

论元代“李郭画派”的时代风格与个人风格*

吴应骑, 叶 潜

(重庆大学人文艺术学院, 重庆 400030)

摘要:元代绘画是以“表意性”著称于世,但在这种表意性的前提下,不能忽视“写实性”对元代绘画的影响。写实前提下的表意才是元代绘画的时代风格。时代风格必然对个人风格产生影响,没有可以脱离时代风格而独立存在的艺术家和艺术品。艺术家对个人风格的选择总是自觉和不自觉地服从于时代风格的规范。这些可从元代“李郭”传派和“董巨”传派的画家对自己绘画的表现风格和师承关系的选择上得到证明。元代“李郭”传派画家的创作技法是受到表现对象制约的。

关键词:元代绘画;时代风格;写实性;李郭画派

中图分类号:J222 **文献标识码:**A **文章编号:**1008-5831(2005)03-0098-04

Style of the Time With Individuals in the Painting History for School of Li-Guo in Paintings of Yuan Dynasty

WU Ying-qi, YE Qian

(College of Humanities and Art, Chongqing University, Chongqing 400030, China)

Abstract: Paintings of the Yuan Dynasty are famous for “expression of subjectivity”, but in consideration of this term, the impact of “expression of objectivity” in these paintings could not be omitted. It is the “expression of subjectivity” under “objectivity” that institutes the certain style of these paintings. There are no artists and masterpieces that could isolate from the time and come to exist independently by reason of impact of the time on the individuals. Artists’ favour on the individual styles always is subjected to the time. It could be proved from “School of Li-Guo” and “School of Dong-Ju” in the Yuan Dynasty on their favour of styles and influences. The painting techniques of “School of Li-Guo” also is limited to the subject of matters.

Key words: paintings of the Yuan Dynasty; style of the time; expression of objectivity; school of Li-Guo

绘画史上时代风格对画家个人绘画风格的形成和转变的影响十分巨大,最明显的例子莫过于元代“李郭画派”的画家对绘画流派和绘画技法的有意识选择。“李郭画派”作为元代山水画坛上与“董巨画派”并驾齐驱的大画派,^①元初曾一统山水画坛。

在元代以“李郭画派”作为系传的除唐棣、朱德润、曹知白、姚彦卿等四家外,^②所谓的“元初四家”赵孟頫、商琦、高克恭、李衍,^③除李息斋专攻墨竹外,赵孟頫、商琦、高克恭皆善山水,体涉多家。《图绘宝鉴》中记载,“商琦……山水师李营丘,得用墨法”、“高克恭……善山水,始师二米,后学董源、李成”。而赵子昂更被称为元代“李郭画派”的代表画家。^[1]可知这几大家山水画法于“李郭”一系皆多所牵涉。而“李

郭画派”在元初山水画坛的影响亦由此可见。

文化史上有这样一种看法,元灭南宋以前先灭金,而蒙元自身的蛮族文化全面受到金的影响。作为中国历史上汉化最深的外族,金代的文化自身正是面对北宋文化的接承。所以元代自身的文化尤其是以大都为中心的北方文化圈的特征其实质正是借金过渡而转承北宋文化的遗绪。这种看法认为,大的文化背景如此,作为文化一部分的绘画理应同样如此。所以元初北方山水画坛上“李郭画派”盛于一时主要是来自元对金文化的接承。金代的士夫画家们接过北宋李成、郭熙的余脉,而元初以大都为中心的士夫画家们又通过金的嫁接而再一次举起了“李郭画派”的大旗。

金代绘画以及由此而继承的北宋画风对元初画风的影响不可小觑。如上所说的李衍,被称为“二百年来以画竹称者,皆未必能用意精深如促宾也”。^[2]他在墨竹上对王庭筠之子王澹游的接绪并进而上追文湖州是一个最好的例子。^[4]但同时也应看到,金代的山水画风并不是仅由“李郭画派”一统天下,相反金代的文人士夫画家对“李郭”传派的画家还时有微词。前者可从元代继承的金内府的收藏中,“董巨”一派的绘画作品比起“李郭”一派的作品并不见少中得到证明;^[5]顾嗣立《元诗选》卷一,集有元好问《密公宝章小集》。其自注有“宋画谱山水以李成为第一,国朝张太师浩然、王内翰子端奉教品第书画,谓成笔意繁碎,有画史气象,次之荆关范许之下。密公识赏超诣,亦以此论为公”语。可见在金代文人画家对李成的画风也非一味推崇,而是颇有贬语的。

