

邮发代号 2-789

Poetry
Calligraphy
Painting

诗书画

季刊 2016·1

总第十九期

寒 碧 主编

《诗书画》杂志社

真境

The Natural State

善
金
子

严善錞版画题序

范景中

西方抽象画约分两途，一曰热抽象，一曰冷抽象。热烈者，运气于色，如飓风忽起，侧注斜飞，划然轩昂，未知何底；冷静者，敛气于骨，运笔裁制，寻方计圆，历落有序。康定斯基与蒙德里安，并以抽象擅名一绝。去蹊径，畅其精神之发露。后之抽象表现主义步其踵，一善于控驭，欲契合宇宙之律，则观念艺术衍其流。然求其意与境会，萧然如秋水之远逝者，采览泰西，固无其人，此始以人文传统之异。

善錞先生尝感于此，因论之曰：“作画之妙，全在意境。有意境者，神韵逸出笔墨彩色之外。”余犹记丙戌秋口，善錞自岭南来沪西画展，所示无儿却令人忆绪重重，有味之无极者。其以意境融彻抽象，虽闲漫纤碎处动色而陈，亦有水月风花之飘渺，置诸春山秋雪间，自觉形神无间，所谓用色艳如高士琴也。余徘徊叹绝久之，不禁歌之以诗品。 丁亥六月，范景中

严善錞版画题辞

寒碧

展范景中教授函介严兄善錞，郑重荐其所为版画。随后相见，随后深交，随后尽读所作，乃叹兼受非常。而其人特持重，迎拒辄思缓，故此辑为迟至，我窥宋已三年。

今日之感：若严兄这类灵情修养既高且深的艺术家，以现代版画呈现纯正的文人趣味，将西方抽象融入中华的道象传统；曰“通道必简”，曰“离形得似”；我的目光所止，未有云龙并观。所谓的“雅人深致”，究竟该如何认识？如采用现代词汇，当是细节原于体验，然而体验未必尽雅；若化合古之常言，则为修养达其境界，但是崖岸未必极高。乃窃有此思：孤清远俗固微修养，变化幽微则见天机。王半塘序朱彊邨，尝析言“天机人事”，则人事为“规矩”，天机即“自然”。对自然之解释，如郭象之“独化”：“物各自然，不知其所以然而然”，足见人力既有绳墨谨严可守，更具“不知其所以然而然”的缺憾。可是作为人力的艺术，却以能呈现“不知其所以然而然”而高明，斯即所谓“通灵入神”，所谓“化机在手”，所谓“天籁自鸣”，所谓“不以力构”。先贤的议论极多，一时也不可胜道。像这种思想理解，闻今之学界讼言，仅定讞于释氏的“西来意”，实未溯恢宏道脉，已忽略了固有的“东土法”。按《礼记》：“人者天地之心”；按《易传》：“感而遂通天地”。是以人居一才之中，心感准于上下，能得融合流贯，顺化不知其然。“顺受安心”之理，亦当循此察鉴。

王半塘“天机人事”之别，可联络王静安“有我无我”之境。斯皆论诗，可及于画，一律同品，无差别观。此理甚长，不克详叙。惟静安《此君轩记》，曾专美“独见之原”：“一寄之于画，其所写者即其所观者，其所观者即其所蓄者也。物我无间而道艺为一，与天冥合而不知其所以然……”则远绍古人之意，亦经久不刊之论。

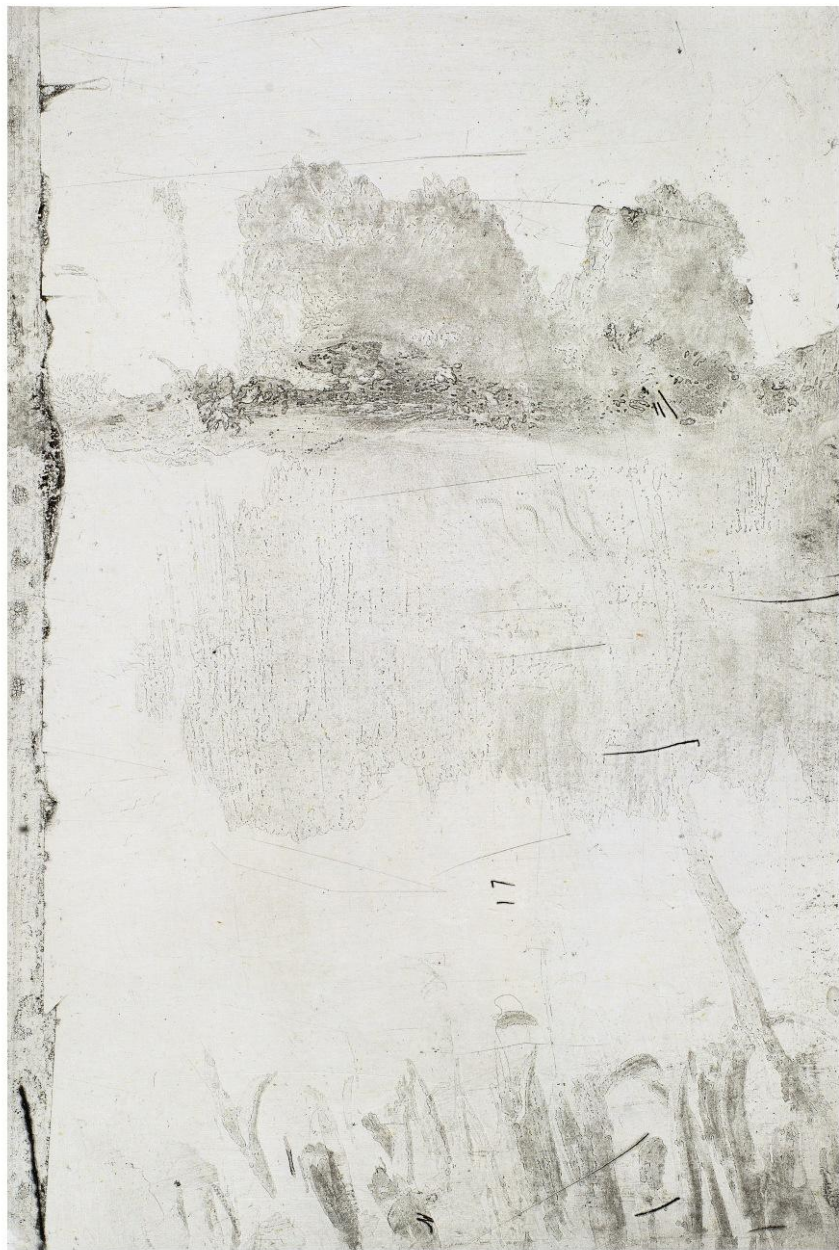
我曾语于严兄：磨岁月而耗心力，漏神机而发道密。此固戏言。而惟此一种“机密”，人必修养贻育，所谓“始成物之前，人在天地；始成物之后，天地在人”。故修养之事唯人，余皆为技，小道悉泥。古者“道艺论”，即此为作用。程绵庄先生《原心》：“天于人物皆与以血气，而又异其心智”；“人惟有此心智，故学天而至于天，学地而至于地”；“至若有此心智而不知其为天地之知能，仅徒守其血气，是夷其身于昆虫鸟兽者也”；“至若有此心智而不敬其为天地之知能，而妄用其血气，以为害于天地之间，则罚恶之严，又未有如天地者”。可谓窥见造化生理，比今猖獗的“生命意识”滥调，高下深浅可知，知其切道当理。于是憬然得悟：斯人切道，故洁净精微，故无粗豪陋劣；斯人当理，故温柔敦厚，故无矫激亢厉；得之自然，非牵彼就我，发于真性，即显灵不昧。严兄所为画，当作如是观。 乙未涂月于北京

