

景觀

# 氣功畫、心靈治療與身體革命

• 王 歡

1986年6月27日，四川的氣功師嚴新奉召到北京為彼時身患癌症的核物理學家鄧稼先治療，一副深信玄學的身體與一副參與科研的身體就這樣在生命維度上輕微交錯了，彷彿暗示着神秘與科學歷來曖昧的宿命。而氣功治療顯然沒能完成它的醫學使命，結果就如我們所知的那樣，鄧稼先因病情反覆，與世長辭。如氣功與科學這樣的跨學科敘事，在1990年代的中國當然發生不止一次，氣功與醫學、物理、化學、體育等多重領域幾乎都發生過不同程度的交集。而氣功與藝術的連結，在已然發生的歷史敘述裏，卻顯得分外不值一提。

在古代中國，呼吸吐納之術被稱為「行氣」，「氣功」一詞的流行和使用卻是個現代概念，它發端於二十世紀50年代，由河北唐山和北戴河建立的氣功療養院而得名並沿用，流行於80、90年代，甚至被視為一種對焦未來的「人體科學」而激起全民熱潮。氣功畫(或稱「功能畫」)的出現，便是隨「氣功熱」的持續升溫應運而生的產物，它在彼時承襲了氣功可以產生「特異功能」的說法——使一些並未接受過任何藝術訓練的人在練習氣

功後「突然」獲得繪畫的才能，因而同樣被視為一種特異功能。在這樣的話語下，我們發現不只是氣功畫，所有聲稱練習氣功可達致的特異功能顯然都超出了常態認知，而氣功非但不像巫術那樣在歷史上引起大恐慌，反而使得人們報以前所未有的熱忱。這當然不止於以錢學森為代表的科學界將其視為一種人體科學的引導，還包含着普遍群眾對這個混合着古代遺產的當代產物抱有的信心——相信自己能夠把握住氣功的全部奧秘且並非如巫術那樣「不可控制」。在90年代的中國，氣功畫不僅僅被報以一種美學期待，還被報以一種醫學期待而賦予某種治療的效果。顯然，後一種期待在彼時氣功熱過剩的修辭下並不可信，而前一種期待使得氣功畫在小範圍內迅速發展成為一種「新類型」，在民間美術和現代藝術之間硬生生地劃分出一片文藝飛地。

略顯諷刺又毫不意外的是，這種新的「藝術類型」的合法性，隨着1994年〈中共中央、國務院關於加強科學技術普及工作的若干意見〉的頒布，連同氣功熱的降溫一起冷卻了，這也使得氣功畫在一段短暫的歷史裏

成為一個不值一提的棄子，一段荒腔走板的往事。而更加讓人始料未及的是，整個當代藝術界在近十年來（可能遠遠不止）對原住民、在地性、原始藝術（primitive art）、原生藝術（art brut）、古代宇宙觀以及神秘主義的熱情，又似乎讓氣功畫這個多少顯得不合時宜的歷史遺產有了一些重提的必要。

整體來看，儘管這些80、90年代的氣功畫主題多樣，沒有趨同的形式，但心靈和宇宙往往是兩個最為常見的重要母題，它們跨過地域，穿過時空，似乎和遍布在全球各處的原始藝術、原生藝術都有着相似的底色。或許，心靈和宇宙的關聯本就是與生俱來的，前者向內揭示人類的本能和衝動；後者向外總結世界的存在和法則，它們都關乎人類最為原始的求知。以當前的目光回看，氣功畫還是創造出了獨特的視覺形式和闡釋機制，雖然隨着早已消失的歷史語境，這種闡釋機制近乎失效，但從更廣泛的文化研究意義和作為民間圖像對藝術的補充來說，氣功畫對考究社會主義中國某一特定歷史進程中的人與社會、精神訴求之間的微妙關係有着重要意義。不僅如此，氣功畫作為一種創作方法論的模型，召回了中國民間敘事、古代神話等一系列元素在特殊而複雜的90年代時空中異化的經驗。

本文以氣功畫作為切入對象，必然涉及到對氣功的談論，但筆者並不是要把氣功放在一種鍛煉方法或是科學史中來識別，而是提出一個把氣功視為一種思想史遺產的可能，來看待其對民間繪畫的驅動與影響，對某種所謂「潛能」的激發究竟是在何種意義下被錨定的，以及這種舊媒介的歷史現場和古代宇宙觀之間的關聯。

