

山水畫 南宗技法与解析

王克文 / 著

上海人民美術出版社



山水画南宗技法与解析

王克文 / 著



上海人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

山水画南宗技法与解析 /王克文著. — 上海:上海人民美术出版社, 2019.1

ISBN 978-7-5586-1099-8

I. ①山… II. ①王… III. ①山水画—国画技法
IV. ①J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字 (2018) 第269011号

山水画南宗技法与解析

著 者: 王克文

策 划: 潘志明

责任编辑: 姚琴琴

技术编辑: 史 湧

调 图: 陈粉兰

出版发行: 上海人民美术出版社

上海市长乐路 672 弄 33 号

邮编: 200040 电话: 021-54044520

网 址: www.shrmms.com

印 刷: 上海印刷(集团)有限公司

开 本: 889×1194 1/16

印 张 12

版 次: 2019 年 1 月第 1 版

印 次: 2019 年 1 月第 1 次

印 数: 0001-2300

书 号: ISBN 978-7-5586-1099-8

定 价: 89.00 元

● 弁 言

中国绘画，在两汉之前，主要是以宣扬政教为主的人物画占主要地位，所谓“成教化，助人伦”，出于实用的动机，在政治、文化上起宣导作用，绘画实际上是依附于政教的工具。南北朝时由于佛教的发展，绘画观念有所变化，渗入了新的契机，绘画就逐渐挣脱了传统的羁绊，成为审美意识领域里展示新天地的一个重要元素。唐朝是人物画的巅峰时期，但山水画已由人物画背景转而独立成科，到宋时人物画渐渐式微，代而起之的是山水画。不同艺术个性的画家，在创作实践中出现画法上、趣致上迥然相异的风格，成为多种审美画格探索的先导。

文学领域里有田园诗，绘画领域中有山水画，实景的感受激发了画家的创造，一些士大夫画家放眼于山水之间，借文学意境和灵感蕴含着诗境。文人画家更强调文学修养，画家往往多属文学家、书法家，正如邓椿《画继》所谓：“其为人也多文，虽有不晓画者寡矣。”禅宗的影响，又使有的画家加深领悟到自然的智慧和超脱的情致。文人写意水墨山水画表现出在简远、淡泊、静穆方面追求品味的雅逸，以寄托人生的向往和艺术的志趣。宋人主现实，重写生；元人尚写意，重意趣，由重视客观摹写到趋向主观抒情，讲究笔墨，崇尚气韵。五代、北宋初，开创性的山水画大家在观察自然、存象立意过程中创造了多种表现程式符号，在“理”“法”方面为后世奠定了发展的基础。在不断的创作实践过程中，由于绘画美学思想的衍变，画家逐渐意识到过于从摹写自然出发，易造成物与我相互对立，欲求主客观融合，当“以形写意”“遗貌取神”，绘画遂由形似向神似深化，神似成为评画的主要标准，以创作情景交融的意境美，富有笔情墨趣的作品为艺术追求的主旨。唐时山水画独立成科，已开始产生阳刚遒劲、阴柔秀逸不同的画风差异，形成北、南两格画法体系。本书以南画山水审美风格为研究范围，并从对比“参照系数”的角度涉及北画的艺术体格。

一部中国绘画史从某种角度讲也可说是一部山水画的发展历史，因山水画相对于人物、花鸟等成就最为突出，技法变化也最为繁复。但以山水画画风衍变而论，尽管画家众多，画派林立，唐宋以来总的风格脱离不了南画、北画两大风格范畴，其中或有“北格南韵”与“南韵北格”，而审美差异仍见其倾向归属。南画更是元以来文人画思潮推波助澜的山水画风格的主流。我们将拟结合历代典型性山水画家画学思想、笔墨特点，尽可能联系其代表性作品以图式辨析方式加以阐述，从中可以了解古来南画家在创造自然美的深邃意境和笔墨艺术方面的突出成就。书中侧重在以笔法分析的鉴赏方法，这也是中国画品评理论中不移的准则。

● 目 录

弁 言

第一章 绪 论 / 002

- 第一节 笔墨理法 / 004
- 第二节 水晕墨章 / 009
- 第三节 南画研究 / 013

第二章 南画理法规范 / 020

- 第一节 董源 / 020
- 第二节 米友仁 / 030

第三章 南画特色的形成 / 038

- 第一节 赵孟頫 / 038
- 第二节 黄公望 / 049
- 第三节 王蒙 / 061
- 第四节 倪瓒 / 069
- 第五节 吴镇 / 077

第四章 南画技法的延续和风格流变 / 086

- 第一节 沈周 / 086
- 第二节 文徵明 / 097
- 第三节 唐寅 / 104
- 第四节 董其昌 / 108
- 第五节 王时敏、王鉴 / 117
- 第六节 王翬 / 119
- 第七节 王原祁 / 125
- 第八节 吴历 / 131
- 第九节 恽寿平 / 135
- 第十节 石涛 / 136
- 第十一节 龚贤 / 144
- 第十二节 清四僧 / 152

