

经纬杂笔记

# 为“钱”作画写字，哪还有感情

陈纬

蒋天枢是陈寅恪受业弟子，他对乃师甚是恭敬。陈寅恪晚年托付毕生著作让蒋天枢整理，时陈已目瞽，躺在床上与蒋谈话。蒋已年过花甲，但一直弯着腰毕恭毕敬听老师说话，几个钟头下来始终没有坐下。章培恒是蒋天枢的弟子，也秉承了乃师尊师的教诲。一次随乃师外出办事归来，送老师回家，途中大雨，遍地积水，蒋先生穿的是布鞋。章要背蒋先生，时章也已逾花甲，遭蒋先生坚拒。蒋跨出车门直奔寓所，章也脱下皮鞋，一手扶着，在雨中着一双白袜紧随其后。蒋天枢在1979年为《陈寅恪先生编年事辑》“题记”说：“余欲纂‘寅恪先生编年事辑’已数年，悠悠蹉跎，今乃得从事辑录，距先生之逝世已将十周年，余亦老矣。”1997年，此书增订再版，章培恒在“后记”中引用了这段文字，随后心有戚戚：“现在，距蒋先生的逝世也已近十周年，而我也已经老了。”

蔡晖民回忆过去在老先生们身边的往事。从这些老先生身上不但学到了艺术的鉴赏，还有他们的人品深深影响了他的生活。他说，老先生们人品个个都很好。沙孟海先生的居室外有一个洞，是冬天取暖炉子烟管的出口。每次有人托他求沙老的字，如遇老先生不在家，便写了一便条塞进这个烟孔里，过一些日子，沙老便会按条要求一写就了。有一次在陆伊少先生家，一个客人来访，坐一阵子，师母过来提醒陆老：“依好给人家画画了，人家都来第三回了。”那时候的老先生都愿意给喜欢自己艺术的人送作品，根本没提要多少钱的。为什么现在的书画不如上一代，原因就在为“钱”作画写字，哪还有感情啊？

杂学，是读书人闲乐趣。鲁迅辑校古籍，收藏文物，关照考古等，对其写作都有帮助，那是一种好玩的乐趣。周作人谈野史，为的是找非正宗文化的脉息，寻找人性之美。乡邦文献，这些在士大夫的不得志的文本里，能看到无数美丽的东西，可填补道德化作品的空白。有些作家没有杂学，有的是流畅的欧化句式，虽无暮气，然文字就过于简单，缺少古朴悠远的乡情与泥土味。茅盾有杂学准备，但可惜他把写作与治学分开来，未能深入开掘文字的潜能。汪曾祺是没有作家腔调的人，他比较自觉地从纷纭错杂的文本里找东西，互印在文字里，下笔不俗。许多人模仿他，不像的原因是不知道文字后的暗功夫，

张大千在日本有一女友山田小姐。大千赠台静农册页中有一幅山田画像，题曰：“画已既题署，侍儿谓尚余一页。兴已阑，手亦倦，无暇构思，即对影如此，是耶？非耶？静农何从而知之耶？”溥儒也题云：“凝阴覆合，行云雨施，神龙隐见，不知为龙，抑为云也。东坡泛舟赤壁，赋水与月，不知其水为月，为东坡也。大千诗画如其人，人如其画与诗，是耶？非耶？谁得而知之耶？”

(作者为书画家)

艺术书架

# 艺术史研究的“细”与“新”

祝勇

朱万章与我“四同”：同龄、同学、同事、同道。首先，我们同生于1968年；其次，我们同为艺术研究院同一届硕士生，只不过专业方向不同，我读艺术学，他读明清美术研究；第三，我们同在博物馆工作，我在故宫博物院，他在中国国家博物馆；第四，万章兄除了画画，还写了很多文字，尤其这几年，佳作频出，有《居廉居廉研究》《书画鉴定与美术史研究》《销夏与清玩：以书画鉴赏为中心》《画林新语》等，而我的写作，近年也开始转向艺术史，尽管与万章兄比起来，我纯属半路出家，但兴趣与志向，还是有许多相通。

近些年，美术史忽成热点，被小资读者追捧。但那美术史，大抵是一种粗线条的描述，关注的，也不过一些显赫人物，耳熟能详，人云亦云，对美术史缺乏精微独到的观察，美术史教科书也变成了教条。万章兄的美术研究，是向细微处走的。比如他写居廉、余英、赵之谦、钱慧安、高奇峰、孙星阁等，都在海上、岭南，领一时风骚，只不过在大而化之的美术史叙述中，许多人的名字被“化”掉了。万章兄钩沉史料，把他们一个个从故纸堆中翻腾出来，让他们在新世纪里重新“面世”甚至发言，见学术大识，亦见艺术眼光。所以郑先生说：“正是由于他的这特殊的眼光，才能道他人所未道，触发点虽小，但都具有开创性，给人以清新之感。”

