

桃源山要次隨遇皆

喧囂宜為斗

意心宜

有山任

事出河

丁亥

由人

上

南



中国当代名家画集

陈玉圃

人民美术出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国当代名家画集. 陈玉圃/陈玉圃绘. —北京: 人民
美术出版社, 2008
ISBN 978-7-102-04491-0

I. 中… II. 陈… III. ①绘画—作品集—中国—现
代②写意画: 山水画—作品集—中国—现代 IV.
J221 J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 184509 号

中国当代名家画集

陈玉圃

编辑出版 人民美术出版社
(100735 北京北总布胡同 32 号)
www.renmei.com.cn

责任编辑 刘继明 李 翎

责任印制 丁宝秀

制版印刷 北京雅昌彩色印刷有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2008 年 12 月 第 1 版 第 1 次印刷
开本: 787 毫米×1092 毫米 1/8 印张: 28
ISBN 978-7-102-04491-0
定价: 350.00 元

版权所有 翻印必究

陈玉圃，1946年生于山东济南历城。少年时为著名山水画家黑伯龙和陈维信先生门下入室弟子。1976年任教于山东曲阜师范大学艺术系。1980年考入广西艺术学院，为黄独峰教授的研究生，毕业后留院任教。1993年起任广西艺术学院教授、天津南开大学东方艺术系教授、硕士研究生导师。中国美术家协会会员。

擅画山水兼作花鸟及简笔人物，格致简淡，主张画道无为。出版多种个人画集，并编著有《山水画理》《国画写意四君子》《陈玉圃解析唐寅》等。



陈玉圃

虚静审美理想的艺术创造

——陈玉圃的中国画

邵大箴

传统文人画在现代社会如何延续和发展，是我国文化界特别是中国画界面临的重要课题。在20世纪，传统文人画走过了一段坎坷的历程，它的艺术价值逐渐为大家所公认。但对它的现实意义至今还有人持怀疑态度，因为受西方现代激进主义观念的影响，人们习惯于艺术变革的思维，总以为艺术不断要走革新之路，传统绘画形式语言一定要与时代同步。用这种方法看传统文人画，必然会指责它与急速的社会变革脱节。殊不知艺术与时代同步，这是指艺术的整体面貌及内在精神而言，具体到一些传统的艺术门类，如传统戏曲、传统文人画，因为表现语言有相对稳定的程式，它们如何适应新的社会环境，以及新的社会如何接纳它们，需要有个过程。在“革命”和“战争”年代，因为提倡艺术为政治服务，传统文人画的意义一度被“遮掩”，一些人甚至对文人画错误地进行“批判”，是当时历史的局限。进入和平与建设时期，传统文人画所包含和崇尚的和谐与仁爱精神，对现代文明社会的建设和对人民文化素质的提高，显示出不可低估的积极意义。近十多年来，随着我国社会现代化步伐的加速，人们越来越感觉到传统文化精神的可贵，并且强烈地感觉到，由于传统文明的匮乏，使当下社会失去某种平衡感，从而阻碍着社会健康、有序地前进。这时，首先在知识界出现复归传统和提高文化自觉性的呼声，便不是偶然的了。上个世纪80年代末，在内地涌现“新文人画”思潮，便是对长期流行于画坛的否定文人画的观念的反拨。很有意思的是早在70年代，在台湾就有一些对传统国画艺术深有研究的画家举起了“新文人画”的旗帜，其代表人物之一便是曾任台湾故宫博物院副院长的江兆申先生。不论在内地还是在台湾，“保守的”新文人画思潮的出现都是紧随激进的西化思潮之后，这一点也颇发人深思。

不过，不能不指出，被称为新文人画的这一潮流中的现象相当复杂，在某种意义上可以说是鱼龙混杂，至少在内地是如此。其中原因不言而喻，战争、政治运动和“破旧立新”的激进思想，尤其“文革”运动，使两代人对民族传统丧失了感觉，文人画赖以存在的根基——儒道释的思想基础和传统的审美理想被动摇，至于文人画的笔墨技巧对多数青年人来说也颇为生疏。在这种情况下，以青年画家为主体的新文人画创作必然存在着不少缺憾，其中最主要的问题是文人画不“文”。其原因在于不少艺术家缺乏应有的文人修养，也就是缺乏陈师曾先生在《文人画之价值》一文中所指出的“人品、学问、才情、思想”这四大要素的某些方面。当然，这里说的文人“修养”的内涵在今天可能因为时代的变迁而发生某些变化，但它们的基本要素和品质应该是一脉相传的。尽管新文人画潮流有天然的缺陷，但它对人们认识文人画的价值与意义起了有力的推动作用。同时，还必须指出，在新文人画思潮中涌现出来的有些艺术家，本来就具有扎实的文人画功底和

