

昆仑堂

二〇一〇年
第一期
(总第二十六期)
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.ksklt.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

师造化、友古人、出新意

——陶冷月的艺术之境 陈凤珍 2

李文田及其《篆书诠赋篇》赏析 朱 伟 5

晚清著名学者李文田与书法 孙 洵 10

《游春图》里的人物

——丁云鹏《游春图》解读 陆昱华 12

书 画 研 究

怀素的时代及其身世 杨秀发 18

玉山风流(一) 楚 默 26

顾见龙生平考略 朱万章 34

新安四家之一的汪之瑞 陆家桂 41

昆 山 片 石

《昆山图》中的“奥如旷如之亭” 郭志昌 45

活 动 一 览

全国人大副委员长华建敏参观昆仑堂美术馆 48

艺 苑 零 拾

盛大士《溪山卧游录》误记 卜一克 17

师造化、友古人、出新意

——陶冷月的艺术之境

□ 陈凤珍

1895年,一个具有现代特色的“新中国画”艺术家——陶冷月诞生了,他的祖籍就是“集中国水乡之美”的昆山周庄。

陶冷月(1895—1985),原名善镛,字咏韶,号镛、宏斋、五柳后人、柯梦道人等。陶氏祖上多耆宿,如陶煦、陶焘、陶然等。陶冷月涉足艺术,完全是意外。儿时,父亲怕他课馀顽皮,给他纸笔以约束他,谁知他竟能连画几小时而不厌烦,于是从伯祖父陶冶孙学画。陶氏上完师范后任小学教师,授课之余,勤奋作画,静物、风景尽皆擅长,还向美国人学习油画。期间与颜文梁来往甚密,经常一起写生,切磋画艺。

陶冷月历任长沙雅礼大学艺术系教授、国立暨南大学艺术系教授兼系主任、河南大学艺术系教授、国立四川大学教授,又与谢公展、吕凤子等创办南京美术专科学校。有《冷月画集》三册行世。

陶冷月是上海三、四十年代著名的画家,曾与张大千、徐悲鸿、丰子恺等大画家的名声不相上下。蔡元培曾经为他的画册写过序,为他的画定过润格。

陶冷月独树一帜的艺术风格源于几点,笔者以一孔之见述之:

一、鲜明的艺术观点

陶冷月提倡生活艺术化,提倡大众对艺术发生兴趣,从而使艺术大众化。他说:“人类不仅需要物质的享受,更需要精神的食粮,使生活艺术化,以达到真、善、美的境地。”他指出,自己执笔作画,能忘却一切烦恼。看了别人的佳作,也能感受到身入其境,像服了一剂清凉散。精神领域的充实是陶冷月成为一个杰出艺术家的重要支点。

二、独特的审美意象

郑板桥画竹,胸有成竹。陶冷月画月梅,来自他眼中之月梅、胸中之月梅。冷月之月梅是统一了心、眼、手的审美意象。冷月胸中之意,是比德之恩,即经过比德之意熔铸的审美意象绝不浅白直露,具有深厚内涵;是畅神之情,他侧重借景抒情,更讲究笔墨韵致。陶氏艺术所以美,主要是其中蕴含了比德和畅神的审美意象。这种审美是陶冷月营造艺术境界的根本原因和重要成分。

三、辨证的创新意识

陶冷月从学画开始,便植根传统。他早期接触“四王”系统的山水画,后又钻研米芾、黄公望、王蒙、沈周、文徵明诸家的山水画技法,



陶冷月 山水册 35×31.5cm×4(之一、二)
纸本设色 私家藏

以及王冕、徐渭、陈淳、蒋廷锡、恽寿平诸人的花卉画技法。他始终认为习国画者一定要“习笔墨、通六法”。但并非是单纯的囫囵吞枣式的全盘继承。陶氏的传统山水、花鸟都有很高的造诣。一方面，取法宋元笔意是他成功的一个

重要因素，由于他对画史、画理及传统笔墨的发展作深入的研究，对宋元笔意尤其有深刻的体会，因而在运用笔墨时能左右逢源，挥洒自如，这为他的中西画法融合的艺术革新创造了极为有利的条件。另一方面他并不以精通传统为满足，而以遵循“气韵生动”为宗旨，创造性地走他幽静而秀逸的自家面目。

本文所载的陶冷月的这四开册页，很好地体现了他深厚的传统功底。山石的皴法几近四王，远山近景高低错落，笔墨秀润。山川精神，一览无遗。其中一开画面呈雪景状，这或许是冷月独特的月景面貌之雏形吧，富有立体感的山峦给人以高而广的印象。此册作于1926年。1925年暨南大学由南京迁上海真如，陶冷月辞去南京美专教职随暨南大学至沪。画上所署时间、地点与他活动范围吻合。这年，陶冷月31岁。相对于冷月90岁的寿命而言，31岁时的画作属于青年时期作品。整个画面的气息清新怡人，笔触干净爽利，款字略显单薄，但气贯意连。与他晚年用笔的苍古老辣全然不同。

陶冷月的高明之处在于找到了中西艺术的相交点，如用传统的没骨法画出了他所画梅花的独特风格；用北宋郭熙的积墨法描绘云层变幻、表现云月韵味，尽善尽美地表现了月景的清灵、静寂。陶冷月妙造新韵的山水画与他游历名山大川分不开，更和他沉静从容的个性有关。他笔下的山水不见纵横恣肆之笔，却富细腻熨帖之象。30年代陶冷月曾经创作了一批抚倪雲林笔意的太湖风景写照

画,这批画写景遣兴,汲取倪瓒的侧峰干笔折带皴法,意象幽淡,清远萧疏。“我自有我在,当以我心为法,则我之个性能自然流露于画面,而不失作画之本旨。”陶氏把“大我”、“小我”的关系处理得恰到好处。《溪山雨意图》画面上半部分的山头直取米家,天降时雨的酣畅淋漓之景凸现画面;下半部分取意宋元。其积墨、积色及渐层着色的技法所形成的山水独特的氤氲气息在此画中已略显端倪。此画作于1926年,也属于他的早年之作。可以这么说,陶冷月“新中国画”能自出机杼,来自于他的创造性继承。

四、诗情画意的题识

陶冷月既是画家,同时也是诗人。这源于他首先是文人,文人画家大都有诗人情怀,他们读诗时不仅情感起伏,而且产生将诗转换成画的感悟,以满足将一种艺术变成另一种艺术的创作欲望。他的诗意图画不仅不离开原诗的思维指向,保持原诗的整体意味,而且通过创造性思维,进行形象重组,图式重构。昆仑堂美术馆所藏的山水画《霜林远岫图》,水墨淋漓,一派秋景跃然纸上,与画上所题相映成趣。陶冷月之诗,充满画意。他能以诗配画,或把画境引入诗中。从他的诗意图中我们可以窥见他艺术真善美的灵魂;从他的题画诗里我们可以体察他真善美的心迹。就刚才提到的四开册页,有一题款为“微雨根来过,不知春草生”,诗的意境与画面的微风中的山草交相辉映。“江山不夜月千里,天地无私玉万家”,这是元代黄庚的诗句,此题与画面的雪景相融,在诗人的眼



陶冷月 山水册 35×31.5cm×4(之三、四)
纸本设色 私家藏

里,天地、江山都灵性非凡。诗与画的交融使其画空灵悠远,锦上添花。

陶冷月之画是融入西画技法的中国画,他将会引起人们更多的关注。

(作者单位:昆仑堂美术馆)

李文田及其《篆书诠赋篇》赏析

□ 朱 伟

一、关于李文田

李文田(1834-1895)字畚光、号仲约、若农、芍农、蘧圃,广东顺德均安上村人。“幼颖异,有神童之目,学于南海何铁桥”。^[1]李文田从小家境贫寒,年幼丧父,全靠他母亲一人维持生计,以至后来想过弃学营生;因何铁桥见他“天才英伦必能早致青云”,^[2]故免其“束脩”,李文田才得以继续求学。从此他更加刻苦,学业也随之大进,咸丰六年(1856)乡试中举人;三年之后,又得中咸丰九年(1859)己未科一甲三名进士(即是通常讲的探花)^[3],授编修,入直南书房,充日讲起居注官。后又历任各省乡试主考官、学政、会试副总裁、翰林院侍读学士、国史馆纂修、内阁学士、礼部侍郎等职。卒后,赐谥号文诚。

李文田一生为官尽忠勤勉,作风廉正。在同治十三年(1874),正值国库空虚,内忧外患交织之时,慈禧却要重修被英法联军焚毁的圆明园;在当时有不少官员上疏力阻才没有动工,而其中诤言最力者为李文田。《清史稿》本传中记载了此事:

同治五年,大考,晋中允。九年,督江西学政。累迁侍读学士。秩满,其母年已七十有七矣,将乞终养,会闻朝廷议修园籞,

遂入都覆命。既至,谒军机大臣宝鋆,告以东南事可危,李光昭奸猥无行,责其不能匡救。宝鋆曰:“居南斋亦可言,奚必责枢府?”文田曰:“正为是来耳!”疏上,不报。逾岁,上停止园工封事,略言:“巴夏礼等焚毁圆明园,其人尚存。昔既焚之而不惧,安能禁其后之不复为?常人之家偶被盗窃,犹必固其门墙,慎其管钥,未闻有挥金誇富於盗前者。今彗星见,天象譴告,而犹忍而出此,此必内府诸臣及左右儉人导皇上以朘削穷民之举。使朘削而果无他患,则唐至元、明将至今存,大清何以有天下乎?皇上亦思圆明园之所以兴乎?其时高宗西北拓地数千里,东西诸国警惕天威,府库充盈,物力丰盛,园工取之内帑而民不知,故皆乐园之成。今皆反是,圣明在上,此不待思而决者矣。”疏入,上为动容。^[4]

“使朘削而果无他患,则唐至元、明将至今存,大清何以有天下乎?”一句肺腑之言更是表达了他对天下的担忧。在上疏后不久,李文田又弹劾皇亲、大学士叶赫那拉·瑞麟贪污舞弊,为朝野人士所瞩目。同年六月,获准南归奉养母亲,光绪八年(1882)丁忧,又在家守丧3年。

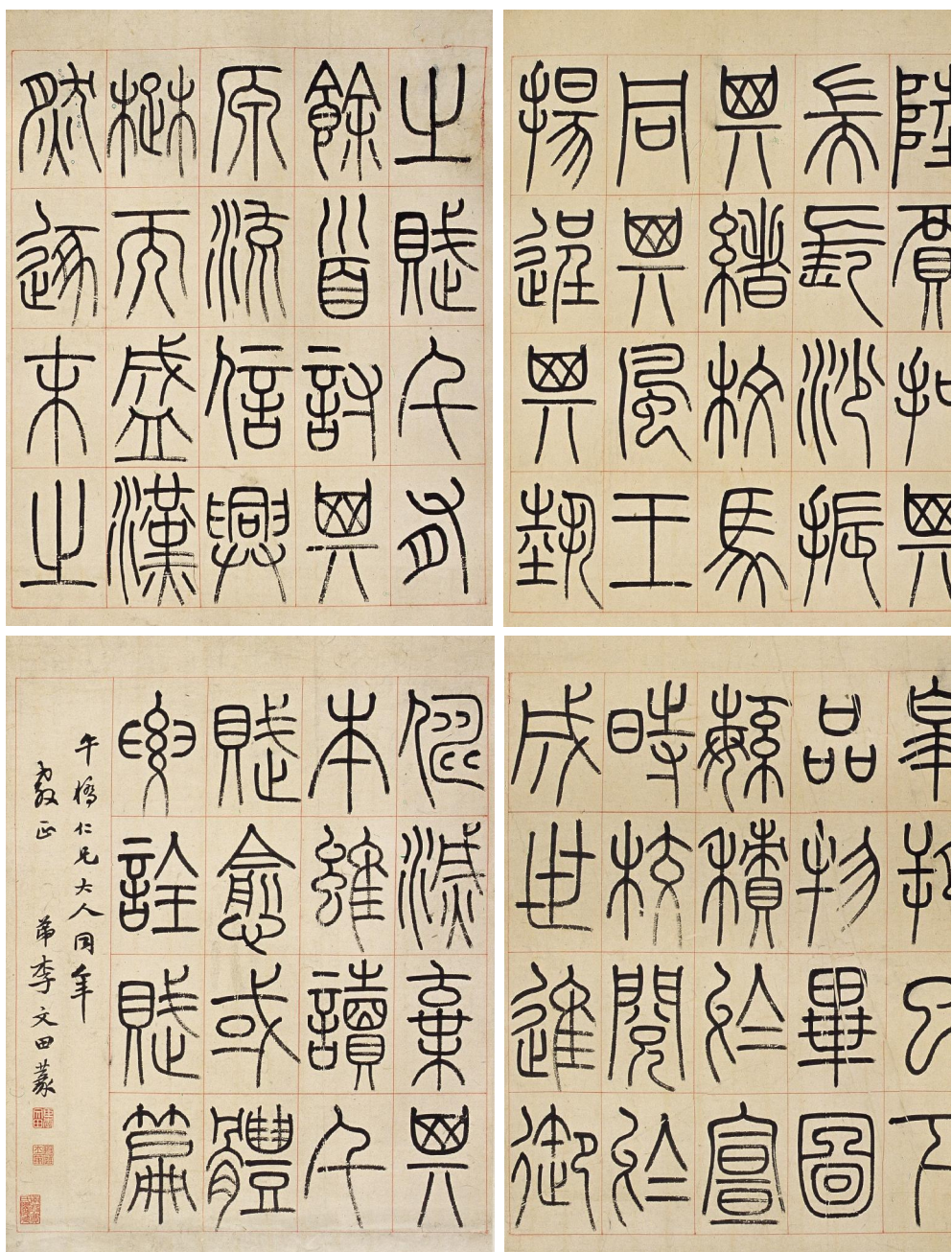
在籍的十馀年期间,李文田在县内主管惠济义仓,并担任凤山、应元两书院的主讲。

光绪十一年(1885),李文田回京复职。在这期间他一如既往,为革除积弊直抒己见。特别是到了光绪二十年(1894)甲午战争爆发之时,又正值清朝的“最高统治者”慈禧太后的60岁大寿。清政府的许多官员为了博取这位“最高统治者”的欢心,想尽一切法子四处捞钱,都在为慈禧太后举办盛大的庆寿典礼而忙碌。李文田看到这种情形,随即上疏,吁告国难当头,时局艰危,“十月太后万寿,谕停寿贺”。^[5]吴道镛在《礼部右侍郎李公神道碑铭》中记载:“疏累数千言,词绝愤痛,皆人所难言者。”^[6]可见李文田不计个人安危而为政事敢于直谏之一面。

不久,日军攻陷朝鲜,进逼我国辽东腹地,清军节节败退时,李文田又一次上疏指责主持国政的礼亲王世铎,吁请起用恭亲王奕訢。陈伯陶在《李文诚公传》中记载:“光绪甲午日人构衅,牙山平壤既失。大东沟之战,海军又败,奉天告急。时疆臣李鸿章不欲战。枢臣礼亲王又惑于其所斯饰。因应失宜,中外岌岌。八月二十七日,先生忽召余往,既见,则呜咽流涕不能言,徐曰:今日之事亟矣,非恭亲王出任军机

不可救,昨宵余具奏冒死请。”^[7]慈禧虽重新起用了闲置在家近十年的恭亲王奕訢,但由于奸佞小人当道和朝纲的腐败不堪,此时的清政府已濒临崩溃;最终而导致甲午战争惨败,并签署了丧权辱国的不平等条约——《马关条约》。

在签订《马关条约》之后,李文田对朝政极其失望,也因此一病不起。而正当患病静养中

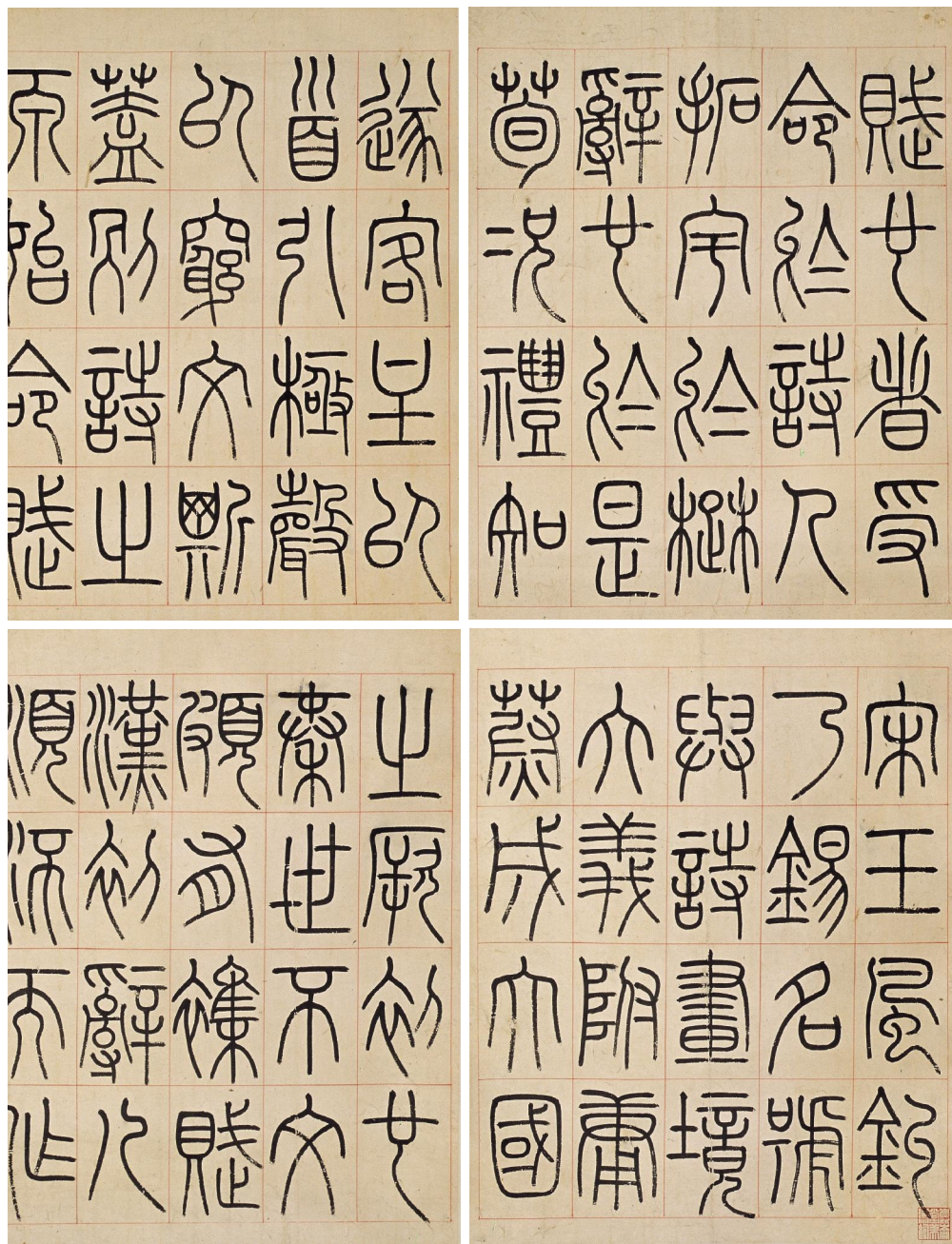


李文田 篆书论赋篇 52×40cm×8 纸本 昆仑堂美术馆藏

的李文田听到同僚好友汪鸣銮、长麟两位侍郎因奏请“日本坚索的台湾、澎湖等海疆重地不可弃”和“巩固帝位”之事，而被慈禧太后以“信口妄言、迹近离间”之罪名，下令革职，永不叙用之后。李文田也就此谢医拒药，以示对朝局的愤慨。吴道镛在《礼部右侍郎李公神道碑铭》中记载：“遇同志则流涕，数月间，头须皆白，病

亟闻侍郎汪鸣銮、长麟，因言前事获谴，浩然长叹。谢医拒药，遂以不起。”^[9]最终李文田还是在悲痛和无奈中抑郁而死，但临终之时仍不言私，所以倍受时人敬仰。文廷式记其事云：“李若农侍郎文田，学问赅洽，晚节尤特立不苟，将死语不及私，惟谆谆以朝局为虑，见汪、长二侍郎被黜，时病已笃矣，犹喘息言曰：‘吾病死不

足惜，但某相国与某宦者朝夕聚集，密谋欲翻朝局，吾亲家某侍郎亦与其谋，可若何！’不越日卒。故余挽联以‘鲁连蹈海，杞妇崩城’拟之，沈子培刑部挽联以‘威公泪尽，蓑叔心孤’拟之，皆所谓知其深者也。”^[10]当他的挚友翁同龢闻其噩耗后悲痛不已，在日记中一再记其事，十月廿一日（12月7日）日记中云：“方饭，闻李若农于昨夕戌刻长逝，为之哽塞。”廿二日（12月28日）云：“若农卹典尚厚，子赏员外分部行走。”廿三日（12月9日）又云：“哭李若农，为之摧绝，若农身后萧条，差囊尽买书点，其子渊硕年十五，号踊如成人，可怜可怜。”^[11]并为其挽联：“积感填膺，斯人竟以衡文老；遗书满篋，馀事犹堪艺术传。”当时很多学者都对李文田的人品和学问给予极高的评价，这也鉴映了李文田凛然大义的气节和行廉志洁的人



品。

李文田学识渊博,尤其是对元朝历史及西北地理的研究,著述甚丰,是“蒙古学”的奠基者之一。著有《元秘史注》、《元史地名考》、《西游录注》、《塞北路程考》、《和林金石录》、《双溪醉隐集笺》等书。《清史稿·李文田传》评价道:“文田学识淹通,述作有体,尤谙究西北舆地。”^[11]李文田对西北史地的特殊兴趣,当有感于我国西北边疆屡遭沙俄的觊觎。特别是在咸丰、同治之际,沙俄乘着中国发生内乱,占领了中国新疆伊犁地区的大片领土,许多边防险要均被俄军所控制。李文田高识远见意识到此处存在的危机,于是将自己的注意力转至元朝历史及西北地理的研究。汪兆镛在《李文诚公遗书记略》中说:“顺德李文诚公讲求西北舆地,盖有感于中俄议界纠纷。发愤著书,非徒为矜奇炫博也。”^[12]由此,可知李文田并不是一个只知闭门读书的迂儒,也不是一位没有主见的庸宦,而是一位有高瞻远瞩的士人。

