

白雲

幽谷望空道

丁亥春月鳴序一笑

梦里津渡

姚鳴序



大家风范·当代国画名家图卷

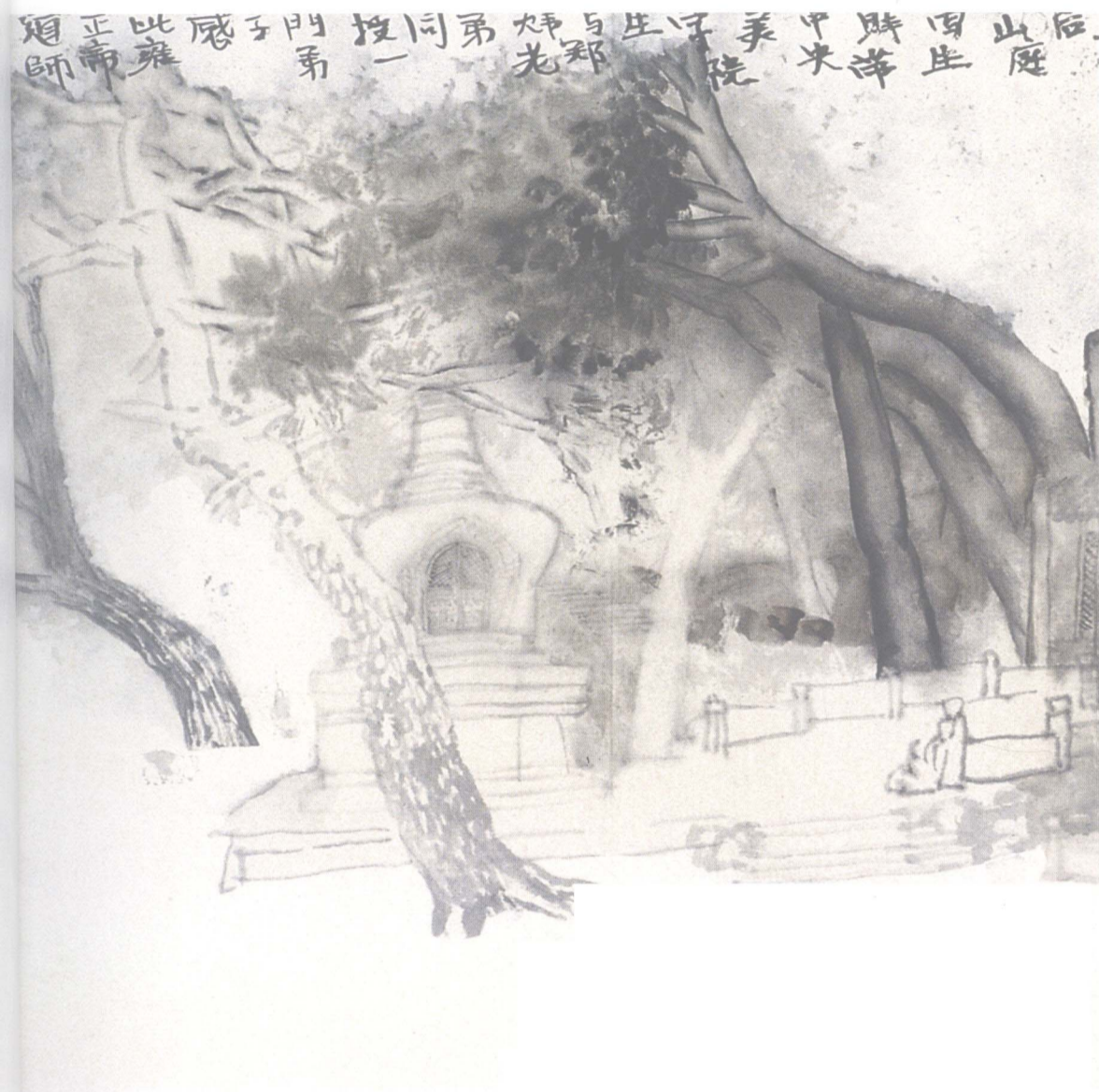


大家风范·当代国画名家图卷

姚鸣京



梦里津渡



图书在版编目(CIP)数据

大家风范：当代国画名家图卷 / 张大川编. — 成都：四川美术出版社，2008.1

ISBN 978-7-5410-3476-3

I. 大… II. 张… III. ①山水画—作品集—中国—现代
②中国画：人物画—作品集—中国—现代③花鸟画—作品集—中国—现代IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007) 第 170697 号

大家风范·当代国画名家图卷

DAJIA FENGFAN DANGDAI GUOHUA MINGJIA TUJUAN

姚鸣京·梦里津渡

责任编辑 张大川 王富弟
装帧设计 张大川
责任校对 张 杰
责任印制 曾晓峰
出版发行 四川出版集团·四川美术出版社
成都市三洞桥路 12 号 邮政编码 610031
成品尺寸 260mm × 375mm
印 张 20
图 片 120 幅
字 数 40 千
制 版 四川省启源制版印务有限公司
印 刷 四川省印刷制版中心有限公司
版 次 2008 年 1 月第一版
印 次 2008 年 1 月第一次印刷
书 号 ISBN 978-7-5410-3476-3
定 价 180.00 元(每套)

■ 版权所有·翻印必究

■ 本书如有缺页、破损、装订错误，请寄回印刷厂调换



姚鸣京



一九五九年生于北京，祖籍江苏无锡，一九八二年本科毕业于首都师范大学美术学院（原北京师范大学美术学院）中国画专业（获文学学士学位）。

一九八二年九月分配到北京教育学院美术系任教。

一九八七年专业进修结业于中央美术学院中国画系卢沉画室。

一九九〇年调入中央美术学院中国山水画教研室任教。

现为中央美术学院中国画学院教授，硕士研究生导师。中国美术家协会会员。上海中国画院特聘画师。

在“全球化”的时代条件下，西方的后现代主义艺术思潮与中国本土艺术思潮的碰撞日益激烈，既反映在油画、雕塑等艺术类型上，也反映在中国画这样的传统艺术类型上。如何在绘画中应对外来文化挑战的态势，把握中外文化激荡的机遇；如何在传统的基础上走出中国画当代发展的新路，成为很多艺术家探索的道路。纵观姚鸣京自20世纪90年代以来的山水画作品，可以看到他致力于东方与西方、传统与现代、自然与理想的融合，在中国画的精神内涵与形式语言上都独辟蹊径，创造了一种可以称为“梦境山水”的视觉图式。这种图式既有别于传统的隐逸山水画，也有别于当代的新文人画和实验水墨，这构成了姚鸣京自己的艺术面貌。

在我看来，姚鸣京山水画的首要的特点是“因心造境”。他的作画状态贯穿着一种超越理性的意识之流，虽然有着来自感受自然山水的基础，但在落笔之际，却是一种源自心理的山水观念，在意识的流动中解构和转化他所看所知的山水形象。他画中的礁石、丘壑、云气、水波、树木等形象，是一种语言符号，它们被随意打散重组，随意挪用，不受理性的控制，也不受现实的束缚。画面结构没有理法的正确性，却有意识的合理性。礁石布满河流，漆黑，浓重，具有很强的形式美感，树木或腾空而出，或斜向伸进，随着意识的流动，似蒙太奇一样把异化的空间组织进画面，对传统的观察方式、空间观和审美观提出了挑战。

从精神内涵上看，中国传统的道家思想和佛教思想都给了他深刻的影响。中国古典庄子美学的“坐忘”思想，在他的绘画中随处体现出来，一如作品的题目如《秋谷坐忘图》、《清秋坐忘图》等，旨在把自己在山水中体会、感悟乃至参悟大千世界的心理活动表达出来，也反映了一种身心浸淫自然怀抱并且流连忘返的情怀。在这个意义上，姚鸣京的精神状态已经“出”了“俗”家，他因此也将佛学的思想要义和精神指向融入到绘画的创作之中。许多年来，他的作品总有寺塔、佛像这些明确的图像，在题跋中也多次提到自己画的是“四时云动神仙地，山隐雾幻佛法身”。他在把山水看作是佛的居所的同时，也将之视为自己的理想去处。佛学对他来说，不只是一种思维方式，更是一种信仰，深入骨髓，深化生命，成为他行为、观念的一种方式。如果说姚鸣京的山水画与古人传统的“不下堂筵，坐穷林泉”的山水审美观有很大距离，那么佛教是决定性因素。佛理的清净澄明，洞彻通达，成为他超越自我生命和绘画表达的契机，从而摆脱了从传统到当代山水各种程式影响，另创了他自己的“梦境山水”。

姚鸣京的山水画是有意境的，他画中的“境”因心而造，故与人不同，别有一番中国式的超现实之境，是宗教情感与自然造化的交融，是物理山水与心灵山水的物我合一。除此之外，姚鸣京的山水还表现一种“界”的意涵。所谓“界”，在佛教术语里，意为类别。界可分欲界、色界、无色界，是有情众生存在的三种境界，大乘佛教认为宇宙之中有无数这样的世界，这些世界也就是意味着佛境的高低之别，一如佛教经典《无量寿经》写到“比丘白佛，斯父宏深，非我境界。”很显然，姚鸣京在山水画中要做的是通过“造境”而“立界”，由“境”的营造通往“界”的确立，因此，他的画力求追随心意，抵达心境，实现空灵与澄明的净界。

于是可以说，姚鸣京的“山水梦境”是一个将自然与佛学联系起来的水世界。他的“梦”究竟是什么？纵览他的绘画，知道他的“梦”就是生命的迁移，从现实向理想的迁移，他画中的景象与自然相关，小桥流水，茅屋野渡，林木台阶，烟云氤氲，都是现实山水中可见的局部，而他画里的“桥”和“台阶”等形象，就是供人排忧解难的一个通道，是他实现通向佛国之梦的一种津渡。在桥和台阶的尽头有茅屋和佛堂，里面有正在修行的菩萨，在莲花宝座上，双手合十，神态静穆安详，体验着极乐世界的欢乐，而在桥上、台阶上穿红衣的人，瘦骨嶙峋，有时结跏趺坐，有时撑篙超度，他们不在乎场所、方式，在乎的是对佛教的虔诚，对佛理领悟的深刻。在通往佛国的路上，所有的形象已脱离了它的实体，获得了一种形而上的精神要义。

