

审美去分化与具身认知：“重写中国艺术史” 的理论进路与核心理念

支宇

晚清民国以降,中国传统艺术史与美学研究一直处于一种严重的学术焦虑与“失语”状态。一方面,中国艺术史家及美学家凭借直觉就能够判断中国传统书画艺术作为人类视觉文化遗产的文明史价值。而另一方面,受西方艺术史和美学史学科范式与书写惯例的制约与影响,中国美学史和艺术史家一直处于有话说不出的“失语”状态——这正是中国学术界所讨论的“失语症”和“文化病态”。“由于长期的文化虚无主义和长期的文论话语的失落,使人们习惯于用西方文化与西方文论的价值标准来判断中国文学与文论,产生了价值判断的扭曲”⁽¹⁾。东方审美意识“话语权”的缺失让中国艺术史家无法摆脱“西方中心主义”艺术史观,从而无力为中国传统艺术的哲学性和美学价值奠定坚实的学理依据。显然,“重写中国艺术史”亟待在中国文化自信的立场上通过原创与自主知识体系的建构来完成。

从文明互鉴和跨文化比较研究视角看,重写中国艺术史至少有着双重意义。首先,它的目的是要反抗不平等,即反抗西方中心主义艺术史书写中的东方艺术史“不完整”“不平等”“不真实”的三种“失语”状态,从而还世界艺术史以客观性。针对纷繁复杂的“世界艺术史”写作,我认为:“无论是‘艺术史’‘欧洲艺术史’‘世界艺术史’还是‘全球艺术史’,艺术史书写术语的翻新固然体现了世界各国艺术史学者对‘人类艺术通史’书写的憧憬与努力,但并没有改变现有艺术史书写作为西方中心主义话语实践的客观事实。”⁽²⁾世界艺术史写作如此,中国传统艺术史写作亦然。只有摆脱西方中心主义话语幽灵的束缚与宰制,只有从当代认知科学的前沿理论视野重新发掘出中国传统书画艺术独特的审美意识与文明精神,中国视觉艺术才能自信地站立在世界艺术之林。

其次,重写中国艺术史还能够发掘东方艺术悠久、丰富而多样的知觉形态与视觉表征机制。通过向艺术家和艺术史家提供一些吉尔·德勒兹(Gilles Deleuze)所谓的“逃逸线”(Line of flight/ ligne de

fuite)——以逃出“知觉固化”的美学霸权,重写中国艺术史还可以让不同国别和文化背景的艺术创作和艺术史写作获得想象力、多样性和可能性。中国古典书画艺术大师们创造了有别于西方艺术的材料、媒介、形制与风格,其中所蕴含着的“审美去分化”的美感传统和“具身认知”的心智传统既然为中国艺术家们提供了澎湃的创造力,那么理应对全世界其他文明体系的艺术史家们和美学家也具有启示性。从这个角度讲,重写中国艺术史并不是简单的“后殖民主义”话语策略,其目的并不仅仅是实现对全球艺术史书写话语权力的争夺,更是为了在文明互鉴的全新历史语境中确认人类的视觉想象力和文明的多样性。只有这样,我们才能真正反抗西方逻各斯中心主义话语霸权,并在保卫想象力的同时,突显中国传统艺术独特的美学性质及其当代意义与价值。

一、“审美去分化”：中国传统艺术之于西方绘画的文化异质性

与西方绘画艺术“分化”型审美意识不同,中国传统书画艺术的审美意识与精神实质体现为“审美去分化”的无言之大美。这种“无言之美”不是西方美学经典审美范畴所谓的“优美”或“崇高”。同时,它也不是一种“华美”“凄美”或“壮美”。准确地说,它只能用中国古典哲学美学术语说法叫作“大美”,一种“无言之大美”。

受西方艺术美学观的影响,中国传统艺术“审美去分化”的无言之美在很长时间内并未得到艺术史和美学家们的认同与肯定。作为“失语症”和“文化病态”之一例,中国传统书画艺术史的书写长期受到西方美学观念和艺术史写作范式的巨大影响。众所周知,“艺术史”首先产生于欧洲,其艺术史观念与写作范式一直存在着根深蒂固的“西方中心主义”色彩。准确地说,“艺术史”最早是在德语国家建立起来的,这使得艺术史或美术史界始终存在着“美术史的母语是德语”⁽³⁾这样的说法。随着西方学术话语的全球化扩张,西方

