

昆仑堂

二〇〇九年
第二期
(总第二十四期)
昆仑堂美术馆主办

封面题字: 朱福元

顾问: (以姓氏笔划为序)

马昇嘉 杨守松

杨 新 陆家衡

单国霖 夏天星

萧 平 薛永年

主 编: 俞建良

执行主编: 陆昱华

编 委: (以姓氏笔划为序)

沈 江 陆昱华

陈凤珍 俞建良

顾 工 蒋志坚

地 址: 江苏省昆山市前进中路
109 号

电 话: 0512-57366892

传 真: 0512-57366893

网 址: www.kltartgallery.com

E-mail : ksklt@ksklt.com

邮 编: 215301

准印证号: JSE-005735

版面设计: 昆山亭林制版印务

本刊图文 未经同意 不得转载

目 录

馆藏精品赏析

鸟语花香誉海上 烟驱墨染聚风流

——浅识海派画家张熊 蒋志坚 2

万幅梅花万首诗

——童钰及其《雪梅图》赏析 张树基 7

奇字偶拾——昆仑堂读画笔记 陆昱华 10

书画研究

欧阳修论书法 龚 斌 12

李贽论 张郁明 17

长风画麈 徐建融 28

玉峰翰墨

归乎来兮, 归乎来

——归庄《墨竹诗翰册》飘洋归故里 陆家衡 40

纪念朱福元先生

珍品奇葩归故里 不贪为宝寄因缘

——怀念朱福元先生 俞建良 43

鸟语花香誉海上 烟驱墨染聚风流

——浅识海派画家张熊

□ 蒋志坚

祥翁海上复见面，八十馀岁颜若酡。
丹青暮年转奇特，彝鼎间日供摩挲。
虬髯侠气眼中少，王宰能事门下多。
游魂秋冷归去未，月黑风高难渡河。
——吴昌硕《岳庐集》卷一《十二友
诗·张子祥熊》

追溯“海上画派”之源流，当始于“沪上三熊”，即张熊、朱熊和任熊。《美术辞林·中国绘画卷》“沪上三熊”条云：“指鸦片战争后，活跃在上海的‘上海画派’先驱画家张熊、朱熊和任熊三人，他们都为近代绘画的发展做出很大的贡献。”这评价应该是客观的。张熊这位离开我们近二百年的一位海上著名画家，现在我们去了解他却是不容易的事，只能从一鳞半爪的文献记载、友人吟诵和其留下书画作品中去认识。

张熊生平概述

张熊(1803—1886)字子祥，晚号寿甫，别号西厢客、鸳湖外史等，浙江秀水(今嘉兴)人。张熊少年时居江苏吴江平望镇，后移浙江嘉兴，从湖州石渠(西谷)、苏州夏之鼎(苕谷)习画。张熊和其他清代文人一样，起初也想走科举仕途，然“屡蹶场屋，遂弃帖括之业，移志于艺。”(谢巍《中国画学著作考录》)从艺不久的张熊，就显现出他的艺术才华，声名著于杭、嘉、湖。张熊在嘉兴的毛家坊曰至道堂，“堂右小室，以庭有银藤花一本，因名银藤花馆。”(郭照《艺林

悼友录》)故早期书画作品多落款“写于银藤花馆”。平生好收藏古玩金石字画，贮藏甚富。杨逸《海上墨林》载：“颜所居曰银藤花馆，入其室，彝鼎卷轴触目皆是。”其妻钟惠如(心如)亦擅绘画，工画梅竹，设色花卉亦娟秀有致。当时著名人物仕女画家费丹旭为张熊作《玉台商画图》中，题一诗：“生绡一幅拟徐黄，砚北香南子细商。笑我山妻随荷锄，只知晴雨较农桑。”就是羡慕张熊夫妇俱能绘画，自笑妻子只知农桑。清同治间，潘祖荫曾请他去做宫廷画师，但其终不能忘情湖山，未入樊笼之中。(《嘉兴市志》)

约1862年，张熊举家移居上海，以鬻画、课徒为业，张熊的画取材极为广泛且通俗，涉及门类较多，传统绘画的山水、人物、花鸟、走兽均有所及，以花鸟画最为突出。大多来自平常所悉见，如四季花卉、时鲜蔬果、草虫游鱼等，都能信手拈来，充满生活情趣，时称“鸳湖派”，为当时沪苏杭一带比较流行的画风。(陈野《浙江绘画史》)深受市民的喜爱，所谓“芳誉遥驰，几穿户限，屠沽俗子，得其片纸以为荣”。

张熊不但“善书画，精篆刻”，还是高明的绘画教育家。在教授画学方面有一套因材施教的理论和由浅入深的方法，深受门徒欢迎，他尤为重视默写，并著有《张子祥画谱》(二集)、《张子祥课徒画稿》(四册)。值得一提的是，朱



张熊 山水扇面 昆仑堂美术馆藏

熊和朱偁兄弟同拜张熊为师，朱熊还“长张熊二岁，而以师事之。”（《杨逸海上墨林》），朱熊与张熊、任熊并称“沪上三熊”，同为“海上画派”先驱者，朱偁初学画即临摹张熊画风，而且画名还胜过其兄朱熊，是与张熊、任伯年、胡公寿齐名的“海上画派”重要画家。“王宰能事门下多”，故“当时从其学画者极多，也助成了其声名的传播。”（陈野《浙江绘画史》）海上著名画家任伯年在1886年所绘的扇面《山中人家图》中题：“子祥老伯社长教我，光绪丙戌岁夏，山阴任颐。”可见其对张熊的敬重。

诗词音律，又是张熊的一大雅好。“工诗词”，我们可从他的《题画记》、《绘事津梁》、《银藤花馆题花记》、《鸳湖外史题画集》等作品中，领略到他在文学诗词修养方面皆有一定造诣。“谐音律”，平时喜吹笛弄曲，张熊有“葦笛弄晚风楼，兼为歌曲之处也。”（郭照《艺林悼友录》）常“少饮微醉，高歌自乐”（《嘉兴市志》），“馀事消闲托管弦”之儒雅长者风范。张熊以多才多艺名噪海上。蒋宝龄《墨林今话》称其“客申江时，声名最重，咸推为沪上寓公之冠”。

1886年2月12日阴历正月初九夜，四马路

（今福州路）阆苑第一楼不慎焚毁。张熊寓斋与阆苑第一楼仅一墙之隔，虽未殃及，却受惊不小，为庆幸逃过一劫，捐百元赈灾区。旋即移居位于福州路南山东路之平和里，并在新居壁间，嘱弟子巢熏画一巨石，以祈求平安。然年逾八旬，勤笔不辍的张熊还是未能躲过劫难，刚住进新居才几个月，就离开了人间。友人徐园成挽诗云：“未到秋风哭翰仙，学承东海画南田。平生知己惟金石，馀事消闲托管弦。”

谐俗娱人《松鹤遐龄图》

现藏于昆仑堂美术馆的《松鹤遐龄图》，纸本，230×104cm，题款为“松鹤遐龄，乙酉春三月下澣子祥张熊写于沪上”。为张熊应祝寿而创作的娱人吉祥作品。这是张熊晚年（83岁）的精心力作，又是海派风格初期的典型作品。

画面上两棵松树交相掩映，占据了整幅画面的一半还多，构图受扬州画派的影响，布局用顶天立地为其一格。上不空天，下不留地。一棵松树作通天贯地的纵向构成，给人以“力拔山兮气盖世”的视觉张力。另一棵松则依势错节，用擦、皴笔法来表现松干的遒劲、矫健和豪放，挺直的松针疏密有致。反映主题的两只仙



张熊 松鹤遐龄图 纸本设色 230×104cm
昆仑堂美术馆藏

鹤，一伸颈展翅，一曲项敛翼，分别站于树干和岩石间上下守望，顾盼照应，互递信息。松树因其千古一色的苍翠挺拔，象征着永恒祥瑞、刚正坚贞。宋代韩拙说：“且松者，公侯也，为众木之长，亭亭气概，高上盘于空，势铺霄汉，枝迸

而覆挂，下接凡木，以贵待贱，如君子之德，周而不比。”松经冬不凋，“岁寒然后知松柏之后凋也”。且树龄长久，常被喻作坚贞、祝寿，如《诗经·小雅》中有“如竹苞矣，如松茂矣”语。鹤亦被人们视为长寿的仙禽，《淮南子》中有“鹤寿千岁，以极其游”语，此作把松鹤结合，正符合传统意义上“遐龄”之意。与众不同的是画家采用恽寿平没骨之法，把数枝牡丹画在岩石和树根旁迎风怒放，使山石的硬朗更衬托出牡丹的妩媚，整幅画面构图简洁，纵放秀逸，既透露出幽雅、清逸的文人气息，又表达了娱人吉祥的寓意。用笔稳健浑厚，墨色醇润，其设色艳而不腻，巧妙的安排都显示出画家的匠心。把象征“宜富当贵”的牡丹花融进了画面，一改“文人画”崇尚“雅”而排斥“俗”的清高理念。让妍雅的画面添富贵之气，这种变化不可避免地引起文人们的争议。但为了庶民百姓美好愿望和适应“行乞人间作饭钱”的社会需求，把尺幅之间的绘画艺术融合进浓郁趋时谐俗的题材，是艺术走向商品化不可逾越的规律。

松鹤图这类娱人吉祥作品的出现，自古有之，早期先民因震慑于千变万化大自然的威力及当时人的平均寿命较短且易夭折等因素，就有祈求人寿年丰、多子多福等民俗心理。大致从西晋时期开始，受到佛教传播影响，已有这种娱人吉祥意念的作品。到唐代开绘画技法美化瓷器先河的长沙窑，首创了彩绘瓷，其彩绘内容广泛有花鸟、婴戏、人物、山水、游鱼、走兽、花草植物，以及文字（诗文和广告等）等。其中就有祝福长寿的松鹤图。在以文人治国的宋朝，文人之间逢婚遇寿之期，也有以这类“福善之事”和“嘉庆之征”为创作素材相互祝颂之习。据载苏东坡过生日时就收到此类贺礼。“有生日，王郎以诗见庆，次其韵诗；有生日，刘景文以古画松鹤为寿，且赋佳篇，次韵为谢诗。”（钱大昕《十驾斋养新录》）尤其到明末政局动荡和清代中后期政府处于内忧外患之中，这类



张熊等 画卉扇面 纸本设色
17×52cm 昆仑堂美术馆藏

作品大受民众所喜爱。海上画派的著名画家都画有松鹤图，也反映出人们要改变现实生活的迫切愿望，对幸福美好生活的向往和追求。

风流雅集，替花写照

昆仑堂美术馆藏有一幅海上画家合作的花卉扇面，在这小小的扇面上，张熊居中，画一株秋兰，迎风摇曳，左款“子祥写秋兰”，钤“张熊”（白文）；朱偁在秋兰旁横插一枝盛开的桂花，右款“梦庐画木樨花一枝”，钤“梦庐写生”（白文）；钱慧安笔下的牵牛花则缠绕在秋兰和桂花下，左书“吉生写牵牛花”，钤“吉生”（白文）；庚生（生卒不详）在秋兰左侧和上方绘菊花二株和枸杞一枝，旁款“庚生补杞菊”，钤“庚生”（朱文）；最后扇面的左上方由周闲添上野菊二朵收笔。上书“范湖居士写野菊”，钤“存伯”（白文）。

张熊、朱偁、钱慧安、周闲均为当时海上著名画家。朱偁（1826—1900），字梦庐，号觉未、鸳湖散人，嘉兴人，工花卉翎毛，为张熊弟子，又学画于王礼，笔墨构图尤得新罗山人神韵。50岁后，脱强悍甜俗之气，而成遒劲生动的风致。所作花卉翎毛新巧鲜活，生气勃勃，极富情趣，

为时人所宝；钱慧安（1833—1911），初名贵昌，字吉生，号双管楼，宝山（今属上海市）人，一作浙江湖州人，一作仁和（今杭州）人，侨上海。善人物、仕女，笔意遒劲，态度闲雅，间作花卉，山水亦善。光绪、宣统间，与倪田卖画海上，名重一时；周闲（1820—1875），字存伯，号范湖居士，秀水（今嘉兴）人，寓居上海。诗文篆刻俱善，尤擅花卉，用笔挺秀，韵味醇厚，画风远承陈淳、李鱓；庚生其人生平不详。

整幅扇面，散而不乱，由于秋风的吹拂而均斜向右边，疏疏的叶，托着花，带着果，似乎也在风中飘摇。枝干潇洒灵秀，杂花莹润，鲜艳欲滴，造型准确生动，色彩艳丽，娇而不弱，艳而不俗，既有真实感，又有艺术感染力。墨色层次变化丰富，倍见收获季节秋高气爽的情韵；一派秋意争春的景象，使我们从中看到他们充满感情色彩又体物入微的眼光，去捕捉自然界那些撩人情思和发人浮想的机趣，使作品具有抒情诗般的隽永意味。正是这些作者“登临览物之有得”，才使画外有情，发人遐想。

通过扇面，也为我们展现了海上文人名士的风流雅集，似乎再现海上文人画家一段尘封

了百年的旷世情缘,使我们后人了解当时上海画坛真是群星闪耀,百卉丰茂。张熊生前是海派早期的重要人物,辈分、资历德高望重,被尊为画坛耆宿。四方人士,客留海上,莫不过从。他亦好“雅集”,如他自己在《水阁纳凉图》中所书:“却好故人乐小坐,未妨茶话到斜阳。”无论居浙江,还是寓沪上,都能看到张熊与聚居于浙沪的文学家、书画家、收藏家们品文论艺、酬唱交游的身影。在浙江时,张熊与费丹旭曾作客于藏书家朱均寓所,“剪烛深宵纵诗书”,两人兴致酣畅时合写一幅杂花野卉,切磋艺术,取长补短,相互提高。1844年张熊与费丹旭合作《水仙梅花图》(《西泠印社花卉集》)。而上海这块土地更是最早提供了单纯画家组织和舞台——画会。“画会的成员不同于过去文人的雅集。雅集是不固定的,偶然为之的,主盟人即发起人,一般多为身份地位比较高的人。而画会成员则是相对稳定的,并有会章,会长由大家公选。”(李万才《海上画派》)这对促进海上画派的形成起了极为重要的作用。来到上海的画家,一般都有自己的画会团体,相互间又多有交叉,常常是一个画家参加好几个美术社团。如张熊、任伯年、吴昌硕等都是“飞丹阁书画会”的主要成员;钱慧安既是“萍花书画会”(此会初名为“萍花诗社”)成员,后还与吴昌硕、蒲作英等画家创办“豫园书画善会”任会长;吴昌硕则又曾任“海上题襟馆金石书画会”副会长等职。他们既有自己的活动天地,又能经常聚会在一起,相互观摩作品,“或新诗吟罢,出丘壑于胸中;或好茗啜馀,发天机于纸上。”1864年张熊与费以耕为晋山合作《嫦娥图扇页》;《中华民间秘藏绘画珍品》)1865年张熊与江泰镛合作《了然道人(费以耕)四十二岁小像》;张熊还与赵子谦、虚谷、任伯年、吴昌硕等11位海上著名画家,在39.5×166.5cm的绢上,合作绘制了一幅设色《花卉蔬果》横卷。海上画会,对推扬后辈、扶持新人发挥着重要作



张熊 午瑞图 纸本设色 117×46cm
昆仑堂美术馆藏

用和影响,从侧面也可反映出当时上海画坛的热闹景象。

(作者单位:昆仑堂美术馆)

万幅梅花万首诗

——童钰及其《雪梅图》赏析

□ 张树基

“问谁修到梅花者？输君独能如此。笔吐寒香，意横疏影，身作槎牙斜倚。江村遥指，道雪满千林，好春来矣。翻把扁舟，载将人去与花比。花枝较人何似？恐朱颜玉骨不如人美。冷韵幽情，素襟芳信，总在诗翁就里。丁丁玉齿，尽细嚼微吟，共花眠起。驴背酸寒，论风流让尔。”这是著名文学家蒋士铨写的一首《齐天乐·题二树讨春小照》词，对画梅奇人童钰的像赞。

童钰是生活在康乾盛世的一位艺坛奇才，他的身世，颇具传奇色彩。他自幼聪敏，6岁属文，邻人女画家徐昭华见其年小勤学，7岁时抱童钰置膝上，每旦为梳髻课诗。及长，沉酣经史，诗思益精敏，“万言可立就”。后来，就馆栖凫村，尝月中行吟，步至南郊，行十馀里，天已晓，尚未觉。时有擢舟出城者，认识童钰，遂相呼载以归。有人沿着他走过的道路，拾到他遗失的一条带子，带上打了许多结子，举问其故，乃借以记夜吟篇数也；数结，累累达百馀首。精思苦吟，标韵如此。时人敬之，与刘鸣玉、陈芝图号称“越中三子”。

30岁那年，学使某公重其名，有心在科考中提系童钰；可惜，天不作美，将入场，“忽暴下剧痛”，未能参加科考。从此，绝意进取，终生布衣。蒋苕生题二树写梅歌有“神慳鬼吝一青衿”，即指此。

童钰多才多艺，工诗善画，亦能书法、篆

刻。以草隶法写兰竹、木石，皆工。尤善画梅，宗杨无咎法。“使气入墨，奇风怒云，奔赴毫端”（袁枚语）。徐珂的《清稗类钞》亦有：山阴童二树善画梅，画成辄题一诗，诗亦佳。故有“万树梅花万首诗”之句。他对梅花情有独钟；爱梅、画梅、咏梅，自喻“梅花的化身”，与梅结下不解之缘。为此，专意刻一闲章曰“万幅梅花万首诗”，以志心意，常加盖在得意画作之上。

童钰居处，曰万玉斋、如如室、雪香斋、借庵等。字璞岩，又字二如，号二树、桐树、越树、树道人、借庵子、白马山长、太平词客。因为爱梅，又自称梅痴、梅道人。关于“二树”一号，为早期所名，还与梦缘梅花有连：童钰幼时，友人刘凤冈梦见童钰化为梅花二树，喜告之，从此即以“二树”为号，且用之最多、最久，至今所见遗墨，多以此号署之。

他还自篆、自刻了多方与梅有关的闲章，如“梅影”、“梅痴”、“不知是我是梅花”，都铭示了对梅花的热爱与痴情。更雅趣的是他与“一树梅花一放翁”的陆游是同乡（浙江绍兴），特篆“放翁同里人”一章自诩。

童钰写梅、咏梅，世称“二绝”。《雨窗消夏录》记其画梅逸事说：二树山人于梅无日不画，亦无日不题，其一绝道：“写梅只合号梅痴，长为梅花过六时。记得甲申元日集，三千三百十三诗。”就是说，他在乾隆廿九年（1764）44岁



童钰 梅花图 纸本 42.5×204cm 昆仑堂美术馆藏

时,已写下 3313 首咏梅诗了!平生所作“集梅万幅,靡不臻妙”,实现了他“万幅梅花万首诗”的宿愿,流传千古。

徐世昌的《晚晴簃诗汇》说童钰“诗才清拔,在画人中足名一家。”他的诗,清新别格,发自心声。故有“绝笔梅花绝笔诗”之誉。其《画梅》诗有“十丈炎威十丈尘,毫端犹见诗精神。莫嫌拂袖多寒气,我是人间避热人。”“秋声秋雨不知处,月落带霜还照人。梅风落纸画犹湿,松雪扑弦琴一鸣。”都是寄兴抒情之作。

乾隆十九年(1754),童钰在怡园客舍濡墨挥毫,作大幅梅图一帧,虬枝繁花,分外传神。画罢,题七绝二首遣兴:“谁把昆山玉剪裁,枝分南北一齐开。问渠那得清如许,曾历千霜万雪来。国色天香照雪肌,并教探早落声迟。阆风归去无消息,何处如今更召诗。”时年 34 岁,画风有别,为其早期诗画稀见之作。

乾隆四十七年(1782),62 岁的童钰,又有墨梅一幅问世,图写梅树,斜干上仰,新枝盛花,铁骨冰心,挺挺玉姿,十分精神。并有七言题画:“一生清冷避繁华,水曲山腰望转矙。不是此花偏要我,几人寒梦到梅花。”怡情咏梅,亦自我写照也。这是我们至今所见二树传世最