西方抽象畫約分兩途。一曰熱抽象。一曰冷抽象。熱者運氣於色。如颼風忽起。側注斜飛。刻然軒昂。未知何底。冷淨者斂氣於骨。運筆裁制。尋方計圓。歷落有序。康定斯基與蒙德里安並以抽象擅名。一絕本徑。蹊暢其精神之發露。後之抽象表現主義。失其踵一善於控馭。欲冥合宇宙之律則。觀念藝術。衍其流。然求其意。與境會。蕭然如秋水之遠逝。去採覽泰西固無其人。此殆以人文傳統之異。

善鐫先生嘗感於七固論之曰。作畫之妙。全在意境。有意境者。神韻逸出。筆墨彩色之外。余猶記丙戌。秋日。善鐫自嶺南來。滬西畫展。所示無幾。却令人懷緒重重。有味之無極者。其以意境融徹抽象。雖閑漫纖碎。處動色而陳。亦有水月風花之飄渺。置諸春山。秋雪間。自覺形神無間。所謂用色艷如高士琴也。余徘徊嘆絕。久之。不禁歌之以誌品。昔丁亥。六月。范景中。

估上看王石谷雲山競秀。若歸來外子。命書此叙。久不作字。及之。安研手不復兜懸。羅矣。時為午月。暮色在草尖。幸筆筆底尚有涼潤。若字不謬。陶陰缺不脫。夏五。則更是一樂。小英寫於滬上。





严善錫 杨公溪



严善錫 松云岭



严君 杨公堤



严君 柳云岭



梅花喜神图

温柔敦厚 洁静精微

——由读严善錞的画而想到的诗画关系

邵宏

读严善錞的画，觉得很有诗意。当然，在当今的批评界，说一个艺术家的画有诗意，几乎是一种贬意，因为那是老掉牙的想法。当代艺术标举的是思想，是观念。但是说实在话，我却弄不清楚这些流行的思想有什么来头，也看不出有什么创造。不客气地说，我们这个时代是把常识当知识，把知识当思想，把思想当儿戏。

一

“诗中有画”，“画中有诗”。可以说是老生常谈，却谈何容易。苏东坡称王维的诗和画都好，就这样语焉不详地点了几句。但是，它却成了中国艺术批评的一个重要标准。这里，就让我们先从近代文艺学上的一个常识谈起。

钱锺书在他那篇应滕固之约而作的名文《中国诗与中国画》结尾写了一段让人不敢忘怀的话：“在中国文艺批评的传统里，相当于南宋画风的诗不是诗中上品或正宗，而相当于神韵派诗风的画却是画中上品或正宗。旧诗和旧画的标准分歧是批评史里的事实。我们首先得承认这个事实，然后寻找解释、阐释人里的解释，而不是举行授与空洞头衔的仪式。”^①

这段话其实是在提醒我们：无论是西方的“ut pictura poesis”（诗亦犹画）还是中国的“诗是无形画，画是有形诗”，这类“诗画之比”虽然在构建各自文化的艺术体系时作出过重大的贡献，但都是源于人类心理的通感 [synaesthesia] 与直觉 [intuition] 在修辞学层面上的比喻式表达。这种比较学的表达，主要是因了这两门艺术物理媒介的共享，即作画与作诗的工具相同；母

题又在许多情形下相同或相似。不过，这种表达并没有对两门艺术不同的形式与技术及其引出的风格问题作出解释。而钱先生所谓标准的分歧恰恰是两门艺术形式与技术上的截然不同。

我们知道，线条的出现首先是用来描画的，大量的史前岩石壁画就是明证。之后，线条便又成了人类文字的书写构件。^②文字与图像最初的联系表明，它从一开始就被发明出来便与图像构成了不可割裂的互释关系。换言之，当运用这两种最基本的交流形式时，人们都有着将文字图像化和图像文字化的心理倾向和企图。从图像崇拜和语词咒符都在世界文化史中占有不同地位这一点可以看出，文字与图像相互向对方延伸、互为解释、互为上下文的历史极为悠久。这大概就是“诗中有画与画中有诗”的心理学依据。有一些我们非常熟悉的例子便说明了图与文的这种关系。《论语》里记载了夏向孔子求教：“巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮”，何谓也？”孔子即举绘画之法作答“绘事后素”。子夏追问：“礼后乎？”子曰：“起予者，商也，始可与言《诗》已矣！”这大概是最早将诗与画相比较的范例。晋陆机则对诗与画的关系作出过影响深远的比较学评价：“丹青之兴，比《雅》、《颂》之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画。”至于西方传统艺术观念对“诗画之比”的态度，我们不用理睬对诗人和画家极不友好的柏拉图，倒是他的学生亚里士多德最早体系化地阐述过诗学。不过我们得知道，D. A. 拉塞尔 [D. A. Russel] 曾调侃地说过，假如当时已出现小说，亚氏“一定会把它归入 Poesis 诗歌之列”。^③我们尤其不能忘记的是，亚里士

多德的《诗学》，原文为 Aristotelous Peri Poietikes，直译作《亚里士多德论诗》。之所以译为“诗学”，主要是为了有别于贺拉斯的《诗艺》[Ars Poetica]，以及与传统译法一致。而无论是《诗学》还是《诗艺》，作者主要讨论的是希腊文学最重要的体裁——戏剧；换句话说，贺拉斯的“ut pictura poesis”（诗亦犹画）中的“诗”，实际上就是最广义意义上的“文学”[literature]。“文学”一词显然指的是由文字书写和记录所构成的文化，或称之为文本文化；与图像文化相对应。这种上下文关系起码在十八世纪以前是如此，亦即，贺拉斯“诗亦犹画”及其在文艺复兴时期的回响，其主要的比较学意图是指两门艺术在模仿“人的行动”[human action]、即题材上是一致的；^④绝没有我国传统文论中的“诗中有画”与“画中有诗”那样，具有心像 [mental image] 与呈现 [realization] 相匹配 [matching] 的心理学意义。

