

JM 吉林美术出版社

# 艺术中的反叛

中国艺术史坐标系列丛书

主编 顾承峰  
著 刘亚璋

# 反

# 叛



中国艺术史坐标系列丛书

艺术中的

# 反叛

J120.9  
27  
:1  
2006

■ 丛书策划 功一

■ 主编 顾承峰

■ 编著 刘亚璋



### 图书在版编目(CIP)数据

中国艺术坐标, 反叛 / 顾丞峰主编. — 长春: 吉林美术出版社, 2006. 2

ISBN 7-5386-1995-X

I. 中... II. 顾... III. 艺术史—中国

IV. J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 007582 号

## 中国艺术史坐标系列丛书——艺术中的反叛

丛书策划 功 一

主 编 顾丞峰

编 著 刘亚璋

责任编辑 功 一 林 鸣 于才晟

技术编辑 赵岫山 郭秋来

封面题字 任宗厚

封面设计 姜殿坤

版式设计 林 鸣 于才晟

出版发行 吉林美术出版社

地 址 长春市人民大街 4646 号 邮编 130021

制 版 吉美雅昌彩色制版有限公司

印 刷 辽宁美术印刷厂

开 本 787 × 960 毫米 1/16

版 次 2006 年 7 月第一版 第一次印刷

印 数 1—3000 册

印 张 5

ISBN 7-5386-1995-X/J · 1675

定价: 22.80 元

## 主编前言

关于历史，我们以往听到最多的就是：历史是人民创造的。接下来又有一句话：要“还历史的本来面目”。其实，历史的“本来面目”不过是依叙述人叙述的角度和观点不同而呈现出来的面貌，从这个角度看，当年胡适先生一直挨批的著名论断——“历史是任意打扮的小姑娘”也不过是强化了叙述者的作用。况且，盛行于西方的后现代学说中的权力话语理论，更从另一个角度证明“本来面目”只不过是话语权掌握者的叙述而已。

那么什么是艺术的历史？最常见的说法是：艺术史是艺术图像的历史，以往多年来我们被告知如此。也有人认为艺术史是眼睛的历史。这种看法强调了人的主观感受性，比图像说进了一步。还有人推崇艺术史是观念的历史，黑格尔老早就这么认为。近一二十年来，人们则更时兴从文化的角度看艺术史。

不错，关于历史的说法是五花八门；关于艺术的历史，同样各唱各的调。

记得是契诃夫说过：“有大狗，有小狗，小狗并不因为有大狗叫就停止，每只狗都应该发出自己的声音。”那么，我们的这套丛书又该发出怎样的声音？我既不想去佛头著粪，也没兴趣锦上添花，更不愿做“剪刀加浆糊”式的工匠。

同样是历史的那些原材料，我们做的这道菜必须要有新意，要“又好看，又好吃”（引用伟人毛泽东的话），丛书名之为坐标，那么坐标定位在哪里？

我们的叙述客体选择的是中国美术史上

的现象和图像，因为那是我们最熟悉的领域。

我们的叙述者——作者们都是年轻有为的学者，虽然他们普遍都有着硕士、博士的头衔，但同时他们也是很好的说故事者。起码他们是按照“专家写小册子”的要求来写的。

我们设立的叙述框架——坐标，有三方面：一是作为艺术主体的人，二是作为客体的物，三是主体间的沟通。

第一个坐标涉及到人，就是与中国艺术关系密切的三类人：一是始终唱主角的**文人**，二是始终隐匿无声的**工匠**。关于前者，世界上没有哪个国家在历史上产生了像中国这样的独特的文人阶层。他们将中国古典艺术推向极为精雅化，文人画正是这一阶层审美最独特的结晶。但文人艺术的高度发达既形成了中国古代艺术的高度成就，也限制了中国艺术在现代进程中的脚步。关于后者，中国古代的工匠创造了辉煌的艺术，但他们基本上没能留下名字。他们是怎样由于文人的审美观占据主导地位而成为“沉默的大多数”的？他们的审美观念与文人的审美有什么关系？他们技艺的传播又是通过什么方式？这些是该书要分析的。第三类人就是**女性**。女性是艺术表现永恒的客体，但在中国艺术中男性的目光始终贯穿，每个时代的女性形象体现出作者怎样的观念？通过对女性的表现表述了怎样的社会和审美的变化？该书对这些都有涉及。

