

第三章 中国古代山水画之水的物象形态和审美风格

关于中国古代山水画之“水”题材的全面阐述,至少应包含两个方面:其一是水的物象形态和审美风格;其二是有关水的创作技法。第二点将在下一章展开讨论。

为什么要展开这些论题?其意义何在?一、只有对其进行全景式地素描,才能了解古人已经进行了哪些探索,取得了哪些成就;二、在此基础上,才能知道有哪些新的探索方向和路径。为此,笔者广泛搜集中国古代山水画作中具有水元素的经典画作,进行深入研读,依据物象形态和审美风格将之分类并一一进行分析和阐述。

为什么要将物象形态和审美风格联系在一起进行讨论呢?很简单,在很大程度上,物象形态决定审美风格,比如江海,在画家笔下一般会体现出浩渺、淡逸、空灵、神妙等审美风格。对此,清人钱杜在其著作《松湖画忆》中阐述:

水有湖、河、江、海、溪涧、瀑泉之别。湖宜平远,河宜苍莽,江宜空旷,海宜雄浑,溪涧宜幽曲,瀑泉宜奔放。^①

此论虽粗略,但大致的思想经络是对的。本研究将中国传统山水画中水的物象形态概括为五种:江海、河湖、池潭、溪泉、瀑布。由于它们有时又与雪结合,就出现了雪水。六种物象形态分别对应六个方面的审美形态:浩渺、淡逸、豪放、神妙等;浩渺、疏放、超逸、空灵等;空旷、娴静、高古、清幽等;激荡、幽邃、清寂、曲蜿等;奔放、刚健、苍郁、幽深等;黯淡、玄溟、萧寒、孤寂等。

必须指出的是,这里结论只是基于已有的历史现象的概括,这一概括一

^① [清]钱杜.松壶画忆//俞剑华.中国历代画论大观.第八编,清代画论(三).南京:江苏凤凰美术出版社,2017:10.

方面是一种成果的展示,另一方面也是局限的提醒。在物象形态和审美风格的对应关系中,虽然有某种自然理则的因素存在,但这一自然理则往往又暗示成某种固定的审美风格,于是最终形成了一种思维及表现的定式,这就是中国古代山水画所出现的现象。而本研究的目的就是要打破这种现象,因为,事实上,我们远没有穷尽水的物象形态,而审美风格也有极大的扩展空间。

第一节 古代画论中的审美形态语言学

在古代画论和创作实践中,中国画的审美形态已经有了一套确定的思想方法和语言程式。因此在展开下面的分析和讨论之前,我们仍需要来处理一下,为何中国画会形成固有审美形态思维这个问题。当然,这一处理仍然只能是提纲挈领式的。

论及中国传统画论的审美形态,我们会发现,古人最常用的方式就是形象比喻,最有代表性的就是《二十四画品》。就思想渊源而言,《二十四画品》乃《二十四诗品》在画学领域的仿作。我们先来看看《二十四诗品》,作者提炼出二十四个形容不同审美形态(风格)的关键词,并且对每一个关键词进行形象化的解释,这二十四个关键词是:

雄浑、冲淡、纤秣、沉着、高古、典雅、洗炼、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、旷达、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、流动。^①

其中关于“雄浑”的解释是:

大用外驯,真体内充。反虚入浑,积健为雄。具备万物,横绝太空。荒荒油云,寥寥长风。超以象外,得其环中。持之非强,来之无穷。^②

关于《二十四诗品》是否为一种风格学的论诗著作,学者朱良志提出了不同的看法,他说:

^① 朱良志. 二十四诗品讲记. 北京: 中华书局, 2017: 256.

^② 朱良志. 二十四诗品讲记. 北京: 中华书局, 2017: 19.

