

· 本土化与中国学术转型 ·

笔墨何以传“神”?

——论六朝画论中以“神”为中心的艺术表达之内涵

周海天

(上海大学 文学院,上海 200444)

[摘要]“神”这一批评范畴的建立于六朝时期,并在后世发展成中国画论的核心概念,其哲学前提是“道”的展开。六朝画论中“神”这一范畴的艺术表达往往被解释为画家对外物的再现,此技法范畴的建立源自于一种特殊的内蕴与外在表现关系的艺术哲学。在六朝时期的画论中,“道”以笔墨为中介,经过通神成真的幻术表达,展示出其神妙的特质。传“神”的技艺是建立在以静态的笔墨符号之形表现“道”之无形,以不像表现“道”之大象上的。画家以心理运作而产生的神思,也是被“道”所中介化的结果。由此,笔墨符号因神思获得了“传神写真”和“气韵生动”的内在生命性,并转为蕴含着“道”的理想现实。

[关键词]笔墨符号;再现;与道同机;通神成真;理想现实

[中图分类号]J20

[文献标识码]A

[文章编号]1671-3842(2022)04-0027-08

六朝是中国文人画理论及创作发展的起始,这一阶段往往被后世的画论家们总结为“再现”时期,即绘画理论和实践者在这一阶段注重对人物、动物或景物的对象化描摹。“传神”理论的提出就被视为对再现对象的内在生命之把握,有不少研究者认为,“传神”的提出与宋元后画家由外在对象转向内在人格的“表现”理论与实践形成了对比。中国古典绘画中的内在人格(或内蕴)与外在表现之间的关系已经有不少国内外研究者与汉学家讨论过,同时这些研究具有权威性与启发性,如Richard Barnhart(班宗华)、Michael Sullivan(苏立文)、巫鸿、石守谦、James Cahm(高居翰)、Ping Foong(冯良冰)等。然而,对宋以前的绘画中如何处理内蕴与外在表现的关系却较少地涉及,而从“再现”到“表现”的判断似乎暗示着中国文人画经历了一个从低级到高级、从简单到复杂或从外在到内在的进化过程。

那么以“进化观”来总结中国文人画内在发展趋势与创作实践是否是完全恰当的?这一问题的关键在于如何理解“再现”这一概念在六朝时期的真正指涉。如果把六朝的绘画及理论放置在中国哲学史和文化史的背景中,我们将发现这一时期的种种理论和实践——如画论中的“传神写真”“气韵生动”“应会感神”与文论中的“神思”“风骨”等围绕着“神”展开的概念或判断,已然形成了一个错综复杂却具有“互文性”(Inter-textuality)的意义系统,其共同指向的是“道”的展开和言说。

[基金项目]本文系国家社科基金重大项目“20世纪西方文论中的中国问题研究”(项目编号:16ZDA194)之阶段性研究成果。

[作者简介]周海天,上海大学文学院讲师。

一、与道同机:笔墨的神韵与“道”的出场

唐代画论家张彦远在《历代名画记》中指出:“图画之妙,爰自秦汉,可得而记。降于魏晋,代不乏贤。洎乎南北,哲匠间出。”^①张彦远的论述表明,与秦汉时期绘画的主体多为匠人不同,在六朝,由于文人士大夫作为主体参与到绘画活动中,使得绘画在技法和观念上逐渐地自觉化与理论化,出现了一批画论家与名画家。这一时期画论家和创作者都把“神”这一范畴作为衡量上品画作的标准,因此概念的提出,六朝时期的文人士大夫发展出一种独特的意义表达方式。

作为中国画的最小单位,“笔墨”在历史的发展中具有多重含义:首先,它具有物质性,文人士大夫以“毛笔”与“墨”之组合作为工具,在绢帛或宣纸上运思作画。其次,“笔”通过勾、勒、擦、点、皴等技法;而“墨”通以染、烘、破、泼、积等手段与“笔”共同构成人物、山水、花鸟等符号。第三,“笔墨”通过笔法、墨法以及笔墨的动态运动中所形成的轻重、曲直、疾徐、偏正、干湿、浓淡变化传达出物象不同的意义。

