

六朝绘画的时空观念与生命建构

王中栋

(扬州大学文学院,江苏 扬州 225009)

摘要:六朝绘画的时空观念植根于玄佛哲学的文化语境,表现为一种天人合一的思维方式。这实际上是一种心灵活动的外化,凝结着画家的审美理想和宇宙意识。六朝画家强调在空间中展现时间节奏,更注重在时空维度内传递生命精神,建构的是一个心物相一的完整意象世界。一切绘画活动都离不开时间和空间而存在,是在意象创造中完成了现实时空向审美时空的转换,蕴含着宇宙大化的无限活力。这种时空观念不仅被运用于“动笔皆奇”“随类赋彩”的笔墨过程,而且被运用于“置陈布势”的构图过程,在虚与实、动与静、明与暗、疏与密的交织融合中彰显出生命的节奏和韵律,由此产生气韵生动的艺术效果。在游观山水时,六朝画家将心灵与自然相应和,与天地精神相往来,从而获得一种物我两忘的自由感。这种涵摄了早期时空观的思维方式为意象的图式表达提供了动力源泉,同时反映了六朝画家在人生境界上的自觉追求,成为影响中国绘画之诗化风格的重要因素。

关键词:六朝绘画;时空观念;天人合一;意象;图式表达;生命精神

中图分类号:J 2;I 01

文献标识码:A

文章编号:1000-260X(2023)05-0037-10

六朝时期^①的绘画艺术在动荡的社会环境中,进入到自由创作之境地,审美风尚随之兴起,诞生了曹不兴、卫协、陆探微、张僧繇等颇有成就的画坛巨擘^②,对后世影响最大的当推顾恺之。此外,还有近代出土的漆器彩画、石窟壁画、造像碑、墓室画像砖以及画像石等,对于了解当时的绘画风貌和水平至关重要^③。在绘画论著方面,相继出现了顾恺之的《论画》《魏晋胜流画赞》《画云台山记》,宗炳的《画山水序》,王微的《叙画》,谢赫的《古画品录》,萧绎的《山水松石格》,姚最的《续画品录》等,反映出六朝画家在审美观念和创作技法上产生了飞跃,共同奠定了六朝绘画艺术精神的基本格调。具体来说,伴随着六朝佛释道玄等宗教思想的发展,时空

无限观以及对大千世界与世间轮回的信仰应运而生,由此孕育出超越物质与时间界限的宇宙观,并促进了绘画艺术对此类思想的表现^④。这使得画家在画作中所表现的不只是一个虚实相生的艺术空间,同时还具有流动不息的时间节奏,呈现出一种时空相融的绘画图貌,创造了中国绘画艺术的理想境界。宗白华就认为六朝画家已经显示出中国时空意识的特质,他们“在画面所欲表现的不只是一个建筑意味的空间‘宇’而须同时具有音乐意味的时间节奏‘宙’”^⑤(P89)。朱良志也提出画家“是将时间纳入空间,将空间纳入时间”^⑥(P54),继而把创造时空合一的意象作为最高追求。

由此可见,六朝画家的宇宙观从根本上影响着

收稿日期:2023-06-20

基金项目:江苏省社科基金艺术学青年项目“晋宋门阀士族与书画理论关系研究”(23YSC002);第72批博士后面资助项目“魏晋六朝诗画意象研究”(2022M722700)

作者简介:王中栋,文学博士,扬州大学文学院师资博士后,主要从事中国古代美学研究。

其时空观的发生,体现了审美的思维方式。一切绘画活动都离不开时间和空间而存在,是在意象创造中完成现实时空向审美时空的转换,蕴含着宇宙大化的无限活力。意象的创造过程,同时也是笔下线条的曲折、往复、顿挫,着色的浓淡、深浅,以及构图的繁简、疏密的过程,是画家心灵活动的一种艺术表现。从这一方面来说,对于时空观念的探讨,是揭示六朝画家深层文化心理的重要途径,能够为中国古代绘画理论研究开拓新的思路。

一、六朝绘画时空观的创构维度

从语源上讲,“时空”是虚空、神秘的,常与广袤无垠的宇宙相提并论,故有“往古来今谓之宙,四方上下谓之宇”^[9]的说法,“宇”即空间,“宙”即时间,其合成意也即包含着万物及其所处时空的宇宙。一切生命物都处于时空条件下,正因为如此,时间与空间是不可分割的,时间体现了生命的流动感,空间体现了生命的质量感,共同构成了宇宙万物的有机整体。在绘画中,画家对意象的经营,就是将实体物象转化为艺术形象,将物理时空关系转化为心灵时空的构成关系,进而建立富有生命节奏的画面时空秩序^[9](P228)。时空既是物象存在的基本场域,也是感知体验的内在坐标,能够使幽微的心胸与灵动的自然相互交融,最终创造出一个气韵连贯的意象世界。

(一)六朝绘画的时间维度

中国山水画的意境及其哲学意蕴,都是以时间为核心的^[9]。时间渗透于一切存在之中,是人与物的基本属性。它既包括客观的现实时间,也包括具有超越性的自由时间。所谓“自由时间”就是审美主体将时间与生命联结起来,以流动的时间来统领万物,最终在心中形成的时间意象。这种时间模式“突出的不是一个时间的序列,而是生命变化的模式”^[9](P40),使主体精神超越过去、现在和未来的界限,并在游物畅神中获得全身心的生命感受和体验。

