《九歌》诗画变体的审美文化内涵

吴福秀

(湖北师范大学 文学院, 湖北 黄石 435002)

【摘要】:《九歌》是战国诗人屈原根据楚地祭祀乐歌编写而成的骚体歌诗,它从诗意构成到后来的图式转化,反映出许多接受美学特征。这种以文学作品为题材进行绘画创作的过程,实际上是文学作品在传播过程中不断汇集、整合,又不断分化,形成新的变体的过程。探讨这一文学变体现象对深入诗画文学研究,拓展中国古代文学与文化的研究具有重要的意义。

【关键词】: 诗画研究 《九歌》 《九歌图》 审美文化

【中图分类号】 I206. 2/. 4 **【文献标识码】** A **【文章编号】** 2096-3130(2019)06-0001-04

《九歌》是战国诗人屈原根据楚地祭祀乐歌编写而成的骚体歌诗,也是诗画变体现象最为突出的代表题材。从存世文献记载来看,不同时代的《九歌图》在表现形式上有很大的差异。作为一种歌诗艺术,《九歌》在诗画传播的过程中表现出许多异于原诗文本的地方。本文拟对《楚辞·九歌》诗画传播的这一变体现象进行探讨,并进一步深化这一方法在诗画文学研究中的应用。

一、联动审美与程式化——《九歌》诗画变体的美学视点

诗画理论相通互融的一个重要基点是语象,根据朱先树先生在其《诗歌美学词典》中的定义,语象一般以词或句子等载体形式来体现^[1]。以《九歌》为蓝本进行绘画创作,这一历史最早可追溯到汉代画像砖,其后有宋代的李公麟、马和之,元代的赵孟頫、张渥,明清时期的文徵明、仇英、陈洪绶、萧云从等,近现代著名画家徐悲鸿和傅抱石等都有以《九歌》为题材的绘画作品。“从原则上说,绘画依赖于感受器官,感官被看作是人与人之间交流的一种自然的和既定的方式。”^[2]而歌诗作品则以丰富的色彩,各种视觉、听觉、味觉和嗅觉上的综合体验得以实现。

(一) 歌诗语象的联动审美

根据洪兴祖在《楚辞补注》中的记载,屈原被流放的时候曾见过楚先王庙以及公卿祠堂,他在休憩其下时看见了壁画上的图,于是作书于壁上^[3],这就是《天问》诞生的前后始末。与《天问》因图而书,“图文交织”^[4]的特点相比,《九歌》更多地表现了三维立体的鬼神世界。从《九歌》的诗意构成到图式转化,主要借助了视觉、听觉、味觉和嗅觉等丰富的语象。

《九歌》中经常出现表现色彩或能够引起色彩联想的词语,如白蘋、紫贝、琼芳、杜若、芙蓉、秋菊、春兰等,这些色彩缤纷的诗歌意象,很容易引起人们的视觉联想。其次,歌诗中的女子体态婀娜,美艳动人,她们或“美要眇兮宜修”,或“荷衣兮蕙带”,令人浮想联翩。再次,歌诗中还描写了琳琅满目的各种物件,如紫坛荔壁、芳椒成堂、桂栋兰橑等,诗中华贵典雅的屋宇环境,衬托出主人公高洁不俗的品性。此外还有各种场景描写,如“袅袅兮秋风,洞庭波兮木叶下”^[5],各种诗意的语象转接自然,画面感极为强烈。无论是《东皇太一》中的迎神、娱神场面,还是《国殇》中短兵相接等战争场面的描写,故事画面与人物转换过渡自然,诗意在布景切换中自由流泄,给读者带来无限的审美想象空间。

除了丰富的视觉语象之外,《九歌》还综合使用听觉、味觉、嗅觉等不同语象表现内在审美主题。如诗中出现了枹、鼓、竽、瑟、箫钟、虞、篪等多种乐器,还有时而舒缓,时而紧凑地巫覡的演唱。“蕙肴蒸兮兰藉,奠桂酒兮椒浆。”^[3]描写了各种美食佳酿,其典雅的诗歌语言刺激着读者的味觉体验。再如诗中的兰汤、彩衣、绿叶、素枝等动感、触感、画面感纷至沓来,让人在赏心悦目之余,还能感觉到沁人心脾的香气扑面而来。伴随着读者的阅读体验,音声、美味、芳香,各种语象糅合在一起,产生了深刻的联动效应。《九歌》正是在各种诗本体语象的综合作用下,激发了读者丰富的联想。