修养，而经过艰苦的研究和实践之后，在艺术创作上更上一层楼，取得了杰出成就，这里要讨论的陈玉圃君就是其中的一位。

现在任天津南开大学东方艺术系教授的陈玉圃，1946年出生在山东济南。他自幼爱好绘画，少年时代曾是著名画家黑伯龙、陈维信先生的入室弟子，学习山水。1980年，考入广西艺术学院成为中国画专业研究生，师从黄独峰教授。陈玉圃以山水画家闻名于世，但也从事花鸟画创作。他的作品具有坚实的传统文人画功力，笔墨洗练，画风自然洒脱，格调清新、高雅，深得传统文人画之真谛。与一般同代画家相比较，陈玉圃的水墨艺术具有空灵、清寂的境界，没有丝毫的世俗浮躁之气。这固然与他的个性有关，但更重要的是，长期以来他潜心老庄与佛学，静心养性，融禅意与虚静之气于水墨之中。而这一点，对于从事传统水墨艺术创作的人来说十分重要。因为传统水墨艺术从本质上说是建立在虚静审美理论基础之上的。老子的“涤除玄鉴”说是要人们洗清头脑中的尘污，即除去一切私心杂念，以保持内心的平静和安宁，去关照和接近“道”的本质。古人还说：“去欲则寡，寡则静，静则精，精则独，独则明，明则神矣。”（管子：《心术篇》）认为无私欲而走向虚静，才可能专心致志，达到最高境界。至于庄子关于“道”的思想，认为最高层次的美在于“道”而不存在于现象界，以及他的关于“得至美而游乎至乐”的人才是“至人”（庄子：《知北游》）的见解，对于“虚静”美学体系起了奠基作用。后来历代许多学者结合佛学禅宗，对虚静与艺术创作的关系，都有许多精辟的论述。

陈玉圃是有国学基础的艺术家的，他博览古书，精读古人画论，深究画理，同时以沉潜的心境勤奋地实践。他从传统走来，但不为传统陈规所束缚，而是体悟、领略其精神，结合自己对自然的细心观察和体验，从事水墨创作。当然，他的绘画语言采用的是“古体”，以线的勾勒为主，兼用点擦皴染。从事这种“古体”的水墨创作的人，除了要有全面的传统文化修养外，还要有扎实的书法功底。“古体”的水墨画，对当今社会的人们尤其是青年人比较陌生，以至有人产生误解，以为它们离时代太远而不合时宜。其实正如前文所说，生活在高速节奏的现代社会的人们，在繁重的工作之余，在身心疲劳的情况下，是可以在这些讲究宁静与和谐的水墨艺术中找到精神慰藉的。当然观众阅读和欣赏这种古体的艺术，要有文化、艺术知识各方面的准备，但“阅读”即“看”这些作品本身的过程，是最好的一种准备，因为多看这些原来比较陌生的作品，对观众审美水平的提高会起积极作用。这种古体的水墨艺术对当今社会的意义，还在于它作为一种古典艺术的表现语言，决不能因社会现代化的步伐而中断，这是文明社会的基本法则。它的精神和技巧应该得到继承和发展，而继承是第一位的，没有继承谈不上任何发展。文人水墨画犹如一切有悠久传统的艺术门类一样，其发展途径有二：以古开今和从其他方面（外来艺术、民间艺术等）借助力量来推动自身的变革。

陈玉圃走的是以古开今的路，他的山水画在他游刃有余地运用传统文人画语言时，注入自己的个性与心境。他的画不求荒诞和怪异，其图式、其章法平实、自然，多为“随兴所至，任意点染”，但细细品评，却颇耐人寻味，有内在的精神美，可谓不求奇而奇。这不仅是因为他学养深厚，经验丰富，善于在胸有成竹和胸无成竹之间驰骋自己的才能，更重要的是因为他有寂然虚静的审美理想，以开阔、自由的心境深刻地领略、把握天地万物之美。

陈玉圃沉醉在古体文人画创造的愉悦之中，但他懂得水墨之道之深，水墨创造途径之广，他尊重中国画领域其他画派的探索和创造成果。他深信，在多元格局的今天，中国画坛因为有坚持传统文人画的学派而显得更为绚丽多彩。他将为之做出自己的贡献。

2008年10月于北京中央美术学院

心无所住 画境空明

——陈玉圃绘画艺术解读

邓福星

品赏陈玉圃先生的绘画艺术，不禁想到中西绘画不同的解读方式。十多年前，我在美国加州讲学时遇到几位汉学家，他们对中国美术史论家从哲学及文化的层面上分析中国古代绘画的论述方法很不以为然，认为倘若评说绘画，就必须对某一作品的风格、流派，对具体作品的立意、构图乃至画面中的形、色等说事，而像中国哲学者那样的论述是远离了所论述的对象，甚或是在谈玄。其实西方学者的误解恰恰是发生在忽视了中西绘画不同体系的差异上。中国画与西方的绘画本属于不同的文化体系，在理念、旨趣、追求及表现技法上互不相同，因此对于不同绘画的欣赏与评价也就形成了各自相应的方式。对于玉圃先生这类深深植根于传统文化的中国画作品，尤其不可以仅限于胶柱鼓瑟地就画论画。面对这些作品，那潇洒飘逸、淋漓氤氲的笔墨首先映入我们的眼帘，使我们感受到画作淡远而深邃的诗情画意。在诸多作品中，似乎隐含着某种共同的法则，这该是其中所谓的“画道”吧。静静地品读，又隐隐地感悟到其中蕴含超凡脱俗的意境，那不正是作者在画中渗入的佛心禅意吗？

一 佛心

在2000年出版的《陈玉圃画集》“自序”中，玉圃回顾了自己数十年的从艺经历，曾几度危难困顿，却又峰回路转，柳暗花明，给予他护佑救助的“惟此三事”：一是在少年时代深得父亲的关爱和支持；二是先后得遇黑伯龙、陈维信、黄独峰等名家并受到教诲；三是“佛法之引渡”。其中“佛法之引渡”对于他后来的人生和艺术产生了更大的影响。