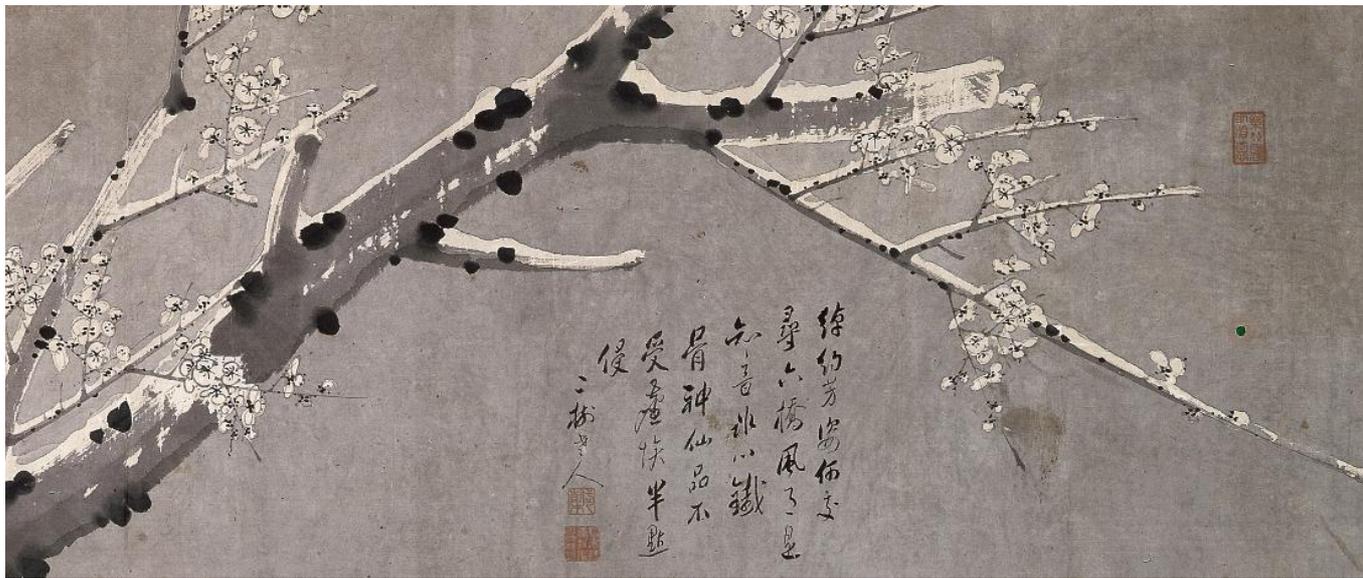
晚的一幅梅花遗墨(壬寅仲春),他当年即病逝于甘泉志馆。

有关童钰的画梅趣闻逸事,史书多有载录。他炯介笃诚,性拓落,好游历,“足迹遍天下”(《扬州画舫录》),不为家计,卖画钱随手辄尽。有女出嫁,一时无钱应对,遂画梅百幅为资,以充奁具,传为趣谈。

蒋宝龄《墨林今话》记童钰画梅逸事说:二树画梅,少粉本,“名独著,人得其一幅,拱壁视之。”寄寓洛阳时,尝写梅壁间,时方冬日,百虫俱蛰,忽有冻蜂潜集其上。竟达到如此乱真地步!契友沈又希闻此,有诗称道:“雪湖画梅蜂食须,树翁画梅蜂绕株。遥遥相去二百载,淋漓大笔同沾濡”。

童钰家贫,夜绘省烛,常在月下展纸濡墨,借光作画。冷月相伴,清光溢香,“纵横欹侧,皆成妙品。所绘无以复者”。(《冷庐杂识》)亦有吟句题画,如“空人突见古时月,老树忽先天下春。”不为穷愁,苦中有乐,雅趣如此。

童钰也是一个非常重义气的人。袁枚在《随园诗话》里记录了一桩二树画梅助葬的善事:乾隆二年(1737),袁枚流落长安,寄寓高景藩家三月,结下友情。多年后闻先生病故,袁枚



感其德，为撰墓志以报。景藩官至观察，清廉方正，亡时贫甚，家有九棺未葬。袁枚求童钰画梅助葬。二树得知此事，“欣然握笔”，画梅十幅。及画成，因价高，无敢问津者。恰巧时有河南太守施我真来，见之，叹曰：“画梅助葬，真感盛德。”乃取其画，助葬资二百金。并题感言一首：“十幅梅花十万钱，诗中之伯画中仙。耶溪太守捐清俸，了却幽人梦里缘。”

童钰的诗画，在当时影响很大，许多慕名而未识面的社会名流，对其钦佩推崇，颇有诸多佳话流传。其中最具典型者，莫过于袁枚和蒋士铨了。二树生前与他们本不相识，但却遥相心仪，诗文称赏，敬重有加。

乾隆三十二年（1767），友人寄赠蒋士铨童钰写意墨梅一幅，蒋喜出望外，赏读之后，题《童二树画梅诗》赞道：“腕中天授草隶法，用以写梅奇骨撑。想君画梅身作梅，十指屈铁梅苞胎。驱魂附笔萼怒发，使气入墨枝骈开。”“我不识君见梅画，每对梅花身下拜。”真可谓崇拜得五体投地了！蒋士铨的《忠雅堂集》中，共收有关童钰的诗词四首，六百馀字。堪称知音了！

最具传奇色彩的要算袁枚与童钰的神交了！二人相慕多年。有一次袁枚重返故乡扫墓，

偶见某寺壁悬二树墨梅一帧，徘徊观赏，感而题诗壁上：“四壁琳琅少女辞，山阴应接颇如之。那堪更读童君画，绝笔梅花绝笔诗。”从此留下一个早晤的心结。

袁枚思念童钰心切，曾引二树咏梅诗二句手书成联以托思绪：“风梅落纸画犹湿，松雪扑琴弦一鸣。”联侧又有题识示意：“二树山人善画梅，有‘万幅梅花万首诗’私印以自誉，随意挥意，墨气犹湿。又能鼓琴，流水高山，怡然自得，真畸士也。爰摘其诗句，书作楹帖，以助清兴。”

关山阻隔，天失人缘，袁、童二人总未晤面。晚年二树病重扬州，朝思暮想，欲见袁氏一面，弥留之时，簾开门响，都道袁之将至。满床堆诗高尺许，殷殷望枚者，“为欲校定其全稿而加序故也。”初，二树病中梦一道士招，却之乃去。及病扬州志馆，梦又来，为被五铢衣，牵鹤使骑之。自知病不可愈，然犹“令儿扶起，强持笔挥毫，画梅题诗赠袁枚，诗未竟而卒。”袁枚闻二树病重盼晤，旋奔扬州，惜为他事滞留，抵扬时，则童已歿十日矣。袁抚棺大哭一场，并撰挽联悼之：“到处推袁，知君雅抱千秋鉴；特来访戴，恨我偏迟十日期。”可谓相知已久，相见
(下转第 16 页)

奇字偶拾

——昆仑堂读画笔记

□ 陆昱华

天作萑

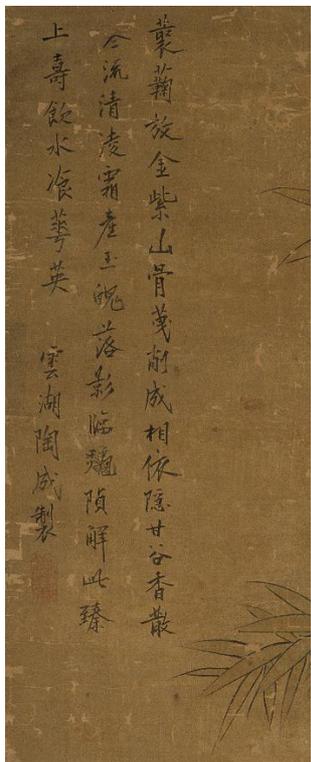
陶成(字懋学,后改字敬学,号云湖仙人,江苏宝应人)《秋趣图》(见封二),纸本,纵144厘米,横90厘米,款题:“丛菊放金紫,山骨萑削成。相依隐甘谷,香散口流清。凌霜产玉魄,落影临秋隕。解此臻上寿,饮水馐花英。云湖陶成制。”“天”书作“萑”。梁顾野王《大广益会玉篇》卷第十三“艸部第一百八十二”:

“萑,古文天字。”^[1]

明叶盛《水东日记》卷三“避天字”条:

正统十年《进士登科录》,凡“天”字皆作“萑”,云出内阁意。景泰中幸太学,谢表内阁自为之,中有“管窥霄,蠡测海”句,盖亦避“天”字也。偶见宋宣和时禁“君天”等八字,识者惊异,不无感于往事焉。^[2]

陶成题款中“天”作“萑”乃当时有此避讳,因此陶成此图似乎应该即作于正统十年(1445),其实不然。陶成生卒年不详,此图亦无年款。我们现在所能知道的陶成的生平资料也极有限,其传世书画作品可见的也只有故宫博物院的《蟾宫月兔图》、《云中赠别图》,上海博物馆的《竹凫图》和昆仑堂美术馆的这件《秋趣图》等。《竹凫图》前有大学士程敏政所题《北观序》,全文719字,记陶成生平较详,是研究陶成最重要的文献。款题“弘治纪元龙集戊申秋八月”,即1488年。据此序文,则陶成当时已在塞外,且颇有立功之意,推想其当不会太老迈。又故宫博物院藏陶成《蟾宫月兔图》款题:“弘治乙卯秋云湖仙人陶成写,时在辽左。”弘治乙卯为1495年,据此,则陶成之卒年当更在此后。陶成作此图既身在辽左,而此时距正统十年(1445)已51年之遥,因此,《秋趣图》不可能作于正统十年。细绎叶盛《水东日记》文义,正统十年《进士登科录》避天字改作“萑”,似乎只是出自内阁私意,并未颁行天下,所以叶盛也只是把它当作一个掌故记录下来。并且由于当时像《登科录》之类的书往往被传抄或刻印而广泛传播,因此当时读书人对此“萑”字应该不会陌生。程敏政《北观序》称陶成为人颇具豪迈之气,诗书画俱擅,“随笔作山水花鸟人物,往往逼宋人”,“篆隶书亦高古,不逐时好”。由此观之,陶成必博



陶成 秋趣图(局部)

学得多识古文奇字(篆隶书能写得高古,必定多识古文奇字,这是当时风气如此),而又特别好古,如故宫博物院藏《云中赠别图》款题:“民部正郎戈君勉学承命度支云中,云湖陶成绘图成诗赠行,成化而是二年丙午夏五月望后四日也。”按度支是户部职,则戈勉学当为户部官,而陶成称其为民部正郎,据《明史》卷七十二《职官》一:洪武十三年“陞(户)部秩,定设尚书一人,侍郎二人。分四属部:总部,度支部,金部,仓部。每部郎中、员外郎各一人……二十二年改总部为民部。二十三年又分四部为河南、北平、山东、山西、陕西、浙江、江西、湖广、广东、广西、四川、福建十二部。”^[6]以后即不再有“民部”之称。陶成以“民部”称户部官员,正是他好古的表现。《秋趣图》中天作“菟”,也与他好古的性格相合。因此并不能据此“菟”字断定《秋趣图》的创作时间。亦不可因正统十年《进士登科录》改天为“菟”例,与《秋趣图》的创作时间稍有不合而质疑。

崇作宐

王铎(1592-1652,字觉斯,号十樵、嵩樵,河南孟津人)《行书崇县诗》(见封三),纸本,纵163厘米,横48厘米。款题“宐县王铎”,“崇”书作“宐”。顾藹吉《隶辨》:

《袁良碑》“勉宐协同”。按《古文尚书》“崇”皆作“宐”。《汉书·郊祀志》“以山下户三百封宐高,为之奉邑。”师古曰:“宐,古崇字。”^[4]

按李清《三垣笔记》中说:

(王铎)喜作诗文,中多奇字,每客过,则出而读之,且读且解,谈宴无倦色。间或解膊挥毫,字作龙蛇状……^[5]

可见王铎平日喜作奇字,而这又是当时时代之风气。《三垣笔记》又说:

崇禎中,有人诣通政司投疏,谓年号“崇”字宜用古字作“宐”。盖以山压宗不安,若宗庙安于泰山,则吉征也。通政司怪

其诞,屏弗奏。^[6]

可见“崇”作“宐”在当时还有一般“特殊意义”——当时天下大乱,有人竟以为崇禎年号山压着宗不安定,而要改成山在下宗在上才能天下太平,这真是很荒谬。王铎此书钤“大宗伯印”(白文),按大宗伯是礼部尚书的古称,王铎于崇禎十三年(1640)九月受命南京礼部尚书,此后王铎书法上即加钤“大宗伯印”,至明亡后不用。故王铎此书当书于1640年至1645年间,与《三垣笔记》中所述时间正相合,亦可证当时有以“崇”作“宐”的一段因缘。而《三垣笔记》中只说“有人诣通政司投疏”,却未指明投疏者是谁;王铎平日既然喜欢写奇字,又熟悉“崇”可作“宐”,^[7]这投疏的难道正是王铎?

注释:

[1] 顾野王《大广益会玉篇》,北京:中华书局,1987年,第68页。

[2] 叶盛《水东日记》,北京:中华书局,1980年,第25页。按《容斋随笔》四:“政和中,禁中外不许以龙天君玉帝上圣皇等为名字。”叶盛作宣和,或误记。

[3] 《明史》卷七十二,北京:中华书局,1974年,第1743-1744页。

[4] 顾藹吉《隶辨》,北京:中华书局,1986年,第1页。

[5] 李清《三垣笔记》,北京:中华书局,1982年,第118页。

[6] 李清《三垣笔记》北京:中华书局,1982年,第171页。

[7]《汉书》多“宐”字,而《汉书》又是明代比较通行且为当时学者所喜读喜藏的书,如钱谦益藏赵孟頫旧藏宋本《汉书》,以为至宝,即其一例。因此王铎以及当时学者对“宐”字应该都比较熟悉,并非一定要对古文字有特别研究。

(作者单位:昆仑堂美术馆)

欧阳修论书法

□ 龚 斌

有宋一代，书家辈出。最著者蔡襄、苏轼、米芾、黄庭坚，号称宋代“四大家”。在“四大家”未得盛名之前，欧阳修的书法成就也很突出，观其《灼艾帖卷》，结体有颜体的宽绰，笔势具欧体的险峻，字体新丽，自成一家。只是他的文名太盛，书名为之所掩，故不在大家之流。但欧阳修极喜书法，并精于鉴赏，对前代有名的碑刻和墨迹多有评论。这些见解，体现了他的书法审美观，预示了之后宋代新书风的美学特征，因此在中国书法理论史上占有一席之地。

—

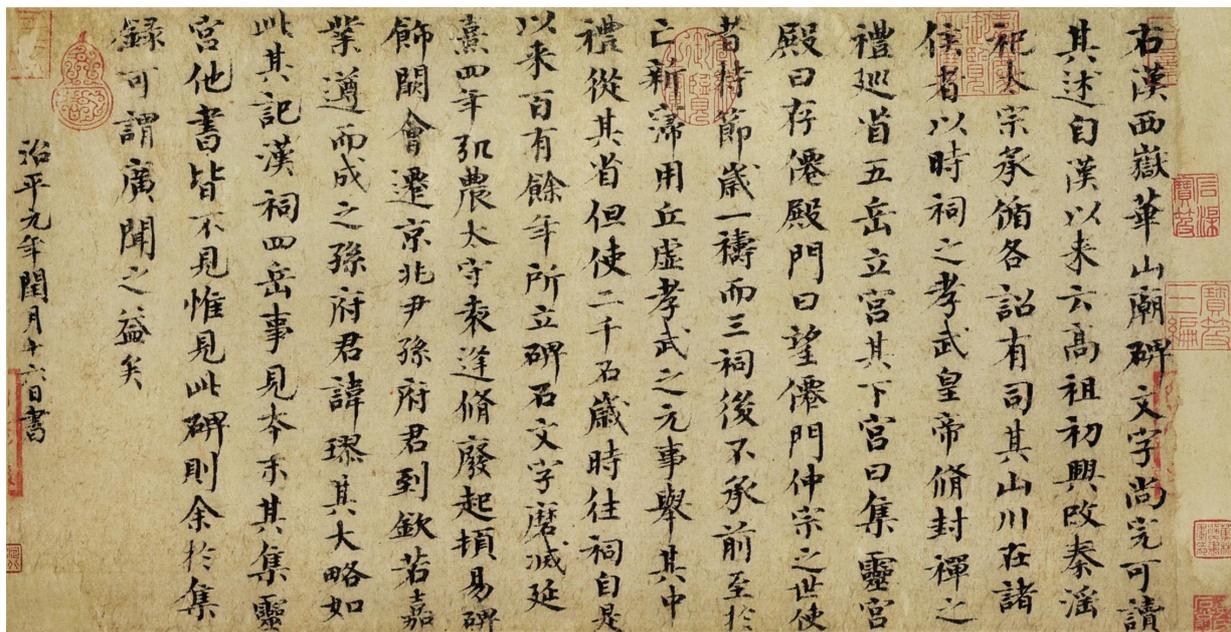
所谓“有南威之容，乃可以论于淑媛；有龙泉之利，乃可以议于断割。”（孙过庭《书谱》）欧阳修收藏了大量的金石、碑刻的拓片，魏晋以来的众多墨迹，一一加以考证，写了题跋，编成《集古录》一书。他在《范文度模本兰亭序》中说：“余尝集录前世遗文数千篇，因得悉诸贤笔迹。比不识书，遂稍通其学，然则人之于学其可不勉哉！今老矣，目昏手颤，虽不能挥翰，而开卷临几，便别精粗。”可见，欧阳修博览前贤墨迹，精通书艺，达到开卷便别精粗的精深境界。

他详细考辨了据传王羲之所书的《黄庭经》，称它“书虽可喜，而笔法非羲之所为”，并以为是魏晋道士养生之书，又说“其字颇类颜鲁公，甚可爱”。评宋文帝《神道碑》说：“又南朝士人气尚卑弱，字书工者率以纤劲清媚为佳，

未有伟然巨笔如此者，益疑后世所书。”虽然是怀疑，不可视为定论，但以一个时代的精神风貌和艺术趣味来考订艺术品的真伪，无疑是可取的，是符合鉴定这门科学的。

凡书家必嗜好“文房四宝”——笔、墨、纸、砚，欧阳修对之也甚有研究。《学书为乐》说：“苏子美尝言，明窗净几，笔墨纸砚皆极精良，亦是人生一乐事。能得此乐者甚稀，其不为外物移其好者又特稀也。余晚知此趣，恨字体不工，不能到古人佳处。若以为乐，则自是有馀。”得精良的笔墨纸砚，是人生的一大乐事、趣事，也是雅事。《圣俞惠宣州笔戏书》称美宣城的紫毫笔：“圣俞宣城人，能使紫毫笔。宣人诸葛高，世业守不失。紧心缚长毫，三副颇精密。硬软适人手，百管不差一。京师诸笔工，牌榜自称述。累累相国东，比若衣缝虱。或柔多虚尖，或硬不可屈。但能装管搦，有表曾无实。价高仍费钱，用不过数日。岂如宣城毫，耐久仍可乞。”（《文忠集》五四）读这首诗可知，北宋时的宣州笔锋颖甚长，硬软适手，远胜价高质次的京师笔。

欧阳修对砚之鉴赏更精。友人谢晋山赠古瓦砚台，他为此作《答谢景山古瓦砚歌》、《古瓦砚歌》二首。前者称古瓦砚之名贵：“名都虽至必传玩，爱之不换鲁宝刀。长歌送我怪且伟，欲报惭愧无琼瑶。”后者则称古瓦砚为“贱物”，然较之金玉更能发墨，由此悟出“乃知物虽贱，当用价难攀”。（《文忠集》五二）



欧阳修 集古录跋尾(局部) 纸本 28.1×553.5cm 台北故宫博物院藏

欧阳修又有《砚谱》一卷，鉴赏各种石砚、瓦砚。他比较了端砚、歙砚，以为“端石非独重于流俗，官司岁以为贡，亦在他砚上。然十无一二发墨者，但充玩好而已。歙石出于龙尾溪，其石坚劲，大抵多发墨，故前世多用之。以金星为贵，其石理微粗，以手摩之索索有锋芒者尤佳。余少时又得金坑矿石，尤坚而发墨，然世亦罕有。端溪以北崑为上，龙尾以深溪为上，较其优劣，龙尾远出端溪上……”正由于欧阳修对各地名砚常摩挲赏玩，才有可能对它们的优劣说得如此精到。

二

欧阳修酷爱书艺，自幼至老学字不辍。四岁时，母亲就教他划沙学字。平时一有馀暇、一见纸笔就练字，自称“余每见笔辄书”。他临习的前代书家有欧阳询、颜真卿、李邕、怀素等。学过真书，也学过草书。《学真草书》说：“自此以后，只日学草书，双日学真书。真书兼行，草书兼楷，十年不倦，当得其名。”自称平生爱好虽多，只有学书是最爱。《学书消夏》说：“自少

喜事多矣，中年以来，渐渐废去，或厌而不为，或好之未厌，力有不能而止者。其有愈久益深，而尤不厌者，书也。”终生爱书并“见笔辄书”，自然对书艺所悟甚多。

书法的关键是用笔之法。书家推重法度、研究法度，始于唐代。欧阳询、颜真卿、柳公权等人的字，每笔皆有法度。北宋初期，欧阳修、苏舜钦等，都注重笔法、技法。《用笔之法》说：“苏子美尝言用笔之法，此乃柳公权之法也，亦尝较之斜正之间便分工拙，能知此及虚腕，则羲、献之书可以意得也。因知万物皆有法。扬子云断木为棋，捩革为鞠，亦皆有法，岂正得此也。”欧阳修以为能知“斜正”及“虚腕”，则羲、献之书可以意得，既然万物皆有法，那么用笔亦应有法。

但知笔法者，未必善书，也就是“知”“行”不是一回事。《苏子美论书》说：“苏子美喜论用笔，而书字不逮其所论。岂其力不副其心耶？然万事以心为本，未有心至而力不能者。余独以为不然。此所谓非知之难，而行之难者也。古之人不虚劳其心力，故其学精而无不至。盖方其