二

那么，绘画中的“诗意”[poetic] 又是什么呢？这个问题在我们传统的“诗画一律”论的观照下，几乎无一例外地与山水画发生最为深刻的联系。但“诗意”在西方的绘画批评里从未成为一个重要的概念，且常常因为这一概念过于强调想象而有着些微的贬义。不过有一点是共同的：无论是中国隋唐以来的山水画还是西方十六世纪才出现的风景画，它们的初期形态都是叙事图像的背景。既然是叙事图像的背景，那么它的文本意图就是规定事件展开时所处的时间和空间，即对“时空”概念的图像化。将时间和空间的图像描述从叙事图像中剥离出来而成为独立的题材，这便是直到当代仍然被艺术家热衷的山水和风景画。可曾经是叙事图像主体的“事件”，却在十九世纪下半叶以来的一百多年里，依次被摄影、电影、电视和数码影像攫为己所独有的题材。恰恰是这些相对于绘画而言的新媒介物的出现，才导致一百多年前现代艺术的根本转向。以风景为母题的抽象绘画就是这一转向的重要成果。在这一转向的过程中，新的媒介物逐渐表现出描述线性时间形态的极大

优势，而绘画却显示出其在再现三维空间方面不可替代的能力。另一方面，由于作为哲学概念的“时空”本身特有的抽象性，因此也就在本质上规定了对两者作图像化陈述的概念性取向。极言之，概念先于山水和风景的图像，只有在文字的描述性语词和抽象概念发展到一定程度，并且从语言的角度将自然景观确立为描述对象时，才会出现不以叙事为主体的山水画。也就是说，中国的山水文学早于山水画并且一直是后者的文本依据，这应该就是所谓诗意之所指。

人类对时间概念及其形态的玄思冥想，要到了中国圣哲孔子面对大河感叹“逝者如斯夫，不舍昼夜”（《论语·子罕》）时才算开始。不久，稍晚于孔子的希腊哲学家赫拉克利特 [Heraclitus] 又谓：“人不能两次踏进同一条河里”（It is not possible to step into the same river twice），与孔子遥相呼应。二人不约而同地将“河”作为时间概念的形态，差异在于孔子是用河流比喻时间，赫氏则是以河流为例推导出时间的概念。由此而知，孔子对西方哲学的“宇宙观”问题没有兴趣。但当他沿着自己的比喻方式发出“智者乐水，仁者乐山；智者动，仁者静”（《论语·雍也》）的移情式 [empathic] 感慨时，我们看到二千多年前的中国人不仅赋予抽象的时间和空间以具体的形态，并且将之与具体的人格相对应。于是，这种将时空概念图像化的努力日后便逐渐明确为一种审美行为——山水诗和山水画。事实上，《诗经》上的“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏”便可看作是山水文学的起源。汉末建安时期的曹操，其所作四言诗《观沧海》则是中国诗歌史上最完整的一首完整的山水诗。^⑤在宗炳倡导“仁智之乐”的绘画题材之前，东晋画家顾恺之以三国魏诗人曹植“仁智之乐”的《洛神赋》作为事件发生地点的文本依据，对该赋作图像化描述。从现存宋摹本图卷来看，虽然其画面中的山与水仅仅是叙事的背景，所呈现的还是“人大于山，水不容泛”的特征，但这种情形至少向我们表明，顾恺之时代的山水画尚未独立成科，而借山水“澄怀味道”的文学体裁却已确立。由此我们得出这么一个结论：山水文

① 钱锺书《七缀集》。上海：上海古籍出版社，1985年，第24页。
② 人类最早的文字是苏美尔人 [Sumerian] 在约公元前3500年发明出来的楔形文字 [Cuneiform writing]。几乎与楔形文字同时 (约公元前3000年) 产生，却与之体系完全不同的是埃及的象形文字 [Hieroglyphic writing]。严格意义上的象形文字只指古埃及和腓尼基文字及稍后亚述壁画上的图说；而它的形体之用于宗教文献者被称为僧侣体 [Hieratic writing]。其书写字体为纸莎草纸 [papyrus]。它的形体用于世俗文献者则被称为通俗体 [Demotic writing]。它除了像僧侣体那样以纸莎草纸为载体之外，有时还用于雕刻或其他母体材料。我们至少在约公元前19世纪的埃及克努姆赫特 [Chnumhotep] 墓室壁画上，便见到了对西中人物作解释的书与图说；由此从墓室壁画上的图说和纸莎草

纸上插图开始，图画与文字便共处于一个二维平面的格式 [format] 里而构成了相互解释的关系。中国“左图右史”，即典图与史书分置左右的历史传统，也起码可以追溯到商周时期。而古埃及的墓室壁画与文字谜词的关系，大多数类似我们古代的“巫从图”，只是，我们能理解唐代张彦远的感慨：“造化不能藏其秘，故天不杀；阴阳不能遁其形，故夜不冥。是时也，书、画同体而未分，象制肇创而犹略，无以传其意，故有书；无以见其形，故有画。”（图）张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》《画史丛书》本，于安澜编。上海：上海人民美术出版社，1963年，第1页。）
③ D. A. Russel, *Criticism in Antiquity* (London: Gerald Duckworth 1981) p.13.

④ Rensselaer W. Lee, *ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, *The Art Bulletin* 22, No. 4 (December 1940): pp. 197-269.
⑤ “东临碣石，以观沧海。水何澹澹，山岛竦峙。树木丛生，百草丰茂。秋风萧瑟，洪波涌起。日月之行，若出其中；星汉灿烂，若出其里。幸甚至哉，歌以咏志。”从这首最早山水诗中我们见到对多种“时间”形态的大胆渲染，并“空间”形态的“碣石”和“山岛”构成修辞性对比。范义湘曾谓“作山水诗起自东晋初顾恺之”（范校本《文心雕龙·明诗》注）。而最著名的文人雅集，则发生在东晋穆帝司马昱永和九年（353）二月二日，书法家王羲之与当时的

名士孙统、孙绰、谢安、支遁等共四十一人，以“修禊”为名，聚集会稽（今浙江绍兴山）兰亭，游宴于崇山峻岭、茂林修竹和清流激湍之间，当场创作了不少模山范水、畅叙幽情的诗篇。后辑纂成《兰亭集》。山水诗之序，这便是著名的《兰亭序》。其时与作山水诗已成为一种时尚和潮流。稍晚些，南朝宋时宗炳所著《山水水序》使用“仁智之乐”指称“山水画”，且开头为“以形写形，以色貌色”的拟真主义图式化要求。这其中包括从文本到图像的转换过程。立此中国的文学和绘画都开创性地为“山水”作为一个门类，由此而在世界文学史和艺术史上确立了不可撼动的先行者地位。

学早于山水画；两者的关系似乎是前者给后者提供了能够唤起心理图像的文本刺激源。而从现存最早的山水画卷隋展子虔的《游春图》可以看出，“事件”已经淡出，作为独立门类的山水画到了唐代已趋于成熟。以五代的董源为例，其《寒林重汀图》已经完全摆脱了前朝如顾恺之甚至包括展子虔描述事件的束缚，山和水成为作品图式化的母题。^①

