

# 昆仑堂

二〇一〇年  
第二期  
(总第二十七期)  
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](http://www.kltartgallery.com)

E-mail: [ksklt@ksklt.com](mailto: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

读归庄《墨竹诗翰册》 ..... 陆家衡 2

昆山墨竹渊源 ..... 俞建良 9

出入之间: 董其昌的人生及艺术

——由董其昌《草书杜甫应制诗四首卷》说起 ..... 顾 工 18

### 书 画 研 究

罗聘绘画艺术论 ..... 张郁明 23

玉山风流(二) ..... 楚 默 34

### 人 物 研 究

徐三庚刻“云巢”朱文印及鲍增祥事略 ..... 周小勇 董 建 42

白蕉画兰 ..... 顾鹤冲 44

### 玉 峰 翰 墨

说胡蕴的《近游图》和《倚间图》 ..... 李海珉 47

### 艺 苑 零 拾

关于朴齐家 ..... 卜一克 17

马援论印文之误 ..... 秦 衣 43

## 读归庄《墨竹诗翰册》

□ 陆家衡

归庄《墨竹诗翰册》，纸本册页，纵24.5厘米，横35.5厘米，计15开，其中前8开为墨竹，后7开为行草书七言绝句五首。封面为长尾甲署签“归元公墨竹”，钐“雨山”朱文印。此册为近年从日本回流之物，现藏昆仑堂美术馆。

归庄(1613-1673)一名祚明，字玄恭，号恒轩，江苏昆山人。为明代散文家归有光曾孙、书画篆刻家归昌世季子，尝举崇祯庚辰(1640)特用榜，博涉群书，工诗文，擅书画。与同里顾炎武学行相推许，俱不谐于俗，时有“归奇顾怪”之目。归庄一生亲历易代鼎革、国亡家破之痛。顺治乙酉(1645)五月，清兵南下，随着南明弘光朝的覆灭，江南各地民众为拒绝剃发而奋起反抗，归庄的两位兄长先后殉节于扬州和长兴。七月，清兵破昆山后残暴屠城，归庄两嫂及其子女六人遇害。归庄由于和顾炎武一起参加“杀令守城”的义师，被清廷通缉，遂僧装亡命，避乱于江浙一带，自号“普明头陀”。

此后，归庄家境日趋衰落、屡遭不幸，在经历家破人亡、妻离子散后，孑然一身或寄居僧舍，或徜徉于湖山，杯酒浇愁，淋漓歌哭，借诗文以寄磊落不平之慨，以布衣终老。后人在诠释“归奇顾怪”时说：



归庄 墨竹诗翰册(之三、四) 昆仑堂美术馆藏

“先生(指顾炎武)北游后已不复怪,庄虽里居而晚节益奇。”(王冀民《顾亭林诗笺释》)

在明季遗民的心目中,归庄是一位“抱高节,负才使气,善骂人”的奇人狂士。其所作《万古愁》散曲,从盘古开天地叙起,直写到清兵南下,金陵陷落,对古代圣贤君相无不诋呵,而独痛哭流涕于桑海之际,论者以为是屈原《离骚》、《天问》的一种手笔,顺治帝见此曲尝大加称赞,命乐工歌以侑食。据说魏禧(1624—1680,字冰叔)还能击鼓歌之,实为归庄所亲授。



归庄 墨竹诗翰册(之五、六) 昆仑堂美术馆藏

《桐阴论画》评归庄“文辞书画,奄有众长,墨竹入神品。所见扇头小幅,笔情潇洒,墨气浓淡,机趣横逸,书卷之味溢于楮素。盖襟怀高旷而笔端奇逸之致,不落寻常蹊径也”。归庄传世的书画作品以书法居多,墨竹极为少见,可见其创作态度之严谨,不肯轻易作。现藏于浙江省博物馆的归庄《墨竹诗翰卷》作于清顺治丁酉(1657),画墨竹五段并书其昔年游浙东近体诗九首。查永玲《风雨疏篁何所依,岁寒完节自崔巍》一文称其为“诗、书、画俱佳的三绝卷”。

此卷为归氏 45 岁时所作,其时刚结束流亡漂泊生活,故笔墨稍觉生疏。十年后,归庄《题墨竹卷子》云:

人之学问,与年俱进,杂技亦然。余于墨竹,本游戏为之,初无意求进,然相去十余年亦遂觉大异。此卷殊不工,但不至如近日画工之俗耳。

可见晚年的归庄对自己十年前的作品并不十分满意。民国时,余绍宋主编的《金石书画》曾刊登过杭州陈氏伏庐藏归庄墨竹册页 8 开,钐“悬弓”朱文印,无款,画风与昆仑堂藏《墨竹诗翰册》极为相似,疑为同时所作。

《墨竹诗翰册》作于清康熙戊申(1668),归庄是年 56 岁。故此册无疑是其晚年融诗、书、画为一体的精品力作,对研究归庄的遗民心态和艺术成就弥足珍贵。

## 二

《墨竹诗翰册》中的 7 开书法,是归庄书自作题画七绝五首,其墨迹曾见于李庆《归庄墨迹散论》(《昆山文化研究》第二期)一文的图版,但文字不全。据李文称,墨迹移录自日本平凡社 1930 年出版的《书道大系》第 21 卷。但不知何故中间缺了 3 页。因此,完整地解读这五首诗是研究这本册页的关键。兹逐一释读如下:

其一：

黄菊丹枫不耐霜，青苍独立有修篁。

因图丁卯集中句，真觉寒声风满堂。

《丁卯集》是唐代诗人许浑的诗集。许浑(?—约858)字用晦，一字仲晦，润州丹阳(今江苏丹阳)人。大和六年(832)进士，官监察御史。工诗，尤长律体。大中四年居润州丁卯桥，自编诗为《丁卯集》。集中有《秋日众哲馆对竹》诗：

萧萧凌雪霜，浓翠异三湘。疏影月移壁，寒声风满堂。卷帘秋更早，高枕夜偏长。忽忆秦溪路，万竿今正凉。(《四库全书·丁卯集》)

显然，归庄画的就是这首诗的诗意图。其中“疏影月移壁，寒声风满堂”为点题之句，是作者画中追求的诗意。许浑《丁卯集》中咏竹诗仅此一首，或许归庄对此诗特别偏爱，因而激发了他的创作灵感。

诗的首句和第二句赞美了竹子傲霜挺立的不屈精神，第三句点明了作者的创作意图，结句则对自己的作品毫不掩饰地坦然自诩，作者真率、磊落的个性坦露无遗。

其二：

芳菊开残梅信迟，幽怀还寄岁寒姿。

只看凤翥龙翔状，都在鹞落兔起时。

“凤翥龙翔”亦作“鸾翔凤翥”，比喻书法笔势飞动之态。韩愈《石鼓歌》云“鸾翔凤翥众仙下，珊瑚碧树交枝柯”。结句“鹞落兔起”以鹞和兔的动作敏捷来比喻落笔迅捷无停滞。苏轼《文与可画筍簞谷偃竹记》云：“画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹞落，少纵则逝矣。”

文与可是墨竹的开派大师，他传授给苏东坡的“胸有成竹”一辞，遂成为后世研习墨竹的金科玉律。由于墨竹的画法来自书法，故前人都称之为“写”而不称“画”。所谓“写竹竿用篆法，枝用草书法，写叶用

八分法，或用鲁公撇笔法(元柯九思《丹丘题跋》)因此善书实为写竹的重要前提。《乾隆昆新志》称归庄“少通五经，工诸体书。性豪放善饮，酒酣落笔，辄数千言不能止”，故写竹自然得心应手。

这首诗作者强调了写墨竹必须工书法。

其三：

何处寒姿映碧天，临流弄影有余妍。

皇英遗迹多伤感，不画湘江画渭川。

“皇英”指的是娥皇和女英，即湘夫人。晋



归庄 墨竹诗翰册(之七、八) 昆仑堂美术馆藏

张华《博物志》：“尧之二女，舜之二妃，曰湘夫人。舜崩，二妃啼，以涕挥竹，竹尽斑。”故斑竹常喻为伤感之竹。刘禹锡《泰娘歌》有“如何将此千滴泪，更洒湘江斑竹枝。”结句“渭川”，指的是陕西渭河。传说姜子牙垂钓于此，与周文王相遇，遂立为师，后辅佐武王灭殷。归庄在《题墨竹为吴鹿友相公》跋中亦用过“渭河”之典：

