

余绍宋与宣南画社

■ 庄月江

1915年至1927年,北京有一个书画组织——宣南画社。宣南画社是曾任司法部次长的余绍宋先生发起成立的。地点设在余绍宋居所宣武门外(俗称“宣南”)的骡马市大街西砖胡同。画社成立之年,正值农历乙卯年,故亦称乙卯画社。

早期参加画社的除余绍宋的画师汤定之先生外,成员大多是司法部和北洋政府的官员,如林志钧(司法部民事司司长)、胡子贤(司法部参事)、蒲伯英(内务部次长)、陈璈僧(司法部官员)、王立生(司法部官员)、梁启铭(国务院秘书长)、刘崧生(众议院议员)、罗敷安(司法部参事)、梁和钧(司法部参事)、廖允端(司法部官员)、余荣昌(大理院院长)、徐心庵(直隶高等法院书记官)、孟纯孙(司法部官员)、杨劲苏(司法部官员)、郁华(曼陀,大理院推事)等。之后,一些名望较大的画家也加入进来,如,北京美专教授陈师曾、萧俊贤、汪慎生,以及北京大学美术教授贺履之,画家王梦白、梁平甫等。宣南画社人数之多,历时之久,为当时民间松散型艺术团体中所罕见。

画社活动内容,主要是看汤定之与

陈师曾作画,并传授作画技法。每次活动创作的作品,由参加者拈阄获得。

余绍宋记于1916年之前的日记,已荡然无存。现存的《余绍宋日记》自1917年1月1日始。有关宣南画社的记载,首次出现在1917年2月12日的日记中,如下:“今日为南北统一纪念日……汤定师来,复兴画社,宰平、子贤、劲苏皆到,胡夔文、孟苑孙闻风亦来会……晚同人皆赴广和居夜饭,直至九时始散,欢畅之至。此画会自去年夏定师回南后迄未举行,时适项城逝世,南北纷扰,今适于南北统一纪念日恢复此会,亦佳话也。”由这段文字看来,此前半年多,宣南画社因画师汤定之返故乡武进而停止了活动,故此次重聚气氛热烈,参加者既观摩汤定之作画,又欣赏胡子贤带来的明末遗老天然和尚的五通书札,还大谈“鬼趣”,以致孟苑孙在汤定之画乞的《仿髡残山水》上题诗记事:“围炉说鬼学东坡,恍惚仙灵不逮过。高树远山渲染毕,方知腕底有新罗。”按惯例,此画仍拈阄定归属,为杨劲苏所得。文中提到的“项城”,即袁世凯。

宣南画社经常有“欢畅之至”的聚会,如1919年6月15日:“今日开

画会……梦白与师(即汤定之)合作不下十余帧,而所画又皆他人所不画之物,如蛇如龟如猪等类,皆甚奇特。自上午八时直至下午六时半始散,盖近年来画社无此畅快也。”又如1925年2月8日:“夜在戟门处开画会,放烟火。”1925年4月26日是宣南画社成立十周年纪念日,这一天可以说“欢畅”到了极致:“九时半到怡园……到者凡二十余人,各出所藏书画陈列,极一时之盛,汤定之作画最多,直到傍晚始散。”

用拈阄的办法决定画会当天作品的归属,是宣南画社分配画家作品的一个好办法,以致1928年余绍宋定居杭州后领衔创建的东皋雅集,亦用此法。

对于拈阄,余绍宋几乎逢画会必记,如1917年5月27日:“定师画松岩一帧,为宰平拈去。”1920年12月19日:“旋到罗傅庵处画会,定师作一帧,师曾作九幅,(余)各得其一。”1923年7月8日:“定师作扇页六,悉松梅,余得其二。”又如1925年3月29日:“同汤定之到王立生家画会,梁启铭主席,定师作两幅,履之作一幅,余均未拈得。”1925年10月4日:“郁曼陀家始开画会,汤、贺各作一扇,余得汤扇。”等。

