

当代艺术名家

谢增杰

Dangdai
Yishu
Mingjia
Xie
Zengjie

谢增杰 著

安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

Dangdai Yishu Mingjia · Xie Zengjie

当代艺术名家·谢增杰

谢增杰 著

安徽美术出版社

全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

当代艺术名家·谢增杰 / 谢增杰著. —合肥:
安徽美术出版社, 2014.5
ISBN 978-7-5398-4958-4

I. ①当… II. ①谢… III. ①中国画—作品集—中国—现代
IV. ①J121②J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第075350号

当代艺术名家·谢增杰 谢增杰 著

Dangdai Yishu Mingjia · Xie Zengjie

出版人: 武忠平 选题策划: 马 涛
主 编: 祝立芝 责任编辑: 赵启芳
责任校对: 司开江 责任印制: 徐海燕
校 对: 吕 哲
策 划: 北京华夏长艺文化传媒有限公司
出版发行: 时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社

地 址: 合肥市政务文化新区翡翠路1118号出版传媒广场14F

邮 编: 230071

营 销 部: 0551-63533604 (省内) 0551-63533607 (省外)

印 刷: 北京方嘉彩色印刷有限责任公司

开 本: 889 mm×1 194 mm 1/16

印 张: 7

版 次: 2014年5月第1版

2014年5月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5398-4958-4

定 价: 68.00元

网络支持: 安徽美术出版社网站 (<http://www.ahmscbs.com>)

媒体支持: 《中国书画》

如发现印装质量问题, 请与我社营销部联系调换。

版权所有·侵权必究

本社法律顾问: 安徽承义律师事务所 孙卫东律师



谢增杰

1973 年生于广东。中国艺术研究院硕士研究生、研究生会学术部长，北京民族大学特聘教授，“中华两岸文化艺术基金会”副秘书长，“中华画院”画家、广东省美术家协会艺术中心副主任，广东省书法家协会会员，文化部美术创作基地创作员，文化部青年联合会美术工作委员会委员，中国美术家协会中国画艺委会办公室成员。作品被清华大学、梅兰芳纪念馆、中国艺术研究院、惠州市博物馆收藏。出版《大美中国——当代国画经典系列·谢增杰卷》《中国画名家年鉴 2007——谢增杰卷》《走近画家——谢增杰》《当代中青年实力派画家——谢增杰》《观复集——谢增杰卷》。

变换气质

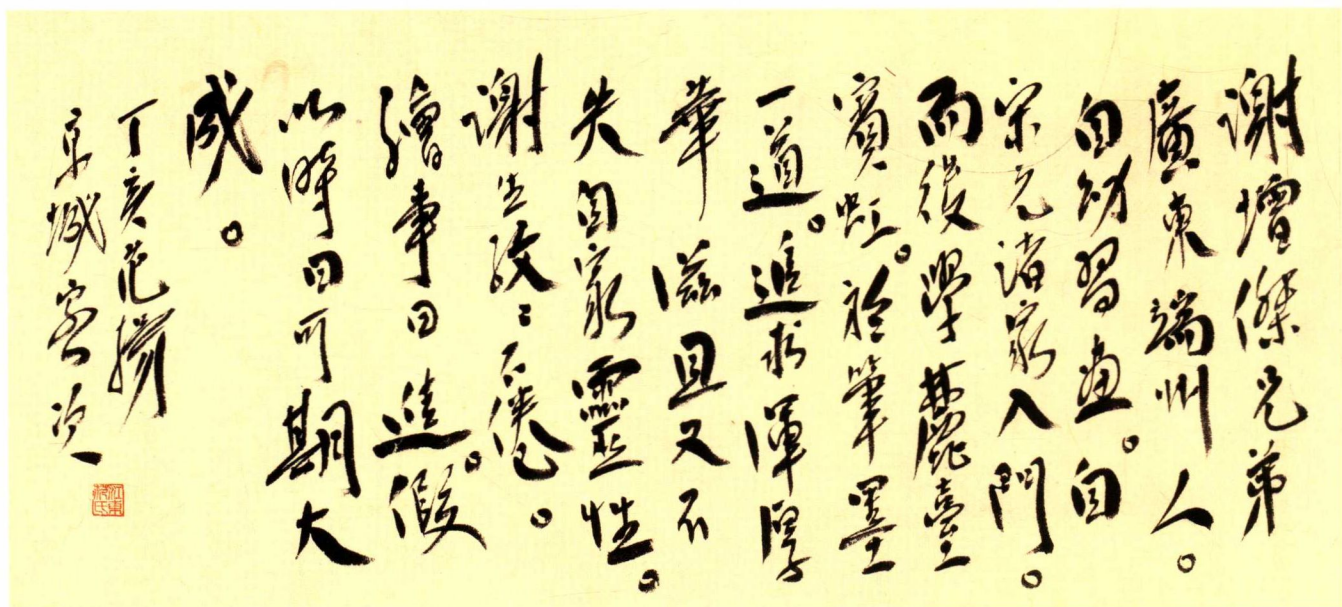
增杰又出画集，这是意料之中的，但所呈现在我面前的作品打样，却让我有了些意外。从2011年9月入读我院硕士研究生至今，他都处于一种亢奋的状态，读书、写字、画画成了每日必做的功课。两年下来，其人其画确实改变了许多，更有了学者型画家的味道。

