中国传统艺术主题的跨媒介属性及其哲学基础

王一楠

【内容摘要】跨媒介的中国传统艺术主题具有多样与稳定的特征，这意味着媒介形式差异与审美经验共通性之间存在“异”与“同”的张力。“艺格敷词”的意涵生成史为认识该问题提供了有益借鉴，但也暴露出西方思潮中媒介属性的固化与艺术门类分立的弊端。而“诗画一律”说使不同门类与媒介之间建立起了本质的联系，强调了人类感知经验的整体性与不可分割性。这种认识有其哲学渊源。经过王弼的阐发，魏晋时期的“言意之辨”将最高的审美理想赋予了艺术主题，媒介作为工具与手段有其明晰通路，即由“象”达“意”，从而引发了中国艺术批评史的广泛回应。知性的悬置超越了媒介的壁垒，为当代的媒介神话提供了反思的立场。

【关 键 词】跨媒介　诗画一律　艺格敷词　“东坡赤壁”
DOI:10.19324/j.cnki.zgwypl.2023.05.001

*本文系2022年度国家社科基金艺术学青年项目“宋元明清文人艺术中的苏轼图像研究”（项目批准号：22CF179）的阶段性成果。

古今虽殊，其迹实同；耳目诚异，其识则齐。

——刘昼《刘子》[1]

一、“异”与“同”：中国艺术主题研究中的张力

在地理空间的叠印与文化时间的流动中，围绕名士、文本与名胜，一些经典主题在中国艺术传统中浮现出来，如“赤壁”“潇湘”“桃源”“辋川”“兰亭”等。于当下社会而言，这些传统资源不仅成为生长复杂历史想象的土壤，而且被寄托了一种可能

[1] 林其锬编：《刘子集校合编（上）》，上海：华东师范大学出版社，2012年，第167页。

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

的生活向度。显然，意义的增殖并非我们这个时代的独创，必有一脉相承的内在意涵赋予经典艺术主题以不竭的当代性，使之获得不竭的“新”阐释。而在经典地位的确立过程中，这些艺术主题往往跨越了单一的艺术媒介与艺术门类，依托文学、书画、曲艺、器物乃至现代的新兴载体分衍出多样的形式。多样性与稳定性成为这类艺术主题的基本特征：所谓多样性，既指同主题有着多元的创作者、持续的创作时间和分散的创作地域，又指前者带来的结果——表现方式的多样性；所谓稳定性，是指即便对这些主题的表现在漫长的发展历程中不断开枝散叶，它们依然呈现出相似的、具有公共性的、甚至代际相传的表现程式。后一特性是这些多样的表现被归入同一艺术主题的原因，同时意味着这些“万变不离其宗”的程式存在相对固定的审美价值，从而在相当长的时间中葆有艺术生命力。

艺术主题的多形式分衍突出体现了中国古代艺术门类与媒介的跨界特性。在“诗书画印”并举、“诗乐舞戏”互涉的中国传统艺术观念中，不同媒介被认为有着水乳交融的联系。但是，对主题自身而言，“多样”与“稳定”本是二律背反的关系，在这样一组命题的冲突中，各异的媒介形式是否能够引发共通的审美体验？它又如何可能？无论对于认识中国艺术主题的深层价值，还是细察总是停留在“统而言之”的中国艺术媒介观而言，这一追问都是必要的。“异”与“同”的张力理应成为主题研究的关捩之处，但既有讨论往往着眼于媒介的外在表征，并进展为不同表征之分析、比较，而未在原理层面对中国艺术媒介的共通性和此一普遍观念的来源予以辨析。这正是本文的出发点。事实上，对这一问题的关注，不仅是建设具有中国特色的艺术学科体系与美学话语体系的基础性工作，而且呼应着当今世界艺术话语场的变革，在这重意义上，无论认为本文的落脚点是“当代问题的历史渊源”，还是“历史问题的当代语境”，都将是恰当的。

二、“艺格敷词”（ekphrasis）的启发与疏漏

新媒介的涌现、不同物质形态的跨界借用与融合是20世纪西方后现代艺术的重要表现之一，也向艺术理论界提出了一个新的时代议题，即“跨媒介”（intermedia，也称“媒介间性”）问题。作为源自实践的呼声，“跨媒介”一词最初来自20世纪60年代激浪艺术家迪克•黑根斯（Dick Higgins）的创作宣言，他在其中预言媒介的垄断会随社会阶级差异的弥合而被打破，并倡导艺术创作应为媒介的先天未决性保留空间。他的同道者，如菲利普•科纳（Philip Corner）、约翰•凯奇（John Cage）、白南准（Nam June Paik）等人，积极探索将音乐、雕塑、拼贴画、舞台艺术、影像艺术与行为艺术混合并置的可能性。因此，媒介之间的混合、互补、置换与转化也成为一个突出的理论生长点，引发诸多西方学者的兴趣。

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

在跨媒介研究的潮流中，回溯其建构历史的热情将“艺格敷词”（ekphrasis）重新带回当代视野，并使之成为重要的讨论分支。伴随着西方理论界对媒介表征之认识进路，“艺格敷词”的意涵实际上经历了多次的历史转换。而对创作实践的长期观察与总结，使这一术语逐渐对当代跨媒介艺术产生了广泛的统摄作用。尽管国内学界对这一西方理论研究的前沿议题已有很多介绍，却往往忽略评估其本土化的理论潜力，即这块他山之石是否有着“为我所用”的价值，是否能为厘清中国艺术主题的跨媒介属性提供可资借鉴的方法与视野？答案是肯定的——尽管它不是不言自明的“万金油”，而是帮助我们认知中国传统艺术主题之多样与稳定特质的“敲门砖”。

