

探 古 今 书 道 画 理 推 诸 派 名 家 新 秀

Calligraphy and painting

research 主编/许华新

江西美术出版社

書畫研究

4



中国书画研究网致力于中国书画的研究、推广与交流服务，并配合实体性的北京汉方智圣文化艺术有限责任公司、汉方美术馆和《书画研究》杂志，努力打造成为一流的中国传统文化公共服务平台。

网站设有书画资讯、期刊阅读、网上展厅、美术馆、艺术市场、艺术培训、书画论坛等，给艺术家提供作品展示、学术研究、作品销售等优质服务。同时，我们也为画廊及艺术机构提供展示空间，让网站成为艺术家与画廊、艺术机构的交流场所。

在网站服务的基础上，我们将对加盟艺术家及艺术机构实行实时跟踪服务，极力推介艺术家和艺术机构进行交流，促成商业合作。北京汉方艺术有限责任公司将在加盟的艺术家中选择有潜力的艺术家进行代理，通过美术馆、杂志、拍卖行等实体性运作，从学术上、市场上全面推广艺术家。

诚邀广大艺术家、画廊及艺术机构加盟！

地址：北京市朝阳区崔各庄乡何各庄汉方艺术区（和光超市后院） 邮箱：shuhuayanjiu@163.com shuhuayanjiu@126.com

邮编：100103 电话：010-64323983 13811015157 13611114218 18911102879

坚持学术 追求品味 立足品质

《书画研究》丛书

calligraphy and painting
research



欢迎定阅、欢迎投稿、特别欢迎
有学术价值的研究论文！

订阅投稿热线：010-64323983 15811268554
投稿邮箱：shuhuayanjiu@163.com
地址：北京市朝阳区崔各庄乡何各庄汉方艺术区（和光超市后院）
邮编：100103

書畫研究

4

探古今書道畫理
推諸派名家新秀

calligraphy
and painting
research

江西美術出版社

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可,不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分。
本书法律顾问:江西中戈律师事务所

图书在版编目(CIP)数据

书画研究. 4 / 许华新主编. — 南昌: 江西美术出版社, 2011.10
ISBN 978-7-5480-0834-7
I. ①书 II. ①许 III. ①书画艺术—艺术评论—中国 IV. ①J212.052

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第211755号

学术顾问 贾又福 杨悦浦 李魁正
杜大恺 吴悦石 洪惠镇
陈传席 范 扬 于文江
编 委 刘 墨 张 渝 西 沐
邬 建 赵 秦 韦 宾
朱成安 熊 曦 贾云娣
陈 骥 叶康宁 刘祥莲
王 维 陈忠康 张旭光
袁学军 石慎之

(排名不分先后)

出品人 陈 政 莫智军
主 编 许华新
副主编 界 弘
责任编辑 王大军 陈 东
特约编辑 许 勇 孙祺臻 王明云
莫艳平 朱铁力
装帧设计 陈 海 李金亮
出 品 豫方文化



[Han Fang Culture]

出版发行 江西美术出版社
地 址 南昌市子安路66号
邮 编 330025
经 销 全国新华书店
印 刷 北京市雅迪彩色印刷有限公司
开 本 889 × 1194 1/16
印 张 13
字 数 120千字
版 次 2011年10月第1版
印 次 2011年10月第1次印刷
印 数 1—6000册
书 号 ISBN 978-7-5480-0834-7
定 价 58元

赣版权登记-06-2011-288

卷首语

本书致力于中国书画的传统梳理，关注当下中国书画的创作、教学和发展动态，研究、探索中国书画的发展方向。诚邀有志于中国书画的理论、创作、教学研究与探索的广大同仁加盟。书画市场已成为影响当代书画发展的重要因素，本书致力于对当下书画市场进行调研，并期望与有眼光的收藏界人士和机构合作，以期端正收藏心态，引导良好的市场走向，并推介有实力的艺术家。

● 书画论坛	西方“文人画”的范式 ——论雨果绘画的“文人画”特征和“文人画”精神的普世价值	邓晁煌/ 006
● 经典解读	《富春山居图》子明卷疑系董其昌作伪 《叙画》简注	洪惠镇/ 013 韦 宾/ 019
● 创作前沿	白联晟 白联晟评论文章摘要	/ 023
● 艺道探微	【写生】 刘学惟	/ 027
● 艺坛点击	穆永瑞 黄德潜 朱守道 李宜兰 王孔华 葛 涛 张 良	/ 030 / 033 / 035 / 038 / 041 / 045 / 049
● 水墨探索	张 卫	/ 052
● 别集论画	述画赋（中）	韦 宾/ 056
● 题画诗文	记住平仄有窍门 【题画诗园地】 石涛题画诗选 许烨鸣【诗、词】选登	洪惠镇/ 063 朱成安/ 071 许烨鸣/ 072
● 书画精英	韩绍先 方 强 马 云 凌晓星 邓 圣	/ 073 / 075 / 077 / 079 / 083
● 书画鉴藏	【推荐】 康移风 侯和平 刘聚国 李一辰 郭文光 晁岱双 谢增杰	/ 087 / 089 / 092 / 095 / 099 / 102 / 105
● 展览专题	2011年度《书画研究》学术提名展	/ 110
● 书画资讯	【润格】 《书画研究》画家润格表	/ 204

【主持人按语】也许到目前为止，创作界仍然对从事理论研究的人抱一种偏见，认为他们因为不会画画而去搞理论，同时，他们也会把所有从事研究的人——无论是哲学还是历史，抑或是诗学——都称为“搞理论的”。

这当然是一种“偏见”，而所以有如此的“偏见”，不仅和绘画界轻视理论研究或综合修养有关，也和理论研究的不尽如人意有关。

在20世纪和21世纪，美术理论或艺术史研究无疑已经成为人文学科中非常重要的一门“学科”，美术理论研究者的视野越来越开阔，历史学、社会学、人类学、宗教学、哲学甚至自然科学都被不同程度地运用到美术史与美术理论的研究中来，而那些历史学家、文学史家、哲学家也越来越多地在自己的研究中使用视觉形象，美术（或图像）成为一个以视觉形象为中心的各种学术方法与兴趣的交汇点，一些著名的研究者如潘诺夫斯基、贡布里希等人也成为20世纪人文学科中重要的代表人物。

不过，由于20世纪以来中国学术界的特殊情况，传统崩溃、新学输入以及西方术语与意识形态的双重介入，使得纯正的学术研究与学术的“宣传功能”（或其他功能）时常搅扰在一起，而从事这方面的清理工作，显然尚需时日。

