

揚州畫派書畫全集

華品



扬州画派书画全集·华岳

发 行 人:刘建平

责任编辑:张万夫

技术编辑:李宝生

装帧设计:黄维忠

责任校对:丁淑芳

郑士金

出版发行:天津人民美术出版社

制版印刷:北京新华彩印厂

经 销:新华书店天津发行所

开本:787×1092mm 1/8

印数:0001—3000

1998年3月第一版

1998年3月第一次印刷

ISBN—5305—0783—4

J·0783

版权所有

揚州畫派書畫全集

華品

文质相兼 空谷之音

——华岳艺术品格论

单国霖

18世纪是中国历史上号称“康乾盛世”的封建社会后期兴盛期，清王朝经过康熙、雍正、乾隆诸帝采取一系列经济恢复措施和治理，已形成一个坚强统一的国家。随着农业生产的恢复和增长，商品经济有了进一步发展，工场手工业也活跃起来，全国涌现一批繁华富庶的商业城市。经济的繁荣为文化艺术的发展提供了雄厚的物质基础，同时也促使绘画艺术出现适应各阶层需要的多种风格流派。

清代中期的画坛，山水画领域声势最为炽盛的是承袭清初王原祁、王翬画风的娄东派和虞山派；花鸟画领域则盛行继承恽寿平画风的毗陵派。这些画派得到皇室和贵族的赏识、扶植，被奉为“山水正宗”和“写生正派”。在此期间，清皇家宫廷画派也臻于兴盛阶段，四王派山水和恽派花鸟深深泽被着宫廷画家，此外，追宗宋代院体工笔重彩花鸟画和沿袭明代的工笔人物画亦振兴一时。同时吸收西洋明暗表现法和透视原理的中西合璧画风颇受皇室青睐。四王吴恽流派和宫廷绘画所追求的儒雅高迈、清丽柔媚、精致浮华等艺术趣味，趋合了帝王、达官贵人和上层文人的审美品位，得到广泛的播扬，因而也就成为主流性的绘画流派。

与此同时，有一批仕途蹭蹬的失意官员和功名不成的文人，他们凭借绘画以抒发胸臆，或藉以谋生，在艺术思想上更多地继承着清初石涛（原济）、八大山人（朱耷）等画家重视生活感受、强调抒发个性的创造精神，勇于摆脱风行一时的袭古仿古的时尚，走着一条“各有灵苗各自探”[注1]的道路。这些画家在远离政治中心的商业发达地区——扬州获得了发展的环境，形成了迥异于正统画派的一股强劲的艺术思潮，其中最杰出的就是被称为“另出偏师，怪以八名”[注2]的“扬州八怪”。

“扬州八怪”是绘画史评论者冠以一群画家的称谓，其实并非限于八个画家，各种史籍列载不尽相同。从艺术思潮的角度观之，它实际上是泛指一个在艺术旨趣上有共同追求，思想品格有许多相通之处，且有着一定交往联系互相启发影响的画家群体。综合前人记载被举为八怪的画家多达十五人，计有汪士慎、李鱓、金农、黄慎、高翔、郑燮、李方膺、罗聘、华岳、高凤翰、边寿民、闵贞、李勉、陈撰、杨法等人。其中华岳虽定居在杭州，然经常寄寓扬州卖画，与扬州的商贾、文人和书画家有着密切交往，在艺术思想和作品品格上与扬州画家颇为同调，故而光绪年间葛金娘《爱日吟庐书画补录》中，把他列为“八怪”之一[注3]，诚为言之有理。华岳在花鸟、山水、人物各个领域都有创造性的成就，当时已名噪海内，尤其他的花鸟画，被推为恽南田后第一人。嘉庆、道光以后，华岳的影响日益扩大，他的艺术风格，对晚清及近代绘画的发展起着重要的启发作用。

一、一身贫骨似饥鸿

华岳在《题恽南田画册》中写道：“一身贫骨似饥鸿，短褐萧萧冰雪中。吟遍桃花人不识，夕阳山下笑东风。”[注4]这是他感慨恽南田的诗句，也是华岳一生经历的自况。

华岳原名德嵩,康熙二十一年(1682年)农历十月初七日[注5],出生在福建上杭县白沙村华家亭。上杭晋时为新罗县,华岳后迁居浙地,为“不忘桑梓之乡”[注6],取号新罗山人。华家亭清代属白沙里,故又自号白沙山人。他的父亲常五是一个务农兼手工业造纸的工人,生有三子(兄东升,弟德丰)。^[注7]他自幼聪明,“性灵慧,当就傅师,即矢口成吟,涉笔成趣”。^[注8]后因家境贫困,少年时便终止了学业,父亲于四十余岁时患痢疾病故。^[注9]少年时代的华岳便显露出绘画天资,相传他曾为土地庙、龙王庙画过壁画,康熙四十二年(1703年)重修华氏宗祠时,华岳不顾豪绅的反对,在祠堂画下了四铺大壁画,后来为家乡民众所珍视,备加保护。光绪十五年(1889年)罗嘉杰刊印《离垢集》时,序言中还记着:“上杭华氏祠堂垩壁,至今墨迹犹存,盖山人所作也。”父亲去世后,华岳和他的兄弟相继离开了家乡,去浙江江苏等地谋生。其兄和弟先后在苏州和杭州营生,华岳则在康熙四十三年(1704年)来到了江南名城杭州。^[注10]

杭州自唐宋以来就是江南经济文化中心之一,康熙至乾隆年间,工商业十分发达,尤以纺织业、丝织业、制茶业等居全国之先,商贾聚集,贸易四通。当时福建上杭地区有许多人来杭州贩运纸料和铁、靛等原料。华岳很可能就是因受到早来杭州谋生的三叔丁五的启示而离家赴杭的。华岳来到杭州后,凭藉绘画的技艺开始了卖画的生涯。杭州亦是一个文化传统深厚的城市,雍乾年间,文风兴盛,袁枚《随园诗话》记载:“乾隆初,杭州诗酒之会最盛,名士杭(世骏)、厉(鹗)之外,则有朱鹿田樟、吴瓿亭城、任抱朴台、金江声志章、张鹭洲湄、施竹田安、周穆门京,每到西湖堤上倚裳联袂若屏风然。”华岳到杭州的当年就结识了“乐贫著书”的徐逢吉,徐逢吉(1655—1740年)字紫山,家住西湖南屏山下清波门外湖滨,长华岳27岁,他们结成忘年之交,终生保持着深厚的友谊。后来又结识了蒋雪樵、吴石仓等平民文人,蒋雪樵名静山,“无禄仕,托于医,尽其技以为养”,“家居无他嗜好,喜读书为诗以自适”。^[注11]吴石仓(1657—1729)名允嘉,字志山,厉鹗称他为“青衫旧名士,白发老潜夫”。^[注12]徐、蒋、吴三人都是淡于功名勤于著述的文士,华岳经常与这些长者一起,游览山湖僧寺,吟诗论文。在他们的熏陶下,幼年学文不多的华岳,“壮年苦读书”^[注13],怀着“学优识亦弥,神完志自固”的志向,博览经籍,钻研诗词,尤喜学六朝选体诗和唐元稹、白居易、孟郊、贾岛、李贺诸名家。诗文修养日趋精进。同时徐、蒋、吴等人不慕荣利、安贫乐道的人品也感染着华岳,对他日后恪守清贞不阿的品格和接受恬淡清虚的释道观念产生潜在的影响。在华岳以后交往的文人中,厉鹗和金江声亦被他引为知己。厉鹗(1692—1752)少华岳10岁,出身贫寒之家,幼年就失去父母,依靠兄长卖淡巴菰叶为生。他发愤读书,在年轻时就脱颖而出成为杭城的名诗人。他于康熙五十年(1721年)中举人,以后屡次试博学宏词科不第,晚年在家乡授经讲学。金江声名志章,字绘甫,钱塘人,是一个“平生抱奇怀,思着万里脚”^[注14]的文人,后来跻身宦途,曾任上谷副使,官北口道。^[注15]他和华岳、厉鹗都是好友。华岳年轻时学书习武,“昔当壮岁血性豪,登眺四方兴莫比,学书学剑云可恃”。也曾怀着“宝刀流金液”济国匡民的志向。厉、金等友人热衷于仕途的举动在一定程度上促进了他求取功名的念头。这种既仰慕安贫乐道的人品,又企求仕进的愿望,在青年时代的华岳身上交织存在,对他以后的生活道路和艺术品格都产生着深远的影响。

华岳到杭州后不久,康熙四十六年(1707年)左右,他和蒋妍结婚,生子已,但随后就夭折。八年后蒋妍不幸病故,华岳悲痛不已,写诗怀念:“天长地久情还在,不许鸳鸯有断群”。自后他又过着“半幅罗衾不肯温,一灯常自对黄昏”的凄凉生活。

