

雷

声



中国近现代名家画集

雷 甲 寿

图书在版编目 (C I P) 数据

中国近现代名家画集. 雷甲寿 / 雷甲寿绘. -- 天津
: 天津人民美术出版社, 2011. 7
ISBN 978-7-5305-4506-5

I. ①中… II. ①雷… III. ①绘画—作品集—中
国—近现代②写意画: 花鸟画—作品集—中国—现代
IV. ①J221②J222. 7

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第139338号

中国近现代名家画集

雷甲寿

主 编 韩吉龙

出版发行 天津人民美术出版社

(300050 天津市和平区马场道150号)

<http://www.tjrm.cn>

电话 022-23283867

出 版 人 刘子瑞

策 划 北京轩龙盛华文化交流中心

责任编辑 薛 强

技术编辑 郑福生

整体设计 王 红

印 刷 北京博海升彩色印刷有限公司印制

经 销 全国新华书店

2011年7月第1版 第1次印刷

开本: 787毫米×1092毫米 1/8 印张: 27

印数: 0001-2800

ISBN 978-7-5305-4506-5

定价: 350.00元

版权所有 侵权必究



雷甲寿

题材拓展和创新探索

——雷甲寿的花鸟画

邵大箴

花鸟画在我国有悠久的传统，且题材内容与形式语言均有一定的程式或规范，这些程式或规范一方面是我们学习先人经验的起步，对于我们继承传统的观念和技法有重要的作用。但另一方面，如果处理不好也容易束缚后人的手脚，使他们循规蹈矩，不敢有所突破。如何解决继承传统和发扬革新精神这两者之间的关系，便成为一切期望在这个领域内有所作为的艺术家们思考和探索的课题。例如，历代花鸟画家们在表现题材上已经有丰富的积累，相应在语言上也达到相当完善的地步，像唐代薛稷画鹤、边鸾画孔雀、刁光胤画花竹，五代黄筌、徐熙画花鸟，北宋崔白画雀，南宋吴炳画折枝、杜椿画花果、李迪画禽，元代李衍画竹、王冕画梅，清代朱耷画鱼、恽寿平画荷、华嵒画鸟，现代齐白石画虾，等等，后人难以超越。被誉为“四君子”的梅兰菊竹题材，象征人品高洁和正直、坚韧、乐观和不畏强暴的精神，更为画家们所采用，历久不衰。当然，绘画题材的审美作用还要通过与之相适应的绘画语言表现出来，因为只有绘画语言诸如笔墨、章法以及由它们构成的绘画境界，才能真切和细微地反映画家的思想和感情。总之，历史上已经积累的各种绘画题材，对后人仍有采用和进一步发掘的价值，不会因时间的推移而丧失其意义。

不过，绘画史也向我们昭示了这样一个事实，即绘画创作的题材会随着社会现实的变革和人们认识的变化不断有所拓展，一些有成就的艺术家在探求艺术革新途径时，也在不断探寻新的表现题材，这是因为他们对现实生活有新的认识和体会，希望采用的题材可以寄托自己的情怀。

画家雷甲寿在自己的创作实践中，一直在思考在如何拓展花鸟画题材和表现语言方面有突破、有作为。他先后在中央美院和北京画院学习。接受过多位名师指导，在研究历代花鸟画经典过程中，对花鸟画的艺术原理有了更深入的认识，熟练地掌握了传统花鸟画题材和表现语言，在笔墨运用和意境营造上又有相当高的造诣。在创作上取得了可喜的成绩。不过，他并不满足于此，他在深入发掘传统花鸟画题材意义的同时，也在不断思考和探索如何扩大花鸟画题材这个课题。他对农村生活比较熟悉，尤其对野生稻谷很有感情，在秋天农作物成熟的时刻，它们生长的环境、氛围以及它们的枝叶、色彩非常入画，体现出自然界生气勃勃的景象，也折射出人们面对丰收时的喜悦之情。有感于此，他便开始大胆实践，

