

论中古志怪中的图像与文学

王 昕

内容提要 画图神异故事以神异化的方式，记录了图像带给观画者强烈的视觉感知。关于图像的幻觉故事，是词语与图像关系的志怪化表述。通过梳理《太平广记》《历代名画记》《酉阳杂俎》等文献中的画图神异故事，可以将其题材分为三类：一是以神化绘画技艺、宗教仪式为基础的异闻故事；二是因宗教图像的感染力产生的畏怖故事，如“黄花寺壁”等；三是“美女下墙”一类对叙事文学影响较大的“术画”故事。通过对志怪及其背后历史细节的探究，可以将分布广泛的怪异故事做整合式概观，从而一窥那个画壁林立、以写实技艺为追求的中古时代，支配着民间大众的视觉审美观念。

关键词 志怪；图像；文学；巫术；宗教

中古时代，志怪是非常流行的一种书写方式。无论经传、史书、地方志，还是宗教、小说乃至美术文献都有神奇、怪异的记录。人们带着半是蒙昧、半是天真的眼光看待世界，很多的技术、人物、事件被当作神迹和异闻记录下来。虽只是粗陈梗概或只言片语，却保留了为正史所忽略的丰富历史侧面。关于图像的怪异故事，不仅见于谢赫《古画品录》、张彦远《历代名画记》、朱景玄《唐朝名画录》等美术专书当中，在《太平广记》《酉阳杂俎》以及后来的《夷坚志》《三遂平妖传》《牡丹亭》《聊斋志异》《阅微草堂笔记》等小说与戏曲中，也形成了一条前后相续的题材线索。

图像和文字是把握古代审美的两个维度。一面是图像存史——“千载寂寥，披图可鉴”^[1]；另一面则是画图沉默，自先秦到晚清，流传于小说之中的各类神怪故事，成为图像的声音与记忆。古人本有诗画一律的认识，即所谓“诗是无形画，画是有形诗”。诗与画关系的探讨历来受人重视^[2]，但涉及小说与绘画早期历史者则相对寥寥。从志怪的角度反观美术史，既体现了古人对艺术之神性的认识，也能从故事中认知美术技艺、民间心理与宗教文化的诸多方面。因而是一个令人感兴趣的话题。目前的研究或者是断代，如以唐代为中心；或者是以美术文献为主^[3]，从中古时代的文化精神出发

进行的整体性论述与省思尚有不足，此为本文展开的依据。

通过梳理《太平广记》《历朝名画录》《酉阳杂俎》等中古文献，围绕着图像滋生的类型丰富的志怪故事，可以大致分为三类主题：一是画图逼真、艺能欺人等夸张画艺的传说；二是宗教图像引发的畏怖故事；三是美人下墙、术士腾壁一类“术画”（巫术）故事。无论是出于对绘画技艺的夸饰、宗教情感还是巫术信仰，画图志怪都是讲述人们从图像中看到的神怪，认为图像与实物之间有着神秘的联系。这类志怪叙述了历代的画工巨匠带来的视觉奇迹，凡有形象者，就有了魔力、成为神灵、受到了崇拜。此亦古人所谓“宣物莫大于言，存形莫善于画”^[4]的形象化体现。

一 指向技艺的“神异”

最早的神异故事来自人们对绘画技艺的惊叹。南齐王琰《冥祥记》第一则，就是佛教通过图像传播而进入中土的灵异故事。据《冥祥记》，汉明帝梦到神人，因而派使节到天竺迎回释迦画像，并命画工按图模仿数本用来供养。这是佛教绘画传入中土的开始。此后寺观大兴，空前的绘画实践，磨炼出了“大匠如林立，小匠如恒沙”的画家群体。如卫

协、顾恺之、张僧繇、吴道子等等。这些掌握了新的绘画技艺的画家，以作品逼真的效果和技艺的神秘性，催生了某种模式化的神异故事。魏晋到隋唐各种神异的图画故事，就随着印度佛画的阴影画法、点睛技艺等进入中土而流传开来。画图逼真、艺能欺人一类故事的流行，显示了在绘画史上，确乎存在着一个极力地追求、惊叹于绘画写实技艺的时期。

细检中古小说的画图逼真故事，其主题可以概括为：以假乱真（艺能欺人）、凹凸脱壁和“点睛欲活”三个神化技艺的维度。

六朝到唐代，正是绘画技艺随着佛教传播而迅猛精进的时期。这些志怪故事正体现了民间对画家高超画技的惊叹以及神奇化的图像接受。从中可以见出，那是个画工巨匠辈出的黄金时代，大众对于细腻写实的画艺是如何的推重和欣赏：人们惊叹于画师对自然物的还原，追求更多的图像细节，膜拜那些能够骗过眼睛的立体画技。在宋元文人画占据主流之后，写实的追求被斥为匠气，笔墨上大有“点涿而成，彷彿便休”^[5]的简略。那段画家与观众共谋的，时时发出惊叹，处处显露神迹的时代，被掩埋在画史之中。志怪小说仿佛是无数观画者的感唱之声，物化成为略窥那个时代的一个孔道。

《太平广记》210至214卷，收录了汉代至唐代的画工名宿的轶事77条，主要是以志怪的方式记述画家技艺之神妙。因为画家技艺高超，画出的图像让观者误以为真的故事大量出现。以画家所处年代的顺序，较早出现的主人公是三国时期的画家曹不兴。东吴的孙权让曹不兴为他画屏风，笔上的墨落到画布之上，曹不兴顺手把墨点画成苍蝇的样子，孙权信以为真，伸手去弹画上的苍蝇^[6]。

