

从 图 像 到 文 学

——西方古代的“艺格敷词”及其跨媒介叙事

龙迪勇

〔摘要〕 “艺格敷词”即“以文述图”，是西方文学史、美术史和修辞学史上一种源远流长的、对某一物品（主要是艺术作品）或某个地方进行形象描述的修辞手法或写作方法。“艺格敷词”试图达到的是一种“语词绘画”般的艺术效果。西方古代的“艺格敷词”与“诗画互通”观念之间有着内在的关联，而这两种观念的渊源则可以追踪到西方古典修辞学中的“记忆术”。一方面，“艺格敷词”以语词作为表达的媒介，这决定了它首先必须尊重语词这种时间性媒介的“叙述”（文学）特性；另一方面，“艺格敷词”又追求与其所用媒介并不适应的视觉效果和空间特性，所以它体现了美学上的“出位之思”，是一种典型的跨媒介叙事。“艺格敷词”并非仅仅流行于古代，而是西方一个绵延不绝、一以贯之的深远传统。

〔关键词〕 图像；文学；艺格敷词；跨媒介叙事

〔中图分类号〕 I0 〔文献标识码〕 A 〔文章编号〕 1000-4769(2019)02-0164-13

无论是在中国还是西方，诗画关系问题，亦即文学与图像的关系问题，都是一个有着漫长历史的老问题。近些年来，随着所谓“图像时代”或“读图时代”的到来，在人文社会科学“空间转向”的大背景下，文学研究也迎来了一个“空间转向”或“图像转向”。于是，文学与图像的关系问题又在新的时代背景与社会语境下得到不少研究者的高度关注。就我国文学研究中的实际情况而言，近年来对作为“时间艺术”的文学与作为“空间艺术”的图像进行各类比较研究的论著，也呈迅猛增长之势。但翻看近年来的此类研究成果，流于浮泛和盲目趋新之作居多，能深入思考并提出创见的则难得一见。之所以如此，除

了当今学界浮躁的流弊之外，当然也与这一问题本身的难度有关。由于文学与图像的关系在中西美学和文论史上均有着一段漫长的历史，并在问题产生和解决的过程中形成了一系列重要的观念，如果研究者对于这个问题的历史及相关观念缺乏必要的了解，当然也就不可能在这方面写出真正具有突破性的创新之作。

在一篇论文的有限篇幅中，我们当然不可能对诗（文学）画（图像）关系问题展开系统考察和全面论述。考虑到以语词性媒介描述或模写图像这一修辞学传统在西方美学、西方文学和西方艺术史上的重要性，本文拟对西方古代的“艺格敷词”（ekphrasis）现象，亦即“以文述图”现

〔基金项目〕 国家社会科学基金重大招标项目“中国现代文学图像文献整理与研究”（16ZDA188）；江苏高校哲学社会科学重点研究项目“图像与文字的跨媒介叙事研究”（2018SJDZD1134）

〔作者简介〕 龙迪勇，东南大学艺术学院教授、博士生导师，江苏 南京 211189。

象进行考察,以弥补过往研究(尤其是国内研究)对西方“以文述图”的深厚传统重视不够并缺乏正确认识的缺陷^①;而且,由于“艺格敷词”涉及语词与图像之间的“出位之思”或跨媒介叙事(以语词为媒介的文学叙事不满足于其媒介自身的艺术特征或美学效果,而跨出本位去追求另一种媒介——图像的艺术风格或美学效果),所以本文也希望给叙事学研究中目前正方兴未艾的跨媒介叙事问题提供一个思想传统、知识谱系和理论基础。

一、“艺格敷词”与诗画互通

众所周知,德国美学家莱辛写作《拉奥孔》一书的目的,就在于为“诗”(文学)“画”(图像)这两种不同类型的文学艺术划分边界,以确立其“诗画有别”的理论主张。在其代表性著作《拉奥孔》一书的“序言”中,莱辛针对他那个时代那些忽视诗画区别的“艺术批评家们”,曾经这样写道“他们时而把诗塞到画的窄狭范围里,时而又让画占有诗的全部广大领域。在这两种艺术之中,凡是对于某一种是正确的东西就被假定为对另一种也是正确的;凡是在这一种里令人愉快或令人不愉快的东西,在另一种里也就必然是令人愉快或令人不愉快的。”“这种虚伪的批评对于把艺术专家们引入迷途,确实要负一部分责任。它在诗里导致追求描绘的狂热,在画里导致追求寓意的狂热;人们想把诗变成一种有声的画,而对于诗能画些什么和应该画些什么,却没有真正的认识;同时又想把画变成一种无声的诗,而不考虑画在多大程度上能表现一般性的观念而不至于离开画本身的任务,变成一种随意任性的书写方式。”^②针对当时这种诗画不分的严重弊端,莱辛才下决心要撰写《拉奥孔》一书,而撰写该书最主要的目的,“就在于反对这种错误的趣味和这些没有根据的论断。”^③

莱辛为诗画两种不同艺术划界并确立两者基本差异的历史贡献当然是毋庸置疑的,但他心里其实也非常清楚,就诗(文学)画(图像)两者的关系而言,他所反对的其实是一个源远流长、影响广泛且已经被绝大部分人所完全接受的稳固传统。对此,陈怀恩说得好“一直要到莱辛的《拉奥孔》问世之后,诗与画的界限,造型艺术和语言艺术的边界才得以明确区分。对美学家和艺术学研究者来说,唯有这种范畴的分立,才能够引向艺术本质的认识。然而我们却会发现:

在制像意图与图像意义的指向上,‘诗与画的同一’才是西方艺术史的认识主流,甚至一直延伸到当代对于图像意义传达的认识活动中。”^④因此,在确立两种艺术的基本界限——诗(文学)适合表现“在时间中先后承续的事物”而画(图像)则适合表现“在空间中并列的事物”^⑤——之后,莱辛也在以下三个方面为诗画之间的互溶或跨媒介叙事留下了充分的余地:首先,莱辛把诗(文学)画(图像)这两个不同的艺术领域比作“两个善良友好的邻邦”。这两个总体能够和谐共处的友好邻邦,“虽然互不容许对方在自己的领域中心采取不适当的自由行动,但是在边界上,在较小的问题上,却可以互相宽容,对仓促中迫于形势的稍微侵犯权利的事件付出和平的赔偿,画与诗的关系也是如此。”^⑥其次,莱辛把绘画所运用的符号叫作“自然的符号”,而诗歌所运用的符号则是“人为的符号”。由于绘画所用符号的“自然”特性,“这就使它比诗占了很大的便宜”,“不过在这方面诗与画的差别也不像一眼乍见的那么大,诗并不只是用人造的符号,它也用自然的符号,而且它还有办法把它的人造的符号提高到自然符号的价值。”^⑦在这个基础之上,莱辛还进一步认为“诗应力求尽量地把它的人造的符号提高到成为自然的符号,只有这样,诗才成为诗而有别于散文……而最高级的诗就是要把人为的符号完全变成自然的符号。”^⑧就此看来,在莱辛的心目中,以语词摹写绘画或雕塑等造型艺术的“图像诗”,以及以语词摹写戏剧文学的“戏剧体诗”,都是那种已经“把人为的符号完全变成自然的符号”的“最高级的诗”。最后,莱辛还把画家分为“诗的画家”与“散文的画家”。一般而言,“诗的画家”更应该坚守空间艺术所用的那种符号(媒介)——图像的“本位”,而“散文的画家不求使他要摹仿的那些事物符合他所用的那种符号的本质”,这主要表现在三个方面:“(1)他所用的符号是同时并列的,而他却用它去描绘先后承续的事物;(2)他所用的符号是自然的,而他却把这种符号和人为的符号混在一起用,寓意体画家就是如此;(3)他所用的符号是诉诸视觉的,而他却不用这种视觉符号描绘视觉对象,而是用它们去描绘听觉或其他感觉的对象。”^⑨

显然,主张诗画有别的莱辛在阐述自己的基本学术思想时并没有把话说得很绝对,之所以如此,是因为他实际上充分认识到了他所反对的那种观念才是在西方美学史、文学史和艺术史上占

