

付京生 主编

# 中國 畫苑

(10卷)

CHINA PAINTING CENTER

江西美術出版社

2011.10卷





付京生 主编

CHINA PAINTING CENTER

江西美术出版社

2011·10卷

# 目 录 CONTENTS

## 画史重读

黄宾虹：笔墨为重心的由旧翻新 文/刘骁纯

## 新视点

中国山水画之风格 文/朱道平

## 写生专栏

东方的“印象派”之范扬 文/徐家玲

## 艺术人生

以心观物游于艺 文/邵大箴

——龙瑞山水画的审美追求

凝重浑穆 醇厚博大 文/张 平

——读龙瑞先生之山水精神

## 教学专栏

谈没骨花卉 文/贾广健

## 解析专栏

国画心悟 文/刘 波

## 热点收藏

黄咏零 姜宝林 龙 瑞 田黎明 范 扬 梁占岩 李 洋

林容生 张 捷 刘泉义 刘 波 曾三凯

封面作品 龙 瑞  
封二作品 龙 瑞  
封三作品 宋雨桂  
封底作品 龙 瑞

## 图书在版编目(CIP)数据

中国画苑. 10/付京生主编. —南昌:江西美术出版社,  
2011.4

ISBN 978-7-5480-0579-7

I. ①中 II. ①付 III. ①中国画—艺术评论—中国  
IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第044447号

策 划: 韩 峰

主 编: 付京生

执行主编: 郑洪明

执行副主编: 陈春晓

学术编委: 刘曦林 陈传席 付京生 康 征

陈 政 姜宝林 方 骏 唐勇力

田黎明 刘进安 梁占岩 尉晓榕

付廷煦 袁 武 卢禹舜 张江舟

责任编辑: 王大军 陈 东

特约编辑: 王雁飞

美术编辑: 刘 建

设 计: 盛唐翰墨艺术工作室

## 中国画苑 [10]

Zhongguo Huayuan

出 版: 江西美术出版社

地 址: 南昌市子安路66号江美大厦

经 销: 全国新华书店总经销

印 刷: 北京方嘉彩色印刷有限责任公司

开 本: 210mm×285mm

印 张: 8

字 数: 90千字

版 次: 2011年4月 第1版

书 号: ISBN 978-7-5480-0579-7

印 数: 1-4500册

定 价: 38元

赣版权登字—06—2011—33

■ 著作权所有·违者必究

本书若出现印装质量问题,请与工厂联系调换

电话: 010-84828663

# 《当代中国画文脉研究》

本书系力求建构当代中国画文脉的纵横坐标，从历史脉络、世界语境中来考察当今中国画的艺术位置，同时



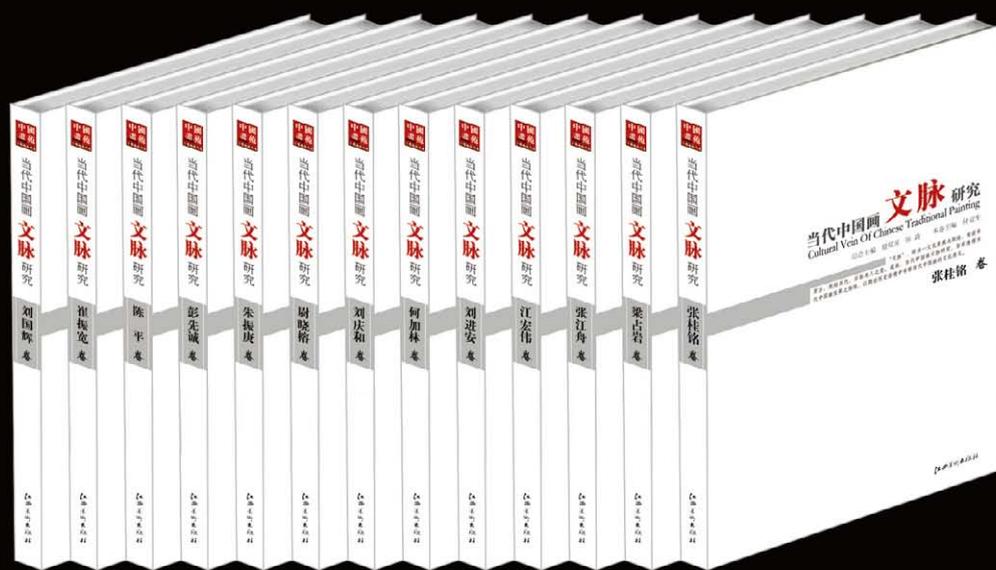
已经出版

全国各大新华书店发行

# 《研究》大型文献书系

学术性·史料性·可读性

将收录画家的整体艺术面貌做一个阶段性的展示。



《中国画苑》编著·江西美术出版社出版

此为试读, 需要完整PDF请访问: [www.ertongbook.com](http://www.ertongbook.com)

# 中國書苑



## 編撰宗旨 >>>>>

《中国画苑》自创刊以来，始终坚持“学术至上”的宗旨，无论是在画家选取还是文章撰写方面，一直秉承“高学术”、“高水准”、“高质量”的创作理念，力求以“最真实”、“最全面”、“最准确”的报道，将当代中国画坛及当代中国画教学、创作过程中所密切关注和高度重视的各种课题以理论与实践相结合的方式呈现出来，以期为当代中国画的发展贡献一己之力。