上世纪80年代末，中国画坛混乱无序的状态曾经使正在广西艺术学院读研的陈玉圃一度感到困惑。也许这种不佳的心绪造成一种契机，当有一天他读了《金刚经》之后，竟产生了一种豁然洞彻之感。他开始转向对佛教文化的探讨，深感佛学理论使他“懂得运用第三只眼睛关照世间万象”，并使他从“物欲”的烦恼中解脱出来，在生活中增添了轻松与澹泊。随之，他的画风也转向平和与宁静。他曾这样表述与佛结缘后的欣喜之情：“感谢命运的安排，使我在关键时得遇佛文化，从而唤醒了我和我的艺术，我不愿去做骗人人骗的痴客，我明白了！所谓艺术，不过是我人心识之真实显现而已，毁与誉何有我哉？”玉圃结缘于佛，说来或自有渊源。他少时家境贫寒，生活清苦，父亲教育他要学得一门手艺，日后方可本分地自食其力。不幸“文革”期间，家庭屡遭变故，后又受“四五事件”无辜牵连而蒙冤。这些显然会激发他对世间万象的深层次思考，于是他对老庄之学产生了兴趣，以至很容易地接受了道家“清静无为”和淡泊自然的思想，逐渐形成他“画道无为”非功利性的艺术观念。他在青少年时期并不顺利的经历以及随之形成的“超脱”、“无为”的人



也曾壯氣干紫云
利爪鐵翻佐精神
一朝破人生秋意
老態丁丑暑散雲
并戲題之
王紫雲

也曾壯氣干紫云

得上是高度概括了。这个清代的画僧一定是受老子《道德经》里“道生一，一生二，二生三，三生万物”的启发。继承古代先贤的卓越思想，玉圃悟出了中国画“贵简”，“旨在用减法，减去万象纷杂，直取精炼纯一之画道”。他还引禅宗的观点说明作画不可过分执著于“实相”，“分别愈细微，则往往愈远离本真。以往幻迷真而迷失了大道，沉沦漂泊，万劫不复”。《金刚经》上说：“凡一切相皆是虚妄。”所以即使是实相，也不可以执。由此又推断出绘画要同“实相”保持的一定距离，这便是“淡”。求简淡是他画道中首要的意义。前面的引文大都是玉圃在著述中经常引述的，都阐释了“崇尚简淡”的道理，可能就是玉圃在画道中作为第一要义“简淡”的根据。

玉圃进一步指出，所谓“简”并不是机械地视为画中的“形之略”。画面的表现形式完全可繁可简，他的作品既有山重水复的繁体，也有枯枝败叶的简体。他所谓画道中的“简”虽然突出显现为“秩序感”，但主要是指贯穿于画里的“势”，就如同穿引一串珠子的线一样，自始至终，以规范万象。他所推崇的“简淡”当是指绘画总体的格调、境界，亦即他艺术的美学追求。

“至中和”是玉圃画道中的第二要义。“中和”集中地体现了玉圃艺术探求的取向。

玉圃主张画取“中和”、不激不厉，这与佛家所谓平等不二的如之境是相契合的。他引用《中庸》里的那段话以强调中道思想：“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和，中也者天下之大本也，和也者天下之达道也。致中和则天地位焉，万物育焉。”儒学哲学主张事物发展到“中”的程度为最佳。为什么到“中”为最佳呢？因为“过犹不及”，即有所及，但又不过，才正是达到和谐的状态和程度，以持盈保泰。他把“持中和”作为绘画求变过程中的“分寸感”，而又把分寸感同前述秩序感联系起来。他认为过分强调秩序感而少变化，容易呆板，故须变化，变化时则须把握分寸感。他不赞成艺术创作搞极端，标新立异，而坚持中道，主张取“中和”状态。或许可以说，“至中和”是玉圃绘画艺术的发展观。

“达圆融”是玉圃画道中的第三要义。“圆融”更多地体现为他在创作中物我关系的处理上。

佛教中“色”与“空”的关系反映在绘画创作中，主要表现为画家如何“看”眼前所见，如何以心灵的体验处理有和无、虚和实、真和妄的关系。玉圃在《心画臆说》一文记述了他在绘画中追求本真几度深化的过程。为了求得“本真”，画家以“无求、无住、无欲、无想”截断同物欲的牵连，做到“圣者不以外物为累”，这时候作画心无滞碍，心忘乎手，手忘乎画，心与画相融。随着对本真认识的深化，玉圃又发现，仅仅执空相（无），仍属偏见。《心经》说的“色即是空”是要破其实相（有），而“空即是色”则是要破其空相（无）。只有“有无俱遣，语默双亡”，才有参破“空中妙有之法界”的可能。这种否定之否定的结果，达到色空圆融一体。青原惟信禅师的那段语录正是形象地表述了这一深化过程：“老僧三十年前未参禅时，见山是山，见水是水；及至后来亲见知识，有个入处，见山不是山，见水不是水；而今得个体歇处，依然见山是山，见水是水。”这正是看者莫作眼见，亦不离眼见之。所谓色空圆融一体，原是对禅宗开悟而言，在这里，“达圆融”作为玉圃画道之要义，可视其为特定意义的艺术形象在物我达到融合过程的创作方法论。

三 诗 情

当代能画家亦能诗者已经为数不多，玉圃先生堪称是诗画兼长。从他的许多自作题画诗词中，可以看出他的诗词造诣已经很深。他的诗颇能表达他的志趣、意向，与他的画恰可达到珠联璧合。从他作画的意境中，我们能品味出所蕴含的深邃绵长的诗情、诗意和诗趣。