雨中苍翠，月下檀栾。贞筠劲节，颇耐岁寒。或以为淇澳之猗猗，或目为湘水之

斑斑。余曰，非也。盖在渭川之上，太公得之，以作钓竿。

墨竹本无湘江、渭水之分，作者借题发挥，既以坚守节操为自励，又感慨负才不遇，并暗喻对时局反清复明的期待，遗民复杂的心迹，于此可见一斑。

其四：

贞姿劲节岁寒丛，貌似还须取意工。

吴下画师无解事，总如柳叶在风中。

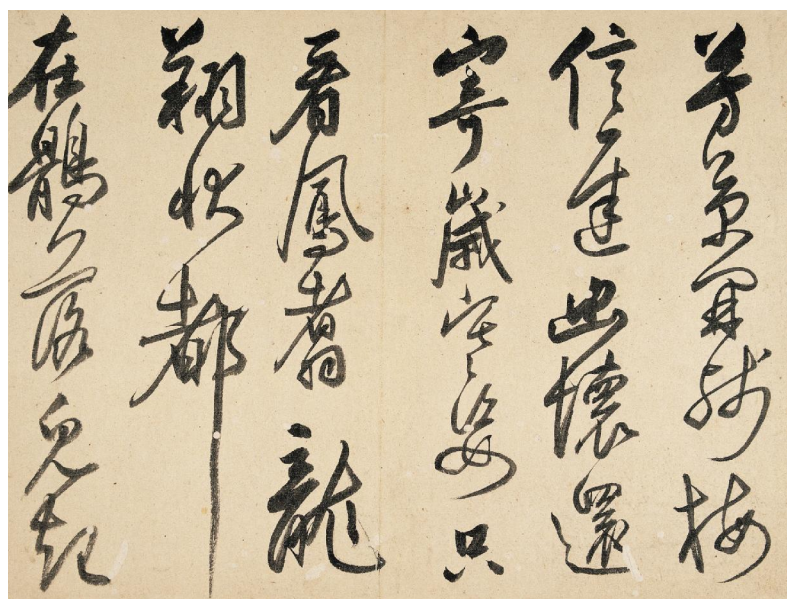
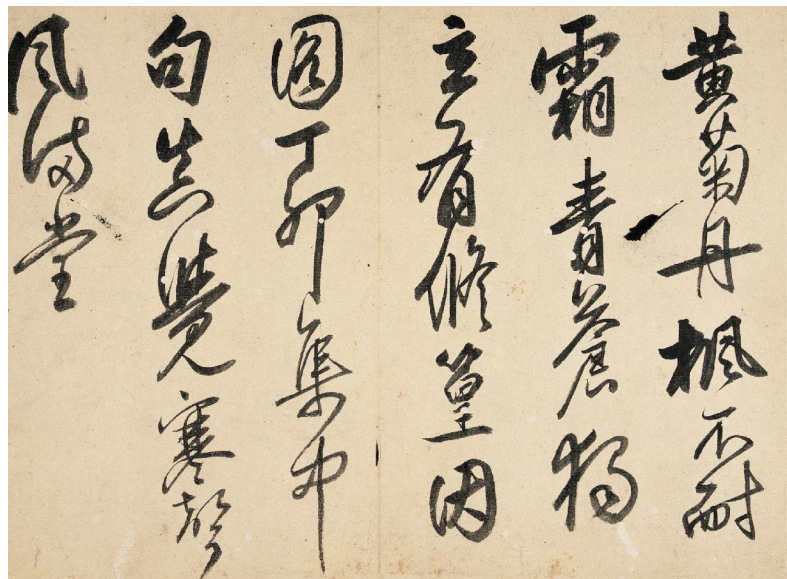
这首诗论画。第二句作者提出了写墨竹应“取意”而不应“貌似”的鲜明观点，很明显是继承了其父归昌世的绘画思想。“貌似”即“形似”，唐张彦远《历代名画记》云：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎用笔，故工画者多善书。”“骨气”者，即谢赫“六法”中的“骨法用笔”和“气韵生动”，二者合一，即中国画要追求的“神”。“形”和“神”，是揭示中国画本质的两个重要概念，宋袁文《论形神》云“作画形易而神难。形者其形体也，神者其神采也，凡人之形体，学画者往往皆能，至于神采，自非胸中过人，有不能为者。”墨竹是水墨画中最难画的题材，如果胸无成竹，立意低俗，仅依仗笔墨技巧，是无法达到高妙意境的。作者批评“吴下画师”画竹，以柳叶作比喻，十分尖锐深刻。

墨竹一道自文与可开派，历来为文士用作寄傲，这是凡夫俗子无法理解的，归庄对这类附庸风雅的“墨竹”予以痛斥：

画竹与他画不同，画山水、人物、花鸟，丹青烂然，足以娱人目。墨竹则冷淡疏直，非俗士所好，尤非俗士之所能也。近见诸俗子通体齷齪，胸无一字，辄敢肆笔涂鸦，号曰墨竹，大是怪事。（归庄《竹石图》题识）

其五：

薄醉颜如霜叶红，豪吟狂草总能工。



归庄 墨竹诗翰册（之九、十） 昆仑堂美术馆藏

忽然想起王猷宅,更扫干霄碧玉丛。

“薄醉”者,稍有醉意也。诗的首句和第二句表明,此册是作者在边饮、边吟、边挥毫中完成的。归庄嗜酒,尤其喜欢酒后吟诗作画。“诗歌、古文、墨竹无不工,自谓狂草近代无敌,以酒至者,长笺短幅,挥洒不倦,独不喜应介贵。”(《乾隆昆新志》)“王猷”即王徽之,字子猷,王羲之第五子,《晋书·王徽之传》:“尝寄居空宅中,便令种竹。或问其故,徽之但啸咏指竹曰‘何可一日无此君邪!’”后因称竹为“此君”。作者以子猷自比,其孤傲个性可知。

归庄之诗以“陶写襟怀,披陈情愫”为特征,故读之沉郁悲怆,真切感人。以上的五首题竹绝句,未见录于《归庄集》。归氏的诗集中,颇多赏花咏花之作,其所咏之花卉种类有梅、水仙、桃、桂、海棠、山茶、牡丹、荷、紫藤、菊、葵、天竺等约十余种,唯独无竹。这五首佚诗的发现,为研究归庄的咏花诗增补了一个重要内容。归庄的咏花诗是颇有特色的,为其文学思想中一个重要内容,其“赏花咏花,非如‘玩物’之类可比,亦不似晚明诸小品家但求名士附庸风雅。此缘归庄有其特别身世遭遇,且遭时代背景乱世丧悲所致。其游山赏花遂不尽是游,不仅是乐。反而是游中之悲与花中有托之慨。”(徐华中《明代文人归庄研究》)

