

解码经典

中国山水画这条大河里潮流是怎样相生相克的

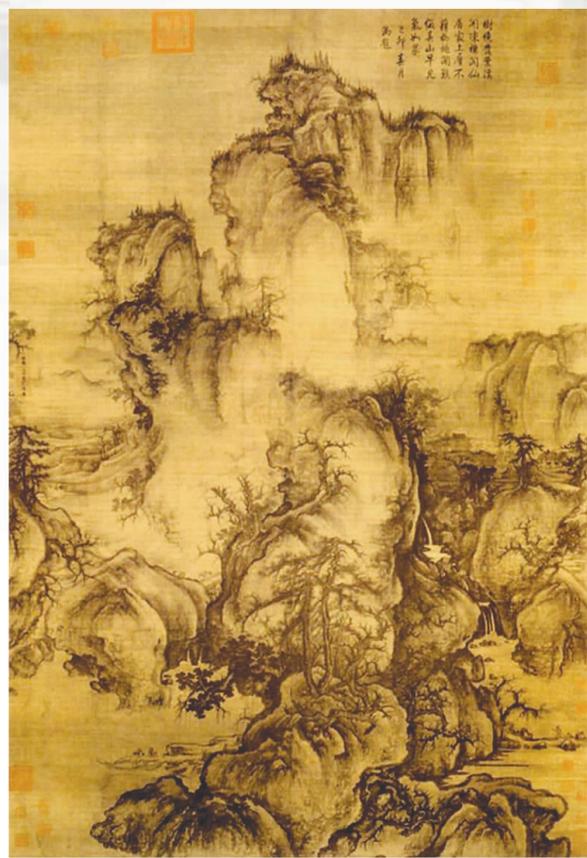
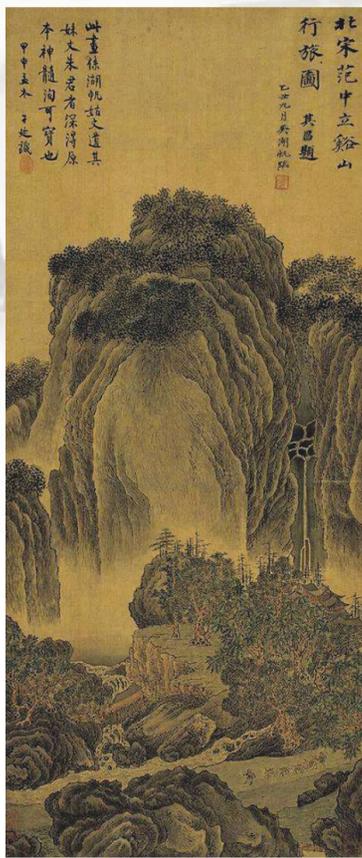
艺术史就是这么有趣！当一种风格流行到极致，必有相反的风格来消解它

曾孜荣

中国山水画有两大体系。最先是隋唐时期展子虔与李思训、李昭道父子所奠定的青绿山水体系。另一大体系就是单纯用墨、不用颜料的水墨山水体系。唐朝大诗人王维，被认为是水墨山水画的鼻祖。

随着中国绘画笔墨技法的丰富，水墨山水画到五代十国时走向了成熟，在宋代则达到了鼎盛，逐渐取代了青绿山水画的主要地位。这一艺术潮流的逆转究竟是如何发生的？

图从左至右分别为荆浩《匡庐图》、范宽《溪山行旅图》、郭熙《早春图》



荆浩开始刻意使用并强调皴法，把毛笔的笔锋侧弯，或是让笔毫分岔，用于墨扫刷或摩擦出山石的体积来，这样山体就有了粗糙的肌理与明显的立体感。这是中国绘画的一次伟大革命。

范宽独创了一种“雨点皴”，用秃短、发散的笔触，擦出好似雨点的笔触，聚点成山——表现出大山的苍劲厚重，犹如古典主义所尊崇的“高贵的单纯，静穆的伟大”。

范宽继承了荆浩的“壮美”画风，但在细节皴法上，在山石肌理上，范宽和荆浩完全不同，他独创了一种“雨点皴”——就是用秃短、发散的笔触，擦出好似雨点的墨点，聚点成山——表现出大山的苍劲厚重，犹如古典主义所尊崇的“高贵的单纯，静穆的伟大”。

