

刘书军：壮词写我意 飞雨洒轻尘

□ 本报记者 霍晓蕙



画是静默的诗，诗是语言的画，诗词书画都是时间的玫瑰。唐代皎然和尚谈饮茶的境界：一饮“涤昏寐”，再饮“清我神”。读诗词、赏书画亦如此。好词通感，情来朗爽满天地，好画会意，忽如飞雨洒轻尘。让古诗和笔墨相遇，丹青和词意牵手，正是“约绘”栏目一直在做的。蒲松龄词里的风筝，在桃花源原野上高飞；李清照倚门回首，细听梧桐雨；近期，辛弃疾词意画的创作又逐渐展开。随着越来越多优秀书画家的加入，“诗词入画”成为一种共襄的盛举，他们吐纳英华，舞弄丹青，使得“约绘”更多了文脉传承的意义。



刘书军 1952年生，山东青岛人。中国美协会员，山东省美协顾问，山东省中国画学会常务副会长，国家一级美术师。

刘书军先生是“约绘”栏目的常客了。2016年，他和梁文博先生合作《初夏的味道》，优美又欢快；2017年，四季长卷的夏天卷，他画下一棵郁郁葱葱的大树，荫凉避暑；2019年，他诠释《醉花阴》，塑造“人比黄花瘦”的李清照。此次他亦欣然接受“约绘”的邀请，创作辛弃疾词意画。

这次创作是在山东美术馆老馆进行的，在那里，刘书军先生有一间简朴的画室。美术馆搬去新址前，这里也有过熙攘；新馆启用后，这里逐渐归于寂静。不论热闹也好，寂静也好，刘书军都在画室内潜心创作。

军人出身的刘书军，对宋词有着自己的解读，因为“虽年代不同，但保家卫国的信念相同”。辛弃疾一生坎坷，心怀壮志却难以实现。他是主战派，渴望到战场上厮杀，驱赶那些侵犯南宋的强盗，《破

阵子》就表达了他的这种愿望。白发已生，收复失地的理想成为泡影，想到自己热血一腔，武功一身，徒有凌云志而报国无门，只能在入眠之夜吃酒，醉里挑灯看剑，梦中驰逐沙场。历史就是往事，辛词中的往事，有多豪迈就有多苍凉，有多风雅就有多深情，有多快意就有多悲怆。

《醉里挑灯看剑》，刘书军先生在不同时间段已画过多幅，每次画，都有不同的感受。这次创作，他又仔细查阅了有关辛弃疾的史料，在构思上图出新。几番斟酌，多次修改草图，他采用了中国画独有的写意手法，大片空白象征黑夜，谓之计白当黑；以极简的线条塑造主人公略显瘦削的脸庞，浓眉微皱，眼神炯炯，威武豪气，这是一个壮士的形象。再用肯定、有力又略带装饰性的线条描绘人物的衣着，烘托人物的坚毅；用两块重墨，体现人物披着的长衫，反衬里面的白衣，调动黑白灰元素给画面提神，然后用淋漓的墨破色，画出榻上的坐席，使画面增加了生动感。人物背后的长题《破阵子》也是不可或缺的，使画面多了一个层次，有“聚气”之效；剑的上方，几抹淡墨之间，万千兵马呼啸着对阵、格斗，似狂风骤雨，像雷鸣电闪，虚实相生，时隐时现。梦境与现实同在，词意定格于画面，那个800多年前的辛弃疾，已然在画里重生：黑夜里，借着灯光，仰头看剑，洒酒上身，热血沸腾，仿佛已在冲锋陷阵的路上，战马嘶鸣，快哉，悲哉，怎能入眠！

画作完成，正值辛弃疾880年诞辰，这应是对词人最好的纪念。刘书军先生表示，尽心未必完美，但尽力已足以安慰。此画特点在于线条，不是干涩的罗列，而是气韵流动的相生相发。希望每一位读词、读画的人，都能在辛弃疾醉里挑灯看剑的画面里看到悲欣交集，找到映照和寄托。

马嘶之间，跃起落下，画作已告完成。刘书军先生有条不紊地收拾画案，归置画材。画室的窗外，一棵大树随风摇曳，发出沙沙的声响，把我们引向800多年前辛弃疾的一次长醉中拉回现实。这盛世丹青，万般美好，这岁月流年，如诗如歌。