正如现代符号学认为,语言文字系统是由文字所构成的,绘画符号系统也是以“笔墨”为中介传达自身的意义的^②。如果借助符号学理论透视中国绘画系统,就会发现,中国文人画这一绘画符号系统其实“溢出”了现代西方符号学的一些观点和既定框架。法国符号学家埃米尔·本维尼斯特(Émile Benveniste)判定几乎所有的符号都是“符号”(semiotics, the sign)与“语义”(semantics, the discourse)的构成体^③,换言之,当某一符号被认出时,它的语义或含义也会被理解,例如手势之于表达,绘画之于意义。如果根据瑞士语言符号学家费尔迪南·德·索绪尔(Ferdinand de Saussure)的观点,符号可被分为“能指”(signifier)与“所指”(signified),而作为符号的图像其构成亦分为两部分,其中,“笔墨”是“能指”,表示形式和结构;而“所指”是图像的概念,也就是意义。如语言在语言符号系统中可被辨识一样,在绘画的符号系统中,图像符号中的“笔墨”与之传达的意义同样可以在自身的系统中被解码。然而,不同于索绪尔以“任意性”来构筑语言符号中的“能指”与“所指”之间的关系,从而把符号与现实进行了强力的阻断,作为“能指”的“笔墨”与作为“所指”的图像概念在六朝文人画中却具有内在的关联性。以西方的符号学理论解析中国画所存在的问题是,无论是“能指-所指”或“符号-语义”的结构仅把“所指”或“语义”看作为是“概念”或“事实”。然而,中国传统艺术却是一个“含道”的存在物。因此,我们必须批评性地反思西方符号学现有的框架,并在中国文人画的系统中重新辨析,“笔墨”作为符号其传达的究竟是“概念”“现实”还是“道”?这三者在六朝文人画的审美机制中又是如何互相联系的?

南朝宋宗炳在《画山水序》中论绘画之旨归时言:“圣人含道映物,贤者澄怀味象。”^④众所周知,《周易》中的“立象以尽意”被视为最早的绘画之起源,而此“意”非“个人之意”,而是“天道之意”,因“尽意”的隐含主语是“圣人”,所以,“圣人”与“道”是具有同构性,即“与道同机”。因此,宗炳在《序》中提出圣人之“含道应物”与贤者之“澄怀味象”的命题,其实是把绘画的意义根据追溯至“道”这一终极存在中,因此,六朝画论家所指称之“道”的内涵与外延都要超过道家之“道”,此“道”是对中国哲学中最高存在的一种代指。与“道”相同的概念有“天”“天道”等,而宗炳有时也用“理”来指称“道”。

^①张彦远著,朱和平注译:《历代名画记》,河南:中州古籍出版社,2016年版,第11页。

^②中国画的基本构成是笔墨、色彩与章法。其中,“笔墨”是三者中的核心和基础。

^③Émile Benveniste, *Semiotics: An Introduction Anthology*, eds. Robert E. Innis, Bloomington: Indiana University Press, 1985. p. 242.

^④宗炳著,陈传席译解:《画山水序》,北京:人民美术出版社,1985年版,第1页。

同样，南朝宋王微也在《叙画》里提及：“以图画非止艺行，成当与《易》象同体。”^①王微所言“与《易》象同体”其实是“画以载道”的另一种说法。那么，“画以载道”是如何展开的？答案在宗炳的表述中就可以找到，宗炳认为这一过程是通过圣人以神妙的笔墨符号效仿“道”，而自然山水本身的形式就是“道”的表现。因此，在绘画中以“神”表现“道”是优秀画作的终极目标。

