

批评快讯

艺术前沿

批评与自省

问题讨论

策展人专线

批评家档案

批评家访谈

批评家自述

学院在线

新人文选

艺术市场研究

史论研究

■ 史论研究

more

## 被遮蔽的身体

<http://www.msppj.com> 作者:孙振华 时间:2005-11-18 11:18:00

### 被遮蔽的身体

——论中国画与“身体”的关系

文/孙振华

人的身体是人的灵魂的最好的图画。

——维特根斯坦

—

“身体”在传统中国画中是被遮蔽的。

当我们说传统中国画的“身体”被遮蔽的时候，并不是说，中国画里没有“人物”。

(1) 中国画里面有“人物”，但是这些“人物”没有完整的身体。

中国的道家强调自然的身体，它把身体看作是自然的规定，让身体返回自然，这是道家哲学的精义。《庄子·田子方》里，记载了一个解衣盘礴的故事：“宋元君将图画，众史皆至，受揖而立，舔笔和墨，在外者半，有一史后至，僮僮然不趋，受揖不立，因之舍，公使人视之，则解衣盘礴，裸。君曰：可矣，此真画者也。”这个故事对中国画的影响是巨大的。这位后至者裸体而坐的行为，体现了道家对人的自然身体所持有的达观态度，这种惊世骇俗的行为，在后世一直被视为象征，象征一种放达不羁的艺术精神。这种精神应该为历代画家所向往。清代画家恽寿平曾解释说：“作画须有解衣盘礴，旁若无人，然后化机在手，元气狼藉。”然而，内心狂放并不等于绘画题材，在中国人物画长廊里，我们从来没有看到过庄子所推崇的那种“解衣盘礴”的自然的身体。

二

作为中国人物画伦理基础的是中国的儒家思想。儒家不讲自然的身体，它强调的是身体的伦理学、社会学和政治学。

孔子讲，人之发肤，受之父母，不可弃也，他紧紧将身体的问题和“孝”联系在一起，

个体身体的意义在于孝的实现。

孟子讲“杀身取义”，在身与义的取舍中，身体是必然牺牲的对象。孟子还说：“天将降大任于斯人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身……”。在孟子看来，高尚的人格精神与肉体是对立的，要培养这种人格，其前提就是对肉体进行必须的惩罚和折磨，在孟子看来，肉体是精神的天敌。

当儒家对身体做出种种礼仪、法度、道德的规定时，它忽略了身体的自身特性。自然的身体是个性的、差异的、感性的、充满无限欲望的。所以，儒家所规定的那种“社会的身体”、“政治的身体”还是不能算作真正的身体，因为它不是完整的，而是分裂的；它失去了身体自身的统一性和有机性，失去了身体的自然、物质的基础。

### 三

从先秦开始，中国人物画的基本意义便是兴衰鉴戒，褒功挞意，维护礼教，这一点从中国众多的画论、画史对于人物画的记载和评述中，看得非常明显：

“孔子观乎明堂，睹四门牖，有尧舜之言，桀纣之像，而各有善恶之状，兴废之戒焉。”（《孔子家语·观周》）

“观画者，见三皇五帝莫不仰戴，见三季异主莫不悲惋，见篡臣贼嗣莫不切齿，见高洁妙士莫不忘食，见忠臣死难莫不抗节，见放臣逐子莫不叹息，见淫夫妒妇莫不侧目，见令妃顺后莫不嘉贵；是知存乎鉴戒图画也。”（三国·曹植《历代名画记·叙画之源流》）

“图绘画者，莫不明戒劝，著升沉，千载寂寥，批图可鉴。”（南齐·谢赫《古画品录小引》）

“及吴魏晋宋，世多奇人；皆心目相授，画道始兴。其于忠烈孝子，贤愚美恶，莫不图之屋壁，以训来者。或想功烈于千年，聆英威于百代；乃心存懿迹，默匠仪形。其余风化幽微，感而遂至；飞游腾窜，验之目前，皆可图画。”唐·裴孝源《贞观公私画史序》）

“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微；与六籍同功，四时并运。……以忠以孝，尽在于云台；有烈有勋，皆登于麟阁。见善足以戒恶，见恶足以思贤。”（唐·张彦远《历代名画记·叙画之源流》）

