

中国现代书画学术谱系的梳理与阐释

龚 文

(重庆师范大学 美术学院,重庆 401331)

摘 要:传统书画讲究技近乎道,即技、道之间的自然融合。但现代学术思想尤其西方学术传统则倾向于技与道的分离,这会在无形中分化肢解我们的书画传统,造成书画的现代学术研究与传统发生隔阂。我们既要重视专业素质的培养,又要强调综合素养的展示。因此,本文重点从现代书画学术研究之缘起、现代书画学术谱系之延续和现代书画学术谱系之拓展及融合方面进行梳理和阐释。

关键词:现代书画;学术谱系;自然融合;山水画

中图分类号:J212

文献标识码:A

文章编号:1673-0429(2022)02-0087-09

doi:10.19742/j.cnki.50-1164/C.220209

一、引言

谱系,是记述宗族世系或同类事物历代系统的书,如家谱、族谱、年谱等;“谱系学”,是法国哲学家福柯哲学的核心概念之一,它既是一种深刻的哲学观点,也是一种学术分析方法。有关书画的谱系研究,古代最有代表性的要数唐代张彦远在《法书要录》里面载录书法的笔法传承谱系和明代董其昌的绘画南北宗论。现代的书画谱系研究总体较不完善,有的主要是书画艺术家的年谱和各种年鉴。以书法家的年谱编撰为例,朱关田《唐代书法家年谱》(2001)尚以断代为基,其他如魏平柱《米襄阳年谱》(2013)、薛龙春《王宠年谱》(2012)、沈津《翁方纲年谱》(2002)、许全胜《沈曾植年谱长编》(2004)、马振君《孙星衍年谱新编》(2015)等均为古代单个书家的系谱编撰,偏重历史与文献的梳理,阐释较少。同样的情况也出现在画家的年谱编撰中,如王咏诗《郑板桥年谱》(2014)、叶宗镐《傅抱石年谱》(2012)、陶为衍《陶冷月年谱长编》(2013)等,只不过把画家的年代延伸到了现代,增加了许多艺术的信息,但研究的方法和手段与前述的书家研究如出一辙。至于托名为书、画谱系的研究,大致就如李永强《赵孟頫家族书画谱系》(2017)、贺文荣《论中国古代书法的笔法传授谱系与观念》(2008)、李祥俊《清代的帖、碑之争与书法谱系的变革》(2017)等,则在系谱编撰与谱系阐释之间摇摆不定。相比较而言,英国的大卫·加里夫《艺术谱系》(2014)一书,则是名副其实的谱系研究了,因其阐释对象是从文艺复兴至欧美当代的50余位西方代表性艺术家的艺术表现,看起来与中国书画关系不大,但其著作中渗透

收稿日期:2021-06-04

作者简介:龚文(1968—),男,重庆开州人,艺术学博士,重庆师范大学美术学院副教授,主要研究方向:传统书画艺术理论与创作。

基金项目:2013年教育部人文社会科学研究项目“传统书画艺术谱系的现代学术延展与当下学科使命”(13YJA760016)。

着的强烈现代学术诉求。

书画领域的现代学术谱系归类,虽然情况比较复杂,却也有迹可循,首先要把握住大的方向性和倾向性。因此,我们就需要把现代书画学术谱系研究的基本路径及轨迹奠定在“延展”之上,即现代书画的学术谱系总体上是在古代书画艺术谱系基础上的延展。比较而言,传统书画注重精英与综合素养且技和道不分,而现代书画则偏重规模与专业素质且有技和道分离的趋势。现代书画发展中的学术问题,既表现在理论研究中,也存在于实践探索中。但现代学术借着现代教育的力量,强调规模与专业素质,展现出一种强势姿态,因此,现代书画的学术谱系,现代拓展的部分是要比传统延续的部分似乎来得更引人注目一些。通过对现代书画学术谱系的梳理与阐释,在很大程度上有助于现代书画学术研究走向系统与深入。