醉里挑灯看剑 刘书军 136cm x 68cm

破阵子·为陈同甫赋壮词以寄之

宋 辛弃疾

醉里挑灯看剑，
梦回吹角连营。
八百里分麾下炙，
五十弦翻塞外声，
沙场秋点兵。

马作的卢飞快，
弓如霹雳弦惊。
了却君王天下事，
赢得生前身后名。
可怜白发生！

绘者说(3)

天高地迥一悲鸿

□ 韦辛夷

徐悲鸿先生——悲鸿——名字真美、真好听，有一点感伤、有一点惆怅，像一句婉约的诗。说起来知道他，还是因为小时候搪瓷脸盆和搪瓷茶盘上印的马，通常在马的旁边会印着“悲鸿”两个字，悲鸿是谁？

后来听人说：“徐悲鸿的马，齐白石的虾”，才猛然明白了，画马的人叫徐悲鸿，可是什么是“鸿”仍然不清楚。好长时间认为“鸿”是羽毛，那是因为伟人曾说过“人固有一死，或重于泰山，或轻于鸿毛”。再后来，终于明白了，“鸿”是大雁，是那种体型硕大的雁。“悲鸿”——一只离群的大雁，悲愤着、孤傲着、鸣叫着，奋力向着迷雾、向着风雨冲去，两个翅膀努力扇动着、搏击着，一个翅膀上写着“独执偏见”，一个翅膀上写的是“一意孤行”！到这时候，我对徐悲鸿先生就肃然起了“敬”！

唐朝有位诗人叫刘禹锡，写过一首诗，其中的两句是“晴空一鹤排云上，便引诗情到碧霄”，我愿改一个字，把“鹤”改成“雁”——晴空一“雁”排云上，便引诗情到碧霄，这不就是悲鸿先生最好的写照吗？是的，从20世纪中叶，直到21世纪的现在，悲鸿先生不正像一头领航的大雁，引领着新中国的美术直冲碧霄吗？因此只要看到“悲鸿”两个字，就能想到他那英俊而坚毅的脸庞和众多作品，徐悲鸿已经成为中国美术、中国文化的一个符号。

由此想到了一个连带的问题：这一切与“悲鸿”这个名字有关联吗？姓名与命运是否有某种神秘的因果关系？我研究了一番，发现了一个有趣的现象：有相当多大师级的画家是改过名字之后才“发达”的。先说悲鸿先生吧，他原名叫徐寿康，怎么听怎么像一家保险机构的名称，或者是老年保健品的品牌，如果他一直叫徐寿康会怎样？

再想想看：如果齐白石还是叫齐纯芝或者齐璜的话会怎样？黄宾虹叫黄愬质会怎样？张大千叫张正权会怎样？傅抱石叫傅长生或者傅瑞麟会怎样？李可染叫李永顺会怎样？林风眠叫林绍琼会怎样？李苦禅叫李英杰会怎样？还有黄胄，叫梁淦堂或者梁蓬、梁泉会怎样？如果诸位巨匠还是叫原先的名字，会有今天这般巨大的影响力吗？我说不清楚。

我没有进行过相术和有关姓名学的研究，只是觉得，一个人的姓与名，自出生后被人千呼万唤地叫，就成了每个人生命能量场开启的第一道阀门。好的名字每时每刻接收着正能量，反之则是负能量，久而久之，好之愈好，坏之愈坏，云泥差别就出来了。

由着悲鸿先生的名字一路说过来，引发了不少思考，新中国成立以来这70年，谈到中国美术史，徐悲鸿先生是一个绕不过去的话题。如果我们只能列举一位新中国美术的代表人物，我认为只能是徐悲鸿先生。他不仅是新中国美术的奠基者，更是新中国美术的开拓者，直到现在他仍然是新中国美术的引领者。

徐悲鸿的时代并没有过去，他所创立的美学理念、教学理念、创作理念，我们不是依然在遵循之、实行之，光大之吗？他把西方的素描理念引进到中国画里，这是开中国绘画三千年之未变，这已是公论，不是吗？

