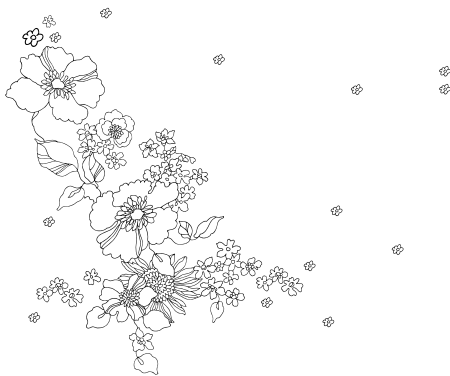


本书主要内容原载于
云南省文史研究馆《云南文史》杂志

茶靡集

李伟卿
著



云南出版集团有限责任公司
云南人民出版社有限责任公司

图书在版编目 (CIP)数据

茶蘼集 / 李伟卿著. -- 昆明: 云南人民出版社,
2011.4

ISBN 978-7-222-07384-5

I. ①茶… II. ①李… III. ①美术-中国-现代-文集②回忆
录-作品集-中国-当代 IV. ①J12-53②I251

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第073057号

责任编辑 郭木玉

装帧设计 张力山

责任印制 洪中丽

书 名 茶蘼集

作 者 李伟卿 著

出 版 云南出版集团有限责任公司 云南人民出版社有限责任公司

发 行 云南人民出版社有限责任公司

社 址 昆明市环城西路609号

邮 编 650034

网 址 www.ynpph.com.cn

E-mail rmszbs@public.km.yn.cn

开 本 787×1092 1/32

印 张 7.75

字 数 150千

版 次 2011年5月第1版第1次印刷

印 刷 北京盛通印刷股份有限公司

书 号 ISBN978-7-222-07384-5

定 价 48.00元

“云南文史书系”编委会名单

顾 问 罗正富 黄 毅 丁绍祥

编 委 会 主 任 张文勋 黄立新 刘 智

编委会副主任 冯岫岭 张 勇 张亚平 苏建华

编 委 会 委 员 (以姓氏笔画为序)

王运生 王国祥 朱惠荣 李孝友 张 长

汪 宁 汪宁生 杨世光 杨明娟 余嘉华

余音霖 何耀华 林超民 赵浩如 姚钟华

徐文德 晓 雪 蓝华增 蔡家麒 蔡 毅

主 编 张 勇 汪 宁

副 主 编 杨明娟

本书主编 余音霖

编 务 王 东

作者简介: 李伟卿

1919年出生于广东省汕头市, 1937年至1948年间, 当了三年救亡青年、八年美术教师。1949年入伍, 随四兵团进军云南, 1955年转业在云南省文化系统工作, 1983年退休。著有《李伟卿水彩画》《云南美术史论丛》《丹青内外》《铜鼓及其纹饰》《履痕依稀——李伟卿水彩画选》《云南民族美术史》《进军云南——李伟卿军旅速写》等。

序

张文勋

一个国家，一个民族，都有自己的传统文化。这些文化有的是靠口头流传，有的则是以文字为载体加以记录、阐释得以流传，形成一种特定的文化系统和各种门类的学问。研究、弘扬自己国家民族的文化遗产，可以振兴民族精神，成为一种内倾的精神凝聚力，成为民族团结的精神纽带。遗弃国家民族的优秀文化传统，数典忘祖，这意味着一种背叛。中华民族有五千年文明史，有悠久的历史传统，有浩如烟海的典籍文献。这些极其丰富的文化遗产，历代都有许多博学宏才之士去研究它们，从而每个历史时期都有大批学者、大师出现，形成我国数千年赓续不断、博大精深的学术传统，留下举世无双的学术文化遗产。

从先秦两汉历宋元明清，真正能发展国学、丰富国学的是那些能发挥经义、大胆创新的学者们。他们著书立说，不对古人亦步亦趋，而是独辟蹊径，有创造性，不仅著书，更能立说。魏晋玄学、宋代理学、明代心学，直到清代接受了西方文化影响的新国学家们，在学术上都各有创新和发展。中华文化发展的历史提示我们：文化的进步离不开对传统的继承与对各族文化包括外国文化

的吸收，海纳百川的襟度始终是创新的灵魂和原动力。“云南文史书系”的诞生，既是对传统文化的传承，也将为我国社会主义文化建设和云南民族文化强省的建设不断增添基石和砖瓦，相信它必将留下属于我们这个时代的印迹，同时它又终将汇入历史文化长河的大流。

公元二千一零年元月于云南大学龙泉苑

目 录

汲古述林

千岩万壑路不定，迷花倚石忽已暝。

——李白

从大和瓦当看中日文化交流 003

掀开古代铜鼓研究的新篇章

——读《东南亚古代金属鼓》中译本 019

云南民族民间美术及其特点 036

云南民族美术史的文化思索 055

论《大理国梵像卷》的艺术成就

——《张胜温画卷》学习札记之二 062

《大理国梵像卷》总体框架试析

——《张胜温画卷》学习札记之一 083

论 担 当

——担当和尚及其艺术的再评价····· 096

云南出土文物的乐舞图像 ····· 109

关于丽江壁画的几个问题 ····· 114

由过去看未来

——中国绘画的展望····· 125

读画札记

问渠那得清如许，为有源头活水来。

——朱熹

冷眼窥世相 笔端含笑声

——读姚钟华水墨漫画随想····· 133

风正一帆悬

——陈蜀尧绘画的创作倾向····· 140

谈艺信札

——致区大为····· 146

跋涉在横断山水中

——谈李秀的艺术····· 155

喜读林德宏的速写 ····· 160

重温刘自鸣的绘画艺术 163

印象·思考

——观天永茂画展手记 166

云南花鸟和云南花鸟画

——读肖溶的《走进雨林》有感 170

广积薄发 寸铁车兵

——《李忠翔版画》读后感 179

悼念师友

亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔。

——屈原

一息尚存 笔耕不辍

——沉痛悼念美术史论大师王树村 187

不敢为异 岂能强同

——悼念何满子 191

一个终生制的地下党员

——记原昆明中华小学校长杨治明 199

正直的人 朴素的画

——怀念著名画家林聆 212

质胜于文 其淡如菊	
——缅怀恩师吴子复先生·····	217
周霖和他的艺术生涯 ·····	227
平凡中的伟大	
——记黎敏子老师·····	233
后 记 ·····	236
编后记·····	汪 宁 238

汲古述林

千岩万壑路不定，
迷花倚石忽已暝。

——李白

从大和瓦当看中日文化交流

2007年秋天,承梶山胜先生惠赠他所编的《名古屋市博物馆收藏大和古瓦图版目录》(下简称《图录》)^①。《图录》编入日本古瓦780多件(不过残缺的较多),其中瓦当的数量最多,还有为数较少的鬼瓦、佛砖和其他砖瓦。年代自公元6—19世纪,分别出自60余所寺院、宫室、佛塔、城址。《图录》按发现地点为序,分类逐件说明其时代、纹饰、尺寸、质地,以及相关的参照资料。操作认真、体例完备。阅后略有所悟,谨记于下。

大和瓦当的形式和花纹

瓦是建筑中不可或缺的材料,以其功能的不同而有筒瓦、板瓦之分。瓦当本来是为保护椽头而设置的,但在古代建筑装

^① 《大和古瓦图版目录》(名古屋市博物馆资料图版目录7),2006年7月22日名古屋市博物馆编辑发行。

修日趋豪华的风气带动下,滋生出审美要求,于是有了瓦当纹饰。但瓦当研究,不宜止于纹饰的视象效果,而应从其符号的超值意义中,去探索它的文化底蕴。瓦当作为局部因素,与建筑存在同构关系,在建筑坍塌之后,凭借其符号功能,仍可依稀看到它昔日的辉煌,乃至刨根问底追寻其历史。

在《图录》所收650多件瓦当中,圆瓦当258件,平瓦当397件。圆瓦当日语称“轩丸瓦”,指檐前当面有纹饰者(日本无半瓦当,也无素面瓦当)。形式有两种:一是外缘的边轮凸起较高;一是边轮不显或无边轮。两者的装饰面大小略有差别,布局方式也有所不同。有边轮者,一般分成两区,内区是显示主题的圆形芯花,外区为烘托性的环状框花(少数框花多至两层),也有无边框而只有芯花者。平瓦当我国称滴水或沟头滴水,日语称“轩平瓦”,指檐前板瓦当面有纹饰者。平瓦当大体可分三种:边框凸起明显者装饰面较小,常只有一道花纹;无边框者装饰面稍宽,分三区,中区为主纹;最简单的是只饰粗弧线,如二重弧纹、三重弧纹、四重弧纹(罕见);还有个别将当面四周围成“回”字形,称重廓纹。

日本瓦当的纹样种类不多,有很大的一致性,但同一母题,却有很多变体形式,再加上工艺手法的不同(如阳纹线刻、薄浮雕;写实作风,装饰手法……),同一纹样如莲花纹“图录”按其花瓣的不同形状,分成5种,即:素瓣莲华纹、单瓣莲华纹、复瓣莲华纹、细瓣莲华纹、变体莲华纹(少见)。其实,莲蓬与莲子的组合,也颇有变化,如:1+4或1+6的二层组合;

1+5+10或1+8+16的三层组等。还有的在莲蓬与花瓣之间，加上一圈栉纹或点纹作为莲须者。总之，莲华纹的构成要素比较复杂，并因其深层的母题涵义，而成为主要纹样。

三巴纹的原型可能是太极图。因为在20多个“巴纹”瓦当中有两例二巴纹，与太极图并无明显的区别。故臆断三巴纹，是从太极图的“两鱼”，再添一“鱼”而成的。无论这种猜测是否符合实际，单从形式来看，将三巴纹当做“适合纹样”填入当心，真是天作之合。它那风车似的旋动感，体现着“对立即互补”的哲理，很有点东方神秘主义的意味。

鬼面纹《图录》中称为“鬼瓦”。它不归属于轩瓦的原因，可能是三件完整无缺的鬼瓦都是立体感很强的厚浮雕，它们不依附于圆形的当面，而以鬼面的额鬃、鬓须作为外廓。其年代也较晚（镰仓时代和江户时代），而且烧成工艺十分精良。故猜测在鬼瓦之前应有其先行形式。证据是：奈良时代（03501号）的“鬼瓦”，其残存的外轮及珠纹，似为大型的“鬼面纹瓦当”；而鬼面纹又可能是肇端于中国的“兽面纹瓦当”。换言之，鬼瓦的演变过程，可能是：兽面纹瓦当→鬼面纹瓦当→鬼瓦。即奈良时代或更早是薄浮雕的兽面纹演变成鬼面纹；镰仓时代的鬼瓦只塑鬼脸之上部，虽有眼、鼻，但嘴巴却借用简瓦的半圆形；江户时代的鬼瓦五官俱全，并夸大其鬓须，下巴置于简瓦的半圆之上。简单说，镰仓、江户时期才有真正的鬼瓦，奈良时期只有大的鬼面纹瓦当。鬼瓦横眉圆睛、裂口獠牙、状极可怖，有神秘狞厉之美，含有辟邪御凶的意义，侧面有“七兵卫”铭文作证。

以上三种花纹主要用作圆瓦当的芯花。平瓦当(滴水)则常为扁长形的卷草纹,《图录》称之为“唐草”,并按结构分成“均整”“偏行”两类。“均整”我国称均齐,指一个纹样左右两半呈镜面对称状;“偏行”指藤蔓花草,向左或右方缠绕前行的连续纹样。《图录》还将它细分为唐草、葡萄唐草、忍冬唐草、宝相唐草,是按“语素”的细小差别而分。除开唐草,还有木叶纹、剑头纹、涡纹等,不过它们的出现频率低得多。

圆瓦当和平瓦当的框花,都用联珠纹、线锯齿纹。这类花纹虽然简单,但其悠久的历史可以追溯到新石器时代,并多见于青铜器上。对复杂的芯花而言,框花的烘托作用也是不可或缺的。

日本的铭文瓦当皆用楷体的汉字,笔意清丽,结体端正,以建筑的名称为主,也偶有标明年代者。圆瓦当的铭文排列方式略有不同,如“兴国寺”排成品字形,上一下二;“唐招提寺”排成十字形,上一中二下一;“东大寺大佛殿”排成一圆圈,其中心有梵文“阿”字等等。其中圆瓦当也有仅饰一梵文或汉字者。平瓦当有的字数较多,如“戒坛院瓦云福五年五月造”。

圆瓦当和平瓦当装饰面的形状不同,但其纹样处理原则却是相通的。中国宋代的瓦当著录,就有“随形为之”的说法^①。

“形”是指装饰面的形状,意思是:无论文字还是花草,都要适应瓦当的当面形状^②。用图案术语表达便是做成适合纹样,如

① 申云艳著:《中国古代瓦当研究》,北京文物出版社2006年第1版。

② 此语出自北宋王辟之:《澠水燕谈录》。原意仅指文字瓦当的“篆字随形为之,不取方正”。笔者借其意而广其义,将它引申为瓦当纹样的布局原则。

莲华纹，无论是俯视的还是侧视的，都要与“圆”保持一致；唐草纹，无论是均整的还是偏行的，都要与扁长弧形相一致。简言之，瓦当的纹样种类虽然不多，但组合排列有序、变体极多，再加上诸种不同工艺手法，所以给人的视觉印象还是很丰富的：或简洁朴素，或繁茂华丽；或严肃端庄，或轻盈秀美。就装饰艺术而言，瓦当可供研究的课题尚多（如与中国瓦当的同异比较），非本文所能详言。

纹样的释读与遣唐使船

初读《图录》，便有一种客地听到乡音的亲切感。日本瓦当的纹饰，不仅与中国内陆和沿海的出土瓦当相似，而且在西北、西南边远地区，和东北高句丽故地，也可看到莲华纹或兽面纹的早期形式（其时代是东汉至初唐）。这就引发笔者的联想：瓦当→佛寺→佛教文化……这便超越了形式层面，进入纹样的母题释读。

日本瓦当的莲华纹，蕴涵着中国的文化因素。莲华的清净与佛教“离恶行、祛垢染”的思想相契，故曰：真明之佛见，出污不染，名妙莲华。所以佛的尊号是清净人，寺院称清净园。传说，佛生下来就举足走了七步，每个足印都出现一朵莲花。印度的早期佛教徒，认为佛陀的人格和智慧是完美无缺、至高无上的，因而“佛相不可显现”；但在佛教的传播中又要求表现佛的存在，于是只好借用莲花作为象征“符号”，暗示佛的诞生和存

在。因此，中国最早的佛教结社称白莲社，慧远建立的净土宗也叫莲宗；应邀到西藏弘扬密宗宁玛派（红教）的祖师，传说是由莲花化生的，故称莲华生大士；密宗修持供奉的曼荼罗画（坛城），内院本尊佛像的外围八方各画一菩萨，俯视之呈八瓣莲花之状；大乘佛教的主要经典，称《妙法莲华经》。佛经《贤劫经·四事品》，还规定“作佛形象坐莲花台”。凡此等等，都表明莲花是佛教文化的主要象征符号，它在瓦当上出现的频率最高，我们也就应该对它加以重视。

卷草类纹样在日本平瓦当中是首选纹样。它与佛教本无必然联系，只是以“伴随物”而进入日本，但其历史渊源却不简单。公元前327年，马其顿的亚历山大东征，带来了古希腊文化，雕塑和图案的影响波及印度的西北部。印度孔雀王朝的佛教美术，就是从泛希腊文化中出来的。所谓“唐草”其实是希腊忍冬纹的东方化。忍冬即金银花，系多年生的缠绕灌木，花、藤均可入药。希腊人据其缠绕而行的形态，创造出忍冬纹，再从中国传入日本，落地生根衍生出婉转多姿的“唐草纹”。不过，图录中虽有“宝相唐草纹”，但并未有真正的宝相花纹（宝相花其实是图案化的莲花）。尽管唐草与佛教本无关系，但在佛座、背光中也非罕见，可算是东西文化最初交流的历史产物。

三巴纹由太极图演变而来，只是笔者的臆断，未知日本学者有何见解？愚见是：由二巴而成三巴其中恐有深意。《易·系辞》云：“易有太极，是生两仪。”洪荒无物，故曰太极；两仪是一物而两体，阴阳相生而演变出万物。这是中国先哲的宇宙

观。由“二”而“三”，可能源于佛家的三宝：佛宝、法宝、僧宝。据佛经的记载，佛陀于菩提树下悟道之后，应大梵天王之请，在波罗乃斯城外，为五个修苦行的侍者说四谛法门（即所谓法轮初转），此五人悟法而成阿罗汉。自此世间始有三宝：大圣佛陀是佛宝，四谛法门是法宝，五阿罗汉是僧宝。三宝不能分离，名异而实一；说一成三，合三成一。故又有“佛宝相”“法宝相”“僧宝相”之说（宝相花也就由此而衍生出来）。三巴纹可能是借用太极图“生生不息”的哲学，通过三巴的旋动形式，隐喻法轮常转、佛法无边。但据日本的佛教常与本土的神道信仰相渗透，以及密宗长久盛行的情况来看，“三巴”代表密宗的身、口、意三密，也属可能。

日本的铭文瓦当未见吉祥语，常为汉字的寺院名称。偶见只有一个汉字或梵文者，其中却隐含着重要信息，试释于下。

一、法字。汉语的法字，梵文称达磨，义为“通一切”。佛陀有诸法以度众生，故称法主或法王。佛之所说，世以为则，故曰法，法为入道之通津，故曰门，合称为“法门”。寺院瓦当饰以“法”字，隐喻出入于法宇（寺院）者，在法匠（大德）的引渡下，皆可得妙觉。^①

二、梵字纹，《图录》称为“阿弥陀如来之真言种子”。真言就是真实不虚的语言，是佛菩萨所说的秘密语。其源出自古印度的婆罗门教，经过密教的努力而得到深入的阐发。在《大日经》中，真言分为三类：佛部真言、莲花部真言、金

① 法字瓦当出自法华寺，残缺过半。但从偏旁的“水”来看，应为篆书，较为罕见。法字是否为法华寺之简者，志之待考。

刚部真言。但各类真言的各个咒语，都有其“咒语种子”，依咒语种子而生出不同的字轮（咒轮）。因此，东密的修持中，便有凭借“字轮观图”进行观想的方法。^①即在修持中全神贯注，面对图形，口诵真言，指结手印，心念本尊，通过三业相应，而与宇宙的气息相通、天人融为一体。

汉晋之际（约公元3世纪）密宗初传汉土，至唐大盛，故有“开元三大士”——善无畏、金刚智、不空三藏。时值日僧空海来唐求法，得不空三藏之弟子惠果法师真传，回国后被日皇封为弘法大师，瑜伽密法自此大行于日本。及后密宗在大陆累遭扼杀，存于日本者称“东密”，于西藏称藏密（也有人另称于云南者为“滇密”）。说到这里，凭借瓦当超值的符号功能，竟把话题引到中日文化交流。《图录》中的瓦当始于飞鸟时代（6—7世纪），到了奈良（7—8世纪）、平安时代（8—12世纪）达到顶峰（占60%）；瓦当数量的增加是与佛教的盛行相联系，而佛教文化的传播又是遣唐使船带来的结果。说到底，瓦当传递的是中日文化交流的历史信息。

中国和日本虽有一衣带水之隔，但交往的历史却极悠久。《汉书·地理志下》：“乐浪海中有倭人，分百余国”，这仅见诸文字；日本志贺岛发现的汉委奴国王金印、大阪古墓出土的景初三年（239）铭文铜镜，则有实物为证。公元7世纪初，日本圣德太子摄政，锐意革新，为了汲取先进文化，四次遣使入隋，为继后中日文化交流的制度化，开创了良好的开端。唐贞观四

① 邱陵编著：《密宗入门知识》，北京工业大学出版社1993年1月第1版。

年(630),舒明天皇派出首批遣唐使,自此260多年间共遣使19次(实际成行16次)。初期规模较小,目的是引进唐朝的制度法令;盛期规模宏大,每次四船,人数多达五六百人。除使臣及随行人员,还有大批留学生、学问僧、画家、乐师、医生、阴阳师和各类工匠。开始全面引进中国文化。

唐朝对中日文化交流也持积极态度,热情接待。遣唐船到达,州府安排住宿,飞报朝廷,专差护送;抵京后朝廷内使引马相迎,殿上赐宴、授爵赏赐;对留学生、学问僧等,则提供各种条件,留长安学习。在长期的文化交流中,两国人民结下了深情厚谊,其中最为感人的,莫过于鉴真东渡扶桑的历史佳话。鉴真禅师(688—763)天宝元年(742)应日僧荣睿、普照之请“东游兴化”。前五次均未成功,历尽艰辛,虽双目失明而矢志不改。天宝十二年(753)第六次东渡成功,次年入京(奈良),为圣祖上皇、皇太后、孝谦天皇及太子授菩萨戒,是为日本佛教徒登坛受戒之始。唐乾元二年(759),率弟子普照、思托等在奈良建成唐招提寺。鉴真禅师除弘扬佛教戒律之外,还将中国的建筑、美术、医药、工艺传入日本,为中日文化交流树立了一座永久的丰碑。他是中日人民友好相处的典范!

在两国的文化交流中,日本“仿行唐制”,颁布《大宝律令》^①,开设学校传播汉学、培养人才……广泛吸收中国文化。

① (日)井上清著:《日本历史》,天津市历史研究所译校,天津人民出版社1974年10月第1版。《大宝律令》除科举之外,全仿唐朝制度。律指刑法,令则包括政权机构、民法、诉讼法,等等(作者注)。

公元818年，嵯峨天皇下诏“令男女衣服皆仿唐制”^①，中国文化就渗透到人民的生活习俗中。但大和民族具有奋发自强、积极进取的精神，在吸收盛唐文化的同时，也充分发挥主体创造力：佛教的东密、日语的假名、文学的俳句、美术的大和绘；日本的倭刀、褶扇、漆器，乃至倭髻，都传到了中国。文化交流是双向互利的。

佛教美术的世俗化走向

俗话说：“十年河东，十年河西。”历史上的日本文化，是在中国文化的滋养下成长的。到了近现代，中国又倒过来向日本学习。限于篇幅，下面主要从美术文化来说明这个过程。

一、公元6—10世纪日本接纳盛唐文化的影响，是大和缘的生长期。早期佛教是从中国经百济而传入日本，史无确考。但南梁司马达携佛像东渡，其子在日本为僧，其孙对佛教美术颇有建树，为推古天皇所宠信，则确有其事。推古天皇时期，中国僧尼、画家及工匠赴日渐多，其中不少定居于日本，在传播佛教文化上发挥了积极的作用，具体表现于：（1）日本的神社原为“素木造”，佛教传入后所建伽蓝皆仿“唐样”，如法隆寺、西安寺、东大寺……多达40余所。特别值得重视的是桓武天皇建造的平安城（西京），规模宏大，全以中国京城为范本。

^① 在诏仿唐制之前，日本男子“其衣横幅、且结束相连，略无缝”，女子则“作衣如单被，贯头衣之”。

(2) 在频繁的遣唐使船中,大量的佛教典籍、佛像佛画、书法名作以及珍贵的工艺品流入日本。奈良正仓院所藏御物中,不少系来自唐土,至今仍被视为国宝;药师寺所藏《吉祥天女图》(背面有“开元四年”字样),应为中唐之作。(3) 佛像的制作工艺,除开木雕泥塑、金属铸造之外,脱胎漆造像工艺(干漆夹麻)也传入日本。唐招提寺保存有两件代表性的杰作。金堂的卢舍那大佛坐像,肃穆庄严的风格正是盛唐雕塑的特征;而鉴真禅师的等身坐像,则是形神兼备的写实风格,极为珍贵。大和绘也是在唐绘的影响下形成的,奈良时代设“画工司”具有了专业条件,品类增多,技术水平也续有提高。空海和尚访唐归国还带来了曼荼罗画的精细画法。法隆寺和五重塔的壁画堪与敦煌的唐代作品相媲美;《圣德太子像》其衣冠皆仿唐风,被称为“似颜绘”之祖;《绘因果经八卷》图文互依的形式开“绘卷物”之先河;为满足贵族庭院生活的需要,开始出现装饰性的屏障画……至此,在题材的世俗化、形式的多样化、表现手法的写实化过程中,大和绘的民族特征也就日益显著。

二、公元10—17世纪是消化盛唐文化,大和绘进入成熟的时期。公元894年(唐乾宁元年)是中日文化交流史的一个转折点:盛唐文化的衰落和五代之乱,“遣唐”之举已成历史陈迹,不再具有现实意义;经过日本人民两三百年的培育,日本绘画已经壮大成熟了。何况10世纪以后,商泊来往和僧人互访,民间

交流的渠道日多，足以代替官方的外交活动^①。新时代的来临，也许应从净土宗说起。“念佛往生”的简易方法对人们更有吸引力，而“极乐世界”很适应新兴贵族的心理要求。于是，净土寺院的建筑脱离“唐样”而“国风”化。接着便是工艺美术品的豪华化；赏心悦目的花鸟、山水、伎东题材的屏障画大盛，其金碧辉煌的绚丽风格，更能满足贵族们的官能享受。佛教美术的光环暗淡了，失去往昔的独尊地位。绘卷物（故事画）兴起，题材扩大到社会生活的诸多方面，开始为“浮世绘”（风俗画）的出现鸣锣开道。“似颜绘”（肖像画）也走出了禅房和宫廷，以严谨写实手法描绘现实世界的人。概括地说，大和绘是以佛教美术的民族化、绘卷物的现世化、似颜绘的人性化、屏障画的装饰化而另树一帜。但不能认为从此中断了日本与中国文化的联系，一千多年深刻的历史联系是不会轻易割断的。僧人一宁和良全把禅宗的顿悟说带到日本，开倡了中国式的水墨画风气（镰仓时代、室町时代），出现了禅师而兼画家的新群体，其中被尊为日本画圣的雪舟^②，更是名噪一时。他到过中国从师，山水画颇有马远、夏珪的意趣。13—17世纪，日本画坛名家辈出，派别林立，但少有不受中国画的影响：从宋元的院体、明清的

① 停止“遣唐使船”是免除劳民伤财的定期外交来往，而非割断中日的文化交流。实际上是更为广泛而经常化的民间交往，每年开往浙江沿海的日本商船多达300—400艘，其中也有僧人、画家随船到中国学习。更有中国艺术家东渡，居留于日本。

② 雪舟（1420—1506）的画作具有现实主义作风，他不仅遍游日本各地，而且到过中国，师从张有声。山水画颇得宋元的意趣。

写意,乃至沈南蘋(1682—约1760)的“写生”画法,无不在日本画家的身上,留下不同程度的烙印。即使是江户时代最具日本市民意识的浮世绘,也依稀浮现着中国民间套色水印版画的面影。

三、19世纪是日本历史的转型期,社会变革带动了美术的现代化。明治维新摆脱了沦为殖民地的危机,日本一跃而成亚洲的资本主义强国。在东西文化的互相碰撞中,日本美术出现了错综复杂的多元化、复合化倾向。其初,西洋画是由外国商人带进横滨的。明治7年始有国泽九郎,留英学画归国、设馆授徒,但明治9年创办的“工部美术学校”,教师仍系聘请意大利人。由于东西文化的严重冲突,工部美术学校只办了5年,接着连中小学也停教西洋画。继后开设的东京美术学校,也只设日本画一科。西洋画进入日本,经过一个艰难的曲折过程。明治22年由于皇后参观了洋画展览,社会风气才有所改变,于是东京美术学校增设西洋画科。西洋画也就倒过来向日本画渗透,使日本画坛变得更加复杂:西洋画有以黑田清晖为首的白马画会,倡导印象派的清新风格,对立面是中川不折等人的太平洋协会,坚守学院派的传统作风;日本画在新形势下也分裂成“二科会”的新派,与文展的“一科”旧派相抗衡。就在这样的历史形势下,中国和日本对换角色地位,原先的“老师”变成了“学生”,大量的留学生涌入日本。开风气之先,到东京学习洋画的是多才多艺的李叔同(弘一法师),及至民国初年,东渡日本学习西洋画的人就多起来,其中有我的老师胡根天,我对日

本美术的一知半解，都是得益于他的恩赐。^①

结束语

在大和瓦当的纹样释读中，沿着佛寺而及于佛教美术的思路追寻下去，不仅看见隐埋于其中的教义变化，而且认识了日本文化的复合性。中国的铁器通过朝鲜海峡与日本的石器并用，尽管氏族部落的纽带尚未完全脱落，却叩响了文明历史的大门。圣德太子大倡佛教，但仍视其祖先为“天照大神”；外来佛教与本土神道紧密结合，形成日本文化的特色。因此，任何佛教宗派进入日本，都会染上其特有的色彩：天台宗、真言宗与神道信仰的结合，共用了东密的咒术；净土宗的日本版既能享受“秽土”的现世欢乐，也可往生未来的“极乐世界”；禅宗与武士道相契，诱发视死如归的精神；甚至出现“与其让善人往生，不如让恶人（往生）”的说法。^②

这些文化现象都是植根于日本土地，不过也有时序的差别。先是全仿“唐样”，接着回归“国风”，最后是东方和西方并存。但界限并不分明，有时旧的会拖着新的，极端的例子如上世纪日本原子能研究所奠基时，还举行祓除不祥的仪式。

日本文化从仿唐到国风的转变，在瓦当中也略有所见。如

① 胡根天（1892—1985），著名的艺术家、教育家。1914留学日本，毕业于东京美术学校。曾任中国最早的公立美术学院——广州市立美术学校校长。建国后历任广州市博物馆、广州市文史研究馆馆长。

② 日本净土宗的祖师亲鸾语。

轩平瓦的形状便与中国的滴水不同，轩丸瓦的梵字纹与东密的“观想法”有关，鬼瓦的诡秘感流露出真言宗与神道结合的意向……如果我们“得鱼而忘筌”，那就可能超越大和瓦当，看到了日本佛教文化的演变。具体是始于寺院走入山林，建筑样式的转换带动了佛教美术的民族化：东大寺勇猛的金刚力士雕塑隐喻武士阶级登上历史舞台；高山寺的《鸟兽人物戏画》淡化了宗教色彩；描绘僧侣的塑像和绘画以其写实风格表现人的自觉；封建领主的“寝殿造”邸宅催生了装饰化的屏障画；“书院造”的壁龕为立轴开拓了空间。但这一切还只限于东方文化圈内的整合。江户至明治时代西方文化东渐，则是以迥异的方式进行，在通商、传教的后面，接踵而至的是洋枪和火炮。取缔天主教、实施锁国政策都无济于事，于是在经过激烈的斗争之后，还是接纳了西方文化，在“他力”的催促下以“东西结合”的形式进入了现代。至此日本文化的内涵就更加复杂。

虽说佛教与神道的结合，形成一股强大的社会思维定势，但从另一方面来看，日本文化的兼容性还是具有很大的积极意义。它吸纳了印度的神秘主义哲学，也吸纳了中国的道家和儒家思想，禅宗哲学更是融入日本社会生活的各个方面，包括文学、绘画、书道、工艺、庭园、茶道、插花、柔道、剑术和礼仪。因此，它也就能吸纳西方的文化。

人类的文化本来就是多元的，多元文化是在交流中前进的。但文化的交流只有双向互利，才能在和平共处中共同发展。圣德太子的立国宪法共十七条，第一条说的是“和为贵”。

“和”是以多为前提，即“和而不同”；自然界维护生物的多样性，人类社会保持文化生态的平衡，如玻尔所说的“对立即互补”。就此而言，隋唐时期开创的中日文化交流，堪称历史的楷模。中日两国人民，在长期的文化交流中所建立的传统友谊更值得珍惜！

原载《云南民族大学学报》2009年2期

掀开古代铜鼓研究的新篇章

——读《东南亚古代金属鼓》中译本

从宏观的历史角度来看, 19世纪末至20世纪初, 欧洲所掀起的铜鼓研究热潮, 与殖民主义入侵东南亚不无联系。因而有的西方学者身上沾染一点时代尘埃, 是不足为奇的。尽管如此, 他们在远隔重洋、资料搜集十分困难的情况下, 仅凭其敬业精神和求实态度, 在历史条件的可能下, 作出接近于实际的认识是弥足珍贵的。其中特别令人钦佩的是弗朗茨·黑格尔(Franz Hegel), 他于1902年出版的《东南亚古代金属鼓》, 是集一代之大成的经典著作。他说: “我对这些神秘莫测的铜鼓, 开展科学研究, 已不止18个年头……希望此书能成为今后铜鼓研究的铺路石。”^①一个世纪过去了, 他的基本观点不仅仍为后继者所遵循, 而且可能形成有些学者的思维定势。

遗憾的是这本重要的专著竟长期未有中译本, 我们只能

^① 见中译本《序言》。以下凡引原文不再另加注释, 只用引号表示。

通过郑师许的《铜鼓考略》^①，间接得到一点信息，此书作为通俗读物，引导人们接近铜鼓的科学研究，对弥补历史文献的单纯记述不无裨益。但二手货的先天缺陷，却使凌纯声先生颇有微词。^②在无所适从的情况下，对中译本的期盼，可谓望穿秋水。去年病中收到这本沉甸甸的译著，不禁百感交集。

原著上下两册，图文分开。中译本合而为一，读起来有点不便。而且老眼昏花，历时三个月才读完它。首尾序文、后记之类不计，正文474页，图版122页。虽分8章，但长短不一，篇幅悬殊极大：5、6两章共357页，占全书的2/3以上，其他6章仅122页。重点两章说的都是铜鼓纹饰，所以黑格尔说是“献给装饰艺术研究”。要是20世纪末我能读到此书，肯定会在拙著《铜鼓及其纹饰》^③的扉页上留下：谨以此书怀念铜鼓纹饰研究的先驱者F·黑格尔。

下面依序写下我的理解：

（一）《序言》有一句很重要的话：“每一种纹饰图案，都有一定的实物原型。”夸张一点说，此语是黑格尔破解“神秘莫测的铜鼓”之谜的钥匙。“纹饰图案”本应包括具象的图像和

① 郑师许《铜鼓考略》，中华书局1936年出版。

② 在《记本校二铜鼓兼论铜鼓起源及分布》文中，凌先生说：《铜鼓考略》“根据谢昆启的《铜鼓考》及称津正志之《青铜鼓》一章，略作考证或仅译述而已”。

③ 《铜鼓及其纹饰》，云南科技出版社2000年版。该书5—11篇均为讨论铜鼓纹饰问题。

抽象的几何纹样,但就其与“实物原型”的关联来看,黑格尔所重视的是茂利鼓(以及开化鼓等)主晕中的动物、人物、礼仪活动图像,也即有“实物原型”可追寻者。但这类图像“是随着人类文明的进步而逐渐发展的”。也就是说它在逐渐发展的过程中,会疏离“实物原型”从功能走向审美,从具象趋于抽象,甚至变得面目全非。因此黑格尔说在“异国他乡的非逻辑思维或者偶然性生成中……想从这种新产生的形式中去追寻它的原始形态,则常常会出现差错”。换句话说,他是小心翼翼地从原型确认中,去找出铜鼓纹饰的根据。

(二) 1—4章的篇幅虽然很少但涉及的问题颇多,如果把它合成概说,则和继后5、6两章的专论相呼应。要是这样的话,则前4章可以概括为下列要点:

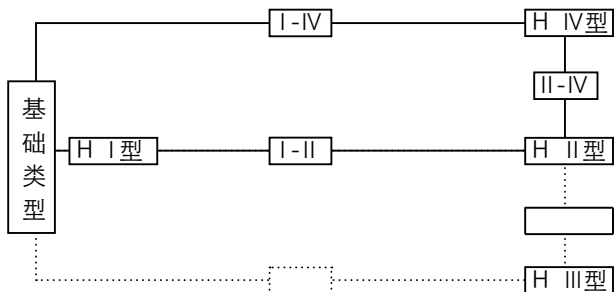
A、西方学者对铜鼓的原发地存在不同的见解。黑格尔认为在中国南方及东南亚。

B、本书研究的铜鼓包括迈尔著作中引用的52面,黑格尔补充的99面(包括《西清古鉴》和《西清续鉴》诸鼓)。虽然“材料本身就存在严重的问题”,但他经过艰难的探索,还是“确信所有的这些铜鼓都有一个共同的始发点”(笔者称为一元论)。

C、黑格尔将他所知道的铜鼓分成四个基本类型和三个过渡类型。“I型是年代最早也最原始的鼓,其他三个类型全部都是从这里发展起来的。”过渡类型也“都是从一个确定的基本类型中发展出来的”。更重要的是他从一元论中引申出“基础

类型”的概念,以强调“I型”与其他基本类型存在质的差别。

黑格尔的类型关系如下表所示:



(虚线表示未确定)

D、各个类型的分布地区: I型大部分分布在中国南方各省,以及东京^①和马来群岛; II型分布在中国南方某些尚不为人知的地区; III型分布在缅甸山区的克伦人,以及掸邦、上寮和曼谷; IV型分布于中国南方各省,也见于广东。以上的模糊认识是在信息来源“不甚可靠”的情况下得出的。

(三) 5、6两章是本书的重点。在对铜鼓的造型作了一般剖析之后,逐鼓进行十分周详的纹饰描述,例如黑格尔视为基础类型标兵的“东京(茂利)鼓”^②,他便“花了整整两天的工夫来考察”,除开图版中的鼓体、鼓面的线图,还有局部的纹饰

① “东京”指越南北部。

② 茂利鼓是以收藏人的名字命名,他是法国驻安南的副总督。1889年3月他给黑格尔的信中说:“我知道的两件铜器都是从云南来的,是中国旧货商带过来的”。两件铜器指茂利鼓和盖列特I号鼓(即开化鼓)。信中还说“如此相近,很明显同属一个类型,有着共同来源”。

拓片,说明文字多达9页,约12000字。由此可见它在本书中处于首要的地位。与之相似的只有“盖利特I号鼓”(即开化鼓),另一面“萨拉亚鼓”已经出现“马来群岛的地方化形式”,是异化了的I型鼓。接下去的32面I型鼓,开始显露出“新产生的形式因素。”黑格尔的I型鼓,其实是包含着历时1000多年的多种铜鼓,即通常称为石寨山式、冷水冲式、遵义式者。不过他把这些鼓归入一个类型是有其根据的:除开平面曲腰、身分三节的共同造型特征之外,纹饰虽有多种变体,但其演变的轨迹十分清楚,可以组成纹饰链条,不难找回其原始形态;如果结合文化内涵来看,确具备作为基础类型的条件。

II型鼓13面。此型相当于通常称为北流式者。体积巨大,花纹精细,多为云雷纹,星体小、中心凸起、芒短而少,鼓面突出于鼓体之外、下屈成檐,例有实心六小蛙。具有自成一型的条件。但黑格尔说:“它是一种距离基本类型相当远也相当孤立的品种。”^①此语颇为费解,因为II型本来就是一种基本类型,怎么又会“距离基本类型相当远呢”?

