

# CHINESE ART 明日风尚

彩墨中国

2014/12

国内刊号: CN32-1775/G0  
国际刊号: ISSN1673-8365  
邮发代号: 28-71





# 同曦艺术馆

Tongxi Art Museum



同曦艺术馆隶属于中国知名企业同曦集团。是一家以艺术展览、艺术收藏、艺术投资和艺术品交易为主，集学术研究、教育培训、文化交流于一体的高端艺术平台。以近现代以及当代优秀艺术家作品为主要典藏。同曦艺术馆致力于弘扬中华民族文化艺术；以打造同曦文化形象，促进企业转型和多元发展，积极助推南京城市文化建设为己任。

同曦艺术馆在关注中国当代艺术、当代艺术流派及其关键人物的同时，更加注重对有潜力的当代年轻艺术家的发现和培养。注重开展与国际间的文化艺术交流，

通过展览、学术沟通等多种形式建立共同发展的机制，努力寻求共同发展的有效契机，不遗余力的推进国内与国外艺术家、艺术机构、艺术活动的良性互动。

作为一个民营艺术馆，发展方向独辟蹊径，积极探索可持续发展之路，尝试建立机构合理、系统完备的艺术馆体系。目前已形成了展览、学术、教育、馆藏、鉴定、杂志、艺术网、精品商店等全方位发展的格局。

作为集中展示文化艺术的公共空间，同曦艺术馆位于南京市重要交通干道双龙大道与胜太路交口，地处南京江宁商业圈核心地段，同曦艺术大厦对面，艺术馆设在瑞都购物广场楼上6-7两楼，6楼为主展厅。总建筑面积12000平方米，其中展厅总面积约6000平方米，馆内设有多个展览厅和展示区，可同时或分别举办各种不同类型的展览。同曦艺术馆功能齐全、设施完备、装饰典雅，是一个高标准、现代化的艺术馆。





## 北京视界聚焦文化传媒有限公司 Visual Focus

北京视界聚焦文化传媒有限公司是由江苏龙头企业同曦集团全资打造的全新新兴文化传媒公司。注册资本1000万人民币，是集招商、培训、创作、研究、展览、出版、交流、拍卖、门户网站建设和经营为一体的综合型文化传媒公司，是中国文化传媒集团中国美术院的全面战略合作伙伴。

公司创立以来，以“立足中国美术，传播美术中国”为宗旨，依托中国美术院派的艺术资源和广泛的社会影响力，在艺术品收藏、拍卖方面具有得天独厚的优势，具备艺术品拍卖专业资质，在业界倍受认可与赞誉。

公司拥有国内一流的影相制作、文化创意、出版发行、策展、大型活动策划与执行团队，曾多次成功策划组织国内大型绘画展览和交流活动。中国美术学院品牌、中国美术史上规模最大、时间最长、参与画家最多的名牌文化工程——“中国书画中国”全国系列艺术活动由本公司顺利实施，对推动国内书画界文化交流与合作方面做出了卓越贡献。

公司在全国拥有以东、西、南、北四个方位为中心的教育培训中心，定期开展创作、研究活动，为全面提升我国书画教育水平和艺术修养，造就艺术新人提供了一个高端平台。

在未来的发展中，中国文化传媒集团中国美术学院将在北京视界聚焦文化传媒有限公司的大资本支持下以艺术品收藏为核心，在艺术活动、艺术品经营、画作展览展示、拍卖等诸多领域展开深入合作，共同打造中国书画界的云端文化传播平台，为实现“大美术中国”目标而努力奋斗！

## 同曦艺术网 WWW.TONGXIART.COM

同曦艺术网以打造中国第一艺术品网，成为全国艺术行业权威的网为目标，为更好、更快、更广地推广传播中国艺术理念、优秀艺术家及其艺术作品，如字画、陶瓷、紫砂、瓷器等，协同其他相关文化产业等开展艺术活动，以及艺术资讯发布等，树立并打造品牌形象，显著提升影响力与知名度，打造中国第一高端传统文化艺术类门户网站。结合艺术活动、艺术展览、人物专访、拍卖、资讯、艺术精英俱乐部、鉴宝、评论、在线交易等形式，配合《明日风光·水墨中国》品牌媒体，全面推广文化艺术、艺术人物、艺术场所，打造中国权威艺术品牌。

### 同曦艺术网旗下

#### 同曦艺术精英俱乐部：

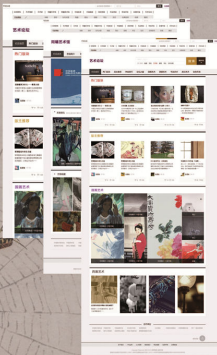
汇集江浙地区艺术名家、专家学者、社会精英、收藏人士，定期组织艺术展览、展览等艺术活动，搭建收藏、收藏家与艺术家、艺术机构与通交的平台，加强书画文化学术交流，拓展民间文化交流平台。

#### 同曦艺术展览收藏社：

力争做到专业、展览、推广、展示和推广的有联系和艺术交流平台，主要：书画、玉石、紫砂、瓷器等。

#### 同曦艺术礼品：

同曦集团旗下书画艺术品礼品、收藏品、个人、礼品于一体，收藏和收藏的图片和收藏品。





2014年12月  
出版日期: 2014年12月30日  
定价: 人民币20元

## 彩墨中国 明日风尚

主管单位: 中共南京市委宣传部  
主办单位: 南京出版传媒(集团)有限责任公司  
出版人: 吴向芳  
编辑出版: 南京《明日风尚》杂志社有限公司  
杂志社地址: 南京市太平门街53号215室 (210016)  
电话: 025-87120777

协办单位: 同德集团有限公司  
策划: 南京万尚传媒广告有限公司  
合作单位: 中国南方传媒集团 北京视界聚焦文化传媒有限公司

出品人: 陈广川  
名誉编辑: 毕建勋  
总编辑: 董小卫  
副总编辑: 万冰  
主编: 李学伟

特别鸣谢: 江苏省文化厅 江苏省文学艺术界联合会

支持单位:  
中国美术家协会 中国书法家协会 中国艺术研究院  
中国文化传媒集团 中国书画院 江苏省国画院  
江苏美术家协会 江苏省书法家协会 江苏省书法院  
南京艺术学院美术学院 徐悲鸿美术学院

艺术顾问: 章剑华 吉越达 喻继高 高云

编委会主任: 刘佩  
编委会委员: 管峻 喻慧 刘毅 毕建勋 刘明陆 王卫军  
执行编委: 郑永福 赵琪军

执行主编: 陈欣众  
法务中心: 徐文婷

学术主编: 左庄伟  
学术副主编: 杨祥民  
编辑部主任: 于倩  
发行中心: 高毅 康志伟(北京发行部)  
徐伯达 江星望(南京发行部)  
设计中心: 刘世林  
文字编辑: 付颖 张彬彬  
编辑部地址: 南京市双龙大道1355号同德集团之都5040室  
电话: 025-87133586  
E-mail: inkchina@163.com

国内统一刊号: CN32-1775/G0  
国际标准刊号: ISSN1673-8365  
邮发代号: 28-71  
广告经营许可证: 3201004930075

印刷许可证: 苏(2013)新出印字证324002034号  
印刷: 南京新世纪印刷有限公司

版权所有:

本刊编辑部保留所有权利, 未经本刊编辑部许可, 不得以任何形式或手段复制、翻印、传播或以其他方式使用本刊的任何图文。本刊所有图文, 其内容所有权如无特别申明, 均为向本刊对其所有权保留, 且在本刊相关网站上使用的权利。

卷首语  
EDITOR'S LETTER

## 文与画的内在关系

■ 文/陈伟彪

文有文脉, 画有画脉。但文脉对于一个国家尤其是发达国家来说是灵魂, 是国家精神的集中体现。画不是。从大的方面讲“文者经国之大业, 不朽之盛事”, 画可能是不朽之事, 但不是经国之业。思想、学术、历史可以通过文永久、准确、完整地传播下去, 用画来传播其效果就微乎其微了。自从文字产生以来, 各种学说、思想及历史都是靠文字流传下来的, 不可能靠画流传下来。

“半部《论语》治天下”。直到现在, 我们都靠一种主义、一种理论或某种思想治理天下, 这都是文脉的一部分, 不可能靠画去治理天下。一篇文章可以治天下, 一篇文章可以乱天下, “文化大革命”的号角就是靠一篇文章吹响的。画的功用不会有如此之大。有很多人是因为读了某一本书或一篇文章而走上了革命道路, 或走上了献身民族事业的大道, 画的力量不会有这么大。

读书不独能改变人的气质, 而且能养人的精神。长久读书(优秀的书、高雅的书), 人的心胸开阔, 气质非凡。“腹有诗书气自华”, 内在充实的是文雅之气, 表现在外的“华”也绝不同于凡俗。画画人物重在画出人物的内在气质。工人、农民、士兵、商人(奸商、儒商)、卖菜的、挑担的、文人学者、教授, 各有各的内在气质。这气质正是内在蕴藏的外现。人们经常说“学者气质”而不说“画家气质”, 也不说“作家气质”, 更不说“农民气质”(其实各有各的气质), 就因为学者以读书为职业, 读的书多了, 这气质必然非同一般。作家、画家也必须具备书, 但较学者读书为少, 气质也无法和学者相比。而学者读的书非浅薄之物, 多深邃之理, 义理融通, 文辞简朴, 境界非凡。人的精神在读书中得到滋养, 精神变了, 气质也变了。孔子说:“古之学者为己, 今之学者为人。”“为己”就是充实自己, 丰富自己, 改变自己, 自己好了, 为政自然公正有方, 作文自然高雅有理, 绘画自然格调不俗。

艺术是自我代表, 绘画更是自我表现。你的气质不凡, 格调高雅, 学问精深, 人品不俗, 自然会在画面上有所表现, 心手不可相离。当然需要一定技巧, 艺术的表现方式是技巧, 没有技巧无法表现。有了技巧, 表现了自己, 你没有学问, 在画面上怎能显示出学问? 你没有不凡的气质, 画面上怎能显示出不凡的气质。多读书, 多作文, 改变你的气质、精神, 才能改变你的画。技巧是表现的手段, 人才是主体。人的改变靠文, 不可能靠画, 画的变化也靠文。

明季李日华有一句名言:“大都古人不可及处, 全在奥理圆融, 不挂一丝, 而义理融通, 蓄有万妙, 断非生墨馆所能摹拟而得者。以

此知吾辈学问, 当一兼以充拓心胸为主。”正是这个道理。

中国历史上是文官治政的国家, 唐人“以诗取士”, 写得才好才能中进士, 才能做官。而西方一直是贵族和教会把持政权, 贵族和教会需要艺术, 全由匠人创作。匠人的审美观念决定艺术的品质。而中国的文官需要艺术, 一方面以文人的审美左右艺术, 一方面文人自己参与创造艺术。所以世界上只有中国有文人画, 而且其他画种和艺术也都借鉴中国画, 文人画又以书法为基础, 书法更是文人的专利和文人所必需的基础。

文官治政, 一切都要以文为基础。中医、园林、绘画等等, 都有很强的文化性。画上题诗, 还属于文在画上的形式, 更重要的是内涵。董其昌题画诗云:“一毫端百卷书”, 每一笔上都蕴藏着百卷书的基础。好的文人画上一幅一集中都有百卷书、千卷万卷书的影子, 否则不可称为文人画, 也不会有文人画的内涵。明代的周臣曾师过唐寅绘画, 但后来画的气韵赶不上唐寅。有人问同, 老师不如学生, 应作何感想。周臣回答:“但少生三千卷书耳。”周臣在绘画技法上可以作唐寅的老师, 但画境和画的内涵都赶不上唐寅, 还是读书少了。不读书, 不学文, 岂能作好画。

前面说过, 文的功能大于画, 孔子、庄子的思想, 黑格尔、达尔文、马克思的思想都是靠文传播, 不可能靠画传播。孔子说:“志于道, 据于德, 依仁于礼, 游于艺”, “艺”只可游之而已。儒家又认为艺术是“小道”(“虽小道, 必有可观焉”), “小道”的作用赶不上“经国之业”的文, 但这个“小道”又必须建在“大道”的基础上, 没有文的修养, 文的内涵, 这个“小道”决不能成功。所以, 从这一点上说, 中国绘画又不是小道。

邓椿在《画继》中说“画者, 文之极也”, 又说:“其为人也多文, 虽有不晓画者寡矣; 其为人也无文, 虽有晓画者寡矣”。表示了他对文与画的关系之重视, 画成为文的载体表现了。

前面说到文脉与画脉, 文脉至为重要, 但中国的画脉中又一直有文脉的内涵和基础。所以, 画和文是不可分的。否则便是画匠之画, 便是庸俗的画, 格调不可能高。至于在画上题诗文, 乃是文人画的另一形式。尚不在此论中。

(作者现任中国人民大学责任教授、博士生导师, 中国美术家协会理论委员会委员, 著名美术史论家)



# CONTENTS

2014/12 CHINESE ART

## 艺术大观 GRAND ART

08

前沿 2014年12月艺术动态

国内重要美术馆展览及艺术活动信息

聚焦 画·天下·中国书画界交流暨展

其中精彩——纪念傅抱石诞辰110周年珍藏大展

图说——中国书画界交流暨展艺术展

## 大家鉴赏 EXPERT APPRECIATION

020

名家追忆 黄宾的个性与他的山水诗境

022

吴昌硕：留物感民逢——从吴昌硕与海派一代宗师说起

032

风格 画·天下·中国书画界交流暨展

040

黄宾的个性与他的山水诗境

046

吴·昌·硕·的·生·平·与·创·作——从傅抱石的“傅抱石”

048

傅·昌·硕·的·生·平·与·创·作——从傅抱石的“傅抱石”

052

吴昌硕：留物感民逢——从吴昌硕与海派一代宗师说起

056

傅·昌·硕·的·生·平·与·创·作——从傅抱石的“傅抱石”

060

学院精英 吴昌硕：留物感民逢——从吴昌硕与海派一代宗师说起

064

傅·昌·硕·的·生·平·与·创·作——从傅抱石的“傅抱石”

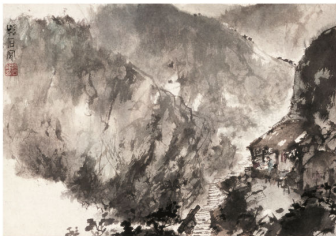
067

傅·昌·硕·的·生·平·与·创·作——从傅抱石的“傅抱石”

074

傅·昌·硕·的·生·平·与·创·作——从傅抱石的“傅抱石”

076



《金河统一》 60cm×40cm 傅抱石



## 艺术思潮 ART CONCEPTS

084

思考 傅抱石论艺术研究

——以黄其昌、黄宾为“说”思想为切入点

086

新见 思想的形成——从傅抱石《中国艺术史》说起

094

课堂 论人物画创作——“人物画”“人物画”“人物画”

098

课堂 论人物画创作——“人物画”“人物画”“人物画”

102

阅读 傅抱石论《中国艺术史》（傅抱石）

106

《傅·昌·硕·的·生·平·与·创·作——从傅抱石的“傅抱石”

## 艺术投资 ART INVESTMENT

108

鉴赏 石鲁文心：从“文人画”到“文人画”

110

市场 傅抱石《中国艺术史》的出版与收藏

114



# Grand art 艺术大观



## 【前活】

2014年12月艺术资讯  
国内外重大书画展览及艺术活动信息

## 【聚焦】

藏·天下：鹿菜臣虚斋书画合璧展  
其命唯新——纪念傅抱石诞辰110周年珍藏大展  
墨路——李庚作品展览亮相金陵美术馆









### 异象天开——中国新绘画

展览时间：2014年12月28日至2015年1月16日  
展览地点：今日美术馆

异象天开——中国新绘画于2014年12月28日在北京今日美术馆展出。一批对空、变通、天马行空、风格各异的作品所带来的视觉体验是作品叙事风格与创作语言多样性的体现。形态的多元化和多变的思维。



### 悦饰人生——肖连恒漆画艺术展

展览时间：2014年12月28日至2015年1月6日  
展览地点：重庆中国三峡博物馆

悦饰人生——肖连恒漆画艺术展于2014年12月28日在重庆中国三峡博物馆展出。此次展览通过展出肖连恒先生历年的漆画创作，以期能以小见大，以点见面，与漆艺对话，与时代对话，让我们从一触一落中，感受这源远流长的漆艺之美。

### 芥之书——陈燕飞的书法世界

展览时间：2014年12月28日至2015年1月7日  
展览地点：朱明美术馆

芥之书——陈燕飞的书法世界于2014年12月28日在朱明美术馆展出。陈燕飞，书法家，设计师，上海“璞素”原创家居品牌创始人。在工作之余会坚持书法水墨的创作，通过其设计工作的背景积极探索平面与立体、线条与空间的关系，努力寻求一种新的表达语言。



### 历史的语线与肖像——肖全摄影作品展

展览时间：2014年12月27日至2015年2月8日  
展览地点：成都当代美术馆

“我们这一代”：历史的语线与肖像——肖全摄影作品展于2014年12月27日在成都当代美术馆开幕。肖全的摄影集画册《我们这一代》几乎囊括了1980、1990年代中国文艺界风云一时的各色知名人物，肖全也因此被称为“中国最好的人像摄影师”。



### 丹青之约——宋宏家中国书画作品青州展

展览时间：2014年12月27日至2015年1月30日  
展览地点：泰山美术馆

丹青之约——宋宏家中国书画作品青州展于2014年12月27日在泰山美术馆展出。此次展览是《中国高收藏》主办，其作品书画写真，刻画精微，整合了院体画的富丽与文人画的清雅。



### 美在慧眼·水墨心印——第三届重望东方美画展（广州）

展览时间：2014年12月26日至2015年1月26日  
展览地点：广州美术学院大学城美术馆

美在慧眼·水墨心印——第三届重望东方美画展，于2014年12月26日在广州美术学院大学城美术馆举办。“慧眼东方美”系列美术活动由林选刚教授经过长达十多年的酝酿之后，于2012年发起并推出首届展览，此后每年一届。他认为，《第三届重望东方美画展——美在慧眼·水墨心印》可以说是一个群像展，是改革开放九十年以来当代中国精英的一次大展览，参展画家可谓个性鲜明，各领风骚，展示了中国画的全新面貌。整个展览可谓气势磅礴，又耐人寻味。



### 大古韵山南国韵风——六人画展

展览时间：2014年12月25日至2015年1月5日  
展览地点：深圳鹏基艺术馆

“大古韵山南国韵风”——潘春德、刘岳斌、刘明才、冯兰萍、汪新海、刘海荣六位画家的国画作品联展，于2014年12月25日在深圳的冬季开幕，给南国特区吹来一股早春的清风，也是深圳特区文化繁荣的另一颗飘香的花蕾。



### 2014—2015首届重庆·四川当代艺术跨年展

展览时间：2014年12月20日至2015年1月10日  
展览地点：重庆美术馆

由重庆美术馆与四川美视当代艺术馆联合主办的《首届重庆·四川当代艺术跨年展》于2014年12月20日在重庆美术馆开幕。展览以跨年展的形式，集中展示川渝两地当代艺术家的100余幅油画、水彩、版画、综合材料、雕塑作品。这其中既有川渝两地艺术界团体中的实力派，也不乏初露锋芒的青年艺术家。本次展览在注重学术价值和艺术水准的同时，更将为重庆市民带来一场川渝当代艺术的饕餮盛宴。





## 藏·天下：庞莱臣虚斋名画合璧展

展览时间：2014年12月26日—2015年3月8日

展览城市：南京

展览地点：南京博物院

主办单位：南京故宫博物院 南京博物院 上海博物馆

■ 展览新闻

2014年12月26日，南京博物院联合北京故宫博物院、上海博物馆共同推出《藏·天下：庞莱臣虚斋名画合璧展》。从北宋张择端到南宋马远、夏珪，从吴公望等“元四家”到沈周、文徵明等“明四家”，从清初正统派的“四王吴恽”到野逸派的“四僧”，“藏·天下”堪称半部中国美术史。展前建馆以来规模最大的古代书画展，其中，江苏地区博物馆收藏的唯一一件宋徽宗真迹《朝凤图》，系清宫旧藏，此次是首次对外展出。

熟悉二十世纪中国书画收藏史的人都知道，庞莱臣是二十世纪中国最富有的书画收藏大家，被誉为“全世界最大的中国书画收藏家”。而在庞氏的大量收藏作品中，宋徽宗赵佶的《朝凤图》应该是最最重要的藏品之一。画面上两只凤凰正在激烈搏斗，空中飘着掉落的羽毛，另一只凤凰站在高处的松枝上观战，画面还绘了鸟儿几处啄啄击，祈求厮杀，高声鸣叫的热闹，仔细观之，画面上还印有乾隆皇帝的篆书印，以及咸丰皇帝和大臣们的印和诗。

庞莱臣，名元济，字兰坡，号雪舫，奉人是聚成功的移民资本家，大商人。他热衷收藏中国古字画，一生过眼的历代名画不下数万幅，而他收藏的书画的有益千幅之多，凭借雄厚的经济实力和独到的眼光，庞莱臣的“虚斋”藏画不仅量多，而且质精，其中包含元三代名家的约占总数的三分之一，不少字画是历代藏家梦寐以求，项元汴等人的珍藏旧物，还有一些是从清宫流出来的皇室旧藏。拥有乾隆皇帝的篆书印，皮肉告诉记者，早在民国时期，庞莱臣就被誉为“私家收藏之富为全国冠”，“罕于东南”，业内将他视为全世界最大的中国书画收藏家。

本次展出的藏品有24件来自北京故宫，14件来自上海，均为一级文物，首次一起展出。此次第一级文物是建馆以来首次，而展出的40余件是从庞莱臣建馆时到1950多年前陆续的137件中精选出来的，是庞莱臣古代书画最珍贵的部分。故宫一级文物展出后要在那那休展出，此次展出的故宫藏品，不仅数量部分类别从未展出，此前3年内也不会再展出。

展品中有20余件宋元作品，件件精品国宝，其中来自故宫的一看《名贤图》就是首次展出，汇集了十几幅宋代山水、花鸟作品，画家



《地機活》 南宋书画 家·范仲

《春山晓雨图》 北宋书画 明·沈周

抽取了大自然的动人瞬间，从中可以一窥宋代绘画的精华。来自上海的《丹山鸾凤图》是元四家之一王冕的经典之作，描绘海中仙山鸾凤的壮丽奇伟，景依奇丽，意境开阔，而两幅所藏的《迎春大对图》则于几年前赴台湾参加《富春山图》合璧展，是吴公望的代表作。

由于藏品珍贵，南博不仅在展厅内严格控制温度、光照和湿度，还采取了多项措施，而在这项措施中采用了恒温恒湿设备，展出时，每件作品都全部打开，使观众不仅可以欣赏绘画，还可以欣赏到最精美的装裱和题跋。



《春山晓雨图》 北宋书画 明·沈周



《名贤图》 北宋书画 元·黄公望



# 其命唯新 ——纪念傅抱石诞辰 110 周年珍藏大展

展览时间：2014 年 12 月 9 日—12 月 14 日

展览城市：南京

展览地点：江苏美术馆

主办单位：南京市广播电视台 北京保利国际拍卖有限公司 南京市文化投资控股集团

协办单位：十竹斋 弘雅堂

■ 展 / 刘伟刚



傅抱石之子傅二石先生在开幕式上致辞

今年正值傅抱石先生诞辰 110 周年，随着岁月的推移，傅抱石先生这座艺术高峰，仰之弥高，他的辉煌的  
艺术成就，他对中国江苏对南京的艺术事业发展的重大贡献和影响，越来越为人们所认识和重视。为隆重  
纪念傅抱石先生诞辰 110 周年，由南京市广播电视台集团、南京市文化投资控股集团、北京保利国际拍卖有  
限公司共同主办，南京十竹斋、弘雅堂负责承办的“其命唯新——纪念傅抱石诞辰 110 周年珍藏大展”12 月 9 日  
在江苏省美术馆成功举办，展览持续到 12 月 14 日。

傅抱石（1904—1965），原名长生、脱麟，号抱石斋主人，生于江西清江，祖籍江西新余。早年留学  
日本，回国后执教于中央大学。1949 年后曾任南京师范学院教授、江苏国画院院长等职。擅画山水，中年创  
“抱石破”，笔致放逸，气势豪放，尤擅作暴雨雷霆之景；晚年多作大幅，气魄雄健，具有强烈的时代感。人物  
画多作仕女、高士，形象高古，著有《中国古代绘画之研究》《中国绘画变迁史纲》等，为人民大会堂与关山月  
先生合作毛泽东诗意图《江山如此多娇》和《齐白石》巨作。

本次展览共展出国内外收藏家私家收藏的 100 多件傅抱石不同时期的佳作。这其中既有山西海鑫收藏  
的《云中君和大司命》，海南张继平先生收藏的《西岳图》，青岛李堂先生收藏的《杜甫九日蓝桥会诗意图》等  
稀世绝刻，又有陆苏包荫山先生收藏的《秋风仕女》，晋中赵华山先生收藏的《牛黄道上》，岭南黄少  
秋先生收藏的《毛主席井冈山词意》等精微佳构，是一次难得的艺术珍藏大展。展览还出版了《纪念傅抱  
石大师诞辰 110 周年》画册。

傅二石先生在序言中指出本次展览完全可以反映出傅抱石先生生前的绘画风格和艺术水平，以山水画



《山色》90.0×60.0cm 纸本水墨 傅抱石

为例，金陵时期创作的大幅山水《杜甫九日蓝桥会诗意图》可称  
为傅抱石鼎盛时期的代表作。这件作品是傅抱石在 40 岁左右的创作，  
极为难得可贵，是近年来从台湾回流到大陆的，几经辗转才回到现在  
的藏家手中。

为保障本次展览所收录的艺术作品水平同时保障所有收录作品  
都为真品，由南京十竹斋画院特别邀请傅二石先生、熊平先生、宋玉麟  
先生、叶宗锡先生等四位傅抱石作品鉴定专家组成鉴定小组，对  
所有作品进行鉴定并严格把关，实行一票否决制，保证了本次展览的学  
术高度和艺术水准。

本次展览还得到了众多艺术收藏大家的支持，如：在美国的邓  
仕陵先生、台湾林百里先生、星洲曾国和先生等都是大家熟知的傅抱  
石作品收藏大家；国内耳熟能详的收藏大家如：刘懿谦、包荫山、张继  
平、黄少秋、陆军、邵志坚、严陆根、曹向东、徐宏、石金柱、程晓坤等  
二十多人。在纪念傅抱石先生诞辰 110 周年之际，我们举办民间收藏  
傅抱石作品展开出版作品图，和南京博物院举办的傅抱石展览遥相呼  
应，表达了当今收藏家们对艺术大师的缅怀和敬意。



《观瀑图》109.5×30.7cm 纸本水墨 傅抱石



## 墨路——李庚作品展亮相金陵美术馆

展览时间：2014年12月3日—12月15日

展览城市：南京

展览地点：金陵美术馆

主办单位：李可染画院 南京书画院（金陵美术馆）

承办单位：南京源作文化创意发展有限公司

■ 编/付晓



南京源作文化创意发展有限公司

由李可染画院、南京书画院（金陵美术馆）主办，南京源作文化创意发展有限公司承办的“墨路——李庚作品展”于2014年12月3日在南京金陵美术馆举办。

李庚是中国著名山水画家李可染之子，长年旅居日本，现为日本京都造型艺术大学教授，日本京都造型艺术大学历史遗产研究中心研究员。李庚曾随日本总理大臣宣泽授予“紺绶章”特殊文化贡献褒章，并为国古川市名誉市民。

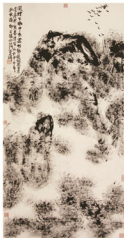
李庚1950年生于北京，师从李可染、黄永玉、李苦禅，兼善花鸟、人物、山水并从事抽象水墨的创作。本次展览将展出李庚2014年新近创作的花鸟、人物、山水、抽象作品百余幅，是李庚近作一个最为直观和全面的体现。

### 李庚

1950年生于北京，1986年在德国明斯克工业大学艺术学院主持东方艺术讲座。1986年至今在日本京都造型艺术大学艺术学院担任艺术学教授，现任李可染画院执行院长、李可染艺术基金会学术委员、中国国家画院研究院、日本京都造型艺术大学教授、研究员。

著名学者王愷曾这样评价李庚：李庚是个学者型画家，聪明，文气。他血液中还流淌着父亲对神秘幽奥的宇宙精神悠然神往的可贵品质。他对自然的神性有一种发自内心的会意。因此，唐人诗歌的宇宙意识、马勒音乐的超越情怀、山水风月的无言大美、水墨语言的玄化鸿蒙，在他看来都是通天地之律动，他所要做的，就是“从心而和之”，让气韵发于笔端。李庚的水墨画把父亲早年的墨戏和晚年的抽象推到了一个风神飘举的境界，其作品多寂淡泊，情思难济。风气象度似父而其志纵远达。李庚身在东瀛，却能以全球视角反观省悟中华传统之现代性，故其作品愈来愈显超迈。

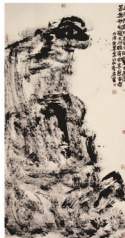
本次展览由拱墅策展，展览至12月15日结束。



《风雨中观中原》136×70cm 纸本水墨 李庚



《芭蕉图》136×70cm 纸本水墨 李庚



《山岳新霞图》136×70cm 纸本水墨 李庚



《江山色图》136×70cm 纸本水墨 李庚



《花图》136×70cm 纸本水墨 李庚



《花图》136×70cm 纸本水墨 李庚



# E xpert Appreciation

## 大家鉴赏



### 【名家追忆】

唐贤的个体心理与他的山水画图式  
深沉静默，独领华英风骚——晚唐王冕花鸟画——代宗御幸张白

### 【风采】

时代烙印 画派特征——《欧与江山外传》的意涵

唐风宋韵的特质

新花乡韵 新鲜采摘——说说我的“世事经”

物以类聚——品赏范梅中国画

唐建国谈创作随感

唐建国：做一个敬业的画家

### 【学院精英】

漓江后浪推前浪 画派代有才人出

青山碧水随裁剪 笔底乡情幻万千——王雪峰山水画解语

印象文字

澄怀观道——我读齐文平的山水世界

# 龚贤的个性心理与他的山水画图式

■ 文 / 赵海琛

明末清初龚贤山水画的创新在中国山水画上无疑具有典范的意义。他强化积墨的构造性和画面“寂”的表现,突出“画意”,相对地削弱“写意”,从“白蕉”——“灰蕉”——“黑蕉”,走了一条与传统文人画相悖的路,创造出了清代任何山水画家不曾有过的苍黑、深沉、浑厚、丰满的山水新风貌,把黑与厚发挥到了极致,可以说龚贤是第一人。

然而,纵观现实生活中,龚贤的一生亦是一个极具悲剧色彩的人物,而这种悲剧色彩的惨烈程度在中国绘画史上亦是绝无仅有的:他生活在明末清初的社会动荡交替的年代,少年时代就失去了祖父、父亲和母亲,青年时代家庭又遭遇灭顶之灾,中年的他寄人篱下飘泊不定,晚年贫困交加以染病而终,最终在豪强的索贿中悲惨地死去,且死无葬身之棺,最后还是友人孔尚任帮忙人殓安葬。他悲惨的命运固然是历史使然,但我们细究起来,却发现更多的是其个性、性格所决定的。从他选择绘画作为职业,到把山水画作为追求并形成独特的个性风格,可以说这一切无不与他的个性性格有着密切的关联。本文试图从龚贤个性心理的角度来揭示其山水画图式风格的成因,以就教于各位方家。