(二) 诗画传播的程式化

诗画艺术的互相摹仿与借鉴是一种审美接受过程。莱辛在其《拉奥孔》中描述了两种摹仿艺术,第一种是诗人以艺术家的作品作为“摹仿对象”,或者艺术家以诗人的作品作为摹仿对象,第二种是诗人和艺术家都以同一对象作为摹仿对象,但其中的一方却借鉴了另一方的形式或风格。^[5]在这两种模式中,他认为前一种是形成诗本质的一般性的摹仿中的一部分,“他作为天才而创作,他的题材可以是另一门艺术的作品,也可以是大自然的作品。”^[5]在这一点上,绘画与诗歌作品具有惊人的相似性。“一个画家的创作生涯,一个流派的作品,乃至绘画发展的本身,最终都走向一些代表作品”^[2],而在这些代表作中,人们获得了之前一直孜孜以求的某些精神内涵。

第一,在《九歌》诗画传播过程中,李公麟是“作为天才而创作”的第一种,傅抱石认为,在所有的《九歌图》绘画作品中,李公麟所画的《九歌图》最具有创造性。李公麟“扫去粉黛,淡毫轻墨”的白描画法受顾恺之的影响较大,它依靠曲折而富有韵律变化的线条,“不施丹青而光采动人”,苏轼曾赞其“胸中有千骊,不惟画肉兼画骨”。虽然二者同出一题,后来出现地大量以《九歌》为题材的绘画作品多是在李公麟基础上的临摹品或是再创作。这种“独创性的摹仿”因而也成为诗图语象的一个重要程式化方向,为诗画传播的审美艺术提供了一种很好的思路。

第二,关于屈原像的形象考察,萧云从在其《楚辞图自序》中描述屈原石像和张僧繇所绘的屈子像时,说其“丰下髭旁”^[6]。元代赵孟頫所绘的屈原像形象塑造上显得年龄略长,他侧身而立,衣袍自然垂现,双手合抱于前胸,神态安详。张渥的屈原像造型与赵孟頫所绘的屈原像近似,眼神略微下视而神情愁苦。陈洪绶的屈原像以《涉江》和《渔父》中的描写为依据,人物形象瘦长而神情憔悴,长冠宽衣带剑,整个画面布局、场景搭配合理,画出了屈原内在的精神,近现代以来很多屈原画像的造型都受到了陈洪绶的影响,借图画体式突出表现人物精神或内在情绪也成为诗画传播的一种重要造型程式。

第三,学术界对相关问题的解读直接影响到文学作品的绘画转换。绘画作品的立意、结构框架以及人物形象的塑造都受到这些因素的影响,因而由学术观点影响而产生的艺术多样性成为诗画传播程式的第三个重要特点。从命名方式和画法来看,历代《九歌图》都不同程度地受到了东汉学者王逸的影响。王逸在注释《礼魂》时说《九歌》之“九”,“言祠祀九神”^[3],这些观点直接影响了后来《九歌》在语图转化中的分段,如李公麟绘写的《九歌图》,从《东皇太一》到《山鬼》共分九段,这是对《九歌》之“九”的回应,但他的整个图本中,《国殇》和《礼魂》两篇并未入画。王逸在《楚辞章句》中说屈原被流放时“愁思怫郁”,因而才有了《九歌》的创作^[3],在王逸观点的影响下,元代张渥绘写的两本《九歌图》,都是以屈原像配《渔父》诗。明人陈洪绶更是在《九歌》各图本之后另绘了一幅《屈子行吟图》,以回应王逸在章句中对《九歌》的解读。除此之外,李公麟绢本《九歌图》六图的分图,明显参考了梁昭明太子《文选》的分类结构。学术界普遍认为《九歌》所祀“云中君”为云神,故历代画家笔下的“云中君”都立于云端等等,都不同程度地受到了学界研究观点的影响。

