

苏轼是中国文化史上举足轻重的人物。近年来，苏轼相关纪录片、舞台剧、书画展不断推出，“东坡热”持续升温。

在书画艺术上，苏东坡独步千古。日前，筹备三年的大展“无尽藏——苏轼的书画艺术精神”特展在江苏南京博物院开展，苏轼、李唐、黄公望、赵孟頫、唐寅、文徵明等宋、元、明、清不同时期的大家名作集中亮相。展览分为三期，共展出书画作品150余件（套），包含80余件一级书画作品，其中30余件宋元作品尤其引人注目。

苏轼在《赤壁赋》中写道：“惟江上之清风，与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色，取之无禁，用之不竭，是造物者之无尽藏也，而吾与子之所共适。”本次展览策展人、南京博物院艺术研究所所长庞鸥表示，每个中国人总会在不同境遇里与苏轼相遇，苏轼的艺术精神是留给后世的无尽宝藏，故展览名为“无尽藏”。

文人风尚 千年回响

——笔墨丹青呈现苏轼书画艺术精神

本报记者 尹晓宇

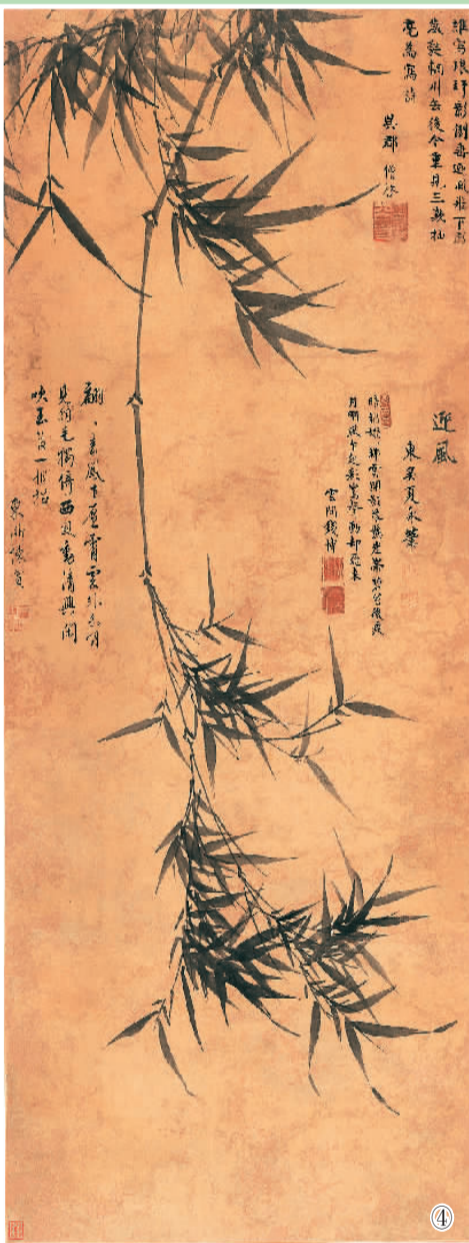
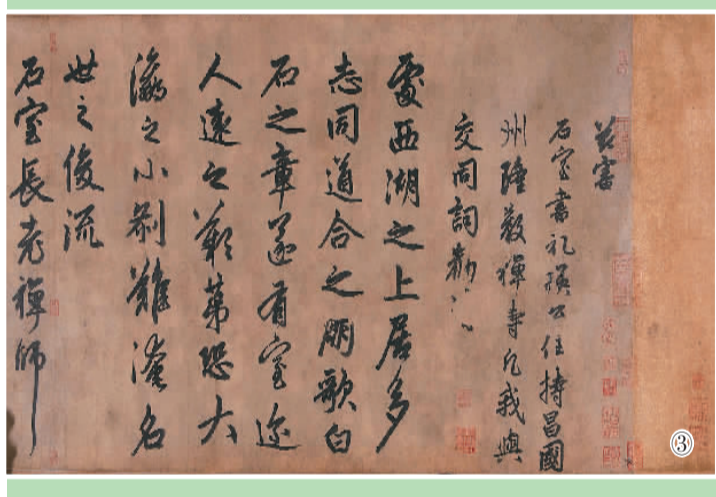
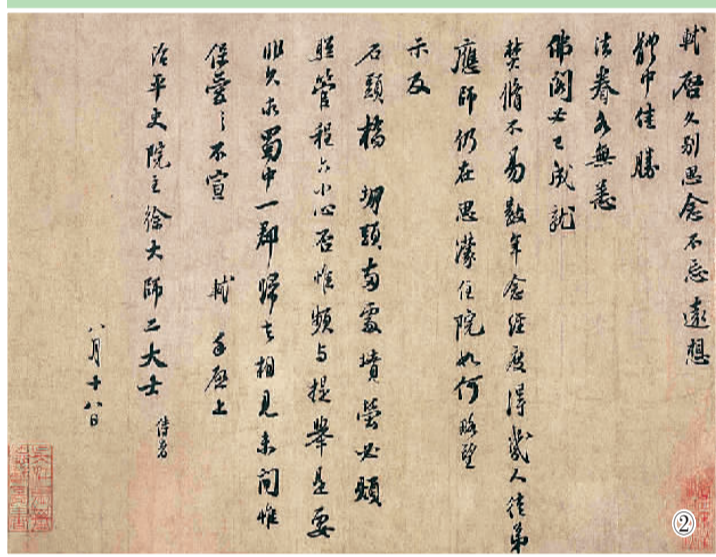


