

新世纪中国绘画理论与中国画创作美学研究系列丛书

云南师大美术学硕士生

王首麟 施荣华 编

导师

精品集

云南出版集团公司
云南美术出版社

新世纪中国绘画理论与中国画创作美学研究系列丛书

云南师大美术学院硕士生导师精品集

王首麟 施荣华 编

云南出版集团公司
云南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

云南师大美术学硕士生导师精品集/王首麟, 施荣华
编. —昆明: 云南美术出版社, 2007. 12
ISBN 978-7-80695-628-1

I. 云… II. ①王…②施… III. ①摄影集-中国-现代
②美术-作品综合集-中国-现代 IV. J121

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第001507号

责任编辑 诸 芳 王曦云
装帧设计 王曦云

云南师大美术学硕士生导师精品集
王首麟 施荣华 编

出版发行 云南出版集团公司 云南美术出版社
(昆明市环城西路609号)

制 版 昆明雅昌图文信息技术有限公司

印 刷 昆明富新春彩色印务有限公司

开 本 889×1194mm 1/16

印 张 6

版 次 2007年12月第1版

印 次 2008年1月第1次印刷

ISBN 978-7-80695-628-1

定 价 86.00元

序

Preface

云南师范大学艺术学院在省内率先建立美术学硕士点，培养中国画和中国画论专业来自全国各地的研究生，至今有中国画论、国画人物、山水、花鸟、油画、版画、摄影等研究方向。历时5年，毕业生展示的绘画作品具有较强的创新意识，受到了省内外美术界的好评，现已大多进入云南和省外的高等院校等教学和科研单位。

云南师大艺术学院这6位默默耕耘在美术硕士研究生教育一线，培育新一代美术人才的导师，是生活在祖国边疆的从事美术教育的美术理论家、画家及摄影家，他们以独特的视角去观察生活、体察生活，对边疆丰富多彩的民族民风有着别具一格的认识、理解与体验。从作品更可以感受到他们不同的创作个性和艺术风格。这些作品既是研究生的教材和文化读本，也将在艺术教学领域产生更大影响。作品集的出版也具有独特的学术意义，院长施荣华先生多年从事艺术教育和美学研究，有着深厚、扎实的文学与艺术理论功底，出版专著多部，对硕士研究生教育有着新的思路 and 理念。美术硕士点负责人王首麟教授多年从事中国画创作，出版专集多部。孙和林、马惠龙、李建华、尹小兵等教授经过长期的探索 and 积累，都逐步形成了个人鲜明的艺术风格。他们的

作品在省内外美术界和社会公众中产生着较大影响，他们的艺术成果也将成为云南美术教育和美术交流的代表性作品。

这6位艺术家的个人经历和艺术取向各不相同：在绘画主题上，有的侧重于聚焦社会现象，有的侧重于抒发内心情愫，有的注重边疆自然景象和民族特色的描绘。在艺术形式上，有的专擅具象绘画，有的侧重意象表现。但他们的艺术表现都有一个共同的文化背景，那就是融合中西方文化传统，特别是中国文化传统中关于人与自然相和谐的观念，关于描绘外部世界与表现内心体验相统一的方法，从而使作品打上鲜明的中国文化烙印和云南地域特色。

我们相信：云南师大这6位艺术家的作品集，不仅会在硕士研究生艺术教育中起到重要作用，还将在更广阔的文化空间和艺术背景下与观众对话，从而实现心灵与情感沟通，增进艺术与美术文化的理解。

在当今构建和谐社会的条件下，艺术空间得以扩展。6位艺术家在各自独特的艺术语言领域里，展现了印证着时代、人文、自然的个人画风，会在同行、观众、读者、学子心中留下不可磨灭的艺术印象。

