

沧海谈艺

福音画语

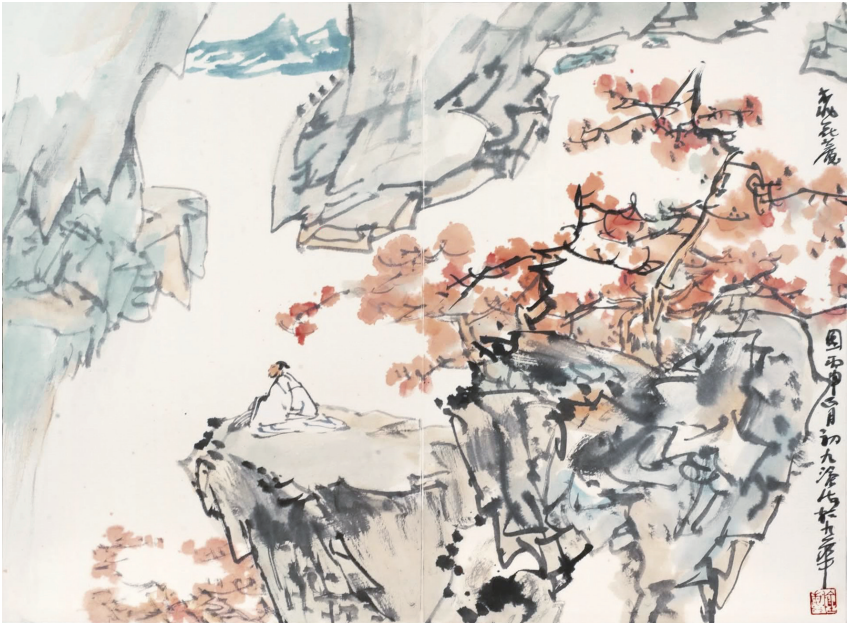
艺术的秩序与创新的传统

尹沧海

钱钟书在《中国诗与中国画》中提出,传统是稳定时期内风气长期延续而没有根本变动的结果,传统有其惰性的一面。而事物由旧而新的演化又迫使传统通过变化而应变,于是会产生相反相成的现象。传统不断变化,不得不不变,因而既成的规律与秩序便会不断地被相机破例。传统一面要严格保持其自身的规律与其文化精神的内质,因而它不会助长新潮流的无原则的发展,而它另一方面又要以宽容的姿态接受新风气,以顺应潮流的发展。事实上,传统越悠久,妥协越多,越不肯变,变的需要越迫切。

于是新的秩序出现了,这新的秩序与旧的传统方面是一个相反相成之表现,一方面,新秩序要否认传统,宣称自己与传统的不同,比如,人文环境之改变,当下之社会属性与以往之社会属性之不同、艺术风格的局限及演变等,从而强调自己的生命力;而另一方面,艺术精神和艺术秩序是无古无今的,一直是由自然秩序到艺术秩序这一演变过程,对于中国画而言,其精神也一直受到中国特定的地理环境和人文环境(中国的庄老思想及儒佛思想之影响)、特定的表现载体(毛笔、纸、墨)等诸多具体的因素的影响,所以,这决定了任何创新必然是传统的绵延。所谓新的事物对旧有的传统的变革,乃是时代的审美情趣与审美心理作用下的具体表现。舍弃中国文化精神与中国艺术秩序,则所谓“创新”便成为了无源之水、无本之木而缺少生命。新的风格出现往往要在旧的传统中去找渊源和依据,正是这种绵延性的表征。而这种新的艺术表现风格被肯定、被延续,随着所处的时代又成为过去,成了传统后,它也不断地会被新的艺术风格所改变。因此,所谓传统总体来说是一个不断创新,从而逐渐臻至完美之过程。而内在的人文精神与文化观念是这一系列创新过程的内在依据。所以范曾说:“衡量艺术亘古不变之原则是好与坏,而不仅仅是新和旧。”

