

An Analysis of the Visual Interpretation of Literature by Painting, Taking Gu Kaizhi's *Nymph of the Luo River* as an Example

从顾恺之《洛神赋图》看绘画对文学的视觉转译

澳门城市大学博士生 赵若辰

Zhao Ruochen, Doctoral Candidate of City University of Macau

摘要:文学是抽象而间接的,蕴含着隐晦的情感表达,绘画则具有直观性和具象性,以定格瞬间的状态来叙述主题。顾恺之以曹植《洛神赋》为母题所作的《洛神赋图》,是画家对文学与绘画关系的重新诠释,也是对文学描述典型瞬间的视觉再造,体现出文学与绘画各自的界限立场、叙述逻辑及传播路径的分野。本文以辽宁省博物馆藏顾恺之《洛神赋图》摹本为中心,旨在讨论如何实现文学与绘画之间的媒介转换,以及绘画如何以视觉表达文学的内在情感因素。

关键词:顾恺之;洛神赋图;图文关系;视觉转译

Abstract: Literature is abstract and indirect and expresses emotions implicitly, whereas painting is concrete and direct and demonstrates themes by freezing moments. Gu Kaizhi's painting *Nymph of the Luo River*, depicting the story in poem *Nymph of the Luo River* written by Cao Zhi, can be considered a reinterpretation of the relationship between literature and painting, and is also a visual reproduction of a typical moment described in literary works, reflecting differences in boundaries, narrative logic and communications paths of literature and painting. This article focuses on the copy of Gu Kaizhi's *Nymph of the Luo River* collected by Liaoning Provincial Museum, to discuss how to shift the medium from literature to painting and how painting can visually express emotional factors of literary works.

Keywords: Gu Kaizhi; *Nymph of the Luo River*; the relationship between literature and painting; visual interpretation

苏轼曾评价王维的作品云:“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。”^[1]作为文人画理论的奠基者,苏轼对王维“诗画相融”的评述不仅塑造了文人画的雅言传统,同时强调了文学与绘画之间的通感关系。这种文与图的转换不仅在文人画体系中有所实现,同样存在于文人画兴起前的中国绘画。可以说,文字与绘画的交融是历史上的中国画家不断探究挖掘的重要命题。

《洛神赋图》为东晋画家顾恺之根据曹植文学作品《洛神赋》所作,真迹已佚,目前留存下来的版本为宋元摹本,较具代表性的分别为北京故宫博物院、辽宁省博物馆和美国弗利尔美术馆藏本。本文主要以辽博本《洛神赋图》为中心,探讨其与曹植《洛神赋》文本之间的关联,通过深入探析作品的情境构造,论述传统中国绘画视域下文学与绘画的转换途径。

一、《洛神赋图》对典型形象的转译

文学与绘画作为两种不同媒介的表现方式,有着不同的叙述视角。因此,二者对典型形象的塑造同

样存在差异,并依据各自的叙述逻辑构建出不同的价值倾向。曹植所作《洛神赋》从文学视角对洛神的形象进行了如下描述:“翩若惊鸿,婉若游龙。荣曜秋菊,华茂春松。髣髴兮若轻云之蔽月,飘飖兮若流风之回雪。远而望之,皎若太阳升朝霞;迫而察之……左倚采旄,右荫桂旗。攘皓腕于神浒兮,采湍濑之玄芝。”^[2]这段华美的文辞体现了古人对神女和女性美的想象,可谓《洛神赋》中的神来之笔。曹植对洛神的进一步描述可分为三个递进层次:首先,作家捕捉了远观所览的仪态之美;其次,随着“镜头”的拉近,作家刻画了容貌和身体各个部位的姿容之美,“秣纤得衷,修短合度。肩若削成,腰如约素。延颈秀项,皓质呈露。芳泽无加,铅华弗御”^[3],“瑰姿艳逸,仪静体闲。柔情绰态,媚于语言”^[5],“云髻峨峨,修眉联娟。丹唇外朗,皓齿内鲜,明眸善睐,靥辅承权”^[4];最后,作者将画面拉回“奇服旷世,骨像应图”^[6]的外在服饰,又以片段式、分格式的方式捕捉洛神“步踟蹰于山隅。于是忽焉纵体,以遨以嬉。左倚采旄,右荫桂

