



■徐钢 著

■国家重点学科建设培育点 ■江苏省重点学科

南京艺术学院美术学院
教学·科研·创作系列丛书

江山如画 笔墨难求

东南大学出版社



1471230

南京艺术学院美术学院
教学·科研·创作系列丛书

国家重点学科建设培育点江苏省重点学科南京艺术学院美术学院学科教学、科研、创作研究丛书

江山如画 笔墨难求



徐钢 著



淮阴师院图书馆1471230

东南大学出版社

·南京·

图书在版编目(CIP)数据

江山如画 笔墨难求/徐钢著. —南京:东南大学出版社,2011.12

(南京艺术学院美术学院“教学·科研·创作”系列丛书)

ISBN 978-7-5641-3114-2

I. ①江… II. ①徐… III. ①山水画-绘画史-中国-教学研究-高等学校-文集 IV. ①J212.092-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 245464 号

江山如画 笔墨难求

著 者: 徐 钢

出版发行: 东南大学出版社

出 版 人: 江建中

社 址: 南京四牌楼 2 号 邮编 210096

电 话: (025)83793330 (025)83362442(传真)

网 址: <http://www.seupress.com>

经 销: 全国各地新华书店

印 刷: 南京玉河印刷厂

开 本: 880 mm×1 230 mm 1/32

印 张: 114.50

字 数: 3080 千字

版 次: 2011 年 12 月第 1 版 2011 年 12 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5641-3114-2

定 价: 988.00 元(共 19 册)

本社图书若有印装质量问题,请直接向读者服务部联系。

电话(传真): 025-83792328



徐钢,1978年生于苏州东山。1993年师从亚明先生学习中国画;1998年至2002年就读于中国美术学院国画系;2002年分配至南京艺术学院美术学院任教至今。

序 言

在 20 世纪的中国美术史上,刘海粟是一位伟大的先驱、画家、教育家。他的教育思想以及所倡导的学术风气,一直是我院发展中最为宝贵的驱动力和精神财富。正因如此,在近百年的历史中,我院涌现出了一大批杰出的画家、美术教育家以及理论家,他们的成就和品格同样也已成为我们后来者珍贵的学术遗产。当新世纪来临之际,南艺美术系升级更名为美术学院,学院的发展迎来了新的契机。首任院长决定为在校老师们的教学、科研、创作成果出一套系列丛书。作为百年老校,为在校老师们出这样的系列丛书尚属首次。百年的沧桑,百年的文化积淀,其中最为关键的自然是百年文脉的传承,而我们的这套丛书则无疑可视为此百年文脉得以长盛不衰的实物佐证。

最初参与这套丛书出版的老师,有建国初期成长起来的美术界公认的中坚力量,而今队伍中已有不少青年才俊,这是颇感欣慰的事。我想,这既昭示着作为国家重点学科建设培育点的美术学科在教学、科研、创作上正不断地发展壮大起来,显然其本身也是美术学院的百年文脉在“兼容并包”、“不息变动”中薪火相传的一个有力见证。当这套丛书增至 100 本,甚至 200 本的时候,它将愈发体现出我们文脉的生命价值!相信这其中必将有新的大家、名师脱颖而出。

南京艺术学院即将迎来百年华诞,愿我们的丛书能够跨越百年,将这条文脉更为清晰地延续下去。

是为序。

南京艺术学院美术学院院长 张友宪

2010 年 10 月 31 日于二乾书屋

目 录

法备与取法——宋元之际文人山水画的成因·····	1
前 言·····	1
第一章 法备·····	6
一、山水居首·····	6
二、南北山水画技法的成熟·····	7
三、元人多“取法”披麻皴的原因探析·····	15
四、承上启下——“法备”与“取法”之间的苏轼·····	18
第二章 取法·····	23
一、宋入元后,文人画家们进入了两种境地·····	23
二、开元代“取法”之先河——赵孟頫·····	24
三、“取法”之大成者——黄公望·····	29
四、五墨齐备——吴镇·····	35
五、“取法”的高逸之境——倪瓒·····	39
六、“取法”之后的变法——王蒙·····	40
第三章 结 语·····	55
参考文献·····	60

