

当代中国画品丛书

主编
龙瑞

卷

苍茫高尚

河北美术出版社

雄浑刚健
虚和清远
华美典雅
温润中和
奇诡奥旷

当代中国画品丛书

主编 龙瑞

河北美术出版社

苍茫白古

卷

雄浑刚健
虚和清远
华美典雅
温润中和
奇诡奥隲

主 编：龙 瑞
副 主 编：张江舟 梅墨生 张 炎
分卷主编：李德仁
责任编辑：王国强 冀少峰 彭国昌 安兵武
封面设计：张 森
内文设计：张 森 常良健 任 涛 王 暘 王婍娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目（CIP）数据

苍茫高古卷/李德仁主编.—石家庄：河北美术出版社，2007.7

（当代中国画丛书/龙瑞主编）

ISBN 978-7-5310-2890-1

I. 苍… II. 李… III. 中国画—作品集—中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字（2005）第138373号

当代中国画丛书

苍茫高古卷 主 编 李德仁

出版发行：河北美术出版社
（石家庄市和平西路新文里8号 邮政编码 050071）

制 版：深圳市欣海彩设计制作有限公司
深圳市佳信达印务有限公司

印 刷：深圳市佳信达印务有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：42.5

印 数：1~2000册

版 次：2007年7月第1版

印 次：2007年7月第1次印刷

定 价：500.00元

中国国家画院重点课题

课题顾问 (按姓氏笔画为序)

水天中	龙 瑞	叶 朗
刘勃舒	吕品田	朱青生
李延声	刘曦林	刘骁纯
郎绍君	邵大箴	陈绶祥
林树中	范迪安	周积寅
赵力忠	殷双喜	韩玉涛
薛永年		

主编

龙瑞

副主编

张江舟 梅墨生 张 炎

分卷主编 (按姓氏笔画为序)

李德仁	梅墨生	傅京生
舒士俊	樊 波	魏广君

课题组成员 (按姓氏笔画为序)

万新华	王东声	刘渐丰
刘卫东	吕 晓	朱光耀
曲 路	孙金韬	李德仁
李普文	阮 立	阮宗华
苏高宇	沈 蓓	张江舟
张 云	张同标	张志伟
顾媛媛	梁培先	梁占岩
梅墨生	商 勇	傅京生
鲁 虹	付阳华	舒士俊
韩 朝	裔 萼	樊 波
魏广君		

中国国家画院（原中国画研究院）历时三载组织编写的《当代中国画品》丛书面世了。此是我院依着重重视传统，把握文脉，正本清源的原则，在全国范围内邀请多位知名批评家，按照美学中的品格分类法，在其范畴内选择在当代中国画创作领域里卓有建树的画家及其作品予以统筹分析，依据画家作品各自的美学含量和风格分别列入我们所规定的六大板块，并做出适当的评定，以期最终达到从美学品格意义上，对当代中国画创作现状作出历史性地梳理。这六大绘画风格分别是雄浑刚健的绘画风格，虚和清远的绘画风格，华美典雅的绘画风格，苍茫高古的绘画风格，温润中和的绘画风格，奇诡更隼的绘画风格。此有利于建构更加完善的中国画品评体系，也当是传统中国画与近现代中国画在艺术审美上的一个分水岭。也为未来的中国画创作与研究确立了一条明确的、方向性的路子。

人物品藻、品第议论的风气最早流行于魏晋时期的上流社会，评议的对象主要指人。受此风气的影响，南朝梁钟嵘《诗品》中评价嵇康之诗歌“长康能以四韵答四首之美”等等。在其后的历史中，唐人

张怀瓘在他所著的《书断》中开始采用神、妙、能三品来评论书法，并由书法而及绘画，以至于后来逐步形成了这种简洁的评断方式。其间，虽然有关神品、逸品高下的问题历史上也曾发生过争论，但是，作为品评的基本方法，神、妙、能的评价框架和大致格局还是被一直延续到晚清。

晚唐时期，著名诗人司空图在《二十四诗品》中，以美学品格的分类法将诗歌的美学风格划分为二十四个品类，从而在文学领域中开启了以美学品格细分作品的做法为后世所注重，延续其细分的做法在文学、绘画、书法等领域中一点点占据着主流，这无疑是中国美学史上的一个光辉点。

基于这一思路，我们认为，借鉴前人的美学研究成果，古为今用，以美学品格分类的方式重新评估当代中国画创作，不仅可以发挥中国画史在美学研究上所取得的成就，亦有利于当代中国画创作现状的自省与反思。

对于画家之作的判断，受制于诸多不确定的因素。尽管如此，对绘画的品评，是有批评家认可的、约定俗成的原则的，如传统的神、逸、妙、能诸品，

现在常说的个性风格。虽然对这些术语的具体解说还存在有诸多不同的观点，存在着诸多的分歧，但大致可以反映出每个特定历史阶段批评家对于中国画审美的理解、品评的基本准则。

一言以蔽之，在经历了近30年的改革开放之后，随着整个社会现代化步伐的加快，当代中国画创作也整体上呈现出纷纭变化、多元并举的繁荣局面。《当代中国画品》丛书的出版，应当说是在多元互补的艺术文化生态环境中，以一种艺术心灵筛选、升华、净化了的艺术生活景观。《当代中国画品》丛书的出版，使得我们从中看到了现代文化影响下的画家的思想和情感在作品中的显现，体验到了鉴赏画家那具有现代智性因素的绘画的审美愉悦。是人们置身于上升时期的社会环境及其现代语境中，是当代画坛从形式技法到审美品格判断中不可或缺的思想指导方法之一。她犹如生长最为茂盛的大树，根深叶茂，必将硕果累累。

此次活动得到实业家黄刚先生和佳信达印刷集团的鼎力支持，在此一并表示感谢！

以品论画 以古开今

□ 张江舟

杨廷芝为唐司空图《二十四诗品》所作的小序中，有“诗不可以无品，无品不可以为诗，此诗品所以作也，二十四品各而后可与天地无终极”。此论移之于论画，可为至当之论。自东晋顾恺之的《魏晋胜流画赞》始，之后谢赫的《古画品录》、姚最的《续画品》、李嗣真的《续画品录》、杨慎的《升庵画品》、黄钊的《二十四画品》等，绵延画史，以品论画延至晚清，形成了中国画源远流长的独有的品评方式。

20世纪以来，中国文化风云际会、观念纷争，西风美雨令国人眼界豁然，心胸磊落。发而为艺，中国画创作空间空前阔大，流派林立，风格各异已为画坛时局。然而如此多元文化背景下，如何评价当代中国画创作之现状，如何把握当代中国画在思想、境界上的独擅之处，已然成为当代美术批评之忧虑。一种具有传统经典特质的、古今文脉相连的品评方式，或许正是人们之于当代美术批评新的期待。

《当代中国画品》从书承传统文艺品评之文脉，

以雄浑刚健、虚和清远、华美典雅、苍茫高古、温润中和、奇诡奥晦六种风格分类集成卷，入编当代画家百余位，以期通过学理研究、技法分析，全面梳理当代中国画之纷繁景象。

既定的六种风格，基本涵括了当代中国画的风格形态。六种风格只有审美趣味之分别，没有等级高下之差异。入编画家以当代画坛上的画家为限，画史中的画家不在此列。即以仍然活跃于当今画坛的画家为研究对象，这是一个仍在探索，风格尚未最后定型，尚需深入研究的画家群体。

丛书从画家个案研究出发，收录画家最新作品及不同时期代表性作品，文字着重考察、分析入编画家作品风格类型，风格演进历程以及风格成因，并上溯其传统之源，做纵向比较研究，使作品在学理渊源、审美取向上更加明晰，以此诉求古今学理相通，文脉相合，以期达到以传统文化精神审视当代，以当代人的视角回眸传统之目的。

六种风格分类缘自立足传统而对当代的观照，既

体现出传统风格美学的基本范畴，又能凸显当代中国画的风格变迁。这种品评方式的探索和建立，应当是促进21世纪中国画学术进步的一种有益尝试。对中国传统文化精神的接续和中国画学弘扬具建设意义。

当前，国家昌盛，文化繁荣，当代中国画正以其深邃的人文内涵和鲜活创新品质，暗示中国文化精神之不朽，呈现传统画学精神之当代发展。

记录新时期以来为中国画作出学术贡献的优秀画家，展示他们日常创作情态和作品面貌，揭示他们的心路历程和学术思考，为当代中国画研究留下一部有价值的文献，应是编撰此书的又一重要意义。

