

学术空间

笔墨与程式

■ 潘公凯

笔墨是在程式化的过程中独立出来的一种中国绘画特殊的视觉语言，它与程式化的过程在整个中国画的发展演进历程中是相辅相成的。有了程式，笔墨才有独立生存的余地，或者说笔墨的独立的审美价值才有其存在的空间。反过来，笔墨的发展又促进了程式的进一步概括、梳理、丰富、完善，推动程式不断往前发展变化，这和笔墨的发展是相得益彰、互为因果的。

笔墨在程式化的过程中独立出来以后，便形成了自己的审美价值。这种独立的审美价值已经不依存于客观对象了，而成为符号本身自己的审美价值。这个方面其实在比较早的时候就已经开始有一些因素在逐步积累、组合。比如我们说最早顾恺之的画，讲他的线是“高古游丝描”，说这个笔线很细，曲线非常轻盈优美、自然匀称，像蜘蛛丝一样，是指线的形状。说它“高古”，其实就是一个价值判断。游丝描为什么说是高古？是后人在对顾恺之画的仔细品味中得来的一种趣味性的理解。是后人觉得这个游丝描很高古，这种高古感觉自然有一定的联想的成分，因为后人说这个话的时候距离顾恺之已经有很多年，所以就会感觉游丝描越看越觉得高古。真正的实际情况是当时还没有解决画得逼真的技术问题。这个时候的画面会有一种自然存在的古拙味，实际是稚拙味，后人把这种古拙味理解成古人的一种趣味追求。我想，这样的一种理解，恐怕有两种因素：一是古人确实有这样的趣味追求，因为他想把形状画得有意思一点（我想顾恺之当时画画并不见得十分自觉地把人物画得高古，但会希望把人物画得典雅有趣）。这么一来，这种稚拙趣味在数百年后的人看来便有高古之心，“高古”这个词无疑已经带有审美价值评判的成分。可见笔墨（细细的线）的形态在那时已经被独立出来进入了人们的审美欣赏和评价的范围当中。二是和概略表象的运作有关，人类早期绘画的图像基本上都是概略表象的呈现，带有概括性和图案性，是理解归纳的结果。这两种因素结合起来，就形成一种古拙的趣味。后来又有赵孟頫所说的“古意”，古意到底是什么？具体讲解很复杂。说得更近一点，王国维说的“古雅”，古雅又到底指什么？当然都是指趣味，是对于笔墨（毛笔的线的勾勒皴擦以及枯湿浓淡变化等）独立的审美价值的一种形容与评价。所以，在中国画论中特别强调“味”，有时候讲得更多的是气、韵，往往也称逸气、书卷气等等。其实这些词作为形容词有非常复杂的内涵，而这些内涵又与中国人尤其是文化精英们的审美趣味变化密切相关。审美趣味在这样的氛围中被逐步培养出来，并且逐步被精致化。

古人说别人的画好学，倪瓒的画不好学，很难学。为什么？就是他将自己的才情、学养都会入到笔墨松灵的感觉中。因此，没有这种才情、学养、心态，没有对这种趣味的把握能力就学不了倪瓒的画。即便画出来了，也仅是画面外观看略有相似，而精神气质上则相距很远。反过来也说明倪瓒的笔墨中所传达出来的信息的雅致性、精微性和复杂性，其笔墨和图式中传达的信息已经精致到后人难以体会和复制的程度。而精妙、精致、复杂有什么意义呢？从本质上说，它的根本意义和作用就在于训练了人类视觉感官精细敏锐的鉴赏能力。我个人是非常珍视中国画笔墨的，因为笔墨训练出了中国精英极为精细敏锐的视觉审美鉴赏力，这种独特的审美鉴赏力的精微程度是人类文明的成就之一。当然，西方古典绘画的审美精微程度也非常高，手、眼和心的配合达到了一种高度的协调、高度的准确性和敏锐性，尤其在模拟对象的形、色、空间感方面，这确实也是对人类视觉经验精致化的巨大贡献；而中国画的笔墨，则从另外一个方向对人类视觉经验的精致化作出了巨大贡献，发挥了重要作用。这个过程是通过一些重要的里程碑式的人物的开创与贡献逐步演进过来的。如：董源、倪瓒、徐渭、八大、石涛、吴昌硕等。而且在我看来，从画家笔墨语言体系的严谨性和多种因素的协调、搭配的对立统一与难度系数等方面来讲，早期属倪瓒最经典，后期是八大最杰出。八大、石涛之后所形成的大写意这么一条中国画发展之路，曾经在近现代受到很大误解，包括在西方的汉学家和研究中国美术史的专家那里也往往有很大误解，他们误认

