



搜索

jǐ 搜索拙风 jǐ 搜索网络

论元四家绘画美学思想

作者：吕少卿 来源：艺术百家

摘要：元四家是元代山水画风的代表人物，他们把中国山水画的抒情写意性发挥到了极致，在他们的作品中，逸格画品得到最纯粹的体现，形成了独特的绘画美学思想。本文主要从三个方面阐发了这种美学思想。

关键词：元四家；绘画；美学思想

元四家是对代表元代山水画风的黄公望、吴镇、倪云林、王蒙的统称。有元一代，由于赵孟頫的在元初的“托古改制、借古开今”，上溯北宋、五代、晋唐，而摒弃南宋院体画风，加之由宋苏、米等人提倡鼓吹的文人画理论因在蒙元的异族统治下的元代士人的隐逸风尚与山林精神的高涨，在此时发扬光大，元代士人的林泉高致精神。遂使元代山水画在抒情写意上达到了巅峰。元四家在长期的绘画实践中，通过对山林精神的推崇和对抒情写意的强调，融合了笔墨的写意精神与客观山水形态的“表现性写实”。逐渐形成了整体的尚“逸”、尚“意”的山水画风，并因自己的思想渊源和对山川自然及传统的独特的审美要求，而形成了元四家整体的绘画美学精神。具体地说，元四家的绘画美学精神主要体现在对“脱俗”的要求、对“自娱”的主张和“逸笔草草”、“不求形似”的审美价值取向上。

一、对“脱俗”的要求

元四家山水，给人总的印象便是清逸逼人，充分表现出元代士人的逍遥容与的心境、清逸脱俗的心性、松散疏放的心态和闲愁无尽的心绪。无一丝尘俗气、烟火气、急躁气。这是缘于他们自身对“逸”的强调和对“脱俗”的追求。

元代士人放弃了对国家、民族的责任心，隐逸已经不是个别现象，而成为一种整体性的大退避。元曲中云“体乾坤姓王的由他姓王，他夺了呵夺汉朝，篡了呵篡汉邦，到与俺闲人每留下醉乡”。士人们反抗无益，顺从亦痛苦，只是退避山林，独善其身，其整体的精神状态是痛苦、愁闷、悲凉而又闲逸、超脱，甚至是弃世的。这是一种处处体现相互矛盾的心理状态。是故在元画的背后，深藏着的是士人们对现实的不满、绝望和对林泉高致、逍遥容与心境的追求及体味。他们对山林精神的体会是比历史上任何一代士人都要深刻得多、纯粹得多。他们对山水画中“脱俗”的要求也比历史上任何一代画人都要强烈得多、自发得多。

元四家大都隐于“市”，这种“市隐”状态有着“雅不绝俗”的特点，元代文人既没有宋代“朋党之争”，亦没有明清的文字狱，他们是清闲的，其精神状态是极度自由的，他们几乎无事可做，既不要安邦定国，又无意于颠覆政权，于是只有整天混迹于瓦肆勾栏之中，从事杂剧创作，或优游于山林水村之间，以笔墨写山林之精神。宋代的通俗文学在元代得到极大的发展，涌现出了大量的剧作家和戏曲作品，几乎不胜枚举，这些戏剧集中反映了当时社会的普遍生存状态，寄寓了作者对下层人民的关注和同情。元代士人是多能的，鲜有大文人不会书画者，这些文人或是剧作家，或是诗人，或是书法家，或是兼而有之。优游山林是雅事，流连勾栏瓦肆是俗事，元代文化中雅与俗的结合

热门文章

什么是中国画的艺术美
沈括关于中国山水画的四个美..
论石涛画论的美学思想
禅艺合流与石涛画论的禅美学
谈中国画的“气”
宋元山水意境“有我之境”
关于美及美的本质的初步探讨
中国古典山水画美学侧记
关于齐白石花鸟画和莫兰迪静..
中国画有自己独到的美学理念

