

线条与语言的协奏 ——中国古代格律诗与绘画程式互动考论

张洲

(复旦大学中文系, 上海, 200433)

摘要: 程式在中国艺术创作和审美中有非常广泛和深刻的体现。在中国古代格律诗与绘画之间, 存在着两者程式的形成互生、内涵互见以及在此基础上的创作互用。这种独特艺术现象的形成, 以庄子天人合一的哲学精神为指导; 以中国书画同源、诗画一律的艺术理论为基础; 以诗画在创作主旨、表现手法、审美意趣三方面相类为源动力的出发点。

关键词: 格律诗; 画; 程式; 互动

中图分类号: I0-05

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2015)03-0235-07

程式在中国艺术创作和审美中有非常广泛和深刻的体现, 如戏曲的程式化、格律诗的程式化等。“程式”一词的内涵, 有其演变与发展的过程, 简而言之, 大致为四个阶段: 第一阶段为春秋时期。“程式”一词的出现, 最初与“法”相联系, 《管子》: “法者, 天下之程式也。”提出准则、规范即为程式。第二阶段为战国时期。除了沿袭前朝的用法, 将程式的“准则、规范”之内涵延伸为“模拟、效法”之动作, 此动词用法扩展了“程式”的词性。第三阶段为唐代。程式具体指特定的格式。第四阶段为元代。随着戏曲表演艺术的成熟, 程式在戏曲中涵盖了如关门、上马、登舟等表演程式, 以及如角色行当、音乐唱腔、舞台美术、剧本结构等体制程式。“程式”一词内涵的发展, 是一个由宏观向微观、由无序向秩序、由具象向抽象的演进过程。

在现代, “程式”的定义是指“规程、法式”^{[1](2307)}, 它涵盖了艺术乃至科学领域。程式在中国古代诗歌、绘画领域也有着非常突出的体现。中国古代诗歌、绘画领域的程式, 存在着千丝万缕的联系。本文以此作为研究范畴, 阐述此程式互动的具体表现, 及其背后的文化内涵和审美哲思。

一、中国古代格律诗与绘画程式之形成互生

(一) 魏晋南北朝时期: 中国古代诗歌和绘画程式的形成期

在两者的生发之初, 即相互影响和推进。此时期

中国古代绘画与诗歌程式之间的形成互生, 首先表现在以陶渊明、谢灵运引领的田园诗、山水诗的繁荣间接启发了山水画分离独立及其审美意象的生成, 为中国山水画的程式化奠定了基础。其次, 表现在两者程式生发的同步性。在中国古代绘画方面, 南朝宋画家宗炳以《画山水序》一文, “标志着中国山水画的独立以及山水画美学意义的自觉”^{[2](89)}, 山水画集中体现了中国绘画的程式化。宗炳在文中提出“竖画三寸, 当千仞之高; 横墨数尺, 体百里之迥”^{[2](91)}的视觉原理和表现方式, 深刻地影响着中国山水画的构图和透视方法, 成为其重要表现方法。南朝齐谢赫在《古画品录》中提出“画有六法”, 此“法”也包含了程式的意味, 为中国古代绘画的重要理论之一。而谢赫归纳“六法”的主要目的, 是以此作为品第古代画家的标准, 所谓“依远近随其(六法)品第”, 将前朝画家分为六品。此后, 梁元帝萧绎著《山水松石格》, 此“格”也是一种“法式”的表达, 文中具体地提出了一些绘画忌讳, 如“高岭最嫌邻刻石; 远山大忌学图经”^{3}等法则, 即简单而具体的绘画程式。因此可以说, 南朝为中国古代绘画程式的奠定期, 并以审美作为其生成初衷。在中国古代诗歌方面, 从《诗经》的四言体、汉代五言诗以及源自楚辞和汉赋的歌行体等, 各自皆有“程式”的迹象, 而发展到南北朝时期, 中国古代的诗歌进入了程式化凸显并提速的进程。南朝齐武帝永明年间, 以王融、谢朓、沈约为代表, 提出了诗歌的声律论。在此被后世称为“永明声律论”的理论中, 沈约提出了“宫羽相变、低昂互节”^{[4](1779)}

的诗歌审美范式,并以此作为衡量诗作工拙的标准,他认为,只有遵循此音律原则,“妙达此旨,始可言文”,可见,永明声律论的提出也是以对诗人的品评、诗歌审美为初衷的。它以所谓“四声”“八病”作为具体的评价标准,形成具有普遍规范意义的格律诗审美程式。自此,中国古代诗歌在声律论的指导下,分离出以四声制韵的“永明体”诗歌一类,此为格律诗的先声,标志着系统性的程式化载体已生成,这也是本文研究诗歌程式化所界定的具体对象。

