

中国画

62

CHINESE PAINTING





孔 奇 水乡 68×68cm 1993 中国美术馆收藏

代主编 文关旺

本期执行编辑 王志纯

本期装帧设计 谭晓世

本刊专职摄影 刘含真

编辑者 北京画院《中国画》编辑部

地址 北京地安门雨儿胡同13号

邮政编码100009

电话4035322 440179

出版者 荣宝斋

制版印刷 北京百花彩印有限公司

开本889×1194 mm /16 印张5

国内发行 新华书店北京发行所

国外发行 中国国际图书贸易总公司

出版日期 1994年1月

理论研究

- 4 近百年山水画的流向和遐想 刘曦林

画家研究

- 10 笔墨精神与纯全内美——黄宾虹新论 贾方舟
16 外雄内秀——张仃焦墨山水画的特色 蒋正鸿
32 凿井及泉 通连大海(周韶华研究) 李 松
50 真精内蕴大美不言——看王文芳的丝路山水画 薛永年
52 荒凉、孤独之力与美——读王文芳的丝路山水画作品 李 松
62 贾平西花鸟画笔谈 雷正民 晁 楣 王盛烈 宋继尧

创作谈

- 36 抱一庐答问 周韶华
51 山水三美 王文芳
67 我家思想我家画 贾平西

画家评介

- 45 天道酬勤——读薛鹤的山水画 谭晓世
29 “我还是属于那块黄土地”——读江海沧的彩墨山水画 陈孝信
77 范石甫的艺耕之道 马鸿增
78 走向成功——读刁建邦的中国画作品 刘大为

画史新探

- 14 皴法缘起和中国山水画的流变——中国美术史札记之一 王鲁湘

名作鉴赏

- 30 笔墨精神与和屈鼎《夏山图》卷 余 辉
外雄内秀——
47 凿井及泉 ——评筱原贵之的水墨人物画 赵 力
真精内蕴大
荒凉、孤独水画作品选34幅
贾平西花鸟3幅
王文芳山水画幅
贾平西花鸟画10幅
王文芳山水画17幅
贾平西花鸟画21幅
江海沧2幅 薛鹤6幅
曾迎春3幅 范石甫4幅 刁建邦5幅
筱原贵之水墨人物画4幅
北宋·屈鼎1幅

(京)新登字019号

ISBN 7-5003-0214-2/J·215

定价15元

Theory Studies

- 4 *Thoughts on the Orientation of Landscape Painting for the Past Hundred Years* by Liu Xilin

Study of Painters

- 10 *The Spirit of the Brush and Ink in Relation with Pure, Complete and Inherent Beauty--New Views on Huang Binhong* by Jia Fangzhou
16 *Vigorous Outside and Elegant Inside--Features of Zhang Dings Charcoal Ink Landscapes Painting* by Jiang Zhenghong
32 *Digging a Well for Water, Which Is Connected to the Sea (A Study of Zhou Shaohua)* by Li Song
50 *True Essence Reserved in the Great Beauty Beyond Language--Enjoying Wang Wenfangs Landscape Paintings Depicting the Silk Road* by Xue Yongnian
52 *The Force and Beauty of Wilderness and Isolation--Appreciating Wang Wenfangs Landscape Paintings* by Li Song
62 *Some Thoughts on Jia Pingxis Flower-and-Bird Paintings* by Lei Zhengmin, Chao Mei, Wang Shenglie and Song Jiyao

Creation Jotting

- 36 *Interviewed at the Baoyilu Studio* by Zhou Shaohua
51 *Three Aspects of the Beauty of Landscape* by Wang Wenfang
67 *My Individual Thinking and My Individual Painting* by Jia Pingxi

Evaluation of Painters

- 45 *Rewarding the Diligent Is the Way of Nature--Reading Xue Hes Landscape Paintings* by Tan Xiaoshi
29 *"I Still Belong to That Piece of Yellow Earth--Reading Jiang Haicangs Color Ink Landscape Paintings* by Chen Xiaoxin
77 *Fan Shifus Way of Art Cultivation* by Ma Hongzeng

- 78 *Coming to Success--Reading Diao Jianbangs Chinese Paintings* by Liu Dawei

New Approaches of Painting History

- 14 *The Origination of the cun Technique in Relation with the Development of Chinese Landscape Painting--Part One of Some Sketch Notes on Chinese Art History* by Wang Luxiang
30 *The "Yanjiajing" of the Northern Song and Qu Dings Summer Mountain Scroll* by Yu Hui

Fine Arts Exchanges

- 47 *A True Narration of the Human World--on Shinohara Takayukis Water-and-Ink Figure Paintings* by Zhao Li

Works of Chinese Painting

37 *Selected Works of Modern and Contemporary Chinese Landscape Paintings, Three Landscape Paintings by Huang Binhong, Twelve Landscape Paintings by Zhang Ding, Ten Landscape Paintings by Zhou Shaohua, Seventeen Landscape Paintings by Wang Wenfang, 21 Flower-and-Bird Paintings by Jia Pingxi, Two Works by Jiang Haicang, Six Works by Xue He, Three Works by Zeng Yingchun, Four Works by Fan Shifu, Five Works by Diao Jianbang, Four Water-and-Ink Figure Paintings by Shinohara Takayuki, and One Work by Qu Ding (Northern Song)*

Acting chief Editor: Wen Guanwang

Executive Editor: Wang Zhichun

Designer: Tan Xiaoshi

Photographer: Liu Hanzhen

Edited by Editorial Department of Chinese Painting, Beijing Art Academy

Address: 13 Yu'er Hutong, Di'anmen, Beijing, China

Postal Code: 100009

Telephone: 4035322, 440179

published by Rongbaozhai

Printed by Beijing Baihua Colour Printing Company Limited

Size: 889 x 1194 mm/16, five sheets

Distributed domestically by Xinhua

Bookstore Beijing Distribution Office

Distributed overseas by China International Book Trading Corporation

Date of Publication: January, 1994

近百年山水画的流向和遐想

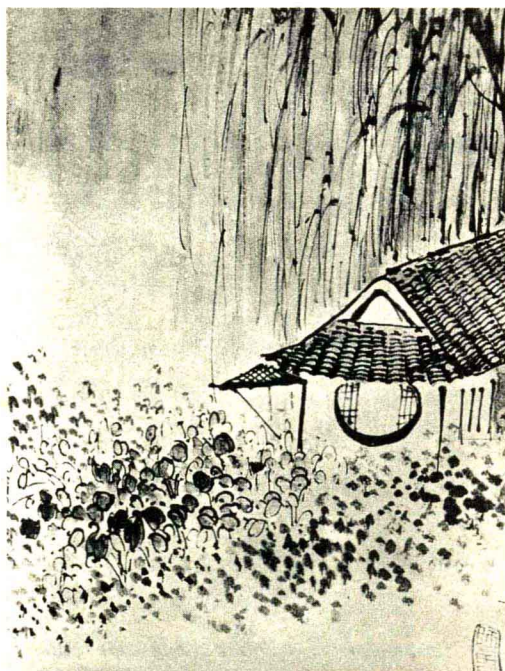
刘曦林



刘曦林 生于1942年，中国美术馆研究部副主任、研究员。



吴石仙 夏山烟雨
149×81cm 1915



陈师曾 庭园册页之一 23.8×17.5cm 约1910



贺天健
仿荆关山水图
173.8×69cm 1936

1992年冬，中国美术馆曾推出“近百年山水画作品陈列”，试图展现近百年来中国山水画的基本面貌和主要流向。本刊特约刘曦林先生撰写了《近百年山水画的流向和遐想》一文，对近百年来山水画的变革过程和所遇到的一系列学术课题，及其对当今山水画的参照价值等进行了系统性研究。与此相应，本期选刊了部分现当代山水画作品，并在“画家研究”栏目重点推出黄宾虹、张仃、周韶华、王文芳等现当代山水画家，以期进一步开展对现当代山水画史的研究和山水画创作理论的探讨，促进山水画创作的繁荣和艺术质量的升华。

编者

一、近百年山水画面临的时代

近百年，不是一个单一的历史概念。从十九世纪九十年代到二十世纪九十年代，历经清朝末年、中华民国、中华人民共和国这样三个历史阶段。无论这个时代的阶级矛盾、民族矛盾和社会问题如何复杂，从总体上讲，在二十世纪这个当口，正是中国古代的社会形态向现代的社会形态转变的时代。虽然我们在对外文化的态度上经历过很多曲折，但国门从被动的开放到主动的开放，西学从被动的传入到主动的引进，却是不可逆转的时代潮流；民族艺术的继承性和变异性也是不移的规律。

在这个时代里，传统的中国画艺术特别是“四王”山水画还有很强的继承性表现，但它确已不能适应正在变革中的社会现实。相继传入中国的西画写实观念、西方现代派绘画观念，能否取代传统的中国画观念，能不能成为中国画变革的参照，回答可能是不同的，但中西艺术的碰撞确成为近百年来中国画坛不能回避的历史性课题，并由此，在这一百年间，相继发生了三度中国画的论争。

从社会变革的角度而言,这百年间,是经济、政治、文化全面变革的时代,不仅是西方的资本主义经济、政治与中国封建小农经济、皇权政治,继而与正在摸索中的社会主义经济、政治相撞击的时代,也是西方的资本主义文化与中国封建文化,新兴的民主主义、社会主义文化相碰撞的时代。因此,中西之争不仅是两种造型艺术体系之争,两种艺术哲学之争,也深刻地意味着古今之争。虽然山水画不能绝对地划分阶级成份,也不能武断地划分为封建主义的、资本主义的、社会主义的,但它作为一种精神性表现的意识形态,又不可能脱离变化中的社会形态和时代背景,它也不可能不随着社会的进步和审美时尚的变化而变化。