南朝吴均的《续齐谐》中，有一个“洛水白獭”的故事。魏明帝游洛水，看到水中有数头白獭。魏明帝想要细看这些“美静可怜”的白獭，但白獭见人辄跑，侍中徐邈就提议，在画板上画上鲙鱼，悬挂在岸上。于是群獭竞相追赶画中的鲙鱼，一会儿就被抓住了。

徐邈画鲙鱼的故事，到了梁代画家张僧繇身上，变成了鹰鹞吓跑了鸬鹚。

在同时期的北朝，也流传着类似画技逼真的传说。如：

北齐高孝珩，……尝于厅壁画苍鹰，观者疑其真，鸬鹚不敢近。^[7]

不但是鱼鸟，水火之画也能乱真。唐末画家张南本精于画火，“尝于成都金华寺大殿画八明王，时有一僧游礼至寺，整衣升殿，骤睹炎火之势，惊惶几仆。”^[8]段成式看到，寺院壁画上的水，被画得如此逼真，让人感到水在墙壁上的荡漾动感：“范长寿画西方变及十六对事，宝池尤妙绝，谛视之，觉水入深壁。”^[9]

这些故事并没有什么神怪因素，只是略微神化了画工模仿自然的能力。明人谢肇淛谓：“古人之画，细入毫发，飞走之态罔不穷极，故能通灵入圣，役使鬼神。”^[10]绘画对细节的还原，动态的逼真摹拟，是产生画图“通灵入圣，役使鬼神”幻想的催化剂。无论是曹不兴、徐邈、张僧繇，还是高孝珩、刘杀鬼，画图逼真故事情节都是类型化的。画中的形象无论是苍蝇、鲙鱼、鹰鹞还是斗雀，故事的核心都是“艺术家的作品被误认为是自然界真实的物体。”^[11]画家们的技艺和名字从那些默默无闻的画匠中凸显出来，代表了那个时代对画技的推崇与追求。

这些神异传说，还透露出人们在对待逼真形象时的惊异与不安。如凹凸画、“脱壁”等说法，本指古代印度绘画中的染色方法。这种明暗画法最后被中国本土画法演变吸收，成为笔墨风格的“浓淡轻重”。但这种遗失在历史中的外来技艺，给中古时代的观者带来的震撼却在志怪中保留下来，并对后世小说产生影响。

最早被神化的凹凸画家是南北朝时期的张僧繇，其后则有唐代画家尉迟乙僧和吴道子。张僧繇在寺门上遍画凹凸花，“其花乃天竺遗法，朱及青绿所成，远望眼晕如凹凸，就视即平，世咸异之，乃名凹凸寺。”^[12]在信众穿行的寺院大门上，具有凹凸效果的花卉，最先带来视觉震撼，不但观者“咸异之”，且成为寺院的胜景，寺庙的名字也径直称作“凹凸寺”，可见此类画法产生的轰动。在后来的小说诗歌中，凹凸、脱壁这些立体的效果，成为各寺庙吸引信徒游人的耀眼招徕。

贞观初年，吐火罗国的尉迟乙僧引起那么大的轰动，就是因为他掌握了能让人物逼真地好像要从

墙壁上探出身来的绘画技艺，人称“出壁画”。段成式《酉阳杂俎》形容为“身若出壁。……逼之摆摆然。”^[13]摆是浮起的样子，也就是说就近观看也能看成是凸出于画壁，正见出画艺之高。乙僧还在慈恩寺塔前画“凹凸花面中间千手眼大悲精妙之状，不可名焉。”^[14]

画圣吴道子被称颂的画技之一，即是人物如同“脱壁”般的立体。《历代名画记》载：“吴道玄者，天付劲毫，幼抱神奥，往往佛寺画壁，纵以怪石崩滩，若可扞酌。”段成式咏吴道子画：“惨淡十堵内，吴生纵狂迹。风云将逼人，鬼神如脱壁。”到了明代，袁中道依然为吴道子能在平面上画出水面高低洼隆的立体感而惊叹：“千百年来画活水，道子以后无良工。手摸疑有洼隆迹，止与印板争雌雄。”^[15]亦将形象逼人、立体如“脱壁”视为吴道子画技的高峰。

“画龙点睛”是影响最深广的志怪故事。这类故事从南朝时期开始流传。故事的主人公，如卫协、顾恺之、张僧繇、吴道子，都是当世名家，故事则大同小异。大都是画家画出形象却不画眼睛，称一旦点上眼睛，龙或者人物就会活起来。最早的传说是卫协画“七佛图”不敢点眼睛；其后是顾恺之在扇面上画嵇康、阮籍等人的像，都不点睛。别人问他，他说：“哪可点睛，点睛便语。”^[16]再有张僧繇在寺院画龙时，点睛而龙破壁飞去等等。

这类故事产生的背景，一方面是汉魏以来盛行的人物品鉴，使人们对眼睛的表现力格外关注：“观其眸子，足以知人”（《魏书》）、“征神见貌，则情发于目。”^[17]画家们小心地处理表现神态的关键部位，眼睛关乎作品整体精神性的实现，不敢轻易地处理。顾恺之画人物，数年不点目睛，言眼睛乃写貌传神之具：“恺之每画人成，或数年不点目精，人问其故，答曰：‘四体妍蚩，本无阙少于妙处，传神写照，正在阿堵中。’”^[18]点睛对画家技艺是很大的考验：“若长短、刚软、深浅、广狭与点睛之节，上下、大小、醜薄，有一毫小失，则神气与之俱变矣。”^[19]因为重要，所以成为绘画创作最后的、最关键的一步。美术本有把灵魂带给其创造物的能力，“图像的目的原在于拉近人和超自然的距离”^[20]。画龙点睛正是对这类高超画技的夸张和