此书历时三载，艰辛自不待言，遗漏不足也在所难免。然而，以此促进当代中国画的学术进步，当是我们的良好愿望和诚挚追求。

2007年2月6日于吟墨轩

品读是一种方式

□ 梅墨生

品读是中国文化的学习和体悟方式，此传统由来已久。三口成鼎，无论是三个人，一人一口，还是一个人自己尝三口，总之是不止一人或不止一次地咀嚼回味，然后才能知味，才能作出判断。书是读的，但中国人对于画也要读，是读而不是看。看较为直觉，读则较为深入，要透过现象看本质。通过可见世界而感知把握不可见世界，这也是中国画特有的文化品格所使然。每个画种都有画理，中国画的画理就在于“游心太玄”、“以一点墨摄山河大地”，将心理与物理、心情与物态、心意与物形彻底打通，无间为一，然后成画。所以，外在的形物皆有内在象征寓意以寄托，画者对于所画之物已经有所转化释读，于是创作与欣赏活动才告完成。不能谈，也就不能看真正的中国画，中国画是揭示事物本质或表达人的内在精神的艺术。因此，品读是我们亲近和进入美妙的中国画世界的法门。

西画画“理”是西方美术史进入现代史之后的事。中国画画“理”至少从宋代已肇其端。西画直到印象派还在用限画物，而中国画在朦胧之时代已用心画意。想象的翅膀在中国的视觉艺术史上已飞了两千年以上，重“神意”与“似与不似”使得中国画的美学境界独成孤响，傲立世界艺术之林。深契中国哲学意蕴的神、意、气、韵、兴、象、境、格、味、趣

的表现传统，滋养过无数颗文化的心灵，开启过无数人的灵智。在错彩镂金的丹青世界和知白守黑的水墨天地，中国画家创造过那么多惊世伟作。近百年来，中国画领域已是天翻地覆。欧风美雨与东洋风习皆已改变了中国画的表现传统，而意识形态的介入与物质、科技生活的巨变也更加拓展了中国画的视野，至于近百年的高度市场与商业化浪潮，无形中也搅动了中国画的一塘池水。当代的中国画家们都在思考什么？又都创造了什么？后人将如何评价这段艺术历史？

于是，《当代中国画品》丛书在一番孕育中诞生了。我们期望这部大型八卷全丛书成为：

- 一部极具史学价值的书；
- 一部全面评述当代中国画创作现状的书；
- 一部补阙当代中国画理论体系缺憾的书；
- 一部在编纂与出版模式上最具新颖性的书；
- 一部专家学者书架上不可或缺的书。

当然，上述初衷都是初衷。初衷与愿望都是美好的。这项由中国国家画院和全国数十位理论家、批评家、画家共同实现的大工程终将结果，我们冷静而客观地看到，由于种种原因，这个大举措多多少少留下了遗憾。比如，一些优秀的艺术家或许未能收入，一些艺术家的代表作品也许未能编进，重要的是，在编

辑体例上，画家的分类不一定都精当合理，研究评价文章的水平与风格可能并不统一。甚至，收集的资料也未必特别齐全等。这些不足与缺憾实在难免。需要特别说明的是，为了较真实全面地呈现当代中国画创作的现状，画家的遴选也存在水平不齐或有所遗漏的问题。这些问题，我们以学术的心态敢于面对。尽管如此，这部大丛书毕竟浓缩了当代画坛的代表性人物和作品，基本上收编了中国画坛的重要画家，在长期酝酿和多人合力配合下，几经周折，几经反复，多次研究，多次改动，才成为今天这个样子。它有如读者朋友面前的“待晓帖”，其“画眉深浅入时无”，我们是静待评说的。

在文化日趋多元的今天，毋庸讳言，中国画坛也是良莠不齐，鱼龙混杂。作为国家最高层的中国画研究创作的机构，我们努力从事的是一项前无古人的事业，我们坚持从艺术出发，立足艺术本体，探讨中国传统艺术的文脉与未来道路，而此项成果，正是此一学术理路的一种拓荒式的实践。

我们希望通过此书的出版，为今后的中国当代艺术研究提供一部有价值的文献。

欢迎读者朋友的不吝指教！

苍茫高古画品概说

□ 李德仁

说起苍茫高古的绘画艺术品格，人们首先会联想到形式、技巧、风格。那么，画家的形式、技巧、风格为什么会上升到这样一种品格呢？这是由画家所拥有的文化决定的。所以我们应当看到，绘画之苍茫高古品格首先是一种文化现象。

绘画艺术与其他艺术形式一样，都是属于文化的载体。早在唐代的美术史论家张彦远即指出：绘画“与六籍同功，四时并运”，是说绘画具有与六经（六籍）一样的功用。南宋史论家邓椿则更明确地指出：“画者，文之极也。”艺术都属文化的形式，艺术作品都是文化载体，而艺术这一文化形式，与其他文化形式（如工农业产品、衣食住行用具、法律制度等）的区别，就在于艺术主要是作用于人们的审美，所以我们曾给艺术以这样的定义：“艺术是人类所创造的审美文化形式。”而绘画与其他艺术的区别则在于“绘画是以描绘的手法在平面上创造定态视觉形象的审美文化形式。”在中国画领域中，历来总有一批批画家十分注重追求艺术之恒久的审美文化内涵。他们的作品之美特色能够远远超越时代，千古常新，具有永恒的艺术魅力；他们好像是站在宇宙中，俯瞰地球与人生，所以画中每每呈现出天地苍茫之感。他们的作品尽管也充满了情意，而更着意的则是哲人的睿思。这类作品，有其独特的文化内蕴，我们把这种类型绘画的品格称之为“苍茫高古”。在当今画坛上，承续发扬着苍茫高古画风的画家仍然不少，本期所重点评介的画家即属此类，与其说他们承继的是一种画风，不如说他们承继的是一种文化。

从古今今，人们在有关艺术的谈论中，“苍茫”与“高古”的话题，可谓层出不穷。谈苍茫时常常联系到天地山川江海寰宇，谈高古时每每从艺术联系到宇宙之道，而高古与苍茫之间亦似乎存在着天然的联系。在这些千古话题中，包涵着深邃的审美文化意蕴，我们不妨略加阐释，以助于理解中国画中苍茫高古品格的旨趣。

一、高古概念诠释

作为艺术品格的审美概念，苍茫高古的内涵意义，渊源很久。至今，各家论说皆纷纭复杂，为便于阐释，我们先从高古说起。

北宋米芾在《画史》中自谓：“李公麟伯于手三年，余始画，以李宗师吴生（道子），终不能去其病。余乃取顾（恺之）高古，不使一笔入吴生。又李笔神采不高，余为归附文并木，自是天性，非师而能，以俟识者，唯作古忠贤像也。”米芾的人物画以高古而自豪，而这种画风是从顾恺之高古发展而来。

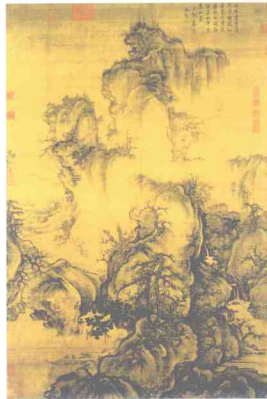
“高古”二字，是中国历来评论高超而脱俗的艺术最多见的词语。“高”在这里可解释为高超、高尚、高贵。汉·许慎《说文解字》云：“高，崇也，象高视之形。”本意指台观等建筑物高耸之形象之形容。如《荀子·劝学》：“故不登高山，不知天之高也。”句中高皆其本意。引申为高尚，不卑俗之意。如骆宾王诗《寓居谷寮寄对雪忆谢二》：“高人倘有访，兴尽诣须臾。”高人即高而之人。又《后汉书·冯衍传》：“邀名显之高风。”《文选·东方朔画赞序》：“想先生之高风。”高风即指高尚的风范。又



三湖春图(局部) 张千度 隋



三湖春图(局部) 张千度 五代



三湖春图(局部) 张千度 北宋

引为尊贵即高贵之意，如《礼记·月令》：“以大平祠于高。”《礼》云“高者，尊也”。《孟子·离娄上》：“是以惟仁者，宜居高位”。高位即高贵之位置。古今文艺评论家，也常用“高”的概念评价作品。如《文选·江淹·杂体·魏都游宴诗》：“高

文一何绮，小儒安足为。”《文选·宋玉·对楚王问》：“其曲弥高，其和弥寡。”又元·朱德润诗《题张将楷楷书公孙大娘剑器行》：“似闻高艺两不下，各地地势夸雄豪。”

概括而言，“高”的概念在评价文艺作品时大致包括三层含义：（一）内容形式水平高超，非通常所及；（二）风范气度高尚，不随流俗；（三）地位尊贵，为众人所崇仰。古今评论艺术作品所谓“高”，基本都包含这三层意义。以“高”论画当然也这样。

“古”的概念内涵尤为丰富。《说文解字》云：“古，故，从十口，识前言者也。”宋·徐锴《说文解字》云：“古者无文字，口相传也。”清·段玉裁《说文解字注》云：“识前言者口也，至于十则辗转因袭，是为古言在昔矣。”清·朱骏声《通文定声》云：“古，十口相传为古。按，古字合十口二文会意。”诸家对“古”字的本义阐述透彻。古字为十口二字合为一字。十口相传，以识（音志）前世之事，十表示辗转相传次数极多，所以古字本意指时久远远的往昔，与“今”意相对。例如《吕氏春秋·长见》：“今之於古也”。注：“古，昔也。”《文选·张衡·东京赋》：“慨长思而怀古。”《辞注》：古，往也。这都是“古”字本义。