他的绘画首先给人以野逸、高古之感。山峦奇绝陡峭，古松虬枝交错，远山幽影绰绰，一轮圆月高悬，这景象确乎人迹罕至。作于丙子中秋的《山高月小 水落石出》、辛巳作《月上云谷寺》等皆属此类画中的代表之作。还有一些诸如壬午作《超尘清净土》、乙酉作《宝刹白云外》等作品中虽有人建造的桥梁、寺庙，乃至山路、行人，但那景象依然如与世隔绝，深渊峭壁，野树荒林，岁月悠悠，万籁俱寂。这便是未经人化的自然，是老子所指的那种“天人合一”之境。这样的“山水”与所谓田园牧歌式的风景迥然有别。玉圃在一幅画的题诗中有“此即超尘清净土，仙山不必费追求”的诗句，从中可以读出作者的向往和追求。画家何以追求这等超尘净土呢？他在一首题画诗中写道：“左杖藜兮右牵黄，溪山远眺莽苍苍。此心淡荡驰物外，尘寰几家竞称王。”这里透露了画家对清静山林的向往，实是出于对尘世因谋权夺利而争斗的鄙夷和躲避，以景中之情，深化了境界。

清寂是玉圃作品意境的又一个显著的特点。我们且来看他作于甲子之春的《溪山远眺图》，这是一幅场景开阔、平远取景的画面，左下前景有丛杂树，中景为横向展开的山岭，层层远山以烟水相隔，房舍、凉亭映掩于林木之中。这种平稳的构图其实难度很大，但画家于平中求奇，则愈见高妙。面对如此幽静的画面，似乎时间停止了流逝。正如画家的一首诗所写：“洞中久参枯木禅，松下对弈惬苍岩。一局未竟人事改，世间干戈又千年。”让尘世的战乱纷争永无休止地上演吧，我且在清静的苍岩碧树之间惬意地休闲对弈，早已经忘却了时日。玉圃有一题《临流诵经图》的诗：“临流诵经似参禅，动静一如心境闲。有客若问西来意，水归江河云在天。”可谓禅机顿生，妙如偈语！另如壬午年作《山静居图》，画中岗岑四合、造境幽深、竹树掩映，疏离茅舍间疑有隐者高卧并题诗曰：“利欲驱人半成痴，碌碌尘寰费钻营。我制此图谁敢居，山静水软无斗争。”在这首诗里画家颇多感慨，表达了对世间发疯般地追逐利欲、钻营争斗的现象深恶痛绝的情绪。

空灵、淡远，几乎可以说这是玉圃绘画作品的一个共同特点。前边已经提到玉圃主张作画求简淡，这同作品里空灵、淡远的意境关系密切。明代恽道生说：“画家以简洁为上，简者，简于象而不鉴于意，简之至者，缚之至也。”《山房依石立》、《仙人对弈图》、《仙山访道图》等作品都集中体现了这一特点。在《弄浪推波出还沉》的画作中，写游鱼欲食诱饵，但只见其首尾，于满纸留白处可以想见白波浩瀚。另一幅癸未夏之作《欲访仙山》图，画中大面积的空白也给观者留下极为开阔的想象空间。这两幅作品可谓“简之至者，缚之至也”的佳作。除了审美的意义之外，这空间在佛学中的意义便是“虚空”，虚空另有更广的含意。《坛经》云：“摩诃者是大，心量广大，犹如虚空。……虚空能含日月星辰，大地山河，一切草木，恶人善人，恶法善法，天堂地狱，尽在空中。”可见空非定空，中显妙有，画之所谓空灵者，因空而灵也，如拨云雾而见天日，正如玉圃之诗云：“山色空濛掩重林，寻仙一路雾迷深。忽开天镜云水现，世外风光绝纤尘。”

四 墨 趣

上述种种，最终又都以笔墨形诸画面。

展开画作，首先抓住我们视线的便是那灵动飞扬又凝重挺拔、氤氲淋漓且力透纸背的笔情墨趣。我们可以看出，玉圃画中的笔墨前后亦有变化。在丙子作《幽谷访道图》、《秋山图》等作品的用笔严谨，似还有执于形。稍后，意有所舍，形有所略，而笔有所放。其实笔墨意致的不断深化是随着他对于佛心及画道的领悟，诗情的丰富而不断纯化与提升的。在很大程度上笔墨是为后面种种因素所决定、所推进的。从近年的画作来看，其笔墨已臻于精妙。

说及笔墨，首先不能不提及他的“书法用笔”。玉圃在画中的题跋已经显示出他不同寻常的书法功力。他的行草题记和时用篆体的画题秀劲、优雅，同画面相得益彰。画家以书写的笔法作画，行笔疾徐有致，转运自如，飘逸而不飘忽，凝重而不滞涩。且看《超尘净土》中表现古松枝干的用笔，那劲健含忍的力度与流畅自如的轻松有机结合，都在书写般的墨线中充分地表现出来。山景和木桥则运用了比较放松但不松弛的较淡的墨线并略加皴法，更衬托描绘出“主体”松树用线的力度。再有，短而纤细但亦刚健的松枝与疤痕累累而粗壮的松干以及粗枝的用线，又形成粗与细、收与放的有趣对比，突显了用笔的丰富变化和线条的表现力。在《月上云谷寺》、《野山图》、《瑞雪图》等作品中，都达到了异曲同工之妙。

其书法用笔的特点在他的花鸟画中更得到相当充分的显示。在乙亥作《幽兰图》中，一簇兰花呈合抱状，叶疏花繁，取含忍之势。唯右上添一淡枝，略加释放。此幅题跋亦极妙，书画相谐，如天衣无缝。

