

高从宜 × 王肖苓 著

水墨的“逻格斯”

姬子墨道山水为中心的研究



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社



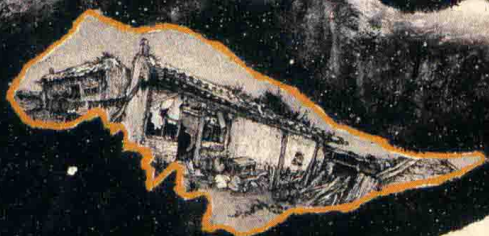
高从宜 ✕ 王肖菱 著

水墨的“逻格斯”

姬子墨道山水为中心的研究

广西师范大学出版社
GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

· 桂林 ·



SHUIMO DE LUOGESI

责任编辑：廖佳平

助理编辑：张维维

封面设计：李浩丽

内文制作：汪 娟

责任技编：王增元 伍先林

图书在版编目（CIP）数据

水墨的“逻辑斯”：姬子墨道山水为中心的研究 /
高从宜，王肖苓著. —桂林：广西师范大学出版社，2018.1

ISBN 978-7-5598-0566-9

I. ①水… II. ①高…②王… III. ①山水画—
绘画研究—中国 IV. ①J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2017）第 330526 号

广西师范大学出版社出版发行

（广西桂林市五里店路 9 号 邮政编码：541004）

网址：<http://www.bbtpress.com>

出版人：张艺兵

全国新华书店经销

广西广大印务有限责任公司印刷

（桂林市临桂区秧塘工业园西城大道北侧广西师范大学出版集团
有限公司创意产业园内 邮政编码：541100）

开本：787 mm × 1 092 mm 1/16

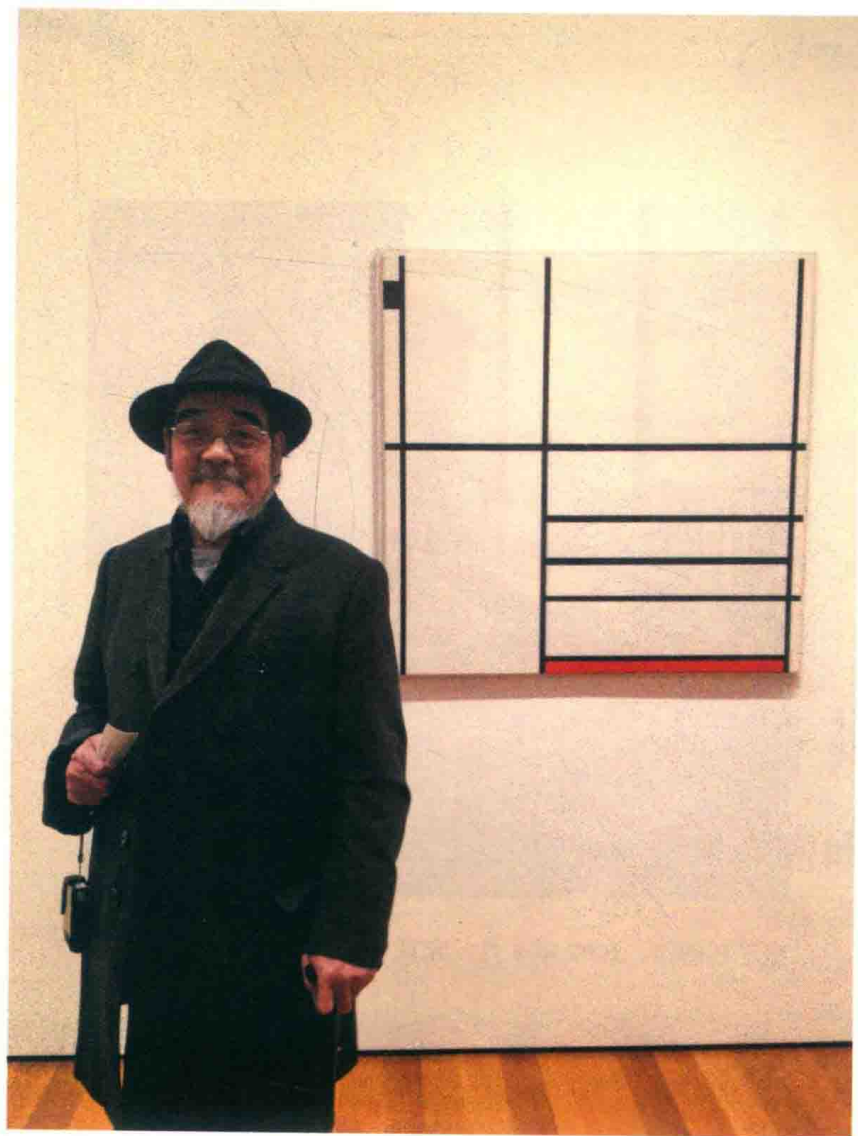
印张：23.25 字数：350 千字

2018 年 1 月第 1 版 2018 年 1 月第 1 次印刷

定价：88.00 元



如发现印装质量问题，影响阅读，请与印刷厂联系调换。



姬子参观纽约现代美术馆照，2014 年 12 月 31 日



姬子在创作，2007年8月，北京

虬龙与碑丛意象的交响

——谈姬子的山水长卷《大字畅神图》

○ 刘骁纯（中国艺术研究院研究员、艺术批评家）