从宗炳与王微的论述中可见，于中国画论与实践而言，符号与意义二者的关系不是“生产性”的，即一方“产生”了一方；而恰恰是“表征性”的，即画是一种表征“道”的方式。

六朝时期，文人对画之意义的理解已经超越了绘画技巧的发展，并以此为基础指导绘画技艺。这与六朝时期文人士大夫参与到绘画实践中息息相关，此时绘画的功能已然逐渐脱离汉代的装饰性和礼教性作用，其观念与为建筑和墓室壁画作画的“匠人之画”愈行愈远，这时画中之笔墨（符号）被视为“道”表现自身的一种方式。因此，六朝时期的绘画不仅仅是对景物与人物的简单摹刻，并通过解剖、造型与明暗透视等追求“像”与“不像”的技艺之学——事实上，这种画作往往被评价为“匠气十足”，而是通过笔墨展示对“道”的理解与解释，通过“形”展示“无形”的“天人之学”。

如何以笔墨符号表现“道”的内涵，即如何以“形”表现“无形”？众所周知，“道”，变化无端，“道”之无形与变化无端——“妙”与“神”需人以其行迹而追溯，因此，就绘画而言，笔墨必须通过某种形式来追踪“道”。

因此，“神”作为一个关键性的范畴贯穿了六朝之文论与画论，围绕着这一范畴，又展开了一系列的概念群，如画论中的“传神写真”“气韵生动”“应会感神”与文论中的“神思”“风骨”等命题与概念都直接或间接地与“神”息息相关。“神”在这一时期被视为由笔墨符号所传达的意义，其包含着作者的人格精神、时代精神与形而上之面向。在六朝时期，无论是绘画、诗歌抑或文章其终极意义都无疑地指向了“道”这一终端，而“道”被视为具有“神妙无方”的特点。

“传神”在现今的研究语境中往往被视为因画家抓住对象的主要特征，而恰切地展示出对象的内在生动的生命力。六朝时期的思想家们对“圣”“神”与“明”的关系之理解与解释不但与画论一脉相承，而且也落在经学传统中。实际上，六朝的“神”是延续了其在“五经”时期的含义，在此背景下，绘画中之“神韵”才能使“道”出场。如果追溯“神”在《五经》中的含义，不难发现，“神”有名词与形容词两种用法，形容词的用法与“变化难测”有关。譬如，《尚书·大禹谟》曰：“帝德广运，乃圣乃神，乃文乃武。”^②显然，这里的“圣”和“神”都是形容“帝德”的，汉代经学家孔安国对此传曰：“圣无所不通，神妙无方，文经天地，武定祸乱。”^③而唐代经学家孔颖达是这样疏解此句的：“《易》曰：‘神者，妙万物而为言也’，又曰‘神妙无方’，此言神道微妙，无可比方，不知其所以然。《易》又云：‘阴阳不测之谓神’。”^④从汉代至唐代，“神”与“圣”“无所不通”“神妙无方”等观念是联系在一起。

六朝时期的思想家们对“圣”、“神”与“明”的关系之理解与解释仍然逗留于《五经》的思想框架之中。在诠释《周易》“阴阳不测之谓神”一句时，魏晋玄学家王弼论道：“神也者，变化之极，妙万物而为言，不可以形诘者也。”故曰：“阴阳不测。”^⑤王弼认为，“神”变化的特点就是“妙”，所谓“妙”意味着天道变化规律就是无规律，而“无规律”则表明天道变化和运动非为可操控和可预测的一般意义上的机械运动。正如宗炳在《画山水序》中所说：“神本亡端，栖形感类，理入影迹。”^⑥对

^①王微著，陈传席译解：《叙画》，北京：人民美术出版社，1985年版，第1页、第7页。

^②孔安国传，孔颖达等正义：《尚书正义》，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年影印世界书局阮元校刻本，第134页下栏。

