

# 中国古代画记的审美特点与读图启示

陈惠琴\*

## <目次>

- 1、序
- 2、本文
  - 第一、题图忆旧 情景相生
  - 第二、题图写人 品貌俱存
  - 第三、题图评艺 艺理融摄
- 3、结语

## 1、序

据中国出版科学研究所公布的“全国国民阅读与购买倾向抽样调查”结果显示，5年来国民的读书率持续走低，阅读率总体呈下降趋势。我国国民有阅读习惯的仅占5%左右，同时只有不足1000万人喜欢阅读小说、诗歌和戏剧等文学作品。而另一方面，由于“图”给人们提供的视觉愉悦和阅读的轻松与快感，图书出版业在“读图时代”这一概念的推动下，书籍的图文并茂已经成为出版行业最基本的追求。面对这种现象，人们会追问：在可以自由阅读的年代，为何人们反而渐渐远离了文字阅读？人们会批评：读图是一种浅层次的、以简单轻松甚至娱乐性为最高追求的阅读形式。确实的，形象的视觉感知永远代替不了深邃的逻辑思维，生动的画面带来的审美愉悦也永远代替不了抽象文字产生的更高层次的美感。但是我们不能否认，随着现代生活节奏的加快，随着各种图象媒体的发展，人们的阅读内容和方式都与传统的阅读大不相同，“读图时代”的到来是必然的。

\* 北京师范大学文学院 副教授

尽管它不能成为美仑美奂的文化春天，但也是时代文化的一道风景。可以说，读图是时代使然，关键是怎样读图。许多学者都在用他们的实践引导着读图时代、探讨了读图的艺术，比如杨义的《文学与图》、陈平原的《看图说书》、朱良志的《国画背后的世界》等。本文试图通过古代画记审美特点的分析解读，希望对当代读图有所启示。

## 2、本文

画记，从文体上说，是杂记散文中的一类，主要记叙观画的所见、所感以及与画作有直接关联的人和事。从接受美学角度来看，画记是创作意识由画家流向作品、由作品流向读者、由读者再流向作品的循环往复的过程，是接受主体对画作意境及相关人事的一种独特的再现与阐释，它具有鲜明的记事性和客观性，也表现出一定的写意性和抒情性。说白了，图是可以用视觉来“看”的，也可以用文字来“读”的，画记就是读图的文章，因此跟我们今天的“读图”有了某种关联。

可以说，读图也是一种创造，一种借文字转译图像、又将图像文学化的创造，一种和我们生命息息相关的创造。阿尔维托·曼古埃尔在《意象地图》中云：“对于有视觉的人而言，生命的故事都在一幅展开的画面卷轴里，画面是视觉捕捉的，并且被其他感官强化调整，其中的含意不断改变，从而建构起一套从画面转换成文字，从文字转换成画面的语言。我们便借这套语言来掌握、理解自己生命的存在。”<sup>(1)</sup>那么，中国古代画记作家是怎样读图的？他们是怎样把画面转译成文字以便让观看者看清其中的故事或者意思？他们又是怎样通过图像与文字的转换来理解生命的存在？中国古代画记的审美特点对我们今天的读图时代有何启示？

接受美学认为，文学作品的意义是由读者最后完成和实现的。我们过去常说，文学作品的艺术价值需要历史来认定，这“历史”不仅仅是作家、作品鱼贯成序

的历史，同时也是读者参与审美活动、参与创作活动的纵横交错的历史。同样，画作的艺术价值也必须仰仗积极的审美活动：首先是看，看的过程就是欣赏，就是接受，就是画家与读者的意识交流。而画记作者更是特殊的接受主体，他们凭借着艺术知觉、艺术想象和审美情趣，在看的同时去记录 and 描述画的故事，去感知和理解画的意境，去再现和阐释画的意义，把接受变成了创造，使画记具有了以文存画、以文赏画、以文阐画、以文补画、以文导画等诸多审美功能。同时，在这种再创造中，扩大了作者的审美视野，表现了作者的审美眼光，寄予了作者的审美理想，使这种独特的文学写作形式也具有了独特的审美特点。

