

文本与图像：历代赤壁图的对话关系与多重意蕴

陈琳琳

(北京大学中国语言文学系, 北京, 100871)

摘要：作为最受中国古代画家青睐的诗意图题材之一，取材于苏轼赤壁文学的赤壁图探讨古代诗画关系提供了一个经典案例，一直以来颇受艺术史研究者关注，然而其文学价值与文化意义却鲜有论及。历代赤壁图的创作者通过场景选择与艺术转换，精心构筑了新的视觉阐释空间，延展了苏轼赤壁文学的思想意蕴。在图像内部，画家通过再现苏轼与客、苏轼与赤壁、苏轼与孤鹤的三重对话关系，完成了对文本的阐释与再创造。在图像外围，文字题咏与赤壁图之间具有相互映衬、相互补充的紧密关系。以赤壁图物质载体，题画者、画家与苏轼之间展开了一场跨越时空的精神对话，对这一层对话关系的解读剖析，有助于重新审视苏轼及其文学对后世的深远影响。

关键词：赤壁图；苏轼；赤壁文学；对话；意蕴

中图分类号：I206.2

文献标识码：A

文章编号：1672-3104(2018)04-0153-10

作为诗画结合的综合艺术品，诗意图为研究中国古代文学与绘画的互动关系提供了一个重要视角。然而，一直以来，诗意图的研究成果多局限于艺术史视阈，尚未引起古代文学研究者的足够重视。苏轼关于黄州赤壁的二赋一词自问世以来，激发了一代又一代画家的创作热情，成为中国古代绘画史上最富有生命力的诗意图题材之一。围绕苏轼赤壁文学的绘画创作实践，涌现了一批艺术成就高超的赤壁图，折射出不同时代、阶层、流派、地域的画家对苏轼文学作品的不同理解与艺术诠释。这既为爬梳诗意图的发展流变提供了直接的素材，又为探索古代诗画关系打开了一个重要的观察窗口。目前，有关赤壁图的研究成果多立足于艺术史角度，由图文关系切入，探讨赤壁图的文学价值与文化意义的成果较为罕见^①。笔者尝试从文学研究的视角出发，考察苏轼赤壁文学对画家艺术想像的启迪与制约，探讨历代赤壁图的阐释空间与限度，并通过对赤壁图及其题跋的综合分析，重新审视后世艺术家与苏轼之间跨越时空的精神对话，以期获得对苏轼及其赤壁文学的后世接受更为全面的观照。

一般认为，传世赤壁图有两种主要的表现形式：一种是叙事性长卷，多以《后赤壁赋》（简称《后赋》）为再现对象；一种是抒情性单景，多以舟游赤壁、江流临眺等单一的文学情境为主题。前者采用跳跃的连

环画体制复现苏轼原作的叙事情节，后者截取苏轼二赋一词的经典情境加以创造性的剪裁融合。通过不同的场景选择与艺术转换，历代画家不仅完成了对苏轼文学作品的视觉再现，而且开辟了一个全新的阐释空间。这一阐释空间跨越了文学与绘画的艺术界限，赋予苏轼赤壁文学新的内涵。在这一阐释空间之内存在着多重的对话关系，这些对话关系的建构，既关涉文学作品的视觉转换，又揭示了苏轼赤壁文学的多重意蕴。作为诗画融合的艺术品，赤壁图自身容纳了绘画与文学这两种艺术门类之间的对话；而赤壁图的直接题材来源，即以前后《赤壁赋》与《念奴娇·赤壁怀古》为代表的赤壁文学，涵盖了苏轼与自我、历史、自然乃至宇宙等多个维度的对话关系。因此，如何再现与诠释赤壁文学所蕴含的多维对话，展现苏轼原作复杂的多重意涵，成为历代赤壁图诗、画艺术转换的关键问题。在图像与文本之间，我们可以看到苏轼与客、苏轼与赤壁、苏轼与孤鹤，以及题画者、画家与苏轼之间的多重对话关系。对这一系列复杂的对话关系的梳理与剖析，有助于我们讨论赤壁图在视觉转换中的优劣得失，观察历代画家群体对苏轼原作深层意蕴的接纳、阐释与改造，探究后世画家与苏轼之间跨越时空的精神交流，进而重新体认苏轼赤壁文学广泛而深远的影响。

收稿日期：2018-03-14；修回日期：2018-05-14

作者简介：陈琳琳(1991—)，女，广东揭阳人，北京大学中国语言文学系博士研究生，主要研究方向：中国古代文学，联系邮箱：c119175@pku.edu.cn

一、苏轼与客的人物对话

在历代赤壁图中,人物对话是最基础的一层对话关系,以苏轼与客的舟上对答为核心。在马和之《后赤壁赋图》^②、李嵩《赤壁图》^③等早期赤壁图中,舟上对答即已成为画面的绝对重心。画家通过对苏轼与客的神情姿态的细致描摹,展现对话的欢畅愉快,且以童子、船夫等陪衬人物还原文本的对话情境,借舟上的杯盏狼藉暗示对话的历时之久。明代画家仇英所作的多幅赤壁图,聚焦人物对话场景,对苏轼与客在舟上对话的文学情境予以生动反映。仇英早年所作《后赤壁图》^④描摹苏轼与客同坐舟中,相谈甚欢,似未察觉掠飞天际的孤鹤;二客若有所思,似从苏轼的一番人生论说中获得思想共鸣。仇英另一幅《赤壁图》(图1)更为典型,仇英一反惯有的工丽谨严画风,以优雅从容的笔调描绘苏轼与客啜茗闲叙的场景。画面沿袭文派赤壁图的布景构图,霜林层染、松萝映带与巉岩巨壁皆透露出明显的装饰意味;然而,仇英的创作焦点仍落于舟上人物的对话交流。区别于前一幅作品直摹对话场景的表现方式,此画意在传达苏轼与客的情感交流:一客吹奏排箫,苏轼侧耳聆听,如痴如醉、悠闲适意的神态生出诸多联想。仇英将平和的人生态度与简淡的艺术追求投射于赤壁图的创作之中,扭转了苏轼《后赤壁赋》孤高冷峭的叙事风格。就人物对话的刻画而言,仇英忠实于文本的既有情境,以深细微妙的笔触勾画人物的具体面目情态,展现主客之间亲密友好的精神交流。



图1 (明)仇英《赤壁图》^⑤

就文学作品的解读与接受而言,以人物对话为赤壁图的表现中心,呼应了前后《赤壁赋》的文体特征与文学主题。主客对答是赋的创作手法,苏轼《赤壁赋》(简称《前赋》)的主客对答,不仅是对赋的写作传统的继承,而且与其说理议论的创作主旨密切相关。正是在来回往复的对话交锋中,苏轼对宇宙人生的思索历程获得淋漓尽致的展示。主客对话不仅是贯穿赤壁之游的中心情节,也是《前赋》文学主旨得以阐发