第二个坐标涉及两个对象：一是中国艺术传统中最大的资源——**自然**。中国古代绘画中的自然从开始就是人化的自然。山水画独特的视角、独特的处理方式以及背后文人与自然“天人合一”的关系，决定着山水画发展的脉络，也决定了山水画重个人感受、重意境而不重形似的中国古代审美的特点。另一个对象则是中国艺术中的一条隐秘的传统，那就是艺术中的**神秘**。随着考古学和民

俗学的发展，越来越多的资料被挖掘出来，而且其图像所显示的风格和创作观念对以往的中国美术史都形成了挑战，对它们的整理意味着对中国美术史的重新洗牌。

第三个坐标涉及沟通。中国艺术向来尊崇儒雅，但它的另一面：**反叛**，却为我们以往所忽视。中国文人中有放荡不羁的一种类型，这些人敢于对社会习俗痛加批判，敢于在艺术的创作中打破窠臼，甚至不惜被人指为大逆不道，他们的创作大胆泼辣，违反常规，风格独树一帜。他们是我们民族性的另一面。还有文化的**冲突**，冲突主要指境外艺术风格对中国的影响和中国艺术对周边乃至对西方的影响。冲突是一种挑战，挑战——应战的结果是使得艺术的面貌变得异常丰富。最后是**传播**，传播有两重意义：一是艺术法式、样式在各个时代是如何传留并发展的；二是社会经济、政治等各项因素如何成为决定某时期艺术发展的决定性因素的。社会如何影响艺术，而艺术又是如何影响社会，这是该书要解决的问题。

不错，将上面标出粗体的词组织起来，就是我们八本丛书的书名，我们的坐标定位于此，可以说这个框架已经很丰富了，至于它是否生动，能否感染读者？只能说，我们耕耘了土地，期盼它有好的收获。

顾丞峰

2005年于南京

## ■目录

|                   |     |
|-------------------|-----|
| 导 言 反叛的言说方式       | /1  |
| 绪 论 悲剧的力量——艺术中的反叛 | /4  |
| 第一章 奇异的画家——石恪与梁楷  | /6  |
| 第二章 文人的方式——米芾     | /14 |
| 第三章 清高的隐士——钱选与倪瓒  | /22 |
| 第四章 狂人日记——徐渭与陈洪绶  | /34 |
| 第五章 绝地反击——傅山      | /41 |
| 第六章 幻灭的世界——四僧     | /48 |
| 第七章 天真的艺术家——龚贤    | /58 |
| 第八章 都市的谐谑者——扬州八怪  | /62 |
| 结 语               | /74 |

## 导 言

艺术史的发展究竟是以怎样的方式演进？我们的艺术史研究一直以来总是以继承与创新作为两种互为因果的运动方式加以解读。例如：“某人师法某人而出于蓝”或是“某人得某法而出其右”，这样的评论在中国绘画史中可以说不绝于耳，而我对此则一直有怀疑。

翻开中国绘画史，扑面而来的是师承与流派，仿佛所有的画家都仅仅是绘画风格发展史上的一个零件，只有承上启下的关系，而没有自身的文化人格魅力。而事实上，绘画史中总有一些让人心跳的名字在提醒着我们：有一些东西被我们所忽略与遗忘。

画家作为绘画行为的主体是有血有肉，有情有欲的生命个体，他既在社会关系中展开，又无时无刻不体现着自我的生命意志，艺术的发展首先是人的发展。

继承与创新的简单言说固然可以完成对画家艺术风格的定位，但却无法揭示画家艺术风格形成的内在文化心理机制，也无法解释绘画风格发展过程中的一次次突变。

请原谅，我在这里使用了“发展”这样的字眼，它容易使我们进入“必然”式的思维方式中，事实上令我迷惑的是：面对丰富而多样的传统，不同的画家却有不同的选择，即便对于某一相同的传统艺术家的阐释方法也可能不同，这使得艺术的发展在某些重要的时刻显得那样的随机与任性，而在这种时刻总有一些富于人格魅力的画家会跳入眼帘。

