

纽约大都会博物馆藏 龚贤《山水册》跋文研究

张 卉

内容提要 纽约大都会博物馆所藏龚贤《山水册》,作于1677年前后,十二册页书画相配,以图像记录了他晚年的艺术思考。本文旨在通过对跋文内涵的探究,把握龚贤晚年具有标志性意义的画学思想。其中,首先分析龚贤的“丘壑论”,这是他论画的重点,提出“丘壑论”就是“境界论”的观点,其次阐释龚贤有关笔墨的若干思想。他的笔墨论所探讨的不是技术,而是笔墨、丘壑、气韵三位一体之道,是生命的呈现之道,最后,尝试探讨龚贤艺术创新可能的根源所在,即跋文中提到的“横”境。

关键词 龚贤 丘壑 笔墨 气韵 境界

本文为国家社科基金后期资助项目“龚贤艺术研究”(批准号:12FYS013)阶段性成果

纽约大都会博物馆所藏龚贤《山水册》,纸本,十二开册页,书画对开,每画一题,每开15.9×19.5厘米,画皆水墨。这套册页未纪年,美国艺术史家班宗华认为,其作于1677年前后。

这套册页是龚贤书画中的精品,被学界视为其画风转变的关键作品。十二册页书画相配的形式,可以视为以图像来记录他晚年的艺术思考。其中十二幅绘画无论是笔墨技法,还是画中意境,都是龚贤精心之作。而十二则画跋,则可以代表龚贤行书方面的最高成就,是研究龚贤书法艺术不可忽视的作品。

这套册页包含着丰富的内容,是我们理解龚贤艺术思想的重要资料。美国艺术史学者吴定一从风格学角度,认为此册页是龚贤减笔画风的代表作,在他晚年画风的转变中具有转折性意义^①,这对我很有启发。但我认为,这只是问题的一个方面,更重要的是,龚贤是通过这些简笔的形象来表达一些特殊的思想。

本文主要对十二则跋文反映出的主要思想加以分析,这些思想在龚贤研究中至今未成系统,若能将其揭示出来,无疑会有助于我们深入把握龚贤。

一、龚贤的丘壑论

丘壑问题是文人画的核心,它涉及形式、笔墨和气韵三者之间的关系,突出了“气韵生动第一”的文人画传统。对此历代画家常有讨论,龚贤在此册页中表达了一些值得重视的见解。



图1 龚贤《山水册》十二开之四

第四开(图1)题道:

今之言丘壑者一一,言笔墨者百一,言气运者万一。气运非染也,若渲染深厚仍是笔墨边事。

这段话的意思是,人人都知道山水之神韵离不开丘壑之形体,然而丘壑由笔墨而成,能深入笔墨谈山水者,高于以形识画者。而山水画的根本在“气运”,是对生命精神的体现,通此内涵者极少。这里,龚贤将“气韵”写为“气运”,非常特别。这并不是求异创新,与谢赫的“气韵”并无分别意,而是要对六法所讲“气韵生动”的内涵进行重新思考。如他所言:“六法以气运为上,唯善用墨者能气运。故余远慕董翁,而评余画者亦谓之墨胜于笔。”^②

在龚贤看来,一直以来文人画对于“气韵生动”的体悟还不够,突出“生生不已”之义^③,仅是其内涵之一。在有关“画之上品”的论述中,他认为画之上品“宜其中有诗意,有文理,有道气”^④。体道是艺术的最高层次,“气韵”理应具有“体道”的内涵。在中国哲学中,道不是抽象本体,而是万物背后的秩序,是感性世界内蕴的奥秘。所以,诗意、画理、道气,在本质上应三者一体。气韵生动,就是把绘画作为体道的载体,表现胸中的宇宙。艺近乎道,表现自我对世界的独特感觉,绘画变为个性化的艺术,这也符合中国绘画传统的发展方向。

可见,龚贤画学所讲“气韵”,是在全面理解谢赫“气韵生动”内涵的基础上得到的新认识。他要做的是,脱离形神关系的思考模式,超越形神,将气韵具有的主宰地位放在艺道层面去理解,着意于气韵对生命原本状态的呈现,表达生命的感觉和智慧,这也是元代以来文人画主要追求的境界。如他所说:“气韵,犹言风致也。”^⑤气韵是对生命精神的呈现,没有这个风致,人不为人,画不为画。故懂此艺道者最少。

这则跋文除了探讨气韵的内涵之外,还有一方面不容忽视的意义,那就是对笔墨和丘壑的重新认识。在这里龚贤认为,人人似乎都能把握画之形体,而通画之神韵者寡。在其他的跋文中,他曾多次表达过这样的意思。他说:“画以气韵为上,笔墨次之,丘壑又次之,笔墨相得则气韵生,笔墨无通则丘壑其奈何?今人舍笔墨而事丘壑,吾即见其千岩竞秀、万壑争流之中,墨如槁灰,笔如败絮,甚无谓也。”^⑥又说:“丘壑者非先事也,今人惟事丘壑,付笔墨于不讲,犹之

