

欣然為賓

董欣賓先生逝世十周年紀念集

A Catcher
and
Revelator

竹然為賓

董欣宾先生逝世十周年纪念集

主
编
邓
锋

文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

欣然为宾：董欣宾先生逝世十周年纪念集 / 邓锋主
编. -- 北京：文化艺术出版社，2013.4
ISBN 978-7-5039-5595-2

I. ①欣… II. ①邓… III. ①董欣宾(1939 ~ 2002) -
纪念文集②中国画-作品集-中国-现代 IV.
① K825.72-53 ② J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 072441 号

欣然为宾——董欣宾先生逝世十周年纪念集

主 编 邓 锋

责任编辑 王 红

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyscbs.com

电子信箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 北京雅昌彩色印刷有限公司

版 次 2013 年 4 月第 1 版

2013 年 4 月第 1 次印刷

开 本 889 毫米 × 1194 毫米 1/16

印 张 18

书 号 ISBN 978-7-5039-5595-2

定 价 198.00 元

總體而論表現形式愈來愈多
尤其是畫面層次日臻以降
為許多畫家所重視所追求且
借助凡何忌性的構圖增加體的
化與厚重用筆用墨用色
比歷史的中國畫技法更可
作議地取得了大幅度地發展
物理層面高了精神層次是否必
然地高其面底是否定的。

我這會注意用錢且自創筆墨
形貌自然也會有千慮一得之變
然而縱求二千七百年歷史積澱
之規範不免有今日古人之嘆
擬字不易取性更難
真形何在真魂何在真諦何在
積三千年追憶藝術之哀
情就教于天下知識者也



忍受了漫长的责难
静似耸岩
抚着那顽性达到傲骨
昂首白云
凝望那长天孤鹜
飘飞在黄昏暮色里

——摘自《时空里我必将永恒》

目 录

自传	1
自我定位	3
欣宾画语	4
谈天说地	20
艺术苦旅	29
博采积学	31
体系建构	55
天地居赋	113
融通进发	121
涅槃归道	251
十年追思	264
天地印存	270
后记	275

自传

我父母都种地，中年之后种得怨天恨地，因为付出了大量的劳动，所得甚微，粮食价一斤才一角七分，左右，比不上工人的劳动价值高，是一种“低值劳动”。这是我青少年时接受的教育，农民最不好当。

1957年反右，干部打成右派，下放农村管制劳动，出身劳动者的尚可应付，出身知识分子，其景况便惨不忍睹。这时，我才深深明白，劳动的重要是有一个立于不垮的体魄，并且吃饱肚子，一切劳动的价值均由此而开始。

所以我立身的宗旨在青年时便确定下来，此生一定要当一个健康的自食其力的劳动者。我从小对参加农业劳动，即低值劳动很是轻视，普天下这种劳动太多，物以不稀而不贵。于是理想的劳动便是打铁、当铁匠，一方面身体有劲，能吃饱饭，万不得已，造起来打一把“刀”也不必劳驾别人，技艺精一些，打一支火枪也可自筹法则。但当铁匠，父亲极其反对，当铁匠便“扫地出门”。在父亲眼里似乎那“低值劳动”要比铁匠高贵一些，至于打刀打枪更是且且不可启齿。

我天生爱自然，风里、雨里、山窝里，上树捉鸟，烧山放火，下水捉鱼，加上私恋打铁这玩意儿，算是金木水火土五行俱全的青少年。

家乡的美景综合之喜欢了“绘画”这门东西，因为它可以寄托我的怀恋，表达我的想象，于是8岁拜张云耕学书法，15岁拜秦古柳学山水，19岁进南京艺术学院中专部求造，但并没有想当画家。父亲似乎倒是很支持我当画家，因为我考取了附中，他很想将他那个心爱的鹅杀给我吃上一餐。