二、传统山水画首当其冲遇到空前冲击

清朝末年,董其昌所倡导的南宗特别是四王山水画,作为一种取得了正统地位的文人画,已经形成了沉积在人们心目中的一种山水画的审美模式,这是艺术史上的一种事实。这类山水画在笔墨上已高度程式化,它的书卷气和清雅格调,很易于与文人隐逸的心境取得谐和,它可以说已很纯化,很有秩序,又和谐得类似催眠曲或可称为一种富有睡意的艺术。但这种旨趣与那个躁动、变革的时代和求新求异的社会心理的不谐和也成为另一种审美现实。加之,这一流派在总体上过分地强调承传临仿,由于对抽象形式的过分钟爱,而背离时代呼唤的求实精神,也渐渐远离了活泼的大自然,渐渐弱化了前突的创造活力,从而引起激进的知识分子的不满又是完全正常的。所以,陈独秀等人在“五四”前后发动的美术革命,他们的突破口便是对“四王”或者“三王”山水画的批判。陈独秀于1918年发表的《美术革命——答吕澂》一文说:

若想把中国画改良,首先要革王画的命。因为改良中国画,断不能不采用洋画写实的精神。……画家也必须用写实主义,才能够发挥自己的天才,画自己的画,不落古人的窠臼。……自从学士派鄙薄院画,专重写意,不尚肖物,这种风气,一倡于元末的倪黄,再倡于明代的文沈,到了清朝的三王更是变本加厉。人家说王石谷的画是中国画的集大成,我说王石谷的画是倪黄文沈一派中国恶画的总结。……象这样的画学正宗,象这样社会上盲目崇拜的偶像,若不打倒,实是输入写实主义,改良中国画的最大障碍。

由此看来,南宗文人山水画对画坛的统治与科学求实的“五四”精神的对立,成为现代山水画变革的主要矛盾,王画受到首当其冲的批判也便不是历史上的偶然。尽管陈独秀们对文人山水画的几乎全盘否定表现出美术史上的武断,对于倪黄文沈和王石谷太多的不公。但也应该看到,从时代对艺术的要求来看这种批判在总体上的必要性,而具有为新美术开道不得不采取的批判精神。由此,引发了中国画在现代史上的第一次论争,由此,引发现代山水画史上多种多样的选择。

三、传统山水画的继承性沿续

传统在变革时期首先表现出对抗,然后才是它的让步,以及对它的反思和再发现。又由于艺术欣赏的继承性特征,由于旧文人画的欣赏者群仍然大量存在所造成的市场需求,南宗古风在1949年之前的画坛上仍有相当的实力,活跃在清末和民国时期的传统派画家仍有相当的数量。如蒲华、顾澐、何维朴、姜筠、林纾、贺良朴、顾麟士、萧俊贤、汤滌、冯超然、余绍宋、萧逊、苏曼殊、汪声远、贺天健、刘子久、溥雪斋、郑午



胡佩衡 深山途径 93×48cm 1926



冯超然 山水 1927



陈树人 鼎湖飞瀑 175×74cm 1940

昌、秦仲文等。除较早的顾澐、蒲华和陈独秀没有什么关系之外，其余人物大都没有理采陈独秀的理论，继续传承倪黄文沈和董其昌、清四王一路，虽有不同的表现和个人风格的完善，但总体上是南宗山水画的余绪。无论他们是否表现出国粹意识或者对陈独秀、徐悲鸿的不满，在艺术上却都以传统南宗山水画美学思想、笔墨、程式的承传和文人隐逸格调的保持为基本特色。

另外一批在本世纪前半叶取得成就的传统派画家，另辟别途，较多地传承了被称为北宗的山水画风，分别以小青绿和浙派余韵为艺术基调，或者试图融合南北二宗的风致，如金城、吴湖帆、祁昆、溥心畲、赵浩公、卢振寰、陈少梅等，这股力量较弱于前一流宗。他们并非没有受到南宗山水画的影响，也并非没有变异心理，但只是找到了相异的传统形式。而没有把握观念变化和师法自然的关键点，仍以传统的沿续性承传为特征。

四、传统基础上的变革者群

经过中国画前途的第一次论争，确有部分画家走上了中西融合的新途。但大部分画家既思变革而又坚持着民族艺术自身的立场。新文化运动倡导的写实主义对他们没有太大的触动，但王画的正统地位确在他们心中动摇了。他们已经意识到承传古人迹为不可取，而采取了在传统基础上变革的态度。黄宾虹的“变者生，不变者死”，胡佩衡以古法写生的主张，集中地代表了在传统基础上变革的画家的心态。他们不无传统文人的隐逸心理，也不无南宗山水画的基础，但宋代山水画的气势，石涛、石谿的笔墨，敦煌艺术的再发现都向他们打开了一片更加开阔的传统天地；新文化运动倡导的创造精神、个性解放意

识给予他们以新的刺激；面向生活和大自然的写生风气向他们敞开了新的视野。他们象融和西画的画家们一样把中国山水画推向了一个新的境界，因为有传统艺术的根基而较稳妥地走上了成功之路。他们弱化了隐逸于自然的情调，而强化了陶然于大自然的感受，他们以新的山水画样式宣告了王画正统地位的结束，而且在笔墨上也不亚于古人，在黄宾虹笔下甚至有超常的表现，使前述传统派画家和融合西法的山水画家相形见绌。

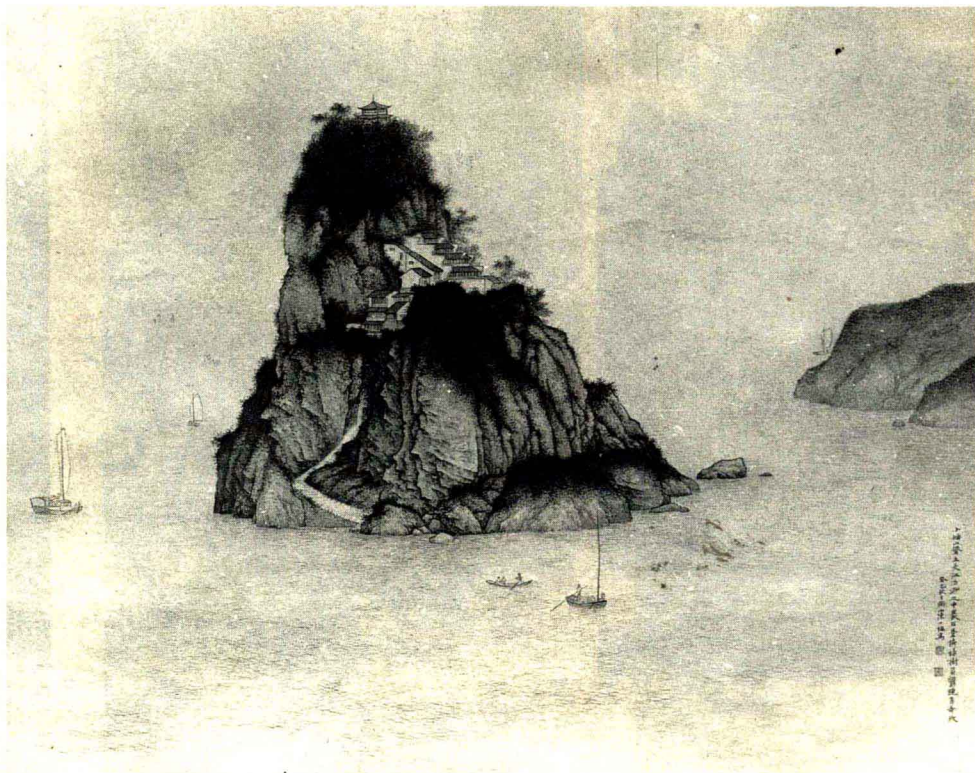
传统基础上的变革者在山水画方面当首推黄宾虹，其次是齐白石、陈师曾、张大千。

另外一大批稍晚进的传统派画家，在五十年代之前基本上操传统笔法和传统思路，但他们在五十年代初到“文革”之前这段时间里，即他们本人艺术里程的后期，在为服务和人民生活等新的文艺政策的指导下，经过了中国画的第二度论争，渐渐地走上了变革的新途。除北京的李可染、广东的关山月等人各有流宗在下文叙及而外，以傅抱石为首，以钱松喈、魏紫熙、宋文治、亚明为骨干的江苏画派(亦称新金陵画派)，以赵望云、石鲁为首，以方济众、李梓盛等为骨干的长安画派表现突出。他们明确地以“一手伸向传统，一手伸向生活”和“笔墨当随时代而变”的主张为指导思想，在黄宾虹之后，创立了现代山水画的新的里程。其他如上海的贺天健、吴湖帆，杭州的顾坤伯、潘韵，北京的胡佩衡、秦仲文、惠孝同、吴镜汀、董寿平、梁树年，天津的刘子久，山东的关友声、黑伯龙，广东的卢振寰、卢子枢、黄般若(后去香港)，陕西的何海霞，四川的冯建吴、陈子庄等等，都是由古法古意转向新情新意而仍然保持了中国画风神的传统变革型画家。在这个时代，完全地传统派画家几乎没有了，如果说有例外的话，那就是江西的黄秋园，也许他过分地看重了山水画中插电线杆子带来的弊端，过

