



中国画的三次变革

在新的社会语境下，中国画开始了多元化发展的尝试。然而无论未来之路最终将通向何方，它都会是建立在传统的基础之上，融合了技、艺和道的包容之路，历史之路是如此，未来之路也将如此。

□ 孔达达

第一次变革：文人介入艺术场

从北宋至清末，在文人画家的介入下，中国画经历了三次主要的变革：第一次变革发生在北宋时期。宋代权力阶层的喜好改变了绘画场域的格局，院体画、民间绘画和文人画在此期间都出现了一片繁荣的景象。为政治和统治者服务的院体画作为正统的画派占据着主流地位；受经济原则支配的民间商品画，也由于市场的繁荣和需求的高涨而大量产生；以修身养性为目的的文人画在此时进入了艺术场。

在这三种力量中，民间绘画被称为俗画，同时被文人和统治阶层所排斥，因此主要的竞争发生在文人画和院体画之间，这种竞争也是为掌握艺术法则的控制权之争。当时的文人领袖苏轼将处于高等级的诗歌与低等级的绘画相结合，创造出一种以诗入画的新型艺术形式，这种做法不仅提升了绘画的地位，也将文人在文学场域积累的资本转移到艺术场域。苏轼的主张得到了宋徽宗赵佶的认同，在《宣和画谱》中也体现了文人画的思想，并将最具文人特色的墨竹画列为画谱中独立的科目。

苏轼之后的米芾对当时以再现自然为价值取向的经典艺术进行批评，倡导“不用世法”“平淡天真”的艺术风格。米芾推出“墨戏”的理念，强调对意蕴的表现，并发明了独具风格的“云山”画法，突破了勾、廓、添、皴的传统画法，以大小错落的点画法结合墨色的渲染，表现烟雨迷蒙的江南山水。尽管米芾的点画法及云山风格被后世接纳和继承下来，但是在当时这种标新立异的画法并未得到文人圈的普遍认可，在传世的文献中鲜有米芾绘画的记录。然而米芾所提倡的反技法性绘画，以及对意蕴的强调还是对后世产生了影响。

宋代虽然完成了文人介入艺术场的转型，并创立了文人画特定的绘画

主题如墨竹等，但是尚未形成完整的风格体系。

第二次变革：从“画什么”转向“怎么画”

直至元代发生的第二次文人画变革完成了技术上的超越。元代的统治者对绘画失去了宋代皇帝的热情，画院衰落，文人画家在此时占据了艺术场的主流地位。

以赵孟頫为代表的元代文人画家通过对复古图式的借鉴，提出以书法用笔入画，特别强调中锋用笔，并在此基础上建立了一套完整的技法标准和文人画图式。尽管书画同源的说法在唐代已经有张彦远提出，但是以书法入画的艺术实践在元代才真正得以发扬。董源的披麻皴成为表现书法用笔的最佳笔墨形式，启发了元代文人画家。元代画家还通过表现景物之间的联系，来营造画面的和谐感，突出对意境的烘托而不是对景物的再现。自此，文人画的图示规范和形式体系得以确立，完成了第二次变革。这一变革意味着绘画的关注点从“画什么”转向了“怎么画”。

进入明代以后，明初的统治者来自社会最底层，为维护其地位实施极端专制的统治政策，对于文人士大夫进行打压。经过长期的经济发展，明代中后期的人口显著增长，然而科举名额并无变化，社会上出现了大量未取得功名的文人，部分文人开始弃儒就贾，而此时的商人用财富积累换取文化资本，挤入儒生的行列，商人地位得以提高并成为四民中地位仅次于文人的阶层，士与商的界限变得模糊了。

这种社会现状也对艺术场造成了影响，特权阶层的文人艺术品进入市场，商人们通过购买绘画，或以赞助或定制的方式介入到艺术创作中，商业逻辑逐渐侵蚀到艺术场中，文人画受到商业资本的支配，出现了世俗化的倾向，刻意追求“平淡天真”的画面感觉，并出现了大量迎合市场需求

的伪逸品画。

此时的绘画的社会性表现为，文人画不再只是个人情趣的表达，而是附着了更多象征价值的商品。在这一阶段书画结合的现象也更为突出，大量的绘画被加上题跋和题款，书画结合的外在方式占据了文人画的主导地位。这一时期的画坛复古传统和激进主义并存，难以建立前代文人画的那种统一的审美和道德标准。

