘禹锡、柳宗元、杜甫等文豪笔下都有以潇湘为题的精美诗文。自唐五代之始，潇湘题材的绘画出现了，董源作《潇湘图卷》（现藏于北京故宫博物院）；在宋代，潇湘题材受到了画家和文人们的广泛欢迎，画家李迪曾创作《潇湘八景图》^①，苏轼为其赋诗，云“西征忆南国，堂上画潇湘。照眼云山出，浮空野水长。旧游心自省，心手笔都忘。会有衡阳客，来看意渺茫”（《宋复古画潇湘晚景图》，转引自李福顺，2008，p. 69）。此外，他还曾为惠崇的潇湘题材绘画题过诗，云“惠崇烟雨芦雁，坐我潇湘洞庭”。可见，潇湘由于其文化意涵而受到苏轼等文人的喜爱，他们以此为题进行诗画创作。竹文化历史悠久，早在春秋战国时期，人们就以竹喻人格了：“瞻彼淇奥，绿竹猗猗。有匪君子，如切如磋，如琢如磨。”（高亨，1980，p. 79）晋代江逵著有《竹赋》，唐代大诗人白居易在《养竹记》中以竹比贤士们本固、性直、心空、节贞的品性。宋代文人画兴起后，竹子更是文人们喜爱的题材，被用以比德和表情达意。苏轼生平爱竹，因为在他看来，竹石皆有美好的品质和寓意：竹子的品质是“萧然风雪意，可折不可辱”；怪石品质如玉，“嵌空翠润，有圭璋之质”，从中可以看到君子之德。

苏轼把典籍化了的潇湘、竹、石等物象在诗文典籍中形成的美好寓意转移到了绘画中，从而使“画外意”成了绘画所要追求的主旨，由此文人画被意符化。在评文同的墨竹时，他曾言：“与可之文，其德之糟粕。与可之诗，其文之毫末。诗不能尽，溢而为书，变而为画，皆诗之余。其诗与文，好者益寡。有好其德如好其画者乎？悲夫。”（《文与可画墨竹屏风赞》，转引自李福顺，2008，p. 106）在此，他对于德、文、诗、书、画五者间的关系及其次序有了明确定位，并且也进一步明确了绘画的主旨就是借物寓兴，即寄寓画者的品德、节操、怀抱和际遇。《潇湘竹石图》卷末有“轼为莘老作”五字

^① 据沈括《梦溪笔谈》：“度支员外郎宋迪工画，尤善为平远山水。其得意者有平沙雁落、远浦归帆、山市晴岚、江天暮雪、洞庭秋月、潇湘夜雨、烟寺晚钟、渔村落照，为之八景。”

题款，据明代吴勤考证该作乃苏轼被贬黄州期间所作。结合这一创作背景，我们可知所图母题凝聚着他某种复杂的人生境遇的表达。南宋朱熹也曾道：“东坡老人，英秀后凋之操，坚确不移之姿，竹君石友庶几似之。百世之下观此画，尚可想见也。”（《跋陈光泽家藏东坡竹石》，转引自李福顺，2008，p. 244）

在《潇湘竹石图》中，苏轼到底要借潇湘、竹、石等意象表达何意？首先，所画物象间的组合不是以再现而是以“意”为原则的。为了表意甚至可以主观臆造，这最早可能源自王维，他的《袁安卧雪图》有雪中芭蕉之景^①。苏轼推崇王维的诗和画并以他为楷模，因此，苏轼也在画中有反常态的做法。据说，苏轼在试院时，兴至无墨，遂用朱笔画竹。米芾在《画史》中也曾记载过一则苏轼绘画反常态的做法，道：“作墨竹，从地一直起到顶，或问何不逐节分，曰：竹生时何尝逐节分耶？”（《子瞻画墨竹》，转引自李福顺，2008，p. 204）米芾对这种反常态的解释是“合于天造，厌于人意”（《净因院画记》，转引自李福顺，2008，p. 58）。也就是说，绘画要“依乎天理”，任运自然，而不被外物限制，因为画为心声。

再来看《潇湘竹石图》，画中的墨竹枝干虬屈，石头造型奇特，而且竹子绕石而生，这都显得不合常态。竹子绕石而生的物象组合有何寓意，苏轼并没有留下相关文献对此解释。不过，他在《〈柏石图〉并叙》中描述过松柏与石头组合的寓意，道：“柏生两石间，天命本如此。虽云生之难，与石两终始……君看此槎牙，岂有可移理？苍龙转玉骨，黑虎抱金柅。”（转引自李福顺，2008，p. 51）此诗言明，松柏生于两石间，是其天命，但它已与石相伴长久，也已习惯了如此艰难的环境，并重获新生。《潇湘竹石图》中的竹石组合与柏石组合类似，竹子和松柏的文化意象也非常接近，都象征着君子的美好品质。再结合此作为苏轼被贬黄州之后所作，我们可推断，苏轼可能是想借竹石物象的组合来表达他已习惯了流放黄州的艰难生活，并表达他“风霜锻炼愈坚重，怒浪喷激不可没”的高洁品格。

