

美术学博士文丛



吕少卿 著

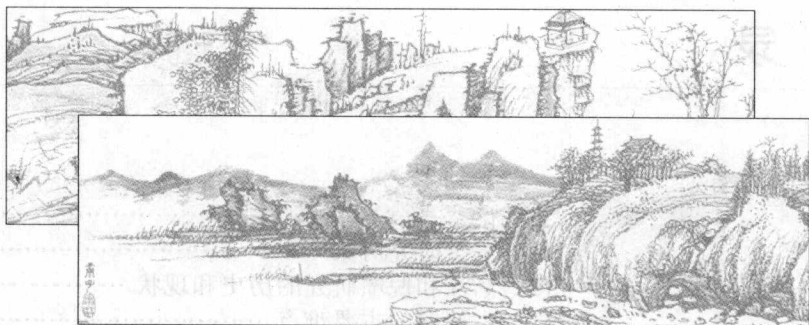
承传与演进

浙江与倪瓒山水

画风比较研究



(全国优秀出版社)
天津人民美术出版社



美术学博士文丛

承传与演进

浙江与倪瓒山水画风比较研究

吕少卿 著



天津人民美術出版社
(全国优秀出版社)

图书在版编目(CIP)数据

承传与演进·浙江与倪瓒山水画风比较研究/吕少卿著. —天津:天津人民美术出版社, 2007. 5

ISBN 978-7-5305-3476-2

出 版 人: 刘子瑞

责任编辑: 李正平

技术编辑: 李宝生

装帧设计: 李正平

I. 承… II. 吕… III. 山水画—对比研究—中国 IV. J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 060721 号

天津 人民美術出版社 出版发行

天津市和平区马场道 150 号

邮编: 300050

电话: (022) 23283867

出版人: 刘子瑞

网址: <http://www.tjrm.cn>

北京雅迪彩印公司印刷

全国新华书店经销

2007 年 5 月第 1 版

2007 年 5 月第 1 次印刷

开本: 960 × 1230 毫米 1/32 印张: 7

印数: 1 - 3000

版权所有, 侵权必究

定价: 35.00 元

前言

本书以浙江和倪瓒的山水画风为研究对象,采用历史研究和平行比较等方法,就浙江与倪瓒山水画风格特征、画风成因、绘画美学思想、画风的影响等进行了一系列的比较研究。

研究表明,在浙江对倪瓒的承传与演进中,二人对传统有着相似的技法承传,但是有着不同的心灵表达。浙江画风的形成与这一“心灵表达”的关系极大。本书还指出倪瓒当时的诗名大于画名的现实以及浙江画风身后寂寥成绝响的原因,以显示在对传统的承传与演进中一些内在、外在因素的重要作用。并就浙江与倪瓒比较研究的现实意义,阐述了自己的看法。

本书力图综合比较二人画风的形成与文化 and 历史情境及个性之间的关系,这一比较是以浙江为主,并从诸方面的比较中揭示浙江对倪瓒画风的承传与演进。在比较过程中,对于一些历史背景、人物事迹等的细致考证,因其对画家思想心态和画风的形成与成熟有着重要的影响而显得必不可少,由此,本书提出并论证了一些新的观点。如浙江入闽时间乃清顺治二年七月前,其目的也并非投唐王抗清;在承传中浙江对倪瓒明初的“遗民心态”的文化认同;倪瓒画风在当时并非主流画风等等。

目 录

第一章

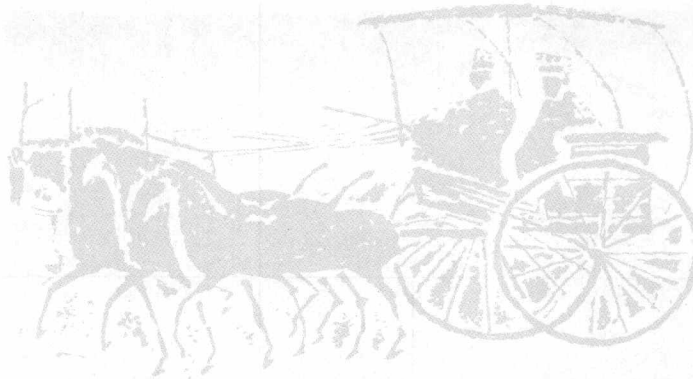
绪 论	1
(一)关于研究对象	1
(二)浙江和倪瓒研究的历史和现状	1
(三)本选题的主要难点	3
(四)基本的研究框架和方法	4
(五)对材料的选择和依据	5

