

May 2015

Sound and Listening as a Figurative Narration

Yuhui Jiang

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Jiang, Yuhui. 2015. "Sound and Listening as a Figurative Narration." *Theoretical Studies in Literature and Art* 35, (3): pp.146-155. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol35/iss3/17>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

琴“声”如“诉”

——声音与聆听作为一种绘画叙事之可能性

姜宇辉

摘要: 对绘画图像的研究可以采取两条进路。一条是占据主流的潘诺夫斯基式的图像学的上行进路,将图像引向高阶的意义模式。另一条则是与之相对的下行路线,试图回归图像本身及其变形运动。德勒兹与福西永是后一进路的代表性理论家。而康定斯基所引入的声音隐喻则更为我们切实思索图像运动的潜在动力提供了重要线索。带着这些重要启示,我们将在中国古代的诗意画传统之中,尤其结合经典的莲画作品,进一步展现声音与聆听作为一种潜在的绘画叙事的可能性。

关键词: 图像本身; 变形; 声音; 莲画

作者简介: 姜宇辉,华东师范大学哲学系副教授,主要研究当代法国哲学和艺术哲学。电子邮箱: yuhuijiang@126.com

Title: Sound and Listening as a Figurative Narration

Abstract: The study of pictorial images could follow two different approaches. One is the Panofskian iconology, which intends to bring the visual images to the higher modes of meaning. The other is the downward approach, which tries to return to the image itself. Deleuze and Focillon are the two advocates of the latter one. The sound metaphor Kandinsky introduced in his explanation of visual elements provides another important path for us to trace the potential motivation of deformation of images. With these crucial clues, the sound and listening as a kind of figural narration could be explained, especially within the reference to the convention of Chinese poetic lotus ink paintings.

Key words: figure lui-même; déformation; sound; Chinese lotus painting

Author: Jiang Yuhui is an associate professor in the department of philosophy, East China Normal University, with research interests in modern french philosophy and philosophy of art. Email: yuhuijiang@126.com

我们的主题是绘画与声音。但是,二者怎可能存在本质性的、值得反思的关联?绘画,难道不正是视觉(“看”)的对象,又如何可能以聆听的方式去切近?

这里需澄清两点。首先,我们所意欲揭示的,并非一般意义上的由物及声或由声寻物,亦非通过更具技术性的手段来实现图像与声音之间的相互转译(比如所谓“着色音乐”[colored music])或相互诠释(比如交响音诗、音画等)。我们在这里所试图描绘的画“中”之声并非单纯指向其实在、明显或可见的形态,而更是作为一种潜在的绘画叙事的维度,与图像结合在一起,乃至相互渗透、转化,共同生成、展现为水乳交融之画境。

对声与画之间的此种内在关联的探索,实际上已然成为史上众多经典画作的一个重要主题。但学界对此要点所进行的理论阐释与哲学反思尚显得极为罕见。我们在下文就试图结合图像学、艺术史及艺术哲学方面的理论资源来对这个主题进行尝试性论述,并进而在中国古代莲画的意境之中探寻声-画关联的种种具体的展现形态。

一、从“图像学”(Iconology)到“图像本身”(Figure lui-même)

对于绘画之图像,大致存在两种可能的描绘和阐释的进路,不妨称之为“上行”和“下行”。前

者在黑格尔的美学体系中达至顶点,而就艺术史的领域而言,则集中体现于(亦深受黑格尔影响的)潘诺夫斯基(Erwin Panofsky)及其所提出的“图像学”体系。

关于潘诺夫斯基图像学的主要内容,学界早已耳熟能详,在此不必赘述。我们更意在由其基本原则进一步引出关于“图像本身”的讨论。他对图像学的最为集中明确的界定当属《图像学研究:文艺复兴时期艺术的人文主题》(*Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*)一书“导言”。^①一般认为,潘诺夫斯基提出其图像学设想的理论初衷,正是意在突破李格尔(Alois Riegl)和沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)的所谓“形式主义”分析的框架,将“意义”(meaning)和“内容”(content)作为分析的重点和旨归。

谈到意义,它本身又可以区分为不同的层次:从最基本的“自然意义”(natural meaning),再到约定俗成的“程式意义”(conventional meaning),直至最高层次的“内在意义或内容”(intrinsic meaning or content)构成了一个明显的“上行”运动,其最终目的正是将具体作品纳入到越来越广大的历史和精神总体之中。自然意义以日常的感知模式为前提,程式意义以艺术史中的“类型”为前提,而至于内在意义,则就是以“某些根本原理”为前提,“这些原理揭示了一个民族、一个时代、一个阶级、一种宗教或哲学信条的基本态度”(36)。潘诺夫斯基最初将程式意义的研究称作“图像志”(iconography),并从而将内在意义的研究称作“深义图像志”。但后来他做出了重要修正,将后者独立出来,称之为“图像学”(iconology)。他尤其指出,“图像志”的词根graphy指向一种“描述”的立场,而“图像学”的词根logos则指向一种“解释”的目的。此种区分的重要性极为明显,因为它亦揭示出所有上行研究的根本特征:它们的最终目的皆在于由对具体作品的“描述”上升至总体性的“解释”框架。“描述”对于上行研究来说虽然亦是基本的起点,但作为一个暂时性的过渡阶段,它最终注定要淡化乃至消释于总体性的解释框架之中。

但正是这个暂时性的、初步的“起点”理应引起我们更多的关注。或者说,我们更愿意(本着笛卡尔在《第一哲学沉思录》中的基本精神)提醒

所有那些图像学的研究者们,在不断向着更高原理和范畴的上行-超越的运动之前,是否也应该追问一下,脚下的基石真的已经十分稳固了吗?