二、从歌诗到图式的审美转变

(一) 诗画形式对原诗本体的消解

从李公麟开始,《九歌》作为绘画题材倍受青睐,人们对这部作品的理解不断融入时代的元素,在图式的安排上也不断变化,如辽宁省博物馆藏的《九歌图》,左边绘图,右边附以诗文,分别描绘了从东皇太一到山鬼等九段不同的场景,图文并茂地再现了

楚人祭祀鬼神的场面,对礼乐场景的刻画成为这些画面的主体。另一时代稍晚的《九歌图》由元代后期的画家张渥所作。其画模仿李公麟画以虚写实,正面表现歌词中咏唱的各位神仙形象。张渥画虽然也使用白描手法,但几乎没有绘写图式背景,而是着力表现人物的形象,其线条遒劲有力,笔力深透。由于歌诗文本与绘画存在想象和视觉方面的差异,加上不同的画作者对不同时代、不同作品的理解,他们在图解文本的过程中会受到各种因素的影响,展现在他们笔下的场景内容也各不相同。我们把这种差异转化称之为“消解”。

第一种是转化式消解。所谓转化式消解,就是直接将原歌诗文本中所着力表现的主题内容以视觉的形式呈现在观赏者的面前。其中虽然有对原歌诗的解读,但解读过程中尽量避免改变原诗本意,力求客观而完整地展现原诗全貌。如《清河书画舫》说李公麟的《九歌图》民间本“实全本也”^[7]。吴升在《大观录》中说李公麟所绘山水木石、舟车屋宇等,均极为“纤细”,而其人物则施“浅绛色”,图景“各随歌所述次”而描摹^[8]。李公麟采用中国水墨画的表现形式,对《九歌》中的六篇进行了绘画转化,力求再现诗中的场景,营造出不同的诗歌氛围。不同的篇章通过不同的布局、场景来表现,水墨画利于表现墨色于湿浓淡带来的变化,使整幅画在风格上显得十分和谐而具有层次感。

第二种是想象式消解。所谓想象式消解,也就是绘画创作时一方面要参考原诗本体语象,另一方面在人物、场景、细节上加入作者适当的想象,如李公麟的内府本《九歌图》即为此典型。据张丑《清河书画舫》记载,李公麟此本“止白描鬼神之像而无景界”,但其笔法纯熟,如行云流水,乍看似觉平常,细品方能见其“六法”^[7]兼具,画卷不仅参考了原歌诗中的人物形象描写,还融汇了画家丰富的想象,这一转化不仅局限在本能脑的活动区域内,还经过了心灵脑的想象式重构及加工。明末陈洪绶的《九歌图》整套画卷共十二幅,但其中只有“云中君”一幅是正面绘写,其余的图本则是侧面描绘人物形象。高居翰在考察陈洪绶的《九歌图》中湘夫人的形象时认为,画中湘夫人的背向姿态处理暗示着一种“内向”,或者是不愿理会观者感受的一种情绪外化^[9]。

(二)歌诗内容的图式转化

《九歌》从歌诗到图画,内容也出现了许多变化。首先是关注焦点的变化。如陈洪绶《九歌图》前十一幅的构图,人物在画面中所占的空间位置比较小,人物的四周留有大量的空白,这种处理方式弱化了观赏者对人物形象的极度关注,给读者留下了无限的想象空间。再如《东皇太一》中描写了一场盛大的祭祀场面:“灵偃蹇兮姱服,芳菲菲兮满堂。五音兮繁会,君欣欣兮乐康。”^[3]原歌诗中并没有对东皇太一这个形象进行突出展示。而张渥的《九歌图》在表现这一场景时,特别突出了东皇太一这一形象,在他的图本中,东皇太一颇有王者风范:他头顶戴一小皇冠,衣袍飘飘浮动,神情肃穆,他的身后紧跟一位身形小巧的天女,以衬托其高大英武^[10]。

