

12 策划/吴向东 主编/边平山

品味

PUBLISH

03/09

PINYI
CULTURE
DEVELOPMENT

江西美术出版社

走进《涅槃经变》与《最后的晚餐》

直访朱豹卿

艺术发展三十年之怪现状

花非花 鸟非鸟

12 艺术专辑

03 / 09
PINYI
CULTURE
DEVELOPMENT

江西美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

品逸. 12/边平山编.—南昌: 江西美术出版社, 2009.10

ISBN 978-7-80749-692-2

I. 品… II.边… III.①美术批评-中国-文集②中国画-美术批评-中国-文集 IV.J052-53 J212.05-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第186101号

策 划 吴向东
主 编 边平山
执行主编 郑相君
副 主 编 周振宇
学术顾问 吴悦石 田黎明 刘进安
学术编委 李文亮 汪为新 傅廷煦
孔戈野 雷子人 刘 墨
责任编辑 王大军 陈 东
装帧设计 品逸工作室
特约编辑 郑小明 许晓丹



[12]

出版发行 江西美术出版社
地 址 南昌市子安路66号
网 址 <http://www.jxfinearts.com>
邮 编 330025
监 制 品逸文化
合作媒体 豫昌艺术网
经 销 新华书店
印 刷 北京翔利印刷有限公司
开 本 787mm × 1092mm # 1/16
印 张 8
字 数 150千字
版 次 2009年10月 第一版
印 次 2009年10月 第一次印刷
书 号 ISBN 978-7-80749-692-2
印 数 1-8000册
定 价 38元

著作权所有·违者必究

本书若出现印装质量问题, 请与工厂联系调换

电话: 010-68100071

[目 录] contents

[艺坛直指]	花非花 鸟非鸟	朱良志 / 006
[佳作炯识]	从刑徒砖说开去	/ 013
[故人散佚]	论道一家言	王原祁等 / 028
[翰香片玉]	湖畔风景蕙的风	许宏泉 / 030
[品味材质]	走近《涅槃经变》与《最后的晚餐》	金 璽 / 036
[品逸纵谈]	快意斋论画	吴槐石 / 045
[画人琐记]	惜墨如金 / 琅园生计	张中行/止亭 046
[品逸轩台]	艺术三十年发展之怪现状 (一) 艺术批评的功利指向	/ 049
[收藏逸事]	杏庐先生	董 桥 / 054
[品逸聚焦]	丹青不知老将至 —— 探访朱豹卿先生	周振宇 / 058
	闲适基调 —— 走进刘文洁	周振宇 / 078
	水墨江南 —— 张谷旻访谈	周振宇 / 094
[品逸撷华]	距离感·灰调子·东方味 —— 潘汶汛访谈	周振宇 / 110
[品逸观察]	展览 / 市场 / 新闻 / 文摘	/ 122



品逸文化公司一隅

品寶笈精萃掇盛
世遺珍藉古以
鑑今溯源而開新

PIN BAO JI JING CUI DUO SHENG

SHI YI ZHEN JIE GU YI JIAN JIN SU

YUAN ER KAI XIN

品逸文化

PIN YI WEN HUA

花非花 鸟非鸟

YI TAN ZHI ZHI
PINYI CULTURE
文 / 朱良志

中国传统绘画有十三科的说法，可分为人物、山水和花鸟三大类。两宋以来，这样的分类出现了一些与绘画发展不相适应的地方。分类的依据主要是绘画的题材，即出现在画中的物象形式，而中国画在两宋以后渐渐以超越形似为目标，苏东坡“论画以形似，见与儿童邻”成为画界基本的观点。正像我们不能将王维“木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落”“飒飒秋雨中，浅浅石榴泻。跳波自相溅，白鹭惊复下”之类的小诗说成是风景诗一样，我们也很难以“山水画”来称呼倪瓒的寒山枯木之作，很难将八大山人称为花鸟画家。如果我们把王维的小诗当作“山水诗”或者“写景诗”，那么可以说这样的诗了无足观。描写是这样的简单，内容是这样的单调，单调到只用一句话就能概括它的内容：山间有一些芙蓉花开了，又落了；秋雨中有一只白鹭飞来，与秋水相嬉戏。这样的诗会有什么魅力？这样的诗还算诗吗？