^③孔安国传，孔颖达等正义：《尚书正义》，《十三经注疏》，第134页下栏。

^④孔安国传，孔颖达等正义：《尚书正义》，《十三经注疏》，第134页下栏。

^⑤王弼注，孔颖达疏：《周易正义》，《十三经注疏》，第78页下栏。

^⑥宗炳著，陈传席译解：《画山水序》，第7-8页。

于人来说,天道因为变动难测,才被称为“神”,然而圣人却可以“明”此“神妙”之变化,这是因为圣人与“道”同体。

通过追溯“神”的原始含义以及魏晋时期玄学家对此的诠释,我们发现“神”与“道”之变化无穷相关,因此“传神”就不仅仅是指称绘画中人物形象的“气韵生动”,或者更确切地说,“气韵生动”之所以可能,恰恰是来源于“道”之变化无穷,而“道”则通过饱含着“神韵”笔墨符号被呈现和出场。那么作为静态的符号是以何种技法表征和传递“神”的?

二、反符号性的表达与“通神成真”的幻术

上一节已经表明,如果把“神”这一概念置于六朝的思想史和文化史的大背景中,我们就会发现,“传神”这一概念的核心恰是旨在探究文人画传递变化之“道”的方式。现代符号学达成这样一种共识,即符号指向的是“概念”而非“现实”,然而,在六朝的画论与故事中,“神”却可以使画作脱离传达概念的符号而呈现为现实,那么此种“通神成真”中的艺术表达范式该如何理解?这一命题所传达的内涵与上文所论证的笔墨符号对道的“表征”之间又存在着怎样的联系?事实上,石守谦在《风格与世变》中也曾分析讨论《丹青引》的“感神通灵”^①,与本文提出的“通神成真”有相似之处,不同的是本文的重点在于对“神”的在文化和哲学史上的分析方面,同时本文认为“成真”更能概括当时六朝时期的绘画样态,即六朝关注的是“理想现实”与“道”的关系。

对此,结合上文的大背景,我们首先需明确“传神写真”这一理论在画论中的真正含义。东晋顾恺之被誉为“六朝四大家”之一,是第一位提出“传神写真”理论的画家与画论家。顾恺之提出的“传神写真”理论,主要讨论如何以笔墨符号表现描绘人物与动物的内在精神情态,其中,对“眼眸”的关注成为顾恺之践行“传神写真”理论的突破口。正如南朝宋刘义庆在《世说新语·巧艺》中记载:“顾长康画人,或数年不点目睛。人问其故,顾曰:‘四体妍蚩,本无关于妙处;传神写照,正在阿堵中。’”^②顾恺之认为在人物创作中,人物的外在形体是容易描绘的,而眼眸则不然,因为人的眼神恰恰是“传神写照”的关键所在。顾恺之判定人物画高下的标准在于“传神”,而“传神”的关键在于眼眸。那么,“传神”仅仅意味着通过对外在眼眸之“神”的把握,而呈现出人物的内在生命和精神力量?对此,我们需要把“传神写真”理论与另外几个与“神”有关的故事进行对读。

唐朝张彦远《历代名画记》中记载了梁画家张僧繇“画龙点睛”之传说:“又金陵安乐寺四白龙不点眼睛,每云‘点睛即飞去’,人以为妄诞,固请点之,须臾雷电破壁,两龙乘云腾去上天,二龙未点眼者见在。”^③另一则故事亦是关于顾恺之的,《晋书·顾恺之传》中记录顾恺之之绘画之“通神”:
“常悦一邻女,挑之弗从,乃图其形于壁,以棘针钉其心,女遂患心痛。恺之因致其情,女从之,遂密去针而愈。”^④

另外,《历代名画记》记载北齐画家杨子华画马于墙壁,夜闻马嘶声;画龙在纸,而听到龙腾引起的风声。同时,“通神”的画作之题材不仅限于动物与人物,风景画中亦有“通神”之传说。《历代名画记》转载南朝孙畅所作《述画记》中的一则故事,汉人刘褒曾画《云汉图》,人们看到觉热;又画《北风图》,人见之觉凉。南朝梁吴均撰志怪小说《续齐谐记》中记录徐邈以画中之鱼吸引水獭之事,被魏明帝称赞为其画非常“神”。