云南美术家协会主席



目录

Contents

序 郝 平
Preface Hao Ping 03

施荣华
Shi Ronghua 05

王首麟
Wang Shoulin 017

孙和林
Sun Helin 033

马惠龙
Ma Huilong 049

李建华
Li Jianhua 065

尹小兵
Yin Xiaobing 081



施荣华

Shi Ronghua

男，20世纪60年代末，从上海到云南省西双版纳傣族地区插队落户。毕业于昆明师院中文系，现为云南师大艺术学院院长、教授、硕士研究生导师，主要从事文艺美学、古代艺术理论的研究与教学。

主要社会兼职：

云南省美学学会副会长、云南现当代文学研究学会副秘书长、《美术大观》编委、中国建筑学会室内设计分会云南专业委员会顾问、云南师大商学院教学督导等。

发表学术论文七十余篇：

《论扬州画派的美学风格》、《石涛“一画”论美学思想新探》、《论顾恺之“传神论”的美学思想》、《宗炳“澄怀味像”的美学思想》、《郭熙“夺其造化”的美学思想》、《中国画论断想》、《论董其昌的美学思想》等；

出版专著与参编教材十余部：

《文艺批评论丛》、《中国古代文论》、《文艺理论基础》等。

主要获奖：

1. 《论沈石溪动物小说的文体自觉》，1995年获西南地区文艺理论优秀论文奖；
2. 《文学概论》，1997年获省级优秀教学成果一等奖；
3. 1999年获全国师范院校曾宪梓优秀教师三等奖；
4. 《文艺批评的传播功能》，1999年获“跨世纪中国文化艺术发展”征文三等奖；
5. 《云南儿童作家群研究》，2001年获“全国优秀教育学术成果奖”三等奖；
6. 《论当代艺术教育的特殊意义》，2005年获中国高等教育学会美育委员会“优秀科研论文”一等奖；
7. 2005年获中国高等教育学会美育专业委员会“首届优秀美育工作者”称号；
8. 《论艺术教育中的美感成长与爱的教育》，2007年获第二届中国教学创新成果奖一等奖。

石涛“一画”论美学思想新探

施荣华

用现代美学理论来审视石涛的美学思想，就会发现以往对石涛的研究更多的是停留在“主张独创”、“反对泥古不化”等方面。实质上，石涛的美学思想的核心是具有现代意识的主体艺术体验论，只不过他用了一个充满玄秘的“一画”论概念。齐白石在题《大涤子画像》中所说：“下笔谁教泣鬼神，二千余载只斯僧；焚香愿下师生拜，昨晚挥毫梦见君”。还有潘天寿在《听天阁诗存》中云：“古阿罗汉是前身，五百年来无此人，岂仅江南推第一，笔参造化墨通神”等对石涛的崇仰之颂，不仅是概括了石涛对近代画坛的巨大影响，而且还感叹了石涛绘画美学思想的深刻作用。在明清时期汗牛充栋的绘画理论中，石涛的美学思想有着独步震响的效应。形成石涛具有现代意识的美学思想的思想根源和哲学基础是石涛亦僧亦俗的人生经历，以及融老庄道家、易经八卦、禅宗佛学的复杂思想。

（一）

石涛（约公元1640年~1710年）是清初画坛上“个性”派或“创新”派中的一代大师。俗姓朱，名若极，小字阿长，法名原济（元济），号石涛，又号大涤子、苦瓜和尚、瞎尊者、清湘老人、清湘陈人。出家于广西全州。

石涛大约7岁时出家当了和尚，但真正倾向于禅佛是20岁以后，晚年的石涛又出佛入道。石涛一生云游四方，曾拜当时著名禅师旅庵本月为师。石涛深受其影响。在《生平行》中，石涛说旅庵本月指示他“谓系八极游方宽，局促一卷隘还陋。”旅庵要求石涛能打破原来狭隘浅陋的陈见，深入大自然的奥秘。石涛在安徽宣城的15年，除参禅习佛外，还遍游黄山，创作了大量作品，并把自己对禅的理解与体验也渗透到自己的艺术创作中。黄山的奇丽壮观，使石涛深切地体察了大自然的美，从而提高了他的绘画表现技艺与美学思想。他认为一个艺术家应“用情笔墨之中，放怀笔墨之外”，艺术创作的动力来自于创作主体“生平所养之气”的真切体验，一个优秀的画家应当“以气胜之”，才能达到“精神的灿烂，出之纸上”。

