

doi:10.3969/j.issn.1672-4348.2019.05.003

画家林纾师承关系研究

王少羽

(闽江学院 美术学院,福建 福州 350108)

摘要: 林纾艺术上的进阶主要得益于游历中所见的历代经典作品。他以古画为师,其中,对他影响最大的是“元四家”中的王蒙。王蒙兼有吴历之“精”与王翬之“博”,是中国画学集大成式的人物。而且,王蒙的作品浅白刻露,授人以用笔之法,是可学而可至的美的范式。当然,林纾所认识的王蒙并不完全等同于王蒙的本来面貌。他所关注到的这些侧面,隐约蕴藏着使绘画创作系统化、逻辑化的愿望。其结果是,林纾的作品工稳、细致有余,缘自性灵的特立独行、放旷不羁则很少显现。

关键词: 林纾;绘画;师承关系;王蒙

中图分类号: J212

文献标志码: A

文章编号: 1672-4348(2019)05-0422-05

Study of the master-disciple relationship of Painter Lin Shu

WANG Shaoyu

(College of Fine Arts & Design, Minjiang University, Fuzhou 350108, China)

Abstract: Lin Shu's artistic progress mainly benefited from the classics seen in his travels. He took ancient paintings as his teacher. Among all the ancient painters, Wang Meng, one of the Four Masters of the Yuan dynasty influenced him the most. Wang Meng, as delicate as Wu Li and as extensive as Wang Hui, is the epitome of the Chinese traditional painting. In addition, Wang Meng's paintings are so clearly expressed that others can learn his skills just by observing his works. Therefore, Wang Meng's paintings stand for the acquisitive and reachable beauty. Of course, that Wang Meng in Lin Shu's mind only mirrors a few partial reflections of him. These reflections reveal Lin's intention to systemize and logicalize his own painting skills and style. As a result, Lin Shu's paintings are deliberate and exquisite, while free-spirited unconventional and uninhibited expressions are hardly seen.

Keywords: Lin Shu; painting; master-disciple relationship; Wang Meng

林纾(1852-1924),字琴南,号畏庐、畏庐居士等,别署冷红生,晚号六桥补柳翁、春觉斋主人、畏庐老人等,近代著名的翻译家、古文家、画家、诗人。

作为画家的林纾兼擅多能,于山水、花鸟、人物等科均有所成,作品的题材、风貌多样。其中,山水画成就最高,尤以青绿、浅绛为最佳。林纾是中国传统绘画的守护者和践行者,留下遗作集《畏庐遗迹》和画论著作《春觉斋论画》。

清末民初,林纾画名甚隆。中华民国时期的著名政客黄潜任在《花随人圣庵摭忆》中写道:“旧京画史,予所记者,庚子后以姜颖生、林畏庐两先生为巨擘。”^{[1]122}此外,林纾曾在北京琉璃厂挂笔单售画,润格高于同时期其他画家:“(1921年)五尺堂幅 28 元,五尺开大琴条四幅 56 元,三尺开四幅小琴条 28 元,斗方及纨折扇均 5 元。”^{[2]143}这亦可佐证他在画坛中的地位。

收稿日期: 2019-06-13

基金项目: 福建省教育厅社会科学研究项目(JAS180357)

作者简介: 王少羽(1984-),女,福建福州人,讲师,硕士,研究方向:中国美术史。

遗憾的是,长久以来,林纾的画名为文名所“累”。较为普遍的看法是,绘画之于林纾,原本只是文人修养心性的一般手段,不意却成为他自贻家计的创收途经以及扬名画坛的立身之本。这都是因为文名而获得的优惠待遇。其结果是,林纾画名卓著、画价不菲,却极少有人单独关注、研究他的画家身份,他的绘画作品鲜少被整理、研究。

笔者认为,学术界有必要对林纾的画家身份及其艺术成就进行全面的整理和研究。本文讨论画家林纾的师承关系,这实际上是研究林纾的画家身份及其艺术成就的重要环节。这是因为,第一,师学对象的选择反映画家的眼界与品位,以及他对艺术、对自我的理解和认知。整理画家师学对象的动态变化,并与其各个阶段的创作进行比较、互参,可以大致勾勒出画家的艺术履历。第二,中国绘画史上宗派林立、盘根错节,艺术风格更是千端万绪、不一而足,正是它们相互独立而又彼此共生,构成了中国传统绘画枝繁叶茂、异彩纷呈的景象。梳理师承关系是定位画家在中国画史中坐标的基础和要领。第三,借由观审画家对师学对象的选择性继承来分析画家所属的艺术脉系,再通过或超轶、或黯弱的作品考订他的审美领悟力和创造力,进而在时间和空间两条轴线的梳理、对较中量度他在艺术史上的地位和贡献。