《闽汀华氏族谱》的华岳传中有一段记述:“壮岁游京师,得交当路巨公,名闻于上。召试,列为优等,受县丞职以归,卜居杭州。”^[注16]表明华岳中年时曾有一段北上京城经历。从他《丁酉九月客都门思亲兼怀昆弟作》诗中,可知至迟在康熙五十六年(1717年)他已入都。然何时北上,无确切记载。现据一些作品进行推断:华岳康熙五十四年(1715年)元月,曾绘有一部《仿宋元诸家用笔册》^[注17],署题“乙未元月于静安斋仿宋元诸家用笔,白沙华岳”,册中有一帧钤有“臣岳”朱白文印。又在另一幅《秋林诗意图轴》^[注18]上,署题“丙子夏月静安草楼拟宋人点笔,白沙华岳并题”,也钤有“臣岳”朱白文印。此两图的字体和画法都属早年风格,“静安斋”(与静安草楼当为同一居室)的斋名和臣字印在以后作品中不再复见。我推测,这两件作品很可能是在北京时为某贵族所画,故使用了“臣”字印,而静安斋是他寓居的室名。此推测若能成

立,则华岳赴京时间当在康熙五十四年,时年34岁。他到京城的目的显然是为了寻求跻身宦门施展抱负的机会。他在京城得到朝廷召试,才学被列为优等,但终因非科举出身(他连秀才都不是),只能被授予属八品阶位的微职。这对抱有“宝刀流金液”宏愿的华岳来说,是非常失望的。同时华岳的作品在京城也受到冷遇,戴熙《习苦斋画絮》记载:“华秋岳自奇其画,游京师无问者。一日有售贗画来,其裹华笔也。华见而太息出都。”华岳出身低微,又无有力的显贵支撑和推掖,自然很难扬名。再则华岳青年时的绘画主要取资浙江地区的陈洪绶,和曾在杭州寓居的恽寿平,近学杭州老画师王树谷,从他早年的作品看,人物形象较为拘谨,线描显得累赘,山石勾皴的用笔繁琐而平板,艺术尚缺乏个性。这在讲究传统笔墨功力的四王派山水和宫廷花鸟画势力炽盛的京城,难以获得赏识,故而“薄游日下(指京城),落落寡合,有如少陵所云:冠盖满京华,斯人独憔悴者”。[注19]他终于怀着沮丧的心情离开了京城,南返杭州。他北游数年间,还曾到过天津,为查氏画花鸟大卷。又曾北出长城到塞外的承德,并游览嵩山、泰山等地。至迟在己亥年(1719年)他已回归杭州。此年秋天,他应友人陈六观的邀请,游览浙江会稽,探禹陵、南镇、兰亭、曹山诸奇,此外还过天目,登庐山,饱餐山川秀色。“壮年橐笔远方游,北马南船几度秋”,走北闯南的壮游生涯,使华岳领略大自然的雄壮景色,开拓了胸襟和眼界,为他的艺术创作积累了丰富的素材。在京城不得志遭遇,使他对社会和人生有了更深刻的认识。“游罢诸名山,归舟载风雨”,在人生道路上,他经受了一番风雨的磨练,认定了他以后“自结香茅成小隐”,“有时遣兴诗复画”的生活道路。

华岳在40岁前后,续娶蒋媛为室,生次子华礼和三子华浚。为了维持家计,他辛勤地耕耘砚田。可是卖画的收入并不多,生活相当清苦,“常共妻孥饮粥糜,登盘瓜豉茹芹葵”。尽管他安贫自甘,慰解为“贫家自有真风味,富贵之人那得知”。但不时也流露出经济窘困的焦虑不安心情:“贫遣客情随野鹤,怕论家事避山妻”。为了寻求更广阔的绘画商品市场,雍正二年(1724年)[注20],华岳首次来到了江淮名城——扬州,自此之后,开始了他中晚年频繁往返扬州、杭州的卖画生涯。

扬州在康熙乾隆年间,商业经济日益发达,成为东南的一大都会。其中盐运商业是最重要的行业。清初以来,两淮煮盐业迅速扩大,扬州地处长江和运河会合口,得水运之便,成为南运北输的盐运中心。清政府专设两淮盐运使督管盐务。由官督商办的一批盐商们垄断了运盐的专利权,获得巨额利润,成为拥资万千的巨贾。此外典当业、染织业、香料业等工商业也随之兴起。18世纪的扬州,形成了以盐商为主,另包括商人、工场主、小商贩以及商业管理人员的广泛市民阶层。新兴的商人阶层,生活奢侈豪华,争奇竞巧,兴建大量馆池台阁,并用书画装饰厅堂。一般的市民文人家庭悬挂字画也相当普遍,以致当时流行有“堂前无字画,不是旧人家”的谚语。

随着经济的繁荣,扬州地区的文化活动也呈现活跃的局面。早在康熙初期,来扬州任官的文坛领袖王士禛(1634—1711),曾召集文人墨客,举行“虹桥修禊”活动,后又成立“冶春诗社”,开诗文之会的风气之先。乾隆年间,擅长诗文的卢见曾担任两淮盐运使,又多次发起虹桥修禊,一时许多名流参加,如郑燮、高凤翰、金农、戴震等人皆是座上客。此外,一些富商巨贾为了提高自己的社会名望,也附庸风雅,常常邀请文人书画家举行文酒聚会,有些学好文艺的巨商还延请文人书画家长期居家作客,成为文人和书画家的经济赞助者。例如盐商豪富马曰琯、马曰璐延请名士厉鹗、全祖望居其小玲珑山馆。任盐务纲总的江春将晚年无靠的陈撰接至家里供养。金农寄身徐贲侯家。黄慎曾寄居山西商人贺君召的贺园和李氏美成草堂。

扬州地区繁华的工商业,富庶的经济,富商和市民大量的艺术品需求,浓厚的文化氛围和“贾而好儒”的风气,吸引着大批文人艺术士麇集扬州,以谋求生计和施展才华。据乾隆末年成书的《扬州画舫录》记载,雍乾时先后居扬州的画家达八十多人。华岳来到画家云集的扬州,一方面诚然是为了寻求售画的市场,另一方面也是希望广交画友,扩展艺术视野,探索艺术的新路。

华岳在扬州最知心的朋友是同样无意于功名的布衣生员果堂,员果堂“安处幽素,守默养和,绝不为世喧所攘,而唯以山水云鸟自娱”。两人一见如故,情谊笃厚,华岳至扬州经常居住在员果堂的渊雅堂。他并和员氏家族的不少人结为朋

友,如员艾林、员十二获亭、员双屋、员青衢、员南周等人。果堂的近邻和世戚张瓠谷,也与他有密切的交往,瓠谷之子张四教从华岳学习绘画,成了他晚年的学生和朋友。员家友人不仅为华岳提供住宿和作画的场所,也常为他售画做中介人。他们为华岳在扬州的活动给予了很大的帮助。

华岳在扬州先后又结交了许多画家和诗人,其中名列于扬州八怪中的金农、高翔、李鱣、郑燮。华岳和金农订交应在雍正十一年(1733年)之前,金农在该年自序编辑的《冬心斋砚铭》里,已收入“新罗山人画竹研铭”。乾隆七年(1742年),华岳有《赠金寿门时客广陵将归故里》、《题环河饮马图赠金冬心》诗,金农在乾隆十九年(1754年)题跋华岳、明中合作《皋亭山看梅图》中说:“图中人咸予旧好。”两人有着长期的友谊,相互仰慕之情溢于言表。华岳与高翔亦为知交。乾隆二年(1737年),高翔50岁时,华岳写诗赠之,赞咏他“养学固履道,抱德诚足耽”,三年以后又互有诗歌酬答。华岳与李鱣相识至迟在雍正十年(1732年)前。他曾在李鱣该年所画的《松萱瓜瓞图》上题诗。[注21]华与郑燮的交游较晚,在乾隆十一年(1746年)他所作的《桐华庵胜集图》题语中记载:“乾隆丙寅秋九,同人集社于梦泉桐华庵斋中,清话之余,野鸟相逢,秋色争妍,得此佳趣,爰对景画之。时颜叟补石,许丈写菊,梦泉曰:‘此幅似未毕乃事也,得板桥竹则可矣。’俄顷,童子报曰:‘郑先生来也。’相见揖让,更写竹数个。”[注22]题中所称的郑先生即是郑燮。梦泉即程兆熊(1717—1760年),“字孟飞,号香南,又号枫泉、澹泉、小迂,仪真人。工诗句,画笔与华岳齐名,书法为退翁所赏,扬州名园中甲第、榜署屏障,金石碑版之文,皆赖之”。[注23]这些画家都有广博学识和艺术修养,有的兼擅书法篆刻,他们常在一起交流切磋,诗画酬答,彼此在思想和艺术上启发影响。而金农、高翔、李鱣、郑燮等文人画家重视以画抒发胸臆,托物言志的创作思想和勇于突破传统、自由发挥的艺术主张,对华岳中晚年画风的变革起着重要的作用。

