

传统文化中的“潇湘意象”及其美学意义

——以“潇湘八景图”为分析个案^{*1}

叶晓兰

（湖南师范大学，湖南 长沙 410012）

【摘要】：“潇湘八景图”所呈现的文化符号是传统儒家文化与道家出世思想结合后对自然进行“人化”的产物，其文化精神具体化到画作中需要借助一种图式来表达。这种图式选择原型意象、比德意象、文学意象来建构，具有典型化、隐喻化、简约化、诗意化的特点。

【关键词】：潇湘八景图；文化表达；图式选择

【中图分类号】：B2 **【文献标志码】**：A **【文章编号】**：1004-3160（2017）03-0168-05

北宋郭若虚《图画见闻志》载，五代黄筌有《潇湘八景图》传世，但世人多以北宋宋迪为“潇湘八景图”之祖。沈括《梦溪笔谈》云：“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》、《远浦帆归》、《山市晴岚》、《江天暮雪》、《洞庭秋月》、《潇湘夜雨》、《烟寺晚钟》、《渔村落照》，谓之‘八景’。好事者多传之”^{[1]234}。因此，《潇湘八景图》并非一幅单一的绘画作品，而是文人、画家对湖湘地区歌咏、描绘而固化的一种模型和图式，这些模式或图式，构建了古代文学艺术作品中的“潇湘意象”。随着文人不断的参与、引导，文学、诗词中所确立的潇湘意象不断成为诗文、绘画创作的组成要素。虽然宋迪的画作早已失传，但是“潇湘八景图”作为一种绘画图式流传广远，后续的画家王洪、米芾、牧溪、玉涧、张远、董其昌等都有作品流传下来，这种绘画表达不是偶然形成的，而是与其蕴藏的丰厚文化意蕴分不开的。

一、“潇湘意象”的建构

“潇湘八景图”中潇湘意象主要分为两类：其一，自然景观，包括山川河流、花草树木等自然景物和日月星辰、风雪烟雨等自然景象。如“雁落”、“暮雪”、“秋月”、“夜雨”，就通过对自然景观的细致描绘，隐喻的表达遭朝廷罢黜、怀才不遇、谪官远适的郁闷心情。以自然山水为依托，含蓄的表达出痛苦的心理历程和对生命的感悟，以化解内心的苦闷并获得心灵的慰藉。再如“晴岚”、“落照”，这是伤感之地的平静之境，暗示了画家对于高洁人生的追求和对隐逸生活的向往。其二，人文景观，包括儒、道、佛及地方信仰，传说的建筑遗迹，富有地方情韵的生活。如“帆归”、“晚钟”，预示了人的顿悟与觉醒，平淡的小景、旷远的神韵、平和的境界，处处都渗透着禅机、贴合着禅意，隐寓了佛家静心忘物的思想，传递出禅宗特有的精神诉求和心灵体验。以上两个方面，既是“潇湘八景图”的题材内容，也是潇湘的文化内涵，由于古代文人独特的社会地位和现实处境，使得他们借用艺术的手法隐讳地表达出对现实生活的不满和对美好生活的追求。

¹ 收稿日期：2017-02-08

基金项目：湖南省社科基金项目“图式与符号：‘潇湘八景’绘画意境的营造”（项目编号：14YBA266）；湖南省教育厅社科规划课题“潇湘八景图审美空间营造中的诗意追求”（项目编号：14C0727）。

作者简介：叶晓兰，女，湖南岳阳人，湖南师范大学美术学院博士研究生，主要研究方向：绘画美学。

“潇湘八景图”作为一种山水画样式，其画面构成最基本的要素即为山、水、烟云、草木、渔家和舟楫。潇湘图式的山，则以远山为多，山峦平缓，连绵不绝；水，则水泽连片，烟雨迷蒙，江水浩淼；草木，则生长茂盛，江草润泽，树木苍郁；空气，则润泽朦胧，雾气迷蒙，湿气淋漓。故而在“潇湘八景图”的图式选择上画面以平远为主，构图多横向展开，“自然平淡”的人生观、艺术观，凸显了忧思寄山水、贬谪望归返的文化心境，而“潇湘八景图”正是在这种丰富而深刻的文化意蕴下，才得以绽放其独特的艺术魅力。

