

论金农梅画的传承与创新

吴昊天

(安徽师范大学文学院, 安徽 芜湖 241000)

摘要:梅花是“扬州八怪”之首——金农钟爱的题材,他的梅图,师古人,又师造化,大胆创新,具有鲜明的艺术特色。通过梳理宋元以来画梅传统,并与金农梅画进行对比,探讨金农梅画的批判继承之处;同时,从形式、意蕴两个方面论金农梅画的开拓创新之处,品其文人意蕴,证其艺术独创性。

关键词:金农;梅画;传承;创新

中图分类号:J22

文献标识码:A

文章编号:1673-131X(2019)02-0075-05

On the Inheritance and Innovation of Jin Nong's Plum Blossom Painting

WU Hao-tian

(Anhui Normal University, Wuhu 241000, China)

Abstract: Plum blossom is the favorite painting theme of Jin Nong, who is the first of the “Eight Eccentric Artists of Yangzhou”, and his plum blossom painting, learning from the ancients, and learning from the nature, bold innovation, has its distinctive artistic characteristics. By combing the tradition of painting plum blossom since Song and Yuan dynasties and comparing it with Jin Nong's works, the paper discussed the critical inheritance of Jin Nong's plum blossom painting. At the same time, the paper discussed the innovation feature of Jin Nong's plum blossom painting from two aspects of the form and the implication, and proved its artistic originality by appreciating its literati implication.

Key words: Jin Nong; plum blossom painting; inheritance; innovation

宋代以前梅花多以配饰、背景出现,宋代的翰林图画院将画分为六类:佛道、人物、山水、鸟兽、花竹和屋木,花竹画自此与人物画、山水画平分秋色,成为中国传统绘画的独立画科。无论是“四君子”题材画,还是“岁寒三友”题材画,梅花都占有一席之地,是宋代以来文人画家钟爱的绘画题材。在宋代画家仲仁、扬无咎等人的推动下,梅花独立形象得以形成。明清时期梅画虽数量较多,但受董其昌和清初“四王”(王时敏、王鉴、王原祁和王翥)的消极影响,出名的梅画大师并不多。直至清代中期,因“扬州八怪”主张“性灵”,一改往日的循规蹈矩,

才给梅画的创作注入生机。“扬州八怪”之首——金农便以梅画而闻名,他的梅画在仿古的同时又极具特色,值得研究。

一、金农梅画的传承

诚如高居翰对金农的评价:“能与古人,复能与古人离,会而通之。”据考,金农作画并无师承关系,他直接取法宋元墨梅大家,这使金农“五十始作画”,甫一出手作画便“涉笔即古”。在梅图的画跋中,金农直言不讳地称自己取法仲仁、扬无咎、王冕

收稿日期:2019-04-25

作者简介:吴昊天(1995-),女,安徽合肥人,硕士研究生,主要从事艺术史和艺术理论研究。

等人。因此,在金农梅画风格未确立之前,其有部分仿扬无咎、王元章的梅花作品问世。金农从宋元画梅的传统中汲取养分,取其精华,去其糟粕,结合时代和自身笔墨特点,逐渐形成了自己梅画的特色。

(一)历代画梅的传统

在中国美术史上,宋代仲仁长老被视为第一个创作墨梅的人。仲仁革新了梅花的画法,他的画梅新技法是将蘸有墨的笔尖触于画纸上,使墨渗透散开,散开后的墨迹构成了梅花的花瓣,这一技法被称为“墨晕法”,然后再勾勒枝柯。整幅梅花图,梅花花瓣细致入微,枝干错落有致,二者有机结合,给人一种前所未有的审美体验。

