

明代山水画风

重庆出版社



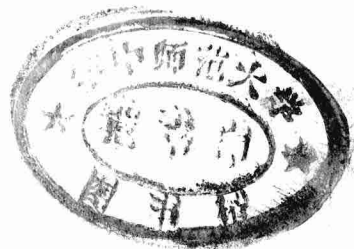
明代山水画风



1999060

明代山水画风

张晓凌 周林秀 武晓虹 编



重庆出版社

由古典走向近代的转折

——明代山水画概论

林木

如果说,历代的山水画都因有一个基本一致的风格与流派的倾向而构成鲜明的“时代性”风格的话,那么,明代的山水画却是诸家皆有,流派纷呈,山水画开始进入对古典形态的总结阶段,并以对“笔墨”的倡导形成中国绘画史的一个极为重要的转折,中国绘画史由此步入走向近代的历程。

元代绘画本是绘画史上的辉煌时期,元代统治者对文化的放任不管和民族压迫的严酷性,构成了元代绘画特殊的隐逸性抒情倾向。由于纸的大量使用和以书入画的时代性风气,又构成了元代绘画独特的形式特征。这两种倾向事实上促成了文人画一统天下的局面的形成。以写实为宗旨笔墨放纵的宋代院体山水在元一蹶不振。

本来,承上启下为历史之惯例,明朝取元而兴之后,元际文人画风应该发扬光大才是。事实上,明初的确也曾惯性般地持续过元代绘画之风尚。除却由元入明之王蒙、倪瓒等元代著名画家外,有徐贲之风格介于黄(公望)、王(蒙)、倪(瓒)之间,王绂学吴(镇)、倪、王,谢缙、宋克、金润等,作画皆具元人风范。

但是,元画是以隐逸格调为主,其画风萧散简远,冷冷不食人间烟火,具有一种和统治者格格不入的离心意味。这种艺术倾向和明初统治者“士大夫不为君用者,罪该抄杀”的规定俨然相左。随着一批由元入明之隐逸型画家的被迫害乃至被杀害(如王蒙、倪瓒、徐贲、金润等等),元代这种隐逸型画风逐渐消退。

大凡统治者都有兴趣相通之处,以儒家伦理教化为宗旨,画风偏于写实一路的院体绘画历来为各朝统治者所偏好。明初朱元璋等对宋代院体画风的强制性推行即属此例。朱明建国之初即征招大批画家为宫廷服务,“特设仁智殿以处画士”并授画家以特务机构“锦衣卫”之官职。这样,从洪武开始历永乐而至宣德年间,以宋代院体为基本模式的明代院体画风日盛一日,此后至嘉靖年间而渐衰。明代院体山水以学南宋李(唐)、刘(松年)、马(远)、夏(珪)的画风为主,尤其是马、夏一路,习者甚广。此种画风以南宋院体山水之风格为主,浓墨重笔、水墨苍劲,多以侧锋着笔,为斧劈皴,或长或短,或“拖泥带水”,重、疾、野、狂,一种雄健、豪迈之气与文人山水闲适、儒雅、谦谦君子之风大相径庭。这种刚强、自信的气质,或许正是以武威慑服天下的统治者所情有独钟的原因。明代院体画以南宋院体为主,也兼学五代北宋山水之体,元人笔墨也常见之于明代院体画家笔下;所以明代院体与前人相较亦略有不同。院体在明代初期有王履、李在、商喜、倪端等人,而尤以戴进为首的“浙派”势力最大、影响也最大。戴进之画以马、夏风格为主,兼有李成、郭熙、范宽笔意,元人风范亦可体味;中侧锋并用,雄健之中不乏几分秀润,仿袭之中也有一定的创造,为明初画坛领袖。“浙派”人多势壮,举国上下,宫廷内外,蔚然成风。著名者有夏芷、吴伟、蒋嵩、谢晋、何澄、钟钦礼、张平山、蓝瑛等。浙派发展至明代中期已成强弩之末,以吴伟为代表的浙派支流“江夏派”已发展至草率、粗放、野狂的地步,《明画录》谓之曰:“徒呈狂态,目为邪学”,这标明其画风接近尾声了。明末蓝瑛画风杂糅诸家,文、院兼备,虽有“浙派殿军”之称,但已名非其实了。