艺术的复杂与多元并不是继承与创新的

简单言说方式可以解释的。这种言说方式所产生的结果是明显的,它使我们过于相信风格演变的内在延续性,而忽视了画家自身的选择与创造力。我想中国绘画史的发展多少印证了这一点:很多拥有非凡才能的画家在师承与流派中无法自拔,传统绘画的面貌也因此趋于单一沉闷。

西方现代哲学的发展抛弃了传统哲学对历史真相的追问,认为一切历史均有阐释的角度与方法问题。中国人很早就说过:“古人之史今人治”,历史的真实往往存在于当代社会的需要之中。从这一角度来讲,艺术的演进方式就是艺术的言说方式。这不仅仅是针对过去的绘画史,同样作用于当代的绘画史以及未来的绘画史。

纵观近现代中国绘画史,在西方文明的强势冲击下,现代艺术的主要观念以及演进方式已经逐渐显现,这种趋势正在进一步加快。这就向我们提出了要求:如何来转换自己的文化艺术传统?换句话说,我们要为传统寻找新的符合于现代艺术发展需要的言说方式。

事实上这样的尝试并不是今天才开始。从鸦片战争以来,东西方文明的碰撞为反思本民族的文化传统带来了紧迫的要求。伴随着西学东渐,传统艺术也在不断地被重新阐释与定位,后人对传统艺术带有很多批判性反思。今天看来这样的认识不可避免地带有矫枉过正的急切。然而不可否认的是,当时言论的某些内容即便放在当代也还具有合理性。现在看传统艺术所承受的质疑是不可避免的,有些是合情合理的。所以当我们能够冷静下来,不先入为主过于轻率地对近现代以来的艺术现象作对或错的简单判断。

鸦片战争以后,传统绘画总体上成了被批判的对象。康有为观看了意大利的绘画后就曾感叹“吾国画疏浅”,期间当然不乏陈师曾、金绍城等人的反驳,但却不是时代的主旋律。这一时期无论是反对与赞成的任何一

方,对传统艺术的判断都是简单的。要么以传统的话语方式肯定传统绘画的合理性,要么以西方的话语方式对传统绘画猛烈抨击。

“五四”以前对传统艺术的否定倾向为新文化运动以后以西方艺术改造传统艺术的思路奠定了基础,徐悲鸿、林风眠、刘海粟都从不同角度进行了尝试,建国以后,以至于“文革”实际上都延续着这种思路,其间有少数画家尝试从传统艺术的角度来思考现代性的问题亦非主流。

20世纪80年代,李小山“中国画已经穷途末路”的观点是旧话重提,而吴冠中先生《笔墨等于零》一文引发的讨论,在我看来已经触及到传统艺术内在的核心及其现代语境下的再认识问题。而就80年代中国画的发展趋势来看,传统艺术语言现代形态的探索成为了主要的研究方向。从某种意义上来说,最初的简单判断,以及随后的消极改造,到当代对传统艺术语言的转换与阐释,将传统艺术现代化的努力一直在持续。它一方面体现在实践上对传统艺术的发掘与改造,而另一方面则体现在不断地尝试以新的言说来解释传统艺术。

问题是当我们意识到传统艺术需要转化为现代形态的同时,对传统艺术的言说却遇到了言说方式的阻碍。从某种意义上来说,如果没有新的言说方式,对传统艺术的新认识则缺乏必要的理论基础。这首先是一个方法论的问题,我们往往习惯于将方法论作为传统美术史论研究的现代性装饰品,却没有意识到方法论的确立已经预设了研究的结果与目的。

现代艺术的多元性决定了艺术言说方式的多元性。与传统艺术相比,个人作为艺术活动的主体,其个体感性生命得到了充分的肯定,艺术作为个人生存体验的一种表述,大约是在现代艺术纷繁复杂的认知与观念中唯一能够达成共识的。这就决定了以文化人格为研究对象的艺术史研究方法的现实合理