研究石涛的美学思想，不能回避的是其故国黍离的遗民思想。这种遗民思想在石涛身上表现的主要特征是时起时落，忽明忽暗，波动很大。它的积极意义是石涛对人生的感悟体验更加深刻了，艺术表现更加老辣了，美学思想更加练达了。两次接驾，平添了石涛内心的矛盾、失望与痛苦。飞黄腾达的梦幻破灭，使石涛的思想感情更集中于艺术创作与美学思想的研究阐述。以后，石涛又在南京住了8年、北京住了3年。当时的石涛虽然已是享有名望的艺术家，但他的信仰仍然是佛家的彼岸天堂。在康熙政治与经济文化的辉煌中，他似乎看到了彼岸世界的人间形式。在北京期间他还为辅国将军博尔都作了许多画，摹仿了许多古代艺术品，此时的石涛几乎又成了高级贵族的仆人和庸人、封建宫廷御用画师了。晚年的石涛在扬州度过，着道士装，以卖画为生，替人设计园林中的垒石等。他把学禅与艺术紧密地联系起来，所创作的艺术作品深受人们的喜爱。石涛的绘画艺术与美学思想，对当时包括“扬州八怪”在内的云集扬州的众多画家产生了深刻影响。

从总体上看，石涛思想中的人生观、宗教观和艺术观错综复杂。他是南明政权内部争斗的受害者，有过亡国的民族情感，有过顺利行程时

的希望和壮志，也赞颂过新政权。最终他的人生寄托破灭了。可以说石涛在政治仕途上是一个彻底的失败者，但却成全了他在艺术创作与绘画美学理论上的丰硕成果。另外，石涛丰富的宗教理论激发了他对绘画美学思想的深层次的思考与研究。他是道家的信徒，又是佛教的禅师和佛教禅宗的叛逆者。石涛吸取了佛教禅宗泛神论倾向，不仅促进了他的艺术创作，而且提升了他的绘画美学思想的深刻哲理性。我们还应该注意到，石涛几十年循迹林泉，遍游名山大川，以造化为师，同时他还深识博达，才艺高深，这是形成石涛美学思想的主要根基。真正的艺术家总有一种潜在的忧郁、不安和期待，他们总想突破现有的艺术樊篱，从而追求更高的美学境界。

(二)

中国传统文化与美学思想发展至清代，从总体上进入了系统整理、归纳、梳理、总结的阶段。石涛的《画语录》（又名《苦瓜和尚画语录》）和《大涤子题画诗跋》，首先是对前人绘画美学理论梳理与总结的产物。《画语录》和《大涤子题画诗跋》集中地反映了石涛美学思想虽深受儒、道、佛的影响，或者说是石涛崇尚佛教的表现，但《画语录》中有关创作主体艺术体验论的核心思想有着石涛不落俗套、意义新颖的深刻认识与创新体会。叶朗曾在《中国美学史大纲》中提出，石涛把宇宙观和绘画理论、绘画技法联系起来，建立了一个绘画美学体系。叶先生的观点应该说是比较中肯和科学的。

在石涛之前，画坛正统派皆以临摹古人画为归，为法所障，皆知古而不知有我。石涛受禅宗有关主体内心体验的启示，从绘画艺术本质出发，力主突出创作主体的自我，艺术创作不能受古人之法的束缚，强调必须尊重艺术家对表现对象的深刻的直接感受。在众多的艺术形式中，可以说绘画的艺术创作更需要这种亲眼目睹的切身的直接感受。有着较为完整理论体系的《画语录》和《大涤子题画诗跋》都贯穿着一朴素唯物论与辩证法的红线。更为可贵的是石涛对自己的美学思想能身体力行。