“梳理画家艺术发展脉络，挖掘画家艺术创作中的思维理念，推介有潜力的中青年画家，将画家的具体实践与理论家的学术观念有机结合”成为《中国画苑》的主要特色。

# 黄宾虹：笔墨为重心的由旧翻新

文/刘骁纯

**内容摘要 (Abstract)** :黄宾虹是传统的集大成者,又是解体传统的转折性人物。他的传统与守成,要点在笔墨,他的现代与创新,要点仍在笔墨。他提出的“五笔”、“七墨”就是对传统笔墨集大成式的发展。毛笔、水墨、纸绢,这种物质材料的最大特征是柔、畅、流,但中国书画理论强调的恰恰是力、骨、涩。这不是违背水墨的物质性,而是引向物质品性的深层矛盾,以及对这种矛盾中的精神内涵的高层体悟。柔易刚难而刚柔得中更难,这是书论、画论着重强调力、骨、涩的根本原因。黄宾虹将文人山水画中的笔力推向了新的高度。

**关键词 (Keywords)** :笔墨 山水 中国画 书法

黄宾虹是严格延续文人画的正统规范而取得重要突破的艺术家。他以“集其大成”<sup>①</sup> (黄宾虹语) 的态度全力打入文人画的正统规范,经过一系列的蜕变,沿着传统的自身指向不断强化笔墨意识,直至创造了东方式的、个性化的准抽象艺术。他比王时敏更成功地实现了王时敏的主张:“力追古法”而不“追逐时好”,“与诸古人血脉贯通”,“同鼻孔出气”,却不“拘拘守其师法”,而求“得古人神髓”,进而达到“窠白脱尽”、“远出于蓝”<sup>②</sup>。若用黄宾虹自己的话说,则是“师古人以启来者”,“由旧翻新”。

黄宾虹80至90余岁临终之前的山水画创作,将他的艺术推到了最辉煌的巅峰时期,其中山水画在20世纪90年代初面世后曾引起画坛的极大震动,这种震动来源于他晚期艺术的个性、质量与境界,以及在传统和现代两极之间的穿透力,如此强大的穿透力在20世纪的水墨巨子中并不多见。

用“浑厚华滋”已经不能准确地概括他的这批画的风格。他的笔墨与吴昌硕异曲同工,其最大的贡献是将篆籀和大草意味引入了正统的文人山水画,笔法墨法别开生面,形成了浑厚、华滋、苍古、重拙、朴茂、老辣、混沌、粗服乱头的风格和化境。



黄宾虹作品

说他传统，说他旧，说他打入文人画传统而集其大成，要点在笔墨；说他现代，说他新，说他极具解体传统文人画的内在力度，要点也在笔墨。

## 一、书画同法，中锋用笔

文人山水画有两大语言支柱：一、书法用笔的笔墨规范。它强调“写”，强调“书画同法”<sup>③</sup>，强调中锋为本和以线立骨，用笔强调一波三折、逆入平出、藏头护尾等书法规范，在强调力度时，重点强调的是点和线的力度，如：高山坠石、万岁枯藤、锥画沙、积点成线等。二、以《芥子园画传》为代表的一整套的图像程式。不论是师造化还是法心源，单个艺术家均需受这套程式的引渡。

黄宾虹说过，“画源书法”、“用笔之法，从书法而来”。这种同，首先表现在工具材料上，这与欧洲书写和油画使用不同工具材料的传统大不相同。相同的工具材料为相通的用笔规范提供了物质前提。

相同的工具材料，如果在观念上不是强调书、画相同的一面而是强调相异的一面，绘画用笔就可能向非书法用笔的方向发展（正如林风眠在他的水墨画中所做的那样）。中国书画之所以显出趋同性，是因为中国绘画远在秦汉甚至更古时期，就一直重线、重勾勒，与此相应，行笔历来重中锋用笔。这使中国绘画有着先天的亲和书法的特性，因为书法中的用笔，其本性就必然扎根于中锋用线。

黄宾虹晚年的绝大部分山水画都恪守中锋用线，都延续着文人画的笔墨传统。他强调：“笔用中锋”，“用笔以万毫齐力为准。笔笔皆从毫尖扫出，用中锋屈铁之力”。其中只有两类作品中中锋用线处于陪衬甚至无足轻重的地位，一类以皴染为主，一类以点染为主，这两类作品在他晚年的山水画中不到5%，但对当代大陆中青年水墨画家影响甚大，这些中青年艺术家正是在黄宾虹这类作品中找到了解体<sup>④</sup>中锋用线的依据，形成了一股点染风潮。

中国画的程式是如何形成的？这是个远未揭开的谜。这当然与意象造型观有关，任何意象造型都需要程式，但问题的要点不在程式而在什么样的程式。问题是，为什么在山水画史中没有破坏这套集体程式的力量，大家都在丰富完善它呢？说到底主要是因为这套程式便于发挥以线勾勒和书法用笔，它是亲和书法的程式，是中锋用笔和以线立骨需要的程式，从东晋顾恺之的《洛神赋图》<sup>⑤</sup>到清代



【雨景山水图】 121cm×47cm 1952年 黄宾虹作品



黄宾虹作品

的《芥子园画传》<sup>⑧</sup>，可以鲜明地看到这种程式的发展脉络，只不过《芥子园画传》产生于文人画的后期，因而更加程式化。或者可以更彻底地说，《芥子园画传》提供了泛字符式的绘画符号（程式），以便于进一步强化书法式的绘画用笔。

因此，造型程式是受笔墨程式制约的，书法用笔才是文人画程式规范的核心。黄宾虹正是紧紧抓住了这一要害。

## 二、一波三折

林风眠时也用中锋线，但不属书法用笔，书法用笔除了尚中锋用线，还有一套相应的规范。

黄宾虹的“五笔”、“七墨”是对传统笔墨集大成式的发展。“五笔”者，一曰平，指悬腕、悬肘，“全身之力，运之于笔。由臂使指，用力平均”；二曰圆，指“首尾相接”、“取势全圆”；三曰留，指“笔能留得住”、“凝神静虑，不