一、林纾的授业之师

画家林纾的师承关系,见载于史籍者不过寥寥数语,却似有两相矛盾处。

林纾22岁成为花鸟画家陈文台(号石颠山人)先生的入室弟子,由花鸟入门而后兼及山水、人物。陈文台师承“诏安画派”代表人物汪志周、谢颖苏,尊随“闽派”画风而又自成高格,“师固与瑄樵同执业于汪瘦石先生者也”^{[3]672};“吾乡汪瘦石先生,画多作浅绛,在四王外,别饶一种风格”^{[3]675}。林纾从师25年,与先生关系亲厚。一次,与先生攀谈,他将元代画家倪瓒比作孔门弟子颜回(字子渊)。先生愕然问其故。林纾解释,“尊倪画者,必曰倪高士。高士佳处真处,谁则能了了者”,就像“颜渊德行无专书传者,仅见于《论语》五六处,然人已称为亚圣矣”一样。老人听后“大笑不止”。^{[3]642}师徒高谊由此可见一斑。林纾还曾撰写《石颠山人传》纪念这位授业恩师。由

此观之,林纾的师承关系当是确凿不移了。

令人意外的是,林纾在《春觉斋论画》中又说:“生平既无师授,时时于寒窗中少弄笔墨,久久亦粗成篇幅,然不敢问世也。”^{[3]628}笔者以为,之所以有这样看似自相矛盾的说法,是因为:一者,林纾身世贫寒悲苦,整个青壮年时代困顿于生计、功名,没有机会接受专门、系统的艺术训练;二者,在林纾看来,陈文台先生是他画业的启蒙恩师,但是要论艺术风格的成熟,却是大量观览、临摹历代经典作品的结果。在此期间,林纾揣摩出一套临习古画的方法,如“观古人墨迹,眼光所射,即当射其著意之处”^{[3]635}，“法在看画时能解古人之所以用心,所以著笔,隐用其法,自运其能”^{[3]657}。他博采众长,并取性之所近者习之,明确了艺术取向——以严谨、工致的笔法来表现文人士大夫所钟爱的山情水趣,使艺术气象焕然一新。

林纾充分体会到步趋古人而“进于古”对于“中国画”创作的重要意义,故而常以古画为师,反复临摹、推敲,并终生坚守。他说:“若会家者,则竭一生之精力,详审古作者之轨范与其精神,穷老尽气,体会入微,或述其师说,或抒其己见,笔之于书,使后人见之,知其甘苦之所在,遵守而行,则亦一灯传为无尽灯,此会家之论也。”^{[3]627}

林纾曾回忆初学之时的茫无头绪、进退维谷,“直如乞儿入金谷之园,丹碧琳琅,剌心刺目,不知宜窃者为何宝”^{[3]628}。这正是摸索如何进入“中国画”系统之时必然经历的窘迫,亦即林纾所说的“进于古”的过程。后学之人唯有顺利渡过这一阶段才能豁然开朗,“迨阅历既多,眼亦渐厌,知所择矣”^{[3]628}。而最基础、最有效的方法自然是临仿经典作品。千百年来,由临古而入画道,被认作“中国画”的师学正途,代代相袭,用之不疑。“古人遗法具在,不从摹写入手,何以为范”^{[3]633},林纾亦是这一传统的忠实因循者。

进一步说,临古的意义不止于引领初学者涉足“中国画”系统,而且对画家艺术修为的每个阶段都既为促成,又是检验。林纾感叹:“大凡画家得古人之形貌易,得古人之天机不易;得古人之规矩易,得古人之气韵不易。”^{[3]684}此间包含“中国画”创作的不同层面:写形与传神。亦即是说,画家“写形”和“传神”两方面能力藉由临古得到琢磨、砥砺。先就“写形”而言,尽管“中国画”历来讲究写生,但是,创作中所使用的笔墨技法、造型

