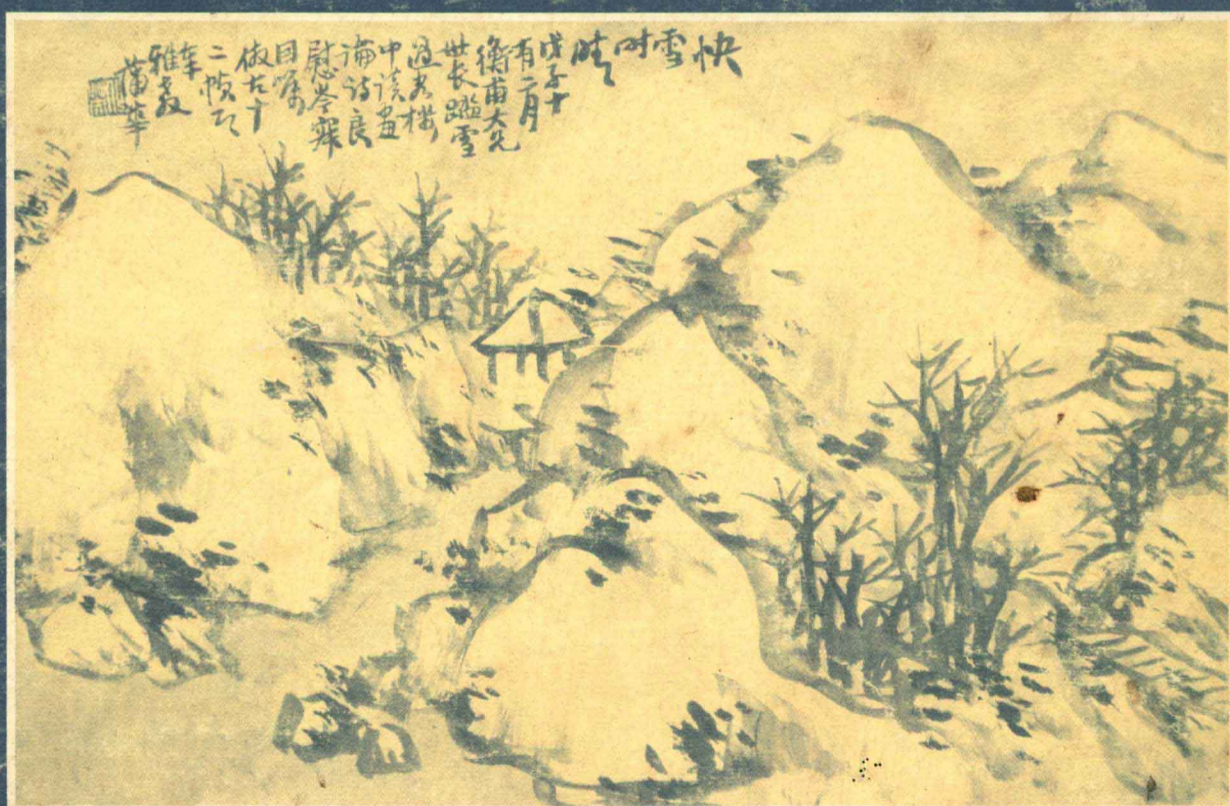
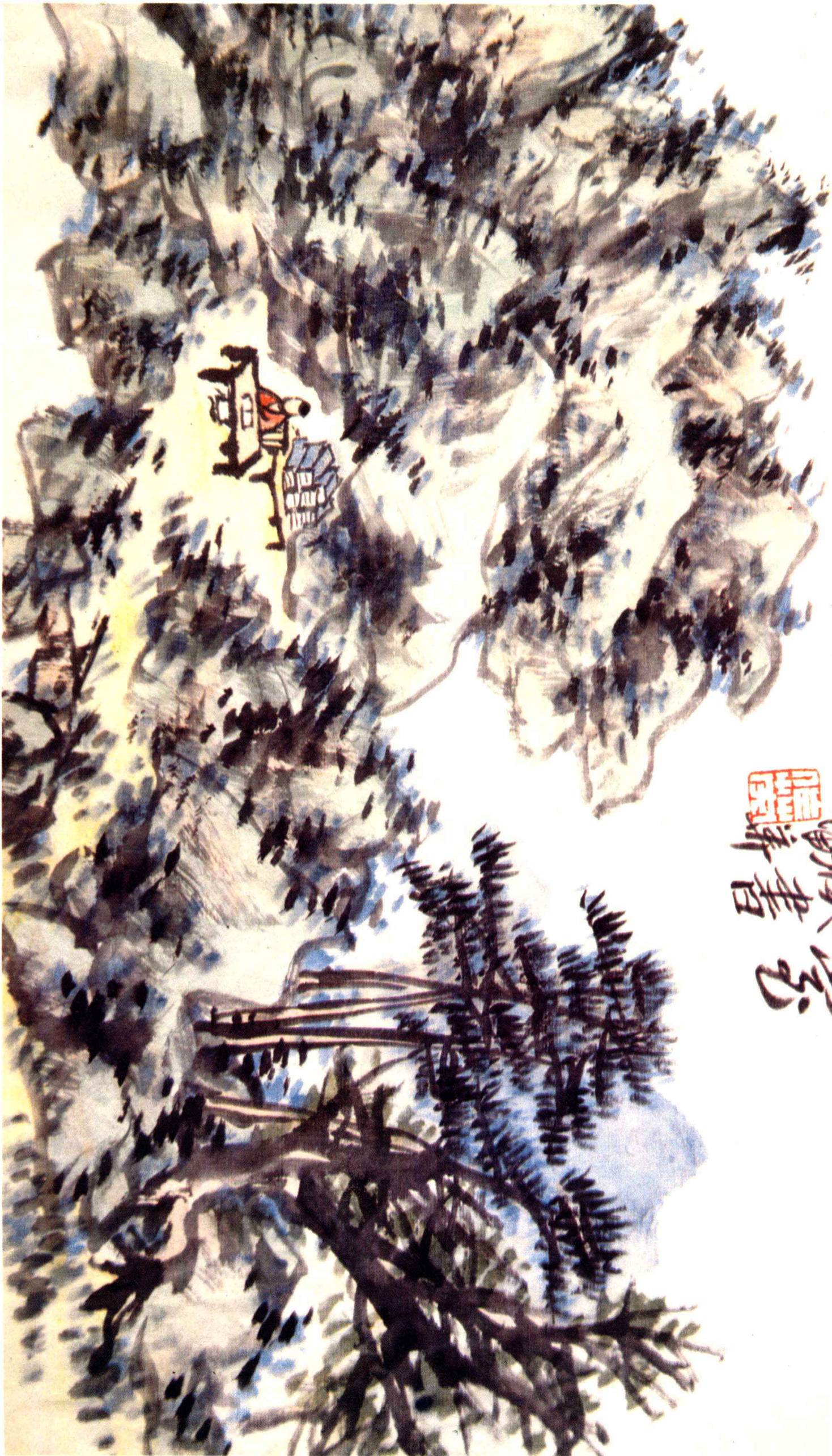


