

诗、画、情

——读钱锺书《七缀集》之思考

高一宜

钱锺书先生是我国著名的翻译家、文学家和批评家。他通晓多国语言，在比较文学发展史上做出了卓越的贡献。《七缀集》将钱先生七篇论述型散文“连缀”在一起，因此得名七缀集。与《谈艺录》《管锥编》运用文言文体书写不同，《七缀集》采用白话文，对文论史上几个经典的问题提出了自己的见解。钱锺书先生学贯古今中外，《七缀集》中也旁征博引了多国文学材料佐证，对比较文学的研究颇为有益。

《七缀集》的第一篇为《中国诗与中国画》，在我国传统文评中，大多有这样一个观点，认为中国诗和中国画是融合一致的，诗即是画，画即是诗。古今中西对诗与画的看法都是如此。但诗与画虽然有殊多相似，归根究底仍是两种不一样的艺术形式，只关注诗画的共同点来进行研究是比较片面的。诗是需要靠读者的想象才能完成自己的艺术，而画更为直观，可以直接用视觉的冲击来完成艺术的表达。语言是一种符号和工具，它本身是不带有审美色彩的、冷冰冰的字符。字符与字符的组合因为区分才有了意义，它可以被看作是现实事物的一种指代，例如我们看到“山”这个汉字就会联想到或巍峨或绵延的高山，而每个人联想到的不同的形状可能会直接影响对这首诗主旨的判断。这固然有汉字是象形字的缘故，但我相信当一个英语使用者看到“mountain”的时候，脑海里也会出现画面，这是因为这些字符被赋予了实际的意义，所以当一个个字符组合起来变成诗歌的时候我们会感到图画美。但是，另一方面，需要注意的是，与文字的二次反映加工不同，画是以完成的状态呈现在读者面前的。我们知道当读者阅读了文本时它才会变成作品，而每个读者看到“山”这个汉字时心中浮现的并不一定是同一个画面。这就是诗歌与画的一个重

要区别。虽然每个人看到画时也会有不同的理解，但是浮现在他们眼前的画面是已经被创作出来的、框定的东西。与现实不同的是，诗歌中的语言生活在诗歌的世界。柏拉图理式论中提到，理式世界和艺术世界隔着三层。第一层是理念的“床”，即床的理式，第二层是木匠做的床，第三层才是画家画的床。我认为诗歌创作也是如此。文字因为被使用进入诗歌的世界，经由读者的理解，才创造出不同的艺术画面。因为每个读者看到一个字的理解可能有所不同，所以我认为，与画相比，诗中蕴含的意味更加丰富，留给读者审美的空间也更大。

有时候，人们不仅会因为个体对文本期待视野的差异而造成对相同作品理解的不同，还会有许多因为文化国别原因造成的文化误读。如近代以来，西方人谈论起中国似乎都带着一种神秘主义的色彩。东方的含蓄似乎是中国诗歌全部的艺术形式。西方文评家谈论中国诗时，也像是品鉴中国画一般，只看到了中国诗歌冷静克制的一面。他们认为中国古诗“空灵”“清淡”“含蓄”“不激动、不狂热、很少词藻、形容词和比喻”，与韦尔兰相像。中国历史上群星璀璨的诗人群体——浪漫恣肆的李白、沉郁顿挫的杜甫、豪迈大气的高适、华丽诡异的李贺、善于议论的白居易，在西方评论家眼里，统统变成了“灰黯的诗歌”。这便是一个典型的文化传播中的误读。不论是“诗画一体说”，还是西方学者对中国诗歌的刻板印象，都是一种单一的解读艺术的方式，是不利于艺术批评发展的。

从中国古代至现代，以及西方的文论家们都注意到了诗画之间的相似性，并多次提及论证。这个理论之所以在中西方文论史上都产生了重要的影响，也许是因为人类历史发展的过程中艺术活动的相似性。诗歌可以勾勒描绘出情景，使读者体会到的画面如画作

收稿日期：2020-5-16

作者简介：高一宜（1998—），女，陕西富县人，西安外国语大学汉语言文学专业大四学生。

一般浮现在眼前；而画作则像诗歌一样，“篇幅有尽而意无穷”。但是，正如莱辛著名的《拉奥孔》中所说，诗和画在表现手法和表达意境上都殊有不同。

《拉奥孔》的雕塑与诗歌处理手法不同，正是因为诗歌和雕塑在艺术特点上的区别。拉奥孔可以在诗歌中极尽痛苦，呈现出哀嚎的狰狞姿态，而雕塑作品拉奥孔则显得含蓄温和许多，甚至没有刻画他大张的嘴巴。因为诗歌使用的文字可以算作一个缓冲的屏障，折射的跳板，无法将拉奥孔的痛苦直接呈现在读者的面前，也因此可以留下更多的想象空间来使读者参与完成作品。而雕塑的冲击力太过直接震撼，所以怎样选取一个既能体现拉奥孔的痛苦而又不失美感的画面，就是一个需要考虑的问题了。