疾不徐”、“积点成线”；四曰重，指“笔力能扛鼎”；五曰变，指“形态万变”、“而成自然”。

平、圆、留、重、变的五字法，在强调传统笔法的同时，突出了黄宾虹用笔的个人风格。从他围绕五字法的各种论述中，可以看出传统笔法的两个基本规范：1、行笔的一波三折；2、结构和肌理的力透纸背。两个术语均来自书法。

一波三折、力透纸背的中锋用线，是传统笔墨的基础规范。

书法中原指平捺为“波”，而平捺在起笔、行笔、收笔过程中三转其锋为“三折”，在绘画中，它转化为用笔的普遍规范。黄宾虹称“‘一波三折’一语，最是金丹”，“点画波磔，古今相传秘钥也”，可见对这个基本规范的推重。他批评用笔中“描、涂、抹”三病，说：“不知古画，轻者用描，粗者用涂用抹，即终身为江湖市井画匠，归于无成。”所谓描，指“无起讫转折之法”；所谓涂，指“一枝浓笔，一枝淡笔，晕开其色，全无笔法”；所谓抹，指“如抹台布，顺拖而过，漆帚刷成，无波磔法”。在对三病的批评中强调的依然是一波三折。

虽然黄宾虹一再强调“欲明画法，先究书法”，但他对一波三折的解释却是绘画性的：“如作文之起承转合，不可混乱。”有了这种理解，他对书法中一波三折的原本规矩，便把握了自由变通的主动权，因而他作品中每一笔都无法用书法去硬套<sup>⑨</sup>。他主张用笔“起要锋，转有波澜，收笔须提得起”，这种解释显然比一般书论中对一波三折的解释要灵活。一波三折的要点在于“逆”，黄宾虹称“逆是倒装句，是似宋人之诗，不易学，不可不学。”他说：

“笔欲向右，势先逆左；笔欲向左，势必逆右。”他在这里将“逆”解释为“势”之“逆”，比强调“欲上先下，欲下先上，欲左先右，欲右先左”的笔之逆，取意更为高远。他又说：“起笔用锋，收笔回转。篆法起讫，首尾衔接。隶体更变，章草右转，二王右收，势取全圆，即同勾勒。书法无往不复，无垂不缩。所谓‘如折钗股’，圆之法也。”这就是说，起笔用锋、用篆都可，但要首尾一贯；收笔右转、右收均宜，但要势取全圆。这比“逆入平出”的规矩显出了更大的变通性。

“折钗股”<sup>⑩</sup>，是又一个常用术语，它是对一波三折的补充说明。通俗地说，即坚而韧的金、银条棍弯折时给书法家用笔的一种启示，主要指行笔弯折时屈中含韧、圆中带

方的力感。在黄宾虹山石轮廓的笔法中可见出这种功力。

这种对于每一点、每一画的行笔过程中的起承转合、抑扬顿挫的精神内涵的深度体验，是中国绘画鹤立于世的长项。比起林风眠流畅的线，黄宾虹起伏波折的线显出了大得多的心理信息的负载量。恰恰由于点画之中精神负载量的不断增容，黄宾虹才可能逐渐弱化靠山水意境寄托精神的传统而逼近了抽象艺术。比林风眠守旧的黄宾虹在艺术观念上却比林风眠更激进。

这种由点线、由笔墨的自主化而逼近抽象的方式，与西方绘画由形体色彩的自主化而逼近抽象的方式，同工而异曲。

### 三、力透纸背

力透纸背是比喻，是在笔墨结构和肌理方面的要求。

毛笔、水墨、纸绢，这种物质材料按西画分类可归入水彩，其肌理的最大特点是柔、畅、流。但中国书画理论中强调的恰恰是柔、畅、流的对立面：力、骨、涩。这些要求并不是违背水墨的物质性，而是引向物质品性的深层矛盾，以及对这种矛盾中的精神内涵的高层体悟。黄宾虹反对偏柔、偏刚的两端。一端他常称为“市井”，其笔墨“轻薄促弱”、“浮滑轻易”、“甜熟”、“媚人涂泽”、“不明用力之法”；另一种倾向他常称为“江湖”，其笔墨“轻率浮躁”、“邪恶”、“枯硬”、“矜躁”、“用力无法”、“发露无余”、“妄发笔力”。对这种肤浅的两端他最常谈到的实例是：“娄东海虞入柔靡，扬州八怪多粗疏”，“虞山、娄东，易流市井；浙江、扬州，易即江湖”。他特别推重董巨、元四家、浙江等，认为古代大名画家“刚柔得中”，运力在“刚健中含有婀娜之致，劲利中而带和厚之气”。

正是因为中国书画的物质材料偏柔，因此柔易刚难而刚柔得中更难，这是书论、画论着重强调力、骨、涩的根本原因。黄宾虹将文人山水画中的笔力推向了新的高度，这与他的理论是一致的。他认为“万毫齐力”一语“直抉”笔法之“微”，由此才能发挥“中锋屈铁之力”，他强调“骨法兼力”，认为“力能压得住纸而后力透纸背”，他引了许多前人常用的比喻来说明他对笔力的体验：“力能扛鼎”、“强挽万牛”“力大于身”、“如挽强弓，如举九鼎”、“笔下金刚杵”等等，以此说明用笔的上顶之力、下压之