据着主流地位的观念。为了便于下面的论述，我们不妨把莱辛在确立其“诗画有别”的美学观时所反对的那种观念称之为“诗画互通”。从上面的阐述中我们不难看出，尽管莱辛主张的是“诗画有别”，但他仍然为“诗画互通”留下了很大的余地，这事实上也为语词与图像之间的跨媒介叙事留下了很大的发展和阐释空间。

如果追根溯源起来，我们认为“诗画互通”的观念，实际上源于古希腊时期就已经牢固树立起来的一种叫作“艺格敷词”（“以文述图”）的修辞观念或写作方法。

所谓“艺格敷词”，其实是对一个源自古希腊语的英文术语“ekphrasis”的中文翻译。“ekphrasis”在古希腊语中的原始意思是“充分讲述”或“说出”。对于这个特殊术语的中文翻译可谓五花八门，但都难以完整、准确地表达出“ekphrasis”的全部含意，正如有学者所指出的：“对于‘ekphrasis’一词的中文翻译有很多，例如艺格敷词、读画诗、绘画诗、造型描述、语图叙事、图像叙事、语像叙事等等，分别使用于美术史和文艺批评等领域。范景中先生将该词译作艺格敷词，既符合该词在古典语境中的具体含义，又契合中文中的相对概念……”^⑩难得的是，“艺格敷词”（ekphrasis）的译法还能结合音义，因此在汉语学术界也就逐渐被绝大多数人所接受。考虑再三，我们也认为以“艺格敷词”对译“ekphrasis”具有其相对的优势，所以本文也采用了范景中先生的这个译法。

就其实质而言，“艺格敷词”其实代表了西方文学史、美术史和修辞学史上一种源远流长的传统，这一传统意在以语词这一媒介去形象地、逼真地模仿或转写物品或图像，更确切地说，“艺格敷词”主要所指的是一种对某一物品（主要是艺术作品）或某个地方进行形象描述的修辞手法或写作方法。对此，意大利著名史学家卡洛·金兹伯格在为英国著名的美术史家迈克尔·巴克森德尔所写的《记忆断片——巴克森德尔回忆录》一书所撰写的“序言”中说得非常清楚：“这种写作方法被称为‘艺格敷词’（ekphrasis）——一种古时的文学风格，以详细精确描述某件物品或某个地方为特征，无论描述对象是真实存在抑或虚构。”^⑪显然，广义上的“艺格敷词”指的是以语词（口语或文字）对所看到的某个物品或某个地方进行尽量形象、生动的描述，但现代人对“艺格敷词”的理解则倾向于狭义的，即仅仅将之理解为用语词“对一件艺术作品的描

述”。^⑫而且，无论是对普通物品、某个地方，还是对艺术作品的描述，“艺格敷词”所描述的对象都既可以是真实存在的，也可以是完全虚构的。

从历史上的实际情况来看，无论是广义上把“艺格敷词”理解为对某个物品或某个地方的语词描述，还是只不过狭义地把它理解为对某件艺术作品的形象描述，人们对这种修辞方式或写作方法的界定或描述都可以分为近乎对立的两种：第一种追求的是“艺格敷词”的“客观性”和“精确性”。正如有学者所指出的，“艺格敷词”是以语词这一媒介“对于绘画的回应”，这其实已经暗含了这样一种跨媒介描述的理想——“有一种明确的描述能够直接和艺术品本身相联系，正如保罗·弗里德伦德尔（Paul Friedländer）的‘真实描述’（echte Beschreibung）概念所言……这样的描述有可能和物体本身丝毫不差，一种一成不变的纯粹的语言上的复制。”^⑬无疑，这种追求“真实描述”的态度是以客观、真实为宗旨的历史学家和考古学家的态度，它的目标尽管在某种意义上值得我们肯定，但实际上只能是一种理想中的状态，而事实上根本就无法完全达到。如果仔细分析起来，这种类似还原主义的态度其实是建立在一种颇成问题的前提假设之上的。关于这一点，其实已经有研究者指出来了：“首先一个前提是假设用艺格敷词再现经验，问题不大。尽管我确信这对于描述艺术品来说是颇为有效的方法，但不得不承认这最终还是以艺格敷词能够记录实际经验为前提的。这是一个成问题的前提，因为在实际艺术品面前，不会自发地生成艺格敷词。在任何情况下，文本都是事后写出来的，来自我们的记忆、想象或者两者兼而有之，然后试图用语词来表达经验。即便是像菲洛斯特拉托斯（Philostratos）的《画记》（Eikones）——该书自称正是这种自发表达的产物，却也是对于观看的经过精心编排的再现。……艺格敷词为我们带来的是经验的再现（representation），而非直接接触那种经验，它将一种新颖的模拟（mimesis）引入到语词和图像纠缠的复杂局面中。”^⑭这段话其实说得已经非常清楚——“艺格敷词”既不能等同于被再现或模写的艺术作品这一原物本身，甚至也不能等同于观看艺术作品后产生的美学经验，它事实上仅仅是对一种看图经验的语词再现；既然是一种再现，也就必然会像任何类型的再现一样，不可能是一种完全准确的、绝对客观的、百分之百的对艺术品原物或观看经验的再现。

除此之外，研究者也谈到“古代的定义同

样提醒我们艺格敷词处理的是幻象和相像 (semblance)。它‘使已然不存在之物得以呈现’；它使我们觉得仿佛我们能够‘看到我们所未见过的’，需要强调的是‘仿佛’。因此艺格敷词是一种不太靠得住的证据原典，并且作为读者，我们应该格外小心它的这种力量。”^⑤这就是说，“艺格敷词”所表征的只是一种心理“幻象”或某种“已然不存在之物”，它所达到的效果其实也只是一种“仿佛”如此的经验或感受，正因为如此，所以我们对“艺格敷词”这种“不太靠得住的证据原典”不必特别在乎与过于认真。

第二种对“艺格敷词”的界定或描述是其所追求的某种“视觉性”和“生动性”，即以口语或文字去“实现图画”——在口头或文字性的文本中达到某种图像般的艺术效果。这显然是古代文学家和修辞学家的态度，而这种态度正与“艺格敷词”的修辞学起源相契合，符合这种写作手法或描述方法的真正含义。正如鲁斯·威布所说：“修辞背景对于古代晚期艺术品的描述的演变至关重要。艺格敷词占据了演说家工具箱的大部分空间，和占据诗人的工具箱一样多。想要听众接受众多事件的某一特定版本，艺格敷词无疑是一个关键手段，它使听众‘看到’犯罪过程或是被讨论的对象，而这对象正是演讲者希望听众能够看到的。如果他能在听众心里成功地激起某种感受，那么演讲者就能够让他们觉得仿佛亲眼目睹某个事件一般，使他们成为虚拟的目击者。”^⑥在某种程度上引导听众，使他们接受“众多事件的某一特定版本”；或者使他们成为“虚拟的目击者”并“看到”事实上并不存在的事件，“艺格敷词”都是演讲者可以利用的、非常有利的修辞手段。

对于“艺格敷词”在艺术效果上变听觉（语词）为视觉（图像）的做法，鲁斯·威布进一步阐述道“任何艺格敷词作者所面临的修辞任务——无论针对一件艺术品还是其他任何主题——都是让他的受众看见他所描述的主体‘将主体置于眼前’，‘使听者变为观者’，就如修辞学家们所说的那样。因此艺格敷词就牵涉到一种影响广泛的视觉性。这是一种对于词语的视觉想象上的回应，这种回应体现了在古代和中世纪人们接受各种口头或者书写语言——无论是诗歌或是散文，世俗的或是神圣的——的许多特点。有效的艺格敷词应该使听者、或读者感到所描述的景象历历在目，无论是一起事件、一片风光还是一座建筑。‘生动描写’（Enargeia）可以用来定义这

一品质，它通常在文学和修辞学的上下文中被翻译成‘栩栩如生’，但也可以用来表示直截了当地观察某一事物，所以希腊人并不区分用想象去‘看’和用眼睛去看。”^⑦当然，想象的“看”毕竟不同于眼睛的看，前者试图做的无非是用词语这一偏重时间维度的表达媒介去唤起一种空间性的“视觉想象”，从而达到一种类似眼睛观看一样的艺术或美学效果，这显然不是一种像“用眼睛去看”一样的真看，而只是一种虚幻的想象中的假“看”。

