

杜博的诗画对观与艺术理论的现代起源

张 颖

内容提要 文艺复兴之后，随着贺拉斯《诗艺》的重释，“诗如画”语义向一律论方向变迁，出现了画法上的诗化与诗论中的图画主义。德·皮勒、艾迪生、杜博、凯姆斯伯爵、狄德罗、伯克、莱辛等先后阐发诗画关系。杜博在《对诗与画的批判性反思》中围绕诗画，论及艺术功能论、媒介论、题材论，也涉足艺术的跨媒介潜能，随着狄德罗、莱辛的发扬而形成一条理论脉络。“人工激情”论在本质上是一种摹仿论版本，通过论证作为摹本的诗画作品以相似方式造成受众的心理效果而支持着体系观念。它比巴托版摹仿论更开放，更方便容纳崇高感的鉴赏理据。在现代艺术理论史上，杜博的承启位置与起源价值应当得到彰显。

关键词 杜博；诗如画；莱辛；狄德罗；巴托

“艺术”这个集合名词的基本内涵是主要定型于18世纪的现代观念的产物，艺术理论在同一时期经历了关键性重塑。我们今日在“艺术”之名下所认定的各门类，在现代以前各自发展着基本不超出本领域的理论，它们当中有的甚至难称“理论”，更多属于特定学说。诗学较为特别，诗论所涉问题的普遍性远高于其他领域，可谓最早的艺术理论。以“诗如画”这一诗学话语为例，无论是古罗马贺拉斯的“诗如画”（*ut pictura poesis*），还是普鲁塔克所引用的古希腊西蒙尼德斯更具平行感的“画是无声诗，诗是有声画”，诗画并置的这类简洁表达流传甚广；在现代时期，“诗如画”历经数度争议与再阐释，映射出时人围绕众艺术的体系化反思，视觉艺术研究的论理方式在这一过程中更加清晰。本文将梳理“诗如画”的现代语义变迁，聚焦杜博（Jean-Baptiste du Bos）诗画对观学说的思想资源与学术脉络，尝试追溯艺术理论的现代起源。

一 “诗如画”的现代语义变迁

“诗如画”（一译“诗如此，画亦然”）之说，出现在贺拉斯《诗艺》第361—365行。对于那段完整文字，杨周翰译文为：“诗歌就像图画：有的

要近看才能看出它的美，有的要远看；有的放在暗处看最好，有的应放在明处看，不怕鉴赏家锐敏的挑剔；有的只能看一遍，有的百看不厌。”^[1]塔塔尔凯维奇《古代美学》中译本译作：“诗如画：一个你离得越近，它就越激发你的幻想；一个你离得越远，它就越激发你的幻想。这个寻求着明暗阴影，那个希冀着被明白地领会并且不惧怕批评家鉴赏力的评判。这个只有一次性愉快，而那个，尽管已经被体验了十次，却总是令人陶醉。”^[2]两种译法虽有出入，意思大致无差。

立足原语境，我们将易于接受以塔塔尔凯维奇为代表的美学史家的判断：贺拉斯的本意并非说服诗人去追求绘画的写实效果^[3]。在西方古代观念中，造型艺术远未取得与诗歌平齐的地位，基本不可能被视作诗歌的楷模。贺拉斯只是试图简单地说明如下道理：无论诗画，不同作品带来的审美体验可能迥异，受众需投之以相应的欣赏方式。他不肯就诗论诗，特地引入观画体验来揭示这种差异性，大概由于观画行为的空间性令道理更加易懂。看来，塔塔尔凯维奇的美学史论断有必要得到重申：“古人有偏爱把诗和绘画作比较的习惯，并不能证明他们把这两种艺术看作是互相关联的。恰恰相反，他们始终认为它们之间相去万里；只是现

代的艺术理论才把它们密切地联系在一起，不仅奉劝诗自身依照绘画来创造，而且劝告绘画去摹仿诗。”^[4] 按此，艺术观念在现代时期发生过一场成规模的整体性转变，试图让诗画努力参照对方既有原则行事。理论牵引、催促着创作方向，进一步推动了二者的近似性，从思想到实践皆为作为现代体系的“艺术”概念奠定共识。

这一转变遵循着古典主义的解释学惯例，即从箴言释义入手导向新的理解。在15、16世纪，贺拉斯《诗艺》的版本中出现一种引人注目的新型断句法：“诗如画”之后的冒号被删去，解读为“一首诗将如一幅画”，肯定语气得到加强。这里显然含有突出诗画一律的意图^[5]。17世纪中叶，法国画家杜福莱诺瓦的拉丁文长诗《画艺》（*De arte graphica*）起首挑明了诗画的对称互渗关系：“诗如画，画似诗：这两姊妹平等争胜，互换名称与性质。一为哑言诗，一为言说画。”^[6] 1695年，《画艺》首位英译者、英国诗人约翰·德莱顿（John Dryden）出版了一部序文式的《诗画对观》（*Parallel of Poetry and Painting*），宣扬“词语为思想之衣，一如色彩为设计之衣”^[7]之类诗画平行互通的意识。随着英语世界数次译介《画艺》^[8]，“诗如画”的现代新义在欧洲广为熟知。1708年，《画艺》首译者德·皮勒沿用了“姊妹艺术”这个形象称谓^[9]。总之，在18世纪之前，原本在贺拉斯那里的平易话语“诗如画”，经由现代时期的古典主义作家们援引、追加、强调和再阐释，被广泛接受为一种点明诗画一律的箴言。

