

楚默全集

佃介眉研究



上海书店出版社

楚默全集

佃介眉研究



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

1. 古典诗论研究
2. 中国画论史
3. 倪云林研究
4. 黄庭坚艺术论
5. 杨维桢研究
6. 陈老莲研究
7. 佛教书法史
8. **佃介眉研究**
9. 四王图式研究
10. 元明书法史论
11. 元明书法作品考释
12. 书法解释学
13. 书法形式美学
14. 篆刻创作风格论
15. 楚默书学论集
16. 楚默诗集
17. 书画印欣赏·感受吴文化
18. 思想的年轮（上）
19. 思想的年轮（下）
20. 艺谭

自序

潮州书画家佃介眉进入我的研究视线，纯属偶然。

我对岭南画派的关注一直不多，不管是高剑父、高奇峰、陈树人这一批人还是现代的一些名家，都不能引起我的兴趣。这些画家将西方的画学观念，日本或西方的画法引入中国画，其探索的精神令人感动，但其画作的品质，却不让人满意。重写生而产生的追求逼真，重色彩鲜亮而导致的艳俗，都使传统的中国画不伦不类，品格低俗。这样的“引入”似乎并不是成功的创新。传统的中国画在海派、京派那里，有一些新的气象，出现了吴昌硕、黄宾虹、齐白石等一批高手，但与文人画的价值观念、图式趣味仍有很大的不同。这些住在大都市的画家们，大多让书画进入商品经济的市场，文人自娱、自遣的价值观彻底丢开了。于是，我一直在想，近现代究竟有没有文人画？如若有的话，它们又将是什么样的艺术形态？正是在这时，佃介眉书画以他的独特的文人色彩引起我注意。

佃介眉是一个地道的文人，有很好的学养，有精湛的笔墨技巧，有极为精彩的作品，对这样一位民间的文人书画家世人知之甚少，因为人们的眼光往往投向官方的艺术史，而从不关注民间的无声无息的艺术。

美阿诺德·豪塞尔在《艺术史的哲学》中说：“历史中的一切往往都是个人的成就；而个人总会发现他们是处于某种确定的时间和地点的境况之中的；他们的行为举止是他们天赋才能和所处境况两者的共同结果。”因此，真正的艺术史学研究就是个案的研究，关注那些一个个具体的、有才华的艺术家。必须对他们作出时空定位，提出问题，并由此得出结果。而不是重弹官方老调，对现象与浮在艺术界的泡沫炒作。

研究吴昌硕、黄宾虹这类大师，研究者或许觉得有意义，对于小名头或许无名之辈的艺术家，许多人就不屑一顾了。这实是一种历史、艺术的

偏见。且不说吴昌硕、黄宾虹这类大师无名之时也是平头百姓,即是出名之后,其艺术的好坏,还得看作品。一个民间的书画高手,如若作品精彩,为什么就不能登堂入室?这不由使我们想起明代以复古自命的李梦阳。他曾把文学创作比作模临古帖,“太似不嫌”,晚年,思想有很大的变化,说“真诗乃在民间”,认为民间的文学有生命力的内容和崭新的艺术形式。而文人学子,比兴寡而真率多。出于情寡而工于词多。官方的书画家与民间的书画家也类似于此。民间书画家因无名利的牵挂常寄真情于笔墨,写胸中块垒又有自己无拘束的形式,故真正的书画家乃在民间。因此,改变传统的观看视角与立场,重建比较的框架就显得十分重要。

对佃介眉这样的艺术家进行个案研究,仅仅靠零碎的感性经验或现成的史料都已不起作用,艺术家的个性往往采取不同的历史形式。理解佃介眉及其作品,就得置身当时的历史之中,这样才能找出佃介眉的思想轨迹与艺术发展的阶段。因为“只有与那些既有居前的又有继后的作品有关,作为艺术潮流的阶段,作为走向一个目标道路上的阶梯或停车场,艺术作品才获得历史的意义和历史的真实性”。^①因此,突破现成的官方近代书法史、绘画史的旧框框,从民间的理论立场观看佃介眉,这样方不至于被现实的官方结论迷惑了自己的视线,从而作出不正确的判断。必须改进旧有的研究方法,从每一件作品的考释做起,对之作出新的时空定位,让作品回到当时的历史,从而展示自己真实的面目。我也必须打通诗书画印的界限,让几个门类的艺术都通向佃介眉的心灵,这样才是一个活生生的有艺术个性的佃介眉。

