

中国山水画通鉴

奇园 胜境

上海书画出版社



蔡嘉 潘恭寿 翟大坤 潘思牧

张崑 钱杜 顾鹤庆 程庭鹭 刘彦冲 王学浩

奇园 胜境



图书在版编目 (CIP) 数据

奇园胜境 / 赵力撰文. — 上海: 上海书画出版社,
2006. 1

(中国山水画通鉴)

ISBN 7-80725-282-0

I. 奇… II. 赵… III. 山水画—艺术评论—中国—清代 IV. J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 142470 号

责任编辑: 王 彬

技术编辑: 杨关麟

责任校对: 郭晓霞

版式设计: 杨关麟

封面设计: 王 峥

中国山水画通鉴·奇园胜境

● 上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路 593 号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcpbh@online.sh.cn

上海文高制版有限公司制版

上海丽佳彩色制版印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 965 × 635 1/16

印张: 8 印数: 1-3,000

2006 年 1 月第 1 版 2006 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 7-80725-282-0/J.266

定价: 35.00 元

主 编 卢辅圣
副主 编 汤哲明
编 委 王 彬
黄 剑
彭 莱
漆 澜
邵 琦

本书撰文 赵 力

- 1 范山模水
- 2 三家鼎峙
- 3 一片江南
- 4 林泉高致
- 5 超以象外
- 6 千里江山
- 7 水墨苍劲
- 8 山外青山
- 9 托古改制
- 10 窠石平远
- 11 界画楼阁
- 12 湿墨繁笔
- 13 胸中逸气
- 14 幽涧潺湲
- 15 刚逸纵肆
- 16 吴门风规
- 17 院体别绪
- 18 城市山林
- 19 南顿北渐
- 20 云间秀色
- 21 苍翠无尽
- 22 貌写家山
- 23 溪山卧游
- 24 六法之外
- 25 搜尽奇峰
- 26 入赘大统
- 27 钟山烟云
- 28 皇輿揽胜
- 29 维扬异趣
- 30 奇园胜境
- 31 海上墨林
- 32 绍往开来
- 33 大朴不雕
- 34 江山多骄

中国山水画通鉴

奇园 胜境

文 赵力



山水画是中华文明的独特产物。千余年来，它作为中国绘画的最大门类及其艺术成就的集中体现，作为中国人观照自然、阐释世界和承载其观念意义的一种重要方式，以鲜明的文化品格、丰富的表现形态，参与了中华民族艺术精神和人文气象的建构。20世纪以还，伴随着社会的巨大变迁，山水画的文化渗透力尽管有所削弱，但为其提供并不断滋养着后来人的价值和形式渊薮，仍然以其既作用于现实艺术情境，又作用于主体认知结构的双重效应，深深楔入当今时代。

《中国山水画通鉴》以图文相映的方式，对这部绚丽多姿的山水画发展史进行了较为完整而系统的梳理。从中展现的，不仅是山水画的发生发展过程，不仅是关乎山水画的艺术家和艺术作品的流衍变迁轨迹，而且也牵连了山水画赖以存在的文化土壤，牵连了一代又一代需要山水画的人与山水画所构成的那层不断嬗变着的微妙关系。

为了方便阅读和使用，全书以山水画发展的时序为经，以价值形态的消长变化为纬，厘定成三十四分册，每册皆独立成章而又互为生发呼应。本书《奇园胜境》为第三十册，主要阐述清代中期流布于镇江、杭州、苏州一带的山水画艺术。

目录

- 一 引言
- 二 “仿”与“新解”
- 三 “传承”与“放大”
- 四 原因与结果
- 五 影响与反应

 引言

自清末以降，尤其是“五四”新文化运动以来，将流传有序、日渐衰退的“四王”山水传派视为“国朝画学”的全部，并基于这种偏窄的视野与未经认真研究的人为夸大，而全盘否定晚清乃至整个清代的绘画创作一度成为了最通行的看法，其绵延性影响至今仍不绝如缕。

