

论吴历的老格

朱良志

(北京大学哲学系, 北京 100871)

摘要: 中国文人艺术视“老”境为最高的审美理想, 绘画中有“画中老境, 最难其俦”的说法, 而“人书俱老”成为书法艺术的崇高境界。本文以清初画家吴历为例来讨论这一问题。作为一位文人画家, 吴历出入宋元, 以中国道禅哲学为基础, 并融合他晚年所服膺的天主教思想, 创作出“思清格老”的独特艺术风格, 其艺术之老格中体现出深邃的人文价值内涵。

关键词: 吴历; 老格; 文人画; 宋元境界; 天学

中图分类号: J201 摇摇文献标识码: A 摇摇文章编号: 1000-5919 (2013) 02-0041-12

摇摇清初画家吴历是中国画史上的一位独特人物^①, 被尊为“清六家”之一的他, 在当世即享卓然高名。他的画由虞山画派出, 画学老师王时敏、王鉴极为欣赏他的才华, 王时敏说他的画: “简淡超逸处, 深得古人用笔之意, 信是当今独步。”高士奇说他的仿古册“真仙品也”。有清一代, 多有人认为, 渔山之画在烟客、廉州之上, 甚至有人评其为清代第一人。秦祖永说: “南田以逸胜, 石谷以能胜, 渔山以神胜”, 给渔山极高评论。

渔山之友、清初文坛领袖钱谦益说: “渔山不独善画, 其于诗尤工, 思清格老, 命笔造微。”^② “思清格老”本是评渔山诗的, 也可以移以评渔山画。渔山绘画之妙, 正妙在老格中。老, 决定了渔山绘画格调形成之本, 同时也在一定程度上体现了宋元以来文人画的理想世界, 渔山于老格中注入他对绘画真性的思考。

一、渔山老格之建立

《墨井画跋》有一则这样写道: “大凡物之从

未见者, 而骤见之为奇异, 澳树不著霜雪, 枯枝绝少, 予画寒山落木以示人, 无不咄咄称奇。”画今虽不见, 意甚可揣摩。这段话写于他在澳门三巴静院学道期间, 时在 1680 年之后, 是渔山正式进入天主教后的作品。说明他在澳门学道之余, 还染弄画艺, 并非如有些论述说他彻底抛弃绘画。澳门四季葱绿, 并无枯树, 渔山不画眼前实景, 却画胸中“寄物”, 当然不是为了获得别人“咄咄称奇”的快意, 其中包含特别的用思。

我们还可以在相关的渔山存世文献中找到类似的内容: 容庚《吴历画述》中著录渔山仿古册, 其中有一页渔山有跋云: “晓来薄有秋气, 颇为清爽, 涤砚写枯篠竹叶, 可以残暑亦清。”庞莱臣《虚斋名画录》也载有渔山十开仿古山水册, 其中有一页跋云: “不落町蹊, 荒荒淡淡, 仿佛元人之面目。五月竹醉日。”这两则画跋都记夏日画枯槁之景事。

这使我想到明徐渭和陈洪绶的文字。徐渭曾画有《枯木石竹图》, 题诗说: “道人写竹并枯丛,

收稿日期: 2012-11-28

作者简介: 朱良志, 男, 安徽滁县人, 北京大学哲学系教授。

① 摇摇吴历 (1632—1718), 字渔山, 号墨井道人、桃溪居士, 常熟人。早年学诗于钱谦益, 学画于王鉴、王时敏, 康熙二十一年入天主教, 晚年在上海、嘉定等地传教。早年山水画就有很高水平, 入天主教后, 有一段时间基本停止创作, 晚年又恢复创作。山水成一家之法, 受黄公望、王蒙等影响最深。

② 摇摇《题桃溪诗稿》, 《牧斋有学集》卷四十八。宋刘道醇《圣朝名画评》评李成: “思清格老, 古无其人。”牧斋借用其说。

却与禅家气味同。大抵绝无花叶相,一团苍老莫(暮)烟中。”他的画排斥“花叶相”,而以暮烟中的一团苍老来表达情感。陈洪绶有诗说:“今日不书经,明日不画佛。欲观不住身,长松谢苍郁。”^①他画长松,荡去了苍郁,而呈之以老拙。

渔山、文长、老莲等不好葱茏之景,却取枯朽之相。绝不表示他们都有着怪僻的审美趣味,而是在文人画传统影响下的一种独特生命呈现方式。

就渔山而言,他好枯老之境,并非偶尔的拈弄,并非晚年枯朽年月、诸事不关心的自然反应,也不仅仅属于绘画风格上的承传,这关系到他对绘画本质的看法,关系到他为什么要染弄画艺的问题,更关系到他与中国文人画传统的内在因缘。

苏轼生平好画枯树,北宋儒家学者孔武仲跋其画有“轻肥欲与世为戒,未许木叶胜枯槎。万物流形若兹露,百岁俄惊眼如车”的诗句^②,满树葱茏并不比枯槎老木美,枯老中别有一种历史的内涵。而渔山也持相近的观点。容庚《吴历画述》中载吴历一首题仿迂翁笔意山水诗,画作于1692年,诗云:“草堂疏豁石城西,秋柳闲鹇去不迷。好约诗翁相伴住,风景较胜浣花溪。”在他看来,秋暮老境,竟然可以胜过杜甫“两个黄鹂鸣翠柳,一行白鹭上青天”的浣花溪境。渔山晚年曾作《陶圃松菊图》,有题诗说:“漫拟山樵晚兴好,菊松陶圃写秋华。研朱细点成霜叶,绝胜春林二月花。”他的心目中,春林二月花,也逊于萧瑟寒秋景。

不是渔山喜欢枯的、朽的、老的、暮气的、衰落的、无生气的东西,而是他要在老格中追求特别的用思。渔山老格中包含着中国哲学和艺术的深刻内涵。渔山画艺浸染宋元规范甚深,宋的规模格局、元的气象境界成就了他的艺术。渔山有仿巨然、董源之高山大岭之作,也有似大年之湖乡小景,云西、云林之萧瑟景致,大痴、黄鹤之荒寒风

味,都一一入其笔端。他说:“画不以宋元为基,则如弈棋无子,空枰何凭下手?怀抱清旷,情兴洒然,落笔自有山林乐趣。”(《墨井画跋》)宋元是他绘画棋盘上的棋子,没有这些棋子,他绘画的这盘棋也就不存在了。他早年就对宋元笔墨下过坚实功夫,晚年学道期间,仍不忘由宋元之法中寻智慧。