就潘诺夫斯基的论述而言,我们更愿意先回到最初起点,去深入揭示所谓“前图像志阶段”的种种难解之谜。就让我们从这初始的第一个案例入手:

我在大街上遇到一个熟人,他脱帽向我致意。如果光从形式来看,我所看到的不是别的,只是一个构造外形(configuration)的某些细部变化而已。这些细部变化构成了色彩、线条和体积总样态的一部分(这个样态又构成了我的视觉世界)。我本能地辨认出这构造外形是个对象(一位绅士),这些细部变化是一个动作(脱帽),这时我已经超过了纯形式感知的界限,进入了(overstepped)题材或含义的第一个阶段。(潘诺夫斯基 31-32)

显然,上行运动的最初契机正是在这里发生:我们从对纯粹“构造外形”的感知“跃向”(overstep)对于“意义”的最初把握。而这也意味着,即便就这里所描述的最为基本的视觉经验来说,对“形”与“像”的种种基本要素(“色彩、线条和体积”)的感知也随即就要转化为对具体“对象”及其动作的“辨识”(recognition)。但此种日常感知的基本模式(从感知到辨识)是否亦足以成为艺术创作所需秉承的基本范式?换言之,艺术的目的是单纯再现感知的模式,还是通过揭示“别样”感知的可能来通向更为深层的感性运动(身-感-物之交融)?梅洛-庞蒂在《知觉现象学》的导言中曾指出,真正的现象学反思意在松开(distend)我们与世界之间的意向性联结、从而展现出世界本身的“陌异”之态(“étrange et paradoxal”)(“AVANT-PROPOS” viii)。这里,他显然也已经暗示着感知的别样维度。

因此,在进行图像学式的上行跳跃之前,我们或许更应该进行一种逆向的下行工作。借用梅洛-庞蒂的论述,我们意在“松开”那些已然被种种意义模式“拉紧”了的感知途径,从而能真正回归原初的“视觉世界”。这些原初的“形”“像”要素

及其关联并非(如潘诺夫斯基所言)纯粹“形式”(formal),相反,它们本身已然蕴藏着丰富的意义,只不过这些意义并不能被纳入任何既定的图像学的意义范畴之中。

由此释放出来的正是德勒兹在《感觉的逻辑》(*Logique de la sensation*)中所集中阐释的“图像本身”。图像并非仅仅是通向更高意义模式之媒介,而更是蕴含、生成意义之“事件”(l'événement)。图像作为真正的绘画事件,也正是德勒兹全书的一个核心命题。“Figure”一词出现于全书的首句,并以强调形式出现,自然有所用意。因为Figure本身就兼有“外形、人物、图像”等多重含义,而培根画作中又经常以人物的形象为中心,这自然让读者从“具象性”(figuratif)的角度来其进行理解。但德勒兹强调,一开始就应该将图像本身“孤立”出来(isoler)。但孤立并非仅是一种实在性的操作(划分、隔离等),而更是要求“松开”图像与种种高阶的意义模式之间的紧密联结“是为了驱赶走图像中的‘具象性’、‘图解性’和‘叙述性’,而假如图像不是被孤立出来,就必然具备这些特性”(6)。(统一将Figure译作“图像”)显然,这里所说的具象性(指向具体的“对象”)、图解性(阐释某种原理)、叙述性(讲述一个故事)等等,皆对应着不同层次与方面的意义模式。因而,对Figure进行“孤立”之操作,正意味着一开始就理应“清除”种种先在的“解释”框架、回归图像本身:“孤立是最简单的手法,是必需的,虽然并不够,其目的是与表现决裂、打破叙述、阻碍图解性的出现,从而解放图像:只坚持绘画事实”(7)。

而培根的创作带给我们的启示就是,还原到纯粹状态(“更加直接,更加感性”(16))的图像本身不再是一种单纯“事实”(fait),而是发生的“事件”(20):“假如说,绘画没有任何东西可以叙述,没有故事可以讲述,那么,毕竟还是发生了什么,这发生了的什么决定了绘画的运转”(17)。当然,不同绘画作品中发生的事件不尽相同,但德勒兹对培根画作中的图像-事件的精彩阐释仍揭示出一个共通点,即“变形”(déformation)的运动。变形,首先意味着图像本身的构造外形(configuration)的变化。但此种变化同样可以具有两个互逆的方向:它既可以趋于上行的“辨识”模式,亦可以敞开下行的“陌异”形态。培根画作

中的肉体图像可以说是后一种趋势的极为戏剧性的体现。我们根本无从辨识这些肉体的类属(人还是动物?)、性别(男性还是女性?)或状态(躺下还是站立?),因为它们不断瓦解着既定的空间层次和结构,穿越着彼此间的既定边界和轮廓,从而最终不断突破图像本身的种种“被限定”(déterminé)的状态。德勒兹将其称作“田径运动”(L'athlétisme),真是非常贴切。当然,此种戏剧性运动本也可以不必表现得如此惊心动魄,翻江倒海。在中国莲画的静谧空间中,我们将体味到另一种图像-事件的戏剧性氛围。

二、从福西永到康定斯基:声音作为“图像本身”之变形动力

当代艺术史大师福西永(Henri Focillon)亦曾在其代表作《形式的生命》中对图像自身的“变形”之事件进行了颇为诗意的透彻阐发。抛开思想背景的差异,他与德勒兹在这一要点上确有诸多明显的相似性。比如,针对种种上行的解释模式,他同样首先明确强调回归图像自身的必要性:“形式只表示其自身的意蕴”(26)。^②由此,“孤立”“隔离”的操作亦是关键步骤“要对一件艺术作品进行研究,我们就必须将它暂时隔离起来,然后才有机会学会观看它”(38)。但他与纯粹的“形式主义”立场又有鲜明差别,因为他更为强调形式本身的运动和“变型”(metamorphosis):“这些形式构成了一种存在的秩序,是能动的,具有生命气息。造型艺术的形式服从于变型的基本原理,通过变型,它们不断更新,直到永远[……]”(18)。^③正是由此,我们不应仅仅满足于对形式进行分类,对其演变阶段与过程进行历史性的描绘和分析,而更应该把握其作为事件的本性“不是平稳地插入年表,而是瞬间的突然出现。因此,我们应该给时代的概念加上事件的概念”(139)。