神奇化的具象。

另一方面，画人不点睛，也与原始思维和禁忌有关。因眼睛具有通神的能力，一旦画上眼睛，人物就有了自主的生命力。王嘉《拾遗记》中，画工“画为龙凤，蹇翥若飞，皆不可点睛，或点之，必飞走也。始皇嗟曰：‘刻画之形，何得飞走。’使以淳漆各点两玉虎一眼睛，旬日则失之，不知所在。”^[21]后来果然在进贡的白虎中找到了这两个各缺一目的玉虎。画工点睛的颜料是淳漆，自然难以充分地精细，而玉虎竟然化为白虎跑掉，可见所重是巫术信仰而非画技高超。顾恺之“点睛便语”之说，除去自我神化的自信，大概也是基于此类巫术认知。

因之，每一个脍炙人口的志怪故事背后，都有着具体的历史和复杂的民间心态。凹凸画和点睛一类志怪故事的诞生，更含有宗教力量与画家神化技艺的共谋。

二 画壁上的咒文与神怪

图像是宗教传播的重要手段。它们犹如画壁上经卷与咒语，通过视觉图像向大众散布教义，西方人说：“愚人从图像中看到他们必须接受的东西，从中读到他们不能从书本上读到的内容。”^[22]图像突破了语言的障碍，比文字更为直接地触动人的感观与情绪。无论中外，宗教要掌控人的心灵必然要有一套由图像构成的视觉体系。宗教图像“并非只是装饰之用，亦非仅仅为唤起信众的虔诚之心”，还是寺院所行宗教仪式的重要组成部分，它们的核心功能就是代表了被崇拜的神佛本身^[23]。

中古时代，寺观是开放度最高的公共场所之一。那些数量众多、尺寸巨大的佛道图像，通过菩萨端严、金刚怒目、六道轮回与地狱中罪罚等，将宗教的形象与惩戒呈现在士庶眼中。在很少接触到图像和绚丽色彩的普通百姓中产生的吸引与冲击，本身就是宗教的一种教化手段。志怪故事的传播，是图像与文学的共谋，使一块块画壁获得了神性，成为灵迹的中心、传说的核心纪念物。这类志怪的产生，正是由图像的视觉冲击和观画者的情绪共同作用的结果。

首先是画壁上的丑怪形象带来的视觉冲击。

“渡头有古祠，壁画杂怪丑。”^[24]佛教擅长运用形象，佛光所照，教义布满了画壁。宗教图像既以唤醒人们内心的恐惧与敬畏为目的，则图画别具一种评价标准。“观鬼神者，尚筋力变异”^[25]，鬼神图像不但形状怪异，还要突出其筋力虬结怒张，精神威凛可怖。佛经要求“寺中应遍画”，图像有固定的位置和规制性的要求。给孤长者建造寺院后，不知应当画上什么，去向佛祖请教，佛祖告诉他：

于门两颊应作执仗药叉，次傍一面作大神通变，又于一面画作五趣生死之轮，檐下画作本生事。佛殿门傍画持鬘药叉，于讲堂处画老宿苾芻宣扬法要，于食堂处画持饼药叉，于库门旁画执宝药叉，安水堂处画龙持水瓶著妙瓔珞，浴室火堂依天使经法式画之，并画少多地狱变，于瞻病堂画如来像躬自看病，大小行处画作死尸形容可畏，若于房内应画白骨髑髅。……长者……依教画饰。^[26]

因而在佛教图像中，药叉、龙、死尸、地狱变等觉醒众生的恐怖形象，当遍布于庙宇画壁之上。《金刚经》言“凡所有相，皆是虚妄”。在僧人看来，恐怖形象是悟道的阶梯。“恰如世间画师一般，自画作地狱变相，作大虫刀剑了。好好地看了，却自生怕怖。汝今诸人亦复如是，百般见有，是汝自幻出，自生怕怖，亦不是别人与汝为过。汝今欲觉此幻惑么？但识取汝金刚眼睛。”^[27]参透了其中的幻惑虚妄，才能领略佛法真谛。苏轼谓之“画无实相”。其《地狱变相偈》云：“我闻吴道子，初作酆都变。都人惧罪业，两月罢屠宰。此画无实相，笔墨假合成。譬如说食饱，何从生怖汗。乃知法界性，一切惟心造。若人了此言，地狱自破碎。”^[28]即是他的达观之论。

壁画中的鬼神形象之深中士庶心灵，从志怪故事记载的遇怪者对神鬼的描述与想象中生动地映射出来。那些声称见到鬼神的人，往往把它们描述成壁画中的形象。如柳公权的亲戚说，在元和末年借宿在建州山寺时，“夜半觉门外喧闹，因潜于窗棂中观之。见数人运斤造雷车，如图画者。久之，一嚏气，忽陡暗，其人两目遂昏焉。”^[29]《夷坚志》也有宋人“见鬼”的形象描述：阎罗天子“与人间所画不同，却与清元真君甚相似。”^[30]“慈湖夹怪”中的