第五章 北画历史渊源与艺术审美特征 / 168

- 第一节 北画风格 / 168
- 第二节 马远、夏圭 / 176

结 语 / 185



第一章

绪 论

早在几十年前,我偶然翻阅《中华文史论丛》(1979年第三辑),见到著名史学家童书业(1908—1968)据说一度曾遗失的《南画研究》^①(以下简称《研究》)一文。先前还没有见到过提出“南画”来专题研究的论著,因其选题新异,不由自主地一口气读完了这篇四万字的长文。《研究》上部分讲南画的历史,下部分论南画的理法,文风朴实,言之有物,观点和材料相协,是内行的精到分析,读来使人有耳目一新之感,甚为难得。正如承名世跋中所说:“写得深入浅出,是很不容易的。”

童书业此文突出了几点:

一、既论南画起源、发展、极盛到转衰的历史过程,又论南画的理法、画风的审美形式美的特征。《研究》第一次明确以“南画”这样的称谓将五代、北宋以来有关的山水画家,就南画风格来梳理出一条南画家的线索,脉络清晰,使人形成对其艺术面貌演变发展的全面认识,从审美风格方面来了解南画艺术现象,以与董其昌等所谓“南北宗”加以区别。“南北宗”的提法是禅教顿渐之义的比附,和“南北画”提法不同。童书业认为“南北宗”这是董等人杜撰的名词,现在原不该再提。《研究》中有条理地从历史的发展、画派的衍变、师承的渊源、风格的特点以及笔墨的优绌等方面,阐述了各历史时期有代表性的山水画家的艺术之长。

二、文中运用比对照应的手法,在上部分论述南画家的基础上,下部分从“论画先论气韵”的角度,将南画和北画作全面的对比,深入细致地判析了温雅与雄健不同气格的特点,并结合有关画论,对于南画造型手法,诸如树法、石法、点法、云水法、章法和色彩处理等方法及各家的“图式规范”艺术语言,作有条理性的对照。以南画对照南画,又以南画对照北画,将事物的另一个侧面揭示出来,在相互反衬中,使人们得以全面的认识。文章是在研究南画,但在一定程度上,也是在作北画研究;在对比中指明了两种画风不同艺术手法的特征,并以笔墨运用的风格来判定画家美学思想倾向。这种对比地论证问题,很引人入胜,因有上篇分析南画家作了铺垫,下篇就有基础对南画和北画的理法作具体的分析。文中讲一般规律的共性,也讲特殊规律的个性,即一般与特殊相反相成的规律。从全文来看,作者不受时尚观点的左右,而是从史实出发以实事求是的科学态度分析问题,在比较论证中作归纳,多见透彻入微,丝丝入扣,颇耐人寻味,这正是作者治学功底的表现。



●《黄山图》（局部） 王克文

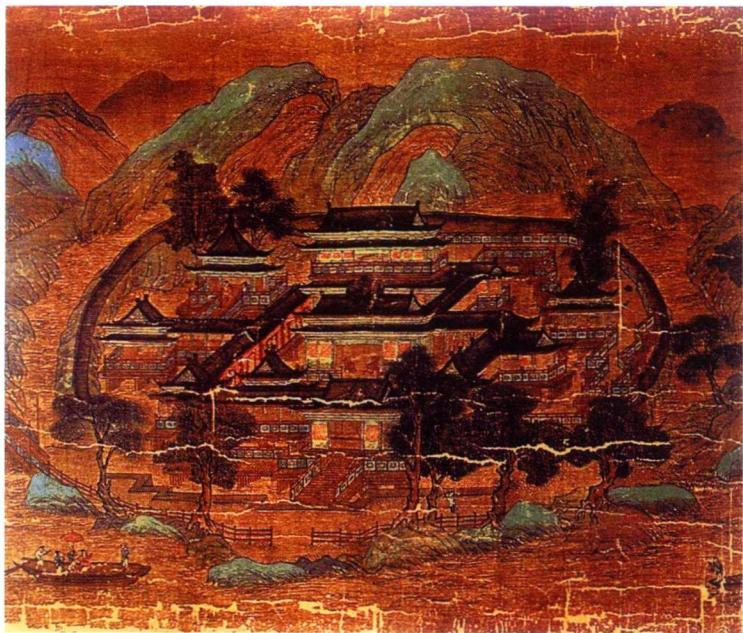
三、文中阐述问题，审辨画格，均能精到深入，逻辑严密，不仅表现出作者对于美术史论的学养，重于史实的学风，同时也显示出对于山水画有相当的实现基础，故所谈问题能较切实际。童书业女儿童教英在《童书业美术论集》的前言中讲到其父“自十五岁始，从画坛大家王季欢、胡佩衡先生学画，学成后又致力于绘画史研究”。承名世跋中也谈到童书业“是个著名的历史学家，同时又是个山水画家，他早年除自己创作之外，还曾临摹过很多古人的名画，特别是对于‘南画’的临摹，功力很深”。童书业在其《唐宋绘画谈丛》中自己讲到开始是选学绘画的，后专注到绘画史研究的情况，所以阐述南画理论认识上有深度，能讲到点子上，最后得出自己的结论——南画比北画进步。

