

中国画艺术十二讲

梅墨生 著

——从八大山人到赖少其

作古畫山水難得
士之知筆墨一途
在氣息上也
丁亥冬月



商務印書館
The Commercial Press

中国画艺术十二讲

梅墨生 著

——从八大山人到赖少其



创于1897

商务印书馆
The Commercial Press

图书在版编目(CIP)数据

中国画艺术十二讲:从八大山人到赖少其/梅墨生
著.—北京:商务印书馆,2017
ISBN 978-7-100-15417-8

I. ①中… II. ①梅… III. ①中国画-绘画评论-文
集 IV. ①J212.052-53

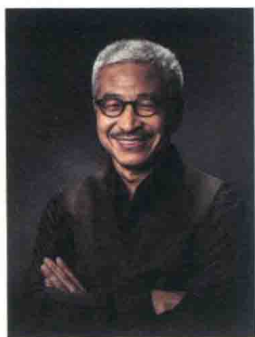
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 248659 号

权利保留,侵权必究。

中国画艺术十二讲
——从八大山人到赖少其
梅墨生 著

商 务 印 书 馆 出 版
(北京王府井大街36号 邮政编码100710)
商 务 印 书 馆 发 行
苏州市越洋印刷有限公司印刷
ISBN 978 - 7 - 100 - 15417 - 8

2017年12月第1版 开本 890×1240 1/32
2017年12月第1次印刷 印张 10.875 插页 2
定价:48.00 元



梅墨生

号觉公，斋号为一如堂。书画家、诗人、学者。中国国家画院研究员，国家一级美术师。中国美术学院、北京大学艺术学院、厦门大学艺术学院、中国书法院、台湾艺术大学、北京中医药大学等多所大学和创作与科研机构的客座教授、研究员。中国画学会理事，中国文艺评论家协会理事，杭州黄宾虹学术研究会名誉会长。



梅墨生绘：《白梅图》，2006年，136cm×68cm

序

随着中国经济改革开放取得巨大成就，政治、军事地位不断提高，文化的发展繁荣被提到议事日程，一百多年来，“简单地用西方标准剪裁中国文化”的时代已经被认为是没有文化自觉和文化自信的表现。强调中国精神，确立中国标准是时代的需要，也是事物发展自身所决定的。

国学热重新兴起，有很多具体的事情要做。很多学者根据自己的立场从不同的角度切入，对传统文化和历史自觉地进行深入的重新研究和解读。“三十年河东，三十年河西。”重新解读的结果，往往很有新意，这是我们民族之幸、时代之幸。

梅墨生是书画通才，并在史论方面功夫很深，此外又涉猎多方面的专门知识，可谓“有所专”且“游于艺”。他不但在书法、绘画方面极下功夫，对于美术史的研究和理论的重视以及当代艺术批评的介入，时时表现出其独特的角度和精辟的见解，颇有见地，不落俗套。既不同于当下学院式分科过细的表达，也不同于纯理论逻辑推理、史料文献至上的脱离实践，而是理论与实践并重，言之有据，言之有物。我们从多年来他的书画创作和多方面

的研究成果综合来看，便可得出结论。

《中国画艺术十二讲——从八大山人到赖少其》一书详细解读了 10 多位中国画大家，其中对八大山人山水画研究的独特视角，对戴本孝山水精神的挖掘探寻，对海派虚谷艺术风格的评述分析，对吴昌硕的人与艺的演变评述，对齐白石的诗与画，黄宾虹的黑与白，以及对林风眠、潘天寿、李可染、李苦禅、赖少其等代表这个大的历史阶段的诸多大家的评介，都能发抒己见，不苟同于他人之言。他是怀着对诸家的敬重之心为文的。评价甚为中肯，文虽不长，都能自有见地。其收入自 1992 年至今 25 年间的文章计 12 篇，贯穿核心乃“传统理念”、“文化价值”与“艺术成就”、“创造个性”，行文集中于关注对象的“人与艺”之内在关联，并不简单搬用概念和纯粹逻辑分析，常常于叙述中透露自我思维和理性高度，同时也不做烦琐考据，而是言之有见，言之达意。

老梅不老，只是由于他长期浸淫于传统文化，久而久之，显得老到而已。近些年他游学于全国各地，以学者型画家身份做了大量的普及工作，同时对理论评论也多有建树，影响甚广。我以为，他在多方面所做的工作都是很有益的，我祝贺他这本专著的出版，并祝愿他的实践取得更大的进步。

