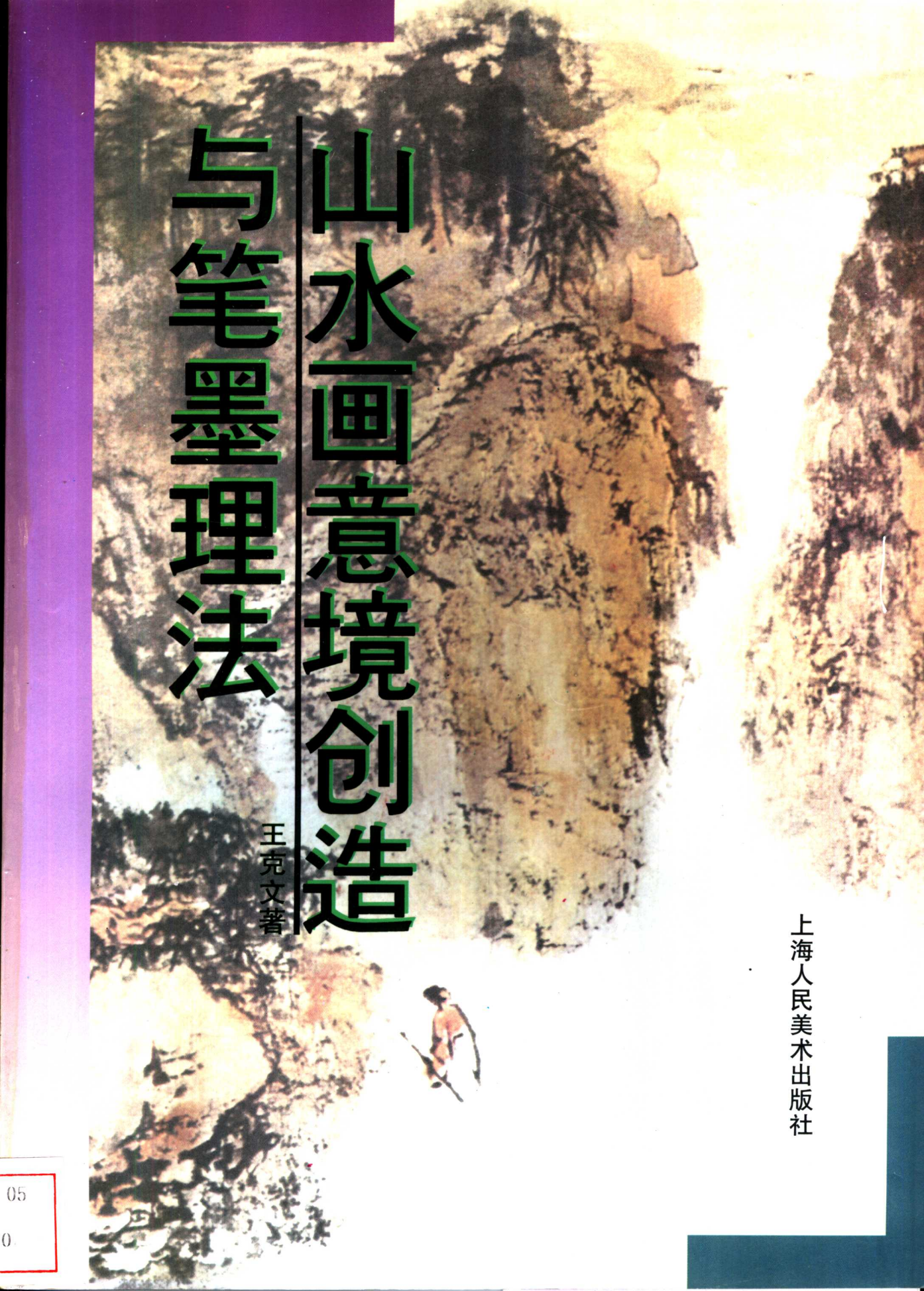




与水墨理法 | 山水画意境创造

王克文著

上海人民美术出版社

上海人民美术出版社

山水画意境创造 与笔墨理法

王克文著

山水画意境创造与笔墨理法

王克文著

上海人民美术出版社出版发行

(上海长乐路672弄33号)

责任编辑:沈宝发 装帧设计:杨利禄

全国新华书店经销 上海市印刷二厂印刷

开本787×1092 1/16 印张:14 1/2

1999年3月第1版 1999年3月第1次印刷

印数:0001—2000

ISBN 7-5322-2130-X/J·2010

定价:32.00元

序

王伯敏

作为著作,必有它的特点,即使不能求全,总有它的独善处,《山水画意境创造与笔墨理法》一书的著者,自无例外。顷者,作者索我序,因此,我得先睹这本书稿之快。由于笔拙,简略言之,作为小引。

昔贤曾谓:“不愤不启,不悱不发。”意即为学,不去心求,不去深思得不到启迪;不详其言,不明其意达不到思考的生发。理应如此,但是一般学者往往不明自己如何去“深思”,又如何去“明其意”。这本编著,作者针对这些问题,作了简要地、却又反复地论理释义,而又有条不紊,这是一。