尝试描写农田作物，在花鸟画领域开辟新的题材内容。他清醒地认识到，他的这种尝试和探索必须遵循传统花鸟画创作原理，也就是说，要充分发挥花鸟画形象化语言的特色。因为花鸟画和诗一样，不在于真实物象的再现，而在于用寓意的形式调动人们的感情，也就是借物抒情。物是媒介，情是旨归。正如《宣和画谱·花鸟叙论》中说：“诗人六义，多识于鸟兽草木之名，而律历四时，亦记其荣枯语默之候，所以绘事之妙，多寓兴于此，与诗人相表里焉。”雷甲寿深谙此理，他在描写野稻谷时，充分运用传统的章法和点、擦、皴、染的笔墨语言，组成富有诗意的画面。他善于用笔用墨，笔线曲折有致，有韵律感；在用墨中水分掌握得很好，致使墨的浓淡富有微妙变化。他敢于用色，例如在《谁说秋来少艳姿》中，用大片重彩艳丽的红色描写成熟的稻谷，由于用墨衬色，用色映墨，墨与色融为一体，画面色彩强烈而富有激情。在另外一些画面上，如《稻犹如此，神仙何在》、《长城脚下》、《热土载厚情》等，以墨色为主，略施淡彩，画面赏心悦目，另有一番淡雅气氛。在这些描写稻谷的作品中，他常用山石作为背景陪衬，用小鸟点缀画面，以增加画面情趣。

雷甲寿的花鸟画着眼整体布局，具有大气和豪爽的风格，显示出他宽阔的胸怀，而在细节描写和笔墨语言中，又体现出严谨和细致的精神。犹如他既重视发掘新的野稻谷题材，又尊重传统花鸟画程式一样，反映出他具有辩证的思维和兼顾全面的精神。而这些，不论对做人或从艺来说，都十分重要。

雷甲寿勤奋，有艺术悟性，相信他会继续努力前进，向着自己理想的目标！

（作者系中央美术学院博士生导师、中国国家画院理论院院长、著名美术评论家）

雷甲寿画如诗

石 齐

中国写意花鸟画历来崇尚精湛的笔墨和臻美的程式，没有多少渗涉到什么意境的浓淡或社会性能的追寻等等可评说。关键是面对这座深邃而有内涵的不可逾越的艺术峰巅，如何继承和发展，这是一个根本性的艺术路向。千千万万个后来者正沿着这一精神延伸而去，往往一生在此风浪中奔波，如同芸芸众生来去匆匆，能有几个胜数！画家雷甲寿很幸运，主要是靠他的作品来说话。

他画风潇洒，作品袒露出笔墨酣畅淋漓，用笔遒劲有力，用墨韵味无穷，即便有八大、吴昌硕的影子在其中，但没有哪家墨迹浮呈在其作品上面的弊端。他作为一个创新的画家，极善于把握自身艺术创作独立方位的选择，能够百折不挠地同传统旧式“文人画”的诱惑和来自西方现代艺术重击的种种潮流中去体验，去洗刷出属于自己的蹊径。在写意画手法上，没见到过能有像雷甲寿画稻子这般，画面上融融朝露，呈现谙熟水墨特色，倾倾稻田，颗颗硕果，几只欲飞又止的野鸭穿行其间，其景观甚似一首好诗，令人难忘。他创作的画幅中多为至善至美。

画家雷甲寿在北京艺术圈内，艺术之灯越起越亮，他创作的作品四面出手、八方来风，在文化部、文联、中国美协重要展览中多次获得大奖。并参加了“故宫博物院建院八十周年”当代中国画名家收藏作品展。在这作品受褒之声汇合获奖之喜予这位人称“潇洒君子”之心身。画家正逢年富力强，有着大度胸襟、成熟观念、明昕风格，又能舍命地奋发图强迎接未来的挑战，是一位当代前途远大的画家。