关于如何从事美术史研究，或者如何让理论发挥它的意义，都不是几句话甚至几个人能说清楚的问题，但是有一点我确实坚信，对美术的理论性研究不仅是对一位艺术家或一件作品的深层解读与重构，而且也应该是对它的形态、意义和技术各个层面的追寻。它不仅加深我们的感性认识，也加深我们的理性认识。

“开卷有益”，我们欢迎有思想、有内涵尤其是有学术质量的文章发表在我们的丛书上。

西方“文人画”的范式

——论雨果绘画的“文人画”特征和“文人画”精神的普世价值

文/邓晁煌 Calligraphy and painting forum

“文人画”常被一些人认为是属于中国农业社会所特有的过时艺术，笔者却以为她的超越功利、益于生命、和合共生的精神本质，具有重要的普世价值和现实意义，可以与时俱进，并且还可成为中国优秀文化的代表，走向世界，使世人受益。然而，要传播一种“又特又好”的文化，需要在“异质”文化中找到忠实爱好并实践受益的成功范例，才可能推广，笔者发现法国大文豪雨果（1802~1885）正是典型代表。

雨果留有三四千幅绘画作品^[1]，其中主要是水墨画，它们不是文学创作的插图和附属品，更不仅仅是创作草稿，而是生命记录，是一个独立完整的图像世界，大体表现他“眼中”，尤其是“心中景象”^[2]，和19世纪任何画家作品都相去甚远；他没有接受过正规美术教育，没有师承，不以画家自居，更无意依附任何画派，是位业余画家；他任凭自己的想象力自由驰骋，无拘无束，在“墨戏”中充分发挥强大的创造力，其创作动机、创作方式、审美趣味，都具有中国“文人画”特征和性质，可将其绘画命名为“西方‘文人画’”。雨果这一范例，可使处在大国崛起时代的我们增强文化自觉，认识“文人画”与“文人画”精神的普世价值，积极推广，为世界文化作出新的贡献。

（一）

雨果之前的欧洲，与中国文化有过长期关系，“13至16世纪中国的重要发明，以蒙古人与阿拉伯人为媒介，为欧洲文艺复兴之物质基础创造了条件（也为精神发展创造了必要的前提，从而促进资本主义的发生和发展）；而16世纪以来耶稣会士…所传播之中国文化，则实予17、18世纪欧洲启蒙（蒙）运动创造了思想革命的有力条件。”^[3]在17世纪后期到18世纪中期约一个世纪里，整个欧洲，尤其是法国文化领域，中国时尚风靡一时，在绘画领域形成了兼具东西风格的“洛可可”艺术。不只在艺术领域，哲学、政治、文学，影响甚至无处不在。尽管在雨果的时代，这股“东学西渐”之风已经渐弱，甚至从18世纪末开始，新兴资产阶级已经萌生了征服中国的思潮，但中国文明对“有人类良知”的“文人”雨果的影响仍然存续。虽然他未到过中国，却对中国文化十分推崇，感佩，理解，热爱和向往，成为中国

艺术品的鉴赏和收藏者。在法国巴黎的雨果故居中，就有一间用中国瓷器、书画及漆木家具等艺术品装置而成的“中国客厅”，其中还有许多雨果亲自设计和制作的“中国题材”的绘画作品，有些是对中国绘画的创造性模仿，例如门神、浮屠飞鹤与龙凤等；有些则是幻想的妙趣横生的中国人物画，它们生动反映出了雨果心中的中国情结。

雨果对世界艺术有广泛而深入的思考，在他的艺术史观里，最高趣味有两极，即以“太阳神”为代表的希腊艺术和以“龙”为象征的中国艺术。他认为世界艺术的两个来源：“一是理想，理想产生欧洲艺术；一是幻想，幻想产生东方艺术。”〔4〕作为法国“浪漫主义”文学的旗手，雨果身上的“浪漫主义”气质也与以“幻想”为原则的东方情趣不谋而合。“浪漫主义”强调作者的主观创造性和创作的绝对自由，表现出对于历史的兴趣和对社会现实中重大事件的关注。在对历史怀念的同时，又表现出对东方异国情调的向往。中国虽然没有“浪漫主义”之类文艺思潮，但东方文化与生俱来的“浪漫”气质，其主张创作自由，崇尚自然，注重个性抒发，大量运用比兴的创作手法，擅于塑造非凡、独特人格精神的特点，都与“浪漫主义”思潮的某些观点有相似之处。雨果的“浪漫主义”理想和中国文艺特别是“文人画”的“浪漫”倾向（意象性、精神性）之间有深层的联系，比如：自由、包容、“有我之境”（主观创作性）、理想与现实的糅合等等，他在绘画里所表现的“对任何事物都赋予诙谐但却充满永生的快乐与欢乐”的“浪漫主义”气质，以及“超自然的神奇和美妙的巨大而至高无上”〔5〕的性质，都和以“幻想”为原则的东方文艺精神深度契合。



图1 三棵树的风景



图2 元倪瓒六君子图 61.9cm × 33.3cm

请比较一下雨果的风景画和中国古代“文人画”山水（图1、2）：

它们是否有些相像？一切物象在雨果笔下也是只求“神似”，不斤斤于质感与形貌，两者之间存在许多共同点，概括而言，有如下四个：

1. “士人”精神。

“文人画”是在中国古代特有的文化土壤和一定社会历史背景中产生的绘画品种，熔中国哲学、诗歌（文学）、书法于一炉，是“中国文化综合体”〔6〕。它又称“士人画”，“画要有士气何也？画者诗之余，诗者文之余，文者道之余。不学道，文无根；不习文，诗无绪；不能诗，画无理。固知书画皆士人之余技，非工匠

之专业也”^[7]。不以画为画，而为士大夫的余兴和消遣。“文人画”看重的是“士气”，“观士人画，如阅天下马，取其意气所到”（苏轼）。要想成为优秀的文人画家，不仅要完备人品、学问、思想、道德和才情，还要有为自己的理想去行动，甚至锲而不舍，至死不渝的精神，才有所谓“士气”。