综上所述，在文人画系统里，“形似”并不那么重要，如苏轼言：“论画以形似，见于儿童邻”（《净因院画记》，转引自李福顺，2008，p. 58），而

^① 沈括在《梦溪笔谈》中记载：“予家所藏摩诘画袁安卧雪图，有雪中芭蕉。”（俞剑华，1986，p. 43）

“有常理”^①才是画之主旨。文人们因情作画，情由实景与虚景相互触发而生，借被典籍化的物象及其它它们之间的组合来言个人之志。文人画成了一个携带诗情的、带有阅读性的意符，而非纯观看性的像似符号。

二、书法亦画法

文人画的意符性是从符号内容的角度分析的，从符号表达面看则体现为书写与描绘的融合：书法即画法。以文房四宝为物质载体的传统汉字书写与字母的线性快速画写不同，前者形成了独特的、介于线性书写和非线性描绘之间的、语象融汇的书法艺术。汉字书法艺术包括笔法、字法、构法、章法、墨法、笔势等内容，书写过程中受两种力量制约：一是模仿、记录语言的倾向，比如汉字的笔顺、间架结构首先要服从便捷表达语言的需求，并遵循线性语言结构规则，这些结构规则与语言语法一样，是社会约定俗成的既定规范；二是走向非线性视觉表达的倾向，将笔顺、笔画的既定规范变成自由变化的线条，以利于书写者抒发个人性情。因此，在书法的笔法、墨法、章法、笔势等中最核心的是笔法和字法，即线性、规范的笔画、笔顺与非线性、自由变化的线条之间的协调艺术。简言之，书法的精髓可概括为规范的笔画和自由的线条之间的张力运动。在这两种力量中，笔画化是汉字书法向语言靠拢的要素，线条化则是书法向绘画艺术靠拢的要素。

以书入画是文人画的重要创作方法，就是将以字法、笔法为核心的汉字书法诸原则投射到文人画的创作中。笔画化和线条化两种书法要素在文人画的创作中表现为，一方面需要按照经长期训练的书法笔法和字法作画，是为笔画化倾向；另一方面，笔法、字法在绘画中具有抒发个人情意的功能，在具体的创作过程中，要超乎技，以“墨戏”的态度为之，是为线条化倾向。

首先看笔画化倾向。为了达到自由表情达意的目的，苏轼要求绘画“出新意与法度之中，寄妙理于豪放之外”（《书吴道子画后》，转引自李福顺，2008，p. 19）。其中“法度”接近书写规则，以约定俗成的、程式化的笔法作画，而这种笔法主要通过书法习得，即书法的笔画化要素。书法的笔画化是文人教育的基本部分，与苏轼非常重视的书法基本功的训练有关，他对此

^① 苏轼在《净因院画记》道：“余尝论画，以为人禽宫室器用，皆有常形，至于山石竹木、水波烟云，虽无常形，而有常理。常形质失，人皆知之。常理之不当，虽晓画者有不知。故凡可以欺世而取名者，必托于无常形者也。虽然，常形之失，止于所失而不能病其全。若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是因其理不可不谨也。”（王世襄，2010，p. 171）

□ 符号与传媒 (21)

多有论述：

真生行，行生操，真如立，行如行，草如走，未有未能行立而能走者也。（《书唐氏六家书后》）

书法当自小楷出。（《跋君谟书赋》）（李福顺，2008，p. 32，p. 27）

这表明他主张学习书法先从楷书开始，练习转腕用力。这对绘画同样至关重要，郭熙认为，世人多谓善书者往往善画，盖由其转腕用笔之不滞也。（《林泉高致·画诀》，转引自周积寅，2013，p. 126）绘画中的书法用笔就是画者经过长期书法练习而形成的握笔、落笔、运笔，以及徐急转折的动作规范，从而形成了简古、奇幻、韵秀、苍老、淋漓、雄厚、清逸、味外味等不同笔意。这既是文人们长期书法训练所要达到的目标，也是相对固定的、被行家们公认的用笔用墨规则呈现出的视觉风格。

以书入画之“书”的线条化要素即文人们作画时遵照“意在笔先”的创作原则，由画者个人意向和情感所驱动的对笔画性现成规范和套路的突破，体现为在程式化的笔画和自由的线条之间的摆渡，即所谓以“墨戏”态度作画。苏轼在《题文与可墨竹并叙》中云：“斯人定何人，游戏得自在。诗以草圣余，兼入竹三昧。”（转引自李福顺，2008，p. 105）他又在《石苍舒醉墨堂》中写道：“我书意造本无法，点画信手烦推求。”（转引自李福顺，2008，p. 54）也就是说，在书画创作过程中，画家必须超越笔墨法度的限制，以墨戏的态度，自由畅快地抒情言志，如其言：“读书作乐以自娱，戏翰弄墨，自适其志，正所谓‘丹青弄笔卿尔耳，意在万里谁知之’。”