郭熙勇敢地走出了范宽的阴影，对比一下范宽与郭熙各自最负盛名的画《溪山行旅图》与《早春图》，人们会发现，前者安静肃穆，后者则正好相反，灵动飘逸。

在范宽“谢幕”之后，北宋的山水画坛有几十年时间十分守旧。范宽式的稳重画风被人们一再模仿，画坛在巅峰之后陷入平庸的波谷。最早指出“关陕之士，惟摹范宽”这一时弊的是郭熙，他重新回到写生，在山林中观察阴晴云雨、四季变幻，真正遵循范宽的理论“外师造化，中得心源”而绝不抄袭范宽的画面形式。因此，郭熙勇敢地走出了范宽的阴影，谱写出了新的画坛传奇。

《早春图》即为郭熙的代表作。描绘严冬过后，“木欣欣向荣，泉涓涓而始流”的景象。请注意，画面从最高峰顶点到山脚的大石，从远景到近景，山势的主线，可以连成一个“S”形曲线。这是中国画布局的一个“源代码”。之后在王希孟《千里江山图》、王蒙《青卞隐居图》，甚至宋徽宗的花鸟画《芙蓉锦鸡图》中，都不约而同地出现了类似的构图方式。

S形构图起源于太极图，太极图中那条区分阴阳的曲线，涵盖了中国哲学此起彼伏、矛盾统一的思想，S形还具有韵律感、节奏感，使图像显得更为灵动与虚实结合。

郭熙不仅画得好，也是艺术理论大家，他在《林泉高致》中，提

出了著名的“三远法”。“三远法”是指在一幅山水画之中，可以有几种不同的视角交错，去表现风景的“高远”“深远”和“平远”。

站在《早春图》前，人们的视线穿过白雾缭绕的山腰，两座山头一高一低、一主一从耸立在画面的上部，山顶是密集的杂树。正是“三远法”中“自山下而仰山巅，谓之高远……高远之势突兀”，这是仰视巍峨的视角。再看山腰右侧，有许多苍劲的参天古树，一大片楼阁建筑群就隐藏在群山深处。峡谷之间，有一叠三跳的瀑布奔流，最后汇入画面右下角的河流中。这段画面，恰是“三远法”中“自山前而窥山后，谓之深远……深远之意重叠”，这是居高临下的俯视。跳到山腰的左侧看，有泉水绕过一块“蟠桃”之形的大石，流入画面左下端的河流中。大石左边有一条蜿蜒山路，两个挑夫在吃力攀登；山路绕过巨石之后，有一座木桥，隐约可见另几个挑夫正在过桥，走向画面右侧那片建筑。顺着桥下的泉水，往上溯源，曲曲折折的溪流，出自一个幽深的山谷，山谷十分空旷，隐约可以听见淡淡远山，似乎可以听见空谷足音。“三远法”说“自近山而望远山，谓之平远……平远之意冲融而缥缈”，这个局部正是平视望远的视角。画面最下一组嶙峋巨石，上有数株苍松，兀然挺立画面中线。巨石左侧的山脚下，有一条小篷船停靠岸边，渔夫拖家带口，正走向山石下面的草屋。与之对称，巨石右面山脚下，则是两个打鱼人正要停船靠岸。

值得留意的一个细节是，整幅画左中部，有一行题款“早春壬子年郭熙画”，还有一个长方形铃印，是“郭熙图书”字样。“壬子年”就是公元1072年，郭熙正值盛年，“早春”点名时节，也是此画之名称。这行题款看似普通。可是要知道，更早期的中国画家，包括《游春图》《明皇

幸蜀图》《匡庐图》等等，统统没有画家的题款。美术史要鉴定他们是谁的作品，常常有很大的争论，画家就像在历史中与后人捉迷藏。

北宋之后，开始有画家署名，但“犹抱琵琶半遮面”，名字或隐约写在石头上，或者细密写在树干上，很难发现。比如《溪山行旅图》中范宽的签名，就藏在树丛之中，十分的隐蔽。而郭熙不仅在画中清清楚楚题写时间、画名、姓氏，还留下印章。这说明北宋中后期画家地位大大提升。

《早春图》山重水复、苍松遒劲，其中还蕴含郭熙的三大技法：

一是他画大山，不像范宽那样劲挺，而是有一些柔曲，犹如云卷舒，这是他独创的“卷云皴”。

二是他画树枝，如螃蟹爪子，笔墨明快，这是“蟹爪枝”。

三是他画石头，笔墨随机皴染，所以轮廓线很模糊，石头像“鬼脸”一样变化多端，号称“鬼脸石”。

对比一下范宽与郭熙各自最负盛名的画《溪山行旅图》与《早春图》，人们会发现，前者安静肃穆，后者则正好相反，灵动飘逸。正如顾恺之的线条“春蚕吐丝”安静绵密，而吴道子的线条“吴带当风”飞动疏朗。艺术史就是这么有趣！当一种风格流行到极致，必有相反的风格来消解它，反潮流总是如影随形。中国美术史不断出现不同的潮流相生相克。