姚鸣京的山水心象 □郎绍君

姚鸣京的山水画，曾深受李可染的影响，重视“写生创作”——即以创作的态度写生，强调对现实景观的加工和理想化。90年代前期，鸣京的观念、画法和风格逐渐发生了变化，转而“追求内在的渴望与反省”。这一变化主要源于两个因素，一是他以“居士”（信士）的身份体悟禅修，每日吃斋打坐，开始了一种内省式的人生；二是他在卢沉画室研修水墨构成，接受了卢氏“要自由创作”、“要从模拟现实中解脱出来”的艺术思想的主张，决定寻找一条能够表现自己内在情感、在形式上也有自己特点的路。但他没有接受以“回到艺术本体”为旗号的西方形式派原则，去单纯追求构成与抽象形式，也没有象一些文人画家那样回到笔墨趣味的游戏中去玩味，而是力图把笔墨和构成结合起来，以描绘自己的山水心象和山水之梦。从十多年来的作品可以看出，他脱出了写生状态的约束，汲取了构成因素，但没有归于时空错位式的平面分割；画面有一些如梦似幻的因素，并没有超现实主义的怪诞。画境疏离了现实感和烟火气，林路郊野，云水浮动，佛龛塔影，看不到饮食男女的日常生活，只有打坐的佛像和形若樵夫的禅修者。作品的话题如“三界”“法音”“坐忘”等等，集佛、道两家用语为一，观者也很难分清画家是从丛林禅修的冥想还是云烟老庄的虚静。画中的佛像没有神圣的殿堂，只静坐于烟雨幽谷或荒村萧寺之中。画家有一幅画上题：“十里云山双眼豁，四时风雨一庭闲。”——前一句暗指禅悟，后一句明示逍遥，一禅一道，在这里是合一的。不妨说，他继承了文化艺术家融庄禅为一的精神传统，不过禅意更浓些而已。也许可以

说，这是姚鸣京对愈来愈世俗化、享乐化、喧嚣化的现代世界的一种精神逃离，一种持于禅修的“丛林的灵魂归隐”。

就画面的描绘而言，这些作品大体由云、水和陆地所构成，其中陆地常被水分割成条状，被木桥分割成碎块，看上去像是被水围绕的岛屿；画面极少取对称或平衡构图，上下左右总是一重一轻、欲正还斜的特点，给人的感觉并不安定却极富动感。山势有时被浮云间隔，忽隐忽现；有时突如其来，有时幽隐于云霄。房屋多在水边，有架构而无墙壁，有墙壁的却又乱搭架构，多没有人迹出没。树木大都斜长，巨干或像人的肢体，随心所欲地纵横穿插，所有这些，又都笼罩在水波漫卷、云雾迷离、湿气袭人、空漠清寂的整体山水中。这像是江南水乡，却没有江南水乡的明丽亲和；这也像是梦境，却没有梦一般的离奇。姚鸣京说：“把自然转化成一种心象”。这正是他的“心象”——由对江南水乡、苏州园林的记忆，对“禅境”的体悟、想象和独特的个人心境，共同编织出的画面，编织出他个人独享梦境的“丛林”山水。

这“心象”的特别之处，是它的空寂。虽然云水岚气是动的，倾斜的木屋似能挪移出某种律动，但整个作品给人的感觉是空和寂。好象风雨袭来，浪逐云天，只有空寂。这源自画家的心境。作为艺术家，姚鸣京追求美，要描绘自然生活的活力。他曾经回忆自己上大学时骑自行车游黄山和苏杭，特别是登临华山的“仙境”神遇，说“那种经历、那种记忆太珍惜、太有意义、太神奇、太刺激了。”——这充分表明他对自然生命的爱和对世俗超越的一种道悟和佛家“净土”的人间梦化的痴笃。但作为真诚的“居士”（信士）他又追求超越世俗的宁静，进入身心归一的澄明之境。这就形成了一种内在张力。历来出色的山水画家，虽风格不一，但总能不同程度地表现自然生命、身心归一的精神追求和高度人格化的笔墨融为一体。而单纯的追求描绘、单纯的追求笔墨和单纯的追求心灵表现对艺术偏离性的执着追求，都难以获得大成功。对于姚鸣京来说，正是由于他把握好了这三方面的关系，才使其山水在风格和画面上形成了自己独特的艺术个性，和鲜明的山水语言。

姚鸣京在一篇访问记中说，画家要把“肉眼”变成“笔墨眼”面对作品“一看，就是笔墨”。这当然不是鼓吹笔墨至上，而是在突出“内在表现”的同时，强调笔墨语言的重要性。对姚鸣京来说，表达“心象”的造境是第一位的，笔墨只是造境的形式手段。他显然不属于把笔墨视为最终目的、把山水丘壑视为笔墨载体的画家。这与他的学画背景、与半个世纪以来形成的主流山水画传统有关。50-70年代，在“为祖国壮丽河山立传”的口号下，单纯追求笔墨趣味被看作资产阶级“形式主义”。那一时期美术院校培养的山水画家，无例外的把对写景写生放在最重要的位置，而轻视临摹与笔墨传统则是“进步”和“革命”的表现。改革开放以来，这种状况有了很大改变，但在当代画家中，像黄宾虹那样把笔墨看作第一要义的山水画家仍然很少见：一是“现代化”的诉求不免限制笔墨追求，二是即使有追求之意也缺乏追求的能力与耐心。姚鸣京画山水，从“写生创作”到“追求内在渴望与反省”，也带动了笔墨的变化。即淡化了形象的写实性，笔墨趋于自由，不同程度回归程式化，以程式化的方法画树、画石、画云、画水、对传统的汲取也变得十分自然，笔墨的力度、韵味就得到了更为充分的发挥。我们看到，他的勾勒简洁松动，他的泼墨淋漓痛快，他以勾泼结合的笔墨手段和稳定的山水形象创造了自己的面貌。但山水形象与笔墨趣味都不是他的最终目标，他最终的追求，是“禅境”。那么“禅”赋予了姚鸣京什么呢？我想禅坐和不禅坐的，悟到禅的和未悟到禅的，都会在他的画中找到真正的“答案”。

古代诗歌和绘画都曾追求过“禅境”。宗白华说：“禅是静中的极动，寂而常照，照而常寂，动静不二，直探生命的本原。”何谓“静中的极动”？为何“动静不二”就“直探生命的本原”？他没有解释，似乎也无法解释。他又说：“静穆的观照和飞跃的生命构成艺术的两元，也是构成‘禅’的心灵状态。”（《中国艺术意境之诞生·美学散步》第65页。上海人民出版社，1981年。）所谓“禅的心灵状态”是一种玄学式的表达，只能意会而不能言传。在美术史上，哪个画家具有“禅的心灵状态”，直探了“生命的本原”？宗先生没有回答，恐怕也答不出。在我看来，画中的动静关系到作品的格调意趣，但并不神秘，与“禅”也没有多大关系。禅是“人与宇宙冥合的智慧”（柳田圣山《禅与中国》）或者说是一种体悟生命及其价值意义的智慧，有这种智慧或许有益于画，但要把它画出来，不外是水中捞月。姚鸣京以“追求内在渴望”反驳模拟写实，他的作品升华到了一个新境界，他的“山水梦境”独辟，似出于董其昌的山水“禅意”，却不同于董其昌的“禅意”山水语言和意境表现。姚鸣京山水语言的象征性和承载量与以往的山水画家不同，他的山水更让人感觉“禅境”和“禅性”象征并喻意在山水的梦境之间，显示了他笔墨的独具和在山水语言探索上的原创性。恰当地处理山水形象与精神承载即神与物的关系，不是一件容易的事，也许他的山水“禅境”追求在今天这个世界或许更有他“禅”家的意义。

向往平常心 □田黎明

如果说境界是一种恒性的空间，那么平常心就成为时间的快乐过程，而纯净的思想则是平常心的阶段，一日看一物，一日一境界。鸣京踏着这一方位，向着山水空间的笔墨精神，日复一日的修行，体悟着恒古的自然之道，在日常生活里瞻念着内心的纯净，在研磨行笔中，虔诚的面朝传统，面向生活，渐渐地，鸣京的笔墨里有了一种苍翠寂寞，归鸿无声的滋味，看那高耸巨大的树躯，不如说是他心底对自然山体的崇敬，那浓郁深厚的树叶更显现出对一片空灵的宇宙的向往。画面中的土地、河流、农家、人物都置身于空性的纯净中，构成了鸣京单纯的性格。画若其人，鸣京十几年来如一日