III型鼓20面。鼓体分节不显,呈筒状,鼓面突出体外特甚,蹲蛙有累立至三者。纹样略存I型遗意,主晕常为鱼纹、鸟纹、“玫瑰花”相间。最具特色的是鼓耳和鼓侧华丽的浮雕、精致的动物立饰。黑格尔说:“要更精确、更科学地研究这些鼓,以及对它们进行分类,看来还有待于未来了。”

① 如果译文无误的话,黑格尔的“基本类型”与“基础类型”界限含糊。在下文述及IV型鼓时,也有类似情况。

IV型鼓多达62面。“它们与基本类型的关系更远……在I型鼓上所找到的基本原则在此已无多大作用。”此型传世品最多,有助于探索其演变的过程,大致是:早期的外形“与I型还有某些联系”,纹饰中保存若干传统因素;中期全身只分两节,12芒光体特大、有的光芒突破晕圈,出现旗旒纹;后期汉式纹样增多,缠枝花草、双龙朝阳、十二兽以及八卦图等,还有汉字纪年款和吉祥语。

过渡类型的情况是:I—II型3面“更多倾向于基本型II”,纹样界于I型与II型之间,甚至“有点接近基本型III”;I—IV10面,“清楚地表明I型与I—IV型的关系”;II—IV是“一个罕见的鼓”,造型属于IV型,而星体、花纹则和II型十分相似,从鼓面6个蛙趾的痕迹来看,更可能“与II型存在亲缘关系”。

黑格尔对纹饰的描写,其周详程度令人无法以简洁的话语去复述。他的表达方式则是逐个纹样,按其所处位置、晕圈组合、排列方式、结构特征,进行十分周详的描述。还把它们分成固定位置的纹样和“游动纹样”(如从芒间移至鼓面边沿,或从鼓面移至鼓体……)。纹样是可视性的形象,很难用语言去描述,所以他还使用相当多的图版:1—6图是茂利鼓的造型和局部拓片;7—28图是不同类型的鼓体和鼓面;30图以下是分部位的各种不同纹样的线图,其中隐含每个纹样的纵横联系。最后是一幅描绘贵州少数民族使用铜鼓的图画。

第六章《观察与比较》,是黑格尔体现其研究方法和成果的平台,所以他称之为“纹样学的兆端”。在合金分析、铸造工

艺、历史文献和文化人类学等的配合下,他展开铜鼓纹饰学的研究。

(四)第七章是结尾。黑格尔是在缺少确实可靠的证据的情况下,仅凭一些零乱的信息,去探索铜鼓的起源和意义。

1897年迈尔说发现于马来西亚的铜鼓年代最早,其他地方发现的早期铜鼓一般也是来自海洋国家。黑格尔则认为:自古以来,铜鼓就是中国南方“蛮人”的特产,所有I型铜鼓都可能发源于此;II型鼓可能早就脱离这个地方,是在某个地方独立发展起来的;III型鼓可能是后来在掸邦和克伦人中产生的地方形式;IV型鼓是那些“蛮人”部落在“中国人”影响下产生出来的;铜鼓可能在公元初便输出到马来群岛,其地方化的纹饰表明它非早期形式。在发源地问题上,黑格尔一再使用“可能”一词,并言明“这不过是一种推测,与实际可能相距甚远”。

对于寻找铜鼓纹饰的“实物原型”,他说:“困难啊!实在太困难了。”不过他还是尽可能从调查材料中去谋求答案,如:迈尔把I型鼓常见的船纹视为海船,黑格尔却从曼谷那种“由许多人划行,船首饰有神怪兽头的船”,悟出了船纹的“实物原型”。他认为“船纹的船体狭长是不能航海的”;至于那些变形的或被倒置过来的船纹,则是由于后来的制鼓者已经不知道它的原义。

接着他将注意力集中到文化人类学上,企图从民族调查材料中,去找回铜鼓上人物活动图像的“实物原型”。经过艰苦

的寻觅,终于从贵州的披袍仡佬、它龙谭家、补龙仲家、倮倮和苗族的衣冠服饰、节庆活动中,找到了铜鼓图像中羽冠饰翎、衣后有尾、执矛持盾、椎牛祭神、击鼓歌舞者……的“实物原型”。并且得出了:“一种与器物本身最初目的有某种内在联系的纹饰,其纹饰题材具有强大的生命力,在它彻底消失之前,它还要尽量以各种变体形式出现。”此语与序文中所说的“每一种纹饰图案都有一定的实物原型”遥相呼应,道出了黑格尔铜鼓研究的根本观点。

读完全书掩卷冥思,对黑格尔崇敬之情油然而生。在铜鼓研究、特别是铜鼓纹饰研究中,筚路蓝缕的创业精神和刨根问底的认真态度,感人至深。他还有严肃学者的谦逊品质,不掠人之美。在第八章列举了同代人的76种论著,序文中对所有提供帮助者鸣谢。因此在肯定黑格尔的历史贡献的同时,也应该学习他重视职业道德的学风。更要记住他的谆谆嘱托:“未来的研究者还有很多路要走,必须在现有的基础上迈出一大步。”

要迈出新的一步,首先不应把《东南亚古代金属鼓》当做终点站,而要在察知其得失之后继续前进。黑格尔观点的核心是一元论。他从4个基本类型中,选出I型作为“基础类型”(Grundtypus),译者特别附以原文,表明其重要性。基本与基础在汉语中的词义虽有叠合点,但“基本”带有主要的、大体上的意思,而“基础”是指建筑的根脚,引申为事物发生的起点^①。“基础类型”是指原产地生产的、年代最早的、形制最

① 参阅《现代汉语词典》(1999年修订本)第588页。

原始的那一类铜鼓，其中包含着空间、时间、形制三种因素。因此，黑格尔说，其他的类型“完全是由于时间和空间上远离原发地”，导致纹饰的讹变而从I型中分化出来的次生“类型”。这样说来，“基本”已丧失其必要性，有了它反而造成概念的混乱，如：黑格尔说II型鼓“是一种距离基本类型相当远也相当孤立的品种”；又说IV型鼓“与基本类型的关系更远”。II型和IV型都是“基本类型”，不存在与“基本类型”距离相当远或“关系更远”的问题。其实只用“基础类型”和“类型”更能明确它们的层次差别。至于“过渡类型”则应分别对待：I—II型黑格尔认为它是“更多倾向与基本型II型”，实际上是早期的北流式珈灵山式，所以可划入II型；I—IV型只有一鼓，其造型属于IV型，只是纹饰受到II型的影响，并无另立一型的必要；II—IV型与IV型的关系至为明显，应视为IV型的早期之作。

从理论上讲黑格尔一元论的基础，是以纹饰学为依托的类型学。而类型学必须得到地层学的支持和检验，才能证实其可靠性。可惜100年前，黑格尔无法得到考古学（地层学）的支持，只剩下纹饰学在孤军作战：有限的合金分析数据和零碎的人类学资料，只起微不足道的作用。客观条件的局限性很大，主观上又过分偏爱茂利鼓的完美，从而忘记了类型学的基本准则——第一分环往往以其单纯而自然的形式，保全其原始性^①。失误正是由于黑格尔把最美丽最完善的铜鼓当做“第一

① 蒙特留斯（O.Montelius）著，腾固译：《先史考古学方法论》，商务印书馆1937年版。

分环”，而将纹饰简单的铜鼓均视为后出。于是坐在马上找马，面对形式原始的“东京盖利特II号鼓”，竟因其“缺乏其他鼓应有的星体、缺乏鼓面的大多数纹饰，它甚至整个鼓体纹饰全无”，而把它当做Ⅳ型鼓的“非正式成员”。第一分环认证的失误，也带来基础类型内部序列的不当：“桑马朗鼓（4）”的造型与茂利鼓相似，虽然纹饰较简，但其主晕的鸟纹与石寨山式相同，把它排在第24位即冷水冲式之后，显然不当。

不过首环认证和个别序列的失误，并不影响“基础类型”存在的确定性。使人不安的却是在大量的原始铜鼓出土的今天，还有人循着黑格尔的思维定势，导致时序颠倒、谱系混乱的后果^①。因此我们才不得不以20世纪50年代以来，田野出土的原始铜鼓，来修正“基础类型”的排列顺序，同时证实黑格尔《铜鼓起源及其意义》一章中的预见性：

1. 铜鼓的原发地在古代濮水，即现今云南省楚雄境内的礼社江流域。万家坝墓群出土的原始铜鼓多达五面，故以地命名。此式鼓虽集中于云南，但也发现于广西和越南北部。根据C14测定和其他考古资料的判断，万家坝铜鼓的年代上限约在春秋早中期，因播迁范围较广且有与石寨山式共存的情况，其下限可能晚至两汉之际。

2. 滇池地区的晋宁石寨山、江川李家山、昆明羊甫头等墓

^① 范辉通主编：《越南的东山铜鼓》，越南社会科学出版社1990年版。该书认为“最美丽、最完善的东山铜鼓是最早期的”，把万家坝M23：159号鼓（春秋中期）列在D组，即冷水冲之后。其失误与黑格尔完全相同。

群，出土的铜鼓炉铸精工、纹饰已规范化，其伴出物甚丰。因滇王之印的发现而与《史记》的“滇国”历史互证。特别是人物屋宇模型、贮贝器上的场面塑像和扣饰……记录下滇王时期铜鼓的礼仪意义，解答了黑格尔所苦苦寻觅的“实物原型”问题。石寨山式铜鼓虽多见于云南，但四川、贵州、广西以及越南北部均有出土。因时空条件的变迁，纹饰遂有简繁之分。简者分布遍及中国南方，主晕只有一圈，其他几何花纹的组合排列比较规范；繁者为数不多（如茂利鼓等），其特征是双主晕，情节性的图像略似贮贝器场面立饰而平面化，几何花纹繁缛而组合不甚规范。据铅同位素测定表明：云南早期铜鼓的矿料来自本省，石寨山式和万家坝式的铅同位素分布场互相叠合，两式之间确定存在相承关系^①。

3. 广西出土的冷水冲鼓，伴出东汉晚期的四耳陶罐，金秀鼓伴出南朝时期的黄釉陶碗。此式鼓例有立饰、主晕纹饰讹变，如黑格尔所说的“……在它彻底消灭之前，它还要尽量以各种变体形式出现”。另外，广西出土的理村鼓，是介于纹饰繁缛的茂利鼓与冷水冲鼓的中间形式，伴出东汉双鱼纹铜洗。由此可以断知冷水冲式鼓是广西境内演化出来的，其后回流到滇、黔、川，在南宋时期进入尾声。

如果把上面述及的三种形式的出土铜鼓，按时序排列，则黑格尔的“基础类型”便可得到确证：

^① 李晓岑等：《中国铅同位素考古》，云南科技出版社2000年版。见该书第三章。

春秋时期, 万家坝M 23: 159号鼓;

战国时期, 曲靖八塔台M1: 1号鼓;

西汉时期, 石寨山及李家山鼓;

西汉晚期, 石寨山M24: 36号鼓;

东汉时期, 广西理村鼓、冷水冲鼓;

唐宋时期, 云南官渡鼓、贵州遵义鼓。

“基础类型”虽然历时长、分布广, 但形制相承、时序连贯, 并表现出一定的规律性: 造型上, 鼓面由小而大, 腰曲递减, 鼓身三节之分渐不明显; 纹饰上, 装饰母题由少而多, 立体饰物从无到有, 晕圈组合排列自简而繁, 图像由写实而趋图案化、抽象化, 然后出现异化现象。不过铜鼓是手工生产, 而且经久耐用, 所以常有两式共存、互相影响, 以及地区性的差异, 或返祖现象等复杂情况。分类分式不能一刀切。

如果说将考古出土的铜鼓随意纳入黑格尔的“I型”序列, 属于墨守成规的简单化行为, 那么, 二元论则是走向另一极端, 否定了黑格尔的一元论观点, 认为: “两个系统的观点是比较符合实际情况”^①。但问题的关键是两个系统是否各有源头? 我们来听听广西、广东、四川学者的说法。黄增庆先生:

“粤桂系统铜鼓……在滇桂系统基本形式的基础上, 用中原文化的几何花纹作装饰形成的”; 何纪生先生: “我国南方铜鼓尽管类型多样、分布辽阔、历史绵长, 起源却只有一处”; 徐桓彬先生: “铜鼓起源于我国云南……俚人受云南铜鼓的影响, 发

^① 见《古代铜鼓学术讨论会文集》, 文物出版社1982年版, 第87页。

展了自己的北流型铜鼓”^①。童恩正先生说得更清楚：“……在中国整个西南地区以及东南亚各国使用被神化了的各式铜鼓，都是由这种早期铜鼓发展而来的。”^②（早期铜鼓指万家坝式和石寨山式——笔者注）可是持二元论的先生却说：（II型鼓）其上限到西汉以前但是否到达春秋晚期，目前尚难确定。实际情况真的是“尚难确定”吗？不。铅同位素分析突破了这个难点，首先确定北流鼓是东汉的制品^③。此一分析的意义不仅确定了北流鼓（即II型）的年代问题，而且由于自然科学进入了人文学，还可能纠正固执偏见而背离实际的学风。

II型铜鼓与I型铜鼓的关系所以长期未能解决，与“II型脱离发源地相当远”有关，它的演变应有个过程。所以何纪生先生说：（II型）开头只有一种与I型存在相似的形式，后来才由于崇尚“唯高大为贵”的风气，而分成两式（指灵山式和北流式）。从表面上看，I型与II型，特别是万家坝鼓与北流鼓似难察知相似点，但从鼓面的由小而大，由无唇边到唇边突出鼓体之外，再到唇边下折成“檐”；鼓胸的大点上移、鼓身三节的比例逐渐相近；纹饰也与造型的演变同步，I型的传统淡化而纳入诸多中原文化因素。……再结合铸造工艺和调音技术的进步来看，II型与I型确是存在相承关系，只是距离遥远一点。

① 见《古代铜鼓学术讨论会文集》，文物出版社1982年版，分别见于119页、126页、139页、153页。

② 童恩正：《试论早期铜鼓》，见《中国西南民族考古论文集》，文物出版社1990年版，第181页。

③ 李晓岑等：《中国铅同位素考古》，云南科技出版社2000年版，李志超《序》。

黑格尔在100年前,连II型的分布地点都模糊不清的情况下,仅凭造型和纹饰的比较,而能“确信所有的这些铜鼓都有一个共同的始发点”。现在我们拥有1400多面可资研究的铜鼓,又有合金分析、铸造工艺、测音技术、C14测定和铅同位素分析,以及数量巨大的考古出土资料,反而倒退到不可知论的边缘,恭候II型鼓的“始祖鸟”从天而降!30多年了,谁能提出II型铜鼓源于何物——哪怕是一种假设。其实II型鼓只是借用I型铜鼓的旧瓶,装入汉晋时期中原文化的新酒。II型鼓从未有考古出土品,但它处于铁器时代、进入有史时期,凭借其分布地区的历史,也应有作出判断的可能性。事在人为:历史学加类型学和其他学科的互相配合。

历史文献除开众所周知的《后汉书·马援列传》《南史·欧阳颙传》《广州记》《隋书·地理志》……所提供的有限信息之外,更应该重视与II型鼓分布区域的有关史实,从中华民族文明的发展总态势中,在中原文化的自北而南的发展大趋势去考察,从岭南地区本土文化与内陆移民文化的互相渗透中,去寻找II型鼓产生的历史根源。类型学不仅是“同类相归”的形态排队。类型的概念隐含着变化和转换。纹饰的稳定性是相对的,它是在类型的框架内,通过变化和转换而传递考古文化信息。因此类型是其形式的内在结构,而内在结构则是历史文化的积淀;倒过来说,运用类型学的方法去处理变化和转换,所取得的成果就是历史文化的本原面貌。具体到II型铜鼓则是:汉晋时期中原板荡,内陆的豪门举族南迁,与土著的俚帅在互

相排斥和互相吸纳中,将内地流行的装饰风尚注入铜鼓之中,透过“唯高大为贵”的审美倾向,显示移民的门阀观念和俚帅以富为雄的浮夸心态。黑格尔不懂中文对中国历史所知甚少,只能从纹饰上去寻求从石寨山到北流鼓的演变轨迹。今天我们不仅可从“鼓面渐大、腰曲渐减”的规律中,看出北流鼓的造型来源,而且还能从“通体云雷纹”往上追溯其介于I型与II型之间的纹饰。这就涉及“北流式”与“灵山式”的关系和“北流式”内部的排队问题。于是又要回到何纪生先生所说的:(II型鼓)最初合在一起,其后才分两式。这一点恰好和铅同位素分析的结果巧合,此两式的铅同位素比值十分接近,有着相近乃至相同的矿料来源^①。再加上北流式与灵山式的分布地区基本相同,而灵山式又在郁江北岸与冷水冲式交错并存,所以II型鼓的纹饰与I型鼓的纹饰之间,便会留下相承的痕迹,如羽冠变鸟纹演化为兽纹,再演化为骑兽纹;至于星体、弦纹、晕圈等则是古已有之的I型老传统。那些只有货泉纹和云雷纹的北流式鼓,则是由于排错队存才被称为“距离基本类型相当远也相当孤立的品种”。黑格尔的I—II过渡型,正是为了把缺环连接起来,说他“难免不存在形而上学和不合实际的弊病^②”,恐怕有失公允。

关于IV型鼓,黑格尔说它是在汉人影响下从I型中发展出

① 万辅彬等:《中国铜鼓科学研究》,广西民族出版社1992年版,第67页。

② 《中国古代铜鼓》,文物出版社1988年版,第四章第三节。

来的,但也受到II型的影响,这是正确的。他虽然看到III型鼓与II型鼓在纹饰上有相似之点,但还不知道:III型鼓与冷水冲式鼓的含铅量很接近,音响效果也都不佳;还有龙州鼓的形制与III型近似^①,可视为III型的先行形式,100年前不可能预知这些情况,所以黑格尔只好说“看来有待于未来”。

读黑格尔的《东南亚古代金属鼓》,应在温故中知新,从先驱者的经验中吸收教益,既不简单套用他的“排队”,也不轻率否定他的一元论观点。他在纹饰学上那句很重要的话:“一种与器物本身的最初目的有某些内在联系的纹饰,其纹饰题材具有强大的生命力,在它彻底消失之前,它还要尽量以各种变体形式出现”,现在用它来观察铜鼓的主要纹饰,如鸟纹、船纹、羽冠舞人纹的演变过程,仍很切合实际:每个纹饰都形成一串由许多变体组成的链条,一环扣紧一环。还要特别强调指出的是“与最初目的有某些内在联系”,其所指者现今称为母题含义。诸种纹饰的母题由于存在内在联系,而构成一个符号系统,体现诸纹饰的共同含义。沿着此思路深究下去,便可察知黑格尔以纹饰学为据的“类型”,隐含着时序先后、型制区分、符号系统、文化性质的诸多层次。至此,我们便可借助黑格尔提供的“铺路石”,向前迈出新的一步,将铜鼓的类型分成三个层次:

^① 龙州鼓1971年出土于龙州响水公社,虽然有人把它视为III型鼓(即所谓西盟式),但该鼓的铸造工艺、造型、纹饰与III型鼓存在许多相异之点,只能视为与“西盟鼓”近似的先行形式。详细比较请参阅《论铜鼓中的滇西“蛙鼓”》,载于《考古》1986年7期。

I型为基础类型。是始发地的原生形态,处于铜鼓产生到成熟的上升期,纹饰从无到有而建成完整的符号系统,其根基植于本土的农耕文化之中。

II型为歧出类型。是远离原发地的次生形态,具有转型期的不稳定特征,纹饰由讹变而异化,本土色彩逐渐消退,最终为中原文化所取代,所以消失也就较快。

III、IV两型为综合类型,处于铜鼓发展的后续阶段,虽然它们都从I型蜕变出来,但受到II型的影响程度有所不同:III型略存I型的遗意,IV型接受较多的中原文化因素。

关于铜鼓的纹饰,除开那些有“实物原型”可寻的图像,在考古资料的支持下可以解读,但还有许多抽象的几何纹样,尚未作过更系统、更深入的研究。其实,这是一片有待开发的文化沃土,不过要从中探索其规律,阐明它的“非逻辑性或者偶然性的生成”,并非易事。这就要求我们在黑格尔的基础上,再去作艰辛的努力。铜鼓研究未有终点。

原载《云南民族大学学报》2009年2期

日本《古代文化》61卷1号(2009年6月)市原常夫译

云南民族民间美术及其特点

云南是一个多民族的边疆省份, 社会历史发展不平衡, 坝区和山区、内地和边境, 差别颇大。虽然把它说成“一部活的社会发展史”并不确切, 但在那些发展比较缓慢的民族中, 其民间美术往往带有“历史化石”的性质; 甚至在较为先进的民族中, 也可以看到类似的情况。应该注意民族民间美术在云南民族美术史研究中的意义。

—

原始人是在万物有灵论的支配下生活的。他们凭借前逻辑思维和丰富的想象力, 去虚构辟邪祛灾、战胜精灵的可能性。并由此引发出原始信仰、巫术活动, 以及与之俱来的歌舞、化妆、工艺、绘画、雕刻等艺术形式。宗教和艺术是一对孪生的姐妹。

辟邪用品

在原始民族的意识中，世界是在精灵鬼魅的统治之下，因而充满着各种灾难。在社会生产力十分落后的情况下，战胜自然力的办法，主要是依靠神鬼，而祭祀和巫术则是人神交往的具体手段。巫覡活动、歌舞雩祭、驱鬼逐疫……带来了人体化妆、法器制作、雕塑工艺的各种技术手段，从而出现了涂抹身体、黥面文身、神鬼偶像以及皮面具、镇墓兽、陶瓦猫、木吞口等表现狞厉之美的民俗艺术品。

佤族相信人死后会变成鬼，他们的木雕作品主要是服务于灵魂崇拜。为祖先崇拜而制作的“祭祀偶像”，是使用多种手段做成的：先以粗大的木桩，砍成人形，然后再用黑白两色画出五官，并粘上棕皮毛发之类。简陋的手法和粗犷的作风并未淹没其再现愿望，力求写实的企图特别表现于两性的生理差别上，似乎将原始生殖崇拜、生殖巫术和祖灵祭祀融合在一起。设置于寨门的“寨桩”，是代表保卫寨子的神灵，也是使用雕刻和涂绘相结合的方法，不过风格更为抽象化，在装饰趣味中带着神秘色彩。

和佤族寨桩相类的，还有景颇族祭祀地鬼时使用的木桩。也分男女，但以线描法分别画上与两性生产活动有关的工具。工艺更加复杂的，则是景颇族“坟头标记”（相当于汉族的镇墓兽）。坟头标记有两种不同形式：具象的，先将木头削成圆形的人头和圆锥形的身体，头上插一木牌，分别画着砍刀或者

纺轮,以表示性别;抽象的,则将人头、胴体、双臂都砍削成块状,再于其上施以彩色的几何纹饰,并悬挂绒线和红黑白三色的菱形物,有很强的形式感。

佤族和景颇族的“原始”美术,使用的物质手段和工艺手法,虽有程度上的差别,但都以鬼魂信仰和精灵崇拜为中心。彝族的情况便复杂得多:由于支系之间处于不同的发展阶段,落后的支系除图腾和祖灵之外,未有其他的神祇;先进的支系则在祖神的基础上产生了“共祖”(土主),在风雨雷电、山川湖泊的自然神之外还有天神,甚至有反映社会分工的农、工、牧、猎、医、巫等行业的祖师崇拜。因此彝族的神鬼偶像不仅类别繁多,而且制作工艺也较复杂。排除掉土司头人所特有的石刻、玉雕、铜铸,乃至贵金属制造的造像,民间的神鬼偶像仍是很多样的,其中既有图腾信仰的残余,又杂入祖先崇拜和生殖巫术的因素。祖灵的制作以竹木质为主,须在祭司的指引下到祖林举行“请祖”仪式,再取回视为亡灵化身的竹木,制成偶像。原始的形式甚为简单,即将竹木的根部斜切成椭圆形,代表颜面。或利用根部的天然形状修成人头,有的还在下端削为叉状象征双足。也有将一对棍子形的偶像,用绒线捆在一起的,可能与生殖巫术有关。比较先进的地区则由于社会发展而分化出专业或半专业的木匠,代人制作祖灵。因此制作技巧也就有所提高,审美意义逐渐强化,不再是单纯的祖先崇拜和巫术作用了。虽然如此,也仍未能排除支系或地区间的差别。如:罗罗支的祖灵,系以15—20公分的木棍为材料,在圆柱形的基

础删削成相当写实的人形，男像吸烟筒，女像抱娃娃，很有生活气息；阿车支系的祖灵，用料与前者相同，但刻成裸体全身像，并强调两性的生理差别（与佤族的祭祀偶像相似）；纳苏支系的竹根祖灵，利用竹根的天然形状，略为加工而成人形；罗婺支系以黑柯罗树制作的祖灵，则将树枝上的疙瘩都刻成人头，略似“摇钱树”之状……这些形式上的差别，显然是基于信仰内容的不尽相同。

祭祀仪式或其他宗教活动中戴面具，古代称之为“傩头”。

《周礼·夏官》上说，方相氏戴黄金四目的面具，玄衣朱裳执戈扬盾，带领群隶跳着傩舞去驱鬼逐疫。这本是原始社会的遗俗，后来演变成定期举行的傩礼；在送殡的仪式中，戴面具的方相则进入墓圻，用戈击打四隅以驱逐魍魉（山川精灵）。晋宁石寨山出土的青铜剑，便有剑首作戴面具的人像者；在一件鼓形器上还有描写持矛执弓入圻驱逐魍魉的人物图形，其为首者也戴面具。云南古代的少数民族，仍有这种习俗，不过各族面具的使用方法和文化内涵并不相同：澄江唱“关索戏”的面具，虽为古代傩礼的残余，但系用于广场演出，故其画法与戏曲脸谱相类；德宏地区跳舞时使用的面具，样子有点滑稽，是“人”而不是鬼怪；迪庆藏族的面具，则是密宗佛寺的喇嘛“跳神”时才使用的，面目狰狞恐怖，颇近佛画中的明王和天神。其中表现形式多样、文化内涵复杂的，当以彝族为最。如按其文化内涵区分，大体有两类，即与图腾崇拜有关的节日面具和受到多元影响的傩舞、傩戏面具。从形式因素来看，彝族面具虽以

木雕为主,但母题选择和表现手法颇多地区差别。楚雄地区的“虎祖天公”和“虎祖地母”,木雕施彩,形象介于人虎之间,虽然龇牙裂口,但并不十分恐怖;还有人面虎牙者,则刀法简练,只涂灰黑色不另施彩,可能与彝族崇黑有关。除开图腾节日的虎面具之外,十二兽面具最具木雕特点。只用极为概括的手法,通过几个块面去表现鼠、牛、虎、兔、龙、蛇等的特征,既极夸张、又有根据。罗婺支火把节驱逐祸祟的家祖面具(分公母),也是大刀阔斧的木雕作品,而撒尼支用于出殡开路的狮虎面具,则色彩热烈有点像汉族舞狮的“狮头”。用于傩舞、傩戏的面具,更是多种多样。不仅有风雨雷电、龙蛇六畜等自然神祇,还有工农士商、医巫、孕妇、残疾者的形象,为制作面具的艺人留下表现生理特征、刻画性格的可能。在杂居区,由于汉族的影响,庙会“武坛面具”则渗透较多的汉族文化因素。

形式略近于面具而悬于门首的“鬼脸壳”,川滇呼之为“吞口”(或吞头、天口)。吞口的历史或可上溯到公元前。据考古材料载:辽宁营子城汉墓的壁画,其中除画有类似今之门神者外,墓门上端正中处,还绘大头、两臂生毛之怪物,其卫护墓室之含义,和吞口的作用相同。昆明有的老人,甚至把吞口称为“钟馗”,可见它具有“驱邪纳福”的意义。不过民间艺人在制作吞口时,并不一定念念不忘它的本义,似乎更注意其视觉形式,所以吞口的地区差别至为明显,值得进行审美倾向上的比较。

楚雄地区的吞口风格多样:用剖开的葫芦做成者,在它淡

黄的底色上勾勒五官，再施淡彩，形象似人似兽；木头雕成略近于面具者，其上常涂浓烈的对比色；亦有雕刻成虎头而口咬短剑者，则保留木材的本色以突出精细的刻工。总而言之，楚雄的吞口多有虎的威猛意味，使人联想到远古的图腾崇拜，表明它属多元性的文化现象。

昆明地区的吞口很少使用葫芦，但仍将木料砍成木瓢或近似木瓢的形状，故有大有小、长短不一。设色稍重，喜欢以酱红色为底，再用湖兰、铬黄、粉红、朱红等色填充细部，并以黑白线条将色块隔开，增强色彩的对比效果。虽然是着重于色彩的装饰趣味，但并不忽略用以描绘五官的线条变化。

富源的吞口系以整块木料，砍成人头状，再用刻刀雕出五官。色彩主要有大红、中黄、桃红及黑白色。形象介于人兽之间，有着脸谱画法的装饰趣味。富源水族吞口未必没有汉族的影响，但它却有本民族的民间传说附丽于其上，增添了几分神秘色彩。

所谓“瓦猫”，是指置于屋脊正中处的瓦制饰物，因其形象颇似蹲于屋脊的家猫而得名，其原意是能食鬼的老虎。云南的瓦猫可能亦有文化上的多源性。从汉族的传说上探源，古代有“神荼郁垒以苇索执鬼以饲虎”的故事，所以立于屋脊上的瓦猫，和设置于十字路口的石虎，性质是相同的；从彝族的传统风俗来看，每年的正月都要举行虎节的仪式以辟邪纳福，平日亦有视猫为祖而加以供养礼拜者，这也许是图腾制的返祖现象。民间对瓦猫的神秘作用深信不疑，“请”瓦猫时还要举行

一定的仪式。

瓦猫既是镇守于屋脊之上，当然得保持与周围环境的一致性。所以，最基本的制作方法，是以未曾对分的筒瓦泥坯作为主体，然后将预制的猫头和四腿粘上去。不过，瓦匠在工作时并不一定严守瓦猫能辟邪的信念，而是在敬业精神和创作欲望的鼓励下，去作多种多样的艺术探索。当他们“走魔”时，便会将瓦猫拟人化：呈贡的瓦猫像天真而调皮的孩子；玉溪的瓦猫似留着长胡子的巫师；曲靖的瓦猫将八卦夹在前腿，状甚欢乐；昆明的瓦猫表情严峻，有如长着双翅的飞虎；楚雄的空心瓦猫，笨拙而略带稚气；宜良瓦猫神态闲适，似乎带着会心的微笑……沿着关心形式的倾向走下去，弥渡的瓦匠干脆将瓦猫做成狮子、大象、猿猴、金钱豹、梅花鹿。从执著于肖似的创作态度来看，现代匠师的审美追求，正在削弱瓦猫的辟邪意义。

宗教绘画

列林斯基说：在各个民族的婴儿期和青年时代，艺术或多或少地总是表现了宗教思想。云南当然不会例外，在原始信仰演变成宗教的时候，宗教便借助于造型艺术的形象性，去散布死后幸福生活的谎言。

滇西北的佛教绘画，主要是属于大乘密宗的。其特色是画法十分精细，气氛阴森；内容也与大乘显教的佛画不尽相同。如佛传画显教作“八相成道”，而密宗则为“十二相成道”，等等。密宗绘画形式，分为壁画、唐卡、版画、布贴画。壁画多作

于佛殿、经堂等处，原中甸松赞林寺的壁画至为精美，惜已毁于十年动乱。丽江芝山福国寺护法堂的《大黑天神》原作虽不存，但有摹本传世（周霖等临摹）。该画系于黑底上用彩色勾勒并加渲染，再施金线，色彩富丽而深沉；大黑天神虎牙喷出，状极狰狞，很有威慑力量。唐卡系指绘于布上的卷画，用笔绵密精审，设色金碧辉煌，光彩夺目，有颇高的观赏价值。多见于喇嘛的经堂和静室。其中最具特色者称“曼陀罗画”，丽江俗称之为“坛城”，是一种严守密宗经轨规定的特殊绘画。其布局的特点是：本尊居中，其上下左右及四隅各画一菩萨，使构图呈八瓣莲花之状，是为“中院”；其外周围，再画菩萨及护法诸天一至两层，称为“外院”。曼陀罗画格局严密，很能体现密宗重视事相的特点。相比之下，版画就显得简单了，有的只画本尊而无协侍。版画的创作程序是先画墨稿，然后雕刻木板，用一种土法制造的厚绵纸印刷。笔者曾在福国寺见到刻工印刷都颇精美的作品。还有一种公益性甚强的布贴画（也称垫绣）。做法是按画稿预制许多丝绸色块，然后拼贴而成；因诸色块均垫有纸板并铺棉花，故制成后颇具浮雕效果。原奔子兰寺的一幅《大黑天神》高达七八公尺，气势磅礴，效果极佳。

丽江纳西族的宗教绘画，当以木氏土府的寺观壁画最为著名。但就民族特色而言，则应该重视其民间的东巴画。自明季以来，由于木氏的提倡，佛教、道教在丽江广泛流行，但边远山区和广大农村的纳西族人民，则仍信奉本民族的原始宗教。这种宗教的巫师称为东巴，所以他们用象形文字写成的经书叫

东巴经，他们的绘画叫东巴画。东巴画虽然不无密宗绘画的影响，但从总体来看，民族特点还是十分突出的——其自由的画法、强烈的色彩、恣肆的用笔，与密宗绘画的精细作风相去甚远。东巴画可分三类。第一类是卷轴画，分长卷和立轴两式。长卷纵式，隔成若干长短不一的画面，是东巴为亡灵“开路”时用的，故称《神路图》。其内容包括祖师丁巴什罗诸神以及天堂地狱，其中颇有想象力丰富的夸张画法，如说假话者在地狱中被鬼卒用牦牛犁他的舌头等。画法虽属勾勒填色，但线条生动，色彩饶有装饰趣味，很注意小色块的对比效果。独幅配套的立轴，居中者东巴祖师丁巴什罗，两侧各画萨英畏丁、垣丁窝盘以及其他护法神祇，颇类道教做法事用的“水陆画”。立轴常用重彩，色彩鲜明、对比强烈，用笔雄健有力；其中有的画风粗犷豪放，颇有现代西方绘画的“野”趣。第二类是木牌画。木牌的形状略近“令箭”，也分两式：尖头者专画天界的神灵；平头者只画阴间的恶鬼。木牌的尺寸不大，构图也较简单，均为墨线勾勒再施淡彩，笔致清丽略具唐代墓室壁画的韵味。第三类是为数不多的纸牌画，仅见于东巴经的封面和插绘。先用竹笔蘸墨勾线，再用透明颜料点染而成，和东巴经上的象形文字保持一致，也有装饰性。

傣族小乘佛教的绘画，形式多样，内容丰富，地方差别也较明显。布画多为单线平涂，风格清丽；画于木板之上者则用油漆，色彩强烈，作风粗野；施于佛龛两侧的浮雕彩绘，常兼用沥粉和镶嵌工艺，十分富丽；称为“金水”的漏版印花，装饰性

较强，其作用相当于内地的建筑彩画。小乘佛教经画的内容，虽以贝叶经为主要依据，但也取材于民间传说、叙事史诗，以及与宗教并无直接关系的世俗事相。业余从事经画创作的农民，常以其生活经验去诠释佛经故事，故有以土司出巡的场面去代替“悉多太子”回国的情景，给人以贴近生活的感觉。

瑶族的宗教绘画。瑶族的信仰比较复杂，进入封建社会之后，仍保留许多自然崇拜的观念。他们原来的槃瓠信仰，具有明显的图腾崇拜特征，甚至在衣着饮食等方面，仍保存若干模仿图腾物的痕迹。“跳槃王”的仪式，本来是对槃王（图腾=祖神）的崇敬，但由于道教的渗透而演变成“还槃王愿”，因此用于槃王愿仪式中的绘画，便打上了道教的烙印：不仅增加许多神灵，如天尊、元帅之类，而且形式也近似道教的水陆画。不过画法不很规范化，在稚拙中表现出天真。

甲马，也称纸马。是明代随同“军户”而传入云南的。如果不说它的迷信用途，则可视为民间的水印版画。甲马的尺寸较小，不适宜描绘复杂的内容，一般只画神鬼一至三身，也有只画本尊而无协侍者。昆明、保山、腾冲等地，过去都有专业的纸马店，制作和贩卖甲马、门神、年画，其画样多与内地雷同。但少数民族地区则有农民兼作此种副业。如大理地区的甲马，便与内地有所不同：其一，内容上多有本地的山川神灵、本境福主，以及白族的历史人物；其二，未有专业分工，画样与刻板均由一人完成，故有运刀大胆而富刀味木趣者，其作风与藏族的木刻佛像迥异。

二

云南原始时代的先民，便在石器加工和制陶技术上，体现了对称、节奏等审美原则。在服饰文化上，除开留下极为珍贵的艺术经验之外，还提供了实用功能和审美要求、礼仪风俗紧密结合的范例。

民间工艺

原始社会艰苦的生活条件，决定了人们的审美要求，只能和一定的实用目的相结合，纯为观赏而创作的艺术品，是很罕见的。因此，在石器加工、烧陶技术的基础上，实用美术得到优先发展的可能：秦汉时期滇池地区的铜鼓铸造技术，东汉时期著名的朱提堂狼洗、唐宋时期大理地区的甲冑、刀剑、雕漆、织锦工艺……为现代民间工艺留下了丰厚的遗产。

在制陶工艺上，西双版纳傣族的慢轮制陶最具特色。所谓“慢轮”是将陶轮插于埋入地下之竹筒中，而用手拨动之。它介于手制与轮制之间，是制陶史上的“活化石”。傣族用慢轮制作的陶器，主要是水罐和钵类，形式多样、造型典雅，颇具特色。泥胎呈灰黑色或橙红色，施果绿、橙黄等色釉，露天堆柴草烧成。佤族也有类似的制陶工艺，据说是傣族传给他们的。丽江和中甸牧区，有吃酥油茶的习惯，他们所使用的陶罐也很美观。不过，中甸藏族的酥油罐器表嵌有碎瓷片为饰，而

丽江纳西族陶匠则使用雕花填彩的工艺，虽然两者的造型基本相同。至于汉族的民间陶艺，则颇多地区性的差别，如：曲靖黑釉堆花的陶灯，略具六朝雕花陶器的余韵；华宁的油罐釉水肥厚有如堆脂，造型也极雅致；建水的雕填磨光陶器质地细致，扣之，其声清脆……各族均有其独特之点。

砖瓦的制造技术是内地传至云南的。昆明、昭通、保山、大理地区，出土过东汉、三国时期的印花墓砖，或南诏、大理国的有字瓦、莲花纹瓦当。近代的瓦当，以丽江纳西族和大理白族最多变化：布局新颖而纹样丰富。瓦饰最具民族特点的，当以西双版纳的傣族为最。傣族民居多为竹木结构，少有瓦顶，但其佛寺的屋脊瓦饰却十分讲究：不仅有秀美的形式，而且蕴涵着深刻的意义；如果把它和玉溪等地生产的鸱吻比较，其不同的审美倾向就更加突出了。

从考古出土的资料上看，与后来的彝族有着族源关系的“昆明蛮”，在先汉常使用双耳陶罐，可能是适应随畜迁徙的流动生活。但彝族却不使用陶器，只用漆器。据说他们制造漆器的历史，已经长达1700多年了。彝族漆器，以竹木皮骨多种材料为胎，而用生漆调和朱砂、石黄、锅烟等颜料饰其器表。纹样的基本要素是同心圆纹及各种弧线，用它们组合成美观的图案；色彩沉着、布局紧凑、线条流畅，有很强的韵律感。云南的漆器存在明显的民族差别：傣族的漆器轻盈秀美、藏族的漆器富丽堂皇，与彝族漆器的严谨作风有别。

云南的林业资源十分丰富，古代的干栏建筑和井干式建筑

均为木结构。从汉墓出土的青铜屋宇模型上,看到滇人的建筑已有“垂鱼”之类的饰物,屋檐、栏板、楼梯等均有雕花。云南的木雕工艺历史悠久,其中以白族最为著名。剑川白族的木雕不仅带动了邻近的纳西族,而且在彝族、傣族的建筑装饰中,也可以找到他们的影响。传世的剑川木雕,年代较早者系作于明初(原为丽江白沙琉璃殿之隔扇,现藏于云南省博物馆),其中《南无净土梵王帝释部众》共刻神像31身,构图饱满、刻工精细、形象生动,艺术价值甚高。大理地区明清寺观中的神像、建筑浮雕中也不乏佳作。现代的作品则以放置祖先灵牌的神龛最为精细,民宅建筑的门楼、隔扇,也常见佳构。至于竹材的使用,在边疆的许多民族中也极普遍,其中如傈僳族的竹节酒壶、基诺族的口弦,等等,都是将实用和审美结合在一起。

服饰织绣

服饰除开实用功能和审美目的之外,还从历史上承袭了图腾崇拜、氏族徽记、巫术观念的残余。云南各族的服饰,在样式、纹缕、用料、工艺上,均各有特色。不仅各族明显有别,支系之间也不尽相同;再加上民族间的互相渗透,就更加显得五彩缤纷了。概而言之,操藏缅语诸族的服饰,偏于厚重宽博;操苗瑶诸族的服饰多为轻巧敏捷;操壮傣语诸族的服饰秀美贴身。既适应气候条件的不同,又表现独特的民族性格,其中还含蕴着文化传统、族源关系、民情风俗、审美要求等方面的丰富内容。是一份有待人们去开发的文化宝库。

服饰之美，除与款式、做工有关，还有赖于选料和纹绣。因此便涉及织造技术和绣花工艺等方面的问题。云南新石器时代的墓葬已发现纺轮，青铜时代的考古出土物中更有成套的纺织工具、织布的场面铸象。《华阳国志·南中志》：永昌郡“织布文如绫锦”，这就使人联想到现今德宏傣族用提花木机织成的“梭罗布”。《新唐书·南蛮传》：南诏“锦文颇密致奇采”，可知大理地区唐代的织锦工艺已达到一定的水平。在实物资料来看，色纬起花的傣族锦不仅工艺精细、纹缕新颖，而且颇有不同的地区差别。西双版纳的棉锦于白底之上使用明快的对比色，显得音调响亮；床垫等物以四方连续的花纹为主，供佛的长幡则多用人骑、麒麟、大象等图像，组成层层二方连续，富有节奏感。德宏一带概用丝线织锦，常夹以金银线，显得矜贵华丽，花纹茂密而多变化，其中，盈江锦将具象纹样纳入格律组合之中，色彩鲜艳夺目；潞西锦多用菱形的几何图案（有如新石器时代的印纹陶），色彩比较沉着。其他的民族，如景颇族织锦的结构严谨，瑶族织锦的细致精密，独龙族棉锦的朴素大方……限于篇幅不再一一具述。

挑花、刺绣、穿花、锁花、牵滚、贴布……云南少数民族统称之为“做花”。做花工艺虽然主要是附丽于服装鞋帽、背布围腰之上，但绝不是冷冰冰的手工劳动，其中浸渍着少女对恋人的深情、慈母为儿女的祝福，是凝结着爱 and 美的艺术品。白族的刺绣主要施于围裙和背布之上，生动的纹样和鲜美的色彩，表现出惊人的装饰才能；纳西族的绣花布鞋和穿花飘带，楚楚

动人，而缀有“巴妙”（圆形饰花）的羊皮背背，还隐含有蛙图腾的历史记忆；瑶族的挑花、穿花，纹样精细、结构缜密，色彩朴素无华，但常于冷调子中点缀少量的暖色，有“万绿丛中一点红”的妙趣；苗族的挑花以几何纹样为主，用色不多，但在点线面的组合上有着丰富的变化。支系众多的彝族，则各有不同的审美趣味：楚雄彝族爱用手法自由的刺绣，去表现吉祥如意的母题；路南的彝族以格律森严的挑花和穿花，去抒发蝶恋花、鱼戏水的情意；元阳彝族使用多种工艺，去夸耀其创造才能；绿春彝族的贴布工艺落落大方，具有简洁单纯的形式美。云南使用蜡染的民族不多，但仍各有特点：瑶族蜡染的基本语汇是细圆点，以精巧的组合手法，将细点在衣服上“织”成光彩迷离的魅力图案；苗族的蜡染裙子，不仅工艺细致，而且将民族斗争的历史纳入抽象的纹样之中，把民族感情和装饰美感有机结合；白族的扎染更以变幻多端的技法，去表现各种不同母题，使人深为其心灵手巧而叹息……

挎包是少数民族日常生活中必不可少之物，但在实用性之外还赋予它以不同的艺术性；佤族的挎包以深红色为底，在上面掺用少量的黄或绿色，和蓬松的长红穗相映成趣；景颇族的挎包密布几何形花纹，再缀以银铃和银泡，既能发出悦耳的音响，又和女装的银饰保持统一的风格；白族小巧玲珑的香包，以红色为基调，绣得花团簇锦，给人以喜气洋洋的感觉；克木人的麻布挎包全无纹饰，仅以五彩缤纷的布条，去衬托挎包本身的朴素；傈僳族缀满了“子安贝”的挎包，除开特殊的形

式感之外,原先可能还有夸富的含义(贝是货币);纹样丰满、布局多变、色彩明快、充满生命活力的傣族挎包,可以说是他们显示创造才能的“窗户”;基诺族的绣花挎包,饰以二方连续的几何纹样,并突出他们与众不同的太阳花;至于彝族的挎包,在用料、工艺、纹饰上都具有多样性,很难说出其共性,但和他们服饰风格的多样性却保持一致……

三

民间美术是特定历史条件的产物。处于原始公社制的共同体,只有全民的美术;处于奴隶制下的共同体,其美术是为奴隶主贵族服务的,一无所有的奴隶不可能有自己的美术。进入封建社会,农民(以及手工业者)开始拥有独立的经济,不再是“会说话的工具”,于是要求有反映其生活愿望、思想感情的美术。从此在同一个民族共同体之内,存在两种美术,即:宫廷的、官方的、文人的美术;民间的、市井的、农民的美术。两者互相对立而又互相依存。

云南是多民族的边疆省份,情况复杂得多,民间美术往往处于民族矛盾和阶级矛盾的交叉点上:从外部的民族关系来看,既有劳动人民之间文化交流的积极方面,也有统治集团的争端而引发的民族对立;就民族内部而言,民间美术与官方美术存在共同的文化根源,但在阶级感情和审美取向上又有明显的区别。云南的民间美术正是在这种特殊的情况下形成、发展

的。简言之，云南少数民族的民间美术，出现于南诏大理国之际，而极盛于大量军户进入云南的明代。但由于少数民族社会历史发展的不平衡，各个共同体的美术存在各种不同的模式。

例如：

两种民族美术并存的。明代丽江纳西族土知府，依靠明廷而占有滇西北，为了巩固其统治，分别从内地和西藏引进佛教、道教和喇嘛教；但山区的农民则仍信仰本民族的东巴教。因此，官方的寺观壁画多有汉藏文化的杂糅现象，民间则另有乡土色彩浓厚的东巴美术。这便是两种民族美术分离并存的模式。

两种民族美术分离不明显的。居住在国境线上的傣族，或因山川阻隔，汉文化鞭长莫及，或因其首领与中央王朝失和，造成民族矛盾的上升。在此情况下土司常利用传统文化，作为巩固民族团结的“黏合剂”。在小乘佛教和原始信仰结合中建立起来的傣族佛寺美术，其阶级界限是模糊的；两种民族美术似乎是合二为一，而不是明显分离的。

只有一种民族美术的例子。阶级分化尚不明显，生产停留在刀耕火种的佤族和景颇族，未曾具备两种民族美术分离的社会条件。他们在自然崇拜、灵魂崇拜的基础上所建立的民族美术，既不是官方美术，也不能称作民间美术；它更接近于原始美术的全民性质，也许可以称之为“现代的原始美术”。

多属性的民族艺术。彝族支系多而住地分散，分别处于各种不同的社会形态之下。即未有统一的官方美术，也无统一的

民间美术,甚至连具有“族徽”意义的服饰,也缺乏统一性。

云南的民族美术是多样化的,云南的民间美术更是多样化的:基于不同民族素质、不同文化渊源而来的风格差别;基于不同风俗礼仪、不同宗教信仰而来的题材差别;基于不同功能、不同物质手段而来的品类差别……这些差别在不同的社会形态的制约下互相交叉,便形成了云南民间美术的千姿百态、姹紫嫣红。概括起来说,它具有如下的特点:

1. 稳定性。民间美术的基础是小农经济。小农经济是自给自足的简单再生产,即在同样条件下的反复循环。因而民间美术和它的基础一样,发展得十分缓慢。在那些更后进的民族中,则可能保存古代乃至原始美术的“历史化石”。

2. 群体性。民间美术源远流长。一般很难得知它是谁创作的。一个母题、一门工艺、一种风格,乃至某纹样、某一画稿,都有它自己的历史;在传播过程中,它经过民间艺术人的反复加工和市场流通的筛选,是创作群体、鉴赏群体相结合的产物。具有很大的群体性特点。

3. 功利性。民间美术所使用的物质手段十分简单,但艺术形式却相当完美。不过它的审美价值总是和实用功能、宗教信仰紧相结合。无论是自由之美、格律之美、娟秀之美、狞厉之美,都表现为美感与功利的统一。从美学研究的角度来看,云南民间美术总的倾向是:在技艺和情感的结合中向往幸福生活;在祈祥避灾的愿望中体现人能胜天,在天堂地狱的虚构中满足道德渴望;在美观和实用的一致中显示创造才能。

简言之，云南的民间美术是生活的力量、幸福的追求、希望的光芒、智慧的结晶……它通过装饰性去奋发乐观的向上感情，借助信仰力去抚慰不幸者的哀痛。如果拘泥于表面现象，看到的便只有糟粕；采用客观的科学态度，则可能剥离出有益的艺术经验。对于研究云南民族美术史的学者来说，更是有待开发的宝藏。

原载《民族艺术研究》1993年2期

云南民族美术史的文化思索

美术是一种社会文化行为。它虽以视觉形象的直观性,去满足人们的审美需要,但就其内蕴而言,却常与一定的礼仪习俗、宗教信仰、伦理道德、价值观念,乃至物质潜求相联系。美术是精神文化不可或缺的构成部分。

美术史是从历史的纵向联系中考察社会的美术活动。主要通过作品及其作者,去探索艺术形式的演变规律,进行审美评价和主题阐释;并将它置于特定的时空条件下,从社会的阶级关系中,揭示其不同风格样式、不同审美取向的历史根源。美术史的对象,包括作品及其作者、评论及评论家,还有与之相关的社会现象,如美术的“生产关系”、美术品的占有方式以及美术品的功能,等等。

云南美术史,所以称之为云南民族美术史,是因其具有明显的特殊性。云南是多民族的边疆省份,少数民族的人口有1000多万,约占有全省人口总数的1/3。他们使用的语言分属3个

语系,6个语族,13个语支中的26种语言,以及众多的方言和次方言。语言是文化的基础,反映在美术史上,便是由于族源关系的复杂性和文化传统的多元性,而造成风格样式的多样性。

