

清代山水画风

重庆出版社



清代山水画风



清代山水画风



李一 唐继华 柯岗 编

重庆出版社

(川)新登字 010 号

《中国古代绘画大师画风系列》

主 编 张晓凌 冻 月
副主编 李 一 水 工 魏 庚
编 委 林 木 李 一 彭逸林
刘 朴 田 军 黄 敦
责任编辑 周永健
装帧设计 江 东
版式设计 桂 林

清代山水画风

重庆出版社出版、发行 (重庆长江二路 205 号)

新华书店经销 四川新华印刷厂印刷

*

开本 787×1092 1/16 印张 10 插页 4

1995 年 10 月第一版 1995 年 10 月第一版第一次印刷

印数:0001—8000

*

ISBN7—5366—3268—1/J·390

定价:48 元

同出一源的正统派与非正统派

——清代山水画概论

林木

清代是一个衰落的时代。清兵入主中原造成了明代已经开始的资本主义萌芽的中断，也扼杀了本来与西方文艺复兴精神同步的明代人文主义思潮的发展。在西方资本主义开始大踏步地向前发展的同时，这个有着五千年文明史，本来一直领先于世界的中华古国就在清朝政府黑暗、腐朽的统治中一步步地倒退，中国的落后即从清朝始。多年来，我们一直进行这样的理论推断：作为封建社会最黑暗、最腐朽、也是最后阶段的清代艺术也应该同步地衰落，本世纪以来，学术界也的确一直这么认为。而清代绘画——当然主要是指山水画，也一直承担着“衰落”、“低谷”的恶名。但是近年来，随着艺术观念的改变和重新研究的开始，人们发现，清代的山水画艺术在黑暗的社会中却闪烁着灿烂的异彩，有着辉煌的成就。

清代的山水画流派的众多在中国古代画史上是前所未有的。例如以地域分有娄东派、虞山派、新安派、金陵派……；以观念分有正统派、创新派、个性派；以画家类型分有逸民派、“清初四僧”、“清初六家”；以人名分有南田派、松壑派、吴历派……其风格、流派之繁多，名目之复杂往往使史家无所措手足，很难给它一个有条有理的梳理，也因此而难以让清代山水画呈现一个清晰的总貌。但如果我们从宏观的历史俯瞰的角度去审视，清代山水画的轮廓不应该如目前研究的那样模糊。

事实上，明代晚期开始的董其昌的松江派以其对笔墨自身独立表现的标榜已经在画史上掀开了新的一页。有清一代山水画坛几乎没有一个不受其影响的画家。清代中期的方熏说，“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，至今无有问津者。……书画至此一大转关，要非人力所能挽也”。事实上的确如此。以继承董其昌衣钵相标榜的“四王”及其传人自不待说，新安派诸家、八大山人、程正揆等一向被列为创新派的又何尝不是从董其昌的理论和艺术起家呢？如果能平心静气地从绘画技法、风格及艺术宗旨的追求上看，我们不难在石涛、渐江、石谿、梅清等人的源自“南宗”、元人笔墨的意味上寻到董其昌对笔墨形式极端强调的强大影响。从美学史的发展角度看，董其昌摆脱绘画对文学性、写实性的依赖而以笔墨的方式“自律”地表现情感，使中国古典绘画进入了形式表现的更为抽象，更为纯粹的阶段，无疑也是艺术史和美学史上的一大进步。董其昌的艺术观所以影响整个清代乃至当代的中国画界，也就属于历史的必然了。这就是清末李修易说“我朝画学不衰，全赖董文敏把持正宗”的原因。近人郑午昌评清代绘画“南宗画派之盛，遂与清代相终始。南宗画派，既风行于士夫之林，国中之非士夫者，亦多随波逐流焉。其不为此派画之所吸引者，即非特立独行之士，亦被压抑而见鄙弃于世俗”。

明乎此，对清代山水画的总体把握就有了一个梗概。事实上，整个清代山水画的确都在董其昌所倡导的“南宗”文人山水画的大范围内，都讲究笔墨的独立表现性，但因其主张、地域、性情的不同，也有不少的差别。总而观之，可以大致地分为“正统派”与“非正统派”两大类型。

