

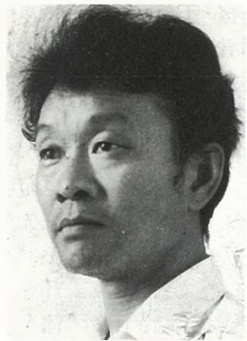
A BRIEF DISCUSSION ON CHEN ZIZHUANG AND HIS LANDSCAPE PAINTING

BAI DESONG

意度 虛淡 無爲

——簡論陳子莊和他的山水畫

白德松



歷史長河，大江東去，繪畫潮流，亦然如是。當代，繼齊白石、黃賓虹之後，陳子莊的藝術，在某些方面預示着中國山水畫發展的趨勢。明珠定會閃光，真諦總要經傳。那些“守一隅而弗遷”的人，又怎能易變這歷史之自然呢！

陳子莊先生天資聰慧，從小酷愛藝術。在榮昌老家常以畫、文、拳、戲會友，加之他為人豪爽，堂上經常賓客滿座。四十年代，有幸親聆賓虹、白石二位大師指點，並為壽辦齋、黃畫展事，多次往返於京滬諸地。這對還處青年時代的陳子莊，在我民族繪畫的優良傳統中就藝術修養、技法功夫、鑑賞閱歷諸方面奠定了最堅實的基礎。

陳先生不僅博覽羣書、修養精深，更對孕育我民族之中華大地一往情深。特別對自己的家鄉——天府四川，更是擁懷頂禮。東南西北中，吾蜀各地都遍佈着先生虔誠的腳跡。對於一草一木畫家都寄與了真摯的愛，紙上一筆一劃作者皆注入了滿腔熱情。陳先生的畫不作態、不唬人、不弄玄、不呵媚，畫家謙奉給觀者的是一顆純真的心，觀者報答於畫家的是由衷的贊譽。

經過怎樣的錘冶和匠心，導致先生取得如此巨大的成就呢？以最精煉的概括，不外是內功“意度”的“虛淡”“無爲”和外功“法度”的“同能不如獨善”。二者相輔相成，對立的統一構成了陳子莊美學思想的內核。

意度，對於具象而言是無形的，對於無形而言是實在的。它是一種能力，也是一種悟性。陳子莊修煉意度的目標，是“虛淡”“無爲”。“虛”則“靜”，“淡”則“幽”；“無爲無不爲也。”

“虛靜”，作為一種精神狀態，自古就有不少論述。虛懷若谷，平靜而不燥動，使主觀對於客觀，能“納”能“照”，能“會”能“達”。如莊子所云：“得其環中，以應萬變。”畫家自身，要排除成見，排除名利，排除干擾。使感受力與想象力，靈性與悟性構成有如雷達天線的網，準備隨時隨地接受“天地”之“大美”觸發其“意度”之“機杼”。而只有能動地構成這些客觀“神遇”的必然，才有“迹化”的可能。陳子莊先生畫《燕子岩》題道：“寫蜀中山水，險峻易得，淡遠至難。”險峻主其勢，淡遠主其神。未有對於自然的深刻真實的感受，未能捕獲形象的豐富內容，未得以“既琢既磨，復歸於樸”的無華表現，就不可能創造出“幽微深厚”的意境。先生筆下的蜀中山川，使我們不但能領略它的雄偉秀麗，更能使人感恩於孕育了我們祖祖輩輩的這塊土地；作品與觀者之間不存在着對抗——並不是“蓬萊仙山”

可望而不可及。而是在欣賞着這些作品的同時，觀者也在欣賞着自己。因此，先生才能自得地寫道：“……歸而點染此景，得一淡字。”事實上，面對着先生這些平淡天真，氣韻生動的畫幅，多少人爲之激動而感嘆不已！記得那年我的孩子在回家鄉的路上，從車窗望出去，他看見成渝沿線的農村景色，突然發出了當時很使我吃驚、爾後又使我百思不得其解的一句話：“陳子莊畫得太好了！”他爲什麼不說畫得“象”？他怎見得“好”？在他幼小的心靈中，這“好”的標準又是什麼呢？事後揣之，漸有所悟。李贄說過：“兒童心者、真心也……絕假純真，最初一念之本心也。”陳子莊作畫，形神意三位一體，逸趣可鑑，與童心共鳴，絕假純真，這正是藝術之真諦！