我二三十年来一直关注中国绘画的现代转型，姬子先生在这方面很有代表性。他创造了一种非常宏观的大字图式，其框架结构已经基本形成，但尚未完成，还可以继续发展，他的离世十分可惜。我今天主要谈他的长卷《大字畅神图》，这件作品在中国绘画史上，甚至在世界绘画史上都是独树一帜的。如果说姬子是位水墨大家，这张画，以及其他同类水平的山水画，就能够把“大家”这两个字撑起来。这是他这辈子留下的代表作，作品包含了他后期的大字图式探索，而且达到了比较成熟的境界。

这是一幅以大字畅神为精神诉求的大型山水长卷，高 0.9 米，长 40 米，画于 1994 年，2006 年补充首尾。其中最成功的是水，云第二，山第三。

在同代艺术家中，他与贾又福有类似追求，例如以大字畅神为精神诉求，追求北派山水的雄强宏大气势，塑造幽邃神秘的墨象意境等。但在水法、云法、山法上，二者又有很大差异，特别是在山水长卷领域，姬子独领风骚。

我反对“西方写实”“中国写意”这种到处弥散却又大而无当的说法，但并不反对在具体问题上谈中西差异。与姬子的长卷具有上下文关系的是中国写实高峰时代的宋人山水，如马远的《水

图》、王希孟的《千里江山图》、郭熙的《早春图》等。

我们不妨将上述作品与19世纪英国透纳的风景画比较着谈,以便准确把握《大字畅神图》的文脉。宋人山水画和透纳风景画均属写实形态,均以传神写照为基本的艺术观念,都惊叹地发现并如痴地再现大自然的鬼斧神工,表现服从于再现,写意服从于写实,在这点上并无本质区别。如果说宋人山水有很强的写意性,难道透纳风景画的表现性、写意性弱吗?如果说宋人山水讲求气韵和意境,难道透纳风景画不是因气韵和意境才胜出了同代风景画家的吗?只有在抛开此类本质化和二元对立的思维模式的前提下,再谈中西之间的巨大差异,才是有意义的。

简单说,宋人山水是有程式规范的写实,透纳风景画是直接写实。宋人山水的程式规范的构成要点是:1.以线造型和骨法用笔的规范;2.墨分五色或青绿浅绛的色彩规范;3.以浓淡相托、素艳互衬的凹凸和远近规范;4.意象造型规范;5.无焦点透视规范……

艺术不是僵化地套用程式,而是活用、发展、创新程式。马远的《水图》以新的观察经验发展出了全新的波、澜、浪、涛的表现程式,姬子借用了马远的水式又在与世界文化碰撞中创造出了水惊石异、山诡云谲的大气势山水长卷。