华岳在扬州还结交了一批职业画家,如《桐华庵胜集图》中提到的许丈,即是许滨,字谷明,号江门,丹阳人,是画家陈撰的女婿,善画人物,山水学王翬,花鸟宗恽寿平。华、许两人在乾隆十五年(1750年)曾合作《桃柳双鸭图》[注24],金农记录他们的友谊:“二老每遇古林茶话,各出所制夸示。”[注25]著名肖像画家丁皋也是华岳画友,丁皋字鹤洲,居甘泉,精于写真,撰有《传真心领》。乾隆十七年(1752年),华岳与丁皋、黄正川合作为程兆熊画肖像。黄正川名溱,是娄东派画家方士庶的门人。华岳广泛地接触各方面的画家,不抱门户宗派之见,从他们那里吸取有益的营养,使他的绘画技艺得到多方面的拓展,并有助于融洽各家,自开新面。

在扬州卖画要得到地方名士的支持是很重要的。华岳在乾隆九年(1744年)曾为扬州豪富马曰璐50岁初度画肖像并写诗祝贺,可见他与马家早有交往。马氏兄弟马曰琯和马曰璐为徽帮盐商巨富,二人酷爱文化艺术,皆以诗名东南,家藏图书之富为江南四大家之一。又收藏诸多金石碑帖与法书名画,其家藏画有宋李成《寒林鸦集图》、郭熙《寒风密雪图》、苏轼《文竹屏风》、马麟《摹黄筌春波鸂鶒图》、赵孟坚《墨兰图》、元赵孟頫《墨梅图》、黄公望《天池石壁图》、李士行《古木幽篁图》、赵原《杨铁崖吹笛图》、顾安《墨竹图》等宋元名迹,还有文徵明、仇英、王鉴、渐江、徐枋等明清名家之作。华岳在贺马曰璐诗中道:“蓄宝希声世,犹复世弥知”,隐约透露了他曾观赏到马氏收藏的一些古书画珍宝。华岳中年以后的作品中,融合着宋元人的笔墨意韵,这是与他有机会从富豪和交往的名士、文人家中观摩到较多古代名迹密切有关的。

华岳从雍正二年(1724年)初抵扬州,至乾隆十七年(1752年)二月最后一次离开扬州,近三十年间频繁地往返于杭州、扬州两地,橐笔江湖,颠簸不定,有时甚至连过年也不能回家和亲人团聚。如乾隆五年(1740年)除夕,他客居扬州,遥对长夜,不禁神情凄然,“去家八百里,诃不念妻孥。惜其岁华谢,悲其道路殊”。主人员果堂赠铜钱三百文做压岁,并相伴饮酒赋诗,给了画家很大的慰藉。乾隆七年(1742年)岁末,他又在扬州度过,与果堂寒襟相对,赋诗守岁。果堂在乾隆八年(1743年)不幸去世,华岳悲痛地写下《挽员九果堂》诗,同年十月七日并去归祭故友墓。果堂辞世后,他的女儿道颐 and 儿子彤伯,依然真诚接待华岳。在员氏友人的关怀下,华岳在扬州有了立身的依傍。

华岳晚年体弱多病,但为了生计,不得不外出奔波,正如他自述的“奈何饥寒驱人,未克养拙,复出谋衣食”。他勤奋地笔耕墨耘,然而收入并不丰厚。他在60岁时不无感慨地写道:“砚田既薄刈,精粒荒鲜收。体泽苦非润,肤槁岂复柔。”家境

甚是拮据,以致他写给友人员获亭的信中,不得不计较润资:“蒙赐,谢谢,但知己良友,本不当较论,六数弟仅得本耳,非敢赚先生之利也。今九申即九色矣,希大方概全其数。”[注 26]乾隆十二年(1747 年)三月二十一日,继室蒋媛亡故,华岳更是心力交瘁,“自伤衰朽骨,谁复劝支持”。但尚有二子一女需要抚养,他支撑着衰躯继续外出谋食。乾隆十六年(1751 年)冬,他在扬州大病一场,次年二月,回归杭州。其时“眼昏手颤,举动难艰”,“意欲老守家中也”。[注 27]再也没有远游。但他的画笔没有停止,“新罗小老七十五,僵坐雪窗烘冻笔”。还不时写信给扬州的学生张四教,委托他代为售画,有时还遣三子华浚去扬州送画和取款。

华岳自京城之行归来之后,已绝去功名之念,潜心于诗文绘画创作。一方面藉以抒发情志,与诗朋画友进行感情和艺术的交流,另一方面作为谋生的手段。生活虽然清苦,但他安贫乐道,“无慕人荣华,无损自神智”,保持着狷介自洁的品格。至晚年,思想上淡泊出尘以至佛道空寂虚无的意念渐趋浓厚。“老庄悟无为,守真以养年”,“虚窗不禁云来去,闲自焚香理道书”,“益我从玄志,逍遥乐余生”,他企求在山水云烟和佛道静寂的境界中求得精神上的超脱。然而,他对于子辈仍抱着闻达济世的期望,乾隆十一年(1746 年)三子浚府试考中秀才,他禁不住流露出喜悦之情:“浩气融眉宇,惠风集轻衣”。这说明“穷则独善其身,达则兼善天下”的儒家观念对华岳的影响是深刻的。乾隆二十一年(1756 年),在艺术园地上耕耘了一生的华岳,终于在贫病中离开了人世。“一身贫骨似饥鸿”,华岳的一生在清贫中度过,然而他坚持“浮云视富贵”“守拙何伤贫”的节操,反映了封建时代下层知识分子难能可贵的品质。他在艺术上刻苦学习,不断进取,终于从一个出身低微的画师,成长为诗书画俱工的文人职业画家,创造出合乎社会和时代需要的鲜明个性风格,自立于艺术之林,获得“千秋珍重碧笼纱”的盛名,并产生促进绘画发展的积极影响。

二、牢笼物态 机趣天然

张庚《国朝画征录》评价华岳说:“善人物山水花鸟草虫,皆能脱出时习,而力追古法,不求妍媚,诚为近日空谷之音。”华岳是一位才能广博的画家,花卉、翎毛、走兽、人物、肖像、山水,兼善并长,并都能突破陈习,具有自己的风格面貌,这在清代的画家中是不多见的。华岳绘画艺术成就最突出、影响最大的推花鸟画,道光年间江淮顾师竹在《离垢集》序中评论道:“新罗山人画名噪海内百余年矣,赏鉴家谓与吾郡南田(恽寿平)匹。”同治年间蒋宝龄《墨林今话》也有“继南田殆无愧色”之论。后世公认华岳是继恽寿平之后又一花鸟画大家。

华岳中晚年侧重于花鸟画,是与扬州的艺术好尚分不开的。雍乾时期,扬州经济富庶,种花成风,十里长河,桃柳平岸,庭园亭台,花团锦簇,鸟声不绝。富商和平民爱好种花养鸟,相应产生对花鸟画的特别偏好,促进花鸟画的盛行,当时扬州就流行“金脸,银花卉,要讨饭画山水”的谚语,以致扬州不少画家都以花鸟题材为主。早年较多画人物、山水题材的华岳,中晚年时期在 market 需求的激发下,不仅广为开拓花鸟画的题材,同时也积极探索适应社会需要的新技法和新风格。