学画,应该学“理”懂“法”。进美术学校,初学阶段,教师总是一再强调基础练习的重要性,画理画法自然成为学习的必修课。学画不学绘画理、法,犹如盲人骑瞎马,临危而不知。学理法,还应该求深入理解,“学贵心悟”,即是所谓“悟”是对事物、事理一般认识的升华。“悟”从何来?来自对客观感受与认识。唐诗人杜牧说:“学非探其花,要自拔其根。”换言之,为学不能只见其表,还要知其里理,然后还必须在实践中灵活运用。过去如“鲁叟谈五经,白发死章句”,就由于脱离实际,成为“腐儒”。在这本书中,如论及传统绘画美学思想、各家审美风格、笔墨技法,以及如何“渲染入微”和“风神流韵”的关系等,都作了深入浅出的论述,读者只要认真领会,必有启益,这是二。

话,还得说回来,“理”、“法”虽然非常重要,但在艺术实践中,却又不可被“法”所拘束。换言之,先要有法,然后在灵活运用其法中作出变化,如何变化,这在艺术实践中,当然要有一个或长或短的认识和慧悟的过程,而且还要经过无数次的磨练。我曾作《书画乐》长诗,内有句云:“寻常无语苦沉思,达旦支颐只自知。”凡有丰富经验的老画家,都会有“支颐”“无语”的沉默体会。为了更好地挥毫自如,或让灵感自然到来,“支颐”“无语”,相对地说,这是正常的。明代沈周,他就画过《夜坐图》,并详细描述了他在“夜坐”时的思维活动和在审美方面的可贵获得。有的画家,竟还有“三天无语一天画”的情况产生,这都是由于审美灵感,有时需要等待。但是,一旦来临,谁也抑制不住,竟会得到意想不到的“笔底畅神万壑春”。在这个时候,画家研墨挥毫,或能不期然而然地达到“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外”。有的画家,甚至在出笔之时“无法无天”而又得到“无法中有法”之巧,使作品给人以非凡的激赏,凡此等等。在这

本书的千言万语之中,讲的就是这些艺术现象的发生和结果。只不过分散于本书的各章节中,通过对古、近代许多画家创作活动的总结,说出了它的奥秘,这是三。

欧阳修在《或问》篇中提倡“论必据迹”,意即议论要有根据,作为论画,这个“迹”,不妨作为“画迹”解。正因为这样,本书并无空论,作者多以历史上各家存世的佳构而阐述,如对李成、郭熙、马远、夏圭、赵子昂、倪云林、戴进以及近代黄宾虹、张大千、傅抱石、陆俨少等人的画艺,无不举其精品为实例,并示其图,加以分析,所以读来不空泛,而且自然得方便,这是四。

以上,就是我所认识到这本书的要点。

作者王克文,任教于上海戏剧学院舞美系。他的父亲王康乐老人,年九十余,如松之健,仍每日奋笔作画,故其家学渊源。王克文是山水画家,又是美术史论家,其论述画理、画法,言简意赅,深入浅出。这本书是他继《山水画谈》等著之后,又一部中国画论著,对其中有些名画,还是他旅居美国时所见,较为难得。再者,由于系统叙说尽在本书之中,我既已赘言过千字,何事再唠叨,不当处,请达者正之。

1997年白荷盛开之时于湖上

目 录

序	王伯敏
一、 *气象萧疏,烟林清旷——北宋李成(传)《晴峦萧寺图》	1
二、 春山淡冶如笑——北宋郭熙《早春图》	11
三、 *骡纲雪猎,峻崖商旅——北宋朱锐《雪涧盘车图》	21
四、 性与水会,尽水之变——南宋马远《水图》	26
五、 *湖天浩渺,平远旷荡——南宋江参《林峦积翠图》卷	31
六、 空旷渺漠,笔简墨润——南宋夏圭《烟岫林居图》	37
七、 *用笔潇洒,精绝有致——金李山《风雪杉松图》	40
八、 意尚简率,韵致秀逸——元赵孟頫《水村图》	43
九、 *简笔勾勒,意境清旷——元赵孟頫《双松平远图》	51
十、 华润蓊郁,水墨明洁——元唐棣《霜浦归渔图》	57
十一、 *苍秀淡泊,天真幽淡——元倪瓒《虞山林壑图》	60
十二、 *清润淡逸,墨法明洁——元姚廷美《有余闲图》	69
十三、 淡荡清空,变易常格——明戴进《仿燕文贵山水图》	73
十四、 *笔墨巧拙,境存心目——明沈周《虎丘图册》	76
十五、 *秀润缜密,风骨清峻——明唐寅《梦仙草堂图》	86
十六、 *笔法严整,格调稳健——明周臣《北溟图》	90