中国画名家范本系列

蒲华山水图册

上海书画出版社





藏家
書
張

蒲华山水图册导论

周阳高

从中国绘画史的总体看,绘画发展演变的主要依据存在于绘画自身的内在规律,与社会的发展状况不存在同步或正比的关系。尤其当绘画处于萌发、成长、成熟和升华的上升时期,再不利的社会因素也遏止不住它的蓬勃发展。而相对繁荣平稳的时代,却可能造成较为平庸的作品。以中国山水画为例:它起源于晋,成熟于五代和北宋初期,至南宋获一大变,升华于元,由明末清初转入现代绘画的先河。这五个重要的发展阶段都是中国历史上最为动荡不安的时期,而强盛的唐、繁荣的北宋中后期和市场经济不断发展的明、清两代,在总体上却处于停滞徘徊的境地。

究其原因,恐怕由于动乱年代人的思想和探索精神比较活跃,统治者对绘画的干预比较少,因而便于绘画实现自身的规律性发展,而相对平稳繁荣的时期,人们的思想易偏于保守,统治者的干预或对某一画风的提倡易导致偏颇,因而不利于绘画的进步。

那么,什么是绘画发展的自身规律呢?就山水画的发展历史而言,逮至南宋,各种树法、皴法、点法的齐备,笔在点线面上的拓展使用,墨与色的各种破渗积染,合适的造型和比例的掌握,构图的繁简均衡等等。这些都标志着中国山水画已发展到成熟的阶段。至元,书法笔意在绘画中的自觉介入,宣纸的广泛使用,绘画中对笔墨意趣的追求超过了对形象的刻划,文人画畅神寄兴的意识在山水画创作中占据了主导地位,使山水画获得了有别于两宋的空前发展——升华。山水画在宋的成熟之后必然出现元的升华,除了说明后人的精神总希望突破前人的束缚外,更说明在经历了长期的严谨的笔墨规范之后,山水画已具备了“自由驰骋”的条件,在更奔放、更洒脱,更趋于抽象的发展途中,逐步摆脱三度空间的氛围,摆脱客体物象的局限而步入意象中的理想化、符号化的象征性境界。在明末董其昌等人明确提出画分南北两宗之前,明代的大家们已经感悟到了历来山水画中确已存在着一刚一柔、一虚一实等不同风尚、气质和方法的两大相对体系。诚然,刚柔虚实概念不足以囊括南北两宗的全部涵义,却包容着两宗的主要特征,以沈周和唐寅为代表的明代杰出画家就试图以自己的绘画兼揉两宗,别创新面。果然,该两家创立了迥然有别于前人的新面目,沈周粗阔的面一般的点子皴,唐寅细密流动的长线皴,无不以点和线涵盖着面的意蕴,也无不以貌似“刚”的笔法体现着实质是“柔”的韵致(沈周)、或以貌似“柔”的笔法体现实质是“刚”的精神(唐寅),这样的尝试固然拓展了山水画的表述语言,但与宋元鼎盛期的宏大气象和精湛笔墨相比还是不可作同日语,沈唐两家的面目无可避免地显得较为偏执板实,因为这毕竟在传统的版图内寻找出路,而不如前代大师们面对自然,内省外察地进行创造。清初的四僧(主要是石涛和八大)和四王从正反两个不同的立场对待传统,对待南