西方文化对“风景”的感悟也是“文字描述先于图像再现”，不过在时间上要比中国的情形晚大约一千多年。据记载，十四世纪意大利诗人彼特拉克(Petrarch)攀登阿维尼翁附近的文图克斯山岭，被看作是欧洲人首次纯粹为了欣赏风景之举。但在彼特拉克之后的一百年里，风景仍然是叙事图像的背景。改变这一状况的是威尼斯画家乔瓦尼·贝利尼(Giovanni Bellini)。他约一四九〇年制作的《神圣的寓言》[The Sacred Allegory]，便是将自然与人物等比例布局的先例。画中的人物来源于基督教和异教徒的古典神话，主题事件安排在前景的大石路台上；中景的河流在许多神话里代表“不朽”的时间概念，而它在希腊神话中是冥界中的阿米勒斯河[Amelēs]，死者的灵魂喝了这条被后世称作忘河[Lethē]的水就把前世的事情全部忘掉；它的寓意经过柏拉图复述之后成了基督教教义；背景则是写实的意大利北部风光。虽然叙事主体清晰地呈现在前景，但学者们至今都无法解释其中的寓意。正是叙事朦胧的前景告诉观众：也许中景和背景才是艺术家的真实意图。而将人物置于中景的第一位艺术家就是贝利尼的学生——威尼斯画家乔尔乔内(Giorgione)。^②

三

我国传统观念中“诗画一律”的真正确立，得益于宋代开始“韵”被标举为诗、书、画的共享评价语。此时“韵”进一步被解释为文人雅士的天赋之质([宋]郭若虚“如其气韵，必在生知”)，还被解释为诗、画、书诸艺的通约标准([宋]苏轼“诗画本一律”；[宋]黄庭坚“凡书画当观韵”)；最重要的是，“韵”又受到文论的关注并被赋予较明确的解释([宋]范温《潜溪诗眼》“有徐意之谓韵”)。《潜溪诗眼》中的《论韵》，这是下定观向范温请教黄山谷以“韵”论书画问题的记录。范温首先认为，书画文章，都是一个道理，都得讲究韵。然后，他将“不俗”、“潇洒”、“神”、“理”等作了区别，^③接着他指出“有徐意之谓韵”，并作了具体的论述。^④在谈到书法时，他作了一个十分精妙的比较，并对“韵”作了进一步的阐释。^⑤范温先区别了“气骨法度”和“韵”(这实际上也就是后来“前后七子”的“格调说”与王恽“神韵说”的区别)，接着，为了使“不足而韵”的论点得以成立，他又不得不援用禅宗的理论作依据，特标一个“识”字，与“一长有余，亦足以韵”相互印证。事实上，范温在这里涉及到的是一个“正格”、“正宗”与“偏格”、“别调”的问题。他认为，无论是“正”还是“偏”，都必须以“韵”为淮的，以含蓄、平实为基调，这样才能成为真正优秀的艺术作品。换言之，范温在他那个时代完成了将“韵”作为统摄诗、书、文、画之关系的全部工作，给后来者提供了联类通邨的话语体系。而在我们的上下文里，范温的“有徐意之谓韵”就是我们讨论的主题——诗意，用后世批评家的话就是

① 卒返自五代以来，由山水画母题的相异性特征，即单纯由山水织成的独特画面，我们很难将中国山水画与西方的 landscape painting [风景画]混为一谈。因为两者的母题来源与选择、画面处理和艺术思维都极不相同。就如西方绘画中特有的“海景画”[seascapel]和“城景画”[cityscapel]由母题命名一样，几乎完全不见于西方 landscape painting 的中国山水画，应该就像“风水”只能音译一样，也采用 shan-shui painting 的英译反而不会引起歧义。其实，中国山水画之于风水术的关系，就如西方风景画之于地理学的关系。作为西方第一位为观赏风景而登山的人，彼特拉克首先是一位地理学家。[瑞士]雅各布·布克哈特《意大利文艺复兴时期的文化》何新译，马增文校，北京：商务印书馆，2002年，第294页。

② 对15世纪杰作《暴风雨》[The Tempest] (约1508)，学者们也是不知其主题所指。我按照贡布中布的说法，风景本身究竟资格已成了这幅画的真正题材。事实如此，在16世纪的前半期，大地必须英雄般高昂，并且赋予如血的面貌，只有这样，才能成为合适的入画内容。而至经或神诋的问题，则为画家提供了展示风景的机会或借口。因此，从主题上看是首要的画，在形式上却变成了次要的，主题事件也只是作为背景之物 [staffage] 置入画面，而且在多数情形下几乎不可辨认。贝利尼和乔尔乔内的作品就是如此。

③ 书画之不俗，谓知人之不志也。不自为志至，圣贤，其等级高，则不俗之大韵也近矣。夫萧洒者，清也。清乃一长，安得有尽美之韵乎？夫心动者，是得具神；口神则尽之，不必谓之韵也。大数笔作猿猴，是简而韵其理；口神则尽之，亦不必谓之韵也。

② 且以文章言之，有秀丽，有雄伟，有奇，有巧，有典，有奇，有深，有蕴，有清，有山。有此一者，则可以立于世而成名矣；然而一不备焉，不足以韵。众善皆备而露寸刃长，小不足以韵，必也备众善而门隔。行于简易闲澹之中，而有深远无穷之味，观于世俗，若出寻常。全于识者遗之，则豁然心服，油然而神会，测之而益深，赏之而益来，其定之谓矣。其次一长有余，亦足以韵。韵者巧丽者发之于平，平乃体有余者行之易易，如此之类是也。自《论语》、《六经》，可以观其韵，不可以名其美，皆自然有韵。丘明、司马迁、班固之书，高多而韵，行于平淡，不自矜炫，故韵自出。自曹、刘、沈、谢、徐、庾诸人，到崔奇，臻于极致，尽发其美，凡复饶溢，皆谓以韵之，惟胸影泽体兼众妙，不露锋芒。故曰：质而实绮，密而实疏，初若散漫不收，反复观之，乃得其奇处；大韵而眼，与其奇处，韵之所从也，行于疏阔，而又若散漫不收者，韵于是乎成。

③ 米元章书如李北海，逼圆劲，足以名世，然犹未免于作为，故自标了美以及数子，皆于韵为未优也。全于山谷书，气骨法度皆有可议，惟偏得平字之韵，或曰《土堂观》，予前所论韵，皆生于有余，今不足而韵，又有说乎？盖山人之学，各有所得，如禅宗之悟入也。山谷之悟入在韵，故笑(似并)谓此妙成一家之学，宜乎取捷行而造也。如群儿所诵一超直入如来地者，考其成定，神通，容有未至，而知见高妙，自有超然神会，义然吻合者矣。是以有余者，无行而不韵也。(郭绍虞《宋诗话辑佚》北京：中华书局，1987年，第372—375页。)



达·芬奇 蒙娜丽莎(局部)



罗伯特·科蒂斯 莱辛巴赫瀑布(局部)

“意到笔不到”。

但在今天看来，“诗意”进入画面需要具备两个技术性元素：宣纸及其对线条与渲染的反应。这两个技术元素不仅影响了宋代以来的中国山水画，而且也影响到西方的速写、铜版和水彩。

