

中国古代画学概念“龙脉”补论

郭建平

中国古代画学理论中很多重要概念的背景及其深刻的内涵到目前为止并没有得到充分的展示,而且对画论整体文本进行精深研究的成果也不多,例如清代王原祁在《雨窗漫笔》中所推崇的“龙脉”说。本文根据《雨窗漫笔》的内容,试图探讨龙脉与气势的关系,并就如何全方位尤其在中国传统文化背景下审视及解读“龙脉”这一画学概念作一点尝试。

中国古代画论的基本范畴及概念反映了中国传统文化尤其是传统美学、艺术学的精髓和理论内核,但值得注意的是,画学理论中很多重要概念的背景及其深刻的内涵到目前为止并没有得到充分的展示,而且对画论整体文本进行精深研究的成果也不多见。例如清代王原祁在其《雨窗漫笔》中推崇的“龙脉”说,认为在山水画画面内部结构中“龙脉为气势之源头”,虽然有学者从堪舆学及山水画布局视角对“龙脉”问题进行专题研究,但是此概念的古典美学、艺术学背景及其更深层次的内涵并没有得到完整的阐释,仍遗留很多问题。

一、“龙脉”与“气势”的关系

王原祁在《雨窗漫笔》中言:“龙脉为画中气势源头,有斜有正,有浑有碎,有断有续,有隐有现,谓之体……使龙之斜正浑碎。隐现断续,活泼泼地于其中,方为真画。”他强调“龙脉为画中气势源头”,认为“龙脉”与“气势”之间存在一定的关联。其实,单论“气势”中的“气”,也是中国古典美学中的一个重要范畴。曹丕在《典论·论文》中提出“文以气为主”,首创以“气”论文之始。钟嵘也提及过“气”,曰:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。”刘勰曾说:“缀虑裁篇,务盈守气。”中国画论中有关“气”学的理论应该被看作一个母集,后来诸家以各自持论为基点,从读音和意义两方面出发,在“气”的前后黏缀单音字,如“气韵”、“气势”等等。例如从谢赫始就在“气”之后加上“韵”,建立了一个对后世影响极大的美学、艺术学范畴——

“气韵”说。但作为中国画气学理论这一母集的两个子集——气韵与气势,应该是一种并列关系,“气势”也有其独立涵盖,也是一个重要的美学概念,若顾此失彼,势必导致中国画气学理论自身的缺失,并由此引发一系列品鉴标准偏向一极。

就像“气”一样,单独的“势”也具有深厚中国古代美学背景,也是中国古典美学研究中的一个重要范畴。字义上看,“势”是事物由于相互之间的位置而引起的变化趋势,汉以后多用于文学批评和艺术批评,在书论及文论中出现较早,书论有“书势”、“笔势”、“体势”之说,在画论中则有“取势”、“造势”等。《文心雕龙》专辟《定势》一章,专行讨论“情致异区,文变殊术,莫不因情立体,即体成势”。传为蔡邕所作的《九势》这样开端:“字出于天,天既定,则阴阳生,阴阳既生,则形与力出,藏头护尾则字力生焉,落笔传神,则皮肉之美,是谓‘势’。势跃则不可制,势离则不可止。”很多学者,例如方闻,把身体运动与书法笔势相联系,指出“势”意味着一种运动的力量或动量,在书法中,势可以表现为现实的及潜在的运动,为了对其进行最佳理解,可以将其与舞蹈相比较,由于势与姿势、位置、状态及站姿相关,而当舞者开始摆出一个姿势再舞动时,必然就会存在着弯曲、伸展、急驰、跳跃或旋转一系列包含着势的运动。明时,董其昌从书法理论及文论中借鉴了“势”的观念,谈布置法时强调以取势为主:“古人运大轴,只三四大分后,所以成章,虽其中细碎处甚多,要以取势为主。”他还说:“远山一起一伏则有势,疏林或高或低则有情,此画诀也。余欲拈出以示人,惜未有知其解也。”应当说,从王原祁的画论来看,他认同董其昌的看法,认为一幅山水画最重要的是有“气势”,《雨窗漫笔》中多次提到“气势”,那么,“气势”与“龙脉”的关系又是如何?

“龙脉”观与“气势”论的共同之处在于二者都并非确切地表示具体画面,只是参与了画面空间感的营造,它们在图绘意义的基本问题上达到了契合——形式周围的空间也被理解为形式本身的一部分,因为无论是“龙脉”还是“气势”,其营造的整体效果既涉及了形式也涉及了形式周围的空间。另外,值得注意的是,受传统美学及艺术学思想影响的古代绘画的对应物是整个“造化”,而不是一物一象,实际上这是阐释“龙脉”及“气势”的理论依据,这样的绘画除了要求作品传达出内在结构的美之外,还能使观者从有限的时空进入无限的时空,从而对整个造化有所感悟。而传统美学及艺术学思想精髓的“元气论”,也是理解画学理论“气势”与“龙脉”问题的关键,“元气论”是关于艺术形而上的理论,它着眼于宇宙与人生的统一,“气”是万物的本体生命,“相对于这个本体的真实来说,任何象都具有恍惚窈冥的性质”。与“气”有关的古典美学及艺术学范畴例如“气势”与“龙脉”必然会与无规定性及无限性相关联,落实在艺术作品的内在结构上则必然在有限物象之外留一些空间安置可以引发无限性遐想的单位。

