

紫竹斋艺话

# 吴公隽语

林岫

湖北诗书家吴文蜀以诗文立身，闲作行书，不矫情造势，书法自成一格，常得无意之妙。当年有客请教吴老的书法是何家何体，吴老答“无家无体”。因为听起来像是说“吴家吴体”，所以来客又问，吴老笑道：“就是那种‘小桥流水’体，无拘无束，无家无体，流到哪儿算哪儿，随便得很。”大家笑后，联想他那些颇有天然之趣的“小桥流水”，觉得他的自家评说，还确实是那么回事。

吴公，蜀人，家居武汉年久，性耿直，言不犹人。若共友好，颇健谈，若遇话不投机者，则默止无语，闭目作静思状，自供为“装佛”。有时沉默之后，又忽地吐出数字片语，直令四座哑绝。

有一书者笔法功力不足且不通行草之道，却自诩“擅狂草”。一日笔会，此君又挽袖泼墨，狂舞乱作，瞬即即涂抹十数纸，且满纸狐奔豕骇，围观者皆不识其书之所云。此君回头，见吴公也在一旁端详，便眉飞色舞地问吴公“以为如何”，吴公笑道：“可售与外国人。”

又乙亥(1995年)春，湖北一青年书者挾书画作上门求教，正好有京津二客在座，吴公在谈诗，而且谈兴正浓。青年书者入座后，说是想拜吴老为师，拿出一大堆印刷的宣传材料摊在桌上，吴公只好暂停谈诗，翻看材料。那青年指材料介绍此处彼处，又捺出照片指彼此公，言南京某大腕又北京某大师如何高抬叫好，夸夸其谈，实属自吹自擂。吴公闻之厌烦，开始闭目无语。

那青年忽问吴公：“欲成省级美协画家，一般需要几年？”吴公睁眼反问：“不知欲慢还是欲快？”答曰：“欲快。”吴公笑曰：“至少十年。”那青年觉得太慢，又问：“欲成省级书家，需要几年？”吴公反问：“亦坐快车乎？”答曰：“当然。”吴公笑曰：“乘二(意指二十年)。”青年闻之，感叹再三，以为耗时太久，发迹太慢。吴公见状，问：“欲坐特快乎？”青年忙曰：“苟如此，可有术？”吴公答曰：“有。”青年大喜：“望吾师速教我也。”吴公正色道：“不练功、不写生、不求师、不读书，装怪即可。”装怪，湖北方言，意指胡乱涂抹之奇怪作为。

# 艺事微语 (八)

朱天曙

(92) 作字如看山，远观取其势，近察取其质。山得水而活，得草木而华，得烟云而秀；书则得画意而活，得诗情而华，得文心而秀。

(93) 翁翁印白文最精，得汉味而自有面目，或取玉印劲细，或取铜印浑厚，或取墨印流利，皆化为天机。今之学吴者，多学其“做印”处，多学其“苍浑”，凡翁翁佳印皆不“做”，自然天成，精彩绝伦。“做”者皆“自救”苍浑，不得已而为，后之学者不可学其皮相耳。

(94) 中国艺术，意法相生，以“意”为体，以“法”为用，非以“法”代“意”。东坡云“我书意造本无法”即是此理。北宋郭淳夫亦云画者“意造”，鉴者“意穷”，此谓“不失本意”。书法本于文字，原为实用，然翰逸神飞，一寓于书，全在意耳。山水可行、可望，胜于可居、可游，林泉之志，烟霞之侣，梦寐所求者，画者以意出之，得幽远之致，所以快人心也。

(95) 吾国艺术富于心性，有独特之笔墨文化，比世界各国艺术并无逊色。沉醉西风者，不解吾国艺术传统，以为陈旧落后，欲削高山为平地，与西风趋进，不可取也。《论语》云：“人虽欲自绝，其何伤于日月乎？多见其不知量也。”吾人传播中国艺术，当守民族性，不可为西风笼罩也。

(96) 经典临写笔法不同，效果亦不同，尤以碑法写帖为显。近代学人胡光炜传李梅画法而无其积点成线抖动之习，所写《鸭头九帖》，则挺挺缓缓，得古拙之趣，与献之连绵神骏法迥异。然以碑法写古帖，易得碑之厚而失帖之韵味，气不能圆，开“摆字”之门。今人写碑者临帖，多有此病，实未能解帖也。故习碑者宜先通帖，由帖入碑，点画融通，此恐清人何以重唐楷入手之由也。