过去我曾拜读过童先生的《中国山水南北分宗说辨伪》，那是他较早的文章，后来又看过他《唐宋绘画谈丛》一书，都是美术史论方面有影响的论著。我还读过他有关古史传说等文章，印象中他的文章有不少自己独到的见解；也知道童书业年轻时因所写古史论文受到顾颉刚赏识，被邀往北京成为顾颉刚的学生和助手。后童书业任山东大学历史系教授，上海博物馆的历史部主任。童书业这篇《南画研究》（以下简称“童文”）以平易近人的语言表述，使人有亲切感，每当我展卷重读，每有新的收益。我常想这篇具有学科建设价值的文章，如能配置系列图例为其论点质证，并进一步以图式辨析的方式，做一些必要的引申，加以形象化图说，分析一些代表性画家（包括与南画家对比引证的北画家作品）的艺术风格和笔墨特点，将会对读者认识南画传统产生更明晰的印象，对于好山水画的同志也将有所裨益，有所启迪，也有助于突出童文这一体例的特色；但又不是“以图配文”式的，而是以学习原文研究成果为契机、为动力。后来尝试，根据我个人长期从事山水画教学、研究所体会的系统，以这个设想成文。童文重“面”上，为有助于理解山水画史上实际存在两种画风，对一些画家、画派拟将审美风格的研究引申到“点”上。本书正是在这样认识的基础上，一是将《南画研究》作为论证的专题，对南画山水作系统阐述；二是根据自己的体会，顺历史发展年代，（体例上不循他人思路）突出重点，详以图说，务求深化，由于侧重在研究性，故多用局部、细部的画面；三是结合个别代表性画家，对其作品作相对深入分析，在“点”上求问题研究的引申。

第一节 笔墨理法

从童文思考问题的角度看，他对南画研究的出发点，首先表现在对哪些是南画家的认识上，对其艺术风格、笔墨特点的认识上。作者认为“关于南画的起源问题，现在还弄不清楚”，这一点讲得很实在，认识到什么程度、讲到什么程度，比较慎重。在上部分从历史顺序列出他认可的南画家中绝口不提王维，在作者看来并不承认被董其昌等推为“南宗始祖”（所谓“文人之画，自王右丞始”）的王维是有道理的。因为从现有史料了解到唐时山水画有工细密体（李思训）和豪放疏体（吴道子）两种画体。《历代名画记》上讲到王维“工画山水，体涉古今”吸收疏密二体，又提到他的《辋川图》“笔力雄壮”。世称王维晚年隐居蓝田辋川，尝于清源寺壁上画此图。现在王维的画无原迹可见，所谓王维的《雪溪图》是宋人摹本。《辋川图》壁画摹本石刻的拓本等都只能作为间接了解王维画格的参照。“水墨渲淡”是什么样子，尚难实证。童文中虽提到“五代时能不能产生像传世的所谓董、巨的画法”（后面再谈），但讲南画家师承渊源还是上溯到江南画派始祖董源、巨然，并不全然抱否定的态度；虽认为“元以前的董、巨画法，究竟怎样？我们现在已很难确断”，但还是十分审慎，只是讲“存疑”。从文中上部分提出的南画家来看，作者认为“如果谨慎一些，我们可以说南画萌芽于北宋后期，‘二米’父子就是它的创立者”。

童书业认为主要南画家为：董源、巨然——高克恭、赵孟頫——黄子久——王蒙——倪云林——吴仲圭——沈石田——文徵明——董其昌、陈继儒——王时敏、王鉴——王麓台——王石谷——吴渔山——恽南田，又以为“还不能真正摆脱北画的圈子”的有石涛和龚贤，并转述石涛看法认为：“高古之如青谿、白秃、道山诸君辈，清逸之如梅壑、浙江二老，干瘦之如垢道人，淋漓奇古之



●《辋川图》（局部） 唐 王维



●《雪溪图》 唐 王维（传）

此图能作为间接了解王维山水画格的参照。唐张彦远最早提到他的“破墨山水，笔迹劲爽”，“破墨”是指以水渗透墨彩渲染的画法，现在已难以作品来佐证了。

如南昌八大山人，豪放之如梅瞿山、雪坪子，皆一代之解人也”多属于南画范围，如讲：“石涛的用笔基本还是南法，与北画的用笔不同”。童文中也还提及江贯道、戴醇士、吴石仙等一些，认为都属南画家；并多次提到被认为“四王后劲”学石谷的戴醇士（戴熙），认为他是“干擦淡染”画法之集大成者的南画家。作者提到的称不上大名家的南画家，着眼点、出发点各不同，有的从某一角度（如技法演变）来强调，本书都是结合具体作品来谈的。