在宋元二者之间,渔山对元画情有独钟。他认为元人之画乃是“实学”:“前人论文云:‘文人平淡,乃奇丽之极,若千般作怪,便是偏锋,非实学也。’元季之画亦然。”^③在他看来,学画由元入,方为正途。他以为,元人妙于平淡中见“奇丽”。他对元画的“淡”体会很深。清初画坛元风盛行,渔山于此体会独深。时人甚至有“渔山,今之元镇也”的评论。王时敏题渔山仿云林之作说:“白石翁仿宋元诸名迹,往往乱真,惟云林尚隔一尘,盖于力胜于韵,其淡处卒难企及也。渔山此图萧疏简贵,妙得神髓,正以气韵相同耳。”^④沈周在清初画坛享卓然高名,仿倪尚难得其规模,烟客竟然以渔山过之,这是不同凡响的评价,说明渔山壮年入道前在画坛就有很高的地位。

渔山山水册题跋说:“绘事难于工,而更难于转折不工,苍苍茫茫,所谓外师造化,中得心源。”渔山认为,绘画之妙不在“工”处,而在“不工”处,这个“不工”处,“苍苍茫茫”,微妙玲珑,最难体会,也最不可失落。画史上评渔山画,多以“苍苍茫茫”属之,甚至有人认为他的画有某种神秘性。如王时敏评其《雪图》“笔墨苍茫间悉具全力”。杨翰说:“渔山高踪遗世,如天际冥鸿,人知其高举,而不知所终,不独其画境之苍茫不可测也。”嘉庆年间李赓芸评他的名作《阿山房图》云:“云烟竹树总苍茫。”渔山画之所以能获得“菩萨地位”的高评^⑤,也与他的画苍茫不可测的特点有关。

① 《陈洪绶集》卷六。

② 《子瞻画枯木》,《历代题画诗类》卷七十四。

③ 《颯竹树小山册》,庞元济《虚斋名画续录》卷三。

④ 《吴渔山小景跋》,后人所辑《王奉常书画题跋》,通州李氏瓯钵罗室本,1910年。

⑤ 清末沈曾植说:“墨井挥洒天机,略无凝滞,菩萨地位,良与四众不同耳。”(《吴墨井仿元人山水跋》,《南画大成》第十册《山水轴》二,第96页)

渔山生平浸染儒道佛,后半生精力又多在耶教中,论者多以为他的画染上了浓厚的宗教因素。其实并非如此。渔山之“苍苍茫茫”不在神性,而在人间性。当然这人间性,并不意味流连世俗,而是生命的关怀。他超越世俗性,并非要遁入天国,他晚年的画也没有沦为简单的传播耶教的工具,而是将耶教与其思想中本有的生命关怀精神融合起来,贯注到绘画之中,有一种浓浓的生命温情。他的画不在出世间相,不在入世间相,而在人生命之本相。这是渔山老格的重要特点。

渔山好枯老之境,与他的个性有关。钱谦益说:“渔山古淡安雅,如古图画中人物。”^①他的好友、画家唐宇昭说:“乃回视渔山之为人,则淡淡焉,穆穆焉,一木鸡也。吾故曰渔山非今之人也。”^②但我们不能停留在性格、心理性因素上来看他的老格,因为渔山的老格,是在家国的磨难中、思想的历练中形成的,是他一生智慧的结晶。

渔山早年遭家国之痛,父亲早亡,1662年母亡,他有《写忧》诗写道:“十年萍踪总无端,恸哭西台泪未干。到处荒凉新第宅,几人惆怅旧衣冠。江边春去诗情在,塞外飞鸿雪意寒。今日战尘犹不息,共谁沉醉老渔竿?”他又历国难,报国之心一生都没有泯灭。他将家国之痛,转化为独立坚韧的士人精神。因此,说渔山,就不能不说他的遗民情怀,遗民情怀是他绘画的基础,晚年进入天主教,也与这一经历有关。

渔山三十岁之后即奉出世的情怀,他说“不须更作江湖计,有客秋来寄紫莼”,家国之情,只有情怀上的思念,而不是复明的躬行。他画中的秋风萧瑟景,多少带有思念家国的感情。他说:“岁寒身世墨痕中,写出冰霜意未穷。古木自甘岩谷老,不须花信几番风。”他要做老于岩水间的“古木”,而不作春风中摇曳的飞花。老格,是他的出世之格、思考生命的价值之格。

渔山绘画老格有愈染愈浓之势。他早年出入宋元,就好元人的荒淡枯老之笔。1662年,刚刚学画不久的他,就作有《枯木竹石图》,这幅画有

云林风味,并兼有曹云西的乱趣,画赠莫逆之交许青屿的。稍后,他曾为僧人默容画《雪图》,也显示出他的倾向性。王烟客认为此图“简淡高雅,真发右丞遗意。”文坛元老施愚山《谢吴渔山作画》诗说:“茅屋溪山古木疏,看来真是老夫居。延陵高士如相访,绿竹潭边钓白鱼。”^③愚山所见之画当也是古木荒溪。同乡友人金俊明(1602—1675)认为此图“萧寒入骨”,有“禅房时一展,兼称苦空情”的意味。1681年,他有《白傅湓江图长卷》,画赠许青屿,此时许朝中被贬,画寄寓逐臣送客之思,一舟暮烟中远行,人在岸边相送,极尽萧瑟意味。远山迢迢,寒林点点,枯木裸露之相,已显渔山老格荒远的成熟意味。渔山曾有诗说:“溪树晴翻雨叶干,风前闹却恋秋残。莫教落尽无人问,独坐空林度岁寒。”渔山真可谓恋上“秋残”了。

渔山晚年之笔更显老趣,可谓愈老愈淡,愈老愈枯,愈老愈简,愈老愈冷。淡而无色,枯而不润,简而不密,冷而不躁。早年还偶有着色画,晚年极少为之,其着色画,也以老境笼之,则愈出而境愈老。

二、渔山老格之特点

渔山奉老格为其艺术理想世界,在艺术实践中予以亲证。

(一) 辣性

老境不代表衰朽和生命感的消失,相反,中国艺术强调,绚烂之极,归于平淡,老境就像大自然中成熟的秋意,红叶漫山,如一团团生命的火在燃烧,它们在生命结束时,展示出最后的绚烂。老境意味着纵肆、烂漫,意味着天真和纯全。渔山的老格充分反映出这一特征,我读渔山画,常有“海天雨霁,红日窗明”的感觉。传统文人画重烂漫天真,董其昌甚至将它当做最高的绘画品格。渔山是传统文人画史上少数能达这一境界的艺术家。

清盛大士说:“墨井道人吴历笔墨之妙,戛然异人。余于张氏春林仙馆中见其《霜林红树图》,

① 《吴渔山临宋元人缩本题跋》,《牧斋有学集》卷四十六。

② 1668年唐为渔山所作《姚溪诗集序》,章文钦:《吴渔山集笺注》,第4页。

③ 施愚山:《学馀堂集》,诗集卷四十八,文渊阁四库全书本。

乱点丹砂,灿若火齐,色丰而气冷,非红尘所有之境界。”^①渔山于冷霜红树中,极尽老辣纵横。色丰而气冷,令人起天外之思。许之渐评他的画“天真烂漫”^②,真是知人之论。