二、关于李文田的书法及“泰华楼”的由来

自阮元提出“北碑南帖”之说,又经包世臣、康有为等人对碑学的推波助澜,碑派书法因此风靡崛起。李文田最初宗法隋唐碑刻,后又改攻魏碑,得其神韵;其书用笔朴雅,圆畅浑成,自然洒落,颇得北碑的高致。沙孟海先生在《近三百年的书学》中介绍赵之谦北碑书法时说道:“那时写北碑比较好的,还有孙诒经、李文田”。^[13]但沙孟海先生认为“李文田似乎太老实了些”,所以没有详论;而沙老所说的“老实”在吴道镕和张宗祥看来却是“精绝”和“功力甚深”。吴道镕在《礼部右侍郎李公神道碑铭》中称李文田的书法是:“书自唐贤上窥北魏,石墨榜题,映照海内,秦篆汉分临摹精绝。”^[14]张宗祥在《书学源流论》中亦称:“自慎伯之后,碑学日昌,能成名者,赵之谦、张裕钊、李文田三人而已……李氏最守绳墨,功力甚深,不能因其板浑而少之。”^[15]足见他对碑帖用功极深。李文

田的书法能达到清劲秀雅,温纯精绝的格调,也许正是由他崇高“人格”所决定的。所谓“人格”是指一个人的品德和操守,也是“生命精神”的体现,正如徐复观先生在《溥心畲先生的人格与画格》中说的那样:“文学艺术的高下,决定于作品的格;格的高下,决定于作者的心;心的清浊、深浅、广狭,决定于其人的学,尤决定于其人自许自期的立身之地。”^[16]徐复观先生所讲的“心”与“格”就是“生命精神”的根本和价值。所以,一切的艺术也正是由这种“生命精神”所滋养而呈现的,李文田的书法即是如此。

对“崇碑者”来说,自然脱离不开碑帖的研究和收藏,因为碑帖中蕴含着丰富的书法营养,它是几千年书法艺术的结晶,亦是传统的书法艺术之美的沉淀。陈永正先生曾在《碑学名家李文田》一文中说道:“李文田精于汉碑,收藏拓本甚富,故其所作篆书,全从汉碑额出,笔势虽放纵流走,然笔致则温厚蕴藉,无晚清一些篆书家常见的狞恶之状。”^[17]李文田精于碑帖和他的金石收藏密切相关。在同治十三年(1874)李文田回家奉养母亲时,即创建了自己的藏书楼——“泰华楼”。清末著名学者陈澧(1810-1882)在为泰华楼题写的匾额中说道:“东泰西华,秦篆汉隶。如此至宝,是谓稀世。谁其得之,青莲学士。有大笔兮一枝,与双碑兮鼎峙”。文中“双碑”即是指李文田收藏的宋拓秦篆《泰山刻石》及马氏小玲珑馆旧藏宋拓《西岳华山庙碑》,因世间罕有,故取其名为“泰华楼”。

李文田对自己收藏的《西岳华山庙碑》爱不释手,并多次邀赵之谦题跋。赵之谦在跋文中称:“《西岳华山碑》,同治十一年顺德李文田得之南昌,属会稽赵之谦补摹阙叶九十六字。越一年,重治成,复为题记。”又跋曰:“严跋‘华山碑在人间者,并此得五本’。嘉兴张叔未有残本,双钩刻入陵苕馆金石文字,辛酉乱后,亡

失；其子再得之上海，携归复毁于贼。台州朱德园家藏本为汪退谷故物，有退谷题识，则世鲜知也。辛酉之乱亦失之。朱氏故居无恙，此本或尚可踪迹。是尚有七本也，四明本在京师；长垣、华阴二本皆在浙中，均不得见。来江右谒仲约学士，始见此本，并获附名纸尾，实生平之幸。”李文田对金石收藏的痴迷说明了他对碑帖的崇尚之情，也说明了他与碑帖书法的一些渊源。

李文田为岭南一代书法名家，兼善诸体，麦华三先生对他的书法倍加推崇，曾在《岭南书法丛谭》中说道：“曾观唐碑十二则者，无不知临者为李若农。若农书法，实发源于北碑，而畅流于隋碑。所临唐碑，亦以隋碑笔意为之。其时北碑已陆续出土，然世人以其用笔结字，与帖大异，一般书家，尚未敢尝试，若农乃以从容自在之笔调，写高古拙朴之北碑。一时书家奉为正宗，清末为碑，陶濬宣近于呆板，赵之谦过于轻佻，惟若农老成持重，雍容大方，为北派正传。李劲菴所藏‘每逢淑景开佳宴，孤负香衾事早朝’门联十四字，其代表作也。若农行书，亦自创一格，观其所跋潘东湖明官本之诗，不特诗意开人心胸，抑且书法拓人眼界。又精于篆法，尝为邓铁香篆‘冰阁’二字。大八寸许，饶有汉碑额遗法，并李阳冰铁线篆之铁围而破之。一代宗师，其艺术手腕，固高人一等者欤。”^[18]其对李文田的书法评价极高，亦可知李文田的篆书取法于李阳冰铁线篆。

李文田虽精于篆书，但篆书作品的存世量却很少。昆仑堂美术馆所藏李文田《篆书诠赋篇》为双挖四条屏，纸本，尺寸为52×40cm×8。《诠赋篇》出自刘勰著的《文心雕龙》，此文主要是对两汉、魏晋辞赋的盛况现象的描绘，李文田所书写乃《诠赋篇》节选。此书下笔从容不迫，生动大方，精妙之至，是一件非常难得且又耐人寻味的作品。

三、关于午桥

昆仑堂美术馆所藏《篆书诠赋篇》的款识为：“午桥仁兄大人同年教正，弟李文田篆”。款识中所提到的“午桥”是谁？在《古代名人字号辞典》中以“午桥”为字号者二十余人，而与李文田同对的有袁甲三（1805-1862）、端方（1861-1911）、张丙炎等。但能与李文田称为“同年”者只有仪征张丙炎一人，李文田和张丙炎都是咸丰九年己未科的进士，所以落款中的“午桥”应为张丙炎。

张丙炎（1826-1905）扬州仪征人，清著名诗人张安保（1795-1864）之子。查《扬州历史人物辞典》：“张丙炎（1826-1905）字午桥、号榕园，一号药农。仪征人。咸丰九年（1859）进士，由编修出守廉州。廉有地名濠州岛，要塞也，英人乞为船坞，丙炎不许。复改乞北海为市，丙炎于其来置酒款之，而峻其仪节，时人以为不损国体。移知肇庆，继升道员，加盐运使衔。母忧归，博雅好古，富收藏，喜吟咏，晚年工篆书。著有《冰瓿馆词》、《榕园丛书》，光绪三十年（1904）重宴鹿鸣，给侍读学士衔。逾年卒”。^[19]张丙炎和李文田同样迷恋于金石收藏，并与当时的篆刻大家吴让之、赵之谦、黄牧甫等交往频繁。因张丙炎和吴让之都是仪征人，所以俩人的关系更是非同寻常，在张丙炎常用印中出自让翁之手的就有十馀枚之多。当张丙炎晚年回忆起与吴让之交游的往事时，还写了《吴赵印存·题识》一文。

李文田和张丙炎有着同年之谊，而且俩人在性情喜好与政见上又多有相同之处。昆仑堂美术馆珍藏的《篆书诠赋篇》正足以见证他们之间的一段友谊。

注释：

[1] 徐甘棠撰《李文田事略》，手抄本。

[2] 徐甘棠撰《李文田事略》，手抄本。

[3] 《明清进士题名碑录索引》，上海古籍出版社，1979年。

晚清著名学者李文田与书法

□ 孙 洵

明代风靡帖学以董其昌为之极也。学帖者陈陈相因,笔力日趋软弱,追甜逐媚,书法创作风格日渐平庸近俗。入清后伴随着康熙、乾隆二帝对董其昌与赵孟頫的尊崇偏爱。以及因此而引发的那种“楚王好细腰,宫中多饿死”的云从风涌、上行下效,不论表述形式与品位,都每况愈下。

所幸者,清乾隆、嘉庆以降,一大批专家学者倡导“朴学”,以治经学的方法对金石碑版展开高层面的深入探讨、研究,为书家(包含众多有实绩的学者)传承、创新,扫除了许多历史的、个人的障碍。写汉隶、写篆逐步深入人心。取得丰硕学术成果与创作业绩者,广东籍的李文田是代表人物之一。

李文田(1834—1895)字畬光、号若农,一作芍农,一字仲约,谥文诚,广东顺德均安上村人。咸丰九年(1859)进士,钦点探花。官至内阁学士、礼部右侍郎、工部右侍郎。此人一生嗜学不倦,学识渊博而能触类旁通。工书擅画,于经学、史学、天文、地理、兵法等,均有较深的研究。公务之余,勤于治学,其中对元史、水利地理研究尤精;对金石碑帖、书籍版本之源流考

订,皆得其要。

此公晚年卸官归故里,在广州主讲凤山、应元两书院。从1874年算起,历时十年余。收藏亦较丰赡,著名的有秦《泰山石刻》及宋《华岳庙碑断本》。故此,他把在广州所筑之楼名曰“泰华楼”。个人专著有《元秘史注》、《元史地名考》、《西游录注》、《塞北路程考》、《和林金石录》、《双溪醉隐集笺》等。论其为清代著名的蒙古史研究专家,是名符其实的。

二

李文田是岭南一带有深远影响的书法名家。他年少时专攻“初唐四大家”之一的欧阳询,精熟于《九成宫醴泉铭》,还旁及过其他唐碑,成年后转为冷僻的隋碑《苏孝慈墓志》,糅合欧字,深得风神道劲、神清气爽之势。中年以后博采汉、魏碑刻,渐入淳古厚朴一路。麦华三在《岭南书法丛谈》一文中写道:“所临唐碑,亦以隋碑笔意为之。”“若农乃以从容自在之笔调一写高古朴拙之北碑,一时书家奉为正宗。清末写碑,陶濬宣近于呆板,赵之谦过于轻佻,惟若农老成持重,雍容大方,为北派正传。”众多学人认为他的书法,运碑入帖,笔力酣畅饱满,意态雍容厚重,功力颇深。

李文田搜藏三朝石刻甚多。和林有唐时突厥《阙特勒碑》及辽、金、元碑刻共 16 种,李文田尽得拓本为考证,从此世人方知和林碑刻。关于上文提到他藏有秦《泰山石刻》与汉《华岳庙碑断本》,因署所居曰“泰华楼”。他笔下篆书,笔致温厚蕴藉,流畅圆润,虽胎息于秦篆又不失个人感悟之小变。在后人鉴赏角度里,有端庄威严的一面,也不乏意态肃穆的感觉(见其《篆书论赋》)。

诚然,书论界许多学人认为:李文田最擅长的还是行楷,工稳平和笔画圆实,浑厚华滋“肥而不胖,瘦而不削”,绝弃馆阁体肥厚“算盘珠子”的弊病,有的是魏晋隋唐以来的风流气骨。笔者以为,此与他平日的频繁实用相关联。

三

陈永正在《岭南书法史》一书中对李文田的书法成就颇多赞誉,认为清中叶学者阮元虽然创有“北碑南帖”一说,但阮元所倡导的碑学在广东并没有产生多大的影响。而粤中帖学名家吴荣光晚年所书,也只是略参北碑笔法而

已。直到李文田出,广东的碑派书法才日渐形成。所以,李氏对广东书坛作出了很大贡献,也应该在中国书学史上大书一笔。

李文田传世作品较多,广东省博物馆藏有他写的《楷书轴》、《楷书八言联》、《行书七言联》、《隶书四屏》、《书画团扇》。广州美术馆藏有他作于同治庚午(1870)的《仿李营丘笔法团扇》、《与苏六朋合作风景人物扇面》、《楷书轴》、《楷书八言联》、《隶书六屏》。广州市博物馆有他写的《篆书八言联》,佛山市博物馆有他临的《节录张猛龙碑楷书轴》等六件书法。此外,东莞、江门与香港中文大学文物馆均藏有他的作品。

从中国书法发展史的立场出发,东晋王羲之《兰亭序》的真伪之辨,始于李文田跋汪中(容甫)《定武兰亭》语:“故世无右军而已,苟有之,必与《爨宝子》、《爨龙颜》相近而后可。”这里不是去讨论是非曲直,笔者想说明顺德李氏不仅对碑学有深研,对帖学也是研究有素的。故而少数文献称他为碑学名家,似乎不全面。

(作者为南京随园书社学术顾问)

(上接第 9 页)

[4] 《清史稿》卷四百四十一,中华书局,第 12417 页。

[5] 《清代传记丛刊》第 124 册,综录类 6,汪兆镛编《碑传记三编》,明文书局印行,第 290 页。

[6] 《清代传记丛刊》第 124 册,综录类 6,汪兆镛编《碑传记三编》,明文书局印行,第 290 页。

[7] 《清代传记丛刊》第 124 册,综录类 6,汪兆镛编《碑传记三编》,明文书局印行,第 277 页。

[8] 《清代传记丛刊》第 124 册,综录类 6,汪兆镛编《碑传记三编》,明文书局印行,第 290 页。

[9] 黄濬:《花随人圣挹忆》,中华书局,2008 年,第 343 页。

[10] 陈义杰整理《翁同龢日记》,中华书局 2006 年,第 2857 页。

[11] 《清史稿》卷四百四十一,中华书局,第 12417 页。

[12] 《清代传记丛刊》第 124 册,综录类 6,汪兆镛

编《碑传记三编》,明文书局印行,第 297 页。

[13] 《沙孟海论文书集》,上海书画出版社,1997 年,第 55 页。

[14] 《清代传记丛刊》第 124 册,综录类 6,汪兆镛编《碑传记三编》,明文书局印行,第 287 页。

[15] 《历代书法论文选续编》上海书画出版社,1993 年,第 888-889 页。

[16] 徐复观:《中国艺术精神》,华东师范大学出版社,2001 年,第 355 页。

[17] 《岭南书法史》,广东人民出版社,1994 年,第 152 页。

[18] 《岭南书论》,广东省书法家协会编,黑龙江人民出版社,2003。

[19] 王澄编《扬州历史人物辞典》,江苏古籍出版社,2001 年。

《游春图》里的人物

——丁云鹏《游春图》解读

□ 陆昱华



竹林七贤与荣启期砖画像 局部



孙位 高逸图 局部

昆仑堂美术馆藏丁云鹏《游春图》,(见《昆仑堂》总23期)画上没有明确的题名,一直以来都以为画的是杨维桢,并将画的内容解读为“铸剑成笛”、“携妓出游”、“临风吹笛”等^[1],即把它解读为杨维桢“行乐图”。但是笔者仔细比对画中人物、情节以及各种器具后,认为此图题材应为“竹林七贤”。画中人物除了山涛、王戎二人因没有特别可以入画的故事而人物形象不明显,其余五人都与历史记载相符,甚至可以说就是根据历史记载所画。而且所选择的题材内容与常见的“竹林七贤”图都不同,如南京西善桥太岗寺南朝墓出土的《竹林七贤与荣启期》砖画像只画七贤及荣启期坐于树下,或弹琴、或饮酒;孙位《高逸图》则在画面中添入了侍者。而《游春图》所绘,无论情节、背景都更加生动。以下笔者就根据史料和画中器物先给画中人物“定名”。

一、《游春图》中的人

阮籍 图中第一段画一人袒胸露乳,箕踞而坐在一张床上,^[2]很傲慢的样子。身边散乱地堆放着笔墨纸砚等物,身后有一只大酒坛,人物左边是一只酒碗和一碗菜肴。据其坐姿和眼神,则此人应该是阮籍(字嗣宗),《世说新语》称:

阮步兵(籍)丧母,裴令公(楷)往弔之。阮方醉,散发坐床,箕踞不哭。^[3]

《晋书》本传称:

(母终)裴楷往弔之,(阮)籍散发箕踞,醉而直视,楷弔唁毕便去。或问楷:“凡弔者,主哭,客乃为礼。籍既不哭,君何为哭?”楷曰:“阮籍既方外之士,故不崇礼典。我俗中之士,故以轨仪自居。”时人叹为两得。籍又能为青白眼,见礼俗之士,以白眼对之。^[4]



此图所绘阮籍或许就是根据这一场景,只是为了突出人物和构图的需要而没有画上裴楷,但阮籍的性格还是表现得淋漓尽致。

图中阮籍的坐姿正是所谓的“箕踞”。最早以“箕踞”这一坐姿来表达自己性格的大概是庄子,《庄子·至乐篇》:“庄子妻死,惠子弔之,庄子则方箕踞鼓盆而歌。”成玄英《疏》释“箕踞”云:“垂两脚如簸箕形也。”^[5]到了魏晋时期,那些崇尚老庄的玄学之士和贵游子弟就转相模仿,如竹林七贤中的阮籍、嵇康、刘伶等都特别喜欢这个不登大雅的坐姿,他们或以此表现自己的旷达自然,或以此对当时执政者虚伪的礼仪作无声的抗议。如阮籍“箕踞啸歌,酣方自若”^[6],又《世说新语》〈简傲第二十四〉“钟士季精有才理”条注引《魏氏春秋》:“(嵇)康方箕踞而锻,(钟)会至不为之礼,会深衔之。后因吕安事,而遂谮康焉。”^[7]刘伶《酒德颂》:“先生于是方捧罍承槽,衔杯漱醪,奋髯箕踞,枕麴藉糟。”^[8]七贤诸人在魏晋之际首倡其风,其最后一班浮慕自然者即转相模仿以为高,《世说新语》〈德行第

一〉“王平子”条注引王隐《晋书》:“魏末阮籍,嗜酒荒放,露头散发,裸袒箕踞。其后贵游子弟阮瞻、王澄、谢鲲、胡毋辅之之徒,皆祖述于籍,谓得大道之本。”又《品藻第九》“明帝问谢鲲”条注引邓粲《晋纪》:“(谢)鲲与王澄之徒,慕竹林诸人,散首披发,裸袒箕踞,谓之八达。”〈任诞第二十三〉“卫君长”条:“卫君长为温公长史,温公甚善之。每率尔提酒脯就卫,箕踞相对弥日。卫往温许亦尔。”^[9]可见风气之一斑。嵇康更因为箕踞不礼而得罪钟会,后来钟会就引他事陷害嵇康,亦可见“箕踞”这一坐姿在当时社会上崇尚老庄自然的一方与另一方名教之间有着很重要而特殊的意义,所以画家在表现阮籍性格时,也特意选择了这个具有特殊意义的姿势。

画中阮籍的眼神(向着画面的那只眼睛,眼黑几乎没有)应该就是所谓的白眼。史传阮籍不臧否人物,却善“青白眼”,他对嵇康等高雅之士常以青眼相待,而对自己不愿理睬的世俗之人如裴楷则“以白眼对之”,并不说一句话。阮籍的青白眼在后世也一直为文人所追崇,如张雨题《倪瓒像》:“产于荆蛮,寄于云林,青白其眼,金玉其音。”邓文原题吴镇《晴江列岫图》:“山空无人息机事,青眼不与王公酬。”^[10]

阮籍还有一绝,即“啸”,杨泓先生认为南京西善桥太岗寺南朝墓出土的《竹林七贤与荣启期》砖画中的阮籍,“即作长啸状。他席地而坐,举起右手靠在口边,正吹得很起劲。”^[11]但《游春图》中没有画出他啸的样子,或许是题材所限。

嵇康和向秀 画的第二段画两人对坐在两株高柳下锻铁,以前一直把这段画解释为“铸剑成笛”而附会于杨维桢故事。其实这里所画正是竹林七贤中的嵇康(字叔夜)与向秀(字子期),据《晋书》卷四十九《嵇康传》称:

(嵇康)性绝巧而好锻,宅中有一柳树甚茂,乃激水圜之,每夏月,居其下以锻。^[12]

同卷《向秀传》:

(嵇)康善锻,(向)秀为之佐,相对欣然,傍若无人。^[13]



显然《游春图卷》所画正是嵇康与向秀对坐锻铁的场面。图中省去宅院,又变一株柳树为两株,则是画家为了突出人物和构图而作的艺术处理。画面虚空处是浩淼湖水,也与《传》中所谓“激水圜之”相合。

刘伶 这是画中最易于确定身份也就是说特征最明显的一个人物,其人醉眼惺忪,乘着鹿车,车旁挂着一个大酒壶,后面跟着一个仆人,肩上扛着一柄铁锹(钺),据《晋书·刘伶传》记载:

刘伶字伯伦,沛国人也。身長六尺,容貌甚陋……与阮籍、嵇康相遇,欣然神解,携手入林。初不以家产有无介意。常乘鹿车,携一酒壶,使人荷钺而随之,谓曰:“死便埋我。”其遗形骸如此。^[14]



画中所画人物及鹿车、钺等都与《刘伶传》所记相吻合。

因此可以确定这个人物就是刘伶(字伯伦)。车后扛着一把钺的那个仆人,相貌非常丑陋奇

特,与画中其他人物迥异,应该是异族人,或许就是所谓的“昆仑奴”(或称“昆仑”)。魏晋时期,中原大家喜欢畜养昆仑奴,其人大多皮肤较黑,面貌丑陋,因此,当时甚至多以“昆仑”来称呼那些长得面貌丑陋而黑的人,如《晋书》卷三二《孝武文李太后传》记李太后“为宫人,在织坊中,形长而色黑,宫人皆谓之昆仑。”^[15]又慧皎《高僧传》五《道安传》称道安“形貌甚陋”,僧人都称之为“昆仑子”、“漆道人”。^[16]按昆仑堂美术馆藏有王素所画仕女人物册,其中有一幅《昆仑奴图》,画唐大历间昆仑奴故事,其人即黑脸长髯。关于昆仑奴的来源,据周一良先生考证,“东晋南朝之昆仑,疑指西南少数民族而言。”而唐代所谓昆仑主要指“南亚一带以至东非之人。”^[17]

阮咸

第四段画男女两人同乘一马,这却是一个著名的故事了。《晋书·阮籍传》附《阮咸传》称:



(阮)咸字仲容……任达不拘,与叔父籍为竹林之游,当世礼法者讥其所为……而居母丧,纵情越礼。素幸姑之婢,姑当归于夫家,初云留婢,既而自从去。时方有客,咸闻之,遽借客马追婢,既及,与婢累骑而还,论者甚非之。^[18]

则画中“与婢累骑而还”的正是阮咸(字仲容)。又阮咸子《阮孚传》:

孚字遥集。其母,即胡婢也。孚之初生,其姑取王延寿《鲁灵光殿赋》曰“胡人遥集于上楹”而以字焉。^[19]

可知与阮咸同乘一马的即阮遥集之母,本为胡人。



画的最后两段所指不很明确，一处画山道间一行游人，正好七个，是否暗喻“竹林七贤”，不能肯定。其中一人正在吹笛，以前也以为是铁笛道人杨维桢，其实“竹林七贤”中也有和笛声相关的故事。向秀《思旧赋》中记其经过亡友嵇康、吕安的旧居，听到“邻人有吹笛者，发声寥亮。追想曩昔游宴之好，感音而叹，故作赋。”^[20]唐代诗人刘禹锡“怀旧空吟闻笛赋”即用此故事。《游春图》中画这一个吹笛的场景，其意或许正和刘禹锡诗相同。

苏珊·伍德福德在《古代艺术品中的神话形象》中对那些没有铭文或题名的古代艺术品，则“通过人物象征确定人物身份”^[21]，而所谓“人物象征”主要包括古代英雄人物的一些基本特征和随身器物如衣饰、武器等。《游春图》同样没有题名，所以只能通过对图中所描绘的情景和器物的解读来确定人物的身份和主题。用这样的解读方法，再结合史料，把《游春图》中的人物解读为竹林七贤而不是杨维桢，应该大致不会有误。而作品的题名似乎也应该题作“竹林七贤”更加妥当，而非模糊的“游春图”。

二、《游春图》中的物

笔者在比对研究画中器物时，发现有不少地方都与历史事实不符，如画中的“鹿车”、“麈尾”就存在明显的错误，略述如下：

鹿车 很多典籍都记载刘伶出入喜乘鹿车，如《世说新语》<文学第四>“刘伶著《酒德颂》”条注引《名士传》：“伶……常乘鹿车，携一酒壶，使人荷锸随之。”^[22]《文选集注》九十三引

臧荣绪《晋书》：“（刘伶）乘鹿车，携一壶酒，使荷锸自随，以为死便埋之。”^[23]但都没有具体说明这鹿车的形制以及它的动力是什么，也就是说这鹿车到底是如何牵动的。据《游春图》所画，显然鹿车就是由鹿拉着跑的车，但事实是否真是这样的呢？我们可以参考一些史料记载。《后汉书》卷八十四《列女传》：

勃海鲍宣妻，桓氏之女也，字少君……乃悉归侍御服饰，更著短布裳，与宣共挽鹿车归乡里。^[24]

《后汉书》卷七十九下《儒林列传》第六十九下《任末传》：

任末字叔本，蜀郡繁人也。少习《齐诗》，游京师，教授十馀年。友人董奉德于洛阳病亡，末乃躬推鹿车，载奉德丧致其墓所，由是知名。^[25]

《三国志》卷十二《魏书·司马芝传》：

（司马芝）遂得免害，以鹿车推载母。^[26]
《太平御览》五百二引王隐《晋书》：

（董养）乃自荷担，妻推鹿车，入于蜀山，莫知所止。^[27]

上面所引史料，都说是由人或推或挽，而完全没有提到鹿，很显然，魏晋间所谓的“鹿车”都是由人牵挽或推动，而不是由鹿拉动的。孙机《汉代物质文化资料图说》中说：“在汉代用手推的车只有鹿车，它是一种独轮车，其形制与犂大不相同。”^[28]也说鹿车只是一种手推的车。至于鹿车是否即如今天常见的独轮车，则不敢确定，如《晋书》卷三十六《刘卞传》：“（卞）得入太学，试《经》为台四品吏。访问令写黄纸一鹿车。”^[29]既然能够容放一车黄纸，则一定有车厢，而独轮车是不太适合安置车厢的。陶元珍先生也说“车中有所谓鹿车，以人推行，殆若今之小车，惟不必为独轮耳。”^[30]关于鹿车的名称，也是说法不一，张舜徽《清人笔记条辨》说：“按古人命物，凡物之小者，恒冠以羊字，亦犹物之大者名之曰牛，物之粗者名之曰

鹿耳。故小枣谓之羊枣,小车谓之羊车;大藻谓之牛藻,大被谓之牛衣;粗裘谓之鹿裘,粗车谓之鹿车:此古书所常见者也。”^[31]这里把鹿车画成由鹿拉的车,也许是画家望文生义,觉得这样比独轮车更生动一些吧。其实最初把鹿车想象或描写成鹿拉的车,或许只是文人以为风雅,如苏轼诗:“何时自驾鹿车去。”^[32]又如高士奇《江村销夏录》卷二所录“钱舜举《刘伶荷锺图》卷”,钱氏自题:“伯伦终日醉如泥,野鹿牵车任所之。荷锺后随随处瘞,饱游山水已忘饥。”又言隐峰题:“野鹿牵车参翱翔,呼童荷锺携壶觞。”徐俯题:“二童相随,一鹿拖轮。”严赞题:“仆荷锺兮驭呦鹿。”^[33]可见钱舜举画中的鹿车正和《游春图》中一样也是由鹿拉的车。

麈尾 画中所绘刘伶手中握着的那柄麈也值得注意。麈是魏晋名士清谈时的主要道具,用鹿尾做成,有领袖群伦的寓意。《资治通鉴》卷八十九注:“麈,麋属。尾能生风辟蝇蚋。晋王公贵人多执麈尾,以玉为柄。”^[34]吴曾《能改斋漫录》二引《释藏音义指归》:“《名苑》曰:鹿之大者曰麈,群鹿随之,皆看麈所往,随麈尾所转为准。今讲僧执麈尾拂子,盖像彼有所指麾故耳。”后人遥想魏晋风流,往往都寄意于这个麈尾,如南宋林洪《山家清事》中描写室中布置:“法用独床,傍植四黑漆柱,各挂以锡瓶,插梅数枝。……(墙)角安斑竹书贮一,藏书三四,挂白麈。”又黄庭坚《和李文伯暑时五首》,咏夏日里的五件物事,其中第二首即咏麈尾。但《游春图》中的麈尾显然画错了,麈尾的形状到底是怎样的?傅芸子《正仓院考古记》说:“麈尾有四柄,此即魏晋人清谈所挥之麈。其形如羽扇,柄之左右傅以麈尾之毫,绝不似今之马尾拂尘。此种麈尾,恒于魏、齐维摩说法造像中见之。最初者,当始于云冈石窟魏献文帝时代造营之第五洞,洞内后室中央大塔二层四面中央之维摩。厥后龙门宾阳洞中,洞正面上部右面之维摩。天龙山第三洞,东壁南端之维摩。又瑞典西

伦氏《中国雕刻集》中所载,北魏正始元年、孝昌三年,北齐天保八年诸石刻中维摩所持之麈尾,几无不与正仓院所陈者同形。不过依时代关系,形式略有变化。然皆作扇形也。”^[35]而《游春图》中恰恰把麈尾画成了拂尘。

王士禛说:“画家画古人图像,皆须考其时代,如冠舄、衣褶、车服之类。一有舛误、杜撰,后人得而指之。”^[36]但我国历史悠久,名物实多,要完全考证翔实,也实在不容易。

注释:

[1]俞沁成《浅解丁云鹏〈游春图卷〉》(《昆仑堂》总23期)中说“薛永年、杨新推论,《游春图卷》的画中高士可能就是杨维桢。”

[2]按此坐具为床,可参看扬之水《唐宋时代的床和桌》,《终朝采蓝》,北京:生活·读书·新知三联书店,2008年,及所附敦煌莫高窟第三二三窟北壁壁画(初唐),第6、7页,画中石虎坐的床与《游春图》中所绘颇相似。

[3]余嘉锡:《世说新语笺疏》,上海古籍出版社,1993年,第733页。

[4]《晋书》卷四十九《阮籍传》,北京:中华书局,1974年,第1361页。

[5]郭庆藩:《庄子集释》第三册,卷六下,中华书局,1961年,第614页。

[6]戴逵:《竹林七贤论》,严可均《全上古秦汉魏晋南北朝文》,北京,中华书局,第2252页。

[7]余嘉锡:《世说新语笺疏》,上海古籍出版社,1993年,第767页。

[8]刘伶:《酒德颂》,王力主编《古代汉语》,北京:中华书局,1964年,第1261页。

[9]余嘉锡:《世说新语笺疏》,上海古籍出版社,1993年,第24页、第512-513页、第744页。

[10]王士禛:《带经堂诗话》卷二十三,书画类下,人民文学出版社,1998年,第662页。

[11]杨泓:《魏晋时代的“嘯”》,杨泓、孙机《寻常的精致》,辽宁教育出版社,1996年,第27页。

[12]《晋书》卷四十九《嵇康传》,北京:中华书局,1974年,第1372页。

[13]《晋书》卷四十九《向秀传》,北京:中华书局,1974年,第1374页。

[14]《晋书》卷四十九《刘伶传》,北京:中华书局,1974年,第1375-1376页。

[15]《晋书》卷三十二《孝武文李太后传》,北京:中华书局,1974年,第981页。

[16]释慧皎《高僧传》卷五,北京:中华书局,1992年,第177-178页。

[17]周一良:《魏晋南北朝史札记》“昆仑”条,《周一良集》第贰卷,辽宁教育出版社,第380页。

[18]《晋书》卷四十九《阮咸传》,北京:中华书局,1974年,第1362-1363页。

[19]《晋书》卷四十九《阮孚传》,北京:中华书局,1974年,第1364页。

[20]《晋书》卷四十九《向秀传》,北京:中华书局,1974年,第1375页。

[21]苏珊·伍德福德著,贾磊译:《古代艺术品中的神话形象》,山东画报出版社,2006年,第18页。

[22]余嘉锡:《世说新语笺疏》,上海古籍出版社,1993年,第250页。

[23]《文选集注》第九十三。转引自余嘉锡《世说新语笺疏》。

[24]《后汉书》卷八十四《列女传》第七十四,第2781-2782页。

[25]《后汉书》卷七十九下《儒林列传》第六十九下,第2572页。

[26]《三国志》卷十二《魏书·司马芝传》,第386页。

[27]李昉等撰《太平御览》卷五百二,上海古籍出

版社,897-597页。

[28]孙机:《汉代物质文化资料图说》,上海古籍出版社,2008年,第137页。

[29]《晋书》卷三十六《刘卞传》,北京:中华书局,1974年,第1078页。

[30]陶元珍:《三国食货志》,台湾商务印书馆,中华民国七十八年,第58页。

[31]张舜徽:《清人笔记条辨》卷三,辽宁:辽宁教育出版社,2001年,第99页。

[32]苏轼:《苏轼诗集》第二册卷七《李杞寺丞见和前篇,复用元韵答之》,中华书局,1982年,第319-320页。

[33]高士奇:《江村销夏录》,辽宁教育,2000年,第87-88页。

[34]《资治通鉴》卷八十九,北京:中华书局,1956年,第2810页。

[35]傅芸子:《正仓院考古记》,辽宁教育出版社,2000年,第64页。

[36]王士禛:《古夫于亭杂录》卷一“须考典故”条,北京:中华书局,1988年,第17页。

(作者单位:昆仑堂美术馆)

盛大士《溪山卧游录》误记

□卜一克

盛大士(1771-1839)《溪山卧游录》卷四记李流芳(长蘅)与程嘉燧(孟阳)故事:

长蘅与孟阳皆工画,长蘅尝语子柔云:“精舍轻舟,晴窗净几,看孟阳吟诗作画,此吾生平第一快事。”子柔笑曰:“吾却有二快,兼看兄与孟阳耳。”^[1]

按这里的子柔(娄坚)当为钱牧斋(谦益),盛大士误记。牧斋《初学集》卷八十五《题长蘅画》:

长蘅每语余:“精舍轻舟,晴窗净几,看孟阳吟诗作画,此吾生平第一快事也。”余笑曰:“吾却有二快,兼看兄与孟阳耳。”^[2]牧斋记自己语,当不会错。此则故事流传

很广,如鱼翼《海虞画苑略》亦有引用:

李流芳,字长蘅,嘉定孝廉,工画山水,尝语钱宗伯(牧斋)曰:“精舍轻舟,晴窗净几,看孟阳吟诗作画,此吾生平第一快事。”宗伯笑曰:“吾却有二快,兼看兄与孟阳耳。”风趣如此。^[3]

注释:

[1]盛大士著,叶玉校注:《溪山卧游录》,西泠印社出版社,2008年,第157页。

[2]《钱牧斋全集》叁,上海古籍出版社,2003年,第1790页。

[3]鱼翼:《海虞画苑略》,载黄宾虹、邓实编《美术丛书》,江苏古籍出版社,1997年,第1563页。

怀素的时代及其身世

□ 杨秀发

唐代的僧人怀素,至少有两个,其一为玄奘弟子,南阳人范氏怀素(624-697);另一个即是我们这里要讨论的草书家——零陵人钱氏怀素。这早在20世纪30年代即由陈垣先生考辨清楚^[1],亦为近之学者普遍认同,此处不再赘述。

关于怀素的生卒年代,目前也已取得较为一致的看法,即生于唐玄宗开元二十五年(737),而唐德宗贞元十五年(799)还在世。^[2]也就是说怀素在20岁前生活在盛唐开元、天宝时期,20岁后生活在安史之乱后的中唐肃宗、代宗、德宗三朝。

一、怀素时代的社会经济状况

怀素在其《自叙帖》里自称“幼而事佛”,并未言及其出家的具体原因。而唐人陆羽所作的《僧怀素传》里也对此语焉不详,只言及其早年的贫困。要想对之有一个较为准确的判断,首先要对怀素幼年时的社会经济环境有一个大致的了解,我们认为当时的两种社会经济发展趋势可能与怀素的幼年出家有着密切联系。

(一)均田制的日益破产

封建社会经济的根本在于农业,唐代前期农业发展的兴衰,与均田制的兴废有着不可分割的关系。

唐代建国之初,由于隋末战乱的破坏,造成地广人稀、大量田地无人耕种的局面。为了尽快恢复生产、巩固统治,高祖李渊于武德年间即颁布了均田法及建筑于均田制推行基础之上的赋税制度——租庸调法。

均田制是一种平均授田的制度,其分田规制为:

丁男、中男给一顷,笃疾、废疾给四十亩,寡妻妾三十亩。若为户者加二十亩。所授之田,十分之二为世业,八为口分。世业之田,身死则承户者便授之;口分,则收入官,更以给人。^[3]

租庸调法规定:

每丁岁入租粟二石。调则随乡土所产,绫绢絁各二丈,布加五分之一。输绫绢絁者,兼调绵三两;输布者,麻三斤。凡丁,岁役二旬。若不役,则收其庸,每日三尺。^[4]

均田法与租庸调法在唐朝前期的实施中,曾对农业生产的发展起着积极的作用,繁荣强盛的大唐王朝就是在这个基础上建立起来的。但是唐自开国时期,也授予了官员们的占田权,且名目繁多,有永业田、职分田、公廩田等,所占田地数量是巨大的,而且有不断兼并农民

土地成为私人田庄的趋势。中宗时司农卿赵履温“谄事安乐公主……为公主夺百姓田园,造‘定昆池’”,竟达“四十九里,直抵南山”^[5]。玄宗时刑部尚书卢从愿“广占良田,至有百馀顷”,权相李林甫的“邸店第、田园、水碾”亦皆“利尽上腴”。^[6]普通地主也有大量田庄,如高宗时富商邹凤炽,其“邸店园宅,遍满天下”;天宝中邳城人王叟,庄宅尤其广大,“富有财,积粟近至万斛”,家中有佃客二百馀户,王叟经常巡行客坊。^[7]

据范文澜先生研究,“大抵自唐高宗开始,下至开元、天宝年间,兼并盛行的结果,令式逐渐失效,均田法逐渐归于废弃”^[8]。胡如雷先生亦认为“大概土地兼并在武德、贞观时虽不严重,但已存在,永徽之后得到了进一步的发展,经‘武周革命’后至开元、天宝时,已至不可收拾的地步了。”^[9]天宝十一年(752年)唐玄宗下的一道诏书,客观上对这种“远近皆然,因循亦久”的兼并情况作了总结,标志着均田法的失败:

如闻王公百官,及富豪之家,比置庄田,恣行吞并,莫惧章程。借荒者皆有熟田,因之侵夺;置牧者惟指山谷,不限多少。爰及口分永业,违法卖买,或改籍书,或云典贴,致令百姓,无处安置。乃别停客户,使其佃食,既夺居人之业,实生浮惰之端。远近皆然,因循亦久,不有厘革,为弊虑深。^[10]

在均田制执行初期,足额受田的农民尚容易负担各种赋税,但当田地减少到一定程度之后,租庸调就成为沉重的负担,到了不能维持生活时,农民便被迫逃亡以逃避赋税徭役。

(二)寺院经济的高度发展

众所周知,唐代佛教在我国历史上处于鼎盛时期,而高度发达的寺院经济即是其特征之一。

唐初的均田制在规定官员的占田权的同

时,也授予了僧人道士每人田地30亩,女冠女尼20亩。寺观还有常住田,一百人以上,不得过十顷;五十人以上,不得过七顷;五十人以下,不得过五顷。^[11]但这个上限完全是个空文,唐代寺院拥有大量的庄园(由于道观及道士的数量远远不及佛寺及僧人,亦无关文旨,故不加以讨论),形成了高度发达的寺院经济。其产业的来源,据方立天先生研究^[12],来自三个方面:一是来自于朝廷的敕赐,如唐高宗赐西明寺“田园百顷,净人百房,车五十辆”。著名的山西玄中寺自北魏孝文帝以来至唐宪宗时,受赐庄田遍及一百五十多里。二是官僚豪富的捐献或自带一部分田产设置寺庙,招集僧徒,耕种土地。尤其是中宗以来,一些皇室贵戚,为了在统治阶级内部倾轧中保存自己和维护私有财产,“争营佛寺”以作为一条后路,也变相地把田产转移到寺院。三是僧侣地主的购置和巧取豪夺,如僧侣慧范交通武则天的女儿太平公主,“恃太平公主势,逼夺民产”,以至“畜货千万”。有的寺庙还经营工商等杂业,有的放高利贷,即所谓“长生库”或“无尽藏”,有的月利率竟高达百分之二十。寺院拥有大量的庄园和寺奴,享有免税免役的特权,寺院经济空前发达,成为地主经济的重要组成部分。有的佛教僧侣拥有大量财富,成为披着袈裟的大地主、大富翁,如“释圆观……居于洛宅,率性澹简,或勤梵学,而好治生。获田园之利,时谓之‘空门猗顿’也”。辛替否描绘唐睿宗时佛寺占有社会财富的情况时说:“十分天下之财而佛有七八”,虽不无夸张,但确实反映了当时寺院经济高度发展的实情。

从以上两方面考察可知,一方面土地兼并的盛行,导致了均田制的失败,大批农民丧失了赖以生存的田地;另一方面,寺院经济的兴盛又给破产的农民提供了一个不仅是精神上、更是物质上的避难所。因此,破产的农民除了成为地主庄园的佃客外,有的成为寺院的僧祇

户(耕种寺院的田地,向僧曹交纳一定的谷物),有的则直接出家为僧。

二、唐代僧人幼年出家现象与怀素的身世

释道宣的《宋高僧传》里记载了很多唐代幼年出家的高僧大德,我们略举自高宗朝至玄宗朝数例如下:

释道亮(笔者按:活动于中宗、睿宗时代),姓朱氏,越州人也。厥考前刺会稽郡。亮年八岁出家,极通经业。^[13]

释普寂(651-739),姓冯氏,蒲州河东人也。年才稚弱,率性轩昂,离俗升坛,循于经律。^[14]

释志满(笔者按:神会弟子),姓康氏,洛阳人也,幼少之年,属其家命沙门陈佛会,满意乐不舍,遂投颍川龙兴寺出家。^[15]

释惟忠(705-782),姓童氏,成都府人也,幼从业于大光山道愿禅师。^[16]

释道一(709-788),姓马氏,汉州人也。……年方稚孺,厌视尘躅,脱落爱取,游步恬旷,削发于资州唐和尚,受具于渝州圆律师。^[17]

释怀海(720-814),闽人也。少离朽宅,长游顿门,禀自天然,不由激劝。^[18]

释智藏(735-814),姓廖氏,虔化人也。生有奇表,亲党异其伟器。八岁从师,道趣高邈。^[19]

释天然(739-824),不知何许人也。少入法门,而性梗概,谒见石头禅师,默而识之。^[20]

释太毓(747-826),姓范氏,金陵人也。年才一纪,志在出家,乃礼牛头山忠禅师而师事焉。^[21]

释法常(754-839),俗姓郑,襄阳人也。稚岁从师于荆之玉泉寺。^[22]

古代僧伽制度规定,年满7岁可以请求出家,先到寺院找一位比丘(受具足戒后的成年和尚)作为自己的依止师,经全寺僧人同意,即

成为弟子。依止师为弟子剃发,授沙弥戒十条,弟子便成为沙弥。依止师对沙弥负有教育和抚养的责任。沙弥年满20,由本寺住持(长老)、依止师邀请附近十位大德长老设坛授具足戒250条,便成为比丘。5年后才能离开依止师,单独修行、游方^[23]。对于上列数位高僧大德幼少出家的原因,《宋高僧传》大多归结为“父母雅爱之”或其本人幼小时的向佛,其实这不过是作者道宣基于自己的佛教徒立场而为佛教所作的宣传而已,在中国传统观念里,“不孝有三,无后为大”,不到万不得已之时,作为父母是不大会把子女送入空门的。至于真正的原因,该书里也有少数几处透露出一些信息:

亳州安国院释昙真,姓陈,维青人也。少小随父往彭门,鬻枣于逆旅,而亡所怙。真叹恨无依,乃投徐大云寺为僧。^[24]

释恒月,姓韩氏,上党人也。厥父为土监商,西江往还,俄遇剽略溺死。月虽幼弱,念父葬于鱼腹,母又再行,乃决志出家,求报恩育。^[25]

