

温故知新

国画之民学

■ 黄宾虹

君学重在外表,在于迎合人。民学重在精神,在于发挥自己。所以,君学的美术,只讲外表整齐好看,民学则在骨子里求精神的美,涵而不露,才有深长意味。

今天我便同诸位谈谈“国画之民学”。所谓“民学”,乃是对“君学”以及“宗教”而言。

在最早的时候,绘画以宗教画居多,如汉魏六朝以及唐宋画的圣贤仙释,绘画的人多少要受宗教的暗示或束缚,不能自由选择题材。在宗教画以前,也大都是神话图画。如舜目重瞳、伏羲蛇身之类。再后,君学统制一切,绘画必须为宗庙朝廷之服务,以为政治作宣扬,又有旗帜衣冠上的绘彩,后来的朝臣院体画之类。

君学自黄帝起,以至于三代;民学则自东周孔子时代始。在商朝的时候,君位在于传贤,不乏仁圣之君;西周一变而为传子,封建制度成立。自后天子诸侯叔侄兄弟之间,觊觎君位,便战乱相寻,几无宁日。春秋战国时代,封建破坏,诸子百家著书之说,竞相辩难,遂有了各人自己的学说,成为大观。要之,三代而上,君相有学,道在君相;三代而下,君相失学,道在师儒,自后文气勃兴,学问便不为贵族所独有。师儒们传道设教,人民乃有自由学习和自由发挥言论的机会权利。这种精神,便是民学的精神,其结果遂造成中国文化史上最光辉灿烂的一页。

中国艺术本是无不相通的。先有金石雕刻,后有绢纸笔墨。书与画也是一本同源,理法一贯,虽音乐博弈,也有与图画相通之处。六朝宗少文氏,曾经遨游五岳,归来即将所见山水,绘于四壁,俨如置身于山水之间,时或抚琴震弦,竟能够使那墙壁上的山水,也自铮然有声,所谓“抚琴动操,欲令众山皆响”,音乐和图画便完全融和在一起了。宗氏自称卧游,后来人所说的“卧游”便是本此。张大风论博弈:善弈者落落初布数子,而全局已定,即画家之位置画法。这又是博弈与绘画相通的地方。

春秋时孔子论画,《论语》所记“宰予昼寝”,其实为“画寝”之误。“昼”与“画”本易混淆,便为古人所误。“宰予画寝”,乃是宰予要在他的寝室四壁上绘上图画,但因房子破旧,不甚相宜,孔子见到,就认为是“朽木不可雕也,粪土之墙不可污也”,劝他不必把图画绘在那样不堪的地方。假如仍然照“昼寝”解释,以宰予既为孔门弟子之贤,何至于如此不济?或者仅仅一下午之睡而已,老夫子又何至于立即斥之为“朽木”“粪土”呢?未免太不在情理了。

又如孔子所说的“绘事后素”,也是讲绘画方法的。宋人解释为先有素而后有绘,以为彩色还在素绢之后。这也是一种误解。实际上那时代有色的绢居多,而且没有纯白色的绢,后来直到唐代,纸都还是淡黄色。“绘事后素”的意思,乃是先绘彩色,然后再加上一层白粉,这和西洋画法相同,日本画也是如此。

中国除了儒家而外,还有道家、佛家的传说,对于绘画自各有其影响。孔孟讲现在,老子讲未来,佛家讲过去和未来。比较起来,中国画受老子的影响大。老子是一个讲民学的人,他反对帝王,主张无为而治,也就是让大家自由发展的意思。他说:“圣人法地,地法天,天法道,道法自然。”圣人是种聪明的人,也得法乎自然的。自然就是法。中国画讲师法造化,即是此意。欧美以自然为美,同出一理。不过,就作画而讲,有法业已低了一格,要透过法而没有办法,不可拘于法,要得无法之法,方有天趣,然后就可以出神入化了。

近代中国在科学上虽然落后,但我们向来不主张以物胜人。物质文明将来总有破产的一天,而中华民族所赖以生存、历久不灭的,正是精神文明。艺术便是精神文明的结晶,现时世界所染的病症,也正是精神文明衰落的原因。要拯救世界,必须从此着手。所以,