## 一、题材的突破性与人物的传神写意

心理学上的个性即个性心理特征,是指个人带有倾向性的本质的比较稳定的心理特征(兴趣、爱好、能力、气质、性格等)的总和,它是在一个人的生理素质的基础上,在一定的社会历史条件下,通过社会实践活动形成和发展起来的,所以,它所表现的是个人的独特风格,而性格则是人的主要个性特点的集中表现(即所谓心理风格),性格通过人对事物的倾向性态度、意志、活动、言语、外貌等方面表现出来,性格与个性其它方面(气质、爱好、兴趣、能力)等,有着相互的影响。<sup>①</sup>

关于龚贤的个性与性格特征,历史缺乏详细全面的记载。但我们可从不多的记载、龚贤的兴趣爱好及其对诸多事物的取舍态度,还有他的诗文中寻找蛛丝马迹。他的好友周亮工在其《读画录》有这样的记载:“龚半千,又名贤,字野逸,性孤癖,与人落落难合。”<sup>②</sup>潘宗鼎所撰的《扫叶集》亦有如下记载:“性峭洁,落落然高出尘埃。耽吟咏,几席间无纤尘。在图右史,焚香静时,意态恬适。”<sup>③</sup>类似的记载在《昆山真物志略》、《画史汇编》、《中国绘画史》等书中均有记载。这些记载虽不全面详细,却生动抓住了龚贤性格上的主要特征。

此外,我们从龚贤自诗中的记述亦能看出一二:“午睡梦猿绿,独居情性偏。”(《怀原》)“新交游淡,自知性性偏。”(《雪中盼夕》)“性情自静何须猜,春林缺我须猜。”(《绿云濯濯高士在信》)“其友人周栎曾评之:‘足下(龚贤)故曲曲幽人,而人曲曲

求之。”<sup>④</sup>这些都从一个侧面反映出龚贤性格的某些特征。

当然,龚贤的这些性格特征与他的血统遗传以及他所处的少年时代环境也有着紧密的关系。关于他祖上的性格特征,惜无明确的记载,但有两条史料从侧面可以成为龚贤性格形成的附注,应引起我们的重视。

其一是关于他祖父和父亲的记载:“祖父名已佚,明代曾任长史于蜀。父名元美,生子数人,质居长。父候娶王氏,生松。元美对其父仕住于蜀,遽返不遇,死状不可知。”<sup>⑤</sup>

其二则是龚贤生母在其十岁前即已离世,可知龚贤少年时代即失去了父母之爱,而缺少祖父之爱、父母之爱,可以说对少年时代龚贤个性心理特征的形成与发展影响巨大。

这两条史料虽很清晰,但有关记载却不是十分详细,无疑给我们留下了一系列疑问。关于其父祖的长期失联,虽然我们并不能排除重大意外发生的可能,但就是亡故也应有个音讯啊。蜀地虽远,其祖父好岁也是个明代的“长史”,这不能不让人怀疑他们的品德。在某种意义上如此,他们对待子女应有的责任、亲情和慈爱也太缺乏了。如果这种家庭环境因素的影响下,龚贤“性孤癖,与人落落难合”也就再所难免了。

我们再从龚贤经历的以下几次重大事件及其态度、处理方式,也能进一步加深对其性格的了解。

## 1. 对待东林党、复社与马士英、阮大铖的态度

龚贤曾与东林党、复社名流有所交往,又与东林党、复社的领袖马士英等相友善,他虽在思想上倾向东林党、复社,却又未在组织上入籍。查复社名单,均未见龚贤的大名。《桃花扇》中“慷慨的公愤”搭客者有一百四十多人,也终未见龚贤之名。一般研究者多从龚贤的“不遇世事”来看待他的这一行为。龚贤在《半面园记》中说:“憾少日月,识事甚深,自知非通才,疑是东林一”<sup>⑥</sup>实际上,中国古代读书的士子对待大事大非时,多有十分清醒的认识。复社中人都是读书人,如范凤翼、黄白、薛凤、顾梦游等,而龚贤最终也成了政治牺牲。这一点龚贤是很清楚的,他既入社又未入社,既与东林党、复社走得最近,又与马士英之流相友好,不得罪任何一方,这是典型的圆滑两融。虽然或许他没有太多的余地,但多少反映了他的“圆滑者”、“少父母之爱”的自我保护意识,也从一个侧面反映了他个性中胆小、懦弱、自我、圆滑、圆融城市的特征,及其矛盾的心态。

## 2. 对待清、崇仙、僧佛以及入世的态度

甲申之变,清军大举南下,面对这一政治变故,流民画家所采取的态度有三种:一种是以身殉国,或参加抗清斗争,如杨文聪、方以智、陈内寿等;一种是选择逃亡,或隐居、出家;还有少数做了贰臣。今天看来,这三种选择都无可厚非,但按封建社会的民族气节来说,给评的肯定是诗文中,而龚贤选择的恰恰是第二类,他所说的抗清只是在他的诗文中,他有反清意识,但实际上从未参加过抗清斗争。在当时的形势下,权衡利弊再做出选择实际上是每个人性使然。龚贤也不例外,这反映了他明哲保身、超然避世的一面。血与火的战斗,他怕;做贰臣,他也不愿意,无能力,更无力量。他必然选择第二类,这也说明了他活得好好的节操。

龚贤在青少年时代曾有道士仙长生生的思想:“一邱一壑吾志,天空鸟尽,暮年思静,户处多癖,寿七十有年,而正襟委禽。”<sup>⑦</sup>这也许是其某条道路救世的重托。但他后来真也信佛,并在筑路庵、盛门庵,成了带发修行的俗家弟子,法名大启,与阮大铖成了同门师兄。阮大铖在抗清前就已出家进入空门,而龚贤并没有出家,他是入世的。他既对道释有着崇拜,又不愿意脱离苦难的世俗进入空门仙道;他既无浙江的霸气,又无阮氏的执着。这样的选择,同样反映了他性格中的两面性,正如前文他对党派选择的态度,他是两边都摆。

从他对婚姻以及生命的态度,也能反映其个性心理上的某些特点。清顺治二年(1643年)三月,龚贤一家八口被灭顶之灾。他在《寄之广置留别南中诸子》中写到:“壮游是我志,此实哀悲辛。八口早群世,一身独旁人。定知南苑魂,还忆青山。谓诸兄弟,

追随有故矣。”<sup>⑧</sup>顺治十二年(1655年),三十八岁的龚贤娶成家。在《燕子中年复有家》中,他这样写到:“燕子中年复有家,闭门流水向山涯。娶来小妇疑仙女,为我移栽天上花。”<sup>⑨</sup>八口家人的家门之灾若是发生在一般人身,其身心必伤。龚贤确也悲伤,他除了酒就是诗:“老妻故家得见君”、“亡妻已隔前山家”,“此路空留泪痕”。然而不久,他就从悲伤中走了出来,他在去了扬州之后便娶成家生子,这都反映了其性格所具有的可忍一面。从这个层面上讲,龚贤是积极入世的。

## 3. 关于“壮游”以及家藏画面

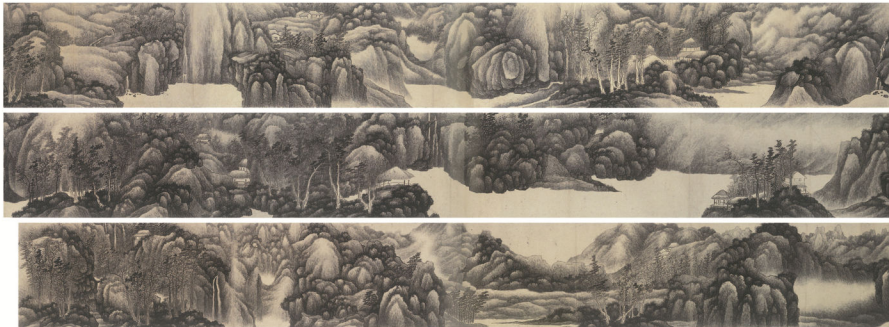
龚贤一生多次“壮游”,正如他诗中所说:“壮游是我志,此去实悲辛”。他少就有游历的思想,青年时代师从造化,胸怀怀强烈的志气,然而在那动荡的明清末朝,他的“壮游”实际上是漂泊不定的生活,本质上是一种流浪,甚至还出逃。他在《拟归来》中写到:“故业乱在兹,逃亡十数载”,有时为了躲债,为了避害,他只有“壮游”。这是他善于选择的结果,也是其性格使然,故他不“壮游”,很有可能和一家八口同时被害了,中国绘画史上也许不会再有龚贤了,到南京之后,他曾因饥寒收斂者迫而多次逃难。到了暮年,他已入老耄力衰,又有豪强索画之患,对于龚贤之志,孔衍向的好友索定九在其《湖海集》卷七中有注记:“半世之命,龚贤于豪强索书之手,或亦按当尔耶”。按其性格,他当然不会硬抗,退避则是必然选择。可惜他已无力“壮游”,所以只能在饥饿、劳苦中悲惨地死去,完成了他悲剧的一生。

综上分析,我们不难看出龚贤性格上的一些具体特征。除了古人所记载的“性孤癖,落落难合”、“性峭洁,寡交游”等外,他在性格上还具有明显的多面性:他既胆小、懦弱、内向,同时又表现出一定的机智、耐智,有时还表现出常人不能的另类色彩。这一切的性格特征,对他的入世道路,对事物的判断、决策、处理都起着关键性的作用。而他选择绘画作为自己的职业,其性格更是起着决定性的因素。

龚贤出身官宦世家,从小应受过良好的教育。他在《溪山无尽图》(图一)后记曾云“余十三岁能画”,可见他学画很早,而且很小就有兴趣,且有看一定的绘画才能。十岁左右,他随全家迁往元空(今江苏南京)。从少年时代起,他便与士家名流有所接触,并接交董陶、后来,他与复社名流杨龙友同师于一代大师真其昌,又受益于武进派之侄向、邹之、李流芳、李永昌等诸多画家名流。

龚贤对于绘画的兴趣和爱好一直都有,而且随着年龄增长和环的变化而产生轻与重的改变。早年的他的绘画兴趣的产生,也许更多的是感官上的愉悦;中晚年他对绘画的兴趣,更多则是基于以





图一《溪山无俗图》局部

下两点，一是养家糊口的需要，一是抒发自身内在情感的需求。

同是出于抒情的需要，龚贤对诗歌兴趣亦很大，按他自己的说法，他首先是个诗人，这从他去陶安做“西席”时期诗多画少亦能看出。海安的生活是平静而无忧的，而回到南京则不同了，诗歌不能当饭吃，不能养活他一家老小。而唯一有可能养家又有兴趣的是他的绘画，龚贤对绘画的兴趣爱好持久而稳定，这与他性格气质中的抑郁特性有关，与其诗人的情感、敏锐的洞察力、细腻的感受力有着密切的联系。他终于在山水画中找到了释放与归宿，这正是他最终选择绘画作为自己抒情立命手段的根本原因。这也验证了美国著名心理学家马斯洛的自我实现论的原理：人的内在价值，即一

些类似本能的潜能或需要要求实现，从而成为自我实现的动力。自我实现是在它的推动下最后完成的。<sup>⑨</sup>生存与绘画正是龚贤实现自我的动力。

龚贤的这种特质正适合绘画职业的需要，如果他选择在政界、军界、商界或其他方面发展，无疑将难有成就，或将有更大的悲剧。政界需要的是刚毅、奸诈，军界需要的是勇猛、逞强等，这显然与龚贤的性格相悖。龚贤自己看得也很清楚，科举做官，他似乎早就没有了兴趣，所以他最终选择绘画作为职业，可见正是性格决定了他的选择和命运。

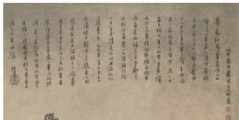
## 二、龚贤的个性心灵与他的山水画面式

萧平先生对龚贤曾有一段评价：“龚贤并不是一个才情横溢的人，尽管他十三便能画，但其绘画面目的形成，则在年逾不惑之后。”<sup>⑩</sup>的确，龚贤可能算不上一个天才的画家，或者说是一个文人画家。他的画缺乏写意性，缺乏文人画的率意灵动，这从他作品中的线条、用笔、用墨、构图以及书法上都能看出来。不过，正是这种缺乏写意性，使龚贤的画走向了文人画的反面。然而，他的画作的气韵、意境、风格又有别于匠画。在文人画与匠画之间彰显其山水画的独特，这正是他的创新所在。

龚贤具备了一个画家的基本素质，能力，诸如对结构、空间、色调、亮度等感知把握以及对传统技法的学习。他无疑在继承传统以

及前辈艺术手法和师承进化上，有着自己独到的取舍，并最终形成自己苍黑、深沉、厚重的山水画风。如所周知，技法、笔法、墨法等都是为图式风格服务的，而独特的图式风格外表实际上是内在心灵的一种表达。故有学者认为：“绘画天然就是表达自我的工具，是用非语言的象征性工具表达自我潜意识的內容。”<sup>⑪</sup>从龚贤所绘的“卧图尚画”的观点可以看出，他讨厌图解真实景物式的山水、人物、舟车之类。他的山水几乎无人迹出现，他深恶人的形迹限制了其心灵情感的抒发，其山水的境界正是其心灵、思想、意识、情感的真实流淌和宣泄。

龚贤一生师从传统、师从造化。从早期的“白龚”，到中期的



图二《自题山水图》 龚贤

“灰黄”，再到最终风格定型的“黑黄”，这个过程与他的心灵情感的历程基本吻合，某种意义上讲是同构的。青少年时代，他脾气豪放，痴习传统，其画面线条明显，线条适度，画面明亮；中青年时期，他理想受挫，痛苦不断，其画面开始变化，线条减弱，线条加大，大面积灰黄调出现；中老年阶段，人生痛苦的积淀更加深厚，他因此不能自拔，其画由灰转黄转深转黄，技法以用墨皴擦为主，出现整面大面积的满黑构图，此即所谓“黑黄”。“黑黄”的出现，与其说是他的技法创新，不如说是黄宾为痛苦情感的倾诉找到了适合自己的方式，这才是黄宾山水画面式创新的真正动力本源。康熙十三年（1674年），五十三岁的黄宾在《云峰图卷》后的一首长诗中，说明他所继承的由五代至明末的各代大家有二三人之多，他说：“凡有承不敢忘，四十春秋茹荼苦。”深厚的功力是其山水画的根基，而黄宾最终在传统与心灵的交汇中“我用我法”，并创造出了独一无二之“黑黄”。

黄宾多数山水画面都是在其孤癖、偏病、幽黯性临以及痛苦心灵的驱动下完成的，有时他的一张画竟要三四年的时间才能完成。瞬间的灵感过后，留下的只是痛苦的心绪化作慢慢腾腾的线条，成为黑、厚的山水画面式。

黄宾的山水用笔及线条的使用都有自己独特的风格。其早期的“白黄”长线条使用较多，如《白鹿山水图》（图二）；后来的“黑黄”，用他的说法说是“墨胜于笔”，他强调的是墨的厚重，通过层层积墨，不见或难见笔迹的痕脉，这并不妨碍对其笔性线条的分析，我们可以通过他的题款书法以及早期“白黄”来进行，亦可通达后期“黑黄”墨色掩映下的笔触来考察。书法的用笔与中国画的用笔是相通的，线条的特质反映的是书画家内心的特质，书画家在继承传统、习会传统的用笔时已体现出明显的个人喜好和性格特点。黄宾的线条基本以中锋为主，其画面取圆浑、沉着线性特征，虽然“黑黄”中墨性线条，但我们从其书法中不难看出，其中中锋用笔的线条虽缺少显著的灵动。他的书法多行书或行楷，草书较少，行笔上实笔多，枯笔少，牵丝飘逸。飞白的笔法更是少见，因而他的书法缺乏墨色的变化，字距行间距对整齐，有的书法很可能是用硬毫在不



图二《山水图卷》 纸本水墨 龚贤 上海博物馆藏

是很细的宣纸上书写形成。如书法《山水图长卷》（图三），其篇幅作品线条粗细变化不大，较为瘦硬，枯笔游丝较少，字内内宫较为紧细等，反映了他用笔谨慎、少灵动而不张扬。在黄宾的山水画面中，其早期作品尤其是学习传统的作品长线条使用较多，后期“黑黄”山水作品中，墨韵掩映了线条特性的彰显，能看到的也只是在桥、树、茅亭等物体上的勾画上，而这样的线条亦都是细碎而短促的，如《水墨山水》（图四）。我国古代早有书心相通，书如其人的说法，唐代张怀瓘有曰：“……文则断言乃成其书，书则一字已见其心。”明代徐应《书法雅言》亦云：“但人心不同，故其画、由中发外，书亦亦然。所以染翰之志，虽同法书，挥毫之际，各成体势。”清代刘熙载也说：“杨子以书为心画，故书者，书心也。”又云：“笔性墨性，皆以人之性情为本。”<sup>②</sup>

黄宾书画中线条用笔的特性正反映了他的性情和一些个性上的特点。这些近似硬毫书法的线条、笔迹，更充分地展示了他自己身稳定的个性心理的信息。“书写这种主动触笔，是我们习惯性动作和个性的体现。”<sup>③</sup>也是一个“人深奥复杂的内心世界在笔迹中会自然而然流露出来而且永远永远留下的记录。”<sup>④</sup>近代科学、心理学、笔迹学的研究也都证明了这些。

黄宾的用墨在他的山水画面中，应该说是最独特和最具创造性的。他大面积的积墨超出了中国画墨更任何一位画家，达到了一种极至。他的“黑黄”创造了由黑到灰、由白到黑的大幅度变化，完成了他山水画面式风格的最终确立。而他的“黑黄”中，所谓求染不求勾抹，求润不求渴，求层次，妙用水等等技法的使用，都是为了他自己心中的山水画面式服务。对于用墨，他曾说过：“皆非前人精墨，而是孕育大自然的结果。”他还说过：“墨气不可以岁月计，年愈老，墨愈厚。”<sup>⑤</sup>可见他用墨方法的提炼不仅来自自然和大自然，更是其心境、经历、岁月的沉淀，他的大胆用墨实是其心境的写照。年愈老愈墨厚，反映了他人生的痛苦、希望的破灭，在其笔端化作层层积墨、积墨积厚，以至突破了传统、突破了自然，成就了他“黑黄”的世界。试想一个贫穷的职业画家一张画三四

年的时间进行绘制，其意何在？只有一种解释：抒其心，达其志。否则的话，他大可画些市场需要的急就章，以解他生活的贫困。黄宾追求的是一种精神、一种个性化的理想和心境。他通过厚、重的墨色，个性化的线条消解着自己内心的郁闷、失落和痛苦，在他的画中，“明与暗的神秘交替着，传达出了某种强烈、荒冷的心绪。”<sup>⑥</sup>黄宾徐先生的以上看法极深极善。我们从其代表作《千岩万壑图》（图五）、《山水课景图》、《山水图》横类（图六）、《溪山无尽图》等中可以明显地看出其黑墨色占据着整个画面的百分之七八十之多，而白面只留下少许的空间。在黄宾的中后期山水画面中，黑与白的比例大多如此。

鱼鲁白、阿曾海月在《视觉思维》中说，他曾做过一个试验：被试者要把“过去、现在和未来”画出来。结果，“现在”被画成一根垂直的直线。线的左边是黑暗的“过去”，线的右边是一大片光明的“未来”。<sup>⑦</sup>黄宾山水画面中黑墨色的运用，除了技术层面的追求外，更多的黄宾心理层面的反映。黑暗的过去在他内心世界随着时间的推移占据着越来越多的空间，其间充满郁闷、悲伤、痛苦；而未来的空间被黑暗的过去挤占得越来越小，似无发展和前景，其间的希望、愿景、前途更加渺茫。他曾说过：“非黑无以显其白，非白无以利其黑。”这里讲的虽是恰黑中黑与白的辩证关系，但用到黄宾人生及其心灵的逻辑上似乎更为恰当：大面积的黑衬托着未来希望的渺小，而很少的白反衬着过去痛苦的沉重。大家知道，民俗观念中除了具有高亮、稳重的象征意义外，更多的是恐怖、黑暗、不安、死亡之义。虽然中国画水墨画面中墨出五色之说，但讲究的是用墨的比例、层次，更讲究惜墨如金，黄宾的山水画基本不用彩色，也无浓墨，反常态大面积的用积墨，不厌其烦反复皴擦的皴擦，应该说是黄宾对墨的追求和个性心理的使然，我们探索黄宾的画作，从画家所留下的“痕迹”中感受和体验黄宾留下的力、度、节奏，同时体验其中的含义和暗示的意义，这是一种心理图式。大面积的白会使人产生不满足的视觉欲望，而黄宾予能在一定程度上抑制视觉兴奋，大面积的黑则会使人的视觉欲望止，使它人感到没有探索的





图四《山水图》 黄公

余地。“通过黄筌的山水画，我们所体验到所感受到的何尝不是黄筌的心灵和个性心理真实的写照。

在构图和境界上，“黑真”山水画亦充分体现了黄筌所特有的心理状态和个性特征。他的山水画面式多以平远山水为主，兼有高远、深远。他还善于表现山势的局部，时有山势半截的特写。他的构图饱满，全是丘壑，山和树木有时占满了整个画面的空间，这与他大量积墨使用亦是相配套的。整个画面满、黑、厚，给人以沉重压抑而透不过气来的感觉。他的这种满与范宽的满有着显著的不同，范宽的满充满着禅境中的生机，而黄筌的满充满世俗内心世界的压抑、矛盾和痛苦。

我们在观览黄筌的山水画面式时，还会明显地发现其“作品流于重复，甚至规格化”的倾向。黄筌山水画面式上的重复，从另一个侧面反映了他在养家糊口的同时，亦在消解自身的情绪。这其中甚至反映出黄筌心理上的——一种异常一躁迫症，而躁迫症正是着迷于一种按秩序或以某种特定的方式安排事物。

除满、厚、重、满的特点外，黄筌山水画面式风格还有明显的洁和静的特色。他“性简洁，落落然离尘出



图五《千岩万壑图》 范宽 黄公

埃，……几案间无纤尘，在左右史……”这种洁和静的风格，与他个性心理上的洁癖强迫症紧密相关，这一点是我们过去在黄筌图式风格研究上所忽略的。现代医学研究表明，洁癖等强迫症的发疾病因与本人的性格和生活经历有关。一般来说，有洁癖的人非常爱干净，个性服从，办事认真，时间观念强，十分谨慎，刻板固执，追求完美，注重细节等。此外，家庭的变迁、亲人的亡故、婚姻的变异等等原因，也会引起心理紧张、情绪波动，甚或诱发各种强迫症。黄筌悲剧一生的经历及其特有孤独的个性，正是他心理上产生洁癖强迫症的根源。他的山水画面式中的这种洁静风格，又反过来证明了他个性心理上这种异常的存在。他的这种“洁”体现在画面的分割、构成

上，无论树木还是山石都是化繁为简、化碎为简，具有了较强的装饰性和程序化；而“静”则建立在山石安妥的叠加所产生的静穆浑厚之上。同样是患有洁癖强迫症的元代大画家倪瓒，其山水画的图式风格与黄筌的风格截然不同。倪瓒去繁就简，追求一种清淡素净的风格。各中原因，除了两人个性性格上不完全相同外，其时代环境和个人的经历亦相去甚远。倪瓒信游但不出家，隐居不仕，一叶扁舟放浪江湖，飘然物外，实际上是出世的；而黄筌虽也散发修行，却始终在世俗中苦苦挣扎。他是入世的。无疑，有我是倪人在心境和审美上的最大区别。倪人独特图式风格的形成与其自身独有个性心理的异常有着紧密的联系，这一点是我们在研究中必须重视的。



图六《山水图卷之十一》（选一） 唐景



图七《山水图卷之十一》（选二） 唐景

## 参考文献：

- ①、八所综合大学《心理学词典》编写组：《心理学词典》，广西人民出版社，1984 年版，第 11 页；
- ②、周范工：《读画录》，见刘海粟主编《龚贤研究》（上），江苏美术出版社，1988 年版，第 183 页；
- ③、潘宗鼎：《扫叶楼集》，见刘海粟主编《龚贤研究》（上），江苏美术出版社，1988 年版，第 184 页；
- ④、刘海粟主编：《龚贤研究》（上），江苏美术出版社，1988 年版，第 16、21、116 页；
- ⑤、刘海粟主编：《龚贤研究》（上），江苏美术出版社，1988 年版，第 196 页；
- ⑥、张其铎：《徐归里堂初刻》卷二、陈得霞：《金陵通传》卷二十一《龚贤传》、龚贤：《草香堂集 / 忆祖》，转录自卢饒圣主编：《蕉云》63 集，上海书画出版社，2005 年版，第 219 页；
- ⑦、龚贤：《半亩园诗》，见刘海粟主编：《龚贤研究》（上），江苏美术出版社，1988 年版，第 108 页；
- ⑧、龚贤：《草香堂集》，见刘海粟主编：《龚贤研究》（上），江苏美术出版社，1988 年版，第 13 页；
- ⑨、刘海粟主编：《龚贤研究》（上），江苏美术出版社，1988 年版，第 81 页；
- ⑩、高玉祥编著：《个性心理学概论》陕西人民教育出版社，1985 年，第 214 页；

- ⑪、刘海粟主编：《龚贤研究》（下），江苏美术出版社，1989 年版，第 31 页；
- ⑫、高楠：《艺术心理学》，辽宁人民出版社，1988 年版，第 185 页；
- ⑬、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》（下），上海书画出版社，1979 年版，第 515 页；
- ⑭、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》（下），上海书画出版社，1979 年版，第 714—715 页；
- ⑮、郑日昌：《笔迹心理学》，辽海出版社，2001 年版，第 28 页；
- ⑯、郑日昌：《笔迹心理学》，辽海出版社，2001 年版，第 43 页；
- ⑰、龚贤：《柴丈画说》，见刘海粟主编：《龚贤研究》（上），江苏美术出版社，1988 年版，第 137 页；
- ⑱、[美] 高居翰：《气贯长虹》，上海书画出版社，2003 年版，第 112 页；
- ⑲、[美] 鲁道夫·阿恩海姆：《视觉思维》，光明日报出版社，1986 年版，第 202 页；
- ⑳、高成平：《造型艺术心理学》，知识出版社，1988 年版，第 43 页；
- ㉑、卢饒圣主编：《蕉云》63 集，上海书画出版社，2005 年版，第 195 页。



# 深沉静韵·独领唯美风骚 ——研读工笔花鸟画一代宗师李长白

文/李小白



李长白

李长白，1916年5月1日出生浙江兰溪，是现代戏剧家、文学家李渔之后第十二代孙。1933-1939年考入杭州国立艺专，学制六年。师从林风眠、潘天寿、张光。1944年潘天寿任国立艺专校长，聘李长白为国立艺专工笔花鸟课讲师，同年开办“习艺艺术研究所”。解放后被文坛当局调到杭州女中教授。1954年李长白调任无锡华东艺专国画教研室任教。1958年华东艺专搬到南京后改名南京艺术学院。任教于东艺中、南京艺术学院岁月，是李长白立足教学课程、锲而不舍静心治学的岁月。1987年，71岁李长白退休了。晚年转入多事心中一直向往的山水领域。退休之后十来年，李长白用全部的人生时间与艺术修养，在山水画史上矗立一座丰碑。2003年5月21日，李长白与世长辞，享年89岁。2005年6月30日中国美术馆举办李长白个展。

李长白教授是继于非闇、陈之佛之后的又一位工笔花鸟画大家。

李长白教授的工笔花鸟画特点，深入宋元而自出深沉静韵，独出一种“静美妍丽，空灵清新”的风格。这种风格，是继承了宋元花鸟画“精练不苟”的审美精神，入宋人花鸟造型、笔墨、色彩之美的精髓，臻于“静心精到”的造作境界。一开时代新风。这对于塞北、僻远、以于追求技巧创新和快速制作而显得敷衍且又紧张的当代工笔花鸟追求倾向来说，明显的另具雅致而沉稳的格调。李长白工笔花鸟画内在沉潜的那种清心，是当下画坛急功近利而浮躁情绪普遍的人们所望尘莫及的。

李长白教授工笔花鸟画作品的“静美妍丽，空灵清新”的风格特点与北方风格代表的于非闇“刚劲硬朗，雄健朴实”的特点拉开了距离，所谓“北方风格”，是指北方地域的艺术风格。由于历史上的宫廷陈设花鸟画在北方展开的时间多，除了唐宋时代外，还有明代永乐16年以后到清顺治亡国的数百年间，宫廷所在地的北京也一直是陈设花鸟画发展的中心。所以北京这个地方，积淀了深厚的陈设花鸟画底蕴。而总的北方地域从唐代边陲、五代黄筌到北宋徽宗，从初学边韶到明中期吕纪，从清初初学宁到清末的陈设花鸟画，基本上形成了一个完整的宫廷陈设花鸟画的历史体系。从而刚劲、硬朗的宫廷陈设风格，极大地影响了北方地域，成为北方代表性的艺术风格。所孕育的于非闇工笔花鸟画，继承唐宋传统而有用笔刚劲挺

拔，举染技巧平正朴实的特点。例如中央美术学院藏于非闇《大丽菊花图》轴，乃为说明这一点的代表作品。浓墨勾线，特别善于转笔、顿笔的刚劲有力。画花与画叶的勾线有意强调了浓墨与淡墨对比。特别紫叶叶子的浓墨勾线还专门附勾了金线，呈现出装饰性的“平实”感。设色上也是，大丽菊花以平染法为主的朱砂红色，还有叶片淡墨渲染的基本一遍完成，无处不在装饰性的“平实”感中体现了于非闇“刚劲硬朗，雄健朴实”的风格特点。加之题字的瘦金书在朝挂之中力到、笔到，所加强的硬朗、硬、硬硬的感觉，格外加深了其风格特点。从而成为现代北方工笔花鸟画的典型表现。而李长白运笔勾勒于淡墨之柔的勾线，层层淡色或淡墨积累的染染，还有造型上注重势态的风神感觉，布局上讲究虚白的空灵视觉，完全给人以耳目一新的强烈感受。

李长白教授工笔花鸟的这种风格特点，也与融合了日本图案画而创新的工笔花鸟风格特点的陈之佛完全不同。日本图案画，将客观物象进行程式化的图案变化后，再进行意境表现。陈之佛的工笔花鸟，虽首先是继承宋人传统为基，但吸收日本图案画树立风格最具标志性特色。例如他的石榴花、山茶花等，往往不像宋人花鸟那样客观呈现自然的对于生动细节研究惟妙惟肖的描写，而明显具有图案程式化处理的要素。他画鸽、鸡、鸭、雀等的鸟禽造型，也因此兼具图案处理的要素。其画面布局，虽也非常讲究传统构图的开合、疏密等原理，但日本图案画那种平面性、装饰性东西的明



《春鸟》 132×66cm 纸本设色 李长白

显清楚，还是一目了然的。如《芙蓉幽禽》、《梅花群雀》、《护雏》、《墨鸭白鸭》、《荷花瑞禽》、《荔枝侵雪》、《玉兰鹊踏》、《雪里茶梅》、《牡丹群蝶》、《岁首双雀》、《香江水暖》、《梅鹤迎春》、《春朝鸣雀》等的批批作品，都于视觉作了具体表明，绘画生动变化的特质质化了的日本图案画平面性、装饰性，使陈之佛创造的画树干的“积水法”，则成为陈之佛工笔花鸟技法的典型代表。李长白工笔花鸟虽然也有平面性与装饰性的要素，但由于始终将走在线的唐宋传统的工笔框架内，即尊重客观细节自然生动变化同时，强化与图案表现本质的不同，而风格明显地异于陈之佛。

李长白教授工笔花鸟与于非闇、陈之佛还不同的，是在于他的创作心境别具个性。

众所周知，于非闇与陈之佛的工笔花鸟画虽然风格两样，但其创作心境有因政治热情而迸发的共同点。在这方面，除了他们的作品气韵明显地都具有因新中国建立之后而欣欣向荣的时代感外，文