当过教师、兵、医生，没有办法了此一生，为了改善生活，便逼得在37岁时再度进“南艺”，考了刘海粟老师的研究生。确于艺术的庄严，我便逼得作了些努力，于是成了流行所称的“著名画家”。我一著名，似乎安了我的身，定了我的命，也写了几部与众不同的关于画的理论的著述，大多是我口述，郑奇执笔，且完备我之不足。

天上漏下了一块冰，称为“陨冰”，让我长思17年之久，又口述多年，与郑奇写下了《太阳的魔语——人类文化生态学导论》。

妈妈逃到上海去开店、打工，将我丢在乡下，冬天衣薄，上学时冻僵在冰雪的田埂沟里，一时爬不起来约二十分钟。太阳出来，我才勉强起来。这时发现才是正规的黎明，红装素裹，冰光雪影，田野一脉。从那时起，似乎我一直再没有倒下，一直倔强地走在这世界里，这冰雪的路上。世途天地，人生再也没什么大变化了，脚下一直是一条四野无人的冰冻雪堆上学的路，还有我足下的影子。

平生最喜欢三部书：《老子》、《论语》、《易经》。至恶一切绘画、艺术理论和今天时人之小说、散文。平生最买账的人是孔子、毛泽东，因为他们才有思想。喜欢俄罗斯文学及美国文学、德国哲学，最喜欢的小说家是雨果、巴尔扎克、莫泊桑、曹雪芹，最近喜欢的书是陈宜山的《中国古代的元气学说》和普里戈津的《从混沌到有序》，还有我自己的这部书《人类文化生态学导论》，别称“魔语”。

自我定位

有人将我的绘画列入江苏“新文人画”，我不同意。因为江苏的所谓“新文人画”大多是旧传统在文化市俗化层面上的开合，这些画家大多与我同代，在同一艺术氛围中成长，大多数是受我绘画的感染性表现，或者是流派性反应，与我有一定的联系，然而又有本质的区别。他们的最大不足是缺少传统文化在交流层面上的主动性高度，只是一种交流文化浪潮中的被动产物，有一些竟是文化消极面的浮泛，缺少时代的真正的前卫质量，我的画显然不属此范畴。

有人将我的绘画列入传统绘画范畴，便更为粗糙而不具备认识中国画内外蜕变的深切能力，以貌取象失之对独创思维的敏感度，他们缺少渲染一个特殊文化时期的学术家的基本功力。

我绘画的基本性格是主动交流型的。具体地讲，一是高质高量。高质是在对传统的继承研究基础上的延拓，主要表现在对线的分析，即通过对线的理性分析而取得自由、独立的制控高度，我的线的语言抽象价值具有我文化性格的托命意义。我的论文《中国画点与线的内结构解析》便是代表这种对线的理性分析的学术思考；我的《乐山大佛寺松》、《松者之谓也》、《傲天》等大量作品便是这种线性质量追求的代表作。高量便是由质而来的西方文化的融入性开拓，是墨量在画面的有序性置陈及假具象性的描述表现，也可以说是对空间、时间的具象抽象、意抽象、境抽象等等，即新意境的渲染，如《太湖夜泊望月西》、

《夜半钟声到客船》等高密度低调性作品便是范例。墨量的有序置陈追求，使我对用墨的低调、高调及中间调的把握进入综合理性状态。运笔作线，用水施墨均立足在高质高量的追求角度之上。

我的作品的第二特征是“冷抽象、热表现”，即表现方式表面上保持传统绘画在表现上的直觉形态，而置陈方式完全建立在严格、冷静的点抽象的绝对均衡基点上进行占位，就如天空星星守称的和谐，具体由我的“九宫数对法”[参见《中国绘画六法生态论》之“经营位置”一章节]为布置标准，以最佳数布之审美技巧，取得最佳感受的审美享受。冷抽象是内构成，热表现为形象的直觉综合，即完全排斥自相的类相法则的造型构成原则。所以表面保持了传统相貌而完全根植于古今中西文化交流的时空十字架上，展开对中国画的新生命之赋予。