“艺格敷词”的意涵变迁至少经历了三个阶段。它最初源自古希腊，本指对城邦公民和智者进行的一种修辞学训练，其目的是达到把主题描述得活灵活现、仿佛就在听众眼前的效果。在这一时期，演讲和辩论具有的激发想象的能力对该术语作出了规定，这不但不涉及艺术作品，甚至主题与内容都是第二位的。只要这一叙述刺激了观众想象力的运作，使他们仿佛看见了图景并被激发起记忆中既有的认知和体验，便可被称作“艺格敷词”。[1]在第二阶段，随着书面语言的发展，“艺格敷词”逐渐从口头表达演变为一类能够生动描绘对象的文学体裁的代称。具有典范意义的文本随之树立，荷马(Homer)在《伊利亚特》中对阿基琉斯之盾的叙述便是其中之一。[2]但这个术语如此小众，并未引起太多关注，直到14世纪，它才又受到部分人文主义者的青睐，被用来指代描述艺术作品（特别是造型艺术）的文学形式。可以看到，在“艺格敷词”的古典起源中，它指向的是一种“叙述”（narration），而在14世纪的定义中，它已经演变为了一种“描述”（description）。二者的区别在于：叙述处理的是原发行为或动作（action），而描述则预设了被描述的对象（object），进而指向作为主体存在的艺术作品。值得注意的是，“艺格敷词”在当时备受看重的词源核心是“完满地讲出”（To tell in full）[3]，这使本来作为修辞的“描述”潜在地获得了与艺术作品亲密无间的通达性，或者说，某种替代性。但在文艺复兴之后，这一内涵空洞的概念再次经历了漫长的沉寂，直到穆

[1] 参见Ruth Webb, “Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre,” *Word & Image*, vol.15, no.1 (1999), pp.7-18.

[2] 这是一个充满想象性叙事与描述的文本：“（神匠在盾上）还铸出一片国王的属地；景面上，农人们/正忙于收获，挥舞锋快的镰刀，割下庄稼，/有的和收割者成行，一堆接着一堆，/另一些则由捆秆者用草绳扎绑，/一共三位，站在秆堆前，后面跟着/一帮孩子，收捡割下的穗秆，满满地抱在胸前，/交给捆绑的农人，忙得不亦乐乎。过往亦置身现场，/手握权杖，静观不语，站在割倒的秆堆前，心情舒畅。/谷地的一边，在一棵树下，使者们已将盛宴排开——/他们杀倒一头硕大的肥牛，此刻正忙着切剥。与此同时，妇女们/撒出一把把雪白的大麦，作为收割者的午餐。”[古希腊]荷马：《伊利亚特》，陈中梅译，广州：花城出版社，1994年，第449-454页。

[3] 参见Ruth Webb, “Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre,” *Word & Image*, vol.15, no.1 (1999), p.13.

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

雷•克雷格（Murry Krieger）于1965年在爱荷华大学现代文学研究中心发表的会议论文将它重新引渡回学术视野[1]，标志这个术语的生命周期进入第三阶段。真正使这个术语焕然一新的是米歇尔（W.J.T. Mitchell），他在《图像理论》一书中对其进行了两方面的读解：若狭义理解，“艺格敷词”是一类相对小众的文学样式，特指描述视觉艺术作品的文学；若广义理解，“艺格敷词”指的是对视觉再现的语言再现。[2]后一种理解方式经过米歇尔的强调与阐发，又将同一表现对象在不同媒介中叠合、转化的色彩注入到“艺格敷词”的意义世界，这使“艺格敷词”成为符号学视角下适用于指涉媒介间性的综合话语，与当代艺术的媒介属性产生了互文的效果。

我们发现，这三种意义层面上的“艺格敷词”在中国传统艺术主题中均得以发生。篇幅所限，此处仅举一例说明。北宋文人苏轼是中国文化传统中一位举足轻重的人物，以他的《赤壁赋》《后赤壁赋》《念奴娇•赤壁怀古》文本为直接来源的“东坡赤壁”主题自宋代起延绵至今。该主题的跨媒介特性与“艺格敷词”的关联首先在于，作为源头的词赋具有激发听众想象的能力。如南宋诗人王十鹏在《梅溪集》所说，“读公赤壁词并赋，如见周郎破贼时”[3]，从文本的具象内容来看，《念奴娇•赤壁怀古》至少塑造了“谈笑间，樯橹灰飞烟灭”的英雄形象和战争场面，《赤壁赋》与《后赤壁赋》至少塑造了“我”与客人重访传说中的三国故地的场景。由于通晓凝练的语句诱发并匹配了读者脑海中既有的对三国风烟的认识，词赋因此带来了视觉的通感，这也为图像的再现提供了原始的动力、预留了巨大的空间，由是契合了“艺格敷词”的原始内涵。在第二层面，除大量的书法作品外，还有百余幅创作于北宋至清初的“东坡赤壁”绘画留存至今，而围绕“东坡赤壁”书画的题跋行为与留存于画史当中的、对这些作品的著录构成了对该主题图像的新的文学描述。所以，对题诗、作跋、品评、记录这一中国古代常见的艺术再书写现象而言，“艺格敷词”的狭义定义同样具有解释效力。在第三层面，由于“东坡赤壁”主题历史中有着丰富的多媒介转译现象，不仅其图像的形制涉及长卷、立轴、小品、册页、扇面、石刻、镜面、器皿等，作为原始文本的《赤壁赋》在南宋初年便被配乐歌唱，还被谱成琴曲流传至明清，同主题的戏剧则至晚在元代便已出现，这一现象适配于“艺格敷词”的当代语境。显然，以“东坡赤壁”为代表的中国古代艺术主题能够成为、并且理应成为当今跨媒介文化研究的重要对象。

但借助西方话语工具分析中国传统的艺术实践并止步于逐一匹配的层面，极可能是

[1] 参见Murray Krieger,“The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry”, in *The Play and Place of Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1967, p.124.