风格论就其本质而言,还是一种形式论。而二十四品是超以“象”外的,它作为《诗家一指》之一部分,是指月之指。如果说是“风格”,这个“风格”更接近于古人所说的“风格”一词。金农曾在《一梅画题跋》中说:“画梅须有风格,风格在瘦不在肥耳。”这里的“风格”显然与今人所说的“风格”(style)不同,它指的是一种“风神气格”,也就是古人所说的“气象”“境界”。《二十四诗品》通过它创造的独特风神气格,概括中国诗歌发展传统,探讨人的生命存在的价值意义。^①

朱说非常深刻,见常人所未见,他将《二十四诗品》的思想意蕴,从外在的审美形态表象学,上升到了人格境界存在论。此论当然也适用于《二十四画品》,《二十四画品》是清代黄钺撰写的画论著作,书中归纳的二十四种画品分别是:

气韵、神妙、高古、苍润、沉雄、冲和、淡逸、朴拙、超脱、奇僻、纵横、淋漓、荒寒、清旷、性灵、圆浑、幽邃、明净、健拔、简洁、精谨、俊爽、空灵、韶秀。^②

其中,“气韵”“高古”“淡逸”“荒寒”“空灵”的释诗是:

气韵:六法之难,气韵为最。意居笔先,妙在画外。如音栖弦,如烟成霏。天风泠泠,水波涉涉。体物周流,无小无大。读万卷书,庶几心会。^③

高古:即之不得,思之不至。寓目得心,旋取旋弃。翻金仙书,拓石鼓字。白雪四山,充塞无地。羲皇上人,或知其意。既无能名,谁泄其秘!^④

淡逸:白云在空,好风不收。瑶琴罢挥,寒漪细流。偶尔坐对,啸歌悠悠。遇简以静,若疾乍瘳。望之心移,即之消忧。于诗

① 朱良志. 二十四诗品讲记. 北京: 中华书局, 2017: 12-13.

② [清]黄钺. 二十四画品//俞剑华. 中国历代画论大观. 第七编, 清代画论(二). 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2017: 246-250.

③ [清]黄钺. 二十四画品//俞剑华. 中国历代画论大观. 第七编, 清代画论(二). 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2017: 246.

④ [清]黄钺. 二十四画品//俞剑华. 中国历代画论大观. 第七编, 清代画论(二). 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2017: 246.

为陶,于时为秋。^①

荒寒:边幅不修,精采无既。粗服乱头,有名士气。野水纵横,乱山荒蔚。蒹葭苍苍,白露晞未。洗尽铅华,卓尔名贵。佳茗留甘,谏果回味。^②

空灵:栩栩欲动,落落不群。空兮灵兮,元气绸缪。骨疏神密。外合中分。自饶韵致,非关烟云。香销炉中,不火而薰。鸡鸣桑颠,清扬远闻。^③

其实,这种人格境界存在和审美形态表象的艺术论方式,在我国古代由来已久,它既是我们对于天地万物之道神的一种领会,也是对于人格境界之修养的一种期许,还是对于艺术创作之几微的一种诱导。它是一种风格形态学,但又不止于此。

无论是《二十四诗品》还是《二十四画品》,都是对于前人创作经验及成就的总结,由于它是古人思维方式的一种反映,这种思维方式普遍反映在古人作论诗文和书画当中,因此,下文也采用这种方式进行表述。

在下面有关古代山水画中水的物象形态和审美风格的阐述中,我们将引入相关古诗文作品作为辅助、参照材料,这不仅仅是因为王维“画中有诗、诗中有画”的现象广泛出现,更为根本的是因为它们具有相同的艺术发生原理,也就是上面讲的天地万物—人格修养—艺术创作的发生结构。

第二节 江海:浩渺、淡逸、豪放、神妙等

关于水的物象形态,本研究不是按照自然界现象进行分类,而是按照历代山水画的表现形式和审美风格来归纳讨论,将其归纳为:一、江海;二、河湖;三、池潭;四、溪泉;五、瀑布;六、雪水。这一归纳有三个方面的思想意涵:一、它反映了古人的一种美学思维方式;二、这一思维方式在自

^① [清]黄钺.二十四画品//俞剑华.中国历代画论大观.第七编,清代画论(二).南京:江苏凤凰美术出版社,2017:247.