推荐文章

“虚静”论及其在文人画中的..
钱钟书：中国诗与中国画
禅与诗画——中国美学之一章..
论石涛画论的美学思想
宋元山水意境“有我之境”
笔墨迹化的东方意象
无“情”不成美术

很是微妙，这不仅表现在很多大画家、大诗人的交游中有很多剧作家、散曲作家（有些画家本身亦写杂剧、散曲，如倪雲林散曲现仍有小令十二首存世。）还表现在这些画家本身即生活在世俗中，他们并不有象荆浩一样隐逸深山大川，足迹几不履尘世。比如元四家，他们不是避居深山、不踏红尘，黄公望、吴镇等人甚至要靠卖卜卖画谋生，也正是他们和世俗凡尘实在牵扯不开，无法远离尘世，故而“脱俗”则更进一步成为元四家的自发性美学要求。倪雲林画竹只为“写胸中逸气”，“逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”，而“近迂游偶来城邑，索画者必欲依彼所指授，又欲应时而得，鄙辱怒骂，无所不有。”其叹曰：“冤矣乎，詎可责寺人以不髻也！”（《清閤阁集·答张藻仲书》）可见雲林也是无法免俗的。

在《雲林遗事》上有这样一则关于云林的记载颇有意思：说张士诚据苏州时，其弟张士信曾派人向雲林索画，送来大宗绢帛财礼，但倪雲林却裂其绢却其币，坚辞不就。事隔一天后，张士信泛舟游太湖，他与宾客闻到湖边苇丛中飘来异香，原来倪雲林就在旁边，船中焚着龙涎香。张的卫士将倪捆绑鞭鞑几至于死，后在友人营救下得免，而倪却始终不发一言。人有问之，雲林答道：“开口便俗。”

倪雲林缘于对俗人俗吏的厌恶，不堪忍受“罄折拜胥吏，戴星候公庭”，而弃产浮游于太湖间数十年。吴镇亦不肯从俗，而致门可罗雀，卖画敌不过邻居盛懋而穷困潦倒。黄公望虽然没有达到倪雲林画境的极度荒寒落寞之意，然亦“据梧隐几，若忘身世”，“弃人间事”而“静观自得”。“隐居小山，每月夜，携瓶酒，坐湖桥，独饮清吟，酒罢，投瓶水中，桥殆满。”何等潇洒、何等脱俗。在《写山水诀》中，黄公望提出“作画大要，去邪、甜、俗、赖四个字。”王蒙时隐时仕，然芒鞋竹杖、看山读《易》三十年，这种生活上的旷达、精神上的高标，决定了他们作品的高逸绝俗，故而元四家对“脱俗”的要求既是自发的又是自觉的。

二、“自娱”的观念

自倪雲林论画“逸笔草草，不求形似，聊以自娱”问世，其影响十分深远。“聊以自娱”直承东坡“取乐于画”和米芾“自适其志”。雲林对于“自娱”的观念，是侧重于“逸笔草草”、“闲咏性情”的要求。他说“爱此风林意，更起丘壑情。写图以闲咏，不在象与声。”（《清閤阁全集》）他认为作画与作诗一样，不必在形式上多下功夫。在倪雲林眼中，诗自《诗经》、《离骚》，至汉为五言，“吟咏得情性之正者，其惟渊明乎。”他认为韦应物、柳宗元的冲淡萧散是真得陶诗之旨趣，至于李白、杜甫、韩愈、苏轼之流反映民情、讽谏君王等带有较强为国为民责任感的诗皆“不正”。在他看来，诗风以平淡自然为正，豪放雄浑为不正。“诗必有谓而不徒作吟咏，得乎性情之正斯为善也，然忌矜持不勉。”我们可以看出倪雲林对绘画的审美要求和对诗是一致的，我们亦可看出这一审美要求是符合元代士人精神的。冲淡萧散、平淡天真遂成为元画正宗一脉。董其昌认为最理想的文人画家第一个是米芾，第二个便是倪雲林：“元之能者虽多，然秉承宋法稍加萧散耳。吴仲圭大有神气。独雲林古淡天然，米痴后一人也。”（《画旨》）