北宗的理论,前者目空一切,无宗无法,似同天马行空,蛟龙入海,恣肆鼓荡,貌似狂漫而实则法度井然;后者心存宋元,言必称大痴。笔笔有来历,恬淡敦厚,貌似静寂而实则气力盘郁,格法开张,此种内敛的力量(尤以王原祁为最),使山水画在宋元的顶峰之后仍余波迭起,光焰不灭。

很显然,在宋的成熟,元的升华之后,山水画已经呈现出南北两宗的分野,往后的发展在很大程度上取决于对待这两宗的态度和选择,明代的沈、唐意欲揉合之,浙派属意于北宗,清代的虞山、娄东、华亭诸派属意于南宗,唯石涛、八大、浙江等无视南北,另打天下。可见对南北两宗的取舍成为山水画发展走向的一条规律。第二条规律是每一个朝代山水画的主要风格和技法都跳过上一个朝代向前回归。如清代的主流派四王跳过明代取法元朝,尤其是黄公望的画法;明四家中的唐寅跳过元代取法南宋的李唐,沈周虽学北宋的董、巨和元代的黄、王,却刚直之气仍不乏南宋胎息,元四家跳过南宋,取法北宋的董、巨,倪瓒虽用笔方折,而意趣仍来自董、巨;当代的山水画则跳过民国,从清的石涛、八大,或四王中变化发展而来。(黄宾虹是学四王的,张大千是学石涛的。)

这两条规律不但体现出人们审美心理的周期性变换,而且表明客观存在的以刚柔虚实为主要特征的南北两种风格和技法是审美心理交替出现周期性变换的依据和归宿。南北两宗的不同方法、不同风格在明代以前是泾渭分明,各自自为因果的,南宗的画法必然产生南宗的风格,北宗的画法必然产生北宗的风格。而明代以后,方法与风格之间的关系就不那么必然,那么固定了。如前所述沈周,唐寅的画格即是例证。同一个规范性图式在笔意刚柔或结体繁简上的些许变化,无数规范性图式在同一趋向中的协调变化,就能产生面目各异的新风格来,不能不说这是明清两代画家们在山水画创作上的重大贡献,也不能不说山水画在以往各发展阶段所形成的一系列图式、符号已经具备了独立生存和发展的原动力。尽管山水画早已越过了成熟升华的辉煌时期,此后的成就再也难以与之相比拟,但这图式与符号在明、清以来六百年间所显示的强大生命力,非但保证了传统山水画神和技法的延续,而且也时或孕育出足以名垂青史的伟大画家。

不言自明,山水画发展演变的内在规律,存在于它的基本结构——图式符号的不断变化(刚柔、虚实、繁简等等)之中。这些图式符号的形成不是狂乱颠倒的任意涂抹或理性(或非理性)的绝对抽象,而是以自然景物为松散的参照系,呈现出相当程度的形象可视性,它们的变换组合和实现这些变换组合的固有步骤,形成了明代以后万变不离其宗的程式。这个程式既存在于绘画的体表之上,也存在于它的精髓之中。大而言之,一切墨的枯湿浓淡,笔的疏密错落,点线面的置换布阵,黑白灰的交替分疆,构图的开合架设,勾皴染点的先后步骤,都有其必然的规律存在;小而言之,石分三面,树出四枝,各类树法、皴法、点法、水云法、设色法、直至一颗松针、一笔小草、一点苔点的具体画法,都有着既十分明确,又相当宽容的规定性,正是这些图式、步骤的熟练运用和灵活变化,不同秉赋、不同风格的画家以其独特个性而作的特殊运用和特殊变化,才不断赋予山水画程式以新的生命力。所以尽管程式是难以创造的,但创出来之后又是难以消亡的;尽管程式是有限的,但程式的变通使用却是无限的。这恐怕也就规定了中国画既不必依赖于社会的发展而历久不衰,也只能是渐变渐进的必然命运。

逮至晚清,程式变化发展的生命力似乎走到了尽头,呈现出气数将尽的衰颓景象,这是历来尚无(道家)、尚空(释家)的哲学思想和“淡然无极”(庄子语)、“萧散简远”(苏轼语)的美学思想和固步自封、陈陈相因的不良学风使山水画由空灵清虚走向枯淡寂灭的一种极端表现。即使如此,仍不乏在这种江河日下的式微大势中使程式重现光彩的有为之士,蒲华就是难能可贵的一位。