画中的山石结构也能看到传统绘画的延续,比如说郭熙、王蒙,跟西方风景画中的山石结构完全不同。

中国山水画的高远意象十分独特,对此我曾专文论述。这是在自然山水、园林山水、画中山水的反复磨合中形成的山水程式。从晋人顾恺之的画中,我们不难看出山水画在萌芽和草创时期已经形成了自然、园林、绘画三者的互动。园林石多立式,山水画依石造山、化石为山,形成了特有的耸峙意象。园林山水是微缩景观,比较容易获取俯瞰视角。这些影响了真山真水的观察方式,观景取象常采用正对山脊的俯瞰角度,移至画中又将卧着的山脊耸立起来,构成了独特的沿着山脊折高折远、可居可游的高远意

象。不仅郭熙的《早春图》如此，王希孟的《千里江山图》也是高远意象延展开来的平远之势。

姬子取用了传统的高远意象，又创造了独立的依石造山、铸枯木为山涛的路径。他大幅度压缩了山石的纵向空间，以强烈的黑白对比和钢打铁铸般的结构，塑造了一种虬龙意象和碑丛意象，显示出了一种由内向外膨胀的气势和力度。

中国长卷山水的平远结构有一个特点：大体统一的地平线贯穿首尾，基础视平线与基础地平线相合。结构要完整，作品要一气呵成，这个地平线十分重要，如果地平线一乱，长卷的一贯性就会被破坏掉。但地平线上却没有视觉焦点，视点随画而走，随景而移。画的人边画视点边移，看的人边看视点边动。风景画是观看体验的联想，山水画则是一种游目骋怀的游历。

在点景的屋宇人物、山脚水岸部分，又会出现许多局部视平线，这些视平线与基础地平线不相合，依据不同群组的需要上下移动，彼此错落。每个局部视平线又有众多移动视点，甚至还有反透视造型，例如有的画中屋宇透视线永不相交。

为了创造饱满构图的结构张力，《大宇畅神图》的基础地平线隐约潜藏在画的上缘，云水山石往往溢出画外，这是传统长卷山水所没有的。作品的局部视平线、无焦点透视用得非常灵活，以求造型的平视感给人造成的正面压力，这又是传统长卷山水所没有的。这种冲天压地的章法远接“马（远）一角”“夏（圭）半边”，但姬子做了独特的现代转化和宏观扩张。

《大宇畅神图》很多东西是与传统反着走的，但反中有正，也能看出顺着接的痕迹。作品创造了一种重晦、神秘、幽深的墨象意境，这在古画中几乎没有。意境是空间的诗化创造，它并非中国独有，但中国着重发展了萧散简远、虚静空灵的意境，背景一般比较淡，山水一层一层地越推越远，越远越虚无缥缈。这张画相反，背景深暗重晦，愈远愈重，越远越幽深。这种幽邃神秘的

意境，在西方绘画中，伦勃朗最长此道。我之所以说姬子的山石第三，主要指白色轮廓线偏于僵硬，这对幽邃神秘意境造成了局部伤害。

这不是一般的山水画，它是一种精神图式，画中有很多超验的东西，超现实的符号隐藏在神秘幽邃的意境之中，尾部还出现了几束远光，很远很远，似乎是对神秘压抑气氛的解脱。题目“大字畅神”有两面，一面是大字，一面是畅神，大字是外在的自然，畅神是主体的想象和感觉。这是主体和宇宙之间的一种交融，这种天人合一带着非常强的入世精神，与出世的天人合一完全不同，很有个性，在这种个性中，压抑感和悲剧性十分值得研究：是寻道而又永远寻不到之悲？是古今中西文化焦灼之悲？抑或是悲剧人格的不自觉流露？作品悲中有壮，壮中有悲。就我的感觉，壮是明的追求，悲是潜在流露。在这里，我更多看到的是中国现代知识分子百年困顿与挣扎的文化灵魂的流露，这种悲壮情怀在这块大地上弥漫得相当广、相当深、相当厚，只是很少有人直接面对它。

