

静观八荒

人民美术出版社



八荒通神

新人文·卢禹舜

静观八荒

人民美術出版社

总 序

静观天地大美

张晓凌

在当代画坛，卢禹舜的新山水以沉雄蕴藉的人文气象而孤标一格。唯其独特，才持续多年地引起我的阅读兴趣。以我的读画经验而论，这种情形是较为罕见的。更为有趣的是，禹舜的作品甚至改变了我的阅读习惯——比起美术馆的嘈杂与喧嚣，我更愿在子夜无限的宁静中去细读，去体味它们。唯在此时，天地交融，万物浮游于尘垢之上的大美才会若隐若现，变动不居地迹化为超现实的视觉奇观，引导我们进入对宇宙大道、自然生命的静观状态中。我常谈到这样一个感受，读禹舜的作品，与其说被其全新的山水叙事风格所打动，不如说为其深睿的哲理诗意所吸引。前者让我们昏然的视觉感受重燃兴奋，后者则有力地激活了我们思考的乐趣。类似的感受，我在读《庄子》，读唐诗，读石涛，读弘仁，读雪莱与拜伦时曾经有过。或许这些缘故所致，当我们将禹舜的作品放在同代人中去观察时，竟然发现，它不仅孤独，而且还有一丝不易察觉的傲慢。形象地讲，在这里，它更像是“一颗没有氛围的星星”。

倘若细究出身，禹舜的作品与写实（写生）派山水应缘出一脉。1986年，机缘凑巧，禹舜有幸进入中央美术学院国画系插班进修，一年后，因成绩优异，被借调到该院国画系任教。其间，禹舜不仅有机会求教于黄润华、张凭、贾又福、王镛诸师，还复得于李可染、叶浅予、张仃、刘勃舒等前辈大家的耳提面命。在对诸师作品及创作理念的揣摩中，禹舜深切体悟到写实派山水的要义：以写生稿为原型，在尊重视觉感受的基础上，力求表达“真山水”的基本结构与物理特征，从现实物象中呈现出具有时代特征的山水精神。作为新型的艺术形态，写实派山水在观念层面上以浓厚的家国情怀，在实践层面上以写实性的“真山水”图像与传统文人画拉开了距离，开创出生气盎然的新中国山水画格局。在禹舜心目中，写实派山水的历史贡献无论怎样估价也不过份，但他在虔诚地研修这一文化遗产的同时，也比其他人更早、更敏锐地意识到其问题所在：以家国情怀为叙事轴心的美学追求，导致写实派山水对写生和视觉感受的过度依赖，在一定程度上贬抑了“写意”、“逸气”、“心性”等传统山水的超验性品质与境界，压缩了“虚心观物”、“载物通神”的个人精神活动空间，降低甚至消弥了山水画的哲理意味。在这方面，较为典型的例子是李可染晚年的创作。在以西法强化山水的体积感和空间感，并以物理性光线增加画面的光感，从而凸显山水的写实性特征之后，晚年的李可染尤重笔墨的写意性和个人心性的表达，多运用黄宾虹的“七墨法”来丰富画面层次，试图在三维空间结构中，重建笔墨的抒情性和山水的意象性，竭力调和写实与写意、物象与意象的关系。虽然可染师最终未能超越笔墨服从状物的局限，但后期山水却也与传统山水精神血脉贯通，渐臻心与物的融通之境——这也是他比其他写实派山水大家更为卓越的地方。

无论是对写实派山水的理性反思，还是对李可染晚年创作的感性观察，都促成了卢禹舜艺术观念与实践方式的剧变。重新思考山水画的真义，并以此确定自己的创作方位成为禹舜的不二选择。很快地，我们在禹舜的艺术笔记中看到了他对山水画的重新定义：“山水画作为表现中国人空间意识与精神空间的一种方式，作为反映画家自我文化意识和精神风范的一种手段，应通过具有创造性语言的运用，以及对具有超越物象的生命形象的选择，而赋予画面以神圣的精神氛围。”山水的真义在于：“不局限在自然的形、质、声所固有的物理关系上”，而在于“物我之间形成的一种超出客观的审美感受”，以此而“写出我心中之山，心中之象，心中之音，达到‘归于无物’的理想”。从这些略带禅意的文字中，不难读出禹舜对古典山水精神的理解与崇敬，更能体味出一位年轻艺术家悟道之后的巨大欣悦。可以说，山水由状物上升为写出心中之象的高级精神活动，是禹舜艺术观念的本质性飞跃，也是他创作实践的新起点。以此为始，依凭于古典山水传统和写实派山水的双重资源，禹舜确定了精神上由古入今，语言上亦中亦西的创作方位。

