

丹青有“宝筏”

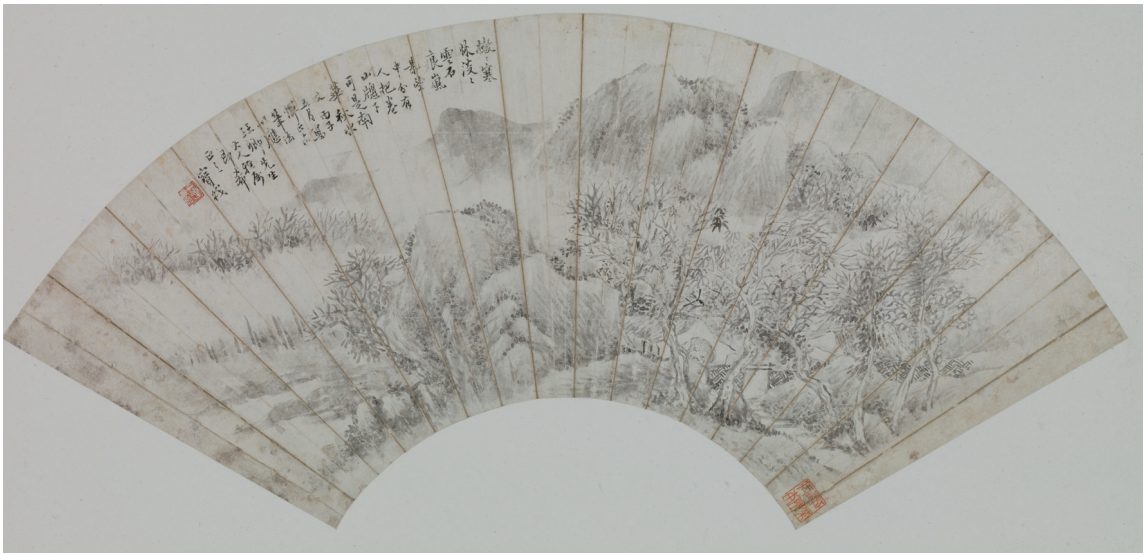
梧轩随笔

朱万章

清初“四王”之一的王鉴(1598—1677)在题吴伟业(1609—1672)的一件山水画时说:“画分南北宗。南以右丞为祖,自董巨二米元季大家以及沈石田、董文敏得传正脉,故南宗为盛。董文敏后,几作广陵散矣。近时独吾娄吴大司成、王奉尝执牛耳,为笔墨宗匠,海内尊为模楷。此帧乃司成公游戏三昧,如不经意,然元气灵通,参乎造化,即苦思岁月,不能到此,真丹青宝筏,不可作寻常观也。”这是首次提到“丹青宝筏”,以喻其画格之高。去年上海博物馆即以此为题,策划了董其昌艺术大展,极一时之盛,影响甚巨,因而“丹青宝筏”一词,更是深入画界、闻名遐迩了。

巧合的是,在清代,确有一人叫宝筏且雅擅丹青,但因名不见经传,且画迹传世不多,因而知道他的人很少。他是活跃于清同治、光绪年间的广州海幢寺僧人,“宝筏”是其法号,字莲西,别署莲西道人,工诗,善画,有《莲西诗存》行世。他也喜藏名画,其斋室为画禅堂。关于他的生平事迹,典籍所载不多,只能从诗文集和传世书画中拈出一些碎片,大致洞悉其概貌:广东番禺籍的文人杨永衍(1818—1903)在题《莲西诗存》中有“少小同乡井,辞家事世尊”句,可知宝筏当与杨氏同为广东番禺人。宝筏在《莲西诗存》中有《丁亥元旦》诗一首:“岁月堂堂也大奇,忽经残腊又春晖。万八千日即今是,四十九年知昨非。世固多材容我拙,法原无相任人肥。元朝处处轰春炮,我只云山旧衲衣。”其自注云:“时年五十”。因宝筏与杨永衍及陈璞(1820—1887)、居廉(1828—1904)等同时,故可推知此“丁亥”应为清光绪十三年(1887年),据此则可知其生年为清道光十八年(1838年)。在《莲西诗存·序》中,金粟老人何桂林称其寂于辛卯四月十七日,即光绪十七年(1891年)。由此即可确定其生卒年,享寿五十有四。