古字的含义又引申为长久。宋陈子昂《雕丘台登金华观》诗：“崖前万丈流，树石千年古。”后句谓树石之龄已有千年之久。又如岑参诗：“相如登台台，人未台空。”“登台”即登台已年久。

又引申指事物如精神文化等具有历久不变的价值或历久弥新的意义为“古”。如苏轼《夷齐四皓论》：“微一得，流誉千古”。杜甫诗：“不废江河万古流。”其中古字指历久长存而仍有价值。在社会传统和文化艺术领域中，往往包含有历久长存具有永恒价值的思想精神和审美内蕴，人们把这些东西称之为古，所以历来多有尊古、好古、尚古、据古、慕古等说法。如《汉书·河间献王传》：“修学好古，实事求是。”《庄子》：“尊古而卑今，学者之流也。”《汉书·贡禹传》：“字轻古，不阿当时。”《北史·崔浩传》：“诸所翻案，无不据古。”《后汉书·钟离意》：“理好学慕古，有退让风，与颜回同，很有声。”《唐书·范传士传》：“能尚古而超俗。”以上例句中所谓“古”，皆指能跨越时代而具有恒久价值的文化和精神。由于这些文化和精神历久长存，延续发展，文化内蕴自然愈积愈厚，所以“古”体现着文化的积累。

在人类文化成果中，大量的文化是新陈代谢容易过时的，还有些文化则能超越时代不容易过时。具有超时代性和恒久价值的文化成果有两种：一种是高超的哲学，一种是高超的艺术。人们把它们称之为人类文化中的“长水果”。在艺术创作对审美的追求中，存在两种倾向：一种是追求时尚；另一种是追求永恒。在艺术审美上最具永恒性的东西，方能超越时代，具有恒久的审美价值，这就是艺术审美领域所谓的“古”。

“古”作为美学概念，其所指的艺术审美特色包含以下方面：（一）其起源很早，“古质而愈新”所以

具有质朴淳厚、简练概括外表看似稚拙的特点。

(二)历史发展经历很长,所以这种审美风格形式的文化内蕴积淀愈来愈丰富,形式方法的锤炼愈来愈精粹。(三)审美上最具永恒性,其并不完全投合某一时期的审美风尚,却能跨越于它所跨越的各个时代的好尚,所以能随时代的表现时尚而更合于深层时尚。这样品格的艺术自然具有前面所述“高”的艺术评价概念特点,即内容形式高超,非通常所及;风骨气度高尚,不随流俗;地位尊贵,为众人所崇。所以在历史上古与高的概念自然相合,出现“高古”一语。在中国美学上的“高古”概念,正是包括了上述“高”与“古”的这些内涵。高古品格的艺术由于历史渊源久远,故时间漫长,故文化积累很丰富。所以高古本身也就是历史文化的深厚积淀。

前面所引米芾《画史》之语所谓“余乃取顾高古,不使一笔入吴生”,就是因为李公麟的画已风行一时,曾继承于唐代吴道子传统,吴作画“好酒使气”、“力健有余”精神外溢,吴画且名振一世,而少古朴含蕴之意,米芾则专学顾恺之,以汲取更绵长的文化、自谓所画人物“目睛尚胶骨本”,实是追求质朴稚拙之美意蕴,以趋“高古”,避免沉没于时尚浅俗的风气之中。

历来评论诗文书画艺术引用“高古”概念的很多,如唐代白居易云:“以渊明之高古,偏放于田园。”宋·米芾《画史》:“董源《雾景》横披,全幅山骨隐显,林梢出没,意趣高古。”陆游《跋后山居山长短句》云:“乐府高古工妙,庶几汉魏。”《宋史·程颐传》:“尝因夏书赋诗,上曰:故体格高古。”宋·严羽《沧海诗话》:“阮瞻咏怀之作,极为高古。”明·谢榛《四溟诗话》:“三百篇直写性情,靡不高古。”清·刘熙载《艺概·诗概》:“意欲沈著,格欲高古。”这些例句中“高古”概念,皆包含了上文诠释的高与古的含义。

谈到高古,每每要联系到“稚”,古今常见有“高稚”、“高雅”等美学用语。“稚”为何意呢?《说文解字》云:“稚,楚鸟也。一名雉,一名卑尾,秦谓之雉。从隹,牙声。”又《说文解字》云:“雉,鸟之短尾总名也,象形,凡雉之属皆从雉。”段玉裁云:“短尾名雉,别于长尾名鸟。”《小尔雅·广鸟》云:“短尾而反哺者谓之慈鸟,小而腹下白,反哺者,谓之稚鸟。”《集韵》云:“稚,或作雉,或作雉。”可知“稚”原是鸟类的种,短小而腹下白,然而后来“稚”字假借为“正”,含义完全转变,其本义已不为人们所用。人们常说的“高雅”之“稚”,其含义变成了“正”的意思。《论语·述而》:“子所雅言。”汉·孔安国《训解》云:“雅音,正言也。”宋·邢昉《疏》云:“稚,正也。”《诗经》毛传本《序》云:“稚者,正也,言王政之然而发兴也。”这是对《诗经》中《雅》诗的审美解释。《荀子·王制》:“使夷俗郑音,不教乱雅。”杨倞:“稚,正声也。”可见评论艺术格调之所谓“高古”就是正而高,所谓“古稚”就是古而正,因为任何事物,只有正,方能高;只有正,方能古。而能达于高境,传之久远的艺术,其中必含有

正。因此高古之中,概含有高雅的意义。明·谢榛论初盛唐诗“古雅如嘉禾朱紫”。清·盛大士《溪山卧游录》论画,提出“画有六长”,其中之一条即是“气骨高古”。这些理论亦都属高古的范畴。

我们从历代传世的艺术作品中不难领略高古格调的审美特征,例如《诗经·国风·汉广》中的一段:

“南有乔木,不可休息;汉有游女,不可求思。汉之广矣,不可泳思;江之永矣,不可方思。翘翘错薪,言刈其楚,之子归而,言秣其马。”

这些辞语切实淳朴而精练,优美而无邪淫之念。又如陶渊明诗《饮酒》之二:

“结庐在人境,而无车马喧。问君何能尔?心远地自偏。采菊东篱下,悠然见南山;山气日夕佳,飞鸟相与还。此中有真意,欲辨已忘言。”

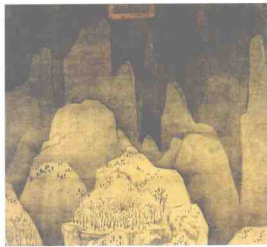
此诗兼具前诗《汉广》之特点,而尤超越然高雅之致,可传永久而不失永恒之美。

绘画与诗自古相通,北京故宫博物院所藏传为隋代展子虔的《游春图》亦属高古一例。是图画春日水滨彼岸桃李盛开,人物游玩,舟子摆渡,对岸青山叠起,白云出岫。画面勾而少皴笔法概括简练,着以重彩。树法亦颇疏简,略含稚态。人物施粉点染,姿态幽雅。山水皆调勾水纹,与山之简练形成对比,笔墨而势整,有浩荡之势。通幅生意盎然,笔细而势简,色丽而意淡,有古朴淳厚之致,从容雅正之旨,传之至今,仍不失千古之魅力。再如明代沈周山水《京江送别图》卷、文徵明人物《湘君湘夫人图》轴,皆世所公认的典型高古之作。画面无论山水或人物都能简而趣浓,意淡而情深,淳朴而内秀,含蓄而从容思致无穷。

二、苍茫高古品格的深层文化内涵

解读艺术之高古格调的审美文化内涵,似乎是一种可望而不可及的事情。高古之美是一种文化性很强的艺术,没有相当的文化修养,自然难以领略。所以人们谈起“高古”往往有一种言有尽而意无穷,会意而难以言传的感觉。这就是说高古是较难以语言概念诠释的,比如我们说高古的艺术拙朴、简约不求时尚,但凡是拙朴简约不求时尚的艺术未必就是高古。所以前面解释尚不足以揭示其本质。这正是因为“高古”之文化内涵极其深邃之故。所以我们须从更深层次加以探讨。

唐代诗文学家韩愈是当时很有影响的尚“古”之人。他自谓:“愈之志在古道,又甚好其言辞。”又说:“愈之为古文,岂独取其句读不类于今者邪?思古人而不可得,学古道则欲兼通其辞;通其辞者,本志乎古道者也。”韩愈尚古学古,看中的是其中“古道”。《老子》云:“执古之道,以御今之有。”道是自古以有的,所以称古道。汉·桓宽《盐铁论·殊路》:“夫重怀古道,犹藉藉书。”宋·文天祥《正气歌》:“风檐展书读,古道照颜色。”这与韩愈一样都是指文化载体中所体现的道。“道”乃是“古”中之核心,言辞尽是相附而已,与韩愈同时代的柳宗元更直接提出“文者以明道”的观点。能解得“道”,便容易深得“古”了。