欧美人近来对于中国艺术渐为注意,我们也应该趁此努力才是。

这里,我讲一个某欧洲女士来到中国研究中国画的故事。她研究中国画的理论,并有著作在商务印书馆出版。在她未到中国以前,曾经先到欧洲各国的博物馆,看遍了各国所存的中国画,然后来到中国,希望能够看到更重要的东西。于是先到北京看古画,看过故宫画之后,经人介绍,又看了北京画家的收藏,然后回到上海,又得机会看过一位闻人的收藏。结果,她表示并不满意,她还没有看到她想看的东西。原来她所要看的画,是要能够代表中华民族的画,是民学的;而她所见到的,则以宫廷院体画居多,没有看到真正民间的画。这些画和她研究的中国画的理论,不甚符合,所以,她不能表示满意。从这个故事里,我们可以看出欧美人努力的方向,而同时也正是我们自己应该特别致力的地方。

当我在北京的时候,一次另外一位欧美人去访问我,曾经谈起“美术”两个字来。我问他什么东西最美,他说不齐弧三角最美。这是很有道理的。我们知道桌子是方的,茶杯是圆的,它们很实用,但因为是人工做的,方就止于方,圆就止于圆,没有变化,所以谈不上美。凡是天生的东西,没有绝对方和圆,拆开来,都是由许多不齐的弧三角合成的。三角的形状多,变化大,所以美;一个整整齐齐的三角形,也不会美。天生的东西绝不会都是整齐的,所以要不齐,要不齐之齐,齐而不齐才是美。《易》云:“可观莫如木。树木的花叶枝干,正合以上所说的标准,所以可观。这在中国很早的时候,便有这种认识了。

君学重在外表,在于迎合人。民学重在精神,在于发挥自己。所以,君学的美术,只讲外表整齐好看,民学则在骨子里求精神的美,涵而不露,才有深长意味。就字来说,大家外表不齐,而骨子里有精神,齐在骨子里。自秦始皇以后,一变而为小篆,外表齐了,却失掉了骨子里的精神。西汉的无波隶,外表也是不齐,却有一种内在美。经王莽之后,东汉改成有波隶,又讲外表整齐。六朝字外表不求整齐,所以六朝字美。唐太宗以后又一变而为整齐的外表了。借着此等变化,正可以看出君学与民学的分别。

近几十年来,我们出土的东西实在不少,这些东西都是前人所未曾见到过的,也可以说我们生在后世的人,最为幸福。有些出土的东西,如带钩、铜镜之类,上面都有极美极复杂的图案画。日本人曾将这些图案加以分析,著有专书,每一个图案,都可以分析出多少层不同的几何图形来,欧美人见了也大为惊服。大体中国图画文字在六国时代最为发达,到汉朝以后就完全两样了,大多死守书本,即有著作,也都是东抄西抄,很少自辟蹊径。日本人没有什么成就,也就是在于缺乏自己的东西,跟在人家后面跑。现在我们应该自己站起来,发扬我们民学的东西,向世界伸开臂膀,准备着和任何来者握手!

最后,还希望我们自己的精神先要一致,将来的世界,一定无所谓中国画西画之别的。各人作品尽有不同,精神都是一致的。正如各人穿衣,虽有长短、大小、颜色、质料的不同,而其穿衣服的意义,都毫无一点差别。愿大家多多研究,如果我有什麼新的消息或者新的意见,也愿意随时报告。

《〈国画之民学——八月十五日在上海美术茶会讲词〉,原刊于1948年8月22日《民报》副刊《艺风》第33期)



星夜(油画) 1889年 梵高

山峦与麦浪,他看到了夏夜天空星辰的流转……

但是,那是他“发疯”之后。他被邻居联名控告,要求警局逮捕强迫治疗。站在圣·瑞米的精神病房前,我从梵高眺望风景的窗口看出去,我在问我自己:如果当时我也是邻居,我会不会也是联名签署的人之一?

我爱梵高吗? 我了解梵高吗? 我知道梵高存在的意义吗? 但是,我隔壁的邻居割了耳朵,一脸血迹,我能够接受包容吗? 梵高丢给我们许多问题,在他自杀离开人世后,人们用一百多年的时间试图回答,仍然无法有完满解答。梵高是精神病患,但是他看到了最纯粹的美的事物。我们很正常,但是我们看不见。正常,意味着我们有太多妥协吗?

