

钱松岳民国时期绘画的皴法演变

范银花

在1920至1950年的三十年中,钱松岳绘画涉及的科目,主要为经典的山水与花鸟画,其中的山水又可细分为风景园林山水、自然写生山水与想象山水三类,花鸟则以花卉果蔬居多。相比而言,人物画不是他此一时期的重点,少数的简笔人物,只散见于山水画中。本文仅以皴法的演变为重点,论述民国时期钱松岳历时三十年对皴法的坚守与突破。

钱松岳对古人山石皴法的质疑与探究,可以明观的一个轨迹是:突破斧劈、折带、披麻、荷叶、屋漏等江南山石画家专用或混用之皴法体系,是他一生的探求,这贯穿了民国与新中国两个历史时段。他1961年出版的《视边点滴》及近来首次披露于刊物的《山水画的新认识》都谈到其绘画观点及创作,因两书皆作于上世纪60年代壮游之后,他于皴法的总结,已有了新样,不能作为概括他民国时眼界的范本,故而本文的论述只能依赖于对作品的研究。

目前可见钱松岳较早的作品,当是作于1920年代的《西湖览胜》和《沧浪亭》等两幅。《西湖览胜》风格与样式属于他求学时代的特征,虽没有写明具体时间,但从其题跋的书法结构和点景构图与标明1925年作的《沧浪亭》极为相近,可以看作是他1925年同时期的作品。这两幅作品皆以浓而干的墨勾勒骨架,再以淡墨错落或勾或晕,凸显景物与树木的层次。值得注意的有如下三点:一是构图以简单的一河两岸为主,亭台与回廊以及回廊转折处的树木布局,《芥子园画传》中的模件特征明显,他的这种模件构图用法,亦可见于他30年代以后的部分作品中。其中1930年的一幅《二泉图》,可算作他由初学年的简单构图向繁复一路迈进的转折——既似园林又如山水的构图,《芥子园画传》中的垂藤点、米点、松针、芭蕉与回廊以及作为园林点景的太湖石的风洞笔法等,都是标示这幅转折期作品的主要特征。二是点画树叶与远山所用的浓墨与淡墨法,在这两幅作品中显现出较为生拙的拼搭痕迹,特别表现在对水的控制上显得干涩有余而清润不足。当然,他于这方面的改善与进步,亦可见于日后的其他画作中。三是这两幅主要以江南园林的局部构图为主的作品,可算作他风景园林及山水游览类题材的发端。

30年代,钱松岳拓展了个人在细笔皴法一路山水画的试验,他的这一取向主要体现在他以自然写生为主的山水画中。作于1936年的《虞山览胜》可为其中典型。此作具备如下特征:一,取不留天地的中景构图,有山无水;二,右中主体部分为裸露的大块山石,约占画面构件的五分之四;三,左上远景分别为矾头皴与短披麻皴;四,浅绛着色。

虞山为江南山的典型,自元黄公望起,即以描摹其土多石少及湖山相映之“披麻皴”与“矾头皴”见长,经代不衰。钱松岳于此作中却有异样,笔者从有关其皴法的试验,认定《虞山览胜》是一幅突出皴法试验的例作。理由为:其一,略去天头地脚的构图与对树木的弱化,当是为突出石块肌理的试验让道;其二,取景偏石多土少、有山无水,当为纪实之属;其三,他于此作中杂糅了折带、斧劈、披麻等皴法,共有的特征是大块石面的边缘用折带,细部肌理则是变形了的横向短披麻皴,斧劈皴则夹杂在山道边缘的暗部;其四,通幅以羊毫出笔,于短披麻皴或可尽显柔性,但在折带及斧劈皴的刚性部分,却因墨的浓重而松软,加之浅绛与赭墨的着色,致使清润过之而生气不足,可见是贪多皴法使然。他的这一尝试,在随后的两幅想象山水中略有改观,皴法的秩序感明显增强。在1939年的《岩阿羨煞人家》中,起首的山头即以折带皴勾形廓,右下两块石头的细部,则以淡墨加强了披麻皴的渲染。这幅图另外可值一解的两点是,钱松岳在对水的控制上凸显出来的浓淡和晕染法,明显超出20年代以及1936年的《虞山览胜》,此为一;其二,此时对于如何将折带皴与披麻皴巧妙结合,他还不能找到更为有效的方法,此图下中部的一墨色略重的石块,其折带纹理的牵强与披麻皴的不自然可为例证,即便是起首的大石头上,我们也可见到钱松岳在表现折带横纹时对于用点还是用线的犹豫。或许正是基于这样的犹豫,在同年的《草堂诗侣》中,他干脆以横向拉长的线条皴出折带的意蕴。在他1941年的《秋山访友图》中,他就以拉长的横线皴法作大面积突出折带皴的尝试。将这幅《秋山访友图》与石涛《山水清音图》作比较,除了山头树木的苔点外,钱松岳明显加强了石纹横向取皴的力度。而这种横向取势的方法,