时至20世纪80年代，有关清代绘画史的研究方取得了长足的进步。这一方面得益于改革开放以来学术研究的自由与多元，一方面也源自“破除禁锢”之后学界对新领域的持续拓展与不断推进。“正统派”不再是唯一性的研究视角，人们纷纷尝试着在各自的范围内建立起多样性的观察范式。基于日渐丰富而扎实的学术成果，我们一方面有理由认为清代绘画的成就或创新往往并非为所谓“主流绘画”的“专利品”；在另一方面我们也更有理由认为前人对清代绘画的“一统性”描述仅为一种“虚构的艺术神话”，无非想用它来证明一种源自儒学的假想——政治与文化上的“一统”观念。故如何在中国传统社会整体性崩溃与转型的背景下近观晚清时期的绘画创作并做出适当的评价，仍是一个富有挑战性的问题。



在关于清代绘画“一统性”的不断质疑和追问声中，那些对变迁及其过程所进行的肤浅与空洞的综合性研究，已经逐步让位于更具体、更细致的推敲与剖析：按“横向”分解为若干的区域，以展开对地域性风格的描述和地域性风格间的比较；按“纵向”分解为若干不同的层面，以推动对各阶层绘画的相互影响、相互融合的讨论。而毋庸置疑的是，对清代非主流风格、地域性风格的不断揭示也成为了肯定并提升清代绘画整体价值的原动力。

特殊性是以区域为界分的地域性风格给予我们的最初印象：它既关涉形形色色的风格选择和实现过程，关涉那些无法用单一概念来界定的创作主题和内涵，也包括统摄着创作主体的文化人格结构、思维取向、行为模式的多元化的地域传统，以及促成并催化其风格实现的相异环境。而越来越多的“特殊性”进一步导致了这样的观点：清代绘画的历史变迁始终



张峯 冬至图卷

是在多种标准、多重因素的相互竞走、相互作用的多向运动中得以完成的；地方与地方、地方与主流纠集在一起，在碰撞中比量，在碰撞中交流，彼此做出适应性地重组或调整，由此构成了一个矛盾而互动的合体，形成一种关于清代绘画的交叠互动的网络式的演化图景。于是乎，我们可以这样认为，清代绘画史上各式各样风格的发生不再是孤立的而是相互作用的结果，不再仅仅是绘画界分中的含义而是有关历史文化的信息载体。基于这些方方面面，绘画史的研究有可能向我们展示了一个更宏大的历史景观。

然而在另一方面，清代绘画史研究的精细化所着意渲染的“非一统”并非意味着“错综复杂以至于具有不可预测的性质”。人类的文化活动固然受到历史中的偶然性、地方特有形态的影响，但其“特殊性”也受制于文化总体。因此我们的研究“仍然需要总括的模式作为分析事物的框架，

以标示各个研究课题之间的关系”^①。譬如，在清代“四王”山水传派凭借与权力强势的不断亲和以及易于后人摹写的样式而日益宫廷化、普及化的同时，地域性的山水画创作往往呈现出与之疏离的倾向。于是，通过对地域性绘画风格脉络的有效梳理，不仅使我们可以看到一系列与清代“正统派”相抗衡的地方性分离运动，又可以将它们统括于另一条贯穿于清代始末并呈现出某种精神相续、风格传承的发展线索之中。

时至今日，在近三个世纪的清代绘画史中仍存在着许多学术研究的“缺环”。譬如，处于从传统向现代社会转型的险象环生的社会背景之中的嘉道年间绘画，即是这样一个被前人有所忽略的研究环节。的确，此一时期既缺乏昭示百代的大师，也缺乏令人眼花缭乱的风格剧变。如果将代表清中期艺术水准的“扬州八怪”与晚清民初的“海上画派”比喻为两大艺术高峰的话，那么嘉道年间的绘画创作似乎正夹在两峰之间，形成一种类似英文字母“V”的图形，是“典型的过渡期的绘画”。假使我们预先接受了“此一常识”，再基于固有的知识框架去观察嘉道时期的绘画创作，研究者往往会依据此一阶段在“主流绘画”或“地域性绘画”两条线索上创作的同时低落，而将其视为“完全黑暗的时期”。