## 第一，题图忆旧 情景相生

阿尔维托·曼古埃尔在《影像地图》中有一个观点，认为“影像为记忆”，(2) 其实更确切地说，影像既是记忆也是唤起记忆的媒介，就像一张发黄的老照片，既是当时生活一个有限的空间画面的记录，同时也能唤起人们对画面之外的人事的追忆。画记作者往往通过画面追忆并再现昔日朋友相聚的欢乐之景，从而引出“春风桃李一杯酒，江湖夜雨十年灯”之情。

### 姚鼐的《随园雅集图后记》——

曩者鼐居京师，友人程鱼门为语：“在江宁时，尝寓居袁简斋先生随园几一月。其水石林竹，清深幽靓，使人忘世事，欲从之终老也。”简斋先生与鼐伯父 坞先生故交友，而鼐未见，独闻鱼门语，识不能忘。其后鼐以疾归，闲居于皖，简斋先生游黄山过皖，鼐因得见先生于皖。又后七年，鼐至金陵，始获入随园观之，鱼门语不虚也，而鱼门于前数年卒于陕，独家归江宁，因见先生，述其语而相对太息。

先生故有《随园雅集图》，所图五人，为沈尚书、蒋编修、尹公子、陈文学及先生。先生以示鼐者，作图之年，语鱼门语鼐时相次，时陈文学年才十八。今先生外惟文学尚存，仕为郡，亦已老矣。图后名公卿、贤士题识数十人，于今求之，非特昔之耆宿德邈焉已往，即与鼐年辈等者亦零落殆尽。独先生放志泉石三四十年，以文章诏后学于此。夫岂非得天之至厚，而鼐亦幸之于是时也。图有山阴梁相国记，五人爵里具焉，先生俾鼐书其末。

夫人与园囿有时变，而图可久存；图终亦必毁，而文字可以不泯。千百年后，必有想见先生风流者，顾籍非其人，不足托也。先生故人皆有题咏，鱼门独无名字其间，籍识其辞，亦以补其阙云。

随园，原为江宁织造隋赫德之园，袁枚购得后改名为随园，并自号随园老人。此雅集图描绘文人雅士聚集于随园是情景，而此记则描写了作者与袁枚、程鱼门等人之间的友谊，表达了作者对袁枚“放志泉石”、“以文章诏后学”的仰慕，以及人可变、图可毁，“而文字可以不泯”的见解。作为追求雅洁的桐城作家，作为题图的画记，姚鼐对随园之美不作具体描绘，只是着力写出人的感受：“其水石林竹，清深幽飏，使人忘世事，欲从之终老也。”程鱼门的这种感受，不仅使姚鼐“识不能忘”，而且在十余年后，亲“入随园观之”，亦证实“鱼门语不虚也”。这样既使随园之美给人留下了深刻的印象，又更突出了程鱼门、袁枚、姚鼐希望“忘世事，欲从之终老”的人生祈向。如今睹图思人，“图后名公卿、贤士题识数十人，于今求之，非特昔之耆宿德邈焉已往，即与籍年辈等者亦零落殆尽”。由此不只增添了沧桑巨变的历史感，且铺垫、衬托出“独先生放志泉石三四十载，以文章诏后学于此”的难能可贵。全文以“友人程鱼门为语”开头，以“先生故人皆有题咏，鱼门独无名字其间，籍识其辞，亦以补其阙云”结尾，不只前后呼应，结构严谨，且使作者与鱼门之间的友谊显得更加历久弥坚，感人至深。另外，在《金焦同游图记》中，在“三客并知非一世，两山回首有馀踪”的诗情画意中，同样寄寓着年华易逝、友情常存的人生感喟：“未知此身与是图，当孰为真幻？”

在此类画记中，还有一篇值得称道的作品，就是张惠言的《鄂不草堂图记》，文章明确告诉我们“‘鄂不草堂’，志昔游也”——

于是筠庄宦河东，文舫则与星岩听夕歌啸其中，燕饮属客，余时在座。

而是岁十月，王梅生适至，信宿草堂乃去。当君兄弟昔日咏觞之时，岂意十五六年之后，来为斯园主人？而余与梅生十年之间，南北奔走，适草堂之成，而复得相遇于此。人生盛衰聚散，大都如此，非偶然也。