生活在公元2世纪的古希腊修辞学家赫莫杰尼斯（Hermogenes），在其专论修辞训练的《修辞初阶》一书中列举了12项修辞练习，“艺格敷词”正是其中所列的练习之一。对于这种特殊的修辞练习，赫莫杰尼斯的解释是“艺格敷词是一种详尽的、带细节的叙述；它是可见的，也可以说，它将某物以其显现的样子呈现于人们眼前。艺格敷词关乎人物、行为、时间、地点、节气，以及其他的许多事物……艺格敷词的特点尤其体现在清晰性与可见性上，即这一文体必须能够通过听觉给人带来视觉的效应。”^⑧也就是说，“艺格敷词”的“视觉性”或“可见性”并不是视觉本身所带来的，它带给人的其实是一种以语词（口语）为媒介的听觉所唤起的“视觉的效应”——这种效应其实正与美学上的“出位之思”（Andersstreben）和叙事学上的“跨媒介叙事”高度契合。关于“出位之思”与“跨媒介叙事”，笔者在《空间叙事本质上是一种跨媒介叙事》一文中的解释是“所谓‘出位之思’之‘出位’，即表示某些文艺作品及其构成媒介超越其自身特有的天性或局限，去追求他种文艺作品在形式方面的特性。而跨媒介叙事之‘跨’，其实也就是这个意思，即跨越、超出自身作品及其构成媒介的本性或强项，去创造出本非自身所长而是他种文艺作品或他种媒介特质的叙事形式。”^⑨对照“艺格敷词”，它试图以语词这一线性的非视觉媒介去追求图像才可能真正具有的“视觉性”或“可见性”，从美学效果上来说，正是“出位之思”的一种典型表现；从叙事学的角度来说，语词这个线性媒介最适合讲述的本来应是时间进程中的故事，可“艺格敷词”却偏偏要去模写空间性的图像艺术的艺术效果，这其实正符合“跨媒介叙事”的本意。

总之，由于所用表达媒介的性质不同，“用语词这种非物质的媒介来复制绘画这种物质实体是一种不可能实现的尝试，艺格敷词并没有这样

的企图，它所做的是创造观看的幻象，模拟辨识的行为而不是模拟辨识到的事物。这种差别既微妙又重要：一段艺格敷词首先并非要复制某一幅绘画，而是要与绘画竞争，用它自己的本领——语词和它们能够运用的视觉冲击——在听者的脑子里创造一个印象。当普鲁塔克引用西蒙尼戴斯关于诗的名言——有声画和无声诗时，他旨在表明修昔底德的历史写作可以像所有绘画那样行之有效地将读者带入到往昔事件中去。”^②也就是说，由于语词与绘画事实上并非同一种表达媒介，因此，“艺格敷词和绘画间的联系不是互证层面的，而是精神作用层面的。拜占庭修辞学家约翰·萨迪亚诺（John Sadianos）——可能在9世纪从事写作活动——说得好：‘一段生动的讲话是纯粹、清楚并且生动的；这个词本身让人几乎（mononou）看见他所没有观察到的东西，模仿（mimoumenos）画家的艺术。’……在这种情况下，他以‘表现的相似’、‘制造一种类似的效果’这样的方式来积极地使用模拟，而不是以‘创造一个副本’的复制方式。一段艺格敷词藉由视觉想象‘模仿画家的艺术’而获得类似于直接用眼睛观看的效果。”^③也就是说，“艺格敷词”的作用并非物质互证层面的，而是精神作用层面的，所以“艺格敷词”产生美学效果的方式不是消极的“复制”而是积极的“模拟”。

归根结底，“艺格敷词”上述特征与西方古典修辞学中的“记忆术”息息相关，也就是说，“艺格敷词”的真正起源其实就是古典修辞学中的“记忆术”。众所周知，盛行于古希腊罗马时期的古典修辞学是一门有关如何高超地运用语言的技艺，主要和当时的公共演讲术有关。按照西塞罗在《论公共演讲的理论》中的说法“演讲者应当具备开题（invention）、布局（arrangement）、文体（style）、记忆（memory）、表达（delivery）的能力。”^④在这五种能力中，与“艺格敷词”有关的是其中的“记忆”一项，而这种所谓的“记忆”，最早的形态就是由古希腊著名诗人西蒙尼戴斯（约公元前556～公元前468）所发明的空间或位置记忆理论，后来这一理论更是发展成为在西方历史上非常著名的古典“记忆术”。训练这种“记忆术”的关键有两个步骤：一是把需要记忆的事物构思成独特的“图像”；二是在头脑中构造一个场景，并把需要记忆事物的“图像”存储到头脑所构造的场所之中。对于这种所谓的“记忆术”的训练，正如西塞罗所说“想要训练这种记忆能力的人必须好好选择

自己想要记住的事物，并把它们构思成图像，然后将那些图像储存在各自选好的场景里，这样那些场景位置的顺序就会维系事物的秩序，通过事物的图像标示出事物本身。”^⑤“如此安排之后，一旦需要激活记忆，我们只需逐次访问这些场景，从中取回放置的东西即可。我们可以想象古代演说家如何在记忆的大厦里移动，当他发表演说时，就从记忆的场景里一一取出他曾存放在那儿的形象（图像）。这种方法能够确保他按照正确的顺序去记忆每一个论点，因为在建筑系统内，场景的顺序是固定的。”^⑥总之，古典“记忆术”的要点就是形成图像（构造的图像应尽量鲜活并让人印象深刻）、存放图像（应该在虚拟的场所中有规律、有秩序地存放图像）、提取图像（当演讲需要时就从虚拟的记忆大厦中取出所需要的图像）和转换图像（当提取图像时应迅速高效地把图像转换成语词）；而“艺格敷词”形成的步骤主要包括欣赏（看）实际图像、在头脑中形成意识图像、把意识中的图像转换成语词图像。无疑，从两者的工作程序和形成步骤中是不难看出“记忆术”与“艺格敷词”的相似之处的。

非常有意思的是，西蒙尼戴斯不仅是古典“记忆术”的发明者，而且还是西方历史上首位主张诗画互通的人，这一现象显然并非偶然，正如有学者所指出的“普鲁塔克（Plutarchu）认为，西蒙尼戴斯还是第一个将诗歌与绘画的创作方法画上等号的人，他说‘西蒙尼戴斯称绘画为无声之诗，诗歌为有声之画，因为画家描绘发生之时的行动，语言描绘发生之后的行动。’后来贺拉斯（Horatius）将这种理论简洁地感慨为一句名言——‘诗亦如画’。”^⑦从这里我们亦不难看出，西蒙尼戴斯这里所表述的“诗画互通”观念，与前面所论及的“艺格敷词”（“以诗述画”）观念——通过语词来达到某种图像般的艺术效果，在精神实质上其实是完全相同的；而这又与古典修辞学中的“记忆术”息息相关，因为“记忆术”的关键步骤之一就是要把需要记忆的事物构思成独特的“图像”——这当然并非真正的图像，而是在头脑或意识中构思的“经验幻象”或“视觉想象”。对于诗歌、绘画和记忆术之间的关系，英国学者弗朗西丝·叶芝在其著名的《记忆的艺术》一书中有非常精彩的论述“西蒙尼戴斯成为诗画同源理论的首创者，其意义深远，因为这与记忆术的发明具有共通性。据西塞罗说，后者的发明是基于视觉感官的优越性；诗人和画家都以视觉形象思维来创作，一个以诗歌为形，一个

以绘画为貌。记忆术与其他艺术始终存在着微妙的关系，这种关系贯穿整个记忆术的历史。从记忆术诞生的传说中我们也看得出来，因为西蒙尼戴斯正是从强烈的视觉角度来看待诗歌、绘画和记忆术的。”^②应该说，对于诗歌、绘画和记忆术这三者之间的密切关系，弗朗西丝·叶芝的论述是非常精彩的，也是极其有道理的。

总而言之，源于古典修辞学的“艺格敷词”，追求的无非就是一种藉由语词所唤起的视觉想象而获得的图像般的艺术效果。而以语词这一线性媒介作为工具的演讲或文学之所以追求这种一般仅为绘画或雕塑等图像艺术所具有的“视觉性”和“生动性”，“是基于视觉感官的优越性”的考虑。对此，古希腊人就已经有非常深刻的体会了，正如西塞罗所深刻指出的“西蒙尼戴斯极敏锐地觉察到，可能其他人也已经发现，在我们的大脑中形成最完整图像的事物，是那些由感官传达给我们的大脑并在我们的大脑中留下深刻印象的事物，但是所有感官中最敏锐的是视觉，因此借由耳朵或是反射获得的感知，如果再经过眼睛传达给我们的大脑，便最容易保留下来。”^③