第二章

浙江、倪瓒山水画风格特征的比较研究	6
(一)笔墨	6
1. 倪瓒山水画的笔墨特征	6
2. 浙江山水画的笔墨特征	9
3. 从倪瓒到浙江:化松秀为苍劲,讲气韵重骨力	13
(二)章法	14
1. 倪瓒山水画的章法特征	14
2. 浙江山水画的章法特征	17
3. 从倪瓒到浙江:寓变化于程式,蕴天机于自然	20
(三)画境	21
1. “意境”的含义与创成	21
2. “逸”的文化内涵及“逸”格画品评标准的嬗变	22
3. “高逸”的画境特征	25
4. 从倪瓒到浙江:化淡泊为清冷,变萧散成峭拔	26

第三章

浙江、倪瓒山水画风格成因的比较研究	27
(一)时代背景造成的思想差异对画风影响的比较研究	27
1. 异族统治和士人整体性退避风尚对倪瓒思想形成的影响	27
2. 明清易祚和“逃禅入净”行为对浙江思想形成的影响	35
(二)遗民、逸民心态的不同对二人画风影响的比较研究	45



1. “遗民”、“逸民”论	45
2. 倪瓒由“逸民”到“遗民”的心态	46
3. 浙江由“遗民”到“逸民”的心态	51
(三) 个人习性对画风影响的比较研究	66
1. 倪瓒的“洁癖”对画风形成的影响	66
2. “受性偏孤”的个性对浙江画风的影响	68
(四) 二人交游对画风影响的比较研究	69
1. 倪瓒的交游考	69
2. 浙江的交游考	87
(五) 师造化与师传统的比较研究	97
1. 师法太湖与师法黄山的差异	97
2. 对传统取法的异同	103
3. 浙江对倪瓒的取法:技法承传与心灵表达	112
第四章 浙江、倪瓒绘画美学思想比较研究	115
(一) 倪瓒的绘画美学思想	115
1. “脱俗”的要求	115
2. 对“洁”的追求	117
3. “自娱”的观念及“墨戏”背后的含义	117
4. 对得“情性”之“正”的强调	119
5. “不求形似”与“不似之似”	120
(二) 浙江的绘画美学思想	122
1. “澄怀味道”的自然体味	122
2. “画写性灵”的精神追求	125
3. 对“孤”、“静”的强调	127
4. 对文人画审美理想的重视和阐发	129
5. “寄乐于画”的表象与“以画为寄”的真实	131

第五章

浙江、倪瓒山水画风影响的比较研究 133

(一)倪瓒山水画风的影响 133

1. 当时的诗名大于画名 133

2. 后世的“江东人家以有无视清浊” 134

(二)浙江山水画风的影响 136

1. “新安画派”领袖 136

2. 身后寂寥成绝响 138

第六章

浙江、倪瓒山水画风比较研究的现实意义

..... 141

第七章

结 语 145

附 录

附录一：浙江、倪瓒作品系年 150

附录二：参考文献 210

后 记

..... 219

第一章 绪 论

(一)关于研究对象

倪瓒(1301—1374年),无锡人,初名珽,别号松云隐居,字元镇,又字玄瑛、玄映,号云林,他的别号很多,有云林生、云林子、萧闲仙卿、幻霞生、幻霞子、沧浪漫士、曲全叟、朱阳馆主、无住庵主、宝云居士、净名居士、荆蛮民、东海倪生、东海懒生、奚元郎等,晚年画中经常自署“懒瓚”,后人多称其为“倪迂”、“迂翁”。为元代“逸格”文人画的代表,“元四家”之一。他的绘画风格对其后的中国山水画产生了巨大的影响。

渐江(1610—1664年),新安歙县人,俗姓江,名韬,字六奇,后改名为舫,字鸥盟。出家后法名弘仁,字无智、无执,号渐江、浙江学人、浙江僧、懒厓、云隐等。是明末清初传承倪瓒画风的典型代表,“清四僧”中居首位。

虽然渐江、倪瓒二人处于不同的历史时期,前后相距近三百年,但两人的人生中皆有异族统治和朝代更迭的社会背景,有着或“性僻”或“好洁”的个人习性和家亡国破的个人际遇,他们的艺术和这种社会的、时代的背景和个人的际遇密切相关,具有鲜明的时代烙印和个性特征。可以说两人皆体验到社会、时代带给他们思想上的巨痛和人生的悲怆。应当说渐江的山水画风格是在对倪瓒传承的基础上建立起来的,他们绘画风格上的这种传承关系是明朗而清晰的,在画史上的记载也是随手可及,但渐江对倪瓒的传承并不是简单的模仿与吸收,更不是亦步亦趋,而是有着自己的阐释和拓展,在技法传承的背后有着深刻的文化认同与精神独立,有着独特的心灵表达。应当说,对二人的深入比较研究还是很缺乏的,面对一直以来存在于中国画学习中的“技法至上”的观念,廓清渐江对倪瓒的传承与演变无疑会对中国画传统与创新的问题有着相当的启发和借鉴意义。本书试图在对他们山水画风成因、风格特征、画学思想、历史影响等诸多因素的比较研究中揭示两人艺术创作的普遍规律和独特的心灵表达,理清两者之间的传承与演变,以显示在对传统承传中的“技法传承与心灵表达”的关系,并就渐江对倪瓒承传与演进的现实意义阐述自己的看法。

