

## ■ 锐观察

## 书法当以“情”为上

蔡灿臻

书法作为艺术，其本质是抒情。由中国汉字构建的书法艺术，其目的是通过造型和点画来表达内心感受，即书者个人的思想情感。

书法作品表面看是“写字”，深层看是“写心”。清代书法理论家刘熙载云：“笔性墨情，皆以其人之性情为本。是则理性情者，书之首务也。”说明书法艺术是书家展示内心、直抒心意的表达方式。

优秀的书法作品都是有情感的，创作时情绪不同，付诸笔端的笔墨表现也不同。正因为有了情感的投入，物叙幽情之《兰亭序》，才成为天下第一行书。王羲之观山水之美，悟宇宙之玄，叹人生之痛，乘兴挥毫写下文思超逸的千古绝唱。颜真卿书《祭侄文稿》，悲愤交加，字随情走，时而沉郁痛楚，声泪俱下；时而低回掩抑，痛彻心扉。全篇多处涂抹，无不透露出他内心的挣扎与痛苦。苏轼被贬黄州后，情感的跌宕起伏和孤独惆怅尽在《黄州寒食诗帖》中，字里行间流露出“先天下之忧而忧”之情，成为以书法倾诉情怀的不朽之作。

在对书法经典的临习过程中，总会感受到书家情感的变化，大师们时时提醒我们，书法不能没有情感。文字是工具，书写是手段，有感而发，为感而写，文字就会出现生命的体征与脉动，一切没有情感驱动的作品，是没有生肌活力的。只有将自己的情感渗透、溶解到书法作品之中，作品才会显示出旺盛的生命力。

技法只是书法存在的基础，创作中书者情感的释放，离不开准确熟练的技法支撑。王羲之云：“点画之间皆有意。”人的内心世界是丰富的，是千变万化的，作为以“动”的姿态来表现人物思想情感的书法，其笔迹的美在根源上不能脱离现实世界的“情”。点画舒展，线条传情，书者通过点线的组合变化，把个人的情感意志、审美意识等移植于作品之中，正如姜夔所言：“一点一画，皆有三折；一撇一拂，皆有三折。”运动着的线条表达出某种心理暗示，这种暗示会使无生命的线条成为有生命力的存在，使观者动情。曲线的流动、柔和，折线的方向多变，短线的浑厚，长线的秀丽，使得线条淋漓尽致地表达着情感。每个字的结构，以及整个空间布局的揖让、呼应、穿插等技法要素，无不体现书者内心的变化。如果失去了技法，则无以谈书法，更遑论抒情达意。

书法作品的情感韵味离不开思想。思想是人类最基本的精神活动，它直接影响着人的认知和情感。思想通常被情感所包裹并通过艺术语言表现出来。每当作品观古人法帖经典时，仿佛看到一个人鲜活的生命。书者把自己独特的思想、真情实感注入颖悟，解说着自己，感动着我们，以无言的顿悟成为灵魂知己。当我们喜欢一幅书法作品时，可能所喜欢的就是作品的艺术表现力，即其中所表达的丰富情感。

书法的艺术高度，应建立在思想的深度上。书法与传统文化血肉相连，承载着中华民族的人文精神，不仅表现人的情性，而且表现学识、才能和志向。书法要臻化境，必先升华情感。通过广泛、深入阅读文学、语言、哲学、美学、绘画等相关书籍，感悟中华优秀传统文化，提高人文素养，拓宽视野，增长见识，丰富内心世界，从而提升自己的情感表达能力。

为了充分表达情感，书者应该不断克服名利之心。蔡邕认为，“欲书先散怀抱，胸无杂念，心境豁然，无名利之心。当今的书法艺术，名利似乎总是如影随形。争名逐利，成了书法创作的极大障碍。有名利之心的遮蔽，创作中岂能“澄怀观道”，又岂能有纯真的情感灌注于字里行间呢？”