玉圃笔墨的另一个显著特点是率意、天真，不事雕凿，不假修饰，任由性情之发挥，这与老庄哲学及禅宗主张是一脉相通的。正是在率意的运笔过程中，而畅游于有无、虚实、真妄之间，以达到色与空的圆融。在玉圃的小品中，我们能清楚地看到其笔墨的率意不羁。癸未作《西风飒飒弄星房》，用笔轻松惬意，仿佛画时毫不思索，全凭信笔挥洒所成，题跋与画极为统一。乙酉作《翰墨富贵图》，画中牡丹花叶的用笔不假经营，更不收拾，仿如醉笔写出。辛巳作《荆棘丛中绽幽兰》，寥寥数笔，参差横斜，而妙趣横生。《山静水软无斗争》虽图中物象杂多，笔墨繁复，其用笔却恣肆奔放，横挥竖抹，无拘无束，仿佛可以想见作者作画时笔端在纸上的疾快奔走，偌大画幅当是顷刻间完成。石上滴溅的淡墨斑斑更想见其笔挟风雨之势。

上述玉圃用笔的高妙处同他娴熟的用笔是不可分的，除了把握笔的运动之外，其对笔端含水的掌握也至关重要。正因为水的妙用，使笔与墨会，而浓淡干枯，随兴而显妙趣生焉。

陈玉圃先生的画作是我迄今所见当下最富禅意的绘画作品，颇耐人寻味。但此中真意却不易言明，觉得越写越有些言不尽意，而有的地方又说得过实而胶柱。但我在品读之余，确实收益多多，作为观感，当不是信口开河。这也许应了僧肇《宝藏论》中的偈语：“若言其明，杳杳冥冥；若言其昧，朗照澈明；若言其空，万用在中；若言其有，阒然无容。”如此而已。

戊子立冬于京东颐园

“画道”掠影

陈玉圃

查唐代画家王维著《画学秘诀》中有“夫画道之中，水墨为最上……”云云，是知“画道”之说始自王维。然则即有画理、画法、画具、画材、画技等。王维何以又以“道”概其画？原来，所谓“理”者，“道”之“理”也。而有是理，然后有是法，是知所谓“道”者乃众理之所稽，万法之所归也。所以欲求其画，需先悟其“道”。

何谓之“道”？道路而已，“道”本义的引申则有天道、地道、人道、书道、画道等等。韩非子说：“道者，万物之所然也。”孔子说：“道也者，不可须臾离也；可离，非道也。”又说：“物有本末，事有始终，知所先后，则近道矣！”可见“道”是万事万物自始至终不可暂离的规律性因素。“天道”之行则有日月互明，寒暑交替，四时之序，于是万物生焉！而“人道”之行，则有家庭、民族、国家、仁爱、和平乃至法律制度之设。那么“画道”之行则有画派、画理、画法、笔墨色彩一切有关绘画之事项显现。所以要做一个合格的画家，则必须深谙“画道”。就像要去北京，必须先知道北京的方位以及连接你和北京之间的路线何在，然后无论是乘飞机，坐火车，总是可以到达目的地的。不然则迷茫徘徊，进退失据，不知所之。

“画道”既然如此重要，又是那么隐秘难测，而画家将何以求悟“画道”呢？如果我们套用孔子的理论去认识，那就是：“画道者，绘画之不可须臾离也，可离即非画道！”或者“绘画有本末，笔墨有始终，知所先后则近‘画道’矣”。可见画家对“画道”的认识，其实就在“绘画”本身，即通过对绘画本身的研究进而去认识贯穿于绘画其中的那个看不见、摸不着的神秘莫测的“画道”。也就是老子所说：“视之不见名曰夷，听之不见名曰希，博之不得名曰微，……其上不皦，其下不昧，绳绳兮不可名，复归于无物。是谓无状之状，无物之象……”尽管大道并无形象可以捕捉（即无物之象，无状之状），但好在万物本身即大道之迹化，所以我们可以通过研究万事万物的迹象去寻觅“无状之状”的大道之蛛丝马迹。也就是老子所说的“常无以观其妙，常有以观其皦”。从绘画的角度看，“常无”就是幽微虚寂的“画道”，而“常有”就是绘画本身，为什么一定要费力气去寻觅那个“常无”的道体呢？这是因为“天下万物生于有，有生于无”。也就是说，只有“常无”才是万事万物的本源，我们如果把宇宙现象比做一张硕大无比的网，而“大道”就是这网上的主纲，俗话说：“纲举目张”，只要找到了这条纲，无论多么复杂的现象皆可一举全收！岂不方便快捷得多？作为画家，如果我们通过对绘画本身的推究进而觉悟了“画道”，那么凡一切有关绘画的具体技法事项皆可洞若观火，再无遗憾！遗憾的是虽然“画道”是平等无二地普现于一切画作中，而我们却有目若盲，熟视无睹，是什么原因障碍了“画道”呢？老子说：“五色使人目盲，五音使人耳聋，五味使人口爽，驰骋田猎使人心发狂。”原来是人们因为惑于五彩缤纷的外物而产生的“分别心”对外物的攀缘，于是远离了人的率性，“歧路亡羊”而迷失了大道。画家则因为惑于五彩缤纷的绘画世界而产生了“分别心”，而“分别心”攀缘于万殊的绘画现象，诸如画别、画法、画材等等乃至画外的诸如名利、地位等功利因素，于是远离了画家及其绘画的率性，远离了“画道”。比如我们执著于绘画的末节，执著于绘画之具体事项，诸如画派、画材、画技以至东西方绘画的差异，乃至不同绘画的审美差异等等，则往往会忽视这些差异表象后面的“不差异”，因而造成技法、理论上的对立、混乱和纷争。如果我们上升到不差异的“画