幼也,未有所为,时专其力于学书。及其渐长,则其所学渐近于用。今人不然,多学书于晚年,所以与古不同也。”“非知之难而行之难”,乃是学书者都会遇到的困难,因此笔法精妙之境,归根结底不是知的问题,而是行的结果。心手相应,必须经过漫长的持之以恒的努力,才有可能达到。今人书为什么不如古人,乃在古人幼时就专力学书,而今人学书于晚年。这些见解,很有说服力。

学书很难,欧阳修对此深有体会。他曾戏谓蔡襄说:“学书如湍急流,用尽气力,不离故处。”蔡襄以为欧阳修善喻。确实,学书如逆水行舟,不进则退。须下大气力,持之以恒,方能有所进步。

欧阳修对书法之“法”之形成,具有历史意识。即认为并非一开始就有法,文字是随时变易的,从无法至有法是一个历史过程。他在《唐右美原夫子庙碑》的题跋中称书碑者王岳“字画奇怪,初无笔法,而老逸不羸,时有可爱,故不忍弃之。盖书流之狂士也。文字之学,传自天宝八年。三代以来,其体随时变易,转相祖习,遂以名家,亦乌有法邪?至魏晋以后渐分真草,而羲、献父子为一时所尚,后世言书者非此二人皆不为法,其艺诚为精绝。然谓必为法则,初何所据?所谓天下孰知夫正法哉”。他由王岳的书法“初无笔法”说起,以为魏晋以前,字体随时变易,哪有什么法呢?自魏晋之后,渐分真书、草书,而羲、献父子被尊称为法的体现者,不合羲、献者便认为不合法。这样说,其实是没有依据的。欧阳修的这一见解是辩证的。他既肯定有法,但不把法绝对化、固定化,这无疑尊重了书法艺术不断发展和变化的历史。假若把羲、献父子之法绝对化为法的唯一标尺,书法艺术就会停滞不前。事实上,唐代灿烂的书法正是在尊重羲、献父子之法的基础上创新发展的结果。

欧阳修不拘泥于法的书艺观,使他能以宽

容的态度对待不遵所谓笔法的“书流狂士”,肯定一些自放于怪逸的书法作品。他评《唐安公美政颂》说:“字画奇怪,初无笔法,而老逸不羸,时有可爱,故不忍弃之。”便是一例。

羲、献父子之书潇洒、自然、妩媚,之后,魏碑质朴刚健,隋唐书法宏伟正大。欧阳修对魏碑及隋唐书法的鉴赏,往往以“遒丽”为美。“遒”为遒劲,有骨力;“丽”为妩媚,实为羲、献之遗风。他对魏碑也有评论,虽并不很看重,却能正确把握其美学特征,称其字体怪异。评《后魏神龟造碑像记》说:“然其字画往往工妙。惟后魏、北齐差劣,而又字法多异。”评《魏九级塔像铭》说:“惟其字画多异,往往奇怪。”评《永乐十六角题名》说:“其字画颇怪不精。”称《后魏鲁孔子庙碑》说:“笔画不甚佳,然亦不俗,而往往相类,疑其一时所尚,当自有法。又其点画多异。”评《后周大象碑》说:“其字画不俗,亦有取焉。玩物以忘忧者,惟怪奇变态,真伪相杂,使览者自择,则可以忘倦焉。”魏碑与南朝书风迥异,故欧阳修称之怪异。但他又认为字画不俗,有可取之处,并以为这是“一时风尚,当自有法”。意思是说,魏碑的字体是风尚所致,也有它的法。这种看法,同样很高明。法,羲、献固然是,但魏碑也有其法。倘若将不合羲、献的字画笔法一概排斥抹杀,则世间惟剩一法,书艺就不可能丰富多彩。

然而,欧阳修毕竟最心仪“遒丽”的书法,对之赞美不绝。他称《隋蒙州普光寺碑》:“笔画遒美,玩之忘倦。”称《隋庐山西林道场碑》:“字法老劲。”称《唐辨法师碑》:“字其书有笔法,其遒劲精悍,不减吾家兰台。”称《唐吴广碑》:“字画精劲可喜。”称《唐陶云德政碑》:“字为行书,笔迹遒丽。”称《唐安公美政碑》:“笔画遒丽,不类妇人。”……柳公权书以风力胜,欧阳修也多所赞美,或称其“字画锋力俱完”(《唐高重碑》),或赞其“锋芒俱在”(《唐郑澣阴符经序》)。

书法是以有形线条来表现精神世界的最抽象的艺术,它与书法家的个性、情趣及整个人格有密切的联系。历史上著名的书法家,因其个性各异,所以他们的作品有着独特的美学风貌。在中国书法史上,欧阳修可以说是最早意识到人品与书品之间有内在联系的人物。这突出地体现于他对颜体的赞美。

颜真卿自二王之后,开创一代新书风,得到了人们一致推重。欧阳修赞美颜体,溢于言表。他评《唐杜济神道碑》说:颜“书艺之至者,如庖丁之刀、轮扁之斲,无不中也。”评《唐颜鲁公书残碑》说:“余谓颜公书如忠臣烈士、道德君子,其端严尊重,人初见而畏之,然愈久而愈可爱也。”评《唐颜真卿麻姑坛记》说:“颜公忠义之节,皎如日月,其为人尊严刚劲,像其笔画。”评《唐湖州石记》说:“惟其笔画奇伟,非颜鲁公不能书也。公忠义之节,明若日月,而坚若金石,自可以光后世、传无穷,不待其书然后不朽。”又评《唐颜鲁公二十二字帖》说:“斯人忠义出于天性,故其字画刚劲独立,不袭前迹,挺然奇伟,有似其为人。”欧阳修准确地揭示了颜体的刚健壮美与其人“尊严刚劲”之间的关系,这在中国书法理论史上具有开创意义。以后的书法理论强调立身之正、趣味之雅、文化底蕴之深厚,都注意到了书品与人品之间的密切关系。

三

学书是极其艰苦的。如何学书?欧阳修将之与“为乐”、“自适”结合起来。

古来善书者,皆得美名。钟、张、二王、虞、欧、颜、柳,声名显赫,永为后世法。后人歆慕不已,想以书名传之后世者甚多。但学书大不易,许多人几十年孜孜不倦,结果却一文不名。综观中国书法史,一流的书法家寥若晨星,远比诗人、文学家少。这说明,精深的书法艺术极难登堂入室。欧阳修虽也学书,而且终生爱好学书,一有空暇就书,但对学书累心耗神不以为

然。他的学书为乐的主张散见于《学书二首》、《晋王献之法帖》、《夏日学书》、《学书静中至乐说》、《学书消日》、《学真草书》等诗与题跋中。

《学书二首》先自述学书之苦,颇有自嘲意味。后面揭出诗旨:“人生不自知,劳苦殊无憾。所得乃虚名,荣华俄顷暂。岂止学书然,作铭聊自鉴。”以为学书求名,“所得乃虚名”。《晋王献之法帖》嘲笑苦行僧式的学书者:“或弃百事,弊精瘦力,以学书为事业,用此终老而穷年者,是真可笑也。”《学书静中至乐说》说:“有暇即学书,非以求艺之精,直胜劳心于他事尔。以此知不寓心于物者,真所谓至人也。寓于有益者,君子也;寓于伐性泊情而有害者,愚惑之人也。学书不能不劳,独不害情性耳。要得静中之乐者,惟此耳。”欧阳修所说的“不寓心于物者”,即指不寓心书名。如果孜孜以求书名,想以书名传之后世,则“伐性泊情”而有害,成“愚惑之人”。学书是劳累的,但这种劳累胜于其他事情的劳累,因为它是情性之事。学书让人心境沉静,乐趣就在静中。欧阳修又说消夏惟有写字,进而提出学书之要在“自适”的主张。《夏日学书说》说:夏日之长不易过,“所以寓心而销昼暑者,惟据案作字,殊不为劳。当其挥翰若飞,手不能止,虽惊雷疾霆雨雹交下,有不暇顾也。古人流爱,信有之矣。字未至于工,尚已如此。使其乐之不厌,未有不至于工者。使其遂至于工,可以乐而不厌,不必取悦当时之人,垂名于后世,要于自适而已。”学书所以能消夏,就在据案作书能使人得静中之乐。挥翰若飞之际,虽惊雷疾雨都不暇顾,则夏日酷暑自能消于不觉中。

宋代的士大夫文人很懂得追求生活的艺术化,闲适和享受也成了艺术的一部分。宋人的书法比起唐代书法,少了森严法度的拘谨束缚,融入了个人的意趣情性。这种有别于唐代书法的新书风,是与以笔墨娱情的共识有关。学书不仅可以“寓其意”,而且能“乐其心”,是一种雅趣,

其乐多多。倘若学书是为得“虚名”，那就成了苦事，耗其气、劳其身。学书之乐事，变成累心之物。欧阳修以学书为乐的主张，影响了以后的文人学士的生活方式，很有正面意义。

书法与环境、心境的关系十分密切。优雅安静的环境，或者是愉悦的心境，或者是激情书写，或者是逸兴挥洒，或者是涉笔偶然，都更有可能产生佳作。也就是说，好字往往是自由状态下的书写，拘谨、做作、紧张，皆不宜作字。欧阳修评虞世南所书的千字文，以为是“信笔偶然”，其字画精妙，平生所书的许多碑刻，都比不上。“岂矜持与不用意便有优劣耶？”（《千字文后虞世南书》）意谓不用意所写往往优于矜持之时。又《晋王献之法帖》说：“所谓法帖者，其事率皆吊哀候病，叙睽离通，讯问施于家人朋友之间，不过数行而已。盖其初非用意，而逸笔余兴，淋漓挥洒，或妍或丑，百态横生，披卷发函，烂然在目，使人骤见惊绝。徐而视之，其

意态愈无穷尽，故使后世得之，以为奇玩，而想见其人也。”这段话，其实质是指出，最好的书法，内容大多是日常生活，不是高文大册；而书写者处在无用意的状态，非关求名，不用矜持。自由的状态即是自然，最能表现真情性。喜怒哀乐随笔挥洒，方有“百态横生”的艺术魅力，成为令后人欣赏的“奇玩”。事实确实如此，如王羲之《兰亭叙》、颜真卿《祭侄稿》等书法史上的一流名迹，都不是矜持的、用意的，而是淋漓挥洒的即兴之作。

欧阳修的“学书为乐”说、“学书自适”说，从一个侧面体现出宋代士大夫文人的闲暇平静的生活情趣和尚意重趣的艺术品味。酷爱书法，寄情书法，但不为之所累，若有这样的认识并实践之，人生必有无穷的乐趣，而成功也正有可能在此“无意”之中。

（作者为华东师范大学中文系教授）

（上接第9页）

恨晚。袁枚睹童遗梅，感其意，加跋志哀。而后遵童遗愿，为其编定诗集十二卷，作序纪其事，并撰《童二树先生墓志铭》（见《小仓山房文集》），以承重托，并寄哀思！

昆仑堂美术馆珍藏童钰的这幅《雪梅图》卷轴，乃其传世遗墨中的大气力作。画卷以淡墨渲染成阴霾天空，粗壮老梅，藏根稳首，伸腰展秀，新枝勃发，傲骨凛然，雄健苍劲，饱经沧桑。玉洁梅花，未开、欲开、盛开、将残，洋洋洒洒，各尽其美。画出了梅的魂魄、情操、气度和神韵。梅花浮动暗香，凌寒傲雪，高洁挺拔，先得春意；俏丽的美姿，翩然展现在面前，使人领略“梅花香自苦寒来”的哲理，别饶一番风情。

用笔用墨老练不凡，以没骨法水墨写意，神形俱备，涉笔成趣。用墨干湿并举，布白点苔，墨白相间，虚实相应。构图气韵不俗，充分

显示了文人画的风采。大有“淋漓挥醉墨，鬼神运吾肘”之势！蒋士铨评其画梅云：“山人臂展古铁条，翘关扛鼎不动摇。把笔划纸掣电流，直扫横扫锋如刀。圈葩点蕊撒珠题，顷刻花开千万朵。僵枝但藉腕屈伸，冻萼安容天地锁？山人画梅海内传，见梅如见山人颜。”（《忠雅堂集》卷二·丁酉）写尽画梅精神！

《雪梅图》中亦有咏梅诗一首，芳姿铁骨，寄情抒意：“绰约芳姿何处寻，六朝风雨是知音。冰心铁骨神仙品，不受尘埃半点侵。”款署“二树老人”。并钤“检书烧烛短，看剑引杯长”、“乐琴书以消忧”两方引古人辞句的闲章，系童钰晚年常用之印。自署“二树老人”，亦为传世作品中少见。因此，可以断定这幅虽未纪年的《雪梅图》，应是其晚岁不可多得的精心之制。宝藏完好，弥足珍贵！

（作者为天津市退休高级工程师）

李 鱣 论

□ 张郁明

李鱣，字复堂，江苏兴化人，清代杰出的艺术家。他出生于名门望族，为清康熙举人，尝在古北口献诗，得到康熙皇帝的赏识而入直南书房。因性情、艺术旨趣与时不合，不久便失去了兼善天下的机会。乾隆二年复出，为山东临淄、滕县令，又因不能与市俗同流而被罢黜。晚年以卖画为生，终老扬州。李鱣精于诗歌、绘画、书法，是我国古典艺术走向现代阔笔大写意的桥梁，当代艺术大师齐白石、陈师曾、潘天寿对其推崇备至，予以高度的评价。但是，对李鱣这样的历史人物，至今仍缺乏整体性研究，间有论述，多带有与历史不合的民间故事传说，这反而增加了李鱣形象的模糊性。鉴于此，拙稿从李鱣的生卒年、家世、艺术道路以及美学思想嬗变诸方面进行考证、阐释，力图从现象与艺术本质、创作与社会价值等方面勾勒出一个历史的真实的李鱣。不当之处祈请海内方家指正。

一、生卒年

关于李鱣的生卒年，就目前的资料看是比较混乱的。

郭味渠《宋元明清书画家年表》一书未列其生年，卒年为1762年。

顾麟文《扬州八家史料》：1762年清乾隆二十七年壬午歿，约70馀岁。

《辞海》：生于1686年，卒于1762年。

王伯敏《中国绘画史》为1686—1762。自注：李鱣生年一作公元1692年。

以上诸说均未列出考证。

1、李鱣的生年考证：

其一，见李鱣本人的自述。李鱣的《魏紫姚黄图轴》（南京博物馆藏）云“李生七十白发翁，不拈粉白间脂红。洛阳一片春消息，尽在浓烟淡墨中。乾隆十八年四月复堂懊道人李鱣。”依此推算，李鱣应生于康熙二十三年（1684）。

其二，据李鱣《热河挹翠山房写生花卉册》（中央工艺美术学院藏）推断。该册署款为甲午嘉平月（1714年，康熙五十三年十二月）该册中有李光国语：“余与复堂总角相爱”，“时年复堂二十九”。由此推算李鱣生于1686年即康熙二十五年丙寅。

从前后两跋推出生年似有偏差，前跋“李生七十白发翁”之“七十”在题跋中往往是个约数，易出偏差。后跋作者李光国既是族兄弟又是和李鱣自幼一起长大是不应说错的。由此断李鱣的生年为1686年。

2、李鱣卒年考。

其一，《郑板桥集》《题画》云：“今年七十，兰竹益进，惜复堂不再，不复有商量画事之人也。”^①依此推算，李鱣卒于乾隆二十七年壬午，即1762年前。

其二，郑燮于《李鱣花卉册》（四川博物馆



李鱣 墨竹小品 纸本 19×34.5cm 昆仑堂美术馆藏

藏)跋云：“册中一脂一墨，一赭一青绿，皆欲飞去，不可攀留。世之爱复堂者，存其少作、壮年笔，而焚其衰笔、麇笔，则复堂之真精神、真面目千古常新矣。”此跋作于乾隆庚辰，即乾隆二十五年（1760）。从全跋文字看，该跋由总结李鱣绘画道路到无限怀念之情，如和“复堂不再，不复有商量画事之人也”句相比，不再是往事追述般的悲叹，而是飞湍急切的沉痛哀悼。再从“真精神真面目，千古常新”看，此跋颇有即兴挥毫而作的祭文性质。由此推断，李鱣卒于斯年，即1760年。终年75岁。

二、家世

李鱣的家世，历来的画论论及不多。李鱣常以“李忠定文定子孙”、“李文定六世孙”、“神仙宰相之家”等闲章钤于其书画上，不难看出他对其显赫家世的自矜。

近几年来由于《李氏世谱》的发现，为我们研究李鱣的家世及世界观的形成提供了宝贵的资料。李鱣确系李春芳（谥文定）的六世孙。其支脉派系为：

李春芳传六子：茂年、茂材、茂德、茂功、茂业、茂中；茂中传三子，长子为；思谦；思谦传四子，次子长蔚；长蔚传二子，次子李法；李法传三子，第三子为朱衣；朱衣传四子：鲈、鲁、庆衍、鱣。鱣传三子：当时、官、午周。而庆衍过继给解氏，故李鱣又有李三之称，如郑板桥有《怀李三鱣》诗。

在李春芳谱系这个分支中，六世祖春芳、祖李法、父朱衣等对李鱣成长及世界观的形成有直接的关系。这三人的情况大体如下：

李春芳（1511—1585），字子实，号石麓。扬州兴化人。嘉靖十年举人，廿六年中进士第一。因入西苑撰青词，为帝眷爱，擢翰林学士。55岁升中极殿大学士。嘉靖皇帝死前，曾为顾命大臣，后为首辅，故有李相国之称。晚年疏请归养，曾在扬州西山洪恩寺隐居，死后葬于该寺侧（今邗江扬庙李巷乡）。李春芳生前还有一号曰“华阳洞主人”，系为怀念祖籍句容茅山道教圣地华阳洞而起的，足见其嗜静好道之程度。生前和吴承恩交谊甚厚。明万历世德堂及杨闽斋所刊《西游记》均署有“华阳洞主人校”字样，

这说明李春芳不仅是吴承恩的经济资助人,而且是《西游记》的参与者。从这一点看,李鱣自号“神仙宰相人家”就不仅是“天上神仙府,人间宰相家”的门第自炫了,还表现出这个门庭的宗教信仰及其文化渊源了。

李法,李鱣之祖,字子荐,因感明朝世代荣养之恩,号不二,又号笼鹅道人。身处明清交替之际,杜门弃举子业,与如皋冒襄辈优游唱和。工书法,善诗文。著有《碧浪山房集》、《祺寿堂集》、《笼鹅道人本记》等。

李朱衣,李鱣之父,字天孙,曾为七品小官“文林郎”。工书法,亦善诗属文。

从上述情况看李鱣家族,从六世祖李春芳到李鱣逐渐走向衰败。从其祖父李法矢志不与清合作,到其父朱衣甘为清代七品文职小官,说明其先世思想上的取向和变化。至李鱣中岁追逐仕途,为了“一官聊以庇其身”(郑燮《饮李复堂宅赋赠》)^[9],其牟求达官显贵的思想,应是循其脉络的必然发展。另一方面,李鱣出生于这样一个风流文采的家庭环境,是致使李鱣能成为一个诗书画三绝合璧的画家的良好成长条件。

三、李鱣的绘画道路及其美学风格之嬗变

关于李鱣的绘画历程及其美学风格之嬗变,郑燮曾在《李鱣花卉册》(四川博物馆藏,以下不注)跋中有过论述:

复堂之画凡三变,初从里中魏凌苍先生学山水,便明秀苍雄过于所师。其后入都谒仁皇帝马前,天颜霁悦。令从南沙蒋廷锡学画,乃为作色花卉如生。此册是三十外学蒋时笔也。后经崎岖患难,入都得侍高司寇其佩,又在扬州见石涛和尚画,因作破笔泼墨,画益奇。初入都一变,再入都又一变,变而愈上。盖规矩方圆、尺度颜色、浅深离合丝毫不乱,藏在其中而外之挥洒脱落皆妙谛也。六十外又一变,则散

慢颓唐,无复筋骨。老可悲也。

郑燮与李鱣生于同邑,自幼就和李鱣友契。后来各自涉足仕途。郑自谦“宦海常从李鱣游”。于仕途均“为政清简”,也都因“忤大吏”而被罢官。可谓同命相怜。他俩罢官后都南归故乡扬州卖画为生,郑自称“卖画扬州,与李同老”,而李鱣则视郑燮为“性命之交”。郑于《自叙》中云:“板桥从不借诸人以为名,惟与同邑李鱣复堂友善。复堂起家廉,以画事为内庭供奉。康熙朝,名噪京师及江淮湖海,无不望慕叹羨。是时板桥方应童子试,无所知名。后二十年,以诗词文字比声。索画者,必曰复堂,索诗文字者,必曰板桥。且愧且幸,得与前贤相埒也。”^[10]郑燮在其诗文中不止一次恭称李鱣为“老画师”、“前贤”,在书画比肩时尚自谦“且愧且幸”,如此谦逊,是很少见到的。在郑燮的一生中除了石涛外,李鱣也许是他最为推崇的人。出于这样的相知相交,郑燮在上述的跋文中对李鱣艺术历程及艺术风格之嬗变情况的勾勒应是基本正确的,具有很宝贵的参考价值。但是,由于时间长度横跨六七十年之久,较为粗疏、笼统。尤其是对李鱣晚年的评价是否正确,尚有待深化研究。下面我们对李鱣不同历史阶段的绘画风格及内涵作一分析和论述。

1、李鱣早年的绘画师承及其艺术风格

郑燮云李鱣早年从魏凌苍学山水,但李鱣口外献诗步入宫廷后,康熙皇帝却叫他去向蒋南沙学花鸟,亦即说李鱣是以花鸟见知于康熙皇帝的,那么李鱣在入宫廷之前的花鸟又是师法何人呢?