力、横拖之力、屈折之力、点戳之力。他的“重”法讲的就是力，特别是刚柔兼济的力：“金至重也，而取其柔；铁至重也，而取其秀”，“用笔有‘辣’字诀，使笔如刀之利，从顿挫而来，非深于此道者，不知其味”。

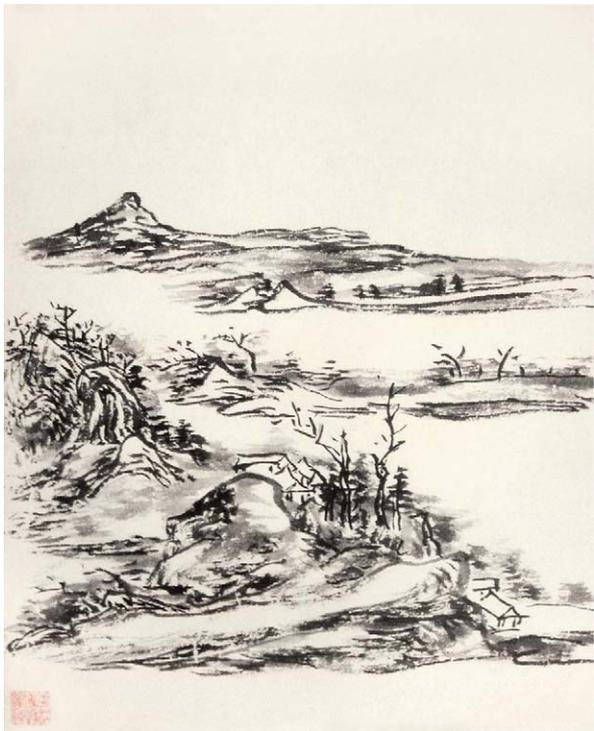
骨力离不开涩。黄宾虹把笔力归结为“苍”，故云“苍是笔力，润是墨彩”；又特贵其毛，故云“贵有金刚杵法，用笔能毛”。他的“留”法，即“书法‘如屋漏痕’”<sup>⑩</sup>，以屋漏顺墙流渗之痕比喻用笔之藏锋、拙涩、自然。他的“平”法，即“书法所谓‘如锥画沙’”<sup>⑪</sup>，以锥画平沙比喻用线内藏中锋、畅中含苍的力度。他强调“白而不飞”，主张“飞白之处，细看如沙如石，或如虫啮木，自然成文；旁同锯齿，中有剑脊”。黄宾虹用线常含皴意，故而有有力有韵，正如他自己所说：“有轮廓而无皴法，即谓之无笔。”

### 四、皴擦点染

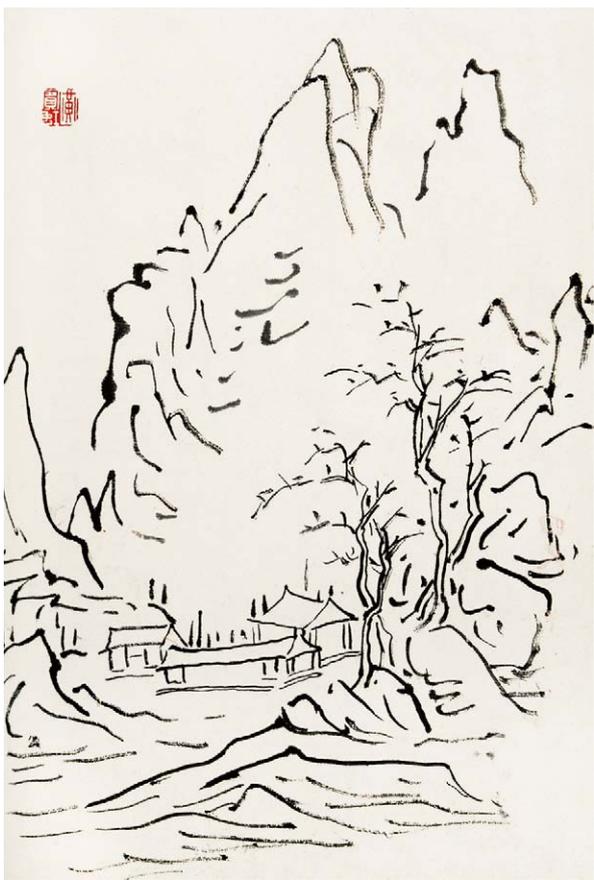
一波三折、力透纸背的中锋用线，是传统笔墨的核心规范，侧锋、逆锋、散锋、皴擦、用墨、着色、点苔的规范，都受着核心规范的制约。黄宾虹说：侧锋“易于取姿”，他

黄宾虹作品





黄宾虹作品



【山水稿(四)】 23cm×16.5cm 黄宾虹作品

批评“后世所谓侧锋，全非用锋，乃用副毫”，也就是说，侧锋仍需发挥主毫的骨力，从黄宾虹的作品中可以看出，他用侧锋时常以中锋入或以中锋出。

大量使用点苔，是黄宾虹晚期山水画的一大特征。这些画之所以极富力感和魅力，正是因为点苔中藏着中锋用线的规范，如他自己所说：其“一小点，有锋、有腰、有笔根”，“皴及点苔，皆三折”。

黄宾虹谈墨有七法：浓、淡、破、泼、积、焦、宿，但他始终强调“笔法为先”，“笔不能管墨，即臃肿成为墨猪”，“墨如诗文中词藻，先成句法，而后以词藻表明其语意而润泽之”，“泼墨亦须见笔”，“墨之华滋，从笔尖而出，方点、圆点、三角点皆然”。从黄宾虹的作品中可以看出，他的破、泼、积、染均是写出来的。他主张“筑基于笔，建勋于墨”。