这几则故事的相似性在于,因画家创作之“传神”的高超技艺,使得笔墨符号皆脱离“概念”而

①石守谦:《风格与世变》,北京:北京大学出版社,2018年版,第71页。

②刘义庆著,刘孝标注,余嘉锡笺疏:《世说新语笺疏》,北京:中华书局,2011年版,第600页。

③张彦远著,朱和平译:《历代名画记》,第218页。

④房玄龄等:《晋书》,北京:中华书局,1997版,第2405页。

成为了“现实”，画家笔下的人物、动物与景物都摆脱了束缚其成为“概念”的媒介——画纸，而一跃成为具有生命的真实存在者，从而达到因“传神”而“通神”的境界，这就是“通神成真”在六朝以及唐代画论与传说中的记载。

由上文的故事可知，六朝时期文人士大夫认为，优秀的画家承担着“巫”的古老作用，而“巫”与上文所论证的圣人对具有“神”特性的“道”之“无所不通”是相关的，而此种联系可追溯至上古时期。《国语·楚语下》记载：“古者民神不杂。民之精爽不携贰者，而又能齐肃衷正，其智能上下比义，其圣能光远宣朗，其明能光照之，其聪能听彻之，如是则明神降之，在男曰覡，在女曰巫。”^①上古时期的民与神可互通无碍，无论是“民”还是“神”都具有感通天地的能力，这些能力通过“明”与“聪”的方式打通人神与天地之间的界限，具有此种能力的人就是“覡”与“巫”。

因此，“传神”之所以经由画家之“感通”而使得笔墨符号“成真”，是因为具有“神韵”的画作，其笔墨不再是仅仅描绘外在事物的简单符号，而是使得其自身成为沟通天地的媒介，而这种天人之间的沟通在画论中恰恰是以从“抽象符号”到“具象现实”的这一隐喻性的审美机制表现出来的。更确切地说，“通神成真”暗示的，正是“道”激发和赋予了抽象符号以内生的生命，并使其“活”了起来。

在此前提下，当六朝时期的画家们在处理人物与景物题材时，虽然注重对物象之“形”的摹写，但是这种模仿并非是西方理论中“再现”（Representation）的复刻，西方的“再现”理论认为在绘画发展中，存在着一个初级阶段，表现为对客观物象形态的描摹。然而，六朝时期画论的发展与思想史具有内在的一致性，这就导致这一时期所谓的“再现”，以及“通神成真”等理论是画论家对“道”展开方式的隐喻性表述。

那么，在“通神成真”理论中，为何笔墨能通过外在的“符号”——“笔墨”所构筑之“形”来“通神”呢，换言之，作为“外在”的笔墨符号如何表征“内在于现实之中”的“道”？对此，我们要分析“形”与“神”这一对范畴在六朝时期的内涵。东晋顾恺之《魏晋胜流画赞》曰：“凡生人无有手揖眼视而前亡所对者，以形写神而空其实对，荃生之用乖，传神之趋失矣。空其实对则大失，对而不正则小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟对之通神也。”^②对此段顾恺之的论述，大多画评家关注的是“以形写神”这一论断，然而，对“通神”这一概念往往被忽视，事实上，“通神”才是“以形写神”的最终目的。但是顾恺之提出一个问题，即如何通过“形”（外在符号）表现“神”（内在神韵——由“道”所赋予）。

顾恺之的处理方式非常具有启发性，虽然他强调“形”的作用，即只有通过“形”才能传达“神”，但他对“形”的描绘并非仅追求“复制—粘贴”意义上的“像”，而却是通过“不像”来描绘对象的神韵。在顾恺之的创作实践中，这一趋势就表现得十分明晰，其中《洛神赋图》中其对“树”的描摹践行了他这一理论。《洛神赋图》之场景描绘基本取材于曹植的《洛神赋》，而《洛神赋》则讲述了作者虚构的自己与美丽的洛神相遇、邂逅、爱恋与思慕的故事。所以，《洛神赋图》就主旨而言，本身就是一个旨在“通神”的画作。