南宋扬无咎被认为是仲仁的继承者。扬无咎的《四梅图》按视觉时序清晰地呈现了梅花的生命过程,后又自题四首梅花词,这组词描写了梅花从出芽到凋零的四个生长阶段。在《四梅图》中,扬无咎将自己对梅花植物形态的理解融入到梅花艺术的线性构图中。他用单笔画绘根、嫩枝以及枝干,老枝则由干笔以及富含纹理的笔画画成,而梅花的花瓣也与树枝一样,以线性结构来表现,如墨圈和椭圆图案,再用简约精致的笔画与墨点进行加工。扬无咎有意地将书法技法与结构融入画梅中,但他并没有机械地将书法技法与结构挪用至绘画中,相反,他探寻着一种书法技巧,以冀做到简洁自然的描绘。在这点上,他的线描水墨风格体现了文人画家所创立的白描法的形式技巧与美学价值^{[1]254}。

元代文人画家继承了宋代前辈的理念与价值观念,通过理论探讨与艺术实践对其加以发展与程式化,强调发自内心的表达、探索过往的艺术以及运用书法创作的特性^{[1]307}。在元代梅画的发展过程中,最为重要的艺术史事件就是图像与诗歌题词在形式与表达方面的结合。但是,这并不代表梅画与诗歌未一起出现过,宋扬无咎《四梅图》就试图通过绘画与诗歌的结合来表现梅花的生命历程,马远《华灯侍宴图》与马麟《层叠冰绡图》也都有一首与主题相关的御题诗歌,不过这些诗歌是与图像分离的,或置于画卷的顶端,或置于末端独立的纸上。而使梅花与诗歌相互交融、密不可分,成为画梅的典型范式,王冕功不可没。因为王冕的开拓,元代梅图题词与图像融合的趋势得到强化,这种范式在梅画发展中的重要性不容小觑。简单地说,可以将前王冕时代的墨梅与王冕墨梅之间的区别比作混

合物与复合物的区别。前王冕时代,墨梅图像与题词之间的关系就像一个混合物中各个组成部分之间的关系:彼此独立的成分混合在一起。王冕及王冕之后的大师作品中,墨梅图像与题词之间就像一个复合物中各个组成部分之间的关系:它们相互作用,产生了一种与其组成成分特性相区别的效果^{[1]386}。

宋代画家使梅花成为了独立的绘画题材,而在元代王冕的积极推动下,梅图与诗歌、书法融合,成为画梅的主流范式,明朝画家竞相模仿。《墨梅人名录》记载明代画梅者有六十一人之多,较著名的有王谦、陈录、盛安、孙从吉、沈襄等。但庞大的画家群体所画梅花,大都没有摆脱宋元梅图的窠臼,这与董其昌的绘画理论有一定关系。《明画录》记载:“元、明以还,作者浸盛。乃为史为谱,法益详而流益敝,虽名家不免以气条取嘲,况下此者乎!”文人画家过分依靠“史谱”,详尽梅图绘画技法,但突破者甚少,整个文人画派陷入复古的泥沼中,就连“吴门四杰”中的唐寅、仇英也未能幸免,满纸院体画风,清初“四王”更是将“传统主义”推向高潮。文人画风被压制甚久,直至遗民朱耷、石涛“师法自然”,才将文人画解救出来,但此二人的梅图传世不多。在朱耷、石涛影响下,清中叶“扬州八怪”继承了他们“野逸”的风格,主动求新求变,为画坛重新注入了生机。“扬州八怪”中不乏画梅好手,高西堂、李方膺、汪士慎一直是专意作梅,金农与他们相比,似乎没有话语权,实则不然,“最具文人特点的画家是郑板桥,最具文人气质的画家是金农”^[2]。金农的文人气质深深渗透进他的梅花图中,博前人之所长,又大胆创新,独领风骚。

(二)金农梅画的继承

金农作梅花瓣取法古人,“宋释氏泽禅师善画梅,尝云‘用心四十年,才能作花圈少圆耳’,元赵子固亦云‘浓墨点椒,大是难事’。可见古人不苟,败煤秃管,岂肯轻易落于纸上耶。予画梅,率意为之,每当一圈一点处,深领此语之妙。以示吾门诸弟子也”^{[3]61}。释氏泽禅师一说为宋代僧人仲仁,但仲仁作梅以“墨晕法”闻名,恐另有他人。赵子固即赵孟坚,擅长白描梅花,“点椒”意为点画出小圆。由此题跋观照,金农作梅深受宋释氏泽禅师和元赵子固的影响,花瓣或圈画或点染,不轻易下笔。金农与前人不同,他画梅“率意为之”,率意并不是随意,而是加上了金农从容的心境,看似普普通通的圈点