十七、	疏松淡逸,得野逸趣——明程嘉燧《赠别图》	95
十八、	温和松秀,韵致婉约——清王时敏《山水图》	98
十九、	华润圆浑,纤不伤雅——清王鉴《山水屏》	101
二十、	意境荒寒,拙朴清疏——清萧云从《碧山寻旧图》	104
二十一、	渴笔焦墨,境平格奇——清程邃《渴笔山水图》	107
二十二、	冷韵清远,笔墨瘦劲——清渐江《黄海松石图》	110
二十三、	枯淡松秀,巉峻深窅——清戴本孝《华山毛女洞图》	113
二十四、	云雾变幻,得山之“影”——清梅清《黄山图》	116
二十五、	*笔墨灵动,古为我用——清梅清《仿古山水册》	119
二十六、	兼融南北,清丽深秀——清王翬《溪山图》	127
二十七、	深远飘渺,沉郁拙厚——清王原祁《云山图》	131
二十八、	堤岸柳色,春意盎然——清吴历《湖天春色图》	134
二十九、	雅秀超逸,以韵致胜——清恽寿平《画山水图》	137
三十、	粗放任意,笔简形具——清普荷《白云幽趣图》、《飞瀑流溪图》	140
三十一、	体貌疏朗,风格劲峭——清郑燮《双松兰竹图》	143
三十二、	风神懒散,气韵荒寒——清查士标《山水图册》	146
三十三、	干笔重墨,沉郁苍古——清王宸父子《山水合册》	155
三十四、	渲染入微,雨景飘渺——清吴石仙《山水图册》	161
三十五、	积墨深厚,遗貌取神——现代黄宾虹《峨嵋洗象池图》	167

三十六、用二石法,以情铸景——现代张大千《秋山访友图》	172
三十七 奔放酣畅,直抒胸臆——现代傅抱石《镜泊飞泉图》	175
三十八、可贵者胆,所要者魂——现代李可染《歌德写作小屋图》、 《人在万点梅花中图》	181
三十九、“陆家云水”,独擅胜场——现代陆俨少《黄山图》、《峡江图》	187
四十、 重岩叠嶂,繁密深邃——现代黄秋园《观瀑图》	193
四十一、山水小品,重在“趣”字——现代陈子庄《秋林小舟图》、《青城幽趣图》	198
四十二、融会中西借洋兴中——现代朱屺瞻《青山叠翠图》	202

附 录

一、 黄宾虹艺术谈	205
二、 黄宾虹花卉艺术	209
三、 陈子庄的中国画	215

后 记

一、气象萧疏，烟林清旷——北宋 李成(传)《晴峦萧寺图》

中国山水画发展至五代、北宋已逐步进入兴盛时期，荆浩、关仝、李成、范宽和董源、巨然等大家辈出，形成了北方、南方山水画派。画家们通过对大自然的深入观察，探索多种艺术表现技巧来创造深邃的意境，产生了不少优秀的传世之作，为后世山水画的发展奠定了基础。但从现在留下的五代、北宋时期作品看，有的学术界意见比较一致肯定其为真迹，也有的意见不甚一致，难以确认为原作。但如大体上能倾向其为“传”作的，一般在时代气息、风格面貌、笔墨习性，或者是有关史料记载可据，还是有相当可信程度的。若是代表性的大家，又在其作品稀少的情况下，所谓“传”作也是十分珍贵和不可忽视的形象资料。对研究某家的画学思想、审美风格以及笔墨之长，还是有十分重要的参考研究价值的。如荆浩、关仝、李成的作品，现在即便是“传”作，仍为学术界所重视。因为这些所谓“传”为某家之作，是通过学术界争辩、鉴别比较，从纵的(山水画发展风格衍变、时代特征、笔墨水平等)、横的(同一时期画派面貌、风格相比较的参照系)来得出相对正确的结论，所以其审美判断还是有一定的科学性和依据的。现存美国纳尔逊艺术博物馆李成的《晴峦萧寺图》就是这样的“传”作。从横向比较的时代审美特征和笔墨造诣、意境创造等方面看，为北宋前期的作品似无太多争议，但在学术界尚难一致认为是李成原迹的情况下，还是以“传”称为妥(美国纳尔逊艺术博物馆展品说明卡上作为李成真迹陈列)，是北宋稀世名迹，值得学习、赏析，兹就观赏体会记述如下：

《晴峦萧寺图》绢本、浅设色，纵111.8厘米、横56厘米轴幅。画无款识。画面右上角有北宋末“尚书省印”(6.3厘米正方，白文)，印下部左右角均见残缺。画右下方有“朗庵心赏”、“棠邨审定”(白文)，“铁沙沈树鏞鉴藏印”、“树鏞审定”、“朗庵心赏”(均朱文)等鉴赏收藏印六方。此图造型谨严、笔墨细劲，“气象萧疏、烟林清旷，毫锋颖脱，墨法精微”，整个画面将大自然的景物根据画家的创作意图有条理地组合起来，描绘得淋漓尽致，表现出对真山水的深切感受，以此来创造物我为一的精神境界，使人感到画面充满了生机，反映了那时绘画美学思想上重自然、工整劲健的写实画风，将真景和笔墨结合起来创造意境，体现了对物理、物情、物态的深入把握的现实主义精神，使人看画有“如真在此山中”的感受。整体上审美风格代表了11世纪的中国山水画达到的艺术水平和笔墨造诣。在笔墨技巧上克服了先前山水画表现还带有原始的装饰意味和稚拙的趣味，大大加强了作品的真实生活情意。宋画虽然也是在前人创造的基础上加以发展，交织着对传统技法的延续与更新，但更多地从现实中获得艺术的灵感和创造的契机，突出的一点是审美情趣多侧重于客观物象的真实生动地再现，深入探究自然规律的基础上来创造意境，以此酝酿着12世纪画风的逐步衍变。通过此图可了解到北宋前期强