[2] 参见[美]W.J.T.米歇尔：《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京：北京大学出版社，2006年。

[3] 水赉佑编：《苏轼书法史料集》，上海：上海书画出版社，2017年，第1081页。

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

弊大于利的。一个显而易见的原因是，作为舶来语的“ekphrasis”长期以来并不具有统一的内涵，而在既有的中文语境中，它不仅被翻译作“艺格敷词”，还被译作“仿型”“符象化”“艺格符换”“图说”“绘画诗”等，这些译名的导向性并不一致，多数仅勾勒出词源历史的部分意涵，或预设了对不同媒介的关切。对试图探究中国艺术主题的读者来说，舍近求远地借助这一概念势必会带来困惑。更深层的原因在于，米歇尔对“艺格敷词”的阐释存在一定罅漏。他从媒介的共同性出发，认为“一切艺术都是‘合成的’艺术（既有文本又有形象），一切媒介都是混合媒介”[1]，文学和图像无法保持纯粹性，特别是图像同样具有议论、抒情、叙事等过去被认为只属于文学的功能，媒介的差别体现在艺术的符号、形式、材料和运作机制方面，但在对共同对象的表达中，它们不意味着本质的区别。不过米歇尔也强调，每一种媒介载体都具有排他性，意图仅通过自身完整地展现对象。若将主题研究置于这一理论框架当中，尚有一些无法回答的问题。例如，在存在符号、形式、材料、运作机制等差别的情况下，不同媒介如何能够“完整地”展现同一主题？这种完整性是否能在媒介差异的基础上导向审美空间的一致性？至少，现有的“艺格敷词”媒介理论以表征的相似性掩盖复杂的审美问题，无法弥合主题研究中势必要面对的“异”与“同”的张力，而艺术的表达形式与其引起的审美体验之间缺少衔接，这一模糊地带的存在又使得不同的艺术媒介之间仍然壁垒高筑。尽管此路不通，但“艺格敷词”仍如迷宫中的指示牌，提示我们应回到中西方艺术历程中有关媒介与审美通感的认识理路，借助历史的纵深视野重估今日的艺术媒介与跨媒介问题。

三、媒介神话的生成路径与“诗画一律”的意义转换

跨媒介理论的历史发生场域始于文学与图像的关系认识。古希腊诗人西蒙尼德斯（Simonides）曾提出“画是无声诗，诗是有声画”的看法，贺拉斯（Horace）在《诗艺》中也曾写下“诗如画”的字样——这些残章断句，均表达了“诗画相似”的意涵。但是，德国美学家莱辛（Gotthold Ephraim Lessing）在著名的《拉奥孔》一书中终结了这种对诗与画之间简单对应关系的描述。他认为造型艺术在媒介、题材、感观上都与文学艺术不同：首先，造型艺术只限于描绘可见事物与美的事物，而文学却有多种审美范畴；其次，造型艺术是空间性的，而“诗的意象是精神性的”，“这些意象可以并存在一起而不至互相遮掩互相损害，而实物本身或实物的自然符号却因受到空间与时间的局限而不能做到这点”[2]；再次，造型艺术只能通过视觉被整体、霎时地把握，而诗

[1] [美]W.J.T.米歇尔：《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京：北京大学出版社，2006年，第82页。

[2] [德]莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，北京：人民文学出版社，1979年，第41页。

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

却富于记忆和想象。莱辛为不同的艺术媒介确立了各自的合法性，也决绝地为其划分出了互不侵犯的领地。

从莱辛开始，基于形式功能来认识媒介差异在西方艺术历程中有着持久的影响力。对媒介形式的纯粹性与独立性的追求与18世纪现代艺术体系的发明密不可分，而另一方面，现代艺术学科与艺术门类制度的建构也必然要求媒介的分立。因此，形式主义美学家罗杰•弗莱（Roger Fry）旗帜鲜明地将媒介差异视作其现代主义艺术理论的起点，他说，“词语只能唤起模糊而又笼统的意象，而画家却被迫做到更加精确。”[1]克莱夫•贝尔（Clive Bell）更激进地指出艺术的本体就在于“有意味的形式”。尽管许多当代艺术家努力打破门类的传统边界，用难以被直观把握和知性理解的复合装置为自己的作品争取某种多义性，但针对媒介的颠覆性宣言与艺术实践中对媒介的刻意叠加，反而将其推上了更高的神坛。理论界同样存在这种倾向。近年来兴起的媒介美学便将鲍桑葵（Bernard Basanquet）的观点“靠媒介来思索，靠媒介来感受”重新引回公众的视线。媒介逐渐被认为是人的延伸，是知觉得以成立的前提和一切技术与工具的基础，从而也是结联主客体的桥梁和理解主客体的中心，媒介甚至成为世界呈现其固有结构的基础。加拿大学者麦克卢汉（Marshall McLuhan）的相关著作更使媒介具有了一种本体论的意味，他无限放大了媒介带来的感官差异及对人的认知影响，提出了“媒介即讯息”的著名论断。有关媒介的神话随着实践的热情在几次理论热潮中接近成型，但这一潮流也向我们提示西方学界或许缺乏讨论媒介审美通感的话语基础。

以上判断在跨文化视野中或许能得到更好的观照，因为对媒介差异的强调始终未成为中国文化传统中主流的艺术观念。介于符号和图像之间的汉字体系在其自甲骨文演变而来的历程中保留了象形特征，“文图同源”的看法奠定了关于媒介的认识基础，并施加着一种源头式的思维影响。由于图画具有形象直观的作用，图谱与经史常以“左图右书”[2]的方式并置，共同被视作成教化、助人伦的最佳手段。当然，图像也曾被认为是比文字低一等的媒介，东汉时期的思想家王充便认为图画仅保留了形象，但文字可以记载言行、事迹、思想，所以更胜一筹。[3]这种重言轻形的看法预示着绘画会在很长一段时间内作为实行教化的辅助工具。但绘画的地位还是经历了缓慢的抬升。南朝谢赫所谓“图绘者，莫不明劝诫，著升沉，千载寂寥，披图可

