

艺苑卮言

池大雅的点画风格

徐小虎

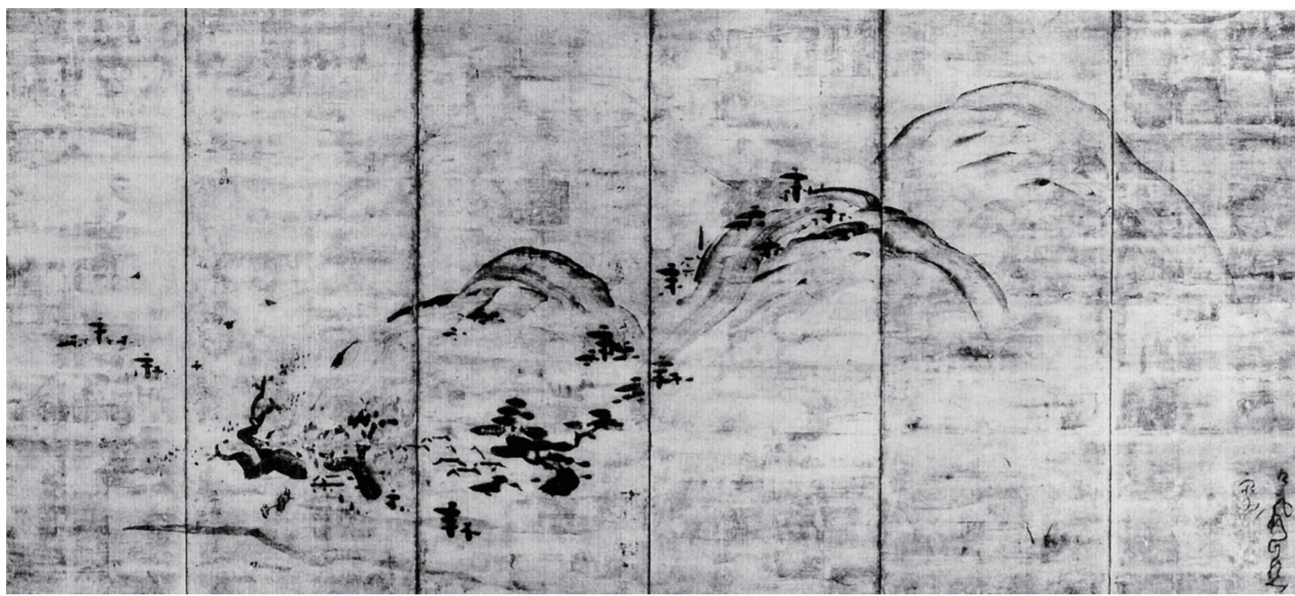
自平安时期以来,日本艺术家就擅长将小尺寸范本中的局部放大到大尺寸的屏风或拉门上。在被称为“画中画”的叙事性卷轴中,我们可以看到画中所绘浮世屏风画的内部场景细节,有此种范例的展示。在室町时代,这种做法被应用到中国的范本上(通常为手卷或扇面),衍生出的作品将马远、夏圭、牧溪和玉润的风格面目转换成环抱式的大型壁画,围绕着僧侣与俗人居所的各个房间。在桃山时代,平安时期的古典母题被放大成屏风与壁上绘画,让所有观者为之目眩。因此,就技术的层面来看,大雅将外来的中国主题之细节放大为大尺寸袷卷的技巧,就不再惹人注目。但值得检视的是他对新形式的内在笔法与晚明苏州语汇的转化,以及他将这些元素转化成可行的新样式,将它们形态、功能与表述性质予以日本化的方式。

在学习中国的作品时,大雅的眼光捕捉到了笔法的新细节,这是让它们与更为人们熟悉的院体作品区分开来的基本成分。虽然中国画谱里对其中的一些做了描述,但在印制的复制品中却是平板的。在真正的绘画中,它们就变得生动起来,因为唯有在实际的作品中,各种皴法的互动关系才变得清晰,有才气的画家也才能感受到它们在表达上的潜力。