(二)渐江和倪瓒研究的历史和现状

作为文人画的代表画家,经明代董其昌、陈继儒等人的提倡、鼓吹,倪瓒在明清一直享有极高的声誉,从学者几如过江之鲫,对他作品的收藏、著录、研究,也

大有人在,但对其绘画稍做系统研究却只是从上世纪中期才开始,^①如温肇桐在1945年由世界书局出版《元季四大家》,对个案研究较为关注。再如郑秉珊于1958年著有《倪云林》,分“传略”和“画学研究”两部分,由上海人民美术出版社出版,后修改并以《倪瓚》书名于1961年再版(1982年又修改再版)。1961年美术界将倪瓚作为古代十大画家进行座谈讨论,应当说这是有史以来第一次对倪瓚艺术地位展开的广泛学术讨论。其后由于“文革”的原因,学术研究滞缓不前,直到80—90年代才逐步恢复发展。如温肇桐先生编著的《倪瓚研究资料》在1991年出版,朱仲岳先生1991年编著有《倪瓚作品编年》,但这些研究基本上还是一种资料的汇编和总结。而1992年在无锡召开的“倪瓚生平、艺术及其影响国际研讨会”,与会专家有40多人,来自中国大陆、台湾、香港等地区以及美国、日本、加拿大等国,将倪瓚研究推向一个高潮。此后倪瓚研究几乎成为一个“显学”。本世纪初,更是出现了不少研究者,比如萧平、史克方先生主编有《倪云林研究》(1992年香港新世纪出版社),楚默先生著有《倪云林研究》(2002年百家出版社),赵沛先生著有《倪云林传》(2001年中国文联出版社)等等。此外,有不少研究倪瓚的论文散见于各种报刊,其中代表性的如谈福兴先生的《倪瓚生年之再认定——〈倪瓚与易恒书〉考论》、《简论赵孟頫对倪瓚的影响》,楚默先生的《倪云林研究》系列论文,以及刘伟冬先生的《从外显到内化——倪云林绘画图式和风格成因》、《朵云》杂志第62集更是将历年来的部分代表性倪瓚研究论文结集出版。

台北和香港对倪瓚的研究起步也较早,在大陆“文革”之际,台湾地区对倪瓚的研究正紧锣密鼓地进行。其中主要有王季迁先生于1967年发表的《倪云林之研究》、张光宾于1975年推出的“元四大家展”以及其后出版的《元四大家》。90年代后,一些倪瓚研究的论文、专著也纷纷出炉,如台北市立师范学院吴长鹏教授的《倪瓚的绘画与文学之关系论》(1993年中华书局出版社)和《倪瓚研究》、台湾大学艺术史研究所陈葆真教授的《从陆治的〈溪山仙馆〉看吴派画家模仿倪瓚的模式》等;香港中文大学李润桓教授在1972年出版了《倪瓚生平研究》,从各方面对倪瓚作了较为详细的论述和考辨。

国外对倪瓚的研究主要以日本和美国为主。日本的现代倪瓚研究始自1941年的堂谷宪勇的《倪云林》,对其生平、绘画作了较全面的研究。其他主要有今关天彭《元代四大画家》、古川修撰《南画论萃》、渡边明义1961年的《倪云林年谱》等等。美国的倪瓚研究者主要有柏克莱加州大学教授高居翰和普林斯顿大学教授方闻等,前者撰有《隔江山色:元代绘画》,对倪瓚的生平及艺术作了概述性的研究,后者在其专著《心印》中对倪瓚有专题研究,两人的研究皆是以图像风格学的方法进行,切入角度独特,方法新颖,应当说对国内的倪瓚研究提供了很大的

