

寻鉴自然，以木为本

——评《木鉴：中国古代家具用材鉴赏》

□黎云昆

听闻周默先生新著《木鉴：中国古代家具用材鉴赏》(后文简称《木鉴》)上榜2022年年度中国好书，心里十分高兴。《木鉴》一书，将我国传统木材特征、分类及应用包揽无遗。书中也涉及了近年时兴的木材。

中国的古典家具在世界家具史上，可以称得上是一颗璀璨的明珠。中国古典家具不仅具有在生活、工作或社会实践中供人们坐、卧或支承与贮存物品的功能，而且传承和弘扬了博大精深的中华文化。因此，中国古典家具的形制与用材，有着十分密切的联系。中国古典家具大多与工匠、文人密切相关。不同的人用什么木材、制作什么样的家具，是颇有讲究的。他们对于木材的选择十分苛刻，除了必须要考虑的木材之树种、产地、比重、纹理、颜色、香气、味道、手感、光泽、油性外，还要与个人的偏好、学养、审美、环境以及社会风俗与时尚有关。

周默先生作为中国古代家具研究的专家，他更关注古典家具与木材及树种的关系。家具是木做的，木材是通过从不同地域生长的树木采伐得来的。为了搞清楚木材的来龙去脉及特性、应用，周默先生走遍了祖国的山山水水，也曾到过印度、缅甸、马来西亚、菲律宾、印度尼西亚，以及太平洋的一些岛屿，也曾到过非洲、美洲的一些地区。他深入深山老林、村庄农舍、田间地头，采访了数百位学者以及农民、医生、林业工人及木材商人、木工工匠，积累了近千万字的考察、采访资料和近万幅野外拍摄的图片。

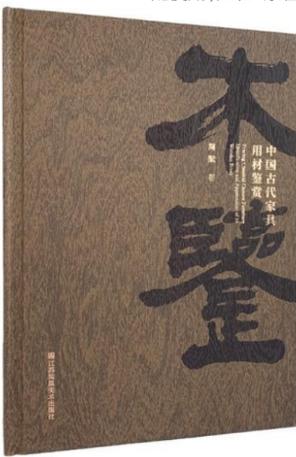
为了搞清楚木材的文化内涵，周默先生还走遍了国内如故宫博物院、上海博物馆等与木材和家具有关的博物馆；造访了北大、清华等高等院校以及日本、新加坡、印度等地的木材、家具有关的展示馆，收藏馆；参观了与木材和家具有关的园林、寺观；查阅了大量的文史资料，拜访了相关专家。周默先生还时常深入古沉船打捞和古墓发掘的现场，收取第一手资料。周默先生在收集到的大量资料的基础上，结合社会学、经济学、人文学、民俗学及宗教、文化、历史等学科，大尺度地对各类木材进行了全方位认真的研究和推演，积累40余年经验和思考的结晶，终于形成《木鉴》一书。

《木鉴》一书，将木材分为“传统木材”与“其他木材”。“传统木材”包含了红木类的木材，也包括了传统上使用的非红木类的珍贵木材，这在木材分类上是独树一帜的。本书除了探讨木材的历史与文化外，还把重点放在了木材的利用上。家具的用材选择，应当与使用者的身份、学养、审美观等相适应，也应当与家具摆放的位置、环境及建筑形式相吻合，应“阴阳契合，冷暖关照”。在木材的使用上，《木鉴》一书注重木材的搭配使用，如在“紫檀”一章中，提出紫檀与暖色调木材如黄花梨、金丝楠、格木等搭配使用，既可以增加器物的审美情趣，减少色彩单一沉闷之感，也可以节约使用极为珍贵的木材。

周默先生在《木鉴》一书中，还厘清了学术界的一些模糊的问题。按照一般的说法，我国最早的紫檀制品应当是唐朝时流传到日本的一把螺钿紫檀阮咸，但是这到底是不是紫檀的，一些学者发出了疑问，因为古书上记载的紫檀未必都是紫檀。再有，紫檀必定是木材，不会像青铜器、铁器、瓷器那样，经得起兵燹战火和漫长时日的折磨，能够保存1000多年而不坏，绝非易事。