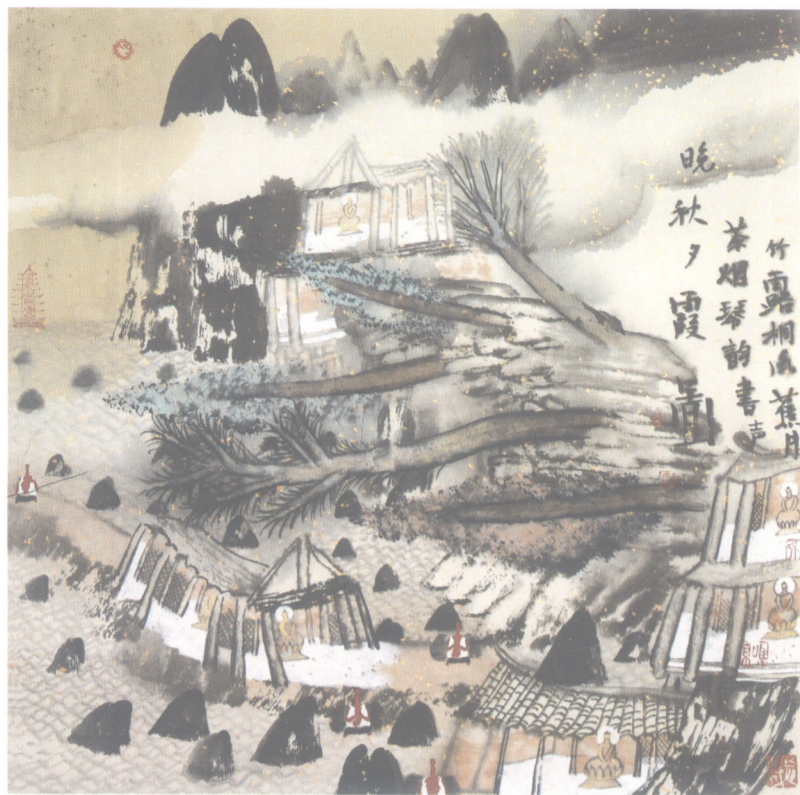
的参禅、坐悟，是他在传统的人文思想体验中多了许多许多的自省和体味，鸣京善悟出其中之奥妙，用慧心创造出了他积修已久的笔墨语言。一时间，东风涌来，净水烟云的心性空间里将物象结构与笔墨结构还原于自然结构是鸣京平常心的显示方式，他让山水空间在有限的物象中持续着恒性，又借助自然形态引出笔墨文化的散淡之迹。鸣京所创造出的山水空间以至善界为心性的原本，而一切物象于其中皆在自由地成长。我非常佩服鸣京的一点，就是他做事特别有定力，吃了十年以上的素，始终如一，修炼自己的心性，这一点非常不容易，对此我们都有体会，不是说“做”给谁看一看就完了，并且这么多年，能从鸣京的画面上，画面里看到，他这种修炼带给他山水画风的演变，一种由繁到简、由主观到清浄的语言转换。当代山水画家像龙瑞、崔振宽、赵卫、陈平等都是在研究如何用“点子”上取得了很大的成就，鸣京走的路和他们不是同一条路，经过这么多年的创作实践，形成了自己非常鲜明、独特的画风，是很不容易的。鸣京的画表明他走过了一条常人不易走，也易忽视的山水画之路，恰恰在这样的平常中才显出了中国山水画艺术的魅力。这不是某一个人的力量所及，得天应，顺道化，顺乎古人前贤而修炼的大道自然。用禅语“平常心”来品味鸣京的山水画精神，问：“如何是平常心？”师曰：“要眠即眠，要坐即坐。”曰：“学人不会，意旨如何？”师曰：“热即取凉，寒即向心。”由此，鸣京的笔墨情境与其心性合一，正是来自于一种恒古朴素的平常心。所以，才养育了鸣京的自然灵性和山水智慧。

山色有无中 ——看姚鸣京的山水 口易英

以前看姚鸣京的画不多，偶尔看过几幅，印象深刻，有人问我，“姚鸣京的画怎么样？”我说有点鬼气。所谓鬼气包括两个方面，一个是画面比较特别，不同寻常，就像某个有鬼才的画家，出的是奇招。另一个是画中的景象，都是奇山异水，不是常人居所，紫气烟云，寺庙隐现，似乎不是可游可居的现实世界。近来系统地看了姚鸣京的近作，还是没有消褪鬼气的感觉，只是有了深一层的认识。

水墨画讲究笔墨与章法，笔墨章法不是随心所欲的创造，也不是再现自然的规律，而是来自世代相传的程式。笔墨好不是艺术的表现有多好，而是有多少东西符合古人的规矩；评论家总是说某某画家有今人之变，但看不出变在哪儿，加点现代的房子，加点山区火车，就算是现代了，其实还是古人的程式。程式总是由具体的视觉表象构成的，表象并不是自然的真实再现，而是自然的符号，一定的笔墨关系通过各种符号体现出来，符号的搭配就是一个编码系统。画到生时是熟时，就是操练这个系统，操练到一定程度就可以随心所欲地搭配这些符号，但编码的性质并没有改变。艺术家的创造总是想改变这个系统，写生是一个途径，回归真山实水，但水墨画的材料规定它不可能真正地再现，仍然是用符号来暗示或象征自然，仍然在编码的系统之内。不过，也有一些画家从写生中获得成功，这是因为写生的对象与个人经验的达成，编码的搭配具有精神的特性，在某种程度上改写了编码。程式是对精神的排斥，或者只是复写古人的精神。卢沉先生很赞赏姚鸣京的构图，反对过多的写生，因为没有精神性的写生只能把对象挪进现成的编码，反而显得僵化。

姚鸣京是很重视写生的，但可能更注重“精神的写生”。这一点倒是很像古人，面对自然注重精神的感受，而不是毫无思考的动笔动手。写生还有一个陷阱就是美景的诱惑，专门寻找适合传统笔墨的风景，营造通俗



晚秋夕霞图 68cm × 68cm 2007年

的审美趣味，除了技巧的熟练之外毫无个性与特色。姚鸣京的构图有很强的主观性，不受法则的牵制，也不受古人的牵制，很多方面是他自己的东西。不入门派是他的一个特点，这和他的早期教育有关，因为走的是一条“野路子”，不是不想入门派，而是没有机会入门派，他对传统的学习是自己的琢磨，如果是按照自己的方式理解传统，就会琢磨出“歪点子”，这种歪的东西就是他自己的东西。很少有几个画家能像他那样出奇招和怪招，这和他早期的琢磨不无关系。在姚鸣京的画中可以看到很多实景的痕迹，建筑就是一个例子。从大的关系上说，他还是继承了古人的传统，深山古寺，高人隐逸。仔细看去，他画的房子却是不依惯例，不是茅舍栏杆，而是多层的塔状建筑，这种建筑是佛塔的变体。在河南安阳的万佛沟，有很多唐代遗留的佛龛，据说这些佛龛为灵泉寺的居士所造，佛龛的外形很似佛塔与民居的混合。姚鸣京的房子也是如此，有些房子里面还有佛像。这可能是一种符号化的处理，这种符号的反复出现，实质上反映了一种精神的取向。他奔波于石窟与寺庙之间，在画中具体的反映只是山林掩映的寺塔，它也成为了“精神写生”的标记，而不是古画的摹写。他不是追求高人的境界，而是反映自己在现实生存中的精神感受。倾斜的寺塔与禅定的佛像是矛盾的，如同内心的冲突与寄托，像现世中的存在寻找精神的归宿，但归宿之处仍不得清静。任何艺术作品都是从传统中生成的，尤其是形式与技术，对于程式的突破往往在细微之处，甚至是在画家不经意的地方流露出画家的个性，从而解读出画家的创造与突破。

卢沉先生认为姚鸣京的构图很有特点，这个特点就是不同于以往的

平江霞晚坐忘图 98cm × 196cm 2004年



章法或程式。构图是一个现代概念，山水画通常不讲构图，而讲章法或布局，山水树木房舍在画面中的位置，与笔墨的程式相对应。构图重在“构”字，如同房屋的构造，不同的构件搭配在一起，目的则在空间的构成。如果说姚鸣京的画融合了中西画法的话，那么他的构图则是某种西方现代艺术的构成观念，但这些都已被他用传统的笔墨和招式掩盖起来，用云气、雨雾、江河分割了画面，仿佛仍然在古人的语境之中。这种分割的方式确实古已有之。在姚鸣京的构图中，云气江河的分割有两重意思，一个是传统的做法，用来拉开景深的关系，这也是中国画处理透视的特有手法，不仅避免了前后景的重叠，还增添了画面的气势与意境。另一个是现代的理解，每一种分割和构成都是一种视觉关系，在画面空间上不同位置的色块形成视觉的张力，对应于艺术家的审美心理，同时唤起观众的审美感情。审美心理的真实表达是抽象结构感人力量的基础。这种说法似乎太现代了，但对于姚鸣京是有意义的，因为他的构图既非传统的复制也非现实的摹写，而是对传统与现实的双重超越，在心理上则反映了他的人生态度与精神追求。不论是传统还是现实世界，对姚鸣京来说，都是现实的存在，他对禅境的表现都是对两者的逃避，并非从现实逃避到传统，而是在大的传统中构筑个人的精神家园，这不可避免地带来对直接束缚他的传统的颠覆和超越。这两者结合得如此巧妙，人们往往忽视了个人的内在机制，而被他熟练的笔墨技巧和传统的形制所遮蔽。

姚鸣京的笔墨并不是真正的遮蔽，而是实实在在的功夫，没有这个基础，他的怪诞无从建立。对于传统而言，笔墨、章法、写形都在一个编码系统，所谓程式就是对这一套编码的复制，而创造则是对编码的修改。修改不是对编码的重新编排，而是对某一个或几个符码的变更。变更的动机有主观的设定，也有个性的使然。对姚鸣京而言，后者的成分更多一些。个性非指个人的性格，而是直觉、心理、经验等内在精神现象，如同他的构图，自然而率真，别人无法取代，禅境无非是他的心境，心境的外化呈现为图像，这种图像非他莫属。笔墨是一个复杂的系统，也是水墨画显性与隐性的道统，姚鸣京没有从根本上改变这个系统，而且还强化了笔墨的表现力。不过，他不是创造新的关系或丰富旧有的关系，而是变换了这些关系，使人对原已熟悉的关系重新体验，获得新鲜的审美经验。这如同叙事的方式，早已熟悉的叙事方式使我们失去对叙事对象的兴趣，即使对象本身是新鲜的。叙事方式的变更没有改变对象的性质，却使我们重新认识和体验对象。在姚鸣京的画中，笔墨的叙事方式的变更体现在景象的错乱，树木的横置、斜置甚至倒置违背了现实的逻辑和传统的规则，但笔墨本身的关系没有改变，甚至还体现得更深厚和丰富。不仅如此，树木的位置虽然违背生活的逻辑，但在构图中是重要的因素，树木不仅是有形的实体，也是长的线条，其空间位置与运动变化是构图的关键部分，同时也与山石的体块结构和短促线条形成对比和互补，是显示其笔墨表现的重要环节。这种写形与写意、真实与荒诞、程序与倒错之间的关系同时体现在他的画面上，构成他自身的境界，一切皆有前人的影子，一切又被他打乱和重构。在他的荒诞中不仅有笔墨的真实，还有他真实的内心世界。