“盖古人必以圣贤形象，往昔事实，含毫命素，制为图画者，要在指鉴贤愚，发明治乱。”（宋·郭若虚《图画见闻志·叙自古规鉴》）

“古人画，皆指事为之，使观者可法可戒。”（明·顾炎武《日知录》）

“古画多圣贤与贞妃烈妇事迹，可以补世道者；后世始流为山水禽鱼草木之类，而古意荡然。”（明·吴宽《瓢翁家藏集》）

从浩如烟海的中国画论、画史中曾经存在过的人物画的标题，就可以想见这些人物画的具体内容：《讲学图》、《孔子问礼图》、《封禅图》、《帝舜娥皇女英图》、《禹治水图》、《烈女仁智图》、《勋贤图》、《屈原渔夫图》、《卞庄刺虎图》、《汉武射蛟图》、《穆天子宴瑶池图》、《尧民击壤图》……等等。

这里的形形色色的人物，都是伦理的、社会的、政治的；他们与感性的身体是分离的，他们是符号、是标识、是概念，而不是身心统一、灵肉一体的“身体”。

### 四

在中国画的历史上，存在两套对于中国画认识和品鉴的话语体系，一套是以上所说的这

些强调社会功利的泛道德话语，另外还有一套则是充满了身体意味的话语。

中国古代的人物画家和理论家无疑是有着细腻的身体感受的，在中国的传统画学中，这一套与身体感受和身体活动密切相关的术语可以充分证明这一点。这套话语使得传统的中国绘画理论带有感悟式的，体质性的特点，它通过富有身体感受的术语，唤起人的身体体验，引发人们对于绘画创作和欣赏的感悟。

一些术语作用于身体的内感觉，或者唤起内心视像，例如：“气韵”、“气势”、“渴笔”、“火气”、“草气”、“凝想形物”、“舍形而悦影”、“板、刻、结”、“胸中之竹”……等等。

一些绘画术语作用于身体的外感觉，即人的视觉、触觉、听觉、味觉：“风骨”、“血肉”、“没骨”、“清浊”、“干笔”、“湿笔”、“枯笔”、“焦笔”、“甜”、“涩”“春蚕吐丝”、“眼中之竹”、……等等。

一些绘画术语作用于身体性的行为，即身体的活动，例如：“飞动”、“颤笔”、“披麻皴”、“斧劈皴”、“泥里拔钉皴”、“身即山川而取之”、“曰活曰脱”、“手中之竹”……等等。

这些充满了身体意味的话语，充分描述了绘画主体的丰富的身体感受和身体活动，这说明中国画家和理论家并不缺乏身体体验，并不是不了解身体的感受和需要；但是，它们最终都没有转化成为作为中国画表现对象的“身体”。中国画作品中的“身体”，远远没有这些术语描述那样丰富和生动，它们从来就没有成为中国画的感性的，充满了欲望渴求的对象。

语言和图像的分裂在中国画身体问题是显而易见的。

画家和理论家在运用这些充满身体色彩的语言的时候，只是一般性的，整体性的叙述，而不是个别性的针对某个具体对象的感受和体验；也就是说，画家的身体性的感悟并没有转化为面对对象的具体的创作活动。中国画在谈到它的功能、目的、价值的时候，“人品”、“胸襟”、“怀抱”、“情操”等一系列泛道德化的话语则起到了关键的作用，具有身体感受意味的话语没有进入到具体的身体审美的图像层面。

在中国画的文化逻辑中，作为表现对象的身体是被设定好了的，是被给予、被规定的。

## 五

身体的观念化，是中国画的特点。

作为中国画的表现对象，人的形象总是屈从于特定的政治、伦理、宗教、性别的观念，成为体现这种观念相匹配的方式。

观念的制约，使感性自然的身体缺席，传统人物画中，裸露的身体本身始终没有挣脱观念的束缚，成为审美关照的对象。

观念的制约，还使得画家对人物的表现必须符合那个时代的等级观念和秩序。阎立本的《历代帝王图》，尽管反映了每个帝王的外貌区别和心理差异，但是人物比例上，不管帝王的身高多少，他在比例上永远要大于随从，这是社会的等级观念所决定的。“主大仆小”这种对构图位置，体量大小的规定，在《步辇图》、《重屏会棋图》、《韩熙载夜宴图》里都看得十分清楚，主人的从容自若，随从的恭敬小心；主人的支配性的力量，随从被支配的地位形成了人物图像关系的定势。中国绘画中的身体政治，在图像中的人物关系中，体现得淋漓尽致。