上述观念大幅度调整了禹舜与自然的关系：由单纯的写生转向“静观”、“坐究”的悟道行为。很显然，这种调整直接导致禹舜创作方法的改变：画面的营构不再仅仅依靠于写生与视觉感受，而是更多地建立在“静观”、“坐究”悟道过程中所产生的心理意象之上。那么，何为“静观”、“坐究”？禹舜的回答是：“静观是艺术创作中一种内在的‘思’、‘心’、‘怀’的心理活动”，是以虚静之心融通万物，从而达到返纯归璞境界的一种精神状态。而“坐究”则是“澄怀味道”审美体验过程中，对人与自然、心与物系列命题的追索与思考。依我的理解，“静观”与“坐究”对禹舜的创作而言，既是方法论，又是目的论；既是一种观察体悟方法，又可视作山水画的观念与境界。两者以“定慧双修”的方式，共同推动禹舜山水由状物到味道，由凡俗到神圣，由自然到超然，由物象到心象的革命性转变，促成了禹舜新山水图式的发生，并从根本上厘定了新山水精神品质的神圣化。如果予以命名的话，我们也似乎只能以“神圣山水”加以冠之。

尽管“静观”、“坐究”的意义非同寻常，但作为视觉艺术家，禹舜坚持认为“静观”、“坐究”的起点仍在视觉感受中：“完全将感官作用弃之不用的纯粹静观是不存在的。”细读禹舜的作品，会得出这样的结论：在东北大地上，禹舜是感觉最为细腻，最为敏感，最为广阔的艺术家人，他甚至可被定义为感觉主义者。东北苍凉神秘的荒原，深邃幽远的山峦，孤寂壮美的冰雪世界，丝一样质地的田野，以及各种灿烂的色彩、声音，无一不进入禹舜的视觉与听觉中，成为他“静观”、“坐究”心理活动的主要来源，亦构成他新山水图式的基本元素。

《静观八荒》是禹舜艺术观与风格大体形成之后的首个代表作。作品一经面世，便以澄怀观道的庄禅精神，苍茫幽冥的洪荒宇宙景象，高远空旷的神秘境界，以及超验的神圣叙事风格而震动美术界与社会。究其影响力之巨的原因，可归为两点：作品在重彰以“澄怀观道”为核心的中国山水最高审美理想的同时，以此精神维度将观者的凡俗身心提升到自我超越的高度。

让我们领略一下《静观八荒》系列的神圣叙事吧。来自于东北大地荒率空阔的自然气象，在画家虚静澄明

之心的感应中幻化为天地相交、远古洪荒的神秘之境。仿佛亘古就悬挂于太古之空的生命之泉，飞瀑般地下垂为宇宙也是画面的轴心，由远及近地铺展开山丘起伏，林木竞秀，河川蜿蜒。万般景象，纷沓而至，却又混融相生，苍苍茫茫，无形无迹。或隐晦于深不可测的幽冥之中，或显现于半明半暗的微光之下。倏忽间，犹如混沌初开时分，但见光从幽暗深邃处漫射而出，画面瞬间空明澄澈，辽阔而疏朗，笔墨虚实相携，境界亦真亦幻，气势磅礴间自有沧海横流，浓墨重彩中裹挟了一丝禅意。在这里，画家的精魂隐秘地翱翔于画面的每个部分，它羽翼掠过的景物——画中之山水，之林木，之荒原，之飞瀑……皆为充满情、思、灵、魂、魄的精神载体。最终，在这个无限广博的精神空间中，宇宙精神与灵魂世界不分彼此地和谐为一体，而画家在融入的过程中升华为一个幸福的聆听者、在万籁俱寂，天地静谧的时刻、静静地聆听着远古大道的回声……

围绕“澄怀观道”审美过程所激发出的情感，无论与写实派的现实情感相比，还是与文人画的个人主义情感相比，都是一种更为神圣，更为高尚，更为广阔的范畴。正是在它的弥散中，吾心与宇宙、人与自然、我与物才不着痕迹地到达圆融通透之境，澄澈地呈现出至高、至善、至美的天地大美。在这个境界中，人类唯一的自我意识，便是对自己作为自然之子的重新确认——这或许就是“静观八荒”、“坐究四荒”、“澄怀观道”、“八荒通神”系列命题的哲理内核。

与《静观八荒》相比，禹舜创作的第二个系列《唐人诗意》则表达了另一种创作向度：借助唐人诗意的浪漫情怀与美学理想，重新诠释古典文化精神，重彰人类的栖居意识与家园感。禹舜的画面图像由此发生了一个跳跃性的转变：廓然幽深的圣境转换为可居可游的家园，荒率与莽苍被置换为云闲树碧，谷静风清；亘古不变的时空在流变中转向逝者如斯的光阴，上古的无人之境也被名士们出没的闲适胜景所取代。尤为值得注意的是，在《唐人诗意》的庞大系列中，禹舜不厌其烦地表现古代文人们置身于自然中的情态与行迹。他们或于幽谷鸣泉侧，吟诵弈棋；或于猿鹤飞鸣处，作泉石啸傲状；或隐于烟霞松荫中，体悟山光水色的变幻；或在清风鸣树，涧草送香的景致里，对月独酌。俯身倾听，似有王维的“江流天地外，山色有无中”隐隐回响；亦有李白的“月下飞天镜，云生结海楼”破空而来。历史上，或许只有唐人和他们的诗歌真正摆脱了尘嚣缰锁，达到了“游”、“逸”、“解脱”、“超越”的人生高度。禹舜长期浸渍于唐诗，手不释卷且吟诵多年，故能常常穿越千年与先人精神相汇通，对唐诗中的时空观、自然意识和家园感体察之深，非他人所能及。对禹舜的创作而言，这种体察和由此产生的向往之思一旦被置于普遍丧失家园感的现代语境中，就会以巨大的心理落差激发出令人惊诧的创作逻辑：对现实愈是失望，唐诗的意境、家园感就愈能自由地转译为梦幻般的现代视觉图像。从这个角度看，《唐人诗意》系列不仅以“转译”的创造性而具有了美学意义，而且还以这样的方式获得了道德感：它充满诗意的栖居图景，不仅是对当代人家园失忆的心理补偿，也让他们分裂、迷惘的心灵获得短暂性的假释。我想，这是禹舜《唐人诗意》图像极其庞大，且不绝如缕的根本原因。