看姚鸣京的画，离不开他的“禅境”，佛寺和佛像也不时出现在他的画中，取代了古人的茅庐和隐士，像符号一样指示着他所追求的境地。事实上，不论今人怎样解释禅境，真正的禅境并不存在。姚鸣京的画是否就是他对禅境的解释和理解，除了符号的暗示外，图式似乎说明了更多的东西。如果说姚鸣京的画有一些现代艺术的成分，那就是反映在他的构图中的几何形切割，以及超现实的荒诞，他不是根据自然来编排黑白灰的关系，而是按照内心的感受来对应外部的世界，客体服从于主观，不论这个主观是潜在的自我还是宗教的意识。一切被颠倒的、分割的、虚无的客体在主观上都是真实的，这种真实性并没有普遍性，因为这是姚鸣京的图式。他在处理他的图式时具备了两个优势，一个是对传统技法的掌握，具有从有法到无法的条件，当然，传统不仅意味着技法，也意味着观念，正

是在传统技法与观念的掩护下他才能自由地无法地创造和表达他的形式。另一个就是真实地面对自我，传统既不是对自我的束缚，现实也无法压制自我的表达。姚鸣京画出了他的品格，也创造了他的禅境。

梦里的真如

——从中国美学的角度看姚鸣京的绘画艺术 口刘默

最初见到姚鸣京的绘画，印象最深刻的是他画上的树，以及绕在画面上的云。这树这云不是见于现实中的，恰是姚鸣京心中笔下所营造出的山水梦境，笔墨的小船沉于梦的流河，梦的流河自由出笔墨江海的无形。

20世纪的中国画自齐白石、黄宾虹之后，传统就成为过去，西画的光影彩色不由分说地进入了水墨，人们观物感物的方式也不再是“行到水穷处，坐看云起时”，科学原理代替了诗性感。现代画家离中国哲学诗性已经隔了不知多远。

王国维《人间词话》提示大诗人的创造秘密说：

诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能为之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。

有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分。然二者颇难分别，因大诗人所造之境，必合乎自然，所写之境，亦必邻于理想故也。

“入乎其内”是“写境”，“出乎其外”是“造境”，诗人如此，画家也是如此——“造化入笔端，笔端夺造化者”是“造境”，“功参造化”是“写境”。王维“云峰石迹，迥出天机，笔意纵横，参乎造化”（董其昌语），造的是理想之境；吴道子“穷玄妙于意表，合神变于天机”（张彦远语），则是写实之境所达到的最高水准——大艺术家给予我们的感动，不正是既理想又现实的吗？

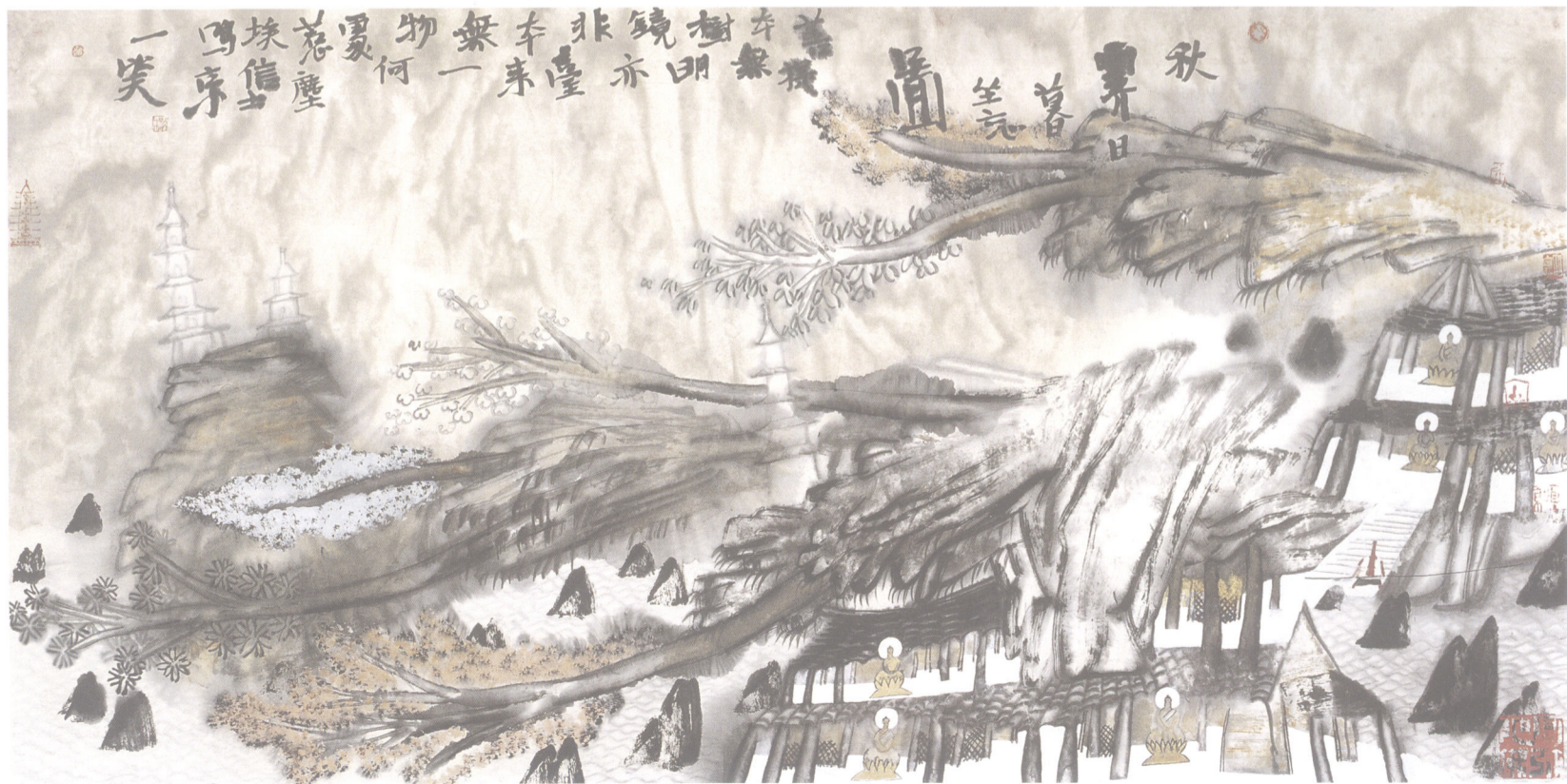
成熟于20世纪90年代的画家，很少有不在传统与现代、人与自然甚至艺与道之间思考问题者，但并非人人能找到方法和途径。初入国画门径的姚鸣京，曾经深入的画过写生，但一交了悟却让他立定了自己山水笔墨的一种精神：他在雨中登华山的过程中体悟到了什么是语言无法形容的超然澄澈，这超然澄澈，成为他以后的艺术创作的根基。

待到他上本科三年级时，苏州园林更是为他开辟了另一天地。因为园林的诗情画意真的就是以诗与画为蓝本的，“引水须随势，栽松不趁行”，“亭台到处皆临水，屋宇虽多不碍山”，“几个楼台游不尽，一条流水乱相缠”，语句虽然是古人咏景说画之辞，但园林的神理正在这里，园中有景，景中有人，人与景会，景因人异，但园林的意境也这样出来了。自然物能在这里形象化了、人格化了，也诗意化了，妙用灵慧之心与自然生命在这里彻底打通，互相照亮。初入绘画堂奥的姚鸣京正是在此时被深深的震撼了，这次写生的微妙处、静观中也成了他与山水文化、古代大师的一次“现场”的默契。饱游饫看之中，他读懂了笔墨。

如果说这次苏州之行对姚鸣京来说是重要的，那么，它的重要性正在让姚鸣京体会到了既理想又真实的写境与造境之秘。而他的绘画的一开始，就不是单纯的技术与方法层面上的求新，而是从内心的感动与了悟开启了绘画之门。

1994年是姚鸣京艺术创造上的又一个转折点，他开始在打坐吃素中体悟至微至妙的禅心禅境。此后，姚鸣京的绘画发生了明显的变化。从浓重复杂向明朗简净，画面上非常明显的构成、设计转为随心、率性，笔下的物象也隐入了如真似幻的超现实境像之中。

秋霁日暮坐忘图 68cm × 136cm 2006年





于是我想起艺境的创造就无不出于以下两种模式：一种是沉醉，一种是梦幻——沉醉者的擅长在于“实”，梦幻者的擅长在于“虚”。西哲尼采《悲剧的诞生》所说酒神与太阳神精神，代表了这两种不同意识的表现，叔本华更以为，在某时刻，观察人类及事物不仅是一些幽灵或梦之意象而已——这种能力乃是真正哲学天才的标志。但是，艺术却比哲学家的行为更趋向于存在的真实性，也更趋向于梦的真实性。

玄觉《永嘉证道歌》说得好：
梦里明明有六趣，觉后空空无大千。

于是，我知道姚鸣京为什么会对他的山水梦境恋恋不舍，徘徊不已。

即使我们从前人那里寻例，也可以顺手找出许多。胡助《纯白齐类稿》卷十六：“禅老挥毫真善幻，光风吹得梦魂醒”；吴则礼《北湖集》卷四：“观渠小开落，得此大梦觉”；邓椿《画继》卷五录苏东坡赠妙善长写貌诗曰：“天容玉色谁敢画，老僧古寺画闲房。梦中神授心自得，觉来心手笔已忘。”今藏于故宫博物院的髡残（髡残：清四僧画家之一）为樵居士作《书画册》题语尤其深有其理：“是日，月明如画，草虫乱鸣，相互俯仰。余病已半年，居士亦倦于道路，当此景如梦觉，如吾前世。”这些文献，不胜枚举，说明的都是梦境对于国人艺术创造与艺术精神涵养的重要性。想要看透姚鸣京的画，也应认识这一层。

进而言之，姚鸣京的绘画与类似于梦境的禅定境界大有关系。僧肇《宝藏论·广照空有品第一》论禅定境界：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。