透过《潇湘竹石图》，我们能感受到苏轼在作画时心如止水、波澜不惊，笔受制于手，手受制于心，笔蘸满浓墨在纸上缓缓展开，物象随之生成。笔法婉转、自然、流畅，无做作之感，简、淡、孤寂的空灵之感扑面而来。可是，画中的每一笔都是那么的有章可循，石用草书笔法，画竹则用楷书和行书的笔意，画云烟、山及远树则用淡墨晕染，而张弛有度的笔法恰恰也反映了其平和的心态。结合所画竹石物象，我们可推知他对功名、荣辱、成败已释然，如获新生。因此，我们可以说，文人画中“写意”与“墨戏”同义。

三、文人画与汉字性

通过上述对《潇湘竹石图》的描述，我们可知文人画中的汉字性表明它

融汇了图像符号的像似性特征和语言符号的规约性特征，因此也可把文人画中的汉字性的本质归结为语图融汇。其在内容面与表达面皆有表现：在内容面上，文人画首先以图像符号呈现在我们眼前，画面具体可感的形象是观看的对象；可是它又以诗题为主，且画面中的物象也是被典籍化了的物象，这使图像符号又具有了规约性特征，画由“状外物”转向了“写我意”，即以形表意、立象尽意，以托物言志、表情达意为主旨，成了阅读的对象。在表达面上，文人画中线条书法性特征具有双重功能：一重是用于造型，是构成画面图形的主要手段，即线条化，具有一定的自由度；另一重是表意，书法线条以笔法、字法和墨法为核心，其不仅具有书写的时序感，而且还因被程式化而具有了表意功能，即笔画化，具有规约特征。文人画呈现出语中有图、图中有语的融汇状态。

西方后现代语境中的语图融合关系是以反思彼此的边界为前提的，即使语图在同一媒介中出现，如图形诗、马格利特的绘画作品《这不是一只烟斗》以及芭芭拉·克鲁格的图文融合的摄影作品，等等；二者在相互确证对方存在的同时，又彰显各自清晰的边界，语言与图像仍保持着很强的界限感和张力感。然而，文人画中的语图融汇是以消弭二者的边界为前提的，文字与图像的关系既趋同又自我异化为彼此。文字与图像可自由地相互僭越，以汉字为核心的诗学原则和典籍化可成为文人画的成像法则，二者的张力感消失了。孟华先生把中国文化中的这类特有的符号称为“类文字”。^① 总之，文人画兼具了相似性与规约性的双重符号编码规则，并且由于它依汉字化而存在，规约性在其双重编码规则中占据主导地位。以规约性编码规则为主导的文人画为符号学研究提供了极具中国文化特性的超符号编码方式，本文根据它的这种符号特性重新界定了文人画的内涵。

引用文献：

- 艾朗诺 (2013). 美的焦虑——北宋士大夫的审美思想与追求 (杜斐然, 等译). 上海: 上海古籍出版社.
- 卜寿珊 (2017). 心画: 中国文人画五百年 (皮佳佳, 译). 北京: 北京大学出版社.
- 方闻 (2016). 中国艺术史九讲 (谈晟广, 编译). 上海: 上海书画出版社.
- 高亨 (1980). 诗经今注. 上海: 上海古籍出版社.
- 高友工 (2008). 美典: 中国文学研究论集. 北京: 生活·读书·新知三联书店.

^① 文字与图像之间既否定又肯定，既趋同又自我异化的性质，称为“第三空间”，也称为“类文字”。(孟华，2014，p.68)

□ 符号与传媒 (21)

- 李福顺 (2008). 苏轼与书画文献集. 北京: 荣宝斋出版社.
- 卢辅圣 (2009). 中国书画全书 (第一卷). 上海: 上海书画出版社.
- 李霖灿 (2014). 中国名画研究. 杭州: 浙江大学出版社.
- 孟华 (2014). 汉字主导的文化符号谱系. 济南: 山东教育出版社.
- 石守谦 (2010). 风格与画意. 台北: 石头出版公司.
- 巫鸿 (2017). 全球景观中的中国古代艺术. 北京: 生活·读书·新知三联书店.
- 吴湖帆 (2004). 吴湖帆文稿 (梁颖, 编校). 杭州: 中国美术学院出版社.
- 王世襄 (2010). 中国画论研究. 桂林: 广西师范大学出版社.
- 徐复观 (2014). 中国文学论集. 北京: 九州出版社.
- 俞剑华 (1986). 中国古代画论类编 (下). 北京: 人民美术出版社.
- 张彦远 (2014). 历代名画记. 杭州: 浙江人民美术出版社.
- 周积寅 (编著) (2013). 中国历代画论 (上). 南京: 江苏美术出版社.

作者简介:

匡景鹏, 艺术史博士, 四川美术学院通识学院讲师, 主要研究方向为现代艺术理论与艺术哲学。

Author:

Kuang Jingpeng, Ph. D. of art history, lecture in teaching department of common course, Sichuan Fine Arts Institute. His research interest is modern art theory & art philosophy.

E-mail: kuangjingpeng2009@qq.com