释崇珪,姓姜氏,郟城人也。门传儒素,相缀簪裾。自天宝已来,安史之乱,侵败王略,家族迁荡,父为商贾,趋利遵涂于巩洛间。父亡于逆旅,珪慨责曰:“少遭不造,予遗哀茕”。遂议出家。^[26]

也就是说,幼少出家为僧主要是生活在社会底层的人们为生活所迫所做出的不得已的选择,而造成人们生活窘迫的原因,除了个人出身与家庭的特殊原因外,也与当时均田制的破坏以及随后的安史之乱密切相关。

怀素出生于唐玄宗开元二十五年,也就是公元737年,虽说这是唐朝的全盛期——开元盛世,但也有大量的底层农民因均田制的失败而丧失了田地,以致“无处安置”,而出家为僧也就成了一些底层农民谋生的必然选择。另唐人作传,喜标榜出身,而陆羽所作的《僧怀素传》里毫无言及其祖上是否尊贵,而是称其“贫

无纸可书”以至“尝于故里种芭蕉万余株,以供挥洒。书不足,乃漆一盘书之,又漆一方板,书至再三,盘板皆穿^[27]”。我们由此可以推断怀素出身的贫寒与窘迫,这也应是他“幼而事佛”的真正原因。王元军先生以贯休出家为“父母雅爱之”作比,隐喻怀素幼年出家或基于出人头地的目的,实是为道宣所蒙蔽而致。至于王先生提到在唐代出家为僧“往往有一个基本的生活条件,甚至条件还十分优越”^[28],倒是符合当时幼年出家僧众的心理逻辑。

对于怀素的籍贯问题,其在《藏真帖》里自称:“怀素,字藏真,生于零陵”;同时代的诗人苏涣写有一首《怀素上人草书歌》(一本下有兼送谒徐广州,一作《赠零陵僧》),其中称怀素为“零陵沙门^[29]”;《一统志》、《湖广通志》、《永州志》、《零陵县志》等史志都将怀素视为零陵人^[30]。至于怀素在《自叙帖》中称“家长沙”,在《食鱼帖》中称“老僧在长沙多食鱼”,熊飞先生认为可以作两种解释:

一是说怀素把家安在湖南潭州长沙郡(今长沙市)。另一种解释是,唐永州零陵郡,秦为长沙郡,汉为长沙国,怀素说的“家长沙”及“老僧在长沙”的“长沙”,指的是古郡望,非指湖南潭州长沙郡。^[31]

熊先生的第二种解释是正确的,即零陵是怀素的家乡,“家长沙”是一种古人所习惯的按古郡望的说法。而当时的潭州长沙郡(今长沙市)则是怀素曾经客居的地方。

但熊先生并不止于此,他还进一步根据《自叙帖》里怀素称钱起为“从父”而钱起为吴兴人这一点推断出“怀素郡望和祖籍与钱起同为吴兴”。同时,他又根据陆羽《僧怀素传》中所记的怀素伯祖惠融禅师在湖南为僧,并学习欧阳询书法这一点,认为怀素家这一支至少是在怀素祖父辈就迁家湖南的,具体原因,可能是怀素祖上到湖南为官,从而迁移过来的。^[32]

其推论能否成立,主要取决于钱起与怀素

是否有血缘关系的“从父”与“从侄”。

首先,从正面看,唐人向来喜欢对外宣称自己的郡望,即使是并不真实的比附。但如前所述,怀素只以“长沙”为其郡望,并未提“吴兴”只字,因此吴兴不大可能是其郡望。至于钱起称怀素为“释子吾家宝”^[33],也只能表示二人是同姓,不足以证明两人是有血缘关系的叔侄。

其次,从侧面来说,同姓之人因为某种心理而相互攀附在古人来说是常见的现象。以李白与李阳冰二人为例,李阳冰祖籍为赵郡(今河北赵县),其六代祖时徙居云阳(今陕西泾阳),遂为京兆(今陕西西安)人。而李白祖籍为陇西,父辈徙剑南龙门昌隆青莲乡(今四川江油县青莲场),故为剑南人。也就是说,二人无论祖籍或籍贯,都是风马牛不相及的,但李白却称李阳冰为“从叔”(李白有诗《献从叔当涂宰阳冰》),当与李白晚年落魄当涂,希望得到时任当涂令的李阳冰之照应有关。(阳冰《草堂集序》称:“阳冰试弦歌于当涂,心非所好,公(李白)遐不弃我,乘扁舟而相顾。临当挂冠,公又疾函,草稿万卷,手集未修,枕上授简,俾予作序。”这正说明了李白暮年对李阳冰的依附之实。)^[34]同理,怀素对钱起以“从父”事之,也应是基于相似的攀附心理。

三、怀素禅师身份的补证

前面说过,唐代是中国佛教的鼎盛期,这种鼎盛的一个重要表征就是佛教各个宗派的相继形成,继隋代创立天台宗、三论宗、三阶教之后,唐代又有法相宗、华严宗、律宗、禅宗、净土宗、真言宗等应运而生。怀素究竟属于何种宗派?近来学者的研究论文里已有一些涉及,观点不尽相同。

殷荪先生在其《论怀素》一文里提到怀素是“法相宗”僧人,但并没有说出理由,并把怀素作书时所重视的“心手相师”的“心”与“法相宗”教说相联系。^[35]窃以为殷先生可能是把草

书僧钱氏怀素与中国法相宗的创始人玄奘法师的弟子范氏怀素混为一人了，前面提到过，范氏怀素生于624年，卒于697年，早钱氏怀素一百多年。故此说显然无据。

翁泽文先生认为，“有人因其(怀素)《自叙帖》中‘幼而事佛，经禅之暇，颇好笔翰’之语而径指其为‘禅僧’，以其书为‘禅书’，是不足为据的”。他的理由是：“‘禅’除了特指禅宗之外，还可泛指与佛教有关的事务，如‘坐禅’之‘禅’便非‘禅宗’之‘禅’。此处的‘经禅之暇’也可理解为‘修行佛法的闲暇’，无法作为怀素信奉禅宗的证明。如果说怀素身居其他宗派而思想却属于禅宗，可能性也不大，因为禅宗与其他宗派虽有相互影响的因素，但毕竟保持了各自的独立性，具有较为森严的门户制度。更不能因为怀素的言行举止与‘狂禅’时代的禅僧相似，就认定他必属禅僧无疑。”^[36]

当然，翁先生说的并不错，因为即使把“经禅之暇”的“经禅”理解为读经、坐禅，也还不能据此断定怀素属“禅僧”，因为持戒、念经、坐禅是佛门中无论哪家宗派都可采用的三种修习方式，而并非为某宗某派所独有。这就涉及到宗派划分的原则问题。

隋唐时期在中国形成的佛教各大宗派，主要是依据学说宗旨的差异而划分的，但在当时并非泾渭分明。对于唐代人自己来说，他们是习惯于把佛教徒分为“法师”、“律师”和“禅师”三种类型的。按照葛兆光先生的定义，“主要倾向是翻译和解释经典义理的被唤作法师，以受戒习律，监督世俗信仰者的伦理与佛教徒的行为为己任的是律师，而禅师则以禅定与体验心灵为深入佛教信仰的主要途径。”^[37]但需要注意的是，这也是就佛教徒的主导修习倾向来划分的，并非法师、律师不能坐禅，律师、禅师不能说经，法师、禅师不必持戒。那么怀素到底是法师、律师还是禅师呢？

熊秉明先生在其著作《中国书法理论体

系》里专设“佛教与书法”一章，其中径称“禅师书法家中以怀素最为知名”，并以南宗禅的要旨比拟和阐释怀素及其书法。^[38]可见熊先生认为怀素应属南宗禅师，但他并没有就此问题作逻辑论证。

熊飞先生在其撰写的《草书怀素是南宗禅僧》一文里则对怀素的南宗禅僧身份作了较为详细的论证，其论据要点有四：

首先，怀素饮酒、食鱼食肉，不守五戒，这绝非律僧或教僧(按：即法师)，而只能是禅僧所为。

其次，怀素不谈经、不坐禅，而念经坐禅恰恰是南北禅宗创立以后，律僧、教僧区别于禅僧的重要标志。

其三，怀素生于湖南，长于湖南，南岳衡山是南禅怀让法师传法之地。

其四，南禅宗修炼的自由度很大，这种自由度，为怀素的草书发展提供了广阔空间。^[39]

我们同意熊秉明与熊飞二先生的意见，认为怀素当属南宗禅师，今略加引申补证，聊作续貂：

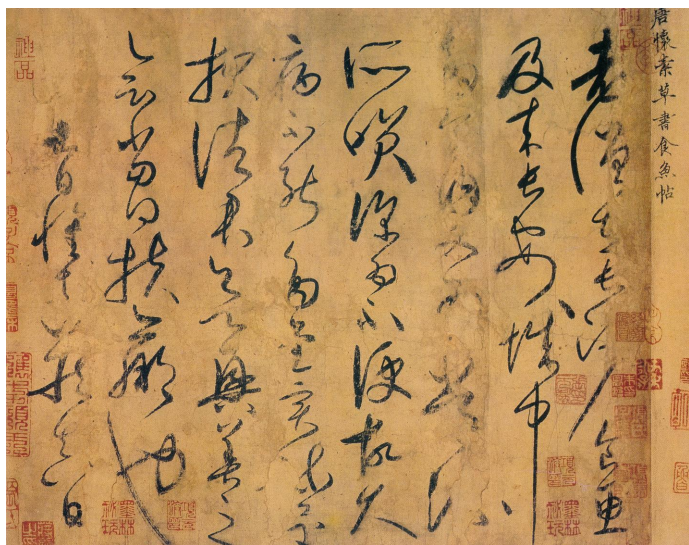
其一，唐陆羽在其《僧怀素传》里曾经记载“怀素伯祖，惠融禅师者也，先时学欧阳询书，世莫能辨。”^[40]，即是说怀素祖父的兄长惠融，是一个禅师，他也喜书法，学习欧阳询的字达到了几可乱真的程度。加之怀素幼年出家，勤奋习书，遂被乡里并称，“呼为大钱师、小钱师”。由此可见怀素的“幼而事佛”与爱好书法，当与其伯祖惠融的熏陶与影响密切相关。美国学者露丝·本尼迪克特博士在《文化模式》一书中说：“个体生活历史首先是适应由他的社区代代相传下来的生活模式和标准。从他出生之时起，他生于其中的风俗就在塑造着他的经验与行为。到他能说话时，他就成了自己文化的小小的创造物，而当他长大成人并能参与这种文化的活动时，其文化的习惯就是他的习

惯,其文化的信仰就是他的信仰,其文化的不可能性就是他的不可能性。”^[44]我们认为其观点是符合客观实际的。怀素的伯祖慧融为禅师,怀素出家时尚属幼年,受其伯祖影响,也应该是禅师。

其二,怀素的家乡零陵位于南岳衡山的南麓,衡山是唐代江南西道的佛教中心,当时衡山的佛教又以南宗禅的影响最巨。据李映辉先生研究^[45],唐代的衡山,无论是驻锡高僧人数还是佛寺数量,在湖南地区都高居榜首,在全国也是处于前列,是全国性的佛教重镇。当时的衡山虽有天台宗、净土宗、律宗、禅宗等不同的宗派在此弘法,但却以南宗禅最为兴盛。最早将禅宗传入南岳的是四祖道信的弟子善伏,他于高宗显庆五年(660)来到衡山,但并未产生大的影响。大约自盛唐初年开始,衡山的南宗禅开始逐渐兴盛起来。南宗禅的祖师慧能于玄宗开元元年(713)灭寂之后,其弟子怀让(677-744)于同年来到衡山般若寺(宋时改为福严寺),在此弘化30余年,直至圆寂。与他同驻衡山的慧能弟子尚有坚固、梵行、明瓚禅师(天宝初年来驻衡山)。几人之中以怀让的影响最大,据称“远自梁益,近从荆吴,云趋景附,风动川至,灵山圣会,今古一时至矣”^[46]。怀让的弟子多在衡山乃至湖南以外的地区活动,产生了很大的影响。其中的马祖道一,约在开元年间到衡山师从怀让,侍奉十年后“振法鼓于洪州(治今江西南昌)”,创“洪州宗”。另,石头希迁,先师吉州(治今江西吉安)青原行思(慧能弟子),于天宝初年入住衡山南台寺,直到贞元六年(790)去世,在衡山弘化近半个世纪,形成了与“洪州宗”并驾齐驱的“石头宗”,以至于《宋高僧传》颂称:“自江西主大寂(马祖道一),湖南主石头(希迁),往来憧憧,不见二大士为无知矣!”^[47]由此可见南宗禅在衡山弘布之盛况。怀素出生于开元二十五年(737),其幼少成长阶段,正值衡山南宗禅的上升期,当深受感

召与沾溉。朱关田先生进一步推测“怀素住锡零陵,或客居长沙,并是禅宗南岳怀让和青原行思两派活动的地区。怀素归属何派,史无明记,但以颜真卿服膺行思,曾参拜其双泉灵迹,洛下又与其结缘投分如是,怀素大抵以出青原为近是。”^[48]但我们认为怀素出生时,怀让已在衡山弘化20多年,已产生了很大的影响,因而招引马祖道一于开元年间前来投奔,并师事十年。而青原行思住锡吉州,其弟子石头希迁于天宝初年始入住衡山,其产生影响亦当是后来之事。葛兆光先生在考察了中唐南宗禅史实后,也得出结论:“中唐前期,石头一系的确‘默默无闻’,但并非因为它不兴盛,而是因为它还没有开宗立派”^[49]。反过来说,与颜真卿“结缘投分”的怀素是否服膺行思,和颜真卿服膺行思之间并无必然的逻辑联系。因而,我们认为怀素以出于怀让系为近是。

其三,从怀素的言行举止上看,正与南宗禅在这一时段发展演变的理路相吻合,而与其他佛教宗派却扞格不入。从怀素自己的角度来说,他自称“幼而事佛,经禅之暇,颇好笔翰”(见《自叙帖》);其从父钱起的赠诗也称“遥知禅颂外,健笔赋闲居”^[50]。两相参照,可知怀素还是颂经、坐禅的,至于后来贯休称其“不谈经不坐禅,筋骨惟于草妙传”^[51]应是一种修辞手法,以强调怀素对草书的执着追求胜过了对佛法的修习。同样,南宗禅在这一时期也并非是不谈经、不参禅,而只是不赞成人们对这些修习方法的执着。禅宗虽属“不立文字”的“教外别传”,但亦“不离文字”,由禅宗祖师的开示可以发现,禅宗的经论依据,遍布于一切大乘佛典。^[52]只是到了慧能时期,佛教典籍大量译出,经论注疏愈加繁琐,学人钻入文字义理,吐妄相之丝,作茧自缚,故慧能予以棒喝顿断,破除人们执著文字、不求悟解的倾向,以使学人出离文字义海,解脱出来。但他并未绝对排斥经教,当有人问“但得解义,不劳诵经耶”时,慧能



怀素 食鱼帖 29×51.5cm 纸本 青岛市博物馆藏

反问道：“经有何过，岂障汝念？”^[50]慧能认为，重要的是自性觉悟，自性不悟，执著文句，读经何益？自性若悟，经典文句岂有障哉！对于坐禅，慧能虽然明确提出“禅非坐卧”，并多次批评神秀北宗禅的“坐禅习定”，认为“道由心悟，岂在坐也”，但他并不绝对排斥坐禅，而是强调不能执著于坐禅，应该任心自运，于行住坐卧之中念念无著，“于念念中，自见本性清净”^[51]。也就是说，慧能“禅非坐卧”的命题是针对“唯习坐禅”的倾向而提出来的，是有所指的。同样，对于戒律，慧能也没有全盘否定，他向弟子所授“无相戒”也正是与北宗禅《大乘无生方便门》的“菩萨戒是持心戒，以佛性为戒性”同样的大乘禅法，都是对信仰者心灵的约束。在授无相戒时慧能率弟子所进行的仪式如唱“归依自三身佛”、发“四弘誓愿”、行“无相忏悔”等等，都是为了使弟子们心念凝聚，产生敬畏之心。^[52]所以，慧能时代的南宗禅并不像后人所想象的那样破弃经论自然放任，思想的彻底解放是有一个渐变的过程的。到了慧能的弟子怀让时，南宗禅更前进了一步，在戒律的修持上也出现了松动。当有僧徒问是否可以吃酒肉时，怀让随口答道：“要吃，是你的禄；不吃，是你的福”，无论吃与不吃都可以。^[53]这种思想定

会对怀素有所影响。但由于这时的南宗禅并未达到晚唐的狂禅阶段，禅僧的思想也处于发展演变时期，人们对禅僧不守戒律的行为还不太能接受。所以，怀素一方面饮酒食肉，一方面又常常感到不便——“老僧在长沙食鱼，及来长安城中多食肉，又为长流所笑，深为不便……”（《食鱼帖》）。到了贞元、元和年间，禅风更趋于放荡无拘，禅僧不守戒律、饮酒食肉的现象大大增多。如《酉阳杂俎》曾记贞元中荆州些师“善歌《何满子》，常醉歌”；吴郡义师“状若风狂”，常于废寺中“坏幡木像悉火之”，又好活烧鲤鱼“不待熟而食”；安国寺僧熟地“常烧木佛”；《宋高僧传》卷十九记载扬州孝感寺广陵大师“真率之状，与屠沽辈相类……好嗜酒啖肉……或狂悖性发，则屠犬彘，日聚恶少斗殴，或醉卧道傍”。^[54]迨至晚唐，这种狂禅之风愈刮愈烈，终于发展到了呵佛骂祖的狂禅阶段。出自南宗怀让禅系的临济义玄为了破除禅僧的执著，甚至喊出了“向里向外，逢着便杀”的口号，要人“逢佛杀佛，逢祖杀祖，逢罗汉杀罗汉，逢父母杀父母，逢亲眷杀亲眷”，认为这样“始得解脱”；德山宣鉴禅师宣告：“这里无祖无佛，达摩是老臊胡，释迦老子是干屎橛，文殊、普贤是担屎汉，等觉妙觉是破执凡夫，菩提涅槃是系驴橛，十二分教是鬼神薄、拭疮纸，四果三贤、初心十地是守古塚鬼，自救不了。”所以有的禅师取木佛烧火取暖，有的要把佛祖一棒打死为狗。^[55]

处于南宗禅这一发展过程中的怀素，其思想行为中的种种矛盾也体现出南宗禅这一时段的过渡特征。但同时我们也应该看到，在佛教宗派发展初期，门户之见并不严重，禅僧们多方参访、不主一宗一派的现象是很正常的事，后来门派分别渐严，便以佛僧最后所归依宗门为准。^[56]同样，怀素除了主要受南宗禅思

处于南宗禅这一发展过程中的怀素，其思想行为中的种种矛盾也体现出南宗禅这一时段的过渡特征。但同时我们也应该看到，在佛教宗派发展初期，门户之见并不严重，禅僧们多方参访、不主一宗一派的现象是很正常的事，后来门派分别渐严，便以佛僧最后所归依宗门为准。^[56]同样，怀素除了主要受南宗禅思

想影响外,也体现出其他宗派的一些特点。如其“能翻梵王字”^[57],体现出译经僧的特征;“嚼汤颂咒吁可畏”^[58]又体现出密宗的特征。但以其主导倾向来说,还是南宗禅师。

注释:

[1] 参见熊飞《怀素草书与唐代佛教》,香港教育出版社,2005年,第3页。

[2] 参见朱关田《怀素〈自叙考〉》(朱关田《唐代书法考评》,1992年,浙江人民美术出版社)、方爱龙《怀素研究现状综述》(《书法研究》1995年第2期)、王元军《怀素评传》(2000年,三秦出版社)、熊飞《怀素草书与唐代佛教》(同注1)。

[3]、[4] 刘昉等:《旧唐书》,中华书局,1975年,第2088页。

[5] 张鹭:《朝野僉载》,见中华书局1979年版“历代史料笔记丛刊”之《隋唐嘉话 朝野僉载》第124、70页。

[6]、[7] 参见胡如雷《隋唐五代社会经济史论稿》,中国社会科学出版社,1996年,第81页。

[8] 范文澜:《中国通史简编》,人民出版社,1965年,第213页。

[9] 参见胡如雷《隋唐五代社会经济史论稿》,中国社会科学出版社,1996年,第48页。

[10] 董诰等:《全唐文》卷三十三《禁官夺百姓口分永业田诏》,中华书局,1983年。

[11] 范文澜:《中国通史简编》,人民出版社,1965年,第213页。

[12] 方立天:《隋唐佛教》,中国人民大学出版社,2006年,第512-513页。

[13][14][15][16][17][18][19][20][21][22][24][25][26] 赞宁:《宋高僧传》,中华书局,1987年,第183、198、223、208、221、236、223、250、251、258、238、237、214页。

