



王蒙

中国画技法史研究丛书

王克文 著

中国
画技
法史
研究
丛书

wangmeng

王蒙

中国画技法史研究丛书

王克文 著

上海书画出版社

中国画技法史研究丛书·王蒙

王克文 编著

上海书画出版社 出版发行 上海钦州南路 81 号
邮政编码: 200233
浙江临安美术彩印厂印刷 各地新华书店经销

开本: 787 × 1092 1/16 印张: 7
1999 年 12 月第 1 版 1999 年 12 月第 1 次印刷

印数: 0,001-3,000

ISBN 7-80635-022-5/J · 834 定价: 18 元

目 录

1	总 论	
6	第一章	传世画作辨析 《青卞隐居图》等图的程式规范与审美特征
72	第二章	王蒙山水画题材的审美内涵及其画学见解
75	第三章	王蒙画派对后世的影响
85	第四章	从“元四家”的共性看王蒙的艺术个性
97	结 语	
99	附 录	王蒙画目著录简表
104	插图目录	

总 论

明代王世贞在《艺苑卮言》中讲：“山水画至大小李一变也，荆、关、董、巨又一变也，李成、范宽又一变也，刘、李、马、夏又一变也，大痴、黄鹤又一变也。”他的话大体上符合我国山水画发展的实际。王世贞这里把王蒙和子久并称作为元代山水画变革的典型代表人物，是很有见地的。“元四家”山水画的艺术特色，代表着“宋人重理”到“元人尚意”画风的显著变化，化宋人质实为虚灵，变宋人工丽而趋求笔墨逸趣，成为山水画风格衍变过程中一个阶段性的重要转折时期。而在这“一变”中，王蒙以其丰富性、多样性的精到艺术技巧，满纸拍塞繁密描绘方式所形成的个性化笔墨程式作为自己的艺术特色。

唐时绘画“以真为师”，技法的探求在于达到真实的再现，宋人进一步追求合乎客观自然规律的“理”来组织画面，在“物”与“心”的辩证关系上，以“物为画之本，我为画之神，有物无我不足以通理想，有我无物不足以达真实”来作为美学理想的追求；而元人的拓展在于由宋人重造化之“理”转而求心绪意象之表述，在“物”与“心”的关系上，侧重在通过一定的景象来表现自我，“妙处不在工，而在逸”，在于求物象的韵致。从“元四家”作品看，他们在实践中没有将“形”与“神”对立起来，而是在宋人画格的基础上脱略形迹，重在笔墨形式美的相对独立性。如果讲唐宋现实性的审美观念的开拓，使六朝时山水形象创造的那种神秘梦幻的色彩逐渐消失，美学上追求对于自然的真实感受的话；那么元代审美风尚在于把观赏者的审美视野引向“萧散简远”超越自然美的艺术模式。由宋至元的变化在对待作为艺术创作第一性现实世界的态度上，元代画家大都不注重自然界给予的特定的具体感受，而侧重在如何以某种艺术语言去解释自然，表现出对宋代画学观念的再界定。如果讲刘、李、马、夏这“一变”突出在以截取式的新异空间结构和墨化较甚黑白判然的审美观照来建立画面秩序的话；那么大痴、黄鹤“一变”转向以书意的笔线来求得精神净静的“逸”趣境界，在否定前代美学思考基础上来开拓自我情味，以此变易宋人之画风。清人华翼纶说得很好“元人是有元人门径”，元人在绘画概括方式上，力图摆脱功能性、实用性的趋向，于程式符号的创造上更多地遵循艺术自身的规律，以求提高笔墨艺术审美价值的深度。

王蒙(?—1385)①山水承北宋以来江南画系,能得董巨之神气,拓展其笔墨之长,来展现南方植被葱郁苍茫的深邃意境,开创了前所未有的繁密画体,笔墨“纵横离奇、莫辨端倪”,用笔松灵细劲,如篆如草,萧疏宕逸,别有神趣。自谓“老来渐觉笔头迂,写画如同写篆书”,其所衍化的乱头粗服的笔墨技巧对后世有很大的影响。

王蒙画格特点概括地讲:

一,创繁线密点技法。繁线主要表现在他解索、披麻、牛毛、云头等一类皴法上,用卷曲如蚯蚓的皴笔,古拙而灵活,细秀而雅逸,有一种苍劲之美;密点主要表现在取鉴巨然焦墨大点方法,用散笔、开花笔、渴笔打点,常和淡笔皴山结合,山头、树丛或聚或散错落打点,以干、湿、浓、淡、大、小、光、毛不同类型的丛点。其渴笔焦墨、破笔散毫多种苔点的技法为前所少有。二,为表现层峦叠翠千山万重的“密体”景物多用“高远”结合“深远”法,使层层茂密苍茫境界得以充分体现。但他也有别致的一反常格的章法。三,主要师承通过赵孟頫上追董巨、王维②,也兼取荆浩、关仝、李成、范宽及郭熙等人,画风大都表现出董巨以来一脉相承的江南画派的衍变和发展。他画法有细有粗,有工有写,但也有少数取鉴荆、关和南宋院体画笔墨和构图的作品。四,繁在整体丘壑,但局部用笔却是简的(就王蒙多数作品分析来看)。正如清人钱杜所说“云林似简而烦,山樵似烦而简”。倪瓒写疏林坡岸,浅水遥岑,意境清寂萧疏,简洁的布局,所以要简中寓繁,疏简中靠笔道的“繁”去平衡构图的简。而王蒙正好相反,当然这只是相对而言,他接受了其舅的画学思想来改造董巨江南画派。综上几点分析,王蒙以独特的笔墨处理,强化了形式风格的审美价值,从中也体现了中国山水画追求人和自然合一的最高境界,与艺术手法具有和谐稳定的基本倾向。他和同时代画家一起开拓了山水画的新面貌,正是特定时代审美观所造就的画风,也是特定时空文化条件下形成的艺术面貌。