写园小记·····	63
宋元山水画谈片·····	66
学画记·····	72
旧派的山水新人(商勇)·····	75
徐钢部分作品·····	79

法备与取法

——宋元之际文人山水画的成因

前 言

1. 关于文人画讨论的缘起

近现代对于文人画的研究和讨论肇始于康有为、陈独秀声色俱厉的对于文人画的抨击,比如陈氏要求进行美术革命,并完全采用西方的写实手法改造中国绘画,全盘否定中国传统绘画艺术。陈师曾等人则奋起而论之,为维护中国文人画的地位和价值,发表了《文人画的价值》一文^[1],对中国文人画进行了理论上的系统总结和阐释。针对康有为、陈独秀对明清“文人画”的刻薄批评和全盘否定,陈师曾则以冷静客观的态度辩证地分析了中国“文人画之价值”的真正所在。实为20世纪内“以理论形式明确肯定文人画价值之第一人”。其后百年至今,文人画研究几成显学,研究文章、专著可谓浩如烟海,从各种角度研究文人画的形成、发展、价值等命题。

2. 对于文人画“形成”研究的主要观点和方向的综述
通常认为有关文人画的早期理论在南北朝时出现,姚最的“不学为人,自娱而已”^[2]和宗炳的“山水明志,澄怀观道,卧以游之”^[3]成为文人画的中心论调,被历代文人遵为绘画的宗旨,至宋初黄休复《益州名画录》正式提出“逸、神、妙、能”四格论画法^[4],前后长达570余年。文人画的理论框架基本建立之后,文人画的实践也逐渐区别于民间和宫廷画院绘画而得到迅速发展。宋末至明初文人画形成了讲求笔墨情趣,脱略形似,强调神韵,重视诸方面修养的特有风格。文人画成为这时期中国绘画的主流。如果把文人画从中国绘画中抽离出来,想来潘天寿先生亦没有底气提出中西绘画两峰对峙论了。

中国文人画的发展是经过了一个漫长的理论准备,渐次体现和完善于实践创作中的,它滥觞于晋唐,发展于宋,成熟于元代,极盛于明清。在汗牛充栋的文人画研究中,对于文人画形成、发展的原因是多有论述的,诸多论者在这方面的研究也多有共识。

故笔者认为:文人画多以南北朝时期出现的理论为依托,把文人画作为种在中国画里的一颗必将发芽的“优良品种”,然后经唐宋文人画家的理论不断浇灌,至宋初终于破土而出,且是一鸣惊人。入元恰逢异族统治,文人士夫报国无门,纷纷遁世,以画笔自娱,聊抒胸臆,终使文人画成苍天大树。之后明清两代,发扬光大,遂使文人

画根深叶茂,独秀于林。

3. 本文对文人山水画形成发展的观点:技法演进完备是文人山水画大发展的重要条件之一

大多数研究是从文人画的理论架构上,廓清了文人画的发展轨迹,从社会背景和文人精神需求上阐释了文人画形成的原因。但是中国画史中最重要的两次文人画发展都是山水画在画法、画理上最活跃的两个时期,那并非偶然的。文人画走向成熟和辉煌是建立在绘画技法高度成熟的基础上的,换句话说就是技法成熟是文人画发展的重要前提。试想,当某位文人,触景生情,由情生意,意欲挥毫染墨,却无适时的技法,那是何等的扫兴。

任何事物包括艺术活动的发展形成必然是要有物质准备的,文人山水画的物质准备就是技法准备。文人画的理论准备,在山水画萌芽之时就不缺。一方面,文人作为社会的精英分子,是知识结构的最高层,他们的加入自然也就赋予了中国画更深的内涵,这是至为重要的,很多学者在此有很深的研究和高妙的见解,不再赘言。另一方面,文人鄙视画吏画匠,但事实是画吏画匠把绘画技法推向了成熟和逼真,在画史中山水画必须走过描真这一个过程,荆浩在“六要”之“景者”中,就言明“制度时因,搜妙创真”。^[5]文人始终对画吏画匠的鄙视必然也就带有对绘画技法探求的不屑,他们也就不是推动绘画技法“搜妙创真”的主力。但当文人试图以绘画作为抒写胸

臆的方式时,他们又当然地汲取这些绘画技法,顺理成章的“稍加萧散”^[6]直抒胸臆。这是一个悖论。

对于文人士夫来说,一种来自于“外师造化”经过不断提炼而成熟的技法是尤其重要的。这样既能保证文人所看重的“似”不至于被批为“欺世”,又能尽兴发挥,不致缺少抒写胸臆的表现技法。所谓文人对“形”的最高境界是“似与不似之间”,亦可说是文人士夫自知未经长期的画法训练,对于自己绘画形象把握的一种自知之明似的阐释和揶揄。可以说,文人用这种“障眼法”把他们的作品与画吏画匠划清了界线,再设置了“逸品”这一注重精神而轻视技法的评判标准凌驾于诸品之上。当然这种绘画理论给中国绘画带来了从写实向写意发展的重要转变,在一批具有文人气质的画家努力下掀起了波澜壮阔的文人画运动。但这也为文人画后来日渐式微埋下了不可挽回的隐患。