宝筏在佛教方面的建树已无从考订,在其诗画中,则可了解其艺术成就。他的诗大多集中在《莲西诗存》中,也有一些散见于画迹及别种文集。在其行世的二百六十多首诗中,最为上乘的当数山水闲游诗。雁过留影,即兴所赋,往往有感而发,情真意切,如《明月寺》:“罗浮有初地,云水古丛林。明月知如此,青山长至今。钟寒三界寂,殿暗一灯深。笑问人间世,梅荷何处寻?”另一类为歌咏风物,颇似竹枝词,读来琅琅上口,亲切中蕴含一种音乐美,如《花洲晓渡》云:“夹岸花光映水红,番风吹过海珠西。微濛云水月将望,柔橹数声烟际迷。”在其诗中,数量最多的还是题画诗和酬和诗。前者良莠杂芜,时见珠玑,如《题杨椒坪添茅小屋图》(“杨椒坪”即杨永衍):“清白人家旧有名,楼前汉雪正初晴。画茅补屋绸缪早,春酒倾樽醅酿成。廊曲佛桑饶午韵,墙头老树作秋声。



《寒林图》清 宝筏 香港艺术馆藏

与公共话乡园事,无限低徊往复情。”后者虽多应景之作,艺术价值不大,却极具文献价值,对研究作者及其所涉人物的生平、艺事等颇具佐证意义。宝筏与当时书画家如居廉、潘飞声、杨永衍等均有交友,与潘飞声、潘桂卿等有多首唱和之作。光绪十三年(1887年),居廉六十寿辰,学界、艺坛名流数十人吟诗作画致贺,宝筏亦即赋两首,表其敬慕之意。其一云:“甲子重开岳降筵,老人星见隔山前。鸾凤啸傲琴邀月,花草平安画纪年。相视金刚真寿者,貌同石古总天然。可传事业流传遍,百岁瓊瓊祝砚田。”其二云:“菊放重阳晚节芳,群英来佐爪眉觞。机成灵锦随人学,室有天花散处香。华发尚留他日白,童颜不改旧时苍。当年我亦通家子,来为先生庆寿昌。”据此可知,宝筏虽为剃度之人,但却并未完全遁迹空门,而是周旋于世俗与佛门之间。

宝筏兼擅绘画,尤以山水见长。其山水取法“四王”之一的王翬(1632—1717),但在传世的几件作品中,王翬的痕迹并不明显,倒是融合了明清以来诸家笔法,古韵盎然。宝筏于光绪二年(1876年)为潘光瀛(珏卿)所作的《寒林图》(香港艺术馆藏),其题识说是仿恽正叔(恽寿平)笔法,但就其画风看,在恽氏笔意之外亦不乏己意,只是笔力略逊于恽。作者在画中题诗曰:“嫩嫩寒林淡淡云,石痕岚影望中分。有人把卷山窗下,可是南华秋水分。”其诗意与画境相融,彰显其诗画双修的艺术造诣。另一件于光绪六年(1875年)为黄吉亭所作的《山水册》(广东省博物馆藏),其自称乃以唐六如(唐寅)法所作,但就其笔意看,则与

《寒林图》相类,都是将前人的笔法与己意糅合在一起。其他如作于同治十二年(1873年)的《山水扇面》、光绪四年(1878年)的《疏林平远图》(均藏广州美术馆)和光绪六年(1880年)的《山水图》(广东东莞博物馆藏)等也大抵如此,与同时期复古、摹古之风的山水画风相近,古韵有余而新意不足,其个性也并不鲜明。