王蒙山水画的基本艺术语言——繁密的手法来写“意”,但又不游离于物象的“理”,不再如宋人把空间的深度作为结构画面的注重方面,不再置于外部世界和摹写物象的表面。“繁”仅是他追求主客同一、物我相融的一种方式,画家以此来建立自我个性的画面框架和审美秩序。王蒙山水作品交织着对传统技法的延续和更新,以自己的方式来表现自然界的多种形质,创造一种境界。他以董巨为宗,亦兼取“北宗”技法。始终以丘壑深密,层峦叠嶂方式不断补充、完善其繁线密点、焦墨皴擦的技法。王蒙用“繁”的手法将境界的表现和笔墨形式美有机地统一起来,也即是将写景、写境和写趣审美要求统一起来。王蒙以这种繁线密点笔墨的发挥表现其主体意识的美学观念,将客体时空转化为主体心绪意念性的表现,在现实与幻想之间筑起通向观众的审美渠道,将江南山水画派的境界拓展为深邃苍茫,以表达自我胸次、气质。王蒙的画,虽以繁密深秀为格,但从其现存作品创作年代及画风看,“繁”的手法也各不相类,同中有异。王蒙的繁密点线的交融,或简淡、或苍茫,或实中求虚、或细密无间,各有不同的情趣。他的画面既不同于子久“峰峦浑厚、草木华滋”,笔简而有神韵;也不同于云林“逸笔草草”,不求形似、简中寓繁、似嫩实苍、擅幽绝之韵;更不同于仲圭“质朴沉郁、淋漓泽润”,“元四家”以各自的体貌

共同完成了“元画”的变革。将中国山水画艺术推向新的高峰，形成了新的审美情趣和风格面貌。

“元四家”为代表的文人水墨写意山水画发达，成为那时一定文化氛围审美意识支配下禅宗画法的典型艺术方法，王蒙的繁线密点风格，是一种时代的产物，也是所谓“笔墨因兴会而发，兴会所在，即性情之所寄”的文人画格。观王蒙的山水画使人想起美国美术史家罗樾的一段话，认为元代开始“山水画内容或内在涵义在突变……图绘性艺术从此成为一种心智的、超越再现的艺术”，“宋代客观再现被主观抛弃……风格变成每个人的中心问题”。（《中国绘画史的一些基本问题》）但王蒙风格的形成是重视继承与积累价值的结果，而不是相反。

二

诗云：“王郎多学画最工，笔法似舅松雪翁；松雪之书妙天下，以书为画妙亦同；想当洒墨成云峰，豪气压倒陈元龙；层巅岑嶺摩苍穹，咫尺可论千万重。岚光翠滴天无风，若有微籁鸣杉松；此时此画谁复有，我为此甥怀此舅。”此诗突出王蒙得益于赵孟頫承其笔法以为创格基础。《图绘宝鉴》上称：“王蒙，字叔明，吴兴人，赵文敏甥。画山水师巨然，甚得用墨法，秀润可喜。”董其昌说：“王叔明画，从赵文敏风韵中来……凡泛滥唐宋诸名家，而以董源、王维为宗。故其纵逸多姿，又往往出文敏规格之外。若叔明专师文敏，未必不为文敏所掩也。”王原祁称王蒙“少时酷似赵吴兴（孟頫），祖述辋川（王维），晚入董、巨之室，化出本宗体例，纵横离奇，莫可端倪”。方薰讲：“黄鹤山樵，为松雪外甥，书画之妙，源于鸥波，早岁精工点染，酷似其舅，晚能一变蹊径，以董巨相参，淋漓毫楮，自成一家法，驰骋海内，遂分吴兴一席。”恽南田更说他“远宗摩诘（王维）”。上面几家评论可说明王蒙画派“寻其源，溯其流”大抵上近师赵孟頫，远师董、巨为本体并广征博采，融合各家，自立门户。

元代陆友仁在《研北杂志》中曾讲：“唐人临模古迹，得其形似而失其气韵，米元章得其气韵而失其形似，气韵、形似俱备者，唯吴兴赵子昂得之。”赵孟頫强调笔墨书写的视觉功能，取南北之长，风格多样，有工整秀媚的重彩，有豪放简率的水墨，画面上出现一种刚柔相济、静穆温和的气氛，山水大体上有三种面貌：有出自董源、巨然；有出自李成、郭熙；再有出自“三赵”（令穰、伯驹、伯骕），如《水村》、《鹄华秋色》、《东洞庭山》、《重江叠嶂》、《秋郊饮马》等图即是，所谓王蒙“酷似其舅”，是指其取法赵氏笔意萧散苍秀江南画派一系的董巨面貌。赵师董巨开创了书意入画的格局，似信笔偏力，疏松中见谨严，纤细中见简率，在王蒙山水画中，特别是笔意宕逸的皴法中可以明显地见到受其舅的影响。但王蒙的绘画模式更多地取董巨和赵孟頫浑穆细密作风相融合。而气韵、形似兼顾亦合陆友仁的评称，既取宋人重“形”的方面又渐而向简率挥写注重情意方面发展。用笔渐趋灵动、活泼，正如郑绩所谓：“活泼者，乃静中发动，意到神行之谓耳。”实际上还是一个“写”字，促进了审美风格的拓展。不过王蒙通过赵孟頫上溯董、巨，还一定程度上融化李、郭一派，特别如干笔化了的云头皴法，少数绢本上也见强调明洁的墨法等手法。董源、巨然创立江南山水画派为后世画坛开辟了新的蹊径，董源现存作品已开“用笔甚草草，近视之几不类物象，远观则景物粲然，幽情远思，如睹异境”粗中见