明代中期,随着城市商品经济的发达,城市中市民生活空前的活跃,代表新兴市民阶层的意识形态开始突破了明初期严酷的政治藩篱,一股以王阳明之“心学”和四大禅僧的“狂禅”为先导的,以李贽、公安三袁及汤显祖、徐渭等人为代表的以自我价值的肯定为特色的人文主义思潮开始崛起,伴随着文学上的童心说、性灵说、唯情说而起的绘画思潮,则是复兴表现自我与性灵的文人画的“吴派”的出现。

吴派以学习元代文人画诸家之风格为特色又兼及五代两宋之山水。此派画家均系文人，他们注重文化修养，强调绘画的文学意趣，作画以自抒其性灵为主。此派画家以宦宦、文学之余遣心于绘事的“利家”之居，游戏笔墨，陶情养性，并以此蔑视画工、院体等职业画家的“行家”。他们的山水重视情理结合，情景相融，诗中有画，画中有诗。此派绘画虽以继承文人画传统为主，但对院体也能借鉴吸收，亦如《吴郡丹青志》评吴派领袖沈周时所说那样，“其画自唐宋名流及胜国诸贤，上下千载，纵横百辈，先生兼总条贯，莫不揽其精微”。这实际上也可以概括吴派绘画的总体倾向。“吴派”亦称“吴门画派”，即指以沈周（石田）、文征明（壁）为领袖的苏州（吴门）一带的画家。这是一个声势浩大占据明代中期画坛中心的画派。据《吴门画史》载，吴派画家竟多达八百七十六人之多。著名画家除沈、文之外，还有赵原、王绂、徐贲、杜琼；后起的有文伯仁、文嘉、陈道复、陆治、钱穀、陆师道、宋珏、谢时臣、米万钟、卞文瑜、李流芳等。吴派领袖为沈周与文征明。沈周号石田，一生隐遁不仕，才学渊博，其画远追董源，近学吴镇与王蒙，画分“粗沈”与“细沈”两类。其“粗沈”大笔纷披，洒脱不羁，粗犷、苍劲而力量内蕴，为沈周晚期典型画风。其“细沈”一路大多较早，笔法慎密细秀，其细而谨者，有青绿近工笔者；其细而松者，有《庐山高》一类王蒙式用笔之山水。沈周名盖一世，被《丹青志》誉为“先生绘事为当代第一”，又为“吴派”之开派人物和“明四字”之首。沈周学生文征明曾出化而归隐，诗文、书法上均为有明一大家，与祝允明、唐寅、徐祯卿交，人称“吴中四才子”。其画远师郭熙、李唐，近学吴镇，尤其雅慕赵孟頫。所画多为江南湖山园林，文人雅士之隐逸生活。与沈周一律，风格亦分“粗”、“细”两类。其“细文”为早期作品偏多，工致、谨细，多以青绿为主；“粗文”则偏晚，多以水墨为主。亦有粗细兼备之作。其画之“细文”受世之宝贵，娴雅静穆，精致秀丽，为文人山水开一生面。

被列于“吴门派”且被誉为“吴门四家”之中的还有唐寅与仇英。但二人画风都偏院体而与沈、文一路无关。唐寅以“江南第一风流才子”之才因科举案而终生未仕，只能退居诗文书画自娱自给。他学画于院体画家周臣，却以自己的修养气质一变院体之强悍、硬霸之气而为文雅与潇洒，他以谈、湿、秀长的“拖泥带水”之斧劈皴取代浓墨重笔、水墨苍劲之南宋院体，而融文、院为一家，成为画史上此种倾向的较早典型。仇英亦习画于周臣，其人才气单绝，虽文化水准不高，但因广学各家，具极强的院体表现的广泛才能，且与吴中文人交往甚密，使其绘画严谨、精致之中又有几分文秀之气。其青绿山水设色浓艳、富丽堂皇，却又不失古雅、庄重。就连轻视北宋画工的董其昌也曾慨叹“五百年而有仇实父”，《无声诗史》谓“虽周昉复起，未能过也”。仇英以一介画工而获此殊荣，可见其功底确实不凡。唐、仇二人的老师周臣也因二人之名而列于画史，此为育才之功。当时与唐寅为友之张灵亦具狂士之风，其画风草草，用笔劲健，水墨淋漓，而被《丹青志》列于“妙品”。