云南地处东亚大陆与中南半岛的结合部,与广西、贵州、四川、西藏诸省(区)接壤,与老挝、越南、缅甸、泰国相邻。自古以来,内外文化交往频繁,除开近距离的接触,还形成了几条远程的交通线:珠江水系是百越族群及海洋文化进入云南的通津;横断山脉有甘青氏羌族群及游牧文化南下滇西的暗道;四川的清溪、石门两道则是内陆汉人通往洱海和滇池的大路;滇黔桂三省边境,还有苗瑶族群向云南渗透的小径;大盈江、澜沧江、红河皆由云南流出中南半岛,边界存在许多跨境而居的民族;“南方丝绸之路”是清溪道向外的延伸,经过印度就可远达西亚。不同族群、不同文化从不同方向汇集云南境内,与土著的百濮族群错杂相处,形成大分散小聚居的分布格局。民族文化互相碰撞、融合,流变无常。

云南地形地貌复杂,山多地少。平地的面积只占全省土地面积的6%,而且被高山急流分割成许多小块,1平方公里以上的坝子多达1440多个,平均每个坝子仅有17平方公里,而山区的面积在90%以上。云南地势北高南低,迪庆的最高峰与河口的最低点,海拔差距竟达6000多米。高山和平地的绿被迥异,生态环境优劣悬殊,早到或较大的族群,占据条件良好的平坝区,后来或弱小者只能生活于艰难的山地。因而各族之间,社会历史的发展极不平衡。西汉居住在滇池周围的滇人(百濮族

群)“耕田、邑聚、有君长”,而滇西的昆明人尚处于随畜迁徙“亡君长”的游牧或半牧半农的状态,还有散居山谷者,由于生态环境恶劣,仍停留在“犹知有母,不知其父”的母系氏族制。社会形态的不同,美术文化上的差别便很明显。

我国是一个历史悠久的多民族的统一国家。全国56个民族,不论大小都是祖国大家庭中的成员,他们在共同缔造中华民族文化的漫长过程中,都作出了应有的贡献;云南各族人民在保卫边疆、维护祖国统一的神圣斗争中,也表现了英勇的气概。中华文化是多元一体的,即一体中包含着多元,也是从多元趋向一体^①。多元性是相对的。各个民族的文化与中华文化,是局部与整体的关系,它们都作为文化因子,在整体中共存互动;但是华夏文化则以其先进性,而在整体中发挥核心作用。核心的凝聚力,造成多元中的一体化倾向,即向中华文化内聚而趋同的倾向。因此,云南民族美术的发展态势,与中华民族发展的总态势,应该是一致的。

我国的地形是西北高于东南。中华文化的发展态势,和河流的走向一致^②。除开地理因素之外,也与天文气象的周期性变化有关。太阳黑子增加,以及九星汇聚……都可能引发全球性的气象变异,造成灾害。一旦天灾频发期和中央王朝的政治失修碰在一起,便爆发出社会大动乱、人口大流动、民族大

① 费孝通:《我的民族研究经历和思考》,载《北京大学学报》1997年2期。

② 蓝勇:《从天地生综合研究看中华文明东移南迁的原因》,载《学术研究》1995年5期。

迁徙。

我国有史以来的几次大动荡，对云南产生过深刻影响，说是造成云南民族成分复杂、文化多元的基因也不为过。大体的情况是：

1. 商周之际的灾变，造成戎狄入侵、周室东迁。及至春秋，游牧民族续向南迁。其中，氐羌的一部进入滇西；越人也溯珠江水系而到达滇东南。经过与当地濮人的互相渗透，终于奠定了三大族群并存的多元文化格局。

2. 汉晋500年间，是我国灾变的频发期，也是历来社会动乱最多、人口流动最大的阶段。塞外天寒草枯，游牧民族挤压华北，汉人只好南流。永嘉南渡，中原人士举族南迁者众。云南遂有移民大姓与夷人渠帅的矛盾、内陆文化向本土文化的冲击。在多元的云南文化中，滋生出对中华文化的趋同倾向。

3. 西汉置益州郡时，滇王只在传统的基础上，接受内陆的影响。东汉“王阜兴学，渐迁其俗”，儒道思想日益深入人心。其后虽有蒙氏和爨氏的割据，但一体化倾向仍呈高屋建瓴的态势。元朝设置行省、明代移入军户、清代改土归流，随着汉族人口的增加，内陆文化的主导地位终于形成。

不过，一体化倾向并不能理解为云南的发展与内地同步，而是存在一定的“时间差”。云南虽是“元谋人”的发源地，但因“大理冰期”等原因^①，存在很大的“历史断层”：云南的新石器时代和青铜时代，都远晚于中原地区。再加上地形地貌复

^① 白明辉：《第四纪冰川地质调查方法》，地质出版社1983年版。

杂、生态环境多样、社会发展失衡、民族分合无常……云南文化中的一体化倾向，很难排斥多元性。所以云南的民族美术又显得千姿百态、异彩纷呈。如按“两种民族文化”的观点来考察，似乎可以概括为下列的不同模式：

1. 公有共享的原始美术。
2. 统治者独占的美术。
3. 两种民族美术明显并存。
4. 两种民族美术界限不严。
5. 民族美术呈多形态。

另外，滇东的曲靖、滇中的昆明、滇南的建水、滇西的保山……这些汉族人口集中的城市，明清以来文化与内地的差别已经很少。但除开明末清初，在特殊的历史形势之下，出现诗书画三绝的担当和尚，总的看来还是走着下坡路。

认识云南民族美术的特殊性，便可据之而进入实践，并在实践过程中检验认识的正确程度，从而提高认识。不过，在实际操作中，还会遇到一些具体问题。

史料问题。史料不是历史著作，但历史著作却离不开史料。“巧妇难为无米之炊。”可是史料的充足与否，并不以人的主观意志而转移。正确的态度是知难而进。目前我们掌握的史料情况，可以概括为：文献稀少，出土为主；有物无人，难成系统。这就是说历史文献中没有或少有美术活动的记载，田野发掘所出土者，虽有审美价值很高的美术品，但无从知其作者是谁。总的来说，横向是品类不很齐全，纵向则环缺难成体系。所

以,问题的关键在于如何处理史料。好在我们对云南考古的情况比较熟悉,略能把握云南民族美术的概貌。如果做到积点为线、划分段落,以点带面、主次清楚,也许能揭示云南民族美术发展的脉络。

框架问题。美术是一种社会文化现象。民族的分合散聚,文化的互相渗透,决定云南民族美术的发展方向。认清民族的消长兴替,剖析文化因子的互动关系,便可洞悉美术思潮的涨落,从而构想《云南民族美术史》的总体框架。大致分三个阶段、两个高潮。

第1阶段。公元前1800年(或更早)至公元初,是云南民族美术从萌生到鼎盛的阶段。它以多元的本土文化为基础,在强烈的民族意识的支配下,吸取外来营养。前期为石器文化,后期为青铜文化。由石器时代的工艺美术和崖画,发展到青铜时代精湛的铜铸艺术,从而掀起了云南民族美术史的第一个高潮。

第2阶段。约自公元1世纪至9世纪,是云南民族美术经过“转型”,而进入另一个高潮的阶段。前期主要是夷人的巫鬼文化与移民内陆文化的互相依存和互相碰撞。后期是南诏、大理国积极接受内陆影响,而在佛教美术中融入了地方色彩。

第3阶段。公元9世纪以后,云南民族美术进入发展迟缓的滞后状态,内陆文化的影响不断扩大。明清之际由于历史形势的特殊性,担当和尚曾以遗民书画名噪一时。但从总体上看,比内陆地的步伐还是“慢半拍”。不过在山区和边区,古老的本土文化的根基并未动摇,一体化的趋向并未取代多元性。

明确目的。云南的民族美术史与云南的考古学关系特别紧密,但美术绝非出土文物的罗列。我们必须明确目的:首先,要从天人关系中去把握云南民族美术发展的总姿态,将美术活动置于社会文化的全局之内。联系与美术有关的诸种因素,在美术思潮的起伏中,察知历史发展法则,并阐明云南民族美术的总特征。其次,剖析各个时段美术的“生产关系”,从氏族公有制、奴隶主占有制、封建领主或地主占有制等不同的生产关系中,比较美术生产者的不同地位,并历史地研究主体性的变化对创作的影响。再次,通过对美术作品,特别是对各个时段的代表作品、作者的个案研究和对各个时段艺术风格的剖析,从中认识美术创作和艺术形式演变的内在规律,并总结出可资借鉴的经验教训。

总而言之,在21世纪西部大开发的伟大历史进程中,在建设云南民族文化大省的重大决策的实施的,在云南当代美术的发展中,编写《云南民族美术史》,有其积极的现实意义,是会得到应有的支持和帮助的。

2000年5月,在“21世纪西部大开发云南美术发展研讨会”上的书面发言

论《大理国梵像卷》的艺术成就

——《张胜温画卷》学习札记之二

—

在另一篇札记中^①，讨论过《大理国梵像卷》即《张胜温画卷》（下文简称《画卷》）的总体框架和创作动机等问题。现以它为基础，进一步对《画卷》的艺术手段作初步探索。

所谓艺术手段，是指将内容视象化的技术措施，诸如构图方法、色彩设计、笔墨变化、形象塑造等等。换一个角度说，就是画家驾驭工具材料的能力、观察客观事物的能力、构思过程的想象能力，以及宗教文化的素养……

《大理国梵像画卷》是大理地区佛教文化的“类书”，内容十分丰富。上自天堂的神佛菩萨，下至人间的僧俗人等，还有山川云烟、树木流水、飞禽走兽、宝盖莲座、法物器械、桥梁房舍；宗教思想上虽以大乘佛教的禅宗为主，但其中不仅杂有密

^① 《大理国梵像卷的总体结构》，刊于《云南文史丛刊》1990年1期。

宗的影响,而且还保留着若干大理传统的原始信仰成分。这就可能对表现手法提出了多样化的要求,并在一定程度上增加创作的难度。如果将《大理国梵像卷》和《南诏图传》进行比较,便会明显看出它的内容复杂,因而表现形式更加多姿多彩。

二

《画卷》是由许多画面构成的。画面的构图虽受全卷总体框架的制约,但每个画面的构图形式,主要是为其主题服务的。所以,讨论《画卷》的艺术手段,便应该从构图的基本单位画面开始。

画面不限一开。有的画面是由若干开合成单元或子单元。这些单元(或子单元)就其内容而言,可以概括为两类,即图和像。图和一般绘画分类中的“情节性绘画”相近,如《礼佛图》《佛会图》《经变故事图》等;像指着重于表现神佛仪容面貌的“尊像画”,类似世俗的肖像画。图和像在创作中的侧重点有所不同,其使用的构图方法也有差别。

先说图的构图方法。《画卷》中有故事情节的图,数量不多。看标目,明显属于图者仅有8例,共34开,还不足全卷开数的1/4。但就其所取得的艺术成就而言,却是很重要的。这8个标目,按内容还可细分为3种,即表现崇法礼佛的礼佛图,描绘

说法场面的佛会图，叙述佛经故事的经变画^①。三者在构图上的共同点是：人物众多而主次分明，画面的“中心”即主题的核心。不同点是：礼佛图和经变画的布局较为自由，根据不同情节选择相应的构图形式，作者发挥创造性的可能较多；佛会图有点类似群体尊像，无论场面大小，都偏重于严肃的对称形式，规范性强，受粉本的影响较大。现将三者的构图分述之：

1. 礼佛图^②。表现帝王崇法礼佛的场面，少有画样可资依循，作者可充分发挥其创造才华。如《利贞皇帝礼佛图》，为了周详描绘盛大的礼佛仪式，而切取了队伍行进中的瞬间。人物以纵队排列为基础，按六开进行分组，每开人数有多有少，既注意全画的整体效果，又兼顾各开的相对独立；再通过人物的容貌表情、衣冠佩带、高低聚散、向背开合、主次呼应……去说明情节，表现主题，确是一件谋篇缜密的典范作品。应再指出的是，《利贞皇帝礼佛图》和《十六大国王众》虽然题材雷同、构图形式相近，在全卷中又处于首尾呼应的情况，但作者并不平均使用力量，有意在人物数量和细节繁简上，作出明显的差别。十六国王实际上是利贞皇帝的陪衬。后者只是绿叶，前者才是牡丹。

2. 经变画。经变故事画的情况有复杂和简单之别，其构图形式也就有所不同。《文殊请问》一图四开，是根据《维摩诘

① 用说唱形式宣讲佛教教义的底本称作“变文”；以绘画表现佛经故事的作品则叫做“变相”。如画卷中的《文殊请问》便是属于维摩变的一部分。“变相”即经变画。

② 在佛教绘画中，礼佛图可列入故事画，也可归于杂类。《石勒礼佛图》（也称蕃王礼佛图）便是其中有名的作品。

经·问疾品》上的故事而创作的^①。仅画文殊舍利借问疾为由，与维摩诘居士辩论佛法的场面；主题是通过辩论来表现维摩诘的多智善辩。在佛画的发展历史中，《问疾品》常被当作维摩变的中心，这样处理有利于集中力量刻画主要人物。故布局设计必先确定维摩诘的主导地位：文殊合十趺坐于莲台之上，两侧跟随佛弟子五人，只占一开；另三开以维摩诘居中，其躯体较诸人为大。他虽有“清羸示病之容”，但双目有神，凝视对方，上身略向前倾，右手上举指前，似乎正在说：“菩萨疾者，以大悲起”。其前置一须弥座，下跪小比丘，天空有飞天及持钵天神；其后，除胁侍天女外，另有四听众，可能是表示维摩诘“分别诸根利钝”，广弘佛法。构图的特色，是利用开数的多少，人物的大小，造成强烈的对比，使维摩诘居于绝对的优势地位。

3. 佛会图。表现赴会说法的场面，虽繁简有别，但无不受到佛法庄严观念的制约，其构图形式趋于一致：为了保证本尊居中，开数绝对排斥偶数(而是三或五开)。因此，画师的创造性，局限于对称形式下的场面大小、聚散开合，神祇的动作表情等细节变化和其他视觉因素的处理上。不过由于行业的世代相传，粉本积累下丰富的群体经验，佛会图的章法一般是很完善的；至于《大理国梵像卷》，是经过了张胜温及其他“描工”的努力，当然更加不同凡响。具体说，《释迦牟尼佛会图》

^① 维摩诘即维摩罗诘，也称维摩。他是耶离城的居士，能言善辩，以在俗之身辅佐释迦牟尼教化众生。维摩变于晋代即盛于中土，而后逐渐波及边陲，其形式也由简而繁。

《药师琉璃光佛会》都是五开的画面，但前者的胁侍除迦叶、阿难之外，还有观音、文殊、普贤、势至，护卫为金刚力士、天龙八部，其他有飞天、转轮王七宝、供养人……共48尊，构图特征是有许多“垂直线”；后者比较简单，胁侍为日光月光两菩萨，护卫有十二天将、帝释梵天等众，仅39尊，构图特征是下边有两个明显的三角形“兜角”。同时，药师佛会图附有图文对照的《十二愿文》，所以差别就更大了。规模更小的佛会图，只有三开，但两幅的构图形式迥然不同：《三会弥勒尊佛会》的本尊有三，连同胁侍、护卫等众，也不过是17尊，但其画面在神祇的前后，绘有洱海及其有关的神话，及见于《南诏图传》的风鸟、海螺、青牛、神马和其他人物、屋舍（似为一处建筑工地），细节甚为丰富；《大宝莲释迦佛会》的本尊，趺坐于千瓣莲花之中，其下有一“应身僧”，下角分别画供养龙女和武宣皇帝（隆舜）。此两图繁简不一，尽管规模较小，但颇有大理地区的特殊文化色彩，内容和形式都为他处所罕见。

其次说像，以描绘神佛的圣容仪表为目的之尊像画，在画卷中所占数量最多，共100开。如果每开都只画本尊，章法就很难有所变化。因此，作者在画面形式和构图方法上，作了很大的努力。就画面形式来说，可分为单开画面和多开画面。

多开画面指每一构图所占的开数在两开以上者。它可细分为两小类，即偶数的对称形式和多开的连接开式，下分述之。

对称形式的页数所以用偶数，是为了便于将所绘的神祇分成对向的两组。这种形式的由来与粉本有关。而粉本又是为

了适应佛寺建筑壁面的需要(两组神祇分别绘于对向的两壁),《画卷》中采用对称形式者,主要有:7、8开,所绘者是《大圣左执金钺》、为佛的护卫,两尊皆立式而动作相似,如“门神”之相向;11—18开(中有“错简”,标目也有讹误)为八大龙王,其本来的排列方式应为:居中之两像为正面,两侧各三像均面向居中者,整体组合是镜面对称形式;19—20开和21—22开,系梵天帝释众,画成“赶会”的情景,也分为两个相类的组合,每组九像互相面向。这种规范化的章法,与护卫或赴会的严肃性相适应,其有序的审美效果也是良好的。

多开的连接形式,虽以一页一像为基础,却能在一定程度上表明诸像的内在联系。如十六罗汉(23—38开)(他们都是受佛的嘱托不入涅槃,常住世间广弘佛法者)是一个群体,故用背景的山水将其连成统一的画面。由于各个尊者的年龄、容貌、性格、姿态、动作、表情的差别,再加上胁侍、山石、流泉、仙鹤、神兽、禅床、锡杖等等的不同点缀,各页的布局并不雷同,有着丰富的局部变化。类似的例子还有第42—57开:画的是迦叶、阿难、禅宗六位祖师及大理的高僧古德^①,共16开,每开一像,也以园林山水连接起来,而与《十六罗汉》分列于《大宝莲释迦佛会图》的两侧,形成所谓“昭穆雁行”^②的结构。

① 据方国瑜先生的考证:画卷中列于六祖之后者为神会大师、和尚张惟忠、贤者买顺曜、纯陀法师、法光和尚等,均属滇传荷泽禅者;法光之后的摩诃罗嗟则是神化了的统治者;赞陀掘多当系阐瑜伽法传阿吒力教者。沙门□□也似为传密宗者。

② 罗膺中语,见《曲石诗录·胜温集》。

再者，第88—90开，是根据《妙法莲花经·观音普门品》而制的变相，以坐于莲花之上的观世音居中，她似从水面冉冉升起。本尊之外，又于其左右及下端，环列8个情节不同的“解除诸苦难”的场面，以表达观音大慈大悲求诸苦难的主题。这个以“像”为主而辅以“图”的画面，是采用放射形式而略呈对称的章法。

单开画面系指各页独立自成一构图者，是尊像画的常见形式。不过画卷中很少只画本尊，而是常附有胁侍和供养人等；少数还加绘各种经变故事画，内容丰富，构图形式颇多变化。其中计佛像7开、菩萨像18开、护法神祇21开、其他经幢舍利塔等5开。分三小类，略述其章法结构于下：

1. 佛像^①。以刻画佛的容貌风采，表现其清净庄严、慈悲静穆之道德品质为目的。绘制时要遵守经典的轨范，故布局很少突破主尊居中的程式。不过，由于本尊或坐或立、胁侍有多有少，再加上法座、宝盖、圆光、背景的种种变化，画面的气氛仍有差别。例如第九开（无标目），是表现“如来降魔，地神作证”的佛传故事^②：居中者为佛陀，作“成道相”结跏趺坐于须弥座上，背光之后一片黑暗，群魔于其中作诸种变幻；佛前分立

① 按照经书的轨范，绘制佛教像时要注意“三十二相”和“八十随形好”（合称“相好”），另外还有度量也应严守。由于佛的相好都是一样的，所以手印便成为诸佛差别的标志。

② 佛传画系表现释迦牟尼一生的教化事迹，被概括为“八相成道”，但大乘、小乘的“八相”略有不同：小乘无“住胎说法”（第三相）而多“降服魔军”一相。又，藏传佛教则另有“十二相成道”，其第九相是“降魔”。

七魔女等(代表七情……),主要者地神从土中涌出,为释迦的功德作证,而降服魔军。图之种种形象,与佛所作“触地印”相契,有效表达了成道的主题。

再如第38开《踰城世尊佛》,其构图形式与上者相似,但有胁侍、应身僧及供养菩萨等众;本尊较大而居中,与其他诸像明显有别。与上图的不同点是:背景以极纤秀的细线,画了“牧女呈献乳糜”的故事^①,而与“踰城”的标目相一致,既丰富了画面的内容,也使格局有别于“降魔”。

2. 菩萨像。菩萨是菩提萨陲之略称,指与佛同时共弘教化的觉者。《画卷》中的菩萨像虽有地藏菩萨、普贤菩萨等,但主要的崇拜对象却是观世音菩萨,多达16开。在众多的观音像中,既有相貌姣好、体态丰满、状如慈母的“寻声救苦观音”,也有多面多臂、手执各种法器,按密宗轨范而作的“大悲观世音”,变化极多。其中应该一提的是《建国观世音》(86开):男身,有须,坐于莲花之上,圆光顶幻现“真身观世音”以暗示此“梵僧”为观音之托身者。其两侧站立执铁杖、金镜之两童子,前有犬、马、象各一,供养为圣感灵通大王(即《南诏图传》中的兴宗王)及其文武二士(各郡矣、罗傍)。背景画一坝子,环以群山,田间有两牛及一犁扛,旁坐一人,系表现南诏开国之初,耕于巍山的故事。即将“巍山起因”的内容,寓于观音圣像之中,

① 释迦为太子时,厌倦人世生活,半夜踰城出家,但于树下苦行6年不能成道。遂到阿利跋提河沐浴……有二牧女取乳煮糜以献树神,有婆罗门干之:“唯食者成一切智,乃能受此供”,于是女子以糜奉献释迦,释迦乃至菩提树下修行,破魔波旬遂成正觉。

它和58开的《梵僧观世音》同为—事，这种重复，好比乐曲中的主旋律的重复出现。

另者，99开的《真身观世音》，形象与大理三塔1978年维修时清理出的金质观音、木雕观音相似；观音立于圆光之中，外有胁侍二，其下端并画有“熔更鼓而铸圣像”的故事，构图略似“只”字形。第101开《救苦观世音》，则于圣像的上下，分别画了点苍山、西洱河及其有关神话传说中的金鱼、金螺、毒蛇……构图最为复杂的是103开《十一面观音》：本尊较上图为小，多面多臂，背光上端有雷公电母及三爪龙于云间飞腾，胁侍左二右三；下画供养人共15身，分列两行，为南诏十三代之帝王及“奇王妇”二人。从题材上可以看出南诏政权（以及大理国）与观音崇拜之密切关系；从章法布局上看，也很特殊。主要的是：本尊小而供养人多，左右奇偶有别；雷公电母和飞龙藏于云端，显得轻盈而空灵；与供养人的密集方块恰成对比；上排的供养人分成右四左三两组，下排两组虽也各为四人，但左组中有三个较矮的女性。尽管全图人神杂处，但组合得宜，由于奇偶对比、大小错落，故构图丰满而不失于呆板，方整之中颇多变化。

3. 神祇像。分为善神、恶神，男身、女身，忿怒相、慈悲相两种不同的类型。两者的表现手法、构图开式判然有别。多闻天王、大力金刚、大黑天神以及其他的护法神像，构图充实，本尊站立或乘坐骑，火形的背光极为夸张，并以泼辣强劲的粗线表现运动和力度，通过咄咄逼人的气势显示了阳刚之美（其

中,有些受到了密宗绘画的影响)。至于摩梨支佛母、南无莲花部母、诃梨帝母从等女身神祇,则布局灵秀,画面留有较多的空白,在单纯恬静之中流露出阴柔之美,是纯粹的中土绘画。现举两例以说明之:

120开三头六臂护法神坐于奔牛之上,通过其张弓、挥剑的动作及腾云驾雾的凶牛、蛇状舞动的火焰背光,而产生强烈的运动感和震人心弦的威慑力量。

110开珠圆玉润的莲花部母,安详坐于宝莲之上,右手持花,左手下垂,神情自若,圆光之上飘出轻盈灵秀的鲜花;右后侧的一堆花石,与左下侧的一点落红遥相对比,一双孔雀则于其身前后,互相呼应。画面上的诸种视觉因素——线条、色彩、浓淡,处理得如此和谐,就像一首优美的抒情小曲。

三

《画卷》的基本画法是勾勒填色。无论是佛陀菩萨、天龙八部、罗汉高僧、帝王将相、飞禽走兽,一般都是先用勾勒法画出形态,然后才“随类赋彩”。所谓勾勒法,当然以线为主,但并不排斥点、染、皴、擦以丰富其表现力。不过,根据佛画的特殊审美要求,在线描方法上,是以用力均匀的铁线描作为基础,再结合对象的具体需要而加以变化。特别在衣纹飘带、树木花草等的描绘中,常兼用钉头鼠尾以及兰叶、流云、折带诸种描法。

中国的传统绘画，历来是以简练概括的手法去表现物象的基本结构，而不计较光影等外砾因素。因而在排除明暗调子的情况下，线条发挥了多功能的作用，这就加速“骨法用笔”的经验积累，毛笔运用的技巧便达到登峰造极的地步。换言之，即使只用毛笔和水墨，线条的功能也是多方面的：

1. 线条最基本的功能是造型能力，即通过观察(事实上常是默记)掌握物象的轮廓，用线条表现其形状。

2. 在不具备明暗调子的条件下，凭借运笔的轻重、缓疾、转折、顿挫、顺逆、态势以及枯润等变化，表现物体的质量和动感。

3. 线条在画家内心感情的浸渍下，变成主客体契合的媒介，使主观感受与客观对象可能融为一体，了无界限。

4. 以上述诸点为基础，便可能通过线条的运动节律，表现出刚柔、动静、重轻、强弱的抽象感觉，从而诱发观赏者的不同审美感情。

《画卷》的白描技巧所达到的水平，并不限于用流畅而有表现力的线条去塑造各种不同的形象——梵天帝释的不同性别、不同身份，十六罗汉的不同年龄、不同表情，当然还有佛陀的庄重、菩萨的慈悲、护法金刚的勇武……线条的妙用，在其超越再现功能的感染力，如《释迦牟尼佛会》便是以结实而绵密的线条作为基调，通过紧贴躯体的衣纹、沉重下垂的璎珞飘带与释迦身旁笔直站立的迦叶、阿难、菩萨和护卫等众……许许多多的垂直线汇合成画面沉重的座力，给人以静穆的感觉。线条不仅是“状物”的手段，还可能传达感情。

《画卷》上并非罗列着许多冷冰冰的偶像。在创造过程中,通过以形写神,画家会给描绘对象注入了生命。而这种可能,往往是借助于线条的“法力”。如果暂时舍开具体的形象,从抽象的感觉来看,《画卷》所用的线条可概括为两类:以《金伽逻神》(121开)为代表,是以雄健而激情的粗线去表现男性的壮美;《诃梨帝母众》(114开)则在轻描淡写中流露出女性的秀美。两种不同的线条,两种不同的审美感情,是基于题材的特殊要求,也出自画家创作时的心态。但这是两个极端的例子,故差别明显。也有另外的情况,即题材本身并无特殊要求者,也可能出现不同的线条:《利贞皇帝礼佛图》和《十六大国王众》的题材相类,但前者的线条严谨,后者比较轻松;《梵王帝释》用笔认真,《十六罗汉》挥毫恣肆。最有趣的是,即使纯为装饰性质的图案花纹,线条也有差别——如果认真比较,便可看出62开之前的杵铃花纹,与62开以后特别是116开以后的杵铃,不仅形状不同,而且用笔也有区别^①。这可能是制作时间有先有后,也可能是出于不同作者之手。

概而言之,线条是多功能的;相对而言,色彩在《画卷》中的作用,似乎单纯一点。可是不要简单地认为:色彩只能说明花是红的、草是绿的。从整体来看,《画卷》是以暖色去统驭全局的,但没有忘记以色相和明度的对比、色感的冷暖和轻重等等

① 62开以前的杵铃图案,用笔起落分明,线条的韵律感较强。62开以后,特别是116开以后的杵铃,用力平均,笔锋少有变化,线条工整匀称,但乏神韵。

去配合线条,共同建构特定的审美效果。

用色方法也分两类,即淡妆和浓抹。淡妆是指色调雅洁、略带凉味,而近于浅绛画法者,如图文对照的《药师十二愿》,便是以青灰、浅绿作为主调,只在个别地方使用少量的朱磬,还有110、114开等,色阶虽有小变化,但整体看来,却是近于银灰调子。更由于纸质变旧,增添了一层梦境般的悠远感觉。

116—128开的设色恰好相反,“音调”响亮,是属于所谓“浓抹”者:深红、胭脂、朱红、橘红、浅红、淡赭、橙黄等不同浓度的暖色为主调,再用适量的青绿作陪衬,但为保证色调的和谐,常减弱了冷色的饱和度。因此,我们对跋文中(明)曾英的“金碧辉煌,耀人耳目”说法持怀疑态度。因为,这话即使针对《画卷》的浓抹者,也未必合适。

不过,设色上两类之分,是指其两端而言,就《画卷》的整体,并非像切豆腐般泾渭分明,不仅有许多界于浓抹与淡妆之间的画面,而且它们之间也有差别:《十六大国王众》全用红的类似色,统一之中略有变化;《十六罗汉》明度对比稍强,看了使人兴奋;《药师琉璃光佛会》以单纯的赭红为主,显得朴实稳健……

《画卷》的色彩虽然说不上“金碧辉煌”,但用金的例子却不少,贴金、描金等都有。用金的目的有三:

1. 增强装饰效果者,如袍服上的描金花纹;
2. 表现器械的质地者,如兵器甲冑上的用金;
3. 体现人物的特殊身份者,如神佛的“金身”、太子的袍

服等。

古代民间画工的技艺全靠父子相传，师徒传授。主要的学习方法是临摹画样和默记画诀。但从《画卷》上的生动形象来看，张胜温(及其他画工)的艺术成就，既不是单凭“坐五立七蹲三半”的画诀，也不是照搬画样而取得的。例如86开下端所画的白马，线条不仅富有弹性，充分表现骏马皮毛肌肤的质感，而且通过略为内收的马头、微动的马鼻，似乎使人听到它吸气的声音。这种神妙的技巧，绝不是依赖“昂头健马胸，画法三块瓦”的口诀。再者，马前端坐于地的“圣感通灵大王”之雍容大度，站在对面的文士罗榜之谦恭，武士各郡矣之勇猛，都十分切合其身份和性格。如果画工没有对生活的深刻观察，决不能画得这样恰到好处。所以，与其赞赏作者的“素描”底工，倒不如表彰其观察入微和洞悉生活，高超的表现技巧、深刻的观察能力、丰富的生活经验三者有机结合，提高了张胜温的创造力，因而增强了《画卷》的“可视性”，使观赏者从中得到无穷的审美乐趣。

下面再举几个实例，说明《画卷》的“耐看”：

1. 树木。在《十六罗汉》的背景中，画了山水作为衬托。但作者不甘于简单“完成任务”，而是给每棵树赋予不同的性格。修竹的潇洒、棕榈的秀逸、古松的苍劲、夹叶树的华茂，甚至对几棵枯树的姿态，也不忍使其雷同。

2. 禅床。42—57开，佛弟子、高僧、名宿皆坐禅床。其结构有繁简之分、用料有竹木之别，而形式无一相同。但细察之：造

型朴实、手法简练、注重实用功能而不滥用装饰，有明显的时代特征，似乎已露元明家具简洁风格之端倪。张胜温等对当时常见的竹木家具，一定进行过十分认真的研究。

3. 宝座。佛和菩萨的座位，虽与椅子相似，但意义却大不相同。画法也就不能像禅床那样贴近生活；但画家也不甘于沿用画样，而充分发挥其想象能力。宝座分两式。菩萨所坐者，常作莲花形，有单层、多层及简单、复杂之别；佛所坐者主要为须弥座，计有方、圆、椭圆、八方、亚字形（俯视），其上常描精致的金花，十分富丽。

4. 佛光。并非世间实有之物，本来只是作为佛法的象征^①。但妙笔生花，创造出许多好看的样式，实际上是炫耀画家想象能力和装饰技巧。就佛光所在的部位而言，有颈后光和背后光，但也有两者兼而有之；佛光的形状，则有圆形、蛋形、翎形、舟形加圆形等。再看其装饰方法，更有单色、复色、白描、贴金，火焰形及其他描花。十分好看。

其他如宝盖、璎珞、袈裟……无不表现出画家充沛的造型创造力，使人联想到类似书法艺术上所谓“一形而众相”“相众而形一”的美学观点^②。例如：同是宝盖而画出种种不同的式样。限于篇幅不能一一列举。

① 圆轮象征光明博大，火焰表示法力无边。

② 张怀《书断》：“右军隶书以一形而众相，万字皆别；休明草虽相众而形一，万字皆同，各造其极”。这种统一之中多所变化和变化虽多皆寓于一的美学规律，在《画卷》中是以多层次的形式出现。

四

只是为了方便，上文才将《画卷》的各种表现手段，分开进行讨论。但单项的分析很难体味画面的总体效果。因此，还得再选个有代表性的单元，进行综合的观察。

《利贞皇帝礼佛图》(下文简称《礼佛图》)，虽是“序曲”，但于全卷的主题却是画龙点睛之笔。所以被看成应该全力以赴的重点，也许是张胜温亲笔画成的。总之，“解剖”《礼佛图》，具有从一斑看全豹的意义。

《礼佛图》是表现利贞皇帝段智兴崇法礼佛的情节性绘画，6开，画面的比例约为6:2的扁长形(类似“宽银幕”)。此类横长形的画面，便于铺陈事物，有如文章中的赋，既与卷中诸佛会图的对称布局有别，又可以和卷末的《十六大国王众》相照应，而形成全卷的内聚力。

适应这种画面的形式要求，而切取了礼佛队伍行进中的瞬间。共绘帝王将相及其侍从等众36身，自1—6开，分别为8、7、7、4、5、3身，即右密而左疏。现以两开为一组，将全图分述于下：

1. 一二两开，所绘者为擎旗执兵之“羽仪”^①，15个侍卫排成波浪形，有向画心运动之感。羽仪虽属陪衬人物，但每开也各有其重点：一开突出前面佩剑的“羽仪长”^②；二开的重点

① 《蛮书·南蛮条》：羽仪亦无员数，皆清平官子弟充之……常在王左右。

② 《蛮书·南蛮条》：清平官以下，每人见南诏，皆不得佩剑，唯羽仪长得佩剑。

是负犀革铜盾^①的擎旗者，还有执扇捧壶者、手举一鹰者。此两开人多而密集，从画面节奏来看是以其重量去和左上角的苍山相平衡；而11件长兵器的直线“挡”住了背景，使苍山（只占四开）不再向右延伸。还应注意长兵器的排列：除了芽旗是单独之外，其他依次为4、3、3桿为一组；但最末的一桿破例斜置，使画面左方出现一个“兜角”，产生了休止符似的停顿作用。

2. 三四两开皆画文官。他们白皙的面庞处在深色的头囊^②和纹饰繁缛的袍服之间，很能突出其“职业特征”。三开所画7人挤成一堆，其中有手执毛笔文牒者，当为书判之类的小吏。四开仅画4人，以两个穿淡橘红衣者，去烘托前面着紫袍持花结旌节的大臣（中国公高氏^③）；其左侧立一披“披罗皮”^③者，应为有功之武将。此两人，特别是着紫袍者，是仅次于中兴皇帝的重要角色。

3. 五六两开为此图之重点。由一二开的侍卫，而至三开的文官、四开的大臣，“主角”终于在第五开登场。由于人数少，空白多，人物也就格外显眼：中兴皇帝居于五开正中，其躯体较诸人为大，衣着华丽，手执香炉，身后以侍童及持“日月障扇”者

① 《蛮书·南蛮条》：“罗苴子皆于乡兵中拣人……负犀皮铜股排（新唐书作犀革铜盾）”“负排又从罗苴中拣人，无员数。南诏及诸镇大军将起坐不相离捍蔽者，皆负排也。”

② 《蛮书·蛮夷风俗》：其余衣服略与汉同，惟头囊特异。南诏以红绫，其余向下皆以皂绫绢。其制度取一幅物，近边撮缝为角，刻木如桦蒲头，实角中总发于脑后，即取头囊包裹头髻上结之。

③ 《蛮书·蛮夷风俗》：“言语音白蛮最正。……大虫谓之波罗”。又：“有超等殊功者，则得全披波罗皮。其次功则胸前背后得披，而阙其袖。又以次功，则胸前得披并阙其背”。

4人作为衬垫。六开之主要者为太子，因其年幼矮小，故以其耀人眼目的贴金衣服引人注目。盛服佩龙首刀者及一持钵僧人，均回顾中兴皇帝，其目光恰好落在手香炉上(点明主题)。此三人亦组成“兜角”，与图之左角相配合，构成向心倾向。

《礼佛图》笔法严谨，勾勒纯用中锋，线条流利而精确，塑造的人物形象富有典型特征，“寓多于一”。袍服头囊上的精细花纹，特别是犀盾上的金龙，画得十分秀美，表现出作者深厚的功底。设色以绛色为主，自暗紫而到浅红，明度的变化颇多，既反映了南诏大理“贵绯紫两色”的传统审美心理，也令画面弥漫着温馨谐和的情调。但出人意表的是，背景的苍山十九峰，却只用水墨画成。作风虽与人物异趣，但艺术效果极佳：避免了背景与人物贴成一饼；又真实地画出了在玉带云中的苍山；因而画面的空间感也得到加强。真是“一石三鸟”。

除开摹写技术的高超水平，严肃认真的创作态度，最使人叹服的，还是画家对社会生活的洞察能力。《礼佛图》既无画样可本，而其人物仪容，衣冠文物又有严格的真实要求，满足这一点是不容易的。但更为可贵的还不是张胜温能够忠实地再现生活，而是他能将生活升华为艺术。《礼佛图》忠实反映了大理国时期统治者的精神生活，但它并不是生活原型的简单翻版：从生活“真实”来看，帝王礼佛的场面，是十分呆板乏味的。为了避免和佛的至高无上发生抵触，选取行进队列的形式，可以突出利贞皇帝的威仪；但行进中的礼佛队伍，其整齐严肃也是无画意的，仍有待作者的艺术处理。

结果是：前景的人物排列右重左轻，景左重右轻，即利用数量的对比、空间的虚实、人物的聚散、姿势的向背……诸种因素造成视觉节奏；主题人物放在画面疏处，特别显眼，挤成一堆堆的文武官员、羽仪侍卫，都直接或间接注视着中兴皇帝，而作为象征物的手香炉，突出地被处理在最疏处，有效地点明了题旨：礼佛。这样，便会诱导观赏者进入情况，在心中问道：是谁礼佛？为何礼佛？……这一连串的问题，观赏者自会作出回答。

作者离开了“真实”，但成功之点也正是由于离开“真实”。如果一切都照搬生活的原型，那么，礼佛队伍便只能是鱼贯而行的呆板形式；“中国公”背后那个人更不可能回过头去听其后低语者的话；执笔的文吏及其同僚，当然不敢转过身，去看举手擎鹰者……总而言之，队伍的参差错落、不成行列，人物的交头接耳、左顾右盼，在礼佛仪典中，无论如何是不允许的；但从艺术创作的原则来看，如果不敢离开“生活真实”，便不可能创造出比生活更集中、更典型、更高、更美的艺术品。

五

对《大理国梵像卷》的评价(即使是限于艺术成就的评价)也会涉及许多有关的方面。释妙光在跋文中说过：“张胜温描诸圣容以利苍生。”其实，作为“大理国描工”的张胜温，只不过是奉命为利贞皇帝“种德求福”而画的。《画卷》无法摆脱大理国当权者的制约，当然也不可能背离佛教经典的轨范。从

这些方面说，画家的创作的确不自由。但从另外的方面来看，即使是“佛画”，也不能违反绘画创作的客观规律，不得不依赖画家的创作经验和艺术技巧。姑勿论政治的、宗教的限制有多大，张胜温还是按照创作规律去进行工作。这便是说，他们可能透过统治者的意愿、宗教题材和佛经轨范而折光式地反映生活，表现作者的主观感情，而创造出“有利苍生”的优秀作品——我们认为其中最重要的是画家通过实践所取得的艺术成就。所以，评价第一是要充分认识画卷的历史贡献；其次是合理剥离出有益的艺术经验。就此两点简述于下，作为本文的结语：

1. 《大理国梵像卷》的历史意义。云南的绘画历史，可以上溯到新石器时代的崖画。青铜时期的铜铸艺术，虽取得了辉煌的成就，而“绘画”却只有其器表的纹饰；即使在铜鼓和贝器上表现出惊人的线描技巧，但毕竟还不能算作严格意义的绘画艺术。文献上虽有诸葛亮“为诸夷作图谱”的记载^①，它该是用笔画成的，可惜无从窥其面目；有实物可资查考的，只能从东晋的霍彪墓壁画算起^②，但它还保留着稚拙的笔致。……由于民族文化的进一步交流，云南的绘画艺术在唐宋时期有了重大的发展：《南诏图传》首肇其端，到了《大理国梵像卷》则已臻于

① 见《华阳国志·南中志》：“诸葛亮乃为诸夷作图谱，先画天地、日月、君长、城府、及牛、马；后画郡主吏乘马幡盖，巡行安恤；又画率马负洒，赏金宝诣之之象，以赐夷。”

② 1963年发现。墓在昭通县西北之后海子，壁画画法与内地相同，先勾墨线再施彩，用笔简洁而略带拙味（报道见《文物》1963年9期）。

登峰造极的境地。结合它对元明时期云南佛教绘画的影响，说它为云南古代绘画历史上承先启后的伟大作品是符合实际的。

2. 《画卷》可资借鉴的主要艺术经验。我们所以使用“剥离”这个词，是因为《画卷》毕竟是宣扬佛教思想的；而剥离者，也就是要弃其糟粕的意思。问题是何者为其精华。正文中讨论涉及的方面甚多。诸如构图上，四幅佛会图虽是对称形式，而布局无一雷同；用笔上以铁线描为主而根据不同对象分别采用动感极强的粗线或轻秀妩媚的细线；设色上都以暖色为基调，而视不同题材选用浓抹或淡妆的方法；形象的塑造既注意类型的共性，又突出其个性特征。即使是对并不重要的背景、器用，也无不做到“一形而众相”。寓多于一的处理手法，其实是在框架制约下进行的，即是通过全卷、单元、画面、各个局部，多层次地体现多样统一的美学原则。换一个角度说则是张胜温等匠师，特别重视作品的可视性。所谓可视性，和文章的“可读性”相类。《画卷》的可视性便是能看、好看、耐看，有百看不厌的艺术魅力。

《大理国梵像卷》并非供佛徒敬奉崇拜之用，也不同于佛寺壁画的庄严殿堂。册页形式证明：主要是观赏功能。尽管是“奉为皇帝饽信画”，其深层确含有诸种政治动机；但当我们明了其底蕴之后，便不难剔除掉“鸦片”，而留下有用的艺术经验。

原载《云南文史》1990年4期

《大理国梵像卷》总体框架试析

——《张胜温画卷》学习札记之一

《大理国梵像卷》，在云南常称之为《张胜温画卷》（下文简称《画卷》）。在传世的古代美术作品中，是不可多得的巨构。从卷末释妙光的题记来看，该画完成的时间，应早于大理国盛德五年（宋淳熙七年，公元1180年），从“若其衣冠制度，则又自写上风”的情况观之，该卷具有重要的学术价值，是研究南诏、大理国宗教、历史的形象化资料。至于艺术上的成就，清高宗在画卷题识中谓：“卷中诸像，相好庄严傅色涂金，并极精彩……不得以蛮徼描工所为而忽之。”这个“蛮徼描工”的张胜温，虽然技艺高超，但其生平却未见诸史籍。清高宗十分重视这一画卷，除开珍藏原作外，还命宫廷画师丁观鹏^①，“仿其

^① 丁观鹏，工人物，效明张云鹏，以宋人为法，不善奇诡。画仙佛神像最擅长。著录独多。——见《清史稿》

法”而摹成《蛮王礼佛图》和《法界源流图》^①；其后又命黎明画成《仿丁观鹏法界源流图》^②。

《张胜温画卷》远在明代以前，便流落到省外，现藏台湾“故宫博物院”，是该院“镇院之宝”。1944年，该卷曾在重庆展出，盛况空前，被誉为“天南瑰宝”。云南学术界也极为重视，专家学者纷纷著文考证，其主要者收在《胜温集》^③中。至20世纪60年代，李霖灿先生的《南诏大理国新资料的综合研究》在台北出版^④，该书图文并茂，图版中便有《大理国梵像卷》，1982年重印时，增加了介绍丁观鹏《法界源流图》的次序，并将图版改为彩印。

云南省博物馆原存有《画卷》的黑白照片一套，虽可辨认图中生动的形象和工细的用笔，却无从窥其金碧粲然的色彩效果，而色彩在《画卷》中，并非与内容无涉的形式因素^⑤。现在有了彩印的复制品，尽管不如目睹原作之真切，但对无缘渡