四

正如我们从艺术的材料发展史而得知的，宣纸首先是在东晋“禁碑尚帖”时期被广泛用作书法的基底材料[support]，这点从故宫博物院所藏《一希堂法帖》的纸本墨宝可以看出。而将宣纸用于绘画的基底材料，大概始于宋代“曾被徽宗召为书画学博士”的米芾。米芾的“墨戏”用纸，即今所谓的生宣。因此，其子米友仁与乃翁一道创造的“米家山水”，在相当程度上应该得益于线条与水墨在生纸上的运用。米家山水的画法不像传统的水墨山水那样以勾皴来表现树、石和山峰，而是以笔饱蘸水墨，横落纸面，利用水和墨的相互渗透营造一种烟云迷漫、雨雾溟溟的效果。但如果我们看看“笔调类王维”的北宋赵令穰作的水墨手卷便知，与米芾同时的画家其实早已在纸本上完成了笔墨与宣纸的技术性匹配且已然极为成熟。恰恰是这类文人画的图式，正合了钱先生：“相当于神韵派诗风的画却是画中高端或正宗”的判断。元代始盛行以纸为作画的基底材料；也是从这个时期开始，由于博学多才的赵孟頫极力倡导“援书入画”，不仅使书法的抽象用笔确立为某一类再现性的母题，而且最终使书与画统一于同一基底材料——纸本之上。

以“韵”为淮的的文人画图式，在明代成了中国瓷器的装饰母题。我们在西方绘画史中见到最早描绘有中国瓷器的作品，是乔瓦尼·贝利尼在一五一四年画的《诸神的宴会》[The Feast of the Gods]。瓷器在贝利尼的画中尽管只是道具，但这起码说明载有中国装饰母题的瓷器已经到达了欧洲。九十年后的一六〇四年，荷兰东印度公司将前一年在马来亚[Malaya]附近抢走的葡萄牙商船[Carrack]“圣卡特丽娜”[Santa Caterina]号上逾十万件中国瓷器于阿姆斯特丹销售，这次销售活动在彼时彼地所引起的轰动意味着中国瓷器进入了荷兰中产阶层的家居。其中后来被欧洲人称作“克拉克

④ 米南富多游江湖间，每卜居必择山水明秀处，只初本不能作画，后以山所观，口渐模仿之，遂得天趣。其作画戏，不专用笔，或以纸筋，或以麻滓，或以蓬虎，皆可作画。纸不用胶矾，不行于绢上作一笔。(宋)赵希鹄《洞天清录集》《美术丛书》本。)



伦勃朗 三棵树

瓷”[Kraak Ware]的中国外销青花瓷，大概出现于万历年间，经天启到一六四四年明亡。在今天看来最重要的是，这是我国文人画图式第一次向西方最大规模的传播；而因此波中国瓷器在欧洲倾销而受到中国文人画图式影响最大的西方艺术家就是伦勃朗[Rembrandt van Rijn]。

有奇物和艺术收藏癖且收藏有中国瓷器，并能将之变成自己作品母题的伦勃朗，最早是在素描中表达出对中国画“意到笔不到”的理解，西方学者称之为“shorthand”[简笔]并谓“其常常使人联想到远东素描大师的成就”。不久，伦勃朗便将中国画的这种简笔图式引入到铜版画制作中；也就是说，我们在伦勃朗后期的铜版画中能见到极似中国水墨画中运用线条的方式。正是由于这种迥异于传统腐蚀线刻的手法，使得西方学者为伦勃朗是否直接携带备好的铜版出外写生而争执不休。因为他的某些铜版画与其素描的表现手法高度一致，从画面上看几乎消除了铜版的间接性与素描的直接性之间的技术差别。此外，伦勃朗自一六四七年开始在铜版印制中尝试使用由荷兰东印度公司进口的和纸

[Japanese paper]，据考证，伦勃朗所用的和纸实际上就是日本产的雁皮纸[gampil]。不仅如此，也是从这个时候开始，伦勃朗还尝试着在中国宣纸上作素描，加之他从一六四〇年代开始喜欢用水性媒介[liquid media]，主要是毛笔[brush]、色料褐[bistre]和墨水[ink]作素描，由此使伦勃朗在素描中获得了另一与水墨画的渲染相似的技法，那就是淡彩法[wash]。淡彩画法在西方从丢勒[Albrecht Dürer]开始便用于给素描着色；但其所用的基底材料使得淡彩效果有些生涩。到了伦勃朗时代，因其在宣纸和日本雁皮纸上画淡彩素描而获得了一种晕散圆润的效果。由于淡彩是水彩画中的第一法，故而不画水彩的伦勃朗以其具有水墨画特点的渲染法受到了英国水彩画家们的瞩目。也是由于十八世纪英国水彩画的发展，使得西方的艺术批评开始用“poetic”[诗意]来评价风景画；其具体指的就是约翰·罗伯特·科曾斯[John Robert Cozens]（小科曾斯）的水彩风景。

从艺术题材史的视角来看，英国艺术从十八世纪中期到十九世纪上半叶最具特征的成就便是确立了风景



严崇臻 花洒

画的重要地位。取得这一成就的主要推手除了水彩画的普及之外还包括：“回归大自然”运动 | “back-to-Nature” movement | 深爱大自然奇伟、多彩和现实之美的让-雅克·卢梭 [Jean-Jacques Rousseau]，以及赞美大自然湖光山色的湖畔诗人们 [the Lake poets]。在我们的上下文里还应看到的是：其时，以意大利为目的地的修学旅行 [Grand Tour] 盛行于欧洲，而水彩画因快干、画具轻便而受到旅行写生的艺术家青睐；加之吸水效果类似官纸的水彩纸 [whatman paper] 生产技术自一七五七年在英国开始普及，这些都成了小科曾斯诗意的水彩画风格的构成因素。小科曾斯的绝大部分水彩画作品，便源自他一七七六到一七七九和一七八二到一七八三年两次长时间的大陆之行；而这两次旅行的目的地就是意大利和瑞士。小科曾斯的水彩画都是依据现场作的速写，但他不将自己局限于地貌学的精确，而是将风景的特征转换成更为诗意的 [poetical] 画面。他柔和的色彩变化很小却微妙地渐变，强烈地唤起人们一种宁静的自然效果，这种效果极大地加强了他诗意的愁思；那些都是他对意大利或阿尔卑斯山脉的梦中幻象。譬如他画的《内米湖》 [Lake Nemi] (约 1778-79)，淡雅的蓝灰色调便是小科曾斯修学旅行时水彩画的特征，一种愁思和全然浪漫的气氛就是他 对罗马附近这著名湖泊的描绘。他在现场记录下地貌特征，然后在画室里将之完善成一幅水彩。他的画面效果令康斯特布尔 [Canstable] 惊叹：“科曾斯充满诗意” (Cozens is all poetry)，他是“一位感动了风景的最伟大的天才” (the greatest genius that ever touched landscape)。后来画家特纳 [J. M. W. Turner] 对小科曾斯的水彩画技法也是情有独钟，这便使小科曾斯的艺术与现代绘画发生了直接的联系。

尽管在今天的美术史教科书里已经绝少读到有关小科曾斯的文字，更不用说对其水彩画中“诗意”的研究；但我们今天无论是讨论“风景进入艺术” [Landscape into Art]^①，还是讨论“艺术进入风景” [Art into landscape]^②，“诗意进入画面”似乎也是一个极为重要的问题，尤其是自宋代以来统“诗画一律”之关纽的是“韵”，其图