吴派画成就虽高，影响虽大，以致垄断了明中期画坛，取浙派而代之，但从画史演进的角度看，吴派绘画还是以继承（虽然是综合性的继承）为主，它改浙派的继承南宋而为学习元人及北宋、五代，并不具备绘画的时代转折意义。它注重情理结合、情景交融，以隐逸、超然的意趣为主，虽也有时代气息与个性创造，但衍其前人余绪者多。真正的转折出现在明代中晚期。

由于明代中后期、禅二学的崛起，对自心自性的绝对强调，形成文人士大夫中对唯心主义的崇尚。心学的“心外天物”，“无心外之理，无心外之物”的否定客观存在，禅学“自心是佛”万色皆空等观念，都导致对客观事物的轻视乃至否定，从而促成对心灵、性灵、情感一类主观因素的自觉意识。而元代以来对书画结合的提倡虽然是强调书画在造型上的一致性，即如赵孟頫“石如飞白木如籀”之

谓,但当吴派掀起对元画的热情之后,这种以书入画被赋予了一种新的生命,以书法丰富的笔画痕迹作用于绘画中去形成了新的绘画形式,在唯心是真,唯情以现的时代要求下形成某种独立,这就是笔墨自身的独立表现功能。美术史上一直有一种错误的看法,即认为笔墨独立始于元,其实,纵观画史,从元一直到明代中期之吴派,“作画只是个理字最紧要”(黄公望)一直是此期文人画的要害之一,此兴与意境的创造则是其抒情的主要手段。

大约从徐渭前后开始,笔墨除却其造型功能外,它的抒情性受到前所未有的强调。徐渭是与陈道复一起创大写意水墨花鸟的,他俩的山水也有异曲同工之妙,逸笔草草,形简神具,山水空间关系已被纯笔墨的抽象表现和平面感所取代。徐渭曾说过,画葫芦不须依样画,“君莫猜,墨色淋漓雨拨开”,“我昔画尺鳞,人问此何鱼。我亦不能答,张颠狂草书”。徐渭明确指出了,“画病不病在墨重墨轻”。笔墨的重要性被抬到了至高无上的地步。与徐渭同时之屠隆也指出,“看画之法如看字法”。书法的抽象表现性开始与绘画的表现性合流。这种风气到松江派的领袖董其昌出,更以其对笔墨的精到见解和南北宗、文人画论的出现而得以全面的确定。董其昌或许可以被认为是画史上第一个自觉地、明确地认识到其形式自身的主观表现性的艺术和被其反映的客观世界具有完全不同的性质的一个画坛巨擘。他说过一段极富哲理的话:“以蹊径之奇怪论,则画不如山水;以笔墨之精妙论,则山水决不如画。”他清楚地认识到艺术与客观存在是两个迥然不同的世界,并由此而自觉地把握住了艺术主体创造的自主权,把握了艺术形式自律表现的自主权也因此而使自己超越了吴派的传流观念而成为一转折性的人物,一个以提倡笔墨的独立表现而开启新时代画风的领袖。当代不少史家把董其昌划归吴派,就是没有看到董其昌这个具历史哲学般观点之重要性。倒是明人自己清楚这个区别。明人唐志契说,“苏州画论理,松江画论笔。”清人方熏也说,“书画一道,自董思翁开堂说法以来,海内翕然从之,沈、唐、文、祝之流遂塞。……书画至此一大转关,要非人力所能挽也”。董其昌以笔墨观去总结前人,列出山水画之“南北宗”以及“文人画”诸观念,把由吴派奠定的文人山水之风推行到笼盖一世的地步。从董其昌时代开始历清而一直到今天,院体画风再无回天之力,一则因为董其昌的个人权威的历史性魅力;二则因为董说更符合中国艺术意象或传统的主流精神。董其昌不仅在理论上力倡笔墨开后世绘画理论及品评之新风,而且他以其书法和绘画实践的卓越成就亦领袖画坛群伦。董其昌画与吴派之区别可以从唐志契的评论中看出:“苏州画论理,松江画论笔。理之所在,为高下大小,适宜向背,安放不失,此法家准绳也;笔之所在,如风神秀逸,韵致清婉,此士大夫气味也。”的确,董画不重丘壑变化,山林布置,画面无明显的空间感,其画也不追求意境的塑造和诗画的结合,甚至题画也不多,但董其昌却在平面中自觉地运用笔墨的抽象性,“自律”地以山石林木为依托,自由地处理笔墨的形式变化,在辩证的统一中极尽笔墨变化之能事而复归于和谐。董其昌成为晚明画坛的领袖并开有清一代画风。以董其昌为首的“松江派”成为独秀江南引领全国的重要画派。画史上现在一般认为“松江派”包括三个支派,即“华亭派”,以顾正宜为创始人,董其昌为代表,陈继儒、莫是龙为派中人。“云间派”以沈士充为代表,有赵左、蒋嵩等人。还有“苏松派”,则以赵左为代表,陈廉为中坚。几派画家在画史上时有交叉,实则都属于以董其昌为领袖的“松江一派。概而论之,此一大派则包括了明末清初的相当多的重要画家,除上述之人外,还有“画中九友”,即除董其昌外,有李流芳、杨文骢、程嘉燧、张学智、卞文瑜、邵弥、王鉴、王时敏。其他如顾凝远、沈颢、恽向、项圣谟、李日华亦属派中之人。这样,“松江派”几乎独揽晚明画坛之中坚,成为一空前之大派。晚明其他小