异物“其大如五尺盘，巨目方颧，类皆朱赤，全类神祠狱户所画狮子鬼面者”^[31]；“郭权入冥”见到阴间鬼吏引之游地狱，所见烈焰囚徒，“大率如世间所画变相”^[32]，可见寺观壁画之畏怖形象如同咒语附诸常人认知。在这个意义上，寺院的壁画本身就是矗立着的危险和虚幻的神佛鬼魅世界的入口。

其次是民间流行的神怪害人故事。壁上鬼神不但形象可怖，且为害人间。刘禹锡《刘宾客嘉话录》中，有“壁画飞天夜叉者”一则。写壁画上的夜叉，将女孩子掠入塔中的传说^[33]；薛渔思《河东记》中，经行寺佛座壁画上两个锯牙植发、像巨人一般高大的夜叉，化作女子魅惑僧人，吃掉了蕴都师。众僧追拿，只见壁画上的两个夜叉，“正类所睹，唇吻间犹有血痕焉。”^[34]段成式《酉阳杂俎》里，静域寺所画龙王、金刚俱有灵异，相传一对在庙中约会的男女被巨蛇束死。

唐末林登的《续博物志》有一篇“黄花寺壁”的故事。故事发生在后魏孝文帝初，一个女孩随父亲进庙祈祷，因怖畏壁画中的恶鬼形象而得疾，患妖病累年。家人求助于“以九天法禁绝妖怪”的魏城人元兆。元兆根据所述病况，判断“是妖画也”。遂派神将向四天神部落中捉得妖魅，用沸水淋洗壁画，画中妖怪化为一个空囊，女孩立刻病愈。那个让女孩感到畏惧的画中神怪，生得“蓬首目赤，大鼻方口，牙齿俱出，手甲如鸟，两足皆有长毛，衣若豹鞞”^[35]，乃是东方神的部下。四天神是佛教四天王，东方神即东方持国天王，梵文名提头赖吒，守护东胜神洲，统领乾闥婆、罗刹^[36]。罗刹是食人血肉的恶鬼，或飞空、或地行，迅疾可畏。丑陋、可怖的宗教形象通常密密麻麻布满了硕大的画面，想必会对观画的大众产生强烈的视觉冲击与精神震撼。

宗教图像志怪中，产生神异的图像大多不是因为画图逼真，而是颤栗的灵魂生发的幻象。在整个唐代，全国大约有4600多座寺院，数十万堵宗教题材壁画。众多名工巨匠笔下，鬼神怪异精彩欲活，天王威仪、小鬼怒目，那“鬼神怪异满壁走，当簷飒飒生秋光”^[37]，“逞画图真意气异，龙行鬼走神巍巍”^[38]。围绕着鬼神变怪图像的故事，更是腾于众口，加深了宗教的感召力。故事与宗教图像的叠加，构成了中古信众精神生活的一部分。

三 志怪中的“术画”

古代有所谓“术画”，是指由巫术操控的图画。郭若虚把这些“术画”的情节概括为“野人腾壁，美女下墙，映五彩于水中，起双龙于雾外”^[39]等等。这些“术画”属于巫术、幻术，和美术并没有太大关系。不管是腾身入壁修改画作，还是呼唤画中人物走出画外，都是巫术而非画技。但术画故事却是古代小说中特受青睐的主题。

巫术认为图像之中蕴含被表现对象的生命力。图像之妖产生的物质基础，即是巫术的偶像崇拜。按照巫术的逻辑，画里的图景是真实存在的世界和人物。可以和客观世界互相影响、产生物质化的交流。

一、“野人腾壁”。腾身入壁间本是道教的幻术，像《神仙传》中的栾巴、《搜神记》的左慈都有腾身入壁，霍然不见的本领。既能腾身入壁，则壁中必另有一个世界。这种幻术施之于绘画，就有《酉阳杂俎》中柳秀才腾身入画，修改画作人物形象的故事。这个故事讲，秀才柳成看到一副《竹林会》的壁画，认为缺少意趣，就说“我当入彼画中治之。”众人不信，就与秀才打赌。柳乃腾身赴图而灭，坐客大骇。图裱于壁，众摸索不获。久之，柳忽语，声若出画中也。“食顷，瞥自图上坠下，指阮籍像曰：‘工夫只及此。’众视之，觉阮籍图像独异，吻若方笑。”^[40]画家本人也认不出是自己所画，众人惊服赞叹，将柳秀才视为得道的高人。

宋代章炳文《搜神秘览》“有为奇画者”，就揭示了这类“术画”背后的把戏：

有为奇画者，缣素间为人以牧，群牛盈满川泽。夜视之，则人卧于虎下，牛入于圈栅中。及旦而视之，复在川泽矣。又为寒江景，渔舟荡其上，一人坐于艖首，垂钓而望，顶台笠挂蓬衣。夜视之，则人卧于舟中，置竿于蓬。及旦而视之，复在艖首矣。或者曰：“此药术之功也。致阴阳药焉，日之所见者，阳药涂之也；夜之所见者，阴药涂之也。”人或然之，且不可与善绘者等，为奇之一端耳。^[41]

画中人物、牛群以及渔人的位置之所以昼夜不同，是因为使用了阴阳药水，和绘画技艺没有什

么关系。章炳文揭露了“术画”背后的江湖骗术。郭若虚斥之为“眩惑取功，沽名乱艺”。段成式在《支诺皋》中用了限知叙事的小说手法，奇趣异想令人神往。两者都是志怪，盖志怪具有两重性，它们既是一种知识记录，也因其道听途说，嗜奇好异而包含文学的因子。