李鱣于1753年所作的《花鸟十二屏》(上海博物馆藏)题跋云“余幼学黄子久山水,与震男兄嫂王瑗学花卉。”又于一画题跋云:“余幼学子久山水,馆秦邮,从震男兄嫂学花卉。”这就道出了他的花鸟画的最初师承。震男、王瑗何许人?从《李氏世谱》可知李震男和李鱣是同一家族不同分支的同辈兄弟。《世谱》云:“炳

旦,字震男,号融海。康熙乙酉江南经魁,乙未进士。配王氏,寿八十,善绘事,老而愈工,远近求者盈集。”《高邮州志》卷十六云:“王瑗,岁贡生心湛女,进士李炳旦妻。幼颖悟,通经史,工书善画,尤精发绣观音。尝以绢素绣瓔珞大士像,析一以为四,精细入神,宛如绘画,不见针线之迹。观者叹为绝技,当代名士题咏几遍。有颂之者曰:‘父家为王相国,夫家为李相国,高山林深,必蓄非常之宝;书法则卫夫人,画法则管夫人,闲情逸致,应登大臺之年’。”从上述资料中不难看出王瑗画为元明风格,书乃王氏系统,精于工笔彩绘花鸟。中央工艺美院藏《热河挹翠山房写花卉册》作于康熙五十三年(1714),系李鱣早年可见之作品,大体上步趋了王瑗的画路,可认为是李鱣师法王瑗“雅有门庭”之作,亦即李鱣未染蒋南沙画法前的作品。这一说法与现行说法,即康熙五十二年李鱣于口外得到皇上赏识后即奉命师从蒋南沙学画之说是否矛盾?笔者认为这要看对现有资料如何理解。

《兴化县志》《李氏世谱》^[4]均有“(康熙五十二年)献诗行在,钦取南书房行走。特旨交常熟蒋南沙教习,供奉内庭数载”文句。李鱣《花鸟十二屏》(上海博物馆藏)亦云:“癸巳九月,献诗口外,至主仁皇帝谓李鱣花卉去得交常熟相公教习徐熙、黄筌工细一派。”这其中有两个结点:其一,李鱣于口外向康熙“献诗”而不是“献画”;其二,“钦取南书房行走”和以绘画“供奉内庭”不完全是一回事。南书房行走是供职于康熙读书处撰写文章、发布诏令之职。李鱣先以“献诗”钦取行走,后也不知出于什么原故被旨令去向蒋南沙学画。这样,在郑跋和李跋中就出现了历时性的时间间隔。郑燮《饮李复堂宅赋赠》有“护蹕出入古北口,橐笔待直仁皇前”句,似乎绝非为一个宫廷画师能有的这等威力气势。从上述情况看,即不难理解《热河挹翠出房写花卉册》系李鱣未染蒋南沙画法时的

作品。如果这个问题能得到解决,那么四川博物馆所藏的《李鱣花卉册》的断代及何时师从蒋南沙的问题亦能得到解决。即如郑说:“是三十外学蒋时笔也”,即作于1715年或略晚一点时间内,即李鱣师从蒋南沙之时,否则,目前通行李鱣的生年就不能成立,而应取1684年。

对照《热河挹翠出房写花卉册》和《李鱣花卉册》分析,我们不难看出李鱣在师法蒋南沙艺术风格审美理想的差异以及和蒋南沙的艺术分野。

从《热河挹翠出房写花卉册》看,书法师法赵孟頫,绘画虽初具规模但用笔稚嫩怯弱,比较拘谨,章法也比较单一,俨然是王瑗画法的再现。在艺术创作上系处于初级阶段,在审美意识上既朦胧又缺乏主体性,诗也欠佳。如《热河挹翠出房写花卉册》中题《绣球图》诗云“桃李纷纷谢,琼姿毁众芳。数枝倚坠地,千朵艳凝香。画傅何郎粉,魂飞青女霜。莫教轻折尽,抛去待红妆。”此诗的表现内容和表现手法还未脱却轻佻之脂粉气,颇能折射青年李鱣的浪漫气习。《李鱣花卉册》的绘画风格与之相比大不相同,显然为入蒋南沙师门之后的作品。此画册的书法题款一变赵字的妩媚,以欧、柳糅合米字的特点,凝重中见灵动,敬侧中见飘逸,已显现出自己的个性风格。再从绘画方面看,其敷色和章法布置上,显然吸取了蒋南沙的清雅庄严和厚重,然其笔法已见“化板为活”(陈师曾语),实高出蒋南沙一筹。而在审美意识上已表现出审美主体的确立,注重个性的抒发,有不甘列于他入门墙,不满于宫廷画院那种死气沉沉、雍容华贵画风的意向。这也就有悖于蒋南沙的艺术旨意,表现出他们之间的艺术分野了。雍正十二年(1734)李鱣曾在《蕉阴鹤梦图》中写道:“廿年橐笔走都门,谒取明师沈逸存。草绿繁花无用处,临行摹写天池生。”(《扬州画派研究集》第四辑《李鱣诗系年》)身居禁廷,却要追访在野画家沈逸存;奉旨向蒋南沙学徐



李鱣 牡丹图 纸本设色 19×34.5cm 上海博物馆藏

熙、黄筌工细一派，却偏说“草绿繁花无用处”；官庭画院要求温柔尔雅，却要师法“怪诞不羁”的徐青藤，这就难免不有悖上意而被“逐出”官廷了。

李鱣大致于什么时候离开宫廷画院呢？李鱣于1717年《题牡丹》（故宫博物院藏）云：“临风能卫道，向日独倾心。”从诗的内容看，尚在得意地向皇帝老子表忠心呢，可见此时尚在北京。到其1718年题《秋菊图》（日本定静堂主人藏）时心情突变，其诗云：“秋菊开好亦嫌迟，索性无兴黑煞时。传语渊明莫相笑，等门贪墨是心期。”刚入宫廷为官不久，正是大展“宏图”之时，何以眷恋陶渊明的归隐生活呢？果然不久，翌年李鱣已至石城（南京）作《杂画卷》了，这说明此时已离开北京了。这样看来，李鱣大约在1717年—1718年间结束其供奉内庭的生活并南归了。

至于李鱣被免职的原因，郑燮在《饮李复堂宅赋》有所说明——“才雄颇为世所忌，口虽赞叹心不然”，于是“萧萧匹马离都市”，但直接涉及何人并未说明。我们于《题水看山味图》（1728，河南博物馆藏）题跋中发现了李鱣这样

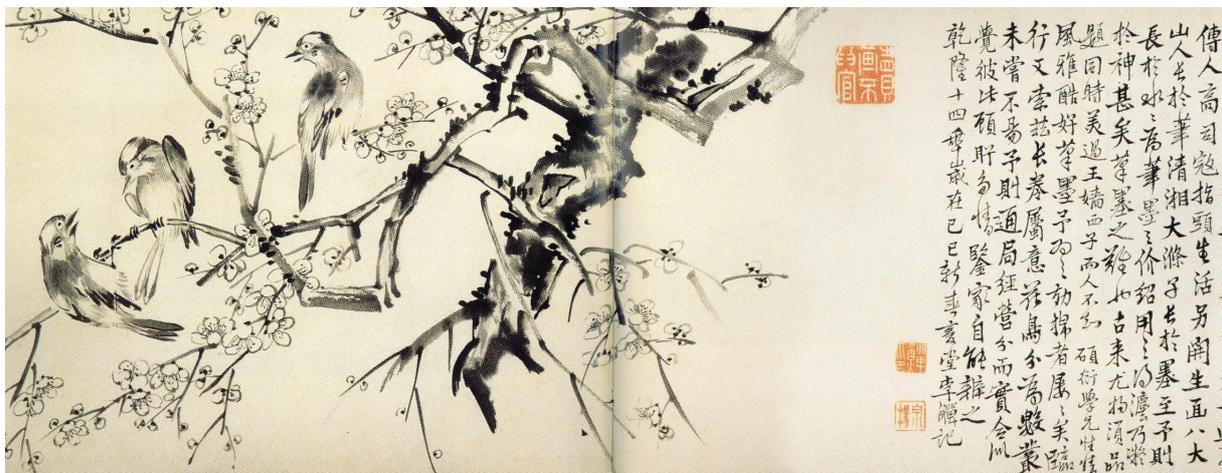
的诗句：“白蒋实如瓜，蹲鸱大可奇，水看与山味，粗粝腐儒家。”蒋南沙（1669—1732）于1726年升户部尚书兼兵部尚书，主顺天乡试，因丁艰居家3年，复职后即授文华殿大学士，仍兼户部尚书。其父蒋芬是以阐发君臣之道之《万世玉衡录》起家的。蒋承其家学，对礼部时事，清典章制度之完善多所贡献，深得皇上嘉许，亦可说是一个“不读诗，无以知礼”的“腐儒”

之家了。这首诗作于蒋氏飞黄腾达之际，即使不是指蒋南沙，也是犯大忌的，再联系到李和蒋在绘画上的分野，我们认为李之“萧萧匹马离都市”可能和蒋南沙有直接关系。

2、师法高其佩及崎岖患难中岁期的美学思想和艺术风格

这一段时间比较长，即郑跋中所云：“变而愈上”而又“崎岖患难”的时期，依郑燮划分至李鱣60岁。在这段历史时期，主要分再入都门师法高其佩，和去山东临淄、滕县为令两个阶段。

至于李鱣何时再入都门师事高其佩，郑燮在《李鱣花卉册跋》中没有交待。雍正六年李鱣为同里袁孟贞作绝句20首（原件藏国外），时寓居都门定性庵，高其佩在雍正五年七月被革去刑部侍郎之职，此时很可能是李鱣再入都门师从高其佩学画之时，我们认为这种推断是符合实际情况的。其例证是：从雍正六年春所作的《写生花卉册》中的《石榴图》、《篱菊图》等作品（见杨新《扬州八怪》）看，画风确实为之一变，构图清简，有明显的指画的笔路，节奏感强，极具高其佩韵味。1728年底李鱣已回至扬州，这说明李鱣师从高氏大约不到一年时间。



李鱣 冷艳幽香图(局部) 纸本设色 34.4×361cm 南京博物院藏

关于李鱣检选山东临淄、滕县令之事,《重修兴化县志》、《李氏世谱》等书都有提及,但未言明具体时间。从《杏花春燕图》款识得知1738年李鱣已任临淄县令。乾隆六年七月所作《喜上眉梢图》(镇江博物馆藏)题跋云“滕阳解组,寓居历下四百余日矣”。可知他大约在乾隆五年(1740)三月已被免职。为官时间大约只有两年,而这些都在其题画诗中得到印证。如获至宝。1738年春,《题兰花》(辽宁博物院)云:“春山如髻草如口,音沐朝云共晚霞。巧被春风会梳掠,玉钗重整又簪花。”这说明已被“检选”为临淄令了。再如1740年三月《题仿倪黄山水》云:“倪黄高处无人识,前有青溪后石溪。笑我廿年脂粉笔。白头方悔故山迟。”(《李鱣诗系年》)李鱣虽无诗文集传世,但是他的每一遭际都在其书画题跋中寓情于物地表现出来,以上这首诗也不例外。自恃才高无人赏识,仕途坎坷艰难颠蹶,令人望而生畏,误入尘网,后悔晚矣。说明他已在滕县被罢了官此诗所表现出的心情和上考任免时间是相符合的。

李鱣在滕县被罢官后并未立即南归,滞留滕县三年之久,为罢黜之事奔走于滕县、济南之间,终未达到目的,后又作了一番压抑的周游,于1745年方回到扬州。此时的李鱣已60岁了。李鱣在检选临淄,滕县县令之前,为了疏

通关系,自欺欺人,1726年起一直往返于北京扬州之间。也就是说,李鱣在中年这样一段近二十年的时间里,几乎把全部精力都放在仕途经济上了。这就是“笑我廿年脂粉笔,白头方悔故山迟”的真正含义。

马克思说:“人不仅在意识中那样理智地复现自己,而且能动地、现实地复现自己,从而在他所创造的世界中直观自身。”又说:“一切对象对于人来说就变成了自己的对象化,变成了肯定(证实)和实现他的个性的对象,变成了他的对象化,也就是说人自己变成了对象。”(《1844年经济学——哲学手稿》)^[5]在李鱣崎岖患难的中年历程中,人们从他的主体对象化的作品中再去观察李鱣这个对象,就不难发现处于这样一个历史时期的李鱣在其精神和实践上出现严重的分裂。一方面是出于他那个世代为宦的家世固有的目的性,以及他自幼秉有的儒家经天纬地的家庭教育所赋的重荷,他千方百计两次跻身仕途以实现“雍熙朝堂万无为治”遗爱甘棠的匡世理想;一方面出于一个艺术家的旷达、超逸、个性追求,它必须挣脱社会束缚与伦理要求的牢笼,赋万物以感性的生命意识及自由意志之神往,甚至物我为一,与物俱化,在有限的对象中展现其无限的精神主体。前者驱使他创作出“到头不信君恩薄,犹是

倾心向太阳”的《秋葵图》(1726,天津艺术博物馆藏)以及抒发意志信仰、针规伦理道德的《德禽图》(1742,《艺苑掇英》第八期)、《鲙鱼图》(1736,扬州博物馆藏)这样对象化的作品;后者又不得不驱使他创作出“夺朱本事休拦住,尽长墙头去趁人”(1627,南京博物馆藏)及“画根竹枝插块石,石比竹枝高一尺,虽然一尺让他高,来年看我掀天力”之《竹石图》(常州何乃扬藏)这样极具主体意识的作品。当超感觉的意志和目的性远远压倒感觉的实践性时,这就难免不造成“可怜习染东篱菊,不想凌云也傲霜”(扬州博物馆藏《竹菊石图》)可悲的政治结局及其在艺术上“笑我廿年脂粉笔,白头方悔故山迟”的踟蹰局面。我们认为,这就是李鱣中岁时期生活与艺术的写照,也即是这段历史时期美学思想的内核。

当然,我们并不是否定这一段历史时期的艺术成就,在这一历史时期中,李鱣的绘画不仅跨越了蒋南沙而且在高其佩的基础上对沈石田、文徵明、陈道复、徐青藤,尤其是对石涛等前贤的艺术成就兼收并蓄,在绘画技法上得到了很大的提高。在书法上的递进更为明显,《纺织娘》(1735,天津艺术博物馆藏)的书法题跋表现出对怀素狂草的领悟和把握,同时所作的《秋葵》(同上)题跋表现了对米芾书法把握和超越,再往后其书法题跋则以高其佩、石涛、颜柳为主体兼容上述诸家,并自成一派,已达到随意布置、不拘一格的放逸洒脱风格。这一时期内李鱣的另一成就是表现在绘画题材上,走出了文人画“寒岁三友”、“四君子图”的狭小圈圈,无论是北方的大葱、白菜,南方的茭白、茨菇、荸荠都能随意点染,惟妙惟肖地入画,大大地丰富了文人画的内容。这一时间的绘画作品如郑燮所云,是:“变而愈上”的时期,但不是“巅峰”。这一段时期的绘画创作,也只是如郑燮所云:“规矩方圆,尺度颜色,丝毫不乱,藏在其中而外之”的阶段。最主要的是表现于“尺

度”“不乱”之技法上日臻完善,并能“内藏而外之”的运用,但尚不能达到主体的超越和艺术境界的自我确立。

3、李鱣的晚年及其美学风格

李鱣约于1743年南归,1744年归家并作崇川行,1745年回到扬州卖画,就在这一年他还给他的侄儿李道源一函,云:“近复作出山之想,来郡城(扬州)托钵,为入都计”^⑨这说明年已花甲的李鱣还想到京师谋官,但是随着时间的推移,他这种想法也渐渐消失了,自此不复作出山之想。从这一点看,郑燮将“六十外”作为李鱣之三变的时间分段是对的。但是必须指出,我们所同意的“对”,仅仅是指时间上的划分,就其内涵而言却存在着很大的分歧。亦即是说,我们对郑评李鱣“六十外又一变,则散慢颓唐,无复筋骨,老可悲也”的论断持不同的看法。其理由:1、李鱣自回扬州到去世这一段时间长达十五六年之久,纵观李鱣一生全部作品,晚年几占半数。这一点和郑燮、李方膺一样,他们的现存书画作品也多半出于罢官以后的时间内。为了迎合“庸儿贾竖”的需要,在李鱣的这些作品里当然也不乏应酬的平平之作,但这不是主流。这一点和“扬州八怪”中所有书画家都近似,何以“扬州八怪”其他人的晚年之作不老而可悲,唯功底极其厚实的李鱣独“老而可悲”呢?2、李鱣回到扬州卖画之际,正是卢雅雨、高恒等开明文任两淮盐运使之际,此时是扬州清代盐业鼎盛、经济文化最繁荣的时代。卢氏乾隆丁丑修葺虹桥,唱和人数多达七千余人,几乎囊括了天下名士,仅此一例即足以说明这一段时期扬州经济文化的状况。在李鱣到扬州之前,高凤翰因卢氏关系任泰州坝长,金农乾隆元年赴试鸿博不就后亦寓居扬州;在李鱣回到扬州之后,黄慎奉母归家后又回到扬州;而郑板桥于乾隆十八年在山东罢官后也来到扬州;差不多与郑同时,李方膺在安徽亦被罢官,往来于南京扬州之间,再加上定

居扬州的高翔、汪士慎。这就是说,所谓“扬州八怪”的历史大汇合并形成潮流,正是在李鱣回到扬州这段时间内。由于全国各地如此多的杰出书画家集中在扬州“坐地论画”,角逐市场,社会的统摄作用与主体超越性的驱使,不得不逼使书画家们绞尽脑汁,各显身手,这样也就形成了扬州画坛千峰竞秀的局面。从现在流传下来的“扬州八怪”书画作品看,大部分作品出于这一历史时期,“扬州八怪”群团在艺术上的成熟,并达到巅峰状态是在乾隆年间形成的,这是历史造成的事实。在“扬州八怪”艺术群体都在趋于成熟、日臻化境的大气候中,何以李鱣“斯人独憔悴”呢? 3、李鱣的晚年虽然有些精神上的反复,如在《题芍药》中写道:“如梦韵华去不归,聊将粉绘展春晖”(美国伯克莱加州大学藏《李鱣花卉册》题句),在《浮鸥馆踏雪夜归放歌》⁷⁴中写道“人生斯世亦若此,俗缘千劫皆幻形。腰间玉带轻复轻,不如眼前美酒倾千觥”。但是这种政治上的失落,正是艺术主体复归的前提。刘禹锡云:“能离欲,则方寸他虚,虚而万景入。”苏轼云:“静故了群动,空故纳万境。”唯有超脱功名利欲,方可在艺术上超出象外,得其环中。在李鱣南归后,或许在他的友人中因其生活之颓唐放纵担心殃及其绘画。李鱣于《题桂花菊花图》中写道:“薄宦归来白发新,人言作画少精神。岂知笔底纵横甚,一片秋光万古春。”(见《陶风楼书目》)这不仅表现了李鱣对“人言”俗语的反馈,而且为我们展现了潜藏在生活表象之中的艺术主体的真实世界。花鸟画创作,其题材的重复在所难免。题材重复对于画家来说不能说是一件好事,对于理论研究来说却不一定是坏事。同一题材在不同历史时期的不同处理,可反映出画家的创作水平是停滞不前了,还是前进或是衰退,这对鉴定一个画家是成长、发展提供了物质性的帮助。18世纪的扬州是一个商品社会,为了迎合盐商的需求某些题材的重复是扬州八怪绘画的特征

之一,李鱣也不例外。李鱣重复最多的题材是《五松图》和《喜上眉梢图》。其《五松图》,自50起至70不下十幅,从书报画册刊出的作品看,题材虽同章法不同,笔法日趋泼辣,愈老愈见精神。再拿《喜上眉梢图》来说,目前能看到的有两幅,一幅藏镇江博物馆,作于乾隆六年(1741),斯年李鱣56岁;另一幅现藏昆仑堂美术馆,为乾隆二十年作(1755),斯年李鱣70岁。前后两幅相比无论是梅花的出枝,还是喜鹊(昆仑堂美术馆藏画多一只)的神态后者都比前者好、更见



