

元代文艺复古思潮论

邱江宁

内容提要 本文从社会背景、元代文化精英的作用等方面讨论元代文艺复古思潮的源起、特征和影响。尽管有许多外在因素的参与,但是赵孟頫本人的巨大成就和“学者瀾倒”的示范性,以及随后的占据大部分文化资源的奎章阁文人所取得的整体性成果,对元代的文艺创作,尤其是书画创作,都产生了非常值得关注的影响。元代书画复古风格的出现对明、清书画乃至中国传统书画特色的形成具有重要的意义,因此,元代文艺复古思潮的发生、发展史是一个不容忽视的研究环节。

关键词 元代 文艺复古思潮 赵孟頫 奎章阁文人群体

元代书画创作成绩斐然,大家辈出,在整个书画创作史上具有举足轻重、承上启下的重大意义,这是圈内界外人们的通识。而人们在讨论元代书画的突出成就时,却对元代文艺复古思潮在元代书画成就上的巨大贡献认知一般,很少有人专章梳理元代文艺复古思潮的发生、推演、高潮、影响过程,正因为此,人们很少关注一统的元朝给予元代文艺复古思潮的深刻影响。事实上,游牧民族统治中原的元朝对于传统农耕文明所造成的冲击,以及中原农耕文明为迎合适应新时代需求而调整姿态、整合自身文明特征与游牧文化特质形成新的审美创作风气,是元代书画创作成绩得以跃上巅峰并对后世形成深远影响不应忽略的重要环节,而元代文艺复古思潮就是那个时代文化冲击和文明整合的集中体现。

一、元代文艺复古思潮的兴起背景

元朝之前,唐、宋有过以古文运动为核心的复古潮流。元代文艺复古思潮的兴起是二百余年割据战争结束之后,游牧民族统治包括中原地区在内的南北四境、多政体、多民族一统背景下的产物,它所牵涉的政治背景、意识形态、社会阶层以及所产生的影响比唐、宋要复杂。综观

元代文艺复古思潮的发展情形,它总体上分两步进行:在南宋被灭之前一直到至元末,元朝的文艺界主要由金朝过来的北方文人主持,这个时期的复古使命是借古成今,去前金之粗豪、靡软,江南平定,一直到程钜夫南下访贤之后,南方文人逐渐北进,到延祐时期、奎章阁时代,南方文人的影响远大于北方文人,复古的使命转变成去旧宋之弊,以复古去旧宋之狭隘、萎弱,成就元朝务实、恢宏、雅正之音。与唐、宋古文运动还有一点不同的是,元代文艺复古思潮是文学与艺术的综合复古,这与元代游牧统治者尚武轻文的态度及其汉文化水平有密切关系。有元一代,曾因统治者的汉文化水平有限而导致近百年的科举不兴,但元代的汉族书画家、艺术家却有凭书画、雕塑才能而跻身高位的,像恩荣一品的李衍、赵孟頫,以画艺超赐从二品的何澄,借雕塑而获从二品的刘元,凭白身而进阶五品的王振鹏、柯九思等等,而当时优秀的文学家诸如姚燧、程钜夫、虞集、揭傒斯辈也大多书画才艺超群。由于艺术家受青睐的原因,也由于杰出如赵孟頫等人的出现,元代的文艺复古思潮是从艺术界向文学界的渗透,在性质上是文艺复古运动而非古文运动。

在复古宗旨上,除了与唐、宋古文运动文以载道、服务于现实的精神一致外,元代文艺复古思潮在与一统王朝精神宗旨相呼应、配合的基础上,更加强调古法制度的恢复,强调法度森严基础上的调和、自由、整合。这与元代社会文化多元的特征密切相关。

首先,元朝作为游牧民族立足中原的王朝,推行汉法的政治方向决定了整个王朝秉持复古策略的基本立场,而这种游牧特征与农耕文化相结合的背景又决定了元朝复古宗旨上的整合、调和特征。推行汉法是蒙古游牧民族立足中原的前提和根本,而推行汉法也必然推动元朝上下向中原传统积淀起来的纲常古法取经,从而使元朝的统治哲学趋于复古。元朝的缔造者忽必烈早在蒙哥汗(1251—1259)时代,即受命出至漠南,主持中原汉地政事。在治理漠南汉地的实践中,忽必烈充分认识到了中原传统儒家学说的重要政治作用,并根据汉儒的建议,“以夏变夷,立经陈纪”^①、“采取故老诸儒之言,考求前代之典,立朝廷而建官府”^②、“仪文制度,遵用汉法”^③。忽必烈的汉法政策不仅获得了中原大治的卓然政绩,而且也建立了元帝国打下了坚实的基础^④。作为游牧民族,元朝在文化上更容易接受与他们生活环境、文化基础较接近的辽、金文化与制度,根据汉儒的建议,最终忽必烈政府采取了“援唐、宋之典故,参辽、金之遗制”^⑤的政治方略。作为元帝国的开创者,忽必烈的政治方略又理所当然地成为“一代之制者”^⑥。终元之世,其子孙始终在执政思想上力求“上副世祖立法之初意”^⑦,这也从根本上确立了元代政治哲学以复古为根基,通过追摹中原典刑制度以调和现实的复古特征。