我们不知道,一再妥协,我们已经流失了真正纯粹的自我。 我们可能在一张《向日葵》前掩面而泣,我们可能在一张《自画像》前惊叫

起来,我们可能在一张《星空》之前热泪盈眶。梵高揭发了所有“正常人”的妥协,他明确宣告:没有某一种疯狂,看不见美。但是梵高的美太危险,我们只能面对他的画,不敢面对他真实的生命。

二〇〇七年的五月,我带着一叠稿纸,经由泰国到葡萄牙里斯本、卡斯卡伊斯,辛特拉,到伦敦,再到西班牙,在巴塞罗纳,大约两个月,写完这本书。其实不是“写”,而是“整理”。梵高的故事、画作,太多储存在脑海里,那些一本本传记里的细节,那些在他画作现场前的记忆,都留在多年来的笔记本中。

一九七五年七月二十九日,是梵高逝世的那一天,我正在巴黎,H是画家,提议要去奥维祭拜梵高的墓,她的日本丈夫,虽然不学美术,也非常爱梵高,便主动排出时间,亲自开车,做一次向梵高致敬之旅。

很热的夏天,车子从巴黎出发,上了外环道,向北,大约两小时可以到奥维。奥维是个小镇,上个世纪的七十年代还没有很多观光客,宁静,朴素。

我们到了奥维,因为小镇不大,很快找到了教堂,夏天午后,湛蓝发紫的天空,压迫着教堂塔尖,很像梵高的画。梵高的墓就在教堂后面,与弟弟提奥的墓并排,青灰色的石板,平贴着草地,上面简单铭刻着——Vincent Van Gogh1853—1890。

空气中有松柏沉重的树木的香味,有远处麦田随风吹来浓郁的麦草气味,有乌鸦飞起来呱呱的惊叫。

忽然间,炎热的天空中卷起一阵狂风,我还没弄清楚,一大片石子大的冰雹劈头盖脸击打下来。我跟H一家人赶忙躲进车子,冰雹打在车顶,乒乒乓乓,像是郁怒的孩子在发泄受不了的情绪。

那是三十年前的往事,一次祭奠梵高的奥维之旅。

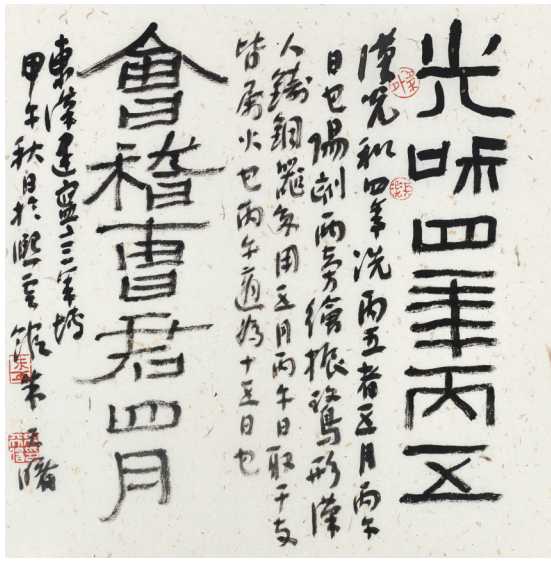
因为整理这本书,记起了许多往事!

《〈蒋勋破解梵高之美〉序言,作者为台湾作家。)

其志,如其学,如其才,总之如其人”,由形态修辞到表示精神,书之人格象征论大备矣。

“书画船”乃古人风雅事也,亦为艺术史上之独特景观。此说始于北宋米南宫,其船何题有此语。宋黄山谷戏赠米南宫有“沧江静夜虹贯月,定是米家书画船”句。南宫曾住江淮,多住舟中作字,故有此名。元人周砥亦有“邀我醉眠书画舫,月明吹笛看云汀”句。明人董其昌最喜舟中作书,署款“舟次”“舟中画”“舟中书”尤多,缘其至京都回松江舟中时日多达数月,故小幅时在舟中作,台北傅君约先生论述详矣。清周栎园亦在舟中设斋雅玩,名为“就园”。包安吴有《艺舟双楫》论文论书,影响一时。“船”本漂泊流离、隐逸高怀之象征,而书画船中,观山赏水,移步换景,人在图中,远离尘鞅,知己相随,时有兴致,故能抒写怀抱,佳作迭出也。

(作者为北京语言大学教授、中国书法篆刻研究所所长)