的关键。如果说对“泛舟中流”的截取是画家对文本发生情境的回应,那么对主客问答的视觉化还原,则或多或少反映了画家对《前赋》中苏轼与客辩论过程的关注。受制于绘画的平面形式,“对话”这种历时性的动态进程往往超出其表现范畴,苏轼游历黄州赤壁波折反复的思维过程,更难以形诸于画。画家只能通过设置开放的对话场景,构筑新的想像空间,将苏轼与客关于人生、历史与宇宙等命题的探讨付诸观者的想像。这种对话场景的重塑既包括苏轼与客的动作神情(如对答时的姿态与眼神交流),又包括童子、船夫的表情反应,以及煮茶、品酒等文化活动的侧面衬托。无论画家是否有意识地尝试运用对话场景为画面注入潜在的动感,克服绘画只适宜表现静态的艺术缺陷,从画面呈现的艺术效果来看,大部分优秀的赤壁图都能令观者由表面静止的对话场景联系到《前赋》内在流动的韵律,从而有效地触发对苏轼人生思索过程的联想。观者从苏轼放松或警惕的姿势,从客人犹疑或笃定的神态,甚至从船夫、童子羡慕或不耐烦的表情中,获取对黄州赤壁之游更鲜活的视觉印象。与此同时,经由看似静止的对话画面,观者可进一步感知苏轼与客论辩的激烈、友谊的亲密,以及在赤壁的自然风月面前的沉醉着迷。应该说,赤壁图所表现的人物对话,并非普通的把酒闲谈,而是一种严肃的哲思论辩,是苏轼与客的精神交流与碰撞,它既关乎苏轼原作精神主旨的传达,又触及文本潜在的情感张力。优秀的赤壁图不仅能够通过人物对话复原文本的发生情境,而且能够有力地回应苏轼在《前赋》中的感悟沉思,引导观者探知苏轼赤壁之游的心路历程。

二、苏轼与赤壁的时空对话

在苏轼关于黄州赤壁的文学书写中,赤壁不仅是纯粹的自然景观,而且承载着双重的时空意义。在时间向度上,屹立千年的赤壁,象征着绵邈不绝的历史,而人的生命历程只有短暂的一瞬;在空间向度上,巍峨雄壮的赤壁,代表着广袤无边的自然,而人类渺小得就如同一粒尘土。苏轼与赤壁的“对话”贯穿于前后《赤壁赋》之中,并成为历代赤壁图最重要的表现对象。事实上,黄州赤壁并非三国时期赤壁之战的真实发生地,苏轼在其诗文中也明确表达了这种质疑。如《与范子丰书》写道:“黄州少西山麓,斗入江中,石室如丹。传云‘曹公败所’所谓赤壁者,或曰:非也。”^[1](1452-1453)]就文学创作而言,黄州赤壁究竟是否为赤壁之战的真实发生地并不是很重要。重要的是,

黄州赤壁触发了苏轼的怀古情愫, 见证了苏轼对过往历史的纪念与凭吊。

贬谪黄州时期, 苏轼多次游历赤壁, 写下了诸多与黄州赤壁相关的文学作品, 除了被赤壁壮丽的自然风光深深吸引之外, 作为遗迹的赤壁所寄托的历史悲欢也是重要的创作动因。苏轼登临赤壁之巅、注目滚滚长江, 借“客”之口表达对曹操的倾慕, 并着意构想了周瑜的“故国神游”, 达成与曹操、周瑜等历史人物之间的隔空对话, 借由对古人丰功伟业的讴歌, 反观自身的年华虚度。与此同时, 无论是《前赋》中“横槊赋诗”的曹操, 还是《念奴娇》中“雄姿英发”的周瑜, 都被染上了浓烈的传奇色彩。“一世之雄”“千古风流人物”如今安在? 功业的绚丽辉煌随着时间的飞逝而“灰飞烟灭”。功名的幻灭与赤壁的永恒之间构成巨大的反差, 促使苏轼进一步思索历史与当下的关系: 人类转瞬即逝的功名辉煌, 究竟应该如何, 在历史长河中安放?

借由登临凭吊的行为, 苏轼实现了与赤壁的精神对话, 当他凝视赤壁古战场之时, 不禁联想起曹操、周瑜等“风流人物”, 进而引发对历史、人世、自然等多重命题的重新思考。然而, 这种贯穿古今的历史对话, 若要转换为视觉图像无疑非常棘手。绘画是一种静止的空间艺术, 只能表现特定时空之中的特定场景, 如果在同一平面内叠加苏轼、曹操或周瑜等不同历史时空中的人物, 不但会破坏中国绘画的“神韵”, 更容易给观者带来重重困惑。在历代赤壁图中, 这种跨越古今的对话关系只能凭借特定的诗意化姿态予以暗示。其中, 最典型的人物姿态有两种: 一种是苏轼对赤壁的远眺仰视, 由仰望的姿态向观者传递苏轼对赤壁的敬仰, 对曾经发生的赤壁之战的缅怀, 以及对远逝的英雄事迹的追慕与感慨; 另一种是苏轼对长江的观览俯瞰, 这种姿态有意放大了文本的怀古情怀, 凝望滔滔江水的苏轼, 仿佛重新激活了孔子“逝者如斯夫, 不舍昼夜”这一古老的时间命题。经由苏轼形象的引导, 观者可以进入历史的隧道, 回到遥远的赤壁古战场, 再度瞻仰伟大的英雄人物。当然, 一旦由想像回到画卷本身, 历史不再, 壮志满怀的苏轼已华发早生, 人生的幻灭感由此而生。

值得注意的是, 在日本画家所作的赤壁图中, 我们可以发现画家对苏轼原作怀古因素的直接强调。据日本学者板仓圣哲《日本绘画中的赤壁形象》^[2]一文的记录, 江户时期南画家彭城百川的《前赤壁赋图》, 以“泛舟中流”为表现中心, 苏轼所乘小舟军旗飘扬, 天空中掠过三只飞翔的黑鸟。军旗是对“轴轳千里, 旌旗蔽空”战争场面的呼应, 黑鸟则回应了“乌鹊南

飞”的文本意象。另一位日本画家谷文晁的《赤壁图》双幅, 不仅出现了军旗意象, 连木舟也变成了战船, 苏轼形象被置换为不可一世的曹操。这两幅作品均叠加了苏轼与曹操的人生经历, 强化了黄州赤壁之游与赤壁之战的历史关联。当然, 从画作整体看来, 军旗、战船与赤壁的风月美景显得略不协调, 质实的物象破坏了苏轼夜游赤壁缥缈绰约的浪漫意境, 与追求山水韵致的中国赤壁图截然不同。不妨对比一下故宫博物院藏清代画家王翬《仿唐寅赤壁图》^⑥, 画面虽题写“月明星稀, 乌鹊南飞”, 乌鸦形象却被画家排除在外, 文人趣味才是画作的底色。