由此可见,中国古代绘画的程式在南朝时期形成,中国古代诗歌在南朝则走向对程式的强调和体系化、理论化、正规化,并且,两者都以艺术作品审美为出发点,都提出了一些简单而具体的品评程式标准。这种巧合的背后,铺展着诗歌与绘画各自的发展轨迹,但是,又有几个因素共同促成了这种巧合。

其一,东晋王室南迁。与北方迥然不同的南方山水与歌谣对当时士人产生了强烈的感官和心理冲击,前者促进了山水画的独立,后者影响了“永明体”诗歌对声律的关注。以中国古人对于山水的认识为例,魏晋之前,中国古代的绘画内容以人物、神佛、动物为主,背景留白或以抽象纹饰、色彩填补,偶有树木、禽鸟出现,多为点缀。画中的山川形象则多为表现空间位置而设。时至东晋,在顾恺之的《洛神赋图》中,山水与花草虽然仍为人物的背景和衬托,但已比前期多了更多细节描绘,并展现出对人物与山水、花草比例的初步把握意识和能力,这与当时人们因自然环境的转换而产生的心理感应相关。

其二,宗教的影响。道教的发展让人们从访仙求道的观念和活动中加深了对山水的认识。与此同时,南朝时期佛教流布,佛教中严密的组织、义理、戒律、仪典以及具体佛经中严谨的章目结构,积极影响了汉文化。效仿于此,汉人开始有意识地、有计划地归纳整理文学和艺术理论。中国古代的绘画和诗歌开始进入到大量的、有意识的理论梳理整合阶段,并显现出更具逻辑性的趋向。

其三,艺术自觉。中国诗画程式在形成和凸显期皆以审美、品第为出发点,既体现了魏晋玄学的品第遗风,更展现了艺术作品由集体无意识的创作状态,向有意识的品鉴活动演进的过程,以及由品鉴理论带动、引导创作的特性。如曹丕《典论》一文,提出“盖文章,经国之大业,不朽之盛事”,将艺术作品的地位提高,直接引导了后人对于艺术创作的重新认识和重视。在此基础上,对于创作、品鉴理论的整理和归纳也就顺理成章地在文人的重视下有序展开。

(二) 唐代:中国古代诗歌程式化的成熟期

唐中宗时期,中国格律诗讲求四声、对仗、骈散结合的体制正式确立,并得到如杜审言、沈佺期等人的积极参与实践。而在对待具体的“四声”“八病”的问题上,总体而言,唐人对此显现出有意删繁就简的倾向,如将“四声”归为平、仄两类,对“八病”有所取舍等,这种简化与提炼既体现了唐人的理论归纳能力,也进一步促进了格律诗的程式化。因只有相对简单而稳定的原则,才能在实践和操作过程中得到更好的遵循和守护。在此基础上,格律诗程式又在杜甫等人的创作实践推动下,步入了稳定的成熟期,出现了类如“玉露凋伤枫树林,巫山巫峡气萧森。江间波浪兼天涌,塞上风云接地阴。丛菊两开他日泪,孤舟一系故园心。寒衣处处催刀尺,白帝城高急暮砧”(杜甫《秋兴八首》之一)这样格律工稳、手法成熟的作品。而绘画方面,唐人张彦远《历代名画记》将山水画别列一科,显示了山水画的独立地位正式得到确立。到五代时期,荆浩更将山水画列为画家十三科之首。由此,山水画在唐、五代得到画家重视,并涌现了不少研究山水画技法的著作,如王维的《山水诀》《山水论》,荆浩的《笔法记》《画山水赋》等。此时期的绘画程式集中在笔法、技法等方面,但对于墨色的运用,以及主要由墨色表现的空间、体积、向背等关系,都少有涉及,因此,此时的绘画程式仍不能称之完备。例如,对于唐代绘画的集大成者吴道子,荆浩就曾经批评他“有笔而无墨”,指出吴道子绘画较少使用皴染的问题。宋代,各类绘画皴法在董源、巨然、李成、范宽、米芾、米友仁、马远、夏珪等人的努力下创制、整理和总结,中国古代绘画的程式化才得以完整地确立。此套程式包括点与线、点与面、线与线等关系的技法准则,以及绘画构图、布局等原则,完整地涵盖了中国古代绘画创作的各个方面。

由此可知,格律诗的程式化成熟于唐,中国山水画的程式确立于宋,两者在发展过程中并不同步,但呈现出亦步亦趋的状态,并且,它们之间并不乏互动,如诗歌的理论深刻地影响了绘画的理论总结,这就是为何中国山水画理论早熟于实践创作的关键原因所在。又如,格律诗的程式讲求对仗,以强调差异的对比关系表达事情和诗情的曲折起伏;以彰显工整的结构安排呈现文思与幽思的谨识妙制。如“无边落木萧萧下,不尽长江滚滚来”(杜甫《登高》)、“梦为远别啼难唤,书被催成墨未浓”(李商隐《无题》)等,都是兼具格律与艺术审美的对仗佳句。兼诗人、画家的王维,在所著《山水诀》中,就提出“主峰最宜高耸,客山须是奔趋”“泛舟楫之桥梁且宜高耸,著渔人之钓