这让我想起这些年史学界颇为流行的“中层理论”。在“中层理论”看来，那些宏大的、高层建构式的历史描述，就像高空摄像机，因距离太远而缺乏人间烟火的气息，缺乏生动感，进而缺乏真实性的支撑；相反，那些过于微观的描述，则会陷入鸡零狗碎而丧失对整体性的把握。于是，“中层理论”出现了，它不再凭借某种“通用性”理论野心勃勃地建构宏大史观，而是就某一个“严格限定的问题”，说明“一个特定历史时期对其他社会和其他时期所具有的意义”。“区域社会史”就是在这样的背景下诞生的，因为它不再强调历史的整体性，也不把历史分解到散碎的个人身上，而是限定在一定范围(区域)之内。任何经验，都在一定限度的限度内有效，不能夸大，也不能碎片化。

在学者看来，美国史学家柯文在考察中国历史的变化时使用的方



《画里晴川》朱万章著 广西师范大学出版社 2017年8月版

尔雅楼随笔

万君超

# 张大千三十岁自画像

张大千一生画过近百幅自画像，这些自画像从他二十九岁起至八十多岁，它们组成了一部独一无二的张大千“自传”，也是后人研究他生平的一份重要的文献史料。而他于一九二九年(己巳)三十岁所画的《己巳自写小像》，无疑是其中最为重要、最具有文献价值，也是存世最早的自画像之一。该小像纸本设色(185×97厘米)，苍松之下画张大千半身像，不论是人物、松树松叶、长袍衣褶等，均有较为明显的石涛画风。右下题“大千己巳自写小像”，下钤两枚白文方印“张季爰印”和“大千”。应该作于上海大风堂。图上及边绫四周先后有曾熙、陈三立、杨度、曾重伯、赵熙、朱孝臧、方地山、林思进、井土经重(题咏两次)、谭延闿、谭泽闿、魏绍殷、黄宾虹、诸宗元、叶恭綽、谢无量、汪律本、王礼培、向迪琮、楼辛壶、符铁年、吴湖帆、郑午昌、溥心畲、溥叔明、罗长铭、陈方、曾克崑、马宗霍、郑曼青、谢玉岑、谢稚柳，共计三十二人的三十三段题咏。在三十二家题咏中，有署名最早为一九二九年，最晚为一九五二年，前后跨度二十余年。



三十自画像(国画) 1929年 张大千

因为张大千出生于八九九九年五月十日(农历四月初一)，所以有研究者将画此小像的月份定为一九二九年五月。但根据曾熙(己巳二月)、杨度(己巳春)、魏绍殷(己巳花朝)等人题咏可知，此《己巳自写小像》应该作于农历二月(即公历三月十一日至四月九日)。也是张大千为了纪念自己“三十而立”的一幅自画像，他当时或许将之视为“传家”之想，而且还参加一九二九年四月在上海举办的教育部第一次全国美术展览会。同年，上海文艺出版部出版的由张大千、汪亚亚主编《全国美术展览会精品·中西画集》，每位参加美展的中西画家只能选印一幅作品，张大千《己巳自写小像》刊印在画集中。一九二九年七月，张大千偕

夫人及友人俞剑华、弟子胡若思到日本游历并拟举办画展；一九三一年四月，张善孖、张大千赴日本参观中国元明清古画展，张大千均携此小像东渡日本。日本友人井土经重先后在小像上题七绝诗二首。也由此可以想象，张大千极为看重此《己巳自写小像》。

张大千当年在画《己巳自写小像》时

是否曾画过类似的作品，或者是否有石涛类似的画作作为参考？台北故宫博物院藏石涛《自写松图》卷，画石涛坐于磐石苍松之下。虽然有研究者认为此画卷中石涛小像及童子与猿猴并非石涛所画，但松石等应是其手笔，此图或是合作至画。张大千在跋自藏清朱鹤年节临本《自写松图》中有云：“石师原本在罗志希(即罗家伦)先生处。”但张大千早年是否见过此卷石涛原作或影印本，则难以确认。