日本画家采取的直接图现的方式, 一度出现在中国早期的诗意图作品中。曹植《洛神赋》描写洛神的绝世容颜“翩若惊鸿, 婉若游龙。荣曜秋菊, 华茂春松”, 惊鸿、游龙、秋菊、春松皆是虚构的比喻意象, 却被顾恺之直接图入《洛神赋图》之中(由宋摹本所见)。不过, 这种虚实不分的表现手法在诗意图的创作实践中逐渐被抛弃(仅在木刻版画系统中得到保留)。日本画家所绘赤壁图采用这一朴拙的再现方式, 尽可能地保留所有的文本意象, 也暴露了对异域文本的理解缺陷。不过, 从另一个角度来看, 这两幅赤壁图印证了画家对《赤壁赋》历史想像与怀古意绪的关注, 象征性的视觉符号明确提示了苏轼与历史人物的对话关系, 如板仓圣哲所言: “在这些作品当中, 隐含了将遭遇左迁命运的苏轼, 与后来大败的曹操作一比较的意味。”^{[2](272)}在同一平面内, 不同时空的人物形象或历史情境的叠现, 制造出古今如一的幻觉效果, 旨在启发观者, 作为历史延续的当下终将成为新的历史, 有力地回应苏轼“人生如梦”的深沉慨叹。

在苏轼的两赋一词中, 黄州赤壁是巍峨的大自然的象征。在广袤的自然面前, 人类如同一叶扁舟黯然失色。在空间维度上, 赤壁的雄伟与人类的渺小形成强烈的对比, 苏轼由此感受到自然的震慑力, 以及面对自然的无力感, 随即刺激了政治失意的无奈情绪, 世事沧桑、人生须臾的感受喷涌而出。如果说在表现历时性的精神对话上, 赤壁图不可避免地暴露了绘画作为空间艺术的本质局限, 那么在诠释文本的空间意蕴之时, 赤壁图则彰显出强大的视觉力量。事实上, 苏轼原作蕴含着丰富的绘画质素, 诸多生动精彩的山水意象为画家提供了直接的视觉素材。险峻的赤壁, 浩荡的江水, 加之清风木叶, 天光白露, 皆是中国古代山水画的典型要素。一方面, 传统山水画的主题、风格对赤壁图的创作具有重要的影响, 诸如水图、舟行等山水题材为赤壁图画家提供了直接的艺术借鉴; 另一方面, 历代赤壁图的创作者尽力发掘苏轼原作潜

在的视觉因素,在继承绘画传统的同时,也利用个性化的视觉处理,强化烘染文学主题。因此,对赤壁形象的关注,既是对山水绘画题材的自然回应,又是对苏轼原作时空意蕴的创造性表现。在赤壁图中,画家极尽巧地刻画黄州赤壁的陡峭险峻,通过压倒性的视觉对比,凸显赤壁的宏伟与孤舟的渺小,暗示苏轼对自然的敬畏之感,呼应“哀吾生之须臾,羡长江之无穷”的人生慨叹。旧题南宋画家杨士贤的《赤壁图》(图2)是表现这一空间对话关系的佳作。横贯江面的赤壁是画面的绝对中心,画家极力烘染赤壁巍峨雄壮的气势,相比之下,湍急的江流之中,一叶扁舟载苏轼与客数人,显得尤为渺小。经由宏伟的自然与渺小的人类之间的悬殊对比,苏轼原作的思想主旨获得精彩的视觉阐释。这种夸张的对比式构图逐渐成为赤壁图的经典范式。例如,明人程嘉燧创作多幅赤壁图,在其画作中,赤壁被高度意象化,画家以极简的构图与线条画垂直耸立的赤壁,突出赤壁与扁舟之间的鲜明反差。这种高度凝练的写意方式,是对苏轼与赤壁的空间对话的视觉提炼。



图2 (旧传)南宋 杨士贤《赤壁图》^⑦

不过,文学作品书写的苏轼与赤壁之间的“对话”,毕竟是一种想像性的精神交流。作家并非以“静物摄影”的方式摄取自然山水,而是将自身情感投注其间,苏轼赤壁文学中的自然描写即带有浓重的抒情色彩。画家图写赤壁之游,即是在揣测、想像苏轼眼中的赤壁。在这个过程中,画家的主体意识也发挥了重要的作用。自明代中叶始,文徵明等吴门画家笔下的赤壁图,逐渐消解了黄州赤壁陡峭巍峨的固定形象,引入了现实生活中温婉的江南山水,图像诠释的重心也随之由文本严肃的人生命题,转移至游山玩水的闲情逸趣之上。画家创作意图的改变,使得苏轼与赤壁之间的对话关系被大大削弱。在某种意义上,借由苏轼赤壁之游的视觉化还原,吴门画家意欲呈现的并非苏轼的自然观,而是画家自身与自然山水之间的情感对话,是画家自我对自然宇宙的感悟与思索。

三、苏轼与孤鹤的“神交”

苏轼赤壁文学之所以备受画家青睐,除了丰富的

山水意象和触人心弦的人生哲思之外,神奇迷幻的文学意境也具有强大的吸引力。在苏轼的笔下,《前赋》的自然山川被抹上了一层迷幻的色彩,《后赋》更以道士化鹤的离奇情节,刻意制造“陌生化”的阅读效果,令观者顿生恍惚之意。“返而登舟”之后,苏轼的畏惧情绪渐渐缓和,但孤鹤的掠过又打破了“放乎中流”的宁静;紧接着,苏轼在梦中与道士晤对,前夜“戛然长鸣”的孤鹤竟是道士所化;道士以“赤壁之游乐乎?”挑动苏轼心弦,触发苏轼的旷达今古之思。突兀的自然意象与波折的叙事情节,形成阅读上的断裂感,使《后赋》始终笼罩于幽峭神秘的气氛之下,文本深邃的哲理意味即是在这种氛围中透显出来。

在《前赋》中,苏轼与客保持着密切的互动交流;而在《后赋》中,除了开篇寻找佳肴美酒略有问答,随着叙事情节的展开,客人却始终沉默,与苏轼之间鲜有对答。这一精心的安排旨在烘染苏轼孤独悲凉的心境,并为孤鹤的出场制造必要的声势。月夜中突然掠过的孤鹤是《后赋》最具奇幻色彩的意象,它的孤独与清高,映照着同处寂寥的贬谪境遇的苏轼。不甘寂寞的孤鹤,寻觅志同道合的伴侣,“掠予舟而西”,表示对苏轼的友好^{[3](324)}。在苏轼的笔下,“鹤”的形象被高度人格化:一方面,落寞孤独的苏轼与客同游却不能交心,反将孤鹤援为精神知音;另一方面,苏轼与孤鹤之“神交”,暗示着即将出现的梦境,既制造了叙事紧张点,又强化了文本内在的情感张力。在《后赋》结尾,孤鹤、道士与苏轼仿佛混为一体,物我皆梦的虚幻感自此生发。因此,孤鹤横江、梦会道士是《后赋》最重要的情节之一,关乎《后赋》思想主旨的最终揭示。