将禹舜作品的第三个系列命名为《欧洲写生》并不妥贴，理由很简单，这个多达百余幅的漫长序列虽具有强烈的现场感，却非依样画葫芦的写生。恰恰相反，这个系列在诠释异域文化精神时所表现出的人文向度，以及全新语言风格所散发出的浪漫气息，完全应被视作完整意义上的创作，准确地讲，是对景创作。初读这个系

列，感受有两点：其一，从前两个系列的冥想玄思转向《欧洲写生》的现实关照，是禹舜创作的又一次跳跃性转折。在陌生题材中营构“异域的新境”，禹舜要面对双重难题：如何理解并呈现异域文化精神；如何在写意体系中植入写实性语言，以完成对欧洲建筑、街道及环境的叙事；其二，《欧洲写生》的尺幅虽小，却是到目前为止中国画家关于欧洲文化最为系统的考察与表现。在欧洲数个都市、乡镇的游历中，禹舜不断体味到那些令他迷恋的品质：宁静、安详、成熟与闲适，还有现代文明与古典文化交融中所散发出的浪漫气息。在这里的漫游中，不经意间就会发现那些让人怦然心动的人文踪迹：德拉克罗瓦与安格尔论战的小广场，米勒窄小的画室，托尔斯泰乘坐的小火车，普希金初遇情人的街巷，印象派诞生的咖啡馆……欧洲建筑与街道的迷人之处一半来自于它的风格、历史与宗教，一半则来自于文化精英们所赋予它们的故事。在岁月流逝中，故事的积久弥醇渐次将建筑升华为精英们灵魂永恒存在的标志。面对灵性徘徊的建筑，禹舜的超凡之处在于，他未将自己的写生仅仅停留在视觉猎奇的层面，而是将其引入对欧洲文化的研究、考察与反思状态中。在他看来，弥漫于欧洲都市、建筑上的祥和与安宁，是被英法大革命的血腥，工业革命的废气，以及消费主义物欲横流的毒汁浇灌出来的。欧洲一方面是人文理性之美的荟萃处，一方面也是人类非理性恶魔的大本营。而后者，常被欧洲睿智的学者们如斯宾格勒、汤因比等所诟病。可以说，欧洲的建筑、街道和它们的故事所呈现出的祥和的人文之美，是浴火重生之美，是历史磨砺出的美，因此，也就更动人心魄，更让禹舜心旌摇动，不能自己。他所能做的，就是在文化反思的基础上，小心翼翼地避开历史的丑恶与现实的喧嚣，选取那些具有欧洲人文理性之美的建筑与场景，以抒情性笔墨将其淘洗为人迹罕至的“无人之境”，提升至虚静淡远的境界。在禹舜的笔下，欧洲的人文理性之美被笔墨的抒情性彻底诗意化了，它精灵般地游动于每个场景：梦幻般的博物馆之夜，满庭芳菲的农舍，迷离月夜中的纪念碑，秋雨枫树掩映下的厂房，夜光徘徊的啤酒馆，烈日下沧桑的罗马古城，钟声悠扬的古老教堂……有一点不容怀疑，禹舜的写生从一开始就有某种审美拯救性：他虽然以写实的方式着意凸显欧洲建筑的造型与风格，甚至油画般地刻画其质感，但在东方化的笔墨抒情体系中，欧洲建筑的体量、空间、质感连同它的历史、政治、宗教都被软化了，它们似乎只存在于画面线条、色彩的交响中，旷达，迷濛，神圣而安详。徘徊于其中，西方耶，东方耶？已难以分辨。

禹舜的三个系列既表达了三个不同的人文向度，也是其风格、图式探索过程中同中见异的三个方面。从历时性的角度，可以大体勾勒出这样一个思想演进的轨迹：从《静观八荒》的澄怀味道，到《唐人诗意》的古典精神与家园叙事，再到《欧洲写生》的异域人文之美，禹舜在数量庞大的作品中完成了一次神秘的精神轮回，也同时完成了新山水风格体系的构建；从共时性的角度看，这三个系列仍处于不断推进的状态中，在精神上秘响旁通，在语言上相互依存，共同呈现出卢禹舜精力弥漫，奢华丰富的创作状态。