在宋摹《洛神赋图》辽宁博物馆藏的版本中的背景呈现出两种树木——柳树与蒲葵树，然而，这两种树木都不是“正确”地呈现出自然界中其本来的树木造型，就两种树的形态和布局章法而言，皆不符合西方的透视法。六朝名画家顾恺之通过描绘作为背景的奇特的树木来表达与洛神相遇的场景的原因在于，只有“不像”的背景才能使观赏者拉开与现实的距离，描绘“神女”降临的气氛，并首先固定物象为“概念”，然而，这只是第一阶段；第二阶段则是通过“神似”而非“形似”引导观赏者领悟到此场景中的“神韵”，进而理解“道”在此物象上所灌注之“气”。因此，为了区别于

^①左丘明：《国语》，上海：上海古籍出版社，1978年版，第559页。

^②张彦远著，朱和平注译：《历代名画记》，第219页。

“工匠画”所追求的“形似”，“文人画”是以一种独特的方式反抗了“匠气”。

六朝时期的另一个概念——“气韵生动”也直接地论证了以上论点，谢赫对此论述被张彦远收录在《历代名画记》的《论画六法》中：“昔谢赫云：‘画有六法：一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传移模写。’”^①在谢赫的“六法”中，其第一条就是“气韵生动”，强调绘画需要首先“赋予”物象以内在生命力，而随后才是“应物象形”。

由此可见，在六朝的绘画创作中，“形”虽然被视为一个必不可少的因素，但却不是文人画所追求的终极目标。对文人士大夫而言，“形”的作用是使“气”（物象的内在生命）物化为可视化的形象。“程式”是“形”的最基本单位，作为笔墨符号的形式结构，它是外在符号与骨骼，并提供了一种基础性和结构性的构成；而“气”则揭示了物象内在精神与画家感情的表达，在“程式”基础上的发展与变形其实是从不同面向阐释出“道”的“神妙”。

三、“神思”的心理运作与“再现”之内涵

在六朝以“传神”为核心的艺术审美机制中，画论家认为，对具有“神”（变化无端）特质之“道”的感应推动了画家的心理运动，而对这一心理运动的运作方式之感悟与练习则是个体与“道”合一的枢纽。因此，对创作者心理构图之过程与运动的讨论始终贯穿于六朝的文论和画论中，其中，六朝时期画论家对“应会感神”与“神思”概念的理论化完善就表明了这一点。

现代研究者普遍认为画论中的“应会感神”与“神思”是创作者的主观想象，即“心”——无论是“文心”还是“画心”之主体性活动，并联系到政治对人格构成的假想中，而没有从哲学角度探究内在与外在的关系。正如美国汉学家高居翰论道：“就理想层面而言，外在的现实验证内在本心的存在；但是，当外在现实无法‘取成于心’时，中国人便特别地陷入了一种矛盾之中，也就是困厄于儒家两极性的‘治国平天下’与‘修身’的理想之中，不知何去何从。”^②然而，通过以上两节对“神”与“道”关系的论述，以及在此前提下对“通神成真”内涵的重新把握，我们发现，“通神”其实就是通“道”，即画家通过绘画这一中介对变化无端的“道”的展示。那么，根据以上前提，“应会感神”与“神思”所意味的就不只是主体通过思维或感觉对外在事物的“再现”或“表现”之心理机制，而是个体之经验如何通过笔墨符号，展示“道”存在的过程。换言之，只有把个体心理和感受机制的研究，放置于“道”的自我显现这一大前提下，才能更准确地把握六朝时期画论家是如何理解与进行绘画实践的。