言传统是讲绘画的历史性格，而我这种方式的研究、创造，是具有一定的共时性和超前性的。这才是我绘画的属性。因之，我的成绩证明我是本时代的一个具有极大创造力的开拓型的画家，我的历史也便是今天绘画发展史的重要环节。

欣赏

自註
自註

①
圖者規律之足形
畫者造形之方也

我思考，故我圖畫；我圖畫，故我思考。

二
且毋須討論，只有創造。在創造時傳統是不成立的，創造成立時，便成傳統。

三
傳統是歷史，是體系，是不同時空段，多種可傳性因子（即內涵）的活性運轉產生的系統。

傳統是歷史，是體系，是不同時空段、多種可傳性因子（且內涵、自洽性）連貫歷史的系統。因此，傳統又是在特定時間中具有再生力的空間。傳統一俟失去這種再生力，歷史便也變成句號。③ 即不存在時間的连续性。

四 一切反傳統的口號便是對這種體系活性指承力的無知與無智，特定條件下，是一種文化法西斯主義。

『中國畫』這個名字顯然首先是第二人稱，或者說是外稱。不存在外系統文化，便不存在這個名字。他應當產生于文化交流的語境之中。

自稱：以一「畫」字足矣！繪畫，圖畫，均屬變稱。

六
以「畫」字足矣！繪畫、圖畫，均屬變稱。
④ 畫者勾描仿寫而已

凡畫，必用文房四寶：毛筆、黑墨、紙張、硯臺。
水墨畫專用宣紙。這里所指均是材料學概念。

七

圖畫中沒有硯的概念。而有筆、墨、紙、水，因為這是藝術學概念。譬如講用筆，用墨，力透紙背，水墨淋漓，便完全脫離了材料學概念的含義。

由材料而升化為觀念是形上之道取

八

墨是什麼？墨是炭與土，黑從炭，字的形象猶如黃土地上一堆土，刀耕火種的形象，這里透視的是農耕文明之文化性格。我出生在烏土壩黃泥溝，烏便是黑，黃自然是土，我便是這烏黃世界裏出來的。

土！中化十民族以族性居土，由土生金而五行所帝

土・中華民才の才也
素素石瓦、兵馬備唐三彩、到茶陶、
形而上者道之在焉

夫希世之寶，兵馬備唐三彩，列茶臨，
而道之在正，

形而上者道之在正也

形而上者道之在正也

形而上者道之在正也

形而上者道之在正也

观今由是而來。

三

九

宣紙是什麼？是種精神產品，就像曹雪芹先生寫的《紅樓夢》，具有精神產品不可重復的特殊性格。它產生在安徽宣城之產物。除此之外，地無分中外，人無分洋土，都沒有發生過有效的重復。它具有永恆的中國屬性。

十

原子彈，氫彈，我們有能力重復，因為它只是物質產品。不具備東方精神的任何民族，不可能製造出宣紙。這是造紙王國的驕傲。中國畫家應當具備這一常識與情感。

十一

毛筆在夠格的東方畫家手里，應當是情感的工具。她不接受一切蠻力，好忍受儒雅婉約的柔情。

十二

中國繪畫的根本觀念是辯證意義上的平面觀念，即從根本意義上堅持紙是平面，平面的不可逆轉性，所以畫面是經營位置。

十三

經營位置又稱天地位置。此即從含義上將紙平面看成天地。經營位置既是于平面上的布置，又是將所需表現的視覺印象置于天地，平行于天地，所以是對天地的整體「模寫」。

十四

西方繪畫講構圖，今世稱構成。構圖意識是將平面看成能再現空間的觀念，即在其學科意識上認為平面是可逆轉的。所以其構圖是將時間與空間進行切割性之行為。在一個空間里平行線自然相交，透視便合理地成為西畫畫法的組成部分。