性。

从这个角度来考察近、现代对传统艺术史的评价就会发现，近、现代对传统艺术史的评价中往往流露出对道统因循的不满，一些富于创新和反叛精神的艺术家则受到关注，这种状态体现出力求转化艺术传统的某种意识。不过即便是对这些具有反叛精神画家的研究，依然在很大程度上延续了过去师承与流派的考察方法，从继承与创新的角度来定位这些艺术家在绘画史中的历史地位，而并不关注画家作为生命个体的独特体验。以这样的研究方式来考察这些艺术家无疑出现了某种现代语境下的隔靴搔痒。

事实上，反叛是一种力量，是以有限的个体生命对抗社会传统价值观的悲剧性的力量，它所凸显的是个体生命的价值。反叛的价值并不仅仅在于它在传统的继承与创新的坐标中所处的位置，更重要的还在于它具有一种颠覆性的力量，就像芒刺钉在传统价值观的背上，既无法清除，同时也不伏贴。

我想：反叛的言说应该有其特有的方式，而这种方式不仅仅由于反叛者所具有的独特个性，也由于对反叛的言说所应负担的现实功能。从这一角度来说，本书对反叛的言说方式甚至于比对反叛者的言说本身更为重要。

当然，对反叛的言说并不能代替对艺术史的言说，它的意义在于唤醒我们思考：艺术史究竟应该从什么角度来书写？应该以什么方式来叙述？如果艺术史如果仅仅是技法、风格的演变史的话，那么传统的书写方式或许可以提供一种准确可行的途径。然而如果艺术的本质有着更为深沉而广阔内涵的话，那么关于艺术史的任何一种书写方式的尝试都是有益的探索。

## 绪论

悲剧的力量——艺术中的反叛

近日读到鲁迅先生的遗书，其中最后一段这样写到：“又曾想到欧洲人临死时，往往有一种仪式，是请别人宽恕，自己也宽恕了别人。我的怨敌可谓多矣，倘有新式的人问起我来，怎么回答呢？我想了一想，决定的是：让他们怨恨去，我也一个都不宽恕。”鲁迅先生是我所景仰的，这种景仰固然源于他站在新旧时代相交之际的高瞻远瞩，更源于他永不妥协的精神。他一生与旧文化战，与旧观念战，作为一个反叛者他的决绝与果敢使整个旧社会为之战栗。这遗书与其说是遗书，倒不如说是他的人格宣言。

一般来说，反叛者的存在总包含两方面的因素：一方面是自我的个性气质因素，另一方面则是社会文化环境的作用。前者，在反叛者的行为选择中以一种自发的无意识的状态存在；后者则是产生反叛者有意识的行为选择的文化机制。二者是反叛者的文化人格结构中不可或缺的两个方面。然而不论是出于无意识的自我人格的驱使，还是有意识的社会文化行为选择，他们最终呈现出某种超功利的行为方式往往成为导演他们人生悲剧的决定性因素。

鲁迅先生曾经这样来描述“悲剧”的定义：将人生有价值的东西撕给人看。的确，当反叛者以微弱的个体力量与整个社会相对抗时，悲剧是必然的。然而正是这些反叛者用自己的悲剧时时提醒世人，人生是有限的，而世界是无穷尽的，以有限的生命去追求无限的认知，这是人类与生俱来的悲剧。在这

种悲剧意识的压迫下，人们获得了超越有限个体生命的契机——以一种超功利的情怀寻求真、善、美的更高境界。

现代艺术往往将审美的超功利性作为艺术的本质特征，功利往往导致个性的屈从与妥协，从而阻碍艺术个性的表现与张扬。从这一角度来说，反叛者们是真正的艺术家——不仅仅是针对他们的艺术，也包括他们的人生——这正是解读反叛者的关键。