六朝画家对时间的阐释,主要侧重于宇宙万物在四时规律推行下的演变,从而将现实时间转换为蕴含象征意义的时间意象。在天地四时的变化更

迭中,宇宙万物凭借内在的生命节律,感发着主体的万千思绪,以万物之情与人的性情相契相合,交融为一。也就是说,人与自然之间存在一种感应关系,二者共同成就了流动的艺术节奏。诚如东晋顾恺之《雷电颂》曰:“尔乃清风前飒,荡浊流尘,丰隆破响,列缺开云。当时倦容,廓焉精新,岂直惊安寐,乃以畅精悟神”^[7],他认为艺术家置身于山水之间,通过对自然现象及其运作规律的体验,使人与万物的交感互动构成美的意义,从而实现主体情感的畅达。在此过程中,审美主体不仅从自然中获得生命感动,而且以自然来映射心灵世界,神栖于形,乐游其中,方可穷尽山水之神。足以见得,四时物候并非抽象的概念,它是有弹性的,甚至是有生命的,春夏秋冬便是其生命性的色彩和表现^[8]。在六朝画家眼中,时间不仅反映了万物发展的规律和节奏,同样具有丰富而独特的美学意蕴,是艺术创作的重要素材。他们能够敏锐地洞察到山水草木的此消彼长,同时巧妙地将其与个体生命联结起来,从四时中感受生命变化的节奏,更进一步深化了作品的时间意识。梁元帝就在《山水松石格》中明确提出:“秋毛冬骨,夏荫春英。炎绯寒碧,暖日凉星。”^[9](P148)他旨在通过描绘天地万象的节序变化,来表征时间的绵延展开,揭示了艺术时间的客观超越性,而意象就在这一过程中自然生成。因此,意象不是现成存在的,而是在物我融合的时间历程中不断扩大其意蕴内涵,并由此形成了契合宇宙天道的艺术观念。

六朝画家对自然万物的体认与观照,也体现了随时而动、任时而为的时间性。审美观照要从万物的现时状态中解放出来,使万物得以复归自然本性,人才能摆脱一切物欲的束缚,从而进入到神与物游的境界。这也意味着,审美主体在时间性的畅游中,不仅把万物带入澄明之境,同样把自身带入其中,实现了人与万物的异质同构。南朝宋宗炳曾感叹到:“‘老疾俱至,名山恐难遍睹,唯当澄怀观道,卧以游之。’凡所游履,皆图之于室。”^[10](P2279)显然,“卧游”是将主体精神与画面联系在一起,形成观画-感悟-体道的有机理路,使静态的山水形象涌现出无限的生动气韵。画家唯有在刹那间忘却自身所在,超越现实时间的屏障,才能达到瞬间即永恒

的境界。所以,宗炳对山水画的游观,不只是对眼前艺术形象的感官体验,“而是进入到时间性的原发境域,回到事物所源出的时间性所开启的自身缘构之域”^[10],从中显现出其最本源、最本真的生命状态。

(二)六朝绘画的空间维度

绘画作为空间艺术既包括对象所处的现实空间,也包括主体想象的艺术空间,体现了虚与实、理想与现实的统一。现实空间是万物赖以生存的场所,具有客观的真实性;艺术空间则是画家创造的,是一个充满精神意趣的诗化世界,具有主观的虚拟性。在绘画表现中,画家借由意象自身的空间张力来传递思想情感,不但赋予了物象以生命活力,而且增强了作品的艺术魅力。换句话说,艺术空间是画家根据自身的现实经验,依照心灵与自然的融通而营造出来的,是对现实空间的超越和升华,没有现实空间作为基础,便无法创造新的艺术形象。

六朝画家尤为注重对宇宙自然、天人关系的艺术想象,藉由万物来传达内在的生命力和精神意趣,形成了天、地、人交融为一的空间观。这种三位一体的空间观对艺术实践产生了直接的影响,使得中国画“确立了超越客观物象,遗貌取神,以此求得自然万物的本真,求得万物内美的思想追求”^[12]。也正因如此,画家必须超越物象形貌的束缚,打破物理空间的局限,方能于方寸画面中呈现出一个更为灵动、自由的艺术空间。宗炳就主张以心灵来俯察万物,力图从整体上把握全幅画面的阴阳开阖、虚实相映的节奏,故曰:“今张绡素以远暎,则昆、阆之形,可围于方寸之内。竖划三寸,当千仞之高;横墨数尺,体百里之迥”^[13](P5)。其意思是说,在尺幅之内便可将昆仑山雄伟的形貌囊括其中,并不会因制小而导致其形似不巧,也不会因画面之小而影响其整体气势。宗炳通过这样一种近大远小的法则解决了山水画的空表现问题,使画中各个景象疏密有致、相互呼应,增强了山水画的艺术真实性。宗炳对山水形色的观察与创造,既还原了景象的真实面貌,也包含着主体的生命节奏和情感意趣,使客观物象化作艺术形象,达到了天人合一的境地。此后,“咫尺万里”便成为山水画空间表现的基本观念

广为流传。如南朝陈姚最品评萧贲画时说:“尝画团扇,上为山川,咫尺之内,而瞻万里之遥;方寸之中,乃辨千寻之峻”^[14](P12),他认为萧贲的山水画尤以咫尺之图来描绘万里景象,可以使欣赏者从方寸之中窥见秀丽山河。在姚最眼中,画中山川不只是一座山,而是绵延不绝的群山,显示出重山叠峦的万千气势,能够将其精神与情感引向更为广阔的山水审美空间。