名利让书家创作时过于注重形式和技巧，重技轻情，不少作品是设计出来的，面目精到而内涵不足，一味追求技术的纯熟，自然无法表达个体情感。而未表达个人情感的、无病呻吟的作品，创作出来、模仿出来的自然不是好作品。

书法的情感应是一种自然的表达。一切优秀的作品，皆为本真自我之流露，皆是畅怀自由无拘束状态下完成的，无须刻意安排，无意造作取巧，运笔用墨、舒展自如，自然天成。唯有如此，才能酣淋漓漓地抒发个人的喜怒哀乐。

书写是否自然，暗示着书写者的书写心态与功力深浅。如果下笔时心存顾虑，就会导致运笔不自然，不能表达真情、真心；若是书写功夫薄弱，作品的品位也不可能高。

创作中要学会“用情”，以真情驱动，以率性驭笔，不虚张声势，不故作惊人之态，不斤斤于一点一画，摆脱法度束缚，举重若轻，一任情怀。丰富的用笔技巧加之随心而发之自然书写，神韵自会体现。

2025年的暑期电影档分外精彩，既有深刻凝重的《南京照相馆》，也有大热IP的最佳改编《长安的荔枝》，还有陈佩斯十年磨一剑的《戏台》。其中，以细腻笔触描绘底层小妖“西行取经”的二维动画长片《浪浪山小妖怪》，凭借强大的情感共鸣逆袭成为黑马，勇夺票房亚军。

《西游记》堪称四大名著中读者年龄跨度最大的作品，由《西游记》衍生出来的“西游宇宙”更是一个非常有趣且深刻的话题。从“英雄诗”到“凡人歌”的转变，深刻折射出时代精神的变迁，每一代人都借由这个古典框架，回应着自身的现实困惑。

## 从英雄诗到凡人歌

——《浪浪山小妖怪》对“西游”的叙事转向与当代共鸣



剧照

孙雁冰

## 从背景板到主人公：叙事焦点的深刻位移

文学影视作品对《西游记》的改编史，清晰地展现了一条从“歌颂”到“解构”，再到“建构”的演变路径。

改编的一大方向是“孙悟空”这个符号的高度浓缩化。86版电视剧《西游记》重在歌颂英雄主义，六小龄童版的孙悟空是毋庸置疑的美猴王；1994年的电影《大话西游》以后现代无厘头的方式关注孙悟空的个体困境与遗憾，至尊宝拿起七情六欲又放下才能成为齐天大圣，完成从男孩到男人的蜕变；去年大热的游戏《黑神话：悟空》中，“孙悟空”作为一种精神图腾到达了顶峰，即便形神俱灭，天命人

反抗宿命的悲壮感薪火相传。

改编的另一大方向则是将故事视角持续下移。21世纪初的小说《八戒传》等作品让取经四人组里的配角成了主角；2022年的小说《太白金星有点烦》则直接将取经讽刺为天庭的官僚项目，彻底转向对体系的解构；2023年，一部动画短片《中国奇谭·小妖怪的夏天》让取经路上的“龙套”——一个连名字都没有的底层小妖怪出圈，“英雄路过的山”转变为“小妖怪生活的山”，连同小妖怪的“打工”职场困境一起融入了庞大的“西游宇宙”；2025年的夏天，这只无名小妖怪成了一部独立电影

《浪浪山小妖怪》的主角。

小猪妖有了巨大的改变：两年前，小猪妖还在被上级画饼、被无情压榨，随时可能成为“职场炮灰”；两年后，小猪妖和它的伙伴们（蛤蟆精、黄鼠狼精、猩猩怪）已经不再是符号化的工具妖，而是拥有了完整故事弧光的真正主角。

恰如《浪浪山小妖怪》的英文片名Nobody（译为“无名之辈”）所表达的意义，创作者完成了一次质变的探索：不再仅仅满足仰望英雄的凯旋，开始凝视平凡个体的跋涉与长征。这种从同情到共情、从观察到融入的深刻转变，本身就是一种文化心态的成熟。