细，不齐之齐，带不经意的皴法（长、短披麻皴）、点法（雨点皴及浓墨丛点等），“水晕墨章”平淡幽深的境界。王蒙通过元初赵孟頫的启迪上溯董巨画派，将这类“不齐之齐”的乱头粗服的技法尝试好像“接力棒”似的接过来，运用在他“古木萧疏蔽草庐，好山重叠水萦行”等江南意境的创造上。后人称“文人画起自东坡，至松雪敞开大门”，要探讨赵氏对元画一代新风的开拓贡献，可以从“元四家”全面承其画学思想得到证实，但论技法发展上“繁”体如何“近师子昂，远师董巨”，旁及各家，得首先研究王蒙如何师承与发展传统的笔墨技法和审美风格了。王翬称“叔明为赵吴兴甥，乃自辟一门户，若论蕴藉之富、摹写之精，实不让其舅，元镇语非夸也”。王原祁则讲：“叔明似舅，无出其右，变化腾那，丝丝入扣。”清方薰《山静居画论》中分析皴法与王蒙笔墨时讲到：“皴法如荷叶、乱柴、乱麻、卷云、雨点、解索、破网、折带、鬼面、大小斧劈、大小米等皴，皆本麻皮皴一法化出，所以入手必自麻皮皴始。赵雪松王叔明又作勾勒一法，虚中取实，以势为之者，本唐人青绿来，后陈道复之不耐皴，即此意也，今人多不会。”“黄鹤山人为松雪翁外甥，书画之妙，有渊源矣。早岁所作精工点染，篆隶真行俱臻法度，可谓酷似其舅，晚能一变蹊径，以北苑作胚胎，淋漓毫楮雄浑，苍凉自成一家法，便能驰骋诸老间，遂分吴兴一席”。以上有关王蒙的画论评述，都联系到他和赵孟頫的关系，但又认为后来能自辟门户是取各家之长的结果。有的还对王蒙笔墨皴法等特点以及早岁晚年不同的风格变化，开拓创新处作了简要的分析，对我们深入研究王蒙的艺术风貌，是很有参考价值的。

现代黄宾虹在《古画微·元季四家之写意画》中讲：“王蒙山水得巨然墨法，用笔亦从郭熙卷云皴中化出，秀润细密，有一种学堂气，冠绝古今。浓郁如王右丞，不涉舅氏鸥波之蹊径。极重子久，奉为师范。生平不用绢素，惟在纸上写之。得意之笔，常用数家皴法。山水多至数十重，树木不下数十种。径路纡回，烟霭微茫，曲尽幽致。自言暇日为郡曹刘彦敬画竹趣图，甫毕，而一峰黄处士见过，仆出此术印正，处士以为可添一远山并樵径，天趣迥殊，顿增深峻，可知薰染磋磨之益，增进学识，所关甚大也。”美国美术史家高居翰认为和“元四家”中其他三人比“王蒙比较关心空间、体积和表面质地感；但是他注意这些事物的内在本质，更胜于重现外在世界形体。为了表现的目的，他或使用空间，或拒用空间；或塑造形式或扭曲形式。像大部分其他元代画家一样，他宣称自己出自北宋和北宋前山水画家。中国批评家分析他的画风，在于某些繁满的构图里和茸苔的皴法上，找到了董源的关联，在蠕动的耸岩峻嶂中，找到了与郭熙的关联”。（《中国绘画史》）黄、高两家对王蒙博采各家来“化出本宗体例”与前面引用的各家论述不同在于侧重提到和郭熙的关联，是值得注意的。到了元代学郭熙的人很多（如朱德润、唐棣、商琦、刘伯希等），郭熙代替了李成的地位。不过王蒙是以上溯董巨画派而融汇郭熙，有时师承郭熙因素明显一点罢了。

三

中国山水画五代、宋初步入兴盛时期。从笔墨表现手法来讲，实际上以后可以看作有三次变化：一，宋人崇尚情景诗意化的重墨润泽画格。二，衍变为元人书法化强调意趣的书写风貌。宋人侧重生活，元人耽于笔墨，由湿墨而干

笔,转向笔线中求逸趣。三,至晚明再来一个否定之否定,元人主笔线(如各种类型的皴笔)而“墨不设”,重笔雅秀疏松画风是由宋人“水墨墨章”(特别是宋末墨化较甚的院体山水)演化而来,至明后期又力图纠正元人偏重于苍而易失之润的不足,注意到用墨,将破墨、积墨等墨法和书写的意味结合,并在韵致上意图完成正统性的“南宗”画格。

以上变化所表现出的不同时期审美意识,总的讲都是在对待“心”和“物”、“意”和“法”、“情”和“景”,以及主客观统一方面如何通过用笔用墨来体现意境的问题,不同时代文化氛围下的审美意识,有一定的规律可循,王蒙山水审美特点正是在特定文化背景下“借物写心,以景抒情”的物化形态。通过王蒙山水画的欣赏,可体会到:

一,中国山水画是程式性很强的画科,山水画的创作相对其他画科来讲,更明显地体现出来源于儒道两家“天人合一”传统思维的主张,不论是倾向于把人自然化的道家;还是倾向于把自然人化的儒家,都在思维上图求自我与宇宙的契合,体验感悟造物之神韵,来寻求一种自然的和谐,在山水画中“情景合一”实际上也是“身心合一”的企求。

二,王蒙笔墨形式美的审美价值观,是特定时代的文化现象,在“元画”划时代的变格中,虽表现出明显个性特征,但其变格仍遵循着直感意象的传统思维的方式。我们从王蒙(乃至“元画”整体风貌)山水画中可体会它的“理”、“法”形成是在强调经验综合、主体意向思维的基础上确定的。它的审美框架既有来自对生活观察一面,但更多的于取鉴传统经验基础上求开拓。从王蒙的树法、石法等造型勾、皴、点、染等技法看,在提炼物象的过程中,综合了前人的创造成果,其技法的延续性、承袭性,主体思维所表现出的意境、观感认知虽不是单一的,但可认为王蒙画派是在纵的传统脉络和横的同时代师友影响,以及个人的艺术性格,将自我意识和自然本体融为一体,在综合前人经验的基础上,摆脱其束缚来形成自己的个性语言的。