一个新的秩序被确定了,这个新的秩序里的画家、批评家往往自认为对传统有一个比较完整而清醒的认识,并因为距离感等因素而显得冷静而客观。且他们距离旧的传统愈远,对那个时代的人文及社会状态以及创作方式、表现形式愈加疏远。而创新的欲念也愈促



桃花庵图(国画) 尹沧海

使人们对传统甚至传统精神的“健忘”。基于此种认识,一些“眼界空旷”与“高瞻远瞩”的当代批评家对传统的认识也就愈发“见林而不见树”(钱钟书语)了。

同许多艺术门类一样,中国书画艺术之传统,也是创新之传统。对传统之继承,在表现上有顺承与逆承两种,顺承对于传统的革新,具有承续性;逆承则在形式上表现出革新性,然而无论传承也好,革新也好,实际上,都无法完全脱离旧传统。当下的创作者,顺承者自不必说,而逆承者主要着眼于艺术精神的现代性,对传统中与时代精神不符的因素,趋向于彻底的丢弃,但这种做法的危险在于:离开传统,往往割断了文化精神的血脉。在创作过程中,少了些修养的厚度,少了些情境,更缺乏应有的生动。当然,世界上本没有绝对对立、凝固不变的事物,相反的精神又是相成的,革新是力求突破现状,是破坏,同时也是创造,若一味地抱残守缺,则日久之后,或将生气恢恢,故亦当不时有叛逆精神的刺激与冲创,才能去腐生新。但一味地突破,无所制约,则创新将成为一句空话,故随之而来的当是艺术秩序的调整。这是事物的一体两面,对立又统一。在我国的绘画历史上,不乏诸多敢于逆承传统秩序而又成功的例子。史载宋之米元章,多游于江浙

间,以目所见之景,而日久能仿佛,自得其天趣。盖米芾作“米氏云山”,主要缘其多得自然之助,方得“独出心眼也”。米芾、米友仁父子借江南山水以写心,尤重一己主观性情之发挥,在创作上,反对“刻画细谨”,强调寄性于画,而“得画中烟云供养也”。米友仁曾在其《潇湘奇观图》中云“生平熟悉潇湘奇观,每每登临佳处,辄复写其真趣”。可见米氏父子皆重以自然为法而写造化之无穷韵味,故能于古人门墙之外独开生面。

禅宗画家僧法常,喜画虎、猿、鹤、禽鸟、山水、人物,今北京故宫博物院藏法常所作花卉折枝一卷,皆不设色,笔墨生动而自由,洒落爽劲处透出清逸之气,识者一看便知其为写生。他的画看似无古法,实乃摒弃“古法”之表象,从而使笔墨更为鲜活,情境近乎禅意。徐集孙《牧溪上人作为戏墨因赋二首》赞其“啼云啸月声难写,只写山林一片心”。而元末明初之著名文人宋濂亦题其画云:“谁描乳燕落晴空,笔底能回造化功。”

又如南宋梁楷、明代徐文长,在现实生活中,他们往往被人称为痴或痴,在绘画上却是开一代风气独辟蹊径的大家。梁楷画人物笔墨泼辣奔放,笔极简而神愈全,时人赞曰:“画法始从梁楷变。烟云犹喜墨如新,古来人物为高品,满眼烟云笔底春。”明之徐文

长的书画创作,则纯粹是文人的一种笔戏,全以气胜,随意点染,在不经意处意象俱得,且徐文长不论画种及体裁,皆能应手挥写,究其源,在于他对笔墨和谐的把握,如是可以无法为至法,万变不逾规矩。当然,这种规矩不仅是指中国书画的传统与传统上的笔墨程式,同时也是指其对艺术秩序和艺术尺度之把握。

顺承不是墨守成规,目的同样是为了创新。我们今天倡导回归古典,不是抱残守缺,而是为了更好的发展。凡大家皆具备一己特殊的秉性,明确之观念,以及郁勃之创作状态,虽然时有摹仿,或者写生,不过是借其形式,启发一己之灵性,待下笔时,一笔一墨无不体现出己的秉性与情态,迹不似,韵相似,而能得其神。如弘仁,学倪云林之书画而笔法不似倪,源于他们所师造化之物理不同,倪之画法适于太湖一带景色,而弘仁一生师法黄山,其画面之清冷简率出自倪而笔法不同。