实际上，西蒙尼戴斯等古人对视觉感官的重视，是能够得到现代心理学证实的。根据很多心理学家的研究，不仅人类绝大多数从外界接收的信息都来自视觉，而且视觉在人类智力的产生过程中作用最大。美国艺术心理学家鲁道夫·阿恩海姆认为“某一特殊感性领域的理性行为取决于这种媒质中的材料是如何被接合或组织的，媒质本身具有的丰富多样性质是必要的，但这并不够，所有感觉材料差不多都有着丰富的多样性，但是，假如这些性质不能被组织成为明确的形状系列（系统），它们在智力的产生中的影响就很小。”^④在这方面，味觉、嗅觉甚至触觉所产生的作用都非常小，之所以如此，是因为它们都只能产生“一种非常原始的秩序”，“而在视觉和听觉中，形状、色彩、运动、声音等等，就很容易被接合成各种明确的和高度复杂多样的空间的和时间的组织结构，所以这两种感觉就成了理智活动得以行使和发挥的卓越的（或最理想的）媒介和场地。”^⑤在视觉和听觉这两种感觉中，阿恩海姆又认为视觉的作用更为基本，也更为重要。当然，阿恩海姆也承认，主要诉诸听觉的音乐艺术也是“人类理智最强有力的表现之一”，但音乐“对人类世界也只能间接地涉及，而且在没有其他感觉帮助的情况下很难做到这一点。之所以如此，是因为有关这个世界的声音信息是十分有限的。

……这就是说，人们很难仅凭音乐本身去思考世界。相比之下，视觉在这方面要强得多。视觉的一个很大的优点，不仅在于它是一种高度清晰的媒介，而且还在于这一媒介会提供出关于外部世界中的各种物体和事件的无穷无尽的丰富信息。由此看来，视觉乃是思维的一种最基本的工具（或媒介）。”^⑥不仅如此，甚至对于人类创造性思维最为重要的想象力，在西方文化中也被界定为构造或重塑图像的能力，这正如琼·埃里克森所指出的“想象力在词典里的定义是：根据记忆中存储的相关图像，或之前经验的整合来重塑新的图像的能力。”^⑦也正是由于这种原因，所以从古希腊开始一直到现在，在文学作品中都经常会出现大量的以语词描述或模写图像的“艺格敷词”，而这种追求视觉感受和空间效果的“艺格敷词”也为我们考察从图像到文学的跨媒介叙事提供了绝佳的范例。

二、“艺格敷词”的文学特性与跨媒介叙事

就其所使用的媒介而言，一方面，“艺格敷词”以语词作为表达的媒介，这决定了它首先必须尊重语词这种时间性媒介的“叙述”（文学）特性；另一方面，“艺格敷词”又追求与其所用媒介并不适应的视觉效果和空间特性，所以它体现了美学上的“出位之思”，是一种典型的跨媒介叙事。在各式各样的“艺格敷词”中，这两种看似矛盾的特性往往总是如影随形地联系在一起。

从起源上来说，最早的“艺格敷词”与古典修辞学息息相关，而且总是与“叙述”混合在一起，也就是说，此时的“艺格敷词”实际上是一种叙事的手段，是一种混合在叙述中的描写。据学者们的研究，真正意义上的修辞学兴起于公元前5世纪的叙拉古，当时古希腊最熟悉修辞学的人就是叙拉古的科拉克斯（Corax）及其学生提西亚斯（Tisias），其中科拉克斯更是被时人誉为修辞学这门专门讲授演讲技巧的实用性学科的创造者，因为正是在科拉克斯手里，修辞学才真正成为了一种可以传授给他人的具有实用性的技艺。由科拉克斯和提西亚斯两人共同完成的《修辞学课本》一书是古希腊最早的修辞学著作。对于当时古典修辞学发展的历史状况，有学者这样写道：“此时，修辞学的内容并没有十分的细化，……科拉克斯和提西亚斯将演说分为四个部分，分别是序言（proem）、叙述（diégêsis）、论证（argones）和结语（epilogue），而叙述这一部分涉及

对场景的描述，其中就带有艺格敷词的色彩。诚然，我们不能将这部分等同于艺格敷词，这两者之间也确实存在着本质上的区别，但在艾琉斯·忒翁（Aelius Theon）公元一世纪首部修辞学《初阶训练》（*Progymnasmata*）问世之前，这修辞学最初的叙述部分已经带有了艺格敷词的雏形，也正因为有了这样的起源，作为修辞学训练之一的艺格敷词才得以慢慢发展起来。”^②在公元前3世纪至1世纪的希腊化时期，修辞学的初阶训练已经得到高度发展，“这时候一系列书写和演说训练以标准课程的形式出现，其内容主要包括十四项训练：寓言（*mythos*）、叙述（*diêgêma*）、谚语（*chreia*）、格言（*gnome*）、反驳（*anaskeuê*）、证明（*kataskeuê*）、常谈（*koinos topos*）、赞辞（*enkômion*）、抨击（*psogos*）、对比（*synkrisis*）、特性描述（*êthopoeia*）、艺格敷词（*ekphrasis*）、论点（*thesis*）、法律（*nomou eisphora*）。艺格敷词是第12项训练，学习的学生需要掌握大部分修辞学知识之后才可习得，是修辞初阶中的较高级的训练。”^③从这些训练的内容来看，古典修辞学其实已经发展到比较完整和细化的地步了，仅仅一个修辞学的初阶训练，就整整包括了14项内容，而且其中的每一项内容都必须进行专门性的严格训练。

最早关于的“艺格敷词”定义，是修辞学家艾琉斯·忒翁给出的，他认为“艺格敷词是描述性的语言，它将清楚描绘的事物带到人们的眼前。一段艺格敷词包括人物和事件、地点及时间。”^④从这个最早的定义亦不难看出，“艺格敷词”尽管是一种“描述性的语言”，但由于它“包括人物和事件、地点及时间”等几个与叙事行为相同的基本要素，所以实际上仍与叙事活动密不可分，所以“艺格敷词”的写作与写作一个一般的叙事作品其实并没有什么两样，这当然与当时所描述的对象多为故事画息息相关。事实也确实如此，正如有学者所指出的“此时艺格敷词主要是将历史神话中的人物、事件、地点和时间作为主题，而在实际的写作过程中，绘画、雕塑和建筑成了公元2世纪之前古希腊修辞学家最为喜爱的题材。”^⑤按照著名艺术史家贡布里希的说法，最早的“艺格敷词”，也就是“最早用文字说明图像的例子”，应该是放置在奥林波斯的赫拉神庙（*temple of Hera*）里的所谓凯普瑟罗的箱子（*Chest of Kypselos*）。关于这只凯普瑟罗的箱子的“艺格敷词”，贡布里希在《象征的图像》中这样写道“据说公元前7世纪就有了这

只箱子。在那个古风艺术时期，艺术品的性格表现不可能很生动。但是，如果我们可以相信波萨尼亚（*Pausanias*）的话，那么，这件作品的意义不仅是通过题铭来表达，而且还通过拟人现象来传达。”^⑥下面便是贡布里希所转述的波萨尼亚对箱子的第二面上的图像的文字描述：

在箱子的第二面上……一个女人右手抱着一个熟睡着的白色婴儿，另一只手上抱着一个熟睡着的黑色婴儿……说明文字这样写到，当然，没有这些说明文字我们也能猜得出来——这是死神和睡神以及它俩的母亲夜神。

一位漂亮的女子正在赶着一位丑陋女子。漂亮女子的右手掐着丑陋女子的脖子，左手拿着一根棍子正朝她打去。这是正义在打击非正义。^⑦

仔细品读这段文字，其文字再现的“视觉生动性”当然值得我们击节赞赏，但这只是问题的一个方面，另一个方面则是：尽管这段文字只不过是对一只具体箱子上的一幅图像的再现性描述，但其文字的叙述特性却是毋庸置疑的。