式也影响到西方素描、水彩时更是如此。

五

至此，我们就结合下面所要讨论的严善錞的画，来简单地概括一下前面的四个问题的要点。(一) 诗画关系的心理学基础是文字与图像的互相延伸、互为解释，它的一个重要的中介是线条。(二) 从观念的层面来说，诗画关系可以时空关系来表述，文字长于表现时间，图像长于表现空间，而从我们美术史的经验来看，水，是一种最容易用来转换这两者的关系自然物。(三) 韵是中国人打通诗画关系的一个关键词。它从一个技术性词语上升到批评性的概念后，给我们留下的不朽意义就是，艺术家不要把话讲完、将事说尽，要相信观众和读者的智慧。(四) 中国人的这种想法通过他们的绘画，不经意地影响了西方艺术家，并且成了现代艺术的一个重要的美学观念。

现在，我们就来看一下严善錞的画。这些画调动起了我们在水墨画方面的视觉经验：它们是单色的，是线条式的、并且带着渲染。然而物体的轮廓与背景的关系却似乎又是模糊、甚至是错位的，这又像是西方的光影法和现代派的手法。对于这种图像的阅读，似乎还需要调动我们的生活经验。它们的形象既非脱离客体，也非照搬客体。画中的物象既有一定的联系，但又不像它们在现实中的那么确定。可以说，它们唤起了我们对现实的联想，却又阻断了我们的这种联想。然而，当我们试图排除联想而返回到这些形式本身——这些形象自己的节奏和韵律，却马上又发现这些节奏和韵律并非自足地存在。这种形式与内容、图像与现实间的飘忽不定的感觉，也许正是我们阅读某些神韵派诗人作品中所体会到的一些心理经验。^③

他的画面给人另一个深刻的印象就是：画面布满了云雾或水气。也许，这是由于他人大量地采用飞白式的线条和间断式的块面，使得那些本来就似是而非的物象似乎都是被水或空气包围着——这大概是他对西湖这样一种特殊的地理环境的一种切身的感受。就像我们前面所说，水，这种运动不止的形象，尤其能唤

起我们对时间的联想。这令我想到了一位一直称赞的一位抽象表现主义画家塞·汤母利 [Cy Twombly]。严在几年前的一篇文章关于抽象绘画的文章中这样写道：“汤母利在一九八八年创作的《无题》 [Untitled]，被批评家们称之为‘水上的书写——绿色绘画’ (Writing on Water, The Green Painting)。他的这一系列作品，显然让观者感受到了特纳、莫奈 [Monet] 以来近现代欧洲风景画中追求空气和光影与色彩关系的传统，尽管作为一个老牌的抽象画家，汤母利的这些作品在威尼斯双年展展出时让观众感到唐突，但它却表明画家试图在传统的图像和现实的场景中为抽象画另辟蹊径。耐人寻味的是，画面中呈现出来的那种‘流动和变化’ (liquidity and transience)，让评论者想到了英国浪漫主义诗人济慈 [Keats] 的墓志铭：‘逝者如斯’ (Here lies one whose name was writ in water)，而他自己又非常欣赏亨德尔 [Handel] 的《水上音乐》 [The Water Music]。”^④显然，严善錞那些水天一色的画面显然也受到了汤母利的影响。至于汤母利是否直接受到中国艺术的影响，我不得而知。但就我的个人经验来看，我倒更愿意相信他一定是在伦勃朗那里受到过启发。伦勃朗在《午睡的少女》中那迅速画出的线条（其实是面），不仅体现了物体的光影关系，同时也打破了物体和背景的图底关系。于是，“时空”、进而也可以说文字与图像、诗与画的关系，在这里得到了巧妙的转换。

严善錞作品的取景方式，似乎源自宋人马远、夏珪式的边角一景，但是，由于它们的形象大半是朦胧而略带光影，却又很容易让观众联想到·芬奇的人物画中的背景，甚至是我们在前前提及的贝利尼和乔尔乔内的中景和背景。今天大部分观众的眼光总是停留在这些文艺复兴时期大师们所描绘的人物上，而他们所描绘那些神秘而略带稚拙的背景，却几乎被遗忘了。在这一点上，我们得感激巴尔蒂斯 [Baithasar] 的杰出贡献，可以说，他是一位站在印象派以后的立场来重新发现这些古代大师们如何在风景中展示神性——诗意的优秀艺术家。我们几乎没有什么文献可以用来证明文艺复兴时期的那些艺术家试图在自己的风景画中表现诗意，所以，我们在此所要强调的是，这种绘画中的诗意，是我们今人对它的一种“追认”，是文化的发展和不断阐释

的一种结果。这正是巴尔蒂斯在当代艺术史上的价值所在。由此，我们也可以说，严善錞正在做着同样的努力，只是他还把目光转回到了自己的传统。

六

现在，我们再来细细地观察一下严善錞的铜版画。这些朦胧而笔致生动的画面，居然是采用铜版画的材料和技法制作而成，确实让人觉得有点意外。这是一种用硫酸粉作腐蚀的技法，对于它的制作过程及其效果，严善錞有这样一段自述：“这种技法比传统的硫酸法更加自由，也比柔汀、糖水法等其他技法更直接。它主要是利用经硫酸与铜的反应后在板上产生的一些凹槽和渣滓来停留油墨。它也可以表现一些笔触，而且层次比较细腻。但缺点是反应很不稳定，腐蚀后的残留物的质地较松，不耐多印。我在此基础做了一些改进，采用多次腐蚀的方式，去掉残留物，使其成为纯粹的凹版画，于是，画面便出现了一些更为丰富、更为稳定的效果。这种效果与我一直迷恋的珂罗版的印刷的效果非常相似，也与我记忆中的西湖的气质非常相似，尤其是采用日本的雁皮纸印制后，更只有一种银盐摄影的光泽，使得画面更加厚重且只有一种金属感，也更接近我自己对西湖的气质的理解：清峻、遥远、温润、古雅。”^⑤

我们知道，铜版画在十九世纪之前，基本上属于印刷术。虽然在五百多年的发展历史中，也出现了不少令人赞叹的表现技法，但它却并没有成为像西方油画或中国水墨画那样的一种自由艺术 [liberal art]。也许是由于它的复数性和间接性，也许是由于它复杂的制作过程，它的美学品质一直受到限制。甚至像丢勒、伦勃朗创作的那些优秀的铜版画，在我们的美术史中也没有独立的位置。丢勒和他的前辈舍恩高尔 [Marting Schonguer] 在用铜版画的技术来进行创作时，正赶上了当时那种与自然较真的风气，这种推刀 [burin] 刻画出来的线条，比笔绘更加细腻精准。他们的《圣诞之夜》 [Holy Night] 和《圣诞图》的尺寸不到今天的 A4 纸大小，但里面所储藏的信息却令人惊奇，以至于我们要用放大镜才能发现其中的一些人物和植物。过了两百年后，西方人似乎与自然竞争的興趣开始减弱。在铜版画方面，

