

艺术书架

薛永年与《方壶楼序跋集》

■ 朱万章

薛永年老师是美术史学界承前启后的一代学者,他继承了20世纪初期以来兴起于中国的美术史学传统。在20世纪30年代,有学者在谈及中国社会科学研究时,认为其时社会学、民族学、史学、民俗学、人类学等多个学科尚处于幼稚、萌芽时代,还谈不上科学研究,而美术史学研究,甚至还不在于论列的范畴。数十年后,在前人若俞剑华、滕固、王伯敏、王逊、金维诺等诸名家名家的培育下,中国美术史学发展已灿然详备,从根本上改变了没有学术传统的现状。到薛老师这一代时,无论从宏观研究,还是个案考察;无论从理论建构,还是问题解析,都比以往取得了长足发展。

虽然如此,薛老师也清醒地认识到,在看似繁荣的当下美术史研究潮流中,也不乏林林总总的问题,这在他的诸多序跋中,常常会流露出来,显示出一个学者的使命与担当。比如,他提出当下美术史学界存在四大问题:“着眼于宏观的多而潜心于微观的少”“重阐释而不太重视史料”“重文化而轻鉴赏”“重大名家而轻一般美术家”;再比如,他指出晚近绘画史研究的弊端:“套用社会学、历史学和文化史学的既有结

论,加以演绎,把一些似可说明这些结论的美术史料纳入先验的模式之中,缺乏实事求是的工作,不善于从具体史实抽引结论。”这些问题意识,就出现在千字文式的序跋中,可谓微言大义,发人深省。

作为画坛祭酒,南来北往求序求跋者,往往踵接于门,薛老师自然日无暇晷,酬应应如劳。于是,便有好心人劝薛老师云,可让求序求跋者代拟初稿,或指定某某学生代笔,然后再由您润色,便立成一篇急就章矣,并言某某名家或某某学者皆如此,不足为奇,不然则穷于应对也。薛老师正色道:“我无意誉议某名家,但在我,不轻易应承作序,一旦应允,必有感而发,有话可说也。”他每作一序,必浏览书稿,不苟作,不轻言,有的放矢,切中肯綮。

自古迄今,为人作序跋者,因却之不恭,应之无语,为酬答人情起见,故不乏不痛不痒之作,但在薛老师序跋中,均未见此类文章。他所写学术论著序跋,常常梳理其学术嬗变历程,或对作者的治学路径、学术成果予以臧否,即便是对当下书画家画集的序跋,也莫不如此。他在解读书画家作品风格与特点时,习惯借助其作品阐释其画学、书



《方壶楼序跋集》薛永年著 北京联合出版公司 2018年8月版

论观点,故若要研究薛老师学术思想,除那些美术史鸿篇巨制外,其序跋是无论如何不可绕过的重要一环。这些序跋,无论是针对学术论著还是书画诗

集,或者其他杂书与短论,薛老师均孜孜矻矻,未尝稍懈,故读其寸笺短札,均有行于山阴道上、目不暇接之感。这是本书的另一特色。

在学术论著之外,薛老师所关注的视野从未离开过当下。厚古而不薄今,是其治学的基本态度。因而,在序跋中,对当代书画诗集的关注尤为难得,体现其淹通古今、学老扶幼的特点,足资后学之楷式。值得一提的是,薛老师在当代学者著作和书画家作品集的序跋短论中,习惯将自己融入到历史情境中,让我们看到了他的交游、他的学术历程以及对艺术的感悟。

薛老师所作序跋甚夥,十数年来,已衰然成帙。今择其要者,成序跋集一书,此举于嘉惠士林,功在当下,利在后学。愚钝如我者,只能管窥门径,而于其学术精要,未克尽述,或述而仅得其万一。近读清代书画鉴藏家兼学者陆心源(1834-1894)的《仪顾堂集辑校》,中有《刻〈圣济经〉序》一文,陆氏称其书“文浅而意深,言近而旨远”,今读薛老师《方壶楼序跋集》,可谓于我心有戚戚焉!