华岳一生困顿的遭遇以及接受文人画的熏陶,他在表现花鸟画的主题意涵上,往往赋予“寄志寓意”的含义,倾注着对人生的关注,表达对社会美丑事物的爱憎态度,吐露对生活的真实情感,也就是具有一定的认识价值。例如他曾在一幅《大鹏图轴》上题诗“展翅鼓长风,一举九万里。”[注 28]又在《秋马园图轴》上题诗“秋风厉远志,一鸣震幽谷。”[注 29]都是用借物托志的手法,辗转表达自己奋昂进取的精神,华岳“壮岁血气豪”的志向可谓终生未泯灭,时有流露。他笔下常画的鹦鹉,也脱出了通常认为爱学舌供人赏玩的俗见,赋予它另一种高尚的品性:“性辩慧而能言兮,才聪明以识机”,“飞不妄集,翔必择林”,“虽同族于羽毛,固殊志而异心,配鸾凤而等美焉,比德于众禽”。[注 30]这种“人格化”的鹦鹉已不再是单纯的自然物形象,而是人间才聪德美、清介守道高士的象征。此外,华岳还常常通过对禽鸟的关心怜惜,曲折地表达对人生的关注,含有耐人寻味的“象外之意”。如在一本《花鸟册》里,他题《月下栖鸟图》道:“坚振当环璟,倾影淑自怜。野田匪乏粟,网罟密且襟。”《芦雁图》题云:“云门已奥,萑纸非良。中有觜缴,机迅难防。”《竹石文雀图》题道:“文雀最微细,毛翻何妍鲜。嗤鄙长嘴鸟,恶声当人前。”[注 31]这些似乎关切鸟雁命运的诚言,实际上暗示的是社会现实。雍正乾隆之世,统治者在文化思想上实行严厉的钳制,翦除异己,屡兴文字狱,罗织文网,杀戮文士,焚烧禁书,文人学者为之噤若寒蝉。

卑劣的小人乘机挟私陷害，邀功请赏。华岳生逢其时，不能不有所感触，他在51岁画《悬瓜图》中题诗道：“分明记得坑儒事，漫向骊山问种瓜”[注32]，隐约有所指向。他在画中多次提出要警惕网罟、赠缴、恶鸟，实际上是表达对人间戕残良善人们的恶势力和搬弄是非小人的憎恨和自警。同时，他赞美为人类除害的啄木鸟：“终日劳劳间，与人除蠹害。”[注33]他遐想寻觅一方“独与区尘遥，胡有罗网畏”[注34]的安宁天地。这类带有寓意性的花鸟画尽管在华岳的创作中为数不多，然而透过画面形象和题句，我们可以感受到一位平民知识分子正直善良的人性和他切入人世的积极态度。

华岳花鸟画另一个最大特点在于他强化了花鸟画的观赏性，塑造了许多充满活泼生机的动人花鸟形象。他十分重视体察动植物的生长形态和活动情状，强记默写，具有较一般文人画家更为深厚的写生功力。他在杭州居家附近的空地上，栽植竹子、金桔、夹竹桃、牡丹、月季等花木，日夕观察，手持笔砚对花扫拂。他又曾记述：“仆居闽时，常放游山水，见茂林中有藤，垂花如珠串，随风荡漾，灿然岩壁，不识其何名，幽艳若此，静中悬想，拂颖而出。”[注35]在《松鼠图》上题道：“旅窗闲眺，偶有所见，戏笔为之。”[注36]由上述可见，华岳无论家居、旅途、荡舟、游山，无时不注意细致地观察物象，体会各种生物的形态、动作和生长的规律，久而久之，积累了大量丰富的感性素材。万物融于胸中，故能运毫巧思迸发，化成有生趣的艺术形象。正如《瓯钵罗室书画过目考》作者李玉棻所评述的：“自非天真烂发，牢笼物态，安得匠心独妙耶”！

构思奇巧，善于表现花草禽鸟富有情趣的境界，是华岳花鸟艺术不同常格的特征之一。华岳在艺术上怀着“我亦低头经意匠，烟霞先后不同春”的自我创造精神，他所表现的情趣，脱出了传统类型化的拟人化的程式，经意于自然对象的具体性和个别性，并注入自己的真实情感，构筑出情和景相统一的个性化的境界。例如他画的一帧《竹枝菊石图》页，题诗道：“笑口喷香低着语，舞腰袅态趁风摇。任教石骨棱棱者，亦有柔肠此际消。”[注37]不再强调竹菊傲霜刚直的人格意义，而是渲染菊花轻柔妩媚的物趣，给人以形象美的感受。他还善于捕捉花鸟禽畜活泼跃动的形态，布置成生趣盎然的画面。如《六鹁鸽图轴》（上海博物馆藏），一群鹁鸽在竹树间活动，有的栖息枝条，有的伸爪理羽，有的倒挂仰身，有的振翅飞翔，动态多样，然又有呼应，那栖止高枝俯身下视和下方仰飞的一对鹁鸽，起着上下连贯的作用。画面既富有变化而又趋于平衡，毫不松散零乱，洋溢着活泼的生气。另一幅《荷花鸳鸯图轴》（上海博物馆藏），富有柔情如水的诗意，池塘里荷叶上下俯仰，芙蓉花盛开吐艳，池畔一对鸳鸯相倚相偎，景致温馨动人，配上诗句：“鸳鸯怀春，芙蓉照影。如此佳情，如此佳景”，情和景合成一气，表达出对和谐爱情的美好祝愿。华岳经营画面，注重感受的具体性和细节的生动性，一图一境，一境一趣，产生引人入胜的魅力。如饱吸荔枝甜汁的天牛，柳丝间穿梭飞行的群燕，竹菊丛中舒羽鸣叫的锦鸡，随残叶飘落而下的秋蝉，柳树下觊觎鱼群的鹭鸶，抱着竹笋啃食的松鼠等等，无不栩栩如生，并把具体的景致与画家的主观情感统一起来，给人以情绪的感染和审美的享受。李玉棻称赞华岳的艺术“笔意遒劲，机趣横生”，是很中肯的评价。

花鸟画自清初起至乾隆年间，盛行两大风格体系。其一是由恽南田开创的没骨花卉画流派，以笔调轻快、设色柔和明丽为特色，格调清新、温雅。此派在清季影响甚巨，被称为“南田派”，奉为“写生正宗”。乾隆年间，波及士大夫和宫廷画院，滋生出以蒋廷锡、邹一桂为代表的支派，他们结合工笔勾勒、没骨设色和水墨逸笔诸法，风神雍容清华，邹氏更善用粉色，趋于浮艳。另一体系为水墨写意画派，上承明陈淳、徐渭，清初八大山人、石涛加以发展，益为简练豪放，淋漓酣肆，形象奇崛传神，并寄寓强烈的讽世托志的感情，这种画风深深熏染着后来的扬州画家。华岳生长在雍乾之世，两大派系的典范犹如仰之弥高的巨峰，他以售画为生，如何超越前贤，开出新蹊径，争得画坛的声名，确实不是一件易事。华岳在花鸟画的表现技法上，经过一番艰苦的学习、摸索和陶铸的历程，到晚年终于别开生面，自成一家风貌。他的风格进程大致可以分为三个阶段。

第一阶段，自少年至杭州定居赴扬州之前，约十余岁至40岁前后，为初学摹仿期。此阶段他的花鸟画和山水画都取法恽南田。目前所知存世最早的一幅《菊石图》扇面，是他30岁时所作，菊花勾瓣用笔轻快，树叶用勾筋染叶法，岩石的画笔流畅松秀，都接近恽南田的笔韵，但缺乏恽南田的细腻和明快，推想他当时未必能见到恽南田真迹，只是从市上流行的仿学恽派作品中摹拟一二。

第二阶段为他赴扬州以后的20年间,即43岁到60岁左右,为风格酝酿期。在此前他曾北游京城,尔后客游扬州,接触一些官员、富商,又广交画友,有机会观摩前人名迹和交流切磋画艺,在广泛学习传统和同代画家的同时,加深文学修养,探索适合自己秉性的艺术表现形式,个性风格酝酿、成长,渐渐趋于成熟。这一时期他有意识地吸收和融合没骨花卉和水墨写意两大派系的技法之长,渐渐探索出一条兼容两法而又别出机杼的道路,即演化为小写意花鸟画的表现方法。

从他49岁画的《清英图》[注38]来看,他对恽南田的没骨法已深得要谛,花卉的晕染柔和细腻,色调过渡自然。勾筋染叶笔调轻快,画格清雅明丽。此外他还悉心研习八大山人和石涛的技法。如他45岁画的《杂画册》[注39]中的《游鱼花卉图》,寥寥几笔勾染的鲈鱼和岩石,水墨泼染的花卉,无论造型和笔墨显然都取自于八大山人。图册中的《荷花图》,荷花凝练的用笔和飞舞纵肆的泼墨荷叶,兼取了八大山人和徐渭两家画法,颇为神似。他画松树、兰竹和山石等对象,更多吸取了石涛的笔墨技法,51岁绘制的《松石清阴图卷》(上海博物馆藏)是一幅代表作。图中松树干枝笔法苍劲,松针撇笔尖细而很有骨力,山石用解索、荷叶皴法,流畅浑融,加上错落有致的苔点,全图气势磅礴郁勃,笔墨苍茫浑厚。无论是构思的奇肆和笔墨的雄恣,都出自石涛的法门。此一时期,他还采撷宋元明各大家技法的长处,丰富自己的艺术语言。他47岁所画的《山水花鸟册》(上海博物馆藏)中数帧花鸟,即可见他涉猎之广,用力之勤。其中《水仙图》,用白描双勾花叶,有元人的笔致;《竹枝大理菊图》,菊花勾勒点染的线条流畅率意,得陈淳的遗法;《竹枝牵牛花图》,学习周之冕的“勾花点叶”体;《月季花》,又采用恽南田的没骨设色法。华岳借鉴前代名家,不以貌似为工,而是力求得其神韵。吴昌硕极力称赞此册,谓“用意处直追宋元,其同时瘦瓢(黄慎)、复堂(李鱓)诸公无此劲气”。华岳孜孜不倦地从前代名家中吸取营养,经过一番淘洗、融合和加入自身的生活体验、美学意趣,终于煅熔出自己的个性风格,戛戛独立于艺苑。