[1] [英]罗杰•弗莱：《弗莱艺术批评文选》，沈语冰译，南京：江苏美术出版社，2010年，第273页。

[2] [宋]郑樵：《通志》，杭州：浙江古籍出版社，2007年，第3页。

[3] “人好观图画者，图上所画，古之列人也。见列人之面，孰与观其言行？置之空壁，形容具存，人不激劝者，不见言行也。古贤之遗文，竹帛之所载粲然，岂徒墙壁之画哉？”[汉]王充：《别通篇》，黄晖编：《论衡校释》卷十三，北京：中华书局，1990年，第596-597页。

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

鉴”[1]，唐代裴孝源《贞观公私画史》中说的“其于忠臣、孝子，贤愚美恶，莫不图之屋壁，以训将来。或想功烈于千年，聆英威于百代，乃心存懿迹，墨匠仪形”[2]等记录，都对绘画记录形象和传递道德观念的作用予以肯定。而皇家帝王“取诸经史事，命尚方画工图画”[3]的行为，进一步使图传经史的传统通过画院机构及相关艺术家的意识形态化创作得以加强。当张彦远宣称“书、画异名而同体”[4]时，他不单是论及施行教化对语言和视觉的双重依赖，同时也对轩轾难分的文学与图像功能进行了确认。

尽管我们不得不承认，无论是从文献记载还是图像资料来看，早期中国的文图并传现象主要基于文、图二者在形象表达方面的互补性，没有自觉涉及审美经验的层次，但这为宋代出现的“诗画一律”说预留了充分的理论空间。“诗画一律”说是中国美学史上最有影响力的艺术观念之一，它在媒介认识论领域开辟出一条非对象化的道路，为弥合不同媒介的差异提供了一种中国化的解决方案，也为探讨艺术主题的多样性与稳定性提供了更切合的认识框架。

“诗画一律”理论最直接的来源是苏轼的《书鄢陵王主簿所画折枝》一诗。[5]这首诗宣言式地提出了全新的艺术评价体系，从创作和鉴赏层面指出诗与画具有共同的主体要求和审美标准，而将长期被视作绘画突出特征的“形似”排除在新的评价体系之外。苏轼还有许多有关“诗画一律”的论述散见于毕生诗文当中，如他认为绘画与诗歌的意趣能够在浑然天成般的作品中实现通融，《跋蒲传正燕公山水》中说：“山水以清雄奇富，变态无穷为难。燕公之笔，浑然天成，粲然日新，已离画工之气度，而得诗人之清丽也。”[6]更重要的是，这种媒介联动和艺术家角色的混同，没有被当作昙花一现或绝世难寻的创作现象，而是被上升为具有普遍性的作者意识和身份认同，因为苏轼认为杰出的诗人同时应是高妙的画家，反过来亦成立（“诗人与画手，兰菊芳春秋。又恐两皆是，分身来入流”[7]），文士之所以区别于俗士，便是依靠对不同艺术媒介的贯通（“古来画师非俗士，妙想实与诗同出”[8]）。因此他才会自我标

[1] [南朝]谢赫：《古画品录》，俞剑华编：《中国古代画论类编》上册，北京：人民美术出版社，2004年，第355页。

[2] [唐]裴孝源：《贞观公私画录序》，俞剑华编：《中国古代画论类编》上册，北京：人民美术出版社，2004年，第16页。

[3] [唐]张彦远：《历代名画记》卷三，于安澜编：《画史丛书》第一册，上海：上海人民美术出版社，1982年，第56页。

[4] [唐]张彦远：《历代名画记》卷一，于安澜编：《画史丛书》第一册，上海：上海人民美术出版社，1982年，第1页。

[5] “论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏澹含精匀。谁言一点红，解寄无边春。”[宋]苏轼：《书鄢陵王主簿所画折枝二首•其一》，[清]王文诰辑注：《苏轼诗集》卷二十九，北京：中华书局，1982年，第1525-1526页。

[6] [宋]苏轼：《跋蒲传正燕公山水》，[明]茅维编：《苏轼文集》卷七十，北京：中华书局，1986年，第2212页。

[7] [宋]苏轼：《次韵黄鲁直书伯时画王摩诘》，[清]王文诰辑注：《苏轼诗集》卷四十七，北京：中华书局，1982年，第2543页。

[8] [宋]苏轼：《次韵吴传正枯木歌》，[清]王文诰辑注：《苏轼诗集》卷三十六，北京：中华书局，1982年，第1962页。

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

榜道："韩生画马真是马，苏子作诗如见画"[1]。

"诗画一律"说对当时的文艺领域起到了春风化雨的效果，它的现实影响在艺术批评与艺术创作中都得以体现。

一方面，它为文艺评价体系吹来新风，绘画与诗歌评论开始大量使用苏轼倡导的新观念与新语汇。如北宋张舜民的《跋百之诗画》道："诗是无形画，画是有形诗。"孔武仲《东坡居士画怪石赋》云："文者无形之画，画者有形之文，二者异迹而同趋。"[2]黄庭坚《次韵子瞻子由题憩寂图》云："李侯有句不肯吐，淡墨写出无声诗。"[3]"诗画一律"观念的浸染，甚至在官方编纂、但因党争之故将苏轼排除在外的《宣和画谱》中都能发现踪迹。其中又以《墨竹叙论》篇最为典型[4]，它指出尽管绘画能弥补文学形容所不及之处，但绘画与文学的追求都应在形似之外，而以诗意为先端并以笔墨入画者才是真正的知画者。