二、现代书画学术谱系之延续

对于我国悠久的书画传统,学术上的延续是必要和必须的。传统书画研究因为技和道不分,理论问题与实践问题需要得到统合性的关注,再加上精英化、综合素养的倾向,所以研究者是相对较少的即小众的,因为其学术主张尤其是理论主张首先要经过自身艺术实践的某种佐证,即既要有极高的理论水平,又要有相当的实践能力,否则其主张就很难得到响应。这就造成了在古代出现有影响力的书画学术主张是相当困难的,一旦出现了,就会影响深远。现在很多学者在研究古代书画理论时,发现相对系统的书画理论并不多,即使有,也都集中在诸如蔡邕、王羲之(理论主张虽伪托较多但影响较大)、苏轼、赵孟頫、董其昌、石涛等人上。而这些文化精英的综合素养非常高,既是时代的理论大家,又是实践大师,而且他们的理论主张与他们的实践践行是高度一致的,均是经典中的经典。因此这些艺术大师的学术主张不仅是我们的书画理论研究的对象,也是书画实践研究的对象,值得反复挖掘和深化,因为他们的学术主张具有集中性和代表性,他们带来的启发也是全面的、深刻的、有高度的。这些主张出现之后,不断地得到学术响应,并渐渐串联起一种学术链条,具有了一种谱系性的效应。所以我们研究书画的现代学术谱系,不仅古代的书画会继续成为研究对象,古代的这些经典学术现象也是有着相当程度的示范性和启发性的。这种示范与启发是综合性的,但也能满足现代分化的学术要求,即分化成理论部分和实践部分。现代专门的理论研究者无论从纯理论研究或是实践理论研究都能以此为对象并得到启发,现代的书画创作者也能从这些经典学术主张中得到学术营养。如以元代书画领袖赵孟頫为例来看看这种基于延续性的书画谱系之整理与编撰。

李永强的《赵孟頫家族书画谱系》一文,在谱系的撰写上就突破了过去的一人一家的局限,扩大而为一个赵氏大家族的层面。既然是大家族,首先就从血缘关系的角度给出了第一个系谱图^[19],见图1。

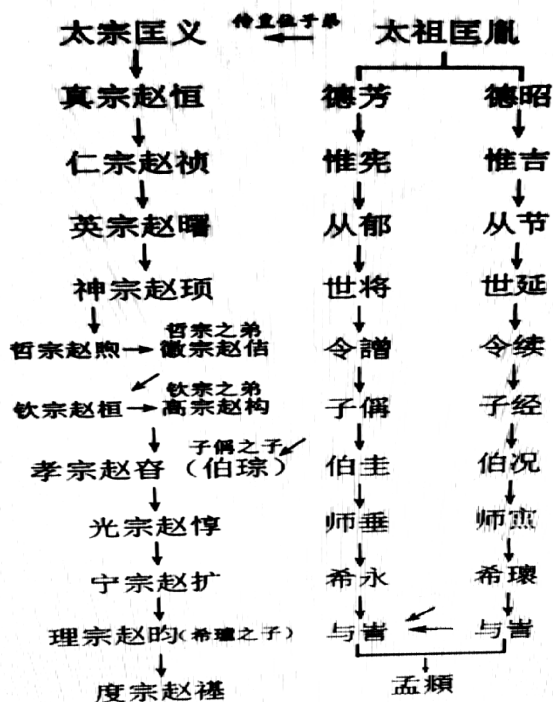


图1 赵孟頫世系与帝位血统关系图

此系谱的梳理成表相对较为简单,主要得之于史料文献。通过《宋史》(卷 215、222、224)可知,赵孟頫为宋太祖第四子秦康惠王赵德芳的后裔,属于宋太祖的第十一代子孙。“赵孟頫过人的才华与特殊的身份,使他拥有了旁人难以比拟的先天优势,赵姓王孙的身份使其成为元世祖征召的首选对象是进入仕途的重要砝码,为其以后在书法绘画文学政治等领域的发展奠定了坚实的基础。”^{[1]10} 因此,研究赵孟頫的书画谱系,这个出身世系的关系图(血缘谱系)似乎就显得较为优先和重要,并非可有可无。

但这个“赵孟頫世系与帝位血统关系图”确实又未表明任何的艺术关系。于是,李永强又给出了第二个系谱图,见图 2^{[1]15}。

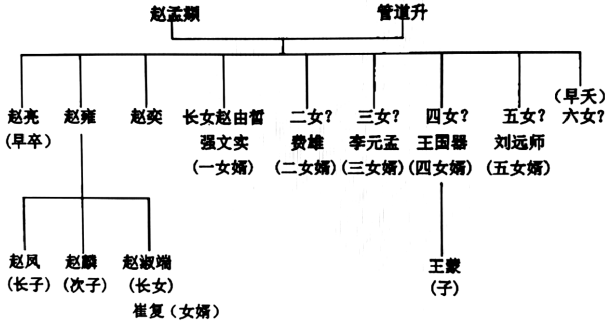


图 2 赵孟頫家族谱系图

此谱系图以赵孟頫、管道升夫妻俩作为总领,本身就具有很大的吸引力。明末清初的钱谦益就很羡慕地称他们为“天上人间此佳偶,齐牢共命兼师友。”^{[2]2} 此谱系图虽称家族谱系,然赵孟頫、管道升之外,赵雍、赵奕、赵由哲、赵凤、赵麟皆擅书画,至于谱中赵孟頫的外孙王蒙,更是元代山水画大师。正如李永强文中最后的总结所言:“赵孟頫一家文风之盛,能与之相媲美者实在寥寥。”^{[1]21}