大雅的点画方式是以各种形状组成动态性交互关系的多彩色点来覆盖大片的区域,其点和皴可以解读为叶丛、草或青苔,但亦可简单地视为动人的视觉图案。大雅作品很多是以两种层次画出来的,一是装饰性与图案性的,一是主题式与表现性的,这说明了其特殊选择过程的本质:大雅寻求带有图案、轶事或表现性质的成分。这还展现在后文有关他的单色水墨逸品风格中。

引人注目的是,中日艺术家在表现的目标上沿着不同的途径发展,并导致了对于“精妙”本质的不同想法。当观看一件对于中国画画家而言显得平淡的作品,例如王极所作、万福寺所藏的山水画时,大雅这般天才的画家能够抓住中央岩石上的条纹状皴笔与紧邻其下、代表“之”字形叶子的叶点在聚合时所形成的意象潜能,以及使用色彩时可能产生的炫目效果。如果在一座六曲屏风上的区块中使用了不同强度的彩色或墨色,会产生一种图案样式般的灿烂、欢快效果。这同样也可表现岩石旁的树木。在《西湖图》障壁画最左边一扇的下方岩石上以及大雅四十出头时的其他作品中,都可以看到这样的效果。

万福寺的画册提供了德川时代画家许多技术上的新变革。它们以实际画作中的整体部分呈现,并以一种直接视觉转换的形式将它们的功能完全展



仿雪村山水图(水墨) 135.8×294.2厘米 池大雅 京都园田氏藏

现出来,与将各位“古代大师”的笔法(由同一位清代艺术家刻为木版)做个别阐释的《芥子园画传》中所提供的更为理论性的教学形成了对比。虽然这些扇面在品质上并不算精彩,但仍然提供了具体的范例,并且是整组地传授了晚明苏州绘画中的诗意与情思。大雅似乎很轻易就了解了它们在日本环境中的可能发展。以一团小苔点为基础的构图预告(并启发)了大雅的点画作品。例如,其中有一件徐智的作品,在此画中,近景的叶丛与远处的灌木丛是以相同大小的点来呈现。当转换成着色纸本时,其效果立即变为装饰性的,能唤起情思。大雅是第一位将此技法所具有的潜力完全开发出来的日本艺术家。

池大雅艺术的成长与发展已经妥善收集归纳在栗本和夫编辑的选集中,其中有经专家检验过的八百一十一件作品获得了认证,并被记录在编年框架之中。虽然有些人可能质疑某些作品的年代,甚至拒绝接受它们,但此书仍然是对单个南画家的作品最广泛、详尽的汇集,即使今日较年轻的学者相信其中所列的作品可能有一半都是伪作。大雅在十四岁时就成为一位职业画家,但选集中只列出两件他十多岁时的作品,而真正具有代表性的都是在二十岁以后所作的。他二十多岁时作品显示出许多指画的痕迹,亦即使用分量可观的稀释渲染。其中典型的作品为小林氏所藏的《梅花黄鸟图》。此画为纸本,与沈南苹的《暗香疏影图》尺寸相当,而背景几乎全以渲染覆盖。虽然较亮的区域像沈铨作品中一样留白(大雅将树干上有树枝伸出的区域加亮),但在较暗的区域,大雅则以自由地加入了琳派开创的“垂し込み”技法,后者的效果在外观上或许可以视为“无笔”,没有明确的界限,代

表着一种整体上较潮湿、较具绘画性的风格。在指画中,大雅对于关联较清晰的线性作品也是同等的精熟,例如在纸本、水墨浅设色的《幽溪钓艇图》中,他就灵巧地使用着指头和指甲。据说他作此画时是三十多岁。也许大雅在指画上最显著的成就是加入了琳派的技法,这一点可由其扇面画如《葡萄图》与《梅花图》来加以说明。画面中充满了云雾般色调变化的平顺形式、很少的笔迹,以及没有任何清晰的边界线,这些都出自令人惊讶的从容与绝对的优雅。新输入的中国指画技巧在这些先驱的试验中被有效地日本化了。大雅在指画上的经验对他三十多岁时开始成熟的渲染风格发挥了形式上的影响。指画在他对水与墨上的了解与处理上打下了基础,是构成其后来渲染风格中令人赞佩的从容与轻快的一个主要因子。不消说,大雅往潮湿风格的发展并非只受了指画的影响,另外两项成分——桃山时代的中国风格渲染传统与日本本土琳派固有的无笔风格——同样对大雅的单色风格有很大的贡献。