十五

要求持堅定平面不可逆性的中國平面體系性繪畫有透視才有科學，等于要求平行線在平面上相交，這是既不科學的思維也不懂得透視藝術價值的無知表現。

④宣紙是中國造紙的結晶品，是技術。是王羲之。

⑩這是應當有的中華文化的本土精神

⑪是古板動，是僵指，是死線性

⑫這是常識，同時又是原

理，多流觀念

⑬宏觀宇宙美學心理

⑭色，明暗均有此構成序列，進入有序和諧狀態

⑮透視是現代視科學知識，可以借鑑，不可取代

十六

就是因為不同的平面觀念，即平面可逆與不可逆，才展開了東西藝術哲學的體系性對峙，交流則是這種對峙意義上的相互排斥與吸收。

①6 而它在以物象上歸台，這得上人來性文化的歸途

十七

中國之美術學校均設有西畫系。其歷史背景是西方文化東漸，我們所表現的重視與接受也是一種文化精神，但就此而認為自己的文化劣于外文化，則我必將視此為文化的劣性表現。

十八

經營位置，當然是一種平面意識的布置，其本質是繪畫形象，（包括點綫、色強度、虛實諸繪畫因素）在平面上的均衡、均稱。這種衡稱要求，頗相似于宇宙物體的守稱，所以比之于平面可逆而論，這裏的平面觀得到的是非切割時空意義上的巨空間感受。

十九

所以西方油畫素描為代表的繪畫是對客體時空光色段分析理性邏輯，為此表現了時空的切割形相。這種分析理性到工業革命之后，為物理學所制控而成為科學性繪畫。中國畫則恰恰相反，他一直在辨象直覺心理邏輯規範之中。

二十

說中國畫不科學是抓住了中國畫純直覺藝術這一特性，若必以科學論之，那它完全成立于心理及思維學之間，我們可以以三遠法為例。

二十一

中國畫不認同視覺的局限，觀察方法便是一個自由自在游行于察觀世界之中，仰觀、俯察、平視，在這種不同視覺中體驗其美的曲型感受，所謂仰觀生敬，俯察生壯，平視空闊遼遠，這便是在大觀察量前提下的典型心理確定。

二十二

故中國繪畫三遠法便是這種不定點、不定時的審美心理經驗的抽象，也可經說是大量觀察的概率律化模式。

透視是定點觀察的視覺局限的消極確立，照相機便是這一種局限的機械眼睛，中國繪畫則有些像今天錄像式的觀察，并必將錄的影像復合為一。

22

但各對象不同的星后者
以生命節動力

以

四

科學
是心理
是生命
是代
是科學
是生命
是代
是科學
是生命
是代

二十三

不同的藝術哲學便是在這樣的不同實行中形成。即不同的觀察方法和視覺觀念，藝術法則所決定。藝術模式的同變異化又為這種哲學發展所制控，今天西方之現代藝術亦不例外。

二十四

要將錄像帶式的觀察大量復為一，首先是構成的難度。所以要「九朽一罷」，所以要「苦心經營」，這種表現法則，不可能是一個切割式的時空段的再現。它必將全部視覺經驗置于一個圖式，必然是大量綜合式的抽樣圖示，所以畫稱圖，包含圖式，圖示性中國畫，即具有這綜合圖示性，所以不是風景，是胸中丘壑，即主化了的境觀，學稱意境。他是再造方式而不是再現。

二十五

所以將平面的置陳推到了平行世界的高度。這種在紙平面上置陳觀得之美，求得畫面的均稱，守衡，要求藝術家情理共奮，美感率直釋放都要進一種極至狀態，始謂創作，始成境界。

二十六

這種直覺理性創造圖，包含增加美的透解引導的題跋、印章和醒目要點，增加平衡均包含其間。是對創造者美的潛能感觀的擠兌，要求作者既有天賦，又有經驗，更需以美的激奮達到極點，且又常常放逐「理性」。