祁昆 青山观瀑 100×33cm 1940



陈少梅 小姑山 54×66cm 1953



浓地保持了隐逸于自然的古风，而不属于传统基础上的变革者群。

五、融合西画的新派画家

明清之际西洋画传入中国之后，对中国肖像画有显著的影响，但对山水画的影响甚微。清代吴历、冷枚接触西画较多，但其山水画的总体格调仍是传统中国画的意境和笔墨结构。近百年来，我们不应该疏忽将传统笔墨与西画气氛渲染相融合的吴石仙、陶冷月的探索，但真正地学习和理解了西画，虽未过多地涉事山水，但对山水画从观念、造型、构图、气氛、色彩等不同方面程度不同地影响了山水画变革的当属徐悲鸿、林风眠，由于他们兼事美术教育，倡导美术运动，直接地影响了一大批后学的艺术选择。

五十年代以来，象传统基础上的变革者一样以回归人生、回归自然为总体趋向，又较多地参用了西法写生的山水画家有徐悲鸿的弟子宗其香和李斛。而影响更大的是李可染、张仃、罗铭五十年代的写生活活动，曾经给予当代山水画以有力的冲击。

之后，张大千、刘海粟的泼彩山水，海外画家王己千、陈文希、刘国松的新肌理对传统笔墨程式的冲击，又程度不同地受到了西方现代艺术观念的影响而别具一格。

以上这些融合中西的画家，实施了康有为关于“合中西而为画学新纪元”的主张，有的采用了陈独秀、徐悲鸿主张的西画写实主义，有的则融合了西方现代派观念，而各有不同的艺术表现。但中国画家对西画的参用，基本上是以保持中国画特色为前提的选择性参用，除林风眠偏重于色彩的风景画是以西画为本或者说是界于中西画之间的“非驴非马”式的别格之外，

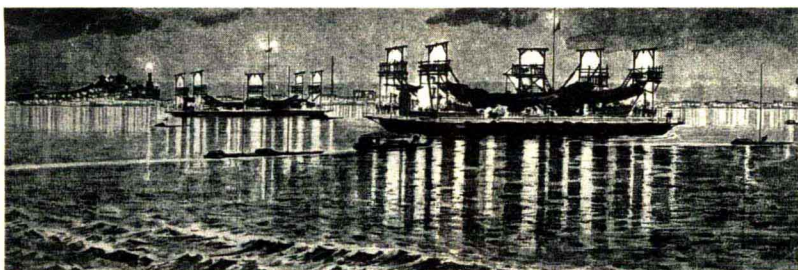
其余大多数画家没有舍弃中国画的笔墨结构，而且只有将素描感、光感与中国画笔墨精华融合得最好的李可染，成为这一路画家最杰出的代表。

六、融合日本画风的折衷派画家

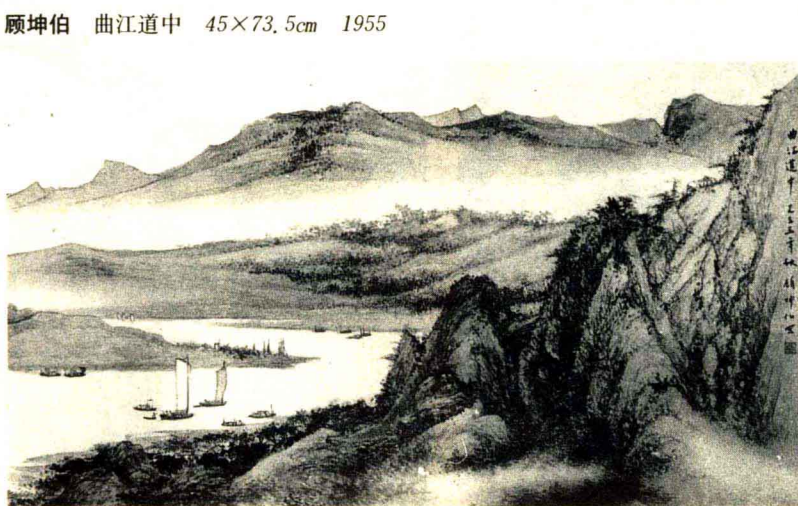
在古代，中国画影响日本画为多。而近百年来，日本画反影响于中国画为多。本世纪初的赴日留学生，除转道日本学习西洋画之外，也有部分广东画家学习了明治维新之后融合了西画因素的日本朦胧派画风，而自称为折衷派，后称为岭南画派。其第一代有二高一陈，除高奇峰以花鸟画为主之外，高剑父和陈树人都长于山水写生，因为倾向于日本画而受到传统派画家的猛烈反对。他们又直接培育了第二代传人，如赵少昂、黎雄才、关山月、杨善源等。第二代画家和傅抱石、李可染为同代人，在表现现实生活方面有同样的热情，他们既承传了日本画风，较之师辈又渐次更多地回归中国画笔墨，而与日本画拉开了距离。

七、八十年代以来山水画的变革

以上所言传统派画家，传统基础上的变革者群，融和西画和日本画的新派画家，主要是从清朝末年到民国时期，从中华人民共和国成立到“文革”之前的山水画流宗。进入八十年代以来，思想的解放，艺术自由度的宽容，为山水画展现出新的契机。傅抱石、石鲁这些大师谢世之后，李可染走上新的创作阶段，陆俨少风格确立，朱屺瞻衰年变法，张仃酷嗜焦墨，吴冠中独辟蹊径，都是在八十年代卓有成就的老画家。在这个时代里，并没有形成长安画派和新金陵画派的第二代传人以及岭南画派的第三代传人，地域性的群体风格转化为个性化的表现。



李 斛 长江大桥钻探 50.5×153.6cm 1954



顾坤伯 曲江道中 45×73.5cm 1955

陆俨少 殊砂冲峭口 109×68cm 1979



周韶华、贾又福、张仁芝、张凭、曾宓、罗平安、董欣宾、陈向迅、常进、姜宝林、龙端、宋雨桂、于志学、杨延文、徐希、王玉良、董继宁、陈平……这一大批中青年画家的不同个性构成了空前的多样化的局面。

八十年代的中青年画家经过了第三次中国画的论争，同时也对五、六十年代的山水画经过了反思并发生了观念上的变化。五、六十年代的山水画，通过对富有现代建设生活气氛的山河的描写，既拓展了山水画的范围，使山水画走进了生活流，出现了诸如《武汉防汛图》(黎雄才)之类的力作，但也受到“左”的政治氛围的影响，有些作品有图解生活的概念化倾向。在这个反映人与自然关系的艺术品类中，可以包括人抗拒自然、改造自然的内容，但如果把此推向极端或以此作为唯一内涵，则有悖于山水画本体的内涵。同时，过分拘谨的写实主义亦有可能失去中国画意象造型和笔墨结构的优长，对于自然科学的忠实可能背弃艺术哲学的精神。反思，有助于山水画回归自身，并使八十年代以来的山水画以大自然的美以及人对自然、宇宙的宏观思考或艺术家的心灵体验作为自己新的主题。

伴随着一种现代山水画意识，现代自然、宇宙、阴阳、天人合一观的思考，是对山水画语言的富有现代构成意识的重新组合。刘国松的宇宙画的肌理一度影响了不少大陆画家，但不少画家和理论家很快发现了滥施肌理和特技的弊端，重新发现了传统以及传统笔墨与现代意识化合的可能性，近年正逐渐弱化非笔墨的特技，使山水画的现代感与笔墨的丰富性走向契合，一度互相效仿的点子画风也趋于单调，遂其勾皴点染的方式，也已趋于更富整体气势的表现。即便是着意于抒情诗意的吴冠中也正寻求着点和线的新的节奏，他象一只不断线的风筝仍然保持着和中国画传统的某一方面的联系。

八、关于百年山水画的思考和遐想

概言之，近百年的山水画史是王石谷之后的山水画史。如果说，十九世纪九十年代到二十世纪初，以沿续南宗古风为主要特征；“五四”之后到共和国成立之前，是传统派画家和改革派画家论争、共存、互补的时代；五十年代到“文革”之前，以回归自然和回归生活的集体意识和写实风格为总体面貌；“文革”期间，除石鲁的人格化表现之外，是山水画的极端政治化时期；八十年代以来，是多样化选择和明确地提出从它的古典形态向现代形态转化的时期。在这个近百年的流向里，我们看到了艺术必然要随着时代变化而变化的历史规律，也看到了在变革中多种选择途径并存的格局，看到了基本上在传统自身基础上变革的主流，也看到了西方艺术与东方艺术融合的可能性。我并不反对有一部分画家彻底地摆脱笔墨语言系统，更新为另外一种语言系统，或者象现代日本画那样进行色彩和材料上的革命，只要他们坚持走下去，具有象骡子那样的健力，也会实现非驴非马式的自我完善。骡子之所以不能传宗，是没有形成一整套可以传授后学的工具材料和艺术程式。当青绿山水、金碧山水在近百年间几乎垂绝，中国画还没有形成现代的彩色语汇系统时，这个问题的提出，或许也具有填补中空的意义。当然，从整个中国画来讲，它是笔墨的艺术，就象传统派画家秦仲文所说的那样，笔墨并未“过去”，而且永远不会“过去”，就象油画色彩那样，笔墨是无尽的，它和色彩化合的可能性也是无尽的。只有保持这个大的特色和总的趋势，中国画才能和西方绘画，才能和日本画拉开距离，以自己的民族艺术的优势和现代审美意向的结合，走向二十一世纪。