艇低乃无妨”“远山需要低排，近树惟宜拔进”^{[3](176)}等构图布局准则。首先，这些程式的表达方式就运用了文学的对仗句法。其次，王维的这类画面布局准则，与格律诗中之对仗所要表现的对比、呼应、衬托、严谨等艺术效果无异，充分地体现了作者“诗中有画，画中有诗”的艺术气质。

(三) 元代：中国古代诗歌和绘画程式的转移期

所谓转移期是指古代文人在唐代完成了格律诗的程式化之后，于元代大量而全面地参与到绘画创作中，在宋代所筑基础上，带领中国古代绘画尤其是山水画步入程式的成熟期。这种成熟表现在以下三个方面。

其一，元代的画论在论述绘画技巧程式时，较唐宋时期更为细致，并且增添了风格论。如黄公望《写山水诀》云：“众峰如相揖逊，万树相从如大军领卒，森然有不可犯之色。”“山坡中可以置屋舍，山中可置小艇，从此有生气”^{[5](762)}。这些理论突破了创作论，向内心与审美继续深入，展现了时人对于绘画认识程度的进一步加深。

其二，元代的绘画程式突破了山水画的范畴，在花鸟画、人物画中也得以发展和总结。中国的人物画较山水画起步早，因此，在东晋时期，顾恺之的《女史箴图》就创制了一定的人物画构图程式，直接影响到宋代的人物画体制。时至元代，王绎的《写像秘诀》提出“先观八格，次看三庭，眼横五配，口约三勾，明其大局，定好寸分”的“写真古绝”，其中“八格”，即将人面按形状分为“田、甲、国”^{[5](959)}等八种类型，通过对具体的绘画技巧的总结归纳，将人物画的创作进一步程式化。又如元人李衍的《竹谱详录》、管道升的《墨竹谱》等，则在花鸟画的领域整理了画墨竹之程式。这些对人物、花鸟画的程式化整理，反过来也在一定程度上加深和影响了山水画的程式化进程。

其三，元代画论的程式突破了创作论，提出了鉴赏的程式化。如汤垕在《画鉴》中提出：“若看山水、墨竹、梅兰、枯木、奇石、墨花、墨禽等游戏翰墨，高人胜士寄兴写意者，慎不可以形似求之。先观天真，次观笔意，相对忘笔墨之迹，方为得趣。”这较南朝时期绘画程式生成时的品鉴更成熟，此种将绘画作品分门别类再加以品鉴的做法，使绘画的鉴赏程式更具逻辑性和可操作性，体现了中国绘画程式化对由创作到鉴赏的全面覆载和升华。

在两者的互动中，可以元代画家饶自然整理的《绘宗十二忌》为例。作者在文中列出12种绘画构图、技法等方面的忌讳，并分别冠以名谓，其体制与格律诗程式整理出的“八病”相类，体现了绘画理论向诗歌理论的借鉴。而元代文人山水画的出现，将中国诗人

的气质、审美、成熟的写作技法等艺术特质全方位地渗透到绘画中，使山水画迅速进阶到如诗入律、如诗含情、如诗崇旨的境界。在文人参与了绘画之后，其笔法与布局、色彩与构图等绘画程式，以及题画诗的成熟又无形地影响、指导着文人的诗歌创作，推进了元、明、清的各类涉及诗歌评鉴的著作对类如风格、诗笔、境界等创作程式展开更广泛、更细致、更深入的研究。全方位地体现了中国古代格律诗与绘画程式的互生。

