

商业经济影响下的清代扬州画派

我在谈到新安画派时,曾论述其画风的形成是受商人影响。比如,新安商人喜购倪云林的画,新安画派的画家则全是以倪云林为法的,当然这只是其中原因之一。“扬州八怪”的主流画派形成也和商人有一定关系,扬州画家作画更自由一些。但任何有成就的绘画都具备三个基本因素,一是师传统,二是师造化,三是画家精神气质的决定因素。任何商人都不能下令画家朝哪一个方向去努力,但却可以不知不觉地限制他们。举一个最明显的例子,徽商在黄山附近兴起,那里的画家师造化就以黄山为主,一时间全国来黄山的画家皆以画黄山为主,为了表现黄山,光学倪云林的画法不够用,就要创造新的技法。盐商在扬州兴起,全国的画家师造化就以扬州遍见的竹石、梅、兰、菊为主,扬州少大山奇峰,山水画也便减少。

严格地说,扬州并没有一个画派,各家有各家的画风,并不一致。但总的来看,扬州画坛上还有一个主流画风、一个大概的精神状态。为了论述简便,姑且以其主流画风为主进行研究。主流画风即是被人称为“扬州八怪”的郑板桥、汪士慎、罗聘、高翔、高凤翰等人的画风,虽各具面貌,然皆

纵横排列,飞动疾速,三笔五笔,散漫不经。其艺术水平并非极高,但皆呈现出一种新的面貌,显示出生动活泼和不受绳规的气息,和当时笼罩画坛的“四王”死气沉沉的画风截然相反。“八怪”的画生机勃勃,反映了18世纪的市民思想和市民意识,强烈表现自我,突出个性的解放,这是扬州以商业经济为主的市民思想的大显露。和“八怪”同时,寄居在扬州盐商之家的全祖望、戴震等学者也都是强调个性解放的。戴震更指斥“义理”障蔽了“人欲”,指出“遏欲之害,甚于防川”,公开提倡“彰人欲”,也就是个性解放,强调自我。所以“八怪”这种生机勃勃画风,正是扬州这个生机勃勃的商业城市之折射。

再谈谈师法传统吧。“扬州八怪”的画,师传统主要是师近传统,即清初在扬州画坛上有成就的画家的传统。主要是石涛。石涛就是坚决反对当时泥古不化、死气沉沉画派的主要人物,他的画作充盈着冥冥独造与勃勃生机。石涛早期画山水,后来兼画竹石、花果,只要把石涛的竹石花卉和“扬州八怪”的竹石花卉画一比较,其师承关系一目了然,尤其是罗聘的竹和石涛的竹几无二

致。“扬州八怪”几乎都是服膺石涛的,金农、李方膺、李鱣、高凤翰、郑板桥等人皆一而再、再而三地称道石涛。郑板桥不但称道石涛,而且还对石涛的美学思想颇有研究,对石涛思想中的“师其心不师其迹”“师其心不在迹象间”等也有更详细的阐述。“八怪”之一的高翔是石涛的朋友,石涛死后,高翔每年为之扫墓,至死弗辍。如此深厚的关系,在艺术风格上是有感染的。

石涛的画,石涛的绘画思想对“扬州八怪”产生过巨大的影响。

其次是查士标。查士标晚年居扬州,死于扬州,葬于扬州。查士标的画早期属新安画派,后期,他“故乡乱后莫言家,南北浮踪度岁华”,散漫、定居的生活改变了他的画风。他后期的画以动和散为主要特色,史书称其“风神懒散”。他的山水画也有些花鸟画化,山石、林木高度概括,又流动风散。“扬州八怪”提到查士标的人虽然不多(查士标于1698年,“八怪”当时只是孩子),但他的画“润物细无声”,对“扬州八怪”也产生了实际影响,从他们的画迹中很容易看出来。