这一切不就如梦境吗？原来世间的秘密无不是在梦中的呈现，而于觉后却难以追寻。

在中国，这样神妙境界的实现，是在凝神寂照的体验中（相当于“日禅精神”）成就的。米友仁谈到其艺术境界的创造：

画之老境，于世海中一毛发事泊然无着染，每静空僧趺，忘怀万虑，与碧虚寥廓同其流。

米友仁的体验态度是“出乎其外”的，所以有“高致”。因为米友仁是以阿波罗式的宁静涵映世界的广大精微。他的绘画风格虽然不是那种“沉郁

变化，与造化争神奇”，但是他趋向于简淡，在简淡中能包举无穷境界。

姚鸣京送我一叠的画册，我捧来细读，在他的写生集中发现有这样一段文字，不容我不记录下来与大家共赏：

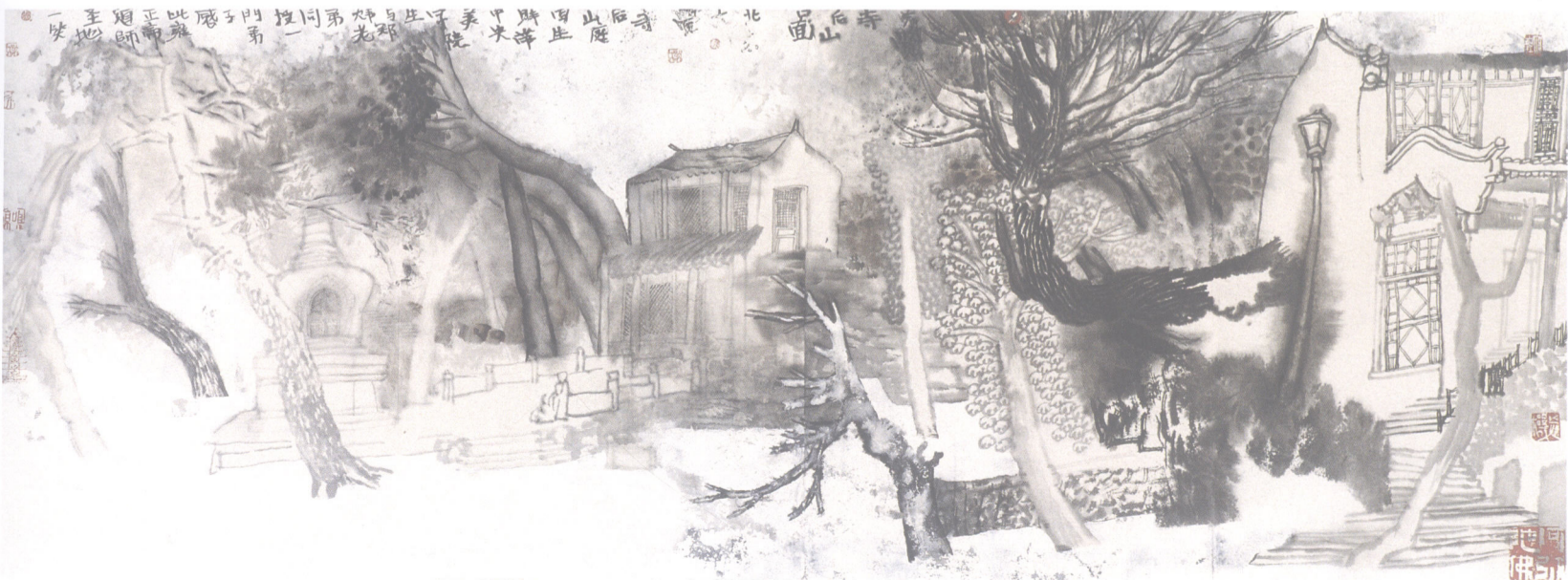
有一种未曾听过的声音从山的那边随着阳光向四野八方射散开来。光的迷幻，光的耀眼，更强烈的光，照亮过太阳多少的倍数，万山千林的形廓都化入晃动的摇曳中，恍惚接着恍惚，于山岩的深层里透出太阳黑子爆炸般的闪烁。刺眼中，掠拂着心灵洞澈般的光耀，辉煌出的莲花座上。皎然是菩萨的虚恍恍的身形。形中有形，幻中似景的明亮又拐出山路的蜿蜒，依稀中幻出幻入的是说不清的奇异。

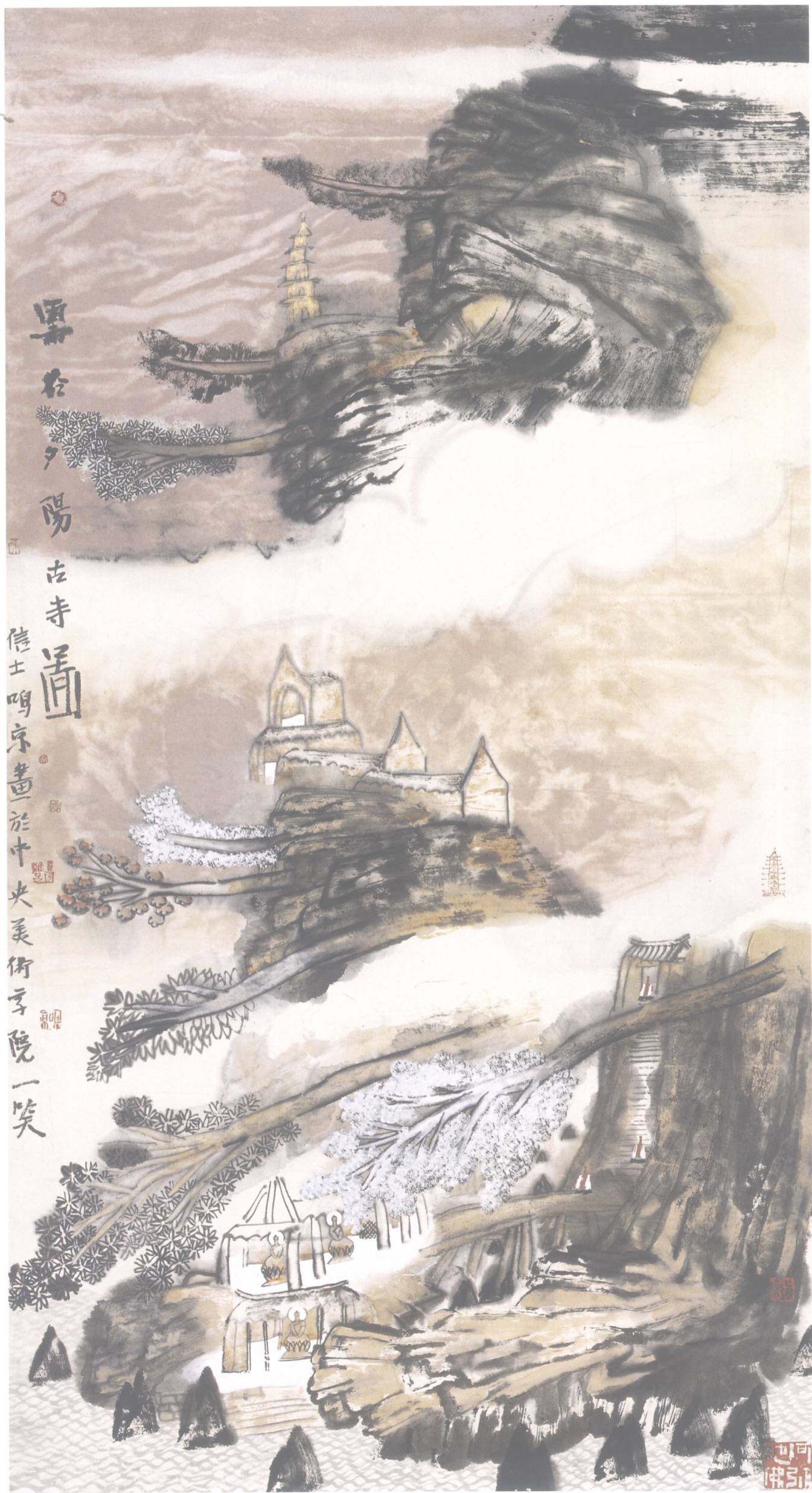
原来这种幻异一直存在姚鸣京的心底，然后凝结于他的笔端，涛风云走间朗现的是自家的悟境。

日月交替，烟云往复，展读姚鸣京的画，孰空？孰有？孰无？孰妙？笔墨混沌境中隐然有灵明觉心的跃动。姚鸣京笔下的构思、造景逐能——抖落浮华。这种幻异的梦境与今天画坛上许多绘画是那样的不同，树虽然在恣意地伸展着，云虽然在低垂着要接近大地，但一切都有了生命的灵光。

