

# “二画师竞技” 叙事与永恒哲学

## 《三镜亭》随想

文\_蔡震宇（剑桥大学宗教学系博士在读）



韩梦云，三镜亭（*The Pavilion of Three Mirrors*），2021年沙特阿拉伯迪里耶双年展现场。  
图片 © 韩梦云

在2021年底开幕的沙特阿拉伯首届迪里耶当代艺术双年展（Diriyah Biennale）中，艺术家韩梦云的作品《三镜亭》（*The Pavilion of Three Mirrors*）呼应了这一双年展的独特之处——中国与伊斯兰的对话。艺术家的创作灵感源自12世纪波斯诗人内扎米·甘哲维（Nizāmī Ganjavi）在《五部诗》（*Khamsa*）中讲述的著名的“二画师竞技”的故事。

故事里，东征的亚历山大听说罗马人的绘画和中国人的绘画都享有盛名，便希望看看谁的画技才是举世无双。为此，亚历山大召见了一名罗马画师和一名中国画师，让他们在王厅中两面彼此相对的墙壁上各自绘制一幅画作，一较高下。亚历山大还命人在王厅中间升起一帘帷幕，以保证两名画师无法在作画期间看到彼此。竞赛开始后，罗马画师很快便在墙壁上施展出高超的画

技，但中国画师的举止却令人不解：他并没有在墙上作画，只是开始打磨墙壁。比赛结束的时间很快就到了，罗马画师已经在墙壁上完成了一幅令人惊叹的画作：它无比真实，惟妙惟肖，栩栩如生。而中国画师至此仍旧没有在墙上画上一笔，似乎他失败的结局已经注定。亚历山大旋即命令终止比赛，降下分隔二者的帷幕，中国画家的墙壁立刻将罗马画家的画作映现在自身之上——原来，中国画师并非什么也没做，而是将整面墙壁打磨成了一片透亮的镜子，使世间万物都可映现其中。最后，亚历山大宣布中国画师的技艺略胜一筹，因其不事模仿，却比模仿更能接近真实。

韩梦云的《三镜亭》旨在抽象再现和诗意描绘这一古老的故事。居于展厅中央的是三面伊斯兰拱顶形制的双面抛光金属镜面装置，不仅意指上述故事里经中国画师打磨的镜子，也是对伊斯兰式建筑的拱顶的转译。镜亭从而化作一个文化记忆的场域：观者游走于镜亭之中，镜面映出的景象也随之转换。艺术家借中国传统园林的造景手法来营造移步换景之趣，悉数映现在镜面的则是四幅围绕镜亭的巨幅画作。通过融合与编织不同的地域和文化，尤其是波斯和伊斯兰文学传统的文学意象和绘画语言，艺术家尝试构建出一种跨文化的、普世的符号系统。它如同波斯手抄本一般，通过一处处章节、一幅幅画面，艺术家对历史与神话、现实与再现、想象与表达的个人解读徐徐展开。

二画师竞技的故事最初吸引韩梦云的地方在于它融合了如此之多的文明元素：这是一个关于希腊人、罗马人和中国人的故事，但它同时又出自一位伊斯兰诗人之手。内扎米是12世纪最重要的波斯诗人之一，主要生活在塞尔柱帝国治下。像当时的许多伊斯兰学人一样，内扎米既精通伊斯兰学问，又出入于哲学、自然科学以及文史传统之间。然而，内扎米并不是基于自身广博的学识创作了这一故事，事实上，这是一个由他汇编的故事。他很有可能是在阅读安萨里（al-Ghazālī）的作品时看到了二画师竞技的故事。在思想史的钩沉中，有一些线索已经较为确定：这个故事的原型或脱胎于印度佛经《根本说一切有部毘奈耶药事》中记载的“画师竞技”故事，记述了两个僧人在国王面前竞技作画，同样是一个僧人作画，另一僧人磨壁。<sup>[1]</sup>但无论这个�故事的历史渊源如何，使其真正具有伊斯兰思想史意义的仍旧是安萨里。

安萨里是一位活跃于11世纪至12世纪的波斯裔神学家和哲学家，常常被视作一位敌视哲学的教义学家。但隐藏在这一刻板印象背后的真实情况却全然不同。在安萨里之前，伊斯兰哲学在全盘吸收古希腊哲学和科学的基础上，从翻译运动到法拉比（al-Fārābī），从西班牙到巴格达，直至阿维森纳（Ibn Sīnā）凌空出世，一时无两。<sup>[2]</sup>对于那个时代的学人，他们不得不开始使用