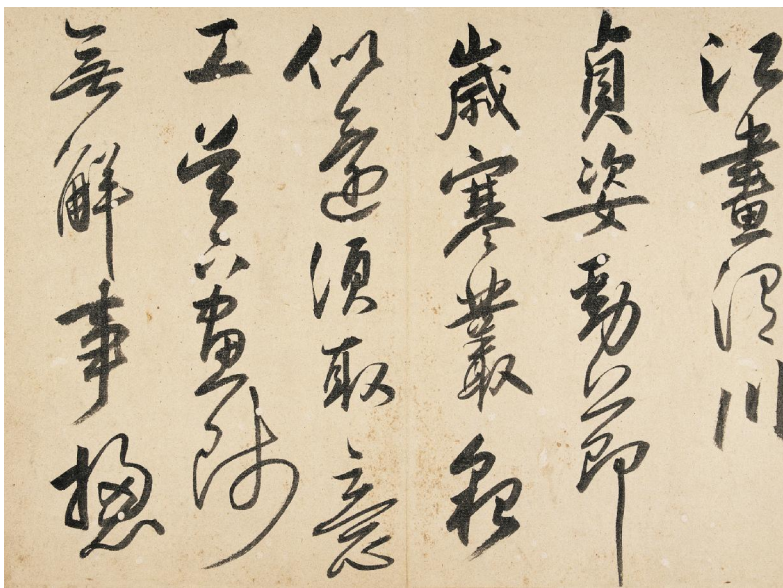
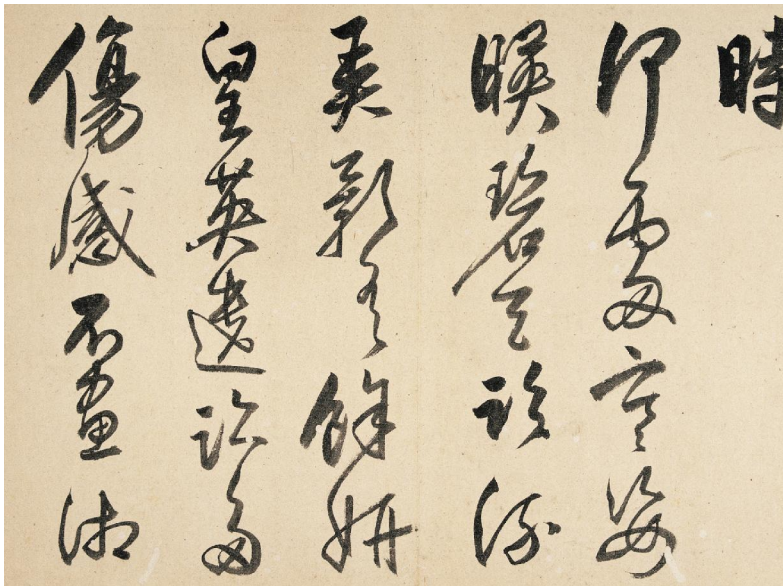
### 三

《墨竹诗翰册》中的8开墨竹,作者从不同的角度描写了竹的风姿,或老竿挺立、霜筠穿插,或枝影横斜、风梢舞动,或新篁出墙、嫩笋破土,或竹石相依、岁寒双清。笔法娴熟,笔势酣畅,墨法精妙,高雅脱俗。构图则采用所谓“寻丈之势缩用之”法,奇正虚实,妙趣横生。小尺幅能画此大气势,非名师传授难达此境。

对墨竹一艺,归庄尝云:“此艺虽余家

传,然不能工,仅异于俗子耳”。(归庄《竹石图》跋)可知归庄的墨竹为其父归昌世所亲授,故画风极为相似。民国时期的《金石书画》曾连载过归昌世父子的墨竹册页,皆无款,仅以印章作分辨,乃至编者两次将归昌世的墨竹误注为归庄所作。其实,仔细对比,父子两人的风格还是有区别的,归庄的用笔似乎更率意放逸,而归昌世则含蓄内敛。

归昌世(1573-1644)字文休,号假庵,江苏昆山人,归有光孙。十岁能诗,早弃举业,发愤



归庄 墨竹诗翰册(之十一、十二) 昆仑堂美术馆藏

为古文辞,与李流芳、王志坚称“三才子”。又工书画篆刻。崇祯间以待诏徵,不应。有《假庵杂著》等。

对于归昌世墨竹的渊源和成就,史载各异。俞剑华编《中国美术家人名辞典》称其“擅画兰花墨竹,松灵沉着,神趣横溢,在徐渭、陈淳之间”。《康熙昆山县志稿》则称其“精墨竹,风晴雨雪,各尽其态,拟之仲圭(吴镇)、孟端(王绂),尤夷然不屑”。今读归氏《假庵杂著》,似乎《康熙昆山县志稿》所载较为确切。

在《假庵杂著》中,归昌世对墨竹的创作和品评有不少精辟的阐述,其中不乏独创之见,如:

1. 墨竹之妙,尽于文与可教苏东坡数语,“顾胸中成竹,急笔追之”。这与怀素草书中所谓“语疾速”为同一道理,即使是擅长墨竹的高手,如果神怠意弛,也不能尽妙。

2. 自谓写竹“得行草书法,酒后笔前,雄快中自有机杼”。故墨竹一道既要重法,更要融情。

3. 工意不工似。墨竹自文与可而下,就有“工似”和“工意”之分。“工似”者求形似,“工意”者求神似。元代的李衍和明代的夏昶都属

于“工似”一派,只有元代的吴镇才真正继承了文与可的衣钵,成为“工意”的典范。

以上所论,与归庄的题竹诗相比较,不难看出父子两人不但画风相似,画论也如同一辙。

归昌世十分推崇比他稍长的吴门画家朱鹭(1553—1632,字白民)。他认为“白民之竹,的师仲圭(吴镇),款识皆肖”。他曾亲眼目睹朱鹭作画时因“意弛”而辍笔的情景。归氏《假庵杂著》云:“文与可云,老夫墨竹一派近在徐州。子瞻自云,吾竹虽不及,石似过之。余于白民亦云。”很明显归昌世墨竹并没有受陈淳和徐渭的影响,其所师承者应该是朱鹭,故归庄的墨竹是通过归昌世、朱鹭而上承吴镇与文与可。