渔山画跋有道:“前人草草涂抹,自然天真绚烂。”^③他在《与陆上游论画诗》中也写道:“谁言南宋前,未若元季后,淡淡荒芜间,绚烂前代手。”他在疏疏淡淡的前代大师作品中,看出了天真绚烂,看出了恣肆纵横。

渔山认为,作画要有天全感,画至于最高格恰同于“儿戏”之境。《湖山秋晓图》是他晚年杰作,他题道:“漫采痴黄、黄鹤笔法,又以己意参之,成一小卷。便可怀之出入,如米海岳袖中之石,但终袭稚子事矣。虽然,予齿七十加三,腕力渐衰,默毫久秃,向后欲作儿戏,恐不复得,不能不为之惕然。”所谓“儿戏”,就是率真自然,不为法度所牵。渔山以“儿戏”为殊世大宝,以米芾袖中之石相比,这真是渔山不大为人觉察的浪漫。我甚至认为此图为渔山生平第一杰作,这幅“儿戏”之作有八米多长,前有“吟秋山净”四大字引首,是渔山特有的苏氏大字,有骨力,有趣味。末尾以浓墨略小之字随意书款,天真豪逸,全无拘束。长卷表达高远明澈的感觉,既有大痴的苍莽,又有黄鹤的秀逸,更着渔山自己的沉雄。我以为,渔山毕生为画、为琴、为诗,学儒、学道、学禅、学天学,所有的秘密,似乎都于此一画中见出。凭此一作即可证明清人所说的他居于绘画之“菩萨地位”为不虚。

他最推元人大痴、黄鹤酣畅淋漓的感觉。他说:“画要笔墨酣畅,意趣超古,画之董巨,犹诗之陶谢也。”循规矩,超法度,自由自在,自适于天地之间,尽得酣畅淋漓之趣味。他又有论画说:“渊明篇篇有酒,摩诘句句有画。欲追拟辋川,先饮彭泽酒以发兴。”以酒意贯画心,酒意为何?就是生命畅达之境。他又说:“山水要高深回环,气象雄贵。林木要沉郁华滋,偃仰疏密,用笔往往写出,方是画手擅场。”何谓气象雄贵、沉郁华滋?也是

酣畅淋漓的生命传达。清人梁章钜有诗评渔山:“浑厚华滋气独全,密林陡壑有真传。不甘墨井输乌目,论画司农见未偏。”也为其老辣纵横之气所折服。渔山曾仿王蒙《静深秋晓图》,有题跋说:“叔明《静深秋晓图》,设色灿烂,与《秋山图》并美。苍松高下,间杂枫树红紫,山之右有牌坊门道厅堂密室,紫衣者危坐,童役抱琴书侍立其后,面楼台有云鬟珠翠红粉,溪旁之曲,有飞鸥鹭集,峰之转处,村落聚散,草树霜红,不胜繁茂……”

王蒙以后,对其设色绚烂、密林深壑体会最深者,莫出于渔山。文人画不是对色的排斥,不少人深体董其昌分宗说的意旨,以设色和水墨分南北,淡逸的水墨为高格,鲜丽的设色入低流,这样的误解,在画坛流布甚广。元明以来,文人画不排斥设色,但在设色上斟酌绚烂平淡、腴润纤秣,自出高格。与石涛一样,渔山深窥此理。

渔山画以魄力胜,笔势奇崛,合作者几乎如黄大痴再世。其用笔,有篆籀之味。渔山评大痴《富春山居图》:“笔法游戏如草篆。”生平最好大痴《陡壑密林图》,渔山说大痴此作“画法如草篆奇籀”,最是黄家好笔法。他曾说:“元人择幽僻地,构层楼为画所,晨起看云烟变幻,欣然作画,大都如草书法,惟写胸中逸趣耳。”而秦祖永说他:“魄力极大,落墨兀傲不群,山石皴擦颇极浑古,点苔及横点小树,用意又与诸家不同。惬意之作,深得唐子畏神髓。”唐子畏之法如南田评董源“雄鸡对舞,双瞳正照,如有所入”,其微茫惨淡之处,正不可形似得之,而渔山深得此法之妙。

(二) 静气

正如上举渔山《静深秋晓图》,渔山画,具有“静深”的意味,是真正的静水深流。清查升(1650—1707)评渔山《仿古册》说:“观吴渔山画,静气迎人,其一种冲和之度、恬适之情悠然笔外。画家逸品,如曹云西、倪高士后无以过之。山谷论文谓‘盖世聪明,除却净、静二字,俱堕短长纵横’”

① 《溪山卧游录》卷二。渔山类似之作甚多,他曾为友人绥吉作画,题:“红树秋山”,拟叔明”,此条见《墨井画跋》。

② 许之渐:《吴渔山仿古山水册跋》,画作于1676年。

③ 章文钦:《吴渔山集笺注》之《画跋补遗》。

习气。’吾于评画亦然云。”^①

静气乃文人画普遍之主张,渔山的表现又有独特处。渔山于静中出老格,静中有沉雄之气;于老中融静穆,虽纵横而不放,豪逸而不狂,老中又有淡宁之风。渔山的辣由静中起,故得高深回环之妙。

渔山早年作品,由宋元入手,就有一种静气,晚年浮海归来后所作,更无丝毫喧嚣张狂,但歇息一切冲突,如长水无波,长天无云,秃锋纵横,老笔舒卷,满纸混沌,营造出一个静寂的宇宙,无市井相,无人我分,无躁动味。读他的画,如被满纸烟云裹入一个特别的世界,那真是永恒的寂寥。

他的画是“茅舍萧萧人寂寂,霜枝高矗澹烟生”;是“一带远山衔落日,草亭秋影澹无人”;他欣赏外在世界,多是“云白山青冷画屏”;他抚慰内在心灵,多流连于“只在梅花月影边”。他说:“老年习气未全删,坐爱幽窗墨沼间。援笔不离黄子久,澹浓游戏画虞山。”澹澹寂寂,成为他的生命依归。渔山在静寂中培植他的老格。

渔山之静,不是一般的安静,一般的安静与喧嚣相对。渔山的静,是老中之静。一如倪云林、陈洪绶等文人画家,他的画体现出强烈的“非时间性”。画中的意象世界非古非今,无圣无俗。渔山的老格,是超越时空的老格。

渔山的老与枯都与时间有关。一般来说,老相对于少而言,意味着一个完整生命过程的极值;枯相对于荣而言,意味着一个完整生命的结末状态。而以渔山为代表的中国文人画之老枯,并非迷恋时间的终点、物质存在的衰朽状态,更不是对枯朽老迈有偏好(像一些存有偏见的西方艺术史家所说的,中国人有一种病态的审美观念),而是在这种极值中,消解其“物质性”。

即就枯木而言,正像苏轼所说的“枯木无枝不计年”、王士禛所说的“枯木向千载,中有太古音”^②,一段枯木,拉向无垠的时间,传统文人画家在当下和过往的转圜中,消解时间性执著,放弃枯