“古人不见今时月,今月曾经照古人。”这一句诗我想应该对我们从事文艺事业的人有所启迪,那便是我们有自己时代的思想与感情,有自己时代的荣辱与悲欢。这荣辱悲欢都发自我们的祖先生于斯、长于斯、歌哭于斯的土地,我们与生俱来的文化精神已经在这里绵延了数千年。

近代以来,中国绘画的艺术传统受到了西方文化的冲击。随着西学东渐,西方艺术观念的引进,几十年来,传统与西学一直处在一种对立而相互协调的阶段。观念的区别导致绘画风格追求上的不同认知,而观念的混杂也导致了艺术风格上的混乱状态。文化观念的差异,必然导致文化表述的不同。移此就彼,或混同彼此,都难以使之和谐与统一。

创新的过程就是旧传统适应新传统、新传统包容旧传统的过程。这个过程当然不排斥外来文化因素的影响和导入,事实上,中国绘画一直有积极开放地接受外来文化的传统。我们可以认为,真正的传统就是被历史承认了的艺术上的不断创新过程,是在忠于本民族文化精神和艺术秩序的基础上,对艺术表现手法的不断探索,是对理、法、情、境、意味等诸多方面的认识与再认识,并使之达到新的高度。

(作者系南开大学教授)

艺术要无意为之

杨福音

清唐岱著《绘事发微》中说:倪雲林造清秘閣独居,每写溪山自怡。黄子久日断炊,由袒腹豆棚下,悠然自适。此皆志节高远、放达不羁之士。古人原以笔墨怡情养神,今人用之图利,岂能得画中之妙。

用笔要诀,在人使笔,不在笔使人。

不会写字的人,老想写点什么,且写完后半头倒置墨池里或笔洗里,甚为可气。画展开幕,册页题名留念,低俗者,在上横涂纵抹,一粒老鼠屎打坏一锅汤,甚为可气。书出版后,发现了错字,就像菜里发现了只苍蝇,甚为可气。校对了多少次,发觉不了,为什么一定要成书了才能发觉呢?

本来气质温和,又很有才智的人,无论男女,可能世间很少吧。也许很多,这也不定。这样的人,又富有同情心,那是人间的幸福。此语摘自日人清少纳言《枕草子》。

物品有古风而不浮夸,所费无几而格调高雅,最令人怜爱。

逸,安逸,逸气,飘逸。逸即无心之境界,无心则大心,逸群即超群。

争论问题,无非是设法令对方为难,而且,到头来他们自己会发觉已忘记了最初争的是什么。故,不闹争,闹争伤神。

灌水进去不见满,取水出来不见干,还不知其源在何处,此即传统。艺术要无意为之,真正从内心发出的笑声,不会有事先的安排。

所谓赤子,柔弱和顺,不识不知,一团天真,居下,如水,则久,刚强并不久长,故欲为大人,勿忘赤子。

美总是哀伤的,空寂,一旦觉到美,便觉到悲,而且有一种不能再往下想,要赶快同时抛却两者的悲哀。比如落花,美与悲同时存在。生活中有种人对于物哀的偏好,用哀伤折磨自己,并获得安慰。老丑了,不再在青年之中周旋。

