

贾又福 著

贾又福集

贾又福集

贾又福

河北美术出版社

策 划: 张晨光 曹宝泉 田 忠

责任编辑: 田 忠

封面设计: 王 我 田 忠

内文设计: 朗色企划设计公司

ISBN 7-5310-2529-9



9 787531 025290 >

ISBN 7-5310-2529-9

定价: **385.00** 元

贾又福著

书卷集

河北美术出版社

书卷集
贾又福

策 划: 张晨光 曹宝泉 田 忠
责任编辑: 田 忠
封面设计: 王 我 田 忠
内文设计: 朗色企划设计公司

图书在版编目(CIP)数据

贾又福集. 苦修集/贾又福著. —石家庄: 河北美术出版社, 2005.6

ISBN 7-5310-2529-9

I. 贾. . . II. 贾. . . III. 山水画—作品集—中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字 (2005) 第044643号

贾又福集

苦修集

贾又福 著

出版发行: 河北美术出版社

地 址: 石家庄市和平西路新文里8号

邮政编码: 050071

设计制作: 朗色企划设计公司

制 版: 朗色今彩图文制作有限公司

印 刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 889 毫米×1194 毫米 1/8

印 张: 26.5

印 数: 1~1500

版 次: 2005年6月第1版

印 次: 2005年6月第1次印刷

定 价: 385.00元

贾又福艺术创作及美学思想之价值

傅京生
(著名美术评论家)

将贾又福放在20世纪学术脉络中研究,几乎是当代学者共同的学术自觉。邵大箴先生在研究贾又福艺术思想的文章中说:

当今中国山水画坛,贾又福是一位最有成就、最值得注意和研究的画家。他创造的山水画新样貌和新风格,是继李可染之后的又一次突破,对于当今和未来中国山水画的创作,具有重要意义。^[1]

邵大箴先生此语,绝非溢美之辞,这是画坛所有有见识的人的共识。事实上,贾又福之所以能取得如此高的成绩,与他做学生时打下的坚实基础是密切相关的。在我们看来,这个坚实的基础,包括两个方面:一方面,是他对20世纪中国画形成的新传统有着极为正确的认识与极为准确的把握;另一方面,是他长期坚持不懈对传统绘画经典本文以独到方法进行的认真学习、思考、研究和有效的实践验证。

20世纪以来,自康有为反对清代摹古之风而提倡写实,吕澂、陈独秀反对“四王”而提倡美术革命以来,传统的中国画逐渐形成了一系列以中西融合为特征的新传统。经过几代画家艰辛的研究、探索,无数优秀画家为振兴包括山水画在内的新型中国画进行了不懈的努力,并取得了诸多可喜的成绩。在这样的语境中,20世纪五六十年代,在新型山水画探索研究领域,出现了许多大师级的人物,傅抱石、李可染、石鲁便是其中最杰出的代表。虽然,由于知识结构以及文化背景乃至个性差异等原因,导致了他们探索的途径不同,风格有异,但他们所走的艺术道路有一点是共同的,这就是他们的艺术之路既不同于民族保守主义者所走的艺术道路,又不同于民族虚无主义者所走的艺术道路,显现出承接20世纪初新文化运动先进学人借鉴西方文化重新阐释、高扬中国既有文化的基本特征。

20世纪初,22岁的王国维初到上海,只是一个以十年之功耗在八股举子业却二度乡试失败,除《汉书》、《史记》、《三国志》再没读过什么书的乡野秀才,但是,就是这位漂泊在上海的乡野秀才,在偶然中探知了康德的奥秘,成为在中国介绍康德的第一人。以后,他又先后研究、介绍了叔本华、黑格尔和尼采等人的思想。1904年,王国维依据阅读康德、叔本华和尼采等人的文章心得,写下了《论性》、《释理》,1906年又写下了《原命》等哲学论文。嗣后,王国维成为国学翘楚,应当与他应用西方启蒙思想研究国粹是有密切关联的。现在,我们常说王国维是国学奇才,但没有他以中国人的心灵去碰撞康德、叔本华、尼采等人思想的奥秘,而后又用其作为理性工具去研究被历史异化了的国粹菁华,又怎么能成就他在20世纪的学术地位呢?

20世纪二三十年代,胡适、朱光潜、宗白华、林语堂等人,在与王国维几乎没有什么学脉承继渊源的情况下,走着与王国维同样的以西学为用而高扬中国文化既有学术的道路。如朱光潜当年写的《我们对一棵古松的三种态度——实用的、科学的、美感的》,宗白华写的《论〈世说新语〉和晋人的美》等文章,都具有借助西方理性工具高扬民族文化的价值与意义。具体到美术界,此期刘海粟、徐悲鸿等人也和而不同地走着同样的学术道路。

注释:【1】 请参阅邵大箴:《大自然的丰碑——读贾又福的画》,1993年,《贾又福画集》,天津人民美术出版社,2001年1月第1版。

20世纪五六十年代,傅抱石、李可染、石鲁在山水画方面探索,事实上,正是在新的历史时期,衔接了新文化运动中文学革命、美术革命以西式启蒙话语为手段而对中国文化进行适合时代需要的重建的学术之路。清华大学美术美院教师陈岸瑛说:

在美术界,启蒙话语集中体现在刘海粟、徐悲鸿等人的美术教育思想上,在这里一如在白话文运动那里一样,一方面是要与陈腐、没落的传统相决裂,另一方面,是要通过艺术来开启人民的心智,使得民族的整体创造力和生命力得以提升。新文化运动,在胡适及其追随者那里,曾被称之为“中国的文艺复兴”。这个名称很有意味,也很贴切,正如李泽厚先生所说,这个时候救亡还没有压倒启蒙,一般的文学艺术都还是在启蒙的旗帜下“狂飙突进”着的。艺术如此,科学亦复如此。被人们亲切地地称为塞先生的科学,在那时还没有躲进理工院校高高的围墙,与它联手并进的是被称之为德先生的民主。中国的历史印证了西方的理论,这并不奇怪。启蒙话语本来自西方,后来作为一种真实的力量左右着中国历史的进程,变成了中国自己的东西。^[1]

