

学术空间

墨竹何以成“派”

——文同与“湖州竹派”

■ 卢勇

关于中国墨竹的起源之说大概有三种:第一种亦即比较普遍的说法是起于唐明皇李隆基,元张退公《墨竹记》:“大墨竹者,肇自明皇,后传萧悦,因观竹影而得意。”二说是起于吴道子,元李衍在《竹谱详录》中说:“墨竹亦起于唐,而源流未审。……黄太史疑出于吴道子。”三说是起于五代时蜀国的李夫人,《图绘宝鉴》卷二记载:“李夫人……月夕独坐南轩,竹影婆娑可喜,即起挥毫濡墨,模写窗纸上……自是人间往住效之,遂有墨竹。”其他类似的说法还不少,可谓众说纷纭,莫衷一是,又缺少实物佐证,传为南唐李颇的《风竹图》,也仍存在着争议。但从实物与文献的综合考察分析,墨竹起源于唐五代之间,应该是可信的。

至于墨竹画之创立系由“月影”“日影”“灯影”的启发,也多见于记录。北宋郭熙曾在《林泉高致》中说:“夫画竹者,取一枝竹,因月夜照其影于素壁之上,则竹之真影出矣。”元代李衍在《竹谱详录》序中记载金朝王庭筠画竹云:“黄华老人(王庭筠号)虽宗文,每灯下照竹枝模影写真。”南宋陈虞之亦云:“每见竹,折小枝,就日影视之,皆欲精到。”直到清代郑板桥自题画竹犹称:“凡我画竹,无所师承,多得于纸窗粉壁日光月影中。”可见依影写竹,不仅启发了墨竹画的生成,而且一直都是墨竹画家获取创作灵感的一种天然资源。消流入海,代代相传,墨竹绘画成为中国文人画极为重要的一脉延至今日,并被赋予高风亮节、虚心上进、凌寒不凋高尚品格的象征。其若晋代王子猷曰:“宁可食无肉,不可居无竹,食无肉,使人瘦,居无竹,使人俗。”中国文人寓情于物,张扬文化精神,将墨竹画推向了道德的高地和艺术的高峰,在后来逐步形成的梅兰竹菊“四君子”中,成为存世作品最多、水平也最高的一个品类。

从绘画史角度看,中国墨竹画科的出现要远早于“湖州竹派”,它与“湖州竹派”并非是一个完全重叠的概念。中国墨竹绘画虽“亦起于唐,而源流未审”,但“湖州竹派”起始于北宋,因文同而开宗立派,却是十分明确的。

文同(1018—1079),字与可,梓州永安县(今四川盐亭东)人。《宋史·文同传》记载:“元丰初,知湖州。明年,至陈州宛丘驿,忽留不行,沐浴衣冠正坐而卒。”苏轼在《文与可筼筻谷偃竹记》中云:“元丰二年正月二十日,与可殁于陈州。”说明文同在赴任湖州途中去世,并没有到过湖州,但依旧例而被称为“文湖州”。苏轼曾说:“与可以书遗余曰:近语士大夫,吾墨竹一派,近在彭城。”又说明文同本人并没有自命“湖州竹派”。但苏轼与文同是表兄弟,感情非常亲密,而且自谓“吾为墨竹,尽得与可之法”(见邓椿《画继》卷三);在元丰二年(1079)文同“知湖州”途中去

世,苏轼即接任湖州知州事;又苏轼《次韵子由题憩寂图后》云:“东坡虽是湖州派,竹石风流各一时。”所以关于“湖州竹派”的命名出于苏轼,应该还是比较合理和可信的。明代莲儒曾撰《湖州竹派》一卷,列叙文同以下画竹者二十五人,近代有人以之判定“湖州竹派”一词出自明代莲儒,并非允当。

所谓文同“湖州竹派”,有其独特的技与道的内涵,并非是一个可以泛化的概念。绝不是历史上所有用墨画的竹子都能归纳为“湖州竹派”,的文同之前如此,文同之后亦如此。

墨竹这种表现手法并非文同原创,但为什么在历史上,文同会被一致公认推崇为墨竹绘画鼻祖呢?我认为其主要原因有两个方面:一是文同“吾乃者学道未至,意有所不适而无所遣之,故一发于墨竹”的文化精神。宋代葛洪仲在《丹阳集》卷十三就说:“造物享毒之妙,此君能发之;此君生植之妙,与可墨君能发之;与可墨君之妙,东坡诗文能发之。”近人陈师曾也说:“至文湖州竹派,开元明之法门,当时东坡识其妙趣。”无论苏轼是出于什么原因推崇文同和“湖州竹派”,客观上讲,“文同的竹,苏轼的文”是“湖州竹派”的本质核心。二是文同画竹的高超绘画表现技巧和艺术水平。正如元李衍在《竹谱详录》中所言:“文湖州最后出,不异旭日升空,燭火熄灭,黄钟一振,瓦釜失声。”倘若文同画的墨竹,仅仅是停留在精神层面,绘画技巧上无以服众,那何来“黄钟一振,瓦釜失声”呢?因此,文同画竹的高超绘画技巧和风格也是我们判别是否“湖州竹派”的重要标准之一。