一个阿拉伯化的希腊词Falsafa来命名在伊斯兰世界里业已形成的、极具希腊风格的学术传统，即所谓“哲学家学派”。诚然，有感于哲学和传统伊斯兰学术的张力，安萨里致力于以哲学批判哲学，但其批判的性质却应当在“规定其正当运用的界限”这一意义上理解。事实上，安萨里毕生的志业可以被规定为以阿维森纳哲学入伊斯兰“经学”，他力图将前者的哲学纳入思辨教义学的传统中。其后，整个伊斯兰传统被彻底重塑，和哲学研究形成“你中有我，我中有你”的格局。

在安萨里眼中，罗马画师和中国画师的竞技实际上别有所指：罗马画师代表着来自希腊的哲学传统，而中国画师则代表着发源于伊斯兰世界东部的苏菲主义传统。二画师竞技的实质是两种哲学路径的竞技，其焦点又可被理解为两种不同的认识论的竞技：哲学家认为认知的本质是通过获得心灵的“图画”或“形式”（sūra）以模仿世界，去认识，就是去恰当地积累心灵形式；而苏菲主义则强调认知的本质是一种“去除遮蔽”（mukāshafa）的过程，恰恰是要消除种种心灵形式对于真相的遮蔽，真知才得以可能。安萨里叙述这一故事的动机在于：他希望在肯定两者的同时，将桂冠赐予苏菲主义。哲学家的技艺虽然惊为天人，但在根本上，心灵的无蔽是比积累表象/形式更加根本的认知方式。<sup>[3]</sup>

为什么心灵的无蔽更加优越？对这一问题影响最深远的回答来自伊本·阿拉比（Ibn'Arabī）——理论苏菲学真正的奠基者。阿拉比主张一种激进的形而上学一元论，以绝对者（haqq）为一本，以万物为之显化（tajallī）。他主张绝对者自显而为万相，万相却仍与绝对者之实存为一体，犹如一束光线折射后显为万般色彩。在这种一元论基础上，阿拉比进一步区分了两种认知方式。第一种以认识物相为导向，分门别类地认识各种事物的本质。但在人们沉溺于这种认识的过程中时，却遗忘了“万物统为一体”这一最根本的真相。而要达到这种认识，就需要通过一种否定性的认知途径去消除物相对本体的遮蔽，即第二种认知方式。当这种遮蔽被消除，认知者就进入到一种对一体真知的醒觉中。

可见，二画师竞技的故事在其根柢处是一个关于不同哲学路径如何取舍的故事。而这一故事之所以令韩梦云如此着迷，恰恰在于那种被识别为“中国”的哲学路径，实际上代表的是伊斯兰传统中更重视苏菲学资源的学人，或者说所谓的伊斯兰的“东方”派（al-hikma al-mashriqiyya）。伊斯兰和中国乃至东方似乎第一次变得如此之近，宛若他们和我们在面临和思考着同样的问题。这种着迷的原因并不在于“东方”派口中的“中国”实际上只是一种想象，一种历史的偶然，打动韩梦云的原因恰恰在于，在这种历史的偶然中似乎蕴含着某种阴差阳错的击中。对于长期浸淫于中国思想传统的韩梦云而言，她有一种朦胧的感觉：安萨里口中

镜子不以自己的偏见为前提来绘制他者，  
镜子只是力求克服自己的偏见来使他者本身呈现。  
而那些强调镜子的思想传统，  
又可以在一种永恒哲学中理解彼此。

的中国画家的画技似乎确实体现着某种中国思想资源的精神，尽管安萨里对此一无所知。

使韩梦云陷入其中的那种着迷并不是个体性的。晚近以来，不乏学者主张伊斯兰哲学中的一元论传统和中国哲学有着相通之处，在这一问题上最有影响的研究出自日本学者井筒俊彦的名著 *Sufism and Taoism: A Comparative Study of Key Philosophical Concepts*（《苏菲主义与道家》）。井筒俊彦被20世纪最重要的法国伊斯兰学者亨利·科尔宾（Henry Corbin）的未竟事业深深地吸引，他希望继承由科尔宾开启的一种元历史的比较哲学研究，以促进不同文明传统实现真正的彼此理解，因为“没有任何时代比我们今天更让人强烈地感觉到世界各民族之间需要彼此相互理解”<sup>[4]</sup>。在井筒俊彦看来，为了实现这一事业，我们必须在深入研究不同文明的核心哲学体系的基础上，通过对其进行比较，来发现它们实际上在处理一致的“永恒哲学”。正是通过发现了这种永恒哲学，不同文明之间的理解才能够实现。在《苏菲主义与道家》中，井筒俊彦首先对阿拉比奠定的理论苏菲学和老庄的道家哲学进行了独立的研究，进而又对二者进行了比较。在他看来，无论是苏菲还是道家，都主张一种相似的一元论，只不过老庄有着不同的名相系统：老庄谓绝对者为道，主张道化为万物，但万物与道体又复通为一。在这种一元论基础上，苏菲与道家又都发展出一种否定性的认识论：强调清除经验性的自我、物相、是非对心灵的蒙蔽，转而实现一种更加基础的“明”，以照见万物之体。