为了搞清这件事，周默先生来到了日本正仓院，确认了这一古玩就是紫檀木制作的。在《木鉴》中“格木”一章，周默先生大胆地提出历史文献中提到的铁力木就是格木，石盐木也是格木。另外，在《木鉴》中周默先生也提到了不同的木材在加工中应当注意的事项，如檀香木的干燥：“檀香木富含檀香油，必须自然干燥，不能采用其它人工干燥的方法，否则极易使檀香油流失，檀香的味道变淡。”

对于从事木材、家具及其他木制品生产、销售、使用以及研究的人员而言，周默先生的《木鉴》是一部值得仔细玩味的好书。(作者系高级工程师)



以“百年百画”为中国人民立传

——评《为人民画像》 □王玉王



对于典型化有着自觉的追求，《为人民画像》中的作品也往往凭借艺术家的敏感，截取重点历史事件中最具张力和典型性的瞬间进行艺术创作，笔触或冷静，或热烈，都内蕴着历史的激情，体现出极强的艺术概括力。从头至尾仔细翻阅书中画作，仅从作品色彩、人物动态与表情的变化中，便能鲜明感受到由一个个包蕴万千的艺术瞬间连缀而成的历史发展的过程与趋向，感受到百年中国日新月异的生机与活力。

《为人民画像》的“百年百画”所表现的人物，有中国共产党的重要领导者，有各行各业做出突出贡献的领军人物，比如毛主席(董希文1953年的油画《开国大典》)、周总理(周思聪1979年的油画《人民和总理》)、袁隆平(焦小健2009年的油画《杂交水稻之父——袁隆平》)等，更多的是默默无闻、勤劳勇敢的中国人民。正如书名所示，《为人民画像》一书在择选作品时始终紧扣“人民”这一主题，在书中，我们可以看到五四运动中满腔激愤的进步学生(周令钊1951年的油画《五四运动》)，看到

弹尽粮绝仍不屈战斗的抗联战士(袁武2004年的中国画《抗联组画——生存》)，看到在严寒中坚持劳动的大庆工人(赵志田1973年的油画《大庆工人无冬夭》)，看到抗洪抢险中的解放军战士(高泉、张庆涛、孙立新1998年的油画《1998年夏·丰碑》)，以及抗击新冠肺炎疫情过程中的医护人员(茂虎琨2020年的油画《永恒与短暂》)……他们都是中华民族的优秀儿女，是支撑起中华民族复兴的无名英雄。他们的勇敢、坚毅、不怕困难、不畏牺牲，值得浓墨重彩的描绘。我们还可以看到土地改革运动中参与民主实践的农民(彦涵1948年的版画《豆选》)，看到《婚姻法》颁布后自由恋爱的幸福新人(石鲁1952年的年画《幸福婚姻》)，看到“扫盲”运动中向女儿学习识字的老妈妈(袁晓岑1951年的雕塑《母女学文化》)，看到翻身做主的农奴(徐匡、阿鹤1978年的版画《主人》)，看到中奥成功欢呼雀跃的民众(苗再新2009年的中国画《梦圆时刻》)，看到脱贫攻坚中搬了新家、做起电商的新时代农村人(李河良2019年的中国画《独龙人有了新家园——扶贫搬迁》和郭健灏、褚朱炯2019年的油画《互联网的春天——农村电商》)……画中人物脸上无不洋溢着幸福的笑容，眼神中无不盈满对未来的期盼。中国共产党领导下的中国与发展与建设中国取得的点滴成就都源于人民，也都首先造福于人民。作品中的明快笑颜记录的是中国人民共享发展成果、奔向幸福未来的美好生活。

“江山就是人民，人民就是江山。”《为人民画像》以“百年百画”为中国人民立传，生动诠释了中国共产党“立党为公，执政为民”的执政理念和实现中华民族伟大复兴的奋斗目标。翻开书页，横跨百年时光的历史画卷徐徐展开，那是党领导中国人民奋斗的历史，也是中国人民走向未来的道路。在建设中国特色社会主义的新时代，重温历史、为人民画像，必将为我们提供继续开来、继续奋斗的强大动力。