陈岸瑛先生的观点,无疑是中肯而真切的。由上述话语可见,就是在上述的“变成了中国自己的东西”的过程中,傅抱石、李可染、石鲁等人在山水画方面的探索,暗合了20世纪中国文化发展的逻辑轨迹。

贾又福在学生时代,不一定对如上问题有过深入的思考,他的学生时代的政治文化环境和社会主流意识形态,使他还不可能对如上问题有深入的思考。但幸运的是,命运把他推上了以李可染为梢公且继续在20世纪既有学术航道上航行的小舟,并在这条航线上经学院教育而打下了坚实的基础。嗣后,他又极为心仪石鲁,在较大程度上汲取了石鲁在中国画新变方面的探索成果。在贾又福目前保存的学生时代的习作中,如他那一时期所画的被史论家称为“新乡土”且具有“新写实”色彩的《乡情纪事》、《京郊见闻》等等作品,使我们依稀可辨地看到他通过刻苦的研习,已经初步对上述美术领域的“新传统”与“启蒙话语”有了深入的把握。甚至可以说,在这方面,他在学生时代即已登堂入室。

一言以蔽之,在学生时代,对整个20世纪中国画形成的“新传统”的正确认识与高水平的把握,使贾又福在绘画生涯的早期阶段,即能立足学术前沿,有了一个很高的学术起点。古往今来,凡是艺术上宗师式的人物,如董源、范宽、李成、王蒙、黄公望以及龚贤、石涛和八大,无不是首先立足学术前沿,观悟时代新变,然后再融会前贤成果方能有所前进和创造,成为开宗立派的大师的。回顾贾又福几十年来所走过的艺术道路,我们同样应当从这个角度分析和研究。

于是,正是在如上意义上,贾又福学生时代即开始的立足学术前沿双向会通的研习方式,即一方面,对20世纪中国画新传统有着极为认真的学习、研究与高质量的准确的把握,而另一方面,对传统绘画经典本文的精神实质又有着独到的学习、思考与研究的学术路径。随着他的艺术实践的发展,也就越来越清晰地显现出了其两极对立而又两极融合的特殊重要的价值与意义。

注释: [1] 陈岸瑛:《“宏大叙事”辨义及中国当代艺术的历史使命》。

20世纪60年代初,贾又福在中央美院国画系山水科学习,此时恰逢我国与前苏联国际关系紧张时期,笼罩在我国艺术界的前苏联具有霸权性质的意识形态开始溃解,时任中央美术学院国画系主任的叶浅予先生立即抓住时机,在社会上普遍流行民族虚无思潮,对传统较为漠视的情况下,从西安请来“长安画派”主要干将何海霞先生来教课。而贾又福恰恰有幸在何海霞先生的指导下临习古代绘画。这一段经历,就贾又福嗣后在中国画画坛的巨大影响而言,意义十分重大,因为那不是一个简单的学习过程。

贾又福做学生时,在何海霞先生的指导下,系统地临摹、钻研了两宋以降中国山水画的诸多经典作品,同时系统地研习了中国绘画史,并经常到博物馆观摩真迹,临摹各家各派作品。何海霞先生是张大千先生嫡传弟子,对中国古代绘画传统的精神实质有着极为准确的把握。并且重要的是,何海霞先生还是一位入古出新的绘学大家。20世纪60年代他画的《黄河禹门口》,既具有清新的时代气息,又内蕴着深厚的传统功底。在20世纪60年代,正是通过《黄河禹门口》,使一些敏感的人看到了中国古代绘学传统作为文化资源经过转换,可以服务于新时代的价值与意义。不过,当时能够认识到这一点的人并不是很多。许多人还没有清醒地意识到古代绘学传统的真正的价值与意义,而是仅仅一味地追随着上述20世纪以来形成的“中国画的崭新传统”,并以此为捷径,希望在延续“新传统”的路上迅速取得成绩,没有意识到当时叶浅予先生在教学上的良苦用心。事实证明,贾又福当年那至今还令我们咋舌的在临摹上所下的苦功及其认真钻研的态度,经过他此后不断地在艺术实践中反复地反刍式的咀嚼,最终使他获得了他人难以企及的由传统底蕴带来的回报。

事实证明,近代中国画的变革,无不或多或少地打上了西方视觉艺术的烙印,致使中国画在一定程度上带有了异国风味,并因此在某种程度上导致了中国画自身传统的中断。也许叶浅予先生当年已经看到,在教学上忽视中国自身的文化传统,虽然画家仍然在使用毛笔、宣纸作画,但也只能仅得皮毛。所以,才在教学中重新安排了意在使学生在经典文本中发现传统真谛的临摹课。庄子曾说:“推舟于陆,劳而无工。”当年如果贾又福对临摹古代经典课程抱敷衍态度,那就很难说他会有今天的成果。但幸运的是,贾又福当时却能以朝圣的心态对待临古课程,并显现出超常的刻苦与努力。几十年以后的事实证明,当年贾又福近似愚钝的刻苦,使他最终获得了由这近似“童子功”的努力而带来的丰厚的回报——这个回报的丰厚,早已不是简单的“笔墨功夫”及“章法形式”等技术语言方面的回报,而是在一个更高的文化层次上,使他通过以此(近似“童子功”的学习)为基点的不懈的再学习、再研究与再思考,而获得了对中国文化本质精神的准确把握能力及其以此为基础的不同文化资源而言的整体会通能力。