其次是歌咏主题的转化,如大司命由司命之神向长寿之神的转化。洪兴祖说:“《史记·天官书》,文昌六星,四曰司命。《晋书·天文志》,三台六星,两两而居,西近文昌二星曰上台,为司命,主寿。然则有两司命也。”^[3]原歌诗描写了大司命出天门,乘云而降的场景。“何寿夭兮在予……愁人兮奈何?愿若今兮无亏。故人命兮有当,孰离合兮何为?”^[3]歌诗中似乎把人们对长寿的渴望和生命的咏叹紧紧联系在一起。在后来的诗画转化过程中,长寿这一主题得到了极大的发挥,如张渥所绘的两本《九歌图》中,大司命是一位和蔼可亲的长者形象,画中的老人背略前倾,他双手拄着拐杖乘云而降,笑容可掬,体现出一种“老冉冉兮既极”的诗意^[10]。这些绘画打破了中国文化传统中司命大神威武而庄严的程式化描写,而形成了更贴近世俗生活的慈眉善目的长者形象。

再次是人物性别的转化,如郭沫若将少司命看成是司掌恋爱的处女神,矛盾从“满堂兮美人,忽独与余兮目成,悲莫悲兮生别离,乐莫乐兮新相知”^[3]等歌词中分析少司命为恋爱之神。但张渥没有将少司命画成女神,而是将其画成了一位严肃的男神形象。他一只手握着笔,另一只手拿着纸卷,上海本和吉林本都在少司命身旁画了一个少年,上海本中的少年拱手而立,吉林本中的少年手持宝剑^[10],端正而庄严,合理地展现了歌词中“竦长剑兮拥幼艾,荪独宜兮为民正”^[3]的意蕴。

复次是审美形象的转化,如河伯在绘画作品中的形象转化。《楚辞·天问》称:“胡射夫河伯,而妻彼雒嫫”,王逸注:“雒嫫,水神,谓宓妃也。”^[3]郭沫若据歌词“送美人兮南浦,波滔滔兮来迎”^[3],推测河伯是一位男性神祇,并曾经和洛神相恋^[11]。他住在

豪华寝殿，“鱼鳞屋兮龙堂，紫贝阙兮珠宫”^[3]，出则“乘白鼋兮逐文鱼，与女游兮河之渚”^[3]。张渥在上海本和吉林本中舍弃了原河伯的风流倜傥形象，而改为河伯盘腿曲坐在白鼋背上，他抓住歌词中“乘白鼋兮逐文鱼”这一典型特征，将他描绘得威严而有力，着力展现了其威震河妖的英雄气概^[10]。应该说，张渥对河伯形象的改造，更符合人们对河神形象的审美期待。

最后是时代主题的转化。屈原笔下的山鬼是一个多情浪漫而富有野性美的女性形象，她乘坐着挂有桂旗的辛夷车，“含睇凝笑”。吴道子在原歌词的基础上进行了改造，把山鬼画成一个形似恶魔的力士，他肩扛锋利的武器，凌空腾跃。从宋代的李公麟将山鬼画成半裸的女性形象之后，明代以前画家笔下的山鬼或男或女，形象不一而足，并无统一的标准。清代学者顾成天认为山鬼即“巫山神女”。现代画家徐悲鸿一方面承袭了原作中“被薜荔兮带女萝”，骑赤豹行于山涧的传统画法，另一方面又将山鬼画成了赤裸的女性形象。从此以后，很多题为“山鬼图”的绘画变成了“美女加野兽”式的构图^[12]，山鬼含睇而笑、善感而多情的精神美不再显现，女性的肉体美似乎更能满足现代人的审美需求。

(三) 屈原精神的美学审视

以文学作品为题材进行绘画创作的过程，实际上是一个文学接受的过程。这一过程直接反映了文学作品在传播过程中不断汇集、整合，又不断分化，形成新的变体的过程。从诗画传播的角度看，《九歌》的诗画变体反映出许多接受美学特征。司马迁在《史记·屈原列传》中说屈原“其志洁，故其称物芳。其行廉，故死而不容。自疏濯淖污泥之中，蝉蜕于浊秽，以浮游尘埃之外，不获世之滋垢，皜然泥而不滓者也。推此志也，虽与日月争光可也。”^[13]可见，屈原这一人物形象很早就扎根于中国文化传统之中，因而也成为重要的画学审美对象。宋代以后，以屈原及其《九歌》为题材的各种绘画作品逐渐增多，如《屈原渔父图》《屈子行吟图》等。