朽和葱郁的比勘,泯灭观者之心和被观之物的区别,粉碎有限与无限的牵扯,返归一片冲和,一片静寂。在澳门画枯树,渔山当然不是向无霜的南国之人显示北国的奇特,而是在葱茏的世界说枯朽,在表相世界中说幻相,从而荡去人物质的迷思。

如果要咬文嚼字的话,真可以说,作为一位画家的吴历,虽其绘画之发动、智慧之起因皆来自“厉厉”世间事,但他要在世间法中,做出世间的思考。吴历艺术的妙处正在“无历”中。生命如此脆弱,瞬间等同枯木,吴历要在枯木中寻不枯之理。

渔山画中多有这“无历”之想:今藏台北故宫博物院的《梅花山馆图》,作于1678年,此画静气袭人,上有自题诗道:“山迎山送程程画,花白花红在在春。五色也须人管领,老夫端的是闲身。”

“在在春变”是时间的流淌,“山迎山送”是人情欲世界的沾滞,超越时间性因素,就是要放弃情欲的沾滞。其《夙阿山房图》上有自作五首诗赠道友侯大年,第五首云:“而今所适惟漫尔,与物荣枯无戚喜。林深不管风书来,终岁卧游探画理。”^③渔山推宗的无荣无枯、无戚无喜的哲学,正是中国艺术哲学中的重要思想,如苏轼由枯木发而为智慧的思想,所谓“生成变坏一弹指,乃知造物初无物”;云林诗云“臧欣从妄起,心寂合自然”,都表达了这样的思想。

(三) 冷味

光绪时孙从添好渔山画,他评渔山说:“曾在蓬园遇一老估,携有道人作《师子林图》,高可六七尺,笔味荒简,非其寻常墨意,世士多忽之。”又评渔山《上洋留别图》说:“奇气为骨,冷香为魂,当为道人得意之笔。”^④所云之“笔味荒简”“冷香为魂”,很切合渔山画境的特点。

渔山之老格,在一定程度上说就是冷格。他的画有一种幽深冷逸的格调,此风从元人荒寒画

① 《自怡悦斋书画录》卷十四,《中国书画全书》第十一册。

② 《渔洋山人精华录》卷三,清康熙刻本。

③ 此图为渔山46岁作,作于1677年,此图今藏上海博物院,后人多人题跋。

④ 《吴渔山上洋留别图卷跋》,民国年间天绘阁珂罗版影印《吴渔山上洋留别图卷、王石谷石亭图卷合册》,1928年。

境中来。他称元画,多在前加一“冷”字,如:“冰活石润,树老筠幽,非拟冷元人笔,不相入耳。”“箫萧疏疏,木落草枯,非用冷元人笔不能相入。”“枯槎乱筱,冷元人画法也。其荒远澄澹之致,追拟茫然。”

以“冷元”况元画的意味,画史上很少有人这样说,渔山屡致意于此,表达的是他的审美趣味。元画尚冷,当是事实,大痴的苍浑,云林的寂寥,云西的荒寒,方壶的野逸以及黄鹤的幽邃,都散发出“冷”的意味。

渔山画中冷逸的趣味又得于虞山派琴学。在我看来,读渔山画,须有琴思。渔山是一位琴家,他是虞山派的传人,虞山派清、微、淡、远的冷逸思想对他有影响。虞山琴派的前辈徐上瀛曾用唐诗人刘长卿的“溜溜表丝上,静听松风寒”来表达琴中的冷味^①。而渔山画中的风味与琴味颇为一致。渔山琴学之师陈岷明亡后隐于葑溪草堂,陈有《墨梅图》等传世,该图上有陈的题诗:“折取一枝凭此笔,窗寒梦冷正堪怜。”冷逸之气对渔山有影响。渔山名作《葑溪会琴图》就记载早年从师学琴事,渔山又有《松鹤鸣琴图》,也是记载陈岷明师生琴事^②,也突出冷逸的格调。

渔山以冷味出老格,深有用思。世态皆热,无处不喧,熙熙而来,攘攘而去,一个个如庄子所说的,因利欲等而得了“热病”。人心浮荡,难有止息处,渔山似乎吞了一颗“冷香丸”,以冷拒斥天上的流云,以冰冻却意念中的欲望,以冰点压住心灵中的伤悲。查嗣琛题渔山画云:“落日在何处,孤亭与树深。地寒人不到,诗境有谁寻?”^③渔山借画将自己放飞到一个幽寂的世界中,不趋时日,不染世尘,赢取心中的安宁。

(四)清相

老与秀的关系,是文人画境界创造所处理的一对关系,明末恽敬对此有深入思考。香山《秋亭院嘉树图》自识云:“吴竹屿之为云林也,吾恶其太秀;蓝田叔之为云林也,吾恶其太老。秀而老,乃真老也;老而嫩,乃真秀也。此是倪迂真面目。”^④戴熙《习苦斋画絮》卷三云:“恽香山云:学逸品有两种不入格,其一老而不秀,其一秀而不老。幽然大雅即令稍稍不似,大有妙谛在,盖所似正不在笔墨间耳。”而恽敬的山水正于此体现出其特点。周亮工说:恽香山画,“其嫩处如金,秀处如铁。所以可贵,未足以俗人道也”^⑤。香山也说:“画家以简洁为尚,简者简于象非简于意,简之至也,缛之至也。洁则抹去云雾,独存孤贵。”^⑥

渔山与无锡恽家关系深厚,年轻时曾与南田相与优游。香山翁这一思想对渔山有直接影响。渔山之艺术在老与秀的关系上又有新的诠释。钱牧斋评渔山所说的“思清格老”,“老”和“清”(秀)其实也是相联系的。渔山的老格,是汰去一切束缚、沾系。此深得中国传统中的“秀骨清相”。钱载题渔山为默容作《兴福庵感旧图》山水册说:“曩在都中,与董文恪(按指董邦达)论次诸家画法,文恪首推吴虞山,云:‘寓荒寒于沉酣之中,敛神奇于细缜之表,所以密而不滞,疏而不佻,南田之秀骨天成,西庐、石谷之浑融高雅,实兼有之。’”^⑦渔山有一幅仿倪作品,今藏北京故宫博物院,题诗道:“倪君好画复耽诗,瘦骨年来似竹枝。昨夜梦中如得见,低窗斜影月移时。”云林的画有一种不易觉察的瘦骨清相,烟客认为渔山仿倪胜过石田,可能也与此有关。

渔山的画,是为乾坤作“严净之妆”。他的画简劲明快,没有冗余笔墨,中锋运笔,画得干净利落。安静,肯定,是他的笔墨给人的感觉。他的老

① 《溪山琴况》之《留况》,此据大还阁琴谱本,康熙十二年(1673)刻本。

② 此图今藏北京故宫博物院,作于1674年。其识云:“忆予与天球学琴于山民陈先生,不觉二十余年矣。予欲写《松鹤鸣琴图》以寄意,常苦少暇,今从客归,久雨初晴,仅得古人形似,并题七言:‘琴声忆学鸟声圆,辛苦同君二十年。今日倚松听涧瀑,高山流水不须弦。’”