为大写意中国画是当时扬州一带商业化、市场化造成的：因为想赚钱赚得快，所以越画越草率和粗放。这种肤浅的理解造成了在20世纪美术史家对中国绘画的研究过程中，认为明清以后的中国画彻底衰落、滑坡了，没有什么可研究的了。当然，这种认识是康有为、陈独秀等人先说出来再传到西方去的，最后便成了西方汉学家的主要观点。正因为如此，十几年前才有人翻案，比如万青力写的《并非衰落的百年》。

中国画笔墨在八大、石涛等人以后有一个重要变化，就是被黄宾虹一再强调的“道咸中兴”，这与金石学的兴起有关，对于中国画笔墨尤其是大写意笔墨的推进，可以说是在近代中国画发展中跨出去的一大步。大量甲骨文、青铜器、各种碑刻的出土和被解读，成为当时中国文化界一件非常震动的大事，中华民族的历史得到了实物印证，中华民族的文化往上追溯就变得更加有据可查，而且历史所描述的中国古代的社会状态越来越清晰。所以整个中国学界名家都去研究这些出土文物。少数和中国学界接触较多的知识分子型画家也非常关注和热衷于这个事，就把金石学中的一些发现与自己的绘画创作联系起来，并力图从中汲取营养来推进自己的创作。这些画家如赵之谦、吴昌硕、黄宾虹等起了很大作用。金石学所引发的新的审美趣味，我们只能用“苍古高华”“浑厚华滋”之类的形容词来描述（趣味不能用数学准确地加以标识与量化，只能形容、比拟）。这种趣味导向就把中国绘画在清代以后推向了一种厚重、雄健、苍古的境界。

这个转折同时实现了两个目的：第一是克服了大家所一直诟病的末流文人画柔靡促弱之风的弊端，形成了一种雄健而苍古的审美风尚。第二是把古典传统（也就是古意）与他们所处的时代密切接续起来，使吴昌硕、黄宾虹等人的作品有厚重的历史感。概而言之，这里既有“复古”的目的，又有“开今”的用意。这是笔墨程式的推进，是审美趣味的推进，也是中国知识精英们通过自身的实践，对人类视觉审美能力精致化的推进。当然，中国画笔墨的独立意义与书法的影响也有重大关系，碑学的兴起，既是书界的大事，也是影响画界的大事。

因为有了笔墨，所以在中国绘画的主脉当中，客体的对象就变得次要了，至此，中国画不再着重于写对象之神，而是着重抒发作者之主体之气。魏晋时代的顾恺之是要把对象的神韵画出来，到了明晚期文人画则是要求把画家本人的神和气画出来。因此，此时的中国画进一步程式化、笔墨化，并且带有一定的抽象意味。抽象意味是按照现代西方的概念来说的，因为找不到比较恰当的中国式的词汇，中国没有“抽象”这个词，但有“意象”这个词，意象中有概括、抽取、强化的意思。中国画是有点抽象意味的，但是与西方的抽象来路是完全不同的。写意水墨画的兴盛成熟，说明笔墨作为一种独立的中国的视觉表达语言，已经真正建构起来了。

(作者系美术理论家、画家)



细雨虬松图轴 清 石涛

绘事简言(二)

■ 谢伯子

评艺术学者的态度和精神

艺术学者，责任在于探求艺术真理，发现艺术真理，开拓艺术真理，为继承和发展民族艺术传统而坚持奋斗，作出贡献，并争取树立自己独特之学说及不凡之风格。

艺术学者必须独具民族艺术审美观与世界艺术审美观。当今个别艺术学者一味求名求利，不认真学习和继承民族艺术传统，对艺术意义和艺术技法，亦不求甚解，不求深造，一有点滴成绩，便沾沾自喜，扬扬自得，自我陶醉，自我吹嘘，拉关系，仗权势，此乃艺术学者大忌，亦艺术真理之大敌，因而其人称不上是真正的艺术学者。

