

# 从松江画对苏州画的革新看“笔墨”传承

康 凯

吴门画派的“庚家”绘画，继承前人尤其是元四家的构图，比如以简洁的方式——倪瓒“一河两岸”的构图经常出现在沈周、文徵明的绘画作品中，但二人笔墨善于抒情，所以意境幽深，纵然结构平凡，也显得自然得体。<sup>1</sup>他们非常熟悉文人表达文人高雅脱俗的构景方式，这些也在他们的作品中得到了大量的运用。吴门画派后人，比如文嘉根据元代王蒙的山水作了一幅《仿王蒙山水》<sup>2</sup>，“如法炮制了野逸闲趣的部分，但完全没有把握住王蒙绘画的重点。正因吴门画家的末流未能了解元代大家作品中的形态结构，并据此从事严肃的形式实验，使得董其昌和其他晚明的画评家将其贬为微不足道的画家”<sup>3</sup>。

根据董其昌等人提出的“南北宗”论说可知，松江派传承的就是沈周、文徵明所创的吴门画派这一脉络，正如潘天寿所说“吴派在嘉靖以后，有董其昌、陈继儒等学者辈出，绍文、沈的遗绪”<sup>4</sup>，郑午昌则说“世称沈、文、董、陈，为明季吴派四大家”<sup>5</sup>。

后人评述松江派以韵胜，董其昌的画尤其如此，这主要是因为他画面上创造了相较以前更温润、柔和、含蓄、安静的艺术效果，注意到了水分和空气的感觉，“只有大自然的全幅生动的山川草木，云烟明晦，才足以表象我们胸襟里蓬勃无尽的灵感气韵”<sup>6</sup>，这也可说是董其昌佛学思想在绘画中的“禅境”表现。董其昌继承徐渭水墨写意花鸟，他重要成就就是将山水水墨化，开创了水墨运用的新境界，同时也是中国纸、墨、笔表现高雅情感的里程碑。

从现存的董其昌和松江派的作品看，他们可能为了避免对文徵明学赵孟頫、王蒙的细密、纤弱和干枯特点的把握不当，同时将吴门画派末期出现的类似浙派的硬、板、秃、拙等形式剔除，而创造出的新风格。根据中国画的发展和演进，我们或许可以说沈周用笔远胜过用墨，文徵明用笔外用色，但墨的把握仍不够，而董其昌则融汇二者 尤善用墨，呈现一种新鲜的风貌，因而唐志契就曾论及：“苏州（吴门画派）画论理，松江画论笔。理之所在，如高下大小适宜，向背安放不失，此法家准绳也；笔之所在，如风神秀逸，韵致清婉，此士大夫气味也。”<sup>7</sup>这就是说，董其昌的画比文、沈的画更合乎文人画的标准，画面上的文人气味较之文、沈达到了更高的境界。董其昌自己也曾谈到“与文太史较，各有短长。文之精工具体，吾所不如，至于古雅秀润，更进一筹矣”。<sup>8</sup>

中国记载最早提出笔墨运用的画家是唐代的王维和王洽，王

1 林家治著，《吴门画派掇英》，〈论“吴门画派”〉，中国卓越出版社，1990年，第14页。

2 现藏于日本东京国立博物馆。

3 见高居翰著，《气势逼人：十七世纪中国绘画中的自然与风格》，第二章〈董其昌与对传统之认可〉，生活·读书·新知三联书店，2009年，第73页。

4 潘天寿著，《中国绘画史》，转引自钱玉成、江洛一《吴门画派》第155页 苏州大学出版社，2004年4月第1版。

5 [民国]郑午昌著，《中国画学全史》，〈明之画学概况〉，江苏文艺出版社，2008年，第215页。

6 宗白华著，《美学与意境》，〈中国艺术意境之诞生〉，人民出版社，1987年，第212页。

7 [明]唐志契著，《绘事微言》，〈苏松品格同异〉条，《中国书画全书》本，第4册，上海书画出版社，1992年，第62页。

8 [清]姜绍书著，《无声诗史》，卷四，《续修四库全书》本，子部第1065册，上海古籍出版社，1994-2002年，第531页。

维开始了水墨化的应用,创造了水墨简澹的山水画,其首先采用“破墨”山水的技法,大大发展了山水画的笔墨意境,对山水画的变革做出了巨大的贡献;在水墨一派的山水画创作中有杰出成就者尚有张璪,作品多以水墨作山水松石,意趣追摹王维,还有项容及其学生王墨,另有韦偃等画家。

