

邵琦：只愿常在此山中

艾十月

抛砖引玉。
50多年前，当邵琦还是无锡洛社镇上一个贪玩少年的时候，他不会想到，伯父扔过来的那块习字用的大砖，从此把他的人生引上了一条与中国传统绘画相偕相依的道路，使他成为了圈内人口中难得的以艺术史学者身份进入艺术实践、且卓有成效的美术史家与画家。

复旦大学教授钱文忠这样评价自己这位多年好友：脑子里有美学理论，手上有美学功夫，口中有美学表达。一本《中国画文脉》一版再版，成为很多治学者的案头之书；与八位好友的“会心·中国九人展”办到第八年，成为海上画坛的年度盛事；长年执教于上海师范大学美术学院，以山水画理论教授传承山水画的传统文脉。

今年冬天来得晚，已经是12月了，江南仍是秋意浓。邵琦去浙江天台采风，看秋山如何层林尽染。实际上，一年四季，他都喜欢去山里呆着。中国人说，山者，大物也。山里有树有花，有天地，但最关键的，是能够让人真正看到自己。邵琦有一个观点：山水画与风景画最大的不同，在于风景画关注的是对象，而山水画关注的是人的自我。所以，只有成为更好的自己，才能成为更好的山水画家。只愿常在此山中。这是山水画的山水，亦是中国传统绘画这座高山。

先察而后动，他要画出自己对于画的主张

对于邵琦进入画坛的初衷，曾任清华大学美术学院副院长的杭间有过这样的猜测：“我想他可能是先研究画史画论而后才去动手画点什么的。因此对于画什么，他应该有成熟的考虑。”

此话不假。
从小与书画为伴，但邵琦真正收拾起玩票心态，把山水画作为一件正经八经的事情来做，是在他进入上海书画出版社之后——不仅因为那是个藏龙卧虎之地，同事们要么长绘画、要么擅书法；更因为与理论接触久了，深感如果没有实践的话，对中国古代的书论画论难

以获得深刻的理解。

正所谓先察而后动。因此，邵琦作画，从不标新立异，始终追随正统，一笔一画皆有出处，几乎包括了宋元明清以来中国文人绘画的全部风格和图式。范宽的雨点皴、董源的披麻皴、王蒙的牛毛皴……在他画中皆有迹可循且细致周详。他作画的习惯亦有古意：“我会拿一本唐诗宋词，不停地翻，看看古人是怎么用文字表达那个意境的。比如现在我跑到天台来了，我当然会有自己的感受，但我也想在诗词中寻找知音，找到那句能够触动我的句子，灵感就会被激发出来。”这当然一方面是因为邵琦本身对古典文学有一种深刻的理解：少时研读唐诗宋词，大学又入中文系专研，古典文学已然成为他的精神记忆。与此同时，中国画素有诗画一体的传统，文学为书画意境开拓出了新的天地，也使画家进入了文化的立场。

从唐诗宋词中获得灵感——某种程度上说，这正如同他和朋友们的九人取名“会心”一样，所求之一即是与古人的会心。会心之所以可能，是因为人性中有很多东西没有变，就像“蒹葭苍苍，白露为霜，所谓伊人，在水一方”，千年之后进入流行歌曲，依然如此动人。而邵琦画山水画想要寻找和表达的，正是那种不变的东西。

在山水画的脉络中，邵琦尤其继承了元画的传统——除了追求笔墨意趣之外，他描摹山川，画的却不是眼前的山川，而是心中的山川。曾任西安美术学院史论系主任的赵农评价邵琦的画：多以茂密的松林为近景，沉郁盘结，繁茂丛生，虽不乏斜卧起伏的姿态，亦有杂树婆娑，尤其喜以朱砂点染杂木数株，既有繁密中的变化，也见杂芜中的清爽。但是

其中往往引人瞩目的三两枝直立的高干，不枝不蔓，挺拔耸立，上下贯穿，而闲逸秀雅，姿态从容，实为心境的写照。邵琦独爱元画，其实经历了两个阶段。第一阶段是单纯地喜爱元四家的丰富笔法，抱着一种学习的态度，花力气琢磨每一家的特点，锤炼自己的笔墨。如《君家书屋》一幅，画远山有黄公望的厚重笔意，绘近景则具倪瓒的萧疏寂寥。事实上，“仿”与“摹”本就是传统画学中的常见手法，古代文人在画作上谦逊地自称“仿某某”“摹某某”，实则是一种对经典的再确认。正是在这种确认中，文化得以演进。