从审美的角度看,绘画艺术作为感性生命的艺术呈现,无法用理性思维加以赏析,而是要克服空间的分隔,以澄明之心对万物进行体验和理解,从而实现物我生命的同一。对此,宗炳曾感慨说:“闲居理气,拂觞鸣琴,披图幽对,坐究四荒,不违天励之藁,独应无人之野。”^[15](P8)所谓“坐究四荒”,正是观者心灵的游历,由目击万象到豁然贯通,于是生成心中意象,体现了主体丰富的想象力和创造精神。当山水景象与人的情思相互激荡又无法割离时,意象空间便成为了安放心灵的精神家园。换言之,绘画作品中的空间能够引发欣赏者的情感共鸣,让其产生强烈的生命归属感。唯有主体达到虚静空明的审美状态,与画中景象浑融一体,方可领悟到山水画的内在生命与节奏,获得超然物外的精神愉悦。所以,绘画活动中的“空间并不是有待认识和改造的被动客体,而是为主体充分参与并建构的充满生机的审美场域”^[16]。现实中的物象,或记忆中的表象,经过想象的选择和构思,形成了贯通一气的有机整体,具有了无限的可能性。可见,六朝山水画的空空间意象不仅充满了生命性的身体经验,同时呈现出更加深刻而饱满的美学形态^[16],使得绘画艺术的地位显著提升。

(三)六朝绘画的生命维度

如上所述,绘画作为对现实世界的感性形态的描绘,首先表现为对现实时空结构的反映、抽象或创造^[17],贯通着画家的感知体验与生命情趣,使物我得以融合,共同熔铸为绘画作品中的意象。概言之,时空观念总是包含着人的生命意识。时空观念是生命体验和创造的产物,每个人都拥有自己独特的体验,这种体验是构成其时空观念的基础。在绘画领域中,时空观念之所以与生命意识相关联,是因

为生命本身就处于时间长河和现实世界当中,画家总是以有限的生命来感悟无限的宇宙时间,借此获得心灵的超脱和自由。

对于六朝画家而言,绘画作为一种生命的艺术,就是要呈现出流淌于时空中的生命韵味。画家对自然山水美的描绘,通体贯穿着“某种可以诉之于人的情感体验的精神性的东西”^[18],这是实现山水画作微妙生动的关键所在,也是对美与生命关系认识的一个重要发展。如南京西善桥南朝墓出土的《七贤图》画像砖,主要以银杏、柳、松、竹等为衬景,塑造了不同人物形象的个性风度,同时也表达了“竹林七贤”意欲脱离政治、希望悠游山水的生命旨趣。王微在《叙画》中就说:“望秋云,神飞扬;临春风,思浩荡”,又曰:“绿林扬风,白水激涧”^[19](P7)。他运用秋云、绿林、微风、流水等典型的艺术形象,不仅凸显了流动不居的时间特质,更加强化了无往不复的审美体验。在王微看来,画家游览自然山水的过程,同样是一种情感化的审美过程,从中流露出强烈的情感意趣,使主体心灵获得畅达,由此推动艺术构思的发生。这显然还是魏晋玄风下对自然山水的欣赏趣味。关于这一点,宗炳也曾指出:“余复何为哉?畅神而已。神之所畅,孰有先焉!”^[20](P9)所谓“畅神”,乃是主体之精神解放于形神相融之山林中,与山林之灵之神,同向无限中飞跃,而无时间之限制^[20]。画家所创作的山水景象,能够使人获得精神上的超越和解脱,同时引发欣赏者对个体生命价值的种种感慨与怀想。这也意味着,时空是需要超越的,如果拘泥于时空,性灵就会受到束缚,从而丧失自然本性。六朝画家对时空的关注,实则寓含着对于生命本质的思考,力图在超脱与畅神之间寻求生存的意义。

总之,六朝绘画时空观是伴随着画家对生命价值与宇宙本体的深入探究而逐渐确立的。这种时空观总是以生命的眼光去看待时空,认为时空是生命过程的有秩序的展开,它既包含着宇宙大化的自然节律,同时也表达了一种对生命意识的自觉追求。画家在对天地万物的感知和体验中,发现了自然宇宙的运转规律,认为春去秋来、花开花落、云卷云舒都洋溢着生命的气息,具有十分明显的节奏化和空间化特征。所以,六朝画家特别注重在时间流转中

来体悟宇宙万象,力图从整体上把握对象的运动状态及其生命精神,从而使意象的意蕴得到彰显。

二、六朝绘画时空观与意象的图式表达

时空观作为六朝绘画艺术创造和审美体验的核心内容,有着深厚的文化基础,对于指导绘画实践具有重要意义。六朝画家在长期的创作实践中业已意识到了时空的重要性,并且不断地探寻如何真实地表现出对象的形态、结构和生命精神。顾恺之在《画云台山记》的开篇就提出:“山有面,则背向有影,可令庆云西而吐于东方。”^[21](P112)在这里,他首先交代了云台山的物理属性,高凸向阳的是面,低凹向阴的则是背,表现了山的立体与厚重,同时影的位置也代表了一天中一个具体的时间^[21],从而使云台山的形象在时空向度中铺展开来,增强了整幅山水画卷的现实感。六朝画家注意到,自然是生生不息、瞬息万变的,依照时空的运行而存在,也就不能执着于某一时刻,应当在流动的时间中把握自然万物。画家想要表现这种变动性的时空特征,就必须藉由笔墨的各种形态和技法,或行云流水、或刚柔并济,方能造就绘画作品的内在节奏之美。