(作者系中国艺术研究院助理研究员，《文艺理论与批评》编辑)

时代洪流中的中国文人画

——评傅抱石《中国绘画变迁史纲》 □刘秋文

的三大要素，在他看来，只有掌握研究方法要与要素，才能开展一条正确的道路引领者人。在他看来，这种研究方法是“轨道的研究中国绘画的不二法门”，能够“提高中国绘画的价值”，有利于“增进中国绘画对于世界贡献的动力及信仰”，是“中国绘画普遍发扬永久的根源”。不难发现，年轻的傅抱石在此时以自己心中尊崇的观念引领着本书的构建与创作。对于他而言，中国绘画实际上是中国的绘画。因中国有几千年的悠久历史，民族性更是深深地植根于艺术作品、文学作品以及后人对其的评说中，这也是中国绘画发达的强有力的内在原因。

实际上，有关于“中国绘画史”的撰述与研究，最初由日本学者开启。中国最早的中国画专著，当属陈师曾撰写的《中国绘画史》。真正由中国自行撰著的《中国绘画史》，是1929年郑昶编排的《中国绘画史》，它的出版在学术界引起了极大的反响，被认为是“开画学通史之先河”，成为中国绘画史学成熟的标志性事件，表明中国学者开始脱离模仿，并逐渐走向独立。正因有如此历史学术背景，傅抱石才在《中国绘画变迁史纲》中饱含民族热情，大力提倡民族主义，进行了自己对于中国绘画民族性的一些想象。“中国的绘画，也有特殊的民族性。较别的国族的绘画，是迥不相同！”基于这样的民族文化立场，傅抱石满怀自信地将中国绘画画上艺术高坛，也鼓励中国的艺术家们、评论家们不要妄自菲薄。

傅抱石运用文人画理论观念系统地完成了古代绘画“史事编序”，脉络清晰，情节简单明确，全书共计7章。在第一章中，傅抱石从中国的象形文字开始讲述绘画的发生、发展。关于中国绘画的原始，相传有三说，一说始于庖牺，一说始于史皇，一说史皇、仓颉共同肇始。他通过对已发现的象形文字、龟甲文进行研究、观察，最终阐发了对绘画逐渐成熟的意见：“中国绘画是经过‘文字画’的一个阶段。”文字发明后，慢慢觉得不完美，识字的人也并不多见，因此，图画应运而生；“文字画”也逐渐褪去了文字的外衣。在这一章节中，傅抱石着重强调了线条的本质作用，无论是象形文字的竖横点捺，又或是在各种器物、墙壁上的彩绘、雕刻；无论是仅作为记录日常之功用，抑或是为生活添彩的装饰所用，都表现了中国古代人民已学会运用线条，并加以在适当的位置布置。傅抱石深情又自豪地写下：“大概中国绘画自‘文字画’以来，在夏时已知线条的美妙而加以放任的运用。这在当时钟鼎彝器的花纹上可以证明，不能不说是中国民众智识心灵交互互发的结果……中国民族固有的雄壮的气概、伟大的格调，愈加呈露出来……中国绘画的线条，确有独到之处！”

第二章则关注于魏晋六朝的绘画，傅抱石认为“魏晋六朝的画风，洵可说是完全的佛教美术”。他为此现象总结了三点原因：一是朝野崇尚清淡，上下均存虔敬信仰之心；二是传教者经

绎不绝，往返于印度与中国，所携带的佛像不无影响；三是造像及壁画极盛。当时，佛教盛行，更有梁武帝亲身削发为僧，大有成为国教之阵势，而绘画也成了一种信仰工作，使民众观之而心潮澎湃、肃然起敬。以佛为美术中心的六朝，便在这恢弘磅礴的空气里，画壁、绘佛，其中也诞生了无数人物画大家，绘维摩诘像的“虎头三绝”顾恺之、开没骨画先河的张僧繇，以“连绵不绝一笔画”传世闻名的陆探微皆是出于这个时期。