## 一 出讓主體性的繪畫

1987年11月25日，一位名叫楊思迅的男子聲稱，由於天氣寒冷，終日被疾病纏身的他試圖通過練習氣功禦寒，卻於中途忽然停在桌前，在失去意識的短促時間裏，「自動」繪製出了一幅似地圖又似人影的奇特圖形。從此以後，腦海裏浮現的人、龍、鳳、鳥、花、獸等不同形象不斷召喚着這位從未學過繪畫的「畫家」起筆。顯然，這些意外蘊含着某種現代美學秩序的奇異圖像對於這樣一個不曾接受任何藝術訓練的「素人」來說，多少顯得有些不可思議。

同樣是1987年，藝術家黃永砫從中國古代的占卜術和博彩的轉輪中得到啟示，製作了一系列轉盤，用以代替他在創作中的主觀決定權。當轉盤給予其指示是「潮濕的手段」時，黃永砫將王伯敏的《中國繪畫史》和里德（Herbert Read）的《西方現代繪畫簡史》（*A Concise History of Modern Painting*）兩本書放在洗衣機裏攪拌了「漫長」的兩分鐘，彷彿那些傳統與現代、東方與西方之間的差異與衝突，「短暫」地和解了兩分鐘。

氣功畫家楊思迅的出神繪畫與黃永砫的轉盤啟示之間當然沒有太多可比性，只不過，這樣的對照不禁讓人們看到了一種巧合——兩個讓位於隨機性的方法論，或者說，他們都暫時出讓了作為創作者的某種主體性。並且，如今看來，對於顯然被現代性話語所遮蔽的氣功畫來說，其背後所背負的傳統和現代之間的矛盾與和解仍然令人矚目。

和幾乎所有練習氣功的人都共享着同一套敘事，楊思迅也是由於疾病

纏身，才開始練習鶴翔莊氣功，繼而藉由「發功」繪畫。不止如此，他的氣功畫於1990年由黑龍江人民出版社出版，或許是因為這位氣功畫家是資深新聞工作者的緣故，多位氣功界權威人士為其書寫、作序，使其畫作幾乎成為彼時傳播最廣的氣功畫之一，並因此在氣功界影響廣泛<sup>①</sup>。要知道，當1989年2月5日正在舉辦中國現代藝術展的中國美術館門前還擠滿了來自全國各地想要為自己藝術家身份「證明」的人們時，這些來自民間的繪畫卻先一步藉着彼時氣功熱的溫度，以一種另闢蹊徑之姿使得「藝術家」這樣的身份指認彷彿都變得合理起來。

我們不禁要問，楊思迅氣功畫中的奇異視覺到底是在甚麼樣的情形下展開的？這或許還要重返至練習氣功的身心狀態上。一個普遍的說法是「自發功時，大腦細胞處於鬆弛狀態，各種自發動作是由潛意識來完成的」，這也應合了楊氏的自述：「自發功的最大特點，是演練者發功之後，一切隨其自然，處於似夢非夢、是我非我的外動內靜狀態……將出現甚麼動作事先無法設計，動作不由大腦指揮。」<sup>②</sup>如果這樣略帶修辭的描述是可靠的話，我們的確可以將氣功畫的方法論視為一種暫時出讓創作主體性的行動來看待。

練習過氣功的畫家和作家並不是個例，當詩人海子寫下人生中最後一首詩《春天，十個海子》臥軌而去的時候，那句「春天，十個海子全都復活，在光明的景色中，嘲笑這一野蠻而悲傷的海子」在90年代的中國顯得無比魔幻。筆者猜測，這對彼時練習氣功出現幻覺、幻聽的海子來說，某種意義上是寫實的。的確，幾乎每一

位氣功畫家都提到過「練習氣功而產生幻覺」的描述。在病理學研究中，氣功所導致的精神障礙被認為主要是由於練習「不當」引起的，會出現急性類精神分裂、類躁狂、類抑鬱、類癔症發作等臨牀症狀。縱觀整個80、90年代中國的氣功熱，雖然規模巨大，但在短暫的時間裏卻未能形成一套嚴謹的秩序，導致許多人其實都是自學氣功，產生精神障礙的臨牀表現幾乎是一種常見狀況。詩人西川曾經寫到在他所認識練習氣功的詩人和畫家中，普遍認為「氣功有助於寫作，可以給人以超凡的感覺」<sup>③</sup>。或許，通過練習氣功來激發創作對彼時的文藝創作者來說是危險而誘惑的。