可以看到,李永强所作的赵孟頫家族书画谱系之研究,围绕以血缘之系谱谱表为主,其对家族内各家的书画艺术特点及成就的介绍都没有脱离这个框架。因此,谱系阐释的意味较为淡薄,尤其对血缘之外的艺术基因关系构建的忽视,造成了此项研究的普遍艺术意义和价值度不够。这种对艺术谱系的独立要求和更广的艺术关系及意义的分析及阐释,应该是相当长时期艺术谱系研究要去充分重视和突破的重点所在。系谱编撰是基础性的工作,而谱系的分析阐释与价值意义的表述则是更为重要。

同样是赵孟頫的艺术谱系研究,俞剑华就更加注意了艺术谱系的独立性,即使是在延续性的谱系研究中也予以了充分体现,见图 3^{[3]184}。



图 3 赵孟頫艺术谱系图

由于俞剑华《中国绘画史》撰写较早,此章中涉及的赵孟頫的家族信息有时代的局限。如王蒙之为赵孟頫的外孙而非外甥,后来的学界已基本达成了共识,但俞将赵孟頫的书画谱系从家族扩大到了艺友层面,主要还是基于谱系的艺术独立性,即艺术谱系即使是系谱的编撰也主要依据艺术的“血缘”关系而非世俗的血缘关系。正是基于艺术的“血缘”基因,这个有关赵孟頫的艺术谱系的系表就比前面李永强的家族血缘系表来得更加丰富,也更有谱系阐释的逻辑依据。即俞剑华的系表在进行谱系阐释的时候会更加注意到艺术上的相关性和联系,从而使得阐释更加融通和富含艺术的逻辑及要求,突出价值和意义。

俞剑华在其《中国绘画史》对元朝绘画的描述中还专辟“赵孟頫一派”,并将从钱选到朱德润等画友列入此派系谱表中。这些同时代的画友与赵孟頫全无家族血缘关系,只有艺术上的谱系连接。从绘画师承而言,钱选、陈仲仁为赵孟頫友人,陈琳、王渊(弟子臧良)师事于赵,沈孟坚则师从钱选,而唐棣、朱德润与赵、钱均无师生关系,但他们却都被俞剑华置于“复古派”：“元初画家大半皆系崇拜北宋,规行矩步,兢兢以古法为圭臬,时时以复古为信念。”^{[3]184} 引用赵孟頫的原话即是：“作画贵有古意,若无古意,虽工无益。今人但知用笔纤细,敷色浓艳,便自为能手。殊不知古意既亏,百病横生,岂可观也。吾所作画,似乎简率,然识者知其近古,故以为佳,此可为知者道,不为不知者说也。”^{[4]5,15} 王逊也曾经对赵孟頫绘画“古意”做过通俗而具体的解释：“自幼喜画,但山水画不好。唐代的画看不到了,而五代、宋的画尚见到一些。古画笔意与近人画风相距甚远。自己的画,相比现在流行的画风还是颇有些不同的。由此可知赵孟頫小青绿是赵大年一路,水墨则为荆关董巨一路,他拿这些‘古’的风格,与当时流行的风格——主要是南宋院体,对立起来。”^{[5]116} 而且他还进一步给出过与俞剑华近似且更具体的结论：“他(赵孟頫)所理解的唐宋与我们不同,他的‘宋’是指南宋,‘唐’实指北宋。”^{[5]116} 可见这些形色不同的画友们能归入赵孟頫谱系完全是因为艺术上的复古追求与古意主张,从而共有某种阐释性的谱系价值。

因此,在书画领域,基于血缘关系的系谱编撰是狭小、不明显的,而基于艺术关系的谱系阐释则是相对广阔的、彰显的。2016年1月9日,“妙合神离——董其昌书画特展”在“台北故宫博物院”正式开幕。展出典藏董其昌相关作品达300余件,其中董其昌书法99件,画44件,题跋有81则以上。为清楚呈现董其昌艺术发展的脉络,以数量丰富的纪年展件为主轴,尽可能依时间顺序安排书画作品,符合系谱撰表的基本程式。但展览的单元安排却极有讲究,分为董其昌书画作品、董其昌友人作品、董其昌书画收藏作品三大部分。尤其第三部分“书画收藏”单元,完全突破了过去只展出艺术家创作作品的展出模式,将董其昌收藏过的重要历史精品如黄公望《富春山居图》、米芾《蜀素帖》、董源《龙宿郊民图》、巨然《层岩丛林图》、赵伯驹《汉宫图》等真迹也一一呈现出来,关注艺术来源与风格关系,从谱系阐释的角度,深度挖掘出董其昌毕生追求的艺术目标——“妙在能合,神在能离”,以及在继承传统基础上的开拓与创造精神。笔者亲临现场观摩,不仅大饱眼福,而且也对这次展览的学术用心甚为服膺。一场古代艺术大师的书画展,就学术的角度看,就是其书画学术谱系的增列和多维。如果说赵孟頫、董其昌的谱系研究尚属书画谱系的局部研究的话,接下来就要从这种局部开始扩大了讲,重点从更宏大的历史角度和比较研究的角度展开。