虽然宝筏只是其时无数画家中微不足道的一员,但在小范围中,其诗画仍得到不少人的追捧。据传张之洞(1837—1909)、汪鸣鸾巡视广东时,闻其名,索观诗画,欲求见一面而不得,宝筏说:“诸公爱和尚诗,非爱和尚也。”而诗人杨其光(1862—1925)题其诗曰:“微闻梵呗喧,钟寂起诗癖,人手无浅苔,甘当此曾历。作诗如作画,三昧造其极。”又论其画曰:“借画喻诗境,元气淋漓漓。”言其诗画一律,不无揄扬之词。黄映奎(1855—1929)亦有“丹青方外几人回,点染云山入化工”咏其绘事,以见其推许之意。纵览宝筏行世的数件画作及艺事行迹,可知其非但不能跻身于主流画史,即便在地域绘画史上,也难以占一席之地,但他却和同时代众多寂寂无名的画家一样,是时代潮流的缩影。他们延续了“四王”以来的画风,在古人中讨生活,是山水画发展至晚清时期陈陈相因、墨守成规的时风使然,也是二十世纪早期受欧美风雨影响之下画风变革的前奏,是一个时代的典型印记。故此“宝筏”与王鉴所言“元气灵通,参乎造化”的“丹青宝筏”相比,也就不可同日而语了。

(作者系中国国家博物馆研究馆员)

理论空间

一门富有情感记忆的艺术

杨必位

绘画是一种特殊的具有情感记忆功能的艺术表现形式,千百年来,它一直以物化方式将变幻莫测的自然形态、人间无尽的欢愉苦楚注入人们的长久记忆中,让人们能穿越时空,去直接触感受有情感记忆的历代艺术珍藏,从赏析中获得隽永的审美体验。

从远古记事开始,人们就逐渐学会在感情驱使的灵感萌发中,去创造具有审美特征的可视形象,发掘各类艺术表现形式,形成鲜明的民族欣赏习惯,强化着时代的记忆。也让中国绘画在发展的过程中,通过自然淘汰,逐渐从先秦“错镂雕金”式的金石艺术时代迈向了魏晋以后以绢、纸为代表的“清水芙蓉”时代,其中不仅体现着从外象描摹到心象表达的追忆,而且更以精神寄托、情感抒怀作为绘画的重要内核,去提升着感情的内在品质,从而让绘画迈入了专注人格精神的时代。当我们回顾古代的《洛神赋》《八十七神仙卷》,到《虢国夫人游春图》《韩熙载夜宴图》,再到《清明上河图》《踏歌图》,直至徐渭的狂、八大的痴时,便发现这些珍贵的艺术品中无不经历着从对神的膜拜,到对这些人的关怀这一感情转变过程。当工整的工笔重彩与逸笔的水墨表现中融入了无尽的情感笔墨时,图画中的意趣更显随性、丰富,画风也更加优雅轻快,所留下的美好记忆也最为亲切。

翻开历史的画卷,不难发现绘画不但以可视的形式记载着社会的变迁与文化发展的状况,而且也从不同生存方式、文化环境的差别中展示着不同的审美价值观。历史上文化发展一直存在着不同阶层的不匀等方式,造成很多文人画家的不适,为了摆脱桎梏与偏见,常徘徊于朝堂与山野间,为寻得属于自己的审美环境,树立自己的文化的价值取向,在高雅与世俗的碰撞下,逐渐迈入中国特有的注重人格精神表现的文人绘画之中,通过对理想的精神风骨的追求与推崇,形成以文人士风为好的文人画风潮,让综合文化表现成为文人画的一种标志而一直影响至今。但不可否认,从典雅的院体宋画成为中国绘画的高峰到幽淡的文人绘画的兴起,绘画逐渐从孤傲的精神神坛迈向了亲切自然的世俗化,从心灵的自封其贵走向了多向性情感的包容,并从山野文化中获得了新的觉醒、感情的释放。在接地气的过程中让审美的样式从单一走向了多样化,迈入了平和与优雅。绘画表现也更加自觉地具有了个性特征,进而构成了时代的潮流化。