二十七

標準只有一個，最佳經營，表現最佳之美感力度。所以我說：中國畫的美是「最佳數布」引起的最佳感受。

二十八

這種最佳表現的是一種審美理想，所以最佳是永無止境的，但于畫面，又是存在一種客觀畫法標準。我提出的「九宮數對法」便是這一種畫法標準的理性分析（見拙著《中國繪畫對偶範疇論》或《中國繪畫六法生態論》）

二十九

所以，中國繪畫理論有咫尺論千里之說。不僅說了紙平面圖當表示千里，更對畫家提出的是全部美觀的能透力見于咫尺之間，實在是要求畢陳一生之經驗、天稟、教養矣！

綜合性美學理論是點于此見得

冷相必于此立法立說

解衣盤礴者尔

觀表

三十

結果這種定點與不定點的觀察方法產生的結果便不言而喻。定點是單一時空相的再現，不定點則是復合時空相的創造，前者是空間，時間的切平面，后者是平面上時間與空間的主客共化后的復合相。

辨證象

三十一

散散點點的星星構成了巨大的守恆的星空平面，苦心經營的點點散散追求出巨空間的守稱、守衡。画便与天人共つ台

三十二

中國繪畫藝術這種所謂「不科學」的優越畢陳于此。因其畫面觀是綜合心理審美觀，色不冷不暖，墨不從屬造型，黑不是黑，點綫而稱為筆，型則是形。于機械科學因果論者觀之，則真是不科學到了家，老文墨則不無自傲地稱「墨戲」，真是不知科學為何物而洋洋自得欺人到了家的藝術心態。

然而，我為其唱永恆的頌歌。

中西于此分歧，亦由此交流，各作各用，互作互用，……。

三十三

復雜在于水墨與筆均參與于這種最佳置陳追求，宣紙也成為幫凶，宣紙毫不消極地運動水墨，激越心態，啟動靈感、點綫、黑層，更是不守一切客體羈束，在畫家情感的脈動中放肆跳躍，毫無規格地變生形象，于是物景、物形、心理、情意、觀念、經驗，如若星奔運動，且美其名曰：解衣盤礴。

寫意由此而升化

混沌色彩

三十四

整個創造過程等于放肆地嘲笑科學，愚弄理性，放逐觀念。所謂作畫求形似，見于兒童鄰，無法之法為上乘之法，惡墨萬點，筆筆求所以，鑿孔注胡須，畫理便應有盡有，狀似昏話確句句真理。藝術，于中開。这才是居于心的執手操

三十五

這里將主客體合一為一，將科學與激情一分為二。本質上不存在客體形象為依據的理性造型觀念，但又不是主觀隨意鋪展，中國繪畫有其嚴肅的追求，學理與嚴格的本體理念邏輯和苛求于天才的艱難訓練。

我說：誰低估了中國繪畫藝術的高度，誰就是跌落在跳高架下為榮的低能兒。

心理学永遠成为美术的支持，创作的依据

執手操的核心繪畫的內核……。

三十六

我的透視學老師是真璞率性的施世珍先生。他不僅給了我們全部西方透視學的知識，並為我們開啟了洞觀中國視覺方式的法門。我真摯地懷念他，祝他安息。

三十七

中國圖畫的審美標準論，我稱鑒賞論。在古典藝術綱領「六法」中是：氣韻生動；創作論是：傳移模寫。繪畫的生機是氣，創作階段歸于寫。

氣是寫的內在動力，寫是氣的外化形態。無氣無寫，無寫無韻，精神與畫法所化合，就造氣象，有（一）雄渾博大，（二）風流瀟灑，（三）清秀婉約，（四）飄逸儒雅，（五）富麗濃妍，（六）慌誕怪僻。此氣也亦寫法，故稱風格。

三十八

氣寫合一，渾然縱放而有韻律，隨情而放，隨意而收，情意自治若行雲流水，升降界止，洋洋灑灑而成情海藝天，此謂圖畫之內真外象，意境自立。

三十九

所謂外象便是山川江河化成筆墨形迹中的動止形態，所謂內真便是寫迹形意中的氣度：氣者，天地自然之正氣，人心悲歡內的真氣，天稟自然所賦之元氣，圖畫詞章，修養自成的儒雅文氣。