(作者系中国国家博物馆研究员,文章为《方壶楼序跋集》序,有删节)

思旧录(四)

■ 朱中原

梁启超的“与妻书”

新发现梁启超手迹,中国嘉德拍卖今年春拍推出的梁启超《亡妻李夫人葬告墓文》。梁启超“与妻书”不但在中国韵文史上是一篇杰作,而且书法也堪称佳妙。梁氏“与妻书”,已经打破了旧式的纯诗词的文体局限,兼有诗词歌赋及散文诸种文体特征,且文词在新旧之间,融合了旧体文与新体文、旧体诗与新诗,正如其真书体书法一样,具有一种开创性。1925年,距离梁氏逝世只有三四年,此时梁启超的真书创作已臻于炉火纯青之境。此作千余字,纯用真书体写成,无一笔苟且之处。北京大学中文系教授、梁启超研究专家夏晓虹对此有专文研究,甚好,惜未谈及此作在书法方面的特色。实际此作在书法方面亦有较高价值,它是第一手的手稿材料,且在体式及章法上均具有开创性。

良渚古玉改写美术史

南京博物院所藏江苏古代陶器、瓷器和玉器,颠覆了我对江苏古代文明起源的一贯错误认知。众所周知,江苏是吴文化、楚文化和汉文化的发祥地和繁盛地,吴楚文化在时间上处于春秋战国时期。但这仍然不是最早。南京博物院所藏江苏出土的玉器,是新石器时代比较典型的良渚文化玉器,也就是说,新石器时代,江苏就已经有了十分发达的琢玉工艺,而且有通过玉器来体现的发达的美术观、几何观和数理观了,其时间距今至少有五六千年的历史,这比距今约三千年的河南安阳妇好墓出土的商代玉器还要早两三千年甚至更早。人们都说华夏文明以中原为代表,但夏王朝距今也不过三四千年的历史。此外,按照过去一贯的认知,对于以夏商为代表的中原正统王朝来说,江苏大部分地区尤其是江淮流域,属于同四川湖南一样的蛮夷之族,文化极其落后,但事实上,恰恰相反,这些精美的玉器、陶器、瓷器和青铜证明了江淮流域的所谓“蛮夷之族”文明的高度发达!而且,更令我震惊的是,南京博物院所藏的精瓷玉器,居然出自距今有两千多年的周朝,颠覆了中国惯有的瓷器史。事实上,早在商代乃至更早,中国就已经有发达的瓷器烧制技术了,瓷器是在陶器基础上的进一步发展。

以前谈玉文化,多集中于红山玉,但实际上良渚玉在艺术的创造性及精美绝伦和线条的繁复与细腻程度上,比红山玉更胜,红山玉的雕琢艺术偏于粗犷一路,有点像大写意,而良渚玉则更讲究精准的造型、精美的线质和纹饰,这些精湛的玉器,突破了我们上古人工匠精神和美术精神的一般理解。

邓石如小真书

邓石如小真书,中年之作,意在《张黑女》与欧阳询之间,清雅疏阔,高出侪辈,并于后世吴让之、赵之谦、何绍基、沈曾植、郑孝胥、梁启超影响至深。今人小楷,多取径钟、王,实践陋粗鄙,徒成描摹复制,未能得其真髓也。今人多重完白篆分及篆刻,谓其有开山之功,完实白真书亦迥出时流,未可以等闲视之矣。

梁启超提出“美术化的科学”与“科学化的美术”

梁启超在美术学校的讲演,不直接谈美术,却大谈美术与科学的关系,他甚至要求美术专业的学生要懂科学、懂生物学,并以达芬奇也是著名的生物学家和科学家为例来说明,可谓别具深意焉!美术与科学在我们看来本是一对矛盾,一为情感的产物,一为科学的产物,然而在他看来,二者却有很多一致性。二者的共同本质就是观察自然之真。真是美,真才是美,所以求美先从求真入手。这是连接美术与科学的交通孔道。为此,他提出了“美术化的科学”和“科学化的美术”。