(97) 余曾言言艺有“大传统”“小传统”“内传统”“外传统”之分，亦有“传统”“新传统”之分。何谓“新传统”？过

青年闻之，有些愠愠于色，吴老劝诫道：“人生不易，想要成就艺事，没有脚踏实地和吃苦耐劳的决心，至少也得嚼点菜根，勤学勤看吧？看看那些老前辈是怎么走过来的，你就知道该怎么做了。你裸裎时就会下地跑吗？不也是一步一步学学走出来的吗？只想快快快，胡写乱抹，你以为湖北人好欺吗？一国的人好欺吗？想拜师的话，回去好好想想，写个五年学习计划来……”那青年走后，吴老还在感叹不已，“人心不可二用。名利心虚荣心太重，旁骛太多，事业总归难成。这么简单的道理，可惜今天学子多不知晓。”

吴老待人诚恳，生性爽快，好直言不讳。丙子(1996年)秋暮在烟台开中国书家协会理事会，有一位书家随意书唐代李商隐的“身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通”赠送女服务员，那女服务员读不懂草字，在走廊上横竖瞧着，正好被路过的吴老撞见。吴老抓住条幅就去寻那书家，质问：“你不想追求人家，写这个干啥？重写！”那书家写时，不过随手按桌上一部唐诗选本抄写的，并无其他想法，现在经吴老一顿棒喝后寻思起来，内容确实有些不妥，当然认罚，只是见吴老站在一旁候着，急促间竟不知写什么好，便请教吴老。吴老回答只有三个字：“自己想！”

理事会结束后，柳倩、谢冰岩、吴文蜀三老与笔者结伴，沿海岸绕威海、荣成等地赴青岛。一路上听三老漫侃，戏谑之中，谈诗论书，颇获教益。先是车门开合不顺，上下不便，吴老说，“看着这车门，考你们晚唐杜牧的一句诗”，大家尚未想出，吴老提醒说“杜牧有诗曰‘岂是车门不大开’”。大家豁然开朗，杜牧的名句是“须知世路难轻进，岂是君门不大开”，吴老援古喻今，语多诙谐，而且非常贴切。

后来旅途闲聊中，笔者想到乙亥春日那青年想乘坐书法“特快”的事，顺便问问结局，吴老叹息：“他再也没有找过我，听说在石狮捣弄服装鞋帽，大约知道‘世路难轻进，书门不大开了’。沉吟许久，吴老忽然转过头来问笔者：“不会是我把他吓跑了吧？”

(作者为书法家、学者、诗人)

# 中国画创新必须固本博取

卢忻

近现代的中国有过“天不怕地不怕，要想干啥就干啥”的自命天子，有过“人有多大胆，地有多大产”所谓“人定胜天”的豪言壮语，有过“破四旧”“横扫一切牛鬼蛇神”的“文化革命”。问题是结果如何？国家进步了吗？文化进步了吗？

相比之下，敬畏传统，脚踏实地坚持不懈者在纷繁的风云之后却总是让人记得他们的贡献，尽管他们是“流”，不是开天辟地的“源”。

对于中国画也是如此，为全世界景仰的我国文人画传统，历代积累的中国画论非常丰富，包括文人画家书写的画史。在它的发源地却正在遭到不断的质疑。

有报刊登文说：“历史上本来画文人画的官员业余画家不多，而专业画画的画家要比这些业余画家多成千上万倍。但后者只会画不会写，既可以画又可以写的是前者，中国的画论是他们在写，中国的美术史也是他们在写……最后中国的绘画史就不知不觉地变成业余画家的画史，成千上万的专业画家几乎被一笔抹去。”要是果真如此，古代文人画家岂非不懂艺术，而且十恶不赦该千刀万剐了，还有什么优秀传统可言？评论不能以偏概全，拿现代人的思维钦定古人，更不该虚拟历史大冤案，谁会相信中国古代画论画史都是文人诋毁画师的记录呢！

我们不赞成把文人画、画家画(民间画、宫廷画)作为画种来区分对抗。把文人画作为一种画种，不如将文人画看成是中国画发展的一个高级阶段，文化精英介入绘画后，对画家提出了学养、胸襟、写意精神和文化品质的诸多更高更严的要求，意在提升绘画的品位，应该说是一种进步。品画强调的是人，所谓气、势、神、韵、骨、力、味皆是人的感觉，离不开“真、情”二字。文人画是诗画印的综合艺术，正宗文人画就是士夫画，文人画末流则是学坏了的文人画，不能代表文人画的性质和要求。

尚未达到文人画要求的画可以名之为“画家画”，即示意文化性尚处于工匠阶段罢了，工匠之作也有艺术性，但二者没有明显的界限可划。例如任伯年说他是“画家画”便不妥，他也有让潘天寿等极其佩服的文人画作品。故此并不存在“画家情怀”和“文人情怀”之别。