《九歌》的诗画传播有几个重要的特点：一是《九歌》在古代社会的传播范围基本上囿于社会精英层，相应画家也多为文坛巨匠，诗画兼擅。他们或追思屈原，或抒写己怀，以不同的艺术形式表达对屈原的接受与赞赏。二是历朝易代之际，那些前朝耆旧、不满异族欺凌的文人仕子们都需要在心灵上寻找慰藉，他们通过绘写《九歌》来寄托自己的心志。如宋代遗民谢翱在西台痛哭，借吟诵《九歌》以悼念爱国志士文天祥等。明清时期的学者在总结这一文化现象时认识尤为深刻，如明代的何景明曾说：“逊国臣有雪庵和尚者，好观《楚辞》，时时买《楚辞》，袖之登小舟，急棹滩中流，朗诵一页，辄投一页于水。投已辄哭，哭未已又读，读中卷乃已，众莫测其云何。呜呼！若此人者，其心有与屈大夫同抱隐痛者矣。”^[14]文中所述南宋谢翱、明代雪庵深爱故土，忠于旧主事迹的记载，深见屈原精神的影响。故郑振铎在收集萧云从绘《离骚图》乙酉刊本十卷三册时称：“尺木为明遗民，故绘《离骚》以明志。”^[15]可见，屈原这一人物形象在诗画传播的过程中已逐渐发展成为一种独特的文化现象并成功地引起了人们的关注，这体现了诗画文学传播过程中文学固像模式化^①的影响。

三、结语

由于诗歌文本与绘画艺术在形式和表现手法上的差异，加之画家又受到个性心理、不同时代特征等因素的影响，转化式消解与想象式消解为实现诗画文学作品的创新做出了巨大贡献。诗画文学传播中的变体现象，体现出诗图语象转化的“间隙”与错位，对“间隙”的补足使作品的审美意义随暗隐的读者转换而产生。

参考文献：

[1] 朱先树. 诗歌美学词典[Z]. 成都: 四川辞书出版社, 1989: 308.

[2] [法] 梅洛-庞蒂. 眼与心[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1992: 75, 74-75.

[3] 洪兴祖. 楚辞补注[M]. 北京: 中华书局, 1983: 85, 65, 56, 84, 55, 56-57, 71, 70, 72, 99, 78, 77, 77-78.

-
- [4]何继恒. 论《九歌》文学与图像的关系[J]. 南昌大学学报(人文社会科学版), 2017(6): 120.
- [5]莱辛著, 朱光潜译. 拉奥孔[M]. 北京: 人民文学出版社, 1982: 46.
- [6]萧云从. 离骚图[A]. 楚辞文献集成: 册二九[C]. 扬州: 广陵书社, 2008: 621-622.
- [7](明)张丑. 清河书画舫[A]. 卢辅圣. 中国书画全书: 册四[C]. 上海: 上海书画出版社, 1993: 280.
- [8]吴升. 大观录[A]. 卢辅圣. 中国书画全书: 册八[C]. 上海: 上海书画出版社, 1993: 402.
- [9]高居翰. 山外山: 晚明绘画[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2009: 310.
- [10]陈池瑜. 张渥的《九歌图》与神话形象[J]. 清华大学学报(哲学社会科学版), 2009(4): 115-123, 121, 121-122.
- [11]郭沫若. 屈原赋今译[M]. 北京: 人民文学出版社, 1953: 30.
- [12]张克锋. 屈原及其作品在绘画创作中的接受[J]. 文学评论, 2012(1): 85-86.
- [13]司马迁. 史记[M]. 北京: 中华书局, 1982: 2482.
- [14]杨金鼎主编. 楚辞评论资料选[M]. 武汉: 湖北人民出版社, 1985: 19.
- [15]郑振铎. 郑振铎美术文集[M]. 北京: 人民美术出版社, 1985: 331.

注释:

1 文中所说的文学固像模式化是笔者对诗画文学研究的个人思考, 详见拙作《王维辋川诗画传播的孳点透视》。