从完整“全景”到“半边”局部，这正是李唐之“变”。他适应了江南，不断探索，开启了南宋马远、夏圭“一角半边”的山水画新样式。

明代王世贞曾提出过一个著名的“五变说”，认为中国山水画的发展脉络是：李家父子一变，荆浩等第二变，范宽等第三变，李唐等第四变也，黄公望等第五变也。

正是宋徽宗画院考试第一名，“靖康之变”中冒死逃到南宋的大画家李唐，是如何载入山水画史的？

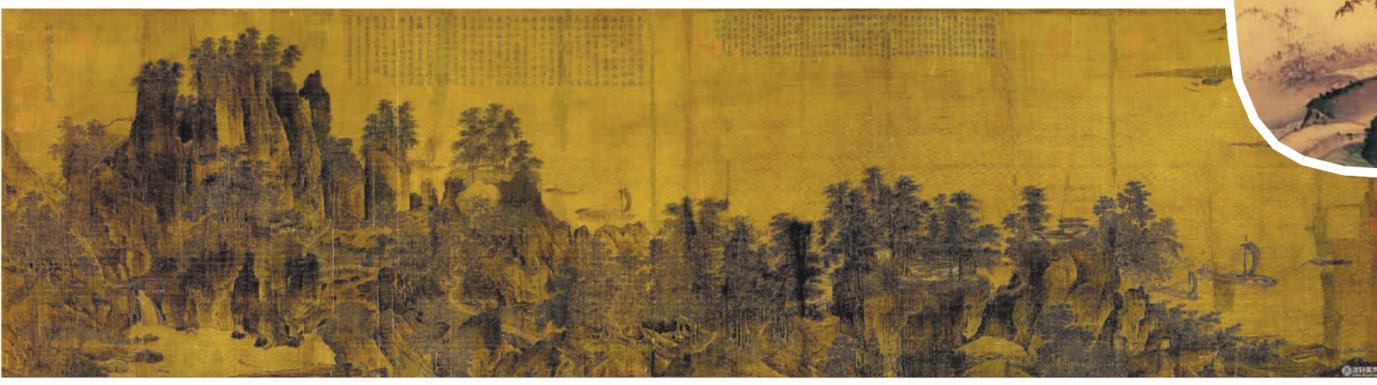
且看李唐的代表作《万壑松风图》。对于这幅画，人们的第一观感常常是“鬼斧神工”四个字。画面上半部是一座棱角分明的主峰，每一块岩石都刚劲有力，如斧头劈开，这是李唐用毛笔侧锋扫刷皴出的“斧劈皴”。主峰山头林木茂盛，郁郁葱葱。两侧则是若干细瘦的“万仞山”做陪衬，远远隐现于“白云生处”，这是主次有序、远近分明的布局。我们注意到主峰左侧的一个淡墨远峰上，有一款小字：皇宋宣和甲辰春河阳李唐笔。主峰之下是密密麻麻的松林，松针细小但画得很清晰。松林之后的山涧中，有瀑布跳出。右边山脚下有一条山路，曲折通向松林里，好似“远上寒山石径斜”。视线转到主峰左下方，又有一缕清泉，断断续续，最后与右侧的瀑布汇成一道欢腾的溪水，漫过山谷的乱石，流入左下方的石潭。李唐还用了一些青绿颜料渲染松树的针叶，与水墨皴染的岩石对比鲜明。遥想千岩万壑中，风入松林，翠色流动，何等令人心旷神怡。

李唐的画不仅刚劲，还明显缩小了图像的视野，主峰没有那么高大雄伟了，好像只是连绵的群山之一。

再看李唐的《江山小景图》，转成横列的一排山峰，高低参差、起伏不定，已然放弃“全景式”构图，而采用“半边式”构图。从完整“全景”到“半边”局部，这正是李唐之“变”。

对于这种构图变化，有学者认为，首先是因为北宋末期经济中心南移，描绘北方崇山峻岭的画风，大家已看得腻烦。而丘陵连绵、江河纵横的江南风景，则越来越受欢迎。其次，靖康之难，宋室南渡之后，李唐等逃到南宋的画家更不知不觉有了半壁江山的心理。可见地理与政治环境，对艺术的影响十分巨大。总之，李唐适应了江南，不断探索，开启了南宋马远、夏圭“一角半边”的山水画新样式。

（作者为艺术评论人、中信美术馆执行馆长）



▲马远“一角半边”的山水局部
▲李唐《江山小景图》