在传统绘画的发展过程中，尤其是伴随着文人画兴起，对艺术的认知由技艺的层面逐渐向精神层面升华，表现性的加强使绘画与画家人生体验之间的关系日渐紧密。文人画成为文人们生活方式与态度的某种象征，艺术与现实生活发生了某种奇异的关联。古人云：画品如人品，这种说法往往因为不同的文化背景所带来的审美标准，和道德标准错位而显得难以举证，但这种关系在传统艺术中，尤其是文人画的范畴中却是成立的。

因此，尽管本书的论述范围是传统艺术中的反叛，而我倒是认为艺术中的反叛首先是现实生活中的反叛，而现实生活中的反叛尽管有些并不属于本书的叙述，但从心底我认为他们的行为充满了艺术的精神。在我看来如果一个艺术家反叛了他的艺术传统，那么他也一定与当时社会存在某些格格不入的地方。

需要指出的是，就如同一个艺术家永远无法完全超越他的传统一样，也没有任何一个反叛者能够完全地超越他的文化背景，任何反叛都只是相对而言。在某种意义上，超

越性与局限性的关系在下面我们所涉及的人物身上将以不同的形式反映出来，而唯有如此才能揭示反叛者悲剧的宿命，也唯有如此才能反映出悲剧的力量。历史是最好的舞台，而他们则是最好的演员。

## 第一章 奇异的画家——石恪与梁楷

**传** 统绘画史中，离经叛道、行为古怪的艺术家着实不少，然而如同石恪与梁楷那样让人难于理解的人却并不多。他们的名字常常被人们与古怪、疯癫等字眼联系在一起。可是如果真正要说出点什么，却又好像找不到多少依据，历史往往就是这样，往往将事实以某种概念的形式告诉我们，却把概念下的内容省略掉，使我们一旦追溯起事实的本来面目时有滑稽之感。

一千多年的历史足以使有血有肉的人物们都变成枯涩的文字，即便是如石恪与梁楷这样的人物也不例外。要使他们在历史的情境中丰满起来，我们的工作不得不小心仔细一些。

石恪字子专，他的生卒年今天已经不可考证了，大约生活在五代、北宋初期，四川成都郫县人。公元965年，孟蜀为宋太祖皇帝赵匡胤派大将曹彬征平后，当时，孟蜀的



1/《高逸图》(局部) 孙位



2/《二祖调心图》 石恪

皇族与官员都被迫迁至宋都，其中包括后来影响了整个宋代院体花鸟画风的著名宫廷画家黄筌与他的弟子。画史记载蜀平后，石恪入宋都，并受命画相国寺壁画，可以推测石恪的入宋是通过某种官方的正式渠道，他多半也在黄筌一行之中。

石恪入宋的前后境遇与黄筌却是判若云泥的。黄筌在入宋之前，可以说已经是名满天下的画家，且在仕途上也有很好的表现。他历任前蜀、后蜀官至检校户部尚书。而以石恪的经历与个性来看，很有可能仅仅是画院一名并不受人重视的画家。由于二人的身份地位，在入宋之后所受的待遇自然是相差很远。黄筌入宋可以说立刻就得到了太子左赞善大夫的职位，尽管这仅仅是一个闲职，然而作为失国的阶下囚来说，这的确是恩宠有加了。而石恪入宋后，却没有立刻被授予官职，受命画相国寺壁画可以视为对他能力的严格审查，而在这样的审查之后仅仅被授予了画院的官职。

再说入宋的经历，尽管太祖皇帝特意加以关照，但从成都出发到宋都，路途的遥远固然可以想见，而作为囚虏无论是在精神上

还是肉体上都是一种严酷的摧残。尤其是一路人马在入宋的途中，绵州一带已降宋的蜀军因太祖皇帝分发给士卒的“装钱”被宋军克扣，引起激变，以文州太守全师雄为首的蜀军又一次揭竿而起。尽管叛乱被迅速地平定，太祖皇帝也并未因此而迁怒于入宋的一千人等。不过即便如此，但人为刀俎，我为鱼肉，当时的惊惧是可想而知的。据载，蜀主孟昶以及黄筌等人都死于到达汴京的当年，可以说并非偶然。石恪作为随行的一个普通画院画家，其境遇应当更加不堪。