对这种谱系分支与分量趋于不断增多的现象,历史学家顾颉刚曾有过专门的论述。他用极精炼的语言表述了他对于整个中国古史的解读,其中包含了对族群谱系的总体看法:“我很想做一篇《层累地造成的中国古史》,把传说中的古史的经历详细一说。这有三层意思。第一,可以说明‘时代愈后,传说的古史期愈长’……周代人心目中最古的人是禹,到孔子时有尧、舜,到战国时有黄帝、神农,到秦有三皇,到汉以后有盘古等。第二,可以说明‘时代愈后,传说中的中心人物愈放愈大’。如舜,在孔子时只是一个‘无为而治’的圣君,到《尧典》就成了一个‘家齐而后国治’的圣人,到孟子时就成了一个孝子的模范了。第三,我们在这上,即不能知道某一件事的真确的状况,但可以知道某一件事在传说中的最早的状况。我们既不能知道东周时的东周史,也至少能知道战国时的东周史;我们既不能知道夏、商时的

夏、商史,也至少能知道东周时的夏、商史。”^[6]

随着现代书画学术谱系研究的不断展开,这种书画学术谱系在分支与分量上逐渐增多就会是一种普遍性的现象,并涌现出越来越多的谱系梳理与阐释成果。但这种谱系分支与分量不断增多的现象背后,是每一个具有独立学术谱系对质量及价值意义的要求。从对以傅抱石的大纪年编撰和对石涛、王原祁的谱系比较阐释能够清晰地看出其中的端倪。

1937年商务印书馆出版俞剑华《中国绘画史》之前,傅抱石就已经出了多本研究美术史的著作,其中涉及美术系谱的研究占了相当重的分量,仅以俞剑华《中国绘画史》之附录“民国以来绘画书目”来看就有《中国美术年表》《石涛上人年谱》。包括郑昶、滕固、黄宾虹、潘天寿、傅抱石、俞剑华等早期研究者在内的中国近现代美术及书画的学术研究,即使从学术谱系的角度看,一开始就非常重视历史谱系延续,这与他们的强烈历史意识和治学态度有很大关系。以傅抱石为例,他1939年10月著成《文天祥年述》并作叙例。同年11月又完成《张居正年谱》,也作例言。这些都是纯粹的历史研究,与艺术研究没关系,但从中能看出他对历史的研究爱好和学术能力。在此之前的1939年8月,中国艺术史学会发布缘起通告,会长为滕固,会员有方壮猷、吴其昌、徐中舒、黄文弼、商锡永、李小缘、朱希祖、宗白华、马叔平、胡小石、陈之佛、刘节、金静庵、傅抱石等20人。1941年5月中国艺术史学会改组,选举马衡、董作宾、滕固、宗白华、胡光炜、陈之佛、常任侠、徐中舒、傅抱石、梁思永、金毓黻等11人为理事。从中国现代最早的艺术史学会这两届组成来看,傅抱石是绝对的中坚人物。

傅抱石留学日本时,随金原省吾对中国美术的历史做过专门的谱表性研究。1937年商务印书馆出版其《中国美术年表》,这种系谱体例,也被后来的学者编撰各种书画史谱表所借鉴。这是一本中国美术专科年表,编年起自公元前2697年迄于1911年。按年记载我国有关建筑、雕刻、书画、工艺、碑版、著述、艺人行径及生平年代等美术方面的史事。表分4栏:第1栏为干支(秦以前无此栏);第2栏为帝王年号及年数;第3栏为记事,包括人物生卒年;第4栏为公元年数。书末附有依笔画编排的历代年号表。反观傅抱石在此之前所著述的《中国绘画变迁史纲》(1931),却具有非常明显的主观阐释倾向,使得其系谱编撰与谱系阐释在倾向上并非具有一致性:“年轻的傅抱石结合个人学识,以自己尊崇的观念架构出心目中的‘画史轮廓’。‘提倡南宗’,即是他整理古代绘画史的主要理论依据,也是他‘构建中国绘画史的主要观点,而且是他史事编序、故事设定与情节结撰等整个叙述行为的原则策略和主要线索’。在他看来,中国绘画史就是一部南宗绘画的演变史。”^[7]⁴如果说系谱的编撰体现了傅抱石严谨的学者态度,那么谱系的阐释就充分展示了其作为艺术家的某种主观倾向了。但即使从学术研究的角度,这种当下的阐释也是现代书画谱系研究中非常值得重视的:“意大利历史学家克罗齐提出‘一切历史都是当代史’,英国历史学家柯林武德则进一步提出‘一切历史都是思想史’,这可以说是两人关于历史哲学思想的核心命题。二者都认为历史并不是简单的陈述过去,而是将历史置于研究中所处的时代去探索包含历史学家某种思想的人性的发展,如果不是这样的话,那么历史充其量就只能称之为‘编年史’或者‘准历史’,而不能算作真正意义上的历史。”^[8]¹⁶¹