乎陈列鼎俎,不问其皆自前代来也。”^⑦他认为,对于山水画,笔墨至关重要,但脱离丘壑的呈现,笔墨就变成一味的技巧,偏离了气韵生动的内涵。由此似乎表明,三者的关系是,气韵第一,笔墨第二,丘壑最末。但其实恰恰相反,丘壑是他论画的重点,在他的“三要”中居于核心位置,是理解他的山水画论的关键。



图2 龚贤《山水册》十二开之八

龚贤的丘壑论,长期以来误读较多。这套册页跋文比较清晰地表明,龚贤画学的基础是丘壑问题,他由画之形式谈起,又将画之理、生命之精神等哲学智慧,落到笔墨呈现。艺术史学者朱良志认为,龚贤的丘壑论是其山水画论最有贡献之处。以丘壑问题为基础展开的深入思考,是龚贤画学最有新意之处^⑧。受此观点启发,我认为,龚贤的丘壑论,其实是境界论。结合这套册页的跋文以及他的画学思想,谈三点认识。

第一,他的丘壑不是表现气韵的工具,而是自具意义。此册页第八开(图2)题云:

少少许胜多多许,画家之进境也。故诗家五言截句难于诸体。

这里讨论丘壑大小问题,表达了龚贤“得少之趣”的思想。对此,龚贤曾提出“大丘大壑”之论。他说:“或云:‘不必以丘壑为丘壑,一木一石,其中自具丘壑。’说之大奇,此说甚近。然见识小丘小壑耳。若大丘大壑,非读书养气闭户数十年,未许轻易下笔。”^⑨中国山水画论中有很多关于大小问题的讨论,比如“一木一石,自具丘壑”说,强调画山水要超越具体的外相,不是画绵延之势,而是画吞吐之韵。龚贤晚年创作了很多巨幅长卷,又有“大丘大壑”之论,很容易被误解为他偏爱画大画。对于这套小幅册页,今天有学者就认为,龚贤在小的画面上,表现心中大山的山水。然而,或许在龚贤看来“此说甚近”,但仍属于“小丘小壑”,丘壑本身“内在而具有”的超越意义并没有呈现出来,故不是画之真意。原因在于,此说中要表现的山水生动之意,是以画境来联系主客观世界,因此画中的丘壑并未挣脱画面形式,获得独立存在的意义。龚贤说的“大丘大壑”,需要读书养气数十年才能创作,这里常会被误解为,要画大画需经过数年的积累。其实,这不是一个呈现山水面貌的问题,无论是突出山川的绵延之势,还是山川的吞吐之韵,都尚未脱离画面的形式问题,而偏离了山水画要表现的气韵内涵,即生命境界。比如,现藏南京博物院的长卷《千岩万壑图》,所谓“大丘大壑”只是一抹山水,几株荒柳。所以,他的“大丘大壑”是超越量的差异,而呈现大的心灵境界,心性的延展是其丘壑论的第一层含义。

通观龚贤的画学思想,他说的“大”不是数量之大,是心灵之大。人以分别的眼光看,处处少,时时少,一切残缺都无法忍受。但这是迷离尘世的表相,人可以在生命的深层解除这些矛盾。他画中的荒山、寒林、小亭等“残缺”意象,也表现了这方面思想。他的小亭,是独立高蹈的小亭,是眷顾于自我内在真性的小亭,是一个横绝太空绝然超越的标志,它从容自在,如一位

神情古淡、迥然独立之人,走向生命的深层,在那里一切的矛盾都归于消逝。他说“古人胸中不蓄残山剩水”^⑩,强调的就是这种超越的智慧。绘画要呈现的是一种浑茫的生命境界,一种虔敬的生命姿态。所以,画中的形式是画家心灵之眼,可以穿透色相,揉碎一切的分别,无大亦无小,无缺亦无全。

第二,他的丘壑论讲“当下圆成”之义。中国哲学有一种观点强调世界的意义即在其本身,在人的体验世界中显现。龚贤的大丘大壑,不是循现象本体的思路,而是一种彻底的平等观。丘壑的意义就在其本身,它不是去显现大千世界,而其本身就是一个大全。他的丘壑论思想,就是要建立当下即是真实意义。它注意的是当下直接的生命体验,一个小亭,一处寒林,就是体验的全部。他以丘壑呈现的生命境界告诉我们,每一个存在物脱离了知识的束缚,便恢复了生命的真实,这是生命的意义。