如果把文人画置于整个中国绘画中来考量,会发现文人画是中国绘画中独具特色的风格样式或风格体系:注重笔墨情趣,体现文人趣味,区别于院画和画工画。文人画与西方绘画对比则更具有独特鲜明的风格体系。事实上,文人山水画是这其中最辉煌最具代表性的绘画风格体系。

艺术史告诉我们,古典艺术,无论是中国还是西方的古典艺术,都以改革渐变的方式演进。借贡布里希的话

说,是一种“图式修正”的方式^[7]。当宋元之际文人山水画以“法备”与“取法”的关系推动文人山水画发展时,亦是一种画法转变带来的“图式修正”——把宋人的“写实”图式修正为具有表现文人思情的“抒情”图式。

“文人画,滥觞于晋唐,发展于宋,成熟于元代,极盛于明清。”在这个已有共识的文人画发展脉络中,“发展于宋,成熟于元”是最为重要的两个阶段,这两个阶段在“法”的完成与取舍应用上存在一个重要的递进关系:宋代是“法备”,而元代是“取法”。宋之“法备”为元人有选择的取法提供了必要的前提。

在文人山水画发展研究中应该重视社会背景、文人精神等因素,但也不能忽视就艺术自身和绘画本体表现风格之间的研究,以避免落入泛政治论和庸俗社会学研究,把绘画研究空洞化、虚无化,在理论与理论之间打转转。

从中国山水画的萌芽产生和演变发展的历史来看,山水画发轫于唐,至五代、宋最重要的创新与发展是状摹山石而来的“皴法”的演化。所谓“荆、关、董、巨又一变也,李成、范宽又一变也,刘、李、马、夏又一变也”^[8]。其本质就是“皴法”的“一变也”。

以下笔者以山水画为范畴,以“皴法”成熟完备于宋,流变于元为主线来论述宋元之际文人山水画的成因:法备和取法——阐明文人山水画“成于元”是和宋人山

水画的“法备”有直接关系的。

第一章 法备

一、山水居首

山水画自五代、宋初居于画坛之首，直至清初九百年中，一直居于主流地位。也自然成为文人画最主要的表现形式。

晋顾恺之(346—407)《论画》第一句就是：“凡画，人最难，次山水。”又在《画云台山记》写道：“山有面，则背向有影，可令庆云西而吐于东方，清天中，凡天及水色，尽用空青，竟素上下以映日。西去山，别详其远近……凡三段山，画之虽长，当使画甚促，不尔不称。”顾恺之的这些论述是山水画萌芽时期的最早文献资料。虽然只是对于山水画的一些文字描述，但其后到唐末的500多年，开始了中国山水画成熟的起点。至五代、宋初的百年间产生了“百代标程”、“照耀千古”的山水画大师：荆浩、关仝、李成、范宽、董源、巨然。

郭若虚《图画见闻志》卷二《论古今优劣》谓：“或问近代至艺，与古人何如？答曰：近方古多不及，而过亦有之。若论佛道、人物、士女、牛马，则近不及古；若论山水、林石、花竹、禽鱼，则古不及近。”正说明了自魏晋人物画

的主流,逐渐向山水画方向转变,此一转变至北宋而告完成的情形:在意识上,在作品上,山水画断然取人物画而代之,居于我国千年来绘画中的主流地位。

二、南北山水画技法的成熟

汤垕在《古今画鉴》中云:“六朝至唐画者甚多,笔法位置深得古意。自王维、张璪、毕宏、郑虔之徒出,深造其理。五代荆关又别出新意,一洗前习。迨于宋朝董源、李成、范宽三家鼎立,前无古人后无来者,山水之法始备。”汤垕以董源、李成、范宽三家为五代宋山水画的代表并称之为“山水之法始备”是公允的。

所谓的“三家山水”最早见于宋郭若虚的《图画见闻志》卷一《论三家山水》:“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。”但元人汤垕去掉关仝加入董源显然是有见地的。董源对于山水画的价值和影响在当时虽没有被重视,但董源以“写实”精神状摹江南自然景致所创制的所谓“披麻皴”,描述出的“平淡天真、一片江南”的画风,宋以后的元季大家几乎都以其为宗。