考诸史实，这一变身过程的动力之一或许是绘画艺术在现代时期的自我提升之需。绘画在17世纪的法国主要充当宫廷与贵族的室内装饰。意大利文艺复兴促发的人文主义，使得画家们有意在理论上阐发自身价值，在身份上获取自足独立，如前所述，这些条件向来为文学所具备。鉴于文学的理论性与其创造活力之间的良性互动成效，诗论顺理成章地成为画界效仿对象。在法国高度集权化的体制内，学院评论在很大程度上指引着创作方向。王家绘画与雕塑学院的主流评论默认诗画在性质、内容、目标、手法上的近似性，依据文学标准去评判绘画优劣。例如，亚里士多德《诗学》中的“三一

律”，被夏尔·勒布伦引入画法，通过王家绘画与雕塑学院的教学发挥规训作用，以至于此类主张在17—18世纪画家群体中颇有市场^[10]。类似地，贺拉斯《诗艺》中的诗学理论和一些概念，也被一些作家不加辨析地直接应用于绘画评论。

不惟诗论变身为绘画的理论话语，在诗歌一方，语言所能达成的视觉化效果，如尽可能生动形象、如在目前的描写——今日所谓“图画主义”（*pictorialism*）——一度被视为佳诗的标准之一，延续着亚里士多德式“以言及象”（*enargeia*）传统。总之，诗画两界彼此攀附，出现了画法上的诗化与诗论中的“如画”（*picturesque*）之风。

二 诗画边界论与杜博的位置

古典诗论原则被赋予新使命，新的阐释空间被开启，也引发难以止息的论争。众多反思诗画边界的学者当中最为知名者当属莱辛。1766年面世的《拉奥孔》指出，那些相信诗画一律的人“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区域”，从而“作出一些世间最粗疏的结论来”^[11]。莱辛写作《拉奥孔》的初衷正在于纠正当时的艺术批评家们的边界混淆。一种可能来自美学通史的粗略印象往往将他摆在诗画界分论域的最显要位置，当今一些图像学家和符号学家则认为其原创性有限。莱辛诗画学说的历史价值，或许并不基于那种连他本人都不曾宣称的原创性^[12]，而在于他在一个重要理论脉络上属集大成者。

笔者愿将此脉络粗略地概括为“杜博—狄德罗—莱辛学说”。它发端于杜博，经由亨利·霍姆（凯姆斯伯爵）、门德尔松、赫尔德、狄德罗等抵达莱辛^[13]。不少研究发掘过狄德罗、门德尔松对莱辛诗画理论施加的作用，杜博的影响则未见充分彰显。

杜博的多卷本《对诗与画的批判性反思》（以下简称《反思》）出版于1719年，比《拉奥孔》早了近半个世纪。该书在18世纪长销于欧洲，再版十数次，1740年出版英语译本，1760—1761年德语译本面世。它所谈及的艺术本质、批评标准等

深刻冲击着启蒙时代欧洲的理性主义。种种迹象表明，狄德罗与莱辛熟读该书。1748年，深受英国自然神论影响的狄德罗在国王图书馆借阅了《反思》^[14]；其编纂的《百科全书》“绘画”词条，暗中借鉴了《反思》的不少内容。莱辛不仅熟悉狄德罗，也熟读《反思》，其戏剧图书馆项目翻译过《反思》第三卷（专论古代剧场），并为之写过一篇颂扬性的序言^[15]，其《汉堡剧评》援引杜博有关悲剧中次等坏人命运如何处理的提议^[16]。

杜博的“与古为新”策略，是其得以承“旧”而开“新”的关键。该书扉页赫然可见贺拉斯的箴言：“诗如画。”作为全书题记，这容易令人误以为它是三卷本总论题。但细读杜博的自序与文本内容，会发现它可能只是个引子，因为这个话题主要在第一卷第一部分被处理。杜博数次以析出引文的格式醒目引用《诗艺》里的拉丁文句子，给人以祖述古训的初步印象。细察可知，二者的主张并非始终相合，而是时有偏移。

近代人物的理论创新通常依托古典学术功底，于保守中求突破。杜博景仰古人昆体良的演讲术，也拜服今人德·皮勒的色彩论。他保持了赅续前贤的稳定面貌，同时怀有鲜明的革新自觉，故而笔者选择中性词“对观”来概括其诗画学说。同为“对观”，他与德莱顿之间存在明显分殊。如前所示，德莱顿走向了诗画一律的论调，《反思》粗看起来则带有诗画争胜的意味以及扬画抑诗的倾向。杜博引述包括“诗如画”在内的种种贺拉斯话语，并非单纯用作教条或佐证，更是依从当时古典主义写作样式，顺势将贺拉斯树立为遥远时代的对话者，借其检验古典学说的当下恰当性。

《反思》的姿态并非一种决绝的断裂或挥手作别，而是一种质疑与究问。处身文艺复兴之后、启蒙世纪之初的艺术新境，杜博有志于“批判性”地“反思”那个据说源自古典时代的一律论。

基于上述理由，笔者赞同这个主张：当杜博神父选择“诗如画”作为扉页箴言时，他“概括并预示了18世纪一众艺术写作”^[17]。下文将表明，杜博的这种批判意识主要源于英国经验主义哲学，《反思》所构造的诗画对观学说启动了后文艺复兴时代艺术理论的新路径。

三 符号比较及心灵图像

在《反思》第40节，杜博提出一个带有鲜明艺术等级论色彩的效果论主张：绘画对于人的（作用）力量大于诗歌。他随之亮明支撑这一主张的两条理据。第一条理据关涉作品作用于人的方式。有贺拉斯名言为证：“通过听觉来打动人的心灵比较缓慢，不如呈现在观众的眼前，比较可靠，让观众自己亲眼看看。”^[18]这句平实的话用于比较戏剧诗里两种手法的效果差异：对一个事实的呈现，或则依靠剧中人物或场外人物叙述，或则诉诸剧中人物对事实情节的表演。至于听觉为何“打动人的心灵比较缓慢”，贺拉斯未作说明，杜博着重分析这背后的作用机制，并将之扩展为一般原理。质言之，杜博将该原理的应用范围从贺拉斯那里诗歌内部的手法比较转换为媒介比较。他在隐喻意义上说，“眼睛比耳朵更靠近灵魂”^[19]，意思是说，视觉相比于其他感觉而言，对灵魂支配力更大，因为在所有感觉当中，灵魂最信任视觉，最少怀疑其可靠性。《反思》经常使用这个例子：当一个受伤流血的人哀嚎，依照常识经验，相比于“我”仅仅听到其哀嚎而未见其人，见到其流血的惨状则更受触动或震撼。