1980年代末，禹舜初在画坛崭露头角，即以“拓展中国画表现领域，创造中国画新风格”的鸿鹄之志而备受瞩目。手不释笔数年后，点滴实验，终汇为巨浸，禹舜仅以一己之力，便在东北大地上开创出浑厚磅礴，宁静肃穆，清雅秾丽的新山水风格。此一阶段，正是西潮涌动，中国画备受质疑而日渐式微的时期。禹舜的新山水风格，犹如清风徐来，以瑶台芳树之灿然，令低谷中的中国画界为之一振。其由古入今，融通中西的创作方式昭示了中国画因时而变，因势而为的自我再生能力。对此成就，美术界的数位前辈曾感叹：苍黄起处，自有

英雄辈出。全面描述禹舜的新山水风格须多敷笔墨，限于篇幅，在此只能简单地勾勒出它的大体轮廓。

禹舜新山水语言的命名，向来有争议。有论者以“水墨工笔体”称之，大体不错，倘若简洁一些，“工写体”应该是一个贴切的名称。其基本特点，便是以工为基，以写入工，渗入西法，融通中西。表面上看，禹舜的画面新意盎然，但其语言的基盘，却是宋代工笔的工整细致，精笔谨严。画面的起笔，以类似高古游丝描的工细线条勾勒景物的结构与形态，纵横使转中，着意凸显笔势、笔力的拙、重、顿、挫、起、落之变化，形成外在形态统一，内蓄丰富变化与骨力的线条结构。在此基础上，以墨的淡、浓、焦、干、湿皴擦、渲染，再用透明色为底色反复罩染，收尾处以矿物质重彩强化重点景物后再施复勾，形成形色墨互融，浑然一体，既有宋画之工谨，又有元人之遗韵的画面气象。这其中的关键部分，是色墨交融效果的处理。有论者赞，禹舜把中国画的笔墨与西画的色彩结合得完美无缺，这个评论是得当的。禹舜的用色，虽受西方科学色彩观的影响，有明显的物理属性，如色彩的冷暖关系、互补关系等，但整体上讲，禹舜的色彩体系是意象性、主观性和装饰性的。为了达到这个效果，禹舜经常采用的方法是以墨入彩，墨色交融后降低了色彩的饱和度，以此形成的含蓄透明的灰调子，厘定了画面的主色调。以此为基础，再施以饱和度较高的原色，就形成明艳而不疏燥，单纯却又蕴蓄深醇的色彩意境。再看禹舜的用光。将事物从黑暗中呈现出来，是禹舜用光的理念与特点。这一点，可能受卡拉瓦乔、伦勃朗的影响，但禹舜的光线却是非物理性的，既无固定的光源，又消除了物体的投影，呈现出有光无影的神秘效果。或许可以这样理解，物理性光线很难射入形而上的精神世界，这里明晦变化的光感，仅仅来自于主体的心灵，是主体心灵味道顿悟时的瞬间澄澈与光明。在禹舜的新山水语言中，结构是最为独特的。借助于西方形式构成方法，禹舜成功地赋予画面物象以超然结构。万物的繁冗在其中被纯化为和谐安宁的秩序之美。究其根源，这个结构显然来自于画家澄怀观道时对宇宙秩序的感知，是充满主观意识的精神性结构，更简单地讲，是画家心中小宇宙的结构。在这个结构中，禹舜甚至可以像至高无上的“道”摆弄宇宙天体那样来安排自己的小宇宙。其神奇之处在于，在这个结构中，即便是一粒微尘，也会获得神性品质。

读禹舜的画，脑海里不由自主地浮想起30年来中国美术跌宕起伏的历史。个中情绪，可谓伤感与兴奋并存。伤感的是，时光倏忽，许多天才画家连同他们青春的狂放已消逝于历史深处，而其激辩之声音犹在耳，思之不觉扼腕；兴奋的是，少数艺术家却以对理想的承诺而坚守下来，禹舜便是其中的一位。历史正不断地证明，他们坚守的方位恰好是中国美术发展的坐标。今天，在中华民族崛起的背景上，这些志趣、理想、心绪、想法与行动相近的艺术家，正逐渐构成中国文艺复兴的主体。在这一大趋势中，卢禹舜以充满时代朝气的新山水风格，站到了这个队伍的前列，在见证历史的同时，也缓缓拉开一个更加美好时代的序幕。

谨以此文为序。

2012年6月7日

前言

审美的混沌：八荒通神，大拙若巧

金元浦

看到禹舜的作品，闯进我感受的第一个关键词是“审美的混沌”。我这里的“审美的混沌”有两层意思：一是作为一种独特风格的艺术特色；二是作为一种至高境界的审美活动。卢禹舜曾为自己的画命名曰：“大格局、大风景、大境界、大气象、大心情、大自然”，这可以看成他的艺术追求的宣言，风格追求的美学理想，也是他实践探索的艺术形式、艺术手法的总概括。卢禹舜中国画艺术创新的探索是以中国北方（东北）大平原自然山水为表现对象，气象宏大，有吞吐天地之概，浑浩流转，成无象之象；大巧若拙，构象外之景，气盛言宜，体韵外之致、味外之旨。其作品构图宏大，有浩然之气，气格高标，欲开一代新风。