① 《丁观鹏摹宋张胜温法界源流图》，作于乾隆二十八至三十二年（1763—1767）。该卷大体保持《画卷》之原貌，而有所增益。现藏吉林省博物馆。详见罗钰：《张胜温画卷及其摹本》（《云南文物》1984年第20期）。

② 黎明《仿丁观鹏法界源流图》，作于乾隆五十七年（1792），现藏辽宁省博物馆。

③ 《胜温集》主要有：李根源五言诗三十五首，钟明、石钟、罗香林等人的信函，李为衡、马衡的两篇《记略》，罗庸中的《张胜温梵画臆论》，以及方国瑜的许多历史考证。

④ 李霖灿，早年就学于杭州艺专。后在丽江从事纳西族东巴文字的调查研究，编印《纳西东巴字典》（石印本）。现为台湾故宫博物院副院长。所著《南诏大理国新资料的综合研究》于1982年由台湾故宫博物院出版。

⑤ 图中的官服、僧衣……其色彩均与文物制度、佛教轨范有关。

海看画的人，却有随时开卷而伏案细审的方便。笔者经过两月的反复观赏，对该卷的整体结构及技法上的问题，略有所悟，特撰此文。

《大理国梵像卷》，纸本，设色描金，高30.4厘米、长1636.4厘米，堪称规模宏伟、内容丰富、技巧精湛的珍品。虽然清高宗说过：“初本长卷……经水渐渍乃装成册，不知何时复返卷轴”，但仔细观察，实际是改装成卷轴的册页。如果把它视为经褶装的册页，则自右而左共134开，每开宽约12厘米，天头地脚各有一个装饰图案：1—62开天头的图案为一铃一杵相间，地脚图案为一云一花，均作AB轮换排列，但63—115开的天头的铃与杵形象差别不大，自116开到终卷不再作AB轮换排列只用一个非铃非杵、似铃似杵的图案。

经褶装又称梵夹装，是佛经最常用的装帧形式，和尚念经时，用小竹篾翻页，十分方便。当初何以选用经褶装的形式？可能是：1.《画卷》所表现者皆为佛教内容，使用与佛经相同的经褶装，比较恰当；2.经褶装以开为单位，可分可合，有很大的伸缩性，能适应《画卷》复杂的构图需要；3.《画卷》长达16米多，用经褶装观看较为方便^①。

从《画卷》的内容来看，其中有佛传、经变、佛教故事以及民间传说；也有佛陀、菩萨、明王、罗汉、天龙八部和僧俗人等的形象，所以就绘画形式而言，应分为“图”和“像”两类。图，指神佛(以及人)的群体活动，通过人物关系、细节描写、情节发

① 《画卷》的装帧形式，李霖灿先生言之甚详，他的看法是正确的。

展表现一个故事或场面。像，以独尊为主，构图比较简单，一般不安排情节，着重于刻画神佛的仪容形貌，故称尊像画。不过在《画卷》上，这两者的界限并不那么清楚。有的图颇似有序排列的群体尊像；一些尊像画则因其内在联系，而被处理在一个画面之中。但是《画卷》并非若干佛会图、尊像画的随意组合，因为：

第一，除开《文殊问疾》《药师佛会》一类题材，是由若干开构成一个画面之外，虽有单开的大黑天神、多闻天王等，但多数的尊像，如八大龙王、十六罗汉、帝释梵天等，都被视为一个题材单元，而由若干开连续而成。并在本尊之外画了护卫、胁侍、供养人，乃至附有很精彩的佛教故事、民间传说；画面上还以山石、流泉、烟云、鸟兽等作为背景，使构图完美而有生气。所以《画卷》是一件可供玩赏的艺术品，而不仅是佛教信徒敬奉的佛像画卷。

第二，《画卷》的内容虽然富有地方特色，表现技法也很有创造性，但它未完全割断传统而与粉本无关。传统的佛画粉本(也称画样)，多为适应佛寺壁画的需要而设计，故其布局除开符合佛法庄严的要求，还很注意寺院墙壁的格局。以最简单的寺庙为例，如三面均有壁画，则正壁的画面一定是本尊居中，胁侍菩萨、护卫天神分列左右，成对称布局；两侧山墙如果是画十八罗汉，那就会分成两半，每壁九尊，单个画面并非对称，但两壁对向，却成镜面对称。

据此两点，《画卷》不仅有图有像，而且强调对称形式(详

见下文)。如从艺术角度进行分析,应以画面(即题材单元)作为基础,才能研究其整体结构。至于“开”,只是装帧的计量单位,作者在创作构思过程中,虽然会考虑到它的意义,但不应该把它和画面等同起来。换言之,《画卷》的结构,是以画面为基础,由众多的画面在特定目的制约下,按一定的规律而构成其整体框架。这个框架,既服务于主题思想,又驾驭着表现手段,是《画卷》内容和形式的联结点。

由此可见,结构框架是认识《画卷》的门户,只有通过它,研究工作才能升堂入室。历来研究《画卷》的学者,都把《画卷》分成三段。三段之分,当然不会错,问题是:先要分清三段的主次,然后才能对中间一大段进行更细的分组。

其实三个段落,绝不能等量齐观。因为首尾两段的开数,合在一起,还不足全卷总数的十分之一。当然不应该只看数量关系,还应该从内在联系上,估计首尾两段的作用。打个比喻:

《画卷》好比一部大型的乐曲,首尾两段是序曲和尾声,虽也重要,却不是主体。中段才是主体,它包括若干乐章。要是这个比喻没有大错,剩下来的,便是如何对中间这一大段,进行切合实际的分组。

将近半个世纪以来,许多专家学者为这一大段,进行了许多有益的工作^①,但他们的着眼点,是研究每开是画什么神佛。

① 半个世纪从马衡、李为衡的《记略》到近年杨晓东先生的《天南瑰宝》(《大理文化》1984年5期),在逐开内容的说明上做了许多工作。其中罗钰先生的文章(见注2)附有《画卷》与丁本的比较表,更为研究者提供方便。

应该肯定这种努力的意义,也应该考虑这种方法的不足。逐开研究、一步一个脚印的方法是认真的。不过,塔虽是由砖筑成,但塔并非砖的总和。逐开考证的基础是标目,而原卷的标目颇有脱落、漫漶、错乱之类的情况,更重要的是,它们并不一定属于同一个结构层次。

何谓结构层次?正如大型乐曲是由乐章、乐句、乐音等不同结构层次组合而成,《画卷》的结构,也是由段落、组合、单元、画面等层次组成,而筑构为其整体框架。要心中有数,才能在见到标目时,判别它所属的层次。

下面讨论《画卷》的不同结构层次:

第一个层次。已经知道的,《画卷》共分三个段落。首段原有标目“(奉)为利贞皇帝禀信画”,^①(卷内还有一个“奉为皇帝禀信画”)。这一标目虽未触及画面的任何具体内容,却有画龙点睛的作用,它含隐着本卷创作的目的,视之为全卷的总标目,似乎也是可以的。但从首段的人物和情节来看,称为《利贞皇帝礼佛图》是合适的。尾段标目为《十六大国王众》,与两宝幢紧相连接。装帧上和中段略有距离,表明为另一段落。首尾两段虽相遥隔,但同为表现帝王崇佛护法,前后呼应,不仅使结构更为完整,也有助于观者领悟全卷之主题。中间大段,为全卷之主干,描写之神佛极多,可借用《法界源流图》作标目。合起来,全卷系由《利贞皇帝礼佛图》《法界源流图》《十六大国王众》,即序曲、主体、尾声,三大段落组成ABA式的对称框架。

① 利贞皇帝即大理国第十八世的国王段智兴,利贞是他的第一个年号。

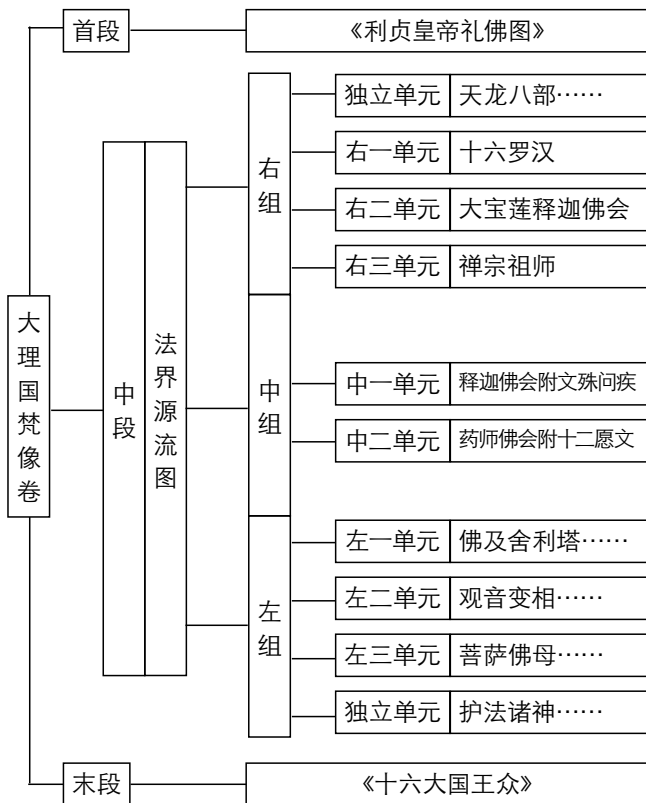
第二个层次是分组(或组合)。首尾段都只有一图,不用分组。中段内容复杂,如不分组,便眉目不清,无法辨明其主题。我曾试过自右而左,按标目进行分组,结果了无头绪。后来从罗膺中先生的“昭穆雁翼”的说法中,领悟到中心定点的方法,才认识到对称结构的框架,是存在于所有的层次之中。因此,很容易便确定了释迦和药师佛会作为“法界本源”中组,“佛法东传”右组,“大理圣教”左组。各组单元数量略有不同,即中组两个单元,左右两组各三单元,并各附一个独立单元。三组共十个单元。

第三个层次是单元。单元按题材内容而集结起来,但有多情况。一个单元只有一个画面的佛会图,都有单元标目。一个单元有许多画面的尊像画,如十八罗汉因为都是罗汉,所以合为一个单元,但没有总标目。还有一种单元是由相近的题材集结而成,即包括几个子单元者,也没有单元、子单元的标目。如“护法天神”中便包括金刚、八大龙王、梵天帝释等,也都没有总标目。一个单元而有两图的,如《文殊问疾》与《释迦佛会》并列,则只有子单元的标目,而无单元标目。

第四个层次是画面。画面不一定只有一开:图为多开、像为单开。《大圣三界转轮王众》《南无如意轮菩萨》《梵僧观世音》等尊像都有画面标目。但个别画面也可能出现两个标目,如《文殊问疾》便有“文殊请问”“维摩大士”两个标目。

综上所述,《画卷》总体结构的框架特点,可以概括为:以多层次的对称形式为基础的有序组合。现在把《大理国梵像

卷》的结构框架,表解于下。



上述结构框架,是不能用视觉器官看到的,但当你掩卷冥思时,它又如在眼前。这是因为它虽然没有附着在表现形式上,却在创作全程中支配着题材的选择,并通过题材的具体处理,突出了主题,因此才说结构框架是为创作目的服务的。

我们已经知道《画卷》分成三段，构成ABA式的对称框架，而且三段的性质也不相同。即是说主体段落与首尾有明显的区别：

1. 数量关系上，中段与首尾的数量悬殊，所以形成“中间大、两头小”的轻重对比。

2. 从内在关系看，中段包括法界本源、佛法东传、大理圣教等主要内容，而首尾的礼佛护法只是点题的序曲和尾声。

3. 就大布局而言，中段三组组下有单元，形成多层对称结构，而首尾两段的人物行列，均自外而里，形成内聚的向心力。所以，全卷ABA式的实质，是中段制约着首尾，首尾面向中段的向心对称，即 $\rightarrow \square \square \square \leftarrow$ 。这种向心的对称框架，具有肃穆安定的效果，吻合佛法庄严的心理要求，因而有利于主题的表达。同时，向心的对称框架还制约着段落以下的分组、单元、画面，使之形成一个和谐的整体，并以内容和形式的统一而显示出结构本身的美。

《画卷》是在十分缜密的计划下，进行“天衣无缝”的框架设计，表现了高度的统一。但统一不是同一，统一中又颇多变化：

1. 分段上，除开中段与首尾开数悬殊之外，首尾两小段也有变化——首段六开合为一图，末段一图只占四开，尚余两开为宝幢。

2. 分组上，中段三组虽是ABA式，但中组只有两个单元，左右两组则各有三个单元，并附一个独立单元，这是各组之间

的变化;另外,中段的组合呈“中间小、两头大”,与全卷的“中间大、两头小”也不相同。

3. 单元和画面变化更多,如中组两个单元,虽然都是9开,但差别颇大。其中一个,是《释迦佛会》与《文殊问疾》两图并列,呈AA式;另一单元,则是在《药师佛会图》的两侧,各附《愿文》六则,是ABA式。画面变化更多,不再具述。

这种严守统一又有变化的结构处理,体现美学上的多样统一原则。不过,多样统一的原则和对称手法,是普遍存在于佛教艺术之中,如:佛寺建筑有三殿、寺门有三门(山门);佛像则有三身佛、三世佛;释迦牟尼佛的两侧有迦叶、阿难侍立……如此等等,无不证明对称原则是佛教艺术所常见的特征。如果我们的讨论到此止步,那么认识就会停在对称原则与佛教美术的一般关系之上。而现在要解决的,却是对称原则与《画卷》的特殊关系。

所谓特殊关系,首先是对称原则与《画卷》创作目的之关系。《画卷》的整体框架,是在创作目的的制约下,而成为内容与形式的结合点;多层次的对称原则,在框架中是表现主题、达成目的的手段。但它又把目的淡化在各种形式因素之中。所以,不可能直接从画面上看见《画卷》的创作目的。

《画卷》的创作目的,我们可以从《南诏图传》得到启示^①。因为《南诏图传》中有中兴皇帝布告天下的“敕文”,又

① 《南诏图传》俗称“中兴二年画卷”。图文各一卷。内容系表现与蒙氏建国有关的历史传说、宗教故事。重点是独尊阿嵯耶观音。

有王奉宗、张顺应诏而写的“颂辞”，其制作的缘由十分清楚：中兴皇帝不止是要弄清“圣教初入邦国之原”，主要是通过它而达到“王业克昌”“除灾致福”的目的。其意图也是明确的。至于挤在《图传》后面的“续貂”之作——《文武皇帝礼佛》^①，则是作于文经元年（相当于宋开运二年，公元945年），即《南诏图传》完成后46年。段氏的“狗尾续貂”是企图通过崇佛的外衣，显示其取替蒙氏的合理性。据此类推，利贞皇帝所要制作《大理国梵像卷》，其目的也可能相似。^②

何以说是“相似”，而说不相同呢？因为利贞皇帝所处的政治环境比较复杂：段氏的政权一度为高氏所取代，后来又“还政”于段氏；利贞虽名为“髻信”，但实权却操于高氏手中，即所谓“政令皆出其门，国人称为高国主”。情况如此，所以就不排斥张胜温是奉“高国主”命，而“为皇帝髻信画”的可能性。因为，段氏如果真的能“相承万世”的话，那么高氏也就能永操国柄了。

姑勿论张胜温是奉谁的命令而作《画卷》，但其中潜藏着与政治有关的心理动机，却是很明显的。不过，这动机与作《南诏图传》略有不同。所以，《大理国梵像卷》才改变独崇

① 文武皇帝即大理国主段思平。文经是第二代国王思英的年号（只有一年）

② 中兴皇帝作《南诏图传》，表现其“王业克昌”的愿望。但过了三年便为郑买嗣所灭，中间经过了赵善政杨干贞，而终于由段思平夺得王位。但南诏自摩诃罗嵯（即武宣皇帝龙舜）“钦崇圣像、揭扬圣教”之后，阿嵯耶观音便成为举国上下的崇拜对象。段氏夺得王位后，想巩固其政权，便只好“入乡随俗”，尊重这一传统。这便是“文武皇帝圣真”何以要挤入《南诏图传》的政治原因。

“建国观音”的主题。执炉焚香礼佛的利贞也在卷首占居“主角”的地位，而不像段思平那样，屈居于《南诏图传》的卷末。具体一点说，在《画卷》中的新主题是：将独崇观音换成以禅宗为主的广泛的佛教信仰。尽管观音应化仍占有一个单元，但释迦佛、药师佛才是本卷的中心，即利贞皇帝和十六国王顶礼膜拜的“至尊”；“摩诃罗嵯”虽然数度出现，而他所“揭扬”的梵僧观世音却排在禅宗祖师们之后，与大理地区的高僧古德属于同一档次。“法界正源”便是《画卷》的主题中心。

主题一经确定，便可能通过题材和题材处理的分析，认识结构框架对《画卷》的意义；框架不仅是形象思维的产物，而且是逻辑思维的结果，在整个创作构思过程中发挥作用：

1. 从全卷的总体结构来看，首段以利贞礼佛点明段氏皈依佛法，与卷末十六国主护法两相照应，结合弥勒尊佛会前“奉为法界有情等”的标目，表现佛法无边，普渡众生(如果没有众生的信佛，帝王就没有崇佛的必要)。

2. 以释迦、药师居于《画卷》之中心，暗示佛陀为宇宙之主、法界之源。右组以大宝莲释迦佛会为中心，两侧分列十六罗汉及禅宗祖师、大理高僧，说明佛法系由中土传来。左组虽以观音应化居中，但“普门品”为主导，建国观音(圣感灵通大王供养)只是本单元的带头。这里仍有尊崇“大理圣教”的传统的心理因素，但阿耶嵯观音的“政治待遇”已经不高了。

3. 统观全局，层次分明，在对称原则的制约下秩序井然。全卷是以法界正源和南诏圣教来证明大理国政权的神授、正

统、无可怀疑。它和《南诏图传》异曲同工，都是建立在王权神授的基础上。

4. 概括起来，张胜温所作的《大理国梵像卷》不仅是为了弘扬佛法、种德求福，其深层的心理动机，是由崇佛护法入手，而实现“世祚长久，国运昌盛”的愿望。结构框架是《画卷》主题的附着体，因而也是达成制作目的的主要手段。但结构框架的本身，在内容与形式的和谐上、在多样统一的原则上，都是完美的。在我们分析结构框架时，恍惚感受到一种音乐的美：一个主题旋律以多种多样的变奏形式反复出现，显得余音绕梁，耐人寻味。特别是其多层次的对称手法的使用，更是一种有益的艺术经验。它是可以从其内容中剥离出来的艺术经验。

1989年冬，于昆明。

原载《云南文史丛刊》1989年4期

论 担 当

——担当和尚及其艺术的再评价

只道斯名画可隐，

转教众口说丹青。

——担当

担当和尚(1593—1673)是明清之际名噪一时的诗人和书画家，他留下的优秀作品给寂寞的云南艺苑增添了几分春色。他的诗集《脩园集》和《楸菴草》的刻本，很早便难见到了^①。宣统二年(1900)李根源等先辈，从《滇诗拾遗》和另外的钞本中，蒐集了担当的诗作177首，编为《明义僧担公遗诗》出版，后来有人又增添了44首，加上一些附录，这便是我们通常见到的云

^① 刻板原存感通寺，咸丰丙辰，寺燬板毁，原刻本也无留存者。1914年董鸿勋偶于大理周某处，得见《脩园集》《楸菴集》钞本，乃以副本寄昆。云南省博物馆现藏有此两书之手钞本。

南丛书版的《担当诗集》。他的书法和绘画作品，传世的也不算少，如昆明高蕴华氏，便自称“百担斋”，以搜集担当的作品为乐事，其他大理州和丽江一带地方，也有担当的书画传世。1951年以来，云南省博物馆经过了一番努力，先后收进担当的书画作品数十件。1963年，编辑了《担当书画集》，由文物出版社出版发行；同时还举办了《担当书画展》，供有关单位观摩、研究。可是，在十年浩劫中，却被横加上许多不应有的罪名。现在应该是对担当及其作品进行实事求是的再评价的时候了。

担当，俗名唐泰，字大来，明万历二十一年（1593）生于云南晋宁，清康熙十二年（1673）卒于大理感通寺，终年81岁。他的先祖是浙江淳安人，明初因戍滇而落籍于晋宁。曾祖唐金，号池屿，是嘉靖戊子举人；祖父名尧官，字廷俊，是嘉靖辛酉解元，但屡上春官而不第，著有《五龙山人诗文集》30余卷；父名世修，号十海，以万历癸卯举人而仕终临洮同知，著有《十海诗集》。他生长在这样的“书香世家”，自小便受到了古典文化的熏陶，当然也不能摆脱功名利禄的羁绊。5岁，开始接受祖父的启蒙教育，10岁已能诗文。当时滇西边境连年用兵，尧官有《从军行》四首，描述了战争所带来的灾难，其中有“坟塚相蹂践，妻儿亦弃捐，开边利可谋，谁知桑梓残。”的句子，流露出他对人民深切的同情，在唐泰幼稚的心灵中，投下了一线人道主义的光芒。万历三十三年（1605），唐泰补博士弟子员，同年，其父北上应选，他随同前往，在金陵便初露头角，诗名浮动。1609年，他去临洮省亲，之后便长期在晋宁家居，直到33岁才“膺岁

荐”而入京应礼部试。可是，在自述诗中，对这一件“大事”，他却使用非常冷淡的语言说：“俯就明经役，牖下不可留；聊此借公车，实纵五岳游。”这是说，他不过借进取功名的机会，畅游名山大川罢了。也许是仕途的失意，加深了他对书画的爱好，他执贄于董其昌门下学习书画；谒李维桢，也执了弟子礼。崇祯元年（1628）唐泰回滇时正值水西土司安效良、奢崇明之乱，道路梗阻，他便绕道岭右，到空山去拜访陈眉公。他对“眉道人”说：“友天下士，方自此始”，可见他寻师访友的热切心情。1631年，他终于回到晋宁老家，守着他年老的母亲，5年之后其母去世。1637年徐霞客旅行到云南，在晋宁小住，唐泰和他交往甚密，结下了深厚的友谊。在20天中，他先后赠弘祖30首诗，如《柬先生》中有“只许一人知，何须天下识”；《别先生》中有“滇池虽向北，我梦只朝东”的句子，充分表现了他对徐弘祖的真诚友谊。而霞客在日记中则云：“既见大来，各道相思甚急”，相见恨晚之情跃出纸面；又有：“大来虽穷，能不负眉公厚意，因友及友，余之穷而获济，出于望外若此”。唐泰尽管清贫，在朋友困急之际，也仍然慷慨解囊。

不仅是仕途的坎坷，还有对于明末政治危机的预感：女贞贵族势力的突起，严重地威胁着明王朝的东北边境；西北地区农民的反抗运动风起云涌，沉重打击了地主阶级；而统治集团又愈来愈反动，除开敲骨吸髓的横征暴敛之外，还有宦官和厂卫的血腥镇压，广大人民处于水深火热之中。所以，在唐泰的心中，除开怀才不遇的寥落心情之外，还逐渐增添了一份忧时的

伤感：大厦将倾，独木难擎。他的出家，绝不是偶然的事。

不过，关于唐泰皈依释门的时间和原因，却是一桩长期争论的公案，据《樾菴草》的跋文说：“余昔公车事竣，参和尚于会稽显圣寺中，覲面相承，授以禅旨。因母在堂，不能染剃相随，只得回滇以供定省”，可知他参谒云门禅师受戒是由于科场失意和忧时的伤感而看破红尘的，但因老母在堂，故又未曾披薙。后来，在唐泰母养告终时，想再到会稽去受云门禅师的衣钵已不可能了。于是，他只好就近到祥云水目山，去终未了之志。

正因为是这样，在担当的心目中，无住禅师只是“戒师”，云门禅师则是“先师”，他甚至更明确地说：今从无住是“遵戒而不嗣法”，昔从云门则是“嗣法而遵正眼”。为了这一区别，才有前名普荷，后名通荷的故事。

又据《担当禅师塔铭》原刻有“春秋八十有一，僧腊三十有二”之句，而担当卒于清康熙十二年（1673），据此逆数三十二，即崇祯十五年（1642），这也就是他染剃的时间。同时，这一年恰好是《脩园集》结束之时，次年则为《樾菴集》的开始；前者集在俗之诗，后者辑出家后之作，1642年是一道分界线。

事实既然如此明白，为什么又会变成疑案呢？其致误之由有三：首先，是由于黄元治的《荡山志》中所载《担当禅师塔铭》颇多讹误；其次，感通寺在丙辰之乱中，寺毁碑坠，原碑铭文遂多缺损；及后，在利用原刻碑阴重刻时，又是本诸《荡山

志》所载，将“僧腊三十有二”，误为“三十有七”。^①

如果按僧腊三十有七推算，则担当染剃的时间便提前到1637年，显然与《徐霞客游记》中所述不符，因此，有人想当然地认为“三十七”为“二十七”之误，故把担当祝发定在1647(清顺治四年，南明永历元年)。时间虽然只晚了5年，但这5年中，正发生了许多重大的历史事变：李自成攻陷了北京，崇祯吊死在煤山，吴三桂引清兵入关，张献忠进入四川，沙定洲驱逐沐天波而踞昆明，永历即南明帝位，孙可望、李定国先后到了云南……特别由于1642是永历元年，便因讹误的出家时间，而衍生出许多无心的附会和有意的美溢。总而言之，把担当和尚扮成一个英雄，纯属误会，应该另作符合实际的研究。

唐泰出家之后，除普荷、通荷二名之外，又号担当。先后从水目山、鸡足山，而到苍山脚下的感通寺，过了32年黄卷青灯的生活。可是晨风中的疏磬，暮雨里的寒钟，并没有使他内心深处埋藏着的火种熄灭，尘世间的“俗事”，总是荡漾起他心中的涟漪。他自己说过：“余滇人而布衣，而纳子，而又在尘劫中。”既然割断了三千烦恼丝，怎么还会落在“尘劫中”呢？可见事实上，他并未剿尽俗情而归诸真如。他的确写过“拾得云几片，常在杖头担”这类雅淡闲适的名句，甚至在晚年，还唱出了“一自为僧天放我，而今七十尚风流”的豪迈歌声。可是狂歌当哭的

^① 《担当大师塔铭》原刻在感通寺，丙辰之乱碑坠，铭文多有缺损，后刻在原石之背面，故鲜有知之者。20世纪50年代孙太初先生，在大理进行文物调查时发现。蒙示原始资料，志此铭谢。

同时，往往又流露了他心中无法排遣的苦闷。“天涯不可问，终日上高楼；谁识予怀抱，凭栏一片秋。”这不是道破了他的灵魂深处，还有对于世事的牵挂而产生的隐痛吗？

人的精神生活是一个非常复杂的过程。明末的士人，不但处于科举制度的桎梏下，而且文艺上正掀起空前未有的复古思潮，一切的生机都在窒息之中；封建统治阶级在因商业资本而繁荣起来的城市生活中，变得更为腐败、堕落；民族矛盾和阶级矛盾纵横交错，血和火交织成一幅惨烈的历史图画。是和统治阶级同流合污，充当鹰犬而分得一杯残羹呢，还是和他们决裂，投入到“叛逆”者的队列中去呢？这两者对唐泰来说，都没有可能性。他对于当时黑暗的政治环境，虽然深恶痛绝，可是只空怀着模糊不清的救世抱负；他虽有着正直不阿的倔强性格，可是软弱的阶级属性束缚了他的行动。因此，剩下的只有一条道路：遁入空门以保存灵魂的纯真。主观上是对现实的反抗，客观上则是消极的逃避。他自己却说是“士而沙门”和“沙门而士”，也就是做和尚中的高士。于是乎，一个想超然物外的释通荷和一个未忘苍生的唐大来结合成矛盾的统一体。正是这种悲剧性的矛盾，在他的心灵中迸发出生命的火花。在苦酒千盅、愁肠百结之中，他用生花的妙笔，为人类做出了卓越的贡献。不能用简单化的办法去评论担当。他是一个在黑暗长夜中的探索者，是一个不甘于灵魂平庸的艺术大师和不那么守清规的僧人。只有承认他身上存在的矛盾，才能准确地评价他的艺术成就。

担当说过一句很聪明的话：“一下被他抓着了，半生痒处一时消。”文艺批评重要的是要抓着痒处。明代论担当诗作的人，如董其昌的“温厚典雅，有四杰之藻，少陵之法”；陈眉公的“灵心逸响，丽藻英词”；李本宁的“清而不薄，婉而不荡”等，都难免落入俗套，没有抓准担当的“痒处”。要真正理解担当的艺术，先得进入他的灵魂深处，从他那种士而非士，禅而非禅的矛盾中，去掌握他对现实生活的不即不离的态度，并把诗、书、画、儒、道、释结合起来，进行综合的分析。

说担当的母亲是“梦白鹤而生”下他，当然纯是鬼话，他只是特定条件下的历史产儿。他自己说是“从浑水潭中翻过筋斗”的人。所以，绝不可能是一尘不染的超人：13岁，他在金陵便有所谓“湘兰簪花”^①的“佳话”；早期诗作中，还颇有一些不堪入耳的“混账话”，如“令我主，寿万岁”，以及“四海来宾，普天升平”之类。不过，这一些都是外砾的影响，在几经沧桑之后，他很快便以“宁为腐草萤，不作过淮枳”以自警了。但是，周围是一片黑暗，在彷徨中他找到的却是“放达以齐物，静漠以乐天”的老庄思想；而再往前走了一步，便是“与僧交久渐为僧”了。他中后期的诗，便是在这种情况下写出来的。所谓“诗即禅”，在《诗禅篇》中担当写道：“千古诗中若无禅，雅颂无颜国风死”“禅而无禅便是诗，诗而无诗便是禅。”“禅而无禅”者，是要求排除掉“豆腐渣、馒头气”的谒颂体；所谓“诗而无诗”，实质上是一反明季诗人“重才轻养”的积习，着力于

① 湘兰是当时金陵之名妓。

创造出一种纯真的审美情趣。从流传下来的担当诗作看，题材以山林隐逸，宴游答赠为主，而题画诗也不少。总的说来格调近似王维而直步陶、谢，以平易的语言，表达悠闲静穆的心境和高洁的情操。他的《山居》诗：“梅影横斜处，疏窗绝点尘；莫嫌枝干少，非瘦不精神”，不但情景水乳交融，而且形象地表达了他的心理状态。其他如：“渔艇晴兼雨，僧窗夏亦秋”“落日多余气，吹来树影寒”“苍苍千点雪，冷冷一声钟”……都散发出幽怨荒寒的气味。

古代的诗人，常和酒结下不解缘，所以才有斗酒百篇的美谈。但是，担当的诗通于酒，却不仅是借助于酒兴而来的灵感；他以“小刘伶”自许，便是由老庄而通向刘伶、阮籍的。“万事到头俱逼仄，纵情惟有酒无涯；许子固得此中趣，我亦借酒为游戏”，在这诗中，他之所谓借酒，无非借来浇愁，借来忘忧耳！可是，酒入愁肠会化作相思泪，酒后往往会引起诗人更为沉痛的伤感，甚至泛起埋在心灵深处的真情。世事这样难堪，他又回天无术，于是乎便有玩世不恭的戏谑，慷慨激昂的悲歌，乃至于呵僧骂佛……到了如此地步，担当和尚便成为他自己所说的“是僧无僧气”的“狂禅”了。

在担当的诗与画之间，架着一道心灵的桥梁，两者是相通的，因此，读他的诗，自能理解他的画。担当的诗有弦外之音，他的画更有画外之意，两者所追求的意境则是一致的。在一首题画诗中，他道破了“天机”：“大半秋冬识我心，清霜点点是寒林。荆关代降无踪影，幸有倪存空谷音”。这便是说，如果没

有“我心”中的秋意，便不会产生画面上的寒林；换言之，画面上的寒林，不外乎是作者心头的秋意。一片风景便是一片心情，也就是这个意思，惟其如此，他才特别推崇倪瓒。

从“我心”出发而作的画，担当称为“无画之画”。故与“无诗之诗”相通，而担当的诗与禅通，故其画也应与禅通。所以，他说：“画本无禅，唯画通禅”。不过，画与禅通，却不能理解为以佛经为题材的佛教艺术，担当并不是生吞活剥以图解禅机，也不斋戒沐浴而描绘佛本生；他只是把释氏的“虚幻”和老庄的“无常”，糅合成一切皆虚无的思想。这便是他的美学思想的基础。在绘画创作上，担当说：“老衲笔尖无墨水，要从空处想洪濛”“人闲山必瘦，只为色全无”……这一些，实即：“一切有形，无非梦幻；梦破幻灭，无形有形”（《为秘传作山水图卷题跋》）。从佛家的这种观点看来，“有形”是因为梦幻的破灭而从“无形”中产生出来的。简单地说，担当画面上的“有形”，是从他心中“梦幻”的破灭而产生的。相对而言，他的画比诗还更单纯，少有“海天空阔任牢骚”的幽默感，更没有“江分左右书难致，粤有东西路更岐”^①的政治苦闷。他要求作画时应该“胸怀清虚”“宛如无极前”。因此，他画的是荒村野渡、疏柳茅亭、深山古寺、风雨蓑翁、渔樵隐逸、夏山幽居、寒林秋色、踏雪寻梅、载酒吟诗、松荫卧读、矶头悟禅之类，具有风骨清

① 全诗为“一苦都归雨雪时，天涯近状有谁知？江分左右书难致，粤有东西路更岐。客计随风驱舴艋，军声撼日乱旌旗，来去总在艰危里，何处逢人不九疑。”三句指唐、福二王，四句指桂王。全诗极言忧国伤时、彷徨无计之苦。

寒、意趣萧疏的个性特征。

当然，例外的情况还是有的。清顺治七年（1650）担当画了一幅《三驼图》，署庚寅三月，其题画诗是：“伯驼仲驼与叔驼，三个骆驼集一窝，偶然相逢抚掌笑，直人何少曲人多！”联系当日世态，不禁使人发出会心的微笑。

但最引人注目的，则是作于顺治十二年（1672）的《普贤立轴》（此画现藏云南省博物馆）。画中的普贤长眉白髯，着袈裟，立于崖松之下，旁卧一象。题的是：“永历戊戌九日，为绍初寿，花甲再新，太平有象”，以佛像为人祝寿，是常有的事；不过，如果联系云南当时的政治情况，便不禁发人深省：

1. 永历是1653年入滇，以今五华山为行宫。次年，命晋王李定国平楚雄、永昌叛军，后来还在昆明举行了乡试，暂时出现过一个稍为安定的局面。

2. 鸡足山寂光寺僧学蕴，曾向晋王请免山上徭役，允之。鸡足山悉檀寺所藏“豁免田粮，杂派从宽”的令谕中，有“本藩西征既捷，便道进香”等语，可知李定国还到过鸡足山。

李定国的令谕是署永历十二年六月十九日，而担当的画作于九月。虽然，到了十二月吴三桂便分兵三路进攻云南了；但这仍然不能排除永历的小朝廷，曾经在担当死寂的心中，闪起过一点希望的火星。无论如何不能把他的心，看成波浪永不起的枯井。也许是“身在禅房，心存社稷”，才使他笔尖动处有秋声呢！

收在《担当书画集》中的37件作品，计有书法16件，共19幅；绘画作品21件，其中立轴11件，长卷5件，册页5件（64页）。册

页中除开《书画合璧》两册之外,《如读陶诗》也是一诗一画,故书法小计为22页,书法作品所占比例颇大。我国历来有书画同源之说,在担当的创作实践中,两者关系尤为鲜明。昆明(清)诗人孙髯翁说担当是“画中三两笔,仿佛义熙年”,所以能取得这样的艺术效果,显然和他在书法上的修养分不开。

担当的书法艺术,早期受过董其昌的影响,显得清逸秀美,但略嫌“偏软”,晚年才达到了笔走龙蛇、势惊雷电的境界。虽然他谦逊地说:“今是怀素之弟子”,但事实上是颇有新的创造——除开运笔雄健、结体开阔之外,还有一种不食人间烟火的逸趣。这种韵味,在他的一些自书诗中,尤为浓郁。他往往采用诗、书、画三者结合的办法,求得相得益彰的效果。“僧手披霜色有无,千层林麓尽皆枯;尚留一干坚如铁,画里何人识董狐!”此诗意境苍茫,情操高洁,要在绘画上表达出来,没有相应的腕力,是不能胜任的。水墨画中的书法趣味,表现在笔墨的刚柔、缓急、轻重、虚实、枯润、生熟、巧拙等的变化上。他的中锋线条,厚重凝练;侧锋皴擦,疏落有致;“折带”则矫绕多姿;泼墨则痛快淋漓;特别是焦墨点苔,更是力透纸背,有鍤金镂石之音!

当然,书法与绘画的关系,并非仅止于此。古代的书法家,有从舞剑器而得到灵感的,舞与书相去甚远,其可以相通之处,在于抽象的韵律感觉。书法艺术并不描绘具体的事物,它和绘画虽然都是诉诸人的视觉,但绘画是以具体的形象去感染观众,而书法只是通过笔墨变化、字形结构、章法气势的抽

象韵律感人，书法在一定程度上说是视觉的音乐。众所周知，自宋元以来，由于异族统治所带来的政治苦闷，成为文人画兴起的历史条件。明清之际，又重演了一次亡国的历史悲剧，使文人画的发展达到了升堂入室的新境地。文人画不求形似，以水墨为主，在单纯静穆之中，抒发清新远逸之气，所以它借助于书法艺术之处就更多了。

担当便是直截了当提出“画中谁信无书法”的口号，他所谓画中的书法，不仅是用笔上的书法趣味，而是泛指书法艺术的音乐感。换言之，是作者从强烈的主观感情出发，通过单纯的形式（对于客体的高度概括），去取得和“我心”一致的效果。笔者以为，最能代表担当特点的作品，是《诗画合璧》和《如读陶诗》这一类小品，它们真正达到了“可止则止，惜墨如金”的地步。

概括起来，担当在绘画艺术上的成就，有如下的表现：

笔墨上，拙中藏巧，以少胜多；

章法上，支离求全，散乱存理；

造型上，单纯简洁，形神兼备；

意境上，情融景中，意在画外。

总的美学特征是：风骨高洁，如吸风饮露，出污泥而不染，像一朵纯洁的雪莲。

当然也应该指出担当的时代局限性，也应该指出阶级出身对他留下的烙印——担当这个失意于仕途，在动荡的历史大变动中，采取消极的逃避态度，而又内心充满着矛盾的和尚，他

的作品只是“苦闷的象征”。我们既不必把他打扮成“民族英雄”，也不能对他提出超越历史条件的要求。还他本来面目，在艺术成就上给他以公正的评价吧！

处在程朱理学泛滥的明季，又曾经师从“南北分宗”的祖师爷董其昌，担当居然能够另辟蹊径，是很不容易的。担当比石涛大37岁，两人从未见过面，但是，作为反对师古主义者的石涛，对担当的评价却是很高的——当他读到“春来无日不狂游，笑折山花插满头。一自为僧天放我，而今七十尚风流”一诗时，不禁“想其人了得处”；当他看到担当的米点山水时，又惊叹道：“此非米南宫，高尚书之流也！”

在美术史上，担当没有占得一席之地，可能由于他生活在云南这样的边远省份，而且又隐居在荒僻的山林之中。其实，他对明清之际的画坛的贡献，即使不誉为“遗民画之先声”，也应该承认他在西南边疆为“一枝独秀”。如人饮水，冷暖自知。担当说的：“只道斯名画可隐，转教众口说丹青”，不但表述了他的艺术信心，而且也是恰如其分的自我评价。至于他在绘画理论上的遗产，则还有待于作进一步的研究。

原载（香港）《美术家》1983年30期

云南出土文物的乐舞图像

本文说的是表现乐舞活动的青铜饰物：各种扣饰、祭坛模型、铜鼓花纹、贮贝具器上的小雕像等。主要出土于晋宁和江川的古墓。

关于乐舞活动者

表现歌唱的图像有立、坐两式。立式如铜饰物（石M13：12），为一佩短剑之男子，特别强调其上举至耳际之双手，以表现引吭高歌之状；此一动作仍可见于现代，如傣族“赞哈”演唱时也是这样。坐式者颇多见，但有趣的是铜戈“援”上的花纹，经过精心的装饰处理，常将两三歌者处理成连体双关的形象。合唱而配伴奏者有“八人乐舞铜饰物”（石M13：65），颇类似现代之“歌表演”，带着说唱性质。此件结构分上下两层，各坐四人，服饰华丽：髻上平置楔形饰物，其双带垂延胸际；腹前有圆

形扣饰，戴玉耳环、大手镯……上层第一人似为领唱者，右手向上斜举，左手向侧下垂，若咏唱诗篇之状，余者以歌声做烘托；下层乐队四人，分别吹奏葫芦笙、葫芦丝及一葫芦形而无笙管者，另一人以手拍“鐸于鼓”为节。表现手法细致，使观者如闻其声。

乐器独奏和合奏举例于下。江川所出铜杖头（江李M24：66）上端铸一吹笙者坐于铜鼓之上，因铸件甚小殊难周详刻画，故夸大葫芦笙的比例而突出主题；另如“人物屋宇模型”（石M6：22），在“神牖”之右侧有一男子捧笙吹奏。两例互证，知葫芦笙有单独使用者，乐队合奏，仅见于晋宁出土的“虎耳筒形贮具器”。其盖上铸有情节复杂、人物众多之祭祀场面——虽已损坏，仍存铸像129人，其与音乐有关者，除开陈列铜鼓19具之外，还有“乐肆”，可惜完整可辨者仅有：虎纽鐸于与铜鼓同悬于乐架上，坐地之乐人两手执槌分击之。余者，据易学钟先生的《晋宁石寨山12号墓贮具器人物考释》，略谓：残存三乐架，有执槌之乐人站立其间，故知架上原有编钟之类的“悬乐”；现存之乐人“均作无视其物而默视捉摸的盲人情况”，如果属实，则与《周礼·春官》中所谓“瞽蒙”者相类。

关于舞蹈活动者

舞蹈为综合性艺术，要求调动多种表现手段，去满足视觉、听觉，乃至联觉的要求。因此，得通过图像资料所表现的具体情状，进行综合观察而判断古代滇人使用哪些手段、达到

何种水平?