柏拉图讲：“美感是人的心灵所体验到的快感。”绘画的风格，审美格调也正是这样。童文中对以上最主要的南画家笔墨形式美的特征，常常是从历史演变过程来论述的，有的还列举其典型的作品，与同时代画家笔墨特征比较，表现出其论述的深度。从历史发展顺序，如讲“二米”之后，接下来讲：“元初高房山主要学米，稍参所谓董、巨等的画，其贡献只在于‘云山’中使用皴法，于‘米点’中多用干墨，略变米氏的面目，使米画更趋浑厚，带上元风。但其画格基本上不曾脱离米氏的范畴。”作者认为元初赵孟頫正式运用干笔法，是“南画”的创始者。我们从赵氏简率的画法，能感受到山水画法由宋及元、从质实向松灵的变化，赵氏承宋启元，在审美观念上有很大的开拓，在意境的创造上显示出雅逸、悠闲的情趣，以书入画启迪了黄、王、倪、吴一代“元画”风貌的形成，交织着对传统技法的延续和更新。童文通过分析得出南画的真正创始人，乃是所谓“元四家”的看法，也是有史实根据，很有说服力的。即由赵氏开始进一步讲“士气”，以士气品位，而变易精工，尚形迹脱略，“以简逸之韵，胜前代工丽之作”，这在“简率”为特色的“元四家”画面中表现得最为突出。用笔如行草书写，重干笔疏松，中侧锋互用，侧锋拖皴，擦晕甚少，画面形成以笔线为主的点线交响节奏，特具苍茫、浑厚的审美情趣。这种反对院体雕饰的画风，正是文人画家显露个性的表现形式，南画艺术气格的审美范畴。

戴熙讲的“宋人重墨，元人重笔”概括了大体的演变过程，元人以笔胜，重在书写意味的线条来塑造形象，求点线的节奏韵律。但笔意简远又导致侧重一隅，墨法创造还嫌不够，元人气韵在笔不在墨，“笔多而墨不设”。如赵氏开创一反南宋墨化较甚的画风，以极简括的干笔勾取物象，几无渲染技法的表现，“笔胜于墨”，淡化墨在艺术表现中的地位，新画格的萌生，也存在少墨韵的偏颇方面。我们从赵孟頫《双松平远图》《秀石疏林图》等图，一直到子久名作《富春山居图》最能明显感受到南画一开始笔墨是合一的发展的，但笔墨以笔为主导，以墨为辅助。求笔墨停匀的配合上，不同时期技法发展是有侧重的。元初山水画变格，脱去前代精勾密皴之习，山石几废皴染，有的只以空勾轮廓，杂以飞白，强化了灵动的笔线来展现山体的凹凸层次感，疏松如书的笔势形迹，趋向抽象的物象概括方式，所显示的“简率”特色，成为“元画”的一种典型特色。这也即元初赵孟頫等对于山水画创格开拓，启迪后人的贡献。但“元画”在笔墨融洽一步拓展为较完美的境地，又有不够的一面。所以看来童文是顺着这一思路，也即南画在笔墨衍变发展方面来引申问题，从历史顺序来阐明看法，作者指出问题的同时，又提出自己的见解，认为“南画要到董其昌和松江派及‘四王’、吴、恽等人出来，笔墨融合的技法，才达到完美的地步”，当然这样的看法，也是以具体分析史实为依据的，但是纯从笔墨形式美的“笔墨融合”“完美”的角度来判析问题，没有能全面顾及。上述几家有的显然是以淡化艺术反映现实职能为代价来达到技法完美的，但童文毕竟能分析到元人用笔好，又确实也存在墨法创造和笔墨融洽不足之处，还可以有发展的余地。从这方面讲晚明、清初的画家确也是有自己的创造性的地方，反过来也自然不能因为前人有忽视艺术创造对于现实感受的重视，而无视于其笔墨上在总结前人成果的基础上有所拓展的一面。童文对于南画发展到晚明董其昌及其松江派“承上启下”，画法趋向“笔墨合一”审美要求方面的阐述，不能不承认是细致而精彩的，颇有“因果”前后照应、脉络清晰之感。所以我们也顺着这一思路来引申童文的关键性的归纳，使本书在图说分析各家审美特征和笔



● 《双松平远图》（局部）元 赵孟頫



● 《富春山居图》（局部）元 黄公望

墨特点时能和童文体例观点上取得呼应。而童文一些提纲挈领的概括段落，常时时体现观点，颇见匠心，时有对读者有启发性的部分。

如文中对于南画各大家笔法、墨法的概括：

董、巨的水晕墨章法，“二米”的“墨戏”法，赵松雪的以书作画，“元四家”的转折笔和“积墨”法，董其昌和松江派的“破墨”“积墨”兼用法，王麓台的干笔皴擦、淡墨染晕法，恽南田的灵秀笔法和清润墨法，石涛的干笔湿染法，龚半千的浓淡、干湿墨重叠法，戴醇士的干笔擦染法，真可说是百花齐放，百家争鸣。特别是王石谷，笔墨变化之多，更远非北画家可及。

以上言简意赅地提及各家笔墨特征。

《研究》中通过对董其昌和松江派诸人画格的分析,说明明代晚期代表性人物,在笔墨上“用笔不及元人,他们的浓淡、干湿的墨法,是极好的”。这个评价,童文的思路也是建立在求“笔墨合一”的完美性这一点上,并仔细鉴赏分析得出的看法,而论证方式都是将“承上”的历史渊源联系起来,符合任何事物的发展轨迹,都不是孤立的,而是作为一个存在的过程规律。作者特此做出了这样的结论:

董其昌和松江派诸人便是把这种董、巨的水墨法灌输到“元四家”的画法中,使子久等人“无韵”的毛病除去,同时既以董、巨的湿化元人的干,又以元人的干化董、巨的湿,使干湿互用,“破墨”(水墨染晕)“积墨”(干墨积叠)并施,画面上就呈现出一种异样苍茫秀润的气韵。这就是董其昌和松江派诸人的最大成就。