还需注意的是，因为雕塑只能选取一个动态的场景，所以为了表现艺术的延展性，创作者通常会选取接近高潮而不是高潮的部分。因为诗歌可以展现一个“段状态”，而绘画只能截取故事矛盾冲突最为激烈或蕴含意蕴最为丰富、在情节发展中最为关键的一个“点状态”。莱辛认为，画家应当挑选全部动作中最耐人寻味和想象的那个“片刻”，而不应当截取最为“顶点”的情景。一达顶点，情事的演展到了尽头，便不能够再“生发”了。

对于这个观点，我也有所体会。在我学习摄影的时候，也曾经注意到，如果一幅画面中有人物，那么这张照片便会被演绎出更多的可能。例如一座大山前有一条小路，如果只是单单拍摄动态的场景，那么只能算作对当地地理外貌、秀丽风光的描绘，若在此时，有一位妇女走入了画中，那么她其实是带着她的过去和未来一同向你走来。观看者会不由自主地根据她的服饰、面貌，猜测她的年龄、家庭背景、婚配与否、喜乐悲欢、从哪里来又到哪里去……这种“画外之意”赋予了这张照片更为丰富的意蕴。一般来说，在拍摄的时候，应当拍摄她走到取景框三分之二处的场景，因为在这时她已经走完了三分之二的路程，要带着剩下的三分之一离开，此时拍摄最为合适。以前我一直不明白这个拍摄手法的原理，只觉得这样拍出的照片的确更好看，现在我方才明白这个道理。想来不论是诗歌、绘画还是摄影，艺术都是共通的。

另一方面，绘画作为一门空间艺术，无法表现动作和事情，但诗歌作为时间艺术却能将“情、事”表达得游刃有余。西洋人柏克也认为，描写具体事物的

时候使用抽象概括的话语来总结情景，是诗歌艺术“独有的本领”。这使我想起了范仲淹的《苏幕遮》（碧云天，黄叶地……）如果说上阙的画面感还很强，颜色与山水的形状容易用绘画的手法表现的话，下阙便是一个典型的“画不就”之景。从实入虚，空间上由近及远，时间上由夜晚到白天，“夜夜除非”又体现了频次。如果这是一幅画，画上只能呈现一个点的状态，或入睡或醒来，或独倚高楼或愁肠伴酒，作者想要抒发的感情便难以表达了。

读完《通感》篇，最先在脑海中浮现的是庞德的《在一个地铁车站》。钱锺书提到，在十九世纪末叶，象征主义诗歌将通感大用特用滥用，几乎使通感成为了象征主义的标志。而英美现代派的开创者庞德却认为使用意象时应该精确，切记将感觉混在一团，用一个官能表达另一个官能。他也声明，这并非一笔抹煞。庞德曾写过一首著名的短诗《在一个地铁车站》，我们来具体分析一下。

这首诗分别呈现了两组互相对应的意象。一是地铁车站的人群中，幽灵般显现的面孔；二是湿漉漉的枝条上的许多花瓣。短短的两句话却充斥着大量的意象，十分有画面感。庞德自己说它是“一刹那思想和感情的复合体”。乍一看，这首诗好像只是意象的叠加，面孔、枝条、花瓣，但实际上两组意象之间有着隐秘的联系。“黑色枝条”暗喻“人群”，“花瓣”暗喻“面孔”，人群中面孔幽灵一般闪现的状态就像湿漉漉雨中黑色枝条上的花瓣，场景也暗含对应。同时，因为两组意象处在同一个大环境（下雨天）之下，使这些“面庞”也变得潮湿，泥泞。视觉与触觉相同，其实也是通感的一种体现。

《七缀集》第四篇探讨了“诗可以怨”在东西方文学作品中的展现。“诗可以怨”是孔子在“兴观群怨”说中提出的观点，古人早就注意到创作诗歌与抒发感情之间的联系，因此还衍发了“不平则鸣”说和“穷而后工”说，“苦难比快乐更能产生诗歌，好诗主要是不愉快、烦恼和忧愁的发泄”，成为我国古代文论重要的观点。在西方，尼采曾将母鸡下蛋的啼叫与诗人的歌唱作比，可见在文学对人类情感抒发功用的体现上，东西方是共通的。我曾经在诗歌创作的过程中经常感受到，当发生了令我情绪波动殊为剧烈的事件时，便会有诉诸纸笔、一吐为快的冲动。这时强烈的感情（一般是愤怒或