身体的风格化，是中国画人物的另一个特点。

从中国画获得审美自觉开始，在魏晋南北朝时期，人物画方面的名家有顾恺之、张僧繇、陆探微等人。唐人张怀瓘的评论是：顾得其神，陆得其骨，张得其肉，这种评价显

是就他们的风格而言的；身体风格化的结果，忽略了个体对象在身体上的独特性和差异性。所谓“秀骨清象”、“曹衣出水”、“吴带当风”的说法；所谓“疏体”、“密体”的说法；都可以看出，个人样式，个人风格是评价中国画家成就的重要指标，一个画家成功与否，在于他是否能成为一个风格化的画家。

风格化对身体最大的遮蔽是，风格成为主体，人物服从样式，服从画家的个人语言，服从于某种时代风格。在《捣练图》、《簪花仕女图》里，我们看到的是制式基本一致的“胖姑娘”；在梁楷的《六祖截竹图》中，我们看到画家用画竹子、画树的“减笔”来画人；在陈洪绶的一些人物画中，画家用画嶙峋怪石的笔法来画佝偻扭曲人物；潘天寿笔下的秃头僧人，使用的则是用来画山的办法……。在这种时候，人物的形体本身是不重要的，重要的人物成为表现画家风格的一种方式。

身体的符号化，也是中国画人物的一个特点。它使人物成为一种象征的语言。如郭若虚在《图画见闻志·论制作楷模》中所说：“帝皇当崇上圣天日之表，外夷应得慕华钦顺之情，儒贤即见忠信礼义之风，武士固多勇悍英烈之貌，……”人物都有其大致的人格、外貌的规定，他们的身体成为某种形式符号和象征语言。为了表现“女史司箴，敢告庶姬”，顾恺之在《女史箴图》中所刻画的人物，通过仪态和神情显示出她是善良端庄，忠于职守的女官代表；一旦他在《洛神赋图卷》中为了表现浪漫爱情的时候，他可以让洛神飘飘若仙，翱翔于云雾缭绕之间。身体一旦成为符号，身体的意义成为符号的意义，被遮蔽的仍然是身体本身。

## 六

当中国文人画家忽略人的自然感性的身体的时候，将中国画的人物和中国传统雕塑的人物相比，与民间绘画、少数民族绘画中的某些人物形象相比，那些作为工匠在从事艺术创作活动的人们，和底层的人们，在对人的身体的感受和表达方面，则要敏锐与活泼的多。

甘肃永靖炳灵寺169窟的西秦佛像，薄衣透体的形象，大胆地将身体的轮廓与衣饰的关系表现出来；敦煌莫高窟第437窟的佛苦修像，直接塑造出佛陀胸部的根根清晰可见的肋骨，用身体的语言，将佛陀苦修的情形呈现出来，具有强烈的视觉冲击力和感染力；敦煌莫高窟第205窟半裸的唐代彩塑菩萨，虽然只是一尊残躯，但是它却是中国雕塑史上不可多得的女人体，它所传达出来的女性躯体的魅力让观众为之赞叹；敦煌第45窟呈S形的唐代彩塑菩萨，将女性身体的妩媚和娇柔不加掩饰的表现出来……。

在民间和少数民族绘画方面也有许多体现了身体自身美感的佳作：新疆和田县丹丹乌里克废寺里，用线勾勒出来的吉祥天女的裸体，在表现宗教主题的同时，无疑也传达了当时人们对于女性美的感受和爱慕；在敦煌壁画中，我们可以看到许多体现男人力量美的身体（金刚、力士）以及体现女性美的身体（菩萨、伎乐天）等；在中国寺观壁画中，出自民间画工之手的人物形象，也在表现特定的宗教题材的时候，自觉不自觉地，将他们对于身体那种自然的，感性的美在壁画中呈现出来，例如山西省稷山县兴化寺中院南壁的供养菩萨，山西芮城县永乐宫三清殿北壁西侧的奉宝玉女等等，她们并不是裸体，但是，将她们的形象和当时文人笔下的女性形象相比，就明显可以看出画工在创作时直接、率直、自然的对待人的身体的态度。

通过这种比较我们可以看出，身体是受文化控制的。在艺术的历史中，身体一方面成为被表现的对象，同时，被表现的身体又成为身体观念的载体。身体被表现的历史，演变成身体的文化史，在艺术与身体的相互对话、相互生成的历史中，身体成为我们解读不同时期艺术和文化的一个特殊的角度。