二、“美女下墙”，即民间的“画中女”故事。这个题材最有名的故事是《闻奇录》中的《画工》：

真真乃泣曰：“妾南岳地仙也。无何为人画妾之形，君又呼妾名，既不夺君愿。君今疑妾，妾不可住。”言讫，携其子却上软障，呕出先所饮百家彩灰酒。睹其障，唯添一孩子，皆是画焉。^[42]

巫术的本质，是相信人类以某种特定而且是预期的方式行动，就能够强迫自然。古人认为名字和形象中含有人的灵魂。昼夜不歇地呼唤名字，以及用百家彩灰酒灌注的行为就是美女下墙的特定巫术。由一幅图画始，又归于一幅图画。所不同者，画障之上“唯添一孩子”。这是志怪小说“常一异一常”的完整模式。汤显祖的《牡丹亭》中，柳梦梅生生唤出杜丽娘鬼魂的情节，就是“画中女”故事的改写。

这类故事的重点并非画艺与画法，也非宗教图像的影响，而是巫术对世俗情感的慰藉——复活巫术与男女之情是其主题。术画志怪是传统志怪根茎上生出的枝丫，在其延续的题材之下，有着传统志怪母题的培固滋养，也有文学之士对旧题材的改编重铸，有一种额外旺盛强健的活力。

三、“映五彩于水中”一类的志怪。《太平广记》归之为“幻术”类。段成式的《酉阳杂俎》中，有范阳山人兼善推步禁咒，能为水画：“掘地为池，方丈，深尺余，泥以麻灰，日汲水满之。候水不耗，具丹青墨砚，先援笔叩齿良久，乃纵笔毫水上，就视，但见水色浑浑耳。经二日，搨以穉绢四幅，食顷，举出观之，古松、怪石、人物、屋木，无不备也。”^[43]他自称，能在水中搨出图画，是因为他能禁彩色，不令沉散，也属于某类法术。

类似的巫术故事在早期的志怪中就已经存在。《幽明录》记顾恺之爱慕的一位女子将要离开，恺之思念不已，乃画出女子的模样，用簪子钉在墙上。

簪子正刺在心处，“女行十里，忽心痛如刺，不能进”^[44]。这篇志怪也被唐人收入《晋书》。故事固然含有画艺精绝、人物如生，“真之所示，即乃有神”（《黄花寺壁》）的意味，但其中又不乏巫蛊色彩，似是出于巫术的想象。后世小说如《聊斋志异》中的“画马”“画壁”，长白浩歌子《萤窗异草》中的“张仙”、纪昀《阅微草堂笔记》中的画妖故事等等，都可以视为“术画”一类图像巫术对文学的影响。

四 志怪故事里的文学与图像

画图随观者而产生意义。中古是一个笃信神明，匍匐于万物有灵信仰脚下的世界。妙画通灵一类的志怪即是由观者成就的图像故事。“画迹甚异”“画中如有神明”之类的怪异故事增加了图像的价值和传播力，为画壁所矗之处的寺院带来了声誉和轰动效应。无论中外古今，为神迹插上传播翅膀的驱动力量，大多来自人们恐怖颤栗的情绪。志怪故事则是这类情绪留下的蝉蜕般的躯壳。

（一）志怪是图像影响力的增殖

寺院画壁上的宗教图像不可移动，叙事使图像超越了墙壁和画卷的时空局限，得以在更广大的空间、更长久的时间中发挥其影响力。无论儒释道还是其他宗教，所谓制造神迹，大都包含壁画及附着其上的怪异传说。神秘成为图像的传播动力，乡民和信众中流传的故事、积淀的传说，传达出图像的实质。“可见的就在可读之中完满实现；这就叫做文学。”^[45]

佛教怪诞恐怖的图像，固然给中古信众带来震撼，但志怪则使这类戒惧情绪延续到了更广大的时空之中。所谓“以地狱化愚”^[46]，在文学中多有表现。杜牧曾从旁观者的角度讲寺院壁画带给他的恐怖观感：一是佛教惩罚之险怪、想象力之丰富“非人世所为”；二是佛寺遍布的地狱图画，令观者产生怖畏。所谓“夹殿宏廊，悉图其状，人未熟见者，莫不毛立神骇”。^[47]梅尧臣《和江邻几景德寺避暑》也记录了观地狱变的惊惧：“廊壁画地狱，狱具镬锯舂。铁城何焰焰，铁床亦彤彤！谁知炮烙死活间，传自西域黄面翁。”^[48]造成诗人们这类幽冥地狱观感的源头，除了宗教图像，更多的是盛行于民间的志怪与传说的地狱故事题材，如干宝

《搜神记》、颜之推《冤魂志》、刘义庆《幽明录》、陶潜《搜神后记》、唐临《冥报记》、牛僧孺《玄怪录》等，对民间大众的心理与情感影响。基于受众的敬畏心理，志怪故事使得某块画壁、某个塑像有了灵迹，成为一个地区的核心纪念物，寺院也会从寂寂无名变得香火旺盛。

志怪故事记录了中古时代的观画者对宗教图像哑口无言的赞叹。这是观众接受宗教图像的情感反应与升华。志怪的故事性和叙事的长度，让恐怖的情绪获得了传播的形式与内核，从而让图像获得了某种生命力的增殖。图像无言。当画壁倾圮无迹，寺观仅剩得一个名字，绘画技艺的神奇故事依然在世上流传。