另外，台湾历史博物馆收藏一件石涛(款)水墨纸本《松下高士图》轴(345.4×134.1厘米)，图中四棵郁郁葱葱苍松之下，一半身高士持竹杖行吟在缥缈的云霞岚气之中。图左下行书题诗及跋：“岚气尽成云，松涛半似雨。石径野人归，步步随云起。狂来发长啸，声闻拟千里。达者自心知，拂袖从谁语。清湘湘人济山僧游山写此极快。”款下钤“膏盲子济”“赞半世孙阿长”“大濂子”“搜尽奇峰打草稿”“靖江后人”诸印，图右下角钤有“问清曾藏”和“崇海陈氏书画印”二方鉴藏印。此图今已被断定为是张大千三十岁左右仿石涛之作。有研究者认为：张大千早年山水画由清初四僧画风入手，其中尤以石涛与他一生艺术创作有着密不可分之关系。这幅画作以文人水墨风格的技法完成，或许是张大千一生中仿石涛画作最大一幅。此画应是张大千三十岁所作，笔墨技法流畅高妙，完全是一副石涛的面目。加上落款的书法与用印几可乱真，乃知所谓“认识石涛须通过大千”实非虚语。张大千回乡、辛亥革命元老胡庶堪(字沧白)跋张大千一九二八年所作《临石涛山水图》卷中亦云：“大千画法师石涛，具体而微，当代好事者颇眩惑焉。雅闻今时鉴赏石涛画，辄相警以得非大千作耶？虽倭国人士亦然。然贱近之

心，夷夏同病，大千遂不得不偶出狡绘以玩弄一世之人。庐山真面，若此卷者反难观之，然则石涛何如真大千？”

张大千在三十岁左右时，对自己摹学、临仿及伪石涛作品，是有相当自信的，他无意或刻意之中俨然是“石涛再生”或“石涛复活”。曾熙在张大千《临石涛山水手卷》题跋中亦有云：“季爰写石涛，能摄石涛之魂魄至腕下，其才不在石涛下。他年所进，尚不知如何耳。”所以张大千在《己巳自写小像》中，运用石涛的笔墨将自己塑造成“今之石涛”的形象，也就可以理解了。它无疑是张大千一幅流动的宣传海报或招贴画。张大千晚年的英文秘书冯幼衡在《形象之外：张大千的艺术与生活》一书中评论此小像：“画中的人盖着黑漆漆的一脸络腮胡，两眼圆黑，定定地凝视前方，其中有多少自信的神采，又有多少意气的昂扬。”一九六八年，张日寒、高岭梅为庆祝张大千七十寿辰，特地在香港印制刊行《大千己巳自写小像》册。

一九三六年南京“张大千画展”，一九五五年日本东京“张大千书画展”，一九七二年美国旧金山狄昂博物馆“张大千四十年回顾展”等，《己巳自写小像》均作为重要展品展示在显著位置。一九七七年定居台北外双溪之后，此自画像又挂在摩耶精舍画室中央最为醒目之处，成为“镇宅之宝”之一。《己巳自写小像》至少在二十余种大千画集中刊印过，也是大千一生中最为著名的一幅自画像。

张大千流传于世的那些自画像，是他的一份人生记录，其中记载着许多有价值的信息。如就自画像的意义和功能而言，他与十七世纪荷兰绘画大师伦勃朗颇为相似。张大千的自画像是在某一特定环境或境遇之中，一种情绪和情感的表达，一种自我人格与身份的认同。(作者为书画鉴赏家)

学术空间

徐宏

# 水墨人物画的造型方式

水墨人物画贵在造型。形神兼备，造型就是对物象准确把控，也就是对物象整体结构的演示，是通过艺术的形式再现或表现客观对象以及画家心中意象的能力。

绘画无疑是画家表达一种思想，画出心中意象的最便捷的手段和形式。因此，造型能力训练也成了绘画普遍采用的方式。虽然，绘画水平的高低往往取决于人的因素，取决于画者的个性、生活的积累、艺术的修养和技法等多种因素，但起关键作用的常常是绘画造型能力，它是联系画者、作品、观者的纽带，以视觉中形的表达手段来体现物象的神态。

对一个优秀的水墨人物画家来说，宣纸上呈现的人物形态是丰富的，喜怒哀乐思悲恐惊等面部表情和身体动作便可一望而知。甚至，从画面上，还能读出人物内心的世界。也就是说，不但塑造了人的形，而且，通过形表达了人物的神。

相较于花鸟画与山水画，人物画的创作尤为艰难。为此，东晋顾恺之在《论画》中直言：“凡画，人最难，次山水。”那么，在水墨画中，如何做到对人物传神的塑造呢？

根据多年的绘画实践，我认为有三条路径可选，而且，这三条路径都通过了古今艺术家的探索，并取得了良好的创作成果。

传统路径，也就是对国画的传承与光大。在灿烂的华夏文明史上，国画标新立异，涌现出了许多彪炳史册的人物画家，从东晋顾恺之始，一路顺着南朝陆探微到隋代展子虔，再到唐代阎立本、吴道子和南宋梁楷，最后到清末任伯年，每一个朝代，都有人物画的佼佼者亮相，他们用线条勾勒了一重天，给人物画涂上了丰富的底色。