山水画，是关于人与自然的的关系的一门艺术的学问，也是

赵望云 山路(黄河写生之二)
46×43cm 1959



方济众 雨霖霖 26×26.5cm 1978

石鲁
华岳风高
1974

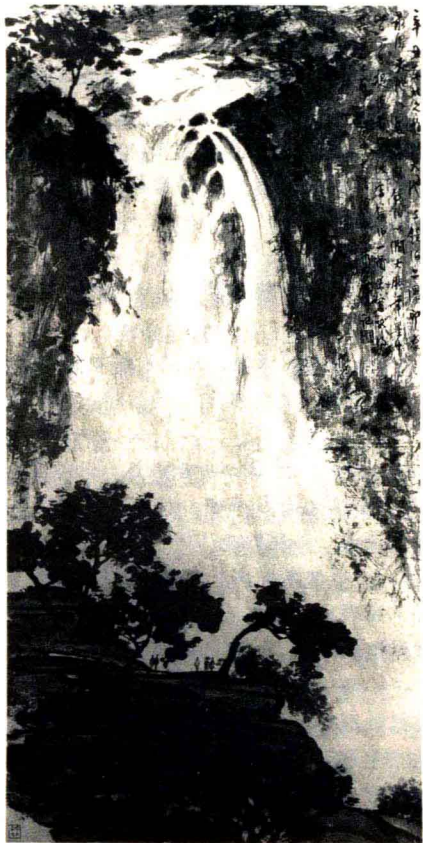
艺术哲学在自然观上的体现。近百年的山水画，既在总体上和古人的自然观拉开了距离，但在这一百年里，也以不同的艺术家为代表有着微妙的差异。如果说，集传统之大成，注重夜山整体性感受，求浑厚华滋之境界的黄宾虹，远远地超过了清末水平，为近百年山水第一个高峰的话；李可染、傅抱石等进一步实现了从抽象审美意味到回归人间、回归自然的观念性变化，为近百年山水的第二个峰头；石鲁追求自然、历史与人的整体意识的谐和，进一步把山水当人物画来画，“文革”中把华山作为英雄主义的人格象征，这种天人合一观念的现代表现，是近现代山水画审美意向的第三度变化；那么，八十年代以来的山水画，从周韶华等前突者的意向来看，已经从贴近大自然，贴近人生，转向宏观的哲思和整体意象的表现，或者说是天人合一哲学的新的思考和新的发现，而意味着山水画的第四度变革。陈平和常进具有很好的传统文化修养，笔墨精到，亦不是现代感，多是自我心境的写照，适应着现代城市中生活的人们对雅静的渴求，也许可以看作第五度变革。

在近百年山水画这种阶段性的变化里，通过对古今山水画的比较，看到了“外师造化，中得心源”的主、客观关系，从重于心源的主观表现到重于写生的客观表现的变化，也隐含着从绝少人间烟火到人间烟火曾一度过重的倾向。看到了今日之画家对造化 and 心源的重新认识和把握，造化，在今人看来，已不是五、六十年代所意识到的客观生活，而是自然、宇宙的包容性、化育性的思考。看到了从古代文人的“畅神”说，隐逸需求，清高拔俗的心境模式，到现代人为祖国河山立传，改天换地、战天斗地、历史圣地的颂歌模式，到再度回归山水画自身，或对现代社会自然意识、宇宙意识的表现，或与振兴中华的宏观意识的节奏共振的哲理化、气势派模式的变化，或者是

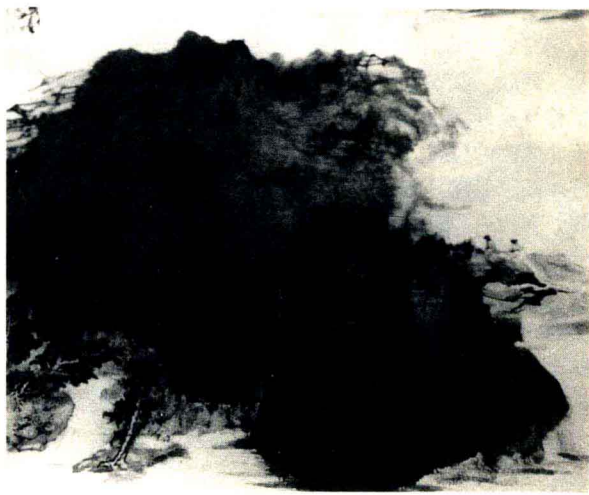
适应人们心理的新的雅逸趋向，以及这种变化中山水画功能的转移。看到了古代文人对山水画的纯化、抽象符号化隐含的对大自然生机的忽视；后人回归人间的亲切感及同时隐含着过分社会化和政治化的倾向；今人对山水的哲理化又带来会不会走向概念化而失去山水本真的疑虑，而启示我们怎样在山水画这个领域里把握造化与心源，把握大自然的生机与人的精神性表现的关系。

我曾认为，大自然是永远长青的，山水画和花鸟画也将是永远长青的，这主要基于与人类对大自然的污染和破坏相共生的对大自然的热爱和渴求，即全世界所关心的生态平衡意识，人类生存的环境意识、空间意识，也将是中國人在二十一世纪的意识。这种现代的自然意识将对山水画产生怎样的影响？我曾经高度评价石鲁“文革”中山水画的人格表现和抗争意识，而可能不会再有这种境遇的今天或明天的画家，有没有，或者将会有怎样的内在冲动？怎样既不作无病呻吟的发泄，而又能给人以精神感染的力度？在和平建设的时期里，在西方现代艺术的冲击面前，怎样找到与现代社会谐和的现代形式？是否仅仅找到与现代建筑谐和的几条直线与几个色块的抽象构成已经足矣？……因为近百年的美术，或者说二十世纪的美术，是通向二十一世纪的桥梁，所以我也许想得远了些。也许史论家们过虑了，现实则是画家们自己怎么想、怎么抡。但无论如何，山水画家们将面临着不断调整山水画艺术与人类的自然观的变化之间的关系，而山水画家的修养，不仅包括对笔墨构成和色彩构成的现代把握，也将包括对天人合一观，对自然观，对造化与心源的关系作现代的认识和把握。

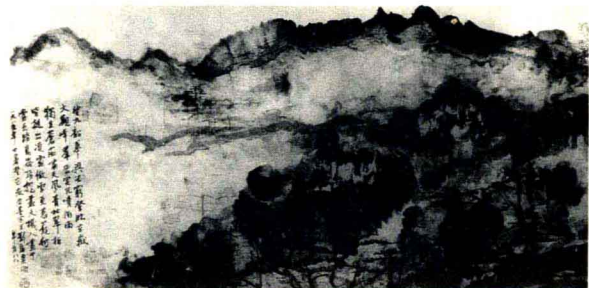
(责编 王志纯)



傅抱石
镜泊飞瀑
139×69.5cm
1963



张大千
泼墨册页
45.5×53cm



刘海粟
东岳大观峰
1983

笔墨精神与纯全内美

贾方舟

黄宾虹新论



贾方舟 生于1940年。现任内蒙古美术家协会副主席。美术评论家。

近代以来，中国画的发展主要表现为“借洋兴中”与“借古开今”两大取向。前者将西方的写实主义引入中国画，借以改造和革新中国画的传统面貌，后者则仍然沿着传统文人画的既有轨道向前推进，而无意于向西方借鉴。由这两种不同取向，在近现代中国画坛自然形成了“融和型”与“传统型”两种类型的画家。若以此归类，著名山水画家黄宾虹(1865—1955)当属后一种类型。但若以其艺术所具有的“潜质”而言，这样的归类又不免肤浅之感。

写实主义的输入，确实使近现代中国画获得大幅度的改观。因此，就发展趋势看，借洋兴中的融和派画家随着时间的推移日益处于主流地位，而借古开今的传统派画家则愈益居于非主流的位置。但就艺术上所达到的高度看，借古开今的传统派画家显然具有更为雄强的优势和无可争议的实绩。如吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿诸大师，他们的立足点都在传统文人画一边。但他们并没有因此停步不前，他们都在各自的艺术追求中借助于“传统”，打开了“文人画”的新局面，尤其是他们的艺术所具有的“经典性”品格，可以说，使多数融和派画家所难以望其项背。这一方面说明对一种艺术实行变革所具有的难度，即在一两代画家中还难臻于完善。另一方面也说明，艺术的发展有其自身演进的轨道，如果硬性改变其方向，就可能会出现一些意想不到的难题。西方写实主义的引进即是如此。传统文人画由写意向写实的逆向运转，使中国画的革新出现一种尴尬局面，西方的写实精神与传统的写意精神的对立，终于成为八十年代中国画坛反思的中心课题，新一代大多从形的束缚中自我解脱，或转向变形与抽象，或回到自由玩赏的文人画天地(即新文人画的兴起)，而坚持与转向的两难抉择则集中表现在中年一代画家之中。写实主义在写意的水墨画领域虽然已经取得不容忽视的业绩，然而，它究竟还能竖起一块怎样的丰碑，现在却成了一个几乎无人问津的话题。

若以这条艰难的革新之路作为一种参照，来反观黄宾虹借古开今的艺术之路，我们便不难获得一个“顺理成章”的印象。

如果说，写实主义的引进是以逆转传统文人画的自然走向的方式求得与西方古典艺术精神的认同，那么，黄宾虹则是在传统文人画自律性轨道上顺畅而又自然地暗合与接近了某些西方现代艺术观念。黄宾虹的艺术使我们惊讶地发现，这位貌似传统、守成的画家，反倒真正是一位超越于时代的先行者。当整个时代尚沉浸于如何更加真实地再现生活的时候，他已经通过他的艺术，从容不迫地将传统文人画引渡到一个新的价值体系之中，通过他的艺术，预示了传统文人画在新的时代环境中所做出的新的选择。