也饱含深意,是对前人画作的敬仰,更是站在前人肩膀上的创造,所以金农的梅花瓣,不单只作“墨晕”或是“圈画”,而是根据具体创作的需要选择合适的技法。

“画梅须有风格,风格宜瘦不在肥耳。扬补之为华光和尚入室弟子,其瘦处如鹭立寒汀,不欲为人作近玩也。客窗仿拟,以寄胜流。”^{[3]57}这是金农题《仿扬补之瘦梅图》的跋,扬补之即扬无咎,此图中金农借鉴了扬无咎梅花图的画法,繁花如簇,枝干纤细却盘根错节,向上挺拔又扎根牢实。与宋早期梅图的雍容富贵不同,金农偏爱扬无咎笔下的“村梅”,若扬无咎与同得宋理宗夸赞的丁野堂相较,金农更加推崇丁野堂的“野梅”,他曾戏言自己的梅画深得丁野堂遗风,是谓“江路野梅”。金农自言:“画梅之妙,在广陵得二友焉:汪巢林画繁枝,高西堂画疏枝,皆是世上不食烟火人。予画此幅,居然不疏不繁之间。观者疑我丁野堂一流,俨如在江路酸香之中也。”^{[3]60}汪巢林、高西堂也是“扬州画派”的中坚力量,以画梅闻名,金农的“不疏不繁”继承了丁野堂的衣钵,与汪、高二人区别开来,使他的梅图在扬州书画界葆有市场。

自元代始,水墨成为绘画的主要元素,设色图慢慢地走向了衰落,山水不再流连“珠光宝气”,花卉亦一改“浓妆艳抹”。美国学者卜寿珊曾说:“元代文人追溯了水墨花卉的绘画传统,仅用黑白来表现抽象主义的主题。”^[4]明清时期,在“四僧”的推动下,用黑白表现形象更是作画的主流,整个画坛崇尚“写意”之风,金农也不例外,其传世作品也极具写意之气,显然是受到了朱耷、石涛等人的影响。但金农并没有全盘接受,其少数梅图直承元辛贡、王冕,给梅花上色,给人新鲜感又不流于艳俗。“吾乡龚御史田居先生,家有辛贡粉梅长卷。丁处士钝丁,家有王冕红梅小立幅。皆元时高流妙笔。予用二老之法画于一幅中,白白朱朱,但觉春光满眉睫,老子于此兴不减也。”^{[3]53}金农融汇了辛贡、王冕二人的技法,付诸纸上,“粉梅”也好,“红梅”也罢,金农笔下的梅花不仅仅是傲霜、遗世独立的代表,较之古人更是充满希望的报春使者。

金农摹仿前人“师其意,而不师其辞”^[5],他以梅为师,从梅花中汲取灵感,何尝不是“看尽天下梅花打草稿”。扬州是古代艺梅种植、观赏的一大胜地,自古文人皆以咏梅、画梅为乐事。宋以来各地梅花种植、观赏风气高涨,扬州是其中一个重要的

地区。南宋著名的赏梅胜地有真州梅园、扬州梅花岭、蜀冈“小香雪海”,康乾之世盛极一时的扬州园林也大多有梅景营建^[6]。正是大规模的梅景给予金农最直观的感受,而历代文人画梅传统则给予金农创作的信心。不仅如此,金农也种植梅花,“吾家有耻春亭,饮自称为耻春翁。亭左右前后种老梅三十本,每当天寒作雪,冻萼一枝,不待东风吹动而吐花也”^{[3]63}。金农有意摹仿宋元画梅大师,但归根结蒂,耻春亭的三十株老梅才是金农作梅的导师,造就了金农梅图的与众不同。