作为美术学硕士生，按我们制定的培养计划和课程设置，他们需要修中外美学、中西方哲学、艺术人类学、文献目录学、中国绘画发展史、美术考古学、书法史、篆刻史等20余门相关课程，还需研读60余部美术学的相关著作，此外，临摹、写生、创作练习也是实践类硕士的必修环节。

然而，好学善思的增杰，在课外之余，更自觉地梳理中国山水画的画理、画论，力争与古人交心、从再现山水变换到画山水画，这也是他从心至手，又从手到心的根本转变。

对于增杰这次集结的作品，其中的优长所在，我想留给观者去品评，但有一点我想说明，就是增杰的画确实变了，而且是朝着好的方向在变。

文/袁学军



范扬导师题字 / 40 cm × 98 cm / 2007 年

在我近30年的美术史论的学习与研究中，见证了数不清的画家的艰辛探索过程。他们中有亲人、师长、同学、同事，而今又有了学生或各路的后生晚辈。亲人的画，说了也白说，不起作用；师长的画，不敢轻易造次；同学的画，从不顾及他们的脸面；同事的画，以恭维为主；学生的画，以鼓励为主，真诚的鼓励——也许是活到做老师的年纪，才懂得推己及人，才承认做一点事多么不容易，才领悟宽容是最大的美德。

谢增杰与我相识于我承担的中国艺术研究院研究生院“20世纪中国画”的课堂上，算是我的学生，只听过6堂课的学生，直觉是个朴实、寡言、有些腼腆的人。他拿给我两本画册，希望听听我的意见。翻开这两本画册，全是山水：有写生、有创作，有水墨、有设色，有横卷、有立轴、有册页。

中国画是难的！有人说中国画中山水最难，难在布局，难在整体气势的把握，难在笔墨的丰富、锤炼以及落实，更难在意境的营造。其实画好人物画和花鸟画又谈何容易，关键在于解决好形似与神似的关系。相比之下，山水画倒少了一层形似的束缚。

明清以来的山水画家，起手是临摹，再游历山川以求丰富视野、拓展胸襟、增加感性，即先学规矩，再用“受训”的眼睛看山水。新式美术教育大昌于中国后，尤其是新中国成立后，中国画首重生，几乎所有山水画家都要经过对景落墨的“写生”训练。两种方法各具利弊。前者不容易跳脱前人窠臼，后者不容易形成自己的风格，更容易造成笔墨欠锤炼的局面。有过写生经验的人都知道，自然山川远不似山水画般脉络清晰、样样安排得宜，更不是每一种你要选取的物象都能立刻找到合适的笔墨关系进行安放；当你在自然面前踌躇、紧张调度的时候，笔墨所要求的松弛、自然又很难

照顾周全，多难！办法也有，无他，多画而已。

谢增杰在写生上没少下功夫，是个能吃苦并乐于吃这种“苦”的人！家乡广东的罗浮山、丹霞山、西樵山、鼎湖山，山东的泰山，安徽的九华山，陕西的华山，甘肃的麦积山，江西的三清山，北京的莲花山、云蒙山、香山，南北东西地攀援。近些年他生活在北京，对北方山情有独钟，从画上看确有所感所悟。中国向以长江分南北，大致北方粗犷，南方隽秀。但广东这个最南方，与典型的“南方”大异，诸如口音浓重、食材庞杂、植物浓艳，既非“草色遥看近却无”般朦胧，也非“小桥流水人家”般宜人，倒是有几分直爽、雄健、浓烈的北方意味。从高剑父、高奇峰到黎雄才、关山月、赖少其，就很突出地彰显了这种地域特征。这或许就是岭南派一系最终压倒广东国画研究会一脉的重要原因！谢增杰的画便有着较为明显的与“岭南”血脉相连的这种地域涵养出来的气质。