中心主义作为“话语幽灵”一直或明或暗地支配着世界各国的艺术史书写,甚至许多非西方艺术史学者对自己本国艺术史的看法也深受约束。1917年,中国近代启蒙思想家康有为在《万木草堂藏画目》中将中国近世以来绘画的“衰败”归咎于“五百年来偏谬之画论”,大力提倡“以形神为主而不取写意,以着色界画为正,而以墨笔粗简者为别派;士气固可贵,而以院体为画正法”。⁽⁴⁾根据这样的“界画/院体正法”观,康有为对中国绘画史重新进行了梳理。从多元文化观看,康有为为当时关于中国绘画史演进历程的论断新则新也,但其归根到底仍然是中国近现代“文化病态”之一种。事实上,康有为或许认为自己仅仅是在讨论中国绘画史,其实早已不自觉地受到了西方“写实主义”美学的学科规训和观念制约。紧接着,陈独秀在1918年1月15日出版的《新青年》上倡导“美术革命”的时候,更为明确地将西方“写实主义”艺术观念奉为圭臬:“若想把中国画改良,首先要革王画的命。因为要改良中国画,断不能不采用洋画的写实精神。”⁽⁵⁾这表明,西方中心主义艺术史观不仅影响着世界艺术史的整体格局,而且对中国艺术史的自我认知和书写理念也产生着根本性的控制作用。也就是说,只有摆脱西方逻各斯中心主义话语,我们才能重新理解中国书画作为“审美去分化”的人类心性之“大美”。

在人物形象“外在”维度上,中国传统绘画所塑造与刻画的是一种“非个性化”人格形态,一种未把自己从他人这个群体里边分化出来的“未分化”之人。换句话说,中国古典人物绘画擅长表达一种“前分化”的“大美”。《簪花仕女图》传为唐代周昉绘制的一幅粗绢本设色画,现藏于辽宁省博物馆。根据著名书画鉴定专家杨仁恺先生的考证,这是一幅“以描写唐代宫廷妇女现实生活为题材”的艺术作品,“在我们的眼前展开了正当春夏之交的季节,一队浓妆妇女,在幽静而空旷的庭园里,过着嬉游的生活”⁽⁶⁾。这件作品描绘的是6位衣着华丽的女子在春夏之交赏花游园的景象。画家没有刻画园林背景,而是以工笔重彩对这5位仕女和1位侍女进行直接描绘。全图6个人物衣着经典的唐式织衫,无论是面部的设色还是头发的钩染,都极尽工巧之能事,很好地表现了唐代仕女圆润细腻的肌肤和丰腴华贵的审美趣味。在布局上,这件人物绘画作品很有旋律感,人物主次和远近的安排与布置非常巧妙,小狗、白鹤和花卉让单独站立的人物形象串联起来,形成一种大小错落有致、左右相互呼应的关系。《簪花仕女图》是周昉贵族人物画风格的代表,其中的每一个人,她们的外貌、她们的神采、她们的笑容、她们的容颜,观

者都会觉得似曾相识,难以分辨,这很典型地呈现了中国传统绘画对人物精神面貌的“去分化”美感形态。再如,在唐朝画家阎立本的《历代帝王图》中,无论是汉光武帝刘秀还是吴主孙权或蜀主刘备,无论是晋武帝司马炎还是隋文帝杨坚或隋炀帝杨广,他们不仅外貌上很难做出区分,而且他们的性格也是一种类型化的审美表达。对阎立本而言,帝王图最重要的是要画出一种“帝王气象”,而不是要用视觉考古和身份证照片式地精确再现每一个帝王的外貌与心性。有当代学者对现藏美国波士顿美术馆的《历代帝王图》进行过颇有说服力的考证,认为该画卷并非阎立本的原作,因为前半段六帝和后半段七帝分别绘制于不同的历史时期。“以初唐国家政治对于历史的态度,《历代帝王图》卷,只是一个反映了通常意义上的皇家政治性主题的宏大画卷而已,就辅助君权统治的实用性而言,其意义是宽泛的,也是普遍和抽象的”⁽⁷⁾。也就是说,《历代帝王图》的创作意图并非要提供帝王的个性化肖像,而是要在“去分化”的审美意识中传达人物的精神境界。这表明,中国画家不是没有能力去刻画或区分不同的个体。恰恰相反,中国审美意识本身就竭力避免“分化”之美,而将“审美去分化”之大美作为最高境界。