大雅对室町时代水墨画的想法是什么呢?很显然,它同样具有高度的选择性。在《池大雅作品集》里超过八百件的作品中,只发现两件模仿了室町时代的水墨大师雪舟与雪村。很显然二者都是使用各自的玉润风格,后者则是由一种“无笔”的中国笔法中发展而来的。大雅在表现雪舟时有多准确?这个问题并不像他是如何认知这位大师来得重要。很明显,他认为雪舟用的是一种潮湿、减笔的渲染风格。仿雪村六曲屏风是件精心杰作,展现了大雅如何掌控此种减笔渲染风格,虽然其中的母题与笔法都出自他自己的语汇,但都隐约透露出受惠于南宋的渲染传统。

尽管日本缺乏一种类似吴派的发

学术空间

展,但到了16世纪末,它确实将玉润那种最简化、潮湿与无笔的南宋风格发展到了顶峰。在两百年时间里,室町时代的画家仍在这条道路上挣扎奋斗,然而自元代以来,此路在中国就已被暂时封闭了。在山水画中,从形式最明确、被称之为“真”书体画法的(马夏)风格开始,日本大师们着手发展这种仿牧溪与米家风格的“行”书体画法,与仿玉润的“草”书体画法。在将三种不同粗率程度的山水风格与对等的书法风格联系在一起后,僧侣圈中也建立起了一项将绘画与社会背景联结在一起的规则,并将它们分别指定给严肃程度不同的房间。到了16世纪,对于这些不太正式的风格已达到了掌控自如的程度。在玉润画法的运用上,虽然云谷派与狩野派也在发展此一画法,但雪村仍是其中最才华与活力的画家之一。大雅更有可能接触到的是狩野派的画法。在两件仿雪舟与雪村的作品中,大雅使用了和他们一样潮湿的笔法,而这是得自将南宋范式日本化以后的日本传统。他并未直接转换那些中国笔法,因为在当时这些笔法已经具有历史意义了。

对于大雅,我们的问题并不在渲染的发展上,而是其表现在新文人风格中的干燥、线性笔墨,尤其是属于四王画派的伊海的深密、线性样式。因为毛笔的这种使用方式与对线性笔墨的这种观点,在日本都是史无前例的,而面对着这些新技术,大雅的指画经验就起了关键的作用。二十多岁的这段时期是大雅线性作品的酝酿期,此时他发展出一种使用手指的半水、半墨画法。他不费吹灰之力就将这种“片量し”(明暗对比)式的画法转换到了毛笔之上。

(作者为美术史学者,摘自《南画的形成:中国文人画东传日本初期研究》)

对传统要有自己的眼光

梅墨生

虽然其他民族也有过图画文字时期,但他们后来没有把图画文字作为恒定相对成熟的自成体系的文字而发展下来,也没有把图画文字与绘画艺术建立那么密切的关系,只有中国人把象形取意的文字与象形取意,以及象形取意的绘画高度结合且绵延至今,并不断在这个领域精耕细作、繁衍发展。这是中国传统书画在世界艺术之林独特的一面。

毕加索说:“中国人有艺术、非洲人有艺术;但我们欧洲人没有艺术。”我在意大利办展期间去拜访一位佛罗伦萨美院的著名教授,他说:“梅先生,我特别不理解你们中国人为何要到西方来学习艺术,特别不理解你们为何要远渡重洋来我们这儿学习艺术,你们中国人有了了不起的水墨艺术啊。”这句话和毕加索当年说的很相似,让我很震撼。

绘画的笔意,必须与书法血脉相连。中国画的特殊性,与先贤象形取意寓意相关,将书写转换到绘画表现中。若没有,中国绘画就不会有独到性。弱化中国绘画的独到性,弱化书法因素和审美方式,去达成国际性是一种牺牲,是倒退的选择。中国绘画和中国书法的书写血肉相连的特殊关系,便是中国画独特性的表达。