20世纪70年代后期,中国开始走上改革开放之路。此时,贾又福已经人到中年,郎绍君先生在《山水心象——贾又福山水画研究札记》一文中说:

新时期进入中年的一代人,他们曾经接受的教育,所得到的观念、思维方

式、知识结构,所掌握的技巧、技术手段等等,与改革开放以来的文化环境有巨大的差异。要跟上时代的脚步,就要接受新观念,使自己来一番转化。但转化业已形成的思维定势和技术习惯又谈何容易,在这种两难境遇面前,人们做了各样选择:决心重塑自己、大胆变革者有之;不接受新事物、坚持既定传统者有之;犹豫彷徨、进退两难者有之;迅速趋新、又迅速回归原点者有之;邯郸学步、未学好新也找不回旧者有之……在艺术上,贾又福选择了坚决前进、转化的路;但他不激进、不突变、不趋时髦、不轻易抛弃旧东西、不拒绝学习新东西,渐进、坚实、内外一致,看准了路,一直走到底。巨大的时代差,丰富的人生阅历,开放的艺术观念,独立的思考,使他变得孤独,也变得深沉了。

郎绍君先生的这一席话,无疑是极精辟的。不过我们还应当看到,人到中年的贾又福,在改革开放带来的巨大文化反差中,之所以能够“不激进、不突变、不趋时髦、不轻易抛弃旧东西、不拒绝学习新东西”,一个重要的原因,就是他在学生时代在何海霞先生指导下,已经以“切身体验”或曰已经以“共时还原”的方式,体悟了寄存在传统绘画经典文本中的中国古代人的思维方式与思想精华,并探询到了寄存在传统绘画经典文本中的中国文化的奥秘。70年代后期,中国走上改革开放之路之始,贾又福即开始一方面以极大热情探索中国画的创新之路,另一方面,在当时的文化热中,大多数人都在阅读西方文化文本之时,他却开始以开放的姿态如20世纪初的王国维、朱光潜那样研究中国文化的元典本文,并在当时中国古典文化语境基本消失的文化时空,迅速读懂了已经变得极为艰涩难懂的中国古代元典本文(按:“本文”与“文本”不同,前者是形而上意义上的观念形态)。现在看来,他之所以能在当时读懂艰涩的元典,那是学生时代他以朝圣的心态对待临古课程的经历作为知识积累经心灵提升而给予了他思想的助力。

从贾又福保存下来临古习作中,如《临范宽〈雪麓早行图〉》(1962年)、《临李唐山水》(1962年)、《临龚贤山水》(1963年)、《临石涛山水》(1963年)等作品上看,他是怀着极为敬畏的心情,以一丝不苟地忠实于原作的虔诚态度,才把画作临摹得那么的感人至深。贾又福在回忆往昔学习生活时,深怀情感地说,学生时代,特别有吸引力的电影也顾不上看,供应本上每月的二两糖,也从来没划过,全都用在学习上了。现在,当我们看到贾又福的临古之作,能感到那么丰富,那么滋润,那么耐看,并能在较大程度上引起我们情绪上的振奋,这是什么原因呢?贾又福解释说,何海霞先生主张用生宣临摹古代的作品,所以画的遍数就会多,譬如龚贤的作品,有的地方龚贤一遍两遍他就画完了,而我们却做不到一遍两遍就能恰到好处,所以就要慢慢找,最后味道找对了,其笔法、调子也就相应丰富了。事实上,龚贤原作中的断云擦染、山石的披麻,确实没有贾又福用生宣临摹的那么丰富且富于变化,但贾又福的临摹品却仍能气脉贯通,犹如一气呵成。究其原因,乃是何海霞先生要求学生临摹前,先要反复研读原作,体会其笔法笔意,领悟其精神气息,然后才能下笔。何先生认为,研读古人作品,要既师古人之迹,又师古人之心,也就是说,要通过对古人作品的研读,进入到古人的心灵情感活动和古人营造的精神境界之中,不知我之为古人抑或古人之为我,认为只有如此,才能收到应有效果。若干年后,贾又福回忆在何先生指导下临摹古代作品的情况时,深有感触地说,何

先生指导我们临摹，每次都要求大家认真体会不同画家的作品的不同境界和味道，并一再强调临摹不是走过场，仅仅研究作品表面的笔墨技巧、章法构图是不够的，这就使得我们比较重视通过作品表面的形式构成，找到内隐在古人之迹后面的缄默的古人之心，找到隐于作品背后的中国画的“深层结构”——用当下学术界通行的语言说，这个“深层结构”，就是中国画的“元语言”。

20世纪以后，中国文化赖以存在的古典的文化环境渐渐消失了，支持中国古典文化存在的话语环境也渐渐荡然无存，承载中国古典文化的许许多多最基本的载体不再是一种具体的事实存在。在这种情况下，如何接近中国文化本源？无疑，只能是找到仍然能承载中国文化的载体，并以实证的方式还原中国文化曾经在某一个载体中的行走过的路径。就中国画绘学传统而言，在正确的思维方法的指导下，临摹古代经典作品，无疑就是这样的一个最佳的门径。从贾又福保存至今的他的学生时代的临古习作上看，他已经能够在古今空间转换后，“懂”得靠“还原”式体验，以“不知周蝶”的方式，进入古人作画时的共时状态，深入到古人的心灵之中，并以陈寅恪先生所说的“以观空者而观时”的态度，不仅探知了寄存在古代经典作品中的中国古代画家以“游目骋怀”、“宏观察道”方式观看外物、表现外物的那特殊的功能性奥妙，而且，通过“还原”式体验，他还找到了隐藏于（或曰发现了寄存在）中国古代绘画文化内部的“元语言”的遗传密码与本质精神。