黄宾虹是如何从传统中找到新变的机制？这从他众多的画论中不难发现：

“由古到今，画史之多，其不善变而入歧途者，夫复何限！何哉？变其所当变，体貌异而精神自同；变其所不当变，精神离而体貌亦非也。”^①

“屡变者体貌，不变者精神。”^②

那么，黄宾虹的“体貌”所指、“精神”所指，以及它们之间的关系又是如何呢？

“尝悟笔墨精神千古不变，章法面目，刻刻翻新。”^③

“抚躬自问，返本而求，自体貌以达于精神，由理法以期于笔墨……。”^④

“名家历代真迹，以古人之精神万世不变，全在用笔之功力，如挽强弓，如举九鼎，力有一分不足，即是勉强，不能自然，自然是活，勉强即死。”^⑤

“古人全重内美，只在笔墨有法，不顾外观粗拙。”^⑥

从以上论述中我们不难看出黄宾虹从浩如烟海的传统积累中所清理出的一条基本脉络和把握到的核心内容：

笔墨——笔墨精神——内美。

“笔墨”，既是黄宾虹画论的一个核心概念，也是构成黄宾虹艺术的核心内容。由“笔墨”升华出“千古不变”的“笔墨精神”，由“笔墨”显示古人所“全重”之“内美”。抓住这个核心，他的艺术追求便剔除了许多杂芜，变得单纯而明确：“探源溯

流，法古人笔墨之精神，取造化之常变，开拓自己之胸襟，不必斤斤于面貌”。^⑦然而，这一宗旨在写实主义刚刚勃兴的中国很难得到普遍认可。因此他的艺术也注定难以取悦于他的时代，难以受到社会的推重与理解。但若就其对传统艺术自身的推进而言，他所拓展的疆域，却是任何一位现代画家所无法替代的。黄宾虹不仅在本体意义上建立了自己的艺术殿堂，也将传统文人画推进到一个纯艺术的新阶段，正是黄宾虹，将中国独特的“笔墨艺术”发挥到一种相当纯粹的状态。

从艺术自身的演进看，传统绘画发展到唐宋，其现实品格（即写实特征）已极鲜明。但在这个以客体的再现为主要倾向的时代，已在暗中发展出另一条副线，即从王维的“以禅入画”发展到苏轼的“以禅品画”。正是这条线，使传统绘画从对客体的再现，转向对主体的认知。苏轼“论画以形似，见与儿童邻”的观念将传统绘画彻底从“形”的束缚中解放出来，转向自我表现，转向对“胸中逸气”的抒发。由对客体的再现到对主体的认知，由重外在世界的表现到重内心世界的抒发，在西方，是到19世纪晚期以后才出现的现象，但在中国，这一演进却比西方提早七、八百年。对主体的认知这条线发展到元四家达于高峰，到“自有我在”的石涛更达于极端。但至明末董其昌，又开放了艺术演进的又一层面：即由对主体的认知转向对本体的开拓。董其昌第一个自觉到“笔墨”本身的巨大意义，并将它作为一个独立的命题提了出来。倪瓒虽然在笔墨实践上达到了前所未有的高度，但在理论上还处在自在阶段。正是在这个意义上，“四王”应该得到历史的认可，因为他们的价值正显现在传统文人画由主体向本体的演进过程之中。特别是王原祁，他一生注重于笔墨、执迷于形式，“专心于画中的岩石与山峦的解体与重构，很象一个主体主义者”。^⑧因此曾被一些西方学者比作塞尚。但是，由于“四王”及其后继者远离自然，又使他们的艺术游离了变通的母体，因此未能在本体的意义上显示出文人画的全部光彩，便走向僵化的死胡同。进入近代，随着西风东渐、审美趣味的改变、写实主义的兴起，“四王”被当作美术革命的对象加以清算事在必然。但与此同时，人们也忽视了“四王”（特别是王原祁）在文人画自身演进中自觉将其推进到本体层面的功绩。可以说，对于表现本身的价值确认，是任何一门艺术演进的必然归宿。正是在这个意义上，黄宾虹透过表现对象看到了“笔墨”自身的价值。

但是，黄宾虹并未从王原祁那里简单地接过“笔墨”这个“衣钵”去一味拟古仿古。他清醒地看到“四王”画风的柔靡无力与简逸空疏，缺少“丘壑杳冥、云烟出没”的生命活力。他以深邃的眼光越过清、明、元，上溯到北宋，从宋人笔苍墨润、浑厚华滋的艺术风貌中找到了更为理想的范本。与此同时，他还不断深入自然，从变幻莫测的自然中寻得开启灵感的源泉。他十上黄山、五登九华、四临泰岳，又观览五岭、雁荡，畅游巴蜀诸名胜，足迹半天下，写生手稿不计其数，为他的艺术蜕变积累了丰富的感性材料。

黄宾虹既从“笔墨”这个基点上找到了发展传统的契机，那么，对笔墨自身的规律性把握就成为他的一个长期目标。他穷其一生，精研笔法与墨法，总结出平、圆、留、重、变五种笔法与浓、淡、破、泼、积、渍、焦、宿等多种墨法。然而，他的真正功绩还不在于他对笔墨技法的探研，而在于他能越过笔墨技法看到一种“笔墨精神”的存在。他之所以能将“笔墨”发挥

到高度自然的状态、提升到高度自由的境地，原因正在于他能将“技法”升华为“精神”。无论是师古人，还是师造化，他都没有停留在简单的技法层面上。面对古人真迹，他一再感叹“古人全重内美，祇在笔墨有法，不顾外观粗拙”，而且凡观古代名画，“必钩其丘壑轮廓，至于设色皴法，不甚留意”。当他面对造化时，也同样重在体悟自然之变化，把握自然之神韵，抽取自然之“内美”，“以写实而得实中之虚”，以“钩古画法”而得自然生命的律动与节奏。“精神”、“内美”，这样一些至为深刻的艺术命题，正是他在长期的“临古”与“写实”的双重体悟中获

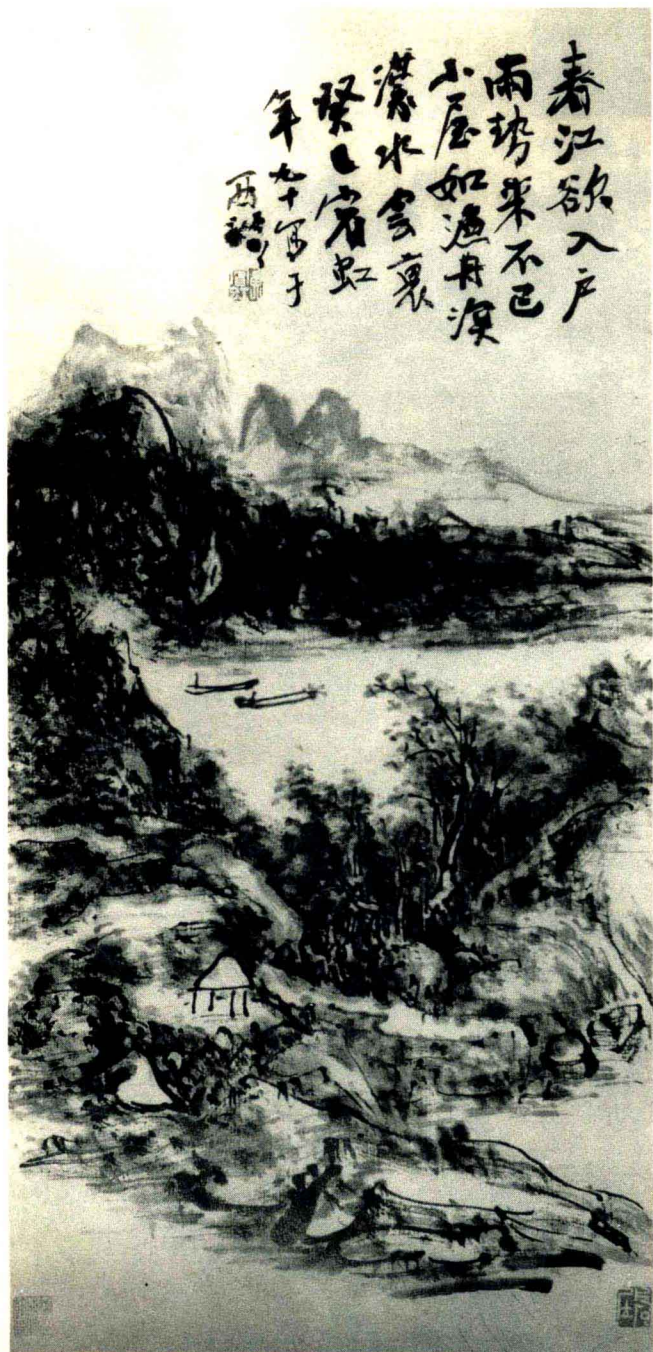
黄宾虹 水墨山水 74.9×33.2cm



得的。

对于笔墨精神的体悟，必然要旁及与之同源的书法。黄宾虹甚至感到，盛起于道、咸之间的碑碣、书法、金石之学，具有开启来学的意义。他说：“中国画法完全从书法文字而来，非江湖朝市俗客所可貌似。”^⑩“欲明画法，先究书法”。足见他对书法的重视。他曾在一篇题记中将自己所画山水各处所用笔法来处一一列举，虽不免机械之嫌，却也说明他的用心所在。他批评四王、娄东、海虞之“入柔靡”，除了学识上的原因，还在于书法欠工：“不能工书，故画不能佳耳”。有趣的是，黄宾虹自六岁学画时所得第一画诀“当如作字法，笔笔宜分明”，直到晚年依然信守不渝。

