

“色空观”对中国画构图中“留白”的影响

曾佳

(南京工业职业技术学院 艺术设计学院, 江苏 南京 210046)

摘要:通过对佛教禅宗“色空观”理论的解析以及中国画的独特性——“留白”现象的阐释,进一步从艺术理论和创作实践两个层面说明了这一现象产生的内在与深层缘由是基于“色空观”理论所给予的渗透性与影响力。

关键词:色空观;留白;构图;色不异空;空不异色;色即是空;空即是色;虚实

中图分类号:J212

文献标识码:A

文章编号:1671-4644(2012)01-0005-03

1 中国禅学之色空观

中国禅学,吸收了印度大乘空宗和大乘有宗,并结合中国文化,前后历经六代祖师的努力而发展起来。禅宗是中国佛教大乘八宗中极其重要的一个分支,而“色空观”则又是禅宗中不可或缺的一个重要组成部分。禅宗本就属于佛教中空、有二宗中的空宗,因此色空之美自然成为其精髓和灵魂。佛教中的“色空”理论最初是出自唐玄奘所译的《般若波罗蜜多心经》,其文言曰:“……舍利子。色不异空,空不异色,色即是空,空即是色。受,想,行,识,亦复如是……”中国绘画的发展最初缘起于宗教,它们两者之间有着天然的千丝万缕的内在联系。因此宗教的发展和成熟,以及在绘画表现形式上出现的不同风格,都直接推动了中国绘画艺术的发展和成熟。

中国文化的发展积淀着儒道释三家的思想精髓,而中国画的发展又是滋生于中国传统文化这样博大精深的温床之中的。毋庸置疑,中国画的思想内涵、审美意识、形式法则也都无不凝结着儒道释三家中和的精神与内蕴。这种影响可以理解为宗教对艺术的渗透,其缘由在于它们本来就是关于审美与生活的人生哲学。而当它们一旦体现在艺术中,便淡化了宗教的严肃色彩,成为了一种怡情悦性、休养生息的生活方式和个人情操。中国传统绘画形式从某种程度上也体现了中国文化的独特性,具有典型意义的是画面中表现天、地、水等辽阔的空间通常都是不着一笔一墨,以大片留出的空白来加以体现,而不像西方绘画中用客观的视觉体验和细腻入微的笔

触纤毫毕具地再现出来,充分强化一系列的光影效果。这空白之处虽空无一物,却又承载着天地水这样辽阔无际、充满性灵的所在,意蕴隽永。

有人说“留白”是设计作品中的空白、文学作品中的省略号、雕塑作品中的残缺以及音乐作品中的休止符等。中国画中的空白是一种气、一种气脉、一种气局。气无形又无所不在。气局一说,可以这样定义:“画中空白,与画的布局、构体之间的虚实关系。画中结体有一种饱满的张力,布局空白处令人觉有气之充溢,气势有一定方向感,在画中流布,趋势相生,形成了画中风水。不空再添一笔,再减一笔,增减皆有损益,不可移易。气局之充溢,自然而然形成一个圆通的气场”。^[1]中国画本来就讲究舒卷开合,舒放开来,气盈六合;卷合起来,可藏于密处。这种气局、气运之妙,就赋予了安静沉稳的中国画以生命的活力,产生了画中的动感与动势。如元四家之一的倪瓒“一河两岸”式的山水格局中就有大量的空白表达水天一色、天地相接的深远意境,整个画面纤尘不染。

2 色空观对中国画“留白”之影响

在中国画中如何会出现这样的独特表现形式,佛教禅宗中的“色空观”对这种留白现象的影响力是深远的。因此画要讲构图、经营、位置。在佛教理论中,凡有形的东西称为“色”,看不到的非物质皆为“空”,色空本来是一体,因此色不异空,空不异色。悟到的色并不真实存在。通俗点来说,“色”即是我们有色界中见到的一切物质,佛理将此称之为

“色蕴”。我们都置身于一个纷乱复杂的声色时代,这里的声色指的就是物质——名利的诱惑,这是社会中客观存在着的。看不到的物质即为“空”,空应该是人的一种意念,但并不等于不存在,这又是“色”,因此“空即是色”。泯除了“色”即是“空”,这说明色中含有空,故“色即是空”。色空之间是一元的,密不可分,故称之为“不二法门”。就“色空”之间的关系而言,“色即是空”,是不空为空;“空即是色”又是空为不空。这种听似玄妙实则辩证的“色空观”为中国画表现出了许多内涵深邃、耐人寻味、令人心旷神怡的空灵、奇妙意境,从而更加丰富了中国画的表现技巧及超凡脱俗之美。在其后的中国画发展过程中,相继出现了许多以“空”观为主导的构图形式的处理,如:知白守黑、计白当黑、留白、透气、疏能走马、密不透风等等。这其中也不能排除道家的阴阳学说对中国画理论的影响,但这种提法只是后人的见解。

