

黄山画派

梅清画集



天津人民美術出版社
(全国优秀出版社)

黄山画派

梅清画集



天津人民美術出版社
(全国优秀出版社)

图书在版编目(CIP)数据

梅清画集 / (清)梅清绘. —天津: 天津人民美术出版社, 2008.1

ISBN 978-7-5305-3567-7

I. 梅… II. 梅… III. 中国画—作品集—中国—清代
IV. J222.49

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第203129号

黄山画派

梅清画集 MEIQING HUAJI

出版人: 刘子瑞

责任编辑: 邢立宏

封面设计: 陈彤

技术编辑: 李宝生

出版发行: 天津人民美术出版社

天津市和平区马场道150号 邮编: 300050

电话: (022) 23283867 网址: <http://www.tjrm.cn>

经销: 全国新华书店

印刷: 北京嘉彩印刷有限公司

版次: 2008年1月第1版

印次: 2008年1月第1次印刷

开本: 787mm x 1092mm 1/8

印张: 21

印数: 1 - 2500

定价: 265.00元

版权所有 侵权必究

写意大手笔 奇绝生妙境

——梅清山水审美再探

樊 波

梅清（1623—1697，字渊公，号瞿山）乃是明清之际杰出的山水画家，虽然国内学术界不少论著都作了或详或略的介绍和评述，但依我看来，梅清的绘画成就、他的风格取向以及对后世潜在的影响还可以从不同侧面进一步深入探究和考察。

要深入了解梅清的绘画及其意义，就必须将他放到中国山水画发展到明清之际这一历史阶段来考察。我们知道，20世纪上半叶，以康有为、陈独秀为代表的思想家以及一些受西方文化影响的画家，将明清以来的绘画传统完全否定了。他们对这一传统的否定意见概括起来，大约有如下几点：一是，不注意“写生”和“肖物”；二是，一味因袭前人（古人）；三是，缺乏创造精神，绘画风格千篇一律。应当说，这些否定意见具有一定的针对性，但同时也有很大的片面性。首先，他们用以否定的审美尺度乃是西方的“写实”艺术，用这一尺度，他们就不仅否定了明清绘画，甚至连元代绘画也否定了，而只肯定了宋代绘画。其实无论是否定，还是肯定，都是削足适履的。因为以“写实”尺度来肯定宋代绘画乃是文不对题，进而以此来否定元明清绘画，更是无视中国绘画所蕴含的审美意趣，也没有看出由宋到元及明清绘画发展的内在逻辑进程和笔墨上的重大贡献。其次，尤其值得注意的是，这些否定意见的主要对象乃集中于清代“四王”画风以及与之相关的画坛弊端。说他们陈陈因袭，毫无创造力，似乎有一定道理，但仍然是以偏概全，因为明清一大批具有革新精神的画家如石涛、石谿、渐江、八大，还有我们这里所讨论的梅清，以及后来的扬州画派、海上画派，都为他们所忽视而一笔勾销了，这是不公平的。应当看到，明清这一批具有革新精神的画家，对近现代中国画新的审美范式确立具有直接而深刻的影响，对此我们会结合梅清和石涛的例子进行探讨。

明清之际和有清一代的山水画坛，从流派风格上讲，大约有三种路数：一种是以“四王”（王时敏、王鉴、王翬、王原祁）为代表的路数，他们遵循董其昌的“南宗”审美理想，进而博综传统，形成一种中正平和、蕴藉典雅的画风；二是以八大、渐江为代表的路数，两人虽然师承渊源不尽相同，一者主要依承黄子久和董其昌，一者则主要取法倪雲林，而且两人也处于不同地区，但其绘画在格调和意趣上皆偏于孤寂冷逸；三是以梅清和石涛为代表的路数，两人大抵取法元明以来的绘画传统，但却师无定则而能自出机杼，由此而形成了一种奇崛纵奔的画风。此外我们看到，以龚贤为代表的“金陵八家”亦是清代山水画坛的重要势力，但却尚未构成统一的审美风格范式，因此这里就暂且不论了。从创作心理以及对后世的影响来看，以上的三种路数可谓各具情致，命运波谲云诡。就“四王”而言，他们的绘画表现出一种情、理均衡的品质，并以一种守成的心态将传统的精华汇纳一体，他们是中国绘画中的古典主义，是清代山水画坛的主流。但正因为如此，所以在20世纪初风云际会的变革时期，他们首当其冲地就成了变革和否定的对象，似乎是遭遇了半个多世纪的贬斥，直至80年代，“四王”的绘画价值才被人们重加审视、认识和利用。渐江和八大的绘画具有一种理性品质，八大绘画所含有的“情”是被浓缩和凝聚在“理”之中的。这种由理性品质所营构出来的孤冷荒疏的山水意境，显然与20世纪风起云涌的时代潮流格格不入。值得一提的倒是八大的花鸟画，那种绵厚的笔墨语言及构图方式深刻地感染和启示了后来的画家（如齐白石和潘天寿）。而梅清和石涛的绘画则洋溢着一种强烈的情感特质。在我看来，就

