

沈周山水画的隐逸品格

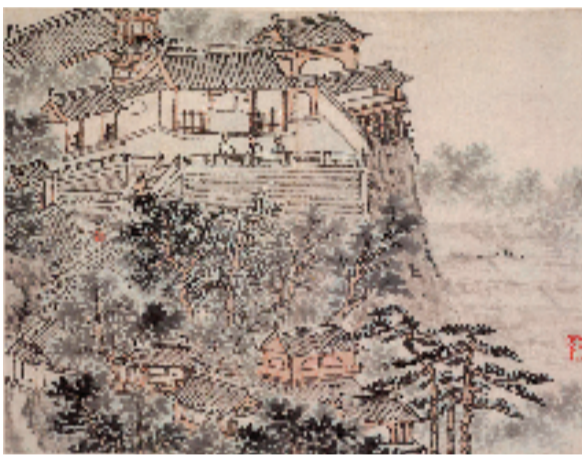
■韩建萍(浙江传媒学院)

沈周一生读书吟诗作画,优游林泉,精神自由,一直钟情于书画创作。沈周的创作主题无论是山水画还是花鸟画,都在表达他对隐逸生活的挚爱。沈周可谓传统文人的典范,他一生为人谦和,孝悌好客。沈周曾在别人为其绘制的肖像画上题字:“人谓眼差小,又说颐太窄。我自不能知,亦不知其失。面目何足较,但恐有失德。苟且八十年,今与死隔壁。”表现了他随和静怡的性情。沈周的身上折射出典型传统文人的特质,虽一生未能“兼济天下”,但可谓之“独善其身”。或许“中庸”地对待生活才是其生命的真谛,才可以生成这种对世界超然淡出的态度。

宋画绘画的基点是写实造型,从而使它在形式造型的探索中保持一种谨严,没有完全走入笔墨细节构成的形式化中。明画则相反,其发展的基点源自于元画新生因素,画家眼中元画的感念并不完整,元与宋的差异更关注形式上的笔墨美感。元人虽强调古味,但基本上是托古改制,而明人则是以复古的方式来解构传统,更加自由地走向对形式造型的探求,深入发展了中国画基本语言的形式因素,丰富了笔墨自身美感,从而开创出中国画的一片新天地。由于沈周明代画坛才开创出真正意义上的明代画风,明四家文征明是其入室弟子,而唐寅、仇英也曾向他或他的学生学过画,沈周是影响甚至决定明代画风的一代大师,创始之功最为重大。

沈周诗书画俱精,其绘画题跋多为自作诗文,通过题跋体现其艺术主张和文艺观思想。沈周的绘画趋向一种生活化、性情化,更有一种洒脱不羁的心态寓含其中。他的绘画以山水花鸟为主,其山水画面貌有两个特点:一谨细,二精简。早期用笔缜密画风细秀称“细沈”,另有自成一格的笔墨苍劲称“粗沈”。“细沈”以谨细见长,一定意义上讲“细沈”是以王蒙为源头,《庐山高》应为“细沈”的典范之作,笔法缜密细秀,气势沉雄苍郁,是他由早期小幅细笔山水向巨幛大幅转型之作。沈周极善虚、实与黑、白的处理,所以画面饱满却不拥挤,云的浮动,直泄潭底的飞瀑,使密实的画面有了生动的气韵。深得宋人以诗入画之妙,可见沈周习古之精深。沈周此作已可见“细沈”向“粗沈”变迁之端倪。

中年之后,沈周继承董源、巨然、吴镇、黄公望一脉



明 沈周 虎丘十二景图(局部) 克利夫兰艺术博物馆藏

确立了“粗沈”风格。那时的沈周深受浙派率意之笔的影响乐于作大轴幅,以黄山谷的行草笔意入画,大笔涂抹,中锋醇厚,笔意如折股钗,显得骨气映然而笔墨苍劲率意。在粗放的笔墨中更为自由地抒发自己个性情怀。沈周画风的改变是在早年继承的董、巨画家基础上的改变,是对浙派画风的学习上的取舍,回避霸气,取其漫笔,具有天真朴茂生机焕发的特色,始终具有文人之中正之意。但又绝非柔弱而平缓,平和中却有充沛的感情激荡。沈周重视师古,但决不拘泥于古人,更注意师法自然托古求新。

晚年的沈周深受佛教思想的影响,作品不刻意而为,是其性情的遣发。艺术境界得到升华。他表现自然的笔墨由古法中来,但又不囿于古法,始终体现出由实景而来又超越实景的写意思想。《虎丘送客图》笔墨的融合更为浑然一体,墨色的融合也超越了前人,极大地提高了中国山水画的艺术表现力。沈周也把创作的过程概括为“得之目、寓诸心、而形于笔墨”。在明代的绘画史上沈周是分水岭,在他之前的画坛是浙派一统天下的局面。沈周的出现,使吴门画派成为全国画家们争相效仿的对象。由于他在明代绘画风格演变史上的巨大的影响,被后世尊为吴门画派的始祖。作为明吴门的宗师和奠基者,对于后世的影响举足轻重,沈周之后的大小小画派多以吴派为宗师,特别是把沈周作为个案研究,其风格流变对中国绘画的发展及审美意识走向有着重要的决定性作用,其对于今天中国画的发展趋向有着重要的借鉴和参考价值。

