

# 融合古今立定我法

## ——从梅清三方印文观其画学思想

高飞<sup>1</sup>

(安徽师范大学美术学院, 安徽 芜湖 241002)

**【摘要】:**明末清初的宣城,文人荟萃,尤在诗画领域,不乏俊杰,诗史、画史广有记载,绚烂夺目。梅清作为其中的代表,本以诗歌彰名,因擅画学,独立面貌,被时人尊为宣城画坛领袖。考察梅清的画学成绩,不独笔墨“盘礴多奇气”,题诗、跋画,亦有丰富的思想呈现。总括起来,盖由他的三方印文所传达,即“古人在我”、“不薄古人爱今人”和“我法”。梅清师古人,厚今人,古今笔墨皆为“我”用,综众家法窍,合作出他的清淡若影、松秀奇绝的山水视界。

**【关键词】:**梅清 古人在我 不薄今人爱古人 我法

**【中图分类号】:**J201 **【文献标志码】:**A **【文章编号】:**1001-2435(2019)04-0069-09

17世纪的中国山水画坛,流派纷呈,画学昌明,以董文敏为宗的“松江派”、王石谷执掌的“虞山派”、王麓台领导的“娄东派”、罗云庵开辟的“江西派”、龚半千领衔的“金陵八家”等,都是被中国山水画史浓墨渲染的绘画流派。同一时期的安徽皖南,也相继诞生了新安派、姑孰派和宣城派。梅清作为后者的代表,因写黄山彰名,后人又把他称为“黄山画派巨子”。

梅清(1623-1697),字渊公,号瞿山。在宣城,梅氏一族,世有名望,宋至明季,代出英才。在家学熏染下,梅清少时便积极向学,以求仕进,初耽于诗文,声名远播,后移绘事,淹其诗名。清《宣城县志》称其“诗词雄迈隽逸。遨游燕齐吴楚间,名公巨卿无不推轂。善画理,墨松尤苍雄秀拔,为近来未有”。<sup>[1]748</sup>《清史稿》言他:“英伟豁达,自力于学,以淹雅称。顺治十一年(1654)举人,试礼部不第。朝士争与之交,王士禛、徐元文尤倾倒焉。书法仿颜真卿、杨凝式。画尤盘礴多奇气。尝作《黄山图》,极烟云变幻之胜,为当时所重。”<sup>[2]4545</sup>今人贺天健也把他与善画黄山的浙江、石涛作比较:“石涛得黄山之灵,梅瞿山得黄山之影,浙江得黄山之质。”<sup>[3]137</sup>梅清的绘画成就与地位,由此可见一斑。梅清的画学成绩,不仅砚池绢楮,标立高格,题诗、跋画,亦有丰富的思想呈现。总括地看,盖由他的三方印文所传达,即“古人在我”“不薄古人爱今人”和“我法”。

### 一、古人在我

从中国绘画实践的普遍性观察,自南齐谢赫发表《古画品录》,明确提出“传移摹写”理论,为世所宗,代袭不衰。明唐志契

<sup>1</sup>收稿日期:2019-02-23;修回日期:2019-05-15

基金项目:国家社会科学基金项目(12BZX083)

作者简介:高飞(1962-),男,安徽界首人,教授,研究方向为中外绘画美学。

说：“凡画入门，必须名家指点，令理路大通，然后不妨各成一家。若非名家指点，须不惜重资，大积古今名画，朝夕探求，下笔乃能精妙过人。昔关仝从荆浩，而仝胜之，李龙眠集顾、陆、张、吴，而自辟庭户，巨然师董源，子瞻师与可，衡山师石田，道复师衡山。又如思训之子昭道，元章之子友仁，文进子宗渊，文敏之甥叔明，李成、郭熙之子若孙皆精品，信画之渊源有自哉。”<sup>[4]111-112</sup>复说：“传移摹写，此法遂为画家捷径。盖临摹最易，神气难传。师其意而不师其迹，乃真临摹也。如巨然、元章，大痴、倪迂，俱学北苑，一北苑耳。各各学之，而各不相似。”<sup>[4]106</sup>

梅清的“古人在我”，与唐氏观点并无本质分别，同样地，他也指向两层涵义：一是要深入研究古人的笔墨和章法，领会他们的经验和法窍；二是学习古人不能亦步亦趋，人云亦云，关键在于“我”的理解，“我”的把握。观察梅清的作品，常见“仿某家”的题识，从梅清这些作品的画风看，对其影响较大的有荆、关、董、巨，李成、郭熙，亦包括其后的南宋、元明诸大家。梅清之所以推重这些画家，主要因为他们的笔墨体现出的精神指向，符合他的审美致思。如仿荆、关笔意的《黄山天都峰图》，画巨岩绝壁，峰头耸向天穹；中部远景山峰拔起，烟云锁腰，势力宏远；底端的近景，描绘黄山炼丹台，山路虚濛，若一缕烟云沿石阶飘浮，台上一座道观背靠丛松，右侧俩道人观景叙话。梅清在图中所建立的仰观、平视和俯瞰的三种境象，非但没有产生孤立感，反倒是一个秩序井然、相互关联和节奏分明的构造。作者将三个不同视线下的景物连贯为有机整体的纽带，正是炼丹台上的观景者与高不可即的奇异峰头，况且，梅清所营创的审美境界，也是由此角度出发的，如画中题句：“十年有梦系轩辕，身历层岩始识尊；天上云都供吐纳，江南山尽列儿孙；峰抽千仞全无土，路入重霄独有猿；谁道丹台灵火息，朱砂泉水至今温。”<sup>①</sup>大概是因梅清第一次登临黄山，所以，他借助昔人的笔意，将黄山拟幻成远古仙人的栖居之地，抒发其多年向往黄山的心情和身历其间的种种感受。