至於“無爲”，實則“無僞”。道家的這一哲學思想對於陳子莊先生的美學觀有着深刻的影響。

對於畫家的解動而言，“無爲”並不是“什麼也不做”，而是“抑制違反自然的行動。”是“讓每一樣東西都按其本性去做，使它的本性得到滿足。”這樣，人們不但有可能“悟道”並可能與“道”取得協調。陳先生摘取“無爲”的積極因素，進行“意度”修養的鍛煉，欲求在對大自然的感受、認識上，以及在運用中國畫藝術方法表現這種感受、認識上，都能真切、自然地達到“物我相融”。一方面，對於客觀自然界，不以“預先定形的神話作爲繪畫的對象，代表着現實的大地。”（塞尚）對於主客世界不“無病呻吟”不“東施效顰”、避去“假悟”；另一方面在作畫時，既不是單純地描繪、“攝制”客觀自然的山川，也不是單純地抒發、表達畫家主觀的情思。以“無爲”而別“有僞”使它主客“相融”“滲透”“統一”，表現出“畫家主觀情思所感受與熔鑄的自然”，創造出真正的藝術品。

“無爲而無不爲也”，只要能去“僞”，對於藝術家來說又有什麼不可作爲呢？

陳子莊先生能做到“無爲”，就能達到畫家對於藝術創作的期望：即“浪漫無羈的形象想象，熱情奔放的感情抒發，獨特個性的追求表達。”（李澤厚）他所創造的美，作爲某種傾向而言，更多是“青疏可愛”，很少見於悲劇之崇高，更無寧厲之恐懼。這自然與道家審美理想脈脈相通；同時，也因鑑於先生的生活遭遇，須用“追求優美”、“更美一些”以對飽經苦難意欲達到某種心理平衡相關。但這還不是問題的全部！當我們面對先生的山水畫，爲之感動的，不僅因有那些林野暮靄、寒泉淙淙、灘林喧

響、高岩林莽等等意境之美，還在於先生在傳達這些意境美時，可感知於其墨際筆端的深邃莫測的心緒。能察知這種心情，根據有二：

一、中國畫的“移情”作用，不僅體現在作品最後效果的功能上，也體現在畫家作畫的全部過程中。在運筆落墨時，畫家自己首先得到某種審美滿足，至於作品的最後效果，此時對於畫家來說，就顯得並不十分重要了。

二、中國畫的表現手段，主要是線——用毛筆澆着水墨在絹素牆壁上畫出的線。線在畫上，不唯有在造型上的空間意義，還有起始和運行中“一波三折”的時間過程。它的意義正如中國的語言一樣，不但能完成“指事”“達意”的任務，還能以其單音節之平淡，語音的鏗鏘和音調的抑揚頓挫造成的節奏旋律給人以感染。

這種“絃外之音”“韻外之致”，是由“無爲”縱其自然之勢而導至。即所謂“發知止而神欲往”，它是超越生理控制範圍之外的。它雖不顯於形迹，但却是蕩於筆墨形象之間的實在。所以它既是突破形象的，也是突破畫面的。

正因為如此，陳子莊先生的畫，既不同於寫生，又不同於寫真，也不同於寫意，更不同於寫形，而是寫心！

寫心，能包含陳子莊先生“意度”思想的全部內容。

“雖抒軸於予懷，怵他人之我先。苟傷廉而愆義，亦雖愛而必捐。或苔發穎豎，離衆絕致，形不可逐，響難如係。塊孤立而特峙，非常音之所緯；心卑落而無偶，意徘徊不能掃。”陸機《文賦》裏這段話，陳子莊先生曾不只一次地手書過或轉題給他的學生。先生特別喜歡於此，想必是他關於“法度”思想的“同能不如獨善”與之相諧。其中，尤其是最後的對偶句：“塊孤立而特峙”“心卑落而無偶”是先生“獨善”美學觀從內容到形式的核心。關於“塊”，莊子有云：“塊然獨以其形立”。後人注曰：“塊然，外除雕飾，內遺心智，槁木之形，塊然無偶也。”這裏，“塊然”與“心智”互爲表裏；因爲“心”之“無偶”，方具“塊”之“特峙”。“心卑落而無偶”正指藝術家應自覺地把握住有別他人見解的真知，得之於心而應之於手，坦率地運用相應的藝術表現手段完成的作品，其面貌，自當“塊孤立而特峙”。由此可見，陳子莊的“同能不如獨善”包含畫家和作品，內容和形式，都應該是個性鮮明、風格獨異的。一個畫家和他的藝術，以此（僅僅以此！）亭之於歷史，亭立於藝林！