时至今日,绘画在注入不同社会价值观念后,已迈入自由、自省、自觉的状态,造成画家个人的审美判断更加个性化、人性化。虽然人们的生活习性与文化环境的差异造成审美的触动点不同,但社会发展的来趋势,时代审美的大潮流,以及背后从历史传承而来的文化依托却从来没有形成断裂,只是在审美主张上



五月莲花图轴 明 徐渭 上海博物馆藏

不断地进行着修正,并以共性的方式去引领着人们的思维创造。当细心地回故历史的印迹,以开放的心理去面对现实的文化状态时,便会认识到艺术发展是在适应社会所需、大众所爱之中促成了文化环境的改变,其所达到的积极向上的审美目的及所追求的人格

力量都是非常可贵的。当日光面向当代,便清晰看到新中国的建立如东风浩荡,在绘画史上开创了崭新的时代新风,在面向生活、面向大众的方针指导下,涌现出了徐悲鸿、齐白石、黄宾虹、李可染、潘天寿、傅抱石、石鲁、黄胄等一大批热爱生活、继承传统、勇于探索的艺术大家,在感情与立场的转变中,以自己的视角,真挚的感情去塑造着新兴的时代审美,并成功地为人做出了榜样,也将中国画带到了更加亲民的绘画新时代。一路看过来,在绘画的记忆中,美妙的画卷因时代印记的鲜明而让人难以忘怀。

画家笔下的一点一画不只是简单的摹形取态、借景表意,去满足图式的解说,而是在精神的洞鉴上去传递着文化的意志与力量。在践行过程中也让人们逐渐认识到,当笔墨痕迹中充满着斑斓的情感色彩时,时代的特征便会更加鲜明,人生的感慨便会由衷地得到释放。个人的天性不但能放飞于自然,也能遨游于内心深处的情感世界,并在特定的情绪与感恩的凝聚中,去实现着个性审美的趣好追求。南朝何承天以《达性论》回应宗炳的《明佛观》时就总结到:“人非天地不生,天地非人不灵。”这种视自然之性与性灵之真为旨要的观点,日后直接影响着中国画表现中可形意转换的笔墨观。当笔墨表现直接融入了精神的力量时,中国绘画也就成为了一种极具通达性的艺术,富有生命力的点划之迹承载的感情记忆尤为可贵。

观画者常常会从由外人里的作品赏析中获得触动,去不断对图画进行深度解读,以期通过再发挥去延伸着图画的内蕴,并让个人的心境得以释怀。但这只是观众个人对图画单纯多情的留恋与认知,并不能取代作者本人的真实所向。这其中虽然与作者之间在绘画看待上存在着距离感,但是在无意中,却因审美交流的错位或不断扩大而拓展了审美认识的空间,通过作者与观众的文化互动不但增强了作品的魅力,也让人们从情感的发散中获得了再创造。

这种能获得精神愉悦的方式早在南朝时期,宗炳的《画山水序》中就已总结:“圣人含道映物,贤者澄怀味像”“万趣融其神思”“畅神而已”。其中所提出的“畅神”观,清楚地表明审美的目的就在于愉心。当画家以外练与内修的方式去完成审美创造时,心界之禁便会被自然之美所吸引、引导而开悟,即道法自然的心为过程也就是心灵感应的正觉过程。也如孔子所说“仁者乐山、智者乐水”,而仁与智不在于对外象的巧拙而在内蕴的丰厚,作者与观众也就在对神志的开悟中迈入“畅神”。这是中国传统绘画的核心思想,是以传神与气韵生动去媚道,是在天人合一的认知上去完成感情的通达。绘画以艺术的手段去记忆着个人的感情导向,并带来不可忽视的审美影响,至始产生共鸣。