“正统派”主要是指“四王”及其传派。“四王”是指董其昌的学生王时敏、王鉴及两人的学生王石谷（翬），王时敏的孙子王原祁。此派因前二王是亲受董其昌的指教，又深受董其昌南北宗和文人画嫡系观念的影响，以董源、巨然到元代四大家及董其昌松江派之传统为“正脉”，并以继承此一传统脉络为标榜，以画坛“正统”自居。他们为了维护自己的正统地位，往往以“复古”自称，作画几乎无一幅不标明仿某某。有时候，这种“复古”的语言还达偏激的程度，如王原祁经常被人批评的“或者子久（黄公望）些脚汗气，于此稍有发现乎”的话就是如此。因此，本世纪以来，“四王”一直被扣上了“复古派”的帽子。其实，“四王”的“复古”与唐太宗拉李耳当祖先一样，不过为了维护自己的“正宗”、“正

统”地位而已，这在中国古代是很常见的做法。加之“四王”又都是在明、清两朝做官的人，道统、法统、正统一类观念自然比他人强。但只要稍加比较与分析，他们所谓“仿”某某，与那位被仿者差别极大，有时根本就没多大关系。如王原祁曾“仿”黄公望《秋山图》，但他却说得很清楚：“大痴《秋山》，余从未之见，……但以余之笔写余之意”而已。“四王”之“仿”大多如此，从画迹上分析，也的确如此。如前所述，“四王”是遵从董其昌强调笔墨独立表现的艺术观的，所谓“世人论画以笔墨”（王原祁）这种观念与元代对景的塑造、情景交融，情理融和，诗画结合的强调等都大不相同，因此，“四王”不可能真正“复古”，也决不可能真正去“仿”其审美追求完全不同的元代乃至宋、五代时期的绘画风格。如果说，董其昌在理论上先行了一步，在实践上也做出了不少成绩，但与其理论相较却总嫌不足的话，那么，真正把董氏理论付诸实践并取得辉煌成就的却是“四王”。四王是着重于继承传统的，他们主张广学诸家，如王翬说“以元人笔墨，运宋人丘壑，又泽以唐人气韵，乃大成”。但这种学习并非模仿，而是立足于创造的阐释。虽然四王也写生，但一般来说，他们比较地不太看重丘壑的布置，王派画家盛大士就说过，“胜于丘壑为作家，胜于笔墨为士气”。但他们却极端地重视笔墨自身超越于丘壑、林木诸形象之上的抽象的情感表现性。他们长于用干墨、枯笔、淡墨、瘦笔、中锋，力量含蓄内蕴，如王原祁自称“下笔如金刚杵”一般，而尤其讲究笔墨之间的千变万化。他们并不去创造视幻觉的空间感，而是自觉地在平面中去处理线与线之间，墨与墨之间的复杂构成关系。细析四王之画，其笔墨处理之精微复杂，千锤百炼，那自觉的抽象意识、平面意识与构成意识确实已超越宋元之古典形态而步入新的审美境界了。四王中成就最高者为王翬与王原祁，其传派又分别以二人之籍贯而分为王翬的“虞山派”与王原祁的“娄东派”。虞山派主要画家有吴历、杨晋、张庚、李世倬、董邦达、方士庶等。“娄东派”则人多势众，除号称“小四王”和“后四王”的王昱、王愷、王宸等以外，著名者还有盛大士、黄钺、黄鼎、唐岱、张宗苍、董邦达、王学浩、奚冈、方熏、汤貽汾、戴熙等，影响从康熙朝到同治、光绪而不减。“正统派”因其以正统自居，加之王翬与王原祁及其传人中多数又身居朝廷之高位或上层，所以在清代画坛有着压倒一切的影响。