## 二 氣功畫與原始性

在楊思迅的氣功畫中，奇異的圖像性大概也是幻覺所致。一眼望去，其畫是一種線描畫，細看之下，主要為一筆畫和斷筆畫兩種「語言」構成。總體來說，由於前者一筆連續的特性，使得畫面的結構是在盡可能「經濟」、「節制」的狀況下完成形象勾勒的。有趣的是，一筆畫的畫法其實多見於兒童遊戲，其目的往往在於以連續性作為繪畫的前提，讓兒童在啟蒙階段達到某種訓練的功效。對於從未學過繪畫卻通過練習氣功開始繪畫的人來說，的確有着許多「啟蒙」的意味。

事實上，楊思迅大量氣功畫所繪製的內容並不能稱得上具有奇異色彩，但仍有一批極富奇異視覺的繪畫，便是楊氏所繪的肖像畫。比如在1988年5月26日練習氣功時所繪製的

一幅畫中，出現了一個女子頭像嵌套着四個女子頭像的構圖，後者以等差的大小順序排列，由於筆觸的方向和規律的一致性，四個女子頭像就如從那一位女子大腦中所分裂出來的人格一樣；9月13日所繪的肖像頂部生長出了如蝴蝶狀的異物並與之構成共同體；11月2日所繪畫面仿似呈現出兩個共享大腦的人分別望向畫面外的不遠處……此外，許多「人與動物共享身體」的視覺也較常出現，似乎分裂與共生是這些氣功畫中重要的母題。

儘管楊思迅的絕大多數繪畫毫無章法，但我們仍然可以總結出一個隱約存在的共同特徵：與其說作者是在努力構建一個形象，不如說是在呈現一種人格關係的臨顯，無論他有意或無意，都並不影響這種關係在圖像表面的存在。比如，在1988年9月9日練習氣功時所繪製的一幅畫中，同樣由於一筆連續的潛在前提，似乎使得作者無法按照一種現實的邏輯來還原腦海裏的幻想，以至於繪製出畫中人物形象的雙眼仿若希區柯克(Alfred Hitchcock，又譯希治閣)的電影《迷魂記》(Vertigo, 1958)中旋渦般的錯覺，而正是這雙旋渦狀的眼睛，在相對凌亂的線描中將觀看者的目光緊緊鎖住。並且，一筆畫的觀看邏輯很容易因線描的走向而強調「方向」，順着雙眼的線條走向，我們注意到它們除了勾勒人形輪廓外，也連接着心臟的位置，彷彿「眼」和「心」的古老隱喻藉由一筆畫的方法論意外地實現了。

楊思迅聲稱這些繪畫是在發功後的無意識狀態下完成的，可面對那些僅由線描所展現的誇張和變形的形象，很難不讓人想起畢加索(Pablo Picasso)如圖騰般的手稿，儘管兩者

在美學上有所差距。筆者懷疑過楊氏以往是否曾有意或無意看到過畢加索的繪畫資料，繼而在潛移默化之間將吸收的經驗稀釋進其繪畫中，當然，這無從考究也從不重要。而更加值得一提的，其實是關於畢加索那個被津津樂道的說法——其在早期確立立體主義風格的探索時，曾深受非洲面具、雕刻這類原始藝術的影響。從視覺上看，或許是由於原始藝術粗糙、「笨拙」且豪邁的製作方法，使得造型與畫面都展現出一種毫不講究精美質感和透視法則的「野生狀態」。如此來看，楊氏的氣功畫與畢加索手稿「相像」的意外，或許重要的根本不在於是否存在一種經驗的借鑒與繼承的關係，而不如說是提醒人們氣功畫中本就蘊含的潛在「原始性」——它所反映的更多是一種去經驗化的、未被技術處理的原始創造衝動。

從內在精神性來看，原始藝術通常帶有極強的神話性或宗教底色，而創造過程也多是在無意識下完成的。現代主義畫家格雷厄姆(John D. Graham)曾在〈原始藝術與畢加索〉(“Primitive Art and Picasso”)一文中寫下這樣的觀點：「與所謂的文明人相比，原始族群和原始天才能夠更加輕易地深入他們的無意識領域……這種對無意識的探索，使得原始人在許多年前就理解生命的起源和演變」，「原始藝術家，為了闡釋他們那些捉摸不透的困擾，不約而同地深入走進了他們的原始記憶」④。