《春鸟》 101×66cm 纸本设色 李长白

字方面也留下了表述。例如1957年出版的于非闇《我怎样画工笔花鸟画》：“花鸟画家首先要政治热情”，同年出版的《于非闇工笔花鸟选集·自序》亦言：“解放以来，我逐渐觉悟，不再顾虑什么陈规不陈规、底气不底气、我不行了。学习越多用功，越觉得不够，就越要去进一步的尝试。同时我也会体会到人们精神生活丰富是繁复错综的，间接对人们有益，自然也对社会主义有利。尽管我这花鸟画是一枝独放而孤芳自赏，但是再经培养，我相信或许比这本册子里所收的要更鲜活更活跃。当然这本册子里绝大部分作品完全是经过七年多艰苦培育的结果。”

同样，陈之佛在《研习花鸟画的一些体会》中亦言：“‘孤芳自赏’再不是我们作画的目的了。”“仅仅追求艺术性，‘为艺术而艺术’的创作，也决不是社会主义艺术发展的正确道路。同时还觉得花鸟画这种艺术，固然缺乏以形象教育人民的功用，但它能够以一种艺术美使人精神愉快、舒畅、使人感情健康，培养优美的情操。因



《春意盎然》103×67cm 纸本设色 李长白

之它也必须充分表现优美的民族风格特性，充分表现伟大的新时期的时代气息。”我深深感到一个画家的政治立场、思想感情一定会反映到他的作品上。政治立场、思想观点变了，绘画的意境也必随之而变。”

以上话语是于非闇、陈之佛工笔花鸟画创作心境的肺腑之言，起印证作用的是他们的作品，如于非闇《红杏出墙》（为建国五周年作）那样将嫩花开粉红调子的春光烂漫，以及他《牡丹白锦》的春天花枝，《海棠》的粉红娇羞，石青底子的《玉兰黄鹂》的风和日丽等春日大地气氛的一两表现。还有陈之佛为建国十周年所作的《松龄鹤寿》以及上面提及的一系列作品，都有一股扑面而来的时代新气象。确实，这是彻底结束了一个多世纪以来中华民族受尽帝国主义侵略的屈辱而上的朝气。

这种时代气息，应该说李长白教授的工笔花鸟画作品中并不缺



《春晓》85×61cm 纸本设色 李长白

乏。他的一系列作品，也颇以欣欣向荣为精神面貌，这特别在他生命最后岁月、由于友协助完成的创作《风动绿荷香满池》得以集中体现：所画的满池风华正茂之荷，绿叶迎风采，荷花向阳开，在四尺熟宣十张横画连作的巨幅上所画荷花数量“56朵”，就像象征着中华民族大家庭的讴歌与对生命、祖国、时代的礼赞。不过，与于非闇、陈之佛有所不同的是，李长白教授的创作心境似乎更为纯净、唯美的倾向更占主流地位。在他的作品中，画的构图、姿态、造型、色彩等本体要素往往呈精雕细琢状态，工笔花鸟画特定技巧的“染”功也更多地来入三昧而显得浑厚。着李长白自己写的有关工笔花鸟画文章，也很明显有“唯美”为第一的倾向。这里，不妨摘录他谈花鸟画关于“画神成趣”的一段文字：

有一次在南京玄武湖的环洲进行牡丹写生。这时正是暮春季节，当走近环洲时，在绿柳的丝丝垂柳中，远远就见到飘忽着的红、黄、白、紫的闪光，时隐时现移步而来，一种幽美的情趣，不觉油然而生。踟躇短桥，进入环洲，一片绿茵茵的草地，面对淡蓝色的晴

空，胸怀又为之畅。环顾四周，从蓝天到白云，从白云到绿柳，从林荫到草地，在我还没有看清芳草的情貌时，却又被对着阳光闪耀着万紫千红的花色，夺去了视线，迫使我不禁情往。忽然一阵春风从林梢吹来，霎时万枝齐舞，叶浪成风，翻红摆绿。姹紫嫣红，万态千姿使人兴叹，这又是一种情景；那活泼的艳丽，最生动的丰富——是纳黄的生动，醺紫的富丽，夜光的明洁，金铃的丰满，赵粉的秀美；带面的悠放，新芽的活力，绿叶的茂盛，蓝天的明快，白云的舒卷，春风的吹拂，柳梢的宜人……形成了这个丰富生动，艳丽活跃，充满了朝气的景象。这情景的感受，就是它的“神态”了。神已有所悟，如何成趣呢？就是把感受到的神态情趣，提到理性上来分析，也就是说，决定强调什么情趣，用什么神态来表现，要给人以什么感受？达到什么效果。这种景情的多样神态，情趣的感受，可用柔美、秀丽、生动的情趣来表现，亦可用健美、富丽、活跃或幽美、素雅的神态情趣来表现，最后思考决定选取哪一种情趣神态来表现，企图达到某种目的和效果。有这样一个酝酿思考和决定的过程，就能心领神会了。

象这样谈花鸟画创作的文字，是他所写文章的主调，那种创作心境的闲适，既有自古以来文人传统的自然美情趣的熏陶，又有个人自然美本真的流露——当然，不言而喻的同时也包含了当时所处的“中国人站起来了”时代环境的给予。他工笔花鸟画“唯美”追求的本因，就在这里确定。

于是，或许是对“自然美”这一关键词的领悟，总之李长白教授有了一个数十年“高蹈”状态的历史阶段，自上世纪新中国成立不久后的50年代中期起，到他1987年70岁时退休，他一方面只就不断地完善自己工笔花鸟画的“静美妍丽，空灵清新”的独特风格。一方面献出了一件前无古人、后无来者的大事，即以精研入人花鸟为基砢，建立了一个完整的中国工笔花鸟画的教学体系。

该体系的主要内容，一是以“外师造化，中得心源”传统经典画论为艺术理解的指导；二是以“美”的经验与理论为入手，循循善诱地到自然中去进行白描写生；三是精研宋人花鸟画法；四是以“感受生技法”的理念强调个人感受，产生个人风格的创作。

关于第一点，李长白教授认为“外师造化，中得心源”，是“要使艺术有深远的感染力，必须使内容和形式都具有感染人的因素。从形式的感染力来说，必须具有生动、自然、新鲜等因素。从思想内容、情趣趣味的感染力来说，必须具有真、善、美的因素。这样，才能使作品有引人入胜、耐人寻味的艺术效果。艺术是万物的生活作用于人们感情的产物。它必须具有能引起人共鸣的景情基础，这是艺术之所以具有感染力所不可缺少的。所以‘外师造化，中得心源’就必然地成为艺术学习和创作的正确途径。”

关于第二点，在从仅数十年来形成的绘画审美理法的基础上，提出了“欲寒、穷理、生象、落稿”的写生步骤，进而又提出了一个重



《春晓》98×60cm 纸本设色 李长白

要的“写生处理”观念。以寒，要体会前人“横树三匝，静观终日”的说法，而“细观庭座细吟，方能悟花神”。穷理，从抽象的神态情趣到具体花叶的生理生态，用审美的理法去思辨之。生象，由主观的神、情、意到客观形态的态势布局、真主虚实、疏密穿插了然于胸。落稿，具体的写生完成阶段，胸中之像到纸上去之的过程必须学会应对种种具体问题。“写生处理”，主要是对“落稿”提出的解决问题的途径，即要实现这型要素的势态美、外形美、穿插美、疏密美。

关于第三点，李长白教授从宋人花鸟中提炼出了几种基本的皴染方法，供学生临摹掌握共性，继而再去临摹优秀的宋人花鸟作品体会其个性。

关于第四点，体现了李长白教授对于创作的认识。前面诸点的集大成，是要学生善于在自己的创造中活用艺术，所谓“感受生技法”，是如石涛所说的“尊受”即尊重自己的感受，由此产生出符合自己感受的技法表现。做到这一点，大约有画外修养、画内才情两大





(作者) 60×60cm 纸本水墨 李长白

内容构成。因此平时李长白教授要求我们多读书、多实践、多思考。他欣赏带着画面感于打破常规的创作。因此而得与他不同风格的创作,往往受到青睐。

李长白教授的工笔花鸟画教学体系,是通过编写的教材体现出来。其中,基本部分有《白描花卉写生》、《花卉设色》、《传笔写设色》。创作部分有《工笔花鸟画创作》,有的出版了,有的还没有出版。在出版教材中影响最大的是《白描花卉写生》、《白描写生构图》、《花卉设色》三著。其中前两著的发行量自上世纪70年代以来已高达十多万册。《花卉设色》一著更为海内外多家出版社出版,需要说明的是,这些教材中的每一幅图,都是李长白教授亲笔亲力而画。近四十年间,每年从春天到冬天,或在南京玄武湖,或在祖国各地鲜花盛开的景区,总有他写生的身影。教材中无论呈现的还是客观的每一句话,除了凝聚着他研究的心血外,更体现着他透彻的理解。例如,在客观形态理解方面,指出花形的基本特征是“球形”,所谓“花从瓣着到盛开,千变万化球形在”。在主观的“写生处理”方面,对于小枝写生指出“小枝势态要生巧,枝间花态叶斜扶”;对于外形美的处理,指出“他朵需花重外形”,“外形处理从神态,造密兼意在情”,“处理外形的平凡,集数散忘自参差”,“平头老枝无好味,外形变化最显慧”等,“造美”的思想清晰而足见精研精悟。同时是李长白教授治学求实与学风严谨的精神之一斑。

具有完整意义的李长白教授工笔花鸟画教学体系,是现代中国画教材科学性研究的一个典型。众所周知,中国画分为“两类”(工笔、写意)、“六门”(工笔人物、工笔山水、工笔花鸟、写意人物、写意山水、写意花鸟)。中国虽有光辉灿烂的千余年的历史,但科学性的理念完整的教学体系建设,至今唯有李长白的工笔花鸟画这一门。

李长白教授的工笔花鸟画教学体系建设与他的创作是相辅相成关系。教学步骤从临摹入手,必将得各悟而兼兼化量为新的统一研究,使李长白工笔花鸟的造型不断被锤炼,而长期学术研究的静心、坐禅而温“大气”,也成为重要特点。他的无论临摹画,都得传统工笔花鸟有象不兼象技巧的艺术真谛,故其作品能静的悠然。他蘸墨手的,是翠绿鲜艳的红色而不火气,故其红色调的《杜鹃花》、《牡丹花》往往能出清婉的感觉。他染色的方法,蘸粉步骤时就用淡墨打底,上设色后,干净水笔毫出,然后洗净即绘水笔,接着再画出并及至花叶边缘的步骤,是一般工笔画家难以理解并很难做到的。然而,就是这样的精心画出,开目一画又一画

的精心积累,才能达到“深沉静默”的理想艺术境界。静美,就在这具体的制作过程中实现:妍丽,是赋予颜色;空灵,是讲究画面注重有白的效果;清新,是他深入宋元所独出的韵味。这样的作品表现,还有一个人们不太注意的特点,即强调在染色的白底本色之上作留墨染晕所透出的“清”气。往往是那些有颜色的画难以相比。其形象处理的必须格外凝练,勾染必须格外精细,亦乃严谨的教学要求渗透之果。静婉深沉的艺术追求到达环境,则忽略了白底本色。打造功夫等的种种细节,只有对此理解的确悟,才能成就李长白的个性风格。试问:明代以来的工笔花鸟画,有能像李长白这样,深入具体画面本质而能洞察其本质而得其源头的静心观之呢?

李长白教授曾受学于林风眠。虽然他所走的工笔花鸟画艺术道路与老师的艺术道路完全不同,但老师艺术追求的“造美”倾向、人格追求的通心而悟,李长白教授深得其真。此得,让李长白教授成为了中国工笔花鸟画的一代宗师。如果说,于丰耀对于现代工笔花鸟的肇启有肇神之功,陈之兼将传统工笔花鸟画引入了现代,那么李长白对现代工笔花鸟画所起的奠基作用,无人可替代。

李长白教授的一生可以分为三个时段。第一时段为1949年以前。人生道路是求学、开个人、兴教育。1933年求学于国立杭州艺专绘画系,毕业后两个属于重庆、昆明。那时工笔花鸟画因为林风眠、徐悲鸿、潘天寿赞赏、兴教育于杭州,1947年创办了内设国画、国画、图案、音乐、语文文学五个系的“艺文技术研究所”,其中主持国画系的是潘天寿。第二时段为1950年到1987年。人生道路是工笔花鸟画的制作与研究。第三时段为1987年退休后至直至2005年去世。人生道路是山水画创作。该第三时段也值得一提。退休后创作的山水图,真一样有前无古人、后无来者之感。我在1996年后后看到他的《高原墨色》、《火山风云》两组山水系列画,感到有相等的视觉震撼力:幻化的画面,在思想不断的多变色中实现;斑斓的色彩,有现代人对千手千眼景观洞开了新的基础。还有堂飞腾于万米高空上,于白天交错时刻观瞻外景景象的生动感觉;而法的粗疏,却在看来无比细腻的快速技巧中完成。他画山景色的画面皆极力造境,而山景法的漫天墨地枯墨直式打笔触,都是独造;而给人印象最深的是其画面法,更是色彩奇构、形态奇变、外形尽美。前染有韵,这种奇彩画面法,乃修悟于古山水画面法之“无”者。三时当代于千拉专山水画面法,应令汗颜。

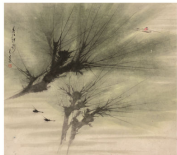
谈了李长白教授晚年的山水画,再想想他一代宗师地位的工笔花鸟画,那是一位中国画大家在工笔花鸟画领域所做出的杰出贡献。



《一枝翠竹图》 333×525cm 纸本水墨 李苦禅



《双鱼图》 561×551.5cm 纸本水墨 李苦禅



《三鱼图》 552×44cm 纸本水墨 李苦禅





# 新金陵画派前贤

新金陵画派前贤 傅抱石（一九〇四年—一九七〇年） 钱松岩（一九〇九年—一九八〇年） 吴作人（一九〇九年—一九九〇年） 关良（一九〇九年—一九八〇年） 周思聪（一九〇九年—一九九〇年） 吴冠中（一九一九年—一九九〇年） 徐悲鸿（一九〇九年—一九六八年） 林风眠（一九〇九年—一九九〇年） 潘梓年（一九〇九年—一九九〇年） 司徒立（一九〇九年—一九九〇年） 关良（一九〇九年—一九八〇年） 周思聪（一九〇九年—一九九〇年） 吴冠中（一九一九年—一九九〇年） 徐悲鸿（一九〇九年—一九六八年） 林风眠（一九〇九年—一九九〇年） 潘梓年（一九〇九年—一九九〇年） 司徒立（一九〇九年—一九九〇年）



## 新金陵画派小记

新金陵画派是二十世纪五十年代以来中国最重要的画派之一。其形成与南京有着密切的关系。南京作为六朝古都，有着深厚的文化底蕴和艺术传统。在抗日战争期间，许多著名画家如傅抱石、钱松岩、吴作人等迁居南京，他们在这里创作了大量优秀作品，为画派的形成奠定了基础。新中国成立后，南京继续作为重要的文化中心，吸引了众多艺术家，进一步推动了画派的发展。新金陵画派不仅继承了中国传统绘画的精髓，还吸收了西方现代艺术的表现手法，形成了独特的艺术风格。代表人物包括傅抱石、钱松岩、吴作人、关良、周思聪、吴冠中、徐悲鸿、林风眠、潘梓年等。他们的作品不仅在国内享有盛誉，也在国际上产生了广泛影响。

《新金陵画派前贤——傅抱石、钱松岩、吴作人、关良、周思聪、吴冠中、徐悲鸿、林风眠、潘梓年》 王蒙 2005年 油彩 200cm



《山行》 陈彦彦 宣纸

的山的，不是要有一种炫耀吗？由此来突出“路与江山共舞”的主题，实在是自然而然、水到渠成。然而不可不看，令人回味无穷、冥想，这还有比《江山如此多娇》作品更有价值合适的吗？如果从任何一位画坛巨匠手中便能得到这样的效果啊！这——大画家，不仅体现了画坛巨匠的新中国建立初期的时代特征，而且大大地丰富了画家们与江山共舞的题材内容。

为了充分表现这种特征，我创作了打破时空限制的构图和造型手法。汲取原始艺术古老自然原始的神秘率率、精心处理二维的平面而得到三维人物的排列组合的手段。通过立、坐、站、躺的不同姿态、服饰、鞋子、道具的错落安排，很好地解决了透视、立本、色彩变化等艺术难题。对当时的气氛和阳光太强烈，巧妙地处理了中国画研究的虚实与、最与画的辩证关系，更重要的是强化了画面超时空的探索思想和文化思想。

必须指出，作品精湛的构成还离不开画面金色、黄色块面的艺术处理。为了“黄金分割线”字面上的“金”字吻合也。同时令人产生六国大总统金玺文化思想艺术的审美联想，创作吸取了壁画、漆画的雕刻魅力，把画面新发现的感受扩大到整个画面。有作为传统的

《江山如此多娇》画面自上而下、光暗明暗的继续分解开来，变成景物的马高有的画面；加上人地身上的服饰、图案，以及画面上的、石头上的金色块面，如此处理，不仅在视觉上取得了壮观而具感染的大效果，而此景物的平面面的金色块面成为一种有力的、象征性的艺术语言，表达土地养育而人心人的光彩，它们穿越时空的交，同是永恒不变的“欲与江山共舞”的永恒，这能想好的结局，作品的创作思维由此得以升华。

#### 中西融合的造型表现力与形象塑造力

陈鹤良曾说：“很想变，笔要不变”，“变从自己几十年来人物创作的实践中总结出另一句话：“题材变了，笔不变不变。”前几年创作《共和之光》，表现的是清末民初的政治人物，笔墨运用表现历史和文化、沉重感、沧桑感、有老照片的味道。而《欲与江山共舞》表现的是许多人的熟悉的中国画家，他们共同生活在金融这方艺术土壤，具有中国文人艺术气质，形成了讲究笔触墨韵、追求韵味为重要特征的艺术风格，因此这幅的笔墨墨韵也与新金融圈里的艺术风格迥异。两者呼应，方能表达艺术韵味之美。



《欲与江山共舞》 陈彦彦 宣纸

按照这种理解，这幅画就不难理解与传统的特殊联系，也不难理解传统式的厚重感。而画出了水墨重韵的韵味，充分与笔墨融为一体，丰满而立体、线条与块面相融合，充分发挥了笔墨的表现力和造型的塑造力，从这个意义上说“题材决定笔墨”是必然的。

品味作品中的笔墨处理，真是丰富多彩，处于中心位置的领袖，画面中强有力的笔墨中线条勾勒衣纹，大笔挥洒，小心点出，有力而富有弹性，以此强化领袖的威严与伟岸，而其他人物的衣纹和线条则与领袖的画法，迥然不同，画笔画面，呈现“浑厚中见”、和缓而又动势、细腻勾画，使画面整体，达到统一、和谐中西融合、变化多端的笔墨处理。用笔、力度、笔触、虚实强弱有赖、同以黑白、墨气、加上黄金、面积、创造时光交错、主次分明的艺术境界。这气韵生动、浑然一体、精神有变、变而有神；虚实相映神、笔有节奏、笔墨相融、不一而足。

陈鹤良将自己的艺术手法理解为“中西合璧、墨彩并陈、线条相融、交叠辉映”。应当说，《欲与江山共舞》是他又一次成功的艺术实践与升华。由于他擅长油画、水彩画、国画、西线画等而深入掌握和理解，是而他所画的内、外、景面等也融入中国画笔

墨体系之中，从而形成新的形式。它既不同于传统中的单线平涂，又不同于写实主义的素描与笔墨，不同于写意式的临摹与写意，这是一种融汇中西文化精神、充分发挥笔、墨、色、形、线、面交融而补充的新的艺术表现。

《欲与江山共舞》在主题内容、艺术构思、笔墨表现等方面的突破与拓展，使之成为一个时代的独特标志、一个画坛的光彩总结。其成功与特色性意义，一般性地看是画家进入中国史无前例的开拓，二是标志着自由的艺术创作又上了一个新高度。新创作以来，天性的、多样的、厚实的表现，从人艺术表现和表现、诗、文、书、画、印石者也呈现结合表现，推动着不断向理想的标高。《欲与江山共舞》和几十年前的《共和之光》的成就，足以显示陈彦彦在中国画坛是水墨人物画领域的独特地位。



《唐风仙圣 龙耀千阙》275×500cm 纸本设色 宣纸 贺茂山合作

## 唐风宋韵铸画魂

□ 文/王仲书（著名书画家、教授、原中国书画函授大学）

贺成是继新金陵画派傅抱石古典人物画的后起之秀，他源于传统、发乎生活，以饱满的激情贴近时代，创造了具有新型美感的艺术，在金陵画坛熠熠生辉。

贺成除擅长现代人物画及主题性创作之外，尤喜摹写唐诗宋韵，与我有同好，且与我师友相兼。我重唐风宋韵，他重唐风宋韵，墨色齐时，以线为骨法，以诗意为命题，既写离人别士，也写仕女红妆，在贺成笔下，善于弘扬一种隐士与女性的婀娜多姿，体现出中国人物画所特有的诗感、美感和色彩感，这正是贺成善于继承而不断创新的艺术特色。贺成近年欧洲之行后的创作，笔墨又有新的追求，以中国笔墨描绘西方人物风景，本非易事。他往往在印象斑斓的笔飞墨舞

中，更关注着环境特征及其与人物共生共荣的文化语境。杜绝雕琢痕迹，也不受画种归属的先验羁绊，而一任满腹情感的艺术清泉自然流淌。墨彩交融，华美顿生。

贺成画风一向以稳健、豪放名世，扫除荒疏、冷漠，而贯注着热情、浓郁。洒洒落落，痛快淋漓，同时他的艺术追求还有别于“旧我”，不同创作、不同题材，均以创新的意味和时代同步。无论主旋律作品、古代仕女文人，抑或异国人物，都流露出超迈时代、难以言状的审美效应。

故不图老拙，为文推重于世。



《自由翱翔》130×68cm 纸本设色 宣纸





范杨

籍贯江苏南通，1955年10月生于香港，1972年入南通县文艺美术研究所，1982年毕业于南京艺术学院美术系，曾任南京师范大学美术学院院长、教授、博士生导师，现为中国国家画院副院长兼院长，兼任南京书画院院长，江苏省书画学会、江苏省书画院院长。

## 朝花夕拾 新鲜采摘 ——说说我的“世事绘”

■ 文 / 范杨

每天我都要看央视的新闻联播，秀才不出门，能知天下事，这是多年来养成的习惯。在北京，我订了《北京晚报》，报纸拿来，先是浏览一遍，然后有兴趣的细读起来，如今，世事纷繁，慢慢读文字已经是一份奢侈，看看报纸的图片，倒真是一目了然，有人说现在已是“读图时代”了。

不过，要真的考究起来，看图说话是最原始、最本能、最直接的阅读。古代壁画中人、马、牛、羊、太阳、谷种什么的，读来十分精彩，虽不确切如晚先民们所言何事，但总觉得是有内容的。远古的一些大事，狩猎、收获、生殖、祭祀、纪念、战争与和平等等，透过这悠远的壁画，总是在诉说着什么，让人慢慢来细读。

我曾经过天水附近的卦台山，据传那是伏羲“一画开天下”的地方，是个小山坡，气象却不凡，登高望远，但见渭河呈S状流过，将地块分作阴阳鱼，是太极图之初始状；而其四周山破环绕，田块纵横，长短断续，倒也正暗合了卦象。我想，这伏羲大人作为氏族首领，要把这部落驻地之所在，画一个核心的大概，所谓王土臣民，要有个直观的地图来展示说明。这个太极八卦图，是政治版图，是经济地图，是军事地图，是风水水利图，是地理环境图，什么都是，“一画开天下”哉。

这以后，彩陶、玉器、青铜器上的图形，还要提醒人们睹事神物，趋吉避凶，趋利避害，秦始皇得天下，也要写政宣室，这都是合理的。汉族里的故事，已经是表现天文地理、神仙故事、众生百姓、山川虫兽，真是包罗万象了，车马出行，七射渔猎，治铁井盐，能射率牲，歌舞宴饮，百戏说唱，神马都有，画宫廷大事有荆轲刺秦，画神异变幻有羽人戏龙。三足鸟、九尾狐、嫦娥玉兔、麒麟虎兽、龙象凤龟，整个儿一动物世界，东王公西王母，天上人间，应有尽有。从史实故事到生活琐碎，从神话神感到农桑耕织，皆有图可现，蔚为大观。有图为证，图说历史，生动真实，不让文字，所以，人们还是重视图像的。“图说故事”也是有“图”有“书”，先“图”后“书”，图书馆，“图”还是排在“书”的前面。我认为，今日之读图时代正是人们认识世界途径的本能回归。

再后来的绘画，人们往往注目身边所发生的大小事件。画重大新闻有唐太宗李世民接见吐蕃使者的《步辇图》；表彰将领的有《凌烟阁功臣图》；画军事行动的有《免胥图》；画权贵盛大寻欢作乐的有梁孝王长孙的《韩熙载夜宴图》；画体育运动的有唐人的《马球图》；画贵族出行的《虢国夫人游春图》；画熙熙攘攘百姓市面的《清明上河图》；画宫廷生活的《捣练图》；画小商小贩的《货郎图》，画寿星，画宴饮，画

牧放，画乞丐，琴棋书画，渔樵耕读，世事皆可入画。

到了清末民初，沪上有《点石斋画报》，画新闻，画洋务，画本埠商情，画士农工商各行生计，画火车轮船马车往来，画学校书馆朗书声，画增加族裔香奁香奁，画花前柳巷白打闹。民间风俗，无所不至，倒也如巴尔扎克的小说，生动真实的呈现了时代的印迹。现在拿来翻看看，也很有意思的。

民国时候，有陈衡恪先生，住在北京，画了京城的一组人物风俗，用了简略的笔墨表现百姓的生活，取了写实写生的意味，很有“民国风”。

又有丰子恺先生，画了身边的小人物，小事件，小情境，小琐小，小儿女情事，让人读来感到十分亲切温馨。

而今，我看书读报之余，也随手拈了毛笔，摹取自己感兴趣的事情，把报纸上的图像勾画勾画，也算是个国画笔记吧。记得曾造先生有杂文集名曰《朝花夕拾》，也是取了鲁迅的意思，新鲜采摘的意味。正如城里的人们往往喜欢到郊地带来的田间瓜果，都市里的大人也带着小孩到农村去采摘草莓鲜桃，欢喜的是这份新鲜的泥土芳香，和着这



《新年好》范杨，2008年，24.3cm，纸本水墨，范杨



《嫦娥三号成功落月》226×202cm 纸本设色 范勃



过程的乐趣。同时，也变换了平日生活里单调重复的程式。此中乐，乐无涯。我读按读图，有了心得，图记之，随手勾画，自己也得到了一份莫名的新鲜快感。

每天早醒，取了报纸，泡杯清茶，蘸了玄素墨汁，就着红丝砚台，案头上沾来随手裁就大小不一的宣纸，随着随画，也画出了一叠图画，真实不虚，不打招诘。

国际国内，能知天气；家长里短，能接地气；而三才之中，自有我在焉。

比如：曼德拉去世，报纸上登了他离世时的图片，我画了下来，表现他的英勇顽强。嫦娥三号成功落月，虽说是在巴掌大的纸上，我也画出了气氛。恒大足球队在广州天河体育场连冠联赛中夺冠，队员们跳起了数练里皮，入了我的图画：《好声音》中的吴莫愁，表情生动、体态婀娜、举手投足间神采飞扬，也偶是入画。《老外掉大坝，大坝不让走》，我也画了。《小罗吃红牌》、《博尔特真过公交车》也是我作品的题目。最近，我还画了一组索契冬奥会上的新闻，有《李亚库依申中国队夺金》、《周洋霸气回归》、《中国男子冰壶队入围》，也有普京会晤安倍拿了秋田大的画面等等。

另外，我画了《中国三赢》，说的是高雅歌献；也画了《正月社戏》，画的是活跃在乡间的舞台戏班。我画了我喜欢的拳手邹市明在训练中，也画了乌克兰的都市风光。

今年寒冬，我画了前海冰场上溜冰的人们。这两天，京城有雾霾，我还画了雾霾中奥林匹克公园训练中的“光陆前”队伍。

画了这许多事件这许多画儿。我给他起了个名目，叫作范勃的“世事绘”，说的画了世间的人和事。“世事绘”最实指，也就是大化而化之的虚指吧。

朋友老杨杨建国兄看了这些画儿，喜欢，说是要在《东方艺术》上发个专题给大家看看，独乐也众乐，我也挺乐意的。我想起的是，人们常常要把一些时尚的画儿冠名为“当代”、“后现代”、“后现代”，我想，如今我也加入了，我的这些画儿，等于老酒装了新瓶，或是新酒装了旧瓶，也“后现代”了。后来，我的这些画儿，我也给加上了一个概念，叫作“瞬时即刻现代”。画说是比不上现场直播，也相当于是朝花夕拾吧。“后现代”前加上了“瞬时即刻”几个字，是为了强调一下“当下性”，人们常说，要把握“当下”，指的不就是我的画儿吗。



《广州》63.5×44.7cm 纸本设色 范勃



《气清山静》41×56cm 纸本设色 范勃

# 物以神聚 ——品鉴范扬中国画

■文 / 范扬



《风天逸武》35.7×35.7cm 纸本设色 范扬

范扬先生在当代中国画坛享有盛名，从1984年创作的大稿主题性作品《支前》获第六届全国美展铜奖开始，几十年来，他在艺术上激情涌动，以开阔的思想观念不断探索，笔耕不辍。他的画廊宽广，山水、花鸟、人物皆长，写意、工笔、书法跨界贯通，喜欢在表现题材和形式语言上多做尝试，从机战自我出发，达到得心应手的境界，大幅创作与精致小品均追求意境之美和笔墨品质，以高产的积累和鲜明的个性成为当代中国画艺术开拓创新的一位重要代表。本次展览展示了他不同类型的精品150余件，是他多种手笔的一次汇集，以作同道交流，并供观众欣赏。

以中国画的当代发展为理想，范扬一方面坚持深耕传统，广收博取，体现出一种从融通到转化的学术智慧；一方面坚持深入生活，神游自然，以捕捉和表现物象的“神态”为追求。敏锐感受万物生命的情状，把握创作兴起的“神机”，取象造型视角新颖，出其不意，构势造境落落大方，清朗畅怀，用笔用墨料浑然贯气，语言节奏与情感节奏相进发，在笔墨语言上自成鲜明的体格，焕发出生机蓬勃的时代气象。

在山水画的创作上，他承继宋元以降大山大水的传统，朝向“笔墨墨沉”的美学境界。他在走进大自然之时敞开胸襟，直接体验自然给予的启迪，体察造化之妙。他所画的山水不拘地域之隔，以超越传统的视角

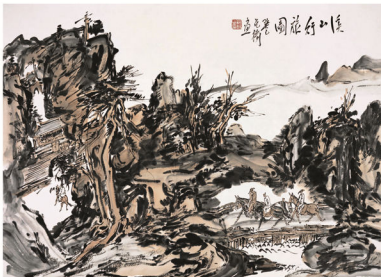


《风州高地地图》32×32cm 纸本设色 范扬

既画纯粹自然的山水，也画与田园、村镇乃至都市关联的山水。体现出一种具有当代视野的“大山水观”。近十年来，他在对景写生上尤下工夫，从太行到巴蜀，从岭南到齐鲁，从国内到海外，临场所感，逸兴盎然，性情所致，笔不能收，写生数量巨大，画出了可观、可居、可游的山水情境。“写生范扬”一词，不仅表现了他在水写生上开拓的新途，也表明他在“写生”与“创作”同一性上所达到的精湛水平和时代高度。