其次,程朱理学从元代开始上升为官方意识形态,这助推了元代复古思潮的兴起。在蒙古民族灭金、平宋过程中,不仅统一全国,建立了元朝,而且打破了金、宋对峙之际南北长期“声教不通”的局面,使南方案朱理学传到北方。值得注意的是,最初接受南方案朱理学的北方儒士大夫诸如姚枢、许衡、窦默、郝经辈,多为忽必烈金莲川潜邸智囊团的主要人物。经过许衡、姚枢这批开国文臣的努力,“数十年彬彬号称名卿材大夫者,皆其门人,于是国人始知有圣贤之学”^⑧。程朱理学最终被定为“国是”。到元仁宗延祐年间恢复科举时,科考从“四书”中设问,并用朱熹章句集注,程朱理学成为官学,在社会上得到了空前的弘扬,诚如虞集所云“群经四书之说,自朱子折衷论定,学者传之。我国家尊信其学,而讲诵授受,必以是为则,而天下之学,皆朱子之书”^⑨。程朱理学的思想核心就是要求儒士大夫从精读圣贤经典开始,习古以明今。因此,程朱理学在元朝的兴盛不仅推动了元代复古思潮的全面掀起,更加强了元代复古思潮从原典开始、习古明今的特征。

第三,文化上的托古改制、多元整合倾向也配合着复古思潮的推进。从本质上说,哲学思

想领域的复古思潮必然引发文化、宗教、艺术等多个领域复古潮流的兴起,但文化界自身在外界形势大变的情形下也兴起托古改制、多元整合的诉求,这又刺激着整个社会复古思潮的推进。一方面,国家一统海宇的气势与声威使士林艺界激起通过复古以救时弊的振作之心。自蒙元军队的金戈铁马统一天下之后,国家疆域“起朔漠,并西域,平西夏,灭女真,臣高丽,定南诏,遂下江南”^⑩,时人曾撰文夸赞道:

淥江成血,唐不能师,今我吏之;辽阳高丽,银城如铁,宋不能窥,今我臣之。回鹘河西,汉立铜柱,马无南蹄,今我置府;交占云黎,秦筑长城,土止北陲,今我故境。^⑪

与之前的所有王朝相比,元朝“舆地之广,旷古所未有”^⑫,这令整个元朝的人们都颇有睥睨今古、傲视前朝的时代自信感,而国家疆域辽阔的情形也使得士林精神气质大为改观,心胸气魄远非昔日可比。在“国家作兴,士气之为大”^⑬的现实情形影响下,亡金、旧宋时代偏处一隅的萎靡衰疲弊习令主流文化圈深恶痛绝,慨然期望托古改制以救时弊,同时也热切期望整合新王朝的多民族文化内容以振作斯文。另一方面,元代多元宗教并存共荣的实在推动宗教界整理经文的同时,也推动着元代文化复古思潮的多元整合。自忽必烈建元,国家为鼓励僧侣研习教旨,不仅在各路设“三学讲、三禅会”^⑭,还通过僧官选拔的方式来刺激宗教界人士读经习经的热情。而政府对各种宗教的特优政策也必然致使社会各阶层的人员尤其是汉族士子进入宗教界,这非常有利于各种、各派宗教经典的整理与多元整合。

元代复古思潮与政治统治哲学上秉持复古策略,意识形态上以复古为宗,文化思潮上普遍复古以及知识阶层全面支持等多方面的原因密切相关。而元代文艺复古思潮又在这样一种大环境中发挥了巨大的影响力。

二、赵孟頫与元代文艺复古思潮

在元代各个领域都努力复古以创新的时代背景下,元代文艺界也在努力通过复古的途径,寻求能适应元朝的新创作理念与审美倾向。正好,杰出的赵孟頫出现了。诚如杨载评价所云,赵孟頫的才华颇为其书画成就所掩盖,“人知其书画而不知其文章,知其文章而不知其经济之学”^⑮,凭借多方面的绝世才华,赵孟頫到达大都后名声大噪并扛起文艺复古的大旗。

赵孟頫的复古主张是期望通过宗唐溯古,从而扭转由于宋金割据所导致的偏安一隅、缺少法度、师心自用的创作弊习,同时也通过复古以创新的方式来适应新王朝多民族文化交汇、多级地域环境并存的特征,实现吸收、调适并最终整合,形成恢宏、融通、大气的创作风貌。大体说来,赵孟頫所提出的复古宗旨主要体现在法度、意韵、风格三方面。赵孟頫在诗、书、画、印等方面成就巨大,冠冕一代,而这些成就的取得,他认为都是从学习古法中得来。就书法而言,赵孟頫不仅成就突出,“篆、籀、分、隶、真、行、草书,无不冠绝古今”^⑯,而且有系统的理论思考。他对南宋书学“朝学执笔,暮已自夸其能”^⑰,师心自用的风气非常鄙薄,认为必须学习古人,否则,即便是“秃笔成山,亦为俗笔”^⑱,而赵孟頫所谓的书法古法又可以确指为魏晋法度。赵孟頫在《阁帖跋》中系统地梳理了书法写作的变化历程,认为王羲之父子的书法创作代表了古法的奥妙所在,“总百家之功,极众体之妙”^⑲,后世虽有善于书法者,却没有谁能越过王氏父子总起百代、开启后世的作用,所以学习古法就须从王氏父子书法的学习开始。