调“搜妙创真”的艺术追求,坚实的造型能力和笔墨技能的进步,如描绘岩石、峰峦、树木、水口、建筑以及点缀人物等的精确性和严谨性,在绢本上充分发挥湿笔中锋勾勒为主,结合皴染概括物象的高度技巧,由先前空勾无皴、少皴法、无杂树、无点苔逐步发展到勾而复皴、皴后加染等水墨技巧的变化,从而大大丰富和发展了山水画的表現方法,使“师造化”的精神得到了进一步深化。

李成生于五代后梁末帝(朱友贞)贞明五年(公元919年),死于宋太祖乾德五年(公元967年),在北宋只活了八年,他主要活动时间应是在五代末。《宣和画谱》中刊李成画有159幅,从题材来看除“雪景”、“寒林”两大主题之外就是四季山水,也有《晴峦××》等一类好几幅,其中《晴峦萧寺图》也在目,虽与美国纳尔逊艺术博物馆此图不一定相关,但这类题材可见也是当时惯用的。作为一定社会历史和文化背景下形成的北宋初期的作品,反映了李成画格“工于形似”的审美观念,作品的时代文化价值表现在艺术的造诣上,这方面北宋初期和后期著述多有评说,仁宗时刘道醇在《圣朝名画评》中说:

成之画,精通造化,笔尽意在;扫千里于咫尺,写万趣于指下,峰峦重叠,间露祠墅,此为最佳。至于林木稠薄,泉流深浅,如就真景。思清格老,古无其人。

《宣和画谱》品称李成所画:

山林藪泽,平远险易,萦带曲折,飞流危栈,断桥绝涧,水石风雨晦明,烟云雪雾之状,一皆吐其胸中,而写之笔下。

我们不妨从刘道醇和《宣和画谱》对李成的评价几个要点来联系《晴峦萧寺图》加以体会。

一是说李成“精通造化,笔尽意在”,说明李氏艺术创作不仅重在观察自然作为基本的出发点,《晴峦萧寺图》不论题材选择,景物、人物造型无不从生活中汲取形象,用笔达意,能“精通”达到这样深刻的程度。二是,说李成“峰峦重叠”能架构繁复的景致,使物象“萦带曲折”、变化有姿。《晴峦萧寺图》中峰峦起伏,树丛错落,泉水隐现,多显示出画家巧于布置的才情。

五代、北宋时中国绘画的发展人物画相对衰退,而山水、花鸟题材有了新的发展,特别是山水画出了一批创格画家;画风变革,标志着山水画划时代的进步,所以明王世贞称中国山水画发展有“五变”,也就是唐代二李(思训、昭道)为一变;五代荆、关、董、巨为一变;北宋李、范为一变;南宋刘(松年)、李(唐)、马(远)、夏(圭)为一变;元代大痴(黄公望)、黄鹤(王蒙)为一变。而“五变”之中五代、北宋占其二。《图画见闻志》卷一《论三家山水》称:

画山水,惟营丘李成,长安关仝,华原范宽,智妙入神,才高出类,三家鼎峙,百代标程……夫气象萧疏,烟林清旷,毫锋颖脱,墨法精微者,营丘之制也。石体坚凝,杂木丰茂,台阁古雅,人物幽闲者,关氏之风也。峰峦浑厚,势状雄强,抢笔俱匀,人物皆质者,范氏之作也。

将关、李、范评为三家,所谓“三足鼎峙,百代标程”,三家在当时是北方山水画派的代表人物。李成写华北、山东一带的山水景色称著。关仝喜作寒林、村居、野渡,被称为笔简气壮、景少意长、石体坚凝、山峰峭拔、杂木丰茂、台阁古雅的“关家山水”,从传称《山溪待渡图》、《关山行旅图》等画大体可了解其审美画格。而范宽《圣朝名画录》称其“学李成笔,虽得精妙,尚出其下,遂对景造意,不取繁饰,写山真骨,自为一家,故其刚古之势,不犯前辈,由是

与李成并行”。范、李均学荆、关而风格各异，范氏雄强而李柔润，所以王诜有“李文范武”之论。《圣朝名画录》也从对比角度讲：“李成之笔，近视如千里之远，范宽之笔远望不离坐外，皆所谓造化神者也。”如其《溪山行旅图》最为典型。我们从《晴峦萧寺图》能感受到其不同于关、范的审美特点，现就其布局、树法、石法、水口以及小人物等艺术处理手法简述如下：

一、布局。此图经营位置的特点是采取平易朴实的“全貌式”，平远和高远的自然结合，层峦叠嶂，布置茂密，尺幅宽而丘壑紧，状物高于达意，以形象的深入刻画来丰富轴幅的构图变化，以景物的渐层交叠来形成统一的画面秩序。它的境界是雄浑、博大和以庄重见长，突出某一部分为画面中心和来龙去脉景物构成有机的照应，实中求虚，平实中见灵巧。