写生对于山水画家的重要性几成定论，但对于要从写生里找什么、写生能解决什么问题等，不是每个山水画家都有清楚的认识。我以为，“写生”首先要有“生”意——生动之意，这一点谢增杰做到了，他的写生居然能体现出“情绪”“冲动”“热情”，你仿佛能见到他面对眼前景象时的兴奋和幸福感，而绝不是对景“描”“摹”，这是非常可贵的；写生其次要从自然中找画法，而不是相反——拿着在画室里形成的方法去画自然。写生可以不完美，但一定要有这种从自然中找方法的主观意识。和许多画家一样，谢增杰的写生中也时有面对自然的无措，但能明显感觉到他在有意识地解决问题：有的主要解决云在画面的流动，有的重在解决山、路在画面的穿插，有的纠缠于树的浓郁与茂密，有的热衷于水的明净与透润；有的重点放在白、虚，有的则在黑、

实；有的求动，有的求静……

写生之外，当然还有临摹。临摹常常被等同于传统，似乎从20世纪末21世纪初开始，过去被鄙视到最低点的传统再度得以高扬，几乎没有人胆敢声称自己不要传统、不临摹。但是断裂的传统哪里是说捡就能捡回来的！临摹被公认为重拾传统的有效方法，但怎么临摹和临摹什么就是千差万别的了，这一点即便是顶级的美术学院也尚在摸索。自学出身的谢增杰的临摹经验至少有三点是值得借鉴的：首先，他始终遵从自己在不同时期的兴趣寻找临摹对象，从起初的张大千、赖少其到后来的傅抱石、李可染、黄宾虹等等，喜欢谁便临谁，这容易做到理解地临。其次，他对临摹对象的选择经过了由今到古、再由古及今的几个反复，临了张大千、赖少其后，觉得仅有喜欢是不够的，学了人家过于风格化的样貌，还是会在面对自然的时候无从下手；于是往“四王”、石涛、八大山人、董其昌、龚贤甚至明之沈周、元之王蒙、宋之米芾那里去追，这个过程使他深刻感觉到自己理解自然的“眼睛”被悄然之间改造了；进而，再回到黄宾虹、李可染、陆俨少等更有“新”意、对今天更具直接借鉴意义的现代画家，同时结合写生，体会前人总结、概括自然的经验；在一番转益多师之后，又重拾初期学画时临习过的《芥子园画谱》，解决诸如一石一树的细节问题，寻找一勾一勒间笔性的自由书写感……每一次的反复都获得了不同以往的艺术认知，这样的反复相信还要不断进行下去。举凡所有画种，这种方法最适用于中国画的学习，而且也是学习中国画的唯一正确方法。非科班出身的谢增杰“发现”这种方法毫不神奇，一方面，所谓正确方法绝非玄奥的虚妄之谈，一定都是非常朴素、平常而且本质的东西，“发现”它无需了不得的水平；另一方面，正确方法往往是“聪明人”认为的

笨办法，只有踏实、勤恳的人才肯真的去做——它费时较长，“见效”较缓，但却有可能品质更好，后劲更强。选择“笨”办法还是“巧”办法，能见出一个画家的品质，也能最终反映在画面上。其实，学院的临摹课方法也无非如此，但有两个问题：一、老师选的临摹对象不一定是每个学生有兴趣或适合于每个学生的，常常会变成了学分的应付，而非内在的自觉；二、如果对临摹缺乏认识，又很难在学校学习之后进行像谢增杰这样的“反复”，于是，临摹课之“前功”便“尽弃”矣！中国画学习与学院教育的矛盾就体现在这里，这也是新式学院教育以来没有培养出一位大师的主要原因之一，即中国画是主要靠自学的，是要靠长期、反复回到原点的磨炼的！谢增杰的经验难道不值得学院出身的中国画家们思考和借鉴吗？第三，临摹、写生的同时，谢增杰还重视中国画论及美术史的学习，重视各种文化修为，目的是提高艺术的眼界和认识。这与只顾闷头画画不属于一个层次，要知道艺术说到底还是认识或境界的高低问题，认识不高，岂非画得越多越糟糕？理论上讲，对艺术的认识永远有提升的空间，是一件需要活到老学到老的事情，也是需要持续一生的敬待艺术之心才能做到的事情，希望谢增杰能坚持下去。