唐朝是中国绘画的昌盛时期。傅抱石在第三章中，首次明确表达了自己对于南北朝的看法：南宗，即是在野的。有注重水墨渲染、主观重于客观、挥洒容易、有自我的表现、平民的特点；而北宗，即是在朝的，有注重颜色骨法、完全客观的、制作繁难、缺少个性的显示、贵族的特点。通过这样的叙述，我们很容易可以发现，此“南北朝”分野有傅抱石鲜明的个人逻辑与喜恶褒贬。他不留余力地强烈批判在朝绘画艺术，“以为这种艺术是贵族门面的装饰，是矫示富有的幌子，是技巧的忠实弟子，是一件毫无意义、呆板的动作。”尽管表态激进，却是傅抱石的真情流露。

在此章中，傅抱石论说吴道子，以“中国空前伟大的画家”赞之，引用《东观汉记》《图画见闻志》《广川画跋》来评他，着眼于其“技巧”与“性灵”；傅抱石认为北宗画家代表李思训，设色山水，金碧辉煌自成一格，“高贵的在朝的典型有余，而深入民间的力量不足”，但在朝的绘画是不能影响南方的，“伟大的大众需要的绘画艺术，自是当务之急”；与在朝相反，“在野”的代表——王维得到傅抱石盛赞，王维认为在朝的绘画：不普遍、戕贼性灵、代表少数豪华阶层。王维注重写意，工诗善画，所谓“画中有诗，诗中有画”正是他。

傅抱石将南宗、北宗做了简单的阶级划分：贵族与平民，两者势力有争斗、有合作，但他自己坚定地站在文人画这一侧，“我们不能不归功于王维，更不能不庆祝‘在野’艺术的胜利。”这大概也与当时的时代精神、学术界背景不无关系。

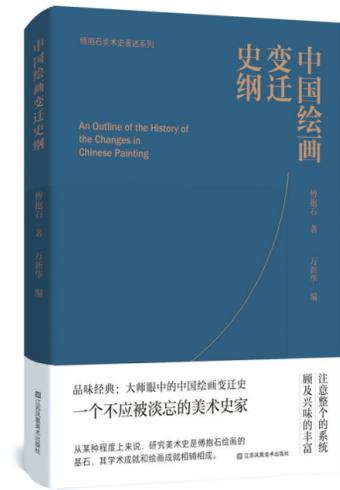
在混乱割据的五代，艺术光芒未减，因帝王思想的转移使民间艺术悄然发展，“在野的中心理论，立足非常稳固，印民间的程度很深”。在第四章中，傅抱石介绍了“画院”：定一种制度官阶，有阶级的把画者集合拢来，供帝王的呼使，这个集团，就是“画院”。画院滥觞于南唐，而大备于宋，在傅抱石看来，画院的弊病至少有两点：一是桎梏个性，而是使绘画成畸形的发展。虽然，画院的本意并非垄断、统一艺术、思想的发展，但在帝王所定的喜好评判下，其他画画却难以出头；画院势力膨胀，扩张影响，与“南宗”进行对抗，但最终仍寿终正寝。这便到了“南宗的全盛”。

南宗的全盛，也就是在野的胜利。在山水画面中，在朝的代表有赵干、赵伯驹、马远、夏珪等；在野的代表有荆浩、关仝、董源、巨然、米芾、元四大家等；在花鸟画面中，在朝的代表有黄筌一派，在

野的代表有徐熙一派。在第五章中，傅抱石以这些画家为代表来阐释南宗与北宗的画面特色、画家风格及阶层差异，并借用“我们不能不读”的几篇名作，使南宗全盛的原因更加明了，其中包括郭熙《山水训》《论画》、米芾《论画》、韩拙《山水纯全集》、欧阳修《论鉴画》、黄庭坚《论画》等等，不逐一列举，但傅抱石所引用之恰当，范围之广阔，见解之独到，都足以展现其所研之深及个人审美情趣，从艺术创作的角度对南宗的优越性进行了强调，“书画之妙，当以神会，难以形器求也。”在傅抱石看来，五代、宋元画坛是南北两派势力的较量 and 画风技法的对垒。在这一较量与对垒中，画坛大家辈出，名家著述涌现，“难怪人才辈出，蔚然大观，造成空前的‘黄金时代’！不但人才众多，而画学画法也有精备的贡献。”