然而考察嘉道年间的绘画创作并非仅仅源自“补阙填空”的初衷或还原历史真实的职业使命感，事实是通过对此研究将进一步推导出这样一个“有意味”的结论：“过渡期的绘画”对于绘画史而言并非为“停滞与沉寂”的代名词，而往往是一个值得重视的积蓄力量、承上启下的阶段，是便于研究者在此时的“非一统”局面下体会主流与地方、地方与地方间的交叠互动以及相关的诸多变数，从而有效释读那种复杂演化模式的最佳时机。的确，注重对嘉道绘画在“扬州八怪”与“海上画派”间所起的过



张璠 天目山独乐亭图页

渡性作用的观察,注重对个体、小的群体在历史性风格演化过程中积累性贡献的描述,将有力地修正关于“艺术高峰”的传统假说(即视风格的创造为伟大人物的产物,是偶然的历史事件),与此同时,又可以通过对绘画创作领域之变革的揭示,勾勒出晚清绘画史的特征与变迁脉络。

关于嘉道年间绘画史的研究,下述成果无疑可资借鉴。早在20世纪40年代的论画手稿中,黄宾虹就标新立异地提出了道咸间“画学复兴”的观点,肯定了该时期的绘画创作,并指出了嘉道绘画与“海上画派”在人员和“金石传统”诸方面的关联性。^②20世纪60年代的童书业、陆九皋则分别以戴熙、张璠为题,试图通过个案性的学术推进,进而有效地阐释嘉道年间绘画创作复杂而多元的特性。如童书业的论文显示了在式微中的绘画主流内部的更新需要与分离倾向;^③而陆九皋则从地方性创作中迥异时流的个人风格入手,向人们提供了一条了解江南画坛的新的脉络线索^④。

20世纪80年代以来的成果包括:笔者对嘉道年间“京江画派”的个案性研究,并旁涉地域性的政治经济因素、地域性的绘画传统与审美习惯以及地域间相互影响的诸多领域;^⑤何延喆以晚清“四王”传派和嘉道年

间的仕女画创作为题,而对正统传派式微中的分化现象与新趣味、新主题的产生进行了探讨;⑥1992年由美国凤凰城美术博物馆主办的“中华帝国晚期的绘画(1796—1911)”展览暨讨论会,除了提供了对乾隆朝以后的“宫廷画院”和“正统派”传派的观察视点之外,还将晚清的苏州、杭州、镇江、上海、广东等区域纳入了讨论的范围,为今后的学术研究提供了更宽阔的视野;2005年出版的万青力《并非衰落的百年——19世纪中国绘画史》,作者更开宗明义地为19世纪绘画创作整体性地“翻案”,并对海外学界盛行的“艺术与社会”对应模式、“冲击—回应”模式进行了有力的批判⑦。

统观晚清嘉道年间的绘画创作,山水画创作领域出现的“仿吴”画风无疑成为一个令人瞩目的艺术现象。“仿吴”,不仅是当时迥异时流而最具活力的一类画家的共同选择,更是继扬州之后而日趋活跃的镇江、杭州、苏州等地域的流行风尚;“仿吴”,不仅是个体的举动、地方的时髦,更是一种跨地域的集体趋同。而其结果既引领了江南区域晚清山水画风格的变革,同时更引发了晚清画坛整体性的变局。