第三次变革：重建文人画的正统观念

为了改变这一现状，董其昌发动了中国画的第三次变革，希望通过复古改制重新建立文人画的正统观念。董其昌所提出的南北宗论将画家分为文人和非文人两类，以强调绘画中的士夫气、笔墨情趣和意蕴，来反对浙派、院体和商业化的伪逸品画。董其昌强化笔墨的趣味，使得绘画超越了“画什么”和“怎么画”的范畴，通过建立关于笔墨的审美标准，对文人画进行改造，笔墨的书法性受到了前所未有的重视。

董其昌的南北宗论影响了清代的“四王”，他们将宋元名家的笔法师为最高标准，一味地追求复古和法度，最终陷入了程式化的禁锢。虽然徐渭和陈洪绶以打破传统的独特风格为明末的画坛带来了新意，徐渭的绘画还影响了清初的“四僧”，但由于其过于个人化的自我表现形式，终究难以重新建立文人画的新模式，直至清末文人阶层的彻底消失。

自宋末以还，文人画开始成为中国画的主要形式，这种主流地位一直持续到新中国成立之初，在此之前，任何技术或表达方式上的创新，都没有离开文人画的语境背景。儒家社会统治者借助文人阶层和“道统”观获得自身“政统”的合法性，同时也就赋予了文人以强大的话语权，文人画主流地位的确立与其所拥有的强大话语权有关。

在艺术场中，文人阶层所拥有的政治和文化资本转化成绘画场域的话语权，建立了优势地位，并成为艺术法则的制定者。在传统中国的文化背景下，理想的文人画家往往集官员、书家、诗人和画家等身份为一体，在历史上最受尊重的画家几乎都属于这一类型。

中国画多元化发展的尝试

百年前，中国社会结构的变革导致传统文人阶层被新型的知识分子阶层所取代。受西方文化影响的知识分



校园新貌

二〇一五年，中央党校校园内新建的东方欲晓亭。亭上有「琴诗酒和「妙造自然」的牌匾。

张晓光 / 摄

子试图借用西方的绘画传统来改造中国画，但终因两种艺术之间缺乏足够的结合点，而无法在艺术界形成共识。新时期的中国画家如潘天寿、李可染、傅抱石等都是在传统的基础上，结合新的社会形态，发展创造出了自己独特的风格，并成为一代经典。

在西方结构主义和解构主义思潮影响下，人的本体性在宏观的社会结构中被重新定义，对知识体系的理解也被放置于权力斗争的语境中，西方当代艺术在这种对自我的消解和与权力结构的抗争中探索未来的道路。

与此同时，中国画，这个人类历史上最古老的艺术类型也走入了前所未有的困境。一方面，指引西方艺术风向标的博物馆、美术馆，利用其强大的社会资源和文化资本试图重新定义中国画的内涵；而另一方面，中国画的书法用笔、诗书入画和笔墨情趣的技艺传统正在逐渐消退。

然而，对于中国画未来之路的探索并未停止，当代水墨或者用抽象的笔墨手法对“怎么画”进行研究，或者用新型媒介来表现文人画的意境，寻找中国画新的语言方式。新水墨对装饰和技艺的追求得到了市场的回应，而新文人画则以游戏的态度重拾文人的闲情逸致。在新的社会语境下，中国画开始了多元化发展的尝试。然而无论未来之路最终将通向何方，它都会是建立在传统的基础之上，融合了技、艺和道的包容之路，历史之路是如此，未来之路也将如此。



书的来处

□ 许宝健

看了习骅老师发表在《学习时报》上的文章《书的去处》(2017年5月5日第8版)，对他的纠结感同身受。同时，这篇文章也勾起了我另一种回忆，对“书的来处”的回忆。

时间闪回到30多年前。20世纪80年代初期的大学校园，在改革开放春风吹拂下，充满了冰碰碎裂般的激情。只要从那个时代走过来的人都不会忘记，那个时候的大学校园仿佛就是诗歌的花园、诗歌的海洋、诗歌的擂台，随便戴着校徽的大学生走过来，十有七八就是个校园诗人。