中国国家画院院长 杨晓阳

2017 年 6 月 29 日于荷园

目 录

序 / 1

八大山人山水窥奥 / 1

别构灵奇——谈戴本孝的山水丘壑 / 23

虚谷艺术风格评述 / 33

吴昌硕其人、交游与艺术演变 / 77

读齐白石四题 / 125

大雅远去 斯文犹在——读齐白石、黄宾虹“小品”札记 / 157

浑厚华滋 精神万古——黄宾虹说 / 169

“溷灭全归海 花开正满枝”——读林风眠山水画(风景)五题 / 203

气结殷周雪——回视潘天寿艺术的人文精神 / 221

传统与现代——李可染之再认识 / 251

论齐门“二李” / 285

三论赖少其 / 321

后记 / 339

八大山人山水窺奧

一 独到的山水画境

西江山人称八大，往往游戏笔墨外。

心奇迹奇放浪观，笔歌墨舞真三昧。

有时对客发痴颠，佯狂诗酒呼青天。

须臾大醉草千纸，书法画法前人前。

——节选自石涛题八大山人《大涤草堂图诗》

清初画坛“四僧”之一的石涛(1630/1641—1707)对于比自己年事稍长的八大山人(1626—1705)满怀崇敬，他称赞其书画在“游戏笔墨外”臻至“书法画法前人前”的境界。所谓“前人前”含有几个意思：一是不拘成法，戛戛独造，属于“法自我立”(石涛)；二是“古又古”的意思，指的是其达到的境界与表现的风格是高古无比的，不落俗套与时风之中。

对于八大山人的书画艺术，世论夥矣，而对其非凡的创造力与强烈的表现主义精神，也是举世称赞，不必多言。我觉得对于八大山人的艺术尚需要在视觉形式上进行探讨，相比对其身世及作品的研究，这方面显得不足。八大山人的花鸟画，世有定评。而对其山水画，却尚欠缺些足够的认识，甚至有“他的山水画成

就远远低于他的花鸟画成就”^①之论，令人难以苟同。其实，八大山人是中国绘画史上少见的结构大师，这一点在其山水画艺术上也凸显出来。谭天在《非哭非笑的悲剧》一书中，以八大山人山水技法之讲究笔墨，且系心仪董其昌书画为理由，认为：“他山水画墨法，接受董其昌的理论，以‘米家画法’为先，也使他山水画中的墨色点染多由‘米点’变化而来。晚年更是放笔来回擦抹，再加点染，显示出一种不屑于细心皴写的情绪，虽少数精品显得奔放苍健。”^②可以说，这是不客观的评论。第一，任何卓然自立的大家，都可能也必须要有渊源和师法，为什么八大山人因为师法董其昌并上溯倪瓒便影响了其山水成就了呢？不管他如何推崇董其昌的书画，甚至曾认真临摹过，这都不足以成为评论其艺术水准高低的根据，这其中并没有因果关系。难道齐白石甘于在青藤、八大山人、吴昌硕“三家门下转轮来”便一定影响了他的艺术成就了吗？这是没有道理的。八大山人的确崇拜董其昌，也真的仔细学习过他，这不仅没有影响他的艺术成就，我以为恰恰他是在继承了董其昌绘画思想与表现技法中又进一步开拓了自己的表现世界，将董氏绘画美学体系中的抽象语汇与哲理趣致推向了新境界。