直到现在，素描与中国画之间，依然龃龉不断，尚未磨合到位，这不能责怪悲鸿先生，而是我们后人没有出息，只是浅层次去做了“夏虫”和“井蛙”。岂不知山的这边和那边之所以不相融，是境界问题、层次问题，一旦到了山顶，再现与表现、写实与写意是会融合的。我通过几十年的创作，尤其是《吾问西东》的创作过程，对悲鸿先生把素描引进中国画有了更切切的体会和感悟。整体上说，我们的理解力不够、实践力更是不够，在当下，真知的最基本条件是实践——就是真干！我还有一个发现，中国绘画史上，最好的美术理论都是有实践经验的画家写成的，比如《石涛画语录》《陈子庄画语录》。也许，涉水者不辨风，辨风者不涉水，既能涉水又能辨风的高人太少了。

我们的理论家最好也能动动画笔，尝尝梨子，我们的画家除了拿毛笔也要拿钢笔、敲敲键盘，尝尝写文章的梨子。“礼失而求诸于野”，理论家们不妨尊尊经费，走出家门到外面走一走、看一看，或许就会有新的发现。

韦辛夷 1956年生于山东济南。中国美术家协会会员，国家一级美术师。现为山东省美术家协会顾问，济南市美术家协会名誉主席，山东书画学会副会长，终身“济南专业技术拔尖人才”，享受国务院政府特殊津贴。

牧溪绘画中物象观的演变

□ 宋超

“老僧三十年前未参禅时，见山是山，见水是水。及至后来，亲见知识，有个入处。见山不是山，见水不是水。而今得个休歇处，依前见山只是山，见水只是水。”这是唐代禅僧青原惟信著名的修禅三境界说。“禅”是一个很抽象的内心体验，这种境界之微妙，很难用语言解释，于是就有了丰富而各有特色的禅僧公案。而青原惟信很形象地点明了禅宗修习的三个阶段，把抽象的内心体验形象化了。

禅宗讲求“明心见性”，但修禅的路径却是开放的。有些人，特别是禅僧会通过绘画来“证心”，从而创造出中国绘画史上独特的禅画文化。禅画现象最早集中出现于南宋，绘者以僧人牧溪最为优异。牧溪(1207年-1291年)，佛名法常，牧溪(一作谿)为其号，俗姓李，南宋四川人。成年后因战乱而到杭州，后出家为僧，师从径山寺无准师范禅师。画史中相关牧溪的记录并不丰厚，但从一些零散的记载中，我们可以得到一些信息：牧溪年轻时参加科考曾中举人，具备一定的文人修养；喜爱书画且有一定的水平，出家后的绘画曾得到禅机人物画家股济川的指点；出家后大量创作，并逐渐将禅机融入，可惜其艺术不为主流文化所认同，其作品大部分为日本人搜集而去。

牧溪的绘画是超时代的。其在世时的禅画法不为主流画坛所接受，既有着时代文化背景的因素，也受个人以画悟禅不同进阶阶段的影响。

禅僧以画悟禅，有着明显的阶段性。牧溪的传世作品真赝混杂，将这些作品中可靠的部分大致梳理，会发现牧溪在修禅的不同阶段，

其物象的画法和造型都有差异，随着修行的进阶，画家眼中的物象和观看的方式都会转变。

第一阶段 出家前绘画的“肖似”

对于专业画家来说，青少年时期的专业训练至关重要。虽然没有任何资料说明牧溪是专业画家，但从他的画迹中，可以发现他明显有受过专业训练的痕迹。元吴大素《松斋梅谱》说牧溪“喜画龙虎、猿、鹤、禽鸟、山水、树石、人物”，涉猎庞杂，尤其在造型上有一定难度的动物类绘画方面有所专擅，非专业画家而不能为。现存日本的《观音图》，从造型、技法的角度而言，准确、松动、空灵、精当、严谨，他在整个南宋画坛应该都属于人物画高手，更何况其后的山石勾勒，更非许多后世文人画家所能比拟。这一时期的牧溪没有可靠的作品传世。或许可以推测，其与稍早的梁楷早期作品会有一定的相似性，毕竟牧溪有着文人的修养和“雅”的追求。

