

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。

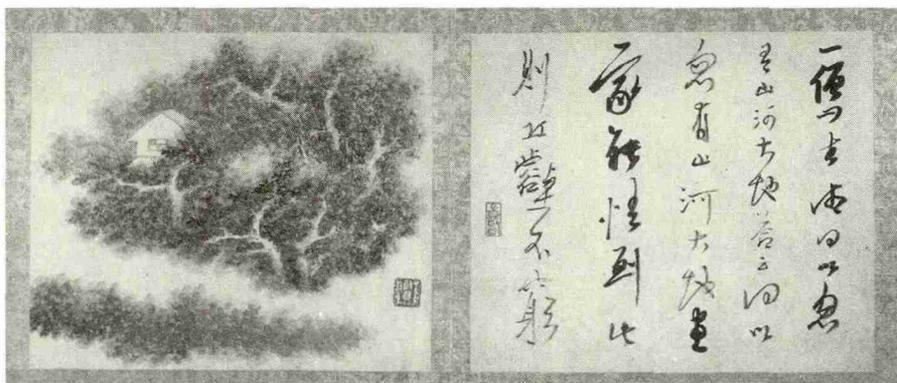


图3 龚贤《山水册》十二开之六

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。

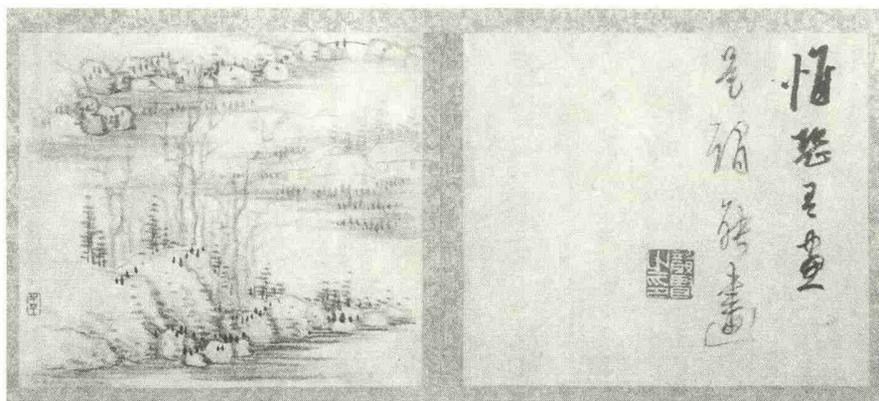


图4 龚贤《山水册》十二开之九

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,他握有生天生地的大权。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。

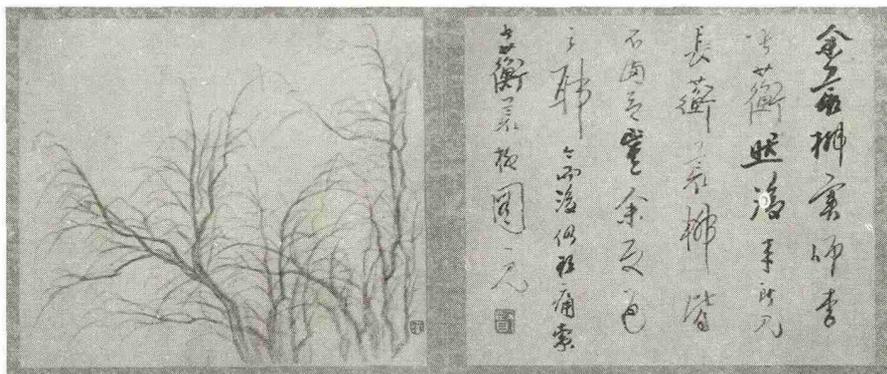


图6 龚贤《山水册》十二开之一

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。

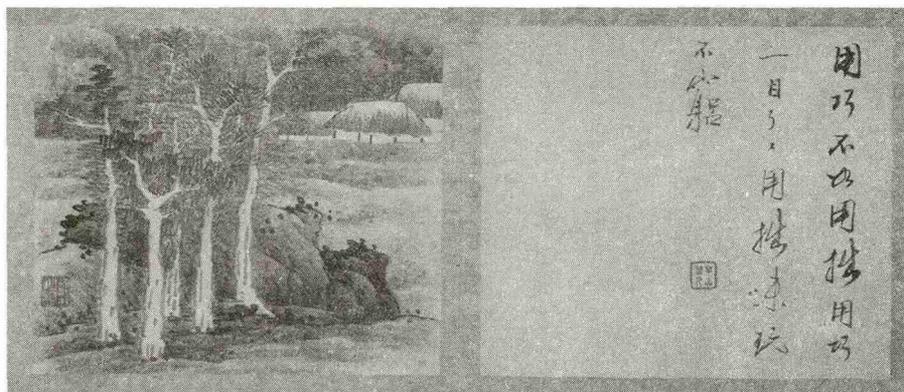


图8 龚贤《山水册》十二开之十

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