宗炳在《画山水序》中就探索了绘画中个体艺术创作经验，但在这之前，他却首先提出了一个与此“无关”的问题，即画家是如何在创作中把握“道”（“理”）的？对此，宗炳认为，绘画的创作经验绝非只是个体对现实事物之感觉和印象的产物，绘画应作为一种沟通“天人之际”，并追寻圣人之道之“中介”；由于圣人与“道”具有同构性，那么，书画也是一种通过画家的个体经验而展示“道”的“中介”。然而，作为创作者，画家的个体经验对“道”的展开之艺术经验，是如何经过绘画这一符号系统实现的？因此，问题在于，创作者的主观经验中呈现的现实中的物象之印象，与作为全体的“道”之间的关系该如何理解？

对此，宗炳在《画山水序》中就具体地描绘了创作者的感性经验、外物与“道”是如何在差异中获得统一的：“夫以应目会心为理者，类之成巧，则目亦同应，心亦俱会。应会感神，神超理得。虽复虚求幽岩，何以加焉？”^③其中，宗炳指出画家之于绘画最高的心理境界是“应会感神，神超理

^①张彦远著，朱和平注译：《历代名画记》，第140页。

^②[美]高居翰：《气势撼人》，李佩桦等译，上海：三联书店，2009年版，第185页。

^③宗炳著，陈传席译解：《画山水序》，第6页。

得”，而这一心理境界需要经过两个层次来完成。首先是“应目会心”，而在“应目会心”阶段，又可以被细分为两个小阶段，即“应目”使现实中的事物进入创作者视野中；“会心”把现实中的物象转化为心理图像，其中包含着创作者的理解与解释。如果按照现代性之逻辑来看视，“应目”与“会心”是两个层次的问题。正如英国美学家 E. H. 贡布里希 (E. H. Gombrich) 在《艺术与错觉》中就提出一组相对的概念：“视网膜图像”(the image in retina) 与“心灵图像”(image in the mind)。贡布里希得出以下结论，即画家在创作过程中的经验是：“绘画是一种活动，所以艺术家的倾向是看到他要画的东西，而不是画他所看到的东西。”^①但是，值得注意的是，贡布里希之所以作出以上区分，是因为现代艺术更强调个人的心理与情感体验。然而，宗炳的观点却包含着更深刻的含义，不同于贡布里希把外物与心灵形成对立，并把“心灵图像”置于“视网膜图像”之上，宗炳所提出的“应目会心”实际是一个过程的两个阶段，“应目”与“会心”二者通过“类之成巧”的方式，也就是“以形写神”的心理运作，最后可达到心理与感官结合的阶段。

因此，在六朝时期的画论家看来，创作者通过“视网膜图像”与“心理图像”之间的运动，以笔墨符号描摹物象，并追求“形”之“神韵”，如此使得外在景物与心理图像产生应和，并以此种方式来“通神”。潘公凯在《中国笔墨》中把笔墨、思维与“道”之间的互动总结为三重结构：“作为文化结构的笔墨，具有一个表层、一个里层、一个核心。表层就是‘可视之迹’，也就是中国画的画面痕迹与图像。里层就是‘可感之心’，也就是通过画面痕迹感受到的画家情绪、状态、心境。这两者之间的共同基础，就是不同类型动作的心理同构。……更深的核心是‘可信之道’，指向痕迹、心境之后的人格典范，是隐藏在表层、里层之内的理想性的人生。”^②潘公凯的论述概括了中国文人画的总体性走向与普遍性特征，如果具体到六朝时期，我们可以说，“笔墨”“神思”与“道”之间也是一种表层、里层与核心的模式，三者虽然存在着差异，但是是统一性中之差异。同时，作为核心的“道”是推动着表层与里层的第一动力。