据梅清最早的作品署款“己丑(1649)冬月呵冻仿李营丘法”<sup>②</sup>，以及其后大量记仿营丘作品来看，梅清是十分仰慕北宋画家李成的。李的画，多为平远寒林，清旷雅秀，高逸澹远，其时的山水画家，大抵受其影响，如郭河阳也是取法李营丘，画平远空寥深透，柯木枝干如蟹爪，犹巨嶂高壁者，雄壮秀拔，意境森然而缓和。检看梅清的一些巨幅山水，可以得出一个结论，李和郭的画面构成法，清旷的视觉境象，都为他提供了丰富的“语汇”支持，引发出向清远、高森境界迈进的创作灵感。

“元四家”中，王蒙对梅清的影响，应该说比黄子久、吴仲圭、倪元镇更为明显。王蒙笔下纵横离奇的磅礴气韵、极端细密的牛毛解索皴，对形成梅清后来灵动的笔墨趣味，无疑起到了关键性作用。梅清在《黄山松涛图卷》《仿王蒙山水》《云门放艇图》等画里，有署仿王蒙者，有未署仿王蒙者，但都能看出王的皴法意味和构成形式上的高远感。如前幅作品，画的是黄山云海和隐于烟云中的松林，远景群峰耸峙，景象广阔，群山由淡墨渲染，再借焦墨渴笔皴出山体结构，岩石的体量感和嶙峋质感，也都得到较好的把握。在这里，梅清并非着意技巧的细节，从其卷末所题诗句，即可体察到他的精神取向：“沧海几回干，桑田几番改；谁信天地间，竟有山头海。”<sup>③</sup>梅清不像新安派画家大抵入清不仕，甘为遗民，他在青壮年时期，积极仕进，只因抱负受挫而隐于山林，安心诗画。明显地，他所拟造的这个黄山松涛图像，即是对天地变化无常、坎坷人生的叹息和隐喻。《云门放艇图》，也是援王蒙散锋焦墨的繁密皴法，画中两峰错位对映，中有岩石相接，构成天然门洞，故曰云门。河流半掩于松下，一高士乘小舟从云门驶过，虽不显目，却是点睛之笔。所以，梅清在画左上方题句：“野水悬高壘，闲情咏急流；山随云树转，天挂浪花浮；去往将何处，安危不系舟；春蚕作好年，黄鹤是仙俦。”诗后补识：“仿黄鹤山樵《云门放艇图》，瞿山海清并题。”<sup>④</sup>王黄鹤是否画过《云门放艇图》，不得而知，但梅清后来所创造的淡皴浅染、若隐若显的黄山视界，恐怕与黄鹤山樵的启发密不可分。

梅清的画中，还有一个显著的语言符号，就是“明四家”之一沈石田所擅用的焦墨点苔法。沈的山水画，无论盈尺小景，或拓为大幅，苔点必不可少。梅清并非所有的画都作点苔，而《溪山闲适图卷》和《黄山图(八开)》《黄山图(十六开)》《黄山十二景》等册页中的部分作品，则彰显了这种方法，苔点或密或疏，或浓或淡，攒于山石、树木的结构和边缘，动感节奏极为强烈。在中国山水画里，点苔不是简单的笔墨游戏，其作用和意义十分关键。唐志契有云：“画不点苔，山无生气。昔人谓：‘苔痕为美人簪花’。又谓：‘画山容易点苔难’。”<sup>[4]122</sup>清人方薰也尝论：“古画有全不点苔者，有以苔为皴者，疏点密点，尖点圆点，横点竖点，及介叶水

<sup>①</sup>①梅清题《黄山天都峰图》原画现藏故宫博物院，影见《梅清画集》，天津人民美术出版社2008年版，第120页。

<sup>②</sup>②此幅作品《仿李营丘雪景》，未知收藏处，学者杨臣彬在其《梅清生平及其绘画艺术》提到此画。梅清题款中的李营丘，即五代宋初画家李成(字咸熙)。原籍长安(今陕西西安)，先世唐宗室，祖父于五代时避乱迁家营丘(今山东青州)，故又称李营丘。擅画山水，师承荆浩、关仝。多画郊野平远旷阔之景，画法简练，气象萧疏。对北宋山水画发展有重大影响。

藻点之类,各有相宜,当斟酌用之,未可率意也。”<sup>[5]442</sup>梅清是知晓点苔的奥妙的,在《溪山闲适图卷》这个比较写实的图景中,他关注的是“点”能否在画面中生现盎然活力。卷首山石树冠,拙壮的墨点,直接造成了石显沧桑,树感葱翠,之间石径及携杖观景的长者,则以焦墨细笔轻轻表示。随卷展开,江水蜿蜒,两岸或筑桥梁、水榭,或建庙宇、幽亭,或写行人赏瀑,而每一处的山石、树木、介叶,似乎都以点苔结出它们的形体,疏密布局,大小映照,一派生机。