（二）志怪对图像实质的把握

志怪者，记录怪异。从修辞叙事的角度讲，志怪的图像叙事，是为了强调绘画的神奇与独一无二。这类志怪的根本逻辑建立在画像具有灵魂的认知之上，浓厚的偶像崇拜心理与泛神论信仰是其文化土壤。在原始思维的认知里，图像不只代表形象，同时也是形象本身。画图神异故事，虽内容纷杂、想象奇特，但基本故事模式，是画中形象具备了它所代表的人、物与神怪的生命、灵魂或者神力，且能干预图像之外的现实世界。

一方面，志怪记录了观画者的惊惧反映。丑与怪是宗教壁画的题中之义，释门希望达到“诡怪之质，生于笔端，上殿观者无不恐惧”（《益州名画录》）的效果，则画鬼神的画家，竞相出奇制胜。如僧人贯休擅长画状貌诡异的罗汉，并因此成名。所画罗汉状貌古野，见者莫不骇瞩。寺院僧人也试图用令人畏怖的神明形象，保护寺院。张读《宣室志》中，有成都实历寺的护院神明形容丑陋，僧人使画工写像，令观者凛然惊怖，从而保护了佛寺。宗教图像既以恐吓令人生敬畏，则对图画评价别具一种标准。如上文所举宋人刘道醇总结的宗教绘画的标准：“观释教者，尚庄严慈觉；…观鬼神者，尚筋力变异”^[49]，所谓“筋力变异”，正是惊骇恐怖的审美追求，故这类形象能令人印象深刻。郭若虚《图画见闻志》中也强调，画鬼神就应该作丑陋驰蹇之状，鬼神的基本要求就是既要丑，还要有蔑蒙踊跃之态，方能显出筋力盘曲虬结之异。志怪中死

而复生、入冥游历的故事，描述的冥界地狱，“大率如世间所画变相”。那些被画中的护法金刚、鬼魅、神兽魔压、恐吓、束缚而死一类的奇谈，正是宗教图像引发的观感与想象。

另一方面，志怪故事充盈丰富了宗教图像的内容与细节，显示了“观者成就画卷”的艺术本质。在佛教流行之初，释氏辅教小说有专门宣扬佛像灵验的一类。如王琰作《冥祥记》，源于他所供奉的观音金像屡屡显效，印证了佛经“镕斫图绩，类形相者，爰能行动，及放光明”之言^[50]。刘义庆的《宣验记》《幽冥录》、陆杲的《系观世音应验记》等也包含此类故事。同时，佛教自传入之初，就用地狱轮回、冥报神诛一类的“危言险语，以惑愚者”^[51]。佛经的地狱变图像，通过呈现诸地狱相，宣说地狱之苦，劝人止恶从善。对于地狱轮回以及冥报神诛的场景、情节和想象，不止源自佛经，很多是来自民间想象。六朝及唐五代的志怪小说，对地狱之惨烈、苦毒的描写既来自佛经，也有文学的发挥。如《幽冥录》的“巫师舒礼”“赵泰”“康阿得”“石长和”等。赵泰因“心痛而死”，复活后讲述在地狱中所见种种镬汤苦具；《异苑》里，沙门竺慧炽自言死后落饿鬼地狱，背上“见三黄狗，形半似驴，眼甚赤，光照户内，状欲啮炽而复止”^[52]，令人骇怖闷绝。这些掺杂了民间暴力的想象，不断汇入地狱变相和水陆画等图像传承之中，使之日益规制化、系统化。如传世的宋元各种《十殿阎王图》，就是地狱图像本土化的结果。不但阎罗王被扩充为十位，薛平贵、包拯、范仲淹等名臣位列其中，更有很多人物品出自民间传说与志怪小说。明清的水陆画中，丰富的地狱形象、酷刑细节等，俱透露出民间故事、志怪、历史人物等文学因素对图像演进的作用。

（三）画图神异故事的意义

画图神异的志怪故事所显示的民间视觉观与图像接受偏好，值得认真探讨。这种追求奇异化的视觉接受心理，和东晋南朝兴起的“传神论”有着某种内在的联系。顾恺之画论的核心是“以形写神”“迁想妙得”。这个“神”，在视觉形象上，主要指人物的内在精神气质，它往往存在于人物的局部或者细节，比如“颊上三毫”、眼睛一类。如此

就有了画龙点睛、传神阿堵一类故事。

首先，画图神异是故事化了的“传神论”。人们对画作的最高评价，如“神”“神作”“有神”“何其神也”之类的赞誉是其出发点。不可否认，图像比文字更有感染力和影响力，当以常人的语言和想象力不足以说明那些线条、着色、笔触等带来的艺术震撼，只有用超自然力量的神秘和灵异，才堪配图像的“神品”地位时，就产生了图像的奇迹。

此种神秘化的图像接受倾向，在高雅的文人和世俗大众中的表现虽然不同，但其视觉观的内在指向是一致的。沈括《梦溪笔谈》曾言：“书画之妙，当以神会，难可以形器求也。世之观画者，多能指摘其间形象位置，彩色瑕疵而已，至于奥理冥造者，罕见其人。”^[53]唐宋文人画讲究给笔墨做减法，遗貌写神，似乎把对外在形器的逼真还原与“奥理冥造”之精神表现对立起来。民众则在原始巫术与偶像崇拜的心理下，把“奥理冥造”一类精神内涵，具象为灵怪神明，变成耸动听闻的志怪故事。其稚拙蒙昧固然被文人雅士哂笑，但在心理机制上，民众与文人作为观众，都是将视觉观指向了内在和主观。

