

昆仑堂

二〇〇九年
第三期
(总第二十五期)
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

- 古拙绝伦的方还书法 陆家衡 2
- 百里平畴 一峰独秀
——顾春福及其《昆山图》 俞建良 6
- 玉峰名士王德森 蒋志坚 11
- 王学浩与张鹿樵
——王学浩行书《题奉鹿樵观察大人》赏读 陆昱华 16

书画研究

- 从玉山雅集看绘画群体中工匠与士人的交流 王 进 20
- 禅林话语与书法观念:
董其昌“字须熟后生”理论的重新审视 吴 鹏 27
- 舍形悦影: 徐渭画学的一个重心 任军伟 36
- 清徽州画家吴正桢与《竹石图》 董 建 44

人物研究

- 邹一桂轶事考辨 潘文颢 45

活动一览

- 昆仑堂美术馆举办《墨林昆冈》首发
暨作品展开幕仪式 48

古拙绝伦的方还书法

□ 陆家衡

方还(1866-1932),初名张方舟,又称张方中,字惟一,自署螭庵,江苏昆山人,清末贡生。早年受维新思想影响,投身于地方各项革新事业。光绪二十七年(1901)集邑中才隽,创立昆山第一所学堂——樾阁学堂,次年又效仿明末复社,创立亭林学会。以讲学为名,呼吁推行地方政治改革。光绪三十二年(1906)昆新学会(后改称昆新教育会)成立,被推为会长。同年,和宁波人李庆钊创建昆山商会,被推为会长。方氏廉勤任事,为本县士绅所推敬。宣统年间当选为江苏省咨议局议员及清政府资政院民选议员。辛亥革命爆发后,与邑人张栋、周梅初等进行光复昆山活动,并被推举为昆山民政分府民政长,主县政,翌年引退。民国二年(1913)任北京女子师范学校校长,现代文学巨匠老舍得其亲炙。民国八年(1919)北京爆发“五四”爱国学生运动,该校学生发起“驱方运动”,遂引咎辞职。民国十年(1921)受清末状元张謇聘,任南通女子师范学校校长,后因与张謇议不合,留书径去。方氏晚年致力于地方社会事业,修浚水利,救济灾民,体恤民生,频举善事。其间虽赴南京任交通部部长秘书,但仍为家乡事不遗余力,“对于地方事,无论若何困难,决不放弃,此为我昆人人所公认也”。^[1]

方还是近代著名的教育家,又是一位学者、诗人,时有“诗、文、书”三绝之称,与北京方地山并称“南北二方”。张謇一再对人说“我诗不如张景云,文不如方惟一”,其推许若此。方还的书法名闻于时,民国期间曾卖文鬻字于沪上。南京任职期间,在夫子庙开办“惟一碑帖店”,“远道而来求先生墨宝、问道学艺的人很多,一时门庭若市。”^[2]据方还的孙女、现侨居日本的方韦女士回忆,祖父一生酷爱书画碑帖,每到大伏天,总要将碑帖放在太阳底下晒,称之为“晒墨老虎”。晚年他将自己收藏的碑帖悉数捐赠给了昆山县立图书馆。

对于方还的书法风格,前人评述甚少,近人《纫芳簪琐记》云“(方还)书法颜真卿,略变其体而有自己面目,古拙绝伦”。这段话虽然很短,但对方还书法却作了较为公允的评价。

其实方还的书法早年并非师法颜真卿。昆仑堂美术馆藏有其36岁(光绪辛丑,即1901年)时所书的行书扇面一帧,书法瘦劲娴熟,用笔峻利爽健,结体精整紧密,饶有小欧《道因法师碑》的意趣,看不出有半丝颜真卿的影子。可以推测,方氏早年学的是欧字而并非颜字。民国二年(1912)方还为南社胡石予《近游图》题跋^[3],书风显然和十年前大不一样,起笔裹锋入



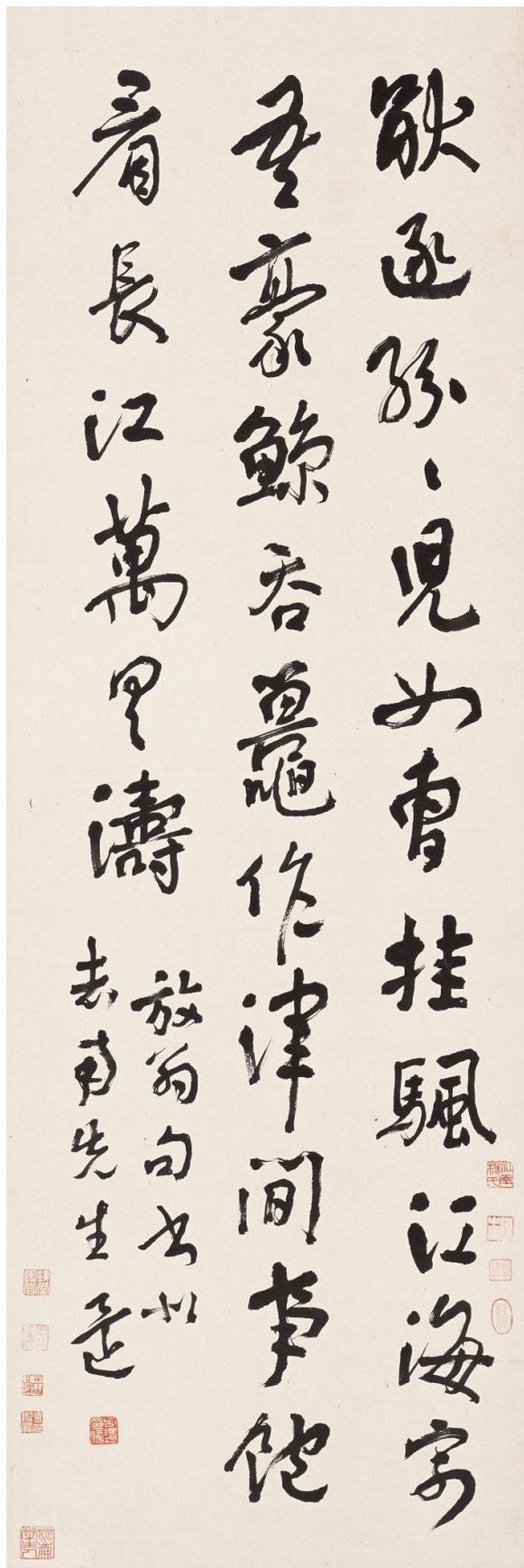
方还 行书扇面 纸本 19×50cm 1901年
昆仑堂美术馆藏

纸,点画圆浑遒劲,颜书的特征已很明显,唯结体略显严谨紧结,尚留欧书遗意。其实即便是方氏晚年的书法作品中,仍然保留着欧书的某些特征。可见方还由欧转学颜,重在作笔法的调整而不在求形态的酷似。和同为学颜的翁同龢、谭延闿诸人相较,取舍不同是显而易见的。

方还对颜真卿书法的研习可谓是倾其毕生心力,至老尤笃。其50岁后所书《墨翻笔挟七言联》(见封二),化楷为行,有飞动之势,笔墨老健,显示出其深厚的颜书功力。64岁时所作《临颜真卿争坐位帖》则姿态雍容,不拘形似而神完意足。可能是受何绍基等人的影响,方还书法并没有死抱住颜真卿一家不放,而是不断地广征博采,古为我用,力求融会贯通,逐渐形成了自家古厚、奇拙的书风。从其50岁以后的作品来看,他除了取法颜真卿,还学过苏轼、黄庭坚以及刘墉、何绍基诸家,并探源于汉魏六朝。其《圣功归求楷书五言联》(见封三),《纵横静坐楷书八言联》很明显取法的是北碑。《行书陆游诗轴》用笔由北碑派生而出。取势或方或圆,或欹或侧,字形奇拙,变化无常。66岁时

所作的《黄山谷跋语行书四条屏》书风已明显跳出了颜书的樊篱,糅合碑帖的用笔,跌宕起伏,沉稳而不拖沓,流畅而无浮滑,随势取形,不主雕琢,即所谓“古拙绝伦”是也。《塾师诗轴》取势上呼下应,左盘右旋,端庄杂流丽,刚健含婀娜,在不经意中妙绪环生,碑派行书能达此境界,在晚清的书家中也是不多见的。

方还所处的时代,一方面由于乾、嘉以后碑学的盛行,书坛受阮元、包世臣等人扬碑抑帖理论的影响,无人不学北碑。至康有为《广艺舟双楫》问世,把碑学理论形成体系,影响更大。另一方面,由于北碑无行、草书,帖学在案牍和书札形式上仍占有不可替代的优势。特别是进入清末民初以来,政事多变,思潮时新,废除科举,举办新学,学人多不愿规规于波磔界格。行书书写便捷,应用广泛,世人都好之,碑学家也难于违拗。因此,碑、帖各成体系但又相互渗透,已成事实。书家对于传统的认识,眼界更为开阔,不但甲骨、金文、汉隶、北碑受到青睐,而且对于二王和宋元明清以后帖学也有了更深层次的认识,出现了像康有为、吴昌硕、沈



方还 行书放翁诗 纸本 118×39cm 昆仑堂美术馆藏

曾植等以张扬个性而名重当时的书家。他们对传统的学习采取了另辟蹊径、博采众长的方法，偏师出奇而卓然成家。另一类书家则大部分是学者和政治家，他们不以书法为专业，虽然也写碑，但不走偏路险境，不以怪异标榜，行书则大多数脱胎于颜真卿，又善于将碑帖的笔法熔为一炉，和而不犯、腴润苍厚，避免了帖学浮滑的流弊。如翁同龢、杨守敬、罗振玉等人的作品，往往不以奇怪夺人耳目，但细细体味则如太羹玄酒，耐人寻味。方还的书法就是属于这一类型。

作为一代学人和教育家，方还的书法作品处处显示出其恂恂儒雅的书卷之气。尤为难得的是，方还有两则品评书法的文字，所论十分精辟，见解不同凡响。

其一，文云：

曼生书从汉隶来。或谓其兼习汉魏碑阴，故疏散入古。蟉叟篆内隶外，故雄深雅健。石庵瓣香华亭，然未能道原于隋唐以上，此一弊也。邵亭浑朴亦无时习。李眉生、赵搗叔均为北碑之杰。^[4]

这是一段鼓吹碑学的文字。除了石庵刘墉，曼生陈鸿寿、蟉叟何绍基、搗叔赵之谦都是碑学时风下的大家。陈鸿寿酷嗜摩崖碑版，于汉《开通褒斜道刻石》“心摹手追，几乎得其神骏”^[5]，方氏对其作了“兼习汉魏碑阴”的补充。何绍基书法“篆内隶外”，一语点出了其“雄深雅健”特征的原由。被康有为称为清一代“集帖学之成”的刘墉，晚年潜心北碑，可惜精力已衰，方氏在惋惜之余也道出了自己为什么晚年对汉魏六朝碑版情尤独钟的原因。邵亭是莫友芝(1811-1871)的号，贵州独山人。道光十一年(1831)举人，官至知县。精于诗，工真、行、篆、隶书，精金石考据之学，与遵义

郑珍齐名，号郑莫。李眉生即李鸿裔（1831—1885）四川中江人，官至江苏巡察使，罢官后居苏州。工古文字，精书法，临抚魏晋碑帖无不形神毕肖。这段文字从侧面也可看出方氏对自己研习北碑的信心。

其二，文云：

歧阳鼓相传为史籀书，其体势奇古，虚舟酷好之。临本颇能得其自然，惟用剪笔，此乾、嘉以前相沿成习，至吴恒轩氏乃始振笔直书。恒轩于汧鼓得其严整，吴苦铁得其气魄，然苦铁酬应烦，稍伦俗矣。^[6]

这是一段论石鼓文的文字。虚舟是清初书家王澍的号，恒轩是吴大澂的号，苦铁是吴昌硕的号。在方还看来，被康有为称为“中国第一古物”、“书家第一法则”的石鼓文书法，虽然在唐代就受到韩愈的赞赏，宋代欧阳修也作过考证，但乾、嘉以前的书家写石鼓文，“不足以见腕力”^[7] 吴大澂是第一个“振笔直书”石鼓文的人。吴昌硕曾当过吴大澂的幕僚，在书法上当然亦受其影响。他一生临石鼓文数百通，一日有一日之境界，终于以沉雄和气魄独步晚清书坛。但吴昌硕由于长期鬻书卖画，应酬太多，作品中难免沾染粗俗鄙陋之习气。写得太多，太熟，且固执成见，讨时人所好，当然习气也在所难免。方还直言不讳地批评吴昌硕，即使在今天看来还是不无道理的。

注释：

[1]、[2] 陈兆弘《方惟一先生年谱》，《昆仑堂》2002年第1期，第28、29页。

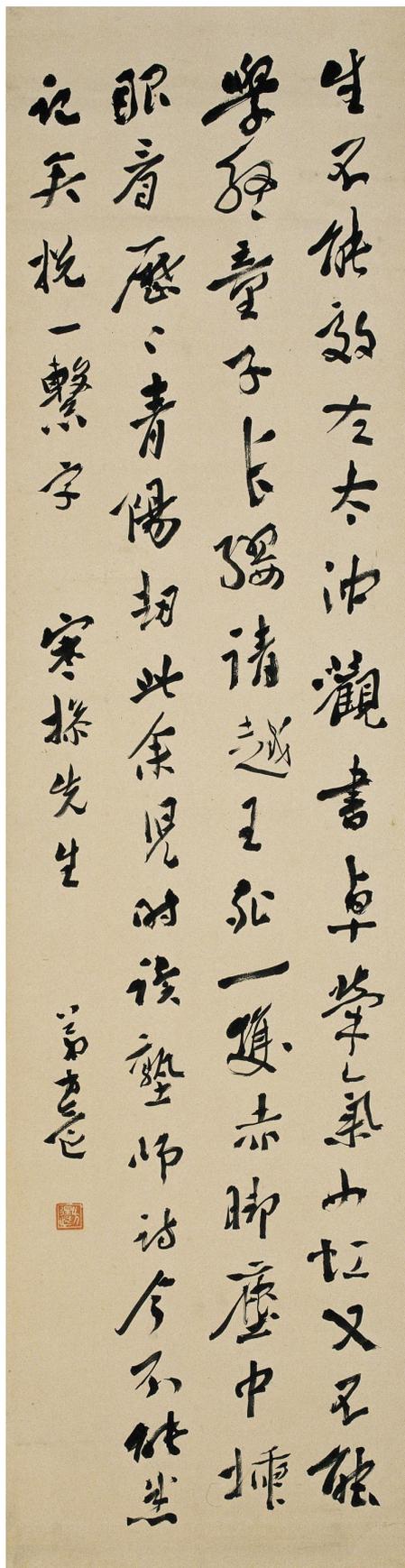
[3] 马一平《江南隽才方惟一》，《昆仑堂》2002年第1期，第23页。

[4]、[6]《墨林昆冈》，北京：荣宝斋出版社，2009，第141、151页。

[5] 方朔《枕经堂金石书画题跋》。

[7] 赵光《退庵随笔》。

（作者为昆仑堂美术馆名誉馆长）



方还 草书塾师诗 纸本 154 x 39.5cm 私家藏



顾春福 昆山图 纸本设色 43.5×138cm 1859年 私家藏

百里平畴 ——峰独秀

——顾春福及其《昆山图》

□俞建良

《墨林昆冈·昆山近400年书画名家作品集》，由荣宝斋出版社出版，共收录了昆山籍书画名家作品八十余件。其中顾春福的《昆山图》尤为显眼，值得研究。

昆山本名马鞍山，在昆山城内西北隅，山阜平地拔起，峰顶梵宇耸峙，妙峰塔之西侧，文笔峰隐然可见。山以峰而盛名，峰以山而巍峨。攀登仰望，那千姿百态的七十二变景色，尽收眼底。玉峰山岗峦的雄奇，形似马鞍，故名马鞍山。历代文人墨客，如唐朝的孟郊和张祜以及宋代的王安石等诗人，皆有诗咏之。明代的沈周、清代的王学浩有画作传于世。无论在诗人心中、还是画家笔下，“百里平畴一峰独秀”是马鞍山魅力所在。

关于沈周所作《马鞍山图》，^[1] 见昆仑堂期刊拙文，^[2] 这里不再赘述。王学浩所绘《马鞍山图》为立轴，^[3] 纵170cm横92cm，钤学浩（白文）、椒畦（朱文）、易画轩（朱文）。笔者未见原作，作品真伪待考。综观沈周、王学浩两帧画



作,既有相同处,又有不同点。相同有二:其一同是设色山水,二是同从山之东侧俯视。不同处为:沈周为小品册页、山之局部,且以西山文笔峰为主;而王学浩是大幅中堂,而且是马鞍山全景。

顾春福的《昆山图》,浅绛设色,纸本,纵43.5cm,横138cm。题署:“昆山图”。款落:“昆山本名马鞍山。产异石似玉,烟雨晦冥时,有佳气如蓝田。故又名玉峰。虽广袤仅三里许,而层岩叠嶂,积翠联云,令游者流连不忍去。下走比客是乡,常扶筇着屐,耽玩林壑之趣。适覩唐大人以旧治紫怀,属为绘图。因亲搨山灵面目,寄奉鉴正。然笔墨荒陋,未能逼肖其岚光黛色为愧耳。己未春正月人日,春福并识。”钤“春福”(白文)、“隐梅道人”(白文)、“春雨流花涧”(白文)。创作时间为:清咸丰九年,即1859年初春。

《昆山图》的构图形式与沈周和王学浩不同,沈、王两家以东侧向西俯视,而顾春福运用

宋代院体山水画重写实之法,由南向北观望,平远构图,绘山之全貌。山上亭台、庙宇,文笔、宝塔详实可见;山之西峰下石驳堤岸坚牢,湖面开阔,桥梁、村舍、农田,远近景物,层次分明。用笔沉着,浅绛着色,淡墨渲染,山石苔点密集,皴法多以干墨积累,林木间亦用淡墨干擦,画面无一人物、走兽,静气十足。然而不失气韵葱蔚,古雅可观,达到了作者诗意盎然的境界和内心修养。作品既有倪云林画风,又有王石谷的笔法,无愧是顾春福的传世力作。

顾春福(1796-?),号隐梅道人,字梦香,一作梦芴,昆山人。著有《隐梅庵日记》一卷^[4]。善画,师于改琦。由于受到改琦的器重,名噪一时,对索画者,皆以水仙、兰石应之,虽着

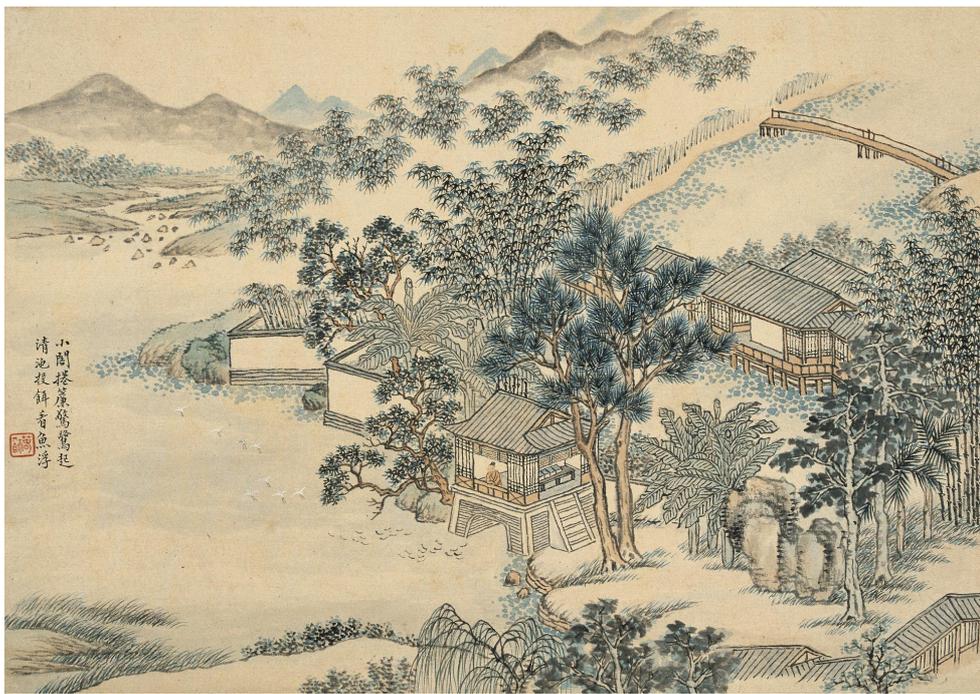
墨不多,也别饶风趣。他不但擅画,还精音律,善度曲。他又写散文,字句隽雅,情似宋人。所作人物、仕女、花卉入手即超;犹善山水,初学赵伯驹,继仿四王,笔墨秀润、细密,皴擦渲染简洁,法度中透逸气,意境幽远,自成一派,然不多作,故传世作品较少。年轻时,做过吴县令万浣云的幕僚,曾游幕薛焕府中十馀年。与陈中丞、陶宫保、梁方伯等吴中名流相友善,历游大江南北。

此幅《昆山图》乃顾春福应时任江苏巡抚薛焕之命而作。薛焕(1815-1880),四川人,字觐堂,号鹤济,翰林。清朝名臣。道光二十四年(1839)举人。曾任苏州知府、江苏巡抚、两江总督等。1850年任江苏金山县知县,1854年迁松江知府,率领1500名川勇随江苏巡抚许乃钊镇压小刀会起义军。1857年10月任上海道台。后迁江宁布政使、江苏巡抚,均在上海办理洋务。1860年以江苏巡抚署理两江总督,命吴煦、杨坊组织洋枪队,阻击太平军进攻上海。1862