从铜鼓腰部的“舞人纹”来看,滇人早期的舞蹈,是强调拇指与另四指的分离,通过四肢伸屈垂举等变化,而构成其独特的舞蹈语汇,动作比较简单,但已经规范化。如按其手中是否执物而分,则有:人舞、兵舞、羽舞。人舞无所执,以手为威仪;兵舞执盾牌、战斧,是武舞;羽舞执羽旌(有人认为是芭蕉叶),是文舞。舞人皆半裸,下着有后幅之裙状物,头戴羽冠或髻上饰翎,跣足。舞蹈的动作刚健有力,节奏感强,和军事体操相去不远。舞蹈纹常与椎牛享神、节日娱乐结合,是在媚神悦鬼的幌子下进行的群众性自娱活动。

稍晚,见于“乐舞饰物”之类者,宗教色彩虽然浓烈,但实际上官能享受的成分已在明滋暗长。于是,表现手段也就更为丰富了,具体说:

种类增多。除原有的人舞、兵舞、羽舞之外,还有鼓舞、盘舞、傩舞、拟兽舞、椎牛舞。

服饰复杂。铜鼓舞人纹那种带有原始色彩的半裸装扮,逐渐为华丽的服饰所取代。根据不同的舞蹈,设计了不同的服装:有头戴缀有小花的奇形高帽者;有髻上插翎而穿汉式绣花长袍者;有脸戴面具、手执匕首、状极狰狞者;有髻飘双带、披鬃著尾、后幅曳地者;有髻饰双角,披带尾之兽皮者……

队形变化。从原始舞蹈承袭下来的圆形队列,已有发展:拉手舞,舞者相对站立,以歌声为节进退而改变圆圈的大小,并伴以顿足等动作,是自娱性舞蹈;羽旌舞,舞人执羽旌绕圆圈进

行,在领舞者的指挥下调整队形,适合广场演出;摆手舞,室内的娱乐性舞蹈,人数较少而动作自由,以圆形队列为基础而方向多所变换。另外,由于表演性的舞蹈人数较少,而出现直线队形、曲线队形,以及形式活泼的穿梭变化,不再一一列举。

表演水平。舞蹈语汇日益丰富,表演技术显著提高。主要是能综合使用各种手段去表演特定主题,从而创造出多样化的审美趣味。既有铜鼓舞的阳刚之美,又有芦笙舞的阴柔之美。例如:

四人笙舞。伴奏,葫芦笙的乐音幽婉;服饰,衣之后幅,髻上长带、膝之丝绸,皆为动感之曲线;舞姿,面之表情、指之变化、四肢的曲度、腰颈的转动,皆甚柔软。音乐、服饰、舞姿,三者构成统一和谐的美。

双人盘舞。佩戴铜柄铁长剑,著右衽无领上衣、长裤,衣裤皆绣细花。面部表情甚为欢乐,以歌声为节,四肢动作流畅,表现出热烈奔放的感情;虽然只是一个瞬间的“呆场”,却能暗示出两人互相穿插的运动感觉,是欢乐健康、富有生命力的舞蹈。从服饰判断,此舞系“崙人”从青甘沿川北传入。

傩舞是一种驱鬼逐疫的舞蹈。舞者戴面具,与《周礼》上所说的“蒙熊皮、黄金四目玄衣朱裳,执戈扬盾而时难”相似。出土的实物有剑首及剑刃的装饰,皆表现一种狞厉之美。用于丧葬,则列队而行,“及墓、入圻、以戈击四偶,驱方良”。现今云南路南县的彝族出殡时,仍以戴狮头面具的舞蹈队伍开路,也是古老的遗俗。

通过了出土的乐器和乐舞饰物的研究,我们知道:公元前4世纪前后,云南的乐舞已进入繁荣期。滇人在乐舞上所以能达到这样的高度,固然是艺术的内在规律的必然发展,但滇国贵族声色之娱客观上也有利于技术的提高。专业的乐工和巫师(巫=舞)的出现,虽然削弱了乐舞的群众性和自娱性,但又有助于表演水平的精进。

另外,在滇人乐舞的发展过程中,确曾受到一些外来的影响。钟鼓之乐本是中原的古制,鐃于更非本地原有之制,盘舞则是雋人带来的……但问题是,滇人站在自己音乐文化的传统上,去吸收外来的营养。滇人的乐器在铸造工艺、造型体制、编组形式,以及生律法倾向上,均与内地不同;舞蹈艺术的基础语汇和审美特征,更具浓烈的民族色彩。所以,鐃于和盘舞并无损害铜鼓和芦笙舞的生命力,它们一直流传到今天。

云南古代尚无文字,也无乐谱传世。乐曲是和舞蹈、说唱等群众性的自娱活动相结合,并在民族风俗的荫护下保存下来的。从根本看,是以群众喜闻乐见为基础,在生生不息的流传过程中,得到丰富和发展。尽管没有记录下来的乐谱,却不乏优美的乐曲。从出土文物看,滇人的舞蹈已经脱离了对生活的模拟,抽象出规范化的舞蹈语汇,创造了不同审美趣味的舞蹈。因此,滇人自应拥有不同节律形式的乐曲;当然也有他们的民族史诗,以供乐工的吟咏。这一点,是可以从傣族、彝族拥有的史诗,而得旁证。

原载(台北)《北市国乐》1986年总102期

关于丽江壁画的几个问题

丽江市在滇西北，是纳西族聚居的地方。纳西族有着悠久的历史，远在三四世纪的史书上已有这个民族的文字记载（见《华阳国志》），最迟在汉唐之际，纳西族即定居于川康、云南边界之金沙江流域。丽江地区与西蜀、康藏接壤，有石门、铁桥之险，历史上是汉、藏、纳西、白等民族经济文化交流的要津，也是滇西北军事、政治重镇。元代始置土司，明洪武十五年（1382），灭大理时，丽江的纳西族土司阿甲阿得首先款附，并因军功赐姓木，授为世袭丽江知府。从此，木氏土府大力吸收中原文化，并且扩张了领地。在整个明朝的统治期间，木氏土府在滇西北地区建立了一个小小的“侯国”，直到清初“改土归流”之后，土司始废。

在木氏土府统治丽江地区的时期，由于扩张领土、封建剥削的增加，使木氏库藏充实，有大兴土木的可能。丽江地区附近的明代古建筑，都是木氏土府所建。这些宫室、庙堂绝大部

分都会绘有壁画，它的制作时间绵延两百余年，这便是丽江壁画的由来。

解放前由于反动政府轻视民族文化，丽江壁画受到很大的破坏，解放后它才得到党和政府的重视，采取各项措施，将壁画保存下来。1957年，云南省文化局又派出一个工作组到丽江从事壁画的临摹工作，历时5个月，共得摹本130件。下面所述有关丽江壁画的几个问题，便是我们在临摹过程中的初步看法，由于资料不足和水平的限制，一定存在许多错误，等待同志们的指正。

一

丽江壁画是从崖脚开始，以白沙为中心而分布于雪嵩村、束河村、大研镇、芝山、漾西等地。分述如下：

1. 崖脚村系木氏的老家，原来木氏旧宅已毁，据70多岁的道士杨赐畴说：宅中绘有壁画，描绘全部孔雀经。

2. 白沙街是壁画最集中的地方，绘有壁画的庙宇计有大宝积宫、琉璃殿、大定阁、护法堂等处，保存较完整的仅有大宝积宫及大定阁两处。琉璃殿壁画除云南省博物馆保存有两三块外，主要壁画已毁，只剩横梁上端若干小块，从题款可推断为清末或民初之续作，作风粗犷，绝无明人笔意。护法堂壁画现已全毁，据文物手册所记，原有密宗绘画。大宝积宫共有壁画12堵，以正中原神龛背面一堵为最大（497×366cm），系弥勒说

法图,用笔流畅,色彩鲜丽,为宝积宫中色彩最新、技术成就较高的壁画之一,惜已受剧烈震动,画面开裂,掉落多处。西面5小堵,变黑最甚,几不可辨认,其中两堵为密宗题材(度母及黄财神等),两堵辨认不清,一堵为佛传画,技法虽平庸,但有浓厚生活气息,如描绘砍柴、钓鱼、织布、打铁之类……南面正中(446×203cm)为孔雀明王法会图(丽江俗传为药师海会图,证之药师经,误),构图宏伟,描写细腻,有较高的艺术价值。两边小幅(124×203cm)一为道教题材,一为密宗题材。北面尺寸与南面相同。正中大幅为观音普门品故事画,画中人物均作明代装束,如临刑解脱、火中得救等,均在一定程度上反映了明代的社会生活侧影,大定阁除了有两幅全毁外,尚有壁画16堵,正殿及两廊各半,两廊部分艺术价值不高,为宝积宫壁画之拙劣模拟,作风与琉璃殿横梁小画近似,疑为清末续作。正殿部分计有密宗之波罗密及护法等三幅,描画极为精细,另有观音、文殊、普贤、势至4幅,并附有飞天等装饰,画得非常生动。

3. 玉湖雪菴村壁画已全毁,但据前北平图书馆万斯年于图书季刊所记有:“今其间尚有壁画之残存”字样,可知抗日战争期间,尚有残存,但其内容则不可得知。

4. 束河大觉宫原有壁画9堵,解放前辟为小学教室,拆除3堵,现仅存大小6堵,两大堵佛会图,四小堵为十八罗汉及道教神将等。其中以十八罗汉绘制最精,运笔流畅,刻画人物性格及生理特征也十分准确。除此之外,大觉宫对面殿中另有壁画11小块,制作粗糙。略同于琉璃殿清末民初续作。

5. 大研镇（即丽江县治）皈依堂据说有壁画21堵，现仅有正中壁画5堵，双面共10堵。正面5堵破损不堪，似绘有罗汉及释迦牟尼之类。后面5堵虽然也变黑及积垢，但画法极工整细致，为丽江壁画中最精美者，中间三幅绘有观音、普贤、文殊；两侧均为经文图解，其上并写有汉字经文赞语。此外，还有3堵已拆除扑于地面，因积尘甚厚，已难辨认。

6. 福国寺原名解脱林，为木增静养修禅之所，清初始改为喇嘛寺。正殿无壁画，附属庙堂大小约有10幅，以正殿后侧护法堂中之大黑天神一幅为最佳，笔力雄健，作风特殊，全为藏画风格，较之丽江壁画中其他表现密宗题材者也不同。其他建筑彩画和藻井图案，也有一定艺术价值。

7. 漾西万德宫为圆形建筑，故其壁画画面均作拱形，环绕圆周。今建筑已毁，壁画不存，也不知其所绘内容。其他如白沙金刚殿，几经重修，但结构仍与大宝积宫相似，其壁面现饰有大理石处，也疑原为壁画。

综上所述，确知原有壁画现已全毁者3处，原有壁画仍保留（或残存）至今者6处，共有壁画近百幅。

二

丽江壁画主要创作于明洪武初至万历末，但其绝对年代无文字记载可考。现在只能从已知的建筑物年代及某些壁画的落款加以推断。已知确实建筑年代之建筑物计有：①万德宫，嘉

靖三十五年(1556)木高所建,有勒石为证;②皈依堂,成化七年木崧所建,殿中大梁现仍有“大明成化七年(1471)岁次辛卯世袭土官知府木崧敬立”等字样依稀可辨。查《丽江府志》钞本及《云南文化手册》等均作隆庆三年,这是由于皈依堂存放有木东勒石之木高庙碑,碑原由他处移来,因其上有“大明隆庆三年”款识,故以讹传讹。壁画有落款的,也有两处:一为现存于云南省博物馆之琉璃殿壁画,上有汉文款识作:“世袭土知府中顺大夫木初敬造”,未有年份;二为大宝积宫观音普门品图,有藏文落款,汉译为“母水羊年六月初三吉祥如意”。又据《云南文物手册》所载大宝积宫壁画题款有从“土知府八世祖木初,第十三世祖木定敬续”等字样。但于临摹期间未见此项题款,未知该记载系根据何材料,姑记以存疑。此外,确知大定阁为万历年间木增所建,于乾隆八年与金刚殿同时重修,重修碑记有:“创于世守土府木增,规模峻丽,绘饰精工”之句,可知原来建筑即绘有壁画。

根据以上材料结合壁画风格、建筑物结构、分布情况等,我们作如下的初步判断:

1. 琉璃殿建筑样式保有更多明代特点,壁画也较之他处古拙朴实,可断为明初作品。且据木氏宦谱所记,木初授中顺大夫时,为洪武二十五年(1392),到永乐五年(1407)即升授中宪大夫。因此可知琉璃殿壁画确为明初作品,创作于1392至1407之间。至于崖脚木氏旧院壁画,当先于琉璃殿,最迟也应与琉璃殿同时,因崖脚为木氏迁白沙前之旧居,木氏常于迁出

旧居后，将旧宅拓为庙宇。这样看，崖脚院和琉璃殿的壁画，便是丽江壁画的早期作品，这个时期作品的特征是朴实古拙，未曾渗入更多的藏画作风。

2. 大宝积宫与护法堂据传说及文物手册所载，均系洪武年间所建，大宝积宫观音普门品图所记藏历“母水羊年”等字样未审为汉历何年，而“木初至木定敬造敬续”等语也未证实，但从壁画风格比较，则宝积宫壁画较之琉璃殿在技术上更趋熟练，用笔严谨，端庄娴熟，而且从表现题材到表现方法，为琉璃殿中所未见。至于护法堂为喇嘛寺，壁画也全属密宗佛画；因此我们可以假设大宝积宫与护法堂壁画的制作时间略迟于琉璃殿，而早于皈依堂。

3. 15世纪下半叶以后，丽江壁画才逐渐从白沙发展到大研镇、玉湖、漾西、束河等处，但是木家始终没有放弃对白沙的经营，直到17世纪，木增还在白沙和芝山建立大定阁和解脱林。除大研镇皈依堂（1471）、漾西万德宫（1556）可从建筑年代推断其壁画年限之外，玉湖雪崧庵（也称具坚寺）可能是木公（曾隐居玉湖）所建，约建于嘉靖九年（1530）前后。

4. 大觉宫虽然也传为洪武初所建，但就其建筑样式及壁画风格考之，应在大宝积宫等建筑物之后。据该庙“置福田碑”所记：“木氏土府先代曾宅此，因拓佛宇宅中，并祠真武于后”。可知木氏“宅此”之后，两经变迁才“祠真武”。因此，壁画绘制时间，当在改成庙宇之后。又据传说，大觉宫原有董其昌所书的匾额（丧失不久），则又可推知，改成庙宇时间约当万历年间，

可能即木增时。那么，大觉宫壁画便大致与大定阁同时了。

寺庙建筑年代与壁画绘制不完全一致，有一部分壁画是寺宇重修以后续作的，如大定阁现有壁画便是例子。大定阁现存有两种不同风格的壁画，制作年代相去甚远，这种情况在琉璃殿和大觉宫等处都应存在过。

三

关于壁画的制作过程，志书上无载，现从拆除、损坏所显露痕迹，试窥其制作情况：

1. 抹灰层的制法：在墙壁土坯外边以约10公分宽窄的木条作成木框，中间以竹编成篱状，上涂杂以纤维沙子的泥巴，其上再涂以质地极细的黄土。有一部分壁画在这层黄土上用朱砂写了藏经。黄土之上再敷以极细的白垩土，其表面极光滑，似曾磨过，白垩层干后始作壁画。

2. 从颜色龟裂、剥落、褪色处，往往可以看到底下露出淡青色的勾勒草稿，这些勾勒用笔简练，非常有力，看来不是使用“漏稿”的。此外，还可以看到许多色彩代号如“个、○、×、▷”等。这些说明丽江壁画制作方法基本与中原地壁画分工方法相同——先由领工的高手起稿，再由助手和徒工分别填色，最后又经老师傅晕染勾勒完成。

3. 由于时间久远长期烟熏，画面已变黑。因此开始接触到丽江壁画的时候，便只能看到暗红、黑、金等色彩。但是经过

仔细的观察,发现这些简单的色彩里,包括极为丰富的色彩变化,在红色里包括紫红、大红、朱、橘红等色彩。所谓黑色,也是包括深浅寒暖不同的色彩,从已经损坏和剥落的地方,可以看到底层鲜明的青、绿或其他的颜色,也有一部分黑色原先的颜色是白、浅红、浅绿等色,因为铅粉变黑而不可辨认,但是也有一部分浅颜色变旧程度很小,这是由于没有渗用大量铅粉的缘故。黄色绝少使用,而金色却用得很多。用金的方法除泥金之外,还使用沥粉贴金的方法。泥金用于神、佛的“金身”上(只有少数的“人”才使用肉色),也用于衣服饰物上之描花图案;沥粉贴金则用于冠、带、甲冑之上。

至于丽江壁画的作者是谁呢?这是一个有趣而又困难的问题。因为所有的壁画都没有作者的签署,这就给考证工作带来不少困难。

1. 据民间传说,丽江壁画的作者是马肖仙,这个传说远在滇西“回民起义”(1856)以前便有了。在一本残缺的旧府志略中有这样记载:“马肖仙江南人,工图画,山水臻于神品,花卉人物靡不精妙,识者谓为马仙画。西域闻其名,延去数载,后复归,死于丽。”这段记载过于简单,连年代也没有,无从肯定他与壁画的关系。壁画可能有内地汉族画家参与,但未必与马肖仙有关。

2. 此外在漾西万德宫(俗称为木家院)的石碑上有这样记载:“铸匠云南石风翼,画工古宗古昌”。铸匠的名字上冠以籍贯,画工也当如是,即古昌为人名,古宗为地名,是滇西北藏族

之俗称，在这里当做康巴藏人解释，这样便解决了一个问题，即除了中原的汉族画家或大理的白族画家之外，还有若干藏族的画家参加工作，古昌即其中之一。

③在木氏勋记中有：“……其有彩绘之类乃大理巧工杨得和氏成之”。这条线索也很重要。首先大理地区自南诏以来佛教美术即为发达，段氏时代《大理国梵像卷》的作者张胜温（生活于13世纪）便是著名的宗教画家；其他如郭松年、杨升庵等人的著述中也都有大理寺庙壁画的记载，可知大理地区是有着悠久的宗教壁画传统的。其次，杨姓是大理白族的大姓之一，杨得和也为白族所习见之名字，极可能为白族画工。

当地纳西族，可能也有些画工参加了壁画的制作。例如当地还俗的老道士杨赐畴便是宗教画工，他家中仍存有明万历年间的佛像木刻版和其他粉本。过去丽江也曾出过不少建筑彩画的名手，而且丽江壁画的创作历时200余年，完全不用本地本族的画工是不可想象的。

由以上材料看，丽江壁画曾经汉、藏、白、纳西等几个民族的画工辗转绘制，它是几个民族的匠师们苦心经营而成的有历史价值的艺术结晶。

四

丽江壁画总的特点是：既具有明代佛教绘画的特征，又具有鲜明的云南地方特点。表现在某些特殊题材和生活现象之

外,更主要的是它是综合了汉、藏两个民族绘画的特征。丽江壁画具备了藏族绘画的某些特征,这种特征并不单存在于清初才改成喇嘛寺的福国寺或明代即“供护法伽蓝”的护法堂,而且存在于大宝积宫和大定阁以及其他的壁画上。但是,丽江壁画上藏族绘画与汉族绘画风格也不是简单的混合。以大宝积宫为例,宝积宫共有壁画12堵,其题材属于喇嘛教(红教)的有4堵,属于道教的有两堵,属于佛教的有6堵。题材尽管不同,但是却有着一种统一的作风,孔雀明王法会图上那些天王、罗汉、诸天、八部,除了用笔略弱以外,在形象上和永乐宫壁画很相近。观音普门品图上的人物,北壁小堵的道教画,特别是“文昌帝君”很见笔力。丽江壁画是既有藏族绘画纤丽绚烂的装饰作风,也有汉族绘画丰富的笔墨变化。

由于建筑时间有先后,历史条件不同,参加创作的画家不同,以及建筑物的性质和宗教派别等等原因,丽江壁画概括看来虽有着共同的特征,但仔细分别,则各个建筑物之间,仍有明显的不同之处,大致可分成三种类型,即基本上属于藏族绘画的、明显地受到藏族绘画影响的和很少受到藏族绘画影响的。

第一类型,可以护法堂和福国寺为代表。护法堂原画已毁,现存福国寺的壁画既非汉画,又与丽江他处壁画不同,制作方法与白沙等处迥然不同,它不直接画于壁面,而在壁上裱了皮纸,然后再画于纸上,故无龟裂、剥落之弊。全画先染黑底,然后施以彩色线条,并晕染和勾金。用笔略似柳叶描,与一般藏画有差别,色彩绚丽而威严,与主题很适应。但是除开壁

画之外,建筑样式和彩画则渗有大量汉族绘画的影响,除藻井上最大之坛城图案而外,几乎全为汉族风格。

第二类型,可以大宝积宫、大定阁为代表,它们有着明显的杂糅现象。题材上有的喇嘛教、佛教、道教三者并存,作风上糅合着汉、藏两族绘画技法的特征而又使之统一起来。

第三类型,可以皈依堂、大觉宫为代表。它们的特点是绝少藏族绘画的影响,大觉宫十八罗汉的画法用笔活泼有致。皈依堂的夹叶树等山水衬景也为他处所无;特别的地方还在于皈依堂的壁画不用金,而只用银,画面也绝无藏文标记(只有柱子上于红漆底层书写了朱砂藏经。)

原载(北京)《美术研究》1959年3期

由过去看未来

——中国绘画的展望

欧洲有一位哲人说过：“人们造成自己的历史，但并非照他们一向的意愿，在自己选中的形势下造成的；而是依据从前，即围绕着他们的某一从过去承传下来的形势造成的。”

这一段我们所耳熟能详的名言，对我们有所启发。即是说，要了解未来的发展状况，必须从目前，以及决定“目前”的“过去”上去温故知新。

绘画和其他的艺术一样，是以它的具体的形象性来诉诸人的感官，所以，它必须通过一定的工具和手段来完成。纸和笔的发明，在中国绘画史上有重要的意义。

绘画在中国历史上显著出现是在汉朝，但汉代除了留下一些石刻之外，其他绝少作品留下。不过史书上说：“时，画汉烈士，或不在画上者，子孙耻”；及“图画功臣邓禹等廿八人于云台，益以王常等共三十三人”。这些记载证明了汉代的绘画是本着秦汉儒家的“正名主义”，去作辅翼政教的工具，绘画在这时

是只着重“题材”的“说明”，而未尽“艺术”本身的任务。

汉末，由于土地兼并引起农民战争和三国鼎峙的局面，动摇了封建大一统的基础，于是魏晋的绘画才从“说明”中露出“艺术”的光辉。由三国而至魏晋，前有黄巾之乱，后有“五胡”“八王”之争，长期的战争使汉代以来渐渐滋长的商品经济破坏无余，结果经济上退化到自给自足的自然经济中。生产力的退后，政治上的专制一统的基础便动摇了。思想上，儒家的正统思想也就失去了它的控制作用。

自秦汉“废黜百家，独尊儒术”之后，由古今文之争而演成训诂学的繁琐浪费，弄出说五字之文动辄二三万言，幼童守一经而白首不能通的怪现象，汉儒走的本来就是一条死路。何况当时战争频仍，生死不常，社会生活困迫，道德沦落，礼义荡然，于是清高之士无不厌弃现实而趋向幻想。这时机，便给老庄思想造成发展的条件。

这便是历史上老庄思想第一次对儒家的正统思想的反动。它在文艺上产生了陶潜和谢灵运这一类田园山水诗人，在绘画上，便是水墨技巧的大大提高，颇有向“形式”单独发展的倾向。从技法上说，从顾恺之的《女史箴》到宗炳的画，已经使“线条能得物外情”。从题材上说，“诸经史实”和“烈士功臣”已经给“竹林七贤”之类所代替了。而且更重要的是，在老庄的自然观诱导下，画家开始表现了对山水的喜爱。

老庄思想一度兴起之后，对中国绘画产生了顽强的作用。在南北朝的民族战争中，印度传入的佛教和中国的

“儒”“道”(其实是老庄)思想在互相对立、互相渗透中形成了中国士大夫阶级的特殊意识形态——儒、道、释三者的相生并用、“庙堂”和“山林”的相通、出世和入世的共存,这便是中国士大夫思想上的双重性。这种趋向从隋唐的山水画起,到苏东坡的“论画以形似,见与儿童邻”的见解止,中国绘画便一反汉代“辅翼政教”的传统,而将它变成抒发“胸中逸气”的手段。这中间再经米氏父子泼墨云山的尝试,中国的绘画便跃进一片新的境界了。

在南宋的偏安局面下,院画的“繁缛华丽,金碧辉煌”再也不能维持,马远开始在“残山剩水”上表现出“写意”倾向,到了宋亡于金元,一些忠贞的画家由于反抗异族的失败,将无可奈何的情感借书画以发泄。这又给老庄思想一个再深入国民的机会,也就是说,为与文人画的写意倾向奠定了坚实的基石。

明朝虽然有意恢复“院体”,但是文人画已相习成风根深蒂固。院画无论如何再也动摇不了文人画的地位。甲申年明亡于清,一班节义的遗民如石涛、八大等都用绘画来表现他们坚贞不二的意志,结果将中国的水墨技法发展到登峰造极的地步。

清朝,由于异族的反动统治,文化一落千丈,绘画创作上也少有新意,这情形一直延到民国初年。到了“五四”运动之后,整个文化思想界起了重大的革新运动,也展示了中国绘画的新动向。思想内容的改变,必然要求表现形式的改变,于是传入已久的“西洋画”才在这时候萌芽长大起来。

虽然,我们并不赞同人们将“五四”以来的“洋画”运动当

做纯粹的“移植”。但，事实上“五四”运动以来的新绘画运动一开始便是不大健康的：有的固执地抄起了西洋古旧的学院传统，有的又无原则地搬弄西洋的“世纪末”样式；结果前者只做到但求形似的地步，后者却制造了一批与民族现实毫无关系的作品。

抗战似乎把这现象克服了，但是能够深入去表现抗战的画家并不多，而且，这个责任往往是落在少数的木刻和漫画工作者身上。不知道是物质生活困苦伤害了画家呢，还是表现形式限制着内容的苦恼窒息了创作，从抗战到胜利，从胜利到今天，绘画运动跟它的实际需要是相距太远！固然，目前由于战争，由于社会经济危机的日益加深，画人生活的困苦确是事实，但我们能因此而让中国绘画在这期间留一段可怜的空白吗？

如果说“五四”以后的绘画，是借用外来的影响去破坏旧的传统；如果说，抗战以来的绘画是逐渐摆脱外来的影响，那么，摆在我们面前的任务便是如何从这基础上，去建立一种能够深刻反映民族现实的绘画，在浓厚的民族色彩中去使中国绘画成为世界的。因为艺术上的民族性和世界性是统一的。

但是如何才能实现这一理想呢？一句话说，便是从中国乃至于外国的绘画技巧中批判地接受良好的遗产，以它为基础，而创造出一种适合于表现民族内容的新绘画。当然，这条路过去有不少的人走过，但是，他们做成什么样子呢？那些所谓“中国文艺复兴的大师”，那些所谓“新国画”的“革命”人物，又做出什么东西来呢？

请看事实：

首先，我们提到折衷派的“改良运动”。这些“艺术革命”的志士提出不少关于绘画运动的新名词：如“新国画”“新文人画”之类等等，但是他们从未曾想到，如何去建立自己的理论体系，作为创作的导向，即使如某些人说，作品便是代表他的“理论”，那么从作品中，我们何曾见到一些“新”意。所谓“新画”者，其实是舍弃了中国绘画的优良遗产，贩入一些西洋画的浅薄形似（而且，这些东西还是二手货，是从日本辗转贩来的东西），结果，既背乎中国绘画“外师造化，中得心源”的古训，也使画品日趋于下流。新的绘画艺术的创造，绝不是东西乱拼的“折”他一下“衷”可以了事的。这样做的人是不懂“西洋画”也不懂得“中国画”的。

除开了“折衷派”，还有的人在走另一条路，这些人往往是修习西画出身，所以他们对西洋画有着较好的修养，不似“折衷派”的画家之迷惑于庸俗的写实技巧。他们知道西洋绘画的积极成分，也了解中国绘画的传统精神，他们企图以西洋绘画的工具和材料，去表现一种中国风味。而且，了解这一点，他们将中国绘画的笔墨和西洋绘画的造型相结合。在有机的结合中创造出一种中国气息、中国情趣的作品。这种做法原则上是新的，中国人写的画无论用什么材料和工具，都应该具有中国人的气质。这一派画家的路虽然不错，但是他们只走对了一半，因为他只知道中国化，却不知要求什么样子的中国化，唯其如此，他们表现出来的中国情趣，往往带有中世纪式的牧

歌情调。这原因是由于他们并不是从生活出发,而是从中国名家,如石涛、“八大”等的技法中得到启发,所以他们的绘画虽然有中国情味,但却不是今天的中国历史的产物,今天的中国人看便“仍隔一层”。

虽然以上所列举的两派人物,都比食古不化的国画家和全盘西化的洋画家好得多。但是彻底地看来,他们的道路并非正确。真正的民族绘画的奠立,应该是内承中国绘画的传统,外取西洋画的优良成分,一方面是正确的反映现实,一方面又是通过画家的主观精神作用来完成。一部中国绘画史告诉了我们,中国绘画,是如何从单纯的辅翼政教工具,变成了画家抒发感情的文人画。所以接受传统云云,便不是在一笔一画上去作零碎的偷窃,而是应该从整个创作方法上开始。过去的中国绘画是过去历史的产物,今天的绘画也当然应该是目前现实的产物;过去的中国画家是从他们的感受上出发,今天的中国画家也仍应如此,不过不同的是,过去的画家是从士大夫的个人感受做出发,但今天的画家,却是应该先使自己变成人民的一分子,然后再从他的感受做出发,这样创造出来的作品便不单是中国风味,而且是今天中国人民所喜爱的。所以说来想去,归根到底不是艺术创造问题,而是艺术家的生活态度问题。只有根本告别过去士大夫的生活方式,才能产生新的绘画艺术。中国绘画的前途应放在画家生活态度的改造上,这是一个“脱胎换骨”的时代。

载广州《建国日报》1948年7月23日、8月6日

读画札记

问渠那得清如许，为有源头活水来。

——朱熹

冷眼窥世相 笔端含笑声

——读姚钟华水墨漫画随想

三月中旬，我准备住院“维修”时，接到姚钟华漫画展的请柬，出乎意表。以油画创作而得盛名的姚钟华，开的却是漫画展，我怎能不前往参观，但沉痾在身实难成行。无奈中只好给钟华打个电话，表示祝贺并致歉意。谁知次日他竟由夫人陪同，到舍下探望，并惠赠《世相图鉴》《速写与记事》，令人喜出望外。

钟华君比我年轻，经历不尽相同，但都生活于反右斗争、大放卫星、造反无罪的“莺歌燕舞”年代，继后又共处于商品经济的大网下，所以读起《世相图鉴》，难免百感交集，浮想联翩，如骨鲠在喉不吐不快。不过我的昏话，既是钟华的漫画所诱发的，又是我以切身经历去诠释它；到底是我注六经，还是六经注我，真说不清楚。

《世相图鉴》（下称《图鉴》），共收钟华的漫画186件，虽有4篇之分，但人兽混杂。《动物篇》与《世相篇》名目尽管不

同，而人兽的界限却不易分清。因为：人有时比动物更具兽性，而狼有时反很像人。就此而言，《图鉴》似乎可以当成“动物图谱”。不过按常理，人兽不分、是非颠倒的负面现象，比正面的大好形势总是小得多。但三七开之类的量化比较则可能带来危险：如果公仆有三成是“硕鼠”，那还了得！关键是要居安思危、防微杜渐；鸵鸟主义会让不正之风酿成大面积的贪污腐败！

《图鉴》是以《鼠》（P2）开头的，鼠说：“我才逛了一次马路，就遭人追打”。要是老鼠过街人人喊打，老鼠如不绝种也会大大减员，但问题是鼠群《通行无阻》（P30）招摇过市。老鼠过街为何无人喊打呢？原因可能是《权力》（P105）失控。权力一旦失去监督，便会演变成“如今世道谁不贪”的局面（P76《小人物告状》），于是“愚蠢为腐败壮胆，腐败使愚蠢添翅”（P30《怪虫》），所以贪污腐化才成为群众最关注的问题。更可怕的则是鼠的天敌《躲进小楼成一统》（P138），或者浑水摸鱼《不捞而获》（P49）；甚至钟馗也为糖衣炮弹所击中，躲不开《小鬼的花样》（P69）。看来吏治的清廉离不开监督，而监督又有赖于体制的保证。

涉及贪污腐败问题的作品近20件，占《图鉴》篇幅的十分之一，足证钟华创作漫画的动机，并非如他自己所说的“从中得到一点自我安慰”，而是怀着严肃的历史责任感。他既关心现状，又不忘过去，对“文革”那段喜剧式的悲剧历史，进行深刻的反思。P58—64六幅成一组，表现“造反”的人和事，其中《无人驾驶喷气机》（P62），勾起我多少心头的隐痛；而

《一不怕死，二不怕活》更惹得我为自沉于莲花池的李广田而下泪；还有《弥留之际的交待》（P64）使我想起一个画友临终时的呢喃自语：“我的问题……”他的问题便是抗战期间，为了养家糊口开过家庭式的墨水、印泥作坊。“文革”制造了多少人间悲剧，付出多大的代价！难怪巴金老人建议设“文革”博物馆，以史为鉴。所以钟华请《马》（P8）“替人们记住他们曾经走过而忘却的路”，这不是暗含着“别好了伤疤忘了痛”的意思么？还有一些有趣的作品，涉及其他“运动”的，如《兔》（P5）怕被“抓小辫子”，所以尾巴很短；《牛》（P27）因主人背信弃义，而被送进屠宰场；而最可悲的莫过于《鸡给黄鼠狼拜年》（P54），明知对方是残忍的凶手，还是主动上门去“上贡”，这种“在人屋檐下不敢不低头”“打掉门牙和血吞”的弱者心态，我更是深有体会的。

另外的情况是《历史造成的》（P61）：人分成整人的和挨整的两大类，其中还有“先整人后复挨整，以及先挨整后又整人”的复杂关系；最尴尬的是狗《误入狼群》（P39），“既变不成狼又怕被狼吃掉”，这类狗是可怜还是可恨，很难说。世相虽然扑朔迷离，却非无法判断，《吓人的和被吓的》（P59）总是有所不同，至于“肚子里全部学问和故事都是关于偷鸡”的《狐狸》（P47）凭其臭味便可察知；对“咬人时不吭声”和改不了吃屎习性的《狗》（P12 .P 27）就该痛打，即使是落水也不饶它！还有到死“良心也不会变好”的《老狼》（P48），当然也应让他断子绝孙，不做东郭先生！

改革开放“摸着石头过河”，不可能一帆风顺。两极分化、社会不公、“生态环境”恶化、沉渣泛起，也非意外的事。所以钟华说：“心中不平，甚至气愤，又无处去诉说，与其发一通火，不如画一幅漫画‘消消气’。”这种情绪并非他所独有，这也是《图鉴》能引起众人心理共鸣的原因。在一定程度上，《图鉴》可以视为时代的声音。

阿堵物造成人心的浮躁，精神空虚，正气不振，邪气上升。“一身名牌，满口脏话，吹牛拍马，邀赌请嫖……”的《某暴发户》（P103），以及《鸡正在洗澡》（P111）和《革命就是请客吃饭》（P70），都是在“寓哭于笑”。世途变得很陌生：不知因为得罪了谁，《钟馗赋闲》（P66）了；识时务者严于《把关》（P120），守口如瓶，“真话不敢说，假话不愿讲，模棱两可，东拉西扯，装昏卖傻，哼哼哈哈”；情况发展到“东西都是假的……”（P83《鉴定》）时，便出现“不听娃娃言，吃亏在眼前”（P91《经验》）的喜剧场面。至此恶浊的社会风气弥漫到生活的各个方面，人都变“实际”了：《经济实用男征婚启事》（P115）可以为证；《时尚选择》（P119）说：“俺要是喜儿，肯定嫁给有钱有势的黄世仁”，多么“现实主义”的婚姻观！

可悲的是腐败侵入到文化教育界。天下文章一大抄，教授的著作竟有“组装”品，买空卖空的《某位博导》（P114）将青年学生引去闯红灯。而美术界的《走江湖者》（P79）也恐非罕见，有的搞点半吊子“后现代”便自以为和国际《接轨》（P85）；有的画得让孕妇都闭上眼睛，怕看了“影响宝宝将来

的长相”(P112《时尚与顾忌》);还有的“画家”《为了伟大的艺术》(P101)而不惜丑态百出,裸露其玉体。

不过钟华并非只是冷冰冰地揭穿那些艳若桃花的脓疮,《图鉴》中也不乏热情洋溢的警世箴言,劝人克服缺点,如《照镜图》(P28)、《下蛋》(P37)、《井底蛙》,等等。还对“怕被抓去替罪”的《羊》(P9),以及壮年被劝退者(P92《人生的阶段》)和蹉跎岁月的《一位老知青》(P94)等弱势群体寄予同情。

只从“画什么”去看《图鉴》切入现实的深广度,是不够的;还应该从“如何画”中,细细品味其艺术魅力。下面就三个层次来说:

首先,是漫画特殊功能的发挥。漫画是一种以自由手法去揭示现象的本质,从而催促社会进步的画种。要求作者具有丰富的生活经验、广博的知识储备、正确的价值取向,然后凭借想象力去“思接千载,视通万里”。至此才能调动漫画的诸多表现手法:严明公正的道德裁判,伊索寓言的哲学启迪,意在言外的针砭,苦口婆心的讽喻,运用之妙,存于一心。钟华才思敏捷,故其所作能令人发出不同的笑声:感悟的拈花一笑,幽默的会心微笑,无可奈何的苦笑,不以为然的冷笑……但绝非嬉皮笑脸而是庄重的笑,其中含蕴着壮怀激烈的愤懑,哀其不振的怜悯,不无遗憾的同情,虽悲伤而不绝望,对未来充满热切的期望。

其次,是绘画物质载体的运用技巧。钟华的漫画全用水

墨、毛笔、宣纸。毛笔有千变万化的技巧，表现力极强，以水墨施于宣纸之上，神韵远非其他画种所能企及。它以简约的形式表达深邃的主题，具有耐人寻味的艺术魅力，为群众所喜闻乐见。《图鉴》中常有令人拍案叫绝的好作品，我特别偏爱的如：

《鱼》（P14）有装饰趣味，朱红色的直块与浅灰的壶盏形成色相对比，整体左虚右实互相呼应，节奏感很强。《猫》（P21）巧妙画出其贪睡的懒相，以浅赭去冲淡墨，有效表现了皮毛的质感，笔不周而意周令人叹服。《乌贼》（P23）以阔笔浓墨横扫数笔作为衬底，再于其上以白粉淡赭画成，充分表现出乌贼半透明的肌理感觉，真是举重若轻。破笔纵横、顺逆交错，淋漓痛快“刷”成的狮子，打盹的神态十分动人，技艺达到炉火纯青的程度。淡墨浅赭画成的猴子，形神兼备，他对着镜子却回头斜视，好像说：“可别小看，俺有着七十二变呢！”动物画得如此传神，人物就更生动了：得势者的狂妄自大目中无人；阴险者的“领导”似笑非笑的表情；嚇人者与被嚇者的迥然有别；搓麻将红男绿女的放浪形骸。钟华都用不同的手法，揭开他们被异化了的心扉。最令我难忘的是《总有理》（P68），流畅的疏笔将醉眼垂簾、笑容可掬的憨态画得惟妙惟肖，题辞与饮者的位置相契相让，墨色的浓淡变化和虚实处理也很恰当，把它当做写意国画来看，也是难能可贵的佳作。

再次，是风格的个性特征。要认识钟华漫画作品的风格特征，不妨先看《图鉴》中的那张相片——微闭双眼，嘴角略收，双臂交抱于胸前，神态自若似乎在说：“世相原来如此！”相片

比《简介》更形象，突出钟华坚强自信的性格。刘勰在《文心雕龙》中说过很聪明的话，大意是：文章的语言雅俗、文气刚柔、识见深浅、格调高低，都和作者的素质学养紧相联系，即所谓“人心不同，如其面焉”。这道理可借用来注解“画如其人”。钟华的个性和素养形成他独特的艺术风格：雄伟精简。雄伟不仅是笔力稳健，还包含着 he 爽朗的心态，故作品便呈现为宏伟、深沉、浑厚、强壮，属金戈铁马的阳刚之美；精约是删繁就简，去其芜杂，若秋水之明净，让人得到如饮清凉剂的快感。

钟华君曾旅居美国并取得绿卡，但仍回到故乡。他说：物质生活是美国好，作画要在中国。为什么？因为作画并不光是用眼和手，重要的是心——爱乡土、爱人民的心。有了强烈的爱国情怀，他才“眼睛容不得沙子”，憎恨贪污腐败的负面现象；才产生了创作漫画的动机，并付诸实践。《世相图鉴》是对邪恶战斗而吹响的号角，它将引发读者的广泛共鸣。如果还有“批评家”出来说：“难道我们伟大的祖国是这样吗？”那便可能是心怀叵测者，在作“躲猫猫”的游戏。

2010年4月病中写于三无堂

风正一帆悬

——陈蜀尧绘画的创作倾向

1949年入伍于广州，1955年便在昆明转业，军龄很短，但5年的兵营生活为我留下难忘的记忆，更怀念分散于天南地北的老战友：其中不乏功成名就的画家、教授、工艺师、工程师，但和我最有“缘分”的要算陈蜀尧。昆明解放之初同在国防文工团美工队，50年代中叶共事于云南文化局美工室，接着他调到作协任《边疆文艺》美编，我在省群艺馆搞普及工作，相邻而居，常来常往。“文革”中“相忘于江湖”，大劫过后又因云南美协的关系，在常务理事会、展览的评审、下乡写生或外出参观等活动中，经常见面。他是我的老朋友。

可惜我虚度一生，投老蜗居北市区三无堂，心远地偏，门庭冷落，与老战友的联系也就不多了。四月间蜀尧偕其夫人来访，带有家史影集、画册和文集的初编稿，要我提意见。惶恐之余想起一些尘封的往事。

在部队蜀尧和我朝夕相处。虽然也一起搞过“命题创作”，

有的还入选全国美展获得过奖，但美工队的主要任务，是配合中心搞展览和布置会场。那时年轻思想单纯，“一切行动听指挥”，敢于接受各种突击任务，加班加点从不叫苦。其中有一事至今记忆犹新：领导要蜀尧和我合作一幅巨大的毛主席像（600×400cm）。此事的缘由，可能肇端于广州爱群酒店那幅《中国人民站起来了》——香港“人间画会”为迎接广州解放，制作一幅很大的毛主席像，挂在当时广州唯一的高层建筑上，效果极佳。1950年春四兵团进驻昆明，但人民群众看过毛主席像的还不多，如在市中心区挂一毛主席像供人瞻仰，具有重大的政治意义。问题是我们从未绘制过如此巨大的油画，而且限期完成，困难甚多：首先是从端仕街请来的木匠不会看图，花了不少唇舌才把外框的断面曲线说清楚；其次画幅太大需要很多白颜料，美工队的贮存不足，还得土法上马自制锌白；最后是如何安全将画挂上近日楼，还得让建筑商帮助解决。好在天气晴朗，制作过程很顺利，在阳光下画了10天便完成任务。但没料到的是画虽分成三截仍无法从大门搬出，幸好制作场地的围墙不高，翻墙而出通过小巷在武成路装车，便可将画运到市中心。而且不够半天工夫便吊装完毕，从正义路口远远望去，便可看见近日楼上毛主席的光辉形象，甚为壮观。完成任务的过程确实辛苦，但从中也得到“胜利”的心理满足。

转业后蜀尧和我的另一次合作，是1959年北京人民大会堂云南厅的设计工程。在省政府办公厅的领导下，集中全省知名的美术家参加这一工作。我负责总体设计，蜀尧分担过厅的

设计任务。他毕业于中央大学，师从傅抱石等大家学习绘画，但接触工艺美术的机会不多。不过在云南多彩的民族民间艺术熏陶下，蜀尧还是借助傣族和景颇族的审美传统，很快完成了过厅家具和地毯的设计，效果很好，得到张仃等北京专家的赞赏。他还和我合作设计主厅屏风上乌铜走金的《五百里滇池》。我们考虑到滇池的人文因素，以大观楼为近景的主体，把西山“睡美人”处理成远景，令人联想起孙髯翁的名联和“睡美人”的民间传说（画稿曾发表于《边疆文艺》）。乌铜走金的成本较高，历来只限于制作小件工艺品，而《五百里滇池》是大尺寸的四条屏，合金、碾片、过酸、走金，各个环节都存在问题。单说碾片，因小厂设备陈旧，经过多次失败之后才勉强完成。此中甘苦，蜀尧与我共享。

想起的事太多，只能再举一例：1961年云南美协组织昆明部分画家，到星云湖写生。蜀尧带队，我是队员之一，在江川我们听到了不少关于“大跃进”的悲喜剧，很是嚇人。但回到昆明蜀尧却画了很有激情的《鱼跃图》（发表于《边疆文艺》），表现渔民以大网捞鱼的动人场面，证明他的创作倾向始终是积极的。

人总是制约于特定的历史条件之下，艺术家也不例外，蜀尧走出“象牙之塔”，他的画格有鲜明的时代印记；倒过来看，沿着他画作的时序先后，又可以察知其创作倾向形成的历史背景。1949年南京解放，蜀尧参加西南服务团随二野部队南下，行军途中他担任宣传队长，到了云南先在武定军分区，再调国防

文工团美工队。6年的军旅生活，铸就“一切行动听指挥”的纪律性，并衍生出艺术创作的严肃社会责任感。换句话说：政治环境和历史使命决定他的艺术观，创作倾向制约他的题材选择并带来相应的表现形式。他的创作总是与时代同步。

但从老朋友角度的近距离观察，可能“不见庐山真面目，只缘身在此山中”。因此，还应进一步，作深入客观的量化分析。

首先，确知创作时间的150多幅绘画中，作于1949年的1件；作于20世纪50—60年代的99件；作于70—80年代的9件；作于90年代的26件；作于新世纪的14件。蜀尧说自己的“画家意识不强”，其实是“螺丝钉”的命运导致他根据革命需要而被安在不同的“机器”上。明乎此就不难猜出为什么他画得最多的时间，在20世纪的50—60年代。

其次按画种分，油画最多，国画次之，两者共计113件，其余是为数不甚多的素描和极少的水彩。在160多件画作中，大型的创作较少，为创作的形象资料贮备的写生却近100件，其他还有一些插图之类的小件作品。大体看来前期以油绘为主，后期多为水墨和浅绛的国画（中间有8年是调去搞轻工业品的设计）。写生多的原因很简单：他从来就不是专业画家，只在“大美术”的圈子里行走，没有也不可能有必要的创作条件。

再次就创作题材来看，人物画所占比例最大，约90件；风景也有60多件，花鸟和静物很少见。蜀尧并非“唯题材论”者，但政治形势决定了他的艺术方向，他是沿着“正确的文艺导向”而前进的。除开“四人帮”肆虐的荒唐岁月，他在忍无可忍