这里论证叙述的方法,虽是就晚明时期南画的特点,但对我们启发处在于,既讲笔墨的配合,相互成因,又讲多种墨法的运用,最后讲如何达到画家追求的理想审美情趣。当然这里也包含一定时期画学思想,董其昌绘画美学思想主导方面在于求艺术表现“士气”,讲究笔墨形式美的韵致,文人画中绘画语言最突出之点,就在于对笔情墨趣的高度强调,正如恽南田所说“气韵藏于笔墨,笔墨都成气韵”(《南田画跋》)。一种新兴画派被承认,是有其开拓、创造之可取处,但发展到一定时期,暴露出不足的短处又往往也为后学者所承袭,产生了弊端。方薰对董其昌用墨极为赞服,认为他“墨法之妙,尤为独得,随手拈来,气韵生动。故仆以为学香光而不先悟其用墨之法者,犹水路而乘舆也”(《山静居画论》)。童文在论董其昌和松江派成就时也指出其“用笔一般太柔软,渐生流弊”。接下去“四王”、吴、恽出来又“承担”起“矫正松江派的弱点”的重任,他们的努力受制于当时重师古的美学观念的影响,王时敏《画跋》中干脆表示:“画不在形似,而在笔墨之妙”,求皴擦勾斫,渲染点拂之法,得古人神髓。但笔墨的确在总结前人基础上,有一定发展,虽在程式语言上少自己的独特创造。童书业文中研究心得是“清六家”能达到“笔墨停匀,融洽分明,气韵苍厚秀润,特别是干笔皴擦,淡墨晕染的方法,运用到了高点”。这样的判析,着重在笔墨上是一环扣一环的,好似事物的“否定之否定”规律,在某一点对他们作出恰当的评论,因为童书业认为南画的墨法之长,就在于“干笔皴擦,淡墨染晕”,而“四王”、吴、恽正是在这方面全面继承了南画的笔墨特点。如王时敏的画“有一种松灵秀美的气韵,用笔能虚而沉,嫩而苍,即笔见墨,用墨先淡后浓,先湿后干,善用‘积墨’法,即墨见笔”。王鉴的画气韵比较厚实,用笔不如王时敏虚灵,但很沉雄,用墨颇好,“破墨”“积墨”兼施。王麓台的画“笔端金刚杵”,主张“作画以理、气、趣兼到为重”。王石谷的画“以南法融化北法,一洗北画刚硬板实之习”,“写山石干笔皴擦,墨中见笔,模糊中见清晰,也是有粗有细,有浓有淡,有干有湿,而且有极沈酣处,有极虚灵处,随笔挥洒,一气呵成,若不经意,而钩、皴、擦、点融洽混仑”。吴渔山的画“气韵雄厚,笔法苍劲,墨法浑润,层叠叠峰,布景突兀,设色比较浓郁”。恽南田的画“借用花卉笔法来写山水”,“由于他的书法好,笔法非常灵秀,超出石谷之上。墨法也很清润、气韵更是洒脱”。文中所认为“‘四王’、吴、恽,代表南画发展的最高峰”,但在评价上和石涛、龚贤还是有所区别的,讲到:“石涛、龚半千等人,融合笔墨,更能创立新格;在墨法上,龚半千的创造,是空前的!”“石涛所开创的画体。不古不今,而有真景的趣味,并能表达本人的个性。他的画确有创造的精神,符合范宽‘师古人’‘师造化’‘师心’的三阶段。他的画真能做到气韵生动”,显然要比对“四王”等评价为高,足见还是很有分寸的。

董其昌等人的改革,力图创造符合自己审美理想的文人画格,以“南宗”来规范艺术气格,

还是沿着“元四家”的江南画派继续深入，将文人画推上历史的高峰，“古雅秀润”的确是他们的优点，在韵致上有他们的优势。清·王文治曾评说：

香光书画，皆以韵胜。书之韵，实过唐人；画之韵，实过宋人。其逊于唐宋者在此，其不为唐宋所局者亦在此。（《快雨堂题跋》）

董其昌之前有沈周、文徵明，正值明代中叶，吴门画派的出现才有重振南画之势，把明代前期历史回归到南宗院体的浙派优势转变过来。童书业无可置疑地将沈、文二人列为南画家，但他们也是融合南北的，不过立足点仍在南格。在董其昌他们的眼里，画格还是不纯，是要“改造”的“对象”，还不够“风神秀逸韵致清婉”的文人画“标本”。沈、文两家偏向于笔而不擅用墨，正如黄宾虹所说：“文、沈只能恢复南宗之笔，而墨未备”，董其昌则擅沈、文之能，而又擅长用墨，所以从技法衍进的角度讲，能以“韵”胜，出现了新鲜的格局。童书业论述董其昌及松江画派时，由元人急转而谈晚明，似乎沈、文根本就不存在。但仔细一想也有其道理，还是在笔墨开拓程度上，倒并不是作者故意偏爱，请看原文中下面一段话：

松江派的战胜吴门派，独执画坛牛耳三百年，确非偶然的事。松江派在技法上，有它突出的优点，它把所谓宋法的董、巨的技法和元画的技法勾合起来，补足了元画的缺点，发展了元画，使元画的画格有笔有墨，逼近江南真景，令人“百读不厌”，这就是松江派胜利的理由。