[23] 参见郭绍林《唐代士大夫与佛教》,三秦出版社,2006年,第367-368页。

[27] 陆羽:《僧怀素传》,陈思《书苑菁华》,上海古籍出版社,1991年,814-183。

[28] 王元军:《怀素评传》,三秦出版社,2000年,第16-17页。

[29] 陈思:《书苑菁华》,上海古籍出版社,1991年,814-169。

[30][31][32] 熊飞:《怀素草书与唐代佛教》,香港教育出版社,2005年,第6、6、9页。

[33] 钱起:《送外甥怀素上人》,见陈思《书苑菁华》,上海古籍出版社,1991年,814-173。

[34] 参见朱关田《李阳冰散考》,《唐代书法考评》,浙江人民美术出版社,1992年;《中国书法史·隋唐五代卷》,江苏教育出版社,2002年,第123页。

[35] 殷荪:《论怀素》,《书法研究》1989年第4期,第53-54页。

[36] 翁译文:《黄庭坚狂草书新论》,见《第六届中国书法史论国际研讨会论文集》,文物出版社,2007年。

[37] 葛兆光:《中国思想史》第二卷,复旦大学出版社,2007年,第43页。

[38] 熊秉明:《中国书法理论体系》,天津教育出版社,2002年,第201-203页。

[39] 熊飞:《草书怀素是南宗禅僧》,载《零陵学院学报》2002年,第23卷第1期,第137页。

[40] 陈思:《书苑菁华》,上海古籍出版社,1991年,814-183。

[41] [美]露丝·本尼迪克特著,何锡章等译:《文化模式》,华夏出版社,1987年,第2页。

[42] 李映辉:《东晋至唐代衡山佛教的发展》,载《唐代佛教地理研究》,湖南大学出版社,2004年,第311-321页。

[43] 《景德传灯录》卷五,转引自李映辉《东晋至唐代衡山佛教的发展》,《唐代佛教地理研究》,湖南大学出版社,2004年,第316页。

[44] 赞宁:《宋高僧传》上,中华书局,1987年,第209页。

[45] 朱关田:《中国书法史·隋唐五代卷》,江苏教育出版社,2002年,第120页。

[46] 葛兆光:《中国禅思想史——从6世纪到9世纪》,北京大学出版社,1995年,第302页。

[47] 钱起:《送外甥怀素上人》,见陈思《书苑菁华》,上海古籍出版社,1991年,814-173页。

[48] 释贯休:《怀素上人草书歌》,见陈思《书苑菁华》,上海古籍出版社,1991年,814-169页。

[49] 参见苏树华《中国佛学各宗要义》,中华书局,2007年,第145页。

[50][51] 参见洪修平《中国禅学思想史纲》,南京大学出版社,1994年,第156-157页。

[52] 参见葛兆光《中国禅思想史——从6世纪到9世纪》,北京大学出版社,1995年,第164页。

[53] 参见葛兆光《禅宗与中国文化》,上海人民出版社,1986年,第91-92页。

[54] 赞宁:《宋高僧传》,中华书局,1987年,第490-491页。

[55] 参见洪修平《中国禅学思想史纲》,南京大学出版社,1994年,第207页。

[56] 参见葛兆光《中国禅思想史——从6世纪到9世纪》,北京大学出版社,1995年,第296页。

[57] 钱起:《送外甥怀素上人》,见陈思《书苑菁华》,上海古籍出版社,1991年,814-173页。

[58] 王邕:《怀素上人草书歌》,见陈思《书苑菁华》,上海古籍出版社,1991年,814-166页。

(作者为中国美术学院书法硕士)

玉山风流 (一)

□ 楚 默

杨维桢与李孝光唱和古乐府初期,其诗名并不很大。随着唱和古乐府的深入,古乐府这一诗体日趋完善,古乐府的小绝句体、竹枝词体、游仙词体都得到了不断的完善。在不同的阶段,其形式也不同。杨维桢与李孝光唱和,琴操、古乐府旧题各体是杨维桢创作的重点;在与张雨唱和阶段,游仙词有突破,和者踊跃;和倪云林、顾阿瑛唱和,竹枝词为重点。由于顾瑛家中有歌妓,这些竹枝词谱成曲后,南北传唱,一时士大夫们饶有兴趣地参与,而普通市民、僧人、妇人都加入进来。此时,杨维桢的诗名得以远播民间。其中最主要的一位唱和友便是顾阿瑛。杨、顾的联盟,完成了竹枝词从书面向入乐的过渡,成了元代诗歌史的一大亮点;杨、顾的联盟,促成了铁崖诗派的形成发展,掀起了元末诗歌的一次高潮。

1、杨维桢与顾阿瑛

杨维桢与顾阿瑛本来也不相识。他们相识,主要由于杨维桢学生的纽带作用。至正二年,杨维桢丁忧后在钱塘授经,学生中有昆山的袁华,因此结识张雨、倪云林。至正五年起,杨维桢携妓踏青、游湖的活动已进入吴兴、姑苏地区。至正六年,干脆在姑苏巨富蒋家授学,此时,昆山就在身前,自然有了与昆山诗人们的交游。至正七年,杨维桢为昆山吕敬夫诗稿作序。这年又与一大群诗友学生游横泽,诗酒

歌乐。估计这段时间已认识顾阿瑛。有诗文记载的杨、顾唱和是在1348年,这年正月二十又二日,杨维桢偕顾阿瑛、郑九成、徐师颜宴姑苏路义道舍。杨维桢有《瑤花、珠月二名姬》一诗记之,诗有小序说:“春正月廿有二日,偕昆山顾仲瑛、霁川郑九成、大梁徐师颜宴于吴城路义道家。佐酒者六姝,皆苏台之选。内有瑤花与珠月者,选中之绝也。义道起持觞属客曰:今日名姬对名客,不可无作。座客酒具酣畅,瑤花者捧砚,请余题首。仲瑛曰:花月一对虽绝,而彼此不无相妬,题品稍偏,当令偏者与主人莲花巨觥连饮之。予矢口:‘月满十分珠有价,花开第一玉无暇。’两姬大喜,客皆起坐交觥,予就醉矣。”第二日,杨维桢才补足了一首完整的诗,深得顾瑛的敬佩与赞赏。

其实,不管是资历还是年龄,顾瑛都不能与杨维桢相提并论。顾瑛生于至大庚戌(1310),比杨维桢小了整整15岁。《元诗选》云:“瑛,一名阿瑛,别名德辉,字仲瑛,昆山人。世居界溪之上,轻财结客,年三十,始折节读书。购古书、名画、三代以来彝鼎秘玩,集录鉴赏无虚日。”1348年,杨维桢53岁,顾瑛才38岁。从折节读书至此,不过七八年的时间,学问不会渊博到什么程度。但是他家底殷厚,为吴中巨富,“筑别业于茜泾西,曰玉山佳处。晨夕与客置酒赋诗其中。四方学士河东张翥、会稽

杨维桢、天台柯九思、永嘉李孝光、方外士张雨、于彦、成琦、元璞辈，咸主其家。园池亭榭之盛，图史之富，暨饷馆声伎，并冠绝一时。”（《明史·顾德辉传》）

在这么多广泛的交游中，杨维桢是最重要的。杨维桢以自己的诗学观念影响着顾瑛，让他也参与到新乐府的创作中来，而顾瑛则为杨维桢搭建诗友雅集、互相唱和的平台，互相交流创作的心得与经验。杨维桢提倡的题材、诗体，乃至表达的手段都在他的学生身上有充分的体现。据研究统计，《玉山璞稿》卷上录至正十四年诗作 94 首，其中律诗 43 首，古乐府 52 首；卷下录至正十五年诗作 118 首，律诗 62 首，古乐府 56 首。合而计之，古乐府已占一半。^[1]其中不乏有现实意义的伤时刺美之作。如《官余粮》、《安别驾杀贼纪实歌》等。当然寓意古题很少，或许与其知识结构有关。一些古乐府的新体，如前面已录的《花游曲》，已显示出顾瑛丰富的想象力与诗才，这首诗被翁方纲称赞：“玉山诸客，一时多为铁崖《和花游》之曲，然独玉山一篇为佳，盖诸公和作与铁崖原唱，纵极妍丽，皆不免俗气耳。”^[2]在连续不断的分题赋诗、分韵赋诗的雅集中，顾瑛的诗歌水平得到极大的提升。顾瑛创作的《西湖竹词二首》，受到了杨维桢的赞扬：“仲瑛才性高旷，犹善小李诗及今乐府。海内文士乐与之交，推为片玉山人云。”

这二首竹枝词是：

素云缺月挂秋河，听得临风白苧歌。
湖水西来流不断，海潮东去是风波。

陌上采桑桑叶稀，家中看蚕怕蚕饥。
大姑要织回文锦，小姑要织嫁时衣。

这二首词的确写得通俗而音韵流畅，得竹枝词的风神。顾瑛还次韵铁崖宫词十二首，作《天宝宫词十二首寓感》。铁崖评：“十诗绵联缛丽，消得锦半臂也。”^[3]

顾瑛结识杨维桢后即开始了大规模频繁的唱和活动，即以 1348 年为例，可排出一张密集的唱和时间表：

正月，偕顾瑛、郟九成、徐师颜唱和，与顾瑛以诗咏妓。

三月，顾瑛买船邀廉夫、张渥、于立游虎丘。因天气骤变未果，而唱和诗照样进行。

三月十九日，顾瑛书招廉夫等人舟中联句。

三月二十一日，偕顾瑛、张渥、郟韶、于立等六人游山，并唱《玉峰诗》，诸客各和诗，又复联句。张渥作《桃源雅集图》，廉夫题诗并跋。

三月二十五日，李孝光适娄，张雨亦至。与廉夫、袁华、郭翼等共宴。

三月三日，杨廉夫与顾瑛在书画舫相与联句。

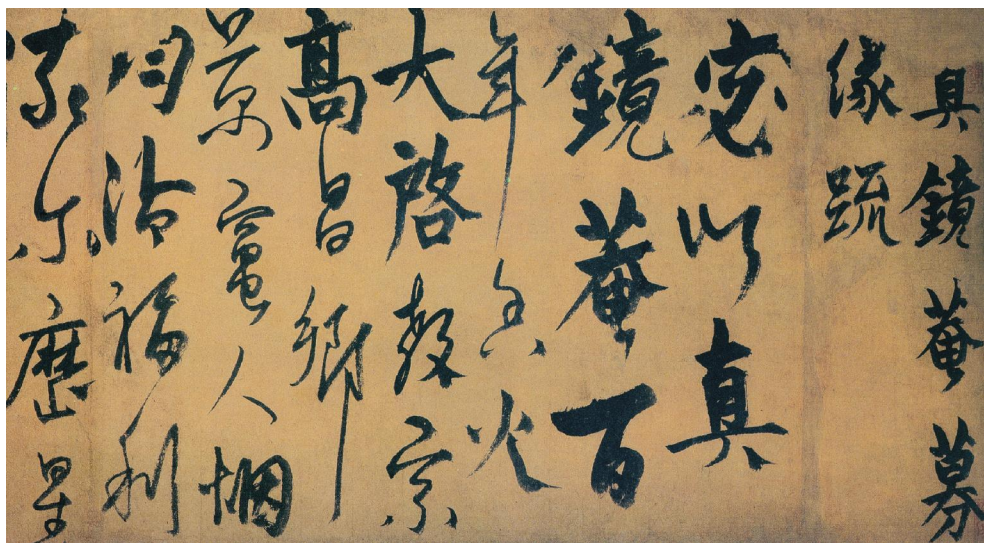
三月十日，杨维桢偕顾瑛、张雨游石湖诸山，各以诗咏妓。

三月，偕顾瑛、倪瓚、张简等游虎丘并赋诗。

不用再引述他们相聚吟唱的一次次集会，光三月份就有七次之多。于杨维桢而言，他喜欢广交朋友，喜欢热闹，在唱和中宣扬其诗学观念、人生态度；于顾瑛而言，也是以诗酒为媒广交朋友，向各位师友学习，以提高自己的水平。张雨、郟韶、倪雲林等都可以说是当时诗坛的主将，他们代表了一种新的诗学观念的形成。

随着对杨维桢了解的增多，顾瑛对其也愈加崇拜。至正八年（1348），顾瑛为杨维桢做了两件重要的事。一件是他辑录廉夫五、七言诗若干首及吴復所编古乐府诗三百余首，刊板梓行。这正像张雨至正六年为《铁崖先生古乐府》作序一样，这对传播杨维桢的五、七言诗是极为重要的大事。这五、七言体实际上是杨维桢对古乐府诗体的一大发展。顾瑛在《铁崖先生古乐府》的卷末，写了一篇后序，其中说：

会稽杨先生赋有《雨则遗音》，则已板



杨维桢 真镜菴募缘疏卷 33×278cm 纸本 上海博物馆藏

行于肆，而诗则未出也。人之传诵者，往往多律体，未见其为乐府之余声。而余窃疑之，先生至吴，获睹其诗之全集。始知铺张盛德者，可以配《雅》、《颂》。举刺遗俗者，可以配《国风》。感激往事者，可以配《骚》、《操》之辞。今人所工，取法于沈、宋以后律之为体者，皆削之不留。而人之乐传诵者，正其所削，便于世好者耳。吁，作古诗而欲传于今时，抑亦难矣哉！故余窃诵先生之诗而感之者。考亭朱子尝悼诗之卑下，欲取古经史所载韵语及汉魏古诗，类为一编，以附于《三百篇》、《楚骚辞》之后。若先生之诗，自《琴操》而下，及诸乐府之作，其不可尾于骚人之后乎？故余谨录吴复所编本凡三百余首，以侵诸梓，与有志古诗者共之。庶几感发六义，由是而之《风》、《骚》之教不难也。卷末律诗虽先生所弃，而世之学者所深脍炙者也。故余复取世俗所传本，录五言及七言，又凡若干首云。至正戊子七月初吉，昆山顾瑛谨识。

平心而论，顾瑛的这篇后序虽没有张雨以前写的序精炼而概括，但也很重要。他抓住了杨维桢古乐府诗创作中五、七言体的性质是对古乐府的发展。杨维桢不看重世人看好的律

诗，而看重自己的五、七言体古乐府新体，其道理也正在这里。杨维桢自言：“予用三体咏史，用七言绝句体者三百首，古乐府体者二百首，古乐府小绝句体者四十首，绝句人易

到，吾门章木能之，古乐府不易到，吾门张宪能之，至小乐府，二三子不能，惟吾能之。故五峰李著作推为咏史上手云。”^[4]杨古乐府的小绝句体，从表面上也不过是四句七字，仿佛就是一首七绝或五绝，实际上却是古乐府的新体。杨维桢在诗体形式上对古乐府的发展也正是在此。这一点，李孝光看到了，一般人就未看出来。一般人的诗学观念中，以律诗为重点。杨维桢也会写十分出色的律诗，时人以为好，但杨维桢在编集时删去，只保留这种小绝句体的古乐府。顾瑛看出杨维桢五、七言体的古乐府，承《三百篇》、《楚辞》的优秀传统，故集其诗而刊行之，实在是传播杨维桢古乐府的有力举措。对此，杨维桢自然也是理解其用心。可能顾瑛过于年青，未有张雨这样的资历，故未引起太多的反响。

顾瑛为杨维桢做的第二件重要事情便是买妾。这种妾实际上就是声妓舞女，一下子买了好几个。这倒并不是为了满足杨维桢的淫欲，而是为了杨维桢搭建家庭乐班的需要。杨维桢在《顾仲瑛为铁心子买妾歌》中提到的，就有芙蓉、杨柳、绿花。此时杨维桢不在任上，无俸禄，也买不起。“一笑千金呼不售”，这种会演奏乐器、歌唱、跳舞的声伎只有像顾瑛这种巨

富才买得起。顾瑛知道，杨维桢是朝廷命官，不可能长留昆山或苏州，而他又需要这个家庭音乐班子唱他的新曲，招待客人。这几个声伎杨维桢以后都带到了松江，为他日后的风月福人生活打下了基础。

对于顾瑛的种种示好，杨维桢自然也是心领神会，也有相当的回报。杨维桢所做的主要事情，就是主领一次次诗友聚会，不断地扩大他的唱和队伍。他倡导的几种古乐府诗体，都是在昆山期间完成的。例如，唱和竹枝词的队伍，是杨在昆山期间最为盛行的，顾瑛、于立、张简、郭翼、郑韶都有十分精彩的竹枝词作品。至正八年，辑数年来各地诗友唱和《竹枝词》凡百余人，名为《西湖竹枝词》，杨维桢亲自撰序，并书于玉山草堂。这是一个阶段性成果的展示。再如《游仙诗》也是在这段时间得到深入的。首先是在苏州的郑明德、张雨间进行的，昆山的郭翼一下子也和了十首。此后各方诗人、道士都来和杨维桢《游仙四章》，一时间成为唱和热门的诗题。杨维桢创作的古乐府诗题，更是赢得诗友们的青睐，一有新作问世即有众多和作。如《花游曲》几乎是能和的都和了一下，其他的如《欵乃曲》这类新题郭翼等人也都各展诗才唱和。如翻阅元人这一时期的诗集，基本上都能看到相当数量与杨维桢的唱和诗，这足见杨维桢在当时诗坛的影响力与号召力。尤其是杨维桢五、七言绝句体古乐府，已普遍得到人们的认可。这说明，元代的古乐府进入了一个新的时期。

顾瑛的玉山草堂收藏有一批古画鼎彝，杨维桢在玉山草堂作了很多题跋，为顾瑛的厅堂作了许多精彩的记。例如《曹将军赤马图》、《内人琴阮图》（赵千里作）、《丽人行》（周昉作）、《六宫戏婴图》（盛子昭作）、《内人吹笛图》（盛子昭作）、《内人剖瓜图》（盛子昭作）、《上元夫》（张渥作）。题画诗在当时并不是很流行的一种诗体，倪云林的题画诗，大多是五言或七言的

律诗，而杨维桢的题画诗却是古乐府。这是与众不同的地方。题画诗既增加了画本身的艺术、文化含量，也展示了杨维桢驾驭这种题材的娴熟技巧。其中为盛子昭画的《内人吹笛词》，不但叙述了教坊歌舞的历史，也道出了当时的一种风俗，值得重视：

天宝年来教春坊，紫云制曲吹宁王。
美人何处窃九漏，耳谱亦解传伊凉。
鹞弦转断黄金轴，独据胡床弄横玉。
冶情忽逐野莺飞，十指红蚕迷起伏。
御沟水暖浴鸂鶒，天地久无征战声。
芙蓉杨柳自摇落，岂识黄云边塞情。
西楼今夜月色午，内人思仙望河鼓。
白日萧条凤不来，井梧风动神鸟语。

前半部分叙历史，后半部分则是道今情。盛子昭是元代的画家，画的正是教坊中声伎的故事，表明当时流行这种娱乐。杨维桢以古乐府的新体写，七言诗看似七古，实为新体。这也是一种示范，展现自己的才情。

杨维桢在昆山期间，为顾瑛的玉山草堂作了大量的题记，如《玉山佳处记》、《书画舫记》、《碧梧翠竹堂记》等，这些美文使玉山草堂大放异彩，同时，这些记中，杨维桢又委婉地恭维了顾瑛的性格和人品，使主人大大获欢心。在《玉山佳处记》中说：“若仲氏之有仕才而素无仕志，幸有先人世禄生产，又幸遭逢盛时，得与名人韵士日相优游于山西之墅，以琴尊文赋为吾弗迁之乐，则玉山之佳，非仲瑛氏弗能领而有之。吁，与钟南隐者可以辨其佳之诬不诬矣。予尝论山不能重人，而人重之耳。望以剡子重，荆以卞和重，岷以羊叔子重，紫金以八公氏重。他日，昆之重，既以陆氏玉之重，又不以仲瑛氏乎？”^[9]这样的美誉加在顾瑛身上，勉励乎，抑或溢誉乎，两者兼而有之。

玉山草堂接待杨维桢特别隆重、周全。杨维桢自己说：“余抵昆，仲瑛必迎余桃源所，所清绝如在壶天，四时花木晏温，常如三月时，殆

不似人间世也。余既预宴而落空，仲瑛且出文木版，求余志榜屋颜。”杨维桢的题记，揣摩主人的心理，贴切而中人意，又能以雅丽的文辞表达出来。如《小桃源记》，题材别人写过多遍，而廉夫道来，妙笔自有新意。他说：“仲瑛齿虽强而志则休矣，其桃源其休之所寄乎？而犹以为小云。如伏翼者，小寄云耳。固不能大绝俗而去已。或曰：昆俗信仙鬼甚，贵富家有驾航，翼风一引至殊岛，见瑶池母，东方生乞千岁果啖之，而顾氏家弗能从，此小桃源之名于昆矣。仲瑛闻予前说，喜中其志，又闻后说，而喜人之亿其中也。”^⑨说顾瑛隐之志，常人能之，而以昆俗写其愿，实在出人意表，又合乎其心中之希冀，这是杨维桢高明的地方。故顾杨之间自然有了更深层的默契。

2、玉山雅集

自从结识杨维桢后，顾瑛家的各种客人一下子多起来，大多是一时名流。接待的礼仪、设施之不足也就显现出来。至正八年的初夏，他便开始大兴土木，修建一系列的池馆楼台，工程大约持续了一年。共有景点三十六处。铁崖《咏吴》云：“三十六桥明月夜，姑苏城里有琼花”。指的就是玉山草堂的情景。但据《玉山逸稿》，“亭馆凡二十有四，其属书卷，皆名公巨卿，高人韵士，手书以赠。”主要景点有前之轩的“钓月”，中之室的“芝云”，东曰“可诗斋”，西曰“读书舍”。亭有“种玉”、“君子亭”、“淡香亭”等，楼有“小游仙”、“春晖楼”等，厅堂有“碧梧翠竹”，另有“书画舫”、“听雪斋”、“白云海”、“来龟轩”等等。众多的亭馆有不同的功能，设计、命名都有匠心。“春草池”，是迎春的，“芙蓉馆”是消暑看荷的，“金粟影”用于秋天闻桂的，“听雪斋”自然是冬天看雪听雪的。“可诗斋”、“读书舍”便是吟诗读书的场所。最有文人雅兴的是“书画舫”，建于水上。“厕水之亭四楹，高不逾墙仞，上蓬下板，旁棖翼然似舰窗。客坐卧其中，梦与波动荡，若有缆而走者，……中外长

物，唯琴瑟笔砚，多者书与画耳。”这是取米芾“书画舫”命名的，极富于诗情画意。有了这些亭台楼阁，文人雅集便有了触景生情的诗兴，便有了一次次的诗会和吟唱。

从至正八年至十二年的四五年中，是玉山雅集的黄金时期，共宴集五十余次，加上草堂外的雅集，以顾、杨为首的文人们共雅集了七十余次。《玉山草堂雅集》汇诗73人，2954首，计十三卷，远远胜过历史上的兰亭雅集与西园雅集。成为诗歌史、书画史上的佳话。

玉山雅集对诗歌史的贡献体现在如下几个方面：

(1)分韵赋诗、分题赋诗具有时代特色

文人雅集，雅就雅在饮酒、赏景为辅而以唱和为主。王羲之组织的兰亭雅集，共42人，但作诗不过32首，有几个还未能即景成诗。而西园雅集，虽是苏轼、王诜、黄庭坚、米芾、李公麟这些大腕们雅集，因召集人王诜为驸马，又是画家，故这次雅集是书画家各显身手。玉山雅集诗人们都要唱和，也有赏罚规定，但须做诗，一律平等。特别是分韵做诗，限制较分题赋诗更多，也更能显现各人的才华。