二

蒲华为近代海上四家之一。假如说任颐的画是精妙的,虚谷是空灵的,吴昌硕是雄奇的话,那么蒲华则是放逸的。蒲华的作品纯以程式为之,很少顾及物态、物理的精确,也绝不经意于笔墨的得失,一任意气之所到而即兴挥斥。世人皆知他擅于画竹,殊不知他首先是一位安贫乐道的诗人,时人称之为“鸳湖词客”,浪迹江、浙、沪间,以鬻画为生,也以书画为寄,是典型的生于乱世,毋尚时好,真性发露,磊落不羁的文人画家。

古代的文士名流无不视人生为逆旅,以书画为游艺,虽具很高的文化艺术素养,却不以此作为猎取功

北宗的理论,前者目空一切,无宗无法,似同天马行空,蛟龙入海,恣肆鼓荡,貌似狂漫而实则法度井然;后者心存宋元,言必称大痴。笔笔有来历,恬淡敦厚,貌似静寂而实则气力盘郁,格法开张,此种内敛的力量(尤以王原祁为最),使山水画在宋元的顶峰之后仍余波迭起,光焰不灭。

很显然,在宋的成熟,元的升华之后,山水画已经呈现出南北两宗的分野,往后的发展在很大程度上取决于对待这两宗的态度和选择,明代的沈、唐意欲揉合之,浙派属意于北宗,清代的虞山、娄东、华亭诸派属意于南宗,唯石涛、八大、渐江等无视南北,另打天下。可见对南北两宗的取舍成为山水画发展走向的一条规律。第二条规律是每一个朝代山水画的主要风格和技法都跳过上一个朝代向前回归。如清代的主流派四王跳过明代取法元朝,尤其是黄公望的画法;明四家中的唐寅跳过元代取法南宋的李唐,沈周虽学北宋的董、巨和元代的黄、王,却刚直之气仍不乏南宋胎息,元四家跳过南宋,取法北宋的董、巨,倪瓒虽用笔方折,而意趣仍来自董、巨;当代的山水画则跳过民国,从清的石涛、八大,或四王中变化发展而来。(黄宾虹是学四王的,张大千是学石涛的。)

这两条规律不但体现出人们审美心理的周期性变换,而且表明客观存在的以刚柔虚实为主要特征的南北两种风格和技法是审美心理交替出现周期性变换的依据和归宿。南北两宗的不同方法、不同风格在明代以前是泾渭分明,各自自为因果的,南宗的画法必然产生南宗的风格,北宗的画法必然产生北宗的风格。而明代以后,方法与风格之间的关系就不那么必然,那么固定了。如前所述沈周,唐寅的画格即是例证。同一个规范性图式在笔意刚柔或结体繁简上的些许变化,无数规范性图式在同一趋向中的协调变化,就能产生面目各异的新风格来,不能不说这是明清两代画家们在山水画创作上的重大贡献,也不能不说山水画在以往各发展阶段所形成的一系列图式、符号已经具备了独立生存和发展的原动力。尽管山水画早已越过了成熟升华的辉煌时期,此后的成就再也难以与之相比拟,但这图式与符号在明、清以来六百年间所显示的强大生命力,非但保证了传统山水画神和技法的延续,而且也时或孕育出足以名垂青史的伟大画家。

不言自明,山水画发展演变的内在规律,存在于它的基本结构——图式符号的不断变化(刚柔、虚实、繁简等等)之中。这些图式符号的形成不是狂乱颠倒的任意涂抹或理性(或非理性)的绝对抽象,而是以自然景物为松散的参照系,呈现出相当程度的形象可视性,它们的变换组合和实现这些变换组合的固有步骤,形成了明代以后万变不离其宗的程式。这个程式既存在于绘画的体表之上,也存在于它的精髓之中。大而言之,一切墨的枯湿浓淡,笔的疏密错落,点线面的置换布阵,黑白灰的交替分疆,构图的开合架设,勾皴染点的先后步骤,都有其必然的规律存在;小而言之,石分三面,树出四枝,各类树法、皴法、点法、水云法、设色法、直至一颗松针、一笔小草、一点苔点的具体画法,都有着既十分明确,又相当宽容的规定性,正是这些图式、步骤的熟练运用和灵活变化,不同秉赋、不同风格的画家以其独特个性而作的特殊运用和特殊变化,才不断赋予山水画程式以新的生命力。所以尽管程式是难以创造的,但创出来之后又是难以消亡的;尽管程式是有限的,但程式的变通使用却是无限的。这恐怕也就规定了中国画既不必依赖于社会的发展而历久不衰,也只能是渐变渐进的必然命运。

逮至晚清,程式变化发展的生命力似乎走到了尽头,呈现出气数将尽的衰颓景象,这是历来尚无(道家)、尚空(释家)的哲学思想和“淡然无极”(庄子语)、“萧散简远”(苏轼语)的美学思想和固步自封、陈陈相因的不良学风使山水画由空灵清虚走向枯淡寂灭的一种极端表现。即使如此,仍不乏在这种江河日下的式微大势中使程式重现光彩的有为之士,蒲华就是难能可贵的一位。