^② [清]黄钺.二十四画品//俞剑华.中国历代画论大观.第七编,清代画论(二).南京:江苏凤凰美术出版社,2017:248.

^③ [清]黄钺.二十四画品//俞剑华.中国历代画论大观.第七编,清代画论(二).南京:江苏凤凰美术出版社,2017:250.

然界当然有所本,但也是主观审美世界的一种反映;三、这是我们解读古代山水画精神世界的一个重要角度。

当然,必须指出的是,这里的归纳分类不可能像物理世界一样界限清晰,它有时是模糊含混的,比如河湖与江海在物象形态和审美风格上有一定的同质性,河与江、湖与海有其相同的一面,有时都会体现出“浩渺”之感。

先读这样两首诗:

故人西辞黄鹤楼,烟花三月下扬州。孤帆远影碧空尽,唯见长江天际流。

——李白《送孟浩然之广陵》

东临碣石,以观沧海。水何澹澹,山岛竦峙。树木丛生,百草丰茂。秋风萧瑟,洪波涌起。日月之行,若出其中。星汉灿烂,若出其里。幸甚至哉,歌以咏志。

——曹操《观沧海》

在有关江海的物象描绘中,“浩渺”是最常用到的一个词。“浩渺”在山水画涉及“水”的审美形态作品中体现得很多。笔者在收集材料时发现,用“浩渺”来体现水的审美形态,不仅是创作者根据水的物象如实描绘,还跟创作者的心性以及写意性有关,给观者一种旷远的直观感受,汪洋大海,水天一色,烟波浩渺。

在这些作品中,水的笔墨表现有二:一、线性水法,也就是说,以线条来勾勒水的物态,体现浩渺的审美风格;二、计白当黑,寥寥几笔带出江河浩渺的意境,意到笔不到,笔周意在。前者物象行迹在笔墨之中,后者物象行迹超乎笔墨之外,具有象外之意。毋庸置疑的是,无论哪种行迹最终都能体现浩渺、淡远的审美形态。

上述物象形态和审美风格的历代山水画作品有:隋代展子虔的《游春图》、唐代李思训的《江帆楼阁图》(图 3.1)、五代董源的《溪岸图》(图 3.2)、赵干的《江行初雪图》、北宋王希孟的《千里江山图》等;或专门以水为主体的作品,如南宋马远《水图》(图 3.3)中的《寒塘清浅》《幻浪飘飘》《秋水迴波》《湖光潋滟》等作品,以及夏圭的《长江万里图》:“家居时,吴人持至一卷夏圭,墨气古劲可爱。此卷则规模郭熙,而平远清润,有不尽之趣。宋室依长江为汤池,故当时画手多喜为之,率不能守而铁骑飞渡矣。乃相与为之浩

叹。(佩文斋书画谱)卷八十四”^①；抑或是金代武元直浩渺苍穹之下的《赤壁夜游图》(图 3.4),元代黄公望“气清质实,骨苍神腴”^②的《富春山居图》,元代吴镇“云散天空烟水阔”的《庐山寒雁图》,元代朱德润江天辽阔、烟雾空蒙的《林下鸣琴图》,明代王履苍茫、清旷的《华山图册》,明代吴伟境界开阔、浩渺迷雾的《渔乐图》,明代孙克弘的《雨景山水图》,明代张路云雾迷蒙的《风林观雁图》,明代唐寅根据王勃《滕王阁序》诗句“落霞与孤鹜齐飞,秋水共长天一色”创作的《落霞孤鹜图》,清代吴宏水光云气的《江城秋访图》,清代吴历清朗空灵的《湖天春色图》,清代禹之鼎的《江乡清晓图》和清代袁江“波涟浪涌、浩渺烟云”的《海上三山图》等。



图 3.1 李思训《江帆楼阁图》(局部) 轴 唐 绢本
设色 101.9cm×54.7cm 台北故宫博物院藏



图 3.2 董源《溪岸图》 轴 五代
绢本设色 221.5cm×110cm
美国大都会艺术博物馆藏

^① [明]陆深. 俨山题跋//俞剑华. 中国历代画论大观. 第五编, 明代画论(二). 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2017: 64.