把意象具体化到绘画作品中需要一种图式。意象建构时画家按照自然界物象的关联来组织构图或依据一定的规则进行创作，画面的描绘，以及使用的艺术语言，都是画家根据个人对自然的感知和表达的需要选择的结果，作品中往往渗透了作者的主观情感和理想色彩。因此，表现“潇湘八景图”必须借助一定的图式，画家和观者通过意象建构的图式去对话，从而实现作品的立意。

二、“潇湘意象”的图式类型

“潇湘八景图”的图式选择按其来源可分为三种类型：

1. “原型”图式

“原型”（archetype）是“一种典型的或反复出现的形象”。^[2]

“原型”主要来自神话传说、图腾崇拜中的意象，如“竹”的原型是有关潇湘的古老传说舜和二妃的。据《博物志》记载，舜在南巡途中，负伤身亡，死于苍梧山上。其二妃娥皇、女英千里迢迢前来寻夫，溯潇水而上，沿紫荆河而下，由于九峰相仿，令人疑惑，终未得见。随哭七天七夜，痛不欲生，于是双双投入湘水。她们的泪水滴洒在竹林间，化作竹竿上点点斑痕，于是这种竹子就有了个美丽的名字——湘妃竹。提到“湘妃竹”，人们心理上总会被唤起一种凄迷的感受。这样，“竹”就是原型，它所引发的特殊意象，使潇湘洞庭几千年来似乎一直笼罩着悲剧气氛。此外，竹还衍生出不一般的文化内涵：四季常青象征着顽强的生命；弯而不折是柔中有刚的做人原则；空心代表虚怀若谷的品格；有节则是高风亮节的象征。竹无疑成了中国文人的化身，文人爱竹，苏子瞻在《于潜僧绿筠轩》里有“可使食无肉，不可使居无竹。无肉令人瘦，无竹令人俗”^[3]的诗句。文人一日也离不开竹子，他们啸聚竹林、宴饮优游，于是，就有了“竹林七贤”和“竹溪六逸”。说到画竹，画家旨在传递竹之气节，五代以前多用勾勒着色法，墨竹起源传始于唐吴道子，自北宋文与可出，文氏一脉随为画墨竹正宗。宋元间名家辈出，如赵孟頫、管仲姬、李衍、柯九思、吴镇、倪瓒等，以文同为宗，形成“湖州竹派”。从原型神话到文人诗画，“竹”的意象已由单一意象发展成为复合意象。“潇湘八景图”中房前屋后、林间四野，许多地方都被画家遍种竹子，画家正是借助“竹”的“原型”来构建潇湘八景的图式。

2. “比德”图式

春秋战国时期产生的“比德”自然审美观，其基本含义是指自然物象美的原因在于能够与审美主体比德，即从自然物象美中可以感受到人的精神道德情操美。“比”就是比拟或象征，“德”就是伦理道德或精神品德。从现有文献看，最早阐述“比德”的是管仲，《管子·水地》中就有以水、玉比德的理论概括。而儒家对“比德”自然审美观论述得更为普遍，仅孔子《论语》中就有多处以山水、松柏比德。有学者指出，“比德与比兴这一传统的艺术表现方式在本质上是一致的。”^[4]屈原《楚辞》继承《诗经》“比兴”传统，抓住“比兴”与“比德”内在联系，以香草配饰比喻个人美德和多才多艺，以美人迟暮比喻报国无门的焦虑。

“比德”的自然审美观及其衍生的托物言志的创作模式延伸到绘画领域并为后世的画家和评论家普遍重视。荆浩《笔法记》以“如君子之德风也”^[5]来评论绘画。孔子《论语·雍也》以“知者乐水，仁者乐山”（《论语·雍也》）的山水“比德”把山

水和人的品格直接联系起来，通过对山水的真切体验，把山水比作一种精神，体现了儒家的道德感悟和自然审美丰富而又深刻的内涵。

3. “文学”图式

湘水清澈秀润，山野郁郁葱葱，美得醇厚，令人陶醉。其自然之美，产生了丰富的文学意象和深邃的美学价值。唐代之潇湘，或贬谪流放，或仕途羁旅，多少文人骚客吟咏潇湘，寄书送别，抒发思古幽情。仅《全唐诗》以潇湘诗题的诗人就有五十多人，数量多达百首，这些诗构成了潇湘有别于他方的文人精神最深邃的底蕴。如孟浩然的“露气闻芳杜，歌声识采莲”^{[6]377}；李白的“尔家何在潇湘川，青莎白石长沙边”^{[6]411}；杜甫的“夜醉长沙酒，晓行湘水春。岸花飞送客，樯燕语留人”^{[6]581}；黄滔的“梦魂空系潇湘岸，烟水茫茫芦苇花”^{[7]1777}。杜荀鹤的“最多吟兴是潇湘”^{[7]1744}一语道出了潇湘是引发诗兴之地，是勾起画家绘意萌动之地。诗人们的诗，使潇湘诗化且更富幻想，依托诗人的佳句，潇湘幻化成诗画的河山，为画家创作“潇湘八景图”提供了绝佳的素材。