的情况下才画了《牛棚》。蜀尧始终以饱满的热情讴歌日益强大的祖国。他娓娓动人讲述解放军在边防线团结少数民族、艰苦追歼残敌的故事；他赞扬90岁学大寨的老愚公和“男人能做什么也行”的女木匠；描绘慈祥的聂耳母亲、奔放的狂飙诗人、景颇族的政协委员、纳西族的朴实老农、藏族的英武民兵，以及南糯山戴红花犁田的傣尼妇女。他不仅对现代劳动人民充满爱心，还以“高山仰止”的敬意去缅怀云南的乡先贤，从清代正直不阿的钱南园、到重九起义的老同盟会员、护国运动中的李根源和赵藩。在为保卫边疆、建设祖国而奋斗的军民“树碑立传”的同时，蜀尧的创作也表现了河山之恋。他热爱祖国的每寸土地，画下千年积雪的玉龙山，万顷碧波的抚仙湖；点苍山下的人家，茶马古道的今昔；风城蛇骨塔的壮丽传说，石林阿诗玛的动人诗篇；建水深幽的燕子洞，怒江神奇的月亮岩。在他眼里“云南边疆处处春！”到了晚年，他还为我们叙说在域外见到的异国风光。即使是为数极少的静物写生和写意花鸟，蜀尧也赋予应有的意义，如：以“天若有情，哀我神鸟”的沉重心情去画行将灭绝的《赤颈鹤》，警告人们关注生态环境的恶化；他在画《江川大头鱼》时，预感到“竭泽而渔”将会受到大自然的惩罚。他的画笔听从人民的指挥，不用来吟风弄月。他坚持艺术家的道德准则。

蜀尧重视绘画创作的题材选择，但对媒介的性能和技巧运用并非漠不关心。他远离唯美主义的形式痴迷，却努力寻求适应内容需要的表现形式；尽管缺少十年磨一剑的条件，仍积

极探求有效的表现手段。从作品来回顾蜀尧的艺术历程，方向是明确的：从未受到学院派僵死画风的影响，又不同于现代主义和后现代的脱离生活。他画风轻松愉悦、从容不迫、信笔为之、无斧凿痕，即使是小件作品也很有情趣。我偏爱的如《纳西少妇》（油画），色彩亮丽、笔触轻盈，概括而有效地表现了少妇的青春活力，很动人。《泉边》（国画）描绘两个室外水浴的傣族少女，简洁的用笔、水墨的韵致、色彩的对比、布局的虚实，奏出天然野趣的小调。水彩画《颐和园多宝塔》，以漫不在意的轻松笔触、略带暧昧的寒色、恰到好处的水分，将严冬雪后迷蒙的气氛表现得淋漓尽致，很耐看。尺寸较大的作品，则另备一格，气势雄伟，如国画《傣乡行》，便有向观众扑面而来的力度，沉重的大榕树与点景的一串人物相映成趣。

蜀尧的画常有“不很完整”之感，可能是以其“不周”而给观赏者留下再创造的空间，这点“不足”似乎又是他的优势，俗话说得好，“萝卜韭菜各有所爱”，看画是很有个人偏爱的。

“人心不同，如其面焉”，不仅是指画家的不同风格，还包括观赏者的个性差异。上面说的只是个人的管见，容有偏颇，读者如果有机会读他写的文章，那就可能更全面认识蜀尧的审美去向。

2010年4月于昆明

谈艺信札

——致区大为

大为先生文席：

大作四册及三月三十日惠教，先后收到，认真拜读。谢谢！我在琬师门下^①既未染荆又未嗣法，属立雪而尚未入门的“准弟子”。就学养而言，应尊兄台为学长，唤声师兄。实话实说，我对传统文化所知甚少，旅滇近六十载，也只是贩些土特产品。年老无成，愧对恩师，故“前辈”“郢正”“高论”云云，真叫人惶恐不安。谨于学习大作之余，向学长回报一点心得，希多指谬。

兄台多才多艺，篆刻、书法、山水堪称三绝。此三者形似有别而实则一，都是心弦之音。郑培凯先生在《是真名士自风

^① 即吴子复（1899—1979），原名琬，广东四会人，擅长油画、书法、篆刻。早年任广州市立美术学校教授、广东省艺术专科学校教授，后任广州市文史馆馆员、广东省书法篆刻研究会副主任。出版有《吴子复书画集》等。

流》^①中，称先生为诗人，所言极是。诗言志。志高在山，志在流水，能离尘脱俗故曰君子。郑先生的文章先得吾心，我就该“笑而不答”，如再重复“担夫让道”“屋漏痕”之类，就会变成“抖草”^②，令兄台齿冷了。

我不懂书法篆刻，故避实就虚说些陈年旧事。《质胜于文 其淡如菊》^③是“顾左右而言他”。“翻穿袜子”、正穿袜子都隔着一层，抓不到痒处。所以面对兄台的试题，我真惶恐不安，好在师出同门也算自家人，说错了也不会挨“批判”。

理解总是以“已知”去诠释“未知”。近日我在研究日本瓦当，从中认识日本文化深受中国文化的影响。但这是隋唐以后的事，秦汉瓦当则与日本异趣。宋王辟之在《淹水燕谈录》中谈到秦汉文字瓦当，说：“篆字随形而为之，不取方正”。此语或可借来阐释篆刻的处理原则。随形的“形”指当面的圆，“方正”是篆字的原有形状，全句的大意是说在瓦当设计过程中，篆字不再保持其原有的形状，而应根据当面的圆形，去进行适当的处理。这一原则，似乎也见于兄长的《臣书刷字》圆印。

不过印章是以方形居多，方圆应该有别：方以矩成，圆据于规。但细审之异中有同。方的四边长度相同，四角皆为90度，与圆一样“规规矩矩”，可以视之为“一”。而“随形为之”则是“寓多于一”。即将整体“一”，分割为局部的“多”；或曰将

① 载《朱墨两近——区大为作品集》，香港城市大学中国文化中心策划，2003年3月出版。

② 云南俗语，昆明人就把炫耀作秀叫做“抖草”。

③ 李伟卿：《质胜于文 其淡如菊》，载《云南文史》2007年第4期。

局部的多组合成完美的整体，从而取得“和而不同”的审美效果。说篆刻是“诗”并非言其可以吟诵，而是指它在面的分割中，通过恰到好处的疏密、离合、大小的比例，以及凿刻技术而产生的线条刚柔、肥瘦、疾缓等不同变化，去体现“诗”的视觉节奏。如果各种不同的形式又和印文的意义相契合，再加上边款的提示，便进入了更深层的境界。“石头能言”不在于石的物理属性，而在于“为”者的心。只有“专心致志、锲而不舍、世人不解”的“痴人”，才能以炽热的感情去令顽石开口。我虽愚鲁也“听”到“石兄”多情的话语：《纸上春风》的气吞山河，《大梦谁先觉》的苍茫迷离，《草而已耳》的单纯简约，《朱墨两近》的痛快淋漓，《一士号号》的玲珑秀逸，《名山镇俗》的绵里藏刚，《佚宕》的天真拙味，更有小印《人月两圆》在“方城”中让四个不同性格者和睦相处……

在印谱中我仿佛看到你“抡锤舞凿，命儿双手稳石相协”的感人镜头。艺术生涯的甘苦，如人饮水，冷暖自知。寂寞是可贵的，甘于寂寞的人有福了：你已领略到“抚刀一笑”的乐趣。你我未曾见面，但在印谱上已和你进行了心灵的交流，认同一位“惹人怜爱”的痴迷于艺术的觉者。你在“抚刀一笑”的边款中，将“乐人娱己”编成“多层卷帘式”的“童谣”，可以伴着木鱼像念经似的念下去。它启发了我，将你的大名正读和倒读，而得出“大有可为”和“有可为大”。大有可为者，如兄所言“艺术虚实，犹如用兵，变幻莫测，方见匠心”，因而方寸天地也就变成战场，既可集中兵力“断其一指”，也可声东击西，出其不意：

既要有狭路相逢勇者胜的锐气，也要有唱空城计的深沉冷静。我已经看到你在作多向的探索，并营造出多种不同的“诗”意。有可为大者，是超越技艺（形式）层面的人格修养，也即兄台所说的从“艺语”升华为禅语。云南的担当和尚（1593—1673）说：“禅而无禅便是诗，诗而无诗禅俨然”，“禅”不是打坐念佛，“诗”不是平仄押韵，禅和诗的共同点是“悟”。能悟便能“放下”外在的、虚幻的、暂时的，而剩下永恒、真实的内心，稚味拙味油然而生，如兄台所说的“得心应手，指上如缚春风”。创作主体进入“心远地自偏”的境界，形式上也就从有法到无法，达到自由自在的禅境。

今天先说到这里，因要与特挂快件“作伴”。

上半封信其实只说了一个“为”字，要有“为”先得有所“不为”。兄台不为的是“赖”和“随”，“赖”是依赖传统，三坟五典，金科玉律，祖传秘方，遵古法制，做个无所作为的二世祖；“随”是毫无主见随风倒，今天吃西式快餐，明晚看美国月亮，到了后天又来啃家乡风味的盐焗鸡，可以视为艺术上的炒股人。“有为”要有胆有识。胆是不计成败，无视毁誉，敢为天下先的勇气；识是能从错综复杂的形式规律，悟出与生命有关或属于自己的需要，从而有了独创的新意。口水话表达不清这种体验，只好借用一个实例。如：《自作主张》这方印章，构思之中有意或无意间，潜存着一个九宫格。因四角有不同破缺而线条粗细不等的方框围住，在固守中强化其部属的凝聚力，然

后将方城分割成宽窄不同的两个防区，窄的一区两字相连呈竖长方形，宽的一区两字相离，上小下大分成一个横长方形和一个正方形，实际将潜意识中的九宫格进行解构，变成窄区上方的“自”字的右边一直笔紧贴边框，颇具“尾生抱柱”的气概；宽区两字大小有别，上下相离，笔画悬殊，并不一致。但上方的“主”字略呈三角形，与上边框的联系不紧，似作下坠之状。下面的“张”字结体松散，“弓”向边框靠拢与“长”若即若离，似在支离中勉力求全。“长”的上半与下半还左摇右摆，其孤立的右脚踩住框线，挤去和“作”字维持“相关互契”的关系。线条除开环肥燕瘦的明显变化，刀凿与石头的碰撞中，还带来了书法的“一波三折”，乃至类似侧锋用笔的“一面光一面锯齿”的趣味。按视觉心理学的说法，图底的关系是图动而底静，但朱文的“图”在被分割出许多大空和小空，以及小空中的小小空的情况下，斑驳迷离的白底便有“夺朱”而出的态势，形成许多形式不同的“亮点”，把欣赏者诱向抽象形式的审美倾向。情况有点和康丁斯基将油画倒置来看，从色彩的迷人中，悟出了它与抽象绘画（也称纯粹绘画、绝对绘画）相似。

《自作主张》不一定是你的最佳作品，但我把它看作“平面设计”，便于分拆其构成方法。何况从形式关系中，还从其矛盾统一中，悟到西方的“多样统一”，实即我国的“寓多于一”，其根柢又在于太极图的两条鱼，阴阳相依。物理学家玻尔说：对立即互补。从诸多矛盾中看到它的统一，从统一中找到它们的互补，就使石头说出许多妙趣横生的视觉话语。篆刻、书法、

绘画……莫不如此，都可以视为广义的“诗”。

书法属于无标题音乐。同“临”一个礼器碑，它的结果全不一样，除开技术层面的问题，更有性灵差异，不过这点差别是只可意会很难言传的审美体验。“拈花一笑”的笑，你怎么说呢？禅宗开始传播，不立文字的原因，是根本无法说了出来。白居易的《琵琶行》用了许多形象化的语词，也只是比喻生动，并没有道出那些无法言说的音乐感。有人说，“可以说的是技术，无法说的才是艺术”，此话很有意思。兄台的草书纵笔挥洒，气象万千，充满“腕底龙蛇”“砚边春雨”的生命力，郑先生把它发展的来龙去脉、篆隶草书的不同成就，言之极详，我只有一点补充：干裂秋风与润含春雨的互补。就个人的偏爱而言，最乐见的是“每从游戏得天真”的审美意向。如自书诗《喜闻台风转向》，便流露出不拘成法、乱而不乱的稚趣。不过此类作品细审之，还是包含着不同的意趣：《李贺联句》（大漠沙如雪，燕山月似钩）和《前人联句》（不敢为异，岂能强同），于古拙中表现大丈夫的豪气；而《京剧独白》《黄宾虹论画》等诸作，则是完全脱尘出俗、返老还童的稚拙味，用了偏旁移位、促短引长、拘大展小、支离丑拙的多种手法。说兄台的书法与篆刻有相似之处，不如将它们视为同根生，连理枝。评论书法艺术并不重视写什么，但书写的内容常可见人的情操，通过它去作心灵的交流。“从来肝胆恩都少，如此风波怨便痴”便令我沉湎于20世纪40年代初读绀弩杂文时的情景。绀弩的杂文伴我黑夜长行，而他晚年的凄凉结局更催人泪下。

说到山水画，话便可能多一点。所谓书画同源其实包含两层意思：由于工具材料的不同，所以中国画与西画异趣，笔墨除开“再现”能力之外还有“书法趣味”，如兄台之“以草入画”即是一例；还有象形文字的产生，其符号意义中带有儿童年的画法，即画其所知（心中贮存的表象），而非画其所见（视网膜的映像），国画的创作方法，基本点正是由此而来。所以20世纪中期，广东画坛那场长期论战的理论内核，正是由此产生歧见。所谓“折衷派”（今称岭南派）者，诸多大名家都缺少这点认识，以为引进人体解剖、几何透视、色彩学和画上汽车之类，便是绘画的革命或革命的绘画。从而“忘记”了中国画的最根本的方法，是画主体的见、感、悟，还有笔墨。目前能深识此义的人不少，但画得很像、很美、很甜的大画家，在广东还是颇多，而港“市”更有“师公”司徒奇的百年诞辰大展。可见谬种流传并非易去（冰冻三日），故坚持中国文化传统，在“市场一体化”的经济大潮下，使之不为西方所异化也属重要的历史任务。而中国文化传统之体现于绘画者，尤多见于山水。它的根源来自科举制度：仕途的宦海浮沉以及人生的无奈，诱发中国特有的自然观和隐逸文化，再加上宋明两次亡国带来的遗民情怀，便使山水画成为落第的士子、亡国的遗民、失意官宦的精神家园。“青衫湿”的江州司马，并不仅是由于琵琶的声音。他哭的是中国文人注定的“命”。因此，画山画水画来画去，都还是画了画家自己，是画家的心。

说你的画是山水画，是焦墨画，都没错。但中靶而中环不

多。全景式的山水，郁郁苍苍的森林，既无马夏的残山剩水，也无云林的萧疏冷落，而是“手下春风”，落笔处便生机盎然！说你以书入画也是事实，近景实处的秃笔焦墨（从局部看）乱而不乱，实中有虚，如无书法根底，绝不敢如此恣肆。最有趣的是渴墨将尽时，那拖擦而出的娓娓余音，似断似续，若有若无，在气韵形成中起了很大的作用。更由于远山中突然直扫数笔黑色，烘出烟雾云霞似真似幻的存在。好像乐队一曲将终，一声震耳的大鼓。2000年前后，似乎是你的山水画创作的全盛期，运笔挥洒自如之外，多所变化的苔点也很淋漓尽致。担当和尚说“滋润在积墨”，点和线的有机结合，共同营造出浑厚华滋的风格。

人的精神世界是复杂的。简单化的概括会带有片面性。如果说你的“焦墨”山水，属于苏东坡的“大江东去”，那浅绛水山便该归于柳郎中的“晓风残月”。赭石山染出的秀美情调，花青山易脏也画得如此明净！男性的阳刚和女性的阴柔，同在一个画家的笔下出现，这还是太极图的对立即互补。即使“大丈夫”，也不可能每天都金刚怒目。对立的互补，是破解你作品的“试剂”，无论是技术层面，还是文化层面，兄台有一把双刃剑。你结庐在人境，却藏身在“相看两不厌”的山林中，这个矛盾太大了，似不可解。但股市的瞬息万变和尘世的酸甜苦辣，不正是灵魂要求解脱的根源么？从“采菊东篱下”，到“我见青山多妩媚”，道出了人们回归自然、回归童年的深切期盼。

1949年我在香港看到“如要停车乃可在此”的牌子，有点

可笑。现在中文大学有了饶宗颐等文化名人,说明历史在进步。我写不动了,就此交卷。

顺颂时绥

李伟卿合十

四月二十日

原载《广州美术研究》总42期,2009年6月

跋涉在横断山水中

——谈李秀的艺术

记忆没有时间界限，埋在我心中的李秀连同她初露头角的作品，至今还充满着灵气和感人的艺术魅力。《李秀作品集》排在首页的，正是《毕业归来》（1977）。时隔30年，这件曾在20多种报刊发表、评价，并为联合国教科文组织收藏的成名之作，仍以其深邃的主题含义和完美的艺术形式，在国内外的广大读者心中留下美好的印象。

初战告捷再向纵深发展，便要具备持久的后续战斗力。李秀身上积淀着彝家的坚强气质和具有深层文化符号意义的“黑色情结”，就成为她勇往直前的原动力。除开努力探索，她还长期深入少数民族地区，从丰富多彩的原生文化中汲取精神营养，创作灵感有如泉涌，佳作先后问世，在国家级美展上连续获奖。为此，中央新闻电影制片厂拍摄了《彝族女版画家李秀》。她的作品在港、台地区，英国、美国、日本和澳大利亚等国获得好评，并为国内外的博物馆、美术馆收藏。

春华秋实, 30多年的辛勤耕耘, 终于得到丰硕的回报。《李秀作品集》的出版, 让我们全面认识了一个彝族女画家的成长过程, 并为研究她的审美理想提供一个平台。笔者不敏, 无法周详诠释李秀的作品, 只能画出散焦的朦胧轮廓。

就时序先后而言, 李秀的作品似可分成三个段落; 但从风格样式来看, 其界限殊难一刀切, 前后互渗, 虽有分别却不能分割, 也许称作三个类型更为确切。因为“类型”意味着艺术观念的变化和转换, 艺术家的一生并非“四季无寒暑”, 而是处于生生不息的变化和转换中。

十年的“文化蒙昧”期过后, 李秀的作品开始引起人们的关注。她以现实主义的方法, 创作出具有浓郁乡土色彩和鲜明时代特征的作品。如:《金色的雪山峡谷》(1977) 通过军民共舞锅庄的场面, 表现社会主义制度下的新型军民关系, 人物的圆形排列和欢乐的歌舞气氛, 有效地表达了主题;《山风》(1980) 中的解放军和民兵, 组成紧密的深色团块, 步枪和色彩鲜亮的气球飞靶点明主题: 射击的对象是“空降之敌”。如果读者听说过凉山工作团的故事, 对《亲如一家》(1973)、《铁牛进彝山》(1974)、《春雷动》(1974) 诸作, 就更能感知党的民族政策, 在提高社会生产力和丰富群众文化生活中的积极意义。另外,《严冬过尽》(1978) 画的人物虽是知识分子, 但一斑窥全豹, 它象征的是大地回春的时代景象, 提醒人们以史为鉴, 如巴金老人所设想的建立“文革”博物馆, 教育后人永远不再犯类似的历史失误! 归结起来, 这一类型作品的构思, 是

在形象思维之中伴以理性思维。但简单的叙事而没有诗意，那便只是民俗学的插图。插图的任务是说明，绘画的功能是审美。所以，笔者把这种类型的作品称为叙事诗式的版画。

20世纪80年代，李秀的《啊，马帮！》（组画，1980）从标题的那个惊叹号上，便可察知叙事中抒情因素正在明滋暗长。寂静的山林中，由远而近地传来了马帮的铃声，《湖光》那种幽美而带禅意的境界，令人联想到柳宗元的山水诗。马帮沿着湖畔缓行，猪槽船划破了如镜的水面，青绿的群山映衬着白色的飞鸟。船和鸟的动反而显出了画面的静。也许李秀为了慰藉赶马人的寂寞，才用视觉的音乐减轻他们行旅的艰辛！与此相类似的作品还颇多，但《静静的泸沽湖》（组画，1982）在抒情的同时，还进行视觉形式和介体肌理的探索。如组画中的《晨》着重块面分割和明度对比，节奏感虽然强烈，但因诸多平行线的存在而显得稳重；《暮》的画面没有整齐而明显的分割，畜群和牧人融入苍茫的暮色之中，回家心切的归巢鸟，似乎为了争巢而乱了队形，夺目的白鸟成为画面跳动的音符，节奏显得短促。《静静的泸沽湖》的抒情倾向，在视觉形式的探索中诱发出装饰要求，到了20世纪的90年代，李秀的作品便趋于装饰化。在《酒》（1991）、《濛》（1993）、《泉》的诸作中，表现得尤为突出。不过，其中还有装饰性民俗画与抒情性装饰画之分。这两种各有侧重的审美倾向，其实是孕育于1982年前后那些以节庆或月令为题的作品，组画《悠悠岁月》（1984）便可以归入这一类型。简言之，在唾弃四人帮“主题先行论”远离庸俗社

会学之后,艺术的审美功能争回了它应有的地位。李秀的版画将时代性与乡土性相结合,将抒情性与装饰性相结合,从而形成她独特的个性化风格。我以为不宜用“画中有诗”之类的陈言去释读李秀的版画,认识其创作中主体意识的复苏,才能揭示她如何将心灵之光,探照灯似的照亮了世界,点石成金,将平凡的生活变成审美对象。

随着改革开放的深入,经济、文化的全球化,艺术品也在市场的引诱下日渐商品化。市场经济是把双刃剑,能为艺术家带来发挥才能的机遇,也能磨灭艺术家的本原面貌。市场炒作,使民族风情与装饰趣味相结合的“云南现代重彩画”,不幸而沦落为旅游景点的“土特产品”。如此难堪的局面,引起严肃艺术家的反思。在艺术的十字路口,李秀选择了中国的水墨山水作为新的突破口。她放弃套色版画的绚丽,像冬天的银杏树,抖落金黄的叶子,只剩下坚实的树干和疏枝。用她自己的话说,是“黑色的觉醒”。新的类型就这样诞生了:群山如海、峰顶积雪,云霞缭绕、古木参天,深谷无路、不见人迹……在水墨淋漓、任意挥洒之中构建了似有似无、亦真亦幻的意境,虽然不无苍凉之感,但在混沌之中显出磅礴的气势。佛家说:“心之游履攀援处谓之境。”画境实即心境。这与西方心理学家的“探照灯说”极为相似。由于《横断山水系列》是完成于20世纪末、21世纪初。此一系列规模宏大,多达48幅。物质材料虽是中国的水墨,但技法却与传统的皴法少有联系;使用羊毫斗笔自由挥洒,其格调与“不求形似”的文人画——特别是以禅入

画的南宗，存在内在的精神契合。它与现实不即不离，全离则出世，全即则落俗。回归自然，告别市井气习，远离尘世混浊，保持严肃艺术的纯净。至于选择横断山脉作为唯一的题材，其中可能隐含着对云南古史的怀恋。我国的大江大河都是由西向东，只有云南的河流是自北而南，所以山才变成“横断”。在横断山脉的深谷中隐藏着一条南北文化交流的暗道：远在春秋战国时期，氐羌族群“畏秦之威”向西南迁徙，其中有一部分便是彝语支诸族的先民。云南古代滇国的青铜器中，有一类动物扣饰，这种镂空的浮雕形式，有研究者认为可能是游牧民族从北方草原带入云南的。建立元朝的蒙古族灭亡南宋的大迂回战略，也是通过这条暗道而“革囊渡江”，占领云南断了南宋的退路。横断山脉不仅隐藏着许多让人缅怀的历史，也是受现代“文明”的侵犯较少，仍保持较多原生态文化的山区，和“现代”还保持着一定距离，也许可称为“近距离的远程”。人，如果和现实保持这种“近距离的远程”，便“心远地自偏”，可以免于被“现代文明”所异化。

三个类型的说法，是我对李秀画作的感受，其实只是邻居兼读者的主观感受。一百个读者便有一百个哈姆雷特，人总是各有不同的价值尺度。

原载《云南文史》2007年第4期

喜读林德宏的速写

英语sketch, 中文译为速写, 词义的涵盖面更广;《辞海》先释其文学意义再及于美术, 可以了然。就绘画实践而言, 速写并不限于记录生活、积累素材、技术练习, 重要的是在心灵的驱动下, 以简约的线条去捕捉一瞬即逝的动态和神情; 如果动态是属于客体的, 神情则蕴涵着主体的心理活动。如此说来, 速写是因主客体合一而疏离了习作气, 才具备艺术品格。从这一点上, 我才惊喜林德宏同志多年的艰辛跋涉, 在速写上所取得的丰硕成果, 且将结集出版。

速写之“速”, 是因“写”的对象流变不常, 有别于画室中静态的模特儿, 不可能从容作业。而这个“写”, 按倪云林的说法是“写我胸中逸气”, 可以理解成一种内心的审美抒发。但抒发必须通过物质载体才能形象化, 故在速写中首先要解决线条的认识问题: 线条不仅用于记事状物, 而且要求它能表情达意, 即在操作过程中心不役于物。能以心去拥物, 则在记事状

物中，线条才能传达主体意趣。说到这里，不禁想起“谁信画中有书法？”（担当和尚语），书法是凭借线条表达情意的艺术形式。所谓画中的“书法”，其实是以线条直抒胸臆，情况有如音乐用声音表现感情；只是前者诉诸视觉，后者诉诸听觉。但书写工具之笔法变化极多，可能纵情恣肆，而用于速写的钢笔局限性较大。故有人将钢笔尖压弯，使线条具有“指画”的诸种趣味，从而衍生出坊间贩卖的“美工笔”。林德宏在其长期实践中，摸透了这种笔的性能，充分发挥它的特点，可谓随心所欲，运用自如：不仅粗细互补、刚柔相济、虚实照应、疏密有致，而且在支离中求全、散乱中存理，创造了个性化的独特风格。

我和林德宏同志都是1949年冬入伍，随陈赓兵团进滇，有着相似的生活经历。半个多世纪以来，共同阅读云南这本“大书”。领略红土高原壮丽的自然景观和丰富多彩的民族文化。我和他都钟情于“山水甲天下”的桂林，凭吊昭君故里于长江，体验战士的甘苦于边防哨所。共同的生活经历，容易造成心灵的共鸣，但这是仅及于“画什么”，而未接触“如何画”的问题。

“如何画”落实到速写上，主要是发挥线条的表现能力。林德宏笔下的线条变化多端，饶有趣味，既能表现不同的抽象感觉，又能描写诸种物象的形态、体积、质感：石头的坚实沉重、树叶的轻盈凌空、群山的远近重叠、流水的回环转折、少女肌肤的弹性、老人毛发的疏落。不借助于明暗变化，也能表现出拉车黄牛的“圆味”，肌肉显得健壮饱满。

风景画中他营造出诸多不同的意境：高原雪岳的宏伟、独

木成林的奇观、嘉陵江的烟雨、橄榄坝的苍翠。这些不同情趣的速写，动人之处并非源于客景，主要依赖于听从心灵调遣的巧手，即笔下的线条以行云流水的白描细线画成的亚热带风光，透过景物表现滨水而居的傣族人民的审美理想。在所有景点中，最令林德宏流连忘返的，可能是石林。漓江和三峡，他是在舟中“逸笔草草”写出，为观众留下广大的想象空间。石林，则是住下来细琢琢磨，他说：“石林之石，奇而怪。奇得出奇，怪得比想象中的怪更怪”，所以石林诸作技巧的变化更丰富。面对石头他进行多向的探索，还使用了不同的工具。于是有雄伟、深沉、粗犷、娟秀、灵巧、繁茂、朴素，以殊异的方法体现各种不同的趣味，其中《银屏叠浴朝阳》等，很具诗情画意。

人物画中，我最喜欢的是那个在制作烟斗的佤族老人。坚硬的额头、鼻梁与颈部松软的肌肉形成鲜明的对比，衣服的沉重粗线和颜面轻逸的细线相映成趣，画面的节奏感很强，可看出画家的心、眼、手三者的完美配合，十分耐看。其他如《等待》中少女的含情脉脉、《赶集傣尼人》的开朗性格，《故事多多的老大妈》饱经沧桑的眼睛，都令人难以忘怀。

不过上面说的，尚未离开具体形象。如果容许借用康丁斯基“纯粹绘画”的观念将它抽象化，那便可能从线条中“听”到十面埋伏、二泉映月、雄壮的交响乐、优美的小夜曲。欣赏速写线条的音乐感，胜于把它当作旅游手册的插图。

重温刘自鸣的绘画艺术

关于刘自鸣的作品，我已写过两篇文章，但还没有把话说完。趁着这次她在昆明办《八十回望》画展所引发的感想，再讲几句。自鸣在法国的老师布拉耶先生，对她说过一句耐人寻味的话：最单纯最坦率的方法是最好的方法。此语可能是释读刘自鸣绘画艺术的“钥匙”。她的画色彩单纯、构图单纯、笔触单纯，是从心源中流淌出来的天籁，不用再施脂粉。

她不幸少年失聪，却有幸隔绝了尘世的喧嚣，在带有闹剧色彩的“文革”中，她也“不闻不问那没完没了的批判”；在使一部分人先富起来的市场经济巨浪中，她不外望，甘于清贫。正因为跋涉于无声的世界，寂寞使视觉更加敏锐。而眼睛是心灵的窗户，通过它进入心中的物象，便经过感情的浸润而溶解，之后重新结晶。古语云：宁静以致远。远，便是在寂寞中远离市井习气，形成坦率的真诚风格：单纯中蕴涵着丰富，忠实地表现本原。有一位画友对我说：50多年来云南的画家辈出，但

堪称大师的不多，刘自鸣可算是其中的一位。我认同这画友的观点。

用“千字文”概括地评价刘自鸣的绘画艺术是困难的，只能点到为止。就画种而言，我喜欢的首先是她的油画，其次才是她的“墨彩”。油画的物质属性具有充分的再现能力，特别是印象主义之前的传统画法。可是刘自鸣选择的却是不同程度的平面化，以线条去驾驭体面关系的画法，从而营造出民族化、个性化的清新格调和高雅境界。按时序先后来看，20世纪50年代初的作品，不如20世纪70年代以后的深沉稳定。从题材类别来说，我偏爱她的“静物”，——但不等于“风景”和“人物”缺少佳作。我特别喜欢她笔下生机盎然的枇杷、苹果、迎春花、仙人球，但也爱那些简洁到无法再减一笔的城市街景和少数民族的人物写生。

刘自鸣的绘画作品，表现手法比较多样，形式感很强，单纯而不乏味，质朴而很耐看。构图并不复杂，但强调节奏感，在多与少、重与轻、疏与密、刚与柔、理与乱、方与圆、纵与横、显与隐，以及点面关系、明暗关系的诸多对立因素的有机组合中，体现和而不同的审美效果，有时是以块面的分割而体现节奏感，有时仅用恰到好处的签名使画面取得平衡。她远离生硬的补色有如躲避刺耳的噪音，调色板挤下的颜料种类不多，常用安静的中性色彩，调子略带凉味，青灰、杏灰、鱼肚白、浅茶色，由于色彩的复合性和调子的丰富变化，静中寓动、凉中含暖，特别是在冷基调中出现明快的粉红、浅紫、淡黄……仿佛

云破天开绽出一串阳光。笔触在刘自鸣手下不再是色彩的附庸,而是画家自抒胸臆的“音符”,她从不利用油画颜料的覆盖力,用色很薄,在布纹的阻力下画出中国画式的树枝,也用多变的扁平笔触“奏出”跳动的乐音,总而言之,技法听从刘自鸣的心理需要:近似于民间绘画的“勾勒填彩”,用于表现朴实的《白族妇女》是很合适的;而以简约而有效的写实方法(其实是写形也写神)去描绘《藤篮苹果》亮丽的光影更显示出刘自鸣举重若轻的表现能力。“唯陈言之务去”,但前提是要有足够的“语言”储备,否则便是穿“皇帝的新衣”。因此,我又想到自鸣在巴黎的第三位老师夏白兰·米地,他“一来就叫大家画素描”,也许这便是刘自鸣取得成功的根本。

原载2006年《春城晚报》

印象·思考

——观天永茂画展手记

病中，永茂到医院看望我，并带来他的画集和个展请柬。惜因在治疗中，未能参加开幕式和研讨会。次日前往参观，虽病中体弱未及细读，但仍留下难忘的印象。谨记于下。

省博物馆一楼左厅相连的两个展室，一室展出的是油画，二室展出的是国画。依序前行，看完一室西壁的油画，便是二室的国画，然后，又回到一室的油画结束。无论是有意的安排，还是因场地而造成的偶合，整个画展以油画为序曲，国画为中段，再以油画结尾，似“ABA”三段式的乐曲。这对于我解读他的作品，仍是必要的。

首段，以《母亲》作为开篇乐句，用沉重的笔触和灰暗的背景，突出脸部——内收的嘴角和密布的皱纹，表现了人生的苦涩。由此也升华为更深、更广的爱：对《傣族老人》《老愚公》以及云南各族的劳动人民，表达了崇敬和爱，从而流淌出对红土地的深情，如：《元江风景》《宁蒗旧城》《傣寨》等等，都用

靓丽、明快的乐音，有着田园诗的情调，扣人心弦。作者疏离尘世，亲近自然，但不以名胜古迹去打旅游品牌，而是描绘平淡无奇的乡村小景，如《路马坪小学》。甚至将深情倾注给不为人所关心的《枯花》，杂乱下垂的枯枝败叶更烘托出小白花强烈的生存意志。

20世纪的六七十年代，永茂主要是借助“外来语”去表达乡土情怀，无论是明快还是深沉，尚非本质意义的王永茂。此乐段仅是秀美动人的序曲。

拐一个弯便是第二段，全是国画。扑面而来的是密不通风的浓墨山水，画家带领我们进入了《林深处》，在接二连三的全景式的深幽中，做起《山梦》，黝黑无边的林木、石头、野草中突然出现一个明亮的《瑶池》。就以《瑶池》而言，便有点“出格”：强调明暗调子而突出了体积感，有点类似铜版画的写实效果，山石和池水的黑白对比如此强烈。王永茂在国画创作中进行多角度的探索，不仅“调式”多，而且采用多种不同的“和声”。《花山水库》《僻野空山》《玉龙倒映十三峰》《小路朝天》诸作稍存传统的意味，《鲁布格速写》略具文人画的狂放，《版纳山寨》则是贴近生活的对景写生。还有一些注入了现代意识，兼有技法的多样性和主题的多义性，如：《蚀》《古庙入秋》《狮山印象》，还有以飘逸的笔法写出的《凉山风》，其一、其二的浓淡虽略有别，但“风”的感觉对我来说是“感同身受”的。《春水》在似是而非和似非而是的双关中，给人留下广阔的空间，让读者展开想象的翅膀。花鸟画《春光》的秀美，《秋

荷》的雅洁，相映成趣。还有技法平平的另一幅荷花，跃出水面远离污泥的花朵，诱发观众超乎审美的诸多联想。本段与首段不同，它虽汲取了上段的若干“西方作曲法”，但基本的乐语是中国的，甚至保留民间“素曲”的朴实作风。二段在整个乐章中，起着承先启后的作用。

第三段与首段都是油画，却存在内在的差异。正如天永茂所说的“苦涩”，在我看来是内向的寂寞而带来的深沉，令我想起冯至的十四行诗：“深夜又是深山，听着夜而茫茫的”。画家对浮躁的社会风气的陌生感，化为油画与国画、外来文化与中国文化的互相碰撞，互相渗透，而形成强烈的爆发力。《红土韵》表现出画家沉重的心态，不仅山是沉重的，云也是沉重的，压得我喘不过气！这种感觉，与浓墨的山水国画雷同，甚至油画的表现方法，也淡化了与国画的界限。如《山村》以及几幅我记不清标题的风景，流畅刚健的用笔和掷地有声的“点苔”，很易使人想到传统的浅绛山水，这只是形式上的相似，更重要的第三段的油画有着潜在的张力。《阿佤山》像一声沉重的叹息，藏着巨大的力量，那个坐在阳光下的壮健背影，一旦站立起来走出栏栅，佤山将会改变面貌。不过《山果果》中的人物仍是忧郁的，连《正午》折射进屋里的光线也是清凉的；佤族青年还用笛子吹奏着荒凉的《古歌》！

顺着展线走完整个展览，意识所留下的线性印象，虽是“ABA”三个乐段，但细审之三段之分并非一刀切。二段和三段更是“你中有我，我中有你”无法分离：国画与油画的物质差

别，在天永茂的“苦涩”心境中融为一体，多样化的艺术语言，都变成同一主调的诸多变奏。如果说一段是A—A，二段便是B—A，三段则是A—B。在多种探索的序列变化中，无论有多少“变脸”，本质的天永茂只有一个：他不覆盖固定的朦胧面纱，也不装出惊天动地的豪放……他仍然是他。

回头解读天永茂自嘲式的话语。他认为艺术“担当不起政治和历史的重任”，但并不否定画家受到“时代的限制”。还说“仅凭着兴趣和感觉在那里涂抹被称为图画的游戏”。他真的是躲进象牙塔里，回避市场的喧嚣吗？不。他并未忘记历史留下的伤痕，《倔将彭德怀》（此画未展出）描绘的是，在归途上背着手的老人，他猛一下子回过头来，微笑问道：“我错了吗？”耐人寻味。

美术是创作、评论、观赏三方互动的社会文化行为。互动的中心点是作品，而审美取向是因人而异的，三方心心相印并非易事。

原载《云南文史》2006年1期

云南花鸟和云南花鸟画

——读肖溶的《走进雨林》有感

彩云之南山高谷深，地形地貌的复杂和气温的垂直分布，形成了诸多独特的自然景观，以及各种不同的生态环境，为物种的多样性提供了条件，寒带、温带、热带的动植物并存，蔚为大观。单就与本文有关者而言，云南的观赏植物多达2100余种，其中花卉植物超过1500种，仅杜鹃花便有300多种，茶花也近百种，它们与种类繁多的报春花、龙胆花、百合花、木兰花、兰花、绿绒蒿构成云南的八大名花系列。至于热带雨林中“藏在深闺人未识”的奇花异草就难说清其种类了。动物的种类也不少，光鸟类便有793种，占全国的63.7%，其中不乏罕见的珍禽。《后汉书·西南夷传》称：“滇池河土平敞，多出鹦鹉、孔雀。”现今西双版纳还有犀鸟、文鸟、鱼鸟、织布鸟、捕蛛鸟、啄花鸟、太阳鸟、钩嘴鸟、紫水鸟、铜翅鸟等光怪陆离的鸟类。大自然的恩赐如此慷慨，但人类把它作为审美对象的历史却很短。在西方绘画史上直到文艺复兴时期，描绘的还是《圣经》

中的神，自然景象仅作画面的背景。中国的情况有所不同，唐代便出现金碧辉煌的青绿山水，宋代画院的工笔花鸟已臻完美。这是借助于中国古代“天人合一”的自然观：从“采菊东篱下，悠然见南山”“我见青山多妩媚，青山见我应如是”诗句中；在文人“妻鹤”“友梅”“拜石”“爱竹”等行为中，我们形象地体验到人与自然的和谐关系。这种与西方迥异的自然观，萌芽于先秦，成长于魏晋，经唐宋而大盛于元明清，产生自“士”这个社会阶层。士，是通过选拔而进入官僚队伍的读书人，他们是封建王朝维持其统治的中坚力量，是国家机器的具体操作者。但士的悲剧命运是注定的：君主专制主义的先天缺陷和科举制度的必然弊端，使他们处于两难之境。怀才不遇、宦海浮沉的终极，只有疏离现实走向山林一途。大自然成为他们向往的精神乐园，从而在隐士群中滋生出以天人合一为核心的隐逸文化，并借助诗歌、绘画、园林、盆景等载体而广泛传播。甚至渗入宫廷、官府，影响王公贵族和士大夫的审美情趣，加速了院体花鸟画的发展，派生出翎毛、花卉、草虫之类的分科。同时，文人中也常以梅、兰、竹、菊作为观念“符号”，去象征高洁、幽独、劲节、傲霜的情怀。总之，中国的山水、花鸟不仅出现的时间早，而且含蕴的人文精神与西方绘画的风景、静物异趣。绘画创作说到底，是一种社会文化行为。

至于滇王时期的青铜器，虽不乏禽类的装饰纹样；南诏大理国的图卷，也常以花鸟山水作为背景，但严格意义的花鸟画，在云南是出现于元代以后，不过到了明清时期，除开文人的卷

轴之外，已经普及到民间的建筑彩画和青花瓷器之上。清代声誉较隆的花鸟画家，有逃禅的遗民过峰，做过内廷供奉的女画家缪嘉蕙，他们各以其不同的风格，去继承两种不同的花鸟画传统。民国初年昆明画馆林立，由于适应市民趣味，花鸟画却日趋平庸，及至抗战期间，名家云集滇垣，才渐有起色。1950年以后，花鸟画虽被“容许”，也只能处于冬眠状态。大地回春之后，云南的花鸟画步入佳境，并形成一个人数不多的群体。似有宿缘，群体的主要成员如王晋元等都是以不同方式，通过蔡希陶先生而走进西双版纳的绿色宝库。尽管他们的经历、性格、禀赋并不相同，但荫翳苍翠的热带雨林、多姿多彩的植物群落，却不同程度地铸造成画家的某些共同特征，也即有别于传统花鸟画的若干新意。我个人认为：

——拓展题材内容，突出云南特点。丰富的花木资源，品种繁多的鸟类，开阔了画家的眼界。传统的梅兰竹菊、牡丹秋葵、荷塘翠鸟、松鹤秀石，换成罕见的奇花珍禽：柔软洁白的羊蹄甲花、色彩迷离的嘉兰花、红得欲燃的火烧花、不同的石斛花、奇特的风雨花；还有相貌滑稽的猴面鹰、色彩斑斓的绯胸鹦鹉，以及品类颇多的犀鸟和美丽的绿孔雀。从题材上也能明显看到西南边疆的特色。

——淡化分类和画种之间的界限。在西双版纳的热带雨林里，树木花草和鸟兽虫鱼，在生存竞争中建立起互相依存的关系。高处接近树冠的地方，是寄生植物的“空中花园”；中层有攀援树干而上的诸多藤蔓；底部在树根的周围是菌类、苔

藓、昆虫的世界。地形的高低错落，河流的迂回穿插，构成复杂的生态，其间有千姿百态的花卉，还有飞禽和走兽。其蓬勃的生机，悠远的生物演化历史，与我们习见的剪枝花、瓶花、盆花，乃至庭园完全异趣，绝非扇面、册页、条幅所能容纳。于是王晋元用八尺宣、丈二匹，去经营宏伟深邃的大构图。整体，包括花鸟及其生存的空间；局部，用细腻的写实手法描绘树干和岩石上的地衣，以表现逝去的悠悠岁月。中国画与西洋画、花鸟画与山水画的界线模糊了，但它绝不同于日本画！

——更新花鸟画中潜存的自然观。传统花鸟画中所潜存的自然观，是以士人的消极心态为基础，在压制人的主体性和进取心的情况下，去维护人与自然的和谐。现代社会则凭借高科技，使人的主体能动性得到充分的发挥。但徒劳的围海造田、野蛮的森林砍伐、过度的土地开发，造成了严重的生态危机，大自然向人类发出了黄牌警告：地下水近于枯竭、滇池水质恶化、草海不再为鱼类留下产卵基地、松花坝水库水源林的覆盖率由70%降为15%，我们不仅看不到白鹭，连麻雀也成为稀客。西双版纳的自然保护区，是我国仅存的面积较大、系统较完整的热带雨林，物种南北交汇、东西混杂、古今兼备，既是动植物资源富集的宝库，又是种质遗传多样性和潜在变异性的天然实验室。但因其自然因素而具有的边缘类型生态的脆弱性，经历过每年以1.5万公顷的速度锐减。因而从雨林中走出来的画家，除对自然的美感体验之外，还对生态危机充满的担忧。他们的作品不仅是供人赏心悦目，还期望唤醒人们的良知：保持与自

然的和谐,放弃竭泽而渔,走可持续发展的道路;只有人与自然的和谐,才可能避免当代人争夺资源的矛盾,避免对下一代人的资源透支。这是新的历史条件下的天人合一。

云南现代花鸟画的群体特征颇为明显,但每个画家又进行不同的探索。走进雨林,也有其独特的经历。肖溶原籍山东济南,1943年出生于昆明。父亲是云南著名的花鸟画家,早年东渡扶桑,怀着实业救国的壮志,就读于东京高级工业学校。在日本意外地看到极盛于宋元的院体花鸟画,竟冷落于本土而受宠于东邻。一种难言的痛苦,使他决心回国致力于工笔重彩花鸟画的研究。1945年在昆明举行个展,受到文化界名流闻一多、李公朴的赞赏,徐悲鸿先生还留下“古意新机”的赠言。

古意即传统,新机是指肖老作品中流露出的庭园生活情趣。新,是“日新又新”的不息运动,因此作为肖老的传人,肖溶便肩负着再创新机的责任。可是在庭训中得到的,主要是工笔重彩的技术。能使他从自然中直接去感受“美”,则在他有幸进入蔡老领导的研究机构之后。植物园中不乏令人眼花缭乱的花木,而更使他神往的,则是玉龙雪山的野牡丹、雪莲花,以及西双版纳“老林”中,那些不知名的植物群落。造物主的神奇力量,唤起了肖溶的创作热忱,但他只能将它冻结在心中,因为他的职责是绘制科研插图和植物图谱。图与画有共同点,也有性质上的不同:图是理性的科学观察,于个别中概括一般,要求准确再现客体;画是感性的内心体验,将一般寓于个别,重在