当然,仅仅做出这些普泛的概述是不够的。基于其深厚的艺术史功底,福西永对形式的种种变型机制(“动力结构(dynamic organization)”(23))进行了广征博引和深刻阐发。具体细节无法在这里全面展开,但其中对“纹样”的分析尤其具有启示性。选取纹样,或许基于几个显见的缘由:首先,纹样是简单的、源始的,因而颇能揭示形式萌生和运动的初始形态;其次,纹样又是纯粹

的,由此最能彻底摆脱种种具象、图解或叙述的意义框架。纹样之变型空间确是图像之变形运动的诗意展现“交织纹样的空间既不是扁平的,又不是静止不动的。[……]这种变型不是以明显的阶段为标志,而是体现于曲线、螺旋线和盘绕根茎的复杂而连续的展开之中”(78)。颇为近似德勒兹与瓜塔里(Deleuze & Guattari)在《千高原》中所描绘的“平滑空间”(l'espace lisse),纹样的变型运动同样展现出多元、多变、流动、异质的开放样态。^④这里启示出下文论述的一个关键要点。

我们意识到,无论是培根的肉体-图像、还是原初的纹样空间,显然都敞开着异质性的向度。换言之,它们都并非单纯的视觉之物。《感觉的逻辑》以“眼与手”这一章作结,从而提出“触觉”(haptique)作为视觉空间的异质性向度。同样,《形式的生命》亦专辟一节奉上“手的礼赞”,同样突出触觉的基础地位“认识世界需要有一种触觉的天分,而视觉只从这世界表面滑过”(148)。实际上,视觉和触觉之间的内在关联向来是艺术理论和艺术哲学中的一个热点主题,但对于听觉与视觉之间的可能联系,却始终为人所忽视。^⑤即便有克洛代尔的妙语“眼睛倾听(L'Oeil écoute)”,亦似乎未能唤起多少理论的关注。

然而,当我们回归现代艺术的更早发源地,却发现听与看、声音与图像的联姻早已成为艺术大师的重要灵感。对此要点的最为深刻隽永的论述来自于康定斯基(Wassily Kandinsky)的重要论著《点·线·面》。从某种意义上说,康定斯基与福西永的论述形成了一种跨越年代的共振。实际上,如果我们要真正探寻图像-形式的变化机制,就必须回溯到更为源始的开端。而最为源始而基本的形式要素正是“点”。康定斯基对点的运动生命的诗意描绘直接启示出声音与聆听这一潜在界域,值得仔细玩味。

他首先指出,即便是如点这样看似单纯而纯粹的形式要素,在日常生活中亦已经充满着各种各样可“辨识”的意义模式“从外表上看,它在这里只不过是一个具有实际用途,使其自身带有‘实用目的’因素的标记(sign)”(10)。比如,点可以是一个句点,可以是地图上的一个地点,可以是表皮上的一个斑点,亦可以是笔与画布接触的第一个痕迹,等等。而与德勒兹与福西永一致,康定斯基一开始就注定要将点从种种“符号”“标

记”的图像学角色之中解放出来“如果我们逐渐使点从它通常活动的狭窄范围中分离出来,那么[……]死的点变成了活的生命”(11)。

那么,点是如何展现其生命运动的呢?通常总是将点与线紧密联系在一起,将点作为通向线的初始运动阶段。而面对单独一个点,它具有怎样的运动可能,我们确实茫然无措。正是在这里,康定斯基所引入的声音隐喻带给我们极为深刻的启示。首先,点要运动,那它就不能如日常情境之中那样被限定于“记号”的角色、或处于“收敛”的状态,相反,它一定要拓展、发散(向心-离心的双重运动(16))。但点的运动并非仅仅只有线这一个趋向的目的,它与面、与空间亦可以有着本质的关联“点需要一块环绕它的更大空白(empty space),因此,它的声音能产生共鸣(resonate)。[……]倘若点本身,以及点周围的空白逐渐加大,这种书写文字的声音就会变弱,而点的声音就会变得清晰而明亮”(11-12)。显然,要想将点真正“孤立”出来,必须不断清除它被限定于其中的那种解释性的意义背景,从而留出、敞开最大限度的“空白”。实际上,这样的“孤立”反而将点的运动的生命能量释放到最大。对于这一要点,似乎唯有从声音现象的角度方可进行理解。一个单一的声源是微弱的,单薄的,但若将它置于一个巨大、开敞且回响良好的空间之内,它所产生的回响、衍射和融合效应会充满整个空间。康定斯基亦有极为诗意的描述“短促、响亮的和声萦绕回荡,如同通向独特形式分崩离析的桥梁,它的回声消失在建筑周围的虚空中”(24)。正是此种弥散、散射的效应不断逾越、瓦解着视觉空间的秩序与边界,将图像本身维系于一种持续的流动变异的样态之中“在这种情形中,目的是隐蔽绝对声音:强调形的分散性、不确定性、不稳定性,主动的(或可能是被动的)运动,明灭不变的张力,非自然的抽象,内在重叠的机遇(点的内在音响和面的会聚(converge)、重叠(overlap)与回复(rebound)的内在音响)”(14)。这里的“绝对声音”指有着明确空间形态或音源定位的声音,而康定斯基所强调的点之“内在声响”恰恰从此种“被限定”的框架之中挣脱出来,与周围的环境之间形成了最为复杂而开放的关联。在这里,声音与聆听展现为真正推动图像运动的平滑空间。

基于声音的界域,我们亦可以进一步理解形

式生命的另一个重要效应,即情感体验。在图像志和图像学的意义上,我们很容易“解释”一幅画作所展现出的动人情感,因为它其中所蕴藏着的种种自然的、程式的乃至精神的意义模式都已经预先期待着观者做出相应的情感反应(比如,中国文人就极易对修竹、寒梅这一类经典图像产生情感共鸣)。而一旦我们将图像还原到孤立的纯粹状态,还会产生这些丰富的情感体验吗?很多人会质疑这一点。比如很多观者或评论家都会抱怨康定斯基式的抽象艺术缺乏情感,显得冰冷而陌生。但康定斯基自己所引入的声音隐喻却蕴含着某种对于纯形式的情感力量的恰切说明。诚如著名声音哲学家希翁(Michel Chion)所言,“声音经常激起人们巨大的情感反应。这是听觉自有的现象,视觉中找不到对等的特征”(73)。由此,图像自身的变形运动虽然清除了种种预期的情感意义,但却往往得以经由声音这一潜在的界域激发起更为浓烈而丰富的情感氛围。