③ 《查浦诗钞》卷十一。清康熙六十一年(1722)刻本。

④ 《石渠宝笈》卷四十附载。

⑤ 周亮工:《读画录》卷一,于安澜编《画史丛书》本。

⑥ 恽向论画山水,陈夔麟《宝迂阁书画录》。

⑦ 此图今藏北京故宫博物院,此图即有“绝丰而气冷”的特点。

格,是老而坚,老而稳,不游移,卓具老杜沉郁顿挫之风。在他的画中,无论是春景,还是秋装,都处理得一样清静有致。他的山路明净,屋舍雅致,山河庄严。如《静深春晓图》、《湖天春色图》等。即如上举《湖山秋晓图》,都一样的清丽明澈,似乎没有一丝人间的沾染。他说“此身只合湖天外”,他的画画的是湖天,但是落意在湖天之外,在他的“净界”。

渔山对前人之墨法深有研究,他说:“泼墨,惜墨,画手用墨之微妙,泼者气磅礴,惜者骨疏秀。”他毕生斟酌泼墨、惜墨之法。泼墨者纵,惜墨者秀,渔山之墨法在纵和秀之间,他的清静严整和老辣纵横,就是通过这特别的墨法而实现的。

要言之,渔山以辣性、静气、冷味、清相,成就他的老格,其中所体现出的独特审美趣尚,也成为其一家品相。渔山老格的丰富性,也于此得窥。他是一位深染中国传统哲学智慧、深谙文人画风神、深体独立生命旨趣的艺术家。

三、天学与老格

渔山的老格在晚年更趋成熟,晚年的代表作《静深秋晓图》(1695)、《湖山秋晓图》(1704)、《横山晴霭图》(1706)、《夏山雨霁图》(未纪年,当属晚年作品)等,显示出他的老笔密思,真臻于“人画俱老”之境界。如其《横山晴霭》长卷,老辣纵横,用笔如草篆,风格豪逸,洵为晚岁之杰构。后拖尾有嘉庆时戴兆芬跋:“画禅所谓师子搏象,能用全力,笔笔金刚杵。”又说此画“苍劲古峭,直逼宋人”,当为允宜之评。

渔山早年出入宋元,尤其受元人影响,就已显示出对老格枯境的浓厚兴趣,但在其入天学之后,到了晚年重拾水墨旧好,更将其推向恣肆横逸的地步。活动于乾嘉时期的毕沅评渔山说:“独渔山晚年从澳中归,历尽奇绝之观,笔底愈见苍古荒率,能得古人神髓。”^①道光时的戴公望评渔山

《横山晴霭图》说:“道人从东洋回至上洋,遂僦屋而居,画学更精奇苍古,兼用洋法参之,好学黄鹤山樵图,正其浮海后之笔……”^②

那么这是不是意味渔山的老格是在天学和西洋画法影响下形成的呢?如果是,是不是意味渔山背离了中国文人画的传统?

渔山大约在其佛门好友默容圆寂之后的1676年左右渐渐皈依天主教,文献显示,此年渔山曾见比利时传教士鲁日满(Francois de Rougemont)^③,1680年,他的天学师柏应理(Philippe Couplet)前往罗马,请求增派传教士,选拔五名中国教人同行,当时教名为Simon Xavier de Cunha的吴历就在其中。行至澳门,罗马教廷只允许两名中国人进入,于是渔山便留在澳门三巴静院学道,后返回江南传道,1688年晋升为司铎,后在上海嘉定东堂传道十年余,1708年返回上海安享晚年。

在默容圆寂之前,渔山就已经是很有影响的画家了,他的两位画学师王时敏、王鉴都对他欣赏有加。渔山入天学后,天学与传统思想的冲突,使他对绘画有了不同的看法。费赖之、冯承钧译《在华耶苏会士列传及书目》第156传言及吴历云:“先是历为入教时所绘诸画,间有涉及迷信者,乃访求之,得之辄投诸火。”其中所谓“迷信者”,可能指与佛教、儒学等有关画作^④。这一说法在历史上也得到证实。与渔山大致同时的侯开国,是陆上游的朋友,他说:“迨渔山入西教,焚弃笔墨。”^⑤这一说法具有相当的可信性。1707年,王撰《吴渔山拟宋元诸家十帧跋》云:“后以虔事西教,未暇寄情绘染,故迩年来欲觅其片纸尺幅,竟不可得。”^⑥渔山画在其当世难得一见,与其宗教信仰深有关联。

但渔山入天学之后,并没有完全放弃绘画,他在澳门学道期间就常有画作(如以上所引画跋谈

① 据庞莱臣《虚斋名画录》卷五所引。毕沅为清著名学者毕沅之弟。

② 此图今藏北京故宫博物院,戴氏语见后题跋。

③ 陈垣:《吴渔山年谱》上,《陈垣全集》第七册。

④ 渔山入道后,对儒学和佛教思想颇有抵牾。

⑤ 《陆上游临宋元人画障缩本跋》,《夙阿集》跋。录自章文钦《吴渔山集笺注》,第702页。

⑥ 《吴墨井仿宋元山水影本》,北京延光室影印,1922年。

澳树之事),后渐渐少画事,在嘉定东堂传教期间,间有作品出现。如作于1690年的山水立轴^①,只是数量较少。他对不能常常作画,颇有遗憾之情。其《客此》诗云:“春山花放濯晴湖,日载诗瓢与酒壶。客此十年游兴减,画图追写亦模糊。”诗中流露出明显的惋惜之意。1701年,在东堂传教的他有诗云:“思山常念墨池边。”这时他渐渐恢复作画,但仍不能与早年相比。他的《画债》诗序云:“九上张仲,于二十年间以高丽纸素属予画,予竟茫然不知所有。盖学道以来,笔墨诸废,兼老病交侵,记司日钝矣,兹写并题以补。”诗云:“往昔年间事事忘,何从追检旧行囊。赦书画债终无及,老笔今朝喜自强。”^②此时他已经在急于偿还“画债”了。

不仅如此,我们看到渔山学道期间,曾与道友谈画并赠道友画作。上举晚年杰构《静深春晓图》,就是为道友金民誉所作的。他们不仅是教友,又是艺术上的朋友,渔山的很多作品与他有关。如1702年所作《柳村秋思图》,有识说:“昔予写柳村秋思,留别友人,民誉得而藏之,予谓其柳叶翩翩,尚有未尽,故复写此,或以为不然。民誉善画之善鉴者,定有以教我。”^③

渔山有《与陆上游论元画》,其中表露出他对绘画的一些观点。诗中有“兹与论磅礴,冥然夙契厚”之句。磅礴,即庄子所谓“解衣磅礴”,指代绘画,说明二人不仅以道相契,而且也以画相契。陆道淮,字上游,是渔山在嘉定传教时的门徒,后者从其学道也学画。渔山并有《汉昭上游二子过虞山郊居》等诗纪其事。诗中说:“每念高怀道不贫,铎化未离海上客。”可见他们的情谊非同一般。