跋唐《卢承业墓志》

新年元日拜观洛阳出土唐《卢承业墓志》。此志为初唐佳品,尚有隋碑笔意,时见褚河南风神,或乃过之矣,然名不见经籍。吾见其点画俊朗,体态丰盈,结字宽绰,线条道媚,疏放开张,用笔有分书遗意、北魏遗风。此正康南海所言之小唐碑是也。唯南海平生所未见,若其见之,当呼为唐碑之上上佳品也。今人谓南海“尊魏卑唐”,实大谬不然!南海尊魏,然非卑唐。南海所尊者,乃唐碑中之失北魏遗意者,南海所尊者,乃唐碑中之有汉分遗意、北魏遗风者。尊也卑也,非可以字面见之。此碑吾极喜而爱之,乃通临一过,大呼快哉!

论“曲”

唐志中亦有六朝遗意者。书至于隋,笔画渐由曲变而为直,隋书劲健刚直整饬之美毕现,然已类算子之状。由曲到直,是书法审美转变的一大关键。总体上说,唐以前书曲,唐以后书直。书法之妙,乃在于以曲写直,以直写曲。若径直为直,则不能得婉曲婀娜之美,若径直为曲,则又易失于有肉而无骨。然艺术美终究是以曲为尚,曲乃人工修饰之美,直乃自然之美。修饰之极则艺术美之极。凡世间万物,皆以规则中求曲线之美。无规则之曲,是为杂乱无章,有规则而单求直,是为俗物,有规则之曲,则为极天地之大美。天际线果真全是直吗?非也,乃直中求曲也。山峦之高峻果为直吗?非也,是直中求曲也。水流之势果为直吗?非也,乃直中求曲也。佛造像之纹彩果真为直线吗?非也,是以曲为美也。人之眉眼是直吗?非也,乃直中求曲也。人体的修长果真为直吗?非也,乃直中求曲也。书法之横画与直画,果真为直线吗?非也,乃直中求曲也。

跋唐《徐谟墓志》

世人皆谓康南海“尊魏卑唐”,然,又不然。康南海所卑之唐,乃唐碑中之去汉分已远者,如屡次翻环之欧虞褚薛诸碑,然却极为推崇有汉分遗意之小唐碑,此《徐谟墓志》即类是也。此志结体疏朗,意气开张,骨力洞达,纯以方笔为之,用笔类《张迁表颂》,又参以六朝法式,绝不类翻翻虞褚之欧虞诸碑之严整板滞,浑穆道媚中蕴蓄散之致,以六朝真书、汉人分法入于隋而启唐人法门,古意盎然,赵董以降之馆阁书手不复能为也。吾不能不朝临而夕抚之。(作者系文化学者、中国书法杂志社社长助理兼编辑部主任)

花鸟画贵在传神

■ 陈则周

国画中的花鸟画是画苑里的奇葩,古往今来,多少画家以娴熟的技法、凝练的笔墨塑造了各种栩栩如生的花鸟鱼虫形象,给人以新鲜愉悦之感。要画好一幅神形兼备、生机盎然的花鸟画,画家需要具备过硬的绘画功力,且用心经营,进行艺术提炼,从而使草虫形象得以生动再现,显现出诱人的艺术魅力。

造型画法悉心领会

临摹是学习技法的一个基础,同时也是一个重要的“课程”。临摹不可“照猫画虎”,而要静坐、默看、体会、理解,知其然而究其所以然再下笔。有人学齐白石画虾,只数其“笔道”多少,然后依样炮制,此法不足取。临摹前人作品,学者对原作造型、构图和设色等当仔细研究,揣测其构思和用意,草虫的特征、动态,以及何处点缀、如何上色、布局等都要认真琢磨、用心分析,做到胸有成竹,意在笔先。假如看一笔画一笔,易致画面形神涣散。再则,要反复临摹和背临,以期深刻理解和熟练把握。