黄宾虹的画，正是对其主张的实践。他的点有线之意，侧锋有中锋之意，皴擦有藏锋之意，墨染有行笔之意，着色有施墨之意。他的点是缩短的线，染是淡墨或浓淡相破的卧笔线，皴是枯笔、渴笔的侧锋线或散锋线。一句话，他的笔墨内含着一波三折、力透纸背的中锋用线的精神或曰笔意。

## 五、先有笔墨再有丘壑

黄宾虹说他自己“六十岁之前画山水是先有丘壑再有笔墨，六十岁之后先有笔墨再有丘壑”<sup>①</sup>。这说明衰年黄宾虹有十分清晰的笔墨自主意识。笔墨由此上升为精神表达的主要语言，而形象则退居为背景语言。正是由于黄宾虹以现代立场重新审视了笔墨，他才看清了中西绘画发展趋势的相通之处。

与“先有笔墨再有丘壑”相伴的是“胸无成竹”<sup>②</sup>。

“胸有成竹”，画稿或腹稿比较具体，作画中离披点画的随机性和偶然性，必须调控在足以追踪最初的画稿或腹稿的宽容度之内。黄宾虹后期山水画的作画状态更偏向“胸无成竹”。所谓“胸无成竹”，运笔如庖丁游刃、目无全牛，作画状态更洒脱、更自由、更随意、更任性、更不守规矩、更放浪形骸、更如梦如醉、更恍兮惚兮、更放达不羁、更一气呵成、更有游戏性，怀抱更疏散、胸襟更自在、倾吐更直接、性情更透明，一言以蔽之：更解衣般礴。从作品不难看出，黄宾虹的这批画一般都不用画稿，

再甚者腹稿也是个粗略设想，更甚者连粗略设想也不要而让设想隐入潜意识。气运而笔落，笔落而神生。一生二、二生三、三生千笔万墨。从无到有、笔笔生发。全局在运动过程中不断调整，逐渐清晰，直到收笔。正是由于运笔洒脱，山水便不可能拘拘守其形似，而是变得似是而非，甚至近于抽象；正是由于走笔疏放，章法便不可能拘拘守其画稿，故而带有“画若布弈”的特征。

黄宾虹洞察到了“无成竹”的无止境界，因此才看清了“扬州画派”所处的境层，因此才生命不息攀登不止。他不断研习古法又不断自立我法，不断自立我法又不断自破我法，如此反复，不断攀升“无法而法”的更高境界。他的挥毫施墨看似随意涂抹，实则规矩森严；看似粗服乱头，但乱中有治。他的画，千笔万笔不嫌多，三笔两笔不嫌少，全在临阵出奇制胜；行在不得不行，止在不得不停，运笔一如运兵。

在黄宾虹那里，笔墨的解放使笔墨真正成了心性的直接载体，笔墨的升沉跌宕真正成了性情的起伏聚散本身，笔墨的生成过程真正成了生命生成的过程。一千多年前的韩愈好像是在说黄宾虹：“喜怒窘穷，忧悲愉佚，怨恨思慕，酣醉无聊，不平有动于心，必于草书焉发之。”<sup>①</sup>在黄宾虹的作品面前我们感受到了笔墨的勃勃生机：生命在皴擦点染中运动，灵魂在提按挑抹中新生，精神在抑扬顿挫中敞开。在纸与笔的交错中灵魂得以进化，在水与墨的冲融中生命得以延伸。自由而中矩，无意而得意，不为而为之，无序而秩序井然。

黄宾虹向我们展示了笔墨的自主化——他以自己的禀赋创造笔墨，以自己的性情运行笔墨，反过来又感受着笔墨的气势神韵；他从笔墨中体验意趣，反过来又抒发笔墨意趣激发起来的体验和感受；意外出现的笔痕墨迹会激起新的情绪，这情绪又激起新的创意、新的冲动并借笔墨疏导出去；艺术家因创作而产生创作激情，反过来又能动地抒发创作激情……如此往复。这是一种在创作过程中反复自我熔铸、自我再生的自我循环的系统，形成了一种神秘莫测的自我循环、自我感受、自我情绪、自我抒发、自我表现。这里既没有主题先行，也没有一成不变的情感先行。

笔情墨绪是黄宾虹艺术中最鲜活、最当下、最真实、最显露性情和生命活力、最牵动艺术家神经末梢的情绪，但它不以喜怒哀乐的面貌出现，而以气韵和性情的面貌出

现，以精、气、骨、力、风、神、趣、韵、魂、魄、感、兴、势、性、意、味的面貌出现。气韵和性情就是笔墨的内容。当然，它折射着艺术家的文化情愫和社会情怀。

这种大自由、大自在，清代正统画脉未曾达到。清代正统画家反复述说“笔墨”，黄宾虹才真正揭示了笔墨即性情这一本质；清代正统画家反复述说“技进乎道”，黄宾虹才将这一理念变成了现实。在美学精神上，黄宾虹弘扬了石涛、八大的传统，使清代正统派这具僵尸得以复活。

## 六、解体中的重建

黄宾虹解体传统的力度主要在以下两个方面：

【万松烟霭】 黄宾虹作品





黄宾虹作品

首先，解体全景山水，借截景山水实现更有力的画面局势<sup>①</sup>。黄宾虹延续的不是正统文人画看不上的马远、夏圭的截景山水，而是董源、黄公望、王蒙而下的全景山水，这个传统至清代四王、小四王、后四王，画面局势疲软的倾向越来越严重，倒是非正统的四僧、龚贤等人挽救了这种颓势。黄宾虹截景山水可以视为石涛截景山水的延续和发展。他将解体全景山水推到了解体山水本身的中途，许多作品山不山、水不水、树不树、屋不屋，却见老辣倔强的笔墨直接倾吐着老年黄宾虹的胸中丘壑。