在西方艺术的历史上，“身体”观念的转变，成为古典艺术向现代艺术转换的一个重要标志。

西方艺术在其不同的历史时期也表达了关于身体的不同观念，古希腊罗马艺术让“身体”有过一段阳光灿烂的日子，然而在大多数的时候，西方古代艺术的身体同样也是被遮蔽的。

总的说来，在现代主义艺术运动兴起以前，西方艺术的身体被理性所规定。人是理性的动物，是身体和思想的统一体。在西方的历史中，人常常被描述为肉体 and 精神的二元对立的产物。肉体是人的动物性，是欲望和冲动；精神则是人的理性，是思想的最高的要素；肉体是邪恶的和肮脏的，精神是美好的和纯洁的；这是柏拉图主义和基督教思想的基本原则。

随着现代思想对于传统思想的反叛，身体的意义得到了重新理解和解释。对身体本身的开掘和发现，成为西方现代主义思潮的一个重要内容。人的本能，人的感性和欲望的被提到了重要的位置，传统的对于人的种种规定发生了根本性的变化。身体在新的历史框架中获得了新的内涵。

尼采说：“要以身体为准绳。……因为身体乃是比陈旧的‘灵魂’更令人惊异的思想。”

梅洛·庞蒂认为：“世界的问题，可以从身体的问题开始。”

福柯也说：“在我们资本主义社会中，权力否定了身体的现实状况，而去支持灵魂、意识和幻想。”

西方现代主义运动的历史，是对身体的全面肯定、表现的历史，是身体解放的历史。身体的出现，使西方艺术经历了下降高度，面向生命的转变。

就中国画而言，中国画在自身发展的逻辑中不具备产生革命性变化的契机，那么，中国画仅仅只是依靠身体题材的引进，内容的扩充，就可以改变它的文化品质，促进它的现代转型吗？

中国画缺乏的是关于身体观念的深入的思考，中国画“身体缺席”并不是题材上，而是观念上，人们对于中国画历史与现实关系的思考始终停留在心灵、精神、文化等宏大叙事的层面；中国画研究的主导语言也是“民族个性”、“文化精神”、“继承传统”、“开拓创新”等宏大的文化话语。中国画缺乏感性的、形而下的、体质性的、直接性的、注重当下生命体验的通道。

身体问题在中国画的历史上是一个过于“沉重的肉身”。

中国画的非身体性是中国文化长期熏陶的结果。不过，“身体”的历史在中国画中也是一个可以不断被重新书写的历史。

我们看到，“身体”以及身体的观念与不同时代的文化、社会、宗教、政治等形成了非常复杂的互动关系，它们相互关系体现为绘画艺术中对待身体、描写身体的不同方式和态度，使身体成为一个象征系统，从而呈现出丰富的历史文化内涵。

二十世纪的中国画的革新中，特别在中国进入了改革开放的新时期以后，人体堂而皇之地成为了中国画经常出现的题材，特别在许多工笔人物画中，人体的表现并不少见。由于并没有经过身体哲学思考，由于缺乏对身体形而上学意义的探求，这些身体仍然是象征性的，唯美的；人的身体所具有的重要的文化意义并没有得到释放。

在当下文化的情景中，随着消费文化时代的到来，面对这个时代的身体经济、身体文化和身体美学，中国画在身体问题上，仍然没有足够的理论准备。

“新文人画”等一批画家对女性身体的描绘，没有为中国画提供积极的身体观，许多作品仍然延续着传统颓废的，男性霸权的文人士大夫对女性肉体的凝视和把玩，所不同的只是这种把玩由幕后走到了前台。

当中国画一旦置身在一个大的国际文化背景中的时候，“身体的缺席”，是中国画的一个令人玩味的特点，同时，“身体的解放”或者也可以成为中国画进一步拓展的可能和方向。

注释：

(1) 本文所说的“中国画”并不是泛指一切“中国的绘画”（并不包括诸如：中国原始绘画、岩画、许多民间和少数民族绘画等），而是指那些占有主流地位，在中国绘画的历史中形成了独立体系，具有完整理论的形态和作品系列的中国绘画。

• 网友评论

注：网友发表的任何文字只代表个人观点，不代表本网站立场！ 用户名：

确定