当然童文这种看法也有不够全面的地方，有将空间形态、笔墨形式构成创造等对立起来的看法之嫌。为求结合他们作品作客观评述与探讨问题，我们在本书中拟将以董其昌为代表的松江派支派赵左（苏松派）的作品图例对照，这是横向的，但又与纵向的“承前”“启后”有着紧密的联系，同中有异代表着原文中认为这些画家有着“苍茫秀润的气韵”之共同审美意趣。同时我们也可比较一下，如何理解童文所说的“清六家”出来又“矫正松江派的弱点”问题。有些问题我们还可参考童书业其他有关论述，如他在《中国美术史札记》中讲到：

明末松江派对笔墨技法，固已有很大的发展，但松江派的用笔近于纤弱甜媚，用墨偏于暗淡，尚不够浑厚。“太仓三王”继承董其昌的画法，加以发展。烟客、廉州虽已有变化（主要是以元人笔法矫正松江派的有墨无笔），但成绩还欠显著。到麓台才大变董其昌的画法，建立新的笔墨技法。……麓台画法确出香光，但以子久笔法补救松江派的偏于用墨。麓台笔法苍厚见力，纯以自然拙朴见长，也是纠正松江派的用笔纤弱甜媚的。麓台墨法干湿浓淡恰到好处，先润（谈润墨立骨），后干（干笔皴擦），再湿（墨水晕染），再干（焦墨破醒），由淡而浓，由疏而密，遍数很多，但见浑厚而不凝滞。麓台画法骨肉停匀，既不刻露，也非模糊一片。新的笔墨技法，发展到此可谓完成了。

这里可以看出童书业分析笔墨理法强调：“师法舍短”，一要继承，二要发展。元人以书入画，重线条，变易了墨化较甚的南宋画派——明后期力图克服元人墨韵不足（气韵在笔不在墨），求苍润相兼——清初几家又纠正明末诸家偏于用墨而落入纤弱甜媚之弊。总之，有趣的艺术现象表现在南画笔墨运用上，成为南画家各派各家审美风格的一个主要特点，都是在力纠前贤之弊的过程中逐步求完美，在如此循环的过程中来形成“图式规范”的。其中也包含着画学思想趋向摹古泥迹古人与崇尚开拓求新的矛盾。

第二节 水晕墨章

原文在笔墨艺术形象创造方面，论南、北画的树法、石法、点法、章法等等，大多以简明的语言提高到规律性的归纳。如讲树法，称北画山水，以树为主山为辅，南画山水，以山为主树为辅。对学山水画很有启示性，类似问题经作者“点穿”，似有明辨风格特点的作用。特别像马远、夏圭典型的北画所谓“马一角”“夏半边”山水，常利用可变性、随意性较强的树木，曲折穿插来结构画面，调节空间，树木在画面上常常十分醒目，山峦或偏隅一处，或隐约空濛反均成陪衬作用，和南画整体空间架构，以截取性手法组织画面相比，确是各有特征。树法分析如：

南画树多挺直，北画树多屈曲；挺直见自然，屈曲见工巧；挺直见远，屈曲见近。南方水多，树常作于水旁；北方山高，树多作山巅。

在历代画论中比较重视树石基础，有云：“山有家法，树无家法，凡写山水，必先写树，树成之后，诸家山石，俱可任意配搭。”这种讲法似是而非。但山水画中皴法变化多，树法审美特征没有皴法明显，而各家擅长各有所变，并非“树无家法”，童文中就此概括到：

董、巨的远树，黄子久的杂树，倪云林的疏林，王叔明的密林，董其昌的杂树、枯林，恽南田的枯树、秃柳和芦、草，都是妙极自然生动，很近真景的。

文中对于树法的各家优缺点，分析得比较细到，带有鉴赏判断，也有类似“经验谈”的，如那些南画家画树比较好的，有“画谱气”“太工巧”，有“窘态”等，认为“南画笔墨好坏，应先看树干，树干是最见笔处，刚柔、浑露，有无习气，往往从此看出”。说明分别各家画法，主要在皴法，但尽管南画家画树木的本领多不完全，还是有其特点。

画树和画山一样，都要从观察自然来塑造形象，但摹拟物象，易于束缚画家内在精神的发挥，受制于物象的羁绊，为便于抒情写意，南画家常遵循“尚意”的轨辙，不过于强调形似，而是注重于笔墨的情意上。童文就此分析说：

南画树木的干，一般只作轮廓线，稍加简皴，主要依靠复笔来显阴阳，复笔兼有勾、皴的作用，有时复笔不止一次，大抵阴面处复笔宜多、宜重，但宜有明朗处，以显阴阳，并见笔法。