第二阶段，是在他进入上海师范大学执教之后，因为教学需要，尝试着临摹宋画。“宋画的特点是非常写实，用笔也非常精到，但是一旦你要摹仿就会发现它有个缺陷，就是它的笔墨是被所描绘的对象束缚的。”相比之下，元代的画家们因为时势所致，反而获得了一种表达内心感受的自由。在邵琦看来，这就是中国画的核心所在。他这样解释自己心目中的山水画：你觉得黄山的山峰好看，华山的山腰俊美，泰山的山脚一片平原非常好，我问问你愿意住在哪里呢？你说我希望住在泰山的脚下，但也要拥有华



▲邵琦《山由远地来好》



▲邵琦《清光绕砌回》



▶邵琦《钱考功江行诗意图》(四通景)之一

尽管微不足道，也要做一个中国文化的传承者

2000年，邵琦离开出版社，先是入职中国美术学院，2004年调入上海师范大学。

离开一方书桌，站上三尺讲台。做出这样的选择，很大原因是环境使然。当时的邵琦，明显感觉到整个社会的文化趣味对于传统的偏离和疏远，出版社的杂志停刊，很多书也卖不动，学术界更加青睐西方。“我研究得越深，对当时的现状越不满意。我知道我改变不了世界，但是我可以力所能及的范围影响下一代。把他们培养好，我相信他们能够等到一个更好的时代。”

当时的文化风气，从一个事情上可见一斑。2006年，邵琦与同事董海春一起开设了山水画专业，被各地同行朋友们打趣，说他是中国画教育界的“收容队”。彼时国内的美术教育正大兴现代之风，重回古典的邵琦，显得太落伍了。

邵琦不为所动。他经历过八五新潮，对于西方的现当代艺术，有自己的感受和体悟。在他看来，现代主义是非常情绪化的东西，而情绪化正是他认为艺术应该极力排斥的。因为所谓文化修养，正是对情绪的一种克制。相比于情绪，情感才是恒定的，所谓心如不动，是人类在这个世界上能够作为天地之精华生存的一个非常重要的支撑。而山水画所涵养的，正是人的情感。

在邵琦的课上，学生经常会被要求完成一些奇奇怪怪的作业：

比如去校园里找一棵树，和它交朋友。春夏秋冬，暮鼓晨钟，风霜雨雪，都要去看它，看它什么时候长出第一颗新芽，什么时候掉落第一片叶子，开出什么样的花，结出什么样的果，然后把它画下来，可以画在纸上，也可以画在心里。

比如春天，跟着邵琦去学校的河边散步聊天，然后回到教室，想想对于“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”有什么样的感受？感受到了，这节课就没白上。

比如找一个温暖的日子，躺在草坪上看云，最好看足四个小时，体会四个字：云卷云舒。
所有这些作业，都不形成作品交给老师。邵琦希望学生从中学会的，是不放过生活中的每一个细节，由此学会好好生活。“一个会如此观察生活细节的人，他的生活一定会很充实对不对？他会永远怀抱一颗赤子之心，永远像第一次一样去面对生活给他的每一分钟，面对他在生活里经历的每一件事，永远充满好奇，想探究个究竟。这就是对生活的热爱，这就是对生活的投入，然后会觉得，人间真的很好。”在邵琦看来，山水画要传达的，就是这样的文化。所谓认知性的绘画，即无论是作画的人，还是看画的人，从此对天地造化怀有敬畏之心，

感受到时令与自我的关系，感受到万物成长的过程，感受到生命是如此真实。

画如其人。没有人可以在山水画里掩饰真实的自我。面对秋景，有人笔端一片肃杀，有人笔端满是收获的热烈；面对雪中的一棵枯树，有人画下生命的枯萎与结束，有人画下生命的蕴积与蛰伏。怎么画都是对的，但要画出更好的画，就必须提高自己的修为。

反过来，山水画也会不断滋养一个人。邵琦一直有一个观点：如果说西方绘画具有一种崇高性，让人膜拜与景仰，那么中国的山水画则具有一种托举性，供养着每一个人，让每一个都能站起来。“从这个角度来说，山水画是不是最具人民性的？”