第二阶段 初入禅门后的“佛境”营造

牧溪出家的时间大约在南宋绍定五年至端

平元年(1232年-1234年)之间，年龄在25岁左右，刚从四川因战乱流徙来到杭州不久。牧溪出家的因由，有些资料说他“不满朝廷的腐败而出家”，这或许是原因之一，毕竟异乡漂泊，在生活和精神上都有苦楚，应该是出家的重要诱因。文人习禅在宋代较为普遍，牧溪或许在更早就已接触到了佛禅。面对现实的痛苦以及对“禅”的境界的追慕，特别是有机缘进入被誉为“南宋佛教界泰斗”的无准师范禅师门下，亲聆大师教诲，成就了牧溪的出家机缘。

出家之后，许身于佛，牧溪对钟爱的绘画并没有放弃。作为一名禅僧，将佛禅的思想融入作品成为必然。在最初的一段时间内，牧溪的作品着重“佛性”的表现，如记载中曾绘《禅机散圣图》，并受到著名禅机人物画家股济川的指授。如何用绘画来“参禅”，对于入禅未深的牧溪而言，更多的是通过对“境”的渲染来营造佛法的世界。很幸运，牧溪有这一时期的作品传世。现存日本的《观音》《松猿》《竹鹤》三轴，绘制于端平二年(1235年)，牧溪是年28岁，刚出家不久。从这三轴画作来看，物象勾描到位，丝丝合乎法度，对墨色的

渲染颇下功夫，营造出一个空灵、变幻而又充实的法相境界。

很多人将《观音》等三轴作为牧溪的禅画代表作来研究，从修行的水平和画面来看未必合适，看当时画面物象“形”的描摹和“境”的营造，作者显然心挂碍于“物”，离“禅”尚远。在其后追随无准禅师的10余年里，牧溪也画了大量作品，有罗汉、动物、山水等。

第三阶段 禅修后绘画的“删繁就简”

随着修行的进阶、外物羁绊的消减，牧溪的绘画在笔墨与物象之间化繁为简，逐渐消减“物执”，开始通达心灵。这个阶段的作品，为了打破固有的法执、物执，牧溪参考了梁楷的减笔画法，粗笔勾勒点染，甚至用蔗渣、草结来作画，追求简当，不费妆饰。后人评其画“粗恶无古法”，即是这一时期的作品。在这些绘画中，有物象、花鸟、山水，虽然力求打破物象，但从画面看，更多的是在技法层面的努力，物象依然有“描绘”之嫌。如《松树八哥图》，画面的极简、画笔飞白的大量应用，八哥鸟的粗笔画法、画面意境的营造，都打破

了传统画法的禁锢，但从状物观来看，八哥鸟的形态、松树、松针、松果，包括树藤，都有描摹的痕迹，尚未达到物执的解脱，或者说，尚在脱解的路上。

第四阶段 入禅渐深的“即物即心”

修行日久，心见渐明，举笔画物，此物非彼物。经过几十年的禅宗修行和参悟之后，牧溪的绘画越来越轻松，越来越不滞于物，人物、动物以及其他复杂的物象都已不见，笔下皆为平常之物。花卉、蔬果成为表现的主题，篇幅也不大，兴致来时，任笔点染涂抹，顷刻而成，心手双畅。画家不再执着于“肖似”，人与物之间没有了主动与被动的对立关系，而像朋友般平等自然。以《六柿图》为例，柿之色、柿之细节都已不见，所见到的物象自在表达的日常之变，从很大程度而言，“柿”只是“借物”言说，若换成枣、苹果等，也丝毫不会影响“心”之表达的自在言说。方圆自现、深浅有度，看似平常却变化完全，这正是禅画之奥妙所在，也预示着牧溪以画悟禅的最终呈现。

牧溪禅画，并不是一出家就成功了，从最初的有意识追求到最后的禅意深深，经过了一个漫长的“渐修”式的进阶过程，而非南禅顿悟式的“一超直入”。认识到这些，才会真正理解牧溪的绘画，理解一个僧人通过悟禅所呈现的阶段性差异，也才会明白“禅画”真谛之所在。以此为判断标准，牧溪画品中的“雕琢”痕迹会自然呈现。

(作者单位：山东师范大学教育学部)