以上对石恪的生平考察都建立在对既有资料合理推断的基础上，尤其是石恪入宋的问题。说明此事的意义并不仅仅是对石恪的生平作出考订，相反，作为画家生平的重要转折，我们完全有理由相信无论是画家的人格个性抑或是画家的绘画风格在此期间都发生了巨大的转变。那么，石恪流寓汴京的10年则是诠释这位奇异人物的关键。

从某种意义上来说，滑稽与荒诞是一种非常独特的文化现象。对于个人来说，心理压力的释放包括两种方式：最为直接也最为激烈的方式是对抗与斗争，其后果往往是毁

灭性的；而滑稽与怪诞则是更为曲折而隐晦的释放方式，其后果也往往要温和得多。而大多数情况下，不论出于有意识还是无意识，个人会采取后一种方式来释放个体所承受的生存压力。从某种意义上来说，正是个体所选择的释放途径由于某种现实的利害不得不尽可能的曲折隐晦，使得他的行为似乎在一般的逻辑关系下难于找到合理的归因。

既心怀故国，又对新朝暗自怀恨，可以说是石恪此时心态的准确写照。这种心态既长期存在，而在现实中又无法直接表露，这使石恪心理逐渐失衡，只有以一种滑稽荒诞的行为方式加以排遣、释放。史称“石恪不乐都下风物，对豪门权贵多所讥刺”，就是最具代表性的行为方式之一。

石恪实际上十分清楚自己的危险，他必须小心隐藏自己对赵宋的不满。然而这种不满既着实地存在，最终又会发泄出来，唯一的途径就是将这种根本性的矛盾转化为个别的，非原则性的矛盾。也就是说，他可以无端地怨恨、讥讽赵宋这个整体的任何一个个体，却不能流露出对整个赵宋的不满。对于

赵宋来说，既然没有出现原则性的对立，那么，对一两个怪诞滑稽而又无关痛痒的亡国遗臣的容忍，无疑是向世人表示宽大慈悲的最好榜样，而石恪即得到了这种宽容，其行为也愈发张狂。

石恪的这种个性在很大程度上影响了他的绘画，以现有的石恪的绘画作品与文字资料两方面来看，是难以得到一个准确的描述的。但是，二者之间的相关性却并非无据可考。画史记载石恪初学张南本，张南本是唐僖宗时候的画家，《益州名画录》、《图画见闻志》、《宣和画谱》等宋代著述中说张南本画“为人摹写窃换真迹，鬻与荆湖商贾，所存者多是伪本”，可见宋代时其真迹已不多。不过好在还有孙位——这个与张南本同学画水的画家还有较为可信的作品可以参考。据说，张南本初与孙位并学画水，二人都得其法。而张南本不屑于二人同能，于是改攻画火，记载中他曾经在成都金华寺画《八明王图》，图中火势炎炎，竟然把一僧侣吓倒地上。二人既为同学，虽在专攻上有画水与画火的区别，但绘画风格上多少应有相似之处。



3/《写生珍禽图卷》 黄荃



4/《八高僧故事图》 梁楷

孙位的《高逸图》(图1)是现存最为可靠的唐画之一,将《高逸图》与现存日本东京国立博物馆的石恪的唯一传世作品《二祖调心图》(图2)进行对比,二者之间的差距足以让我们迷惑,在某一师承关系的下面,竟然会出现如此截然不同的绘画风格?《二祖调心图》据说表现了两个高僧玄妙的禅定境界。人物的朴拙形象与《高逸图》中刻意求工的人物造型完全不同,颇有逸笔草草,不求形似而求神似的意趣。所使用的线条也与前者完全属于不同的类型。它不但完全放弃了细劲线条在造型准确性上的优势,甚至于连对线条流畅婉转的优雅美感也一并地舍弃了。

这样的线条在以往的人物画中是绝无仅有的,其狂放粗硬、甚至于支离破碎的线条形式的触目惊心在当时很难说是对传统绘画线条审美观念的拓展还是颠覆。因此,《二祖调心图》所使用的这种粗笔写意的方法,被当时的人诟病为“粗恶”、“不堪入目”并非是一件难以理解的事。