西方现代绘画和世界潮流,是在朝东方艺术靠近,可能有人反对,但我认为绘画向书法的靠近,不是绘画的消亡,是提升,是进步。

现在的美展,一味的制作,看不见一件写意的绘画。原因:一、笔法的锤炼需要很多年的历练;二、很多评委也不懂。

可不可以借鉴西方,可以;是不是借鉴后更高呢?未必。

书画同源,书法是写画的“写”,绘画还有一个是绘画的“描画”。比如唐代、宋代都是描画;而写画是从明以后才走上历史舞台。但往远古看,写画比绘画还早。描画也有好画,比如宋徽宗的《瑞霭图》,意境好、构图好、色调好,是绘画里的好画。

有人认为写字无关画画,画画无关写字,都是片面的说词。中国书画里的“写画”,写到八大山人、倪瓒、吴昌硕的境界水平,成了笔笔在写字。黄宾虹先生说:“画法即书

法。”写画这个系统,黄、吴是代表,齐是准代表。

即便是徐悲鸿这么一位主张西方美学的大家,书法也是很有修养的,他的书法老师是康有为。黄宾虹写大篆,写六国古文字的高度当为二十世纪第一,内敛且淡泊,故而随便画出的石头、树木都大不一样。前面用了什么功夫不为人知,但是到了晚年冲刺厉害。

所以,若走“绘画”的系统,可以像阎立本、宋徽宗、张择端一样,了不起。若走“写画”系统,像八大、徐渭、齐白石、吴昌硕一样,先读诗书、写书法、参照碑帖金石文字。中国画叫“象形取意”,六朝人叫“搜妙创真”,捕捉物象最生动的点,中国人追求形神兼备,神主宰形,相比形来说,神更重要。

中国画以神写形,不追求三维立体,表现“两度半”,当要进入三度的时候又平面了,当觉得平面的时候,又三度了,其特点就是有点“平面”。

中国人爱归纳万物为“阴阳”,阴阳五行,“五”这个数字在古易经里是一个神秘数字。

以气写形,以气画形。以“气韵求其画,形似在其间”也。用量化、逻辑、实验的思维,没法来理解。纯粹理性不是艺术,纯粹感性也不高级,中国人情理并重。

诗意是所有艺术的品质,没有诗意就没有艺术、没有想象力也没有艺术。几十年的艺术教育在不断强化技术,技术重要,但有技术就有艺术吗?黄宾虹、齐白石、吴昌硕、李可染、陆俨少,哪个是艺术院校毕业的?

艺术要以诗的眼来看世界以发现美的事物。齐白石画的是他自己的“田园诗意”。真禅意:鱼在水中,鸭在看,蝌蚪在追逐荷花的倒影。“神”是生命典型的特点,例如亲人神态对不对,能感觉到。“神”是生命的、能量的最高体现。“艺术是天地间一点灵气”,石涛画中带水气,心如止水。是什么人,才会有什么样的艺术。制作、肌理、材料与艺术有间接关系,没有直接关系,对中国传统表现方式要有自己的眼光,齐白石的“小鸡”传神,正是在似与不似之间。

(作者为中国国家画院研究员)

残叶余韵

杨必位

秋天,是人们追梦的最佳时节,虽然灿烂的秋色只是在作短暂的停留,却常能勾唤起人们对它的无限向往。霜染之后,树上的叶子红了、黄了、紫了,厚实的山林一下变成了五彩缤纷的景象,自然的魅力吸引着人们相邀结伴,兴致勃勃地赶往香山,去看那树梢上快要凋落的秋叶,在山林中所创造出的火红世界。在行进的路上,人们一边观赏着嫣然即逝的大自然舞台上,各种树叶如同一个个激情中的艺术家,精彩地扮演着各种不同的艺术角色,它们忘却了生命终点到来的愁绪而尽情开怀,在香山上,去创造着华丽的艺术遗迹,创造出让人迷幻入梦的世界,并以热烈的姿态欢迎着一批批来香山追梦的人们。

我在去山中的路途上发现,被秋色感染的人们在秋光里狂欢地纵览着这金色的琼浆而如痴如醉,欣然地将山林变成了充满人情意的歌园,那曲曲弯弯的道路更像是一条赋诗的通途,让这座因拥有红叶而闻名的香山,成了诗吟歌咏的大舞台。尼采在《悲剧的诞生》中提出了意境的产生有其二,即梦境与醉境,而美丽的香山却二