例如吴克恭记录了一次分韵赋诗的经过：

乙丑(1349)之岁，六月徂暑，余问津桃源，溯流玉山之下，玉山主人馆余以草堂芝云之间，日饮无不佳适。有客自郡城至者，移于碧梧翠竹之阴。盖堂构之清美，玉山之最佳处也。集者会稽外史于立、吴龙门僧琦、疡医刘起、吴郡张云、画史从序。后至之客，则聊城高晋、吴兴郑韶、玉山主人及其子衡，暨余凡十人。以杜甫氏“暗水流花径，春星带草堂”之韵分阄，各咏言记实。不能诗者，罚酒二兕觥，罚者二人。明日，其一人逸去，虽败乃公事，亦兰亭之遗也。从序以画事免诗为图。时炎雨既霁，凉阴如秋。琴姬小璩英、翠屏、素贞三人侍坐与立趋，觥俱雅音。是集也，人不

知暑，坐无杂言，信曰雅哉！^[7]

这种分韵赋诗有几点是值得注意的：一是有优美环境的触发，足以发才人之兴趣，是感物而起兴；二是歌妓助兴；三是用杜甫诗句韵抓阄，韵虽有限制，但可以因景而赋，情、景、韵自然相合，故不是无病呻吟。由于各人体验不同，诗风不可能相同。如顾瑛分韵得星字，他的诗展开十分浪漫：

高堂梧与竹，暧暧排空青。凉飈忽飞来，落我生色屏。为君燕坐列绮席，吴歌赵舞双娉婷。莼香翠缕雪齿齿，蔗浆玉碗冰冷冷。人生良会不可遇，况复聚散如浮萍。分明感此眼前事，鬓边白发皆星星。华亭夜鹤怨明月，何如荷锄随刘伶。中山有酒十日醉，汨罗羁人千古醒。葡萄酒，玻璃瓶，可以驻君之色延君龄。脱吾帽，忘吾形，美人听我重丁宁。更借白玉手，进酒且莫停。酒中之趣通仙灵，玉笙吹月声泠泠，与尔同蹑双凤翎。

这首诗五言、七言、三言交杂，韵也变化多端，眼前景，景中情，历史和现实交错相叠，抒写了较为复杂的人生感慨。主人的热情，主人的感慨，主人的叮咛，在歌舞中化成一种复沓的节奏，情景交融十分自然。“脱吾帽，忘吾形”，率真任情，不受拘束。

诗人道士于立分得枝字，这个韵相对难以展开，故他的诗也变得短促：

新阳散微雪，薄霭凝春姿。
逍遥桐轩下，命侣酬芳时。
轻风荡微和，酒面浮晴漪。
娟娟明月钩，挂在珊瑚枝。

景也平平，情则空泛，缺少个人真切的体验，远在玉山之下。

四时风景在变，每次雅集的人员在变动，因由也个个不同。因此，不能把这种文人雅集看作是脱离社会的风花雪月的无聊游戏。元代社会的大动荡，在1351年张自诚起义后也同

样反映到这种雅集中。1357年二月，河南陆仁到玉山草堂相访，顾瑛约袁华、良琦等同集。陆仁有诗《柳春堂小集分韵得永字》并序记之：

丁酉岁二月廿有二日，龙门琦开士自吴江泛舟访金粟道人顾君仲瑛于界溪之上。龙门复贻书石川，招余过此，适葛君天民亦自苕霅来，各以道路芜梗，睽离间岁，慰藉问劳，握手叙契阔，语刺刺不能休，其于故人之情为何如哉！留数日，日以诗酒相娱乐，继而龙门复欲还吴江之无碍寺，道人止其行，且张席柳塘之小轩。时春雨初霁，春水初生，绿波澹荡，柳色如濡，举酒相属，谈笑甚欢。酒既半，道人作而言曰：适斯时也，当戎马交驰之际，凡我友朋，一别如雨，若匡山于君、鄱阳萧君，皆余之厚至者也。今日之在会稽，犹风马牛不相及也。余之思之，未尝一日忘之。今日得与诸君合并，不知良晤又几何时？因思古人折柳赠别之意，不能不戚然于怀也。诸君得无言乎！袁子英遂举“柳塘春水漫”之句分为韵，各赋诗以写其情云。^[8]

戎马交驰，路途艰险，旧日宾朋，如风马牛不相及，故虽是春天美景，其诗却也有相当多的忧郁色彩。陆仁的诗：“修塘带长堤，柳色参云起。疏雨落高林，浅渚生春水。文轩敞棂槛，宛在水中沚。流波荡轻华，细藻跳游鲤。故人式相见，离别何所似。相对澹忘言，坐听流莺语。”诗中的景物，缺乏春天明丽的色彩，而最后四句的体验，却是一种离别的酸楚。这是时代在他们心中的回响。而顾瑛的感慨更多，他在小序中说：“余去年春避地吴兴之商溪，始识天民于溪上之大慈隐寺。天民读书尚节义，落落有古人风，故与余甚浹洽。及余之归，远钱于洪城溪亭，临溪泣别，则其交情可见矣。今又能驾轻舟历数百里之险途，来问讯余之祝发，其义之笃，情之深，非寻常泛交结面者比也。余敬借此诗美之，且以饯其归。”

至正十六年，顾瑛老母去世，张士诚入吴后又强以为官，他只好削发为僧。这次雅集，是在其削发后不久，因此，回忆去年在吴兴的避兵，对葛天民大为感激。在“春风吹杨花，落我杯中酒”的大好季节，他的诗多的是感触：“……不闻乱军中，食人如食狗。苗獠虐已甚，横杀掠人妇。自古戎旅间，此事十八九。若以乐土言，无出平湖右。未知干戈止，能免饿殍否？忍君遽别云，更欲周旋久。横塘新水发，舟楫不肯后。君今必欲归，为语无隐叟。愿施七宝床，大作狮子吼。”这首诗，透露着时代的脉搏，有着充实的现实光辉。从语言看，也完全不像过去风流倜傥的雅士，最后两句分明是一个有道的僧人了。

(2) 联句诗体的重新激活

联句诗也是诗歌一体，它虽然起源于汉，盛于唐，文人也偶尔运用，但不发达。因为缺少文人雅集这种平台。

汉武帝时的柏梁体是联句诗的最早形式。武帝因造柏梁台开宴请二千石以上的官赋诗。皇上先作一句七言诗，大臣们依韵和之，共二十二人参与，一人一句，讲他自己的职责，无什么内容而言。齐梁时，简文帝亦有《曲水联句》，只几人联，到唐朝后，联句才成为一种风尚。有二人联句或数人联句，每人作两句或四句的。都是数人合作一诗，共赋一物（一景）。李白有《改九子山为九华山联句》是他与其他二人的联句。以后的白居易、刘禹锡、韩愈、孟郊等都热衷这种诗体。韩愈与孟郊的联句《城南联句》，创造了一种新的联句方式，韩先作第一句，孟作第二、三句。所谓跨句联结，就是说，第二个联必先对上句，再出下句，对上句要补足上句的诗意，出下句，设置为难对方的上句。这样就比较难，适合文人们争奇斗艳。唐代诗人中颜真卿有《登岷山观李左相石尊联句》，参加的有皎然、陆羽等28人，成为一首五言五十六韵的排律。这可以说是联句诗人最多的一次。

玉山雅集中的联句，少的只有两人，多的也不过六七人，但联句的诗人都有相当的水准，故使这种长期不使用的诗体焕发出新的活力。

例如，1348年3月的书画舫联句是在杨维桢和顾瑛之间进行的，诗如下：

龙门上客下驄马(瑛)，洛浦佳人上水帘。
玛瑙瓶中椰蜜酒(桢)，赤瑛盘内水晶盐。
晴云带雨沾香爇(瑛)，凉吹飞花脱帽簷。
宝带围腰星万点(桢)，黄柑传指玉双尖。
平分好句才无劣(瑛)，百罚深杯令不厌。
书出拨灯侵茧帖(桢)，诗成夺锦斗香奩。
臂鞦条脱初擎砚(瑛)，袍袖弓弯屡拂髯。
期似梭星秋易隔(桢)，愁如锦水夜重添。
劝君更覆金莲掌(瑛)，莫放春情似漆粘(桢)。

从书画舫的地点开始联句，先写主人的招待，厅堂内的装饰，当顾瑛的“凉吹飞花”让杨维桢对时，杨维桢一下子对到了官袍，这使得顾瑛才尽，只好说：“平分好句才无劣”了。然杨维桢又将诗意转向当下，留下一条生路，顾瑛绝处逢生又得以联下去。两人诗才上的差异是明显的，杨维桢不但诗意顺得畅，且有鲜活的形象。如“袍袖弓弯屡拂髯”，十分生动、传神。“期似梭星秋易隔”比起顾瑛的“愁如锦水夜重添”诗意，句式都警拔得多。杨维桢的收尾，紧扣联句的时间，收得有力而耐人寻味。

1348年的浣华馆联句，有杨维桢、顾瑛等七人联句廿四韵，铺陈宽阔，也不乏佳句，但思想深度则差一点。但1354年的可诗斋夜集联句，因正是动荡乱象环生的年代，联句的内容有了深刻的社会内容。关于这次联句，秦约有序云：

至正十四年冬十二月廿二日，余游吴中。属时寇攘，相君有南北之命。川途修阻，舟楫艰难。遂借馆于仲瑛君之草堂，而雪霰交作，寒气薄人。翌日夜分，集于可诗斋，客有匡庐于彥成、汝阳袁子英、吴郡张大本，相与笑谈樽俎，情谊浹洽。酒半，诸

君咸曰：今四日郊多垒，膺厚禄者，则当奋身报效，吾辈无与于世，得从文酒之乐，岂非幸哉？然友朋难必，每思草堂一时诸公，出处俱异。时郑九成则执笔漕台，陆君良贵亦有漕事之冗。惟龙门琦公元璞，独占林泉之胜以自适。其性情，兴言若人，又不能不于斯集驰企也。因效石鼎故事以记是集，凡若干韵，诗成，夜漏下三鼓矣。序其首者，淮海秦约文仲也。

今夕乃何夕，岁律已云暮。

更长灯烛明(瑛)，夜冷冰雪互。

滕六巧荐瑞(于立)，封姨怒相妬。

簪盞各尽欢(秦约)，杯行不知数。

肉台春笋纤(袁华)，法曲冰弦度。

红泪泣风蜡(张守中)，翠烟积香雾。

鼎沸雀舌烹(顾瑛)，酒泻龙头注。

啾啾啭莺喉(于立)，蹒跚躅鹅步。

燕谿落语阱(秦约)，驱驰慨行路。

计穷首授首(袁华)，车坠费诛屣。

风尘暗城郭(张守中)，稼穡罄场圃。

忧倾漆室葵(顾瑛)，啖分懒残芋。

天王狩河阳(秦约)，奸臣拒官渡。

济时风云会(于立)，旷世龙虎遇。

前席宣室徵(袁华)，下诏轮台布。

凯奏褻杜诗(张守中)，谏讽校借赋。

干羽舞两阶(顾瑛)，歌谣誇五袴。

时清仰皇泽(秦约)，会少忆长晤。

春冰破微甲(于立)，夜月照寒素。

云间鹤鸣陆(袁华)，吴下书惟顾。

瘦衰髯似戟(张守中)，短于腹如瓠。

张也乡曲英(顾瑛)，秦亦廊庙具。

孔问郑子官(于立)，杜赏已公句。

睽违念契阔(秦约)，茗芋写情愫。

冉冉叹驹驰(袁华)，营营笑蚊聚。

浮生草栖尘(张守中)，虚名日晞露。

嗟彼噂沓徒(顾瑛)，有此和乐孺。

用继石鼎联，聊以识所寓(秦约)。

秦约的小序交代了联诗的时间及背景，川途修阻，舟楫艰难，已非昔时可比。诗友们难再欢聚，各人感慨也。转苍凉，故主人顾瑛的起句就带有某种伤感，而且选择音调短促的韵。这个音调上的限制，似乎提示诗人们诗句的选择要沉重一点、色彩也要素一点。虽以“更长灯烛明”起句，下面铺陈的诗句却不奢华，到张守中“红泪泣风烛”已明显暗示了诗意的转折。高明的是秦约，以“燕谿落语阱”对于立的上句后，即直抒胸臆“驱驰慨行路”，把诗的画面切入动荡的现实，袁华的承接也相当恰当，使诗意深了一层，张守中的联句“风尘暗城郭”已概括出当时动荡混乱的形势。接着顾瑛再道悲惨的社会生活现状。秦约再联就直接把矛头指向那些奸臣。这几联接得痛快而沉重，是全诗的亮点。下面却联出几句并不和谐的句子，再转入对诗友的怀念。但到最后，张守中的“浮生草栖尘，虚名日晞露”的深沉感喟，唱出了这批乱世诗人的真实心态。从整体看，还是一首有内容、有感触的诗，其中顾瑛、秦约、张守中在诗意转折的关键起了很好的承上启下的作用。秦约的序是最后写的，概括了联句的场景，让我们看到了诗人们各自的心态。

联句是诗的集体创作，诗人必须调节句子与诗意的关系，方能有一首完整的作品诞生。《玉山璞稿》中收了多首联句诗，可见当时联句之盛。
(未完待续)

注释：

- [1] 《杨维禎与元末文学思潮》，第 318 页。
- [2] 《中华大典·元文学部》，江苏古籍出版社，第 1158 页。
- [3] 均见《元诗选》初集三，第 1329 页。
- [4] 《元诗记事》，上海古籍出版社，1987 年，第 365 页。
- [5] 《全元文》41 卷，第 464 页。
- [6] 《全元文》41 卷，第 463 页。
- [7] 《元诗选》初集三，第 2344 页，中华书局 1987。
- [8] 《元诗选》三集，第 638 页，中华书局 1987。

顾见龙生平考略

□ 朱万章

关于活跃于17世纪的宫廷画家顾见龙，我们对他的情况知之甚少。他曾在清代顺治、康熙年间祇候于内廷，早年以写照名世，后来兼擅人物、花鸟、山水，一度“名重京师”^[1]。但他于顺治、康熙年间供职宫廷的史料记载极少，而供职于乾隆朝的记载则较多。这一时期，其他的宫廷画家资料大多也付之阙如。同时，由于顾见龙不属于清初一流画家，虽然出生在绘画传统积淀较为丰厚的吴中地区，但仍然未能在主流画史中占有一席之地，以至于当初名满一地现在却鲜为人知，长期以来并未在学术界引起关注。因此，在现代美术史研究的视野中，顾见龙基本上是被忽略的。即便是一些专门以研究宫廷画史或清代院画为主题的论著或学术图录，也没有或很少涉及他的资料，更不用说详尽、深入的专题研究了。

笔者在一些零星史料钩沉中，试图尽可能还原当初享誉画坛的顾见龙形象。顾见龙的资料大多见载于17世纪以来的各类书画家传记、书画著录或美术类辞典，其中不乏误记或以讹传讹之处。笔者考察的顾氏画迹主要来自于两个渠道：一是收藏于海内外博物馆的传世作品；二是著录于各类文献的顾氏作品。在其传世画迹中，不乏可疑作品，需要进一步辨伪。在此基础上，对顾见龙的生卒年、生平、籍贯、艺术活动、画学传承等基本史料作补证、辨伪，并以此为例，透析17世纪以来作为非精英阶层的画

家群体的生存状态及其在画史上的影响。

在笔者掌握的众多文献资料和绘画题跋中，获取了很多关于顾见龙生平资料的信息。这些信息来自于不同的记载或传抄，以至于结论往往相左。这主要表现在生卒年、籍贯、师承三个方面，此外，关于其字号、祇候内廷问题也没有明确的说法。现结合有关史料和顾见龙传世作品，考订如次：

一、关于生卒年问题

最早记录顾见龙出生年代的是乾隆时期吴县人彭蕴灿。他在《历代画史汇传》中称顾氏“万历己酉生”，^[2]即万历三十七年（1609）。此后，在谢诚钧《瞿瞿斋书画记》和施叔清《清代画史》中均沿用了这种说法，^[3]今人的不少著作也沿用此说。^[4]清代同治年间，浙江海盐人吴修（1764—1827）编撰的《续疑年录》对此提出了不同看法。他从顾见龙署款“甲子年七十九”而推其生年当为万历三十四年丙午，即公元1606年^[5]。晚清裴景福（1854—1936）的《壮陶阁书画录》便沿用此说^[6]。后来，今人郭味蕓编著之《宋元明清书画家年表》，商承祚、黄华编著之《中国历代书画家篆刻家字号索引》，刘九庵编著之《宋元明清书画家传世作品年表》，江庆柏编著《清代人物生卒年表》，张慧剑的《明清江苏文人年表》，张彬编著之《中国古今书画家年表》^[7]等均以此为据。

在笔者寓目的顾见龙画作中，至少有四件

作品是既署年份又署年龄的。一件是北京故宫博物院所藏《山水图》页,款署“康熙乙卯夏写祝孙母郭太夫人大寿,七十叟顾见龙”^[8];一件为广州艺术博物院所藏《峒民采芝图》,款署“康熙辛酉蒲月,奉祝侍老荣寿,小弟顾云臣,时年七十有六”^[9];一件为台北故宫博物院所藏《寿星图》,款署“康熙癸亥阳月,七十八叟顾云臣临并录”^[10];一件为上海博物馆所藏《竹雀图》,款署“丁卯冬日戏笔,金门画史抱岩顾云臣,时年八十有二”^[11]。以这四件作品的年款及作者年龄推算,其生年都是1606年。因此,顾见龙生于万历三十四年丙午(1606年)是没有任何疑问的,前述文献记载的“万历己酉生”是没有依据的。

至于卒年,一直没有一种准确的说法。一般认为前述上海博物馆所藏《竹雀图》为所见



顾见龙 山水图 纸本设色 故宫博物院藏

顾氏作品中最晚之作,此年为1687年,则顾氏至少享寿八十有二^[12]。但陆时化《吴越所见书画录》著录王鉴的《临北苑潇湘图立轴》,中有顾见龙题跋,末署“戊辰六月既望,八十三叟顾云臣观于天藻堂”^[13]，“戊辰”，即公元1688年，据此则可知此年顾氏尚在，享寿当在八十三或以上。北京故宫博物院所藏一件《人物扇面》，所署年款也是“戊辰”^[14]，亦可进一步印证《吴越所见书画录》。近人谢巍所著《中国画学著作考录》称顾氏大约在康熙二十七年至二十九年(1688-1690)间卒^[15]，此说法将顾氏卒年的下限推到1690年左右，但未详出处。

从以上考证不难看出，顾见龙生于1606年，1688年尚在，享寿在八十三或以上。

二、关于籍贯问题

对于顾见龙的籍贯，一般有两种不同的说法。一说为江苏太仓人，主要有蓝瑛、谢彬的《图绘宝鉴续纂》，王宸的《绘林伐材》，冯津的《历代画家姓氏便览》，彭蕴灿的《历代画史汇传》，杨岷《迟鸿轩所见书画录》，李玉棻的《瓯钵罗室书画过目考》，谢诚钧的《瞿瞿斋书画记》及宣统《太仓州镇洋县志》^[16]；另一说为江苏吴江人，主要有张庚的《国朝画征录》、乾隆《吴江县志》、冯金伯的《国朝画识》、朱逢泰的《卧游随录》、胡敬的《国朝院画录》、鲁骏的《宋元以来画人姓氏录》、裴景福的《壮陶阁书画录》等。^[17]很显然，以上多种版本大多来自于其中一种说法的衍生或直接原文引用。明清以来的书画传记类文献互相转载、摘引的情况极为普遍，所以往往会出现若干种文献中发现的其实都是几种相同的信息，真正有用的信息并不多。

当然，在以上两种说法之外也有一些文献采用了较为折中的说法，称顾见龙为“吴江人，或曰太仓人”^[18]。这样的说法自然不会有错，但却让读者莫衷一是。近现代以来所编撰的各类人物辞典、美术类工具书、图录等大多沿袭了这种不偏不敬的说法^[19]。

其实,对于顾见龙的籍贯问题,文献的记载往往以讹传讹,或互相转引而出现误记。真正有说服力的便是顾氏本人的题记。所幸在传世的顾见龙作品中,有一件作于顺治十年癸巳(1653)的《平岗扶杖图》,顾氏自题款识:“癸巳春日写,娄水顾见龙”^[20]。“娄水”是流经太仓的一条河,常常作为太仓的别称。此外,在另一件作于康熙十七年(1678)的《溪山深秀图》中,作者更明确自署“娄东顾见龙”^[21]。“娄东”是因为娄江东流经过太仓,故“娄东”成为太仓的古称。以王原祁、王时敏为代表的“娄东画派”便是因此而得名^[22]。在太仓人王鉴(1598-1677)的画中,就经常可见自署“娄水王鉴”或“娄东王鉴”的画作,如作于1670年的《临巨然溪山图轴》(上海博物馆藏)和无年款的《峦容川色图轴》(天津博物馆藏)就署款“娄水王鉴”,作于1660年的《仿范宽山水轴》就署款“娄东王鉴”^[23]。因此,可认定顾见龙籍贯乃太仓是没有问题的。此外,在太仓人王时敏(1592-1680)为顾见龙的摹古绘粉本所作的序言中,也有“余同里云臣顾子”的说法^[24],这进一步印证了顾见龙确实就是江苏太仓人。

三、关于字号、别名

从文献资料显示,顾见龙的字有“云臣”、“云程”^[25]。《太仓州镇洋县志》记载:“顾见龙……世祖召入画院,呼为顾云臣,遂以字行。归,自号金门画史”^[26]。据此可知“云臣”当为顾氏入宫以后才开始使用,并在此之后,一直以“顾云臣”行于世。他的别号“金门画史”在其传世作品中较为常见。如《中国古代书画图目(一)》所载顾见龙《品茶逸趣图》扇面便署款“金门画史顾见龙”^[27],四川大学博物馆所藏顾见龙《剑仙图》便署款“钦假金门画史顾云臣敬手拜写”^[28],上海博物馆藏《朱雀图》署款“金门画史抱岩顾云臣,时年八十有二”^[29],日本桥本末吉藏顾氏《东方朔图》也署款“钦假金门画史顾见龙”。在顾氏传世画迹中,也有在“顾云臣”