二

蒲华为近代海上四家之一。假如说任颐的画是精妙的,虚谷是空灵的,吴昌硕是雄奇的话,那么蒲华则是放逸的。蒲华的作品纯以程式为之,很少顾及物态、物理的精确,也绝不经意于笔墨的得失,一任意气之所到而即兴挥斥。世人皆知他擅于画竹,殊不知他首先是一位安贫乐道的诗人,时人称之为“鸳湖词客”,浪迹江、浙、沪间,以鬻画为生,也以书画为寄,是典型的生于乱世,毋尚时好,真性发露,磊落不羁的文人画家。

古代的文士名流无不视人生为逆旅,以书画为游艺,虽具很高的文化艺术素养,却不以此作为猎取功

格，赖以构成画面的还是人们共识的最简练直露的图式符号，而不纯粹是这些古人的笔法，结构和气息。晚清画风曾使山水画走到枯淡寂灭、不敢下笔的境地，蒲华此册却一反时人常态，粗枝大叶，淋漓饱满，使萎顿窘厄的程式重又恢复了活力。十二开画作全都点画分明，层次井然，与他的书法、诗文毫无二致，可观可游，更可思可读，成为蒲画中难得的精品。

三

蒲华(1832—1911)字作英。原名成，初字卓英，又字竹英。号胥山野史、种竹道人。斋名芙蓉庵，寓沪时斋名为九琴十研楼、不染庐。浙江嘉兴人。著有《芙蓉庵燹余草》，以行草书及画竹名世。

蒲华弱冠即能诗，22岁中秀才，并与缪氏成亲，十年后妻亡出游，曾一度在太平县署(今浙江温岭)当幕僚，年余即辞去，仍往返于台州、宁波、温岭、杭州等地，与吟侣画友优游酬唱，五十岁时曾旅日鬻画，不久即还。此后常寓沪上，与吴昌硕、吴秋农、何熙伯、徐星州等人过往甚密，年八十而卒。由吴昌硕、何熙伯等人经纪丧事，得以归葬故里。

蒲华的一生，正当满清末年离乱多事之秋，其间有：

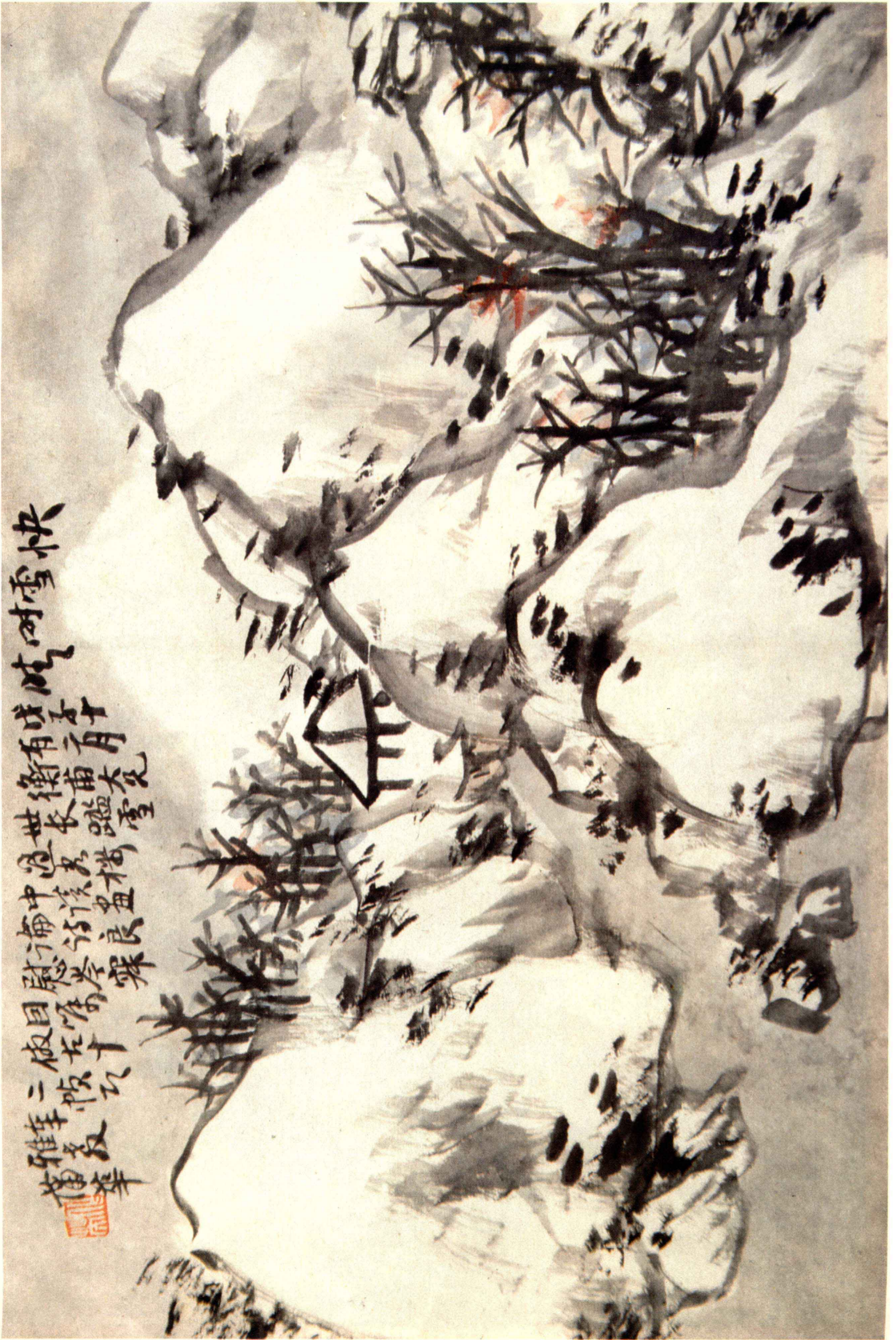
- 1940年的第一次鸦片战争，
- 1851—1864年的太平天国运动，
- 1883年的中法战争，
- 1894年的中日甲午战争，
- 1900年的八国联军入侵，
- 1904年在东北的日俄战争，等等。