当然,傅抱石花在石涛研究上的时间最长,不仅与他的治史态度有关,更与他喜爱石涛的书画艺术、崇拜其创造精神密不可分。从1934年他第一篇研究石涛的《苦瓜和尚年表》算起,到1962年《读石涛淮扬洁秋图》止,其间傅抱石先后发表了《石涛年谱稿》《石涛上人生卒考》《石涛丛考》《石涛再考》《大涤子题画诗跋校补》《石涛画论之研究》《石涛三考》《石涛上人年谱》。如果说早期学界如傅抱石对石涛的学术研究主要还是在系谱的梳理上,后继石涛书画研究的进一步深化则主要体现在谱系的阐释上了。

距今仅300余年的石涛对其后的学术影响非常之大、示范性也非常之强。正如潘天寿先生所认为的那样,石涛在当时就对扬州画派产生了较大的学术影响,无论在理论上还是实践上。比如石涛的书法讲究个性的生拙之美,几乎对“扬州八怪”所有画家的书法都有启发;在绘画方面,则尤其对高翔和李鱣

的风格形成有着直接的帮助。而石涛的书画理论主张,根据萧平的研究,石涛提出的“搜尽奇峰打草稿”“笔墨当随时代”等画论,就是讲画家在创作时要注意师法自然、重创新、不被传统所囿的创作观,这些都对“扬州八怪”产生了很大影响。在今天的学术界,“扬州八怪”是一个长盛不衰的研究话题,许多学者对其独特的艺术个性和风格进行过相当多的研究。可是扬州画派并不是一个孤立的学术现象,从学术谱系角度来看,扬州画派在学术的基本面上很受石涛的影响,相当程度上可以算是石涛学术流派的延续。当然,石涛的学术影响远不止在当时。吴冠中先生就认为石涛是“中国现代绘画的起点,是中国传统画论的集大成者。”^{[9]5}事实上也是如此。仅以绘画创作而言,现代中国绘画的许多大师都的确受到了石涛的深刻影响,如张大千、傅抱石(原名傅瑞麟,为表达对石涛的崇敬而改名抱石)、石鲁,甚至包括齐白石、潘天寿等。这些现代的绘画大师们在风格追求上有着很强的创新诉求,而这种对于创新的诉求也满足了新的时代要求。虽然如此,即使他们的创作甚至各具开创性价值,但学术谱系的延续性却是明显地、群体性地倾向于石涛的学术价值观。石涛的学术思想主要体现在《石涛画语录》中,其核心观念是:绘画是一种创造,创造有其自由的一面,也有其不自由的一面。但其《一画章第一》中就立下了主旨:“太古无法,太朴不散,太朴一散而法立矣。法立于何?立于一画。一画者众有之本,万象之根。见用于神,藏用于人,而世人不知,所以一画之法,乃自我立。”^{[10]3}即在艺术层面高举“我之为我,自有我在”的精神主张。因为这些现代大师们受到的西方影响都极其有限,其创新源头无论从实践方面还是理论方面都与西方关系不大。与其说这些大师个个都是天才,毋宁说石涛在学术思想上是超前的、其影响具有明显的后延性。以上这些受石涛学术影响的古代及近现代的艺术家人,从学术谱系的角度看,具有的谱系延续性意义,从时间上讲是主要向后延伸的。