中国绘画追求的最高境界是空谷幽兰、鸟鸣山涧般的空灵、灵动,这样一个带有哲学意味的语汇,正是运用了“色空”之境界而产生的空寂之美,以此赋予画之灵性。诗画本一体,“画与诗,皆士人陶写性情之事,故凡可以入诗者,皆可以入画。”^[1] 古来许多的诗作佳句也都追求着这种深邃的意境,极尽禅理机趣。如王维著名的诗篇《鸟鸣涧》中的诗句,“人闲桂花落,夜静春山空,月出惊山鸟,时鸣春涧中。”这种时静时动,动静相宜的意境美使全诗归于一种非空非有,即空即有的“色空之境”。若以此诗入画,“闲、夜、静、空、惊”等字符足以勾勒出一幅空灵幻化之境,“清、净、空、寂”也是极具禅理机趣的一副图景概括。以这首诗入画,在构图上必以大量的留白来衬托出夜空的静寂、春山的空寂。若把诗中所提到的桂花、山、月、鸟等所有的物象都入画,此诗所有的空寂之美的意境将荡然无存,落入一俗境。

留白是中国画形式美中最重要表现方法,它相当于文学中的言外之意,音乐中的弦外之音。虽是无形却有形,因此它不是虚无之境,而是一种藏境手法,这无不是借助于“色空观”中的空境与色境的关系而产生的意境。色空观在中国画中同样可以理解为一种虚实关系的体现。造型的繁简、疏密与墨色的黑白、浓淡,都是虚实关系的一种具体体现。庄子说:“虚室生白”,“唯道集虚”。清·庚重光在《画筌》中曾言:“位置相戾,有画处多属赘疣,虚实相生,无画处皆成妙境。”清·恽南田画跋有云:“古人万方数据

用心,在无笔墨处”。如见竹林桃花便想有茅屋草舍不远于前,见蜂蝶逐马之蹄腿便想是为踏花归来。这虚实之境像音乐中铿锵有力、张弛有度的节奏与旋律,令人回味。这实乃匠心独具的“布白”就是虚实关系中的“虚”,是一种含蓄的形式美表现手法。中国艺术的窘境之处就在于愈是含蓄愈见其精神,愈是含蓄愈显其况味。正如禅意之“不着一字,尽得风流”,在大静中显其大动,在大动中观其大静。

3 色空观之辩证思维

自古以来,留白即为历代画家所重视。如南宋梁楷的作品《太白行吟图》,人物处于画面中心地位,四周留有大量空白,勾勒出李太白仙风道骨般的气韵。他侧面漫步,口唇微启,充分显露出且行且吟的沉醉神态。衣褶间的空白密则密,疏则疏,宽大的衣袍用灵动肆意的线条几笔便勾勒出来。人虽在画内,但他活动的空间却决不止于画内,寓人以无尽的联想空间。再如最富典型意义的是南宋画家马远的《寒江独钓图》(图1),这是另一幅留白留得恰到好处的精妙之作。画面中只有一个人、一叶扁舟、一尾鱼杆,剩下的就是无边无际的滔滔江水。画面几乎不着一笔一墨,只是通过半露的船只和渔翁专注的神情动态而勾勒出了烟波浩淼的江水,形成了烟水迷茫、江天空阔、寒意萧瑟的诗境。老翁独钓,全然沉浸在自我的世界中,远离俗世的喧嚣与纷争,这是一份孤独中的淡泊与随性。这画境与柳宗元的诗歌《江雪》中“千山鸟飞绝,万径人踪灭。独钓寒江雪,孤舟蓑笠翁”的诗境达到了一种天衣无缝式的契合。然而这大量空白绝非空无一物,而是给人以水天一色、浩淼无垠之感。通过这种构图形式,在有限的艺术形象之中可以凸现出无限的艺术内涵,使形象本身更加丰厚和立体,从而达到以小见大、由近及远、以有限昭示无限、以瞬间显示永恒的艺术魅力。这也许是对“空中有色”的最好解读了罢。这同时也是一种以虚代实的藏境之法,正如唐志契在《绘事微言》中所说的:“善藏者未始不露,善露者未始不藏。若主于露而不藏,便浅薄,即藏而不善,藏亦易尽矣。”“藏”和“露”正如“有”和“无”一样,作为对立统一的矛盾共同体,也正体现了老子《道德经》中的“反者,道之动”的辩证思维,对立面的不断相互运动,则是变的动力,这是老子全部思想的基础。即老子所言:“有无相生,难易相成,长短相形,高下相盈,音声相和,前后相随,恒也。”这种以大量空白来替代