花鸟画创作还需要留心生活、仔细观察,从中发现各类草虫之间的微小差别,多个角度地加以观察、分析、比对,研究其活动规律,以及色泽、翅纹等特征。人的感情要移入草虫中,在对草虫的酷爱之中求得对草虫入木三分的理解。这样所创作出来的花鸟画,既是技法的显示,也是情感的洋溢,同时又是草虫精神的写照,是人的物化和物的人化的最高境界。草虫最为生动的动态集中反映在四个部位,应着力加以刻画和艺术处理。现就这四部位画法作简要介绍。一是“头”。头和胸腹不可在一条直线上。一般是头高肚低,呈直角三角形。二是“翅”。常用干笔、淡墨轻擦,以表现硬、薄而透明的质感,而湿笔显肥厚而没神采。三是“脚”。画脚最见功夫,前足和后腿不宜对称,要有前有后,有伸有曲。脚接触花叶处要虚松,勿实。四是“须”。这是草虫情绪的敏感地方,从其不同方向可看出情绪的变化。中锋行笔,酌情颤动,以表其质感与神气。

花卉鸟虫相衬生辉

画家的高妙之处就在于能描绘出丝毫不露人工雕琢痕迹的“自然之物”,将自己的审美意识、审美情趣与



桂菊山禽图(国画) 明吕纪

自然形象融为一体。画草虫要注意其形体结构和姿态动势,力戒像生物标本似的一般常态,要捕捉其运动着的最为生动的瞬间。对写生所得的素材加以概括和夸张,以突出特征,通过刻画神态来增强艺术感染力。

齐白石说过:“画花卉必须有虫鸟陪衬才更生动。”花卉中有鸟虫出现才能相衬生辉,撩人童心,画龙点睛。两者共存画面才不失生动,富有情趣。宋人李澄之论草虫称:“从花密叶之际,著一二飞虫,不唯

学术空间

空处不空,亦觉分外生动。”草虫在画面的位置安放,色彩搭配,动态变化,品种选择,皆大关系着整幅作品的成败。为此强调意在笔先,既要周密考虑通盘计划,又要顺应情理灵活多变。要注意花叶密集处不要出现鸟虫,否则不但不起眼反而把画面变繁杂。鸟虫一般点缀在画面留白较大处或空隙较大的花枝处。大花配小草虫较合适,而小花缀大蝶则欠妥。草虫以爬行状态出现为妙。至于草虫用色,以与背景色彩相对比色为上。

内容形式和谐统一

花鸟画为历代画家所钟爱,画家们也因此积累了丰富的经验。我们可以从南齐谢赫之“六法”、元代饶自然之“十二忌”、明代顾凝远之《画引》、清代之《芥子园画谱》和现代的经典论文等中汲取涵养。生活乃艺术生命力之源泉,故须深入生活,细致地、全方位地、多侧面地观察生活。真善美的审美价值观好比是审视画作的试金石,但认识它却有个从浅到深的过程。作者要使作品思想性与艺术性相统一,进而去感染、启迪观众。

内容决定形式,构图服从立意。中国画通过构图、造型来表现笔墨的韵味,再加上设色等,营造出情景交融之境。在构图中要经营好宾主、虚实、纵横、开合的关系,要安排得当,有骨有肉,画里画外相呼应。大画以树石为骨架,小画以枝干为骨架,画鸟要有飞有鸣,画花要有密有疏。