很多国外学者把石涛、查士标都算作“扬州八怪”,虽不严谨,但似乎

也有一些道理。石涛、查士标原都属新安画派,为什么到了扬州?原因是扬州商业繁荣,是盐商把他们带到了扬州。他们在扬州扎根形成了“扬州八怪”的画风。

“扬州八怪”的画另一个特点是几乎每一幅画上都配有题诗,或诗或文。款题图画,始自苏、米,至元而大成。到了“扬州八怪”,可谓极尽之能事。如果说“扬州八怪”有高于其他画派的突出成就,那就是他们的诗。“八怪”每人都有诗文集,按15家论,只有杨法和闵贞无诗集,所以一般论者也不把这两家列入“八怪”之中。其他13家均有诗文集,其中有两家诗文集已佚,至今尚可见有11家,而且金农一家便有15集。其中郑板桥、金冬心在文学史上都有一定地位。李方膺、李鱣的诗散失甚多,其诗清新自然、生动流利,才气不在郑、金之下。

“八怪”善诗,画上必题诗,其根源和盐商不无关系。盐商大部分是文人,大部分有诗文集行世,他们刻书,出资为文人刻集,和文人唱和,显示了他们较高的文化素养(实际也如此)。中国士人的传统观念:只会画画的不足道,乃至被视为匠人。诗文的余作画才算高雅。所以,他们非常讲究画家的文化素养。扬州二马,以文会友,凡文人来访,进门须先作诗一首,待审定后,再决定接待等级。据说丁敬初到扬州,投奔马曰瑄,马问他一些掌故,丁没答出。马又以扬州风景“青石蓝书黄叶经”为上联,要丁对下联,丁亦未能对出,马认为丁只能平庸,于是待之甚薄。后来丁只好跑到杭州去了(扬州绿杨村至今尚有这副对联,上曰“青石蓝书黄叶经”,下曰“红旗白字绿杨村”)。这个故事出处尚不明(丁敬初能诗,也许是后来事),但也道出了盐商重文且更重诗文修养的事实。还有传说黄慎到扬州卖画,一度失势,请教金农,方知在扬州卖画,必须善诗、善书。黄慎回扬州后,学诗成,再回扬州,名气大振。这些传说还待考证,但其基本精神还是符合扬州画坛之实的。

从上述小玲珑山馆、休园、筱园等诗文集以及“虹桥修葺”等盛举看来,盐商是重诗文的,画家如不善诗文,很难得到盐商青睐。

再说绘画作品销售量最大的扬州茶肆酒楼、店铺菜馆,主要为商人而设。商人们坐在茶肆中,读书品诗,方显情趣,加上受当时风气影响,缺少题诗的诗,一般店馆也是不大愿意买的。

所以,“扬州八怪”的艺术中诗书画印相结合这一显著特色,虽然是画家们努力的结果,但盐商所制造的氛围起到的推动作用,不能忽视。它从内容、形式各方面限制了画家,画家处于自觉和不自愿之间,去适应这种由商人有意无意而限制的内容和形式。顺之者昌,不顺者去,扬州画坛的大概风格也就自然地形成了。(文/陈传席)

藏珍

沧海有龙吟

自唐宋以来,琴学仿佛一盏沧桑明灭的灯火,或隐或显于历史长河中。有琴学家认为,近三四百年间是相对的衰落期,乃至“名公卿以琴名者无一人焉”(杨宗稷)。自近现代以来,新学兴起,实业日隆,琴人得以活跃。怡园琴会、晨风庐琴会、琴尊雅集等组织和活动,推动了琴学的复兴与发展。

巧合的是,有一床古琴见证了这几次的活动,并在这些活动上大放光彩。这床古琴就是落霞式“龙吟”琴。在1919年的怡园琴会上,广霞和尚用它演奏了开场曲《梅花三弄》;在晨风庐琴会时,广霞和尚又用它演奏了《龙翔操》;在1936年的“琴尊雅集”活动上,刘少椿代表广霞琴社,用它演奏了《樵歌》。名家、名琴、名曲的匹配不仅使在场的嘉宾如痴如醉,更成为了后世琴人、雅士们的向往与怀想。