这就是说，唯有通过以敬畏的心态临摹，并在临摹前通过阅读相关文献而在心灵中营造出一种与画家作画有关的文化氛围，回归于画家作画的共时状态，才能在20世纪的文化环境中，对中国古典时代的画家们的立场、观点乃至情感态度有所体认，才能够进入到与古人对话的时空之中，才能发现构成中国画文本的基本语言形式与其内中已然缄默了的“元语言”之间的对应关系。

我们知道，当中国画的经典文本承载了中国哲学思想或文化思想时，或换言之，中国画经典文本的语言方式可以异质同构于中国哲学思想或文化思想时，那么，中国画经典文本语言方式中支撑的哲学思想或文化思想就是元（meta）的、基本的，所以，找到这个“元的、基本的”语言形态，就是一个艺术家能否登堂入室的先决条件了。

于是，正是在如上意义上，在某种程度上，“还原式临摹”应当是对中国古典文化而言的一条有效的修复性翻译之路。也许，通过何海霞先生的指导，贾又福学生时代，通过若干临摹实践，已经认识到这种“还原式临摹”的重要，所以他才能以超乎寻常的刻苦，在课程结束后又自发地继续临摹了那么多现在看来仍能令我们心动的作品。从贾又福学生时代所作的临摹作品看，那时，他已经超越了笼罩当时文化环境乃至意识形态的主流工具理性立场，揭去了遮蔽在古典作品上的阅读障碍，探得了隐含在那些经过历史筛选的经典作品中的文化密码，并初步知道了这“文化密码”赖以存在的“元语言”的秘密。

寄存在古典绘画作品中的“文化密码”背后的“元语言”的秘密，事实上，正

是中国古典哲学的基本要义与其所指。20年后,贾又福在他的《镜真楼谈艺录》中,一再强调哲学思想对绘画实践而言的重要性,其实,早在他的学生时代以超乎寻常的刻苦临摹经典作品时,就已奠定下思想的萌芽。同时,学生时代奠定下的思想萌芽,也为贾又福在20世纪80年代的文化热中以开放的态度迅速亲近儒家思想及道释庄禅思想奠定了最基本的思想基础。

中国古代最优秀的画家,无不是思想界的尖端人物,甚至,用我们现在的的话来说,是超前的前卫人物。这些“前卫的尖端人物”,无不具有海纳百川的胸怀。这个“国学真谛”,在贾又福学生时代乃至嗣后的苦修中,他是已然准确地把握住了。不过,多年的艺术实践也使贾又福深知,如果不以开放的态度立足中国文化,没有积年的定慧双向苦修,任何人都是不可能真正把握住这之中的奥秘的。于是,也就是在这个意义上,自称愚钝的贾又福,其实就“愚钝”在他的定慧双修之上。

三

在我们看来,正是在多年寻找上述“元语言”的过程中,贾又福渐渐进入了中国文化的“化境”,进入到中国文化所特有的“道通为一”的境界。如果不看到这一点,我们就不会明白他学生时代的努力为何会如精神血液一般仍然活跃在他现在的艺术思维与创作中,我们也就不会明白他现在哪怕是在故宫石阶的盘龙柱上,也能看到与自然宇宙同律的迹象与奥妙,并从中悟出画理大道之真谛。

1964年9月,为准备毕业创作,贾又福去太行山区体验生活。这是他第一次以画家的眼光看太行山的风土人情。从此,对太行产生了深厚感情。1965年毕业之后,他先后在中央戏剧学院舞台美术系和中央美术学院中国画系任教,在此期间,他二十余次深入太行山区,将太行山区大自然的美与他在学校学到的美的方法互相对应照,从而悟出了对绘画艺术的最初理解。

贾又福的创作可以划分为四个阶段。1981年前,他的作品受当时学校教育影响,以表现“新乡土”为主,使用“新写实”手法表现山村小景,代表作有《家乡院落》、《牧趣》等。1982年,当他第一次随着羊倌登上太行山区的一个山顶,太行山雄浑、磅礴的气势震撼了他,由此画风一变,开始追求阳刚博大之美,《高山仰止》、《太行崛起图》、《太行铁壁图》是此期代表作,这一时期其个人风格开始形成。1986年前后,在85美术新潮中,他看到了“眼中和心中的太行,似乎成了包含过去、现在和未来,宇宙、民族和自身的精神载体。”、“一幅幅有宏大气势和深邃思想内容的力作出现了。正是这些作品中,表现了画家‘通神明之德,类万物之情’的美学追求。”^[1] 20世纪90年代以后,贾又福在保留了以往风格特征的基础上,又相继完成了“以石观化”、“寓哲于画”式的风格转变^[2]。自此,贾又福的艺术创作,开始体现出中国文化所特为崇尚的以人格修炼为前提的“天人合一”之特征。

“天人合一”的观念现在已经是一个被讲俗了的概念,一个义项蕴含量非常大的文化概念一旦被讲俗了,往往就会变得无足轻重,甚至只是个虚假的点缀而已,

注释: [1] 请参阅大戴《大自然的丰碑——读贾又福的画》,1993年,载于《贾又福画集》,天津人民美术出版社,2001年1月第1版。

[2] 这种转变,刘懿纯先生曾以“澄大怀而观大象”为题,作过详实而缜密的分析,请详见刘懿纯:《澄大怀而观大象》,文载《贾又福画集》,天津人民美术出版社,年1月第1版。