在历代赤壁图中,孤鹤始终是一个重要的构图元素,甚至有研究者认为,孤鹤逐渐成为区分前后赤壁图的唯一标志^{[4](23)}。这种说法并不是很准确,尤其是明代之后的赤壁图,文本依据越来越模糊,画家往往只是给出赤壁之游的一种综合印象。在笔者看来,孤鹤意象的出现,最重要的意义不在于鉴别图像的文本来源,而在于创造性地构建了苏轼与孤鹤的精神对话。当然,这种“对话”是一种象征性的精神互动,由文字转换为视觉形象,则多体现为苏轼对孤鹤的聚焦凝望。就图文转换而言,这种对话关系的视觉再现,有利于还原《后赋》缥缈奇幻的文学色彩,为再现苏轼对晤道士的梦境作必要的铺垫,在一定程度上揭示《后赋》潜藏的深刻意蕴。

早在传为北宋乔仲常的《后赤壁赋图》^⑧中,苏轼与鹤的这种对话关系就已经出现。美国学者谢柏轲(Jerome Silbergeld)曾一针见血地指出,在泛舟场景中,

“只有苏轼意识到了鹤的存在,可能只有他一个人感知到鹤隐含的情感信息”^{[4](24)}。除了乔仲常之作,明代画家丁云鹏的扇面《画后赤壁》^⑤亦有类似的艺术匠心。画家通过剪裁并置不同时空中发生的叙事情节,突破文本的叙事顺序:登临的苏轼正眺望着横江东来的孤鹤,仿佛正与其进行一番精神对话。清代画家钱杜的《后赤壁图》^⑥运用类似的表现方法:站在赤壁之巅的苏轼并没有将视线投向滚滚的江水,而是凝望孤鹤飞去的背影若有所思。画家别具匠心地将“临江远眺”与“孤鹤横江”两个叙事情节并置于同一画面,以苏轼对孤鹤的瞭望情态勾起观者的种种联想。孤鹤究竟因何吸引苏轼?由此,画家设置了一个悬念,引导观者返回《后赋》文本寻找答案。另外,部分画家则借助描摹二客的姿态动作,辅助呈现苏轼与鹤的对话关系。例如,在南宋马和之的《后赤壁赋图》^⑦中,舟上所有人物皆以突出的姿态回望横江飞来的孤鹤,尽管未能突显苏轼与孤鹤之间的神秘关联,但孤鹤带来的视觉冲击仍然是显著的,夸张的回望姿态显示众人对孤鹤的关注,而这种关注即隐含着特定的象征意味。在清人王素所画册页《人物故事·赤壁夜游》中,苏轼正凝神远眺从天际飞来的孤鹤,在其感染之下,一客也接受到孤鹤携带的情感讯号,兴高采烈地遥指孤鹤,似向苏轼述说他的惊喜。

当然,在相当一部分赤壁图中,这种“神交”的对话关系并未成立,“孤鹤”仅作为一个标志性意象出现,被用以强化图像与文本的关联,其象征意义被全然忽视。明代文徵明的长卷《仿赵伯驎后赤壁赋图》表现泛舟赤壁的场景,人物构成与乔仲常之作如出一辙(苏轼与二客、一童子、一船夫),然而人物的视点却截然不同:苏轼与二客不约而同地望向远方,孤鹤自他们身后飞来,二者并未形成任何交流。这一艺术处理方式直接影响了吴门后学,如仇英《后赤壁图》^⑧画苏轼与客把盏言欢的场景,虽有孤鹤自天际掠过,但苏轼甚至没有意识到鹤的存在。在此后不可胜数的《后赤壁图》扇面中,“孤鹤”的点缀性质愈加突出,画家多以简笔勾勒苏轼与二客,人物面目表情尚难以辨识,更不必言及与孤鹤之间隐秘的情感关联。

对“鹤”形象的描绘,说明画家已经捕捉到《后赋》文学叙事的紧张点,利用“孤鹤”形象揭示《后赋》的情感高潮,渲染苏轼笔下奇幻缥缈的文学意境。遗憾的是,“孤鹤横江”的象征意味及其承载的情感寄托,似乎没有获得画家的足够重视,或者说超越绘画艺术的表现范畴。恰如戴表元所云“画图不尽当年恨”(《题赤壁图》),苏轼与孤鹤“惺惺相惜”的心理状态,即使在《后赋》文本中也表现得相当隐晦,

直接图入丹青则更为不易。这些“不太成功”的画作也在提醒我们,文学文本的视觉转换始终存在难以克服的艺术缺陷。透过赤壁图中的孤鹤意象,我们能够真切地感受《后赋》的奇幻色彩,却难以领会苏轼与孤鹤之间神秘的对话,更无法深入探知苏轼幽邃的人生哲理。

四、题画者、画家与苏轼的精神对话

画家以生动的视觉形象演绎苏轼的赤壁文学,通过再现苏轼与客的舟上对话、苏轼与自然的精神交流、苏轼对鹤的心灵感应等内容,对苏轼原作加以视觉诠释与再创造,并结合自身的经历感受,重新思考苏轼原作寄寓的人生命题,在图像内部形成与苏轼之间的对话关系。而在图像之外,还有另一重对话关系值得重视,即题画者、画家与苏轼的精神对话关系。这一层对话关系的确立,以文字题跋为主要载体。一般来说,绘画作品的题跋分为两类,一类直接题写于卷轴上,以画家自题居多,除了记录创作时间等基本信息的简单款识以外,具备叙事或抒情功能的诗词短文也较常见;另一类则书于画作拖尾,不作为画面的有机组成部分。在历代赤壁图中,第二类题跋数量尤为庞大,同一幅赤壁图往往经由多人书写题跋,各段题跋的内容、字体、甚至书写风格各不相同,集中反映了不同题画者对画作、画家以及苏轼赤壁文学的不同理解。在图像与文本之间,题画者、画家与苏轼构筑了又一层重要的对话关系,一方面充分展示了赤壁图诗画相融的艺术特点:视觉画面与文字题跋相互映衬、相互阐发、相互补充,共同呈现后世艺术家对诗、画这两种不同艺术形式的理解与创造;另一方面,借由题跋这一物质载体,观画者与画家展开了以赤壁图为中心的情感交流与思想碰撞,共同参与了与苏轼之间跨越时空的精神对话。