「无峰亭图(局部) 黄公望 元」



「夏山高隐图(局部) 王蒙 元」



「夏山高隐图(局部) 赵孟頫 元」

韩愈学古重道的思想,与历代大多数文学艺术家是一致的。文以载道、艺术以载道是数千年通行观点,说明哲学认识成就对文学艺术的高度渗透。同时也说明中国文学艺术创作认识早已上升到了哲学的高度。从南朝刘勰所谓“道沿圣以垂文”,一直到清代刘熙载“艺者道之形也”,这已是共识之论,故历来



台北花山水图(局部) 吴门 明



石望红龙图(局部) 吴门 明



春山图(局部) 陈洪 明

作诗讲“诗道”，作文讲“文道”，书法讲“书道”，绘画则讲“画道”。

把艺术推源于宇宙本体之道，这无疑是深刻的正确的。其实一切艺术皆本源于道，不独“高古”的艺术如此，只是高古的艺术对道采取了更自觉的追求。在艺术作品中有着更深刻的独特的与众不同的体现。那么道在高古的艺术中是如何体现的呢？

这里首先明确“道”的概念。关于道，春秋时期老聃的著作《老子》一书中首先进行了全面的阐述。其中说道“视之不见”，“听之不可闻”，“搏之不得”，是看不见，听不到，捉不住的极其微细之物。它是“自古以存”，永恒存在的，它“象帝之先”，“道生一，一生二，二生三，三生万物”，是最原始的东西，是构成万物的本原。它“生而不有，为而不恃，功成而弗居”，是无私无欲，自然而然，无意识地运行的，所以谓之“道法自然”。它既具有物质的一面，又具有规律的一面。在我们说，道是无限小的本原物质与无限深入的核心规律的合一体。当代文化界有“物质”的概念，亦有“规律”概念，这都容易理解。把物质与规律合而为一，它既不是物质也不是规律，更不是西方所说的理念，黑格尔曾认为道是理念。以至引出老子是客观唯心主义的误解。当今以及西方文化史上都没有这样一个概念，无法对应翻译，所以只能仍然沿用它的原名“道”。道在长期的历史发展中，文化内蕴不断扩展，道家以外，儒家、佛家皆有创发，而究其根本仍然是两仪一元法则。

道体现着一切事物对立两面的合一，这就是“玄”。用老子的话说即“同谓之玄”。《说文》云：“同，合会也。”在《老子》中指矛盾对立的两个方面会合。理性逻辑的语言只能论述单方面，把对立的两个方面“融而为一”地去思考把握，只能靠领悟的方法。这种同时把握事物矛盾对立的两个方面的领

悟思维方法，我们称之为“两极思维”。这就是中国道论的基本思维方法，有别于形式逻辑的单向思维方法。《老子》云：“玄之又玄，众妙之门。”只有掌握了“玄同”的思维方法，才能深入领悟道的境界，要了解道在“高古”艺术中的体现，当然也离不开玄同的两极思维。下面分八个方面对“高古”艺术品格的内在本质进行阐述：

一、永恒超常

高古格调之美具有永恒性，是能超越通常时代的，唐·司空图《二十四诗品》中对“高古”一品的描述共十二句，其云：

“皓人乘真，手把芙蓉；飘然浩气，自然空踪。月出东斗，好风相从；太华夜碧，人闻清钟。虚行神索，脱然畦封；黄唐在独，落落玄宗。”

其前四句即谓“高古”能跨越时代，历劫不磨，具有永恒的美学价值。中四句谓其高超，越出众美，后四句谓能摆脱世俗风气。艺术要求得永恒的美学价值，就可超越于世俗暂时的好尚，因为最时髦的东西，最容易随时代的逝去而被淘汰，所以艺术家应当独具卓识，高出时代民众之常情，而寻求永恒之所在，才能创造不朽的艺术。唐·寒山《述书赋》谓字格》中对书法艺术的“高”与“古”亦有如下解释：“古，除去常情曰古。”“高，超然出众曰高。”所谓超然出众、除去常情，就是指艺术家要能超越时尚，不随时流，不要被时代好尚所局限，而追求久远。

艺术之美要达于恒久，必须超越时尚，但超越时尚，并不是脱离时尚。相反，要超越时尚，就必须研究时尚，而且要深入到看穿时尚，除去繁复的枝叶而把握其根本。各个时代审美好尚的根本都是相通相连的，这个相通相连的东西，就是永恒不灭的审美主线，高古所追求和体现的正是这条主线。这条主线跨越了所有时代，而体现在各个时代的高古艺术中又各

不相同，所以高古的艺术亦有其强烈的时代性。同时这条主线在不同画家的身心体验中亦各不相同，当画家们把他的真实体验真诚地体现在他的作品中也必然各不相同，所以高古的艺术必有其强烈的个性。

高古的艺术并不是脱离时尚，而是在更高度和更深刻的意义上把握时尚。只知道脱离时尚便是单向思维，那样的艺术并非高古，因为其没有了审美的实在根基。其正如唐·皎然所说的诗人六种境界之一：“以虚诞为高古。”既要超越时尚，就要积极进入时尚，了解常情，要由量变而达于质变，进入离常情与合常情的统一，这才是“两极思维”。我们试看历代高古名作，无论是陶渊明的诗、韩愈的文、郭熙、黄公望、沈周的山水画，或者赵孟頫、文徵明、陈洪溪的人物画，还有法常、金农、陈鹤寿等人的花鸟画，以及当代名家吴昌硕、钱松岩、黄秋原、董寿平等人的绘画作品，无不体现着他们对历代审美“主线”深刻把握和对时代好尚的深刻研究，所以他们的作品方能在洋溢着时代性和个性的同时，拥有超越时代的审美永恒性。

二、雅正离俗

高古的艺术皆求雅正，而雅与俗是对立的，所以求雅以求雅。比如做事业，追求为大众贡献即雅，追求为自身名利则俗。为大众贡献必求公利，这是正道，只为为名利必会损害公利，这是邪路，同样做一件事，其中即有正邪之分。雅则正，俗则邪，以艺术为业也是这样。艺术可带来审美快乐享受，高古的艺术为公利为公乐，邪俗的艺术为私利为私乐；为公乐则趋于大雅，为私乐则趋于淫欲。世称以淫欲之美为“艳色”，而对立的大美便称之为“淡雅”。其所谓艳色，并非指涂染的颜料浓重，淡雅也并非指墨色淡薄，而是指上述的含意。所以高古的艺术去邪俗，去淫欲，去艳色，而近乎“淡雅”。淡雅是指“意淡”，而不是说墨色，例如展子虔《游春图》、

赵孟頫《红衣罗汉》、钱松岩《红岩》等皆用重彩，而郭熙、高克恭、沈周、吴琬等人的山水多用重墨，皆不失为高古。这是人们容易理解的。

其实艺术之邪俗，远不止艳色淫欲。更有不少似是而非，可以称之为“隐俗”的艺术，大都是基于名利之心的，其表现主要有如下三种情况：

其一是迎合求利，投其所好的艺术。即由于名利之目的，迎合当世权势者与豪富者之主张与爱好，以求获得利益和利直。甚至专门揣摩其心理，刻意奉承，吹嘘拍马，极尽奉巧之能事。正如清代袁宗素早年所写《名利说》中所云：“李林甫氏所谓巧令色哉，负盛名招徕天下，屈吾身以适他人之耳目，期得其直道，不赢，则又顺而之它尔。”还有的艺术家为了利直，故装高雅，以欺俗目。甚至有的画家制道造作品，以求薄利多销。作品是心灵的自白，鉴赏家一見此等作品，即觉俗不可耐。

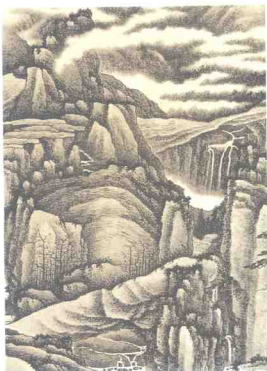
其二是自夸其能，为能而能的艺术。即故意追求并夸耀自己的能耐，以达到名利之目的。有的把物形刻画到极细微，如高倍放大镜下所见，以夸造型之硬；有的把颜色涂得极其艳丽，以夸用色之美；有的是方法规矩森严，以展示自我技法；或故作草草狂怪之笔，以示自己超越无法；有的专门模仿某大名家之作品，以欺庸雅，以夸其与大名家人能相当。如此等等，自是俗格。

其三是自标其高，为高而高的艺术。此类艺术家确实有较高水平，能摆脱前几种凡俗，与其自然剥离，如水火冰炭，惟恐受其沾染。所谓“姑射仙人，冰雪之姿”、“不食人间烟火者”。这样的艺术家，极有垂青，其实还是同一俗格。