第二，解体山水意境。清代正统山水画越来越重师古人而轻师自然，这一方面推进了笔墨的自主化，一方面又使山水画意境渐趋枯竭。四僧、王原祁均以重振师法自然来挽救这种颓势，而黄宾虹晚期山水却相反，进一步抽

空意境、进一步推进笔墨的自主化。观黄宾虹晚期山水，人们主要被他百看不厌的笔墨气韵所降服，而不是被静、空、远、深的山水意境<sup>②</sup>所迷醉。

笔墨自主化，是造成解体传统山水的内在根源。他借独特的笔墨气韵和笔墨结构来表达他顽强进取的生命活力和超越红尘的精神气脉，丘壑由此逐渐隐退，最终走到了抽象的边缘。但黄宾虹却不彻底抛弃山水，最抽象的作品也还保留着山水形迹，因为那里暗示着他全部情思的文化背景。

黄宾虹是传统的集大成者，又是解体传统的转折性人物。

在解体中他实现了自己的重建。

#### 注释：

①本文所引黄宾虹语，均出自《黄宾虹画集》中的《画论辑要》，上海书画出版社1992年版。

②王时敏：《西庐画跋》。

③赵孟頫的“书画同法”论晚于张彦远数百年，晚于郭熙关于书法“与论画用笔同”之说二百余年，但由于他处在文人画由兴到盛的大转折时期，对元四家中部分画家又产生过直接影响，因此，他的“石如飞白木如籀，写竹还应八法通；若也有人能会此，须知书画本来同”的诗句，成了“书画同法”论的代表。

④无论东方还是西方，近现代艺术的发展进程均构成了对古典规范的解体过程。参见拙著《解体与重建——论中国当代美术》，江苏美术出版社1993年版。

⑤《洛神赋图》，东晋顾恺之画，作品为人物故事画，山水为衬，以刚劲柔韧的细线勾勒，辅以淡色。作品可见出后来沿用了一千余年的人物、山水、树石的诸多造型程式的早期样式。

⑥《芥子园画传》，一名《芥子园画谱》，图文结合的中国绘画技法书。清代王概等人编绘和解说，因刻于李渔南京别墅“芥子园”而得名。称为“画谱”，恰能说明中国绘画的程式特征。

⑦言其书法用笔，其实与书法中的用笔相差颇大，例如，黄宾虹大量运用的色、皴、擦、染、淡、破、涩、毛、积等笔墨，在传统书法中就极为少用甚至几乎不用，即便书、画用笔都强调“写”，但“写虽同而功实异”（汤贻汾《画筌析览》），顺应字形的“写”与顺应物象的“写”不完全是—码事。画中之“写”，其本质仍然是“画”。但若以黄宾虹与林风眠比较，甚至扩而大

之，以文人写意画与西画比较，我们又不能不用“写”和“书法用笔”来说明中国文人写意绘画的笔墨特征。

⑨钗：妇女叉发首饰，两股合成，简者一根金、银丝从中部弯折而成，贵者弯折处饰凤、花之纹。南宋姜夔(1155—约1221)《续书谱》称：“折钗股，欲其曲折圆而有力。”明丰坊(1523年进士)《书诀》称：“水墨得所，血润骨坚，泯规矩于方圆，遁钩绳于曲直，则如折钗股，言严重浑厚而不必蛇蚓之态也。”(见《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年版，第505、388页。)

⑩屋漏痕，姜夔云：“屋漏痕，欲其横直匀而藏锋”，丰坊云：“无垂不缩，无往不收，则如屋漏痕，言不露圭角也”(引处同注⑨)。

⑪锥画沙，唐颜真卿(709—785)《述张长史笔法十二意》载，张彦远说：对于褚遂良(596—659)之所谓“用笔当须如印泥”，他初则“思而不悟，后于江岛，遇见沙平地静，令人意悦欲书。乃偶以利锋画而书之，其劲险之状，明利媚好。自兹悟用笔如锥画沙，使其藏锋，画乃沉着。当其用笔，常欲使其透过纸背，此乃功成之极矣。真草用笔，悉如画沙，点画净媚，则其道至矣”(引处同注⑨，第280页)。丰坊云：“点必引锋，波必三折，肘下风生，起止无迹，则如锥画沙，言劲利峻拔而不凝滞也”(引处同注⑨)。

⑫从理论上说，黄宾虹的丘壑与笔墨之见并不新鲜。6世纪谢赫在他的“六法”论中已将“骨法用笔”放在了“应物象形”之前，但那是传神意义而不是写意意义上的用笔。十六七世纪董其昌进而主张：“以境之奇怪论，则画不如山水。以笔墨之精妙论，则山水绝不如画。”(《画旨》)将笔墨提升为自然与艺术的分水岭，但董其昌所处的时代现代意识尚未觉醒，其理论内涵与相应实践均不同于黄宾虹。

⑬郑板桥针对苏东坡称赞文同“胸有成竹”而提出的反向主张。

⑭韩愈(768—824)《送高闲上人序》中称赞张旭草书之语。

⑮这里所谓的“借截景山水实现更有力的画面局势”，以及下面所谈的“解体山水意境”，仅指黄宾虹晚期山水画较之前期山水画显出的某种趋向，而不是指他有这方面的意识和观念。