根据王蒙现存可供赏析的作品较多,风格变化各异的特点,本书拟以其作品为线索来阐述分析其画风在中国画技法发展中的地位与影响。不以其创作年代列次序,而是突出重点,对其杰出佳作以较多的篇幅作分析,有详略地对照其他不同风格的作品作介绍。

注:①王蒙因胡案牵连,明太祖洪武十八年(1385)卒于秋官狱,有陶宗仪《哭王黄鹤》诗可据,但其生年不可知。王蒙与倪瓒是好友,倪多次写诗送王,并一起合作山水,《珊瑚网》著录)对其十分推崇。从一些材料推测王、倪年龄差不多,王较倪可能要年轻几岁。王在明初画坛上有较大影响,至明中叶才被肯定为“元四家”之一。对王蒙生年有认为1301年和1308年二说。前者据认为赵孟頫四十八岁有得外孙的记载,蒙为其外孙,但赵外孙不止王一人,无法肯定指谁,何况王蒙是赵外甥,还是外孙,后人还没有搞清楚;后者1308年生也系推测未见有确切根据,但较认为王蒙是大德五年(1301)和倪瓒同年生似乎合理性、可信性大些。国外还有1309年生之说(如美国高居翰),不知何据?但也是一种看法。此外还有提王蒙1298年生,是据其画题款推测,看来也难确认。②董其昌乙酉五十四岁作《摩诘诗意图》自题中有:“王叔明时摹右丞画,余亦拟之。”联系董其昌在《画禅室随笔》中讲王蒙“其画皆摹唐、宋高品,若董巨、李范、王维,备能似之,若于刻画之工元季当为第一”也是代表了一家的看法。

第一章 传世画作辨析

1. 笔墨纵横离奇，莫可端倪的《青卞隐居图》

《青卞隐居图》(图1、2、3、4)是王蒙传世水墨山水的杰作，写层峦茂树，溪流幽谷的江南山景，最能体现其笔墨繁而不乱，布置满而不臃的审美特征。王原祁称他的画“纵横离奇，莫可端倪”，有高度笔墨艺术水平，董其昌题此图为“天下第一”，也是上海博物馆库藏中难得的精品。

此图写浙江吴兴县的卞山(亦称弁山)，即苏轼诗中“闻有弁山何处是，为君四面竟求看”，和赵孟頫诗中提到“何当便理南归棹，呼酒登楼看卞山”的卞山。欣赏这幅山水，可以感受到画家创作是以深入观察感受对象为基础的，以多种笔墨手法来表现江南植被林木苍郁繁茂的湿润感，能做到“位置紧”和“笔墨松”的统一，是王蒙晚年现存技法丰富、多变的突出作品，其画法特点：

一，布局。空间结构上将纵深、平阔、高下建立在“高远”为主的基础上，其高耸群峰，林峦相间，自山麓至山顶形象组合，层累而上，均呈陡崖盘亘之势，而予人以整体的审美感受。在稠密框架中，近处清溪子坡阜间，利用小面积留白，使竖密山脉在节奏上得到调节。在造型处置上，山峦——林木——溪流，形成古人所谓“岑峦纡回辨纵深”，“林木参差辨高下”和“溪流绕转辨平阔”的变化情致，将宋人高、深、平“三远”与黄公望所改称高、阔、平“三远”法渗合融化为一体。

在组织结构上峰峦是布局上的主体，造型上有圆弧、有方折，丘壑断层的起伏组织，支撑着整体章法，和往常王蒙喜作长松高岭式有明显不同的审美特点。作者将画面茂林处理在中景状态，也不像惯常长松高岭式，把松丛作近景布置，突现在观众视线面前。纵观此图布局屈伸变换、穿插映带、蜿蜒曲折、虽繁复而见单纯的整体效果，予人以深邃意境的郁茂气势，似现实似梦幻，引导观者以奇特的精神



漫游。这和经营的匠心巧构是分不开的。

二、皴法①。此图皴法的最大特点合数家之皴法于一体，颇为典型。王蒙善于运用解索、披麻、牛毛、卷云等皴法，《青》图中用笔纵逸多姿、行曳回环，将几种不同的皴山方法自然搭配。如果我们分析一下王蒙不同时期的用笔技巧，大体上，早期偏在用笔头前面的笔尖部分(且倾向用湿一点的笔)，用笔比较规律。后来随技法成熟，发展到全面拓展运用笔尖、笔肚、笔根几个部位的表现性能，见其结合着用新的、旧的、秃的、尖的、干的、湿的、浓的、淡的、轻重徐疾的笔道。着意在如何最大限度地发挥这支毛笔的工具性能，此图能予人以很多的启迪。图中显现出干湿并用的特色，极干的和湿润的笔线配合着来皴山，笔线疏松如“写”，而内涵筋骨。主峰层叠而上或渴笔焦墨细皴，或干笔浓墨皴擦，淡湿的与浓枯的、苍劲的与柔韧的、疏松的与重实的，以及长的、短的，不确定性的皴笔表现江南葱郁的山体。在不同干湿配合着浓淡墨基础上变换节奏，来表现丰富的层次感。

唐以前我国绘画技法表现主要是勾勒和傅彩，线的运用在于中锋立骨，皴法的创造开拓了表现各种山石、土坡体质感的可能性，标志着用笔由单一的中锋拓展为侧锋、顿挫型的中侧锋相结合。王蒙此图皴法可以看出，皴法、浓淡、枯润墨在不同笔法下的效能。后人评王蒙善于解索、披麻、牛毛、云头一类皴法，结合此图看当能了解均是属以线为主的皴笔类