一片天空、一池春水、或一抹远景雾霭的象征手法，不仅开拓了画面的意境，而且能带给人更多的象外之象、弦外之音、画外之意，发人深省，令人回味无穷。

4 留白中的“色空之美”

由此还可以看出“色空观”与中国诗画中的意境还有着微妙的不解之缘。它所蕴涵的哲理性意趣与禅学中“不立文字”的禅理机趣是一脉相承的。禅的不假言词，只以纯静的思维，自身的悟性去彻见人生的真谛，正如画面不着笔墨痕迹来寄托其更为绵长和无尽的意义，达到一种“此时无声胜有声”的艺术效果，这都是“色空”之美的集大成之体现。然而“色空”之美并非是单纯的“空观”，色空之间既是相对又是统一。没有“空”即无所谓“色”，没有“色”也无所谓“空”，由“空”来衬托出“色”。孔子云：“素以为绚”。因为人们对白色的观念并不是独立存在的，素纸相对于墨色来说仍然是一种颜色，它们分别是中国人黑、白、青、红、黄五色组成的色相中的两个极限。白色与红色或白色与黄色并置在一起，就会有全然不同的两种效果，它的变化是随着存留在画面上的色彩所受的影响而定的。当达到“真空”之境的时候，即可进入一个自由、无碍的境界，但这一切都要建立在对“色”的充分认识的基础之上的，看不到“色”的变化也就看不到“空”的存在。

中国画中的墨色也是一种颜色，即“运墨而五色具。”在这里，留白处视为“空”，画面上所表现的人或物等视为“色”，“空”是为了更好地表现“色”而服务的。白纸中的空白与具体的艺术形象构成了“虚实相生，相辅相成”的艺术整体。在运用此法进行艺术创作时，完全是根据画面内容的具体要求来灵活多变的处理画面的“留白”技巧的，充分体现了“空中有色，色中有空，以空代有，以有代空，以面代线，

以线代空”的禅理，真个道出了画中之白即画中之画，亦即画外之画也，可谓：“画无常道，意理随机”。

5 结语

由此而知，留白这一形式美成因与东方禅理中的“色空观”是存在着一种互相交织、互相渗透的天然有机联系的。“色空观”从创作实践方面为中国绘画构图形式提出了虚与实、单纯与丰富等一系列创作普遍性的问题，而这些问题所涉及的范围又并非只局限于绘画这一门类。实际上，它的意义还体现在为探讨我国古代美学思想的发展提供了一个具有说服力的实证。

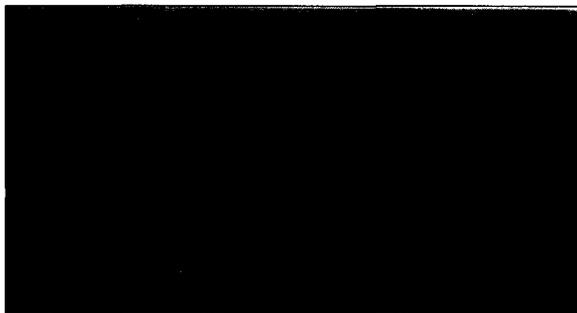


图1 马远《寒江独钓图》

参考文献：

- [1] 李来源、林木. 中国古代画论发展史实[M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1997: 387.
- [2] 范瑞华. 禅学与禅意画[M]. 北京: 国际文化出版公司, 1996.
- [3] 袁金塔. 中西绘画构图的比较研究[M]. 台北: 艺风堂出版社, 1987.
- [4] 姜今. 画境·中国画构图研究[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 1982.
- [5] 王壬生, 赵文祥. 中国画的虚实关系杂谈[EB/OL]. [2011-09-12] <http://www.yanhuangshuhua.com>.

The Influence of “Nothing Value” View on “Empty Space” in Chinese Drawing

ZEND Jia

(Nanjing Institute of Industry Technology, Nanjing 210046, China)

Abstract: This paper makes an analysis of Buddhist “nothing value” view and “empty space” phenomenon in Chinese drawing, and states that the inherent and deep reason of the phenomenon lies in the penetration and influence of “nothing value” view.

Key words: “nothing value” view; empty space; picture composition

(责任编辑 周晓芸)