再观他的《黄山十二景》中的“天都峰”和“莲花峰”两幅画,点苔和造型的处理完全挣脱了沈周的模范,将两峰一并化成意象形态。《天都峰》中,山峰突兀于云端之上,焦墨枯笔制造出的点苔,繁复密布于峰头和岩嶂骨干,峰体嶙峋,怪异可怖。根据我们的生活经验,自然之景中实无这样的山形。不过,梅清是有他的立象之源的,看其画上题诗:“古帝栖真地,天开此一都;霓旌围碧落,阊阖入虚无;火息丹应转,云来海自铺;何当凌崔嵬,随意遍灵区。”<sup>③</sup>显然,作者之所以绘出这样的山峰形态,因为自然常形已不足以表达他心目中的“远古”世界,黄帝炼丹于此的天地浑沌之象,山峰奇美之姿,以及欲明还隐的仙道气息,皆为他的精神寄托。同样地,《莲花峰》的图式似乎比《天都峰》的形象更加令人费解,峰头全部散开,无异于夏日雨后,天边骤起、形若蘑菇的云头。梅清是否有此生活经验不论,他所创造的莲花峰,不仅体如苍枯树干,而且苔点密布,仿无秩序的视觉感,恰恰是作者的著力处,一如画上所题:“仙根谁手种,大地此开花;直饮半天露,齐擎五色霞;人从香国转,路借玉房遮;莲子何年结,沧溟待泛楂。”<sup>④</sup>梅清作这两处的黄山山峰,不独在册页里多见,轴卷里也常有描绘,而每一表现,均被他以突出点苔的结构方式,把现实真景幻成超现实的貌相,让欣赏者生出意外的惊叹,甚至去作各种物象仪态的联想和猜测。

梅清有一幅仿南宋马远的作品,画面右侧崖壁高悬,既不见顶,也不见脚,以卷云皴画山石,近处杂木密布,墨色浓郁,远景矾石上,虬松孤悬,松下俩人端坐闲话;水中有一艇漂游,舟上三人,悠然自得,五柳先生拟造的桃花源景也不过如此了。在这幅画里,作者明确题识:“泛舟响潭,用马遥父笔意,瞿山。”<sup>①</sup>从笔法上看,除了远处矾石画法近似马远的“大斧劈”,其余皆与马远无关了。梅清取法马遥父,并非运笔似,而是取其境界。昔人言马远:“师李唐,下笔严整。岩壑用焦墨,作树石枝叶夹笔,石皆方硬,以大斧劈带水墨皴,甚古。全境不多,其小幅或削峰直上而不见其顶,或绝笔直下而不见其脚,或近参天而远山则低,或孤舟泛月而一人独坐,此边角之景也。”<sup>[6]189</sup>原来,梅清是要拿马遥父的“山不见顶、亦不见脚”的构成法,让境界集中于他所设计的远景里,这或许就是梅清的“古人在我”的实际含义,他要在前人的笔墨里,撷其精华,衍生新境,一如友人所赞:“临摹百家只顷刻,点染万品随生成。”<sup>[7]488</sup>

梅清的“古人在我”,大抵是他中年时期的体会,其间的作品,也基本反映了这种画学思考。最具代表性的是他在康熙十八年(1679)完成的《宣城胜览图册》,此册是应当时的宣城县令邓性之邀而作,凡二十四开,分别画宣城境内的龙溪、柏枧山、景梅亭、双塔、天柱阁、鳌峰、玉山、麻姑山、东溪等二十四景,每开皆有作者的题注说明,不仅记录了各景点特征,尤为可观的是,在这二十四图里,作者以两宋画家笔墨为参照,表现出他对自家山水“空明变化,起伏逶迤”的游观之感和“水之澄清类其洁,山之嶙峋类其高”的精神寄托。<sup>[8]291</sup>

在梅清这些看似“某某家笔墨”的画面中,其实并未彻底还原他们的法式,而是站在新的高度和视角,与昔人商量构图、笔法和意境。如表现一些山石峰峦,皴法多样,不拘某法。或以荷叶皴掺入尖头点建立山体形态,或以披麻皴织造缓山砂坡,有的用马牙皴表现绝石陡壁,等等。《麻姑山》里,则出现了范宽的笔墨语式,层层叠压的山头轮廓,辅以微妙的披麻皴笔法,显出独特的物质美感,不过,作者在这里表现得十分谨慎,题识说“用范宽法写之,不过得其十之一耳。”<sup>②</sup>梅清早期尝作《秋林横雁图》,缘的也是

<sup>①</sup>梅清题《黄山松涛图卷》原画现藏故宫博物院,影见《故宫博物院藏文物珍品大系皖浙绘画》,上海科学技术出版社、商务印书馆(香港)2007年版,第156-157页。

<sup>②</sup>梅清题《云门放艇图》原画现藏安徽省博物院,影见《梅清画集》,天津人民美术出版社2008年版,第137页。

<sup>③</sup>梅清题《黄山十二景册(之五):天都峰》原画现藏安徽省博物院,影见《梅清画集》,天津人民美术出版社2008年版,第126页。

<sup>④</sup>梅清题《黄山十二景册(之八):莲花峰》原画现藏安徽省博物院,影见《梅清画集》,天津人民美术出版社2008年版,第129页。

<sup>①</sup>梅清题《泛舟响潭图》原画现藏广东省博物馆,影见《梅清精品集》,河北美术出版社2014年版,第163页。

<sup>②</sup>梅清题《宣城览胜图一麻姑山》。全文曰:“麻姑仙迹不一,此山尤著灵异。元轩辕天师本自山下产也,今丹灶、剑池历历具在。用范宽法写之,不过得其十之一耳。”此册原作现藏于瑞士苏黎世里特保博物馆。参见范瓦夏主编《我法:宣城画派研究》,安徽美术