從楊思迅的氣功畫裏出現的參照物或形象來看，顯然不能證明這位作者曾受到怎樣或任何與藝術有關的訓練和自我教育，這種暫時出讓主體性的創作也證明不了多少作者個體

心理狀態和其彼時(疾病纏身)的艱難處境，但卻宏觀地印證了某種氣功畫的普遍發生邏輯，即無意識和對生命的思考成為一種本能般的創作驅動力，而神話、象徵又或是被弗洛伊德(Sigmund Freud)稱之為日間餘思(day-residue)的東西，都成為了無意識的通用語言。在此，筆者當然無意於將氣功畫簡單地歸納到一種以無意識作畫(painting out of the unconscious)◎的類型中去分析，這並不具體，而是說氣功畫與原始藝術之間存在着某種共享的理論分析基礎和潛在關聯。

這樣的關聯讓人想起人類學家列維—斯特勞斯(Claude Lévi-Strauss)隨同無數歐洲戰爭難民來到紐約時的場景。他終日徘徊在美國自然歷史博物館(American Museum of Natural History)，彷彿看到了那些櫥窗中不可定義的展品正在用如人類般焦慮的目光打量着遊客，他隨後以熱情洋溢的語調寫下了對美國西北海岸印第安藝術和神話的評論◎：

原始的氣息如此強烈，以至於今天的玻璃櫥窗都無法防備和阻隔它們與人們的熱切交流……當我們看到這獨一無二的藝術中的人物，就像是看到了沙特爾大教堂和埃及神墓中那些正在冥想的肅穆雕像，又像是遭遇了萬聖節之夜那些讓人氣得咬牙切齒的詭計，兩種同樣偉大、同樣真實的傳統，已經被今日截然對立的大教堂和娛樂場切割得支離破碎，但是，它們依然和諧、泰然地支配着原始藝術。

列維—斯特勞斯的話或許提醒了我們，對於那些不被技術所規訓的

創作行動來說，即便環境與時代改變，那些與生俱來的原始性不曾改變並且始終不變。從原始藝術到氣功畫，從非洲到中國……我們當然無法用同一套話語去描述和總結它們，即便使用純藝術(Fine Art)作為參照系，仍然可以在不同語境下使用如原始藝術、原生藝術、素人藝術(naïve art)等以表徵某種對立意味的類型學分類。值得進一步思考的是，氣功畫既有着80、90年代中國特殊的歷史語境，也同時裹挾着氣功這套鍛煉方法背後所牽連的某種中國特色的「原始性」，那麼中國的原始性是甚麼呢？

### 三 身體、能量和中國古代宇宙觀

山東乳山的幼兒教師唐文英所繪的氣功畫，相比楊思迅似乎強調了更多古代中國的原始色彩，其繪畫表現的多是由作者講述的民間神話和志怪故事，比如仙人降妖、玉女驅邪、人間送子……這些明顯受儒釋道價值觀影響的繪畫，在唐氏這裏也展現出一些異化的意味。最直觀的體現就是：看起來並不精緻的線條卻保持着高度的秩序，以至於使畫面的整體布局仿若某種民間宗教中神龕、寶瓶的樣式。這種秩序感的來源大概是畫面的構圖和那些(全局或局部)對稱的筆觸，以及只有頭部刻畫而幾乎沒有一副具象身體的神仙形象。那麼，是甚麼造就了這種陌生的視覺經驗呢？

我們不妨回顧一下唐氏繪畫時的身心狀態。在1995年出版的《中國鶴翔莊氣功功能畫選》一書中曾刊載過一段關於唐氏作畫方法論的描述⑦：

作畫時，不受一切理智的、常規的思維方式束縛，識神退位，元神主持了一切，心隨手走、眼跟筆行、筆在意先、信筆而游。繪畫時，以前是雙手各執一筆，左右開弓，線條一般多是弧形、圓形、條形、各種花紋，由淺到深、由簡到繁、由粗到精；忽而分解、忽而重疊、縱橫交錯、濃淡相宜、流暢自如、和諧優美。繪畫的內容有佛僧、菩薩、獸鳥、寶瓶等……現在她不但能雙手同時作對稱畫，也可以單獨作對稱畫，而且能左右手分別作或單獨作不對稱畫，畫後都能自動寫出畫題，配上詩。