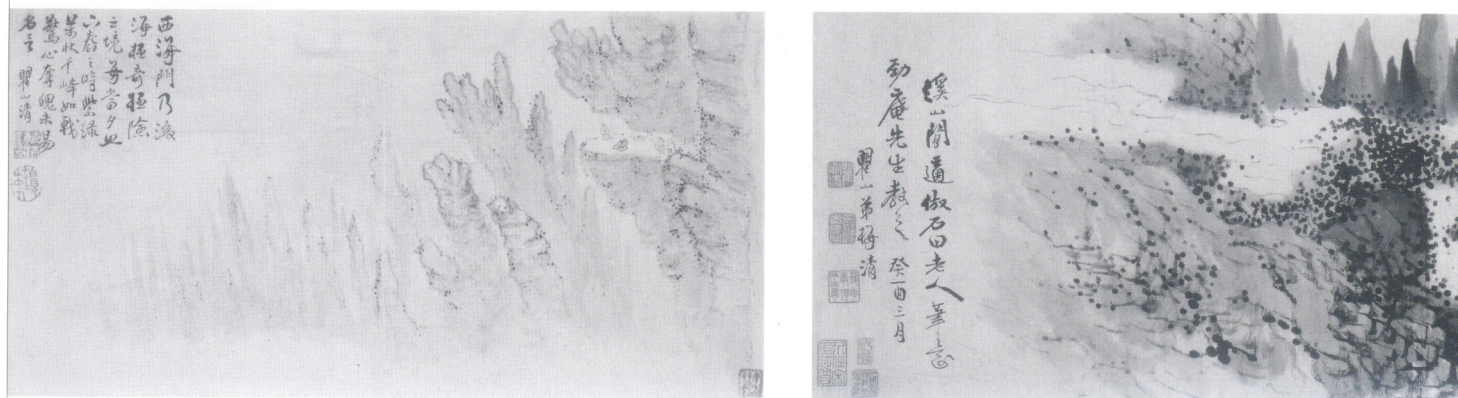


图1

山水画语言形态而言，将“写意”的表现主义精神充分展露出来的，不是提倡“逸气”说的倪云林，甚至也不是倡导南宗文人画的董其昌，而是梅清和石涛，倪、董二人的山水语言还维持着一种相当精微的分寸感，主观意气的吐露如同泉溪汨汨，并未形成喷涌之势，其笔墨表达与物象（丘壑）营构仍是相互配合，大体统一的。而梅清和石涛的山水则不然，其画风奔放不羁，随心而呈。梅、石二人当然也重视师法自然、物象营构，但其笔墨表达似乎要从物象（丘壑）营构中挣脱而出，或者说，他们笔下的自然物象仿佛是在主观意气的驱使下自由生成的。清人蒯嘉珍说梅清画黄山诸峰，皆“随手写景，故笔底通灵”。^①石涛说：“夫画者，从于心者也”，还说：“山水真趣”，“或真或幻，皆是我笔头灵气。”^②这样的言论还有不少，都说明梅、石二人绘画创作的主观表现倾向。其实对此早在20世纪20年代刘海粟就已有了一定的认识，他说：“石涛之画，悉本其主观情感而行也，其画像皆表现而非再现也。”^③并指出石涛绘画及其理论主张与西方“后期印象派、表现派竟完全契合”。^④应当说，这一评述石涛之言用之于梅清也同样合适。若以西方现代绘画相比较，作一个不太准确的比喻，浙江之画颇近塞尚（注重物象的“结构”把握），石涛之画则类似高更（笔意阔放纵横），而梅清之画乃形同凡·高，你看梅清笔下的那些如螺旋躁动的山形石状以及那随之而扭转的笔墨语言，与凡·高的一些作品不是很类似的吗？（图1）在明清画坛上，如说徐渭乃是花鸟画“写意”表现的巨擘的话，那么，梅清、石涛乃是山水画“写意”表现的两位旗手，他们将中国山水画注重主观、借物抒情的“写意”表现倾向推向了一个高峰。梅清与石涛交谊颇深，石涛说梅清的山水以“豪放”见著，称他为“一代解人”^⑤。尽管后来石涛的绘画成就和影响都超过了梅清，但早年梅清的画风曾启发过石涛，且长于石涛十九岁，因而梅清实可视为明清山水画“写意”表现的先行者。

应当说，在上述提及的山水画三种路数当中，以梅清、石涛为代表的画风在精神内涵和笔墨语言上与后来中国画的发展关系最为直接和密切，它是中国山水画现代审美形态得以确立的最重要的传统资源之一。尽管我们也看到，20世纪以来，很多中国画家取法宏博，能上探宋元，下及明清，但我认为，梅清和石涛的画风却为他们的新的审美创造提供了最为切近的艺术酵母。由于论题所需，我们拟将论述集中于梅清，实际上照此思路，如果能把梅清讲通，石涛自然则更无问题了。

那么，我们如何看待梅清与中国山水画现代审美形态确立的关系呢？对此可从如下几个方面来考察：

一是，自我主体的诉求和凸显。梅清虽有很高的诗文修养和成就，但却不像石涛那样有《画语录》传世，对绘画理论作系统阐发。但他却有三方图章，刻语“我法”、“古人在我”，“不薄今人爱古人”，透露了他的心迹和胸臆。这表明，梅清对待古人传统一方面是尊重的（爱古人），但另一方面更重要的是，他绘画创作的立足点却不是古人传统，而是自我主体，是“在我”和“我法”。在这一点上，他与石涛的思想是相通的，应该说，梅清这种“自我主体”的意识主要不是反映在他的理论主张中，而是渗透在他的绘画创作实践中。有的学者指出，梅清的画和当时传统大相径庭。在他以前的绘画中，也找不到多少根据^⑥。这一讲法似乎有一点过，因为我们看到，梅清不少作品都题有仿某家的词