---

范宽路线,笔墨形状如雨点、若豆瓣,并有显见的丁头皴。其实,“古人在我”的画学理念,始终决定和支撑着梅清的笔墨选择。《宣城胜览图》作为梅清的纪实性画卷,与其他作品存在着显见的不同,一是全以客观真景为粉本,画面自然要依照现实之景来构成;二是借助皴染、勾斫等笔法,将各类自然物象归纳到相对统一的画面里,既有不同的景色特征,又能相互制约,达成和谐,恰到好处地诠释所绘对象。从有些画面的构图来看,梅清在描写具体的江水、岸景时,多从俯瞰的角度,取其全景,把各种物象组织到虚实的节奏中,营造一种宽广幽远的空间视像。如《宛津与句水》,由近及远地望去,水上渚洲、烟柳、虹桥、渔舟、楼阁,渐次排列,隐显不定,既像晨岚笼罩,又若薄暮时分。值得一提的是,画面右下方的街巷,似乎暗示了作者观察此景的所在位置。由此可以猜测,梅清绘制此册时,可能采用了今人对景写生的绘画方式。

## 二、不薄今人爱古人

梅清习古尊古,又秉持“古人在我”的理念,实现了他在艺术上的跨越。但梅清并没有沉溺于古人的世界而固步自封,他的画学思考,显然从杜子美那里得到了启发,不然,何有“不薄今人爱古人”的一方印文呢?

其时的宣城,可谓士之渊薮,活跃着一大批诗人和画家。梅清不独与同郡诗家如施闰章等名流交游,还与宣地以外的徐元文、王士禛等诗界鸿儒往来频繁,常以诗相和,而且这些诗家不止工诗文,亦好丹青和书法。梅清与诗人之间建立起的友谊,为他后来能在画坛上卓尔不群、成为宣城画派领袖,奠定了重要基础。

半山和尚徐敦年长于梅清,既能诗也擅画,而画格多得元季画家倪雲林作风,参以“明四家”中的沈石田、吴仲圭画法,在“宣、池之间多奉为楷模”。<sup>[9]107</sup>梅清与徐敦不仅感情笃厚,画亦时常交流,从倪正为梅清的画题诗,可得到这样的讯息:“眼前不是无摩诘,但少瞿山手中笔;抹海涂山势巨灵,准古绳今归细律;溪南曳杖半公来,展卷忽惊怀抱开;观湖竹屋喜题寄,坐对日倾三百杯”<sup>[1]1427</sup>梅清亦有为徐敦的《庐山瀑布图》题句:“半山曾到庐山顶,万丈飞泉眼中冷;我爱兹山游未能,意中常见飞泉影;巨大盘礴霜毫怪,乱捲珠帘挂天外;老瞿扶幃再三看,眼中意中却相会;青山何处不红尘,面目匡庐真不真;他年黄海峰头望,此障原来是故人。”<sup>[10]301</sup>梅清自己未曾到过庐山,因见半山和尚的这幅图,被其笔下万丈飞泉的庐山景色所打动,进而联想到“巨大盘礴霜毫怪,乱捲珠帘挂天外”的山水气象,爱不释卷的情态,反映得如此真切。

在宣城,梅清与石涛的交游极富戏剧性。石涛原为明宗室,年幼即遭国变,出家当了和尚,羁旅武昌、九江和江浙一带数载,因慕宣城文人荟萃,辗转来到此地,驻锡敬亭山的广教寺。诗画并驰的梅清与石涛,自然少不了谈诗论画,梅清常在居所“天延阁”邀约石涛等人,共作文酒之会。日久,二人画风渐渐逼近,以至他们间的笔墨,相似程度难辨畛畦了。

梅清的画,初以宣城一带的风光为素材。康熙六年(1667),石涛从黄山归来,作《黄山图》赠梅清,梅深受触动,遂在画上题下“石公飘然至,满袖生氤氲;手中抱一卷,云是黄海云;云峰三十六,峰峰插紫玉;汗漫周未能,揽之归一掬;始信天地奇,千载迟吾师;笔落生面开,力与五丁齐;靦面浮丘呼,欲往愁崎岖;不能凌绝顶,踌躇披此图”<sup>[10]326</sup>的赞语。在石涛的影响下,康熙十年(1671),梅清第一次登上他向往已久的黄山。这次的黄山之行,的确为他的创作开启了新思路,梅清的艺术也由此进入巅峰期,他在《黄山十六景图册》里说得很清楚:“余游黄山后,凡有笔墨,大半皆黄山矣。此册虽未能尽三十六峰之胜,然而略展一过,亦可联当卧游。”<sup>①</sup>在这些册页里,明显能够看出,他的艺术风貌已开始由原来的秀润之相,平添了雄奇豪放的笔墨元素,章法奇特多姿,墨色变化极端,绘画风格臻于独立。

梅清的最大成绩,当是他画的黄山诸作,仅《黄山图册》就有十二开、八开、十九开、十二景等。这些作品,大抵与石涛豪放画风的影响密切关联。他曾作《石公从黄山来宛见贻佳画答以长歌》:“天都之奇奇莫纪,我公收拾奚囊里。掷将幻笔落人间,遂使轩辕曾不死。我写泰山云,云向石涛飞。公写黄山云,云染瞿硎衣。白云满眼无尽时,云根冉冉归灵境。何时公向岱颠游,看余已发黄山兴。”<sup>[10]327</sup>从这里,既可看出梅清研究石涛的深度,也可看出梅清对石涛的影响。