## 从小猪妖到黄鼠狼：共情点的微妙迁徙

如果说《西游记》的改编史是构成“西游宇宙”的“左膀”，那么读者观众对于相关故事的接受史，则是“西游宇宙”的“右臂”。这两者的共情点，一直发生着微妙的迁徙，《浪浪山小妖怪》提供了另一种奇妙的观察样本。

两年前那只有生活、有梦想、有母亲牵挂的小猪妖，曾让年轻观众深深共情，但在《浪浪山小妖怪》里成为主角的它，迎来了很多吐槽，不少观众评价它是“一个令人窒息的项目组小领导”，它甚至学会了做“甲方”，压榨比自己更弱勢的公画师。相比之下，很多人在黄鼠狼精身上看到了自己，被它的善良与坚守戳中内心。

黄鼠狼精最初是个十足的“话痨”，然而在“取经”路上，它被安排扮演沉默寡言且承担最重的沙僧角色。不少观

众从中看到了“少年心气是不可再生之物”的过程，认为这就是当代年轻人在社会打磨中从E人变成I人的普遍状态。

但是，黄鼠狼精内心的善良与正义感始终未变。它重视友情，主动带上内向的朋友猩猩怪一起取经，一路上安慰、关心朋友们。它自始至终都是为了“变得更好”，所以在和耗子精恶战时毫不犹豫地出手；在面对“吃唐僧肉”的巨大诱惑时，会坚定地说“我从来没想过吃唐僧肉”并选择离开；在与黄眉的最后一战中，坚定地和朋友们在一起。

诚然，黄鼠狼精从“碎嘴子”到沉默不语的过程是成长的无奈与心酸，但笔者更愿意把这种转变看成一种“得道”——最初黄鼠狼精需要用大量的输出来证明自己存在的价值，在经历了“人需在事担担最重的沙僧角色”之后，它练就了

胸中的广阔天地，因为心有所持，就不必再宣之于口。更难得的是，它在完成了这些改变之后，依然保留着最初的善良和原则。相信这也是为什么这么多观众喜欢黄鼠狼精的原因，本质上是对自身处境的一种温柔和解：我们或许都无法成为孙悟空，但我们可以做那个在认清生活真相后，依然选择善良、尝试努力的黄鼠狼。

这种共情甚至延伸到了对“妈妈”角色的重新审视。影片外，公众对“妈妈要走出浪浪山”的强烈反应，撕开了共情背后的另一层隐秘情绪：年轻人代入小妖怪时，默认家是永恒的避风港，妈妈会永远等着自己回家。这种恐惧，揭示了当代自我实现命题下的两难困境——我们鼓励每个人（包括母亲）追寻自我，却又害怕因此失去情感上的归属。

## 从取“经”到“取经”：终极意义的当代新解

《浪浪山小妖怪》最富哲思的颠覆，在于对“取经”的重新诠释。

最后关头，小妖怪决定牺牲自己使出大招对付黄眉，它郑重地多喝了口水，又郑重地放好水壶，它坚守了父母在它心底种下的正义，选择了“活成自己喜欢的样子”。感人的是，其他三只小妖怪也都义无反顾地加入了战斗，最终把黄眉打得现出了真身原形。

很难用世俗意义来界定，它们是否取得了这场战斗的胜利。因为，被打回原形的黄眉很快会被师父加赠法宝，继续在唐僧师徒四人的取经路上完成“一难”的KPI（关键绩效指标），但被救的孩子们会记得四只小妖，因为它们塑像，把唯一能证明它们曾经来过的水壶恭恭敬敬地供奉，把这个正义的故事融入“西游宇宙”的

精神坐标里。

影片中的孙悟空始终未曾以正面示人，这位传统意义上的“盖世英雄”被抽象为一种遥远的符号和精神象征。而他伫立在散落林间的“降妖除魔”锦旗前，是否也想起了自己出发时的热血？每个观众都相信，大圣从不让人失望。