大千三十

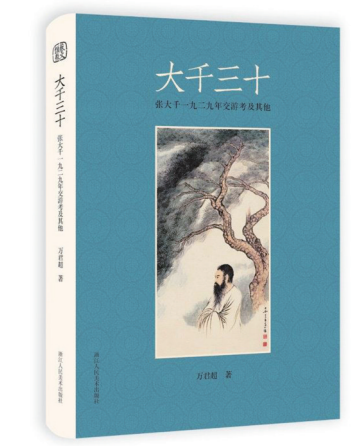
荆溪

大千一生所画的自画像,据不完全统计,有近百幅,而1929年(己巳)三十岁自画像(即《己巳自写小像》)无疑是其中最重要、最具文献价值的一件作品。凡是研究张大千生平的著作或论文中,大多会提及这幅自画像。而大千自己对这幅“三十而立”的自画像也是极为看重,他当年或许有将之视为“传家”之想,曾参加1929年4月在上海举办的民国教育部第一次全国美术展览会,并刊印在展美的《全国美术展览会精品·中西画集》中。同年7月及1931年4月,大千均曾携此自画像东渡日本,颇似一幅流动的“广告画”。在后来的1936年南京“张大千画展”、1955年日本东京“张大千书画展”、1972年美国旧金山狄昂博物馆“张大千四十回顾展”等,《己巳自写小像》均作为重要作品展示在显著位置。自1929年至1952年的二十余年时间中,《己巳自写小像》上先后有三十二位中、日前辈和友人为之题咏,犹如群星拱月。1968年,为了庆贺张大千七十寿辰,友人张目寒、高岭梅拟印行《大千己巳自写像》册,大千曾为此多次致信张目寒,商讨及指导画册印制的相关细节。大千大1977年定居台北外双溪之后,它又成为了摩耶精舍中的“镇宅之宝”之一。可以毫无疑问地说,《己巳自写小像》是张大千一生中最为重要且具有里程碑意义的自画像。

《大千三十:张大千一九二九年交游考及其他》一书主要分为三个章节,第一部分是对三十二家的三十二段题跋作释文,以及各作者的生平简介,着重于诸家的逸闻轶事掌故,诚如作者在本书后记中所述:“聚公私之记载,采百家之评鹭,撷取于一书之内,从而增加阅读的趣味性。”也弥补了张目寒、高岭梅在1968年印行《大千己巳自写像》册时的诸多不足。第二部分是张大千在1929年的《大事记》,也可以说是张大千三十岁时的“艺术年鉴”。博引文献史料及书画作品,其用意在于考察张大千在此一年中的艺术和生活轨迹,重现历史细节,使读者能够了解张大千早年的交游圈子以及“江湖”地位。大千在三十岁时其实就已经名满天下,“粉丝”遍及海内外。作者在后记中说:“对大千而言,1929年或是他一生中较为普通的一年。但通过对相关文字史料和书画作品的整理、归集和甄别,使得诸多的历史细节显现了出来。书画家们日常的生活环境和交游状

况,不仅可称之为‘文化’,也可以修订以往研究中的某些谬误。”第三部分是对张大千一生自画像的功能与意义的初步研究,作者认为大千自画像可以大致分为三类:一是重要年份(如三十岁、五十岁、六十岁、七十岁等)作为生日纪念的自画像;二是纪事类自画像,如三十九岁自画像等;三是笔墨游戏的应酬类自画像。大千的自画像还有一个特点,均为非卖品。与他大量的存世照片一样,均是他人生的一份记录和历年“档案”。在没有职业经纪人的时代,大千确是民国画坛极为少见的“自我营销”高手之一(另一位是刘海粟),而他的自画像则无疑成为了笼络感情、构建人脉、营造市场和赢得口碑的一种方式。本书不作抽象的“高大上”论述或评判,而是重点钩稽细节,还原真相,一切均由史料来说话,而作者几乎没有自由发挥的空间,犹如“隐藏”在记录片后面的导演或摄影师。