① 清代曾有番禺沈世良撰有一本《倪高士年谱》,在《湖社月刊》18—93册上连载,但以画为主,且仍迹充塞,学术价值不高。

启示。此外,纳尔逊也曾就倪瓒的绘画风格对后世的影响做过重点阐述。

对浙江的关注相对来说就较少了。1964年2月在合肥曾有“浙江大师绘画展览会”,除此之外,1984年陈传席教授等曾组织纪念浙江大师逝世三百二十周年“浙江暨黄山画派名作联展”及研讨会,会上论文于1987年结集出版,即《论黄山诸画派文集》,其中有对浙江的十数篇研究文章。此外,我在中国学术期刊网上浏览一下,从1994年到2003年,对浙江有关关注的亦不过数十篇,更不要说系统研究了。其中比较有代表意义的如汪世清先生在《故宫博物院院刊》1999年第3期的《江韬不是江一鸿》,胡迟先生在《安徽电力职工大学学报》2000年12月发表的《浙江论》等。前者是就一点进行深入考证,而后者则类似于作者介绍,泛泛而谈了。应当说除却一些考证画迹的文章外,大多数文字都是蜻蜓点水式的,浮光掠影般浅尝辄止,就连一些美术史论界大家,也只是就其绘画美学思想、生平、行踪、画迹等作一些个别的考证和研究,都没有能系统、深入下去,且完整的、有创见的论述也乏善可陈。国外研究者对浙江的关注并不是很多,大多也只是对其画迹、收藏作些考证之类,如高居翰的《论弘仁〈黄山图册〉的归属》,载《朵云》第9辑。此外,在2004年11月,中国艺术研究院博士生陈林先生在《美术研究》2004年第4期发表了《浙江出家时间、缘由辨析》一文,重新提出了“浙江崇祯末出家”的观点,令人耳目一新。论著方面主要有陈传席教授1988年著有的《浙江》,1996年著有的《弘仁》,2004年5月经修改后由河北教育出版社再次出版。单国霖先生1998年著有《弘仁》。这几本论著应当说是研究浙江的权威性著作,也比较系统。除此而外,还有郑锡珍先生在1979年著有《弘仁、髡残》等,但比较简单,缺乏深度。资料汇集方面主要有汪世清、汪聪先生1963年辑有的《浙江资料集》(1984年修改再版),是目前最为全面和权威的一本,为研究者提供了很大帮助。

把浙江和倪瓒放到一起来比较研究的就更少之又少了,这可能是因为两人之间的传承关系历来多有叙说,大家一目了然。可能正因为简单明了,大家反而忽略了对其进行比较研究的意义,更忽略了比较研究的结果对现实的借鉴和指导作用。可能因为搜集不力,笔者只看到1987年刘纲纪先生曾写过一篇《浙江与云林》的文章,其余的目前还没有发现。应当说,刘文写得相当不错,但因容量的关系,很多问题并未能展开阐述,也未能揭示出浙江承传倪瓒的绘画史学意义和现实意义。

(三)本选题的主要难点

就本选题而言,对于倪瓒和浙江的个案研究已经有不少学者做过,但把倪瓒和浙江来作系统比较研究的就很少了。如上文述及,这可能是因为大家都很明了两人之间的承传和风格演变,越是简单明了就越是有可能会忽略深层次的挖

掘,因为大家都觉得一眼就能看出的东西,可能没有必要或者说就极有可能会忽略对它的关注与深入研究,我曾多次上网及到图书馆查阅资料,了解本选题的研究现状,能找到的材料,并不很乐观。这也是我做这个选题的难点之一,但从另一个角度来说,资料的缺乏倒又给我很大的余地,为我预留了一个很大的发挥空间。只要能踏踏实实地做好了,希望能为他人的研究做一点有意义的启发,有抛砖引玉之效。

另一个难点是从什么角度切入。一般而言,对于画风的比较研究,属于老生常谈,很难写出什么新意。很多人是从作品的笔墨、图式等着手,这是一般的规律,因为画家毕竟要靠画来说明问题,本文也不能免俗。对于本科、硕士生都是从事中国画技法研究的我而言,中国画的图式结构、笔墨程式等等应该是熟悉和了解的,对整个中国绘画史上图式的特征、发展、嬗变,我也都有较多的接触和感悟。但图式、笔墨等毕竟是外在的,尤其图式更是一个形式的问题,是表层的形态。在研究的过程中,倘若一直游离于这种表层的形态中而不能触及到内核和实质,那么这个选题的研究就不能算是很成功的,因为这些东西的发现,才是本选题成功的关键。而究竟能不能从两人画风的比较研究中挖掘到蕴涵其中的深层次的东西,说老实话,开始我也是惴惴的,在和导师的谈话中,导师也指出这个问题,山水画的图式、笔墨只是一个表象,从表象中揭示出来的实质才是有意义的,要能把内在的东西拎出来,把论文做得有深度、有创见。这是导师的要求,也正是我努力的方向。

第三个难点是比较研究的文章做得不好,就容易着力平均,成为材料和观点的罗列,如何在论述中把握好“论”与“述”的关系?本文在比较研究时,有将二人的比较成分糅合在一起论述;有将两者分别论述,然后小结;有将两者分述,而其意自现,尽量在方法上求变。且作为对中国绘画史的研究者,一般艺术史研究论文与博士论文之间又究竟必须在哪些方面区别开来?这也是我一直思考的问题。