年李鸿章率领淮军抵沪,他仍以钦差大臣留办洋务居上海。继调任礼部左侍郎、总理各国事务衙门大臣。回籍后曾于1877年赴云南处理马嘉理案。薛焕亦喜翰墨,工书,精鉴赏,度藏甚富。凡有佳作,命顾春福、秦炳文等临摹。

顾春福父顾锦畴,于画无所不能,长于山水,直入宋元人堂奥。其家境甚优。道光二十六年(1846),顾春福51岁时,于洞庭东山莫厘峰南麓购地十亩,买梅百株,建“隐梅庵”,植以梅、竹、杂卉、草亭、篱落,过着闲适幽雅的隐居生活。暇日携尺八洞箫吹之,太湖中渔歌四起,若远若近;林屋洞、石公山诸名胜荡漾眼前,大有超脱凡尘的蓬莱仙境。其实,在明清两代,苏州东西两山有私家园林很多,最为著名有5处。清人徐乾学在写太湖东山时说:尝言山中多好事,竞选胜地

为园亭,不减洛阳之盛。庭园首推吴时雅之“依绿园”,其次为顾春福之“隐梅庵”,屋虽简陋,而风光则美,令人心目皆爽。顾春福于“隐梅庵”赏景、读书,作画、鉴赏,怡然自乐。至同治元年顾春福见《黄鼎仿古山水画册》^[1]十二开,



顾春福 江南锦绣图 纸本设色 25.5 × 35.5cm × 4 昆仑堂美术馆藏

欣然题跋。清初的画家中，以“四王”为代表的正统画派，笼罩朝野，临摹古画成风，声势之大，家家大痴，人人一峰，全然是千人一面，徒有衣冠而乏其神采。然而黄鼎是个例外，他向王原祁学习元人画法，尤其对黄公望研习较

深，在打下良好的绘画基础之后，转师王石谷，遍临宋元，并好游览，日积月累，画艺大进。当时被乾隆称为“老名士”的沈德潜曾说：当代以画出名的有五个人，他们是恽寿平、吴历、王原祁、王翬和黄鼎。《黄鼎山水册》十二开册页明



白标明是仿巨然、范宽、董源、黄公望、高克恭、吴镇、方从义、董其昌、倪瓒、王蒙等。这些仿古作品，简洁精到，一丝不苟，功力非凡。既仿名家，又有自家面貌，各具特色而不失全册之和谐。黄元淳、颜世清均有题跋。其中顾春福跋语云：“旷亭先生山水，善用燥锋，笔意沉着，深得麓台司农三昧，所谓腕下具金刚杵者。按先生生于顺治庚寅，卒于雍正庚戌年，八十有一。此册款署丁酉，计是先生六十八岁之作。老笔纷披，虚实兼备，超乎上乘。至其功夫结实，本属南宗，入门正轨。下走

自五十岁以后,才能领略此种笔墨,为时已晚,又未获专心六法。今仅小先生作画之年一岁,虽事临摹,尚在门外,既膺服先生之学力,更自滋愧耳。同治元年秋七月既望,顾春福谨识”^[6]。足见顾春福对黄鼎叹服。

顾春福妻赵慧君,昆山人,生卒不详,精工刺绣。所绣山水人物,色丝鲜丽,一如图画。与刺绣名家卢静香并传。上海博物馆藏有赵慧君《金带围图》,纵72厘米,横30厘米。题材是折枝芍药,花枝约占整幅面积五分之一左右。传说宋代韩琦任广陵太守时,郡圃开了四枝金带围,韩琦请了王珪、王安石、陈昇之共宴赏花,后四人均任到宰相,故金带围被视作祥瑞的象征。在白色软缎上绣出靓丽优美的折枝芍药,并绣有“慧君女史绣”、“印珠”、“写翠楼”朱印章;左上方墨丝线绣了顾春福的题句,落款“隐梅庵外史”,钐章“春福”。绣作工整线细,运针纤理舒展。浅红色花朵用晕式绣成,加有一条黄色的花腰,主题鲜明,构图巧妙。题跋称:“今观此幅,秀媚天然,画家涂泽难望肩背,古人亦不能专美于前”,“画韵针神,可称双绝”。绣面还有书画家程庭鹭、吴大澂、张愿令等35人题款长跋。其中张愿令赞词云:“画韵针神,可称双绝。”

顾春福业师改琦,字伯蕴,号香白,又号七芗,江苏华亭人。改琦是清末著名的诗人和书画家,工山水,尤擅仕女、人物,其《百子图》为传世名作,他的《红楼梦图咏》共五十幅则传播更广。在改琦逝世5年后,即道光十三年(1833),被弟子顾春福购得。顾春福在其《红楼梦图咏》后题跋云:“红楼梦画像四册,先师玉壶外史醉心悦魄之作,笋香李光禄所藏。光禄好客如仲举,凡名下士诣海上者,无不延纳焉。忆丁亥岁,薄游沪渎,访光禄于绿波池上。先师亦打桨由浦东来,题衿问字,颇极师友之欢。暇日曾假是册,快读数十周。越一年,先师、光禄相继归道山,今墓木将拱,图画易主,重获展

对,漫吟成句,感时伤逝,凄过山阳闻笛矣。道光癸巳夏五月下浣,客上海官廨之禅琴趣室,听雨孤坐,并志颠末。玉峰隐梅道人顾春福。”光绪五年(1879)木刻刊印。后又反复翻印,流传甚广,影响深远,改琦与顾春福的师生情谊亦在其中。

今昆仑堂美术馆藏有顾春福《江南锦绣图》四屏条,分别款题“小阁卷帘惊鹭起,清池投饵看鱼浮”;“汀洲雁下依残水,墟里人行破夕烟”;“雨馀千迭暮山绿,花落一溪春水香”和“步头野水双飞鹭,林外人家一点烟”。画面亦为平远构图,峰峦起伏,势伏雄强,烟林清旷,春意盎然。着色相对于《昆山图》而言,显得较为艳丽,但笔墨法度严谨,意境清远高旷,仍不失顾春福意境幽远之画风。

注释:

[1] 杨涵主编《中国美术全集》绘画编7明代中册,人民美术出版社,1996年,第20页。

[2] 《昆仑堂》2002年总第三期《沈石田与昆山——读两江名胜图册·马鞍山图》。

[3] 2001年12月2日上海国际商品拍卖有限公司拍卖举办的会“中国书画专场·秋季艺术品拍卖会”,作品为0164编号。

[4] 同治元年4月至12月间顾春福手写稿本,南京图书馆藏。

[5] (日本)石川寅吉编《南画大成》第十二卷山水二,昭和十一年九月廿日,第18-29页。

[6] 《历代名画大观·题跋书法》,上海书店出版社,1997年,第127页。

(作者为昆仑堂美术馆馆长)

玉峰名士王德森

□ 蒋志坚

弹指一挥,百年旦暮,在渐行渐远的记忆里,我们不能抹掉上世纪清末民初一位对桑梓文化事业不遗余力的人物——王德森。王德森生于咸丰六年十二月(1857年1月),卒于民国三十二年二月(1943年3月),享年88

岁。其生父王兆鼐,原名兆仪,字学汾,号阳叔,昆山

廛生(秀才),后举训导加五品之衔。其生母钱氏,嘉定人。王德森行居八,字玉堂,号宝书,小名福生。昆山玉山人。其舅父钱筠心(嘉定宿儒)为王德森取号严士,自号漱六,医号鞠坪,40岁后号岁寒居士,60岁后号岁寒老人、忘翁。由于其四伯父王兆龄(字效张,号晓堂)所生二子,一早夭,一遇粤匪难。故膝下无子承祧,族中出“嗣德森为子”,以继王兆龄一支。

王德森幼承庭训,攻习儒书,和当时文人一样,想通过科举仕途来施展自己安邦治国的才华,以光耀门户。开始了“白门十下南闱试”^[1]的仕途生涯。20岁(光绪元年,1875)时考入昆山县学,学习《四书》、《御纂经解》、《诗》等科举经著。29岁科试高第,以成绩优良递补廪膳生员。^[2]然而,清末的官学,已学风日下,是科举的附庸。王德森发出“澄清学校既无其权,全俗同

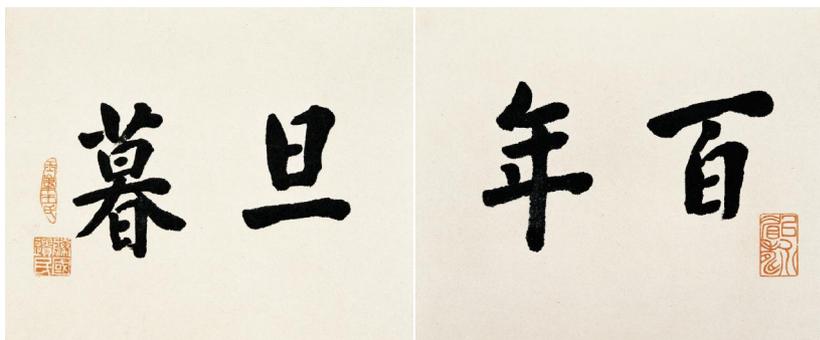


王德森像 岁寒草堂图咏之一
23×26.5cm 昆仑堂美术馆藏

污又非所愿”^[3]之感叹,遂有去焉之志,毅然抛弃场屋,并告诫“吾子弟勿以科名荒实学,勿以利欲丧本心”^[4]之良苦用心。离开官学后,王德森即“以百二十金置局,刻二十四史;十馀金置(局),刻《御纂七经注疏》;三十馀金置局,刻《资治通鉴》(五种)。”^[5]肆志走钻研经史诗文之道,兼习岐黄,窥测《素》、《灵》微旨。

从光绪二十年(1894)至光绪三十四年(1908)间,王德森先后在昆山、高淳、苏州、正仪等地任书院、学堂讲席和塾师,王德森以儒家经学之才,雄辩于书院、学堂,被誉为“逐鹿经师曾折角”^[6],授儒派学堂主讲、中文总教等职。光绪三十四年(1908)应江苏提学毛实君^[7]之聘赴苏州任省立优级师范学堂教师,直至辛亥革命爆发。使得转徙无常飘泊在外的王德森,最后客寓苏州。

民国后,定居在苏州大新桥巷无以生计的王德森,不得已“更从草木觅生涯”,“托岐黄家言”^[8],以维持生计,命其寓所为“市隐庐”。以精内外妇儿各科,闻名于三江东吴,成为民国时期吴中著名儒医。民国6-8年(1917-1919),昆山纂修《昆新两县续补合志》,王德森为此专门撰《修志臆说》,从拟定修志名



王德森 百年旦暮 岁寒草堂图咏之二 23×26.5cm×2
昆仑堂美术馆藏

目,到人物列传、文苑旧志等分纂编类,提出县志不能“任一己之好恶而褒贬,”“惟有破除情面,实事求是,一秉大公,毫无假借,”才能“见信于后人”之纂修纲要。被乡邑公推为分纂,并承纂重要的“人物志”一门,王德森以“不避嫌怨,严加裁汰”之历史使命,撮拾遗闻,网罗佚事,殚精竭虑,为该志完成起了不可估量的作用,在昆山历史文化事业中留下不可磨灭的贡献。“其志洁,故其称物芳”,虽居“市隐庐”,却赢得当地士人的尊重。民国三十二年癸未二月十六日(1943),88岁高龄的王德森客卒于苏州寓所。

王德森不仅临诊济世救人,而且撰著医学著作两种:《保赤要言》5卷(刊于宣统二年)、《市隐庐医学杂著》(初刊于民国二年)等,以广仁术。同时也是位学者、诗人、书画鉴藏家。著有《岁寒文稿》16卷(其中8卷于民国十七年(1928)刊行)、《岁寒诗稿》12卷、《养正庸言释义》2卷、《劝孝词》1卷(刊行)、《吴门新竹枝词》1卷。曲学大师吴梅(瞿安)为其《岁寒文稿》作跋赞云:“丈一老明经耳,而穷年铅槧垂老不倦,一言月旦,尽成文献。此岂当世显著者所能从事乎!”

二

昆仑堂美术馆藏有一套王德森杖朝之年自己与友人唱酬书画册页,王德森自题:“岁寒老人八十自述诗并谐友画图题咏合册,乙亥

(1935)冬日忘翁自题。”这套册页不仅反映了王德森的人生态度而且也印证了苏州这方水土,是滋养着深厚文化和历史底蕴的人文渊薮之名城,具有较高的史料价值。

这位经历了咸丰、同治、光绪、宣统、民国五朝的老人。好不容易看到了废除千年帝制,推翻了清政府,建立

共和。然而辛亥革命胜利后不久,军阀之间为争夺地盘,发动了江浙战争。直系军阀以昆山为总兵站,使昆山百姓饱受战乱之苦。1934年6月,苏州又值大旱,据载太湖、阳澄湖都显底。此时已客寓苏州步入耄耋之年的王德森老人发出了“但求烽火靖神州。萑苻无警安耕织”的期望。今敬录岁寒老人《八十初度诗》以飨读者:

余生于咸丰丙辰迄今乙亥已八十年矣。此八十年中,兴亡治乱,人事变迁,不胜身心家国之感,因作四诗以述之。

八十老翁何所求,但求无病又无忧。饥寒苟免心知足,患难频经身幸留。幼学千辛时已过,游庠一甲岁初周(光绪乙亥)。皋桥赁庑聊栖隐,药市埋名韩伯休。

八十老翁何所求,但求无愧我心头。身防过失恒难密,志在澄清岂易酬。尽许口中评月旦,漫从皮里著阳秋。不争名利争欺谦,方寸之间界画沟。

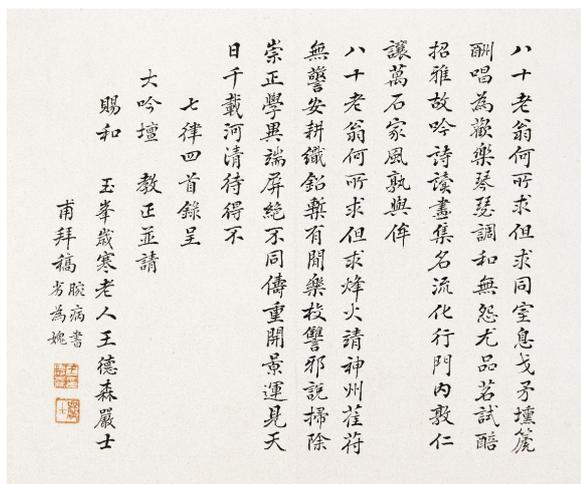
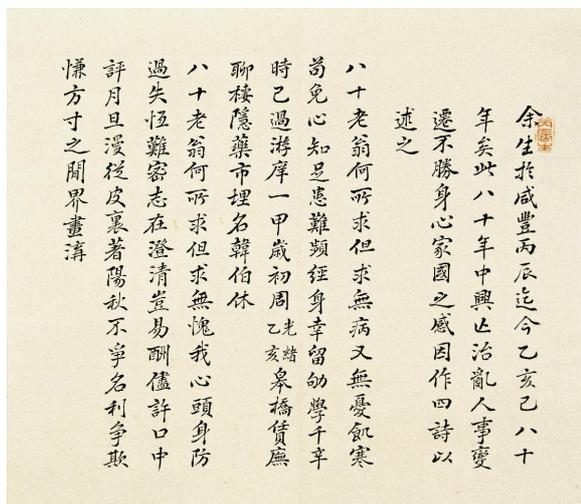
八十老翁何所求,但求同室息戈矛。坝虎酬唱为欢乐,琴瑟调和无怨尤。品茗试醅招雅故,吟诗读画集名流。化行门内敦仁让,万石家风孰与侔。

八十老翁何所求,但求烽火靖神州。萑苻无警安耕织,铅槧有闲乐校雠。邪说扫除崇正学,异端屏绝不同侔。重开景运见天日,千载河清待得不。

这套册页以民国东吴大学学士，北京修订法律馆纂修、票据法专家，中国首部法律共同案的主要起草人王凤瀛所题“介以眉寿”作首引，画家楼襄和吴子鼎各为王德森画岁寒老人玉照一帧，并有苏州名人张一麇、蒋志范、张茂炯及同邑南社社员胡石予等士林名流十八人和诗唱诵。

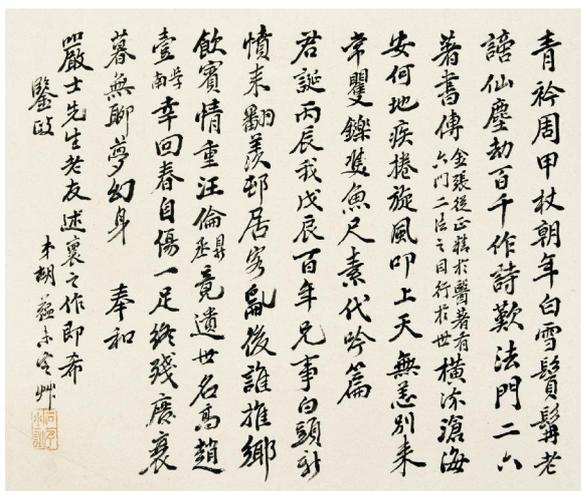
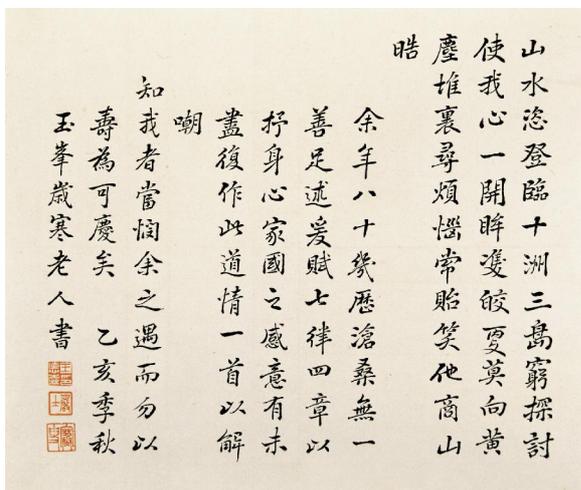
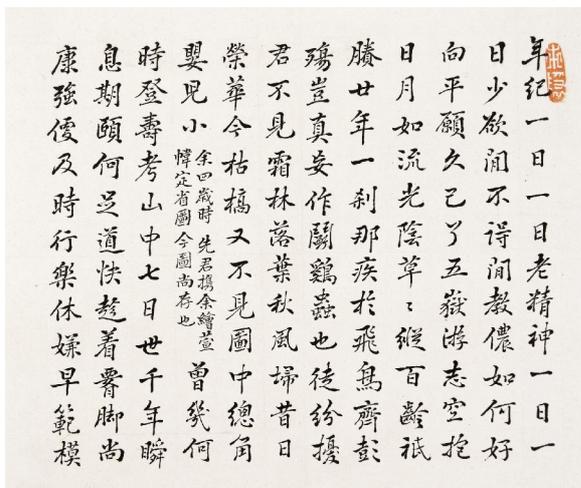
张一麇(1868-1943)，字仲仁，号公绂、民佣，江苏吴江人，民国政要，任袁世凯政事堂机要局局长、内阁教育总长、总统府秘书长等职。后闲居苏州。1938年被选为国民参政会参政员；蒋志范(1867-?)，字无楼，江苏常熟人，清拔贡出身，曾做过江苏提学使署幕宾，民国后任上海同济大学教授；张茂炯(1875-1936)，字仲清，号君鉴，别号忏庵，江苏吴江人，张茂塘堂弟，光绪二十三年举人，光绪三十年清最后一榜进士，是民国时期财政界的知名人士，曾任中国银行正监督。著有《良庐词续集》、《清盐法志》、《吴门竹枝词汇编》等；恽毓龄，字季申，号灵宣、介寿，别署密花馆馆主，江苏阳湖(今常州)人，光绪四年举人，光绪十五年进士。这些大吟坛不吝诗词来表达他们对王德森“关心天下忧饥溺”的尊敬。用“早有英才沾雨化，良医仁术原馀技”、“立言不朽孰为俦”等诗句，来赞誉王德森的人品、学识和医术。

值得一提的是，此册页为确定俞锡畴的生年提供了可靠的证据。俞锡畴，字寿田，安徽凤阳人。撰写《淮上题襟集》、《似鸿轩印稿·序》。精于古籍版本和印谱学。之前所见资料，俞锡畴生卒年均不确，一般作(?-1932后)，据此册页可知，1935年俞锡畴还在世，并为王德森作贺词，其款为“严士先生以八十述怀诗寄示，次韵奉答，即以为寿，并祈正之。寿田弟俞锡畴拜稿并书，时在乙亥(1935)正月，年七十有三。”今年笔者在一次拍卖中又见到俞锡畴另一幅十言对联：“愿花长好月长圆人长寿，得梅为邻松为友竹为师”，其落款为“甲申(1944)夏初寿



王德森 岁寒草堂图咏之三 23×26.5cm×3
昆仑堂美术馆藏

田俞锡畴时年八十有二”。因此可以确定俞锡畴生于1863年，卒年则可推迟至1944年后。



王德森 岁寒草堂图咏之四 23 × 26.5cm × 3
昆仑堂美术馆藏

三

王德森在其40岁时所作《岁寒生自传》中

述：“积二十馀稔，环四壁，叠几案，无非书也。”可见其好藏书画，友人绍兴俞镇亦赞王德森浸淫“法书名画费平章，自觉蒙庐岁月长。”古籍善本、明清书画名家作品都是他喜爱收藏、整理之物，现从大量钤有“昆山王德森藏”或“岁寒老人家藏”印记的书画古籍可知王德森度藏甚富。