(一)“动笔皆奇”与时空的律动

六朝时期,画家逐渐摆脱了汉代绘画的那种拙稚气,在用笔技巧上达到了纯熟、细密、精妙的程度,不仅追求对象外在形态的形似,更加强调整揭示对象的内在精神,进入了一个新的发展阶段。在他们看来,笔墨线条皆从用笔中来,其本身就是一种有意味的形式。宗白华在阐述画家用笔时就说:“中国人这支笔,开始于一画,界破了虚空,留下了笔迹,既流出人心之美,也流出万象之美”^[22](P143)。画家运用笔法来表现物的生命气象,并且凝结着自身的审美意趣,可以使画面突破物象的静止状态,最终产生无穷的韵律和活力。

对于六朝画家来说,画面形象的神采、气韵及其境界,皆是通过生动而有力的线条来构成的。笔墨的渲染、疏密、疾徐、顿挫、曲直,无不体现着时空的流动性,能够使画面生动活泼起来。从顾恺之的

“春蚕吐丝”到陆探微的“秀骨清像”,再到张僧繇的“张家样”,以及大量石窟壁画中细劲联绵、笔迹周密的风画,都表明六朝画家的用笔开始趋于细密,用线也更富于变化,推动了笔墨语言由粗放向着精微的方向发展。如河南邓县墓中的盛装仕女、伎乐天、供养天人等形象,线描流畅且奔放,粗细均匀,富有鲜明的节奏感,给人以立体的感觉^[22],反映出画家对笔性的掌握和技巧的熟练。谢赫就在《古画品录》中对用笔提出了具体要求:

评陆绥:“体韵道举,风彩飘然。一点一拂,动笔皆奇。”^[23](P10)

评毛惠远:“出入穷奇,纵横逸笔。力道韵雅,超迈绝伦。”^[23](P13)

评晋明帝:“虽略于形色,颇得神气。笔迹超越,亦有奇观。”^[23](P19)

评丁光:“虽擅名蝉雀,而笔迹轻羸,非不精谨,乏于生气。”^[23](P21)

可见,巧妙的用笔能够消解“气韵”与“形似”之间的矛盾。气韵就存在于艺术形式中,随着笔墨的运染而显现出来,具有广阔的审美时空。谢赫强调画家通过把握运笔的力度、笔法的节奏等,对物象进行有序地组合和处理,方可造就绘画作品的风采韵味。如果用笔浮滑、线条靡弱,或用笔轻率、流于泥滞,就无法表现出物象的生命气息。画中的皴擦点染既能够摄取万物的神采气韵,以鲜明的笔墨形迹来表征意义的在场,更能够表现画家因情而动的情感体验。据此,金丹元曾说:“线的律动,可以从有限中见到无限(‘道’),可以从飞动、流动感中去召唤艺术生命。”^[24]画作中的线条正是一种内在生命的延伸,它并不等同于所展示的静态物象,而是包含“运笔活动的身体向度,即血肉的敏感、活生生的气息以及时间性”^[25],由此赋予了画面以绵延不绝的动态形势,这也启发了后世画家对于时空维度的思考。

就艺术效果而言,画家在笔法、笔力、笔势、笔意方面的自觉追求,不仅丰富了线条的表现形式,也激活了主体的生命活力,这在一定程度上影响着意象时空的创构与传达。笔墨线条所蕴含的气质与格调,决定着画面的整体意境。这就要求画家必须具备超迈高逸之气,同时具有笔法技巧上的创新,

才能使画面生意盎然而不枯燥乏味。关于这一点,王微提出:“横变纵化,故动生焉,前矩后方,出焉”^[9](P3),他认为画家对自然物象进行选择和构思,将其内在生气转化为作品的艺术生命力,也就是以山水动变之势描绘出万物蓬勃之气。他们将用笔视为绘画艺术的灵魂,强调线条是胸中意象洒落于毫端的基本途径,在线条之间营构出一幅富有生气的绘画作品。实际上,这种以笔墨印迹来彰显生命精神与画面气韵的理法,正是画家对时空的吐纳与表现,亦是六朝绘画最为显著的特征。

(二)“随类赋彩”与时空的营构

自魏晋以来,画家开始运用色彩来表现物象的形态美,并藉以表达其淳朴的审美意识,使思想情感与物象属性得以充分融合,由此创造出一种充满生命力的意象时空。物象色彩往往随着环境的变化而变化,在同一环境中,又会随着时间的变化而变化。顾恺之在《魏晋胜流画赞》中就明确指出:“竹木土可令墨彩色轻而松竹叶浓也”^[9](P110),在《画云台山记》又曰:“清天中凡天及水色尽用空青,竟素上下以暎日”^[9](P112),都说明他重视笔墨形象的色彩浓淡和光影变化,使画面的纵深关系在虚实、明暗、疏密对比中加以实现,从而打破了现实时空的静止结构,共同融合为一个生气流动的审美时空形态。透过顾恺之的传世画迹,我们也能够发现这种赋彩的绘画技法。例如《洛神赋图》中青绿色的山石树木,《女史箴图》中朱红色的人物服饰等,虽色调明丽却不张扬,体现了画家强烈的主观色彩,并且透露出显著的装饰功能,这也与中国传统绘画的色彩审美心理相符合。所以,明代詹景凤《东图玄览》评顾恺之画说:“俱用石青绿浓抹,而以苦绿靛青皴染分界,妇人衣饰金装极精丽,使人目骇心惊。”^[26]可以看出,顾氏之所以热衷于鲜艳明丽的设色,注重形象之间的色相比照,是为了使画面产生极强的视觉冲击力和艺术感染力,更易于引发欣赏者的情感共鸣。这种设色方式在墓室壁画、画像砖、画像石中也十分常见,如嘉峪关魏晋墓画像砖《采桑》《扬场》《犁地》等图像材料,均以土红色起稿,用墨线勾勒出轮廓,再以赭石和红色填入,呈现出艳丽而明快的总体效果^[27]。