六朝时期的文人画作为一种追求物象之“神韵”的“拟象”，画家的心理运作方式就不再是机械复制式的，即如汉代工匠试图把“视网膜图像”移植到雕塑、建筑或画布中；六朝文人画要通过形似而再现事物的“神韵”，从而来领悟“道”之形象，因此文人画所生产的不再是相同的东西，而总是神似的存在。因此，这种文人在创作时的观看不是“视网膜图像”，即通过观察物象的外形形式，来探求外在宇宙的客观规律；亦非仅仅是个体性的“心灵图像”，即个体的情感表达以及人生意义之表达，而是在物我融通中把握物象的神韵和灵趣，这就是“再现”的真实含义，而通过物象神韵所“再现”的恰恰是变化无端的“道”。

实际上，画论中对创作者心理运作方式的描述与文论产生了“互文性”的关系，体现为六朝文人士大夫的共识，也进而演变为此阶段的时代精神。绘画的“神思”与《文心雕龙》中刘勰对“神思”论证之对比就可见六朝对“创作者”与“道”关系的共识：“故思理为妙，神与物游”^③，与宗炳所言“应会感神，神超理得”表达的是主体、客体与“道”如何在差异中获得统一的关系，其中“游”与“感”就是如何展开创作者“神思”的过程。就“游”而言，这一心灵的自由状态与庄子《逍遥游》中的“游”是同一含义，对比钟泰《逍遥游》对“游”的诠释：“‘游’者，出入自在而无所沾滞义。”^④在消除习心并悟得真机后，“游”才可以发生，而此种不沉湎于物的自由心态是与“道”具有一致性的。

六朝时期文论与画论中的“神思”不是漫无边际的个体之自由想象状态，而是文论家与画论家要表达一种与“再现”有关的心理活动，此种“再现”的内容恰恰是变换无端之“道”，因此“游”与

①[英]E. H. 贡布里希：《艺术与错觉》，杨成凯等译，南宁：广西美术出版社，2012年版，第57页。

②潘公凯：《中国笔墨》，北京：外语教学与研究出版社，2017年版，第344页。

③刘勰著，詹锳义证：《文心雕龙义证》，上海：上海古籍出版社，1994年版，第975页。

④钟泰：《庄子发微》，上海：上海古籍出版社，2002年版，第1页。

“感”这一种近乎神秘的体验成为表达此种创作经验的方式。

就对“道”的“再现”而言,这一思维方式下的“再现”的概念其实可以跟柏拉图在《理想国》所提出的“模仿”(mimesis)联系在一起,事实上,“模仿”不只是一种最古老的艺术理论,而是关于形象和形象真实“再现”的理论。当谈到“模仿”时,柏拉图首先区分了“真”与“非真”,这是因为柏拉图就是以“三张床”——“画家之床”“工匠之床”与“理念之床”的理论来为艺术、现实与理念构建等级系统的,并按照其对“真”(理论)的“再现”距离和程度而形成等级秩序。但是,与柏拉图对“画家之床”的贬斥不同,六朝时期的画论家认为,优秀的画作是可以折射出“道”的,而这种“折射”不仅仅是模糊的“影子”,而就是“道”的一部分。

结论

中国文人画在六朝时期走向了与西方艺术理论的不同方向,“再现”意味着“感神”与“通神”。“再现”需要创作者首先消除习心,从而使自己在自由的精神状态中抓住事物的真实形象(“含道”的物象)。换言之,在六朝时期的画论家看来,绘画出自画家的生产,但同时也是“道”的出场方式,无论是“画家的生产”抑或“道的出场”,二者都是把概念转化为存在者,这就是优秀绘画能够“通神成真”所传达的审美方式。然而,后者却是前者存在的逻辑根据,即画家的生产和创造都是“道”的自身言说的方式。

在六朝画论家看来,画家对物象的理解本身就是对“道”理解的过程,又由理解而产生出心象。这里的“理解”是内在于“道”之中的,优秀的画作来源于“道”的指导,当画家倾听“道”的言说时,其所创作的画作就具有了“神韵”,这就是画家之“神思”与“应会感神”的发生机制。

[责任编辑:金城]