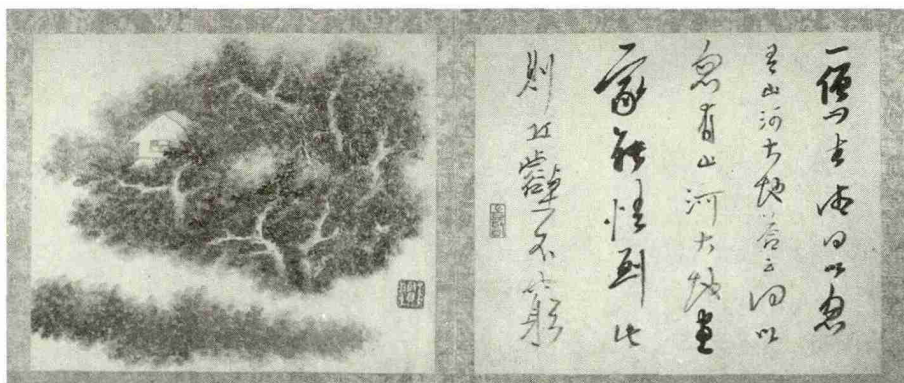


图3 龚贤《山水册》十二开之六

在这套画跋中,有一个“忽有山河大地”的著名画语,正表达了这样的见解。第六开(图3)题云:

一僧问主师:“何以忽有山河大地?”答曰:“何以忽有山河大地?”画家能悟到此,则丘壑不穷。

《课徒稿》中也有类似的说法:“一僧问一善知识:‘如何忽有山河大地?’答云:‘如何忽有山河大地?’此造物之权欤,画家之无极,不可不知。”^⑪这两段话龚贤引禅家的话头,表达了他的“丘壑论”内涵。其内容应该出自一段禅宗经文。《楞严经》卷四曰:

佛言:“富楼那!如汝所言,清净本然,云何忽生山河大地?汝常不闻,如来宣说,性觉妙明,本觉明妙。”富楼那言:“唯然世尊,我常闻佛宣说斯义。”佛言:“汝成觉明。为复性明,称名为觉。为觉不明,称为明觉?”富楼那言:“若此不明,名为觉者,则无所明。”^⑫

这段经文主要说明“性觉妙明,本觉明妙”的道理。性觉,是指物自性,一切物皆有的觉性。本觉,是指被尘世所染的内心,心中的烦恼要靠后天的修行来割断,还归清净本然的觉性。所以,“清净本然,云何忽生山河大地”是说要保持万物清净本然之性,不要被山河大地变化的幻相所控制。

龚贤借禅家话头要说明的是他的丘壑论:山水画是山水的替代品,绘画要表现的是山水的觉性,山水和人并无分别,一阴一阳循环往复。龚贤的落脚点是“山河大地本身”,这是在艺术体悟的世界中呈现的山水之本,也是一片生命的境界。他说的“忽地敞开”就是“当下圆成”

的意思 瞬间体悟到的就是圆满 就是全部。

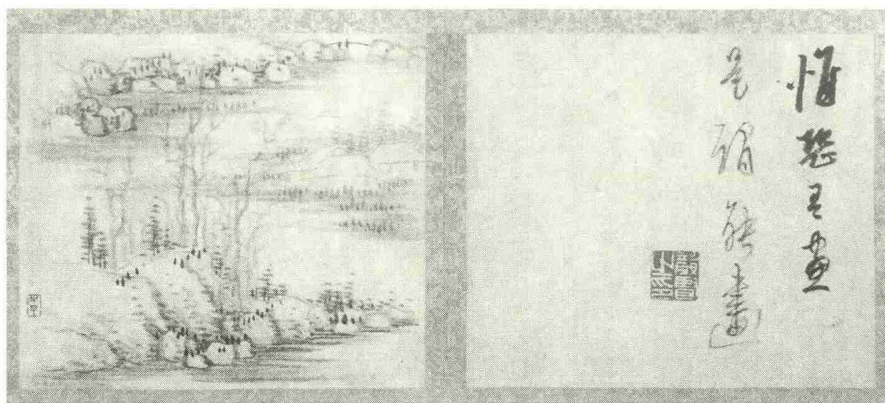


图4 龚贤《山水册》十二开之九

丘壑的表现离不开画家和画作。由丘壑论 龚贤还表达了关于“画家”和“画”的见解。何为画家？龚贤在这套册页第九开(图4)云：

惟恐有画 是谓能画。

这八字真言 是龚贤论画的精髓。画画的不像画 才是能画者 即庄子笔下进入忘我状态的真画者。关于艺术的形式语汇——笔墨、丘壑、气韵 它们表达的并不是画家心中已有的具体情感或抽象意识 而是在超越形式本身的同时 呈现出一片生命境界 艺术的形式即为生命的形式。