佃介眉是一个学问渊博的文人,又是笔墨技法高超的艺术家。他的诗、书、画、印涉及到的知识背景,笔墨渊源及形式构成都可以说是深邃难测的大海。自以为做过系统的画论史、印章史、书法史、诗论史的研究,做过倪云林、黄庭坚等不少个案的研究,但做佃介眉研究仍觉得一点也不轻松,常常为一方印章的出处,一首诗的典故,一则题跋的相关人物苦恼,多方查阅,方有豁然开朗或柳暗花明的感觉,回视佃介眉,才觉他的艺术分量。我心目中的近代艺术史,才有了新的亮色。

^① 《艺术史的哲学》P149.中国社会科学出版社.1992。

对于众多的文化消费者来说，他们读了沈从文的湘西故事，才知道凤凰城的文化魅力；读了鲁迅的《孔乙己》，才知道咸亨酒店包含的文化；品了老舍的《茶馆》，才知老北京的深沉，说真实的，我也是看了佃介眉的《潮州八景》，才知道潮州文化的底气十足。当我实地观看湘桥的时候，头脑跳出来的竟是佃介眉的题诗。这或许印证了愈是地方的，就愈是民族的这一观点。由此断言，佃介眉的书画艺术也必将载入历史而永传千秋万代。

这个断言的依据就是佃介眉的作品。有识之士二十年前已说过。饶宗颐将佃介眉视为近代高明奇崛之士，说“怀德葆真，独居深念，致力古今，发胸中之所蕴，其精神上訴真宰，所造往往不可冀及，吾于佃介眉先生见之”。有此一句，佃介眉在近代书画史上的地位可以定矣。

目 录

自序	1
----	---

第一编 画 学 编

近代文人画的绝响——佃介眉的艺术世界	3
活色生香神自清——佃介眉的《花卉蔬果册》	20
夺神挾髓,沉雄古逸——佃介眉的《仿古山水册》	32
佃介眉《石影》《无形之山》册的石趣意境	47
南康怪景——佃介眉的画松艺术	59
佃介眉的指画艺术	70
指画《潮州好》的文化意蕴与形式	83
佃介眉的设色四季山水屏	96
佃介眉梅兰竹菊的文学主题、艺术形式及趣味	109
佃介眉的水墨画	125
新发现的佃介眉《湖山八咏》册	137

第二编 书 学 编

错综变化,直以心行——佘介眉的书法艺术	149
佘介眉篆书的学人品格及艺术形态	161
佘介眉临《虢季子白盘铭》探究	172
佘介眉临《张迁碑》的俊整之致	178
佘介眉楷书的几种形态	185
论“介眉体”隶书	193
理性的驰骤——佘介眉的行草书	206

第三编 印 学 编

周秦可肩古意淳——佘介眉的篆刻艺术	221
佘介眉的白文印	231
佘介眉的朱文印	243
佘介眉印章印面文字的文化底蕴	256
佘介眉与黄士陵印风比较	263
佘介眉印章之巧	269

第四编 诗 文 编

佘介眉古风的学人色彩	279
佘介眉改诗	293
画意诗情相辉映——佘介眉的题画诗	299
佘介眉诗中的亲情、友情	307
佘介眉乡情诗的艺术特色	322
从佘介眉的佛诗看其佛学观念	328

佃介眉用典的艺术特色	339
佃介眉之文风	348
结语：二十世纪文化视野中佃介眉作品的评价	355
跋	367

第一编
画 学 编

近代文人画的绝响

——佃介眉的艺术世界

佃介眉无疑是近代绘画史上难得的通才，尽管目前尚未被官方的绘画史所认可。他精通绘画、书法、篆刻，并且都有极深的造诣，他还是一位真率的诗人。他深厚的学养滋养了诗、书、画、印的文人气，他独立孤傲的情操又支撑了他的艺术品格，故其艺术世界绚丽多姿又蕴涵着中国文化的深厚精髓。把他置于二十世纪的文化背景和绘画发展的长河中，竟闻到久违的空谷足音与看见文人传统的耀眼余晖。走进历史的文化语境，我们才可以深识他的世界。

一、佃介眉的画学渊源及画学思想

佃介眉从小过继给大伯父佃月汀，而月汀公又是位精鉴赏、富收藏的艺术家，因此佃介眉从小起就受到良好的艺术熏陶。背诵蒙读物，学书学画。佃介眉十岁起临摹《芥子园画谱》，显然是有师指点的。当时，月汀公的许多朋友就是有名的画家。故佃介眉的一个画学渊源就是潮州地区的著名画家。据佃介眉的《画人志略》，当时与月汀公交往的画家就有：