与此相反,西方艺术与审美创造非常强调自我和他人的分化。“自我的诞生”一直是西方绘画艺术最引人瞩目、也最引人入胜的重要特征。在西方艺术中,每一个人物与角色往往都有着与众不同的“个性”——不仅外貌有个性,而且其内在灵魂也是独特的。在外形上,西方艺术擅长运用精确的视觉再现技术与手段对人物的形体、外貌与肖像以及五官都进行精细的刻画。与此同时,西方艺术家还能够紧紧地抓住其内在心理特征和“个性化”的观念与意识,从而栩栩如生地完成对其精神世界的精准描绘与塑造。

与中国文化相比,西方艺术最大的不同之处就是“分化”。也就是说,西方艺术作品所塑造的每个人往往都是独一无二的自我。举一个例子,西方早在古希腊时期的《荷马史诗》中就出现了基于个人情感的英雄原型,如西方的战神——美男子阿喀琉斯。《荷马史诗》对阿喀琉斯的叙事与刻画基于强烈的“个性化”与“典型化”立场,不仅奠定了西方艺术人物塑造的基本原则,而且在很大程度上也表征着西方人的心性特征。这一古典原则甚至在2004年由沃尔夫冈·彼德森执导的史诗电影《特洛伊》中也得到了延续与发展。以阿喀琉斯为原型的艺术作品都致力于通过“阿喀琉斯之踵”和“阿喀琉斯之怒”来塑造阿喀琉斯的心性特征。“个性化”和“自我个体的独立与强悍”是西方叙事艺

术非常突出的审美特征。为了将二者区分得更加鲜明,邓晓芒在跨文化比较研究中,称西方人物塑造方式为阿喀琉斯式的“性格”,而中国传统人物塑造方式为关云长式的“品格”。“中西人格形象的差别,一眼看去便显示出:中国人更关注的是一个人的品格,西方人则更瞩目于人物的性格”⁽⁸⁾。事实上,这不仅仅是人物塑造方式的区分,而且也是中国文化与西方文化对于人性的不同话语方式和入思方式的区别。

另外,从“内在”维度看,中国传统绘画“去分化”之美擅长刻画与传达每个人内在心性的和谐状态。作为“未分化”个体心性之“大美”,中国人物绘画并不致力于精细分辨每一个体内心深处的各种心理因素及其冲突性关系。五代十国时期南唐画家顾闳中画过一件传世名作《韩熙载夜宴图》。《韩熙载夜宴图》描绘了官员韩熙载晚上在家设宴、载歌和行乐的完整过程,包括听乐、观舞、休息、清吹、送别五段场景。整幅作品线条遒劲流畅,工整精细,构图富有想象力,是中国人物绘画的代表之作。就人物内心世界和心性刻画的角度看,这件作品并不着力于描绘与刻画韩熙载在危机重重的政治生态中个人的心理活动与精神面貌;相反,室内家具陈设、茶具酒具、音乐乐器等物质文化因素,还有夜宴中的华贵、优雅的情调氛围以及随遇而安的闲适之情成为绘画表现的重心。对于韩熙载这个主题人物,顾闳中更在意的是传达其作为一个中国传统“文人智者”,其内心世界的平和心性 with 睿智气质。