反对“古法”和突出“自我”是《画语录》和《大涤子题画诗跋》美学思想的两大基石。在这两块基石之上，石涛撑起了以“一画”论为核心理念的美学理论大厦。石涛把“一画”看作是世界万物形象和绘画

形象结构的最基本的因素和最根本的法则。而“一画”论的现代美学意义在于：突出和强化了艺术创作过程中创作主体自我体验的重要性。

在《画语录》中，石涛开篇就论述了绘画的艺术创作本来无法，“法自我立”。“太古无法，太朴不散，太朴一散而法立矣。法于何立？立于一画。一画者，众有之本，万象之根。见用于神，藏用于人，而世人不知。所以一画之法，仍自我立。立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也。”^[1]石涛在这里应用了中国传说故事：伏羲画八卦，始于乾卦的第一画，称为“一画开天”。石涛所说的“一画”，内容非常丰富，主要是指世界万物包括绘画创作的根本原理与法则以及艺术技巧手法等。石涛“一画”论的创新基因在于他十分强调创作主体应主动把握适合自己艺术个性的原理法则，不要受传统法则的束缚，以达到艺术创作的真正自由。石涛以“一画”论为基础，多层面地论述了绘画创作中法则和自由的统一，继承和创新的统一，整体性和多样性的统一。而这些“统一”的关键在于创作主体的内心体验。因为艺术作品是由艺术家的“心”支配的。艺术家的心必须掌握“一画”这个根本法则，才能“意明笔透”，从而达到艺术创作高度自由的最高境地。当然，主体美感的体验性不是单一的心理过程。它是多种心理过程如知觉、理解、意志、想象等以情感为中介的复合。人类自由的悟性愈是发展，对象世界的价值结构及其美感体验愈是多样。同一片风景，不同的艺术创作主体会有不同的艺术体验和艺术表现。艺术表现的生动性和丰富性是无限的，这是因为艺术创作的主客体双方多层次多元因素的交叉组合所产生的艺术象征形象符号是无限的。在《画语录》中，石涛从不同角度表现出对一切成法的轻蔑与反对，主张与倡导“我法”。显然，这是石涛受到了禅宗所谓“超佛越祖禅”的影响。禅宗提倡的是人人都有佛性，人人都能成佛。自我的内心完全能达到大彻大悟的至高境界。石涛认为，只要你有了艺术创作独特的构思和艺术表现的情感，画了“一画”便有了法，所以，“法，乃自我立”。石涛还说：“南北宗，我宗耶？宗我耶？一时捧腹曰：我自用法。”重要的是“我法”，一画即出，法即有了，“万象”也就有了。因此，石涛“一画”论不是针对绘画具体技法的命题，而是一个内涵丰富的哲学主体论命题。石涛倾向于认为“法”是宇宙和人共同的产物。在《兼子章》中说：“一画者，字画先有之根本也；字画者，一画后天之经权也。能右经权而忘一

画之本者，是由子孙而失其宗支也。”又在《瞭蕴章》中说：“笔与笔会，是为絜缊。絜缊不分，是为混沌。辟混沌者，舍一画而谁耶？画于山则灵之，画于水则动之，画于林则生之，画于人则逸之。”艺术创作思维具有非理性的直觉体验的特点，它能突破物象的界限、语言的束缚，进行大跨度的跳跃。