绘画也是如此。如山水画在英文中被译为landscape，这个词在西方主要指表现山林、庭院、乡村景色的风景画，用来翻译中国的山水画尤其是像云林的所谓山水画，就太不恰当了。在那些立志于挣脱形似樊篱的画家看来，画家画一物，并不是为了表现这个物。作为形式构成因素的山水花鸟等，只是借来表达心灵感觉的形式。如你看云林，只停留在疏树、空亭上，你就得不到云林；看八大，分辨他画的是什么鱼、什么鸟、



清 八大山人 小鸟（图一）

什么花，你就不可能懂得八大。如八大的这幅小鸟（图一），为王方宇所藏花果鸟虫册之一，淡笔勾出小鸟的轮廓，似有若无，它表现的是禅家“鸟迹点高空”的不粘不滞的思想。从这个意义上说，画中的山水花鸟等都不是真实的存在，花非花，鸟非鸟，山不是山，水不是水。画一物，就不是一物。

苏东坡曾在皇家画院用硃笔画竹，朋友笑着问他：“世界上哪里有红色的竹子？”东坡道：

“世界上难道有墨色的竹子吗？为什么人们都去画墨竹？”东坡这石破天惊的一问，包含丰富的内容：绘画哪里在于形式的相似，画中出现的物象哪里是一个具体的物质对象——它不是被观的“对象”，而就是画家心灵的陈述；画家哪里是要建立一个视觉空间形式，他是为心灵造一个世界，一个可以安放心灵的小宇宙。

东坡说：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到”。他提倡的文人意识的核心内容，就是



宋 文同 墨竹图 (图二)

要“求于骊黄之外”。东坡的密友文同画一枝竹子(图二),从侧面伸出,就是这样的一枝竹子,当时的同行却认为有檀栾之秀,无风而动,凛凛有十万丈夫之气。如果将它作为一个物理世界,这样的世界单调到可怜的地步。难怪西方的一些研究者、收藏家对于这样的画,总觉得抓不到实在处,无法理解这样的处理会有什么意义。在今天中国的艺术市场中也有类似的情况,看画论尺寸、论画中画的是不是饱满丰富,这与中国传统绘画的追求大异其趣。

宋代有一位画家画了梅花,题诗道:“唤起生香来不断,故应不作梅花看”,元代一位山水画家提醒观者:“山光水色无穷处,故应不作山水看”。苏轼评张旭书法时说:“世人见古德有见桃花悟者,便争颂桃花,便将桃花作饭吃,吃此饭五十年,转没交涉。正如张长史见担夫与公主争路,而得草书之法,欲学张长史,日就担夫强求之,岂可得哉!”唐代的禅僧灵云向老师汾山问道,苦苦寻求,难得澈悟,一次他从汾山处出来,突然看到外面桃花绽放,鲜艳灼目,

猛然开悟,并作有一诗偈以记:“三十年来寻剑客,几逢花发几抽枝。自从一见桃花后,直至如今更不疑。”

开悟之前,桃花依旧,因凡尘历历,难窥真机。一悟之后,桃花一时明亮起来,真性显露而出。在苏轼看来,艺术也是一样,就像灵云悟桃花,与桃花并无多大关联,你如果盯着桃花来思考,永远不得入门。

在中国哲学中,有一个特别的概念,叫“幻”。它对中国绘画深有影响。清画家戴熙甚至说:“佛家修净土,以妄想入门;画家亦修净土,以幻境入门。”不是从实处画起,而是从幻境入门。这个从幻境入门,真是画道一大因缘,是理解中国画内在秘密的一个关键。幻,不是今天我们所说的幻觉,幻觉主要指人的感觉器官出现的虚假感觉,是一种心理现象(贡布里希所说的艺术幻觉就属于此),而中国哲学、艺术观念中的“幻”则是一个有关存在是否真实的问题。

唐代禅宗大师南泉(此人为赵州的老师)说:“时人看一株花如梦幻而已。”一朵灿烂的花,以前没有,



明 徐渭 蕉石牡丹图轴（图三）

现在有了；现在虽有，将来却无，世间一切物都在变化之中。对于这样一个存在，你要是将它当作一个观赏的对象，它转眼间渺无踪迹，那只是一个幻象；你要将它当作一个想占有的物质存在，最终免不了两手空空；你要将它当作情感的依靠，眷恋它，沾滞它，最终必然会落得两处茫茫不见面的田地。正是在这种意义上，一朵花对于人来说，就像一场梦幻而已。中国哲学有两个概念，一是变化，另一是变幻，意虽近，却有本质的差别。在道禅哲学看来，变化是对事物表相的描绘，而变幻是对世界真实意义的判断，正因为世界是变化的，所以它幻而不真。