在這段文字中，「雙手各執一筆，左右開弓」的動作，就是其繪畫之所以有許多對稱結構的主要原因。從這段敘述裏，只能大致識別唐文英的氣功畫中某種繪畫習慣和視覺形式，但是仍然沒有辦法解釋筆者上面提出的「異化」經驗以及這種陌生視覺體驗的內在邏輯（顯然「識神退位，元神主持了一切」這樣的描述並不足以給出答案）。對此，我們毋寧將上述核心問題對準畫面的主體而總結為：神仙的身體，在唐氏這裏是如何被可視化的？繪畫中的「法術」是如何被描述和表現的？這是一個極其重要的問題，因為它關乎氣功畫背後的邏輯根源。

在傳統年畫、門神畫或民間地方木版畫中，就像人們對神明權力的想像是基於人類社會的權力結構那樣（比如用中國古代社會中的官階制度來想像神明的權力階級），這類題材所表現的神明形象通常是擬人化的。而從唐文英的氣功畫裏，我們看到神明的形象實際上並不存在一副與人體

構造相仿的身體，取而代之的是，有序的線條接管了「身體」的表述——四肢不在，軀體不在，心臟也不在了……對於這些沒有一副「標準身體」的神明來說，我們甚至毋需用聖像來稱呼牠們——神明在此被描繪成一種無法用身體把握住的形態。至於為甚麼會出現只有頭部而沒有身體的神明，筆者猜測，大概是對於像唐氏這樣沒有寫實繪畫能力的業餘畫家來說，無論如何，為一個神明繪製出一副盡可能「寫實」的身體，都無法展現一個靈力具現的主體。或許也正因此，其畫中所表現的神明形象通常沒有對應到具體的中國民間神話中去。當然，我們無法猜測唐氏對於表現神明身體的方法論是否有意為之。畢竟，氣功畫的基本方法是首先要讓自己的主體性。但恰是這種瀰散狀身體形態的描繪方法，幾乎召回了一個重要且讓人忽視的氣功基本邏輯。

理論上來說，我們可以將氣功簡單理解為一種通過意識的運用來調節身心健康的鍛煉方法。它是一個指涉極其廣泛的跨學科概念，包括了古代的「行氣」，融合了中國傳統文化中的儒、釋、道、醫、武，還同時吸納了現代科學的概念術語，如「場」、「能量」、「分子結構」等。林中鵬在《神形之際——百年氣功研究鳥瞰（1912-2011）》一書中對氣功研究有過概括性的宏觀描述：「中華氣功學是一門從宇宙整體觀、天人同一觀、人體生命整體觀出發，把人作為整體，把人的『生長壯病已』整個生命長河作為一個整體，把人與社會的相互關係作為一個整體，把人整個小宇宙與自然界的大宇宙之間的相互關係作為一個整體，將人體生命的精神與

物質作為一個整體，來研究如何使人體生命處於最佳狀態的學說。」<sup>⑧</sup>這套說法承襲了作為氣功重要「行動綱領」的《黃帝內經》和《老子》，實際上，《黃帝內經》所揭示的核心就是有關宇宙中和人體中能量變化的知識，它所強調的是，人類的身體、能量和心靈合一的整體概念<sup>⑨</sup>。又或者如李零在《中國方術考》中所強調的那樣：「大宇宙 (macro-cosmos)，即天道或天地之道的認識，小宇宙 (micro-cosmos)，即生命、性命或人道的認識，在數術方技之學中，後者是被視作前者的複製」<sup>⑩</sup>，也即是人類和宇宙之間的關聯。對於久練氣功的唐文英來說，即便不去了解那些知識背後的內在邏輯，也自然在潛移默化之中被其道所影響，所以當氣功引發繪畫被描述為一種特異功能的時候，在筆者看來實際上並不是氣功真的激活了某種身體潛能，而是人們把氣功作為一種指導思想、一種理論，或者說類似一種哲學觀來驅動創造。