说我就是“画家画”，我要与你“文



龙山图轴(国画) 70×51厘米 1956年 潘天寿

人画厘清界限”，我是“更为纯粹的画，更为纯粹的视觉艺术”(见《美术报》2012年12月15日)。这就误解了文人画，文人画是一种主张综合性的艺术。打个比方，《诗经》艺术性高，而发展到唐诗宋词除了情韵、理趣、境界还要讲究格律，无疑这是一种进步，难度增加了。“五四”以后通行白话诗，是一种反叛，但成就能与前者比吗？格律诗和词曲至今依然不衰，就是明证。所以画家可以自由创作，但绘画需要综合的文化修养并没有错，自己画不了文人画不必去否定标准。当然现在全世界都盛行重新洗牌，但历史得留于后人评说。至于观念艺术、装置艺术、行为艺术等当代艺术另当别论，而中国画的当代性要沿着自己的路线发

展，无须为之穿上种种洋装奇服装蒜。

中国画主张意在笔先，强调写意精神，古人云“以气韵求其画，则形似在其间矣”(张彦远语)，但又云“始知真放本精微”(苏轼语)。只有具备高超精微的绘画本领，才能精准捕捉万物传神之象，并最大限度地表达出作者丰富而细腻的情感。文人画家宋徽宗、赵孟頫、沈周、石涛、八大等的作品绘画技巧不低吗？倪瓒说过“逸笔草草，不求形似，聊以自娱”，那是强调以“逸笔”排遣胸中逸气以自娱，并非反对“传神写形”，他的画也没有脱离形似。“逸笔草草”之说，原是一种比喻。受人尊敬的文人画作品哪个是马马虎虎草草了事的呢？文人画要求作者提高修养但并未限制创作自由。

其实传统中国画的大师可以说都是视艺术民族特色高于个人风格表现的，因为中国人重传承、轻反叛，在传承中有所发展，而不是动不动否定一切，推倒重来。20世纪借古开今的中国画大师吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿均是如此，他们个人风格依然十分鲜明，他们不是旧文人，但他们的画符合文人的最高要求。

我们应该边画边提高修养，而不要借口“文人素质已经丢失”，去鼓励“只要有绘画技巧和创作理念就可以自由发展”(引文同上)。要不陆俨少为何提倡“三分写字，三分画画，四分读书”的学习安排呢！

文人画时期创立的中国画特色是我们的宝贵财富，“视民族绘画特色高于个人风格创造”的画家应受到尊重。张立辰先生便是如此，他尊重中国画的特色是因为彻悟特色对中国画价值、文化底蕴的重要。

笔者曾著文论及中国画的民族特色之重要，正如羽毛是鸟类的特征一样，离开了这一特征，去掉了羽毛这一共性，也就无鸟类个性可言了。民族艺术特色对于画家个人而言是共性，但就世界艺苑而言是民族的个性，个人风格应该出于民族特色，而不是反叛。

艺术的重复等于零，故艺术家又要有鲜明的个性，要有个人独特的风格，作为常识此论谁都明白。尤其是近几十年，西方反传统的绘画理念铺天盖地而来，画家们生怕被指责为背时，总是不断强调自我表现，费尽心机要创出自己的个人风格特色。反倒很少再思考，艺术民族特色是否应高于个人风格表现。

强化中国画的共性其实是最重要的，在张扬个性时，首先得服从共性的规范。中国画创新必须固本博取。“固本”即坚持中国画之本，保持中国画鲜明的特色。“博取”即从古今中外广博汲取，从绘画以外的各种文化艺术，甚至是民间艺术汲取，不存偏见。

“固本博取”并不是什么都吸取，必须取舍有道。说得直一些，即在中西绘画有冲突的地方，大胆弃西求中；在造型与笔墨有悖时，保持笔精墨妙而取似与不似；在笔墨形式与色彩表现有悖时，重笔墨而淡化色彩；在专业基础训练中，强调以中国画的要求来改变思想方法和观察方法从而改变作画的表现方法等。

必须取舍有道。说得直一些，即在中西绘画有冲突的地方，大胆弃西求中；在造型与笔墨有悖时，保持笔精墨妙而取似与不似；在笔墨形式与色彩表现有悖时，重笔墨而淡化色彩；在专业基础训练中，强调以中国画的要求来改变思想方法和观察方法从而改变作画的表现方法等。

(作者为中国美术学院教授)