李鱣 喜上眉梢图 纸本 136×72cm
昆仑堂美术馆藏

精神。由此可见，郑燮的上述论述是站不住脚的，恰好相反，李鱣晚年的绘画更加成熟。

从以上三点分析，我们认为郑燮对李鱣晚年的否定即“老而可悲”的论断是不能成立的。李鱣晚年的绘画，随着他对伦理意志的摒弃，随着他的艺术主体意识的复归和强化，确实为之一变，表现出他前所未有的面貌。如1744年的《映雪图轴》（见《板桥》第五期）、1753年的《鸡图轴》（见杨新《扬州八怪》），尤其是以1754年、1747年的两幅《五松图》（见《板桥》第四期）为代表，确实表现出了他一生的聪明才智和非凡气派。这些作品往往是以轻快的草书用笔勾勒和阔笔写意的水墨淋漓交织在一起，纵横驰骋，不拘绳墨，倏忽变幻，自得天趣。此时的李鱣已不是明代的林良、徐渭，亦不是清代的恽、蒋、高乃至八大、石涛，而是汇各家之长，自熔自铸，我行我法了。从总体上看，李鱣晚年的绘画风格更趋向于用笔活脱奔放、章法朴茂老干，甚至在粗放中求情、求理、求法，寓情、寓理、寓法。这就和郑燮毕生追求的“删繁就简三秋树，领异标新二月花”的清刚简劲，确实是大相径庭的另一种审美趣味和美学风格了。

李鱣晚年之所以能在艺术上超越自我、意境上升华，除和上述的时代大环境影响、书法上的超前成就、绘画技法上的多方面的继承有关外，另一方面的因素是他在扬州见到大量的石涛和尚作品、论述，在治学方法上受到石涛和尚的启迪。具体表现是多面的，最重要的一点是，这一时期的李鱣和石涛一样，在艺术创作的同时开始注意并进行艺术上的自我反思和理论探讨总结。虽然李鱣的诗文集失传了，但我们尚可在他的绘画题跋中略见端倪。

如《花鸟十二屏》（1753）跋云：“写意起于元朝，而盛于明代。石田翁之苍古，天池生之幽怪，汉阳太守之老辣，陆包山之稳当，国初有陈道山，得诸公一铢半两，皆可名世。石田谓笔力不让古人，不及古人处，往往读书少耳。胸有书

卷，气韵自佳。”李鱣在总结花鸟写意发展史时，提出唯有读书，方可气韵自佳。董其昌《画禅室随笔》云：“画家六法，一曰气韵生动。气韵不可学，此生而知之，自然天授。亦有学得处，读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然邱壑内营，立成鄞鄂，随手写出，皆为山水传神。”董氏之说，大体上可以帮助我们窥探李之“胸有书卷，气韵自佳”的内涵。读书——去尘——气韵自生，是李鱣晚年游历了半个中国后的领悟，实则是刘禹锡“境生象外”的另一种说法，实非一般肤浅之论了。

李鱣于《冷艳幽香卷》（1749，南京博物院藏）跋云：“本朝虞山夫子，画苑传人，高司寇指头生活，另开生面。八大山人长于笔，清湘大涤子长于墨，至予则长于水。水为墨之介绍，用之得法，乃凝于神，甚矣。”后又在《花鸟十二屏》云：“颜色费事，墨笔劳神。颜色皮毛，墨笔筋骨。颜色有不到之处，可以添补遮盖，墨笔则不假装饰。比之美人，粗服乱头皆好。八大长于笔而墨不及石涛，清湘大涤子用墨最佳，笔次之。笔与墨作合生动，妙在用水。作画固难，而识画尤难。余画不佳，而得名最久，同时美过西子、王嫱而人不知者甚多。世每多贗本，此时渠营小利，将来损我淑名，自唤无奈何而已。”这两段题跋除对八大、石涛作了最为实在的、最为地道的评价外还涉及到方方面面的问题，本文不想全面涉足，现仅对其中色彩、笔墨、用水这一方面的绘画美学思想作一简要的论析。

颜色，这里指绘画色彩。它在六法中不仅占有“随类赋彩”一法，而且是“应物形象”的主要手段。李鱣早年随兄嫂王媛学过色彩，入宫廷后又受到过蒋南沙的亲手传授，在清代中叶和“扬州八怪”中称得上难以类比的色彩大师。其功力之深，一着眼当可鉴知。然而，到了晚年却说出“颜色皮毛，墨笔筋骨”这样石破天惊的话来。这种翻悟，不仅是李鱣他对自身的否定，而且触动了宋以来花鸟画创作的根本大法。这

大千世界的花花草草、鸟虫走兽的千姿百态不借助于色彩何以表现其生命及精神？李鱣晚年在石涛的启发下崇尚用墨。张彦远于《历代名画记》中云：“夫象必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似皆本于立意而归于用笔，故工画者多工书。”又云：“以气韵求其画，则形似在其间矣。”这就是说，绘画的气韵、骨气形似都要集中到“笔”的表现功能上来，而用笔的最直接、最简约的方法就是和墨发生关系。

绘画所表现的客观事物不管它如何工细、毕肖，都是对客观事物的概括和抽象，而且是带有主观意识的概括和抽象。中国画从工笔模写到彩笔点染再到墨笔写意，每进展一步，即是对客观事物的一次概括和抽象，同时亦是再一次积淀人类的主观意念和对自由神往的过程。概括、简约的次数愈多，审美的自由度就越大，所积淀的社会内容也就愈多，也就愈能表现人的自由精神和审美理想。以笔墨代替色彩，就是以黑白对比代替五彩粉绘，这不仅给创作带来更大的自由空间，而且在终极意义上更接近“知其白，守其黑，为天下式”，“为天下式，常德不忒，复归无极。”（《老子》）东方体论天人合一的哲学本源了。不过，李鱣并没有停留在哲学的终结意义以及前人用笔用墨的成就上，他主张并强



李鱣 芍药图 纸本 136×72cm
上海博物馆藏

调“岂止造化从心手”（1753年，徐平羽藏）的主体目的性和实践性，经过数十年的艰苦探索和结累，他在八大之“墨”、石涛之“笔”的基础上提出用“水”。他说：“笔与墨作合，生动在于用水”，“水为墨之介绍，用之得法乃凝于神，甚矣。”这就是说，笔墨作合，得水则荣，得水则生动，得水则得神；失水则枯、则板滞、则失气韵。其实道理很简单，无水之墨乃是枯燥漆黑的团，有了水才会出现焦墨、浓墨、淡墨、破墨、白墨（即以水渍晕湿在纸上的白斑痕）的墨分五彩的变化。这样，在绘画色彩学上，把中国传统丹青的“青、黄、赤、白、黑”五色中的“黑”独立出来，并衍生出上述的墨的“五色”大系，大大地丰富了中国画的内涵并使之与中国传统哲学靠近，走向中国绘画本体论。可以这么说，李鱣毕生的努力和晚年的成就都集中在一个“水”字上，这个“水”字也集中地反映了李鱣晚年

的审美法则和审美理想。在这一点上李鱣很自负，他说：“八大长于用笔，石涛长于用墨，至予则长于用水。”李鱣把自己和八大、石涛并立是不是近乎吹嘘？我们却不以为然。纵观李鱣留下的书画他确实是在“用水”上作出了艰辛的探索并取得了很高的成就。

现存的题画诗给我们留下不少在“用水”方面探索的痕迹，这是为我们而今研究、学习、

借鉴李鱣绘画作品的宝贵遗产。李鱣 1740 年于《芍药》题诗中云：“淡墨何浓写一枝”、“笼烟含露背人时”（日本古文化研究所藏）。这说明此时的李鱣已开始研究淡墨水晕的用水方法，似乎尚不被时人理解。斯年李鱣 55 岁。1753 年，他于《水仙竹石图》（加拿大皇家安大略博物馆藏）题诗云：“日日临池写水仙，何曾粉黛去争研。便知写竹皆书法，悬腕中锋篆隶然。”这说明他力图从书法得到启示深化绘画技法研究。同年他在《荷花鸳鸯图》（《三万六千顷湖画目》）、《牡丹图》（辽宁省博物馆藏）、《梧桐蕉竹图》（《陶风月楼书目》）分别写道：“素纸光同淡水光”、“看去一团真墨气”、“请看墨笔如云起”，从这些诗句中我们不难看出李鱣在研究“水”和“墨”的关系中如何从“水光”到“一团墨水气”再到“笔如云起”的不断演化过程，仅从上引资料的时间跨度看，1740 年至 1754 年长达十四五年之久，自 1757 年李鱣卧病不起，已无画传世，也可以说，李鱣毕生精力所致都在一个“水”字上，由此可以想象李鱣在“用水”方面用心及其艺术造诣。1754 年李鱣在题《孤竹幽兰图》（沈阳故宫博物院藏）中写道“若有清香入画图，墨如金玉水如珠。欲将孤竹幽兰比，只有夸齐屈大夫。”这似乎在做总结，指出要使自己的绘画气韵高标，必须使墨如金生色，水如珠光闪耀并将其和人格超脱统一起来，庶几乎和康德《判断力批判》^[9]中所提出的：“自由概念应该把它的规律所赋予的目的性在感性的世界里实践出来……因此，我们就必须有一个作为自然界基础的超感觉界和实践方面包含于自由概念中的那些东西的统一的根基。”即统一于知性和理性的审美判断力和审美标准。此时我们见到的李鱣，既不是“先受而后识”亦不是“识而后受”的李鱣，而是墨海中立定精神、尺幅中脱去皮毛，“藉其识而发其所受，知其受而发其所识”（石涛语）的一个经过自我完善、自我超越，并在艺术风格深化的同时人格

亦不断递进的李鱣了。

对于李鱣的绘画艺术在中国美术史上应予以什么样的评价和地位呢？葛嗣彤于《爱日庐书画补录》云：“其花容叶态，鱼鸟虫豕，皆纳入活泼之地，以发其精华。有时银钩铁画，有时墨点淋漓，虽隔数百年而墨迹未干焉。画之不足而题足之，画之无声而诗声之互相为用，开后来无数法门。谁之怪哉？斯诚仙矣。”陈师曾于《清代花卉之派别》（《湖社月刊》）云：“蒋（南沙）之弟子李鱣，作画不尽与蒋同，因勾花与写意之影响，故能化板为活，又一写意派也。与明写意派不同，又实是写意勾勒兼蓄，李鱣与南沙不同，又不同于陈道复、徐青藤、沈石田，除传授不同，也因时代不同。画家都受时代影响而不得不变。明人善变者若林良、周之冕，到清恽寿平、蒋廷锡一变，至李鱣一变，乃自然趋势，不可强也。”这就把李鱣的绘画推到乾嘉时代的高度上来了，也就是说，李鱣的花卉派别是通向晚清赵之谦、现代吴昌硕阔笔大写意的中坚和桥梁。

注释：

[1] 《郑板桥集》，上海古籍出版社，1979 年，第 164 页。

[2] 《郑板桥集》，上海古籍出版社，1979 年，第 49 页。

[3] 《郑板桥集》，上海古籍出版社，1979 年，第 177 页。

[4] 李氏师俭堂 1928 年刊。

[5] 《马克思恩格斯全集》42 卷，人民出版社，1979 年，第 97 页、第 177 页。

[6] 《扬州八怪书法印章选》，江苏美术出版社，1993 年，第 253 页。

[7] 《兴化耆旧集》，民国年间刊。

[8] 《判断力批判》（上），商务书局，1964 年，第 13 页。

（作者为扬州教育学院美术系教授）

长风画麈

□ 徐建融

六法以气韵生动为第一,问气韵生动者何?则说者纷纭,莫衷一是。余尝有言:展一卷画,观者得之于目而会之于心,并应之于手,不觉随画上下颠顿作节奏律动状,则此画为气韵生动矣。而观者亦为解气韵生动者。否,则此画乃庸工之作,虽曰画而非画者。或观画者非解人,不过附庸风雅者。以之验学者,百无一失。噫!此所以若虚所谓气韵必在生知,固不可以巧密得,复不可以岁月到也。原论画家,亦可论鉴赏家。所以画家得气韵生动者,百无一二,鉴赏家解气韵生动者万无一二。昔郭象注庄子,识者谓,却是庄子注郭象。余于注气韵生动,亦作如是观。

唐宋之画,气韵生动者何?形神兼备、物我交融之形象塑造是矣。明清之画,气韵生动者何?淋漓酣畅、沉着蕴藉之笔墨抒写是矣。故一者源于造化,笔墨者所以从于形象。一者基于书法,形象者所以从于笔墨。

余以中国画之变以隆万为关捩者何耶?一曰人品之变,天下为公易为自我中心。一曰画品之变,形象为本易为笔墨至上。中国画何时而不变更耶?唯量变与质变之异耳。

论者每以中国画与西洋画对举,何其谬哉!盖中国画者,中国绘画之一种也,而不能概中国之壁画、版画。西洋画者,西洋绘画之统称也,非特指西洋之油画、水彩。以个别对一般,何其谬哉!

中国画为中国绘画之一种,且为大宗。油画为西洋绘画之一种,且为大宗。则中国画所宜对举者当为油画。油画传而入于中国,亦为中国绘画之一种,且与中国画并为大宗,犹駸駸乎有夺其首席之势,而不变更其油画之名者,盖其画种之名,天下有公论共识而不可移也。中国画传而入于外国,亦为外国绘画之一种,而各国无有名为中国画者,或曰水墨画,或曰大和绘、南画、日本画。乃知中国画画种之名,中国一家之论识也。

或曰:中国画之名,非画种之特指也,乃中国绘画之泛指也,如西洋画之泛指西洋之绘画者。则汉唐之壁画、明清之版画、近世之油画、水粉、水彩何不称为中国画,如西洋之油画、版画并称为西洋画耶?

子曰:必也正名乎,名不正则言不顺。余曰:名正矣,言犹有不顺处,况名不正乎?名正矣,言犹有不顺者何耶?言有尽而意无穷,难在以有尽而概无穷。名不正而言不顺者何耶?难在以不正而欲立正。故油画名正而言顺,偶有争议处,在有尽无穷之间。中国画名不正而言不顺,争议不绝者在不正与正之间。有尽无穷之争也,所谓真理愈辩愈明,相对真理虽不能至于绝对真理,而可不断趋近绝对真理。不正与正之争也,真理愈辩愈晦,卒至不可理喻,悲乎!

画有南北宗,道有南北辙。南辙者南辕,驾北辕而南辙者,则去道愈远。北辙者北辕,驾南

辕而北辙者，亦去道愈远。而今之画苑，率皆驾北辕而趋南宗，可乎？

徐青藤、董华亭之画也，功夫在画外。故学之者就其画而求其画，岂可得乎？黄要叔、范华原之画也，工夫在画内。故学之者就其画而求其画，可也。

以形象精美为气韵生动，则画以存形为本。以笔墨精妙为气韵生动，则画以书法为本。以意境精深为气韵生动，则画废形象笔墨，而以观念为尚矣。然则存形之画，岂无笔墨意境耶？盖其笔墨所以塑造形象也，其意境所以出于形象也。书法之画，岂无形象意境耶？盖其形象所以配合笔墨也，其意境所以出于笔墨也。

中国画有围墙乎？曰有规定而无围墙。规定者，所以定其范围也，范围者必有边缘，而边缘者则不立围墙，故偶有溢出者，亦偶有渗入者。

凡事有法则必有弊，然因弊废法则不可，亦如有食则必有噎，因噎废食之不可也。盖法者，所以律一事而便万人。不足以律其事则不足以为法，不便于万人者亦不足以为法。如规之所以为圆之法，矩之所以为方之法也。

法自圣人立，而圣人之立法也，要在毋我。虽然，圣人之为圆也，不必恃规而能之，之为方也，不必执矩而能之。而圣人立规矩以为圆方之法者何耶？所以便万人也。或曰：圣人既可立法，则人人皆可立法，我之为我，自有我在，故以我用我法，无法而法为至法者，殆矣。盖我法则不便于万人，无法则不足以律其事。

一阴一阳之谓道，此万事万物皆相通，放诸四海而皆准者也。然明乎此，犹不足以明万事万物之所以相异也。譬之以欲知何为书，告知以道，何为画，亦告之以道，则何以明书与画乎？此所以顾亭林以博学于文纠空泛之弊也。

扬子云擅为赋而耻为雕虫小技，上而治经，撰太玄、法言，而变其音节，以艰深之辞文浅易之说，则赋乎？经乎？苏子讥其俗陋。文人擅诗书而荣为大道，溢而为绘事，而变其本法，

以不求形似寓高雅之意，则诗书乎？绘事乎？苏子亦有言曰：有道无技，不学之过也。

法者，所以律一事而便万人也。所以圣人之立法，主毋我，主克己。毋我者，所以成事也。克己者，所以便人也。故曰：天下为公。小人之立法也，主唯我，主纵己。唯我者，则碍于成事，纵己者，则不便于人，而天下为公之道废矣。

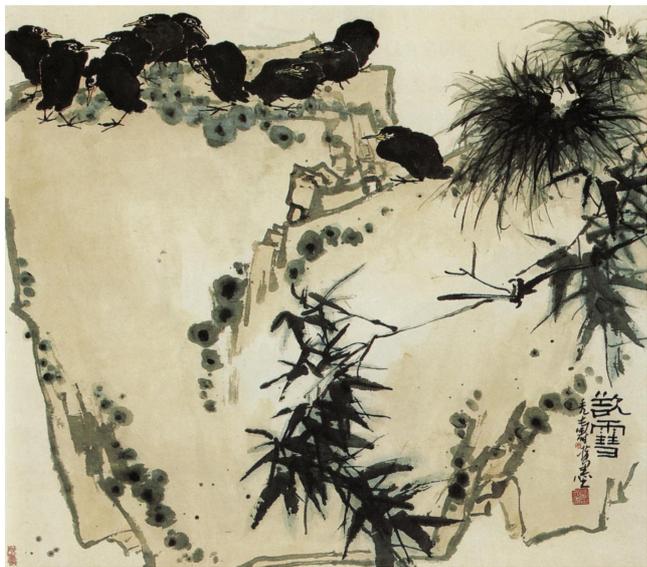
画有积劫方成菩萨者，盖重画

之本法。唐宋之道玄、营丘、要叔是也。画又有一超直入如来地者，盖重画外功夫。明清之青藤、华亭、清湘是也。然一超实由积劫而来，设无画外之积劫，焉能一超于画内乎？

大涤子论画，极言无法而法、我用我法者



徐渭 榴实图 91.4×26.5cm
台北故宫博物院藏



潘天寿 欲雪图 纸本设色 69×77.5cm
潘天寿纪念馆藏

为至法，然至人之无法我法可为至法，常人之无法我法可为至法乎？无法我法者，然也，至人者，所以然也。必以所以然而后可以证然，非以然可以证所以然也。

禅家南北宗，北宗戒律森严，自有束缚心性之弊，佛法所以赖以不坏。南宗撕经减典，自有解放心性之功，而佛法因此荡然矣。所以百丈起而以律宗整顿禅林，后人妄谈南北宗，谁解其中义？

物无有无常理者，而其理也或寓之于常形，人物、宫室、犬马是矣。或寓之于无常形，烟云、水波、鬼神是矣。故画亦有有常形者，有无常形者，而皆以有常理为上。至若以有常形之画则必无常理，无常形之画则必有常理，谬之一也。画有常形之物为无常形，谬之二也。故画之求常理，于无常形之物则于无常形求之，于有常形之物则于有常形求之。

世之谈墨者夥矣，而笔墨盖有二义，非可一概而论也。唐宋之画，以形象为中心，笔墨者，所以服务于形象，以精妙之笔墨，写出优美之形象，则气韵称生动矣。明清之画，以笔墨为中心，形象者，所以服务于笔墨，以程式之形

象，写出精妙之笔墨，则气韵称生动矣。故一者笔墨源于造化，一者笔墨出于笔法，岂可一概而论哉！

华亭论画，倡顿悟而抑渐修，实误后人不浅。盖顿悟者万不一二人，今举万万人而弃渐修，趋顿悟，吾不知其可也。

潘天寿氏论画有云：艺事以奇取胜易，以正取胜难。盖以奇取胜者，往往天资强于功力，以其著意于奇，每忽于规矩法则故易。以正取胜者，往往天资并齐于功力，不着意于奇故难。此与傅抱石氏论南宗文人画挥洒容易、北宗画家画制作繁难，同一机轴。亦董华亭一超直入之乐、积劫方成之苦之意耳。虽然，此论难易，盖就画之本法言，设就画外功夫立论，则又反之。故潘氏又论：以奇取胜者，须其人先有奇异之秉赋、怀抱、学养、环境，然后能启发其奇异而成其奇异，世岂易得哉！则以正取胜虽难，非人人得而入之，而入之者必可有所成也。以奇取胜虽易，人人得而入之，而入之者苟非其人，必难有所成也。然方便之门既开，畏难之途必闭，此又理之常也。

潘天寿氏举弘一法师言：应使书画以人传，不可人以书画传。用倡书画家须有高尚之人格，自是笃论。然用倡书画家不应于本职上用工夫，应于本职外用工夫，则大谬。盖弘一所述，乃就佛门中人言，非就书画家言，其所言应使书以人传者，佛门中之用功，应在本职之佛法，不可人以书传者，佛门中之用功，不可在本职之外之书法。则移之于书画家，弘一之旨，实倡宜以书画之本法传，而非倡宜以书画外之功夫传也。

世之名公论画也必倡人品，倡文化。人品者何？曰清高、曰雅逸，愤世嫉俗是也，超尘脱俗是也。文化者何？曰诗文、曰书法，翰墨风雅是也，精神优美是也。则徐青藤、董华亭辈率皆为人品高尚、文化高雅之典型。所谓人品既已高矣，画品不得不高，而吴道玄、张择端辈皆为

人品低下、文化缺失之典型,所谓人品不高、落墨无法,徒以画工论,而不登大雅之堂也。

余之论人品也,不徒取清高雅逸,而所以辨天下为公与个人中心,而以做好本职工作为要焉。以天下为公为人品之本,而致力于做好本职工作,虽俗,其品亦高,吴道玄、张择端辈是矣。以个人中心为本,而用功于本职之外,上流无用,下流无耻,坏其本法,变其音节,名曰高雅,其品实低,徐青藤、董华亭辈是矣。此所以孔子尝为委吏而碌碌于会计之当否,尝为乘田而营营于牛羊之茁壮长否是矣。故曰人品在本职之中,非在本职之外,求人品于本职之外者,其人品必大不堪也。

余之论文化也,不徒取诗文书法,亦所以辨天下为公与个人中心,而以做好本职工作为要焉。以天下为公为文化之本,而致力于做好本职工作,虽无文化亦有文化,吴道玄、张择端辈是矣。以个人中心为本,而用功于本职之外,摒其本法,变其音节,我用我法,无法而法,虽满腹诗书而实无文化,徐青藤、董华亭辈是矣。以此所以孔子尝为委吏而碌碌于会计当而已,尝为乘田而营营于牛羊茁壮长而已是矣。故曰:文化即本职,非在本职之外,求文化于本职之外者实无文化也。

文化革命间有一农妇名顾阿桃者,其事稼穡也,舍稼穡而求诸于哲学,而以之为有人品文化,而举天下之农人风靡从之,卒至田地荒芜,民失其天。今之袁隆平氏亦事稼穡者也,究心于稼穡而未闻其以治哲学名,而天下之仓廩足。徐青藤、董华亭辈,画家之顾阿桃也。吴道玄、张择端辈,画家之袁隆平也。今论农人之人品,稼穡之文化,天下人皆归之于袁而不归于顾。独论画家之人品,绘事之文化,归之于徐董而不归于吴张。此所以归有光云:举天下事归之于名,独耕者得其实,其余皆晏然逸己而已矣。悲乎!