在《昆山近400年名家书画作品展》中，有一墨竹扇面，王德森在扇面上题“此先君子杨翰公易箒之年所写，未及署款盖章，而捐馆舍，迄今已近五十年矣。识之，以告吾子孙俾勿视为寻常之笔墨而玩忽之。男德森敬书，时戊辰夏五，年七十有三”。这幅墨竹扇面，应是其生父王兆鼈（1817-1880）临去世前之遗物，未及署款盖章，为告诫后辈勿轻而弃之，王德森特书以明示。几年前，苏州一次“书画艺术品拍买会”上，见一本册页，为蝴蝶装，全纸裱原装，系清人潘师升绘《墨竹》六叶，纸本，保存得当，品相俱佳。由于对画家潘师升其人其艺知之甚少，只因此《墨竹册》首页右镶纸上有收藏者王德森墨书浮签记曰：“潘师升，字竹坪，元和人，户部员外，与夏翠为书画友，善兰竹。乾隆庚寅生。耕砚田斋笔记。”钤“昆山王德森藏”朱文长方印记。又《墨竹》册末叶图左下钤“岁寒老人家藏”白文方印，知为乡贤所藏，故稍加留意，惜失之交臂，为他人所得。墨竹图虽不是名家大作，亦怜惜有加。

在昆山亭林公园内，有一座明代顾鼎臣祠堂，介绍顾鼎臣生平，顾鼎臣（1473-1540），字九和。昆山玉山人。明弘治十八年（1505）中进士第一名，授翰林院修撰。昆山本无坚固的城墙，由顾鼎臣奏准筑砖城。后倭乱起，军民凭借坚固的城墙抗倭，百姓得以幸免于难，因此昆山人民建“明文康公崇功专祠”，以纪念他的功绩。今天祠堂中所存最重要的一幅“明武英殿大学士谥文康顾公鼎臣”画像，正是因王德森之珍藏，才保留至今，为后人所称。

王德森尤好搜集乡邦文献，补苴罅漏，加



王兆鼈 墨竹扇面 王德森题款
纸本 18×52.5cm 私家藏

以整理收藏，“每获奇书或秘册，欣然辄达不终夕”。民国三年（1914）夏，他在娄东（太仓）得到一套昆山先贤魏校^[1]的明刻旧藏《庄渠魏先生遗书》16卷。《庄渠魏先生遗书》是嘉靖四十年苏州知府王道行刻本，然在其藏本中，第十三卷内，因保管不慎有数页脱落或错乱，王德森化了整整四年时间，对其修补校对整理。故其书跋云：“甲寅（1914）夏得此书于娄东，其第十三卷内叶数错乱者，先友赵仲宣明经治翼为正之，而脱一页无补也。今始借得娄东叶伯云茂才所藏本抄补全之，四年遗憾至是始释，为之一快。戊午（1918）仲秋昆山王德森识于吴门市隐庐，时年六十有三。”

乡先贤潘道根^[10]的《隐求堂日记》和《晚香书札》正赖王德森抄录，并与同邑赵诒琛（学南）一起整理刊刻，才得以保存至今。王德森为搜集和保存乡邦文献堪称不遗余力，其爱惜文物之精神委实难能可贵，扛鼎之举，足为吾辈后人之楷模，功不可没，泽被后世。

注释：

[1] 王德森《岁寒诗稿》（抄本）：赵诒琛《赠王先生严士一首》，昆山图书馆藏。

[2] 《清史简编》：清代的学校制度，在进入府州县儒学就读的叫生员。“取得生员（秀才）资格再经过考试，根据成绩分三等：廪膳生，成绩最好，有一定名额，发给月米；其次是增广生，也有一定名额，没有月米；再其次为附学生。”

[3]、[4]、[5] 王德森著《岁寒文稿·买书记》（抄本），昆山图书馆藏。

[6] 王德森《岁寒诗稿》（抄本）卷六：谢逢源《和王先生严士六十述感怀作》，昆山图书馆藏。

[7] 毛实君，字庆蕃，江西丰城人，光绪进士，曾总理江南制造局、直隶永定河道、陕西政使、护理陕甘总督之职。

[8] 王德森《岁寒诗稿·六十述感怀》（抄本），昆山图书馆藏。

[9] 魏校（1483—1543），字子才，号庄渠，昆山人。明弘治进士，任南京刑部主事、太常寺卿。著有《周礼沿革考》、《大学指归》、《六书精蕴》、《春秋经世》、《经世策》等。

[10] 潘道根（1788—1858），昆山人，通诗文经史，音韵训诂，以教书行医为生。著《隐求堂日记摘抄》、《晚香书札》、《三礼古今文疏证》等。

（作者单位：昆仑堂美术馆）

王学浩与张鹿樵

——王学浩行书《题奉鹿樵观察大人》赏读

□ 陆昱华

昆仑堂美术馆藏王学浩(1754-1832,字孟养,号椒畦,江苏昆山人。)行书《题奉鹿樵观察大人》,释文如下:

鹿樵观察廊庙才,持节河东理盐策。
别釐积弊尽公私,幽隐下情无间隔。政成一骑赋归来,入门粲粲陔华白。教孝从来有特恩,传家亦自留先则。不见潞河归棹图,恰与此图前后相接迹。丙戌夏五题奉鹿樵观察大人削正。椒畦王学浩拜稿。

钤椒畦(朱文)、王印学浩(朱白相间)、王生(朱文)三印。这件书法作品是王学浩写给常熟张鹿樵的。笔者因撰写王学浩之交游,所以对这件作品颇多留意,细绎文意,竟从中演绎出了王学浩与张鹿樵的一段不同寻常的人生经历与交往。

一、张鹿樵的生卒年

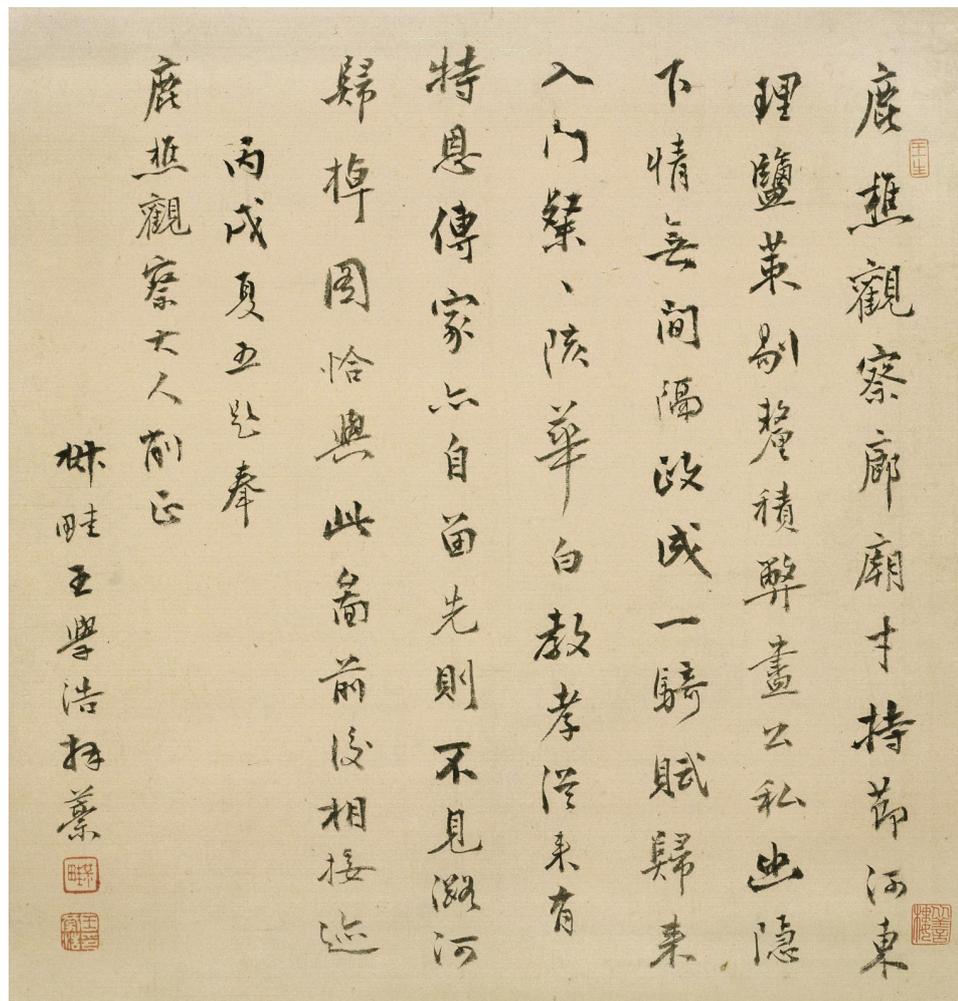
丁福保、周云青所编《四部总录·艺术编》有张大镛“《自怡悦斋书画录》三十卷”一条,称“大镛字声之,号鹿樵,常熟人。”^[1]至于张鹿樵的生平事迹,则史传鲜有记载。《中国书画全书》收录张鹿樵《自怡悦斋书画录》,编辑按语称“张大镛字鹿樵,清道光年间昭文人,名不显于仕途,生卒亦不详,所著《自怡悦斋书画录》三十卷。”^[2]说张鹿樵生卒年不详,真是很草率,其实只要细读《自怡悦斋书画录》,就不难考知张鹿樵的生年。如卷十九“刘文清公字册”条后

有张鹿樵于道光六年九月所题写的一段跋,跋语中称:“后嘉庆辛酉,余年三十二岁,官内阁中书。”^[3]按嘉庆辛酉即嘉庆六年(1801),以此上推32年,则张鹿樵的生年当为乾隆三十五年(1770)。至于张鹿樵的卒年,翁同龢《题王麓台画富春山图卷次张鹿樵丈韵》(乙酉,1885)给我们提供了重要线索,翁诗前小序中说:“张鹿樵先生,先公执友也。嘉庆丁丑、庚辰间,先公在京师,过先生邸舍无虚日。道光戊戌,先公归养,而先生病已不起,其后书画散落。此卷《自怡悦轩记》中不载,盖记成于道光十二年,此卷得于十六年也。今年六月,见于厂肆,遂以工部饭银三百收得之。”^[4]按序中所称“先公”即翁同龢祖父翁咸封,而翁同龢父亲翁心存往往称张鹿樵为表叔,如《自怡悦斋书画录》卷二十七“虞山丙舍图卷”条翁心存题跋称:“鹿樵表叔观察大人命题,勉成三章,即请雅正,时庚辰孟夏下浣,愚表侄翁心存未定草。”^[5]可见翁氏两代都与张鹿樵交谊很深。因此翁同龢说“道光戊戌,先公归养,而先生病已不起,其后书画散落。”应该可信,道光戊戌即道光十八年(1838),则张大镛当即于是年去世。因此,将张大镛的生卒年定为1770-1838,应该不会与事实相差太远。^[6]

二、张鹿樵其人

《中国书画全书》说张大镛“名不显于仕

途”，然据上引“刘文清公字册”条张鹿樵跋语，则张鹿樵于嘉庆六年（1801）官内阁中书。李光庭《乡言解颐》卷五“物部”下“人物十事·张梅”条：“薇省前辈工书者多，善画者少……张鹿樵大镛天资超迈，谈笑风生，工书，尤善汉隶，而迄未知其能画梅。”^[7]按“薇省”即唐、宋“中书省”之雅称，到了清代依然用作中书的别称。如吴大澂诗《对庭花写照》（癸巳，1893）“玉堂视草寻诗梦”句下自



王学浩 行书题奉鹿樵观察大人 纸本 40×37.5cm 昆仑堂美术馆藏

注：“唐韩偓自长沙抵醴陵，林篱之次，忽见紫薇花，因思玉堂及西掖厅前皆植是花，赋诗四韵，以寄知心。今翰苑虽无紫薇，而中书称薇省，犹仍唐制也。”^[8]李光庭称张鹿樵为“薇省前辈”，则其时张鹿樵正官内阁中书。而王学浩的这件行书作品中作“题奉鹿樵观察大人”，按李光庭《乡言解颐》卷三“人部”下“卜”条：“……以我所自求者，如嘉庆庚辰春，任内阁典籍时，求签云‘随分堂前赴粥饘，何须妄想苦忧煎。主张门户诚难事，百岁安闲得几年。’至四月，张鹿樵前辈授河东观察，余适承乏侍读，所谓主张之门户也。鹿樵前辈尝戏为联句云：‘日边清要无双地，天下穷忙第一官。’不得安闲之语亦验矣。”^[9]由此可知张鹿樵于嘉庆庚辰（1820）四

月出任河东观察^[10]。又翁心存道光三年（1823）的题跋中对张鹿樵任河东观察的经历有详细的叙述：“先生莅河东之三年，政平人和，百废具举，盐莱既正，万物流通，乃修学宫建书院，厚其廩饩，择子弟之开明者教之。壬午秋，淫潦为灾，啮盐池马道护堤几坏。君昼夜捍御，冯夷切和，复奉命疏姚暹渠、筑李绰堰、浚涑水河，三月蒞功，不愆于素。政既成，乃陈情乞养，得旨允行。”^[11]从上面所引各人的记述来看，张鹿樵在河东观察任内为百姓做了不少实事，为官也比较清廉，大概极其艰辛，“日边清要无双地，天下穷忙第一官”正是他对自己为官的评价。道光二年张鹿樵于河东观察任上告假获准（辞职）后就再没有出仕了。

张鹿樵善书画,《自怡悦斋书画录·叙》称:“余少从太仓顾容堂先生学,先生挥洒烟云,求请者户外之屦恒满。余随同点染,于画理略知一二。”^[12]而前引李光庭《乡言解颐》中也称其:“工书,尤善汉隶,而迄未知其能画梅。”“庚辰(1820)夏,授河东观察,以自题画梅灯十六幅留别,悬之数年,虑有缺损,因装册以存真迹。鹿樵先生事事精,何独于画逃其名。鹿樵先生事事雅,除却梅花不肯写。一朝脱离软红尘,便把梅花赠故人。日见梅花如见我,谓我画工则不可。(原注:有‘我岂画工’小印。)果然下笔超凡艳,不是画工是花判。如此风流似者谁,梅花柳绪当分半。聚二十年别十年,披图欲拍梅翁肩。何时遂买江南棹,同醉琼枝小雪天。”^[13]可见张鹿樵于书画多有擅长,却往往自晦其画。

三、关于《题奉鹿樵观察大人》及王张之交往

王学浩《题奉鹿樵观察大人》中有“不见潞河归棹图,恰与此图前后相接迹”句,则此书应该是题在某幅画上的,惜已与画失散。检张鹿樵《自怡悦斋书画附录》卷二十八“潞河归棹条峰策骑二图卷”条,可知王学浩于道光丙戌(1826)正月曾先后为张鹿樵画《潞河归棹图》(高丽纸本,高一尺一寸五分,长三尺七寸)和《条峰策骑图》(高丽纸本,高一尺一寸五分,长三尺七寸)。张鹿樵将此二图及之前同官所题诗文装裱成卷后,又广请题跋,但今天这两幅画及大部题跋都已不见;幸而《自怡悦斋书画录》不薄今人爱古人,不但著录古人之书画,“而于平素往来之良友手迹,择其风雅可存者亦复录焉”,因此王学浩的这两幅画以及题跋都有详细著录,我们依然可以遥想其风采。《潞河归棹图》有王学浩题署:“乾隆辛亥,息园先生告假终养,同官作诗以送之。余时在粤中,未及见。其事距今已三十七年(按此计年有误,应为36年)。哲嗣鹿樵观察亦告假终养,归里后属余补图以记其事,因为点染成之。时道光丙戌正月,昆山王学浩。”^[14]息园是张鹿樵父敦培号。而卷后题诗都为当年息园

告假终养时同官所作,可见此图正是先有赋诗而后王学浩“补图以记其事”。王学浩“时在粤中”,乃在张问陶岳父广东学政周东屏处任幕僚,张问陶有诗纪之。^[15]

张鹿樵于嘉庆二十五年(庚辰,1820)四月授河东观察,至道光二年(壬午,1822)即告假终养。当时亦有同官作诗赋此。据《自怡悦斋书画附录》“条峰策骑图”条所著录,王学浩于画上亦有题署,曰:“丙戌正月廿有一日,为鹿樵观察作于山南老屋之易画轩。昆山王学浩。”^[16]后接林芬、蒋祥墀道光三年(1823)题诗,及翁心存道光三年(1823)题诗并跋。再后接王学浩丙戌(1826)夏五之所题,即昆仑堂美术馆所藏《题奉鹿樵观察大人》。可见此画也是先有林芬、蒋祥墀、翁心存等人赋诗,后由王学浩补画。《潞河归棹图》与《条峰策骑图》都完成于道光丙戌正月,而且材质和尺寸都一样,应该是鹿樵同时嘱王学浩所画。鹿樵《自怡悦斋书画录》著录王学浩书画甚夥,可见两人交谊很深。《附录》卷二十九著录《王椒畦山水》,款“己酉秋九仿山樵笔法似鹿樵二兄先生,椒畦王学浩。”己酉为乾隆五十四年(1789),王学浩36岁,而两人之相识当更在此前。

四、关于王学浩的书法

王学浩一向以老画师自诩,关于他的绘画,陆家衡先生已论述极为详尽,读者可参看《王学浩及其山水画艺术》(见《中国书画》2006年第5期)。王学浩于书法也很用心,他的书法主要取法晋人,而于赵孟頫亦独有青睐,其《学书》诗云:“褚薛欧虞皆入室,传衣终让永禅师。”“摆脱白窠追正始,可人只有赵吴兴。”^[17]所谓“追正始”正是上溯魏晋^[18]。而王学浩认为能得晋人神采的,智永禅师后即赵吴兴孟頫一人。王学浩于书法强调“妙语”,并在诗中直接批评当时的馆阁体是“奴书”,于此不难看出他的书法趣尚。试以《自怡悦斋书画录》所著录《王学浩书画册》为例,此册共十二开,据王学

浩自题,其中第四幅临锤繇尺牍,第七幅临隋帝书,第十一幅临王羲之帖,这正和他诗中所述取法魏晋相一致。而书此册时,王学浩已76岁,可见其于书法用功之一斑。《题奉鹿樵观察大人》书于道光六年(丙戌,1826),王学浩73岁,正是其晚年佳作。

注释:

[1] 丁福保、周云青编《四部总录》三,扬州:广陵书社,2006年,第317页。

[2] 卢辅圣主编《中国书画全书》第十一册,上海:上海书画出版社,2000年,第570页。

[3] 卢辅圣主编《中国书画全书》第十一册,上海:上海书画出版社,2000年,第570页。

[4] 《翁同龢诗词集·瓶庐诗稿》,上海:上海古籍书店,1998年,第103页。序中所及之《自怡悦轩记》当即《自怡悦斋书画录》,翁氏记其大概。

[5] 卢辅圣主编《中国书画全书》第十一册,上海:上海书画出版社,2000年,第630页。

[6] 张鹿樵撰有《鹿樵自叙年谱稿》,藏国家图书馆,当不难考知其生年,江庆柏先生《清代人物生卒年表》即据此定鹿樵生年为1770年,又据张元禧附识确定鹿樵卒于1838年,与笔者上面的推测相合,故笔者前引两条资料亦可作为考定鹿樵生卒年的旁证。

[7] 李光庭《乡言解颐》,北京:中华书局,1982年,第88页。

[8] 《窻斋诗存》卷六《使湘集》,上海:华东师范大学出版社,2009年,第111页。

[9] 李光庭《乡言解颐》,北京:中华书局,1982年,第51页。

[10] 丁福保、周云青所编《四部总录·艺术编》作“山西河东道”,语焉不详。

[11] 卢辅圣主编《中国书画全书》第十一册,上海:上海书画出版社,2000年,第635页。

[12] 卢辅圣主编《中国书画全书》第十一册,上海:上海书画出版社,2000年,第450页。

[13] 李光庭《乡言解颐》,北京:中华书局,1982年,第88-89页。

[14] 卢辅圣主编《中国书画全书》第十一册,上海:上海书画出版社,2000年,第631页。

[15] 张问陶《送椒畦赴广东学使幕府》(己酉,1789):“客舍年来气味同,茶香麈影一灯中。思乡话尽三更雨,撼笛吹残五夜风。画意常摹真水石,棋声时隐小帘栊。感君不为流言误,独解怜才到阿蒙。”“忽检秋衣问百蛮,佛桑花上海云间。量才肯负三千士,泼墨应图十万山。六祖尚然游岭外,大苏犹恐在人间。椎牛骑象多诗料,莫与繁华一例删。”(张问陶《船山诗草》卷四,北京:中华书局,1986年,第109页)又《题王椒畦画亥白兄过海图》(壬子,1792):“南海之大不如天,作诗何至夸登仙。我辈之奇不在貌,作图何须求逼肖。读君渡海诗,心中澹澹忘天池。看君过海图,人多不必人人殊。王郎下笔真神解,画出君诗满沧海。妙手凭空偶得之,一时游戏俱千载。君不见估客缩头漂大洋,死抱番钱安敢狂。又不见澳门鬼子作洋画,画人如鬼人争挂。番钱一圆画一纸,差足关门媚妻子。人生到此真可怜,只恐天吴一笑人羞死。我有一尊酒,浇入万里风,请将此诗此图吹入南海中。不许俗手污一字,不许俗眼开双瞳,万年长挂蛟龙宫。使彼海若愕然惊拜腰如弓,知我人世未始无英雄。”(张问陶《船山诗草》卷八,北京:中华书局,1986年,第188-189页)