拈阄时也有小插曲。如1925年5月10日:“今日子贤与陆松琴借离开画会,且为余饯也。汤作一扇,为心庵拈得。众疑心庵预知,主重拈,遂为允端所得,允端以赠我,让德可敬也。”即使徐心庵拈阄有“预知”之嫌疑,画社成员之间和谐、诚信、友好,由此可见一斑。此次画会,亦是为余绍宋即将回南省亲饯行,故廖允端将拈得的扇面送给了余绍宋。

每次活动画师定下的画题题材,大多为古诗词意境,如1923年10月21日布置的课题为“采菊东篱下,悠然见南山”,同月28日布置的课题为“长江风送客,孤馆雨留人”。习画者回家作画,待下次聚会时由画师与众人点评。

画社活动除作画、学画外,还经常欣赏名家作品,这些名家作品,大多为画社成员的个人收藏。如1919年12月14日,宣南画社第一百三十七次聚会。大家除了画画,还欣赏贺履之带来的黄鹤山樵《溪山问樵》卷。1920年6月13日画会时,贺履之又带来黄鹤山樵、龚半千、沈石田等画作与同仁共赏。

画社活动最初不定期,后定为每个星期天,由参加者轮流主席。有时由于

主要人物如余绍宋离京公干、回浙省亲,或者画师汤定之离京返乡,以及某些特殊情形,凑不拢成员,画社就暂停活动。也就是说,宣南画社存在的12年间,活动虽然经常,但并不是每一个星期天都正常开展活动。

宣南画社最后两次聚会,是在余绍宋辞去京城一切公职决定南归之后,一是1927年9月18日,余绍宋从天津到北京与老朋友告别当天:“画社同人闻余人都,特开画会,戟门以车至站相迎,径赴怡园畅谈,余得定之所画梅花便面,五时始散。”二是同月22日:“今日是孔子诞日(农历八月廿七日),各署休假,画会同人并晦闻公饯余于怡园,九时往,三时半散。余画扇四叶留别,定之为作松梅两扇面。”

此后,宣南画社还聚会了一次。1934年9月下旬,定居杭州的余绍宋北上济南、天津访友,10月7日傍晚到达北平。16日正值重九,为欢迎余绍宋,余戟门重开画集。余绍宋在当天的日记里写道:“赴戟门家怡园画集,此画社因余十六年离平遂而停顿,至是戟门乃议恢复,然当时同社大半星散,乃增约俞瘦石、汪慎生两君参加,贺履之以

老疾未至。饮毕复循例合作画幅,余与平甫、慎生、子贤联手成山水一帧,宰平题记之,余亦题一段。盖乙卯画社至今正满廿年,而人事变迁,不能无今昔之感也。”至此,宣南画社画上了句号。

前文提到过,1928年余绍宋在杭州定居不久,就发起成立了东皋雅集。1932年3月6日,东皋雅集同人聚会时余绍宋将十余年前北京宣南画社同人合画而未竟的《九秋画》带到会场,请东皋的社员们补笔。余绍宋在画上题曰:“癸亥之夏,乙卯画社同人集余寓作此图,未竟而陈师曾下世,同人心伤,遂尔搁笔,故俱未盖章。忽忽已十年矣。余于丁卯自北都迁居津门,复还衢州,又徙来杭,行篋书物散失不少,而此幅杂置故纸堆中,依然无恙,偶焉检得,遂乞东皋社同人补为之。一图而萃两社高手,十年乃成,亦称胜事。特余感旧怀人,自伤援落,展对新图,殊难为怀耳。”此图原作四人:陈师曾写菊,汤定之写老少年,贺履之写败蕉,王梦白写紫薇。补作五人:武吉斋写芙蓉,高鱼占写秋兰,高络园写珠兰,都小蕃写桂,阮性山写桐叶。这是一则妙绝妙的画坛佳话。