不仅仅是书法创作,赵孟頫的整个文艺复古精神的基础就是回到文艺创作最初的原点,

从古法的学习开始,如他对印刻改革的思考。赵孟頫认为唐宋以来的印刻,尤其是近世的印刻,“以新奇相矜,鼎彝壶爵之制,迁就对偶之文,水月木石花鸟之象,盖不遗余巧也”。在他看来,由于失去了切实、古朴的创作理论基石,一味师心自用,求偶求巧,印刻完全失去了法度,也失去了真正的创作灵气。如果要让印刻重新获得意义和内容,必须以古法为基础,以印刻最初产生的秦汉古印为范式。为此,赵孟頫曾向程仪父借得古印文《宝章集古》二编,将其中印款风格古雅可观的印章模写“三百四十枚,且修其考证之文”,编撰成集,题名为《印史》,向世人展示古法印款质朴实在的范式,期望人们能够就此改弦更张,由复古而获得创新,“谗于好古之士,固应当于其心,使好奇者见之,其亦有改弦以求音、易辙以由道者乎”^②。可以明显看出,赵孟頫对于印刻的介入依旧是在贯穿他的古法理论,对待绘画,也是这样。赵孟頫自言:“仆所作者虽未敢与古人比,然视近世画手,则自谓少异耳。”^③他认为绘画古法依旧是回到绘画对象本身,要求创作者对创作对象有真切的揣摩与了解,有现实生活基础和体验,然后才能创作。赵孟頫在赏鉴卢楞伽《渡海罗汉像》的题跋中认为,唐朝的卢楞伽能画活西域罗汉的情态在于,唐朝的京师多有西域人,画家与他们耳目相接,语言沟通,非常了解,而五代时候王齐翰缺少了现实基础,就只能将西域僧人画成汉僧的模样。赵孟頫在大德八年也创作了罗汉图,认为自己的罗汉像“粗有古意”的根本就在于,他本人在京师时,与天竺僧人多有接触,所以画起罗汉像来颇有心得^④。

所谓具有“古意”,是以幽远简率之意、士大夫之气来提升创作者的精神气质,摒除南宋以来文艺界弥漫的匠气、俗气。具体而言,“古意”是要求作品摆脱具体法度、绳墨的拘束,体现出创作者主体精神的自由与充沛,它强调作品整体气韵的天然、生动,态度的率简、清远,要求作品具有古典韵致和士大夫之气,从而摆脱自院画流行以来,人们拘于笔墨、字划、线条、色彩而带出的匠气、俗气。赵孟頫非常强调和提倡“古意”,他认为“作画贵有古意”,“若无古意,虽工无益”^⑤。在赵孟頫看来,“古人绘理,无不精美”^⑥;“自唐以来,如王右丞、大小李将军、郑广文诸公奇绝之迹,不能一二见,至五代荆、关、董、范辈出,皆与近世笔意辽绝”^⑦。赵孟頫认为,近世以来的南宋院画,在风格上“古意既亏”、“但知用笔纤细,傅色浓艳”、“百病横生”,并无可观之处^⑧。赵孟頫在评价李龙眠的画作时说,李氏在临摹别人作品时,“只用其轮廓而已,至于墨法设色,全出己意”,这才使得他的作品更加“精妙”,如同“神仙点化”^⑨。不仅是绘画,赵孟頫在书法等其他文艺体裁方面的复古理论都强调“古意”。赵孟頫认为,学习者在玩味古人法帖、画作时,应该“悉知其用笔之意”^⑩,创作之际将自身主体精神、学识态度注入作品之中,“尽物之性”^⑪,从而使作品既“简淡超逸”^⑫,又圆熟流转,出神入化,脱去“画工笔墨畦町”之气,“元气淋漓,天真烂漫”^⑬,令人无法临摹、效仿。赵孟頫评价自己的画作说:“吾所作画,似乎简率,然识者知其近古。”^⑭赵孟頫这里所认为的“古”,是对创作对象“颇能尽其能事”^⑮,在“画法气韵,咄咄逼真”^⑯的同时,又“气韵雄壮,命意高古,精采飞动”^⑰;“以得其情性为妙”^⑱的创作风范。赵孟頫最推崇的画家是王维,认为王维能诗更能画,“诗入圣,而画入神”^⑲,他本人也以王维为楷模努力趋近其画意。以赵孟頫著名的《鹊华秋色图》为例,评者以为,“山头皆著青绿,全师王维遗法,虽尺许小图,而具无穷之趣。昔人论书云:‘小心布置,大胆落笔。’又云:‘意在笔先,笔尽意在。’此画有焉”^⑳。这的确是对赵孟頫画作有精神、有韵致,却全无笔迹、点画的精准评价。赵孟頫的书法作品也同样给人“圆熟中饶有古意,别有一种韵味”^㉑的感受。柳贯作为赵孟頫的弟子,曾跟随赵孟頫,时常亲睹赵孟頫创作的情形。他认为,赵孟頫的书法成就是虽是从尚古尊帖中来,但“精采发越有或过之”。而所以能如此,柳贯认为是赵孟頫“以学为篆籀,识为机括”,并非“区区求精于笔墨之间”,因此习帖久后,则“心手俱忘,智巧之在古人,犹其在