周小燕教授论音乐有云:古典唱声,民族

歌质,流行抒情。则古典、民族岂无情耶?盖古典亦有情,亦有质,而皆律之于声也,故专业性最强。民族亦有情,而疏于声,故专业性次强,而律之于质者,非音乐之本法矣。至流行者,则并疏于声质,专业性遂废矣。盖人人皆有情,弃声质而唯情,则人人而可以为音乐家矣。此论亦可以论绘画:古典画形象,现代写意象,当代重观念。则古典、现代岂无观念耶?盖古典亦有观念,亦有意象,而皆律之于形象,故专业性最强。现代亦有观念,而疏于形象,故专业性次强,而律之于意象者,非画之本法矣。当代者则并疏于形意二象,专业性遂废矣。盖人人皆有观念,弃形意而唯观念,则人人而可以为艺术家矣。

艺至于道也则损而为无,故无弦琴者,为稀声之大音,默如雷霆,哀弦急管不足论也。是舍技术而主观念者,故南郭胜于伯牙。白纸赞者,为无形之大象,淡如绚烂,五彩骈丽不足论也。亦舍技术而主观念者,故道玄、营丘、要叔尽充下驷,皇帝之新衣遂大行其道矣。

画之道有四焉,其人则有三。一曰有技无道,众工是也,一曰有技有道,龙眠是也,一曰有道无技,东坡是也。有技无道者之画,或有技无道,是画也,岂曰画哉,或技进乎道,真画也。有技有道者之画,真画也。有道无技者之画,虽得天趣,曰妙解,而不谓之画。东坡云:不学之过是矣。

诗之本法,四声也,虽通于八法、六法,而诗人之为诗也,必求诸于四声,而不求诸于八法、六法。书之本法,八法也,虽通于四声、六法,而书家之为书也,必求诸于八法,而不求诸于四声、六法。画之本法,六法也,以其通于四声、八法,故画史之为画也,不求诸于六法,而必求诸于四声、八法,曰:功夫在画外是矣。则诗之功夫不亦在诗外乎?书之功夫不亦在书外乎?

不以规矩不成方圆者何耶?盖规者,所以为圆之法,矩者,所以为方之法,其理通也。今

以其理之通,乃以规为方之法,以矩为圆之法,可乎?至以圆为不圆、方为不方,而以不圆为至圆、不方为至方,夫复何言?故南郭滥竽,为俗人所笑,而渊明无弦,为高雅所尚,美丑之辩,雅俗之不可同日而语者如此。

论者评青藤书法云:字林之侠客,八法之散圣。其画亦然。侠客者何?张无忌是矣,令狐冲是矣,所以别于郭汾阳、岳武穆也。散圣者何?寒山拾得是矣,布袋济颠是矣,又有散仙者,铁拐李是矣,张果老是矣,所以别于如来自在、天尊玉女也。侠客行而汾阳武穆废,散圣行而如来天尊废,故书画之变易,亦如兵家之变易,亦如佛道之变易,非繇人力,关乎世风气运。

艺术家为人类精神文明建设之工程师者,何耶?亦如佛家之有如来观音,道界之有天尊玉女,必以妙曼庄严为贵也。天才艺术家与疯子只有一步之遥者何耶?亦如佛家之有布袋济颠,道界之有李拐张果,必以支离肮脏为贵也。举其前者,则营丘、龙眠、要叔,率朝元仙仗而赴灵山法会,唐宋之画史所以辉煌灿烂也。举其后者,则青藤、老莲、清湘,率七奇八怪而戏市井江湖,明清之画史所以荒诞颓唐也。

美为造型艺术之最高法律者,希腊之维纳斯是也,艺术美与生活美之标准相同。审丑即审美,大美必若丑者,阿威农之少女是也,艺术美与生活美之标准相反。相同,则艺术必以生活为源泉,相反,则艺术必以胡思为源泉,此所以古今艺事之异也。

画品即人品,心画形而君子小人别。所以人品取妙曼庄严,画品必现辉煌灿烂,而画品现辉煌灿烂,人品亦必取妙曼庄严。人品取支离肮脏,画品必现荒诞颓唐,画品现荒诞颓唐,人品亦必取支离肮脏,不可逃也。

圣人之立法也,毋我,所以为公,克己,所以复礼。小人之无法而法、我用我法也,所以损公而利己,唯我而覆礼。为公而复后礼者,其利及于万万人。公损而礼覆矣,一己之我始得出



罗聘 花卉图册(选一) 纸本 24×31.5cm
上海博物馆藏

人头地。大涤子云:不覆圣人之法,则我不得出人头地,冤哉!

洪太尉祭华岳,启伏魔殿封石而群魔滚滚出,此明人水浒说部,演义北宋宣和遗事,实明季以降之现实也。故圣人之教,尽为传奇荒唐所废,而子不语者,世之名士争相言之,画道亦然。天下大乱矣,欲求其大治,盖难于补天阙。盖明季以降,佛陀菩萨不在如来自在,而在布袋济颠,不在华曼庄严,而在乞丐疯狂,号为散圣。天尊道君不在三清玉女,而在瘸腿倒驴,不在清静仪仗,而在游戏风尘,号为散仙。而儒林亦不在士人,而在文人,不在天下为公,而在个人中心。顾亭林曰:一为文人,便不足观。盖价值观念变于中,形象仪表变于外。故曰士风大坏,文人无行。

罗两峰穷极无聊,乃作装神弄鬼伎俩,盖亦如徐青藤之丧心病狂,一时名士争相逐丑。噫!天才之艺术家与疯子只有一步之遥,亦如散圣之为如来,散仙之为道君,而丑遂为美矣。世界之颠倒如此。

斯文之沦丧也,必始于坏法。法之坏也,必始于其有弊。法既已坏矣,其弊固尽去,人故以去弊之功,称坏法之可,而不知一弊去而万弊

生也。

或问中庸?曰:在奇正之间。奇者,坏法也,正者,守法也。虽然,奇正互补,必也以正为本。故吾于画道,主工笔意写、意笔工写。工笔意写者,守法而去其一弊,意笔工写者,坏法而不沦于万弊。

徐悲鸿氏曰:五百年来一大千。余曰:五千年来一大千。盖上下五千年,纵横九万里,众工画壁,文人卷轴,水墨丹青,工笔写意,南宗北斗,欧风美雨,大千以外,有第二人乎?余于摩



张大千 芭蕉樱桃 纸本 135×68cm

耶精舍瞻其蜡像,躯体矮小,不称其伟大。不禁起太史公见张子房状貌如妇人女子,不称其志气之慨。既而悟苏子之论留侯曰:此所以为大千欤?

世之作诗者众矣,举诗人如工部而外,书家如南宫,画史如新罗,乃至帝王、名将、医师,无不作诗者。然则以何人为法耶?曰:工部。世之作书者众矣,举书家如右军而外,诗人如小杜,画史如瘦瓢,乃至帝王、名将、医师,无不作书者。然则以何人为法耶?曰:右军。如此,所谓理之常也,亦如世之长跑者众矣,举王军霞而外,张怡宁、郭晶晶乃至中小学生、退休老人,无不长跑者。然则以何人为法耶?曰:王军霞。世之作画者众矣,举画史如道玄而外,诗人如青藤,书家如华亭,乃至帝王、名将、医师,无不作画者。然则以何人为法耶?曰:青藤。曰:华亭。而不曰:道玄。此所谓理之变者。亦如世之乒乓者众矣,王楠而外,刘翔、田亮乃至中小学生、退休老人,无不乒乓者。然则以何人为法耶?曰:刘翔。曰:田亮。而不曰:王楠。此所谓变其音节,用易博学于文也。

中华文明五千年而渊源不绝者何耶?盖一家之计,要在香火延续,野种则不容于室,骨血则父传于子,子传于孙,子子孙孙,永无穷尽,一家如此,万万家如此,所谓不孝以无后为大。家变为国,孝变为忠,香火之延续变而为文脉之渊源,野种则不容于邦,传统则薪传于火,虽欲其绝,可乎?

外夷之文明无有不中断者何耶?盖一家之计,无有香火延续之念者,王妃则移野种入王室,王子则播龙种于市井,骨血则形同陌路,莫传遗产。一家如此,万万家如此。则家变为国,文化遂称移民,虽欲其不绝,可乎?

中华文明五千年渊源不绝者何耶?盖缘于中庸。中庸者何?要在自强而不外强。不外强者,不侵略、不掠夺也。今观我国博物馆所藏之文物,未有一掠夺自外夷者,有之,亦为外夷之

进贡物可证也。自强者,虽有外夷入侵,力十倍于我者,我必奋起抵抗,前赴后继,同仇敌忾,尽驱鞑虏而后已。试观八年抗战可证也。

外夷之文明无有不中断者何耶?盖缘于外强。外强则必不自强。外强者,殖民侵掠也。今观外夷博物馆所藏之文物,十九巧取豪夺自异国者,即掠自我国者亦百万计可证也。不自强者,倘遇强敌入侵,必缴械投降,未有浴血抵抗者,古希腊、古罗马之衰皆可证也。

丙戌初冬,余自序画集云:知行合一,实事求是,述而不作,见贤思齐。余无见,以圣人之见为吾之见。余何言?以吾之言代圣人立言。画者心画,心画形而君子小人见。子曰:天之将丧斯文也,文不在兹,天之未丧斯文也,其奈我何?诗云:周虽旧邦,其命维新。

诗云:周虽旧邦,其命维新者,何耶?曰:旧邦而犹思维新,此传统之创新观也。维新而不离旧邦,此创新之传统观也。唯我中华所有之观念意识,外夷所无也。

道者形而上,抽象之物也,所谓无常形者,此中西所同。然西方之道,逻辑之道也,中国之道,技进之道也,此所以中西所异。

逻辑之道者何?盖由逻辑推理而得之,以抽象而演抽象。而拓之于万物求之于外。故其征掠无已,殖民他国之外,更有征服宇宙太空之举。虽以强悍称,然以其无常形也,所以无本,所谓外强中干。所以殖民他国,卒为他国所移民,一旦而有他国强于彼者,则缴械而投降。此所以西方强势文明无一延续不衰者也,岂偶然哉?

技进之道者何?盖由一事一物而体认之,或谓落实于一事一物,以具象而进于抽象,而敛之于一事一物,求之于内也。故无侵略他国,即今之探索宇宙,亦系引进西方之技术也,而非固有之观念使然。虽以柔弱称,然以其有常形也,所以有本,所谓外弱而内刚。虽外族之入主,不能移易传统之文化,虽倭寇之屠城,不能

屈我抗战之志。此所以中华弱势文明延绵五千年而不衰者也,岂偶然哉!

逻辑之道,舍本求诸于外者,于我之所已有已知者,以轻心而掉之,于我之所未有未知者,必肆力而拓之。技进之道,固本求诸于内者,于我之所已有已知者,敬业而守之,于我之所未有未知者,适可而展之。故道主于虚,大拓于外必大失于内,道主于实,略展于外必不害于内。

南田外史之于四王也,性相远,习相近,故虽并称六家,实为正统派中之野逸派也。新罗山人之于八怪也,亦性相远,习相近,故虽同属广陵,实为野逸派中之正统派也。

关仝、李成、范宽并称山水三家,皆真工实能,不容偷力,李成尤其著者,风靡北宋三百年,郭熙、王诜师之,标程百代,而董巨不与焉。入元,始为董巨所掩,至明清而成废格者,何耶?盖文人之涉事也,好逸而恶劳,取巧而偷力,则必抑彼而扬此,吴李之衰、黄徐之弃,莫不如此。

顾长康论画,以人物为最难,犬马次之,台榭一定器耳,难成而易好。盖人物之难也,形象逼真固难,神韵生动为尤难。而神之所出,必赖于形,所谓以形写神是矣。若夫形之刻画,有一毫小失,则神气与之大变。后世倡为不求形似,用于山水、花鸟则可,用于人物则不可。所以存形莫善于画,此之谓欤。虽然按图索骥,或为弩骀,而犹为马也,若指鹿为马,尚有马乎?董广川云:画犬马而舍其形似,则变而为牛鬼蛇神矣,犬马云哉?犬马如此,况且人乎?此所以长康以人物为最难也。

法者,一事也,适众也。一事矣而不能适众,不足以为法,适众矣不能一事,亦不足以为法。无法而法,则不能一事,我用我法,则不能适众。所以六法者,所以一画绘之事,而适画史之众。八法者,所以一书写之事,而适书家之众。四声者,所以一诗文之事,而适诗人之众。

百工万事之法，莫不皆然。

或有以规画圆者，或有脱手画圆者，而执规可为画圆之法，脱手不可为画圆之法者，何耶？盖以规所画者，必为圆而不能为方也，是为一事；以规画圆者，人人而能之，是谓适众。而脱手所为者，率多非圆，是为不能一事；脱手画圆者，万不一二人，是为不能适众。故圣人虽能脱手画圆也，而卒以执规为画圆之法。至世有妄人，必以脱手为画圆之法者，非其能脱手而画圆也，盖以不圆为圆也。

指鹿为马，滥竽充数，皇帝新衣，世人皆以为拙劣伎俩。而不求形似，琴贵无弦，画赞白纸，画史皆推为极致境界。此所以钱钟书氏以艺术为骗术也，有以哉！

吾家崇嗣所创没骨法者何耶？或以南田渍染是也，衍而为老缶之点虱者，皆非也。盖其以骨者，作勾勒形廓之骨线解，没者，作无有解。而原唐宋时，骨容有作骨线解者，而没不作无有解也。故知南田之渍染，非崇嗣之没骨也。至若明清时，骨虽有作骨线解者，而尤作笔墨骨气解；则老缶之点虱，虽不勾线廓，而笔墨雄健，骨气森严，岂可名之曰没骨哉？故知二说之皆非也。然则崇嗣之没骨，果何是耶？曰：没者掩盖也，骨者廓线也。盖其为画也，必先以细淡之骨线勾勒形廓，而后敷染色彩，三矾九染而成之，而骨线卒为色彩所掩，观者所见，唯色彩之微妙，如欲活动，如生真香，而不见有形廓之勾线在焉，故曰没骨法。

或曰：唐敦煌壁画中佛菩萨之背景花树，或有不勾形廓而直以彩色涂染而成者，岂非崇嗣没骨法之先例乎？曰：非是。盖彼壁画之制也，万象森罗，错杂繁缛，须分主次。而主次之分，其大旨有二焉，一曰经营，则主大次小，不以远近论也。一曰画法，则主用勾勒填彩，以明确其形象，次用信笔涂色，以约略其影像。至崇嗣之没骨花，要在取明确之形象，而夺造化之真，非在取约略之影像，而补人物之景者，故彼壁画之花树，不得为崇嗣没骨之先例。

吾家徐熙所创落墨法者何耶？或以其落笔勾



徐熙 春燕戏花图 绢本设色
102×32.5cm 昆仑堂美术馆藏

廓,骨线粗重,所以别于黄体也。然则郭若虚《见闻志》论黄徐异体曰:骨气江南多不及蜀人,而潇洒过之,又何解耶?或以青藤水墨点垛释之者,尤荒诞不可信。则落墨者果何是耶?曰:以笔线勾勒形廓与黄体无大异也,唯黄体于勾勒之后,以色彩成体面,所谓全赖传彩之功是矣,而落墨者于勾勒之后,以墨笔分体面之阴阳凹凸,如山水之皴法、西画之素描者,则不待傅色,已成态度气格,进此略施丹粉,而夺造化之真矣。要之,黄体者,未傅色前,一幅墨笔白描也。落墨者,未傅色前,一幅墨笔素描也。

《文心雕龙》曰:老庄告退,山水方滋。为六朝山水文学肇兴之宣言,亦为治画史诸公取作六朝山水画肇兴之宣言,宜矣。然则何解耶?曰:汉尚礼教,故逐功利,魏晋以降,礼教崩坏而易之以老庄,功利尘土而易之以自然,耽于自然则山水诗画勃然而作兴矣。诚然,而释老庄告退为老庄风靡,殊有不妥。盖礼教崩坏而老庄风靡,而近百年间诸名士所认老庄之道,不在自然而在玄谈,所谓玄学是也。如郭象注庄子洋洋矣,洒洒矣,玄之又玄,莫识所云。故识者云:却是庄子注郭象,失庄子之旨矣。故老庄告退者,非老庄风靡之谓也,玄谈老庄之玄学告退之谓也。玄谈老庄之玄学既告退,乃就自然求老庄之旨,曰以形媚道。山水诗画于是方滋矣。

以优伶喻画史,各有二焉。一优伶也,饰某甲矣,服装举止言笑,百出百变,而观者于其为某甲者咸识不误,性格鲜明如一也。大千张先生是矣,松雪赵集贤是矣。观其所作,于人物、鞍马、山水、花鸟,无所而不涉,于规整、粗放、丹青、水墨,无所而不能,亦百出百变者,而笔墨之性格鲜明如一也。一优伶也,饰某甲矣,其性格之鲜明如一,使人望而识其为某甲者,必赖其服饰始终如一,青藤、华亭是矣,四王、八怪是矣。观其所作,于画材则不专于山水即专

于花竹,于画法则不专于程式即专于我法,以百出不变始终如一者,所以成其笔墨之性格鲜明如一也。至若今之电视连续剧者,某甲之饰也,非以性格之鲜明如一胜,徒以服装之百出不变,使观者望而知为某甲者,今之画史所谓之个性风格是矣。

中西文化皆求诸道,其旨盖有二焉。一曰人与人之关系,人与社会之关系是矣。一曰人与天-关系,人与自然之关系是矣。此二者,中西文化盖无以异,所异者,所以求诸之道也。在我中国,所以求诸之道曰形技,所谓以形媚道、技进乎道,皆言由形而下求形而上也。在彼西方,所以求诸之道曰逻辑,盖由形而上求形而上也。由形而下求形而上者,以守为攻,以退为进,以延续香火为本,故于末也所拓展者不远,月是故乡明,叶落必归根,如风筝之放飞也不断其线,而于本也所守者甚严,虽外力至强者,不可摧而绝之也。由形而上求形而上者,必攻不守,必进不退,以殖民外拓为本,故于末也所拓展者无厌,月亮外国圆,乐而不思蜀,如卫星之升空也必脱其根,而于本也则不思其守,卒为外力所移民,或为强力所摧绝。故世界文明,惟我中华绵延五千年而不绝者,岂偶然哉!

西方文明者,强权文化也,强权文化者,必为殖民文化,殖民文化者,卒为移民文化;欲以己之文化殖他民,己之文化卒为他民所移,所谓侮人者,人必侮之是矣。中华文明者,中庸文化也,中庸者何?曰:自强不息,然后君子;曰己所不欲,勿施于人。故既不殖他民,即为他民所殖亦不能为他民所屈,卒不能为他民所灭。盖殖民者,侮人也,实自侮也,人必自侮而后他人侮之;人不自侮,他人孰能侮之?此之谓坎!