然而,值得注意的是,真正实现了声-画合一的经典作品往往并不以强烈的情感作用为诉求。这正是因为,作为我们生存的基本环境要素,声音总是以“幽微”(imperceptible)的方式作用于我们的身心。创造氛围(或环境)音乐(ambient music)的当代著名电子音乐家伊诺(Brian Eno)就如此描绘此种情感氛围“一种氛围被界定为一种气氛(atmosphere)或一种环绕的作用:一种色调(tint)”(qtd. in Toop 9)。包围、渗透着我们的身心的声音环境,它总是以隐约、细微、润物无声的方式对我们的情感体验产生着持久深入的影响,恰似海浪或空气,慢慢“渲染”(tint)着我们周围的整个环境。由此亦可理解,与此种声音氛围相适配的图像运动往往亦不以剧烈的形态出现,而同样展现出聆听般的宁谧氛围。

如此幽微的聆听意境,亦成为引导我们进一步探寻中国古典画境的重要线索。

三、聆听之“诗意”:古代绘画中的声音叙事

回归国画研究的领域,同样可以发现上行和下行这两个互逆的方向。

根据高居翰在唯美真切的《诗之旅》中的论述,我们可大致进行如此概括:宋代之后的文人画创作越来越趋向于图像学意义上的上行路线,在

其中,“程式的意义”(“士大夫业余画家的创作以笔墨为主,是一种程式化的艺术。”(8))和更高的“内在意义”(神韵、意趣等等)基本上占据了主导性的地位。“在其[米友仁]画中,云、屋、树等真实的物象事实上是一种图像符号,[……]在文人画中,这类政治和人文因素的考量成为作品的主要内涵”(9)。而与此主流的上行趋势相背,在宋代院画乃至随后晚明的苏州画家那里,他探寻到另一种被忽视的传统,即所谓“诗意画”。

诗意画追求的是诗的意境,而并非画与诗之间的简单对应或互释。此种诗意的一个鲜明特征就是,它更为切近真实场景的感性体悟。“这类绘画的效果像一首诗,似乎在记录原始的视觉体验”(106)。试图在强大的图像学传统之下重新揭示和挖掘中国绘画之中的种种源始的“视觉体验”,这向来是高居翰研究的要点,亦明显呼应着我们在本文所秉承的回归图像本身的视觉世界的探索方向。他所细致辨析的诗意画的一些基本特征更突出了此种相似性。比如,诗意画更切近“实景”,“真境”,或“见前境界”(78),更着重于对那些基本的视觉活动和空间要素进行真实描绘“来表现空间、气氛、光亮以及物象表面的细微和转瞬即逝的效果”(47)。既然没有可资借鉴的种种先在的意义模式,那么画家势必要令自己沉浸于真实场景的具体时空之中,去探寻、捕捉其中变幻莫测的感性意味。换言之,诗意画更关注营造“事件”,而非单纯复现“事实”。而这就使得它的构图与主流山水画的宏大布景(“凡经营下笔,必合天地”(郭熙《林泉高致》))形成鲜明对照。它不再追求以“咫尺之图,写千里之景”(王维《山水诀》),而恰恰是以局部的时空片段为主要表现对象。^⑥因为尺幅之“小”,所以它的画面往往不适合充塞,而更为适宜用“简约”的手法来表现,这亦颇为契合“图像”-“事件”回归到简单、纯粹之构形来表达原初的视觉体验的基本特征。但在看似简约的构图之中(比如梁楷《盛茂烨等人的小品》),却营造出萦回的、缠绵不已的“情感”氛围,这又是诗意画的一个重要特征。“戏剧性要素,使这简单的构图避免了可能出现的乏味感;紧凑、浓缩的形象”(17)。

但尚需探问,此中的诗意之情到底源自何处?高居翰的解释是,诗意的场景讲述着一个个真实的故事(“诗之旅”),但这些故事与图像学意义上

的典型的“叙事”模式不同,充满着“身临其境”的意趣(比如“鸟宿池边树,僧敲月下门”),从而“把观众吸引到暗示的、不确定的和未完成的叙述中”(56),由此产生出独特的、神秘的“悬念”(36)。但他最终对此种诗意的解释多少仍落入了图像学的窠臼之中,即将其归结为文人士大夫的典型的“隐逸”理想:在疲惫纷扰的宦宦生涯和都市生活之中,以艺术的途径觅得一线超脱的机缘。这显然并不是一个有效的解释途径。看来还需从别处入手再行探问。

既然名曰“诗意画”,必然涉及到“诗”与“画”之间的某种关系。即便众多学者都曾指出诗与画之间的不对称性(高居翰“逆向而行,忘掉题句,而让绘画自己说话”(34),钱钟书《中国诗与中国画》、《读〈拉奥孔〉》),但不可否认,在古代评论传统中,诗与画之相“通”向来是一个明确的原则。那么,此种“通”之根源又何在?首先,“通”当然不是“同”或简单的相互对应、转译。同样,通也不等于相互“补充”(“画难画之景,以诗凑成;吟难吟之诗,以画补足”(〔宋〕吴龙翰《〈野趣有声画〉序》)。真正的相“通”之处,理应是诗画所共同指向、敞开的那个本原的意境。