（作者系北京画院艺委会主任、著名画家）

激情的突围

——论雷甲寿写意花鸟画

陈 钊

自从鸦片战争失败以来，中国几代仁人志士策动了文化反思的精神之旅。在顶礼膜拜西方文化的喧闹和热烈的同时，是传统文化的倍受冷落和歧视。传统文化几次颇具规模和声势的反扑也被贴上复古运动的标签，最终以失败草草收场。国画作为传统文化载体的一种，也遭到了不公正的批判和否定。陈独秀在《新青年》上发表《美术革命·答吕徵来信》中说：“我家所藏和见过的王画，不下二百件，内中有‘画题’的不到十分之一，大概都有那‘临’、‘摹’、‘仿’、‘抚’四大本领，复写古画；自家创作的，简直可以说没有；这就是王派流在画界最大的恶影响。”⁽¹⁾不可否认，陈独秀对中国画缺乏创新和活力批评的极是，但借此否定国画却是不妥的。陈独秀认为：“改良中国画，断不能不采用洋画写实的精神。”⁽²⁾他认为清初四王的画是重复传统，应该被彻底打倒。在“文革”期间中国画又遭到政治的过度掠夺。而当下商业大潮的冲击，使中国画遭遇了更为深刻的危机。时下西化之风愈演愈烈，中国画在遭遇生存危机之后，实际上发展的契机也应运而生。如何在全球化运动扩阔大的历史和文化语境下进一步整合中西文化精神资源，是中国画在世界文化视野内除旧布新，再现辉煌，是当下学人迫切的任务和光荣的课题。雷甲寿先生以他的花鸟画创作实践对此做了一定的努力。

走向民间的文化身份

画家就是画家，不是政治家。他必须有自己独立的身份。

雷甲寿的大量作品拒绝“载道”、淡化“政治”，而把自己的创作定位为“艺术”和“生活”。为自己（画家）寻找新的身份和定位。雷甲寿认为中国画不应被狭隘地认为仅仅是提供“真理”、娱乐，艺术生产，也不是布道、传教培养“道”的信徒。更重要的是心灵的解放、愉悦和提升人的灵魂，净化人的精神。他所做的是正如马克思所讲的要“创造出懂得艺术和能够欣赏艺术的大众”。雷甲寿的花鸟画是远离庙堂，沉入乡土民间，抒发热爱生活、憧憬美好人生的作品。其主旨是重“情”不重“理”。他追求个性和趣味，歌颂民间的自由和奔放。雷甲寿的“野稻谷”和“红高粱”不同于“旧式文人

画”。他把自己定位为民间的代言人，淡化了“文人画”的愤世嫉俗及与社会和统治阶级的对抗，乃关注时代。他“笔墨当随时代”，更多的是赋予民间的色彩。他不走潘天寿的“长戈大戟，纵横开阖”，而是聚焦于生活的点点滴滴，把生活的细节入画，还原生活的原始意义和本质，扑面而来的是亲和、平易、温暖、感动。洗去了“文人画”的高高在上的孤独、清高，更没有对“现实”的鄙视和愤怒。没有对抗和疏离现实，相反，他走向了大众民间，成为大众的代言人，书写他们的理想、愿望。“意”和“情”已经被置换为民间的话语系统。他的作品以“满”和“密”为主，以“繁”、“实”为特征，继承传统的同时又颠覆传统，处处充满叛逆和改写。在“满”、“密”、“实”的视觉盛宴狂欢中，完成了对盛世气象的追问和沉思，尊重和满足了民间的渴望和吁求。如他的作品《热土载厚情》、《今年大丰收》。以豪放笔墨写出大自然的勃勃生机，用细腻的写实手法刻画出一丛丛沉甸甸的谷穗，把主题置于山野荒润之中，营造一种殷实丰硕的意境，为民间代言，又为民间祈福。在技法和形式上既继承了传统文人画的精华，又消解了传统。在“密”、“实”、“满”的色墨的话语空间内抒写了生活的渴求与向往，完全不同于关注自我的“文人画”的自娱。元画家倪瓒称：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”⁽³⁾他的“密”、“实”、“满”与文人画的逸笔草草的技法迥乎不同，主题更是摆脱了“自娱”，直指向民间的大众。

雷甲寿创作的《红高粱》为民间的话语系统，表达了对生活的热爱，对民间生活的执着，他的色彩激情也是属于民间的。正如俄国的列夫·托尔斯泰所言：“在自己心里唤起一度体验过的感情，并且唤起这种感情之后，用动作、线条、色彩以及言辞所表达的形象来传达这种感情，使别人也能体验到这同样的感情——这就是艺术活动。”⁽⁴⁾当然更重要的是雷甲寿在表达民间的情感的同时也言说了民间的思想和审美方式。正如毕加索所言：“艺术家同样是一位时刻留心世界事务的人，他们可能悲痛、激动或幸福……怎能以漠然的态度超然于生活之外呢？”⁽⁵⁾雷甲寿就是这样一位默默耕耘于民间，并时刻关注民间的画家。清代恽南田曾言：“笔墨本无情，不可使运墨者无情，作画在摄情，不可使观画者不生情。”⁽⁶⁾雷甲寿的画就是来自对民间、对生活、对“小人物”的热爱之情，并表达了民间的声音，卸去