鄂不草堂是常州歙县岩镇市南的一处庭园。鄂不，通萼，语出《诗·小雅·

常棣》：“常棣之华，鄂不。凡今之人，莫如兄弟。”意为棠棣树的花有萼托附，岂不光彩照人？在众多的人群中，只有兄弟是最亲密的，以“鄂不”为堂名，就是纪念主人兄弟当年的咏游之谊。作品也就是通过絮絮叨叨、点点滴滴的追忆和时空穿梭，把我们带进“春风桃李一杯酒，江湖夜雨十年灯”的意境之中。

## 第二、题图写人 品貌俱存

福楼拜在《1862年6月12日致杜普朗信》中云：“一个人物一旦被画笔定了模样，就丧失了普遍性，不再像许多有普遍性的事物那样触动读者，说‘我见过这个’，或是‘这一定是某某人’。用笔画出来的女子看来像个女子，仅此而已。……但文字写出来的女子在人们脑际勾起的是一千个不同的女子。”<sup>(3)</sup>虽然话说得有点绝对，但确实在比较画与文不同的同时也说出了画的局限。而画记作家在题画写人物的时候，能够把画中人凝固的音容笑貌和难以描画的品行举止，通过流动的文字刻画得更为精细生动，更为真切感人，从而弥补了画的局限，当然也许也能弥补福楼拜所感到的缺憾。例如蒋士铨的《鸣机夜课图记》，文章写了作者母亲一生的历程，把她的言谈、举止、性情、面貌刻画得十分精细生动，用文字描绘了一个品德贤良、爱子情深的母亲形象。作者善于选材、组材，在叙述和描绘他母亲一生的事迹时，既写了她对父母的孝谨、对丈夫的驯顺，但更主要是写她的辛勤刻苦和严教子女的状况，这就使全篇有了重点，而这重点也正是图画所要传达的精神——

己巳，有南昌老画师游鄱阳，八十余，白发垂耳，能图人状貌。铨延之为母写小像，因以位置、景物请于母，且曰：“母何以行乐？当图之以为娱。”母慨然曰：“呜呼！自为蒋氏妇，常以不及奉舅姑盘为恨；而处忧患哀恸间数十年。凡哭父、哭母、哭儿、哭女夭折，今且哭夫矣，未亡人欠一死耳，何乐为！”铨跪曰：“虽然，母志有乐得未致者，请寄斯图也可乎？”母曰：“苟吾儿及新妇能习于勤，不亦可乎？鸣机夜课，老妇之愿足矣。乐何有焉？”铨于是退而语画士，乃图秋夜之景：虚堂四敞，一灯荧荧，高梧萧疏，影落檐际。堂中列一机，画吾母坐而织之，

妇执纺车坐母侧。檐底横列一几，剪烛字照，凭画栏而读者，则铨也。阶下假山一，砌花盆兰，婀娜相倚，动摇于微风凉月中。其童子蹲树根，捕捉织为戏。及垂短发持羽扇煮茶石上者，则奴子阿童，小婢阿昭。

图成，母视之而欢。铨谨按吾母生平勤劳，为之略，以进求诸大人先生之立言而与人善者。

作者纯粹是借图写人，图是瞬间的、静止的画面，而文是一生的、流动的记录；图是以画写生，文是以言传神，图文互补，最终达到品貌俱存的艺术效果。堪与此记媲美的是吴锡麒的《洪稚存同年机声灯影图记》，作者用清华明秀的骈体文，为洪亮吉的机声灯影图铺展出更为动听的乐章：“每忆坏壁萝悬，破窗纸裂，唧唔课读，婉转鸣机。声易凄迷，寡女千丝之泪；光何惨淡，家贫一碗之灯。捣砧碎以鸣秋，杂水萤而闪夏。麻衣对母，锦字教儿；驰夕如梭，焚膏易尽。邻梦醒而残音未悉，渔讴动而微火犹明。故事流传，平生阅历，此情此景，不能忘也”。