云可幻化为水，浪可凝聚为山。万物是强悍的、运动的、冲突的、压抑的、变化不定的，这些与人的精神碰撞，产生了非常独特的意境。长卷是时间绘画。我看这张画，经常想起交响乐，从头看到尾，感觉它有不同的乐章和乐段，有跌宕起伏，有起承转合，有浩荡徐缓，有剧烈震荡；时而明快时而重晦，时而前冲时而隐退，时而冲突时而平和；或聚，或散，或蹲，或跃，或崩，或倾……这是什么交响乐呢？不是欢乐颂，不是进行曲，而是一种悲怆交响乐、命运交响乐。

造型结构和整体的框架结构是他的主要突破。对这张画而言，笔墨结构主要功能是为造型结构和画面结构服务的，也就是说，笔墨成败的要点不在笔墨自身，而在笔墨是否自如地实现了描绘和塑造的功能。造型结构的力度是整体气势的基础元件，其中水

的结构、云的结构，水和云难分难解的结构，山石云水奇妙变换的结构，都是比较成功的。

在形态上，这张画属小写意。大、小写意的区分不在于笔头大小，不在于画的是大山大水还是小桥流水，而在于笔墨在描绘功能和写意功能之间的平衡关系，一旦描绘功能的主导地位出让给了写意功能，便转向了大写意。这反过来意味着小写意并不是不讲求写意功能和笔墨相对独立的审美功能，而是说它是从属的，第二位的。

一方面，他跟吴昌硕、黄宾虹不一样，他们更强调笔墨的自主性，将造型视为笔墨书写的借体。而姬子的笔墨是为了把交响乐的结构画出来，把神秘幽邃的意境画出来。

另一方面，他也要面对笔墨问题。姬子创造了自己独特的笔墨结构，其中最重要的是“皴”的突破。大的笔路、大的墨域常以皴破之、融之、化之，错杂繁复的小笔皴擦随笔墨走势不断转化着存在方式。姬子将其称为雪麻皴、雪劈皴、雪蜂窝皴、雪骸皴、树丛皴，当然，我们还可以补充，如破柴乱草皴、古碑残拓皴等。这种小笔皴擦的微观结构极大地强化了大笔畅墨的骨力，同时也极大地强化了整部交响乐的骨力。

这是一种大美，是虬龙与碑丛意象的交响。

2017年8月8日 北京

在人性、社会性与墨道山水之间的理性思考

——姬子水墨艺术札记

○ 李公明（广州美术学院教授、中国现代美术史学者）

2015年7月，广东美术馆举办“回到元初：姬子水墨作品展”及“中国美术史脉络的再思考——姬子绘画艺术研讨会”，我第一次观赏到姬子先生的水墨创作，在深感震撼之余，也被春辰兄纪念他父亲的文章和努力推介其艺术的行动深深感动。春辰曾在文章中指出，在中国有许多默默无闻的艺术家，几十年如一日地做着自己独立的艺术探索，却不为我们所知；研究艺术家如何被真实认知，已经成为社会学研究的课题。“现代美术史一直在演绎着这样悲喜离合的故事，唏嘘与喟叹的数不胜数。当代艺术或艺术在中国，真的是一件艺术的事情吗？看看我们周遭，看看我们的生态，难道不要重提‘人性的艺术’吗？”他还谈到，在当代艺术的复杂性面前，应该坚守的是人性的判断，揭露艺术的虚假与堕落，以守护人性的光辉。在我看来，春辰兄把父亲在人生道路上痛苦跋涉、在艺术世界中艰难探索的痛切感受推及到一种普遍性的关怀：人性及其艺术表达在20世纪中国的遭遇，人性与社会性在不同的历史语境中对于艺术发展的影响，这是现代美术史研究和当代艺术批评须臾不可遗忘的关键问题。缘此，我想从这个角度切入对于姬子艺术创作历程及其意义的思考。另外，关于姬子墨道山水的思想性、艺术性诸问题，已有许多著述、论文和会

