

中国山水画通鉴

胸中逸气

上海书画出版社



黄公望 方从义 倪瓒

主 编 卢辅圣
副 主 编 汤哲明
编 委 王 彬
黄 剑
彭 莱
漆 澜
邵 琦

本书撰文 邵 琦

中国山水画通鉴

- 1 范山模水
- 2 三家鼎峙
- 3 一片江南
- 4 林泉高致
- 5 超以象外
- 6 千里江山
- 7 水墨苍劲
- 8 山外青山
- 9 托古改制
- 10 窠石平远
- 11 界画楼阁
- 12 湿墨繁笔
- 13 胸中逸气
- 14 幽涧潺湲
- 15 刚毅纵肆
- 16 吴门风规
- 17 院体别绪
- 18 城市山林
- 19 南顿北渐
- 20 云间秀色
- 21 苍翠无尽
- 22 貌写家山
- 23 溪山卧游
- 24 六法之外
- 25 搜尽奇峰
- 26 入纁大统
- 27 钟山烟云
- 28 皇輿揽胜
- 29 维扬异趣
- 30 奇园胜境
- 31 海上墨林
- 32 绍往开来
- 33 大朴不雕
- 34 江山多娇

中国山水画通鉴

胸中 逸气

文 邵琦

图书在版编目 (CIP) 数据

胸中逸气 / 邵琦编著. —上海: 上海书画出版社,
2006.3

(中国山水画通鉴)

ISBN 7-80725-246-4

I. 胸… II. 邵… III. 山水画—艺术评论—中
国—元代 IV. J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 018705 号

责任编辑: 黄 剑

技术编辑: 杨关麟

责任校对: 郭晓霞

版式设计: 杨关麟

封面设计: 王 峥

中国山水画通鉴·胸中逸气

② 上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路 593 号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcp@online.sh.cn

上海文高制版有限公司制版

上海丽佳彩色制版印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 965 × 635 1/16

印张: 8 印数: 1—3,000

2006 年 5 月第 1 版 2006 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 7-80725-246-6/J.230

定价: 35.00 元

前言

山水画是中华文明的独特产物。千余年来，它作为中国绘画的最大门类及其艺术成就的集中体现，作为中国人观照自然、阐释世界和承载其观念意义的一种重要方式，以鲜明的文化品格、丰富的表现形态，参与了中华民族艺术精神和人文气象的建构。20世纪以还，伴随着社会的巨大变迁，山水画的文化渗透力尽管有所削弱，但为其提供并不断滋养着后来人的价值和形式渊薮，仍然以其既作用于现实艺术情境，又作用于主体认知结构的双重效应，深深镌入当今时代。

《中国山水画通鉴》以图文相映的方式，对这部绚丽多姿的山水画发展史进行了较为完整而系统的梳理。从中展现的，不仅是山水画的发生发展过程，不仅是关乎山水画的艺术家和艺术作品的流行变迁轨迹，而且也牵连了山水画赖以存在的文化土壤，牵连了一代又一代需要山水画的人与山水画所构成的那层不断嬗变着的微妙关系。

为了方便阅读和使用，全书以山水画发展的时序为经，以价值形态的消长变化为纬，厘定成三十四分册，每册皆独立成章而又互为生发呼应。本书《胸中逸气》为第十三册，主要阐述元代黄公望、方从义、倪瓒等人的山水画艺术风貌。

目录

- 一 胸中逸气 5
- 二 方外之人 19
- 三 历史确认 57
- 四 率性而为 117

一 胸中逸气

元代的山水画继赵孟頫、高克恭、钱选等前辈的创造性开拓之后，黄公望、吴镇、王蒙、倪瓒作为元季四大家将山水艺术推向了一个历史高峰。

赵孟頫制定的“到处云山是我师”和“方知书画本来同”两条策略，是深受赵孟頫影响的“元四家”倾其毕生的艺术才华将山水画的形式嬗变为具有象征性的符号——点线的必要支持。踞于形而不为形所拘的点线的书写性意趣是“元四家”或者说元代山水最迷人的地方。

“元四家”与其说是完整意义上的风格或流派的概念，毋宁说是对元季山水画成就遴选的一种结果更为贴切。“元四家”虽然都源自赵孟頫等前辈提醒的“董、巨”，但变化出来的面目却各个分明。

倘若仅仅限于黄公望、吴镇、王蒙、倪瓒四人之间作比较，那么，就可看到在对待绘画是什么的问题上，倪瓒和其他几位之间有着些许的差异。这一点差异在以后的历史中不仅被董其昌等巨眼人看出来，而且，还被放大。因而，这也就成为读解倪瓒绘画艺术的切入口。

绘画是什么？



倪瓒 江岸望山图轴

这是一个基本问题。正因为非常基本,所以通常会被忽略,变成不是问题的问题。然而,对于倪瓒来说,恰恰是这个不成为问题的问题指导着他的绘画创作实践、理论研究和品评批判。或者说对于他的绘画创作上的差异、理论上的争讼、品评上的不一,都是对这一基本问题的不同理解的显在表现。

要读解倪瓒的“胸中逸气”,首先要厘清倪瓒对“绘画是什么”这一基本问题的理解。

对“绘画是什么”的发问的目的是澄清或者界定“什么”,亦即“为图之意”所在。这是提问者的提问期待。

在通常情形下,这个问题都是就绘画对象而言的;并且也都是以这样一种方式而成立的。但是,倪瓒却对这样的提问期待很不以为然,甚至对抱有这种强烈期待的人甚为愤怒。这一点从下