可见,文化传承的影响并不是画家个人风格形成的唯一因素,那么仅仅喋喋于画史上画风的师承,而完全忽视客观外在及时代风格对画家主观的影响,是难以深入窥探元代画家画风突变原因的。

二

元代绘画的时代风格是遥接北宋和晋唐的写实传统,抛弃了南宋绘画的强烈主观形式,并在本朝的政治、经济、社会文化因素的制约下,最终形成了以“文人画”作为表现形式的表意性的写实主义。从这方面,正如清代叶以照以元季四家为例来阐释元之画风所说:“唐画深沉,至宋乃畅,故元之四大家宗宋而鲜宗唐。”^[3]董其昌在《画禅室随笔·卷二》中也指出:“元之能者虽多,然皆禀承宋法,稍加萧散耳。”在绘画史上所说的“宋”当指北宋,指南宋画风一般使用“院体”、“院画”等等。故可认为元的画风中充满了对北宋画风的继承与融合。

另一方面,在中国绘画史上,元代绘画又是以和宋代绘画相对立的姿态出现在历史舞台上的。这种对立体现为一般认为的宋画反映客观的“重理”和元画反映主观的“重意”上。但这里所说的“宋画重理”,其实并不是一个非常科学而具体的说法。如果把反映客观的写生再现称为“重理”,北宋的绘画或许可以这样描述,而宋室南渡以后的绘画则显然不是这样。“南宋的山水画多属于主观的产物”,“无论是马、夏的大斧劈皴,还是法常、玉润的禅画,皆将客观山水置若罔闻”。^[4]

元初以赵孟頫为代表的画家断然摒弃了南宋纯主观的文人墨戏,以及和文人墨戏同样不重视再现客观的“南宋四家”的画风。从钱选对文人士夫画的轻视^[6]以及赵孟頫对南宋画风的强烈抵制,都可以看出元初画家很不赞同不写实的纯主观画法。借助于赵孟頫的“久知图画非儿戏,到处云山是我师”。^[2]的诗句,可以认为以钱、赵为代表的元初文人画家极力追求的“作画贵有古意,若无古意,虽工无益”。^[5]其表现

手法固然是对北宋和晋、唐画风的借鉴,但其在绘画的表现内容也带有对“写实”主义的怀念。至于把赵孟頫的“古意”理解为“俱舍创作,而争事临摹;此毒一中,万劫不复”,甚至认为元代画家与明、清画家一样“具变为印刷机而无复新意”。^[6]其论未免太过妄了。这种对再现客观的重视,还可以从被后世推崇备至的、被认为最能代表有元一代画风的元季四家中的作品中得到证明:倪雲林虽然一再声称“逸笔草草,不求形似,聊以自娱”、“聊以写胸中逸气耳”^[7],但其画中所表现的内容一望而知是无锡太湖一带的景色,甚至他自己也认知“我初学挥染,见物皆相似”。^[8]黄公望虽然被称为“洗尽画家纵横习气”,^[9]但其传世作品的写实性却早已被后人所公认,其著名的《富春山居图》的题名就来自于其所画的浙江富春江,景色也是其沿岸初秋的实景。正如何惠鉴所认为的,“文人画最重要最典型的部门,即以画家自身的生活环境、生活情趣和生活理想为主要内容这一类的既主观而又写实的山水”。^[6]从元代文人画家对现实景物模写的“写实”上,我们还可以从元代绘画题材中一而再、再而三的出现画家为某人画某地山水中得到证明。如赵孟頫为周密画《鹊华秋色图》^[9]、朱德润为王逢写《席帽山先陇图》^[9]等。

当然,作为元代文人画的时代风格的另一面,元画中所表现的主观写意性亦绝对不能忽视,这也是元画与宋画的最大区别,是元画最强烈的时代印象。但是这种主观的写意性其“出发点是纯粹主观的,但命题布局却往往写实”。^[6]

主观即表意,这是元画区别于北宋画风的重要特征;写实即客观,这是元画区别于南宋画风的重要特征。钱钟书认为“元人之画,最重遗貌求神,以简逸为主”。^[8]如果从元代绘画的时代风格看,元人之画“求神”是对的,“以简逸为主”也是对的,但“遗貌”之说恐怕就值得商榷了。元代绘画的时代风格是“求神”也不“遗貌”,也就是既“表意”也“写实”。既然表意性的写实是元代绘画的时代风格,那么在这种时代风格的影响下,画家的个人风格就难以避免地受到影响。对山水画创作,就是画家所处的地域位置必然对画家选择表现技法造成影响。正如梁启超所说“大而经济、心性、伦理之精,小而金石、刻画、游戏之末,几无一不与地理有密切之关系”。^[9]绘画当然也是如此,而地表状况本身就是表现对象的山水画当然也更是如此了。对这一论点的显著证明在元代“李郭”传派士夫画家的个人风格转变中得到很好地体现。