前面只署“金门”的,如台北故宫博物院所藏《雪景图》便署款“金门顾云臣”^[30]。“金门”是汉代宫门名,又称为“金马门”,后来沿用为官署的代称,或指富贵人家。顾见龙在画中多次自署“金门画史”或“金门”,足见其在不断强调曾供职内廷的身份,说明顾氏对其曾祇候内廷的经历是颇为自得的。

此外,在其署款中,尚有别号“抱岩老人”,这主要见于顾氏的《文会图》(广州艺术博物院藏),该图署款“抱岩老人顾云臣写”^[31]。

四、关于祇候内廷问题

以研究宫廷绘画著称的聂崇正撰文指出,清代宫廷画家的来源主要有以下五类:父子相承、师徒相承或兄弟同时供奉内廷的职业画家;朝臣或地方官员举荐;画家献画自荐;皇帝召入宫内的画家官;欧洲各国来华的传教士画家。^[32]顾见龙的艺术活动经历显示,他祇候内廷是因为皇帝的召见,宣统《太仓州镇洋县志》记载:“顾见龙,字云臣,善画人物,宗仇英,工写照,丰神态度无不毕肖,世祖召入画院,呼为顾云臣”^[33]。世祖即顺治帝,公元1644年至1661年在位。这说明顾见龙祇候内廷的大致时间在1644-1661年间。^[34]但凡被皇帝征召入宫的画家,一般都是活跃于民间时名声较大。这说明顾见龙在顺治年间已在民间享有较高的声誉。

此外,澹归今释(1614-1680)有《题顾云臣卷》云:“南菊翁以高才挟绝技,负盛名,而有奇穷。客岁赴京师,奉天子英鉴,一时传为画榜中状元,旋以病假请归”^[35]。此处之“天子”,当为顺治帝。澹归乃清初名僧(俗名金堡),原籍浙江杭州,流寓广东,主广东韶关之丹霞山别穿寺,以诗文、书法及抗清事迹名闻江南和岭南。^[36]澹归与顾见龙同时,他的记载应该还是比较可信的。据此可知,顾见龙当时应诏入宫,在民间的震动是极大的,因而被传为“画榜中状元”。在顾见龙作于康熙二十五年(1686年)的《摹李唐山东货郎图》题识中,有“余应召入都,于大内曾一亲见之

(指李唐《山东货郎图》)”这样的字句,^[37]进一步印证了顾氏是应诏进入宫廷的。

有意思的是,顾见龙的老师也曾供奉内廷,但只是供奉在明代的宫廷中。钱谦益(1582-1664)在1644年为《顾见龙绘明代君臣四十像册》所作题跋中写道:“右太祖高皇帝、成祖文皇帝、世宗肃皇帝御容各一,下及列朝名臣图像,通计三十七像,系前供奉臣曾鳌奉福庙旨摹写入大内,其副本携归。臣谦益获亲觐焉,乃令其弟子顾见龙重为临本,汇装成帙……”^[38]据此可知顾氏曾师从“前供奉臣曾鳌”。因此,完全有理由相信,顾见龙极有可能在明末已经跟随其师供奉内廷作画,而明亡后离开宫廷,后来再被顺治帝征召入宫。当然,这只是一种合乎情理的揣测,需要有更深入的材料加以证实。

顾见龙祇候内廷的时间应该并不长。前引澹归文中,有“旋以病假请归”句,虽然没有说明具体的供职时间,但可揣摩其时间应该是很短的。至于大致的时间,在张庚(1685-1760)的《国朝画征录》“顾铭”条中有如此记载:“康熙辛亥春,圣祖召写御容,赐金褒荣之。时吴江顾见龙云程亦以写真祇候内廷,名重京师”。^[39]“圣祖”为康熙,公元1662年至1722年在位。“康熙辛亥”为公元1671年,说明至少在这一年顾见龙还供职在内廷^[40]。据此推测,顾见龙祇候内廷的时间大致有二十年左右,并且极有可能是断断续续的。此外,清人胡敬在《国朝院画录》中记载,“康熙中,……顾见龙,字云程,吴江人”^[41],若以康熙三十年(1691)左右为“康熙中”,则此时顾见龙已90岁左右,显然和史实记载是不相符的。胡敬是嘉庆年间进士,他的《国朝院画录》成书于嘉庆二十一年(1816),此时离顾见龙应诏入宫的时间已有一百多年,因此出现误记是非常有可能的。

在清代宫廷绘画研究中,清早期的历史一直是扑朔迷离的。对于顺治朝和康熙朝的宫廷

绘画,由于缺少必要的资料,人们对其情况知之甚少。据杨伯达的研究显示,清代设立画院的最早时间是乾隆元年(1736),是年设画院处和如意馆。在顺、康、雍正三朝(1644-1735)的九十一年间,虽无画院之名,但有画院之实^[42]。所谓“画院之实”,主要是指在雍正年间,在养心殿造办处有一个“画画处”的机构来管理裱画和画画^[43],而在顾见龙祇候内廷的顺治、康熙年间,并没有史料证明有相应的机构。这批画家大多应皇帝之征来到宫廷,以松散的关系活跃于皇帝周围,或者为皇帝写真,或者为王宫贵族画像。裴景福《壮陶阁书画录》便记载,顾见龙曾为世祖(顺治)、圣祖(康熙)写“御容”,“内廷王宫贵戚、宫嫔内侍,咸得沾溉芬馥”^[44]。他为后妃画像时,因男女授受有别,乃跪在地上对着镜中的妃子取景。这些都说明,顾见龙在宫廷主要是以写像为主。

在今人杨新的研究中,将清代宫廷画家所担任的任务主要概括为四类:为皇帝、后妃及王公大臣等画肖像;为皇帝的某一重要活动或当时发生的重要事件作纪实性和纪念性绘画;为供帝、后们案头玩赏和宫殿的室内装饰而创作;其他的任务有古画的临摹仿制及宗教画创作等^[45]。从现有的零星资料记录可知,顾见龙在宫廷的任务主要是第一类。不过,在《石渠宝笈三编》中,著录了顾见龙的《雪景图》,款署:“拟赵松雪积素图,金门顾云臣”^[46],该画现存台北故宫博物院^[47]。台北故宫博物院还藏有另一件顾见龙的《寿星图》,系临仿唐代画家范长寿之作。此图虽无《石渠宝笈》著录,但有嘉庆及宣统鉴藏印鉴^[48]。两件画虽然不能完全确认是否系顾见龙祇候内廷时所作,但均曾入藏清宫,而且也都是临仿古画。据此可知,顾见龙在宫廷的任务除了第一类而外,应该还承担着第四类即临摹仿制古画的任务。

五、关于师从及传承问题

顾见龙同乡好友王时敏在为顾见龙摹古



顾见龙 诵书仕女图
148.5 × 46.5cm 绢本设色
广东省博物馆藏

绘粉本所作的序言中，称顾见龙“资性敏悟，幼有画癖”，但不愿意为习俗所囿，于是便离开故里，“远访名宿而师事之”^[49]。王时敏并没有提到“名宿”到底是谁。晚清民国时期裴景福在1920年为顾见龙《临九老图卷》作跋时指出，顾见龙“得曾波臣正传”^[50]，后来的研究者大多沿用了这种说法。裴景福与顾见龙相隔近三百年，此说究竟依据何在，实在查无可据。这种观点并没有直接的依据，大多来源于对顾氏画风的解读。日本学者近藤秀实在其论著《波臣画派》中称顾见龙为具有曾鲸画风的画家^[51]，应该还是比较确切的。

有趣的是，在裴景福的《壮陶阁书画录》中，原文刊载了钱谦益为《顾见龙绘明代君臣四十像册》所作题跋，明确指明顾见龙的师承

关系。该跋已在前引文中出现：“右太祖高皇帝、成祖文皇帝、世宗肃皇帝御容各一，下及列朝名臣图像，通计三十七像，系前供奉臣曾鳌奉福庙旨摹写入大内，其副本携归。臣谦益获亲覲焉，乃令其弟子顾见龙重为临本，汇装成帙……”^[52]。此处说明顾见龙乃曾鳌的弟子。关于曾鳌的生平，从这段题跋知道他是明代的宫廷画家，但在《明代院体浙派史料》^[53]及其他相关资料中并没有见到他的名字，说明他是一个在美术史中被忽略了宫廷画家。他是不是曾波臣（曾鲸）的别名呢？从曾鲸的有关资料看，还没有任何迹象表明“曾鳌”是曾鲸的别名。极有可能的是，曾鳌是曾鲸的同族（或同胞）兄弟。在明代，浙闽籍画家供奉内廷的画家极多^[54]，因此，曾鳌与曾鲸同为福建籍的画家是完全有可能的。

至于顾见龙的传人，目前所见于文献记载者仅有顾政。宣统《太仓州镇洋县志》载：“顾政，字六纪，本杨氏子，从顾见龙学画，因冒其姓，擅名于世”^[55]。但在近人施叔清的《清代画史》中则记载：“顾攻，字六纪，本杨氏子，震泽人，学见龙人物，笔极工细”^[56]。“政”与“攻”为形近字，故“顾政”与“顾攻”当为同一人。在方浚馥《梦园书画录》中著录有一件《八家合作之轴》，文曰：“耕烟散人王翬仿白石翁古桧，甲戌长至前二日。吴趋徐玫写黄梅，娄东顾政添双鸟，云间顾昉补天竹，邗上王云补竹石、野鹤，杨晋添月季，南沙虞沅画水仙，松陵吴芷写芝兰”。^[57]据此可知，上述“顾攻”当为“顾政”。综合前述资料，可知顾政字六纪，与顾见龙同为娄东人（今江苏太仓）。他本姓杨，因从顾见龙习画，且仰慕顾氏画艺，遂改姓顾。遗憾的是，至今并没有发现顾政的传世画迹^[58]。从记载中，我们知道他跟随顾见龙学人物，用笔极为精细，且兼擅花鸟。

此外，在彭蕴灿的《历代画史汇传附录》中记载有与顾见龙画风相似的画家：“施鹤，字天

声,长洲人,工人物、佛像,颇似顾云臣”^[59]。施鹤的生平事迹不详,但从该书所排列的顺序看,所处时代应该较顾见龙晚。这是迄今为止所发现的有史记载受到顾见龙画风影响的画家。同样地,现在也没有发现施鹤的传世画迹。

关于顾见龙生平事迹,还有很多方面需要进一步探讨,比如关于供奉内廷的具体时间及其在宫中的艺术活动、在吴中地区的美术活动及其交游等等,这需要有关材料的深入发掘和梳理。限于篇幅,笔者拟另文再议。

注释:

[1] 这种提法最早见于张庚《国朝画征录》。参见《中国书画全书》第十册,上海:上海书画出版社,1996年,第437页。此后,在冯金伯的《国朝画识》(《中国书画全书》第十册,第662页)、姜怡亭的《国朝画传编韵》(《中国书画全书》第十册,第933页)、彭蕴灿的《历代画史汇传》(《中国书画全书》第十一册,第344页)、鲁骏的《宋元以来画人姓氏录》(《中国书画全书》第十三册,第738页)、叶德辉的《消夏百一诗》(光绪戊申夏五叶氏关古堂刊,卷上,第22页)、谢诚钧的《曠曠斋书画记》(咸丰三年陈翰芬刊刻,卷四,第12页)、乾隆《吴江县志》(《中国地方志集成·江苏府县志辑(20)》),南京:江苏古籍出版社,1991年,第140页)、施叔清的《清代画史》(卷八,香港:博雅斋,1978年,第8页)中都援引了这种说法。

[2] 彭蕴灿:《历代画史汇传》,载前揭《中国书画全书》第十一册,第344页。

[3] 分别参见前揭谢诚钧《曠曠斋书画记》(卷四,第12页)和施叔清《清代画史》(卷八,第8页)。

[4] 张冠印:《中国人物画史》称顾见龙生于1609年,卒年不详,参见该书第206页,北京:文化艺术出版社,2002年。

[5] 吴修:《续疑年录》卷四,同治十三年(1874)虞山顾氏刊印,第1页。

[6] 裴景福:《壮陶阁书画录》卷十三,北京:学苑出版社,2006年,第452页。

[7] 分别参见郭味蕖《宋元明清书画家年表》(北京:人民美术出版社,1958年,第190页)、商承祚、黄华编《中国历代书画家篆刻家字号索引》(北京:人民美术出版社,2002年,第1287页)、刘九庵编著《宋元明清书画家传世作品年表》(上海:上海书画出版社,1997年,第276页)、江庆柏编著《清代人物生卒年表》(北京:人民文学出版社,2005年,第622页)、张慧剑《明清江苏文人年表》(北京:人民文学出版社,2008年,第401页)、张彬《中国古今书画家年表》(北京:文物出版社,2006年,第119页)。

[8] 《中国绘画全集(20)》,北京:文物出版社,杭州:浙江人民美术出版社,2000年,第45页。

[9] 此图之目录参见苏小华主编《广州美术馆藏品目录》,广州:花城出版社,2000年,第292页。此图未见刊载,承蒙广州艺术博物院同仁提供资料,在此敬申谢忱。

[10] 故宫博物院编辑委员会编《故宫书画录》,第10册,台北:故宫博物院,1992年,第235-236页。

[11] 中国古代书画鉴定组编《中国古代书画图目(四)》,沪1-2416,北京:文物出版社,1995年,第230页。此外,环翠堂《名人花卉集锦一集》亦刊载此画。

[12] 俞剑华编《中国美术家人名辞典(修订本)》,上海:上海人民美术出版社,1981年,第1536页。《中国美术辞典》则依据此画直接将顾见龙的卒年定为1687年,参见该书第88页,上海:上海辞书出版社,1987年。

[13] 陆时化:《吴越所见书画录》卷六,《中国书画全书》第八册,上海:上海书画出版社,1994年,第1158页。

[14] 此图未见刊载,承蒙北京故宫博物院杨丹霞女士抄示款识,在此敬申谢忱。

[15] 谢巍:《中国画学著作考录》,上海:上海书画出版社,1998年,第442页。

[16] 分别参见蓝瑛、谢彬《图绘宝鉴续纂》;王宸《绘林伐材》;冯津《历代画家姓氏便览》;彭蕴灿《历代画史汇传》;杨岷《迟鸿轩所见书画录》;李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》;谢诚钧《曠曠斋书画记》卷四,第12页;宣统《太仓州镇洋县志》卷二十二(人物六:艺术·杂传·流寓·方外),民国八年(1919年)刻本,《中国地方志集成·江苏府县志辑(18)》,南京:江苏古籍出版社,1991年,第363页。

[17] 分别参见张庚《国朝画征录》;乾隆《吴江县志》卷三十三(艺能),《中国地方志集成·江苏府县志辑(20)》,第140页;冯金伯《国朝画识》;朱逢泰《卧游随录》;胡敬《国朝院画录》;鲁骏《宋元以来画人姓氏录》;裴景福《壮陶阁书画录》。

[18] 姜怡亭:《国朝画传编韵》,《中国书画全书》第十册,第933页;刘敦编《历代书画史汇考》,北京:北京图书馆出版社,2005年,第691页。

[19] 常见的有施叔清的《清代画史》、臧励和等编《中国人名大辞典》(上海书店,1980年,第1790页)、俞剑华《中国美术家人名辞典》和孔达、王季铨编《明清画家印鉴》(台湾:商务印书馆,1965年)等。

[20] 该图为绢本设色,143.5×58厘米,北京故宫博物院藏,载中国古代书画鉴定组编《中国古代书画图目(二一)》,京1-3191,北京:文物出版社,2000年,第332页。

[21] 《十百斋书画录》,载《中国书画全书》第七册,第664页。

[22] 关于娄东画派,可参见太仓市政协文史委员会编《王时敏与娄东画派》(杭州:浙江人民美术出版社,1994年)和萧平、万葵《娄东画派》(长春:吉林美术

出版社,2003年)。

[23] 分别参加单国强编《王鉴精品集》,第44、60、16项,北京:人民美术出版社,1999年。

[24] 王时敏:《王奉常书画题跋》卷下,宣统元年(1909年)通州李氏瓠钵罗室藏板,第15页。

[25] 姜怡亭:《国朝画传编韵》,《中国书画全书》第十册,第933页。此外,杨岷《迟鸿轩所见书画录》则称“顾见龙,字云程,号云臣”,参见前揭《中国书画全书》第十二册,第56页。

[26] 前揭《中国地方志集成·江苏府县志辑(18)》,第363页。

[27] 中国古代书画鉴定小组编《中国古代书画图目》(一),北京:文物出版社,1986年,第94页。

[28] 四川大学博物馆编《四川大学博物馆藏品集萃》,成都:四川大学出版社,2006年,第120页。

[29] 参见前揭中国古代书画鉴定组编《中国古代书画图目(四)》,第230页。

[30] “国立”故宫博物院编辑委员会编《故宫书画录》,第10册,台北:“国立”故宫博物院,1992年,第237-238页。

[31] 中国古代书画鉴定小组编《中国古代书画图目》(十四),北京:文物出版社,1996年,第69页。

[32] 聂崇正:《清代宫廷绘画机构、制度和画家》,北京:《美术研究》,1984年第3期,第51-54页;亦载聂崇正《宫廷艺术的光辉——清代宫廷绘画论丛》,台北:东大图书有限公司,1996年,第1-28页。此外,华彬《中国宫廷绘画史》则称其来源主要有四种,忽略了欧洲各国来华的传教士画家,参见该书第373-375页,沈阳:辽宁美术出版社,2003年。

[33] 前揭《中国地方志集成·江苏府县志辑(18)》,第363页。

[34] 张冠印《中国人物画史》称顾见龙于康熙初年54岁时任宫廷画师,不知依据何在,姑妄存此备考,参见前揭该书第206页。

[35] 澹归和尚著,段晓华点校《徧行堂续集》卷八,广州:广东旅游出版社,2008年,第197页。

[36] 关于澹归生平事迹,可参见拙文《释澹归的释文书法》,载朱万章《岭南金石书法论丛》,北京:文化艺术出版社,2001年,第122-133页。

[37] 陶樾:《红豆树馆书画记》卷八,光绪八年壬午(1882年)春仲吴趋潘氏鞞园雕版,第75页。

[38] 前揭裴景福《壮陶阁书画录》卷十三,第451页。

[39] 前揭《中国书画全书》第十册,第437页。

[40] 聂崇正在《顾铭〈允禧训经图〉》(北京:《文物》,1984年第7期,第67-68页)一文中称,因顾铭为慎郡王允禧(1711-1758年)作画,据此推断顾铭为康熙写像的时间当在康熙四十年(1701年)前后。如是,则顾铭入宫时顾见龙当在95岁左右,这显然与史实不符。据笔者推测,《允禧训经图》之题识“慎邸殿下训经图”中“慎邸殿下”可能并非慎郡王允禧,而是另有

其人。究竟孰是,俟考。

[41] 前揭《中国书画全书》第十一册,第760页。

[42] 杨伯达《清代画院观》,北京:《故宫博物院院刊》,1985年第3期,第54-68页。亦可参见杨伯达《清代画院》,北京:紫禁城出版社,1993年,第7-35页。

[43] 参见前揭杨伯达《清代画院观》文。北京故宫博物院藏《养心殿造办处各作成做活计清档》保存了大量关于“画画处”的第一手资料,该档案近年已有公开出版,参见朱家潘选编《养心殿造办处史料辑览·第一辑·雍正朝》,北京:紫禁城出版社,2003年。

[44] 前揭裴景福《壮陶阁书画录》卷十三,第452页。

[45] 杨新《清代雍、乾时期的宫廷绘画》,载《杨新美术论文集》,北京:紫禁城出版社,1994年,第164-165页。

[46] 《石渠宝笈三编·延春阁》。

[47] 该作品图版及著录载“国立”故宫博物院编辑委员会编《故宫书画录》,第10册(台北:“国立”故宫博物院,1992年),第237-238页。

[48] 作品图版及著录载“国立”故宫博物院编辑委员会编《故宫书画录》,第10册(台北:“国立”故宫博物院,1992年),第235-236页。

[49] 前揭王时敏《王奉常书画题跋》卷下,第15页。

[50] 前揭裴景福《壮陶阁书画录》卷十三,第452页。

[51] 近藤秀实《波臣画派》,长春:吉林美术出版社,2003年,第97-101页。

[52] 前揭裴景福《壮陶阁书画录》卷十三,第451页。

[53] 穆益勤编著《明代院体浙派史料》,上海:上海人民美术出版社,1985年。

[54] 关于这一点,聂崇正在《明代宫廷中何以浙籍画家居多》一文中已有阐述,该文载(北京)《美术观察》,1997年4期。

[55] 前揭《中国地方志集成·江苏府县志辑(18)》,第363页。

[56] 前揭施叔清《清代画史》卷八,第8页。

[57] 方浚猷《梦园书画录》卷十九,载前揭《中国书画全书》第十二册,第332页。亦载陆时化《吴越所见书画录》卷六,前揭《中国书画全书》第八册,第1158页。

[58] 在2003年由北京太平洋国际拍卖有限公司举办的“2003春季艺术品拍卖会·中国书画(古代)专场”中出现顾政作品,该作品名称为《宫廷影像图》,纵105厘米、横96厘米,但该作品是否为顾政真迹尚不能确定,姑存此备考。参见该场拍卖会图录第0423号拍品。

[59] 彭蕴灿:《历代画史汇传附录》,载前揭《中国书画全书》第十一册。

(作者为广东省博物馆研究馆员、博士)

新安四家之一的汪之瑞

□ 陆家桂

明清时期书画界画派众多,特别是江南画家辈出,就安徽一地就有新安画派、黄山画派、姑孰派等。画派的划分往往以地域为界,新安是歙县的古地名,而“新安四家”中的浙江是歙县人;查士标、孙逸、汪之瑞都是休宁人,歙县和休宁都属徽州府治,亦即新安郡治,故新安画派又被称为“徽州派”。又由于休宁的古地名为海阳,所以“新安四家”也被称为“海阳四家”。新安画派是明清之际在皖南一带形成的一个山水画派,新安江流过这一带,因此新安是这一地带的古称。唐肃宗时曾被称为歙州。宋徽宗时改称徽州,故后来所说的“黄山画派”、“徽州画派”等,其派均出于“新安画派”。至于新安画派和黄山画派的关系是怎样的,是一个画派不同的两个名称,还是两者有所区别?这使局外人往往有所不解。据考查,新安地区向以黄山为中心,而且自嘉道以后,论画者对于新安画派的画家里籍已不再限于新安一地,凡与黄山区域相连之地的山水画家都被称之为“黄山画派”。近代画家黄宾虹先生在《黄山画苑略》中辑录了一百四十多位明清时的安徽画家,都归之为“黄山画苑”中人。可见黄山画派是扩大了的新安画派。但“新安画派”是传统的著名画派,历史上早已认