陳子莊先生在實踐“獨善”理論時，他的工作態度如何呢？

其一，是選材上的“離衆絕致”。

陳先生寫蜀中山川，自己也說多是“農村山區小景”，這本身就爲許多畫家所不屑或不敢的。但對先生來說，這正能體現他的胸次和膽識：雖然，陳先生也喜愛名山大川，但不欲借了名山大川沽名釣譽。他把注意力放在“農村小景”上，不盡獨出心裁，還在於否定那種認爲農村小景“不可入畫”“沒有搞頭”的偏見，他選材農村小景，絕非“文人”“士大夫”對於“竹籬茅舍”“小橋流水”精神渺茫之“賞玩”。因爲，先生這一幀幀作品，溢於畫外的是“生氣勃勃、生趣凜凜”一派生機，而傾注於畫內的是畫家真摯的愛。

“農村山區小景”，更準確地說是蜀中丘陵。這介於大山與平原之間的丘陵，具有視野廣闊、錯落複雜、變化多端、情緻豐富的優點，它提供於有作爲的藝術家以大顯身手、馳騁情懷的極大天地。但有人說：陳子莊的畫“畫不大”，以爲除其他因素之外，在題材的選擇上，正是這“農村小景”所致。對這類看法，本不值一議，因繪畫作品的好壞優劣，並不在於大小，這是常識。筆者不但見過陳先生所作大幅中堂，表現的仍是“農村小景”；且奉勸“畫不大”論者去看看收藏於新都寶光寺內的丈二《荷花》，或許能自愧於持了偏見。不過還是陳子莊說的好：“大畫嘛，不過紙大點而已。”

其二，是意象造型的“形不可逐”。

關於形象，陳子莊先生有一個很精采的立論。他說：“把生活形象變成藝術形象，再把藝術形象變成筆墨。”前一個“變”字很明顯是指典型化過程，後一個“變”字無疑是指中國畫藝術的形式因素以及筆墨紙之間關係的美學發揮——對典型形象的表現。

分析畫面形象的成立“程序”，陳先生首先毫無保留地否定對於生活的模仿。正如凡高所說的“在我的眼睛裏真正的畫家是那些人，他們畫各種東西，不是照它們的樣子，枯燥地分割着，而是照他自己感覺到的那樣。”這種感覺對於陳先生來說，即是對生活中各種形象的質，注入主觀感情和想象的認識。這和凡高以“舞蹈着的少女”畫絲衫一樣，陳先生多以“擬人化”方式結合着筆墨，“寫”出各種調皮、活潑、有着內在生命力的形象。並藉以作爲傳達藝術意圖的媒介：使人不僅感到這些形象可喜可愛、妙趣橫生，也使人感受到畫家鮮明的藝術個性，更使人能領略中國畫筆墨的情趣。引導我們去理解包含物理性質和心理性質在內的中國畫“創造形象以爲象徵”（宗伯華）的意義。

畫面形象的創造，自當有規律可循，但陳子莊先生創造形象和對形象的表現，並不有一個既定的模式，捉摸不定，近乎於神秘，他沒有追逐、仿效自然，也沒有追逐、仿效別人，更沒有追逐、仿效自己。他那令人驚嘆的對於形象的銳敏的感受力，豐富的想象力，不竭的創造力，在古今的畫家中，實屬罕見！

其三，是表現手段的“非尋常音”。

談論中國畫，總離不開“筆墨”二字，它們的含義還不僅僅在其字義本身，應該說“筆墨”是中國畫藝術手段的集中體現。而任何一個畫家，在掌握和運用“筆墨”技巧問題上，都面臨着兩個問題：一是“師古人”與“師造化”之間的融匯貫通；二是對傳統的繼承、發展——創造。按石濤的思想來表達：學習古人的經驗是“識”，對於大自然的體驗是“受”；而“識”“受”的溶合關係，在藝術實踐中應是“先受而後識”；歸根結底，藝術之所以是藝術，還在於“自有我在”。陳子莊推崇石濤這一藝術觀，並以自己的實踐爲我們樹立了一個極好的典範。

陳先生認爲：“文章自當從艱難入手……學畫亦是如此。”他在青少年時代，於詩、文、書、畫諸方面在名師的指導下，就進行過嚴格的訓練，並以作業方式，額定地完成必修課業。家藏的石濤、張大千等大師爲數可觀的作品，他反復臨寫、靜心體會，下過爲一般人所不知曉的功夫。抗戰期間，與黃賓虹、齊白石以師友關係朝夕相伴達數年之久，他所受到的薰陶和啓迪，對以後的發展，具有深遠的意義。這從先生留存至今爲數不多的早年作品中，即可看出他功夫過硬而才具突出的成功條件。先生晚年的山水畫雖燦爛奪目，但行家一看，定能判斷其傳統淵源。只要不持偏見，即可否定陳子莊“無師自通”的神話；又可排除對陳子莊“未具傳統”、“無本之木”的誤解。