在人物和花鸟上，范扬也同样信手拈来，皆成文章。他的花鸟画章法别致，意态不凡，在笔线、墨色与色彩上放松自如，花鸟形象与形式语言都散发出活泼生机。在人物画上，他既有用浓墨大笔表现的乡土风情，笔墨粗犷有力，显示出继承传统文人画的大写意风神，也有以墨彩并发的形式画出的战士与罗汉，可见他在文人画系统之外还取用传统壁画、木板年画等民间美术资源，别开一方情趣。展览中最新的作品是他的“世事难”系列，在这个系列中，他将游历观感与时事新闻结合起来，画出了当代世界和生活现实中的事件和人物，刻画出浓烈感，让人忍俊不禁的场景和形象，也实验性地延展了中国画的表现题材。

作品形态多样而精神内在统一是范扬艺术的鲜明特征。万物华发，竞相自由，世相百态，纷呈生机。在范扬笔下，物以神聚，生活与生命的光彩尽显其神。范扬先生在当代中国画坛享有盛名，从1984年创



《风山行图》41×56cm 纸本设色 范扬

作的大稿主题性作品《支前》获第六届全国美展铜奖开始，几十年来，他在艺术上激情涌动，以开阔的思想观念不断探索，笔耕不辍。他的画廊宽广，山水、花鸟、人物皆长，写意、工笔、书法跨界贯通，喜欢在表现题材和形式语言上多做尝试，从机战自我出发，达到得心应手的境界。大幅创作与精致小品均追求意境之美和笔墨品质，以高产的积累和鲜明的个性成为当代中国画艺术开拓创新的一位重要代表。本次展览展示了他不同类型的精品150余件，是他多种手笔的一次汇集，以作同道交流，并供观众欣赏。

以中国画的当代发展为理想，范扬一方面坚持深耕传统，广收博取，体现出一种从融通到转化的学术智慧；一方面坚持深入生活，神游自然，以捕捉和表现物象的“神态”为追求。敏锐感受万物生命的情状，把握创作兴起的“神机”，取象造型视角新颖，出其不意，构势造境落落大方，清朗畅怀，用笔用墨料浑然贯气，语言节奏与情感节奏相进发，在笔墨语言上自成鲜明的体格，焕发出生机蓬勃的时代气象。

在山水画的创作上，他承继宋元以降大山大水的传统，朝向“笔墨墨沉”的美学境界。他在走进大自然之时敞开胸襟，直接体验自然给予的启迪，体察造化之妙。他所画的山水不拘地域之隔，以超越传统的视角既画纯粹自然的山水，也画与田园、村镇乃至都市关联的山水，体现出

一种具有当代视野的“大山水观”。近十年来，他在对景写生上尤下工夫，从太行到巴蜀，从岭南到齐鲁，从国内到海外，临场所感，逸兴盎然，性情所致，笔不能收，写生数量巨大，画出了可观、可居、可游的山水情境。“写生范扬”一词，不仅表现了他在水写生上开拓的新途，也表明他在“写生”与“创作”同一性上所达到的精湛水平和时代高度。

在人物和花鸟上，范扬也同样信手拈来，皆成文章。他的花鸟画章法别致，意态不凡，在笔线、墨色与色彩上放松自如，花鸟形象与形式语言都散发出活泼生机。在人物画上，他既有用浓墨大笔表现的乡土风情，笔墨粗犷有力，显示出继承传统文人画的大写意风神，也有以墨彩并发的形式画出的战士与罗汉，可见他在文人画系统之外还取用传统壁画、木板年画等民间美术资源，别开一方情趣。展览中最新的作品是他的“世事难”系列，在这个系列中，他将游历观感与时事新闻结合起来，画出了当代世界和生活现实中的事件和人物，刻画出浓烈感，让人忍俊不禁的场景和形象，也实验性地延展了中国画的表现题材。

作品形态多样而精神内在统一是范扬艺术的鲜明特征。万物华发，竞相自由，世相百态，纷呈生机。在范扬笔下，物以神聚，生活与生命的光彩尽显其神。





《积暑图》49.5×49.5cm 纸本设色 范勃



《观光音王像》37.5×37.5cm 纸本设色 范勃



桑建国

1957年出生于上海市，中国民主同盟会员，江苏省国画院人物画研究所副所长，国家一级美术师，中国美术家协会会员，中国工笔画学会理事，文化部中国现代工笔画院院委委员，人物画创作中心主任。

代表作：《我们到哪里去》、《少妇》、《1977年风和日丽》、《家》、《青春回忆》等。

## 创作随感

■ 文 / 桑建国

五年前，与一位收藏家漫步在我家楼下的步行街上，看到街头人流涌动，美女如云。我对这位收藏家说：“这么多取之不尽的创作素材就在我身边，而且日新月异，不断变化。这就是我绘画用之不竭的源泉。作为画家，要有一双善于发现的眼睛。要有对于时尚及美丽的敏感。还要有表现的技术。要了解什么事高品质，什么最能让观众及观众喜闻乐见的表现形式，并且不断调整与融合，与时俱进。”

准确、时尚、笔墨、融合，是我画面的四大要素。

首先是准确的形象刻画。我曾经历过与偶然性的创作过程。自以为是强化了形象的表現，但是观众不喜欢，专家嗤之以鼻。收藏家也不买账。绘画没有了观众，只能自娱自乐。于是，我在十年前潜心研究经典，细读美术史，开始转变画风。在我的画室里，有许多尺子、计算器。在放大画稿时，我还会打格子。手段无所谓，关键是达到准确的目的。力求准确的代价是精密的描绘，一丝不苟的刻画，是大量时间的投入。表面的死板，实际上给中国画笔墨的形象表现力及全新表现范围，提供了游刃有余的空间。

对于时尚的关注，是画外的功夫。作为一个当代的画家，需广泛地关注电影、文学、音乐、戏剧、摄影、时装、科技、热点、时尚的生活方式等等。一定会开拓他的视野，这些对画家的技术表现不可或缺。时尚，在当代中国画的创作中，是时代的美感表现，也是赢得观众关注的重要因素之一。我的现代人物画创作，几乎每一幅都会考虑这个问题。思考今天的时尚样式。

笔墨，是中国画的基础问题，也是中国画的技术依存与审美标准之一。我曾思考中国画为什么创造出了笔墨，笔墨是做什么用的？中国画的历史，笔墨的成败得失，给我们今天的创作以什么启示？中国历代名画的笔墨，几乎都围绕表现意境，塑造形象展开。在历代名家里，我特别喜欢任伯年，就是因为任伯年的作品，是笔墨表现与形象塑造的高度协调，是雅俗共赏的画品质艺术。历代优秀的人物画家不断努力探索尝试，给我们开创出了不断发展的现代人物画创作的课题。我的作品进行了广泛融合，在传承上吸收了现代人物画的笔墨表现方法及效果。在色彩表现上吸收了色彩学与现代设计的成果，以表现当代视觉美感与时尚，随着当代工具材料的拓展与革新，绘画更加方便快捷并且更具表现力了。以前在宣纸，尤其是生宣纸上，不可能出现或者很难达到的效果。现在相对比较容易地表现出来了。

融合，是当代不能绕开的现实，不仅仅是政治、经济及观念，也不仅仅是产品设计、人际关系、绘画与设计的融合，时尚与古典的融合。

西方表现效果与中国审美传统的融合，传统笔墨与新材料的融合等等，都对我们今天的中国画创作有着积极意义。不管中国画笔墨怎样强调民族性，在今天全球文化艺术越来越广泛交流的现实背景下，融合能够直接带给我们实际成果的进步，是每天都在实践的普遍现实。画家要融合古今中外的优秀艺术，融合各个文化艺术领域中我们喜爱的成分，有目的地吸收全人类的文化艺术营养，力求高品质。

思想可以天马行空，在具体实践中我们只能做到取法沧海一粟，而争取让更多的人喜闻乐见。创作表现个人感受，表现时尚美感的作品，努力成为观众服务，是我工作的明确方向。



《我们到哪里去》 185×124cm 纸本水墨 桑建国



《老翁》 395×125cm 纸本水墨 梁虹



《老翁》 135×96cm 纸本水墨 梁虹



## 桑建国:做一个敬业的画家

■ 文/孔繁明

第一次在报刊上看到桑建国的作品《我们去哪里去》时,我以为他是位时尚前卫的年轻人。后来我参加“中国百家金陵画展”高层论坛,得以与他见面,才知道生活中的桑建国原来是位头发已经有些花白的中年画家。聊一次,他的创作《象》获得了金奖。论坛发言时,他谦虚地称自己是一个来学习的学生。言及自己的创作理念,他认为:“画家要把画面画出来,不要把画当玩来玩。”桑建国是位有理想的画家,他的叙述常常直捣主题,切中要害。

在之后的数年时间里,桑建国不断有佳作问世,其中不乏表现重大题材、需要费心劳力的精品力作。

从一个酷爱绘画的小小少年,到一个从事绘画的专业画家,桑建国始终将自己的定位定位于一名职业画家。在一般人印象里,体制内的画院画家是职业的一个职业,既有稳定的工资收入,也有大把可以自由支配的时间,想画就画,不想画也可以闲云野鹤。但身为江苏画院专业画家的桑建国却认为自己是个“工作狂”,他把敬业看得很重要,敬业在他意识里就是要保持一种工作状态,要达到一定的工作量,不能自己随便向自己请假,更不能偷工减料。他常常天刚亮就起来画画,一直画到晚上十点多才去休息。为了集中精力创作,他会闭门谢客,连续工作几个月。他认为画家要有一个端正的工作态度,绘画是一种精神产品,无论创作它多好,必须要经过反复的构思与修改,以最为完美的面貌展现在世人面前,既不能糊弄观众也不能糊弄自己!

寂寞,在桑建国意识里是艺术家最好的状态。因为“一个画家往往在独处寂寞的情况下才能够产生好作品。”由于直言不讳的性格,多年前,他曾经被孤立于当地的艺术圈之外,社会上的艺术活动也没有他的事。那时,他住在画室内整天画画,没有节假日,没有礼拜天。而现今可谓功成名就的桑建国却想回到以前那种“孤立的状态”,他认为那个时候的状态真是太好了。用他的“黄金时代”。社会在进步,现在这个时代已不会孤立像他这样敬业的优秀画家了。他也不怕孤立,在博客和微信这些媒体上他仍旧直言不讳,表达自己的精神思考,时有精彩言论和粉丝们分享,体现了个著名画家可贵的公民意识。

当然,桑建国也并非一个唯自己关在画室里不同世事的画家,他一直是在画圈的人。画他关注的人或事件,他在自己的博客中会为一辈子从事西方美术史教研却不能出国考察的老教授叫屈。现实生活中,他则喜欢和大家一起合力搞过小孩,聊一次,他的手背在水泥地上被磨得鲜血淋漓。而时聊些为他所欣赏,值得他尊敬的人,他也可以不吝赞誉之词。

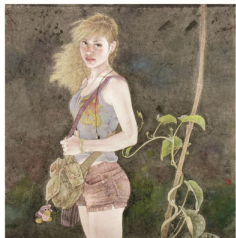
就桑建国而言,没有全身心的投入,也不可能创作出一幅幅主题各异、人物众多的精彩工笔画作品。这是一个好时代,没有人能够被轻易“忽悠”,作为一名艺术家,若要不辜负这个时代,唯有真情投入,努力创作!在桑建国画所描绘外便是滔滔的长江和宏伟西岸美丽的江心洲,这或许能培养一位画家的胸襟气度与性情境界。



《我们去哪里去》172×95cm 纸本水墨 桑建国



《海与陆》198×152cm 纸本水墨 桑建国



《曙光时少女》 纸本水墨 蔡建文



《长江边》68cm×68cm 纸本水墨 蔡建文



《晚风》 纸本水墨 蔡建文



## 王雪峰

1980 年生于广西灌阳, 2002 年就读于广西艺术学院中国山水画研究与创作硕士研究生, 师从全国著名画家黄格胜教授。

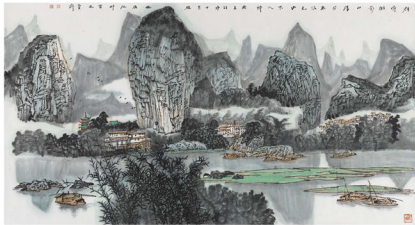
现为广西艺术学院桂林中国画学院副院长、副教授, 广西艺术学院硕士生导师, 广西青年美术家协会副主席、秘书长。

广西区党委宣传部签约画家, 中国美术家协会会员, 广西书画院画家, 漓江画派促进会学术委员会常务理事, 中国国家画院黄格胜导师工作室助教, 广西青年联合委员会委员。

中国画作品多次参加文化部、中国美协主办的全国美术作品展览并获奖。作品多幅被选送于包括各国政要、为区内外多所行政办公区与社会公共区创作多幅大型壁画作品。

## 代表作品:

《王雪峰山水画集》、《校园风光——王雪峰画集》、《风景速写》、《山水画创作》、《中国画家书系——王雪峰卷》、《学院征稿卷——王雪峰》6 本个人专著。



《漓江写生》 纸本水墨 王雪峰

# 漓江后浪推前浪 画派代有才人出

■ 文 / 黄格胜 (广西艺术学院院长、中国美术家协会副主席)

国家总理说过“教师是阳光下最光荣的职业”。我理解的, 是教师的工作既光荣, 也责任重大, 也是非常幸福的。

作为高校美术教师, 应该为社会奉献两种作品: 一种是优秀的艺术作品, 一种是杰出的艺术人才。

我从事艺术教学近三十年, 任研究生导师也有十余年, 桃李满园也并非虚妄之说。但在众多的学生中, 能记得佳引以自豪的并不是很多, 王雪峰无疑是其中的佼佼者。

时势造英雄, 王雪峰确实赶上好时代, 但他以往的努力和聪明掌握了自己的命运。二十岁出头本科毕业立马考上研究生; 三十岁不到已加入了中国美术家协会, 出版了多本画册, 多次在重要画展中获奖, 已成为漓江派最年轻的代表性画家, 并在广西内外已有一定的影响力。

王雪峰的聪明是尽人皆知, 也是我最欣赏的。他的聪明主要体现在爱学习、会学习上。他随我学画多年, 进步神速, 他的学习方法一是看, 二是想, 三是问, 四是练, 五是发, 往

往能收到事半功倍的效果。

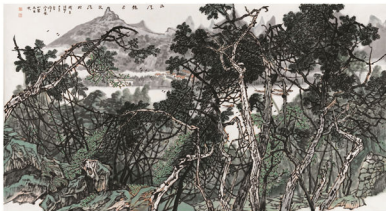
一般从事绘画的人多是两耳不闻窗外事, 一心只钻象牙塔, 而王雪峰在不影响学习和创作的前提下, 做了大量的与绘画和教学有关无关的工作, 所以他成为我的学术秘书、研究生教学副导师及中国国家画院黄格胜工作室助教就不奇怪了。

人们津津乐道的是王雪峰在绘画上面的天赋之才, 却往往忽略了他的勤奋努力, 说实话, 王雪峰在这方面是最接近我的。他爱读书、爱动脑、爱动手, 不计寒暑, 一有时间或个人, 或邀友人, 或带学生到下面写生, 且总是能扛回一大卷写生佳作。

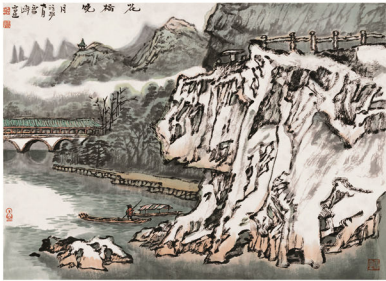
“好处尽从难处得, 少年无向顺中轻”, 这是古人的教导。王雪峰在令人羡慕的年龄就取得了令人眼红的成就, 这无疑是可以赞赏的。如果说王雪峰已多么成熟, 如何了得的话, 这无疑是对学艺之道和王雪峰缺乏了解, 但我相信, 以王雪峰的天资、勤头和劲头, 假以时日, 他是能够开创自己的辉煌的。



《锦绣梦漓江》 纸本水墨 王雪峰



《青山碧水随裁剪》 纸本水墨 王雪峰



《晚枫花》 纸本水墨 王雪峰

## 青山碧水随裁剪 笔底乡情幻万千 ——王雪峰山水画解读

□ 文/叶康宁

近代山水画以黄宾虹为巨擘，其画作浑厚华滋，意境深邃。喜用积墨。得笔墨之会，解氤氲之分，能于混沌里放出光明。后人望风而上，学者甚众，但为修得和识见所困，往往舍本逐末，遂使原原本之雄风荒草画境，历时日久，积弊日深。直至漓江画派崛起于岭南，山水画才有了重新走向亮丽的转辙。

王君雪峰，广西涪州人，未及弱冠即负笈南宁，入广西艺术学院，追随着名家黄格胜先生研习绘事，花开花谢，冬去春来。迄今已十历寒暑，十年磨一剑——十年辛苦不寻常。而今，他已蔚然成岭南画坛之重镇，成长为漓江画派之中坚。

从古人入，向传统学习是每个国画画家走向成功的必经之路，传统就像一座大山，让人仰之弥高，钻之弥坚。雪峰君就注重向传统学习，在导师黄格胜先生的指导下，他系统地研究和临摹过不少宋元名迹，并浸淫其中，潜心临摹。在临摹的过程中，他特别注意去用心揣摩古代大家的用笔技巧和方法，运笔的力度和顺逆，线条必须流利以及画面布置的虚实关系。这使雪峰君得以掌握各种传统技巧，对古人的笔墨程式了然于胸，打下了家实的传统根基。因此他能够博采众家之长，巧妙地把自己的笔墨程式与无边天地融入自己的画作中。

他对传统的态度是“拿来主义”，取其精华，去其糟粕。他爱读书，爱思考，所以阅历广，眼界宽，能够不拘陈法，不落窠臼。历古不薄今，使传统的山水走出了“文人画”和“画家画”不分的误区，分行、可望、可居、可游的宁波元山水画的优良传统在他的笔下得以重现新生。范华原的雄奇伟峻、李麟古的清秀峭厉、王叔明苍茫浑密、倪云林的萧散荒凉在他的画作中都有不同程度的体现。同时，他又学过西画，因此在他的画作中自然而然地融入了关注结构和构成的现代意识。画中原物具有较浓的体积感，突破了传统国画平面化的图式。他善用赭石与墨色巧妙搭配，在传统中国画的用色体系里找到了突破口。浓墨重彩，色泽亮丽，却无黑而柔弱和敷衍俗艳之感。

一个优秀的山水画家也不能足不出户，而应走出画室，从真山水中汲取养料。雪峰君深谙画理，自然悟得以造化师的重要性。为了写生，他不仅跑遍了广西的好山好水，还游历了祖国的许多名山大川。他出入谷壑，深入烟云，饱览铁骨，和千岩万壑朝夕亲近，着意于造化的鬼斧神工，陶醉于自然的钟灵神秀。李白云：“相看两不厌，唯有敬亭山”。辛弃疾说：“我见青山多妩媚，料青山见我应如是”。此时的雪峰君也把自己融入到秀美的山色中，达到了与山川“神化而逍遥”的胜境。

他的作品关注现实，贴近生活，一景一物、一草一木皆源于写生积累。不仅具有浓厚的乡土气息，而且体现了一个游子浓浓的思乡情结。他的家乡涪州是一个山清水秀有民风淳朴的地方，这里的山山水水在他的脑海里留下了难以磨灭的印记。同时也为他的创作提供了取之不竭用之不尽的养料。《月屋故乡图》、《故乡山图》之类的题材他画过许多次。他说：“作画须有情，我更多想表现的是故土之情。我虽身在城市，但故乡的乡土却常令我魂牵梦萦。”诚哉斯言！国学大师王国维在《人间词话》中说：“故人之诗词，有景语、情语之别。不知一切景语皆情语也”。在雪峰君的画笔下，又何尝不是“一切景语皆情语”呢！

雪峰君性情淳朴，为人厚道，不喜欢投机取巧。在学画一途中，他也是一个典型的“苦学派”，他并不满足于形式上的标新立异，他知道真正能够引起观者共鸣的东西在于内容。

写画不亡传诗史，在为山川立传、替造化传神的同时，雪峰君更像一个似火梅花的苦行僧。他一心作画，心无杂念，不耽于玩乐，不汲汲于富贵。他志的是一画国画正道，近贤避亲，却不孤立独，因为陪伴着他的有笔底幻化出的如雷可山，有心底沁出的如诗乡情。

余与雪峰君素未谋面，但观其作品却顿生倾慕之情。特作小文以志之，并为之歌曰：法从宋元传古意，追摹造化写新篇，青山碧水随裁剪，笔底乡情幻万千。





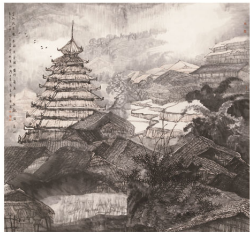
王蒙作品



《观山隐图》纸本水墨 王蒙作



《青山隐图》纸本水墨 王蒙作



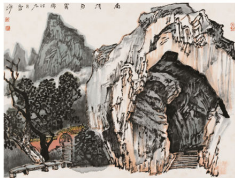
《美丽乡村》 纸本水墨 王雪峰



《美丽乡村》 纸本水墨 王雪峰



《美丽乡村》 纸本水墨 王雪峰



《美丽乡村》 纸本水墨 王雪峰



《清庭》纸本水墨 王雪峰



《寂乡云落 归梦不空枝》纸本水墨 王雪峰



《寂乡水注》纸本水墨 王雪峰



## 印象文平

■ 文 / 陈一 (上海大学博士)

世界很小，文平是朋友的朋友，未见其人已先闻其名，也是山水的，朋友相告，心中不由多了些亲近。终于，画室相遇，安静，些许腼腆，言语不多，便出画册相赠，《聆听四季》，心思与人相合呢。聆听，必是安静又丰富的人儿所能为，打开，真是一个个静谧安闲，一片叶紫莹似蝶。

这静谧，让人想到明快的“坐观万物”，郭熙“虚声鸟啼，隐约在耳，山光水色，展露守自”的理想，山水渐畅神本意，似已全化于这静运中……

“一切都是静的，到处都是湿漉漉的，没有丝毫的风。但是所有的一切又是那样的充满了生命的活力。而后的早晨，到处充满了惊喜。不知不觉，我误入了一片静寂的世界，独自一人，仿佛眼前的一切都属于自己的，那种无欲和宁静的世界便是天堂般的早晨。”

这是文平写生日记，此后逐渐熟识，依旧言语不多，但那份静谧便时时现于眼底笔下，每每看到读到，久违的清凉自然，闲适的安谧幽静，也悄然间升起。墨玄章说：“画家以古人为师，已自上乘，进此当以天地为师。”所谓南古人仍将南画造化，至于如何师造化，南田曾言：“十日一水，五日一石，造化之理，至静至深。”此说颇有启发，静深之理，自当以静深之心师之，文平画中所追求之静谧，自当源于此吧。

真正听文平谈及山水画，是一个偶然的机会，张张都映入

### 开文平

号云修，1982年出生于山东淄博，现任教于青岛大学，江苏省美术家协会会员。

2006年—2009年，就读于南京师范大学，获硕士学位，师从刘敬先生，主攻山水画。2011年—2014年，就读于上海大学，获得博士学位，师从曹惠振先生，攻读西方艺术史。

出版个人画集《超越处处》、《聆听四季》；有多篇论文发表在《美术与设计》等杂志，作品曾多次入选全国性质美展并被画廊和私人收藏；2013年江苏教育频道文化南京栏目摄制个人纪录片《岁月静好——画家开文平印象专访》。

#### 近年主要展览：

古今之变——吴冠中艺术馆、苏杭名展：聆听四季——开文平山水画个展；心游万象——当代学院派青年水墨艺术家邀请展；苏杭景——Good Art当代青年名家水墨邀请展；文墨问道——七博士书画展：可见的与不可见的——中国画新生代学术邀请展；雅集雅集——山水名家八人邀请展。

微，自然生动的描写排在眼前，引的自己感叹，“这些枯树写生是为了研究树的结构……”；“这是太行山……”；“这是江西婺源……”；“当你感觉不会画画的时候，就到自然中去，它会教你一切”；“这条小溪的边线虚实，几乎画了一个上午的时间……”。说起画，文平一改平日的少言，侃侃而谈，似乎清静淡雅的灵气还在若隐若现，起伏连绵的远山还在眼前，无垠。自然山水的宁静空寂不仅让眼前人深深沉浸其中，乐此不疲，也慢慢滋养着心底笔下的境界与追求。

一向认为，画者，要么忠实自然，要么忠实自我，若以此生发画境，正如王国维所言：“有我之境，有无我之境——有我之境，以我观物，故物皆着我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物……”以此论山水画，则求山水多无我之境，以此论文平山水，显然，文平所追求的是来山水画境，无放辄夸张，无五色渲染，墨白兼施，平淡自然，勾勒中要起伏不断的筋骨骨气，点染间是细带雨后的氤氲天地。物与我化，景与境合。

曾有庄周梦蝶，蝶耶？庄周耶？从陌生到熟识，看文平画其本人，不由也想，山水耶？文平耶？

“相信一切感受它的人都会有一种莫名的欢悦和感动，从而激起对于生机的热烈。那一天我悄悄地把这个早晨装进了我的记忆。”

对山水，对自然，文平如是说……



《溪流泛夏行》34×68cm 纸本水墨 开文平



《山风》34.5×35cm 纸本水墨 开文平



# 澄怀观道 ——我读齐文平的水墨世界

□ 文 / 黎晨 (北京大学博士生)

齐文平是我上海大学读博士时的同学，三年中，我们常常喝酒聊琴，谈此皆有很大收获。当时，我随随平先生看中国美术史，他则随曹恩强先生主修西方美术史，尽管学术研究异常紧张，但是他的画笔一日也未曾搁下，其刻苦精神令人惊讶，画风也日渐成熟。

文平专攻水墨山水，其入门的导师是南京的刘敦华先生。我一直认为，跟随名师的优势是起点很高，在创作理念与笔墨技巧训练上不容易走弯路，但有时候难以摆脱老师早已臻于成熟的风格程式，不期另辟蹊径，形成自己的面貌。我们仅仅从近年美院毕业展中就可窥见一斑，往往通过学生的作品便可轻易厘定出师从何处。从某种程度上说，青年艺术家在自身风格形成之前，往往需要通过“拿来主义”，以现成的表现方式与笔墨形式构建自身的画面品格，这一点类似于贡布里希所说的“预成图式”，他在《艺术与错觉》一书中解释“预成图式”为：“画家在悉心观察和认真表现事物之前，对表现对象预先形成一个约定俗成的意象表现范式。”在中国的绘画传统中，画家图式的形成，或是师徒传授，或是出于摹古，兼其昌的《集古树石图》、王时敏的《小中见大册》，皆是以往的表现风格与笔墨技巧作为“预成图式”，以期望“集其大成，自出机轴”。

而问题的关键就在于如何“自出机轴”？如果仅仅停留在满足在前人成功的程式里打转，成就的只能是一界画工，孰能成家。李可染先生对于绘画创作的继承与创新可谓说透：“用最大的力气打进去，花最大的力气冲出来”，诚如所言，但每个人打出来的方式却并不一样。

文平读硕士期间的画作，一派清新自然之态，颇有刘敦华的笔墨神韵。但我觉得文平不同于一般画家的优点在于好读书。在读博之后，阅读的范围更加广泛，从福柯、梅洛-庞蒂、哈斯克尔、贡布里希到历代绘画论、文人传记，从鲁本斯、罗丹、席勒到沈周、齐白石、张大千。古人云“腹有诗书气自华”，大量的阅读使他愈来愈深入地思考传统与现代、东方与西方的冲融与融合这些形而上的问题，并最终将

他导向了对绘画本源的追问。也正是在这种不断的自我追问之下，近几年，齐文平的绘画开始早期的“预成图式”之中加入了更多个人的思考与理解。

文平的画首先出自于写生。我曾见过他几大摞厚厚的写生簿，与一般水墨画家水墨即写生的方式不同，他以素描的方式，仔细刻画其中的山石质感、花草的摇曳风姿、溪水的潺潺流淌，每一幅皆画得非常深入，非一般的草率可比。深入的写生无疑对最终绘画表现技巧大有好处，而更重要的是，在对自然的描绘过程中，他体味到了自然形态中蕴藏着的某些更为重要东西。这一点在下面一段他的文字中或可以窥其心境，他在观赏了沈周《落花图卷》后，这样描述到“我就能感觉到在青绿渲染下那种空气的清新和落花的香气，近处的细嫩流水，隔江的空蒙，画家的画笔真的创造了一种令人感动的视觉世界，这个世界来自于生命个体的体悟，对生命和生活敬献的直觉。”他对沈周绘画创作的想法，实际是他个人创作状态的自我写照，文平重视从对自然地观察中获得体悟，这与《画山水序》中所说的“澄怀味象”相类，而“味象”的最终目的是要“澄怀观道”。文平在创作思路与精神层面上与宗炳一脉相通。我一直认为，山水画家必须将自己的情感感悟融入自然之中，用一个生命个体的情感体验去理解自然内在的生命与运动的规律，并用朴实无华的笔墨将画家心灵深处对天地山川神兴顿悟，以及心中假实于自然造化又理想而完美的山川图式表现出来，而这恰恰就是文平的写生的所在。

其次，文平的画，一如他的为人，出于他对清逸平淡的生命体验的追求。他的画中唯见未人的高山大川，反复出现的是那些毫不起眼的卵石、花草、溪水、山道，应该说，书如王右军，画如董北苑，都似平淡冲和。然其平中之奇势顿然乃现，而打下心来触动，像求顿悟之快意。安顿以似聊作好戏者，共勉于清茶而深研神品之文平这一点恒可相告，他的内心充满着回归自然的热衷，思想的智慧与艰辛的探索形成其作品清雅淡雅之美，看他临写生的作品，外象虽绿



《青山松石图》 34×68cm 纸本水墨 齐文平



《青山松石图》 68×34cm 纸本水墨 齐文平

起，而观者却是平常心。他的山水涌出了纯净中所沉积的沧桑，自然怀拥一种冲和的品性，有若清溪旁农舍旁的一株古木，虽少妍态，却给四方带来奇妙的启示。

文平的画还来自于他对于中国传统绘画的深刻认识。他尊重传统，又不以传统画地为牢。在他的画中，我们既可以看到明画家的某些笔墨因素，又吸收了西方水彩画的某些技法，更在水墨肌理上做了较多的尝试。不求笔墨的奇诞，而是在平淡中求趣味。在山石的构画上，更是相对放弃了用笔的韵味，而多以墨气胜。我认为，绘画是一种形式的创造，质文代变，与世推移，情变而表达情感的形式当然也得变，此即谓“笔墨当随时代”。所以创造总是需要的，以真性情应道笔墨，自然心无挂碍，而妙趣横生。