旗。攘皓腕于神浒兮，采湍濑之玄芝”^[7]的步履姿态。

无论是古代文学中的语言符号，还是绘画作品中的视觉符号，都是对客观世界的一种创造性转换。二者的差异在于，前者具有抽象性，后者具有形象性，将抽象的文字转换为具体的图像，需要艺术家的深度理解和艺术创造。在《洛神赋图》中，画家以典型形象对《洛神赋》文本进行视觉转译的方式，可以概括成视角转换法、隐喻法和暗喻法三种类型。

首先，“视角转换法”指的是从不同于原有视角的角度进行表达。《洛神赋》主要以曹植的观察视角描写洛神，通过曹植之眼呈现洛神之美，洛神是文中的主角，而到了《洛神赋图》中，画面的主角由洛神变成了曹植。以曹植为主线贯穿故事，这就体现了图像的视觉呈现与文字叙述的不同视角，是画家对赋文深入理解后的艺术再创造。在《洛神赋图》中，曹植的身形比洛神及其他人物更高大，他头戴高冠、身穿长袍，身后簇拥着侍者，四周的宫扇、华盖、车马、船只均被刻画得华丽典雅，凸显了其尊贵身份。而这一切在赋文中并未提及，可知画家在描绘曹植的形象时，对其衣食住行制式及贵族气质多加揣摩，以图像的视觉效果表明了主人公的地位。曹植取代了洛神在画面上占据的主要位置，这一视角的转变造就了画卷与文本之间诸多不同的重要节点。

其次，“隐喻法”是用一种事物或概念暗示另一种事物或概



(传)顾恺之《洛神赋图》(局部)绢本设色 26cm × 646cm
约12世纪中期摹本 辽宁省博物馆

念，通过它们之间的相似性建立联系，从而创造出新的意义。画卷中有一段曹植赠送玉佩给洛神为定情之物的画面。对于这一场景，《洛神赋》细腻描述了曹植与洛神彼此的心境变化：“余情悦其淑美兮，心振荡而不怡……收和颜而静志兮，申礼防以自持。”^[8]顾恺之或许认为这段极其细腻内心变化难以用图像具体表现出来，继而截取了赠玉这一典型画面，加上隐喻的表现手法，以暗示复杂的内心情感变化。画面上，洛神居于曹植的右边，左边背对着一名侍者和观者，曹植居于中间。综观全卷可以发现，凡是洛神和曹植同时出现的场景，均被设计成曹植在右边而洛神居于左边，而仅仅在这段赠物的情节中是反过来的。因此，此种设计应是画家的巧妙安排，用于表达曹植和洛神的心境变化。同样体现画家巧思的是全卷只有此处安排了一个背对观众的侍者，用来转译文中曹植对洛神的背叛，背对的人物暗指情感上的背信。历史上的文人和画家在创作中都曾运用隐喻手法。在特定的历史背景下，当情绪无法直接宣泄，言论的自由受到限制，他们便会选择以隐喻手法抒发内心的情感和思绪。

最后，“暗喻法”指一种通过暗示相似性来连接两种不同事物的修辞手法，具有含蓄性、形象性、表现性的特征。此方法被用于画卷的“怅归”中，赋文描写此处场景：“冀灵体之复形，御轻舟而上溯。浮长川而忘反，思绵绵而增慕。”^[9]文本的原意是曹植驾驶轻舟追赶洛神。而在画卷中，顾恺之将“轻舟”转变成结构繁复而华丽的楼船。曹植没有坐在舒适温暖的船舱里，而是立于上层的凉棚中，迎着风浪观望远景。这种安排暗示了曹植内心对追踪到洛神行迹的渴望和焦急。通过这样暗示的方法，观众能够直观感受到图像相对于文本的情感表现力。

二、《洛神赋图》对时间顺序与空间关系的转译

莱辛在《拉奥孔》中提及：“绘画是运用在空间中的形状和颜色，诗是运用在时间中明确发出的声音，前者是自然的符号，后者是人为的符号，这就是诗和绘画各自特有的规律的两个源泉。”^[10]在文学中，时间通过“语言”符号起到先后排序的作用，当文字对故事情节进行叙述，读者通过大脑中的记忆与想象力将叙事元素完整连接进而形成整体故事，这