特别元以后物质材料普遍使用纸本，笔意松秀柔韧，一笔中强调轻重徐疾，干湿浓淡，“无一笔不繁”靠复笔逐步深入出效果，以取苍茫笔意。笔墨形式意趣中反映了一种绘画意识和观念的改变，成为支撑南画造型形式的美学基础。不论树木山石都重在笔意，不拘形似，这也正是文人画“书法意识”的体现。我们观赏南画树法用笔偏干，运笔圆柔，力贯笔尖，笔道有筋，骨线稍纵，疏松随意，交搭浑化，一如书写。画面形象创造的书意化，提高了绘画的自娱价值与观赏趣味，加强了绘画形式作为自我心绪载体的品格。童文中对于南画山石的画法分析也多侧重在笔墨上。如讲山石的勾勒“多用圆柔笔，一般是先用淡润墨立骨（熟纸和绢上仿宋法的，可用淡湿墨立骨），笔稍凝重，但须灵活，切忌板滞”。指出：“南画山石的画法，变化最多，不易全面叙述。”文中比较强调“元画”的艺术创造和画法特点，是有道理的。因为“元画”的形成，反

映了苏轼、米芾、黄庭坚等提出他们艺术主张以来，文人画长期发展变化的结果。南画山石变化也表现出正如黄宾虹所说的“元代四家变实为虚，元人笔苍墨润”的一些特点，画法上“不求工，而在逸”，多以干笔皴擦，加以渴染，笔意苍莽简率成为造型笔墨语言的审美特征。中国山水画山石布置长期以后创造积累了一些画法经验，但也存在因袭延续“画谱气”的情况，故童文结合对南画大家作品分析时指出：

山石布置法，有谓“大间小”（大石领小石）、“小间大”（小石拥大石）、“宾主朝揖”（主峰与客峰相领相从）和“龙脉法”（即所谓“折搭转换，山脉相顺”的方法）、“虚实法”（即山石实景与云烟相间，有虚有实）等，都有画谱气。大家作画，是不拘守这些公式的。

这些都是从具体作品中研究得出的看法。有些程式提炼本是经验的概括归纳，但“画谱气”形成是绘画创作过于依附现存的思维模式，不重视视觉所触的客体，将前贤创造的艺术语言程式作为成法因袭，不求美感形式的新探索、新发现，是将古人之法程式化、定型化的结果。所以童氏文中以此对比来说明南画大家作画没有“画谱气”，有自己的艺术个性。他说：“较好的画家，必有自己的面貌，面貌就是表现气韵的。如果说创格，那比较难，能够创格，至少是大名家了。一般画家，能做到有自己的面貌，就算初步成功。”他并就南画常用的山水皴法作简要分析，并在分析山石画法中结合各家创造来谈。

披麻皴的轮廓要圆而有力，多用中锋，也可兼用侧锋，可有转折，少用顿挫。山石的脉络要顺，气势要联贯，大小相同，一层层堆积，少作奇怪形状。

荷叶皴用中锋笔，要犀利见力，墨宜较浓。荷叶皴的轮廓略如披麻，不过笔较犀利，形状略尖圆而已。

解索皴的轮廓也近披麻，转折笔稍多，其山头 and 石的轮廓，形状较奇，要“圆不成毛团，方不露圭角”，往往如云涌起。解索皴介乎披麻、荷叶之间，中锋笔较多，繁而灵活。



● 《层岩丛树图》 五代 巨然

折带皴多用侧锋方笔，要简而苍秀。

直擦皴介乎皴擦之间，南画方石中多用之。

南画也兼用斧劈皴（如石坡与岩石），不宜过多，且较北画笔稍柔和。米画也略有皴擦（高房山皴擦较多）近乎披麻，但以点法为主。米点也是一种皴，不过用点代皴而已。诸种皴法可以兼用，要看山石的形势及其适宜与否，皴法不可与轮廓相左。江南的山多是土山，或稍负石，石山和纯石较少，所以南画家多用圆柔的皴，以披麻为主。

荷叶、解索多用于浙西山。米点多用于雨景。

点苔是山水画技法的重要创造，其广泛运用，不仅丰富发展了山水画艺术语言的审美风格，而且大大拓展了山水画意境创作的内涵，“宋法刻画，而元变化”，其中明显变化在山水画艺术表现苔点运用和笔线的交响上，使展示江南画派韵味更趋深邃，在画面境界创造方面点线相协，“妙在相参而无碍”，使某些繁复苍郁的意境能得到深入的表现。在元代点苔技法已相当成熟，并形成了各家鲜明的点苔特点，成为画家审美风格的重要组成部分。如子久的竖点、叔明的渴点、云林的横点、仲圭的攒点，并非“恐覆山脉之巧，障皴法之妙”（沈颢）而不以苔法，而是发展到“画不用苔，山无生气”的地步。“元四家”等为代表的“元画”，点苔配合着用笔如行楷、行草的皴笔，使画面艺术的韵律感意趣性大为提高，这也是南画一个突出的形式特征。在这方面童文中有几点概括，他认为南画点苔作用有五点：

1. 分清山石的界限；
2. 提醒山石的精神；
3. 补充皴染的不足；
4. 代替草和远树以见“草木华滋”的气象；
5. 与线笔配搭，以见笔墨的多样化。

这里归纳性语言，可贵在反映了点苔创造和自然规律相联系的实际，自然现象服从艺术表现的要求。童文中诸如“个别概括类型”来分析问题的地方较多，不是孤立的阐述。如讲某一种程式创造笔墨运用宋画怎样，元画怎样，明清之画又怎样，画家、画派的比较，上溯、下联，纵、横比较，南、北画比较，在笔墨方面尤多。在分析中国山水画笔墨如何从简单框廓造型到逐步完美的过程，北画如何从“笔墨基本分离的笔是笔墨是墨，不相融洽到融洽自然的过程。而南画一开始就是笔墨合一的”。这也是从南北画两条线对比来阐述问题的，原文就墨法演变讲：