雨果是大诗人和大作家，一生写下大量诗歌、小说、剧本、政论、随笔和游记。他不是为写诗而写诗，而是像启蒙时代的伏尔泰、卢梭和后来的萨特一样，“是为宣传自己的政治理想而写作的”^[8]。他既是文学运动的旗手，又是社会活动家和政治家，毕生倡导追求“互助、友爱、自由、平等、博爱”的人道主义精神和社会理想，同时积极付诸行动，是一个人道主义战士、民主斗士。这些都符合以天下为己任，“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”，保持精神独立，情操高洁，关心国事，坚持信念，宁为自己的理想“玉碎”的“士人”特征。他大部分杰出的水墨画，多是在流亡异国时完成的。我们很自然地会将他同中国古代那些胸怀大志，报国无门，忧国忧民，命途坎坷，一腔愤懑的文人士大夫联系起来。绘画创作只是他们平和自己心绪、寻找并安顿自己心灵的工具。

2. 非关功利的创作动机与目的。

“文人画”是文人的业余爱好，为自己而画，但求精神的愉悦、心情的放松，并非为依附于神、权、钱，不为取悦他人而在形貌色彩上下功夫，以写意为原则，与追求功利、崇尚精工细刻的宫廷和民间绘画分野明确。绘画也纯属雨果个人的兴趣爱好，不像诗歌和文学创作是他的职业，被赋予社会意义和政治作用，甚至是主要的经济来源。他画画只是“在写两节诗的中间，得以轻松一下”^[9]。这种非功利的自娱遣兴，正好符合“文人画”的本质特征。

文人画家不用画换取金钱、声名和地位，赏玩、馈赠成为绘画的主要功用目的。雨果也不用绘画换取稿费、博取名利，常用于装点家居及“留给亲近和宽容的挚友”^[10]，这一点也和正统的中国文人画家相仿。

3. 天人合一益于生命的创作方式与过程。

首先是目识心记、不为物役。“文人画”极少对事物直接写生和收集素材进行创作，而是体察生活，在自然的滋养中目识心记，积累心得，再发挥“幻想”而成画，因此不会为物所役，能够尽情写意。雨果也是如此。“在各种地方，在阳光下，在人流中，……总是对外部自然说‘好好地进入我眼睛里吧，让我记住你’”^[11]。他热衷于旅行，把印象、见闻与感观记录下来，

形成诗文，诗文不能尽言，便溢而为画。有了平时目识心记的积累，不仅为他的文学创造注入绘画般的诗意，也给他的绘画注入诗一般的想象和超越，只是“大体上表现出我眼中，尤其是我心中的景象。”因此，他的创作方式也更接近“文人画”的“笔记式”^[12]，而不拘泥于客观对象形貌色彩的“照相式”谨细刻画，所以一些作品的局部颇似中国山水画中的树和有皴法的石。

其次是寄兴挥写、涤荡身心。“文人画”往往“逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”，强调“精神性”^[13]因素。雨果的绘画创作也是在一种自然适意的状态下遣兴为之，往往“几乎是在无意识的幻想状态下，就着笔端剩下的余墨，在手稿边或封面上画成的”^[14]。他一向认为绘画是自己的事情，是理想的王国，精神自由驰骋的领地，因此不拘一格、无拘无束地用各种稀奇古怪的混合物作画，甚至尝试各种表现技法（诸如揉纸、拓印、指画、泼洒等），以表现他“心中的景象”。

其三是神与机会，物我两忘。“文人画”家总结出一套“书画同源”的理论，“以书入画”，信笔拈来，不必像画匠精工细刻，只是“清玩”、“墨戏”，可随时随地提笔挥洒，直抒胸怀。雨果在被职业画家和画工所垄断的西方画坛一枝独秀，也是信笔拈来，就着“余墨”，甚至泼墨挥写，“将一瓶墨泼在一张白纸上……”，再用“手指或伸手可及的一件东西，甚至一根火柴，在纸上东划西划，显露出一幅令人迷惑的景象”。“事先不勾草图，没有先入为主的想法，运笔异乎寻常地自如……先画树枝而成森林，先画山墙而成城市，先画风向标而成山墙，一步步，白纸上猛然现出一幅完整的作品……完成后……泼下清咖啡，其风景画即告完成”^[15]。这些作画过程，完全处于“神与机会，物我两忘”状态，和中国“文人画”的泼墨何其相似。

4. 和合共生妙化大千的创作理念与审美趣味。

“文人画”的创作理念与审美趣味，和西方绘画大相径庭，雨果却妙合其旨。

首先是中国“文人画”以水墨为至上，以简约自然为至美，雨果绘画也是。我们所能看到的雨果成熟期的作品大多是水墨画。他使用的材料，“都是具有黑色或深色效果的材料”以及“中国墨”^[16]。所表现的黑白意境，虽有类似伦勃朗和皮拉内西的铜版画的地方，但这只是就画面形式而言，深层的因素却是雨果钟情以“幻想”为审美理想的中国艺术，还有就是随手拈来写作所用的笔、墨、纸。我们虽然找不出一幅雨果直接取法中国的绘画，但中国明清瓷器的民间瓷画，多少受到“文人画”的影响，雨果在收藏把玩中，自觉不自觉地

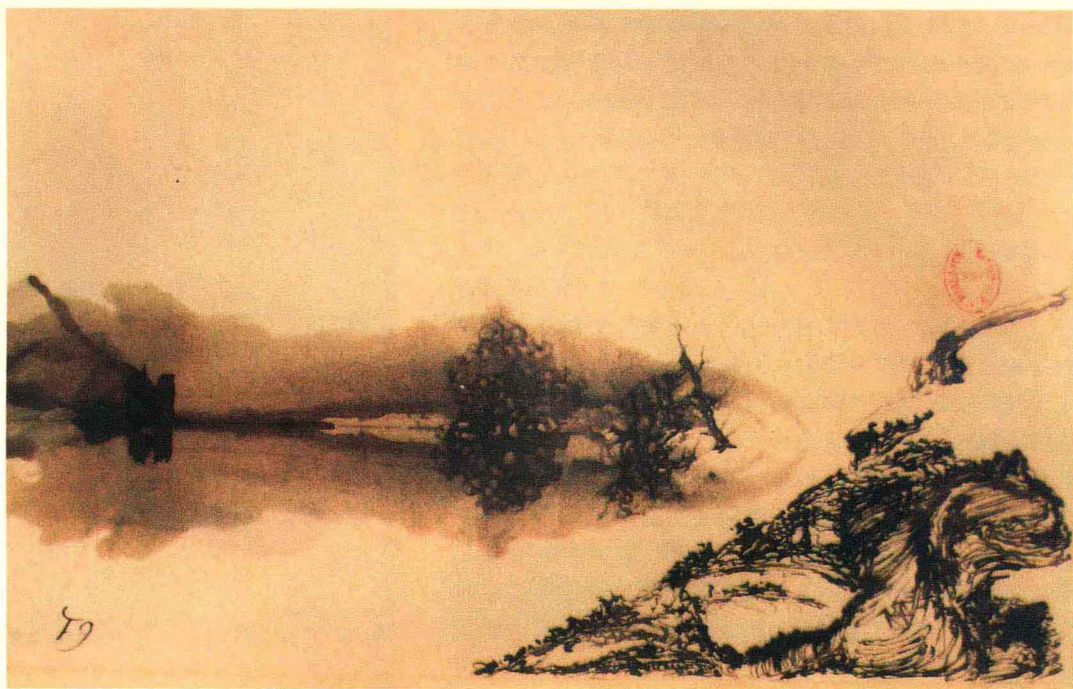


图3 河景

接受东方审美趣味，应在情理之中。因此他表现的黑白幻境，以少胜多，强调主观感受和想象力，仿佛中国绘画：有大开合、有墨韵，干湿浓淡兼施、刚柔并济、阴阳相生，“一片混沌”的世界（图3）。