[16] 卢辅圣主编《中国书画全书》第十一册,上海:上海书画出版社,2000年,第634页。

[17] 王学浩《易画轩诗录》(抄本)卷三,上海图书馆藏。

[18] 顾炎武著,陈垣校注《日知录校注》卷十三“正始”条:“魏明帝殂,少帝(史称齐王)即位,改元正始,凡九年。其十年则太傅司马懿杀大将军曹爽,而魏之大权移矣。”安徽大学出版社,2007年,第720-721页。

(作者单位:昆仑堂美术馆)

从玉山雅集看绘画群体中 工匠与士人的交流

□ 王 进

所谓的“雅集”，是中国古代社会中文人聚会的一种方式，许多史料都记载了过去被人们乐于传诵的一些文坛盛事。玉山雅集是元末众多雅集中影响最大、最有典型性的一个雅集。首先，它的集会和参与者数量是其他会社活动难以企及的。形式多样的集会常常连续进行数日，前后持续近二十年，总数则在上百次。目前有确切记载的到过玉山佳处的文士有 100 多位，而实际与雅集主人顾瑛的交游者近 400 位。这个庞大的文人群体是由不同年龄、文化、阶层、民族、信仰的人共同构成的，他们各有不同的人生角色和境遇，而在这丰富的交流活动中，丹青翰墨成为他们酬赠联系的手段，也是他们人格精神的栖居家园。如果检视雅集参与者的名单就会发现几乎元末所有的重要文人画家都频繁参与其中。通过研究以玉山雅集为中心的元末江南文人雅集活动，以雅集为中心而展开对元末画家群体的研究，可以探求在 14 世纪这个重要转变过程中人们态度和行为模式在他们绘画活动中的体现，进而帮助我们更好地理解元末的绘画。

一、工匠广泛参与雅集

元代绘画的变革伴随的是绘画材料的改进。从元代开始，靠近吴中的湖州制笔业迅速崛起，代替了唐宋时期宣州制笔业的显赫地位，成为全国制笔业的中心，这与此处的文人

汇集有很大关系。湖州笔以长锋羊毫笔的特点更加适应文人书画创作即兴挥洒、注重多变的笔墨效果的需要，代替粗壮刚劲的宣笔而大为盛行。可以说材料的革新与完善为绘画技术的发展提供了必要保障，而绘画发展的内在要求也对绘画主体的材料选择起到规约作用。比如，宋画基本上以绢为画底，绢与纸相比更易制作出各种绘画效果，能够多层薄色、皴染而不会损坏画底，符合宋代绘画亦墨亦色的要求，能够满足宋代绘画技术表达的全部条件，但是元代绘画审美取向的变化对材料选择提出了新的要求。其实从南宋开始，追求笔墨自身趣味的夏珪就开始采用纸本作画，而元代画家更着意于物象塑造过程中出现疏松而灵动的线条。而相对绢本来说，纸上更容易出现松动多变的笔触。因为纸质表面比处理过的绢要毛一些，而且白色的纸质更能突出墨色古淡清雅的特质。如果一些制作绘画材料的工匠参与到雅集中，无疑能够让绘画材料的改进与文人画的需要密切结合，而玉山雅集恰恰出现了很多这类工匠的身影。

玉山雅集不同于前代雅集中的一个重要现象就是雅集宾客身份多样性和平民性，传统上属于贱民一类的工匠伎艺之流是难登大雅之堂的，也是文人雅士不屑与之交往的。但是他们却可以经常出入玉山草堂，与各种阶层的

人一起宴集同乐。如地位卑微的疡医刘起,乐师张猩猩、周琦,还有多位墨工、笔工,他们在参与雅集的过程中并没有受到轻视,杨维桢、于立、昂吉都曾写诗相赠。正是这种开放包容的雅集,才给因为社会壁垒森严而分野明确的文人与工匠审美差异得到交融,使二者得到更好的结合与发展。这背后暗含的其实是元代士大夫文化与民俗文化间密切的互动关系。元代文化最大的特点就是全方位的交流融合,这种“交流”既包括了中外交流、周边少数民族和内地汉族的交流,还有社会内部不同阶层之间的交流。这种复杂的构成方式赋予元代绘画蓬勃的创造活力与异彩纷呈的风格面貌。

其实重视具有特殊技艺的工匠是元代各朝帝王统治的一个传统,元文宗时期的著名墨工朱万初就和当时朝中名士虞集交游极深,并且因为所进墨“大称旨,得禄食艺文之馆”,一年后竟然“以年劳恩赏,出佐帅幕南海,转承东阳。”虞集曾作《朱万初制墨序》一文,专门记述他的经历:“豫章朱万初,世儒家,敏文而善艺。得古墨法,至京师,颇试作之,相知者一二君子耳。余尝用之,爱其沉着而无留渍,轻清而有馀润,其品在郭兄父子间,而缙绅博雅殊以其言为信。圣天子御奎章阁亲翰墨,近臣以为荐者上进,果称旨赐官,可谓荣遇。已于乎,天下之所谓艺精者,世固有之,其闻不闻,系乎遇与不遇。文房之用郁郁不见来者久矣,一旦际乎文明之盛,遂显于时而传于来世,岂偶然哉?”^[1]有了奎章阁学士的誉扬和当朝皇帝的赏识,朱万初成为有元一代最负盛名的墨工也是必然了,而且直到明代还有杨升庵这样的名士作《朱万初墨》追怀他的事迹。

其实朱万初在元代的成功并非偶然现象,另外两个著名墨工潘云谷和魏元德也曾挟艺北游大都,结交了很多文人和官员;魏元德也曾来到玉山,《草堂雅集》卷七有郑东的一首《赠墨工魏元德之京》正是魏元德出发去大都

前为其践行而作。而且元代墨工更有像沈继孙那样亦儒亦匠的人物。沈继孙又名沈学庵,字起宗,号学翁,苏州人,是元末明初一位以制墨为业的儒士,与倪瓒以及“北郭十子”的高启、王行都有交往。王行称:“学庵予友也。为人谨慎,自将与物无忤,勤于学问,手未尝释卷,盛思益人,纂修《外科新录》、《本草发挥精华》、《十二经药治疗溯源》、《广切韵图检例》、《增补广韵七音字母》、《墨法集要》、《调膳录》等,为书凡若干种,或行世,或传家,无不精实详备,人多资之。”以制墨为隐身之业却有如此丰富的著作,确实让人慨叹其学识不同于一般匠人。尤其是他撰写的《墨法集要》,成书于1398年,《四库提要》称此书:“由浸油以至试墨,叙次详核,各有条理,班班然古法具存,亦可谓深于兹事矣。世传《晁氏墨经》,其说太略,而明以来方氏、程氏诸谱,又斤斤惟花纹模式之是矜,不若是书之缕析造法,切于实用。录而传之,是亦利用之一端,非他杂家技术徒为戏玩者比也。”沈继孙在书中根据自己的实践经验系统归纳了历史流传的制墨方法,并对当时可见的古墨和同时代墨工作了品评,其学识之宽广,著作之宏富已经超出了一般工匠的意义。

在陶宗仪的《辍耕录》卷二十九“墨”条中,共记载历代墨工60多位,其中元代墨工就有11人,并一一注明其籍贯,可见元代制墨业的发达。元代制墨业承继宋代,除徽墨以外,其他各地墨业都有所发展,并出现了一些著名墨工,如潘云谷、胡文忠、林松泉、于材仲、朱万初等。尤其朱万初所制墨“沉着而无留迹,轻清而有馀润”,最为人称道。今见元墨以山西大同冯道真墓出土“中书省墨”最有名。该墨呈牛舌形,墨模压制。一面为一行龙,形象生动,一面为阳文篆书“中书省”三字,风格浑朴,由此也可见元代墨模雕刻技艺的水平和对制墨工艺的严格要求。^[2]本节就以元代墨工吴善(字国良)为例,探讨雅集中工匠与文人的交往。

二、墨工参与雅集,促进制墨工艺的改良

关于吴国良的生平,史料中缺少直接的记载,只能从元人别集中粗略地勾勒出他是苏州人,善吹箫,得制墨法,后徙居荆溪,以桐花烟制墨,好与文人雅士交游。他和倪瓒、张雨的关系都非常密切,这在下文中还将涉及。而且身为墨工的吴国良也是玉山雅集中的常客,玉山雅集有关文献中保留了很多与其唱和的诗作,如郑元祐的《龙香行赠吴国良》和《桐花烟为吴国良赋》,潘纯的《桐花烟为吴国良赋》,顾瑛的《次韵送吴国良》,泰不华的《台哈布哈为吴国良赋桐花烟诗》^[1],这些人物都是参与玉山雅集的主要力量,可见吴国良之所以能够“与贤士大夫游”,与能够包容各种阶层群体、有着广泛文人参与、并且以书画作为主要内容和联系手段的雅集活动存在是密不可分的,而他以墨工身份进入文人团体主要就是通过类似玉山雅集这样的平台。

据《玉山名胜集》记载,至正十年十二月十五日,善用桐花烟制墨的吴国良带着倪瓒问候玉山友人的诗作,和郑韶、张师贤共同来到玉山,与顾瑛、顾元臣、于立、赵元宴于湖光山色楼,小瑶池、小蟠桃、金缕衣侍酒。席上吴善吹箫,陈汝言弹琴,以“冻合玉楼寒起粟”分韵赋诗。张师贤不成诗,罚酒二觥,兴尽而返。赵元作画以纪。《玉山名胜集》卷三又记录了同月的另一次宴集,除了上述几人外,还有袁华、陈基、陆仁等参加,而且此次记录了吴国良唯一的一首诗作:“三日寒山寺,桥边共缆舟。看云坐磐石,濯足俯清流。急雪翻随马,澄江静没鸥。君归甬东去,我向竹西游。”可见之所以能参加文人之间的宴集,身为墨工的吴国良还是粗通文墨的。

但是他与文人交游更重要的原因还是因其制墨工艺的精熟,这恰恰满足了文人对书画材质选择的要求。在孔齐的《至正直记》中有《墨品》一篇,云:“江南之墨,称于时者三,龙

游、齐峰、荆溪也。予尝试之,二者或煤粗损砚,惟荆溪于仲所造,则无此病,但伤于胶重耳。至顺后,或用鱼胶者,甚好。于氏已绝嗣,外甥李文远得其传,不若老于亲造之为佳。后至元间,姑苏一伶人吴善字国良者,以吹箫游于贵卿士大夫之门,偶得造墨法来荆溪,亚于李,亦可用也。”^[4]文中所说李文远同样是活跃于玉山雅集的墨工,倪云林有《李文远制墨以赠吴宜甫次韵》诗,载于顾瑛的《草堂雅集》卷六中,诗云:“潘衡墨法老坡传,承晏昆仍又几年。”可知李文远的制墨法得自北宋的潘衡,潘衡是金华人,在琼崖起灶造墨,后得流放到此的苏东坡指点,造成“海南松煤”墨,墨质精纯,名声骤起。这是墨史上著名的故事,倪瓒诗中以“潘衡”的典故比拟李文远,正是暗指其与文人士大夫的交游正如当年苏东坡与潘衡的交往一样,对其制墨工艺大有裨益。此外还有一首《题赠李文远》:“义兴李文远,墨法似潘衡。麋角胶偏胜,桐花烟更清。紫云胶泛泛,玄璧理庚庚。安得龙香剂,霸枝写月明。”^[5]诗中“义兴”即是宜兴,与荆溪同为一地,倪瓒在这里显然是把李文远麋鹿角胶制墨的方法与吴国良的桐花烟墨法相互比较,认为两者各有千秋。确实,相比专门制墨的李文远,身为伶人又好与士大夫游的吴国良专门用桐树花烧烟作为主要原料,搜集桐树花并非易事,可见其制作工艺的精细,但是恐怕难以大量生产,只能作为高档墨品在文人中少量使用,这可能也是吴国良在当时文人圈中名声很大,与士大夫交游广泛的原因。

雅集中墨工与画家的交流使得他们能够按照画家对材质的要求来改进制墨的方法。倪瓒曾记:“义兴吴国良用桐烟制墨,黑而有光焰,胶法又得其传,将游玉山,辄赋诗以遗其行云。”在诗中,倪瓒讲出了他对这种墨的感受,而且倪瓒对吴国良所制之墨应该非常满意,以至于画《荆溪清远图》相赠。此画迹虽然不存,但《铁网珊瑚》中对画作题跋有所著录,跋文

云：“荆溪吴国良，工制墨，善吹箫，好与贤士大夫游。张贞居每馆寓其家，舫舟篱傍兴尽便反，故国良得贞居翰墨为多。今年夏予以事至郡中，泊舟文忠祠后，国良便从溪上具小舟相就语，为援箫作三五弄慰予寂寞，并以新制桐花烟墨为赠，予嘉其思致近古，遂写《荆溪清远图》以遗之，时至正十年四月廿一日也，东海倪生记。”^[6]这应该就是吴国良在本年十二月拜访玉山前与倪瓒交往的记录，即前文提到郑韶所说的：“至正十年十二月十九日义兴吴国良持倪雲林诗来玉山中。”从倪瓒的描述可知，吴国良虽然身为墨工，但因其“思致近古”，而又与贤士大夫过从甚密，连张雨这样高逸的文人也经常寓居其家，为其留下诸多翰墨，以致倪瓒都很羡慕。

吴国良在制墨方面确实是有独特的工艺的，沈继孙《墨法集要》就提到：“若造久藏墨须用桐油烧烟十两，陈年牛皮四两半，陈年鱼胶半两，秦皮苏木各半两，煎浓汁搜和蒸杵制之，岁久愈黑愈坚矣。予旧时荆溪吴国良所造牛胶墨，至今五六十年俨如古墨。”时人所制之墨可与古墨媲美，这当然是惜墨如金、对墨色品质有极高要求的倪瓒所期望的。值得一提的是，倪瓒可能是为了保证自己用墨的质量，似乎一直与很多墨工保持密切的联系，如陶得和、沈继孙也与其有所往来。倪瓒有《赠沈生卖墨诗序》云：“沈学翁隐居吴市，烧墨以自给，所谓不汲汲于富贵，不戚戚于贫贱者也。”由于有了画家与墨工这种直接的联系，制墨工艺的改良也会更加贴近元代绘画以水墨为主，对墨色具有更加微妙丰富变化的要求。

赠予吴国良诗文的文人都是玉山雅集的积极参与者，可见吴国良之所以能够“与贤士大夫游”，与能够包容各种阶层群体、有着广泛文人参与、并且以书画作为主要内容和联系手段的雅集活动是密不可分的。如前文提到至正十年的雅集中，因为吴国良“持所制桐花烟见

遗”，并留玉山中数日，席间“以铜博山焚古龙涎，酌雪水烹藤茶，出壑雷琴，听清癯生陈惟允弹石泉流水调”。当在座客人拿出所携画卷索题时，“遂以紫玉池（砚名）试桐花烟以赠之”，席间的高情雅致令人称羨。而试墨也是宋代以来文人热衷实践的传统，苏轼就曾说过：“余蓄墨数百挺，暇日辄出品试之，终无墨者，其间不过一二可人意，以此知世间佳物，自是难得，茶欲其白，墨欲其黑，方求墨时嫌漆白，方求白时嫌雪黑，自是人不会事也。”^[7]这种雅逸的情怀当然也是玉山名士们希望追怀的。如此好墨以好砚相配，当然要迫不及待一试其妙了。

身为工匠的吴国良参与雅集当然并不只是为了赋诗吹箫，同时参与雅集的书画家如张雨、赵元、陈汝言、陆仁、泰不华肯定少不了对书画材料的探讨。他们对其所制之墨的体会和感受，必定促使其改良制墨工艺，以更适合书画创作的需要。此外，著名文人对其所制之墨的褒扬无疑会提升自己品牌的价值。柯九思有一首《墨工林松泉来求荐就写寄》可能就是这位叫林松泉的墨工向柯九思毛遂自荐后得到的回赠。而倪瓒更有一诗题为《义兴吴国良用桐烟制墨将遯吴中求售赋诗以速其行》，云：“生住荆溪上，桐花收夕烟。墨成羣玉秘，囊售百金传。孰谓奚珪胜，徒称潘谷仙。老松端媿汝，法已入玄玄。”^[8]在外出售墨之前得到倪瓒对自己墨的品鉴，并借助名士的声望，吴国良的墨自然能够卖个好价钱了。元代大量墨工之所以积极与文人士大夫交游，使自己获得更大的商业收益也是其中一个重要原因。

三、篆刻中注入文人品味

从宋代金石学的兴起形成了文人士大夫好印的风尚。但是由于篆刻艺术的特殊性，直到明代中期，大部分文人即使对印章深有研究，却还只是篆写印稿然后交给工匠制作。即使是文人篆刻的开创性人物文彭，其早期治印也是篆印后交给鲍天成、李文甫这些高级艺人

镌刻。元代是文人阶层普遍兴起对篆刻艺术的爱好的开始并主动地介入其制作的关键时期,印章也开始大量在书画作品中使用。自元初开始,以赵孟頫、吾衍为首,已经开始逐渐形成文人化的篆刻理论,引领了元代印风的走向。

玉山雅集所处的昆山地区是良渚文化的发源地之一,其境内的赵陵山遗址、绰墩遗址都具有良渚文化的典型特征,并出土了大量玉器。这一地区在很长一段历史时期里都有玉器加工制作的传统,在战国以前就已经具有了精湛的玉器制作和雕刻工艺^[9]。这种传统也使昆山能够成为篆刻工艺较为发达的地区,民间也就存在大量以篆刻技术为生的工匠。而这些普通工匠一旦具备了篆学基础,有了对秦汉古印的审美鉴赏能力就有可能与文人融合,把游艺余事的治印转变为明确的职业行为。朱珪就是其中很有典型性的一位具有文人色彩的篆刻艺人。近年来一些学者根据朱珪的《名迹录》以及杨维桢、顾瑛等所作《方寸铁志》、《方寸铁铭》、《方寸铁颂》及题诗等一系列史料为切入点,对元代篆刻的艺术实践、师承关系与审美观念的发展都作了深入的研究^[10]。关于朱珪的个案研究,莫武在其《由朱珪〈名迹录〉所附〈赠言〉论元代文人篆刻的发展》^[11]一文中搜集颇为详尽,本文仅就玉山雅集中朱珪与文人的交游作一些补充。

朱珪,字伯盛,元末昆山人。《姑苏志》言其:“师吴叡大小篆,尤善摹刻,尝取王厚之、赵孟頫、吾衍三家印章谱说,并叡与己所制印文篆例为书,曰《文集考》。又有《名迹录》,即珪素所刻名文也。性孤洁,不娶而终。”^[12]《四库提要》中称其“善篆籀,工于刻印,杨维桢为作《方寸铁志》,郑元祐、李孝光、张翥、陆友仁、谢应芳、倪瓒、张雨、顾阿瑛诸人亦多作诗歌赠之。又工于摹勒石刻,因裒其平生所镌编为此集,题曰《名迹录》者。”检阅《名迹录》,虽然为朱珪所编,但收录的只是他自己所刻的官私碑记、

墓志铭以及刻帖、箫铭、镜铭、柱丈铭等文,以及其他文人称誉他的诗文,这些文字内容主要出自杨维桢、李孝光、郑东、顾阿瑛、卢熊等人。在《名迹录》没有找到一篇朱珪本人撰写的诗文,而且朱珪在参加玉山雅集的多次诗文唱和中,从未完成过诗作,据《玉山名胜集》:

至正十八年九月,谢应芳欲迁居泗川里,前来道别。顾瑛“遂置酒于书画舫,邀恢公复初、袁君子英、陆君元祥、朱君伯盛,以‘江东日暮云’分韵。”顾瑛的序文后有参加宴集的释自恢、陆麒、袁华,但是朱珪并没有诗作;

至正二十年四月十一日,岳榆与翟份过昆山,春晖楼前芍药盛开,顾瑛宴客于楼上,以“红药当阶翻”分韵赋诗,同集有翟份、岳榆、袁华、于立、赵元和朱珪,其中朱珪和赵元都没有赋诗;

至正二十年八月十六日,顾瑛、于立、倪宏、秦约、朱珪、谢应芳、翟份、陆仁、陆麒、殷奎、袁华等十二人在金粟冢宴集,诗成者八人,秦约作前序,于立作后序,倪宏仿李公麟《兰亭修禊图》作画,朱珪作小篆以代诗作。

数次参与宴集而从未完成诗作,朱珪本人的文化修养应该是相当有限的。此外,虽然《姑苏志》言其“师吴叡大小篆”,但是《名迹录》中记载的书碑篆额者有不少出自他的师友如吴叡、卢熊等人,而无朱珪本人,朱珪所作的只是摹刻。可以看出,朱珪是昆山当地技艺超群的刻手,当时重要碑刻多由他镌刻,并且与文人群体关系密切,但其身份只是民间手艺人,并不能算作真正意义上的文士。

元代篆刻艺术经由赵孟頫、吾衍的提倡,在元末已经蔚为风气。尚古法是元代篆刻的突出特点,篆刻在秦汉六朝较盛,到唐、宋而大衰。元初赵孟頫著《印史》,极力提倡质朴古雅的汉魏印风,这其实与他在书画上“贵有古意”的主张一脉相承。吾衍是赵孟頫主张的身体力行者,他的《学古编》从习篆到制作印稿,系统阐述了尊崇汉印的思想,他的追随者众多,书