解读这则画跋 涉及龚贤画学在丘壑表现上所讲两种趣味“安”和“奇” 他将此作为文人画家和一般画工区分的标准 为董其昌“南宗正传”说提供了一条新的进路。他曾说：“丘壑者 位置之总名 位置宜安 然必奇而安 不奇无贵于安 安而不奇 庸手也 奇而不安 生手也。今有作家、士大夫家二派 作家画安而不奇 士大夫画奇而不安 与其号为庸手 何若生手之为高乎？倘若愈老愈秀 愈秀愈润 愈润愈奇 愈奇愈安 此画之上品 由于天资高而功力深也。”^⑬在他看来，“作家画”即画工画 是“安而不奇”，“士大夫画”是“奇而不安”。

文人画所追求的“奇趣” 今天有人认为 这是一个关于艺术创造力的问题。我认为 这仅是问题的一个方面。更重要的是，龚贤通过奇趣表达了对画之境界的思考。他所说丘壑之“奇” 其意在丘壑不寻常之处 它非天地所有 是画家内心的创造 所以可视为画家表现自我的一种形式。这与晚明画坛崇尚“奇趣”的风潮有直接的关联^⑭。对此 龚贤表达了自己的态度。他论奇趣 并不是风格上的标新立异 而强调一种气韵 或是一种境界，“高超的笔墨”、“特殊的丘壑” 都是以气韵取胜 超乎笔墨之外而得生命之妙韵 所谓“得象外之妙”。所以 龚贤论画 并非囿于是不是画的追问 如同他的黑白观 这并不是一个相对关系论 而是超越一切的境界论 是对性灵自由的崇尚。龚贤一生的绘画都在探讨“画之理” 由二元相对关系谈起 但其要义不在融合 而在彻底的超越。他是心灵的玄思来统领对绘画格法的讨论。

由此来看画家的创造力 其关键并不在形式的创新 而在心灵的觉悟 这是画家何以为画家的责任。丘壑为我开启的是一片新的阴阳世界 这个创造的世界 全在于生命超越瞬间的觉悟 有如握有生天生地的权力 使一片丘壑显现出如山河大地一般的心灵境界。所以 画家是这个永恒清净世界的创造者 他握有生天地的大权。他在《课徒稿》中云：“画非小技也 与生天地同一手。当其未画时 人见手而不见画 当其已画时 人见画而不见手。今天地升沉 山川位置是谁手为之者乎？见画而不见手 遂谓无手乌乎可？欲问生天地之手 请观画手。”^⑮又说：“造化一轮擎在手 生天地任凭他。”^⑯龚贤认为 画家是创造世界的人 他的创造性即

在于觉悟的瞬间,生命真实意义的自在显现,他开启的是一个无限光亮、无限自由的新世界。山河大地因心灵之觉悟而敞开,画中的丘壑只为造境为存在。

这个艺术的世界并非割断人迹,而是去除了外界对内心的一切束缚干扰,呈现生命深层的意义。如他所言:“世间尽有奇险之处,非画家传写,老死牖下者不得见矣。然亦不必世间定有是处也。凡画家胸中之所有皆世间之所有。画家当写人所不到之处,若人可到之处,何必借尔笔端乎!”^⑩又说:“他人画者,皆人到之处,人所不到之处,不能画也。予此画大似人所不到之处。即不然,亦非人常到之处也。”^⑪这个“人所不到之处”如陶渊明笔下的桃花源,实则是一种心境,是龚贤心中的清修之地,也是龚贤艺术所追求的境界。万物皆备于我心,我心与造化相通。这种审美的体验,徘徊于有无之间,超越一切分别,其中蕴含的生命智慧,正是中国哲学给艺术开出的妙方。

因此,不能以知识来论画,龚贤以绘画所要割断的就是人们习惯的知识思维,他在第五开(图5)中言:



图5 龚贤《山水册》十二开之五

今人画竟从俗眼为转移,余独不求媚于当世,纪此一笑。

龚贤的用意并不在画面,注入的是历史性思考,而一切意识的附加,终将淹没在这片寂寥中。他为传统文人画境界注入的历史纵深感,要待知音者来体味。

由此可见,龚贤的丘壑论反映的是一种体验的真实,是有关山水画的真性论。有关真和幻的问题,是龚贤画学从根本上要辨析的概念。在生命最后的几年中,集结一生的体悟,龚贤曾提出“幻境”和“实境”的问题。在1688年所作山水长卷中,他说道:

余此卷皆从心中肇述,云物丘壑,屋宇舟船,梯磴蹊径,要不背理,使后之玩者可登可涉,可止可安;虽曰幻境,然自有道观之,同一实境也,引人着胜地,岂独酒哉!^⑫

山水画是将心中的体悟表现出来的一种形式,从物理事实看,这个艺术世界是虚幻的,但画中的山水皆藏有人的生命感受,它表现的是一个心理事实,一个生命体验的世界,所以虽是幻境,却是实境,是一种体验的真实。在这个体验的世界中,没有大小、多少、有限无限等一切数量的推演,一个与人生命密切相关的世界是它的全部意义,于是这个幻境呈现的是一个瞬间体验的心理事实,它成了一个自足圆满的生命境界。

龚贤1671年所作《辛亥山水册》(现藏美国纳尔逊美术馆)的题跋,也涉及过有关“真”的问题。第一开自题中,他说:“此有真境,不得自楮墨间。”他的真境,不在笔墨中,不在丘壑中,而

在自己的生命体验中。他的这个“真境”落到笔墨上,不过是他惯用的一些“道具”,近景寒林几株,乱石团簇,一片苍茫,远景一空亭,孤零零地立于茫茫天地间。这幅画的形式是简约的,但表达的生命感受却是丰富的。它的命意其实根本不在画面,而是超出于画面的荒寒寂寥的生命体验。这便是龚贤“画非画,即是画”的内涵,他通过艺术割断的是世人寻找物理事实的思维,即他所谓的“俗眼”,而呈现的是生命永恒的真境。

二、龚贤关于笔墨的若干思想

在这套册页中,龚贤还表达了有关笔墨的画学思想,即以作为生命整体的笔墨,来实现他的“丘壑”境界。

在文人画中,笔墨分为两个层次,一是作为技法的笔墨,一是作为生命整体的笔墨。并且,文人画的内在精神在于以超越技法的笔墨创造出一种生命的笔墨。因此,文人画所推重的笔墨,既不是作画的工具,也不是造型的技法,更不是组成画中形象和气韵的形式因素,而是通过画中丘壑的显现,从而创造某种生命境界的特殊的节奏和韵律。文人画的笔墨形式,是构成绘画生命整体的组成部分,是生命的形式。笔墨、丘壑、气韵三位一体的思想,是历代文人画理论的核心。龚贤论笔墨,正是在这种整体的生命观中探寻真意。

龚贤的笔墨论在文人画史上独树一帜,其有两方面内涵。首先,龚贤重视格法。他晚年的画作和课徒稿,显示出他在笔墨技法方面着意很多,这是其笔墨论较为实际的一面。更为重要的是,他的笔墨论是以哲学的思考来驾驭格法。正是这两方面思想,使得龚贤的笔墨论表达的是绘画所包含的哲学思想,他将笔墨的技法视为呈现生命智慧的途径。所以说,他的笔墨论所探讨不是技术,而是智慧,是笔墨、丘壑、气韵三位一体之道。他的笔墨之道,讲的是气韵,是超越一切分别的境界,它不离笔墨,又不在笔墨,不是形式因素间的相对关系,而是生命的呈现之道。

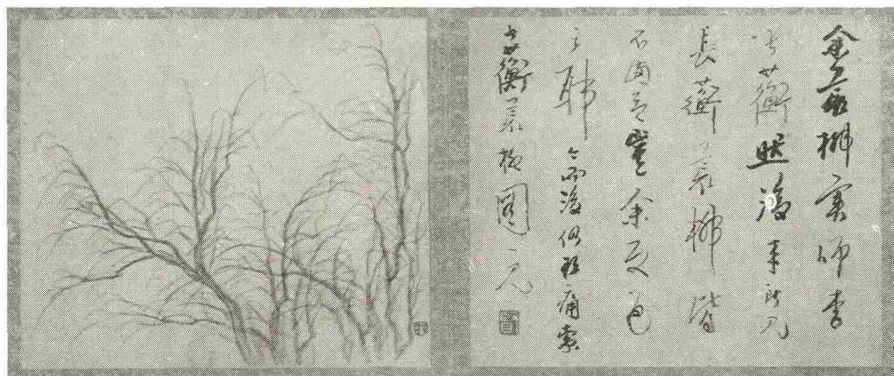


图6 龚贤《山水册》十二开之一

此册第一开(图6)云:

余荒柳实师李长蘅。然后来所见长蘅荒柳皆不满意,岂余反过之耶?今而后仍欲痛索长蘅荒柳图一见。

这里涉及龚贤独创的画“荒柳”之法。龚贤晚年曾不厌其烦地在他的画作中描绘寒林、荒柳和孤松,自称“画柳之法,惟我独得,前人无有传者”^③。他说:“笔力不高古者,不宜作松柳。”^④文人画柳自北宋开始,画柳名家很多,李成、惠崇、赵大年以及龚贤的老师李长蘅,他们均以柳为某