第三阶段为华岳60岁至75岁的晚年,进入了风格成熟和创作繁盛期。他的成熟风格为一种介于工笔和水墨大写意之间的小写意画格,它的艺术特征主要表现为:构图疏朗空灵,笔墨松灵秀逸,设色淡雅清丽,形象活泼生动,艺术格调清新、明快、隽逸、妍美,具有较强的艺术观赏性和情感感染力。

从构图来看,华岳善于以简驭繁,以虚衬实,营造疏宕空明的意境。如他60岁画的《芦塘水鸟图轴》(上海博物馆藏),几茎芦叶从上面垂下,一只鹭鸶鸟停在浅池中,嘴含觅得的小虾,中间大片虚空。景物极简,然而芦塘寥廓的空间感和秋风萧飒的境界悠然而出。即使是安排众多禽鸟活动的场景,他也能疏密安排有序,境界空灵。看他同是68岁画的《翠羽和鸣图轴》(上海博物馆藏),一棵粗大的柏树斜贯画面,下垂的枝条上一对翠鸟相对鸣叫,树下月季花枝上一对白头翁并排而立,构成两组和鸣的情节,看起来似乎松散,然而通过下方岩石上一只孤单的白头翁仰头叫唤的细节,把羽鸟和鸣与求侣的情致联系在一起,构成顾盼呼应的完整画面。虽然只有一树一石,却给人以春天花木繁茂、百鸟齐鸣的辽阔境域感。这种以少胜多,意境空明的巧妙构思在他晚年的作品中比比皆是。

华岳小写意画风表现在笔法、用墨和敷色上最具特点。他的笔法丰富多样,勾、勒、点、拂、晕、染、斡、扫,交施互用。行笔带拖带旋,时断时续,曲中有直,柔中寓刚,呈现波折抑扬的灵活变化,且多以中锋裹笔运行,外呈轻快秀逸,内涵筋骨,迟而不涩,巧而不薄,劲凝有力,很能表现花木禽鸟坚实又松灵的质感。他还善于把四王山水画中干笔枯墨皴擦技法,运用到画禽鸟的羽毛,所绘羽毛蓬松轻盈,增加了笔致的韵味。他的笔法融合着恽南田的柔和轻快,而汰去其平稳光洁;收蓄着石涛的遒劲率意,而舍去其纵肆奔放,取法八大的简括凝练,而改变其浓重冷峭,增益滋润和柔和,同时兼容宋人的工致,元人的秀逸,吸收陈淳、周之冕的离披历落,形成他松秀、灵巧、率意、遒劲的自家笔性。华岳在墨色的运用上,善用渍、染、泼等法,多以湿笔勾皴树石,以浓墨破淡墨染叶泼石,间以干笔枯墨提醒,枯润相生,丰富的墨色层次,造成画面空间的深度感和墨韵的韵律感。

华岳的花鸟画,除了少数松、竹、梅、菊等画题纯以水墨挥写外,大多敷染色彩。用色一般以赭石、花青、汁绿等水色为主,淡雅明洁,并擅用多色混染,产生丰富的色阶。在有些画中,他大胆运用三青四绿、朱磬等石色,来罩染山石或敷染鸚鵡、鸳鸯、凤凰等禽鸟,或用朱砂、朱红、胭脂、白粉等亮色染写花卉,与水墨交织一起,对比鲜明,色墨相映生辉。在色调的

配置上,他注意协调和谐,做到浓而不腻,艳而不俗,产生妍冶鲜润的形式美感。

与同时代的画家比较,华岳的花鸟画以题材丰富、技法多样而胜人一筹。他的艺术风格并能脱出流行一时的南田派和水墨大写意派的羁束,别开新调。他既不同于蒋廷锡的雍容华贵、邹一桂的精细艳冶、沈铨的工谨浓丽,也不同于好友金农的古拙朴质、高翔的荒率冷逸、郑燮的潇洒峭拔、李鱓的纵放酣肆,而是别有一种清新、明净、秀逸、妍美的风神。他的花鸟不乏关注社会现实切入人世的积极思想意义,更多地则是塑造天趣盎然的动人形象,引起人们对花光鸟影的愉悦,唤起人们对自然生命的热爱和美好理想的憧憬,给人以情的感染和美的享受,因而他的花鸟画获得文人和平民阶层的普遍喜爱,成为继恽南田之后“名噪海内”的又一代宗师。

三、笔尖刷却世间尘

“一片灵光出化工,太阿秋水豁双瞳。人凭笔墨留清气,天遣湖山属寓公。”海宁陈诒在《离垢集》上的题辞,道出了华岳山水画艺术的创作目的和艺术品格。

华岳一生游历了福建、浙江、江苏、山东、河北、京津等地不少山川名胜,日常又喜欢流连在山林、江畔、溪流、木石之间,“一生山水窟中游,身似春云心似秋。呼吸清光归笔底,怪来书画亦风流”。[注40]他写下了许多歌咏山水的诗篇,并创作了不少有景有情的山水画幅。他的山水画作品与花鸟画有着不同的创作观念和艺术特征,明显地体现出“解弢”的生活态度和“离垢”的审美理想,成为他艺术生命的一个重要组成部分。

华岳出身寒门,青年时曾抱有“宝刀流金液”雄心,然而他凭恃才能跻身仕途的理想在现实中被碰个粉碎。中年之后,不慕荣华安贫守素的思想成为他的人生准则。由此他以“解弢”名馆,以“离垢”名集,以“枝隐”自号。

“解弢”是华岳处世态度的一个重要原则。弢是韬的通体字,本意是弓剑之袋,又作掩藏解,古隐逸高士主张“韬光养晦”,就是隐藏光彩,不使外露。而华岳偏要“解弢”。这解弢有两层含义,一是“解得天弢”,[注41]即透过大自然的外部征象,披露其光彩,洞悉其灵机。另一层意思是处世为人不事外表上的“韬光养晦”,而是保持自己的真性情,恪守儒家“道”,就像他写诗所说的“居陋以求道,宠义无驰情”,[注42]“养学固履道,抱德诚足耽”,“居贫固以道,交素达乎神”。道在儒家学说中是一个涵义宽泛的概念,它包容人生观、世界观、政治主张和思想修养等各个方面。华岳所追求的道,偏重于思想品质的修养和处世态度。他遵循儒学先师孔子“君子谋道不谋食”,“君子忧道不忧食”[注43]的古训,认为居住陋室、衣食清贫、读书求知即是实行道的方式。因而在他的诗文和绘画作品中,毫不掩饰其安贫守素、修己敬身的志向和乐趣,并自我慰解为“道胜固不贫,才俊多见抑”。华岳的“解弢”观念,既是认识世界的方法,又是内心修养的最高境界。

“离垢”体现了华岳一种超现实的生活理想,并转化为艺术的审美理想。世道混浊、文纲严森,人事纷争,他向往有一个脱离尘世污秽的安定世界。他在一首题画诗中写道:“作力事岩耕,荷锄登南亩。翻翻川上云,逍遥离尘垢。”还画过《桃花源图》(上海博物馆藏)。然而在世垢漫漫的现实里,只能是乌托邦的幻想。正如林士班《离垢集》题辞中所感叹的:“郁勃心,欲离垢,垢难离。”于是画家只得把“离垢”的志向寄托到诗文绘画中去,化为艺术中的理想审美境界。“笔尖刷却世间尘,能使江山面目新”,他亦用自己的笔墨,营造出一个扫除世间垢尘的清静之地。“离垢”和“刷尘”的理想,既有在幻化的超脱尘世的琉璃世界中求得个人精神慰藉的一面,同时也有创造美好境界以引起人们向往追求的积极的一面。消极地避世出尘与能动地扫除人间污浊两者交织地存在于画家的思想和艺术作品中,形成了他作品内涵的多重性。