二、金农梅画的创新

金农虽取法古人,但不同于清初“四王”无法突破古人法则,流于范式,而是批判地继承,做到了“笔墨当随时代”。金农也把这种创新精神贯彻到梅图的创作中,他的梅图在形式和意蕴方面独树一帜,即使与同时期的汪世慎、高西堂等作梅大家相比也毫不逊色。

(一)形式创新之处

金农梅画形式的创新主要体现在构图、笔墨两大方面:金农刻意追求构图的多元化,以区别于其他画家的梅图;他又从汉隶中汲取精华,以书法入画,创新了梅花的画法。

1. 构图精巧。中国画贵在“留白”,画卷恰到好处空白,会给人一种遐想,画家借此技法达到一种“无声胜有声”的效果,其也蕴含了虚实相生的美学精神。将这种技法发扬到极致的人,当属明末清初的朱耷,偌大的画卷只有一尾小鱼,这赋予了该画奇特的审美体验。绘画思想直承朱耷、石涛的金农当然领悟到了“留白”的可贵之处,但其相当部分梅图似乎在有意打破这被奉为圭臬的构图传统。他的《梅花册页之十一》,淡墨发干作粗枝,用浓墨点椒苔,整个构架一蹴而就,落笔极快,一气呵成,再用细笔精雕,以线画圈,猛一看去淡墨发干占据大幅版面,线圈梅花似在夹缝中生长,连作题跋的空余也所剩无几,十分注重题跋的金农也只得留下几个字和钤印作结。这是金农有意为之的,这样画出的梅花不再像传统梅图中的梅花那样纤细、坚韧,扑面而来的是梅花的磅礴气势,遒劲有力的枝干在冬日里越扎越牢,直面冷风暴雪,乍看不起眼的梅花顽强生长,从容不迫,这梅花精神细品则明,无需赘言,过多的题跋反而显得苍白无力。梅图横

枝满幅、墨迹满卷,是金农生命意识的最佳体现。

金农在梅花构图上还下了其他功夫。金农的梅花大都扎根于画面的一角,或左上或右上,并向另一斜角生发过去,开枝散叶,梅枝盘根错节、遒劲有力,而从画面底部中央自下而上生发的梅花作品并不多。观金农《梅花三绝之七》可知,金农追求作梅的“三角形”构图形式。在平面几何中,三角形是最稳定的图形,把金农的画卷沿对角线分隔开,便可见梅花集中在三角区域里,这样的梅图具有韵律,不再呆板而又稳定严谨,呈现出来的梅花也少了几分风摇欲坠之情,多了几分坚韧不拔之感,愈发清新隽永。金农苦心“经营位置”,打破了中国画构图的传统范式,用最简单的几何图形分割画面,令人耳目一新,使大众审美愈加多元化。

2. 笔墨语言。清代是金石学的繁荣时期,出土了大量古代文物,其中多数是有文字或图画装饰的画像石或其他器物。在清代几乎每位文人都拥有若干古物拓片,书法艺术和篆刻艺术因此发生了变革,绘画艺术亦然。人们称此变革为“画有金石气”,即画作具有古代精神的气息^[7]。作为这场变革的亲历者,金农毕生酷爱收集金石,好友杭世骏评价他:“冬心先生嗜奇好古,收储金石之文,不下千卷。”金农自创的书法艺术——“漆书”便具有浓厚的金石气,他的梅图亦然,也具有浓厚的金石意味。金农把天真古拙的书法不自觉地运用到梅花的创作中,书画本同源,这是其梅图具有金石气的重要原因之一。金农书法风格的形成早于其绘画风格的确立,他临摹汉隶时融汇自己用笔的特点,形成了个性鲜明的“漆书”。学者吴大红指出,金农的《梁楷传》(作于1737年,即乾隆二年)是其“漆书”风格形成的关键作品,是金农书风的一大转变。此时金农五十一岁,这与他自称“五十始作画”的年龄高度吻合,书法给予了他绘画方面的灵感。金农约七十岁之后开始大量创作梅图,此时他“漆书”已经游刃有余,他的梅图受汉隶的影响,具有金石气也理所应当。金农的梅花瘦不娇柔,细不羸弱,究其原因,正是其在下笔时融入了“漆书”的笔力。金农作梅用笔平实,不骄不躁,梅花的气势丝毫不减,天真而又古朴,这正是他融篆隶入画的结果。此外,金农“渴笔八分”,用笔沉稳、厚重,这种古拙飘逸的笔墨韵味也被应用到作梅中。金农的梅花与众不同,更似写成的,书画本同源,更何况他是书法大家,书法技法也促进了他在画法上的革新。金农