题图写人的还有如汤斌的《石坞山房图记》、姚鼐的《袁香亭画册记》，前者图画的是石坞山房的景，而文记的是石坞山房的人：“钝翁文章行谊高天下，尝辞官读书其中，四方贤士大夫过吴者，莫不愿得其一言以自壮。而钝翁尝杜门谢客，有不得识其面者，则徘徊涧石松桂之间，望烟云杳霭，怅然不能去也。”在石坞山房的背景中，一个“品行之高洁，学术之正大”的高人形象凸现出来，确实让人有一种仰之弥高却不能至的怅然。后者通过对比的手法，描写了画家袁香亭与其兄袁简斋不同的个性爱好和相同的山水意趣：一个是“性好山水，年六七十，犹时出游，探极幽险”，一个是“日闭户，邀之暂出，辄有难色”，虽一动一静，但殊途同归，袁香亭钟情于山水的意趣“未尝异于简斋耶！”还有一个是画山水图，一个是题山水诗，虽道不相同，但异曲同工，从而赢得“风流文采，互相辉映”的赞誉。

可以看出，在这类画记中，尽管绘画和画记的主角是人，甚至是画记作者认识或熟悉的人，但是作者并不在意画像画得像不像，也不在意主角在不在画里，也较少如实描述画面的文字，更不高谈画理，他们看见的不仅是一幅画，而是画

情，又游离于画而生意，让人们获得一种“空山不见人，但闻人语响”的审美体验。

### 第三、题图评艺 艺理融摄

在画记中，不少作者借画论述画理、融摄艺术观念和审美议题，从品评具体作品的高超画艺到探讨绘画艺术的普遍规律，从关心画家具现物象的模拟能力到关心画家的审美取向、艺术心灵，表现出画记作者在美感欣赏中所具有的思想深度和艺术品味。

黄淳耀的《李龙眠画罗汉记》是记北宋大画家李龙眠画罗汉的文章，文中对画的内容描绘的十分具体生动——

李龙眠画罗汉渡江，凡十有八人，存十五人有半，及童子三人。

凡未渡者五人：一人值坏纸，仅见腰足。一人戴笠携杖，衣袂翩然，若将渡而无意者。一人凝立远望，开口自语。一人蹠左足，蹲右足，以手捧膝作缠结状；双履脱置足旁，回顾未晒。一人坐岸上，以手踞地，伸足入水，如测浅深者。

方渡者九人：一人以手揭衣，一人手策杖，目皆下视，口不合。一人脱衣，双手捧之，而承以首。一人前其杖，回首视捧衣者。两童子首发，共舁一人以渡。所舁者，长眉覆颊面，怪伟如秋潭老蛟。一人仰面视长眉者。一人貌亦老苍，佝偻策杖，去岸无几，若幸其将至者，一人附童子背，童子瞪目闭口，以手反负之，若重不能胜者。一人貌老过于佝偻者，右足登岸，左足在水，若起未能，而已渡者一人，捉其右臂作势起之。老者努其喙，缙纹皆见。又一人已渡者，双足尚跣，出其履将纳之，而仰视石壁，以一指探鼻孔，轩渠自得。

在这幅罗汉渡江图里，作者以简洁生动的笔触，把未渡者、方渡者、已渡者的举止动态、音容笑貌都栩栩如生地描绘出来，给人以如入其境、如见其人之感。而作者之所以描绘得如此逼真，旨在发表议论、品评画艺。所以作者接着从画者所画罗汉渡江的艰辛，以及“作止语默，皆与人同”的状况，推知画者在于以此警示世人，破除传闻和学佛者把罗汉说成“锡飞杯渡”、“卓诡变幻”的迷信，从而在赞赏李龙眠高超的白描艺术、肯定李龙眠创作的写实精神的同时，也反映了作者

的艺术观念。行文描绘生动逼真，立意新颖深邃。还有像姚鼐的《少邑尹张君画罗汉记》，文章抒发了作者对李龙眠画作真迹的殷切向往之情，并借以衬托、激励和赞扬张君画罗汉的逸情高韵。

在此类题图评画的记文中，除了品评具体作品的画艺和特点之外，还有通过评画探讨艺术创作一般规律的，如侯方域的《书黄子久画后》——

王君乔年，得子久之画而疑之，曰：“是未必真出之子久也。”反复观之累日。夫使其不佳耶，虽子久何益？使其果佳耶，而犹疑非之久，则是徇名而阻天下以无齐善也。王君方为画，而徇名以阻善，其可乎？譬如《古诗十九首》，相传枚乘作，而说者往往以为不然。人苦不知诗耳，苟知诗，亦熟诵之而已，安用穷其果乘耶？否耶？王君乃豁然喜。

