

# 诗意的接受与传统的树立:乔仲常《后赤壁赋图》探微

楚建德<sup>1</sup> 李征宇<sup>2</sup>

(1.中国艺术研究院 艺术系,北京 100029;2.长江大学 文学院,湖北 荆州 434023)

**摘要:**描绘苏轼前后《赤壁赋》与《念奴娇·赤壁怀古》等作品内容的赤壁图,是中国绘画史上源远流长的母题,历代画作层见叠出。乔仲常《后赤壁赋图》运用全景式的构图方式,凸显苏轼在赋文中所体现的诗意旅程,传递了自身对于苏轼赤壁之游、之文、之人的理解与感悟。其作品既忠实地转译了文学作品,又传递了作品的诗意,同时糅合了画家的生命体验。

**关键词:**赤壁图;诗意;接受;传统

**分类号:**J209 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-1395(2018)03-0068-03

宋神宗元丰三年(1080年),苏轼因乌台诗案被贬黄州。在黄州期间,苏轼曾数次造访长江之畔的赤壁矶,屡有佳作,如前后《赤壁赋》《念奴娇·赤壁怀古》等。这些作品文辞优美,寄慨遥深,堪称不朽。后世文人或拟作、仿作赤壁词赋,或赞颂咏叹赤壁之游。赤壁之事在后世的传播与接受过程中,逐步成为经典,通过图像传递赤壁盛事的各种赤壁图屡见不鲜,从赵宋本朝直至当代,绵延不绝,形成了中国文人画历史上独特的赤壁传统。据《中国古代书画图目》《故宫书画录》,现存宋金和明代的以赤壁为题材的画作就达31幅之多,分藏于国内外各大博物馆,著名的有北宋乔仲常的《后赤壁赋图》、南宋马和之的《后赤壁赋图》、金代武元直的《后赤壁赋图》等。纵观整个图绘历史,赤壁图发展轨迹可以分成两个阶段:宋元金与明清至当代。前者从图像转译、诗意接受等方面奠定了赤壁图的基本模式,确立了中国文人画史上赤壁图的传统。在此基础之上,明代的文人画家,特别是吴门画派如文徵明、仇英等大力创作赤壁图。他们在创作中,一方面大力凸显个人体验,另一方面又使赤壁图走上经典化、程式化的道路,最终使赤壁图于清代走向没落。<sup>[1](P84~85)</sup> 鉴于绘画史与学术史的实际,本文以北宋乔仲常《后赤壁赋图》为研究对象,尝试探讨文人画家如何以图像为媒介接受赤壁词赋的诗意,与赤壁图怎样被树为传统的问题。

## 一、《后赤壁赋图》的图像转译

“乔仲常,河中人,工杂画,师龙眠,围城中思归。一日,作《河中图》赠邵泽民侍郎,至今藏其家。又有《龙宫散斋》手轴、《山居罗汉》《渊明听松风》《李白捉月》《玄真子西塞山》《列子御风》等图,传于世。”<sup>[2]</sup> 其《后赤壁赋图》将苏轼游览赤壁的前后过程作了全景式描绘,不同时间、地点出现的人物、景物,被巧妙地组织到一幅画面中。根据相应的赋文,画卷从始到尾大体可分为九段:一,“人影在地”;二,“携酒与鱼”;三,“江流有声,水落石出”;四,“履巉岩,披蒙茸”;五,“踞虎豹”;六,“登虬龙,攀危巢”;七,“登舟放流,有鹤东来”;八,“梦二道士”;九,“惊起而视”。整个画作充满浓厚的叙述性。

从文图结合的方式来看,乔仲常的《后赤壁赋图》在现存赤壁图中是独一无二的,原因在于《后赤壁赋图》全文被拆散成九段文字散题于画作中,文字字数不等,或一行,或数行,书于石头上,树林间,河流里。这种文图并置的方式发端于汉代,六朝时期得到充分发展,比如现存的《女史箴图》《列女仁智图》《洛神赋图》(均为宋或宋以后摹本)都采用这样的构图方式。从形式上看,文字起到了分隔画面的作用,从目的上看,文字的存在是为了增强画面的叙事性。文字与图像组合在一起形成一个个独立的叙述体,文字与山石树木组成的界框既分隔了画面,又