西方肖像画则与此大不相同。在西方艺术这里,一个人从群体当中分化出来以后,他的内在心灵世界也是分化的。西方艺术和西方文化的一个特点在于将人的心灵结构分解为不同的元素、层次和维度。很长一段时期内,西方哲学家都擅长运用感性、理性、灵性的分离、冲突与统一来理解人的心灵世界。后来,精神分析学家弗洛伊德还提出“本我”“自我”“超我”的人格学说。这样,现代西方艺术更致力于探索利比多、潜意识、生本能、死本能以及各种各样的“情结”。正是基于对人类内在心性“分化”状态的深刻体现,西方的艺术特别擅长去表达人内心的冲突以及自我内在的分裂感。自我内心世界的分化长期以来是西方肖像画力图通过惟妙惟肖的外貌逼真描绘而想抵达的一个最佳境界。在西方艺术史上,伦勃朗、梵高等肖像画家最擅长在自画像中描绘自我内心深处的焦灼和自我分裂。同样,无论是维米尔的油画作品《戴珍珠耳环的少女》,还是2003年彼得·韦伯执导的英国当代电影《戴珍珠耳环的少女》,这些西方视觉艺术作品往往能够深刻地表达人生奋斗中的苦闷、彷徨和愤怒,以及主人公在存在

和生存面前为了个人化意义和信仰而奋斗所经受的挣扎、悲愤和苦痛。

如果说,西方美学通常用灵与肉、精神与身体的二元对立来理解人类的心性及其结构状态的话,那么,中国人更愿意用“神”“骨”“肉”的关系来进行理解。这三者的关系不能用西方的“分化”逻辑进行切分,而是一种相互交融与渗透的关系。当然,中国美学也存在着儒家、道家、佛家和屈骚等不同的美学流派。但无论如何,中国传统艺术都不会像西方人那样将感知、理性、想象、情感、欲望分割开去思考,不会像西方艺术那样从理性、感性和灵性的对立,甚至表现人物内心世界的潜意识、欲望冲动、变态情结或什么难以名状的“内驱之力”,等等。也就是说,中国艺术不对人的个体心性进行区分,而是将圆融之美、一种“去分化”的无言大美作为最高审美境界。

在艺术图像文本的存在方式上,中国传统书画艺术以一套独特的“审美去分化”视觉语言系统来抵达“无言大美”之境。关于艺术的文本构成,西方艺术理论强调内容和形式、意义与技术等的二元区分与对立,而中国传统书画理论则更加重视对书画笔墨韵味和文本内涵的有机结合。任教于四川大学艺术学院的程丛林先生是中国当代著名油画家。他在油画教学中,提倡并要求学生们用“极限素描”的方式来训练自己的造型能力,这样的教学方法继承了徐悲鸿从法国巴黎美术学院学来的西方写实主义油画语言体系,其中包括绘画技术与具象写实造型能力等技艺观念。“素描”是个外来词,在中国的画论中没有这一概念。是近现代东西方文化交流过程中,翻译者结合中国绘画的特点和汉语词义,根据法文原词 design 和 dessein (设计)译造了“素描”这个现今绘画领域中的特定概念名词⁽⁹⁾。不过,在程丛林这里,“素描”并非仅仅被看作一种造型技术的单一训练手段。通过“极限素描”,程丛林强调的是要将绘画技法、形式语言、视觉表征、主题表达和生命感受等多层面、多维度的绘画要素整合为一体。这说明,中国传统绘画“审美去分化”思想其实在不知不觉中早已浸入了当代油画家的骨髓。

与西方油画“分化性”语言与文本构成观念不同,中国传统书画无论是绘画工具、媒介还是材料,都强调偶然性。基于笔、墨、纸、砚等独特的艺术媒介,中国书画形成了一种不确定、偶然性和不可重复性的“去分化”性的美感效果。中国书画以“笔墨”为基本表现手段与技法,具有高度的不确定性、一次性和偶然性,每一笔都具有不可重复的特征。而西方绘画以“笔触”为基本视觉单位,它是稳定性的,讲究共性,是可重复的。