沈周的成长过程中深受传统儒学思想影响,但自身却淡泊廓然,晚年醉心禅道焚香独坐以禅诵为事,妻亡没有再娶,清心寡欲近二十年,其诗书画作品中自然流溢着无尽的禅意。通常来看,文人的隐遁大多属于对所处时代现实的消极对抗,而沈周的隐遁思想一方面有祖父遗训以为家法的因素,因为祖父沈澄喜好逍遥自在的生活,曾经建造逍遥池馆。自从其祖澄开启隐逸的先例后,沈周的父亲、叔伯都将其视为家法,终生隐逸。同时,可能亦有其他不可言说的因素等。所以,沈周的“隐遁”思想并不是过隐居的生活,虽身居市井却向往山林,其隐逸品格是作为不入仕的逍遥仕而已。

笔墨的美学阐释

■王孔瑞 卞瑞 马丽

笔墨的本义是指中国绘画的基本工具与材料,其本身就具有形而上的意义。彭修银先生认为:“经千余年的中国绘画艺术自身的发展,笔墨逐渐内化为中国水墨的基本语汇和基本形式单位,并进而升华为中国绘画的自体功能和自体结构。”由此可知,笔墨不仅成为中国画的语言符号,甚至笔墨就成为中国画的代名词,也是笔墨美学的逻辑起点。

南朝谢赫说的“骨法用笔”就是指笔墨的技法与审美范畴。南朝宋的宗少文就在其《画山水序》中云:“竖画三寸,当千仞之高,横墨数尺,体百里之回。”“竖画”“横墨”乃是用笔用墨的生动描述,二者共同演绎中国画的笔墨形式美感。王微也有一篇文章《叙画》,其中“于是乎以一管之笔,拟太虚之体”。这也是关于笔墨美学的论断,也是笔墨的宇宙观的提出。由此可知,魏晋之际是中国山水萌芽之时。由此而论,笔墨美学的渊源也是山水画诞生之初的文化特征之一。

中国画的审美从笔墨的语义来说,就是“笔精墨妙”。古人往往把笔与墨分开论述,代表了不同的审美特征。谢赫在《古画品录》中提出“六法论”,其中第二法:“骨法用笔”,就是强调用笔的骨力、骨气与风骨等。也就是说用笔的特点不但具有形式美的表达,也可以象征人的内在精神

品质,全面阐释了用笔在中国画中的美学意义。

唐代的张彦远在《历代名画记》中说:“夫象物必在于形似,形似须全其骨气,骨气形似,皆本于立意而归乎用笔。”大意是说,要把一个人物画得像在于外形的相似,外形相似的,需要能画出人物的骨骼与气度,而骨骼与气度的相似则来源于用笔的手法。这也是强调用笔的美学意义,用笔需要表现人物的骨气风貌。

那究竟什么是用笔的骨法呢?五代荆浩在《笔法记》中提出了关于笔的阐释:“笔者,虽依法则,运转变通,不质不形,如飞如动。”大意是说,用笔虽然依赖一定的方法与规则,也要灵活变通,笔迹不受客观的物体形质的束缚,才能神采飞扬,气韵生动。对于今天中国画学习与创作者来说,荆浩的理论依然具有十分重要的意义与价值。同时,荆浩对用笔又提出了四势的要求:“凡笔有四势,谓筋、肉、骨、气。笔绝而不断谓之筋;起伏成实谓之肉;生死刚正谓之骨;迹画不败谓之气。”荆浩对“骨法用笔”中的“骨”阐释为“生死刚正”,这其实就是一个真正艺术家的人格力量所在。荆浩同时还提出了墨的美学理想,也是十分经典的。荆浩云:“墨者,高低晕淡,品物浅深,文采自然,似非因笔。”这说的是用浓淡不同的墨色,皴染出高低不同、深浅不一的物象来,其表现

的文采自然流露,看不出用笔雕琢的痕迹来,才是用墨的高境界。

到了元代出现了绘画与书法之间的笔墨借鉴这一理论,这就是赵孟提出的“援书入画”运动。至今画坛还常探讨“以书入画”,这也可以说是中国画的特有属性与民族精神的体现。其实,“以书入画”与“书画同源”,本身是两个不同的范畴,也是两个不同的问题。“书画同源”提出的更早,唐代张彦远很早就提出“书画同源”的主张。

明代董其昌对笔墨的阐述也是十分精彩,董氏云:“士人作画,当以草隶奇字之法为之。树如屈铁,山似画沙,绝去甜俗蹊径,乃为士气。”这也是强调士大夫画以书法用笔为主,从董其昌传世的作品中可以窥见其端倪。董其昌的写意山水画的用笔与其书法也是相得益彰,为后世文人画旨趣提供了理路。

清代石涛在《苦瓜和尚画语录》中说:“墨之泼笔也以灵,笔之运墨也以神。墨非蒙养不灵,笔非生活不神。”周远斌的解释是,墨濡染笔端要灵活不滞,运笔挥墨要神化无拘。用墨,没有潜心的技巧训练不能灵活;用笔,没有对生活的潜心观察和体验不能神化。这显然是强调笔墨美学来源于生活的感悟。