其次，审美偏好背后的巫术影响。画图志怪产生于美术史的中古时代，也代表了沉淀于民间的巫术心理。“魔幻归属于目光，而非归属于图像；它属心智范畴，而非美学范畴。”^[54]原始的偶像崇拜是产生图像神异故事的主因，则人们对于逼真的写实肖像必有忌讳和恐惧。这是从中古时代到文人画兴起的宋明时期，文人与大众上下一律、前后相循的图像接受偏好。在文人，是对严谨繁复勾画的工匠精神的贬低。苏轼《王维吴道子画》形容吴道子的画，言“蛮君鬼伯千万万，相排竞进头如鼉”^[55]。他看到的是画壁上众多的人物、宏阔的场景，是在神鬼千千万万排布中，铺满的、填塞着的、繁叠的形象。颜色是纷红骇绿、堆金积粉；细节上尽力地呈露外貌、肌肉、线条。那些形象又非静止而立，能表现出“相排竞进”的参差、动态之感。苏轼肯定了“画至于吴道子，而古今之变、天下之能事毕矣”^[56]。但是他认为与王维比较，“吴生虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊”。所谓画工，就是一笔一划细腻精谨的

工匠精神，而“仙翻谢笼樊”则是高蹈不拘。吴道子是“能者述焉”——精确还原客观物象，王维是“知者创物”——自由创境、表达个人精神。苏轼称：“吾观二子皆神俊，又于维也敛衽无间言。”（《王维吴道子画》）巫鸿认为，苏轼的这段话意为“吴道子代表的是三代至唐的绘画技术积累的完成，王维则开启了唐代之后更具‘精神性’的文人画先声”^[57]。

大众对写实人物图像的抵触心理，则受到了某些巫术传统的影响。中古志怪故事表明，观画者关注的并不是图像场景的宏阔、笔触的细腻，而是画中的某个形象、某个细节。唐末段成式在他的朋友遍访长安寺院时，就将每个寺院中特别恐怖生动、或有神怪传说的壁画做为名胜标注出来。如常乐坊的赵景公寺“其中龙最怪，张甲方汗栗”；平康坊的菩萨寺壁画“一鬼有灵，往往百姓戏犯之者得病”；普贤堂中“尉迟画颇有奇处”；圣容院“画迹甚异，鬼所执野鸡，似觉毛起”；宣阳坊静域寺“金刚旧有灵，天宝初，驸马独孤明宅与寺相近，独孤有婢名怀春，稚齿俊俏，尝悦西邻一士人，因宵期于寺门，有巨蛇束之俱卒。”^[58]如此等等。不识字的民众通过图像接受宗教经义，故事传说则将图像和现实的惩戒联系起来，印证了教义的神圣。发展到后来，信众们对宗教图像是否写实、是否逼真，已不在意，仅凭形象乃至符号就能达到令人崇信的效果。

《夷坚志》的“胡画工”，就写了一个画图仅成而神像有灵的故事。浮梁画工胡生画技平平、被人请去画城隍庙的门神，因为给的工钱不高，胡生“视其直斟酌，但作水墨而已，衣冠略不设。”^[59]两位被画得潦草的门神，居然仅凭陋形就沾受香火，阔了起来。可见图像只是代表神佛的一个中介，即使被简化为符号，依旧对信众具有号召力。民间的巫术信仰在某种程度上阻滞了大众对写实画艺的接受，从宋代绘画文献如《图画见闻志》《宣和画谱》就出现了“制作楷模”“妇人形相”等类型化、工艺化的倾向。

明清志怪故事中，由西洋油画引出的故事，更可见古人对写实和逼真人物画像具有的厌恶和恐惧。曾衍东《小豆棚》中有西洋人物画在“灯光寻丈之外，望之若生，流波凝睇，若接若离，可惊可

怖。”^[60]纪昀《阅微草堂笔记》也有类似由画技逼真引发的恐怖故事。此类故事可视为在中古志怪题材的延续，其内在则既存在巫术影响，又有图像视觉接受之偏好。

总之，中古志怪中的画图神异，虽属民间不经之谈，但其以文学的形式，使画作获得了声音的表述。那些曾经在恢宏的画壁上存在的筋力魁壮的鬼神、人物的眼睛、龙的鳞甲、飞动的衣袂，在文学记忆里闪着奇异的光芒。吉光片羽，编织进变形的美术史与审美的民族志当中。

[本文系中国人民大学科学研究基金重大项目“子部小说目录汇考”（2018XNL005）的阶段性研究成果]

[1] 谢赫：《古画品录》，韩放主校点，第3页，京华出版社2000年版。

[2] 唐人而后，历代都有诗画论。今人宗白华在其《美学散步》中，有《诗和画的分界》《中国诗画所表现的空间意识》；钱锺书《七缀集》有《中国诗与中国画》《读拉奥孔》等文章，论述了中国文化中的诗画关系。

[3] 巴克森德尔《意图的模式》，中国美术学院出版社1997年版；蔡秋来《唐代奇特画艺面面观》，《视觉艺术》2002年第5期；叶青《从画家传奇叙事看中国画写实观念的演变》，《江西社会科学》2010年第12期；王望峰《像变神话：传统画作观的另类解读》，《民族艺术》2015年第5期；李娜《论〈历代名画记〉中的画作传奇模式》，《江海学刊》2015年第6期；冯鸣阳、赵涪铂《唐代笔记中“画通灵”故事的书写：类型、特点及成因》，《美术观察》2022年第4期。