齐天大圣的四根毫毛，最终是否会落到四个小妖怪手中，成了一个开放式的悬念。这一处理，巧妙地将叙事重心从“得到真经（结果）”转移到“争取真经（过程）”。取经的重点，从此不在彼岸的“经”，而在于勇于上路，路上的“取”。对小妖怪而言，真经既不在西天，也不是那四根具象的毫毛，而是它们在取经过程中所展现的勇气、结成的友谊、坚守的正义和实现的自我成长。它们一路跋涉，本身就

是一部属于它们的独一无二的“真经”。

这精准击中了普通人的生存哲学，意义不再由一个宏大的、预设的终极目标所赋予，而是由“在路上”的每一个选择、每一次行动所构建。正如影片所示，唯有上路，你才会遇到同路的伙伴，他们会在你彷徨时提醒你为何出发。“取”的真谛，就在于主动上路，并在路上确认自我、联结同道。

影片结尾，英雄未露脸，但英雄主义得以彰显——它不是个人的利己，而是每个普通人在自己的浪浪山里，为正义、为善良、为更好的生活而做出的每一次微小抉择。盖世英雄存在于每一个人心中，你的取经路不在别处，就在你勇敢迈出的每一步脚下，终有一天，你会和自己心中的英雄见面。

## ■ 鉴赏与收藏

方向前

今年是著名画家黄胄诞辰100周年。

黄胄（1925年—1997年），原名梁淦堂，河北蠡县人，是二十世纪继徐悲鸿、蒋兆和之后，具有开拓性的一代人物画大家。20世纪70年代，黄胄画风已渐成熟，从之前的注重写实、笔墨较为传统、造型严谨细致，逐渐转为笔墨奔放、造型简练，强调“速写性”“抒情性”。

1977年4月，黄胄因脊椎疾病在北京友谊医院治疗，至1979年夏天才基本康复出院。在此期间，画家始终没有间断对绘画的思考与实践，身体稍有好转就在病榻上练笔作画，创作了不少可圈可点的好作品。除《百驴图》《松鹰图》等大尺幅作为国礼作品外，他还创作了各种题材的小尺幅作品，无论是人物画还是动物画，均信手拈来，可读可品。

读黄胄的画，画面似乎有强大的气场，有“笔所未到气已吞”之势，以及一股奔腾不息的激情。画家在住院期间创作的《于田歌舞图》《喜雀闹春图》，笔墨间充盈着对大自然、对人民的深切感情。这段时间，黄胄的画有三个显著特点：性情入画、笔墨奔放、形象简练。

黄胄画驴形神兼备，与齐白石画的虾、徐悲鸿画的马、李可染画的牛，并称为20世纪“中国水墨四绝”，在现代画史上有很大影响。在笔者看来，现代画坛动物画成就最高的艺术家中，黄胄是极重要的一位。黄胄的动物画题材广泛，不仅画得生动，造型也精准，笔墨风格独特，李可染曾夸“黄胄画狗天下第一”。黄胄的每一幅动物画，都隐藏着他对生活的热爱，作品朴实无华，生活气息浓厚。

《喜雀闹春图》作于1978年，画家用与众不同的笔墨手法，描绘了一群麻雀在树上嬉闹的场景。画面上十只可爱的小麻雀，似乎也有寓意，“十”字有“十全十美”之意，这是黄胄赠北京友谊医院医生之作，画家把深厚的感情和美好的祝愿渗入作品。据黄胄夫人郑闻慧回忆，当时黄胄病重住进北京友谊医院，他躺在病床上仍不忘观察窗外枝头的小鸟。黄胄说过：“几十年来，我敢于不断进行创作，主要是根据生活起草图，去生活中练基本功，根据生活的感受来创作。”