吴镇的论画中亦有“墨戏之作，适一时兴趣”之说，《铁网珊瑚》引吴镇云：“墨戏之作，盖士大夫词翰之余，适一时之兴趣，与夫评画者流，大有寥廓。尝观陈简斋墨梅诗云：‘意足不求颜色似，前身相马九方皋。此真知画者也。’”吴镇山水中多题“戏作”、“墨戏”，亦可见其绘画中的自娱观。正如他诗中所云：“依村构草亭，端方意匠宏。林深禽鸟乐，尘远竹松清。泉石供延赏，琴书悦性情。何当谢凡近，任适慰平生。”（题《草亭图》）

黄公望和王蒙虽然很少正式提出画为“自娱”的观点，然而他们作画，既不为名，亦非为利。黄公望由“少有大志”到“试吏弗遂”，因牢狱之灾而“弃人间事”，归隐

林泉，潜心书画。明李日华在《六研斋笔记》中记黄公望终日意态忽忽于荒山乱石丛中，《海虞画苑略》中也记黄公望“尝于月夜棹孤舟，出西郭门，循山而行，山尽抵湖桥，以长绳系酒瓶于船尾，返舟行至齐女墓下，率绳取瓶，绳断，抚掌大笑，声振山谷，人望之以为神仙云。”其我行我素、自得其乐可见一斑。王蒙亦是隐居黄鹤山、卞山，看山观云，怡情养性，在绘事、自然中寻求心灵的解脱和寄托，也是真正的“寄乐于画”。

当然，这种“自娱”、“墨戏”，实质上只是在理念和精神上对苏、米诸人的延续，是在风神上对苏、米的继承，在具体的画法上，则和苏、米诸人判然不同，甚至分道扬镳。董其昌在《画禅室随笔》中说王蒙“其画皆摹唐宋高品，若董、巨、范、王维，备能似之，若于刻画之工，元季当为第一。”元四家，尤其是黄、王的千岩万壑的经营结构、勾皴点染，其刻画之工绝非草草“墨戏”所能解决的。这正是由于赵孟頫对近世院体的贬抑的同时，亦对近世“文人墨戏”提出严厉的批评，所谓“近世作士夫画，所谬甚矣。”这种批评和赵氏对绘画性的功力修炼的强调，为元代文人画指引了一条符合绘画本体艺术发展规律的正确发展方向。亦即董其昌所谓“元时画道最盛……盖风尚使然，亦由赵文敏提醒品格，耳目皆正耳”（董其昌《画禅室随笔》）。故而，我们应当元四家“自娱”观念后隐藏的真正涵义，而不能被其“墨戏”的表象所蒙蔽。

三、不求形似与不似之似

抒情写意是元画的显著特点，元人强调“逸笔草草”、“聊以自娱”。客观上讲，元画的确体现了这种审美价值取向。但元四家并不因“逸笔草草”而忽略对物象“形”的把握。而讲究形神兼备的不似之似。倪云林在《为方厓画山就题》云：“我初学挥染，见物皆画似。郊行及城游，物物归画笥。为问方厓师，孰假孰为真？墨池挹涓滴，寓我无边春。”可见即使如云林亦是注重随时观察物象，并不忽略写生和形似，这虽是云林记其早年学画时事，但我们从云林画迹来看，无论早期还是风格成熟之后，都是对太湖沿岸景色的客观反映，或者应当说是一种对太湖沿岸景色的“表现性写实”，倪氏注重对画面境界的深挖对精神世界的体现，但决不是以牺牲客观山水形态的自然性表现为代价，恰恰相反，倪氏在作品中把自然山水形态和写意精神完美的结合起来，真正达到了“以形写神”、“形神兼备”。

