

小雅文心



书画印艺的 象与神

诗文书画被陈丹青首肯，张颐武眼中的通人
博学远超同辈的青年学者

揭开书、画、印的神秘面纱，阐发文人美术背后的人文情怀

象与神

书画印艺的



谷
卿
著

長 春 出 版 社

≡ 全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

书画印艺的象与神 / 谷卿著. — 长春: 长春出版社, 2016.5
(小雅文丛)
ISBN 978-7-5445-4452-8

I. ①书… II. ①谷… III. ①汉字-书法评论-中国
②中国画-绘画评论-中国 IV. ①J212.052

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 097612 号

书画印艺的象与神

著 者: 谷 卿
责任编辑: 谢冰玉
封面设计: 刘红刚

出版发行: 长春出版社

总编室电话: 0431-88563443
发行部电话: 0431-88561180

地 址: 吉林省长春市建设街 1377 号
邮 编: 130061
网 址: www.cccbs.net
制 版: 荣辉图文
印 刷: 吉广控股有限公司
经 销: 新华书店

开 本: 880 毫米×1230 毫米 1/32
字 数: 140 千字
印 张: 7.25
版 次: 2016 年 5 月第 1 版
印 次: 2016 年 5 月第 1 次印刷
定 价: 32.80 元

版权所有 盗版必究

如有印装质量问题, 请与印厂联系调换 印厂电话: 0431-81717888



艺可以说

中国国家博物馆研究馆员 朱万章

书画印作为“艺”，在士大夫眼中，一直被视作“雕虫小技，丈夫不为”。然士大夫虽不专业为之，却终其一生，不离不弃，视之为修身养性、升堂入室的必由之径。远自王维、苏轼、米芾、倪瓒……近至文徵明、徐渭、郑燮、任伯年、吴昌硕……皆由文人而兼擅书画，甚而成为专业书画家。书画印一道，于传统文人不是万能的；然离此一道，却是万万不能的。以故历数百代文人，或临池不辍，或雅擅丹青，或专精篆刻，或多艺融通者。中国文人发展的历史，可谓书画印相濡以染的历史。

谷卿青年才俊，精通诗文，更兼擅书画印，可称其为渐行渐远的传统文人之缩影。古风去来，以身作则，抒写传统文人的笔情墨趣。创作之外，谷卿更有感而发，于书画印颇多真知灼见。读其新著，觉与历来所见之艺术史迥异，又非近年流行之“戏说”风格，是“史”与“论”相

结合，“史”中有“论”，“论”中带“史”，如听智者讲古说今，娓娓道来，沁人心脾。

书画印的历史并不好写，原因在于晚近以来，海内外学者多有鸿篇巨制，使人望之却步。谷卿不入旧套，也不做怪异之论，而是力辟蹊径，以自己独有的对书画印的认知，阐幽发微，并辅之以“想象”，示人以门径，度人以金针，无论专业人士，抑或贩夫走卒，或将有所得焉。

此书之魅力，即在于说出“艺”之蕴涵，深入而浅出。谷卿以美学之本行，融汇于书画印中，旁及宗教信仰、法度准则，均道出其关联之处、个中三昧，读之如品清茗，回味有时。

我与谷卿结识多年，燕粤两地，时相往还。今欣闻其大著梓行，遂慨然命笔，以记先睹为快之感。

二〇一五年十二月时客穗城东垣之意居室

目 录

序

艺可以说	001
------------	-----

上编 绘画

第一章 真与幻的交响	003
第二章 文人画之迷	031
第三章 “意境”与“逸品”	065

中编 书法

第四章 书法，何以如此	089
第五章 由临帖说开来	106
第六章 艺术中的政治：偏见和误读	121

下编 印章

第七章 从“人工”到“天趣”	157
第八章 信仰·权力·审美：道教与印章	184

后记	219
----------	-----

小雅文丛·书画印艺的象与神

· 上编 绘画

第一章 真与幻的交响

学者陈永正先生有两句诗，我非常喜欢，曾请他写成对联，悬于我的书室之中，日日坐对，仿佛看到变幻的万象。那是他一首七言律诗的颈联：“层林未洗连朝雨，初月将生抱膝琴。”