⑯意境是中国特有的美学概念。我将绘画中的意境概括为五个字：简、情、远、静、玄。简者，万取一收、单纯凝练而不驳杂也；情者，情真景惬、“一切景语皆情语”也；远者，虚实相



黄宾虹作品

生、空虚深远之气韵也；静者，以静制动、凝神寂照而物我两忘也；玄者，妙造自然、“拟太虚之体”以“澄怀观道”也。详见拙文《绘画意境论》，载《文艺研究》2000年第5期，第115—121页。

# 中国山水画之风格

文/朱道平

**内容摘要 (Abstract) :**风格不同于一般的艺术特色或者创作个性,它比单纯的创作个性更加内在、深刻和稳定,可以从源头和本质上纯粹地向人们展示艺术家的思想观念、审美理想以及精神气质等内在特质,也能直接或间接反映时代、地域和民族的特色。个人风格的形成既离不开艺术家在临摹、师法造化、品格修养等方面下的苦功,也离不开其所处的地域文化环境等客观因素的影响。

**关键词 (Keywords) :**风格 题材 意境 临摹 创新 师法造化 人格 人品 地域环境

## 引言:

中国历代绘画都有各种鲜明丰富的面貌,鲜明面貌背后体现的是意境与理法、内容与形式的统一,以及物与我、情与景的交融。这种交融其实包含着艺术家的个性与技法特征,并赋予作品以风格。因此艺术风格可以多种多样,不仅因时因人而异,同一画家也可以有所不同。

我们观看历代佳作,进行审美判断,以获取审美感受,就必须深入了解每一位画家如何掌握理法与意境的辩证关系,怎样以意使法,如何法为意用,以及每位画家笔墨与造型手法的个性特征等,这样方能领悟、欣赏到每一佳作有血有肉的风格。

艺术风格从来都是极具艺术家个性和个人特色的,并且能够反映艺术家的精神世界,这就是所谓的“诚于中而形于外”或“画如其人”。中国历代绘画都有丰富多彩的艺术风格,所以本文将以山水画史中主要风格的转

变为切入点,分析历代风格的转变主要体现在哪些方面,从而探讨风格如何形成。

## 一、“风格”的起源和含义

汉语中的“风格”一词最早是史书中用来品评人的风度品格的,如晋·袁宏在《后汉纪·桓帝纪上》这样评价汉桓帝:“膺风格秀整,高自标特,欲以天下风教是非为己任。”此外,风格还有气度、气魄的意思,《晋书·和峤传》:“峤少有风格,慕舅夏侯玄之为人,厚自崇重。”到了南北朝时期,“风格”一词开始用于文学评论,刘勰在《文心雕龙·议对》中曾云:“及陆机断议,亦有锋颖,而腴辞弗翦,颇累文骨,亦各有美,风格存焉。”

对书画创作风格的讨论其实早在魏晋时期就出现了。西晋著名的书画家王廙对其侄子王羲之谈论书画创作时说:“画乃吾自画,书乃吾自书。吾余事虽不足法,

【洛神赋】局部 东晋 顾恺之作品



而书画固可法。欲汝学书则知积学可以致远，学画可以知师弟子行己之道。”王廙一方面强调了作书画要有自己的风格面貌，另一方面也强调了书画与个人学问、德行修养之间的紧密联系。南朝·齐时期谢赫在《古品录》中已经开始使用与风格意思相近的“格体”一词。南朝·梁时期萧绎《山水松石格》云：“格高而思逸”，其中的“格”也就是后世所谓的风格。

直到唐代，“风格”一词才在绘画史论中逐渐被用于绘画作品的品评。唐代李嗣真的《续画品录》、窦蒙的《画拾遗录》等画论著作中明确使用“风格道俊”、“风格紧密”等词来形容绘画的总体面貌与特点。到了宋代开始将绘画的风格与人品密切联系起来，于是便有了“画如其人”、“格因品殊”、“人品既已高矣，则画品不得不高”等风格理论。清代松年的“书画必须处处有我”和石涛强调的“我自发我之肺腑，揭我之须眉”都是对个人风格的强调。

风格不同于一般的艺术特色或者创作个性，它比单纯的创作个性更加内在、深刻和稳定，可以从源头和本质上纯粹地向人们展示艺术家的思想观念、审美理想以及精神气质等内在特质，也能直接或间接反映时代、地域和民族的特色。于是，我们可以这样概括“风格”的含义：一个艺术家的生活、思想、情感、个性、选择的题材、运用笔墨语言的习惯与特色、学问修养积累的深度与广度……当这一切有机地统一并联系起来的时候就构成了他的风格。个人风格的形成也是艺术家在绘画上超越初级阶段，摆脱模式化束缚，趋向或达到成熟的标志。

## 二、古代山水风格之变

中国山水画发展的历史上其实也是一个风格渐变和推陈出新的过程。每个时代都有其鲜明的时代风格，并在整体的风格样式中显现出典型的个人风格。所以清楚地认识历史上的这种发展与变化，对于学习山水画就有着追本溯源的重要意义。回顾过去才能了解今天山水风格的来龙去脉，从而为将来的艺术追求或艺术道路设立一个坚实的参照。山水画的历代风格演变都有一些重要的代表性画家作为标志，他们在绘画风格上的创新往往领一时之风气，一大批画家都受其影响。

中国古代山水画在图式风格上的重大变化始于唐。中国古代的画史画论对这种绘画风格的重要变化有着精炼的概括，如张彦远在《历代名画记》中说：“山水之变，始于吴，成于二李。”明代王世贞进一步发挥为“山水至大小李一变也，荆董董巨又一变也，李成范宽又一变也，