主体的创造。首先应解决的问题是图与画的矛盾，即制图工作可能带来的呆滞刻板。

肖溶与父亲不同，他面对的是生机蓬勃的大自然，而不是种花养鸟的小庭院。尽管在昆明植物研究所，画笔只能服从于科学的真，但他却积极地利用制图工作，去叩响热带雨林的大门。为此他必须付出更多的劳动，在准确再现对象的同时，添加某些可能的审美因素，如姿态优美、疏密有致、线条流畅、色彩明净……最后是引进工笔重彩的技法。付出分外的劳动，终于得到相应的回报。他不仅洞悉植物的生理结构和生态特征，并从中认识E·H·贡布里希称为“秩序感”的装饰艺术的形式规律，还有野外作业所获得的对大自然的感悟：画家所不能或缺的主体性。但，更重要的则是学会以“地球村村民”的身份，平等地对待其他的“村民”，不以“万物之灵”自居。因此，在他的心中可以伴彩蝶飞舞，可以陪鸟儿听雨，可以看见金石斛的笑靥，敬仰望天树的向上精神，惊叹大榕树广纳养分，以及认识雨林中不同物种的依存关系。再进一步，还可能将植物学的科学之真、生态危机激发的伦理之善，纳入绘画创作所追求的艺术之美中。真善美三者虽然分属不同的范畴，但人的审美过程并非“孤立绝缘”，与真和善互相隔绝。真善美三者的统一，是严肃艺术家的永恒追求，是一个与人类命运紧相联系的重大问题。对它的向往必将碰到许多坎坷，但无论这种向往的成败得失如何，它比技术性的操作重要得多！

《走进雨林》正是上述那种向往的记录，它收入肖溶80

年代以来的70多件作品，其中有240×124cm的巨构，也有仅29×16cm的小品，较多的是66×66cm的斗方。采用接近西洋画的方形或长方形构图，似乎与肖溶的选材有关：巨构是展现雨林博大深邃的广角镜，斗方是对林中花鸟草虫的局部特写，小品则是适应邮票设计的特殊要求。从孔雀、牡丹、山茶、蜂蝶之类的传统题材来看，其技法存在承传其父的痕迹，但细品之，又不难从中嚼出新的“口感”：《春晖》《二月茶花耀眼红》等诸作是严守院体的工整作风，而《晨露》《清秋》《冷艳争春》等，则以布局的灵巧和色彩的明净，拨动观众的心弦。不过就个人的偏爱而言，我更喜欢他描绘西双版纳雨林的作品，如《听泉》《生机》《舞龙蛇》《版纳情》《雨林深处》《南疆春深》等，更能帮助我们了解他进入雨林的艰辛历程：最初，是为“备战备荒”，寻找可供食用的野生植物绘制图谱，让边防战士增强野战生存能力；继后，他又以诸多不同任务，再三再四深入雨林。这些看似与艺术无关的经历，实乃画家“求诸画外”的必不可少的过程。丰富人生体验，深化对大自然的认识。他看到茂密、高大、多层次的树林，看到为争生存而向上攀援的藤萝，看到各种附生或半附生的植物，还有令人惊异的老茎生花和恶毒的绞杀植物。他从整体上观察雨林的物种多样性，听到了生命的协奏曲。他画的无论是过山龙、金石斛、曼陀罗、野百合，还是犀鸟、箐鸡、涉禽、山雀，或者银杏叶、龟背竹、丹枫、棕榈，乃至蟠龙走蛇的地根、独树成林的气根、形如墙壁的版状根，所有这一切都是生长于统一的生态环境之中，并非孤

立存在的。雨林提供于人的，不仅是大自然奥秘之美，其中还隐含着深刻的哲理：物种之间、人与自然，是在相生相克中、在互为条件中，保持生态平衡。这种不同于古代的新自然观，是现代云南花鸟画的时代烙印。也许肖溶是在这种自然观之下，才滋生出新的意趣。

意在笔先。新的意趣驱动了传统技艺的革新。所谓工笔重彩，是以工整的用笔和厚重的色彩去描绘其对象。如果心役于物，便会存形而亡神。神有两义：一是客体的神态，一是主体的神思。两者互相关联，但因画风的不同而各有侧重。工笔重彩的严谨手法，有利于以形存神；写意作风的笔墨淋漓，有效地表现画家的神思。肖溶接受了院体画刻意求工导致衰落的历史教训，以新意去驾驭技术，力求客体的神态与主体的神思统一起来。这种努力，不同程度地表现于几个互相联系的方面：

——在雨林生态的整体认识之下，肖溶将他所见的一花一鸟、一草一虫，都置于春夏秋冬、雨雪霜露、温冷干湿的特定环境之中，既周详地描绘客体的神态，还表现了画家的感情，使画面弥漫着《春晨》《秋韵》《霜风》的不同意境。

——工笔画法善于状物，但以中锋为主的线条，其表现力有所局限，应该寻求必要和可能的技术补充。为此，肖溶用积墨法、写意法、透视法、明暗法、冲水法、撒盐法、胶矾法、施蜡法，以及其他无以名状的方法，去增强质量感、体积感、空间感和表现画家所不可缺少的主体意识。

——主体性的强化，要求相应的“表情”手段。为此必须

把设色从“随类赋彩”的“固有色”中解放出来，使它成为谱写心灵乐曲的音符。除开少数“喜气洋洋”的年画式作品之外（如《花开繁荣春长在》），肖溶十分注意色彩的和谐——色相差距不大，明度对比适当。画与画间有着明显的调性差别，在统一的色调之下力求丰富的变化；但有时也利用图和底的对比关系，去烘托画面的“主角”，主次分明。

——最后是构图法。总的说来，肖溶作品的章法变化较多、画面丰满而有序。大体概括起来可简分为两种类型。一是占三方留一角，在大与小、明与暗、冷与暖、动与静的对比中，为飞鸟蜂蝶留下活动空间，也让观众有喘息的余地。二是全面占领、四角俱有物在，但在中缝的左右，漏出一些不同形状的“窗户”，透过他去窥视雨林的幽深。后者比前者多了深度。

《走进雨林》的作者，以其谦和的性格，用明朗的心去驱动画笔，让读者从画面看到大自然的和谐之美，但他对生态危机不无担忧：全世界的热带雨林，正以每分钟十多公顷的速度从地球上消失！其实，人类关怀自然就是关怀自己，人和自然对立必将加剧当代人争夺自然资源的矛盾，并且透支了下一代人应享有的自然资源，祸及子孙。我只能从肖溶“画什么”和“如何画”中，去猜他“想什么”，但，猜想和实际有多大距离，只有肖溶才知道。也许我全猜错了。

广积薄发 一寸铁车兵

——《李忠翔版画》读后感

读过《李忠翔版画》^①的人，不禁会涌发许多与绘画创作有关的思索。我也没有例外。画册只选入他为数不多的新作，但在一定程度上，却可视为李忠翔艺术道路上的里程碑。从中不仅可以窥见他的审美追求，而且对探讨一般创作问题也可能具有某些意义。

与他的另一本画集^②相比，本册显得更加纯净——题材上、版种上，特别是艺术风格上的纯净。这表明作者的审美趣味，由多样趋向于统一；正在排除多余的外砾影响，创造他自己的艺术天地。也许是出于企望得到理解的热切心情，作者还在卷首留下这样的题记“我崇拜太古不化的雪山／我向往宁静致远的境界／那不会因岁月流逝而淡漠的情怀／是我灵感的泉源

① 《李忠翔版画集》，四川美术出版社1990年10月版。收1961—1989年作品35件。

② 《李忠翔版画1990—1994》，云南美术出版社出版。收近作20件。

／那未被现代文明完全染指的自然／是我顶礼膜拜的净土所在／呈献在眼前的画面／是一个朝觐者／心路历程上一步一叩的记载。”用不着太多的诠释，摆在我们眼前的是就画论画，看作者如何体现其独特的审美观念。

李忠翔的版画创作，以1990年为界可分两期。前期(20世纪60年代至80年代末)，题材比较宽广，在关怀祖国命运的热诚下，表现云南各族人民的精神面貌，描绘边疆的迷人风采，唱出了中华儿女《心中的歌》^①；后期(90年代)，他将视点集中于壮丽永恒的大自然，对着“前不见古人，后不见来者”的苍茫大地，发出无声的呐喊，从而勇往直前地走出了“风俗风情画”的谷底^②迎风远望：人类和天地浑然一体，凝结成无始无终、无边无际的“太乙”。只有虔城皈依自然的人，才能具有返璞归真的博大胸怀。因而，面对着大气和水源的污染，绿被的惨遭破坏，耕地的迅速荒漠化、生态环境的日益逼仄和人们心灵的扭曲，大喝一声：还我纯净的世界！

人类本是自然之子。母亲用甘美的乳汁哺育他，如果得到的报答竟是无穷尽的索取，那怎能责怪母亲对他无情的惩罚。回归天然是崇高的主题，绝非复老庄思想之古，而是“杞人忧天”的超前卓识，是饱含着博爱精神的悲天悯人的积极思想。在严酷的自然规律面前，人是“奴隶”；但遵循自然规律的人，

① 见《李忠翔版画集》第5幅，创作于1979年。

② 云南版画创作曾以其浓郁的地方民族色彩而得到好评，但商品化的“风情画”却使它落入低谷。亟待另辟蹊径。

却可能成为“主人”！

不过，将李忠翔的版画创作分成两期，可能是笔者口舌笨拙而招致的干瘪逻辑。实际是，前期清丽细腻的写实手法，和后期严峻简洁的作风，是相辅相成、你中有我、我中有你，互相交织而波浪起伏地前进。请注意：80年代的《远方》和《祈》孳乳出90年代的《灵升》和《高处不胜寒》；而90年代的有些作品，如《秋实》《高原集市》，则依稀80年代那种乡土色彩和娟秀作风的痕迹。相对而言，1993年才是李忠翔“顿悟”的开始。在《悠远》《听潮》《鹰笛》《凌空》……这一系列新作中，以一当百的洗练样式和发人深省的理性思维，有机结合起来，而形成完全属于他自己的审美品格。因此，讨论他的新倾向如何产生，以及其未来的可能性，便成为本文的重点。

艺术形式的嬗变虽有其自身的规律，但形式毕竟是从属于内容并反作用于内容的。所以，探讨李忠翔的版画艺术，应先找到适当的切入点。换言之，如以中心主题——回归天然作为切入点，便不难看到其相应的题材范围、创作方法、画面构成，制作工艺上的特点。

所谓回归自然，即在现代意义中恢复“人之初”，抖落随着物质文明带来的尘埃。因而，与之相适应的题材是人类和自然的和谐关系，借用古代语言便是“天人合一”。与之相适应的创作方法是表现心灵的感悟，而非再现眼目所见。因为人所见的是树木，是个别，是具体但流变不常的现象；而人所悟的则是森林，是一般，是抽象但却接近永恒的本质。摄像机式的再

现,对于抽象的感悟无能为力。至此,李忠翔只好舍弃他熟练的“基本功”,另谋一种如担当和尚所说的“无”,即“无画”之画。他像一个天真的儿童,用好奇的眼光去观照世界。将物象的结构要素尽可能地省减;将画面上的东西少到最低限度;将复杂的轮廓线处理成塞尚式的几何形;将多样的构图规律变成东方式的镜面对称。单纯的、稳定的、明净的、安谧的样式,与回归天然这个主旋律,水乳相融了无痕迹,虽然其中不乏多种不同的变奏。

这些思索未必符合作者的本意。如果还容许笔者借题发挥的话,那便无法不想到中国绘画文化的传统:重意。意高则笔减。意即内容,笔指形式。有了深邃的文化内容,表现形式才可简省;否则“繁皱浓杂、刻画形似,生气漓矣!”一味在形似上“做苦工”,只能分散观者对内容的注意,是“可怜无益费精神”的徒劳。宋代的宋杲禅师^①说得好:并一车兵器不是杀人手段,我有寸铁便可杀人。手段只求达成目的,重要的是效果,而不在乎多少。不过,要特别强调的是:可以省减的是笔而不是意。缺省意蕴的简约是“贫血”。在形式上不学挥金如土的纨绔子弟,要惜墨如金;在内容上则不做一贫如洗的思想懒汉,要简中见繁。这也就是所谓“力能从简意能繁”了。

要做到这一点,便应该提倡“广积薄发”。积者蓄也。要积蓄便得有“原”,古人说的是“行千里路,读万卷书”,现今则称

^① 宗杲字昙海,号妙喜,宁国奚人。少年出家,以雄辩名。据说隆兴元年八月圆寂(1163),寿于75。

为“丰富生活经历,提高文化素养”。发者表也。薄发,主要指表现上“点到即止”,留有余地,好让观者参与艺术的再创造,在心中补足画面应有而未有的。“不著一字,尽得风流”的含蓄手法,正如休谟^①所说的是“把对象的一部分隐藏不露,最能强烈地激发情感”。这种简洁是有生理上和心理上的依据的。李忠翔所努力的,正是以尽可能少的形象,引发观者最大的共鸣。

忠翔旅滇卅余载,履痕遍及三迤全境,对云岭高原各族人民情有所钟;而两度进藏跋涉万里,更神往于古代吐蕃的佛教文化。在艺术征途上,他受过“助教化、成人伦”的正规学院教育,有着“现实主义”的传统。在“大革文化的命”中,他经历了极“左”思潮的“战斗”洗礼;在改革开放的春风中,他又面对着西方现代主义的冲击……正面和反面,左的和右的,正确和谬误、似是而非和似非而是,考验着一代人。李忠翔在风风雨雨、坎坎坷坷中,从充满幻想的青年期而步入不惑之年。水到渠成。他终于形成了自己的宇宙观和艺术观。观念不是艺术。但艺术从来离不开特定的观念。可喜的是,他颇具新意的版画创作,绝非其“心路历程”的图解。观念反映现实,艺术源于生活,两者本是同根生,虽有分别却不能分割。他用惜墨如金的笔和尽在不言中的意,编织成自己。

无法逐件分析他的作品。举一反三,以《天地之间》为例:绿色主调,用棕黑、赤褐、暗红、橙黄组成音阶。低沉的地平

① 休谟·大卫(1711—1776),英国唯心主义哲学家、心理学家。

线，有独木中分之，呈十字状，形成宁静的天地。三片长短不一的浮云，打破了宇宙的寂寞。独木表面布满皱裂，是悠悠岁月留下的皱纹？画面看到的虽然很少，却包含着上和下、动和静、大和小、长和短、繁和简、粗和滑、轻和重、对称和破缺、调和对比……丰富的变化谱成一曲洪荒时代的节奏乐，整体看来，构图的框架，很像甲骨文的“祖”。是偶合还是另有深意，无法猜测。

从一斑看全豹。李忠翔的新作颇有“得意忘形”的态势，但他并没有因而忘记绘画艺术的可视性。除开意味深长之外，在可视因素上他还是进行了艰辛的劳动：刀痕和木纹、套色水印各种特技的不同肌理感觉。如果没有这些精益求精的工艺，其艺术效果便会为之逊色。

读忠翔的新作，犹如吃橄榄。初尝有点苦味，细品才感到甘甜。不过，这纯属个人的主观感觉，自难免于偏颇，祈方家匡正之。另者，在云南版画界经过一度辉煌之后，处于徘徊不前的情况下，忠翔在新作中所进行的探索，未始不可以视为艺术试验；无论这种试验的结果如何，都是值得庆幸的事。

原载《丹青内外》

云南美术家协会编2003年

悼念师友

亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔。

——屈原

一息尚存 笔耕不辍

——沉痛悼念美术史论大师王树村

抗日战争时期，我看过一幅令我终生难忘的版画，那就是黄新波的《不死的枪》。画面描绘一个战死的士兵，倒地之后手中的枪依然高举着。王树村（1923—2009）和画中那个士兵一样，为保卫中华民族而战斗，不过手中握的不是枪而是笔。一枝不死的笔伴随着他一生，从风华正茂的青年期，到风烛残年在病榻上使用呼吸器时，也未停下笔来，医院的医护人员也为他顽强的精神所深深感动。王树村享年86岁，工作的时间约70年，除了各种“运动”和十年浩劫，供他搞研究工作的时间并不多，却能编写出75本书来，光这一点就足以令人肃然起敬。

我和树村订交纯属偶然。约在1973年我出差到西安，时值秦始皇兵马俑出土不久，陕西博物馆安排到发掘工地参观，同行的还有来自北京中国艺术研究院的王朝闻等专家，王树村也在其中。车上恰巧我与树村同坐一排，他平易近人，性格、爱好又和我有许多叠合点，所以便一见如故，谈得十分投机。继后，

树村及他的夫人林凌风多次到云南采风；我也常因公到北京，有时就住在他家里。树村先住团结湖，后迁至西坝河。西坝河东里文化部宿舍是两层楼房，面积不大，但楼下围栏内有一块小小的空地，他没有用来养花而是种了瓜豆，这就有了安全的绿色食物可供享用。树村的生活简朴而有序，晚上十时就寝，凌晨便起来工作，写到九时以后才吃早餐。就这样年继以月在笔耕中圆他抢救民间美术的梦。

接到林凌风的电话，得悉树村谢世，深感悲痛，但我年过90又重病在身，实在无法细读他送给我的几十本书，更不能对他在民族民间美术遗产的研究成果作出全面的评价。只能借此小文寄托我对他的哀思和敬意，同时也谈几点感受。

首先，树村节衣缩食收藏民间美术品，并非出于个人的偏爱，他沉湎于民间美术的研究更不是为了沽名钓誉，而是在崇高的爱国主义感情驱动下，建立起抢救民间美术的坚定的信念。他无视身边的闲言碎语，他无视“脱离政治”“迷恋封建文化”的指责，乃至于敢在“文革”的风暴中冒着风险埋藏“四旧”物品。他深信这些民间美术品具有很高的艺术价值和文化内涵，保护它是尊重传统文化的正义行为，毁灭它则是民族的罪人。但他并不把数以万计的藏品当做私产，在“雨过天晴”之后便分别捐给博物馆、美术馆和有关单位。

其次，坚定的信念带来严肃的责任感和脚踏实地的作风。树村不是躺在占有的资料上去作浮光掠影的“著述”，而是天南地北、不辞辛劳进行深入的实地考察，访问艺人，了解民间艺术

的创作过程,然后面对藏品结合文献考证和实地调查资料,进行由表及里的探索。树村的研究成果十分丰硕,并达到前所未有的高度。他的著作图文并茂,不仅具有观赏性、可读性,而且学术价值极高。其中图录类50种,涉及年画、门神、灯画、花笺、神佛像、行业神、吉祥图、宝相图,乃至一些很少为人所论及的门类(如洋片、幌子、纸马等)。图录还划出若干专题,按地域分的如杨柳青年画,朱仙镇年画,广东民间美术等;按题材分的如年画《三国志》《红楼梦》图说,孔子百图,钟馗百图,观音百图,关公百图,华夏诸神,行业祖师,以及太平天国版画等。这些图录均附有研究和考证文字。如果没有充足的历史的、宗教的、民俗的、文学的、戏曲的知识储备,便无法使读者在艺术观赏中多所获得,为此树村作出艰辛的努力。在史论类的著作中,王树村先写了剪纸艺术史、纸马艺术史、年画发展史、门神艺术史……然后在此基础上完成了70多万字、插图1000多幅的《中国民间美术史》。这是第一部系统研究中国民间美术历史发展的专著,填补了中国美术史研究的空白。又通过《中国美术全集》《中国版画全集》《世界美术全鉴》等大型出版物,扩大了民间美术在国内外的影响。此外,树村还做了许多前人未做的事,为民间艺人高桐轩、徐伯斋等人写了传记,为艺人方炳南的画稿和艺人钱慧安的白描编印画册,并分别著文介绍其成就;整理、出版了《中国民间画诀》和《塑神秘谱》,使民间美术的创作经验得以传承。王树村堪称中国民间美术研究的拓荒者,他不仅是一位甘于寂寞的学者,而且是没有硝烟的文化战场上坚持战斗的勇士。

再次，树村的著作除开印刷品之外，也诉诸幻灯片和纪录片等不同载体；其中有的还以日、英、法、德多种文字向国外传播。他不仅到过港台进行学术交流，并应邀到日本、法国、意大利、奥地利、澳大利亚、新加坡、冰岛等国访问、展出古代民间美术品和举行学术讲座，还应俄国出版局之邀，到莫斯科、列宁格勒等地的博物馆，为他们鉴定中国民间美术品。树村的著作有12种获奖。2004年中国美术家协会授予他“卓有成就的美术史论家”的荣誉称号，2007年再获中国文学艺术界联合会颁发的“第六届造型表演艺术奖”。至此，树村可以说是功成名就了，但他却不愿停留在“隔夜”的业绩之上，认为昨天已经过去，重要的是明天。他歇不下来，就像棋盘上的“过河卒”只能往前走。但此时他已年过八旬，健康情况开始恶化，他来信对我说：“现在不是抢救民间美术，而是抢救王树村。”就在这样危急的情况下，只要不住院，他仍继续写作、外出开会。我们最后一次晤面，是他乘到昆明参加民间美术研讨会之便，匆匆到我家中。而最令人难以置信的是2006—2009年三年间，他竟出版了17册书，包括图录10册，史论7册，平均每年近6册。直至病危不起，他还艰难地写着回忆录——虽未能完成此绝唱，也仍表现出他超常的顽强生命力。这种带有悲剧色彩的战斗精神，将会鼓舞后继者沿着他的足迹高歌前进。就此而言，树村是永生的，他不死的笔也将成为接力棒，让中国的民间美术研究薪火相传，永续不断。

不敢为异 岂能强同

——悼念何满子

人生不满百，常怀千岁忧。

这一个“忧”既非庸人自扰的杞人忧天，也不是惜春悲秋的多愁善感，更不是出于私利的患得患失，而是“天下兴亡，匹夫有责”的忧患意识。

就我的同龄人而言，多是由于“9·18”东北三省变成“满洲国”、华北成立了伪冀东自治政府，而引出的亡国之忧。到了卢沟桥燃起神圣的抗战烽火，这个群体便以救亡青年的角色，卷入历史漩涡之中。然后，又因为“殖民地的民族解放运动是无产阶级革命的构成部分”（斯大林语），而向往于解放全人类的光辉理想。但我们既憎恨国民党的文化专制主义和对进步青年的残酷迫害，却又留恋“一张桌子和几本书”的书斋生活，虽然其间也读马列主义的经典著作。因此，当“合作”变成“摩擦”，乃至公开成屠杀人民抗日武装的时候，我们便从前线撤回后方，分别进入文化教育界工作。也许有点像屠格涅夫笔

下的罗亭，乃至被谑称为中国式的哈姆雷特，但还是在艰难的环境下做点有益于人民的事。我们身上确实打有自由主义的烙印，但绝不是现实的旁观者，而是“盗火者”的同路人，故难免有“两间余一卒，荷戟独彷徨”的悲哀；也就是说，从忧国忧民而坠入难堪的自我忧患，乃至蒙受“莫须有”的罪名而发疯、而死去。托天之福，何满子寿过90，较之绿原、聂绀弩和胡风……可说是失之东隅，而得之桑榆。满子病危，接到他夫人吴仲华的电话，我深感悲痛。但继后收到“资深出版人，著名作家，上海古籍出版社退休编审何满子先生因病医治无效，于2009年5月8日22时36分在瑞金医院逝世，享年91岁”的讣告时，反而留不下眼泪，仿佛从觉者的涅槃中，感到庄严肃穆，进入“我对于死亡有大欢喜”的境界（鲁迅先生《野草·题辞》）。

何满子，浙江省富阳县人。1919年出生于龙门镇的书香世家，自幼接受庭训，六岁启蒙，在家塾中接受传统教育，由于舅父的诱导，很小便能诗文，又兼有阅读新书报刊的习惯，是个“一日无书，百事荒芜”的“读书种子”。13岁便在报纸的副刊发表处女作《东北的炮声》，显示出爱国的情怀。抗战开始，他参加钱亦石教授领导的“战地服务团”的一个分团，从事抗日救亡工作。上海沦陷后，经金华流亡到湘桂，开始其报人生涯，中间还一度到过延安。1944年日寇打通粤汉线，湘桂大溃退后，他在成都新闻界工作，同时进行新文学的探索。抗战惨胜后在上海、南京等地，任报社的记者和编辑，解放前夕是上海大众书店的总编。何满子兴趣广泛，除开新闻出版工作，还爱

好音乐和文学，更是鲁迅先生的崇拜者和追随者，他最景仰的是鲁迅的傲骨。上海解放之初，满子在震旦大学任教授，开始中国文学史、特别是中国古典小说的研究。

满子和我订交，是因叶帆而“爱屋及乌”。约于1942年，满子在叶帆处见一题为《雪里寻春》的水彩小品，画背写有“归来偶经梅花下，春在枝头已十分”的诗句。这一戏作原是我送给立文（叶帆之兄）的新婚“礼品”，没想到竟成为满子和我订交的媒介。不过，此前他已从叶帆口中，知道我是一个爱用广东谑语取乐的人，而且曾邀我为他和叶帆合编的丛刊写过文章，还曾收到他寄赠的诗集《登衡山》。可惜战火纷飞，我们流离失所，断了联系。满子和我结识已逾半个世纪，但聚会却只有两次。第一次，1952年冬，我出差到上海，满子给我的印象是：对朋友十分热情。因我说错号码，他竟费尽心机打通了“二野驻沪办事处”的电话；约我到他家吃饭，他的老岳母为半斤肉应如何做，一再征求我的意见，可见其生活之简朴；交谈中他叮嘱我要多看《文艺报》，说明他已敏感地察知文艺界的“气象”难于预测。自此别后，便进入风雨连朝夕的恶劣天气，我们又失去了通信的可能。时隔33载，直到1985年满子应云南大学之邀来昆讲课，才有第二次良晤，得以互吐心曲。但他言谈间极少谈及“喜剧式的悲剧”中那些令人啼笑皆非的故事，却对叶帆的英年早逝及其遗稿的失落，深感惋惜。其间在我家欢聚时，酒后他还为我留下一幅自书诗《咏史》，是写秦始皇“鲍鱼臭乱祖龙尸”的故事，末联“勘破因缘识响应，不忘前事即先

知”，令我想起了《过秦论》。回沪之后，他又托郑拾风赶到昆明探望女儿之便，捎来口信。拾风兄冒着大雨到我家中，令我十分感动。自此而后信函来往频繁，似乎在弥补“历史断层”失落的友谊。

满子的姐姐是为革命而献身的烈士。满子对祖国的命运也很关心。抗日战争时期他投稿于重庆《新华日报》，还为冼星海逝世而创作悼念歌曲；解放战争之初他在上海当记者，无意中从“消息灵通人士”的“小广播”，得知蒋军将要进攻山东解放区，在苦于无法通知中共的情况下，冒着风险以新闻发表于报端；新中国成立后他更以饱满的热情投身于文化教育工作。但正如聂绀弩所云：“从来肝胆恩都少，如此风波怨便痴”，满子命苦连连受难。1955年他因席卷全国的“胡风反革命集团”案件的牵连而无端入狱，后来虽被定为“一般分子”，无罪释放，但1958年又以“莫须有”的罪名，给他戴上“右派分子”的荆冠，一家四口流放到宁夏中卫县，满子在供销社拉板车。生活本来就很艰难，偏又被“小偷”将家里的软细衣物掠夺一空。1960年的“新三反运动”中再遭逮捕，罪状中最可笑的是“无证行医”（为感冒者开一中草药处方），拖到1962年才判为“错案”释放。在贫病交加、走投无路的情况下，幸有“旧雨”的怜悯，满子得以返回上海。但席尚未暖，风波又起。“大革文化的命”中，又被说成“民愤极大”，遣送回富阳老家，藏书、资料、手稿全部被抄走……他前后罹难24年，多于一生的四分之一。少时我读《滕王阁序》，念到“屈贾谊于长沙非无圣主，窜梁鸿

于海岂乏明时”，不禁感慨系之，但到了真正能体会其产生的历史语境之后，才深为满子“达人知命”的人格力量所感动。满子说写字宜用羊毫笔，因其柔中有刚。此话似可视为他的自况：近视眼，背微驼的躯壳，竟包藏着铮铮的铁骨。这就令人联想到启功的“无学历，当教授，派属右”。在“集体无意识”的疯狂时代，知识分子要活下来，便得像“火中金莲”，要经得起魔火的烧烤。

雨过天晴。1979年，满子被错划的“右派”改正过来，回上海古籍出版社工作，组编了许多名家的高质量著作，成绩显著，1983年评为编审，2006年上海出版工作者协会颁给他“资深出版人”荣誉奖牌。1990年以后退而不休，奋力笔耕，并兼任多所大学的教授，带领研究生。满子自称“生命从60岁开始”，此言不虚。拨乱反正、改革开放，给他带来第二个青春，使潜埋的活力火山似的爆发。我不知道他出版过多少著作，但赠给我的书达30多种，排成一行，摆在书架上，长约60厘米。查看出版时间，是始于1981年而终于2008年。其中出版于20世纪80年代，即退休前的只有5册，90年代即退休后的猛增至17册，单是1955—1999年的四年间便出书14种，堪称何满子一生事业的巅峰。到了21世纪，满子已进入暮年，但宝刀未老，仍有10本新著问世。当我致书表示敬佩并说自愧不如时，他回信却以“缺少可比性”来安抚我，甚至谦称他“懒惰加杂事多，很少写作”。

满子的著述涉及范围极广，但他对我说的是“狡兔有三窟”，即文艺理论、文学史、杂文。其实是他的学术论著包括中

国思想史、文学史、文艺评论、民俗文化等诸多方面，内容十分丰富。以1989年出版的《画虎十年》为界，他才以针砭时弊的杂文为主，其中《何满子杂文自选集》荣获首届鲁迅文学杂文奖。至于由其夫人吴仲华笔录的《何满子口述自传》，则是想让下一代人明白“我们这个群体是如何活过来的”。我没有也不可能有条件细读满子的著述，并对其作出准确全面的评价。但他给我的许多信函（其中不少是与赠书同时发出），却有助于我对他的了解。简单地说，何满子在文学上是坚信辩证唯物主义的反映论，反对机械论和庸俗社会学；遵守艺术创作的客观规律，重视主体的创造性。认为文学即人学，所以他在评论一些乱编“出乎情理之外”的“故事”时，大唤：“没有人呀，没有人！”他治学态度严肃认真，但绝无哗众之意，更不故作艰深之状，摆出学者的架子。我所偏爱的，如：《论儒林外史》，结构缜密，立论平稳，连章节标目也都经过仔细推敲；《水浒概说》对所谓“农民起义”一说提出质疑，独立思考，不落俗套；《中古文人风采》通过生动有趣的话语，把魏晋时期中国文人的风貌描述得活灵活现，一改学究式的史论写法，很有可读性……

何满子写杂文是受鲁迅的影响，但也是被“沉渣的泛起”，逼得“不吐不快”的大实话。何满子坚守民族气节，正气凛然；他重视大是大非，爱憎分明，对献私信卖友取宠、祸延全国的“犹大”，口诛笔伐，绝不留情；不过满子并非对人“责备求全”的尖刻者，他满腔热情表现于另一方面：在《六忆一人》文中，他以高亢的音调，歌颂那个敢于力排众议的孤胆英雄——

诗人吕荧：他竟敢在讨伐胡风反革命集团的大会上，抢登主席台声称胡风问题是人民内部的矛盾。这点勇气可以和“文革”中的张志新媲美，表现出中华民族的正气长存！

随着全球经济的一体化，文化市场也出现了光怪陆离的现状，加上“不正之风”演化为贪污腐败，满子信中逐渐流露出“杞忧”：面对着越来越多“妖精打架”的蒙太奇、耍假唱的歌星表演、荧幕上充斥着琼瑶剧和金大侠剧，仿佛回到20世纪30年代初。满子为之长叹。

意兴萧索便会回想青年时期的一些梦想。满子来信说：

“兄无须浩叹。我们这一辈人被剥夺了一个世纪的四分之一时光，投老再卖命也不会有多少收成。我常想以叶帆的天赋，确实可以做些事情。天不假年，40岁就走了。记得60年代初我从宁夏回沪，住在他家，两人约定，如有朝一日局势明朗，合办一份杂志专评各类艺术。要办得够意思，限量发行，每本编号，其中文学、音乐、戏剧、电影，我们俩人都行，但对美术不内行，到时把阁下从云南召来，合伙干这事业。80年代以后，我可真有这个条件，即使找不到出版社，也能募集到资金。但叶帆已逝，此是终生憾事。”古代有“三人一龙”的美谈，借之作喻：叶帆早逝先失龙腹，如今满子驾鹤再失龙首，只剩下我这“等闲白了少年头”的龙尾，在“空悲切”！

有人问满子的女儿：你的父亲是不是很左？这个问题不好回答。“横看成岭侧成峰”，在“天”灾频发期那些“运动”会上“裁判员”眼中的何满子当然极右，那是“天”意；如今西风东

渐,时尚追星,在吃美式快餐的年轻人看来,何满子似乎很左。其实纯属误会。何满子便是何满子,他只是坐在“一统楼”中,敢于独立思考的读书人。说他“不敢为异,岂能强同”,也许近似。

原载《云南文史》2009年3期

一个终生制的地下党员

——记原昆明中华小学校长杨治明

不是风兮不是幡

禅宗有个公案：“六祖因风扬刹幡，有二僧对论，一云风动，一云幡动，往复未曾契理。祖云：不是风动，不是幡动，是仁者心动。”风动刹幡本是客观现象（境），但人在认知过程中，主体意识（心）有其能动性，即心能因境而动，也能不为境所动。不过在动与不动之间，往往存在人格的差别：当“中华民族到了最危险的时候”而心不动者，是麻木不仁；在灯红酒绿中为物欲所诱而心动者，是本心的泯灭。杨治明1938年在武汉保卫战中参加中国共产党，是仁者的心动；1949年以后在花花世界的香港做地下党员，则是心不为境所动。动和不动都显示出治明的清纯人格。

岁寒更见耐霜枝

杨治明(1919—2006),广东大埔人。原名野明,后改“野”为“冶”,但“冶”常被误为“治”。将错就错,在香港以“杨治明”的名字行世。名字虽然变来变去,但终生制的地下党员身份,却不因环境的转换而改变,不论在何种岗位都甘于寂寞,在清贫中努力工作。

我和冶明订交距今半个多世纪,随着时光的流逝,许多往事在记忆中已模糊不清了,但他艰苦朴素的生活作风,则在我心中铸下深刻的印象。1938年广州沦陷,广东的省会迁至曲江(今韶关),政治形势曾经一度好转,全民抗战的气氛很浓厚,救亡青年纷纷到敌后游击区工作。1939年5月在到东江的行军途中,由张敬仁^①的介绍而结识杨治明。当时东江游击区的政治情况十分复杂,工作很难开展,生活条件也很艰苦,我和冶明都身染疟疾。有一次我军夜袭深圳日寇的据点,因缺少重武器无法攻下坚固的碉堡。次日,敌人在飞机的配合下猛追我军。我因照料一个伤员,和部队失去联系,无奈中只好跑回清溪乡的柏榔村。没想到冶明因疟疾发作,也在村子的小学里。此时敌机盘旋于头顶,敌情不明,村民的情绪也很紧张,于是我和冶明商定转移到较为僻远的铁场。冶明高烧刚退身体十分虚弱,举步艰难,我背着两个背包也不轻松。上山不久,冶明

^① 张敬仁解放后任上海工学院党委书记,“文革”中被迫害致死。拨乱反正后平反、恢复名誉。

便瘫坐于地，他要我去找一匹牲口。兵荒马乱之际，身处不见人烟的野岭之上，哪有牛马。实在无计可施，我心一横便连推带拖要他上路，冶明两眼无神冷冷盯着我，实在令人心碎。我们要在日落之前赶到铁场，否则使得露宿。冶明咬着牙，半步半步地挪动……就这样又走了两三里地，在林际的山泉边他又躺了下去。喝了两口泉水，更加感到饥饿。无望之中我突然想起小学的“童军”课，野营时老师教我们的觅食方法。但在树林里好不容易才找到一些不知名的小野果，样子和味道很像桑葚（潮语称“酸捻子”），可惜数量实在太少。要继续前行只有减负，但两个背包中“多余”的只有两本书。一本是《联共党史》，书中夹有冶明自制的书签，上面写一“走”字还加上惊叹号，我举起书在他眼前一晃，冶明有气无力地摇摇头。摸不清他的意向，结果被“轻装”的是邓初民的《社会进化史》。其实，这本书的重量不足半斤，只是心理上的减负。

1949年的夏天，我寄居于香港一位同乡的商行里，虽无“在陈”之忧，却缺少零用钱，于是以司徒克的笔名，在《文汇报》副刊上发表几篇“千字文”，换点稿酬。不久，《文汇报》编辑部来电话，说黄庆云向他们查询“司徒克”是否为李伟卿的笔名，还问了地址和电话号码，说有朋友要见我。事出意外，杨冶明也于5月间从昆明转移到香港，在黄庆云的《新儿童》任美编。他找我一是叙旧，二是要找我帮忙。那时的印刷技术还很落后，彩色套印要人工分色，即将不同的色版分别制成墨稿，再交印刷厂制成锌版。杨冶明每月的工资只有200元，房租

占去一半，剩下的才是他和陈敏的生活费（陈敏在搞工运，无收入）。我每天到冶明那里，自带一个切片面包，和他一起分享一荤一素的午餐包饭。当年在香港做地下工作，是既清贫又很危险。港英当局放任国民党特务横行，如刺杀民主人士杨杰；《华商报》揭发驻新界的英军强奸民妇的丑闻，却被罚以万元的巨款。中共党员落入警探手中，知名度大的被驱逐出境，一般则抓进劳工营做苦工。

1950年我随四兵团到昆明之后，便和冶明失去联系，直到80年代“尘埃落定”，才有几次良晤，但他很少谈到生活上的具体情况。2006年冶明去世后，陈敏在来信中才偶然说了几句，如：人死了什么也没有，他那几本书的版税每年只有几千元，还不够交电费，冶明是个小说和影视中才有的党员，50年代我们也是“供给制”，自报生活费时他要的比别人低，后来我为这个“红灯记式”的家庭而辞掉工作，生活费却没增加；结婚时不仅没有嫁衣，汗衫还要打补丁，生第一个女儿时住免费的公立医院，连一只鸡也买不起，产袍和婴儿衣服都是“表叔”们送的旧衣被改成的，生活水平已到了最低极限，还要学习“反修、防修”、防止资产阶级的糖衣炮弹……

从1938年的战地工作、1945年的蒋管区白色恐怖，到1949以后香港的殖民地生活，杨冶明都处于“地下”状态，在艰难而又清贫中坚持工作。有人说生活的腐化是政治堕落的开始；倒过来说，艰苦朴素的生活却能磨砺人的意志。冶明的一生可以说是“霜叶红似二月花”！

春雨润物细无声

离开东江后，杨治明回柳州。但因政治形势恶化，“战地服务团”的成员开始分散，张敬仁“回老家”去，杨治明和黄凛、郑黎亚等人到志锐中学附小教书。在东江时，我就发现治明对儿童工作很有办法，所以很快他便完成了从救亡青年到小学教师的转变。据他的学生们回忆：“杨老师当班主任，平易近人，对学生亲切热情。使人难以忘怀的是，他运用进步的教学理念和生动活泼的教学方法，培养我们学习的自觉性、主动性。他还启发我们热爱祖国，尊重劳动大众，反对歧视穷人，为我们今后树立正确的世界观作好思想准备。”^①所谓进步的教学理念，便是打破传统的师道尊严，与学生平等相处，做学生的好朋友，在师生的双方互动中，以启发式的教学方法去代替注入式，从而培养学生的自觉性和思考能力；新的教学方法带动了教材改革，强调结合抗战时期的社会实际，并适当突出教材的乡土性等。教学方法与教材改革的最终目的，并不限于传授知识，重要的是为将要诞生的新中国培养未来的主人。

不过在柳州的教学探索，只是试验性的开端，确立这种教育理念并在实践中逐步完善，则是治明到了中华小学才有可能。因为中华小学的教师队伍，是以中共党员为骨干，加上“民青”成员和进步知识分子组成的战斗集体，他们具有崇高的理

^① 引自《深切缅怀杨治明老师》，原文刊于2006年3月出版的《照晚晴》第64期23页。

想和朝气蓬勃的作风。冶明在中华小学任教务主任、校长，真是如鱼得水，其创造才能得到充分发挥。

中华小学创办于1942年。起初是由于敌机的狂轰滥炸，昆明的学校都迁到乡间，市区留下数量极多的失学儿童。中华职业教育社昆明分社，为此而试办“升学预备班”，在取得初步经验后，才正式成立“私立中华小学”。中华小学改变国民党的陈旧教育理念，推行陶行知先生的“生活教育”，并借鉴抗日根据地的教育经验，结合昆明的实际，进行前所未有的新教育实验。冶明和他的战友们，在教学设备和生活条件都很艰难的情况下，把中华小学办得饶有生机，到了1947年全校已有9个班、学生近400人。“中华小学成绩展览会”贴有门联：先生是学生、学生是先生，这学校为何师长弟子都不分；社会即学校、学校即社会，此地方怎么大孩小孩混一起。门联生动地体现出中华小学的创新精神。

西南联大的教授、著名作家李广田，在《云南日报》发表文章，称赞中华小学是“有理想，有办法，有成绩”的新型小学。

“有理想”是暗指中华小学将教育与生活、学校与社会紧相联系，把教育工作视为解放全人类的崇高理想的前期工程；“有办法”则是指在理想的指引下，采取各种具体措施，以密切课内和课外、学校和社会的联系，如：自编结合实际教材以适应时代要求；创造生动活泼的教学方法代替以教师为主的注入式方法；废止不尊重学生的行为，提倡民主的师生双向互动；在中高

年级推行小先生制, 在全校开展“铁木儿”运动^①; 增设时事课、舞蹈课, 举行各学科的比赛等。在确保课内教学质量的前提下, 扩大课外活动的空间, 在可能的条件下参加社会实践, 如: 创办“自动小学”帮助贫苦失学儿童; 出版报刊扩大生活教育的社会影响, 总结新教育方法的经验; 其中影响最大的是音乐和舞蹈的公开演出, 实际上是让学生参与昆明的民主运动^②。中华小学所推行的新教育理念, 为进步的社会人士所赞赏, 也就不容于国民党当局, 教师遭到迫害, 有的还被捕入狱。

中华小学在昆明取得的辉煌成绩, 虽是整个战斗集体的努力成果, 但杨治明在就任教务主任和校长时, 也积极地发挥他的创造才能。其缘由: 除开党员的责任感之外, 还可能受到张敬仁的影响。张敬仁是陶行知的得意门生之一, 抗战前是上海工学团的支部书记, 抗战开始后任“战地服务团”的宣传科长, 在东江游击区又是我们的领导。治明在张敬仁的言传身教中, 接受“生活教育”的新理念。

天道酬勤诚者胜

由于政治形势的逆转, 杨治明不宜留在昆明。1949年5月他

① “铁木儿运动”, 是推行做好事而不留名的活动, 源于苏联小说《铁木儿及其伙伴》。

② 中华小学除进行教育改革之外, 还以各种方式参与当时昆明的民主运动, 在对外公演文艺节目中, 以大型歌舞剧《幸运鱼》的社会影响最大(据《盘龙文史资料》第16辑, 第27—47页)。

和陈敏转移到香港，党组织把他安排到黄庆云主编的《新儿童》任美编。工作形式虽然不同，但仍可视为教育工作的延伸。除开美编工作，他还编了《孩儿们丛书》，写了不少生动活泼的文章，受到黄庆云的赞赏和小读者的欢迎。

1953年是杨治明一生的转折点。他结识了被誉为“资料专家”的老报人黎敏斐，在他麾下编一份寓益智于休闲的地理杂志《海光》。由于刊名的含义不明确，花了一年的时间才打开局面，读者从港澳台扩展到东南亚。到了20世纪70年代，治明主编《风光》画报时，他已全面掌握出版工作的技能，但由于客观条件的限制，刊物的影响还是不能及于大陆：长期的思想禁锢，使大陆看不到“无烟工业”的经济利益，还将旅游视为资产阶级的行为。大陆的改革开放，为杨治明的编辑生涯展开了美好的前景，他主编的《中国旅游》名字响亮，触动了侨居海外华人心中的怀乡情结。人为的藩篱一旦拆除，祖国的锦绣河山、历史胜地、人文景观、民族风情，便发出了诱人的魅力。大江南边、丝绸之路、古都北京、乃至边疆的村寨的旅途中，“发烧友”的背囊中都不难看到《中国旅游》画报。根据形势的发展，画报社还出版了旅游专辑、地图、影集等副产品。

成绩的取得，不仅与大陆改革开放提供的机遇有关，也与团队的集体力量 and 治明的敬业精神有关。治明以“仁者之心”和作者、读者建立互动关系，有如当教师时与学生的平等相处。他说当编辑有求于人，首先要尊重作者；又说编者心中没有装着读者，不是好编辑。他将《中国旅游》画报定位为“事