那又如何切近这个共通之意境?声仍然是一个重要线索。诸多将诗画相互比照的古代论述皆明示这一要点。比如“画”以“有声”著,“诗”以“无声”名,“终朝诵公有声画,却来看此无声诗”(钱钟书 54),“断肠声里无形影,画出无声亦断肠”(黄庭坚)等等,不一而足。虽然这些论述中的“声”的内涵含混而复杂,但至少点出了诗画之间的一个可能的相通之环节。实际上,即便在高居翰对诗意画的诠释之中,很多地方亦皆是以声音或聆听为基本的暗示线索(甚至是主导线索),比如:“在两个相互看不见、只能通过声音来沟通的形象之间,有很微妙的关系”(34),“避免直白地去描绘一处景观或声源,以吸引其漫步者的注意:行吟诗人非常简明地成为画面的焦点,身边的洞穴传来声响,凸显但又神秘消失的悬崖压在他的头顶上”(梁楷,《泽畔行吟》51),“围墙、寺院、树木、佛塔,甚至月光,这些物象可以被解释为‘敲’的回音”(盛茂烨)(88),“砍柴声和着溪水的流淌声与鹿蹄的橐橐”(范村,《寒林孤鹿图》134)等等。

由此,我们有必要将这个尚未真正展开的声的线索进一步加以引申。

朱良志曾以聆听为线索,来品读文征明的优美深邃的诗画相通之境(“处竹为清夫,虚斋坐深寂。凉声送清美,杂佩摇天风。”) (第五观之“听玉”篇)。他随后援引庄子的“聆听三境”(“无听之以耳而听之以心,无听之以心而听之以气”)来诠释物我两忘、心境合一的终极聆听境界。但在上升至此终极境界之先,尚需细致“描述”声与画在这里究竟怎样相互关联契合。除了竹、风、水这些环境要素之外,真正展现此处“深寂”的声境-画境的,正是在虚斋之中回绕、蔓延的琴音之氛围。

实际上,琴音向来是营造古代聆听意境的基本媒介。对于画家来说亦是如此。比如,在古代画论的开端之作宗炳的《画山水序》中,琴与画之联姻已然清晰显现“于是闲居理气,拂觞鸣琴。披图幽对,坐究四荒。”

然而,我们所要描绘的,并不是作为物件、乐器,进而作为文化象征的琴(“琴,中国文人生活的象征,它的存在增强了书斋的气氛”(高罗佩 17));我们所要聆听的,也并非仅仅是以音乐作品形态出现的琴音。我们所要真正领悟的,曼妙的琴音及其种种声音形态所展现的幽邃聆听意境。聆听之境,向来是历代古琴论述中的一个核心要点。下面我们不妨根据希翁在代表作《声音》中概括的声音场域的三个基本形态(声场、物质化、凹陷-悬停)对琴音之境进行简要描述。

首先,是古琴之声场(“superfield”)。“声场”揭示的是声音的蔓延不断拓展、逾越有限的空间场域的运动。德勒兹曾在《电影2》中进一步区分了声场的两种形态“可实现的”(actualisable,或“邻在”(l' à-côté))和“潜在的”(virtuel,或“另在”(l' ailleurs))(373)。“邻在”描述的是声音与空间之间的实在的、物理的关系。关于弹琴、听琴之种种不同环境,在古代琴学之中向来是一个极为重要而丰富的论述主题(尤见〔清〕屠隆《考槃馀事》)。而“另在”所展现的则是琴音逾越物理空间的限定而进一步展现的无限的聆听意境。比如,在(传)明人冷谦所做的《琴声十六法》中,“高”与“清”尤其能体现琴声之另在的无限韵致。就“高”而言,“故其为宁谧也,若深渊之不可测,若乔岳之不可望。其为流逝也,若江河之欲无尽,若三籁之欲无声。”这里,“宁谧”之“深”与“流逝”之“远”显然皆已超越了实在的界域,而展现出无限的意味。“盖音至于远,境入希夷,非知音

未易知,而中独有悠悠不已之志”([明]徐上瀛,《溪山琴况》),亦是相近意趣。这尤其与中国绘画中的终极的平远境界相互贯通。

其次,是琴音之物质化(“matérialiser”)。如希翁所说,物质化即强调回归声音的物质本性与聆听的肉身基础。它更为突出声音的细部纹理,并尤其以声音为媒介,实现肉体与环境之间的血脉相通。它将聆听带入真实声境之“诗意”,以此与录音室或剧场中所精细雕琢的“理想声音”形成鲜明对照。由琴音所实现的人身、琴身、乃至“世界之肉身”(Chair du monde(梅洛-庞蒂))之交响共鸣,在古琴演奏的极为复杂的指法之中得以戏剧性展现。其中最突出的无疑是“吟”和“猱”的颤音演奏法。尤其是那十多种细微分化的“吟”法,已经将手的运动和琴弦的物理振动之间贴紧到皮肤的微观层次“比较特别的是‘定吟’,手指的振动幅度非常小,以至于几乎感觉不到。[……]让指尖血流的脉搏影响音色作轻微的变化”(高罗佩 127)。《溪山琴况》中说得更好:“音有细缈处,乃在节奏间。始而起调先应和缓,转而游衍渐欲入微,妙在丝毫之际,意存幽邃之中。指既缜密,音若茧抽,令人可会而不可即,此指下之细也。”

如此曼妙隽永的聆听之境,尤其在古代莲画之中体现得淋漓尽致。

四、琴韵墨章:声画交融的“诗意”之境

选择莲花这个题材,自然与我们前面的论述相呼应。首先,着重“小景”“写实”的花鸟画与前文所述的诗意画的种种特征(真实场景、原初视觉世界、细节、事件、戏剧性等等)皆颇为吻合。其次,对花鼓琴亦是一个典型情境。但与梅、竹这些环境要素相比,莲花与琴声之间显然有着更为内在的联系“或对轩窗、池沼,荷香仆人”(《考槃余事》)。在古典的审美意境中,荷香、琴韵、墨章,往往是相互关联的基本之“象”。“朱弦抽玉琴,锦带结同心”,石涛这两句咏荷佳句亦是生动描摹。那就让我们深入思索二者之间的种种因缘。

在分析之伊始,仍然应遵循一开始即强调的下行路线。关于荷花的种种图像学意义,无论是程式意义(各家莲画笔法),还是内在意义(精神的、道德的、政治的种种象征内涵),都早已从各