中国绘画所谓的从幻境入门，其实就是要透过世界的表相，追寻生命的真实意义，那种在流转世界背后的生命启发，那种感动艺术家灵魂的内在因缘。

徐渭画墨牡丹，有题诗云：“墨中游戏老婆禅，长被参人打一拳。涕下胭脂不解染，真无学画牡丹缘。”

“老婆禅”，为禅家话头，指禅师接引学人时，一味说解，婆婆妈妈，叮咛不断。



清 金农 杂花册之七（图四）

禅门强调不立文字、当下直接的妙悟，“老婆禅”有不得禅法的意思。青藤的意思是说，我画牡丹，其实用意并不在牡丹，虽然可能落入唠唠叨叨的老婆禅，但也没有办法，我权且将它当作表现我对世界理解的幻象吧。我的墨戏，将色彩富丽的牡丹变成了墨黑的世界，其实真水无香，那是世界的本相，从这个意义上说，我真的没有画牡丹的缘分——因为我画的牡丹，其实又不是牡丹，你没看那墨痕斑斑就是我的潸然清泪——牡丹只是一个幻象。

徐渭有《蕉石牡丹图轴》（图三），今藏于上海博物馆。此图水墨渲染，分出层次，没有勾勒，墨不加胶，有氤氲流荡的趣味。图中所画为芭蕉、英石和牡丹花。这是一幅极端情绪化的作品，上有题识数则，记录一次癫狂作画的经过。初题说：“焦墨英州石，蕉丛凤尾材。笔尖殷七七，深夏牡丹开。天池中漱犊之辈。”又识：

“画已，浮白者五，醉矣，狂歌竹枝一阙，赘书其左。牡丹雪里开亲见，芭蕉雪里王维擅。霜兔毫尖一小儿，凭渠摆拨春风面。”旁有小字：“尝亲见雪中牡丹者两。”在右下又题云，“杜审言：吾为造化小儿所苦。”

人生就如一场戏，世界背后似有一只无情的手，翻云覆雨，颠倒东西。算人间事，不如意事，十有八九，没有一事不为无常吞去，所谓“造化小儿真幻师，换人双眼当明昼”。青藤在醉意中觑得“为造化小儿所苦”这一事实，跳出颠倒的世相，不为幻术所迷，在酣然狂放之中，解脱性灵。题诗中所说的“牡丹雪里开亲见，芭蕉雪里王维擅”，将王维的创造引到更加荒诞的地步。雪中不可能有牡丹、芭蕉，青藤却说，亲自见到雪中有两朵牡丹，这些胡言乱语，颠倒了时序，颠覆了规矩，都是为了突出存在的“幻”意，诉说为诸相束缚的困苦。

青藤有诗说：“老夫游戏墨淋漓”，他说他的画是“墨戏”——不是耍弄笔墨技巧的游戏，而是在水墨淋漓中，表现一出出人间的戏剧——人间就是这样的荒诞剧。人生如幻化，吾画即墨戏。

徐渭通过混乱的时序节奏，来表现颠倒的人生。人们目之所见、身之所历、心之所感的世界，虽然鲜活，似乎为真，其实是虚幻的。人

蕉和荷花，表达的是不为幻化所感的思想（《杂花册之七》图四）。

对“由幻境入门”的思想，陈白阳体味颇为精深。他多次谈到老师沈周所说的“观者当求我于丹青之外”“当求于形骸之外”的重要性。他说他自幼写生，常常为设色无法追摹古人而沮丧，画着画着，就不想画了，陶醉古人笔墨之



明 陈淳 墨花钓艇图册局部（图五）

们对这虚妄世界的执着，是一种颠倒见解。看青藤的墨戏之作，使我想到《锁麟囊》中薛湘灵的一段唱词：“我只道铁富贵一生注定，又谁知人生数顷刻分明……这也是老天爷一番教训：他教我，收余恨、免娇嗔、且自新、改性情，休恋逝水，苦海回身，早悟兰因。”青藤的画多有一种类似这段唱词所表达的人生解悟的感觉。