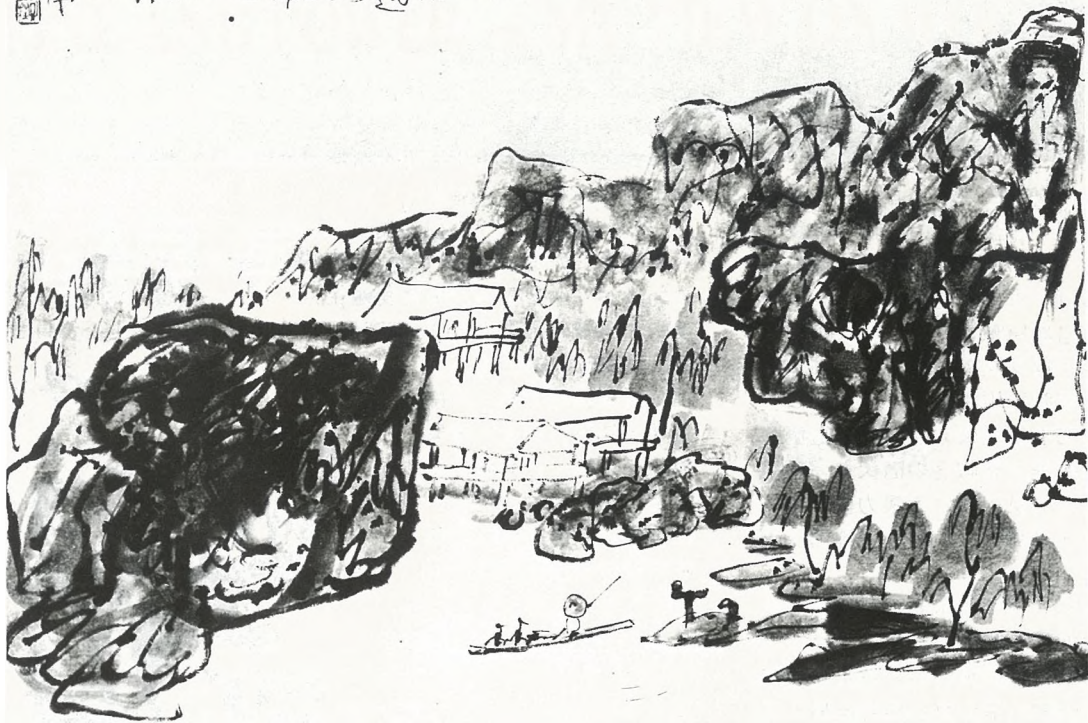
問題的關鍵，是陳子莊深悟中國美學思想的整個體系並不是一成不變的，而是在不停的運動中保持發展的趨勢。這種發展，從根本意義講、意味着更新。這樣，陳子莊先生就能無可動搖地立脚於“變”和“創”來研究和運用包括傳統技巧在內的中國畫的藝術方法。認定“有法必有化”、“法無定相，氣概成章”是恪寫“法度”的原則！這正是先生“獨善”思想所旨。

還是石濤說得好：“筆墨當隨時代”。馬遠“斧劈”，大小“米點”，歷史上所有宗師的創建，雖在美術史中有着耀眼的地位，但畢竟與二十世紀七、八十年代相去甚遠。當今世界，在宏觀上以“光華”計算速度，在微觀上以“粒子”認識事物，藝術研究的對象，又怎能單單以那朝那代，那家那派的尺度和準繩來衡量呢？所以，在陳先生看來、表現手法，“不是爲變而變，而是不得不變”。在調動藝術手段時，並不顧及“出處”，