文同的“湖州竹派”在绘画风格上一脉相承,相较明清时期则更注重观察和写生,表现手法上趋于严谨和工整,是道与技、形与神、文心与艺术的高度融合,且宋元时期,长于画竹的“单科”大家辈出,这是明清之际所不及的。

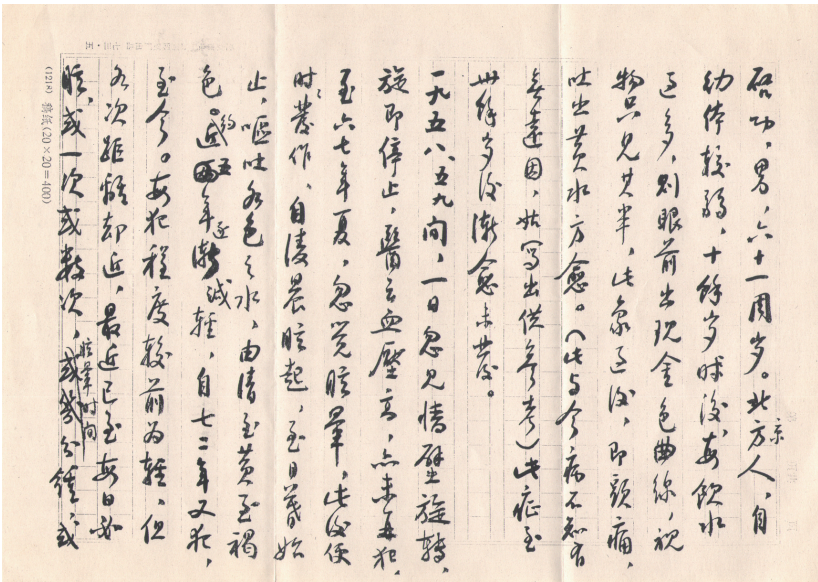
“湖州竹派”之发展,既有继承,也有出新,绝非守成不变。北宋文同时期的“湖州竹派”就与元明时期多有不同,“湖州竹派”在各个时期所呈现出的不同风格面貌和精神气质,以及不断丰富内涵,成就了“湖州竹派”在中国墨竹画史上的巅峰地位。

明代夏昶之后,并非没有人再去学习文同“湖州竹派”的画法,但在绘画水平上相去甚远,在作者和作品的规模上也不足以形成有时代影响力的派系,墨竹画的主导方向也转入了大写一路,失去了“湖州竹派”沉稳清雅的流派风格特征。所以,严格意义上讲,不能归入“湖州竹派”之列。因此在我看来,文同的“湖州竹派”应以夏仲昭为殿军,其后虽繁花纷陈,各尽其姿,终无复“湖州竹派”在中国墨竹画史上那一段别样的精彩。

(作者系中国美术学院教授,题为编者所加)

启功先生的《自述病例》

■ 侯刚



启功自述病例

时发作,自清晨眠起,至日暮始止,呕吐各色之水,由清至黄至褐色。约近五年,逐渐减轻,自七二年又犯,至今。每犯程度较前为轻,但各次距离却近。最近,已至每日必眩,或一次或数次,眩晕时间或几分钟或三四小时。亦不常吐。但出门在车上路旁眩晕极为危险(已有三次)。

犯时觉眼睛似倒戴眼镜(比如左深右浅之镜,倒戴为右深左浅)觉得恶心,又后脑壳如空碗,中有一球,在内旋转,使坐立不住。厉害时眼前物象旋转或波动,轻时则头晕,而眼前不转。