高古雅正的艺术是超越于凡俗的艺术，却并不是脱离凡俗的艺术。人心包含公心和私心的两面，所以人皆有雅与俗的两面，公心占主导私心退于次时人便雅，如私心主导，公心抑于次时人便俗。真正的高雅之上看上去并不耀眼，并不光芒四射。《老子》说真正有道之人能“和其光，同其尘”。高古雅正的艺术也是这样，它不是雅而无俗，而是雅中有俗；而凡俗的艺术也不是俗而无雅，而是俗中有雅。雅与俗是艺术中共有的两种对立因素，只是个谁占主导的问题。高雅的艺术不求迎合凡俗，却被凡俗赞美追捧，不夸其能而自显能，不标自高，而自然高雅。盖领悟境界高，则艺趣之高，其中关键还是文化认识，雅与俗好比修行与魔法，差一步即是魔，胜一步即是佛。庸俗的艺术士亦可望将来成为高雅的艺术家，而高雅的艺术亦应多从凡俗中提取矿材。

三、含蓄蕴藉

高古的艺术在表达情感和 content 时是比较含蓄的，蕴藏力深厚，我们看历来高古之作，笔不过分狂放，情感不过分外露，内容不过分浅白，但是若要达到笔法更富情感意味，情感更深刻的表白。笔过直率外放则趣味浅，所以必须收敛，收而放，才是最放。情感过激烈性情疏，疏则相隔，所以含蓄，才会情更浓，意更密。内容浅白则易浮浅，难以表现精深之文化素养，所以要蕴。蕴方能体现精博的内涵。含蓄谓半隐半显，深邃须露出一角。高古的艺术并不是



山水图(局部) 龚开 画

表白的不多，而是深藏的更多。这是高度修养所至。

四、简约概括

高古的艺术较简，但并不远于远古艺术之简，是经过长期发展，由丰富复杂概括为简，所以外形简而内涵丰富。简有两种，一种是笔触形象不多，画面简；一种是画面笔触形象很繁而笔墨造型方法简。这好比写文章语言简练，短文可以语言简练，长文章同样也可以语言简练，会画的画，笔法形象不多，好比短文章，黄秋园《画笈》的画，笔法形象不多，好比短文章，黄秋园《画笈》的画，笔法形象不多，好比短文章，然而他们的语言却都是简练的，而简练的语言中却诉说着非常丰富的内涵。

五、丰厚拙朴

高古之作，厚而不浮华，拙朴而不雕琢，但却蕴含着更高的华美和更深的剔透。这是因为高古艺术必须经历更多的对华美和雕刻的追求，再经归真返璞，方能到其火候。否则只能是粗率拙劣而已。高古的一些艺术传统源远流久，所自然承继了早期作品的一些艺术表现手法因素，早期的艺术多比较淳朴简拙，比如彩陶上的绘画纹样、古玉造型、汉代画像石及壁画等，其中有不少优秀典范，闪烁着天然烂漫的精神，这些都是画家应重点研究吸取的。画家的专研不能仅停留在古，自然要研究后来高度成熟期的作品，比如唐宋元明清的诸多大家，取其精粹，还要观察写生，研究社会生活，画方渐达于成熟，而最后高峰期的发展则又回复于淳朴简拙，以淳朴包蕴繁华，以简藏繁，以拙藏巧。所谓“大巧若拙”正是此意。

六、独辟蹊径

高古品格的艺术家们有一传统信条，就是一定要独立开辟一条新的艺术蹊径。这是他们不时随俗流风，而且在学习古代名家艺术时也要变化出新。米芾的高古就是一个例子，李公麟右患风病三年，他方始画人物，北宋崇画吴门派的传统，他则改学顾恺之，且他与顾恺之也绝不雷同，这些都是为了独辟新径。他在山水画面方开创的“米点”画法，以及书法方面

自成一格的“米体”，皆可说明他的独创精神。明代董其昌画山水亦颇有古意，他重学古，更重变新，他说：“学古人不能变，便是篱墙间物，去之转远，乃由绝似耳。”明末陈洪授画法高古，他曾学李公麟《圣贤图》石刻画，初学颇似，后来越学越不似，而自感稍稍满意。学古有成而不似，才是真学古，学古人画如临摹本，便非学古，这古是随时而变的，有生命力的，否则便是死物，与道何有？

七、特立人格

高古的艺术最具有人格精神。人格是为人之品格，或者作为人之资格。人格是人类文明的标志，没有人格实则无资格做人。古今中外一切专制统治都在假借人格，横暴无耻，腐败营私，奴颜婢膝，见风转舵，庸无主见，都是没有人格的表现，而黑暗的社会却专门制造这样的人。高古的艺术则特重树立人格，宣扬千古不灭的正气，不独题材内容不失人格，即审美情趣、笔墨意味、形象塑造，均体现着人格的曙光。如同长夜中之点点明灯，照亮着众生的人格意识，点亮着国民的人格尊严。艺术可以陶冶性情，最重要的是指这种意义。

八、精一之至

高古的艺术进入高级阶段，即是“精一”阶段。学问艺术达到最精之时，一切都归于“一”。也就是以用一个东西把学问艺术的一切东西贯通起来。正如石涛在《画语录》中引用孔子的一句话：“吾道一以贯之。”这个就是一。这个并不是从书本上读来或从别人处听来的，而是实实在在地在自己学艺术最精深处获得的。当你真正获得这个境界，你的心和历代大师之道以及宇宙之道也都贯通起来。当你俯视万物时，即会对所有透彻的见识，你的作品涉及宇宙人事时必会有独特的洞见，涉及审美时定有超常的韵致。这时当你看历代大师的名作真迹时，就能真切真切感觉到处处有道。这些作品可能是淳朴的，但愈淳朴则愈华美；可能是稚拙的，但愈稚拙则愈精巧。无论一点一划，一人物，一湾流水，几块石头，几根小虫，皆寓含着阴阳对立的合，无不充满生气，意味无穷。而你的作品尽管与那些大师面貌不同，但能自然而然地出现异曲同工的效果。

精一极至是难以尽行描述的，而其中有三点最重要的标志需要指出：一、对立合一。即画中体现的一切矛盾对立方面都经精深研究掌握，再归于合一，如大小合一、刚柔合一、简密合一、顺逆合一、燥润合一、美丑合一、拙巧合一、今古合一等等。合一不是抹煞对立，而是有机统一，相含互融。合一不是单极的，所以合一与不合一也是矛盾合一。二、理气合一。画中必须有理有气。理是理性的，是规律认识画中的体现，气是非理性的，是作者主体生命力量所主宰宇宙之气在画中的体现。画中有理方有法度，方能体现物情，方有理性内容；有气方有力量，方有生命之感，方能生动感人。所以作画时耍鼓气，神闲气足时挥毫运笔。要做到精深之理博大之气高度合一，而且要理入气，气入理，自然意味无穷。这是艺术之关键。三、物我合一，即画中所画物与我合一，画中心每一笔落纸与我合一，画整体境界与我合一。创作

之际要真正做到“物我相应”，不辨物之为我，我之为物，胸中之意，意中之象，随手而出，高古之作自然天成。

艺术中的高古品格，从最终意义上说即是艺术与道合之审美境界，欣赏者可从这种审美中悟道，古人称“读画”，如同读《老子》、《庄子》、《周易》、《金瓶梅》、杜诗韩文一样。至于世上常见浅薄艳俗之画有多少可谈的内涵呢？

“苍茫高古”的概念范围较之“高古”来说，则相对比较小。比如在绘画领域，高古可以涵盖山水、山水、花鸟、动物、虫草等，而苍茫高古则主要是指山水画，及有一定背景的人物、花鸟、动物画。因为苍茫在指的是宇宙天地即大自然之色。有一首北朝民歌词中写道：

“天苍苍，野茫茫，
风吹草低见牛羊”。

这苍茫二字好像就是从宇宙中俯瞰大地，那天地之间山水云烟，浑然氤氲，最妙的表达就是用苍茫二字概括。

《诗经·王风·黍离》云：“悠悠苍天，此何人哉。”《晏子春秋·不合经术者》云：“足浮苍野，背苍苍天。”这些都是用“苍”字描写天。《广雅·释诂》云：“苍，青色也。”《正字通》：“苍，深青色也。”《说文》：“苍，草色也。从艸，仓声。”段《注》：引申为凡青黑色之称。苍字原指青色。草木苍翠，苍苍一片。而天空蓝色幽晦，遥望之皆呈深青或青黑色之状，所以都称为苍，加之以云烟隐现，便成“苍茫”之象了。

“茫”字，汉·许慎《说文解字》未载，汉隶碑刻中亦未见，当是魏晋始有此字。《正字通》云：“茫，苍茫，水貌。”《类篇》：“茫茫，广大貌。”《文选·阮籍·咏怀诗》：“旷野茫茫。”注：“茫茫，广大貌。”白居易《琵琶行》：“别时茫茫江浸月。”谓江水夜色茫茫。总之“茫”之一字，概指水大草野，遥望之浩渺一片，浑然一体。任何细节都隐没于整体之中，若细节清晰突出，便不是茫茫了，苍茫含义便是：其色青黑，体面浩大，隐隐然浑沌，无边无际。

在历代诗词中，苍茫人皆用于描写天地即大自然景象，如山川、云烟、江湖、天空、大地等。如刘孝琨《述渡江诗》：“澄波江上，苍苍渺渺。”高适《自蓟北归》诗：“苍苍远山，豁达如天。”李白《关山月》诗：“明月出天山，苍茫云海间。”杜甫《乐游原》：“此身欲置无何处，独立苍茫天地间。”王维《山居即事》诗：“寂寂掩柴扉，苍茫对夕晖。”又如杨载诗云“青山落日苍茫暗”。杨巨源诗云“野烟秋水苍茫远”。其苍茫皆是此意。