送月十七



面倪瓒的两段文字中可以非常清楚地看到：

以中每爱余画竹。余之竹聊写胸中逸气耳，岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉！或涂抹久之，它人视以为麻为芦，仆亦不能强辨为竹，真没奈览者何！但不知以中视为何物耳。^①

瓒比承命俾画陈子桢剡源图，敢不承命惟谨。自在城中，汨汨略无少清思。今日出城外闲静处，始得读剡源事迹。图写景物，曲折能尽状其妙处，盖我则不能之。若草草点染，遗其骊黄牝牡之形色，则又非所以为图之意。仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。近迂游偶来城邑，索画者必欲依彼所指授，又欲应时而得，鄙辱怒骂，无所不有。冤矣乎！讵可责夺人以髯也，是亦仆自有以取之耶？^②

以上两段文字中的核心概念是“逸”，即所谓“胸中逸气”。“胸中逸气”落在创作画面上，便是“不求形似”的“草草”之作，而这“草草”之作，又源自“逸笔”。

对照倪瓒的绘画作品，便不难发现：所谓“草草”之作，其实并不是草草了事，不用说比明、清的大写意要严谨，即便和苏轼、米芾父子、梁楷等宋代作品相比，也同样呈现出严谨的作风。因此，联系上下文，通观全篇的旨意，我们不难获得这样的共识：倪瓒举凡“胸中逸气”、“不求形似”之类文辞，实在只是他的托词，是对索画者的索画请求加以拒绝或者拖延的托词。

因而，用“不求形似”来直解倪瓒的绘画，其结果自然是不着边际

的荒谬；但是，仅仅当作倪瓒的托词，那么，证之绘画的历史也同样失之粗疏。

明清以来，对倪瓒的这两篇文章作断章取义的求解与选用，绝不是某个个人的偶然现象，而是一种共识。如果说这种断章取义是对倪瓒的“误读”、“曲解”，那么，这也是一种有意识的具有历史连续性特征的“误读”、“曲解”。因为我们实在无法理解五六百年间这么多文坛大家会读不出倪瓒如此简明的文义。

所以，要读解倪瓒的“胸中逸气”，也就只能从既是绘画的也是画家的根本层面上来追问。

作为托词，倪瓒寻求的拒托理由不在绘画以外，而是直系于绘画。

倪瓒画竹，“它人视以为麻为芦”，至少说明倪瓒画面上竹的形象与自然界竹的物形不尽

七月六日雨宿雲岫翁幽居大伯賢良以此爲
索畫因寫秋亭嘉樹畫并詩以贈 風雨
蕭條晚作涼西林嘉樹近常窓結廬人境益
未散寓跡醉鄉真樂印南漢溪雲宿虛牖
西山青巖落秋江流瀟翰蒙幽意忽有
衡烟白鶴雙巖



倪瓒 秋亭嘉樹圖軸



吻合,亦即画面形象与自然物形之间的还原不尽对称,或者说观者在依据画面形象进行自然物形的还原中,呈现多义或歧义。正是这种多义或歧义,致使观者得出“为麻为芦”的结论。

对于画面形象与自然物形之间的关系,倪瓒有着同样清楚的认识



方从义 白云深处图卷

——“图写景物，曲折能尽其妙处”，当是“为图之意”。对此，倪瓒不是不能，而是不为。用“不能”来替代“不为”便是推托。如果仅仅是为了达到推托的目的，那么，整篇文章的写法就当是另一种样式。实际上，倪瓒在自谦“不能”的同时，更有“不能强辨”的“没奈”和“鄙辱怒



黄公望 九珠峰翠图轴



黄公望 九珠峰翠图轴 (局部)

骂”，“无所不有”的“冤矣乎”。这种所谓的“无奈”与“冤屈”的字面背后，实在是“可哂”与“不屑”。如果把这层意思平实地说出来，那么就是：这样来理解绘画，实在是道不同不相与谋。

俗云“惟妙惟肖”，“肖”是前提，一如“以形写神”，“形”是前提。自从确立了“画者，形与色也”的命题陈述以来，这已是历经千年而无须论证的“不言而喻”地进入自明状态的前提。

所谓“自明状态的前提”，也就是指绘画之为绘画的根本。因为是“自明”的、“根本”的，故而是可以省略的。当这个“前提”被“省略”之后，发问者的问题也就是具体的：是竹？是麻？是芦？

无论是“览画者”还是“索画者”，当他们把倪瓒视为画家时，他们必然会以这样的方式来衡量、来检视。换言之，竹？麻？芦？实际上是“览画者”或“索画者”对“绘画”的具体期待。

由此可见，在倪瓒看来，“览画者”、“索画者”关于“绘画是什么”这一根本问题的发问基点是绘画所表现的“对象”，因而对绘画的期待也在“对象”上。

所以，绘画描绘的“对象”不能和具体“物象”进行还原时，原有的期待便成了无望或者虚妄，而无望或者虚妄又正是抽空了绘画之为绘画的存在理由之后的逻辑必然情态。

这是分歧所在。

倪瓒认为：绘画不是要回答绘画描绘的对象是“什么”，而是要呈现“绘画如何可以在‘物象’之外得以生存”。

如果以“对象”为期待，那么，绘画也就没有存在的理由。这就是说：“什么”呈现了绘画的状态，“是”则揭示了绘画的存在。