我 横纵阖辟 无不如意”^④。

由以上赵孟頫的书、画理论与实践,可以知道,赵孟頫所谓的古意、士大夫气,就是尽物之性,得物之趣,体物之天然之妙。赵孟頫曾对时人解释所谓的士大夫画说:“余观唐之王维、宋之李成、徐熙、李伯时,皆高尚士夫,所画与物传神,尽其妙也。”^④

所谓实现古雅,是指以古朴、雅正、中和的风格来展示新王朝的一统气象,从而驱除以往割据时代所形成的偏鄙、委琐、逼仄之气。所谓古雅之风,赵孟頫在《印史序》中说是“典刑质朴”的风格。由赵孟頫的复古理论宗旨来看,“典型质朴”的风格应该是指表达手法方面,坚持法度之后的融会贯通;在表现风格方面,于看似率简、拙老背后的千变万化;在气息格局方面,由不见笔迹、锋芒的表达而流淌出来的元气充沛、正大恢宏。他对元代书画乃至传统书画创作的一大贡献,就是大力整合诗、书、画、印,人马、山水、花鸟、竹石,青绿、水墨、傅粉等不同体裁、题材和技法,尤其着力提倡书画同源,主张以书法笔法融入绘画创作,且身体力行。赵孟頫的这种书、画手法多元整合思想不仅让他本人取得了巨大成就,而且也推动了整个元代书画创作水平的全面提升,更从此奠定了中国传统文人画的基本画法、基础题材和基本意象。

关于古雅风格的基本特征和具体实现路径,赵孟頫在他的书画理论中多有提及。赵孟頫曾在教育弟子时,概括赵家笔法的宗旨说,无论是“像貌乎人物,润色乎花草,点缀乎山水,虽各自成一家”,都必须肖形出天地宇宙间的精微奥妙^⑤,在遵循这一宗旨的过程中,又须严格遵守创作的法度。赵孟頫曾高度评价宋高宗的书法,认为其巨大成就在于无论是“遒劲婉丽”还是“穠纤钜细”,始终都能做到“一崇格法”,即使是钟繇、王羲之、虞世南、褚遂良等书法宗匠,也未必能轻易如此^⑥。赵孟頫的《宋宁宗书谱》题跋认为,古雅风格的形成应该在天赋异禀的基础上,博见百代前贤之作,然后再融会贯通,形成超凡入圣却仿佛出于自然的风格,在赵孟頫看来,古雅风格的真正魅力在于它“不难于巧,而难于拙;不难于媚,而难于老”^⑦。如果说,三十来岁、刚到大都的赵孟頫,他本身的素养与教育为他成长为那个时代全面发展的大师做好了准备的话,那么,赵孟頫最终之所以会成为诗、书、画、印全面发展,面面精通的大家,他本人拥有绝世才华自不容置疑,而元朝收集辽、金、宋所藏的历代佳作名品全供他把玩、揣摩的优越条件,对于赵孟頫的成长又有着不可替代的作用。

还须提到的是,赵孟頫的文学创作成就以及文学复古理念往往为其书画成绩所掩盖,不为人们所注意,而赵孟頫的复古理论体现于文学批评,同样也是以古法为本,追求古韵,讲究气韵丰沛、古朴雅正的创作风貌。赵孟頫认为,南宋“文体大坏,治经者不以背于经旨为非,而以立说奇险为工,作赋者不以破碎纤靡为异,而以缀辑新巧为得”^⑧,往往“夸诩以为富,剽疾以为快,诡诞以为戏,刻画以为工,而于理始远矣”^⑨,所以南宋文章只能“作瘦语棘人喉舌”^⑩。而要改革诗文的时弊,赵孟頫认为必须以古为宗,转益多师,博取众长,从而形成雅正的风格。赵孟頫在与其子赵雍讨论赋文的写作时说,他最推崇汉之司马相如、扬雄、班彪以及晋之潘岳四人的风格,之所以取此四人,赵孟頫说:“汉自高祖起沛,去古未远,其气完而未散,其文质而不俚,而四子乃能崛起于中,敢为雄辞异说以倡之,则后士之所以能文者,皆取法于四子者也。”^⑪赵孟頫还说:“长卿之文,吾取其富而艳也;子云之文,吾取其博而洽也;叔皮之文,吾知其沉而静也;安仁之文,吾取其核而实也。于是乎四子之才见,而所谓泛应曲当者在我矣。”综观赵孟頫这一段文学批评,也的确能看出其文学理论与书画理论相当一致。就诗歌创作的复古而言,赵孟頫认为应该“本之于《国风》、《雅》、《颂》,深之以《离骚》、《九歌》”^⑫;文章之复古,赵孟頫要求以理为主,合于六经,认为“学为文者,皆当以六经为师,舍六经无师矣”,“文者所以明理也,自六经以来,何莫不然,其正者自正,奇者自奇,皆随其所发而合于理,非故为是平易险怪之别

也”^⑤。概括而言,赵孟頫对于诗文创作之复古是要求“以经为法”,“以理为本”,导源汉、晋,去除机巧,返归朴素真率,从而“追配古人”^⑥,恢复古时文气盎然,言语丰沛适宜的风格,“含蓄顿挫,使人读之而有余味”^⑦。