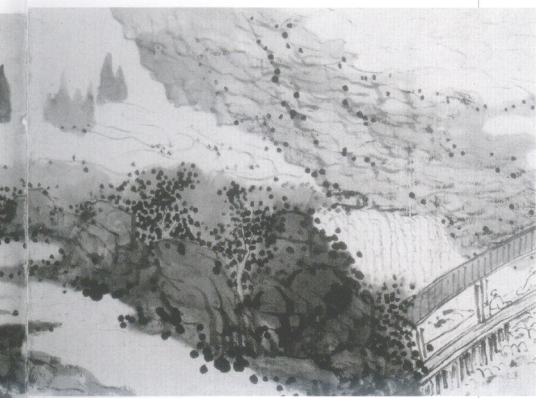


图2-1

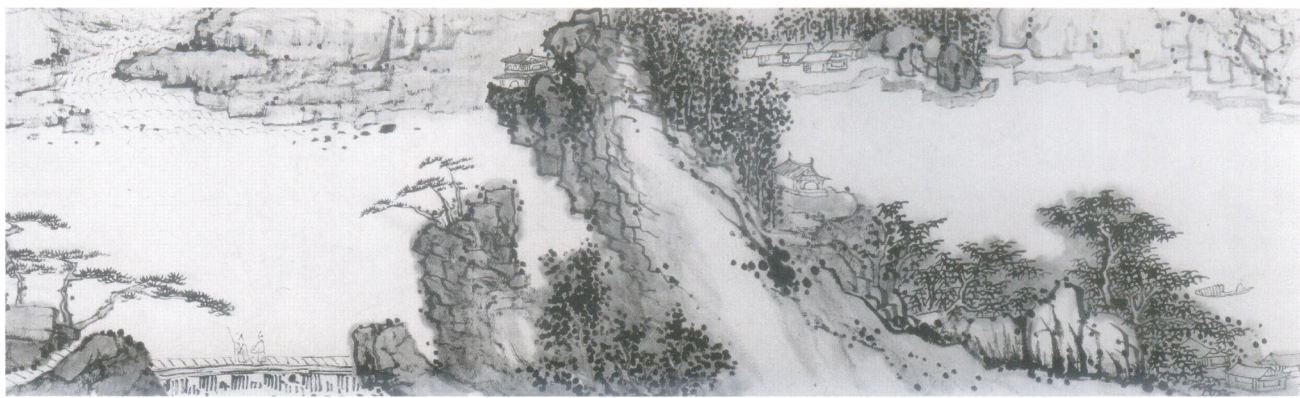


图2-2

语，而且从这些所谓仿作中可以看出他对古人传统的学习和探究决非是三心二意的，在其笔墨语言和趣味格调上都力求逼迫古人。如他的一幅题有“云林笔意”的山水图册，其坡石、古木竹篁和幽亭的布构极为简洁疏旷，折带皴笔疏灵而富变化，很得倪瓒之遗意。再如他的《溪山闲适图》，（图2）其中跋文题曰：“溪山闲适仿石田老人笔意。”该图树木点法沉厚、坡石勾皴用笔遒劲而浑朴，与沈周画颇为相合。这样类似的仿古作品还有不少，就不一一列举了。但的确，梅清仿古却又不是一味倒向古人，就是他那些逼迫古人的作品在笔墨上也都有着自己特有的风致和腔调，按石涛的说法，都有“我之面目”、“我之肺腑”、“我之须眉”。^⑦这也就是清人沈宗骞所说：“以古人之规矩，开自己之生面。”^⑧人们只要将梅清与“四王”的一些仿古作品比较一下，就能看出梅清自己之“生面”是多么鲜明和突显。在我看来，于古人传统中，梅清著力最深的大约是王蒙，还有李成和郭熙。据现有材料来看，梅清题跋仿“黄鹤山樵”的作品竟达十多幅（可能还不止于此），而题跋仿“李营丘”、“郭河阳”的画作也为数不少。具体来讲，梅清乃是以王蒙的笔墨运李、郭之丘壑，尤其是王蒙那种繁密的牛毛解索皴法对梅清山水的“面目”形成起着十分关键的作用，而李、郭如卷云般的山峦结构亦为梅清山水形态提供了重要的“语汇”。但即便如此，梅清依然能够不袭不蹈，而“自辟性灵”，“自出精意”。我们看到，王蒙的牛毛解索皴大都依山形石貌而披纷如缕，而在梅清这里则更趋盘曲如丝，峰势峦姿由此翩然而出。如他绘制的《云门洞壑图》就是一个很好的例证。该图题有“仿黄鹤山樵”字样——的确，作品的皴法是从王蒙借取而来的，但却以游丝网状直接营构出“卷云”山峰。在清代“四王”当中，王翬的画风是较接近王蒙的。与王蒙相类，王翬的皴法之笔墨表达乃紧密地附丽于山形石貌。而梅清则不然，其皴法仿佛是从王蒙的山形石貌上剥离下来，似有一种自在自为的势态，且从中幻化而出的云头般的峰峦结构又与李成、郭熙依稀叠印，但却卸去了李、郭之迷离诡异的形貌而一呈松略奔纵之态。如他的一幅《黄山图》，画幅上端耸起两座山峰，形如云头，向左偏斜，画幅下端由细线勾出的白云，间簇着松叶衬托。图中题跋：“仿郭河阳笔意”，其实只是山峰形态上袭取郭熙之大意，而整个的笔墨表达，其横皴勾折、略见顿挫的笔调既非王蒙、又非倪瓒，显示了梅清的自家手眼，甚至山峰的形态，那如块如垒的结构亦与郭熙大相径庭，完全是“外师造化、中得心源”的结晶。梅清还有许多以黄山为题材的作品皆是如此。我们看到，在明清之际，不少画家也都声称，既要师法古人又要自出机杼，但真正在绘画实践中做到这一点的人却不多。而且我们看到，由于董其昌的提倡和影响，明清之际乃至有清一代的山水画坛在总体上笼罩在一种“崇古”的氛围中，“四王”的绘画价值，他们在笔墨上的成就固然可作具体的分析和评析，但无可否认，“崇古”乃是他们所奉行的主导倾向——以此为背景来看，梅清（包括石涛）的画风就如异峰突起，别开生面。诚然如前文所述，梅清也是“爱古人”的，但在绘画创作中如何看待画家主体与古人的关系，他与“四王”出现了重大分野，四王“崇古”，他们的“主体”是沉落在“古人”之中的，他们的笔墨语汇大抵是从古人经典中撷取出来进而复又连同着精妙的情绪渗透于古人的肌体之中，古人传统既是他们的出发点，又是他们的复归地。而“古人”对梅清而言，既是“爱”的对象，又是媒介和催发剂——它们沟通着画家心性、笔墨表达和自然的联系，并由此而促成了新的审美

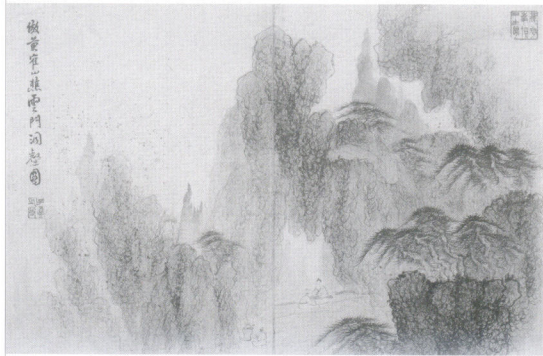


图3



图4



图5

形式的构造。在古人、画家和自然这三个因素中，画家主体（“在我”、“我法”）始终领衔着主导地位。梅清和“四王”在对古人传统上的这种分野，在明清之际及清代画坛具有非同寻常的意义，梅清作为一个地域性画家，无论在社会地位和影响力上都无法和“四王”相比配，他对“主体”的注重和诉求在当时还如同空谷足音，经由石涛才得以进一步彰显。如果再扩大一点，可加上稍早的花鸟画家徐渭，但这种对主体的注重和诉求在当时画坛还并没有形成一种声势赫赫的主潮（这与当时文坛似有不同），相反，乃是“崇古”风气盛行弥漫，甚至像梅清的“主体”意识也仍然不时地要披上古人的外衣。只是到了20世纪，社会形态和结构出现了剧烈变更，随着西方文化的涌入和引发，这种“主体”意识才得以脱颖而出，或者说，蕴含在梅清绘画创造中的主体诉求（“在我”、“我法”）才真正得到历史的呼应，并赋予了新的现代内涵。换言之，20世纪以来中国山水画现代审美形态之确立，既有深刻的社会原因，又有它的艺术渊薮。