二、中国古代格律诗与绘画程式之内涵互见

中国古代格律诗与绘画在具体的创作、鉴赏程式之内涵中，有着更深层次的联系，体现在两者之间的互见性上。

(一) 时间之律动感营造的诗画结构程式互见

中国古代格律诗与绘画超越了时间或空间固有属性，呈现出时空融通的艺术特质。如格律诗以叙述的推进表达时间的消逝与往还，以言语的流转构架空间的规模和转换。如山水画以构图的叠加表示踏着时光步履的卧游之思，以笔墨的点染描绘循着视角移持的天成之境等。中国的诗画艺术在此时空隧道中交融贯通，而在作品结构程式上，两者则选择了时间之律动感作为交叠互见的桥梁。在诗歌方面，其“起、承、转、合”的叙述结构程式是中国古代文学作品叙述逻辑的普遍框架，而得以升华到程式范畴的，则以格律诗为著。在绘画方面，与此程式互见首先是“开合”结构：一为用笔的开合；一为构图的开合，每幅画有大的开合格局，中间也会有小的开合结构，这与中国诗歌的以韵脚作每句的小结(合)、起承转合的大结构彼此呼应。其次，是山水画的近景、中景、远景结构，以及在此基础上的“三远”构图程式。宋人韩拙曾云：“三远者，有近岸广水，旷阔遥山者，谓之阔远；有烟雾暝漠，野水隔而仿佛不见者，谓之迷远；景物至绝而微茫缥缈者，谓之幽远。”^{[5](355)}“阔远”主要由近景营造。近景在画面上离观者距离最近，容易让人有身临其境的感觉，是观画者的视角出发点，与诗句中的“起”之结构相类。“迷远”主要由中景的烟云迷濛渲染。中景在山水画面中往往承担着让观者视线停顿、流连的重任，正如诗中的“承”与“转”，必须由颈联、颔联固定而醒目的对仗句构筑，以加强读者对诗意理解的深度和审美的韵度。“幽远”主要指画面远景的缥缈微茫，而虚淡萦回之远景也往往是观者视界结束之处，正如诗歌之“合”结构，旨在引发读者

的无限遐思与回味。

以元代诗人、画家倪瓒的作品为例。其山水画中典型的“一河两岸，三段式”构图，既是对近、中、远三景的表现，又是以线条与墨色构致的充满诗意的“起、承、转、合”结构。在倪瓒的诗作中，他也往往以视线带动笔触，在诗心的起伏之间呈现山水画的架构：入题之景，往往先突出近景，再通过段落与秩序描写中景，铺叙诗意，最后才以远景之思作结，形成一幅全景式的山水画面，诗情如脉，萦旋往复。如其《春日试笔》：

喜看新酒似鹅黄，已有春风拂草堂。二月江南初变柳，扁舟晚下独鸣榔。苔生不碍山人屐，花发应连野老墙。美酒已拚千日醉，莫将时事搅离肠。

该诗从桌上的新酒写起，交代了时间和地点，新春之草堂，即为近景之“起”。作者的视线再跟随春风轻抚过窗棂，从室内到室外铺叙中景，自然带出此时江南的新柳破绿，春水新涨之色。而野岸远处，扁舟一叶，于暮烟中泠然飘过，是为“承”。此情此景，让作者的感怀之思悠然而起，故视点随着水面展向远方。簇簇青苔、蓬蓬野花，可以是实景，也可以是想象的虚景，它们的出现，是为了表达如诗人一般如有所待、如有所得的清寂的自在感，此句为“转”。而尘世的千里之外，所待与所得其实并不重要，诗人以酒自我疏解，冲释俗世的纠缠与挂碍，而以如江面般宽阔坦然之心面对明媚的春光，以及易逝的年光。虚无悠远的江水尽头，是远景，亦为诗句之“合”。由此可见，诗中的三远，不止是一个空间概念，更是一个时间概念，配合着鸣榔声的由近及远，作者以视线的转换展示“远”之广度；以时间的流动辨测“远”之深度。这样的书写顺序，体现了格律诗结构程式与绘画的构图程式的契合。而如此高低起伏、曲折往复、富于音乐律动感的视线游弋，则为两者互见的基础，体现了以音乐的时间性为特质的诗、画结构艺术。一如宗白华先生所言，中国的诗和画所表现的空间意识，“是俯仰自得的节奏化的音乐化了的中国人的宇宙感”^{[6](83)}。

(二) 空间之物象观呈现的诗画立意程式互见

中国文人参与的山水画，“画的是一个内在的世界”^{[7](6)}，与诗歌表达“内心世界”是一致的。而要表现内在的世界，画家和文人都约而同地使用了“意象”这一程式，体现了古人对于空间辨识和感应的物象观。在古代诗歌中，运用意象的传统源远流长，很早就进入了程式化的阶段。如以莲喻清逸、以捣衣示征夫、以香草美人寄高洁等。这些意象，按属性可分为具象和抽象两类，具象的如芭蕉、杨柳、秋雁；抽象的如人间、银汉、凌波等，都在诗歌中得到大量的程式化运用。运用的结果，除了能突出立意，更兼具

审美功能。明人王廷相曾云：“言征实则寡余味也，情直致而难动物也，故示以意象，使人思而咀之，感而契之，邈哉深矣。”^{[8](503)}在以“意象”为立意程式的诗与画中，意与象的关系是意为主旨，象为载体；意重于象，而又不可离象。