个角度被反复挖掘。而我们所要做的,正是回归原初的视觉世界,直面荷花作为图像本身之变形运动,进而探寻其与聆听相通的诗意之境。

首先,荷花与琴音最为契合的一点正在于二者都是“情境之物”。前文已然提及琴音与环境之间的邻在与另在的关联。莲花亦是如此。虽然单株莲花已颇有可赏玩之处,但真正要赏荷、乃至画荷,仍需进一步将其置于恰切的环境之中,去慢慢品味那弥漫涵开的氛围。这里自然涉及到工笔和水墨写意这两种画法的区别。工笔着重捕捉“实”之形与态,水墨重在铺陈意境,这自不待言。但二者又非截然分化。“形”没有“散”的氛围则僵固,而“境”若没有“实”的刻画则容易流于空洞虚渺。对单株、单朵荷花的写实描绘,多见于宋代。其中代表作当属南宋吴炳的《出水芙蓉图》(赵秀勋 36),其中充满着“小景”所特有的丰富的视觉要素,每一个细节都得到极为精准、细致入微的写实性描绘:荷叶上的脉络、花瓣颜色的浓淡层次、柔美花叶的曲折轮廓,乃至花房中的那一丝丝纤弱的花蕊全都被精致刻画。全画空间层次清晰,实体造型感尤其突出。但如此出色的一幅荷画,却让观者除了精准的“实态”之外,感觉不到多少弥漫的余韵。所有一切都被明确限定于清晰的轮廓和空间架构之中。像是一帧特写的照片,将瞬间凝固,却更无拓展的意味。由此可对比笔法构图皆极为相似的另一幅佚名的《荷花图页》(赵秀勋 38)。虽然其中的荷花形态同样显得静态和限定,但背后衬托着的随风飘动的纤纤水草却无形中平添了画面空间的流动感觉,令凝滞的氛围顿然间鲜活起来。另一幅佚名的《太液荷风图》亦如此(赵秀勋 37),精致、精确的细节在一个更为广阔的环境(翩飞的燕子和悠然游动的水禽)之中展现出生动的氛围。或许正是由此,后世的莲画越来越着重于此种情境特征。当然,画史上亦有将莲花从环境中脱离出来的偶然例证(如明代陈栝的《平安瑞莲图》,郎世宁的《聚瑞图》),但这些作品大多并不成功,亦从反面印证了莲花的情境本性。

不过,以上所描绘的仍然是莲花与环境之间的实在的、“邻在的”关联。从琴音与聆听的角度,我们方得以真正敞开那种“另在”的延展界域。

在历代文献所描摹的种种琴音声境之中,最为切近荷塘画境的似乎正是“轻”而“清”的泛

音。^⑦首先,从表象上来说,荷花之美总是“轻”而淡雅的。即便色泽鲜艳的莲花在日常生活中并不罕见,但在莲画之中,唯有轻、淡方能更好地令花与境交融、共鸣。可以比较恽冰和吴振武的两幅从造型和构图上极为相似的荷画(赵秀勋 59, 60)。恽冰显然在意境上胜出,而关键正是一个“淡”字。对比之下,吴画中过于浓重的花色,既限定了花的造型,又多少使得它们脱离于整幅画的情境之外,单独成为视线的焦点。

同样就琴音而言,“轻”的意境亦需要更高的艺术造诣方可达成。冷谦《琴声十六法》中,“轻”列于首位。“盖音之轻处最难,力有未到则浮而不实,晦而不明,虽轻亦不嘉。惟轻之中,不爽清实,而一丝一忽,指到音旋,幽趣无限。”由此,高罗佩先生将“轻”译作“light touch”,绝妙。轻绝非脱离任何“重”之基础的“浮”,而更是意在“实”中敞开“幽”之深度。所以轻必然要有实与重的寄托。借用希翁的说法,轻之音更能彰显琴音之“物质化”。手指轻触琴弦,发出绵绵不绝的琴声。但这声音虽然呈现出漂浮于空间中的虚幻之感,但同时亦更强烈突显出声源之处的质感和实在意味,《溪山琴况》中说“妙在用力不觉”,正是此意。

画境亦是如此。南朝沈约的名作《咏芙蓉》颇能抒写其中诗意:

微风摇紫叶,轻露拂朱房。
中池所以绿,待我泛红光。

初看起来,这里的图景是色彩斑斓的,有“紫叶”,“朱房”,还有墨绿的池水,满溢的“红光”,不说姹紫嫣红,至少也算得上浓墨重彩了。如何避“重”就“轻”,自然成了诗境的关键。因而需有“微风”和“轻露”的点缀。但单说这二者,似乎又显得过于“轻飘”,乃至“轻浮”了,由此还须有“摇”“拂”这样的“light touch”之力度。而除了南田,还有谁能深得此中诗境之奥秘?且看他的《荷花芦草图》,前景的枯叶和背后的荷花,一浓一淡,一重一轻,一实一虚,巧夺天工,浑然天成。尤其是荷花的造型,可以说“浅”、“淡”到极致,几乎隐没到背景空间里去,但在枯叶的衬托之下,并未全然失却“重”之“触感”,反而平添了画面上的隐约的、无限的深度。