但事实上本不该如此。从贾又福的画作上看，多年以来，他是一以贯之地在不断地追求自身的知识与人格的双向完善，探讨着如何以道观化与寓哲于画，以此而使自己的画作成为人们精神的养护物，即通过绘画创作，画家自己在创作过程中，心灵、精神得到修炼、陶养和升华。而欣赏者也会在读画的过程中，得到同样的修炼、陶养和提升。对贾又福来说，作画的过程即是一种精神的操练，而对欣赏贾又福的画作而言，其欣赏同样是一个精神操练的过程。于是，就是在这个意义上，“天人合一”的观念不仅是贾又福艺术思维中最重要的理性工具，也是他艺术上成功的最基本的保证。在“天人合一”状态，传统绘画中所崇尚的“笔墨”在他的艺术实践中不再是表面文章，而是变化成精神气息并进而转化成新的视符号意指，形成比笔墨形式更高级的精神内涵，寄托在他现在的以“以石观化”、“寓哲于画”为特征的绘画样式及其绘画形式内部。

这就是说，如果不经长期的艺术实践，没有几十年深入自然山川认真体察、洞悉自然造化的神奇与奥妙并从中悟出自然物运中的“天之道”，如果没有几十年呕心沥血钻研古今经典文化文本的切身感受并使之上升成理性认识，是很难解悟出中国人的与自然宇宙大道同春的“天人合一”的观念的。从已经出版的贾又福自著的几部读书笔记、创作随感、思考笔记、课徒语录等专著、专论看，一方面，贾又福曾以超乎寻常的毅力几十年深入到华北的太行山中，观察、体验自然山川的形质，感悟它的精神气质；另一方面，他又以昂然的兴趣阅读、破解了包括《周易》、《论语》、《老子》、《庄子》、《山海经》、《淮南子》、《金刚经》、《心经》等典籍在内的许多部重要的儒、释、道经典文本；所以，一旦他将来自“生活”与来自“经典”两个方面的经验、体悟融会贯通，然后，再将“天人合一”观作为皈依，来指引艺术实践，即从须臾不予疏离的艰苦实践到渐入佳境的自由把握，那他的艺术创作，不言自明地就会因其“定慧双修”而“与道同体”，且显现出非同一般风貌。

贾又福常说，搞艺术创作要“有心力学，无意于佳”。简单的一句话，内蕴着深刻的辩证哲理。在跋季贤文先生山水册中，贾又福说：

予谓：无心当于有心得（有苦其心志之劳，方能得其矩度，得妙理、得难能、得高标，然后知持无心）。有心常依无心发（无执著，无挂碍，无污垢之心，方能发真性、发境界、发意趣、发自在，有心方能有所驻）。故曰：善有心得，须持无心，欲无心者，必能有心。此乃一心不二圆通法门。

解悟这个“一心不二圆通法门”是至关重要的。因为他还说：

画面的艺术处理，不能只讲相反，还要讲统一，相反是支离、是分裂，统一才是“大化”。

这些看似经验之谈的话语，实际上已经包含着极为深刻的哲学意蕴与人文内涵。在中国古代，道家侧重事物的对立变化，儒家讲“中和”，追求阳刚大美。释家讲境界的空灵与心灵的主体作用，这些最基本的观念意识，在贾又福的心灵中经

过长期的交融激荡,最后,在他的心中形成了一种“以一总万”式的与艺术思维活动有关的方法论。在我们看来,正是这种“以一总万”式的思维方法论,在形而上层面,与中国古代的“两元一仪”与“道通为一”等思维形态具有了同构属性。

唐·张怀瓘《书议》中说,书法创作要做到“玄妙之意出于物类之表,幽深之理伏于杳冥之间”,此语十分适合评价贾又福的画。因其“以一总万”式的思维方法的文脉来源虽极为丰富,但贾又福已经把它们转化成自己内心最基本的美术素质与观念自觉。在这个意义上,对贾又福“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外”的画,我们应该在“以一总万”与“道通为一”这个层面上来理解、来看待。

一言以蔽之,贾又福绘画的个性化的风格,极富创造性,但蕴涵着古今中外的优秀文化遗产,其学脉构成,有四个来源:

第一,来源于20世纪中国画新写实传统变现出来的新写意经验(如李可染的为山河立传,石鲁发自内心的对陕北山川的赞叹),及其,源于他在这种经验指导下几近艰辛地深入生活的写生。

第二,来源于他在现实的自然山川与社会生活体验中被激发起来的鲜活的生命意志,及其,由此而被培养起来的不可遏止的饱满的创作激情。

第三,来源于北宋范宽以降崇高美文脉中内蕴的中国人体察、理解宇宙自然的观看方式与心灵方式,及其,源于以这种观看方式、心灵方式与前述“20世纪新传统”的有机结合(这之中,还包括西方现代抽象表现主义绘画在内的西方绘学传统)。

第四,来源于他对经典文化在较高层次上的“一了千明”、“以一总万”、“道通为一”式的认知与把握,以及,以此为前提的不故步自封,不固执一端,且以“破执者悟”的方式经过实践体验而促发出的心智与品性的升华。

在我们看来,正是这四个来源,使贾又福心目中的“天人合一”观,既指向了人的某种精神意志,又指向的是一种与上述“一了千明”、“两元一仪”、“道通为一”思维相关的“美的方法”论,同时,更为重要的是,这四个来源,还指向或曰皈依了中国人心目中特有的亘古即存的,与现实时空中的人的生命本体相通约、相同构的那种宇宙本体中无所不在的形而上的“元气”(按:在中国文化中,这个“元气”是鼎足重要的,就中国传统艺术而言,传统艺术需要它化育人文。而这种立基中国人的“气本体”的化育人文的方式,是西方文化中所从来未有的)。事实上,贾又福上述的“以一总万”式的艺术思维,是在世界逐渐走向经济文化一体化过程中,对中国文化历史在文化流中所体现出的对待“一”、“多”关系的一以贯之的立场与原则的自觉遵循。