看似简单的十四个字，却引出很多问题。倘按字面语词的排列顺序来解读，我们将面临想象的困惑——树林没有洗涤连朝的雨水，刚刚升起的月亮带来一张可以抱在膝盖上的古琴？显然，这种直译大有语病，指向的也是不可能的事件。所以，适当调整诗句的结构，或许才能正确地感知它所描绘的画面：连日的雨水尚未洗净层层密林，夜间一人抱膝独坐，横琴身前，此时月上林梢，满地霜华。

疑问再度出现：为何连日的雨水都不能将树林洗净？抱膝的琴人是在等待月亮吗？此人为何没有弹琴而是抱膝长坐？是谁“生”出了月亮？既然“将生”而未生，那么如何知道“将生”“初月”？第一句有关雨林的描写，又和第二句关于夜月、琴人的描写有何关联？

要回答上面诸种问题很明显是不可能的，即使是诗人自己，也无法为诗句“还原”实在的叙事语境，但这些问题又确确实实会在我们阅读诗句的时候冒出来，它们都决定于我们的理解习惯与想象方式。

当未经审美训练的我们面对一首诗歌的时候，常常会尽力通过联系、对照生活经验来寻求一种“实际”的安全感，如果阅读过程中发现了种种违背“常识”和“逻辑”、令人难以接受和猜想的东西，那么由此引发的焦虑足以让一个读者鲁莽地认定他所接触的乃是并不杰出甚至并不合格的文本，诗人或诗句与读者之间的隔阂就此加深。

在“真”与“幻”的世界不断转换、摸索，熟悉之后则闲适地徜徉、漫步其间，阅读中国诗歌如此，阅读中国绘画又何尝不是如此呢？也许诗人和画家都是“狡狴”

的，他们用许许多多的“不可能”“不现实”“不存在”释放了自己的心情，也留住了人们的目光和思索。

就在刚才探讨那两句诗的时候，一幅画卷已经在我们的脑中展开，但这幅画是变换着的，当我们的疑问产生、消除，再



赵雍笔下的江山风月，构设出一片萧瑟而荒寒的孤寂之境。画面大量留白，引发我们无尽的遐想和思索。

到另一疑问产生、消除，画面的各种构成元素也随之改变、重组。不过，画面上总有几个局部的意义空间因为我们构想的缺乏而无法填满，这种不确定也造成了大量的“留白”。

所幸的是，“留白”恰恰被中国画的画者和欣赏者接受，这是一种阅读和想象的方式，而非创作的技法。即使一幅表面充满各种形象、线条、笔墨的中国画，往往也能将人们的视野和思维引向“留白”的远方。

应当说，“中国画”是极其特别的，它是一个有着特定指向的概念，同时也是一个庞大的系统，涵裹着丰富的信息与内容，如何理解“中国画”，决定着我們如何理解中国画。

首先，“中国画”是一个哲学观念的形而下的具体体现，它承载了传统文化中许多重要的概念和范畴；其次，中国画的用墨与用彩，具有独特的形式，这些具体的技巧与方式是区别于“他者”的固定语言；再次，中国画在其发展历程中，派生出齐全的门类，而每一门类又有各自的历史和“小传统”，它们之间互相影响，也各具特征；此外，中国画还有一个与其他民族、国家绘画艺术不同的特点和文化特性，那就是作为一种整体表现视觉艺术的形式，它能与诗歌、书法、篆刻等艺术“打成一片”并融摄后三者，从而开辟出一个与图画文本相对应的镜像世界和意义空间——这使得中国画的艺术表现力大为增强，更被赋予“民族性”的精神文化传统。因而，画家潘天寿先生曾说，唐宋以后的绘画是综合文章、诗词、书法、印章而