压在生活上的所有的浮华，还原民间的喧闹、鲜活、生动。他的“实”、“满”、“密”的技法，把“情”贯注在其间，其作品既用“情”又“摄情”、“生情”。

康有为曾言：“惟模山范水，梅兰竹菊，萧条之数笔，则大号曰名家，以此而与欧美画人竞，不若持抬枪以与五十三升的大炮战乎？盖中国画学之衰，至今极矣！则不能不追源作俑，以归罪于元四家也。”⁽⁷⁾黄休复也曾言：“笔简形具得之自然。”⁽⁸⁾雷甲寿的题材虽仍承继传统如“梅兰竹菊”，但技法远不是“萧条之数笔”、“笔简形具”、“逸笔草草”了。特别是其“繁”、“实”、“密”、“浓”、“厚”，可谓墨彩华章，酣畅淋漓。在当下画家策动的新一轮的革新浪潮下，中国画清逸、高洁的审美理想正转向盛世的风格：典雅、高贵、精致、浪漫。雷甲寿的作品不作粗笔写意，逸笔草草，而是“繁”、“实”、“密”的手法来速构盛世气象的话语系统。他的作品物象变了，手法变了，色彩也变了，他营造了一种全新的大花鸟的美感。

传承中国画的写意精神

绘画艺术的原点，通常来讲绘画艺术是指用绘画本身所使用的艺术手段和造型技巧表达人们的思想与精神的一种思维创造性的图像。它是经过历史积淀并得到认同的文化事实，它是以审美的眼光与态度对物质世界和精神世界的思考与把握，他不断深化和拓展人们的精神与文化空间，丰富和完善人类的道德和思想谱系，从这里我们可以看到人类文明行进的轨迹。这即是中国画的写意精神。

雷甲寿的花鸟画显然背叛了后现代艺术。他的绘画理念以中国文化背景和精神遗产为资源，有着自己的现实和历史使命，以民间为立足点去追逐属于自己的方向和理想。他的画一路从传统走来，在创作观念上，立足于中国传统文化美学思想，深悟中国的“写意”不着意于物理的真实再现，而注重于心灵感悟主体与客体的相互交融，整体把握客观世界生生不息的大化规律，再运用中国写意的一系列语言表现“天人合一”的境界。甲寿是一个十分重视内修的画家，他对中华传统文化儒、释、道的美学理念积淀甚厚。尤其是庄子思想观念对他的绘画影响最大。他的作品《雨后》刻画出荒野的山涧，一丛丛野稻谷雨后静穆的境象，在润物细无声中分享大自然阳光雨露的恩泽。几只小鸟也同谷穗一样聆听百草的歌唱，画面让人身心进入到“虚”、“静”、“明”的境地，若非有“心斋”之法，岂可造化出这“寂寞无心，无智弥照”之境；他的《果热无言》、《人间有情》等则是运用“移情取象”的造境手段，让画家的思想情感移射入外物，使外物与人化。这正是“通禅点头”的传统文化思想。

甲寿对传统的继承不但重修心，亦重修功。画家必须修炼娴熟精湛的技法，才能得心应手。中国画创作不可离开师古人与师造化这两个原则。中国写意花鸟画，从宋、元、明、清以来，古人在表现手法上逐渐积累起了一系列的技术和审美规范，通过点、线、面及书法的用笔等，建立起了一套写意花鸟画