在中国画中，如顾恺之《洛神赋图卷》（宋摹本）之洛神出现于暮色掩映的洛水之上，其景色已有苍茫之意。董源《潇湘图卷》画岸上丛林远岭，山树浑然，云烟隐现，已是典型的苍茫景象。宋元以来，山水画最为成熟，苍茫之例举不胜举。值得注意的是，苍茫作为山水追求高古永恒审美特征的一个标志



山雨欲来图 元 明

为重要的因素，最被历代画家特别是山水画家所看重。所以苍茫高古的山水画在历代绘画中，不仅文化内涵久远宏深，且在审美方面最具有恒久魅力的典型性。

三、历代绘画中苍茫高古品格略述

高古的艺术对于道有着独特的体现，而苍茫高古的绘画艺术，尤其是山水画艺术，对于宇宙之道的体现尤其突出。中国山水画的产生，本来就以道的追求有重要关系。魏晋时期“玄学”盛行，玄学所探求的核心问题即是“道”，因而形成一时之玄风，并体现在艺术中，所谓“玄言诗”即是当时流行的典型之作。由于当时人们注意从山水自然中领悟道，所以兴趣倾向于山水自然，于是又盛行了“山水诗”，故南朝钟嵘《诗品》中说：“庄老（玄言诗）告退，山水（山水诗）方兴。”当时谢灵运、陶渊明等即是与山水诗的代表，而他们也均是深于玄学的。山水画与山水诗同时出现，东晋顾恺之、宗炳、王微即是初期山水画的代表，同样都是玄学家。顾曾有山水画作传世，并有山水画论《画云台山记》（顾恺之）、《画山水序》（宗炳）、《叙画》（王微）流传至今。宗炳《画山水序》云：“夫圣人以神法道而贤者述之，山水以形媚道而仁者乐之，不亦几乎！”是说山水以其美的形象体现道，而善赏者从其形象中体验道从而获得审美的快乐。山水画之旨趣遂得极为明确。后世的山水画则是延此旨趣而不断发展。早期的山水画家们早已观察体会到山水天地景物的苍茫气象，但由于初期

技术手段的有限，尚未能尽其原。

魏晋至隋，画法限于勾线、渲染、着色，唯可以写高古之意，尚难以尽苍茫之感。顾恺之传世之作《女史箴图》卷中有男子跪射场景，背景为丛山，有鸟兽出没其间。此图极有奇意，其笔法细如联珠，如“春蚕吐丝”，这种传统我们可以在战国楚帛画中领略到。其画面山峦很古拙，用墨笔勾轮廓，已有淡墨渲染，而无明显皴笔、不施重彩。技法较幼稚，山峰已有向背和层次，略有苍茫之感。

自晋迄隋，已无可靠的名家作品传世，唯敦煌千佛洞北魏至北周的壁画中，时能见到人物画背景山水的描绘，技法大皆勾线着色，用色以矿物质之色粉为主。如第257窟北魏《鹿王本生》壁画中的山脉，皆以白粉、白粉、赭粉灰黑等色画成。第258窟西魏《五百强盗成佛》图中从山，则以石青与石绿着色，或开置，间以灰黑色山峦。山之造型小而不成比例，却有古拙佳趣。这些可视为青绿山水画的初始阶段。南北朝时期由于宗教盛行，故壁画艺术非常发达，壁画多用重彩，以求辉煌艳丽，山水背景自然也用重彩，在此影响下，青绿重彩山水开始兴起，到隋代已见较为成熟的雏形。传为展子虔的《游春图》卷，呈高空俯瞰大地的景象，是隋唐时代典型的青绿重彩山水画，画法细腻，尤其是画工水浩浩春波，用密线勾出细浪，有清浩苍茫之感，山之重叠远近之势，亦体现得非常充分，可以说是重彩山水中苍茫高古的典型之作。

唐代作品传世颇少，从传世作品中我们可以看到如阎立本《历代帝王图》卷，可谓较典型的高古之作。人物姿态古雅凝重，笔法凝重而流畅，色彩用墨白黄等色，亦颇古典。此外如韩干的《照夜白图》卷，造型古典，笔法以典雅的圆细线勾勒，体现出骏马昂首不驯的神气。还有传为李昭道的《明皇幸蜀图》轴，今藏台北故宫博物院，全图勾线着色，从谷大度，造型典雅，亦是颇为高古的山水之作。此图亦有人怀疑为元代作品，因画中人衣物冠元代唐唐人而曾流行，如天山，唐人称峨头，元人称唐垣。细考此图用笔多圆细，转折少棱角，这是唐画特征，如敦煌盛唐103窟《化城喻品》壁画中之山水用笔多相类，而宋元画用笔则多棱角。又此图远山之树画成从状，与展子虔《游春图》中远山树相类似，正延续其法。宋元画中远山不画从树，而是以点表示。画云烟以线勾勒，亦与展子虔画法相类似。只是山之结构造型则较展子虔大度有进步。

唐末荆浩本有道之士，才学超群，雅好绘画，值五代乱世，隐于太行山洪谷，于山水自然悟悟悟悟。尝言：“吴道子画山水有笔而无墨，项容有墨而无笔，吾当采二子之所长，成一家之体”。所谓“笔”，当然是指勾勒线条，既主造型，又主情感表现。所谓“墨”，他强调的是“高低皴染，品物浅深，文彩自然，似非因笔”。（荆浩《笔法记》）中论“六要”语，就是指要体现出山之高低、浅深、文彩等，而这种体现又不必成为明显的线条笔触。这就需要水墨浓淡、干湿，以体现深浅和纹理，这样便形成了山水画特有的技法“皴法”。中国山水画的皴法

自荆浩而全面开创，但他当时尚未称之为“皴”，元明后，人们总结方称为“皴法”。山水画自唐代始突破前人勾染之法，而进一步充分体现山形地貌纹理质感与自然苍茫气象。现今传世他的《匡庐图》（今藏台北故宫博物院）、《雪景山水图》（今藏美国纳尔逊美术馆）等都是真正体现苍茫高古早期典型之作。于是学者风起，最著名者有关全、李成、范宽等，随着宋初以来写实风气的盛行，他们更趋向于写实的发展，各自另创了新的风格。五代江南董源画山用密集短线条出山形体积，最善用点以表现山川远望杂树丛生之感，尤其能以点之浓淡虚实展现云烟变幻的苍茫气象。亦是一创。米芾《画史》云：“余家蓄源《雾景图》，横披全部，山谷随隐，林梢出意，意趣高古。”《雾景图》今已不传，《米芾图》卷（今藏故宫博物院藏）、《夏景山行待渡图》卷（今藏辽宁省博物馆）为其代表。亦可谓苍茫高古的另一典型。中国山水北宋荆浩自五代始开二派，荆派长于两石山，董派短于两石山，延续不绝。董其昌谓山水北宗始于王维、李思训实无稽之谈。因为明末王李真迹已基本不存，从何而知。考据代山水多用四笔，自荆浩始多用六笔，宋人皆喜用方笔，皆荆派之流变。唯荆浩用圆笔，为董派之传人。

宋代理学盛行，社会风气最重“即物穷理”和“格物致知”。画家重视对事物观察写生，因而两派写实风气昌盛。片面追求写实华美则易于流俗，因此宋代高明的画家能在写实研究之同时，注重高古传统的继承。如郭熙、燕文贵、许道宁、武宗元、郭忠恕、李公麟、米芾、法常等等。例如郭熙《早春图》轴（台北故宫博物院藏）、许道宁《蒲梢观图》卷（北京故宫博物院藏）、法常《远浦归帆图》卷（日本京都国立博物馆藏）、米芾《春山图》轴（台北故宫博物院藏）、郭忠恕《雪霁江行图》轴，虽是画人、马、舟船，亦颇有古意。李公麟人物初学吴道子，后变法帖，不作大幅，以尽去吴派纵横张狂习气。“文士求有建安风骨，书体则如晋宋间人，画则追颀（恺之）陆（探微）。”（《见画记》李公麟）创造了宋代人物画的最高典范。尽管米芾不善李公麟曾受吴道子影响，但李公麟作品高古雅正之品格实为百代所钦仰。

元代绘画对于宋代来说，是一个发展的转折期。总体而言，宋代绘画重写实，长于客体自然再现，元代绘画则重形式意味，长于主体精神表现。这种画风转变中最有代表性的就是赵孟頫，他对于宋代吴院体画派的精湛工笔画风，而祖述晋唐时好高古，其“古意”说是最有代表性的观点。他说：“作画贵有古意，若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自为能手，殊不知古意既废，百病横生，岂可观也！吾所画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳，此可为知者道，不为不知者说也。”（见载《清河书画记》）他的古意说，也可以看作是针对于时流俗，企图另开新风，而采取前人惯用的“托古改制”手段。他认为唐人的画在艺术品格上远胜于宋画，尤其是南宋末画，有的似是而非而筋骨外