二是，“写意”精神的张扬和扩展。前文已指出，中国山水画的“写意”倾向在石涛和梅清这里达到了一个高峰。20世纪的中国山水画则进一步将这种“写意”倾向推向又一个新的高峰。当年从法国游学归来的刘海粟就曾从“写意”的角度盛赞了石涛（参见前文所述），他敏锐地发现了“写意”乃是山水画由传统形态转向现代形态的内在通径。而梅清正是实现这一转向的先行者和推进者。在我看来，中国的传统山水画与现代山水画在形式（或语言）构造上的相通要远远大于两者的差异——而差异一方面是由于表现对象（题材）变更带来的，另一方面很大程度上是因为“写意”倾向大大增强所造成的。其实自宋代以来，由于苏轼提倡文人画（“士人画”），“写意”之风从此推广开来，降及元明清，所谓“高人胜士，寄兴写意者，慎不可以形似求之”，^⑨若专论山水，按照明代王绂的看法：“元人专为写意，泻胸中之丘壑，泼纸上之云山。”^⑩照此论述且根据中国山水画的发展史实，其“写意”演变可以分为如下三个阶段：第一阶段是由宋至元，这是“写意”由理论到实践的过程；第二阶段是由元至明清，这是“写意”的深化时期；第三阶段是由清末至20世纪，这则是“写意”大发展阶段，也是山水“写意”由传统形态向现代形态转折和完成时期。传统形态的“写意”还裹着优雅的紧身衣——无论是笔墨运行还是主观情感的表露都还处于一切古典艺术所具有的那种均衡、合宜的和谐感中。如果不是相对于宋代山水画，王绂所说元人山水画之“泻”、“泼”实有夸溢之嫌。但是我们看到，在山水的传统形态中——确切地说，在“写意”的第二阶段中，正酝酿着内在的变革。这一变革乃是由梅清、石涛等人发动的。人们对照一下宋人山水，甚至是元人山水，即可知晓梅清、石涛在“写意”的路径上已然走得有多么远！那纵肆的笔墨情采和主观意气的吐露、倾泻决非宋元山水的和谐感所能规范。若不是题材的限制，梅清、石涛的山水通过“写意”大约已抵达了现代形态的门槛了。

应当说，梅清有不少山水作品还保持着传统形态固有的古典品貌，如他的《黄山图册》、《峭壁听松图》、《林屋》等就是这样的代表作，其《峭壁听松图》和《林屋》，用笔坚凝硬实，构图及物象布置也显得相当谨严、安妥，颇具宋代院体的气骨和格调。而《黄山图册》则行笔宛转细润，山石形态虽如云头盘卷，整个风格却是秀逸而文雅的，与他惯有的“写意”山水似乎有别。我们根据他在画中的



图6



图7

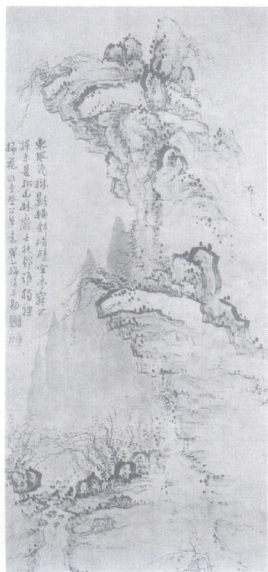


图8

题跋，可以得知这两幅作品却是他晚年所绘。梅清题曰：“久不耐用细笔，又不甘以老态自居。”这表明，梅清对于“写意”的追求过程和画风的演变并不是直线的，从大处讲，中国山水画的“写意”由传统形态向现代形态的转折也不是直线的，一蹴而就的，而是在徘徊、往复中才最终实现的。梅清的上述作品也并不意味着他在“写意”方向上的退却，因为从总体上看，他的“写意”倾向毕竟体现在他大部分山水作品中，并贯穿于他艺术追求的整个历程。我们在梅清的《黄山图册》中还看到与石涛有关的题跋：“蜗石居此亦石公粉本也，予亦未到，乃黄山别业”，“他日见之，得毋谓老瞿效颦耶”。故宫博物院也藏有石涛所绘的《黄山图册》，共21开。应当说，石涛的《黄山图册》在笔性、墨韵尤其是山石的结构表现上都与梅清的《黄山图册》极为相似。这里有一个问题，按梅清题跋所言，乃梅清“效颦”石涛，而石涛这些作品，无年代题记，然依我推测，可能是他早期所绘，与他后来的纵肆奔放的风格大相异趣。可是晚年（“老态”）的梅清为什么会对石涛早期的作品发生兴趣呢？如果我们细细再来推敲一下梅清题跋的含义，可能就会得出另一个结论。所谓“久不耐用细笔，又不甘以老态自居”，这就是讲，梅清早年曾擅“用细笔”，而晚年则渐渐疏离了（“久不耐”）这种画法，只是由于不服老（“不甘以老态自居”）的心态才促使他重温旧技。如此看来，所谓“效颦”之语可能只是戏言而已。石涛早年曾受到梅清的影响，那么梅清早期的“细笔”画风对石涛的《黄山图册》是否有一种影响关系，是有待进一步考证的。但有一点是可以肯定的，梅清的“细笔”画风与后来那种“写意”风格是有很大距离的，后者正是从前者脱胎、演化而来的。我们从中可以窥知画家是如何逐步挣脱传统绘画的固有形态、其笔墨表达中积蓄着逐步充盈起来的热烈的意气、情感，似乎一俟新题材的出现即可转化为现代的审美形态了。20世纪40年代中国画大师傅抱石曾说：“中国画是写意的”。“中国画的写意精神”，“是该大书特书的”。^①应该说，傅抱石正是以梅清和石涛绘画所透发出来的“写意精神”为基点，并在新的条件下“大书特书”，从而确立了山水画的现代形态。20世纪以来的其他画家如陈师曾、齐白石、刘海粟、黄宾虹、潘天寿也莫不如此（尽管他们师承的对象各不相同，但贯彻的“写意精神”却是一致的）。

