

写意大手笔 奇绝生妙境

——梅清山水审美再探

○ 樊 波

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（陈传席《山水画史》）。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绝非是三心二意的，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》，其中跋文题曰：“溪山闲适。仿石田老人笔意。”该图树木点法浓厚、坡石勾皴用笔道劲而浑朴，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”（《画语录·变化章第三》）。这也就是清人沈宗騫所说：“以古人之规矩，开自己之生面。”（《芥舟学画编》卷二）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，梅清着力最深的大约是王蒙、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“面目”的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，那如块如坐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。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，但不可否认，“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，又是媒介和催化剂——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，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，又有它的艺术渊藪。

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，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”（汤垕《画鉴》），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，泼纸之上云山。”（《书画传习录》）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

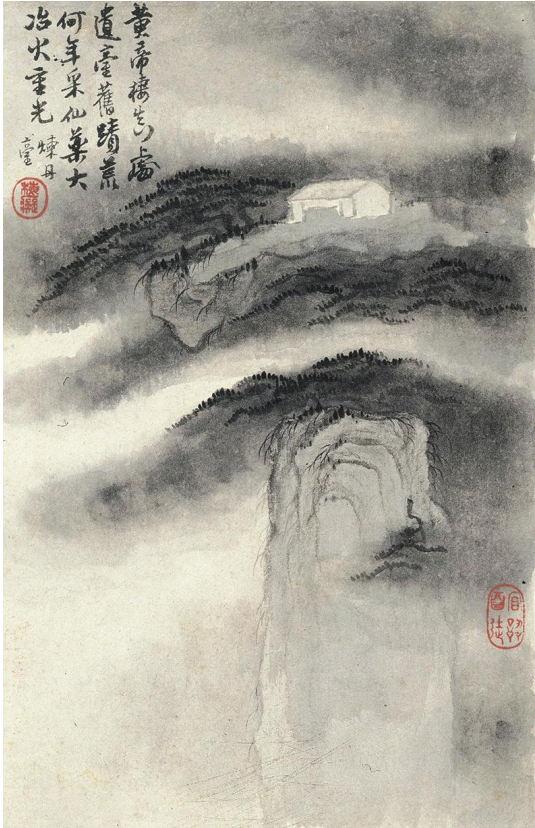
主观意气的吐露、倾泻绝非宋元山水的和谐感所能规范。若不是题材的限制，梅清、石涛的山水通过写意大约已抵达了现代形态的门槛了。

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：“蜗居居此亦石公粉本也，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”（《中国绘画之精神》）。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，在很大程度上源于他对写生的注重和践行。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、炼丹台等名胜胜地，梅清都曾亲自游览，反复描绘。所以清代学者沈涵说：“无此画兮山不出，无此山兮画不出。”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”、五代荆浩的“度物象而取其真”，再到宋代郭熙提倡的“饱游饫看”“夺其造化”、明代王履的“目师华山”，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，此乃为 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“大涤子尝居湘湖，方可空绝千古”。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”（《傅抱石谈艺录·谈山水画写生》）。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。”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”。应该说，在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。

（作者系著名美术史论家、南京艺术学院教授。本文转载自《中华书画家》2025 年第 5 期，本文有删减）



〔清〕梅清《黄山炼丹台》纸本水墨 33.9cm×21.9cm 1693 年 上海博物馆藏



〔清〕梅清《炼丹台图》绫本水墨 132.9cm×52cm 安徽省博物馆藏



〔清〕梅清《黄山西海门图》绫本设色 186.6cm×56.8cm 故宫博物院藏



〔清〕梅清《鸣弦泉图》绫本设色 184.6cm×54.3cm 安徽省博物馆藏



〔清〕梅清《天都峰图》绢本水墨 184.2cm×48.8cm 辽宁省博物馆藏