“漆书”的特点,即空间黑白对比强烈,笔画横宽竖细,布白极险,具有极强的黑白空间对比感,这种书法技法在他作梅中亦时常应用^[8]。金农作梅,清瘦的枝干多一笔画成,其间顿挫,富有节奏,如篆书般纤长有力;粗大的枝干多泼墨而成,淡墨渲染,浓墨点椒,这浓淡墨的强烈对比,传达出他书法的韵致。书法是线条的艺术,绘画也讲究线条,金农画中的线条具有力度、节奏、古拙等美感因素,使人产生独特的审美感受。这种独有的笔墨语言更体现在其画面浓淡墨的冲突上:枝干墨色淡,苔椒墨色却浓;花瓣之墨淡,题款之墨却浓。以藏于沈阳故宫博物馆的梅图为例,整幅图画观之,浓淡交错,富有生气,可谓“浓妆淡抹总相宜”。

清代中期,扬州资本主义萌芽,金农虽迫于生计,以卖画为生,他的一些花卉果蔬杂画作品也的确受到世俗的影响,但他的梅图除少部分应酬之作外,皆保留了其艺术的独创性,构图精巧,有金石气,重在画境,也体现了金农一生的格言“众毁不如独赏,独诣可求于己,独赏罕逢其人”^[9]。

(二)意蕴创新之处

因在博学鸿词场上的失意,金农的入仕梦彻底幻灭了,落魄的他最终选择了扬州作为自己最后的归宿。在这个资本主义萌芽有所发展的江南城市,金农像是找到了排解郁闷的寄托,或许是迫于生计,他不再单单依赖几首寒酸的文人诗句来展示自己的才华,他开始作画。然而妻子和女儿的惨死成为压倒金农的最后一根稻草,他皈依佛门,自号“我佛如来最小弟”,最终也歿于佛舍。在弥留之际,金农也未放弃作梅,梅是他的精神支柱。扬州商业经济是金农作画的土壤,金农的梅画不可避免地沾染了世俗的气息;禅意是支撑金农苟活的精神寄托,金农的梅画也因此具有禅宗哲学的内涵。

1. 世俗性。金农是“扬州八怪”中最讲究题跋艺术的画家,他努力在画面之外利用题跋营构另一个充满世俗趣味的场景,例如,“客窗偶见绯梅半树,因用玉楼人口脂画之,彼姝晓妆,毋恼老奴窃其香奁而损其一点红也,不觉失笑”^{[10]274}。该题跋中的“口脂”指的是现在的口红,“香奁”指女子的梳妆盒,金农为了让梅花更加绯红,竟偷用女子的口红上色,惹恼了妇人。金农用饶有谐趣的题跋,营造了闺房内妇人恼火和丈夫低头认错这样一幅妙趣横生的场景。金农究竟有无用口红给梅花上色不得而知,但此题跋却给梅花平添了一种香艳之色。