法家吴叡就是他的弟子，而朱珪曾师从吴叡，也是继承了吾衍复古的印学主张。

此时的文人虽然尚印，但赵孟頫、吾衍以及虞集、杨瑀、周伯琦等人，都只是篆印而并未亲自动手制作印章，就连吾衍的《学古编》也只是讲到如何撰写印稿，制作印章的工序应是由专门的工匠去完成的。元代文人印章的印材主要是铜和玉，需要具备复杂的技术，是文人难以掌握，也不屑于学习的。毕竟这在很多士大夫看来是属于“雕虫小技，壮夫不为”的工匠行当。王冕虽然采用易于镌刻的花药石治印，这在当时可以说是一个重要的突破，但具有馀兴游艺性质因而只是个别现象，并未形成规模。在卢熊给朱珪的赠言中称“太史曾题‘琢玉坊’”，即朱珪曾获“太史”题赠“琢玉坊”，说明他治印所用印材中，也是以玉为主，而在琢刻玉印的技术上，也当受益于昆山本地治玉工艺传统的支持。^[13]但不同于其他工匠的是，朱珪具备了一定的篆学基础和文化修养，使他能够制作出符合文人审美趣味要求的文人印章。而在雅集中与大量精通诗文书画的文人交往更是让他提高了对秦汉古印的审美鉴赏水平，开阔了他的眼界，对具体工艺技术的掌握和文人独特的审美品味在朱珪身上得到了完美的融和，玉山雅集正是给朱珪提供了这样一个平台。《名迹录》卷六《附赠言》中赠与朱珪诗文的名士，都曾参与了当时著名的顾瑛“玉山草堂”雅集。如前文所引，朱珪曾经多次参加玉山雅集的活动，在这些参加雅集的文人当中，很多都精通书画，朱珪获得如此多的赠言也可见他们对印学的热衷，雅集主人顾瑛更是曾经亲自尝试过用竹根治“玉山完璞”印。现存的书画作品上还能够找到顾瑛的印鉴，从中可以清晰的看出汉印风格的影响。

顾瑛在《玉山逸稿》的《题朱伯盛诗卷序》中提到朱珪是“西郊草堂之高邻也”，可见朱珪家就在玉山草堂旁边，因而就有了参与雅集得

得天独厚的条件。在元人文集中搜辑出赠予朱珪诗文的有二十余人，而这其中大部分都是玉山雅集的参与者。其中如杨维桢作《方寸铁志》，陆仁、谢应芳作《方寸铁铭》，秦约作《方寸铁颂》，陆居仁、钱惟善所作《方寸铁诗》，倪瓚、殷奎作《朱伯盛甫小像赞》，郑元祐作《赠朱伯盛诗》，这些人都是玉山雅集的中坚人物，而朱珪引以自豪的“方寸铁”的题名更是拜张雨所赐^[14]。朱珪与顾瑛的关系更是相当密切，尤其是在玉山雅集的后期，顾瑛与朱珪的交往非常频繁：

至正十六年，顾瑛又获苏轼与王忠玉手札，他在至元戊寅（1338）曾获宋周太尉旧院假山石，上有苏轼题识，移至玉山草堂中。1339年柯九思来访，见而奇之，题名“拜石”，因此顾瑛砌石为坛，并请达兼善题字。因而作《拜石坛记》叙其事，并请朱珪镌刻苏轼手札及自己的记文。朱珪对此相当用心，刻工自然很好，袁华对此称誉道：“娄东朱珪铁作画，字字玉屈蟠虬虫。”

至正十七年，顾瑛得到秦代未央宫瓦当，朱珪为刻“金粟道人”私印，顾瑛对其精湛的技艺和高古的风格大为惊异，赋诗四首相赠，诗序云：“因惊其篆文与制作甚似汉印，又以赵松雪白描桃花马图求勒于石，精妙绝世，大合松雪笔法，惜其不得从游于松雪之门，使茅绍之专美于世，因题四绝于卷末以美之。伯盛勿以予言为誉，后必有鉴世者公论也。至正十七年

顾阿瑛常用印



玉山草堂



吴下阿瑛



金粟道人(摹)

中秋书于玉山草堂,金粟道人顾阿瑛书。”^[15]可见朱珪还曾经摹勒赵孟頫的白描画作,这种技艺当然能够让他在喜爱书画的玉山文人那里备受欢迎。

这两次经历让朱珪得到了顾瑛的赏识,此后在至正十八年到至正二十年之间,朱珪得以多次参加玉山雅集,结交了如王蒙、赵元等画家和名士。但是从前文所引的几次朱珪参与玉山雅集的记录来看,他在雅集上并不能以诗文与众人交流,我们甚至还找不到一篇他作的诗文。正是由于玉山雅集包容与开放的特点,身为工匠的朱珪才得以参与雅集,并由顾瑛的大力推介,结交当时众多著名的文士墨客,其他人对朱珪的欣赏则是建立在他高超的治印、刻碑技艺上的。其实张雨的《赠朱伯盛诗》就明确地说出了这一点:“知君用意出雕虫,自较明窗小篆工。争铸方铜刻私印,姓名仅了百年中。”朱珪之所以得到“方寸铁”的称誉,主要就是因其铸铜刻印的技术高超,能在方寸之间见其精绝。更重要的是,雅集上的交往对磨砺朱珪的审美眼光,更加趋向文人品味一定很有益处。元代书画用印的现象虽然已经很普遍,但书画与印鉴还没有圆融为一个整体。这主要是因为出自工匠之手的印章毕竟还不能像“书乃吾自书,画乃吾自画”那样完全符合文人品味。例如倪瓒的书画就基本不用印章^[16],这与当时篆刻技术与文人情趣脱离有关,这背后映现的其实是文士与工匠两大阶层之间的分野。雅集这个平台将这不同的审美趣向熔铸在一起,有了朱珪这种兼具两种背景的人物,才让印章真正体现出文人的品味。

元末这种篆刻制作工艺向文人群体的靠拢其实与笔、墨制作工艺一样,是这一时期文人画体系形成的一个方面。篆刻工匠参与文人雅集,使篆刻开始具有文人品味,诗书画印从表现形式到审美理念上更加趋向一致,因而也更加密切完整地结合起来。

注释:

[1] 虞集《道园学古录》卷三十四,中华书局聚珍本,第14页。

[2] 赵权利《中国古代绘画技法、材料、工具史纲》,中国艺术研究院2001届博士学位论文,第86页。

[3] 分别见《侨吴集》卷二,《草堂雅集》卷三,《草堂雅集》卷六,《元诗选》初集卷六十四,《御定渊鉴类函》卷二百五。

[4] 孔齐《至正直记》,见《宋元笔记小说大观》,上海古籍出版社,2001年,第6587页。

[5]、[8] 倪瓒,《清閟阁全集》卷三。

[6] 《赵氏铁网珊瑚》卷十四《倪雲林荆溪清遠圖》。此诗并见于《清閟閣全集》卷九。

[7] 贺复征编《文章辨体汇选》卷三百七十三“书墨”条。

[9] 刘恒武《论良渚文化玉器系统的萌芽》,见《考古与文物》2008年第1期;昆山市文物管理所:《江苏昆山市绰墩遗址发掘报告》,见《东南文化》2000年第1期;方向明《良渚文化用玉种类的考古学认识》,见《东方博物》2005年第2期。

[10] 黄惇《论元代篆刻家朱珪》,见《书法研究》1989年第4期;周新月《元代篆刻史论》,见《西泠印社国际印学研讨会论文集》,西泠印社出版社1999年。

[11]、[13] 莫武《由朱珪“名迹录”所附“赠言”论元代文人篆刻的发展》,中央美术学院2004年硕士学位论文。

[12] 《姑苏志》卷五十六。

[14] 杨维桢《方寸铁志》、陆仁《方寸铁铭》,见《名迹录》。

[15] 顾瑛《题朱伯盛诗卷四首》,见《玉山逸稿》。

[16] 倪瓒个别作品如美国大都会艺术博物馆藏《秋林野兴图》,便在款后押了“云林”印。

(作者为中国艺术研究院美术学博士)

禅林话语与书法观念： 董其昌“字须熟后生”理论的重新审视

□ 吴 鹏

晚明禅风的大盛,乃基于儒释道三教合一的成熟圆融背景,在文人士大夫们的心性言说之中,禅味尤显。随观明人文集,关于禅悦修习、士僧交游诸事,俯拾皆是,故陈垣先生总结云:“禅悦,明季士夫之风气也”。^[1]本文所关注的人物董其昌(1555-1636),正是此风的重要引领者。在晚明多向的文化思潮之中,董其昌的理论创见和艺术实践,多是本于禅悦性情而发,并借以体现其艺术的风格特征和精神气质。

一、董其昌的游戏禅悦

士人之于禅悦,除了崇佛参禅的基本工夫,更在于体悟禅理与人生际遇中得失悲欢的性情相交。当功名落第、仕途失意、优裕突丧、身世不济等变故都从激变的社会现实中凸显出来时,向禅甚或逃禅,在有意无意间便成为了士人们的首选。如董其昌落第后,感悟颇深,尝自述体验曰:

余始参“竹篋子话”,久未有契。一日,于舟中卧念香严击竹因缘,以手敲舟中张布帆竹,瞥然有省,自此不疑,从上老和尚舌头,千经万论,触眼穿透。是乙酉年(1585)五月,舟过武塘时也。其年秋,自金陵下第归,忽现一念,三世境界,意识不行。凡两日半而后,乃知《大学》所云“心不

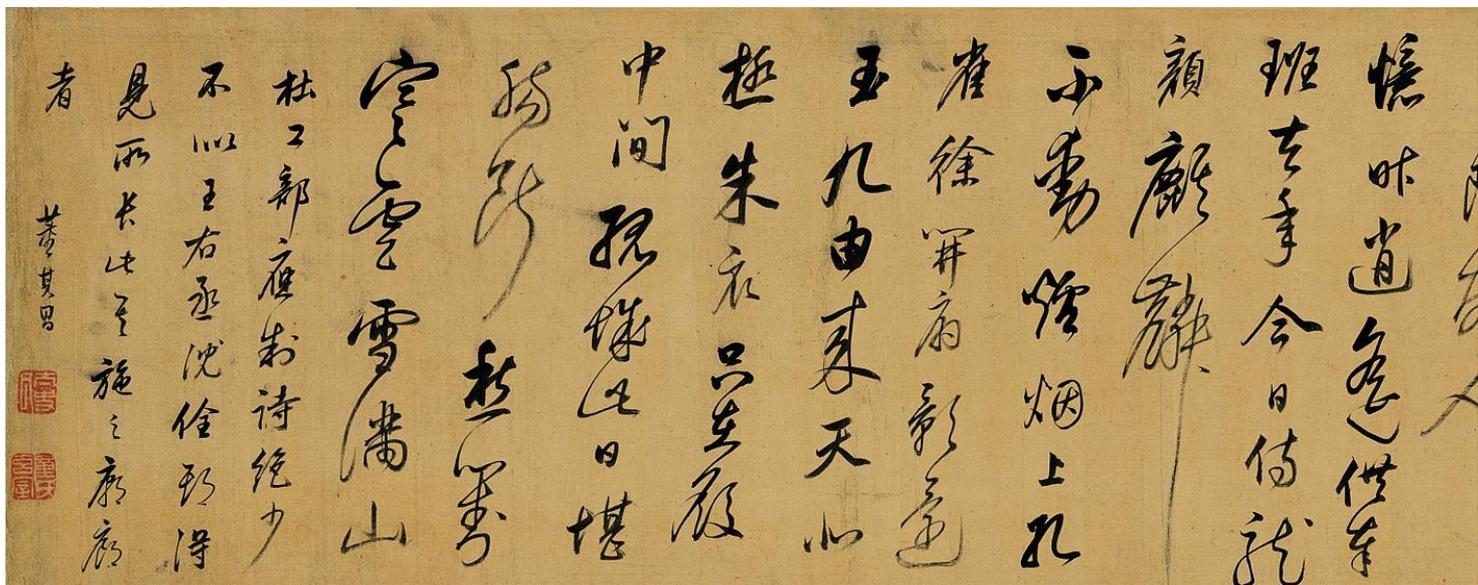
在焉,视而不见,听而不闻”,正是悟境,不可作迷解也。^[2]

就如董其昌之号“香光”,筑“画禅室”,所名皆借佛语:“香”乃戒定慧香,“光”乃照破无明;“画禅”则以禅思涵泳画境。他还在其《容台别集》中专列“禅悦”一章,随录心得,时发感悟,陈继儒说他“独好参曹洞禅,批阅永明《宗镜录》一百卷,大有奇悟。己丑(1589)读中秘书,日与陶周望(望龄)、袁伯修(宗道)游戏禅悦,视一切功名文字直黄鹄之笑壤虫而已”。^[3]董其昌就如晚明文化的一个符号象征,映射出了当时士人群体的精神风貌。

晚明士人与禅衲交往甚频,他们煮水品茗,闲坐清淡,其间既有诗文唱答,也不少书画应酬。每有所悟,相契拊掌,不徒一时之欢,亦属时尚之好。董与高僧紫柏真可(达观)、憨山德清(澄印)等人多有交往,并深受影响。如他回忆紫柏禅师向他求序之事云:

达观禅师初至云间,余时为书生,与会于积庆方丈。越三日,观师过访,稽首请余为思大禅师《大乘止观》序……余谓此足以报观师矣。昔人以三转语报法乳恩,有以也。^{[2]第427页}

“紫柏名振东南,缙绅趋之若鹜”,^[4]董其昌正是这趋鹜者之一。他以作序求报佛缘,实亦



董其昌 行草杜甫诗卷(局部) 绢本 31×310cm 昆仑堂美术馆藏

为报紫柏禅师之厚谊。时人沈德符记述了董其昌与紫柏禅师关于阳明心学讨论之事云：

董思白太史尝云：“程、苏之学，角立于元祐，而苏不能胜。至我明，姚江出以良知之说，变动宇内，士人靡然从之，其说非出于苏，而血脉则苏也。程、朱之学几于不振。紫柏老人每言，晦翁精神止可五百年，真知言哉！”^[5]

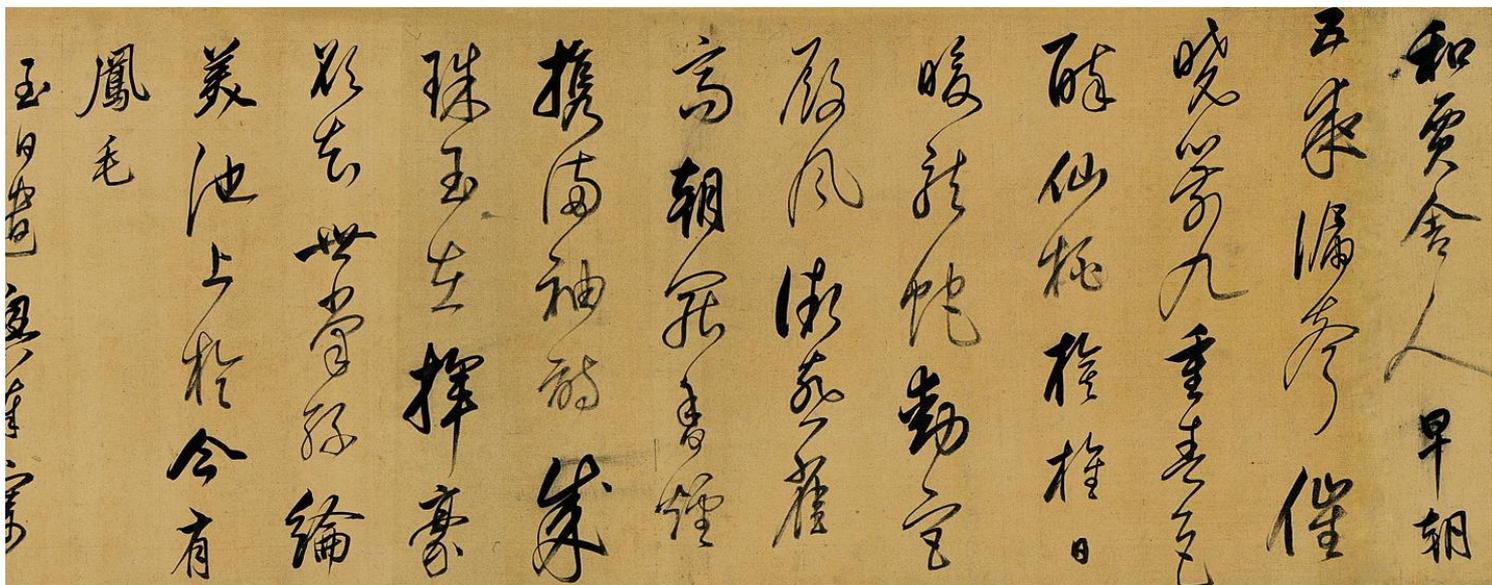
晚明阳明心学与禅学的相互发明，乃是涌动于当时文艺思潮的一个显著现象。二者思维和理念的互动，成为士人生存哲学的主流趋向。如董其昌所言：“禅之所默者，‘知’之一字也。文成（王阳明）则易之曰‘良知’，而面目毕露矣。”^{[2]第326页}可见阳明良知之学的援禅入儒，于董氏的哲学理解中也多有契同。钱谦益也直言“本朝理学大儒，往往假禅附儒，移头易面”，进而论及董其昌的禅境云：“公……亲承紫柏大师，受其砥锥，染神刻骨，故其微词绪言，发皇宗教，殆欲披衣得珠，吸水择乳，视今之开堂付拂持瓠子相印者，迢然如楹之与筵也。”^[6]褒誉有加。

董氏与憨山禅师互有酬唱，如他画扇赠与憨

师，上题诗：“参得黄梅岭上禅，魔宫虎穴是诸天。赠君一片江南雪，洗尽炎荒瘴海烟。”^{[2]第93页}憨山还受董其昌赠画，并有诗答曰：“五台三伏天，江南腊月树。孤踪空里云，馀生草头露。寒热本无端，南北任去住。随地足清凉，此中何所慕。”^[7]董其昌曾作“题词”，内中云：“今将远寻庐阜，问法憨师，孤云何依，明月独举，虽多求友之情，宁无怀璧之虑哉！”^{[2]第198页}诗文之中，处处机锋，可见二人之心性相通。万历戊子（1588年）冬，董其昌与唐文献（元微）、袁宗道（伯修）等人会于龙华寺，一起与憨山禅师有过关于儒佛二家精神旨趣的夜谈，可显他对憨山学问德行之景仰。士僧之交，实乃晚明盛行之风气，故陈垣先生云：“万历而后，禅风寝盛，士夫无不谈禅，僧亦无不欲与士夫结纳。”^[8]此可一证。

董其昌之禅习，也深受李贽影响。如他曾与李贽会于寺庙，略作交谈，则彼此所趣竟然契合。他记载道：

李卓吾与我，以戊戌（1598）春初，一见于都门外兰若中。略披数语，即许可莫逆。以为眼前诸子，惟君具正知见，某某皆不尔也。余至今愧其意云。^{[2]第427页}



四库馆臣在为《画禅室随笔》作提要时，认为其中“禅悦”一章，“乃以李贽为宗”，并借此讥讽道：“明季士大夫所见，往往如是，不足深诘。视为蝸蟾之过耳可矣。”^[9]李贽是王学左派，也是禅悦中人，被目为“狂禅”，为世之“异端”。四库在此严批董氏，恐为辟李贽之说（如《四库全书》就拒收李贽文集），进而连带董氏。

佛教自传入中土，便与本土宗教相互摄化、互为表里，儒释道三者的价值意义，因之而寻得共通。禅悦之趣如经世之学，是士人生活和社会意识的重要组成部分，而在晚明，因有心学思潮的融入，表现则更为典型。禅悦，已近乎成为晚明文化生活中一个独特的流行方式。然而，对大多数人来说，他们并未真正超越体验而直入心体，一则因商业风气的浸染，互相之间以此显其博雅广识；二则未能藉以作艺术生命的文化反思，而多流习浅薄，遑论洞见发明。故晚明禅风常为后世诟病，当有所因。然而，这种情势也在标示着晚明文化转向的潜流，董其昌正是此中极具自觉意识的人物。他的文化理念，也多是基于其禅悦体验而来。

二、禅悦背景下“字须熟后生”理论的提出
晚明思潮的禅味，时人艺术作品多有体

现，典型者如小品清言之类，其中又颇多关注性灵抒发和本色显露。如董其昌曾云：

多少伶俐汉，只被那卑琐局曲情态，担搁一生。若要做个出头人，直须放开此心，令之至虚若天空，若海阔。又令之极乐。若点游春，若茂叔观莲，洒洒落落。一切过去相，现在相，未来相，绝不挂念，到大有入处，便是担当宇宙的人，何论雕虫未技。^[10]

对董而言，正是因有了禅悦的真实体悟，在他的艺术观念中，便时时透出智慧锋芒。书画之道，无论从儒家经世治国的意识还是佛家担当宇宙的气度来说，实属董氏此谓的“雕虫未技”。故董其昌对于它的专攻，在此禅风的沾溉下更显从容。于是他认为：

画与字，各有门庭，字可生，画不可熟。字须熟后生，画须熟外熟。^[11]

“字可生”和“字须熟后生”之论，已成为书法艺术个性气质变换的箴言而流被古今。然今人对其内涵则各有所解，如杨新先生认为，董其昌提出的“字可生”和“字须熟后生”，是完全针对赵孟頫（也包括文徵明）而来，是他反对赵孟頫书法的宣言，也是其书学理论的核心，更