图1《青卞隐居图》岭头迎面而立，不以云雾掩映，在整体审美感受上表现深邃意境是十分成功的。下部溪涧、丛树作空间结构上的配合也恰到好处，起到实中求疏的作用。艺术空间的创造，本是画家遵循大自然的法则与主体想象相融合的结果，将审美“意象”升华为审美意境。王蒙此轴合数家之皴于一体，主要表现在画幅中上部山体，融披麻、解索、云头、牛毛等传统皴法而自成笔法语言，并以圆浑为主而杂以方折形态。丘壑在保持整体性的基础上求变化，使气势充沛苍郁，引人入胜。

型。清·钱杜《松壶画忆》中分析元人皴法时讲：“皴法又有简有繁，繁简中又有家数。如大痴善破，皴法可简可繁；云林似简而繁；山樵似繁而简。”所谓“似繁而简”，不在造型而在用笔变化上，所谓“长于渴笔者，易森动而寡秀润，长于湿笔者，能秀润而欠森动”。王蒙皴笔在繁复中求单纯，解索者，用笔如解散绳索，用笔稍纵，行笔纸上悠扬辗转，挛曲取势，常常结合山峰起伏映带，连廓兼皴，一气呵成。披麻和解索均为线的类型，由淡及浓层层相加，勾皴而皴擦，湿淡而焦渴相交叠，王蒙此图大体上均为始用润笔，继用燥锋，用积墨法形成郁然苍浑之气。也即先定淡墨轮廓，或连廓带皴，最后用焦渴墨皴擦。至于王蒙常用所谓牛毛皴法，即用笔纤细如牛毛之意，《梦幻居画学简明》中称其“与小披麻皴无异，惟小披麻用笔稍纵，牛毛必用正锋，小披麻粗幼兼用，牛毛有幼无粗，如发如毛，故写牛毛法，墨不宜浓，笔不宜湿，笔湿墨浓，则融成一片，毛不成毛矣，必要渴笔淡墨，细细密皴，再加焦墨疏醒之，浓里有淡，淡上见浓，毫丝显然，层次不混，乃是牛毛嫡派”。其中提到的“渴笔淡墨，细细密皴，再加焦墨疏醒之”最附合王蒙皴法的特点。皴法名称均为后人所加，但对作为中国山水画重要技法皴法的研究，对各家各派风格特征的研究倒是有其价值的，如唐岱《绘事发微》讲：郭熙“用笔多旋转如卷云”，王蒙“用笔多弯曲似解索”，赵子昂“分脉络似荷叶筋”，均根据石纹外形特征作归纳评名。王蒙在《青卞隐居图》中笔墨之迹交融，突出体现在皴法上，用笔悠扬，长秀筋韧，如篆如行又兼草，气脉相贯，表现出其笔墨艺术的难度和深度。也正如林琴南在《春觉斋论画》中所分析的：

“叔明作长笔披麻皴最难学，千头万绪中，著一败笔，即不可救，余尝谓笔笔有力，尚须笔笔有韵，方可作长笔皴，皴笔要分明，又要浑融，明而不融，则如麻绳之纷扰，融而不明；则是死蚓之聚烂，若作短笔皴，即有一二败

笔，尚可补救，然落笔须轻，救之乃易，实则到纯熟时，而败笔亦日见其甚少矣。”

《青卞隐居图》整体位置紧而笔墨松，皴笔塑造峰峦形象穿插掩映均表现出这个“紧”字，以繁密的方式展示，但局部皴笔干湿相兼疏松苍秀均表现出这个“松”字。所以可以讲此图是“紧”和“松”的矛盾统一体，王麓台尝言“古人位置紧而笔墨松，今人位置懈而笔墨结”，这正是优劣之对比提法，联系《青》图的欣赏，自能得此感受。



图2 此为上半部分，从原迹上揣摩，山石峰峦大抵上先以淡墨为底，先润后燥，渐次加深，以至焦墨皴擦层层见厚，山峰峦头起伏映带，重山复岭的造型均外廓与内纹浑融相接，皴擦随阴阳向背加强体质感受，同时墨色为焦墨点苔留有余地。

历来对王蒙皴法还有不少论述:

“黄鹤皴法在空淡中用长笔皴,似披麻而非披麻,一笔不败,神力殆出天授也。”(林纾《春觉斋论画》)

“山樵皴法有两种,其一世所传解索皴。一用淡墨勾石骨,纯以焦墨皴擦,使石中绝无余地,望之郁然深秀。此翁胸具造化,落笔岸然,不顾俗眼,宜乎倪元镇有扛鼎之誉也。”(钱杜《松壶画忆》)

“黄鹤山樵得董源之郁密,皴法类张颠草书,沉着之至,乃归飘渺,予从法外得其遗意,当使古人恨不见我。”(恽格《南田画跋》)

王蒙皴笔“横拖直抹,纵横自如,微画笔端,神超笔外,若白天来,虽一墨运,而无色之色自具”。(詹景凤《东图玄览》)

近人李霖灿在《山水画皴法·苔点之研究》中分析王蒙善于细笔牛毛皴法讲:“牛毛皴笔路短,王蒙却以山势龙脉继其长,是一种很高明的手法,一个人气势壮,自然能统率得起,所以用短笔皴法写去,亦无零碎琐细之感。同时,别人亦很少用这种皴法作画,这种皴法几乎成了王蒙的专利,在元代以前没有这种皴法,形成了一种断代的尺度。”