金农曾画《雪中荷花图》，并题道：“雪中荷花，世无有画之者，漫以己意为之。”雪中荷花本是禅家悟语。他还对王维的雪中芭蕉有特别的注意，他说：“慈氏云：蕉树喻己身之非不坏也。人生浮脆，当以此为警。秋飙已发，秋霖正绵，予画之又何去取焉。王右丞雪中一轴，已寓言耳。”又说：“王右丞雪中芭蕉，为画苑奇构，芭蕉乃商飚速朽之物，岂能凌冬不凋乎。右丞深于禅理，故有是画以喻沙门不坏之身，四时保其坚固也。”芭蕉易坏，雪中无荷，画雪中芭

蕉，追求物象的逼真，有什么意思？正是在这样的困惑中，他渐渐由丹青而水墨，由形似而趋于草草笔致，由驰骋纵横而一变为淡逸平和，幻出表相，追求心灵的寄托。

北京故宫藏白阳的《墨花钓艇图册》（图五），画梅、竹、兰、菊、秋葵、水仙、山茶、荆榛、山雀、松枝及寒溪钓艇，共十段。前九幅都是花木，最后一幅却画寒江之上，清流脉脉，一小艇于中闲荡，和前面的内容似乎不协调。白阳将它们束为一册，有自己的考虑。最末一幅上他有题识说：“雪中戏作墨花数种，忽有湖上之兴，乃以钓艇续之，须知同归于幻耳。”这是一次雪后墨戏之作，伴着漫天大雪，他率意作画，为竹，为梅，为点点花朵，为雪中的青松，江山点点，山林阴翳，在他的笔下翻滚流荡，他画着，画着，意兴湍飞，外在的形象越来越模糊，有形世界的拘束渐渐解脱，他忽然想到着一小

舟，带他远逝，遁向空茫的世界。由此他得出，一切有形的存在都是“幻”，花木是幻，小舟是幻，一切的存在都是幻，不是不存在，而都是流光逸影，都是不断变化过程中的环节，生生灭灭，无从确定，都是幻有，虽有而无。一如佛家所说：“以相取相，都成幻妄”。

白阳、青藤、冬心、东坡、云林乃至中国很多艺术家，将形式看作幻象，否认形式的实在性。东坡的枯木怪石、云林的疏林空亭、青藤的雪中莲花等等，这些形式都是一个幻象，是一个昭示存在的非确定性的刺激物，它们通过不合规矩和美感的存在方式，说明世界的存在并非由你感官所及就能判断，一切对物象的执着是没有意义的。如云林寂寥的疏林空亭，它们的存在，就说明不存在，或者说是非真实的存在。我们不可能从疏林空亭的具体空间结构、色彩特点等，获得他画中的确实意义。

生命如幻，人生一沓。忽起的浪花哪里能长久？夜来的露水怎能会长驻？借问飞鸿向何处，不知身世自悠悠。落花如雨，唤起韶华将逝的叹息；秋风萧瑟，引来生命不永的哀歌。正所谓天地存吾道，山林老更亲。闲时开碧眼，一望尽幻影。中国画中这样的幻境竟带有大彻大悟的人生感叹。

既然中国画家认识到存在即幻有的特点，为什么还去画这种虚而不实的东西？其中正体现出中国艺术家的独特智慧。正像中国园林中的假山一样，取“假山”之名，意为不真之山，它是“假”的“山”。假山不如真山“真”，然而在中国艺术家看来，真正的山水却不如这假山“真”，因为假山体现出山的精神，体现出人的感觉，体现人对宇宙人生的独特参悟。假山能使“韵人纵目、云客宅心”，无情有恨何人见，月晓风清欲堕时，好的假山给人带来难以言传的感受。从这个意义上说，假山才是“真”的山。王

世贞《弇山园记》中说的“世之目真山巧者，曰似假。目假者之浑成者，曰似真”正是这个意思。董其昌谈到山水画时，也谈到过这样的思路。他说：“以径之奇怪论，画不如山水。以笔墨之精妙论，则山水绝不如画。”山水画高于具体的山水在于笔墨的精妙，笔墨不是纯然的形式，而是表现心灵的语言，艺术家用心灵照亮了山水，假笔墨而表达出来。纯然的山水是外在的对象，是与人心灵无关的存在物。而山水画则是一段心灵的轻歌，是人的生命光辉照耀的世界，当然要高于一般的存在物。