议发言做了多方面的深入分析研究，在这篇短文中我只想补充一点不成熟的想法。

一般来说，艺术家所处的社会历史语境与其艺术创作经历总有某种联系，但是这种联系的强弱、性质和意义在不同的艺术家身上可能区别甚大。姬子（号云山姬子，原名王云山，1941—2015年）的生平经历使人感到的是来自社会与时代的磨难与压抑，而他的人生与艺术的关系更是深深地烙上了时代的痛苦印记。姬子的父亲曾当过校长和县教育局长，1949年以后家庭成分被定为地主，1957年因不堪迫害而自杀。因为父亲的缘故他后来的人生屡遭挫折，从身份歧视、底层苦工、求学无门、求职失败、“三无人员”境遇，到“文革”因内心恐惧而焚书烧画……而母亲改嫁、异乡求生、经济拮据、积劳成疾的生活经历也使他的大半生备受磨难。

即使是在这样充满危难困顿的人生之中，他对艺术的学习与追求却与时俱增，正如他在自述中所说，“人生即艺术，艺术即人生，分不开。但是生活与艺术都处于两难的境地”。他的艺术经历充满了一个生活在社会底层的美术爱好者经由真诚奋斗、不懈追求和友情互助而最终攀登艺术险峰的传奇色彩。他在刘氏兄弟的启蒙指导下学习山水画，在18岁的时候为了糊口在大街上为人画速写像，同时又得到文化馆的徐老师的鼓励和指导。在1969年，姬子在和朋友的通信中就讨论关于“国画名词的解释”和“关于国画颜色的分辨”及“染法”心得，寄去新买的《工笔重彩人物画法》。他从1968年至1983年在宣化工艺美术公司工作，在这期间他通过实地写生，向钱松壘、李可染、宋文治等现代名家学习而逐步走向艺术创作的成熟阶段。在经历深圳求职的挫折而被辞掉原先在美术公司的工作后，他作为个体户办了几年长城美术店。1990年与北京朋友一席谈话之后，开始博览群书，潜心研读儒释道经典，开始了向墨道山水进发的新的探索旅程。

从姬子的生命与艺术历程的艰辛与奋斗中，我想到了海德格尔在《存在与时间》中提出的“向死而生”这个概念，或许能够帮助我们从生命意志的角度认识姬子为艺术而奋斗的精神价值。海德格尔认为人活着、生存着的方式是“向死存在”的方式，即“向死而生”；人只有积极地面对死亡、思考死亡才能获得生之存在的意义，才能在有限的生命中获得真正的自由。因此，“畏死”不是贪生怕死，而是活在死之中，“向死”而筹划自己，实现自己。姬子是否积极地思考过死亡问题尚需论证，但是他在1976年得了重病后通过静思冥想而养病，直到晚年仍然抱病坚持作画，积极面对疾病和死亡的精神是完全可以肯定的。

法国俄裔哲学家科耶夫在海德格尔的“向死而生”论点基础上引申出“向生”过程中的“承认”“斗争”这两个核心概念，认为每个人都要求他人“承认”自己，希望实现自己的欲望，于是产生斗争；由于“他人”的存在，“斗争”就成了历史的起源和自我意识的起源；只有通过“生死斗争”，人才能体现自由的本性。那么，我认为前述姬子的生命历程和艺术历程的确可以印证哲学家从“向死而生”的概念出发所揭示的生命意志及宝贵价值，的确可以从生命与艺术对于时代、社会和政治的多重抗争、争取承认和获得自由的视角去理解姬子的一生。进而，我们应该从姬子个人的命运看到普遍性的匍匐在社会重压之下的生命意志的存在，应该看到正是在这里闪耀出来的永恒的人性的辉光。

但是，在迄今为止的现代美术史研究和当代艺术批评体制中，对于奋斗在茫茫人海中的“美术爱好者”、被边缘化的艺术家的“承认”仍然显得冷寂而无情，名家、权力、市场仍然压倒性地主宰着历史书写。从这个意义上说，或许只能首先从艺术社会学的论域中书写来自底层的“人民的美术史”和美术批评，这也是我思考姬子的艺术人生所带来的重要收获。