读诗、写诗，办诗社、搞诗会，成了我四年大学生活的一条鲜明的主线。不仅如此，我还疯狂地爱上了现代文学史上的诗人和诗歌。入学不久，就把学校图书馆仅存的现代诗人的诗集看了个遍。

很快，我开始像吃不饱的饿汉一样，满冰城(哈尔滨)的书店寻找现代诗人的诗集。最后，居然在离校园不远的胡同里，发现了一个以卖诗集为主的小书店。

这里诗人的作品非常齐全，特别是现代文学史上二三十年代诗人的诗集都可以买到。但是，紧接着一个问题就来了，诗再重要也只是精神食粮，不能当饭吃。诗集买多了，开销大了，吃饭就成问题了，精神和物质的矛盾就像迈不过去的坎儿横在面前。

大学四年，为了不给家里增添负担，我基本上靠助学金加稿费维持生计。这也是我引以为自豪的。但日子还是挺苦的，每个月、每个礼拜、每天都要掰着指头算计着花。

卖书人最懂读书人的心。书店的主人是一个比我大不了多少的女子。记不清哪一次聊着聊着就达成了个共识：我按原价把书买走，快速看完之后再把书还回来，她按折扣价退我钱。前提是，我还回去的书要像新的一样，以便她能继续卖出去。

这个办法让我喜出望外。用这个办法，我读遍了书店里所有的诗集。后来，扩大到小说、散文等其他文学作品，一直持续到大学毕业。

这个特殊的方式让我养成了一个特殊的读书习惯，就是读书之前先洗手，就像佛教信众礼佛敬香前要“净手”一样，没读过的书还要避免让别人摸到。直到今天，对那些不爱惜书的习惯我还是有些看不惯。

大千世界留美谈

□ 陈 羽



近日，杨洁导演逝世的消息又一次引发了人们对于电视剧《西游记》的怀念，“道不尽声声珍重，默默地祝福平安”，无数观众纷纷通过各种渠道尤其是微信、微博、论坛等新媒体寄托对杨洁导演的哀思和表达对杨导作品《西游记》的好评。作为一部常看常新的经典作品，《西游记》上映30多年来，收视率居高不下，得到各个年龄段、各种文化层次观众的喜爱和肯定，可谓中国电视史上的奇迹。

电视剧《西游记》的巨大成功和强大艺术生命力，既来自《西游记》

原著丰富的艺术内涵，也来自杨洁导演等主创人员对原著的精彩改编、对传统戏曲艺术的创造性借鉴以及摄影、造型、音乐、舞美等方面的精心设计。举其荦荦大端者，在主角的形象塑造上，电视剧《西游记》对原著的改编就很成功。原著中的孙悟空是杀人如麻、野性难驯的嗜血妖猴，而电视剧中的孙悟空则少有害伐之气，是大智大勇，逍遥自在的美猴王；原著中的猪八戒青面獠牙、形容凶狠，而电视剧中的猪八戒则肥头大耳、憨态可掬，成为群众喜闻乐见的艺术形

象。即便对原著中形象较为苍白的唐三藏和沙悟净，电视剧也努力塑造和呈现出角色的丰富性。比如，原著对于唐僧和女儿国国王的交往着墨不多，而杨洁导演对这一幕故事的改编则匠心独运，突出描摹了女儿国国王的多情和唐僧的凡人性，用唐僧的凡情反对唐僧的佛性，凸显了佛教修行中的“戒、定、慧”三重境界，使这一幕故事更为可信，也更具有可看性。而由杨洁导演亲自填词，许镜清先生作曲，吴静女士演唱的配乐《女儿情》更是写尽了人们对美好爱情的