紧接着要比较地讲到与石涛同年生(1642年)的王原祁。作为清代“四王”的领军人物,他与“四僧”代表人物石涛在学术谱系上有着相当明显的谱系轨迹差异。在清代,“四王”是在朝文人画的正统群体,而“四僧”则是在野文人画的创新群体,就当时的社会地位及影响而言,“四王”是要远远大过“四僧”的。王原祁与石涛虽也有个人交往,甚至还有过绘画合作,但二人确实分属不同的书画学术队伍。石涛在南京和北京都不得志,这跟“四王”牢牢把握着当时的主流画坛有关。但石涛又不愿改弦更张,故而只好回扬州定居,才及时发挥出了自己的学术影响。但王原祁无论是理论主张还是实践方式,都在相当程度上是对前辈董其昌正统文人画学术思想的谱系延续。以王原祁为代表的“四王”正统,虽然当时风光无限,可是在20世纪初即遭到以陈独秀“革四王的命”为由的集体贬斥和抨击,从而导致整个学术谱系链条难以为继,在现代进程中几近缺席。总体而言,王原祁的学术谱系是从前面延续来的、崇古的,这种承延因为标榜正统而具有艺术上的继承性,而石涛的学术谱系则更多地向后面延续开去,这种延展因为不拘成法而具有艺术上的创新性。石涛对现代的学术影响更大,这不仅是因为王原祁的学术主张没有石涛的系统 and 全面,更主要的是由于其学术谱系的链接方式不同。王原祁虽然自身学术成就有限,但他所隶属的学术谱系则曾经是正统而强大的。二者都具有学术谱系的延续意义,即要么主要从前面承延而来,要么主要从后面延展开去。举这个比较性例子还想进一步说明,学术谱系其实是跟学术现象本身的性质和特征紧密相关的,即使是书画学术谱系的延续性,也有着多种的表现方式及延续路径。

不难看出,延续性的书画谱系研究,主要围绕古代书画进行。其系谱的编撰,由小及大,可以是基于个人的(如赵孟頫、董其昌)、基于比较的(如石涛与王原祁),还可以是基于类型的(如文人书画系谱、宫廷书画系谱、宗教书画系谱、民间书画系谱),以及纪年通史性的。所有这些系谱鉴于表格繁复及篇幅限制,故不在本文讨论的范围。

三、现代书画学术谱系之拓展与融合

现代学术谱系的拓展部分,因为往往是外延着的,故会带来许多新的学术命题,甚至与西方学术接

壤,展现出较为复杂的维度局面。主要的形式——语言变化,就是由传统的程式化的笔墨语言谱系向现代的现实性造型笔墨语言谱系进行拓展并多维度地融合。例如现代山水画笔墨与地域之间的关系变化,就体现出了这种突破传统程式化笔墨语言的拓展性变化。

据王鲁湘的研究(其在中国艺术研究院的学术演讲),中国传统山水画笔墨的格局形成,与所描绘和依存的地域及风貌特征有着极大的关系。到北宋,山水画笔墨程式基本成形,对应的地理疆域就大概是北宋的版图范围,东西南北一望即知。而且他还打了个形象比喻,这个疆域的范围基本上与苏东坡因被贬而四处流走于东、西、南、北的范围大体一致,东坡先生也当然有理由成为最能感受这种笔墨特色的先知者。如果事实真如王鲁湘所说的那样,那么传统山水画笔墨谱系的发枝路径就较为清晰了。而且随后更因为整个文化的地域倾向性而偏向于北南两大支,正如山水画皴法最具地域特征的北斧劈、南披麻一样,到了明代董其昌那里,得鱼忘筌,进一步地形成了南北宗论。反过来讲,如果要使得笔墨具有传统的诱惑力,在描绘山水风貌的时候,对应的现实地域基础就大致应该在前面所划定的这个范围内。

这不禁联想到了齐白石先生 1936 年应邀入蜀半年,面对蜀地山水无法措笔的原因。因为这些现实的山水和他在画谱中见到的画中山水相差甚远,他所擅长的传统笔墨无法施展。蜀地确实处于北宋疆域的边缘,且不在北南文化范畴核心,虽然花鸟画有过兴旺,但山水画乏善可陈。既然画谱中的笔墨训练难见蜀地,加之白石先生以花鸟画为主,精力有限,所以望而知难、知难而退也是情理之事。可面对如此美妙的山水胜景却无从下笔,心中徒增遗憾与无奈,所以自兹以后,索性就很少画山水了。与白石先生形成对照的黄宾虹先生,入蜀之后,面对巴渝山水的奇秀之美,非常渴望能将之表现出来。由于宾虹先生以山水画见长,所以就知难而上,虽然面临同样的传统笔墨与现实山水之间的差距,但山水对象变了,笔墨则不得不变。于是突破传统程式的现实局限,勇于探索并拓展新的表现方法和手段,如月移壁、层层积等,并由此形成晚年黄氏山水画风格。与黄宾虹先生类似的情况也出现在抗战时期描绘巴渝山水的画家如傅抱石、陆俨少等人的艺术追求中。其实蜀中及巴渝山水之美,自古就令人神往。书圣王羲之《十七帖》中的《游目帖》,就是王羲之写给益州刺史周抚的一则信札。周抚作为名将之子,在蜀中三十余年,王羲之有意游蜀未果,但在帖中表达了对蜀渝历史及山水风情的浓厚兴趣。