从壬辰年（2012年）开始，你会发现谢增杰的画有了一个极大的进步。进步之一是用笔。之前的用笔多为放笔直写，凭借一种热情和冲动放开胆量地画，还照顾不到笔线自身的变化；而之后的用笔不仅干湿浓淡、轻重缓急的变化相当丰富，而且还有相当健壮的内在骨力。如果比较其2012年前后的书法，便可轻易得到答案。谢增杰一直喜临《好大王碑》，但直到2012年似乎才将用笔慢下来，去掉“行草”意，转而追求楷隶的味道。就目前来说，他主要取《好大王

碑》纯厚、朴素、真率、简散、劲涩之意，以及结字的横势、笔画的细微而丰富的变化等，似未顾及《好大王碑》用笔之圆浑、结字之开张跌宕、节奏之强烈、气势之恢弘，等等。当然，学习前人只需取契合自身气质之处即可，未必面面俱到。总之，谢增杰目前的这种简散、疏朗的字，不仅与其画面构成内在的和谐，而且一定程度地缓解了墨色偏浓重、用笔偏粗壮的画面所造成的紧张感，丰富了画面的精神意态。行里人常说，“画是由字管着的”，换句话说，字的水准相当程度上决定着画的水准，谢增杰的实践便是一个活生生的例子！进步之二是用墨。之前的用墨有一定程度的粘连感，主观意识也不是太清晰；之后的用墨则起到了强烈的整理画面的作用，“留”与“堵”更加肯定、自信，“厚”与“透”的掌握也更到位。进步之三是结构。这方面的进步最为显著——仿佛在壬辰年，画面“突然”完整了，结构“突然”清楚了！当然，做到这种程度，绝非“突然”。我想，应该与他的临摹有关，也与他有幸没有太深地中素描之“毒”有关。中国画的画面构成有它自身的系统，这在临摹中最易掌握，但学院将素描作为基础课的做法，使这个系统很难安放，这是所有学院出身又试图回归传统的中国画家的烦恼，而未经严格的科班训练的谢增杰显然“因祸得福”，未上素描的“贼船”。要知道，只有做到中国画式的“完整”，才称得上是一张中国画！

我很欣赏谢增杰的一方印的印语——见山是山。这源于一个著名的典故。据说一位名为青原的禅师曾说自己：“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。而今得个休歇处，依前见山只是山，见水只是水。”意在用观山的三个层次指示看待事物的三个阶段或三种境界，即由感官层面到

感知层面，最后到达物我归一、无物无我的平常心之境。谢增杰自认为目前处在第一个层次，其谦虚的态度中体现了诚恳的为人和对未来的信心，因为只有有自信的人才会坦言眼下的局限！

最后还是要说说我的期望和一点建议，仅供谢增杰参考。一、目前的画面以满、繁密为主，这一方面使画面丰富、坚实，一方面也使画面少了些空灵和想象的东西，似可在坚实、深厚中寻找一些灵秀的表现；二、目前的画面以短线为主，其益处在于使画面拥有了一种内在的动感，弱化了浓墨重笔造成的密实感，但同时缺少了长线条带来的画面之“整”，使得画面的节奏、脉络、强烈和醒目的程度等受到影响；三、具体的细节，如树、屋、舟、人等还需更加锤炼形象、纯化笔墨，使它们在画面中“醒”的作用更加明确，再临摹的时候不妨对这一点多加关注——因为在解决了大结构之后，细节决定着画面的成败与水准；最后一点，当然也是最难的一点，就是山水画的诗意表现问题，做到这一点非常难，它是综合文化素养的呈现，需要长期努力才会有所得，希望谢增杰也能在这个高度上有所努力和坚持！

当然，以上也仅仅是一个旁观者的建议，具体实践中还是要依循自己的心游行自在。希望早日见到谢增杰“见山不是山”进而“见山只是山”的新境界。

文/华天雪

（癸巳初秋于望云楼）

山水画中的形式美

——读谢增杰山水画作品所感发

看了不少山水画家的作品，在每一种风格面貌的作品面前，我都会被唤起不同的体验和思考，也会带来不同的审美认知课题。在谢增杰的山水画作品前，我不能做到全面的解读和体悟，因为一件绘画作品所能涵盖的意义范围，总是远远大于每一个个体观者的感受力和认知度。这也是为什么同一件作品在不同观者面前，永远具有着有待实现的、无限创造性的神秘空间。所以，本文仅从个人的角度，谈谈谢增杰山水作品中，关于形式美因素的一些感想。