或许与石涛的另一幅作品《金山龙游寺图册之十一》中的坡岸折带皴法具有同样的写生感。

总结 30 年代钱松喦这种皴法的试验,大体即是在折带皴的基础上,以披麻皴的方法将横向的线条拉长,表现石多土少之江南山石的部分,从而突破前人一味以土多石少的视点表现江南山石的方法,也即钱松喦评倪瓒的折带皴时所说的“化遒劲为松秀,化刚健勾斫的短笔划为和谐疏淡的长笔划”(参见钱松喦《山水画的新认识》)的方法。他于披麻皴的个人理解可见于他对黄公望的一段评论上:“人家都说黄子久继承董、巨,主要是他们环境相同,描写的方法也相同了。他的画法很为江南画家所喜爱,流传很广且长。从明、清直到近代,江南人看惯江南山,对董、黄画法亲切接近,因而发展为很大的流派。技法上共通点沿用‘披麻皴’,其中又有长披麻、短披麻,带刚的、带柔的。画到石块上也兼用‘斧劈’技法,表现是服从客观现象。”(《山水画的新认识》)

40 年代,钱松喦于山石皴法有两种值得一说的试验。一种是对宜兴张公、善卷两洞石纹皴法的研究与拓展,另一种是对贺天健新式皴法的模仿与应用。

先说第一种。张公、善卷两洞在钱松喦家乡,但直到 40 年代,他才有较为大幅的此类写生即景的题材。虽然此前的 1939 年,他也有一幅题作《清湘桃源图》的扇面,但据他的题跋知,此画主要是“以宋人笔法写清湘意境”,此作重在意境营造,皴法试验不是重点。相比而言,1940 年的《善卷洞》,才是他表现有钟乳石之石灰岩及泥板岩地貌特征的尝试之一。钱松喦跋语叙述甚详:“阳羨螺岩山,亦善卷洞。相传周幽王时其洞自开一洗,舜让天下于善卷,善卷来隐其处,故以名洞。其中岭崎幽邃,怪伟万千,不可名状,见诸古来骚人墨客之题咏者甚多,要皆不能尽其万一也。予故里距此洞止四五十里,而旧寓他乡,徒劳梦想,今复戎马纵横,干戈满地,回收家山,昔日洞天福地无恙否耶?点染斯图,掷笔慨然。”对于张公、善卷两洞石纹皴法的研究,钱松喦在《山水画的新认识》一文中,大体勾勒了他这种探求的来源:“明朝唐伯虎承继了李成、刘松年画法,他毕竟是江南人,又变得秀雅柔和。他有一种‘皴法’,好像行云流水,柔中带刚,婀娜多姿,具有石灰岩的特征。唐是苏州人,城中园林所堆的假山叫‘太湖石’(即石灰岩,产在太湖中西洞庭),此岩在江南地区最突出是宜兴,张公洞和善卷洞可为代表。唐是不是为反映石灰岩而创造一种特殊风格的皴法,没有见过文字记载,可是他

曾经从张公洞游归后对人说:‘胜地须急归,当议作一图。’他一定有所感受,恐日久印象模糊,急急画出。今天没有见到他的《张公洞图》,可是他在其他画的石法,很像张公洞的石纹石理,还有一个特点,他在这一皴法中不点苔。石灰岩洞中给水冲刷得光滑滑的,而且没有阳光,不生苔草。唐的这种皴法,以后还影响到石涛、恽南田、任伯年。”上段文字,我试概括如下:其一,依钱松喦所言,这种石纹的来路大体为唐寅变化李成、刘松年画法而来,延脉则是石涛、恽南田直到近代的任伯年。民国的,当数钱松喦自己。其二,钱松喦形容此种皴法的特征为“行云流水”,这是常年被水流冲刷后的石灰岩及泥板岩的典型纹理,显然这是他观察所得。其三,这种皴法的另一个特点是不点苔。依据上文的体会,钱松喦在《善卷洞》一图中,让观者立见的,即是这类短小、柔曲的线条,除特别表现在上下洞口外,他还将这种线条应用在近旁的山体上,这种尝试有着《虞山览胜》同样的心理特征,即对于皴法的尝试重于意境的营造。钱松喦所说的“柔中带刚”的品性在这幅作品中所见并不明显,或许是他过于追求柔曲线条的秀雅或远景开阔构图而有意忽略的缘故。于是,在同年另一幅题为《造园图》的园林山水中,钱松喦于局部构图加入了折带的硬度。在 50 年代,钱松喦于同类题材中分别有两幅作品堪为其中的典型:1953 年的《张公洞》通过对局部洞口的特写,彰显了柔曲秀雅与“行云流水”的石纹品性;而作于 1959 年的《张公洞》,则以大块面方解石的堆叠,突出“柔中带刚”的品性。

再说第二种。大约在 30 年代,作为新派传统画家的贺天健,发明了一种源自石涛《黄麓轩辕台》、《飞瀑奇峰图》及《狂壑晴岚》等图的构图与皴法的新样式,可见的两幅分别是作于 1939 年的《秋林偶语》及 1940 年的《秋江归棹图》。共同的特征是构图奇特,以整齐密集的长曲线条拖拉出细长的纹理,表现不类现实的想象山水。钱松喦作于 40 年代的《林屋岱楼图》即是受贺天健皴法的启示而进行的尝试,形如屈铁的长拉线条密集整齐,勾画出内凹阔大的山体。1948 年的《云岩寒泉》,虽然也以勾画山体见长,但所用的更多是垂直劲利的披麻线条,但这幅作品集合了诸如折带、披麻、小斧劈、荷叶等皴法。

(作者单位 扬州大学艺术学院、东南大学艺术学院)

责任编辑 韦平