西方绘画讲笔触讲结构,中国绘画讲笔墨讲韵味。西方油画可以在创作中不断地修改和覆盖,而中国书画艺术都是一次成型的,不能反复地去修改和涂抹,是一气呵成的。这表明,在文本结构上,中国书画对于“内容与形式”的二元区分进行了超越。对于中国书画和审美意识这个重要特点,美学家张法先生称其为一套把握审美对象的“理论模型”：“神一骨一肉”的三分模式,并认为其理论源起于魏晋时期的人物品藻思潮。“人物品藻形成了一个多层结构的动态功能体系,可以由简到繁地多层次多方面地把握”⁽¹⁰⁾。这其实就是一个非西方“内容—形式”二分法的“审美去分化”结构。

中国南朝齐梁时期的著名画家、同时也被誉为中国第一个绘画理论家的谢赫在《古画品录》中曾提出在中国美术史上影响巨大的“六法”说。这六条法则依次分别是：气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置和传移模写。陈师曾认为，“此六法乃古来画家对于画之心得，而谢赫综合安排成为条件，为后来评画之所祖”⁽¹¹⁾。虽然“六法”也分门别类地讨论了艺术创作中的不同因素，但是，被谢赫列在首位的则是“气韵生动”。钱锺书先生曾以“生动”来解释“气韵”，认为“‘形’即‘体’，‘神’即‘韵’，犹言状貌与风度；‘气韵’、‘神韵’即‘韵’之足文申意，胥施于人身”⁽¹²⁾。虽然钱先生的观点尚未成为艺术史界的定论，但是它却非常鲜明地突出了中国传统书画艺术与西方艺术在文本构成因素上的审美特征。即是说，中国书画艺术所倡导的美乃是一种“气韵之美”，是一个在文本构成诸因素与形态上的“审美去分化”之大美。

二、具身认知：中国艺术对西方“离身性”知觉方式的反抗

与西方“离身认知”（disembodied cognition）绘画美学不同，中国传统书画艺术以“具身认知”（embodied cognition）的审美知觉方式在世界艺术中独树一帜⁽¹³⁾。在这个问题上，中外美学家有的比较自觉，有的尚未给予足够的重视。世界著名汉学家、英国牛津大学教授迈克尔·苏立文（Michael Sullivan，1916—2013）曾于20世纪40年代初在成都任职于华西协和大博物馆（四川大学博物馆）。自从他在成都开始接触中国艺术之后，便一生致力于研究和传播中国艺术。“从比较艺术学视野看，迈克尔·苏立文一直致力将中国艺术作为一种‘方法’来探讨一种不同于西方传统观看的‘东方的目光’。用当代视觉认知研究的术语，这种不同于西方传统观看方式的‘东方的目光’正是‘具身观看’”⁽¹⁴⁾。显然，这一“东方的目光”及其

美学特征当然会遍及从东亚到中亚再到南亚的艺术时空。不过，艺术史家们仿佛更愿意将中国艺术作为东方审美意识与视觉艺术的代表。潘天寿先生在初版于1926年、修订再版于1936年的《中国绘画史》中就直接将中国绘画作为东方绘画艺术的典范。在这部字里行间充满了东方文化自豪感的著作中，潘先生这样写道：“言西方绘画者，以意大利为产母，言东方绘画者，以中国为祖地。而中国绘画，被养育于不同环境与特殊文化之下，其所用之工具，发展之情况等，均与西方绘画大异其旨趣。”⁽¹⁵⁾百年以来蔚为大观的中国书画艺术史研究不断推陈出新，学者们从不同的角度来论述中国传统书画艺术的审美特征，取得了许多重要的学术成就。从中华文化与审美意识的角度来分析中国书法艺术，对当代书法史学科建设有重要启示。书法学者姜寿田先生提出，“不论是商周礼乐文化，汉魏儒道文化，还是宋明理学，乃至近代启蒙主义，书法都成为集中反映中国文化思想史发展里程中心主题的显性符号文本，从而与其构成深层的语义同构”⁽¹⁶⁾。从潘天寿到姜寿田，他们的理论观点无疑都为我们进一步在中西造型艺术的跨文化比较中构建东方美学自主知识体系奠定了坚实的学术基础。