自《庄子·杂篇·渔父》和《楚辞·渔父》起，渔父在中国古典诗词中就成了文人理想中的人物，成了审时度势、不与世俗争流的象征，被赋予了超脱旷达、恬淡自适的文化内涵。渔父那看似自在的生活，也成了文人仰慕的生活状态。柳宗元的诗作《渔翁》展现了渔父的自在，《江雪》更是将诗人自我的人格情操熔铸在渔父意象中，在营造渔父意象上给后人开启了一个新的境界。后来，渔父意象不仅出现在诗中，也活跃于词里，南宋陆游就借“渔父”寄托自己的人生理想，如其云：“一竿风月，一蓑烟雨，家在钓台西住。卖鱼生怕近城门，况肯到、红尘深处。潮生理棹，潮平系缆，潮落浩歌归去。时人错把比严光，我自是、无名渔父。”^[8]

三、“潇湘意象”的美学意义

“潇湘八景图”吹奏的是人与自然、人与人和而不同、和谐共生的乌托邦式的田园牧歌，其图式也是一种幽远、静穆、平和、恬淡的南方山水，具有典型、隐喻、简约、诗意的美学特点。

1. 典型化

台湾学者衣若芬研究指出，在“潇湘”山水画演进过程中，其内涵已经超越了湖南地域背景，完成了“在地化”和“抽象化”的转变。^[9]按照常理，绘画作品是不能脱离具体物像而创作的，但米氏父子却不为潇湘的自然之景所拘束，其绘画的目的是对心灵所捕捉到的“美”的诠释和对心灵感受的表达，至于是不是潇湘之山水，是不是潇湘之草木，已无关紧要，这已然是纯粹的文人创作心态。从米友仁现存的《潇湘奇观图》的题跋可知，此图不是画在潇湘，而是在镇江观山水所作，潇湘从此由湖南走向了江南。从米友仁的《潇湘奇观图》、玉涧的《潇湘八景》、牧溪的《潇湘八景》、宣城李氏的《潇湘卧游图》，直至明代董其昌的《潇湘奇观图》可见“潇湘”这一绘画主题在北宋后期已相当固化，并形成了一种绘画定势。至于元明清之际的图式则更远离真山真水，而追求潇湘图式所隐含的意象之美，一如明代董其昌云：“大都诗以山川为境，山川亦以诗为境，名山遇赋客，何异士遇知己，一入品题，情貌都尽”^[10]。将“潇湘”图与文合二为一，后世画家即便未到潇湘亦可塑造潇湘意境。

2. 隐喻化

潇湘的人文故事，如湘妃坚贞的爱情、屈贾的贬谪之怨、陶渊明的世外桃源等共同构成了“潇湘”意象群。“潇湘”意象有时是显性的，有时是隐性的，因人、因时、因地时常变化，并不是所有以潇湘为题材的绘画都具有同样的主旨。但是画家往往意味深长地选择与自身境遇相符的主题，使画面主旨主动转向自己想表达的观念。通过引用诗歌、典故，绘画获得这样一种潜能，它几乎可以对人类体验的任何方面做出隐讳的评论。潇湘意象的多种导致了作品含义的模糊化、隐喻化，“潇湘八景图”

的图式也由此成为解读潇湘的隐喻的“文本”。

平远山水与忧郁主题之间有着天然的联系，“平远山水可能暗示着靠近江河湖泊的隐逸生活，可能表达出对等级和礼仪没完没了的关切的一种暂时解脱”。^[11] 宋迪在北宋为官，曾卷入王安石与司马光的新旧党争，因反对王安石新法被暗算而遭罢黜，此后，他还因三司使院火灾连累被贬免职。或许宋迪忿而不能言，遂以《潇湘八景图》讽喻之，潇湘的平远之景是如此恰当地表现了宋迪当时的心境，其立意与杜甫流落潇湘的忧愤之文思颇为相通，读诗读画，心中竟满溢悲凉之意。