这种不尚怪异、平中求奇的格局，又和五代时荆浩《笔法记》中提出的“图真”的要求相一致，大致上构图是“虚”的（如同小说整体构想是虚拟的，而个别人物都有真实的依据那样），而局部形象的造型刻画都是十分仔细真实的，整体性理想化的叙事性，主观情思和现实观察在布局上显得如此协和而不懈可击。

章法上上半部显然是“萧寺”的主体景物，结构精巧的古塔，其造型使人联想到山西应县佛宫寺的释迦塔（应县木塔），不过释迦塔是四周灵空的单一建筑，而此图中和塔身相关的描绘了一组建筑，有走廊过道联系着各处房舍，每层塔周围有栏杆可眺望四周的景物，层峦、瀑布、溪流小桥历历在野，凭栏极目不亦乐乎。整组建筑均为平直的中锋线条勾出，造型细致而不刻板，建筑前有丛树错落，有意破划了塔身一组横直相交单一造型，显得虚实相映而别有情趣。树丛后塔身隐现反感到含蓄真实，同时从画面整体看，视觉中心在下半部的一组房舍和有人物活动处，当深入欣赏此图时，不能不感到画家的匠心所在，前后两组建筑掩映有姿，突出重点而不偏废。层峦、丛树、河道和建筑，通过形象组合的大小、高下，线条的繁密与疏朗，构成了大的开合空间结构，有效地形成在全貌性格局之中。其构想似乎要以这种繁复的形制去和大自然竞赛，以想象的完美章法去超越客观，以创造理想化的“第二自然”。有两位美国作者讲：“中国宋代绘画作品本身达到了一个后来王朝不可能超越的完美程度，进一步来看，后来的中国画种类很多，也很有活力，但只要视野开阔，就会发现这些主要都是在宋代已得到充分发展的那些内容基础上的变化。”（[美]费正清、赖肖尔《中国，传统与变革》P.145）而这种被认为“完美程度”，很大范围是取决于当时流行的全景式的布局形式。

记载中多有称李成擅“平远寒林”、“乔木倚磴，下自成荫”等，确为其所长。如现传称李成名下的：

（1）李成、王晓《读碑窠石图》（宋摹本），墨笔写平原乔木下碑一座，碑前一人戴笠骑骡仰视，一侍持杖而立。

（2）《寒林平野图》，写平坡双松和蟹爪寒枝组合，远近开合，画面空间处置单纯。

（3）《瑶峰琪树图》，横页作凝寒山色，石面留白，天皆墨染。

（4）《小寒林图》，枯树老槎错落为伍。远山峰峦一派严冬景象。

（5）《寒林图》，描绘溪涧乱石，近坡丛柏为组，远处隐现云雾，间有树木错落。^①

（6）《茂林远岫图》，横卷写层峦连绵山色。

以上几幅是否李成真迹，是很值得研究的，但大都为平远空间结构（辽宁省博物馆传称李成的《茂林远岫图》卷，也有学者认为是燕文贵的作品），画面一开一合，简洁悦目，意境清寒

旷远。而《晴峦萧寺图》则不同,它是轴幅全景山水。所谓“成画平远寒林,前人所未尝有”(《澠水燕谈录》),应理解为当时这类“平远寒林”较少见,从《宣和画谱》李成一百多幅画题推想,也并非均为“平远”布局。

二、树木法。明代莫是龙称:“董北苑(源)树作劲挺之状,特曲处简耳,李营丘(成)则千屈万曲,无复直笔矣。”(《画说》)指出董、李两家树法之异,一般讲“南宗”树法“直干取势”多,不以曲折工巧取胜。《晴峦萧寺图》中中近景树丛多以曲姿造型,正是李成惯用的手法,特别是分枝姿态变化较多。在山水画中显示各家风格特点的以皴法为明显,树法相对不甚明显,故董其昌讲:“画中位置皴法,皆各有门庭,不可相通,惟树法则不然。”(《画禅室随笔》)此图树木布置特点造型结构是近曲远直,近处偃仰疏密,多曲而繁复,示蟠根老壮之意,有的“藤蔓依缠古木,巢丛簇扎山头”,有的“枝条疏密交叉,挺于枯茂盘曲”,大都以浓重墨色勾勒,与记载称李成“毫锋颖脱”似相一致,树木均以顿挫感很强的尖劲中锋墨线描绘,树身略见“豆瓣”一类皴笔,锋芒内敛,树身“作节处不用墨圈,下一大点,以通身淡墨空过”(米芾《画史》评李成画树法),小节疤均用墨点成,小枝用笔流畅,劲利挺健,基本上都用湿笔绢本,无明显的干湿浓淡变化。一组树大体一种浓墨层次,整体把握强,因而黑白集中,虬枝鹿角与蟹爪并用,枝枝组合交叉塞实和疏灵相间,富有节奏的变化。树身勾后内加皴纹,和元人随勾随皴、勾皴交叠、干笔疏松的画法不同,枝干似繁而局部方法则皆朴实的湿笔藏锋笔道。如枝茎虬盘、缠藤悬挂,勾皴无不笔意相类,造型疏落与用笔实质相配合,用笔细润耐人寻味。远处山腰山顶树多竖笔取姿,似勾似点,用淡墨描绘以概括杂树,从树法处理看当为秋冬季节,枯树穿插间略见疏朗点叶,感觉苍茫韵致,图中“寒林”,应反映出李成之长,清蒋骥总结道:“秋冬之树多枯,春夏之树宜密。枯树并列,须分层次,密树团结,必得疏通。欲有层次,以浓淡分之;欲其疏通,以枯树插之。”(《读画记闻》)这主要指元以后纸本上的笔墨处理方法,而《晴峦萧寺图》宋人绢本的树法,侧重于树木造型繁密和疏朗的对比以及前后空间大关系的层次,而局部各组树丛基本上是不分层次的。画树墨法上显得较为单纯。(美)高居翰形容此图“山峦静穆,枯树兀立在稀岚里,黑树干清晰地矗立在前景,向后退去时,则渐淡成影而消失。曾为唐及唐前山水基本特质的温暖颜色和迷人的细节,在此都被牺牲,以便成就一种新的庄严气氛”(《中国绘画史》),这种“渐淡成影而消失”的手法,是指层峦也是指树丛,以形成整体的艺术气氛。