今天的邵琦，依然最喜在山水间行走。以造化为师，与造化会心，更深刻地体会山水的意蕴和生机，然后化入书，授于人，存于画。

尽管微不足道，也要做一个中国文化的传承者。

看展深一度

“乘物”与“游心”：世界绘画史的一体两面

凌利中 郭亮

西方绘画之“理性”与中国画之“感性”构成世界绘画史的一体两面。这样两种特质可以“乘物”与“游心”概之。所谓“乘物”，意指以科学家的思维方式介入绘画的西方绘画，崇尚绘画性。所谓“游心”，意指以诗人的思维方式介入绘画观念的中国画，崇尚文化性。

在中西方绘画的进程中，尤其15世纪前后，两者经历了相似的历史阶段，虽时空不同，然各自都探索出不同的路径。此次上海博物馆即将举办的“对话·达·芬奇大展”之所以精选米兰圣博罗削图书馆和美术馆、帕尔马国家美术馆以及佛罗伦萨博那罗蒂之家收藏的18件文艺复兴艺术珍品和18件上海博物馆馆藏的中国古代绘画传世名作同步展出，是希望在当下全球化背景下探索中西绘画的平等对话与文明互鉴。

不同观念决定中西方绘画不同表现

相同的绘画题材，中西方画家的表现手法与风格迥异，从元人《长松系马图》和达·芬奇的手稿《马》可见一斑。

前者绘有三匹骏马，左侧黑马，通体乌黑，仅马蹄白色，如“乌云盖雪”。右下绘马两匹，白马低头吃草，黑白白马回头转向，似是望向树下主人。三匹马中，黑马后蹄弯曲，右前蹄抬起，作奔跑之势，为“动”；余二马或吃草或瞭望，为“静”，动静之间，趣味横生。后者为达·芬奇为研究之用而作。达·芬奇一生创作了无数匹马的形象，曾毛遂自荐为米兰公爵斯福尔扎塑青铜骑马像，最终虽未落实，但留下了宝贵的手稿。他的这些手稿基本都是对马的局部形象的研究，包括腿部、身体肌肉、骨骼、线条走向等。赵雍所作之马悠然自得，神韵皆具，相比之下，达·芬奇的马是更为具象，虽较中国的画马神韵不足，但更具科学性，符合解剖结构。

这种差异，基于中西方绘画的观念有别。南朝谢赫《古画品录》提出“六法”并将“气

韵生动”列为之首，清邹一桂《小山画谱》“今以万物为师，以生机为运。见一花一萼，谛视而熟察之，以得其所以然，则韵致风采，自然生动，而造物在我矣”则一脉相承。中国传统绘画多依托其“气”，正所谓“万物负阴而抱阳，冲气以为和”，气韵是一个比较抽象和精神性的概念，更倾向于人的情感。对艺术家而言，须直抒胸臆，方能将心中所感所想赋予画中，得“天人合一”与“技进乎道”之旨。

西方画论则与数学相伴而生，从诞生之初就是理性的，如其追求的自然主义的根本即是模仿，柏拉图认为艺术的根本是对理念的模仿。文艺复兴时期，艺术家返璞归真，以古希腊哲学家为师，践行“艺术模仿自然”理念，这其中的自然并非真正的自然，而是“理想的自然”。

达·芬奇一生塑造过无数肖像，如《女子头像》常被认为是他为《岩间圣母》创作的草图，画面中的女性也许有真实的人物原型，但在塑造中艺术家并不全然地“模仿眼睛所见之物”，而将习作中的理想美的部分与人物相融，使人物既真实，又符合理想美之标准。达·芬奇注重对人体比例的研究，将古希腊、古罗马的黄金分割比例作为衡量美的标准。《维特鲁威人》即为其代表作之一。为使画面之物令人信服，常常借用数学、科学的手段：透视法、明暗对比法以及色彩的一些冷暖特性；另外，他还会借用一些工具，比如有文献记载他借助镜子作画以

保证绘画的精确性，因为“镜子和画幅以同样的方式表现被光与影包围的物体，两者都同样似乎向平面内伸展很远”。

郭翊《杂画人物图》中《伏羲画卦》源于上古创世神话，《洞宾醉酒》《吕洞宾三度城南柳》《瑶池会》等分别与宋元全真教兴盛、道教题材杂剧流行有关。画中人物已经被勾勒出了肌肉的轮廓，能够产生力量感，然而与达·芬奇的《最后的晚餐》相比，虽然同是宗教题材的绘画，后者更重客观的真实，如人物肌肉、力学结构之表现更为精准，而郭翊的创作手法则更为浪漫主义，其终极目的是为了以肌肉之形象表现人物的张力和神似。