在绘画领域，中国的文人画也在意不在象。郭熙《林泉高致》把山水画中的风景分为“可行、可望、可游、可居”四类，以“可游与可居”最高。而他认为，“观今三川，地占数百里，可游可居之处十无三四”，如“一概画之，版图何异？”“故画者当以此意造。”要区别地图与理想世界，画家立意的手段则是对现实有所选择和改造，通过固定的、有序的意象来表现心志。受诗歌审美传统和立意程式的影响，所谓“惟松也茂以贞，惟竹也直以清，惟石也静以宁”^{[9](229)}。梅兰竹菊、松柏石荷等题材便程式化地成为了中国画家表达情操的绘画意象及表达心志的笔墨诗句。例如，在元代的文人画中，出现了大量的墨竹作品，《御定佩文斋书画谱》收录元代画家420多人，其中专门画竹或兼画墨竹的文人便超过1/3。元人郝经曾云：“墨于用而形于竹，开太古之元关，写灵台之幽独。储秀润于掌握，贮冰霜于肺腑。足乎心而无待于目，备乎理而不备乎物，全乎神而不徇乎俗。盖达者之有天趣，而以贞节为寓也。”^{[10](43)}认为墨竹画不但是一种复古态度，而且也能寄兴写意，表现作者的坚贞心性。

中国古代绘画中程式化最深的文人山水画，其载体“山水”本身，就是一个最大的意象。此“山水”首先喻指有情世界。所谓“日落山水静，为君起松声”^{[11](18)}，文人用山水表达对天地自然的崇敬之心以及行走人间的豪宕之情。其次，“山水”又是隐逸之所。在重峦叠嶂之间，在草木离披之外，在远水轻舟之上，文人的心灵可归藏、可栖息，可静深地体味山一方、水一湄的自由与安宁。所谓“欸乃一声山水绿。回看天际下中流，岩上无心云相逐”^{[12](494)}。因此，在此大意象中，文人往往又将“渔樵耕读”的小意象深嵌其中，进一步突出画作中的隐遁之旨。如黄公望的《富春山居图》，在山水之间，就安排了共5位渔翁、樵夫、行者的形象，与亭中之士和应，若相忘于江湖的契友，借清岚和烟波遥作充满玄机的无言对话。

除了继承诗歌审美的意象，在绘画的表达上，文人还创制出一些新的隐喻意象。如宋代画家马远的“一角”、夏珪的“半边”式构图，就是基于经营位置的立意程式。黄公望曾云，画中“松树不见根，喻君子在野。杂树，喻小人峥嵘之意”^{[13](108)}。无根之松，是对元初画家郑所南无根之兰的立意程式继承，而所谓“杂树”，在绘画中既以树势区分，更应以在画中的

位置辨识,这种以改变形象或构图为导向的立意程式,体现了画家独有的对物象的敏感性以及对绘画“六法”之一“经营位置”理论的重视和发展。600多年后,万里之外的德国格式塔学派的理论与此不谋而合。他们认为,“某一整体式样中各个不同要素的表象看上去究竟是个什么样子,主要取决于这一要素在整体中所处的位置和起的作用。”^{[14](5)}

中国文人山水画基于散落、流动的视点,往往由人造景,把不同的事物组合到一起,与西方的“写生”风景非常不同。而在格律诗中,也讲求在固定的格局内把握跳跃的情绪,因此,两者程式之间互见的基础,就是散落、自由的视点与跳跃的诗情的相类性。虽宋徽宗时代中国的绘画已开始注意到意象,但在元代文人画中,意象才得以广泛使用,并且在传统审美的基础上有所发展,成为中国绘画与诗歌共同的表现符号和立意程式。而在具体意象程式的使用上,囿于绘画的艺术特性,其使用的意象多具象而少抽象,是为绘画在与诗歌程式的互动中根据本体特质而做出的一种主动的艺术选择。

(三) 审美之中和论指导的诗画表达程式互见

“中和之美”一向是中国文化传统中重要的审美追求。“中”即不偏,主要指对待相类的事物的态度;“和”即协调,主要指处理相异的事物的方法。“中和”表现在艺术作品创作中,则是笔法的调谐典正、张弛有道,情感的蕴藉含蓄、收放自如。所谓“乐而不淫,哀而不伤”,中国的诗歌很早就成为“中和”审美追求的重要载体,除了在情感的表达上,还体现在对诗歌形式的安排上。如格律诗句中平仄音节错落的安排,以七律(平起首句入韵)的首联为例,其声律要求为“(平)平(仄)仄仄平平(韵),(仄)仄平平(仄)仄平(韵)”(带括号的字为可平可仄)。除韵脚外,句中同为平或仄声字一般要求至少两两连用,以造成一定的音色规模,此为“中”之体现;平声与仄声在句中,乃至各联中又交替轮换,以体现音声迭代之美,此为“和”之体现。在篇章安排方面,格律诗的四联程式安排,大多要求首联与尾联为散句、颔联和颈联为对仗,这种骈散结合的形式也成为诗歌“中和”审美的表达程式:散——骈——散的闭合式结构,支撑起一个稳定的小宇宙,情感的起伏、辞藻的奔逸在此格局内得到最大释放,以可达到的程度表现作者巧思慧心的品。

在中国的绘画中,于此互见的表达程式分为两个方面。

其一,为虚实相生、疏密有度的构图。所谓虚实相生,主要以笔墨线条与画面留白的对比,构建空灵自然之境,这是中西绘画在审美上的根本差异之一。以静物画为例,中国宋代的各种折枝花卉以及元代的墨竹图