同,所以作为画史研究与学术交流,“新安画派”之称仍然应该存在。

画史上的新安四大家是指浙江、查士标、孙逸、汪之瑞四人。而汪之瑞虽为新安四大家之一,但所传作品极少,有关文字资料更少见于记录。

《徽州府志》记载有:“汪之瑞字无瑞,休宁四都锡山头人。工书画,画仅写大意,得古人神髓。字法精妙,有汪湛若得其传,擅名扬州。”

张庚《国朝画征录》云:“无瑞,休宁人。气宇轩昂,豪迈自喜,土苴轩冕,有不可一世之概,酒兴发,落笔如风雨骤至,终日可得数十幅。兴尽僵卧,或屡日不起。非其人望望然去之,虽多金不屑也。尝言:画能疏能密,有奇有正,方称好手。又曰:厚不因多,薄不因少,皆画家名言。字学李北海,生劲可喜。不愧为李周生高弟也。”

关于汪之瑞生平的文字记载大致如上述,其他虽略有所见,不无大同小异。而汪之瑞的生卒年月不见于记载。我们不妨从他和李永昌的师生关系,以及几幅有纪年的画,以推知其

大概。

其一，史载汪之瑞为李永昌高弟，但李永昌生卒于何年何月，亦不见于有关记载。《徽州府志》、《无声诗史》等作品中记云：“李永昌字周生，休宁人，一作新安人，善书。与董其昌齐名，董雅重之，所书如董笔。工山水，仿元人。为汪之瑞师，新安派先锋。富收藏，有诗四卷，名曰画响，音调清越，皆阐扬画理者。万历二年，尝仿元人山水图。”

从这一记载可知李永昌的书法在当时已很有名了，他的书法追随董其昌，而且受到董的器重。从记载的口吻也看出李永昌的年龄略小于董其昌。而董其昌生活年代为1555—1636年，这是可供考证李永昌生卒年月的佐证之一。

其二，从几幅有记年的画来推测。



汪之瑞 山水图 79×52cm
纸本 故宫博物院藏

《新安五家冈陵图》(上海博物馆藏)此画作于崇祯十二年(639)合作者的名次是李永昌、浙江、汪度、刘上延、孙逸。此卷卷末有黄左君跋云：

古有联吟而无联画。此卷为吾乡诸老创格。祝李生白寿所作，笔墨淡逸，诚新安派之尤者也。按卷中五人，周生名最著，弟子亦多，新安四家之汪之瑞即其高足。

卷中有浙江题词为：“己卯三月，为生白社兄寿。弟江韬”。

所谓“周生名最著”，此与李永昌为“新安派先锋”有关。

据有关专家研究中所引用香港中文大学部76年《中文研究院刊》中的文章，其中谈到龚贤的一件山水卷，其自跋云：

孟阳开天都一派，至周生始气足力大。孟阳似云林，周生似石田仿云林。孟阳程姓，名嘉燧；周生李姓，名永昌，俱天都人。后来方式玉、王尊素、浙江、吴岱观、汪无瑞(之瑞)、孙无逸(逸)、程穆倩(邃)、查二瞻(士标)，又皆学此二人。

龚贤所说的“天都”即黄山天都峰，因以上诸画家都是天都人，故有被称之为“天都派”的。实际也就是黄山画派的代称。而“孟阳开天都一派，至周生始气足力大”这条跋语其一是突出了程嘉燧和李永昌开创天都派的先驱地位。其中程嘉燧的生年为1565年，因此李永昌的生年肯定要晚于程嘉燧；其二说后来的诸画家如浙江、吴岱观、汪之瑞、孙逸、查士标等皆学此二人。则说明从年龄上看李永昌大于新安诸画家。而“新安四家”中生卒年月有据可查者释浙江为1610—1664年；查士标为1615—1698年。那么李永昌的生活年代一定在此之前。从他要晚于程嘉燧而又早与新安四家这一计算推测，李永昌约诞生于1580年左右。

对李永昌的出生年代有了个初步估计后，据此可以推测汪之瑞的生卒年代。汪之瑞和渐

江、查士标、孙逸是同辈又是李永昌的高弟，故年龄必小于李永昌。

再从现存汪之瑞的几幅有记年的画来看：

1、作于己丑五月(顺治六年,1649)的山水图轴(故宫博物院藏)画左题云：“己丑夏五月画似跨千老盟兄。时余游豫,不觉笔下有离别之气瑞识。”画右有查士标的题句：“此乘槎真迹,古气苍蔚,如见伊人……己未七月邗上旅士标。”

2、己丑初夏(顺治六年,1649)作的一幅册页(上海神州国光出版社《新安名画锦集册》),画幅右角写有“己丑初夏为香士社兄画,汪之瑞。”左方有方增兆题诗云：“眼看画里疑无路,身到山中自有人。万壑千峰谁写就,翻嫌青碧不曾真。”

3、作于癸巳年(顺治十年,1653)山水图轴(浙江博物院藏)画面题曰：“癸巳之冬象三命祝文白老社兄,瑞道人”。对此,在时隔13年后戴洪魁于丙午年(1666)题跋云：“此前辈汪之瑞真迹,其气象高洁,其笔简老,亦一时名手也。岁在丙午六月后学戴洪魁于自治书屋中”。跋语称“此前辈汪之瑞真迹”,可见汪已不在人间了。

4、1666年汪之瑞已离人间的又一证明是：查梅壑在汪之瑞的山水图轴上题云：“乘槎画近日绝少,而具服者亦复寥寥。此幅犹只光片羽也。……町畦之外,殊不易得。乘槎而在不知费几斗墨矣。老叟梅壑道人不禁喜而为之笺。时丙午腊月望前二日”。丙午年是康熙五年。公元1666年,时汪之瑞已离开人世了。

查士标在另一幅汪之瑞的题跋中有“一去人间四十年,只同野鹤唳辽天”句。如果此语写于查士标临近卒年(查卒于1698),则汪之瑞的卒年月在1660年左右。

二

新安四家中汪之瑞和孙逸的传世作品很

少。但即使从不多的作品中也能看出他们独特的风格。

1. 共同的时代背景,形成共性风格——“逸”。

新安画派之作品被画论家列入“逸品”,并非偶然。他们生活在明末清初阶级矛盾、民族矛盾尖锐的年代。明朝以崇祯帝自缢煤山告终。农名起义的李自成还未来得及巩固政权,叛徒吴三桂无耻迎降,引清兵入关。“扬州十日”、“嘉定三屠”,战火燃遍大江南北,人民流离失所。新安画家中的大多数人携家避居新安山中,隐居遁世,闭门读书,志绘事,过着穷困潦倒的生活。虽是消极的表现,但这是受特定时代条件的制约。他们的爱国思想、高洁气节也是以特定方式,体现在他们的绘画中,那就是一种轩爽清秀、飘然清高的逸气。因此,在清秦祖永所著《桐阴论画》中把新安画派包括查士标、汪之瑞、释浙江、孙逸等作品都列入“逸品”。

画而分品,始于南齐谢赫的《六法论》。在《古画品录》序中开宗明义便说：“夫画品者,盖众画之优劣也。”分品是评画的审美标准,也是绘画批评的主要方法之一。唐开元年间张怀瓘在《画断》中把画分为“神”、“妙”、“能”、“逸”。朱景玄论画虽重“神品”但也重视“逸品”。到张彦远对画的品评分为“自然”、“神”、“妙”、“精”、“谨细”五等,并认为“自然”方为“上中之上”。可见,这“自然”一格和朱景玄“逸品”之重自然是具有同等意义的。

清秦祖永所著《桐阴论画》,集百二十家分为“神”、“逸”、“能”三品。在序言中说：“至所标品目,非可执一,有神而兼逸,有能而兼逸,有神与能擅而仍无失为逸,亦有神而不能,能而不逸……”他于评画标准,提出“神”、“逸”、“能”三品,认为三者不能绝然分开,但往往互相兼有,彼此渗透。而在相兼中,逸品常出现在神品或能品中。这种分析一方面体现了秦祖永

的辩证思想,同时也看出他的审美理想,是很重视逸品之为一格的。

作为新安画派之一的汪之瑞的作品中所体现出那种或轩爽清秀、飘然清逸,或古篆苍蔚、气象高洁,皆是他人品胸次的体现。

2. 深居山林,师法造化。

在以政治体制为中心的皇权社会,面对残



汪之瑞 苍松竹石图 179.5 × 78cm
纸本 上海博物馆藏

酷激烈的阶级斗争,个人特别是文人的力量是无足轻重的。新安画家采取避世态度,既是表明他们不和异族入侵者合作,是一种特殊形态的抗拒。同时,他们也是通过自己独特的形式——以笔墨来表达自己的为人处世的理想。所以他们即使隐迹遁世,却并不消极颓废,而是一方面饱读书诗,提高学养。同时他们深居山林,深入名山大川,以造化为师,搜览山川形势,为自己胸中丘壑,托山林以写自己胸次。所以新安画家作品往往在烟云变幻中流露出一种静穆,一种凛然正气。如汪之瑞的山石图,貌似乱山荒秽,但其厚重、方正、坚实、稳定形态,体现了一种坚如磐石、镇定自若、从容大度的豪迈气概。

3. 渴笔焦墨,简练明净。

从现存汪之瑞的画幅中可以看出他作画力求简练明净,正如张庚在《国朝画征录》中所指出的,汪之瑞“善山水,以悬肘左锋,运渴笔焦墨,多麻皮荷叶等皴,爱作背面山。”又说:“无瑞自率胸臆,挥洒纵横,以无视世之规格法者,诚豪也哉!”他的渴笔焦墨、勾勒皴擦手法,以及力求画面简练明净的构图,为新安画派画风的奠定起了极重要的作用。

汪之瑞作为“新安四家”之一,对于他的文字记载很少,遗存作品亦凤毛麟角,这对后来的研究者造成一定的困难。即使如此,从所见作品,画家以渴笔焦墨,简练、明净的构图中所体现的自然淡泊、轩爽清秀、飘然清逸的超然“逸”气,静穆,厚重、稳定的凛然正气,以及镇定自若、从容大度的豪迈之气中,看到了汪之瑞画风的独创性。风格即人格,汪之瑞的这种风格与新安其他几位有共同时代背景、共同理想、共同志趣的画家一起创造了画史上有名的“新安画派”的独特风格,留给后人的是无尽的欣赏、无穷的想象空间以及值得学习的笔墨功力和画家应有的底气。

(作者为无锡轻工大学教授)

《昆山图》中的“奥如旷如之亭”

□ 郭志昌

在昆仑堂美术馆去年十一月举办的《墨林昆冈·昆山近四百年书画名家作品展》中,我看到了清道光年间昆山籍画家顾春福的《昆山图》,感到很亲切,很欣慰。我终于看到了由昆山人画的表现玉峰景色的画作,了却了一桩心愿。更使人感到意外和惊喜的,是位于东峰半腰的“奥如旷如之亭”在画面上得到了展现。同时也由此知道,即使在紧接着到来的太平天国战争中,这座亭子也侥幸地穿越了残酷而激烈的战火以及百年之后几欲摧毁一切“四旧”的“文化大革命”,一直顽强地挺立到今天。感慨之情,油然而生。

由此,也就给我提供了一个得以平心静气地去挖掘和研究这座玉峰名亭的历史的机会和可能。

2003年春天,来到昆山之后,我便成了亭林园的常客,几乎天天都去。但我对“林迹亭”匾额和碑刻上“原名‘粤如旷如之亭’”的说明却怎么也看不懂。而所有介绍亭林园景点的画册、书籍、小册子以及宣传材料上都这样说。问别人,都说从1984年和1992年亭子经两次整修起,没有人问过这个问题。

多次请教当年负责亭林园扩建的几位专家,回答说“语出《诗经》”,言之凿凿,不容置

疑。但我将《诗经》来来回回翻了数遍,终究未找到,还是一头雾水。

正面强攻无效,不妨来个迂回作战。翻开词典,从与“粤”字相仿的“奥”入手试试,一下子便豁然开朗——原来是“奥如旷如”!同时,也就明白了这个亭子的来历:

亭子最初是由道光年间的两江总督陶澍出资修建的。陶澍(1779-1839),字子霖,号云汀,湖南安化(今长沙)人。嘉庆七年进士,官至两江总督。其为官“实心任事,不避嫌怨”。在安徽巡抚、江苏巡抚和两江总督任上,他改革漕政,试行海运,整顿盐务,创行票盐,颇有成效。其力主经世致用,转移学风,影响深远。张佩纶论及道光末年人才,推其为第一,称其为“黄河之昆仑,大江之岷也”。晋赠太子太保,谥“文毅”。纪连海先生甚至称他“空前绝后”。

道光十四年四月二十五日(1834年6月2日),陶澍一行数人来到昆山视察水利,两县(昆山、新阳)县令沈炳垣和孙琬邀其游山后,请他留题。他环顾四周之后,让随行的太仓州牧李正鼎作记,而他则出资在东峰之阳、山神庙背后的半山腰上建一座亭子,并且把名字也起好了,叫“奥如旷如之亭”。见两位地方官似有不解,他便朗声背诵起柳宗元的《永州龙兴



林迹亭(奥如旷如之亭)

《寺东丘记》开头的一段：“游之适，大率有二：旷如也，奥如也，如斯而已。其地之凌阻峭出，幽郁寥廓悠长，则于旷宜；抵丘垤，伏灌莽，迫遽迴合，则于奥宜。因其旷，虽增以崇台延阁，回环日星，临瞰风雨，不可病其敞也；因其奥，虽增以茂树丛石，穹若洞谷，蔚若林麓，不可病其邃也。”他接着解释说，中唐时期，“游记之祖”柳宗元以“漱涤万物，牢笼百态”的文笔表达了永州、柳州山水“旷如”和“奥如”的特色：“旷如”为出，多为宜登高望远，使人心旷神怡的全景；“奥如”为入，多为曲径通幽，令游者妙会于心的近景。他以大智若愚的心态投迹山水，表现“浩乎沛然”的特异山水，创造出了泛发着勃勃生趣的山水游记作品。

众人听罢，连连点头，拍手叫好。

陶澍还提出了关于亭子制式的设想。两位地方官喜出望外，再三表示感谢，同时恳请他留下墨宝，答应立即请人动工兴建。由李正鼎题写的简单的游记被刻在了路旁的岩壁上，全文为：“道光甲午四月庚申，长沙陶澍来游。时宿雨初霁，四顾旷然。同游者，上海道吴其泰，太仓州牧李正鼎也。署昆山县孙畹，署新阳县

沈炳垣，正鼎书。”

在这几年前，陶澍就以重修苏州沧浪亭、建五百名贤祠以祭祀吴中前贤暨自古名流之宦流寓于斯土者而闻名遐迩。

约两个月之后，六月二十四日（公历7月30日），太仓州报告江苏巡抚，请求查验浏河海塘坝。巡抚林则徐于二十五日下午即登舟前往，一夜长行，于次日晨抵昆山。林则徐在这一天的日记中写道：“清晨，昆新二邑令、丞尉、武弁等俱来迓，见之。”

二邑令请林大人稍事停留，游览马鞍山。林则徐弃舟登岸，向山上行来。路过亭子时，二邑令立即介绍此亭为前任巡抚陶澍捐资兴建。林则徐一听，便停下脚步，仔细观看。

林则徐之所以注意这个亭子，是因为他听到了自己老师的名字。二邑令见此情景，便顺势请林大人为此亭题诗，林则徐也不推辞，展纸提笔，略作思索，写下了一副对联：“有情碧嶂团圞绕，得意孤亭缥缈间。”并落有题款：“道光甲午夏日，偶过昆山，来登此亭，因集石湖、放翁诗语题之”。题联被刻到了亭柱上。没想到他走后时间不长，一场暴风雨便将那木柱的亭子给摧垮了。

四年以后，陶澍卒于任上。病重期间，他上书皇帝，提出辞职，并力荐林则徐继任，奏中有“林则徐才长心细，识力十倍于臣”等语，林则徐即被调任此职。

十七年之后的咸丰元年（1851年），林则徐死后的第二年，热心于社会公益事业的昆山名绅吴再锡先生独力出资重建“奥如旷如之亭”。亭柱改为花岗石，林则徐的题联仍被刻在上面。前面的两根柱子上，刻上了他自己撰写的

一副对联：“高山景仰怀蜕节，杰构岿峣控鹿城”，也有落款：“道光甲午夏，制府长沙陶文毅公来游玉山，创建是亭，以观全城形势，工未坚致，不久倾圮。今筹集重构，易柱以石，庶垂永久。匾额楹联，悉任其旧，附镌一联，以申向往云。咸丰元年岁次辛亥四月。”由此可知，当时亭檐下一直都悬挂有“奥如旷如之亭”的匾额。

1859年，江苏巡抚薛焕（字觐堂。《昆山图》题跋中作者写作“觐唐”）以“旧治萦怀”为由，向寓居苏州的昆山籍画家顾春福索画，顾春福就画了这幅画，满足了他的要求。画面上第一次出现了“奥如旷如之亭”。

但是，1880年刊行的《昆新两县续修合志》前面的插图中有一幅《马鞍山图》，画面上却没有出现这座亭子。这倒不必奇怪。这幅插图的作者是昆山人吴元锡，他的这幅插图，创作的比较早，早在54年前，就被道光《昆新两县志》（1826年）采用过，当时亭子还没有建造。

吴再锡与林则徐所撰对联在“文革”中因被泥浆涂抹而得以躲过浩劫。改革开放以后，亭子被改名为“林迹亭”。

近150年间，虽然经历了许多次战火的洗礼，四根石柱仍然完好无损。但是吴再锡的名字却不知什么时候被人凿去了，只留下两方印章在那里，没几个人认得出来那几个篆字。做过一件好事的吴再锡几乎被人忘记了。

清道光年间，陶澍和林则徐两人，既是很好的师生关系，又是密切的上下级和同僚关系，最后又同在南京为官，相交甚厚，政绩卓著，受到后人的景仰和称赞。后来左宗棠任两江总督时，为表达敬慕之心，建“二公祠”于今南京长江东街四号，作为省级文物保护单位，一直予以保存。七年前，由于城市建设的需要，整体搬迁至总统府东苑。江苏的其他地方，也建有几座“二公亭”。因此，亭林园里的这座亭子的名称，还不如改回原来的“奥如旷如之亭”

或者“二公亭”更为恰当且具有深意，毕竟，当初陶澍是专意造亭的，林则徐是为老师所建的亭子题联的。而这座亭子能在重建之后完好地保存到现在，历经百余年风雨而不坏，首先是由于后人对两位道光名臣的崇敬与感激所致。

再一翻书，真是无独有偶。原来更早的时候，在这座亭子下面，就有一位穷书生张情搭建的简易住房起名就叫“奥旷巢”。时间是在明嘉靖四十四年（1565年）。张情的弟弟张意捷足先登，比他先考上了进士。他赌了口气，从家里搬出来，在东峰下搭建起这座小屋，发奋读书十年，也考上了进士。房子建成后，他写了一篇《奥旷巢记》，其中写道：“尝闻游之适有二，奥如也，旷如也。古有深明阁，盖有取于奥旷之适焉。此构虽規制窄甚，而予容膝易安，不可以言深，而内亦自谓奥如者乎。不可以言明，而外亦自谓旷如者乎。不可以言阁，其诸巢之谓乎。周公作鸛鸣之诗谓巢为室，巢可谓之室，室独不可以为之巢乎。上古之民巢居，后世易之以居室。予也今人也，其颛蒙朴略，则巢居之民也已，遂颜之曰‘奥旷巢’。”

陶澍不一定知道发生在昆山的这个典故，但他和张情的心是相通的。

简单地讲，奥如旷如就是形容深邃和开阔貌。清朱仕琇《髻亭记》中，也有“登斯峰者，入之奥如，出之旷如”的话。

需要说明的是，顾春福在画这个亭子时，将四根石柱画在了一个平面上，往往会使观赏者误作六面亭来看，这是我们应当注意的。同时，在相当长的时间内，由于没有匾额，昆山人一般都把它与西边山腰的亭子一样，叫作“半山亭”了。

“奥如旷如”是无论如何也讲不通的，应该改过来了，明年就是这座亭子诞辰150周年，希望不要把这一错误标识再延续下去。

（作者单位：昆山图书馆）

全国人大副委员长华建敏 参观昆仑堂美术馆



2010年1月31日,全国人大副委员长华建敏一行在昆山市委书记张国华、市长管爱国等陪同下,兴致勃勃地来到昆仑堂美术馆参观。

在书画鉴赏室,华建敏副委员长凝神观赏了近二十件馆藏书画珍品。当工作人员打开馆藏重宝唐代《迦理迦尊者像》时,他十分恭敬地俯身细看,与画面保持一定距离,转身跟身边的同志说,大家一起来看,多看看,机会难得啊。他对美术馆藏有如此众多精彩的书画,赞赏不已。张国华书记向华建敏副委员长介绍了书画捐赠者朱福元先生的情况。朱先生已于去年3月逝世,昆山市委、市政府高度重视,专门成立了治丧委员会,举办了隆重的追悼会,四套班子主要领导都参加了追悼会。朱先生病重期间,市政府还派人专程赴日本探望。华建敏副委员长十分赞赏昆山市委、市政府对朱福元先生的尊重和对文化的重视,对朱先生的爱国创举连连称赞。他嘱咐工作人员要收藏好、利用好这批珍贵文物,为国家文化发展服务。

在美术馆展厅,华建敏副委员长对正在展出的“昆山近四百年书画名家作品”中的每一幅作品都看得十分仔细,他对昆山市政府重视文化建设,深入挖掘和保护具有地方文化特色的传统书画艺术,十分赞赏。管爱国市长向华建敏副委员长介绍了美术馆成立后,昆山市政府每年拨专款用于收藏,以丰富馆藏的情况。华建敏副委员长听后,连连点头称赞,并用毛笔在留言本上签名留念。整个活动前后近两小时。