不难发现,六朝画家深刻认识到了色彩对于塑造形象、烘托氛围的重要作用,既要鲜明真实地呈现出对象的固有色调,同时又表现出对象的节奏感、体积感,才能获得丰富而又协调的艺术效果^[28]。故如宗炳所说:“以形写形,以色貌色”^{[13](P5)},就是强调画家设色要符合物象之色,旨在突出所绘对象的本质特征。与此相应,谢赫在“六法”中更明确提出“随类赋彩”,所谓“类”,即万物的类别及其性质特征;“赋”则是指画家的着色行为。也即是说,画家要时刻保持自己对物象色彩的视觉审美体验,对千变万化的色彩意象加以归纳和总结,才能作出精妙准确的赋彩行为。刘继潮就解释说:“古典绘画的‘随类赋彩’消解了光源对色彩的影响,是对物象原色彩的重视,亦是对视觉经验与画理的重视。”^{[15](P209)}显然,“随类赋彩”并不是机械式地复制物象形貌,而是由外物所触发又随万物以徘徊,具有超越时空局限的无限丰富的联想和想象力,使得画家超越于对象的固有色本身,最终完成意象创构的审美过程。

六朝画家巧妙地运用色彩的层次变化和独特韵致,将笔墨形象与审美时空有机结合起来,呈现了一个多维度的艺术世界。或者说,在绘画设色中贯注时间意识,实则是向现实空间增加一个新的维度,是绘画走向诗化的重要标志。故姚最《续画品录》云:“夫调墨染翰,志存精谨。课兹有限,应彼无方。”^{[14](P1)}在他看来,调墨与用笔是相辅相成的,各种色彩之间相互搭配,增强了画面的明度对比,使得形象散发着无穷的气韵和光泽。所以有论者说,六朝时期的绘画艺术“已经基本形成了不以再现现实空间的真实形态为目的,而是以线条为主,敷彩为辅的表现手法,着力表现对象的神韵和风采”^[29],这一观点不仅体现了六朝画家的诗意艺术追求,更有助于我们理解色彩在绘画时空建构中的作用。

(三)“置陈布势”与时空的超越

一般说来,绘画艺术的时空维度,还反映在画家对位置和结构的安排上。构图具有超越时空局限的性质,影响着画面所呈现出的整体气象,每一处精微的细节都决定了一幅作品的优劣。可以说,作画不讲究构图,就不合乎绘画艺术的要求。故顾

恺之《论画》曰:“若以临见妙裁,寻其置陈布势,是达画之变也。”^{[9](P104)}在这里,“妙裁”“布势”作为一种心中意象的感性呈现,既强调对象的外在形貌,也着意于对象的内在之势,能够让艺术形象获得更为深层的表现,从而使绘画作品迸发出生命的律动。

六朝画家为了强化主题和视觉效果,会有意将所要表现的对象比例和位置加以处理,这是一种十分常见的艺术表现手法。他们根据章法形式的需要,灵活运用虚实、轻重、疏密、宾主、繁简等表现手法来处理图像关系,从而达到局部与整体的和谐统一。如顾恺之《女史箴图》第六段画“戴冠男性为主人公,身旁红衣妇女为其妻,对面二女为其妾,周围孩子为其子嗣”^[30],整幅画面呈现为三角构图样式,主要人物处于画面前端,形体庞大而引人注目,次要人物则居于画面后端,构成了鲜明的对比。在这里,顾恺之通过对图像的精心安排,借助人物体态、神情及其所处的位置来设计构图,使得整幅作品在欣赏者的心灵体验中得以无限的生发,从而有利于情节的展开和主题的深化。正是在这种思维观念的规约下,顾恺之又感慨说:“人有长短,今既定远近以矚其对,则不可改易阔促,错置高下也”^{[9](P110-111)},便旨在强调人物形象不仅与体貌神态密切相关,同样受到章法构图的影响,局部细节的刻画要符合整个画面的要求,能够传递出画家的真实情感和意图,这是构成绘画形式美的一个重要因素。唯有如此,才能超越具体的感性艺术形象,从“有”到“无”,从“实”到“虚”,建立起富有生命韵味的画面时空图式。

六朝画家通过描绘对象的时空图式,揭橥了对象发展变化的趋势和规律。无论是象的内部,还是象的外部,都蕴含着无形的动态之势,它们共同触发欣赏者的神思活动。所以,画家“置陈布势”既要有曲折回旋的层次感,又要有天趣盎然的真实感,才能给整幅画带来无限的生机,进而使欣赏者获得身临其境的审美体验。《山水松石格》云:“夫天地之名,造化为灵,设奇巧之体势,写山水之纵横。”^{[9](P148)}所谓“势”,是指富有节奏的形式感,包含着造化自然的审美意识,构成了意象创构的基本规律。梁元帝认为,艺术形象应有流动不居的气势,所以要“首尾相映,项腹相迎。丈尺分寸,约有常程,树