真是兵火迭起，灾连祸结，百业凋敝，民不聊生。此等乱世，对于他这么一位只能耽于诗画尚且自顾不暇的旧文人来说，当然是无能为力的。他于1895年寓上海时的自书春联：“老骥伏枥、洋鬼比邻”不啻为悲怆无奈的自嘲。“乘兴即家随处好，乡愁休向梦边生。”(1862年诗句)“此身愿劈千丝篴，织就湘帘护美人。”(1905年诗句)能说不是他忧心如焚的沉吟吗？

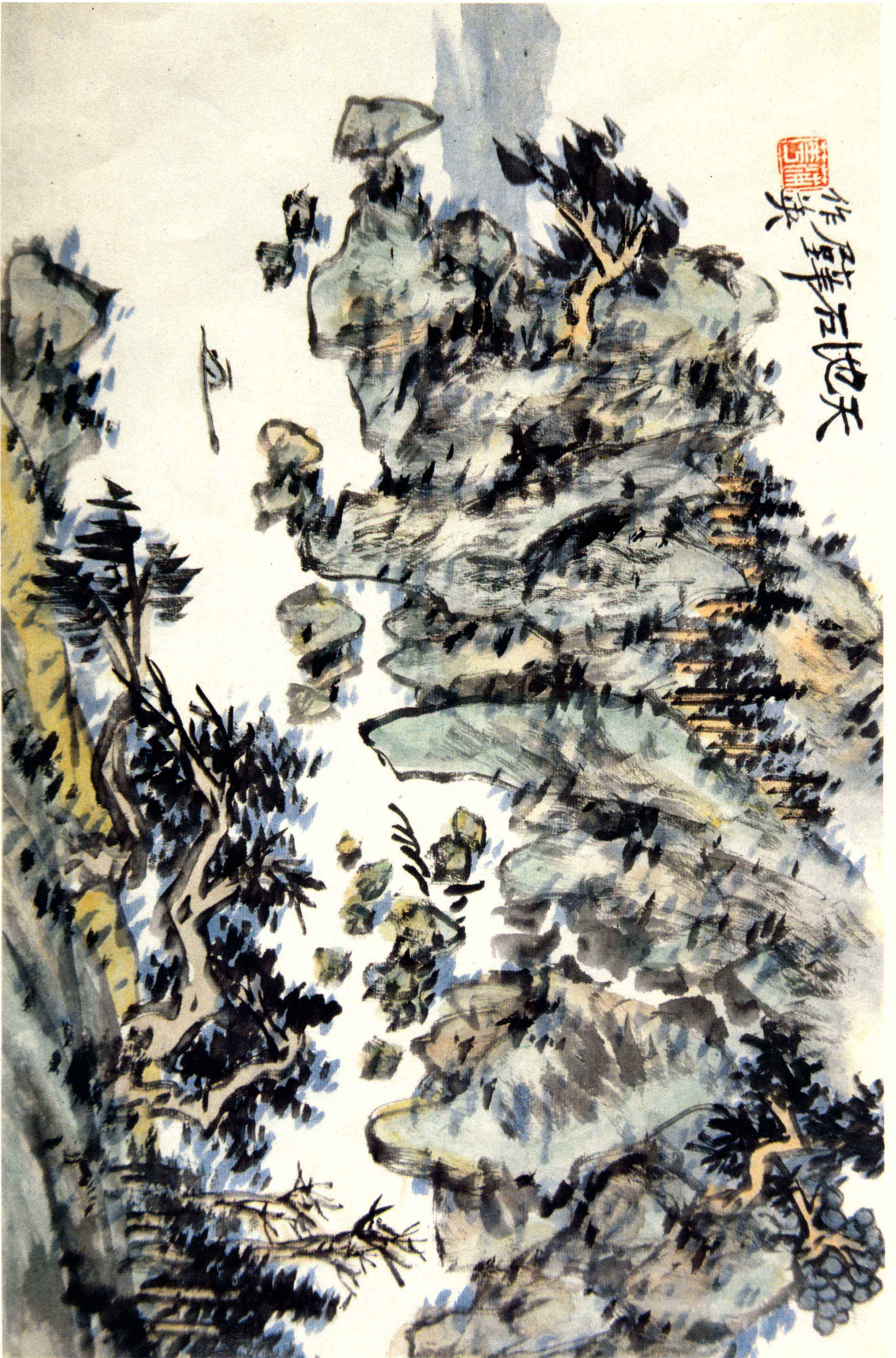
然而，正是在这个不幸的时代，正是鼓荡在知识分子心头的这股愤懑不平之气，使绘画艺术走出了清中叶以来长期迂回盘曲的最低谷，呈现出新的生机来。与蒲华同时代的不少画家，如赵之谦、虚谷、任熊、任薰、任颐、吴昌硕等都取得了较大的成就，并对近现代绘画产生相当的影响，而这些画家的成功也莫不是他们对程式的熟练运用、巧妙变通和有效改造所获得的，这也正说明了中国画发展的原动力存在于绘画自身的程式之中。