“一画”是石涛绘画美学思想的核心理念和起始点，他认为一画开始，便有了法，“以有法贯众法。”具有创新意味的是，石涛所说的法是“自我立”之法，不是前人所规定之法，而是以自己的法，也就是以“一画”画出画来的“法”，这就是“根本”。而且，画山、画水、画人、画林等都能传神生动。为什么“自我立”之法的“一画”具有如此强大的艺术创造力呢？原因就在于艺术家作为创作主体体验之“心”。石涛一语破的，“夫画者，从于心者也。”绘画艺术的精神品质在于创新。石涛在“心”与“一画”的关系上还作了进一步的阐述，“此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此。”“人能以一画具体而微，意明笔透……用无不神而法无不贯也，理无不入而态无尽也。”“无法之法，是为至法”，以“心”为上。禅宗的宗旨强调，开悟成佛只能靠自己明心见性，自悟本心。世间万事万物都可以成为因象悟道、默而返照的机缘。根本的问题用什么“心”？如何体验？这是个全新的观察宇宙、观察人生的新视角、新理念。石涛认为“法”发端于自然，“法”要顺乎自然规律。石涛主要针对当时画坛上存在的缺乏艺术个性和真情实感的临摹之风。

石涛“一画”的美学思想在一定程度上受到了他的老师旅庵的影响。《五灯全书》卷二七“本月传”记载：“燕京善果旅庵本月禅师……参及恩王秀……王秀问：‘一字不加画，是甚么字？’师曰：‘文彩已彰。王秀领之。’”在旅庵看来，一画本身就蕴含了文采。太朴无字，“一”字一产生，便冲破了太朴，不论从道家的“道生一，一生二，二生三，三生万物”来解释，还是从儒家的“易象”说和佛学《华严经》“一即一切，一切即一”和万象圆融的哲学思想来解释，这“一”便是万物之始，“万象之根”，有此始即有万物，也就是“文彩已彰”的标志。石涛不仅把“一画”看作是绘画艺术形式美的法则与本原，而且通过“一画”之理，深刻阐述了绘画艺术与自然山川的审美关系。更深一层的分析，由于石涛更多的是受道家的影响，他的

“一画”论美学思想在客观方面是指一笔一画和亿万万笔的“一画”，而在主观上却是类似于老子哲学中的“道”。在老子哲学中，世界的始原是“道”。“道”就是“朴”，就是“混沌”。石涛认为，由“道”到“一”，就是由无形到有形。“一”是形的开始，是形象的基础，是万物的本原，而在绘画艺术中，“一画之法”就是“道”，只有明“一画”之道，才能体察万物，形诸于笔墨。“一画落纸，众画随之；一理才具，众理附之。审一画之来去，达众理之范围”。“一画”不仅是绘画艺术形象的抽象，而且还是天地万物形象的抽象。禅的精髓就是禅观的体验。这种体验主要包括“止”和“观”两种方法。止，即抑制一切感觉与表象，舍离一切妄念；观，即集中其注意力，专注于一问题，并使其融化到全部意识里。禅观体验纯粹是一种只有自知的内证。禅宗强调内心的主体体验，并不直接谈美，也不直接要求艺术是什么。它对美与艺术的领会是自己内心的体验，是通过自己体验一种境界去领悟艺术的美。石涛“一画”论最深刻的本源来自于经过禅宗改造过的具有主自觉心的“本体”。可以说，“一画”论美学理论的思想基础是石涛20多年参禅习理的感悟体验的升华。林同华先生在《论石涛及其美学思想》中总结得较为宏观与科学：“石涛的一画论，是吸取了儒道佛的宇宙和观念的统一性原理，又抛弃道家 and 后期禅宗否定艺术的能动作用的思想，在这方面，他积极吸取儒家的学说，特别是孔子关于文学、音乐、绘画的社会功能的思想。”^[2]

(三)

在“一画”论主体体验性的美学思想指导下，石涛在《画语录》和《大涤子题画诗跋》中所谈画之“道”和画之“理”，都突出和强调了艺术家主体的创作能动性。石涛把“一画”不仅视为宇宙万物的根本法则，同时也视为绘画的根本法则。石涛的美学思想没有停留在老庄道家思想的层面，而是把它提升到禅宗的境界。艺术创作实质就是对于现实世界的超越。在《画语录》第二章“了法”中，他提出了“法自画生”的观点，“若人之役法于蒙，虽攘先天后天之法，终不得其理之所存。”“有是法不能了者，反为法障之也。古今法障不了，由一画之理不明。一画明，则障不在目而画可从心。画从心而障自远矣。”“法无障，障无法，法自画生，障自画退。”“法障”是对创作主体创作自由