中西方绘画如鸟之双翼，相似又互补

从整个世界美术史来看，15世纪的意大利和中国是东西方文明最璀璨之处。中国历史的长河中孕育出多元文明，儒家和道家的哲学体系在不同时期影响了中国绘画的发展。汉朝之后，儒家思想占据统治地位，绘画的教化功能被不断强调。随着画院建立，“艺术家”作为一种具体的工种出现，宫廷画家的职责就是为皇家创作图像。唐宋时期出现的大部分优秀作品都来自宫廷画家，阎立本《历代帝王图》歌颂了古

代君王的威严，《闸口盘车图》则描绘王权统治下的大好河山，以及官方推动的农业生产技术。明朝时期的文人画成就达到高峰，明朝以前，中国画以宫廷画为主要门类，艺术家为帝王服务，南宋绘画虽已成绩斐然，但整体而言，艺术创作的政治性更强。元明之后，文人画兴起，绘画的功能逐渐发生转变，文人画家不再为皇室效力，其作品更强调道家思想讲究的抒情性。文人画家自给自足，只对自己负责。有像文徵明一般出身名门世家，衣食无忧的艺术家，也有像唐寅、仇英这样没有家族可依的画家，他们各有出路，仇英以卖画为生，唐寅则在仕途受挫后游荡江湖，靠朋友接济生活。

画家状况的多样性是中国人文主义发展的缩影，艺术家开始重视自己的人格与感情，他们创作的目的是抒发自身的情感，以获得超越物外的感受，正如了庐称《秋风纨扇图》真正达到“回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色”之诗境与神韵，可谓一唱三叹，令人回味无穷。

绘画的娱情功能直到浪漫主义时期才在西方被强调，在此之前，西方绘画通常倾向于理性科学，这种理性的参与主要表现在处理绘画的方法上，并不意味着西方绘画不具有个人倾向和情绪色彩。14世纪彼得拉克振臂一呼开启了文艺复兴的新纪元，艺术家在关注自身的同时，开始将理性学科运用于绘画中：透视、色彩、光影等被广泛研究，其终极目的是“真实地描绘自

然”。

在现代科学理论还没有完善的时代，达·芬奇睿智的目光投向对宇宙万物的研究与考察。通过不断积累、推理、演绎、归纳，达·芬奇提出一套绘画体系，同时发明“渐隐法”等绘画方法，使绘画中的场景更为真实，具有一种特殊的空气般质感。达·芬奇的手稿也是达·芬奇经无数次解剖、物理实验得出的结果，这些发明创造虽有时代局限带来的谬误，但从后世复原状况来看，无论他创造的石头切割机还是迫击炮模型，在数学、物理学层面来说整体还是科学的，这得益于其发明过程中的无数次实践，如对桥梁设计颇有心得，即获益于其对水利知识的学习。达·芬奇一生绘制了很多桥梁结构图，并致力落实到现实中。2001年，挪威威达·芬奇手稿建造了一座小桥，专业机构进行评估显示：这座桥能够支撑自己的重量，并在荷载和风切变力下保持稳定。这也是在近五百年后对达·芬奇智慧的遥相呼应。

中西方绘画是观念与表现的一体两面，如鸟之双翼，相似又互补。中国画的浪漫主义色彩亦非全然缺乏理性，画家们需先“以古人为师”“进而师造化”，更需“读万卷书、行万里路”以“陶冶性灵、变化气质”，并以自成一格为上。因此，中国画之“感性”，是基于“理性”之上的如顾恺之提出的“迁想妙得”之结果，一如本展展陈《白描道君像》、杜董《仕女图》、仇英《村童闹学》诸作呈现的画家与模特间的写生场景，以及诸多通过镜子凝视与观察自我形象而作的自画像。同时，西方绘画也绝非一味追求“理性的实用”，文艺复兴旨在对古希腊罗马文化之复兴，也包含了古希腊的文化传统，艺术家大量的运用象征、隐喻等手法将画中之情感藏匿于花卉、动物、器具等形象之中，形成隐秘的线索，只有在相似的情境之中，才能揭开画家寄托于画中的情思，系“理性之感性”。

（作者分别为上海博物馆书画研究部主任，上海大学上海美术学院教授、博导）