上图 云水坐忘图 68cm × 136cm 2007年

下图 大觉寺后山图 34cm × 136cm 2000年

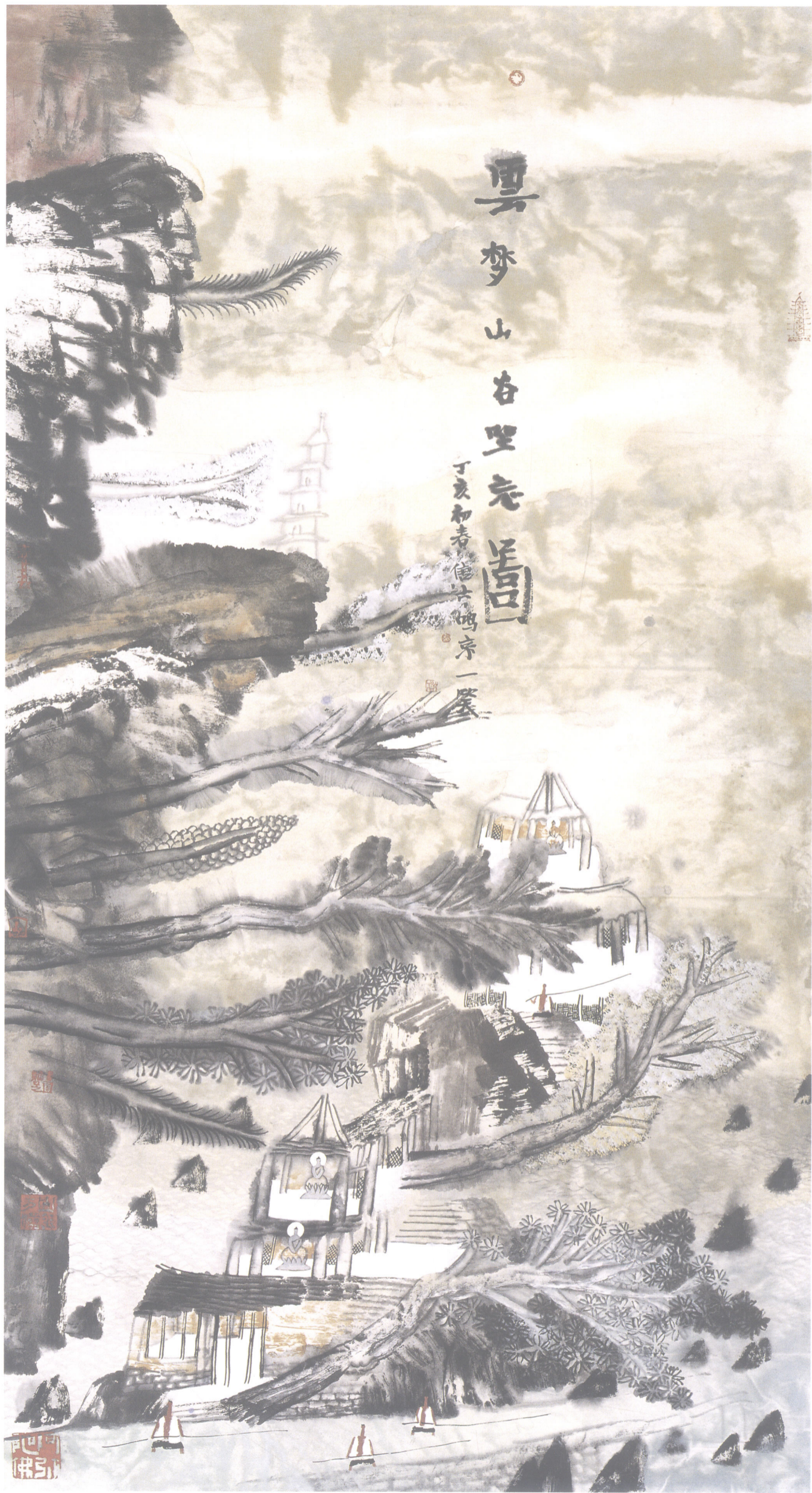




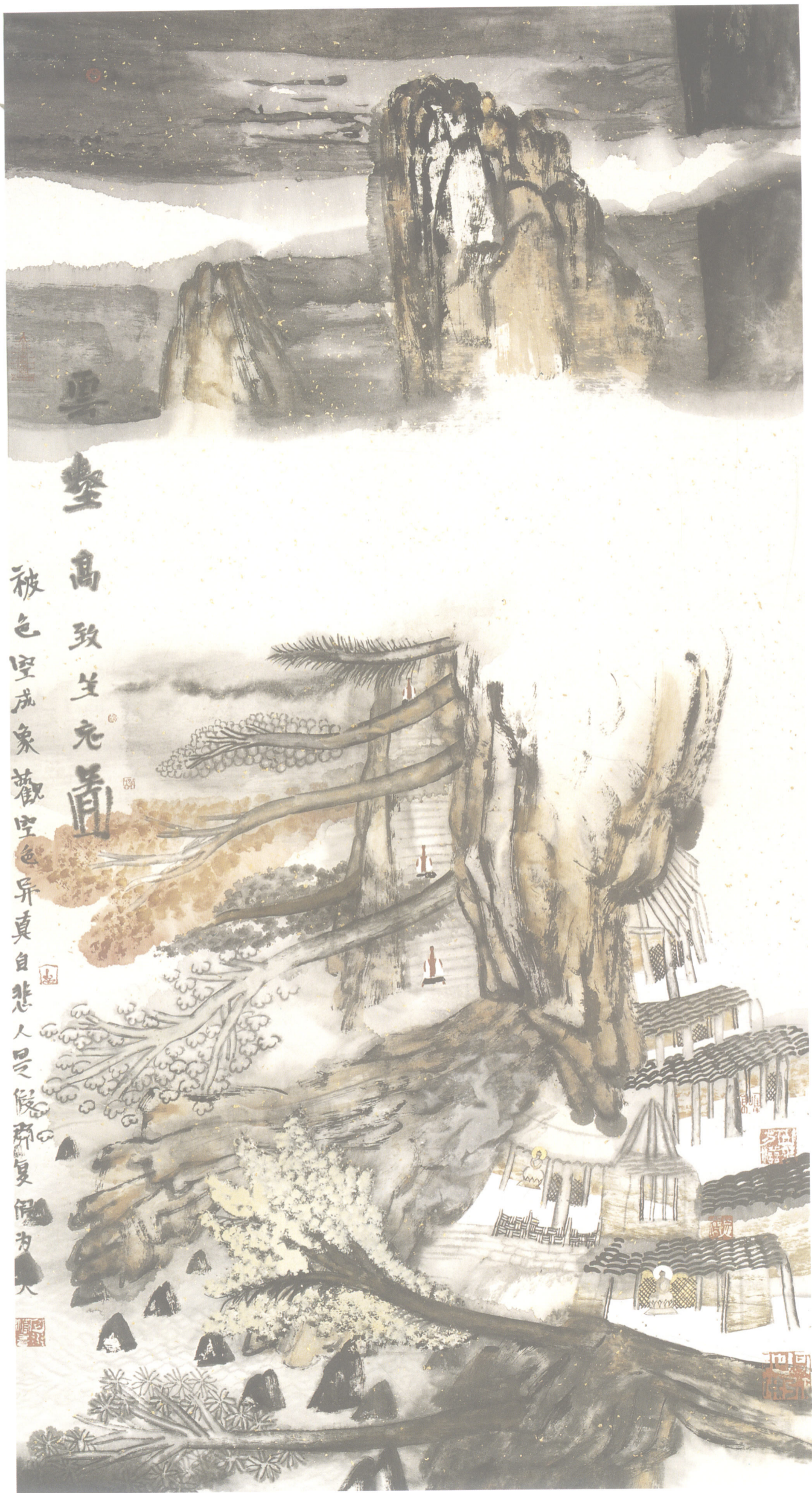
雲谷夕陽古寺圖

信士鳴京畫於中央美術學院一笑

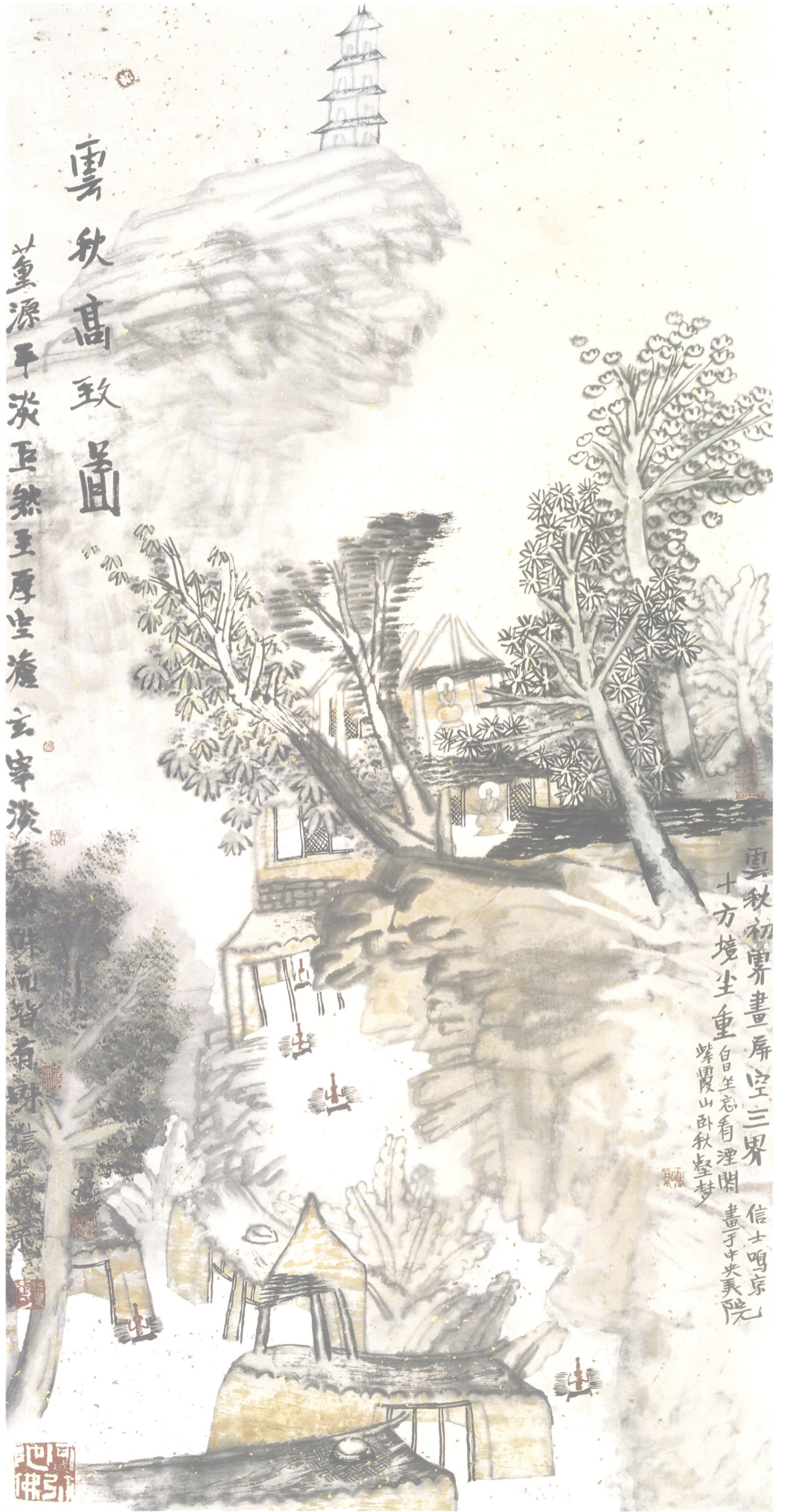
云谷夕陽古寺圖 98cm × 196cm 2006年



云梦山谷坐忘图 98cm × 196cm 2007年