图1：潇湘竹石图（局部）
苏轼（北宋） 中国美术馆藏
图2：治平帖卷（局部）
苏轼（北宋） 故宫博物院藏
图3：为隆教禅寺石室长老疏（局部）
赵孟頫（元） 天津博物馆藏
图4：墨竹图
夏昶（明） 故宫博物院藏

开尚意风

目前，苏轼存世的绘画真迹仅有两件，中国美术馆藏《潇湘竹石图》是其中之一。该作采用长卷式构图，展现的是湖南省零陵县以西潇、湘二水合流处，遥接洞庭的苍茫景色。画面绘有一片土坡，两块卧石，疏竹几丛，卷末题有“轼为莘老作”五字款识。莘老即孙觉，苏轼同年进士。该幅画为苏轼贬谪黄州时为孙莘老所作。

后世多记载“枯木竹石”题材始于苏轼，其实，此题材从唐代的“松石”题材，五代、北宋的“寒林”山水等发展而来，至北宋中期，由于苏轼等人介入，小景山水融入“竹石”题材，“枯木竹石”的意象确立，并在苏轼的朋友文同、王诜、李公麟等人中流行开来。宋代美学讲求“以老为美”，推崇“绚烂之极归于平淡”的审美意趣，而枯木竹石正是这种意趣的体现。画中的竹分左右，有密有疏，尤其是屈曲上扬的竹竿，契合苏轼的诗句：“更将掀舞势，把烛画风筱。美人为破颜，正似腰支袅。”

展览中有来自故宫博物院藏《治平帖卷》。《治平帖卷》是苏轼写的一封信札，卷首有明代人所绘苏东坡像，只署月、日而没有年份。据学者考证，帖中治平是苏轼家乡四川眉山的一座庙宇。由于是苏轼早年作品，当时还未陷“乌台诗案”，正如赵孟頫题跋所云，此作“字划风流韵胜”。在“宋四家”中，苏轼位列“苏黄米蔡”之首，他“少年喜二王书，晚乃喜颜平原，故时有二家风气”，对于“二王”和颜真卿的深入学习创新形成了自己“尚意”的风格——“我书意造本无法，点画信手烦推求”。

作为宋代开宗立派的人物，苏轼对后世的书画创作影响深远。李唐、赵孟頫、“吴门画派”、八大山人等的作品中，都能寻到苏轼的影子。

以形写神

苏轼第一个提出“士人画”的概念，以区别画工之画，他在一幅画上题写：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策皮毛、槽枥秣，无一一点俊发，看数尺许便倦……”相比于职业画工特点，苏轼提出“达心适意”的功用，明确了绘画是人的精神载体，用以寄托情怀，强调了画家对自然万物的关照与自我主体精神的契合，这种观念对后世中国画的发展有重要影响。