总之,经过多年的砥砺和磨炼,贾又福一步一个脚印地犹如在艺术的高峰上攀登。而在这个过程中,他在包括知识、伦理与性情在内的“人格修炼”方面所下的工夫,并不亚于他深入自然山川写生、创作所下的工夫。在我们看来,正是这样的“人格修炼”功夫,使他有了一个博大、豁爽、洞达、通透的心灵,使他能够在“观

化于自然”的过程中,把自然之美转化成“道”的变现,使自己的画作,成为中国古人所崇尚的那种所谓的“道之华”的一次又一次绽放。

于是,基于贾又福个性化风格的如上四方面来源,在他的画作中内蕴着的人与天、心与物、古与今、中与西等等矛盾关系,即自然而然地能够通融而一,呈现出浑厚深邃且能“知善”、“识真”而“达于至美”的审美境地。

四

于是,在如上意义上,可以说贾又福的艺术创造,也就因其是对中国文化本真精神的亲切接近与深刻契合而能充分化育人文,显示出其高超而特有的艺术魅力。

贾又福画作中的美,是比自然美更高级的美,他的作品审美意蕴的丰富性,是不可言传而意指确凿的。面对他的画,我们立即就能感受到心灵的震撼,进入到一个雄浑、博大、壮阔的境界,且能由“比”而“兴”,浮想联翩。

贾又福的画,内蕴着深厚的传统绘学文化的特质,他曾认为,面对传统如面对美食,拒绝食用,即无力开荒。但贾又福也不是死守传统者,他的开放的胸怀反而有助于他更深刻、更准确地理解传统。邵大箴先生在谈到贾又福的画时说,“清中期忽视写实、忽视生活的风气,在20世纪的社会转型中得到了极大程度上的转变,贾又福继承了这种转变的成果”。郎绍君先生在谈到贾又福的画时也说,“贾又福的画作的风格既是个人的又具有时代烙印,代表20世纪晚期山水画的新成就”。^[1]当代美术界著名学者的这些言论,对我们更进一步理解贾又福的画作及其美学思想,无疑具有特别重要的参考价值。

当今世界,不同民族间的文化已经变得不那么隔离,而也许正因为是这种不那么隔离,导致了传统的中国画目前越来越不像中国画。也许,中国画究竟还像不像中国画这个问题并不重要,但蕴涵在传统中国画文化中的与西方文化截然不同并能够补西方文化破缺性的某些精神性与观念性的东西的丢失,却是十分令人遗憾的。于是,也正是在这个意义上,在当代经济、文化全球化的时代,贾又福多年以来坚持的艺术道路,才显示出其特殊的价值与意义。

事实上,在贾又福的思想深层结构中,他肯定会认为如果没有1985年的新潮美术运动,也就不会出现他现在的变。因为他一贯认为,“文革”前李可染、石鲁的山水,人们往往认为那是写实性山水,实际上,是“澄大怀而观大象”的产物——在他看来,这之中的“澄”,具有以博大的胸怀面对纷纭的中西艺术手法交汇之“大象”,而求其“清”之意(这之中的“清”,是“清晰”之意,有坚定地立足民族文化本位之意),而他所说的“大怀”,实际上便是他已然见觉到的蕴涵在中国文化中的那种具有“大我”属性的个性化的人格精神,这实质上即是对具有有益社会群体精神升华的人文理性的观照,所以,在他看来,这样的观照绝对不会是保守的——不从这个角度看贾又福的艺术创作及其美学思想,可能就不会全面理解他多

注释: [1] 详见郎绍君:《山水心象——贾又福山水研究札记》,1993年,《贾又福画集》,天津人民美术出版社,2001年1月第1版。

年以来的艺术探索与艺术实践，甚至还会因他的大胆探索而得出相反的结论。

贾又福作画，是“成竹在胸”的，具有“取象不惑”的特质。但这种特质绝不是指画后效果与画前的设想完全一致，而是对所绘对象的充分理解、充分认识乃至与其精神目标及审美理想上的完全一致。于是，正是在这个意义上，贾又福的山水画体现出的传统与现代融合无间的特征，体现出的从自然山水向玄学山水转化的特征，也即显现出特殊的人文关怀与人文意义。于是，他的画作中体现出的玄学“言不尽意”、“得意忘言”而“立象以尽意”的基本特征，也即随之而闪现出特殊的辉光。因为，他的以前述与人的精神风貌有关的“元气”为依归的具有“立象以尽意”属性的画面，也即因此而具有了人文符号特征，成为新时代文化时空中不可或缺的一个精神图腾。

审视20世纪以来的中国文化，我们不得不承认，本文前述20世纪初出现的王国维、胡适、朱光潜、宗白华等人的学术文脉，由于20世纪30年代以降救亡运动压倒了启蒙运动，以及，由于嗣后发生的一系列关乎国家命运、关乎民族生存与发展的种种重大历史事件等等原因，使得我们在很长时间内没有顾得上再次回顾王国维、胡适、朱光潜、宗白华等人的学术文脉的真正价值与意义，而是一直依靠从西方传来的审美概念、美学标准来评价当代美术发展的成果，用从西方传来的分析问题的方法来研究美术发展中出现的问题，并且，更为重要的是，我们一直在以局外人的观点和立场研究中国文化，没有把中国文化放在共时语境加以研究和分析（反而是放在非中国文化语境进行分析研究）。于是，跨文化图式语义援用的最终结果，不仅造成了传统中国画越来越不够中国，同时，也造成了我们与中国文化本真精神最基本的价值指向相隔离。尤其是在20世纪50年代以后，当前苏联具有政治色彩的意识形态被引入中国以后，我们已经很难了解中国文化的原意。由是，在这种情况下，贾又福开创的以中国文化为本的艺术历程对于我们研究当代中国的艺术实践，应当具有特殊的启迪意义与参考价值。