由《会琴记实》的记载可知,这床“龙吟”琴曾为休宁(今属安徽省黄山市)徐卓卿收藏。徐卓卿属于“广霞派”,刘少椿这床落霞式“龙吟”琴当直接或间接得自其同门师爷徐卓卿先生。再后来,在张子谦的介绍下,沈草农从刘少椿处购得此琴,并对其珍

有加,甚至将居所改称为“珍霞阁”,还写了一首诗来纪念这件事:

因缘物我悟浮生,偶听龙吟四座倾。愿共青毡珍世守,敢辞白发鼓长清。赏音莫讶无常主,嗜古非关附盛名。但识此中有佳趣,故应拂拭拭新声。

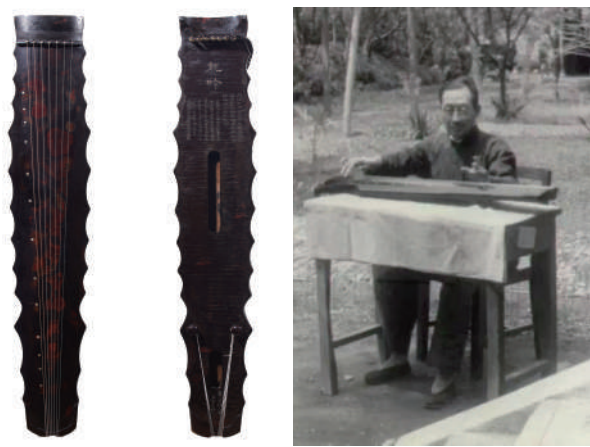
铭文为:

目注形求,明光有美。与古为徒,落霞差似。轸徽既理,天凤振音。移情海上,名以“龙吟”。

另有一则题记曰:

古越沈子星垣,雅好丝桐,岁壬子于新安购得此琴,考其形,殆所谓“落霞”是也。为加整拭安弦,以抚声振指,轰掣而宏,有若“龙吟”,遂以此二字名之。属于制语于背,俾垂不朽云。咸丰三年秋九武林雪涛氏铭。

沈草农先生后人因陶艺先生为古琴文化传播之建树,故将龙吟琴赠与陶艺先生,也成就了一番琴缘佳话。陶艺先生携琴请多位古琴专家鉴定,均对“龙吟”琴给予高度评价:其形制古朴典雅,线条极富张力,底板微弧的设计更有利于腔体的振动与音色。其音色匀净,醇厚且润而兼松透,是难得一见的好琴。(文/原呈龙)



“龙吟”琴(左),刘少椿先生用该琴演奏(右)



清郑板桥 华封三祝图轴



清李鱣 凌寒图轴

书写和写书——谈谈叶鹏飞的研究与创作



叶鹏飞,生于1956年,江苏常州人。曾任中华诗词学会第三届理事,中国书法家协会第四届编辑出版委员会委员,第五、六、七届学术委员会委员。现为江苏省文史研究所馆员,中国标准草书学社副社长。著有《海镜堂诗草》《名家楹联》《碑学先声》《常州画派研究》《书法史研究》《砚田观照》《书法创作与传统文修养》《谢稚柳艺术研究》及《中国书法全集》(第76卷)等。

种关于规律的说法:创作有灵感,作品有新意,风格有个性,才会不陈腐、不俗套、不会昙花一现。

这样的认知与态度,叶鹏飞经过了一个从自发到自觉的历程。他出生于一个传统文化氛围浓厚的家庭,父母启蒙教育最多的是古典诗文。迨其成长,又次第得本邑普谿朱松桐、姚墨庵、戴元俊教诲。他从一开始钻研练习书法,就摆脱了功利性、低层次、机械化。因为他当时学的是诗书,书法是附属,有如昔日读书人的“六艺”之一“书”。事实上,青年叶鹏飞于诗、文、书、画皆涉猎和探索,他没有把这些艺术门类加以区别划分,而是综合对待,认为都是不可或缺的组成部分,非这样难以了解什么是真正的艺术与文化。正因为是自学,又在一群实过其名、真才实学者的指导下,他躲过了流行的侵袭和时髦的伤害,终于不知不觉地成为一名修养全面、气质纯正、趣味高雅、追求精神的文化传承人。他未必自我意识到这一点,只是觉得这样做有幸福感、有成就感,而且理所应当。