卢禹舜有着强烈的艺术创新的自觉意识。他认为：“山水画是表现中国人空间意识与精神空间的一种方式，应通过对具有创造性语言的运用和对具有超越存在的生命形象的选择，而赋予画面以奇妙的精神氛围。基于此，我的实践方式就是用心去感悟自然万象。其中包括两层含义：首先要通过对自我内心世界的观照达到净化灵魂、滤掉一切世俗杂念，将丑恶的东西驱逐于内心之外，使精神得以升华，使自身的主体建设得以增强。正所谓‘云笼月夜原无碍’。也就是说，心境升华到对世俗繁杂之事四大皆空、六根清净的无牵挂的境界；另一层意念就是以明净宽阔的内心世界去亲近自然万象，达到宇宙之万物皆在我心中的境界。也就是‘鸟宿秋林亦放参’的境界。这种感悟方式体现了物我互融、互纳、互抑、互兴、互扬的大思想。最终使超越存在的精神力量得以体现。也就是说，由于精神的升华，使物我感应达到了随意即取、时时参禅的物我为一的境界。”

宏阔的对象，苍茫的大地，卢禹舜的八荒作品展开的是大地母亲般的胴体，激起我一种匍匐上去亲吻、吮吸和体贴的冲动。他的作品在巧拙之间、宏细之外。画家凝神滤气，对物通神，面对北方大地，思接千载，心游万仞。而他绝不是要描摹具体的这座山，那座岭，而是要在浑浩苍茫的北方大地中追寻一种独特的精神，在原生朴拙的北地形象中升腾起一种现代精神。

卢禹舜的八荒系列，在无中开拓。回首中国画历史，尚无卢禹舜这种“混沌”描述的绘画摹本。卢禹舜在他的《八荒通神》、《道非云水、云水观道》、《月印万川》、《天有风云物有神》等一系列作品中大开大合，既彰显出迥异他人、富于新的人文内涵的“禹舜风格”，也可以从中捕捉到他在艺术创作体验中达到的“审美

的混沌”的新境界。

这种禹舜风格是在长期中西艺术的深度交融的“渐修”中一朝“顿悟”的。上一世纪80年代，面向世界改革开放的中国艺术界，迎来了思想最为活跃，气氛最为宽容的“新时期”。卢禹舜及其同代年轻的艺术家的真正有了心无挂碍、无所羁绊、自由驰骋、冲决罗网的新环境。传统的中国画，被认为已经走到穷途末路，而国门洞开后西方现代艺术的蜂拥而来使青年学子们眼界大开。卢禹舜也曾迷恋过西方现代艺术，在创作实践中，多以西方现代艺术做参照，渴望“借洋兴中”。然而，纷至沓来的西方流派成熟、完整的艺术理念与艺术风格又使年轻的画家们目迷五色，丧失自身。卢禹舜在反思中意识到，怎样才能在西方现代艺术的包围中展现“中国气派”、“中国风格”，找到中国人独有的绘画精神，找到一种创造性的形式语言，找到超越存在的生命形象和意蕴深邃的艺术境界？这样卢禹舜就重新回到中华传统艺术的巨大宝库之中，披沙拣金，融汇创新，力图独辟蹊径，找到一条区别于他人的禹舜风格。这样，卢禹舜在探索中回到中国，回到本真的国画意趣之中。他在自己的作品中追求地道正宗的中国画的视觉形象，而又不拘泥于传统的山水再现，总是追求一种具有创新意识的完美。卢禹舜还在自己的作品中致力于其作品的整体构图与位置经营，他在作品的赋色用彩、皴擦点染上精微细致，一丝不苟，那种奇异的美的设色、浑融的五彩铺陈，具有一种凝固的音乐旋律感，过目不忘，余韵久久。

卢禹舜的八荒系列作品，是一种超形态的浑茫境界，是伽达默尔所言的“审美的混沌”，是中国哲学中的老庄之“道”。它超越了绘画的形式构素，超越了一般感觉的生理与心理感受，超越了景象与情感的冲突体验，而进入对于生命本体和灵性世界的顿悟与冥思。

中国哲学的庄禅一系正是把这种“审美的混沌”看作艺术的最高境界：无。老子说：“大方无隅，大器晚成，大音希声，大象无形，道德无名。”这里的“大音”、“大象”，指的就是一种整合而非割裂、融融而一的浑沌境界。它不是直接看到和听到的，而是通过内视内听体悟到的一种道之所在的境界：“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。”卢禹舜在其绘画思想的探索中，多次阐述了这种“无”