的标志性语言，这套语言，传承有序，代代发展，是中国画独具民族风格的重要标志，甲寿的画正是植根于这种丰厚土壤之中成长起来的。观他的画最突出的是“写”，他的作品中所画客观物象都转化成笔墨结构的线迹“写”出来的；他画面中的“点”是浓缩了的中国书法运线的规则“写”出来的；他画面中的“面”（如他画的荷花叶子）同样是按中国书法运笔的要求“写”出来；尤其是他画的“线”，有一种迷人的润泽感。这是他站在中国书法史的层面，通过对历史文本的抽象概括，即总结出了书法历史文化中的内蕴的生命意志与生命智慧，然后再“直从书法演画法”，使中国书法“拔志气，黼藻性灵”的审美功能，成为画作重要的审美构成。这种立足于文化的层面看书法技术性操作，如“类物负阴而抱阳，书亦外柔而内刚，缓则乍纤，急则若火”⁽⁹⁾等，实质都是人在现实世界中对生命存在的感知，对生存方式的体悟，运用中国书法的语言来完成写意画的笔墨结构。他的作品格调高雅脱俗，原因是这书法的线条中，必定是内隐了人的心灵运行轨迹走过的路径。这路径被历史先贤们演绎了一个又一个高峰，今天在甲寿的作品中，又写出了新时代的审美精神。

在本文行将结束的时候，我们可以对雷甲寿的文化身份进行定位：他反对绘画的冷冰冰的庙堂吁求，而是走向鲜活、生动的民间。在题材上不仅仅以传统文化入画，而且又从生活中挖掘出新鲜的题材，在技法上他传承中国画笔墨精华，却颠覆传统结构。王绂在《书画传习录》中所言：“今人或寥寥数笔，自矜高简，或重床叠屋，一味颀頎，动曰不求形似，岂知古人所云不求形似者，不似之似也。彼繁简失宜者乌可同年语哉。”⁽¹⁰⁾鲁迅的“竟尚高简，变成空虚”也对“寥寥数笔”和“竟尚高简”做了批评，雷甲寿走的是另一路子。对后现代主义，他做的是“救心”的尝试，正如清人王昱在《东庄论画》中所言：“学画所以养性情，且可涤烦襟，释躁心，迎静气。”⁽¹¹⁾纯净人心就是对“人性堕落”的一种抢救性努力。

注释：(1) (2) 王伯敏《中国绘画通史》 三联书店出版社 2000年 (p355、p355)

(3) (6) (8) 王世襄《中国画论研究》 广西师范大学出版社 2002年 (p244、p704、p28)

(4) 伍蠡甫 胡经之《西方文艺理论名著选编》 北京大学出版社 2003年 (p412)

(5) 引自《美术译丛》1984年第4期 (p62)

(7) 康有为《万木草堂画目》 长兴书局 1917年

(9) 张怀瓘《历代书法论文集》上海书画出版社 2002年 (p213)

(10) 俞建华《王绂》上海人民美术出版社 1961年 (p193)

(11) 李来源 林木《中国古代画论发展史实》上海人民美术出版社 1997年 (p359)

（作者系福建泉州师范学院教授、著名画家）

体悟生命 画为心声

——中国画创作观念的哲学初探

雷甲寿

亘古至今，绘画作为一种时代精神的产物，它是人们的主观思想、理性认识和审美观念在实践中的客观反映。多年来，它的形成和发展深受一个民族哲学思想的影响。因此绘画观念既是社会和民族的人生观、人性观、社会观、历史观、价值观的具体反映，也是其哲学观的具体反映。

中国画作为世界上独树一帜的画种，其特殊的写意精神，由华夏民族文化的营养滋生而成，其根本是中国的哲学思想。由是观之，当代绘画不论如何定位、如何发展、如何创新，其基因是不能改变的。诚如鸡蛋和鸭蛋，鸡蛋改良可生出很多品种，鸭蛋改良亦可如此，但鸡就是鸡，鸭就是鸭，如果把鸡改良成能游泳捕鱼的怪物，鸭改良成能攀缘哺乳的奇胎，现在或以后的技术未尝不可，但那一定是“混蛋”所生。如此推衍，则人类文明已进入到人类毁灭自身的危险期了。这种违反种类游戏规则的做法实在太危险了。我们的祖先早在两千年前就悟到此理以警示后人：“马，蹄可以践霜雪，毛可以御风寒，齧草饮水，翘足而陆，此马之性也，虽有义台路寝，无所用之。”因而，中国哲学思想的“本”，是以人为中心的“人本”；中国画创作观念正是在“人本”精神下产生的。