受制于绘画的表现局限,几乎所有画家都无法一一复现《后赋》记叙的游踪变化,更不必说苏轼赤壁之游复杂幽微的心路历程。为了弥补这一艺术局限,历代画家(尤其是文人画家)往往以自题的方式“发声”,直接点破图像蕴含的主旨深意。不过有时候,这一任务则留待具备一定鉴赏能力的题画者,他们或是画家的挚友,或是画家的后学晚辈,又或是画家的异代知音,皆以题写诗赋的艺术手段揭示潜藏在画作背后的思想情感,形成对画面的延展或补充,生动地展示了苏轼赤壁文学的多重意蕴。

首先,图像与画家自题的诗文相互映衬、补充,

共同展现苏轼原作的多重意蕴。例如,明代画家张瑞图《后赤壁赋图》截取登临的片段入画,刻画苏轼俯观江流之时百感交集的情状。全幅笔墨简净,意在烘染早冬的萧索光景,画家题《后赋》“霜露既降,木叶尽脱,人影在地,仰见明月”。卷后自书苏轼《赤壁词》,气势磅礴,与平和静穆的画面形成较大反差。画面的清冷与题跋的激越交相映衬,构成了苏轼形象的叠影效果:站在赤壁山巅的苏轼,究竟是陷入“愀然而悲,肃然而恐”,还是惊叹“江山如画,一时多少豪杰”?张瑞图将视觉画面与有关黄州赤壁的多个文学作品贯穿起来,提示图像诠释的多种可能。

其次,画家借助题跋表白赤壁图的创作动机,呈现与苏轼之间的异代对话。明代画家陈淳的《前赤壁图》自题:“客有携《前赤壁赋》来田舍,不知余何时所书,乃欲补图。余于赤壁,未尝识面,乌能图之?客强不已,因勉执笔图。既玩之不过江中片时耳,而舟中之人,将谓是坡公与客也,梦中说梦,宁不可笑耶?”陈淳用诙谐性的语言讲述了赤壁图的创作来由,他并未去过黄州赤壁,但因不好拒绝客人的盛情,遂按照脑海中闪现的“程式化”的赤壁图元素作画。虽是玩笑性的口吻,却真实地揭示了入明以后画家创作赤壁图的心理状态,“梦中说梦”更在无意间点破陈淳对《后赋》虚构性的理解与把握。学者巫鸿曾征引这条题跋并指出:“并非每个画过《赤壁图》的画家都真的去过赤壁,他们之所以绘制这类图画的一个原因在于这一艺术行为相当于象征的旅行。”^{[5](84-85)}巫鸿的解读确有一定的合理性,在旅游意识盛行的明代,作为“胜迹”的赤壁激活了画家的怀古情怀,满足文人对旅行的想像与期待。不过,“赤壁之游”之所以成为一个象征性意象,旅行主人公苏轼也发挥着不容忽视的重要作用。在赤壁文学之中,苏轼对自然的审美观照、对历史的洞察、对宇宙的探索以及对现世的感发,都有效地刺激了画家的创作冲动,甚至触发他们对苏轼赤壁之游的效仿与竞赛心理。

清人张在辛《赤壁赋书画》(图3)是一个值得探讨的个案。画卷上有一段自题:



图3 (清)张在辛《赤壁赋书画》(局部)

丁酉八月九日,偕王石丈兄泛舟南湾卜画,及夜月初弦,水光如镜,树影参差,与冈峦相映,不胜江湖之想,因念此景不得与历长兄共之,深以为歉。明旦,遣人西行,敬书髯苏《赤壁赋》兼缀以图相寄,使知我辈衿怀到处不乏清兴。若令高西园知之,又不知作何艳羨?白亭弟张在辛记。

张在辛携友人王启磊(字石丈)泛舟出游,江山风月之美令其生发“江湖之想”,欲将此番雅兴寄予远方的友人王德昌(字历长)。在张在辛眼中,抒写泛舟之游的清兴并不需要多么精彩的辞章,一幅《赤壁赋书画》就足矣。可见,在清代,以《赤壁赋》为主题的书画创作已然成为一项具备特定意涵的文化活动。张氏《赤壁图》的创作动机,虽是伴随着书《赤壁赋》而产生,却并非简单的文图转换,而是融入了自我经验与私人化的情感因素。《赤壁赋书画》恰是张在辛与王历长精神交流的物质媒介。从这段题跋看来,构建以《赤壁赋书画》为物质媒介的精神对话,张氏本人颇为自得,“若令高西园知之,又不知作何艳羨?”张在辛擅长镌刻印章,王启磊工画,王德昌精于裱褙字画,高凤翰目之为“三绝”,并与他们交往甚密。当高凤翰看到此图之后写下一段跋语,饶有兴味地回应了挚友的调侃,盛赞张氏书画令人“尘眼顿洗”,字里行间流露着倾慕之意。

从这则题跋可以看出,在清初书画家的眼中,赤壁图即是对“清兴”的最佳诠释。以《赤壁赋书画》为中心的唱酬赠答,联结了数位清初著名的书画家,展现了他们共同的生活情调与艺术追求。清初画家通过创作《赤壁图书画》,分享从自然山水中获得的乐趣,表白对苏轼人生态度的羡慕与效仿。就艺术成就而言,张氏此幅无论是构图、笔法还是风格诸多方面并无新意,大概就是一幅“程式化”赤壁图,故在美术史上无人问津。然而,从文学接受的角度来看,这幅赤壁图及其题跋极为生动地揭示了苏轼及其文学作品在清初的重要反响,不仅折射出苏轼在清初文人心目中的地位,也反映了苏轼赤壁文学在清初的经典化面貌。

清人杨晋画《赤壁图》,自题:“庚申闰月廿有六日,客水云精舍,偶观董思翁《赤壁图》,展玩之余,座上人出纸索画,率笔为此,不计工拙也。”激发杨晋创作灵感的不是苏轼原作,而是董其昌的《赤壁图》。此图主要呈现苏轼与赤壁的空间对话,以视觉形象的鲜明反差回应《前赋》的思想要旨,对文本的阐释效果极佳。不过,杨晋却言“率笔为此,不计工拙”,这自然是谦辞,但也表明他对赤壁图的“展玩”态度。杨晋不是在创作一幅严肃主题的绘画,而

是以赤壁图为载体抒写某种文人情致。这种文人情致不需要实地重游才能获得, 鉴赏或创作《赤壁赋书画》便是一种极佳的艺术路径, 恰如画面的题诗所云“只爱图中风月好, 不须赤壁问重游”。赤壁图俨然成为文人趣味的代名词, 而这种文化功能的获得, 应是根源于苏轼赤壁文学经典地位的确立。