派如项元汴的“嘉兴派”、萧云从的“姑苏派”、邹之麟的“武进派”、蓝瑛、陈洪绶的“武林派”等莫不受到松江派美学观的深刻影响。

在中国山水画史上,明代是一重要的时期,它经历了由写实到写意再到笔墨表现的几个阶段,其影响至今不衰。今天“中国画”言必称“笔墨”,就可嗅到董其昌及其“松江派”的味道。在历史已进入“现代”的今天,吸收传统之精华,突破古人之藩篱,或许该成为我们学习、研究古代画风的一条重要原则,一如董其昌们敢于从观念到实践突破他们的古人一样。

一九九五年七月十四日于
四川美术学院

图版目录

- 1 山水图 陈洪绶
- 2 山水图(局部)
- 3 山水图(局部)
- 4 杂画图册其一 陈洪绶
- 5 杂画图册其一(局部)
- 6 杂画图册其一(局部)
- 7 杂画图册其二 陈洪绶
- 8 山水册页 陈洪绶
- 9 林泉佳致图 王绂
- 10 林泉佳致图(局部)
- 11 林泉佳致图(局部)
- 12 山水图轴 来周
- 13 山水图轴(局部)
- 14 山水图轴(局部)
- 15 林风涧雪图 张维
- 16 山水册页其一 吴征
- 17 山水册页其一(局部)
- 18 山水册页其一(局部)
- 19 山水册页其二 吴征
- 20 山水册页其二(局部)
- 21 山水册页其二(局部)
- 22 碧树朱楼 丁云鹏
- 23 芦蒲渔舟图 蒋嵩
- 24 仿古山水图 安绍芳
- 25 杂画册其一 徐端本
- 26 杂画册其一(局部)
- 27 杂画册其二 徐端本
- 28 杂画册其二(局部)
- 29 山水册页其一 叶雨
- 30 山水册页其一(局部)
- 31 山水册页其一(局部)
- 32 山水册页其二 叶雨
- 33 山水册页其二(局部)
- 34 临江远眺图 钱各
- 35 古木流水图 陈裸
- 36 古木流水图(局部)
- 37 峰下醉吟图 徐贲
- 38 峰下醉吟图(局部)
- 39 峰下醉吟图(局部)
- 40 水阁读书图 陈铎
- 41 水阁读书图(局部)
- 42 水阁读书图(局部)
- 43 竹溪峻岭图 杨继鹏
- 44 山水图轴 杜琼
- 45 山水图轴(局部)
- 46 南村别墅图册其一 杜琼
- 47 南村别墅图册其一(局部)
- 48 南村别墅图册其二 杜琼
- 49 南村别墅图册其二(局部)
- 50 山水图轴 杜琼
- 51 仿古山水册页其一 恽向
- 52 仿古山水册页其一(局部)
- 53 仿古山水册页其二 恽向
- 54 日濯清泉图轴 恽向
- 55 日濯清泉图轴(局部)
- 56 日濯清泉图轴(局部)
- 57 幽涧鸣泉图 恽向