《诗经·小雅·鸿雁》有“鸿雁于飞，集于中泽。之子于垣，百堵皆作。虽则劬劳，其究安宅？”^[12]的吟唱，“雁”作为流民的象征首先在文学中确立。随着我国流官制度的确立、隐逸文化的不断发展，这一意象不断得到强化，并逐渐演变为文人远谪的象征，有着强烈的精神指向。古人认为，秋雁南飞，飞到衡山回雁峰北就栖息在湘江下游，过了冬天再飞回北方，可见湘江只是鸿雁的客居之地。杜甫晚年困守潇湘，所作诗歌犹如孤雁悲鸣，杜牧、钱起等人咏雁诗句，也无不有着远离政治权力中心、贬谪他方所产生的迷茫和哀怨。苏轼的“时见幽人独往来，缥缈孤鸿影”^[13]则将这一意象推向更加成熟的阶段，雁进一步演化为“幽人”、“高士”的象征。而宋人施宜生“欲下未下风悠扬，影落寒潭三两行。天涯是处有菰米，如何偏爱来潇湘？”则微妙地传达出作者徘徊于两难情境，在煎熬与抉择中超越了个人和国家利益的羁绊，通过一条两难的荆棘之途建构了他趋近于完美的儒家道德世界。浓重的宿命般的悲情使得这一类绘画题材不再显得寥落、清冷，反而呈现出某种激烈、昂扬的精神。因此，“雁”之意象在文人心中具备了新的指征，这种新的审美意象寄托着人们深层次的精神体验。

3. 简约化

平远山水因其画面中心聚焦点的后退与消失，令观者的视线在图式的虚幻空间里无所定止。宋迪“尤善为平远山水”^[1]234，其“洞庭山水样”亦为层峦叠障、布置茂密的全景式平远山水。而在南宋，这种全景式平远构图被改变，代以去其繁章，采其大要的“以小见大”的截取式。因为山水的抒情性特点，画家要更好的表达情感必然会对山水画中的写实手法和全景构图进行革新，同样，这种革新也体现在花鸟画的折枝构图中。小景构图更有利于情感的抒发，这一点，在后来的八景图中表现得较为明显，如夏圭的《潇湘八景图》就是小景式构图，以轻灵淡雅的水墨作画，画面简洁空灵，表现了一种静谧之美。而牧溪、玉涧的《潇湘八景图》更是将这种简洁空灵推至极致，以最为清淡简约的形象传递着最为幽长深远的神思。《松斋梅谱》这样评价牧溪的作品：“皆随笔点墨而成，意思简当，不费妆缀”，^[14]其《平沙落雁图》更是淡之至极，画中以大片的留白来表现空旷的水景，除了几只身小如豆的野雁和一抹远山，几乎空无一物，画卷弥漫着空灵清寂、疏阔渺远的韵味，传递出禅宗特有的淡泊宁静。

简约化还表现在笔墨和色彩的简化。如“米氏云山”笔墨的简括淋漓，是胸中臆气的抒写，也是文人超脱现实矛盾，追求艺术本体意义的表现。这种淡墨点染的出现，标示着“潇湘八景图”已完成了从对现实客境的关注转向为对主观感受的抒发。此时的潇湘已变得更为抽象，它不是具体的潇湘，而是人文观念之境。从色彩上来说，自然界的多彩都简化为灰色。一年分春夏秋冬，一天有晨午昏夜，若把两者比照，那么“秋”对应的则是“昏”。秋和黄昏是文人最喜欢做文章的时令，其中隐含了大量的审美信息，如“万里悲秋常作客，百年多病独登台”^{[6]559}、“夕阳无限好，只是近黄昏”^{[7]1361}。在表现诗人悲凉凄楚、清冷销魂的心境时，秋和黄昏非常有说服力，但秋和黄昏通常是一种温暖的橙黄色调，八景图的作者却避而求其他，用纯粹的墨色去表现，这种灰色调的图像更加深了观者的惆怅。