激发观者的阅读能动性。观者可依次观看系列画面,对不同的界框进行整合。在此过程中,故事通过观者的能动整合而渐趋完整。当观者阅读整个画面后,一个连续的故事也由此出现。所以,表面上看,赋文和山石树木组成的界框将这个画面分隔开,九个单元之间的直接联系因为界框的存在而被截断,但实际上,当观者在观看时,一方面界框的存在不断提醒他画面整体的存在,吸引其将视线转向下一幅画像;另一方面,画面空白处赋文的存在又延伸了图像的叙事性,由于所有的文字均出自《后赤壁赋》,文字之间天生的联系沟通了画面,连贯了情节。在此过程中,画面的叙述性充分传递出来,使观者最大程度地接受,从而实现了叙事效应的最大化。比如第一节“人影在地”,图像的表现方面有两点值得注意:一,描绘了人影,这是中国古代绘画史中第一次表现人影的形态,主要是因为赋文中有云:“人影在地,仰见明月,故而乐之,行歌相答。”二,画中苏轼的形象要明显大过其他人,这明显是接续自汉唐绘画中放大主要人物的做法,彰显出主次的地位。一方面,从观者的体验来看,作为一幅无题的画作,如果没有文字的提示,就难以理解画作中人影出现以及放大苏轼形象的原因。另一方面,由于文字之间的联系,作为一篇耳熟能详的佳作,赋文片段的出现,加上手卷的形式能激发观者对下一段画面的兴趣,从而推进了整个叙事过程的完成。

## 二、《后赤壁赋图》的诗意传递

绘画中的诗意,一方面可以通过提炼物象,追求神似,配合观者的知识水平与时代背景的方式,达到诗意的完美传达,比如马和之、武元直、李嵩等人的赤壁图,仅仅描绘苏轼赤壁之游的一个场景(也是最具包蕴性的一个场景)<sup>[3]</sup>,通过以小见大,首先传递赤壁之游的信息;其次,通过赤壁图母题的共性,即表达苏轼旷达磊落的心态,结合读者对于该母题的认识,最终实现诗意的表达——画家通过描绘苏轼泛游赤壁的氛围和意境,传达出自身对于赤壁赋文的思想感悟和精神寄托。毫无疑问,这样的方式存在极大的风险,受限颇多,比如绘画的技法、场景的选择、赤壁母题的传播与接受、民众的知识水平等,任何一个环节出现问题,画家所期待达到的效果就会大打折扣。当然,一旦各个环节配合完美,画作必然成为名垂千古的佳作。另一方面,文字的介入使诗意的表达更加精确,从而使观者接受图像意蕴的风险大大降低。这依然是因为作为时间性媒介的文

字比作为空间性媒介的图像在表现时间中的行动方面具有天然的优势。<sup>[4](P76)</sup>文字的存在,减少了图像被误读、错读的可能,同时帮助观者完成了整个图像的叙事过程,从而为诗意的传递奠定基础,最重要的是文字还能够唤起观者对于赋文本诗意的认识。

乔仲常在《后赤壁图赋》中,用精心编排的赋文和图像构建了苏轼四个阶段的诗意旅程。在长卷形态的《后赤壁赋图》中,赋文被分割为九个部分,与九段不同的图像相结合,文字和图像之间的关系更加紧密,共同完成每个诗意旅程的叙述。

第一阶段,《后赤壁赋图》以第一段“人影在地”和第二段“携酒与鱼”来表现苏轼的隐居生活。当然,此时的苏轼并不是真正的隐居,而是被贬谪,不过这种处江湖之远的生活也可以算得上是一种广义的隐居。赵雅杰据北京故宫博物院藏《缙丝仇英绘后赤壁赋图卷》认为,乔仲常本在第一段之前应该还有雪堂的图像。<sup>[5]</sup>苏轼初到黄州时,曾寓居定惠院,不久又迁至临皋,直到雪堂建成才算安居下来。根据《雪堂记》载,雪堂所在之处原为“废圃”,又因是在大雪时筑成,“因绘雪于四壁之间”,故苏轼将其命名为“雪堂”。苏轼居雪堂,不以为苦,怡然自得,自认为“真得其所居者也”。所以,雪堂所处的位置,其内的装饰,以及苏轼居住时的心态,都体现出一种隐居的范式。而“人影在地,仰见明月,顾而乐之,行歌相答”,与陶渊明的“登东皋以舒啸,临清流而赋诗”遥相呼应,同样展现了隐士的意趣。所以,《后赤壁赋图》对雪堂与“人影在地”的描述,表现了隐士的诗意情怀。

第二阶段,《后赤壁赋图》以第三段“江流有声,水落石出”表现了苏轼赤壁之游的第一个过程。苏轼为什么要有赤壁之游的举动?其目的还是想要借游览山川胜景来排遣内心的愁苦,游览之后,又借诗文抒发内心的所感。在赋文中,这一段描写江山风景最精炼出彩的地方,在于“江流有声,断岸千尺。山高月小,水落石出”四句。其从视觉和听觉两个方面刻画了赤壁的风景,使人有身临其境的感觉。而《后赤壁赋图》同样进行了诗意的描绘。画作中的此图景有三个特点:第一,赋文中并没有描绘出几人卧坐举杯的情景,此场景属于画家的图像再创造;第二,画家将赋文中的“江流有声”“断岸千尺”“水落石出”形象化,用笔十分精彩,特别是用菱格形状倾斜的岩石堆砌,将“断岸千尺”表现得十分妥帖,也因此在山石上与之之前的山水画风格显得十分不同,有了形式化的倾向;第三,在人物描绘上,还是沿用了前