者兼容。如果金色的香山是大自然所赋予的让人迷痴的美妙梦境,那道路上被大自然的美景所陶冶的充满喜悦之情的人们,就造就了美妙的醉境。我很喜欢这个“醉”字,它正好反映出在香山拥簇的看景者,在心灵的触动中去产生醉意,去手舞足蹈地踏着醉步,在曲径上搜索枯肠,去回顾古代诗人那清灵的咏怀之情;述说着“停车坐爱枫林晚,霜叶红于二月花”中的迷人故事;去感知杜甫在《秋兴八首》诗中所吟唱出的枫林情韵:“玉露凋伤枫树林,巫山巫峡气萧森。江间波浪兼天涌,塞上风云接地阴……”并将欧阳修的《秋气赋》中对秋天的“其气凛冽,砭人肌骨;其意萧条,山川寂寥。故其声也,凄凄切切,呼号愤发”的悲凉之咏,变为今时的欣然与悦色之词。这些都是前辈文化人所创造出的诗中梦境,将人们引入到欢乐的醉意中,并陶冶在文化的情怀里。在这火红的山上,人与自然的融洽、呼应与契合,正好体现出美的触发是在人们心灵的感情呼唤之中。这时,游山的人们却忽视了在路边上、在自己行进的脚底下,却有着一片片刚掉下来的、静静地卧于阳光下、一样泛发出金色余光的落叶。这些残叶虽然无语,但叶片上的余光却是深情的,却是经历过春秋洗礼,耐人寻味的生命余光。这些落

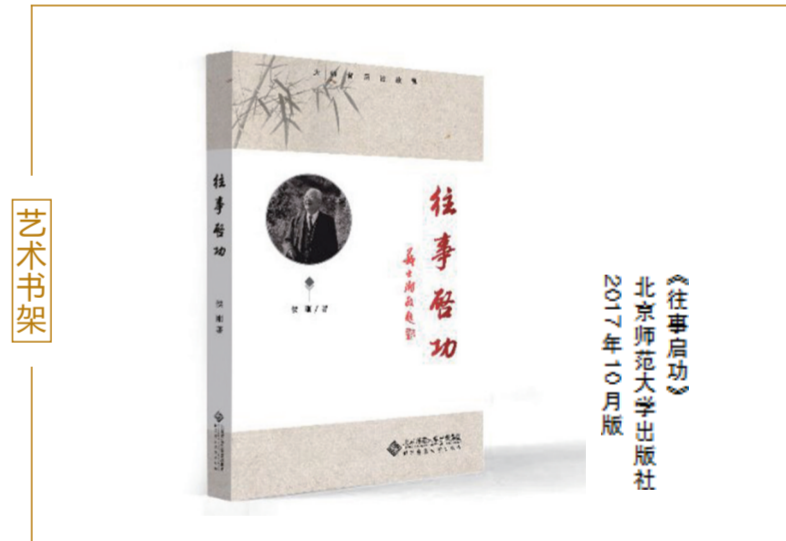
叶用这最后的余光,静静地回眸于这一批批喜形于色的、在山中追梦的人们,看到他们在尽兴地欢愉,收获到了从心灵中发出对美的满足时,落叶也就安然地完成了自己的最后杰作。它们在暖意的秋光中,回顾着恍惚昨天才发生的故事,希冀着秋天过后还有春色,并将绿色的希望留给了树梢上的后来者;它们还借助于秋风之力,再一次想与和煦的丽日作最后的拥抱,以此表达出自己的无尽情思。

就是这些飘飞中的落叶,塑造了秋天的形象,是它们将美丽的秋色奉送给了追梦的人们,让人们从中获得了喜怒哀乐中的感情表露,得到了在自然中对美的陶然。这落叶上的余光在画家眼中,不仅仅反映出对自然体验全过程中的生命之光,其中还隐藏着在艺术发展道路上所发生的曲折故事,艺术生命中曾经的辉煌。这是一道让人挥之难别的艺术之光,它是艺术经验浓缩后的结晶,也是一代又一代画家们在艺术追求中、在继承传统文化脉络的道路上情缘深深的无言反映。