大量地阅读、深入的思考与对表现技巧的不断探索，使文平的画在前人的基础之上，渐呈出蓝之势，假以时日，必将成为大家。



《日漾河中似画》34×138cm 纸本水墨 齐文平



《江南山水望春图》34×68cm 纸本水墨 齐文平



《隐处望溪图》34×68cm 纸本水墨 齐文平



《月江》34.5×35cm 纸本水墨 齐文升



《叶落满空山》34×68cm 纸本水墨 齐文升



《知有知无面外山》68×34cm 纸本水墨 齐文升



《绿屏青山隐牧乡》 34×138cm 纸本水墨 李松



《观落镜溪图一景》 34×138cm 纸本水墨 李松



# ART CONCEPTS

## 艺术思潮



### 【研思】

晚明书论文论关系研究——以董其昌、袁宏道崇“淡”思想为切入点

### 【新见】

思想的形状——林逸鹏《云南印象》之印象

### 【讲堂】

论人物画创作——“形神兼备”“遗貌取神”“得意忘形”  
扇面形制对中国画艺术之影响

### 【阅读】

《隐秘的知识》《行动中的绘画》《圆与方》《梵·高艺术书简》《中国名画研究》

# 晚明书论文论关系研究 ——以董其昌、袁宏道崇“淡”思想为切入点

文 / 周长荣

**摘要:**心学肇掘了程朱理学的价值观,所引发的个性解放思潮,是晚明书论文论的哲学理论基础。董其昌书论和袁宏道文论都推崇“淡”的审美思想,都认为“淡”是品评书法和诗论文境界的最高标准。董其昌崇“淡”思想贯穿一生,而袁宏道则是在晚年才明确“淡”是“性灵说”的最高境界,这其中存在着董其昌的影响。徐渭、张瑞图、黄道周、阮元、王铎的书论与晚明文论也有直接或间接的联系,晚明文论对晚明书论有着重要的启发参考价值。

**关键词:**晚明 书论文论 董其昌 袁宏道

明代中叶,王阳明主张“吾心之良知即所谓天理”,以“良知”取代“天理”的地位,颠覆了程朱理学的价值观,解放了人的思想,从而使心学成为最具影响的哲学价值观。随着阳明心学因王艮和王畿而风行天下,遂形成了王学左派。清源黄宗羲在《明儒学案》中对心学的发展作出了中肯的评价与总结:阳明先生之学,有泰州、龙溪而风行天下,亦因泰州、龙溪而渐失其传。泰州、龙溪时不满师说,益启叛乱之枢而归于王,盖阳明而稍为禅矣。然龙溪之后,力量尤无伦流者,又得江右为之救正,故不至十分流弊。泰州之后,其人多能以赤手搏龙蛇,传至颜山农、何心隐一派,遂复非名教之所能羁缚矣。<sup>①</sup>

在这股个性解放思潮的影响下,晚明的艺术家思想解放,都具有强烈的独尊精神。反映在文学史上的表现则是唐宋派、公安派、竟陵派对前后七子拟古主义思潮的激烈批评,以及以川派和吴江派关于“曲律”、“曲意”当以谁为主的争论等。其时存在广泛影响的文论主要有徐渭的“本色说”、李贽的“童心说”、汤显祖的“主情说”和公安派的“性灵说”等;反映在书论上则有徐渭、董其昌、张瑞图、黄道周、阮元、王铎等书法大家的争论。

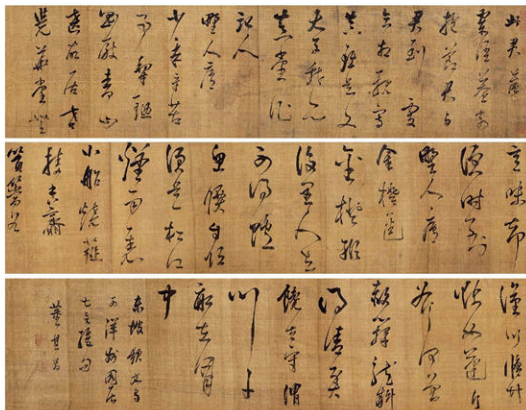
古代书论和文论都受到古代哲学思想的影响,在艺术本质上,通常都强调表现、抒情、言志的特点。在理论形态上,一般也以感性的经验为主,具有直观性的特点。但在考察特定历史时期的书论与文论的关系时,需要在具体的书论与文论之间进行合理论证和推测。纵观晚明时期,徐渭的“本色说”、李贽的“童心说”、汤显祖的“主情说”以及公安派的“性灵说”等文论标新立异,各擅其长,对当时的文坛具有重要的影响。而晚明书法大家徐渭、张瑞图、董其昌、黄道周、阮元

王铎等人在书法上都有新论,其中,尤以董其昌推崇“淡”的审美思想最有代表性。晚明书论与文论在总体的哲学背景上,都渗透着心学的诗论、文论说,没有心学的兴起就没有如此鲜明的书论、文论。心学为诗文、书风的转变,突变提供了哲学理论基础。

董其昌说:“李卓吾与余以戊戌春初一见于都门外兰若中,略接数语,即许为真语,以为眼前所无,惟君真知见,某某某不尔也。余至今犹其慕云。”<sup>②</sup>戊戌年是1598年,距李贽的《藏书》于万历二十七年(1599年)在南京出版仅一年,而《藏书》是李贽用18年时间精心撰写的可以藏之名山的高自标许之作。其时,李贽的思想完全成熟,他的最重要的最有影响力的文论即是“童心说”早已横空出世,影响宇内,书坛从董其昌还说他二人是“略接数语,即许为真语。”说明两人不但是直语投机,更重要的是思想价值观念上的高度认同。李贽对董其昌高度评价认为,惟有董氏真知见,其真意即是心学的广泛扩张,在士人中已经形成了一股强硬的潮流。董其昌深受禅宗思想的影响,在说法上套上了禅家的语言,又因为晚明佛禅三教思想倾向调和,而显示出接近李贽所走的三教合一路线。

董其昌为自己书斋起名为“画禅室”,在于他对禅学精深的研悟。董其昌比晚明大多数士人高明之处在于他不取狂禅激进思想,而直接习悟禅悟悟的“自性”、“本心”等。由此,禅学悟道方式对他的诗书画创作产生了直接的影响。董其昌也和汤显祖一样深受观禅师的的影响。他说:“达观禅师初至云间,余时为诸生,与会于积方丈,晨三日,窥闻讨论精旨,谓余为息大禅师所止,因承,曰:王廷尉妙于文事,陆东伯深于理学,合之双美,离之两伤,道人于子有厚望耳。余自此始沉潜内典,参究宗派,复得密意微法,稍有所契。”<sup>③</sup>汤显祖和董其昌相互间多有交往,论诗论艺也相互影响,公安三袁和董其昌更是交往密切,关系深厚,相互之间多有唱和之作。文论、书论、画论始终是他们交谈的一个重要方面。

汤显祖“主情说”以情真为基础,要求文艺摆脱传统的道德教化说教,特别是要把创作情感的意蕴深扎根于对人性的描写,通过追求真实美的艺术创作呼唤着人的觉醒,变艺术美的个性独创风格。汤显祖在《合奇序》中说:予谓文家之妙,不在步趋形似之间。自然灵气,恍惚而来,不思而至。怪怪奇奇,莫可名状,非物非寻常得以合之。苏子瞻画枯木竹石,晚升古今画格,乃愈奇妙。若以画格程之,凡不入格。宋家山水人物,不多用意,晚晚



《草书诗卷手卷》,明·董其昌

笔,形像宛然。纵使有意为之,亦复不佳。故夫墨戏小技,可以入神而证圣。……夫使笔不灵,圣贤成恨,皆浮沉习气为之魔。士有志于中书,宁为红炉、毋为多思。<sup>④</sup>

可见汤显祖强调文章要风格更独创,不能依前人窠臼。即使是苏轼、米芾等大家也是突破常规而超入人圣的。

同样,董其昌在书法上非常自信,表现出强烈的入古出新精神。他说:予学书三十年,悟得书法而不能实证者,在自起自倒自收自束处耳。过此关,即右军父子亦无可奈何也。转左则右,乃右军字势,所谓逆起奇而反正者,世人不能解也。<sup>⑤</sup>

又说:盖书法妙在能舍,神在能离。所以离者,非欲废碑磨名家伎俩,直欲脱左右军老于习气,所以得耳。<sup>⑥</sup>

董其昌的书法理论所表现出的创新意识,正是晚明心学思潮下的士人主体精神解放与重新构建的结果。因此,他在书论中提倡“淡”就具有了深刻的文化意义,他对“淡”的阐释和在具体书法作品中的判断,彰显了他在立门户的信心和审美观念上的扶持。

在《治美堂集序》中董其昌这样阐述“淡”的内涵:“撰述之家,有

潜行众妙之中,独立万物之表者,淡是也。世之作书者才情之变,可以无所不能,而大雅平淡,关乎神明,非名心而一味浅者,终莫能近。……无门无径,质任自然,是之谓淡。”<sup>⑦</sup>可见“淡”是发乎自然的,但却需要超越于名利之心的人才可能臻此妙境。也可见到刘宗周于“恬淡为上”思想的继承,具体到文艺上,则更多的显示出他对陶渊明、白居易、苏轼等人的文艺精神的深刻体悟。从他的解释中可见他谓“淡”是出自天性,非人力可及的,即“无门无径”,同时还强调“质任自然”,即要求艺术创作作为作者内在精神的自然流露。

董其昌比公安三袁出生早而去世迟。袁宏道非常推崇董其昌,他说:“不仅假世世无累才,而足下殆奄奄之性命,遂落,书画园林,古之萧斯道者,惟王右丞、苏玉局,而摩诘无他池之壁,彼公输椅仅能为结竹簪石,不假将第定于王、苏之间,世当以知言也。”<sup>⑧</sup>将董其昌比之为唐代的王维和宋代的苏轼,可见董其昌在袁宏道心中的份量。在晚明个性解放思潮中,公安三袁尤其是袁宏道所起的作用巨大,影响深远。关于袁宏道的历史贡献,钱谦益在《列朝诗集小传·丁集》中说:“中郎之论出,王、李之云翳一扫,天下之文人士,始知洒洒心腹



《仿古山水手卷》明·董其昌

耐属性，以落墨拟涂泽之痕，其功伟矣。”<sup>⑧</sup>

从这点来说，袁宏道的“性灵说”对其时士子精神的激荡是很具有冲击力的。袁宏道在万历二十四年（1596年）作《叙小修诗》中明确提出了“独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆流出，不肯下笔”的创作主张。在万历二十七年（1599年）再次强调说：“文章新奇，无定格式，只要发人不能发，句法字法调法，——从自己胸中流出，此真新者也。”<sup>⑨</sup>董其昌也说：“《兰亭序》为宋人假说，此实右军真血脉。然王羲之、伯敬之诸人，祇重《定武》一刻，无论《定武》难致，果如赵子固舍命头宝之，日夕临仿，亦有得家从入门者，不是家珍之喻，到头云霞——自己胸中流出，盖天盖地，始是了手。山谷诗：‘世人得学兰亭面，欲使几希无金丹。’真言论也。”<sup>⑩</sup>都强调艺术创造要具有真情实感的自然流露，这与袁宏道强调的“句法、字法、调法，——从自己胸中流出”简直就是同调，不过一者是阐述文章的，一者是阐述书法的。“二人同用”——从自己胸中流出”并非完全是言语的偶然巧合，而是董其昌、袁宏道二人相互交往甚密，思想相契相商的结果。

袁宏道前后期文学创作思想的变化是明显的。万历十九年至二十七年是公安派形成并发展的阶段。此间，他提倡“性灵说”，对批判假道学、庸古文、笔锋凌厉，都达到望尘莫及的地步。后期由于随着佛学思想的变化以及其它种种原因，诗文日趋平淡，不复有前期革新时的锐气，董其昌可能是袁宏道文论主张产生变化的一个重要诱因。

在万历三十二年（1604年），袁宏道在作《叙凤氏家集》说：亭子瞻暗喻陶令诗，赏其淡而适也。凡物触之得甘，吏之得苦，唯淡也不可适；不可适，是文之真性灵也。浓也不复薄，甘者不复辛，唯淡也无可适；无可适，是文之真定态也。<sup>⑪</sup>

以物触炙后的甘苦及“淡不可适”、“淡也不可适”之说，指出“淡”之美的生成根源是先天的，鲜明地表达了他崇“淡”的文学立场。这时，袁宏道对性灵的内涵认识已经发生了重大改变，其主旨转变为以“淡”为性灵说的最高境界，而非以往的率性而行和狂放之真。这与董其昌所说的：“作书与作文，同一关纽”的“淡”之精神在内涵上是一致的。袁宏道关于“性灵说”内涵的变化，标志着他对文学标准的

内涵发生了重大变化，之所以会发生这种变化，其原因是多种情况造成的。一者是他极强的自我意识和狂放精神在现实生活中处处受到束缚，他三次解官又三次出仕，就是这种在归隐与仕途之中犹豫徘徊的行为表现。更重要的是随着李贽的狱中自杀，对其狂肆之风的推崇，对其对生命存在价值的追问，以及对唐宋诗文的重新阅读，促使他转变为内心自省式的反思。

董其昌有见于此，论道：“袁伯修于弥留之际，深悔所悟于生死上用不着，遂题诗《念佛法生经》云：‘人死闻一佛名号，皆可解脱诸苦，伯修能信得及，亦是平生学道之力。’因大将离，能作是观，必非业力所可障覆也。近见中朗手携永明《宗镜录》与《真极会要》，校勘精详，知其眼目不同同时境界矣。”<sup>⑫</sup>袁伯修的逝世给袁宏道以沉重打击，袁氏家族皆中寿，袁宏道也只活十年便逝世了，由此可见董其昌对袁宏道晚年观念转变的认同。

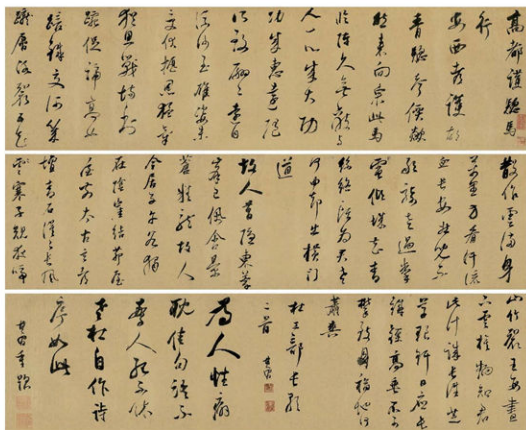
在《答董玄宰太史》中，袁宏道说：楚中文体日敝，务为雕镂，神情都失，颇富匠力，徒其靡。高岸两过江干，不徒达侯林琴，息心筑城，阮瞻等，恍惚冥甚。六年梦楚，失之一朝。殊闻

然自保也。”<sup>⑬</sup>

说明在隐居的六年中，在参禅问道中他始终关注于当时的文坛，思考着文学的发展问题，同时也表达了他对董其昌的钦佩和对自己即将重新出仕的无可奈何的心情。

而董其昌不论是在书法上还是在诗文中，都提倡“淡”。在董其昌的心目中，“淡”无疑是他一贯的最高审美追求。他说：作书与诗文，同一关纽。大抵传与不传，在淡与不淡耳。极才人之致，可以无所不能，而淡之玄味，必由天骨，非粉饰之力，澄练之功，所可侵入……至于瞿日：笔势峥嵘，神发绚烂……渐老渐熟，乃造平淡。实非平淡，绚烂之极。犹来得十分，谓若可学而能耳。<sup>⑭</sup>

在谈论具体的书法时，他更是标榜“淡”，并以“淡”的有无来判断名家书法的画下，比如他说：三十年前参米书，在无一笔完，自谓得诀，不肯常习，今犹故喜，可愧也。米云：“以势为主。”余病其欠淡，淡乃天骨带来，非学可及。内典所谓无见即见，画家谓之气韵也。<sup>⑮</sup>余近来临颜书，因悟所谓折钗股、屋漏痕者，



《仿书杜诗二首手卷》明·董其昌



惟二王有之，晋公入山而室之，绝去欲端寝顿习云。东坡云：“诗至于子美，书至于鲁公，非虚语也。……天下为此，都不时。虽不及古人，第神采琅琅，即是不及古人处。谢老谢，乃造平淡。”来老犹隔云，敢自许通真乎？题以吾性悟。

在这两则书论中，董其昌毫不客气地指出米芾书法欠缺“淡”的精神，是“病其欠淡”“米老犹隔云”，可见“淡”的境界在董其昌心中甚至可以说是至高无上的，怎样才能达到“淡”的境界，在他看来“淡”却是不学可学，是生而知之的天赋。

又如以下四则书论，强调“淡”的精神是入古出新的关键所在，是境界高低的重要标准。

柳诚书，极为右军法，盖不欲与羲伯面目相似。所谓神化而为鬼，故其耳。凡人学书，以姿态取媚，鲜能解此。余于虞褚颜欧，皆曾仿十一。自学柳诚意，方悟用笔古淡处。自今以往，不得舍柳法而趋右军也。

余谓张旭之有怀素，犹量源之有巨然。衣钵相承，无复余恨，皆以平淡天真为旨。人目之为狂，乃不狂也。

藏真书，余所见有杨补笔、食鱼帖、天姥帖、冬热帖，皆真迹，以遗古为宗。

杨少师《卢虚舟帖》，即来老家藏《大仙帖》也。其书飘逸简淡，一流唐朝安顿习气。宋四大家皆出于此。

同时，董其昌还多次在论论中标榜“淡”，也同样以“淡”作为衡量书画作品境界的最终标尺。在他心目中仅米芾和倪元珠的画作能达到这样的高境，具体条目如下：过前画在胜国时可称逸品，晋人以逸品置神品之上。历代唯张志和、卢鸿可无愧色。宋人中兼襄阳在疏狂之外，皆皆从陶铸而来。元之能者虽多，然承袭宋法，稍加萧散耳。吴仲圭大有神气，黄子久特妙风格，王叔明各有前见，而三家皆有纵横习气。独云林古淡天然，来后一人而已。

盖说书老练工致，晚年乃失之，而聚精于画，一变古法，以天真幽淡为宗。要亦所谓谢老熟者。若不从北苑觅慧，不容易得。纵横习气，即黄子久未能断。画说两言，则赵吴兴优逊焉，其阙次自别也。

元季四大家，独倪云林品格尤超。蚤年学董源，晚乃自成一室，以简淡为之。

独倪氏一种流风，自谓学之。

此外，董其昌追慕陶渊明、白居易诗风，与友人组织成立了“陶白斋”文社，陶氏、白氏在唐唐之时，分别以自然天成、明白易懂为诗文的标榜，因此，董其昌是深谙陶白二人的审美高境的，提出“淡”的审美观是顺水到渠成之事。

无怪乎陈继儒在董其昌《香林集序》中这样写道：凡诗文家客气，市气，江湖气，草野气，锦衣玉食气，皆沾沾附骥，不令微细流注于眉睫，而发于毫端。故其文章大槩皆剩的草率。温厚中有精爽，潇洒中有骨格。推之使高，如九万里垂天之云；澄之使净，如十五夜正红之月。谢老谢，渐熟渐离，渐离渐近乎平淡自然，而浮华落矣，姿态横生矣，堂堂大人相触露矣。”

这是两位终生相知的老友对诗文精神的共理理解。所谓“渐老渐熟，渐熟渐离，渐离渐近乎平淡自然，而浮华落矣，姿态横生矣，堂堂大人相触露矣。”这是只有对董其昌文品精神深刻理解的志同道合之人才能写出的肺腑之言。

由于袁宏道的推崇，徐渭在世五六年后才被广泛的认识。可以说，没有袁宏道的极力推崇就没有徐渭在文坛的盛名。袁宏道作《徐文长传》，描述了在陶望龄家谈徐渭诗文时的激动状态：一夕索陶公修椽，随意抽盒上书，得《网编》诗一纸，悉读毛书，烟煤散，微有字形。稍就灯而读之，读未数言，不觉狂詈，急呼石簪：“《网编》何人作者，今谁公都？”石簪曰：“此余少先辈徐天池先生者也，先生名渭，字文长，嘉隆间人，前五六年方卒。令卷轴题上有田水月者，即其人也。”余始悟前后所疑，皆文长一人也。又当诗流荒渺之时，获此奇标，如庵得璞，两人读之，灯影下读复叫，叫复读，佳处皆皆皆惊起，余自是或向人，或作书，皆皆称文长先生。有来看余者，即出诗与之读，一时名公巨匠，浸染如燕穴。

因此，徐渭对袁宏道的诗文是有影响的，但这种影响不是应发袁宏道的“性灵说”，因为在袁宏道在万历二十五年读到徐渭诗文时，“性灵说”早已唱遍文坛，而彼时不须徐渭诗文，又何谈影响。所以，徐渭对袁宏道的影响只能说是袁氏早期诗文的诗及创作理念。故也可认为，袁宏道在晚年转变了“性灵说”的内涵，即以“淡”的审美理念，与徐渭有关的。

徐渭《题临念奴则后》论杂剧创作，称“点铁成金，叠叠叠叠，越淡越有味味”，又称“夫真者，仍之反，故五味必淡，食斯真矣；五声必希，听斯真矣；五色不华，视斯真矣”。

可见徐渭推崇“淡”的审美境界，其“淡”的内涵与袁宏道是相互一致的。

因此，可以这样认为：由于李贽(1527—1602)、汤显祖(1550—1616)、董其昌(1555—1636)、袁宏道(1568—1610)大约都生活在同一时期，同处于个性解放思潮的高潮阶段，他们均是名士，彼此多有交往，相互影响是存在的，也是明显的，更是直接的。后世给定的身份标签，譬如李贽为哲学家、文学家，汤显祖作为戏剧家，袁宏道作为文学家，董其昌为书画家，在真实的历史情形中，是不确切的。他们作为士人，都习诗文，兼书画创作，在艺术理念上是与时代共进的审美理念是趋同的。因此，董其昌书论和袁宏道文论上的关系，也是复杂的交叉进行，董其昌对徐年袁宏道的影响是比汤显祖明显的。

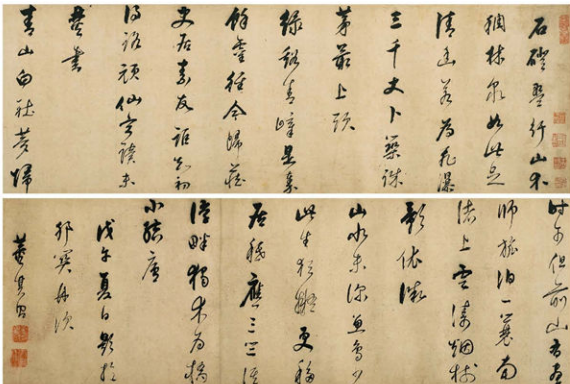
生活在晚明时期的书法大家张瑞图(1570—1644)、黄道周(1585—1646)、倪元璐(1594—1644)、王穉登(1592—1652)等，与徐渭(1521—1593)、李贽(1527—1602)、汤显祖(1550—1616)、董其昌(1555—1636)、袁宏道(1568—1610)存在着直接或间接的交往，或者虽未交往但声气相投，审美观念上具有相似的一面。他们之间的书论和文论之间相互有一定的影响，只不过这种影响不似董其昌和袁宏道这般的明显而已。

李贽在万历三十年(1602年)逝世，其时张瑞图三十三岁，根据张瑞图的生平经历及交往状态看，张瑞图与李贽没有实际交往。由于二人同为福建泉州府晋江县人，且以李贽在当时的影响，张瑞图应该非常熟悉其思想。张瑞图曾宣称：“晋人楷书，平淡天成，妙处都不在书，非学所可至也……破公有言：吾见善书，孰若吾我，吾能通其真，常谓学不可，假我数年，握其旧书，从小学学之，或不成近耳焉。”

从中可见，张瑞图也是崇尚“淡”的美学，认为晋人楷书妙处不可学的原因是因为它平淡玄远，这一点与董其昌、袁宏道对“淡”的认识是高度一致的。

黄道周、倪元璐、王穉登三人是启应二年(1622年)进士，都喜好翰墨。黄道周在《题王叔斯初榷》中写道：“曩王叔斯之来，凡六人，惟王叔斯、倪鸿宝与我戮力，盟好厚息，气底底，又栖止同笔研为文章。超焉者‘三枝树’，妒焉者‘三狂人’，非谓也。”说明他们三人关系密切，且常有唱和书信往来。其中，黄道周倪元璐通过从叔墓，终其一生二人相互敬仰，相互推举。二人都是儒家思想的崇尚者和提倡者。黄道周是一代理学名臣，既不是王阳明心学的盲目追随者，也不是程朱理学的恪守者。他谈“求心”“任性”“格物”“致知”，是力主恢复正宗的儒家学者。倪元璐也是具有正统儒家思想的铮铮铁骨的学者，而王穉登的书法思想既是崇古的，更是创新的。但明亡后，他受学陈鹤，大书狂写，与张瑞图一样追求晚年的内心是焦思悲愤的。

黄道周的书论最有影响的莫过于：“作书是学问中第七、八难事，切勿以此关心，王遂少品格在茂宏、安石之间，为雅好造论，声言具捷，余未不慕此业。……人读书先要观其所学何书，次定定他所志何书，然后深读经史，波及百氏，如写手书，乃得少生小孟浪所，世宜此图



《徐书七言诗 手卷》明·董其昌



于长者中从中间可以看出他以大儒身份来看待书法对书法轻视的态度。但他并非完全排斥书法,认为书法宜为小技,却遵大道。他在《书品论》中说:“若大人著些子清谈,便与孩子一般;学问人著些子伎俩,便与工匠无别。然就此中可引入人处,亦不妨说一番。正是遇小物时遵大道也。”这与汤显祖说“放夫笔墨小技,可以入神而证圣”具有相似处。

在书法上,黄道周提倡“道翰”,他说:“书字,自以道翰为宗,加之冲淡,不坠俗流,便足上流矣。……然时不得右军,今人太轻松晋,假为晋道,未得真法。”可见,他所标举的“道翰”欲以晋人为宗,也时对人轻视赵壹评价异意,体现了他对重道犹及不能离趣的书法审美追求。这些与徐渭所提倡的“墨戏说”有不少相似之处。如徐渭说:世好轻书,女取其相也,责以古法勒可乎?盖帝王孙,裘马轻狂,足称其人矣。他书率然,而《道德经》为尤甚。然可以揭丑醒相如此所书“桂象蕉蕉”者之药。

倪瓒书从隶入,能在神元官《荐举直表》中争金投翰。古而顿,密而散,未可以近而思之也。

黄道周论书,极其推重倪元。但倪元论书之语几乎没有留存于世,他在给外甥徐止言的文章《评姊子徐止言时文》中说到:“欲书法精,宜使入木三分。苟静气志求之,皆可耳。”指出专心静气研习书法可以达到一定的境界,无关乎书法的审美判断。不过,还是可从他的两则论论中看出其艺术思想。如他在《题宋宗远画山图》中说:以性灵传笔墨,以绳尺传才力,以学问传意思,以道理传兴会。凡画,不惟灵不法,不绳就不创,不学问不空,不道理不醒。此皆以其小者,为其大合。

在《题文衡山画卷为潘安祖》中,又说:成法自见,为可赏而耳。

在这两则论论之图中,他崇倪推法,推崇性灵,这应该与袁宏道倡导的“性灵说”有一定的关系。“性灵”一词虽说在唐人论艺中就存在了,但真正发扬光大的还是由袁宏道的巨大推崇和倡导。

王铎是“三株树”中国下书论最多的书法家。他一再表白自己崇古的观念,譬如:

“予书独从羲叔,自唐宋诸家皆发源羲叔,自不察耳。”

“书求宗旨,终入野道。”

“予书何足贵,但从事此数十年,皆古人法,不敢妄为。”

他如此说,也难怪,所谓“一日临书,一日应请”即是这种思想的表现状态。但王铎的书法创作并非是他所说的那样“独宗羲叔”不敢妄为。恰恰相反,是巨大变异的,带有强烈的创新精神,形成了鲜明的风格特色。作品具有狂肆雄浑的用笔,奇崛险绝的结字,纵横奔突的墨法,吞吐风云的气概。原因即在于王铎深悟晋古不拟古的精神,他在《琅华馆帖》末跋说:

书不师古,便落野俗一路,如作诗文,有法而后合。所谓

不以六律,不能正五音也。如琴棋之有谱。……善师古而不离古,不泥古。必置古不言者,不过文其不学耳。

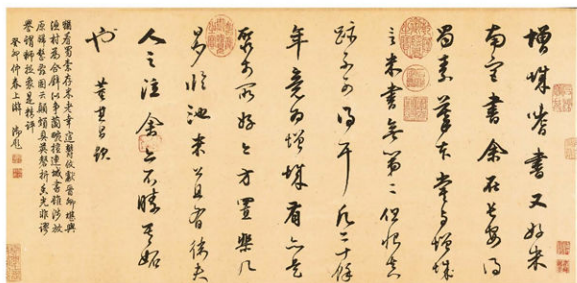
王铎在《文丹》中充满对“怪”、“拙”、“气”、“力”、“奇怪”、“胡拙”、“放手”和“撒手”的神通大加礼赞和疯狂讴歌。如她赞“怪,则幽险狰狞,面如贝齿,眉如戟口,口中吐火,身上缠铁,力如金刚,声如彪虎,长刀长剑,劈山超海,飞沙走石,天旋地转,骤雷而骑雄龙,子美所谓‘吾不恨人死不休’,文公所谓‘破鬼胆’是也”又如她赞“大力,如海中神鳌,戴八鳌,吸十口,倚崖窟,踞九珠,握三山,握四海”等等,这些思想正是晚明文艺思潮影响的结果。

徐渭、李贽、汤显祖、公安三袁的言论作为晚明个性解放思潮的形成和发展乃至高潮的重要标志,在这场思潮中扮演了重要的角色。钱谦益是王铎的好友,清顺治二年(1645)五月54岁的王铎和礼部尚书钱谦益共同在江宁出降,成为遗人博弃的“贰臣”。钱谦益在《列朝诗话小传》中对晚明的徐渭、李贽、汤显祖、公安三袁的积极褒扬和对晚明派的恶感贬低、贬低,对王铎的书法、文论也有一定的影响。

综上所述,心学的发展和变异,导致了晚明个性解放思潮的形成,在这股个性解放思潮影响下所产生的书论与文论互有影响,其中,晚明文论对晚明书论有着重要的启发参考价值。

#### 作者简介:

郑长安,1979年9月出生,江苏沐阳,2003年毕业于徐州师范学院汉语言文学专业,获文学学士学位,先后师从熊士军、张东明、鲍贤伦诸先生,中国书法家协会会员,任职于常州大学艺术学院,江苏工业学院书法兼职教师。