云壑高致坐忘图 68cm x 136cm 2005年

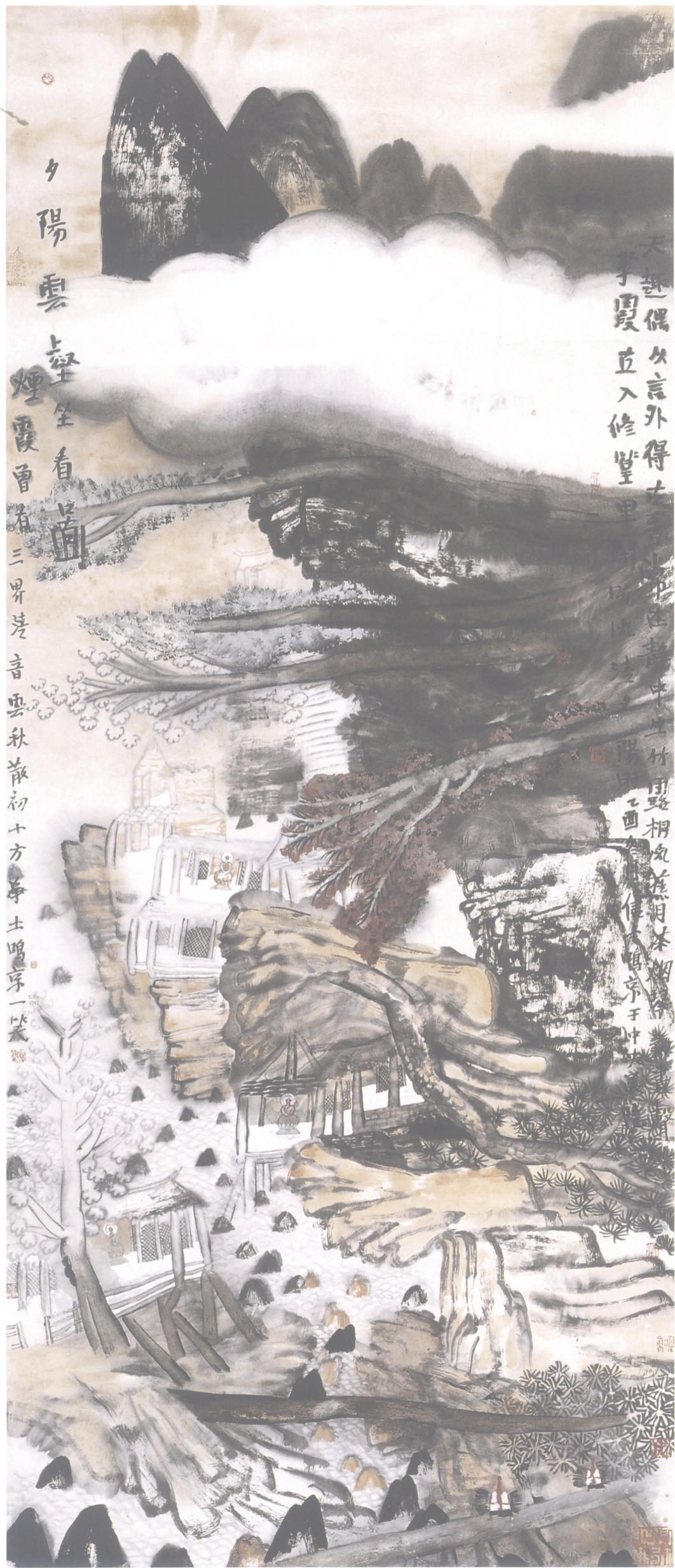


雲秋高致圖

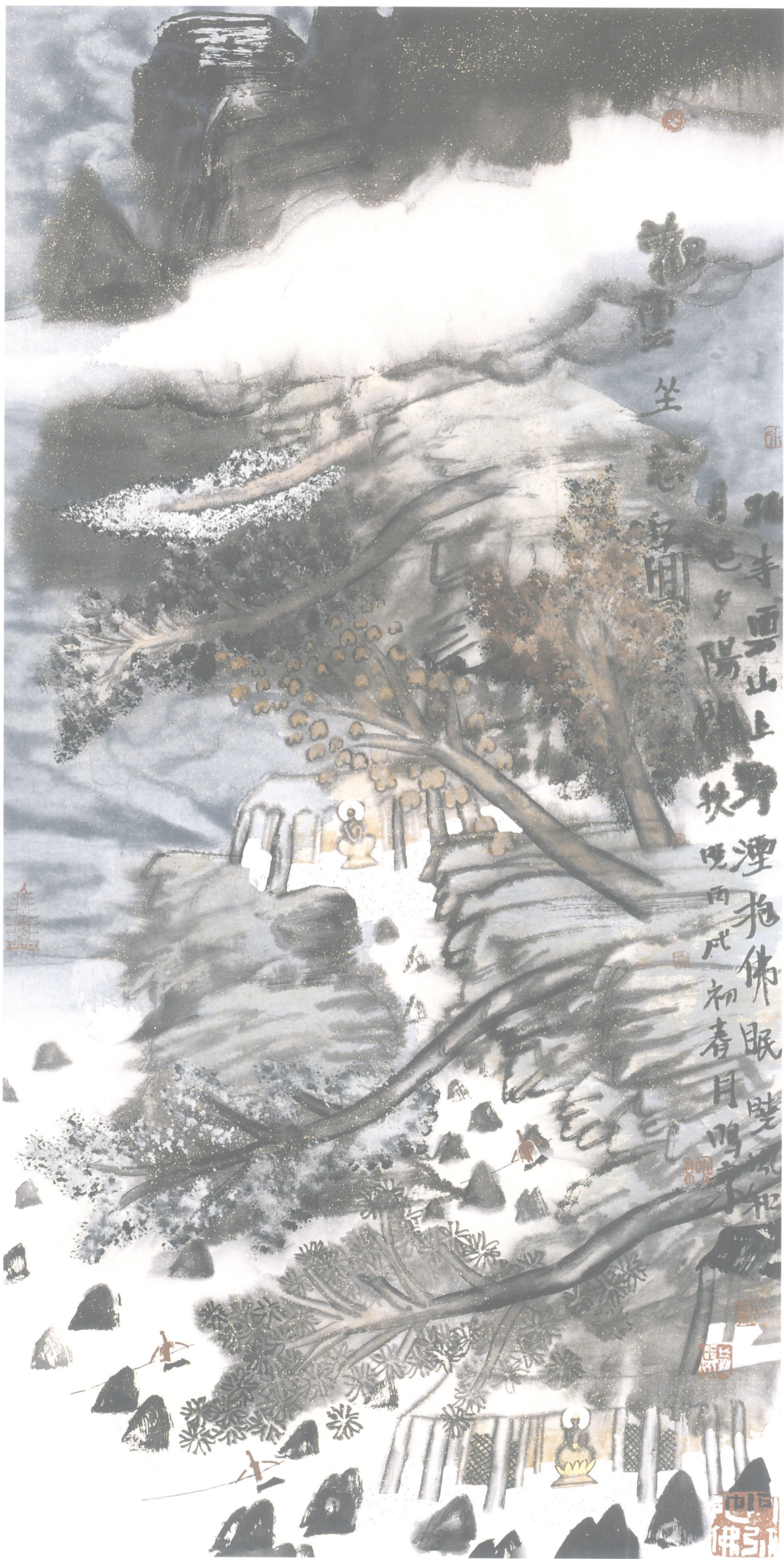
董源平淡天真至厚空澹玄宰淡至

雲秋初霽畫屏空三界
十方境尘重
自坐忘看湮閑
畫于中央美院
信士鳴京
峰霞山卧秋壑夢

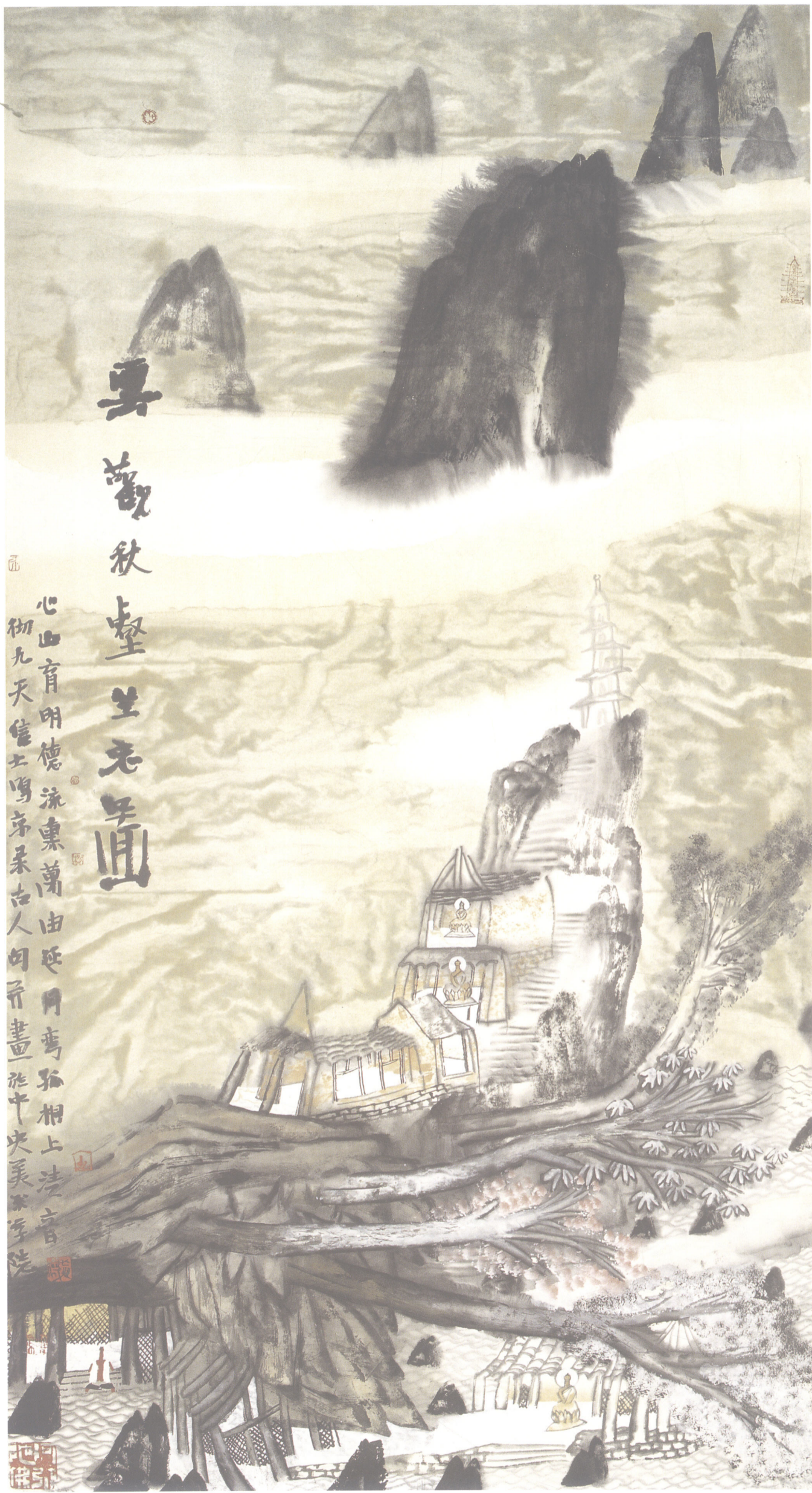
云秋高致图 68cm x 136cm 2006年



夕陽雲壑坐看圖 68cm x 136cm 2006年