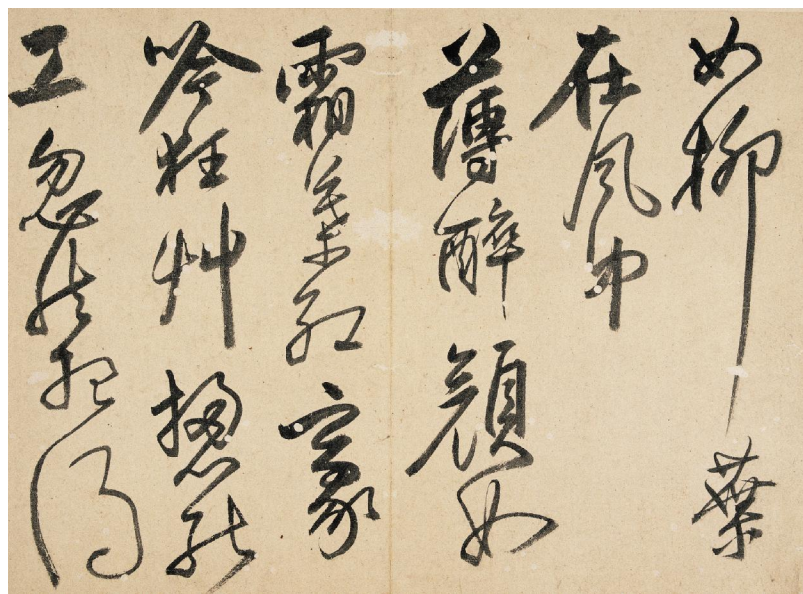
归庄的书法大致可分为两类。一类是狂草,如《草书杜甫诗句轴》(上海博物馆藏)、《草书七绝诗轴》(苏州博物馆藏)等,作品的尺幅都较大,用笔虚和圆熟、恣意豪放,极具气势。归庄称自己曾学过隋唐以来三僧(智永、怀素、梦旻),虽“不能如古人之工”,“亦鉴古从宜,不为师心妄作”。(归庄《跋千字文》)另一类是行草书,如《行书赠王烟客诗轴》(南京博物馆藏)等,行草相间,用笔圆劲苍秀,从容自若。《墨竹诗翰册》亦属于这一类。在2003年北京嘉德拍

卖会上亮相过的归庄《行书苏东坡四赋》册页,其用笔取意精妙,深得晋人风韵。

其实,归庄对《兰亭叙》确实下过功夫,他自称生平独善临摹定武刻本,为人书写过多本。他认为摹本中要数褚遂良本为最佳,故被米南宫宝晋斋秘玩。而冯承素本虽被誉为“下右军真迹一等”,及观其书“则惟取姿态,全不见骨力,非佳本也”,并评《自书兰亭叙》“于褚未敢雁行,余人或不多让。”(归庄《跋自书兰亭叙》)其自信如此。

归庄论书,主张“道”、“艺”合一:

传曰,道成而上,艺成而下。道艺之分,若是其径庭乎?然孔子曰“游于



归庄 墨竹诗翰册(之十三) 昆仑堂美术馆藏

艺”。书为六艺之一，盖圣贤之所不废。顾亦有辨：溺于艺，则艺而已；深于道，则艺亦道也。曾子固作墨池记，而更思深造道德之士，痛逸少之溺于艺也。阳明先生，一代儒宗，而亦工于书法如此，岂非以艺即道耶！余学道无成，而谬以能书名，既耻为一艺之士，其敢不勉。（归庄《跋阳明先生书》）

道、艺之说，见于《论语》。子曰：“志于道，据于德，依于仁，游于艺”。道，或可作道德、人品解，为士人立身之本。艺者，则技能、才能也。朱子所谓“玩物适情”，（朱熹《四书章句集注》）两者有本末之别。从“耻为一艺之士”一语，可看出归庄对“艺”的态度，他认为书法“不过兴会所至，游戏及之”，因此对“优孟衣冠，虎贲典型，良有所不屑”。（归庄《跋自书兰亭序》）他对曾巩批评王羲之“溺于艺”并不赞同：

逸少晋之名臣，如规切二谢，皆匡时之正论，非当时名流可及，惜反以艺掩也。（归庄《跋徐昭法临曹娥碑》）

归庄认为王羲之之所以书法负盛名，是因为道德、人品之崇高，并非是“溺于艺”所致，以此证明其“道艺合一”的主张。明末的遗民书家，如黄道周、傅山等人，在他们的书论中，都有相类似的表述。

纵观归庄《墨竹诗翰册》，诗、书、画实为不可分割的一个整体。书为诗情所寄，画为诗意所续。以笔墨来表达作者的志趣、情操，并各臻化境，正是归庄所要追求的“道艺合一”的境界，这是解读这本册页不可忽视的一个方面。

#### 四

《墨竹诗翰册》署款“恒轩归庄”，钤“归庄之印”（白文）、“元公”（白文），墨竹每开钤“元功”（朱文）而不署款。“元公”、“元功”均为归庄表字。归庄一生名、字、号颇多，搜录如下，以备查考：

归庄，乙酉后更名祚明，（一作崇祯中更名

祚明）或称归藏、归乎来、归妹，字玄恭，或署元公、元功、悬弓、园公，又字尔礼、铁虎，号恒轩，又号己斋，既为僧，自署普明头陀，又署圆照或麇鏊钜山人，又尝自称逸群公子、逐花狂客等。