(四)基本的研究框架和方法

本文将分五个部分来进行比较研究,第一部分从浙江和倪瓒山水画风格特征入手,比较其笔墨、章法及画境的异同,以揭示浙江在山水画技法上的传承和演进。第二部分对浙江和倪瓒山水画成因做深入的比较研究,分别考察思想、逸民遗民心态、个性、交游、师造化与师传统等方面对画风的影响,并就浙江对倪瓒承传中的“技法承传和心灵表达”进行了阐述。第三部分将比较二人的绘画美学思想。第四部分将对二人山水画风对当时及后世的影响做比较研究,以显示在对传统承传中的一些外在因素的重要作用。第五部分就浙江与倪瓒比较研究的现实意义作了重点阐述。在比较过程中,对于一些历史背景、人物事迹等的细致考证,因其对画家思想心态和画风的形成与成熟有着至关重要的影响而显得

必不可少。本文将力图综合考察二人画风的形成与二人文化和历史环境及个性之间的关系,并从诸方面的比较中揭示浙江如何对倪瓒画风进行传承与演进。

研究方法的合理运用,也是论文得以写作成功的重要条件之一,故而,对方法的探讨就显得十分重要。中国艺术有别于西方艺术,构成中国艺术的历史和西方艺术史相比,也有着十分显著的特殊性,中国艺术史中的艺术家个体更是存在着千差万别的个体特征,这种差异和当时的政治经济文化等社会状况有着千丝万缕的联系和因果关系。因而,在研究过程中,本文力图运用社会历史学方法将研究对象尽可能地还原到“往昔”,放在当时特定的“历史情境”中去观察、体味,从而去解释隐藏在画家行迹和其他相关事件背后的实质和意义。同时注重对历史事实的考辩,争取做到论从史出、史从论入、史论相融。

作为比较研究的论文,本文主要运用比较的研究方法,在分析、比较了浙江和倪瓒山水画风中的笔墨、章法、画境等特征之后,对其画风成因、美学思想及画风的历史影响进行了比较研究,揭示从倪瓒到浙江的笔墨图式嬗变及这种变化的深层次原因,从而阐明浙江对倪瓒的承传方法及这种承传的意义。当然,在具体的研究过程中,对风格学、图像学、现象学、心理学的知识以及作品形式分析法、文献批评方法和中国画技法分析方法等等诸研究方法都可能有所涉及,但力求有针对性、灵活性、综合性、适用性,诸方法为我所用。

(五)对材料的选择和依据

本文在论证中主要利用一些古籍、今人辑录的权威资料集以及学界一般无异议的山水画迹的图片与部分原作。如研究浙江,有安徽人民出版社1984年修改再版的汪世清、汪聪先生辑录之《浙江资料集》,此书对浙江的平生资料搜集颇为全面,是当今国内学术界普遍采用的研究浙江的基本参考书。此外还有吉林美术出版社1996年出版的陈传席教授的《弘仁》等。再如研究倪瓒,主要有上海人民美术出版社1991年出版的朱仲岳先生的《倪瓒作品编年》;人民美术出版社1991年出版的温肇桐先生的《倪瓒研究资料》;2002年江苏教育出版社出版的周积寅、王凤珠先生的《中国历代画目大典》和天津人民美术出版社1994年出版的《元四家画集》等等。此外,并对大量的明清画迹著录、画史、画论记载有所引用,事实上,历代画目著录重复、作伪者甚夥,历来争议亦颇多。因本文论及之二人,存世画迹虽然不少,但考为真迹确凿者也不多,故依据一些笔记、著录等,管窥其思想及绘画艺术是非常必须的。由于篇幅和笔者学力所限,诸种著录也无法一一去考证。且笔者认为,即使作伪者,也当有所依托,不可能全作无稽之谈,亦能在某种程度或角度反映其绘画艺术的一些特点,故本文多有意识地筛选,择其较为可信者从之。本文所论绘画作品,如有画迹存世者,一般取学界普遍认为真迹的作品而言。普遍认为赝品者,则不在本文采纳范围。

第二章 浙江、倪瓒山水画风格特征的比较研究

倪瓒和浙江的山水画总体上都呈现出一种静、孤、清、寂的风格特征。

倪瓒山水画,笔墨以简淡为尚,意境清幽、孤寂、高逸,给人总的印象便是清逸逼人,其主体风格样式——“一河两岸”太湖景色的表现更是充分显现了元代士人的逍遥容与的心境、清逸脱俗的心性、萧散疏放的心态和闲愁无尽的心绪,无一丝尘俗气、烟火气、急躁气、工匠气。

浙江的山水画,不论笔墨还是意境,都显现出一种极为突出的“静”和“冷”的审美趣味。他的笔墨,没有跳跃动荡的笔触,没有大肆张扬的墨色。线条似文弱蓬松而又沉稳细劲,精力内含。一般在勾画之后不做过多的皴擦渲染,其表现黄山的作品塑造物象更是以简单而又概括的几何体叠加为主,有的甚至就是以松灵而又时现坚实的线条空勾,显得十分干净,给人以非常强烈的“寂静”感与“冰冷”感。黄山之外,他的题材亦不外乎深山幽谷、芦蒲竹岸之类,皆具这种特色。尤其黄山,在他笔下,丰骨冷然,恍如藐姑射山之仙子。应当说,他对这种“静寂”感的追求和对笔墨“逸”格的取法与倪瓒在精神上是一致的,在技法上也是有继承的。

