

布莱克与“姐妹艺术” ——布莱克经典化过程中的“诗画结合”创作因素

林晓筱

摘要：布莱克在成为经典作家的过程中，其独特的诗画表达艺术是其中重要的因素。他对诗歌和绘画这对“姐妹”艺术的理解更新了艺术史上的传统认识，不仅转变了“以诗配画”，或者“以画言诗”的模式，更从两门艺术的时间和空间表达上寻求了突破。这一系列的革新奠定了布莱克作为经典作家的地位。

关键词：布莱克；诗歌；绘画；姐妹艺术

作者简介：林晓筱，男，讲师，博士。（浙江传媒学院 文学院，浙江 杭州，310018）

中图分类号：I561.072

文献标志码：A

文章编号：1008-6552 (2015) 01-0090-05

从生前的默默无闻到日后举世公认的经典作家，世人对英国诗人威廉·布莱克的接受经历了一个漫长而又复杂的过程。在此期间，以诗人叶芝、爱伦·金斯堡等人为代表的诗人群体通过充分挖掘布莱克诗歌当中的神秘主义因素，丰富了后世象征主义等诗歌流派的诗学表现疆域。此外，西方学界又以弗莱为代表，通过系统研读布莱克作品中的神话体系，让人们认识到这位神秘而又疯狂的诗人独具诗学价值的另一面。这两类群体在布莱克经典化的过程中起到了不可小觑的作用。

但是，这两者都将研读重点放在布莱克的诗歌作品上。而我们知道，布莱克除了是一名诗人之外，还是一位画家和雕版艺术家。在他的作品中，诗歌（文字文本）和绘画（图像文本）往往同时出现，相互作用。笔者认为，一名作家之所以能位居经典之列，其身上独特的创作特征是首要因素。因此，除去对神秘化诗学和神话象征体系的体认之外，我们还需将布莱克独特的诗画结合创作方式纳入考察范围。通过对这一方面的认识，不仅有助于我们拓宽对布莱克的再认识，而且还能帮助我们认清这种的独特文本表征方式在诗人经典化的过程中起到了怎样的作用。

一、传统视野下的“诗画关系”

在西方艺术史中，布莱克并非首个运用诗画结合方式进行艺术创作的艺术家，也并非对诗画关系做出定义的第一人。因此，我们在展开布莱克对诗画关系的论述之前，有必要首先认清他的前辈对这一问题的认识，继而了解布莱克与其他相似艺术家相对比，寻求对这一问题的不同态度，从而界定出研究该问题的框架。

在西方艺术史批评传统当中，莱辛的《拉奥孔》对诗歌和绘画这对姐妹做出了较为全面的论述。莱辛秉承了西方“诗如画”（ut picture poesis）的认识传统，认定诗歌和绘画是一对姐妹，而“自然”扮演了诗歌和绘画共同的父亲，这一共同的“血缘”关系带来了“姐妹”俩共同的表现功能，其差异仅存在于表现方式的不同。莱辛对诗歌和绘画的艺术功能进行了区分，认为绘画与空间、感官世界相连，诗歌则和时间、精神世界相联系，这种诗画分野最终决定了诗歌高于绘画。

在布莱克生活的年代里，艺术家对这一认识的态度相对保守。当代视觉文化研究者米切尔概括说：“在‘诗如画’这个观点的指引下，艺术家只需将绘画和诗歌表现得越接近，就可以克服时间和空间、

身体和灵魂的分离，要么将两者合并在一起成为互补的表现，要么退而求其次，只求表现共同的主题——自然。”^[1]