黄宾虹 春江过雨 66.9×31.9cm



由于黄宾虹将“笔墨”从技法提升到精神层面，所以笔墨在他的画中就不仅仅是“笔墨”本身，而且具有重要的精神内涵。黄宾虹的画(主要指晚年作品)，就其表现内容看，实无新鲜可言，一律的山川草木、舟船屋宇、小桥流水。房物很少变化，人物也不合比例，凡画小桥，十有八九必有人过。造境既不奇险，也无诗意可言，而且常常是浑浑茫茫一片墨点，形不可辨，景不可观。然而，他的画却能百看不厌，愈看愈有“内容”，愈看愈丰富，经得起推敲，经得起琢磨。那些画中“活眼”，那些隙间“龙蛇”，那千变万化、层层叠叠的墨点，那苍润兼济、起讫分明的墨线，那虚实之中“节节有呼吸，有照应，灵机活泼”，直跃生命的万千气象……所有这些，都将观画者的情趣矫正到建构艺术本体的笔墨中来。站在他的画前，有谁能说他的画内容空泛、千篇一律？正是他，以绘画的纯粹征服了他的观众，又以纯粹的绘画赢得了绘画自身的价值，展示了绘画自身的魅力。

传统文人画本是诗书画印的结合，其中尤重文学因素的介入、诗意的发挥。但黄宾虹的画并不强调这些文学因素，他的画不需要漫无边际的文学想象加以补充，作品的全部内涵都是通过笔墨建构、通过视觉提供的。他的画一无比附，二无象征，三无隐喻。它们就是它们自己，就是一张画，就是笔与墨间的种种构成关系，就是画家从自然中悟得的种种感觉、“纯全内美”。黄宾虹是一位传统学养极为深厚、具有多方面建树的学者型画家，但他却在自己的艺术中确立起一种极为单纯的品格，他将那些浮光掠影的表面文章一律删去，将绘画还原给“视觉感官”，回归到艺术本位，从而将传统文人画推进到一个可与时代的审美要求相衔接的新阶段。我以为，对黄宾虹的艺术仅作风格上的判断还不足以说明其价值所在，只有从艺术本体自身演进的角度去认识，才能看到其开启未来的意义，其价值才能真正凸现出来。如果说，借洋兴中的融和派画家是试图在与西方文化的交叉点上建立传统艺术的现代面貌，那么，全然在东方文化背景上展开探索的黄宾虹，却是不期然地与西方文化取得了某种“交叉”。他无意从西方拿来什么，他只是顺延着传统绘画自身演进的轨道寻求新变。他的艺术与西方艺术的某种暗合，证明了东西方艺术在规律上所具有的共性。

黄宾虹越过对客观对象的把握而直达其“内美”的眼光，确与西方抽象艺术的勃兴有异曲同工之妙。一代抽象派先驱都曾以“艺术中的精神”作为他们的表现目标，并以全身心“投入到寻求更高的精神领域”。康定斯基对物质世界的内在精神就持有极真诚的信念，“他坚信不能再在物体可见的表面寻求真理”，真理只存在于物体的内部世界。而对于这个无形的内部世界和内在精神的表现欲望，促使他放弃对可见世界的描绘，走上纯抽象的道路。蒙德里安同样把外在世界看作是达到精神领域的障碍，为了消除这种障碍，他也远离外在形式而去寻求纯抽象的表达。^⑪黄宾虹虽然没有将外在世界与抽象精神绝对对立起来，但他“画山，不必真似山”，“画水，不必真似水”，“全重内美”而不“斤斤于面貌”的观点，同样是放弃在“物体可见的表面寻求真理”，而将艺术触角伸向物体的内部世界。就这个意义上看，黄宾虹与康定斯基、蒙德里安是属于同一个层面的开拓。他已自觉到笔墨的抽象因素所具有的精神价值，他的思维状态，已十分接近这些西方的抽象派先驱。这一事实表明，黄宾虹已将传统文人画的价值取向推进到一个崭新的时代



黄宾虹 临古图册 30×22cm

层面。

黄宾虹虽然在艺术上与西方现代取得某种暗合，但他并不属于学贯中西的一类学者。他从师学画，纯属地道的传统模式：临摹写真、读书行路、拜师访友、观览藏画……，如此一步步踏入门径，再登堂入室。但他毕竟生活在东西方艺术均发生巨变的世纪之交，耳闻目睹，对西方艺术也有一定了解，且不排除。相比之下，这个“传统派”倒是比一些西学归来的画家更具兼容并包的胸怀。他曾说：“有笔有墨，纯任自然，由形似进于神秘，即西法之印象抽象”。²他还将西人所言的“积点成

(上接第15页)多用于干笔渴墨笔笔皴擦而成的原因。可是石谿画起全景山水来却非常放肆，笔墨很潇洒，秃笔破墨，离披点划，浑浑茫茫，又苍老又滋润，粗服乱头，带有几分不受羁摩的野性。在结构上的贡献，石谿不如石涛和渐江，但在皴法上他把笔、墨、色三者水乳交融，使人们对山水画皴法的概念达到一个新的认识，对于当代山水画的影响似乎更为直接。八大的山水画成就往往被他的花鸟画所遮盖，其实他对山水画的新探索，学术水平不在花鸟画之下。他用草书笔意象打草图似地寥寥勾出几根线，又用侧锋在纸上轻拂代替各种皴法，比倪云林更为率易疏野，更为洗练概括，给人一种未完成的感觉，好象正式作画前用木炭条在纸上粗粗“朽”了一遍，是个大意图。正因为如此，皴法对于八大来说，意义不是很大，至少他用不着经意于皴法。应该说，这对于山水画传统是个了不起的突破，但这条路的发展趋势倾向于取消主义，自然也就无法发展，所以后继无人。倒是龚贤的积墨点子，几乎回到了凹凸法和晕染法，从董源的《夏山图》又接出一条皴法的新路线，同传

线”与中国书法中的“屋漏痕”类比，将“曲线美”与“一波三折”类比，将野兽派与野狐禅类比，将西方“妍丽夺眸”之“绘彩”与北宋之画类比……，这些比较虽难免牵强，却也说明他对东西方艺术共同规律的深刻理解，否则他不会在两种艺术间看到那么多的“异中之同”。他甚至认为，由于“心理契合”，“精神一致”，“将来世界，一定无所谓中画西画之别”。³他能以这样开放的心态看待西风东渐，相信世界文化终归一体的趋势，既不狭隘，也不虚无，惟“学问渊博、见识深阔”的学者始能为之。他在90岁时为自己订立的《宾虹画学日课》中还特立一项：“西学东渐，声光电化，日益发明，科学哲学，不能偏废。近且东方学术灌输，海外极深研究，于绘画讨论，精益求精，絃扎往还，别译记录”。足以说明这位心胸豁达、不知老之将至的画家所兼具的大家风范与学者品格。

黄宾虹先生离开人世已近四十个春秋，但他的艺术仿佛才开始散射光华。随着时间的推移，他的艺术还将会被越来越多的人所认可、所接纳、所钦慕。在他开拓的这条路上，正来者接踵，他的笔墨精神，正在开启着一代又一代新人。

1993年4月24日一稿于上海

1993年4月28日二稿于北京

1993年5月7日三稿于呼和浩特

注释：①、②、④黄宾虹：《中国山水画今昔之变迁》

③致傅雷书，1943年。

⑤致傅雷书，1944年。

⑥致朱砚英书，1944年。

⑦致顾飞书。

⑧M·Sullivan: The Arts of China, P.243, University of California Press, 1979. 转引自《新美术》1985年第4期第50页。

⑨致傅雷书，1943年。

⑩致顾飞书，1942年。

1参见拙文：《入道弥深，所见弥大》，见《贾又福中国画集·序》，今日中国出版社，1992年版。

2致苏乾英书，1948年。

3黄宾虹：《国画之民学》。

(本文为工人出版社即将出版的《黄宾虹画集》序言)

(责编 王志纯)

统皴法以笔法为体，以墨法为用不同，这条新路线以墨法为体，以笔法为用，所以别开天地，指出了古典传统另一条可能的发展路线。于是，近代黄宾虹、李可染在墨法为体、笔法为用的新皴法上大展身手，用皴法密切结合的墨法在黄、李浑厚华滋的山水中得以充分发展。从龚贤开始，中经黄宾虹、李可染发扬光大的这条皴法新路线，在当今中国山水画画坛上似有方兴未艾之势。

王鲁湘 1956年生于湖南涟源，1987年获北京大学哲学硕士学位，现为自由撰稿人，主要从事文艺评论，电视编导、美学及思想史研究。

(责编 王志纯)

皴法缘起和中国山水画的流变

王鲁湘

中国美术史札记之一

皴法是从凹凸法演变而来。

张僧繇以前，中国画人不知凹凸法。汉帛画和汉墓室壁画都是线描，或填色，或不填色。相传张僧繇在南京一乘寺用天竺（印度）法画“凹凸花”，并设“朱及青绿”诸色，使观者“远望眼晕如凹凸，就视乃平。”这对中国人的视觉经验来说是很新奇的。一乘寺因此也被称为“凹凸寺”。另外，民间传说张僧繇画鹰、鹞如生，致使鸡、鸽看见惊飞而去；又说“画龙不点睛，点则飞去”等等，恐怕是因为他懂得了“凹凸法”，在画人和动物的眼睛时，画出了眼眶、眼球乃至眼珠的立体感，在看惯了平面线描的中国人眼中，他笔下的人和动物都立了起来，跟活的一样；尤其是作为“传神阿堵”的眼睛，更是炯炯有神，直逼观众，所以才有这样的传说。