一九九二年十二月十六日

快雪对时成
 有月正
 衡甫大兄
 世长
 踏雪
 中溪
 盘棋
 慰翁
 良
 寂
 二依
 目
 雅
 车
 反
 董
 萃



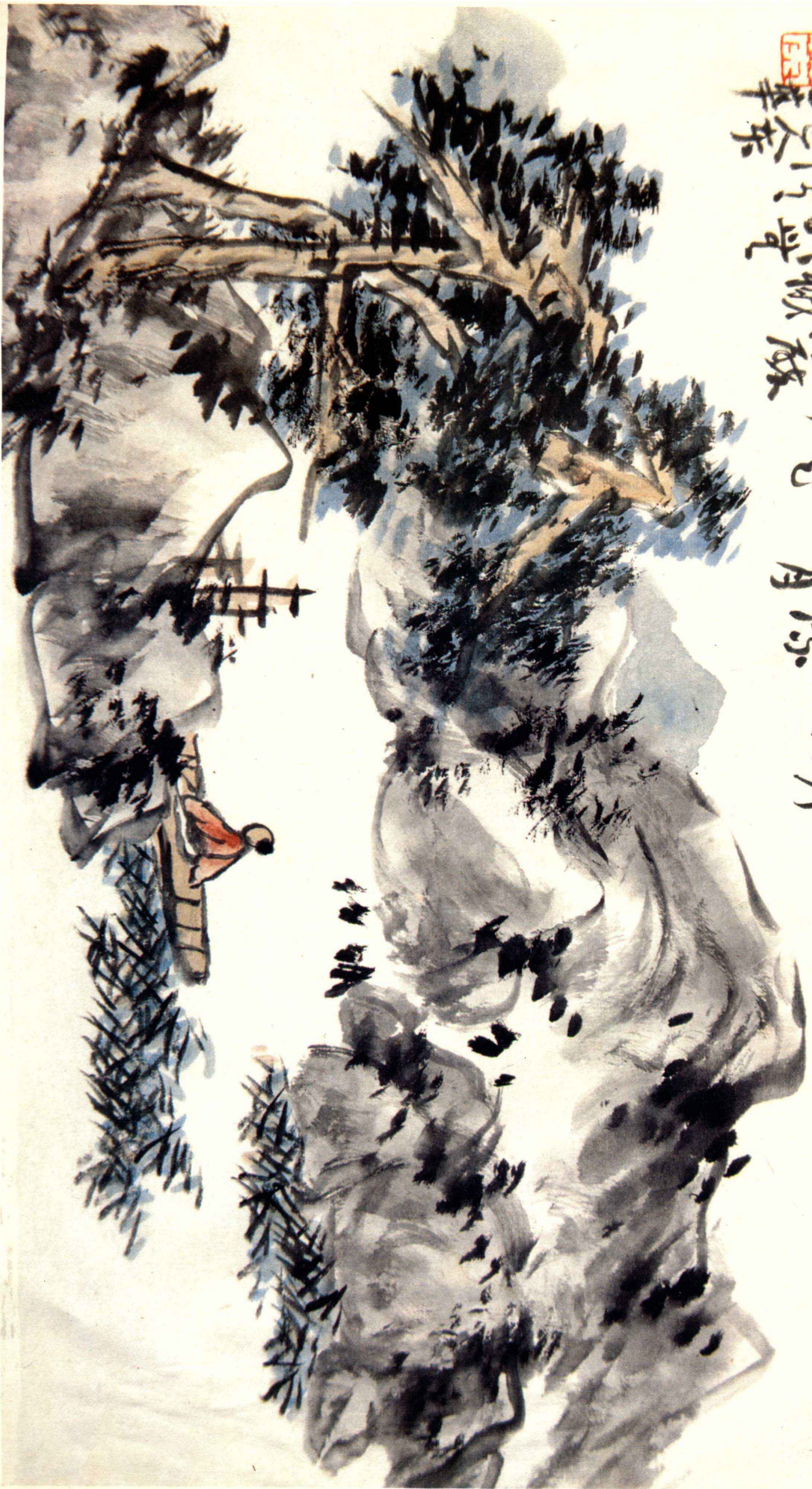
天也石壁作
築



傲少年如日
傲仲夏
傲仲夏
傲仲夏
傲仲夏



自扁舟弄
一葉
輕江志
水輕流
痕
是
岸
秋
堪
羨
板
叔
孤
舟
柳
限
竹
華
庚
子
秋
華





英气傲日
志平素