对形似的强调，黄公望表现得就更加明显，在《画山水诀》中，除了一两处提及笔墨表现，通篇皆就如何观察自然、表现自然，如何画树、山石、水等细节喋喋不休，甚至说随身“皮袋中置描笔在内，或于好景处，见树有怪异，便当模写记之，分外有发生之意。”且黄公望之山水也的确大多从虞山、富春山而来。夏文彦《图绘宝鉴》中说他“探阅虞山朝暮之变幻，四时阴雾之气运，得之于心而形于画。”黄公望居富春江边时，凡有江山钓滩之胜，没有不带纸笔作速写模记的。他的《富春山居图》虽不明确描写富春山何处景色，但其整幅作品气息却无一处不道出富春江山之美。清顺治年间朱竹垞在山阴县衙见到黄公望的《浮岚暖翠图》，竟有“恍如坐我富春江上，浑忘身之在官舍也。”这说明黄公望山水画是写实的，但这种写实和生硬地描摹真山水不一样，这是一种以形写神，是一种不似之似。

吴镇曾说：“墨竹竿节枝叶四者，若不由规矩，徒费工夫终不成画。画濡墨有深浅，下笔有轻重顺逆往来，须知去就，滃淡粗细，便见荣枯。仍要叶叶着枝，枝枝着节。”这严格、谨密的要求，集中体现了笔墨不能脱离造型的主张。再说王蒙，其画山水，山色莽苍，郁然深秀。用笔纵横离奇，莫测端倪。从其代表作《青卞隐居图》、《夏日山庄居图》、《具区林屋图》等也反映了他对自然客观山水的“表现性写实”。尤以《青卞隐居图》最为明显。明代董其昌曾泊舟卞山下，他认为只有王蒙才有本领“为此山传神写照”。充分表现了江南溪山林木的湿润感，故而在此画上头写下：“天下第一王叔明画”。

我们对写意精神的追求并没有使元画家放弃对客观自然山水的“表现性写实”。世人对倪云林“不求形似”多有误解，为了更明白的说明问题，我把倪云林关于“不求形似”的论画原文摘抄如下：

“图写景物，曲折能尽状其妙处，盖我则不能之。若草草点染，遗其骊黄牝牡之形色，又非所以为图之意。仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。近迂游偶来城邑，索画者必欲依彼所指授，又欲应时而得，鄙辱怒骂，无所不有。冤矣乎！詎可责寺人以髻也，是亦仆自有以取之耶？”（《清閟阁全集》卷十《答张藻仲书》）

关于这一段论画，世人多断章取义、望文生义。动辄便说倪云林作画“不求形似”，只讲究“逸笔草草”，动辄便说元四家只重笔墨气韵而已遗其形似。殊不知倪氏之“不求形似”是针对“图写景物，曲折能尽状其妙处”与“若草草点染，遗其骊黄牝牡之形色，又非所以为图之意”而言。倪氏明确指出，他不能够图写景物曲尽其状，但若遗其形色，又非作画之本意，且若“依彼所指授，又欲应时而得”又失去作画“自娱”之初衷。故而提出“不求形似”，以“岂复较其似与非”的精神，通过“逸笔草草”来反拨“曲折能尽状其妙处”，又通过“不求形似”来反拨“草草点染，遗其骊黄牝牡之形色”，从而形成介于“似与不似”之间的笔墨程式。这种“似与不似之间”的物象和笔墨程式才是倪云林“逸笔草草”、“不求形似”的真正涵义，亦是元画写意精神的真正所在。

（南京艺术学院美术学院，江苏 南京 210013）

共有 0 条评论 [【发表评论】](#) [【到论坛讨论】](#)

相关链接

发表评论

用户名: 密码: 匿名发表: 注册新用户

评论:

[关于拙风](#) | [联系方式](#) | [广告服务](#) | [版权声明](#) | [欢迎投稿](#) | [友情链接](#) | [网站设计](#)

版权所有: 2005-2007 拙风文化网 粤ICP备06013051号

电子邮箱: wenhua13@126.com 拙风文化系列QQ群 技术支持: Thirteen Studio

Copyright © 2005-2007

www.wenhua.cn.com

All Rights Reserved