综合赵孟頫的文艺成就和文艺复古宗旨,可以看到,身处游牧民族统治的一统王朝,赵孟頫文艺复古精神中的学习古法基础、拥有古典意韵、实现古雅风度从表面看来是对南宋创作弊习的革新,实质是新王朝复古精神的折射和集中反映。赵孟頫的古法意旨深刻地契合了新王朝从最初制定法度的原点开始的精神,也非常符合游牧民族文化朴素、切实的审美情趣。赵孟頫的古意要求,尽管是要求恢复士大夫的人格精神与尊严,但这种要求在元朝南北融合,游牧民族努力学习中原文化、追求雅化的背景下,也包含着优秀农耕文明为迎合、适应新王朝需求而调整姿态的努力。赵孟頫的古雅追求,就其个人成就而言是体裁、题材、技术等方面多元融合之后的古朴流利、雅正恢宏的气象格局,而这种成就的获得却是元朝南北多民族、多文化大一统之后的社会背景所给予和期待的。

三、元代文艺复古思潮走向高潮

在赵孟頫创作旺盛,创作思想、审美倾向影响深远的时代,他的师友程钜夫、吴澄、邓文原、袁桷以及戴表元、吾衍、鲜于枢、仇远,包括北来的金朝文人诸如姚燧、刘敏中、张之翰等声气相投,四面呼应他的复古创作理念。赵孟頫等人掀起的文艺复古思潮得以在元代文艺创作领域全面繁荣,走向高潮,是通过元代贵族统治者以及以虞集为代表的奎章阁文人群体推动完成的。

首先,元蒙贵族统治者对赵孟頫的推崇为文艺复古思潮的深入做了良好的铺垫。

至元二十三年(1286),赵孟頫到达大都后立即得到了元廷的重视。赵孟頫有许多机会观赏内府、皇家收藏的真迹。元代内府收藏宋、金两朝所藏,数量不少^⑧,赵孟頫在见识中原各王朝尤其是宋、金王朝以及其他民族所创造的文化精品而胸襟大开的同时,创作上以古法为本,尊崇古意,以古雅风格为中心的复古创作理念和审美倾向逐渐成熟。在元廷效力的三十余年中,赵孟頫历仕五朝,所获得的肯定与尊崇甚至超过历代中原帝王对于知识分子的待遇。元仁宗本人甚至还总结出赵孟頫人所不及的七大长处:“帝王苗裔”、“状貌昳丽”、“博学多闻知”、“操履纯正”、“文词高古”、“书画绝伦”、“旁通佛老之旨,造诣玄微。”^⑨对赵孟頫用一品例,推恩三代。由于元朝对赵孟頫人品、才华的极力推崇,其影响力在生前尤其仁宗一朝达到了“遂擅一代,学者澜倒”^⑩的地步。赵孟頫之后,元代涌现了虞集、柯九思、揭傒斯、范梈、袁桷、欧阳玄、泰不华、柳贯、黄溍、陈旅、周伯琦、危素、饶介、俞和、赵期颐、陈绎曾、赵雍、朱德润、方从义、唐棣、王冕、黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇、陈琳等一大批优秀的书画家,他们的创作与审美倾向,无不为赵孟頫文艺复古思想所左右,这自然也使得赵孟頫所推重的文艺复古创作理念不断扩大。

其次,元代社会高层盛行的书画收藏和题咏活动为推动元代文艺复古思潮发展提供了良好的氛围。

经过元世祖、元成宗几位皇帝的励精图治,到元代中叶,天下治平,轻刑薄赋,人民“生者有养,死者有葬。行旅万里,宿泊如家”^⑪,呈现出堪比盛唐的繁荣景象。在国家治平的背景下,人们藏鉴书画、器玩的热情大有提高。诸多收藏家中,鲁国大长公主是元代书画史和收藏史必须提及、不能忽略的人物。鲁国大长公主是元武宗的胞妹、元仁宗的胞姊、元文宗的岳母,也是

元蒙贵族阶层最著名的书画收藏者和赞助者。而她超然、崇高的社会地位以及对书画事业的支持,使得她有能举办最高规格的书画展。至治三年(1323)三月甲寅的天庆寺集会,鲁国大长公主“集中书议事执政官、翰林、集贤、成均之在位者,悉会于南城之天庆寺”^⑤,并将自己收藏的四十余幅书画珍品令馆臣们题咏、把玩。类似鲁国大长公主的这种雅集活动以及品题、作跋的行为在整个元代非常盛行,最典型的反映是天历二年(1329)元文宗成立奎章阁学士院,以国家机构的形式带动文人艺术进行书画雅集活动。在元代,自赵孟頫开始,画上题款逐渐普及而且开创一画复题、多题模式,往往题与款各得其宜,成为其时绘画不可缺少的内容^⑥。“元以前多不用款,款或隐之石隙,恐书不精,有伤画局。后来书绘并工,附丽成观”^⑦。诚如明人张丑指出:“晋唐名迹流传于世者,绝无品题等项,宣和、绍兴间稍以标记,即跋语不过寥寥数言而已。独元人最尚题咏,而于画本尤甚,有多至三四十人者。”^⑧频繁的雅集活动推动了元人诗、书、画、印整合的趋势,“在画幅上题诗写字,借书法以点醒画中的笔法,借诗句以衬出画中的意境”^⑨,再加上富于绘画、题跋者个性色彩的印章签名,诗、书、画、印四美合一,浑然一体。很显然,雅集品题、赏鉴活动在为人们增长见识、增进交流的同时,更为促成人们诗、书、画多种艺术体裁、多元题材的整合,形成古雅创作风格和古典审美倾向提供了现实依据。某种程度而言,由赵孟頫掀起的文艺复古思潮,在元代文艺收藏、题咏的氛围中,推动了中国传统文人画格式的定型。