在中国绘画发展史上，绘画艺术从非自觉进入到自觉创作阶段，它滞后于中国哲学思想的成熟。早在先秦乃至西汉，中国绘画所表现的民族风格和民族思想并不十分突出，更没有纯表现自我的写意绘画。其原因在于没有文人的主动参与，尤其缺乏中国哲学思想的注入。春秋战国时代“百家争鸣”使中国哲学思想空前繁荣，涌现了许多思想流派的诸子百家。他们各自著书立说，主动参政议政。但是到了中国大统的秦朝，则只确立韩非子“名主之国无书简之文，以法为教；无先王之语，以吏为师”的法家专制思想为治国之术。而百家之书被焚。这样中国的儒、道思想当时未能登上政治舞台，直至汉武帝刘彻，听从董仲舒“罢黜百家，独尊儒术”的主张，儒家的哲学思想才定于一尊。“举贤良文学之士前后百数。”当时文人不仅当政，同时也画画，但他们的强项是书法和文章，所以当时的书法发展比绘画要快得多。文人们注重书法用笔，有的还要题诗，这下子就把以画为业的人难住了。你转过来再学书学文，又不及他，你不买他的账，他就不品你的画。因为中国是最早实行文官治政的国家，文人要参与绘画，他就是权威，必须文人欣赏的画才叫高雅。久而久之文人们便将他们的道德文章注入到绘画

理论和绘画创作当中去了。文人当权，文人影响最大，于是文人画就成了中国画的主流。文人是“志于道，须臾不离道”的，文人评画、论画、画画总离不开“道”。“道”是中国哲学的最高准则，这就是中国画多以哲学为本的原因。无论评画、作画，必须以哲学为准则。久而久之，在人们心目中成了一种水到渠成的思想概念。

要研究中国画之“道”，认识中国哲学思想如何支撑中国画的内涵，主要要从中国的两大思想支柱谈起。

作为中国哲学思想支柱的儒家和道家，在规定社会伦理、道德规范轨迹时，都没有忘记其对“艺术”的关注。《论语·述而篇》：“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”“道”是人生的目标，因而位置最高。对于读书人来讲，“不可须臾离也”；“德”可据，“仁”可依，也很重要。要时刻依据德、仁而行道，不可马虎待之。“艺”则不同，它既不是道，也不是理，原因而不需“依”，更不能“志”，能“游”，可以作为精神调剂品，也就是说“艺”是玩儿玩儿而已，不必认真。艺的地位被孔圣人界定为“游”的性质，中国绘画的性质和方向也就定位下来了。而庄子在《庄子·田子方》有云：“宋元君将画图，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半。有一史后至，儵然不趋，受揖而不立，因之舍。公使人视之，则解衣般礴，裸。君曰：可矣，是真画者也。”庄子认为真正的画家和那些拘谨的，斤斤计较于礼节的“众史”不同。他应该是随意的，毫不拘束的，自由自在的，任着自己的性情发展和表现。这与圣人主张的“游于艺”的思想一唱一和，如出一辙。

“游于艺”，解衣般礴的思想，对中国画的发展影响深远，对中国画艺术本质和美学品格的形成起到了关键的作用。同时儒家对“道”的伦理，道德意义的强调，也影响着中国画的“成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功”的社会功能。老庄哲学的“逍遥”、“齐物”、“无待”、“有无相生”、“虚心静观”、“天人一”、“道”等。启发中国画家进行审美观照的自觉意识和自由想象，成为中国画重意境和意象造型，重神采、气韵、恬静自然、散淡从容、无为而为的思想根源。另外禅宗对直觉、妙悟的强调，与中国艺术家一再强调的自由抒发与读书、修养、文思、人品，构成了直觉与认识

的统一观。正是这种儒、道、释的哲学思想的影响，使作为哲学艺术的中国画成为人的一种精神境界，一种生活的态度，一种神秘的经验，一种灵感的启迪，一种体验的心境，一种外化的人格表现。而其魅力，也在于此。

总而言之，作为“哲学的艺术的中国画，其所有指归，是返于“道”。诚如宗白华先生言：“中国哲学就是生命本身悟到的节奏。道具象于生活、礼乐制度，道又表现于艺，灿烂的艺赋予道以形象的生命，道给予艺以深度和灵魂。”这种以人的感受、激情、精神、体悟、畅想、冥思等感性因素为原始的中国画创作理念，正是以人的生命为轴心的这个哲学的总体现。中国传统哲学很独特，它的核心是人生观而不是宇宙观，它的侧重点是社会观而不是自然观，它的重点研究对象是“人”，而不是其它。