三

作为元代绘画中传递“李郭”画风的北方画派,大多是仕宦之士。除上述所提及的“元初四家”中的赵、商、高以及“另一个元四家”的唐、朱、曹、姚外。《图绘宝鉴》中还记有“乔达,字达之,燕人,官至翰林直学士。善丹青,山水学李成;墨竹学王庭筠,后更学文

同”,“刘贯道,字仲贤,中山人。亦善山水,宗郭熙。佳处逼真,至元十六年写裕宗御容称旨,补御衣局使”等等。可见,学“李郭”者大都出仕之人。这些生活在北方政治圈里的士夫画家不约而同地选择李成、郭熙的画风来作为自己的师承,或许有各自的原因,但其个人风格的形成受元画“写实”的时代风格所制约则显而易见。

士夫画家们地处元代政治中心的北方,要表现北方的山水风物,只有“李郭”的画法最适宜。“董巨画派”那种“用笔甚草草”,“多写江南真山,不为奇峭之笔”,^[10]运用披麻皴和点苔法来表现江南一带自然面貌的技法,显然不适应表现北方的景色。而专一模写的峰峦晦明、林麓烟霏、洲渚掩映的江南景色,“近视几不类物象,远观则景物粲然”,^[10]显然也不类于石粗树壮的北方山水;李成、郭熙的北派山水在表现技法上一般采用“大山堂堂”的全景式构图,用笔比较尖锐,笔触相对董巨的南派山水而言比较粗重。这种笔法善于表现北方石多土少、寒冷干燥的景致,再加上的“攒针”、“蟹爪”树法,即所谓“气象萧疏,烟林清旷”^[11]，“巨障高壁,多多益壮”^[11]之景了。

董书业以为,“宋画多表示北方的景色,元画多表示南方的风趣”。^[12]他所说的元画是代表有元一代山水画典型时代风格的绘画,主要是指以元中、后期“元季四家”黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙为代表的元画风格,是以萧散荒寒、简淡纵逸、渴笔浅绛为其特点。相对于宋、元这两个中国绘画史上技法最丰富、创新精神最突出的山水画黄金时代来说,这个观点虽然并不一定是最完备的概括。但如果把这句话中“宋画”、“元画”加上“技法”二字,却是非常准确的事实描述。而用来作为元季画家对“李郭画派”与“董巨画派”的表现技法进行主动选择的解释更是一语中的。

环境的变异必然引致对手法的改变,既然绘画的内容不同,其表现的手法当然也必定不同了。而对于元代“李郭”传派的画家来说,从“李郭”的画法向“董巨”画风转变,也比较容易,并不是什么难事。李成的山水画是道地的北方画风,但相对于“三家鼎峙,百代标程”^[12]中的另外两家关仝、范宽来说,在构图取景上已采平远之景、重视画面中的空间感,所谓“烟林平远之妙,始于营丘”^[12]。虽然画史上并没有记载李成有融合南方山水画法,但紧随其后的郭熙则把北方山水与南方山水画派推向了融合。郭熙在画论中提出“三远”法,而在作品中则尤重“平远”。从其现传世的创作于最晚的《窠石平远图》上,可以看出其作品对平远法的熟练运用。

“平远”法也是“董巨”派表现手法的一大利器。二者的表现手法也难免有相似之处。要表现南方景色的特点,只有采用“平远”法的构图,才能有效表现那种烟波荡漾、细雨迷濛的江南景色。在董其昌不断重复的对赵令穰的推崇中可以看出,平远之法的运用

与否也是董其昌对“南北宗”分派的一大标准。“赵大年令穰,平远绝似右丞。秀润天成,真宋之士大夫画。此一派又传为倪雲林”,“画平远师赵大年”,“赵大年平远,写湖天渺茫之景,极不俗”。^[13]④