的否定，“画从心”就能使创作主体获得创作的艺术自由。在第三章“变化章”中，石涛强调了学古要善于变化，古人、今人、某家法，笔墨、山川、造物皆要为我服务。“至人无法，非无法也，无法而法，乃为至法。”前人的作品是提高自己艺术表现的材料，知道前人是怎么画的，而我并不照样去画，这叫“化”。为了达到“化”，就应尊重艺术家的艺术个性和创作的自由，尊重艺术家的审美体验和艺术风格。创作主体要善于“借笔墨以写天地万物而陶泳乎我也。”“我之为我，自有我在。古之须眉，不能生在我之面目，古之肺腑，不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉。纵有时触著某家，是某家就我也，非我故为某家也。天然授之也。我于古何师而不化之有。”石涛在《山水册》中题跋云：“似董非董，似米非米，雨过秋山，光生如洗。今人古人，谁师谁体。”在《万点恶墨卷》题跋云：“万点恶墨，恼杀米颠；几丝柔痕，笑倒北苑。远而不合，不知山水之潏洄；近而多繁，只见村舍之鄙俚。从窠臼中死绝心眼，自是仙子临风，肤骨逼现灵气。”在第四章“尊受”中，石涛从自己创作的切身体会出发，提倡艺术家最可贵的创作精神是对客观世界的直接感受。这里蕴含着一定的禅宗精神，讲究抒发自己自发的行为和直接而强烈的感受，即“识蕴”和“受蕴”。佛学中有“色、受、想、行、识”五蕴。“受蕴”指随感官：眼、耳、鼻、舌、身、意“六能”（六根）生起的苦、乐、忧、喜等感受。“识蕴”指在心的作用下，思维、考虑而得到的意识。

石涛认为，“夫一画含万物于中，画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心，如天之造生，地之造成，此其所以受也。”绘画艺术家要“尊受”，关键是要用自己的笔写出发自肺腑的真实的“受”。艺术创作的审美活动是创作主体自由的活动。人愈是自由，美感就愈丰富。禅宗认为，“佛”是人人本自具足的自性，《坛经》曰：“自性能含万法是大，万法在诸人性中。”在《画语录》中，石涛反复强调“众有之本，万象之根”与“自我”、“心”联系。把“受心”喻为万物生成需受天地滋养一般。从现代美学的角度看，艺术创作的多样性和丰富性又都可以还原为“一”，这个“一”就是石涛所说的世界自然形象自身。在艺术直觉观照中，创作主体的内心情感与观照的对象进行了交流，使物象在主体情感作用下变形，在审美情趣下组合。因此，各式各样的现代派艺术把它发展到极限，它们根本不承认任何形式规范，在他们的作品

中，内容完全越出了形式，而在无边的空间中飞腾。在他们眼中，任何一种形式规范的“法”好像只代表一种静止的结局，而且早已被废弃了。艺术联想必须是直觉的、非功利的、有情感的。在艺术直觉观照构思中的表象才是真正符合艺术要求的形象，它能传达更高层次的哲理。