形式美是审美的一种范畴，是来自于西方审美语汇中的概念。它在中国的审美体系中亦早已有之，只是表述的语汇不同，而且是存在于融合与整体的审美意境中，并没有将其独立割裂开来分析。形式美指客观事物和目的性的外观形式，亦指由人工按照美的规律创造出来的结构形式，包括和谐、对比、对称、比例、平衡、重心、节奏、韵律、联想等法则关系。美在物体形式的看法，是产生于古代希腊的一种朴素的唯物主义美学观点，认为美是物体的一种特有的属性。就艺术来说，古希腊人会只把美局限于造型艺术，很少就诗歌和文学来谈美，因为用语言来描绘形象是间接的，不是能够凭感官直接感受的，而是需要通过理智。由于这个缘故，古希腊人就想到，美只存在于物体的形式上。具体地说，存在于整体与各部分的比例配合上，如平衡、对称、变化、整齐之类。

古希腊人说“和谐”多过于说“美”。和谐的概念是由毕达哥拉斯学派发展出来的。他们运用自然科学的观点去研究音乐，发现音乐在质的方面的差异是由声音在量（长短高低轻重）上的比例差异来决定的，如果只有一个单纯的声音而在量上前后无变化，就不能有和谐，需要在量上有适当的比例变化。他们由此得出结论：“音乐是对立因素的和谐统一，把杂多导致统一，把不协调导致协调。”毕达哥拉斯学派还应用这个原则去研究建筑和雕塑等艺术，试图借此寻找

到最美的形式。“黄金分割”就是他们发现的一条关于美的形式规则。

这种美学观念也实际影响了古希腊的艺术创作。希腊人在艺术上的最高成就主要在雕刻，古希腊雕刻一般很少表现动态的表情和叙事性因素。在各种艺术中，表情的或叙述的因素被降到最低限度，因为在希腊人的艺术创作和欣赏中形成了一种看法，认为美只在“造形”上，而“造形”又主要靠线条的比例和形体结构的安排，所以希腊人所爱好的美，主要是所谓“造形美”，也就是形式美。而这种形式最好是庄严肃穆的。这里就有阶级性根源，因为希腊奴隶主认为，精神上最高的享受是像日神阿波罗那样凭高俯视世界，无动于衷地静观世间一切事物形象。这种理想正是温克尔曼所说的“高贵的单纯，静穆的伟大”，也是西方艺术形式审美范畴中的概念之一。

形式美在中国山水画审美因素中古已有之。中国画的哲学核心是“道”，艺术的至上境界即“技近乎道”，画家能够“澄怀味象”“与道同机”，其画便可达到极高的境界。“画即是道”的精神本质，体现着中国画美学特有的文化内涵，也是中国画形式美的内在思想依据。

《易经》曰：“一阴一阳之谓道”；南朝刘宋颜光禄云：“图画非止艺行，成当与《易》象同体。”^[1]而《易经》之象，是承载画理的《周易》之卦象。在中国哲学中，最富有辩证思想的，一个是老庄哲学，另一个就是《易经》哲学。中国古代艺术创作所运用的各种辩证法则，从根本上说，主要是以《易经》的阴阳、刚柔等对立面的辩证统一思想为依据的，并且同艺术审美上的形式美构造是分不开的。如宾主、开合、藏露、虚实、倚正、疏密等对立统一法则在书法、绘画等艺术创作中的运用。

宗白华即认为：“中国画所表现的境界特征，可以说是根基于中华民族的基本哲学，即《易经》的宇宙观；阴阳二气

化生万物，万物皆禀天地之气而生。”^[2]在中国历代画学画论中，以这种对立统一的辩证思想为哲学基础的画学理论和创作法则也清晰可循。五代后梁荆浩之《山水节要》中就提出：

山立宾主，水注往来。布山形，区密向，分石脉，置路湾，模树柯，安坡角，山知曲折，密要崔巍。石分三面，路看两歧。溪涧隐显，曲岸高低。山头不得犯重，树头切莫两齐。^[3]