本章拟从笔墨、章法、画境三方面来比较研究浙江与倪瓒山水画的风格特征。以揭示浙江在山水画技法上对倪瓒的传承和演进。

(一) 笔墨

1. 倪瓒山水画的笔墨特征

(1) 笔简墨淡

倪瓒山水画笔墨的第一个特征便是笔简墨淡。他的笔性总体上来说是一种含混、不肯定的松而柔、干而峭。用笔以虚松取其韵,以侧笔取其秀。董其昌曾经说:“作云林画须用侧笔,有轻有重,不得用圆笔,其佳处在笔法秀峭耳。”^①的确,倪瓒笔法之佳处正在“秀峭”,但细察之下可以发现,他的用笔其实并不如董氏所言之一味侧锋,清代钱杜在《松壶画忆》中曾云:“作书贵中锋,作画亦然。云林折带皴皆中锋也。”此言颇有见地。倪瓒之“折带皴”给人感觉是侧锋用笔,但实际上他在以笔触纸直至弯折向下处皆是中锋用笔,更准确地说是拖笔。只

^① 董其昌:《画旨》。本文所引古人论画,如不标明版本,皆转引自王伯敏、任道斌《画学集成》,石家庄,河北美术出版社,2002年6月版;于安澜《画论丛书》,上海,上海人民美术出版社,1963年10月版。



图1

是弯折下来后是侧锋,其笔触纸处,在着力不着力之间,故线条似姿妍而实苍润,笔者曾在上海博物馆仔细观看过《渔庄秋霁图》,深有体会。所以论者亦不能人云亦云和一概而论。倪瓒墨法是一种淡墨、干墨,几乎是惜墨如金,作品中从无大片的墨痕,浓墨处极少,但运用得恰到好处,无一点累赘之墨色。墨色显得干湿互济,清润过人,生气十足。云林山水并非少渲染,只不过以极淡之墨为之。对此钱杜《松壶画忆》中亦说过另外一段颇有见地的话:“云林惜墨如金,盖用笔轻而松,燥锋多,润笔少,以皴擦胜渲染耳。夫渲染可以救枯瘠,生云烟,迂翁又何尝顷刻离是法哉?特不肯用湿笔重墨耳,学者当细味之。”如至正五年乙酉其四十五岁时所作的《六君子图》(图1),纵61.9cm,横33.3cm,现藏上海博物馆。从倪瓒自题“卢山甫每见,辄求作画,……而山甫篝灯出此纸,苦征余画,时已惫甚,只得勉以应之”可知,这

是一幅应酬之作,但因其时卢山甫宅中有文人雅集,同坐者有黄公望诸人。故倪瓒亦不草率视之,而是画得较为细致,并题上“大痴老师见之,必大笑也”的谦辞。应是他早期的代表作品。是图坡石画法其实更近于黄公望法,以“披麻皴”为之。近景土坡较为实在,以轻而柔的中侧锋线条勾皴点染,以焦浓之墨点苔,坡石暗处以淡墨略施渲染,以示阴阳向背。而远渚一抹,亦以披麻皴之,行笔迅疾,草草而为。以长款联系近、远景。近景六棵杂树描画最为细致,点叶方法各不相同,有的树叶先以淡墨勾点,又复以浓墨醒之,其中松树之松针以细笔单勾,几乎一丝不苟。又以浓墨在石上、树干等处点苔。全图墨色简淡,笔致清越。并不似其所标榜的“逸笔草草,不求形似”。再如明洪武五年壬子其七十二岁时所作的《容膝斋图》,应当是其晚年山水画风的代表,是图纵74.7cm,横35.5cm,现藏台北故宫博物院。在中景的处理上略加了几道浅渚,近景树下着空亭一座,画面内容比前期要显得充实和丰富一些,其景物实中显虚,笔墨虚灵中又现含混,得冲淡自然之趣。笔致与《六君子图》相比,要显得更为空灵逸脱,墨色更为简淡清苍。其杂树的画法,多为枯树,略点杂叶。虽不外“鹿角”、“蟹爪”两种,但显得“写”意更

浙江·倪瓒山水画风特征的比较研究

浓,其书法性的用笔可以明显地看出受赵孟頫《水村图》之影响。尤其勾皴山石,显得更加“草草”,在中、侧锋勾画山石轮廓后,以干、虚的侧锋笔触轻轻皴擦,并在干而毛的皴擦中加多了一些含混的淡淡墨色,正所谓“糊突其笔”也。画面的整体气息更为清逸绝俗。