談及至此，再反觀唐文英的氣功畫裏「沒有身體的神明」，似乎昭示的並不是神明失去了身體，而不如說是神明的身體被描述成了如能量/磁場般的線條「集合」。我們能看到畫裏出現過多次使用線條和文字來進行連結身體與天地的表述，比如那些時常徘徊於線條邊的「天通靈，能通天，天通地，地通天，天地通靈」、「天上有靈，地下連天，天地相連，靈氣相通」等字樣。此外，在唐氏的氣功畫邊緣，偶有出現向四周呈散射狀類似「占盤」的圖像，這個結構非常接近中國古代靜磁學中的「式」，如李零所述：「式是古代數術家占驗時日的一種工具，是借鑒了古代流行

的宇宙模式模擬而做成的」，在此，我們或許毋需對其式圖做某種空間與時間的結構分析，而「式」作為一個小小的宇宙模型，它提醒我們「借助它做各種神秘推算，提出問題和求得答案，以溝通天人」<sup>⑪</sup>。於是，對於這些原本語境早已失效的氣功畫來說，似乎重要的也不再是唐氏如何表現神仙捉妖的民間故事，而毋寧說是在於這種身體、能量和宇宙之間可視化表述的轉譯方法所帶來的啟示。

其實這種身體、能量和宇宙間的轉移和統一，不僅僅是中國古代宇宙觀和身體觀所特有的，比如在印歐社會和阿茲克特的獻祭意識裏，正是因為宇宙與身體之間的對應關係，才会有把「獻祭」視為將人類的身體回還給宇宙的一種說法。又或許，當愛默生 (Ralph W. Emerson) 說出「我變成一顆透明的眼球，我煙消雲散，我洞悉萬物，宇宙的激流，流淌在，我身心間」的時候<sup>⑫</sup>，筆者以為，他的表述強調的也正是一種對萬物本質上統一的強調，是將人類與宇宙間存在狀態進行的類比。

#### 四 作為溝通靈媒的繪畫

事實上，在繪畫中承襲有關宇宙觀、身體觀和古代知識表述的不只是唐文英，還有來自陝西的郭鳳怡，可以說，所有因練習氣功而開始作畫的畫家裏，郭氏是最為特殊、複雜和重要的一位，這當然不僅僅是因為在其他氣功畫家遭歷史遺忘之際，郭氏後來被當代藝術界發現，並參與了許多國際上重要的雙年展和美術館展覽這樣的傳奇經歷，更本質的原因在於她

的確在創作中進一步深化並建立了自己的語言體系，繼而在跨過原生藝術、素人藝術和當代藝術不同領域的指認和討論下，激活了更加豐富的文化細節。

在幾乎所有對這位生於1942年的已故藝術家的描述裏，「曾為減輕疾病的痛苦而練習氣功，進而得以展開繪畫實踐」是一句談論的前提。其實歷史上許多創作的開端都和病痛有關，繪畫與病痛之間在郭氏這裏，也存在着一種相互激發的潛能——與其說是通過繪畫療癒身體，不如說是通過繪畫療癒面對疾病身體的心靈。

郭鳳怡最早的繪畫實踐是在1989年，那一年也是郭氏剛剛學習練氣功，每一次作畫都是完成一次氣功練習後的產物，所以其早期繪畫的落款處，都會加上一個具體到「年、月、日、分」的時間。不止如此，落款處的作品名稱和不同媒介（如彩筆、彩墨等）的使用，都至少說明了一點，即郭氏在一開始就隱約有着一定的「創作意識」。

郭鳳怡的創作題材從文化歷史到《易經》圖典，從人體經絡到氣功變化，從中外聖像到地球風水，無比駁雜卻又在整體性上顯示出高度一體的視覺體系。值得注意的是，雖然郭氏繪製過《太極六十四卦圖》、《帝出震圖》、《洪範效河圖之圖》、《皇極經世全數圖》等諸多題材，但顯然從視覺來看，這些繪畫難以對應到一套「經典」的傳統文化中去，而不如說是郭氏基於她對傳統文化的理解，進而內化為具有個人語言特徵的視覺變體。