画山水的林伯虔，“余嗣考执好也。书近石庵，以古厚之韵写兰石芳坚之概”。

郑文光，“余嗣考执友……余家藏其多帧构景，非常意可到”。

罗云藻，“以天纵之聪写山水，少可及者。为余嗣考图清江落雁，百十成群，一一可数，无少混侧者”。

画花果的有李典吾，“性倜傥，尘砚先笔，无雅尚之致。时一点染，分枝布叶，生香活色。迥非其人，不可以子羽貌也。写菊多至数十叶，无一

似者，亦能乃也”。

画人物的王延康，“邑人王孝廉延康，能作白描人物……山水也清研有致”。

还有郑心经（1843—1902）“以士气作花卉，似江石如，诗亦清旷，无茂才虚誉”。

这批画家活跃在十九世纪末、二十世纪初，都有相当的传统功力，佃月汀多与他们交往，时常聚会，切磋画艺。因此，他们虽不一定是佃介眉画画的老师，但佃介眉从小生活在这种环境中，免不了受其指点和影响。此外，与佃介眉同时期的潮州画家饶勋、饶瑀初、王佐时、郭心尧、郭餐雪等也时常往来。佃介眉早年设色花果册中，明确题抚李典吾即是明证。从《画人志略》中佃介眉对他们的笔墨技巧和风格描述的准确到位看，他们对佃介眉的影响也是毋庸置疑的。

佃介眉的另一个画学渊源便是历代名家。他从传统画派的高手那里吸取了基本的笔墨精华。他取法的范围广泛，对象众多，山水画南北宗诸家兼收并蓄。饶锸诗中说到的“丹青复出李将军”，表明佃介眉对北宗的山水下过功夫，传世的早期作品中有摹宋范华原、燕文贵的。从1928年的《仿古山水册》看，他主要的取法对象为元明诸家，元人以黄公望、倪雲林为主要的模仿对象，明人则垂青沈周、董其昌一路（他模仿的李绍箕醉鸥都是董派的），清人主要以石涛为主，兼及“四王”、董邦达等。佃介眉的花果画主要取法沈石田、恽南田、金冬心及李典吾等。如果加上潮州地区的名画家，佃介眉师法的画家是极其庞杂的。他虽然博采众家，却不为一家所缚。他本身具有的融通性和独创性，使他保持了以无法为法的独立品格。

佃介眉打入传统很深，依靠他深厚的书学、印学、文学、史学的修养以及先天的悟性，他对宋元诸家的笔墨技巧烂熟于心，并且融而会之。以自己的方式言说，这一点是尤其突出的。

佃介眉是传统的文人学士，他的思想受儒学的传统熏陶极深，他抄录的《两千文》，其道德价值的取向是理学家的一套人伦规范，他也喜庄禅，于佛教有研究。但他的画学思想，却十分开放，不但有儒家游于艺的成分，有传统的比兴观，更有突破传统、以写意为主的倾向。主要的观点表现在如下三个方面。

1. 兴到呼豪，写我清气。

这是恽介眉画学思想中最为光亮的核心。写意是传统文人画的宗旨。但随着画学传统的衰微，至民国时期已少有人强调。恽介眉在这种情形下亮出这个思想很不容易。早在1934年的水墨山水、奇石册页中所说：“寒雨初晴，欣然呼豪，留此精墨。”1935年《夏园清课》册页首页又说：“余不识世味，惟兴到呼豪，写我清气。”这个观点，突出外界景物对情感的触动，作画是有感而发，写个人清气。三十年代他又作《无形之山》册，画册首页写“山有地上之山，纸上之山，胸中之山，我写我意境。”“我写我意境”，“我”被一再强调，是“我写”而不是“摹人”写，写的是“我”的意境而非他人的山水。意思明了，无需多说。

2. “以无法为法”