值得我们推敲的是石恪这种绘画风格得以形成的原因。如果说,我们难以在石恪的绘画风格与最能代表其师承风格的作品之中找到绘画风格发展演变的合理逻辑的话,那么,一定还有师承与传统之外的某种因素促

使了这种突发性的变异。而我们有理由相信,在石恪绘画风格的变异过程中,他的个性与文化人格起到了最为关键的作用。

画史称石恪作画即便是权贵相请,只要稍有不满,“图画之中必有所讥讽。”可见现实中的不满,对与石恪来说并非只停留在现实生活中,绘画首先是他宣泄心中不满的途径。当然,仅仅是在绘画中发泄怨恨未必就能导致某种风格的产生,例如:作者的处理可以仅仅停留在题材内容上,打个不太恰当的比方:鲁迅先生用古体诗未必不能骂人,但要骂得痛快还是用杂文顺手。石恪的绘画也是一样,他要对现实进行讥讽,那么所需要的也是一种适合于此的风格。

画史记载了这样一件事:宋代达官多腰系紫金鱼袋以示显赫,而石恪绘制《玉皇朝会图》却将官吏腰系鱼、蟹。这在理法森严的宋代可谓大逆不道,其讥讽之意甚彰。当然,如果事情仅是这样,我们依然难于在风格与人物个性之间找到必然的联系,毕竟属于一个形而上的范畴,而另一个则是形而下的图像形态。此画遭至非议在所难免,然而我们却看到了这样的评语:“诡形殊状,近乎谲怪”。这样的评语明显已经更多地属于了图像的范畴。作者的讽刺显然由最初情节性的处理,转向了对艺术形象的处理,内容表



5/《采薇图》 李唐



6/《秋柳双鸦》 梁楷

现的要求突破了常规形式的限制。从某种意义上来说,此时风格的形成已经成为绘画内容表现的自律性结果。而此时我们再回过头来考察《二祖调心图》的绘画风格,我们会惊异地发现:人物与睡虎的造型竟然与线条表现之间的关系如此密不可分。

当然今天我们已经很难考察石恪当初绘制此图的目的,也很难说是否包含有某种讥讽的意味。事实上我们很难想象石恪会以一种大家拒绝接受的艺术语言来真心地赞美一个公众的偶像,我们看到他用“粗恶”与“不堪入目”的线条为我们塑造的适并非圣者们“庄严肃穆的形象”,相反我们看到的人物仿佛是两个颇让人觉得滑稽的老头,而旁边的睡虎也缺乏神兽的威猛,而更像一只病猫。这种让人哑然失笑的画法甚至一时间让人忘记了这是一幅宗教题材的绘画——这就是滑稽与荒诞的力量——以平凡对抗伟大,以世俗颠覆神圣。

与石恪的不合时宜相比,和他一同入宋的黄筌可谓无限风光了。尽管作为降臣,黄筌在政治上的建树非常有限,然而作为画家,却迎来了艺术上的巨大成功。在四川时期,黄筌的艺术面貌固然已经成熟,但后蜀地域狭小,山川险阻交通不便,再加上中原

各地政权割据,黄筌的影响也较为有限。虽然黄筌在入宋之后不久去世,但他的艺术风格几乎立刻就得到赵宋皇家的认可,并成为了画院的主流画风(图3)。

黄筌的画风用笔工致,设色浓丽,其对皇家口味的投合决非偶然,它既代表了装点天下太平的政治需要,又实实在在反映了宫廷生活的艺术品位。与之相比,无论是在后蜀还是在赵宋,石恪的绘画风格在当时所受到的冷遇,以及在现实生活中的困顿,实际上是一件再平常不过的事了。

事实上,这样的遭遇并不只发生在石恪一个人身上。大约在200年之后的另一个画家,在某种意义上,与他有着惊人的相似。他就是梁楷——中国绘画史上师法石恪画风的画家之一。