殖民文化所赖者,外拓之技术,中庸文化所赖者,心性之自强。技术愈强,外拓愈广,则内里愈虚,故其本也不可固。心性之自强者,虽或见侮一时,而其志不可夺,其本不可移,即薪尽矣而火犹传,星星矣而能燎原。

所谓礼失求诸野者何耶？犹薪火灭于其表矣，拨灰而寻其里，犹有星星在，所以可期之复燃也。如隆万之际，天下为公之价值观失之于士林矣，而犹存之于闾鄙，存形图真之艺术观失之于高明矣，而犹存之于众工。

画绘之变也，亦如服饰，以兽皮草叶遮体者，原始绘画也。面料精美，做工考究，领袖妙曼者，古典绘画也。是谓为学日增。匹练披身，而无缝纫裁剪做工领袖者，现代绘画也。是谓为道日损。皇帝新衣，戏说搞笑者，当代艺术也。是谓损之又损，乃至无。乃至无，所以人人而可为艺术家也，所以艺术死亡也。

周小燕教授论音乐有云：古典美声，亦如古典绘画之重造型本法也。民族歌质，亦如现代绘画之重画外功夫也。流行抒情，亦如当代艺术之恶搞搞笑也。盖古典艺术，非无质无情者，而其质也须落实于本法，其情也须出于本法，失其本法则不足以为艺术者。现代艺术者，驰其本法矣，而非无情者，其情也须出于品质，失其品质则不足以为艺术者。故古典、现代，皆非人人可为艺术家也。至当代艺术，唯情是求，而不复问本法与品质，则人人而有情焉，故人人而可为艺术家也。至原始之哼嗨歌，亦如原始之绘画，规矩尚未立，故方圆犹未成也。艺术为精神之食粮，则原始艺术者，茹毛饮血也。古典艺术者，吃饭也。现代艺术者，服药也。当代艺术者，可乐饮料也。茹毛饮血不论矣，人而不吃饭，可乎？则古典艺术之不可弃，且具普遍价值者，明矣。人之得病而不服药，可乎？虽然，不得病者，未可乱服药也，又不可以药当饭吃也。则现代艺术之不可弃，且具特殊价值者，明矣。至于可乐饮料，固可增生活之趣味，可当饭吃当药服乎？吾不知其可也。

大滌子论画，倡贵有我在。余独倡贵有画在。盖画者皮也，本也，我者，毛也，末也。皮之不存，毛将焉附，本之不在，末将焉生？则画不以画在，而以诗在，以书在，虽有我在，画乎哉？

画以画在，虽无我在，犹画也。进此而求我在，则佳画矣。若舍画在而求我在，谓之弃皮而求毛，弃本而求末，今之行为艺术、装置艺术、观念艺术是矣。绘画遂趋死亡，虽有我在，何足贵耶！

佛国有如来、观音，亦有布袋、济颠，而置如来、观音于大雄宝殿，置布袋、济颠于山门、罗汉堂。犹画苑有吴道玄、黄要叔，亦有徐青藤、董华亭，而置道玄、要叔于山门、罗汉堂，而置青藤、华亭于大雄宝殿，雄乎哉？

袁子才作两我论，画贵有我，盖亦有两我焉。一我也，如曾波臣之为人肖像，如镜涵影，形神兼备，而夺彼之真，是谓毋我，我之为我，以有他人。在此大我也。一我也，如罗两峰为人肖像，虽妻子而莫识其为何，形神俱混，唯存笔墨，是谓唯我，我之为我，以有我在，此小我也。东坡“论画以形似，见与儿童邻”。人皆以为斥形似者，而不知其所论者乃鄱陵王主簿所画折枝，形极似，如今之所见宋人团扇小品者也。其意盖言赏画不可止于其形似逼真而赏之，须于其象外神韵而赏之，乃得赏画之旨，而非言作画不可以形写神，须弃其形似乃得其神，而得作画之旨也。譬之服饰之赏，论衣以布料，见与儿童邻。盖儿童之见，徒知衣之为衣，必有布料，无布料如皇帝之新衣者，则不复有衣。至于有布料矣，衣无疑矣，佳衣乎？劣衣乎？则茫然不可识。惟高明能辨之，至于赏无布料之衣，犹可谓高明乎？更有服饰之制，倡无布料之衣者，尤荒谬绝伦。

凡事有其然必有其所以然，故学其然者，必先学其所以然，不学其所以然，徒学其然，吾不知其可也。而世人之于学，多用功于然，几人用功于所以然哉！

君子人格，克己而毋我，小人人格，纵己而惟我。君子能容小人，小人绝无能容君子者。所以君子常坦荡荡，而小人辄忧切切。然则君子果无忧，而小人果无乐耶？非也。盖君子者，忧

天下忧他人,而不忧己。曰:先天下之忧而忧,后天下之乐而乐。小人者,幸天下之灾,乐他人之祸,而不乐己。曰:先天下之乐而乐,后天下之忧而忧。又曰:君子者,于己之所能并报之于社会他人者,常知不足而常进,于社会他人所报之于己者,常知足而常乐。小人者,于己之所能并报之于社会他人者,常知足而常骄,于社会他人所报之于己者,常知不足而常怨。如此而已,岂有他哉。故君子必成人之美,小人辄成人之恶。小人而有才则尤可惧,今之高智能犯罪是也。故曰:可以使由之,不可使知之。

人性之弱点有二焉,曰:惰性贪欲,曰文过饰非。盖惰性贪欲者,万事莫不皆然,惟文过饰非者,万事皆难以行,惟可畅于艺事而无阻焉。卫星落地,不能文之为成功;粮食减产,不能饰之为丰收。文过饰非难行,则惰性贪欲亦难行,而人犹欲行之。浦江大桥、胡长清后,复有沱江大桥、郑筱萸是矣。画成丑陋,可文之为大美,行为荒诞,可饰之为个性,则现代艺术颠覆古典艺术之后,复为当代艺术所颠覆。盖过与非之由来缘于惰与贪,则过难以文为功,非难以饰为是,则惰与贪也尚有节制。过可以文为功,功翻为过矣,非可以饰为是,是翻为非矣,则惰与贪之畅行,无所节制矣。

董华亭倡一超直入,而斥积劫方成,岂独画哉!盖读书、壮游莫不皆然也。古人之读书万卷,手抄口默,十日而莫能尽一篇;今人网络下载,片时而可搜万言。古人之行路万里,风餐露宿,累月而莫能穷一景;今人则空航车驰,一日而可致十景。所谓快餐文化者,华亭实始作俑者,今人咸以为缘自西方者,非也。虽然,古人之为学,所得者迟且寡也,实久且多。今人之为学,所得者速且多也,实暂且少。一者以其精且深,一者以其疏且浅。

设有一宫观,其监院于道教盖一知半解者,而欲借民族音乐、道教音乐以辅道教文化、道教教义之行,曰:弘扬道教,弘扬道教音乐,

弘扬民族音乐,三位而一体焉。及观其演奏,于吹箫之玄妙,击磬之清虚,琴伴则鹤随,瑟鼓则松响,茫然不著边际,不过紫竹调、茉莉花、上海说唱、革命歌曲之类,而易种田为革命、毛主席语录之词句为重阳七子之里籍生平诸道教常识耳。噫!此所以余谓传统之坏,不坏于反传统者,坏于弘扬传统者,尤坏于当朝之弘扬传统者也。盖礼失诸朝不可惧,以犹可求诸野也。礼失诸朝矣,而朝犹以弘礼为标举,则真可惧矣。以朝之标举礼也,故礼不复可求诸野,以朝之既失礼也,则所弘者礼乎?故圣人不忧礼失,忧失礼之弘礼,尤忧当朝之失礼而弘礼。画道岂不然哉!

上古之画如散兵而待拜将,万众欲向心而未知何所向。唐宋之画如汾阳之以一法而治三军,万众一心而卒成大功。明清之画如侠客而聚五岳三山,各出绝招而或成奇功。今世之画如明星而惑粉丝,恶搞搞笑,如痴如狂,吾不知其何功。故上古之画欲求传而不知以何传,唐宋之画明乎画以画传、人以画传,明清之画明乎画以人传,今世之画只求曾经轰动,不求天长地久。

中国画之要义盖有三焉,一曰:外师造化,中得心源。然此非为中国画所专有,而为中外一切绘画所共有,亦非为绘画所独有,而为一切艺术所共有,所谓生活乃一切艺术之唯一源泉是也。至写心不写物之说兴,则异矣。一曰:形神兼备,物我交融。然此非为中国画所专有,而为中外一切绘画所共有,所谓存形莫善于画,忘形得意不若赋诗是矣。至斥形而取神之说起,则异矣。一曰:骨法用笔,气韵生动。此为中国画所专有,所谓书画同源诗画一律是矣。而骨法者所以施于造型,气韵者所以生于造型,而其理各与书诗通也。至以书法为画法,以诗境为画境,则又异矣。

外师造化,中得心源者,所以成艺也,而非必成画也。形神兼备,物我交融者,所以成画



吴湖帆 春风放怀 纸本 86×48cm 1947年也，而非必成中国画也。骨法用笔者，所以成中国画也，非必成中国佳画也。气韵生动者，所以成中国佳画也。

将未拜而兵勇散，上古之画是矣。道玄起而三军动，古典之画是矣。青藤出而侠客行，现代之画是矣。明星选而粉丝狂，当代之画是矣。唐宋之画，业精于勤而荒于嬉，行成于思而毁于随，故曰：身为物役，严重恪勤，意在笔先，而

无苟下。明清之画，业精于嬉而荒于勤，行成于随而毁于思，故曰：以画为乐，草草点染，意在笔后，而取变相。

万事理相通，故事皆一理。而以他事之理说此事，亦如他石攻玉，犹胜于以此事之理说此事，而不识此山也。术业有专攻，故术各有法，而不得以他术之法为此术，为之，则此术不复为此术，而为亦彼亦此、非此非彼之别术矣。虽然，造桥之理可说唐宋画绘之事，而不可说明清画绘之事。书诗之法不可为唐宋画绘之事，而可为明清画绘之事。

湖帆丈人论画有云：生宣纸盛行而画学亡。盖始于石涛，后学风靡从之，不可问矣。而石涛亦云：纸生墨漏，画家一厄。何耶？盖壁画不论矣，卷轴者，唐宋多施于绢，捶如银板而后为之，取其不渗水而便于形象之刻画，可使无一毫小失，或用纸者，率皆麻纸、竹纸、皮纸、绵纸之类，施以胶矾粉腊，复加研磨，使光洁润泽如女儿肌肤而不渗水，是皆所谓光熟纸者。至元人所用麻纸，不作加工而不渗水，以其纤维紧韧故也，则为毛熟纸，或有名为半生半熟纸者。至明始有宣纸，盖以青檀树皮为原料，杂棉料、草料而为之。然用于书画，必加工使熟或半生熟。至石涛始用生宣纸，缶翁而益盛，共和以降，则非生宣不画矣。故隆万前画，无有施于宣纸者，更遑论生宣纸哉！隆万以降至辛亥画，非生纸者百之九十，生纸者百之十，而生宣纸者仅百之五。辛亥至共和前，非生纸者百之五十，生纸者亦百之五十，而生宣纸者百之四十。共和以降，非生纸者百之十，生纸者百之九十，而生宣纸者百之八十。中国画遂为生宣纸之一家眷属矣。

（作者为上海大学美术学院教授）

归乎来兮，归乎来

——归庄《墨竹诗翰册》飘洋归故里

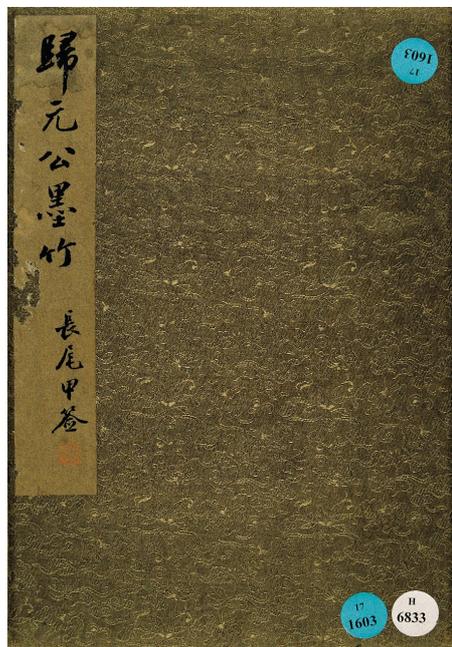
□ 陆家衡

最近，昆仑堂美术馆在北京嘉德拍卖会上拍得一件归庄的墨竹诗翰册页，计15开，其中8开为墨竹，7开为书法。此册集归庄诗、书、画于一册，笔墨精妙，神采焕然，是近年来我所见到的归庄传世书画作品中最为精采的一件。有关对此册的研究，笔者将另撰文探讨。

归庄是顾炎武的挚友，两人不仅同里、同学、同庚，且志趣相投，皆落落不谐于俗，以博雅笃行相砥砺，故时人有“归奇顾怪”之目。明亡后，归隐迹僧舍，顾云游西北，俱抗节不仕，以布衣终老。顾炎武对归庄的人品和才华十分折服，每以“高士”相称。顾氏一生交游的文士有数百人，《顾亭林诗文集》中以“处士”、“节士”、“隐君”相称者有二十余人，而以“高士”相称者仅四人，归庄居首。特别是对归庄的诗，顾炎武曾以“瓠觚之于宝鼎”相喻，足见其推崇至极。吴梅村亦有《题归玄恭僧服小像》四首绝句，分别以“好酒”、“能诗”、“画竹”、“工书”赞之。归庄才艺，于此可见一斑。

归庄的曾祖父归有光、祖父归子骏，皆以文章名世。父亲归昌世尤擅墨竹、刻印，为一代高手。因此，归庄的诗文书画，实得家学之助。众所周知的《万古愁》曲子，传为归庄所作，顺治帝尝命乐工歌以侑食。此说虽在学界尚有异议，但据全祖望引魏禧所撰《恒轩寿序》，似确凿可信。据说魏禧还能击鼓歌之，实系归庄亲授。归庄的墨竹显然是其父亲授，用笔似乎更

率意放逸。我年轻时曾见余绍宋民国二十五年主编的《金石书画》，刊有归昌世、归庄父子墨竹册页各八开，



归庄 墨竹诗翰册
昆仑堂美术馆藏

无款，钤有“昌世之印”、“悬弓”诸印，风神凛然，画风极为相似，乃至于编者将归昌世之名误注为归玄恭。后来读《假庵杂著》才知道归昌世墨竹师法文与可、吴仲圭，并不喜欢夏太常。故归庄的墨竹风格实为继父风而承文、吴，学有渊源，而能自出机杼。乙酉（1645）后，归庄浪迹江湖，以吟咏、书画自娱，借以泄胸中郁勃之气。由于常寄食于友人家，故颇多“笔墨之役”。其应酬之作，以书法居多，尤其是狂草。而墨竹则不苟作，更不轻易赠人，传世极少。秦祖永《桐阴论画》将归庄墨竹列为“神品”。

十年前,我因编辑《玉峰翰墨志》,开始搜集有关归庄的资料,然以未见到真迹为憾。2001年,朱福元先生捐赠家乡的300余件古代书画的目录中,亦无归庄之名。先生告我,他旅居日本50余年,过眼名家字画多不胜数,惜未见到归庄的作品。之后,台湾学者徐华中教授见寄大作《明代文人归庄研究》一书,甚惊喜。这可能是迄今为止海内外研究归庄的唯一专著,尽管此书以研究其文学思想为主旨,于书画艺术涉猎不多,但仍不失为一部有深度的力作。

2003年冬,北京嘉德拍卖会上出现了久违的归庄作品,那是一本册页,计20开,小行书极精,书苏东坡前、后赤壁、滟滪堆、昆阳城四赋并跋,《归庄集》有著录。小行书得二王法乳,写得如此精妙,令人惊叹不已。我闻讯赶赴京城,惜失之交臂,至今引为憾事。之后,拍卖会上就很少见到归庄的作品。

今年3月中旬,于太仓殷纪山先生府上获观归庄书《聚芳斋记》册页。此文虽未见录于《归庄集》中,但审其文法、字迹,应确信为真迹佚文。无独有偶,事隔数天,又获悉嘉德四季拍卖会再次亮出归庄墨竹册,北京夏天星先生电告为开山之物,欣喜万分,暗自庆幸眼福不浅,缘分已近。此时我刚忙完苏州书法晋京展回到昆山,稍事休息,便偕小沈、晓东急速返京。

一下飞机,已有车等候。高雷先生已安排好了全程接送。为不耽误时间,我们带着行李直奔拍卖现场。借助并不明亮的灯光,我仔细审读了这件拍品。封面“归元公墨竹”题签出自长尾甲之手迹,并有“雨山”朱文印。长尾甲是日本近代著名鉴藏家,清末民初曾与吴昌硕论画谈诗,是个中国通,眼力甚佳。内页为墨竹8开,无款,钤“元功”朱文印,纸色稍黄,但墨气、精神不减。画面有虫蛀小孔,所幸未伤要处。书法7开为自作题竹七绝五首,未见录于《归庄集》中。归庄工诗文、墨竹,但诗集中竟无一首咏竹诗,一直令我百思不得其解,今日焕然冰

释。书法极老健,传二王衣钵,比之书东坡四赋,更为自然、率真,而显得风神奕奕。诗画作于戊申腊月,即1668年,是年归庄56岁。毋庸置疑,这是归庄晚年的一件力作。内页有“秦稚枚家珍藏”、“散之心藏”、“凤初秘玩”等收藏印。秦稚枚即秦树敏,吴县西山人,能诗擅画。光绪十七年曾作《林屋山人送米图》为廉吏暴方子声张正义,后经俞曲园、吴昌硕、胡适、徐悲鸿、朱自清等人推介,轰动朝野。由此可推断,这本册页至少在清末还未出洋。册页附入境单,确为近期从日本回流之物。

这次拍卖,还有三件昆山书画家的作品。一为徐元文的行书扇面,一为王学浩的《交养图》,一为陈祐的《松下弈棋图》。陈祐之画纸色年代虽到,但有后补款之嫌。王学浩的《交养图》则是王氏客寒碧庄时为主人刘蓉峰所作的命题画,笔墨简净,清雅脱俗,是一件经心之作。

能容纳300余人的北京国际饭店三楼大厅几乎座无虚席,金融危机下社会对于艺术品的投资似乎更为关注。随着拍卖师和竞拍者此起彼伏的报价声与木槌的撞击声,竞争十分激烈。据工作人员称,原定于昨晚七时结束的拍卖会,竟推迟至凌晨二时,拍卖师虽轮流上场,还是个个声音沙哑,疲惫不堪。嘉德以不搞假拍赢得良好的声誉,在国内是首屈一指的。

拍卖场是个藏龙卧虎之地,风云变幻莫测。原先以为肯定能到手的王学浩《交养图》,竟拍至12万,而流入他人之手。每平尺3.5万元创历史新高,使在场者瞠目结舌。我的心也顿时沉重起来,担心归庄册页如果一旦失去,恐怕机会不会再来。于是四人相继离开现场,回到房间商量对策。晓东虽然年纪轻,却已是拍场老手,提出了一些可取的对策,我也冷静分析了形势,对可能出现的情况作了充分的估计,调整了心理价位,并与建良馆长作了电话沟通,原则上达成了共识。

晚七时许,归庄墨竹册以3万元起拍。不



杨新先生写《墨竹诗翰册》鉴定书

出所料，竞拍者一开始争得很热闹，我们则坐观虎斗，静待其变。当竞价 10 万元后，小沈果断出手，毫不迟缓，势在必得。对手猝不及防，几个回合下来先后退出。终于在 17 万元竞价时，一槌定音。如赢得了一场比赛，心情兴奋无比。17 万元购得明朝人 15 开册页，是这次拍卖爆出的又一冷门。抑或是神物有灵，思归心切吧！等办完交款取件手续，才感觉腹中饥渴，一看时间，已是九时半。那晚众人交杯庆贺，我亦破例喝了两瓶啤酒。

次日一早，我们持归庄册页请故宫博物院原副院长、著名书画鉴定专家杨新先生作最后把关。杨先生仔细审鉴后，在鉴定书上写下了“上乘之作，真迹无疑”八个字，并建议列为二级文物。至此，北京之行画上了圆满的句号。

归庄一生别号甚多，其中有称“归乎来”者，出自《孟子》的名句。我想，以这个雅号作为本文的题目，实在是再恰当不过的了。经历 340 个春秋，翰珍重归故里，归庄如在天有灵，亦定会捋须称庆的。归来后心潮难平，得俚句五首，以志不忘，非敢言诗也。