再论“意在笔先”

历代画家皆强调“意在笔先”，吾则虽有同感，却以为“笔在意先”亦未始不存在。盖临摹画本时，应当注意用笔用墨方法，暂不能骤然构思构图，也暂不讲究灵感，必待提高绘画能力，学会用水、调色，用惯各种不同的纸，在此基础上逐步做到“意在笔先”。在正式启动笔落纸时，先行构思构图，讲究

灵感、气韵和意境，运用“六法”，挥洒自如，游刃于“笔先”“意先”两者之间，不为前人成法所囿，亦不为“胸中成竹”所拘。意到笔随，笔挥意出，所谓“心手相师”，方可自成一家。

黄山画论

古今画黄山者大有人在，目前黄山画派之传人几乎到处有之。然瑕瑜互见，必须谨慎看待。取长避短，去芜存精。

石涛得黄山之灵。

梅清得黄山之形。

浙江得黄山之质。

吾则思欲兼之，旨在取神也。

画应兼美

画既现有传统之美，亦须有创新之美。画既宜有朦胧美，亦不妨有明朗美。画就是诗，诗亦是画，诗画结合，才能美化心灵，魅力无穷。

“一专多能”

艺术浩瀚如海，令人望而兴叹。艺术家力量有限，当然不能兼统一手，包罗万象，只能选择自己力

所能及的一个或几个方面。要一口吞尽，势必阻碍自己专长的发挥。究竟如何办？应“一专多能”，即在多面化中必有专长，专长必须充分发挥，坚持到底，而多面化宜起辅助之作用。

吾意是耶？非耶？

再谈寂寞

寂寞是人的财富，亦是人生乐事之一。然而人们对于寂寞，往往觉得难堪，禁不起它的考验。要善于利用各种间隙，在寂寞中努力。这并非为寂寞而寂寞，实因寂寞之中，每能冷静思考，细致观察，精心分割，萌发灵感，无论是逆境还是顺境皆能自然应付，泰然处之。并非一味沉默以至于寂灭，而无所作为也。

说“一画”论

一画遍含万画。线（勾勒），皴（皴擦），染（濡染），点（落点，点皴），四者的画法包括在内。一线或一皴或一染或一点，亦皆包括万线或万皴或万染或万点。当此四者相辅而成的同时，以神韵和意境渗透之，成为整体之画，故称为“画”。

“一画”不只指艺术技法，还包括以艺术思想感情去表现其神韵和意境而言。凡画家必须娴熟掌握“一画法”，到时下笔落纸，挥洒自如，心手相应，形神结合，此乃真正忠于“一画法”之画家也。