线条的表现手段是中国画的支柱。早在1000多年前，南齐画家谢赫在其画论《古画品录》中就提出了“骨法用笔”，强调了线条的质量。其实，骨法就是心法，正如石涛所言：“画受墨、墨受笔、笔受腕、腕受心。”

历代画家们在长期的实践中，早就中国人物画的衣纹，就归纳有十八种描法。可以说，国画中，线的出现从一开始就不是简单的对客观物象的模仿，而是一种经过了描绘者头脑过滤、提炼、升华出来的产物，带有描绘者情感的烙印，因而具有极强的表现力和概括性。

立足传统，线描大师潘天寿倡导“造化在手”，强调人物画贵在捉形象，用灵动的线条给予笔下的人物丰富的艺术内涵。他是一位固守传统的大家，他的作品，无疑是后来者效仿的范本。

素描路径，也就是西方的写实主义艺术。其创始人是徐悲鸿，艺术实践体系确立者是蒋兆和。

著名美学家宗白华说：“中国画是以线条构成为主要表现形式，而西画是以块状结构为主要表现形式。”



徐宏作品

开了距离，在他们的实践和影响下，一种现代审美形态的人物画风被构建了起来。

甚至，徐悲鸿还旗帜鲜明地总结：素描是一切造型艺术的基础，它能够培养正确的观察与思维，分析与综合的能力，亦即科学的造型观。素描不仅是绘画基础训练的一种手段，素描也是区别于其他画种的一种绘画形式，同时还是研究造型艺术规律与表现形式时的本质语言。

俄国著名肖像画家契斯恰柯夫热爱素描，是个唯素描论者。他断言：“任何一个立体形，都是由无数的、变形的、透视的平面所组成的。”

西方绘画中的物象界限不是用线条来区分，而是用色彩的深浅、光线的明暗来表现物象的体积、质感和空间感，以及物体在一定光源照射下所呈现出来的

视觉效果，如见实物一样。也就是说，西方绘画总是刻意强调色彩的丰富性与结构上的差别。它所追求的，是在色彩的冷与暖、厚与薄、深与浅、淡与浓等多组关系中，营造出直观的视觉效果。从整体上看，这种美学追求更有光学意义，更富于几何精神和理性思考。

同时，在画面的处理上，西方绘画强调科学准确地再现客观世界的三维空间，对景写生，要求对象、光源、环境、视点四固定。这就意味着画家在创作时，要严格按照物理和光学的透视原理来构图，精心地把各类表现对象组织在画面中。这与国画的散点式有本质的区别。同时，西方绘画还把医学中的人体解剖原理运用到人物画中，以准确表现人体骨骼肌肉的开关和运动状态。所以，对于西方绘画来说，能否准确地运用透视、解剖和光学原理来描绘表现对象，是衡量作品艺术质量的重要尺度。

写实主义是徐悲鸿根据当时中国画的弊端而提出的艺术精神，它在一定程度上确立了中国绘画的写实主义发展方向，为中国油画与素描的发展作出了重大的贡献，有着划时代的意义。

如今，素描作为一种造型艺术表达形式，在水墨人物画创作上释放着强大的审美正能量。

中西合璧路径，也就是在坚持中华文化艺术本体的基础上，参以西画，从而创造出新的人物画面貌。倡导绘画以素描为本的徐悲鸿认为，线能使素描更有表情，更有力，更概括。线条是最有生命力的因素，全用光线的明暗是刻板的，通过线条和明暗的结合，才能赋予素描以力量与生气。这是他一贯提倡的“中国画为体、西画为用”的融合思想。

蒋兆和是我国现代著名的人物画家，他创作的《流民图》是中国美术史上不朽的佳作。全画通过对100多个难民形象的深入描绘，直指日本侵略者对中华民族犯下的滔天罪行，具有深沉的悲剧意识、博大的人道主义精神与史诗般的撼人力量。

在《流民图》中，素描的体面造型和明暗关系已和笔墨的勾、皴、擦、染紧密地结合起来，而笔墨不仅具有依附素描完成造型的作用，也有了形式美和自身表现性。他很好地解决了素描与笔墨的融合，完善了艺术表现语言，成为中国美术上融合中西艺术技巧的典范。

以上三种造型路径，都是水墨人物画中常用的表现手法，无论从传统或素描中汲取营养，抑或是从中西合璧中优势互补，传神写照是水墨人物画最终的价值取向，也是绘画呈现的根本要义所在。正如法国著名雕塑家罗丹所说：“没有一件艺术作品，单靠线条或色调的匀称，仅仅为了视觉满足的作品，能够打动人的。艺术作品的优秀，必须具有完美的艺术形式和深刻的思想内涵，二者有机统一，才有令人惊叹的感人魅力。”

由此可见，一幅成功的水墨人物画，除了造型的精准，更要表现出人物的气韵风范，这就是传神写照的价值所在。

(作者为画家)