次韵和归玄恭题竹五首^①

笔蘸辛酸墨带霜^②，图成老干与新篁。
翰珍亦有思乡念，历劫飘洋归我堂。

冻雨寒云春信迟，淇园^③犹有岁寒姿。

君看直节凌云志，都在风欺雪压时。

千尺龙蛇舞碧天，风前雨后有馀妍。
道人醉倒维摩室^④，不梦湘江梦渭川^⑤

疏分枝叶密成丛，画法原由书法工。
侧笔中锋随意扫，何须成竹在胸中。

买来颜色似花红，点染春光作画工。
唯独山人有奇癖，只研翠墨写寒丛。

2009 年 5 月 7 日

注释：

[1] 归玄恭题竹五首

黄菊丹枫不耐霜，青苍独立有修篁。
因图丁卯集中句，真觉寒声风满堂。

芳菊开残梅信迟，幽怀还寄岁寒姿。
只看凤翥龙翔状，都在鹤落兔起时。

何处寒姿映碧天，临流弄影有馀妍。
皇英遗迹多伤感，不画湘江画渭川。

贞姿劲节岁寒丛，貌似还须取意工。
吴下画师无解事，总如柳叶在风中。

薄醉颜如霜叶红，豪吟狂草总能工。
忽然想得王猷宅，更扫干霄碧玉丛。

[2] 乙酉之难，归庄的二位兄长分别殉节于扬州和长兴，二嫂则死于昆山城破之日。

[3] 淇园，淇水之畔。《诗经·卫风》：“瞻彼淇奥，绿竹猗猗。”

[4] 明亡后，归庄寄身僧舍，号普明头陀。

[5] 湘江：晋张华《博物志》：“尧之二女，舜之二妃，曰湘夫人。舜崩，二妃啼，以涕挥竹，竹尽斑”。渭川：今陕西渭河，姜子牙曾垂钓于渭川之滨。

（作者为昆仑堂美术馆名誉馆长）

珍品奇葩归故里 不贪为宝寄因缘

——怀念朱福元先生

□ 俞建良

阳春三月,我和作家马昇嘉先生,在参加昆山市文联组织的“云山诗意”赴广州、珠海的采风途中,忽接日本东京朱太太方韦女士来电:朱福元先生于2009年3月25日在东京与世长逝(享年91岁)。噩耗降临,悲痛不已。因作七绝二首,以悼朱福元先生:“万里频惊噩耗传,艺坛乡邑失良贤。哀思无曲悲伤至,捉笔吟诗泪洒笺”;“昆仑开馆八年前,曾见先生笑不眠。珍品奇葩归故里,不贪为宝寄因缘。”

为了怀念、追思这位爱国侨胞,当代杰出的书画收藏家,《昆山日报》头版刊发了讣告,市政府决定于2009年5月12日在朱福元先生断七之祭日,召开追悼大会。

5月12日,也是汶川大地震的周年祭日,在昆山市殡仪馆的大礼堂里,白色鲜花簇拥,挽联、花圈满堂。吊唁者有日本东京、香港、北京、上海、杭州的著名人士及朱福元先生的生

前好友,逾200人。昆山市委书记张国华,市政协主席许庆龙、市委常委宣传部长杭颖、市人



朱福元先生(1919-2009)

大副主任赵松坤、副市长金乃冰、市政协副主席谈祥生、原市政协主席石泉中等出席追悼会并亲切慰问先生家属。昆山市委副书记、市长管爱国,市人大主任孙优强、副主任钱解德、原市政协主席沈卫群等向朱福元先

生敬献花圈。

扬州市委书记季建业、苏州高新区党工委书记王竹鸣专程赶来参加朱福元先生追悼会;泰州市委书记张雷、徐州市委副书记、市长曹新平敬献花圈并发来信电。

殡仪馆大礼堂清雅庄严,哀乐低回,灵堂前方中央放置的朱福元先生遗像面带微笑,慈祥亲切。遗像两侧高悬着“翰珍归娄地夙素成真九泉欣慰应含笑,德望重泰山虔藏亦道一世辛勤不为名”的挽联。灵堂东西两侧,分别摆放着社会各界敬献的花圈。

追悼大会由昆山市人民政府副市长金乃冰主持,市委常委、宣传部部长杭颖致悼词,盛赞朱福元先生搜集流失海外的中国古代书画并无偿捐赠家乡所表现出的赤子情怀,为世人所敬仰。追悼大会之后,朱福元先生骨灰安葬仪式在昆山皇宜山墓园举行。

治丧期间,张国华、季建业、王竹鸣等亲切接见了朱福元先生遗孀方韦女士,对朱福元先生的捐画义举给予高度赞扬,并请朱太太节哀,保重身体;市长管爱国邀请朱太太每年来昆山度假。杨守松、马昇嘉、陆家衡、夏天星、俞建良、王清、沈江等各界人士参加追悼大会并在报刊上撰写悼念诗文,以寄托哀思。为了永远怀念朱福元先生的事迹,昆仑堂美术馆全体工作人员夜以继日,仅用三周的时间,编辑整理出《当代著名书画收藏家——朱福元》一书。书中收集了朱福元先生近十多年来的生活片断、友人的评论文章,以及逝世后的悼念诗文。

朱福元,字葆初。1919年6月出生于昆山巴城镇石牌的一个诗礼世家。他是旅居日本的当代著名书画收藏家、鉴赏家和社会活动家。早年,肄业于南通学院。他曾当选过昆山议员。其父朱孟豪在辛亥革命后曾任江苏省议员、昆山银行行长。祖父酷爱书画,家中收藏甚富。朱福元先生的夫人方韦女士也是昆山人,震旦大学高材生,精通英、法、日三国外语,在日本社交界有一定的知名度。她仪态大方,对人谦和。其祖父方还为近代著名教育家、著名书法家,曾在民国初为昆山光复元勋,后任北京女子师范学校校长。由于家学渊源,方韦学养兼优,娴雅温静。他俩伉俪情深,尊老爱幼,深得亲友的赞誉。

上世纪50年代初,朱福元先生夫妇东渡日本谋生,在东京创办赤坂饭店,经营中国料理,经数十年艰苦创业,事业终有所成。在生意最兴隆时,东京、名古屋和洛杉矶、夏威夷等地,赤坂饭店发展到16家之多。由于商务关

系,朱福元常往来于香港和东南亚各国,在长期的海外生活中,亲眼目睹了战后大量的中国古代书画流失异国他乡,十分痛心,遂萌发收藏之念。于是,朱先生在商务往来中,有意地结识了许多画家和古董店老板,开始了他的收藏生涯。朱先生不染烟酒,把经营所赚到的钱大部分都花在了书画收藏上。

朱福元对书画的爱好、收藏,主要是受祖父的影响。朱福元先生自幼受影响,幼年时祖父每逢雷雨季节过后,总要把所藏的古代书画和碑帖挂出来晾晒,这些书画大都是明、清时期的作品。据他祖父讲,宋、元书画对民间的私人收藏者是无法企及的。从此,他暗暗发誓有朝一日要觅到宋、元名画。收藏书画是一门学问,又是一件十分艰苦的工作,古代名家字画价格昂贵,往往百万元巨款弹指一挥间;其次要有眼力,看错画就会一失足成千古恨;再者就是要有缘份。朱福元一生简朴,不事奢华。即便有了钱,也依然清茶一杯,烟酒不沾,淡泊人生。83岁时的朱先生还每天凌晨去市场买菜。平时店里的盒饭卖不掉,就留着自己吃。朱先生一辈子从来不用一分闲钱,跑马场、酒吧等等所有的娱乐场所,他从不涉足,即使如股票、彩票,他也不沾边,因为他认为凡是不靠劳动得来的钱财都是不踏实的。他恪守信用,从不拖欠钱款,又乐于助人。朱先生在几十年的创业和收藏书画的过程中,始终笃守“言必信、行必果”的做人标准。朱先生收藏书画,从不赊欠一分钱,饭店做账收费,从不多收一分钱。也为此,他们在东京华人圈内享有很高的威信。因此许多画商都愿意把好画给他看。他的许多精品佳作都得之于无意之中,冥冥如有神助。收藏生涯充满了酸甜苦辣,经历了失败和成功。他殚精竭虑,铢积寸累,经过几十年的努力,从青壮年到耄耋之年,终于搜集到流失在海外的唐、宋、元、明、清,乃至近代的名家书画作品,洋洋大观达五百余件,锦匣玉躔,度藏成山,便



2001年5月,朱福元夫妇相携在日本雨巷中。

自立斋名为“昆仑堂”。

随着昆仑堂的知名度的扩大,海内外的画家、鉴赏家接踵而来,他们看了昆仑堂的藏品后给予了极高的评价,或鉴定题跋,或题词和撰文盛赞。他们中有著名画家刘海粟,著名学者、书法家赵朴初,著名鉴定家启功、徐邦达、谢稚柳、杨仁恺等。

朱福元先生心想:独乐不如众乐。于是在1988年和1994年分别在香港和北京人民美术出版社出版了《昆仑堂藏书画集》,在海内外广泛传播、影响很大。朱福元先生不遗余力地收藏散失在海外的中国书画,他时时在考虑自己这些藏品的最后归宿。1997年7月2日,《新民晚报》刊登了一篇题为《500余件历代书画喜有归宿,一老华侨欲将收藏献故乡》的新闻稿,首次披露了他捐画的意愿。对于昆仑堂的名声,大家早有所闻,1988年11月亚明在香港《明报月刊》发表《东京昆仑堂主人朱福元》,《昆山文史》1989年第七期刊登童基《朱福元、方慧东瀛创业记述》,1990年8月《苏州日报》发表了虚舟的《夏璜赵璧,什袭珍藏——读昆仑堂藏画》。当《新民晚报》的文章发表后,时任昆山文联主席杨守松和时任书画院院长陆家衡觉得这是老先生在试探家乡的反应,对于这样一件有关昆山文化建设的大事,不能错过这一机

遇。在市领导的支持下,通过多种渠道和在东京的朱福元先生取得了联系。

1997年10月下旬,朱福元先生委托他的朋友夏天星来到昆山。夏氏是一位艺术家,80年代末留学日本,在东京大学攻读美术专业,颇受朱先生的器重。夏天星详细地介绍了朱福元先生收藏的情况和捐画的一些想法。从中了解到朱福元先生对捐画一事还存在着不少疑虑,主要是昆山方面的态度究竟如何以及

家乡有没有能力建美术馆等等。在看了昆山的经济发展和城市建设后,夏天星感到十分满意,并带去了昆山市领导邀请朱福元先生来家乡考察的口信。

1998年4月,朱福元先生风尘仆仆地来到家乡,时任政协主席石泉中、市委副书记夏梁鑫、副市长徐崇嘉,还有新上任的文化局局长马昇嘉等先后和老人见面,得体而诚恳的交谈使朱福元先生看到了家乡父母官的文化素质和品位,从中了解了昆山领导对捐画的明确态度。为了使朱福元先生全面了解昆山,朱先生参观了开发区,游览了亭林公园和周庄,重访了故乡石碑,会晤了他年轻时的朋友和老乡。特别是当他看到由美国JY公司设计的昆山的标志性工程——市科技文化博览中心的模型时,心情显得十分激动,连声叫好。就在这次访问后不久,朱福元先生明确表示:决定将自己收藏的三百余件书画精品捐献给家乡。当时我作为陪同,并拍摄了不少珍贵的照片。

1998年秋天,夏天星去东京协助朱福元先生整理捐赠书画作品,并列出了清单,内有稀世珍品唐代的《伽理伽尊者像》、五代徐熙的《春燕戏花图》和宋元的小品、明代沈周、文徵明、蓝瑛的山水图轴、董其昌的行书诗轴、清代王翥、袁江的山水图轴、王铎的行草书轴,以及

近现代吴昌硕、齐白石、张大千、傅抱石、唐云、亚明的书画轴等。事实上,朱福元先生身在海外,却对家乡充满了眷恋之情。早在上世纪80年代初,他回到阔别三十多年的家乡时,就捐赠过9件清代和近代名家的作品,其中有清道人的六尺对联、陆廉夫的花鸟画轴,以及汤禄名、方还等人的作品。当他得知昆山宾馆没有空调时,还捐赠了20台空调机。

1998年11月19日,时任市长的季建业和朱福元先生在昆山宾馆签署了捐赠书画的意向协议书。

1999年初,赵松坤副市长代表市政府,专程去东京拜访了朱福元夫妇。

1999年10月,杨守松、马昇嘉、陆家衡受市政府派遣应邀赴日本,带上时任季建业市长一封情真意切的信。临行时,时任市委书记张卫国又特地关照:代向朱先生夫妇问好,科博中心一定会造好,请老人家放心。为了使美术馆早日建成,朱福元先生不顾身体不适,父子俩陪同家乡来客,参观了东京国立博物馆、东大艺术馆和京都国立美术馆、名古屋国立博物馆、名古屋科技馆、奈良国立博物馆、奈良文化会馆等,使大家对建造美术馆的环境以及内部设施等有了一个感性的认识。回国后,三位考察人员向市委、市政府作了汇报,并且根据考察以及和朱福元先生协商的结果,提出了三点建议:一是昆仑堂美术馆面积应定在1000平方米左右;二是昆山梅雨季节长,对保存古代书画不利,美术馆一定要配备先进的温度、湿度、灯光设施。库房有特殊要求,要精心设计;三是美术馆要建立严格的规章制度,进行规范管理。经过一年多的设计论证和准备工作,1999年12月26日,昆山市科技文化博览中心破土动工。朱福元先生因身体不适,委派夏天星来昆山参加了奠基仪式。

2000年,两位老人还来昆视察了工地现场。

2001年初,昆仑堂美术馆的筹备工作已

列出了时间表,开馆日期定在秋天,各项准备工作在市政府的安排下正在有条不紊地进行。根据朱福元先生推荐,昆仑堂美术馆的设计由同济大学殷正声教授承担。殷教授在80年代末曾留学日本,在东京千叶大学攻读建筑专业,近几年来承担过上海科技馆等重大项目的设计工作。殷教授十分乐意地接受了昆仑堂的设计任务,从美术馆的整体效果到灯光、空调、安全、消防、材料、色彩各个细节都作了周密的考虑,设计图纸经反复修改、论证,到七月初正式确定下来。其时,离开馆仅剩三个多月,施工工人日夜奋战,确保不延误竣工日期。

2001年5月11日,杨守松、马昇嘉、陆家衡和夏天星再度赴日本,此行的主要任务是协助朱福元先生对捐赠作品进行清点、核对、登记、造册,并装箱打包。清点工作是在朱先生的南青山寓所进行,平时很少说话的朱先生,谈起一幅幅书画的来历,兴奋得手舞足蹈。就这些书画的价值而论,朱先生确实是个大富翁了。但他把这些珍贵书画捐赠给家乡而不传子孙,是经过深思熟虑的,他对自己选择的道路很自信又很欣慰。整理工作是在朱太太指挥下进行的,凭着她在饭店几十年的经验,一切工作都做得十分细致、妥贴。5月24日首批130件作品运抵昆山,5月31日第二批150余件作品由朱太太和大儿子朱飞带到昆山,剩余的20余件作品不久也由夏天星送来。至此,311件捐赠作品全部到位。

对于朱福元先生捐赠的书画,昆山市委、市政府是十分的重视的,一致认为这是一笔十分丰富的物质和精神财富,将对提高我市文化品位和两个文明建设发挥积极的促进作用。时任市委书记张雷对捐画一事十分关心,多次亲自过问,并作重要指示。昆仑堂美术馆施工开始后,时任市委常委、宣传部长钱解德,副市长赵松坤多次召开协调会议,确保工程质量和进度,另一方面对捐赠品的路途安全作了妥善的

安排。6月1日，市委常委会作出了成立昆仑堂美术馆的决定。

8月21日，昆仑堂美术馆经市编委会批准正式成立。在有关部门的配合和支持下，抽调了数名学有专长的人

员组建管理班子。一方面派人去上海博物馆等地学习，一方面对部分破损作品进行修补。选定首展作品、编制解释文字、培训讲解人员、印制图片画册、邀请开馆来宾、起草管理条例等工作同时进行。全体工作人员为朱福元先生爱国爱家乡的精神所感动，在筹建开馆的两个多月中，没有休息过一天，有时晚上还要加班加点。大家只有一个信念：确保开馆顺利进行，让朱先生满意。

2001年11月12日上午，昆山城市广场彩球高悬，鲜花簇拥，来自海内外的专家、学者、文艺界知名人士二百余人云集于新落成的市科技文化博览中心，参加昆仑堂美术馆开馆庆典暨朱福元先生书画捐赠仪式。文化部部长孙家正、日本原内阁总理大臣宫泽喜一等发来了贺电。在热烈的气氛中，朱福元先生和王竹鸣市长签署了书画捐赠协议书。随着鲜红的彩绸徐徐落下，昆仑堂美术馆迎来了第一批观众。望着装饰一新的昆仑堂展馆和一幅幅几十年心血所聚的展品，朱福元先生脸上露出了欣慰的笑容，他终于了却了一桩多年来的夙愿：在家乡建一座美术馆，把自己毕生精力收藏的艺术珍品陈列在里面，造福桑梓，永传后世。

开馆当日，朱福元夫妇满面春风招呼来宾：他们的老朋友、世界船王包玉刚的兄长包



2001年11月12日，朱福元先生在昆仑堂美术馆开馆庆典上

了，大家相聚在11月12日。这个值得纪念的日子，正是朱福元夫妇的结婚纪念日。

文化部部长孙家正说：“这是一件功在当代、利在千秋的盛事。”文化司司长冯远说：“这是造福今人、造福子孙的盛举。”这确实是昆山历史上绝无仅有的创举，昆山的先人无法做到的，在天时地利人和的今天，由朱福元先生做成了。“昆仑堂”、朱福元的名字一起永载昆山史册。

朱福元先生慷慨捐画的爱国举措，经媒体披露后，在美术及社会各界反响强烈。2006年，中央电视台《国宝档案》栏目摄制组专程赴昆山和日本拍摄先生专题片，并在中央四套节目中播出，在海内外引起了巨大的反响。

在昆仑堂美术馆开馆以后的日子里，朱先生每年都要回来看望。朱先生精力充沛、健步如飞，谈论书画时滔滔不绝、眉飞色舞的样子还历历在目，他对青年后生的教导更是语重心长。他说：“年轻人先要做好人，才能做好事。做人要老老实实、诚诚恳恳，做事要认真真、踏踏实实。要学会吃亏，吃亏是福。还要不贪，不贪为宝。”在先生所捐赠的书画作品中，有一幅王一亭的《不贪为宝图》，他把它拍成照片分送给中国留学生。在传统文化出现断层的今天，朱先生的言论、思想和行动更加令人敬佩、发人深思。去年

玉书来了；日本驻沪总领事濑野清水来了；故宫博物院原副院长杨新、中央美院教授薛永年等专家学者也来了；日本的朋友来了，香港的朋友来了，中央、省、市的领导也来

了，大家相聚在



领导和各界群众 300 余人参加朱福元先生追悼大会

四川汶川大地震时，先生闻讯，嚎啕痛哭，泣不成声，他不停地说：“孩子们太可怜了，孩子们太可怜了。”朱先生一生把教育培养青年后代为己任，他甚至对自己经商事业的成功并不在意，觉得此生所做最有价值的事，就是收藏了流失海外的中国书画，捐献给国家，建成美术馆，使国家未来的希望——孩子们得到良好的教育，使国家繁荣昌盛。先生博大的胸怀，高尚的人品，令人崇敬。

但是在 2006 年后，朱福元先生由于患眼疾，双目几乎失明，健康每况愈下，但还时时惦记着家乡的文化建设。先生病重期间，昆山市委、市政府领导多次询问朱福元先生的病情，并于 2008 年 1 月 24 日委派我和市文广局副局长王清专程赴日本探望，进行了面对面的访谈，先生甚为高兴。同年 5 月下旬，原昆山市文联主席杨守松先生也前往日本东京看望了病中的朱福元先生。

朱福元先生匆匆地走了。他没有带走一朵云彩，而留给我们的却是一批珍贵的书画文物，同时还留下了他那正直、善良、爱国、爱家乡的赤子心。当我们面对这些他一件件收来的历代书画作品时，可以感到朱先生的精神已融汇于这些作品的内涵之中，这是我们民族延续

了几千年的精神，这种精神是独立的、是坚强的、是孤傲的，也是我们今天的社会最稀缺的。

朱福元先生一生为人宽厚笃诚，性情耿介，乐善好施，曾数度救人于危难之中，而不求回报，体现了一个爱国华侨的高尚情操。

朱福元先生能立业于日本，扬名于海外，应当说是中华民族克勤克俭、艰苦朴实的优秀传统和他的太太方韦女士矢志不渝、迎难而上的个性凝聚的结果。他们虽然远离国土、故乡，但旅日多年一直没有加入日本籍。后来碰到一位与朱先生结交多年的日本朋友，由于经营不善，无法生存，欲寻短见。朱先生只得加入了日本籍，为其担保去银行贷款，帮助他度过了难关。朱福元先生家庭里有一条严格的家训：“只要家人踏进家门，就不得讲日语，一律讲汉语普通话或昆山话”；家庭习俗坚持昆山的传统，逢时过节，祭斋祖先，从无或缺；凡是中国去日本的公务人员或旅游者，只要叫得出朱福元和方慧夫妇俩的名字，无不热情接待，关怀备至，视如亲人。

朱福元先生一位耿直、慈祥的老人，要追忆他的为人处事太多、太多了……

在昆仑堂美术馆建立时，有人劝朱老以其姓名来命名，朱老坚决不同意。陆家衡先生所作挽联云：“翰珍归萎地，夙素成真，九泉欣慰应含笑；德望重泰山，度藏亦道，一世辛勤不为名。”这里的“一世辛勤不为名”指的就是这件事。

让我们永远纪念他这位情操高尚的世纪老人——安息吧，朱福元先生！

（作者为昆仑堂美术馆馆长）