其次是“文人画”讲究笔从心出，以求意胜，雨果亦然。他不以画家自居，就没有依附于任何门派来标榜自己的正统，更不会追随时代的潮流，迎合市场，迷失自我。在绘画创作时，心无挂碍，所以能够完全随心所欲地尝试各种工具、材料和技法，融入东方的审美趣味，开创属于他自己的“浪漫主义”新意境，比后来的“现代派”更超前，比当时成绩斐然的“创新派”更创新。

其三，“文人画”最突出的特色，是诗画合璧，妙化大千，雨果的水墨画也有这个特色。他确实做到“文人画”那样“诗中有画、画中有诗”。例如他的《东方集》中有一首令人陶醉的《浴女萨拉》，描写裸体少女出浴的情景，诗集出版后，“法国画家竞相为浴女作画，有16幅之多”〔17〕。这是“诗中有画”。他的绘画作品用极富表现力的墨，突出黑白光影间的极强反差，扑朔迷离、浓淡有致，则是一首首充盈画意的诗。同时他也像中国“文人画”家那样直接在画上题诗，而且乐此不疲。他常常根据画面内容和受赠人的不同而在画上题写诗作，例如《大风、雨、雷，滑铁卢雄狮上空电光闪闪》（图4）。由此我们不难看出雨果的绘画是通过具体形象，营造了一种“可视的，能引起观者联想与共鸣的意境效果”〔18〕，这本就“画中有诗”，但为了更清晰地表达自己的情感，他又在“画上题诗”，这在西方绘画中不折不扣独树一帜的创造，正巧契合“文人画”最突出的特色，因此我们有理由认为，雨果这种绘画，可以称为“西方‘文人画’”。

把水墨画作为个人主要创作的方式，在西方绘画史上仅有雨果一人。在追求仿真效果的西方传统绘画中，水墨肯定不是最佳的材料和手段，现实世界本身就是色彩斑斓的，雨果选择水墨，当然有他作为文人画家的得天独厚的优势，就是手中的羽毛笔和稿纸，铺开就可涂抹。但他的首要目的，是消遣和方便直接吐露自己“当下”的心声，这在自觉与不自觉，有意识与无意识，

就酷似中国文人的创作过程。他奇崛的想象和稍纵即逝的创作灵感也不允许操弄复杂的油画，甚至水彩都不够简便。而在画上题写诗文，也只有雨果这样的文人画家才能办到，这是诗画的自然结合，因此称其为“西方‘文人画’”再恰当不过。

(二)

“文人画”产生于农业社会的中国，常常被认为只有传统文化修养全面的旧文人阶层才能接受和从事，到现今已经过时，绝不可能为异质文化所理解，自然也无法进入现代工业信息化社会和向世界传播。可是，雨果的绘画实践，足以证明那是一种谬误，是对传统的误读和自卑所致。“文人画”重要的是其精神，而非表面形式，其特有的精神完全可以造福全人类，关键在于正确理解和实践运用。雨果具有“文人画”特征的绘画实践，改写了中西绘画交流史，藉此我们可以站在一个全新的角度重新梳理“文人画”的精神问题，为向世界传播澄清误解。

“文人画”的精神可以归纳为：

1. 超越功利，完善人格，以艺臻道。

文人士大夫秉持“以人为本”的人格完善和超越，从完善生命出发，又以生命的愉悦为旨归。希望通过一定的社会实践，修行或体悟，以期与“道”同在，实现完美人格：一种集政治家、艺术家、哲学家三重复合的理想人格。一生就是向着这种人格理想努力精进、不断超越的过程，直至在政治人道德、艺术家懿美、先知智慧三方面之修养，俱能达到圆满无缺的境界为止。在身体力行参加社会实践之余，实现这种超越的手段就是他们最为熟悉的，也最在行的“诗、书、画”，而将这三者融合一体的“文人画”是这些媒介的最高形式。入世为官是士大夫最名正言顺的抱负和人生路径，仕途得意，在政事劳顿之余，抒发无法公开倾吐的情怀，藉以调节情绪；要是仕途失意，则退以自保，可在书画中吞吐满腹的忧愤和愁情，藉以消遣自适。即使在百般无奈，需以画易酒米，士大夫们也绝不逢迎世流，依旧高标独致，以正世风。

古代中国“文人画”家就是在“超越功利”这个立场上进行创作的，因此能做到人格独立、精神自由、富于创造性。他们不把绘画作为像画院画师、民间画匠和西方画家那样专门从事的职业，他们把“志于道，据于德，依于仁，游于艺”作为为人文、生活处世的准绳，“艺”成为一种理想的生活方式并希望“以艺臻道”。崇尚简、淡、雅、正的审美趣味，以求有“士