华岳的山水画题材相当广泛,有一类是描绘名山大川和地方名胜风物的实景山水。如《泰岱云海图》、《边城夜雪图》、《黄竹岭图》、《皋亭山看梅图》、《周穆门吴游图》等。在这些作品里,画家摄取既有物象具体特征,又贯注自身真切感受的景象,构成有特定意境的画面。《泰岱云海》[注44]表达出旭日东升云海翻腾的壮观气象,抒发“排胸中浩荡之气,一洗山灵面目”的豪情。《黄竹岭图》[注45]里,浙中林壑深邃灵秀和山翠水清的春光,宛然托于纸素。《皋亭山看梅图》卷,绘写早春清晨与友人赏梅的情景。曲径小亭,几位文人策杖而行,迷蒙晨雾中梅林约隐,林深处楼台一角,楼上也有人凭窗观梅。画家以虚衬实,营造出“暗香浮动”的奇妙意境。华岳在这类纪实性山水画中,善于将写景与抒情融合一气,产生动人的视

觉效果。

华岳另一类山水描绘文人幽居的居住环境和他们的游冶生活,如《小东园图》、《养素园图》、《游山图》、《桐华庵胜集图》、《坐揽石壁图》、《白云松舍图》等。画家在这些图画里,构筑出可居可游幽美宁寂的天地,传达出文人雅士忘情山林泉石的悠然心情。《小东园图》是画家在杭州东城隅居处的写景,古木垒石围成院落,几间简陋的小屋,一派郊野荒凉的景象,屋中主人却怡然自得:“一部陶诗一壶酒,或吟或饮玩晨昏”,正是画家“居陋以求道”境况和心情的真实写照。《白云松舍图》却是景域宏阔而绚丽,山势巍峨,长松稷稷、曲桥流泉,环境优雅。山中楼阁高轩,老者悠然赏景,这显然是寄托“离垢”、“刷尘”理想的幽居环境。这些幽居图虽然承绪了元明以来文人画家隐逸山水的传统,但是华岳注入了自己的感受和志趣,不袭陈套,赋予新的意涵和情境。

在华岳的山水画中,大量是写山川田野的自然景物,不以确定的地域和人物活动情节为指归,着重于抒情,寄意托志。景色或大或小,或繁或简,既有高山长川、层峦叠嶂、巨谷急湍、山深林密的宏大构图,也有古木寒林、小溪草亭、烟树流霞、江渚磧滩的局部小景。所构筑的意境都突出“幽”和“洁”的氛围。幽者清幽静谧,供人“澄怀观道”,解弢修身;净者宁洁明爽,使人涤除垢秽,脱出尘世,体现出华岳山水画创作的最高审美理想。如《秋山晚翠图卷》,平岗逶迤,溪流迂曲,林木扶疏,山隈村舍掩映,宛然是一个远离城市喧嚣的山村环境。传达出作者“几席横陈静寞中,罕些尘垢能沾着。萧疏几首摩诘诗,细细哦吟费搜索”的生活情怀。《隔山吟窗图》则用他不多见的青绿没骨山水画法,布置出一个清幽而又绚丽的境界,画家不惜用许多艳色来美化景致,青山白云,翠松红树,湖石玲珑、桐蕉绕屋,庭前仙鹤闲步,犹如瀛岛仙境。然而正是绚烂之极归于平淡,就像画家题诗中所说的:“檐前宿雨团新绿,洗却桐阴一斛尘”。此景不应人间有,净化了的自然只存在于画家的想象中。

综观华岳的山水画作品,题材内容和思想含义是相当广泛丰富的。其中,有对大自然奇丽多姿景物的歌咏,也有对隐逸生活的美化,还有用艺术手法幻化出清朗无尘的天地,以寄托他“离垢”和“刷尘”的理想,标示不系荣利、安贫守素的人格。诚然,华岳对现实社会所表露出来的批评精神是曲折委婉的,缺乏犀利果敢的力度,更多地是追求独善自身的道德品格完善。某些境界过于清虚,笔墨过于荒率,染上了释道虚无、空寂的意念色彩,这种倾向到了晚年愈益明显。

华岳山水画技法,取资广博,表现形式多样,工细、简放,水墨、青绿、没骨、米点等,无不兼有。他能摆脱清代画坛流行的推崇南宗,抑贬北宗的偏见,不拘一格地吸取各家各派技法语汇,到晚年熔铸成简率、松秀、遒劲、隽逸的主体风格。

对于华岳山水画的渊源,未见明确的记载。从流传作品考察,大体可寻见他一条衍变发展的轨迹。他在早年居住杭州期间,自然地受到曾客居杭州的恽南田之影响。前面提到的30岁所作《菊石图》扇面,树石画笔流畅松秀,接近南田的笔韵。34岁时他专门画有《仿白云外史山水册》一部,深入研习南田技法。他十分推重南田“极其工化自得天趣”[注46]那种注重表现物象真趣的创作方法,吸收南田清逸松秀的笔法,湿中带干,淡而有层次。他对南田的追宗一生不辍,成为他山水画技法的基因。在他48岁作的《秋山晚翠图》和《山水册》,65岁作的《西园雅集图》(均藏上海博物馆)中,都明显流露出南田山水画的笔墨特征。

从他三十多岁赴京到客居扬州的前期,约二十多年的时间,其山水画取习的范围逐渐扩大,兼及南北二宗。南宗画家,为他诗文题画中所提到的有元四家黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇和明董其昌等。他在年轻时曾于郎中丞幕府见到倪瓒、王蒙合作的一幅画,赞叹“云石苍阔,竹树秀野,精妙入微”,二十年不能去怀,遂追摹画《古树竹石》一幅。华岳有一种繁复缜密的山水画,其构图的重叠深邃,笔法的绵密紧凝,气韵的沉郁苍茫,颇得王蒙的神髓。如53岁所画《濯翠沐云图》和60岁所画《游山图》(均藏上海博物馆)即是学王的典型作品。华岳对黄公望颇为心仪,他在《花轩随笔》中曾写道:“大痴老叟法堪师,弄墨风堂作雨时。”而且他还可能观摩过黄公望的真迹,传世黄公望《沙磧图卷》,后面有明姚广孝、魏驥、袁忠彻、清梁文泓、吴焯、华岳、方粲如、唐建中等人题跋。大约在乾隆年间,画卷和题跋部分被人割裂开来,跋纸前面配上假画。[注47]由此可证华岳曾目睹黄公望《沙磧图卷》,他题诗跋为“春江春岸绿痕斜,冷冷芦烟压浪花。中有幽人看霁色,矮篷

推起似渔家。新罗华岳拜题”。时间约在雍正二年至三年间,此诗失载于《离垢集》和续集。华岳从黄公望处学得勾皴疏松柔劲的长处,《仿大痴山水轴》和《清涧古木图轴》即为代表,皴染较为繁复,近《砂碛图卷》笔法,而高简清润之气韵不及大痴。他偶尔也仿倪瓒和吴镇,在一部《山水册》[注 48]里,题有“秋林远岫仿倪高士”、“梅沙弥法”句。画法得云林简疏峭劲和仲圭浑厚苍茫之意,不过终未能达到前贤冷逸清腴和豪迈苍凝的境地。

对于北宗画家,华岳没有抱排斥的态度,凡有可吸纳者,也用心加以揣摩。他有一首诗说:“偶学马远斫瘦石,复仿徐熙折嫩花。两家风味有甜苦,堪趁新凉佐品茶。”[注 49]传世并有《仿马远山水轴》[注 50]。他对北宗画法的学习,其实更早可推至青年时代,他在 33 岁画《溪山图》扇页(上海博物馆藏),就自题“仿唐解元画法”。唐寅的绘画渊源属于北宗的李唐、马远派系。扇图结构严谨,笔墨劲健峭利,确有唐寅遗法。他还顺着唐寅画风上溯李唐,曾画有《仿李唐烟崖芦渚图》[注 51]。他从唐寅、李唐直至马远那里学得了坚实的造型能力和严谨周密的构图技巧,同时也吸收某些造型语言,如斧劈皴、倒挂松(马远法)、长笔斧劈皴、长折带皴(唐寅法)等,参入他山水画技法体系中。43 岁所画《白云松舍图》、74 岁所画《松岭飞瀑图》,都为构景繁复宏大、笔墨缜密劲利之作,就更多地借鉴着北宗画法。别有一种风调。

华岳中年到扬州以后,曾经浸润着扬州许多画家的石涛,自然也给予华岳新的滋养。石涛恣肆苍莽豪放酣畅的笔墨富有传神写意的表现力,而且真率迅捷,很合乎华岳艺术本性和提高创作速度的需要。在他 40 岁以后的作品里,吸收石涛笔墨的因素逐渐多起来。他 45 岁所画的《桃源图》、51 岁所画的《松下观流图》(均藏上海博物馆)等,石法和树法明显地源于石涛,笔墨由早年的较为尖峭、繁琐和工整转向圆浑、简约和率放。在他晚年的一些山水作品里,更是笔致简率、洒脱,墨色淹润,直逼石涛神韵。