王铎书法作品

#### 注释:

- ① 左东岭《王铎与中晚明士人心态》,北京,人民文学出版社2000年,第337页;
- ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿ ㏀ ㏁ ㏂ ㏃ ㏄ ㏅ ㏆ ㏇ ㏈ ㏉ ㏊ ㏋ ㏌ ㏍ ㏎ ㏏ ㏐ ㏑ ㏒ ㏓ ㏔ ㏕ ㏖ ㏗ ㏘ ㏙ ㏚ ㏛ ㏜ ㏝ ㏞ ㏟ ㏠ ㏡ ㏢ ㏣ ㏤ ㏥ ㏦ ㏧ ㏨ ㏩ ㏪ ㏫ ㏬ ㏭ ㏮ ㏯ ㏰ ㏱ ㏲ ㏳ ㏴ ㏵ ㏶ ㏷ ㏸ ㏹ ㏺ ㏻ ㏼ ㏽ ㏾ ㏿ 㐀 㐁 㐂 㐃 㐄 㐅 㐆 㐇 㐈 㐉 㐊 㐋 㐌 㐍 㐎 㐏 㐐 㐑 㐒 㐓 㐔 㐕 㐖 㐗 㐘 㐙 㐚 㐛 㐜 㐝 㐞 㐟 㐠 㐡 㐢 㐣 㐤 㐥 㐦 㐧 㐨 㐩 㐪 㐫 㐬 㐭 㐮 㐯 㐰 㐱 㐲 㐳 㐴 㐵 㐶 㐷 㐸 㐹 㐺 㐻 㐼 㐽 㐾 㐿 㑀 㑁 㑂 㑃 㑄 㑅 㑆 㑇 㑈 㑉 㑊 㑋 㑌 㑍 㑎 㑏 㑐 㑑 㑒 㑓 㑔 㑕 㑖 㑗 㑘 㑙 㑚 㑛 㑜 㑝 㑞 㑟 㑠 㑡 㑢 㑣 㑤 㑥 㑦 㑧 㑨 㑩 㑪 㑫 㑬 㑭 㑮 㑯 㑰 㑱 㑲 㑳 㑴 㑵 㑶 㑷 㑸 㑹 㑺 㑻 㑼 㑽 㑾 㑿 㒀 㒁 㒂 㒃 㒄 㒅 㒆 㒇 㒈 㒉 㒊 㒋 㒌 㒍 㒎 㒏 㒐 㒑 㒒 㒓 㒔 㒕 㒖 㒗 㒘 㒙 㒚 㒛 㒜 㒝 㒞 㒟 㒠 㒡 㒢 㒣 㒤 㒥 㒦 㒧 㒨 㒩 㒪 㒫 㒬 㒭 㒮 㒯 㒰 㒱 㒲 㒳 㒴 㒵 㒶 㒷 㒸 㒹 㒺 㒻 㒼 㒽 㒾 㒿 㓀 㓁 㓂 㓃 㓄 㓅 㓆 㓇 㓈 㓉 㓊 㓋 㓌 㓍 㓎 㓏 㓐 㓑 㓒 㓓 㓔 㓕 㓖 㓗 㓘 㓙 㓚 㓛 㓜 㓝 㓞 㓟 㓠 㓡 㓢 㓣 㓤 㓥 㓦 㓧 㓨 㓩 㓪 㓫 㓬 㓭 㓮 㓯 㓰 㓱 㓲 㓳 㓴 㓵 㓶 㓷 㓸 㓹 㓺 㓻 㓼 㓽 㓾 㓿 㔀 㔁 㔂 㔃 㔄 㔅 㔆 㔇 㔈 㔉 㔊 㔋 㔌 㔍 㔎 㔏 㔐 㔑 㔒 㔓 㔔 㔕 㔖 㔗 㔘 㔙 㔚 㔛 㔜 㔝 㔞 㔟 㔠 㔡 㔢 㔣 㔤 㔥 㔦 㔧 㔨 㔩 㔪 㔫 㔬 㔭 㔮 㔯 㔰 㔱 㔲 㔳 㔴 㔵 㔶 㔷 㔸 㔹 㔺 㔻 㔼 㔽 㔾 㔿 㕀 㕁 㕂 㕃 㕄 㕅 㕆 㕇 㕈 㕉 㕊 㕋 㕌 㕍 㕎 㕏 㕐 㕑 㕒 㕓 㕔 㕕 㕖 㕗 㕘 㕙 㕚 㕛 㕜 㕝 㕞 㕟 㕠 㕡 㕢 㕣 㕤 㕥 㕦 㕧 㕨 㕩 㕪 㕫 㕬 㕭 㕮 㕯 㕰 㕱 㕲 㕳 㕴 㕵 㕶 㕷 㕸 㕹 㕺 㕻 㕼 㕽 㕾 㕿 㖀 㖁 㖂 㖃 㖄 㖅 㖆 㖇 㖈 㖉 㖊 㖋 㖌 㖍 㖎 㖏 㖐 㖑 㖒 㖓 㖔 㖕 㖖 㖗 㖘 㖙 㖚 㖛 㖜 㖝 㖞 㖟 㖠 㖡 㖢 㖣 㖤 㖥 㖦 㖧 㖨 㖩 㖪 㖫 㖬 㖭 㖮 㖯 㖰 㖱 㖲 㖳 㖴 㖵 㖶 㖷 㖸 㖹 㖺 㖻 㖼 㖽 㖾 㖿 㗀 㗁 㗂 㗃 㗄 㗅 㗆 㗇 㗈 㗉 㗊 㗋 㗌 㗍 㗎 㗏 㗐 㗑 㗒 㗓 㗔 㗕 㗖 㗗 㗘 㗙 㗚 㗛 㗜 㗝 㗞 㗟 㗠 㗡 㗢 㗣 㗤 㗥 㗦 㗧 㗨 㗩 㗪 㗫 㗬 㗭 㗮 㗯 㗰 㗱 㗲 㗳 㗴 㗵 㗶 㗷 㗸 㗹 㗺 㗻 㗼 㗽 㗾 㗿 㘀 㘁 㘂 㘃 㘄 㘅 㘆 㘇 㘈 㘉 㘊 㘋 㘌 㘍 㘎 㘏 㘐 㘑 㘒 㘓 㘔 㘕 㘖 㘗 㘘 㘙 㘚 㘛 㘜 㘝 㘞 㘟 㘠 㘡 㘢 㘣 㘤 㘥 㘦 㘧 㘨 㘩 㘪 㘫 㘬 㘭 㘮 㘯 㘰 㘱 㘲 㘳 㘴 㘵 㘶 㘷 㘸 㘹 㘺 㘻 㘼 㘽 㘾 㘿 㙀 㙁 㙂 㙃 㙄 㙅 㙆 㙇 㙈 㙉 㙊 㙋 㙌 㙍 㙎 㙏 㙐 㙑 㙒 㙓 㙔 㙕 㙖 㙗 㙘 㙙 㙚 㙛 㙜 㙝 㙞 㙟 㙠 㙡 㙢 㙣 㙤 㙥 㙦 㙧 㙨 㙩 㙪 㙫 㙬 㙭 㙮 㙯 㙰 㙱 㙲 㙳 㙴 㙵 㙶 㙷 㙸 㙹 㙺 㙻 㙼 㙽 㙾 㙿 㚀 㚁 㚂 㚃 㚄 㚅 㚆 㚇 㚈 㚉 㚊 㚋 㚌 㚍 㚎 㚏 㚐 㚑 㚒 㚓 㚔 㚕 㚖 㚗 㚘 㚙 㚚 㚛 㚜 㚝 㚞 㚟 㚠 㚡 㚢 㚣 㚤 㚥 㚦 㚧 㚨 㚩 㚪 㚫 㚬 㚭 㚮 㚯 㚰 㚱 㚲 㚳 㚴 㚵 㚶 㚷 㚸 㚹 㚺 㚻 㚼 㚽 㚾 㚿 㜀 㜁 㜂 㜃 㜄 㜅 㜆 㜇 㜈 㜉 㜊 㜋 㜌 㜍 㜎 㜏 㜐 㜑 㜒 㜓 㜔 㜕 㜖 㜗 㜘 㜙 㜚 㜛 㜜 㜝 㜞 㜟 㜠 㜡 㜢 㜣 㜤 㜥 㜦 㜧 㜨 㜩 㜪 㜫 㜬 㜭 㜮 㜯 㜰 㜱 㜲 㜳 㜴 㜵 㜶 㜷 㜸 㜹 㜺 㜻 㜼 㜽 㜾 㜿 㝀 㝁 㝂 㝃 㝄 㝅 㝆 㝇 㝈 㝉 㝊 㝋 㝌 㝍 㝎 㝏 㝐 㝑 㝒 㝓 㝔 㝕 㝖 㝗 㝘 㝙 㝚 㝛 㝜 㝝 㝞 㝟 㝠 㝡 㝢 㝣 㝤 㝥 㝦 㝧 㝨 㝩 㝪 㝫 㝬 㝭 㝮 㝯 㝰 㝱 㝲 㝳 㝴 㝵 㝶 㝷 㝸 㝹 㝺 㝻 㝼 㝽 㝾 㝿 㞀 㞁 㞂 㞃 㞄 㞅 㞆 㞇 㞈 㞉 㞊 㞋 㞌 㞍 㞎 㞏 㞐 㞑 㞒 㞓 㞔 㞕 㞖 㞗 㞘 㞙 㞚 㞛 㞜 㞝 㞞 㞟 㞠 㞡 㞢 㞣 㞤 㞥 㞦 㞧 㞨 㞩 㞪 㞫 㞬 㞭 㞮 㞯 㞰 㞱 㞲 㞳 㞴 㞵 㞶 㞷 㞸 㞹 㞺 㞻 㞼 㞽 㞾 㞿 㟀 㟁 㟂 㟃 㟄 㟅 㟆 㟇 㟈 㟉 㟊 㟋 㟌 㟍 㟎 㟏 㟐 㟑 㟒 㟓 㟔 㟕 㟖 㟗 㟘 㟙 㟚 㟛 㟜 㟝 㟞 㟟 㟠 㟡 㟢 㟣 㟤 㟥 㟦 㟧 㟨 㟩 㟪 㟫 㟬 㟭 㟮 㟯 㟰 㟱 㟲 㟳 㟴 㟵 㟶 㟷 㟸 㟹 㟺 㟻 㟼 㟽 㟾 㟿 㠀 㠁 㠂 㠃 㠄 㠅 㠆 㠇 㠈 㠉 㠊 㠋 㠌 㠍 㠎 㠏 㠐 㠑 㠒 㠓 㠔 㠕 㠖 㠗 㠘 㠙 㠚 㠛 㠜 㠝 㠞 㠟 㠠 㠡 㠢 㠣 㠤 㠥 㠦 㠧 㠨 㠩 㠪 㠫 㠬 㠭 㠮 㠯 㠰 㠱 㠲 㠳 㠴 㠵 㠶 㠷 㠸 㠹 㠺 㠻 㠼 㠽 㠾 㠿 㡀 㡁 㡂 㡃 㡄 㡅 㡆 㡇 㡈 㡉 㡊 㡋 㡌 㡍 㡎 㡏 㡐 㡑 㡒 㡓 㡔 㡕 㡖 㡗 㡘 㡙 㡚 㡛 㡜 㡝 㡞 㡟 㡠 㡡 㡢 㡣 㡤 㡥 㡦 㡧 㡨 㡩 㡪 㡫 㡬 㡭 㡮 㡯 㡰 㡱 㡲 㡳 㡴 㡵 㡶 㡷 㡸 㡹 㡺 㡻 㡼 㡽 㡾 㡿 㢀 㢁 㢂 㢃 㢄 㢅 㢆 㢇 㢈 㢉 㢊 㢋 㢌 㢍 㢎 㢏 㢐 㢑 㢒 㢓 㢔 㢕 㢖 㢗 㢘 㢙 㢚 㢛 㢜 㢝 㢞 㢟 㢠 㢡 㢢 㢣 㢤 㢥 㢦 㢧 㢨 㢩 㢪 㢫 㢬 㢭 㢮 㢯 㢰 㢱 㢲 㢳 㢴 㢵 㢶 㢷 㢸 㢹 㢺 㢻 㢼 㢽 㢾 㢿 㣀 㣁 㣂 㣃 㣄 㣅 㣆 㣇 㣈 㣉 㣊 㣋 㣌 㣍 㣎 㣏 㣐 㣑 㣒 㣓 㣔 㣕 㣖 㣗 㣘 㣙 㣚 㣛 㣜 㣝 㣞 㣟 㣠 㣡 㣢 㣣 㣤 㣥 㣦 㣧 㣨 㣩 㣪 㣫 㣬 㣭 㣮 㣯 㣰 㣱 㣲 㣳 㣴 㣵 㣶 㣷 㣸 㣹 㣺 㣻 㣼 㣽 㣾 㣿 㤀 㤁 㤂 㤃 㤄 㤅 㤆 㤇 㤈 㤉 㤊 㤋 㤌 㤍 㤎 㤏 㤐 㤑 㤒 㤓 㤔 㤕 㤖 㤗 㤘 㤙 㤚 㤛 㤜 㤝 㤞 㤟 㤠 㤡 㤢 㤣 㤤 㤥 㤦 㤧 㤨 㤩 㤪 㤫 㤬 㤭 㤮 㤯 㤰 㤱 㤲 㤳 㤴 㤵 㤶 㤷 㤸 㤹 㤺 㤻 㤼 㤽 㤾 㤿 㥀 㥁 㥂 㥃 㥄 㥅 㥆 㥇 㥈 㥉 㥊 㥋 㥌 㥍 㥎 㥏 㥐 㥑 㥒 㥓 㥔 㥕 㥖 㥗 㥘 㥙 㥚 㥛 㥜 㥝 㥞 㥟 㥠 㥡 㥢 㥣 㥤 㥥 㥦 㥧 㥨 㥩 㥪 㥫 㥬 㥭 㥮 㥯 㥰 㥱 㥲 㥳 㥴 㥵 㥶 㥷 㥸 㥹 㥺 㥻 㥼 㥽 㥾 㥿 㦀 㦁 㦂 㦃 㦄 㦅 㦆 㦇 㦈 㦉 㦊 㦋 㦌 㦍 㦎 㦏 㦐 㦑 㦒 㦓 㦔 㦕 㦖 㦗 㦘 㦙 㦚 㦛 㦜 㦝 㦞 㦟 㦠 㦡 㦢 㦣 㦤 㦥 㦦 㦧 㦨 㦩 㦪 㦫 㦬 㦭 㦮 㦯 㦰 㦱 㦲 㦳 㦴 㦵 㦶 㦷 㦸 㦹 㦺 㦻 㦼 㦽 㦾 㦿 㧀 㧁 㧂 㧃 㧄 㧅 㧆 㧇 㧈 㧉 㧊 㧋 㧌 㧍 㧎 㧏 㧐 㧑 㧒 㧓 㧔 㧕 㧖 㧗 㧘 㧙 㧚 㧛 㧜 㧝 㧞 㧟 㧠 㧡 㧢 㧣 㧤 㧥 㧦 㧧 㧨 㧩 㧪 㧫 㧬 㧭 㧮 㧯 㧰 㧱 㧲 㧳 㧴 㧵 㧶 㧷 㧸 㧹 㧺 㧻 㧼 㧽 㧾 㧿 㨀 㨁 㨂 㨃 㨄 㨅 㨆 㨇 㨈 㨉 㨊 㨋 㨌 㨍 㨎 㨏 㨐 㨑 㨒 㨓 㨔 㨕 㨖 㨗 㨘 㨙 㨚 㨛 㨜 㨝 㨞 㨟 㨠 㨡 㨢 㨣 㨤 㨥 㨦 㨧 㨨 㨩 㨪 㨫 㨬 㨭 㨮 㨯 㨰 㨱 㨲 㨳 㨴 㨵 㨶 㨷 㨸 㨹 㨺 㨻 㨼 㨽 㨾 㨿 㩀 㩁 㩂 㩃 㩄 㩅 㩆 㩇 㩈 㩉 㩊 㩋 㩌 㩍 㩎 㩏 㩐 㩑 㩒 㩓 㩔 㩕 㩖 㩗 㩘 㩙 㩚 㩛 㩜 㩝 㩞 㩟 㩠 㩡 㩢 㩣 㩤 㩥 㩦 㩧 㩨 㩩 㩪 㩫 㩬 㩭 㩮 㩯 㩰 㩱 㩲 㩳 㩴 㩵 㩶 㩷 㩸 㩹 㩺 㩻 㩼 㩽 㩾 㩿 㪀 㪁 㪂 㪃 㪄 㪅 㪆 㪇 㪈 㪉 㪊 㪋 㪌 㪍 㪎 㪏 㪐 㪑 㪒 㪓 㪔 㪕 㪖 㪗 㪘 㪙 㪚 㪛 㪜 㪝 㪞 㪟 㪠 㪡 㪢 㪣 㪤 㪥 㪦 㪧 㪨 㪩 㪪 㪫 㪬 㪭 㪮 㪯 㪰 㪱 㪲 㪳 㪴 㪵 㪶 㪷 㪸 㪹 㪺 㪻 㪼 㪽 㪾 㪿 㫀 㫁 㫂 㫃 㫄 㫅 㫆 㫇 㫈 㫉 㫊 㫋 㫌 㫍 㫎 㫏 㫐 㫑 㫒 㫓 㫔 㫕 㫖 㫗 㫘 㫙 㫚 㫛 㫜 㫝 㫞 㫟 㫠 㫡 㫢 㫣 㫤 㫥 㫦 㫧 㫨 㫩 㫪 㫫 㫬 㫭 㫮 㫯 㫰 㫱 㫲 㫳 㫴 㫵 㫶 㫷 㫸 㫹 㫺 㫻 㫼 㫽 㫾 㫿 㬀 㬁 㬂 㬃 㬄 㬅 㬆 㬇 㬈 㬉 㬊 㬋 㬌 㬍 㬎 㬏 㬐 㬑 㬒 㬓 㬔 㬕 㬖 㬗 㬘 㬙 㬚 㬛 㬜 㬝 㬞 㬟 㬠 㬡 㬢 㬣 㬤 㬥 㬦 㬧 㬨 㬩 㬪 㬫 㬬 㬭 㬮 㬯 㬰 㬱 㬲 㬳 㬴 㬵 㬶 㬷 㬸 㬹 㬺 㬻 㬼 㬽 㬾 㬿 㭀 㭁 㭂 㭃 㭄 㭅 㭆 㭇 㭈 㭉 㭊 㭋 㭌 㭍 㭎 㭏 㭐 㭑 㭒 㭓 㭔 㭕 㭖 㭗 㭘 㭙 㭚 㭛 㭜 㭝 㭞 㭟 㭠 㭡 㭢 㭣 㭤 㭥 㭦 㭧 㭨 㭩 㭪 㭫 㭬 㭭 㭮 㭯 㭰 㭱 㭲 㭳 㭴 㭵 㭶 㭷 㭸 㭹 㭺 㭻 㭼 㭽 㭾 㭿 㮀 㮁 㮂 㮃 㮄 㮅 㮆 㮇 㮈 㮉 㮊 㮋 㮌 㮍 㮎 㮏 㮐 㮑 㮒 㮓 㮔 㮕 㮖 㮗 㮘 㮙 㮚 㮛 㮜 㮝 㮞 㮟 㮠 㮡 㮢 㮣 㮤 㮥 㮦 㮧 㮨 㮩 㮪 㮫 㮬 㮭 㮮 㮯 㮰 㮱 㮲 㮳 㮴 㮵 㮶 㮷 㮸 㮹 㮺 㮻 㮼 㮽 㮾 㮿 㯀 㯁 㯂 㯃 㯄 㯅 㯆 㯇 㯈 㯉 㯊 㯋 㯌 㯍 㯎 㯏 㯐 㯑 㯒 㯓 㯔 㯕 㯖 㯗 㯘 㯙 㯚 㯛 㯜 㯝 㯞 㯟 㯠 㯡 㯢 㯣 㯤 㯥 㯦 㯧 㯨 㯩 㯪 㯫 㯬 㯭 㯮 㯯 㯰 㯱 㯲 㯳 㯴 㯵 㯶 㯷 㯸 㯹 㯺 㯻 㯼 㯽 㯾 㯿 㰀 㰁 㰂 㰃 㰄 㰅 㰆 㰇 㰈 㰉 㰊 㰋 㰌 㰍 㰎 㰏 㰐 㰑 㰒 㰓 㰔 㰕 㰖 㰗 㰘 㰙 㰚 㰛 㰜 㰝 㰞 㰟 㰠 㰡 㰢 㰣 㰤 㰥 㰦 㰧 㰨 㰩 㰪 㰫 㰬 㰭 㰮 㰯 㰰 㰱 㰲 㰳 㰴 㰵 㰶 㰷 㰸 㰹 㰺 㰻 㰼 㰽 㰾 㰿 㱀 㱁 㱂 㱃 㱄 㱅 㱆 㱇 㱈 㱉 㱊 㱋 㱌 㱍 㱎 㱏 㱐 㱑 㱒 㱓 㱔 㱕 㱖 㱗 㱘 㱙 㱚 㱛 㱜 㱝 㱞 㱟 㱠 㱡 㱢 㱣 㱤 㱥 㱦 㱧 㱨 㱩 㱪 㱫 㱬 㱭 㱮 㱯 㱰 㱱 㱲 㱳 㱴 㱵 㱶 㱷 㱸 㱹 㱺 㱻 㱼 㱽 㱾 㱿 㲀 㲁 㲂 㲃 㲄 㲅 㲆 㲇 㲈 㲉 㲊 㲋 㲌 㲍 㲎 㲏 㲐 㲑 㲒 㲓 㲔 㲕 㲖 㲗 㲘 㲙 㲚 㲛 㲜 㲝 㲞 㲟 㲠 㲡 㲢 㲣 㲤 㲥 㲦 㲧 㲨 㲩 㲪 㲫 㲬 㲭 㲮 㲯 㲰 㲱 㲲 㲳 㲴 㲵 㲶 㲷 㲸 㲹 㲺 㲻 㲼 㲽 㲾 㲿 㳀 㳁 㳂 㳃 㳄 㳅 㳆 㳇 㳈 㳉 㳊 㳋 㳌 㳍 㳎 㳏 㳐 㳑 㳒 㳓 㳔 㳕 㳖 㳗 㳘 㳙 㳚 㳛 㳜 㳝 㳞 㳟 㳠 㳡 㳢 㳣 㳤 㳥 㳦 㳧 㳨 㳩 㳪 㳫 㳬 㳭 㳮 㳯 㳰 㳱 㳲 㳳 㳴 㳵 㳶 㳷 㳸 㳹 㳺 㳻 㳼 㳽 㳾 㳿 㴀 㴁 㴂 㴃 㴄 㴅 㴆 㴇 㴈 㴉 㴊 㴋 㴌 㴍 㴎 㴏 㴐 㴑 㴒 㴓 㴔 㴕 㴖 㴗 㴘 㴙 㴚 㴛 㴜 㴝 㴞 㴟 㴠 㴡 㴢 㴣 㴤 㴥 㴦 㴧 㴨 㴩 㴪 㴫 㴬 㴭 㴮 㴯 㴰 㴱 㴲 㴳 㴴 㴵 㴶 㴷 㴸 㴹 㴺 㴻 㴼 㴽 㴾 㴿 㵀 㵁 㵂 㵃 㵄 㵅 㵆 㵇 㵈 㵉 㵊 㵋 㵌 㵍 㵎 㵏 㵐 㵑 㵒 㵓 㵔 㵕 㵖 㵗 㵘 㵙 㵚 㵛 㵜 㵝 㵞 㵟 㵠 㵡 㵢 㵣 㵤 㵥 㵦 㵧 㵨 㵩 㵪 㵫 㵬 㵭 㵮 㵯 㵰 㵱 㵲 㵳 㵴 㵵 㵶 㵷 㵸 㵹 㵺 㵻 㵼 㵽 㵾 㵿 㶀 㶁 㶂 㶃 㶄 㶅 㶆 㶇 㶈 㶉 㶊 㶋 㶌 㶍 㶎 㶏 㶐 㶑 㶒 㶓 㶔 㶕 㶖 㶗 㶘 㶙 㶚 㶛 㶜 㶝 㶞 㶟 㶠 㶡 㶢 㶣 㶤 㶥 㶦 㶧 㶨 㶩 㶪 㶫 㶬 㶭 㶮 㶯 㶰 㶱 㶲 㶳 㶴 㶵 㶶 㶷 㶸 㶹 㶺

## 思想的形状 ——林逸鹏《云南印象》之印象

文 / 潘燕生

观展回来，心中一直想着林逸鹏的云南印象系列作品。之所以这样，并非出自欣赏，而是因为没看懂，充满疑惑。我既不懂艺术创作，亦非搞绘画研究，对云南印象系列作品理应不懂，凡事都要讲道理。不过我的疑惑不在于艺术，而是对作者所绘制的非鱼非鸟或亦鱼亦鸟的怪异图像，感到非常不解（图一、二）。云南印象系列作品中分为生命情怀和绿色情怀两部分，这两部分彼此呼应，都是对云南繁茂动植物蓬勃生机的表达。平铺直叙的块状色彩，旁逸斜出跳跃的笔墨，还有像装饰画一样铺满画面的布局，空间感和色彩感丰满而郁

郁，任何人都会由此产生对绿色和生命的直接感动。这种来自感官的直接感受，正是云南印象系列作品的基础和主题表述，任何人都一样，即使有所差异，亦相去不远。

问题在于造型奇特的鱼鸟结合图形，这不仅是对悠远时间的表达，也是系列作品的制高点，同时更是对传统文化和古代思想的深度发掘。

从图像学的角度来考察，这种造型并不常见，不过其手法却是非常传统，甚至可以说是中国传统文人画中的可以称之为标志性的东

西，这就是中国文人画中以表现自我主观世界为核心的禅画。例如王维的绘画作品中往往以桃李、芙蓉、莲花同出一景，这种时间失序和空间交叠的图景恰恰正是王维内心主观世界。这种建立在禅宗心性论基础上的主观观照在后世理论中不断被诠释、运用、加强，乃至放大，如沈括的“神会”、倪瓒的“胸中逸气”、欧阳修的“忘形得意”、八大山人的“心物相接，心境合一”、郑燮的“胸中竹”，乃至石涛的“一画论”等等，均属此列。于是这种时空错乱、主客交织、分类无序等一系列旨在表达与自然和客观世界相对立的主观构图，便从此成为文人绘画实践的钟爱。

在这种表现主观的构图模式中，鱼和鸟往往成为具有代表性图像，比如李贽《花鸟册》中每每同时出现花和鸟，“翳翳时来窥鱼儿”，这是李贽对自己作品的题诗。但我们在客观世界中它们是很罕见到这种自然场景的，这种雀类或学名称作雀形目鸟类（fringillidae）的鸟实际上与鱼是不相干的，这只是作者通过非自然

的空间叠加把鱼和鸟合在一起。

林逸鹏的云南印象系列中的鱼鸟和合图，可以理解为自然界整体生命的象征，或表示包括天上和水下在内的一个空间概念，抑或作者个人体验中借以表达对分类、传统、秩序等传统观念和思想的蔑视与背离的符号，等等。不过这些都不是我们所关心的，我们感兴趣的是何以鱼和鸟？

事实上以鱼鸟入画，其来有自矣！远在六千年前的新石器时代，鸟啄鱼图案便出现在陕西宝鸡、姜寨、河南陶村等地的仰韶文化彩陶上（图三）。此后这种图案每每见于青铜时代的岩画、玉器和汉代的画像砖上，甚至一直到今天，鱼鸟图案仍是我国如陕北剪纸、刺绣等民间艺术中常见的图案。鱼鸟图案不仅在历史上延续时间长，而且在空间上的流布范围也是全球性的，比如塞浦路斯距今近六千年前的新石器时代晚期彩陶图案中，几乎与仰韶彩陶上构图完全相同的鸟啄鱼也是一个常见的主题（图四）。而且纵观这种鱼鸟图案



图一《云南印象——生命情怀 1》纸本水墨 林逸鹏



图二《云南印象——生命情怀 2》纸本水墨 林逸鹏



图二 河南陶村出土陶器《鱼》。宝鸡鱼父岭《鱼》。仰韶文化中的鸟嘴鱼形陶杯特



图四 襄陵陶器出土的距今约六千年前的新石器时代晚期的彩陶鱼上的鸟嘴鱼图案

的演进历史，其造型在不同的时代也只是大同小异。尽管以鱼鸟争斗（或鸟啄鱼）形式出现的图案自远古至今变化不大（只是鸟的种类变化较大，甚至有以公鸡的图案来代替），不过汉代以后，在鱼鸟争斗图案延续的同时，还出现了一种新的组合形式，这就是鱼鸟和合，鱼鸟争斗变成了成了“鱼鸟化合”。如1980年在山东嘉祥县梁山发现的东汉汉安墓刻砖上，附有一幅“阴阳转合”图，图呈正方形，其三边作阴阳鱼相对，另一边为鸟首鸟身的“雌雄二兽”，形象地表达了生死转化，化生转精的观念。汉代画像砖中有许多鱼鸟化合图，四川宝兴县出土的一块汉画像砖上，鸟、鱼、日月左右对应，意味着阴阳相抱，化生复苏的文化内涵。而在后世的《山海经》插图，甚至出现了鱼鸟同体的形象。

郑玄《礼记·昏义》注：“鱼，水物同类也。”《文选·蜀都赋》：“阳鸟返翼于高标”。《诗经·卷六》：“鱼为阳物”，卷47：“鸟者，阳也”。鱼鸟同体，意味着阴阳和合，意味着相对对立的矛盾体双方，此时同化为一物。

鱼鸟之间由争斗转化为和合，何以发生？其又象征着什么？对这个问题，需从思维和观念入手。

如同西方一样，最初中国的思维也是以对立的二元逻辑形式为特征的：黑白、好坏、上下、善恶、强弱、神魔等二元之间的关系绝对是对立而不能统一或转化，按句说亦如A不等于非A的逻辑形式。仰韶文化彩陶上的鱼鸟争斗图就是用图形形象地表达了这种逻辑思维形式与观念，诚如列维·斯特劳斯特所说的，我们逻辑的运转便是通过二元对立，以及与象征主义最初的形式相吻合这种手段来运行的（Lévi-Strauss, C. 1963, Totemism, p. 101, Beacon Press, Boston）。二元对立不仅是人类基本的思维形式，同时也是整个古代社会共同的文化观念，也就是李约瑟、张光直等人所说的萨满为

特征的文化系统。

不过《周易》之后，中国自身的哲学开始发达。《周易》云：“一阴一阳之谓道”，用哲学语言来讲，“道”是产生二元的统一体，或谓二元思维产生之前的人类社会和人类思维状况，亦即神话中的“混沌”。后来盘古开天地，黄帝判阴阳，意味着建立在二元对立思维基础上的人类理性和文化的产生，原始混沌被打破，文明秩序破引入，这正是《周易》所说的“一生二”。到了战国时代，出现了一个最终使中国与西方在思维、哲学以及文化上分道扬镳的新变化，即原来旨在强调对立的萨满教二元对立思维，开始向统一的二元论转变，其标志主要是《老子》一书的出现，此书的宗旨就是抹杀二元之间的区别、对立和斗争，使二元之间彻底的转化和合为自然的一，这就是众所周知的阴阳哲学。老子认为正是由于天地被剖开，阴阳被对立后产生的社会秩序与文明，才导致了整个社会的堕落，如战争、人们之间的敌对与尔虞我诈、世风的浇薄等。那么要改变这一切，首先要回到过去的混沌社会中去，其根本途径便是在哲学上消除二元对立。老子认为美丑、难易、长短、高下、前后等诸二元之间的关系根本不存在对立，而是相互关联、依存、统一以及转化，所谓“有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾，音声相和，前后相随”（《老子》第一章）。老子采用说和肯定因素，来否定因素的办法来抹杀二元之间的区别和对立；也惟其如此，才能达到天下大治：“不上贤，使民不争；不贵难得之货，使民不盗；不见可欲，使心不乱”（《老子》第三章）。到了庄子，这一作法被发挥到了极致，他通过一系列寓言或故事来否认和抹杀业已存在的二元之间的区别，从而使阴阳哲学从文人士大夫和贵族阶层普及到平民老百姓，这就是道家思想。《庄子·山本第九》云：

“阳子之宋，宿于旅。送旅人有卖二人，其一人美，其一人丑，愚者贵而美者贱。阳子问其故，旅人小子对曰：‘其美者自美，吾不知其美也；其丑者自丑，吾不知其丑也。’”

其许多著名寓言如“庄周梦蝶”、“濠上观鱼”等都是通过抹杀真实与梦境及主观之间的区别来抹杀二元之间的统一。在阴阳哲学家们看来，阴阳之间不存在对立，更谈不上道德价值取向，二者之间至多是一种自然的交替和变化而已。《吕氏春秋·大乐》云：

“阴阳变化，一上一下，合而成章，浑浑沌沌，离则复合，合则复离，是谓天地，天地车轮，终始复反，莫不咸成。”

其中二元之间不再有区别和对立，二元融为一体，像车轮一样无论怎样旋转，其轴心始终是静止不动的，就像有白天和黑夜，但它们之间的关系是相互转化和相互代替，而不是对立。这种哲学认识后来用图形来表示，即“太极图”，亦可称为“圆图”。从纯粹的数字关系来看，既然“道”是二元论之前的东西，那么化数成数字关系应该是“一”，也就哲学上所谓的“太一”。既然二元论使整个社会堕落，我们就应该抛弃二元对立，合二为一，再回到以前的“一”去：