潇湘八景图式中简洁的构图、抽象的笔墨、哲思的色彩，以及对简淡空灵之美的追求，是一种宇宙关怀意识的引入和文人家国之思向更深邃精神领域推进的结果。

4. 诗意化

邓椿《画继》言：“宋复古‘八景’皆是晚景，其间《烟寺晚钟》、《潇湘夜雨》颇费形容。钟声固不可为，而潇湘夜矣，

又复雨作，有何所见？盖复古先画而后命意，不过略具掩霭惨淡之状耳。”^{[16]373}潇湘之水，不仅流淌在潇水、湘水一带，还流淌在画家的心里，它能让人时时都可安顿在诗意的世界里。因此，邓椿接着又说：“后之庸工学为此题，以火炬照缆，孤灯映船，其陋浅可恶。”^{[15]373}八景中直接示意季节的只有“秋月”之秋、“雁落”之秋、“暮雪”之冬三处，其它多为一日中从黄昏至夜晚的特定时间，如“帆归”（傍晚）、“暮”、“夜”、“晚”、“夕”，这与其说是四季，毋宁说是日、月、云、霭、雨、雪等天气。“八景”给人的印象的确是清冷的，如同在茫茫暮色中，待归的人在寻求生命的归宿，色彩是冷寂的，图像是虚无的，有明有晦，冲融而缥缈。冷的世界，人方能从热闹中脱离，对于人生，有了冷静思考。远，有无穷之意，无穷之意生出神往之感，面对那一片空虚，观者顿觉水天辽阔，发人幽思而萌生出无限诗意。

“雨”，在诗人看来是极富情韵的，听雨是寂寞人的事。下雨时，雨落在瓦楞上、芭蕉上、碎石地上，寂寥而又闲适的主人，在夜里听着雨打芭蕉，是寂寞，更是平和。面对那永恒的飘零感，那悠悠无住、吾谁与归的人生终极问题，外在的一切皆已遁去，“悲欢离合总无情。一任阶前、点滴到天明”^[16]，在这雨声中，心灵得到了慰藉。“潇湘八景图”追求的是一种绚烂之极归于平淡的诗风和水墨渲染的平和中正、蕴含诗意的审美趣味。

流淌了千年的潇湘之水用其清寂空灵、平和宁静，抚慰了失意人的心。潇湘山水不仅走进诗文，也融入画卷。宋迪是一个开始，其后的画家对于潇湘八景的解读更为深沉细腻，恰如那变幻莫测的潇湘烟云，潇湘山水因无数描摹主体的主观感受而被赋予了无比丰富的文化内涵，这也是“潇湘八景图”持续散发魅力的原因所在。

参考文献：

- [1] 熊志庭，刘城淮，金五德. 宋人画论[M]. 长沙：湖南美术出版社，2000.
- [2] 诺思罗普·弗莱. 批评的解剖[M]. 陈慧等译. 天津：百花文艺出版社，2006：142.
- [3] 宋诗鉴赏辞典[M]. 上海：上海辞书出版社，1987：349.
- [4] 王世德. 美学词典[M]. 北京：知识出版社，1986：253.
- [5] 何志明，潘运告. 唐五代画论[M]. 长沙：湖南美术出版社，1997：249.
- [6] 全唐诗（上册）[M]. 上海：上海古籍出版社，1986.
- [7] 全唐诗（下册）[M]. 上海：上海古籍出版社，1986.
- [8] 唐圭璋. 全宋词（第三册）[M]. 北京：中华书局出版社，1965：1595.
- [9] 衣若芬. 漂流与回归：宋代题“潇湘”山水画诗之抒情底蕴[A]. 第二届宋代文学国际学术研讨会论文集[C]. 南京：江苏教育出版社，2003：178-190.
- [10] 赵启斌. 中国绘画史上的潇湘图（下）[J]. 荣宝斋，2003，（6）：195.
- [11] 邱才桢. 潇湘何以成怨？诗画交融中的艺术史还原与阐释——评姜斐德《宋代诗画中的政治隐情》[J]. 装饰，2010，201（1）：84.

-
- [12] 于夯. 诗经译注[M]. 太原: 书海出版社, 2001: 133.
- [13] 唐圭璋. 全宋词(第一册)[M]. 北京: 中华书局出版社, 1965: 295.
- [14] 卢辅圣. 中国书画全书(第二册)[M]. 上海: 上海书画出版社, 1993: 702.
- [15] 图画见闻志·画继[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2000.
- [16] 唐圭璋. 全宋词(第五册)[M]. 北京: 中华书局出版社, 1965: 344.