四十

人問何謂圖畫，當答筆情、墨趣、紙味、水韻，綜合人賦而出之意境。中國象形文化之意識流，是中華民族文化嫡流里永不沉沒的航船。

四十一

點且涂抹歸于造型，水墨之亦歸于類象，這不同藝術傳統的形象論。中國繪畫沒有本質上的造型論，所以它是象形觀念的非造型，非理性的藝術流派。

四十二

中國繪畫因之形象繁多，僅筆而論，便有點、綫、墨三大系統。

58年著有「中國畫家視察」二書未版。

常師即金璣輝煌常與雄渾相近

故意境是情理間之生命本氣與自然之氣相合，天人相合之境界

用相合之各分物

故所謂文者，儒雅而已。

40 意者，情、理、智、功、行止之謂境者，點、綫、墨、水、韻、筆、墨、意、境、之、相、合、也

41 多主相作相合相左右之情化象跡變異之若本

末

點有中實圓點，中虛空心蹠點；梅花點，鼠足點，胡椒點，大米點，小米點，吳道子點，小心點，芝麻點，拖泥帶水點，苔點，綫有十八描及各色皴法。直綫屬於幾何理性界劃畫用之，曲綫速度隸屬情感，轉折因乎形象，濃淡出乎視覺，粗細隨于提按，捻轉逆順，臥伏因其搶鋒，不善搶鋒其筆不靈；黑法分墨層，墨類，墨層見于干濕濃淡，層類寄于焦，積，破，潑，宿，雜。

四十三

(42) 無形之點 觀之之心 仿之之手 一切筆墨施著之法 規律被

綫點，中國圖畫最特殊的語言。點有時用于象形，有時見于形意，有時偏于情感宣泄，有時全然是感覺需要；即有便完美，無便缺失，界于構成平衡與心理感覺。幾乎一切塊面結構都可以是點之擴大，置陳布局意義上講，一切有形形象中都含着點的質量涵義。這是點在平衡面中的內在意義。之和美

綫的內象亦由點的內象派生。

點綫的自身美學價值，決定着點綫的抽象、具象值。

四十四

(43) 這是點形藝術之泛化，實化自然原作的根本理解

綫點與墨作用不同，點綫展開的是畫法系統為其主要審美價值；墨則不僅賦點綫以可視性形象，并且包含着使這一黑色成為「墨」這一概念的根本原理，沒有墨這個概念便沒有水墨形態，所以它既是形而下之器，又是形而上之道。

所以綫點屬於動態，屬陽，屬氣；墨屬靜態，屬陰，屬理。

四十五

我提出現代中國水墨繪畫點綫內結構研究，美性思維是形成學觀念研究為中國繪畫進入這個時代的學理之基礎。

四十六

九宮對，墨墨皆等

綫的內結構，主要見于筆力學觀，即筆的靜態力；提與按形成點綫的內象分析，動態力則有速度，轉折，組合，曲直弧的構成性格等等。其是墨色由以上動靜關係產生的流水狀及因此產生的微觀濃淡關係在點綫內部的識辨。

四十七

實

(46)

所筆室所

我有「脊劍圓柱古人留，留于后人寫歡愁」的題跋。這便是因研究點綫內水墨微量規律發出的感嘆。

所謂劍脊、圓柱是筆含水墨量不同產生的兩極，我稱中心黑，即中心區墨含量高的點為「濕墨圓點」，反之則為空心點，空心點則是在筆的運動中筆尖首先失水墨而成。兩點為筆內含水微量變化于點的兩極表現，延伸則「劍脊與圓柱」。

(47)

圓柱由君馬子先生

首先提出，劍脊首見

流志

于黃賓虹老人，但他們均知其筆法而不知其所以筆法
我的兩位先生及理悟一些