- 58 幽涧鸣泉图(局部)
- 59 仙山楼阁图 恽向
- 60 仙山楼阁图(局部)
- 61 山水图轴 沈周
- 62 卧游图 沈周
- 63 空林积雨图 沈周
- 64 西斋话旧图 文征明
- 65 西斋话旧图(局部)
- 66 石壁飞虹图 文征明
- 67 山溪渔隐图 文征明
- 68 松下高士图 文征明
- 69 风歌台实景图 唐寅
- 70 幽人燕坐图 唐寅

- 71 幽人燕坐图(局部)
72 桃源仙景图 仇英
73 桃源仙景图(局部)
74 桃源仙景图(局部)
75 秋江垂钓 戚伯坚
76 踏雪图 陆治
77 山水册页 陈道复
78 松下独坐图 陈道复
79 山水册页 项圣谟
80 山水图册 项圣谟
81 山水图册(局部)
82 山楼绣佛图 卞文瑜
83 山楼绣佛图(局部)
84 孤松高士图 程嘉燧
85 孤松高士图(局部)
86 雪栈行旅图 沈士充
87 雪栈行旅图(局部)
88 雪栈行旅图(局部)
89 寒塘渔艇图 沈士充
90 寒塘渔艇图(局部)
91 寒塘渔艇图(局部)
92 山水图轴 赵左
93 山水图轴(局部)
94 庭际秋云图 赵左
95 庭际秋云图(局部)
96 秋林高士图 张灵
97 秋林高士图(局部)
98 幽人策杖图 谢时臣
99 幽人策杖图(局部)
100 雪村访友图 周臣
101 山水图轴 吴伟
102 山水图轴(局部)
103 山水人物轴 文嘉
104 山水图 居节
105 山水图(局部)
106 山水图册 居节
107 山水图册 居节
108 山水图 侯懋功
109 高山流水图 沈硕
110 高山流水图(局部)
111 虚阁深松图 张复
112 山水图 钱贡
113 山水图(局部)
114 山水册页 倪元璐
115 山水册页(局部)
116 仿古山水图 蓝瑛
117 仿古山水(局部)
118 秋林高士图 蓝瑛
119 秋林高士图(局部)
120 秋老溪山图 蓝瑛
121 秋老溪山图(局部)
122 松岳高丘图 蓝瑛
123 松岳高丘图(局部)
124 仿古山水图 蓝瑛
125 仿古山水图(局部)
126 亭皋木叶图 李流芳
127 仿古山水图 杨文骢
128 仿古山水图(局部)
129 溪山真赏图一 金润
130 溪山真赏图二 金润
131 虎丘归棹图 刘原起
132 虎丘归棹图(局部)
133 雪景图 刘原起
134 雪景图(局部)
135 临溪观泉图 陈焕
136 临溪观泉图(局部)
137 临溪观泉图(局部)
138 雁荡山图 黄道周
139 雁荡山图 黄道周
140 天池石壁 张宏
141 枯林孤棹图轴 袁尚统