一过程体现了时间上的特殊处理,例如《洛神赋》对洛神的描写,依次从身姿、面貌、服饰层层展开刻画。以此时间顺序阅读文本,洛神的姿态便在读者心中留下了初始印象。同时,文学作品经常尊崇一种线性叙事,如曹植与洛神之间从相遇至分离的爱情故事。这种文学作品的时间叙事特征在绘画中经历了转化,画家以特殊的视觉语言表现时间的流逝。比如《洛神赋图》中一共出现了两次曹植坐在矮榻的画面,第一次是在诀别的场景中,曹植周围只有侍者围绕。第二次则是追而不得的场景,表现曹植坐于矮榻上暗自伤神,此时矮榻周围添置了烛台和点燃的蜡烛,表示夜幕降临。画家通过改变两个场景中的图像暗示时间的流逝,为图像叙事构筑出清晰的前后次序。除此,扇子的元素变化也发挥着暗示时间的功能。例如,在画卷中洛神不管出现在哪个场景中均持圆扇,直到最后众神灵接洛神离去时手中依然持此扇,但此扇最后却出现在追寻洛神的曹植手中,直至最终曹植驾车离去手中都拿着这把圆扇。原文中作者并未提及扇子的详情,而画家却有意对形象进行了巧思处理。扇子不仅在交替的过程中表述着时间变化,同时也代表着画家对这段感情的美好祝愿,暗示即便人神殊途无法相聚,却可以通过扇子寄托情感与思念。

在空间处理上,《洛神赋图》通过特殊的空间结构,改变了神与人的对立关系。区别于两汉绘画的分层式构图安排,《洛神赋图》采用了水平空间并置的构图。这看似是简单的方位改变,实则意义深远。画面上的人类不再卑微地仰望、崇拜着神灵,而是透露出平等关系。神灵也不再高高在上,而是降落人间。此类水平并置的空间处理方法,在六朝后期的众多作品中皆有体现,这与人们愈发明显的由人变化为神的意愿有关。例如,洛神便是传说中溺水而亡的伏羲之女幻化之身,再如马王堆汉墓《T型帛画》、南京西善桥出土画像砖《竹林七贤与荣启期》都表达着墓主人对死后升仙的向往。因此,《洛神赋图》的水平构图打破了以往人神两个世界上下对立的空划分,使神与人可以存在于相同地点,从而制造出没有隔阂的可流动的空间。

三、从文学到绘画的内在情感演绎

《洛神赋图》是依照文学母题《洛神赋》延展出来的二次创作,虽然学者们对《洛神赋》的内涵众说纷纭,但根据曹植所处的时代环境与政治

局势推测,其主旨并非表达单一的爱情故事,而是一种更复杂的情感传达。曹植本人的豪情壮志和建功立业的抱负,虽然经历一次又一次的摧残,但心中依然存有理想,因此《洛神赋》也表达了作者理想与生活之间存在的矛盾。顾恺之出身于仕家,身处东晋乱世并经历了当时残酷的政治斗争,他理解政治博弈的本质,同时性情也颇为孤傲。在这一点上,顾恺之与同样才华横溢的曹植对生命的感悟有相通之处。他在领悟了文中曹植所表达的深意后,再通过绘画手法将自身之所感表现出来,流传千古的《洛神赋图》便诞生于世。文学与绘画在本质上是两种不同的艺术形式,顾恺之不仅技艺超群,更通过对文章的深入品鉴,把握作家的真实情感,进而能够淋漓尽致地诠释其情感内涵。

对于文字与图像关系的探讨,是文艺研究中的一个重要论题。艾尔雅维茨在《图像时代》中,探讨了现代世界的图文转向趋势,并以文学和艺术的双层视角开展视觉文化研究。^[11]谢宏声在《图像与观看》中对在历史变迁背景下图像的观看进行了深刻分析,揭示了图像在不同历史阶段如何被赋予差异化意义,以及这些意义如何反映当时的社会观念。^[12]无论是中国画中的视觉图像,还是诗文中的语言符号,都是对于客观世界的表达和美学意境的传递。索绪尔的结构语言学则提出语言的符号是线性的,图像的符号是非线性的。^[13]相对于语言的线性特征,图像符号的非