归庄对自己的字号，颇有戏谑之谓：“归子名庄，字元公，别号麇鏊钜山人，平生名字号屡更，以十数计，今名从其旧，字从其新，号从其怪者云。”（归庄《山游诗自序》）

此册内页钤有“凤初秘玩”（朱文）、“秦印嘉树”（朱文）、“秦稚枚家珍藏”（朱文）、“散之心藏”（白文）等收藏、鉴赏章。凤初是张大千大风堂弟子巢章甫的表字，秦嘉树即秦敏树（1828—？），原名嘉树，字散之，一字林屋，又字稚梅，晚号冬木老人，吴县（今苏州）人。能诗，兼工山水，以天目尉归隐太湖西山，取先世太虚额名，颜所居曰“小睡足寮”，据几跌宕，吟哦期间，意翛然也。五十后专用水墨，镌一印曰“五十戒色”。光绪17年辛卯（1891）曾作《林屋山人送米图》，俞曲园题端以记其事：

暴方子，廉吏也。罢官后，洞庭西山之民知其乏食，穷乡僻壤，里夫村妇负米担柴馈遗不绝。西山诗人秦散之为作长卷记之。

此事后经俞曲园、朱自清、吴昌硕、胡适、徐悲鸿等人的推介，轰动朝野。秦氏之名亦显于时。

《墨竹诗翰册》作于清康熙戊申（1668）腊月。从落款的口气来看，不像是一般的应酬之作。明亡后，归庄浪迹江湖，结交遗民、隐士。之前他曾多次去洞庭东山、西山，和徐枋、徐白、槩庵禅师诸人过从甚密。次年，即己酉（1669），遂有洞庭西山之行，这是归庄一生中最后一次出行，先后在翁澍、徐枋、同岑禅师等友人处逗留。笔者推测，《墨竹诗翰册》很可能是归庄为酬谢此次出行的友人而作。由于交通闭塞，此册留在西山有二百余年。后为秦嘉树、巢章甫所得，并在1930年前流入日本。

（作者为昆仑堂美术馆名誉馆长）

# 昆山墨竹渊源

□ 俞建良

近读清代《夏羽谷竹石山水图册》十二开，为乾、嘉年间昆山画竹名家夏翠的墨迹，弥足



夏景 清风劲节图 纸本  
119 × 42cm 上海博物馆藏

珍贵。其中有一开册页题句云：“古人以书法作竹，则神气完实而有馀韵，于静中亦乐事也。丁卯夏日稿于听香阁中，学先太常公遗法……”款识中既阐明了墨竹源于书法，又表达了画家写竹之师承，言简意赅。昆山夏氏，

善画墨竹，自明初夏景名世后，明清两代连绵不断。款中所提“先太常公”，就是夏景。

夏景，按《明画录》谓，以朱姓名昶，登永乐十三年（1415年）进士，后复夏姓，是明代前期著名的画竹大家，字仲昭，号自在居士，又号玉峰，江苏昆山人，官至太常寺卿。永乐帝为之更名景。其画竹兼收北宋以来各名家之长，具有挥洒自如、纵横飘逸、清翠挺劲的独特风格，时推第一，名驰绝域，争以重金购之。历朝历代对其评价很高，有“夏卿一个竹，西凉十锭金”、“林良翎毛夏景竹，岳正葡萄计礼菊”之誉。明中后期“茶陵诗派”的核心人物，诗人、书法家李东阳题夏仲昭墨竹卷云：“昆山夏老能笔耕，开云种玉看峥嵘。千条万叶入霄汉，世间草木空有名。来持琅玕叫阊阖，坐使燕石无光晶。北人贵竹如贵玉，直以高价酬丹青。衡开丈幅直逾咫，不见枝梢见根柢。恍疑湘浦推篷行，飒雨惊飙过双耳。九疑山高望不极，影落洞庭清彻底。灵籁时来天乐风，钓竿不动珊瑚水。珊瑚水冷鱼龙藏，此翁一去魂茫茫。江山有神故物在，环佩无声凉夜长。东吴老子图书散，南国诸生思未忘。重向玉堂修竹谱，须将偃竹记璟绩。”

昆山墨竹继“夏家”后又产生“归家”，“归”即“归昌世、归庄”父子为代表，夏与归又有亲缘，故其门人弟子众多，昆山墨竹自然历朝历代不衰。据笔者考：在这些书画家中，有记载善墨竹的昆山画家达四十余人之多，风格大体上



归昌世 墨竹图卷(局部) 纸本 32×538.5cm 昆仑堂美术馆藏

分为两种。

一是以夏昞为代表的“宫廷”派,其特征是传承宋代的文同和元朝的柯九思之画风。夏昞画竹,初师王绂,后融倪瓒笔法,起笔收笔均以行楷运之,结构严谨,笔墨既能厚重,又不乏潇洒清润之姿。仿佛将墨竹置于自然环境之亭园中,作品犹如大家闺秀,婷婷玉立,生机盎然。2005年6月,在上海崇源艺术品拍卖有限公司春季大型艺术品拍卖会上,第二场中国古代书画专场夏昞的《嶰谷清风图》以1540万元成交,创下了墨竹画拍卖的最高纪录。同时也印证了“夏卿一个竹,西凉十锭金”之说。此幅竹石图所绘湖石一柱,风竹数竿,竹叶落墨即是,不见复笔,湖石以斧劈皴,从首至尾,气脉通连,浑然一体。其用笔以楷法入画,竹的竿、节、枝叶,笔笔相应,自然圆浑。画面自题“嶰谷清风”。所谓“嶰谷”,是神话传说中在昆仑山的北面有佳竹之处。