米切尔的论述为我们提供了三种可能存在的解读策略。首先，既然共同的表现主题是自然，那么差别就在于如何表现。顺着这种思路，研究者只要兼顾艺术表现的分析，“求同存异”地加以细细区分就可完成艺术表现上的界定。其次，若对自然的模仿和表现是两种艺术的共同使命，那么诗画艺术就可“万变不离其宗”式地进行相互借鉴。从这一点来看，我们似乎可以将布莱克的诗人和画家身份纳入某一种既定的模式当中，通过对其作品的研究，将关注点落在“转变的可能性”上，就可以为这一研究范畴提供较为完美的例证。再者，若这一研究缺少理论依据，我们亦可转换思路，研究两者的互补性。

但无论是区分、借鉴还是互补，将布莱克纳入某个既定的传统当中进行研究，都容易忽视布莱克自身的诗学。既然我们的关注点是布莱克经典化过程中的独特诗学表征因素，那么我们还是需要参考生发自布莱克自身诗学里的因素，围绕着他自身的创作展开研究，从而避免将布莱克当成诗画关系的一个范例，偏出我们的研究主题。

二、布莱克对传统诗画关系的突破

我们需要从布莱克的作品入手，发掘他自身的论述。在《天堂与地狱的婚姻》这部作品中，他曾写过如下这段话：“对狮子和公牛都适用的一条法律就是压迫。”^[2] 而我们知道，这显然是布莱克对一元论的直接反对，它对我们解决当前的问题有何启迪呢？

结合先前莱辛的论述来看，在绘画和诗歌的姐妹关系中，若两者都适用于描绘自然，那么“自然”就是其背后的唯一法则，这法则同样在诗画关系当中扮演着压制者的角色。用米切尔的话来说：“当唯一的法则或者‘主要的原则’被称为‘自然’之时，并且这个概念被定义为一个外在于人类意识的现实时，问题就会变得更为复杂。”^{[1](16)} 复杂的原因在于，布莱克对“外在于人类意识的现实”这个描述本身是持否定态度的。在他的诗学认知体系中，“外在”和“内在”这样的区分并不存在，只更接近于“上”和“下”的区别。“上”指的是永恒的世界，“下”则指的是堕落世界。传统诗画诗学当中有关“自然”的界定，只属于布莱克的堕落世界。在布莱克看来，诗歌和绘画中所蕴含的视觉因素只存在于堕落世界中，并且只体现在对永恒世界的观察上，而不是对现实的描绘。这是我们理解布莱克诗画艺术的关键前提之一。

其次，这并非意味着布莱克有意区分了诗歌和绘画的表达功能。这对“姐妹”在他眼中没有高下之别。从这一点来看，布莱克并未如一些批评家想的那样，已经用自己的创作打破了诗画关系。相反，布莱克在这一点上是传统的继承者。

具体来看，一般认为诗歌和绘画若同时出现在一个媒介单元里，诗歌或者文字文本描述了绘画的场景，而绘画则展现出了文字所未能传递的具体空间塑造。两者的逻辑是共通的，亦即文字和绘画互相补充。而在布莱克的文本当中，我们经常遇到的情况是“诗画脱离”的情况，似乎缺乏足够的依据证明布莱克的图像完全可以和文字文本对应起来。此外，按照一般理解，像布莱克这样的插图画家，为他人的诗作做配画是他的首要任务，若想在他人的诗作中传递出自己独特的艺术理念则是非常困难的，他只有在为自己的诗歌作画时才能体现自己的独特性。事实果真如此吗？要回答这一问题，我们不妨来看看布莱克与同时代插图画家对待已有经典时的不同处理方式。

伯尼是和布莱克同时代的插图画家，两者都曾对圣经当中“失乐园”主题进行过绘画创作。伯尼的画较为贴切地“表现”出了失乐园的具体主题。亚当和夏娃在大天使的带领下，一个身体往后倾，表现出勉强的姿态，一个则干脆将头转了过去，不舍地从纵深的林子里走了出来。两相对比，我们不难看到，布莱克的画作里不但没有任何自然背景，人物的姿态也是向外的，亚当和夏娃两人都朝天上