余则有感于子久之画也。天下之道，未有见之不真、蓄之不厚，而可以苟为之者。子久以画名，其所以得传固有说。尝考子久，常熟人，去大海九十里，焉知其不常登屨楼以观日、习潮音而听涛涌，而后以其灵奇恍惚之况寓之画耶？司马子长作《史记》，必先游览天下。书画之道未必不与此通也。且子久既以画名矣，而乃自号曰“大痴”。痴则不画，画则不痴，二者果可兼乎？以是知子久之画，又必有无饥无渴、齐毁齐誉之性情寓其中，而后进乎技也。

故山水者，天下之神气也。其始，必日见山水，罗而致之几席之间，以吾心之浩浩落落，沛然与之为一，而乃传其神。盖若是其不易也。而世俗之为画，顾有终身不见山水者何也？且甚或终日见焉，而犹之不见者，又未可知也，而况乎其能求之无山无水者乎？

呜呼！天下容有习且熟于其真，而举而为之，常不得其似者，未有望而摹其似，而有所得者也。画何独不然？王君恍然有间，俯首而屈其指曰：“诺！吾春必往观山水焉，子其识之。”时庚寅十二月望后七日也。

本文作于顺治七年（1650）十二月。黄子久，元代著名画家黄公望。擅画山水，宗法董源、巨然。常在虞山、富春江等地体味自然景象，其画笔简神瞻，气势雄秀，对明清山水画影响很大。文章借评画谈了艺术创作的两个基本规律：一是艺术作品的价值取决于作品本身的魅力，而不取决于作者是否名家；二是艺术创作的成就来自作者对艺术的挚爱和追求，来自他对自然和生活的体悟，以及与表现对象融合无间、沛然合一的良好艺术心灵。文风纤徐澹宕，在随笔式的恣肆灵

流泻中，给读者以有益的启悟。

再如苏轼的《文与可画谷偃竹记》——

竹之始生，一寸之萌耳，而节叶具焉。自蜩腹蛇，以至于剑拔十寻者，生而有之也。今画者乃节节而为之，叶叶而累之，岂复有竹乎？故画竹必先得成竹于胸中，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹤落，少纵则逝矣。与可之教予如此，予不能然也，而心识其所以然。

夫既心识其所以然，而不能然者，内外不一，心手不相应，不学之过也。故凡有见于中，而操之不熟者，平居自视了然，而临事忽焉丧之，岂独竹乎？

子由为《墨竹赋》以遗与可，曰：“庖丁，解牛者也，而养生者取之；轮扁，斫轮者也，而读书者与之。今夫夫子之托于斯竹也，而予以为有道者，则非耶？”子由未尝画也，故得其意而已。若予者，岂独得其意，并得其法。

这里，作者先提出“成竹于胸中”这一重要的艺术命题，接触到生活的积累与创作的加工、艺术的构思与灵感的捕捉以及神似与形似等一系列重要的美学问题。然后层层深入，指出不但画竹如此，一切艺术乃至人生“大道”都如此。从绘画艺术到哲理人生，苏轼自觉地把画记的视觉书写导入了文化传承的脉络里。

可以看出，画记的“读图”是由画记作者、画作和画家构成的三位一体的阅读范式。从画记作者的角度，主要是记录观者的视觉经验，或抒发情怀意出画外，或论述画理探讨画艺；从画作的角度，或还原画作的意思，或解读画外之意，化平面图像为引人入胜的想象；从画家的角度，主要是关心画家的模拟能力，或探讨画家的心灵表现。可以说，这种阅读范式是一种开放的积极的审美活动，它的审美特点对今天的读图启示归纳起来有三个方面：

一是把绘画的空间意识化为一定的时间意识。严格说来，文字叙述是时间里的事，而图画描绘是空间里的，它的画面只停留在一个时刻。一是时间艺术，一是空间艺术，但是因为“读图”的介入，使图像能够突破空间，并且延续时间，画中的故事也因此显现出来并得到了传递，像《随园雅集图后记》、《鄂不草堂图记》、《鸣机夜课图记》等，作者把叙事时间的特质带入画中，把局限在画幅里的延伸到