中国艺术观念中有即幻即真的思路。《维摩诘经》说：“佛即是烦恼，烦恼即是佛。”《心经》说“无垢无净”。大乘佛学告诉人们，不是要远离烦恼，远离虚妄，而是即幻即真，即垢即净，一朵清净的莲花就在污浊的泥水中绽放。这样的思想对中国绘画有很深的影响，中国画的由幻境入门，不是痴迷幻境，而是在幻中追求生命的意义。

倪云林晚号如幻居士，又号幻霞居士。他的号似乎就透露出这方面的消息。色相世界对于他来说，只是一个“幻”，所以他的画出落为寒林枯木。但不代表他有厌恶繁华、讨厌美好的怪癖。明李日华说得好：“云林之画虽为寂寥小景，然有烟霞之色。”云林的“幻霞”，在无霞处有霞光四射，在不真处有真，无春色处即春色。云林在《为方厓画山就题》的诗中写道：“摩诘画山时，见山不见画。松雪自缠络，飞鸟亦闲暇。我初学挥染，见物皆画似。郊行及城游，物物归画笥。为问方厓师，孰假孰为真？墨池搥涸滴，寓我无边春。”云林以自己学画的亲身经历，提出的“孰假孰为真”，正切中中国绘画即幻即真的思路。

中国绘画的由幻境入门，就是在虚幻的形式中，追求生命的霞光。

从刑徒砖说开去

JIA ZUO JIONG SHI
PINYI CULTURE

整理 / 许晓丹

时间：2009年8月26日

地点：平山书屋

人物：边平山 汪为新 肖文飞

周明华



边平山（以下简称“边”）：这些刑徒砖和纪年砖是今年才收集到的，十分难得，砖上的字写得真是很好，像“石顺”这两个字就写得非常肯定。

周明华（以下简称“周”）：的确，写得很好！

肖文飞（以下简称“肖”）：这字的横线与竖线的关系处理得相当好！

边：刑徒砖是从徐州一个古代很大的刑场发掘出来，这个刑场有很长的使用历史，发掘了300多块时就停止了。

肖：好像还有一半没挖，不让再挖了。

汪为新（以下简称“汪”）：这刑徒砖是人压在死刑犯身上的，我之前在徐州博物馆看过一批，很让人激动。砖上的书体是汉隶的风格，也有汉简的味道。搁置在一起比较，每块砖的点划都很丰富，运刀如笔的感觉。

边：我们今天就以此为一个切入点来谈谈书法流变过程中的一些问题吧，文飞先谈谈好吗？

肖：那我就谈谈自己对书法的一些想法吧。现在对书法史的分类一般有两种说法，一种是将书法以“文人书法”和“民间书法”来区分，这样的分类好像并不科学。所谓“民间书法”其实有些也是读书人写出来的，所以还有人分为“名家书法”和“非名家书法”。可以说，从魏晋开始到清朝碑学的兴起，在这么长的一段时间内基本上都以宗法王羲之这样的“名家书法”为主（正宗），而在清代碑学兴起之后，像刑徒砖和纪年砖上这些“非名家”的书法，才被重新发现和重视，最后进入到书法