梁楷祖籍山东,其远祖梁义在晋汉时为东平相,其出身当属豪门巨族。梁楷幼年时,身遇家国不幸,靖康之变后梁楷随家人南渡至临安。据载当时北方望族十之八九毁于战火,得以南迁者,亦不过苟存性命而矣。我们完全有理由相信,梁楷之所以会最终成为一名画家,与南渡后家道的中落有着直接的关联。

值得我们注意的是:尽管当时文人画在一定程度上已经出现,但大多数的画家包括梁楷在内实际上还是属于职业画家。而职业画家往往无论是在社会地位上,还是在文化地位上都属于某种弱势群体。这种情况虽然由于宋代君王们的喜好而有所改观,但在根本上,依然为大多数文人所不屑。作为名门望族的子孙梁楷不得不以绘画为生。对此的耿耿于怀极有可能成为日后他与画院决裂的人格心理动机。

梁楷早期师法贾师古,工画人物、佛道、鬼神、兼善山水、花鸟。他的绘画天赋很快得到了人们的肯定,并得到了青出于蓝的美誉。我们可以从他的早期人物画作品《八高僧故事图》(图4)看到梁楷此时已经显示出

纯熟的院体绘画技巧与深厚的艺术修养。夏文彦在《图绘宝鉴》中说：“院人见其精妙之笔，无不敬服”决非虚誉。这一组画从风格上还可与南宋早期画院画家李唐的作品《采薇图》（图5）进行对照。

另外，需要强调的是梁楷的绘画风格与马、夏为代表的院体画风之间的关系。南宋院体画风的发展可以用由繁入简的整体思路进行概括，从李唐到马、夏的风格演变正是这一思路的体现。而梁楷在抛弃画院风格的同时，却不约而同地选择了由繁入简的创作模式，二者之间是否存在某种联系呢？

他的花鸟画作品《秋柳双鸦图》（图6）虽然已经在一定程度上离开了院体精致工细的绘画风格，但是，画中巧妙的空间分割与景物穿插，甚至于双鸦的动态位置，不但反映出作者在画院中长期严格训练出来的严谨法度，也显示了他善于在大量的空白中营造萧索的艺术氛围。这种手法不但是马、夏作品的基本要素，在当时其他院体画家中也十分常见的。这一特点不得不让我们相信时代所独有的审美气息是那么敏感而真实地体现在每一个艺术家的身上。南宋偏安，家国无望，对世人心态的挫伤是严重的，阴郁与绝望的氛围像幽灵一样徘徊在人群中。尽管我们很难实证世道艰难与审美取向之间的必然关系，但是伤感与冷涩的审美趣味的确反映了当时世人的心态，尤其是迎合了士大夫阶层的审美需要。从这一角度来讲，梁楷的绘画并没有能脱离时代的影响，如果再考虑到他的身世际遇，那么作为一个时代悲剧下产生的悲剧人物，梁楷是足够典型的个案。

可以说，梁楷在画院中的成功绝非偶然。据记载，他在宁宗嘉泰年间（公元1201～1204年）出任画院待诏，并获得了配金带的殊荣。这种殊荣对于一般的画家来说当然是可遇而不可求的。然而，对于梁楷来说却未必，他出于某种不得已的苦衷而从事绘画这一职业，但在内心深处却十分忌讳别人将之



7/《泼墨仙人图》 梁楷

视为画家。这种讳疾忌医的心态，别人越是表彰他的绘画才能，无疑相当于在时时提醒他所不愿面对的宿命。史称其不耐画院规矩，将金带悬壁，离职而去。也许画院规矩促使他从根本上就怀有某种抵触的情绪，而那根象征着“荣誉”的金带才是压跨骆驼的最后一根稻草。

与石恪相比，尽管促使梁楷背离社会期望的原因不同，但社会期望与自我价值之间的沟壑无法在现实生活中填平，那么行为主体所承受的巨大心理压力则成为他的行为动机。史称：梁楷性格豪放不羁，敝屣尊荣，一杯在手笑傲王侯。其行为之乖张真是与石恪如出一辙。其时，梁楷自号“梁疯子”而世人目之曰“梁疯子”，一方面固然像某些学者所说的那样，乃是“当时自视为‘正统’的人强加给他”，而另一方面，如果说不包括梁