

《气势撼人》

图书基本信息

书名：《气势撼人》

13位ISBN编号：9787806727133

10位ISBN编号：7806727132

出版时间：2003-12

出版社：上海书画出版社

作者：高居翰

页数：146

译者：李佩桦

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu000.com

《气势撼人》

内容概要

第1979年至3至4月间，我应哈佛大学诺顿讲座之邀，发表了一系列讲演，本书所收录即当时讲演的内容。此处，我仅仅稍事改写，并附加几处简短的说明。这些讲稿（在此已重新编次为篇章的形式）的原意，并非在于交待整个17世纪的中国画史；有关17世纪画史，我在别处另有处理；拙著中国画史系列中，第三册与第四册将分别以晚期与清初的画史为探讨主题。如果读者对于突然切入此一主题感到无所适从，可以参考上述画史系列的首二册，《隔江山色》与《江岸送别》，以建立背景知识，不过，读者在阅读本书时，实则并不需要此种背景知识，因为本书写作的原意即在于作为专书发行。本书所处理的乃是明末清初这一阶段，亦即17世纪的中国绘画，而且，借由当时代绘画与相关的画论著作，我们也进一步地探讨了一些艺术史性与艺术理论方面的课题。

《气势撼人》

精彩短评

- 1、扣分在配图
- 2、读起来有点费劲，
- 3、简练
- 4、老外写中国的事儿要么特好看要么特不好看，可惜这个就是那个费劲的
- 5、艺术史版宇文所安。。。
- 6、作者认为西方版画对17世纪绘画影响甚大。然则西方版画流入中国并为艺术家们所见的实例有多少？仅以《全球城色》反复为例，绝对不能服人。
- 7、2010-05-30;很想学学美术方面的知识。这本书排版不太好，等读三联书店的版本吧。
- 8、高居翰这一套书里我最喜欢的一本，或许因为这是我读的第一本？
- 9、终究是西人的著作,美则美矣,然而不善,精微过之,道则不同

章节试读

1、《气势撼人》的笔记-第61页

范宽的作品体现了宋代新儒学的理想，在此理想中，客体世界是一个连贯的有机体，足为人类的行为及社会效法。但是，这样的理想早在晚明之前的数百年里，就已经失去其大部分的权威性。在吴彬的山水背后，我们见到了一种体验世界的方式，那是晚明思想里所特有的一种较为主观的思想形态；在此之中，画家所感受到的乃是一个苦闷的世界，是中国人因受晚明政治与社会崩解之迫，而有所悲戚之感。如此一来，北宋山水类型所原本具有的意义，便因而反转过来：本来是对自然景致的描绘，如今却被用来表现人心的失序感。

2、《气势撼人》的笔记-第251页

石涛 万点恶墨

万点恶墨，恼杀米颠；

万点恶墨，笑倒北苑。

远而不合，不知山水之濛澗；

近而多繁，只见村居之鄙俚。

从窠臼中死绝心眼，

自是仙子临风，肤骨逼现灵气。

3、《气势撼人》的笔记-第266页

他（石涛）在一篇约作于1700年左右的题识中，如此地写道：“此道见地透脱，只须放笔直扫，千岩万壑，纵目一览，望之若惊电奔云屯屯自起，荆关耶，董巨耶，倪黄耶，沈文耶，谁与安名。余尝见诸名家动辄仿某家某派，书与画天生自有，一人职掌一人之事，从何处说起。”

4、《气势撼人》的笔记-第232页

在这些似真非真的山水世界中，画家表达了他所终于获致的一种带有隐隐不安的宁静。
（弘仁与龚贤）

5、《气势撼人》的笔记-第42页

而董其昌画中的效果大多予人不稳定与不安全感。如果绘画可以传达秩序感，则其同样也能表达失序感，不管这种失序感是个人内心之感或是社会上普遍弥漫的气象。如果绘画的理想功能实在表达一种信念，相信人与自己所在的世界间，存在着一种和谐的关系，那么同样地，他也能表现此种和谐关系在瓦解之后，所带来的一种极为不安的忧虑。正统儒学早已确立两种关系，一为人与自然世界的关系（朱熹的新儒学中，认为人可以通过“格物”而致知），另一则是人与被神圣化的“传统”之间的关系；而表现在董其昌的画作中，这两种关系却成为极大的疑问。对晚明的文人而言，象《青弁图》这样的作品，必定以其表现形式，气势撼人地表达了一种难以言喻的纷扰不安感——也就是一种弥漫于既有制度中的无理性、无秩序感。或者，我们甚至可以说，董其昌在绘画中体现了晚明哲学所特有的对传统的深刻怀疑和质问。