对于“艺格敷词”的文学叙述特性，有论者这样写道“每个艺格敷词的作者都有想要创造一幅视觉图像的潜在意愿。……其中最重要的理念是：聆听一段对某个事件的生动叙述——一段艺格敷词——可以使听者在想象中坠入另一个时空，使他们仿佛亲临现场并且获得与事件的直接参与者相似的情感。而视觉艺术就能够实现这种相同的在场效果。在古代，对于诸如一幅绘画能够产生相同在场感的艺术——如趣闻轶事中说的小鸟因将画中葡萄当作真葡萄而扑上去啄食——的讨论，的确司空见惯，而老菲洛斯特拉托斯（*Philostratus the elder*）的《画记》为艺术品这种将往昔事件带到观众眼前的能力增添了戏剧色彩。”^⑧这里提到的老菲洛斯特拉托斯，是一位生活在公元2世纪时的著名的修辞学家和文学家，其代表作即是其以文字描述图像的《画记》。对于《画记》这部特殊而神奇的“艺格敷词”作品，有学者这样介绍道“老菲洛斯特拉托斯所写的《画记》分为上下二书，由65篇艺格敷词组成。据其所述，这些艺格敷词都是他居住在那不勒斯（*Naples*）毗邻伊特鲁尼亚海（*Sea Tyrrhenian*）的一处豪华建筑的时候所著，该建筑的墙上画满了壁画，精美绝伦。老菲洛斯特拉托斯描述绘画作品时，几乎完全将它们当作了文学作品，所描述的场景也都是为故事和其中传递的情

感服务的。对他来说，图像的优点即在于其中给人深刻印象的性格刻画、场景描绘以及情感呈现。在使用语言描述的过程中，菲洛斯特拉托斯如画家使用画笔一般地将语词当作外形可塑的固体使用，以此来唤醒读者和观众关于戏剧或神话的记忆。他在书中频频引用古典文学经典，荷马史诗中的词语和短句被引用了超过 100 次，欧里庇得斯（Euripides）的超过 40 次，品达（Pinda）的超过 25 次。总的来说，一共有 20 位作家的著作组成了这些引证……”^⑧显然，对于老菲洛斯特拉托斯来说，他所模仿的壁画（图像）仅仅是他所利用的题材，其真正的着眼点还在于“文学”——“总的来说，他的整个讨论都是围绕文学问题而非绘画问题进行的。”^⑨比如说，从《画记》中的这篇《斯坎曼德河》（Scamander），我们就可以看出老菲洛斯特拉托斯以语词性的“文学”去诠释图像性的“绘画”的企图：

你有没有注意到，我的孩子，这些绘画都是以“荷马史诗”为原型的，你有没有因为迷失于画中那火存于水中的世界，而无法注意到这些呢？那么，现在就让我们努力地去弄清楚它的意义吧。把你的目光从画作本身移开，仅仅去观察它创作之时所依据的事物。你对《伊利亚特》一定很熟悉，其中荷马让阿喀琉斯振作起来，去向普特洛克勒斯（Patroclus）复仇，众神也被感动而为他们开战。这幅画将众神战争的其余部分忽略，用最大的篇幅讲述了赫淮斯托斯（Hephaestus）是怎样滑入斯坎曼德河的。现在我们再来看看这幅画，它出自“荷马史诗”。你看，这里是高耸的城堡，这里是特洛伊的城垛；这里是一处广阔的平原，大到足以集结亚洲的军队来对抗欧洲的敌人；火焰像洪水一样剧烈地翻滚着流过平原，汹涌澎湃地沿着河岸蜿蜒而下，也正因为这样，河岸上已经没有任何花草树木了。包围着赫淮斯托斯的火焰从河面上流过，河神也因此饱受痛苦，他请求赫淮斯托斯的宽恕。画中的河神不是长头发的，因为他的长发已经被火烧掉了；画里的赫淮斯托斯也不是一个瘸子，因为他正在奔跑；画里的火舌也不是红色或平常火焰的颜色，而是闪烁着金色和阳光般的色彩。在这里，画家并没有完全遵循“荷马史诗”里的描写来完成其作品。^⑩

显然，老菲洛斯特拉托斯正是依据“荷马史诗”《伊利亚特》中的故事、场景和人物来对一

幅相关主题的壁画进行语词描述的，而且还明确地指出：在某些地方，“画家并没有完全遵循荷马史诗里的描写来完成作品”。无疑，这种说法具有以文学作为故事的“本位”或“底本”的明显特点。这一点，正如有学者所概述的“作为修辞学训练之一的艺格敷词发展到此时，变得更具文学性，虽然仍是基于艺术作品的描述，但其功用已经开始从修辞学训练中独立出来，成为一种全新的文学形式。……老菲洛斯特拉托斯在《画记》中便将一个个艺术作品看作是文学作品的承载物，而非由一笔一画构成的艺术作品。他可以向艺格敷词中添加原本画作没有表现的细节，而这些细节大都来自神话故事或古典文学作品。”^⑪事实上，当时所能够看到的画作也主要是反映神话故事或古典文学作品（如“荷马史诗”）的故事画，所以像《画记》这样的“艺格敷词”作品以文学故事作为其描述“本位”或“底本”的做法也是不难想见的。

总之，“艺格敷词”试图达到的无非是一种“语词绘画”般的艺术效果。这就是说，由于“艺格敷词”所依赖的媒介仍然是语词，所以它试图让人们看到的“绘画”（图像）其实仅仅是一种隐喻式的说法。从这个角度来审视贺拉斯的诗画同一观，我们便不难发现其落脚点其实仍在“文学”。关于这一点，正如陈怀恩所说“罗马学者贺拉斯的‘诗与画的同一’（ut picture poesis），乍看之下，似乎是要要求思想者加强诗的图像思维，或者用‘论诗如论画’的说法来强调文学与造型艺术具有相同的思维规律，实际上却是要用诗学和修辞学来作为绘画的指导法则，以便将绘画纳入文学通则。因此反而构成了以文字概念作为图像表达依据的要求。”^⑫之所以会出现这种情况，当然和古希腊罗马时期文学这一语词作品的地位要远远高出图像艺术有关系。对此，美国思想史研究者克里斯特勒有很好的概括：“当我们考虑绘画、雕塑和建筑这些视觉艺术时，似乎它们在古代的社会和知识声望比人们可能根据它们的实际成就或者多半属于后来几个世纪偶然的热情评论所预期的要低得多。诚然，西摩尼得斯和柏拉图、亚里士多德和贺拉斯把绘画与诗歌相比较，如西塞罗、哈利卡尔那索斯的狄奥尼西奥斯和其他作家把它与修辞学相比较一样。……然而塞内加明确地否认了绘画在自由艺术中的地位，大部分其他作家也不予理睬这一问题，卢奇安关于人人都赞美伟大的雕塑家的作品而自己却不想当雕塑家的话，似乎反映了在作家和思

想家中流行的观点。通常用于画家和雕塑家的希腊词，反映出他们低下的社会地位，它与古代对体力劳动的蔑视有关。当柏拉图把对他的理想国的描述比作一幅画，甚至把他的塑造世界的神称作造物主（demiurge）时，他与亚里士多德在把雕塑用做人类艺术的产物的标准范例时一样，也没有提高艺术家的重要性。……没有一位古代哲学家撰写过关于视觉艺术的单独的有系统的论著，或者在他的知识序列中给予它们突出的位置。”^④总之，对于古希腊罗马时期的演说家和作家来说，其普遍心态就是：他们不仅能够凭借语词这一线性（时间性）媒介完整、清晰地传达出图像的内容，还能够藉此达到和空间性的图像同样的艺术或美学效果。^⑤

由于文学所用的媒介是语词，而语词是一种时间性媒介，它适合表现的是“在时间中先后承续的事物”，因此，在以这种媒介创作“语词绘画”的时候，关键就在于化静为动，让图像中静止的画面动起来；而这样一来，当然也就把静态的图像描写转变为动态的文学叙述了。关于这种“语词绘画”效果“最为有趣的叙述之一”，来自古罗马修辞学家昆体良（Quintilian）对其同行西塞罗演说中一个短小段落的回应。在这个段落中，西塞罗创作了一幅关于邪恶的威瑞斯（Verres）的“语词绘画”。