望去,没有任何恐惧的面容。

《失乐园》的相关主题在伯尼的画中得到了和文字文本较为明显的联系,无论是人物的姿态,还是场景的细节都可以在故事原型中找到对应表达。而布莱克用来表现相关主题的图像却只保留了最基本的人物设定,其中人物的姿态和场景均无法在已有的文本中找到。布莱克显然已经不再用图像来表现文字内容,而是加入了自己对《失乐园》相关主题的阐释。

若按照布鲁姆的说法,这体现出布莱克作为强者诗人对先辈的“影响的焦虑”。那么对此种焦虑的克服,势必包含他自身诗学体系的原创因素。继而,在这种原创因素当中,布莱克所要展现的不再是原先文本当中的细节对应,而是一种理念。凭借这一点,他和伯尼的差别用米切尔的话来说就是“灵视和图解的差别,一个是改革者,另一个则是一名翻译家。”^{[1](19)}

布莱克改革者的身份意味着他需要革新人们对待文字和绘画的一般认识。而一般认为,诗歌在读者心中唤起类似图画的效果需通过两种方式:场景性的叙事和视觉性的意象。无疑,就这一点而言,最佳的考察对象是他早期创作的纯文字诗歌。但是,在布莱克的早期诗歌当中,“诸如‘荒野山谷’或者‘回声树林’这些场景当中,并没有体现出18世纪带画面感的诗歌对光、影、透视效果等方面的处理。”^{[1](21)} 可以看到,布莱克的场景叙事中并不带有画面感,布莱克所真正关心的是诗歌当中的“人”。需着重指出的是,这里的“人”指的并非是以人为主的意象,而是带有视觉观察角度的“观察者”。

布莱克在表现作品当中的“人物”时,经常会出现明显的背离。我们知道在布莱克的绘画当中,“由理生”作为一位典型角色,经常以白胡子老人的形象出现。但在诗歌当中,布莱克却并未用直白的语言描绘这位人物的外形特征,甚至没有任何标志性的细节。诸如白胡子、老年样貌等这些画中出现元素并未在诗歌中得到体现。相反,布莱克在诗歌中,用来描绘由理生的方式呈现出两种特殊的形态:其一,“由理生”本身以模糊化的形象出现,“由理生是一团恶魔的烟雾,是一团无整体的抽象之物。这位云雾般的天神坐在水上。时而可见,时而朦胧。”^[3] 其二,绘画当中“由理生”这一白胡子老人的形象却对应的是诗歌当中反叛的年轻者。比如在《四天神》之中,他就被描述为“光之王子”。无论是模糊化的描写,还是诗歌和绘画中人物形象的表达差异,这些都表明布莱克用来描绘具体对象的方式是非描绘性的。当然,诗歌当中完全没有视觉意象是不可能的,布莱克自己也说:“天底下根本不存在不带意象的思考。”^{[3](590)} 于是,既然视觉意象不是直观的描绘,那么至少它们就是某种特殊视角下的产物。

参照18世纪的主流画派来看,绘画要体现出文字才有的功能,势必要利用自身的特点,通过绘画的元素构建充满叙事性的画面,里面包含人物的细节、景色的位置等。观看者通过自身的视觉经验,还原出整幅画背后所包含的故事性。因此,通过对伯尼和布莱克作品的对比,我们可以发现布莱克画作的特性就根植于一种独特的表现视角,而这种视角的形成则与他对诗画的时空表现的认识,以及对前辈画家的特殊借鉴有关。

三、布莱克诗画作品的特性

首先从时间和空间表现这一点来看,布莱克的画作几乎没有特别明显的空间特性:背景模糊,透视感也不强。而在人物表现上,布莱克的人物很少具有典型的特征,无论是不知名的人物,还是标志性的天神,他们的神态、躯体线条都是相似的,缺少可以明显区分的标志。模糊的场景,单一的人物造型,这些都给观看者留下了一种平面的观看体验,远非通过透视、构图、人物造型和空间安排所体会到的立体感。立体感的缺失,画面留下“所有按顺序展开的动作都是即刻和内在的”效果。^{[1](26)} 所谓“即刻”指的是一个时间概念,代表瞬间,但我们发现布莱克却是通过空间展现完成的,这种效果类似于现代的照相技术:通过固定空间,锁定特定的动作,从而凝固时间。不过,这种效果的表现绝非布