6、《气势撼人》的笔记-第35页

然而，我们应该了解，董其昌所提倡的有意的“变”，很难与无意间产生的变异划清界限，这种非刻意造成的变异，可能在后代画家仿前人风格时发生，或者因为画家的性情不同，以及因为绘画技

法不够高妙而引起。董其昌的作品无法令我们相信，他有能力随心所欲、惟妙惟肖地模仿古代大师的作品。从张宏1636年的仿古山水册可知，张宏比董其昌更能肖似地仿作古画。他的模拟能力不仅有助他临摹古画，同时也裨益他对于自然景色的描写。但是若以绘画的趣味来看，则他的临仿之作并不如董其昌的作品来得有意思。他告诉我们夏圭和倪瓒的山水面貌如何，就好象他告诉我们句曲山是怎么模样一般，然则，董其昌却为我们创造了许多前所未见的新世界。

董其昌所创造的世界虽新，但却又给人一种难以忘怀的熟悉感：古人原作的风格意象依稀犹存，足以与董其昌的改造创新之作交叠，并显现出来。他的作品一旦创造出来，便成为一可被界定的风格系列中的新成员——这是“仿”的主要优点——再者，就某种意义而言，借着其与古人画作间的援引关系，这些仿古创新的作品也因而设定了自己在艺术史上的坐标。与过去传统密不可分的关系，确立了今日的存在。画家并不以“独创”来体现其创作力，而是在自己所选定的传承之内，继续以往一贯的创作活动，从而在此一古代大师亦受褒贬的价值品评体系中，愈趋完美。在古代大师风格所设定的架构内作画，确保了画家作品在大传统中的定位，哪怕是这些画作看起来与董其昌的作品一样，一点也没有传统的味道。这种艺术观所预设的历史模式，并不是一种暗示了有稳定变化且不断推陈出新的进步式史观，而是一种徘徊在失去与复得，各种流派和风格的中断与复兴之间的发展模式。

就这个议点来看，张宏和董其昌可以被视作两相对立、各持一端的画家。张宏的画显然胜过同时代或稍早两代吴门画家所作的山水——不但因为他的作品深具独创性，同时也由于他的作品表现了更为出色的形象说服力。从这些方面看来，无疑地许多人会觉得，这样的作品是进步且成功的。但是董其昌一派的画家会立即指出，这样的评断有其时间上的局限性，并且缺乏历史的有效性。董其昌在作画时，深深地意识到自己的历史定位，仿佛他正面临古代大师的品评一般。譬如说，他心中所认定的主要对手并非他同时代的画家，而是活在三百年前的赵孟頫。借用中国哲学研究里的一个比喻，张宏的创作观是以横向扩展，希望能够在直接的经验上，与同时代的人建立一种共同的关联性；任何喜好自然美景者，都能感受他作品的亲和力。此一创作观的危机在于画家将自己与一般人并列，或者，（以中国人的观点来说，）与一般的“俗”人并列，假设这些人都能与画家分享同样的视觉与感知经验。董其昌则热衷于抽象形式以及具历史特质的风格。此一创作观可比掘井，但求其深不求其广，如此，则此中的危机在于严厉地限制了自己与同时代人的直接联系。不过，画家却也经由地下的蹊径，而其他不同时代的掘井人展开了追本溯源的交流。

7、《气势撼人》的笔记-第39页

不过早期认山水画为心智之建构的观念，却为元代的发展开启了先机，并且奠定了宋代以后山水画丕变的根基。从宋代以后，画评所推崇的重点于是由敏锐地捕捉物象或自然景物，并从具体地呈现自然秩序，转易为画作及画家内心世界与个人体性的相关性之上。