從畫面來看，使用細密的線條進行重複而有序的勾勒是郭鳳怡繪畫的基本方法，彷彿形象的俘獲是被細密

的曲線召喚出來的，它們沒有皮膚和更具體的身體器官，而僅存一副隱約可辨識的身體化輪廓，那些遠稱不上算是精緻筆觸的線條打消了人們這樣一種想像：初看之下，它們細密猶如髮絲，可端詳不久，便會覺得線條絕不是為那些被筆觸構建出來的形象所擁有的，而更像是縈繞在形象的輪廓表面、某種磁場似的存在。就像在生命科學中將人體指認為「複雜機體」的從來不是因為人體的組織單元構成複雜，而是因為人體內的分子運動成就了信息；與其同理，對於久練氣功和經常閱讀古代文化著作的郭鳳怡來說，當然深諳「流動即信息」之道、「宇宙與身體」之妙，以至於其繪畫幾乎都表現出一種無時無刻在流動中的精神磁場意味。在這個意義上說，看着郭氏繪畫的那些線條，甚至有一絲辯證唯物主義的意味，即精神是物質（大腦）的運動。

當然，郭鳳怡的繪畫還有許多豐富的細節，在這裏，筆者想着重舉一例，來承接上文所討論的氣功畫與民間信仰和古代宇宙觀之間的聯繫及其異化，繼而進一步談論這些來自於民間的經驗如何激發人們本能的創作衝動。從郭氏的早期紙上實踐就可以看出，幾乎都有一個「中心」的視覺結構，畫面的布局通常是在確認中心以後由線條散向四周或環繞中心，如果這種繪畫方法和畫面布局並非巧合，那我們有理由相信在郭氏的創作意識裏，有極強的「中心」意識，而這個中心究竟意味着甚麼？

這很可能和郭鳳怡通過練習氣功間接受受古代宇宙觀和身體觀的自我教育有關。按照郭氏的說法，她的創作皆是源於疑惑<sup>⑬</sup>，在起筆繪畫之

前會先寫下即將繪製的文字或問題，比如寫下密宗、河圖、胎兒，又或者是一些疑問，如郭鳳怡是誰？人體數字密碼是甚麼？自然超能是甚麼意思？……繼而才展開沒有任何預期的繪畫。這套繪畫動作多少讓郭氏看起來像是一位不合時宜的靈媒：寫下問題—展開繪畫—浮現圖案，而這套動作在筆者看來也的確意味深長，如果郭氏是因為「不知道才畫」<sup>⑭</sup>，那麼她翹首以盼地期冀着能夠給她答案的究竟是誰？這幾乎召回了一個遠古的薩滿式宇宙觀勾天通地的情景，使得那套動作變為：立下訴求—展開儀式—浮現回應，彷彿那些形象真的是為其所卜算出來的答案一樣。

顯然，這些形象幾乎在「詞與物」的對應關係裏失敗了，聖像不再是聖像，風景也不是風景，毋寧說郭鳳怡「自成靈媒」式的繪畫動作，予人提示的根本不在於某種既有宗教體驗的臨顯，而是一種自我宗教化的氛圍，彌留在空氣裏持續挑釁着感官。這也像極了古代人用簡易的圖式來模擬微觀宇宙模型去觀測星象和天氣的做法。就像伊利亞德(Mircea Eliade)所說，「這個『中心』觀念源於超越人類存在所孕育出來的某個神聖空間的體驗」，對於薩滿來說，中心實際上是開始「真正的溝通」<sup>⑮</sup>。引用這句話並不是要復魅郭氏創作的某種神秘色彩，而是我們可以此為類比，去理解郭氏身上具體的神秘體驗是怎麼發生的，以及其畫裏畫外的「中心」——一個對她來說是真理與奧秘的匯聚地，一個身處在相對彼時的社會現實來說更高的感召。

這種「中心」結構，也就提示了一種觀看的邏輯，即中心是在四方之

中被形塑的，四方是在中心之外被確認的，它們處在一個相互指認的關係裏。再看郭鳳怡繪畫對線條的使用，從根本上就挑戰了一個傳統畫家的方法論——不是用線條和筆觸去「描述形象」，而不如說「形象」其實是在線條的間隙裏被凸顯的。如果其繪畫前所寫的文字是「中心」，那麼形象即是「四方」；如果形象是「中心」，那麼線條即是「四方」，四方的秩序，是被中心所延展出來的。從視覺上來說，其作品中的視覺分層，也大概是這個線條語法的緣故；從內容來看，四方—中心宇宙觀的多層性和多維性，也似乎造就了郭氏可以將看似毫無關係的對象重新排演、建立秩序的內在邏輯。