第一条理据涉及视听两种感官所造成的效果差异，第二条理据则直接讨论诗画符号各自的特性。认为艺术从事摹仿，是亚里士多德《诗学》的定论，为古典主义所尊奉。杜博将这一问题引到诗画摹仿符号的比较上。绘画在进行摹仿时所使用的“自然符号”（signes naturels）^[20]，能够迅速被我们的感官（眼睛）直接捕捉并作用于灵魂。“事物的形状、颜色、反射光、阴影以及人眼所能感知的一切，我们都能够在—幅画上找到其在大自然里的样子；画面所呈现的事物跟我们在现实中看到的形式相同。”这种自然符号包含固定的、不学即知（“其能量不依赖教育”）的指向，以至于称其为“符号”都未必恰当，因为它“将自然本身置于我的眼前”^[21]。这几近取消自然符号的符号性。诗歌在摹仿时所使用的符号——词语——是一种任意符号，需后天学而知之，以一定的教育为欣赏、理

解的前提。

在杜博之前，德·皮勒也试图显明绘画一度被忽略的优势：绘画的本质在于靠事物说话，诗歌则靠词语作画；语词仅仅是事物的符号，绘画则更加生动地再现现实，能够比话语更强有力得多地撼动和穿透人心^[22]。杜博所格外留意的是，人对语词的接触需要经历一个必要的意义转化过程：人首先被唤醒一种辨认语词的观念，继而将这观念安置进想象，在那里形成画面，进而形成印象，受到触动。杜博认为，上述过程可能在极短时间内完成，但其机制不容跳跃，原动力的多重性往往削弱人的行动。语词符号的间接性使得诗歌无法像绘画那样强烈、迅疾地给人造成印象。

杜博的视觉优越论预见启蒙哲人对视觉的普遍兴趣。针对杜博从视觉优越性推出绘画优越性的论证方式，伦塞勒·李敏锐地将其思想源头溯至达·芬奇，断言“他在这方面的思想完全是莱奥纳尔多式的”^[23]。我们可在达·芬奇画论里找到以上两个理据的相近断言。其一，围绕视听这两种感觉的差异，达·芬奇称，由于“是眼睛饱览了整个世界的美”，灵魂正是通过它才“欣赏到世界的美”，故而视觉相对于其他感觉更加高贵；又由于“诗歌主要是诉诸盲人的智慧，而绘画则是对聋子的智慧”，故而绘画“为一种更好更高贵的感觉服务”，就连音乐也应当位列绘画之下。^[24]其二，达·芬奇并未明确提出符号特性之别，却也指出语言与视觉呈现的差异：前者无法一下子完整呈现“构成整体的各部分的真实形状”，后者则以与自然同样的真实性和盘托出；理解诗歌需要借助想象，而“想象不能像眼睛那样看得同样完美，因为眼睛接受物体的形象构成外观，并将它们通过感觉传递给判断它们的常识，想象的图像不能越出常识的范畴”^[25]。对照杜博的温和态度，达·芬奇在贬低诗歌时使用了颇轻率、刻意的断语，当然可能是在提升绘画人文主义地位的意图下矫枉过正的夸张修辞。他坚信艺术同科学一样，其使命在于辅助人去认识世界。

杜博与达·芬奇论艺术的最大差异在于，他并不同样看重符号对于对象的镜像反映功能。对他而言，图像无论生成于画布还是心灵，皆为实现艺术效果的最佳工具。《反思》第33节在同样援引“诗

如画”时指出，动人心弦的艺术会恰如其分地运用图像，就连使用语言符号的诗歌也不例外。就说理而言，像马勒伯朗士神父那样干巴巴地说理，远不如鲜活图像与画面更能诱惑感性，更容易说服对方；就诗歌品质而言，如拉辛一般优秀的诗人懂得将展现的对象/事件在人的想象里构成画面，达到感动人的效果^[26]。近50年后，英国的凯姆斯伯爵《批评的要素》（*Elements of Criticism*, 1762）一书对杜博此论有所响应：读者即观者，需要被诗歌的语言带入其叙事行动的空间，仿若亲睹故事的发生。

杜博似乎认为文学阅读所依靠的感官是双耳，故有前引画与诗的视听符号之分。他拟想了一种反面意见：一幅画极少引人流泪，而悲剧，哪怕未必是杰作，则经常达到催泪效果，所以诗作比画作更打动人。杜博反驳道，悲剧的欣赏方式实际上分观看和阅读两种，二者有时会带来彼此对立的判断：仅仅阅读悲剧文本，尤其是阅读崭新题材，一般不容易被感动到落泪；观剧比读剧本更容易也更深地被触动，主要归于舞台上可视的“自然符号”的作用。所以，从前述反面意见无法推出诗相对于画作的情感激发优势^[27]。那么，一种“观”众中心论的剧本创作将着重引导“看戏”行为而非“读诗”活动，戏剧诗将成为字面意义上的“舞台艺术”。这里潜伏了后来狄德罗戏剧观对场景营造的强调。

这种自然主义倾向已出现在德莱顿《诗画对观》里。书中指出，诗与画的完美都在于较好地摹仿自然，最好的画面与诗句最接近自然的相似物^[28]。从这些迹象按图索骥，杜博思想的英国渊源，尤其是对洛克哲学的吸收，蕴含着解读其诗画对观学说的密码。