需要补充的是，“写意精神”的张扬和扩展是以主体的突显为前提的，这是传统绘画（山水画）走向现代形态的两个相互砥砺的支撑点。

三是，“写生”的注重和践行。梅清许多山水作品都是以黄山为题材的，而他这些作品之所以至今还散发出新鲜的艺术气息和魅力，在很大程度上缘于他写生的注重和践行。像黄山的松谷、翠微寺、鸣弦泉、天都峰、云门、慈光阁、文殊台、光明顶、汤池、狮子林、浮丘峰、莲花峰、炼丹台等名胜景地，梅清都曾亲自游览，反复描绘。所以清代学者沈涵说，“无此画今山不出，无此山今画不出”。^②梅清自己也在画册上题跋曰：“余游黄山后，凡有笔墨大半皆黄山矣。”我们知道，注重对自然真景的观察、写照乃是中国画一贯的艺术主张。从唐代张璪提出的“外师造化”^③，五代荆浩的“度物象而取其真”^④，再到宋代郭熙提倡的“饱游饫看”、“夺其造化”，^⑤明代王履的“目师华山”，^⑥可见中国历代画家都深知这一艺术主张的重要性。然而我们同时也看到宋元以降、明清以来，中国山水画在演

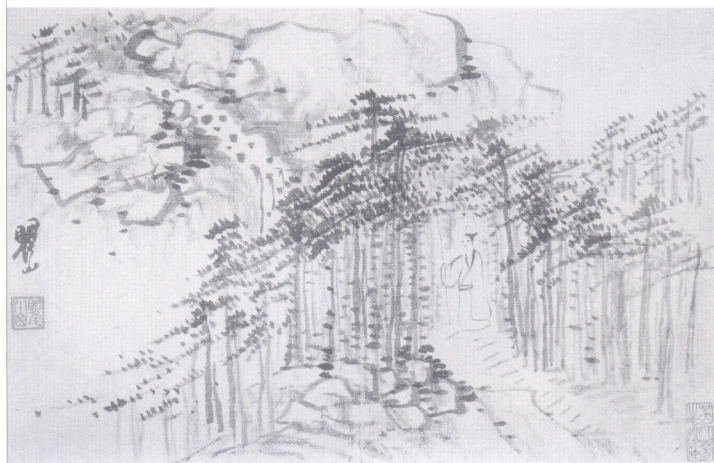


图9



图10

进的同时已渐趋程式化——从笔墨语言，山石皴法到构图章法都不同程度地呈现出某种程式化倾向。程式一方面意味着绘画审美形态的完善和成熟，另一方面也包含了一种内在危机。就山水画而言，往往导致画家过分依赖于程式而脱离自然真景，或者说即使面临自然真景也往往会将之纳入到相对稳定的程式中，从而陷入单一化、雷同化的境地。这在明清一些山水画家那里——尤其是在“四王”的作品中表现得尤为明显。正如文章开始所言，此乃是20世纪初不少思想家和画家对明清绘画加以否定的一个主要理由。但是梅清的绘画创作却打破了当时画坛陈陈因袭的程式化格局，他对黄山写生的注重和践行为20世纪山水画变革起到了先导作用。齐白石曾称赞石涛：“大涤子尝居清湘，方可空绝千古。”^{①7}其实也可以这样称赞梅清，梅瞿山尝游黄山，方可空绝千古。傅抱石曾说，梅清和中国“历代有成就的山水画家都非常重视师造化”，所以他们“在艺术上就有创造性，有成就，造诣深”。^{①8}常以黄山为题材进行创作的黄宾虹也说：“知师古人，不知师造化，终无以得山川之灵秀也。”^{①9}他进而批评清初“四王”，“所作山峦几乎全白，此是专事模仿，未有探究真山之故”。^{②0}应该说，重新重视写生的作用和意义，由此而打破中国画业已形成的僵化程式——在这方面，梅清（包括石涛）与20世纪一些具有变革思想的山水画家乃是穿越时空、灵犀互通而遥相呼应的。

尽管以上我们从中国画现代形态得以确立的角度分析了梅清绘画的资源价值，但客观地讲，梅清的山水画毕竟仍属于中国画的传统范畴，无论是在笔墨形态上，还是在章法构图和作品的审美格调、气息上都与现代中国画的审美形态尚有一定的间隔和距离。这是梅清生活的时代条件所决定的。因而我们考察和评价梅清的绘画价值，一方面可以站在现代审美的立场上来进行，另一方面仍可以传统的审美标准为尺度来加以品鉴。明清山水画坛，画家众多，且画派纷呈，而梅清的山水却能自呈出极为鲜明的艺术个性和特征，对此我们在前面已作了一定论述，这里还可以作进一步深入的探索和概括。

第一，从笔墨语言上看，除了前文反复提到的写意特征外，梅清的山水还可以分为“粗”、“细”两种形态。所谓“精”、“细”首先是指用笔（表现为线条）的粗细。梅清大部分山水作品用笔细而遒劲，或圆润流畅，或时见顿挫，皆因表现对象而加以变化，但“细”乃为主要性状。梅清还有一些山水作品，用笔则以“粗”见著，如他的《探梅图轴》、《黄山炼丹台图轴》和《松林策杖图》等，就是很好的例证。这些作品中的山石轮廓均以“粗”笔勾写而成，其中锋与侧锋兼而用之。像《松林策杖图》多以侧笔为主，线条极富变化而粗放，山石几乎没有加皴却在粗笔勾写中形态毕现。梅清这些作品用笔不仅“粗”，而且沉厚奔放，与其细笔俨然有别，只是在内在节奏上，两者还是贯通的。需要补充说明的是，这里讲的用笔之“细”，与前文提到的梅清自谓“久不耐用细笔”的含义，并不完全等同。前者所谓用笔之“细”，却能依然做到不拘体物而极尽“写意”之能；而后者梅清所讲的“细笔”，不仅“笔细”，而且物象形态也很细紧，“写意”之趣则未能充分体现。其次，所谓“粗”、“细”还是指线条组织（山石皴法）的疏、密。一般来讲，梅清山水线条组织的疏、密与用笔的粗、细直接关联，用笔细劲者大都组织紧密，而用笔粗放者，则往往组织疏朗。从师承的路数上看，梅清仿王蒙的作品大都线条表达和组织细而密。例如他有一幅描绘黄山翠微寺的作品就是如此。梅清在图中题跋曰：“翠微



图11



图12



图13

古寺为黄山别一峰，用黄鹤山樵春蚕吐丝法图之。”其实“春蚕吐丝”一词本用来形容东晋大画家顾恺之的人物画衣纹用笔及其构造之特点。张彦远在《历代名画记》中就说顾恺之和陆探微的人物画“笔迹周密”，故而称为“密体”。这表明“春蚕吐丝”直接关乎“密体”的形成。梅清借此用来形容他对王蒙山石皴法组织的效仿，颇为贴切。当然梅清还有不少作品，用笔细劲但线条组织却显疏旷，与其用笔粗放者相映成趣，这种不拘一格、自由创造的才情在梅清的作品中是处处可见的。应当说，用笔的粗、细和线条组织的疏、密不仅是一种技法表达，它对梅清山水风格面貌的形式具有一种决定性的影响作用。他那逸迈而奇绝的山水体貌正是通过这种或粗或细、或疏或密的用笔及其组织而构建出来的。