由此敞开“轻”之画境的另一重韵味,即

“幽”,“深”,“远”。要想使“轻”不蜕变为“浮”,除却物质化的触感,尚需营造“幽”之深度。这在咏莲诗意之中亦比比皆是。“荷香风送远,连影向根生”(萧绎《赋得涉江采芙蓉》),堪称描摹莲花之幽、远之境的千古佳句。首句描绘满溢的香气随风飘远,恰似悠扬清越的琴声,又如脉脉的焚香般在宁寂的空间弥散,既拓展出空间的“实”的界域,又展现出声境的无限融合的趋“远”运动。后一句则写“深”。怎样才能达致“深”?单纯隐没不显(不可见)未必就深,相反,真正的深正如《琴声十六法》中的描绘,应该是“不可测”,正如诗意画中的那种开放的、不确定的“悬念”般的氛围。似浅实深,深不可测,当是此中真义。我们平日所见通常皆是盛开的荷花和铺满水面的荷叶,而其根茎则隐没于水下,并不可见。萧绎此诗初看意在突出这个不可见的深度,但单纯描摹隐没于清澈水底的莲根,自然毫无韵味,反倒显得“浅”了(清澈的池水,一览无“余”)。由此要有“影”的介入。影,既是倒影(与“形”对应),但又是隐约晦暗之物(与“实”相对应),它指向着水底的深处,但又在遮蔽的作用下平添了那种“幽暗”的面貌。“生”更绝妙,此种向着隐约“深”处的运动恰好呼应着微风吹送香气的趋“远”的运动。二者珠联璧合,美不胜收。对比之下,同样意在引声入画的王昌龄的“乱入池中看不见,闻歌始觉有人来”(《采莲曲二首》之二)则明显落于俗手。

在莲画之中,能真正达致此种幽、深、远之“高”境的寥寥无几。这首先要求极为高超的笔法和构图技巧。在这个方面,很多人想必会推崇徐渭或八大的作品。尤其是八大的水墨莲花,最擅长以墨色的浓淡层次和自由播撒营造出多变、不稳定、而又多向度的空间形态。但仅就图像本身来说,它的“实境”薄弱,更偏向于图像符号的表达和笔墨程式的游戏,却也是不争的事实。倒是在往往并不刻意求奇的冬心老人的莲画中,我们发现了所谓诗意画的极致。其中既有奥妙的画境,又有高居翰所强调的那种不确定的、充满神秘韵味的故事性。初看起来,金农莲画的最典型笔法即是“形”之实态的彻底消融,花、叶、茎皆以朦胧隐约之“影”的形态呈现(颇有几分“水晶宫殿锁西施”(赵鼎臣)的朦胧之美),进而与环境(水、气、光、风……)更为紧密地融合在一起。这种淡淡的交响,恰似琴音中的“清”之境界,“清者音之主宰。

[……]试一听之则澄然秋潭,皎然月洁,澹然山涛,幽然谷应。真令人心骨俱冷,体气欲仙”(《琴声十六法》)。就此而论,当属《荷塘忆旧图》最有韵味(陈相锋 56)。与别作相比,这里的着墨更加浅淡,枝与茎皆隐没不显,荷叶则彼此渗透交融,远方至为浅淡处几乎与水色相合。花形则更为淡化,几乎仅留存为零星的墨点。如此简约的构图,反而烘托出一股浓浓之深情。面对一望无际的荷塘,默坐的画家陷入了回忆和沉思:

荷花开了,银塘悄悄。
新凉早,碧翅蜻蜓多少?
六六水窗通,扇底微风。
记与那人同坐,纤手剥莲蓬。

一片寂静(“悄悄”)之中,尚有微风吹拂。那种挥之不去的、怅惘的回忆,恰与眼前的淡淡的、朦胧的荷塘画境水乳交融。此情,此景,此境,宛若微茫的琴音,让人沉迷。

尾声:悬停(suspension) 终极的静默

无论“轻”,“幽”,“清”之境如何深不可测,但至高的琴音之境似乎唯有“静”方可描摹。然而,暂且搁置那些关于虚静的种种本体论的玄想和思辨(“大音希声”),难道“静”不就是声之中止、聆听的终止?

固然,琴史上往往流传着种种关于“无声”的美谈,如陶渊明的“无弦琴”(“但得琴中趣,何劳弦上声?”),欧阳修的“若有心自释,无弦可也”,等等。但这些充其量只是传说,至多亦只是心境的写照。实际上,推崇“无声”的人往往是鼓琴的高手。这也说明,真正的无声要在声音本身的意境之中去探寻。它敞开着一一种极为特异的声境形态。

在前文所引述的作品之中,声境与画境的呼应契合是一个基本特征。仍然借用希翁的说法,这里“看”与“听”实现了内在的“同步”(synchresis):它们虽然各有着不同的步调和表现形态,但最终“综合”为一个统一体。那么,能否在荷画中探寻到视-听关系的另一重表现,即不协调、凹陷,乃至断裂和“悬停”?答案是肯定的。果真能够实现此种手法的作品似乎也最为接近“静”之终极意境。

诚如希翁所论(《视听:幻觉的建构》),凹陷

或悬停并非是视听序列的彻底断裂,而是为下一个高潮进行铺垫的暂停或中止(pause)。电影大师往往会采用突然静音的手法,如费里尼《卡比利亚之夜》中那全然静默的森林,黑泽明《乱》中那个漫天飞雪的静默场景。但即便声音中止,聆听却并未终止。在这个空寂而神秘的悬停之瞬间,观众反而在心中聆听到更为强烈的“幻声”(phantom sound)效果,并由此更为关注影像本身的微小细节。虽然“幻声”可以从心理联想的机制上来进行解释,但它却明显启示出画境-声境相关的另一重意味:声音的静止(“无声”)本可以用来作为增强“当下”时刻的戏剧性能量的一个极为有效、乃至本质性的手段。悬停的瞬间,正是诗意画所孜孜以求的那种“富于包孕的片刻”的最高展现。

在谢稚柳先生的荷画中,我们发现了此种悬停时刻的另一重极致表现。他早年的荷画仍以工笔为主,只是到了后期,才逐渐进入水墨境界。对于此种境界,或许可以超越单纯笔法或构图的层次(所谓“恣肆狂放”),而进一步品味其中画境-声境的开阖。其中极品当属千古绝唱《红莲图》(陈相锋 82-83)。满塘荷叶、生机盎然的充实构图在莲花史上并不罕见,以浓重墨气、光影游戏来探寻空间本原的作品亦有先例(如龚贤、李可染),但将二者成功结合在一起的,似乎只有谢先生一人。