从当代认知美学角度看，以中国传统书画艺术为核心的东方美学最引人注目的就是“具身认知”。通过“具身书写”与“具身观看”，中国传统书画在书写、描绘、临摹、追忆、鉴赏、雅集、交流等各种审美过程中把人的感知、情绪、感受、想象、记忆、观念、环境等各种生命存在要素整合在一起，交织成一个活生生的有机性世界整体，一个无言大美之境界。中国传统书画最有代表性的存在样态是“长卷”。“长卷”，又称“卷轴”“图卷”“横卷”“手卷”“横轴”或“卷子”，它不在公共空间或固定场所进行悬挂或张贴，只在一个随机、特定而且有限的时空里小规模展示出来。其观看特点是流动性，即一边拉展（舒卷）一边欣赏，前一段看完就已经消失，整件作品很少共时性铺展开来。与西方油画相比，中国传统书画这一经典的“手卷”形制突出地体现了东方式观看方式所具有的强烈的“具身性”特征。美术史家巫鸿认为，“不论是在画的时候还是在看的时候，一幅手卷都是一个移动的画面，场景和地点不断变换”，基于这一原因，“手卷是我称之为视觉艺术中私人媒介中的‘极端形式’，因为它只能有一个观赏者来掌握画面的运行和阅读的节奏”⁽¹⁷⁾。在这一分析中，观赏者需要通过身体的在场和肢体的运用来领会中国书画艺术的独特美感。从书画美学看，媒介与形制的变迁对艺术作品的视觉感知会产生关键性的影响。中国书画

史上经常出现基于某种艺术媒介的视觉表征方式被凝固为一种风格的现象。美术史家俞剑华先生分析过作为“初创者”的元四大家如何被后人误解为绘画风格法则制定者的过程。“及后画坛成为专尚,反以湿笔为俗工而不屑一顾,于是笔干墨枯,有骨无肉,薄弱已甚,其弊有不可胜言者,岂为元四家所料及哉!”⁽¹⁸⁾由于书画媒介从“绢素”向“纸张”、从“湿笔”向“干笔”的变迁,元四家形成了“渴笔皴擦、淡笔渲染之画法”的绘画风格。同样,作为中国艺术最为独特的媒介形式,手卷对书画艺术风格同样有着非常深远的影响。

中国传统手卷这种绘画形制与西方绘画截然不同,它们以“具身性在场”的方式在特定的感知领域中出场。中国传统绘画手卷的收藏与欣赏发生的地点是私人性的。其展示时机也是非限制性的和非程序化的。在观看距离上,中国式长卷与西方绘画大不相同,它具有近距离和运动感的特点。美术史家罗淑敏先生从接受美学角度所进行的细腻分析具有很强的说服力。“手卷欣赏更是这类私人文化聚会中一种颇为亲密的分享形式,这是因为手卷不像立轴那样,可以挂在墙上,让三五知己同时品评、观赏。……所以说,手卷的欣赏是一种非常亲密而又私人的经验”⁽¹⁹⁾。就展示过程而言,手卷的存在与某一艺术作品的拥有者和操控人密切相关。手卷的展示效果与一个人包括手、眼、足等在内的整个身体动作融为一体,它是心智、身体、图像、卷轴物质载体相互交织而产生出来的结果。手卷的结构自右而左可以区分为四个部分:“天头”“引首”“画心”和“尾纸”。材料上,引首一般采用锦或绢,其余部分(天头、画心和尾纸)往往采用宣纸。北宋王希孟的《千里江山图》的结构很有代表性,它由引首、前隔水、画心、后隔水、尾纸等几部分构成,画心纵 51.5 厘米、横 1191.5 厘米,描绘了连绵不绝的群峰山峦和广袤无垠的江河湖海。它必须连续性地通过一只手的舒放、另一只手的卷收以及整个身体的和谐运用才能呈现。除了手与身对画面的拉展,《千里江山图》这样的手卷作品还需要借助欣赏者的心智与认知、人生阅历与生命经验才能呈现出丰富的文化内涵与艺术价值。