梅清不仅在宣城与画家交流,他还曾到芜湖探访姑孰画派领袖萧云从。萧氏在当时的江南画坛已声名远扬,他与梅清是否有深入的交流,或对梅的画作给予了哪些指导,惜无文献可鉴。不过,萧与梅结忘年交,梅景慕萧,则是不争的事实。从梅清多年后写的《芜江萧子尺牘》诗,即可证实。诗前序云:“宛水距芜江不二百里,乃一别竟十余年,回首昔中同游,不胜怅望。”诗云:“江上才名独有君,画师词客总难群;西庄自足王摩诘,坐客何忧郑广文;按卷近翻新律吕,开图长见旧烟云;春来小阮曾相问,书到扁舟可一闻。”<sup>[10]270</sup>梅清丝毫没有掩饰他对萧云从的崇拜。在梅清的眼里,萧云从艺术的品质与境界,不止“江上才名独有君”,而是要与晋人阮咸,唐人王维和郑虔<sup>②</sup>们比肩了。

我们看梅清的有些山水册页,山石、树木的结构与皴法,似乎还能见到萧云从刚劲笔法的影子。康熙元年(1661),梅清游金陵过芜湖,再次拜访萧云从,两人不仅吮毫濡墨,商量诗画,且相有酬谢,萧在《题画赠渊公》中,对梅清的诗画均给予了高度评价:“秋华揽尽日幽闲,放艇开樽幕未还;有句惊人怀老谢,松风直到敬亭山。”<sup>[10]498</sup>有意思的是,梅清说萧云从的风度可比晋唐,而萧云从则把梅清誉为曾官宣城太守的南齐山水诗人谢玄晖<sup>③</sup>。

顺治十五年(1658),新安派画家浙江应梅清之约,借游杭州、金陵、芜湖的机会,顺道去宣城梅清的天延阁作客。检查黄宾虹的《浙江大师事迹佚闻》,其中记有浙江绘、朱彝尊题诗的《采芝图》,藏于天延阁。此画因未署年款,是否浙江画赠梅清,暂且不论,浙江作《天延阁》诗赠梅清,想必能够证实他与梅的诗画往来。诗曰:“曾访神仙五粒松,涧泉流响白云封。林间萝葛交青蔓,水畔菖蒲开紫茸。煮石有方留秘诀,采芝何处觅行踪。与君又是经年别,晚戏沧洲得再逢。”<sup>[11]208</sup>浙江是一位极具民族气节和遗民思想的文人画家,一向推重元人倪瓒,这首诗即援倪的赠友人句,只是把后两句“岳君别我三千岁,晚戏沧洲又汝逢”<sup>[12]145</sup>,略作改动,藉以表达俩人间的友谊。从浙江的山水形体来看,梅清虽然不备浙江瘦劲、萧疏、冷峻的风貌,但他遍览自然、好写家乡山水的作风,与浙江“敢言天地是吾师”的美学主张完全相合,这也许就是梅清邀浙江来宣城相聚的缘由。

查验浙江存世的作品会发现,浙江此行之前,即有访问宣城的经历。如《竹岸芦蒲图》题:“乱篁丛苇满清流,记得江南白鹭洲。我向毫端寻往迹,闲心漠漠起沙鸥。壬辰九月望后,留宿碧霞道院,率笔图此,并题以志,浙江弘仁记。”<sup>④</sup>壬辰九月即顺治九年(1652),碧霞道院即宣城城南杨柳铺的“碧霞庵”。其时,浙江居武夷参禅数年,刚返乡歙县。他走访宣城,恐怕不独佛事,文人雅集在宣城早成风气,况且浙江声名远播,所以,他在宣城与诗画名流相约唱和,并非臆测。“以博雅负盛名”<sup>[1]748</sup>、好“与天下人士相交结”<sup>[13]670</sup>的梅清,自然要与这位来自黄山的画僧会面,梅与浙江的相识,估计也是从此开始的。

在新安画派画家中,梅清不仅与浙江缘分深厚,他和程穆倩、查士标等人,也建有深厚的友谊。程穆倩诗、书、画、印咸备,影响广及江南。因他久居金陵,梅清曾多次走访,每有相聚,吮毫弄墨,赋诗相和,情似“兰亭”。他在《留墨亭歌》里表述得很清楚:“虎踞之颠高百尺,上有孤亭曰留墨;尽日追游浮大白,纵横卷轴多奇迹;主人爱画兼爱人,不分今古能相亲;髡残道者名最闻,吮毫落笔真不群;天都老翁起长啸,老手纷披辟灵奥;南村柳公齐大叫,流传笺板惊同好;邀我山瞿登此顶,醉中歌罢还沉吟;偶然笔落岚光青,能事称之愧不能;明朝踏雪东归去,有约重来图虎踞。”后注:“同程穆倩、柳公韩诸公饮方绣山先生山亭,既图小幅,复作短歌,亭在石头城虎踞山南。”<sup>[13]670</sup>诗中透出的另一个信息,就是与浙江、朱耷、石涛并称“清初四画僧”的石溪道人髡残,其山水笔墨茂密,境界苍莽,难怪梅清对他如此赞誉。

<sup>①</sup>梅清题《黄山图十六开》原画现藏安徽省博物院,影见《梅清画集》,天津人民美术出版社2008年版,第33页。

<sup>②</sup>郑虔(691年—759年),字趋庭,又字若齐(一字弱齐、若斋),唐著名高士,文学家、诗人,亦善书画,诗圣杜甫称赞他“荣阳冠众儒”、“文传天下口”。开元二十五年(737年),唐玄宗爱其才,为之更置广文馆,郑虔为博士,广文博士一职自郑虔始设,多称郑广文。

<sup>③</sup>谢玄晖(464—499),名朓,今河南太康人。南朝齐杰出的山水诗人。建武二年(495),出为宣城太守。两年后返京为中书郎。后又出为南海太守,寻迁尚书吏部郎,又称谢宣城、谢吏部。存诗二百余首,多描写自然景物,间亦直抒怀抱,诗风清新秀丽,圆美流转,善于发端,时有佳句;又平仄协调,对偶工整,开启唐代律绝之先河。