宋代女子参观外国元首画展

■ 邵晓峰

“传统”之未来

■ 梁基永

最近,一则拍场新闻引起我的兴趣。在今年的嘉德春拍上,当代某青年画家的《丹枫呦鹿图》拍出了500万元天价。从图片上看,这幅作品无疑就是台北故宫博物院所藏五代无款的《丹枫呦鹿图》的忠实临摹,虽然颜色很鲜艳,用笔可能稍微细致,但仔细对比之下,与原作并没有什么特别不同。唯一的加添,是作者在画的上下两边,各加了一道张大千式的敦煌唐草纹重彩边。

拍卖市场从来不是艺术史地位的晴雨表,也不排除各种炒作,不过这幅画作能拍出高价,却折射出受众对于中国画审美的问题。

这位画家不过四十出头,他的所有作品几乎都是精细到眉毛的一路,描摹古人,设色丰厚。市场似乎十分受用。尽管主流美术评论并没有太多谰词,却从这点更看出收藏家们的怪异之处来。即他们喜欢工细,喜欢仿古,认为这就是“值钱”的。

放眼今日的世界艺术市场,一个画家如果临摹《戴珍珠耳环的女人》或者是《大宫女》,哪怕比原作细致上几倍,也不会有多少人出高价买入。道理很简单,古人早已做过的事情,你今天重复是没有意义的。况且西方艺术市场上,超写实主义早就没有受众了。然而中国确实是一个“传统”先行的国度,任何画家,都绕不开“传统”这一关。绕来绕去出不来的大有人在。近代诸家,眼光开阔了,入古而出新的,大有人在,溥儒、吴湖帆算是比较成功的,真正能打出自己天地的,首推张大千。张大千之所以能自闯新路,据说与毕加索的当面规劝有关。毕加索看到东方的写意,认为比西方高明,却没有料到写意在中国今日又不流行了。看惯了丑怪恶札之后,国人审美回归到工笔,回归到保守上来,这几年的全国美展出现大量的传统题材作品,即是最好的说明。

西方传统薄弱,艺术家对于守旧有种天然的厌倦。中国画则从来是重临摹的画种,生活在2018年的画家,临摹1018年的作品能获得天价,如果这就是中国画的未来趋势,那国画的明天就很值得忧虑了。作为中国画的衍生画种,日本画从江户时期开始已经重视变革,重视光影和气氛,变成了自己的日本画;而朝鲜画今日变革也已经很成熟,装饰趣味更浓厚,只保留了中国画重视线条的特点。

中国画的材质与表现手法有限,传统的桎梏很深,但并不妨碍中国画未来的探索与变革。西方美术史普遍认为,从具象向抽象转变是必然,然而中国画今日最多只算有抽象的萌芽,张大千的泼彩是以他的深厚传统造型为基础的,某山某花,始终有迹可寻。其他探索者想完全地抽象,成功者几希。吴冠中禀赋深厚,油画上造诣很高,他也曾经对中国画进行过探索,却因为对于线条的掌握不够而成果不大,但他的探索精神却功不可没。

张大千的聪明之处,在于他深厚的传统技法功力,但他除了敦煌佛像之外,极少以完全的临摹作品投放市场,所以迄今所见他的重要作品,即使是临古的题材,也都是移花接木,旧瓶新酒,这就是其过人之处。今人若要胜过前人,除了下苦功之外,有自己的思想才是更重要的。(作者为书画家)

在中国美术史上,与浩浩荡荡的男画家队伍相比,女画家显得太为稀少了,而能让女观众参观画展的例子就更为稀罕了。不过,在宋代,着实发生了一件这样的稀罕事,而且女同胞们看的还是外国元首的画展,这一高端的艺术策展事件与太清楼这座北宋皇家图书馆相关。