业性”刊物,并将其严肃的责任感化作“可读性与知识性的统一”。在搞好“一本经营账”的基础上,与作者和读者建立良好的互动关系,其中还充盈着温馨的人情味。

在《风光》画报上连载6期的《泛美行》,作者黄效文是个不畏艰险、刻苦耐劳的新秀,他深入墨西哥的玛雅文化遗址,探索古老的印第安部落生活,并提出了玛雅人的祖先与远古时期的华人,可能是“远房的亲戚”。《泛美行》不仅是黄效文成名之作,而且为他未来的事业铺平了发展的道路。后来,他终于成为美国《地理杂志》常驻昆明的记者,活跃于滇黔川的少数民族地区。还有:纵走撒哈拉沙漠的李景先生、陈国泰先生;报道黄河边上“阻挡沙漠前进的小村落”的陈大森先生;以及“烙下了奇异记忆”的一群青年男女……这个作者群体都是冶明通过家访、约谈、茶叙、上门看幻灯片等诸多不同方式而订交的朋友。他与作者之间不是冷冰冰的稿件关系,而是埋着深厚的友谊。

与对待作者的情况相似,冶明也以同样的热忱,通过电话、信函、访谈、问卷、茶叙等方式与众多的读者保持经常性的联系,成为读者的良友,有时还“越位”充当读者的旅游顾问,甚至参加发烧友的行列,一起走南闯北,跑遍全中国的主要旅游点,还将所写的游记,编成了《中国旅游路》一书。为了更具体说明他与读者的友谊,略举一例:从东南亚来访的黄源英老先生,一见到冶明便说:“我是你三代同堂的读者”。三代同堂包含两层意思,一是说黄老先生祖孙三代,都是冶明所编

刊物的读者，一是指黄家读的是从《海光》《风光》而到《中国旅游》画报。黄老先生还很有风趣地对三种刊物作出形象化的比喻：读《海光》如上茶楼，各式美点俱全；读《风光》如进酒店、品尝佳肴酒菜；而《中国旅游》很像走进独沽一味海鲜馆（专业化）。有了这样的“知音”，口碑就会带来更大的读者群。《中国旅游》画报的影响逐渐扩大到全球各地的华人区。夸大一点说，凡有华人处便有《中国旅游》的读者。

皓首犹称“老还童”

杨治明低调做人，不抢镜头。一生最风光的两件事是：2005年香港举行抗日战争胜利50周年纪念大会，作为抗日老战士荣登于主席台；2006年2月14日在九龙永恒殡仪馆，他安详卧于花圈、挽联、祭帐的正中。

治明活到86岁，就公开的社会身份而言，他做过救亡青年，当过中小学教师，干过刊物编辑，三者形式虽异，但其中都融入他对人类美好明天的憧憬，甚至可以视为其崇高理想指引下的切实行动。尽管在香港的特殊政治环境下，他所写的文章、所编的刊物从未出现过“马列”话语，但战地服务是爱国行动；“生活教育”是为新中国培养未来的主人；旅游画报是为了增进海内外华人对祖国的认同感情。用杨治明的口头禅便是“针对性”。所谓针对性其实就是原则性与灵活性的统一，即随着时空条件的变化而以不同的“战斗”方式，走向遥远的未

来。1986年杨治明离休了。但离休并非事业的终点,而是另一开端:他应友人之邀,将从事编辑工作40多年的经验,编成《杂志·画报编辑设计》。该书以生动的语言,具体的例证,配合各种图片,详释编辑出版工作的流程;但它又不同于工具书的实用性,特别强调在操作过程中,要坚持以人为本的出版理念。举个小例:刊登广告的本意是减轻读者的经济负担,所以当排版出现“单页”时,应抽掉广告以保护读者和作者的利益,更不容许刊登沾污刊物清纯面貌的广告。

随着大陆的改革开放和港澳回归,适应新形势的需要,治明和他的同伴策划出版了《中国地图新集》。以往的中国地图,香港和澳门只是广东省图中的两个小点。在《中国地图新集》中,香港、澳门和其他省(区)一样,各占一页,而且提供大量的新信息。1999年杨治明激情满怀,抱病主编《锦绣河山地图集》。从策划、编辑、制图到出版,历时5年。在中国测绘科学院的全力支持下,采用最新的电脑制图工艺,以晕渲法凸现中国的地形地貌,同时配有大量的自然景观和人文景观图片,在为旅游者作“导游”的同时,还以锦绣山河去打动海外华人的“中国心”。

1985年中华职业教育社^①拟于深圳设立分社,凭借深圳的“窗口”作用,通过职教工作开展港澳台及海外侨胞的联谊活

① 中华职业教育社,1917年由著名爱国民主人士黄炎培先生创办。是历史悠久、在国内外具有深远影响的教育团体。十一届三中全会后,被定位为统一战线性质的教育团体。

动。负责此事的梁凡生同志，与冶明有“旧雨”之谊，所以在整个筹备期间，冶明和陈敏做了大量的“穿针引线”工作，搭建起与香港职教界、文化界的沟通桥梁。在继后的10年中，冶明还为“深圳职教分社”提供香港职教信息，代寻失散于海外的老社员，为培训班物色教师，并参与职教社的纪念会、联谊会、研讨会……乃至亲自为培训班授课。这一切对于年老多病的杨冶明，是很不容易的负担^①。

2001年他做了心脏搭桥手术，2004年又做了癌症的胃切除。至此，冶明已进入风烛残年。从他来信的字迹中，我看出他的手在发抖，健康状况明显恶化。为了宽慰他，我在回信中套用《渔光曲》的词句：“爸妈留下的破身子，小心再靠它过一冬”，并叮嘱他安心静养，别再和自己“作对”。但万万想不到，他竟在香港三联书店举行《杨冶明老还童书画展》——他写“心安睡得好，无求梦也甜”的条幅，他还一再画了背着沉重大书包的“城市骆驼”。

冶明走了，我很难过，但流不下眼泪，一种高山仰止的敬佩之情油然而生。我在深沉的思索：冶明永远怀着仁者之心，这颗心曾因抗日救亡而动，曾因教育改革而动，也曾因海外华人的思乡情结而动。因而他年继以月，不停地工作，将生命的弓弦拉紧到极限，弓弦终于断了，就像蜡烛燃完了自己，爆出最后的一瞬闪亮，然后突然熄灭。但就在瞬间的闪亮中，我看到了冶明

^① 据《友谊·贵在真诚》（二），原文刊于2004年9月10日出版的《照晚晴》第58期第7页。

画中那个沉重的大书包。这个书包是冶明留下的问卷。他临终还怀着仁者之心，拷问我们：被压弯了腰的孩子，何时才能从沉重的书包下解放出来呢？

原载《云南文史》2009年1期

正直的人 朴素的画

——怀念著名画家林聆

1950年春,中国人民解放军入城后,国防文工团在昆明吸收了几位话剧和音乐表演艺术家。当时负责领导美工队的副团长朱德妍吩咐我:“有个画家叫林聆,是广西贵县人,你去和他交朋友,了解情况。”于是我以两广同乡的身份,到林聆家中作客——在拓东路一所中学的教师宿舍里,作第一次访问。回营房,我向朱副团长汇报所了解的情况,他让我继续和林聆保持联系。通过几次会面,我看完他的许多作品,包括素描、油画和水彩(它给我留下的印象最深)。不久,他便答应加入国防文工团美工队。入伍后,我们一起到官渡区参加“土改”,继后在完成各种政治宣传任务中结成伙伴,建立了战友的情谊。1955年我们分手了。各忙各的工作,来往不多,但退休后却因美协和画院的关系,而有较多见面的机会。特别是在一些画展中,我和他总会坐下来探讨绘画,特别是关于水彩画的发展方向问题。在长达半个世纪的风风雨雨中,我们确实存在着一种不可言说

的深厚友谊。他性格内向,低调做人,终生忠诚于艺术,是一个令人尊敬的画家。

林聆同志(1918—2007),广西贵县(现贵港)人。家境清贫,青年时期当过印刷工人、铁路工人、建筑工程绘图员、中学美术老师……在艰苦的生活条件下,探索绘画艺术的创作规律。1950年参加中国人民解放军,在长达30多年的时间里,他为昆明部队的美术工作,做出了卓越的贡献。热爱生活、热爱人民、热爱祖国,使他选择了现实主义的创作道路。抗日战争前夕,他便开始以木刻刀作为武器,1938年加入全国木刻界抗敌协会;1943年参加西南联大进步同学组织的阳光画社。抗战胜利后,在国统区中生活的人,面对着的只有失望和迷茫。为了寻求精神慰藉,他沉醉于绘画艺术,特别是水彩画技法的深入研究。辛勤的汗水浇开了艺术的鲜花。1949年春天,他的个展在昆明获得了好评。参军后,新的生活为他展开广阔天地:边防战士的英雄气概、丰富多彩的民族风情、边民与解放军的鱼水情谊、美丽富饶红色高原的景色……这一切点燃了他心中旺盛的创作热情。年继以月,画笔不停地挥动,积累下数以千计的作品。他的佳作入选全军、全国美展,有的还在国外展出。1962年、1980年,云南美协为他举办过两次个展,接着《林聆水彩画展》又在首都中国美术馆开幕。他的油画《渡口》,现存于中国人民军事博物馆;北京中国美术馆收藏他的水彩画《遵义会议会址》等七件作品;他的版画《栽秧》展出于国际青年联欢节……

林聆是一个老实人。在生活中,他认真思考,认真观察,

冷静地分析对象，充分理解客体之后，才以简洁的笔触、概括的造型、略带凉味的朴素色彩，创造出单纯、明净、恬静、安适的意境，使观众得到“舒意自广、游心无垠”的审美感受。简约的艺术语言是来自于选材和立意的需要。林聆便是林聆，他的作品与他人存在明显的个性差别：他既不故作姿态，也不随流媚俗。作品中未有惊心动魄的戏剧情节，也少见常人所乐见的名山古刹，更罕见色彩绚丽的鲜花。他认为美是寓于平凡之中。昆明市郊的农舍，金汁河畔的古柏，红土高原的田野，晴空万里的浮云，斜阳古道上的牛车，傣家竹楼篱角的翠竹，带着儿童上学的女教师，在界河边上站岗的哨兵，营房中整齐排于枪架上的步枪……这些看似无奇的事物，其实是画家从生活中筛选出来的，不仅记录下已经逝去的小农经济的乡土情调，而且隐含着20世纪中叶的历史印记——营房里枪架上排列整齐的步枪，暗示着营房建设任务完成后，部队正朝着正规化、现代化的方向发展，它绝非静物习作；一双破旧而沾满泥污的军靴，毫无审美价值，但《苦战归来》的标题，留下“大跃进”时期的狂热情绪，以及浮夸风所付出的教训；边防问题虽然复杂，但归根到底团结少数民族是巩固国防的基本保证，因而《渡口》描绘的军民良晤的场景，表现了我军既是战斗队又是工作队的优秀传统；《遵义会议会址》虽然是现场写生，但画家选取了最有利于表达深邃主题的细节：一把靠背椅占据画面的主要地位，彩色玻璃窗下，书桌上摆着军用马灯和开水瓶，稍远处是一挑铁皮公文箱，卧床只露出一角……这些“符号”

勾引起人们对长征时代艰难岁月中，一位伟大的革命军事家、政治家的深沉敬意，其意味之深刻远非彩色照片所能企及。画家的沉思为观众在欣赏过程中，留下了广阔的想象空间。

尽管林聆的作品个性特征十分明显，风格样式很统一，但岁月的流逝还是在画面上留下不同的痕迹。1949年以前的昆明郊区农舍，是他习用的题材，以普蓝、土黄和棕色作为主调，通过斜阳的光影作用构成空间感，在浓烈的泥土味中，散发出寥落萧疏的感情。50年代之后，新的生活不但令他思路开阔、题材宽广，而且色彩更为丰富，增添了暖色的比重，笔触变化多。常在块面中掺用灵动的线条、跳跃着的点，使画面中产生轻快的节奏感。到了晚年，他又进一步删繁就简，运笔雄浑，刻意追求明净、单纯的意境，具有“一以当十”的艺术效果。

林聆还是一个多面手。他曾为中国人民革命军事博物馆、毛主席纪念堂，完成许多建筑装饰和陈设的设计；当然，更多的是在昆明部队，配合形势，进行宣传工作。有人说一切的艺术都是宣传（辛克莱），但并非任何宣传都是艺术。林聆坚守一个诚实艺术家的职责，从不忘却艺术创作的基本规律，甚至在赶“任务”的情况下也是如此。油画《渡口》，本来是为昆明部队营建展览而作的宣传画，却因其认真严肃的创作态度，而未随同营建任务的结束而丧失其意义，并以其动人的艺术魅力，而得到应有的荣誉，成为他的名作之一。

坚定的信念使林聆不外望，不因市场经济的喧嚣而动摇其从艺的初衷，但过分的矜持，可能形成不利于身心健康的自

闭心理。晚年的林聆是寂寞的，特别是他夫人谢世之后，他便困守于心灵的孤岛之中无法自拔。古罗马的哲人说：“幸福因别人的分享而增加一半，不幸因别人的分担而减轻一半。”苦闷而不能宣泄，对一个高龄老人的损伤太大。林聆终于走了。在我们这个被谑称为“50年代脑袋”的群体，又减了一员。自然规律是无法抗拒的，“走”也是一种解脱，但他走得无怨无尤，因为在长达90年的人生中，他从不息肩、从不停步，完成了一个人所应当担负的历史任务，尽力在艺苑上不断地耕耘，并结出丰硕的成果。只是他不善于包装自己，而未广为人知。

听池家卫同志说，林聆的告别仪式很冷落，除开家属，只有部队的几位老战友到场。这也并非憾事。因为他还有数以千计的水彩作品留在人间，为20世纪下半期的云南美术史增添了光彩。现在令人挂心的是这些作品的命运。几年前云南画院的李忠翔去看望林聆，想让他的一部分作品入藏于云南美术馆，但未得到他的应允；去年昆明画院的胡晓辛因《中国水彩》要刊出“云南水彩作品选”，前去向林聆约稿，他看到林聆的水彩按年份排列，保存良好，数量甚多。经过“大革文化的命”之后，林聆有幸能将作品完全保存下来，实在使人感慨万千！剩下来的问题是：有谁愿意为林聆筹办一个遗作展，以及如何妥善保存这批珍贵的艺术品？

林聆只有一个啊！

质胜于文 其淡如菊

——缅怀恩师吴子复先生

收到吴瑾世兄寄来的《吴子复书画集》，心潮澎湃，百感交集。面对这厚3厘米、重6斤的巨册，不禁想起罗曼·罗兰所说的：要像尊敬上帝一样尊敬你的艺术。

恩师吴琬，字子复（1899—1979），是杰出的书画家、篆刻家、艺术教育家。在其80年的人生之旅中，经历了辛亥革命、北伐战争、抗日战争、解放战争，以及新中国成立后的诸多变革。无论是处于何种情况下，他都甘于寂寞，在清贫中执著于自己的艺术。自己的艺术也就是罗曼·罗兰所说的你的艺术，即通过不同门类、不同形式，而表现出来的独特感悟和有别于他人的艺术风格。

缅怀师恩除了敬佩之情，重要的是透过其作品，去探索蕴涵于各个时段、诸种形式之中，貌似不同而一以贯之的审美倾向，这是一个艰难的课题。因为人的精神世界是复杂的，艺术家的个人经历中，可能隐藏着时代的缩影，特别是在中华民族

历史大转型的20世纪。一沙一世界，微尘即大千。《吴子复书画集》的可贵之处，是经历了抗战8年的离乱，特别是史无前例的“破四旧”之后，还能保存下这些作品及其相关资料，实在不易。有了书画集，我们就可能沿着时序去景仰恩师的人格风范和艺术成就。

“东江事变”后，广东的政治形势恶化，留在游击区已无所作为，救亡青年纷纷离开前线。1941年初，我茫然回到曲江（广东的临时省会，今韶关）。设在唐湾的广东省战时艺术馆是一所适应战时需要的艺术教育机构，美术科的主任是德高望重的胡根天老师，吴琬老师负责具体的教学工作。我在两位老师的引领下工作和学习。继后，艺术馆改成正规的广东省立艺术专科学校，其间三次迁到连县，最后逃亡到罗定。抗战胜利后我们怀着天真的幻想回到广州，迎来的却是特务横行、政局动荡、物价飞涨、民不聊生的局面。“反饥饿”“反内战”的学生运动席卷全国，艺专响应地下学联的号召，组织人权保障会，引起教育厅更换校长。我与琬师分别后，数十年间仍保持联系，续受教益。2004年，在《屐痕依稀——李伟卿水彩画选》的尾语中，我写下：谨以此画册缅怀恩师胡根天、吴子复。

岁月不居，转眼我也年近90，想将模糊的记忆残片连缀起来并非易事。只好借布封的“风格即人”的话，将琬师奋斗的一生概括为：淡泊名利、超尘脱俗的书画家；情操高洁、执著艺术的爱国者。

书画集中收有两封“行书致胡根天信札”。从书写格式便不难看出他对业师的尊敬，“连州一别，寒暑再更，寇犯粤北，邮路梗阻，无由裁候，北望云山未尝不依依也”诸语，更充满绵绵的情意。琬师就读于广州市立美术学校时，接触最多的是油画专业的教授，而终生敬佩的却是校长胡根天。究其缘由便联想到《师说》：“师者，所以传道、授业、解惑也。”道，指特定历史条件下的价值观；业，乃艺术的专业知识和技能；惑，则是在中西文化碰撞中显现的疑问。解惑就是在价值观、艺术观的指导下，对半封建半殖民地文化的批判。例如：民国初年虽然西风东渐，但一般民众仍较少接触真正的西洋画，于是曼陀等人的水彩月份牌、大新街画店的炭精粉擦笔画，便以假乱真，泛滥成灾。甚至在全省美展的评选中，因冒牌西洋画落选而引发军阀持枪要杀评委的“天方夜谭”，所以要让人了解什么是西洋画；还有，“五四”新文化运动，带来了中国画的改革问题。但有人将日本画“包装”成“新国画”，引发了争议。日本的“南画”是源于马远、夏圭的北派山水，没骨花鸟是由沈南蘋东渡扶桑时带去的，明治维新后才掺入一点西洋画法。所以，中国画的改革应从观念的转变开始，而不是“出口转内销”贩入二手货。简言之，琬师与根天师是在广东现代美术的“十字路口”，以崇高的社会责任感，建立起亦师亦友的深切情谊相伴而行。

尊师是以重道为基础，择友也以敬业为准则。琬师性格狷介、交游不广。除开“青年艺术社”的成员，好友虽不多，但都

是执著于艺术卓有成就的大师。如：李桦，琬师的同学，也是青年艺术社的成员，1933年于广州组织现代版画研究会，他将现代版画技法和传统的审美观念结合起来，形成新的现实主义风格，得到鲁迅先生的好评，解放后是中央美院的名教授。郑可，也是琬师的同学，留法八年，初学素描和木雕，后考入巴黎国立美术学院雕塑系，除开高水平的素描技术，还拥有建筑、石刻、陶瓷、玻璃、纺织、金属加工多方面的知识和技能，是中央工艺美院最受学生敬佩的教授之一。关良，远在1921年便以其单纯的清新风格，表现于展出的作品之中，除了油画，他的京剧人物画，更是独创一格，很有稚趣，1957年与李可染访问法国，展出十分成功。1960年以莱比锡出版的《关良京剧人物画册》寄赠琬师，1979年亲自到广州野意楼问病，他与琬师的常青友谊，全是建立于共同的审美观念之上。琬师的一生可谓“阅人多矣”，但知交仅限于一些纯粹的艺术家。正是：“种花种兰蕙，结交结君子。”

作为艺术教育家，抗战时期琬师为救亡团体培育了许多宣传工作者，建国前后为社会造就不少美术人才。无论是在正规的艺术院校，还是文史馆的夜校，乃至私淑弟子，他都严肃对待，自编教材认真施教，十分重视基础训练。他说，连基本功都不具备便奢谈什么“派”，那是误人子弟；更注意学生的个性差别，因人而异，绝不“克隆”自己。我是琬师门下“未受戒、未嗣法”的非正式弟子，但从其言传身教中受益匪浅。可是我自尊心太重，过于任性，1953年我当琬师的助教，因一点误会受

到批评,感到很委屈,一怒之下便接受了女师的聘书,到连县去。行前我向琬师告别,他沉吟一下,递给我一本油印的讲稿,说:带上它,备课时可能有用。我赖着不走,请他赐一条幅,写的是:“非多所知道、多所忘却,不能有所创作”。一年后,粤北战局突变,曲江紧急疏散,艺专再迁连县。兵荒马乱之际,女师却“暂不发聘”。我于彷徨无计之下,硬着头皮去找琬师,正不知如何开口,他却用平淡的口气说:要是没有别的地方,便回学校再玩两年罢。我就这样随艺专迁校罗定。琬师免我“在陈”的困苦,终生难忘。他胸怀宽广,爱护学生,对有困难者总是伸出援助之手。在他门下造就出版画家赵延年、雕塑家尹积昌、陶艺家谭畅、画家黄安仁、书法家区大为,还有许多优秀的中学美术老师。

琬师的前半生,处于民族矛盾和阶级矛盾错综复杂、战乱频繁、民生艰难的时代,选择绘画,特别是油画作为终身事业,有如黑夜长行,是要有顽强的毅力和矢志不移的敬业精神方能坚持下去。说“吴子复的画名多年为书名所掩”,其中包含着人生的无奈!有一位哲人说过:历史常和人开玩笑,本来想走向这个门,结果却进入另一个门。

琬师献身于艺术,是从书艺开始的。但,广州毕竟是西学东渐的门户,对现代艺术的向往,才使他考入中国最早的公立艺术学府——广州市美,而油画老师传授的,却是古典的学院派画法。因此,一旦接触到现代主义的清新风格,便生出许

多疑问——难道西洋画只能是再现自然，不能和中国写意画一样表现个性？……还来不及厘清这些问题，“北伐”便开始了。郭沫若请胡根天老师参加北伐，但校务缠身只好推荐关良和吴琬等七八个人，到北伐军中从事美术宣传工作。几个月后蒋介石背叛革命，琬师怀着惶惑不安的心情回到广州。1927年10月，与同学赵世铭、李桦、郑可等人，组织“青年艺术社”开始现代艺术的探索。在没有经费来源的情况下，从事创作，举办展览，出版刊物。但国是日非，百业凋零，在这样的社会条件下，怎能“期待中华民族的精神再生”！日本帝国主义的侵略，终于引爆了抗日战争。抗战期间琬师执教的广东艺专，也处于极不安定的状况中。教学任务繁重，油画颜料断了来源，作画的机会很少。除开教学工作，他迎着朝霞打太极拳，对着青灯临《张迁碑》。好不容易盼到了“胜利”，但一切的希望都因蒋介石发动全面内战而破灭。在特务横行、物价腾飞、民无宁日的悲惨情况下，任何正直的艺术家都无所作为。广州解放后他协助胡根天老师，进行广州市博物馆的筹展工作，画《从猿到人》和《太平天国》两套白描历史画，也为其他单位作一些宣传画。1953年应聘任广州市文史研究馆馆员，从此“画家吴琬”逐渐淡而化出了“书家吴子复”。

西方美术和中国书法，在物质手段和文化观念上明显有别。但学贯中西而善于思索者，则可能从其差异中找到相通之点。我在琬师身边，探讨艺术创作问题时，他常说“要进得去又

出得来”。此语看似简单，其实内涵相当复杂。凭数十年从艺的体会，中国和西方的美术纵有千差万别，都存在“进”与“出”的问题，其中包含三个方面：

首先，是人与客体的关系。进，是由表入里、从形到神，深刻认识描绘对象，但又不受其所役。在主客体的互动中，以心拥物，从而创造出形神兼备的艺术形象。神，不仅指客体的神态，而且含有主体的神思。

其次，是人与工具材料的关系。进，是指熟悉物质载体的性能和工具的操作技术。意在笔先，用现代语言表达，即画笔听从心灵的驱使。平庸的心灵只会卖弄花拳绣腿，凭依熟练的技术去再现自然。高洁的心灵则超尘脱俗，让主体的感悟天然流露，熟中出生，不显斧凿痕。

再次，是人与艺术法则的关系。各个艺术门类都有其不同的法则，如绘画的造型法则、透视法则、色彩法则，等等。进，便是认识和运用这些法则，“不逾矩”。但艺术创作的最高要求是从有法到无法，即循着主体的要求“从心所欲”超越法则，创造出有别于人的风格。

说到底三进三出是艺术家主体觉悟的体现，中国和西方在时间先后和历史背景上虽有所不同，而艺术家个性化的要求则是一致的：中国画从工细的院体向南宗的写意倾向转变；西洋画由学院派的再现发展为现代主义的表现风格。这些历史事实表明，艺术家的主体觉醒扩大了创作的自由空间。中国叫做写意，西方称为表现，其实则一。琬师晚年选择书法作为主要

目标，虽有其客观原因，但主要的是书法不必借助具体形象，有如无标题音乐，直接以抽象符号去表现主体感悟，还因其材质的简省，而适应其清贫的生活条件。也许这才是“吴子复画名为书名所掩”的原因。

琬师少年时期，热爱书法艺术，是从中国的传统文化出发；青年时期接受西洋画的训练，并向往于现代主义思潮；中晚年又悟出中西艺术的契合点，回归到书法艺术来。与黑格尔“正、反、合”巧合。但从书法经油画而向书法的回归，并非重返圆圈的起点，而是高一级的螺旋形提升。琬师说：“‘通会之际，人书俱老’，余从事书道60年，孙过庭此语始有体会。”按我粗浅的理解，“通会”便是融会贯通，即汇合中西的审美观念，在物我两忘中达到天人合一之境。此境得之不易，其中不仅有磨穿铁砚的汗水，还有傲对人生坎坷的坚强意志。

我生性愚鲁，虽深受琬师的恩泽，却对书艺一无所知。仅凭对琬师的人格景仰和无法言说的直觉，而深爱其书艺，特别是“文革”之后的作品。它带给我以吸风饮露的愉悦，有如聆听饱经沧桑的觉者，心平气和的禅谈。只有到了人书俱老之际，方能感悟松风的天然韵，进入“清泉石上流”的纯净境界。毫无火气的拙味，是出于“无心笔”而写出（人为的“稚趣”难免有彩衣娱亲的假天真）。野意楼的本义是“质胜于文”，野不是狂野而是质朴，拙中藏巧，其中蕴涵着秀淑的书卷气。

我和琬师阔别后的一次良晤，约在1974年，为调查中国南

方五省的铜鼓而到广州。先到市文史馆看望根天老师，再到野意楼聆教于琬师。本来有许多心里话要互相倾诉，却“只道天凉好个秋”，避开“文革”的“闹剧”，而沉湎于1944年流亡罗定时“不无狼狈”的往事。当谈及陈语山时，不禁相视大笑。陈是琬师的同学，工于篆刻。他性格开朗，酒后多言，为人治印从不取酬，但友好求印常以不同方式致谢，故有“茶刻”“酒刻”之类的戏称，并衍生出“狗刻”的谑语（指请吃狗肉）。谈到这里，琬师兴致甚佳，说：“现在我治印的水平高于语山”，此话甚是。琬师的篆刻起步虽晚，但作过长期的多向探索，方寸天地气象万千，具有多种不同的艺术效果。边款尤多变化，增添了额外的美感享受。为关良先生所作的数枚名章，其稚趣与京剧人物画配合，真是相得益彰，突出一个“拙”字。饭后，余兴未尽，琬师又书七言联相赠，文曰：门常不闭留云宿，山为多余带月归。没想到这竟是“最后的午餐”。

此联一直挂在我的客厅，看到它便有如睹故人的感觉。人生苦短，但不必“念天地之悠悠，独怆然而涕下”，因为在古人与来者之间，今人是中间分环，承担着承先启后的作用。广东的书艺，如果没有“吴隶”那便出现历史缺环。画名为书名所掩，并非憾事。子曰：“多乎哉？不多也。”多才多艺者的十指也不可能一样长。何况20世纪中叶的“大气候”是晴天多云，暴风雨也是常见。书艺是走在“斑马线”上，绘画似在红灯区，要“一慢二看三通过”。因而油画和中国画都退居于怀冰堂，作为聊以自娱的“清供”。

愚以为：有了广州中山纪念堂琬师书丹的《总理遗嘱》、广州起义烈士陵园中苏血谊亭碑和中朝血谊亭碑、花县洪秀全碑、越秀山镇海楼横匾和长联等等的历史见证，再加上《吴子复隶书册》《野意楼印赏》《吴子复书好大王碑字》，以及《吴子复艺谭》和《吴子复书画集》的广泛流传，作为艺术家的吴子复是永生的。

原载《云南文史》2009年4期

周霖和他的艺术生涯

看过了纳西族画家周霖国画遗作展览，难免又勾起许多记忆。我想起在那人妖颠倒、是非混淆的“黑夜”里，为了消灭“罪证”，我不得不把自己的水彩画，一幅一幅地送进了灶门焚烧，在炉火通红之际，我突然发现其中杂有一件小斗方，是周霖和我合作的。上面有周霖的字迹，写的是：

种花种兰蕙，结交结君子；

兰蕙有本心，君子有终始。

眼前一片模糊，画面湿了一片，我不忍心把这画烧掉，冒险把它藏了起来。虽然当时处在吓人的压力之下，我还是觉得不应该毁掉这件友谊的物证。我对周霖的尊敬，绝不止于他在绘画艺术上的成就，更重要的是他的为人。我也颇认识几个“画家”，其中也有在艺术上有一定造诣的，可是，为人就未必值得钦敬了。

周霖是一个谦逊的人。他常常说到自己“走麦城”的经历，

而从未吹嘘“过五关，斩六将”。比如，他和音乐家聂耳曾经有过较深的友谊，20世纪30年代初叶，聂耳是他寓所的常客，他们在一起讨论音乐、艺术（很少有人知道周霖会作曲）。聂耳去上海之后，还多次来信约他去上海工作，最后的一封信，是在聂耳到日本之前写的。但他从来说“我的朋友聂耳”之类的话。如果不是有“人”在这个问题上“做文章”，我还会知道这段经历呢！

周霖平易近人，不摆架子，在60年代上半期，他工作比较忙，身体也不很好。但向他求教、索画的人很多，颇难应付，而他总尽量挤时间，满足人们的要求。有一次他生病，我去看望他，中间来了一个鲁莽的女孩子，进门便“一见如故”，先作了自我介绍，接着打开“作品”要他提意见，然后动手研墨，要他当面示范，最终是卷起了尚未完全干透的画，扬长而去。他耐心到出乎我的意料。对于索画的人，他总是把老朋友放在陌生人的后面，或者是把“小人物”的要求排在领导干部的前头。他说：老朋友机会多，慢点不要紧；领导干部修养好，会原谅我的。

虽然饱经风霜，但周霖从不唯唯诺诺。他在丽江县文化馆工作时，省委一位书记到丽江视察，当时正值市场供应困难，地委的一位同志问他，可否从黑龙潭捞两条鲜鱼招待客人。他坚决拒绝，说：“谁来也不行。黑龙潭的鱼是供群众观赏的，谁也不能吃。开了例子，黑龙潭的鱼会被吃光的！”

当然，周霖不可能是一尘不染的“完人”，但也绝非见利忘义的市侩。解放前，他在昆明曾混到一个税务局的差事，接触

之后,认为这不是人所应该在的地方,很快便离开了。在丽江,为了逃避熟人要他到专员公署任职的好意,周霖竟搬到玉峰寺,住了好几个月。他在幽静的禅林里吟诗、作画,声明他看破红尘,要出家了。

但是,周霖毕竟在旧社会混了半生。因此,他有自知之明。知识分子应该思想改造,以及在脱胎换骨过程中的痛苦,他是颇有思想准备的。可是,谁会想到戴高帽子、挂黑牌、画红鼻子之类的“喜剧”式的“群众专政”呢?对于传统文化的全部否定,对于“臭老九”的打入地狱,这种“彻底的革命”使他想不通,而更不能容忍的,则是那些“犹太”式的人物,为了一袋铜子便出卖了耶稣。因此,他奋不顾身地反击那些“谣言世家的子弟”。斗争是艰苦的。就在他以无可辩驳的事实,粉碎了无耻的毁谤之后,不知道是由于过度的兴奋,还是战斗后极端的疲劳,他坐下去便起不来了。

周霖终于死了。死亡也不是终点,他的遗作又终于和群众公开见面。这些幸存的作品,是他生活过、工作过、斗争过的历史见证。他坎坷的一生,他为绘画艺术而不断努力的一生,难道不应该引起我对他的钦佩么?我想:通过他的作品以及这些作品产生的历程,写下一点文字,也许比在周霖的坟前献上一束鲜花,更有意义。

周霖的艺术生涯,大致可分三个阶段。

他出生于一个破落的“书香门第”。祖父和父亲都是读书人,使他有可能较深入地接触我国的传统文化。虽然他曾三次

充当“枪手”，替人考上了大学，而自己却因家境清寒而浪迹江湖，而且一度被卷入历史事变的激流之中。大革命失败后，他怀着惶惑的心情，到了十里洋场的上海，并且叩响了一个美术学校的大门。可是，他还是回到云南来。他当过美术、音乐、语文和体育教员，他在大理开过照相馆，又是昆明最早画电影广告的人。这些职业，不仅是借以“糊口”，而且成为他学习绘画的条件。他从复制品中，接触到徐渭、沈周、八大、清湘……但是，使他后来形成了偏爱的，也许还有一些偶然的历史因素：民国初年，军阀的混战中，“滇军”从广东带回了一批高氏弟兄的作品；抗日战争时期，丽江的暴发户也买了一些海上名人书画。这就使周霖有机会看到原作，从而吸取了岭南画派和中江画派的一些特点。其中，对他影响最大的是任伯年。经过20年左右的勤学苦练，他的浅绛山水和写意花鸟都达到一定的水平。这个阶段，在技法上打下了良好的基础，但创作思想上，难免沾染着若干封建灰尘。他画了“啄苍苔而履白石”的小雀，也画了“清风自有天然韵，抱得琴来不用弹”的山水。

1949年云南起义，解放军进驻昆明，边疆的历史开始了深刻的变化，他又一次卷入了历史变革的洪流之中。他带过纳西族宣传队，编过石印的《丽江报》，他到水利工地劳动，他也从事民族文化的抢救工作……在火热的斗争中，他和人民同呼吸、共命运。50年代，他作画不多，但思想上的收获很大，为他创作思想的变革提供了可靠的条件。60年代初期，由于正确贯彻党的双百方针，文艺界出现了欣欣向荣的“春天”，周霖的画

也就更为多彩了。这个阶段，虽然他担任丽江纳西族自治县副县长、美协云南分会副主席、全国政协委员等职，工作忙，社会活动多，但他仍以前所未有的热情，创作了几百件作品。他和“高山流水弹一曲”的旧思想决裂，而以他娴熟的笔墨，去描绘“梯田灌溉足，豆麦正青青”的乡土风光。这个时期，周霖的作品开始形成新的特点，概括地说：以平易近人的艺术语言，表现了群众生活中的新风尚；通过平凡的事物，去诱发观赏者丰富的生活联想。既有浓郁的地方民族色彩，又有清新的时代气息；在秀丽之中包含着质朴的气质，浅显之中寓有耐人寻味的深意。他的作品雅俗共赏，他的画展受到观众的欢迎，也受到党和国家领导同志的鼓励。

荣誉的前面不一定是康庄大道。对于一个不甘于躺在既得的荣誉上的艺术家来说，荣誉是一种鞭策。周霖是带着新的矛盾、新的痛苦进入他的第三阶段的。未来的可能还处于胎育之中：如何在熟练的技法中，使笔墨更为简洁壮健；如何“兼收并蓄”吸取前人的经验，而又凝成自己更鲜明的艺术面貌；如何变革创作方法，更有效地表现时代精神。多么艰巨的任务，有待于画家为之呕心沥血！可是，当他开始迈步时，席卷全国的极“左”思潮，已经铺天盖地扑来了。中世纪的文化专制主义和野蛮的法西斯行为，开始灭绝人间一切美好的事物。……中风之后，周霖和疾病、贫穷作顽强的斗争，在艰难的物质条件下，以惊人的毅力练习作画，他称自己为“瘫痪”，多么令人敬佩的瘫痪！

周霖的艺术生涯，是以悲剧性的死亡而告终。周霖的悲剧，只是“文艺旗手”编导的“时代大悲剧”里的一个小小的片段。他的死亡，和“旗手”给国家所造成的样板灾难相比，只是沧海中的一滴水。但沧海正是由一滴滴的水汇合而成的。所以，也很值得我们吸取教训：如果不彻底扫清极“左”思潮的影响，便不可能完全杜绝悲剧的根源；如果不教那些对别人“求全责备”和“落井下石”者有所悔改，那么，一有什么风吹草动时，肯定还有起哄的人。

“前事不忘，后事之师。”

原载《滇池》1975年6期

平凡中的伟大

——记黎敏子老师

说句心里话, 接到敏子的讣告, 我十分悲痛, 但并不太感意外。他实在是太不懂得爱惜自己的身体。按常理说, 以他数十年的教学经验和深广的学识, 即使不认真备课, 也不难在广州师范学院课堂上讲得娓娓动听。但他不走平坦的“捷径”, 却选择了崎岖小路, 在他的宿舍里备课至凌晨一时, 终因心力衰竭而倒下。每念及他的感人事迹, 便不禁老泪纵横。

回想1942年的初春, 我到女师担任美术教员, 学校在曲江黄榔坝。初来乍到, 对陌生的环境还不熟悉, 颇有寂寞之感, 偶然和敏子相识。使我为之倾心的, 是他那本用小楷抄写得很整齐的诗稿。敏子的诗作, 风格清丽, 重视音节而情味隽永, 很合我的口味。

后来, 女师迁到连县, 新址选在城外美丽的鸬鹚嘴。但现实是无情的, 日本鬼子力图打通粤汉、湘桂二线, 把中国战场和东南亚连成一片, 远处, 法西斯强盗气焰正盛。在中华民族生

死存亡的时刻，作为“传道、授业、解惑”的教师，自应将教育的百年大计和抗日救亡的当务之急统一起来，通过夜以继日的辛勤劳动，去培育有道德、有理想、有敬业精神、脱离低级趣味的爱国青年。

校园生活并不平静。在看不见的思想战线上，革新与守旧、进步与落后的斗争从未停息。在鸬鹚嘴那些日子里，黎敏子在“每日的战斗”中，完成了由诗人向教师的转变，而且成为有口皆碑的“黎夫子”。

作为语文教师，他认真备课，仔细批改作业，切切实实为同学们打好阅读和写作的基础。为了引导同学关心天下大事，开阔视野，他还广泛选择辅助教材，以补充课本的不足，同学们的思辨能力显有提高。

作为班导师，他关心同学的思想进步，注意同学世界观的形成，十分重视周记的批改，把它视为联系同学的桥梁。在他的影响下，许多青年教师也都重视周记的批改工作。教书育人，在女师蔚然成风。敏子还组织读书小组，传播进步思想，又编壁报《贝壳》，通过文学艺术进行审美教育和以爱国主义为中心的道德教育。

1944年夏天，兵荒马乱，我匆匆离开连县，刚到罗定，敌骑突至，仓皇逃难中便和敏子失去联系，直至1946年才在佛山华英中学再度共事。

华英中学的教师活跃而有朝气，当时敏子还兼学校图书馆主任，我们利用图书馆编了一份综合性的大型壁报，叫做

《天地人》。通过壁报团结进步同学，关心国家大事，导致教会的不满，解聘教师，我们只好离开华英中学。

黎敏子的一生，可以概括为：在女师由诗人向教师的转变；在华英从教师向战士的过渡（于香港香岛中学参加中国共产党）；解放以后，由战士再回到教师。他早年毕业于中山大学，中文根基深厚，外语水平也高。他对庄子和杜甫都颇有研究，学生时期便在《新诗》上发表作品。他毫无怨尤献身于教育事业，放弃成为学者、诗人的可能性，终其一生做个平凡的教师。他以燃烧自己照亮别人的烛光精神，为人们树立了一个光辉的榜样，让后继者从他身上，认识平凡中的伟大。敏子虽然永远离开了我们，但他忠贞于教育的敬业精神，亦将通过他的学生以及学生的学生，一代代传承，直到永远的未来，就这一点而言，敏子是精神不死的。

原载《广州女师百年校庆特刊》

后 记

茶靡,又称酴醾,蔷薇科,落叶灌木。初夏
开花、白色。茎绿色、有棱有刺,滇俗种于门外
为篱。苏轼诗云:“茶靡不争春,寂寞开最晚”;
又,王琪诗曰:“开得茶靡花事了”。

开得茶靡花事了。年过90,大病缠身,该清仓盘点,处理库存,准备歇业。

我出生于1919年,但生命的真正开始则在1931年,“9·18”事变日本帝国主义占领了东三省,老师教导我们不能当亡国奴。念中学时,受陶行知“晓庄师范丛书”的影响,想当个乡村教师,教育救国,可是读了叶绍钧的小说《倪焕之》,便改变了主意。十字路口,充满陷阱:平江不肖生的《江湖奇侠传》、徐枕亚的《玉梨魂》、林语堂等人提倡的“幽默”……好不容易才摆脱了这些引诱,但找到的却是象牙之塔,想当画家。民族危机日益加深,“西安事变”终于令人猛醒,把我从“塔”边拉开。

1937年抗日战争爆发,我参加汕头青年抗日救亡同志会,从事救亡工作,次年广州沦陷,辗转流亡到曲江(广东的临时省会,今韶关)。由于大敌当前,国共关系也就比较宽松,大批救亡青年奔赴敌后,我也到了东江游击区。但战局稍为稳定,国民党便“摩擦”出东江事变,残酷屠杀人民抗日武装,我仓皇逃回后方,在广东省立艺术院捡回做画家的残梦。之后当了8年的

美术教师，并在汕头、广州、台北等地举行个展。1949年广州解放，我随四兵团文工团入滇，5年后转业，在云南省文化系统工作。由于“天”灾频发，努力耕耘也不可能有太大的收成。

面临歇业，仓底也清不出多少东西，除开刊于《云南文史》的若干篇什，还有一些其他的文字。按同类相归的原则，分成三个板块（汲古述林、读画札记、悼念师友）。明知其不足以登大雅之堂，而敢于灾梨灾枣，原因是：一、云南是边疆省份，民族民间美术的蕴藏十分丰富，我旅滇60载，对云南的古代美术和现代的少数民族美术多有接触，也略尽绵薄做过一点研究工作，惜限于年龄和学力，终未能深入其堂奥，所以抛砖引玉，希望有更多的朋友，踏过我这块砖头，向前奋进。二、现仍健在的画友，不乏心灵清纯、富有献身精神者，他们远离低级趣味，不为物欲所诱，坚守艺术阵地，在市场经济巨浪的冲击下岿然不动，这种严肃的生活态度和敬业精神，实属难能可贵。三、亡故的师友，有的英勇顽强，奋斗终生；有的笔耕不辍，著作等身；有的不求闻达，潜心工作；有的坚贞不屈，宁为玉碎……这种殉道精神是继承了我国读书人的优良传统，是中华民族的正气，应该发扬光大。

还有一点声明：1948年刊于广州《建国日报》的《由过去看未来》是我仅存的解放前旧作，涉及的又是当年广东美术界长期论战的“折衷派”问题，保存下来，从中可以了解我对于中国画改革的一贯观点。

最后，向云南省文史研究馆和帮助本书出版的朋友深致谢意！

2010年5月于昆明三无堂

编后记

学术之花静悄悄地开

以一份杂志而为它的作者出书，这种事是不多见的。

而《云南文史》，一份祖国边陲的内部刊物这样做了。这得力于它以“探寻古典、激发当代、研讨学术、繁荣艺术”为工作思路的主管单位——云南省文史研究馆；更得力于对弘扬传统文化非常重视的中共云南省委、云南省人民政府。

与此同时，还得力于作者。他们多年如一日，把呕心沥血的文化成果恬静地放在《云南文史》这一块学术芳草地上。展示之余，无名无利。而岁月流逝中，积沙成塔，蔚为可观。

特别感谢云南省新闻出版局的龚萍、李忠祥同志，他们卓越的见识和富有成效的工作，为云南内刊界营造了良好的氛围，《云南文史》杂志成长其间，积累所得，至有今日之成。

还要感谢李东平、王樵、蔡毅等同志，他们各在不同的场合呼吁：为馆员先生们出书，出个人专著。他们的话代表了一代又一代文人学者的心声。毕竟在现有社会条件下，出书不易，出不赚钱的、严肃的学术文化类书更不易！作为编者，得尽微薄之力以使文化精神得彰，是为荣光。

“云南文史书系”诞生于《云南文史》杂志100期之际，这是值得纪念的日子。愿它成长，愿它对人类的进步有益。

汪宁

2009年12月16日