《青卞隐居图》的皴法运用上,特别可以看出王蒙在山水画艺术上推进了笔墨的深度,有自己的特色。值得深入体会的是此图不似其往常主要以解索皴而是上面提及的评者称其“得意之笔,尝用数家皴法”的画法。特别是解索、披麻、牛毛皴之外兼取李郭云头皴法,造型上、用笔上几种方法连廓兼皴,浓淡干湿墨一气呵成。云头皴在此图中画高岭陡壑,表现出圆浑的体势。从其笔墨特点来讲,《梦幻居画学简明·论皴》中有一段话倒是很好参照:“云头皴如云旋头髻也,用笔宜干,运腕宜圆,力贯笔头,松秀长韧,笔笔有筋,细而有力,如鹤嘴画沙,团旋中又须背面分明。写云头皴每多开面而少转背,若不转背,则此山此石与香蜡饼无异矣。转背之法如运线球,由后搭前,从左搭右,能会转背之意,方是

云头正法。”此段对云头皴分析,从用笔要求归纳了基本要诀,非常恰当而实际。《青》图(主要像上半轴)的用笔和结构结合很好,云头皴笔,悠扬辗转,笔笔圆运,腕中之力,藏于笔中,细辨原迹皆淡墨先起大体轮廓,然后由淡而浓,由湿而枯,以至枯笔焦墨,如钱杜所说的达到“纯以焦墨皴擦,使石中绝无余地,再加以破点,望之郁然深秀”的艺术效果。图中云头皴和其他几种皴法结合,有湿笔淡墨、干笔焦墨、或繁或简、或皴或擦,这种积墨破醒的方法,结合着繁密的空间结构,创造出点线旋律里蕴含着深藏的自然之迷以及气势充沛的苍郁意境起着重要的作用。黄宾虹讲:“云头皴郭河阳开其先,黄鹤山樵尤喜为



图3 此轴气势节奏贯通气脉,苔点发挥了极重要的作用。山头多圆笔打点,至中幅山嘴石脊以渴墨破笔打点为主,此局部中最为明显。其中暨以细密树丛以无数小攒点,蜿蜒的泉水,使茂密苍郁中富有生动意趣。苔点起“醒笔”作用,也加强了繁复结构的前后空间层次感,最后以淡墨微染而不掩笔意。清·笪重光讲到点的各种用笔方法时概括:“点分多种,用在合宜,圆多用攒,侧多用叠;秃锋用衄,破笔用松;掷笔者芒,按笔者锐;含润若滴,带渴为焦;细等纤尘,粗同坠石;淡以破浓,聚而随散。”(《画荃》)图中多种点法正是笪论的形象注解。

之，其法全从卷云石中悟出……”从《青卞隐居图》中最能得到体现。

如果将王蒙《青卞隐居图》皴法和郭熙《早春图》(图5、6)作一比较，可以发现其借鉴的渊源关系。美国华裔美术史家方闻《中国山水画的图绘性表现》一文中谈到《早春图》“郭熙的基本技巧是将皴法与造型的墨染融成一种笔法：按照从透明的淡墨到浓墨的焦墨的调子，用粗细变化的笔迹层层复加，因使它们互相交叉造成一种滋润而模糊的表面”。“《早春图》的各个部分都提示了幽深的纵深感，画面却保留着一个由各部分区域合成的空间。山峰并列的褶皱蜿蜒造成层层峰峦集群。从画的此部分到彼部分，用郭熙的话来说：山形‘近看如此，远数里看又如此……每看每异，所谓山形步步移也’。同时，郭熙还试图把画面的不同部分连成一个有节奏流动的整体，创造出统一的构图。朵云般的丛山似乎飘浮在画面上；像范宽的《溪山行旅图》一样，空间进深幽远难测，不是如实描绘而是暗示性的”。王蒙运用郭熙图中卷云皴法结合着其他皴笔来将不同部分峰峦形成整体，来形成“幽远难测”的审美效果。黄宾虹讲：“乱云皴北宋人画法，黄鹤山樵仿为之，一笔尝作四十丈长，鉴家以为神奇。然非从各种皴法纯熟之后不易效此。”(《山水课稿》)

唐岱曾分析各家皴法：“郭河阳原用披麻至矾头，石用笔多旋转似卷云。王叔明喜用长皴皴山峦，准头用笔多弯曲似解索。赵松雪画山分脉络似荷叶筋，此三家皴皆披麻之变体也。”都是以线为主的皴笔类型。从《青》图典型皴法，表现出把董源的披麻皴和郭熙的云头皴相结合，创造出一种后人称王蒙解索和牛毛一类的皴法。将宋人隶楷的笔法转化为富有篆意的行草笔法；将较单纯的中锋湿笔描绘方式转化为多种用笔接触纸面的侧锋干笔；并将工整刻实转化为简率松逸的笔道，此图对云头皴的借鉴衍变最能说明这点。

三，树法。古人分析山水画皴法和树法在

一幅画中要协调“写某皴山，要配某树，此以笔法言，非以树名论也。如写松，其松针落笔处尾尖，而结蒂心处大者，此宜用披麻云头牛毛等山。若落笔处尾重大，而聚蒂处反尖小，此宜配斧劈马牙等石，其余竹柳梧槐，与夫无名杂树，即此类推”。(《梦幻居画学简明》)从王蒙此图看也是如此(特别是他长松高岭式布局)，图中密林深树的处理，与他其他山水画不同，如《夏日山居图》、《林泉清集图》的长松成组；《太白山图》的细密小松；《夏山高隐图》、《秋山草堂图》的夹叶与点丛结合，《稚川移居图》的树叶双勾填青等。《青卞隐居图》



图4 这组密树深溪中的树法，特点是全以点笔为叶丛。点法不以形态的类型多变，而在于笔法、墨法的多样。墨有焦如漆，淡为烟，渴笔苍毛和湿墨淋漓的相反相成处理，在高下疏密间求参差之势。点叶在大部湿墨泽润中有一二棵焦渴叶树木，形成墨色上的对比关系，随处生发，在密丛中产生了丰富的审美趣味。而点笔有圆浑、破松、横斜、竖垂，使在统一中求变化。王蒙这种充分发挥毛笔性能和笔墨长处的树法，表现出一种非常规的逆向思维方式大大突破了宋人湿墨圆笔中锋较规律的笔法。这种点法难度在于造型繁而不乱，满而不臃，密而不塞，笔墨功力确是高出时辈，在当时这种树丛方法是别开生面的。