宛如继承井筒俊彦的理想一般，韩梦云希望《三镜亭》中的镜子可以代表她私人的视角，同时又代表一种普遍的视角：这面镜子既是艺术家个人所追求的对于伊斯兰的观看，又是一种中国艺术家对于伊斯兰的观看，更是一种伊斯兰所理解的中国视角对于伊斯兰的观看。在镜子中，艺术家尝试将个体性与中国和伊斯兰传

统的精神（Geist）交汇在一起，使它们彼此理解。这一企图蕴含着韩梦云更大的雄心：似乎从镜子出发，我们就可以回应一个困扰着所有主张文明对话者已久的东方主义问题。在《东方主义》（*Orientalism*）一书中，爱德华·萨义德（Edward Said）特地拎出那些流行于19世纪西方世界的中东风情画，认为无论它们对光影的捕捉和对人物轮廓的勾勒是多么出神入化，实质上展示的只是殖民者眼中的伊斯兰所呈现乃至应当呈现的样子。这些画作是如此真实，又是如此扭曲。<sup>[5]</sup>然而镜子不同，镜子不以自己的偏见为前提来绘制他者，镜子只是力求克服自己的偏见来使他者本身呈现。而那些强调镜子的思想传统，又可以在一种永恒哲学中理解彼此。

但或许恰恰是在井筒俊彦所追随的这种理想中，在永恒哲学的许诺中，同样蕴含着破坏文明对话的危险：如果不同文明的相互理解意味着使它们发现彼此实质上的同一，这是否意味着根本不存在“不同”的文明？难道在所有不应当被忘记的20世纪的教训中，因追求同一性所带来的灾难还不够吗？但另一方面，如果认为不同文明之间具有不同的本质，我们又如何不会陷入不可避免的“二画师竞技”乃至塞缪尔·亨廷顿（Samuel Huntington）所谓的冲突论中？再进一步，无论是永恒哲学所追求的同一体性，还是文明冲突论调常常预设的异质性，似乎都指向了一种对于文明本身的本质主义理解：前者认为所有文明有着共同的本质，而后者则认为不同文明有着不同的本质。这正是萨义德最担心的论调：难道文明不恰恰是像一幅马赛克画一样，由各种各样的要素偶然结合而成，其实并没有什么本质？它不是一个既成的东西，而是在不断丰富和更新着“自身”。但如果文明有如变动不居的流水，那么把不同文明固定到一个既成的永恒哲学中，是否有着将流水变为死水的风险？<sup>[6]</sup>

这一系列的问题把我们进一步带向《三镜亭》中所展现的不可被

忽视的困境。无论“二画师竞技”中的中国想象是如何令人着迷，它仍然是一个关于竞技的故事。正如中国画师需要在和罗马画师的对照中成为自己，并简俊彦苦心孤诣的“东方哲学”（苏菲-老庄一脉）也必须在和西方哲学的对峙中成为自己。持有永恒哲学的文明是否也必须在它所面对的并不持有永恒哲学的文明中，才能理解自身？并简俊彦的永恒哲学固然适用于运心如镜的人们，然而永恒哲学如何去理解那些根本不持有永恒哲学的文明呢？尝试通过发现彼此的同一性来实现理解的悲剧性在于：这种理解从来没有达致真正的他者，而只是在自身之中打转。而承认真正的他者，就要承认存在着“竞技”的风险。

事实上，《三镜亭》从来没有遮掩自身的竞赛性质。这是一件关于竞赛的艺术品，同样也是一件参与竞赛的艺术品。这为我们观看《三镜亭》提供了另一个视角：或许，真正重要的并不是故事中的镜子指向某种美好误解中的实质同一，而是通过镜子，伊斯兰和佛老的异质性真正地相遇了。无论是对于并简俊彦还是韩梦云而言，镜子的意象既为他们打开了伊斯兰传统中的东方哲学色彩，也把他们带回到了自身浸淫已久的佛老传统。对于这场展览的伊斯兰客人而言，视角或许会有所倒置。但真正重要的是，使得具有差异的竞赛性不至于失控的或许并不是彼此在根本问题上有共同见地，而恰恰是彼此扎根其中的思想资源在展现之时，就对观看者如何去观看与思考他者有着内在的伦理要求。或许，正是这种内在的伦理要求使得对话的发生得以可能。在这一点上，萨义德或许是对的：冲突的并不是文明，而是无知。很多情况下，追求你死我活的人是如此相同，而追求和谐共存的人又是如此相异。