另一方面，"诗画一律"在创作领域被广为践行，并带来了艺术家主体意识的凸显。文人纷纷以此法作诗、绘画，追求胸中逸气的畅发，不再恪守专门从业者的技巧与模板。职业画家也受到该理论的影响，如郭思整理其父郭熙生前所述《画意》道："更如前人言：'诗是无形画，画是有形诗。'哲人多谈此言，吾人所师。"[5]其后还罗列古人清篇秀句，为读者提供"有发于佳思而可画者"，以期达到引发创作灵感的效果。宋徽宗领导下的画院亦以诗题选拔宫廷画家，懂得藏意而非直白描绘诗句的更容易获得青睐。[6]这样一种取士的倾向带来了画意与诗意的竞争，甚至隐含着图画能更好地传达诗意的期许。学者的研究也指出，宋徽宗时期的画院对当时和后世的创作风尚产生了重大影响，带来了整个宋代画学的文人性转变，使绘画与作为士大夫正统的文学更加紧密地结合在一起。[7]因此，"诗画一律"的提出与推行是宋代文艺高峰的重要理论表征和观念载体。

---

[1] [宋]苏轼：《韩干马十四匹》，[清]王文诰辑注：《苏轼诗集》卷十五，北京：中华书局，1982年，第768页。

[2] 水赉佑编：《苏轼书法史料集》，上海：上海书画出版社，2017年，第1047页。

[3] [宋]黄庭坚：《黄庭坚诗集注》卷九，北京：中华书局，2003年，第355页。

[4] "绘事之求形似，舍丹青朱黄铅粉则失之，是岂知画之贵乎，有笔不在夫丹青朱黄铅粉之工也。故有以淡墨挥扫，整整斜斜，不专于形似。而独得于象外者，往往不出于画史，而多出于词人墨卿之所作，盖胸中所得，固已吞云梦之八九，而文章翰墨，形容所不逮，故一寄于毫楮，则拂云而高寒，傲雪而玉立，与夫招月吟风之状，虽执热使人亟挟纩也。"《宣和画谱》卷二十，于安澜编：《画史丛书》第二册，上海：上海人民美术出版社，1982年，第247页。

[5] [宋]郭熙、郭思：《林泉高致》，俞剑华编：《中国古代画论类编》上册，北京：人民美术出版社，2004年，第41页。

[6] "徽宗政和中，建设画学，用太学法补试四方画工，以古人诗句命题，不知抡选几许人也。尝试：'竹锁桥边卖酒家'。人皆可以形容，无不向'酒家'上着工夫，惟一善画，但于桥头竹外挂一酒帘，书'酒'字而已，但见酒家在竹内也。又试'踏花归去马蹄香'，不可得而形容，何以见亲切。有一名画，克尽其妙。但扫数蝴蝶飞逐马后而已，便表得马蹄香也。果皆中魁选。夫以画学之取人，取其意思超拔者为上，亦犹科举之取士，取其文才角出者为优。二者之试虽下笔有所不同，而于得失之际，只较智与不智而已。"[宋]俞成：《萤雪丛说》，程毅中编：《宋人诗话外编》，北京：中华书局，2017年，第1219页。

[7] 参见李慧漱：《宋代画风转变之契机——徽宗美术教育成功之实例》（上），《故宫学术季刊》1984年第一卷第4期，第71-91页；李慧漱：《宋代画风转变之契机——徽宗美术教育成功之实例》（下），《故宫学术季刊》1984年第二卷第1期，第9-36页。

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

四、“言—象—意”：中国艺术媒介观的理论支点

“诗画一律”对中国艺术的影响远不止于宋代，它深刻塑造了此后中国传统美学对媒介的本质与媒介间性的认知。

由于苏轼把诗歌的审美理想引入到绘画当中，把传统文论对“意在言外”的追求转化成“超以象外”的图像目标，象形艺术在高度理论自觉的支撑下追求跨越摹仿和再现的围城。换言之，苏轼强调“文以达吾心，画以适吾意”[1]，这种自我意识的凸显要求艺术的目的从再现外界转向对个体经验和内心感受的传达，从而将审美的可能注入到媒介象形的表达空间中。由于相同目标的存在，不同的艺术媒介被整合入同一个评价体系当中，这也使绘画同文学建立起了更加本质的联系，不再自满于作为另一种媒介的补充。“书画同源”说所暗示的媒介在表达形式上的相近，逐渐转换为媒介在审美经验上的一致，而从“书画同源”到“诗画一律”的转变，便是将诗的审美经验与画的审美经验等同起来，在审美层级上把二者视作可以融合的媒介。这样一种看法强调了人类感知经验的不可分割性。

经由苏轼及其后学团体的推动，“超乎形似，得之象外”进一步成为艺术媒介共同的追求，而在“诗画一律”这一历久弥新的潮流背后，对媒介终极价值的理解是不言而喻的，即认为它们能够跳脱出外在形式之圭臬，共同抵达主题所包蕴的最高真实——显然，这样一种认识并非凭空而来，而是有着根深蒂固的哲学基础的。对真实的开启决定了艺术主题的意义世界，而艺术媒介向最高真实的通达路径无疑涉及本质性的美学观念。当我们谈论“最高真实”时，似乎无法绕过由柏拉图开启的西方哲学传统。但中国哲学思维中罕见这种自上而下、最高存在逐级被分为存在锁链（Chain of being）般的层级嬗递，情况甚至正相反：一条自下而上的理论框架经过先秦哲学的酝酿，在魏晋时期便被阐发出来。特别是魏晋玄学的代表人物王弼（226-249）的论述，深刻地影响了中国古代的艺术媒介论、功能论及本体论。