第三,元代文艺复古思潮在以奎章阁文人群体为核心的文人精英的推演、发扬下,继续深入并走向高潮。

元代中叶,经过元仁宗、元英宗以及泰定等几任皇帝对科举事业的推动,到元文宗时期,开国君王忽必烈所遗憾的“奄有四方”,“武功迭兴、文治多缺”^⑩的局面已大有改观。那些被选入奎章阁学士院的人们除了道德学术上涵养甚深之外,更重要的是,他们作为与馆阁画家的赵孟頫接触甚多、受直接影响的群体,在书法、绘画的创作或赏鉴方面有相当高的造诣,对整个元代的复古思潮起到了推波助澜的作用。以柯九思、虞集、康里巎巎三位典型人物为例。奎章阁的象征人物柯九思^⑪,他将赵孟頫所提倡的书画同源论思想作了更细致的推进,连赵孟頫都赞叹说:“柯九思善写竹石。尝自谓干用篆法,枝用草书法,写叶用八分或用鲁公撇笔法,木石用金钗股古漏痕之遗意。”^⑫由于技法新颖娴熟,柯九思的竹石能体贴入骨地展示他的精神气质,往往“烟梢霜樾森然,与丛篠相映,亦有奇趣”^⑬。再就是奎章阁文人群体的领袖虞集。虞集的书法以王羲之父子以及初唐虞世南书法为宗,法度森严,同时古意盎然,诸法融通。藏家评价虞集的书法:“笔力金坚,结形玉立,殆如永兴书,内含刚柔,不愧二王法嗣,大小虞真后先相望也。”^⑭虞集这种恪守法度,颇有古意的创作在赵孟頫复古理念的背景下,理所当然地被元人所推崇。陶宗仪曾评价虞集书法成就说:“真、行、草、篆,皆有法度,古隶为当代第一。”^⑮成就卓然的色目书法家康里巎巎,他对赵孟頫复古理念的尊崇更是无与伦比。赵孟頫日书万字,巎巎则日书三万字。在临摹、练习之际,巎巎“不蹈其轨辙,唯取法于古人”,“正书师虞永兴,行草师钟太傅,王右军”,完全恪守赵孟頫以古法为本的理念,时人认为巎巎的书法“字画遒劲,笔意飞动,出入大小二令之间,森然晋法也”。由于巎巎本人“天资超迈”,又有踏实临摹古帖的基础,故其创作之际可以做到“神与意会,契合度吻,若轮扁斲轮,疾徐应手,若牛坦解牛,迎刃奏响”^⑯。评者认为:“国朝以书名世者,自赵魏公后,便及公也。”^⑰巎巎被公认为赵孟頫之后的书法旗手。

奎章阁文人通过对赵孟頫文艺复古思想的不断深入解读,掀起了元代文艺复古思潮的更大风浪。赵孟頫之后,奎章阁时代文艺界领军人物虞集认为,元朝所以掀起临摹魏晋书风的复

古潮流,就是由赵孟頫倡导开始的:“国朝至元以来,学士大夫,书札之后知魏、晋之遗者,吴兴公实倡之。”赵孟頫临帖的理念在于首先严守古帖章法,然后再融会贯通,加入自己的精神意思,而书法创作就是临帖基础上的创造;“凡诸书法,融会胸臆,虽不对临,伸纸援笔,蔚然成章”^①。正是在这个看法的引领下,元朝自上而下掀起了精研书写古法、讨论文字古义的热潮。龟兹人盛熙明特意研究书法宗源,撰写《法书考》,讨论书法“运笔之妙,评书之精”^②。再如元文宗非常欣赏的蒙古进士泰不华,为切实贯彻赵孟頫以古法为本的精神,他“尝重类《复古编》十卷,考正讹字,于经史多有据云”^③,对文字来历、结构变化狠下苦功夫。正因为从源头开始努力,泰不华的书法“温润遒劲”^④,是元代康里巎巎之外最优秀的少数民族书法家。还有元末书法界代表人物周伯琦,他也曾下苦功夫精研文字六义以实现书法写作的根本突破。周伯琦曾纂注《说文解字》,并在书序特意强调自己编撰该书的目的就在于明晰书法六义之源,“惟画卦造书之义,参以历代诸家之说,质以家庭所闻”^⑤,周伯琦对文字构造原理的精研也同样是他深入贯彻赵孟頫古法理念的结果。在元代,类似盛熙明、泰不华、周伯琦这样从文字源头讨论书法精义的人不胜枚举。

在元代,赵孟頫的书画作品是人们尤其是奎章阁文人群体同题集咏的对象,而对于赵孟頫书画作品题咏的过程,实质上也是一个文艺复古理念渗透的过程。杨镰认为,“借助‘同题集咏’,元诗牵动了社会不同层面人群的关注”^⑥。的确,也是借助“同题集咏”的方式,文艺复古思潮的内容和理念进入了整个元代士子的创作思维中心。据统计,人们直接为赵孟頫作品赋咏、题跋的,像虞集有四十篇、张雨二十一篇、袁桷十八篇,而其余诸如黄溍、柯九思、杨维桢、倪瓒、柳贯、吴镇、吴师道、黄公望、杨载、许有壬、欧阳玄、郑元祐、胡助、陈旅、张翥、李孝光、释大訢、贡奎、马祖常、吴澄、程钜夫、朱德润、萨都刺、范梈、苏天爵、揭傒斯、宋褫、王沂、康里巎巎,陈泰等彪炳元代文化史的人物都有不少篇幅对赵孟頫作品直接或间接题咏。像赵孟頫文艺复古思想中最精髓、也影响最大的“书画同源论”在人们的反复题咏中得到了很直接的解释。虞集在其《子昂墨竹》诗中写道:

吴兴画竹不欲工,腕指所至生秋风。古来篆籀法已绝,止有木叶雕蚕虫。黄金错刀交屈铁,太阳作雨山石裂。蛟龙起陆真宰愁,云暗苍梧泣湘血。吴兴之竹乃非竹,吴兴昔年面如玉。波涛浩荡江海空,落月年年照秋屋。^⑦

虞集认为,赵孟頫在画竹之际,看似随意,实际将篆籀之法运用于腕指笔力之间,由于书法笔法的净洁流转再加上用墨的意思,这才展示出画面上竹叶的纷披与活力,竹节的无限风骨与气节;而且,由于赵孟頫竹子的写意色彩,所以他笔下的墨竹又不是真实的竹子,是融汇了赵孟頫的教育背景、南方情结、个性情感的竹意象,是文人化的竹子,所以它才格外动人。在绘画史上,竹石、古木作为文人画的典型题材,经由苏轼、文同以及苏门弟子到赵孟頫,再加上柯九思以及黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙“元四画家”的推进,到明代董其昌等人努力走向文人画的高峰。诸如“书画同源”、“墨戏”以及“诗画一律”等绘画史上有名的创作理念一步步萌芽、成形并成熟^⑧,元代文艺复古思潮的功劳不能抹去,赵孟頫、柯九思等人的书画成就以及元代文人的题咏也同样功不可没。需要指出的是,明代中叶董其昌之后,“元四画家”的名声极大,甚至超过赵孟頫,而实质上,“元四画家”虽然画艺不错,但在赵孟頫之后的元代中晚叶影响并不算大,既不能与柯九思相提并论,甚至不能与其时和奎章阁文人群体来往密切的朱德润、方从义等人的影响相比^⑨。而且赵孟頫也是“元四画家”的导师和精神领袖,他们在画法、画风、审美倾

向上还是以赵孟頫的崇尚为依归^①,仍然是元代文艺复古思潮深刻影响的对象。

奎章阁文人群体之于元代文艺复古思潮更大的意义在于,他们将赵孟頫在艺术领域掀起的复古理念贯穿到正统诗文领域,并借助他们自身的文化权力与文化影响,令天下士子翕然追摹,从而推动了元代文艺复古思潮走向高潮。

与赵孟頫等由前朝过来的情形颇为不同的是,成长于元一统之后的奎章阁文人群体是元朝由武功逐步走向文治、并趋于文治兴隆时期的最大受益者。奎章阁文人认为,古人的创作能“以其涵煦和顺之积,而发于咏歌。故其声气明畅而温柔,渊静而光泽”^②;“辞平和而意深长”,正是“盛世之音”^③,所以新时期的创作必须托古改制,通过复古走向创新。和赵孟頫通过诗、书、画、艺全面发展且面面精通的才艺追求以实现创作精神的真正浑融圆通一样,奎章阁文人群体的文章复古途径是打通经学与文学的壁垒,期望作家以经史为基础,以百家学问为涵养,性情平和中正,然后在创作之际“义精理明,德盛仁熟,出诸其口者,无所择而无不当,本治而未修,领挈而裔委”^④,最终实现文章文势浩然正大、气韵丰沛从容的风格。也诚如赵孟頫不喜欢南宋、亡金文艺创作中弥漫的情绪激昂、主题突兀逼仄的气质一样,奎章阁文人群体打着复古旗帜,努力弘扬的精神实质是在儒家中和思想影响下的“真率调畅,简散深至”^⑤,既不以世变忧乐婴于心,更不恣肆放纵使得自己情感偏激,而是与元盛世精神相呼应的求同存异、平易雅正、和融盛大的创作追求。

奎章阁文人群体在元代中、晚叶文坛的影响是巨大的。可以看到,这些翰林馆臣入侍天子,独任斯文之重,掌握着裁夺天下士子晋升、出处的文化权力,他们都有以下共同的特征,那就是:他们自身的创作不仅“凡国家典册诏令,及勋贤当得铭者,必命先生为之”,而且“海内之士,与浮屠、老子之流,以文为请者,日集于庭,力麾之而弗去”^⑥;其次,奎章阁文人群体的核心成员在元代中叶基本执掌着衡文天下的权力。虞集多次出任殿试读卷官,揭傒斯任职期间,曾“考乡试者二,考会试者一,为廷试读卷官者二,考国子公试者七”^⑦;马祖常任职期间曾两知贡举,一为读卷官,欧阳玄“三任成均而两为祭酒,六入翰林而三拜承旨”,“两知贡举及读卷官”^⑧。他们的一字一句,或序或跋,人们得之以为荣,用之可以增价。藉此种种,当元朝文物方盛的中期,奎章阁文人群体核心成员的文章“一篇之出,家传人诵,虽绝徼殊邦,亦皆知所宝贵”^⑨,他们的复古创作理念被“天下学士翕然而宗之”^⑩,而他们以文艺复古思潮为论议,在推动天下“文体为之一变”成就了他们“以文章名海内”的文章事业^⑪的同时,也推动着元代文艺复古思潮走向高潮。