每躺卧或蹲踞时突然一起,头常轰然而晕。西医神经科诊视,认为“颈椎基体

顿悟在性灵 渐悟在修行

■ 杨福音

前人说:如虫蚀木,偶尔成文。讲的是自然天成。又说:功夫到处,处处是法。功夫到家的人,下笔就能合乎法度。这是因为有一片化机,即真性情与画相融合。

画要有趣,笔墨全在虚实之间,意趣所到,生发无穷。

笔墨干净,画面活泼。若犹疑不决,拖泥带水,涂来改去,则画面邈邈、恶浊、板结。笔墨干净,须人品干净。胸襟狭窄,人品庸俗,患得患失,甜腻小气,则无法运笔用墨。

画分南北宗,南宗顿悟,北宗渐悟。顿悟在性灵,渐悟在修行。

如今老板喜欢肥字,可能与想发财的心态有关,欧阳修称肥字为厚皮馒头。杜甫说,书贵瘦硬方通神。

宋代湖南湘阴画家易元吉,尤擅画猴,游万守山百余里,观察猿类。又于自家后院小池蓄养水禽,以为作画之参考。后作画猝死。米芾评其徐熙以后之伟大画家。

南宋人王钰,世代书香,其父为欧阳修学生。王钰官枢密院编修,著作多部。在《默记》中写道:太宗赐侍房李后主牵机药,服数十回,头足相就如牵机状也。又后主在七夕命故妓作乐,太宗闻之大怒。又传,“小楼昨夜又东风”及“一江春水向东流”句,遂被祸。读来心中为之一惊矣。

日本文人画家富冈铁斋,集儒、佛、神三教于一身,所作号称仙画。虽



高逸图卷 唐孙位

从未去过中国黄山,却绘制大量黄山山水。铁斋与东坡同日生,创作为数不少的东坡为题图画。他以放任的手段追求自由的技法,故欧美评论家将其与凡高比肩,所指正是指其艺术作品中自我精神的现代感。

苏轼说:作字简远,如晋宋间人。

草书成于西汉,西汉末,东汉初至东晋中叶之三百六十年间,为草书盛期。东晋中起,王洽、“二王”兄弟父子改创,今草成立,而后盛四百年,至唐代,张旭、怀素创狂草。

新观念与新图示

■ 任艺

关于艺术起源始终存在多种说法,同时也具有不同争议。由亚里士多德的“模仿说”到斯宾塞的“游戏说”,再到泰勒的“巫术说”与恩格斯的“劳动说”等。在大多数情况下,艺术的发展规律总伴随自律性与他律性等共同作用,造型艺术占据了美术史的主流,它包括建筑、雕塑、绘画等等分支在内的人文学科,其中绘画逐渐成为艺术学的典型性分支,由中外美术的具体作品延伸展开,人们可以探讨作者的创作逻辑,可以通过具体的作品推测当时的社会风貌等信息。可以说,美术史的研究意义之一就在于通过具体艺术作品去串联不同年代的世界观念,揭示漫长的人类文明进程。

中国绘画的写意化造型观念是历代画家不断探索的,我们在继承民族传统的同时逐渐拓宽了造型视野,将西方绘画的表现形式与艺术观念引入中国绘画当中,一些视觉效应强烈、形式精彩、材料新颖的新中国画作品适应了文化开放的政策,呈现流派纷呈、名家辈出的局面。因此,造型的

概念被逐步扩展,不同思维对“形神论”的态度也发生了变化。材料的丰富、技法的多源,让中国画出现了可变性因素,产生了大批新型图示,通过历代画家的实践与探索逐渐形成了独特的材料观念。无论是工笔重彩还是减笔水墨都具有鲜明的材质化特征,不同的表现材料产生了特定的表现技法,逐渐丰富了中国绘画的视觉语言。同时,芒赛尔色彩体系的科学介入使颜色较单一的中国画拥有了更加广阔的表现空间,严谨的解剖学也被借鉴到人物画中,这些新的生机特别集中体现在现代中国画中,新工笔、当代水墨成为时下热词,随着学术梳理的深入,此类概念逐渐成型。

新工笔是当代中国画的新现象,其特点主要有几点。其一,意识先决要素。创作者不再固守传统工笔的技法套路,创造或借鉴出新的图示,另观者产生全新的视觉体验。其二,表现手段多源。它倾向于工笔的表现手法,但同时兼备不同画种甚至姊妹艺