道”的角度去认识呢？上述诸多矛盾岂不迎刃而解？例如当今画坛最常见的“是否中国画”的理论之争，如果从“画道”的观点看，不仅东西方绘画，甚至所有绘画艺术的道体原本就“无二无别”。只要你真正悟到了“画道”，那你就会成为真正的画家，而是不是中国画画家或者是不是中国文人画画家又有什么重要呢？由此可知，“分别心”乃是障道的主要因素，只有消除“分别心”，生起“平等心”，才可以见“道”。老子说：“求学者日益，求道者日损，损之又损，至于无为，无为而无不为也。”就是说，求知识可以用加法（益），而求道则要用减法（损），减了又减（即“损之又损”），达到了“无”的状态（即“无为”）。这个“无为”的状态就是道体。一旦得到了这个道体，就可以“进则卷舒六合，退则藏之于秘”，也就是“无不为”了！减什么呢？减去分别心，减去对于复杂万象的攀缘心。对于画家来说就像是剥芭蕉皮一样，对于绘画之有所分别，攀缘的障道因素层层剥去，直至于“无”（即单纯得不能再单纯了），这个“无”（最单纯因素）也就是平等于一切画作的最基本规律，这个最基本的规律（即画道）同时也是生成种种绘画的最积极的因素（即所谓“无不为也”）。古人说“书画同源”，其实也就是说书法与绘画有着共同的形式美感。我非常欣赏书法艺术，尤其是日本前卫书法中的少字派那种近于纯抽象的墨戏作品，正是这种纯抽象，剥尽了所有形象及概念的束缚，而负载着书家的真情赤裸裸地袒露在观者眼前，中国画所谓“遗出象外”或“象外之趣”的理论即此也！且不仅是东方艺术，即使是与东方艺术旨趣迥异的西方画家如梵高、毕加索诸家也以不同的形式而同样得其“象外之趣”。清代大画家恽南田说：“作画贵简，简之又简则脱去尘滓，灵光独回。”唐代杰出的绘画理论家张彦远则说“以形似之外求其画，此难可与俗人道也！”其实这都是在用老子的减法而独得“象外之趣”，此“象外之趣”庶几与“画道”相应！也许这正是中国文人绘画尚简，乃至现代纯抽象绘画出现的原因吧。

也许有人会想，既然求“画道”需用略形的方法，那么是不是只有略形的绘画才是独得“画道”之秘的艺术呢？而其他画种、画法，尤其是以繁密著称的画乃至工笔绘画都算不得真正的艺术吗？当然不是，这是因为大道乃“进可卷舒六合，退可藏之于秘”的不可须臾离之的“常道”。常道无极无微，普遍显现于万事万物之中。作为“画道”则是普遍显现于一切绘画之中的普遍规律，进可罗峰列嶂，显现万有；退则简之又简，脱略空灵，所以画之优劣不在繁简，不在大小、黑白、浓淡……仅在于是否真正悟道耳！倘得其道，虽繁密不嫌雍塞，虽简括不显粗疏，虽浓不滞，虽淡不枯，所谓“燕瘦环肥”，一样倾城也！恽南田对此有一段很精彩的论述：“如越之六千君子，如大乘菩萨得道后三十六化身，随缘显化，无处不为脱迹也，何来世俗分别之思？若田横之五百壮士，东汉顾厨，浚及岂厌其多？如披裘公人不知其姓名，叔夷独行西山，维摩诘卧毗耶，惟设一榻，岂厌其少？双凫乘雁之集河滨，不可以繁简论也。”

然法有显密，道有曲直，虽然“一以贯之”，但毕竟万象殊别。虽然“大道”本身并无差异，然而道体之随缘显化，却又仪态万千。比如从“画道”角度看，所有绘画无二无别。但如在“画道”前面加一限定词，如“中国画道”、“中国文人画道”、“漫画道”、“连环画道”等等，则其“画道”所包容的形式及理论内涵于是而殊别。比如你是研究中国画的，那么你除了悟得“大画道”之外，仍需悟得“中国画道”之所在，即诸如东方哲学、东方审美意识、形式特点、材料选择等一切中国画艺术形成之轨迹。如果仅仅注意到一切绘画形式特点的研究，而忽略了具体的中国绘画范畴形式特点的研究，那么你可能是一位很优秀的画家，却不一定是一位优秀的中国画家。当然也没有必要一定标榜自己是中国画家，更没有资格因自己缺乏对具体的中国绘画的深入了解而去对中国画的艺术形式评头品足！相反，如果你仅仅局限于认识中国画艺术范畴的形式特点，不能由此贯通一切绘画艺术共同的形式特点，那么你就不可能是一位真正悟得中国画道的画家，这是因为对于局部认识的执著和偏颇而