莱克的首创，可以说所有绘画都可以如此实现。但是，从展现人物的画作上来看，传统的肖像画呈现出的是完全静态的人物展现，画面中的人物通过逼真的细节展现，从而得到放大和突出。反观风俗画，无论展现的是室内场景，还是室外的人物与风光，画面通过展现人物与景物的比例（透视效果），描摹人物的动作，展现出画面的纵深叙事感。就这些特点来看，布莱克的画作虽然大多数以人物为中心，但这些人物的动作却没有很强的细节展示。其次，当布莱克将人物的动作和场景的展示共同绘入同一张图时，我们发现其中缺少了指向性。布莱克画作中的人物动作缺乏可供参考的空间连续性，我们既看不到前一个动作的踪迹，也很难发现下一行动展开的征兆，他展现动作，但没有动态的效果。由此可见，所谓即刻，指的是双重时间的锁定，一个是画面内部时间的架空，另一个是观看者失去了观看人物动作所带来的深度时间感。在布莱克的画作当中，空间和时间呈现出较为怪异的一致性，两者既不以锁定时间来拓宽空间，也不以锁定空间来放大某个特定时刻。

再者，从对前辈作家的借鉴来看，《布莱克和姐妹艺术传统》这本书的作者认为布莱克的画作并非完全来源于自己的独创，其中包含了借鉴于别处的东方化的、神秘的、荒诞的图像，甚至包含那些意图难辨，出于“秘教”崇拜的图腾，比如布莱克画作中经常出现的天鹅少女、人形龙身怪等。^[4]而据阿瑟·西蒙斯（Arthur Symons）考察，布莱克的绘画藏品中收有丢勒的作品，^[5]所以布莱克也对丢勒的画作进行了借鉴。我们可以以丢勒的著名画作《忧郁》和布莱克印刻在《耶路撒冷》中的一幅画作作为对比，以此为例来看待这一问题。

布莱克在作品中表现出的人物姿态确实与画中所配文字有对应，两者都指向一种忧郁的状态，这可以说直接借鉴了丢勒的画作，但我们发现布莱克在画中除去忧郁的姿态之外，还展现出了一个人身鸟头的形象，那么这个形象又来自何处呢？米切尔认为这也是布莱克对丢勒画作的嫁接。在丢勒画作中，人物的翅膀被移植到了布莱克的画作中，并且以鸟头的形式出现，也就是说布莱克保留了丢勒画作中“鸟”的特征。但除去丢勒自身对忧郁主题的理解，布莱克在此还用“鸟”的象征来表明自己的象征意图。在布莱克的象征体系当中，“鸟”象征着天才。^{[1](27)}除此之外，米切尔还指出这幅作品的另一个源头：基督教图像中的圣约翰。圣约翰这个形象“融合了基督教的图像志、文艺复兴时期的幽默理论，以及经典的神话叙事”。^{[1](28)}如此一来，丢勒画作中的忧郁姿态，再加上圣·约翰的先知“职能”，两者合在一起构成了两个文本的重合，布莱克借助已有的文本，互文性地表达了如下内涵：罗斯作为一位原创神话人物，身上的天才（以鸟为象征）正受到压制，呈现出忧郁的姿态，但同样作为一位先知，他必定带来启示的图景。