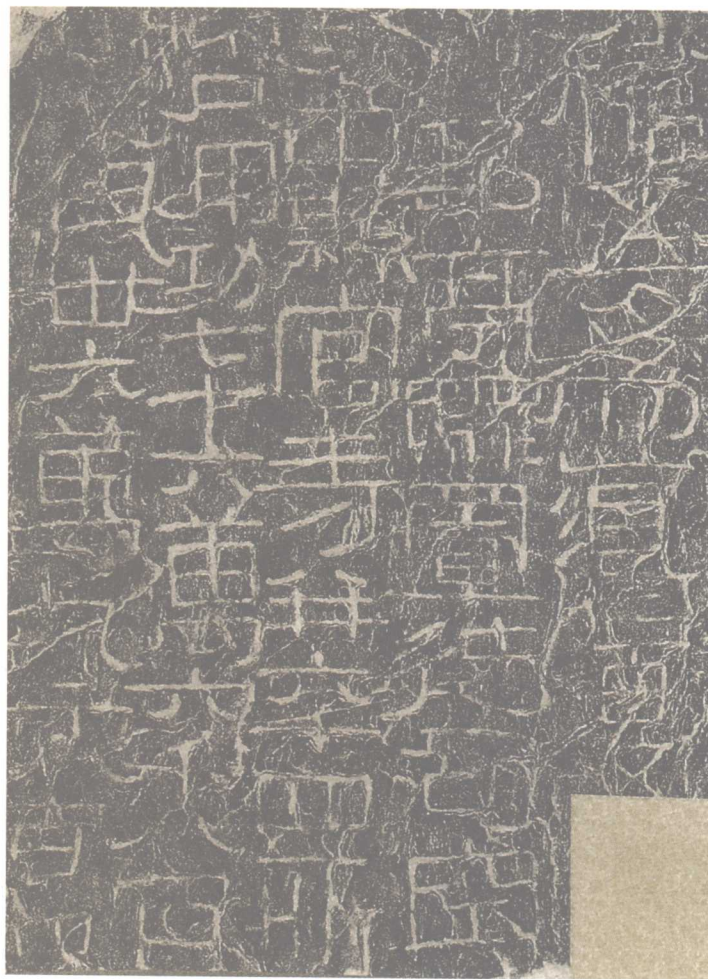
家的视野并逐渐被大家认可，这是清代碑学最大的贡献——将“非名家书法”纳入，成为书法传统的一部分，这就扩大了书法传统的范围。这些东西为什么会被清代那些文人学者所接受呢，以我自己的体会来说，我认为是这几个方面的原因造成的：一是从宋代刻碑以后，很多东西都是翻刻那些名家的作品，在这个过程中因为时代久远和书法史的演变，使得原来存有的很多东西丢失了。大多人都以为：若是楷书写不好，草书肯定也写不好，要写好草书，就一定要先练好楷书，这种定论在孙过庭的《书谱》中就已现端倪了。到宋代，如苏东坡就说：“真生行，行生草。真如立，行如行，草如走，未有未能行立而能走者也。”到了清代碑学兴起之初，这种情况尤其明显，对于书体演变的认知已经完全混乱了。严格说来，楷书才是最后确立和成熟的，而草书在三种书体里是最早成熟的。碑学兴起后，对书体演变的认识重新理顺过来。因此，如边老师之前说的，从书法史来说，唐朝前后是两个完全不同的书法系统。唐以前，篆隶是其他书体之宗，是书法最根本的东西。唐以后，楷书就变成其它书体的根本了，人们在学习书法的时候首先以楷书为基础，所以像唐代到元代赵孟頫及后来清代初期所写的篆书也好、隶书也好，全用的是楷书的笔法。