成者，其丰富多彩，是西洋绘画所难以比拟的，“故曰：画事不须三绝，而须四全，四全者，诗、书、画、印章是也”。

从这种特殊的表现方式与表现习惯来看，中国画是特别善于营造“境界”的，它与书法同为视觉艺术之一种，都有着意义空间阐释的巨大可能。我们也必须承认，中国画与中国书法一样，是一种因循旧体的艺术，虽然它也强调画者应当走出屋外去写生，但从笔法、墨法、构图等方面的表现方式来看，中国绘画史几乎少有新变，更多时候是在对前人绘画经验理解的基础上不断地做出继承与借鉴。因此，如果以“实”和“新”的标准来衡量品评致“虚”、守“旧”的中国画，以是否不断发生新变的“革命观”来观照中国画史的发展，我们或许会感到沮丧和失望，因为中国画审美观念发展的变迁几乎是一种微调式的变化，尽管绘画技法不断成熟、绘画流派逐渐增多、绘画体式日益完备，但隐藏于其后的关于“世界”与“我”之间关系的宇宙观和艺术观并没有实质变易。

现代画家、美术史家郑昶先生在《中国画学全史》中，将中国绘画分为四大时期进行叙述，“唐虞以前，为实用时期；三代秦汉，为礼教时期；自三国而两晋而南北朝而隋而唐，为宗教化时期；自五代以迄清，则为文学化时期。”郑昶先生为此书所作《自序》，详细阐述了四大时期的内涵与意义，我们不妨引文来看，是否言之有理：

初民作画，全为实用，不在审美，雕题文身之

俗，固无论矣；即稍进于文明之域者，亦多用以记事状物图案，有巢氏之绘轮囷，伏羲氏之画八卦，轩辕氏之染衣裳，无不旨在实用。（实用时期）

唐虞三代秦汉之世，往往利用绘画以藻饰礼制，宏协教化；论者谓为与六籍同功，四时并运。五色文彩，草诸衣冠车旗；万方事物，昭诸钟鼎尊彝；古昔圣贤，象诸垣户殿堂；至图功、表行、颂德诸类，亦无不以画。陆士衡谓“丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香”；张彦远谓“画者成教化，助人伦”。其义深矣。（礼教时期）

自汉末佛教普光震旦以后，历六朝而迄唐宋，印度绘画，时随佛教以俱来，国画受其影响及陶熔，顿放异采。天龙宝迹，地狱变相，凡寺壁塔院，遍绘庄严灿烂之印度艺术化之佛画。其时道教、儒教对于佛教，或起反抗，或被同化，亦发生相当而异趣之画风于其间。星君乘龙，真人骑狮，皆有图像；而孔子问道及其七十二弟子像，亦多图诸官庭寺院。盖此时绘画，全在宗教化力之下，是为第三时期。（宗教化时期）

唐代绘画，已讲用笔墨，尚气韵；王维画中有诗，艺林播为美谈。自是而五代、而宋、而元，益加讲研，写生写意，主神主妙，逸笔草草，名曰文人画，争相传摹；澹墨楚楚，谓有书卷气，皆致赞美；甚至谓不读万卷书，不能作画，不入篆籀法，不为擅画；论画法者，亦每引诗文书法相证印。盖全为文学

化矣。明清之际，此风尤盛。（文学化时期）

对艺术史进行“分期”研究，固然给阐释者和接受者带来很多便利，但也容易造成很多误读，艺术的发展并非仅仅呈现为单调的线性状态，其中有交织、往复、突进，各个“时期”也不如我们想象的那样泾渭分明，至于郑昶先生所谓第二期的“礼教时期”、第三期的“宗教化时期”，从某种意义而言也具有“实用性”，这种嬗递发展犹如春秋四季的变化，有其表象，亦有往复、潜转。