当有人在《威瑞斯》中读到“罗马人民的行政官驻足于岸边，脚踩拖鞋，系着紫色披风，身穿无袖外衣，倚靠在这个一无是处的女人身上”这一段落时，会不会无法在脑海中构成种种事物的图像？他不只是仿佛看到这些事物、场所、它们的外观，甚至会自行想象一些未被提到的东西。我自己则看到了他的脸、他的眼睛、两人不成体统地相互爱抚以及在场他人的敢怒不敢言。^⑥

难得的是，昆体良也是和西塞罗齐名的古罗马修辞学家，他本人也创作了很多成功的“艺格敷词”作品。上述这段文字是他作为一个读者对西塞罗的一小段“艺格敷词”或“语词绘画”所做出的回应。在昆体良的这段文字中，有两点值得我们重视：（1）西塞罗的这段“艺格敷词”非常简单，它只是描述了人物、姿势、服装等少数细节，而昆体良阅读之后则自行补充了未曾提及的外貌描写；（2）西塞罗所描绘的“静态画面”在昆体良这位读者的想象获得了生命，其中的人物和场景在他的想象中活动了起来。对此，鲁斯·威布认为“昆体良在想象中‘看到’的人

物正做着动作并且具有感觉，爱抚无疑是情欲的标志。昆体良这位读者认为情感来自于内心的受众，他大概是在反映对自己脑海中上演场景的回应。从他自己对回应的叙述中可以清楚地了解到艺格敷词的读者并不会将自己在想象中创造的场景仅限于讲话者透露的细节，而是会自发地补充细节。即便原始描述是静止的场景，一个读者群的成员们也能自由地在他们的想象中让场景动起来，赋予人物以特殊的情感和肉体知觉，将一幅言辞肖像（verbal-portrait）变成一部电影。”^⑦这就是说，在昆体良看来，“在使用艺格敷词和生动叙述的过程中，演讲者和听众都是视觉传达链条上的环节。昆体良经常挂在嘴边的是‘演讲者的脑海里有一幅图像，而他通过他的言语将它传递给听众’。在演说中，这些图像永远不会是中立的；它们全是十分让人激动的场景，为的就是激起演讲者和听众的情感。从这种角度看，脑中图像只是一个副产品，一种激起听众相应感觉的方式。然而，鉴于脑中图像和记忆图像间的密切关系，演讲创造的脑中图像有着萦绕于听众脑海并让他们刻骨铭心的特别力量，能达到和直接目睹一样的效果，而且还具有一种比转瞬即逝的激情更加持久的心理效应。正是以这种方式，言语或可为灵魂扮演‘色彩’（pharmake）和加工（treatments）的角色。”^⑧显然，昆体良把“艺格敷词”或“语词绘画”的创作本身也看作一个动态的过程，其中不仅要包括创作者，还应把接收者也包括在内。但无论如何，要以语词这种时间性媒介去传达空间性图像的内容并达到“在场”或“生动”的效果，关键就在于把静态的画面转变成动态的叙述。如果真正做到了化静为动，那么，“语言不仅可以使演讲者目击的事物浮现在人们眼前，它也可以同样轻松地唤起一个经过构思的想象场景”；这样一来，“对于修辞和文学来说，艺格敷词就不存在‘真实’和‘想象’之分了”。^⑨既然“艺格敷词”已经没有了“真实”和“想象”的区别，那么，其模写特定对象时就不会受到种种现实条件的限制，因而创作者在绘制“语词绘画”时，就可以为了达到“生动”的效果而调用无穷无尽的真实或想象的资源。

在上述引文中，我们发现：鲁斯·威布已经注意到了昆体良把“艺格敷词”和“生动叙述”并置在一起的做法——“在使用艺格敷词和生动叙述的过程中”，也就是说，在对图像的描述中，“艺格敷词”和“生动叙述”一般是会同时使用的两种修辞或艺术手法。这显然是一种狭义的用

法，其实广义的“艺格敷词”应该把狭义的“艺格敷词”和“生动叙述”涵括在内，两者往往结合在一起以共同完成对一幅具体、形象、生动的“语词绘画”的创造。本文所持的是广义的“艺格敷词”观。

关于“艺格敷词”的“生动叙述”，其实早在古希腊时期人们就已经有了非常深刻的认识，并把它看成是“艺格敷词”重要的叙述方式。那么，所谓的“生动叙述”到底是什么意思呢？

古希腊著名修辞学家赫莫杰尼斯在其《修辞初阶》一书中，就已经论及“艺格敷词”对“生动性”的塑造，且认为这是“艺格敷词”的重要价值之一，而达成“生动性”的独特艺术手段就是所谓的“生动叙述”。正是在这个基础之上，克里斯托弗·金（Christopher M. Chinn）进一步将“艺格敷词”分成了“普通叙述”和“生动叙述”，并认为这两种叙述方式既相互区别又相互交融。^⑤关于这两种叙述方式的区别，有学者这样写道“普通叙述如实描述了艺术作品中呈现的场景，其中并没有包含太多有关于画面故事的情节叙述。普通叙述主要是对绘画所捕捉瞬时性情状的描写，用来直接展现绘画的视觉特性，对于观者的情感冲击也没有那么激烈。与此区别，生动叙述很好地利用了文学的延时性，运用一系列的修辞手段不断扩展其中的故事性，同时又给观者（听众）极大的空间来自由欣赏作品。”^⑥显然，这里所谓的“普通叙述”其实就相当于鲁斯·威布意义上的狭义的“艺格敷词”，这种叙述方式的基本作用，在于针对绘画的视觉（空间）特性和“瞬时性情状”，对其所再现的场景做尽可能客观如实的描述；而“生动叙述”则对画面所涉及的故事时间（瞬间）有所延展，且不惜运用虚构或其他修辞手段“不断扩展其中的故事性”，从而带来观者（听众）更大的欣赏空间和更强烈的审美体验。如果用叙事学的术语来说意思就是：由于“普通叙述”“并没有包含太多有关于画面故事的情节叙述”，所以一般只能算是一种空间性的“描写”；而“生动叙述”才符合语词这种时间性媒介的叙述本性，因此才是真正意义上的“叙述”。还值得强调的是“普通叙述”和“生动叙述”在“艺格敷词”中很少单独存在，它们一般都是相伴而行、和谐共处，共同完成一个对真实或虚构的图像的生动再现或跨媒介叙述。在这两者的关系中，“普通叙述”的作用其实更为基本，因为只有这种叙述才能保证“艺格敷词”的相对真实性，才能保证语词所叙述的是这个而

不是另一个画面的内容；而“生动叙述”则主要起补充和提升的作用，以使关于图像的语词叙述更为完整、清晰和生动。

李骁认为“生动叙述在艺格敷词中的表现主要有两个方面，一是艺术作品故事性的扩展与重塑，二是视觉体验的多感官表现。”^⑦关于后者，他这样写道“在描绘艺术作品的时候，艺格敷词通过生动叙述将原本只能通过视觉体验传达的美感扩散至其他感官之上，这不仅丰富了读者对于美的接受途径，也是艺格敷词文学性的重要体现。”^⑧其实，所谓的“多感官表现”一般也主要只是表现为视觉和听觉的转换与互溶，这在前面的论述中已多少有所涉及，此不赘述，下面主要谈谈时间的延展与故事的扩展。

由于受空间性表达媒介的限制，图像一般只能选取时间上的一个瞬间加以表现，所以对于涉及一个时间进程的叙事活动来说，图像并不是理想的叙述媒介。但由于图像的直观性、形象性与大众性（比如，对于不识字的普通人来说，教堂中的宗教绘画就是他们的另一种“圣经”），在19世纪之前，西方艺术史上的绝大多数绘画却是叙事性的故事画。可问题是，要在单幅图像中表现一个涉及较长时段的故事，无论是运用我在《图像叙事：空间的时间化》一文^⑨中所概括的三种图像叙事模式（“单一场景叙述”、“纲要式叙述”和“循环式叙述”）中的哪一种，都必然会对故事时间进行大量的缩减或省略，因为只有这样才能在有限的画面上对故事进行有效的再现。也正因为如此，所以当“艺格敷词”作者进行从图像到文学的创作时，就只能面对画面上所表现的一个或几个瞬间性的故事的时间点进行扩展，而这种扩展故事时间的方式一般来说也就只有两种：（1）对某个已在口传或文字文本中被讲述过的众所周知的故事，恢复全部或部分被画面所省略的时间线上的故事，以与画面上的瞬间故事画面连成一条完整的故事线；（2）对那些不那么著名的故事（也不排除对某些众所周知的著名故事），在保证画面所再现故事内容的同时，对画面所涉及时间点上的故事前后时间线的故事进行虚构或重塑，以使画面上的故事得到相对完整呈现。总之，不管是采取哪一种方式，其目的都是为了扩展故事时间，以使因画面无法表达而被缩减或省略的故事得到完整、清晰的呈现。