谈师古，师造化与师古心

凡欲作画，心师古，师造化，以至于师古心。

师古，必切实恭敬师古，师必熟之，熟必化之，化则必跨出古人头上，跨越则必立自我之法，才不愧为后世以至于百世师。

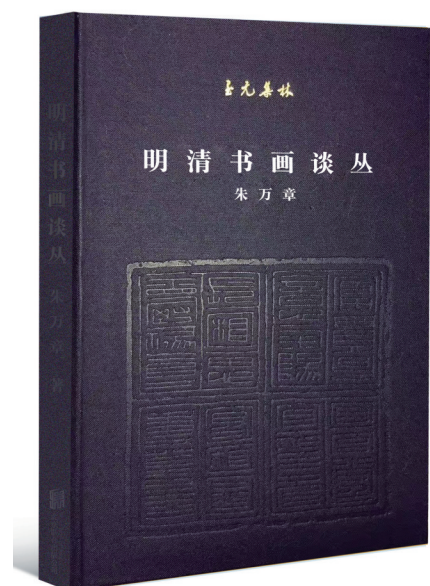
师造化，师不必受其役，而应役造化，使造化随我左右，以至美化自然，美化人类。

师古心，必深入古人心田，与古人共呼吸、同忧乐，学古人之美德，提高自身艺术修养，做到古今相通，继往开来。

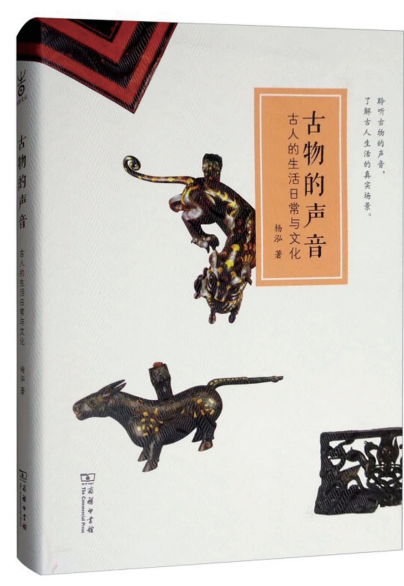
与此相反，泥古不化，囿于造化而不化，好古心而不化，甘心匍匐在古人脚下，不敢越古人樊篱一步，敝帚自珍，至死不悟，如此之人，如此之作，岂足以谈真正之艺术哉！

（文章摘自《九秩初度·谢伯子先生谈艺录》）

艺术书架



《明清书画谈从》
朱万章 著
北京联合出版公司
2019年1月版



《古物的声音——古人的生活日常与文化》
杨泓 著
商务印书馆
2018年6月版

本书为美术史学者朱万章关于明清书画的全新研究成果。收入本书的九篇文章，都是对明清不同时期书画的解构与探究：有对历史、佛教和葫芦题材绘画的研究，有对白描绘画与合作扇面书画的探讨，也有对清代楹联书法与岭南刻帖的关注，更有对广东绘画与岭南篆刻的深入解读。这些论述，既有宏观的关于中国书画发展脉络的梳理，也有微观的关于美术现象与书画题材的剖析。作者因长期供职于博物馆，对馆藏书画碑帖目染既多，故书中所研究的对象，多来自第一手资料，是作者所倡导的以物证史，以书画为本体研究明清美术史的成果再现，因而其价值及意义也就显得尤为特别。（柳南）

本书以中国考古发现的古代遗物为标本，复原中国古代社会生活的日常起居习惯、日用家具及与之相关的日常礼仪。作为一名辛勤耕耘五十余年的考古人，作者结合历史文献，抽丝剥茧，细致解读，以生动严谨的笔触，帮助我们走进博物馆，聆听考古标本的吟唱，感悟古物内在的历史文化积淀与魅力。（雨时）

艺术、身体与人工智能

■ 张新科

去年9月，上海召开了世界人工智能大会，此次大会的主题是“人工智能赋能新时代”。人工智能的发展可谓如火如荼，甚至已成为新一轮产业革命的核心驱动力，在金融、医疗、教育等领域的作用愈发重要和突显。值得一提的是，人工智能已由一般性工作向具有创意性的工作扩展，其中人工智能在艺术领域的运用就是一个非常引人注目的尝试。比如，已有人工智能可以写诗、画画、作曲、写剧本等现象，这不得不引起人们的反思甚至恐慌：难道人类最后一块领地也要被人工智能占领了吗？

其实，我们现在还没有必要如此悲观。因为人工智能艺术创作与人类本身的艺术创作是不同的。需要说明的是，由于人工智能可分为强人工智能与弱人工智能，前者可以像人类一样具有知觉和自我意识，后者则不具备这种能力。现阶段的人工智能还处于弱人工智能阶段，对于强人工智能能否实现，目前还有较多争议。为此，本文将所讨论的人工智能界定为弱人工智能。

那么，人工智能艺术创作与人类自身的艺术创作的区别是什么呢？笔者认为是“身体”。也就是说，人工智能之所以是“人工”而不是“人类”，就在于它不具备人类的身体。随着人工智能技术的发展尤其是深度学习的应用，人工智能的计算、学习、推理等能力具有了质的改变和提升。但即使人工智能越来越接近人类身体的某些功能，它终究不是人类的身体。而艺术创作与人类的身体具有密切联系。

首先，艺术家的身体对外界环境

的感知为艺术创作提供了动力。艺术创作的触发是由艺术家主体和外部客体之间共同作用的结果。清代画家郑板桥画竹，正是因为他看到了“院中之竹”后，“胸中勃勃，遂有画意”，这个“画意”就是艺术创作的冲动。如果一个人看到竹子之后，没有什么感觉，他自然不会动笔画竹。所以，艺术家的身体对外界环境具有一种能动的选择性。这与人工智能艺术创作是不同的。虽然人工智能现在也可以通过看图进行艺术创作，比如微软小冰2017年就具有了“看图创作现代诗”的技能，但显而易见的是，人工智能的“看”与人类通过身体的“看”具有本质的不同。人工智能的“看”与其说是一种“看”，不如说是“数据分析”。也就是说，人工智能所看到的并不是事物本身，而是关于事物的数据、程序、编码等内容。通过分析所“看”之物的数据，人工智能再调动内存数据库，找到合适的模型、编程进行所谓的“艺术创作”。