在长卷的观看过程中,中国传统书画的具身性进一步体现为“流动的观看与视觉的累积”。与西方油画一览无余的观看方式不同,中国传统绘画在身体在场的牵引之下只能一个局部一个局部地呈现出来。以张择端的《清明上河图》为例,这件传世名作对汴京的城市空间与社会生活进行了总体性描绘。画面上数量庞杂的人物、动物、船只、房屋、桥梁、城楼等都需要通过散点视野和流动的视线才能感知与领会,现在、过去与

未来的时间线在观看过程中重组和融合成特定的具身化瞬间。在这样的具身观看过程中,视觉感受、知觉经验和视觉记忆会逐渐累积与叠加,从局部到局部,从局部到整体,其透视并不从一个固定视点展开,而是一种富于丰富变化的流动的观看。建筑史家梁思诚先生曾将《清明上河图》作为中国艺术丰富性与统一性相结合的经典个案,并认为其空间与时间上的“持续性”美感来源于“手卷的形式”：“它的手卷的形式赋予它以空间、时间都很长的‘持续性’。”⁽²⁰⁾一方面,张择端利用树木、船只、房屋“特别是那无尽的瓦陇的一些共同特征重复排列”来取得画面的统一性;另一方面,重复中又蕴藏着丰富的变化。这样,手卷这种独特的书画形制为观众在流动中感知寓丰富性和统一性于一体的《清明上河图》提供了可能性。

从创作者看,手卷同时为书画艺术家提供了丰富的表现方式与手段。在书法上,手卷可以根据是否有“界栏”而分为两种形式,而这两种形式对书法章法的自由性会产生不同的影响。中国书法大师米芾和苏轼都擅长采用无界栏的长卷进行创作。对于米芾,书法史家都已经注意到他的传世行书多为没有界栏的手卷。书法理论家胡抗美先生指出:“对手卷作品来说,没有界栏并非无关宏旨,因为它意味着行列均势被打破,意味着新的章法意义的产生。没有了乌丝栏的束缚,那种具有米芾特色的凌厉笔势,在作品中得以更加淋漓尽致地发挥。”⁽²¹⁾同样,苏轼的《黄州寒食诗帖》更是中国书法史上罕见的精品。这件手卷书法作品酣畅淋漓,文本通篇的行间距时松时紧,变化多端。毫无疑问,这种丰富的节奏感和韵律感与手卷所包蕴的具身性特性密不可分。

中国传统书画艺术的“具身认知”还能够启迪我们领会与体悟人类生命存在中个体生命与宇宙万物之间的内在联结与深层共鸣。中国传统书画用“具身书写”重现了人与周遭环境、自身心智活动与世界大千万物之间的交互性关系,它所看护的乃是一种“天人合一”的本真性原初境界。中国传统书画艺术以“具身书写”为基本特征,很好地遵循了“天人合一”的世界观与知觉观。北宋范宽的《溪山行旅图》所呈现出来的世界,其主体是自然山体、丛林、溪水和小路。只在很小的局部和细节之处才有货物、商旅和人马的出现。中国的山水画最擅长的正是表达这种人与自然他者不区分而又相互融合的景象。

结 语

无论是“审美去分化”还是“具身认知”,中国传统书画艺术都呈现了中华优秀艺术独特的审美意识,

都代表了东方文化最为独特而又深沉厚重的生命精神。“民族精神不加挾发,外来文化实也无补。因为民族精神是民族艺术的血脉,外来文化是民族艺术的滋补”⁽²²⁾。美术史家郑午昌先生早在20世纪30年代写作《中国美术史》时就提醒中国美术史的书写要“挾发”民族精神,否则“外来文化实也无补”。显然,这有益于我们从中华民族精神的角度来认知中国传统艺术的美学价值。由此再进一步,如果从当代认知科学“去分化”和“具身认知”角度来“重写中国艺术史”,我们还能够阐释出中国传统审美意识更为博大的精神境界和更为深远的普世性价值。

受西方中心主义美学观的束缚,中国传统艺术“审美去分化”的美感传统和“具身认知”的心智传统这双重特征最近几年才开始受到一些世界艺术史和美学史写作的关注⁽²³⁾。“重写中国艺术史”不仅事关全球化时代艺术写作的“权力”问题,或者事关世界艺术史写作在内容分配上的“平等”问题,而且更事关人类视觉想象力和未来文化多样性的大问题。也就是说,遗忘中国传统书画艺术或者是忽视东方艺术的视觉表征方式和审美观念,受损失的并不是非西方文化,而是包括西方文化在内的人类文明。从多样性的角度看,更多关注边缘性和少数性的事物,将会让人类的艺术和文明更加多姿多彩。而这,正是我们“重写中国艺术史”的意义之所在!