在当代,要恢复并加强书写实用性以期提升其艺术性的催化手段,莫过于对传统文化的研究与实践。这方面,叶鹏飞主要是通过诗词创作来完成的。自童子功起,练句与临池,对于他来讲就是并行不悖的训练,甚至前者下的功夫更多更深。成年后,他已习惯地运用诗词来抒发感情、表达心境、记录交游、叙述经历……更重要的是,叶鹏飞自从进入文博系统从事鉴定、保管古字画工作开始,他就积极展开书画历史的追寻,以期为自己对于书法的理念提供依据和支持。他曾撰有学术专著《阮元、包世臣》,借清代碑学理论的两座高峰,窥近代碑

帖之由来与实质,廓清人们对于碑和帖的模糊认识与对立观念,在理解碑帖异同的基础上,提示今人的创作方向应如何跳出以往的樊篱。他还应文物出版社之约,撰写《书法与诗词十讲》,开宗明义地强调书法的文化意义与审美价值一定要通过富有内容的创作来予以体现,任何与文化、文学绝缘的书法一定走不远也走不好。同时,他撰著的绘画研究专著《常州画派研究》一书,获江苏省第十一届哲学社会科学优秀成果二等奖,此著一方面为热表地方掌故者勾勒出以恽寿平为象征的常州绘画传承改革的脉络,另一方面更是提醒爱好者:绘画与诗文书法相互促进、相互生发的作用切莫忽略。

与研究历史相辅,叶鹏飞还致力于当代书法创作的评论与品鉴,他又写成《当代书画家论评》等书,其《砚田观照》一书又获第二届紫金文艺评论一等奖。从这些评论文章的字面意义上看,似乎褒多于贬,这并非全因他待人厚道、注重交情所致。叶鹏飞的立场是建设重于破坏、组织重于解构、勉励重于指责;扬人之长,实际上也是怨人之短。仔细阅读、深入理解他的当代书画评论文章,就会发现他的立场观点标准还是相当鲜明和执着的——书法必须依附于文化。就精神层面而言,书画不光同源,而且同例。

叶鹏飞写了许多书,但其指向明显分为两极。一是历史,要让人们知道传承的链接点在哪里;二是当下,要让人们知道创作的方向性在哪里。而叶鹏飞本人的书画创作活动,就是在他一系列艺术史理念指导下进行的。人们发现,与他写书相对应的书写,也奇妙地出现了两极:一是汉隶,中规中矩而又

惟妙惟肖的西汉风格的隶书,是他作品的一个成功样式。既是复述,又是创造,通过隶书方式在与古人对话、切磋。二是大草,有形有质而又无拘无束的晚明风格的草书,同样具有独特的样式。好之者爱其汪洋恣肆、干湿浓淡,章法似有似无,情绪或放或收,这实际上是独自听从内心的歌唱。

写书,是讲叶鹏飞在书画理论上的精湛研究与深入探索;书写,是讲其在书法创作上的文化意义与精神价值。恰好他这三十多年来所完成的志业归

起来也正是此两者,而不应视他为一个技术型的书家。他将传统文化同书法观念融会贯通的想法和做法,在当今书坛、艺坛实际上已具一种有益的参照样式,一个难以回避的文化现象,我坚持这样认为。(文/承公侠)

叶鹏飞 隶书辛弃疾词二首 纸本 2023年

叶鹏飞 草书宋人诗 纸本 2024年