“一画”是石涛艺术创作论的基石。既然天地因“一画”而立，万物就包含在“一画”中。要表现山水、烟缊、远尘等，就必须以“一画”为创作原则，以“一画”来指导和认识自己与自然的关系。在“笔墨”章中，石涛认为山水画家“有有笔有墨者，亦有有笔无墨者，亦有有墨无笔者。”这“非山川之限于一偏，而人之赋受不齐也。”“墨非蒙养不灵，笔非生活不神。能受蒙养之灵而不解生活之神，是有墨无笔也。能受生活之神而不受蒙养之灵，是有笔无墨也。”笔墨是中国传统绘画最基本的要素。有了笔墨，创作主体才能入理尽态地表现与描绘山川景物。石涛这里所说的“生活”是指山川万物的活生生的各不相同的特殊形态。石涛从自己的创作实践提出，山水画应以笔取气得其阳刚之美，以墨取韵得其阴柔之美；以墨妙空灵内蕴，须有蒙养之功，无蒙养之力者，用笔是不耐看的；笔精入神，就要技巧，两者缺一则笔墨不周。用笔之技巧不是来自古人，而应来自主体对“山川万物之具体”的深刻体验。“山川万物之荐灵于人，因人操此蒙养生活之权。”这里所说的“蒙养”，出自《易·蒙》：“蒙以养正，圣功也。”疏曰：“能以蒙昧隐默自养正道，乃成至圣之功。”“蒙养”在石涛的美学理论中主要的含义是“创作灵气”。石涛非常看重这种决定艺术创作质量的“蒙养”，“山水真趣，须是入野看山时，见他或真或幻，皆是我笔头灵气，下手时，他人寻起止，不可得，此真大家也，不必论古今矣”。“蒙养”之创作灵气形成于主体创作过程中的全神贯注和长期艺术修养与情感积累所致。关于“笔墨”，石涛说：“笔与墨会，是为皴缊”，即为表现大自然的皴缊气象，“皴缊不分，是为混沌。”石涛认为，绘画的艺术创作要能使笔墨浑然一气，“不可雕凿，不可极腐，不可沉泥，不可牵连，不可脱节，不可无理。在于墨海中立定精神，笔锋下决出生活。”创作主体要能根据自己艺术表现的需要运笔墨，而不能为笔墨所运。“辟混沌者，舍一画而谁耶？……纵使笔不笔、墨不墨、画不画，自有我在。盖以运夫墨，非墨运也；操夫笔，非笔操也，脱夫胎，非胎脱也。自一以分万，自万以治一，化一而成烟缊，天下之能事毕

矣。”石涛在这里强调“生活”要着眼于“万”（即绘画表现对象的多样性与生动性），而“蒙养”要着眼于“一”（即绘画艺术形象的统一性与整体性）。其次，石涛还认为，“墨”之所以能表现出浓淡枯润的变化，一方面是由于客观自然现象的变化，但更主要的是创作主体在审美情感体验充分个性自由用“笔”时的变化，通过勾皴烘染等表现了山川万物的形态神情。可贵的是石涛把创作主体的“我”与“一画”等同了起来。石涛已经非常清醒地意识到创作主体的思想感情，以及通过审美体验转化为艺术表现技艺的重要性。而这种转化的关键是创作主体的“神会”“襟含气度”和“养气”阶段。“写画凡未落笔先以神会……以我襟含气度，不在山川林木之内，其精神驾驭于山川林木之外。随笔一落，随意一发，自成天蒙。”

石涛还能从自己的创作实践中分析绘画的笔墨与自然山川形势的关系。“得乾坤之理者山川之质也，得笔墨之法者山川之饰也。”“画之理，笔之法，不过天地之质与饰也。”山川形势气象万千，若能“以一画测之，即可参天地之化育也”。“我有是一画，能贯山川之形神。”石涛很注重艺术家必须熟悉山川，应努力达到“山川与予神遇而迹化”的境地。画山水犹如“山川使予代山川而言，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也”。艺术家应“搜尽奇峰打草稿”。“山川之形势在画，画之蒙养在墨，墨之生活在操，操之作用在持。善操运者，内实而外空，因受一画之理而应诸万方，所以毫无悖谬。”创作主体在观察景物时要善于联想和想象，“山海而知我受也，皆在人一笔一墨之风流也。”“画贵乎思，思其一则心有所著而快。所以画则精微之，入不可测也。”因此，艺术家不能为物欲和尘世所蒙扰，应“心淡若无者”，才能“愚去智生，欲除清至”。