杜博在早年外交生涯中结识洛克，阅读过其英文原著。洛克拒不接受理性主义哲学的天赋观念，把人首先当做自然中的客体，认为人单凭其自然能力，无需借助任何天赋印象，便能获得全部可靠确定的知识。他将观念的根源推至经验，这里的经验包括以外物刺激为起因的感觉，以及心灵本身的内省。在他看来，一切知识建基于经验，源于经验。其《人类理解论》提出，语言所指称的事物未必为感官所感知，语词与所指对象间不存在先天对应关系，就其任意性而言，语言符号不是“自然的”。

这给文字的滥用打开了方便之门。但语词并不可能作为纯粹理念而获得理解，其从起源上亦是从明显而可感的观念出发的，因此语言仍属经验世界。

如果说洛克是杜博的哲学导师，约瑟夫·艾迪生（Joseph Addison）在某种意义上可视作杜博艺术经验论的引路人。1712年，艾迪生在《旁观者》杂志连续发表随笔论及想象问题。他服膺洛克的现代心理学，认为艺术应当瞄准普通读者的情感经验，而艺术作品的经验伴随着想象的“次要愉悦”（“次要”即相对于自然物的经验而言）。在诸门艺术中，他首推与自然物三维形似的雕塑，其次才是绘画，重视它们的自然符号属性^[29]。使用非自然符号的诗歌屈居第三艺术，为了激发想象之悦而应当努力用文字处理心灵图像（洛克那里的“观念”）。在艾迪生前，英语世界的贝克莱、休谟等思想家都探讨过相关问题，他们基本肯定了词语向其读者描绘心灵（通过想象所生成的）图像的能力。

针对两种图像的差异，在洛克与艾迪生之间有个显著区别：前者（及其他一些哲学家）认为心灵图像相对于其“摹仿”的现实物更加模糊，更缺乏生命力，后者则坚称基于心灵图像的艺术图像毫不逊色，甚至，恰当的语词描绘能够带来比眼前之物更加鲜活的观念，诗的画面被视作以更强烈的色彩制造成的其再现物的增强版^[30]。杜博的看法更接近洛克，他用“人工激情”概括作为摹本的诗画在欣赏者的心灵中激发的效果，它在强度上弱于作为原本的真实物所激发的真实激情，更浅表也更易逝。不过，他与艾迪生一样基于艺术的情动效果而建议诗人努力制造其再现事物的图像。

有人据此认为杜博在支持前述诗歌中的图画主义^[31]。在笔者看来，这个断言有些仓促。那是杜博在坚持诗画界分前提下对诗艺的追加性提议，未必进而否弃了二者符号性质的分野。其同类学说皆是如此。后来的狄德罗贬低戏文朗诵与戏剧化突转，建议剧作家多写舞台动作，少写造作的台词，认真揣摩绘画感人至深的技巧原理并用于哑场，甚至提倡“关闭耳朵”的观剧方式，其意在引导戏剧着力营造舞台场面（tableaux），亦出于“动作比语言更打动人”的情感主义立场^[32]。类似地，莱辛虽沿用自然符号—任意符号之分，亦鼓励诗人挥

洒其描绘功力，但更重要的是，他严格区分入画之画与入诗之画，将诗中的如画追求嘲作“描绘狂”（mania for description）^[33]。

为更充分说明这一点，需细读《反思》第13节所涉题材论，我们将在那里重新回到心灵图像问题。如果说考察符号性质有助于将诗画界分展示为一种客观上的必然，围绕题材的讨论则有助于将二者的分野解释为一种受文化语境制约的主观选择。

四 诗画题材论与“美妙时刻”

贺拉斯非常重视诗人对题材的择定。他在《诗艺》中教导说：“你们从事写作的人，在选材的时候，务必选你们力能胜任的题材，多多斟酌一下那（哪）些是掬得起来的，那（哪）些是掬不起来的。”^[34]《反思》引以为据，进而探讨诗画各自适合的题材有何差异。着眼于对受众情感的唤起程度，杜博针对不同艺术形式与体裁，给出了题材上的相应建议：在戏剧诗中更推崇悲剧，建议悲剧取材古代，建议喜剧取材现代；在绘画上推崇自然主义，反对过度追求寓意化，建议在风景画中添加人物甚至情节要素，等等。基于以激发受众情感为根本目的的功能主义立场，他鲜明地主张题材比技巧更重要。我们从中推导出一种创作—批评原则：艺术家应当尽可能少地为受众的解读设置障碍，避免语言或图像的作品成为诉诸智性活动的艰深谜题。

有关诗画主题对受众而言的熟悉程度，在贺拉斯那里尚无对比分述，他仅限于提倡诗歌题材务求古典化：“用自己独特的办法处理普通题材是件难事；你与其别出心裁写些人所不知、人所不曾用过的题材，不如把特罗亚的诗篇改编成戏剧。”^[35]秉持效果达成的目的论，杜博原则上不反对旧题材优先，但相对放宽对诗歌题材的限制，认为诗人相比于画家更容易处理陌生主题。

绘画的天然劣势显示出来：古典主义题材的底本是叙事文本，绘画需要用画面去明明白白地叙说一段包含前因后果的连贯性故事，诗则掌握着信息传递的便利性。即便是讲述读者闻所未闻的人物故事，诗人依然可以从人物的第一个行动开始，逐渐向读者展现其性格与命运，不断灌输相关

知识信息，直至激起读者在情感上的强烈关切。相形之下，画家不宜尝试从大众所陌生的作品里抽绎主题。杜博建议他们使用人所共知、一眼即识的人物故事：在欧洲，圣经故事为各国所共知，也是备受杜博推崇的古典主义画家拉斐尔、普桑的首要取材；次之为古希腊罗马的历史故事或神话传说，它们是欧洲儿童的主要启蒙读物；最次才轮到现代故事，包括宗教故事和世俗故事在内，它们因地域、国家、民族而有所差别，传播难度最大。