“正统派”在朝者多，“非正统派”则在野的多。正统派画家生活顺达优裕，心态一般较平和，能在笔墨中传达出一种超然、静谧、雍容、娴雅之类士大夫气就十分满足了。但对在野的“非正统派”画家们，尤其是清初的亡明之“遗民”们，心态就完全不同了。浙江、石溪、杨文骢、恽南田、傅山、黄道周、龚贤都参加过抗清起义；梅清、郑昉被清兵搞得家破人亡，穷窘潦倒；石涛与八大山人两个明朝宗室入清后被迫为僧，石涛奔走南北却仕进无门，八大先僧后道再还俗，穷困而尴尬……，所以这些人心中都有一股愤激不平之气需要发泄。对这些人来说，抗清不能，仕清不愿，一股气就只能在绘画中去发泄，失衡了的心态也只能在绘画中去平衡，而艺术本来就具此功能。清初贺貽孙说“丧乱之后，余诗多哀怨之旨”，是“以歌代哭”。而这批画家亦是以画泄愤。傅山告戒人们读其画“当知性命者，莫浪看挥毫”，画中自有其生命所在；八大则自称“墨点无多泪点多”，难怪其画那么简怪、深沉，此为“以画代哭”了；恽南田之画也自称画中有“萧寥不平之气”，“笔端丝丝皆清泪”；邵松年说石涛“一生郁勃之气，无所发泄，一寄于诗画”……此即为贺貽孙所言：“壮士之言多怒，清士之言多适，逸士之言多冷”，处境不同，情有不同，艺自有异。正因为这批人都是情有郁结，不得不发，所以他们一般不去关心“正统”与否，而只关心自己情感的真诚表现。他们真正地继承着明代中期以后人文主义的余绪，大倡艺术中的自我表现，具有强烈的个性。八大山人称：“八大者，四方四隅，皆我为大，而无大于

我也”。石涛则说，“书与画，天生自有一人职掌一人之事”，“我之为我，自有我在“等等，他们在中国美术史上第一次高举自我的大旗，也属划时代之举。这样，他们当然不会如正统派那样为维护正统地位而高喊“复古”。但这并不意味着他们就真蔑视传统。杨文骢曾亲受董其昌指教。八大山人一生学习董其昌至老仍临习董其昌字画而不辍。浙江终其一生学习元代倪瓚。石涛广习各家，于王蒙尤其着力。石溪从王蒙起家，兼及黄公望。傅山则吸收南宋马、夏及元代吴镇与倪瓚之风格而自成一派……，他们虽然有深入研习传统的过程，这从画风上可以分明地看到，但由于自我意识强，他们一般不愿强调这点。如傅山说，“问此画法古谁是？投笔大笑老眼瞠。法无法也画亦尔，了去如幻何亏成”。石涛则说得更坦白：“即使有时触着某家，是古人就我也，非我就古人也。”其实，非正统派与正统派一样，基本上都属于董其昌所倡导的南宗文人画一路，大多都从元四家起家而上追董（源）、巨（然），他们都讲究笔墨，因为那毕竟是“作画第一论笔墨”（王学浩），“气韵藏于笔墨，笔墨都成气韵”（恽南田）的具共同审美倾向的时代。但两大派的差别又的确存在。正统派画家心境中正平和，一心在笔墨之中陶情冶性，他们的艺术一般与现实有着相当的距离，而着重在笔墨的抽象形式中运筹帷幄，表现一种士夫气质，丘壑、结构多运用古人现成程式，创造不够，但笔墨的确千锤百炼，自成一派。非正统派则身处江湖山野，又有一股不发不快之气——或怒或郁或野或逸——需要表现，加之他们的绘画源自现实者多，所以风格面目也多。梅清的绘画就源自黄山的写生。弘仁（浙江）以倪瓚之笔墨写黄山之实景也自成一派。龚贤居南京，那苍郁深厚的积墨山水实为金陵茂密林木山川的反映。而同居金陵的髡残（石溪）其用笔之劲健、毛涩和墨法之浑厚，则融王蒙之法与现实山川为一炉，给后世黄宾虹以无尽的启示。石涛从广西开始遍游南部中国，到过庐山、黄山、无锡、扬州，又去过北京，他遍学历代诸家，重视写生的真切感受，又写过《石涛画语录》这样的理论绝品，修养高、学识博，作画随自我情感之变化而变化，常创新格，为中国画史上面目最多创造性最强的画家。八大山人也学董其昌，其山水多为晚年之作，那份平面、抽象的笔墨构成意识有其禅学般的空简，虽与“四王”同源出于董其昌，比之后者的繁山复水，其自觉似又高出一筹。同时，“非正统派”虽也高度地重视笔墨，但比之四王，他们大多未放弃传统的比兴、意境一类手法，如果四王只需表现泛士大夫气就可以满足的话，这批命运多舛者却往往有一股较为明确的情绪需要表白，这就既要借助形式，又要依靠题材，有时还得靠题诗，如傅山用笔刚劲直拙，人评之“邱壑磊砢，以骨胜”，他题画也明白：“觚觚拐拐自有性，娉娉婷婷原不能，”“掷笔荡空胸，怒者不可觅”曲折地表现他的爱国之志。浙江学倪云林，其黄山画亦如云林的太湖画，清冷孤寂，且与倪云林相比，题诗云“倪迂中岁具奇情，散产之余画始成；我已无家宜困学，悠悠难免负平生”。国难失家宏志未酬，于山水笔墨中可证。项圣谟画《闭门谢客》，画《大树风号》亦显示隐逸不仕外族的坚定，而在这种隐逸生活中体验到自然的可亲可爱，以及安贫乐道的志节。所以非正统派对丘壑的安排，位置的创意，情景的结合，诗画的交融也都比较注意且时有创新，而正统派对此则较少关注，画中题诗也较少，多题些画理画法之类。