石涛曾多次游历黄山，对黄山的云烟弥漫，渺茫山巅，层峰叠嶂，有着真切的形象记忆和情感积累。石涛在《黄山图》题“黄山是我师，我是黄山友。心期万类中，黄峰无不有。”石涛的艺术创作论充满着主体体验性与自然客观性的统一性，以及内容美与形式美的统一。他在自己的艺术创作中鲜明地实现了江南自然风光的奇峰美景和独特的艺术个性的完美融合。师法自然，体验自然，才会有创作主体的“笔头灵气”。艺术的生命力在于艺术的原创力。艺术原创力的真正源头在创作主体对生活的真实体验。石涛的“一画”论美学思想，实质上是由自然

规律中提升出来的艺术创作的宏观指导思想，艺术创作的“用笔用墨”必然要受自然规律的支配。从现代美学的角度来分析，人类的审美活动是个体自由情感体验的活动，艺术创作是创作主体追求审美自由的活动。因此“笔墨当随时代，犹诗文风气所转。上古之画，迹简而意淡，如汉魏六朝之句然。中古之画，如初唐盛唐雄浑壮丽。下古之画，如晚唐之句，虽清丽而渐渐薄矣。至元，则如阮籍、王粲矣。”

石涛所总结的绘画艺术的美学原则“不似似之”，是他强调“师法自然”和“表现自我”艺术思想的必然结果。他在题画诗中说：“天地浑溶一气，再分风雨四时。明暗高低远近，不似之似似之。”“名山许游未许画，画必似之山必怪。变幻神奇懵懂间，不似似之当下拜。心与峰期眼乍飞，笔游理斗使无碍。昔时曾踏最高巅，至今未了无声债。”在《松图》中题云：“画松一似真松树，予更欲以不似似之。真在气，不在姿也。”石涛认为，创作主体只要能“一画明”和“画从心”，就能把天地万物“质”（内在意蕴）和“饰”（外在形象）统一起来，达到“贯山川之形神”的审美境界。“一画”是主客观“迹化”的结果，“一画”可“应诸万方”，可“一以分万，自万以治一”。石涛富有创见地把“一”和“万”回归于创作主体的“自我”。绘画艺术不是对自然与生活的简单复制，真正的创作应该追求“不似似之”的艺术真实。“不似”是为了更高的“似”，唯其“不似”，才能“似之”。石涛的美学思想要求创作主体不能拘泥墨守于某一具体对象的真实，才可能达到具有更高审美价值的艺术真实。列宁的辩证法思想认为，任何一般只是大致地包括一切个别事物。任何个别事物都不能完全地包括在一般之中。从“不似”到“似之”的艺术审美转换过程，主要依靠艺术家必须赋予山川以生命，通过塑造山川形象来表现创作主体的情感体验与人生哲理。石涛在强调主体体验性与创作自由性的同时，也没有放弃艺术创作的一般规律与原则。他反对的是“墨守成法”，倡导的是从法则中追求艺术创作的真正自由。

石涛所生活的明清时期，绘画艺术虽盛行“师古不化，食古不前”的风气，但一批创新派的艺术家的出现，如朱耷、石溪，以及“扬州八怪”等，在画风与理论上却能破除成规，大胆创新，自成一派。更为深层的

思想背景是禅宗反权威、反迷信、倡自我的精神，不仅符合石涛内心因民族矛盾造成的心理创伤，而且也吻合石涛无视“四王”所谓得董其昌画禅“正宗”的精神。再加上石涛长期的禅学修养与他游访“八极”的经历，造就了他倾向于主体艺术体验论的美学思想。尽管这种美学思想被浓厚的禅宗外衣所包裹，但我们仍然强烈地感受到石涛敢于批判、勇于创新是现代气概。

石涛的“一画”论美学思想至今仍闪耀着艺术的光芒。

参考文献

[1]李来源、林木编：《中国古代画论发展史实》，上海人民美术出版社，1997年4月版。（有关引文均出自此书的第298~314页）

[2]林同华：《论石涛及其美学思想》、《中国古代美学艺术论文集》，上海古籍出版社1981年3月版。