二是以归昌世、归庄父子为代表的“文人”派,其特征是传承宋代的苏东坡和元朝吴镇的墨竹风格。在元代,画竹名家李衍(息斋),效法文同,功夫最深,编著了《竹谱详录》(10卷)传世。为后世竹谱之楷模,后人画竹之

蓝本。但亦因偏于说教,故有“息斋之竹真而不妙,东坡之竹妙而不真”之说。归庄墨竹属“东坡之竹妙而不真”,其野逸之气流于笔端,是典型的“文人墨竹派”代表。昆仑堂美术馆藏有归昌世《墨竹图》一卷,纸本,32×538.5cm;归庄《墨竹诗翰册》15开,纸本,24.5×35.5cm×15,为传世精品。故宫博物院著名书画鉴定家杨新先生观《墨竹图》卷后,欣然题诗:“千枝万个翠琅玕,仿佛潇湘夜色阑。不坠家声惟有骨,漫天风雨在毫端。”而归庄《墨竹诗翰册》自题诗有“青苍独立有修篁、豪吟狂草总能工”之句,这与杨先生“漫天风雨在毫端”之句吻合,表达父子俩均传承了苏东坡“文人”派的墨竹神韵。

上面提到昆山的夏昞和归昌世、归庄父子外,善墨竹仍然不乏其人。昆山历代人文荟萃,名家辈出。至《康熙昆山县志稿》,昆山历代名宦、名贤,学者、艺人达268人。这些名宦、名贤、学者中善书画的,加之书画家,计逾300人。传世作品今分别藏于故宫博物院、上海博物馆、台北故宫博物院、广东省博物馆、安徽省博物馆、沈阳故宫博物院、苏州市博物馆等。但由于这些书画家所跨越的年代久远,所处的



时代背景又繁复,故笔者仅对昆山历代有记载的画竹名家与其所处的时代及墨作渊源,作一简要的综述。

墨竹是中国画的一个部分,所表现的对象是竹,竹的生长形态和特点,适合中国画的笔墨表现,而且运用书法的笔意来挥写,更能得到竹的潇洒之姿和内在的骨格,各种枝干、叶子的穿插点染,颇具风姿。墨竹的叶、竿画法,可从书法中的文字结构和笔法中得到启发,从而使墨竹画相辅相成,相得益彰。清《颐园论画》云:“苍颉造字,本因音韵而肇文,所以有象形会意之分。象形者画之鼻祖,先有字而后有画,皆从造字肇端,其来远矣古矣。然而书亦画也,画即书也。”汉代许慎《说文解字》对“笑”字的解释是:“竹得风其体夭屈如人之笑。”可见古人在创造“笑”字时就由人笑弯了腰联想到风中摇曳的竹。墨竹始于唐代,黄庭坚《道臻师画墨竹序》提到吴道子作画“不施丹青已极形似”。苏东坡在宋仁宗嘉佑六年冬于凤翔发现开元寺东塔院墙上竹画二小壁,墨迹完好,推论为王维所画。白居易《萧悦画竹论》所云“举头忽看不似画,侧耳静听疑有声”之句,阐明了萧悦为唐代画竹名家。又唐章怀太子墓壁画中

有侍女旁立三竿墨竹,说是后唐大将军郭崇韬伐蜀,虏得西蜀才女李夫人。李氏因非愿而终日寡欢,月夕独坐南轩,对影感怀见,竹影徘徊于窗纸上,便用笔墨摹写于其上,明日视之,生意俱足。而众人效之,遂有“墨竹”。至五代张立、李颇、徐熙等人的作品已广为流传。到了北宋,文同、苏东坡使墨竹发展到一高峰。文、苏两人均为四川“老乡”,都为官,皆以诗书画名世。因文同时任湖州知守,故人称“文湖州”,又誉为“竹圣”。苏东坡称其画竹“必先得成竹在胸中,执笔熟视,乃见其所欲画者”,并称文同画竹,一气呵成之,“如兔起鹘落,少纵则逝”。技法上“以墨深为面,淡为背”,强调意在笔先,以达到传神抒情。文、苏二人是为挚友,“文竹苏题”,皆相得益彰。由于宋太祖赵匡胤、宋徽宗赵佶等帝皇喜爱书画,一度画竹以皇家画院双勾、着色占主导。在这一段时期,昆山的书画家不少,但善画竹者史料中还没有记载。至元代,赵孟頫在墨竹画技巧方面,最早提出书画同源的主张。他在《松雪论画竹》中写道:“石如飞白木如籀,写竹还应八法通。若也有人能会此,须知书画本来同。”在赵孟頫看来,写竹还应石木相衬。石头不能画成漆黑一团,而应采



归昌世 墨竹图卷(局部) 纸本 32×538.5cm 昆仑堂美术馆藏

用书法中的飞白艺术,使石头既有立体感,又具有一种虚实相生的气势。画树木应采用大篆笔法,树木像石鼓文那样,显得苍劲古朴,使之与墨竹相呼应。加之赵孟頫、管道昇“夫唱妇随”,给墨竹画注入了新的生机。比赵孟頫稍后的柯九思,将更多的书法笔法引入墨竹画中,他在《丹邱题跋》指出:“写竹竿用篆法,节用隶书法,枝用草书法,写叶用八分法,或用鲁公撇笔法,木石用折钗股屋漏痕之遗意。”写竹竿用篆书,古朴苍劲;画节用隶书,厚重有力;枝用草书法,生机勃勃;叶用楷书,刚柔相济。这一时期出现了如高克恭、李衍、张彦辅、吴镇、柯九思、詹仲和、倪瓒、王蒙、顾安等墨竹名家。其中顾安就是昆山人。