上所言之汉昭,即他的道友张觀光,此人是一位书画鉴赏家,与渔山书画缘深厚。1704年渔山有赠汉昭《泉声松色图》,跋称:“痴翁笔下,意见不凡,游戏中直接造化生动,雪窗拟此,念汉昭道词宗笃好……”

晚年的渔山与道友亦道亦画的机缘越来越重,如1703年,他作仿古山水册十页,跋称:“半厓先生于庚辰秋同惠予、绥吉二子访予嚳城,予适往上洋失值,越二年惠予复来,语及半厓有三湘七泽之游,予不能即写柳图,检笥得十小页,以当吟伴远游耳。”其中的沈惠予、金绥吉都是教友。

渔山晚年大量作“天学诗”,以诗来传道。其实,论渔山,也存在着一个“天学画”的问题,山水画也是他晚年学道传道的一种方式。

看渔山晚岁作品,很难得出渔山老格是在西洋画法影响下产生的结论。上引戴公望之说法,代表一种观点,就是或明或暗地认为,渔山晚年绘画在形式上受到西方绘画的影响^④。由此来解释已经信奉天学的渔山为何还不放弃在“迷信”的禅道思想影响下产生的山水画。谭志成(Laurence C. S. Tam)说:“中国的艺术家一般不喜欢公开承认他们欣赏西方绘画之法。”^⑤故他认为,吴历其实是吸收了西洋绘画之法,只不过自己不承认罢了。渔山那段被广泛注意的话已有明确表示:“若夫书与画亦然,我之字,以点画辘集而成,然后有音;彼先有音,而后有字,以勾画排散,横视而成行。我之画,不取形似,不落窠臼,谓之神逸,彼全以阴阳向背,形似窠臼上要工夫。即款识,我之题上,彼之题下,用笔亦不相同,往往如是,未能殚述。”(《画跋》)这与他晚年绘画的主要

① 陈垣:《吴渔山年谱》,《陈垣全集》第七册,合肥:安徽大学出版社2009年版,第369页。
 ② 见渔山:《三余集》,见章文钦《吴渔山集笺注》,第323—324页,卷三。张仲,字九上,为渔山在东堂传教时的教友。
 ③ 顾文彬:《过云楼书画记》卷六载。
 ④ 戴公望所说的“道人从东洋回至上洋,遂僦屋而居,画学更精奇苍古,兼用洋法参之”,这样的说法非常流行。如:叶廷珪《记吴渔山墓碑及渔山与石谷绝交事》说:“盖道人入彼教久,尝再至欧罗巴,故晚年作画,好用洋法。”(《鸥波余话》卷一)陈垣言及渔山1706年所作仿古册后云:“而册首广告,谓先生晚年酷爱西洋画法,苦不得其门,遂舍身西教,得西教士指示,故晚年所作,有参用西洋法者,真所谓耳食之谈也。”(陈垣《吴渔山年谱》,《陈垣全集》第七册,第380页)陈垣认为:“先生画用西洋法之说,起于晚清海禁大开之后,前此未之闻也。”(《陈垣全集》第七册,第376页)
 ⑤ Laurence C. S. Tam: *Six Master of Early Qing and Wu Li*. Hong Kong, Urban Council, 1986, p. 153.

面貌也是一致的。虽然不排除渔山曾对西洋画法产生过兴趣,但从总体上说,渔山晚年的画仍然是传统的,没有越出中国典范的文人画模式。他的画绝非西方油画滋润而出,这是不容置疑的。

渔山晚年之所以存在着一个“天学画”的阶段,是这个阶段的思想旨趣上融入了西方的思想尤其是天学思想。渔山画法有三个来源,一是中国传统哲学,二是文人画传统,三是天学。而在中国传统哲学思想上,除了早年他受到以陈瑚为代表的儒学思想影响之外,沾溉最多的当是佛学思想。学道之前,他与苏州兴福庵的默容禅师交往最是密切,如果不是默容圆寂,渔山可能做了佛门的弟子。默容也是一位画家,从渔山学画。渔山还与默容等佛门友人在一起参“画禅”。渔山早年的一位重要朋友许之渐,也与佛门浸染甚深。许之渐,号青屿,又号绣衣衲子,与当时南方著名遗民僧人熊开元(槩庵)过从甚密。在一定程度上可以说,渔山早年的山水是在佛学影响下产生的,他从宋元入手,所继承的是中国文人画的正脉,佛道思想内化为他画中的灵魂。

渔山入道后,曾经有一段时间思想中的确存在着天学与佛学思想的冲突。但到了晚年,这样的抵触明显淡化了,以禅道思想为灵魂的文人画与他所信奉的天学甚至产生了某种程度的契合。正是这契合,才使他晚年有所谓“天学画”的存在。如他与陆上游论元画时说:“我初滥从事,败合常八九。晚游于天学,阁笔真如帚。之子良苦辛,穷搜方寸久。兹与论磅礴,冥然夙契厚。”诗作于渔山晚年,是对毕生绘画艺术的回顾。他提到,早年入道之前的作品并不成功,而心游天学之后,又无暇于画,晚年方重拾旧好。这时候,他对绘画又有了不同的体会,这体会来自长久的“穷搜方寸”。其中天学思想当然是他重新认识元画乃至中国文人画传统的思想资源。他体会的结果,还是返归元画,以元画之老格铸造自己的艺术世界。渔山善于体会儒佛道本土哲学与基督教哲学的相通之处,如他《三巴集》中的“天地氤氲万物醇,仰观俯察溯生民。古今升降乾坤在,知有中和位育人”(《峡中有感》),就是沟通儒学与天学之旨趣。我们可以从以下两个方面来看渔山所谓“天学画”的问题:

第一,画乃养性之具,此与其天学思想通。

渔山说:“古人能文,不求荐举,善画不求知赏,曰文以达吾心,画以适吾意,草衣藿食不肯向人,盖王公贵族无能招使,知不可荣辱也。笔墨之道,非有道者不能。”(《画跋》)

渔山以下论述或许能帮助我们理解他的画以达吾志的观点。他说:“画之取意,犹琴之取音,妙在指法之外。”“余拟宋元诸家数方,自上洋、练川两处,四年为之卒業,……此帧樵黄鹤山樵《江阁吟秋》,殊未得其神髓,观者略其妍媸,是册幸矣。”李公择初学草书,刘贡父谓之鸚歌娇。意鸚鵡之于人言也,不过数句。其后稍进,问于东坡,吾书比旧如何?坡曰:“可作秦吉了矣。”“予稚年学画,搨搨涂抹,不逾鸚哥,今又老笔荒涩,勉仿叔明,质之民誉,得无少似秦吉了否?”