当然, 仅以“清兴”“玩赏”等文人雅趣概括苏轼赤壁文学及其夜游赤壁事迹的后世影响, 未免过于狭隘。事实上, 苏轼关于黄州赤壁的文学书写, 在叙事、抒情、议论等多个维度都具有开放性的意义空间: 低沉与昂扬、浪漫与豪放、忧惧与坦然、苦闷与闲适、挣扎与解脱多个面向并存, 共同显示了苏轼极其丰富的精神世界。在艺术实践中, 抽象的精神内涵是极难简化为直观的视觉形象的, 但不可否认的是, 苏轼原作广阔的情感空间令绝大多数读者都能从中找寻共鸣, 也因此激发了历代画家持续不衰的创作热情。表面上, 通过对文本内容的剪裁入画, 画家意欲传达对苏轼原作的独特理解; 而更深层的艺术追求则是借助赤壁图的创作, 抒发对苏轼人生际遇的惋惜, 对其生活态度的认同与效仿, 对其艺术才华的称赏与追慕, 以及对其人格魅力的赞叹与钦佩。诚如王水照所论, 苏轼通过文字传达出的“人生体验、人生思考与人生境界”, 影响了一代又一代后继者的“人生模式的选择与文化性格的自我设计”^[6], 历代赤壁图及其题跋皆综合反映了苏轼这种深远的文化影响力。



图4 (金)武元直《赤壁图》

就题画者、画家与苏轼的精神对话关系而言, 金代武元直的《赤壁图》(图4)是一个极为典型的例子。这是一幅单景式赤壁图, 文本依据较为模糊, 陡立的峭壁呼应《后赋》“江流有声, 断岸千尺”, 浩淼烟波又让人联想《前赋》“纵一苇之所如, 凌万顷之茫然”, 翻卷的浪花又似乎是《念奴娇》“乱石穿空, 惊涛拍岸”的写照。就画面呈现而言, 画家一方面以典型的凝望姿态隐喻苏轼与黄州赤壁的精神互动, 借此构想苏轼与曹操、周瑜之间的隔空对话, 传达江山依旧、英雄不再的历史沧桑感; 另一方面则以无边的自然与渺小的孤舟之间的悬殊对比, 暗示《前赋》“寄

蜉蝣于天地, 渺沧海于一粟”的人生命题。武元直并非专业画工, 这种艺术处理应别有一番用意。武元直生前留下来的文字资料并不多, 画卷上也未留下只言片语。幸运的是, 围绕这幅画及武元直的赤壁图创作, 仍有不少相关的题咏文字传世。这些珍贵的题跋文字, 生动地呈现了一场以赤壁图为中心的跨越时空的精神对话。金人李晏作《题武元直〈赤壁图〉》诗:

鼎足分来汉祚移, 阿瞒曾困火船归。一时豪杰成何事? 千里江山半落晖。云破小蟾分树暗, 夜深孤鹤掠舟飞。梦寻仙老经行处, 只有当年旧钓矶^{[7](102)}。

此诗未被题于画卷之后, 诗人并未直摹画面, 而是叙写对赤壁之战的历史追怀。诗歌结尾以“寻梦”的方式展开联想, 最终落在一个极具抒情意味的历史遗迹之上, 传递人世变迁的苍凉之感。其中, “云破小蟾分树暗, 夜深孤鹤掠舟飞”似是对《赤壁图》的释读, 但意象、情景皆与武元直现存画作不一致, 有研究者据此断言, 此诗乃针对武元直其他画作的题咏, 非今藏于台北故宫博物院之画卷^[8]。这种说法未必确切, 相比绘画, 诗歌的表现范围与想像空间更加广阔, “夜深孤鹤掠舟飞”亦有可能是李晏观画之后对苏轼原作的直接回溯。通过观览《赤壁图》, 李晏完成了对《赤壁赋》的重新审读, 抒写对苏轼其人其事的自我认识。更为精彩的是赵秉文的《念奴娇·追和坡仙赤壁词韵》, 全词如下:

秋光一片, 问苍苍桂影, 其中何物? 一叶扁舟波万顷, 四顾粘天无壁。叩枻长歌, 嫦娥欲下, 万里挥冰雪。京尘千丈。可能容此人杰? 回首赤壁矶边, 骑鲸人去, 几度山花发。澹澹长空今古梦, 只有归鸿明灭。我欲从公, 乘风归去, 散此麒麟发。三山安在? 玉箫吹断明月。

此词书于武元直《赤壁图》拖尾, 词人赵秉文以次韵赤壁词的方式缅怀东坡, 除了用东坡韵, 还隐括了《前赋》与《念奴娇·中秋》的词句, 表达对苏轼深深的仰慕之意。词作开篇即以“问月”点明泛舟赤壁的时点, 紧接着转入对泛舟赤壁的生动描绘, “叩枻长歌, 嫦娥欲下, 万里挥冰雪”化用《赤壁赋》文意, 逼真地还原了月夜的清冷氛围。“京尘”一句笔锋突转, 盛赞苏轼为“人杰”, 为其坎坷的人生际遇发出深沉的慨叹。过片承接上阕的感发意味, 并以李白骑鲸的传说注入浪漫色彩, 既是对苏轼形象的丰富, 也是对《前赋》梦幻意境的呼应。随后, 赵秉文再度感慨坡仙的逝去, 流露“人生如梦”的虚幻感。晚年的赵秉文生活在金王朝没落衰亡之际, 深陷于救国无望的忧虑之中, 挣扎于“入世”与“出世”的思想矛盾之间, 与黄州时期的苏轼有着类似的心境。最终,

赵秉文从虚无中解脱出来,以“我欲从公”表白自我,高呼对苏轼的坚定追随。

在金代文人圈中,苏轼享有极高的影响力,赵秉文对苏轼尤为景仰,其诗风与书风皆有意学习苏轼。此词虽置于武元直《赤壁图》的拖尾,却是赵秉文人生感怀的自我书写,词人似乎遗忘了画家武元直,尽管从其他题画诗文来看,他对武元直其人颇为熟悉。因此,此词是否即为武元直画作的题咏,仍然存疑。不过,即使二者在创作根源上不存在紧密的关联,就艺术效果看来,当图像与文本并置于同一画卷上时,绘画与文学之间互相渗透、互相补充的关系获得了生动的呈示。武元直浓墨渲染黄州赤壁的巍峨险要,以直观的视觉形象说明:在永恒的宇宙自然面前,人类是如此渺小,巧妙地回应《前赋》对人事变迁的浩然长叹。这种人生感慨在赵秉文身上被复制了,尽管处于不同的历史情境,但情绪心态却如此相似,仿佛跨越时空的同声相应,同气相求。这种人生感慨的“复制”并没有终结,它在元好问的《题闲闲书赤壁赋后》中再度出现:

夏口之战,古今喜称道之。东坡《赤壁》词,殆戏以周郎自况也。词才百许字,而江山人物无复余蕴,宜其为乐府绝唱。闲闲公乃以仙语追和之,非特词气放逸,绝去翰墨畦径,其字画亦无媿也。辛亥夏五月,以事来太原,借宿大悲僧舍。田侯秀实出此轴见示。闲闲七十有四,以壬辰岁下世。今此十二日,其讳日也。感念畴昔,怅然久之,因题其后。《赤壁》,武元真(直)所画。门生元某书^{[9](112)}。

元好问盛赞苏轼赤壁词,并揣度苏轼的创作意图乃是以周瑜自况抒今古之思,继而高度评价赵秉文的追和词,以“仙语”道出赵词清旷飘逸的特点。随后,元好问以平实的笔调记叙题跋缘由:一个偶然的机能让元好问得以亲睹此画,他惊赞赵秉文的词风与字画俱得苏轼衣钵,然而想到赵秉文已随苏轼故去,心中感伤万分,遂写成此跋,惺惺相惜之意表露无遗。可惜的是,据元氏所记,这段题跋理应书于赵词之后,无奈原迹现已不存,有可能为人割去。如果直接题于卷后,则可向观者提供更有意义的鉴赏参考。赵秉文追怀苏轼,元好问追怀赵秉文,类似的情思与感发一遍遍在历史中重现。

更鲜明地体现这种“复制”式的人生感慨的是元好问《赤壁图》诗:

马蹄一蹴荆门空,鼓声怒与江流东。曹瞒老去不解事,误认孙郎作阿琮。孙郎矫矫人中龙,顾盼叱咤生云风。疾雷破山出大火,旗帜北卷天为红。至今图画见赤壁,仿佛烧虏留余踪。令人长忆眉山公,载酒

夜俯冯夷宫。事殊兴极忧思集,天澹云闲今古同。得意江山在眼中,凡今谁是出群雄?可怜当日周公瑾,憔悴黄州一秃翁^{[10](1360)}。

此诗未言明《赤壁图》的归属,极有可能就是元氏接触到的武元直《赤壁图》,或是题画,或是观画有感。元好问无意对《赤壁图》的艺术水准进行正面评判,仅以“至今图画见赤壁,仿佛烧虏留余踪”点明画作逼真的艺术效果,侧面烘托画家技艺之高超。诗人以浓墨重彩写三国赤壁之战的史事,又以清逸笔触写苏轼泛舟赤壁的雅兴,但这两者皆非文本的终极指向,作者更深层的用意乃是借由题咏《赤壁图》,分享自身的生活体验与内心感触,抒发怀古伤今的情感意绪。在赤壁词中,苏轼错将黄州赤壁当周郎赤壁,极写周瑜“雄姿英发”以反衬自我的“早生华发”,抒发屈谪黄州的人生失意。生于金朝衰败的时代,元好问寄希望于如同苏轼的“群雄”出现以重振国运,但他也深知,苏轼早年的壮志豪情最终在现实中消磨殆尽。时间流转,无论是羽扇纶巾的周瑜,还是在黄州赤壁盛赞周瑜的苏轼,无论是已经成就霸业的千古英雄,还是评说英雄功业的旁观者,俱已故去,最终化为一声悠长的哀叹。元好问预感自己将步苏轼后尘,为国忧心却也无法力挽狂澜。“可怜当日周公瑾,憔悴黄州一秃翁”看似针对历史人物的感慨,本质上却是一种自我凭吊。此诗虽为咏画,却近乎完全脱离视觉形象,借助对历史事件与文学场景的回顾,元好问从精神层面进入到赤壁图内蕴的探讨,积极响应了苏轼赤壁文学关于宇宙人生命题的深沉思考。这种思考与感伤,在类似的人生际遇之下获得了深化与升华。

五、结论

历代赤壁图对苏轼赤壁文学的视觉诠释,集中体现了图像与文本之间的多重对话关系,揭示了苏轼赤壁文学的多重意蕴。在图像内部,基于对苏轼原作思想主旨的理解,画家以生动的视觉形象复原了主客对答的人物关系,尝试突破绘画表现历时性场景的艺术极限,以富有包孕意味的剪裁融化,引发观者对苏轼泛舟赤壁复杂的心路历程的探索。对苏轼原作蕴含的时空意义,尤其是承载双重时空意义的赤壁意象,画家积极作出回应:在时间维度上,画家精心塑造苏轼对赤壁的仰望或俯眺形象,隐喻苏轼与“风流人物”跨越时空的历史对话;在空间维度上,画家对赤壁意象加以夸张化的艺术处理,在视觉上构成赤壁与扁舟

的强烈对比,揭示人类与自然之间的悬殊差异,借此传达苏轼赤壁文学隐含的自然观与山水精神。另外,部分优秀的画家关注到“孤鹤”意象,通过特定的人物姿态与画境营构,刻画苏轼与孤鹤的精神共鸣,在一定程度上渲染了《后赋》虚幻缥缈的神秘氛围。此外,画家还通过自题等辅助手段,在再现文本内容的同时,注入个性化的情感体验与人生思考,在卷轴上达成与苏轼之间的异代精神对话。

在图像外部,赤壁图题咏也是构筑对话关系的重要一环。优秀的题画者往往巧妙地绕开了绘画作品本身,将“观画”视为与苏轼展开隔空对话的捷径。题跋的创作者从自身的人生际遇出发,思考苏轼曾经思考的疑惑,探索苏轼曾经探索的命题。他们不仅是画家的知音,更想成为苏轼的知音。在同一幅画卷的拖尾,不同的题跋犹如苏轼原作的不同“副文本”,它们与“元文本”之间的并行、补充甚至背离的多重关系,形成了众声喧哗的阅读效果,展现了不同读者在不同时代背景、不同生活际遇之下对文学经典的诠释与再创造,共同组成了“东坡赤壁”复杂缤纷的多面影像。直至今日,当我们透过文本与图像,重新审视后人与苏轼的亲密互动之时,我们也间接地参与到这场跨越时空的精神对话之中,“古今如梦,何曾梦觉”的人生感叹仿佛在耳畔再度响起。

注释:

- ① 以赤壁图为对象的艺术史研究,详参 Stephen Wilkinson, "Paintings of 'The Red Cliff Prose Poems' in Song Times", *Oriental Art*, 27:1(1981), pp.76-89; Daniel Altieri, "The Painted Visions of The Red Cliffs", *Oriental Art*, 29:3 (1983), pp.252-264; Jerome Silbergeld, "Back to the Red Cliff: Reflections on the Narrative Mode in Early Literal Landscape Painting", *Ars Orientalis*, Vol.25, Chinese Painting(1995), pp.19-38; 板仓圣哲撰,张毅译《宋代绘画和工艺作品中的赤壁图》(《上海文博论丛》2006年第3期,第54-57页); 赖毓芝《文人与赤壁——从赤壁赋到赤壁图像》(《卷起千堆雪——赤壁文物大展》,台北故宫博物院2009年版,第244-259页); 郁文韬《〈赤壁图〉经典图式的形成与衰落》(中央美术学院硕士学位论文,2014年),郭薇《文本与绘画的关系——以中日〈赤壁图〉的构成元素为例》(《文艺争鸣》2015年第2期,第199-204页)等。古代文学研究者对赤壁图的研究探讨成果,参阅张鸣《文学与图像:北宋乔仲常〈后赤壁赋图卷〉对苏轼原作意蕴的视觉诠释》(《国学学刊》2017年第4期,第83-98页); 田晓菲《影子与水文——关于前后〈赤壁赋〉与两幅〈赤壁赋图〉》(载上海博物馆编《翰墨荟萃:细读美国藏中国五代宋元书画珍品》,北京大学出版社2012年版,

第296-311页);王兆鹏《宋代〈赤壁赋〉的“多媒体”传播》(《文学遗产》2017年第6期,第4-19页)。

- ② (南宋)马和之《后赤壁赋图》,卷,绢本,设色,25.9cm*143cm,故宫博物院藏。
- ③ (南宋)李嵩《赤壁图》,团扇,绢本,水墨淡设色,25cm*26.2cm,美国纳尔逊·汉金森艺术博物馆藏。
- ④ (明)仇英《后赤壁图》,卷,绢本,墨笔,24.3cm*39.9cm,上海博物馆藏。
- ⑤ (明)仇英《赤壁图》,卷,绢本,设色,25.1cm*90.8cm,辽宁省博物馆藏。
- ⑥ (清)王翬《仿唐寅赤壁图》,轴,纸本,设色,71.6cm*36.8cm,作于康熙十四年,故宫博物院藏。
- ⑦ (旧传)南宋 杨士贤《赤壁图》,卷,绢本,水墨淡设色,30.9cm*128.8cm,美国波士顿美术馆藏。
- ⑧ (传)北宋 乔仲常《后赤壁赋图》,卷,纸本,墨笔,29.7cm*560cm,美国纳尔逊艺术博物馆藏。
- ⑨ (明)丁云鹏《画后赤壁》,扇面,金笺,设色,台北故宫博物院藏。
- ⑩ (清)钱杜《后赤壁图》,册,纸本,墨笔,22.5cm*33cm,南京博物院藏。
- ⑪ (清)王素《人物故事》(八开),册,纸本,设色,38.5cm*23.5cm,安徽省博物馆藏。
- ⑫ (明)文徵明《仿赵伯驊后赤壁赋图》,卷,绢本,设色,31.5cm*541.6cm,台北故宫博物院藏。
- ⑬ (明)张瑞图《后赤壁赋图》,卷,绫本,水墨,27.9cm*320cm,纽约大都会艺术博物馆藏。
- ⑭ (明)陈淳《赤壁游图》,卷,绢本,设色,22.55cm*67cm,浙江省博物馆藏。
- ⑮ (清)张在辛《赤壁赋书画》,卷,纸本,设色,23cm*302cm,山西省博物馆藏。
- ⑯ (清)杨晋《赤壁图》,卷,纸本,设色,26.7cm*58.6cm,南京博物院藏。
- ⑰ (金)武元直《赤壁图》,卷,纸本,水墨,50.8cm*136.4cm,台北故宫博物院藏。
- ⑱ 赵秉文《武元直画乔君章莲峰小隐图》诗云:“武君非画师,胜概包胸臆。”参见(金)赵秉文《闲闲老人滹水文集》,北京:中华书局,1985年,第57页。
- ⑲ 如赵秉文《东坡赤壁图》诗云:“永怀百世士,老气盖九州”;《题东坡四达斋铭》称:“东坡先生,人中麟凤”,《题东坡书孔北海赞》又盛赞东坡“雄节迈伦,高气盖世”。
- ⑳ 另有一说武元直《赤壁图》为赵秉文《念奴娇》词的词意画,然据武元直所绘山水形象看来,似与赵秉文词有一定距离。

参考文献:

- [1] 苏轼. 苏轼文集[M]. 孔凡礼,点校. 北京:中华书局,1986.
- [2] 板仓圣哲. 日本绘画中的赤壁形象[C]//台北故宫博物院. 卷

- 起千堆雪——赤壁文物大展. 台北: 台北故宫博物院出版社, 2009.
- [3] 吴小如. 古文精读举隅[M]. 天津: 天津古籍出版社, 2002.
- [4] Jerome Silbergeld. Back to the Red Cliff: Reflections on the Narrative Mode in Early Literal Landscape Painting [J]. *Ars Orientalis*, Vol.25, Chinese Painting (1995), pp. 19–38.
- [5] 巫鸿. 废墟的故事: 中国美术和视觉文化中的“在场”与“缺席” [M]. 肖铁, 译. 上海: 上海人民出版社, 2012.
- [6] 王水照. 苏轼的人生思考和文化性格[J]. *文学遗产*, 1989(5): 87–96.
- [7] 元好问. 中州集:卷二[M]. 北京: 中华书局, 1959.
- [8] 衣若芬. 战火与清游: 赤壁图题咏论析[J]. 台北: 故宫学术季刊, 2001(4): 63–102.
- [9] 元好问. 元好问全集:卷四十[M]. 姚奠中. 太原: 山西人民出版社, 1990.
- [10] 元好问. 元好问诗编年校注[M]. 狄宝心, 校注. 北京: 中华书局, 2011.
- [6] 王水照. 苏轼的人生思考和文化性格[J]. *文学遗产*, 1989(5):

Text and image: Dialogues and multiple connotations in the painting of “The Red Cliff”

CHEN Linlin

(Department of Chinese Language and Literature, Peking University, Beijing 100871, China)

Abstract: As one of the most popular subject matters of poetic paintings, “The Red Cliff” offers a unique perspective to explore the relationships between image and text in traditional China. Previous studies focus primarily on the artistic features within the painting of “The Red Cliff”, while research on its literary value and cultural meaning has been somewhat lacking. Painters masterly transformed the literary texts into visual images, and thus amplified and extended the literary meaning of Su Shi’s works in their own ways. Within the pictures of “The Red Cliff”, there are multi-level dialogues between Su Shi, the “Guest”, the Red Cliff, and the lone crane. Beyond the images, literary inscriptions and colophons also reflect how different artists interpreted the multiple connotations of Su Shi’s works. In other words, “The Red Cliff” serves as a material medium that links the inscription writers, the painters and Su Shi together across time and space. From this perspective, the present essay reconsiders Su Shi’s great impact on later generations throughout Chinese history.

Key Words: “The Red Cliff”; Su Shi; “Prose-poems on the Red Cliff”; dialogue; connotation

[编辑: 胡兴华]