(2) 书法性用笔与逸笔草草

自文人画滥觞以来,中国画中的笔墨自身就开始具有了一种超乎形象塑造意义的审美价值,具有独特的风采和神韵。这是因为文人画只不过是文人辞翰之余的适性之作,其“于画法之勾、描、涂、染虽不熟稔,于书法之点、勒、努、转却极敏感,遂以书法援引入画法,创造出不同于描画的‘写法’,建立了文人画以后的‘写意’概念”。^①文人画家通过运笔的轻重徐疾、顿挫抑扬等,使线条、墨色各显方圆粗细、浓淡干湿,极尽变化之能事,形成不同的节奏、韵律、性格、意趣,表现不同的意念和情绪、情感。笔墨就成为可供品味、赏鉴的,具有独立审美特征的绘画语言。赵孟頫将它解释为“书画本来同”,在倪瓒的作品中则集中体现为一种“逸笔”。

“逸笔之画风,在宋代就已经有了。但只有到了元代的倪瓒,才在理论上建设完备,士气、草草、遒劲,构成了逸笔的审美特征。”^②台北故宫博物院所藏的《云林画谱》,是倪瓒在至正十年(1350年)为其外甥华子文习画所作的关于树、石、竹画法的课徒画稿,其中的文字具有极高的美学价值,对画面的士气、古、清逸、天真及用笔的草草、率略、遒劲,用墨之浓淡、正反皆有独到阐述。比如,他认为“所谓疏者不厌其为疏,密者不厌其为密,浓者不厌其为浓,淡者不厌其为淡,始见天真。用笔遒劲,乃是得法”。再如“松最易工致,最难士气,必须率略而成。……虽极省笔,而天真自得,逸趣自多”,“凡写石不可用勾法,勾则板,随手写去,似石而已。要古朴,须少皴;要秀丽,须多染”,“若要茅屋,任意于空隙处写一椽,不可多写,多则不见清逸耳”,等等,已经是对具体画法的要求,多处表明了对“以书入画”的“写”的要求。

“以书入画”的书法性用笔具有一种独特的抒写性含义,洪惠镇先生称之为“用笔中书写性的精神因素”,将之与“画家寄寓在形象题材中的精神因素”并论,归纳为中国画的“精神性”范畴,认为中国水墨写意画尤其“集合了用笔中书写性的精神因素和画家寄寓在形象题材中的精神因素”。^③应当说,这种表述还是非、非常恰当的。倪瓒提出“逸笔草草”、“写胸中逸气”,也正是借助绘画中书法用笔的精神性因素使他心中所寄寓的无限感慨能够诉诸笔端,既能“形神兼备”,又能直指性灵。而在他之前的画家,苏东坡、米芾等只是首发其端,即便如赵孟頫,亦未

① 李永林:《中国古代美术教育史纲》,桂林,广西美术出版社,2002年版,第102页。

② 周积寅:《倪瓒绘画美学思想》,《艺苑》美术版,1994年第2期,第14~18页。

③ 洪惠镇:《中国画精神性辨析》,《美术观察》,1996年第8期,第46~48页。

能臻完美。故而,可以说中国山水画中书法性用笔在倪瓒画中得到较为纯粹和完美的体现,将笔墨书写的精神性与人生情结的表现完美地融合在一起。而后世的明清文人画家更是将之发挥得淋漓尽致、高潮迭起。

(3)不贵五彩、水墨为上

倪瓒的着色山水,世所罕见,除《水竹居图》之外,只有《雨后空林图》可以得见,前者为至正三年所作,纵 55.5cm,横 28.2cm,现藏中国历史博物馆,是倪瓒早期作品,而后者作于至正二十八年,亦即明洪武元年,纵 63.5cm,横 37.6cm,现藏台北故宫博物院,是其晚年的作品。其他见之于著录的也仅有几件,如《山阴丘壑图》和《浦城春色图》等。^①周南老题《雨后空林图》亦云:“云林小景,著色者甚少,尝客寒斋,间作一二。”(明李日华《六研斋笔记》)亦载,题作倪瓒《山水小景》云)这种创作上的“水墨倾向”和倪瓒的个人境遇、思想心态,以及因之而形成的对外部世界独特的审美观照有关。使得他在绘画的审美取向上倾向于摒弃色彩、反璞归真,以淡墨、轻笔、清韵、逸格来状出萧散、荒寒、枯寂、淡远、天真的意境,不贵五彩,水墨为上。这亦与文人画“水墨至上”的主旨不谋而合。在他的画中,很多时候连一颗红色的印章也不肯钤,纯以水墨取胜。在这一点上浙江深受其影响。