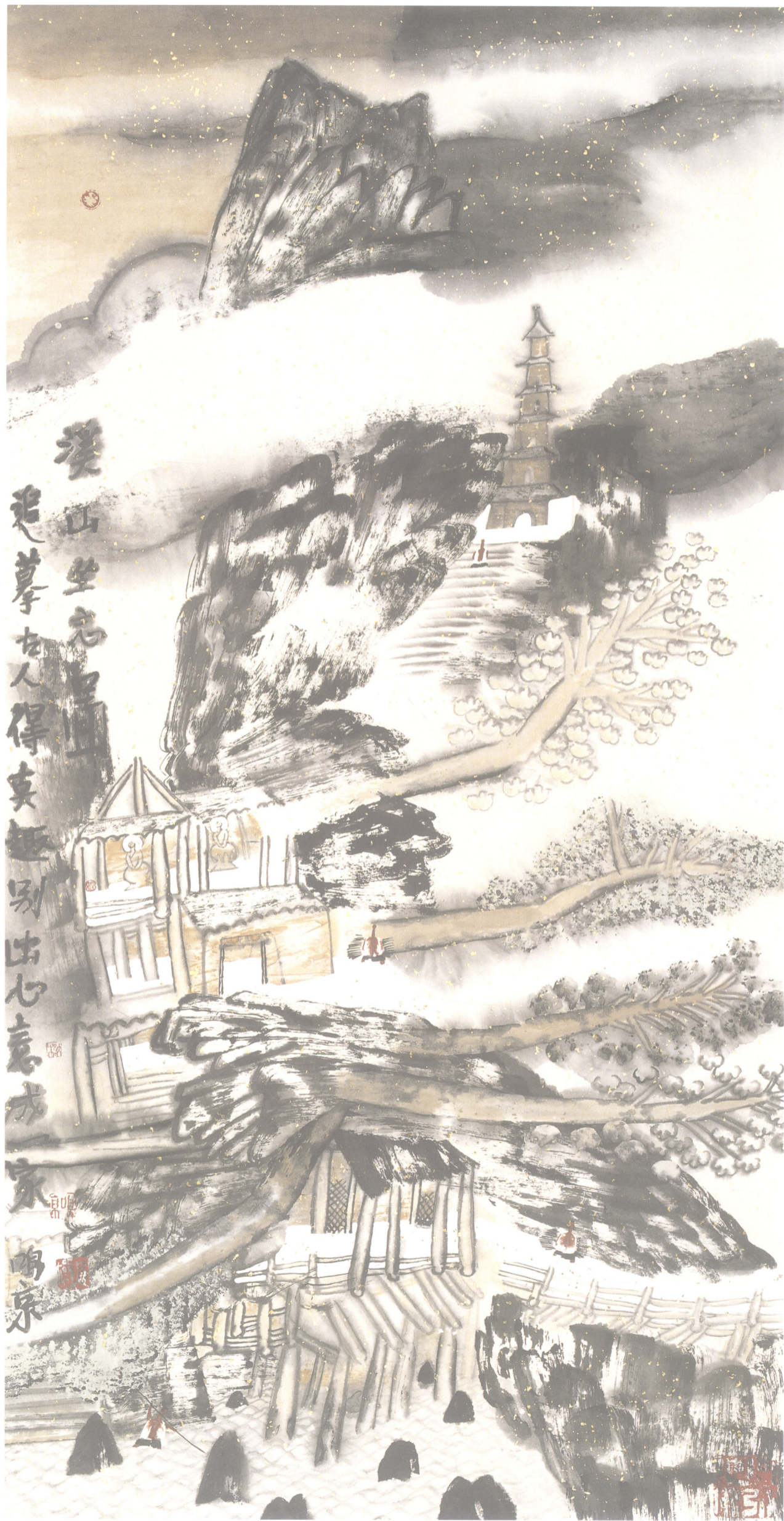
观云坐忘图 68cm x 136cm 2006年



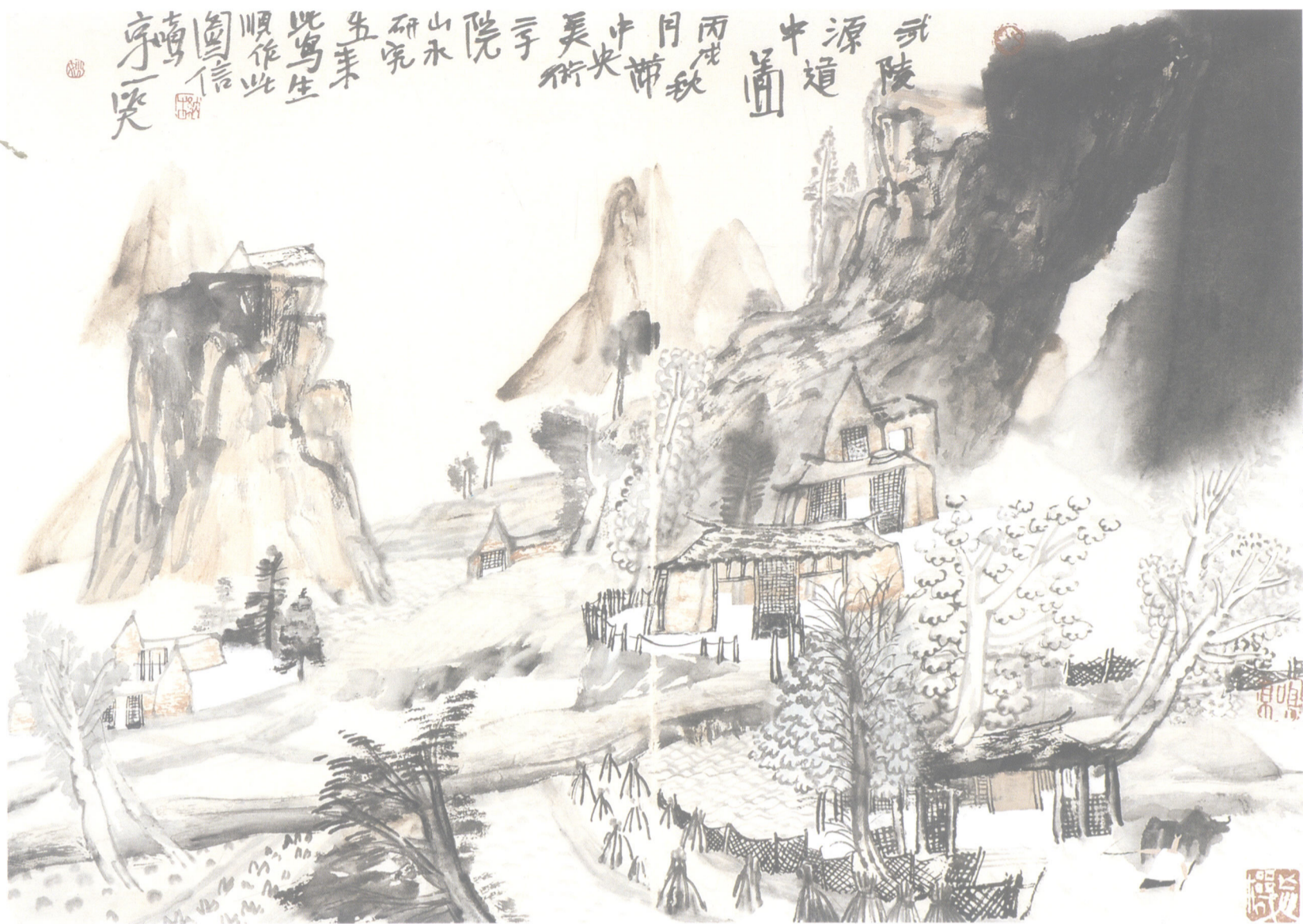
雲觀秋壑坐忘圖

心山育明德 流稟萬由延 月秀孤相上 法音
 彻九天 信士鳴京采古人 句并畫於中央美不學造

云观秋壑坐忘图 98cm X 196cm 2006年



溪山坐忘图 68cm x 136cm 2006年



武陵源道中图 45cm × 68cm 2006年

雁荡山写生 45cm × 68cm 2006年