由此可见，正统派偏重于对抽象的笔墨形式及其情绪表现性的研究，它在绘画的平面性、虚拟性、抽象性、象征性及形式的“自律”性方面比之非正统派走得更远，这是近些年来“四王”绘画受到经过“现代派”洗礼过后的当代中国画家们青睐的原因。而“非正统派”则在自我意识、个性创造、艺术与现实的关系及情感的真诚表现上为本世纪中国画的发展作了有力的铺垫和重要的启示。现当代中国山水画大师如黄宾虹、张大千、潘天寿、傅抱石、刘海粟、李可染无不主要从非正统派画家如

石涛、髡残、龚贤等人处起家，就雄辩地证明了这点。

非正统派之下流派极多，如“清初四僧”为弘仁（浙江）、髡残（石溪）、朱耷（八大山人）、原济（石涛），虽不成一派，但往往合而论之。新安派以弘仁为首，有汪之瑞、查士标、孙逸、程邃、戴本孝、郑昉等。有金陵派，髡残、龚贤、樊圻、高岑等。有江西派，罗牧、朱耷、牛石慧等。又有黄山画派，有梅清、原济等。另外还有萧云从的姑熟画派。

总的来讲，清代山水画流派林立，风格多样，既有对传统的继承总结，又有从笔墨独立表现上的全新开拓，起着重要的承上启下作用。但清代山水画的繁盛期是清初至乾隆年间。乾隆之后，绘画风气变化，城市生活的再度发达和经世致用的社会性思潮的出现，使远离人世的山水画受到了冷落。据谢堃《书画所见录》载，黄慎初到扬州时就发现“扬俗轻佻，喜新好奇”，“模山范水，其道不行”。其自题早年山水画时亦称，此类作品“人亦不好，余亦不作”。扬州有已谚称“金脸、银花卉，要讨饭，画山水”。社会的需要导致了花鸟画的发达，清中期的扬州画派和晚期的海上画派都是花鸟画的天下。本画册所选扬州画派华岳、黄慎、罗聘的山水，都是花鸟、人物之余的作品。值得一提的是与扬州画派大致同时而稍晚的四川巴县（今重庆）的龚晴皋，此人画习八大，但抽象意味比八大还甚，有时几达纯粹抽象的地步，在中国画史上为极罕见之例。另外，黄宾虹有“道咸中兴”之说，谓“道咸中，金石学发明，眼力渐高，书画一道，亦称中兴”。金石学之入画，也主要在花鸟画范围内。山水画之中兴，则是本世纪的事了。