人物画用凹凸法，大概是一时尚尚。宋摹本的东晋顾恺之《列女仁智图卷》是铁线描加凹凸法的。唐阎立本的《历代帝王图》也很明显，人物衣纹用铁线描，但贴着线的一边晕染出层次。阎立本之后的吴道子，他的贡献是用宽窄不同的线直接画出凹凸感觉来。比如，阎立本是用粗细一致的铁线描出衣纹，染的时候却区别部位，贴着身体的部位如肩就不晕染，没有贴住身体的部位，虚着的地方，就晕染；有些地方晕染得宽一些，有些地方晕染得窄一些。这样，远远看去，贴住身体没染的部位就凸出来，没有贴住身体、染得较宽的部位就凹了进去。吴道子大概就是从这种远望的效果得到启发，直接用线条粗细和虚实的变化来取代靠晕染才产生的凹凸效果。

在山水画中，比阎立本稍晚，比吴道子稍早的李思训，已经在他所画的坡石中用了皴法。这种皴法同唐代敦煌莫高窟的壁画中的配景山水一样，较为简略。事实上，它也是凹凸法在山水画中的运用——顺着用线勾出来的坡石的结构线加些晕染，只是这种晕染见出了笔痕，于是叫做“皴”。这一点非常重要。因为正是在这一点上，皴法的两重功能已经具备了。皴法的两重功能指：它首先是为了产生山石的凹凸感，分出层和面；这是第一重功能。其次是为了表现坡石的肌理。这第二重功能在当时是不自觉的，但留下笔痕这一点使它同晕染区别开来，为皴法的笔墨审美功能留出了天地。

由于李思训的尝试没有达到自觉阶段，所以其子李昭道似乎对此毫无感受和认识。他的山水画反而更接近阎立本的人物风格，用铁线描画出轮廓，沿轮廓再用色彩晕染，达到凹凸效果就成了。

至于王维，画史说他“体涉古今”，一方面能作李家山水，另一方面，为董其昌特别抓住的是他的“笔意清润”的“破墨山水”。这种画风“一变勾斫之法”，而专擅“水墨渲淡”。可惜王维真迹看不见了。传为王维的《雪溪图》，坡石用水墨渲染出凹凸明暗，立体感很强，比起以前那种平面化的装饰风的山水画（如展子虔、李思训、李昭道），显得要真实许多，朴实许多。因为看不到原作，照片又太模糊，所以该画的那些“渲淡”出来的凹处，不知有无皴笔？是慢慢地层层渲染出来的呢？还是一笔笔皴出来的？如果是“破墨”，则应当是皴出来的。如果真是

这样，董其昌尊王维为南宋画祖师，而自居为南宋正传，是说得过去的。因为董其昌自己的山水画就是这样：皴法之用，首先是别凹凸明暗；然后用披麻皴表现土山的肌理；最后是赋予皴线的笔墨一种带有浓厚道德意味的审美属性，可以脱离山石的凹凸明暗和肌理来独立观照欣赏。

沿着铁线的一边渲染晕染，以别凹凸，并区分出层次，这大概是唐人的一大发明。不仅人物画如阎立本，山水画如李昭道如此，就是画马画牛的韩干、韩滉，也是这样的画风。比起单纯的线描来，这种“唐风”意味着中国绘画在审美观照和表达上一个重要的转变——平面化向体量化转变。这个转变自然会引起一系列连续反应和相关转变。正是在这一转变中，笔法开始出现多样化发展（如上面提到的吴道子粗细不匀的“莼菜条”线），而且分离出皴法。皴法的长足发展，正是体量化的趋势促成的。各种各样的皴，简单地说，是将平面山水构成变成体量山水构成的手段。这一转变更重要的是把没有地位或不存在的“墨法”提到了同笔法相当的高度。因为体量化的要求，也就是凹凸明暗和层次的要求，它把墨法逼了出来。王维的“水墨渲淡”就是这样应运而生的。在“水墨渲淡”的基础上，才发展出“墨分五彩”和“墨分六彩”的“水墨晕章”系统。墨法的出现，尤其是王维的“破墨”和王墨的“泼墨”的出现，是中国绘画史上一个大转变。

平面化向体量化的转变，是南北朝时期受佛教文化影响而开始的。在胡风很盛的唐代，开始从笔法和墨法上自觉推进这种转变。到唐末五代，由荆浩、关仝、董源等人把这一转变推到一个临界点——从荆浩的《匡庐图》可以清楚地看出由唐到宋的转变过程中那种临界状态：体涉唐宋。然后，到北宋李成、范宽、巨然、郭熙，最终完成这一转变。米芾评荆浩的画“云中山顶，四面峻厚”。从荆浩开始，一个山头要追求“四面峻厚”。所谓“四面”，即正面、左侧面、右侧面和顶面。“四面”都要峻厚，是荆、关、李、范、郭等人的画中山头峰峦的基本面貌，关仝的《溪山待渡图》，李成的《晴峦萧寺图》，范宽的《溪山行旅图》，郭熙的《早春图》，莫不如此，不仅“远取其势”（包括“四面峻厚”），而且“近取其质”（如郭若虚《图画见闻志》说范宽之作“峰峦浑厚，势状雄强，枪笔俱匀，人屋皆质。”）。

这一转变由郭熙在《林泉高致》中进行了理论总结，它同时也是北宋全景山水的理论总结。

这一转变刚刚完成，杀出一个米芾和米友仁。如果说前面提到的唐末五代荆、关等人把体量化推到一个临界点主要是通过笔法对凹凸法和渲淡法进行创造性转化，此一转化又由范、李、郭达到完成的境界；那么，米氏父子则是对墨法深具会心，从董源的点子和王墨的泼墨获得灵感，把主要是表现北方山水（关陕和中州）的体量感导入到表现南方山水的“幻”境，在保有体量感的同时，又将体量感“幻”化。也就是说，米氏父子的“墨戏”起到了这样的作用：既保持北宋山水已然成熟的山水画的体量感，又通过恍惚朦胧的笔墨使体量感模糊，把在郭熙画中已很具表现力的空气透视予以强化，实处更概括，虚处更

空明，从而把质实坚重的体量感改造成为空灵飘逸的体量感。从哲学上说，米芾对空和虚的理解，完全是从实的角度出发的。“唯道集虚”，“转虚成实”，“虚室生白”，这些道家的思想，体现在米芾云山那些虚白之中。正如他欣赏丑石一样，“漏、透、瘦”的石头比起普通的石头，无非就是“空白”的地方多，缺空的地方多，对丑石的欣赏，相对于正常石头的欣赏，无非是对缺空之处更为留意，因为这些缺空之处不是无，而是“有”的另一种存在，仍然有体量感，正如老子所言的“户牖”，亨利·摩尔雕塑中的“空穴”。

米芾对北宋山水画体量感的幻化，其意义也许要到南宋的“一角”“半边”才比较明显地表现出来。马远、夏珪的“一角”“半边”，截取山水之“一角”或“半边”实写（马远甚至还有仅仅实写一个点的作品，如著名的《寒江独钓》），其余部分虚写，也就是“幻”化——体量感的实和同样具有体量感的虚在一幅画中具有同样的比重，这就是南宋山水画不同于北宋山水画的地方。北宋山水画，实的部分体量化了，这是与“唐风”不同之处；但虚的部分尚未体量化，还是真正的空。但马远的水，夏珪的石壁，逐渐虚掉的地方一片空白，人们仍然感觉到那地方是一片水或一堵绝壁，仍然有体量感。毫无疑问，南宋山水之所以能够做到这一点，“米氏云山”的中介作用不可忽视，它教会了人们如何在体量感非常质实的地方夸大空气的感觉，制造一点幻化效果。实的体量感是靠层层递进的层深效果表达有限的距离；虚的体量感却靠省略中间层次的跨越让人一下掉入五里雾中不知深浅远近，产生“迷远”的空间效果。

如果说，印度传来的“凹凸法”启迪了中国画家通过明暗关系来表现物体的凹凸和层次，那么，到“米氏云山”和南宋山水，中国画家已经发展了通过虚实关系来表现层次和距离的非常成熟的方法，即“虚实法”。在“凹凸法”和“虚实法”之间，已经实现了审美观照和艺术表现的质的飞跃，文化的飞跃。但是，找出它们之间的联系，对搞清中国山水画画理的演进是大有裨益的。

北宋人完成了平面化向体量化的转变后，米芾引发了体量化虚实结合以深化空间感觉的趋势。这一趋势几乎左右了整个南宋山水画，使南宋山水画在画理上的学术性探讨几乎都集中在这一方向上。纵使是青绿山水画家，如赵伯驹等人，也在这一方向上探索；甚至花鸟画背景的虚空更让人觉得实则实到极致（前景花与鸟非常刻画、写实），虚则虚到极致（宗白华说是沉落在一片虚空之中，如梁楷的《柳禽图》）。但是，体量化后随之引发的皴法的笔墨意趣这一学术性很强的画理问题，却被南宋人忽略了，或者说被南宋人热中的问题掩盖了。

南宋人为了方便自己的探索，自然而然地将北宋山水画的境界缩小，视点放低，为的是在有限的空间境域中通过体量的幻化处理，达到一种渺远无垠的空间效果——这一点似乎是南宋人在同北宋人争胜：你要借助高视点的全景山水方能表现出空间的广大，我却偏要降落视点撷取一角半边，同样收到咫尺万里的效果。南宋画家在扩大空间性上还有另一种探索，那就是长卷山水画的出现。这是把北宋全景山水的空间追求推到极致，是以量的外延扩大来同北宋画家争胜，同“一角”“半边”的内涵虚化手法目的一样，都是为了加大审美信息量。