而项容是画史上第一个被记载擅长用墨画山水的画家,荆浩《笔法记》称“项容山人,树石顽涩,用墨独得玄门,用笔全无其骨”<sup>9</sup>,从中可得知他大大发展了水墨的形式变化和内在的表现能力。“吴道子画山水,有笔而无墨,项容有墨而无笔,吾当采二子之长”<sup>10</sup>。项容的画虽无笔,但长于用墨,于放逸中不失真元。他的画发展到他的学生王默那里就变成了大泼墨。在水墨画发展过程中,项容有着很重要的地位。

荆浩说“当采二子之长”,实际上此时他的绘画表现手法仍多偏向在丘壑的构景上,比如现藏台北故宫博物院的《匡庐图》,通过山势的走向、山石的肌理表现巍峨的山峰以及山脚下的幽居,当时的画家舍不得放弃刚刚发展出来的皴法技巧,一直到董其昌之前,都践行着“以渴成润”的表现技法,水的运用相对较少,给人的感觉是山体雄浑冷峭,颇有实感和质感。这也可以说是书法趣味在山水画中的表现,正如赵孟頫所说“石如飞白木如籀,写竹还应八法通”<sup>11</sup>,充分发挥毛笔“四德”中的“尖”“齐”“健”,做到刻、写的精细传神、“万豪齐力”和峻峭挺劲;而毛笔的另外一“德”——“圆”则给人饱满的感觉,用水较多,过渡柔和,其氤氲连绵和墨色清丽大多表现宏大、平远和深远场景的混沌、朦胧之美,多抒情秀美的意趣。在表现上舍弃掉小的细节,使用落茄雨点皴等圆、润的皴法,较少使用纤细的线,而多是面,米氏云烟是其集大成者,适于表现江南山峦起伏、云气缭绕、江湖纵横、烟雾溟蒙的风光。

但这种表现也有其弊病:难以细腻刻画且易于失骨和流俗。实际上不管是绘画中的没骨山水还是书法中涨墨技法,都是内蕴其骨,刻画山峦凹凸起伏丝毫不滞,如果没有深厚功力,可能整个山水的水墨应用只能流于形式美,失去了寄托的载体,成为盲目的视觉。因而丘壑和笔墨是共生的,不可或缺。龚自珍在北京时,对戴熙说:“西山有时渺然隔云汉外,有时苍然堕几席前,不关风雨晴晦也。”<sup>12</sup>西山的忽远忽近,或丘壑之象显,或笔墨之意现,这不也正是笔墨和丘壑的互相生发吗?董其昌为代表的松江派“对‘古雅秀润’的过分追求,使笔力有一种秀不掩弱的缺点,诚如恽寿平所评:‘思翁笔力本弱’;他醉心于对古人之法的取舍糅合,在艺术形式上精雕细琢,却缺乏对真山真水的真实感受……在意境上,偏爱和谐、淡泊、冷寂、温雅……使人往往感到平淡无奇,缺乏生机”<sup>13</sup>。

董其昌在理论上和实践上对文人画有了一个大的创新和发展,随着四王的崛起和笔墨的程式化运用,正统的文人画系统完全成熟,但也昭示着中国文人山水画的衰败。风格一旦在集大成者手里定型,后代对这种技法和风格的学习就易陷入格式化,它也随即失去了活力,“有意味的形式”就成了生硬的格式化表达。

9 [五代]荆浩著,《笔法记》,《中国书画全书》本,第1册,上海书画出版社,1993年,第7页。

10 同注9。

11 [元]赵孟頫自题《古木竹石图》,转引自[明]郁逢庆著《书画题跋记》卷六,《中国书画全书》本,第4册,上海书画出版社,1992年,第622页。

12 转引自宗白华著,《美学与意境》,《中国艺术意境之诞生》,人民出版社,1987年,第209页。

13 见王朝闻、邓福星主编,《中国美术史·明代卷》,第六章《董其昌和松江诸画派》,齐鲁书社、明天出版社,2000年,第142页。