

绘画形式及画材的演变

——中国早期画材与水墨的关系

李长民 柯 纯

中国画从周、秦、汉的壁画到唐时的卷轴绘画，在绘画表现形式上发生了极大的变化。期间，由于新的绘画材料——宣纸的出现，多数绘画从工笔变为水墨写意，使绘画再次发生重大变革。新绘画材料的影响及文人的审美观与精神需求的冲击，促使绘画由工入写。本文从画材及传统美学思想与文人审美观对绘画的影响这两个方面对中国绘画的发展与演变作一探索。

1. 画材宣纸对水墨画的促成

从唐至五代、两宋，绘画也从形式到材料上发生了巨大的变化，与之相应的是，人们的观赏方式以及作画方法、依托材料、绘画风格都跟着发生了变化。其形成因素如下：

其一，在纸张没有发明之前的一段时期，主要在绢帛上绘画，画家先把织物紧绷在框架上，竖着绘制。这种情况到了五代、宋还依然存在。但是唐代已经开始了绘画作品的装裱，张彦远《历代名画记》中，专门有一节“论装背裱轴”，列出了“背纸”的要求和“轴首”的规格，这也可以看作是卷轴画已经成熟的标志。参照绘画样式发展的历史，卷轴画是在纸本普及之后才广泛流行起来的，而卷轴画有绢本、纸本的区别，这是形成水墨画的条件之一。

其二，中国绘画用纸多是宣纸，宣纸从它诞生时起，就和中国书画紧密地结合在一起。《历代名画记·论画体工用拓写》中提到唐人对于纸的重视“好事家宜置宣纸百幅，用法蜡之，以备摹写”。并谈到了有“生纸”和“熟纸”的区别。如现藏北京故宫博物院的唐代画家韩滉的设色《五牛图》、《文苑图》等就是画在唐宣上的。到了五代时期，四川、安徽两地都出现了“肤如卵膜，坚洁如玉，细薄光润，冠于一时”（民国《歙县志·杂记·拾遗》卷十六）的好纸，这纸“长者可五十尺为一幅，自首至尾，匀薄如一”（同上）。南唐后主李煜视这种纸如同珍宝，特辟其祖节度金陵时的宴居场所澄心堂来贮藏，并称之为“澄心堂纸”。蔡襄在《文房四说》中记载：“李主澄心堂为第一，其为出江南池、歙二郡，今世不复作精品。”并在他的楷书《澄心堂帖》中写道：“澄心堂纸一幅，阔狭厚薄坚实，

皆类此乃佳，工者不愿为，又恐不能为之，试与厚直莫得之，见其楮细似可作也，使人只求百幅。”这几句话说明了澄心堂纸的质量之精、做工之难。五代南唐时期的董源是一位善于表现拥翠浮岚的江南山水的能手，深得李煜宠爱。时任“宫苑使”，常出入澄心堂，因此他的作品大幅皆绢素，短卷直幅为澄心堂纸。董源用澄心堂纸作画，纸制既精，灵机偶发，乘兴挥洒，自然也就更能入神。五代、宋以来的朝代更迭，总体上并未影响社会经济文化的发展，而宋代手工业的兴盛，不仅促进了造船业、印刷业等迅猛发展，而且造纸业、纺织业等也随之发达。造纸因选料不同，品种甚多，“四川以麻为原料，江浙以嫩竹或稻草为原料，北方则以桑皮为原料。安徽生产澄心堂纸，四川生产玉屑纸”（薛永年、赵力、尚刚《中国美术·五代至宋元》）等。绘画作品用绢者日少，用宣纸者日多，即是从此时开始。

两宋画家辈出，李公麟的《五马图》以及其他人物画和山水画，大多用纸绘制而成。南宋刘克庄《后村集·伯时临韩干马》说李画“以纸不以绢，以墨不以丹青”。只有在临摹古画时才用绢素着色。米芾父子同以水墨淋漓的米家山水著称于世。父子俩以水墨信笔挥洒，寥寥数笔，便令满纸彩霞掩映、气象万千。用的都是宣纸，无一幅是绢本。因此，也只有用宣纸才能使水墨表现得这样好。

元代少数民族入主中原，文人士子地位低下，且消极避世，惟以书画相互酬和赠答。这时的画家强调书画同源，出现了诗、书、画、印俱全的特点，此时，绘画风格已发生较大变化。

其三，唐以前至唐所用的绢、纸色淡黄，并无纯白（参见黄宾虹《黄宾虹自述》）。因此，孔子才有“绘事后素”之说。宋以前画家所用之麻纸，也称为“白麻、镜面”等，“都是绵性纸，只经过浅矾，似在‘不生不熟’之间，吃墨而不浸墨，发墨而不渗墨。所产生的效果也是熟绢所望尘莫及的”（穆孝天、李明回《中国安徽文房四宝》）。大多数宣纸皆为加工过后再用，因而性熟，不发墨。南宋陈槱在《负暄野录》中提到“新安玉版，色理极腻白……糲而后用，既光且坚，用得