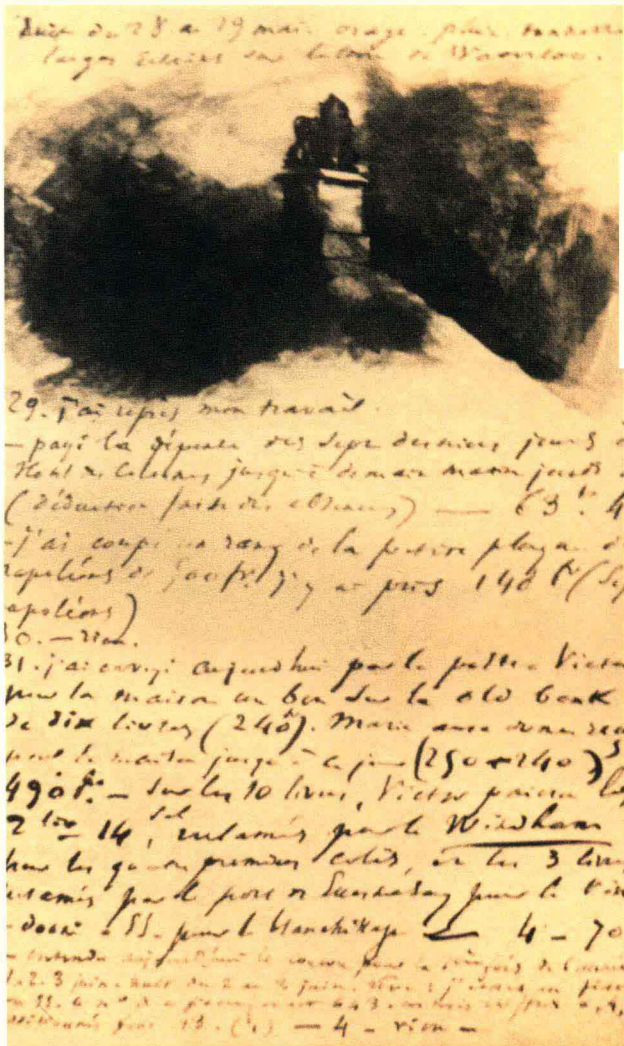


图4 大风、雨、雷，滑铁卢雄狮上空电光閃閃

气”、有“中和之气”。非为一己之功利，非有直接的“成教化、助人伦”的社会功能，却间接地实现个性解放、修身养性，并在不自觉地维护社会的和谐。

正是因为超越功利、直指生命精神的创作动机，才真正能够不受约束、我行我素，直抒个人性灵，“一超直入如来地”，能够“无为”而“无不为”，能用“无我”的心态创造“有我之境”（一个“率性”、“至诚”的“有我真境”）。表现超世界之思想、发挥自由之情致、寄托高旷清静之境界，使得中国“文人画”从一开始就朝着“偏于精神表现”的方向前进^[19]。因此，可以说“超越功利”造就了“文人画”偏于“精神性”的特征。

如前文所述，雨果作画的“非功利性”、“超越功利”也是十分明显的。自娱式的“墨戏”，不仅使他在

文学创作中因不停思索，有些压抑烦躁的情绪暂时得以轻松，寄乐于画，寄情于画，而且也使绘画作品成了他记录性情的可靠依据。

2. 体用不二，以“乐”至“寿”，益于生命。

这里要说的生命，自然是“以人为本”。人的生命包括物质的精神的。中国哲学是以人的精神价值为中心的生命之学术，强调以生命精神实现物质和精神的自然浑和。其对于人的关注，归根结底是关注人格精神的淳化和超升。“文人画”是实现这种超升的载体，它与“道”有着根本的联系，可以说“艺即是道，道即是艺”，画者如能“澄怀味象”、“含道映物”，便可“以艺臻道”。它使生命富于生趣，而且是淳化了的生趣。这种淳化了的生趣，使得热衷入世的文人在专制下有些扭曲、焦躁、物质化的心灵恢复其本然的条畅，性灵之光辉得以显发。

“文人画”自娱以寄情，寄情以平心静气，通过长期实践，精神逐渐趋于纯净或永葆纯和的状态，平和的精神状态与气质最有益于健康。因此，“文人画”是“对生命有益的艺术”[6]，所谓有益于生命就是它不仅不会戕害画者身心健康还具有特殊的修身、养性的保健作用。而修身养性全落实在“写意”二字上，“写”与“画”有本质的不同，“写”着力在“神”与“意”，对写出的线条也有一定的要求，“画”着力在形貌色彩，本身没有特别的要求。“写”则追求适意、达意，强调“物我两忘”、“画外之画”、“无法而法”、“不似之似”，是进乎道的“用”，其本体就是道，即“道与艺合”、“艺道同机”，因此，“文人画”的创作过程是“摄用归体”、下成而上达、“体用不二”的过程。在长期的笔墨浸淫陶泳中，情愫得以解脱，精神得到升华，人格得以淳化，生命更趋完善。“写意”的过程是“乐”态的“冲和”，在“率性”的“乐”中“修己”成“仁”，不仅能达到益于生命的“寿”，还能成就“死而不亡”的“寿”（优秀作品长久的社会效益）。超越功利的自娱，在泼墨挥写中就“有至乐，适意无异逍遥游”，因而“创作过程比结果更重要”，“它带有游戏性与表演性”，具有保健功能，所以中国古今“文人画”家多长寿[21]。

“文人画”这些自娱（游戏）、寄情的修身养性保健功能，在雨果的绘画实践中也都有所体现（自娱和寄情上文已有论述）。雨果享年83岁，在他那个年代属于罕见的长寿了。他并非有家族长寿基因，父亲只活了55岁，儿子活了45岁。他有作家的凝重，诗人的悲愤，“中年放纵，晚年机遇频繁”[22]，流亡英国时一贫如洗，要靠拼命写作养家糊口，作家的生活又平淡单调

甚至枯燥乏味，这些都是健康的杀手。然而雨果又是精力充沛，懂得劳逸结合的天才，他有散步和海水浴的习惯，有收集古董的爱好，这些都对他心理和生理始终保持某种平衡起到良好的调节作用。除此而外，绘画可以说就是这种平衡的调节剂，他在“几乎是无意识的幻想状态下”，“就着笔端的余墨作画”藉以“轻松一下”，保健功能就在不知不觉间发挥作用，他的高寿非与绘画无关。

3. 妙合而凝，化生不已，和合共生。

“和合”思想和精神是中华文化的精髓，是中国人的思维模式和行为方式，甚至是中华民族的首要价值观。中国古人最擅长“和合”之道，他们认为宇宙是一个联系的统一体，人与自然，人与社会，人与人，都处在彼此相因的交感和谐之中，天地万物浑然一体。“和合”思想在一定程度上造就了中国文化、中国文人模糊而又整体的、抽象性而又实践性的、辩证而又中和的思想特质。而他们在从事绘画这样的“小道”时，很容易也很自然地就有了这种映射：“画者，文之极……画者，岂独运艺之云乎？……其为人也多文，所有不晓画者寡矣；其为人也无文，虽有晓画者寡矣”（邓椿）。“文人画者，文人之画。画中带有文人之性质，含有文人之趣味，不在画中考究艺术上的功夫，必须于画外看出许多文人之感想，此之谓文人画”（陈师曾）。“古代文人士大夫，给中国画带来了许多非绘画的因素，促使中国画走上一条和世界其他绘画完全不同的发展轨道，熔诗书（印）画于一炉，最终成为一种文化综合体”[23]，这就是妙合而凝，化生不已，和合共生，它们已然成为中国“文人画”的外在形式和精神旨归。