华岳对米氏云山也曾下过功夫,在其诗集中,就有《挥汗用米襄阳法作烟雨图》、《用米南宫法作潇湘图》等记载,43 岁时画有《仿米山水轴》[注 52],水墨淋漓、点染浑融,气韵苍茫。此外,在一些山水小品里,也时参用米点云山法。[注 53]

华岳山水画的设色,多用浅绛或小青绿设色,承诸黄公望、王蒙和董其昌的传统,色调明洁淡雅。此外,他还有青绿没骨山水的别调,颇有新意,如晚年所作《隔山吟窗图轴》(上海博物馆藏),运用石青、石绿、汁绿、朱磴、白粉等艳丽的色彩,直接勾皴渍染山石、树木、屋舍、云霭,又与赭石、花青诸间色相配合,达到艳而不佻,和谐清新,富有浓重的装饰意趣和幻化气氛。另一幅《山色模糊图轴》(上海博物馆藏),更是大胆地将米点山水和青绿设色结合起来,既有色彩的明艳感,又有迷蒙、流润的笔墨趣味。可说是别出心裁,令人耳目一新。

近代画家杨无恙评述华岳的山水画说:“华新罗源自石涛,兼参南田,盖石涛南田俱师山樵,南田得其隽逸,石涛得其沉浑。新罗不袭面目,自出机杼,淹有两家之长,亦归根山樵。”[注 54]他指出华岳山水画主要渊源于恽寿平、石涛、王蒙三家,是很中肯綮的。华岳并兼及唐寅、董其昌、李唐、马远、米芾诸家,他转益多师,怀有“我自用法,孰与古人量”的志气,没有陷入“泥古不化”的潭淖,而能消化、融合,加入自我创意,形成了疏放、简率、冷峭、灵秀的主体风格。当然他晚年有些山水画作品的笔墨过于追求简率、冷逸,不免流于颓唐,引起张庚在《国朝画征录》里批评他:“山水未免过于求脱,反有失处”。这种笔墨偏于脱略、意念虚寂的倾向确是存在的。然而就其山水画总体看,他注重意境的创造,表达“刷尘”和“离垢”的理想,肯定在野文人守贫乐道的生活价值,笔墨富有清逸、蕴藉的意趣,以及“我自用法”的创造精神等,为其山水画的主导品格,他的山水画自有值得重视的认识价值和艺术价值所在。

四、独出机杼 庄谐兼具

近代画家吴湖帆评价华岳人物画谓:“在十洲、老莲外,独具机杼,堪称鼎足”,[注 55]是很有见地之论。华岳称得上是清代一位有成就的人物画大家。

华岳人物画的选材很广,包括历史故事、神话人物、高士、仕女、儿童和社会风俗等画题。他执着地特守的“离垢”、“扫尘”思想同样渗透于人物画创作中,他热衷于画历史上安贫守道、笃学有才的儒生,漠视利禄、隐居遁世的高士。如《沈瑜

故事图》[注 56],描写东汉儒生沈瑜和兄弟沈仪潜心读书不求闻达的故事。《刘讷游山图》(1746 年)中的刘讷,是南朝萧齐至萧梁时处士,博学有文,刺史张稷推荐他出任本州主簿,他拒而不受。这些作品为正面歌颂的严肃主题,故而构图较为平正严谨,若前图草亭一所,周围梧桐松柏柳竹,环境清幽,兄弟两人正襟危坐,读书品茗,情态平和。后图把刘讷置身在古树流泉之间,他背倚坡石,姿态自在,似在参悟佛理,一种物我两忘的情态活脱而出。此类画题还有《郑玄诫子图》(1724 年)[注 57]《竹林七贤图》(1748 年)[注 58],《江淹志隐图》(1751 年)[注 59]等,俱有诫世明志的思想意义。

同时,华岳还津津乐道于表现历史文人雅士的诗文集会和游冶山林泉石的悠闲生活。其中西园雅集是他屡画的画题,上海博物馆收藏有两幅,俱是构思宏大的巨制。华岳表现这一题材,特意选择了自然山水作背景,山崖陡壁,窠石巨松,曲径流溪,石桌石凳,没有豪华的厅堂台馆和精丽的池沼院落,王诜的公卿庭园转为山林幽谷,更突出“幽”和“雅”的氛围。景物的安排和人物的组合,颇有聚散、主次的节律,繁复而不乱,多而有序,显示出画家经营人物众多宏阔场面的不凡身手。此外《春夜宴桃李园图》(1748 年)[注 60]也是一幅场景宏伟的杰构。《松阁听泉图》(1731 年)[注 61]、《松下观流图》(1732 年)、《雪夜读书图》(1746 年)、《松下抚琴图》(1754 年)[注 62]等,都为文人忘情林泉、苦读修身生活的写照。在这些作品里,画家刻画人物的情态颇为具体生动。如《松下观流图》中,两位文士在溪流旁俯身倾听,神情自在专注,表达出他们在自然界怡然自乐的心情。

华岳对民间风俗、民间神话寄予浓厚的兴趣,这类作品,构思饶有风趣,并在一定程度上反映了现实生活,注入了是非分明的爱憎情感。

33 岁所画的《瞽书图》是一件值得注意的作品,它描绘了鼓书盲艺人在乡村说书的情景:树荫下支起简陋的凉棚,长桌前中年盲人一手击鼓,一手拍板,旁有妇女吹箫伴奏,桌右年轻女子在弹弦子。这三个人好像是一家子,为了糊口,奔波在村田间头,卖艺为生,可是偏僻的乡村听众寥寥无几。画面用朴实的手法,真实地再现了艺人的艰苦生涯,画家同情和怜悯穷苦人民的感情自然地流露了出来。图中盲艺人认真说书、一老者捻髯细听的表情描绘得丝丝入扣。这类题材还有《闻说听旧图》[注 63]和《度曲小桃园图》[注 64],都富有浓厚的生活气息。

儿童题材也是风俗画的一部分。华岳画来童趣天真。《村童闹学图》便是一幅趣味盎然之作。它描写夏日村塾中,白首困顿的塾师伏案而睡,顽皮的村童乘机闹腾开来,有的偷偷挑去老师头巾,脱去他的鞋子,有的暗暗绘下先生瞌睡的尊容,屋外的孩童更是戴假面、持竹竿,打得不可开交。另有几位乖学生安静地坐定读书。此图生动地表现了儿童活泼调皮的性格,对冬烘先生作了善意的揶揄,很有幽默的谐趣。另外一部《童戏图册》,形象生动地记述了孩童们戏耍的场面。孩子们在一起兴高采烈地玩着斗棋、跳绳、踢毽子、堆雪人、拽龙舟等游戏,童趣盎然。画家曾有诗道:“自笑白头人,还爱儿童戏”[注 65],说出了他老来童心不泯的可爱性格。

民间传说中的钟馗,为华岳屡画不疲的题材。钟馗在历史上从一个怀才不遇、愤而弃世的书生,逐渐被塑造为降魔捉鬼的英雄。华岳表现钟馗的画题蕴含着多重寓意。一是把钟馗描绘成怀才不遇、落拓不羁的寒士,如《梅崖踏雪钟馗图》、《午日钟馗图》、《醉钟馗图》等。另是把他塑造成一位降魔捉鬼、役使鬼卒的神灵,如《钟馗啖鬼图》、《钟馗称鬼图》、《钟馗嫁妹图》等。联系一些题画钟馗的诗,我们不能把他的钟馗画看作一般的神鬼图。如他一首《题钟馗》诗道:“一怒独要啖鬼雄,虬髯倒卷生辣风。长声呵咤翻霹雳,魑魅毕方遁无踪。”画家在诗画中借助这位传说中的除鬼英雄,寄寓他扫除人间鬼魅、涤除污秽的强烈愿望。他所塑造的钟馗形象,充满了刚烈威猛的英气,在这里,反映了华岳思想中激昂高亢直面人生的一面。有些钟馗图,构思奇巧,形象意趣可掬,《钟馗嫁妹图》便很典型。图中白骡驾着的彩舆驰骋于夜色云气中,周围鬼卒击鼓、打伞、提灯、挑奁,前呼后拥。前行一群鬼卒吹喇叭、托琴剑、持金瓜、摇旌旗,种种阿谀逢迎之态一一毕现。钟馗骑骡督后,神态威风得意。这些生动的形象颇耐人寻味,不正是对世间正义力量的赞扬,对阿谀小人的辛辣讽刺么?这种带有漫画意味的艺术手法,体现了华岳亦庄亦谐的美学趣味。