① 参见 Kenneth Clark, *Landscape into Art* (New York: Harper & Row, 1949).
② 详见贡布里希《文艺复兴时期的艺术理论和风景画的兴起》《艺术与人文科学——贡布里希文集》卷中自选编，杭州：浙江摄影出版社，1989年，第133—160页。
③ 这中我们不妨读一下司空图的《二十四诗品》这中随便取两则。《纤穠》：“采采流水，蓬蓬远春。窈窕深谷，时见佳人。碧桃满树，风日水滨。柳阴路曲，流莺比邻。乘之愈往，识之愈真。如将不尽，与古为新。”《沉著》：“绿杉野屋，落日清阴。耿耿小步，团团乌声。鸿雁不来，之子远行。所思不远，若为平生。海风飘云，夜清月明。如有伴酒，大河前横。”

④ 《从康定斯基到汤母利——一个中国人对百年抽象画的浅见》载《在展览与抽象画诞生一百周年之际》第7页，北京：偏锋新艺术空间出版，2009年。

⑤ 《关于我的铜版画“西湖”》，载《门客艺术》2015年第1期，第37页。



舍恩高尔 圣诞之夜

丢勒 圣诞图

毕加索《自然史》插图

伦勃朗采用的是蚀刻 [etching] 技法，这比丢勒的干刻 [dry-point] 法更加迅速，也由于腐蚀的原因，线条变得更加粗放和具有偶然效果。物象的细节被他大大地省略，他的兴趣似乎在于塑造这些物象的线条纹样及油墨和纸张的质感，他好像把观众的注意力拉回到画面，就像他在油画上故意留下那些粗放的笔触一样。到了二十世纪，铜版画在毕加索 [Picasso] 那里，更是成为直接表现他艺术才华的一种最得心应手的画种。客观地说，他在版画方面的成就高于他的油画。看一看他的一九四二年那套为布丰 [Buffon] 的《自然史》 [Natural History] 做的铜版插图，就会发现这种源自印刷的复制术，如何在毕加索的手中成了一种创造性的艺术，版画的间接性和绘画的直接性完全消融。在此，我们似乎可以生造一个复合词：printing-painting。严善錞则朝着这个方向继续前进。

铜版画似乎经历了一个“从必然王国向自由王国”的发展过程，它的动力是什么？我曾与严善錞讨论过这个问题。他说，这动力就是艺术家对铜版画这种“物性”的感知。我无意在此展开这一讨论。但我确实相信，一个优秀的艺术家在创作过程中，除了要表现自己头脑中的奇思妙想外，还应当用自己的身体去感受他所面对

的特定质料，否则，他应当去做一个思想家。

在这种他称之为浅蚀的铜版画制作过程中，他不仅要掌握腐蚀的深浅，还要不断地打磨和修改，有时甚至要腐蚀近十遍。板面上出现的各种效果，都得随时留意，使这种肌理或质感与画面的物象及整体的氛围建立一种互相生发的关系。他说，虽然与这种材料打了五年多的交道，但还是掌握不了它们的性格。他又谓乐趣也正在于此。每次腐蚀，总会出现一些意想不到的效果，所以需要随时调整自己的感觉。印制的过程也充满着偶然性，由于这是一种浅蚀的板面，层次非常细微，不同的纸张、不同的油墨、不同的擦板方式甚至不同的温度，都会产生不同的效果；因此必需亲力亲为。他认为，自己的“心性”应当与铜板的“物性”相应。他好像是一个庄子的信徒，无论在生活还是艺术中，他信奉人对自然和事物的感应（“感而后应，追而后动”^①）、与时俱化。

艺术，不仅是一种创造图像的劳力，也是一种变化气质的途径。也许，严善錞的这些“清静精微”^②的画面，所要传达的正是那种“温柔敦厚”的气象。而在寒碧先生看来，这“温柔敦厚”四个字，才是我们讨论诗画关系的真正起点，而不是我在此东拉西扯的那些历史常识。

① 《庄子·外篇·刻意第五》：“圣人之心也天行，其死也物化。静而与阴同德，动而与阳同波。不为祸先，不为福始。感而后应，追而后动。不得已而后起。”

② 孔子曰：“入其国，其教可知也。其为人也，温柔敦厚。《诗》教也；疏通如达。《书》教也；广博易习。《礼》教也；洁静精微。《易》教也；恭俭庄敬。《乐》教也；属辞比兴。《春秋》教也。”（《礼记·经解》）



严善錞 梧蓂岭



严善錡 山水诗



严善錡 山水诗

严善錞的铜版画

[英]唐冠科

二〇一五年早些时候，我造访了严善錞自一九九二年便供职的深圳画院的工作室。①我们就版画展开了广泛的讨论，而且我还能亲见他制作出几幅作品，真是难得的机会。严善錞是一位受人尊敬的画家和学者，他曾撰文广泛论述过传统和当代中国艺术的许多方面；但他近几年全心投入的却是版画。事实上，他认为只有在版画中他才能达到其早期作品里曾有的某种表现意图。

和他之前的水墨和内帛画相比，严善錞的铜版画有了质的突破，可说是炉火纯青。他的那些大幅的水墨和内帛画的形象比较抽象，丰富的层次忽隐忽现，不仅表现了他一生中熟悉的杭州西湖的景象，也表现了西湖自古以来的诗情画意。细看之下，看似平淡的画面，却令人振奋。相形之下，他的铜版画却相当精制，尺寸正好适合拿在手上观赏，完全符合传统的审美方式，变化多端的线条和画面效果极具特点，这一切汇聚起来将西湖的万种风情娓娓道来。他采用了一种与过去完全不同的表现手法。

严善錞在画院的工作室不大，家具也很简单，墙上有一排排的书架，许多以前的作品斜斜地靠墙堆着。桌上放着一台小型的版画机，还有一摞铜板和麻皮纸，就像普通的版画家工作室一样。略为不同的是，书架上还有些在寻常人家的厨房或者壁橱里能够找到的硫磺粉、橄榄油、酱油和清洁剂。严善錞就是用这些简单的材料创造出了充满诗意的铜版画，犹如简约的中国古诗那样，明快而又含义丰富。他是怎么将版画升华到如此炼金术般的？

一九八二年，严善錞毕业于杭州的浙江美术学院版画系，与黄永砅同届。黄永砅作为厦门达达成员，早期艺术创作的姿态十分激进。严善錞则选择了一条更为保守的道路，埋头探索水墨画的创新。一九八七年前后，他开始钻研学术理论，著书立说，从《文人与画：正史与小说中的画家》到对黄永砅、王广义作品的艺术评论。他说，在艺术中，不管怎么创新，他更钟情于追

求中国的传统趣味。但是，对于那些自己并不十分欣赏的艺术类型，他觉得还是有必要去理解。近二十年来，严善錞游遍法国、德国、意大利等国，寻访欧洲古典大师和西方当代艺术的作品，从伟大的版画家丢勒到伦勃朗，从戈雅到毕加索。直到二〇〇七年，年届五旬的严善錞回归到绘画创作，厚积薄发，比起那些作品在拍卖中价格破纪录的成功艺术家，严善錞则更接近那些明清时期的文人雅士。