规则等又是独属于“中国画”系统的。林纾说：“画无常工，以似为工。岂其形似之贵，要期所以似者贵也。”^{[3]636}意思是，画家唯有谙熟“中国画”表达方式之“所以然”，方有可能实现“写形”，而临摹古画无疑是领会“中国画”语言习惯的重要途径。再就“传神”来讲，通过临摹古画体会何为“气韵生动”，以及如何实现“气韵生动”，是修习“中国画”的成例。一定意义上说，对古人体物之用心、造物之功夫的领会程度会反映在作品中而成为检验画家艺术造诣的标识。林纾说的“天资既高，而好古复笃，自然超佚”^{[3]645}，便是如此。

鉴于此，笔者认为，从理论研究的角度探讨林纾的师承关系，核心要务在于厘清他对历代经典作品的选择、继承和体悟，而非与陈文台等授业恩师的关联和互动。

二、林纾的师学对象

林纾自述：“作客二十年，周历南北，所契贤士大夫，多出其所藏见示。”^{[3]627}想来，他临仿古画、师承名家的机缘便来自于周历南北的见闻。仅据《春觉斋论画》记载，他所品鉴者包括五代的董源，宋代的李公麟、米友仁、赵千里，元代的黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙、高克恭、赵孟頫，明代的沈周、文徵明、唐寅、仇英、董其昌，清代的王原祁、王翬、吴历、华嵒等数十位画家的作品。林纾主张：“是真画家，当具鉴赏家之眼力，然后济之以独到之学力，观黄鹤（王蒙，号黄鹤山樵）当证之以痴翁（黄公望，号大痴道人），于不类中求其类，到体会微处，王、黄家法亦正同耳。”^{[3]672}这要求研习“中国画”者博闻强识，触类旁通。想必这样的师学方法令林纾开心明目，受益匪浅。

但是，这并非笔者所要论述的林纾的师学对象。尽管博采众长、于不类中求其类是艺事修炼不可或缺的组成部分，但更为根本的是随其性之所近者学之，立意既定则忠实于彼，而不朝秦暮楚、矜多务博，“若初学喜新，一家未成，动即迁徙，终至不能自立而后止”^{[3]674}。诚如林纾所例证的，“黄鹤山樵，学赵吴兴（赵孟頫，浙江吴兴人，故有此称）者也，少时一点一画，皆肖吴兴。至一参以董、巨（即董源、巨然），则行阵全易，壁垒一新，遂与仲圭（吴镇，字仲圭），痴翁、云林（倪瓒，字云林）抗席”^{[3]657}，师学对象的选择对画家艺术气象的养成具有决定性影响。

若要探究对画家林纾最具影响力的师学对象，笔者认为“元四家”中的王蒙。

王蒙（1308—1385），字叔明，号黄鹤山樵、香光居士，湖州（今浙江吴兴）人。王蒙山水画受其外祖赵孟頫影响，上承董源、巨然，并在与黄公望、倪瓒的交往中得到教益。他在“元四家”中是最善融会贯通而自出心裁者。笔法上，变披麻皴而创解锁皴，“写画如同写篆书”^{[4]480}（王蒙语）；设色鲜丽豪迈，变拘谨的勾填、渲染之法而为写意。作品层峦叠嶂、郁然深秀，又能密而不窒，繁而不重。王蒙的绘画对后世产生深远影响，正如林纾所说，“近人之派，皆自黄鹤分支”^{[3]690}。

林纾曾明白告示，“近年一味师黄鹤山樵，粗能为渔山。一日过渊静居，见旧作，愧汗不胜”^{[3]643}，“比年稍稍学山樵，虽不能得几微之益，然涂辙已更，思致渐别”^{[3]659}。此间透露两则讯息，其一，改从王蒙，令林纾茅塞顿开，更异涂辙，渐悟画道；其二，林纾倾慕王蒙，必欲穷老尽气学之，终生相随。

可能引发质疑的因由是，林纾鲜少得见王蒙的作品，“真本之流落人间者，余为寒人，胡能多见”^{[3]657-658}。况且，年湮世远，真赝沓杂，即为亲见者，林纾亦从未敢断言其为王蒙真迹，“山樵画流落人间者几无，是轴余不敢谓为真”^{[3]675}。既然如此，何来师承王蒙之说？

笔者以为，林纾确乎师承王蒙，具体方法上则由临仿吴历、王翬的作品以上承王蒙。关于这一点，林纾之言，“余感其言，假得吴渔山真本，寝馈其下，经月恍然，悟山樵之所以用笔矣。于是尽弃沈、蓝之法，一力追逐渔山、石谷。成就与否，余不敢知，然自信是鳌山悟道期也”^{[3]668}，可以为证。