无细美之情感,则不能深得词体之妙;无英发之雄姿,则无力开拓词之境域。绘画亦然。儒庄结合,以积极入世之精神,参以超旷出世之襟怀,乃人生最高境界。

境界即理想,所谓高超境界,即有理想,又超脱。沉郁中有轻灵。缠绵之内具超旷。空际着笔,不滞于迹象。造境清超,无尘下之弊。

虽生诸人之后,而不肯摹拟任何

一家。开径独行,无所依傍。

晏殊和婉,欧阳修深美,张先幽隽,柳永绵博,苏轼超旷,稼轩冷隽,秦观凄迷,晏几道高秀,贺铸瑰丽,李清照早期灵秀,晚岁沉健。借来画画都好。

初求与古人合,继求与古人异,最后不求与古人合而不能不合,不求与古人异而不能不异。既是传统的,又是现代的,同时是自己的。

钱穆说,必先知有此规矩不能逾越,乃能反而求诸己,求方法上之改进,一切正当知识,遂从而产生。

真行出真知,中国人的思想求与行为相结合。思想在行为中产生,并在行为中得以检验证实,以实际人生作为归宿,故看重人,看重榜样,看重先生。

人生大致分两段,三十岁以前求物质求温饱,三十岁以后求精神享受。就中国画而言,唐宋以前找办法,唐宋以后追求精神上的个性化的艺术享受。

宋人李弥逊句:留得笔端雨露,后来收拾群芳。

徐渭活了七十二岁,袁宏道活了四十二岁。袁出生二十五年后,徐去世,两人不知是否可曾会面。而袁宏道所著《徐文长传》,画画的人不可不读。

吴激,金初第一词人,父吴玠,宋宰相。吴激为米元章女婿,工诗词,字画俊逸,得希笔意。尤精乐府,造语清婉,哀而不伤。宋命至金,留仕翰林待制。后出知河北深县,到三日,卒。其词《人月圆》曰:“南朝千古伤心事,犹唱后庭花。旧时王谢,堂前燕子,飞向谁家? 恍然一梦,仙肌似雪,宫髻堆鸦。江州司马,青衫泪湿,同是天涯。”

唱自家词,留与世人看晚香。

逸,用于情趣,清远多致。用于事务,则散漫无功。

生处见熟,以求成熟。熟处见生,以求常新。

文学的最高境界,必然是作品中能看到作者本人,如《离骚》中看到屈原,《桃花源记》中看到陶潜,《岳阳楼记》中看到范仲淹。画到最高境界,同样背后有一个人,有作者,如倪雲林山水,如徐渭大写意,如八大山人鱼鸟。

(作者系书画家)

艺术书架

董其昌和他的江南

明代杰出的书画艺术家董其昌集前人之大成,融会贯通,洞察画坛时弊,明智地提出画分南北宗的画学审美观,并以创作实践充分印证其理论所达到的文化高度,足以与“元四家”及唐宋各大家相媲美,无可争议地被载入中国杰出文人画家的史册,同时也是文人画理论史上的又一个高峰。尤其是董其昌“笔墨论”的提出,翻开了文人画史的新篇章,清四高僧、乃至晚清近三百年的画坛,都在其理论影响下,形成了一个群体性的文人画创作大潮。

本书以“董其昌和他所处的江南社会”为切入点,邀请来自故宫博物院、上海博物馆、南京博物院、广东省博物馆、中央美术学院、复旦大学、南京大学等国内知名博物馆与学术机构的专家学者撰文并配以百余幅精美书法、绘画作品,内容主要涉及时代背景、地域环境到董其昌的交游、鉴赏、艺术理论与创作,以及董其昌的后世影响等,全方位呈现出董其昌的生平与艺术成就,有助于引领读者从多角度深入了解董其昌的艺术成就,并进而了解中国传统书法、绘画艺术的博大精深。(卓舒)



《董其昌和他的江南》
上海博物馆编
北京大學出版社
二〇一九年六月版

从两幅画看李唐的爱国情怀

唐晓亮

李唐,生于1066年,卒于1150年,字唏古,河阳三城人(今河南孟津),北宋末南宋初画家。他是一位由北宋画院南渡而进入南宋画院的画家。1127年金兵攻陷汴京,徽、钦二帝被掳,康王赵构被迫南渡,李唐亦随之,一路颠沛流离,苦不堪言,逃到临安,以卖画为生。南宋建立恢复画院后,李唐经人举荐,进入画院,任画院待诏,时年近八旬。李唐擅画山水,一变荆浩、范宽之法,喜用峭劲的笔墨,绘出山川雄峻的气势。晚年删繁就简,创大斧劈皴,所画石质峭立、坚硬,立体感强。他的山水画创新意识味浓,对南宋画院有着极大的影响,是南宋山水画新风的领航者。李唐的画风为刘松年、马远、夏圭、萧照等画家师法、接受,流传很广,对后世影响甚大。存世作品有《万壑松风图》《教子图》《清溪渔隐图》《长夏江寺图》《烟寺松风图》等,与刘松年、马远、夏圭并称为“南宋四大家”。