其中所提出的宾主、曲折、隐显、高低等对立统一的形式法则，是为“此画体之诀也”。可见，这些法则在山水画的图式构造与置陈布势中占据着极为重要的地位，而且是山水画章法布局之实际可行的操作方法和指导原则。它们在山水画创作中是要诀，同时也是需要注意的基本规范。

宋代李成是北方山水画派的代表性人物。他不仅能表现出山川形态、季节气候等特点，还创造了气象萧疏、风格独特的“寒林”景象，被誉为“三家鼎峙，百代标程”的里程碑式人物。在“三家”^[4]之中，李成是对宋代以后山水画影响最大的人物。他的山水画论著《山水诀》（传），在宋元绘画美学中占有重要的地位。另一篇为李澄叟所作《画山水诀》，这两篇关于山水画的论著都明确地对山水画形式美的构造问题进行了十分详尽的探讨。而在此之前的绘画论著很少从这一角度加以讨论，更多的则是从绘画的教化、比德、调剂的美学角度来阐发的。

应该说，宋代开启的对绘画形式美构造的关注与隋唐、五代书法绘画艺术对形式美因素的探讨是一致的、相互呼应的。在这两篇山水画论著中，作者提出了一系列关于山水画形式美构造的美学概念。这比之前的画论著作中所提到的内容更为丰富和系统。如谈到了关于形式因素中的长短、轻重、高低、上下、远近、隐显、有无、繁简、疏密、清浊、聚散等，而且对这些概念的分析也相当细密和详实。又如在

处理树木之高低、长短关系上：

发树枝应长右短……摆布裁插。

摆树枝且看裁插高低。〔《山水诀》（传）〕

这里讲到的对于树枝长短、高低关系的处理，就是指画面的形式美构造。这种“摆布裁插”的构造就是要强调山水画的形式要富于变化，要注意节奏关系的把握与调度。这也是画家在审美创造中体现画面形式美所必须遵循的法则之一。这种山水画的形式不仅要变化多样，而且还要注意在布局中贯串一种整体感，即“势”：

立宾主之位，定远近之势。然后穿凿境物，布置高低。

〔《山水诀》（传）〕

因此，不仅要注意对立关系的处理，而且还要着意于对他们的统一关系的把握。所以，在创作中要避免孤立，避免陷入对局部的迷失中。这在实际创作中往往是很容易出现的一个问题。因此他提出了解决问题的办法，“如能二体兼之，回环变动，真所谓神上品也。”（《山水诀》（传））。“回环变动”是指作画过程中的灵活对待，不可按部就班、机械死板，对于细节的交代和整体的把握要时刻有清醒的认识和通篇与全局的考虑，而且要不时地调整步骤，周详斟酌，灵机应对：

“填虚破实，斟量活法扶持；罩顶笼头，全赖临机应变。”〔《画山水诀》（传）〕

所谓“斟量活法”“临机应变”，都是在强调形式美构造中所包含的灵活性和随机性，强调在绘画过程中保留一种自然生发的鲜活体验和感受，只有这样，形式美本身才会表现出自然的生命力和活力。

应该说，山水画作品中的形式美的构造，并不是一个孤立的问题，它只有从根本上服从于意境的创造，才具有意义和价值。也就是说，它只有在被提升到意境创造的高度后才会有意义。按照康德美学的观点来看，书法艺术是属于一种

以形式构造直接表现出来的“纯粹美”，而绘画艺术则是通过感性形象而表现出来的一种“依存美”。艺术家经过“物象”的“传神”到“妙悟”，“以追光蹑影之笔，写通天尽人之怀”，透过感性的境象，达向无限的意境。因为艺术意境之表现于作品，“就是透过秩序的网幕，使鸿蒙之理闪闪发光”。这秩序的网幕，就是由艺术家的意匠去组织点、线、光、色、形体、声音或语言文字等载体，构造出有机和谐的艺术形式，以表现出更高层次的意境。由此，我们也就更能体察出在形式美意境营造过程中，两者之间的层次关系。