与西方的人本主义不同，中国的人本主义是作为传统文化存在的，而不是作为反传统思潮出现的。更重要的是，中国传统哲学所研究的“人”，从来不是孤立的、个体的、单独的“人”，而是群体的人或人的群体，是社会的人和人类社会。质言之，中国的传统哲学，是从相互联系中把握和规定人的本质。中国哲学所研究的是联系中的人或人的联系。其最高宗旨，是寻求人际关系的稳定、秩序、和谐。即所谓“中相之道”，所以中国哲学堪称是辩证的人本主义，或有机和谐的人本主义，而中国绘画在这种“人本”思想的统领下，派生出以观照人的自身生命精神为主的“立相以尽意”的写意画、文人画的主流绘画，此即为最具中国特色的绘画艺术。在中国的大文化背景下，那种工整、认真、具象写实、真实再现客观的作品，不被人们重视。人们不像西方绘画那样严格依据人体解剖、结构，还有光线明暗等类似研究自然科学的方法，一毫不马虎，甚至一张画画十几年，作品细到“超写实”程度。这种以画技为能事的作画状态，违背了“游于艺”、“解衣般礴”的宗旨。中国人称为匠体。一旦入了匠体，画再精致也没用。失去了人本的精神，画终究是一个空壳，这是中国画品评的基本原则。他们逸笔草草，游戏笔墨，则为的是把他们的生命体验、精神信息，用一种绘画语言吐出为快。画家的作品实在是画家生命的载体。古人云：“夫画者，从于心者也。”所以要求画家必须全神贯注于内心体验，以内修来把握生命与宇宙的整体关系。

然而，不同时代的画家，对于绘画的精神内涵的理解，会直接影响到绘画创作。特别是当代，当绘画艺术价值观被某种东西所凌驾；“笔墨当随时代”被简单理解并附庸于某种追求。当一种思维定势成了一种价值惯性时，就会从深层的潜在观念上制约绘画的发展，使绘画创作远离人本核心，使画家的精神游离于作品之外。试看当代中国画创作，有不少人越来越弱化了绘画的人本精神。面对急速变化的新时代和物欲横流的经济大潮，缺乏某种人格力量的准备，对绘画之外的体悟或物质的回报，远远超过了对绘画本质的思考。不少国画创作远离画家的内心世界，离开了至真至诚的情感表现，有的根本没有思

想情感的培养，一味玩弄陈旧的技术，来博得世俗者的欢欣。因而，对中国创作之“道”的重新思考和认识，或许会有益于当代中国画创作的健康发展。

中国画创作之“道”，是中国最高的哲学思想“道”的再生体。中国哲学滋生了浩瀚的中国画论。中国画创作，从内容到形式都渗透着中国哲学之“道”。在4世纪晋、宋之间，宗炳就写了一篇十分高深的“含道映物”、“澄怀味象”的《画山水序》。当西方的绘画大师们在讨论画家应该当大自然的儿子还是孙子时，中国画家早于他们十几个世纪就指出“心师造化”、“画者，文之极也”、“明神降之”。因为中国画论在中国文化影响下，一开始就谈“物化”、“天人合一”、“物我为一”。这是中国哲学之本定位在“人本”的结果。孔子是中国最早的大哲之一，他基本不谈天道。孔子很重视阐发“道”范畴的人伦涵义，以至于“朝闻道，夕死可矣”。孔子的一位学生说：“夫子之言性与天道，不可得而闻也。”也就是说孔子不但罕言天道，而且罕言抽象的人性，对形而上的思辨不感兴趣。他的三大观念是：仁、礼、中庸。而三者中心都是人本，都围绕着人格美、人性美、人的行为美、人类社会秩序美在思辨。所以儒家哲学又称为入世哲学。在儒家的“修身”、“务本”思想的影响下，中国画家必须有高尚的品质，必须读书，必须有广博的文化修养等。“窃观自古奇迹，多是轩冕才贤，岩穴上士，依仁游艺，探赜钩深，高雅之情，一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至。所谓神之又神而能精焉。”“凡作诗画不可有名利之见，然名利二字亦自有辩。山中何所有，岭上多白云，虽可自怡悦，不堪持赠君。自使第一流人物。”儒家思想的尊教化、重人伦的“礼”、“仁”思想，直接影响中国画创作的立意及主题思考。“恶以戒世，善以示后”，“明劝戒、著升沉”，“台阁标功臣之烈，宫殿彰贞节之名”，“成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运……见善足以戒恶，见恶足以思贤”……在中国画技法中，儒家的方法论“中庸”，“违而不犯，和而不同”，“质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子”，也直接影响创作语言的运用。绘画在古人看来也即是“道剖而器，德降而艺，既为世资、亦用资世”，这和孔子曾说过的“古之学者也为己，今之学者也为人”实在是如出一辙。“为己”就是充实自己、丰富自己、改造自己。自己为好了，为政自然公正，作文自然充实，绘画自然高雅不俗。