是他毕生书法创作实践的追求；^[12]车鹏飞先生在分析董其昌笔法后，认为董氏“以扎实的书法功底来奠定自己的根基，并且不间断地强化加固，正是本于对‘书画同源’的深刻理解”，并说董其昌的“字须熟后生”观念，正是“针对这一现象指出”。^[13]薛永年先生认为“中国书法既具有高度的艺术功能，可以最大限度地发挥书家的创造个性，又有其技能性，只有熟而生巧，才能操纵如意。因此要实现书法艺术的本质，势必要求一个成熟的书家勇于放弃老套子，敢于探索新风貌，不满足于驾轻就熟，而力求避熟就生”，因此董氏生熟之论，正是基于上述的理解。^[14]白谦慎先生则认为董其昌受李贽“童心说”的影响，在晚明尚“奇”的文化背景下，他的“生”和率意、直觉相关，具有“奇”的特质。^[15]

董其昌的禅学与书学，历来多受关注。然在当代学者的研究中，却难见有对其“字须熟后生”理论的禅悦背景有足够重视。实则董氏所言“熟”与“生”的艺术理念的提出，正是本于禅宗之进修工夫。无论是针对赵、文二家的见解，还是对于“书画同源”的融会；无论是对于书法本质的思考，抑或来自李贽的影响，这些看法，大都只是董氏艺术自觉的感发和对社会思潮的感通。从他的思想意识来看，其追求尚不止于技法的纯熟和风格的别异，而更在于艺术理念的根本性超越，这种超越，也正如禅悟之境。

“熟”与“生”的辩证关系，是禅宗常讨论的话题，也多为艺术家所关注。^[16]如苏轼浸淫佛禅尤深，而禅思也时时显露，其《次韵子由浴罢》诗云：“稍能梦中觉，渐使生处熟。”王十朋对此注云：“《传灯录》老宿有语：生疏处常令热熟，热熟处放令生疏。”^[17]若再追溯，则见佛经《龙树菩萨劝诫王颂》就有关于“生熟”话题的颂偈，其中有句曰：

自有生如熟，亦有熟如生。亦有熟如熟，或复生如生。^[18]

“熟”与“生”，是互相超越的一对范畴。熟是执著，生是破执；进而熟后破熟执，生后破生执，故必须打开向上一路，超越之后再作超越。

禅门公案与机锋，向来皆以悟得道体（无体之体）为究竟，也成为修习者境界翻转而至向上提升的一个关键。作为其中重要话题的“熟”与“生”，在晚明禅悦的文化语境中，自然会进入文人们的关注视野。他们对此的热情，并不减前人。如与董其昌同时代的顾凝远，在其画论中也强调生熟之关系，其云：

画求熟外生，然熟之后不能复生矣。要之，烂熟圆熟则自有别，若圆熟则又能生也。^[19]

董其昌强调“画须熟外熟”，顾凝远则认为“画求熟外生”，同代之间，二者观点又有所异。董的另一文友袁宏道亦喜参禅，并有所悟，他将顿渐之途与“生熟”关系直接联系起来，曰：

顿渐原是两门：顿中有生熟，渐中亦有生熟。^[20]

顿证与渐修，是禅门参修证道的不同门径，但殊途同归，目的皆为在心性上有所悟入，由心法而书法。董其昌就明确以禅家的南北二宗（顿渐之别）来作为文人画分宗的理论依据，虽有所抑扬，但并不意味着二者之旨归殊别。袁氏所谓顿渐各有生熟，若以此为切入点来审视董其昌，则其艺术感悟即体现在他能“熟”而后“生”。如他曾颇为自负地将自己的书法和赵孟頫相较：

余十七岁学书，二十二岁学画，今五十七人矣。有谬称许者，余自较勤，颇不似米颠作欺人语……与赵文敏较，各有短长。行间茂密，千字一同，吾不如赵。若临仿历代，赵得其十一，吾得其十七；又赵书因“熟”得俗态，吾书因“生”得秀色；赵书无弗作意，吾书往往率意；当吾作意，赵书亦输一筹，第作意者少耳。^[21]_{第449页}

在董看来，他的书法胜于赵，即因自己少



董其昌 行草扇面 纸本 35×67cm
台北故宫博物院藏

“作意”而多“率意”。在此，董以“意”的不同处理而作为别于赵的关键点，正与他总论晋唐宋三代之书法趣向观念一脉相承，他说：

晋人书取韵，唐人书取法，宋人书取意。或曰：“意不胜于法乎？”不然，宋人自以其意为书耳，非能有古人之意也。然赵子昂则矫宋之弊，虽己意亦不用矣，此必宋人所诃，盖为法所转也。^{[2]第448页}

其实这就点明了赵书多法而少意。董氏所言，并非谬见，赵氏书风，大抵如此。赵书之缺失之处，正是董其昌所言的“熟”而未能“生”，而这自然成为董氏增强自信的重要落脚点。因此他直言：

赵吴兴（孟頫）大近唐人。苏长公天骨俊逸，是晋宋间规格也。学书者能辨此，方可执笔临摹，不则纸成堆，笔成冢，终落狐禅耳。^{[2]第492页}

吾于书似可直接赵文敏，第少生耳。而子昂之熟，又不如吾有秀润之气。惟不能多书，以此让吴兴一筹。^{[2]第451页}

董其昌几乎以量化的方法，来比较自己与赵孟頫的水平及各自的艺术意境，这一方面无

疑抬高自己的声誉，同时我们也可窥知董其昌想为世人展现的书法面目，不仅仅是他对于习书理路的纯熟，更重要的是显示自己能在“熟”的基础上的境界超越。

然而，董其昌并非一味的贬赵，在某些方面甚至对赵亦有叹服，这从下引可以看出：

雅不喜赵吴兴书，近有老广文戴公自岭表归，装中贮吴兴小楷《内景经》一卷数千言，少一百九十字，俞紫芝补其末，绝类杨上真，乃吴兴生平神品，颇恨晚而获见。唐人诗云“夕阳无限好，只是近黄昏”，奈之何！^{[2]第260页}

赵孟頫几乎成了后人观照董其昌的坐标，如钱谦益赞董书时，便不忘拈出赵，其诗有句云：“玄宰天然翰墨香，半庵博雅擅青箱。残膏剩馥依然在，约略流风近子昂。”^[21]明清鼎革时，南明弘光政权又为董其昌补谥，“以风流文物，继迹承旨（赵孟頫），得谥文敏。”^[22]赵董皆受谥“文敏”，似乎是隔代之因缘，若二人有知，不知各作何想？

赵董书法，皆臻神妙，实为晋宋以来帖学的两座高峰。这种神妙的共同基础，即是二人

学书的久久纯熟。然由“熟”而“生”，则如禅家修持，各有境界等别。后人虽然对他们纠缠不休，然客观地说，董对赵的或抑或扬，都可暗示他的胜赵之处，而其中的关捩，即是董的“熟”而后能“生”。

清初查慎行有诗句云：“勿论热熟与生疏，闭户多时出少车。”并自注：“禅家有热熟处求生疏语。”^[21]查慎行的书法也属董书馀流，虽品味难入董之堂奥，然禅味犹有所存。由是观之，查氏所言，实有所自。比照前述，此“热熟处求生疏”，用以考察董书，则不仅具“熟”的工夫，更有“生”的见地。由此也可探知董氏书法的内化之道，并可原其“字须熟后生”理论的禅悦背景。

三、平淡自然：“熟后生”的艺术化境

黄惇先生认为：董其昌所谓的“熟”可以看成是于古人书法中得到的“他神”，“生”则可看成是超越古人的“我神”，而此谓“生”，即“别开生面”之谓。^[24]因此，体现在董其昌的艺术精神上，一方面是风格上的无他，另一方面则是性情上的无我。故其自负，正因此二等境界的妙契，也成就了他基于禅悦品格的平淡和自然。正如憨山禅师云：

世情浓厚，习染纯熟。熟处难忘，故触之便发。故曰：“吾未见好德如好色者也。”若以彼易此，则生处自熟，熟处自生；生则疏，疏则远；远则澹，澹则忘。忘则不暇求脱，而自不缚矣。久之而此心泰定，则目前千态万状，视之若空华水月，阳焰冰河，本无可缚著，又何求脱耶？^[25]

此言“生处自熟，熟处自生；生则疏，疏则远；远则澹，澹则忘”，即以“生”破除“熟”的习染执著，逐渐由生而疏、而远、而淡、而忘，步入一派高明透脱之境。“而自不缚”，正是生命的洒脱自然状态。是故，借“生”与“熟”的话语，也可大有助于人生意义的诠释。

儒释道之会通，成就了中国文化多元、多

向和包容的特征，也催生了艺术精神的调适性格。以儒家为本体、以释道为性情，是贯穿中国艺术精神的主线。因此，中国艺术一个重要的生命质素，就是在儒家中道的主旨下，追求一种中和平淡的境界，而这境界，正是佛家所向往的本体智慧。这也正如董其昌所言：“般若种子，有生有熟。循业发见，亦繇此方。”^{[21]第436页}如果撇开绘画理论不谈，单从书法方面来观照，则董其昌所谓的“字须熟后生”，正是他智慧（般若）的艺术体现和心态表露，故陈继儒在为《容台集》作序时，即以“平淡自然”为其生命特质而展开论述，而这种特质也是董氏艺术风格的主要特色。陈继儒高度评价他：

温厚中有精灵，萧洒中有肃括。推之使高，如九万里垂天之云；澄之愈清，如十五夜吞江之月。渐老渐熟，渐熟渐离，渐离渐近于平淡自然，而浮华刊落矣，姿态横生矣，堂堂大人相独露矣。^[26]

姑且不论陈继儒序文中的谀词，其以老、熟、离之境界提升，论及董其昌之“平淡自然，而浮华刊落”以至露“大人相”（即佛相），已诚有所自，甚副董氏之实。如陈继儒所言，董其昌的平淡风格，正是基于“熟”、“离”而升华。实际上，“离合”之关系，亦经见于禅悦话题之中。如董其昌曾以禅道论及书道云：

大慧禅师论参禅云：“譬如有人具百万货，吾皆籍没尽，更与索债？”此语殊类书家关捩子。米元章云：“如撑急水滩船，用尽气力，不离其处。”盖书家妙在能合，神在能离。所以离者，非欧、虞、褚、薛名家伎俩，直要脱去右军老子习气，所以难耳。那吒拆骨还父，拆肉还母，若别无骨肉，说甚虚空粉碎，始露全身？晋唐以后，惟杨凝式解此窍耳！赵吴兴未梦见在。^{[21]第458页}

离者，别也；合者，同也。董其昌由“书家妙在能合，神在能离”，即谓境界之高层，不是能合，而是能离。董氏因此而推论杨凝式之能解

其窍,而赵孟頫之未明其理。所指论的核心,正是在于是否能洞见书道之“离”,可见离合之道,正如生熟之境。而所谓“神”“妙”之论,乃合庄禅之境,是中国传统艺术品评的常用话语,神品至上,妙品次之。^[27]如陆树声谓:“书画自得法,后至造微入妙,超出笔墨形似之外,意与神遇不可致思,非心手所能形容处。此正化不可为,如禅家向上转身一路,故书称墨禅,而画列神品。”^[28]大意通此。

“淡”的精神和气质,如繁华落尽的率真,也为董其昌及其时代文人所追求和向往。董氏善于书画的收藏和品鉴,其所见古今法书不少,如对怀素之书法,直以“淡”为其品题:

藏真(怀素)书,余所见有《枯笋帖》、《食鱼帖》、《天姥吟》、《冬热帖》,皆真迹,以淡为宗……素师之衣钵,学书者请以一瓣香供养之。^{[2]第472页}

董其昌书画深受米芾之惠,对于书法,他这样评论米芾:

米海岳一生不能仿佛,盖亦为学唐初褚公书,稍乏骨气耳。灯下为此,都不对帖。虽不至入俗,第神采璀璨,即是不及古人处。渐老渐熟,乃造平淡。米老犹隔尘,敢自许逼真乎?题以志吾愧。^{[2]第466页}

他认为米芾之于“平淡”之境,犹有隔尘,于己则又益自愧,其实这也有其自负心态的某种隐意。董氏此论,甚似比他年长三十余岁的徐渭。徐渭也以“生熟”关系论及米芾书法,云:“米南宫书一种出尘,人所难及,但有生熟,差不及黄(庭坚)之匀耳。”^[29]徐渭所谓黄庭坚之“匀”,恐多在熟习字法而言,也从另一个侧面揭示了米芾书法的“生”面。这在董其昌的书论中可窥见端倪,其谓:

米海岳云:“无垂不缩,无往不收。”此八字真言,无等等咒也。然须结字得势,海岳自谓集古字,盖于结字最留意。比其晚年,始自出新意耳。^[30]

认为米氏初始留意结字之法,晚则出有新意,以佛家独绝无伦之咒(无等等咒)况以米书,正出于其“熟”与“生”互动的禅悦语境。不仅如此,董氏还推及诗文书画之道,论曰:

作书与诗文同一关捩,大抵传与不传,在淡与不淡耳。极才人之致,可以无所不能,而淡之玄味,必由天骨,非钻仰之力,澄练之功所可强入。^{[2]第444页}

诗文书画,少而工,老而淡,淡胜工,不工亦何能淡?东坡云:笔势峥嵘,文采绚烂,渐老渐熟,乃造平淡,实非平淡,绚烂之极也。^{[2]第518页}

这一出于禅意的“淡”境,是内部的艺术心态与外部的书法境界互相超越的结果,故能超凡脱俗,又即凡而圣。因此,淡与不淡,也正是其“字须熟后生”理念落实与否的最好注脚。

四、结语

陈寅恪先生曾曰:“艺术之发展,多受宗教之影响。而宗教之传播,亦多倚艺术为资用。”^[31]书法作为中国艺术的一个独特层面,其人文精神即与传统思想息息相关,作为其中组成部分的禅宗思想,自然也成为文化发展中的重要力量,深刻影响了艺术家的文化理念和创作风格。故晚明禅悦风尚,也正是董其昌“字须熟后生”理念提出的时代语境。董氏深受禅风熏染,其参悟证得的禅悦体验,则是形成他平淡自然的艺术风格的重要原因。

从书法史本身来看,“字须熟后生”之论,也是晚明士人对于帖学传统的一种文化反思。董其昌承于米赵之法,又不囿于时见,其中变革的根性力量,乃是他援禅论书、以禅入书,极为自然地将禅悟内化于创作理念和艺术精神之中。因其游戏禅悦,继能游戏笔墨,故有简远淡宕之风神,而此中的淡然态度,正如董氏自言:

翰墨之事,良工苦心,未尝敢以耗气应也。其尤精者,或以醉、或以梦、或以病,

游戏神通,无所不可,何必神怡气王,造物乃完哉?世传张旭号草圣,饮酒数斗,以头濡墨,纵书壁上,凄风急雨,观者叹愕;王子安(王勃)为文,每磨墨数升,蒙被而卧,熟睡而起,词不加点,若有鬼神,此皆得诸笔墨蹊径之外者。^{[2]第140页}

“游戏神通,无所不可”,正是禅悦法喜下的心灵自然和境界自由。董氏所云“笔墨蹊径之外者”,也是对我们对其书法进行文化考察时的背景暗示。在今天人们更多地关注晚明帖学衰微的同时,其实这衰微现象背后所隐示的文化生态,在很大程度上来说,并不比书法本身所呈现的景观逊色。

注释:

[1] 陈垣:《明季滇黔佛教考》,河北:河北教育出版社,2000年,第333页。

[2] 董其昌:《容台别集》卷一《禅悦》,明崇祯三年(1630)董庭刊本,收入《四库禁毁书丛刊》“集部”第32册,第426页。北京出版社,2000年版。下引《容台诗集》、《容台文集》,皆与此同属一册,不再一一注明。案:《中华佛教百科全书》释“竹篔”云:“禅林中,师家指导学人(即弟子)时,作为使学人警觉悟道的法具之一。又称竹篔子。如《天圣广灯录》卷十六“汝州叶县广教院赐紫归省禅师”条云:‘后游南方,参见汝州省念禅师。师见来,竖起竹篔子云:不得唤作竹篔子,唤作竹篔子即触,不唤作竹篔子即背,唤作什么?师近前掣得掷向阶下云:在什么处。念云:瞎。师言下大悟。’按,此一公案,在宋代亦为大慧宗杲所常用,后世称之为‘竹篔子话’。”

[3] 陈继儒:《容台集叙》,第3页。案:董其昌与陶望龄为万历十七年(1589)进士,袁宗道则为万历十四年进士。

[4] 沈德符:《万历野获编》卷二十七《释道》“憨山之讪”条,北京:中华书局,1959年,第

692页。

[5] 沈德符:《万历野获编》卷二十七《释道》“紫柏评晦庵”条,第689页。

[6] 钱谦益:《牧斋有学集》卷十六《董文敏公遗集序》,民国涵芬楼影印“四部丛刊”本,第9页下。

[7] 憨山德清原著,孔宏点校:《憨山老人梦游集》下册《董太史玄宰写山图赠予之雷阳赋答》,北京图书馆出版社,2005年,第394页。

[8] 陈垣:《明季滇黔佛教考》,第334页。

[9] 纪昀等编:《钦定四库全书总目》,子部三十二,杂家类六,北京:中华书局,1997年,第1633页。

[10] 董其昌:《画禅室随笔》卷三《评文》,江苏教育出版社,2005年,第213页。

[11] 董其昌:《容台别集》卷四《画旨》,第497页。案:董庭刻本原文为“画不可熟”,其后的一些选本以至今人著作的引用中,多为“画不可不熟”。董其昌的诗文乃由其嫡长孙董庭于崇祯三年庚午(1630)结集付梓,其时董其昌尚在世,而且,董氏好友陈继儒所作的序中也说:“余与公为老友,凡有奇文辄出示欣赏。其他散见于劈笺题扇卷轴屏障之外者甚夥,赖豕孙庭克意料理,悬金募之,稍稍不胫而集。呈公省视,乃始笑为已作,不然等身书几化为太山无字碑耳。公七十有五馀,至今手不释卷,灯下能读蝇头书、写蝇头字。”(陈继儒《容台集》叙)可见董其昌不仅主动关注自己文集出版之事,还有精力与眼力来读书校书。作为董的挚友的陈继儒,在文集的校读中,他应该会发现其中讹误之处。虽然明人刻书之滥甚为后世诟病,但从逻辑和常理判断,作为嫡孙的董庭似不可大意为之。类似的问题还出现在同集中,如董氏论及镇江北固山之“天下第一江山”书法时,前文载为米芾书,后文又说是吴琚书。凡此不一,详待他考。

[12] 杨新:《“字须熟后生”析——评董其

昌的主要书法理论》,《新美术》1993年第1期。该文又见于朵云编辑部:《董其昌研究文集》,上海书画出版社,1998年,第751-768页。

[13] 车鹏飞:《董其昌用笔论》,《董其昌研究文集》,第609页。

[14] 薛永年:《谢朝华而启夕秀——董其昌的书法理论与实践》,《董其昌研究文集》,第728页。

[15] 参见白谦慎:《傅山的世界——十七世纪中国书法的嬗变》,三联书店,2006年,第26~29页。

[16] 周裕锴以宋代诗学为例,举了不少证据来说明禅宗关于“熟”与“生”关系之讨论,详参氏著:《宋代诗学术语的禅学语源》,《文艺理论研究》1998年第6期。

[17] 苏轼著,王十朋注:《集注分类东坡诗》卷二十五,民国上海商务印书馆影印“四部丛刊”本,第476页。

[18] 义净译:《龙树菩萨劝诫王颂》,收入《中华大藏经》第五十二册,北京:中华书局,1997年,第412页。

[19] 顾凝远:《画引·生拙》,收入黄宾虹、邓实主编《美术丛书》第一册,江苏古籍出版社,1986年,第194页。

[20] 袁宏道:《潇碧堂集·德山麈谭》,见钱伯城笺校《袁宏道集笺校》卷四十四,上海古籍出版社,1981年,第1295页。

[21] 钱谦益:《牧斋初学集》卷十七《姚叔祥过明发堂共论近代词人戏作绝句十六首》(其五),上海古籍出版社,1985年,第603页。

[22] 钱谦益:《列朝诗集小传》丁集下《董尚书其昌》,上海古籍出版社,1959年,第637页。

[23] 查慎行:《敬业堂诗集》卷四十一《喜晴次匠门韵》之二,商务印书馆,1937年,第789页。

[24] 黄惇:《董其昌的书法世界》,收入黄惇主编:《中国书法全集·董其昌卷》,荣宝斋出版社,1992年,第15页。

[25] 憨山德清:《憨山老人梦游集》卷十二《示周子寅》,第191页。案:“吾未见好德如好色者也”一语,先后见于《论语》“子罕”和“卫灵公”二篇。《史记·孔子世家》曰:“(孔子)居卫月馀,灵公与夫人同车,宦者雍渠参乘,出,使孔子为次乘,招摇市过之。”孔子此言,实为批评卫灵公礼德之失。其实德与色在孔子心中并无善恶之分,只有先后之别。憨山以禅宗话语诠释儒家伦理,足见其儒佛之心性会通。