等,多以突出主体、而背景留白的方式构图,以体现现实与虚的关系,又通过虚实对比进一步表现“和”之美。而西方的静物花卉,主体之外,大多还要衬以画布、色块等背景,通过光影、透视关系凸显画面的立体效果。所谓疏密有度,主要体现在对绘画意象的位置安排上。在山水画中,画家往往讲求山势的起伏蜿蜒有度,所谓“通幅有开合,分股中亦有开合。通幅有起伏,分股中亦有起伏。尤妙在过接映带间,制其有余,补其不足”^{[15](22)},在画面章法布局上体现不偏不倚的“中”之真趣。在具体意象的位置安排上,倪瓒画谱的“树势”条云:“树势若戈戟,大者为将,小者为佐,将佐得宜,行伍整肃,画理自得矣。”其布局表达显现出强烈而和谐的人造感,正体现了古人“天地与我并生,万物与我为一”的天人合一的宇宙观。这些强调中和之美的画理左右着文人的学画之法、写画之意、赏画之趣。同时,这种表达还透露出深刻的节制感,但并没有妨碍其情感的抒发。同样,即使基调为酣畅淋漓的画作,依然可以从中找到以虚实相间体现“和”之美、以疏密对应体现“中”之趣的小结构。

其二,为工写结合的表现笔法。中国古代绘画按笔法可分为工笔画和写意画两大类。而文人参与的山水画则发展出工写结合的意态程式。“工”主要体现在文人对勾勒山水之线条的严谨态度,元初诗画皆佳的赵孟頫有诗云:“石如飞白木如籀,写竹应须八法通。”^{[16](618)}提出在绘画中需运用书法的笔法和技巧,这种笔法无疑应是严谨有致的,而在表现山石体貌的用墨笔法上,各种点皴、线皴、面皴和墨色,又显现出自由与率意的写意面貌,如以随性的泼墨表现云烟幻散、山峦奔趋,以自在的皴法点染山体林木的形态等等。这种兼工带写的结合体现了中和审美观对山水画表达程式的渗透,可以说,文人画中的工笔与写意的笔法结合,是与格律诗的骈体与散体结构相对应的程式,它们在对比中体现差异的美感,又在有机的组合中展现稳定的谐调感。

三、中国古代格律诗与绘画程式之创作互用

在以上诗画程式的互动与互见指引下,兼善诗画的作者在具体艺术创作中,其诗作与画作往往呈现出一些互为呼应的特点。

(一) 风格呼应

一般而言,古代文人的诗风与画风相对应。如赵孟頫,其诗以雅正为宗,其画古润雍穆;柯九思善画竹枝,笔意洒落,其诗有清萧之意。如《寓题寄玉山》:

“溪行何处是仙家，谷口逢君日未斜。隔岸云深相借问，青松望极有桃花。”吴镇画墨气纵横，笔力雄厚，他的诗也多有雄健之气，其《山水》：“闻有风轮持世界，可无笔力走山川。峦容尽作飞来势，大室丹然掷大千。”字里行间若有泼墨淋漓。倪瓒之诗清逸天真，其画亦萧散古淡，共同追求着天趣之境。如其《容膝斋图》，画面简淡清雅，萧散而又不失灵动。倪瓒画上题诗云：“屋角春风多杏花，小轩容膝度年华。金梭跃水池鱼戏，彩凤棲林涧竹斜。亹亹清谈霏玉屑，萧萧白发岸乌纱。于今不二韩康价，市上悬壶未足夸。”与画风一样，这首诗也清新自然，倪瓒以潇洒的由隶书入楷的书体将之题于画上，诗、书、画的风格得到最大的统一。这类创作风格一致的现象，与诗、画创作程式的立意互见有着密切的因果关系，往往主要由作者通过对特定意象的选择、安排而达成。如倪瓒，其著名的画作如《秋林野兴图》《竹树野石图》《春雨野亭图》等，常以野字为画命名。而在他的诗作中，野意象也出现了130多处。在倪瓒的眼中和笔下，草木鱼虫多有“野”趣。所谓野，首先代表远离俗世的世界，如他画中的野店、野水、野旷、野斋、野亭等。倪瓒有诗并跋云：“秋声昨夜过林端，枫叶离披柏叶丹。将谓野人闲得事，眼前景色爱探看。何元美，余髫年交也。结庐荆溪故里，颇得野逸之趣，因作图以赠。并咏诗于上。”^{[17](285)}自诩为野人，欲与好友同求野逸之趣，体现了倪瓒不欲羁于世累，远遁于俗务的情怀。其次，“野”也代表了未被驯养的自然天真之物，如他诗中的野鹤、野棠、野树、野梅等等，更代表着如野性一般不受束缚的自由状态，所谓“野性夙所赋，好怀谁共语”^{[18](577)}，展现了倪瓒崇尚自然的审美趣向和独立的人格意识，以及独立的人格所注定的孤独感，这也是倪瓒绘画的主要风格之一，由此可见诗、画创作程式的立意互见对作品风格的影响。