^② [清]方薰. 山静居画论//俞剑华. 中国历代画论大观. 第七编, 清代画论(二). 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2017: 86.

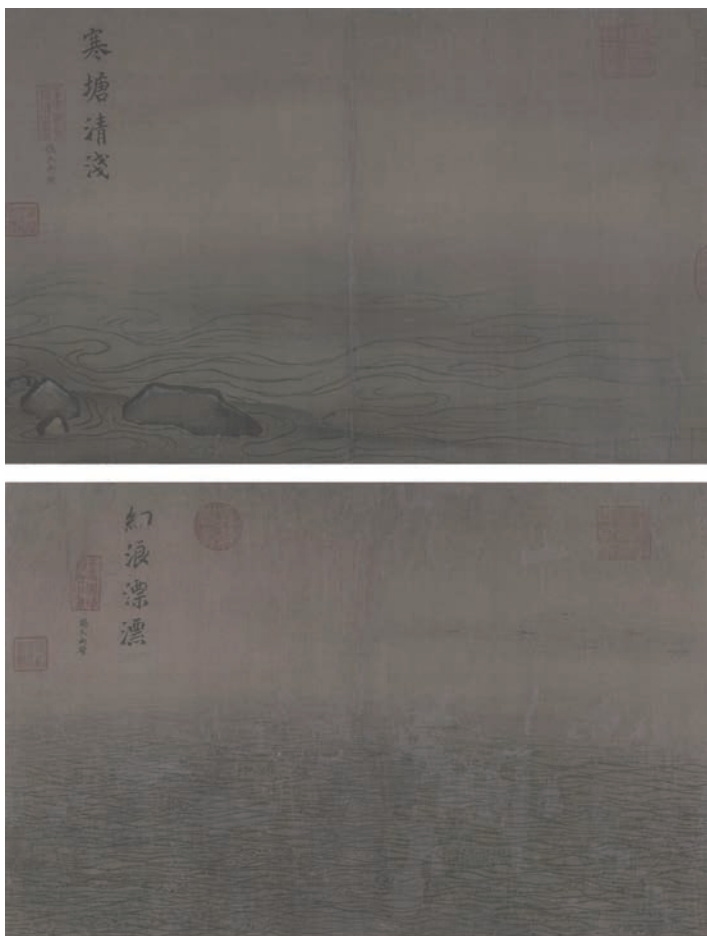


图 3.3 马远《水图》卷之一《寒塘清浅》、之二《幻浪漂漂》南宋 绢本浅设色
每段各 26.8cm×41.6cm 故宫博物院藏



图 3.4 武元直《赤壁夜游图》卷 金 纸本水墨 51.9cm×697.7cm 台北故宫博物院藏

这些作品构成了整个山水画中江、海物象形态和水之“浩渺、淡逸、豪放、神妙”等的审美风格。

下面,我们将对以上典型体现“浩渺、淡逸、豪放、神妙”的水图作品进行具体分析。

先看“线性水”的作品。既然水以线的笔墨行迹呈现,那么就会有笔有墨,笔墨的品质就决定着“浩渺、淡逸、豪放、神妙”的美学品质。展子虔《游春图》江河呈现浩渺、空旷之态,水的用笔肯定,笔力遒劲、圆润流畅,展现了春水的雅健、滋润、丰腴。清人王昱论画:“画之妙处不在华滋而在雅健,不在精细而在清逸,盖华滋精细可以力为,雅健清逸则关乎神韵骨格,不可强也。”^①水迹线条雅健,远处淡远开阔,既在笔墨中又在笔墨外。水的表现形态用鱼鳞纹的“网巾水法”,加以半圆形依次勾勒出基本水纹,再加细部描纹,使水波起伏荡漾,远处施以渲染,愈远愈淡。李思训《江帆楼阁图》是在展子虔《游春图》的基础上,进一步完善江水之形态,将水波生动、远水无波体现得淋漓尽致,以江河俯瞰的角度呈现清晰超然、江天浩渺、舟帆迷迹的画境,同时呈现皇家富贵雍容典雅的艺术风格。王希孟的《千里江山图》(图 3.5)把类鱼鳞纹的“网巾水法”发展到极致,展现远景烟波浩渺的江河,波光粼粼,笔精墨妙。描绘水时,先用笔致严谨的线条勾勒出水波纹,远处愈画愈淡,意到笔不到,施以淡墨、轻色渲染,色彩雍容,一近一远、一工一写,水之形态兼工带写,意蕴无穷、浩渺、神妙之境。