一九九五年七月十六日于
四川美术学院

图版目录

- 1 山水花卉册其一 傅山
- 2 山水花卉册其一(局部)
- 3 山水花卉册其二 傅山
- 4 山水花卉册其三 傅山
- 5 山水花卉册其四 傅山
- 6 山水花卉册其五 傅山
- 7 西海千峰图 梅清
- 8 西海千峰图(局部)
- 9 黄山松谷图 梅清
- 10 黄山松谷图(局部)
- 11 黄山松谷图(局部)
- 12 汤池 梅清
- 13 松谷 梅清
- 14 翠微寺 梅清
- 15 文殊院 梅清
- 16 山水卷 梅清
- 17 山水卷(局部)
- 18 黄山胜景图其一 梅清
- 19 黄山胜景图其二 梅清
- 20 黄山胜景图其三 梅清
- 21 黄山胜景图其四 梅清
- 22 黄山胜景图其五 梅清
- 23 黄山胜景图其六 梅清
- 24 黄山胜景图其七 梅清
- 25 黄山胜景图其八 梅清
- 26 黄山图 梅清
- 27 黄山图(局部)
- 28 黄山图(局部)
- 29 幽谷 朱奎
- 30 山水册页 朱奎
- 31 山水册页(局部)
- 32 四边水色 石涛
- 33 四边水色(局部)
- 34 四边水色(局部)
- 35 山水册 石涛
- 36 山水册(局部)
- 37 山水册页其一 石谿
- 38 山水册页其一(局部)
- 39 山水册页其二 石谿
- 40 山水册页其三 石谿
- 41 山水册页其三(局部)
- 42 山水册页其三(局部)
- 43 山水册页其四 石谿
- 44 山水册页其四(局部)
- 45 山水册页其四(局部)
- 46 古木新篁 石谿
- 47 山居图 石谿
- 48 山居图(局部)
- 49 山居图(局部)
- 50 谷口白云图 石谿
- 51 谷口白云图(局部)
- 52 天都溪流图 石谿
- 53 天都溪流图(局部)
- 54 天都溪流图(局部)
- 55 平远山水图 石谿
- 56 平远山水图(局部)
- 57 山水图 石谿
- 58 山水图(局部)
- 59 山水图 石谿
- 60 山水图(局部)
- 61 山水团扇 浙江
- 62 山水团扇(局部)
- 63 溪山行吟图 浙江
- 64 溪山行吟图(局部)
- 65 溪山闲居图 王时敏
- 66 溪山闲居图(局部)
- 67 云峰苍松图 王时敏
- 68 云峰苍松图(局部)
- 69 仿古山水图 王时敏
- 70 仿古山水图(局部)

- 71 仿古山水图 王时敏
72 仿古山水图(局部)
73 仿古山水图其一 王鉴
74 仿古山水图其一(局部)
75 仿古山水图其二 王鉴
76 仿古山水图其二(局部)
77 仿古山水图其三 王鉴
78 仿古山水图其三(局部)
79 仿古山水图其四 王鉴
80 仿古山水图其四(局部)
81 仿古山水图其五 王鉴
82 仿古山水图其六 王鉴
83 秋江图 王鉴
84 仿古山水扇面 王鉴
85 晴川揽胜图 王翬
86 晴川揽胜图(局部)
87 仿古山水图 王翬
88 仿古山水图(局部)
89 飞泉峭壁图 王翬
90 飞泉峭壁图(局部)
91 青绿山水图 王翬
92 青绿山水图(局部)
93 仿古山水图其一 王翬
94 仿古山水图其二 王翬
95 仿古山水图其二(局部)
96 仿古山水图 王原祁
97 仿古山水图(局部)
98 仿梅道人山水 王原祁
99 仿梅道人山水(局部)
100 茅屋树石图 王概
101 卧观飞瀑图 王式
102 山水册页 华岩
103 山水册页(局部)
104 素居图 华岩
105 素居图(局部)
106 山水册页 华岩
107 山水册页(局部)
108 山水册页 华岩
109 山水册页 华岩
110 山水册页(局部)
111 山水册页 华岩
112 山水册页(局部)
113 松声草阁图 华岩
114 松声草阁图(局部)
115 山水图 龚贤
116 春山图 龚贤
117 春山图(局部)
118 简笔山水 龚贤
119 翠嶂飞泉图 龚贤
120 翠嶂飞泉图(局部)
121 山水册页 龚晴皋
122 山水册页 龚晴皋
123 山水册页 龚晴皋
124 山水册页 龚晴皋
125 午桥庄上图 罗聘
126 午桥庄上图(局部)
127 冬雪江天图 黄慎
128 冬雪江天图(局部)
129 夏雨江阁图 黄慎
130 夏雨江阁图(局部)
131 扬州即景图 高翔
132 扬州即景图(局部)
133 书画册页 黄易
134 书画册页(局部)
135 书画册页 黄易
136 山水图 方薰
137 山水图(局部)