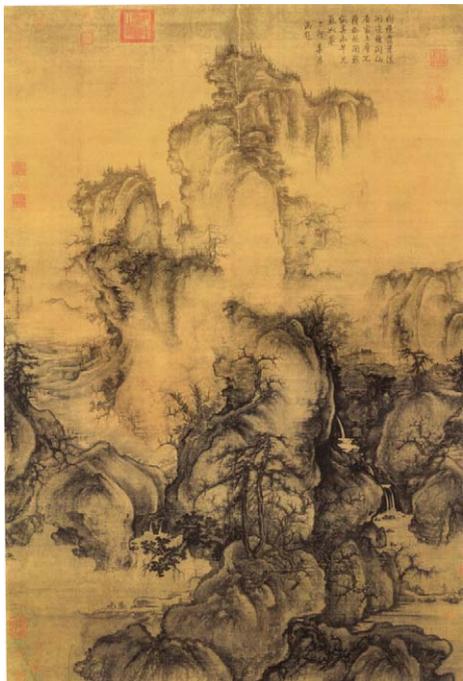
【山溪待渡图】

五代  
关仝作品

刘李马夏又一变也，大痴黄鹤又一变也”。唐代开始，山水画已经在造型、构图以及空间表现上有了巨大进步，但是仍待完善。例如吴道子、王维的突出贡献在于用笔和用墨方面，李思训和李昭道在青绿山水领域完成了重要转变，这一点可以从隋代展子虔的《游春图》和李昭道的《明皇幸蜀图》的对比中参见。在题材和意境方面主要由贵族游乐转向士人隐居和禅道指向，这种转变始于王维，如他的《辋川图》中表现的就是其隐居地附近的山水。

五代荆浩、关仝的山水画异于之前风格在于题材、意境、图式、笔墨等方面，二人的笔墨语言以及构图的鲜明特色无疑与他们在深山隐居的生活密切关联。北宋范宽和李成表现出较为明显的个人特点，如范宽特有的“枪笔”、顶天立地的构图与李成在树石处理上的独特形式语言都和前代拉开了明显的距离。郭熙师承李成，在山水空间实践与理论上有着突出贡献，对“三远”的概括首次明确地阐述了山水画的构图空间观。南宋四家在笔墨语言以及意境氛围上较之五代、北宋也有很大差异。由于地处江南一隅，他们的山水画不能不考虑江南真山的实际，所以就出现了用北方山水语言表现南方山水的奇观。

元代由于社会现实以及南宋亡国的影响，南宋院派山水没有得到当时汉族知识分子赵孟頫、钱选的偏爱，北宋的雄强与唐代的沉稳大气成为他们的选择，在意境表达上倾向于隐逸风格。从中可见影响山水的风格主要



【早春图】  
北宋 郭熙作品

有两方面的因素，一方面是关注所处的现实生活题材，因为造型图式、空间表现、笔墨等都要以真山真水为依据才能有感染力，凭空捏造难得生动；另一方面是意境表现，意境既体现了画家个人修养，又与一个时代的社会风尚和价值取向密切相关。今天的艺术家要想形成自己的风格，这几方面也是不可或缺的。

### 三、论个人风格的形成

#### 1. 临摹

画家如何才能形成自己的风格特色呢，历史上成熟的画家有的风格形成得较早，有的则较晚。画家形成自己的风格其实是一个探索创新的过程，可以说风格是艺术家艺术创造的重要标志和符号，但是风格的形成并不意味着艺术创新的停滞。随着画家眼界的开阔，学问和德行修为的积累，风格也会发生变化，甚至形成新的风格特点，比如齐白石早期、中期、晚期绘画作品就呈现出从清丽到苍奇的变化；毕加索一生的风格更是经历了“蓝色时期”、“玫瑰色时期”、“立体主义时期”、“超现实主义时期”这些迥异的历程。

一般来说，画家在学习山水画之初几乎没有明显的自我风格。因为中国画传统的学画方式是从临摹入手，通过临摹认识古人的造型图式、笔墨语言以及中国山水哲学感受世间万物的特殊方式。临摹是我们了解中国画独特的思想根源与表现方式的重要途径。所以读古代大师之

作，临摹也好，仿其笔意也好，最重要的目的还是要从中学懂古人作画时的心态、运笔的方式及图式规律，而不能表面地以临摹得像不像为标准。临摹古人是为了学习前人的经验，掌握绘画的传统技法。绘画的技巧性较强，所以锻炼使用工具材料的技能，熟练掌握绘画的技法是十分必要的。但是山水画的笔墨技法不是依葫芦画瓢描摹单纯的黑白躯壳，而是要领悟其蕴含的笔意。清代董棨说：“初学欲知笔墨，需临摹古人。古人笔墨规矩方圆之至也……故学画必须临摹入门，使古人笔墨皆出于吾之手，继以披玩，使古人之神妙皆出于吾之心。”

古人学画的经验是先师一家，进而博采诸家，然后经过变化创造出属于自己的风格。清代方薰在《山静居论画》中说：“始入手须专宗一家，得之心而应之手。然后旁通曲引，以知其变，泛滥诸家，以资我用。”沈宗骞在《芥舟学画编》中也说：“其始也，专以临摹一家为主，其继也，便当遍访各家……初则依门傍户，后则自立门户。宗一鼻祖而毫无蹈袭之处者也，正是其自立门户而自成其所以为我也。”

专师一家是为了在起步阶段，能较快捷地掌握一家之法，达到锻炼绘画基本功的目的，比较有利于悟透传统技法乃至起到举一反三的效果。但是艺术师承不能仅

【山河尽醉】 2007年 朱道平作品