米芾讲:“李成师荆浩,未见一笔相似,师关仝则叶树相似。”现在已难作具体比较,以说明李成画格的师承衍变和发展,只能从传为荆、关之作中参照研究,并结合《晴峦萧寺图》赏析体会了。现存传为李成撰的《山水诀》中总结四时意境的艺术处理以及布局、树法、石法等对李成审美风格研究,也是有一定参考价值的。如讲到树法“山无独木,石不孤单,林烟一派便休,古木数株而已,养木疏于平野,矮窠密布山头”,“秋树摇落萧疏,冬树槎牙妥帖,树根栽插,龙爪宛若抓拏”等,都是服从于文中所谓“凡画山水,先立宾主之位,次定远近之形,然后穿凿景物,摆布高低”等整体构思的经验。

三、山石法。中国山水画技法发展,先由设色(矿物质石色)再发展到水墨画,设色和墨线相配合,如带装饰性的青绿画法,从《晴峦萧寺图》峰峦、山石画法看,和范宽石面用稠密的钉头、雨点、豆瓣一类皴笔的画法明显不同,他写真山骨,雄健坚实,勾轮廓基础上,内皴用繁复的皴笔,墨色也很重,黯黑沉厚,而“李成惜墨,如梦雾中”(米芾)。相对讲,《晴峦萧寺图》

皴笔就显得疏朗以柔润面貌出现,对比之下,就可视为是“惜墨”的手法了。有人认为《晴峦萧寺图》皴笔多而渲染少,不属李成一派,那么在那时更不属荆、关、范、董、巨各家范围了。就个人体会,从《晴峦萧寺图》山石画法来看,皴笔还是少的,而渲染手法无论树木、山石都运用较多,这一点在原画中尤为明显。(现在日本二玄社又将《晴峦萧寺图》原寸复印“下真迹一等”也可资观摩研究)

此图山石画法均以细劲的中锋线条轮廓(不像范宽用粗壮的线条,磊落外强感明显),然后内廓加皴,外廓线条和内廓皴笔较为协调,皴笔密在凹处,有线面交融之感,但不用块状墨水渲染,用笔交代清楚,细劲健挺,皴笔以淡墨水渲染来统调不使琐碎,在“以线立骨”的基础上加皴加染,勾而复皴,皴而复染。顺山形似“直擦皴”,皴中带不明显的近似擦,也有点“钉头皴”的意味,但远远不如范宽明显的皴笔多而用笔外刚强硬。从主体高耸峰峦到近处山石,无处不在皴的基础上配合淡墨渲染。这种结合渲染的画法,在李成画派的郭熙、王诜等作品中(如《早春图》、《渔村小雪图》等),更得到了继承和发扬。淡墨皴染表现云雾山景,线面相协、水墨纷披表现山石质感,加强层次变化和深化对意境的表达。其渊源也可寻迹于李成此传作。《晴峦萧寺图》中“石贵坚深而不浅露”(郭熙),画山主次分布气脉连接,形势映带,基本上分成两个大的层次,左右高下起伏有致。画面下部中心处石坡连接小桥通向彼岸,石坡在水际相交处都平线贴接水面如 Δ ,下部呈尖角状,前后协调地照应着,水面无细石错落处理,显出简接的视觉效应。画面下部中心部分石坡造型简扼,“Z”形的小道通向屋后幽深处,暗示着山后“萧寺”的胜佳处,其周围岩层、石坡的组合在视觉上也极富真实情意,使人产生欲向山中行的联想。从整幅看基本上无苔点技法。