（下轉18頁）

青衣江(國畫) 陳子莊
Qing Yi Jiang (Chinese painting)
Chen Zizhuang

青衣江(國畫) 陳子莊
Qing Yi Jiang (Chinese painting)
Chen Zizhuang



中，最能體現人們的種種主觀感情，揭示人們內心深層的情緒節奏。書法的線條能喚起人們這種感情，同樣是由於自然界物質運動形式和人的心理機能，審美感受的一致性。比如書法中的“、”稱為“高峯墜石”，“一”如“勁弩筋節”等等。正是由於這種線條運動和人類情感的溝通，儘管人們後來不可能指出某一筆某一劃的具體象徵意義，但變幻無窮的線條運動所產生的力量美，就很能被人們接受了。同理，木刻版畫中的線條，尤其是那些不再受具體物象局限而存在的線條，由於經過高度的概括和提煉，已經具備一定的抽象意義。儘管不再酷似某一物象的具體特徵，但作為畫面中必不可少的節奏、韻律聯繫，同樣能給人以情感啓示。如深澤素一(日)的木刻《詩人散步》。作品被誇張變形後的樹，有如中國畫的寫意用筆，飽滿而蒼勁。從這些大刀闊斧鑿成的象徵性極強的塊狀線中，你可能道不出每條線的具體意義，但你可以凭借這些似是而非的線條中感受到“力”的滲透，感受到節奏、韻律的美；你甚至可以透過這些的深層意蘊，窺見詩人胸中浮想聯翩的激蕩情緒。平塚運一的木刻《大石佛》與《詩人散步》有類似之處，所不同的是，線條棱角更爲分明，畫面中除陽線外，還兼以陰線造型，但整個感覺仍然是線條顯示出來的力量美。

力的表現及感受是多方面的，並非都是咄咄逼人的“力”，線的情感啓迪也並非都源於粗獷。黃永玉的木刻“春潮”中，那拋向巨鯨的鐵錨所牽引的細線，宛如游絲一般，重重疊疊，環繞不盡。但人們最終感受到的，還是一種“力之美”。江牧的木刻《松雀》，是一幅獨具風格的木刻小品。整個畫面以陰線爲主，又間有陽線造型。特別耐人尋味的是松針的處理，線條運用極爲流暢而又富於變化、疏密、聚散頗具匠心。透過這些栩栩如生的線條，你會感受到一種清新，雋永的“力之美”。

綜上所述，我們可以得到這樣的結論：木刻版畫中的線條，特別是那些獨立於色塊之外的線條，並非僅僅只是凭借物象的表現給人的“力感”，而是完全可以凭借自身的流動轉折，凭借往返、重複、交替的運動形式“表現和表達出種種形體姿態，情感意興和氣勢力量”同樣可以使人們透過線條運動的外在形式，探索其深層的內在意蘊，從而獲得藝術上的美感。

(上接 8 頁)

又不套用“陳式”，也不墮於“習慣”，讓古人的、別人的和自己的經驗形成一種潛在力，服務於新的靈感、新的構思。煉詞造句，嘔心瀝血，所追求的是獨到的見解，所展現的是獨特的個性，所能立於畫壇的是嶄新面貌的作品。

與造型觀一樣，先生尋得了關於技法運用“獨善”的立足點，亦取得了極大的自由，所以，他不屈於迎合時尚，也未有一時的自滿。皴擦點染，運用自如，變通無窮，目不暇接。縱使“筆不筆、墨不墨、自有我在。”

其四，是畫面構成的“響難爲係”：

“響”者響應，“係”者連繫。陳子莊先生構圖的章法，並不受高、平、遠“三深”法的限制，也不是按“構圖學”和“山水訣”來結構畫面的，而是取決定對大自然構成美的發現或啓示命筆。“一張畫就是一台戲”，他以極自由的空間意識，上下左右展開構圖，並不留下許多大塊空白，以利於對生活感受所得到最大限度的展示在畫面上。但是，所摘取的構圖形象却往往是單純的。所以，變化莫測，平中見奇，清新醒目和簡潔自然是陳子莊先生山水畫在構圖上的顯著特點。

拜讀先生的作品，感到風動骨立，不磨磨蹭蹭，未加任何“做工”，似乎完成一幅畫，並不費用許多時間。但仔細琢磨，畫面構成之完美，又非不經過嚴密構思所能達到的。“順手拈來是功夫”，先生用心良苦而未述諸於形迹，在那些精到處：視野的“廣角”而不失重心穩定；天際間幾筆情緻誘人的遠山；燦目於全面的白色農舍……不禁摧人拍案叫絕！

生活的不平，摧殘先生貧病至死，正當他的藝術剛放異彩，這顆巨星便隕落了，終於未登上他本應登上的藝術高峯！我蜀中一大批有志有識之中青畫家，對陳子莊先生其人其畫十分敬重，並深謝先生直接或間接的教誨。陳子莊的藝術，在他們心靈中播下的種子，定能生根、發芽、開花、結果！