造成艺术视野的局限所致。倘若你还要对不同于中国绘画的绘画艺术做种种批评的话，那一定是无知或者浅薄！尺有所短、寸有所长，泾渭皆河而清浊迥异，可不详察焉？！

另外“画道”是一面镜子，甚至是一面宝镜，可以照见一切绘画艺术的妍媸真伪，无论你是多么有名的画家，或者是终生默默无闻、名不见经传者，无论是古人、今人、外国人，在“大画道”面前，都不得不脱去一切伪装而接受“大画道”公正之评判。这就是古之青藤，八大及梵高这样的大画家身后而画名愈显的原因。也是当代石壶，秋园等终于能够得舒眉曲之所在。如果悟得画道，就像得了一双画门五眼(注⑩)，所有业障、法障、理障皆可消于无形。若鉴赏家得此，则慧眼观照画坛，视野无遗贤；若评论家得之，则褒贬杀伐，不失公允；如画家得之，则挥洒点染，法臻上乘；如绘画专业的学生得之，则心无疑惑，择善而从之，当不为盛名所欺！石涛说：“古今法障不了，同一画之理不明。一画明，则障不在目而画可从心。画从心而障自远矣！”在这里，石涛所谓一画之“理”就是“画道”。何以言之？道德经曰：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”“无名天地之始，有名万物之母……此两者同出而异名。”也就是说“无”是道体，即天地之始，无中生“有”，也就是由物混成的太极，太极也就是“一”，即万物之母。绘画是造型艺术，所以石涛的画理建立在始有，即“一”上。从始有的“大一”进而生成万物，然而不管是“始”，还是“母”；不管是“道”，还是“一”；是“无”，还是“有”，此两者皆不过“同出而异名”而已。是一体的两面，所以“道”即是“一”，“一”即是“道”。“一画论”与“画道论”并没有什么原则的差别，只是“一画论”从有立法，而“画道论”从无循理，但能得其“常无”，循理可生“妙有”。既能得其“妙有”（即“一”），何患不生万法哉！石涛说：“一画者，众有之本、万象之根……人能以一画具体而微，意明笔透……理无不入，而态无不尽也。”“法障不参，而乾旋坤转之义得矣，画道彰矣，一画了矣。”在这里石涛很明确地提出“画道彰矣”的绘画终极标准，以证明其“一画论”正确无误，这个“画道彰矣”或“彰其画道”的绘画艺术之终极标准，非宝镜其何？综上所述，用减法，即略形的方法可以去认识“画道”，虽然“画道”本身并不在于形之略与不略。同理，从秩序感也可以去认识“画道”，虽然“画道”也并不仅限于秩序感。清大画家石涛说：“吾道以一贯之。”此“贯之”就是秩序感。就像一串珠子，如果没有中间那条线贯穿之，则必然零乱不可收拾，而“画道”就像是那条中线一样起着统领整幅画面的作用。所以从绘画的观点看，其秩序感当是画道显现之处。比如从宇宙现象而言，如果天地失其道，则日月星辰失其序，四时寒暑失其时，则万物无从生，众生无所寄。老子说：“天得一以清，地得一以宁……侯王得一以为天下贞。”此“一”者，即天地之秩序，而此秩序就是大道正常运行的显现形式。既然秩序感是“大道”乃至“画道”的表现形式，那么从绘画的观点看，求其画面的秩序感则是画合大道的途径之一。然而画面“方寸之内当千仞之高，横墨数尺，体百里之回”，罗峰列嶂，万象纷呈，画家又如何从中取其秩序感呢？其实，所谓“秩序”者，形之秩序也。而布形者势也，如火之炎上，水之润下，四时之更替，日月之经行，皆形之势使然也！通常我们所说的“贯气”，其实也就是取势而已。具体到用笔之贯气，即取其笔势。用墨之贯气，即取其墨势。构图之贯气，则是取其形势。而所谓“气韵生动”之气亦不外乎一个“势”字。此一“势”字，即规范万象，泄露“画道”之秘者也！

其次，“变化”也是认识画道的途径之一，从宇宙现象而言，天地之生生不已者变也。设天地不变则万物无从生，设画道不变（即随缘现化）则众画无以成。石涛说：“凡事有经必有权，有法必有化。一知其经，即变其权；一知其法，即功于化。”这里所谓“经”，就是“常道”，“常道”虚寂无为，即秩序感之显现。而寂极而动，动则变，所以太极生阴阳，四象、八卦乃至万象，这就是道体之变现，变则化。《易经》有曰：“变化者，

进退之象也。”

其实“易”就是“变”的意思，而“经”就是“规律”或“轨迹”的意思，一部《易经》其实就是研究变化规律的学问。当然，这里的进退是指具体的内外六个卦爻的阴阳消长的卦变现象，但它却代表了天地间万事万物从动到变（生成万物），又从变到复（万象归一）的基本规律，这是大道，也是画道消息透露之处。所以无论何种绘画，何种画法，其不断变化是其必然（虽然这变化结果的好坏莫论）。要想使一种形式保持恒常不变是不可能的，从大道的观点看，如不动变，何来大千世界？古往今来，从画道的观点看，如不动变，何来国、油、版、雕？古典、当代？这就是石涛“古之须眉，不能生在我之面目”和“我之为我，自有我在”的变法思想之凭借。

然而，动变者末也，不动变者本也。如从禅学的观点解释，动变逐末，遂妄生分别，分别愈细微，则往往愈远离本，以住幻迷真而迷了大道，沉沦漂泊，万劫不复，所以佛菩萨教人以平等心对治分别心，以都摄六根(注②)，使心识清净以回归一如(注③)之境，然后才可能真正明照万事万物的始末而超越轮回，出离苦海。如果从绘画的观点去解释，所谓“动变”，即画法之锐意更新者，新新不已，于是法生分别，分别愈细微，则往往远离“画道”这个根本，为纷杂的万象所迷惑，一叶障目，不见泰山，心劳力拙，莫衷一是，这就是为什么中国文人绘画坚持贵简，尚纯艺术观点的原因，旨在用减法，减去万象纷杂，直取精炼纯一之画道。明代画家董其昌甚至说“刻画细谨，为造物役者，乃能损寿”，而提出以画养身，以画为禅的艺术观点。黄山谷也说：“戏弄丹青聊卒岁，身如阅世老禅师。”