(二) 笔法相偕

画笔与诗笔，在某种意义上而言是相同的，代表了艺术创作者表达心志所选择的方式和方法。因此，善画之文人，其画浓淡疏密的特征在其诗中往往有相应的呈现。如王维的画深长悠远，往往以水墨营造、渲染意境，与之相应，其诗清新有禅意，但在笔法上，并不以简笔为特色，而是有“渲染”的痕迹。如“寒山转苍翠，秋水日潺湲。倚杖柴门外，临风听暮蝉。渡头余落日，墟里上孤烟。复值接舆醉，狂歌五柳前”^{[19](429)}。意象不多，但以渲染诗气为主：苍翠寒山之墨色、落日斜晖的微红，是为颜色之渲染；秋水之响、暮蝉之奏，是为声音之渲染。所以，整幅诗面湿润饱满，但婉满中又有飘渺之气。又如倪瓒的作品，

在色彩使用方面，在以富艳浓丽为主流世俗风尚的元代，倪瓒的画却甚少设色，画面清素、惜墨如金。在墨色的使用上，倪瓒也喜用淡墨、湿墨，而鲜用浓墨、焦墨，使画面呈现出一片简淡萧疏、寂静峻洁的景象。这是倪瓒对王维所谓绘画“水墨为上”的继承。与之相呼应的是，在秾丽之气颇盛的元代诗坛上，倪瓒的诗亦以清逸自持，而最终成就了为元诗“持其乱”的诗名。如其作品“风雨紫窗梦不醒，紫薇花发渚南亭。望中迢递孤烟起，白鸟飞来孤蒋青”^{[20](760)}。诗中只有青、白、紫三种清肃的冷色，而倪瓒再起孤烟以隔之，使整个诗面愈加朦胧而淡寂。又如其诗句“愁生细雨寒烟外，诗在青苹白鸟边”。一片素雅清静之象，可见青与白是他诗歌用色的典型，这是其幽隐而不入世流的表现，更是他诗画风格统一的表现。因此，王世贞称倪瓒之画“用笔似弱而老，似浅而深”，“若近若远、若浓若澹、若无意若有意”^{[21](653)}。顾瑛称倪瓒“诗趣淡雅如韦苏州”，体现了在不同的艺术体裁中倪瓒一以贯之的闲散、淡然的艺术笔法和气质。

(三) 诗中有画

古代的画家之诗，对诗中画意的追求包含多个方面。有时在构图上类画境，如苏轼的《上元夜游绝句》：“午夜胧胧淡月黄，梦回犹有暗尘香。纵横满地霜槐影，寂寞莲灯半在亡。”通过近景与远景、特写与晕染，构架出上元节的不一般的迷离夜色。有时在动感上求画意，如王冕的《雨中》：“江南江北水滔天，羁客相逢亦可怜。坐觉青山沈席底，行惊白浪上窗前。”石涛的《山水图题》：“岚气尽成云，松涛半似雨。石径蹙人归，步步随云起。”读之如临山风江雨，正扑面而来。又如倪瓒的“甫里宅边曾系舟，沧江白鸟思悠悠。忆得岸南双树子，雨余青竹上牵牛。”^{[18](681)}他在诗中非常善于运用动态的语言来突破文字静态的局限，结句的“上”字尤为出彩，将雨后牵牛花的蓬勃向上的生命力表现得栩栩如生，再配上前面的系舟、悠悠、忆等动词，全诗生动活泼，在悠闲的语境中蕴含着有力的生趣。有时表现在色彩搭配上显画面感，如唐寅的《春江花月夜》：“嘉树郁婆娑，灯花月色和。春江流粉气，夜水湿裙罗。”灯色与水色，树色与夜色交相辉映，使诗面浮起一片氤氲之春色。而有时，则是整体体现“诗中有画、画中有诗”，如王维的“荆溪白石出，天寒红叶稀。山路元无雨，空翠湿人衣。”^{[18](463)}等。此类诗中有画，往往描述的是难画之境，体现了古代文人“画为诗余”的艺术观念。