此次展出的天津博物馆藏宋代李唐的《濠梁秋水图》，画意出自《庄子》中庄子和惠子在濠水边游

玩时关于“鱼之乐”的对话。画面中，树木繁茂，画家用斧劈皴等勾勒山石，苍劲凌厉；秋水的刻画尤其凸显画家功力，左侧山石古树之后绘出一段瀑布，若隐若现，而后用巨石衬托水面的宽阔，在涌动的潭水中，有藏有显，既表现了飞瀑的气势，又让山石的刚硬与水的柔美相得益彰。此情境中，两位高士坐在岸边，一种怡然自得的气氛跃然而出。

作为宫廷画家的李唐将北宋山水程式简化，创南宋山水新风，是北方山水传统向南方山水传统转变的关键性人物。他的山水画从早期“大山堂堂”、远观其势的风格，逐渐演变成后期“近绘其质”、留白增多、更多融入自我主观意识的创作风格。

关于形与神的问题，苏轼在散文《文与可画筍谷偃竹记》中有所表述：“画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者。急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。”此后的画竹大家无不受苏轼影响，明代夏昶便是其一。夏昶对竹极为爱好，说：“仆素好写竹，恨不得其妙，留心卅余年，始知一二。”他所作的故宫博物院藏《墨竹图》，绘竹叶纷披、临风摇曳之景，以一个少见的构图，刻画了竹在风中飘舞摇曳、柔韧倔强的形象，呈现出一派生机勃勃的景象。

书以学养

苏轼的“尚意”风格，不仅奠定了宋代书法的基本特征，在明代仍有体现。明代的吴宽擅书法，尤其擅长楷书和行书，是“吴门书派”的先导。他向苏轼取法，传承“尚意”精神，又融入自己的个性与学养，形成了独特的书法面貌，扭转了当时“纤巧柔媚”的书风。天津博物馆藏《廷试东阁阅卷诗》是吴宽晚年大字行楷的代表作，学苏轼痕迹明显：用笔沉稳有力，点画厚重，边缘毛糙，不加修饰；字形趋扁，体势欹侧，左秀右枯；字字独立，行气连贯，字距适中而行距略疏；用墨浓重，于熟纸之上时出枯笔，朴拙之感顿生。

在书论上，宋代突出学养对书法的重要性。苏轼重功力，认为“笔成冢，墨成池，不及羲之即献之；笔秃千管，墨磨万锭，不作张芝作索靖。”同时他也重视学养和见识，提出“退笔如山未足珍，读书万卷始通神”“粗增大布裹生涯，腹有诗书气自华”。

元代书画家赵孟頫学养极高。他是元代南北诗风融合和转变的推动者，他用诗、词、曲抒发个人情感，改变了旧时儒家抒情传统及宋代以来盛行的以诗议论、以诗讲理之风。赵孟頫在书法上主张“复古回归”，也是对宋代以来盛行的“尚意”书风

的一种反拨。他以“二王”为宗，遍学晋唐名家，尤其是钟繇、褚遂良、李邕、智永、李阳冰等，却绕开了自己时代最近的五代、北宋书法。元代书法基本远离了北宋风格，而更多地取法以“二王”为代表的晋代书法。但赵孟頫多次抄写苏轼的文学作品，如其40多岁时书苏轼《前后赤壁赋》，笔力遒劲，挥洒自如，并作东坡像于卷首，以示对苏轼的敬意。赵孟頫还多次题跋苏轼的书法作品，如其跋苏轼《中山松醪赋卷》、跋苏轼《治平帖卷》等。尽管苏轼“尚意”书法遭到赵孟頫“复古”思潮的冲击，但是二人借魏晋古法以开生面之路的主张并无二致。

此次展出的天津博物馆藏《为隆教禅寺石室长老疏》，又名《方外交疏》或《瑛公住持隆教寺疏》，是赵孟頫去世前一年所书，是其晚年大字行书代表作。这件书法是赵孟頫和邓文原、龚璘等人在杭州为赴隆教寺任住持的僧祖瑛钱行时所书，偏于即兴之作，无拘无束，信笔书来，行中夹草，方圆并用，雄强纵逸而不失法度，圆活道媚而不落轻浮，笔墨娴熟又张弛有度。

元丰七年（1084年），被贬黄州的苏轼赴河南汝州上任。途中，他来到南京紫金山脚下的半山园拜谒了罢相闲居的王安石。两人虽曾政见不合，但那一夜却结伴同游，畅谈诗文与书画，在不知不觉中弥合了横亘在彼此间的鸿沟，苏轼乘兴写下《次荆公韵四绝》，其中诗句云：“细看造物初无物，春到江南花自开。”