<sup>④</sup>浙江题《竹岸芦蒲图》原画现藏日本泉屋博物馆,影见《海外藏中国古代文物精粹日本泉屋博古馆卷》,安徽美术出版社2016年版,第328页。

查士标在新安画派中,地位显赫,书法董玄宰,画宗元四家,诗文亦清淡旷远,梅清对其向来推重。他曾藉举办“重阳花果盛会”活动,邀请查来宣城一聚。虽然在梅清之前的《花果会》系列诗中,没有发现查士标来宣城作客的讯息,不过,从他《寄查二瞻兼有花果会之约》诗可以看到,他不仅对查士标应约来宣城表示期待,还对查的艺术和性情给予了高度评价,诗曰:“先生踪迹寄尘寰,只似千峰闭一关;墨洒林峦传妙手,霜雪须鬓转童颜;守中定秘长生诀,高卧能输尽日闲;毫耄相逢更何处,扁舟花果待追攀。”<sup>[13]724-725</sup>在梅清《雪中怀白发老友》的诗中,也能看出他对查士标的仰慕,其中一首写道:“最爱扬州查二瞻,光浮银瓦不开帘;梅花书屋能遥写,好补钟山露一尖。”<sup>[13]728</sup>查士标晚年居扬州,所以梅清称他为“扬州查二瞻”。查的山水,以“风神懒散,气韵荒寒”著称,笔墨豁达率意,而且景致清雅,境况高哲,梅清“最爱查二瞻”,也许就是这个原因吧。

梅清一生交游广阔,诗友、画友遍及大江南北。正因为他遵从着“不薄今人爱古人”的画学之思,博采众家之长,为其后来的艺术朝清淡疏朗、境幽意远方向发展,打下了渊深基础。

### 三、我法

明清交替时期,中国画学有一个特殊现象,由于董其昌倡导“南北宗”论,把文人画称为南宗,院体画看作北宗,两条路线的划分,直接造成了崇南抑北的局面。因董其昌极端推扬文人画,清初“四王”鼓吹董氏学说,笔墨不杂北宗分毫,以“笔笔有来历”的画学言论,统治着中国画坛。

梅清的画学实践,并未分别南北二宗,所有优长,均可借鉴,因为“古人在我”的思想理念,支撑着他的选择。譬如他在《宛陵十景图》中所跋:“宛陵十景,旧多粉本,画家泥于成迹,有形似,无笔墨矣。寒窗无事,偶图数幅请教培翁老祖台大辞宗博览,他日过存之处,应知瞿矂之子之画,在粉本之外,并在笔墨之外。是则请教之意也。”<sup>[8]247</sup>此册描绘的是宣城境内的十处景点,从构图和笔法上看,无非主体山形居中的布局和相对规范的笔墨,虽然梅清说“旧多粉本,画家泥于成迹,有形似,无笔墨”,力追“在粉本之外”和“笔墨之外”,但其墨色的运用还是显得拘束,气韵也不够灵动和开阔。也许这是他早期的作品,且受友人委托而作,不免存有宋人笔法的原型,但有一条可以肯定,梅清并没有囿于“南北宗”的训导,除了模仿董其昌所归纳的郭熙等南宗画家的笔法,《南湖落雁图》里的构图和笔墨,则注明仿的是马、夏。

梅清五十岁后,由于仕进不第,心思山林,他的画开始恣肆起来,较前期繁茂精谨的画面,简约而未减表现力,画面格趣也归向了清寂疏朗、苍润爽透的基调。康熙十四年(1675)作《峭壁听松图》,近处几株虬松遮掩着耸立的矾石,一隐者策策沿江边石径蹒跚前行,江面一叶帆影,矾上一座茅亭。江水对岸,山石静寂,遥岑若带,铺于平远处。画面构图,均衡整饬,尽显天水寥阔。全图勾皴皆用干笔,涩而不滞,虽然笔法还存有前人痕迹,松秀与清淡的笔墨,则开始显露出来,这也是梅氏山水风格的一个重要转变。

梅清作于同年的《檐园图卷》,与《峭壁听松图》的笔法基本相近,只是他把“松秀与清淡”的消息传递得更加明确了。画卷以鸟瞰的方式作宽幅面的全景构图,檐园中的楼阁曲桥、山石树木,依序布置,退于主景之后的远山及各类建筑作为借景,画法上,与倪瓒、渐江、萧云从若有联系,楼阁等建筑的描绘虽严整工细,却十分灵动,山石多用方折干笔,浅皴淡染,时有浓墨勾点出松叶、枯干和山石,这样的虚实感,直接造成了满卷烟岚、恍若仙境的幻影,梅清后来画黄山“得其之影”,恐怕与这次的笔墨实验,有着重要关系,起码启发了他朝淡雅风调发展的审美取向。不妨说,梅清所强调的“我法”,从其不断实践和总结中,逐渐清晰出来。

自梅清复登黄山,尤其在他甲子岁之后,绘画风格转移到了既清淡若影又豪放松秀的线路上来,显出一种飘逸之气。他的所有的黄山图像,建构的并非是一个简单的山水形体,而是画家与自然在各种情形下所作的情感沟通,客观物象都被赋予了丰富的精神属性。梅清取黄山松、石、云海之姿,形之以图的,往往是在高度概括和提炼下的形体容貌,尤其是《黄山图册》,主体以外的物象皆被他虚化了。他有时用绵密细淡的皴法,有时用多变松透的线条,有时施以淡彩,无不鲜活地呈现出黄山的基本体征、内在生机与神韵。所以,我们看梅清的黄山图像,包括他描写黄山的诗篇,往往似真若幻,把远古与现实交织成一个超时空的境象,为观者开拓出无限广阔的审美空间。