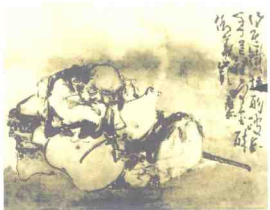


《早春图》（局部） 郭熙 纸

露，有的则专以精绝细画为能事，尽管长于形似，而意蕴内蕴非常贫乏。所以他说“宋人画不及唐人远甚。余尝戏学唐人，然欲尽去宋人笔墨。”（见载《铁网珊瑚》）如《红衣罗汉》（辽宁省博物馆藏）可谓饶有古拙之趣。而他的山水画更饶高古之意，画树及山峰皆古拙而简略，细审视却极有意味，画而淳朴无华，却入有天趣。赵孟頫悟道颇深，无宋画之热闹气，可以看出是从郭熙转变而来。他还传有数幅枯木竹石图，皆笔简形约而意趣横生，以书法入画，尤其高致。后世画家如此因、文徵明等多宗之。

元代崇尚高古品格的画家比宋代为多。其他如高克恭、黄公望、李公、柯九思、王绎等等皆有独造。黄公望远宗董源、近学赵孟頫，而笔迹更趋高古，不像宋人那样刻意刻画山水树石的微妙惟肖，而以磊落苍奇之笔，随兴写意，意为为止。而比之宋人精细之作更觉无人无巧想，令人自然体会到其毕生修造之得悟境界。传世名作如《天池石梁图》轴（北京故宫博物院藏）、《九峰雪霁图》轴（北京故宫博物院藏）、米芾《望岳图》轴（北京故宫博物院藏）、《丹崖玉树图》轴（北京故宫博物院藏）、《富春山图》卷（台北故宫博物院藏）等，皆苍高古品格中又义一新的典型。而王蒙则以繁密之笔写简古之情，面对其笔下崇山峻岭，顿觉生活恬静轻松之感。他是把晋唐浑朴如解索的笔触加以细腻处理，使人望之一片葱葱茫茫，不见笔踪，唯觉意趣盎然。代表作如《夏山图》轴（台北故宫博物院藏）、《青下隐居图》轴（上海博物馆藏）、《春山读书图》轴（上海博物馆藏）等，可见其风貌。王绎以画人物见长，他宗李公麟而上溯唐人，笔法高简，饶有古意，而神气超迈。名作如《杨竹西小像》卷（有倪裱补景，故宫博物院藏），可谓超古之品。

元代绘画普遍尚好高古之风。其他画家如高克恭（有《云从虎岭图》轴）、方从义（有《武夷放榜图》轴）、朱德润（有《秀野轩图》卷等）、曹知白（有《微松幽岫图》轴等）、王渊（有《花竹集禽图轴》）等皆充盈着高古气息。柯九思画竹亦力求高古，与李衍等人承袭宋法的画竹风格明显不同。元代还有不少名家之风格皆不能用苍茫高古完全概括，但其中仍会有浓厚的古高成分，比如钱选的画风主要倾向于华美典雅，然而故宫博物院所藏的两山图》



《早春图》 郭熙 纸

卷却是典型的山水高古之作。再如倪瓒的山水画总体风格主要属于淡雅清逸一类，但他的《六君子图》轴（上海博物馆藏，上景为乔林六株）、《幽涧寒松图》轴等，亦可谓颇有典型意义的苍古苍茫之作。

明代绘画出现新的发展趋势，名家辈出，其中亦多有苍茫高古之品，最有代表性的首推沈周、文徵明、董其昌诸家。沈周长于诗文，早年宗法王蒙、黄公望、董源及宋代诸家，后变法出新，自创简拙古朴的画风，尤其是他的山水画无论大幅小品，洋溢着高古的气息。台北故宫博物院藏其《庐山高图》大幅向他看出取法王蒙的迹象。又如故宫博物院所藏其《沧州趣图》卷，画山川林屋景物颇多，但笔墨简净洗练前无古人，而意境清幽，充满诗趣，完全是本家风格。又如上海博物馆所藏其《两江胜图》，画江浙一带名胜，反映具体的自然环境与现实生活，而画面简净单纯，意味隽永，对此真可使人一洗尘心。

文徵明是沈周的学生，而对唐宋元明诸家广有研究，别出机心，独创自风貌，繁简互用，寓刚于柔，米芾山水人物皆古意盎然。其山水如《惠山茶会图》卷（故宫博物院藏）、《东园图》卷（故宫博物院藏）、《桃源问津图》卷（辽宁省博物馆藏）等都体现其高古气格。他的人物画如《湘君湘夫人图》轴（故宫博物院藏），于画面下部只画二人物，用高古简净笔法，施轻淡线，衣褶斜摆，宛若飘浮于云气清波之上，神态含蕴，而其情思连绵不绝，可谓明代人物画高古之作的典型。

董其昌生活在明代后期，在众多画派中独树一帜，影响深远。他提倡对高古审美典范的继承，并与现实自然的观察研究相结合。他说，“画家以古人为师，已是上策。进此当以天地为师。”《画禅室记》他的以古人为师是有所选择的，他所选择的还是那些具有宋初审美意义的东西，排斥的是那些过分精细的赏心悦目的刻画。创作变成苦修，使无痛苦自如的情致，这样创作伴随着作者的不是美感，而是苦楚，其笔下作品何能有自由而超群的美感！所以他把作画当作是一种愉快的美的“游戏”。从而他创造了明末高古的山水画的另一种典型，笔墨轻拙自然而充满灵气；既不沉重，亦不轻浮；处处不用力，而气力俱到；功夫浑然，而外显生拙；内含奇奥而外观平易；意境情趣尽在似有似无之间，赏之令人不忍释手。故宫博物院所藏其《荷隐图》、《林和靖诗意图》轴、《青绿山水图》轴以及《仿古山水册》等皆

是代表作品。董其昌的书法亦颇重古意，这对其绘画也有很大促进。

进入清代的绘画界高古之品格的作品又以新的面貌呈现。清初最有代表性的画家有陈洪授、黄宾、髡线、邹吉等。陈洪授最长于人物，山水花鸟亦极有韵致，风格古雅。拙中寓秀，人物伟岸而神气内敛，善用细劲连绵的线条，概括而夸张地塑造各种类型的形象。他在文化学术上是刘宗周、黄道周的弟子，是王阳明心学的传人，悟道颇深，从作品中可以看出他对宇宙人事及艺术审美的独特见解。代表作品有《归来图》卷（今藏美国夏威夷美术馆）、《居十六观图册》（今藏台北故宫博物院）、《雅集图》卷（上海博物馆藏）、《何天章行乐图》卷等。他还画有不少插图版画稿，亦极有古意，如《水浒传子》、《九歌图》、《西厢记》等，尤其是《屈子行吟图》塑造屈原形象极为成功，可谓是这方面高古的典范。

在清初山水领域，黄宾、髡线等诸家可谓苍茫高古风格的突出代表。髡线之画用笔凝练通劲，如万岁古藤，破山体浑厚，墨色苍老而又润泽，极具苍茫之气象。如南京博物院所藏其《苍莽凌天图》轴、《松岩楼观图》轴、上海博物馆所藏其《书画卷》等，可以看出他对黄公望、王蒙深刻研究，以及对明代诸家如沈周、文徵明、董其昌等人艺术的继承。其中《苍莽凌天图》轴受黄公望影响最为，而《书画卷》则较近于沈周，然而总体风格髡线还是自成体系的。

黄宾与髡线都长期活动于金陵一带，但他们对山水自然的感受却有所不同。因而笔下作品各具面目。虽然都具有苍茫高古品格，髡线用笔是疏而显密，黄宾则是密而有空。黄宾密实的皴法多受董源的启发，也可以看作是把沈周疏朗的笔法加以密集，从而创造了明彻而静寂的境界。如上海博物馆所藏其《江村图》卷、旅顺博物馆所藏其《松林书屋图》轴、南京博物院所藏其《千岩万壑图》卷、上海博物馆所藏其《木叶丹黄图》轴等，皆其代表作品。

清代中期，由于“四王”传派艺术为清廷所重，笼罩一时，其传人缺少创造性。其时扬州一带却出现了一批杰出画家以其卓越创造，打破了沉闷沉闷的气氛，展现生机。代表作者中有金农、黄慎、高翔等，他们的作品是“高古”的，同时也是最为清新的，从而影响了一代风气。其中金农最著画名，善于长于人物及佛像等。南京博物院藏有金农的画梅轴本《玉壶春色图》轴，以水墨墨线为主，墨线勾花淡墨点染白粉，在上部以淡书题记，真可谓古雅之至。又如金农的《自画像》轴（故宫博物院藏），以简括稚拙的兰叶描法，勾画他自己童颜前行的姿态，极有神趣，亦可谓清代人物画高古之作的范例。黄慎画法兼人、物、山水花鸟无不精，而人物尤其所长，特别是他以狂草笔法画人物，酣畅淋漓，别具典型，极有古意。如上海人民美术出版社藏其《排花老人图》轴，故宫博物院藏其《兼石排花图》轴、南京博物院藏其《渔翁垂钓图》轴及《山水册》等皆典型之例。高翔长于描绘山水，他画梅好写疏枝横斜之态，笔法松