然而，无论我们如何从不同角度去探索《三镜亭》对文明对话的处理，都不可能得到某个固定的答案。就像所有优秀的艺术品一样，《三镜亭》并不就它所关心的问题提出任何解决办法，而是帮助我们打开了所有意蕴：伊斯兰、东方与西方、佛老、同一性、差异性、罗马画师、东方主义等。这就是一个优秀艺术作品的全部——一个世界。不过，我们仍然可以把握到《三镜亭》为它的世界所注入的基调。总体上，《三镜亭》是乐观的，它把我们带回到了那个伊斯兰的黄金时代。那是一个罗马画师和他的希腊哲学家伙伴们能够同伊斯兰高士论道而忘忧的时代。在故事里，伟大的亚历山大，一个追寻着世界终极边界的青年，宣布着二画师各自的“高明”。但是在许多年以后的21世纪，或许最为人熟知的“二画师竞技”故事却是另一个版本的。在该版本中，最初的故事里的人物关系和故事基调都发生了颠倒。请允许我通过讲述这个故事来结束这篇评论。

这个版本来自奥尔罕·帕慕克（Orhan Pamuk）。故事里，奥斯

曼的苏丹要求帝国最优秀的细密画家按照法兰克画家的画技给自己绘制一幅自画像，却因为细密画师被刺而受阻。故事的主人公黑受命调查这项案件，经过重重探查，他发现刺杀者正是参与这一工作的另一位细密画师橄榄。被揭发的橄榄向黑坦白了他的杀人动机。为了完成苏丹的指令，橄榄认真学习并迷恋上了法兰克画师的画技，他为此反复练习，最终领悟到一个可怕的事实：法兰克画师借助透视法对实在的再现是如此栩栩如生，细密画无论如何也不可能达到这样的水准。更令他震惊的是，作为一个细密画家，即便他毕尽余生去模仿法兰克画派的画技，都无法达到法兰克画师的卓绝水准。这里的秘密在于：模仿法兰克画技是为了使细密画呈现出个人风格，但正是因为模仿法兰克画技，细密画才不可能实现个人风格。这令橄榄感到绝望，于是他决定通过谋杀来阻止法兰克画技的传入。橄榄最终被黑绳之以法，但他吐露出的细密画的命运却对黑的心灵产生了决定性的影响。

在故事的最后，黑实现了他多年以来最大的愿望——和自己深爱的女人谢库瑞走到一起，从此安享天伦之乐，沉迷于对细密画的品评收藏，与文人同道，把酒言欢。但据谢库瑞所言，她的丈夫再也没有真正快乐过，他在余生里陷入了某种无法治愈的忧伤之中，就好像灵魂缺失了什么东西一样。<sup>[7]</sup>颠倒的“二画师竞技”是一个关于忧伤的故事，这或许是一种马赛克论者无法克服的忧伤，是一种永恒哲学论者无法逃避的忧伤，是一种冲突论者不断歪曲的忧伤，也是《三镜亭》尝试去处理的那种忧伤。❶

[1] 陈明. 波斯“摩尼画死狗”故事的文图源流探析[J]. 世界宗教研究, 2017(4): 52.

[2] 法拉比和阿维森纳是哲学家学派中最重要的两个哲学家。法拉比在伊斯兰哲学传统中被称作“第二导师”（第一导师为亚里士多德），活跃于9世纪至10世纪，其在政治哲学领域提出了“一理二表”论，即宗教和哲学只是对同一真理以不同方式进行表达，前者是对真理的诗性表达，后者是对真理的理性表达。阿维森纳通常被认为是伊斯兰哲学传统最伟大的哲学家，活跃于10世纪至11世纪，以他为界，伊斯兰哲学可以被划分为前阿维森纳时期和后阿维森纳时期。前阿维森纳时期以吸收古希腊、罗马哲学为主轴；在后阿维森纳时期，哲学家不再钻研和评注亚里士多德，转而兴起了对阿维森纳著作进行评注的传统。

[3] 对安萨里处理二画师故事的详细解读，可参见TREIGER A. Inspired Knowledge in Islamic Thought: Al-Ghazali's Theory of Mystical Cognition and Its Avicennian Foundation[M]. London: Routledge, 2012: 66-68.

[4] IZUTSU T. Sufism and Taoism: A Comparative Study of Key Philosophical Concepts[M]. Berkeley: University of California Press, 1983: 469.

[5] SAID E. Orientalism[M]. London: Penguin Books, 1991: 118.

[6] 对马赛克文明观的讨论，参见：SAID E. The Clash of Ignorance. In Geopolitics[M]. London: Routledge, 2014: 191-194.

[7] 奥尔罕·帕慕克. 我的名字叫红[M]. 上海: 上海人民出版社, 2006.