“墨井道人（吴历，号墨井道人）晚年虽与石谷（王翬，字石谷）绝交，然石谷之称墨井，至谓其墨妙出宋入元，登峰造极，可云佩仰极矣！余尝谓墨井精处，有时过于石谷，而石谷博处，亦非墨井之所及”^{[3]641}，林纾载述画界佚事，称扬古人忠厚，不肯相互倾轧，意在匡扶时风，使人知往而鉴今。同时，兼及评说“清初六家”中吴历和王翬的艺术成就，即吴历之“精”与王翬之“博”。吴历之“精”，要之在于能“出宋入元”。宋画刻画，而元画变化。“出宋入元”的价值意义在于“形”“神”两不偏废的艺术追求。在董其昌“南北宗”论统驭之下，“吴墨井为隐湖草堂作立轴，用山樵浅绛

法,以干燥之笔密皴,然后传以赭墨,光色灿发,云钩则赭墨并用,楼阁隐见云半,笔笔入神”^{[3]641},显得弥为珍贵。王翬之“博”,要之在于能“包罗万有”。意即,能总诸家之长,“石谷也,为惠崇即惠崇,为燕文贵即燕文贵,而论其本来面目,仍山樵也。惟其能山樵,故能摹仿各家,一无梗碍”^{[3]674}。因为成竹在胸,故而宽闲自在,从心所欲不逾矩。王蒙真迹难以搜求,而与他年代相近的吴历、王翬的作品却能够访得,“四王、吴、恽,见熟亦粗能识别”^{[3]628},故而假之为己所用。在他看来,吴历、王蒙皆师出王蒙,“且渔山、石谷,均发源于山樵”^{[3]638}。换言之,王蒙兼有吴历之“精”与王翬之“博”,是中国画学集大成式的人物,“苦学山樵,万万不能有弊”^{[3]638}。

另一方面,林纾以王蒙为师承对象,又是因为,在他看来,王蒙的艺术不仅宽博融通、包罗万象,而且规矩工整、章法昭著,是超群轶伦、出落凡俗,同时又深入显出、可学而可至的美的范式。后学之人经由长时间的临摹、循行,可以得心应手地在严格的约束和规范之下,按照自己的理想和愿望去开拓、创造美的境界。这一点,在林纾对王蒙和黄公望的比较和评价中,可以明白感知。黄公望(1269-1354),字子久,号大痴道人、一峰道人,是“元四家”中最年长者,代表作品有约完成于82岁、明末险遭火噬的《富春山居图》。林纾对黄公望有着不亚于对王蒙的追慕,“画境至于痴翁,可云神妙不测极矣”^{[3]660}。然而,林纾选择王蒙而非黄公望作为师承对象,是因为,“余私以黄、王相较,谓子久如云屋天构,不易追践,山樵皴法细致精审,极力学之,不至有中蹶之虞”^{[3]638}。也就是说,林纾认为,较之黄公望变化不可方物,令人难以捉摸的天才创造,王蒙的作品浅白刻露,授人以用笔之法,步步示人以真铨,是辅导后学进阶的良师。

三、林纾的按行自抑

毋须讳言的是,林纾的艺术造诣逊色于王蒙。以《畏庐遗迹》卷二^{[5]258}作例,作品完成于1922年(壬戌)冬,远处山峦高耸,层叠有秩;中景山坳平坦之处,茅屋草舍闲闲落定于芳树古苓之间;近处溪水泓澈,一叶轻舸悠然其上,隽雅消闲,点染得神。落款有“粉本传抄赵伯驹,分明一幅富春图。不知寂寞山居客,解道人间理乱无”等句。此卷

虽传抄南宋画家赵伯驹的作品图式,但观其用笔,由仿学王翬而上承王蒙,欲得其工稳敦厚、清润秀逸的师学理路十分明确。林纾“以九十年故纸”“竭三日之力”行此风雅之事,不论是聊以慰藉冬日的寒苦,还是暂时排遣“解道人间理乱无”的困顿,这一派蓊郁葱翠、山居无忧的景象,定然使他平添了些许安稳、暖煦的怀想,成其口中的“秀才敝帚之享”,是他生命中某个短暂片刻的自我完成。这无疑是一件相当优秀的传统山水画作品,也基本上能够代表林纾的技术水准和境界追求。总体来看,林纾长于写境,作品排叠呼应、宛转曲折,总是一派蕴藉从容的气象。这肇定于他“节节用心,处处合法,落笔必有所本,又能不拘陈迹”^{[3]630}的艺术追求。无论“初学”之际,还是“能为”之时,林纾恒志于“不纵肆”,严防漫心疏率之弊。表现在作品中,则是常怀敬畏之情而谨守“绳墨”,不敢率性纵意,自彰其采。相较而言,林纾远没有达到王蒙“一笔不败,神力殆出天授”^{[3]666}“到纯熟时,则败笔亦日见其鲜”^{[3]679}那样的高度。林纾亦常常自我反思:“自念步趋古人,何以不能自进于古。”^{[3]660}正是这样的谦卑与自省,使林纾在“中国画”领域日渐涉于精深。