这样的景象在《铺海图》里,反映得十分充足,其独特性,即在于它完全与梅清作品中的其他黄山形貌拉开了距离。画里所描绘的天都峰、莲花峰和玉屏峰,全由淡墨幻出,未有任何焦墨与渴笔的干扰,不见一笔施于山体的骨线。三峰依次排列,山腰弥漫着无尽的烟云,俨然海中漂移的峰岛。右侧近处为天都峰,居高临下,气势雄伟,峰头隐显不定,但也能辨出它的结构,运笔方折,淡墨化开,仅在岩石凹处,稍加浓墨,似有葳蕤草木;莲花峰被置于画面的左侧,由于墨色极淡,形体几近轮廓,望不可及。巧的是,它又显现出一种令人目中的逆光之效,依稀可见莲花峰上的几块巨岩和悬挂于崖壁边缘的松木。在这幅画里,作者的用意其实就是要创造一个极端的令人向往的世界。这个世界就设在玉屏峰上的文殊院,梅清把它布置在一片虚灵的氤氲中,楼阁仅露出局部的檐边,隐隐可辨。他在画上的题诗,也明显地透露了这个用意:“云里辟天阍,仙宫俯混茫;万峰齐下拜,一座俨中央;侧足惊难定,凌空啸欲狂;何当凭鸟翼,从此寄行藏。”<sup>⑦</sup>

在梅清的黄山作品中,有一个突出的现象,就是他对黄山松的描绘反复出现,这些松的形象,有以主体呈现的,有以衬景布置的,近写者虬枝嶙峋,远置者姿态飘逸,而那些排列于山岩壑谷中的松林,则更显阵势磅礴,气象万千。无论是孤株盘踞绝崖,抑或万树森森,既未拘于客观,也非古人成迹,这为我们探询和了解梅清的“我法”思想,提供了一个重要的观察点。

先看其《文殊台》中的松。此画右侧的高端处即是文殊台,僧人安坐台上。远处的背景为高耸的黄山诸峰。从视觉上看,梅清所画的主体文殊台,在画面中只占极小的位置,大部分空间留给了在云海里翻腾不绝的层层松林。由于画面构成采用了远观的方式,这些松林形象只是一种感觉的存在,虽未作具细描绘,但在松秀笔法和苍润墨色的支配下,制造出了强烈的烟云流动感,仿佛波涛汹涌,把气氛张扬得使此轴已无法容纳。

《炼丹台图》是一幅近景构图,从尺寸上看,不敌《文殊台》幅面开阔,但这个画面的构成形式,却给人一种森然意象。画面中两岩并立,炼丹台上有一道观,左侧置有两株老松,枝干努力向崖外空中伸展。正面古松盘根悬于崖壁。下端近处的山石上亦有苍松数株,松冠如臂展,似乎要擎起上端的炼丹台。根据他在《黄山图册》(十开)中的第二开题识“黄帝炼丹台与蒲团松相望不远,故合写之”<sup>⑧</sup>,可以判断,近处岩石上的古松,就是蒲团松,只是梅清把株数增加了。无论上段和下段,梅清的松树形态都像是盘曲的蛟龙,且无细小杈杈,松叶直接生于主干,平添了作品的高古意味。梅清在七十岁左右,画有多种尺幅、形式不同的炼丹台,无不以松木衬托,而松的形象也各各不同,或勾线干皴,或泼墨晕染,皆能趋向高古。

梅清的黄山系列作品,表现松谷景点的画面,似乎最为多样。梅清画松谷,强其宏伟气象与幽深之境,大抵巨幛画幅,其中绫本和纸本两件《松谷图》立轴,显示了作者驾驭画面的能力和诠释山水境界的高度。绫本画面笔法稳妥,层层松林呈折扇形状,由近及远推向深谷,把欣赏者的视线从峡谷底端渐渐引向高远的山峰,山色濛濛,使空间更加清廓,尤其是远山峰头若隐若现,与山中岚影融为一体,令人产生欲入画里寻景探幽的渴望。纸本者,笔墨愈显豪放,勾皴复染,笔笔松动。松林中的云雾与远景山峰的有机联结,似能看出梅清的另一番用意。如果说前文所提到的《天都峰》和《莲花峰》的形态极端怪异的话,那末,他在这两幅《松谷图》里,一改恣肆笔法,回到较为传统的描绘方式上来,黄山的烟云濛濛、变灭无常,不止典型,而且把这种客观之景化作一处人间仙境。

有人说,中国山水画发展至清代,真正区别固有体格的是石涛。其实,梅清的山水实践要比石涛更具有前卫性和突破性。上文已述,梅清不独创造了《天都峰》和《莲花峰》那样的审美格趣,他笔下的各类松树形象,同样彰显出创造性——与古典山水格格不入的异体形态。无论是《鸣弦泉》中的虬枝孤松,还是《松谷图》中的扇形松林,包括《绕龙松》《蒲团松》和《山水册》(十二开)中的天台怪松,每所呈现,无不与自然形态遥距千里。正因为梅清创造了枝干盘曲若蛟龙翻覆、根置崖壁悬垂犹云螭探海的奇绝之松,引起当时诗人画家的关注,纷纷为梅清作《画松歌》,如施愚山歌:“梅郎为我画松索我歌,古来画松歌已多,对君目骇奈君何?但见修鳞巨鬣盘拿绝壑凌嵯峨。咆哮腾虎豹,怒掣奔鼉鼉,一株突裂余霜柯,神猿健鹤不得上,空中壁立攀藤萝。高枝猎猎翻风去,白日寒山愁欲暮。药长饒客有无,前峰木末横烟雾。……”<sup>[14]427</sup>王渔阳歌:“谁能画龙兼画松?鳞而爪鬣行虚空。谁能画松如画石?石骨荦确松蒙茸。韦銓<sup>⑨</sup>董羽<sup>⑩</sup>两奇绝,眼中突兀瞿山翁。……”<sup>[15]1395</sup>渔阳山人不仅如此表扬梅清,还鼓吹他“画山水入妙品,松入神品”。<sup>[16]1181</sup>在中国古代画学批评中,绘画的品级分为“能品”、“妙品”和“神品”,而神品则被尊为最高境界。王渔阳说瞿