作子如傲日
志平素
英气傲日
志平素





喜竹水依名
作畫上孫維業園



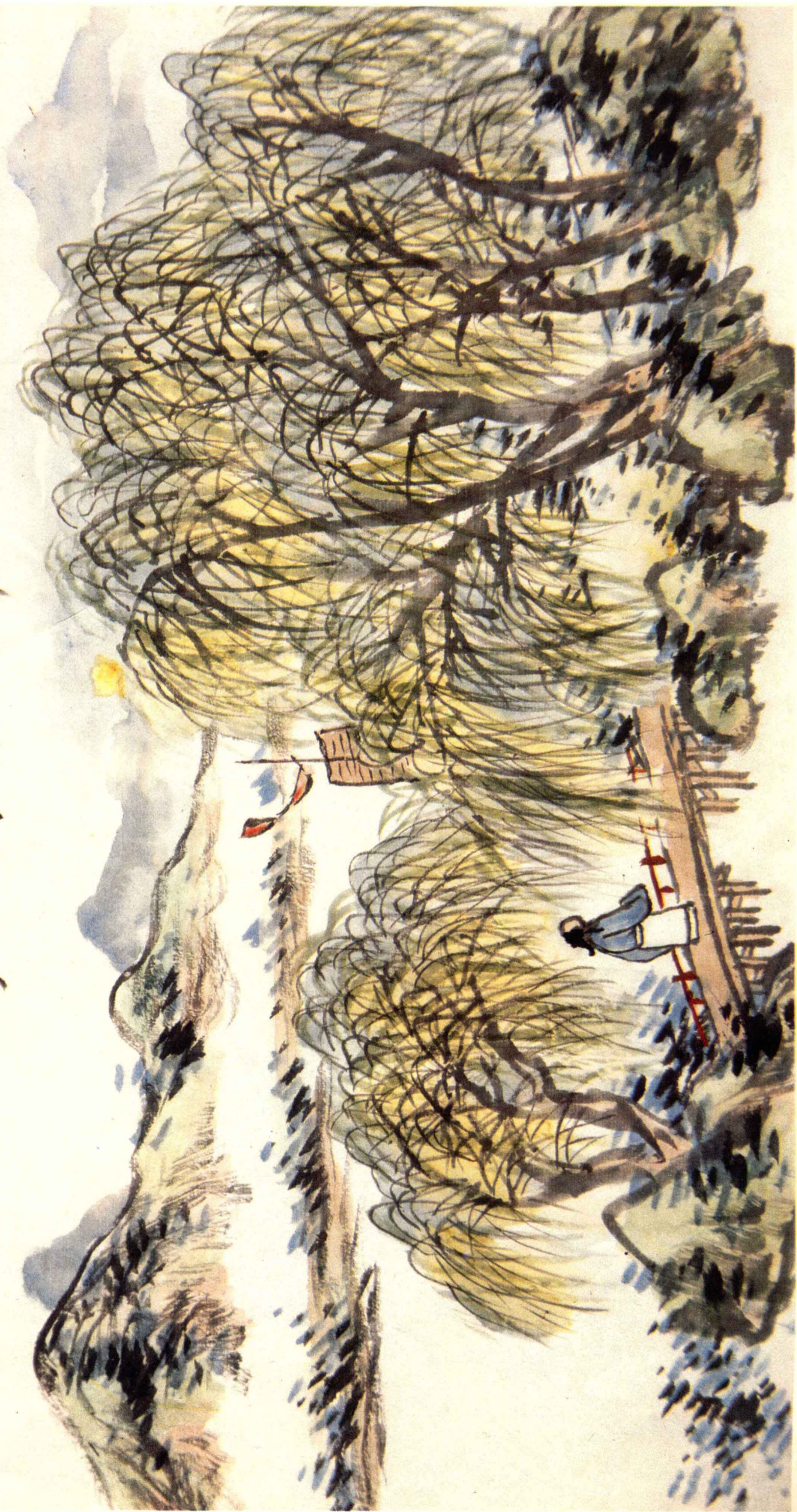
松
林
集
翠
作
景
景
景



雲林寄興詩
孤老木
空坐傍
大湖曠
朗不窮
塵隔斷
一痕山
後如無
蒲



楊岸風宵月
柳殘空柳
詞作
英



沈從文
畫
沈從文





太白真
友舍書
云子好
遊乎此
地有十
里桃花
子好飲
乎此地
有酒有
詩有
可愛因
揣其境
而寫之
華