至于说他“晚年更是放笔来回擦抹”云云，更觉不能成立。所谓“来回擦抹”，是指八大山人的山水画是“空勾无皴”的风

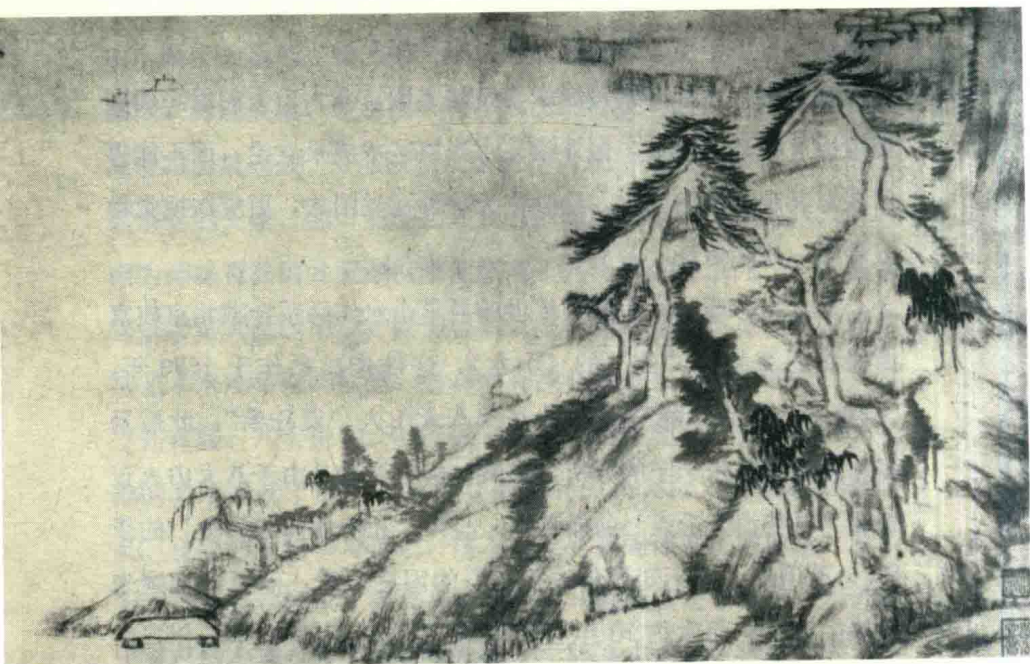
^{①②} 谭天：《非哭非笑的悲剧——八大山人艺术评传》，湖南美术出版社，1990年，第150页。

格，有限的“皴”不过是“擦”（“抹”字大不确）而已，甚至擦笔也是较为吝啬的，有些“惜墨如金”的味道。八大山人至于不会用皴吗？窃以为正是其山水不多用皴擦，而是善于布虚，才显示出了一种迥异于其同时代颇饮时誉且同样法乳董其昌的“四王”风格，这正是他的独到之处和善于学习前人而不囿于前人的地方。石涛的所谓“前人前”即有此因素。

在重视摹古和尊崇传统水墨技法方面，八大山人的思想确实与董氏有相近似之处，但评论艺术当以艺术成果立论，而不能停留在对其观念的研究上。绘画作为一种视觉图式，更应在视觉性上着眼，才能信证。

据专家考证，八大山人传世的最早山水作品系今藏北京故宫博物院的署款为“驴”的《山水》，这件作品系作于1680年，“较稍后之作品浮躁”^①，因为是年八大山人“发狂疾”，此后乃多作山水。按张子宁的分析，显然，这个转机是由于八大山人正处在“‘苦泪交千点’的痛苦中，心怀‘和尚如何如采薇’的矛盾”，而遭遇“真不知该何去何从”的困惑之时，他要以卖画来维持生计了。而大约10年后的1690年至其歿世的1705年，已到了“闻名见面难”的程度，其山水艺术臻至高峰。创作于1702年，今藏北京故宫博物院的《山水册》（10开），既为八大山人晚年山水之作的一册精品，也是其山水画风的一个代表，由

^① [美]张子宁：《八大山人之山水画初探》，《中国绘画研究论文集》，上海书画出版社，1992年，第550页。



《山水册》(十开选一), 北京故宫博物院藏

于此际八大山人已从师董转向参法倪瓒，进入了一个“天真幽淡”的表现时期，早已褪掉了早期山水的“浮躁”之气，代之以一种“矜躁俱平”的“萧条淡泊”的境界。

用“虚淡”来概括形容这套册页是极合适的。八大山人虽然远绍二米与倪云林，近法董其昌，但是，从此册作品看，却是鲜明地殊异于上述三家的山水图式的。二米山水是传世的《潇湘奇观图》（米友仁）的样式，虽然山水也是“空勾无皴”，却以点虱之笔出之，云烟出没，远岫平涂而出。倪云林山水是清一色的平远两段或三段式构图，近景林木多高耸于画之中间。董其昌不仅传世作品多，而且风格较丰富多变，虽皴法较单调，而用墨温润清腴。八大山人取米氏之虚灵平远，但丘壑胜之；取倪氏之简古清劲，但苍茫而非空明亮透；取董氏之平淡古雅，但一变温润笔墨为渴笔枯墨，董氏皴点多，八大山人擦摆笔多。通过上述分析，已可约略看出八大山人之“摹古”颇类于米芾作书之自谓“集古字”，已经是取舍有方，卓尔自立地“自揭须眉”了，并不像“四王”等人因袭董氏画风而成“矾头山”。