2. 浙江山水画的笔墨特征

(1)于极细弱处见苍劲,从极瘦削处见腴润

和倪瓒一样,浙江也很少作着色山水。黄宾虹曾云其“……惟丹林窠石轴设色画枫树六株,没骨法,石青绿勾点,赭黄渲染,重色作画,尤为仅有。盖画以水墨为难,墨气未足,偶以淡色补之,非设色也。……俗工不明笔墨,专事涂泽,富丽繁华,徒增时世奢侈之观,无益性情修养之乐,此渐师之写真山水,师造化尤重笔墨也”。^②他的山水画,以描绘黄山及歙县周遭景色为主,从文献记载上可知,亦有写武夷和匡庐山水的。此外,便是摹写前人山水为多,尤以摹写元人、宋人为最。这当中又以规模倪瓒、黄公望为最。当然,浙江摹写前人山水亦是以己意为之。考察浙江画迹,其早期之笔墨已初显后来之孤、清和冷峭之感。如现藏上海博物馆的《冈陵图卷》一段,为浙江三十岁时所作,其笔墨、章法及画境纯粹规模元人,勾勒山石的线条学习倪瓒为多,用笔松灵飘逸,与后期相比,更为柔曲含糊。较之倪瓒,显勾多皴擦少,浓墨点苔极少。其松针、树干之皴擦已和后来画法相似,以细笔一丝不苟写出,尽显针叶、树皮之质感、厚度,但纵观全图,灵秀有余而乏莽苍之趣。《水岸芦蒲图》大约作于 1652 年前后(局部图 2),亦是规模元

^① 《山阴丘壑图》见于《佩文斋书画谱》卷八十六引王世贞所云;《浦城春色图》见于清钱杜《松壶画忆》卷下。

^② 黄宾虹:《浙江大师事迹佚闻》,1940 年发表于北京《中和月刊》,汪世清、汪聪《浙江资料集》收录,汪世清、汪聪:《浙江资料集》,合肥,安徽人民出版社,1984 年版,第 222 ~ 223 页。



图2

人山水,是图纵24.8cm,横238cm,现藏日本泉屋博古馆,为渔隐题材,起首之岸边丛竹、房舍,画得工细严整,岸边土坡以披麻皴为之,画面中段山石已开画黄山之几何体描绘之先河,以线条空勾外轮廓,前面山石用极淡之笔墨披麻皴之,淡墨擦染,以浓墨点苔,和后期绘画相比,略有琐碎之感。其芦蒲画法,有类于吴镇之《芦花寒雁图》(藏北京故宫博物院),但没有吴之飘逸而略显整饬,已呈骨鲠之相。而作于1660年的《仿元四家山水》,现藏故宫博物院。是图起首仿倪瓒,中段仿黄公望和王蒙,末段仿吴镇,各家面貌异常明显,但又都统一于浙江自身的风格之内。故而虽是规模元四家,但已经深深蕴涵浙江自己的理解和表现,完全是浙江自己心手相应中的元四家。对四家之不同的笔性,浙江皆参用带有自己独特风格的、肯定而清晰、劲且润的线条为之。学倪而偏于简括清刚,线条更具坚实肯定之感,绝无含混的笔意和墨色,也没有倪瓒典型的在山石上的侧笔横点的浓墨苔点,枯不乏润。此幅学黄则偏于劲而润,学王偏于润而清,学吴又偏于淡而清。

比较浙江与倪瓒的作品,我们不难发现,浙江在一些细节上学习倪瓒而又发展、丰富之。比如苔点,倪瓒山水画中是比较单一和程式的浓墨侧笔横点,从早期的《六君子图》到晚年的《紫芝山房图》、《容膝斋图》等,皆是这样的苔点,只不过《六君子图》上的苔点略呈斜势,显得有些生硬、突兀,远没有晚年作品中的浑若天成之感。而浙江山水中的苔点形式,有与倪瓒相似的,亦有与之相异的,变化极多,有时一幅作品当中也有很多变化。一般而言,在浙江描绘黄山的作品中,其苔点较少,即使有之,一般多取竖势,如《天都峰图》、《始信峰图》、《黄海松石图》等等。而其他的山水作品,苔点变化极为丰富。如现藏故宫博物院的1661年所作《雄右属为旦先居士画山水图》(图3),章法、笔墨上皆规模倪瓒。其近景小山冈上苔点多取竖势,而远景苔点则多取横势,且苔点之墨色变化也较为丰富。再如现藏天津艺术博物馆的《山水图》、上海博物馆藏《山水图》、广东博物馆藏《松壑清泉图》等等大部分作品中的苔点皆是横点、竖点结合,正、侧锋并用,墨色变化也极为丰富。尤其在一些册页中,浙江几乎是一画一法,有的一“点”皆无,有的满目是“点”,有的苔点是细笔中锋点出,细密之极。有的则是粗笔中锋