“天得一以清，地得一以宁，神得一以灵，谷得一以盈，

万物得一以生，侯王得一为天下正”。（《老子·三十九章》）。

“二”是“一”的对立之物，既然“一”的价值取向是肯定，那么“二”的价值取向就是否定。汉字“贰”除了表示数字外，其它主要义项都是围绕“分离”、“分开”而衍化的，但此时的“贰”多用于贬义，如“背叛”、“不忠”、“分裂”等。

也正是从老子开始，中国的哲学、文学、艺术、医学、宗教等，便逐渐与西方分道扬镳了。“太一”与“二元”之间的区别，正是中国与西方之间的区别。这首先是来自哲学和思维上的不同，与西方相比，中国古代社会是一个哲学的社会，而不是科学的社会；古代中国更注重主观的精神世界，而不是客观的物质世界。汉代以后，道家思想虽未成为意识形态的主宰而被人所接受，但在佛教、诗歌、绘画、政治等各方面，道家思想的影响都是巨大的。如佛教中的禅宗，其中连生死、精神和肉体之间的区别都已抹杀，谈论二元之间的斗争和对立；中国绘画所讲究的“似与不似之间”，以及“胸中竹”到石涛的“一画论”等，即对二元的融合；政治上主张“中庸”，即在价值取向上既不“明”也不“暗”，而取二者之间；医学上最根本的理论就是保持阴阳之间的平衡，使之不“失调”，等等。

在这样一个哲学的语境中，鱼鸟和合或鱼鸟一体图，我们则可以称之为“太一”、“道”、“混沌”，或“太极”。不过林晓未尝不是有意识或明确地想过鱼鸟这种返璞归真的经典图像来传递中国的二元统一思想，但无疑传统中国的二元统一思想将林晓这种导向返璞归真的经典图像。云南印象系列作品正是在这一高点上，焕发出中国传统思想和文化的光彩。对中国历史文化的深度发掘，不仅是学者们的课题，同时也是艺术家们的传统与责任。在中国传统文化的范式中，图像只不过是思想的形状。

#### 作者简介：

汤惠生，男，1955年生，现为南京师范大学社会发展学院副院长、文博系教授、博士生导师，社会兼职有政协江苏省第九届委员，民盟南京师范大学支部主委等；学术兼职有世界非遗委员会执委、澳大利亚非遗协会理事、意大利卡塔尼亚市研究中心理事、《世界非遗委员会会刊》（意大利）编委、《世界非遗委员会会刊》（法国）编委、法国Brepel出版社《世界经典图案设计》编委、《器物学——从大英百科全书到澳大利亚国家博物馆古代中世纪研究会议、中国社会科学院古代文明研究中心客座研究员、宁夏岩画研究院客座研究员。



# 论人物画创作

## ——“形神兼备”“遗貌取神”“得意忘形”

文 / 左海



《步辇图》唐·阎立本 现藏于故宫博物院

我们的祖先，自狩猎阶段就把自己作为表现对象，在原始洞窟上就发现有人面鱼纹和舞蹈纹样，画中人物形象高度简练概括而生动，富有图案化和装饰性，成为中国意向人物画的始祖。如今我们所能见到的存世最早的人物画是战国时在帛上画的《美人图》物，画中女子的造型是当时现实女子的写照，又体现了说治者的审美趣味“楚王好细腰”；到了战国时代人物画已经发展到很高的水平。东晋顾恺之提出了“以形写神，形神兼备”的理论，他在金陵瓦棺寺作维摩诘像点睛画光前——号，他十分重视人物的灵魂窗口，眼神的描绘，他说：“传神写照都在阿堵之中”（即指眼睛）。唐是中国人物画创作的巅峰时代，唐代立本的肖像画《历代帝王图》、历史画《步辇图》，五代时期重点历史肖像画《韩熙载夜宴图》和宋代的《折栏图》等都是“以形写神、形神兼备”的典型作品，画家十分重视画面中人与不同的相貌和内在的精神气质的个性化刻画。到了元代以后，人物画逐渐失掉主宰地位，画家重视将山水和花鸟，山水花鸟画始成主流题材。元代四大家黄公望、倪云林、王蒙和吴镇都是山水画家，无一不人物，明清亦是如此。造成人物画由盛而衰的根本原因在于我们民族的“天人合一”哲学观对画家的影响，画家视自然物与我为一，物我相融相融，画家借物性写我之情性，“借景抒情”、“情景交融”已成为我们民族艺术家创作的主导思想意识，加之时代的变迁，外民族专权统治，致使汉民族山水以民族气节自尊，历经坎坷和不安，精神走向逃避现实，到自然山水花鸟画中寻求解脱、安慰和宣泄，这也是导致人物画衰落的原因。元明清以来，人物画走向民间，文人画家和使画人物也多借古仕女和宗教传说人物为某种精神载体，借以传达自

己的思想感情和理想。名人唐寅画的《秋风纨扇图》，他在画中描绘一位端庄清秀的女子，从他在画面的题诗中可见得，他是借画中女子形象表达对身世际遇的愤懑之情，同时也是借画而人的遭遇表现了他自己也同命运，因此对“世道凄凉”发泄不满之情。中国几千年的封建社会对人的禁锢统治，使人失掉了做人的尊严和对自身价值的关注，除王公贵族统治者注重自身的地位价值外，平民百姓是没有地位和价值的，这与西方不同，西方自十四世纪起，文艺复兴以人本的人文主义得到弘扬，人生地位和价值得到肯定，人始终成为社会和政治画的主体，所以西方传统绘画中人物画发达。

如今我们的社会倡导以人为本，人生价值得到肯定、重视和提升，在这个大的社会环境中，人物题材的绘画同样得到肯定、重视和提升。因此人物画得到振兴。在历次的画展竞争中人物题材绘画数量不断增加，质量不断提高。在第三届中国百家金陵画展（中国画）中，人物画就占百幅中的近一半，十幅得奖作品中就有五幅。人物画作品的创作内容和表现形式在发展过程中有诸多值得探讨和研究。

毫无疑问，人物画就是画人的画。人非草木禽兽，他是自然中的尖端产品，是宇宙中的主宰和精灵，世界万物以人为主，万物以人最美，最丑的人也要比拟草木，理所当然成为绘画中的主体形象。但是对画家而论是画自然物易，画人难，因为人除了可视的自然属性人体外，还有看不见的丰富复杂、变化万千、不可捉摸的内在精神，可以说每个人都是不相同的，可谓一个一个人世界。画家要画出每个人与众不同之处确非易事。对于人物画家来说不仅要画出人形人貌，还要画出人性、人情和人的美，才能称得上真正的人物画艺术。这对人物画

家来说欲望、要求是比山水花鸟画家高的，世间最美的无限风光也是在“险峰”处。

由于人物画难度大，致使许多画家望而生畏，行而止步，转而山水花鸟，这在画界是平常之事。即使能坚持画人物也多远离表现现实的人和人的生活，钟情于古代仕女、佛道神仙，着意于夸张变形的古趣、奇趣和怪趣，甚至丑趣，那些自命文人画家的笔下人物大致如此形象。在这次百家金陵中国画展中的人物画基本上着力于反映现实生活的人和事，有的以同情和关注的情感描绘社会底层弱势群体形象，有的描绘幸福的家庭生活面貌，有的反映历史变革进程中的重大事件和人物，更多的是表现现代都市时尚青年男女形象，尤其是女性形象，用粗拙的笔墨趣写她们各式各样时髦的衣着裹束身体配饰及举止行为，为我们这个开放的时代留下了一个匆匆过客的形影印记，画家们在表现技法上有较多方面的探索和创造，艺术效果具有现代的时间性和包容性。

随着社会的进步发展，人类对自然界的认识，驾驭达到了极高的水平，人可以直接登上月球向火星，但人类对自身的研究远远落后于自然科学。在我看来文学艺术家们正是研究人的科学家，艺术家就是人。画家本身既是文学家，不仅研究人，还要表现人。人的自然物质形体肉体，可见可闻，而人的社会性、人性、人的内在精神世界非一般人真正能识，能触出来，这正是我们人物画家所要研究的领域和奥秘，可以说我们的人物画家在这方面的艺术科学成就是肤浅的，概念的，我们可以从当今诸多人物画作品中看到人无真形、真性、真情意和真美，有的画家拿人不当人看待，视人与物同等，笔下的无生性与木无异，这是人物画人在精神缺乏深入观察分析，深刻的认识和理解所致，要求人物画创作水平的提高，我认为关键首先在提高人物画家肖像画创作水平，肖像画的水平高低决定人物画的水平高低。

人物画是一个大的题材概念，凡是以为人物为主体形象的面都称人物画，它是由肖像画、风俗画、历史画、宗教画几个大的样式范畴组成，而决定风俗画、历史画和宗教画内涵的高度和深度是由画家的肖像水平决定的，肖像画对于人物画的重要性往往不为一般画家所认识和重视。在西班牙17世纪画史以来有件趣事：大画家拉斐尔贵之最擅长肖像画，可是有些平庸的画家妒忌他的才能，有意反说：“拉斐尔贵之只会画人头。”而大师回敬他们说：“我发现西班牙还没有人会画头。”就这位画家的大师创作出令教皇英诺森十世令人惊异地说：“太像极了”的肖像画，评论家在评论他的《教皇英诺森十世》时说过：“这不是画，是教皇本人。”由于他的肖像画“形神兼备”，之后他所创作的风俗画和历史画都是欧洲一流的。在唐代画史上也流传一个关于肖像画的故事：大将军郭子仪曾请韩干和周昉而为他的女婿赵纵画一幅肖像，众人皆赞绝，他也不好不出席，便问友人，赵夫人看了说：“两幅皆像赵郎，但韩干所作空得赵郎状貌，而周昉画的兼得赵郎情性言笑之姿。”一语定了高低，可见周昉更能敏锐地观察和表现赵



《魏斯图鲁之 1650年》西班牙 / 魏斯图鲁之 1650年

纵的内在精神气质和鲜明的个性特征。

肖像画不同于一般的人物画，它没有情节性，它的主题就是画中“这一个”与众不同而外在相貌和独特的精神气质。画家所要竭尽全力创造就在于此；肖像画的人物个性还隐含特定的民族性和地域性，同时体现出特定的时代性，它是一种文化的烙印；肖像画的人物必须是生活中真实存在的人，或者历史上曾有过真人，决不能虚构。有名的人物皆直呼其名：《唐太宗李世民》、《屈原》、《李白行吟图》、《鲁迅》等，凡是没有社会名望的平凡百姓，可以某种职业相称：《女劳动模范》、《女三八红旗手》、《四个姑娘》，俄国列昂纳多柯依画的《无名女郎》等等；肖像画的形式，有头像、胸像、全身像；有单人，也有两位以上的群体肖像，有动态的也有静态照相式的，在之前的百家金陵画展中就有诸多属于肖像画样式。促成、贺兰山合作的《共和之光》应归肖像画，画面的视觉中心站立着民国大总统孙中山，在不同的画面和层次上安排了民国的开国元勋、将领和名人，这幅画没有情节性，人物之间既无内在联系也无形式联系，画面中以各自特有的相貌、个性、身份、地位各自独立于画面中，个人与整体、众人与孙中山无任何关系，具有特定的历史意义，表现了民国革命的群英会聚，有着鲜明的、历史的、时代的共性特征，画家采用超时空布局，线面相结合的造像，是一幅具有视觉凝聚力强的群体肖像画。





《庐山外客》 陈永平 1957 年

谭乃麟的《暖冬》、陈强的《喜迎山外客》，虽然有画题，但没有情节，看不出题目所示之意与画中人有什么内在情节联系，因此我乃将她们归属群体肖像画，画中人有着鲜明的外在相貌特征，由于画家运用“摆姿势”等待按快门照相式处理方法，因此人物的精神气质在一瞬间凝固为静态的面部特征，每个人都显得注意力集中，面对镜头而显得呆板没有个性生色。在艺术语言上画家着力于民族服饰及身上挂戴的配饰的细节描绘，和身体上繁复的衣着褶皱，这使表现人物精神的面孔反而显得不突出，夺得了主要精神面貌宜宣夺了主，影响画面人物的精神效果。严格地讲吴冠中等合作的《暖冬》也属于群体肖像画，画题不是情节，只是借题而把画面人结合在一起，在他们之间没有任何内在的精神和外在形式的联系，是一群走出教堂在四楼的走廊楼梯上闲谈而立，各行其事，各自独立的一群男女青年，画家巧妙地借用楼梯安排人物显得画面自由活泼，在他们的相貌、发式、衣着装饰及身体挂饰配件都有着鲜明的时代特征，人物的内在精神面貌上也有着这一代年轻人的严峻、闲散和无余的精神特征。画家运用线条描绘明暗色彩塑造质感很强的衣着，尤其是前景那位男青年形象具有鲜明的相貌与个性，就这一位而言是成功的肖像，他穿的那条牛仔裤是“真的”。

李传真的《民工系列二》画的是城市马路边我们常见的临时泥瓦工形象，是较为典型的农民工形象。画家运用写实的，略得不加任何典型化修饰的自然主义手法，描绘了一位从农村来到繁华城市寻



《暖冬》 陈永平 1957 年合作

找工作，用期盼和无余的目光看着过往行人，这位其貌不扬，发育不全，脸兮兮且憨厚善良的形象使观者联想到繁华都市灯红酒绿的另外一面，在来门边还坐着一些为生而等待者，让人，我相信他们只能用同情和无奈为力的目光看着他们，画家只是抓住一个常见的社会现象，用逼真的肖像式造型，再现于社会，它必将引起人们的思考，但这幅肖像画仅仅表现了当今社会的一个现象，没有画出当代农民工为建设贡献的精神气质，带有一定的阶级意义。

我又有将贺成、吴山山合作的《共和之光》界定为历史画而定位在历史肖像画，原因由于历史画必须具备这样一些条件：历史画首先必须表现历史上发生过的特定历史事件，如孙中山1912年1月1日这一特定时间于太平天国天王西花园这一特定地点就任中华民国大总统。当时登基典礼的出场人物必须是真实的有名有姓人物，每个人都是具有肖像性，画面的环境、道具必须真实，任何虚构都不能违背这一历史真实性，就像法国达维特的《加奥里》，表现拿破仑登基做皇帝的某个场面。因此真实的史实事件就成了《共和之光》。《共和之光》只有历史的真实，没有我所认定的必要情节，这是群体肖像画与历史画的本质区别。画种之间是既有区别又有联系的，因此，历史画中每个登场人物都必须具有鲜明的外貌与个性特征，没有真实历史人物的肖像性，历史画是软弱无力的、失败的，在历史画中有一种历史事件、时间、地点、环境都是真实的，登场人物却是虚构的，如《南京解放》、《百万

雄师渡长江》，还有一种类型就是画中登场主要人物是真实的，次要群众是虚构的，如《井冈山会师》，毛泽东、朱德是真实的，而周围战士是虚构的，我们还见有一种样式，画中所描绘的历史事件是历史上曾经发生过的，比如地主剥削农民，残害农民，这是旧社会常见的社会现象，而画家王式廓选择了典型的“血衣”，作为情节创作了《血衣》这一具有历史和时代意义的作品，画中出现的人物都是我们熟悉的诞生人形象，具体的，真实的北方环境、北方人，但都是画家虚构的，又是真实的，我称这类画为“历史风俗画”。我之所以在概念上界定，寻找他们之间的共同性和差异性，正是为了更深入地表现而不画画的个性。没有个性的艺术肯定不能打动人和具有学术意义。人物画中也属于风俗画的，孙震生的《五月阳光》、穆建国的《一样的春光》、赵延深的《迟到的阳光》，这三光之作都属于风俗画之列，我们不必去探究画题和画面的形象关系，这里的唱词并无什么意义，要靠形象说话。风俗画中也应有一个主题和情节，将画面人联系在一起，画面登场人物在相貌、衣着、装束及配件、所处自然环境所使用物品、道具等细节都必须具有特定的时代性、民族性、地方性和个性，在题材的选择和形象的塑造，不必非重大题材或事件，只是小事皆可入画，它是一个时代、一个民族、一个地域的文化缩影，因此风俗画必须具有深刻的文化内涵，在画面意境营造和形象塑造适宜运用写实手法再现一个时代人物的风貌，画家采取“以写神种、形神兼备”创作为上。

在当今风俗画创作中出现一种新的样式，——都市人物画，画中人多为都市女性形象，画家着力描绘她们追求时尚、时髦的奇形与怪诞的发型、繁复的衣着发束和身体配件、提包和箱包样式，画家并不在意于人物内在的精神面貌表现，只是借人物来表现时尚现象，某种审美观念、生活观念和艺术语言的趣味。在这些画里的女性人物仅仅作为画家某种观念的形象符号：“模制”，形象本身并无意义，靠靠的《偷发行》，杨柳的《女人街上的太阳伞》，王雪峰的《无耻》，当属这一类作品。画家在艺术表现语言方面有新的探索 and 表现，有耳目一新之感，如果超越越趣而入刻画人物的精神个性会更好。

人物画作为绘画中的主要题材，画家可以运用不同的美学观念，不同的艺术观念和不同的表现手法，创造不同的艺术效果，以展示其百花齐放，但人毕竟不同于一般的自然物，他是有深刻的社会性，有生命的个体，作为人物画家应着力、着意、用心于表现在不同自然和社会环境中的形象和精神世界。我认为我们民族传统的绘画理论是经典的，具有永恒的指导意义，以“形神种、形神兼备”是现实主义写真人物画的最高境界。写真人物画应遵循“遗貌取神”，显然遗貌，是更加表达了人物内在的精神、神态、神气、神趣和神趣，“遗貌”的目的是为了“取神”达到“似与不似”之间的高艺术境界。为当今变形人物画家们所崇尚的明代人物画家陈老莲者在十岁时所作人物画就“不观形似”，能器其法，达到了“遗貌取神”人莫能辨的程度。他所画的人物形象

质朴，或疏朗或短胖，极善夸张，自成迂诞怪诞的风格，他的《屈子行吟图》以极其简括的构图，熟练的线条，夸张地表现了屈原的庄重、稳定傲岸的神态神情，更加突出地表现了伟大诗人的高洁品格和狂怪气宇。写真人物画创作中还有一种更高的境界叫“忘形得意”，欧阳修说过“忘形得意者谓画”，“忘形”是为了“得意”，中国文人画本质上属于“意象”绘画。意象创造的主要特征是“忘形得意”。忘形是指变形夸张的造型，目的是更加突出表现“得意”、“忘形”和“得意”，这个“趣”是画家对对象深刻的感悟，达到真正真趣的境地所使用的一种“载体”来传达自己的美学理想和思想感情。在这里的人物形象仅仅作为某种思想的、美学的符号，富有“人贵脱俗”、“知者善”的“趣”，这种趣意可以为某种“神思”、“真趣”、“逸趣”、“情趣”或“奇趣”、“怪趣”，但决不能表现为“丑趣”。

在人物画创作中，画家常选择某些为世人喜爱富有教训和启迪意义的宗教人物，诸如佛像、菩萨像、罗汉像，《达摩渡江》就是常见的题材。宗教画是风俗画的一种变形形式，画的是宗教内容，画中心形象即是生活中常见熟悉的人物，画中心同样需要某种理想的、美学的意义。画家只有对现实生活中人的深刻理解，才能创造出生动有趣味的宗教人物，无论哪种人物都是表现人，表现人的形态、人性、人情和人的美。尤其是美，艺术家就是创造美的艺术家。我来讲明德国哲学家、美学家莱辛所倡导的“美是造型艺术的最高法律，这个论点就建立了，必然的结论就是：凡是造型艺术所能追求的东西其他东西如果和美不相容，就需让路给美；如果和美相容，也至少须服从美，我始终坚持“真”、“善”、“美”是一切艺术创造的最高法律，也是最高境界。

#### 作者简介：

庄伟伟，1937年生，笔名文江，江苏连云港人，南京师范大学教授，中国美术家协会会员，中华书学会会员，出版专著《美术鉴赏》（《欧洲美术鉴赏》《西方绘画史》《西方雕塑史》《西方古典美术》《中外经典美术鉴赏》《西方雕塑艺术鉴赏》《南海明珠探美》《综合世界美术大典》和《西方美术发展史》等。

# 扇面形制对中国画艺术之影响

文 / 杨明



《溪山行旅图》北宋·范宽 现藏台北故宫博物院

扇面绘画形制纳入中国画的艺术创作之中,这就打破了以往长卷、立轴的大幅绘画体系,开启了小品性绘画创作的新天地。所以这不仅仅是扇面绘画本身形制的大小之变,而且对于整个中国画艺术的创作题材以及创作思想等,都会产生极其深远的影响。

## 一、绘画形制之变——小形制绘画的兴起

反观宋代以前留存下来的中国绘画的形制,如魏晋时期《女史仁智图》、《洛神赋图》、《女史图》等绘画,都是大幅长卷作品;隋唐时期《游春图》、《历代帝王图》、《簪花仕女图》、《江妃楼图》、《五牛图》等绘画,也是长卷作品占有压倒性优势;唐末、五代、宋初的绘画作品,如《高士图》、《匡庐图》、《潇湘图》、《韩熙载夜宴图》、《深山行旅图》、《读碑卖药图》等,则看出大幅立轴形制渐渐兴盛起来,替代长卷成为中国画艺术创作的主流。但无论长卷还是立轴,都属于尺幅巨大的绘画形制,至于所发现的许多佛教、墓室壁画,它们更是描绘大幅的情景场面。在这些大幅形制的绘画作品中,人物多叙事连锦,山水画多雄伟开阔。至于以牛马等动物为题材的绘画,它们或量多、或体大,每每也是通过大幅的画面进行展现。

到了宋代,中国绘画史上正式确立一种崭新的绘画形制——扇面。扇面作为一种小品性的绘画形制,完全从扇子实物中脱离出来。其时画家于扇面之上作画,已是主动借用扇面的形制形式,为中国画的创作注入一股清新、自然、活泼的艺术气息。扇面绘画以其形制灵活小巧,与传统的长卷、立轴绘画大异其趣,并由此获得了巨大的艺术发展空间。

扇面绘画的出现和繁荣,带动了其他小品性册页绘画艺术的创作。方形的册页是将传统长卷、立轴画幅的边长大大缩短,达到与扇面尺幅相类的程度,形成与团扇扇面相类的另一种绘画形制。但是我们也看到,册页远远不及扇面形式生动灵活和富于变化。

以花鸟画形制为例,北宋花鸟画题材虽然已大量描绘于团扇扇面,如赵佶《枇杷山鸟图》、赵鼎《杏花图》等,但方形的小型册页还是很少,很多花鸟仍然是画在长卷或立轴上。这种大形制的画幅,在绘画创作领域占有显著位置,作品众多,如赵佶长卷《柳鸦归雁图》(纵34厘米、横223.2厘米),立轴《芙蓉锦鸡图》(纵81.5厘米、横



《芙蓉锦鸡图》北宋·赵佶 现藏北京故宫博物院



《白鹳双鹭图》北宋·王翥 现藏台北故宫博物院



《静赏图》南宋·王翥 现藏台北故宫博物院

53.6厘米),赵昌长卷《写生蛱蝶图》(纵27.7厘米、横91厘米),立轴《竹虫图》(纵9.4厘米、横54.2厘米),崔白长卷《寒雀图》(纵25.5厘米、横101.4厘米),立轴《双雀图》(纵193.7厘米、横103.4厘米),其他还有许多类似的作品留存至今,可见当时这种大尺寸大制作的花鸟依旧十分兴盛。

南宋时期这种状况发生了改变。随着团扇扇面绘画艺术的进一步兴盛,与之相类的小型册页绘画也渐渐增多起来。当时的花鸟画创作,明显地表现出向小型化和精巧化发展的趋势,进而发展成为以前扇面和册页为主导的绘画格局。今存南宋尺幅较大的花鸟画,有李迪《雪树寒禽图》(纵11.6厘米、横53厘米)、《凤凰雄鸡图》(纵189厘米、横209.5厘米),马麟《层叠冰绡图》(纵101.5厘米、横49.6厘米)等少数几幅。其他如马麟《暗香疏影图》(纵24.9厘米、横24.6厘米),陈居中的《四羊图》(纵22.5厘米、横24厘米),马远的《梅石溪凫图》(纵27厘米、横28厘米),吴炳的《竹雀图》(纵24.9厘米、横25厘米)等许多作品,它们全部是小型的册页绘画。

当然,更多的花鸟画是扇面之制。如林椿《梅竹寒禽图》、《葡萄草虫图》,梁楷《秋柳双鸦图》等;在表现山水、人物题材的创作上,扇面也日益增多,占有突出的地位。例如:山水画有夏圭《烟林晓景图》、《溪岩猿猴图》,陈淳波《湖山春晓图》等;人物画有苏汉臣《妆女仕女图》、《杂技戏孩图》,李嵩《船鼓灯戏图》等。

## 二、绘画题材之变——小题材绘画的兴起

扇面绘画艺术表现的题材相当广泛,无论山水人物、峰峦楼阁,还是花鸟走兽、草虫蔬果,皆能一一入画。扇面不仅能够容纳原来绘画的题材,更是促进和发展了新型绘画题材的创作。

宋代是中国花鸟画成熟和极盛时期,在应物象形、营造意境、笔墨技巧等方面都臻于完美。画家热衷于此类绘画的创作,仅在《宣和画谱》的著录中,花鸟题材就占了一半以上。花鸟画于宋代大兴,原因是多方面的,其中有统治者如宋徽宗积极推动的重要原因,有绘画体制如画院制度的重要作用,有深远的民族文化传统和情性作基础,也有潜在的社会经济发展支撑……而扇面形制的出现,则顺应了花鸟画这一繁荣发展的大趋势,并反过来对花鸟画艺术发展产生了积极的促进作用,尤其是推动了小品性花鸟和草虫蔬果题材的绘画创作。

佛学里有“一花一世界,一叶一菩提”之语,借此来说明世间之事事物理,可以由小见大,由小局部见到大世界。花鸟相较于人物、山水,更适于中小观大,以有限表现无限。花枝宜于剪裁截取,鸟类本身形体小巧,所以花鸟题材与扇面形制有着天然的内在联系,并且产生“所枝花鸟”的绘画形式在宋代流行开来。宋代花鸟画深受“黄家富贵”创作风格的影响,注重表现的写实性。其精工细致、毫发毕现、栩栩如生等特点,在创作上内在地需求小巧的形制,流动着为摆脱大体制画幅创作压力而进行的探索。事实上,那些长卷立轴的花鸟画,



《野蔬草虫图》 南宋·李迪 现藏北京故宫博物院

较大篇幅是用来布置花鸟的背景，如石山竹木等，这些背景的描绘往往带有寓意性。若将花鸟从大背景中解放出来，单纯地构置在画面之上，必然要求缩小画面的尺幅，扇面形制的出现则适应了这种需要。

恰如前文所提到的，宋代花鸟画的创作形制，越来越向扇面、以及与之相类的册页进行归结和转变。到南宋时，已经是绝大多数花鸟画出现在这种小巧的形制上。北宋的全景式花鸟画，转变为南宋的小品性花鸟画。在这种小幅绘画形制下，花主要是折枝花卉，鸟多为栖息于枝头上的二只小鸟，而很少成群结队的描绘。宋代特别是南宋，流传下来的扇面花鸟画大都是这种类型，例如《碧桃图》、《秋葵图》、《芙蓉图》、《绣橘图》、《风荷图》、《白梨花图》、《白头从竹图》、《秋树鹁鸱图》、《担瓶花卉图》、《出水芙蓉图》、《杨柳乳雀图》、《茶花蝴蝶图》、《锦鸡戏图》等。花鸟的题材借助扇面的形制，终于在宋代获得了巨大繁荣，成就了中国花鸟画史上的一座高峰。

在表现草虫类这些更微细对象的绘画创作中，扇面形制更是受到特别的青睐。显示出无可替代的艺术表现力。如前所言，扇面绘画如同通过显微镜看世界，它能够指引观者的目光，集中观者的精力，近观细察，认真品味微观艺术世界里的微妙景象。与大幅山水的山高水远相比，小巧的扇面绘画中——草虫一瓜一果，更能表现出天地自然的纯真意趣，传达出更加微妙恰切的内在情感。

宋代时期画家对草虫类美的写生创作十分流行，这既能表现出天地万物造化之奇，又能寄托美好的精神寓意，是体现宋画精致和丰富思想的较好题材。扇面则是展示这种题材的最佳形制，有利于该题材艺术创作的发挥和发展。例如南宋画家许迪的两幅作品——《草虫瓜菜图》和《野蔬草虫图》，它们构图简洁，主题突出，在扇面之内充分展示出草虫类的美妙情趣。《草虫瓜菜图》是具有“多子多孙”言

祥寓意作品<sup>①</sup>，将带叶南瓜置于画面正中，并有一螽斯（又称纺织娘）伏在瓜叶上。无论是瓜实、瓜叶、瓜须，或是螽斯，都有着细腻的线条，画面用笔精细，线条有力，墨色也充满了变化的趣味。在《野蔬草虫图》作品中，画家巧妙地描绘白菜、蝗虫、蜻蜓与螽斯安排在四个角落，营造出画面的平衡，也充满了微妙的张力，并且还把自然界生物的姿态生动地反映出来。画中对于粉蝶、蝗虫、蜻蜓的刻画，一颦一蹙，皆很仔细，如同将大自然捧在手中翻阅，别有一番洞天情趣。

### 三、绘画思想之变——自由灵活的创作思想

针对绘画艺术而言，其风格面貌之形成与变化，受到诸多因素的影响。例如，绘画创作的主体画家，这是具有主观性、多样性，变化最为活跃的因素；绘画创作的时代背景，这是具有社会性、历史性，也在不断发生变化的因素。由于这两方面的变化差异十分频繁和显著，它们往往成为从事艺术风格研究的重点关注对象。

绘画作品的材料材质和绘画作品的形式形制，它们对绘画创作的风格经常受到低估。作为绘画艺术深层次的因素，远较表面性的风格、面貌稳定，所以从事艺术风格研究者很容易将之忽略。

绘画作品材料材质和形式形制具有相对稳定性，但却能够对绘画风格产生十分重大的影响。在某种程度上，它们还决定着作为绘画艺术本身的本质特征。绘画作品材料材质的更新变化，其影响甚至会超出风格面貌所能表达的范围，形成绘画品类的差异。如国画、油画、水彩、漆画、素描、版画等，主要是基于不同的材料材质而做出的类别区分。绘画作品的形式形制发生改变，例如大小、小、大、短、方、圆等差异和变化，将深刻地影响到绘画的“物象造型”、“经营位置”等创作思想，也就不可避免地使绘画的风格面貌发生改变。

例如中国画艺术的“三远”（平远、深远、高远）特点，应是中国画的狭窄高耸的立轴形制相关；中国画艺术的“散点透视”，也应是受到平行横展的长卷形制影响。另外，绘画题材也会对创作风格之形成产生影响。中国山水画画宜于“三远”，“散点透视”的表现方式，如《溪山行旅图》壁立千仞之势，《千里江山图》千里连绵不绝，绝非西画技艺所能增长。总之，无论缘于何种因素，都是要通过影响画家的创作思想来改变作品的风格面貌。绘画作品的形式形制从长卷、立轴转向扇面小画，相应地牵引着画家的创作思想发生转变。

扇面绘画绘画形制则不是长卷或纵轴的矩形，它与圆面绘画的标准形制不同，它往往呈现出“圆不中规、方不中矩”的非形态形式。于是在“规矩”之外，扇面绘画洋溢着自由、小巧、轻松的气息。及至后来兴起的折扇扇面，由长短两宽线和等长的两段直线构成圆环，又上下窄形成辐射状之状，更显现出生动的形式、不拘的品格。