宋亡以后，帝王所创的“摧残个性”的传统画院也奄奄一息，只有马远、夏珪、刘松年、李唐、赵伯驹五人勉强撑持门面；经过元代，南宗全盛，再到明朝，画院却又复兴，且更是普遍。明朝建国第一年，翰林图画院设立。翰林图画院中画师众多，却又与两宋时画院有所不同；两宋时的画院“取材太重主观，如花鸟必黄筌之例”，也就是说宋朝画院画师录用因仅按皇帝喜好，画风技法都大抵类似；而明朝画院“只要画得好，都有被召的希望”，这就意味着明朝画院各路画派共存，各类画风同生。然而，也正是由于画师画派众多，且又处于官场漩涡，导致内部多排斥、多竞争，甚至出现了借画面有侮辱帝王之处为理由，攻击其他画派画师，导致其赶出宫的事情。到了嘉靖年间，原先声名显赫的画院终于逐渐衰败乃至寂然无闻。在第六章中，傅抱石旗帜鲜明地表达了自己对于画院的观点：“权位物质的力量，只能维持到这种地步”，他给出了三个具体原因：画院众工互相排斥；在野的人，多尚南派，诋毁体如野狐禅；四境多事，帝王的寿命发生动摇，无暇顾及。这便是画院短暂的再兴——回光返照罢了。

“有清二百七十年”作为全书的最后一章，可称得上傅抱石为文人画所创造的高潮结局，他在章节刚开始时，便说道：“清代的文化，真是如日中天，无所不妙！”，以及“清代的画坛，其空气比任何朝代奇特、为难得。”字里行间，他为这种画坛之风感到庆幸，为过去的缺憾画上句号，因为“有清二百七十年的绘画，其势力均统属于南宗。”他在这一章中详细列举了南宗的继承者们：画中九友、江左三王、清初四王、清代六大名家、



五大家、海阳四大家、四大名僧、金陵八家、扬州八怪、沪上三熊等等，包括其他甚负时誉的画者。除此之外，傅抱石欣喜地列举理论著作《画筌》《芥子园画传》《东庄论画》《山南论画》《绘事微旨》《苦瓜和尚语录》《画学心印》等，并将这些著作视为“我们人手不可不看的”，除此以外，“没有一本推崇北宗的书，也没有一句推崇北宗的话。”

《中国绘画变迁史纲》读来使人酣畅淋漓，在傅抱石的中国绘画变迁史观里，中国绘画史其实是一部南宗超越北宗的演变史。不受贵族控制的文人画，主要表达的是画家自己的内心性情与情操，也更贴近普通百姓的心灵生活，正如如今被我们所熟知的“梅妻鹤子”沈括，以及“笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中”的徐渭；反之，那些在朝的绘画只属于贵族的，却只能为少数人所孤芳自赏。

显然，本书并不是一部十全十美的作品，但年轻的傅抱石怀着尝试的热情与勇气，在深思熟虑的基础上对叙述的思路、角度进行了精心的设计，并且融入了时代的精神与个人的民族精神。傅抱石汲取了各类传统文史之书的资源，写作成这部极富个性的绘画变迁史纲。本书对于傅抱石而言，是美术史学研究创作的开始，对于我们而言，也是研究早期傅抱石美术史学思想的重要作品，以及研究在当代历史条件下，中国绘画所在历史变迁中如何折射出人性的性灵光辉与民族的百折不挠。尽管带有草创性，书中有些观点仍有待商榷，但时间已经证明了这本书的价值与意义。

(作者系江苏凤凰美术出版社编辑)



江苏凤凰美术出版社微信公众号二维码

江苏凤凰美术出版社