恽介眉于绘画之法是心追手摹，几十年不断。1928年作《仿古山水册》时已42岁，犹孜孜不倦探索名家法之同异。但他不迷信法，更不束缚于法。《夏园清课》册页中就说：“疏者、繁者、浓者、淡者，悉非天下法。”在他看来，笔墨之法是小法，画之道才是大法。后来在《题湄江集》^①中，这个思想表述得更完备清晰：“余作画不囿于法。荆浩之奇崎，关仝之古澹，道子之有笔无墨，项容之有墨无笔，无尝一存于胸。偶一披素，浓者淡者疏者密者油然毫端，洵不知其何所自。”不囿于法的前提是熟知名家法，以己之意融化为自己的法，而自己披素之时，是随心挥毫。以无法为法，心是法之最高境界。

3. 苍莽荒率之气不可学而致

恽介眉追求的画境是荒寒、荒率之境，这种画境是绘画的最高境界。但他认为画中的荒率苍莽之气不可学。他说：“昔吉仁翁属作，因师关仝以应之。然其林木丘壑，烟云渲染可能也，笔墨之外荒率苍莽之气不可学而致。娄东王奉常、虞山石谷均能得其三昧，余子鹿鹿安涉其颠崖。”“林木丘壑，烟云渲染”都是具体的笔墨技巧，是能学而致，但“荒率、苍莽之气”是笔墨外的东西，“不可学而致”的。这个观点倒像北宋郭若虚“气韵非师”的观点。气韵之所以非师，是因为气韵生知，是心与物的默契神会。

^① 恽介眉《宝籀斋集》。

发之于情思，契之于缣楮。苍莽荒率气是画家的生命体验，你的学养不到，经历体验不深，便无法感受到什么是荒率、苍莽，故不可学，不可学是因为“无法”。故佃介眉的这个观点实际上是“写我清气”的另一种表述方式，是一个十分深刻的画学命题。不过佃介眉又肯定“四王”中的王时敏、王石谷“能得其三昧”，这说明苍莽、荒率之气的表达也还是离不开“法”。

二、佃介眉绘画作品的分期

佃介眉的绘画，花木蔬果、山水、指画皆精，传世的作品，册页有多本，单幅的立轴不多，现存已知总数量也不过百余件而已。作品的分期，可按画科叙述，也可按风格的嬗变叙述，为避免重复，还是以时间为序较为清晰。

1. 学习传统期(10—30岁)

佃介眉学画时间较早，有很深的童子功。十岁左右习《芥子园画谱》，至十五岁，已初步掌握了基本的笔法。佃介眉《五述·述画》说。“牢躁好将点画行，行年十五自成形。”这个“成形”当然只是初步的构形能力。目前能见的有纪年的最早作品是光绪三十二年(1906)的《岩松》，其时佃介眉二十岁。此作构图较简，右上画岩一角，线勾形体后草笔略皴，画一倒挂短松，松针层叠有致，笔触细谨不乱，左下画一凭栏观景之人，人物小而不见眉目。整幅画空旷而有寓意，构形虽有一定基础，但山体的皴笔还很稚嫩，与三十年代的倒挂松相比，造型笔意都欠丰厚。不过到了宣统二年(1910)的《苍虬》，用笔已觉大进。松干的用笔，能曲而苍，间杂一些枯笔，干身也有皴笔，松鳞的圈点与点苔有浓淡之分。松针的画法也有粗细浓淡变化。从隶书“苍虬”题款看，此时的介眉在书法上也有相当功底，故用笔中的书法笔意远比《岩松》浓。这棵苍虬的造型几乎与岩松同，是交叉式的构形，可知此时的构图变化不多。

上二图均为镜片。三十岁前完整的立轴作品是宣统三年(1911)的《米家面目》，这幅画的用笔恣肆粗率，近景坡石勾斫无皴，两株树也草草而成，叶用介字点稍高，低矮的一棵以浓淡墨润晕而成，墨色的层次感不强，远山也不是米家的积墨法或墨点法，而是以淡墨随意渍染，再加一点

浓墨笼罩,但最远的一山有淡墨勾勒和简单的皴。应该说构图的空间层次感也合传统程式,但对米家法也有较大的偏离。这说明佃介眉从学画的一开始就融以自己的理解。

佃介眉三十岁以前的细笔还未见,仅从这三幅作品看,他学习传统还是有眼光,特别是以书法笔意入画,保证了线条的质量。虽然笔墨的技法还未臻成熟。

2. 博采诸家,多科齐进期(1916—1928)

1916年,佃介眉应聘培英小学,有了稳定的生活来源。因此有时间深入传统,博采傍收,于宋元明清多家转益多师,在工笔设色写意水墨、山水、花果、指画等画科齐头并进,取得了飞跃的进步。