几个场景的惯例,苏轼被画在画的正中心,且比例较大<sup>[6]</sup>。写实的图像与文字一样,共同向观者传达出赋文本身的意境。

第三阶段,《后赤壁赋图》以第四段“履巉岩,披蒙茸”、第五段“踞虎豹”、第六段“登虬龙,攀危巢”和第七段“登舟放流,有鹤东来”表现了赤壁之游的第二个阶段。赋文以第一人称的视角,铺写作者攀登峭壁危岩以及下山之后登舟放流的经过和见闻,笔墨中稍带神秘惊险的意味,情感变化非常丰富,诗意层层推进。游览中,主人公登山涉险的行动都是一个人独立完成,所以当他“划然长啸”,惊起“草木震动,山鸣谷应,风起水涌”之后,触景生情,产生孤独、悲哀、紧张、恐惧之感。全文的感情表现也由之前的适意轻松转为悲哀恐惧。而放舟中流后,恰逢孤鹤横江,又为空寂寥落的环境增添了一丝愁绪,进一步表现了作者孤独寥落的心情。这一段赋文所展现的情节时间跨度大,细节丰富,既有景色的描写,又有声响的记录,所以转译为图像的难度很大。画作中这四个图景的特点有:一,细节的描绘,比如场景四和场景五真实地描绘苏轼独自一人攀岩登石,而且把岩石的形状抽象为变形的虎豹,而场景六则重点描绘了形如“虬龙”的树枝,以及“栖鹘之危巢”,场景七细致地描绘了孤鹤的形态,突出了孤鹤的羽毛以及张开的喙,以切合赋文中“翅如车轮,玄裳缟衣,戛然长鸣”的描写;二,意境的塑造,比如场景六描绘了怪石嶙峋的山岩、虬龙盘结的古树、奔涌的江流等,构图动荡险峻,气氛萧条肃杀,凸显出“悄然而悲,肃然而恐”的情绪,又如场景七构图十分空旷,只有一舟一鹤,大量留白,突出了“寂寥”的诗意。

第四阶段,《后赤壁赋图》以第八“梦二道士”和第九“惊起而视”表现苏轼结束赤壁之游后,回到居所。这段文字主要记录作者的一个梦境,通过梦中与道士的对答,渲染出恍惚迷离的气氛,将梦中的道

士与“掠舟而过”的孤鹤联系起来。这就把整个赤壁之游都置于一个虚幻的梦境之中,现实与梦境,虚幻与真实,混同一片,使全篇笼罩着一种迷离朦胧的意蕴,也反映出苏轼矛盾的思想。对于如此难以捉摸的诗意,乔本依然采用虚实结合的手法。在场景八中出现了两个苏轼,酣卧于榻的苏轼和与两位道士交谈的苏轼,既真实地反映了赋文中的内容,又呈现出虚幻迷离的意境。场景九描绘苏轼从梦中惊醒,开户而视,梦境中的两位道士早已不见其影,只有苏轼一人怅然而立。整个场景大片留白,呈现出一种静谧寂寥的氛围。苏轼对于道士或者孤鹤的追寻,代表着他对于理想人生的追求。绘画所塑造的意境,很好地体现了苏轼在赋文中传递出来的思想。

由于苏轼的传奇人生与洒脱性情,他的文章与经历一起,成为一种传奇,而这种传奇又通过赤壁赋以及赤壁赋图形成一种艺术的传统,文章、绘画与书法一起,每个时代的文人画家都可以进行一定的参与。同时,苏轼在赤壁赋文中倾述了丰富的人生体验与哲理,后世的得意者,可以从他的赤壁词赋中接受到一种建功立业的雄心,而失意者,则可以通过细味赤壁赋文中所生发的洒脱旷达之情得到慰藉。所以,不管秉持怎样的心态与思想,后世文人画家都能够从苏轼那里得到营养,这也就促使他们不断建构丰富赤壁传统。

#### 参考文献:

- [1]巫鸿.废墟的故事:中国美术和视觉文化中的“在场”与缺席[M].上海:上海人民出版社,2012.
- [2]安澜.画史丛书·画继[M].上海:上海人民美术出版社,1962.
- [3]李征宇.顷刻与并置:汉画叙事探赜[J].理论月刊,2012(2).
- [4](德)莱辛.拉奥孔[M].朱光潜,译.北京:人民文学出版社,1979.
- [5]赵雅杰.传乔仲常《后赤壁赋图》研究[D].中央美术学院,2014.
- [6]冯鸣阳.乔仲常《后赤壁赋图》新探[J].国画家,2013(1).

责任编辑 韩玺吾 E-mail:shekeban@163.com