了以前与以后，凭着故事的追忆与叙事的能耐，使不可改变的画面有了超越时空的生命；

二是把对形象美感的欣赏化为个人的文化品味。如要读出图像的像外之事、意外之趣，读者或观者须得胸中自有丘壑。当观者或读者只是以外物观画，即使画面生气盎然，并且状难写之景如在眼前，但是，如果不能融摄个人情思涵养于审美客体之中，则文字所分享的审美经验就只能维持如表象所见的平浅客观。而像《李龙眠画罗汉记》、《书黄子久画后》、《文与可画谷偃竹记》等，作为观画者，他们不仅读出画家描摹事物的功力，更读出笔墨之外的艺术真谛与人生“大道”。于是，画不再只是画，而是在对形象美感的欣赏中具有了思想深度的体察，并且内化为个人的文化格调与品味；

三是把被动的接受化为主动的创造。阿尔维托·曼古埃尔在《意像地图·序》中谈到写这本书的动机：“我爱阅读字句，也一样爱阅读图画，并且喜欢从各类艺术品之中读出直接或隐藏在内的故事”，“我选用的影像——画的、摄影的、雕刻的、建筑的——是我觉得特别难以忘怀或含有暗示意义的。”“这本书之所以写成，是为了要帮像我这样的普通看画人找回阅读这些影像及故事的责任与权利”。(4)看来，不仅生活故事能激活人们的创造欲望，画面的故事同样也能激活人们的创造欲望。其实，画记作者往往就是在这种心理动机的驱使下，把对图像的被动接受化为主动的创造，就像史卡利在《论美与公道》中所云：“若说《神曲》或‘蒙娜丽莎’是‘复制’也许令人震惊，因为两者都是如此空前之作。但‘复制’表示某事、某人曾经引发这些创作，并且默默留在新诞生的事物之中”。(5)我们还可以补充一句：新诞生的事物又再创造无数新诞生的事物——观看者与阅读者的接受经验，这些经验都有可能成为引发创作的缘由。

### 3、结语

总之，我们承认观看图像有许多不同于阅读文字的特征，但就“静观”这种方式看，读图（不包括影视等瞬间画面）和读文是一样的，它允许读者不断地体验作品的意义，也允许读者反复地吟咏和停下来沉思。因此，只要我们不仅仅是“看”图，而是在感知图像的过程中去“读”出它的画外音、景外意和象外情，或者在“读”的过程中融入自己的审美情感和审美理想，或者在“读”的基础上进行再创造，相信“将语言文本阅读的方法理念与价值观引入对其他一切文本的解读”（6）应当是可能的，也相信人们的阅读能力和想象能力不会因“读图时代”的到来而衰竭，就像德国古典绘画与古典音乐很发达但并没有因此影响了德国的文学家和思想家的文学想象和逻辑思维一样。

#### <参考文献>

- （加拿大）阿尔维托·曼古埃尔著薛绚译，《意像地图》，云南人民出版社 2004. 5.  
 （美）史卡利，《论美与公道》，Princeton University Press, 1999.  
 赖大仁，《图像化扩张与“文学性”坚守》，《文学评论》，2005年 第2期

#### <국문 요약>

‘讀圖時代’의 도래를 눈앞에 두고, 讀圖를 조망하여 보는 것은 저차원적인 독법일까? 아니면 의식적으로 讀圖時代를 인도하는 讀圖 문화일까? 본 글에서는 중국 고대 그림에서의 심미적 특색과 讀圖방식에 대한 분석을 통해, 현대 讀圖의 3가지 특성을 살펴보았다. 첫 번째는 회화의 공간의식이 특정한 시간의식이 되었다는 것이고, 둘째는 형상에 대한 미적 감상이 개인적인 문화적 취향이 된 것이며, 셋째는 피동적으로 받아들여진 것이 주동적인 창작으로 된 것이다. 사람들이 그림을 감지하는 과정에서 그것의 畫外

音、景外意과 象外情을 읽어내야만 하며, 독일의 고전 회화와 고전음악의 발달이 문학과 사상가의 문학적 상상력과 논리적 사유에 영향을 미치지 않았듯, 사람들의 읽기능력이 讀圖時代의 도래로 인해 쇠퇴할 리는 없을 것으로 믿는다.

중심어 : 讀圖時代, 讀圖방식, 회화적 공간의식, 형상미