我们会发现，中国哲学在其开端便已确认媒介存在的必要性。《庄子•天道》云：“世之所贵道者书也，书不过语，语有贵也。语之所贵者意也，意有所随。意之所随者，不可言传也，而世因贵言传书。”[2]《易传•系辞上》云：“子曰：‘书不尽言，言不尽意。’然则圣人之意，其不可见乎？子曰：‘圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言。’”[3]——即便“言”有着“不尽意”的局限性，世俗之中仍要“贵言”“尽其言”。以上文本谈论的是符号、语言与意义之间的关联，但“言”同样可被理

[1] [宋]苏轼：《书朱象先画后》，[明]茅维编：《苏轼文集》卷七十，北京：中华书局，1986年，第2211页。

[2] [战国]庄子：《天道》，陈鼓应编：《庄子今注今译》，北京：商务印书馆，2007年，第356页。

[3] [魏]王弼：《王弼集校释》，楼宇烈校释，北京：中华书局，1980年，第555页。

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

解为种种媒介手段的具体表现形式。庄子的本意是要破除包括语言在内的对形、色、名、声的迷信，但《易传》为弥合“言”与“意”之间的不对等关系提出了解决办法：设立“象”。

“象”是什么？《系辞》中说：“在天成象，在地成形，变化见矣”；“圣人设卦观象”；“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”[1]可见“象”是智者为探究天下玄妙、明其形容物宜而创造的，是智者识道、体道的一种形而下的工具。在汉代人眼里，《易》之“象”是对天地万物的模拟，“象”昭显在物象、形象或现象中，它对接自然中的物理存在，但它自身却是存在的抽象。王弼在批评汉儒象数学的机械性的同时也继承了前代的观念，进一步指出“象”能够向上接引“意”，向下接引“言”。[2]

王弼的《明象》篇分为两条线索，一条论述“意—象—言”，一条论述“言—象—意”，这种双向的路径将当时盛行的“言意之辨”推向了新的层面。关于后者，最核心的表述是：

> 夫象者，出意者也。言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。犹蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在鱼，得鱼而忘筌也。然则，言者，象之蹄也；象者，意之筌也。是故，存言者，非得象者也；存象者，非得意者也。象生于意而存象焉，则所存者乃非其象也；言生于象而存言焉，则所存者乃非其言也。然则，忘象者，乃得意者也；忘言者，乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。故立象以尽意，而象可忘也；重画以尽情，而画可忘也。[3]

“意—象—言”本是《易》的作者建构《易》的思路，即从义理到卦象，再由卦象到爻辞。而“言—象—意”是王弼提出的解读《易》的方法：因为言辞（爻辞）是由《易》的卦象产生的，所以可以通过言辞的内容追溯到卦象的意义；卦象是表达圣人义理的，所以可以通过卦象所表现的内容理解圣人的本意。卦象通过爻与爻、卦与卦之间在结构上的组合和变化而具有一种意向性，这是《易》作为经典的玄妙所在，但“象”作为一种符号与其意义之间的联系是松散的，因此需要“言”在先，对“象”之所指进行固定，然后才能由“象”达“意”。在王弼看来，真正表意的是“象”，而不是“言”。他在肯定媒介存在的必要性的同时破除了对媒介的迷恋，这是王弼易学体系中

---

[1] [魏]王弼：《王弼集校释》，楼宇烈校释，北京：中华书局，1980年，第545页。

[2] “是故触类可为其象，合义可为其徵。义苟在健，何必马乎？类苟在顺，何必牛乎？爻苟合顷，何必坤乃为牛？义苟应健，何必乾乃为马？……一失其原，巧愈弥甚。纵复或值，而义无所取。盖存象而忘意之由也。”[魏]王弼：《王弼集校释》，楼宇烈校释，北京：中华书局，1980年，第609页。值得注意的是，王弼虽然认可“龙”与“乾”、“马”与“坤”的象征意义，但他否认“象”与“意”之间对应关系的唯一性，他认为只要触类合义都可以为“象”，这是针对汉儒抱守经典、寻章摘句、牵强附会的解经思路而言的。王弼强调“象”的包蕴性，这样才不会拘泥于“象”而失去更重要的“意”。

[3] [魏]王弼：《王弼集校释》，楼宇烈校释，北京：中华书局，1980年，第609页。

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

极具特色的第一步。接下来，王弼把他的逻辑关系继续深入。他认为，“言”存在的目的是为了表“象”，而“象”存在的目的是为了表“意”。换言之，“言”与“象”都仅仅是在追求“意”的不同阶段的工具而已。

当主语被置换为具有跨媒介属性的中国艺术主题时，情况也是相似的：最高的真实并不停留在物象中，而要在意境当中找寻。此种观念在“诗画一律”的提出之前已经过长期的酝酿，如晋代王羲之论书曰：“点画之间皆有意，自有言所不尽。”[1]南朝的谢赫在《古画品录》中将“气韵生动”置为绘画六法之首而以“传移模写”为末，荆浩在《笔法记》中驳斥作画只求形似之后，也进一步区分道：“夫病有二，一曰无形，二曰有形。有形病者，花木不时，屋小人大，或树高于山，桥不登于岸，可度形之类也。是如此之病，不可改图。无形之病，气韵俱泯，物象全乖，笔墨虽行，类同死物，以斯格拙，不可删修。”[2]“有形之病”，病在无法表现物象的形态；“无形之病”，病在无法传达气韵精神。象外之意，从此成为中国文艺作品不竭的追求。苏轼的伯乐欧阳修云：“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。”引用此诗的沈括则说：“书画之妙，当以神会，难可以形器求也。”他赞美王维不合时节的《雪中芭蕉图》，也是因其“得心应手，意到便成，故造理入神，迥得天意”[3]。