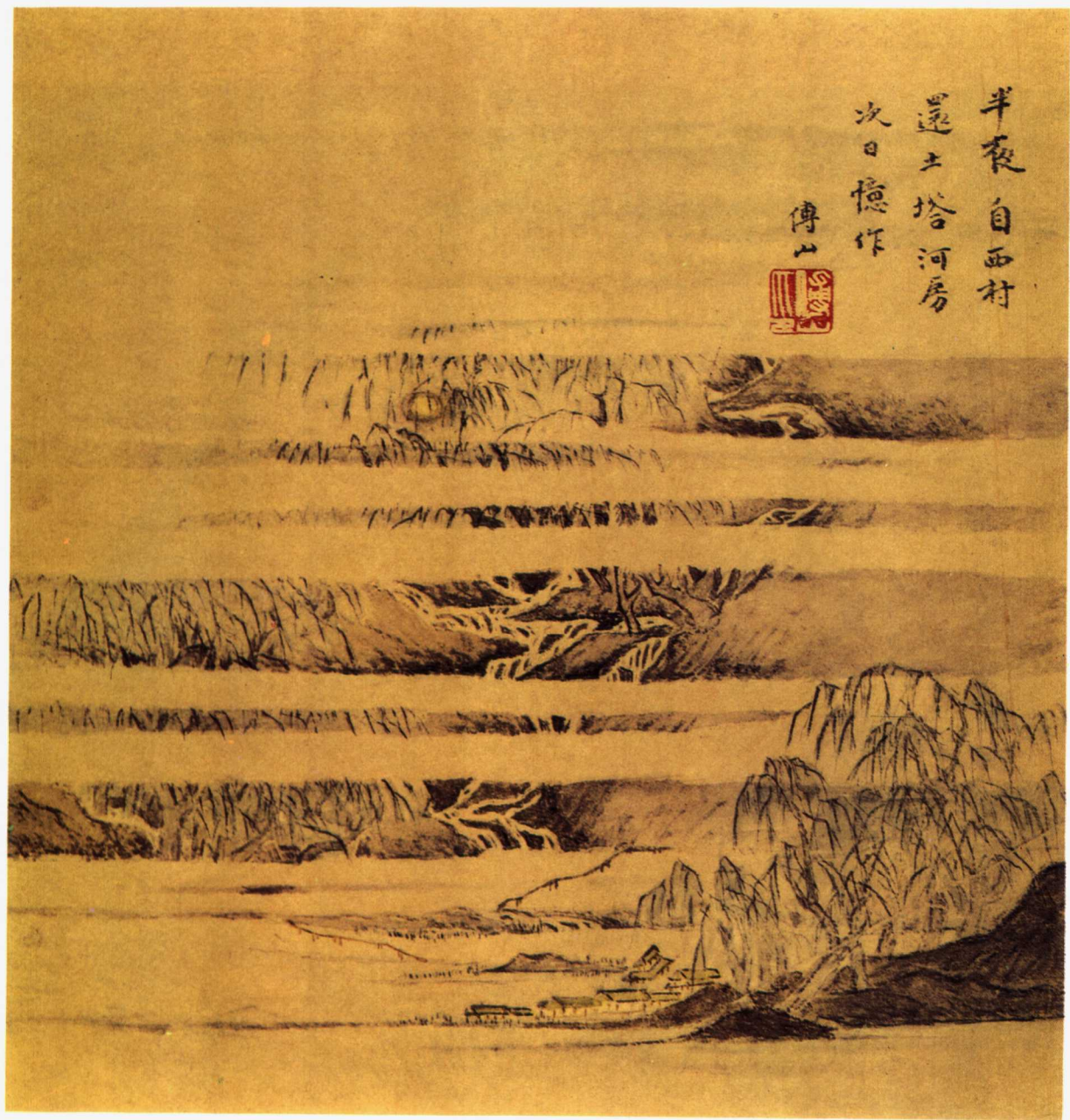


1 山水花卉册其一 傅山





3 山水花卉册其二 傅山