然而，大乘道以渡世为宗旨，是以菩萨悟道后并不住涅槃寂静，反而随显化众生万相，发大宏愿，慈航普渡。菩萨虽现众生相而不迷，这和不悟而迷的众生有着本质的差别。从这个理论角度去观照绘画，我们发现很多得悟道的画家不再甘为造物者役，不仅简之又简，乃至取法形上，直趋抽象墨戏之境，纯以性情游戏而乐此不疲，此类作品，真则真矣！然毕竟阳春白雪，和者盖寡，则很难引起众多观者会心之共鸣。这就像是住于涅槃的阿罗汉们一样，圣则圣矣，但佛陀还是批评其为“焦芽败种”，不过能自度，是为小乘！只有大菩萨们甘入世间，现众生万相，以烦恼为菩提，精勤渡世，是为大乘！作为画家，如吴昌硕、任伯年、黄宾虹、齐白石诸师皆深谙画道，而能随意繁简，皆臻上乘者也！可谓画坛之大乘菩萨！所似倡变者，需知不变者何？倡不变者，需知变者其何？佛与众生一体，原本无二无别，变与不变皆道也。作为画家之于绘画，不在于变与不变，而在于能彻悟变中之不变，以不变应乎万变而已。

另外分寸感也是把握画道的途径之一，《易经·序卦传》曰：“物不可以终通，故受之以否。”是说事物不能永远通达，通达到了一定限度便会走向反面——“否”（即不通达）。相反，如果事物否到了极点，则“否极泰来”又转化为安泰（即好的一面）。这个“物极必反”的大原则是天地万物的自我协调机制，是不以人的意志为转移的自然规律，当然也就是“大道”之显现处。而圣人为了持盈保泰的目的，顺应这个规律，提出“不过无不及”的中道思想，就是说凡事不要去超越极限，以免其迅速向反面转化。这个“不过无不及”的中道思想，从绘画的角度看就是“分寸感”。分寸感是画面所有技术运用的普遍准则。比如说绘画需要秩序感（或者说要讲气势），但要到什么程度才好呢？如果过分地强调秩序感，那就会使画面缺少变化，显得呆板，所以必须在秩序感的前提下丰富其变化，使其有韵律感，这样才会构成统一中有变化、变化中有统一的绘画效果。这就是在协调秩序与变化或者说气与韵的关系时的分寸感。其他如繁简、轻重、黑白、浓淡、奇正、险隐、虚实、疾徐、干湿等一切对应关系中都离不开这种分寸感的把握。

有人说中道思想是一种消极保守的思想，其实这只能说对了一半。说对，是因为中道思想确实包含了对于美好

事物的“持盈保泰”的效用。“持盈保泰”不是保守是什么？但“保守”一词本身并不具备好坏妍媸，关键是你欲保守之内容。倘若你有一个美好的家庭，你不想保之守之吗？同理，作为绘画之优秀技法，无论是古是今，是中是洋，还是应当保之守之的。但如果说中道思想是消极的那就错了，因为“中”本身未必总是一个恒定的点，“中”本来并不存在，只是因为有了前后、左右、上下的位置差异，才在这些对应关系中引申出了“中”。也就是说，“中”是从事物中抽象出来的，它始终在事物相应进退、消长中做不变之变动，左右着所有的对应关系。《中庸》有曰：“喜怒哀乐之未发，谓之中……中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉。”这里的“发”，就是进退、消长。发而皆中之节，就是“和”。因此“和”即万千事物在进退、消长中的分寸感，“中”应该是天地万物间最积极的因素。作为画家，谁把握了这个“中”字，也就是分寸感，谁也就真正接近了“画道”。或者有人认为“物极必反”，“反”有什么不好？只有促使其极端化，然后才可能通过反动生出新事物。其实“物极必反”是规律，不存在“好”与“不好”的问题，凡事物发展到极点，到了无法再发展的时候，自然是“龙战于野，其血玄黄”，遂有“汤武革命”。这是事物发展的必然。但这个改革弊政后建立的新政仍然需要“持盈保泰”的中道思想，不然何以有八百年之周祚？从画的角度看，改革后一个新画种的诞生，其新画种是否仍然保留有原来画种的形式特点并不重要，重要的是新画种仍然离不开自我调整以“持盈保泰”的分寸感。不论是什么事物，一旦脱离了分寸感，它就会很快消亡！

当然，也有专门以行极端，标新立异为乐者，这类画家其实对自己的作品是否完美并不在意（忽视自我完善的协调机制），而只追求在花样翻新中的刺激性快感，其不仅对传统绘画，即便是对自己刚刚建立的新画种、新技法也会转瞬即厌倦之，而予以推翻重建。看上去此类画家的创作热情实在是高涨得很，用不了几年便在创新的路上经过了好几个轮回，从写实到非写实，再到半抽象，乃至纯抽象……以其发展之飞速，很快便玩遍了所有花样，于是干脆脱离绘画，玩起了所谓“行为艺术”、“观念艺术”等等，乃至除了以刺血、跳楼去表达自己末日般的紧张情绪外，还能有什么路可走？（其所为艺术之美丑姑且不论）其实，这也恰好是“物极必反”规律的真实反应，也从反面印证了“分寸感”之于绘画的重要性。大道隐微，无形无名，是以老子与佛陀都认为“不可说”。画道亦然，实亦不可说。以余之浅薄，姑强说之，总属浮光掠影，隔靴挠痒，指耶？月耶？（注④）仅此而已！还乞海内法眼正之。

2000年12月12日于津门

注① 五眼，即肉眼、天眼、法眼、慧眼、佛眼。

注② 六根，即眼、耳、鼻、舌、身、意之六官也。根为能生之义，眼根对于色境而生眼识，意根对于法境而生意识，故名“根”，摄者取也，摄六根使清静，使心不外驰，不外驰则不散乱，不散乱则摄心归一也。

注③ 一如，一者不二之义，如者不异之义，名不二不异曰一如，即真如之理也。《文殊般若经》曰：“不思议佛法，等无分别，皆乘一如，成最正觉。”

注④ 指耶？月耶？禅门有《指月录》，以月喻道，以指喻法，法之于道，就像以指出月亮之所在，然而指并不是月，且莫误指为月。