艺术书架

本书是杉浦康平多年深入研究、剖析亚洲各国文字的成果，其中又以汉字为全书的中心。全书根据文字装饰品的用途分为五个部分，分别为“甘露文字”“穿着文字”“头戴文字”“运送文字”以及“文字与生活”。杉浦康平列举了大量饶有趣味的代表性文字，结合亚洲各地的风俗民情，以简明易懂的文字述说背后蕴藏的意义。此外，作者还为本书精心挑选了众多罕见的图片，尝试将他多年来深刻感受到的文字的力与美，更直观地传递给读者。

杉浦康平，1932年生于日本东京



杉浦康平 亚洲图像研究专家·人现代书籍设计实验的创始人  
 50个吉祥文字，200余幅珍贵图片  
 领会亚洲文字背后蕴藏的精神内涵 展现设计师对森罗万象的设计视野

京，毕业于东京艺术大学建筑系，神户艺术工科大学名誉教授。活跃于海报设计、书籍设计、图表设计、展览会策划等领域。20世纪70年代起致力于东西方设计思想的结合，创作出许多作品，被誉为亚洲图像研究第一人。1955年获“日本宣传美术会奖”，1982年获“文化厅艺术选奖新人奖”，1997年获“每日艺术奖”“紫绶褒章”。编著《亚洲的宇宙观》、《亚洲的图像世界》、《造型的诞生》、《生命树·花宇宙》、《吞下宇宙》、《叩响宇宙》，对谈集《亚洲的书籍·文字·设计》，集结杂志设计作品集《疾风迅雷》等。

《文字的力与美》  
 杉浦康平编著 庄伯和译  
 北京联合出版公司2014年10月第1版

博客选登

# 我为什么有些“敬蔡”

苏坚

我写过两篇批评蔡国强的专栏，第一篇是“烟花强”，“意识形态”弱，第二篇是《谁的泉州当代艺术馆？》，都是针对他让人听不顺耳的言论、看着碍眼的行为的。比如第二篇，我针对的是蔡国强不用竞标就能拿下泉州当代艺术馆项目这个行为，他不但于外能打国际天下，于内也深懂“内逻辑”“潜规则”，知道怎么玩转“铁关系”，有跟官员“合谋”以“古城改造和文化产业发展”名义谋利的嫌疑。

蔡国强在上海的展览命名“九级浪”，他的“星级”，应该也不少于“九级”了吧？别说他自认是“农民”，作为总是怀念那个年代的那一代人中的一员明星，说不定他意识里想当的是“皇帝”。“星级”的便利，他是懂的，而且我估计他深谙这种便利的生成逻辑和打造程序：先合力跟官方合作成为一位杰出的“政治贡献者”，必在艺术活动和其他事务中获得“通行”的特权。蔡国强之前的泉州当代艺术馆项目正是如此接标，近期的上海“焰火”创作也是在这样的逻辑之下顺利燃烧；他就是想到骚扰民众，也会想不到、想不到，我更担心的态度是(不会想不到)干脆懒得想到；但依他受访的说辞，他会估算得到“近期社会形势下公安部门如何面对这个艺术创作申请”，而这个一般身份的创作者无法想象、必较难实现的(想想一个简单的行为艺术、自由独立影展的命运吧)超量、超爆的“超现实”创作如何实现、那些“超现实”细节、逻辑应该该不倒

蔡国强。像我这样在媒体上公开发表批评的，应属于“敬蔡”派。但可能有些同行会有误会，比如有同事在微信看过转载我的文章后，特地打电话跟我说：不会吧，真看不出你这么落伍，竟然看不惯蔡国强的艺术？

撇下“艺术=落伍/不落伍”这样的简单判断不算，将我长期的业余写作所关心、讨论的一些具体问题，转换为笼统的“艺术”或“姿态”，这是我一直困惑的地方，而艺术界也一直存在把批评简单等同于“讨厌某个人”或“选择站队”的普遍现象。这种不个案化、具体化的现象，可以说也是艺术界创造力缺乏、一窝蜂做派的体现。

所以，特此说明一下我哪些地方“敬蔡”。换句话说，我几乎没讨论过“蔡国强的艺术”，这东西千人千喜好，各有理由，我无法说服别人，别人也难说服我。比如说，我确实觉得蔡国强的多数部分艺术不咋地，因为我喜欢具体、有据、可感的艺术，不喜欢宏虚、形式、景观化的艺术；但我知道吃饱喝足的美国人喜欢蔡国强的艺术。这就是奇怪的地方，比如笼统地说到国家，我恰恰不喜欢当代美国艺术，而喜欢当代德国、英国艺术。我还不喜欢现在的法国艺术，甚至认为法国艺术从原来的重要位置变得不再那么重要，就跟我喜不喜欢的原因有很大关系：法国躺在原来现代主义的形式功劳簿上，面对现实时失去了原有的冒险锐气、行动胆量。

(作者为广州美术学院教师)