可见，布莱克整幅图中的文字文本内容就是罗斯所看到的具体内容，而非对图像的补充说明。还需补充的是，米切尔除了揭露罗斯的视角之外，更为重要的是还揭露了读者的视角，亦即观察布莱克结构文字和图像的方法。布莱克的画作的确和丢勒的画作一样，某种程度上都是象征，都是可以用来“读”的，但“读”丢勒的画作依靠的是肉眼，通过寻找散落在画作中隐喻色彩或明或暗的物体来实现，而“读”布莱克的画作首先依靠的其实是“看”，需要将人物的视角挖掘出来，并且将这种视角和读者的视角融合在一起，才能依靠想象力“读”出其象征的意味。

四、结 语

至此，我们可以发现，传统认识中的诗画“姐妹艺术”，其实包含了具体艺术功能的区分，在莱辛看来两者都是“自然”的女儿，其目的也都是单一的：为了表现自然，只是方法不同。但在这种不同方法背后，其实蕴含着一系列相互对立的因素。诗歌主要与时间、精神世界相联系，绘画则与空间、身体感官世界相关。这样的对立深入人心，以至于有人相信只要“这两个姐妹将她们不同的力量结合在一起，其中一位传递出灵魂，另一位传递出身体（或外在的身体形式），她们结合在一起产生的影响

足以成为挫败死亡的力量：这个世界上的所有世纪将会成为当下。”^[6] 布莱克本人也论述过相似的观点：“绘画，如同诗歌和音乐，在永生的思绪里存在和狂喜。”^{[3] (532)} 但这并不足以说明布莱克和传统的观念一致。他希望通过创作融合两种艺术，达到某种较高的艺术超越性。布莱克对待这对“姐妹”的态度建立在一种非超越性上，非超越性意味着对立面的双方并不会完全牺牲一方，转变成另一方，也不会通过辩证的矛盾转换关系创建出新的存在关系。正是这种对诗画关系的独特认识，使得布莱克得以在诗画结合表达上突破传统艺术论的认识，形成自己独特的艺术表达，继而从一个侧面奠定了自己经典作家的地位。

除此之外，从当下语境出发，我们正处于一个“图像”泛滥的时代，文字日益退居次席。基于此，有学者甚至提出了我们这个时代正在经历一场“图像转向”。而布莱克用图像和文字共同表达的异质特性，对我们有着直接的启发。在布莱克的诗画表达体系中，文字文本不是用来描绘视觉文本的，词语本身就是图像，而视觉文本也不是用来“图示”文字文本的，而是以一种平等的姿态与文字文本共同成为一个整体。进一步说，“图像脱离文本而独立存在的最为明显的一个表征在于，图像所表现的内容并不行使图像的作用。”^{[1] (4)} 这样一来，文字文本和图像文本形成了一个相互不对应的状态，图像和词语都在背离自身的表达方式，继而展现出各自表现力量的“缺失”。我们不妨打个形象的比方，图像文本和文字文本就好比两个相互错开的齿轮，无法咬合在一起。而要想让这个机器运转起来，让齿轮间相互产生传动力，还需要另一股动力，这股力量就是想象力。而我们之所以会陷入图像所构成的泥沼之中，其中一个重要的原因在于我们偏重某个媒介，用总体、直观的模式替代了多元的认知。而布莱克独特的诗画构成，则对我们当下恢复想象力，注重认知的多元性有着直接的启示。

参考文献：

- [1] Mitchell W J T. *Blake's Composite Art* [M]. Princeton: Princeton University Press, 1978: 33.
- [2] 威廉·布莱克. 天堂与地狱的婚姻 [M]. 张德明译. 中国文联出版社, 1989: 33.
- [3] David V Erdman. *The Complete Poetry and Prose of William Blake* [M]. California: University of California Press, 1988: 83.
- [4] David Erdman and John Grant. *Blake's Visionary Forms Dramatic* [M]. Princeton: Princeton University Press, 1970: 88-89.
- [5] Arthur Symons. *William Blake* [M]. Kessinger Publishing LLC, 1997: 88-89.
- [6] William Wycherley. *The Plain Dealer* [M]. Kessinger Publishing LLC, 2004: 25.