遮天蔽日的花叶扑面而来,顿然形成一种威压感,令视线无所逃逸。即便有零星的光线透出,但仍然无法真正缓解此种整体性的压迫感。这一刻,时间凝滞。在盛夏的最深处,我们置身于一一片最浓重的静寂之中。与金农莲画中的那种淡淡的忧郁交响不同,在这里,观者不再仅仅是对境生情,而是全然沉没于境之中。这一刻,耳畔不再有清幽散播的琴声,眼前也不再是淡雅曼妙的荷塘美景。唯有静默。

但下一刻,我们又骤然感到,这并非一片死寂,而是涌动着另一股更为强烈而澎湃的生命律动,这在以往的以“淡”,“清”,“幽”为主导格调的荷画传统中是难以觅得的。这时我们方才明白,那种静寂,那个“充实”的瞬间定格画面,原来是积聚能量的绘画事件。它并非时间的真正终止,而是于悬停的片刻敞开更为丰富的意义空间。

这,不正是《溪山琴况》中所言的“迟”的意境:

未按弦时,当先肃其气,澄其心,缓

其度,远其神,从万籁俱寂中冷然音生,疏台寥廓,若太古,优游弦上,节其气候,候至而下,以叶厥律者,此希声之始作也;或章句舒徐,或缓急相间,或断而复续,或幽而致远,因候制宜,调古声淡,渐入渊原,而心志悠然不已者,此希声之引伸也;复探其迟趣,乃若山静秋鸣,月高林表,松风远拂,石涧流寒,而日不知晡,夕不觉曙者,此希声之寓境也。

注释[Notes]

- ① 引文根据英文本酌情修正。下同。
- ② 同样,如英译者所注意到的,福西永与图像学之间的明显差异亦是理解其“形式生命”概念的一个基本出发点:针对图像学的“解释”立场,他则针锋相对地指出,“阐释之花没有起到美化作用,而是将它遮蔽了”(福西永 37)。
- ③ 为了与德勒兹的“变形”(déformation)概念有所区分,我们将这里的“metamorphosis”译作“变型”。二者内涵虽然相通,但仍有侧重点之不同:变形突出差异的特征,而变型则更为突出演化过程中的关键阶段和环节。
- ④ 值得注意的是,这里同样出现了“根茎”这个《千高原》中的重要意象。
- ⑤ 在当代,似乎仅有法国现象学神学家克里田(Jean-Louis Chrétien)以聆听为视角来深入画境。尤其参见其代表作 *Corps à corps: à l'écoute de l'œuvre d'art*。
- ⑥ 钱钟书先生亦曾结合莱辛和黑格尔的相关论述论述了中国画中此种“富于包孕的片刻”(52)。
- ⑦ 《诚一堂琴谱》中将琴音进一步归纳为散音、按音和泛音三种,其中“泛音脆美轻清,如蜂蝶之采花,蜻蜓之点水也。”

引用作品[Works Cited]

- 高居翰《诗之旅:中国与日本的诗意绘画》,洪再新、高士明、高昕丹译。北京:三联书店,2012年。
- [Cahill, James. *The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan*. Trans. Hong Zaixin, Gao Shiming and Gao Xindan. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2012.]
- 陈相锋《中国画技法图典(荷花篇)》。武汉:湖北美术出版社,2014年。
- [Chen, Xiangfeng. *The Illustrated Book of Chinese Paintings (Lotus)*. Wuhan: Hubei Fine Arts Publishing House, 2014.]
- 米歇尔·希翁《声音》,张艾弓译。北京:北京大学出版社,2013年。
- [Chion, Michel. *The Sound*. Trans. Zhang Aigong. Beijing: Peking University Press, 2013.]

- 吉尔·德勒兹《弗朗西斯·培根:感觉的逻辑》,董强译。桂林:广西师大出版社,2011年。
- [Deleuze, Gilles. *Logique de la sensation*. Trans. Dong Qiang. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2011.]
- :《时间-影像》,谢强、蔡若明、马月译。长沙:湖南美术出版社,2004年。
- [——. *Cinéma II: L'Image-temps*. Trans. Xie Qiang, Cai Ruoming and Ma Yue. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2004.]
- 福西永《形式的生命》,陈平译。北京:北京大学出版社,2011年。
- [Focillon, Henri. *Life of Forms*. Trans. Chen Ping. Beijing: Peking University Press, 2001.]
- 高罗佩《琴道》,宋慧文、孔维锋、王建欣译。上海:中西书局,2013年。
- [Gulik, Robert van. *The Lore of the Chinese Lute*. Trans. Song Huiwen, Kong Weifeng and Wang Jianxin. Shanghai: Zhongxi Bookstore, 2013.]
- 康定斯基《康定斯基论点线面》,罗世平、魏大海、辛丽译。北京:中国人民大学出版社,2003年。
- [Kandinsky, Wassily. *Point and Line to Plane*. Trans. Luo Shiping, Wei Dahai and Xin Li. Beijing: China Renmin University Press, 2003.]
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- 潘诺夫斯基“肖像学与圣像——文艺复兴艺术研究导言”,《视觉艺术的含义》,傅志强译。沈阳:辽宁人民出版社,1987年。
- [Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Trans. Fu Zhiqiang. Shenyang: Liaoning Peoples Publishing House, 1987.]
- 钱钟书《七缀集》。北京:三联书店,2002年。
- [Qian, Zhongshu. *Seven Compositions*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2002.]
- Toop, David. *Ocean of Sound*. UK: Serpent's Tail, 2001.
- 杨公远《野趣有声画》。台北:商务印书馆,1986年。
- [Yang, Gongyuan. *Sonorous Paintings of the Wild Life*. Taipei: The Commercial Press, 1986.]
- 赵秀勋《新编莲荷谱》。北京:人民美术出版社,2012年。
- [Zhao, Xiuxun. *The New Manual for Lotus Paintings*. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2012.]
- 朱良志《南画十六观》。北京:北京大学出版社,2013年。
- [Zhu, Liangzhi. *Sixteen Views on Chinese Literary Paintings*. Beijing: Peking University Press, 2013.]

(责任编辑:王嘉军)