黄胄画鸟主要取法清代任伯年，他说：“绘画必须写生观察，走自己的路，我最欣赏任伯年画雀，每次落笔，伯年笔下神态如魔附之，终生不能去。”任伯年绘画借鉴民间艺术，同时吸收西画中的速写，笔墨豪放，其早年以工笔见长，着力于焦墨勾线骨，赋色较肥厚，后取法恽寿平、徐渭、朱耷等人的大写意画法，笔墨变得简逸放纵，设色明净淡雅。任伯年画鸟时常用“兼工带写”法，整个画面充满着诗一样的意境。

《喜雀闹春图》融入了黄胄对大自然的观察和感受，以“速写入画”的独特方法，使得画作笔法简练，造型精准，动物的姿态生动可爱。黄胄笔下的动物注重体积感塑造，驾驭水墨技法本领很高，浓淡、干湿、破墨、泼墨等相互碰撞，水墨交融，气势磅礴，体现出成熟了的水墨语言体系的融合，法度之中见新意。黄胄画的鸟比任伯年画的更显活泼，姿态也更丰富，运笔更迅捷、简练。构图上，黄胄花鸟画重在突出动物的各种形态变化，弱化花鸟画中花草树木山石等背景衬托。

中国画讲笔墨。黄胄曾说，他画毛驴主要是为了练习笔墨，最终是为人物画创作服务。黄胄的人物画在20世纪70年代达到高峰，并确立了鲜明的速写风格。

《于田歌舞图》作于1978年9月，是画家脊椎手术后恢复期间所

画惟见性情，方是真画  
读黄胄《喜雀闹春图》《于田歌舞图》

作。在黄胄的绘画生涯中，以新疆民间歌舞为题材的人物画不计其数，当然每件作品都以不同的面貌呈现。黄胄曾七次深入新疆写生，他在新疆发现了和自己艺术气质相契合的独特美感，对新疆的风土人情尤为熟悉，特别喜爱少数民族能歌善舞的民族性情。黄胄的笔墨虽然并不完全符合传统绘画的笔墨特点，黄胄以“性情入画”，以“速写入画”，人若无性情，则画无灵气，“画惟见性情，方是真画”。

《于田歌舞图》描绘了维吾尔族姑娘在鼓手老汉的伴奏下翩翩起舞。黄胄善于捕捉舞姿细节，用粗犷、泼辣的速写线条，以单纯的水墨进行勾线及渲染，用笔速度极快，人物造型简练、精准而大胆，画面热情奔放的气势呼之欲出，看得出画家在作画时情感饱满。

在人物布局上，黄胄把跳舞的维吾尔族姑娘放在画面的中心位置，并加以放大，而鼓手老汉作为配角置于身后并相对缩小其形体，主次、轻重对比很明显。这种对比关系黄胄驾轻就熟，如画面中展示的收放、虚实、黑白、粗细、轻重、提按、快慢、动静甚至冷暖等。

画家还善于抓住人物的动态变化，尤其对人物的手及手指形态变化的表现十分重视，以此展现舞蹈的艺术特点。此外，《于田歌舞图》以黑白墨色为基调，画家在人物的脸部、手部、姑娘头上的鲜花与鼓手身上的腰带使用了暖色，尤其是舞者头上的鲜花如姑娘脸上的灿烂笑容，颜色艳丽、醒目，画面顿时有了生动活泼的气息，可谓“画龙点睛”。

有人说，黄宾虹“法”高，齐白石“意”高，傅抱石、黄胄“气”高，笔者认为黄胄应该是“情”高。黄胄“情高”理由有三：其一，黄胄的画从生活中来，从写生中来，这些都反映出画家对生活的热爱之情。其二，黄胄在绘画过程中始终投入了高度热情，其作品被公认为依情作画，性之所至，笔也随之。标志性的“速写入画”，是他对绘画的热情使然。黄胄作画数量惊人，用纸量极大，因此得了“纸老虎”的绰号。其三，在生活中，黄胄待人接物很热情，按现在的说法叫“情商高”。据女儿梁缨回忆，父亲人缘非常好，住院期间很多人向黄胄求画，他不厌其烦，尽量满足。

(方向前供图)



《喜雀闹春图》



《于田歌舞图》