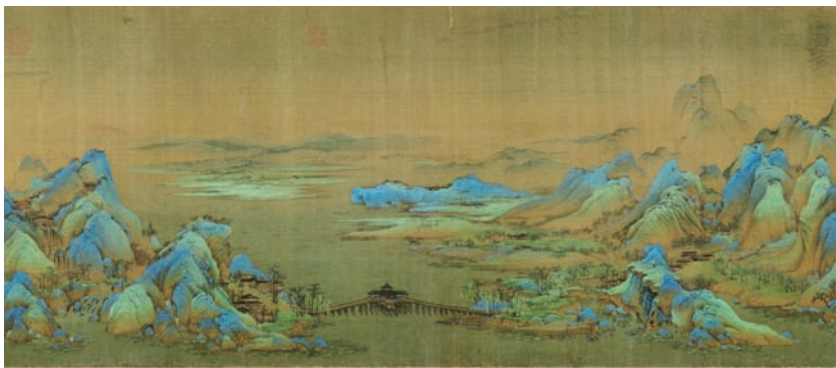


图 3.5 王希孟《千里江山图》(局部) 北宋 绢本
设色 51.5cm×1191.5cm 故宫博物院藏

^① [清]王昱. 东庄论画//俞剑华. 中国历代画论大观. 第七编, 清代画论(二). 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2017: 43.

纯以水表现的集大成者应属马远的《水图》，其中《云生苍海》《云舒浪卷》《幻浪飘飘》等分别表现了涨潮时云迷雾锁，涛声激荡的海浪和咆哮涌动的浪卷，以及海面平静、细浪渐远渐淡的空灵。海水时而水浪翻卷，时而平远细波，尽水之变，呈现浩渺、淡逸、神妙之意蕴。宋代苏轼在《东坡论画》评《画水记一作书蒲永昇画后》说：“古今画水，多作平远细波。”^①清代笪重光《画筌》曰：“平波之行笔容与，激湍之运腕回旋，浪花迅卷而笔繁，涛势高掀而笔荡。”^②湖海水波风平浪静、湟湟漾漾，线条圆转、清染水面、厥状迥异。李日华跋：“凡状物者得其形，不若得其势；得其势，不若得其韵；得其韵，不若得其性……性者，物自然之天，技艺之熟，熟极而自呈，不容措意者也。”^③笔墨语言的最高表现境界就是“得其性”。何谓性？就是老庄思想中的“物自然”，这是最高的艺术境界。

从南宋马远的《水图》转变到金代武元直的《赤壁夜游图》，同样以线表现江海浩渺、豪放及水天一色之境，但水线条的表现形式发生了很大的变化，由北宋之前具有装饰意味的水法，转向“苍润”“生动”的水法，体现不同季节、不同气候状态下水的形态。水浪汹涌澎湃、浩浩荡荡，直奔江面而去。从水的审美形态来看，由“繁、密”转向了“简、淡”的审美趋势，强调“水”线条的“书写性”，渴笔淡墨，素然纸上，意韵神俱。武元直《赤壁夜游图》的水线条呈现浩渺、淡逸、豪放之境，水线条疏简、苍润、生动，愈远愈淡，清逸空灵。一舟顺流而下，引浩渺的江涛向东而去，具有“月白风清”的审美韵味。