太清楼位于北宋皇宫崇政殿的西北,在迎阳门内的后苑中。此楼作为皇子宫后苑主要的藏书楼,贮四库之书,包含经、史、子、集、天文、图画等,其形象见于《太清观书》,这是台北故宫博物院所藏北宋佚名《景德四景》中的第四段。画的是北宋景德四年三月,宋真宗召文臣观书于皇家图书馆——太清楼的事件。图中展现的是大臣们有些已进入殿内读书,有些则立于庭中。此段图描绘的重点是太清楼,这一建筑为七开间,屋脊的鸱尾尚存唐代遗风。斗拱的结构较为简朴,使建筑显得简练有力、大方疏朗。地上铺设散水砖,藏书楼入口由两组台阶而上,四周均设有栏杆。楼前有太湖石,楼的两侧均种植高大的柳树,环境雅致。在画法上,界面的线条劲道,用笔虽细致,但不刻板,设色沉稳。

太清楼作为专为皇帝设置的藏书、读书之所,自真宗时起,也是各帝与宗室、辅臣宴饮欢娱、观书以及阅览太宗御制墨迹之地,《玉海》对此多有记载。在“澶渊之盟”之中发挥重要作用的名相寇准(961—1023)曾有幸登上太清楼观书,并作《应制太清楼观书》诗,曰:“仙禁开书府,神毫纪格言。简编包舜禹,围范总乾坤。稽古崇契教,斯文辟圣门。从游观奥秘,何以报宸恩。”北宋灭亡,随着东京陷落

妙而不可言

■ 朱天曙

西周散氏盘今藏于台北故宫,余昔年曾去观赏,深为佩之。散盘字形宽博,开张取横势,疏散恣肆而见端庄。此盘以“绵劲”胜,孙虔礼所谓“篆尚婉而通”正合此。秦诏版多“瘦劲”,成纵势,与此盘形异而用笔一脉相沿也。

八大山人每以名号闲印表其心迹。“净土人”“枯佛巢”“雪衲”“释传紫印”“灯社紫衲”“八还”等多见禅思;“土木形骸”出自《晋书》之《嵇康传》,喻其不自藻饰,恬静简简;“画瓮”化自《庄子》中“抱瓮而出灌”语;“黍离兹”取《列子》之“海上之人有好鸟者”寓言以劝诫;又有“一笑而已”“浪得名耳”“可得神仙”“技止此耳”“口如扁担”“涉事”“遑属”“白云自娱”“拾得”等闲印若干,以古为新,每有深意。八大书画,以一当十,以迹求心,赋予精神内质,为中国人文之缩影。故解读

其作,即求传统精神之密码。八大与石涛,或简练,或生动,品读两僧之作,文人心事尽在其中矣。

王觉斯论书以“有法而后合”论之,曾云“善师者不盲古,不泥古”,可谓金针度人。又云学书“譬之登山,所踰越进,愈峻愈旷。已经崇峰,顿偏于下”,此学书之道也。入古愈深,如登山愈高,每见荡胸奇观。

明起宦光《寒山帚谈》论《格调》云:“取法乎上,不蹈时俗谓之格;情游物外,不囿于法中谓之调。”得“法”者不外此两面。然“格”之“遼”,“调”之“清”,更关乎人之品格,非“法”所可论也。

元人钱舜举画多“山居”诗意。存世《浮玉山居图》《山居图》《幽居图》等皆以青绿入画,静穆清幽,着色典雅,后

世青绿山水少此古韵,故常入俗。钱氏山石空勾无皴,与隋人展子虔《游春图》一脉相沿。曾读其《山居图》卷后诗句:“山居惟爱静,日午掩柴门。寡合人多忌,无求道自尊。”此其求隐求静之道也。

顷读朵云轩藏吴缶翁原石铃印本,细察其印之字口,锋棱清晰,知缶翁之印非惟重篆法,亦重刀法。世人所论缶翁“做印”实其辅助法而非主要手段,缶翁之印精绝者皆信手所得,一任自然,全无“做”处。缶翁“钝刀”非刀钝,实为刀之“钝意”,即古朴圆劲也。