对于“艺格敷词”中的“生动叙述”，詹姆斯·赫夫曼曾经这样写道“由于表现故事中某一瞬间的图像常常是以观者对于整个故事的了解

为前提的，因此艺格敷词会为那些不了解故事的人讲述整个情节，使他们也为图像之外的故事所感动。”^⑤也就是说，当“艺格敷词”的作者以语词讲述图像所表征的故事时，他们在把图像故事转化成语词故事的时候，往往会把因媒介局限而所减或省略掉的故事部分补充齐全，从而“为那些不了解故事的人讲述整个情节”。比如，老菲洛斯特拉托斯《画记》中的这篇《赫尔墨斯的诞生》（“Birth of Hermes”），就是这样对画面上的故事进行扩展的：

我已经可以从他（阿波罗）的表情中看出他所说的话了，不仅仅是语音，我还能判断出他所说的每个字。他好像是在对马娅说：“你昨天所生的儿子冒犯了我，因为他将我喜爱的牛群推到了大地深处，就连我也没办法弄清楚那是个什么地方，他需要为此付出代价，他将要被发送到比牛群所在之地还要深的地底，并在那里消亡。”^⑥

在这段“艺格敷词”中，老菲洛斯特拉托斯用“生动叙述”补充了画面上并没有出现而且事实上也很难用图像表达出来的内容——因为画面上的阿波罗是不可能说话的，所谓“看出他所说的话”无非是一种隐喻性的说法，在现实生活中这种情况绝不可能出现。但我们必须承认，在这段文字中阿波罗对马娅所说的那些话，对读者（观者）理解整个故事情节是有着极大帮助的。事实上，在上面这段文字之后，老菲洛斯特拉托斯才用“普通叙述”给出了画面所画的实际故事内容：一群牛正游荡在远处的奥林匹斯山下。显然，这种写法既扩展了画面上的故事时间（“生动叙述”），也保证了“语词绘画”的直观性和“视觉性”（“普通叙述”），从而使整个“艺格敷词”达到了完整性和“生动性”相统一的艺术或美学效果。如果从“跨媒介叙事”的角度来分析，所谓的“生动叙述”其实是回归语词这一时间性媒介叙述“本位”的文学叙事，而“普通叙述”才是跨出语词“本位”而去再现图像内容并追求空间效果的跨媒介叙事。当然，考虑到在同一个“艺格敷词”文本中，“普通叙述”和“生动叙述”并不是可以截然分开的，所以整体而言，我们认为作为叙事文本的“艺格敷词”本质上就是一种跨媒介叙事。

无疑，“艺格敷词”的跨媒介叙事要取得真正的成功，关键就在于创作者既要对自己所用的语词这一“本位”媒介的时间属性和表达优势有清醒的认识，也要对自己试图“出位”去追求的

图像这一媒介的空间效果和“叙事属性”^⑦有深刻的洞悉，因为只有这样才能做到取两者之长而补自身之短，才能真正写出逼真性、生动性与完整性、流动性俱佳的跨媒介叙事作品；否则，“艺格敷词”的创作者就不可能成功地完成从图像到文学的跨媒介转换，更不可能成功地创作出一幅具有吸引力和艺术性的“语词绘画”。关于这一点，美学家莱辛有非常经典的论述“本来艺术比起诗来，在描绘可以眼见的对象方面，更易产生这种逼真的幻觉。在这方面诗人既然远远落后于画家，他要用文字去描绘这种题材而不至于完全失败，除掉也利用诗这门艺术所特有的优点之外，还有什么其他办法呢？这些优点是什么呢？那就是他有一种自由，能把艺术作品中的某一顷刻推广到前一顷刻和后一顷刻；此外，他有能力不仅把艺术家所揭示的东西揭示出来，而且把艺术家只能让人猜测的东西也揭示出来。在他们两人所产生的效果都同样生动的时候，他们的作品彼此就显得最相类似；如果诗人通过耳所传达给心灵的东西，并不多于或少于艺术家描绘给眼睛看的东西，情形就不如此。……在绘画中虽不是实在的东西却仍是潜在的，如用文字来摹仿一幅物质的绘画，只有一个正确的办法，那就是把潜在的东西和实际可以眼见的东西结合在一起，不让自己困守在艺术的局限里；如果困守在艺术的局限里，诗人固然也能罗列一幅画中的细节，但是却决不能画出一幅画来。”^⑧在这方面，莱辛认为荷马在《伊利亚特》中对阿喀琉斯之盾的长篇描述是一个非常成功的“以文述画”的案例，而事实上，这篇著名的“艺格敷词”也确实给后世树立了一个标杆，留下了一个难以逾越的文学描述典范。

三、结语

毋庸置疑，“艺格敷词”是西方文学史和艺术史上一个源远流长的古老传统。面对这个“以文述图”的特殊传统，本文首先对西方古代的“艺格敷词”与“诗画互通”观念之间的内在关联进行了考察，并把这两种观念的渊源追踪到了西方古典修辞学中的“记忆术”。接下来，本文还对“艺格敷词”的文学本性及其跨媒介叙事特征进行了历史考察和理论阐释。限于篇幅，本文所考察的范围主要限于西方“古代”，即古希腊罗马时期；但我们必须清楚的是“艺格敷词”在西方其实是一个从古至今一以贯之的深远传统，

绝非仅仅流行于“古代”。对于这一绵延不绝的传统，有学者这样概述道“在古代的文学中，在荷马、卢奇安、阿普莱乌斯（Apuleius）、老菲洛斯特拉托斯等作家的著作中，有许多描述艺术作品的文字。4世纪的卡利斯特拉托斯（Kallistratos）还把他一系列描述雕塑的文字冠以 ekphrasis 之名。这一传统在拜占庭时期得到了进一步的发展，6世纪的希腊修辞学家索里希乌斯（Choricus of Gaza）对于教堂装饰的描写，希伦提亚里奥斯（Paulos Silentiarios）对于索菲亚大教堂的空间与光线以及彩色大理石的赞美，都是非常著名的。1395年，拜占庭的古典学者赫里索罗拉（Manuel Chrysoloras）访问意大利，又把这一传统带给了意大利早期人文主义者，他和他的学生瓜里诺·达韦罗纳（Guarino da Verona），以及瓜里诺的学生蒂托·斯特罗奇（Tito Vespasiano Strozzi）等人，使艺格敷词的传统在文艺复兴时期传播开来。”^⑨而意大利文艺复兴时期的“艺格敷词”文本，在文学方面著名的有彼得拉克的《歌集》、弗朗切斯科·科隆纳（Francesco Colonna）的《波利菲洛之寻爱绮梦》（*Hypnerotomachia Poliphili*），在艺术史方面著名的则有乔尔乔·瓦萨里的《画家、雕塑家和建筑师名人传》，等等。

尤其值得强调指出的是，随着小说这一虚构性叙事文体的兴起，“艺格敷词”又戴上一副名叫“描写”的面纱^⑩而隐身于文学叙述的语词洪

流之中：时而随波逐流，仅仅满足于为故事进程中的人物和场景添点色彩，或者仅仅满足于作为故事发生的背景；时而阻止或隔断故事的时间进程，试图与“叙述”一争短长；更有甚者，就像法国“新小说”那样，试图以“描写”去代替“叙述”，从而获得一种完全意义上的“空间叙事”……总之，由于作为一种叙事文体的小说已变得无比复杂，因此小说的“描写”（“艺格敷词”）及其与“叙述”的关系也变得异常复杂。法国“新小说”作家和理论旗手阿兰·罗伯-格里耶说得对：“文学描写的目的并不是让人看到作者想象中的图画（因为，如果情况是这样的，我恐怕会选择自己动手把它画出来，然后再把它插到我的书中），而是获得这一图画的某种因素，好让它自己诞生出来，让它一个字一个字地展开，让它动起来，分岔开来，突然改变方向，膨胀、远去，处在一种持续的运动中，而这运动本身就是写作本身（整个一本现代小说的写作本身）的运动，而每一次有人拿起这本书，他自己的阅读都将精确地重复这一运动。”^⑪既然“文学描写”在很大程度上已经等同于写作本身，那么，我们便不难想象其跨媒介叙事的空间有多么的广阔。当然，对于作为“艺格敷词”的描写在现代小说中的重要作用，对于这种描写所创造的迷人的文学风景，本文只能在这里简单地提及，全面、系统而深入的论述则只能留待下一篇论文了。