如果把“西方绘画比作太阳，中国画比作月亮”。西画是“昼之音乐”，中国画是“夜之诗”，“西画倾向于崇高、张扬的戏剧性，中国画倾向于神秘、含蓄的文学性（诗性）。”[24]

而雨果的绘画就是“神秘、含蓄的文学性（诗性）”和“崇高、张扬的戏剧性”的结合体，他深谙东西方文化的最高趣味，并用自己诗人和思想家的智慧，跨越并融通了“太阳神”和“龙”演绎的“理想”和“幻想”的两个世界，一切物象在他激情喷洒的生动笔墨中准确地得以表达。

雨果按照自己理解的中国趣味，用独特的创造性的笔墨，生动灵活地流露出法兰西民族活泼风趣的一面，展现了一个变幻莫测又精致雄浑的有着自然灵性的高雅新奇的“浪漫”幻境，在绘画中表现他所理解和追求的“最高”趣味，并把诗情融入到画意中，这也是“妙合而凝，化生不已，和合共生”，并且超越了西方本体的

“共生”，与东方本体达成“共生”，其意义非常重大。它使人们看到不同文化完全可以化解纷争，和谐融合，“万物并育而不相害，道并行而不相悖”，最终达成大同。

(三)

雨果的绘画实践证明“文人画”和“文人画”精神具有世界性和向世界传播的价值。

雨果的绘画既不是抽象的也不是写实的，而是写意的，光从图像学的角度来考察他的作品，很难分类或是将之归于哪一个流派。笔者以为，以西方“图像学”的角度，无法将雨果的绘画做出恰到好处的定位，也难以界定中国古代各个时期的绘画属于（或者对应）西方哪个流派，哪个“主义”。“文人画”是一个“和合共生”系统，不是某个流派可以涵盖的，不是哪种主义可以催生的。而本文所界定的“西方‘文人画’”——雨果绘画，不是应用“分类学”、“图像学”等西方理论体系，而是从绘画创作动机、过程和审美趣味，更多的是从深层的精神内质和所取得的“有益于生命”的效果上剖析得出的，否则单从表面形式看，无论如何与中国“文人画”毫无共同之处。换言之，如果仅从绘画形式看，雨果的水墨画和中国“文人画”几乎风马牛不相及，可是如上所析，两者“异体同质”。这个质就是“文人画”超越功利、益于生命、和合共生的精神。

从雨果的绘画实践过程与结果，我们可以看到并且确信“文人画”精神具有“世界性”。所谓“世界性”就是具有普适性的，能在世界不同文化背景，不同社会制度，不同族群中产生并发展，并且其中的一些优秀基因可以为当今时代的人类社会造福。人们一般认为“文人画”及其精神只能在中国社会文化的土壤里，才有生命力，但是雨果的实践证明，在文化还是以西方为中心的语境下，“文人画”的精神是能够为西方人所接受并成功应用的。因此我们有理由相信，随着中国国力的不断强盛，中国文化的影响力的不断扩大，“文人画”的精神所具有的世界性，将日益显现。

请注意，这里所强调的是向世界传播“文人画”精神而不是“文人画”形式。当然也可以让外国人学习“文人画”，但是毕竟诗书画结合的“文人画”太精深了，中国人尚且难以掌握，何况外国人，他们即使能像那些前来中国学习京剧艺术的爱好者，学得有模有样，但意义不大，只是“师迹”而非“师心”。只有学习“文人画”精神，才是“师心”，才有意义和价值。雨果的创作动机、过程和诗画结合的作品图式，就是“文人画”精神的“西化”典范，我们今后要向世界传播的文化，应该就是这种结果。如果是机械地以笔墨及其他表面形式来传播，就太教条、僵化和强人所难了。我们

完全可借雨果的成功，来解放“笔墨形式”的束缚，高扬“文人画”的精神，作非功利的自误，适意寄情，修身养性，让生命和社会受益。

如果你是绘画爱好者，并且是“非毛笔书写者”，像雨果一样“有其他的更重要”的社会事务要做，而现实生活又让你感觉空虚、压抑，找不到自我，你完全可以拿来一支笔，一张A4大小的白纸，在上面适意地画些“你眼中的或心中的景象”。如果画不能尽意，你还可以题写些诗文，以补画之不足。用这种最经济，最环保，不受时空限制，不影响他人和社会的方式来排解、寄托你的情绪。这张画作是你自己的小天地，你无须示人，只当记录你的心情，如果你愿意，也可以题赠你最亲密的家人和朋友。

办法简单，材料便捷，而意趣高远是“文人画”的特点。只有降低它物质性的准入门坎，才能让其他民族和国度的人们享受到“文人画”精神性的好处。

注释：

- [1] [17] [22] 曾程厚. 曾程厚讲雨果[M]. 北京：北京大学出版社2008-9:39,43,25,28,81-85.
- [2] [9] [10] [14] [15] [16] (法)雨果,曾程厚. 雨果绘画[Z]. 北京:人民文学出版社, 2002-3: 329, 331, 330-331, 329.
- [3] 朱谦之. 中国哲学对欧洲的影响[M]. 上海: 上海人民出版社, 2005:25.
- [4] 曾程厚. 雨果与圆明园[M] 北京: 中华书局, 2010-10: 180-193, 11-12.
- [5] [11] 郭宏安. 波德莱尔美学论文[M]. 北京: 人民文学出版社, 1987-9:93-105.
- [6] [20] [21] [23] 洪惠镇. 对生命有益的艺术——传统中国画[J]. 国画家, 2008, (6): 2-6.
- [7] (清)龚贤,王铁全. 荣宝斋画谱,古代1,课图稿,论画漫记[Z]. 北京: 荣宝斋出版社, 1995-12 (2008-6重印): 51.
- [8] 吴岳添. 雨果画传[M]. 北京: 中央编译出版社, 2008-7: 1-2, 11-12.
- [12] [13] [19] [24] 洪惠镇. 中西绘画比较[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2000-6:256.
- [18] 洪惠镇. 题画诗写作[M]. 杭州: 中国美术学院出版社, 2004-6:8.