江、海物象形态的表现在元代及明清以后的美学风格中发生了很大的变化，以“淡、逸”表现江、海审美形态的作品占据了绝大多数。这与元代追求高逸、化繁为简、以简为美的美学品格有关。徐复观在《中国艺术精神》中说：“当时所流行的‘清’‘远’‘旷’‘达’等观念，都是由玄而出，都是与逸相通的观念。”^④“元四家”追求逸格为审美风尚，为元代山水画中“水”的留白注入了新的精神气象，构成了元代一幅幅浩渺、隐逸、淡远的水图的审美风格。吴镇的《庐花寒雁图》追求画面平淡天真、清、远、旷达、幽静的审美品

^① [宋]苏轼. 东坡论画//俞剑华. 中国历代画论大观. 第二编, 宋代画论(一)(二). 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2016: 214.

^② [清]笪重光. 画筌//俞剑华. 中国历代画论大观. 第六编, 清代画论(一). 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2017: 04.

^③ [明]李日华. 竹嬾论画//俞剑华. 中国历代画论大观. 第四编, 明代画论(一). 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2017: 119.

^④ 徐复观. 中国艺术精神. 北京: 商务印书馆, 2010: 294.

格,并以“简淡”方式呈现到画面中,给人一种空灵而缥缈的艺术境界。还有元代朱德润《林下鸣琴图》,明代王履《华山图册》、吴伟《渔乐图》、孙克弘《雨景山水图》、张路《风林观雁图》,清代吴宏《江城秋访图》、吴历《湖天春色图》、禹之鼎《江乡清晓图》、袁江《海上三山图》等作品中的“水”都大面积留白,以“无画处皆成妙境”来呈现浩渺、淡逸的意蕴。从搜集到的这些描绘江、海物象形态的作品案例分析来看,它们几乎都是以“浩渺、淡逸、豪放、神妙”为主要审美形态。而且在水的个案分析中我们会发现与画作“浩渺、淡逸”相关的还有很多类似的笔墨表现,如水波起伏,荡漾自然,水天一色,平远细波,湟湟漾漾,水线条疏简、苍润、生动,愈远愈淡,清逸空灵,月白风清以及清、远、旷、达,这些都与江、海“浩渺、淡逸”的审美形态紧密相连。另外,江、海之“水”的形态无论是以线还是留白的形式表现,都不影响“浩渺、淡逸、豪放、神妙”等的审美风格,其形式主要取决于作者的心性与思想,也就是说,水的物象形态是确定的,至于具体的审美形态则是作者写意的最好佐证。

第三节 河湖：浩渺、疏放、超逸、空灵等

先读下面的诗文：

黄河远上白云间,一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳,春风不度玉门关。

——王之涣《凉州词二首》(其一)

衔远山,吞长江,浩浩汤汤,横无际涯,朝晖夕阴,气象万千。

——范仲淹《岳阳楼记》

在讨论河、湖的审美形态这节中,笔者主要以北宋和元代最具有代表性的作者及作品为例,以对比穿插的形式进行讨论,并且更多地对涉及山水画之品第思想中的“逸格”思想加以分析。因为山水画中“水”的审美形态,尤其是“河、湖”的审美形态,至宋元后以“简”“逸”“清”的审美倾向发展,并在明清时将“逸”推向了顶峰。那么,我们在讨论“河、湖”审美形态前,还需要先来了解一下“逸格”的含义以及“逸格”的品评标准,这对我们更好地理解河、湖的审美形态在宋以后大面积留白,水面处不着一物,烟岚雾蒙的清阔、简淡、萧寒之境非常有帮助。

所谓“逸格”,宋代黄休复撰《益州名画录》中对于绘画品评神、妙、能、逸