石云水,俱无正形。树有大小,丛贯孤平,扶疏曲直,耸拔凌亭”^[9](P148)。画中景象有次序地排列开来,不仅展现了空间的纵深感,而且注入了时间的流动性,使画面呈现出一种神韵悠远的艺术氛围。可见,“势”不只是一种迹化的运动趋势,也是一种生命力量与精神气韵的感性呈现。它存在于虚实有无之间,充分利用笔墨语言的张力,有力地强化了意象表达的效果。受此影响,后世画家在造化自然时,尤其注重“势”的纲领性作用,借助于丰富多变的构图超脱物象之外,使人思之不尽、想之不竭,以此来增强画作的意蕴内涵。

总之,六朝画家通过对山水景象的整体把握,恪守近大远小的构图原则,力求创造出虚实相映的画面效果。在此过程中,画家将自然的远近关系转化为画面的层次关系,将物象的结构关系转化为画面的形式关系^[9](P214),从而在时间绵延和空间流动中生成绘画意象。所以说,由线条和笔墨构成的绘画作品不只是对现实自然的真实写照,更是一种突破了造型形式的边界,并体现着生命精神的时空图式。这种对时空图式的朴素认识打破了传统绘画中平面空间的恒定程式,使画面呈现出生命的节奏和韵律,为欣赏者留下了丰富的想象余地,对后世的山水画创作产生了重要影响。

三、六朝绘画时空观与生命精神的贯通

从美学的角度来讲,当画家在时空中的异己感和力求突破现实时空的愿望发生冲突时,必然会推动其时空意识从现实领域向审美领域的转向^[11]。他们旨在通过时间与空间的交融和渗透来寄寓不可言状的情思,并通过感性生命去把握内在的节奏韵律,从而达到物我同一的理想审美境界。正是在时空的参照系统中,六朝画家实现了对宇宙自然、人生价值和意义的再思考,形成了以心灵感悟为主要特征的思维模式。由此我们知道,时空图式对于画家来说是一个充满情趣的感性世界,它不仅拓展了感性物象的审美意蕴,同时也促进了主体生命的自我建构,使得意与象的互生关系更加融洽与和谐。

在游观山水时,六朝画家常常将身心与自然相

应和,怡然自得,从而超越物理时空的局限,由物我两忘而达物我同一,最终以笔墨来传递内在的生命情愫。所以,他们十分重视大自然的节奏规律,从时间变化中感受空间的生命现象,为质实的空间注入循环往复的时间感,以此赋予艺术作品流转不已的生机和活力。正如朱良志所说:“在中国艺术中,没有孤立的空间意象,任何艺术意象都是在时间中展开的,以时间的生命之流融会艺术意象,是中国艺术不刊之法则。”^[13](P55)这也意味着,艺术作品中时间的空间化和空间的时间化,乃是意象世界得以生成的基础。意象致力于创造一个超逸玄妙的审美时空,而不是一个具体可感的物质实体,这就赋予了“时空”以超验性与无限性的审美特质。换句话说,“时空”不是空洞的几何空间架构,抑或无意义的时间流逝,它不同于西方科学立体的宇宙观念和时间观念,而是能够孕育万物万灵、体现生命节律、流荡生动气韵的时空合一体。在中国画的时空表现中,主体心性在借助意象得以充分发挥时,其所处的心灵时空也就得到了意义的显现,这既是对感性世界的完整再现,也是对理性思维的审美超越。究其实质,意象展现了画家对无穷无尽的心灵时空的深切向往,在物我贯通中感悟生命的真谛,从而进入一个飘渺虚灵的艺术境界。

六朝画家多侧重于遵循生命精神的艺术规律,以符合主观意志的方式进行意象创构,使审美时空更富有艺术感染力。在绘画活动中,对象内部蕴含着独特的时空结构,经过主体心灵的观照和改造,形成充满无限意蕴的时空图式。画家以己之情去体悟万物之情,让情感意志随有序的生命舒展开来,将心中意象化作虚实相映、动静相生的笔墨形象,这是中国古典绘画创作的重要机制。对此,王微曾感慨说:“呜呼!岂独运诸指掌,亦以明神降之。此画之情也。”^[19](P7)绘画之所以给人一种生动之感,不只是凭借画家高超的技艺,更在于天地神明的感荡与造化。这就要求画家将万物纳入到时空流转当中,契合生命的律动,顺应自然的发展,才能使整幅画面呈现出生生不已的生命气韵。可以认为,意象时空是依据主观意志对时空加以艺术化的处理、加工和组合的产物,具有物我交融、内外互渗的典型审美特征。正是这种用心灵来体悟自然生命之