第二，从物象形态和构图章法上看，梅清的山水具有强烈的动感气势。这与石涛的山水特征是很相似的。不过石涛山水的动感气势往往注重大开大合的布局安排和山石物象出人意表的构造穿插；而梅清山水的动感气势呈现在物象形态和构图章法上则具有某种规律性的特点。比如他善于从画面边角出势（这常常是花鸟画的构图方式），其边角或取自右下端，或从左上端发始，山石形态、体势由此而布展开来。梅清描绘黄山的《松谷图》就是如此。图中右下端的山石簇拥着群松朝左上端趋势布列，远山亦与之保持同一势态，而山泉则由左上端倾泻而下，从而形成一种对比的节奏关系，遂使整个画面呈现出极富动感的视觉效果。他另一幅描绘黄山《光明顶》作品更是如此。图中山石皆从右下端倾斜而上，其倾斜山势与地平面几乎成四十五度，可谓动感中透着险峻，险峻更促成了矗立而起的山的气势。李白有诗曰：“天姥连天向天横”、“对此欲倒东南倾”，^①借之形容梅清山水的动感气势甚为合适。再如梅清还常常采用一种自上而下的构图方式，画面上端往往是山不封顶，仿佛溢过画外，继而山峰如覆如盖，层层叠叠，孤悬云霭之中。他创作的多幅黄山“炼丹台”，都是这种构图方式的很好例证。此外梅清在采用这种构图方式时，其山形石状大都上宽下窄，呈倒三角形之体貌，有的作品的下端不置一物，大片虚白，有的则绘以一角山坡相托。对此王海洋有诗赞曰：“孤根烈石不三尺，倒饮万丈疑雄虹。瞰临峥嵘下无地，盘拿云雾迴长风。”^②这种上重下轻、上实下虚的物象安排显然有悖于人们通常的寻求重心稳定的视觉习惯，但却因此使人产生一种“倾”、“倒”、“动”的图式感受。这里需要强调的是，梅清之所以采用这种构图方式和物象形态，显然不只是一种主观营构，而是与他长期对黄山的写生实践分不开的，黄山的“奇”、“险”、“峻”乃是他山水构图和物象形态产生的蓝本，是他山水动感和气势的根源。

第三，画龙点睛的“松”的描绘。梅清善画“松”。“松”的形象在他的整个山水物象造型中占有突出的地位，他的山水成就在某种程度上是与他画松相连的。对此后人多有赞评，如有人称他“画松为天下第一”，^③有的人说他“墨松尤轮囷离奇，苍雄秀拔，为近来未有。”^④还有的著述讲他“好画长松，腾攫如虬龙作势，不可搏挽”。^⑤王海洋还专门为他写下《瞿山画松歌》，诗曰：“谁能画龙兼画松，鳞而爪鬣行虚空。谁能画松兼画石，石骨萃确松蒙茸。”这些言论从不同角度指出了梅清笔下的“松”的造型特征和美感所在。我们看到，在梅清的山水作品中，有群松耸立，有排松如阵，还有壁松倒挂，云松隐现，可谓尽显黄山之松的千姿百态。但依我之见，梅清的松画得最为奇绝的乃是他的孤



图14

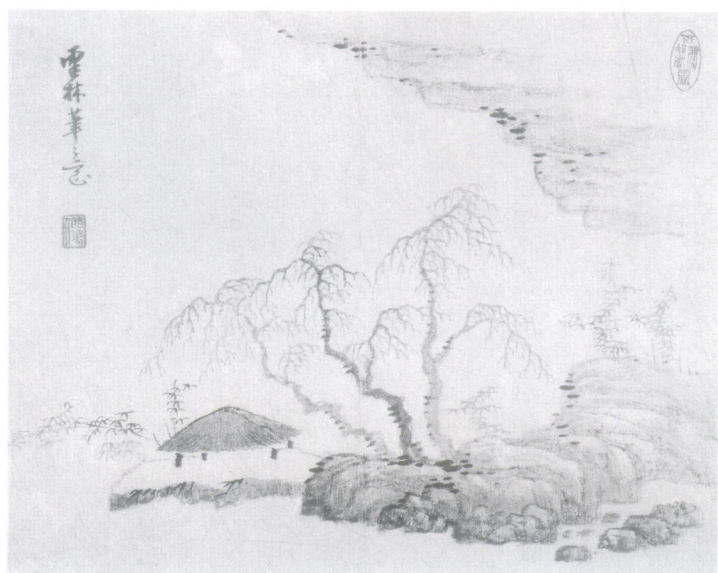


图15

松，这些孤松枝干如虬龙，松皮如鳞，松叶如横云，蒙茸盘蓬。之所以称之为孤松，不仅是因为数量上的含义（一棵），而是由于松所根植的山石在画面上往往被描绘为孤绝的状态和位置。如《炼丹台》上的蒲团松就绘在画面的右下角，松上盘坐一采药仙人；《鸣琴泉》也是如此，右下角的坡石上植有一松，松干盘曲，旁有一人依松观泉；《五供峰》中的松石处理在画面的正下端，松枝向两旁伸杈，松干上坐依一老人观峰，松的姿态和位置仍然是孤而奇绝。梅清还有一幅《黄山图》，松树耸立在左上端的绝壁上，松形如盖，松下有三人在临崖俯瞰；另一幅《黄山图》描绘了“接引松”和“绕龙松”，其“绕龙松”植于一座孤峰上，松枝如矫龙转身，盘绕峰峦，可谓其峰突兀，其松更奇绝。在古代画家当中，善画松者不乏其人，但像梅清这样将“松”表现得如此奇绝、孤绝者却不常见。山水有水则活，有树则有生意，宋人韩拙说：“松者，公侯也，为众木之长。”^{②④}因而山水有了松则会在生意中更添一分矜贵气象。而梅清之松却能消解矜贵气象而于孤绝（奇绝）之中溢出一脉野逸之趣。不仅如此，梅清之松在画面中具有平衡物象的功能，同时还发挥着画龙点睛的作用。梅清的山水作品如果只有山、有水、有树，再加上屋宇、桥亭，都还显得很一般，然而一旦有了松，画面会顿然别有一种神妙，整个作品仿佛注入了令人眼底生辉的灵奇。明代书法家解缙在谈到书法布局时曾发表这样一个见解：“一篇之中，虽欲皆善，必有一二字登峰造极，如鱼、鸟之有鳞、风以为之主，使人玩绎，不可名言。”^{②⑤}我们可以借此语说，梅清的“松”乃是他整篇山水中的“鳞”、“风”，他的山水物象正是在“松”的形象引领下才达到“不可名言”、“登峰造极”的美感。