中树法，以点苔手法表现，画面下部丛树一组有廿多棵组成，或干、或湿、或浓、或淡、或聚、或散、或大、或小，或笔锋聚而“万毫齐力”，或开花笔而“破笔打点”，干与湿、浓与淡层次节奏拉得很开，用笔方法最能充分体现干、湿、浓、淡综合运用所达到的“以意发趣，以趣生意”的生动效果。这是所谓“各体杂树，均无定名”的画法。通过这组树丛也能充分体现出王原祁题画中所说“叔明笔墨始奇而终正犹之大痴笔墨，先正而后奇也。出入变化径异而源流则一”的变化特点。王蒙此图树法尽管多样奇肆，但能由“奇”而归“正”，达到对立因素的和谐统一，正是画家高明之处。

《青》图树丛占画面三分之一，“树秀则山秀，树古则山古”，树干如篆笔浑朴圆厚，但墨色较山石皴笔稍重，点叶丛中间以枯树数枝，画幅中远处有二三组小树丛参补其



图5 宋·郭熙《早春图》局部云头皴法



图6 宋·郭熙《早春图》局部云头皴法

中以资呼应，每组亦前后掩映，各分浓淡以别，都表现出点丛浓郁与萧疏相间。近树虽密但参差不紊，俯仰有情，或斜或正，变化有致，远树皆直干取姿二三枯枝，而大多仍以点笔示意，皆与峰峦笔道协调统一，“用如是之笔写树，即用如是之笔写山，一幅毋出两格”。在此图中特别感到用笔的丰富性和统一性。图中茂树浓荫、疏林淡影不求工巧而趋于萧散，注重于笔墨的意蕴。如形繁笔简，大都粗细相间一种偏浓的墨色勾树干，笔道凝重而有力，和多用笔尖，中侧锋互用，与行草“写”出的皴山方法不同，看来是缓慢的，笔很干，用笔慢来平衡墨水着纸形成笔线的节奏，才能形成这样的笔迹，但在用笔快慢中变化出自然粗细。浓淡干湿的审美效果在树叶而不在树干的处理上。正可谓“树愈密而气愈疏”。

明代詹景凤《东图玄览》中讲到王蒙作大林茂密，笔法秀爽，“在乱中——分疏，令人细阅层层可数”。我们看《青卞隐居图》这组密树，参差错杂，枝干相互缠纠，笔墨变化丰富中求单纯，正表现出“乱中——分疏”之长，繁中求治不以细谨刻画而具荒率苍古韵致。同

时从王蒙这幅山水树法中看到元人已不像宋人重骨，而是骨肉相辅，求得柔润松秀之美，和他的山法、点法、布局法相结合来构成整体“繁”格的总体效果。

四，点苔法。元以后董、巨江南画派得到了极大的发展，“画不点苔，山无生气”，山水画点苔技法进一步趋于成熟，大大突破了巨然开创的焦墨大点表现方法，王蒙取鉴前人点苔技法，在用笔的节奏上干湿互用，大小错落，以不同的笔道、墨法拓展点苔的艺术程式，对此图卞山茂密苍茫意境的表达起了十分重要的作用，试想在这幅山水画中，如不运用变化无穷的点苔技法而要充分表现出江南山景的深邃意境，的确是难以想象的。图中土山戴石，石山戴土，林木耸郁，峰峦苍茂，坡间蔓草，树丛薜萝，山顶植被，崖间小树以及石上薜苔，岩壑凹凸，层次交搭等等都发挥着不同类型，干干湿湿、浓浓淡淡的点子作用来显现笔繁墨厚，布景幽深，层次繁复的审美感受。从此图山麓到山顶看，点与皴“两相和会”，点的墨色在整体上比皴笔深一层色阶，故皴笔墨色留有余地，前皴与后点，前淡与后浓，湿润淡墨与干渴焦墨相配合，虽点笔繁密而与形象结体相协调，故能不嫌其琐碎，从属于整体气势而不感其散漫。随着山石峰峦之起伏，前后层次之交搭，顺笔点之，逐层取势，故不觉其显突。层峦复叠用蓬松的散笔、破笔点苔结合皴擦，来强化南方森深苍郁植被浓密的山景，是这幅立轴苔法的特点，也体现了王蒙点苔技法的典型特色，和董源的圆笔竖点、巨然的焦墨大点、大小米的横笔“米点”、子久与云林的侧笔横点、吴仲圭的润笔竖点、石田的藏锋圆点等各有特色。在山水画中，苔点和皴法相互依存(特别表现在“南宗”山水画中)，成为显示各家艺术风格的重要特色。“艺术规律受自然规律的制约，但自然规律应从属于美学法则的要求，画面苔点的运用也是如此。在山水画中，常见用点

苔于‘石嘴山脊处’。以明确结构关系；点苔于‘山颠石隙处’帮助阴阳向背起伏；点苔于‘山水交互处’，加强层次交搭变化；点苔于‘界限未清处’，点清空间层次；点苔于‘分界凹凸处’，以醒脉络转折。”(拙著《山水画技法述要》)