傅申先生在《血战古人的张大千》一文中曾经说过:“大千千在绘画上的范围之广、幅度之宽、功力之深、天赋之高、精进之勤、超越之速、自期之远、自负之高、成就之大,不论你喜不喜欢他,不得不承认他不但是近代大家之一,也是整个绘画史上的大家之一。”本书作者也认为:“作为一名职业画家,大千无疑是中国绘画史上极为少有的全能型画家,可谓十八般武艺样样精通,睥睨同侪,使之望尘莫及。在古今绘画史上,有许多高峰是后人永远都无法翻越的,只能仰望观止,而大千无疑也是其中的一座高峰。”



《大千三十:张大千一九二九年交游考及其他》
万君超著
浙江人民美术出版社
2019年4月版

艺事微语

读书作画两相宜

朱天曙

《文赋》有“论精微而朗畅”语,吾乡刘融斋评“精微”以意言,“不惟其难,惟其是”;“朗畅”以辞言,“不惟其易,惟其达”,此用于书画亦当。“精微”在用笔与形式,求其“实”;“朗畅”在精神与气息,求其“虚”,两者相合,得法意相生也。

中国画重墨色渲染,设色为次,以简淡为美,轻拂丹青。宋郭若虚《图画见闻志》以“落笔雄劲,而傅彩简淡”论吴道子即彰其设色也。

欧阳永叔曾论琴之为技小矣,及其至也,大者为宫,细者为羽,“其能听之以耳,应之以手,取其合者,道其湮郁,写其幽思,则感人之际,亦有至者焉。”书画与琴理同,本为笔墨之“技”,写物象之美,然品味其“道”,则万象具在。每有得意处,手眼相合,心迹两畅也。

书贵如意而得生动。明人项穆曾论“书之为言,散也,舒也,意也,如也,欲书必舒散怀抱。至于如意所愿,斯可称神。”此论概前人论书而成,吾乡刘融斋“书者,如也”之论实端于此。所谓“散”“舒”“意”“如”而得“神”者,即天机自发,心手相畅也。

读书作画两相宜。近拟古人意作山水,并题小诗:万卷诗书得意闲,千年湖水伴秋山。古知雅兴来无尽,谁说清风去不还?

诗有“造境”与“写境”,书亦有“造境”与“写境”。大书家所造之境,必合乎自然,非摆布点画;所写之境,皆发乎心也。王静安云:“无我之境,人惟于静中得之。有我之境,于由动之静时得之。故一优美,一宏壮也。”自然之物,互相关联,写之于书画,在写实与写意之间也。

五代荆浩《笔法记》论山水之象,尖为“峰”,平为“顶”,圆为“峦”,相连为“岭”,有穴为“岫”,峻壁为“崖”,崖间崖下为“岩”,路通山中为“谷”,不通为“峪”,峪中有水为“溪”,山夹水为“涧”。吾人常读古人诗画山水,须明物象之源,细处尤当分辨其异同也。

邓颖伯以篆刻与篆隶最长。其印古朴中见婉约,最喜其“江流有声断岸千尺”印。所作“乱插繁枝向晴昊”印款云“两峰子画梅,琼瑶璀璨;古浣子篆篆,刚健婀娜。”自评如东坡“刚健含婀娜”语,胜过罗两峰,自信如此。颖伯写篆重“书写感”,起笔取方势,凝练舒畅,变“二李”传统为汉篆法,康有为说其“以隶笔为篆”即此意也。颖伯行草不工,学问不精,故为时人所诟病。颖伯以一艺而能传天下,开职业书印家之先,吴让翁、赵悲庵皆传其绪,于书印贡献莫大焉,不应小视。

(作者系北京语言大学中国书法国际传播研究院常务副院长)