对照《拉奥孔》，莱辛不止看法接近，表述也几乎是杜博的翻版：“不要让观众遭到过分的困难，才能得到娱乐，免得使娱乐成为苦事。”^[36] 以此为据，莱辛解释了为何画家比诗人更愿意选择人所熟知的旧题材：诗歌的构思比表达难，绘画则恰好相反，“熟悉的题材有助于促进绘画艺术的效果”，画家应当放弃追求题材的构思与新奇^[37]。

他们并不否定绘画的任何形式的文本性，但在总体上提倡一种含叙事要素的自然主义创作。基于这类见解，他们都对寓意画报以消极态度。在杜博的《反思》里，寓意画包括纯粹寓意构图和混合构图，后者指寓意构图与历史画的混合。鲁本斯创作的玛丽·德·美第奇组画里安插的诸多寓意形象，因图像意涵的艰涩难懂而遭到杜博批评。狄德罗也建议画家优先选择真实人物而非象征性的人物，特别反对发明新的寓意人物^[38]。莱辛将画中的仿诗之作讽为“寓意狂”（mania for allegory）^[39]，诮解为画朝向“无声诗”发展的错误倾向^[40]。

众所周知，莱辛用时空属性来界分诗画。《拉奥孔》里说：“诗的图画的主要优点，还在于诗人让我们历览从头到尾的一序列画面，而画家根据诗人去作画，只能画出其中最后一个画面。”^[41] 他将此凝练为这句名言：“时间上的先后承续属于诗人的领域，而空间则属于画家的领域。”^[42] 这一论断同样基于媒介的符号特性。这类见解在杜博《反思》里已然成型。杜博指出，单幅绘画只呈现一个行动瞬间，但能够将单个瞬间中各细节置于眼前，供观者历时性地浏览；诗人的叙事优势在于历时性呈现人物行动，推动故事进程。故而穆斯托克西蒂在写作美学史时将杜博的诗画比较要义概括为：诗人在时间里工作，画家在空间里工作^[43]。

事实上，在18世纪反思“诗如画”的思潮中，持类似见解者不乏其人。备受杜博推崇的前辈德·皮勒早已断言：“绘画令我们顷刻间看得明明白白，诗歌则通过一物与另一物的前后相继才能达到其目标并产生效果。”^[44] 这类论说的意图，与其说在于正面厘清诗画各自的特性，不如说在于从反面探测二者的短板，提示逾矩的不良后果：诗不具备视觉上的直接明了，大量的细节铺陈将显得啰嗦琐碎；画无法施展于时间序列，它在绵延之中仅占有一个顷刻，拙于交待画面时间的前后线索。1751年，狄德罗在《关于聋哑人的信》中指出了语言的时间性与精神图像的空间性之间的张力，他据此断言，诗人的美妙时刻（le beau moment）并不总是属于画家，绘画不会在时间里展开，画家应选择最美的时刻去做图画再现，也就是凝集了最感人的时刻^[45]。

对于何为“画家的美妙时刻”，杜博在《反思》里探讨得相当细腻。在古典题材作品里，“绘画能够让我们看到布鲁图斯和卡西乌斯将匕首刺入凯撒的心脏，看到祭司将尖刀插入伊菲革涅亚的胸膛”^[46]。自欧里庇得斯的《伊菲革涅亚在陶里斯》以降，“伊菲革涅亚的牺牲”这个古典主题在拉辛、德拉图什（Guimond de la Touche）、歌德等戏剧家那里不断得到改写。在杜博眼中，戏剧叙事的推进正是一系列画面的先后叠加：拉辛于1674年改编的伊菲革涅亚悲剧，先后展现出四十个画面，即四十个行动瞬间，通过长时间连续撼动受众的灵魂，将其一步步引至情感的极端状态。一幅同题画作由于不具备历时性的叙事铺垫，其能力范围受限，于展呈故事时间线上的单个瞬间。画家往往优先选用故事高潮的顷刻，比如尖刀被刺向伊菲革涅亚心脏的瞬间，抑或她被救走的那个时间点，这两种画面在观者心中唤起截然不同的情绪。再以普桑典范之作《格马尼库斯之死》为例：观者扫视画面，能够逐一了解目睹死亡的格马尼库斯的众多见证人的神情动作，它们因人的年龄、性别、地域、职业、脾性而有不同表现，“但无法设想一位史诗诗人费力用这种变化来美化他的诗歌，而不会担忧这些描写令其作品沉闷无聊”^[47]。这类宜于绘画处理的题材，既允许在同一画面上引入较大数量的人物，令观者悠然扫视各个细节而免于乏味之苦，又能够

在我们眼皮底下放置人物行动的后果，最恰当地给我们的感官乃至心灵烙刻下最深的印象。

更重要的是，即便属于狄德罗所言的“最感人时刻”，依然未必适合画笔的描摹，因为情感本身的性质对于媒介有其适应性。诗人的美妙时刻并不总属于画家，单幅画作受限于对系列行动的再现，并且视觉符号在传递完整、准确信息的能力上更弱。杜博说：“在无怜悯的情况下，诗人比画家更加容易让人喜爱笔下人物，更容易让我们对他们的命运发生兴趣。外在品质，例如美、青春、庄重、柔和，画家能够赋予其笔下人物，但无法像诗人做到的那样令我们对其命运感兴趣，也无法令我们关切其美德与灵魂的品质。”^[48]于是，绘画即便截取诗歌的叙事高潮进行视觉呈现，也不易准确唤起诗歌所激发的情感类似物，特别是诸如崇高感这样的“智性情感”——它超乎审美对象的纯形式，有赖于信息获取与认知反差。