## 五 結語

如前所述，氣功畫為1990年前後在全國範圍內出現的現象，以氣功作畫的人當然不只文中提到的三位，還有畫《童子千姿百態圖》的退休女工王學勤、繪《宇宙行運圖》和《自身氣液走向圖》的王樹梅<sup>⑯</sup>，以及眾多被發現或未被發現的氣功畫家。本文不做重點分析的原因有二：其一是大多數氣功畫實際上並無太多視覺文化的意義（更接近於信手拈來的塗鴉），並且許多氣功畫的出現在彼時氣功熱過剩修辭下更多是一種流行產物，多是言過其實；其二是上述視覺案例在筆者看來，完全可以作為氣功畫在歷史流變中三種處境迥異的代表——以楊思迅作為早期開始並具廣泛傳播意義的代表，以唐文英作為根植民間的代表，以郭鳳怡作為脫胎民間並轉

向當代藝術的代表。從以上三個視覺案例的氣功畫小考中，即便那些發生在當事人身上的具體神秘體驗已經難以考證，但我們仍然可以追溯到那些來自於視覺描述的細枝末節裏，以窺視從氣功作為激發身體潛能的敘事轉向氣功如何作為激活創作的生命衝動。

談及至此，我們或許可以初步得出一個結論：從表面上看，氣功畫是有着濃郁90年代中國特色的產物，但其內部的細節要遠比看上去豐富得多，如果說那些屬於古典或儒釋道的價值觀已經被納入持續作為中國宗教文化基礎的鬼神學框架中，那麼氣功的處境幾乎同出一轍，只是這裏略有不同的是，它在至今短短三十年的歷史裏迅速被懸置了，從而幾乎成為中間地帶——一面承載着殘存的社會主義烏托邦的想像；一面繼承着中國古代宇宙觀和身體觀的現代表述，雖然這兩個維度之間略顯脫節，但它們卻是如此合理地存在於一體之中。

可想而知的是，在90年代的中國，當民間出現一個既無歷史又難以識別的新事物時，普遍群眾首先會傾向於把不可辨別之物納入到一個至少在自身看來能夠把握住的熟悉框架裏。氣功畫的出現所暗示的，當然不止於後毛澤東時代精神匱乏的觸底反彈；氣功畫的消失所暗示的，也絕不單純地是歷史永遠向前的必然，不如說，以它為鏡，映照出了根植於中國人千年來從未消弭的老靈魂——氣功所激活的潛能，更確切來說激活的是一種本就存在的底色，就算歷史流轉、政權更迭、滄海桑田、斗轉星移……那些刻印過深的古典價值觀，總會藉着新的肉身重新登場。

### 註釋

- ① 楊思迅：《楊思迅氣功畫》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，1990）。
- ② 楊思迅：《楊思迅氣功畫》，頁9。
- ③ 參見詩人西川懷念海子的短文〈死亡後記〉，載西川編：《海子詩全集》（北京：作家出版社，2009），頁1163。
- ④ John D. Graham, "Primitive Art and Picasso", *Magazine of Art*, April 1937, 236-39.
- ⑤ 萊杰(Michael Leja)著，毛秋月譯：《重構抽象表現主義：20世紀40年代的主體性與繪畫》（南京：江蘇鳳凰美術出版社，2014），頁166。
- ⑥ Claude Lévi-Strauss, "The Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History", *Gazette des beaux-arts*, vol. 24 (1943): 180.
- ⑦⑧ 孫清池、華國璋選編：《中國鶴翔莊氣功功能畫選》（呼和浩特：神州氣功雜誌社，1995），頁5；36-49、75-92。
- ⑨ 林中鵬、林海：《神形之際——百年氣功研究鳥瞰(1912-2011)》（上海：上海科學技術出版社，2019），頁5。
- ⑩ 仁表(Jacques Pialoux)著，劉美伶譯：《心靈治療與宇宙傳統》（上海：上海古籍出版社，2012），頁37-39。
- ⑪⑫ 李零：《中國方術考(典藏本)》（北京：中華書局，2019），頁15；31、69。
- ⑬ Ralph W. Emerson, *Nature* (Boston, MA: James Munroe and Company, 1836), 13.
- ⑭⑮ 徐坦：〈郭鳳怡的故事〉，載《「郭鳳怡：遙視」展覽畫冊》（紐約：The Drawing Center，2020）。
- ⑯ 伊利亞德(Mircea Eliade)著，段滿福譯：《薩滿教：古老的入迷術》（北京：社會科學文獻出版社，2018），頁260-65。

王 歡 獨立策展人，寫作者。