的境界。从实象——意象——象外之象，意境才体现了中国诗化文化、艺术哲学的终极关怀。华裔法国知名汉学家弗朗索瓦·陈在其论述中国绘画的《神游》一书中论及意境的哲学本质时，名之曰“第五度空间”。他指出，“虚外另有虚，此虚将人类不断地靠近世界的本原。除时空之外，中国绘画还表现了第五度空间，中国画家的最高追求也就在于此。……我们切莫忘记，绘画旨在创造一种生命得以存在的灵性空间。”这个虚外之虚体现着中国绘画最哲学化的蕴涵。作为终极关怀，其根本在于与世界本原——人的存在的亲和无间。

卢禹舜在他的绘画创作实践中寻找一条直达“道”的捷径。通过对现实的形色名声视与听，在一种审美性的瞬间的直觉感悟中体味人生，获得一种人生境界的平衡、协调的质和谐境界。它不依靠逻辑的推理、概念的分析、理性的抽象，甚至根本不用“言”，而取一种高举远慕、浑融为一的情感心态，一种心灵的审美性的完整和谐，是对现实人生情感直觉的扬弃，是另一种抽象：情感抽象。阮籍讲的“微渺无形，寂寞无听”，是意境的高层次，它呈现为一种“无形态的形态”。日本哲学家、美学家知日久松曾谈到这种“无形态的形态”，他说：“自身的无形态不受任何形态束缚。就好象充满活力的原始自我从一切形态的束缚中获得了自由那样，无形态本身是从盲从与束缚之下获得自由。而且在它与形态相联系的情况下保持了无形态。只有这种无形态的形态才是真正从束缚中获得自由。”正是在这个层次上，艺术才“用多表现一，用形态表达无形态”，而最高的空白——无，在这里获得了超形式、超差别的存在。也正是在这一层次上，意境建立了从有限通达无限的道路，在相对有限的时间和空间里，在相对有限的语言、文字、音响、色彩中，在相对的独特性和偶然性中追求一种无限深远的超越时空的境界。“无味而和五味”，“无名而名万物”，是为意境之极致。

宗白华先生从荷尔德林的两句诗“谁沉冥到 / 那无边际的‘深’ / 将热爱着 / 这最生动的‘生’”，豁然省悟中国哲学境界和艺术境界的特点。他指出：中国哲学是就“生命本身”体悟“道”的节奏。“道”具象于生活、礼乐制度。道尤表象于“艺”。灿烂的“艺”赋予“道”以形象和生命，道给予“艺”以深度和灵魂。