种趣味的替代品,比如,以描绘江南春色著称的惠崇、赵大年,他们画柳多是借弱柳拂风之姿,以湖边野趣的组成物,引发人的春意之想。即使是李成的枯柳,也未脱离它所依附的意境。但龚贤的荒柳,意义就在自身,一片荒柳就是一个荒寒的境界。他的荒柳,截断的是我们对春意的联想,强调的是它自身枯寂、荒寒之意。所以,他的荒柳超越春寒、超越了荣枯、超越了美丑,超越了与他者的一切联系,承载着性灵的超越之思。他的“荒柳之法”的核心依然是艺术的超越境界。

如何表现这种永恒之柳,实则如何创造艺术的荒寒境界,这是龚贤的用意所在。他说:“柳不易画,画柳若胸中存一画柳想,便不成柳矣。”^②又说:“画树惟柳最难,惟荒柳枯柳可画,最忌婀娜娉婷,如太湖石畔之物。今人不知画柳。”^③画柳之难,难在断柳之想,断其春意,那种飘拂的垂柳只是美人景的点缀物,是他最忌讳的方式。如何去除柳的柔媚之态,他说:“凡画柳,先只画短身长枝古树,绝不作画柳想,几数皆成,然后更添枝上引条,惟折下数笔而已。若起先便作画柳想头于胸中,笔未上伸而先折下,便成春柳,所谓美人景也。”^④

摒弃美人景,对于荒柳所标示的这个刻意创造的超越境界,龚贤有具体的描述:“柳不宜画,惟荒柳可画。凡树,笔法不宜枯脆,惟荒柳宜枯脆。荒柳所附,惟浅沙、僻路、短草、寒烟、宿水而已,他不得杂其中。柳身短而枝长,丫多而节密。”^⑤荒柳、浅沙、僻路、短草、宿水,这些几乎没有任何联系的景物放在一起,依然是孤零零地立在那里,似乎一切时空的流转都停止了,只留下一片静寂,别无他意。这就是对他超时空的荒寒境界的描绘。这些如道具一般的绘画形象,加上他惯用的短促的笔势、连勾带染的卷云皴等等,构成了他的程式化绘画语汇,所突出的就是形式本身的孤立、静寂的趣味。因此,这些形式都直接昭示着他理解的荒寒境界。

通过龚贤的这番详述,我们可以更为清晰地领悟到他心中的艺术超越境界,这也代表了中国文人艺术的旨趣。他排斥具体的春色,并不是不喜欢盎然的春意,而是认为,眼见为实的美都存在于具体的现实时空中,在现实的时空维度上,一切都是绵延的、流动的,只有截断与现实的联系,才能超越春来春去的有限,进入永恒的世界。由此可见,龚贤的画稿,龚贤的画,透过绘画的问题,实际探讨的是超越的生命境界。



图7 龚贤《山水册》十二开之二

龚贤通过这些荒寒的景物,关注的是生命自身如何超越有限而遁入永恒的生命境界。对于生命真实之意的思考,是龚贤艺术和思想的主旨。生与死、嫩与老、新与旧、绚烂与凋零,诸种相对的关系,连接着人类生命的两端,唯有心灵的提升才能超越有限,追求生命的永恒。所以,这些透着寒意的艺术语汇,正是它们让我们乍看去感到的突兀和不解,才得以瞬间斩断我们的绵延之思,唯有心灵的彻悟,才有生命的永恒。这是他通过艺术所要表达的生命哲理。

第二开(图7)云:

画不必远师古人,近日如董华亭笔墨高逸,亦自可爱。此作成反似龙友,以余少时与龙友同师华亭故也。

龚贤极为推崇他的老师董其昌的山水成就。他评价董其昌笔墨的高逸,所言实为董其昌笔墨特有的哲学智慧,也是龚贤的笔墨智慧。对此深邃的内涵,他曾说:“疏而有神,密而无物,非精于老子之学者不能臻画中之胜境,吾谓香山登其堂,衣白入其奥。”^⑤他将董其昌、邹之麟山水的成就,归为对老子哲学思想的领悟。董其昌笔墨的繁简疏密,并不是论笔墨,而是论境界。他的高逸,正是在疏密之间的独特创造,是斟酌于虚实之间而求得的笔墨表现之妙。在他看来,这种高逸之妙在疏密之间,不是偏好疏淡的意味,而是超越疏密浓淡等一切相对关系。这里龚贤借董其昌的笔墨成就,说的是他由老庄思想转化而来的笔墨之道。龚贤的笔墨是老子哲学的图像呈现。