〔主持人按语〕没有伟大传统的支撑，艺术实践往往流于浅薄和轻浮。对以中华文化为主体的东方艺术发展过程来说尤其如此。中国书画实践的创造与发展必须建立在对优秀传统经典的研究与继承之上，这是中国人独特的文化性格和游戏规则，也是包含了深刻的东方哲学原理的继承发展观。中国画传统浩如烟海，我们愿在这个小小的栏目里与广大读者共同对其中最为精华的一些经典作品和重要理论进行赏析和解读，感受古代大师先哲的历史穿透力，逐步树立高级的是非感、优劣观，最终有利于我们自己的书画创作和理论思考。

《富春山居图》子明卷 疑系董其昌作伪

文/洪惠镇 Classic analysis

2011年6月1日，大陆的《剩山图》在台北和《富春山居图》无用卷合璧展出，是中国美术史的一件大事，引起广泛关注，当年被乾隆皇帝鉴定为真迹的子明卷（见图1），也再次成为话题。网上有人力图为其平反，找到乾隆一直没能考证清楚的“子明”其人，认为该卷是明人伪造的说法“可以休矣”，希望证明它和无用卷一样都是真迹。

这无疑是良好的愿望，我也特地寻找比较清晰的图片细校，试图声援翻案。詎料结果却适得其反，不但疑点更多，还意外发现作伪“嫌疑人”，很可能就是同时拥有这两卷画，并题跋鉴定都是“子久生平最得意笔”的董其昌。

第一，首先请看题款。

“子明隐君”云云的题款（图1上幅左起第四组文字）字体、笔法和黄公望的存世作品题款相差太大，请看图2比较：

左起依次为黄公望无用卷、《水阁清幽图》、《九峰雪霁图》、《富春大岭图》（上）、《天池石壁图》（下）、《为张伯雨画仙山图》以及子明卷的题款。前六幅题款时间不同，但笔法一致，用笔中正，点线圆劲。字体都为行楷，偶夹草字。请注意《九峰雪霁图》与《富春大岭图》中的草书“痴”字，写法相同，署名习惯相对固定，人皆如是，所以常可据以破案。

子明卷则是行草，笔使偏锋，点线扁利，即使落款字体可以改变，笔法也不至判若二人。其中草书“痴”字写法和上举二字全然不同，也有悖署名习惯。凡此等等，为何没有引起质疑？

也许在古代，哪怕是乾隆皇帝，也很难集中多幅作品进行比对，所以未生疑窦。可是自称“黄子久画，以余所见不下三十幅”（《画旨》），并且同时收藏子明、无用两卷画的董其昌（据《画旨》所载，《富春大岭图》后来也为他所得），应该能够看出问题，为何他也认为都是真迹呢？

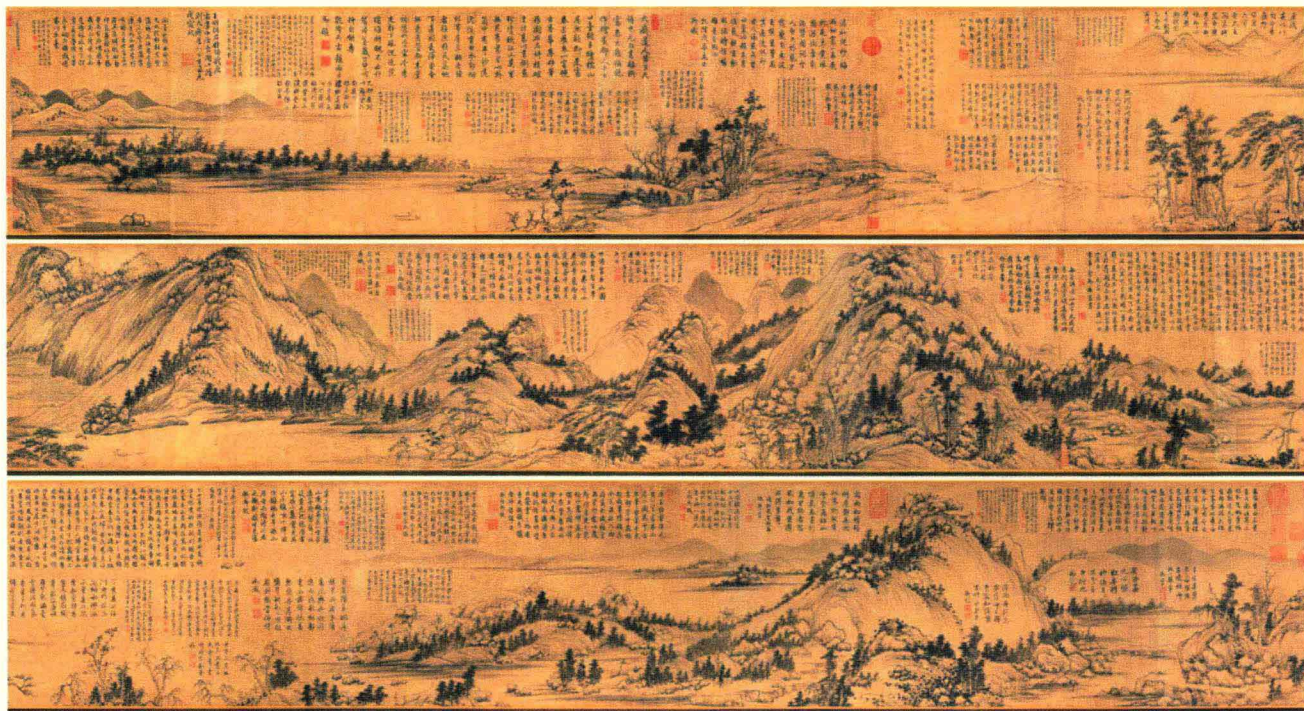


图1 子明卷

第二，子明卷题款称：

“子明隐君将归钱塘，需画山居景，图此赠别。大痴道人公望，至元戊寅秋。”

乾隆考证“子明”其人可能是和黄公望同时代的画家任任发，但任不是隐士，所以他也不敢确定。近年有人从明末遗民顾复所著的道光年间抄本《平生壮观》里，发现如下记载：

“子明画，绢，中幅，款题甚长，水墨，不作大树重山，水中一派低小连山，前人笔所未有。题云：无尘真人领致道而余留杭，及至琴川而真人又回钱塘，独乃弟子明留方丈。比来假榻两旬，朝暮与子明手谈之乐，临行出此幅征拙笔，遂信笔图之，以当餽金之酬，他日无尘老予观之一笑云。至元戊寅闰八月一日，大痴道人静坚稽首。又，余时作此，意未足兴尽而回越十有三年，至正辛卯夏四月，复为士瞻足之。大痴道人再题，时年八十有二。”