其法,藏久亦不蒸蠹”。其“糲而后用”的原因是“为了使纸在创作书画时不致走墨或浑染,还要设法阻塞纸面上纤维之间的无数空隙。因此,就用研光、拖浆、填粉、加蜡或施胶矾的方法,把生纸变为熟纸。但这种经过特殊加工或上了胶矾的熟纸……易于脆断。久之焦脆,片片冰裂,不堪手触……‘画之不能尽其意,藏之不能传诸久’”(同上)。因此是为画家所不取的。元明清时,尽管仍然还生产熟宣,但是多数画家倾向用生宣,甚至干脆采用放置时间较长的陈年生宣。因此,元季至明、清用纸以“生宣为正宗”。其原因是生纸渍水渗化,熟纸不渍水不渗化。所以用熟纸时,不论是用墨还是用颜色,笔端宜润而净,易取光泽。若写云山,就需着意渲染,才能得其空濛缥缈的趣味。

至于用生纸,挥毫落纸,随其渗化,若写山水晴雨,云烟荡漾,自然有不期而然的妙境。因为生纸渍水渗化,正足以帮助产生生动的气韵。生宣纸给艺术家带来无穷的灵感与妙用,因而元、明、清三代作品的风貌与唐、宋两代作品的风貌大有区别,其用纸不同就是重要原因之一。

2. 传统美学思想与文人审美观对绘画的影响

中国水墨画的发展,也与文人士大夫的审美观有着极为密切的关系。

首先,中国画为中国文化的重要组成部分,必然受儒、道、释思想的影响,但传统美学受老子与庄子的影响最为深刻。在思想上老子强调无为而治,自由发展,“道法自然”。并提出“知其黑,守其白”以及“五色令人目盲”(参见陈鼓应《老子注译及评介》)等观点。“黑”、“白”成为绘画艺术家经营位置的重要法则,缤纷的色彩则令人眼花缭乱。庄子更是注重人本身的精神自由,“把精神的自由解放,以一个‘游’字加以象征……‘游,戏也。’旌旗所垂之旒,随风飘荡而无所系缚,故引申为游戏之游,此为庄子所用‘游’字之基本意义”(徐复观《中国艺术精神》)。自老庄而后,历代美学思想及审美意趣,异常丰富,形成了中国人特有的色彩观与独特的审美观,这些,对中国绘画的影响是及其深刻的。

第二,水墨写意的崛起并与工笔画分庭抗礼,是始于五代及两宋。这个时期的绘画是工写并重、彩墨交辉的世界,也是中国画形式臻于完备并正常发展

的阶段。崇尚写意,贬低工笔,把中国画发展引向“歧路”是从明代开始的。莫是龙《画说》言:“画之道,所谓以宇宙在乎手者,眼前无非生机,故其人往往多寿。至如刻画细碎,为造物役者,乃能损寿,盖无生机也。黄子久、沈石田、文徵明皆大耋,仇英短命,赵吴兴止六十余。仇与赵虽格品不同,皆习者之流,非以画为寄,以画为乐者也。”董其昌也有同感,他在《画禅室随笔》中说:“实父作画时,耳不闻鼓吹之阗阗之声,如隔壁钗钏戒,顾其术亦近苦矣,行年五十,方知此一派画,殊不可习。譬之禅定积劫,方成菩萨,非如董巨米三家,可一超直入如来地也。”两人的话中,流露出这样的观点:其一,工笔画家是习者之流,作品格调不高;其二,画工笔重彩是件苦事,还会短命。其三,画工笔重彩要苦学苦练,方可小有成就,不像文人画,一跃即可超凡入圣。清代盛大士在《溪山卧游录》中为莫是龙、董其昌二家之说下一注脚:“画有士人之画,有作家之画。士人之画,妙而不必求工,作家之画,工而未必尽妙。故与其工而不妙,不若妙而不工。”(俞剑华《中国古代画论类编》)这段话强调:作家之画再工,却未必能妙,士人之画可不求工,而能尽妙。因此,学作家刻意求工,不如学士人逸笔草草。

元明清时期,士大夫的绘画主张显然将工笔重彩与水墨写意对立起来,将士人同作家对立起来,将“工”和“妙”对立起来,成为这一时期画坛的主导思想。这类理论都是带有排他性的,这种从文人偏好出发,重写意水墨,轻工笔重彩,是元明清时期大兴水墨写意的重要理论依据。

从中国绘画发展史来看,任何艺术的发展都有其必然规律,而这种规律也正由于生产力的发展而形成。正是因为中国绘画在发展中遇到所依托的材料的可表现性与切合实际,加之传统美学理论的影响,及“返朴归真”、“天人合一”的思想与元、明、清三代众多绘画艺术家绘画审美观点、艺术品味与美术鉴赏趋向相吻合,才真正形成绘画从唐、宋重工笔到元、明之后重写意转变的契机。

(作者单位 咸阳师范学院美术学院)

责任编辑 韦平