马、夏还只有“水晕墨章”的染晕法。而“二米”除染晕法外，更有干湿积叠的积墨法。“二米”画山不但有浓淡，且有干湿，在湿墨点染后，更用干、焦墨点醒，所以“融厚有味”。这是墨法的一大进步，也是笔法的一大进步（所以能有如此成果，除笔墨技法发展外，用具变化也有关系）。

马远、夏圭承李唐、范宽、关仝、荆浩画系，属北画师承的脉络。荆浩说：“水晕墨章，兴吾唐代”，说明起源较早，而干墨积叠技法广泛运用是“元画”的特点。马、夏湿墨淋漓，用墨明洁清朗，和今天能见及的小米（米友仁）作品比较，墨法虽较前代是一大解放，显得完整流畅，但却单一而少变化，和南画重在积墨等多层复加比，确显平薄而不甚耐看。

绘画作为人的意识活动，山水画是作者把人对自然的印象转变为艺术形象，想象是介于感觉和理智之间的，但各代艺术意识、审美观念却各有变异，艺术方法各有不同。“二米”墨法的拓展，是取法于“云气涨漫，岗岭出没，林树隐现”的现实景象，这也和用具材料由绢及纸的变化有关。

宋人评云：“雨山晴山，画者易状。唯晴欲雨雨欲霁，宿雾晓烟已泮复合，景物昧昧，时一出没于有无间，难状也。”米氏父子为适应自我情怀的表达，技法的进步正是有意识地追求的结果。

随着南画干笔积墨的发展，墨法完备，在技法运用上勾皴交替，边勾边皴到连皴带擦，皴染兼擦，与点苔融合为一体，到石涛、龚半千等人时，笔墨融合，更能创立新格。童书业认为：“清代中叶，干笔皴擦的技法又有新发展，渐渐擦多于皴，苍茫浑厚的画风，掩蔽一时。南画笔墨融合的技法，至此逐达顶峰了。”作者即是在下面一段话中得出“南画比北画进步”的结论：

南画笔墨与北画的根本歧异，在南画用笔圆柔，而北画用笔方刚；南画用墨兼浓淡、干湿、晕染和积墨，而北画用墨有湿无干和有晕染、无积墨（大体讲）。南画由于用笔圆柔用墨有干有湿，有晕染有积墨（淡墨画，浓墨破；湿墨画，干墨破），所以表现气韵庄严清润。虽各有优点，而南画比北画进步。因为山水画重墨法，笔法尚在其次。南画最完备，苍茫浑厚的气韵，最能表现真山水的远景；北画庄严清润，表现近景尚可，表现远景则不及南画像真。中国山水画“咫尺千里”，其特点本在表现远景。因此南画就较胜一筹了。

这段文字也是运用对比手法，来阐明观点的。童书业最后还是从艺术欣赏复看价值的角度讲南画如何耐看，是因为能运用“干墨积叠之法，最能获得这种优点”。作者把北画、南画比作精工劲拔和简略拙朴画风之分，但认为前者不耐多看、细看，看多了就厌腻，后者耐多看、细看，越看越有味。所以认为南画能“百读不厌”，“其主要原因之一，就是‘融厚有味’的优点，这是北画所做不到的”。当然这是从整体的笔墨审美倾向来评判的，并没有涉及（特别如北画）诗意化创造，对人和大自然的关系，人的自然意识等问题，将笔墨形式美感的品位，提到唯一的评判标本，但南画“融厚有味”的优点的确是十分突出的，是由于墨法创造等因素，也是从实际出发的结论。笔法也好，墨法也好，作为表达画家思想情感的手段，不断从传统审美形态中解脱出来，这个衍变过程，有传统的延续性，也有突破创新处。画家对大自然的描绘，似有一种永恒的兴趣，所以中国的山水画艺术能长盛不衰。笔墨本是画家对自然本体和神韵的一种探索形式，讲“南画比北画进步”，这当是指笔墨的审美品格上。具体分析南画也有不足之处，作者文中也提出如何克服缺点，正如最后一段所述：

不过，南画的缺点也必须克服。南画家所描写的，多局限于江南风景，祖国许多名山大川，他们都不曾描写，因此他们的章法“平淡天真”有余，而繁复曲折不足，设色的变化也还不够。这两点是最显著的缺点，必须首先补救。此外如用笔，有圆无方，多柔少刚；用墨淡多浓少，干多湿少；也须取法北画的长处，以补救自己的短处。特别是南画家画山，有秀润苍茫之致，而乏雄伟奇拔之势，必须多写大南方和西北、东北的好山景，以补充自己的贫乏。至于南画的原有技法，也尽有可以发展之处，特别是章法和设色，还有广泛发展的余地。

以上结束段引导人们要全面地看待南画，了解南画、北画各有所长，实应取长补短，为学习山水画两大画系提供了有益的知识，奠定了南画研究的基础是童文最大的贡献。