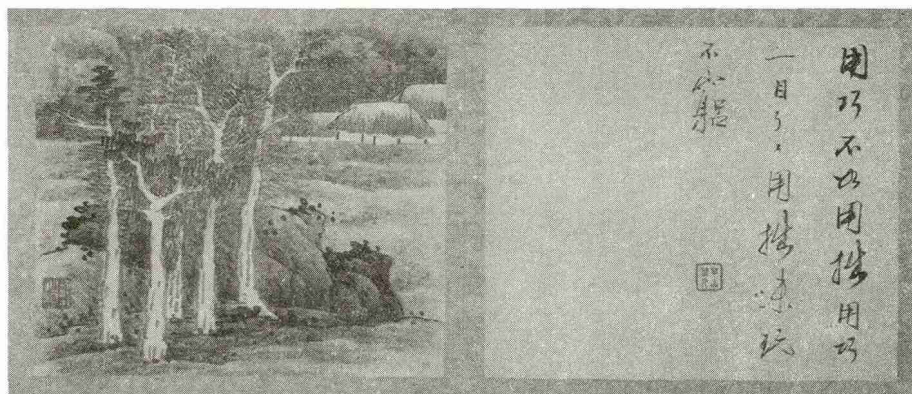


图8 龚贤《山水册》十二开之十

第十开(图8)也表达了这种无分别的笔墨之道。

用巧不如用拙,用巧一目了然,用拙味玩不穷。

这里“大巧若拙”的内涵与他曾说过的“大白若黑”都有明显的道家哲学的影子。他并非是在巧拙、黑白之间选择“拙”和“黑”,而是对一切分别的超越。画之妙就在巧拙、黑白之间,拙处即巧处,浓处也可有淡韵。



图9 龚贤《山水册》十二开之七

同理,他在第七开(图9)中云:

画家山水盛于北宋,至南宋入元亦自不衰,即云林生犹有苍厚之气,后之摹者则不可言矣。不见古人真迹可妄拟乎!

龚贤说倪瓒“厚而不薄”，是论笔墨厚薄之道的画语。1683年，龚贤在他的九开书画册页中言：“古人画厚而不薄，即云林生寒林实从营丘来，今之拟作者，不但不见倪迹，并不知营丘为何人。余此作实师李愿与拟倪者相见。此语唯查梅壑知之。”^②

龚贤深知倪瓒疏淡处的妙韵，但落脚点是在实处、厚处和圆处。这并非简单地以厚代薄，晚年他重视千岩万壑、气氛森严的画面，也不代表他醉心于厚的意味，而是超越厚薄，超越浓淡。薄处即是厚处，浓处也有淡韵。在他看来，倪瓒的淡韵，妙在厚薄、浓淡之间，在虚实之间求得形式表现之妙。他说“云林生犹有苍厚之气”，所言即是笔墨之道，摒弃了厚薄、浓淡、纵横、疏密等笔墨时说。在龚贤的艺术世界中，一切形式都可以为我所用，一切成法都可以打破，他并未斤斤于倪瓒的淡意，而是在倪瓒与北宋大师间寻找内在的联系。这则画题对开是他摹倪瓒的笔意，视其画面(图9)，并无习见的倪瓒寒山瘦水的淡影，倒恰若董源的沉厚，一片幽深寂寞。他将倪瓒荒寒境界内在的放旷感，加以图像的展现，成为了一片生命深层的境界。



图10 龚贤《山水册》十二开之十一

厚与“圆”关联，故龚贤论画提倡“圆”势。在这套册页中，第十一开(图10)云：

唐郑虔有老树图 笔圆气厚 非五代人不及 况其后乎！因摹之。

龚贤还曾说：“画之妙处，在笔圆气厚。”^③他的笔圆，并不是讲用笔的动势，而是强调画面整体内在的力度。他论画，极重中锋的圆势。他说：“笔中锋始圆，笔圆则气自厚矣。”^④他以中锋的圆势，并非追求笔道的力感，而是要显示出沉雄博大、潜气回环的境界。正如他所说：“所谓圆者，非方圆之圆，乃圆厚之圆也。画师用功数十年异于初学者，只落得一厚字。”^⑤看他的画，无论是大幅山水，还是小品册页，都是一片静穆寂寥，如倪瓒荒寒之境。他的笔势严整，墨气沉稳，极得中国艺术的雄浑之致，龚贤对此有他自己的理解。他的雄浑，不是画面的整体感，不是笔墨的混合问题，而是对一种境界的把握。他将倪瓒的荒寒给予了新的图像呈现，将中国文人画的荒寒境界推向了一个新的高峰。可见，他对笔墨形式的分析，是超越格法范畴的，实际是对生命气象或生命境界的体悟。正像程正揆所言：“半千用笔如龙驭凤，如云行空，隐现变幻，渺乎其不可穷，盖以韵胜，不以力雄者也。”^⑥其艺术妙在不圆不方之间的气韵。