总而言之,不论“气势”说还是“龙脉”说,都是一种东方文化背景下的整体感受,具有只可意会、不可言传的模糊性。中国古代画论及文论具有模糊性的特质,有些画论术语实际上是一种画面的总体感受,很难与精确的目验细节相匹配,解读此类画面,对接受者也有很高的要求。

其实,西方艺术学及美学理论也注意到画面的象外之意,由此产生了诸如自律、想象力、诗意、直觉、内在感官等一系列概念及有关的争论,但是由于亚里士多德以来客观的精确观察方法和形式逻辑思维,使得在艺术学、美学理论中非理性主义研究方面存在着一些长期得不到透彻解决的问题。而中国古典文论、画论的一些范畴及概念恰好在此方面有所作为,例如“气韵”、“气势”、“龙脉”等。这不但与传统美学艺术学理论有关,与中国文字也有关联。由字母文字构成的语言较为严谨,具有几何学意义的句法结构,而中国文字从甲骨文到后世的汉字,在语言形式上不像西语那么严谨,其句法结构富有弹性,其语义意蕴大而不确定。而且,中国古代画论虽然具有相对的研究深度和广度,但也不过是些界限不清、内容模糊的命题,终未形

成系统而科学的体系。例如“气”是中国文化中最为重要的基本范畴之一,其被视为天地万物的最基本构成单位,“其细无内,其大无外,充盈天地”,“气变而有形,形变而有生”^⑩,可是“气”到底是什么,至今没有明确的界定。画学理论中的不确定在作画的具体操作过程中也有对应,西方人以科学精神将自然诉诸画面时,精神状态是紧张的,他们往往对细节过分关注,不像中国古代文人把自然纳入画面,画画只不过是他们“体道”的手段,他们与自然的关系是和谐而松弛的,对细节反而并不关注,所以抽象与否、写实与否,并不是目的,只是作画者的手段,而非终极目的。

从绘画史看,在“观看”的画面中,真正把“气势”在画论及绘画实践上抬到较高位置的是黄公望、董其昌与王原祁等。黄公望为中国古代山水画布局建立了一个较为完美的范式,解读他的作品,便分明感到那不可遏止的精神张力。以笔墨方式做开合放收的纸上运动,必然是山水意象层次分明、不可穷尽,所展示的“势”,则表现为“一收复一放,山渐开而势转,一起又一伏,山欲动而势长”^⑪。黄公望深谙其理,以流动、游走的笔势,多层次、有开合地将变化凝固于画面,其中的势自然勃发,并突破静止时空。同样,“气势”也是董其昌所主张的“动态”山水画的极好注脚,在此类山水画中,反转而扭曲的线条与各个组成部分蕴涵着“气势”,体现了17世纪山水画的“生命力”、“运动感”与“空间感”。王原祁则在黄公望、董其昌等前人绘画观念的基础上总结性地提出“龙脉”说,此词包含的东西很多,它最初是风水术语,所以带有一些风水的涵义,被借用于绘画时,则涉及到了贯通的气势,甚至全局的构图、笔墨的挥发等等,实际上“龙脉”说是王原祁对前人“气势”说范畴的延伸,丰富了“气势”说的内涵。而且,有学者认为“龙脉”意识自觉不自觉地在其山水画布局中起了决定性作用,并在一定程度上影响了其所处时代及后来的山水画发展。“这似乎标志着,至此为止,中国传统的山水画不但在笔墨语言方面早已进入了程式化阶段,而且在章法结构方面也开始进入了程式化阶段,并出现了画面空间的抽象化倾向”^⑫。

二、龙脉与画面布局

清代沈宗骥曾言“当于未落朽时,先欲一气团练,胸中卓有成见,自得血脉贯通,首尾照应之妙”^⑬,古代山水画布局与“气势”、“势”、“气”及“龙脉”有着天然的关系,其实画面中龙脉的生发,就是在构图中要有起、承、转、合——各个物象既有汇合,又有发散。清代王昱曾言“何为位置?阴阳向背,纵横起伏,开合销结,回抱勾托,过接映带”^⑭,此句话也可以看作是画面龙脉的注脚,此间的承转曲折,像脉络一样贯穿整个画面,呈曲线走势,类似“S”形。其实,大到宇宙天体、小至生物DNA结构,都会发现其中存在着一种螺旋式的宇宙场,中国古代图案中也存在与这种螺旋式的、旋转的场性类似的造型。比如,民俗符号中的云卷、卐字、鱼肠、回文等就暗藏着“S”形,从文化的角度解释,这似乎可以看成是中国古人对“曲屈有情”、“曲则生吉”的感知和认同。