(四) 字中卧游

中国山水画的卧游观，在诗歌的书写顺序中得到

重现。不同于西方绘画静止的焦点透视，中国古代山水画的创作程式是“以大观小”式的动态记录，是以神眼观察的心境。而这种流动的视点，与中国古代诗歌的叙述方法及对意境的构筑方式相契合。如倪瓒的山水画中“一河两岸、三段式”的程式构图，反映在诗歌创作中，也多有相同结构的描述笔法。如“芙蓉犹满渚，疏桐已殒霜。泊舟菰蒲中，吴山隐微阳”。近景是疏离的桐树，中景为水波上的芙蓉，远景为夕阳下的隐隐吴山，这与他的山水画构图如出一辙。而“读书衡茅下，秋深黄叶多。原上见远山，被褐起行歌”^[18](580)]，则将中景省略留空，以远远的行歌，空旷的秋色联结近景的茅屋和远处缓缓的山坡。此处的行歌，就是倪瓒画中的大幅留白的水面，缥缈空灵而充满乐律感。这类诗画表达的互用，主要基于作者绘画知识的空间感，以及绘画的表达程式而来，传达出与画作相通的空间感。

本文所述四个方面，风格互见体现了作者的艺术审美观在不同体裁艺术作品中的统一和呼应。笔法相偕则体现了在审美观的指导下作者对艺术创作方式、方法的主体选择。而诗中有画和字中卧游则主要依靠绘画的构图和诗歌的铺叙方法共同展现。由此可知，中国古代的艺术家往往是将诗与画等一视之的，因此，在具体的诗歌与绘画的创作中，其程式创作互用得以全方位的涵衍，自魏晋南北朝彰显，而完备成熟于元代。

在以上艺术理论和条件的基础上，中国古代格律诗与绘画得以进入规整有序的程式化领域，两者若一双巨翼，比然相携、端然相契、斐然相济，引领着中国古代的艺术沿着悠远的历史长河翩翩前行。

参考文献：

- [1] 辞源(修订本)下册[M]. 北京: 商务印书馆, 2000.
- [2] 王璜生, 胡光华. 中国画艺术专史·山水卷[M]. 南昌: 江西美术出版社, 2008.
- [3] 卢辅圣. 中国书画全书·第一册[M]. 上海: 上海书画出版社, 1992.
- [4] 沈约. 宋书[M]. 北京: 中华书局, 1974.
- [5] 卢辅圣. 中国书画全书·第二册[M]. 上海: 上海书画出版社, 1992.
- [6] 宗白华. 美学散步[M]. 上海: 上海人民出版社, 1981.
- [7] 高居翰. 隔江山色: 元代绘画[M]. 北京: 三联书店, 2009.
- [8] 王廷相. 王廷相集[M]. 北京: 中华书局, 1989.
- [9] 张照. 石渠宝笈[C]// 文渊阁四库全书(总第824册). 台北: 台湾商务印书馆, 1986.
- [10] 郝经. 陵川集[M]. 太原: 山西古籍出版社, 2006.
- [11] 王勃. 王子安集[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1992.
- [12] 柳宗元. 柳河东全集[M]. 北京: 中国书店, 1991.
- [13] 陶宗仪. 南村辍耕录[M]. 文灏点校. 北京: 文化艺术出版社, 1998.
- [14] 鲁道夫·阿恩海姆. 艺术与视知觉——视觉艺术心理学[M]. 滕守尧, 朱疆源译. 北京: 中国社会科学出版社, 1984.
- [15] 王原祁. 雨窗漫笔[M]. 杭州: 西泠印社出版社, 2008.
- [16] 汪珂玉. 珊瑚网[M]. 文渊阁四库全书(总第818册). 台北: 台湾商务印书馆, 1986.
- [17] 莫友芝. 宋元旧本书经眼录 邵亭书画经眼录[M]. 张剑点校. 北京: 中华书局, 2008.
- [18] 倪瓒. 清閼阁遗稿[M]. 北京图书馆古籍珍本丛刊(第95册). 北京: 书目文献出版社, 1988.
- [19] 王维. 王维集校注[M]. 陈铁民校注. 北京: 中华书局, 1997.
- [20] 倪瓒. 倪隐君集[C]// 俞宪辑. 盛明百家诗. 四库全书存目丛书, 集部第306册. 济南: 齐鲁书社, 1997.
- [21] 孙岳颁, 等. 御定佩文斋书画谱[C]// 文渊阁四库全书(总第822册). 台北: 台湾商务印书馆, 1986.

Concerto of lines and language: research on interaction of the ancient Chinese metrical poetry and painting program

ZHANG Zhou

(Department of Chinese Language and Literature, Fudan University, Shanghai 200433, China)

Abstract: Program is a very broad and deep expression in the field of Chinese art and aesthetics. In between ancient metrical Chinese poetry and painting, there are alternations of forming, cross-references of connotation in their programs, and, on such basis, interoperability of creation. The formation of this unique artistic phenomenon, guided by the Zhuangzi's philosophy of "the union of nature and man," based on the Chinese art theory of the "common origin of calligraphy and painting" and the "uniformity of poetry and painting," takes the similarity of the poetry and painting on the creation purpose, expression techniques and aesthetics as a starting point, and the consistency on creative method and tools as the formative conditions.

Key Words: metrical poetry; painting; program; interaction

[编辑: 胡兴华]