由此越来越明显地看到,山水画的现代笔墨拓展确实与地域的跨越有着很大的关系,无论个人还是群体流派均是如此。就这个意义上讲,现代山水画坛中的长安画派、黑龙江画派、漓江画派、巴蜀画派、云南画派的艺术探索也多少反映了突破传统地域而必然带来的笔墨拓展,共同促成了山水画现代笔墨的新谱系建构。甚至这种地域性的跨越还能漂洋过海,抵达更为广大的天地。当然,这种新地域、新笔墨所带来的现代新气息,虽然蓬勃清新,但也有不足。由于太专注于寻找地域特色而造成笔墨表达个性太强、太过具体,也就是这类笔墨好像只能用于表现这种特定的山水风貌,不像传统山水画看来较人文抽象,并不执着于一地一貌,反而具有某种超越性,笔墨挥洒更加自由,能笼统地阐释画中山水的普遍意境。这种笔墨的拓展在现代山水画中主要是抓住了地域性因素,但这种地域性是可以扩大为更加全面的绘画表达,即现代人物画与花鸟画也可以借鉴这种学术思路,拓展自己的表现空间。如大量描绘少数民族人物题材,热衷于热带植物的刻画,不断超越传统的渔樵农夫道士高僧、梅兰竹菊等局限,都在相当程度上拓展了笔墨的表现范围,进一步构建起拓展性的谱系。进一步地讲,围绕表达现实地域山水笔墨风格问题展开的有关现代国画写生的研究就有必要建立一个谱系专项,即现代国画写生谱系。包括古法写生、西法写生(含西方古典、现代与当代)与现代国画写生的关系与结合,人物、山水、花鸟画的各自写生谱系等(谱表略)。而拓展的深化表现就体现在新的高度上的综合与融通,这是一种具有高度融合性的复合化谱系。例如书画的传播谱系,就多少体现了这种谱系特性。

当代研究书画的传播现象越来越多,但很多只注意到了传播的新现象,尤其借着现代的大众传播媒介,书画艺术获得了极大传播效应。但书画的传播问题并不是一个全新的领域,并不是说在今天只有借着大众传播媒介,书画艺术才能有效传播。书画艺术的传播本来就是一个非常古老的话题,今天的新传

播途径并不能掩盖过去的传播痕迹。与其说传播一定会是新的方式覆盖旧的方式,不如说传播从来都具有某种趋于复合的姿态,并释放出相当程度的谱系能量。

许多的书画现象,站在传播的角度看,是应该具有另外一番表述及含义的。我们习惯于只以艺术的纯粹目光来看待这些现象,会丢失很多学术资源,并不利于书画价值的广种薄收。就书法而言,从其诞生之初,就非常重视如何传播的问题。甲骨文本来写在龟甲兽骨上就可以完成文字使命了,但用刻的方式再进行一遍加工,不仅是基于艺术的考虑,更多的可能是广为传播、长久传播的需要,否则 3000 多年之后,我们重新翻看甲骨文时,怎么会感受到如此的发轫如初。甲骨刻辞如此,青铜铭文也如此,小篆刻石还是如此。这些早期的书画现象,的确渗透着很明确的传播要求。初步的书写之后,刻、铸文字的手段不仅强化了文字的审美效果,也突出了文字传播的恒长永久。书写进步了,刻化的方式即使更加隐秘,但也并不会就此消失。如果说,早期的书法产物,刻化过后的效果往往会好过最初的书写效果,那么,书写进步之后,书写的成就越来越大,刻化也许就仅仅在满足复制、方便传播了。

刻帖的目的大概主要就是这样的。书写水平较低的时期,刻化不仅可以辅助书写,而且还能强化传播,书写水平高的时候,刻化主要就是一种复制传播手段,并以此映衬书写。帖学兴旺千年之后,人们对刻帖的复制及传播效果发出质疑,于是碑派走向历史舞台。碑派书法将学习对象放在三代、秦汉及魏碑之中,实际上这些书法遗存不仅仅是书写出来的,还是努力刻化出来的。书写加上刻化的叠加,增加了后世书写的表现力和趣味,以笔拟刀、注重金石之味成为碑派书法的一个重要艺术发力点。而且刻化自身的复制及传播力也相应地展示出来,故而碑派书法运动在艺术表现和传播影响上都获得了极大的认同和成功。借助于刻化,书法的表现与传播,有时此消彼长,有时又能合力壮大。目前我国最具权威的书法组织即中国书法家协会专设刻字委员会,全国书法展也有刻字的部分,这本身就说明这种从古代就演绎着的书法刻化在今天一样非常重要,同样应该得到充分重视,甚至需要得到独立的学术谱系认同。传统书法领域如此,传统的绘画领域也同样面临刻化传播的问题,最具代表性的就是画谱的刻化与刊行对绘画艺术的普及和传播作用。对此现象,凡是看过或学习过《芥子园画谱》《十竹斋画谱》的人都不会对此陌生。从某种意义上说,这些画谱既是绘画作品的某种翻版,同时又是地地道道的雅化木刻作品,这是基于艺术表现与传播的共生需要。