在中国画的创新问题上，形式美一直是中国画探索的一个方向。尤其是自20世纪以来，在西方绘画的影响下，很多画家吸收了西方绘画中形式因素的独立作用，将纯粹的形式美纳入中国山水画的创作当中，用西画中的色彩关系以及点线面的独立审美价值等形式构成因素来营造中国山水画的新面貌新图式，并取得了富有创建的成就。而谢增杰山水画中的形式美却是采取一种古典而含蓄的表达方式，将形式美融汇在传统笔墨语言的趣味之中。《鼎湖山宋坑山泉》中对角之间的虚实对应关系，画眼处亭榭游人的迫近与山势的绵延远去，树木的浓郁稠密与山石的简括留白，等等，都构成了作品寓变化于统一的整体效果，但同时又保留了物象灿然的感性元素。所以，看得出他的探索步伐是沉稳的、不疾不徐的，透露出一种悠然自适的心态。《团扇》在布局分割上，以比例之大小关系营造出构图上的进退之局，意匠独运。泉水的藏露、显隐，游人木筏与河岸山川的动静之宜，空间之远近呼应，地势之高低错落，以至于溪水的声音与宅院的静谧等，都会形成一种生命的节奏和韵律，回环跌宕，怡然淡泊，空灵而充实。晋人所言之：

“会心处不必在远，翳然林水，便自有濠濮间想也。觉鸟兽禽鱼自来亲人。”（南朝宋刘义庆《世说新语·言语》）

强调以一种艺术的心灵去进行对自然的观照和体验，体会物境与心境的自然和谐。对山水画的审美观照，在深厚的自然体验中，“会心处”更是情在景中，景中有情。一切景语皆情语，只有两者相合相生，完满圆融，才能感悟自然山水大美澄澈之意境。王羲之另有两句诗：

“**争先非吾事，静照在忘求。**”

这可视为晋人以至今人将山水作为审美生活之起点的哲学彻悟。这种澄怀味象、赏爱自然的虚静胸襟，只能够在对中国山水画的观照中产生共鸣。以这种虚静简澹的艺术心灵，才能体会到笔墨架构和山川蔚然之外的超然真意。这不是自然主义的山川风物，或者是纯粹的形式追求所能够达到。当我们被它吸引的时候，遭遇的是情与景所带来的生命的感动，我们接受这“感动”，以安慰自己的生命，充实自己的生命。至于这“生命的表现”是如何经过艺术家的匠心而完成的，是如何借助微妙的形式而表达出来的，这些都已经隐退。“此中有真意，欲辨已忘言”。通过丰满的色相，领会审美的超越，深入万物的核心，达向精神的自由，以此为归宿。“好似太虚片云，寒塘鹰迹，空灵而自然。”^[5]

在谢增杰的山水画探索中，他的课题正在继续推进着，而我们也会继续期待着。

文/砚青

（2013初春于北京）

注释：

- [1] 《中国古代画论类编》，人民美术出版社，1998。
- [2] 《艺境》，北京大学出版社，1987。
- [3] 《中国古代画论类编》，人民美术出版社，1998。
- [4] “三家”分别为李成、范宽、关仝。
- [5] 《宗白华全集第二卷》，安徽教育出版社，2008。

孔子在《论语·述而》中曰：“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”这说明人生对于“道”“德”“仁”“艺”这四种修养的要点都要兼修并蓄。这里的“游于艺”的“艺”包括礼、乐、射、御、书、数等“六艺”。孔子当年的教育以“六艺”为主。所以从这里可以了解，在儒家思想范畴中，各种技艺都是向着“仁”的思想道德的核心价值去的，孔子对于作用于“仁”的情感部分极为重要的审美和艺术给以高度的重视，而艺术正是这样一种能够产生感化、陶冶作用的重要手段。“游于艺”固然也含有一层浓厚的道德伦理色彩，同时也证明了艺术创作中所蕴含的自由愉悦的审美感受。当然，这一点在艺术创作中是很显然的。所以孔子所说“知之者不如好之者，好之者不如乐之者。”（《雍也》）即“仁”的最高境界，也同样适用于艺术创作的审美愉悦的境界。

这一点，我们在观看山水画作品时，便可感同身受。对于作者的“好之”和“乐之”，从处处体现画者心绪的线条笔墨中，便可深有体会。当我们在观赏这样的戏笔小品时，我们一定能够感受到画面在宁静、安详中所透露出的作者对生活的热情和丰富的感受力，以及他在这幅作品中所寄托的美好愿望。而其中体现出的创作的愉悦，同时将会是打动观者的一种重要的情感力量。尽管这种传达是隐秘而微妙的，但是它的的确确很真实地存在着。这种创作的情感驱动力引导着画家的表达，同时也影响着我们的欣赏体验。