在讨论崇高感时，《反思》以取材古罗马历史的高乃依悲剧《贺拉斯》为例。接近尾声，贺拉斯的两个哥哥战死，有人对老贺拉斯说，你唯一的小儿子（贺拉斯）如若冒险迎战，将遭逢以一敌三的险境。老贺拉斯答道：“让他死！”杜博发现，这个悲怆动人的高潮时刻纵然美妙异常，却为诗人所独揽，单靠画面无力呈现。因为：

画作再现一个行动，无法令我们看到其绵延之一刻（un instant de sa durée），诸事物先于当下状态而发生，有时会令人在一种日常感受中陷入崇高，而画家却无法抵达它。恰相反，诗歌向我们描绘其所处理的动作的所有标志性枝节，描述所发生的一切，经常使得被谈论或随后要发生的非常日常的东西显得令人惊奇。正因此，诗歌能够使用这种惊奇感，它诞生于种种情况，如果愿意，我们可称之为一种关系之崇高（sublime de rapport）。^[49]

杜博几乎否定了崇高入画的可能性。这里的整段表述，处处令笔者联想到后来狄德罗著名的“美在关系”说。在1752年面世的《百科全书》词条“美”当中，狄德罗醒目地使用“让他死！”这句悲剧台词来例示何为“关系”（rapport）^[50]。狄德罗强调崇高感的超感性前提：受众越是了解这句台词的确

切语境与时代背景，在情感上越能抵达悲剧之崇高。这也就是杜博所说的借助于对先前信息的掌握而因日常事物瞬间萌生惊奇感。

1784年，大卫的《贺拉斯兄弟之誓》推翻了杜博有关“崇高无法入画”的断言。当然，唯有借助大革命前夕尚在公众中间流行的古典知识，方可领会画作题铭的背景；唯有预先“知道”这件作品里所“誓”为何，才能够实在地“感”到崇高^[51]。这类预备知识的必要性由其故事性题材所决定，但该作品对崇高感的传达方式，并不主要依赖于对叙事性信息的交待以及由此而萌发的“惊奇”。大卫没有截取高乃依叙事线上的任何时刻，于戏剧情节之外呈现了一个合理存在的场面：罗马三兄弟出征前郑重宣誓，从老父亲手中接过各自的武器^[52]。大卫恰当削弱了画面对叙事文本的依附，挖掘出独到的视觉语言，即充满几何力度的简洁构图，表现出不输高乃依戏剧质感的崇高品格。观者的眼睛受到“自然符号”的直观冲击，迅速生成相应的心灵图像，在此过程中无需动用解码图像的脑力劳动，情感即刻抵达活跃饱满状态。戏剧亦然。人物心境自然展露之时，言辞显得刻意造作。神智错乱的麦克白夫人频频做出洗手动作，意图洗去并不存在的鲜血，这一无声场景被狄德罗视作崇高^[53]。

这种“画面之崇高”，有别于杜博所说的“关系之崇高”，是狄德罗对杜博悲剧欣赏“看一读”理论的巧妙拓展。由此，新古典主义诗画题材范围获得新的理论支撑，戏剧对诗画的综合特性得以彰显。

五 从杜博到巴托

综上所述，由杜博引领、由狄德罗和莱辛发扬的这类诗画对观学说，在接受多重可比性的前提下推敲异同，主要涵盖如下三个论域：受众的情感唤起，视听符号比较，题材共享的条件。它们在今天的艺术理论框架里分别被归入艺术功能论、艺术媒介论、艺术表现论，最后一个论域涉足艺术的跨媒介潜能。这样一种思考方向在彼时语境下有助于加深“艺术”这一现代的体系性观念。

而根据克里斯特勒，无论诗画一律论还是对它的批判性反思，皆不足以构建现代艺术体系，艺术

理论的突破在于“超越略显外在的比较而进入共同原则的分析”^[54]。联系前引塔氏那段话可知，认定现代艺术体系观念诞生的依据，既非文本中简单的诗画并称，亦非诗与画的比较对照，而是原则共享。克氏在此意义上推崇夏尔·巴托《被划归到单一原则下的美的艺术》(1746)，后者赞同“诗如画”，将诗画的共享原则延伸至其他艺术（尽管书中对视觉艺术的讨论远少于诗），首次主题性地论证了五门艺术的体系性理据。

根据摹仿对象的知觉属性，巴托将自然区分为两部分——与眼睛相关的部分和与耳朵相关的部分。相应地，五门艺术被分成两组：第一组是视觉艺术，即绘画、雕塑、姿态艺术（舞蹈）；第二组是听觉艺术，即诗歌和音乐^[55]。这里见出以视听符号为分类标准的延续。巴托的重要洞见在于借鉴笛卡尔哲学的普遍怀疑方法，将摹仿论作为“单一原则”来构筑这个“美的艺术”体系。该体系显现为创造力与说服意图兼备的解释活动的思想成果。这种解释活动通过对古代原理的现代改造，将体系表达为一种实存的观念事实。巴托的理论发明在当时并非全新事物，但其论证的艺术体系观念绵延至今。

前引诸文显示，同当时的古典主义者一样，杜博袭用“摹仿”一词来描述诗人、画家的工作（摹仿）以及诗画作品的身份（摹本）（两词皆为 imitation），可见其也默认诗画共有的摹仿功能。冯丹令人信服地指出，杜博对摹仿论的使用更多地出自当时知识界的惯习，或者至多“以自己的方式部分地修改了旧有的学院演讲的工作”^[56]。巴托的摹仿论公式为“美的艺术摹仿美的自然”。《反思》里提及摹仿时，将“似真”（vrai-semblance）作为值得艺术家揣摩的境界：“应该懂得不止于亦步亦趋地复制自然，想要为每种激情赋予一个恰当的特征，想要表现一幅画中所有人物的感受，那已经够多了。换言之，应当懂得复制自然而不看它。”^[57]“绘画里的似真无法被太过精确地观察到，诗歌亦然。通过摹仿而令我们或多或少被吸引的，乃是似真性的精确性的成比例。”^[58]可见，杜博也推崇诗画精确但非复写地模拟，建议诗人画家从事必要的拣选工作。不过，“似真”并不来自“美的自然”。