由于南宋画家在山水画空间境界上的杰出贡献，元代画家几乎在此方向上难以有所作为。于是，元代画家就选择了南宋画家所忽略的问题，即上文提到的“山水画面量化后皴法的笔墨意趣”。这也是中国山水画画理中一个根本性的问题。通过元代画家的努力，中国山水画史上，出现了“以元人笔墨运宋人（指北宋）丘壑”这样的绘画景观。黄公望、王蒙、吴镇、倪雲林等，无不在笔墨意趣上各擅胜场：黄公望的长披麻皴，王蒙的解索皴，吴镇的雨点皴，倪云林的折带皴；黄、王、倪干渴虚灵的笔墨，吴镇湿润实重的笔墨，等等，等等。他们好像不约而同地在完成一项中国山水画的系统工程。经过他们的努力，中国山水画在完成体量化的转化后，皴法本身的审美功能

不仅被提到了独立观照的地位，而且成为中国山水画面中最富个性化的语言。北宋山水皴法的客观性倾向（偏重表现山石之质）、南宋山水皴法的单一化倾向（几乎是斧劈皴一统天下），被元代画家相当程度的主观化了，因而也多样化了，皴法在元代画家手中成为表达性情的符号。元代山水画因此在中国绘画史上达到了古典主义的顶峰。

明代实际上已进入古典主义之后，但尚不能走出古典主义这棵参天大树的阴影。所以“明四家”虽然都很有才份，每一个人甚至都不止一个面目、一种风格，但整个时代缺乏明确和一致的学术上的追求。甚至象陈老莲、徐青藤这样的天才画家，也落得个百年孤独，仅仅成为特异现象，而无法形成对古典主义传统的集团性的划时代突破。因此出了一个董其昌，开始对这个古典主义传统进行分宗和评价，这恰恰说明中国山水画发展到了它的总结阶段。董其昌根据他所理解的中国文化的精神，大有独尊“南宗”的倾向，董其昌的趣味表明了明代画家在审美上的文化自觉，他在推进皴法的主观化方面，唤醒了人们的主体意识。董其昌从理论和实践上，完成了山水画皴法从偏重客观性向偏重主观性的转变。正如米氏父子成为北宋山水向南宋山水转变的中介一样，董其昌成了古典主义传统向清初的“后传统”转变的重要中介。

的确，中国山水画的正统，到元代就算是功德圆满了。如果没有超人的天才，是跳不出这个正统的“三界”“五行”的。明清两代山水画家那么多，大多数都在这个正统中取点笔墨和丘壑混日子。只有石涛、渐江、石谿、八大、龚贤等寥寥数人，凭其天纵之才在这伟大的传统上实施了个性化的转化。他们面临的，是中国山水画的“后传统”世界。在他们之前，是古典主义传统的发生、演进和集大成，他们已经生活在这个传统完成之后，每个人都须尽其全力同人人所熟悉的那个传统拉开距离，树立自家面目，刻意标新立异。宋元画家也不是没有自家面目，但在学术倾向上却都搭在同一条学脉上，是同中之异，是为了解决同一个时代课题，所以他们的个性表现带有古典主义的节制性。而清代画家却不能做到这一点了。在经过明代个性主义文化思潮的冲击之后，清代画家比明代画家应该更有准备来实施对古典主义传统的突破。于是，清代画家自然分成两拨。一拨是意识不到自己已处于一个完成了的传统之后的人，他们只好守着前人的摊子。一拨是意识到自己已处于一个完成了的传统之后的人，他们想的是如何推陈出新。这后一拨人不再是宋元传统的直接传人，而是这一传统的创造性的解释者和演绎者。石涛对传统可以说进行了一定程度的“解构”，他抛弃或者说打散传统的结构，他聪明地抽取传统中的若干个结构单元，重新排列组合。因此，他的大部分作品给人一种结构主义的感觉。有趣的是，“四王”也在玩结构主义游戏，不过，“四王”是把传统的结构完整地保留着，未曾象石涛那样先行打散。他们对宋元传统山水从章法、布局、皴法、墨法等等方而不仅全盘继承，而且系统地程式化，然后照着这些已经归类的程式进行组装。浙江的构成意识更强，在某种意义上他好像回到了山水画传统的源头，回到了“唐风”。但他创造性地转化了传统山水画的构成意识，他的构成是用矩型母题取代方尖碑型母题，在境界上既不取北宋和元人的大全景，也不取南宋的“一角”“半边”，而是多取中景：一个目力所及的可以清晰把握的景观。所以用来强化距离，扩大空间感觉的云气和虚空在浙江的画中就很少见。清晰的形状构成——这才是浙江要表达的，他似乎有一种对单纯性和清晰性的癖好，不仅他笔下的形体具有这样的特点（几何化），他的笔墨和色彩也是单纯而清晰的：或淡墨浅绛，或焦墨青绿。石谿正好同浙江的风格相反。他不太喜欢过于清晰的界定，不仅形体构成如此，笔墨和色彩也一样。石谿是很不得了的大师。宋元人画大全景是非常理性化的。因为大画在经营上理性的安排是很重要的，一张大画成之不易，一笔不慎，全画皆毁，所以用笔用墨往往不如小画放得开，这也就是宋元大全景山水（包括“四王”）（下转第13页）

外雄内秀

蒋正鸿

张仃焦墨山水画的特色

美术界对张仃先生的画，颇有些议论。有人责难他画得太真实，照抄生活，跳不出写生圈子。言外之意就是说：“太俗”。我却以为他的画妙就妙在写生中孕有真挚的创造。像老农憨厚禀性内闪烁自己光彩那样，火候正好掌握在似与不似之间，独具特色。既创作出新意，还含有严肃，不像一些自以为敢“创新”的作品，毫无根底，却忸怩作态。那么张仃先生的画到底好在那里呢？又为什么不易被一般人所理解呢？这是个美学问题。凡深层的艺术，一时不易被人理解。他的画外雄内秀：外雄是指外表，内秀却体现真正的美。外雄谁都能看到；雄伟的造形、浑厚的结构、苍劲的笔墨，一目了然，而由此让你体会到山川的气势，潇洒的墨气，线条的韵致，色泽的灵动，空间的透彻却要有一定修养才能体会得到，内秀从而延展出具有统率意义的概念；似是而非，似非又是，虚虚实实，法度左右。

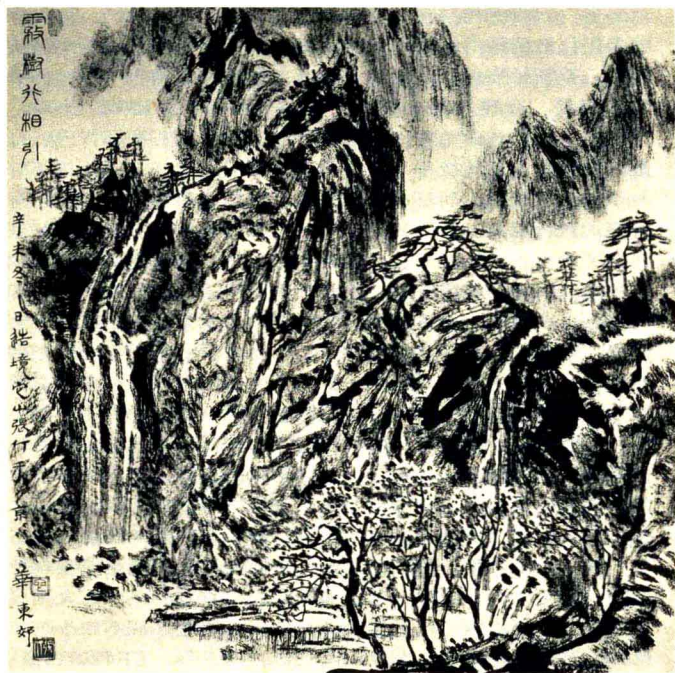
内秀在于发挥自己，求精神的美，含而不露，意趣深长。张仃先生恰到好处掌握住外雄内秀这二者的边缘。绘画更需要内美，外在表层的美通俗易懂，甜孜孜的，平淡的。内美需要探索，却是苦涩的，持久的。正如巧克力糖给人的愉快，无法与喝浓茶的透彻心境相比拟。现在理论尚难彻底解答这一问题，可这种体会却早已为人们的生活实践所肯定。漂亮的外表

不如有个性的画面更能令人难以忘怀。它的内美就是淳朴、厚实。它没有抽象结构的美，却通体散发着苦丝丝的清凉，不求水墨层次的厚重，却弹奏出线条的旋律；没有水墨淋漓的烟雾，却有透空灵动的墨韵。就如农民身上孕含着土地的灵气一样。

张仃艺术的支撑点正在于此，他无视于花花绿绿色彩的涂抹，立足于发挥笔墨自身的光彩。焦墨画较水墨画更重勾线，张仃先生却运用自如。无怪有人说他的画是“老头画”。他的线条雄健、老练、有血有肉，转折灵活、行行折折、润湿得当，凝重内含。时而灵巧潇洒的细线与渴笔皴擦交替进行，时而线条纠缠飞舞，奏出音乐般的旋律，形成中华精神的协奏曲。

又有人说张仃先生的画太真实。且不谈“真实”含义是什么？就他画中出现的山、石、树、建筑物，水云……等等。初看似乎很真实，可实际是不“如实”的真实。苍老的线条，一波三折，苍苍茫茫。形象在真实基础上与传统笔墨结合得天衣无缝。画面线条结合皴擦，配合得当。既显体积，又像是渲染，真是弹不虚发，线条间留下的空灵、松动，远远超过了描绘真实形象的效应。事实上他抓住了形象的大形和动势，配合笔墨技法，寥寥几笔，把对象的感觉勾画出来，既有质又有形，怎

张 仃 雾树行相引 68×68cm 1991



张 仃 黔西行 68×68cm 1991