林纾终生尊奉王蒙为师,师随之情甚笃。但是,严格说来,林纾所认识的王蒙并不全然等同于王蒙的本来面貌。他带着自身的偏好与诉愿而求诸于王蒙,所关注到的自然仅是王蒙艺术成就的某些侧面。这种师授和继承上的普遍规律,在很大程度上决定了林纾艺术的取向与发展。林纾说:“唯黄鹤山樵则如天仙化人,一点一画,皆能拔度众生,所谓鸳鸯针线,并不靳惜示人,而学者无论浅深,皆能自成标格,是理学中之程、朱,诲人不倦也。吾于叔明,真无闲言也。”^{[3]653}

程朱理学将儒学系统下的社会伦理道德、个人生命信仰系统化、逻辑化、理论化,在元明清等朝均占据正统的官方思想的地位。它为人们编订了识理践履的基本依据,将高深的学术理论转换成具体的日常言行的是非标准,被认作是一部学者无论浅深,皆能赖之以自成标格的具有“普世”意义的教程。林纾将画家王蒙喻作理学中的程、朱,其中隐约蕴藏着使绘画创作系统化、逻辑化的愿望。他似乎在摸索、搜求画学上具有普遍适应性的规则范式。这或许是儒学教化下的思维习惯,乃至责任、抱负,在艺术领域的下意识反映。

果如此说,一位士人的文化担当令人感佩,但是作为画家个体的林纾却难堪此负,甚至为其牵累。其结果是,林纾的作品工稳、细致有余,缘自性灵的特立独行、放旷不羁则绝少显现。究竟是程朱理学教化下的蹈矩自抑,还是寄寓现实人生中不可企及的圆润平和,已然无从辨析。或者正是这二者的混融交合,成就了林纾的艺术风貌。

四、结语

林纾,是研究近代中国绘画史无法绕开的人物。关于林纾的绘画成就有两种通行评判,即“师法吴历,沟通中西文化说”与“因循‘四王’程式,脱离现实说”。这两种说法皆是基于林纾颇具“新”“旧”争议的文化身份来审视他的绘画作品,试图在事先框定的“新”“旧”之说的畛域内评断他的绘画成就,并不足以定论画家林纾。尽管

结论值得商榷,但是,笔者以为,这种借由溯源师承关系打开研究视域,并以此为线索来思考、探讨林纾绘画成就的研究方法是值得借鉴的。

无论是作品面貌还是画论自述都指向,林纾追随的是“元四家”中的王蒙,并且,这种师承关系对林纾的艺术修为有着决定性影响。林纾倾慕王蒙,一则因其宽博融通、包罗万象;二则因其规矩工整、章法昭著。他希望在前人的约束和指引下,按照自己的理想和愿望去开拓美的境界。这使他的作品戒律森严、讲究繁多,不逾规矩却终未从心所欲,漫为挥洒。由是观之,林纾是中国绘画传统的资取者、传承者,乃至传播者。换言之,在这里他自属的文化责任是与先贤的神会和接迹,从而成为绘画史长河中无异于标新立异的一个环节。

参考文献:

- [1] 刘曦林. 二十世纪中国画史[M]. 上海: 上海人民美术出版社, 2012.
- [2] 郑逸梅. 前尘旧梦[M]. 哈尔滨: 北方文艺出版社, 2016.
- [3] 林纾. 春觉斋论画[C]. 于安澜. 画论丛刊: 下卷. 北京: 人民美术出版社, 1989.
- [4] 蒋义海. 中国画知识大辞典[M]. 南京: 东南大学出版社, 2015.
- [5] 龚任界. 林纾书画集[M]. 北京: 商务印书馆, 2014.

(责任编辑: 许秀清)