这就是卢禹舜绘画艺术的“新人文”精神。

目 录

001 总序

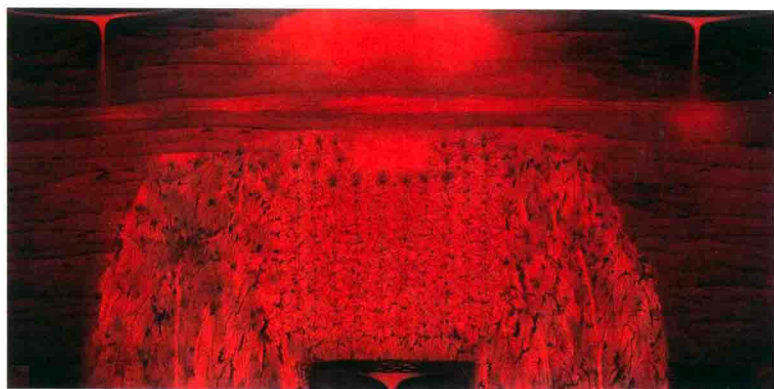
006 前言

010 图录

001 图版

125 跋

图 录



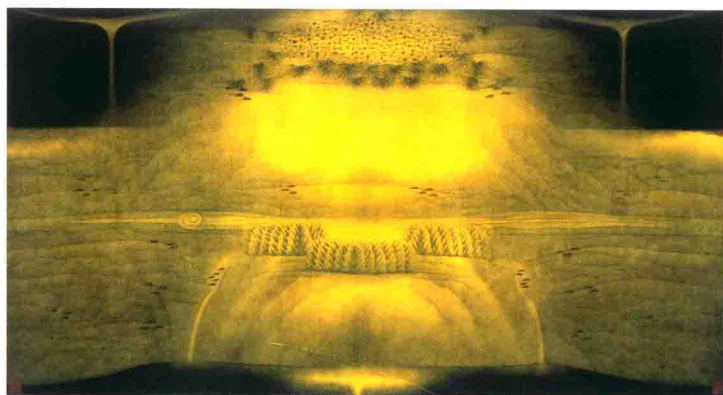
002

静观八荒
纸本设色
68cm × 136cm



006

静观八荒
纸本设色
96cm × 192cm



010

静观八荒
纸本设色
96cm × 176cm



014

静观八荒
纸本设色
66cm × 131cm



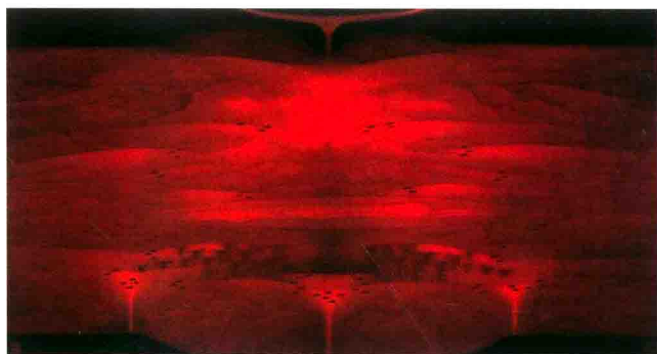
018

静观八荒
纸本设色
273cm × 67cm



026

静观八荒
纸本设色
96cm × 179cm



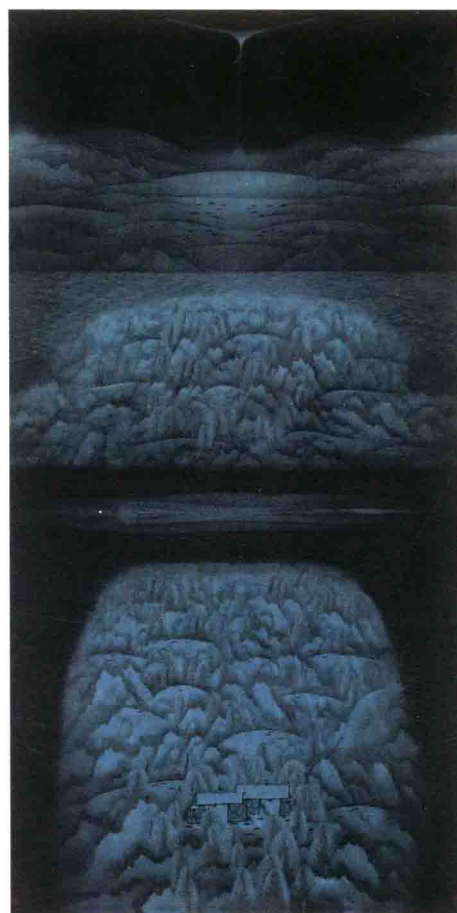
030

静观八荒