四、水泉法。此图的瀑布水口增添了画面深邃意境和生活情趣,是不可缺少的组成部分。明唐志契谓“一幅山水中,水口必不可少,须要峡中流出,有旋环直捷之势,点滴俱动,乃为活水”(《绘事微言》),最忌“架上悬巾”,以免呆板。而此轴于竖幅中打破这种犯忌,瀑布在画面左方前后照应直悬挂下,在造型上呈上下一气之势。上右方后山处亦“悬巾”状瀑布,整体上前后安排显得富有“拙”意,而右下角岗阜、石隙、土坡处,水口从窄狭中回亘缓流,环绕弯转而泻,与上述“两崖逼而为瀑”处,结构对比都显得多有“巧”意。如顺梯阶而下的泉流,水口处用细劲的线条以表水纹动势,河面大部空白以虚代实,不加修饰反见真趣。

五、点缀人物和建筑。上面在布局法一段已提过萧寺建筑,虽在画面上处理在数学中心部位,但就画面视觉中心来讲,作者有意安排在画幅下半部。一组建筑、土坡处,将人物活动也集中描绘在这个部分。这个视觉中心有一组民居,由过路茅舍,通道将前后联系起来,房屋均用“开膛式”传统手法,使观众欣赏得以满足,人物进出一目了然,简陋的房舍内有桌子、凳子,桌上放着茶碗,一人独坐休息、两人对坐而饮。房前场地土坡上有一挑夫缓步而行。右面屋内有小摊处置。与茅舍相邻有水榭一类建筑两所相并,屋内凭栏处有两高士,一正一背对酒交谈(从布襦服判断),有一人独步过道向河面眺望,近所的屋右角有旗子飘动,应是酒家之类标志。在这组建筑中心前面有小桥横架,对岸一主人骑驴,两侍者随后,一挑夫前导,径直向桥上而来,在视觉趋向上有助于中心部分的集中。图中人物皆三二为伍,不使松散,且“各司其职”,有情节性的处理。也让人联想到北宋后期《清明上河图》中进一步深化了的这种艺术手法,人物虽小,丰富画意作用却大。其中十三人大都宋时平民服饰,戴幞头,可见出门戴帽是当时的习俗。《晴峦萧寺图》是以景物为主的山水画,但作者点缀人物,其服饰、动

态、严谨的造型刻画,也多少反映了那时的世俗生活的一个侧面,此图中人物用笔虽简洁,但不像南宋时下力重、速度快,笔线断续,显得粗犷,意写成分为多。此图十三个人用笔皆以圆浑整饬的中锋概括,面部多用三点式,二点为眼、一点为口。如果讲山石树木还见顿挫意味的笔道的话,那么房舍、人物大致上是粗细匀称线条描绘。萧寺、水榭明显用界笔直尺画线,但不见板滞,与其他建筑又能协和,茅屋草顶和水榭结构质感不同,在用笔上也能得到体现,这是画家高明处。宋沈括《梦溪笔谈》中讲到李成画建筑屋檐多有“掀屋角”的形态。这正是李氏画格山水多用带“平远”的视角上看屋檐之故。《晴峦萧寺图》中也能感觉到这种审美特征,但由于合理组织显得较为协调。

宋赵希鹄《洞天清禄集》讲:“李营丘作山水危峰奋起蔚然天成,乔木倚磴下,自成阴轩,薨闲雅悠然;远远眺道路,窈窕俨然深居,用墨颇浓而皴染分晓……”和米芾称“李成淡墨如云雾中”的提法不同,所以也很难断言李成一定“好用淡墨”。只能从不同角度去体会。照米芾讲法和题材应是相关的,画云雾常多淡墨,画晴峦、晚山说不定用墨会重一些,但也有画家以惯常的手法形成了一种审美格局,有“常格”还有“变格”,在李成作品参照系数极少的情况下,难有定论。但像观《晴峦萧寺图》石法,使人也联想到米芾《画史》对李成松石片幅的几句评述:“对面皴石圆润突起,至坡峰落笔与石脚及水中一石相平,下用淡墨作水相准,乃是一磴直入水中……”米芾虽称“李成真见二本,伪见三百本”,但从他见到的真本记述中多少还是有参照价值的。

美国美术史家高居翰认为:

传李成作品今天看来似乎都是后代次要画家画的,但是其中也有少数几幅保存了他那惊人创造力的几许痕迹。可能完成于李成后一世纪的《晴峦萧寺图》就是一例。……唐代山水画家把自然界的各种景物加以清楚地分析、描写,再聚合成山水图画的表现法,再也无法满足宋代艺术家,他们如今想以直觉的方法来了解物质世界。他们把视觉印象转化成非常连贯的形式,以体现他们自己对潜在于自然外貌下的、连贯的、秩序的坚定信仰。同一种信仰也曾启发宋代哲学家,使他们建立了宋儒宇宙观内庞大而井井有条的结构。

他(李成)在绘画上的影响非常深厚,北宋山水的壮丽,中国绘画本身的卓越成就,可以归功于李成的地方恐怕要比任何其他画家都来得大。(《中国绘画史》)