乾嘉之学,吴派恽樵一脉重“信古”,皖派戴震一脉重“求是”,杨派焦循汪中一脉重“博通”,浙东黄宗羲全祖望一脉重“史源”,各有特色。近人治书画之学,承继此古典精神者,余最

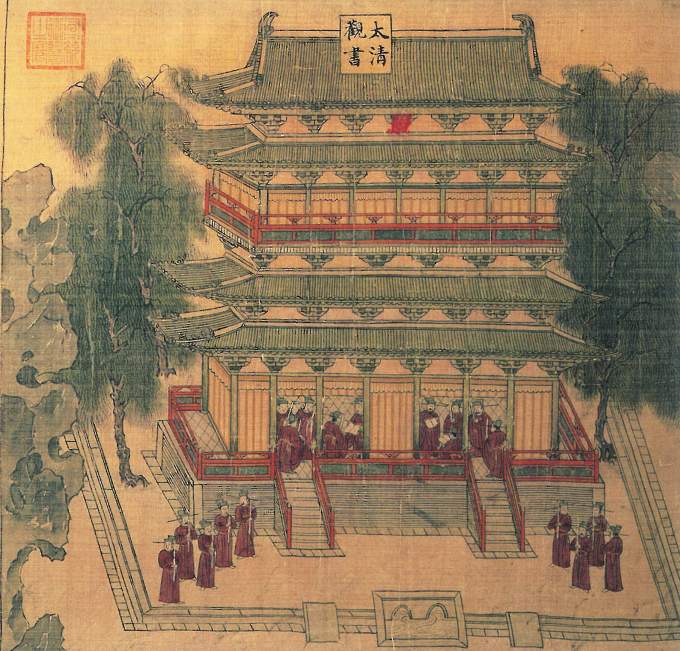
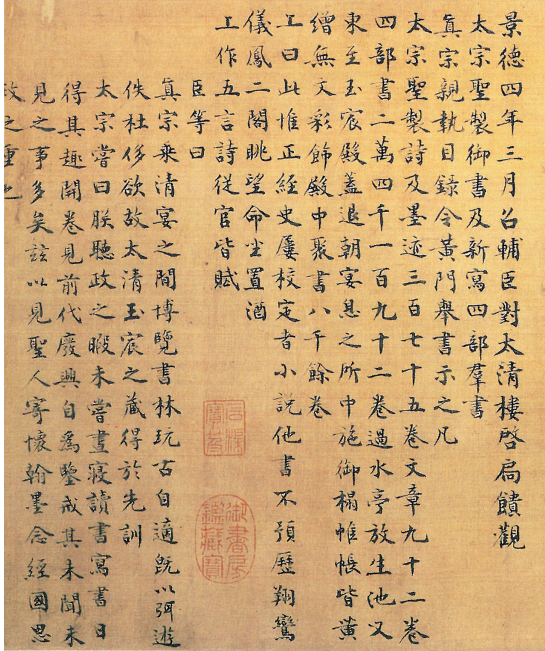
服膺越园余绍宋。其《书画书录解题》一书开启书画文献考据之始,以艺求理,力避游谈无根。所分史传、作法、论述、品藻、题赞、著录、杂识、丛辑、伪托、散佚十类精审而谨严,平实而深刻。先生主“书必亲见,言必已出”尤应推重,堪为后学法式。

《庄子》天道篇云:“世之所贵道者,书也;书不过语,语有贵也。语之所贵者,意也;意有所随,意之所随者,不可以言传也。而世因贵言传书。”“道”者,离言说相与文字相,求之于何?! 郭象注云“求之于言意之表,而入乎无言无意之域而后至焉。”此“无言无意之域”,即艺术中所谓“神遇”者,“神遇”非玄妙之谈,实融神逸兴而得“意”者,“妙”不可“言”也。

(作者为北京语言大学教授、中国书法篆刻研究所所长)



丹枫呦鹿图(国画) 五代 台北故宫博物院藏



景德四景之太清观书(国画) 宋 台北故宫博物院藏

艺事微语