作为“南宋四大家”之首的李唐,不仅是一位杰出的山水画大师,而且是一位出色的人物画大家。李唐的人物画初似李公麟,以方折劲硬著称,内容大多描绘历史英雄人物,具有强烈的爱国情怀和民族气节,如《晋文公复国图》《采薇图》等。

《晋文公复国图》现藏于美国大都会艺术博物馆。此图绘于北宋末年,描述了晋文公(重耳)被他父亲放逐在外19年后即位复国的故事。全图共分六段,采用连环绘图的形式进行描绘,晋文公的形象多次出现,可每段都有树石、车马、房屋作配景。所绘人物形象各具神态,文公的雍容庄重,侍臣的恭敬、武士的威严、仕女的秀雅以及仆役的畏怯等,都刻画得细致入微、准确生动、栩栩如生。整个横幅图式处理得疏密有致,线条的粗细、曲直、虚实、轻重,富于变化,恰到好处。图中人物的服饰尽可能还原春秋时的模样。北宋末年,



《采薇图》卷 局部(国画) 李唐

康王赵构的经历和艰难与重耳类似,所以图中以宋高宗赵构手书的《左传》作暗景,目的是激发南宋君臣,不怕困难,不畏艰险,忍辱负重,为复国雪耻而努力。这种隐喻可谓饱含深情、用心良苦,可惜的是赵构不是重耳,他不听劝阻,也没有复国的决心与愿望,甚至为了贪图个人享乐和一己之私,甘愿偏安一隅,不惜谋害忠良,重用奸佞之臣等。

《采薇图》,绢本,设色淡,现藏于北京故宫博物院。描绘的是西周初年伯夷、叔齐“不食周粟”的故事。伯夷和叔齐本是殷商时诸侯国孤竹国(今河北卢龙)君主的两个儿子,兄弟二人出走后先后投奔了西伯侯姬昌(周文王)。姬昌死后,他的儿子姬发继位,就是后来的周武王。姬发即位后要兴兵伐纣,伯夷、叔齐认为这种借机造反、讨伐君王之行为不妥,属大逆不道,于是拦住马头进行谏阻。周武王没有听从他们的谏阻,兴兵灭殷后建立了周朝,伯夷、叔齐自然成了西周的子民。可是令人不解的是他

们从此居然不吃从周朝土地上生长出来的粮食,而是隐居于首阳山(今山西永济县境内),以采撷野菜充饥,度日。长此以往肯定不是个办法,必然生活不下去,最后只得饿死在山里。临死前他们作了一首《采薇歌》,以表达“不食周粟”的坚定信念和顽强品格。

《采薇图》细腻逼真地刻画了伯夷、叔齐不吃周粟、宁死不屈的形象、精神、气节与意志。图中两人对坐在悬崖峭壁间的一块坡地上,伯夷双手抱膝,目光炯然,显得坚定沉着;叔齐上身前倾,虔诚谦卑,表示愿意全心相随。两人面容清瘦,身体瘦弱。由于长期生活在野外,以野菜充饥,不啖荤腥,肉体受到了巨大的折磨与损耗,但精神却丝毫没有被艰难困苦所压倒。

联系当时实际,“靖康之难”后北宋王朝被金人所灭,值得庆幸的是李唐在被押往金国的途中设法逃了出来。他吃尽千辛万苦一路南下,跟随康王赵构的大队人马,一直飘摇于扬州、绍兴、宁