P40

对熟悉西方艺术理论的人而言，这样的说法意味着表现主义的概念：艺术被理解为一种内心状态的表白，主要着重于情绪的抒发。在欧洲，表现主义艺术的崛起，是对学院派和古典主义的典型反动。在中国，画家的课题及所面临的抉择，则有所不同；而且，视绘画为艺术家心灵之表现的概念，并不意味着——实则，是明白地否定了——这样的表现乃是任何瞬间情绪的发泄。相反地，具体表现在艺术作品中的，乃是一个由原理原则和价值观念所构成的恒久结构，尤有甚者，这一结构还与心灵以外的世界相互呼应。其实，如果我们遵循此一中国人的思维形态，并且以之协调表面看似冲突的诸对立面，那么新观念中认为绘画乃内在自我之表现的观点，便不见得与原先的旧观点全然不能相容——旧观点中认为，绘画乃是画家对外在物象世界的一种理解与呈现。南宋的心学以及后期的新儒学，尤其是王阳明所发展出来的学说，甚至主张内外一体；在物体和表象受心灵所感知，而成为完全的存在之前，物、象不过是一种冥冥隐存的状态而已。这种心灵的表现呈显在绘画上，便是创作的行为，透过这样的行为，画家得以重新建构他自己所主观理解的世界。这种创作行为的“实践”过程，好比是完美君子以其德行淑世一般。这并不是单纯再现物象外貌的问题，而且也不与画家的原创力相抵触：艺术家将自己内心的秩序感呈现在条理分明的画面结构之中，而这些结构并不是一味地对自然进行模仿，或是以任何既往的艺术风格作为模拟的对象——换言之，这些结构可以看作是画家的心灵图像——如此一来，绘画提升到了与哲学思维并列的地方，并且和其他的“雅艺”（诗、词、书法、音乐）一同成为艺术家自我实践的工具和体现。

8、《气势撼人》的笔记-第25页

若问董其昌，他的作品与张宏之间有何根本的差异？董其昌或许会说，张宏仅仅捕捉了景物的形貌，而他自己却传达了山水的灵气与精髓。董其昌的山水作品是否真正传达了任何可资捕捉的自然的神韵，我们可就画作来判断。直截了当地说来，一如董其昌的立论，我个人认为这些极度非自然主义的作品，无论是在视觉上也好，或者在玄学思索的层面上也好，太多悖离了对感知世界的真实关注；而且，了解这些作品的最好方式，乃是将它们看作是纯美学性的结构，其与外在的物质结构和自然界现象之间，仅维持了一丝丝淡薄的关注。当其时，用这种以既有语汇还可以说得清楚的形式来创作山水，是可以被接受的；但是，如果把纯美学特质作为一种标榜，则无法被认可，原因是即使在那样的一个时代里，人的内心虽早已取代外在的自然，成为最终极的真实。然则，传统上奉自然为人类社会与行为的基准，且认为其体现了秩序规范的观念，仍旧有其绝对的权威性，无法完全被抛弃。如此，连董其昌也必得声言其绘画融会了“山水之神”与古人的风格。

同样地，董其昌在技法上无法惟妙惟肖地仿作古代大师的风格——惟妙惟肖至如张宏一般地得心应手——此一局限性在其画论中，随着其所援引的“变”的观念，以及他对“仿”的吊诡式辨述，都被扬升为一种极高的美德。董其昌认为，最能重视古人风貌的作品，往往是看起来最不肖似的。再且，古拙也理所当然地成为一种境界较高的技法形式。在理论中，董其昌将许多他在实际绘画中所无从完满解决或无法漠视的矛盾，提升到了哲学性的层面上，由于他解决这些矛盾的策略极为成功，他的论画著作从此便被认为是展现了他绘画创作的真相。

9、《气势撼人》的笔记-第181页

（新版）

山水的质地则是以极端、甚至反常的造型来塑造：岩石看起来像木刻，而松树干与松枝则看似龙的躯体。最远处的木叶系以一排排重复的笔触刻画而成，这种造型在最初的时候，代表的是卷曲的树叶。所有的这些造型，看起来都极不舒服，好比是俗劣的样板图案一般。如果不是见于当时代二流抄袭画家的伪作古画之中，就是出于笔墨带滞的仿作画家之手。作为一个浙江地区的职业画家，陈洪绶所继承的传统中，有绝大的一部分便是由此俗劣的绘画成习所构成。陈洪绶并没有将这些已经俗劣化的造型重新合理化，使其得以再现自然，相反地，他更加彰显这些造型的不真实感，将他自己与其侄缠绕在腐朽传统的砾屑之中。在全世界的画家当中，再也没有比中国人更擅长于以风格作为一种隐喻的手法的了，而中国画家之中，又没有能出陈洪绶之右者；陈洪绶沿用传统成习中的造型系统，并加以刻意的夸张与扭曲，我们可以从这种手法看出画家的种种复杂心态，一方面，身为一个职业画家，陈洪绶对于自己的社会地位，毋宁是怀着无数矛盾的情感的，另一方面，我们也可以看出，陈洪绶有感于绘画形式的堕落，原本用来捕捉自然形貌的清新意象，如今皆以退化，不再真实可掬，心中于焉也有了苦涩难言之感，除此之外，他也深深地知觉到，处在这样的一个时代里，再也无法和古人一样，可以将过去的传统当作是一个真理的宝库，随时供画家撷取。

《气势撼人》

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu000.com