[基金项目:本文系2020年国家社科基金重大招标项目“认知诗学研究理论与版图重构”子课题“比较认知诗学”(项目编号:20&ZD2901)的阶段性成果。]

注释:-----

- (1) 曹顺庆:《文论失语症与文化病态》,《文艺争鸣》1996年第2期。
- (2) 支字:《重写艺术史:从驱逐西方中心主义“话语幽灵”开始》,《四川大学学报(哲学社会科学版)》2024年第2期。
- (3) 陈平:《西方艺术史学史》,北京大学出版社,2020年版,第7页。
- (4) 康有为:《万木草堂藏画目》,见郎绍君、水天中编:《二十世纪中国美术文选》(上册),上海书画出版社,1999年版,第21页。
- (5) 陈独秀:《美术革命》,见郎绍君、水天中编:《二十世纪中国美术文选》(上册),上海书画出版社,1999年版,第29页。
- (6) 杨仁恺:《簪花仕女图研究》,朝花美术出版社,1962年版,第3页。
- (7) 沈伟:《〈历代帝王图〉研究》,浙江大学出版社,2019年版,第152页。
- (8) 邓晓芒:《关云长的品格与阿喀琉斯的性格》,《书屋》1995年第2期。该文后收为邓晓芒著《人之镜:中西人物形象的人格结构》的第一章,该书单行本的版本有云南人民出版社,1996年版;上海文艺出版社,2009年版等。
- (9) 程丛林主编:《素描》,四川美术出版社,2005年版,第1页。
- (10) 张法:《中国美学史》(修订版),四川人民出版社,2020年版,第216页。
- (11) 陈师曾:《中国绘画史》,中国和平出版社,2014年版,第14页。
- (12) 钱钟书:《管锥编》(全四册),中华书局,1979年版,第1353页。
- (13) 英文术语 *embodied cognition*, 汉语可译为“具身认知”“亲身认知”“涉身认知”和“体验认知”等。我们则更倾向于将 *embodied* 译为“具身”(支字:《具身的进路:中国当代艺术的认知机制与观看方式》,中国社会科学出版社,2020年版;支字:《视觉的复活:中国当代艺术的具身观看与自由知觉》,四川美术出版社,2021年版)。关于此译名的辨析,亦可见李葆嘉等人所译的《肉身哲学》的“译序”之第2页至第6页。
- (14) 支字:《东方的目光:中国艺术作为“具身观看”》,《艺术当代》2018年第4期。
- (15) 潘天寿:《中国绘画史》,上海人民美术出版社,1983年版,第1页。
- (16) 姜寿田:《中国书法理论史》,上海书画出版社,2019年版,第2页。
- (17) [美]巫鸿:《重屏:中国绘画中的媒材与再现》,文丹译,黄小峰校,上海人民出版社,2017年,第56页。
- (18) 俞剑华:《中国绘画史》,上海书店出版社,1984年版,第14页。
- (19) 罗淑敏:《如何欣赏中国画》,中华书局,2017年版,第186页。
- (20) 梁思诚:《千篇一律与千变万化》,《人民日报》1962年5月20日。
- (21) 胡抗美:《中国书法章法研究》,荣宝斋出版社,2014年版,第61页。
- (22) 郑昶:《中国美术史》,中国和平出版社,2014年版,第7页。
- (23) [美]丽莎·詹赛恩:《从社会性到文学性:从认知视角看曹雪芹的〈红楼梦〉》,余雅萍编译,《认知诗学》2024年第1期(总第15辑)。

(作者单位:四川大学艺术学院)

(责任编辑:孟春蕊)