以上数则论画语都是晚年所作,在入道之后,这里并不排斥绘画,他在上洋、练川传道的四年中,孜孜临摹宋元诸家画。他的画立意在笔墨技法之外、在山水形式之外。他画的是他意想中的山水,而不是真山水;他所追求的不是山水外在形态的美,他说“观者略其妍媸,是册幸矣”,渔山晚年的山水之作均可作如是观。同时,他作画,也不是追求笔墨的乐趣,渔山山水托于笔墨而出,然其山水之妙并不在于笔墨。渔山说,他画山水如他抚琴,在于琴弦指法之外,山水只是性灵之“托”、理想之“梦”、意念之“城”。所以,他不要做一只鸚鵡,又不要落入油滑的“秦吉了”(八哥)窠臼中,那只是形似之具。

由此,我们来看《墨井画跋》一则奇妙的画论:“往与二三友南山北山,金碧苍翠,参差溢目,坐卧其间,饮酒啸歌,酣后曳杖放脚,得领其奇胜。既而思之,毕竟是放浪游习,不若键户弄笔游戏,真有所独乐。”这在中国传统画论中是非常罕见的见解。渔山厌倦外观山水给自己带来声色的迷乱,而要返归山水画中,可见他之所以好山水者,不在欣赏外在真山水,不是目观,而是心体,山水只是所依托之媒介也。

在渔山这里可以感受到与传统画论的两点不同:第一,关于“君子之所以爱夫山水者,其旨安在”的问题,郭熙的回答是“猿声鸟啼,依约在耳,山光水色,澁澁夺目”,这是典型的宗炳“卧游”式

的思路,无论如何形容,都可以说“在乎山水之间也”,而在渔山却被易为“君子所以爱夫山水者,非在山水之间也”。第二,宗炳、郭熙等都强调山水画的载道功能,而渔山这里也以山水为明道之具,但却悄悄地解除了山水本身的审美愉悦功能,山水的“悦于目”被易为“适于心”。

正是在这个意义上,画史上所说渔山山水的神秘性(所谓渔山山水“微茫难测”),可能在于渔山根本不将画当做山水画,渔山的山水画真可谓山非山,水非水,在这一点上更接近于倪云林、八大山人等对山水的理解。这是元代以来山水画发展的新方向,它与南宋以前画家重视山水形态之美、笔墨流行之趣、诗画融合之味的倾向,是有很大的不同的。

在此基础上,我们看他晚岁著名作品《横山晴霭图》上的题跋:“漫学山樵而成小卷,不欲人征去,留此自养晚节。”以此老辣之画来养晚节,显然他将画当做精神的托付。

渔山早年习儒,中年逃禅,晚岁入天学。习有迟早,教有不同,然而有一点是共同的,就是为性灵寻求“着落地”,为将自己培养成一个“有道者”。晚年入于天学的他,以非常传统、非常中国化的山水画来“养晚节”,也在于他将山水画当做一种体道、养性的工具,他的老辣纵横、老格密思,不是为了证明其笔墨高妙,而是以此传达淡然、平和、慈爱、不沾滞的心灵境界,他悠然自适,老于林泉,又不在林泉之间,而在深沉的生命寄托。

第二,画乃超越之具,此与其天学思想通。

渔山晚年的高古枯淡之笔,是淡去欲望、脱略尘世的,是超然物外、妙通天地的。或许可以这样说,渔山晚年将他的山水画当做一种“通天”的境界。在这个意义上,绘画又与他所信奉的天学相通了。他说“予鹿鹿尘氛,每舔笔和墨,辄作世外想。”(《画跋》)。而他在澳门学道期间观海潮,有感曰:“忆五十年看云尘世,较此物外观潮,未觉今是昨非,亦不知海与世孰险孰危。”(《画跋》)同样考虑的是超越的问题。

渔山认为:“难道生人止负形,灵明万古不凋零。真君肖像兴群汇,梓里原来永福庭。”^①这个

“灵明”其实是心学的观点,一点灵明才是人存在价值之所在。他认为,“世态曷堪哀,茫茫失本来。”他之所以信奉天学,在一定程度上是为了远离物欲横流之社会。而他认为绘画也应如此,画为灵明而存,不是形式之具。他题《山馆听泉图》诗说:“叠嶂迎溪住处深,密林遮屋树重阴。琴余吟罢山斋寂,更有泉声净客心。”高古之画由于负载灵明,所以是他永远的选择。他的《饌中有感》诗云:“画笔何曾拟化工,画工还道化工同。山川物象通明处,俯仰乾坤一镜中。”也是这个意思。

渔山说:“山水元无有定形,笔随人意运幽深。排分竹柏烟云里,领略真能莹道心。”此系晚年在嘉定东楼时所作。这里所说的“道心”,当然不是文人画一般意义上的“道心”,而是天学之心。这个天学之心,其实就是超越之心。

他信奉的天学充满着强烈的超越色彩,对此,渔山有深刻的体会。他有诗说:“荣落年华世海中,形神夷险不相同。从今帆转思登岸,摧破魔波趁早风。”“幻世光阴多少年,功名富贵尽云烟。若非死后权衡在,取义存仁枉圣贤。”世海与他的天界是不同的,这正是他能沟通中国画学超越境界的重要因缘。传统文人画有超越生死、超越荣落的传统,《墨井画跋》说:“每舔笔和默,辄作世外想。”他有《倩山读骚图》跋诗说:“高人与世无还往,醉向青山读《离骚》。”他晚年爱山水,是为了敷陈其“毫年物外”(《画跋》)之想。当然,天学的天堂境界与佛禅的净界以及画道的超越意义,是有不同的。渔山服膺天学,在于升于天堂,这是他的“世外想”,但从超越的旨趣上看,又是一致的。

由此可见,渔山晚年绘画的老格密思,是在融合天学与传统哲学、画学后产生的独特审美思想。

四、渔山老格之于文人画传统

对于中国文人画传统,渔山概括出两个重要特点,一是枯淡,一是游戏。他说:“画之游戏、枯淡,乃士夫一脉,游戏者不遗法度,枯淡者一树一石无不腴润。”所谓“士夫一脉”,就是文人画的传

^① 章文钦:《吴渔山集笺注》第192页,卷二《三巴集》。

统,在他看来,理解文人画的关键在斟酌于枯淡与游戏二者之间。在文人画的理论发展中,从来没有这样概括文人画传统的观点,这里有渔山自己的发明。

他认为,枯淡是元画的重要特点。渔山出入宋元,其老格得之于元尤多。他论元画时说:

“惟言南宋前,未若元季后。淡淡荒荒间,绚烂前代手。一曲晴雨山,几株古松柳。笔到壑崖处,白云带泉走。当其弄化机,欲洗叮蹊丑。知者有几人,画手一何有?我初滥从事,败合常八九。晚游于天学,阁笔真如帚。之子良苦辛,穷搜方寸久。兹与论磅礴,冥然夙契厚。”