(传)顾恺之《洛神赋图》(局部)绢本设色
26cm × 646cm 约12世纪中期摹本 辽宁省博物馆





(传)顾恺之《洛神赋图》(局部)绢本设色
26cm × 646cm 约12世纪中期摹本 辽宁省博物馆

线性有着多感官维度的性质，对时空的表现更具灵活性与动态性。

曹植用文学表达其想象世界，顾恺之则通过绘画语言完成了基于文本的二次艺术创造。于直观而言，《洛神赋》的文字中隐藏着深刻的情绪与思想，其抽象情感因素在《洛神赋图》中经过了直观的视觉转译。这不仅有助于画家对文章深意的探究，更源自画家对艺术形象的选择性建构，这赋予每一幅绘画作品自身的独立性。这些作品即便采用相同主题，然而在不同的创作者眼中，都会因其自身的解读差异而被赋予不同的表达面貌。

文本自身的力量难以忽视，而绘画的独有属性所发挥出的再创造能力同样不可估量。从本质上说，文学与绘画的核心存在差异性，而这样的差异性使得绘画对文学的转译存在一定的矛盾悖论。然而，绘画创作通过对视觉形象的表达，可以在直观层面上更合理有效地对文学进行创作性“诠释”。文与图之间存在着“无形”与“有形”的对峙，正如顾恺之在《洛神赋图》中对洛神形体不同姿态的描摹，以具体有形的形象展现原作中的抽象情感因素，实则也在一定程度上弥补了文学艺术的局限。在绘画中，洛神服饰的设色、春蚕吐丝的线条、轻盈飘动的衣带、弯曲曼妙的身姿、浅色粉彩的脸庞与“惊鸿游龙”“轻云之蔽

月”等描写，构成了同质化的艺术形式。《洛神赋》在整体文字表现力上有着一种“硬质”的抒情性，而《洛神赋图》在视觉表达上具有“软质”的特点。尽管后者在创作过程中受限于尺幅大小等客观因素，但画面上的点与线条的组合、景物的安排、人物组构的空间却更加自由。

结语

《洛神赋图》是依据《洛神赋》创造出来的文化衍生物。顾恺之凭借自身的文化底蕴与高超的技艺创作出了不朽的画作，完美诠释了文本中的深刻含义。艺术有着多样的表现形式，但其根本是相通的。一种形式的艺术发展可以从其他艺术领域中汲取营养，这对艺术创作表现力的提升与境界的拓展都具有至关重要的作用。顾恺之的《洛神赋图》无疑是成功的，它可以视作绘画与文学在艺术层面上达到浑然天成的典型范例。这说明不同的艺术之间存在着契合点，通过互相渗透、互相汲取，使艺术自身保持长久的生命力。艺术创作不是无本之木，对于绘画创作者而言，不应只重视图像本身的研究，更应观察其更深刻的本质，特别是对于文学题材的创作，更有赖于创作者对文本内涵的深刻理解，以及自身对抽象情感因素的创造性转换与表达。

注释

- [1] (宋)苏轼：《书摩诘蓝田烟雨图》，载苏轼：《苏轼集》（卷四），黑龙江人民出版社2005年版，第1781页。
- [2][3][4][5][6][7][8][9] (三国)曹植：《洛神赋有序》，载《三曹集》，宋效永、向焱校注，黄山书社2018年版，第208页。
- [10][德]莱辛著，朱光潜译：《拉奥孔》，人民文学出版社1979年版，第181—182页。
- [11][斯洛文尼亚]阿莱斯·艾尔雅维茨著，胡菊兰、张云鹏译：《图像时代》，吉林人民出版社2003年版，第66—108页。
- [12]谢宏声：《图像与观看》，广西师范大学出版社2012年版。
- [13][法]费尔迪南·德·索绪尔著，高名凯译：《普通语言学教程》，商务印书馆1980年版。