术的类别特征,由传统演绎出鲜明的时代特色。其三,形式语言丰富。它具备程式化特征的技法,配合当代的观念,能够与传统工笔画拉开距离。另外,水墨画也迎来了变革发展期,传统的笔墨图示已经难以满足现代人的视觉追求,这是20世纪以来几代人的普遍共识,近百年来,争论不休的是如何变革,往哪个方向变革。从“五四”前后到当前关于水墨画争论的题目,大致没有脱离这个范围。归纳历来各家各派意见,文人水墨画无非有几种途径,一种是在文人画传统内部进行以古开今的变革,走出文人画天地广泛吸收民族、民间艺术传统进行变革;一种是融进西方科学造型思维,使水墨获得新的写实能力而不丧失传统品位又是一种;再有就是吸收西方现代主义艺术观念和表现方式,让水墨画的表现荒诞化、抽象化以至观念化,甚至全盘推翻传统的笔墨形式。无论是哪一种途径,现代中国画家都在以新模式去尝试新的图示,这类现象尤其体现在中青年画家中,并且以国内的

动脉供血不足”,服扩张血管之药,又注射磷酸组织胺,乃眩晕脱敏之剂,亦不知其效如何也。

病情大致如此,如此录出,谨供参考。

一九七三年九月三日

住院期间,启功先生顽强乐观地对待病痛,精神好时,就在病房接待看望他的朋友。他们谈话范围很广,包括书画、鉴定、碑帖研究、《红楼梦》注释、《清史稿》核实等等。更多的是通过电话和书信联系,因此虽身在医院,他从亲友那里能了解院外许多新情况、新事物,他还特别关照和了解马王堆汉墓出土的情况。

这年春节,先生是在医院度过。春节时,与留院的病友一起和医护人员联欢。病友们一致推举他代表大家作诗向医护人员贺节,表示感谢。他还应病友的要求给他们写字。有意思的是,医院的《病人住院须知》都是请他用毛笔抄写的。

住院期间,先生曾作诗、填词,记下他应对病痛的情景,如《就医》《颈部牵引》以及《鹧鸪天》《西江月》《蝶恋花》等多首词都是住院时所作,均已收入《启功全集》。

(作者系《启功全集》出版委员会主任)

福音画语

或者更早。代表人物有南唐徐熙。北宋王诜,其与东坡友。宋人徐崇嗣(徐熙孙)。明人董其昌。至清代恽南田,得徐崇嗣精微,开一代新风,有起衰振弊之功劳,成古典与现代之分水。

东坡任考官,在试院闲时,捉来红笔画竹,自爱妙趣。旁人说,竹子没有红色的。东坡说,那也不能用墨画成黑的竹子。从此,朱竹流传。

只勾轮廓而没有皴法,叫无笔。有皴法而不分轻重向背明晦,叫无墨。云林古淡天然,米痴后一人而已。“元四家”独云林品格尤超,大器大成,简淡为之。东坡作书,于卷后余数尺,曰以待五百年后人跋语。古人无一笔不怕千载后人指摘,故能成名。作应酬字,亦不苟且。善用笔者清劲,不善笔者浓浊。文不在学,只在悟。隔帘看月,隔水看花,意在远近之间。以上均录自董其昌《画禅室随笔》。

画列四品,逸、神、妙、能,逸品最高。拙规矩于方圆,鄙精研于彩绘,笔简形具,得之自然,莫可楷模,此为逸品。画家有孙位、倪瓒、方从义等。天机迥高,思与神合,创意立体,妙化权,此为神品。画家有阎立本、荆浩、王齐翰、巨然、李成、范宽、郭熙、张择端、赵伯驹、马和之、苏汉臣、刘松年、马远、梁楷、黄公望、赵孟頫,等等。近人齐白石属此列。笔精墨妙,得心应手,此为妙品。卢楞伽、黄筌、刁光胤、黄居采等属此列。形象生动者属能品,画家有石恪、滕昌祐、祥月大师等。

(作者系书画家)

高校、画院等单位为主流阵地,一批画家敢于探索,将个性化语言赋予到作品当中,重新去反思艺术规律、造型理念等等,创作出一批有特点、有情绪的新作,拓展了中国画的范围。

中国社会正处于社会文化大变革时期,它是向现代文化转型的过渡期,这个阶段的艺术思维必然和社会文化观念变化紧密相连,所谓艺术观念探索在此语境下更多指向了社会文化观念探索。所以青年画家群体在其中充当着尤为重要的作用,他们的作品形态直接指向未来美术界的发展方向。年青一代艺术家应承担起引领社会文化进步的历史责任,自身需从传统文化文明中汲取养分,采用基于现代文化意识下个性角度去看世界,并且用具体的作品去呈现这种社会理念与个人观点,传统文化才能落地生根,现代文化才能发芽成长。从艺术史角度来说,某种艺术形式若想得到世界性的认可与传播,必须要纵向对比不同文化间的差异,甚至要接受外来文明的冲击方可融会贯通。



墨竹图 宋文同