最后我们来探讨一下梅清山水的意境构造。元明清以来的画家当中，依我来看，倪云林的山水意境特征是十分显著的；明代董其昌的作品有趣，但还谈不上有多少意境；文徵明和唐寅的一些作品带有比较明显的意境感，有的作品的意境特点就相对淡薄一点。明清之际，梅清的山水在展示意境特征上表现了他十分自觉的追求。在这方面，可以说他比石涛都要出色。问题在于，为什么有的画家作品有意境，而有的作品就相对淡薄呢？换言之，山水画的意境特征究竟是什么呢？对此清人笪重光曾有一个经典论述：“空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真境逼而神境生”。“虚实相生，无画处皆成妙境”。^{②⑥}笪重光这段话有几点值得深究研索。一是，山水的“实景”（真境）描绘在形貌上要做到“清”，山水形貌之“清”与笔墨之“清”是相关的，“清”不等于“淡”，形貌和笔墨之“清”就是要求山水既能反映物象之“真”，但又能摆脱“俗”气；山水刻画过于谨细、极尽逼真之能事往往会流于“俗”，一旦摆脱了“俗”，山水就会“清”。“清”是山水有意境的第一个条件；二是，山水的“实景”做到了“清”，对于意境表现而言还不够，它应该还要具有“逼”和“现”的功能，即以“实”（“真”）来“逼”“空”（“神”）的呈现，或者说要以有限的物象描绘来促发无限境界的生成。其实对于不少画家而言做到这点并不容易，我们看到，有些画家沉溺于笔墨的趣味和精到，但却忽视了“实景”与“空景”关系的审美处理，有的画家实景描绘及笔墨表达都极有水准，画面也留有很大的空白，但“空景”（神境）还是“现”（“生”）不出来，原因在于其“实景”与“空景”两者是脱节的，没有形成“逼”、“生”的审美关系，按照笪重光的话来讲，即没有形成“虚实相生”的关



图16

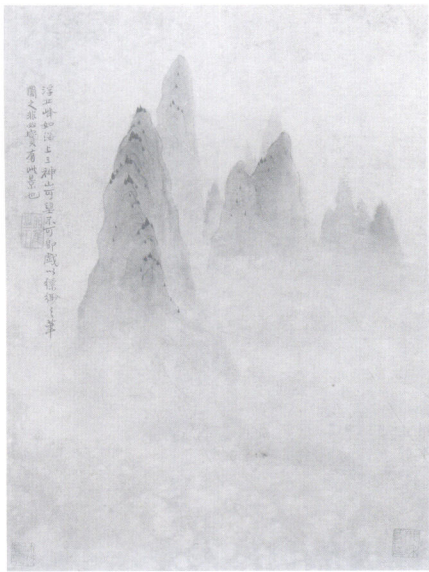


图17

系；三是，山水“空景”（神境）的呈现往往是通过“虚”、“空”的画面形态表述的，即笪重光所说的“无画处”，但“虚空”并不是空洞无物，它应当是有内涵意蕴的，是一种“妙境”而令人神往的。要做到这点，还要求画家通过对“实景”的描绘来进行“空景”的营构，要将“空景”的营构当作“实景”描绘一样加以筹划、安排，这也就是通常所说的“计白当黑”，只有这样，才会实现“无画处皆成妙境”。

以上三点，在梅清的山水中都可以得到很好的印证。梅清山水的笔墨语言，无论是“粗”、“细”，还是“疏”、“密”，都能于写意之中摄取山川形神而又不拘体物，所以他笔下的物象形貌自然焕发着“清”的品格。梅清的山水的物象安排和构图虽也有繁复一路的，但大都以“简”见著，这大约是与倪云林的影响有关。我认为，如果说在笔墨语言上，梅清更多地袭取王蒙的话，那么在格调和意境上，梅清可能从倪云林的画风中获益良多。但倪云林山水多以“平远”为主，而梅清的山水由于写生黄山，所以高远、深远为主，亦有“平远”相间。但在尚“简”方面，他与倪云林是为同调。面对黄山的层峦叠峰，梅清尚“简”，是必要经历一番“删拨大要”的剪裁、提取和概括的功夫，这一功夫不仅仅是一般意义的艺术方法，对于梅清山水而言还具有“意境”生成的作用。他的山水“空景”、“无画处”乃是通过匠心别裁、删拨取“简”而呈现出来的，他将黄山那些最为神韵的部分保留下来，却将其余部分隐匿于虚、空之中而浑然无迹，可以说，梅清面对客观自然的整体存在通过删拨取简的功夫使之转化为一种虚、实关系，转化为实景（真境）与空景（神境）相互促发和生成的关系——由此而显现于画面上的，虽然一者有形，一者为无形，但两者却不是脱节的，而是内在贯通的，因而人们欣赏梅清的山水，可以由一两座山峰联想到千山万壑，可以从有限通向无限，可以神往于他的“无画处”之中所蕴含的“妙境”。梅清的朋友陈世详曾有记述：一日访梅清，“出其画，画益秀以远”，令他“叹而惊绝不已”。^②这很好地道出了梅清山水意境的美感所在。应当说，这种显著的意境特征（“简”、“空”、“远”）构成了梅清山水风格的一个重要标志。

梅清作为明清山水画坛的大家，其水准和意义显然突破了地域性的界限，我们对他的绘画创造所蕴含的现代审美价值之探讨远远还未穷尽，他的山水作品至今依然还可以打动我们，他的画法在许多方面还值得我们不断的解读和汲取。和历史上许多杰出画家一样，梅清和他的绘画艺术是超越时空的。

注释：

- ① 梅清赠稼堂《黄山十景》册跋
- ② 《大涤子题画诗》卷一
- ③④ 《石涛与后期印象派》，载《时事新报·学灯》1923年8月25日
- ⑤ 石涛题画，参见穆孝天《梅清》一文，《中国历代画家大观》清（上）308页
- ⑥ 参见《中国山水画史》，847页，陈传席著，江苏美术出版社，1988年6月第1版
- ⑦ 《画语录·变化章第三》