① 经查中国知网，截至2018年12月30日，在学术期刊上发表的有关“艺格敷词”的中文学术论文只有11篇，其中有4篇是关于美国诗人威廉·卡洛斯·威廉斯某一具体“艺格敷词”诗作的分析评论性文章，另外还有3篇也是分别对美国诗人玛丽·乔·班恩的《寓言》（诗）、美国小说家杰弗里·福特的《查布克夫人的画像》（小说）以及英国诗人约翰·济慈的《希腊古瓮颂》（诗）的类似研究；此外，郭伟其的《作为风格术语的“风格”——一个关于“艺格敷词”与艺术史学科的中国案例》（《新美术》2010年第12期）一文，主要是对一个具体案例的考察；其中，真正对“艺格敷词”观念进行“考镜源流”式的研究的，只有3篇论文：李宏的《瓦萨里〈名人传〉中的艺格敷词及其传统渊源》（《新美术》2003年第9期），以及李骁的《论古典艺格敷词中的生动叙述》（《美苑》2015年第5期）与《艺格敷词的历史及功用》（《新美术》2018年第1期）两文，而这3篇论文也基本上都是从“美术史”角度所进行的研究。总之，对于西方古代“艺格敷词”的文学特性，尤其是对于“艺格敷词”的跨媒介叙事特征，目前尚缺乏宏观考察和理论阐述。

② ③ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪（德）莱辛《拉奥孔或论画与诗的界限》，朱光潜译，北京：人民文学出版社，1979年，第3、3、84、100、193、211-212、203、108页。

⑫ ⑬ 陈怀恩《图像学：视觉艺术的意义与解释》，石家庄：河北美术出版社，2011年，第38、38页。

⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ 李骁《艺格敷词的历史及功用》，《新美术》2018年第1期，第50-61页。

㉒（意）卡洛·金兹伯格《序言》，〔英〕迈克尔·巴克森德尔《记忆碎片——巴克森德尔回忆录》，王晓丹译，南宁：广西美术出版社，2017年，第2页。

㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ 鲁斯·威布《实现图画：阿马塞亚的阿斯特里乌斯文本中的艺格敷词、模拟和殉道》，范白丁译，张宝洲、范白丁选编《图像与题铭》，杭州：中国美术学院出版社，2011年，第26、26、26-27、

29、32、29、30、30、30-31、31、31-32、33、33 页。

- ⑱ ⑲ 李宏 《瓦萨里和他的〈名人传〉》，杭州：中国美术学院出版社，2016 年，第 145、145-146 页。
- ⑳ 龙迪勇 《空间叙事本质上是一种跨媒介叙事》，《河北学刊》2016 年第 6 期，第 86-92 页。
- ㉑ (古罗马) 西塞罗 《论公共演讲的理论》，《西塞罗全集·修辞学卷》，北京：人民出版社，2007 年，第 3 页。
- ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ 转引自 (英) 弗朗西丝·叶芝 《记忆的艺术》，钱彦、姚了了译，北京：人民文学出版社，2018 年，第 4、5、5、38、6 页。
- ㉘ ㉙ ㉚ (美) 鲁道夫·阿恩海姆 《视觉思维——审美直觉心理学》，滕守尧译，成都：四川人民出版社，1998 年，第 23、23、23-24 页。
- ㉛ (美) 琼·埃里克森 《智慧与感觉：通往创造之路》，高天珍译，北京：世界图书出版公司，2017 年，第 19 页。
- ㉜ ㉝ (英) 贡布里希 《象征的图像：象征的哲学及其对艺术的影响》，杨思梁译，杨思梁、范景中编选 《象征的图像：贡布里希图像学文集》，南宁：广西美术出版社，2015 年，第 178、178 页。
- ㉞ Philostratus the Elder, “Scamander”, *Imagines*, vol. I, no. 1, 1931, Trans. Arthur Fairbanks, William Heinemann LTD.
- ㉟ (美) 保罗·奥斯卡·克里斯特勒 《文艺复兴时期的思想和艺术》，邵宏译，北京：东方出版社，2008 年，第 172-174 页。
- ㊱ 法庭上的论辩是古代常用到修辞术的场合，也确实有人会把有关犯罪证据的绘画带到法庭上以达“亲眼目睹”之效，但像昆体良这样的演说家却反对这样做，认为这是一种低劣的做法，是演说家水平低下的表现。正如有学者所指出的“在缺乏现代科技手段的法庭中（如犯罪现场的照片），古代演说家必须依靠语言创造这种效果。昆体良确实提到过犯罪绘画被呈于法庭之上的方法，表明了语词绘画和实际绘画在实践上的等同性。但是他却反对这种方法，认为这是差劲的演讲者的救命稻草。一个真正的演说家应该能够仅用语言达到同样的效果……”（鲁斯·威布 《实现图画：阿马塞亚的阿斯特里乌斯文本中的艺格敷词、模拟和殉道》，范白丁译，张宝洲、范白丁选编 《图像与题铭》，杭州：中国美术学院出版社，2011 年，第 32 页）
- ㊲ Christopher M. Chinn. “Before Your Very Eyes: Pliny Epistulae 5. 6 and the Ancient Theory of Ekphrasis”, *Classic Philology*. vol. 102, no. 3. The University of Chicago, 2007, p. 275.
- ㊳ ㊴ ㊵ 李骁 《论古典艺格敷词中的生动叙述》，《美苑》2015 年第 5 期，第 72-76 页。
- ㊶ 龙迪勇 《图像叙事：空间的时间化》，《江西社会科学》2007 年第 9 期，第 39-53 页。
- ㊷ James A. W. Heffeman, “Ekphrasis and Representation”, *New Literary History*, vol. 22, no. 2, 1991, pp. 297-316.
- ㊸ Philostratus the Elder, “Birth of Hermes”, *Imagines*, vol. I. no. 26, 1931, Trans. Arthur Fairbanks, William Heinemann LTD.
- ㊹ “叙事属性”是美国学者玛丽-劳尔·瑞安在《故事的变身》一书中提出的概念。瑞安认为，“语言”、“静止图像”、“器乐”以及“没有音轨的活动画面”等表达媒介都具有自己的“叙事属性”，比如“语言”的“叙事属性”，就在于它容易“表征时间性”，而在“表征空间关系”方面则有相当的难度“静止图像”的“叙事属性”则与“语言”恰恰相反。（参见玛丽-劳尔·瑞安 《故事的变身》，张新军译，南京：译林出版社，2014 年，第 18-19 页）
- ㊺ 在《文学艺术化：德国浪漫主义文学的跨媒介叙事》一文中，我曾经这样写道“在艺术效果上借鉴了图像（造型艺术）的小说作品，我们随便就可以举出格特鲁德·斯坦因的《三个女人》、伊塔洛·卡尔维诺的《命运交叉的城堡》、乔治·佩雷克的《人生拼图版》、米洛拉德·帕维奇的《茶绘风景画》以及法国‘新小说’派作家的几乎所有叙事作品。”（龙迪勇 《文学艺术化：德国浪漫主义文学的跨媒介叙事》，《思想战线》2018 年第 6 期）当然，对于一般人来说，可能只知道这些具有探索性的小说热衷于“描写”并追求叙事的空间效果，却并不知道这种“描写”其实就是“艺格敷词”的现代化身。
- ㊻ (法) 阿兰·罗伯-格里耶 《关于描绘一个电影场景的简短思考》，余中先译，《旅行者》上卷，长沙：湖南美术出版社，2012 年，第 84 页。

(责任编辑：潘纯琳)