最后附带谈谈李成画派的影响,北宋郭若虚等著作中都以李、关、范为北宋三家,董源未被列入,一直到北宋晚期米芾时,认为董源画格是划时代的新创,至元汤垕《画鉴》中讲:“宋画山水,超绝唐世,李成、董源、范宽三人而已。”认为他们“三家照耀古今,为百代师法”,确立了董源的地位。元黄公望《写山水诀》说“近代作画,多宗董源、李成二家”,附合史实。如赵孟頫画系,即出自董、李,“元四家”承董、巨并融化李成一派。从《晴峦萧寺图》画风看,现存许道宁、郭熙、王诜以及元时朱德润、唐棣等作品,可以看到李成画派渊源的影响和发展。从《晴峦萧寺图》的时代性和笔墨水平看,可以作为李成艺术成就的参考。

注 释:

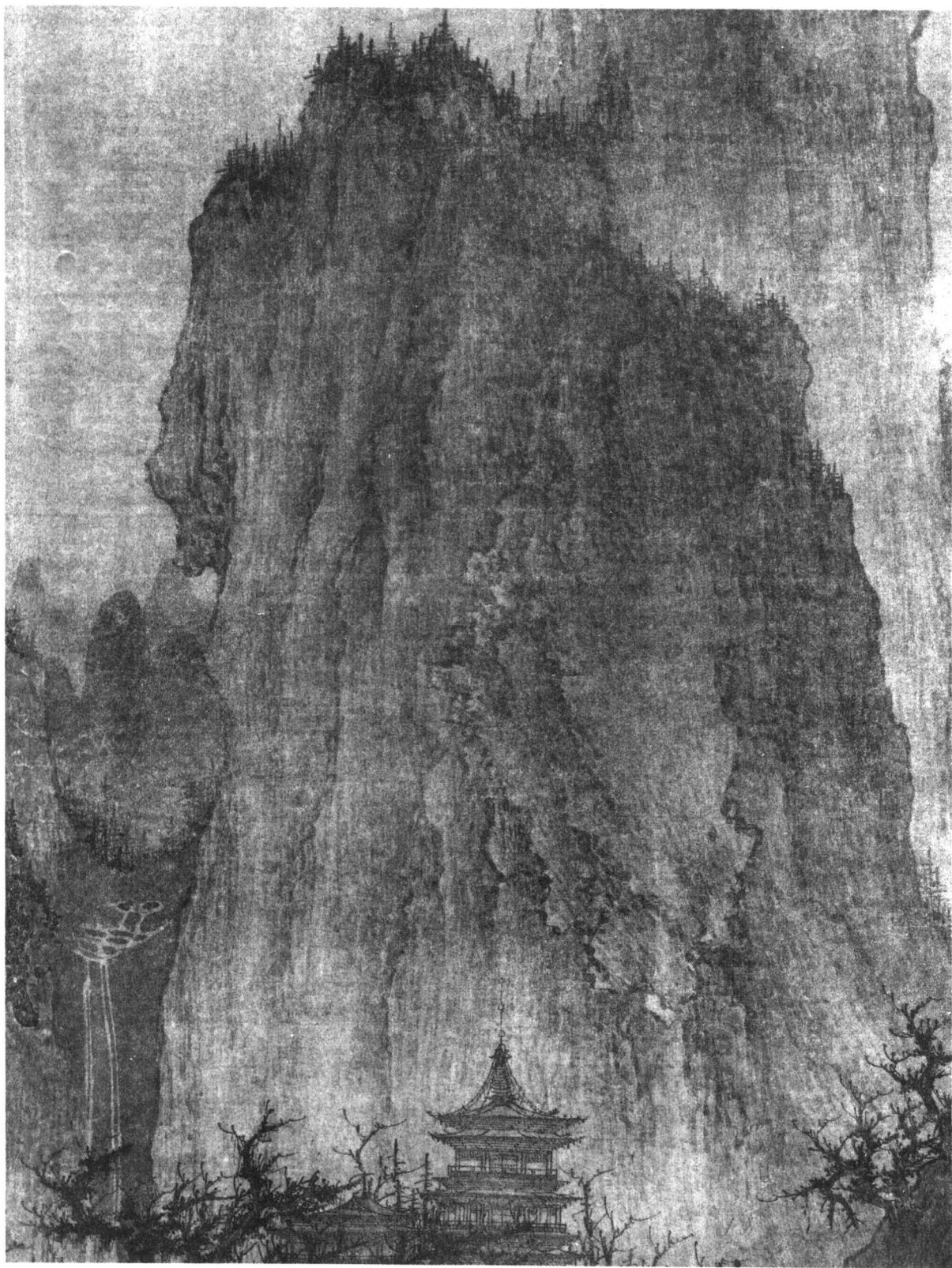
①此外淮阴鲍氏所藏《乔松平远图》,署“李成”款系伪加。笔墨酷似郭熙,劲挺清润,水墨明洁,石如云头。可认为是“李成画派”的北宋佳构。图纵205.6厘米、横126.1厘米。42枚藏印记:如怡亲王宝、明善堂览书画印记、小山心赏等。据记载“翟院深,营丘人,名隶乐工,善击鼓。师乡人李成,画山水,喜为峰峦之景……”(《圣朝名画录》)安

图一 A 北宋 李成(传) 晴峦萧寺图





图一 B 晴峦萧寺图(细部·树林)



图一 C 晴恋萧寺图(细部·山石)