正因为涉及书画的传播现象往往呈现某种复合的状态,所以从古至今对书画传播的关注点和复合程度也是不尽一致的。刻化对书画艺术的传播作用,在古代确实是一个较为基本层面的学术现象。但到了今天,随着社会的发展以及艺术上的西学东渐,现代展览成为书画传播的一个很重要的阵地,研究展览对书画艺术发展及传播的作用也成为现代学术谱系中相当重要的一环。现代的艺术展览受西方的影响较大,是一种新的艺术聚合形式和展示交流传播方式,也增加了现代书画艺术在传播上的复合程度和力度,经过在中国几十年的发展变化,书画展览已经成为包含制度建设、艺术展示、学术研究、交流传播等诸多方面的综合性标签,也成为现代书画学术谱系的拓展亮点。除展览及其现象外,当今书画艺术的传播得到迅猛拓展还必须包括现代传播媒介领域,其在大众的影响力是前所未有的、巨大的。几乎所有的书画传播现象都可以在现代传播媒介中予以某种程度的关照,不管这种媒介是报纸杂志、电视还是网络、自媒体等。以中央电视台为例,就专门开设了一个书画频道,全天播出各种书画节目,现代的各种书画人才会在这个频道中向广大的电视观众和书画爱好者传播相关的书画信息,观众足不出户就可以得到书画艺术的各种熏陶。同样,网络上的书画站点也非常之多,最著名的如雅昌艺术网,其关注度和影响力也是非常巨大的。所有这些传播方式在今天都聚合在一起,共同发挥着传播的复合效应,也因此成为现代书画学术谱系中很具代表性的高度融合的复合化学术谱系现象。

按照张道一先生的看法,现代的艺术学研究其交叉延展度是非常大的。包括现代书画学术谱系研究的拓展范畴,除了书画传播谱系,还有书画经济谱系、书画心理谱系、书画社会谱系、书画文化谱系、书画思维谱系……所有这些相关联的部分都是需要去不同程度予以观照和研究的。因此,拓展性的

书画谱系研究,主要围绕现代书画进行。其系谱的编撰与谱系的阐释,可以从现代书画风格的建立、新的人文特性的弘扬以及与其他领域的交叉延展角度展开。

总之,现代书画学术谱系得以延展的上述类型,即学术的延续性谱系、拓展性谱系及拓展后的高度融合,都具有明确的谱系特征和价值意义。

[参 考 文 献]

- [1] 李永强. 赵孟頫家族书画谱系 [J]. 中国美术, 2017(5).
- [2] 钱谦益. 牧斋有学集 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1996.
- [3] 俞剑华. 中国绘画史 [M]. 上海: 上海书画出版社, 2016.
- [4] 张丑. 清河书画舫 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2011.
- [5] 王逊. 中国书画理论 [M]. 上海: 上海书画出版社, 2018.
- [6] 顾颉刚. 古史辨: 第 1 册 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1981.
- [7] 傅抱石. 中国绘画变迁史纲 [M]. 上海: 上海书画出版社, 2017.
- [8] 张功力. 对克罗齐和柯林武德关于历史概念的解读 [J]. 学理论, 2017(11).
- [9] 朱良志. 石涛研究 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2005.
- [10] 石涛. 石涛画语录 [M]. 俞剑华, 注译. 北京: 人民美术出版社, 1959.

Carding and Interpretation of the Academic Pedigree of Chinese Modern Calligraphy and Painting

Gong Wen

(College of Arts, Chongqing Normal University, Chongqing 401331, China)

Abstract: Traditional calligraphy and painting pay attention to technology and Taoism, that is, the natural integration between technology and Taoism. However, modern academic thought, especially western academic tradition, tends to separate technology from Taoism, which will virtually divide and dismember our calligraphy and painting tradition, resulting in the estrangement between modern academic research and tradition of calligraphy and painting. We should not only pay attention to the cultivation of professional quality, but also emphasize the display of comprehensive quality. Therefore, this paper focuses on the origin of modern calligraphy and painting academic research, the continuation of modern calligraphy and painting academic pedigree, and the expansion and integration of modern calligraphy and painting academic pedigree.

Keywords: modern calligraphy and painting; academic pedigree; natural fusion; landscape painting

[责任编辑:孟西]