洪绶山水图



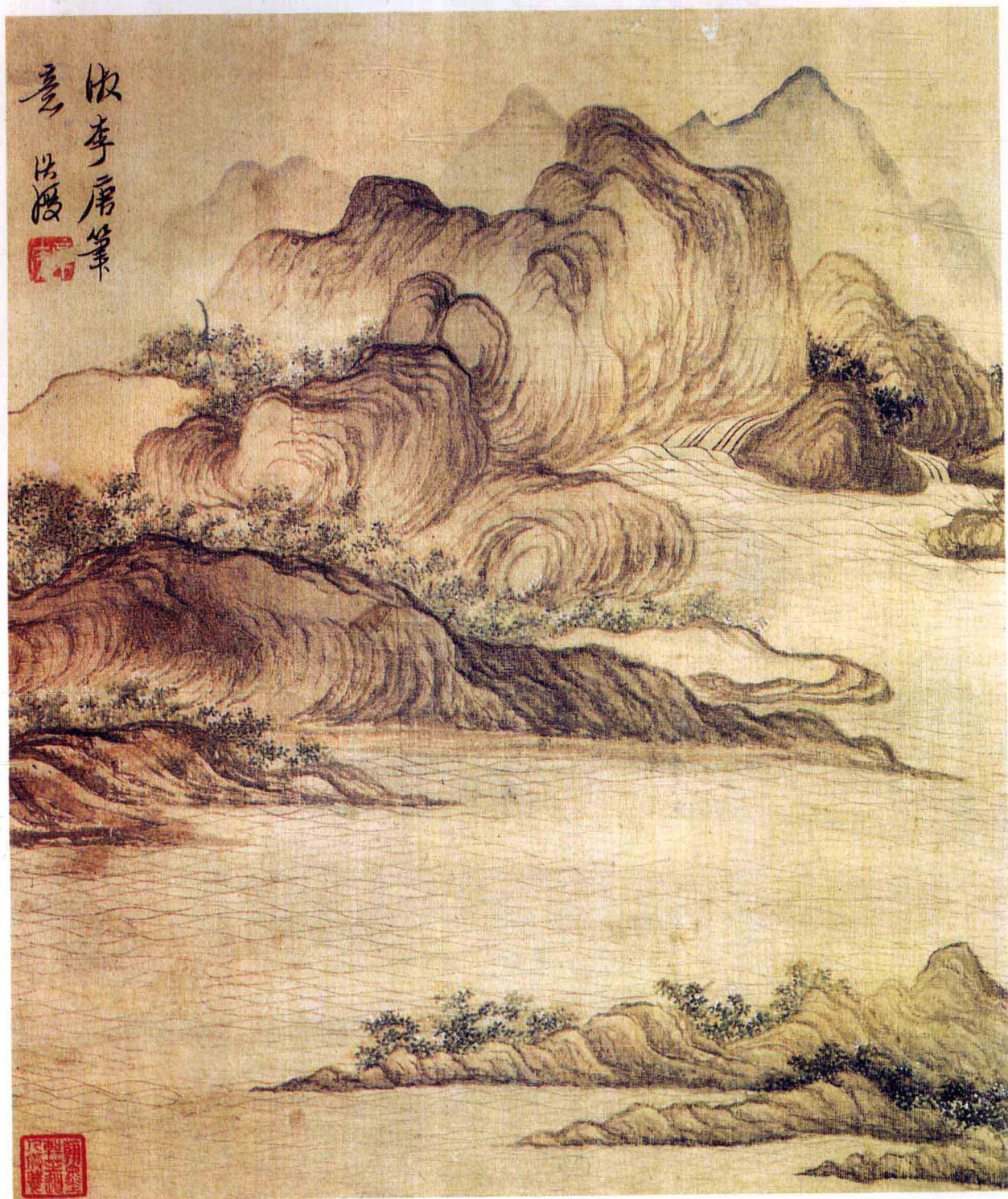
1 山水图 陈洪绶



2 山水图(局部)



3 山水图(局部)



4 杂画图册其一 陈洪绶





6 杂画图册其一(局部)



7 杂画图册其二 陈洪绶



8 山水册页 陈洪綬