从山水画创作过程来讲，点苔往往是最后的“总结”工作。王蒙用蓬松的焦墨点子来加强画面气势节奏，使轴幅上下气脉贯通，“高远”突兀之势，重叠山景易细碎的形象连成一气，“自山下而仰山巅”，画面重心整体性得到调节，有通体呼应，精神灿烂之妙，用笔上见其“啄”、“注”的笔势，笔迹蓬松形散而势聚。笪重光《画筌》中有一段讲到点苔，概括地总结了运用不同的毛笔(秃的、开花的等)不同的笔法(中锋、侧锋的轻重提按)墨法(干、湿、浓、淡)注意聚散的节奏变化来达到不同的艺术效果。他讲：“点分多种，用在合宜，圆多用攒，侧多用叠；秃锋多皴，破笔用松；掷笔者芒，按笔者锐；含润若滴，带渴为焦；细等纤尘，粗同坠石；淡以破浓，聚而随散，繁简恰有定形，整乱因乎兴会。”这段文字特别是“破笔用松”这一点正是王蒙点苔时常用的，形成他作品苍茫、沉郁、深秀风格的一个重要因素。此图的点苔有一气呵成之势，使全画精神倍增，是王蒙破笔渴点较典型的作品。随意荒率的点苔与略见工整的皴笔似两种不同节奏的矛盾统一体。大体上是淡墨勾皴到焦墨点苔，在这两者之间，用稍深墨色作皴擦过渡，不同层次的配合，才能达到钱杜所谓“使石中绝余地，望之郁然深秀”的境地。评者以为其“山头打点，方法尤多，有浑点、破竹点、胡椒点、破墨点，表现出山上树木的茂密苍郁”。使苔法多样而能统一，迹散势聚，浑然一体。

此图所显示的王蒙点苔法的特点与传统方法不同在：一、强调了用笔的奇妙变幻，不同锋毫着纸的独特效果。笔锋的转换使笔

势的拓仄,笔毫运用的多变性、节奏的弛张来制造灵动和生气,以至整体气势的贯通,形成苍郁的境界,都和点苔多种技法相关联。二、点的变幻形势、力度从整体上制约着画面的开张,节奏和动势配合着物象造型,在审美感受上变得骤然复杂起来,结体错落也促进了其繁线密格的丰富性,这都是点苔形式被重视和强化的结果。三、将宋人点苔以简为贵,衍变为“没天没地当头劈面”式的格局,为拓展整体“繁”格,将点苔法向密的方向发展到了极致。四、清人松年《颐园论画》中:“山之点苔,必须由淡湿而淡干,由淡干而少加浓干,再加焦墨干点,毛毛茸茸,浑然无败笔,无痴墨,只见蕴藉苍茫,松活雄秀。”联系王蒙的点苔技法,正附合这样的特点。

通过以上对《青》图技法特点的分析,可进一步归纳两点:

一是,王蒙此图在笔墨上适应麻料纸质纤维材料的特点,用笔粗松,乱头粗服,若不经意,秀润苍茫,浑朴潇洒,特具书法“写”的意味,对表现葱郁景色,具有很强的概括力,作品有一种含蓄的诗境画意。元人变易宋代绢本作画常规,王蒙作画虽有绢有纸,但在纸本上运用干皴湿染来抒情寄意是基本的,绢本是极少数,而且不能充分体现王蒙笔墨的典型风格面貌。“元四家”承元初赵孟頫等画学思想的影响,特别以书入画在技法上审美意趣上突破了南宋画派的框架,于纸本上运用淡墨干笔和结合飞白笔道,在笔墨趣味上更适应表现江南山野苍茫幽深平淡天真的诗境。

元以后广泛运用纸本,促进了水墨写意山水风格的演变,不过元时所谓宣纸纤维有的是细甸的麻料纸,不甚渗化,有利于干笔皴擦技巧的发挥,有利于转化宋人主润而欠苍之感,由“重墨”向“重笔”的技法衍变。从《青卞隐居图》看王蒙将苍与润、枯与湿,通过不同的用笔来发挥纸本的性能特点,墨色较绢本丰富。《山水纯全集》中有两句话概括

了用笔与用墨的基本要求——“笔以立其形质,墨以分其阴阳”,强调了笔线确立形象为主导性的,然而需与墨有机结合,相互映发,才能骨肉相辅完美表现物象。《青》图中用笔用墨尽管变化较多,不外乎用笔——偏(侧锋)、正(中锋)、曲直(形态)、轻重(压力)、徐疾(速度)的变化;用墨——干、湿(水份)、浓、淡(墨分五色)的搭配,王蒙在这用笔用墨十二个字的“要诀”中发挥毛笔不同部位的性能和墨法的效能,使后人从中也得到不少启示。

二是,《青卞隐居图》作品强化了主观意念,一定程度上的点线的交响,将物象抽象化、符号化,将自然物象在重新组合中,扬弃了对于再现性的偏重,而趋向线条韵致的表现性。从此图的表层结构看,作者对于自然山川美的发掘,其创作思维,和他好些作品一样,在田园山水找到精神上的安身立命之所,以求得心理和精神上的解脱,体现出特定时代士大夫阶层隐逸的风尚,将山水画寄托某种象征的意念,但相应的笔墨变幻的结果,促进了山水画笔墨形式美的发展。此图萧散粗松的笔墨意趣表现出元代文人山水画进一步向写意方向发展,表现的是“卞山”但不在于具体物象的如实描绘。宋人写实,以工整劲健为尚,重“自然”、“造化”通过真景和笔墨的结合来创造意境,严格精细的观察自然的审美心态,体现了受宋代理学思潮的影响,对物理、物情、物态具体性把握的现实主义精神,使人看图有如“真在此山中”之感;而当观众欣赏《青卞隐居》这样有“元画”典型特色的作品时,会感到作者借物寓意“不在工而在逸”,画格写意,见其疏松、简率,重于笔情墨韵形式美的官能快感,不强调对自然物象表面的细致刻划,对于造型美的本质特征表现出具象和抽象相结合的倾向,不主物趣而重意趣,重在写其意求其韵,把主观的“隐逸”心态“意”的表现放在突出的地位,继承了前人的艺术经验而开拓为新的审美气格。《青》图相对于王蒙其他作品,以上两点似更具有