彼时王安石所居住的半山园，如今就在南京博物院一侧。940年后，人们走进南京博物院“无尽藏——苏轼的书画艺术精神”特展，与苏轼再次相遇，在笔墨丹青中感受苏轼书画艺术精神的千年回响。



千峰竞秀白云开（中国画）

胡一龙作

山水画创作，在『似』与『不似』间寻找美

谈艺

胡一龙

作为中国画种类之一，山水画以其审美高度和深刻内涵，成为中华优秀传统文化的重要标识。早在南北朝时期，宗炳就以《画山水序》奠定了山水画的理论。此后，历代画家创作了许多不朽的山水名作。这些作品不在于描绘山水的物理形态，而在于传达蕴含其中的思想、情感与人文精神。

写其形，必传其神；传其神，必写其心。山水画的创作，其实是心灵的创作。创作时，画家须集中心力，忘怀万虑，观心见性，将自身有形之体融入天地万物之中。内心有辽阔天地，创作者才可通山川之性情，悟山水之灵性。

我认为，山水画的创作理念有三个境界：实地境界，这是画家对自然世界直观反映和写实描绘的阶段；动情境界，画家开始融入自己的情感和理解，使画面更具艺术感染力；象外境界，画家超越具体物象，转向对更深层次的文化、历史、精神的表达。这三个境界展现了艺术创作的可能性。

山水画讲究天人合一、形神兼备，需要创作者心有万象，“外师造化，中得心源”。其创作理念体现了中国传统文化和艺术精神，主要概括为以下几方面：

写意精神。中国画创作强调写意精神，这里的“写”是指以带有审美性的点、线、面作为手法；“意”则是通过艺术家的理解与感受获得的“物我相融”的“意”。

物我相融。这是山水画创作中的一个重要观念，它意味着艺术家将自然物象视为情感载体，通过艺术手法将其转化为具有特定情感和审美理想的意象。

诗意表达。诗意是中国山水画的灵魂，每个时代的山水画家都蕴含着人们对美好生活的向往和理想追求。艺术家通过画笔记录现实生活，同时表达对生活、梦想的追求。

整体感与造型感。山水画的创作理念强调整体感和造型感，追求画面中各个部分之间的统一性、协调性以及线条、形状、比例等方面的审美效果。同时，画面中的虚实关系、韵律美、空间美也是创作时考量的重要因素。

可见，山水画的创作理念不仅关注自然景观的写实表现，更注重通过画面传达画家的情感和思想。

画家的笔墨渗透着他们对人生乃至世间万象的认识和思考。他们在创作中无论是追寻小桥流水、宁静致远的世外桃源，还是追求“蝉噪林逾静，鸟鸣山更幽”的空灵意境，抑或是表现大开大合、气势雄浑的宏大景象，其实都是对自然物象的一种理解和对环境的艺术再造，是对自然界“美”的艺术诠释和意境追求。

面对大自然万千气象，艺术家笔下所表现的并不局限于一山一石、一草一木、一花一鸟，更不是将自然景物简单照搬复制，而是在纷繁的自然景物中寻找能与之共情的灵感意象，以心传意，以意抒怀，寄托个人情思，并在似与不似之间寻求“美”的落脚点。

宋代文豪苏东坡有诗云：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。”此诗句体现了他“不求形似、但求意境”的绘画理念。近代画家也不乏对物象写意的高论，如齐白石说“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”；黄宾虹说“画有三：一、绝似物象者，此欺世盗名之画；二、绝不似物象者，往往托名写意，亦欺世盗名之画；三、惟绝似又绝不似于物象者，此乃真画。”

古往今来的大家从不同角度阐述了对物象写意的理解，从中可以看到，艺术家在观察客观物象之后，潜移默化地将物象进行取舍与概括，使眼观的物象转化为胸中的图像，而胸中的图像又并非完全是眼中的物象，笔随意走，在创作中变为技巧为无技巧，变为法为无法，在有形中寻找无形，在似与不似之间创造出神妙的意境，达到“心忘乎手、手忘乎笔、物我两忘、心意双通”的境界。这想必就是山水画创作的极高境界吧。

（作者系清华大学美术学院书画高研班导师）



舟舟一棹归何处（中国画）

胡一龙作