经过最初的尝试后，严善錞的绘画作品尺寸迅速扩张，充分展现了他对马克·罗斯科、塞·汤母利的研究和体会。远观严善錞那些色彩单纯的作品，觉得非常抽象，走近一看，恍然看到多层覆盖的颜料，而他多年来对数不胜数的艺术作品的研究和记忆在此深藏不露，却又潜移默化。由此看来，在二十世纪的众多艺术家当中，塞·汤母利是他最为敬佩的，他的作品风格也最接近塞·汤母利，塞·汤母利的创作灵感人多地来自古希腊和古罗马的文明遗物和神话传说。不论是内帛画还是水墨画，严善錞的作品将中国传统艺术的精髓已经表现地淋漓尽致了，他却仍不自满，因此他决定回到版画的创作上来。

严善錞说，在他刚刚毕业的年代，版画创作的材料非常有限，工作室的通风也不足，因而使用硫酸来制作也非常有害于身体。二〇一〇年，他终于找到解决这个问题的办法了。当时，他的老师王公懿旅居欧洲、美国二十年后回到了中国，她向严善錞推荐了一种版画制作技法，这是她一九九二年在法国里昂的艾尔马(ALMA)版画工作室创作的时候尝试过。这也就是为什么在严善錞的工作室里会有那些硫磺粉、橄榄油之类的原因，他用这两种物质的混合物替代了一般用于铜板腐蚀的硫酸。

我亲眼见证了橄榄油和硫磺粉的混合物一点一点地腐蚀铜板的过程，被腐蚀的部位会变黑。二〇一四年，严善錞曾写过一篇文章提到这种技法，“这种腐蚀法相对于传统的硫酸法更加自由，也比美柔汀、糖水法等其

他技法更为直接。它主要是利用硫磺与铜的反应后在版面上产生的一些凹槽和渣滓来停留油墨。它也可以表现一些笔触，而且层次比较细腻。但缺点是反应很不稳定，腐蚀后的残留物的质地较松，不耐多印”。②然而，他对此又作了很大的改进。

在严善錞的内帛和水墨的西湖系列作品中，他既有意识地保留了画面的完整性，也充分体现了现代主义的精神。他把观众和西湖的距离拉得很远，犹如远远地透过重重雾障欣赏西湖。而在版画创作上，则完全是另外一回事。虽然，他早期的一些广阔的风景版画作品更多的是在表现西方风景画的传统，而不是中国水墨画的意境，在近期的作品中，他开始关注细微之处——树叶、树干、芦苇——用朦胧的形式表现西湖的万种诗情，哪怕如今西湖位于繁华的城市中央，处处是游客，也丝毫不减这种风情。然而这种版画创作方式很多时候是需要碰运气的，严善錞往往需要观察铜板在经过橄榄油和硫磺粉混合物的腐蚀后的效果。我们都知道，这是无法预见的。每一次创作，他都会根据这些抽象的图形，结合自己脑海里对大自然、对艺术史的图像的记忆继续创作下去，需要的时候，可能同一块铜板的腐蚀工序需要重复五六次，直到满意为止。

在他的创作过程中，直觉至关重要，直接决定了铜版画的制版。至于洗板的工序，他认为用酱油的效果比所有传统的材料都要出色。有时候为追求一种微妙的对比效果，严善錞尽可能少地上墨——只要足够填满铜板的裂缝就行，然后用手不停地擦板，以致整块铜板上的墨剩得非常的稀薄均匀。这个工序非常精细，他必须把对版画不断探索的心得、技术和各种处理手法尽可能地发挥出来。最后的一步，就是用手把浸泡的雁皮纸压在版上。画家必须谨慎地处理这一步，雁皮纸背面的日本浆糊必须适量，否则就会破坏整个画面的观感以及它的保存质量。

实在奇怪，严在铜版里追求的效果更多来自珂罗版而不是他所崇拜的艺术家的铜版，珂罗版这种照相制版能够制作出微妙的细节因此能复现渐变的色调。当他还是学生的时候(1980)，他找到了一本一九一八年到一九二八年间出版的赵之谦书画作品集《悲盦胜墨》，让他印象十分深刻。他打从心里佩服那些版画的品质，在他创作自己的铜版画的时候，脑海里还会不断涌现出



严善錞 苏堤



严善錞 苏堤

① 本文是根据我2015年4月25日与严善錞在他深圳画院的工作室的对话基础上写作的。

② 严善錞《关于我的铜版画“西湖”》。载《国家美术》2015年第1期，第36、37页。



严善錞 茶坊

来。对于他追求的这种效果，他明确地说道：“这种效果与我一直迷恋的珂罗版的印刷的效果非常相似，也与我追忆中的西湖的气质非常相似，尤其是采用日本的雁皮纸印制后，更有一种银盐摄影的光泽，使得画面更加厚重且具有一种金属感，也更接近我自己对西湖的气质的理解：清峻、遥深、温润、古雅。”^①

说来好像很矛盾，这些他欣赏的古典品质的获得，所用的技术绝非有序和可以预料的。自从二〇一〇年他着手开始创作铜版画至今，他已经制作了至少五百张版画，但是，由于他控制不了自己所采用的这种腐蚀效果，最后完成的作品只有一百张左右。不过，唯一他能掌控的就是整个印制的过程，对此他一丝不苟。如今大部分版画已经被批量化和商业作坊化。当然他也认为其中有一些好画。然而他却保持了传统艺术家的工作模式，从最开始在脑海里搜索图像，到橄榄油加硫磺粉的混合物缓慢的在铜板上散开然后渗入表面留下腐蚀的痕迹，再到越薄越好的上墨，还有具有想像力的裱纸那一步，他都仔细靡遗。

如今，艺术界充满着竞争，严善錞走的绝对是一条不寻常的路。作为一位谦和的君子，他从未曾哗然取众，就像千百年来的中国文人那样修身养性。与此同时，他有意跟过去这二十年来的中国当代艺术的潮流保持一定的距离，同时也从已经走到尽头的传统水墨革新中摆脱出来，更不去参与当下年轻一辈的中国艺术家们那些五花八门的形式——不管是油画还是表演。所以，他的作品不是来自理论的判断，而是来自不同影响的缓慢的内在的融合，这些影响既来自中国传统文化，也来自二十世纪的前卫艺术。

严善錞坚信，“作为创作版画，艺术家自然应当参与其间，自始至终”。^②他的版画是给行家看的，只怕现在这样的行家越来越少了，因为只有他们才能够欣赏到他的技法的精湛和画面图像的微妙之处。自文艺复兴时期起，诸多伟大的艺术家都一丝不苟地对待艺术创作过程中难以言说的复杂过程。严善錞采取了静悄悄的革命方式，这种方式并不因其讲究节制而不够有力。

(朱淑贞 译 邵宏校)



严善錞 灵石

① 严善錞《关于我的铜版画“西湖”》，载《国家美术》2015年第1期，第36、37页。

② 见《物件与心物——略谈铜版画》，载《国家美术》2015年第1期，第34页。