“美”是巴托摹仿论公式的关键词。在古代世

界，该词尚无新柏拉图主义形上意味，“艺术”也并非外延相对稳定、带有价值意味的集合名词，系统思考艺术与美之关联的条件尚不具备。巴托创造性地让“美”（beau）包含两条标准：理想主义的客观主义，令人愉悦且无关利害。巴托也认为唤起情感是艺术的目标^[59]，正如保罗·盖耶指出的那样，他认为美并不存在于对客观的真或完美的揭示之中，而是既具理智性又具情感性的行为，足见其延续了艾迪生和杜博的美学路线^[60]。他用“愉悦感”和“无利害”同时规定“美的艺术”，以区别于机械艺术和其他艺术，这说明“美的艺术”所关联的情感须得雅致，或说是静观式的。它是对立于“崇高”范畴的“优美”，情感限制在“审美愉悦”（aesthetic pleasure）^[61]之内。

杜博的艺术效果论则完全不受制于“美”。诗画作品在受众那里所激发的情感，即“人工激情”，往往给人带来愉悦的感受，这仅仅因为它既能填补灵魂的贫乏，驱遣人生的无聊感，又能够使人得以静观体会，不必遭受实际苦痛。诗画凭借激发此种激情的能力，对于人获得幸福有着难以替代的优势。受众的心理感受强度被视作艺术价值的首要的甚至唯一的标尺：“既然诗画的首要目标在于打动我们，那么诗句与画作唯有在感动我们、令我们感慨系之的条件下才称得上好作品。一件作品十分动人，它便应当是优秀的。出于同样原因，反之便毫无价值……”^[62]艺术的首要使命是将情感激发出来——无论是怎样的情感。

“人工激情”论在本质上仍是一种摹仿论版本，它通过论证作为摹本的诗画作品以类似方式造成受众的心理效果而支持着艺术体系观念。杜博丝毫不关心“人工激情”是高雅抑或粗俗，是优美抑或崇高，换言之，“人工激情”是无规定性的：从来源上讲，它不必专属于“艺术情感”，即不必由艺术作品激发；从美学性质上讲，它不必是“审美情感”，即不必是无关利害、单纯因对象的纯形式而生发的纯粹愉悦。这种激进的功能主义，比巴托版摹仿论更开放，更方便容纳崇高感的鉴赏理据。

有意思的是，伯克的《关于我们崇高与美观念之根源的哲学探讨》（1757）独出机杼地绕开语言的心灵图像—想象这条路，截断了想象在诗歌激情唤

起过程中的中枢作用^[63]。他发挥洛克有关语言符号的人工属性见解，即认为语言是人心任意合拢的一些观念，不模拟任何实在物。在他看来，感受之清晰与感受之强烈并非一回事。诗歌在再现事物的清晰性上不及绘画，但依然能够带给读者强烈的感受。语词发挥作用的方式不同于绘画或自然事物，它无法给出对象的清晰观念，其精确性并非描绘图像的摹仿工夫。诗歌的效果极少依赖于对感性图像的唤起，而通过内心共鸣来影响读者。伯克也部分地借鉴了杜博学说里对诗画情动效果的观照，却否定了诗的摹仿原则，对图画主义施以致命一击。

余 论

以艺术体系观念的形塑为视角，文艺复兴前后的“诗画一律”意识或可视作“艺术”集合观念的萌芽表征；比之“姊妹艺术”等表述，杜博对诗画属性的对照强化了该集合观念的内有有机性。经验主义思想资源令杜博得以脱离法国学院派既有绘画理论的理性主义抽象程式，以符号论与题材论界分诗画，而非理智化地在绘画上运用诗歌规则^[64]。杜博的反思带动了18世纪欧洲启蒙学者，连贯的探讨给过热的“诗如画”风潮降了温。

大致从18世纪下半叶开始，随着《拉奥孔》美誉广布，欧洲人逐渐不再将“诗如画”的原意确认为一种普泛化的边界僭越^[65]，与此同时，这句箴言在艺术评论话语中的活跃度相应降低。1807年，英国画家詹姆斯·诺思科特依然坚持诗歌评价中的图画主义，但这类主张已属少数派^[66]。至浪漫主义时代，人们从事媒介比较时，研究对象具有实质不同。诗画的姊妹关系在19世纪逐渐被诗歌与音乐的姊妹关系取代。米切尔以布莱克作品为例证明，放弃时空属性划分并不会造成诗画界限混淆，提出任何媒介皆为混合媒介。当代艺术更是打消了对门类的顾虑，有权调遣任意媒介。在当代跨媒介艺术研究^[67]的衬托下，18世纪上半叶的诗画对观学说显得陈旧暗淡。

这并不免除对此类学说做历史化解释之必要。“对观”操作作为一种温和的平行研究，本身并非一种强论证。它无需从正面赋予诗画本质规定，无

需成为与一律论对峙的另外选择，毋宁说，它是在彼时彼地的思想议题——诸如图像的身份、想象的作用、语词的效果等——激发下，围绕渐变为集合名词的“艺术”而进行的卓有成效的反思。所以，艺术理论研究应当彰显杜博在现代思想史上的承启位置与起源价值。

[1][18][34][35] 贺拉斯：《诗艺》，杨周翰译，亚里士多德、贺拉斯：《诗学·诗艺》，第156页，第146页，第139页，第144页，人民文学出版社1962年版。

[2][3][4] 参见塔塔科威兹（塔塔尔凯维奇）《古代美学》，杨力等译，第335页，第323页，第323页，中国社会科学出版社1990年版。

[5] 原断句为“Ut pictura poesis: erti quae...”（it will sometimes happen that...），15、16世纪的新断句为：“Ut pictura poesis erit...”（a poem will be like a painting...）。See Hean H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago: University of Chicago Press, 1987, p. 9, p. 60.