[26] 陈继儒:《容台集叙》,第7页。

[27] 关于书法品目,古今论者甚多,但一般皆列“神品”至上,如唐代张怀瓘便将古今书家品目列为三等:神品、妙品和能品,并为后世多所效法。也有人将“逸品”列为“神品”之上,但并未成主流,如明代何良俊《四友斋丛说·画一》云:“世之评画者,立三品之目:一曰神品,二曰妙品,三曰能品。又有立逸品之目於神品之上者。”清末包世臣作《国朝书品》,则列五品:神品、妙品、能品、逸品、佳品。其他论者甚多,兹不赘举,姑为说明“神”“妙”二等,乃为书法藻鉴的高级品目。

[28] 陆树声:《清暑笔谈》。收入车吉心主编《中华野史·明朝卷》,泰山出版社,2000年,第2206页。

[29] 徐渭:《徐文长逸稿》卷二十四《杂著·评字》,见《徐渭集》第三册,中华书局,1983年,第1054页。

[30] 董其昌:《画禅室随笔》卷一《论用笔》,第3页。

[31] 陈寅恪:《天师道与滨海地域之关系》,收入《陈寅恪史学论文选集》,上海古籍出版社,1992年,第181页。

(作者为贵州师范大学美术学院副教授)

舍形悦影：徐渭画学的一个重心

□ 任军伟

徐渭评南宋夏珪的山水画尝云：“观夏珪此画，苍洁旷迥，令人舍形而悦影。”^①这里提到的“形”与“影”，作为一组对立的观念涉及到传统画学中的“形”“意”之辩，它们是传统画学的发展，同时也构成了徐渭画学的核心。“舍形悦影”理论的形成，是与明代中晚期的学术思想以及徐渭本人的绘画实践密切相关的。

一、狂禅风气与徐渭大写意画风的形成

徐渭(1521-1593)是明代杰出的书画家、文学家，浙江山阴(今浙江绍兴)人。初字文清，改字文长，号天池山人，或署田水月、青藤老人、青藤道人、青藤居士、天池渔隐、金壘、金回山人、山阴布衣、白鹇山人、鹅鼻山依等别号。著有《四声猿》、《南词叙录》、《徐文长佚稿》、《徐文长全集》等。传世的著名作品有《墨葡萄图》轴、《山水人物花鸟》册(均故宫博物院藏)、《牡丹蕉石图》轴，以及晚年所作的《墨花》九段卷(故宫博物院藏)等。

徐渭生活的年代正值明代中晚期，其时政治上已经经历了一个相对混乱的时期，朝政败坏，宦官干政，“廷杖”、“诏狱”屡有发生，如正德朝的刘瑾(?-1510)暴政、“南巡风波”，嘉靖朝的“大礼议事件”等一系列政治争斗在朝廷内外产生了极大的骚乱，许多官员在极端恶化的派系斗争中或丧生，或遭重罚，受到了极为残酷的摧残。无论是在肉体上还是在精神上，

它们对士大夫文人心灵产生了极大的震撼和影响。

明代中晚期的学术思想受到陆、王心学的影响，王阳明(1472-1529)继承南宋陆九渊(1139-1192)的“心学”理论，公开提倡狂者人格。王阳明在禅宗顿悟说基础上建立起许多观念，将直觉感悟扩展到行为的学说，对于明代的思想史具有深远的意义。王氏“心学”讲究个体的自觉和自愿，大力提倡唯意志主义，主张个体自我造就，尊重人的基本欲望，使明代士人人格愈向个体性倾斜，并逐渐走向异端人格。之后，王艮(1483-1541)、何心隐(1517-1579)的泰州学派，反对“存天理，灭人欲”的理学教条，将个体的意志突出到空前，表现出更为强烈的唯意志论倾向，强力冲击了封建伦理纲常秩序，被目为“狂禅”。传统的价值标准、伦理道德规范失却了普遍的共同的约束力。自我意识觉醒了，自我价值得到了体认，个性逐渐得到了解放。这无疑为讲究自我的水墨文人大写意画的传播与流行孕育了温床。

从学术师承关系而言，徐渭曾师从王阳明弟子季本(1485-1563)、王畿(1498-1583)，从阳明心学中领悟到了生命的本质意义，率性而为，并赋注于自己的文艺创作，成为明清写意花鸟画风格转折的关键人物。作为中国文艺史上的奇才，徐渭诗文书画、音乐戏曲，文艺理



徐渭 花卉十六种图(局部) 纸本 30×548cm 故宫博物院藏

论,无所不通,无所不精。他自谓“畸人”,自编年谱称为“畸谱”,袁宏道(1568-1610)《徐文长传》云:“文长无之而不奇也”。他屡试不中,因而恃才傲物,愤世嫉俗,胡宗宪(1512-1565)案后一度精神失常,前后九度自杀,方式令人毛骨悚然;继因击杀继妻而入狱,至其晚年“愤益深,佯狂亦甚”。袁宏道对徐渭悲剧的一生总结道:“先生数奇不已,遂为狂疾,狂疾不已,遂为圜圉。古今文人牢骚困苦,未有若先生者也。”^[2]

顺着袁宏道的引导,可以这样认为:徐渭这种行为的出现有着诸多的因素,首先源于他少年时的坎坷与磨难。庶出亡父、夺母失慈、入赘丧妻等一系列事件,致使性情敏感的徐渭容易形成执拗与偏狂的性格,以至后来的癫狂与反叛。更重要的是源于他自期甚高、对仕途满怀希望却又绝望潦倒的心理失衡。宦宦沉浮,始终游离于仕途之外,且又得不到社会的接纳与认可,使徐渭以更为偏狂、偏激的态度来体现其存在的价值,藉此消减内心的苦闷。而明代中后期的“心学”昌盛以及“狂禅”盛行等思想风潮,不仅影响了徐渭的人生观与艺术观,而且,也是他如此作为的合理性的深刻渊源。因此,他的观念可以背离于正统思想,他的艺术便呈现出激情的宣泄与个性的张扬,抒发着

“英雄失路,托足无门”的悲愤不平,明显迥异于传统文人画的清淡雅逸的艺术情趣。

由此,徐渭理所当然地成为明代中后期追求自我人格无限扩张的象征。我们可以在他身上辨认出属于晚明时代特有之思想、灵魂渴望挣脱禁锢的巨大身影,此身影之所以引起时代的热烈回响,激起无数或是继

承开新、或是挾伐的思想、文化洄澜,乃因徐渭汇集了多阶层民众在当时政治、经济局势迫使下所形成的分裂意识,此分裂的心灵状态已不仅仅是徐渭个人的既定宿命。徐渭藉由著书立说、泼墨挥毫以彰明自我、透露灵光、展现性情,继而特出一己独立自足之人格。在这快意与豪情中,他似乎认知到自身乃具备了掌握世界整体之能力,而自我之人格精神遂藉此无限地扩张。这种人格特征的形成无论对徐渭的书画创作还是艺术理论都有直接的影响。

二、舍形悦影：徐渭画学的一个重心

徐渭不仅多才多艺,而且对他的各种才艺皆有自我评价。他尝谓:“吾书第一,诗二,文三,画四。”他看重的是自己的诗文成就及其经世济道的才能,画画只是业余遣兴,所以大可不必引以为豪。这样的排序在徐渭生前,大抵还是符合的,但是在其死后的事实似乎就并非如此了。徐渭的诗文未必能真正领袖一代风骚,成就其一世英名的却是他自定为末的绘画,在民间则是他的戏剧创作和他戏剧般的人生而成为人们传诵的对象。从绘画史的角度,尤其是从大写意的花鸟画历史来看,徐渭的作品包含着他的绘画史意义,即是他以自己的悟性为后来文人水墨大写意画的发展开辟了一种新境界、新途径,其历史功绩自不待言。

虽然徐渭早期受吴门画风影响,十分欣赏沈周“雅中藏老”、“秀中现雅”、“由腴而造平淡”的风范,其折枝花卉果蔬也常用吴门画派传人最为流行的横卷形式,但是徐渭狂躁张扬的个性,使得他不可能完全接受温雅秀逸一路



徐渭 杂花图(局部) 纸本 37×1049cm 南京博物院藏

的吴门画风,运笔劲疾如舞枪使戟,用墨挥洒似大雨倾泻,从而呈现出与其个性较为适应的“用墨颇侈,笔力劲健”的狂纵特征。

需要说明的是,自从文同、苏轼的水墨“四君子”画以来,文人花鸟画作为一种象征艺术,打通了现实的物质世界与自身精神世界之间的隔阂,因而题材的意义已经远远超出题材本身,画家们所重视的更多是题材背后的象征意涵,于是,花鸟画题材便顺其自然地变成了一种“草木符号”,成为文人画家们“写意”“抒其沉闷之气”的形式载体。正如林木先生所认为的,内容丰富的花鸟画在利用比兴、题跋传达复杂情感上具有很大的自由性,画家可通过各种图像组合、笔墨形式在诗画结合中表达自己复杂的内心世界。^[3]徐渭正是承袭了先辈的传统,将象征手法拓展到自然界的一切杂花野卉,通过诗画结合、以书入画等审美理想而赋予作品更准确的“意义”。

以书法化技巧完成的文人水墨引导着大写意花鸟形式的逐渐拓展和不断深入,由工到写的演变在一代又一代的画家手中自然延伸。我们知道,写意花鸟到沈周时一变,到陈淳时又一变,而徐渭的出现,标志着水墨大写意正式达到了空前的巅峰。所谓“嬉笑怒骂,皆成文章”,文人写意花鸟画作为表现艺术的功能——“达其性情,形其哀乐”——到徐渭这里

最终形成。显然,徐渭对文人写意花鸟画情感意韵的开掘达到了极致,“他那种单刀直入、率真无畏的审美意趣,那种狂肆、泼辣、酣畅、躁灼的笔墨形态,那种具有无限随意性和可变性的喷涌式的抒情方式,那种富于积极的批判的人格特征以及由‘勃然不可磨灭之气,英雄失路托足无门之悲’发越而出的奇恣纵肆的激情和力量”,^[4]这是沈周、陈淳等人所不能企及的。

徐渭的《杂花图》卷(南京博物院藏)可谓是以草书入画的典范之作,他以其疾飞狂扫的用笔和“一扫槎枒三丈绢”的豪放气势,纵横挥洒,信笔涂抹,绘牡丹、石榴、荷花、梧桐、菊花、南瓜、扁豆、紫薇、紫藤、芭蕉、梅、兰、竹等共计13种花卉蔬果:滋润丰硕的牡丹含羞沾露,占尽风流;荷花、榴枝、菊豆、梅兰、修竹,或偃或仰,随意点染,无不流畅自如;藤蔓、葡萄忽而如龙舞蟠虬,忽而又如狂风乍起,骤雨俱至,留下满纸斑斓。整卷用笔姿纵率意,用墨淋漓酣畅,一气呵成而又高潮迭起,处处是草书的韵律与节奏,既有自由奔放的线的意趣,又有与之结合的令人感叹的形之准确,体现出画家卓绝的艺术天才和激烈狂放的情感。这幅作品使清代书家翁方纲(1733-1818)观后大受感动,并以一气呵成的草书写成酣畅淋漓、沉着痛快的《徐天池水墨写生卷歌》:

墨欧夷作青蛇吐，柳条搓线收风徐。
幽填鬼语嫠妇哭，帅雾神光摩碧虚。忽然
洒作梧与菊，葡萄蕉叶榴芙蓉。……恐是
磊砢千丈气，夜半被酒悲欷歔。淋漓无处
可发泄，根荃不识谁权舆？……空山独立
始大悟，世间无物非草书。

翁方纲此诗对人们认识大写意花卉何以产生，以及草书入画的情感功能显然是有帮助的。正是磊砢千丈之气无处发泄，才以奔腾狂肆的草书笔法借梧、菊、葡萄等植物形象还其真魂，发其怨怒，翁氏之理解就是从书法自身的情感表现特征上去解读的。

徐渭以草入画的方法不仅使他的艺术创作有了超越前贤之处，而且由于大写意的发挥使他对绘画的理解有了进一步的认识，这在他关于“形”与“意”、“韵”、“神采”的关系问题上有明确的表述。前文曾提到徐渭在评价南宋夏珪山水画时尝说“舍形而悦影”，在这句话里，徐渭提出了一个重要的造型概念——“影”。在徐渭看来，优秀的绘画作品并不在于表现具体事物的形象，而在于表现出使人愉悦的、概括的意象。所以，他自己的创作也是用“影”的观点来书写形象的，“万物贵取影，写竹更宜然”^[6]。当然，徐渭所说之“影”具有特殊内涵，古人曾把竹在月光或灯光下映于素壁，以观察竹的枝叶疏密与形象特征，这是利用影子创作研究画竹的过程。而徐渭的认识显然与此不同，他的“影”是在“舍形”的基础之上，其完全摒弃了物体形象，而只是一种视觉感受的“印象”，也可以说是画家主观精神与客体事物在其感知中相互作用的产物。因此，创作时就不必追摩物象，可以任“情”挥写。可见，徐渭创作所追求的观点，正是一种主体情思与客体神韵两者相融而成的“抒情写意”的审美趣味。于是，他更明确无误地主张绘画“不求形似求生韵”：

世间无事无三昧，老来戏谑涂花卉。
……葫芦依样不胜搢，能如造化绝安排。

不求形似求生韵，根拔皆吾五指栽。胡为乎，区区枝剪而叶裁？^[6]

不求形似，绝去安排，“能如造化”地画出对象的“生韵”，因而呈现出一种主体情思与客体神韵两者相融而成的审美趣味。所以，他又在《书谢叟时臣渊明卷为葛公旦》中说：

吴中画多惜墨，谢老用墨颇侈，其乡
讶之，观场而矮者相附和，十几八九，不知
画病不病，不在墨重与轻，在生动不生动
耳。^[7]

徐渭用“矮子看戏只能附和他人说法”作为比喻，墨之轻重、多寡，本不关画病，生动与否才是评论画作的关键所在。事实上，徐渭亦十分重视用墨，其写意花鸟疾笔飞舞，狂墨淋漓，笔底形象已非原有的自然个体，而是他抒情写意、追求自我的寄托物罢了。

卢辅圣先生认为，自我作为表现主体，不仅体现在对古人之法包括“外师造化”的大胆突破上，而且引来文人画对“真”的概念的重新解释。自从文人画跨越物象再现性的追求，使“真”在传达客观形神之外还寓有画家主观情感表现的一面以来，随着物感说向性灵说的转变，以及因心造境之风气的浸淫，“真”的概念就日渐舍弃对外在物象的形似要求，而越来越倚重于表达画家主观情思的标准。^[8]“真心”、“真意”、“真气”、“真趣”、“真性情”、“真精神”等等，多成了明末清初文人画家所倡导的原则和理念，之前的沈周、陈淳如此，之后的八大、石涛如此，这里的徐渭更是如此。

“心为上，手次之，手口末矣”，徐渭是个纯粹的、彻底的表现主义者。“他的注重内心，几乎使他要成为一个画坛上的哲学家。”^[9]“从来不见梅花谱，信手拈来自有神。”^[10]在这里，题材、技巧不过是表达感情的手段而已。徐渭的诸多作品展现的都是鲜活的情感世界，毫无掩藏，其满腔的愤懑不平之气，其饱含泪痕的讥诮与墨谑，足以令人在骚动狂躁的社会现实中

寻得一种发泄的快感与解脱的平衡。譬如《墨葡萄图》轴(故宫博物院藏),与其说是画葡萄,还不如说是画徐渭本人,是他怀才不遇的不平与苦闷之诉说。笔墨放纵而无定式,淡墨浓墨



徐渭 墨葡萄图 纸本 166.3×64.5cm
故宫博物院藏

交相辉映,随意交织出屈曲藤蔓,再用墨线勾划出看似杂乱无章的线条以表现枝条与叶脉,随后泼染出干湿浓淡、大小不一且无定形的墨块以表现叶片,最后任意点上几串疏紧开合、浓淡相融的墨点来表现粒粒葡萄。画面似不经意,信手涂抹,满幅诘屈苍茫之气,以豪放跌宕的笔墨形式生动地将无人采摘而已干瘪的野葡萄隐现于如滴滴血泪的墨色中。加之狂草题画诗“半生落魄已成翁,独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖,闲抛闲掷野藤中。”一份失意孤寂、壮志未酬的悲凉之情一展无遗。——以胸襟学养为基础,以情感意志为主宰,驾驭着笔墨形迹纵横驰骋,徐渭正是在水墨中完全真实地传达再现自我,以前所未有的随意控制的绘画语言、酣畅淋漓的笔墨表现力,将水墨大写意花鸟推向了能够强烈抒写内心情感的新高度。

从徐渭的这些墨沛淋漓的作品中,我们可以真切地看到舍形悦影的本义:这就是舍去了视觉上的形,也舍去了画面上的形,留下的是造化的神影,是画家的心影。

需要特别指出的是,开明代个性解放风气的徐渭,虽则强调创作者传达内心真切感受、表现真实性情的理想,对于绘画创作的基本规律仍极为重视。他主张在学习的过程中,唯有掌握熟练的绘画形式技巧之后,方能摆脱形式上的束缚,自由挥洒,创造出自然生动的艺术形象。他说:

百丛媚萼,一千枯枝,墨则雨润,彩则露鲜,飞鸣栖息,动静如生,悦性弄情,工而入逸,斯为妙品。^[1]

“墨则雨润,彩则露鲜”,是对“笔简形具”的说明,与“得之自然”是一致的,所以强调“工而入逸”。“逸”乃“逸笔草草”,是追求“本色”的表现,在徐渭看来更是一种“山野之气”,他说:

仆厌倦作画久矣,勉于酒醉饭饱后,随手所至,出自家意,其韵度虽不能尽合

古法,然一种山野之气不速自至,亦一乐也。^[12]

这种不能尽合“古法”的“逸笔”所写之“逸气”,表现了徐渭“磊块不平”、“豪荡不羁”的“狂疾”人生态度和向往自由、个性解放的理想追求。

徐渭讲“写意”,是以工笔为基础的。“工而入逸”,即是此意。这与他求“生动”的理念是一致的。世人讲生动,往往忽视这一点,不知离开坚实的工笔基础,有笔墨而无面貌,生动之趣也是不可求的。所以徐渭谆谆教人“工而入逸”之重要,唯因绘画技巧功力深厚,画家“逸笔草草”的写意画方才臻于高妙:

世传沈徵君画多写意,而草草者倍佳,如此卷者乃其一也。然予少客吴中,见其所为渊明对客弹阮,两人躯高可二尺许,数古木乱云霭中,其高再倍之,作细描秀润,绝类赵文敏、杜慎男。比又见《姑苏八景卷》,精致入丝毫,而人眇小止一豆。惟工如此,此草者之所以益妙也。不然,将善趋而不善走,有是理乎?^[13]

通过对具体画家绘画经历的评析,阐明非工不草的道理,这是非深得于画道者不能道的。

三、本色与相色

徐渭画学中的“本色”与“相色”的概念,同样可以作为他“舍形悦影”论的注脚。徐渭主张艺术应“从人心流出”^[14]、“真率写情”^[15]、“悦性弄情”^[16],他曾透过评论杂剧来陈述其创作理念:

世间莫不有本色,有相色。本色犹俗言正身也,相色,替身也。替身者,即书评中婢作夫人终觉羞涩之谓也。婢作夫人者,欲涂抹成主母而多插带,反掩其素之谓也。故余于此中贱相色,贵本色……岂惟剧者,凡作者莫不如此。^[17]

有着杰出的戏剧创造成就的徐渭,对戏剧

的深刻见地,同样可以帮助我们进一步理解徐渭对艺术的认识。徐渭这里所谓的“本色”、“正身”是指情欲的真情,是与“相色”、“替身”相对立的。显然,徐渭反对矫揉文饰,东施效颦,强调“表现创作者真情实感的自然本色”为文艺创作的美学基础。这种“贱相色、贵本色”的美学观念的核心便是人之真情而非伦理之情,使徐渭远离于古典文艺的雅正传统,从而开创了文人大写意花鸟的跌宕新风。

徐渭写意花鸟并不计较于自然物象,或概括,或剪裁,或变形,或夸张,变化莫测,意趣横生。徐渭在一首题《枯木竹石》的绝句中专门谈到了他对绘画造型的看法:

道人写竹并枯丛,却与禅家气味同。

大抵绝无花叶相,一团苍老暮烟中。^[18]

以往,人们对自然物象的认识,大多局限于“形神之争”,宋元文人画家们在否定单纯追求形似之时仅提出了“不求形似”的观点,而徐渭在此层面上却迈出了一大步,完全抛弃了自然物象的形体意识,自觉主张绘画要“破除诸相”、“绝无花叶相”。无独有偶,徐渭还在一幅《墨牡丹图》自题中也表达过类似的看法:

牡丹为富贵花,主光彩夺目,故昔人

多以钩染烘托见长。今以泼墨为之,虽有生意,终不是此花真面目。盖余本寒人,性与梅竹宜,至荣华富丽,风若马牛,弗相似也。^[19]

他以泼墨作牡丹,生意虽在,但“多不是此花真面目”。可见,主观的因素已经改变了客观的真面目。这种写意,是借花之大形而表现自我,这便是真正的文人大写意了。所以,李德仁先生曾感慨,“中国绘画的造型能够进入大写意的阶段,乃是从徐渭‘破除诸相’的理论认识开始的。”^[20]

徐渭所谓的脱尽“相色”,绽露“本色”实际上是对创作真实情感的呐喊。“摹情弥真则动人弥易,传世亦弥远”^[21]。如果说沈周等人的水

墨写意花鸟已开始带有行草意味,陈淳的水墨写意花鸟虽以草书入画而放中不乏收的话,那么徐渭则完全以狂草之大气势入画而形成狂纵的绘画风格,草书入画在徐渭手里达到了前所未有的美学意义上的极致。由此,书画结合在形式、技法上达到新的高度。