另外一个是，艺术创作状态中的“个人化”与“边缘化”在评论家的笔下常会作为艺术创作的自由状态与独立追求的赞誉之语，但实际上在精神上自觉的“个人化”和“边缘化”与因为默默无闻而被迫陷入人际关系的个人化和边缘化是截然不同的。我们应该细心分辨两种不同的语境和问题的复杂性，比如，像姬子这样大半生身处逆境而能坚持极具个人化的自由精神状态，是非常难能可贵的；而现实中也不乏被迫边缘化但在精神状态中充满“跟风”焦虑、四处拉关系而推销自己的艺术家；更有很多本来很有才华的艺术家在“事业成功”的顺境中永远只是躺在主流的航道上随波逐流，所获的一时赞誉很快就烟消云散。后者在现当代中国的社会语境中，更笼罩着颇具特色的主流意识形态影响、以权力与资本为核心的关系网络、艺术江湖的功利原则等因素。这些都说明“个人化”和“边缘化”作为一种批评话语，应该坚守艺术与精神世界的内在标准。

在这里我想起了著名的老一辈水彩画家王肇民先生，我曾在一篇文章中写过：“王肇民其实正是不‘甘于寂寞’才会成就出他独特的艺术世界；他的寂寞之境的真实内涵是面对在动荡时代中形成的由意识形态的强力意志所宰制的艺术圈名利场感到了深深的压抑、无奈和愤怨，是一种强烈的带有悲凉况味和反抗意志的自我意识。”由此看来，姬子坚守的精神上的“个人化”和“边缘化”的自由状态也正是一种表达出反抗意志的自由意识。

与姬子在人生与艺术旅途上艰苦卓越地真诚探索相比，当代艺术圈的某些流行模式与心态则显示出当代中国文化的另一种图景。如果说艺术与国际政治的“超常嫁接”是一个突出现象的话，它给某些艺术家带来的心态就是对国际身份和市场地位的看重，乃至自我神化的倾向；在以后的发展过程中，利用市场的利益机制扩大影响，再回到体制中建立稳固的江湖地位。对此，未来的艺术社会学家或许会感兴趣的是，他们曾在何种资源中寻求对艺

术声望、地位的支持，以及他们获得支持的必然性与偶然性的关系，最后才是其作品的真实社会价值。

以上这些思考并不成熟，只是希望回应春辰所说的艺术家如何被真实认知应该成为社会学研究课题，希望在这样视域中，可以深入讨论为什么“现代美术史一直在演绎着这样悲喜离合的故事，唏嘘与喟叹的数不胜数”的重要论题。

迄今为止已有众多的中外研究者从多种角度研究姬子水墨山水的精神性与艺术性问题，在这里我只想谈两个似乎还未被充分讨论的问题。

首先，从姬子水墨山水发展到最后的墨道（“法相”与“无相”）境界，我想到了关于“灵知”的概念。这是来自德国学者鲁多夫（Kurt Rudolph）的《知识与拯救：灵知》（见刘小枫选编《灵知主义与现代性》，华东师范大学出版社，2005年），由此知道在古希腊时期的知识与“看”（*Sehen*）或视觉密切相关，而且了解到从柏拉图主义看来的知识概念不是一个纯粹的世俗概念，而是包含有超验、神性的意味。这对于认识和探讨姬子后期的墨道山水可能具有的启发性意义在于：宗教性在其艺术创作中究竟处于何种状况？具有何种阐释的可能性？知性与神性是否有可能在他的墨道山水中糅合在一起？他在一篇题为《绘画作品的“宗教性”——论作品的精神》的文章中曾明确表述过，墨道山水作品并不是宗教画，而是带有宗教性；他强调自己并非宗教徒而是具有宗教精神。那么，这种非宗教徒的宗教性是否具有某种鲁多夫所分析的“灵知”的特质？引入“灵知”概念，可能帮助我们理解姬子从早期写生中的观看到后期进入“以形媚道”、道我合一境界中的理性（知）与灵性（道）的结合的特质，那就是通过对自然的观看、认知而获得对灵魂的关注和对获得拯救的欢欣。布克哈特（J.Burckhardt）指出，在中世纪晚期的时候，欧洲人登峰远眺的行为具有不同寻常的意义：发现大自然的美感与人对自