这里有三点值得注意,其一,他认为元画达到中国绘画的最高水平,是文人画的代表,所谓“惟言南宋前,未若元季后”,即言此。其二,他认为元画之妙在“淡淡荒荒间”,这淡淡荒荒之中,有“绚烂”出焉,这也就是本文所说的老格。这样的观点他多有言及,如他说:“写元人画,大抵要简澹趣多,曲折有韵。”又说:“不落叮蹊,荒荒淡淡,仿佛元人之面目。”其三,这是他晚年入天学之后论画之语,可视为毕生论画之总结。说明他一生绘画追求落实在元画——中国文人画传统的正脉上。

渔山认为,元画在枯淡之外,又充满了游戏精神。他在晚年题画跋中屡及此意:“荒荒淡淡秋烟树,元季之人游戏焉。毫间欲断意不断,使我追拟心茫然。”“若枯若浓,游戏而成,晚年之笔乃尔,不觉惭愧。”从“毫间欲断意不断,使我追拟心茫然”这样的话语可以看出,他对元画传统有无限的仰慕之情。而“游戏”是他从元画中剔发出的重要精神。

渔山的“游戏”说的是为什么作画。他认为,作画乃“性灵之游戏”,不是刻镂形似、涂抹风景,不是邀名请赏、糊口度日,画是心灵的功课(如他说以画来“养晚节”)。一般说来,游戏与法度相对,游戏就是对法度的超越,但渔山所理解的这一法度,显然不仅在绘画的外在形式,不仅在笔墨上,而包括那些与影响人心灵自由的因素,如传统、习惯、理性、知识、欲望等。渔山的游戏落脚在自由、自在的心灵状态,这是中国文人画最重之节目。元代绘画脱胎两宋,也超越宋人之法度,如大

痴所说的“画不过意思而已”、迂翁所说画乃吐露“胸中之逸气”,都是一种自由的游戏。渔山看出了元人正是以性灵作游戏,切入真性,不造作,有天趣,从容中节,而不死于句下。

渔山的“枯淡”说的是他推崇什么样的画。元画在形式上具有枯槁、平淡的特点,但枯槁中有“腴润”,平淡中有“奇丽”(如他所说的:“淡淡荒荒间,绚烂前代手。”前人论文云:“文人平淡,乃奇丽之极,若千般作怪,便是偏锋,非实学也。”元季之画亦然。)。为什么枯淡之景有如此的风味,这不是形式上的转换,不是枯和润、淡和浓的形式上的均衡协调,而是超越浓淡、枯润之斟酌,臻于不枯不润、不淡不浓之境界,由形式上的盛衰陵替、生生灭灭,达至永恒的静寂境界,这也就是中国哲学所说的不生不灭的境界。枯境意味着色相之衰朽、时历之久远,无郁郁之生意,却可示不生不灭之境界。

在他看来,必须将枯淡和游戏二者来往起来。所谓“荒荒淡淡秋烟树,元季之人游戏焉”,元代画手以枯淡为游戏,其游戏精神在枯淡中得以实现。故枯淡是游戏中的枯淡,游戏是枯淡中的游戏。枯淡之笔,若无游戏精神融入,其画便无灵魂,其老格便是徒然衰朽的垂暮之态;游戏之心,若无枯淡之形呈现,便会流之于放浪,流之于葱翠,流之于甜腻,便成了欲望的狂澜。在游戏心灵中,方有这种神明于法度之外的枯淡之追求。在枯淡形式中,方有自由之心语。合游戏与枯淡二者言之,便是渔山提倡的老格。

渔山推崇老格,是由他视艺术为生命颐养之具的整体思想所决定的。他选取老拙枯淡,就是强调不能有形式上的执著,笔墨上的流连,画表达的是一种生命的感觉,一种攸关宇宙人生和历史的思考。他要在潇洒历落、老辣纵横中,展露烂漫的生命气象。

渔山以游戏与枯淡的老格来概括文人画的传统,是一个新颖的见解,这一见解在多大程度上符合文人画发展的基本脉络呢?

文人画的发展其实是与枯淡之老格密切相关的。第一个提出“士人画”或“士夫画”(即后所言之文人画)概念的是苏轼,苏轼是文人画理论的开创者。苏轼及其环绕其周围的北宋文人集团所

提倡的文人画新潮,在绘画功能上强调游戏心灵、娱乐情性,在身份上强调其非职业性,在形式上强调超越形似,在思想上以道禅哲学为基础。

苏轼也是一位画家,其绘画特点在一定程度上也在实践他的文人画主张。苏轼绘画在题材上的一个重要特点,除了间有墨竹之作外,传世的作品主要为枯木和怪石。今藏于北京故宫博物院的《枯木怪石图》,可以代表其作品的基本面貌。上海博物馆藏苏轼《枯木竹石图卷》,后有柯九思、周伯温的题跋,一般也认为是苏轼的作品。这符合画史上对苏轼的记载。画史上多有苏轼好枯木怪石、自成一体的说法。稍晚于苏轼的邓椿在《画继》卷三中将苏轼列在“轩冕才贤”类,说其“所作枯木,枝干虬屈无端倪。石皴亦奇怪,如其胸中盘郁也”。

画枯木怪石并非是苏轼的独创,由于受道禅哲学影响,自唐末以来已渐成风尚,贯休的罗汉像

一般都有枯木怪石的背景,而水墨画家如巨然、关仝等也都善为枯槁之景,沈括《图画歌》中说:“枯木关仝最难比。”李、郭画派也重寒林枯木的表现。而苏轼的文人集团中,文同就是一位画枯木的能手,而以赏石闻名于世的米芾在画中也间有枯槁之景。

南宋以来,文人画的发展中对枯槁的老境越来越重视,画史上有所谓“画之老境,最难其俦”的说法,将老境提升至文人画的最高境界。元人山水多寒林、瘦水、枯木、怪石,枯槁萧疏之景成了元画的典型面目。而明清以降的画家也醉心于老树幽亭古藓香的境界。

渔山以“枯淡”和“游戏”二者释文人画的传统,既符合文人画发展的历史,又有自己的理论发明,为解读中国文人画的传统提供了一个新的角度。

On the Old-Age Style of Wu Li

Zhu Liangzhi

(Department of Philosophy and Religious Studies, Peking University, Beijing 100871, China)

Abstract: Old-age style was regarded as the supreme aesthetic ideal in Chinese literati art. In traditional Chinese paintings, there goes a saying that it is most difficult to reach the aesthetic realm of old-age in a painting. In addition, both the old age of calligraphers and the old-age style of their calligraphic works became a sublime aesthetic realm of Chinese calligraphy. This paper elaborates on the old-age style by taking Wu Li, a painter of the early Qing Dynasty, for example. As a literati painter, Wu Li learned from the paintings of the Song and Yuan Dynasties, based himself on Taoist philosophy and Zen Buddhist philosophy, and combined his art with Catholic thought that he sincerely admired in his remaining years, creating a unique artistic style of clear thinking and old age. What's more, the old-age style in his paintings embodied profound humanistic values.

Key words: Wu Li (吴历), old-age style, literati painting, aesthetic realm of the Song and Yuan Dynasties, Catholicism

(责任编辑摇摇刘曙光)