这位“子明”无疑就是乾隆要找的“隐君”了，然而找到他非但无法替子明卷翻案，还增添造假疑点。

请注意：此画和子明卷一样也作于“至元

戊寅”，而且“闰八月”也正是秋天，这就是说黄公望在同一时间里画了两幅画给“子明”，其一还是工程浩大的长卷。子明仅仅是一位道友的弟弟，从常理讲，会有可能殷勤若此吗？

该画题款表明“子明”陪黄公望下棋20天，临行拿绢求画，黄开玩笑说就当交住宿费给画了，临行应酬之作，画得简单，也来不及画完，多年后又作补笔，合理可信，应是真迹。



图2

而子明卷只因临别“需”画一图，没有更多缘由就予制作，明显不合情理。仅为送别，需要画长卷吗？就算需要，能来得及画吗？王原祁《麓台画跋》说：“古人长卷，皆不轻作，必经年累月而后告成”（他认为《富春山居图》画了七年【注】），除

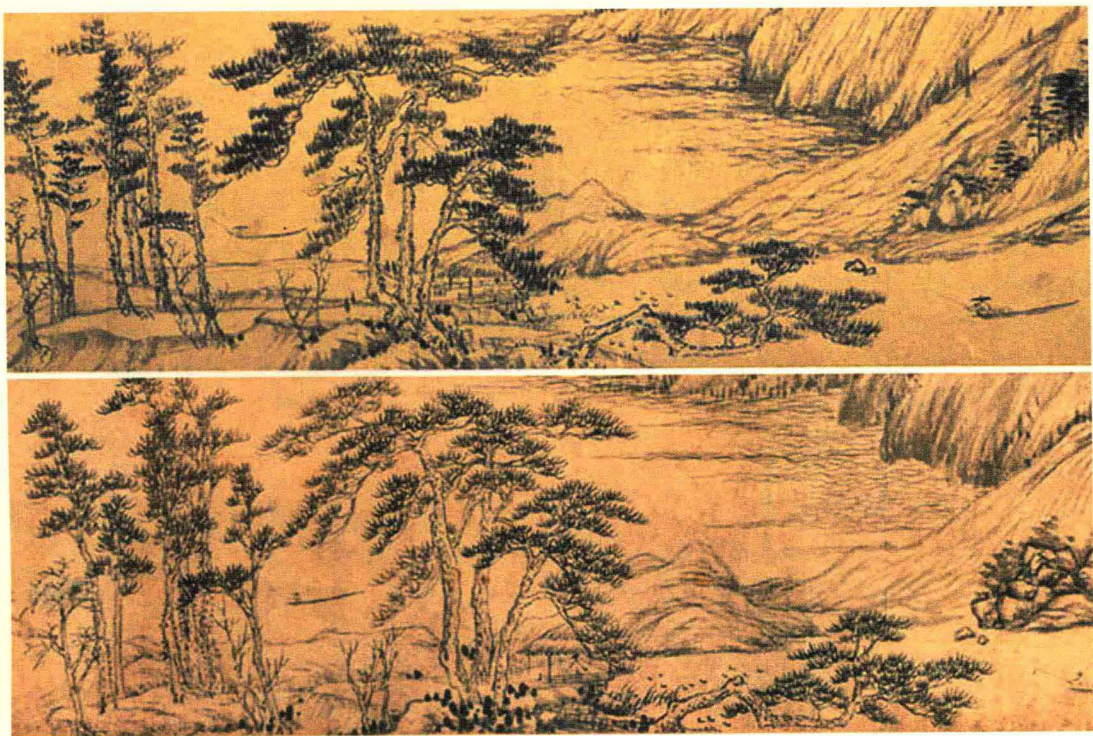


图3

非题款写的是“以此”而不是“图此”赠别，拿出多年画成的长卷送人，否则临行绝画不了。

这么显而易见的问题，说明子明卷根本不可靠，而董其昌竟然没有发觉，岂不怪哉？

其次请看画作。

子明卷在戊寅（至元四年即1338）送人，距至正七年（1347）无用卷开始制作，已隔九年，前者在钱塘，后者在富春，但从图像看，两者相似度却高得很，尤其是图3部分的松树、草亭几如拷贝，连野鸭的数量和队列都一模一样。

这里就存在一个问题：

除非两卷画同时摆在一起，一卷临摹复制另一卷，否则根本无法画到如此相像，就算大师也不行，这是专业常识。沈周收藏过无用卷，被人干没多年后，背临过一画，不得不在题跋里感叹“物远失真，临纸怅然。”为此相同的两卷画必有一真一假，乾隆尽管外行，还要辨明真伪，作为大画家和大鉴赏家的董其昌为何却连这点常识也没有，居然都认定“是子久生平最得意笔”？

其三请看董其昌的题跋（图4）。

两跋都在前隔水，书写时间和地点一模一样，内容除子明卷略去括弧内的部分，也都一字不易：

“大痴画卷，予所见若樵李项氏家藏沙磧图，长不及三尺，姜江王氏江山万里图，可盈丈，笔意颓然，不似真

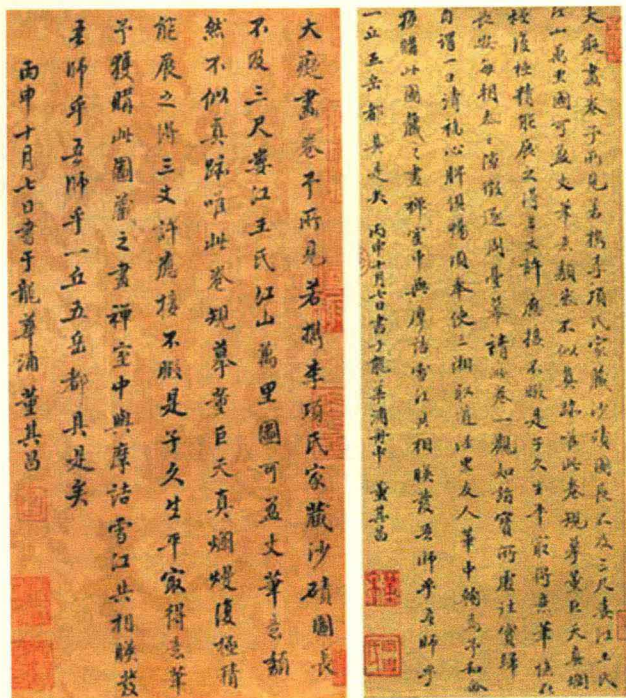


图4