深邃的时空观,使得绘画作品中所表现的诗情画境,既彰显了万物之本然情状,又传达出主体生命的律动,体现了中国画的诗性特质与创造精神。

六朝山水画对现实物象的突破,使画家的目光延伸至远处,从有限的时空内发掘出无限的艺术意蕴。画家想要使情感与物象整体契合,就必须超越物象本身,以象和象外的统一而传神,方能体现出绘画艺术的精髓。或者说,意象超乎具体的物象之外,能够超越现实时空的有限性,而进入到心灵时空的无限性,使绘画作品拥有了更为广阔的、自由的生命精神。这在宗炳的《画山水序》中也已见端倪,他说:“夫理绝于中古之上者,可意求于千载之下;旨微于言象之外者,可心取于书策之内。况乎身所盘桓,目所绸缪。以形写形,以色貌色也”^[13](P5),即古人的思想和言论精深而超于物象之外,可以从典籍当中通过心灵去体会到,何况山水是人们亲身游历、目所能及的,自然可以绘为画面上的山水形象。宗炳认为,山水之神隐而不显,不可求之于形象之内,而应求之于形象之外。相较于物象形态而言,其内在神韵是不可指陈的,却能够引发欣赏者的创造性想象,给人以意味无穷的审美体验。于是,画家以心灵去师法自然,感悟自然,在构思想象中加以创造,使之化有限为无限,形成了超越现实的意象时空。这样看来,山水以及山水画的价值意义是永恒的,“山水之‘象’决不仅仅限于一时一地的视觉空间,而具有了时序的无限绵延特性”^[32]。这种时间与空间的交融互渗是存于画面之外的,也就无法用视觉感官进行观察。所以,宗炳主张以审美体悟的方式对待山水,使感知所获得的意象逐渐从现实时空中脱离出来而趋于主体的心境,即在物我融合中创造新的意象,在深不可测的玄冥体验中把握绘画艺术的本质。这一观点体现出宗炳对艺术审美时空的辩证思考。

对于山水画的欣赏与共鸣,不只是一种精神的体验,更是一种精神的追求,能够使观画者在探寻意象时空的过程中找到心灵的栖息地,从而获得一种物我两忘的自由感。意象时空作为一种虚化了的审美时空,既是对现实物理时空的超越,同时也是对主体心灵时空的超越,并由此升华至更高的体道境界。宗炳曰:“圣人含道暎物,贤者澄怀味像。

至于山水,质有而趣灵”^[13](P1),说明自然山水作为宇宙之道的感性显现,可以成为贤者感悟之象,以象达意,由象悟道,最终实现精神的超脱与逍遥。在此过程中,主体心灵同自然山水相互交融,从现实时空转向自由的意象时空,也就是使人从喧嚣的尘世中解脱出来,斋以静心,澄怀体道。所以说,画家绘画山水,一方面是畅游山水,以消愁解忧;一方面则是藉由山水画的意境来体察时空合一的宇宙观,反映了六朝画家在人生境界上的自觉追求。

如上所述,六朝绘画时空图式是主观情意与客观物境相融合的艺术呈现,是通过主体心灵的静观与体悟来实现的。主体对于自然山水的艺术构思,由于融入了强烈的主观色彩和人生体验,必然会引起主体对物象的情感反映,产生动情的愉悦。六朝画家认为,绘画艺术不是对自然的真实描绘,而是一种主观化的心中之象的展现。他们将情感意志投射到自然物象当中,不仅使心灵世界得以充实,而且扩展了意象的审美时空。如王微所说:“性知画绩,盖亦鸣鹤识夜之机,盘纤纠纷,或记心目,故兼山水之爱,一往迹求,皆仿像也。”^[10](P1669)审美主体在纵情山水间、心游尘世外的过程中,通过散点透视,旋回观照,将山水景象尽收眼底,从而获得超然物外的审美体验。这种以心灵体会山水景象的观照方式,打破了具体时空的限制,使画面意蕴更为丰富、生动和深邃。对此,王岳川曾解释道:“在那瞬间永恒、超绝时空的心灵颤动之中,浸透着感性个体的现实遭遇和生命憧憬。这是人生价值的寄托之所,在这里,艺术与生命终达同一。”^[33]意象时空作为审美体验的产物,与主体的情感有机融合,共同构成了绘画作品的整体特征。

总而言之,时空合一作为六朝绘画艺术的重要特征,根植于中国独特的文化和哲学语境,在虚与实、动与静、明与暗、疏与密的交织融合中体现出生命的节奏和韵律。六朝画家以自身的感知体悟为基础,以构思想象为动力,运用线条的变化和墨色的浓淡来表达生命意趣,使丰富的内涵基于象又不滞于象,使情感得以升华,形成气韵天成的艺术效果。也就是说,绘画艺术的描写与造型并非再现物象形态,而是趋向于对物象本质与规律的探索,以在场的形象来显现本身不在场的内在深意,从而使欣

赏者驰骋于无穷的意象时空,获得超然物外的审美体验。这种审美体验既包含了心与物的融会贯通,同时也再造了时空相融的生命秩序,乃是六朝画家诗性思维的真实写照,是领略中国画的艺术精神和审美品格的不二法门。

注:

- ① 本文所谓六朝时期,起自三国魏,终至陈,即公元220年至589年,约369年。
- ② 据唐张彦远《历代名画记》记载,魏至南朝的画家就多达一百零八人,其中魏四人、吴二人、蜀二人、晋二十三人、宋二十八人、南齐二十八人、梁二十人、陈一人。参见张彦远.历代名画记[M].俞剑华注释.上海:上海人民美术出版社,1964.88-158.
- ③ 六朝时期的绘画作品除少数摹本外,皆已失传,传世摹本仅有顾恺之的《女史箴图》《洛神赋图》《列女仁智图》,萧绎的《职贡图》等。参见周积寅,王凤珠.中国历代画目大典(战国至宋代卷)[M].南京:江苏教育出版社.2002.14-25.相比之下,漆器彩画、石窟壁画、造像碑、墓室画像砖以及画像石等都有相当数量的存在,如河南邓县南朝墓壁画及画像砖、南京西善桥南朝墓《七贤图》画像砖、四川成都万佛寺南朝石造像等,对研究六朝画家的艺术风格及其成就有重要价值。参见薄松年.中国绘画史(简装本)[M].上海:上海人民美术出版社,2013.66-69.