结 语

以上由丘壑、笔墨两方面所探究的龚贤此套跋文的内涵，是龚贤艺术所追求的气韵。他所追求的涵盖一切的妙韵，是笔墨、丘壑、气韵三者相融的境界，是一种大全。所以，他的笔墨论，

其实是一种永恒的生命观,是对一切具体山水、笔墨形式的超越。此套册页第三开跋文点明了这一艺术旨趣:

书法至米而横,画至米而益横。然蔑以加矣。是后遂有倪黄辈出,风气所开不得不尔。

龚贤的笔墨创新得益于他对米家山水的领悟。结合后来龚贤的论画主张看,从米家这里领悟的正是他十分推崇的“横”境。这股倪黄不得不开的风气,正是得益于他们把握的“横”的精神。其实就是要超越古今,不囿于成法,以己心与古人之心相合,以自由的精神翻新出自己的艺术篇章。此乃龚贤形式创新的根源所在。

- ① William Ding Yee Wu, *Kung Hsien* (ca. 1619–1689), Ph. D. Dissertation, Princeton University, 1979, p. 175.
- ② 跋见龚贤1676年作《廿四幅山水巨册》,上海博物馆藏。
- ③ 讲“生生节奏”是中国哲学的一个根本思想,表现一种活泼泼的生命感,一种生命滋生的活力,这是谢赫“气韵生动”的一层含义,如明代李日华说:“韵者,生动之趣。”方薰说:“气韵生动,须将生动二字省悟。”饶宗颐持此论,认为龚贤的“气韵”和“气运”有分别意,气运强调的是生生节奏。“他(龚贤)故意把气韵读作气运,并不是气韵可写作‘气运’,他在上文谈‘四要’时仍照谢赫原文作‘气韵’可以知之。而此别取‘气运’为说者,以为气之运转,即为决定气韵能否生动之条件”(饶宗颐《龚贤“墨气说”与董思白之关系》,载《朵云》1990年第26期)。
- ④⑬ 龚贤:《虚斋名画续录》卷三,见《中国书画全书》第十八册,上海书画出版社2009年版,第57页,第57页。
- ⑤②①②④⑤ 龚贤:《柴丈画说》,陈希仲整理《龚半千山水画课徒稿》,四川人民出版社1981年版,第70页,第73页,第72页,第73页,第73页。
- ⑥ 龚贤1656年作《自藏山水轴》题跋,现藏北京故宫博物院。
- ⑦⑪⑮⑯⑳㉑㉒ 龚贤:《课徒稿》,《龚半千山水画课徒稿》,第75页,第74页,第74—75页,第70页,第74页,第74页。
- ⑧ 参见朱良志《龚贤的“荒原”》,《南画十六观》,北京大学出版社2013年版,第410页。
- ⑨ 周二学:《一角编》卷一,上海人民美术出版社1986年版,第40页。
- ⑩ “古人画,使人见之生敬,其峦头岩岩如五岳,固知古人胸中不蓄残山剩水也。此作从卢浩然粉本来。”(参见龚贤1671年作《山水册》十开之一跋文,现藏美国纳尔逊美术馆。)
- ⑫ 《大正藏》密教部《楞严经》卷四,日本大藏出版社1960年版,第945页。
- ⑭ 参见石守谦《由奇趣到复古——十七世纪金陵绘画的一个切面》,载《故宫学术月刊》1988年第4期。
- ⑰ 《十百斋书画录》丁卷《龚贤山水册》,《中国书画全书》第十册,第551页。
- ⑱ 《十百斋书画录》辛卷《龚贤山水二十四册》,《中国书画全书》第十册,第595页。
- ⑲ 龚贤1688年作《山水长卷》题跋,现藏北京故宫博物院,著录于《虚斋名画录》卷六,《中国书画全书》第十七册,第626页。
- ⑳ 龚贤:《画诀》,《龚半千山水画课徒稿》,第59页。
- ㉑ 龚贤画语,1930年上海中华书局误题为《奚铁生树木山石画法册》(转引自《龚半千山水画课徒稿》,第65页)。
- ㉒ 上海博物馆藏明末恽向山水册页,其中龚贤题跋谈及对董其昌、邹之麟山水的看法。
- ㉓ 现藏日本大阪美术馆的龚贤《书画合璧册》,九开,作于1683年。
- ㉔ 龚贤:《龚半千授徒画稿》,《龚半千山水画课徒稿》,第56页。
- ㉕ 程正揆:《青溪遗稿》卷二四,清康熙刻本。

(作者单位 山东师范大学美术学院)

责任编辑 陈诗红