周：清之前好像很少看到篆书和隶书的作品。

肖：很多的，像赵孟頫他们写的篆隶以及章草行书，都是以楷书笔法写成的。

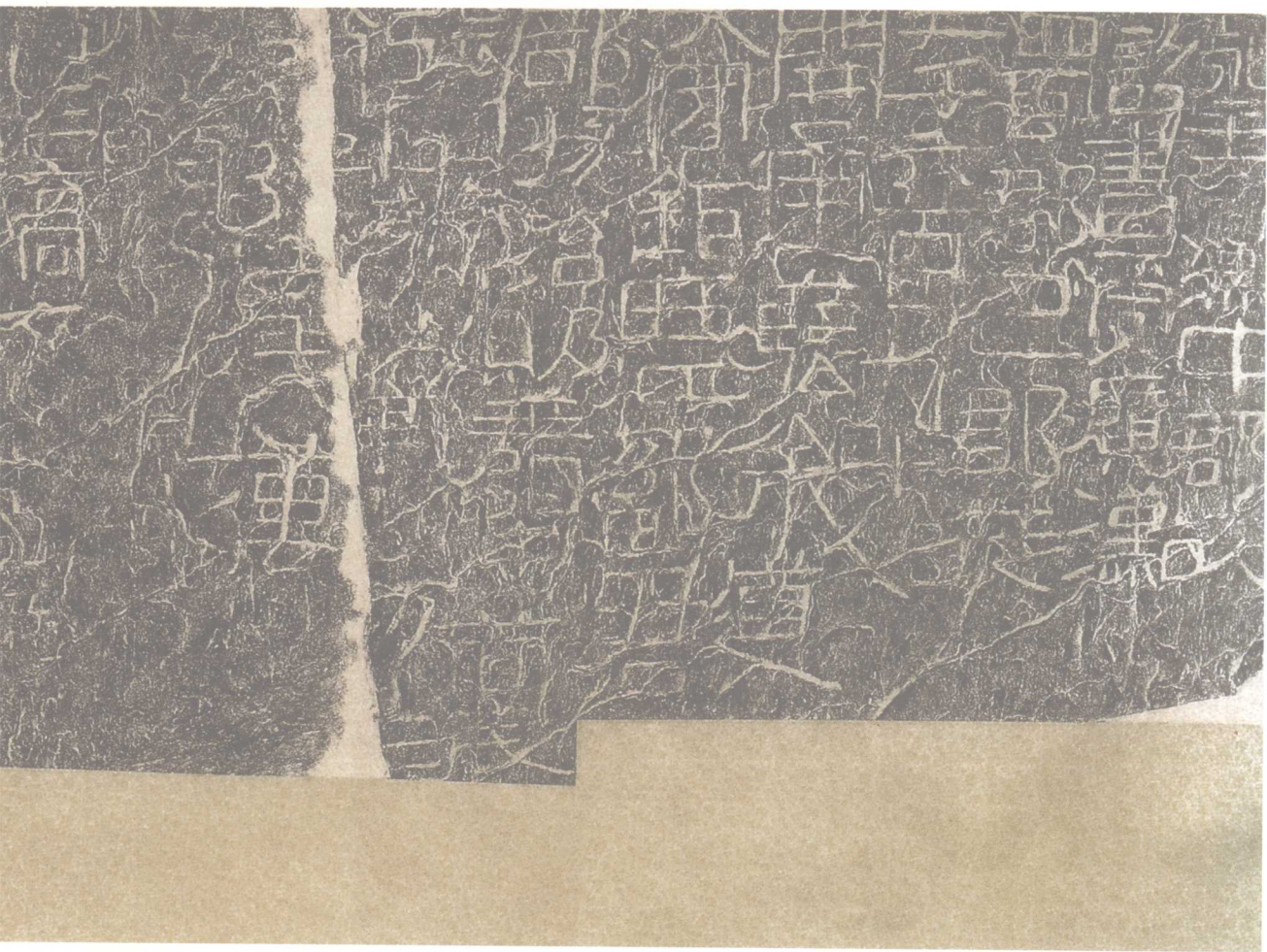
汪：其实包括王羲之的《十七帖》，尽管是行草，入笔之处都是楷书的办法。

肖：这种书法的传统尤其到了宋代刻帖出现以后，就仅限于这二王体系之下了。清代碑学的兴起加上出土的东西越来越多，大家就开始疑惑：



出土的与王羲之同时期的书法怎么会有那么大的差别呢？他们总结下来认为，一方面在于刻帖的失真，另一方面刻帖把书法的传统越来越狭窄化了，书法传统应该绝不仅仅限于二王的体系，于是将书法传统往二王之前追溯，甚至追溯到了金文、甲骨等，这样才把这个传统打通了。因此我认为，清代碑学很大的贡献就是将书法的这个传统理清了。

汪：帖学这一脉延续到明清，我们所看到的从王羲之到元代赵孟頫，从明代董其昌到清代的那些书法家，基本上是一代不如一代。清晚期以后，康有为等开始认为，民间有很多不逊于这些



名家的书法，对碑学力倡就是他的主张之一。

肖：对，他们发现原来有这么多东西可以纳入书法传统的范畴，这可能与当时的环境（风气、氛围）有很大关系。另外“鸦片战争”以前中国认为自己是世界的中心，对周边及西方国家都以“夷”来称呼，经历“鸦片战争”之后才发现外面的世界也是另外一种文明，不再独尊儒家的文化，有一种“平民意识”在崛起，我认为他们视野的打开跟这也有很大关系。

汪：以古代的环境来看，刑徒砖上的这类字体拿去参加科举考试的话是肯定不行的，文章先不说，光看字就被淘汰了。到了清后期“馆阁

体”已经不能算书法了，但科举考试必须用，以此看，写字与书法是不同的两个世界。

周：这也触及我最近一直在思考的一个问题。前两天到邱振中那里，他很兴奋，作为《中国美术六十年全集 书法卷》的主编，这么多年的书法研究下来，真正将书法纳入整个美术体系里就两件事，前一次是“世纪之门”展那次，这是第二次。而这一次是将书法正儿八经地作为美术范畴的一部分来了，而边老师之前也提到，若是将书法作为单纯的写字已没有意思了，他更关注的是空间。对此问题的思考虽然不成熟，但从我自身的创作和对当代书法的现状观察后还是有一

太安二年
正月
庚子
朔
日
下
原
吏
母
氏
氏
氏