参考文献:

- [1] 方闻.艺术即历史:书画同体[M].赵佳译.上海:上海书画出版社,2020.59.
- [2] 宗白华.美学散步[M].上海:上海人民出版社,1981.
- [3] 朱良志.中国艺术的生命精神(修订版)[M].合肥:安徽教育出版社,2006.
- [4] 刘安.淮南子[M].陈广忠译注.北京:中华书局,2012.599-600.
- [5] 刘继潮.游观:中国古典绘画空间本体诠释[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2011.
- [6] 王小箭.理性绘画·时空意识·生命哲学[J].新美术,1989,(2):36-41.
- [7] 欧阳询.艺文类聚(上)[M].汪绍楹校.上海:上海古籍出版社,2007.36.
- [8] 王耘.“空”之美学释义[M].上海:上海人民出版社,2016.49.
- [9] 张彦远.历代名画记[M].俞剑华注释.上海:上海人民美术出版社,1964.
- [10] 沈约.宋书[M].北京:中华书局,1974.
- [11] 傅松雪.时间美学导论[M].济南:山东人民出版社,2009.172.
- [12] 彭薇.和谐的时空——中国绘画的空间观[J].美术观察,1999,(12):37-38.
- [13] 宗炳.画山水序[M].陈传席译解,吴焯校订.北京:人民美术出版社,1985.
- [14] 姚最.续画品录[M].王伯敏标点注释.北京:人民美术出版社,1962.
- [15] 裴萱.中国古典美学的空间情结与方法论意义[J].人文杂志,2013,(5):64-74.
- [16] 刘洁.美境玄心:魏晋南北朝山水审美之空间性研究[M].北京:中国社会科学出版社,2016.65.
- [17] 黄念然.中国古代艺术时空观及其结构创造[J].文学评论,2019,(6):14-21.
- [18] 李泽厚,刘纲纪.中国美学史(第二卷)[M].北京:中国社会科学出版社,1987.534.
- [19] 王微.叙画[M].陈传席译解,吴焯校订.北京:人民美术出版社,1985.
- [20] 徐复观.中国艺术精神[M].上海:华东师范大学出版社,2001.144.
- [21] 田晓菲.神游:早期中古时代与十九世纪中国的行旅写作[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2015.55.
- [22] 柳涵.邓县画像砖墓的时代和研究[J].考古,1959,(5):255-261+263..
- [23] 谢赫.古画品录[M].王伯敏标点注释.北京:人民美术出版社,1962.
- [24] 金丹元.中国艺术思维史[M].上海:上海文化出版社,2004.321.
- [25] 宋灏.目居于物:山水画与观看部署[A].叶朗.观·物:哲学与艺术中的视觉问题[C].北京:北京大学出版社,2019.148.
- [26] 卢辅圣.中国书画全书(第四册)[M].上海:上海书画出版社,1993.15.
- [27] 张朋川.嘉峪关魏晋墓室壁画的题材和艺术价值[J].文物,1974,(9):66-70+95+97-98.
- [28] 刘纲纪.中国书画、美术与美学[M].武汉:武汉大学出版社,2006.222.
- [29] 冯民生.意象与视像:中国山水画与西方风景画空间表现比较研究[M].北京:中国社会科学出版社,2015.49.
- [30] 陈长虹.汉魏六朝列女图像研究[M].北京:科学出版社,2016.156.
- [31] 童庆炳.现代心理美学[M].北京:中国社会科学出版社,1993.582.

[32] 魏广君.早期中国绘画的时空观刍议[J].荣宝斋,2016,(3): 2005.114-115.
124-131.

[33] 王岳川.艺术本体论[M].北京:中国社会科学出版社,

【责任编辑:张增益】

The Concept of Time and Space and the Construction of Life in the Painting of the Six Dynasties

WANG Zhong-dong

(School of Literature, Yangzhou University, Yangzhou, Jiangsu, 225009)

Abstract: The concept of time and space in the paintings of the Six Dynasties is rooted in the cultural context of the philosophy of Xuanfo (玄佛), manifested as a way of thinking that integrates heaven and man. This is actually an externalization of spiritual activities, condensing the painter's aesthetic ideals and cosmic consciousness. The painters of the Six Dynasties emphasized the display of time rhythm in space and placed greater emphasis on conveying the spirit of life in the dimensions of time and space, Constructing a complete image world of unity between mind and matter. All painting activities cannot exist without time and space, and they complete the transformation from real time and space to aesthetic time and space in the creation of image, containing the infinite vitality of the universe. This concept of time and space is not only applied to the process of "writing with uniqueness" (动笔皆奇) and "coloring according to the category" (随类赋彩) in the ink and brush, but also to the composition process of "setting up the layout" (置陈布势). It highlights the rhythm of life in the interweaving and fusion of emptiness and reality, motion and stillness, brightness and darkness, and sparsity and density, resulting in a vivid artistic effect of vitality and charm. When touring mountains and rivers, painters of the Six Dynasties corresponded their souls with nature, and interacting with the spirit of heaven and earth, thus obtaining a sense of freedom that both things and oneself forget. This way of thinking, which incorporates the early concept of time and space, provides a source of motivation for the schematic expression of image, while also reflecting the conscious pursuit of the Six Dynasties painters in their realm of life, becoming an important factor affecting the poetic style of Chinese painting.

Key words: painting during the Six Dynasties; the concept of time and space; union of heaven and man; image; schematic expression; the spirit of life