《松岩楼观图》轴 黄宾 现藏

秀；山水则用笔松而活，丘壑不多而简古空灵，疏朗似沈周而运笔轻松自如。上海博物馆藏有其《山水册》十二开为其代表。扬州博物馆藏有其《弹指阁图》轴，画四林景色亦颇高古。

清末画坛画派林立，各有独造，在苏州上海一带，名家尤为集中。不少杰出画家亦多探求高古，其中如任熊、蒲华等，作品多有古意，此外如任伯年、虚谷的部分作品，也具高古之趣，如任伯年《群仙祝寿图》屏等虽着重彩但人物造形超古，笔法挺秀绵密，设色雅丽，皆具古意。任熊是任伯年的老师，其艺术渊源主要承继陈洪授而新开境界。他的《送子得魁图》轴（江苏省博物馆藏）就是意临于陈洪授原作。此外如仕女《瑶宫秋扇图》轴（南京博物院藏）、《人物图册》（广州美术馆藏），等乃其创作，可谓高古精作。他的山水画《范湖草堂图》卷（上海博物馆藏）山石磊磊，林木苍郁，屋宇隐现，笔法细劲，设色艳雅，亦山水画典型的高古之作。蒲华长于写意，画山水花竹，笔法虚灵，柔中寓刚，嫩中含老，别创古雅之格。江苏省美术馆藏其《山晴雨明图轴》，画竹林、板桥、远山及人物，意境清幽，笔墨清润，拙中藏巧。自题“仿梅道人”却完全是自家笔墨。他尤喜画墨梅，承学金农，笔法稚拙而流动，墨淋漓，似不精意，而意趣盎然。皆高古之作。

近现代以来，中国画坛朝气蓬发，气象日新，高

古苍茫之品尤不乏人，著名者如萧俊贤、黄宾、陈衡恪、汤涤、姚华、黄宾、钱松岩、林散之、黄秋原、董寿平等。作品传世皆较多见。此外还有不少画家的一部分作品，仍可看作高古之列，如张大千的人物及笔山水，傅抱石的仕女、陆俨少的梅，李可染的减笔人物等。萧俊贤湖南衡阳人，寓居北京上海，画学宋元诸家而自成一格，尤长山水，作风苍古浑厚，而小品多逸趣秀雅。萧谦中安徽怀宁人，寓居北京，画宗黄宾、石涛、梅青等，自创一格，笔法古劲苍厚，而构图丰满茂密，名画重坛，时称“二萧”。陈衡恪字师曾，江西义宁人，任北京美术教授，画山水得力于沈周、髡线、石涛等诸家，用笔古拙生辣，强劲奇崛，不多渲染，而笔力峭峭，兼善花卉、人物。汤涤江都人，山水师元人及董其昌、李流芳诸家，气韵清幽，笔法古雅，清劲流畅，兼善梅、竹、兰及松柏。姚华贵州贵筑人，居京师，与陈衡恪最善，山水、花鸟兼工，用墨浑厚华滋，影响颇为深远。书法擅篆，饶有金石气，兼擅刻印，并有古趣。

钱松岩江苏无锡人，主要艺术活动在解放以后，其画山水师宗沈周，上溯宋元，深入生活，变法出新，以古笔法入画，自创苍茫高古一派风貌，笔法古厚劲道，墨色苍润，意境清新幽雅。他画的寒山景色或水乡风光及革命圣地，皆能独运匠心，运用发扬高古传统而极能贴近社会生活。后流徙江苏江浦人，居南京，早年师从黄宾，后以摹拟笔法入草书，风格极为高古，又以其草书笔法入画，作山水、人物颇苍浑苍秀，饶有意味。黄秋原江西南昌人，画山水远师宋元，受益于王蒙，近学髡线石涛诸家，笔墨松活灵动而结构严谨，境界幽深，苍茫浑古，自成一格。其作青绿界山水，亦工丽绝伦，非凡手所及。董寿平山西洪洞人，善画山水及松梅兰竹，宗法元人，长于草书，以草书笔法作画，格调高古，生动有致。其作以墨笔写山水大岭，苍茫苍郁，气象万千。画梅有墨梅和点色两种，善写骨冰姿，超然尘表，世称“董梅”。松龄老于苍枝，抚云倚天，竹则竿枝挺拔，叶叶飘动，很有风声，善以秃笔写竹，苍然老辣。凡所作画皆有所含蓄，精气内敛，虽拙力无作，并无刻拔弩张之态，略有过雅意。近代以来大家，苍茫高古之作不胜枚举，略述数家如上。

四、当今画界苍茫高古品格的特征

20世纪中期以来，西洋写实主义画风及学院派写实教学在中国影响颇广，学者多注重写生。这对根底本深的中国画家来说，可谓如虎添翼；而对于那些本无中国画根基的初学中国画家来说，则难免误入歧途。20世纪80年代西方现代派观念再度进入中国，不少初学者又以毛笔宣纸搞抽象表现，闹了几年，有的自欺欺人为了了之，有的转向中国画体系，也有转向了纯现代艺术。所以20世纪后半期中国画界学者空前之多，而成就大师者空前之少。不少画家有感于此，长期努力钻研中国画传统，有的则是从写实或抽象的路子与传统相融。他们并深入研究中华民族文

化,同时也为中华文化融入了新的内涵,探索中国画发展新路并陆续取得可喜成果。新一代的中国画家队伍不断成长,其中有不少人是在追求和实践着苍茫高古的画风,有的已经卓有成效。当今中国画界由于经历了这半个多世纪以来的历史环境,特别是当今信息化时代的人类文化广泛交流,自然也要影响到中国画,因而在中国画领域中苍茫高古品格的画家面貌必然与前代有所不同。本卷所重点收录的画家艺术,基本体现着这种时代的特征。这些画家们的艺术造就历程,以及创作活动和主要倾向,大体分为下列四种情况:

其一,不少画家长期坚守中国画传统体系,深入传统文化研究,并在新的历史时代文化视野下,研究前代各家艺术,有取有汰,特别是注重对传统中国画中高古品格的借鉴,以发现新的艺术语言结构,把中国画艺术向前推进,开创自己的风格风格。

其二,还有不少画家是以中国画为主体,长期研究和吸收西方写实绘画的再现性技法成果,其中有的是曾长时间进行过西画写实性创作后又回到传统中国画创作,对中国画体系深有悟入,多方修养,对苍茫高古画情独有独尊,再经蜕变,自创一格。

其三,有些画家则是在中国画基础上,大量研究和吸收西方现代派和后期印象主义艺术,其中少数画家曾较多参与现代主义艺术创作,后对中国画本质深有领悟,所以重返中国画传统,经过长期修养和钻研,创作趋向于苍茫高古,他们在艺术表现上往往出现新的表现手段,别具一格。

其四,为混合型,即不少画家在研究中国画创作之同时,曾先后分别深入于西方写实性绘画和西方抽象表现性绘画创作活动,对西方的“再现”与“表现”以及中国画的“再现与表现合一”均有所了解,洋为中用,大量研究传统中国画苍茫高古典范之作,从而创造出各自不同的面目。

本卷所载的各位画家都是目前在中国画坛上创作活动很活跃的艺术大家,他们的画风品格主要趋向于苍茫高古,尽管有些画家往往一专多能,但他们对苍茫高古这一品格范围内所做出的实践成果是显而易见的。从本卷所收作品中,我们可以看到这些画家们艺术创作发展的经历倾向和事业追求;也可以看到各自特有的本色个性和多彩多姿的技巧形式;可以看到他们对中国画传统,以及中华文化所作的深入探索和发扬光大;也可以看出他们面对现实世界及社会生活时



红霞 钱松岩 现代

各自独特的领悟和所激发的丰富感情。有关其详细情况,我们在每位画家作品前有专文介绍。总之他们的创作活动仍然活跃,艺术成就水平仍在发展,他们的未来难以限量。

当今中国画界,除本卷所收而外尚有不少画家和爱好者,向着苍茫高古品格方向孜孜努力,他们的成果亦必将为世人瞩目,希望以后有机会也能更多地介绍他们的业绩。

目录

刘国松	1 — 16
崔振宽	17 — 32
李宝林	33 — 48
李世南	49 — 64
陈冬至	65 — 80
程大利	81 — 96
季西辰	97—112
龙 瑞	113-128
吴冠南	129-144
华其敏	145-160
范 扬	161-176
梁占岩	177-192
王同强	193-208
熊红钢	209-224
梅墨生	225-240
安 林	241-256
孔戈野	257-272
岳黔山	273-288
徐 云	289-304
魏广君	305-320

山阴人，1932年出生于安徽蚌埠，1949年迁居台湾。1956年毕业于台湾师范大学艺术系。毕业后一直在台湾和香港等地从事艺术教育工作，现由台南艺术大学退休，专心创作。