李成、郭熙描绘的山东、河南一带的中原和元季四家及其后的董其昌所驻留的太湖、浙江、吴兴一带的江南,都是中国东部的平原地带。从地形的相似性看,“李郭画派”与“董巨画派”在表现手法上的相似之处,显示了二者的距离,并没有如关仝、范宽画派为代表的表现关陕一带坚硬巨石的画法一样与南方山水“董巨”一派的表现手法存有巨大鸿沟。这也是在元以后,中国文化中心转移往南方,“董巨”已成画史正宗而李郭画风仍能居一隅之地的一个重要原因。

四

“写实”的时代风格对画家自行选择流派的影响更进一步证明体现在这些出仕的“李郭画派”的画家有一个非常明显的特点:在出仕于北方之时,往往选择“李郭”画风为自己所学习追仿的对象;而在致仕归隐于南方之后,则要么画风一变而为“董巨”嫡子,要么则在自己“李郭”画风之中化入“董巨”笔意,而且后者的风貌在其作品中还往往表现得更为突出。

这种出仕与致仕、居停北方与南方而造成绘画风格与相应的绘画技法的改变在被称为“片纸断缣人宝藏”^⑤的朱德润身上表现最明显。

朱德润,字泽民,吴郡人。其年轻时游身于京城达官巨贵之府邸之间。^⑥受藩王及赵孟頫引荐,仁宗时出仕应奉翰林文字,同制诰,兼国史院编修官;英宗时授镇东中书省儒学提举。^[14]年轻时一直在北方居游,在30岁左右致仕。朱泽民年轻时就以画艺享誉仕林,并受到高克恭的赏识。他是当时有名的学“李郭”一系山水的名家,《图绘宝鉴·卷五》记载他“画山水学郭熙,其合作者甚佳”。他作画非常注重对景写生,其在北方时曾多次写生北方山水。自作诗有“忆昔少壮日,征鞍度居庸,画笔记行藁,点滴苍翠夸全工”。^⑦也曾“于风和日明傍花随柳之时,观山川林壑远近之势,感春夏草木荣悴之变”。^[15]从其并无确切创作时间的传世作品《林下鸣琴图》看,其画风全类李营丘、郭河阳,唯与二者描绘北方山水的北宋典型画风亦有所不同,已融入元人笔意,“所绘景观已非全景式山水”。^[16]

而在其逝世前一年(1364)所作的代表作《秀野轩图》中却可以看出他的明显转变。作者以平远取景,山石坡陔线的的取势已由北派山水惯用的纵势改为南派山水的横式,更类于董巨的“披麻皴”,树法更为秀润,“李郭”派中常见的“蟹爪”已难觅踪影。作为已在南方居有40年的朱德润,创作这种基本是董巨面貌的山水作品,恐怕也只能以“得之于心而应之于手”来解释了。在同是“李郭”传派重臣的唐棣身上也有这种明显趋向。唐子华晚年致仕隐于吴兴,其于至正

二十一年(1361)所作《岸阔帆悬图》。据李佐贤《书画鉴影》所记,其画自题“用北苑法写王湾诗意”;《清河书画舫》中也说唐棣所画“《寒林图》全师叔达(董源)典型,灿然如元中之巨擘也”。

五

表意性的写实主义是元画的时代风格。元代的绘画大师们在其个人绘画风格的演变中,不管是承继“李郭画派”还是承续“董巨画派”,其绘画中所展现的写实倾向终究是对元代绘画时代风格的反映。而这种“写实”的倾向又反过来影响到画家对传统的学习、借鉴及利用,这种借鉴又促进了画家个人风格形成。艺术史是风格的历史。每一位艺术家的作品都是其个人风格的表现,同一时代中众多个人风格中的共同风格又形成了时代风格,艺术家的个人风格必然笼罩于时代风格之中。个人风格的变化推动着时代风格的演变,同时又受到时代风格的制约。从元季“李郭画派”画家风格的选择、转变上,可以很明确地看到这一点。

注释:

- ①董其昌的《画禅室随笔(卷二)》有“元季诸君子画惟两派,一为董源,一为李成。成画有郭河阳为之佐,亦犹源画有僧巨然副之也。然黄、倪、吴、王四大家皆以董巨起家,成名至今,只行海内;至如学李郭者,朱泽民、唐子华、姚彦卿辈,俱为前人蹊径所压,不能自立堂户。此如南宗子孙,临济独盛。当亦绍隆祖法者,有精灵男子耶”。《中国书画全书(第三册)》,上海书画出版社,1992,1017页。
- ②陈传席将这四人称为“另一个元四家”。《中国山水画史》,天津人民美术出版社,2001,269页。
- ③元王逢《任月山少监职贡图引》有“赵公商公暨高李,颀颀霄汉嗟已矣;霏云曙开俨斧戣,包茅不入颖谁泚”诗句,《梧溪集》卷一,《四库全书》本。
- ④关于王氏父子对李衍及其元初其他画家的影响,可参看南京师范大学谈生广的硕士论文《从王庭筠〈墨竹枯槎图〉看宋金及元初苏轼体系墨竹的传承》。
- ⑤可见何惠蓁《元代文人画序说》中对鲜于枢《困学斋杂录》的梳理,见洪再新编的《海外中国画研究文选》,上海人民美术出版社,1992,252页。
- ⑥关于钱选对士夫画的轻视问题,详见万青力的由“士夫画”到“文人画”:钱选“戾家画”说简论。《万青力美术文集》,人民美术出版社,2004,14-22页。
- ⑦倪瓒·答张藻仲书/跋画竹/为方厓画山就题/小景。清闾阁集(卷十,卷九,卷二,卷八),《四库全书》本。
- ⑧陈继儒题黄公望《骑马看山图语》,见汪砢玉《珊瑚网》“名画题跋卷九”。《中国书画全书(第五册)》,上海书画出版社,1992,1068页。
- ⑨赵孟頫《鹤华秋色图》画有其自题:“公谨父,齐人也。余通守齐州,罢官归来,为公谨说齐之山川,独华不注最知名。见

于《左氏》。而其状又峻峭特立,有足奇者,乃为作此图。其东则鹤山也。命之曰《鹤华秋色图》。元贞元年十有二月吴兴赵孟頫制。”

- ⑩王逢《席帽山先陇图诗引》,《梧溪集》卷四上,《四库全书》本。
- ⑪对“平远”法在中国山水画史的发展、作用和意义,可参看徐复观《中国艺术精神》第八章“山水画创作体验的总结—郭熙的〈林泉高致〉”第七、八、九三节。春风文艺出版社,1982,297-305页。
- ⑫朱德润编著有《古玉图》,是中国历史上第一部专门的古玉著作,其自序有“仆自弱冠游燕京诸王公家”。见桑行之等编《说玉》,上海科技教育出版社,1993,601页。
- ⑬朱德润《题〈群峰秋色图〉》,《存复斋续集》。转引自陈高华《元代画家史料》,上海人民美术出版社,1980,189页。

参考文献:

- [1]徐建融.元代书画藻鉴与艺术市场[M].上海:上海书店出版社,1999.53.
- [2]赵孟頫.题李仲宾野竹图[A].赵孟頫集[C].任道斌点校.杭州:浙江古籍出版社,1986.100,110.
- [3]叶以照.论画腔说[A].中国书画全书(第十册)[C].上海:上海书画出版社,1996.820.
- [4]陈传席.中国山水画史[M].天津:天津人民美术出版社,2001.233.
- [5]张丑.清河书画舫“波”字号[A].中国书画全书(第四册)[C].上海:上海书画出版社,1992.335.
- [6]俞剑华.中国绘画史[M].北京:商务印书馆,1937.8.
- [7]何惠蓁.元代文人画序说[A].洪再新.海外中国画研究文选[C].上海:上海人民美术出版社,1992.249.
- [8]钱钟书.谈艺录[M].北京:中华书局,1984.95.
- [9]梁启超.中国地理大势论[A].陈炎.中国审美文化史.唐宋卷[C].济南:山东画报出版社,2000.41.
- [10]沈括.梦溪笔谈论画山水[A].俞剑华.中国古代画论类编(上册)[C].北京:人民美术出版社,2000.625.
- [11]郭若虚.图画见闻志(卷一)“论三家山水”/“山水门”[A].中国书画全书(第一册)[C].上海:上海书画出版社,1993,469,482.
- [12]童书业.童书业说画[M].上海:上海古籍出版社,1999.63.
- [13]董其昌.画禅室随笔(卷二)[A].中国书画全书(第三册)[C].上海:上海书画出版社,1992.1015,1018.
- [14]周伯琦.有元儒学提举朱府君墓志铭[A].存复斋文集(附录)[C].上海:上海书店(四部丛刊续编),1985.
- [15]朱德润.集清画序[A].存复斋文集(卷四)[C].上海:上海书店,1985.
- [16]薛永年.晋唐宋元卷轴画史[M].北京:新华出版社,1992.127.