具体到中国传统绘画的画面,也可以感受到“S”线的流转,但值得注意的是,此种流转并不意味着画面气息是随意可以漏泄的。气在画面中的流动与回旋,并不是任意运动,而必须有方向感,这样看来,画面右下对于画中的气是非常重要的。画面的四个边角,一般有两个或三个须封住气口,而留一个角透气,这样画才会灵动,才利于造“势”。从造型要素的组织看,与西方绘画一样,中国画也要运用均衡与和谐、变化与统一、对比与调和、单纯齐一、主次等,功力深厚的画家也善于运用垂直线、水平线、倾斜线、“S”线、十字线、正方形、三角形、圆形等,并

借助虚实黑白、疏密参差等,体现出以“气”、“势”为表征的运动感与力度等,形成各自的构图特色。例如潘天寿,在其作品中,画面结构的探求已成为最重要的目的之一,创作过程因此显得更为理性。他从画材的搭配安排、取舍组合,到构图中的宾主、虚实、疏密、对比、呼应、交叉、参差、三点关系、三角形的运用、平行线问题、重心、斜正、画眼、背景、空白处理、四边四角、气脉、开合、不平衡与平衡等具体规律,甚至题跋、印章在构图中的作用都做过深层次的探究。其作品在布局上比古人走得更远,力求在画面布局上营造一种坚实的力量感。在其作品中,为了获得这种力量,动与静的矛盾与平衡被发挥到了极致。与其他画家不一样的地方是,潘天寿力图在有限的画面上,让气脉运行最长的路线。其多用方构图,创造性地采用大回环布局方式,气脉延长,而且曲折迂回,更有变化,其画面的造型要素组织方式极具个人面目,同时一股气机包含其中。

综上所述,王原祁等人推崇的“龙脉”涉及了回旋的曲线运动及画面中各个物象之间气脉的贯通,而在中国传统山水画中,每个点、划,单个山、树、石的造型,都是一个自足的“文本”,但这些最终都是为整个作品服务的,它们之间既有呼应、调和、贯穿,又有矛盾、分离、反击,最终达成混元一气的统一整体,这个统一的整体也可以提炼、简化为一条贯穿整个画面的大的“S”形运动线。这条运动线也在某种程度上可以看作王原祁所言“龙脉”、“气势”形成的载体,而且,这条主体运动线也可以看成画面中主体山脉的曲折回返的走向及笔墨等各种因素形成的总的运动势态。值得注意的是,“龙脉”一词源于堪舆学,而在风水学上,相应地有“山环水抱必有气”的认知,其中“环”、“抱”是曲线形态,它们恰与画面龙脉布置法相契合。而且,中国传统山水画中的黑白虚实也参与了塑造这条关键的线形,并影响一幅画总的气势。中国画黑白对应也是有意义的,也可以营造出韵律感,是中国古人的空间意识的独特表现,谈到中国传统绘画的空间表现时,这个因素是一定要考虑在内的,其背后有深厚的东方文化积淀。总而言之,中国山水画的“龙脉感”是在画面多种造型因素“合力”的作用下完成的,对于作为“矢力”的各个因素的分析,有助于更深刻地理解“龙脉”这个概念。

- ① 王原祁《雨窗漫笔》,《朵云》编辑部编《清初四王画派研究》,上海书画出版社1993年版,第724页。
- ② 曹丕《典论·论文》,转引自叶朗《中国美学史大纲》,上海人民出版社2011年版,第219页。
- ③ 钟嵘《诗品》,中国社会科学出版社2007年版,第1页。
- ④⑤ 杨明照《文心雕龙校注》,中华书局1958年版,第203页,第211页。
- ⑥ 方闻《董其昌与正统画理论》,郭建平译,载《民族艺术》2007年第3期。
- ⑦⑧ 董其昌《画旨》《画论丛刊》,人民美术出版社1960年版,第71页,第72页。
- ⑨ 叶朗主编《现代美学体系》,北京大学出版社1999年版,第88页。
- ⑩ 黎翔凤《管子校注》,中华书局2004年版,第950页。
- ⑪ 陈鼓应《庄子今注今译》,中华书局1983年版,第450页。
- ⑫ 笪重光《画筌》,卢辅圣主编《中国书画全书》第8册,上海书画出版社1994年版,第692页。
- ⑬ 方闻《王翬——画之双翼》,清华大学中国考古与艺术史研究所2007年编。
- ⑭ 转引自傅抱石《中国绘画通论》,江苏教育出版社2005年版,第88页。
- ⑮ 王昱《东庄论画》,余晖等著《中国画技法全书》,河南美术出版社2000年版,第93页。

(作者单位 东南大学艺术学院)

责任编辑 陈诗红