扇面绘画多是形式单纯而意趣颇丰的小制件，它往往具有一种



《女史箴图》(部分) 元·王蒙 现藏美国大都会博物馆

把玩的性质。与《女史箴图》、《历代帝王图》、《溪山行旅图》等这些严谨的、大型的主题性绘画创作相比，扇面绘画可抒发画家的闲适情致和疏离情怀，追求清淡自然的美感。画家在扇面上创作，往往以无拘无束、随意、放松的心态进行即兴式的信笔挥洒。即使是工笔画，也大都精取妙舍，笔简意工，仍是画家灵感即发式的反映。另一方面，扇面画是小作品，可不失大寄托。“纳须弥于芥子，寄千里于咫尺”。扇面绘画就犹如古典诗词中的绝句、小令，言简而意深遂，所以沁人肺腑，回味无穷。由此我们也可以感受到宋画内在的审美意趣，它已由雄迈开张的盛唐而试之，转向“静好抒文雅”的文人审美理想。

宋代是中国绘画艺术发展的古典时期，创作技法 and 艺术思想都走向成熟和完善。与长卷、立轴的大幅绘画相比，扇面绘画移大作小、从“以大观小”走向“以小观大”，艺术视角发生变化<sup>②</sup>这种艺术视角变化，也体现出中国绘画发展成熟之后在艺术创作上的自信。这时，绘画开始从早期“图画天地，品类群生”的繁重写眼和表达中跳出，主动而大胆地对描绘对象进行艺术的选择和取舍，成功开启了另一扇艺术之门。

本文系江苏省教育厅高校哲学社会科学指导项目（项目编号：2012SJJD760049）阶段性成果。

#### 作者简介：

杨祥民（1982—），男，山东巨野人，东南大学艺术学博士，南京邮电大学传媒与艺术学院副教授，研究方向：艺术史论。

#### 注释：

- ①《诗经》中就因瓜田里边布着大小瓜、瓜，彼此又有瓜蔓相连，以“瓜瓞绵绵”来代表子孙绵延、越来越繁盛。同时《诗经》中也常因螽斯能生多子、彼此不妒忌、和睦相处，来比喻于子孙众多的有德妇人，因此后人就以“螽斯之祉”、“螽斯初度”，来祝福别人子孙众多。
- ②宋前对于全景山水的观察处理方法是“以大观小”，就是视点选高而广，全方位观照，仿佛是从看假山或盆景。例如北宋沈括论及李成山水画的构图关系：“盖以大观小，如人观假山耳。”

## READING GOOD BOOKS

阅读推荐

■ 臨江府府志



作者姓名:

霍克·洛特·海因茨出生于德国柏林西部的一个大学士之家。1930年生于美国纽约的洛特进入哈佛大学视觉艺术专业学习绘画。毕业后于哈佛大学视觉艺术学院任教。1966年在芝加哥艺术学院开办个人画展。受到现代主义及超现实主义的影响，创作了大量图形作品。其中《读于咖啡馆》最为出名。受到艺术界的重视。20世纪60年代多次到欧洲旅行。开始创作写实风格、代表著作《克利图手记》、《伊莎贝拉和约翰·沃希顿》和《克拉克先生肖像》，含有深刻的哲理。使人回味无穷。晚年仍孜孜于绘画并出版书籍和参加国际展览活动。

霍克二三年曾性随汉留不朝史属流寓艺术。失类人皆称其以希图新法而人谓其变。其特点特点是有人以社会生活为对象以写意为绘画对象，采用实物材料，注重设计的特点，物象是精细的、生动的，其形式多接近于图案。而是形成清越疏朗的风格。数十年中霍克氏逐渐摒弃取法传统艺术的手法，又创造性地吸收民间的精湛工艺，创造出简练而富于装饰、既清雅精致的风格。又有受即事乐的协会，这些人多出身，人与社会如能美益的史实来丰富他的作品。



《機軸的切取》

大卫·霍克尼 / David Hockney 著

万志喜、张衡、沈明利等 译

由魏曉、劉江美與劉曉峰

出版時間：2012-12

DOI: 10.1002/for

●●: ¥280,000

光亨·霍克尼在这本书中提出了一个吸引人的观点, 平视照出西方一直得体的艺术和品是像镜子一样的表面, 而且讲述了光亨镜头所看的方式和传统上画家所看画面的区别。他给这一理论提供了全世界主要媒体的实证, 并在科学和艺术之间建立了新的联系。

现在,在这个展览中,霍克尼和他的研究进一步证实,首次展示了令人激动的发现。这本身中他全部幅面都印出来,其中许多是西方艺术史上最著名、最受欢迎之作,每一幅都附带有霍克尼充满激情的大字说明,其中还有许多他自己的照片、临摹草图,展示孩童艺术家为了理解像、临摹像而使用的各种技术手段,同时说明他们当年可能取得的结果。

此外，蒙文式还汇编了大量历史和现代文献，来证明自己的观点。自他与一系列国际专家之间的通信汇编时，就体现了所书写的整个过程。



《行船中的情景》

五、四、三、二、一

俞兆祺，上海人民出版社，世纪出版。

由图 2 可知, 2004—2005 年

EAT-2000-3-200-200-0

**Figure 1**

本书包含艺术家生涯、创作、对小丰艺术道路的全面回顾, 总结“静天动地看人生”, 并首次系统整理刘小丰1998—2004年间17本难以系的金鸡文字内容, 反映出艺术家观察世界和艺术创作方法给持续带来变化, 也给提供了珍贵的一手材料与历史语境。全书包含插图150余幅, 其中作品60幅。



《周易》

知照行旅，勿使誤也。此佈。

黄武耀 译

出版部：中央编辑出版部

由杭州网, 2011-06

W08-7-517



《楚·高艺术精神》

地—高 普

張曉、張曉梅、張曉梅

由图 2 可知, 对于给定的  $\alpha$  和  $\beta$ , 当  $\gamma$  增大时,  $\lambda_1$  和  $\lambda_2$  均减小, 且  $\lambda_1$  减小得比  $\lambda_2$  快, 故  $\lambda_1$  和  $\lambda_2$  均随  $\gamma$  的增大而趋近于 0.

出稿时间: 2010-02

04706-7-0002-9



《中国书画研究》

4536 第 2 章

收稿日期: 2002-06-10

出版時間：2014年—

ISSN 0013-788X/97/0005-0000\$10.00/0

1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 26

# ART INVESTMENT

## 艺术投资



### 【鉴赏】

石膏文心：紫砂“文人壶”的涅 与重生

### 【利场】

秦伟平《秋晓》的新水墨艺术及市场



## 石骨文心：紫砂“文人壶”的涅槃与重生

■ 文 / 何岳（江南大学 设计学院）

意大利著名哲学家、历史学家贝奈代托·克罗齐曾在其《历史学的理论与实际》一书中提出：“一切历史都是当代史”。这个看似相互矛盾的命题之所以会一并出现自然有其道理存在。他在《历史与编年史》一章中这样写道：“如果我们很仔细地一下，我们就看出，这种我们称之为或愿意称之为‘非当代’史或‘过去’的历史已形成。假如真是一种历史，亦即，假如具有某种意义而不是一种空洞的回忆，也就是当代的，和当代史没有任何区别。”究其实际，“一切历史都是当代史”之所以能成立，乃在于人在其中所起的精神联结的作用，而且这种精神必定是富有意义的，而非抽离化的存在。进一步说，作为一种流变体的历史或客观僵硬的史实只有通过精神此一媒介，并在这一空间中得以有效激活并得以再现，才能成为“当代”史。否则，历史就不过“充其量只是是一些历史著作的总汇而已。”

借由这一表述，我们可知人之精神对于“存在”的重要性，并可以将之沿用对于某些事物的考察中。例如，将之比附于艺术创作方面，我们是否可以宣称“一切艺术皆是当代艺术”呢？无疑，依据克罗齐的理论，这在某种程度上也能够自圆其说，但不可避免的，它将产生某种认知上的混乱并导致界限的消失。因为对于艺术创作而言，“当代性”并非仅仅意味着当下的（即时间上的概念）而更应是观念性质的（或意义系统内的问题），换言之，“当代性”必定要和“创造性”紧紧联系在一起。因为，非事所有在当下生产出的艺术都具备真正意义上的“当代性”，也非所有产生于“当代”的艺术均具有意义。

进而，在紫砂壶艺发展的整个历史中，我们看到，尽管“文人壶”虽随盛衰于时代才以一种具有完备的形式和高度的艺术性的面目出现，并成为紫砂“文人壶”的杰出代表，但古代文人对于紫砂壶发展总趋势的影响自始至终都是深远的，也就是这种影响，最终将紫砂壶这一独特的手工制陶技艺推上了形而上的艺术殿堂。纵观在历史上紫砂壶大师辈出的各个时期，都不乏当时最为杰出的文人和艺术家以各种方式对紫砂壶艺术或浅或深或间接或直接的介入：吴兴与供春，陈曼生与时大彬；陈维彬与陈鸣远；陈曼生与杨彭年；何树珩与王东石等等，这些其实已经表明紫砂壶自其从明代正德年间诞生起，就已经具备了广义上的“文人壶”的文化脉络。明清之际，江南文风鼎盛，而中国古代社会又尊崇知识阶层，浸淫于这样的环境中，又加以与文人有深度的交往，紫砂艺人的艺术境界与人格修养自然也就非同一般。如此，难道又该说是“时造”就不是一种“文人壶”呢？我们从文献典籍中获得关于时大彬的描述中得知，其修身处的风范不啻为一位真正的艺术家。

这样，就存在着两种“文人壶”的概念，狭义上的和广义上的，或

者说是隐性的或显性的。两种“文人壶”在形式表现上可能不同，但在内涵与本质上则是接近的、相通的，甚至是同一的。在明代，经由宋元两朝的发展，文人画已经达到了一种鼎盛时期，在此背景下发展的紫砂壶自诞生之日起，即受到了当时文人与画家们的关注、喜爱与影响，自然也脱不开文人审美观念有意无意的浸润，再加上紫砂壶独特的制作工艺在很大程度上为器物造型上提供了更具多样性发展的自由空间，也在一定程度上促成了紫砂艺人的艺术自觉与个性意识的强化。从明朝高启的《阳羡香茶壶》一书中，我们看到的仿佛是一部关于有明一代极为生动的艺术家群像的传记。

作为一种器物的紫砂壶，因为其在材质上天然具备拙朴的特点，紫砂艺人的艺术自觉以及历代文人们对于紫砂壶设计制作及审美意义上的深度介入，最终促成了清嘉庆年间“曼生壶”的横空出世，最大限度地赋予了紫砂壶以艺术与精神的审美内蕴，更为重要的是，“曼生壶”的出现，以一种程样范式的高度，完成了紫砂壶在精神领域内的蜕变和跨越，也使得紫砂壶在朝而形而上的艺术之道的努力与轨迹变得清晰可辨起来，使此前相对零碎的紫砂壶路路得然豁然开朗。昔者陆鸿甫曾言：“书画虽小技，神而明之，可以养身，可以治世，可与诸机相通，未以不知知，如文，如儒，如释，如医，如法，如术，如技，如艺，如学，如能，如古人之为，而用乃积久，融会于神理，如昔者我不取也”。现在，紫砂壶作为备受古代文人所喜爱的茗饮之器，不也是早已被赋予了一种精神性和人格化的内涵与外延，并藉由它，成为人们在日常生活中修心养性、消情托志的方便法门了吗？而“文人壶”的发展史正体现出紫砂壶这种由器而进乎道的历史过程。

孔有子曰：“君子不器”，而紫砂“文人壶”因其自身蕴藏极大的魅力以及超越于器物本身的美学与精神内蕴，则称为中国古代造器艺术中文化审美上的“器中君子”。

一切真正伟大的艺术都具有其经典性与永恒性的价值，其历久弥新的生命力并不会因年代久远而被岁月湮灭，反而会在时间的消遣中更为熠熠生辉。这从一定程度上印证了“一切历史都是当代史”的名言的有效性。在艺术史上，诸如达·芬奇、八大山人等此类艺术大师的绘画并不乏当代性意义与价值——如果我们从其内在精神性的角度（高度）去考察审视它们而不局限于某种艺术样式的的话，它们所创造的独特的艺术精神和绘画语言具有超越历史时空的魅力与价值，而所有真正具有创造性的艺术对于后世的伟大艺术家而言，都是一种涅槃与重生。从某种意义上说，艺术无时无刻不在死亡，艺术又无时无刻不在重生，艺术之经典本身的生命力是内蕴的，其之所以被激活于一种新的创



造性的艺术形式产生的，所有的新艺术形式——即使是反经典的——也都以一种最深刻的方式向经典中那些活着的东西致敬，相反，那些平庸的、程式化的艺术看似继承着经典，却从来都不是一种理解经典的方式，它只是重复那些表面的、单内在的表象而固化着人们对于经典的认知，并以一种相对温和和平庸的样貌阻碍了人们对于经典作品鲜活生命力的真正触及。

紫砂壶的整个历史也可以看作是一个不断涅槃与重生的过程，一个狭狭着创造性精神的漫长过程，从这个角度与层面来理解紫砂“文人壶”的演变，可以衍生出三重具有象征意义的解读。

清吴梅在其所著《阳羡香茶壶》开篇写道：“上古信用陶器，而民既也，史称舜陶舜于河滨，器皆不著，……厥后周父周陶正，武王始其利器用也，以大版 妻其子，而封之陈，春秋述之，三代以降，官失其职，象珥珠玉，金碧耀耀，而陶之道益微……”。这段话是指陶器曾经在古时古代于日常社会生活中占有着重要的地位与作用，却在历史发展过程中被其它种种器物所取代，不假往日的辉煌荣耀，在这种境遇下，紫砂陶的兴盛就自然是一种涅槃与重生，此其一。

其二，明朝高启《阳羡香茶壶》记载紫砂壶被发现的神奇故事：“相传老妇出陶器，先有异僧行村，日呼曰：‘买陶器，土人群

之，曾曰：‘买不要紧，买富何如？’因引其家，指山中产土之穴，去及发之，果五色，应若彼说。”再到金少翁“传其祖土，加以道法，程坑为胎，旋而圆之，制使中空，陈传口、柄、盖的，附陶六烧成，人遂传用。”紫砂历经过这凤凰涅槃的一系列磨难，最终才有了扑簌涅槃的紫砂陶的浴火重生。

其三，紫砂“文人壶”由器而进乎道的历史演进，则可以被看作是紫砂壶在精神意义上的最为重要的一次涅槃与重生，“曼生壶”的出现，赋予了作为器物的紫砂壶更多的艺术性内涵，也将其引入到一个更为纯粹的审美艺术境界，使紫砂壶在清嘉庆道光年间达到了一个难以超越的巅峰时期，紫砂壶是一种器物，制壶是一种手艺，在明清的紫砂大家之手，往往器成而道行。这是大师们由技而进乎道的点石成金之术所致。因而，紫砂壶也可以像陈鸿寿所言，虽为小技，也可以养身和治道。在紫砂壶的器与道之间所贯通的则是技术、技巧、但技术与技巧又来自于有生命有人格的从艺之人，没有人之精神、性情在其中的贯通，紫砂壶就只是器物，而非非道。器之道实乃是为人为艺之道，人只有志于道而游乎艺，才能将道最终灌注于砂壶的制作过程与最后的存在形态中，并成为道之载体。

道即精神之境界，而艺无止境，紫砂壶之道也是无形无限的，其本



质性的外推为其注入了非同寻常的审美可能性,但这种外推的内在性显然更多地来自于紫砂艺人自觉自知的自我修养,否则紫砂壶也会陷入“雕削怪巧砉削”的不伦不类之境。明中期以后,因着饮茶方式的变化,紫砂壶开始成为茶器中的显学而步入其兴趣期,自此,紫砂壶与紫砂艺人以及品茗者、赏壶者之间就建立了无法割裂的亲密关系。而紫砂壶的发展又是在文人审美兴盛的江南地域背景下不断地汲取文人审美精神的滋养下形成的。所以,在紫砂壶的历史中是不难见到种种秉承着艺术家人格价值取向的紫砂大家的,而紫砂之道不仅存在于他们所制作的器物之中,更存在于他们在制作器物的生涯中所秉持的艺术人格精神与审美品格之中。

老子曰:“朴散则为器”。在紫砂壶的器与道之间,正是那最具本质性的“质朴”之精神贯穿其中,那些紫砂史上的大家无不是这种紫砂之道身力行道的德高代表,他们也在其紫砂艺术上所达到的里程碑式的局限构成了紫砂壶发展的道路与坐标。

自“曼生壶”始,可以说确立了紫砂“文人壶”的历史地位与艺术高度,此后,在“曼生壶”的影响下,不断有著名文人与画家纷纷参与“文人壶”的创制中,诸如顾子冶、吴大澂、吴昌硕、梅调琴等名流墨士皆涉足其中,在紫砂壶史上留下了为数众多的“文人壶”佳作。20世纪初叶至中期,西方新装饰主义兴起,传统意义上的文人阶层的消失以及文化意识形态的因素,导致“文人壶”在其后的历史传承上出现断裂与空白。另一方面,“文人壶”样式并未因此而消失,而是以一种职业性的陶刻装饰的形式得以保留,在这方面,历史上的“玉成窑”或可谓其先声。但是,陶刻装饰的职业化也带着其自身的弊端:虽然职业性陶刻艺人也注重学养的提升,但以与以往“文人壶”的作者相比,显然还是无法望其项背的,因而这些艺人的作品很难称得上是真正的“文人壶”。其职业性的要求使陶刻艺人依然停留在装饰的层次范畴内而不能逾越进一步,因而并未能把艺术表达上拥有很强的自我意识,受制于传统观念中的修养,即使一些重量级的陶刻高手,其手下作品有时也出现低俗之象。上世纪80年代以来,随着中国社会的改革开放,带来了紫砂艺术的全盘复兴,文人参与紫砂壶的制作已屡见不鲜,在当

代,一些著名的艺术家诸如“新文人画派”中的朱新建、李孝萱、刘二刚、边平山等许多画家都曾与紫砂艺人合作,在砂壶上题画,由于这些艺术家本身在绘画方面的造诣极高,因而由他们题画的“文人壶”其艺术水平与价值就不容小觑,并由此出现了所谓的“新文人壶”现象。而在当下的紫砂“文人壶”创作方面,无疑当代花鸟画家王大镛先生人格高远,淡泊名利,乃江南隐逸之士,其画艺精湛,对紫砂壶艺尤有独特钟,且造诣深厚,他与多名当代中青年紫砂艺人合作,题画之外,并亲自执刀篆刻,笔意刀痕俱佳,一时无人出其右者。

紫砂“文人壶”早在曼生时代已形成一定的形制并在艺术上达到了巅峰时期,此后的“文人壶”均在此一范畴内传承演绎而乐此不疲,这一方面说明了紫砂“文人壶”仍具备着绵延瓜瓞的再生之能力与永恒的艺术魅力,另一方面从紫砂壶设计创作的角度而言,也隐藏着某种似有似无的困境,而当当代青年设计师陈顺川先生设计创制的“研山壶”系列紫砂壶作品,却为对紫砂“文人壶”的理解提供了另一种可能性,尽管从某种意义上讲,这可能是唯一的创造性。

在“研山壶”系列作品中,无疑体现着一种设计的智慧,其点睛之妙在于史无前例地对太湖石这一独特文化符号的创造性使用,设计师独抒心机,将寄托传统文人士隐情取向与审美趣味的太湖石以微植的形态有机地嫁接于紫砂壶的经典壶式上,或以石作点,或点题叠身,或寄形于轮廓,不一而足,使原本就外雅之至的紫砂壶更增一种脱俗出尘的风姿与神韵,犹如惊鸿之一瞥,让人过目而不忘。

在中国历史上,对赏石文化的追溯可谓源远流长,其潜流大概在于石器时代的工具制造时便已有发现,远古时代即有女娲炼五色石以补苍天的神话传说,而在文献方面,则有《尚书·禹贡》中关于当时九州各地出产奇石、怪石和美石的记载。到了魏晋南北朝时代,随着造园艺术的发展,人们所喜爱的奇石完成了从器用之石到性情嗜之石的转变,被赋予了一种精神上的意义,并寄托着人们对于自然山水的追求与向往。人与石的相互交流与交融,使石在唐宋时代又成为表明明志的载体,为文人士大夫所爱赏,进而引领着时代审美趣味的风气之先,赏石日益趋于含蓄、细腻、超脱、空灵的写意性,并逐渐形成了崇而自然、不事雕琢的符合中国传统士大夫欣赏旨趣的“文人石”审美观。

陈顺川先生在“研山壶”系列紫砂壶的设计上,将最具文人氣的太湖石元素引入其中,使“两雅相推”,以出人意料的方式界定了“文人壶”的意象内涵,不能不说深具创制之识,因着文人士的说,“虽一室之多,既随自然之气象,又随文人之识,堪称妙思得意”。

紫砂壶史上,向来不乏造型设计之能手,故而流传至今,紫砂壶造型可谓千变万化,从“仿古尊”、“仿古壶”到仿生紫砂的“应物象形”,包括方壶、圆壶、花器、筋纹器应运而生,一应俱全,“皆物为用”,或“慕造化而”,而博考其制,却未尝有以太湖石形态立意造型者,今“研山壶”系列紫砂壶的设计,故师而后,多取约大方的文人士器



形体作,以玲珑清秀的文人石形为据,任意捏制组合,观其基石,三寸之间,或有峰峦叠嶂,干岩竞秀之态,或有欹斜纤纤、巉岩透空之妙,置几案,坐生清思,可谓“亦有天然之致”,壶有形而石无形,虚实相生,变化无穷,设计师深谱“四两拨千斤”力道与微妙,于此可窥其一斑也。

陈顺川先生以当代设计师的敏锐、才华和个性修养,将太湖石转换成一种自我精神的个人符号,切入到紫砂壶艺术形态的再造中。在紫砂史上,常有类似的现象,外力的介入,往往对紫砂壶的发展一次次地注入着新鲜的营养,并构成了紫砂壶艺术史上非同寻常的转折点,这似乎不断证明着“功夫在诗外”的有效性。美国现代著名诗人华莱士·史蒂文斯(Wallace Stevens, 1879-1955)在《徐媛篇》中又说过:“要想有独创精神,就必须有外行的勇气”。而“研山”系列紫砂壶的设计思想所具有的超越性的创造意义,或将再一次带给人们以启迪。

中国古代造园艺术向来以石为骨髄,以水为血脉,构成了园林艺术的精华所在,而紫砂壶作为茗具,日夕与茗茶相伴,“研山壶”则似以石为骨,以文为心,石骨文心,“茶禅一味”,由此氤氲出一种脱俗超然的灵韵致来。置身于现代都市生活的喧嚣与烦杂之中,一把石壶在手,啜香之余,心灵会渐渐趋于空灵、闲逸、静谧,从而回归到超越功利性存在的个体本质性的自然状态中去,抵达一种诗意的栖居之境。

巨人雅隐田在《寂寞录》一书《序序》中,有感黄兰田的句子:“虽寄迹幽篁,姿神则超然尘表。”今观顺川君的“研山”系列紫砂壶作品,其神其韵,以此语来形容之,亦似不为过。

#### 参考资料:

- (老) 吕敬人编著《瓦罗齐普: 历史学的理论与实际》[M]. 北京: 商务印书馆, 2010
- (明) 周高起著《阳羡茶系》[M]. 北京: 中华书局, 2012
- (中) 姚海荣著《神韵与禅悦: 关于禅悟的艺术与思想》[M]. 北京: 金城出版社, 2011
- (宋) 杜衍著《云林石谱》[M]. 北京: 中华书局, 2012.
- (日) 奥宫安树 林林译《茶室图录》[M]. 济南: 山东人民出版社, 2010

在《超越时空的文人雅趣》一文中,陈顺川先生以其文采斐然的感性笔墨谈及“研山壶”创意的文化背景及设计理念。从中不难看出他博雅好古的文人情怀,而当当代设计师的身份又激发着他一种创造性的直觉与力量,以及对当下现实生活的关注与把握。“研山”系列作品立足于“文人壶”的定位,取其简约经典的造型,却删减“文人壶”业已完备而不可或缺的形制要素(铭刻、书法、绘画),以石之繁、动、变化栖居于简、静,又在本质上与传统文人士的设计美学有异曲而同工之妙,这样一种新颖而独特的设计语言,将“研山壶”的文人雅趣淋漓尽致地营造了出来,这难道不也是一种地道的紫砂“文人壶”吗?

由此可见,“研山壶”系列作品既是古典的,也是当代的;既是传承的,又是创新的;既是一种器物,也承载着一种精神。正如克罗斯的名言“一切历史都是当代史”所指出的那样,因为一种精神的创造性精神的传递,明心见性的“研山壶”从某种意义上讲,也不意味着一种紫砂“文人壶”的涅槃与重生吗!



# 秦修平《救赎》的新水墨艺术及市场

■文/杨祥麟(南开大学艺术学院)



《救赎》196×196cm 纸本水墨 秦修平

同科学一样,创新和创造,永远是艺术的生命所在,中国画艺术不能永远呈现出农耕时代的面貌。否则,就会走入上世纪80年代李小山所说的“穷途末路”。“水墨”一词相较于“国画”,正在以更为开放和灵活的姿态,不断地探索着绘画艺术的新道路和新天地,一度产生包括“抽象水墨”“实验水墨”“都市水墨”在内的众多称谓。虽然对此很多人不以为然,但他们无疑代表了国画家中一支探索前进的力量。

在很多人看来,秦修平作为中国当代水墨界的中坚力量,在娴熟地运用笔墨之余竭力探索传统经典与当下现实的关联与融合。他手中的毛笔如同一把锋利的手术刀,精准地剖析着时代的每一寸神经。

2014年末,秦修平《救赎》拍出126万多的高价,远远超出45万到65万的估价,被人视为拍卖会上冲出来的一匹黑马!其实这并不意外,而正是当代水墨艺术和市场觉醒的体现。很多人感到意外的原因,是出于对画家的身份或者说身价进行的估判,并不是基于对其绘画作品的真实性和艺术性价值的考量。

秦修平的作品《救赎》,延续了艺术家以往笔下颇具特色的“胖子”形象,采用西方浪漫主义油画经典图示,表现了艺术家的深思熟虑。李洪涛说:“秦修平将那些看似庞大、强壮有力的胖子作为水墨创作的主题,艺术家似乎

也在用艺术的创作方式来审视自己,审视我们这个时代——我们真的那么强大么?《救赎》这件作品让人想起了经典绘画作品《梅杜萨之筏》的画面隐喻,一群虚胖的人带着群体性的迷惘,漂浮于无边的水面。画家对于当下社会的反思,体现了其对于人文关怀的一贯创作主线。此件作品也是艺术家目前最具代表性的作品,也是市场上水墨作品不可多得的经典之作。”

秦修平是用执着与才情锤炼笔墨,描绘了一个真实世界的黑白空间,流动缠绕的笔墨凝聚了时空,其中亦显坦荡的人物,被置于黑白两色中直面肉体与灵魂;画家用生动而夸张的个性化笔墨语言,真实地剥离人世的浮华与虚无,不仅形成了个人鲜明的艺术风貌,更重要的是,他营造了一个引人深思的艺术境界。

走向新的世纪,收藏家也在不断实现新老交替,一批年轻的70后、80后收藏家,面对同龄的70后、80后画家,能够进行更顺畅的交流沟通,对于当代水墨也能够更快地接受和认可其价值。而秦修平作为年轻一代新水墨艺术的领军人物,具有鲜明的水墨面貌,浓厚的水墨气息,以及饕有深潭的水墨形象,必然会当仁不让成为新时期艺术收藏的焦点。

古代的书画作品在市场上已经非常罕见,就是近现代齐白石、徐悲鸿、傅抱石等名家的作品,也是量少价升,难得一见。市场流通量的减少,造成另一个不容忽视的后果是,收藏家群体的放弃与退场,另选具有收藏希望的画家,数量和质量上都具有希望的画家作品,才是收藏家可以追逐的目标。

现代日益发达的造假作伪技术,几可乱真,防不胜防,是历史上不曾有过的挑战。而当下收藏群体鉴定艺术真伪的技术水平,并没有获得相应提高。这样一来,收藏当代艺术品和近现代名家艺术品,就要直接面对的作品真伪的巨大风险。

不妨回顾一下那些拍出天价的古迹和近现代艺术品,几乎每次都伴随着对其真伪的质疑和争议。2002年嘉德公司春季拍卖会上宋徽宗的《写生珍禽图》拍出了2530万元的高价,中贺圣佳2002年秋季拍卖会上市米芾的《研山铭》以2999万元的高价成交,这两件“天价”作品所引发的真伪争议至今未休;2003年又有一幅被描述为晋代书法名家袁孝《出师颂》出现在嘉德国际春季拍卖会上,被放官斥以2200万巨款购得,再次因真伪问题引起业界哗然;近些年来米芾的《研山铭》、黄庭坚的《砥柱铭》以及苏轼的《功甫帖》,虽然都在拍卖会上拍出天价,同样也都是引起轩然大波!近现代名家作品,由



《梅杜萨之筏》法国/泰奥多尔·席里柯 1819年



《无题》纸本水墨 赵元光



《春色图》纸本水墨 朱新建

于画家画也间会有画面层出不穷,肆无忌惮!

在这种情势下,藏家将目光投向当下的优秀画家,特别是年富力强、创作力旺盛的年轻画家,不仅有效规避了伪作赝品的风险,而且具有更大升值空间和潜力。于是类似秦修平这批优秀的年轻画家,开始受到藏家的青睐!一方面,他们创作出一定数量的艺术品投入社会,充实市场,也是在用艺术劳动创造和生长着艺术价值,在良性的市场流通中,艺术作品也具有培育收藏群体重要作用;另一方面,秦修平等优秀画家的艺术,能够代表我们所处的这个时代,是千百年来的人们回顾我们这个时代的重要依据。

因此,画家秦修平的作品《救赎》,救赎的也许不仅仅是新水墨艺术及市场,还能引领我们对于救赎艺术本身的系列思考……

# 2015

## 《明日风尚·彩墨中国》

杂志征订全面启动

Subscription

尊敬的读者：

《明日风尚·彩墨中国》杂志于2014年4月创刊，由南京出版传媒集团主办，同耀集团协办，本刊立足于江苏，面向全国，在书画家和读者、收藏家、艺术市场之间搭建沟通桥梁，致力于形成传播书画艺术的重大平台，打造重大特色文化艺术品牌。《明日风尚·彩墨中国》突出“大美术”概念，倡导创新，突出特色，为艺术院校、艺术家和画廊等艺术机构搭建一个高端的交流展示平台。

现《明日风尚·彩墨中国》面向广大读者公开发行，欢迎从事和喜爱书画艺术的精英人士及社会各界人士征订本刊。

征订对象：书画家、艺术学者、艺术院校、广大书画艺术爱好者

征订范围：艺术学者、广大书画艺术爱好者

电话：025-52123540

邮箱：cainmochina@163.com

单位名称：南京万尚广告传媒有限公司

账号：4301028719100023613

邮寄地址：南京市江宁区双龙大道1355号新奥之都540室

电话：025-87133586

缴费形式：邮局电汇或银行转账

开户行：中国工商银行驻太路支行

联系人：于倩

《明日风尚·彩墨中国》杂志发行部

2014年12月

2015年《明日风尚·彩墨中国》征订回执（注：1份即全年12期）

姓名		份数	
联系电话		汇出金额	
地址			





封面作品:《唐诗仙圣 光耀千秋》(局部) 纸本设色 贺成、贺兰山合作  
封底作品:《渡水罗汉》 纸本设色 范扬