1916年左右的设色花果册,以成熟的面目展示画家的艺术追求。这16页画册绘家乡四十一一种花果蔬菜,风格清妍秀润,绘形状物尽得花果蔬菜之神,有活色生香的美誉。这批画,有恽南田写生派的痕迹,对于花果的描绘,用笔谨严工整,不管是勾勒还是填色,都讲究形的逼真。这批花果大多是以没骨法画成的,叶的向背,花的姿态,正侧、仰承之异都是显示出佃介眉细微的观察能力和谨细的笔底功夫。特别在设色上,浓淡的掌握,色水晕染的效果都是极为高超的。除了恽南田的痕迹外,有些作品是模仿潮州花果名家李典吾的。这也可以看出近处名家对他的影响力。这批花果虽侧重形似,然也不乏工中之写意。特别是师元人淡彩之花卉,花瓣的刻画简直神妙之极,工中之写意已超越前人。

用笔严谨细密之风格也体现在1916年左右的山水镜片上。《叠岭晴烟图》、《燕文贵武夷叠嶂图》,画风也是典丽繁密。这两幅画虽曰模范宽、燕文贵。但宋人山水的笔法已很少。范宽刚健雄峻的气势已不见,锐利的钉头皴和豆瓣皴也为谨细的披麻皴、细点皴所以代替(当然也保留了少量墨色稍浓的范宽皴法)、树法严谨虽有范宽笔意,但树梢已不像范的方枝转折;仿燕文贵的一幅,几不见燕氏用笔的坚挺峭拔,特别是全舍弃了燕文贵的斧劈皴,而以折带、披麻皴兼施,发展了燕氏的细密精润,又改进了过于稠密的实质,故风格上尤显细润空灵。这两幅画,画风谨细而丽,设色典雅而不俗,已很有山水画的水准。虽曰仿作,却有不少创造的成分在。

二十年代的近十年,是佃介眉血战宋元名家,大量仿古、博古的时期,也是转益多师,从入古到出古的转化时期。其间最重要的传世之作便是《仿古山水册》,此册页设色,皆画山水,明确标明模某家法。模仿的古代名家有黄公望、李绍箕、醉鸥(僧常莹)、王鉴、董邦达及石涛等。其中模石涛的共四幅。佃介眉的这批仿古之作,能夺神抉髓,重开生面,以自己理解的古人笔意写自己体认的山水意境,故实质上也是一批借鉴古人法的创作。这本册页,体现了佃介眉对古人法的透彻理解,能精研画理、画法、抓住每家的主要特色,运以己法,故在整体风格上有着一致性:笔法苍润沉雄,墨韵清光秀出天外。佃介眉能以己法融古人法,故这批山水册又很有抒情写意的文人笔趣。

这批仿古山水画,展示了佃介眉宽阔的文化视野和艺术眼光,他变法,尤其对“四王”之法钻研尤深,对董其昌一路的墨法是独有心得,故这本《仿古山水册》具有集大成的优点,同时他时以石涛为法,有以无法之法打破拘泥一家之法的熔化力,在突破法的束缚中张扬了个性。正因为佃介眉有如此深厚的传统功力和熔化力,故1928年他作的写意水墨山水四帧已能随心适意,于率意疏简中写荒率之境。这批画虽只有四幅,笔墨功夫还非常人能到,值得重视。

3. 笔墨成熟风格多样期(1929—1939)

二十年代中期后,佃介眉与饶锬等学人交游,与郭餐雪等诗人、书画家吟唱酬答,在诗、篆刻、书法等领域有突飞猛进的脱俗表现。进入三十年代,佃介眉的笔墨更趋成熟,在绘画上开始出现佃氏样式,于指墨、水墨、设色等多种形式的作品中呈现不同的风格。三十年代的作品,目前发现主要的是:《指画十二帧》册页(1932)、《夏园清课册》(1934)、《石影》(1937)、《南康怪景》(1939),另有未置纪年的《无形之山》(三十年代后期),另有扇面、立轴等作品。

佃介眉1932年的指画册就以成熟的面目展现其才华,由此推算,其学指画的时间更早。这十二帧指画是设色的,涉及山水、花果、竹石、人物。指法娴熟而随意,指甲勾画的线条无一丝生硬、僵直的习气。诚如饶勋所跋:“秀逸刚健中含婀娜,深得且园正派,晚近画家未易几及。”高且园指清代指画名家高其佩。其实,佃介眉的指法比他更多样。佃介眉轻松