若是见性之人,真性流行,随处平满,天机常活,无有剩欠,自无安排,方为自信。^[21]

正如其师王畿所要求的,徐渭绝对是个性情中人,所以徐渭狂放的、任意而为的绘画语言从某种程度上说具有浓厚的表现主义色彩,其放纵的笔墨绝非只是停留在技法上的写意,而是他追求人性的宣泄与人本价值实现的媒介。

徐渭还在一则论述书法的短文中表达了其独特的艺术观念:

自执笔至书功,手也;自书致至书丹法,心也,书原目也,书评口也,心为上,手次之,目口末矣。^[23]

“心为上”,显然渊源于阳明心学。徐渭进而在继承乃师王畿“顿悟的先天之学”、“渐悟的后天之学”之论的基础上,也提出了“不学而成”、“始于学,终于天成”的观点:

夫不学而成者尚矣,其次则始于学,终于天成,天成者非成于天也,出乎己而不由于人也。敝莫敝于不出乎己而由于人,尤莫敝于罔乎人而诡乎己之所出。^[24]

只有“出乎己而不由于人”,其书才会有自由、创造和人格个性的美。这正是徐渭强调“心”在艺术创作中之作用的美学真谛所在。

徐渭是继陈淳之后,将中国写意花鸟画推向强烈抒发主观性情新境界的代表者。由于与沈周、陈淳截然不同的遭际、禀赋与艺术师承,徐渭那种率真、奇倔、躁灼的笔墨形态极大地冲击着先前喜爱雅致、含蓄、冲和的审美趣味;并将在宣纸上自如运用水墨和笔法,强化笔墨

语言的表现力提高到一个崭新的水平。而徐渭的“舍形悦影”以及“本色”与“相色”的概念也构成了他画学的重心。

注释:

[1] 徐渭:《徐文长三集》卷二十《书夏珪山水卷》。见《徐渭集》第二册,北京:中华书局,1983年,第572页。

[2] 袁宏道:《徐文长传》。见《徐渭集》第四册附录,北京:中华书局,1983年,第1343页。

[3] 参见林木:《明清文人画新潮》,上海:上海人民美术出版社,1991年,第123-126页。

[4] 卢辅圣:《中国文人画通鉴》,石家庄:河北美术出版社,2002年,第222页。

[5] 徐渭:《徐文长三集》卷六《画竹》。见《徐渭集》第一册,北京:中华书局,1983年,第201页。

[6] 徐渭:《徐文长三集》卷五《画百花卷与史甥·题曰漱老谑墨》。见《徐渭集》第一册,北京:中华书局,1983年,第154页。

[7] 徐渭:《徐文长三集》卷二十《书谢叟时臣渊明卷为葛公旦》。见《徐渭集》第二册,北京:中华书局,1983年,第574页。

[8] 卢辅圣:《中国文人画通鉴》,石家庄:河北美术出版社,2002年,第317页。

[9] 陈振濂:《注重性灵的徐渭——“心为上,手次之”》。见《中国书画篆刻品鉴》,北京:中华书局,1997年,第614页。

[10] 徐渭:《徐文长三集》卷十一《题画梅二首》。见《徐渭集》第二册,北京:中华书局,1983年,第387页。

[11] 徐渭:《徐文长三集》卷十六《与两画史》。见《徐渭集》第二册,北京:中华书局,1983年,第487页。

[12] 徐渭:《徐渭集》第四册补编之《孤雁寒驼》,北京:中华书局,1983年,第1324页。

[13] 徐渭:《徐文长三集》卷二十《书沈徵

君周画》。见《徐渭集》第二册,北京:中华书局,1983年,第574页。

[14] 徐渭:《南词叙录》。见中国戏曲研究院编:《中国古典戏曲论著集成》(三),北京:中国戏剧出版社,1959年,第243页。

[15] 徐渭:《青藤山人路史》卷下。见《四库全书存目丛书》子部第104册,济南:齐鲁书社,1997年。

[16] 徐渭:《徐文长三集》卷十六《与两画史》。见《徐渭集》第二册,北京:中华书局,1983年,第487页。

[17] 徐渭:《徐文长佚草》卷一《西厢序》。见《徐渭集》第四册,北京:中华书局,1984年,第1089页。

[18] 徐渭:《徐文长三集》卷十一《枯木竹石》。见《徐渭集》第二册,北京:中华书局,1983年,第406页。

[19] 转引自李来源、林木:《中国古代画论发展史实》,上海:上海人民美术出版社,1997

年,第204页。

[20] 李德仁:《徐渭》,长春:吉林美术出版社,1996年,第291页。

[21] 徐渭:《徐渭集》第四册补编之《选古今南北剧序》,北京:中华书局,1983年,第1296页。

[22] 王畿:《龙溪王先生全集》卷七《龙南山居会语》。见《四库全书存目丛书》集部第98册,济南:齐鲁书社,1997年,第378页。

[23] 徐渭:《徐文长三集》卷十九《玄抄类摘序》。见《徐渭集》第二册,北京:中华书局,1983年,第535页。

[24] 徐渭:《徐文长佚草》卷二《跋张东海草书千文卷后》。见《徐渭集》第四册,北京:中华书局,1984年,第1091页。

[25] 李维琨:《“青藤白阳”与明代写意花鸟画》。见《朵云》总第39期,上海:上海书画出版社,1993年,第29页。

(作者为《中国书画》杂志编辑部主任)

(上接第44页)

湾一带藏伏兵勇,火烧庐舍两百家,就在这次战事中,吴正贞遇难。曾任清宁国府训导、黄土陵之父黄德华在其《竹瑞堂诗钞》卷九《二月初一日,官军由东路进剿,贼怒,横冈、石山、烟湾藏伏兵勇,遂焚其庐舍二百家》诗中记其事,其诗中夹注云“横冈吴正贞,字坚之,号竹虚。善书法,画竹尤佳。被枪致死。”黄德华与吴正贞同时代又同为黟县人,均擅诗文书画,黄德华所居黄村距横冈十里左右,其所记当比较准确。

吴正贞自题《竹石图》署款作桢,而所见资料皆作贞。桢有二意,一为木名,即女贞;二是古代指筑墙时两端树立的木柱。引申为支柱。贞有数意,其中一意通桢的第一种解释。《中国美术家人名辞典》、《安徽画家汇编》吴正贞作吴正贞,不知吴正贞是否亦作吴正贞?而吴正

桢《竹石图》款下所钤第二方印即为“竹虚贞印”。

综合以上资料,吴正桢亦作吴正贞,字坚之,号竹虚,又号竹虚外史。斋名凝紫轩。安徽黟县横冈人。“浪里余生”或与“虚心友石”一样同为闲章,但也有可能是其别号。

注释:

[1] 《郑板桥集》,岳麓书社,2002年,第349页。

[2] 俞剑华编《中国美术家人名辞典》,上海人民美术出版社,1981年,第281页。

[3] 《安徽画家汇编》第168页,按此书未正式出版,封面署安徽省博物馆编。

(作者单位:安徽中国徽州文化博物馆)

清徽州画家吴正桢与《竹石图》

□董建

“十笏茆斋种数百竿修竹，环绕左右，风雨中有声，日月中有影，诗中酒中有情，闲中闷中有伴。非唯我爱竹石，即竹石亦爱我。仿管夫人意。竹虚吴正桢写并题。”这段文字出自清代黟县画家吴正桢所绘《竹石图》的题跋。此跋又节录自郑板桥的题《竹石》画跋：“十笏茅斋，一方天井，修竹数竿，石笋数尺，其地无多，其费亦无多也。而风中雨中有声，日中月中有影，诗中酒中有情，闲中闷中有伴，非唯我爱竹石，即竹石亦爱我也。彼千金万金造园亭，或宦游四方，终其身不能归享。而吾辈欲游名山大川，又一时不得即往，何如一室小景，有情有味，历久弥新乎！对此画，构此境，何难敛之则退藏于密，亦复放之可弥六合也。”^[1]吴正桢《竹石图》款下钤“吴氏坚之”朱文印、“竹虚贞印”白文印。引首钤“凝紫轩”长条白文印，右下角钤“虚心友石”白文印。《竹石图》纸本水墨，纵128.5、横62厘米。山石用短披麻皴，山坡间绘数丛修竹，清雅宜人。

《中国美术家人名辞典》载“吴正贞(1793-1855)清，字坚之，安徽黟县人。善画墨竹。卒年六十三。”^[2]其资料来源是《安徽通志》。



吴正桢 竹石图

安徽省博物馆姚翁望先生编《安徽画家汇编》载“吴正贞，坚之，竹虚外史，浪里徐生，清道咸黟县人，耽诗，工画竹石，年六十三乱中被创死。安博藏纸本竹石堂幅，书年款：‘壬寅(道光二十二年)秋月，竹虚外史吴正贞写于望春楼中。’有‘浪里徐生’四字白文印。参考：历代书画篆刻家索引。黟县三志。”^[3]

清道光、咸丰间，中国爆发了近代史上一次大规模农民起义——太平天国运动，其疆域最广阔之时曾占有长江中下游数省，皖南徽州亦不能幸免。咸丰三年(1853)，太平天国建都南京后不久，便派出了西征军，与清军在徽州一带，进行多次激烈的攻城争地，陷入了“拉锯战”的状态。太平军在徽州的战事，首先从祁门开始，咸丰四年(1854)正月二十三日，太平军首克祁门城，杀知县唐治、巡检钟普塘。二月，太平军指挥张大有率部由祁门入黟，击溃清军，首次占领黟县。咸丰五年(1855)正月底，太平军范汝杰由青阳率军逾羊栈岭入黟，由际村直下，二十八日攻占县城。二月初一，清军援军由东路进剿，太平军在黟县横冈、石山、烟(下转第43页)

邹一桂轶事考辨

□ 潘文鋐

邹一桂，字原褒，号小山，晚号二知，又号让乡，江苏无锡人。生于康熙二十五年(1686)，雍正五年(1727)二甲一名进士。选庶吉士，累迁编修、云南道监察御史、贵州学政、礼科给事中、太常寺少卿、大理寺少卿、金都御史、大理寺卿、内阁学士，官至礼部左侍郎。雍正十年(1732)充广西乡试副考官，乾隆十七年(1752)充会试副考官，乾隆十九年(1754)会试知贡举。所陈学政事宜及恤刑诸条，皆有法度。乾隆三十七年(1772)入京祝寿归，卒于山东汶上东昌道中，赐祭葬，加尚书衔。清国史馆立传。现存著述有《小山诗抄》十一卷，《小山画谱》二卷，选评《本朝应制琳琅集》十卷，主持修撰家谱若干卷。

邹一桂工于绘事，所进图画多邀高宗御题。尝作百花卷，花题一诗进呈，高宗亦和题百绝。又尝奉高宗之命，画内廷洋菊三十六种，并为之谱录。同时张庚(1865-1760)著《国朝画征续录》，记载邹一桂与钱陈群同游盘山，即景写杏花图而入妙，并评价其“工花卉，分枝布叶，条畅自如，设色明净，清古冶艳，恽南田后仅见也”、“人皆知其花草之工，不知其山水之佳著之”。

目前，我们能够找到的关于邹一桂生平事迹的史料，可谓少之又少。其中记述较为完备的是清代国史馆为之所修列传。除此以外，根据现存《邹氏家乘》和《光绪无锡县志》的记载，邹一桂还曾经有自订年谱和文集，但现在已经

湮没不传。这些因素，使得我们对这位在清代艺术史上以工于花卉和关于花卉画的专门著作而著称的文人画家的印象，显得尤为扑朔迷离。具有讽刺意味的是，当我们钩稽清代的一些野史笔乘，却发现有一则关于邹一桂生平的轶事，流传颇为广泛。例如在孙静庵所著《栖霞阁野乘》卷上《邹小山轶事》条，其中绘声绘色地描述道：

吾乡邹一桂少宰小山，以文学受主知，尤工绘事，至今零缣尺素，得者人争怀宝。相传其微时好作狭邪游，尤喜振，与梨园诸弟子相征逐，度曲填词，乐此不疲。封翁某，性最严正，屡戒勿悛，逐之出，不得承为子。少宰飘泊里门，久之困甚，倩人哀其父，少加怜悯，游说万端不为动。时少宰已为诸生，因以携资应试请，封翁曰：“子弟贤，贫贱何害？不贤，即富且贵者，宁遂免若教氏之馁耶？”少宰乃只身北上，仅携一布被与俱。途间去被中絮，乘夜实草根败叶于内，压背隆然，诣旅邸求宿。翌晨，倾被中物于地，置被怀袖间，悄然扃门出。邸中人意负物在室中，必无他虑，不知少宰已赚得一夕膳宿资，扬长去矣。长途转徙，悉用此术。抵都无所事事，仍溷迹于歌场舞馆间，豪竹哀丝，一时并奏，见者固不知其为失路之王孙也。都中声伎居天下最，时昆曲盛行，好事者又率自置鞦韆，引商刻羽，细入毫芒。少宰之术，不足以并驾

侪辈,渐遭是中人白眼。一日高宗传旨进乐,酒酣以往,粉墨登场,自演《李三郎羯鼓催花》剧。宸衷偶愜,试一为之,未必能一一协律,主器者苦不能称旨。独少宰能随其意为节奏,抑扬顿挫,无不合拍,高宗大悦。供奉既频,询及家世,急使纳监入北闱,并授意于主试者,联翩获售,遂以一甲第三人及第。胪唱后,捷音抵家,其封翁犹严词致拒,谓小冠子夏,或有同名之误也。少宰既登第,高宗每闲居奏乐,不复以前事相浼,且时藉他事督责之。少宰乃益刻励图报,卒以致身清要,长为文学侍从之臣。而高宗当日驾馭人才之雄略,亦于此可见一斑矣。

这则轶事也见载于徐珂所编的《清稗类钞》和其他像梨园故事之类的杂史之中。在浩如烟海的清代的史料里,我们能够仅仅能找到这么一条关于邹一桂生平的轶事,亦属难能可贵了。但是,我们将这则轶事与从正史中得来的关于邹一桂印象相比较,前后的差别可谓大相径庭,那么,这该作何解释和评价呢?

在西方艺术史研究中,有一本研究艺术家的经典之作,即《艺术家的传奇——一次史上的尝试》,作者克里斯和库尔兹在其导论中谈及艺术家的轶事和传记题材时,曾经这样论述到:

轶事在历史著作中一再被当作资料来使用。轶事有时可能揭示主人翁某些有意义的方面,并常常更有助于我们了解主人翁的个性。显然正式由于这一事实,使得尼采断言:人们可以通过三件轶事概括出任何一个历史人物的性格。人们同样可以利用艺术家的轶事来作他们的传记资料。通过收集这个或那个杰出艺术家的故事,来展现他的生活,窥见他的个性——这是其他史料有时难以做到的。

这里,作者极其智慧地为我们提供一种如

何有效运用文献材料的眼光:特别是在文献阙如的情况下,即使是一些看似不经的东西,也具有着潜在的价值。那么如此说来,上面所引这则邹一桂的轶事是否我们也可以从这种意义上,对之进行重新的审视呢?

邹一桂之工于绘事,高宗之雅好音声,般般可考,无庸置疑。所以,要对这则轶事的真实程度进行辨别,关键的问题:

一是邹一桂是否真的精通声律?

二是邹一桂获取功名的过程究竟是怎样?

在邹一桂家族中,叔曾祖邹式金(1596-1677),善制歌曲,常命侍儿司吟坛玉尺,时吹箫度之,亦能调歌振管,记霓裳拍不误。并且,著有《杂剧新编》,为戏曲史之名作。据《邹氏家乘》记载:

邹式金,字仲愔,号木石,崇禎癸酉举人,庚辰进士,由南京户部主事、郎中出为福建泉州府知府,郡乡饮大宾。尝守剧郡,曹务委积,能倚柱断文案。甲申鼎革后即归隐乡里。平居白衣素冠,遇嘉会亦不改易。性好书画古玩,亦耽禅理。饶于资财,弟叔介公创放生池,施田三顷,以贍缙侣。又筑众香庵,注释内典数种。晚栖惠山读书台,一编之外,佛火青荧而已。耄矣犹卖所居,第刊吴梅村、钱谦益诗集。邹式金善制歌曲,思致艳逸,每命侍儿司吟坛玉尺,时吹箫度之,亦能调歌振管,记霓裳拍不误。其元夕诗有“敢吟梁父称高士,且剔灯花看美人”句,论者谓为其一生公案。著有《宋遗民录》《杂剧新编》《香眉亭集》《香眉语录》等。

又其侄孙邹奕孝(1728-1793),除了曾经编定过郊祀大典中和韶乐以外,任国子监祭酒兼管乐部时,曾奉命修纂《律吕正义续编》、《诗经乐谱》。后权相和坤知奕孝精通音律,制器甚精,极意罗致,而奕孝介节不理。据《邹氏家乘》记载:



邹一桂 白海棠图 绢本设色 31.7×51.8cm 上海博物馆藏

邹奕孝，字念乔，号锡麓，邹升恒（邹一桂兄）之孙，邹稷之子，九岁而孤。江苏无锡人。乾隆二十二年探花，历官编修、日讲起居注官、国子监祭酒兼管乐部、工部左侍郎、福建学政，历主文衡。充起居注官时，见载笔非一人手而文法参差，撰《记注成规》一卷；任国子监祭酒时，曾讲《易》“天行健”一节，奕孝以圣学帝治反复敷陈，高宗动容嘉叹；精通音律，郊祀大典中和韶乐，皆所编定。兼管乐部时，预纂《律吕正义续编》，缮入《四库全书》。又奉命撰定《诗经乐谱》，颁行天下。后权相和坤知其精通音律，制器甚精，极意罗致，而奕孝介节不理。

邹一桂虽不及闻邹式金之绪论，然自邹一桂乾隆七年（1742）从黔学政任返京时至乾隆二十四年（1759）退老期间，邹奕孝则时常侍侧左右。据此，我们可以推测，声律有可能是无锡邹氏之家学。邹一桂《小山诗抄》的第一首诗，记康熙六十年（1722）的家族雅集，其中有“琴调冰柱释，剑吐日光曛。点笔山凝翠，题笺字拂

红”之句，可以参证。而且，在邹一桂的挚友之中，亦不乏能琴之辈；又康熙十五年（1676），敕太常寺诸官须肄习雅乐，而邹一桂曾官太常寺少卿。所以，综合这些事实推测，邹一桂很可能就精于此道，何况明代万历以后，据明代沈德符《万历野获编》记载，江南士绅以聪明寄之剩技，留心于审音度曲之间，已早有风气之先。

至于邹一桂获取功名的过程，按之列传可知，邹一桂中进士在雍正五年（1727），而其父邹卿森，据家乘可知，卒于康熙五十一年（1712），即距离邹一桂中进士已有十五年。并且，邹一桂会试时为世宗钦取，邹一桂《小山诗抄》即有关于此事的记载；中进士的名次为二甲第一，我们可以从《明清进士题名碑》中查证。所以，邹一桂之功名，并非如轶事所描述的那样，是由悻获而得来。

从以上两点分析，这则轶事并非完全属实。但根据克里斯和库尔兹的理论，如果我们明白了隐匿其后的写作传统，不妨说，这则轶事亦不乏可资参考的内容。

（作者为中国美术学院美术史论博士）



《墨林昆冈·昆山近四百年书画名家作品集》
首发暨作品展开幕式

经过了一年的筹备,2009年11月17日上午,《墨林昆冈·昆山近四百年书画名家作品集》首发暨作品展开幕仪式在昆山市昆仑堂美术馆隆重举行。本次活动由中共昆山市委宣传部主办,昆山市文广局、文联、昆仑堂美术馆承办。市委常委宣传部长杭颖、市政府副秘书长蔡坤泉、宣传部副部长兼昆山日报主编高巧林、宣传部副部长兼文明办主任金建鸿、文广局局长赵红骑、文联主席郁建中等领导和书画家计200多人出席了活动。故宫博物院原副院长、国家文物鉴定委员会委员、昆仑堂美术馆学术顾问杨新,中央美术学院教授、国家文物鉴定委员会委员、昆仑堂美术馆学术顾问薛永年出席本次活动并作了重要讲话。杭颖部长在首发式上说,昆山在经济社会快速发展的同时,文化建设和发展取得了跨越式进步。本次活动是文化昆山建设

浓墨重彩的一笔,以后还要围绕文化昆山建设做足文章,传承和弘扬传统文化,建设和发展现代文化。杨新先生认为,昆山自古以来就是一个人才辈出的地方,我们国家的文化建设要依靠各地方的努力,昆仑堂美术馆所作的工作非常不容易,他充分肯定了昆山出版这样一本书、举办这样一次展览的重要意义。薛永年先生也认为昆山在古代就代有高人,他肯定了昆山的发展,特别是文化建设方面的发展,是由于昆山政府对文化建设的重视和支持。他对本次活动也作出了高度的评价:“这么多的珍品佳作,可以说昆山这个地方在历史上也是卧虎藏龙。”最后他指出:“我们要把收藏、把收藏的传播,把对传统的弘扬和进一步建设我们新的文化做得更好。”活动仪式由昆仑堂美术馆馆长俞建良主持。仪式结束后与会者参观了展览,共同鉴赏这批具有地方特色的名家书画珍品。

昆仑堂美术馆举办《墨林昆冈》 首发暨作品展开幕仪式