在当代，能够深入中国画绘学之文化学乃至哲学堂奥者，贾又福是其最佳的佼佼者之一。他不仅是一个在艺术创作上十分勤奋的实践者，而且还是一个呕心沥血的理论思考者。他所撰述的《我对古代大家代表作品研究与欣赏的态度》、《试析范宽〈溪山行旅图〉》、《略谈龚贤的山水画》、《试析石涛〈搜尽奇峰打草稿〉》以及《山水画哲学试探》等研究性成果，一方面，是他对古代经典画家技法理论及其象征性内蕴的研究心得，另一方面，也是他以自己的实践经验为基础的高层次的纯粹理论思考。这就是说，我们上述贾又福的艺术实践所具有的特殊的启迪与参考价值，应当包括两各个方面的内容：一方面，是贾又福能立足当代文化景观，以亲自实证的方式，注重对中国古代经典图像文本进行还原式解读；另一方面，为了更好地进行这种解读，对中国古代元典精神本文的苦修式的阅读、思考与研究，便使得他能够自觉地在心灵中，为自己构建了一个与中国画健康生存、蓬勃发展息息相关的有基础理论支撑的文化生态。于是，不言自明，一种既是开放，又不迷失方向的审美需求，自然而然就会在贾又福心理空间生成——这是一个学者型画家的水到渠成、自然而然的必然结果。

中央美术学院教授袁宝林先生在《山外有山——贾又福山水画之现代性》一文中，曾引述贾又福的论画言论说：

他（贾又福）曾颇为动情地说：“不管对我国古代文化和西方现代化，站到高层去看，凡无能力抵抗者，必无能力更好地吸收。再不能浑浑噩噩。中国艺术家创建自己的、新的、强大的精神支柱和追求、发展高层次文化（不满足原有的文化遗产），何等重要！中国画画家，固守传统原有的一套文人画经典是拿不住的。”（《创作杂谈》）这段话再清楚不过地表明了他是站在发展现代中国绘画的高处来审视中国自身传统和外来艺术的，所谓“立足九重，自然别有风光在目”（贾又福：《画坛之尊》），有了自身精神境界的追求，不管是古代的还是外国的，便都成为新的独特艺术创构的整合因素，而不再是简单的技法拼合。^[1]

从袁宝林先生的这段精辟的论述中，我们不难看出，正是贾又福既能够对中国本土文化的哲学精神乃至文化命脉有着极高水平的理解与把握，而又能够立足于当代学术前沿进行不失中国传统文化立场的思考与实践，所以，他才能含茹吐纳，在自己的艺术实践中重建当代中国绘学文化体系，使自己成为当代中国画坛翘楚。

袁宝林先生曾对贾又福的艺术实践进行过多年的跟踪研究，对贾又福的艺术实践，他还曾总结性地说：

贾又福显然是有强烈民族自信心与自豪感的艺术家，这一点是潘天寿、李可染等前辈大师的血脉传承；然而更令我感兴趣的是，在借鉴西方艺术上，他却超过许多中国画家甚远；油画之外举凡雕塑、版画、文学、影视……从观念、形式构成到手法或技巧，皆无所不为其用，而这一切却是尽在艺术家的主体独照之中而绝非出之所谓“他者”的眼光。我想，也许正是他的这种“东西方艺术最大限度地相反相成”才使他的创作具有了“脱胎换骨”的面貌和巨大的震撼力。

袁宝林先生此语中所说的“尽在艺术家的主体独照之中，而绝非出之所谓‘他者’的眼光”一语，事实上已经说明，中国文化自古以来即是一个开放的体系，但它不会迷失自我，如果我们能以前述陈寅恪先生所说的“以观空者而观时”的态度研究当代中国文化的新变，就不会让自己主体意识消失在西式霸权话语之中，就会发现中国古代文化中已然既有而我们却闻所未闻的本质，并能够在贾又福先生所一贯主张的“大我”的层面把中国画推向一个更高的高峰。

在此，需要说明的是，我们这里所谓的在“‘大我’的层面把中国画推向一个更高的高峰”的观点，实际即是指“在‘人类性’的层面观照中国画的发展和变化，使之超越狭隘民族性界限的一个观念性思想的变通”。换言之，我们这里所说的这个“大我”是一个经过中国文化“仁”、“智”陶染、冶炼之后，超越了人的生物性本能，而且是一个具有马克思在《1844 经济——哲学手稿》中所说的“全面发展”的特质的人。而贾又福多年的努力，实际上正是在这样一个文化思想脉络之上发展，并已然显示出其具有了更高的文化层次且已然显示出其超出了他原初期望

注释：【1】袁宝林：《山外有山——贾又福山水画之现代性》，1993年，《贾又福画集》，天津人民美术出版社，2001年1月第1版。

所具有的价值与意义的特征。

众所周知,近代启蒙理性对人的生活的筹划,导致了人的意义的丧失与人的自由的丧失,于是自法国哲学家利奥塔(Jean-Francois Lyotard,1925-1998)的那本《后现代状况:关于知识的报告》(1979年)播布天下以来,抵制“宏大叙事”,寻找出路,即是集体理性使个性化感性丧失之后,西方艺术的主要发展方向,而这种西式话语的基本发展方向对当代中国画的影响,则是嬉笑、泼皮、反讽、戏谑之风蔓延以及小我膨胀,人大于天,任意乱来的现象几乎占领了整个中国画坛,于是,面对这种情况,我们不得不追问,如果我们的艺术家仅仅以抵制集体理性摧毁了人的个性化发展的名义,拒绝表现艺术中的真、善、美,拒绝表现时代的健康精神,拒绝表现一个民族面向未来时所呈现出来的道德承载,那么艺术文化的发展是否会令人满意、是否会更加理想呢?于是,也就是在这个意义上,中国传统绘画中的不是以“宏大叙事”方式宣传集体理性,而是在心灵、情感方面与中国文化中既有的具有“天人合一”属性的“道”的交流通约的方式,即那种内蕴着特殊的中国式的通过“神”、“气”、“意”、“理”、“象”等等审美概念为中介的,避免“小我”与“大我”分离的艺术方式,即显示出其特殊的既是民族性的而又是世界性的价值与意义。贾又福的画作,如《心潮》、《无声的呼唤》,就是这个意义上体现出其特殊的终极价值与终极意义的。