综上所述,元代文艺复古思潮与其时整个社会的文化思潮相结合,在赵孟頫等人以理论与实践双向推动下,在掌控元代文化权力的奎章阁文人群体的推崇下,它发生、发展以及产生影响的过程环连密集,披靡整个时代。梁启超在他的《清代学术概论》中反复申论他“由复古得解放”的思想理路。不过梁启超还指出,“凡‘时代’非皆有‘思潮’;有思潮之时代,必文化昂进之时代”。梁启超认为中国自秦以后,确能成为时代思潮者,则汉之经学,隋唐之佛学,宋及明之理学,清之考证学,仅此四者而已^⑫。倘若将中国传统书画的发展也参与进来讨论的话,那么由赵孟頫等人所倡导的文艺复古理念而导致的元代书画甚至诗文创作的变革以及之后对明、清书画和中国传统书画所造成的巨大影响,则元代也可算是复古思潮掀起、文化昂进的时代了。

①③⑥⑦⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱ 《元史》,中华书局1976年版,第377页,第3073页,第377页,第2484页,第1345页,第106页,第4023页,第64页,第3426页,第3426页。

② 苏天爵:《元文类》卷四十“经世大典序录·制官”纪昀等撰《四库全书》第1367册,文渊阁影印本,商务印书馆。

- 1986年版,第494页。
- ④ 陈高华、史卫民:《中国政治制度通史》,人民出版社1996年版,第6页。
- ⑤ 李修生等:《全元文》第4册,江苏凤凰传媒出版集团、凤凰出版社2005年版,第88页。
- ⑧ 沈善洪主编《黄宗羲全集》第6册,浙江古籍出版社1999年版,第556页。
- ⑨⑤⑦⑧⑩⑫⑬ 王颀点校《虞集全集》,天津古籍出版社2007年版,第658页,第406页,第42页,第490页,第569页,第500页,第504页。
- ⑪ 《全元文》第46册,第136页。
- ⑫ 《全元文》第53册,第293页。
- ⑬ 《全元文》第40册,第84页。
- ⑮⑯⑳ 《全元文》第25册,第587页,第214页,第585页。
- ⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲ 《全元文》第19册,第102页,第140页,第94页,第71—72页,第123页,第106页,第171页,第123页,第142页,第100页,第123页,第126页,第133页,第149—150页,第171页,第106页,第183页,第128页,第121页,第129页,第72页,第76页,第263页,第111页,第76页,第75—76页,第76页,第263页,第174页。
- ㉔㉕ 任道斌辑集、点校《赵孟頫文集》,上海书画出版社2011年版,第238—239页,第237页。
- ㉖⑳㉑㉒㉓㉔ 张丑:《清河书画舫》,徐德明校点,上海古籍出版社2011年版,第517页,第527页,第530页,第511页,第536页,第574页。
- ⑳ 曹清:《江苏绘画史·元代部分》连载之一,载《书画艺术》2005年第1期。
- ㉑ 《四库全书》第866册,第766页。
- ㉒ 《全元文》第23册,第483页。
- ㉓ 贾银花:《试论赵孟頫的文人画理论与实践》,山东大学2005届文艺学硕士学位论文。
- ㉔ 《四库全书》第819册,第448页。
- ㉕ 宗白华:《美学散步》,北京大学出版社2005年版,第296—297页。
- ㉖ 姜一涵:《元代奎章阁及奎章人物》(台湾)联经出版事业公司1986年版,第26页。
- ㉗⑳ 陈高华:《元代画家史料汇编》,杭州出版社2004年版,第324页,第574页。
- ㉘㉙ 谭国亮:《虞集书学思想及书法实践研究》,首都师范大学中国书法史2007届硕士学位论文,第25页,第1页。
- ㉚ 《全元文》第49册,第82页。
- ㉛ 徐永明、杨光辉整理《陶宗仪集》,浙江人民出版社2005年版,第598页。
- ㉜ 《全元文》第26册,第354—355页。
- ㉝⑵⑶ 汤锐点校《欧阳玄全集》,四川大学出版社2010年版,第588页,第917页,第917页。
- ㉞ 《全元文》第44册,第527页。
- ㉟ 杨镰:《元诗叙事纪实特征研究》,载《文学评论》2012年第2期。
- ㊱ 唐小伟:《“枯木竹石”题材的历史——以后世画家对苏轼绘画艺术的阐释为线索》,中国美术学院2010届美术学院(史论)硕士学位论文。
- ㊲ 李维琨:《赵孟頫与“吴兴画派”》,山东美术出版社2005年版,第4页。
- ㊳⑵ 王颀点校《黄溥全集》,天津古籍出版社2008年版,第684页,第807页。
- ㊴ 苏天爵:《滋溪文稿》,陈高华、孟繁清点校,中华书局2007年版,第137页。
- ㊵ 梁启超:《清代学术概论》,上海古籍出版社2000年版,第1页。

(作者单位 浙江师范大学江南文化研究中心)

责任编辑 一帆