纸本设色
96cm × 179cm



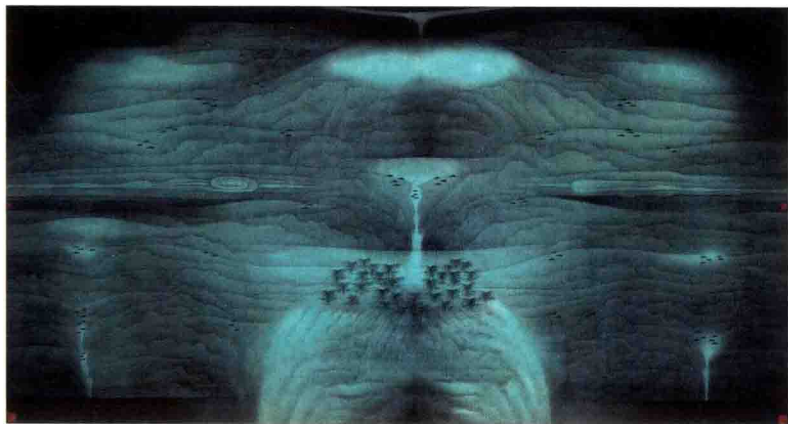
036

静观八荒
纸本设色
366cm × 71cm



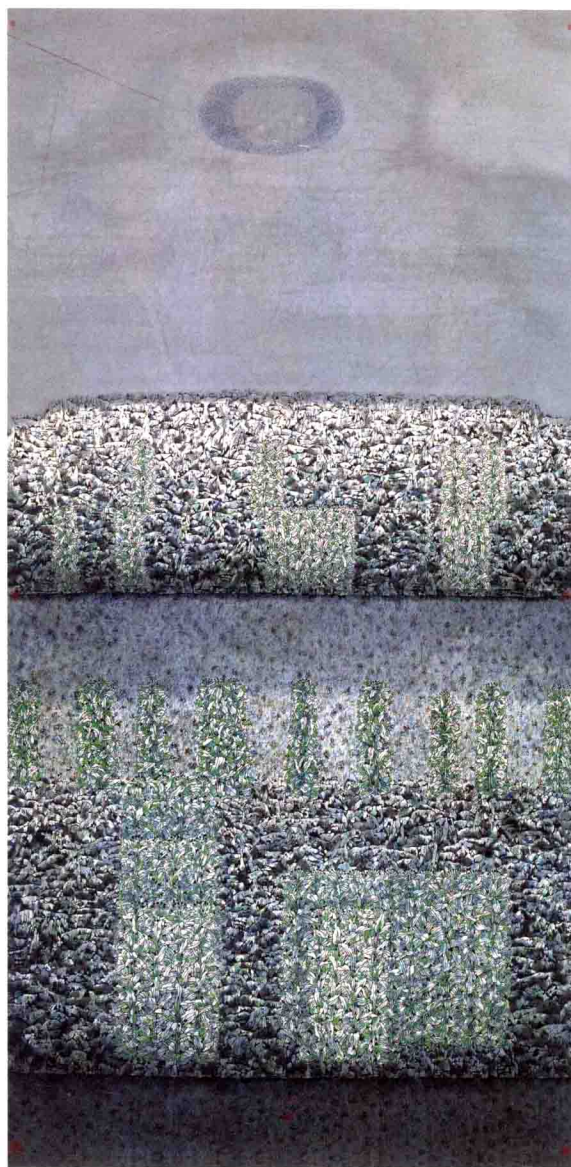
048

静观八荒
纸本设色
271cm × 136cm



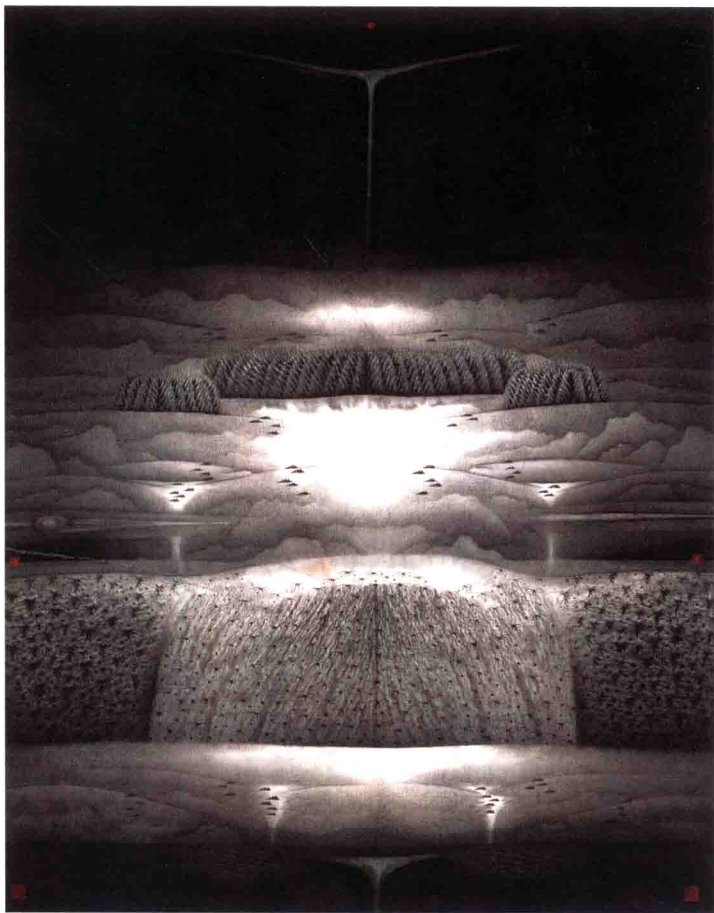
054

静观八荒
纸本设色
142cm × 266cm



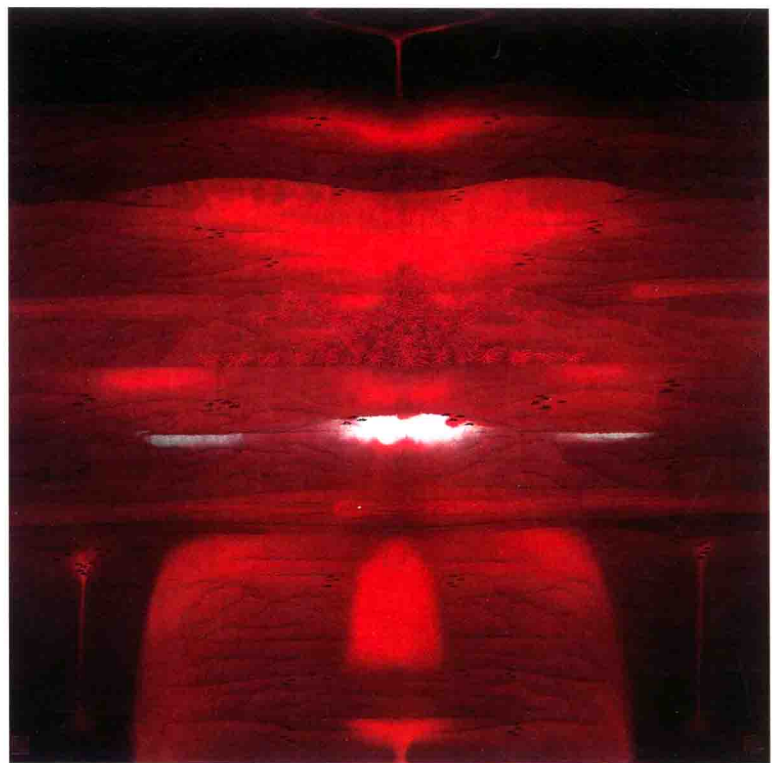
060

静观八荒
纸本设色
270cm × 136cm



068

静观八荒
纸本设色
142cm×181cm



074

静观八荒·老子观道
纸本设色
180cm×180cm



080

静观八荒
纸本设色
242cm × 142cm



088

静观八荒
纸本设色
267cm × 142cm