身的发现并行不悖，人类历史上最伟大的文艺复兴事件竟然戏剧般地与人登高极目也有着某种联系。而反观来自古希腊的“灵知主义”，我们又可以领悟到姬子墨道山水中的宗教性作为对他一生坚持的人性的互补所具有的内在意义。在屡遭磨难的人性之途中，观看和描摹大自然所达致的最高境界，应该就是神性的朗然呈现。当然，在这里既然警惕过度诠释的危险，同时更应指出的是，在未及对最具代表性的墨道山水作品进行个案式的深入分析之前，这里所表达的是对一种思考维度的关注。

再进一步，从“灵知”中包含的“知”与“观看”进入到艺术与现象学的论域，可能还会产生新的理解视角。在关于姬子艺术的评论中，已有论者从现象学角度切入，但是仍有不少问题值得思考。在我看来，传统山水画中的媚道（“山水以形媚道”）、比德、求仙等观念是内在的关于人生与自然的宇宙意识的价值混融，对山水本身则存在不同程度的“搁置”。在当代水墨的种种“前卫”姿态中，则时见流为喧嚣的观念竞赛，事物本身则沉沦于观念之中。在权威性的《艺术词典》（*The Dictionary of Art, Edited by Jane Turner, 1996*）中，现象学与艺术的特殊关系被描述为针对有意向性的体验而采取思考和描述的态度（参考范景中译文）；通俗地说，艺术就是以审美直观的方式面对事物本身，就是要回到原初的生活感受中，这与现象学的“回到事物自身”（*To the Things Themselves*）的原则十分吻合。从这个角度来看，姬子的巨作《元初》（2011年）无疑具有回到原初的起点、回归完整经验的精神性探索意义，但是其中可能存在的“知性”与“神性”则使这种“元初”不离事物本身，也使精神性的完整经验涵括了此岸与彼岸。

在上述引入“灵知”概念的讨论中，还必须提到图像学的研究方法问题。按照潘诺夫斯基的说法，图像志“关心的是与艺术作品的形式相对的作品的题材或意义”，告诉我们“某些主题在何

时何地由何种特定母题来体现”。那么，姬子的山水画主题和意境的前后变化可以看作是在生活历程与题材变化之间产生的现象。而“图像学”则是在图像志基础上结合历史学、心理学或批评论的方法对艺术品进行解释的方法，贡布里希认为应该在图像与题材之间建立沟通的桥梁，要“重建业已失传的证据”，并通过对确定的上下文的理解来弄清图像所表现的故事的意义。对于姬子的水墨山水图像而言，题材的变化固然带来“原典”的变化，但是语境的变化与他在不同时期接受的信息、社会交往和阅读行为更有内在联系，而这些正是在研究中必须在“原典”之上重建的“方案”。在创作《元初》之前，姬子早已阅读过《现代物理学与东方神秘主义》《时间简史》和《当代新道家》等著作，现代物理学理论和宇宙理论开拓了他对宇宙想象的知性之维，这可以构成“灵知”论中的知性存在；而他宣称的精神上的宗教性和对东方神秘主义的执着，正是灵性显现的内在根源。由此来看，巨作《元初》在图像上屏蔽了地球景观之后所欲表达的是建立在灵与知基础上的宇宙图景，以此实现水墨与道的契合。

当然，正如在任何文本解读过程中一样，应该警惕的是对于图像诠释的过度化问题。毋庸讳言的是，在当代艺术评论中，对艺术图像、题材、风格等方面的诠释不仅存在无意识的过度问题，而且常有出现故作高深、无限拔高、竞相争夺话语发明权的现象。事实上，由于当代艺术创造模式、图式语言的极度多元化，在图像诠释中会充满更多的陷阱。但是，正如贡布里希赞同波普尔关于科学知识增长的过程就是不断“试错”过程的理论所揭示的，图像分析的“试错”也正是建立关于图像的知识的过程。

其次，在谈到姬子墨道山水的“中国性”理解的时候，我想也不妨引入“本土性”的概念，理由是：艺术的“本土性”概念虽然与政治及社会运动论述中的“本土”概念有着更为紧密联系，因而似乎与姬子先生的“墨道山水”保持较大的距离，但是另一