华岳人物画在技法风格上有几种面貌。一种是从陈洪绶流派衍化而来,人物造型比较夸张,线描圆转遒劲,衣服多排

叠,有一定的装饰性,多见于他早期作品,如《观音图轴》[注 66]、《联镳射雁图》(1717 年)和《桃花源图》(1727 年)里的人物。

第二种面貌为工细调畅的风格,取资宋人和仇英画法,人物脸部描绘精细,造型规整,衣纹多用细劲流畅的铁线描和行云流水描,在他中晚年的人物画中常见。《白描仕女图》[注 67]、《扶风仕女图》[注 68]、《昭君出塞图》,以及《金谷园图》(1732 年)、《西园雅集图》(1732 年)等,即都是偏于工细一格的作品。

第三种面貌为介于工笔与减笔写意画中间的疏笔人物画风格,类似于他花鸟画的小写意法,成为他晚年颇具个性的主体风格。近人雨山居士甲曾经题跋华岳的《人物册》[注 69]道:“新罗山人画飘逸轻妙,奇趣横生,几乎前无古人。予尝观马和之《唐风图》,山人笔法略近之,乃知其所养有素也。”华岳晚年在学习陈洪绶和宋明诸家技法的基础上,吸收了马和之“蚂蟥描”、“兰叶描”的线描法,由早中年较为劲拔、工细,转向圆润宛转,行笔增加起伏抑扬的变化,衣纹由紧劲调畅变为疏朗宽松,人物脸部刻画也不像早期那样精细入微,代之以疏放的简笔。这说明画家对“写形”的精微描绘已不感到满足,而把注意力集中到挖掘人物内心的情绪意态。他晚年的人物画笔法含有松秀、柔韧、含蓄、灵巧的笔墨韵味,它较之金农人物的高古朴拙,来得通俗有趣;较之黄慎人物的肆放狂怪,来得文静敛蓄,在当时脱出时尚而自成一家。从他的晚年作品,丙寅年(1741 年)《西园雅集图》、《刘汭游山图》、《村童闹学图》(1749 年)和《童戏图册》等,可窥见其疏笔人物画的风神。不过到了晚年,他的人物画在形成一整套完整的技巧形式后,逐渐走向了定型化,人物个性被纯熟的笔墨技巧所淹没,出现了新的类型化。比较突出的是仕女形象,大多为瓜子脸、细眉小眼、削肩细腰、病态纤纤,对后世不无消极影响。

“文质相兼而又能超出畦畛之外”,华岳好友徐逢吉的评语概括了华岳艺术表现方法上的主要特征。他出身农村,卖画城市,为谋生之需,勤奋地耕耘砚田一生,具有职业画家的素质。他的创作态度认真不苟,重视细致深入地体察自然和社会生活,在艺术技巧上博学广取,精益求精,刻苦磨练,掌握了坚实的应物象形的能力和多变善化的技能,这构成了他艺术的“质”的一面。同时他深受文人画家的熏染,强调学识、人品对艺术的重要作用。他在晚年教导学生张四教时,深有体会地说:“虽画艺也,艺成则贱。必先有以立乎其贵者,乃贱之不得。是在读书以博其识,修己以端其品。吾之画法如是而已。”[注 70]他一生努力提高学识修养,博览群书,坚持不懈,至老不倦。他原是一个连举子业也未完成的童生,后来在诗文上颇有造诣,赢得后人称道:“画笔世所贵,诗情尤足奇。全从天籁出,尽得骚人遗。”[注 71]他常在画上题诗,以点破画题,发挥画境,发扬了文人画诗画结合的传统。此外,他受到文人画讲求笔情墨趣理法的感染,用心地研习黄公望、王蒙、倪瓒、董其昌、石涛等前代文人画名家的笔墨长处,笔墨由早期的峻刻、细谨,逐渐向内敛、简逸的方向演进。他的笔墨风格比起一般职业画家和民间画师来,更显得精练、文雅、含蓄,更多笔致墨韵。这些造成了他艺术“文”的内涵。华岳“文质相兼”的艺术,创造性地把画师和文人画的特长巧妙地结合起来,确实“超出畦畛之外”,不同凡响。

华岳的绘画艺术具有“文质相兼”的艺术品格,兼有高雅和通俗的双重意涵,艺术表现形式文秀、含蓄,又活泼生动,它得到文人雅士的共鸣,交口赞誉,又适应着市民群众的欣赏习惯和需求,成为一种雅俗共赏的艺术。在 18 世纪,大城市工商业发展,市民阶层兴起的历史环境里,“雅俗共赏”的艺术,在一定程度上突破了艺术专为贵族文人雅玩的狭隘范围,逐渐推向更为广大的民众阶层,代表了一种前进的艺术潮流,这正是华岳艺术在清代后期日益受到重视的原因。

1997 年 10 月于上海

注释

①郑燮《郑板桥集》中“题画兰”诗句。

②汪肇《扬州画苑录》中语。

③《爱日吟庐书画补录》记《边寿民水墨花卉册》,谓“金冬心、郑板桥、华新罗荟萃于扬州,至有八怪之称。”

④华岳《离垢集》卷一,光绪十五年刻本。下面凡引自《离垢集》中之诗文,不再加注。

⑤《离垢集》卷三载“癸亥十月七日遇故友员九果堂墓感生平交悲以成诗”一首,诗中自注“是日余六十贱辰”,以此知其生日。

- ⑥《离垢集》华时中“记新罗山人离垢集卷后”语。
- ⑦薛永年《华岳研究》中《华岳与闽汀华氏族谱》文。
- ⑧薛永年《华岳研究》中《华岳与闽汀华氏族谱》文。
- ⑨左海《鉴赏新罗山人作品的感受》一文，载《美术》1961年第1期。
- ⑩《离垢集》徐逢吉题辞记“忆康熙癸未(1703年)华君由闽来浙”。
- ⑪厉鹗《樊榭山房集》卷三《蒋雪樵诗序》。
- ⑫厉鹗《樊榭山房集》卷四“题吴丈志山小像”。
- ⑬《离垢集》徐逢吉题辞。
- ⑭《杭郡诗辑》卷十金志章诗《出门》。
- ⑮《樊榭山房续集》卷四《和倪国璫诗》前序中谓“金江声副使于上谷”。
- ⑯摘自薛永年《华岳研究》。
- ⑰藏故宫博物院。
- ⑱藏上海博物馆。
- ⑲《离垢集补钞》周颐序。
- ⑳上海博物馆藏华岳《栖云竹阁图》上自题：“甲辰(1724年)岁客游维扬。”引为所见最早到扬州的确切时间。
- ㉑藏天津市艺术博物馆。
- ㉒图载《中国绘画总合图录》Ⅰ—92，香港王南屏藏。
- ㉓《扬州画苑录》卷一。
- ㉔图载《苏州博物馆藏画集》。
- ㉕《冬心先生集·画竹题记》。
- ㉖载《明清画家尺牍》。
- ㉗薛永年《华岳研究》中《华岳晚年的九通手札》一文。
- ㉘《域外所藏中国古画》清画第三辑图22。
- ㉙《支那南画大成》第7卷127页。
- ㉚上海博物馆藏《秋枝鹦鹉图轴》自题。
- ㉛上海博物馆藏《花鸟册》。
- ㉜邵松年《古缘萃录》卷十五《华秋岳人物花卉册》第六帧题句。
- ㉝图载《中国绘画总合图录》Ⅰ—124《花鸟册》。
- ㉞《域外藏中国古画》清画第三辑华岳《古木寒禽图》自题。
- ㉟《梦园书画录》卷二十一《华秋岳花卉册》上自题。
- ㊱故宫博物院藏。
- ㊲故宫博物院藏《花卉册》之一。
- ㊳图载《艺苑掇英》第28期。
- ㊴图载《中国绘画总合图录》Ⅲ—309。
- ㊵《离垢集》顾师竹题辞。
- ㊶褚德彝题华岳1735年所作《花卉卷》。
- ㊷《山水册》1741年，无锡私人藏。
- ㊸《论语·卫灵公》。
- ㊹常州市博物馆藏。
- ㊺故宫博物院藏。
- ㊻上海博物馆藏《栖云竹阁图》题语。
- ㊼载《中国古代书画真伪图鉴》第123页，辽宁日报出版社。
- ㊽东京国立博物馆藏。
- ㊾《白芍药图轴》，《中国绘画总合图录》ⅠA1—103。
- ㊿《中国绘画总合图录》Ⅳ，JP27—20。