[6] Charles-Alphonse Du Fresnoy, *Du graphe*, (1656,1667), traduit du latin, avec un essai critique par Philippe-Joseph Salazar, 1989, Alphée, p. 107.

[7][28][29] Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 81, p. 81, p. 84.

[8] 《画艺》首个英译本（含德·皮勒注）面世后，1720年出版笛福译本，1783年出版雷诺兹爵士注译本。

[9][22][44] Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris: chez Jacques Estienne, 1708, p. 453, pp. 470-471, p. 449.

[10][38][45] Cf. Bill Gwynn, “Diderot et la doctrine de l’ut pictura poesis du XIII^{ème} siècle”, *Chimères*, 9 April, 1976, pp. 50-52, p. 59, p. 58.

[11][33][36][37][39][41][42] 参见莱辛《拉奥孔》，朱光潜译，第3页，第181页，第68页，第68页，第181页，第76页，第97页，人民文学出版社1979年版。

[12] 《拉奥孔》的行文里频频使用“人们说”，表明有意引用、总结、概括成说。

[13][60] Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics*, Vol. I, Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 87, p. 258.

[14] 此为普鲁斯特的发现。参见迈克尔·弗雷德《专注性

与剧场性：狄德罗时代的绘画与观众》，张晓剑译，第222页，江苏凤凰美术出版社2019年版。

[15] A. Lombard, *L'abbé Du Bos*, Hachette, 1913, p. 367, cité par S. R. "Review on Lessing's Essay on Laocoon and its Influence on the Criticism of Art and Literature (extr. Du Brooklyn Museum Quarterly, Vol. IV, Oct. 1917) by W. H. Goodyear", *Revue Archeologique*, Cinquième Série, T. 7 (JANVIER-JUIN 1918), p. 323.

[16] 参见莱辛《汉堡剧评》，张黎译，第384页，华夏出版社2017年版。

[17] [31] David Marshall, "Ut pictura poesis", in H. Nisbet and C. Rawson (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism, Volume 4, the Eighteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 682, p. 685.

[19] [21] [26] [27] [46] [47] [48] [49] [57] [58] Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Vol. 1, Paris: Chez Pierre-Jean Mariette, 1740, p. 387, pp. 387-388, pp. 274-278, pp. 395ff, p. 100, p. 91, p. 84, p. 84, p. 208, p. 184.

[20] 有关“自然符号”研究史，可参见 Murray Krieger, "Nature's Transcendence of the Natural Sign", in *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, pp. 92ff.

[23] [40] [64] 伦塞勒·W. 李：《诗如画：人文主义的绘画理论（续）》，李本正译，《新美术》1991年第1期。

[24] [25] 参见莱奥纳多·达·芬奇《绘画论》，安德烈·夏斯泰尔编译，邢啸声译，第91—98页，第95页，湖南美术出版社2019年版。

[30] See David Marshall, "Ut pictura poesis", in H. Nisbet and C. Rawson (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism, Volume 4, the Eighteenth Century*, p. 685. Matthew Mackisack, "Differential Imagery Experience and *Ut Pictura Poesis* in the 18th-century", *Interdisciplinary Science Reviews*, Vol. 41, No. 4, December 2016, pp. 321-322.

[32] 参见狄德罗《论戏剧诗》，《狄德罗美学论文选》，张冠尧等译，第196—203页，人民文学出版社2008年版；迈克尔·弗雷德《专注性与剧场性：狄德罗时代的绘画与观众》，张晓剑译，第87—88页。

[43] T. M. Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française 1700-1900*, Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1920, p. 27.

[50] 参见《狄德罗美学论文选》，张冠尧等译，第26—27页。

[51] 萨瑟琳指出过这一点：Remy G. Saisselin, "Ut Pictura Poesis: Dubos to Diderot", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 2 (Winter, 1961), p. 148.

[52] 参见托马斯·克洛《18世纪巴黎的画家与公共生活》，刘超、毛秋月译，第347页，江苏凤凰美术出版社2021年版。

[53] 参见迈克尔·弗雷德《专注性与剧场性：狄德罗时代的绘画与观众》，张晓剑译，第87页。

[54] 克里斯特勒：《现代艺术体系：美学史研究》，高艳萍译，《外国美学》第21辑，第219页，江苏教育出版社2013年版。

[55] [59] Charles Batteux, *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*, trans. James O. Young, Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 19, p. 73.

[56] André Fontaine, *Les doctrines d'art en France: peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot*, Paris: Librairie Renouard, 1909, p. 202.

[61] Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001, p. 6.

[62] Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Vol. 2, Paris: Chez Pierre-Jean Mariette, 1740, p. 323.

[63] See Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. Adam Phillips, Oxford: Oxford University Press, 1990, pp. 149 ff.

[65] Cf. James Beattie, *Essays on Poetry and Music*, Edingburgh, printed for Wiliam Creech, 1776, p. 216; Joshua Reynolds, *Discours on Art*, ed. R. R. Wark, San Marino, Calif.: Huntington Library, 1959, p. 240; Roy Park, "'Ut pictura poesis': The Nineteenth-Century Aftermath", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, No. 2 (Winter, 1969), pp. 155-6.

[66] *The Artist*, No. 9 (1807), p. 3, cited by Roy Park, "'Ut pictura poesis': The Nineteenth-Century Aftermath", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, No. 2 (Winter, 1969), p. 156.

[67] 参见周宪《艺术跨媒介性与艺术统一性——艺术理论学科知识建构方法论》，《文艺研究》2019年第12期。

[作者单位：中国艺术研究院
《文艺研究》杂志社]
责任编辑：何兰芳