花鸟画不仅讲究形式美,而且要求表现物象的精神象征,遂不可机械地模仿原型,或单纯地追求“像”与“不像”。至于写意鸟,用笔讲求中锋为主,侧逆并用;行笔有拙有顿,有急有缓,以期有变化、有节奏感,同时注意墨晕变化,以求传神。用墨有浓有淡,有干有湿,以期有层次感和跳动感,还要有冷暖色的变化呼应。诚然,力求形神兼备,完美统一,才能实现真正的写意精神。

画好中国花鸟画,应以传神的艺术形象为核心,在“传神”上下功夫是画家须高度重视的问题。当代绘画的繁盛和新时代的发展,为我们在传统绘画的沃野上发掘新的审美境界提供了良好的契机。赋予花鸟画以新的气息,这是当代花鸟画家的时代命题。

观边随笔

漫谈中国画与禅宗思想

■ 刘工

自佛教传入中国以来,在本土化的发展过程中,佛教中的禅宗思想也深刻地影响了中国传统绘画艺术。禅,是静思和思维修炼的过程。禅宗以认识自我和超越自我为最高目标,提出自性论,主张从人的内心世界寻求佛性和本来样貌。这是禅宗的自性论与艺术创作之间存在的共同性,为中国绘画艺术追求的“意境”找到了一种思想根源。众所周知,意境是中国传统绘画美学思想的重要范畴,在中国绘画中,审美

“意境”指的是通过时空镜象的描绘,在情与景高度融汇后,所体现出来的艺术境界。

禅宗作为完全中国化的佛教新宗派,不仅全面彻底地改造了外来佛教,而且变成了一个广泛的、影响深远的社会运动。由禅宗思想提出的一套全新的宗教哲学,其中的许多观点,特别是在人的“心性”问题上,其意义远远超越了宗教教义,而且具有了普遍的思想与理论价值。唐代文人热衷于结交禅僧,接受新的禅思想,追求习禅生

活的状态,由此而影响了中国历代文人与画家。

诸如,唐代王维习禅,北宋苏轼、米芾习禅,南宋梁楷习禅,元代赵孟頫、倪瓒、吴镇习禅,明代董其昌习禅,清代金农习禅。历代著名的僧人画家,如唐代道忞,五代贯休、巨然,宋代修范、惠崇、居宁、法常,元代文诚,明代宋旭,清代八大、石涛、髡残、弘仁,清末民初虚谷等,他们在中国绘画史中都占有重要的一席。近代以来,如吴昌硕、黄宾虹、齐白石、张大

千、潘天寿等,虽不是出家僧众,但基本都以“居士”自称,对“禅”都非常醉心,他们的作品或多或少地都潜入了“禅”的意趣,只是在形式上各有艺术化的表现。

禅为中国绘画艺术增添了灿烂的光辉。习禅画家的作品意境深邃,空灵脱俗,充分体现出禅学对画家的思想影响。习禅可以使人深刻体会到,是禅的思想力量,使历代画家获得如此超人的智慧;是禅的精神内涵,使历代画家取得如此深邃的艺术魅力。

在中国人的审美情趣里,意境是一种寂静无声、心旷神怡的视觉体验。意境的空间就是绘画构图的整体,不是虚空的,而是一种画面流向心灵的诗,并把诗引入到一个奇异的感受里。意境又叫境界,最早在《周易》中就解释了“象”与“意”的关系。虽然《周易》中所讲的象是指卦象,不是艺术形象,但它与艺术的形象有着相通之处。而且《周易》中所说的象,是对现实生活的一种模拟,《周易》认为对象象是为了尽意,意在《周易》里,并不是

简单的语言可以概括,它有着无穷尽之意。这一思想观点,与中国传统绘画中写意精神所强调的“心”的能动作用是相通的。

其实在中国画史上,也有一部分文人和画家不愿接受儒家的思想。他们中的一些人从心底里就厌恶入仕,但又不得不面对现实,致使有些人自然地渴望与山泉为伍,寄托于绘画能够把自己带进宁静的世界。在这种情形下,画家追求禅宗思想,是解脱尘世郁闷的最好途径。