- ⑧ 《芥舟学画编》卷二
- ⑨ 汤垕《画鉴》
- ⑩ 《书画传习录》
- ⑪ 《中国绘画之精神》，《京沪周刊》第1卷38期，1947年9月28日。
- ⑫ 参见《中国历代画家大观》清（上）305页
- ⑬ 引自《图画见闻志》
- ⑭ 《笔法记》
- ⑮ 《林泉高致》
- ⑯ 《华山图序》
- ⑰ 《白石诗草自记》
- ⑱ 《傅抱石谈艺录·谈山水画写生》
- ⑲ ⑳ 《中和月刊》1卷第5、6期，1940年。《黄宾虹对编者语》，1953年。
- ㉑ 李白《梦游天姥吟留别》中的诗句。
- ㉒ 《瞿山画松歌》
- ㉓ 《蚕尾续集跋》
- ㉔ 《宣城县志》
- ㉕ 《宛雅》
- ㉖ 《山水纯全集·论林木》
- ㉗ 《春雨杂述》
- ㉘ 《画筌》
- ㉙ 《宛东诗原序》

图版目录

南归林屋图（之一）	1	疏林独步图	39
南归林屋图（之二、之三）	2	汴水纪游图十二开（之一）	40
峭壁听松图	3	汴水纪游图十二开（之二）	41
松石图	4	汴水纪游图十二开（之三）	42
木落看山图	5	汴水纪游图十二开（之四）	43
敬亭霁色图	6	汴水纪游图十二开（之五）	44
敬亭霁色图（局部）	7	汴水纪游图十二开（之六）	45
行书杂感诗（局部之一、之二）	8~9	汴水纪游图十二开（之七）	46
行书杂感诗（局部之三、之四）	10~11	汴水纪游图十二开（之八）	47
山堂读书图	12	汴水纪游图十二开（之九）	48
仿黄鹤山樵山水	13	汴水纪游图十二开（之十）	49
黄山图八开（之一）	14	汴水纪游图十二开（之十一）	50
黄山图八开（之二）	15	汴水纪游图十二开（之十二）	51
黄山图八开（之三）	16	黄山十九景图（之一）	52~53
黄山图八开（之四）	17	黄山十九景图（之二）	54~55
黄山图八开（之五）	18	黄山十九景图（之三）	56
黄山图八开（之六）	19	黄山十九景图（之四）	57
黄山图八开（之七）	20	黄山十九景图（之五）	58~59
黄山图八开（之八）	21	黄山十九景图（之六）	60
黄山图十六开（之一）	22	黄山十九景图（之七）	61
黄山图十六开（之二）	23	黄山十九景图（之八）	62
黄山图十六开（之三）	24	黄山十九景图（之九）	63
黄山图十六开（之四、之五）	25	黄山十九景图（之十）	64
黄山图十六开（之六、之七）	26	黄山十九景图（之十一）	65
黄山图十六开（之八）	27	黄山十九景图（之十二）	66~67
黄山图十六开（之九、之十）	28	黄山十九景图（之十三）	68~69
黄山图十六开（之十一）	29	黄山十九景图（之十四）	70
黄山图十六开（之十二、之十三）	30	黄山十九景图（之十五）	71
黄山图十六开（之十四）	31	黄山十九景图（之十六）	72
黄山图十六开（之十五、之十六）	32	黄山十九景图（之十七）	73
黄山图十六开（题记）	33	黄山十九景图（之十八）	74
黄山图十开（之一、之二）	34	黄山十九景图（之十九）	75
黄山图十开（之三、之四）	35	梅氏山水册（之一、之二）	76
黄山图十开（之五、之六）	36	海上三神山	77
黄山图十开（之七、之八）	37	山水通景十条	78~79
黄山图十开（之九、之十）	38	山水通景十条（局部一）	80

山水通景十条（局部二）	81	仿坡仙梅花图（局部之一）	118 ~ 119
山水通景十条（局部三）	82	仿坡仙梅花图（局部之二）	118 ~ 119
山水通景十条（局部四）	83	黄山天都峰图	120
溪山闲适图卷（局部一、二）	84 ~ 85	黄山白龙潭图	121
溪山闲适图卷（局部三、四）	86 ~ 87	黄山十二景（之一）——狮子林	122
为泽翁仿各家山水（之一、之二）	88	黄山十二景（之二）——浮丘峰	123
为泽翁仿各家山水（之三、之四）	89	黄山十二景（之三）——炼丹台	124
仿古山水十二开（之一、之二）	90	黄山十二景（之四）——鸣弦泉	125
仿古山水十二开（之三、之四）	91	黄山十二景（之五）——天都峰	126
仿古山水十二开（之五、之六）	92	黄山十二景（之六）——光明顶	127
仿古山水十二开（之七、之八）	93	黄山十二景（之七）——翠微寺	128
仿古山水十二开（之九、之十）	94	黄山十二景（之八）——莲花峰	129
仿古山水十二开（之十一、之十二）	95	黄山十二景（之九）——云门峰	130
山水册十开（之一、之二）	96	黄山十二景（之十）——百步云梯	131
山水册十开（之三、之四）	97	黄山十二景（之十一）——汤泉	132
山水册十开（之五、之六）	98	黄山十二景（之十二）——文殊台	133
山水册十开（之七、之八）	99	扶筇探梅图	134
山水册十开（之九、之十）	100	扶筇探梅图（局部一）	135
松谷图	101	扶筇探梅图（局部二）	136
山水十二开（之一）	102	云门放艇图	137
山水十二开（之二）	103	炼丹台图	138
山水十二开（之三）	104	炼丹台图（局部）	139
山水十二开（之四）	105	鸣弦泉图	140
山水十二开（之五）	106	鸣弦泉图（局部）	141
山水十二开（之六）	107	黄山松谷图	142
山水十二开（之七）	108	黄山奇景图	143
山水十二开（之八）	109	仿王蒙山水	144
山水十二开（之九）	110	狮子峰图	145
山水十二开（之十）	111	铺海图	146
山水十二开（之十一）	112	九龙潭图	147
山水十二开（之十二）	113	行书题画诗	148
黄山松谷图	114	壁挂玉千寻	149
仿北苑山水	115	泛舟响潭图	150
李营丘梅花书屋图	116 ~ 117		
仿黄鹤山樵笔意	116 ~ 117		
仿坡仙梅花图	118 ~ 119		

图 版



南归林屋图（之一）

纸本 册页 墨笔

1661年（辛丑 顺治十八年）

23.7cm × 29.2cm

上海博物馆藏