五

在中国人既有的思维原则指导下,贾又福的画,是中和而具天地正气的,它是以非逻辑语言(感性直观)的方式,即它是以中国画特有的“气息相通”、“心心相印”的方式,来达到人与人之间的思想交流与情感共鸣的。

贾又福的画作的美,首先是其风格具有极为鲜明的个性特征,很难模仿,也难于造假。由于中国画独特的笔墨形式及其独特的审美特征,使他能够极为敏锐地传达出画家心理情绪微妙变化之中蕴涵着的先天秉性与后天修养,以及,能够极为准确地传达出画家深弘、丰富的情感活动的原初动因与嗣后变化的缘由。所以,真正中国画大师们的作品,很难模仿,也难于造假的——贾又福的画,就是在这个意义上因其修炼的火候而很难模仿,并难于造假。

但贾又福的画绝不仅是因其技法的高超而令人瞩目的,在某种意义上讲,大山大岳已经成为他博大胸襟与深弘思想的载体,成为他高昂的精神境界的象征。为此,贾又福曾说:学画如同“识得庐山面,不在此山中”,这即是说,学画既要深入传统,又要超越传统,把握艺术的真谛,看准闪光点,不做飞蛾扑火,并且要客观分析,建立自己的语言。在对待传统的选择方面,深谙道释思想的他,推崇石涛的变法和主体意识之外,却又极为崇尚范宽的崇高美、崇尚龚贤的深雄壮阔,而所有这些,都与他对中国文化儒道释合一的总体理解与本质把握息息相关的。

众所周知,传统的中国画是最讲究艺术境界的绘画样式,而境界的形成无疑与

画家作画时的精神目标及其审美理想息息相关。境界有雄浑、恢弘、博大、高古、深静、幽邃、飘逸、冷隽之别，而所谓的境界的“高”与“低”，在于境界中的“美的方法”的含量是否足以达其性情、形其哀乐，及其，在于境界中精神价值指向的文化属性是否有意义。所以，所谓的境界的“高”，是一个综合性的指标，是一个画家秉性内养修炼是否达标、技法功底是否到位、文化修养是否深厚的综合体现。纵观贾又福的画作，我们不难看出，在贾又福的观念中，意境不唯与技术性问题以及画家思想情感取向有关，而且还与古今中西的文化思想、哲学思想关系密切。这些看似简单的言论，其实践起来却又极为不易。贾又福曾说：

意境者文之母也，不讲意境，是自塞其途，终身无尽道之日矣。^[1]

对此，贾又福还曾补充说：

在人生修炼与艺术修炼中，苦是常，乐是变，变是不会——也不能持久的，哪能会有什么一招直入如来地的事情？可以断言，些微的成果，都是苦修所得，单就中国画的境界而言，没有人生磨炼，以及文化孕育的全方位苦修，是绝难达到较高境界的。中国画的精神境界，是作家人格、文心、艺规、术道浑化、滋养而壮大的，缺乏全方位的修炼，其画品总觉乏味，甚至是令人惋惜的畸形儿。

这是贾又福几十年绘画实践的真切体会，是传统绘画画理、画道的不二箴言。近年，贾又福常对他的学生说，对古今中外的文化遗产，要明白一吸收一，明白二吸收二，千万不要赶时髦，无原则地跟风走。他也常对他的学生们说，我们这个工作室（贾又福在中央美院的研究生工作室），是爬着前进的，眼下是又笨又慢，但最终的结果却不会是又笨又慢的。贾又福在中央美院做学生时，在他的笔记本里抄录有朱熹的一段话：“聪明之资，须下迟钝工夫始得，迟钝之资，若依聪明功夫，如何得？”直到目前，贾又福仍然还是这个观点，而也正是这个观点，使贾又福终于在全方位地刻苦学习、吸收、借鉴一切优秀的古今中外的文明遗产的过程中，能够逐渐体悟到即便是画面上的石头，也既是宇宙大化的化身，又是社会思潮的变现，同时，还是画家心潮的反映。由此可见，对贾又福画作中的精神境界，我们确实应当把它看作是画家人格、文心、艺规、术道全方位修炼的产物，看成是他定慧双修的变现。

至此，我们还想说，贾又福画作的风格定位也是一个有待深入挖掘的话题。绘画最忌讳风格同化，这是古今一理、中外一理的，所以，贾又福的画作具有鲜明的个性特征，本不值得特为议论。但问题的关键是，贾又福不是在单纯追求风格的“新”的基点上形成个性化风格特征的。他虽然不反对艺术上的“出新”，甚至“出新”在某一个阶段也可能是他着重研究的课题，但总体上看他的艺术道路，他不是单纯地为追求风格的“新”而“新”，不是毫无原则地刻意去求“新”，而是在追求艺术境界的“高”以及画面反映的精神气息的“高”之中，自然而然地形成了鲜明而“出新”的个性特征。这之中，“新”是蕴涵在“高”之中的，“新”是在追求“高境界”中自然而然形成的。

注释：[1] 参见《镜真楼画谈——贾又福谈画录》，紫曦编，新华出版社出版，1991年12月第1版。