在《梅花册页之四》中,金农题到“用玉楼中人口脂画红梅小幅”^[11],这里金农也戏谑地说梅花的绯红源自女子的口红。由于金农的梅花很少傅色,这两幅作品都上了红色,在其梅画中格外显眼。给梅花上色是金农为拓展梅图销路的无奈之举,一味言说梅的傲骨不屈,只会曲高和寡,得不到市民阶层的喜爱,此举让梅花艳俗而不烂俗,迎合了大众审美趣味。或许是出于文人的自尊,金农在梅图里也自嘲道:“画梅乞米寻常事,那得高流送米至。我竟长饥鹤缺粮,携鹤且抱梅花睡……”^{[10]271}

2. 禅意化。古稀之年的金农困苦不堪,妻子早已作古,女儿也因难产丧生,他感到尘缘已了,于是遣散了自己的童仆和哑妾,住进扬州西方寺,皈依佛门,写经之暇,画佛为事。这时,他给自己起了几个别号,如“心出家庵粥饭僧”“莲身居士”,淡出俗世之心显而易见,其禅宗思想在梅画里也时有体现,富有哲理,表达了强烈的生命意识和虚空观念。

在大乘佛学的基础上,六祖慧能发扬了禅宗,强调一切存在都是因缘和合,旨在“空空”,这种虚空的观念也体现在金农的梅画中。金农画梅,时而横枝满幅,花瓣枝干占据全部画面;时而吝惜笔墨,一支梅花便占据大部分画面,留白甚多,极不和谐。现藏于中国历史博物馆的梅花册页与藏于故宫博物院的梅花三绝册页相比,一幅过于“满”,一幅又过于“空”,这其实是金农禅宗虚无观的体现,“满”即“空”,“有”和“无”的界限不在于画面如何呈现,而在于画者之心,正所谓“空空如也”。金农题梅图多次题到“空香沾手”,梅花之香本就虚幻,何以沾手,“虚”也可以存在,这是金农不断探求内心的结果。金农以梅参禅,构建了具有禅意的“梅林”。

三、结语

历代画家作梅、竹不辍,实可视为人格主义美学精神的延续与发挥。梅、竹之所以能激起画家的无限激情,实因这类植物经长期的文化观念的冲

刷,早已定型为一种“符号”,在文人心中,这一符号是不可丢失、不可抹去的,它已升华为民族之魂与人格的象征^[12]。金农画中的梅花也具有很强的符号意识,是其高洁人格的象征。金农作梅在部分技法上取法宋元古人,但不流于范式;在创作思想上继承明末“四僧”,但又不受他们理念的禁锢。金农深受扬州资本主义萌芽的影响,但又能保持精神独立,坚持作梅的艺术独创性,不趋于时流。金农梅画的批判继承与创新,为后世梅画创作提供了新思路,直接影响了清代晚期“海上画派”的创作,他批判继承、开拓创新的精神更值得当代画家及后世画家借鉴和学习。

参考文献:

- [1] 毕嘉珍. 墨梅[M]. 陆敏珍,译. 南京:江苏人民出版社,2012
- [2] 冯骥才. 冯骥才艺术谈[M]. 青岛:青岛出版社,2017:26
- [3] 金农. 冬心画谱[M]. 济南:山东画报出版社,2010
- [4] 卜寿珊. 心画——中国文人画五百年[M]. 皮佳佳,译. 北京:北京大学出版社,2017:223
- [5] 邓乔彬. 中国绘画思想史[M]. 贵阳:贵州人民出版社,2002:1042
- [6] 程杰. 扬州梅花考[J]. 盐城师范学院学报(人文社会科学版),2008(2):52-59
- [7] 滕固. 墨戏[M]. 北京:商务印书馆,2017:73-74
- [8] 吴大红. 金农梅花之创意及其形成原因[D]. 杭州:中国美术学院,2003
- [9] 张郁明,蒋华. 扬州八怪诗文集[M]. 南京:江苏美术出版社,1996:154
- [10] 金农. 金农集[M]. 杭州:浙江人民美术出版社,2016
- [11] 金农. 扬州画派书画全集·金农[M]. 天津:天津人民美术出版社,1996:75
- [12] 姜澄清. 中国绘画精神体系[M]. 贵阳:贵州大学出版社,2013:250-251

(责任编辑:唐银辉)