汤垕以李成、范宽为“三家”其二是毋庸置疑的,因为当世已是“齐鲁之士,惟摹营丘;关陕之士,惟摹范宽”。^[9]这也正说明李成、范宽提供的描绘关陕一带的技法是成功和成熟的。

“三家”山水的百代标程,文征明说中了其一:“余闻

上古之画全尚设色，墨法次之，故多用青绿，中古始变为浅绛，水墨杂出。”即王维在《山水诀》中所说的：“夫画道之中，水墨最为上，肇自然之性，成造化之功。”五代、宋的大师们终于使水墨表现技法成为主流。而其二也是更重要的一点是：三家各具特色的绘画风格和“百代标程”的画史地位，是建立在他们创造了适合南北不同自然山水风貌的皴法上的。正如韩拙在《山水纯全集》论石篇中所说：“有披麻皴者，有点错皴者，或斫垛皴者，或横皴者，或均而连水皴纹者。一画一点，各有古今家数体法存焉。”

其后，郭熙总结了南北地理结构的不同，而产生了“土质的”与“石质的”两种不同的山水画法，并形成了永久的定式：“山有戴土，山有戴石。土山戴石，林木瘦耸；石山戴土，林木肥茂。”^[10]平畅的皴法（披麻皴）与参差棱错的皴法（雨点皴）相应地运用于土质的与石质的山形，成为当时两类不同的山水画语汇。

（1）北方山水画技法的形成

《图画见闻志》卷一《论三家山水》谓：“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，枪笔俱匀，人物皆质者，范氏之作也。”

刘道醇《宋朝名画评·山水林木门》论道：“李成，评曰：成之命笔，惟意所道，宗师造化，自创景物，皆合其妙。耽于山水者观成所画，然后知咫尺之间，夺千里之趣，非神而何？故列神品。范宽，评曰：范宽以山水知名，为天下所重。真石老树，挺身笔下。求其气韵，出于物表，而不资华饰。在古无法，创意自我，功期造化。而树根浮浅，平远多峻，此皆小瑕，不害精致，亦列神品。”

以上这两段论述，说明在五代至宋初，在新儒家学派“格物致知”教义的影响下，营丘李成、长安关仝、华原范宽已经创造性地发展和提炼出了表现北方自然景致的画法，并以此来追究宇宙万物的“理”与“性”。宋代大师们在再现自然景致的目的下，把画法推至极致，由此而产生的精能之至，亦通神妙。

北方山水画的奠基人唐末的荆浩和之后产生的三大家——关仝、李成、范宽皆隐于太行、关陕一代，因此在他们共同的努力下形成了具有强烈北方地貌特征的山水画风格：雄伟峻厚，石质坚凝，风骨峭拔；突出山石轮廓，以线条勾出凹凸，然后用坚硬的“钉头”、“雨点”、“短条”皴之，以此表现出西北地区砂砾覆面的裸石质山崖，这些表现北方山石的画法具有传导一种真实可感的力度。最后再用水墨晕染，使画面最终揭示出一种自然山川峰峦浑厚、气象萧疏的效果。

（2）南方山水画技法的形成

郭熙在《林泉高致》画诀篇谓：“山有戴土，山有戴石。土山戴石，林木瘦耸；石山戴土，林木肥茂……”他把山石分为“土质的”和“石质的”，并认为会产生两种不同感觉的树木植被。不知郭熙是否见过当时名声远无他隆盛的董源的作品，当他以这种方式来总结山石林木的画法时，其实是总结了北方雄伟山水画风格和江南平淡天真的山水画风格的特征。韩拙后来把这个重要的特征——中国南北地理结构为主的山石皴法总结为：披麻皴和点错皴或斫垛皴。

沈括在《梦溪笔谈》中说：“江南中主时，有北苑使董源善画，尤工秋岚远景，多写江南真山，不为奇峭之笔。”这里的“不为奇峭之笔”就是指披麻皴。

董源山水画有两种形式：一是水墨，二是青绿着色。当时董源不是以水墨山水著名于世的，但对后世产生巨大影响的却是水墨山水画。

董源最具代表性的水墨山水画是《潇湘图》、《夏山图》、《夏景山口待渡图》。这三张作品风格大致相同，多是画湖中平远山景，正如米芾《画史》所云：“董源平淡天真多，……峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天趣。岚色苍郁，枝干劲挺，咸有生意，溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也。”正是这三幅画的特征。因此后世文人画多宗董源，其实主要就是“取法”这三幅作品中的风格。

董源所画山水与北方雄伟式山水显然是不同的。首