[4][6][19] 张彦远：《历代名画记》，韩放主点校，第10页，第44页，第50页，京华出版社2000年版。

[5] 李澄叟：《画山水诀》，《中国历代画论大观》第2编《宋代画论》，俞剑华编著，第130页，江苏凤凰美术出版社2016年版。

[7][34][35][37][42]《太平广记》，李昉等编，第1615页，第2829页，第1612页，第1640页，第2283页，中华书局1961年版。

[8][39] 郭若虚：《图画见闻志》，《历代名画记》，韩放主点校，第97页，第148页，京华出版社2000年版。

[9][13][29][40][43][58] 段成式：《酉阳杂俎》，方南生点校，第249页，第257页，第82页，第203页，第

61页,第259页,中华书局1981年版。

[10] 谢肇淛:《五杂俎》,第140页,上海书店出版社2001年版。

[11] 恩斯特·克里斯、奥托·库尔茨:《关于艺术家形象的传说、神话和魔力——一次史学上的尝试》,邱建华、潘耀珠译,第10页,浙江美术学院出版社1990年版。

[12] 许嵩:《建康实录》卷十七,张忱石点校,第686页,中华书局1986年版。

[14] 朱景玄:《唐朝名画录》,《画品丛书》,于安澜编,第78页,上海人民美术出版社1982年版。

[15] 袁中道:《珂雪斋集》,钱伯城点校,第229页,上海古籍出版社1989年版。

[16] 沈约:《俗说》,《太平御览》卷七百二,李昉编纂,夏剑钦校点,第6册,第504页,河北教育出版社1994年版。

[17] 刘邵:《人物志》,第40页,中州古籍出版社2007年版。

[18] 房玄龄:《晋书》卷九十二,第2405页,中华书局1974年版。

[20][45][54] 雷吉斯·德布雷:《图像的生与死:西方观图史》,黄迅余、黄建华译,第154页,第34页,第18页,华东师范大学出版社2014年版。

[21] 王嘉:《拾遗记》,萧绮录,齐治平校注,第99页,中华书局1981年版。

[22] 阿列西·艾尔雅维克:《眼睛所遇到的……》,高建平译,《文艺研究》2000年第3期。

[23] 参见柯律格《明代的图像与视觉性》,第27页,北京大学出版社2011年版。

[24] 王庭珪:《舟次白沙》,《宋诗钞》,吴之振、吕留良、吴自牧选,第2591页,中华书局1986年版。

[25][49] 刘道醇:《圣朝名画评序》,《画品丛书》,于安澜编,第111页。

[26] 《根本说一切有部毘奈耶杂事》,义净译,《大正藏》CBETA T1451,第283页。

[27] 《景德传灯录》,《佛光大藏经》,第1035页,佛光出版社1994年版。

[28][56] 《苏轼文集》,孔凡礼点校,第644页,第2210页,中华书局1986年版。

[30][31][32][59] 洪迈:《夷坚志》,何卓点校,第679页,第1149页,第1782页,第1134页,中华书局1981年版。

[33] 《刘宾客嘉话录附编》载:“章仇兼琼镇蜀日,仇尝设大会,百戏在庭,有十岁女童,舞于竿杪,忽有物状如雕鸮,掠之而去。群众大骇,因而罢乐。后数日,其父母见在高塔上,梯而取之,则神形如痴。久之方语,云:‘见壁画飞天夜叉者,将入塔中,日伺果食饮饌之类,亦不知其所自’。四日,方精神如初。”

[36] 陈兵:《新编佛教辞典》,第255页,中国世界语出版社1994年版。

[38] 寒山:《余见僧繇性稀奇》,《全唐诗》卷八百六,第9087页,中华书局1960年版。

[41] 章炳文:《搜神秘览》,《全宋笔记》第3编第3册,朱易安、傅璇琮主编,第148页,大象出版社2008年版。

[44] 刘义庆:《幽明录》,郑晚晴辑注,第27页,文化艺术出版社1988年版。

[46] 崔黯《复东林寺碑》:“佛之心,以空化执,智化也;以福利化欲,仁化也;以缘业化妄,术化也;以地狱化愚,劫化也。故中下之人,闻其说,利而畏之。”《全唐文新编》卷七百五十七,第4部第1册,周一良主编,第8899页,吉林文史出版社2000年版。

[47] 杜牧:《杭州新造南亭子记》,《杜牧集系年校注》,吴在庆撰,第792页,中华书局2008年版。

[48] 梅尧臣:《宛陵诗钞》,《宋诗钞》,吴之振、吕留良、吴自牧选,第237页,中华书局1986年版。

[50] 王琰:《冥祥记·自序》,鲁迅《古小说钩沉》,第314页,人民文学出版社1999年版。

[51] 刘昫等:《旧唐书》卷一二七,第3580页,中华书局1975年版。

[52] 刘敬叔:《异苑》,《汉魏六朝笔记小说大观》,第642页,上海古籍出版社1999年版。

[53] 沈括:《梦溪笔谈校证》,胡道静校证,第542页,上海古籍出版社1987年版。

[55] 苏轼:《王维吴道子画》,《宋诗钞》,第632页,中华书局1986年版。

[57] 巫鸿:《发掘吴道子——兼谈唐代绘画的“作者”》,《文艺研究》2022年第4期。

[60] 曾衍东:《小豆棚》,盛伟校点,第233—234页,齐鲁书社1991年版。

[作者单位:中国人民大学文学院]

责任编辑:赵培