“游于艺”之“游”，是一种审美的人生境界，即使需要在入世的同时，也要保持一份洒落，要有一种超越的精神。艺术的境界也是一个不断超越的过程，执着于追求美的和谐，追求和谐融洽的精神世界，追求对现实人生的精神超越和心灵的充沛。当我们在欣赏一幅花鸟或山水作品时，即是在欣赏作品的形色美，也是在追求一种超越形色的精神性的美和体味文化之递变传承的生命之美。这种超越形色、声

音的精神性的美，是比仅仅停留在形色、声音之上的美更为高级的美。虽然美的感知不能脱离形色，但美感又不是一般的对形色关系的感知，而是要超越感官性的认知，进入更深层的精神境界的体验，即“微妙无形，寂寞无听”状态。相反，如果仅仅停留在声色的感知上，只对形色感兴趣，而未能超越形色去把握内在的精神性的审美价值，那就还没有真正产生深刻美感的体验。相应地，如果一幅作品只是停留在形色的趣味，不能使人产生审美地超越和感受到深刻的文化内涵的话，那就还不能说是一种较高级的美。尤其是传统积淀极其深厚的山水画，当我们在面对它的时候，它所能够唤起的审美认知是极为丰富和广博的，而绝非仅仅描绘了什么题材对象，或是画面的形式语言特征；它留给我们的是一个有待于我们用不同的审美经验和认识方式去扩大和补充的奇妙空间。所以，一幅作品，在不同时间和地点，带给我们的是截然不同的生命经验。

文/谢增杰

（2014初春于千鹤堂）

目录

群峰连绵天地宽	1	绿掩山房	32
溪声犹带夜来雨	2	秋山寻友图	32
九华山深云满屋	3	秋云伴我读古书	33
林泉松声	4	一江春水	33
九华山群峰	5	山中趣物外情	34
九华烟云	6	清水湾	34
九华山清韵	7	风起西江	35
绿荫深处有人家	8	溪山闲乐图	35
夏云拥村动	9	绿水明秋月	36
湖山行吟图	10	泉清石鸣琴	37
王维诗意山水	11	象岭飞云	38
“鼎湖山”系列四条屏	13	白云翠岭图	39
云来山更佳	15	天入沧浪一钓舟	40
雨歇杨林东渡头	16	江流天地外	40
八百里湖山	17	春水又添四五尺	40
春满大地	18	皓天舒白日	41
春回大地	19	曲水春烟	41
山深云涌	20	日长春远	41
横龙渡	21	画画之道以气为上	42
溪山到处有芳林	23	南粤松声	43
阳光万里	24	连山秋色	44
江畔夕阳	24	山村之晨	45
江亭涤滤图	25	岭上天地宽	46
闲游红花湖	25	光孝寺唐代古塔	47
峰高无坦途	26	一江春水何年尽	48
九华山烟云	27	秋山祥云	49
落木千山天远大	28	秋江过雨	50
山色空濛	29	平湖赏月几春秋	51
情系天地间	30	山村祥和	52
湖山清晖	31	怡然自乐	53

锦江春色	54	挥毫落纸走云烟	78
岭南山村有书声	55	白云深处有人家	78
霜落林端万壑秋	56	溪山清远	79
东江赏读图	57	云锁青山	81
千古江山如故人	58	云水清幽	81
青山不老岁月如歌	58	朝阳照家山	83
山水册页	62	东江沿岸	83
南岭秋风带书声	63	和气春风四条屏	85
溪山清欢	64	朝阳常起照山村	86
我写家山忆故园	64	岭上农家乐悠悠	87
山重岭复	65	岭南秋山图	88
南山清(青)翠图	65	家在岭南	89
天水乡村纪游	67	山开梢有路	90
烟笼东江	67	三水农家	91
自古山如画	69	秋林民舍	91
远峰叠翠千层美	69	松居图	92
青山白云伴我乐	70	溪山清流	92
书堂雅读	70	山中溪鸣	93
山村清流	71	秋山素装	93
万峰相连	71	南岭清晖	94
东江归渔图	72	秋林清(青)翠	94
夏山图	72	春山幽居	95
翠岭千重	73	泉泻鸣琴	95
松溪山村图	73	山亭雅集	96
长夏江山图	74	攻读图	96
秋山图	75	溪山清远	97
云锁山间自去来	76	望江亭论道	97
溪山仙馆	76		
写夺天地造化功	77		
万壑树声满	77		



群峰连绵天地宽 / 100 cm×200 cm / 2013 年



溪声犹带夜来雨 / 98 cm × 180 cm / 2014 年