其次，艺术家的身体状态影响着艺术创作过程。不论是画画、写诗、唱歌、跳舞还是弹琴，艺术家的身体状态直接影响着整个艺术创作的过程。我们知道，艺术家在进行创作的时候，整个身体都会进入到一种不同于日常生活的状态。古希腊柏拉图认为，诗人在吟诵诗歌的时候会进入到一种“迷狂”状态。中国古代诗人写诗之前也强调要进入到“虚静”的状态，这是一方面。另一方面，艺术家在创作过程中，其喜怒哀乐均会影响到他的艺术创作。艺术家的艺术创作其实也是一种实践活动，而实践活动的本质是人的本质力量的对象

化，也就是说艺术家通过艺术创作将自己的想象、情感、志向、思想甚至情欲等内容通过艺术表达出来。而对于人工智能艺术创作来说，其艺术创作过程仅仅是数据的整合、模型的筛选等计算、推理过程。人工智能并不知道自己所“创作”的艺术为何物，对于它们来说，这些艺术仅仅是冰冷的数字与毫无温度的符号而已。与艺术家有生命的人的身体不同，影响着人工智能艺术创作的是它数据库的大小以及学习能力的强弱。

再次，艺术家在创作艺术的过程中，也在改造着包括身体在内的整个自己。马克思在《资本论》中指出，当人通过劳动“作用于他身外的自然并改变自然时，也就同时改变他自身的自然”。毫无疑问，艺术创作也是人类的一种劳动实践，艺术家在艺术创作的实践过程中，一方面是把自已的本质力量通过艺术对象化出来，另一方面对象的特质也或多或少、或隐或显地对主体形成了某种反作用。正所谓“文如其人”——文是人的本质力量的对象化，同时“人如其文”——人也会受到文的反作用。但是，对于人工智能的艺术创作过程来说，即使它可以对人工智能产生一定影响，但这种影响仅仅是人工智能对艺术创作的经验和情感的积累，而且这些积累是作为一种数据和符号保存在人工智能的存储器之中，这显然与人类本身的艺术创作截然不同。

以上从身体的角度对艺术家艺术创作与人工智能艺术创作者的区别进行了比较，并认为二者的根本区别在于人类的“身体”不同于人工智能机械化、数字化的“身体”。正因如

此，我们才认为人类的艺术创作不可能被人工智能艺术创作所完全取代。当然，这里并不是否定人工智能艺术创作存在的合法性，在某种程度上，人工智能艺术创作终究还是人类的艺术创作，只不过这里的媒介不再是人类的身体和基本的艺术创作工具，而是变成了具有某种智能的工具而已。所以，人工智能艺术创作的积极作用可以表现为：一、人工智能艺术创作使得艺术创作变得智能化、模型化与便捷化；二、人工智能艺术创作可以使艺术品种类更加多样化，让人们的艺术欣赏具有更多选择性；三、为艺术创造提供更多可能性。

毫无疑问，人工智能艺术创作也为艺术家带来了更多挑战，在未来的人工智能时代，艺术家如何让自己的艺术作品与人工智能艺术作品竞争？艺术家如何让自的艺术作品不同于人工智能艺术作品？这些问题将促使我们去思考艺术家的艺术创作与人工智能艺术创作的关系，这篇小文就是针对这一问题所作的思考。另外，需要补充的是，如果说人与动物的区别在于人的智慧与创造性——如马克思所说的“懂得按照任何一个种的尺度来进行生产”（《1844年经济学哲学手稿》），那么，人与包括人工智能在内的机器的区别则在于其活泼的生命性以及其作为“社会关系的总和”的本质。换言之，如果说强调人与动物的区别表明了人类在文明进步过程中对人的动物化的批判，那么我们在此强调人与人工智能的区别则是对人类文明进步过程中人的机械化以及人与机器边界消弭的警惕。

一家之言