阿列西·艾尔雅维克等学者指出，在西方文明史上，最关键的问题就是视觉和图像，从古希腊开始，视觉就被当作各种知觉的范式或为理智活动提供比喻，因此，西方文明被打上了“视觉和视觉中心主义”的特点。反视自身，我们的文明不也是建立在视觉基础上的吗？事实上，在古代汉民族圈内，语言文字的社会功能主要体现在书面语言而非口语，视觉图像较之声音信息远为发达，起源亦更早。可以说，汉字作为一种形象化的叙述表达的媒介系统，体现出的视觉性、图像性要比西方的拼音文字远为强烈。在《中国画学全史》中，郑昶先生将伏羲画卦作为中国绘画的起源之点来考察，正是出于这样一种考虑：《易》不仅含有易数、易理，更重要的是易“象”的存在，它是初民认知世界、表达感受的方式，对后世中国人思维模式的形成产生了重要影响。《易》是揲蓍观卦的描述和记录，而揲蓍观卦的描述和记录方式就是最早的文字，甚



画卦的上古智者伏羲地位无比崇高，一直以来都被视为“群圣之祖”。

至早于配合灼龟问卜而产生的甲骨文，这种由绳、草组成的文字就是最早的“象”的表达和记录，既是高度抽象的，又是在现实中有据可依的形象符号。《易》之象不仅是后世诗歌意象的源头，也决定了我们以视觉结构为语言思维的习惯。

要是将所谓第一时期的“实用化”改称“生活化”，对于绘画史的理解可能会更加便捷。绘画成为一种艺术和审美，最早通过对衣物的装饰呈现出来，《周礼》谈到祭祀用的“衣服冕旒及依盥巾之属”，特地要强调一下它们的花纹、颜色等。当然，至于绘画的起源，不会如此简单明晰，其与文字、书法的关系也十分暧昧复杂，这正是由

于中国视觉艺术和形象艺术的元思维特别发达，以致这种图像性无所不在且肇源甚早。在旧石器晚期，就已经出现了在平面上描绘的绘画图像，以岩画为代表，多绘人兽相搏、屋树祭器等，与生活密切相关。到了新石器时代，陶器、玉器等生活物品上有了彩绘、刻符、饰纹等艺术元素——这些古朴、幼稚、夸张的图像告诉世人，艺术的心情和想象已在酝酿并且萌发。

青铜时代青铜器身的纹饰成为绘画艺术的呈现方式，信仰模式、王权形式和神人关系显映其间，宗教的神秘美使得绘画艺术逐渐具有一种超越性质——从生活到意志的超越，也表现出绘画的创造、审美、接受主体的改易。此后，绘画开始慢慢脱离器物而成为独立的平面视图艺术。

周秦之际属于雅斯贝尔斯所谓的“轴心时代”，诸子蜂起，各种思想文化激烈碰撞、争鸣，那时学术流派大多各有美学主张，虽非直接论说绘画艺术与审美，但在谈论生活、政治、人生的同时，也透露出不少艺术观念。其中，《易》的重要性和影响力不言而喻，源于占卦之用的《易》由卦象、卦辞、爻辞组成，代表着殷周及以前和以后人们对于世界万象周而复始变易运动的认知，《易》的卦体是直接观察万事万物的所得，这种“观象制器”的观念虽然有时稍显“牵强附会”，但大大丰富了人们的想象力。清代一位学者在一则跋语中追溯画学的源头，猛然发现画理正是从易理中来，他说：“大地山川，成象成形，群分类聚，信手拈来，惚若尽授我方寸间矣，因悟画道之



战国晚期的人物龙凤图，这是现今已知最早的帛画。

变化，与易理吻合无二。”如其所言，画道是变化的，正像《易》的变化，六十四卦的每一卦都有六爻，每个爻位的变动都会引起整个卦象的变动，《易》有三义，简易、