对中国画创作影响最大的是老庄哲学。老庄著作深奥难解，世有玄学之称。其实从“人生”的态度入手考察研究老庄著作的精神，老庄哲学则是人本的哲学，读来感到亲切、温馨。如庄子思想的基本点是“免祸全生，养性葆真，自我解脱”，沿着这个基本思路，广泛设喻，驰骋想象，发了许多精辟、机智深刻、高超的议论。如《老子》的“知其白，守其黑”，“有之以利，无之以用”，“柔之胜刚”，“守柔曰强”，“坚强者死之徒，柔弱生之徒”，“惚兮恍兮，其中有像；恍兮惚兮，其中有

物”，“五色令人目盲”，“有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾”，“复归于朴”，“大巧若拙”……《庄子》所谓：“所好者道也，进乎技矣”，“以神遇而不以目视，官知止而神欲行”，“以天合天”，“既雕既凿复归朴”，“朴素而天下莫能与之争美”，“物化”，“五色乱目”，“故素也者，谓其无所与杂也”……都是中国画审美的精辟之论，被历代中国画家所效法，并成为品评中国画的基本准则。

佛家为外来文化。虽无儒、道影响中国画之大，它到唐宗与中国本土文化相融合，也处处闪耀着“人本”的光华。对中国画创作起到很深的影响。如《坛经》：“自心是佛，更莫狐疑，外无一物而能建立，皆是本心生万种法。”“悟人顿修，自识本心，自见本性。”“无念法者，见一切法不著一切法，遍一切法，不著一切处……我此法者，从上已来，顿渐皆立于无念为宗。”尤其是禅家的“空”，“寂”，“幻”等观念。皆对中国画家影响深远。

中国画是具有强烈民族风格的艺术，是中国“人本”哲学的艺术。“人本”是中国画的核心。绘画的最高境界要“天人合一”，人是社会的主体。绘画创作是艺术家言志、抒情、表意的一种综合体验过程。它需要画家具有自觉的意识，崇尚来自人品和人格的真实灵性的表现。其中既折射着时代精神，更具有明显的个性特征。要做到这些，首先在于对绘画之“道”的体悟。这是一个卧薪尝胆，潜心修炼的长期过程。同时也是一种生命的体验。另一方面，对绘画形式和笔墨技巧的把握，是主体精神、情感能否得以表现的关键。在绘画创作中，形式因时相传，法无定法，人本精神则千古不易。对形式与情感的理解和强调的着重点不同，会影响特定文化阶段的艺术风貌。中国画在世界艺术之林中是一种独特的艺术形式，它所表现的对象虽是山水、花鸟、人物等，但其独特的艺术风格和创作要求，却是从立意到行意，从师造化到营造画面空间的过程。要使创作得以实施完成，还必须仰仗于恰当的绘画语言。中国画传统笔墨的运用同自然的运作之理、之气联系在一起，能恰当地代表一种艺术境界和心灵的情感。这其中也有千百年来民族文化积淀的结果。尤其是中国画借助了中国书法的丰富表现功能和具有独立抽象意味的语言形式，是中国画得以畅达地表现心灵最深层情感的有利条件。“笔墨”在中国画中决非是游离于作者之外孤立的技术和技巧。它当是作者将自己对客观物象的认识升华至艺术境界时，所必须调动的物质手段，它具有形而上和形而下的双重含义。当然我并不反对在技法方面有创新者，法无定法，目的是表现人的生命的主体精神。

（2005年中央美院写意高研班毕业论文）

图 版