<sup>⑦</sup> ① 梅清题《铺海图》原画现藏上海博物馆,影见《梅清画集》,天津人民美术出版社2008年版,第146页。

山翁“松入神品”是有依据的,看他题梅清的一幅画:“林灯明暗两模糊,雷电冥冥夜气孤。破壁长松欲飞去,晓来疑是坐龙图。宣和御府所藏有僧传古《坐龙图》”<sup>[15]1402</sup>王是拿“破壁”<sup>④</sup>和“坐龙图”的典故说事,既把梅清画松比作南朝画家张僧繇画龙,达到“点眼即飞去”的审美高度,又借五代僧人传古,画龙“蜿蜒升降之状,至于湖海风涛之势”<sup>[17]92</sup>来形容梅清笔下的松之形态。如此看来,梅清画中的松的形象,的确是孤绝于画坛,称其松为中国山水画史上的奇特景观,并非虚言。

## 四、结语

梅清一生所作山水无数,综合考察,各时期的作品形貌及变化,与梅清不同阶段的画学思考相表里。从“古人在我”,到“不薄古人爱今人”,最后形成“我法”,像是一条循序渐进的画学实践路线,明晰而稳妥。梅清晚年,“我法”确立,艺术境界便粲然起来,拿他描绘的黄山景色的册页作品,与早、中期的画风比较,减少的是细腻的笔法和严于矩矱的墨法,豪放恣肆、舒展松透的写意之趣则明显增多,尤其是那些表现近景的画面,代替了先前惯用的全景式构图,笔墨愈显拙壮、苍浑与多变。

由于梅清素有“临摹百家”的机缘和经验,画中也就不不可避免地出现了手法的多样性。然而,梅清毕竟是一个智者,虽然百法共融,并未乱了方阵,或削弱了他的创造力,恰是借助诸多手法,把各类自然物象转换成富有审美意味的笔墨形体,合作出他的清淡若影、松秀奇绝的山水视界。所谓“集其大成,自出机轴”<sup>[18]956</sup>,梅清的确做到了综合古今笔墨优长,化为“我法”,并在其后的作品里,尽情施展。

### 参考文献:

- [1] 李应泰,等.宣城县志[0].合肥:黄山书社,2008.
- [2] 赵尔巽,等.清史稿(11)[M].天津:天津古籍出版社,2012.
- [3] 贺天健.学画山水过程自述[M].北京:人民美术出版社,1992.
- [4] 唐志契.绘事微言[M]//于安澜.画论丛刊(上).台北:华正书局有限公司,1984.
- [5] 方薰.山静居画论[M]//于安澜.画论丛刊(下册).台北:华正书局有限公司,1984.
- [6] 王佐.格古要论[M].杭州:浙江人民美术出版社,2011.
- [7] 陈焯.天延阁赠言集[M]//四库全书存目丛书·集部二二二.济南:齐鲁书社,1997.
- [8] 范瓦夏.我法:宣城画派研究[M].合肥:安徽美术出版社,2014.
- [9] 张庚.国朝画征录[M].杭州:浙江人民美术出版社,2011.

---

<sup>8</sup>①梅清题《黄山图十开》之二,原画现藏安徽省博物院,影见《梅清画集》,天津人民美术出版社2008年版,第34页。

②韦銮,唐代画家,京兆杜陵人,一作长安(今西安)人。官至少监。善图花鸟,与边鸾齐名。工山水松石,臻于古拙。

③董羽,五代、宋初画家。字仲翔,毗陵(今常州)人。尝为画院待诏,后入宋翰林图画院为艺学。善画鱼龙,形状万变。作品有《腾云出波龙图》《踊雾戏水龙图》《穿山龙图》等。著有《画龙辑议》。

④张彦远在《历代名画记》中,说张僧繇于金陵安乐寺画四白龙,不点眼睛,“每曰:‘点眼即飞去。’人以为妄诞,固请点之。须臾雷电破壁,两龙乘云腾去上天,二龙未点眼者见在。”



---

[10] 梅清. 天延阁删后诗[M] // 四库全书存目丛书·集部二二二. 济南: 齐鲁书社, 1997.

[11] 黄宾虹. 黄宾虹文集·书画编(下)[M]. 上海: 上海书画出版社, 1999.

[12] 倪瓒. 清閟阁集[M]. 杭州: 西泠印社出版社, 2010.

[13] 梅清. 瞿山诗略[M] // 四库全书存目丛书·集部二二二. 济南: 齐鲁书社, 1997.

[14] 施闰章. 施愚山集(二)[M]. 合肥: 黄山书社, 1992.

[15] 王士禛. 渔阳精华录集释(下)[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1999.

[16] 王士禛. 渔阳山人感旧集(下)[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1999.

[17] 宋人. 宣和画谱[M]. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2012.

[18] 董其昌. 董其昌全集(叁)[M]. 上海: 上海书画出版社, 2013.