注 ①威尔逊(Amy A. Wilson)《中国史研究中的有机联系》,美国纽约波利格出版社,1982年版。

②黄宾虹《黄宾虹美术文集》,人民美术出版社,1994年版。

③童书业《四王画派的革新者——戴熙》,载《光明日报》,1962年2月14日。

④陆九皋《张鉴的生平与艺术》,载《美术研究》,1984年第1期。

⑤赵力《京江画派研究》,湖南美术出版社,1994年版;《京江画派》,山东美术出版社,2004年版。

⑥何延喆《鸦片战争前后的‘四王’传派》,载《清初四王画派研究论文集》,上海书画出版社,1993年版。

⑦万青力《并非衰落的百年——19世纪中国绘画史》,台北雄狮美术图书股份公司,2005年版。



“仿”与“新解”

在崇尚独创性的当今，“仿”是一个彻头彻尾的贬义语汇。然而在印刷和照相术发明前的年代，“仿”是绘画风格赖以普及和绘画传统得以延续的主要方式。构成其重要性的另一面是，画家们越来越自觉地视之为获取或恢复艺术生命和真理的手段：在他们看来成功的风格无不依赖于恰如其分地复兴古代传统；而成功的画家也总是善于通过“仿”的实践与古代典范会心共鸣，将这些心得有机地转化为个人风格的灵感源泉与立基之本。

明清画家与其前辈关于“仿”的差别，既反映在艺术实践中“仿”的大肆泛滥，也在于他们往往一面对“仿”采取了异乎寻常的宽容与赞赏，一面又对“仿”竭力做出某些明确的规定。譬如，在董其昌的画论中，随着所引入的“变”的观念，董其昌将意欲“神会古人”的“仿”与一般意义上的临摹严格区分，使得“仿”更成为了一种与个人创造结为一体的自由方式；与此同时，董其昌与其后继者又一起致力于确立一个源远流长的典范系统，以便防患那些“邪”道与“偏差”之道对“仿”者的诱惑。在继起的清代，“仿”一方面甚至被提升为一种极高的“美德”而深入人心，一

方面也使得大多数画家较之以往都更深地介入到绘画的门派或传系之中。

事实上，清代画家所表现出的循规蹈矩或离经叛道都充分证实了“仿”的歧义性。的确，中国绘画创作到了这个阶段，不同风格即意味着相异的深意内涵，风格的追循也已非单纯而自由的行为。这使人联想到T·S艾略特关于诗学中历史意识与现实意识联系的描述，“传统是具有广泛意义之物，它含有历史的意识，历史的意识又含有一种领悟，不但要熟知过去的过去性，而且还要理解过去的现存性。也就是这一意识使一个作家最敏锐地意识到自己在时间中的地位，意识到自己和当代的关系”^①。于是当人们有意识地选择风格之时，各式各样的“仿”就成了各种关于历史又涉及当下的“思想的比喻性”观念，不仅标示着彼此表面上的差异，也影响到了更深的层面，而远远超出了绘画界定的原有含义：它们制造了各种风格间的张力，引发冲突，并推动其发展；它们能和另外一些观念结成联盟或相排斥；它们能推崇或否定其他的风格，借此巩固自己的立场，发表自己对艺术史的看法。^②嘉道年间的画家亦是其中的一群，他们同样期待通过对画史上风格宝藏的有效吸纳而达至艺术的巅峰，而他们中的一些更偏重于“吴门画派”的传统，并以自己的言行明确表达着这一偏好。他们大多以一种可以清晰辨认的“仿吴画风”来创作，但此刻的“仿吴”并不表明保守的姿态或倒退的趋向，正如沈曾植对于“京江画派”的评价，是与正统派画学之“极衰”相悖的“令人神襟为之一畅”的艺术创作，^③是一种针对主流的有意识的风格选择。

诚然，当技术的细枝末节变为重负、作品的意境化为空洞的定格之后，“人人大痴、家家一峰”的“正统传派”自然无法胜任推动艺术发展的角色，振衰起弊、出而趋新者亦当不属于“四王”传人，应是那些敢于