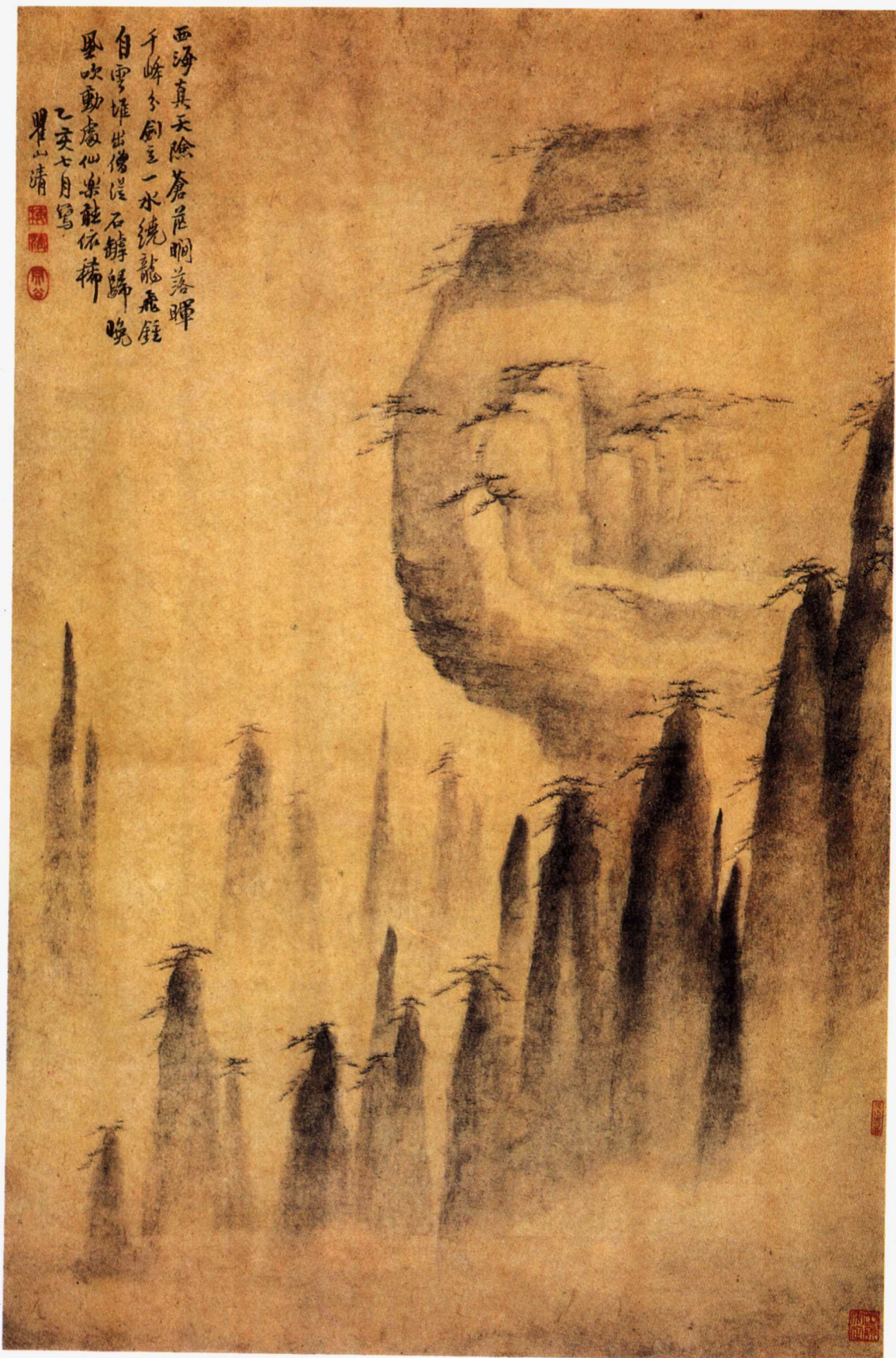
4 山水花卉册其三 傅山



5 山水花卉册其四 傅山



6 山水花卉册其五 傅山



7 西海千峰图 梅清