八大山人的山水画相比他的花鸟画，极善运用“虚白”来增强画面的空间层次，制造一种具有禅意的空灵缥缈的“境外之象”。从美学立场上分析，其山水语言是重视“含蓄美”与“平淡美”的，除了在笔墨和结构上与花鸟画相类似的“苍而润”的效果和险绝变化之外，其山水画与董其昌、石涛以及“四王”山水区别是很大的。这主要体现在其“布虚”造境上。如前述《山水册》之二，左上部逾一半面积的空白，由于有了淡淡的一笔远

山轮廓和两下渴笔点成的山峦，一下子就造成了“以少少许，胜人多多许”的效果；右半部分左右错置的大小不同的两座山峰，只在山脚略加擦笔，但在近景数丛杂树的写实中，又显得云烟蒸蔚，实中有虚，虚中有实。现代山水画巨匠黄宾虹曾说：“作画如下棋，需善于做活眼，活眼多棋即取胜。所谓活眼，即画中之虚也。”“看画，不但要看画之实处，还要看画之空白处。”^①此话正可在八大山水上得到印证。《山水册》之六，在横方构图上，画家做了一个右实左虚的大文章，而且右边的实到了“密不通风”的程度，但山石林木穿插错综，墨色变化浓、淡、干、湿极其精微，因而并不觉得视觉迫塞；左半边一片空白，本来是难以确指为何物的，但画家在左上角（有类于围棋之“金角”部位）轻轻数笔勾勒出两只帆船，并顶边题款，这一下子就将半纸空白点活了，仿佛万顷微波，烟水寥廓，我理解这即是黄宾虹所谓“做活眼”之谓。这种直从南齐谢赫“六法论”之“经营位置”而来的高超表现，不仅营构了视觉平面空间的结构对比变化之美，更暗合于“气韵生动”之要旨，而且，“气韵生动”是更高级的抽象的“气韵生动”而不是一般意义的水墨淋漓造成的“笔气、墨气”（龚贤）的“生动”。这是一种中国绘画特有的“理趣美”——带有哲思气质和理性修为的静穆化表达。应该说，在这一点上，也为同时代山水画大师石涛山水所不及。简约、高古、含蓄、虚淡，我以为是八大山人的山水之横绝古今处，其境界远

① 王伯敏编：《黄宾虹画语录》，上海人民美术出版社，1961年，第5页。

在常人之上。正是这种“开放性形式”和“对宇宙的沉思”（文杜里语）使我们透视到了一颗有国破家亡之痛的立志做“哑”人^①的八大山人升华了个人心境之后的超然旨趣。八大山人在晚年，已经在无可奈何中适应了这个令他“哭之笑之”的世界，进入了一种较为平静的生命状态，早年的歌哭山河与“墨点无多泪点多”在冷峻的现实面前遭到了彻底决绝，他也就逐渐在书画艺术中自我平息了下来。经过一番入禅入道的折腾，也使他更彻底地看破了红尘，因而便知有“苦吟落叶空，瘦影自相向”^②，或者是对友人“相逢大笑两十日，来岁今朝拥画图”^③了。可以认为，八大山人晚年之所以主要创作山水，正是他个人心绪渐趋平缓而使然。因此，其晚年山水画才达到不复“浮躁”而是“淋漓奇古”（石涛评语）的“虚灵散淡”境界。这一山水境界恰为八大山人的独得，是对董其昌倡导的“南宗画”——文人画山水表现的一次历史推进和语言变革，大有值得重视和研究的价值，岂可轻率臧否？

在中国文化中，书画艺术就是中国文人特别是野贤孤士们的生存方式。作为王室遗民的八大山人集中体现了传统文人画所谓“‘文’学的修养、高尚的‘人’格、‘画’家的技巧”^④这三要素，甚至在体现中国艺术神韵方面臻至空前的历史高度。

① 张安治：《中国画发展史纲要》，外文出版社，1992年，第197页。

② 《题画山水三首》之一选句。

③ 《无题》。

④ 傅抱石研究会编：《傅抱石研究论文集》，上海书画出版社，2009年，第157页。