篆隶小品 朱天曙

■ 朱天曙

境,为艺者最可珍视。东坡诗云:“未成小隐聊中隐,可得长闲胜暂闲。我本无家更安住,故乡无此好湖山。”湖山者,隐也,闲也,安也,归于心有灵犀也。

平正宽博、淳朴静定为沈石田山水之特色,开明代吴门之风。其初师杜琼,曾祖沈良与王蒙为友,故取王亦多。后取董北苑、巨然、黄大痴、吴仲圭,以写生之景,抒胸中逸兴,皴法劲简,笔墨苍润,以“粗”出之见“质”,以“细”出之见“劲”,空林积雨,云山雾树,皆见心智。最喜南京博物院藏其《东庄图册》二十开,江南村景,渔歌远桥,新望新雨,皆入图中,观之令人思乡。文徵明、唐伯虎等步其履,或精巧细腻,或繁复铺陈,时有过之,然质朴天然少矣,此石田所以可贵也。

客问:小字二王一路行书如何得法?余曰:习隋永禅师智永千字文可也。智永为右军世孙,传年过百岁,终身精研王氏笔法,退笔成冢,笔法烂熟,王氏书风传至唐人,智永乃功臣也。初学王字,取径二王刻本,不如直接取智永,由智永千文,直通右军兰亭无障也。

楷书入印得自然烂漫最为不易。吾乡蔡易庵以六朝碑版入印,不事雕饰,疏宕有致,开近代楷书印风之新格,无出其右。先生善育人,以秦汉为归,桑宝松、祝竹、蒋永义等印人皆出其门下,各有面目。昔年曾撰文评先生印艺,香港达堂马国权先生编大著《近代印人传》,惜未编入其中。达堂曾示余手札,欲编入续编,然未克编成,已归道山,以为憾事也。

书论品评历来重修辞。汉兴草书,章帝时齐相杜度及崔瑗、崔寔皆善书,《草势》载杜氏“杀字甚安,书体微瘦”语即修辞法也。何为“杀”?如何“杀字”?此实指草书用笔之“狠”也,与“读书破万卷”之“破”相类也。今人亦有“杀纸”语,即笔力入纸、力透纸背也。“杀”为书写动态,入纸而不乱,故得“安”。以“瘦”喻书言劲健也。汉晋论书,已有“肥”“瘦”之说,亦“书如其人”论之前奏。宋东坡居士有以书喻人之“筋”“骨”“肉”,一脉相传。至吾乡刘融斋“书者,如也”语出,“如

艺事微语

此心安处是湖山

■ 朱天曙

昆山乃东南胜地,文风一派相传。元末顾阿瑛筑堂雅集,成一时景观。今汉风堂主人陆家衡公塾居玉峰山下,潜心艺事,诗文书画皆通,诗宗放翁,书得汉晋宋人,画师冬心,皆卓尔不群,雅意扑面。所著《玉山翰墨志》留意乡邦文献,《中国画题款类编》嘉惠艺林。先生以隶书名世,所书汉味十足,天然古朴,信手所书,即是上乘,盖以汉人为知己也。余曾以“以朴传秀”论其书,先生赠余东坡卷可证之。

二王行草拓而展大,明王觉斯最显。王字拓展,得雄强最难,觉斯取质得势,逸而能厚,时以涨墨、枯笔、长线运之,开王字放大之新风。南宫学王作大字横幅,得天然之趣,一变也;觉斯学王作大字纵式,得欹侧之势,又一变也。

清湘笔底最见波澜,师古更师心,真机相触,灵光时现。曾云:“今人古人,谁师谁体?但出但入,凭翻笔底。”刻板泥古者难知其深意。

“龙虫并雕”为学者王了一先生斋名,于艺事亦应如是。“龙”者,变迁、气象、艺理之属;“虫”者,点画、长短、宽窄之属。“龙”而后“出”,大而化之;“虫”而后“龙”,精微广大;“龙”“虫”并雕,道技相彰也。

姑苏二老瓦翁与曼翁皆高寿,伯仲之间也。瓦翁精楷行,擅文辞,喜藏弄,作品清逸典雅,如高士闲庭信步;曼翁精篆隶,乐金石,善育人,作品古朴灵动,如长者古道品茗。余与瓦翁老在苏相聚数次,交谈甚欢,惟吴侬软语,时有耳误,不能尽知也。曼翁老则未能见,每读书述,古意陶冶,未得亲炙,以为憾事。

历来中国画与诗书不分,何也?诗中涵养,书中用笔,自然陶冶皆融为画也。书之笔墨技法归于画内,诗之精神气韵归于画外,自然之美归于画道。今人沉溺西风,以毛笔作素描,言必论造型,填墨填色,不知中国画写意精神之所在,岂不悲哉?

此心安处是湖山。山林湖海,皆自然造化;湖山朗