有必要指出，“言”“象”“意”之间的转换机制是通过“忘”来实现的。忘“言”以得“象”，忘“象”以得“意”，即通过知性的悬置，放弃当下阶段中对具体事物的认识和言说的执着，实现不同层级间的意义传达，以进入更高的体悟中。显然，“得B忘A”的结构有着重前轻后的含义，他们秉承的都是同样的原则：相对于“言”来说，“象”是“言”之体；相对于“象”来说，“意”是“象”之体。但“得象忘言”，不是对“言”的彻底铲除；“得意忘象”，也不是对“象”的全面扫清。[4]“忘”可以说是王弼最重要的新解，把老庄在“知者不言，言者不知”“至言无言”一类吊诡表述中所隐含的智慧揭示了出来——“忘”不是要从“言”或“象”中提炼精微，“意”与“言”和“象”的区别也不是精粗之别。《说文解字》解释“忘”为“不识也”，段玉裁注释道：“识者，意也。今所谓知识。所谓记忆也。”[5]可见，“忘”由“识”中来，又能由“识”中出。在前引文字中，王弼援用《庄子·外物》中的“筌蹄之言”来进行比喻，其中“筌”是捕鱼的竹器，“蹄”是捕兔的网，这个比喻强调了“言”与“象”在实现“意”这一目标过程中的工具性。那么，“言—象—意”的结构一方面要求“寻言观象”“寻象观意”，

[1] [唐]张彦远：《晋王右军自论书》，《法书要录》卷一，杭州：浙江人民美术出版社，2012年，第7页。

[2] [唐]荆浩：《笔法记》，俞剑华编：《中国古代画论类编》下册，北京：人民美术出版社，2004年，第605页。

[3] [宋]沈括：《梦溪笔谈》卷十七，北京：中华书局，2015年，第159-160页。

[4] 王弼在《周易注》中部分采用了汉儒常用的方法，比如损卦九二爻辞和睽卦六三爻辞用了卦变说和互体说等，可见不是尽黜象数，而是有所保留。

[5] [汉]许慎：《说文解字》，[清]段玉裁注，2023年4月27日，电子检索资源：https://www.zdic.net/hans/忘。

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

另一方面又要求“得象忘言”与“得意忘象”，目的就是要去除对工具性、知识性的“言”和“象”的留恋与遮蔽，得到一种超然的领悟。

“忘”也是微妙的艺术创造过程的核心要义。充满灵感与激情的艺术创作难以被复制、再现，更难于用语言来描述，如果创作体验中有什么一定之规，便是此难以捉摸的“忘”境。郭熙云：“欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看，历历罗列于胸中，而目不见绢素，手不知笔墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾画。”[1]郑板桥也为中国绘画的创作过程提供了一个精妙的例证[2]，落在纸端的竹枝叶影并不是最初的、外在的“眼中之竹”，它经过了与画家心源孕育、气质磨合的“胸中之竹”的阶段，但当它成为“手中之竹”时，不单单浸润了非一日积淀的技法笔力，更重要的是突破种种先在的预设，由是才能参随造化，从“胸中之竹”转化为有着法外之趣的“手中之竹”——画面若能使观者感受到这股不滞于有形之物、不全然托生自画家胸臆的淋漓元气与生机，才是画中神品。

董逌对李成山水画的品评，可以视作对上文所论的延伸与综合：

> 由一艺已往，其至有合于道者，此古之所谓进乎技也。观咸熙画者，执于形相，忽若忘之，世人方且惊疑以为神矣，其有寓而见邪？咸熙盖稷下诸生，其于山林泉石，岩栖而谷隐，层峦叠嶂，嵌欹岑嵂，盖其生而好也，积好在心，久则化之，凝念不释，殆与物忘，则磊落奇特，蟠于胸中，不得遁而藏也。它日忽见群山横于前者，累累相负而出矣，岚光霁烟，与一一而下上，慢然放乎外而不可收也。盖心术之变化，有时出则托于画以寄其放，故云烟风雨，雷霆变怪，亦随以至。方其时忽乎忘四肢形体，则举天机而见者皆山也，故能尽其道。后世按图求之，不知其画忘也，谓其笔墨有蹊辙可随其位置求之。彼其胸中自无一丘一壑，且望洋乡若，其谓得之，此复有真画者邪？[3]

李成的画代表了中国艺术所引发的审美活动中的最高境界：不失形似，却又难以用形似求之；画作当中淡化了知识的纷扰，去除了利害的纠缠，得到了物象的真实却又“殆与物忘”，最终得意而忘象；画作因此寄托着精神之玄览，展露画家的人生境界，并与大道冥合。这里面无一字谈媒介，却无疑是对媒介属性的超越。

结语

“言—象—意”结构对中国艺术主题研究

[1] [宋]郭熙、郭思：《林泉高致》，俞剑华编：《中国古代画论类编》上册，第636-637页。

[2] “江馆清秋，晨起看竹，烟光、日影、露气，皆浮于疏枝密叶之间。胸中勃勃，遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。总之意在笔先者定则也，趣在法外者化机也。”[清]郑燮：《板桥题画兰竹》，俞剑华编：《中国古代画论类编》下册，北京：人民美术出版社，2004年，第1179页。

[3] [宋]董逌：《书李成画后》，俞剑华编：《中国古代画论类编》下册，北京：人民美术出版社，2004年，第658-659页。

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

及中国艺术媒介观的影响集中在两方面。其一，王弼的用意是“崇本举末”——既关注本体，又关注形相。追求“意”的过程并非要将“言”舍弃掉，因此在“言—象—意”结构中，作为载体和媒介的“言”有着明晰的通路，即由“象”达“意”。对拥有跨媒介属性的中国艺术主题而言，这一理论框架为不同艺术媒介完整地揭示主题意涵提供了理想的范式。其二，“意”在“言—象—意”结构当中居于最高位置，正如我们在上文所看到的那样，它也成为中国艺术的最高追求，为不同的艺术媒介框定了共同的目标，促使中国的艺术实践与批评不是“唯写形论”“唯物象论”的，而是兼及“象”与“意”。在这一最高境界上，同一主题分衍出的各异的媒介形式引发的审美体验是可以相通、交融的。由于这一通路的存在，艺术媒介的壁垒被认为是可以打破的，不同媒介带来的审美经验可以无间融合。中国艺术哲学中看似缺少对“媒介”的专门论述，但在“言—象—意”的理论背景下，“言”的差异中被认为能诞生出“象”的接近，由此昭示“意”之相通的可能，这是历史中长期存在的观念，谈论跨媒介的中国传统艺术主题不得不对这重基础特质予以审视和观照。在此基础上，独立的艺术门类才可能发展成多位一体的综合媒介，艺术主题“多样”与“稳定”的特征才得以和解。如此语境下，媒介的分立局面有着更多沟通与交融的可能。