看着在这一片片用苍厚凸显的叶脉所写下的可贵体验,想着在自然世界中的无畏者们随风而去的飘然,我心里产生出几分对它们的敬仰,同时也产生出一种微妙的怜爱之情。尼采这样去表述对醉境的寻求:“醉境艺术也要使

我们相信生存的永恒快乐;不过我们追求的这种快乐不应在现象中,而应在现象后。”(《悲剧的诞生》)我看着这满地的落叶,心里想着,这些落叶以实际的行为能让我心动,能让诗人们去联想,去煽情,去创造出空灵的诗的世界,不就已体现出在现象后面所产生出的境界中的醉意吗?我下意识地用相机拍下地上的黄叶,记录下这不凡的香山落叶的最后余光,并想将其结集于我的册子上以作纪念。这其中所赋予的意义,就是让金色的落叶再一次来到富有书香韵的纸上,让人们多领受一下中国文化所富有的历史解读,以及多情人所联想出的文化斑斓;也让我在面对这一路飘飞的落叶中,产生出情恋之思,而富于更多的文化感怀和醉意。

这满地的落叶,是为后来者能获得更多的阳光而飘落于地的,从它们身上呈现出的是一道让人深思的、人生中难能可贵又极具典雅之气的文化余光。因为有了他们,香山才会绚丽而辉煌。人们从陆游诗中“零落成泥碾作尘,只有香如故”、对凋零之梅的眷恋之情,到清末思想家龚自珍的诗“浩荡离愁白日斜,吟鞭东指即天涯。落红不是无情物,化作春泥更护花”中,对春至的期望与感怀,进而对个人前程的自信中就可看出,文人们是如何看重这满地的



艺术书架

往事启功

在我们的艺术家前辈们所走过的道路上,他们同样以落叶的方式发出了光亮,用深情的眼光去关注着艺术的发展与变化。他们积一生的心血,用智慧与实践的经验,去捕捉艺术之美的灵火与慧光。这正如宗白华先生所告诫的那样,“现实生活中的体验和改造是‘移情’的基础”;“‘移我情’‘移世界’是美的形象涌现出来的条件”(《美学散步》)。所以,艺术的美是离不开心灵之美和自然之美这两个条件的,艺术家的职责就是将二者转换为极富艺术表现性的图画,而艺术家前辈们在探索的道路上为我们做出了榜样。前辈们以他们的体验,通过艺术形式的表达,为我们踏出一条通往审美世界的方便之道,通过“移我情”“移世界”的实践体会,在其互动之中产生出了丰富的内涵表现,也积累出宝贵的经验,尤其是“移世界”,将是多么让人振奋的语句!艺术家要把自然的世界变化成为艺术的世界,并将其心中的人世或出世之间对艺术精神与境界的追求予以光大,展现出了无比宽厚的文化的情怀,以及在他们所走过的道路上,所存留在他们身上的慧灵、真诚而又淳朴的人格本色,这也就是我们今天应该去珍惜的艺术之光。

(作者为画家)

本书是启功先生生前助手侯刚先生的回忆文集,详细记录了启功在书画创作、文物鉴定、学术研究和社活动方面的人和事,真实再现了启功先生的为人、学识和品质。资料真实感人、文笔流畅细腻,是第一部记录启功先生工作、学习和生活的典著,具有很高的史料价值,尤其对于启功书画作品的辨伪、学术风格的形成、鉴定地位的确立提供了第一手资料,弥足珍贵。全书分“爱之情怀”“翰墨丹青”“励耘传承”三章,共60余篇,其中多篇曾在《中国文化报·美术文化周刊》“坚净居往事”专栏首发。侯刚,启功研究会顾问,曾任北京师范大学校长办公室主任、北京师范大学出版社社长,长期协助启功先生处理日常对外事务和接待来访求字者的有关工作。启功先生逝世后,任《启功全集》编辑委员会委员、出版委员会主任委员。出版著作有《中国文博名家画传·启功》《启功·国之瑰宝》《启功年谱》《启功图传》等。