向往和追求，成为脍炙人口的经典作品。

谈及许镜清先生的配乐创作，不能不说是电视剧《西游记》的一大主要特色和亮点。作为《西游记》所有音乐的唯一作者，许镜清先生对《西游记》的贡献可谓居功阙伟。前段时间许镜清先生在网上发起众筹的《西游记》主题音乐会在人民大会堂成功上演，引发社会轰动，既圆了老人多年的梦想，也为广大《西游记》迷提供了一场精神和文化盛宴。许镜清先生的创作特色是民族风格和时代气息的完美融合。作为一位具有杰出创作才华和深厚艺术功底的老作曲家，许镜清先生早年就以民乐合奏《大寨红花遍地开》等作品著名，在《西游记》的音乐创作方面，许镜清先生更是开创了在电视剧中将民族音乐、西洋古典音乐和电声音乐相融合的先河与典范。《西游记》序曲就是这样一首神作，无论是石猴出世的电声音效，还是唐僧夕阳走马、悟空摇橹出海的恢宏女声，都做到了旋律优美动人、与画面高度契合，使观众充分感受到《西游记》的奇幻魅力和取经途中的沧桑艰辛，令人心驰神往。主题曲《敢问路在何方》旋律高亢，意境辽阔，酣畅淋漓地描绘出取经途中的艰难险阻和唐僧师徒四人百折不挠、一往无前的精神风貌，抒发出一种昂扬乐观的拼搏向上情绪，令人振奋。电视剧《西游记》的其他音乐也可圈可点，可谓首首是精品。无论是歌颂爱慕之情的《何必西天万里遥》《天竺少女》，

还是赞美坚定意志的《五百年桑田沧海》《走啊走》，抑或抒发禅机仙趣的《晴空月儿明》《助兴鹤仙舞》，都独具特色，难以超越。就个人而言，我最喜欢的《西游记》音乐是《猪八戒背媳妇》和《天宫舞曲》。《猪八戒背媳妇》这段音乐也在“四圣试禅心”这一集的“猪八戒撞天婚”片段中使用，十分诙谐幽默，配合撞天婚镜头把猪八戒好吃懒做、欲求不满的神态刻画得活灵活现，令人忍俊不禁；《天宫舞曲》则把云阶月地、璇宫丹台描绘得惟妙惟肖，令人身临其境。初听此曲，欣赏着嫦娥仙子的翩翩起舞，只觉曲调优美异常；再听此曲，会听出动听旋律下掩藏的深深忧伤；俟反复听过之后，才会听出一种自强不息的刚健来——真可谓“此曲只应天上有”了。

难以想象的是，电视剧《西游记》是在当时资金、技术极度匮乏的情况下，用整整六年的时间精心打磨出来的，《西游记》的主创和演职人员也和唐僧师徒四人一样历尽千辛万苦，方才取到了“真经”。在杨洁导演著作《敢问路在何方——我的30年西游路》中，杨导深情地说，“上世纪80年代，是拼搏的年代，是奋斗的年代，是奉献的年代”，“我无法忘记那个时代：那以艰苦奋斗的作风和无私奉献的精神为荣的时代，也是个开创的时代”——正如杨导曾经引用的普希金的诗句所说，“一切都是瞬息，一切都将会过去；而那过去了的，就会成为亲切的怀恋”，我想，每位出生于

20世纪70年代末80年代初的人都会由衷地感谢《西游记》主创人员馈赠给我们的宝贵童年礼物，由衷地感谢那个充满了革命乐观主义和理想主义精神的意气风发的年代，因为正是80年代的深刻质朴造就了当下的无限可能。

习近平总书记指出，“中华文化积淀着中华民族最深沉的精神追求，是中华民族生生不息、发展壮大的丰厚滋养”，要“努力实现传统文化的创造性转化、创新性发展，使之与现实文化相融相通，共同服务以文化人的时代任务”。电视剧《西游记》的创作尤其是其音乐创作正是因为体现了对祖国壮美山河的光辉礼赞和对优秀传统文化的创造性转化、创新性发展，正是因为坚持了以人民为中心的创作导向和不计名利攀登艺术高峰的大国工匠精神，才能拥有为数众多的知音和历久弥新的艺术生命力。

“可是一个缘，还是一个禅，心诚朗朗照河山；可是一个缘，还是一个禅，立身堂堂悬肝胆”“红尘内外，心诚不变，苦求弥坚化庄严；绚丽至极，归于平淡，大千世界留美谈。”——这是电视剧《弘一大师》主题曲《大千世界留美谈》的歌词，巧的是，这首歌的曲作者正是《西游记》作曲许镜清先生。大千世界留美谈，也许可以用来评价杨洁导演领衔的电视剧《西游记》创作吧。