还可以发现，古典文艺作品从“言”到“象”、由“象”及“意”的过程，是媒介通过对物象的呈现，显现意境的过程。“意境”本是一个诗学范畴，最初由唐代王昌龄在《诗格》中提出，在近代经过王国维等人的阐发后才成为一个具有普遍价值的美学范畴，但是，它与中国艺术理论中长期存在的虚实观、形神观和真实观一脉相通。它们共同指向的、也为“言—象—意”结构所触及的最高真实，不是一个抽象的理念世界，而是一个超越知识与工具、悬置情感与理性之后复归本源的纯粹美感世界。这样一个美感世界同时是密合无际的，无法被经验分割，更不会为媒介割裂。这一看法并非意在消弭媒介之间的客观差异，而是试图在审美经验层面谈论媒介的互动、共生与间性。由此，它回应了本文开头所提出的关于“异”与“同”的张力问题，甚至还从另一个角度呼应着跨媒介艺术的先驱迪克•黑根斯在20世纪的大胆宣言：“我想说的是，媒介的使用在整个艺术中或多或少是普遍的，因为与‘分类’思维相比，‘连续性’才是新思维的标志。”[1]

尽管借助西方当代媒介理论特别是“艺格敷词”理论，可以对中国艺术主题建立起某种方便之理解，但对中国艺术主题跨媒介属性的初步探索显然彰显了与西方既有的艺术话语完全不同的思维方式。希望它能为当代的媒介神话提供一个反思的立场，并向我们揭示喧嚣中的匮乏所在。

作者单位：中国艺术研究院艺术学研究所

（责任编辑：韩宵宵）

[1] Dick Higgins, “Intermedia,” *Leonardo*, vol.34, no. 1(2001),p.50.

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

and pity from the audience. This kind of tragic narrative is mainly realized by showing the loss of the good nature of self and the destruction of the external good things. The emergence of this trend is related to the strengthening of genre awareness and the deepening of realism in the creation of Chinese TV plays, as well as to the aesthetic taste and collective psychology of the audience in the current Internet era and palliative society. The tragicization of wickedness harbors the danger of justifying evil, and writers should thereby properly handle the relationship between the dominant personality and secondary personality, the internal and external motivation, and depict wickedness to a reasonable extent.

Keywords: villain, tragedy, Chinese films and TV plays, characterization

■ Theoretical Exploration

Something or Nothing: Methods and Nature of Transmedia in Contemporary Art (**PP. 30-49**)

DONG Lihui

Abstract: John Cage's two artworks in 1952, *Theatre Piece No.1* (the first artwork of Happenings) and *4'33"*, provide us with two typical methods of transmedia in contemporary art, in which the first is the so-called art of "something" through loudly juxtaposing multiple artistic mediums, and the second is the so-called "silence" art of "nothing" through eliminating all the traditional art mediums. This article also traces back the interaction between Western cultural thoughts during the 1940s to the 1960s (including theorists like Jean-Paul Sartre, Roland Barthes, Theodor Adorno and Susan Sontag) and contemporary art world (including artists such as John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham and Allan Kaprow), and finally separates three aspects of the nature of transmedia in contemporary art as: 1) the form of transmedia in contemporary art is to transcend modernist formalism; 2) the motive of transmedia in contemporary art is to turn around disadvantaged cultural identity; 3) the purpose of transmedia in contemporary art is to escape the dilemma in reality by exploring a "third way" to return to nature.

Keywords: John Cage, aesthetics of silence, contemporary art, Happenings, transmedia

The Intermedia Characteristic and Philosophical Foundation of Traditional Chinese Art Themes (**PP. 50-62**)

WANG Yinan

Abstract: Many traditional Chinese art themes with intermedia attribute are characterized by diversity and stability, which means there are differences and similarities between the forms of media and aesthetic experience. The formation history of the three meanings of "ekphrasis" provides a reference for understanding this problem, but also exposes the prejudice of media attributes and art categories in Western thought. The theory of "uniformity of poetry and painting" opens up a non-objectification path in the field of media cognition, establishes essential connections between different art categories and media, and emphasizes the integrity and indivisibility of human perceptual experience. Its philosophical roots lie in the Wei and Jin dynasties. Through Wang Bi's analysis, "The distinction between words and meaning" endows the art theme with the highest aesthetic ideal. As a tool and means, media has clear path from "image" to "meaning", which has triggered a wide response in the history of Chinese art criticism. The shelving of intellectuality transcends the barrier of media and provides a reflective stance for the contemporary media myth.

Keywords: intermedia, uniformity of poetry and painting, ekphrasis, "Su Shi and red cliff"

The Traditional Aesthetic Dimension of Chinese Music (**PP. 63-76**)

HU Nan

Abstract: The reason why Chinese music has the "Chinese character" cannot be separated from the nourishment of traditional Chinese aesthetics. The traditional aesthetic foundation of Chinese music is mainly embodied in three dimensions, namely, the origin of aesthetics, the way of technology and the aesthetic environment. Sound, note and music

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net