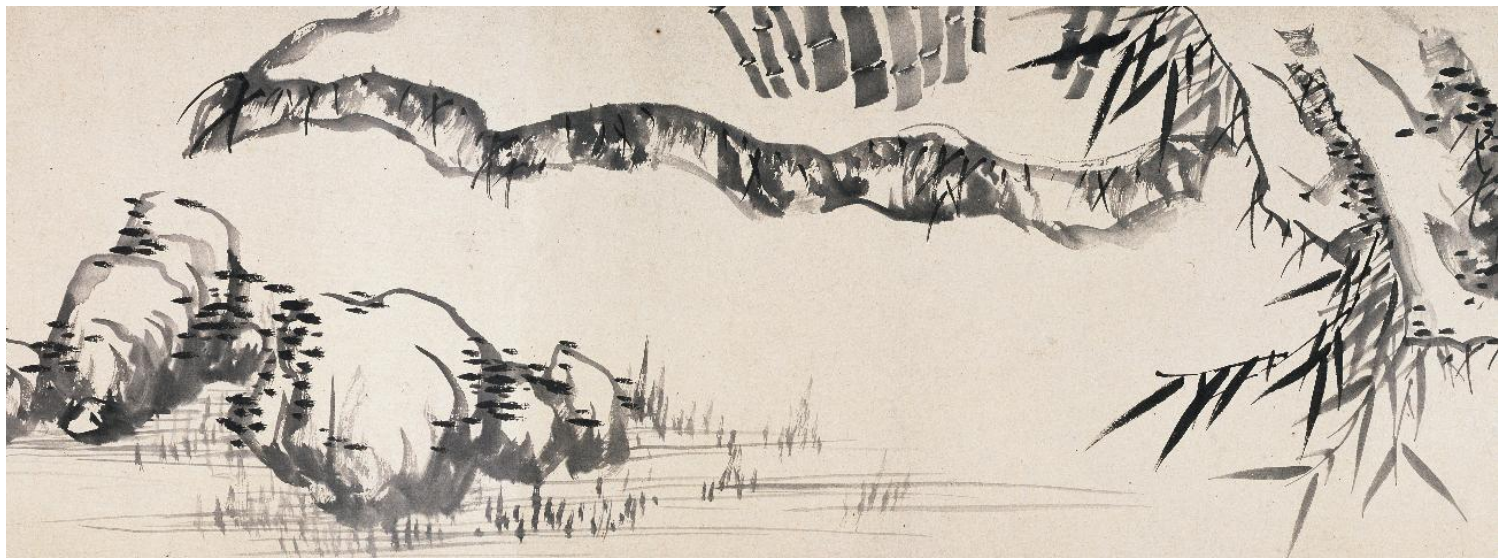
顾安字定之,号于讷老人,擅画墨竹。作品常写风竹新篁,行笔遒劲挺秀,法度谨严,自成一格。1373年尝与“元四家”的倪雲林合作《古木竹石图》传于世,开创了昆山善墨竹先河。倪雲林与昆山顾阿瑛同为江南巨富,家中筑有清閼阁、云林堂,书画作品甚丰,并接待四方艺文雅士研赏。倪雲林善书画,又崇信道教,由于过着富裕优越的生活,养就了他孤傲的性格。及至元末,由于战乱,使他不再宁静地生活下去,

而与顾阿瑛一样,散家财遁入吴中,或寄食于佛寺及“玉山草堂”,达20年之久,到明朝初年才返回故里。倪雲林墨竹清秀隽逸,苍劲有力,彪炳画坛。倪雲林创立了简中寓繁、似嫩实苍的画风,认为“逸笔草草,不求形似”。曾在其所画的《疏竹图》上题云:“以中每爱余画竹,余之竹聊写胸中逸气耳,岂复较其似与非,叶之繁与疏,枝之斜与直哉。或涂抹久之,他人视以为麻为芦,仆亦不能强辨为竹,真没奈览者何,但不知以中视为何物耳。”此外元代昆山还有谢庭芳、李筼桥和亮一。谢庭芳在当时影响很大,主要活动在元代的至元和至正年间。

谢庭芳字仲和,号雪村,工诗善书,尤擅墨竹。李筼桥和亮一均以墨竹见长,其中亮一的墨竹宗宋代的文同。

明代起,画竹名家辈出,几乎花鸟画家都画墨竹。昆山善墨竹者也日增,逾十人。明初范暹,字启东,一作起东,号苇斋。永乐(1368-1398)中征入画院,供奉三十余年。其画竹受宫廷画风影响,以花竹见长。

张益,字士谦,永乐十三年(1415)进士,正统(1436-1449)中为侍讲学士。文章雅健,与夏昺同郡、同登第,亦工写竹,有《画法》传于世。



夏昺，字孟暘，昆山人，夏昺兄，能书。初未知名，洪武季年(1398)为永宁丞，谪戍云南。永乐十三年(1415)昺以进士简入中书习字，上临阅称善。昺顿首谢，因言“臣兄昺亦能书”，召试称旨，命与昺同拜中书舍人。时称大小中书，画山水师高克恭，又善竹石，萧萧有林壑之气，平生不多作。

夏昺(1388-1470)，夏昺弟。正统中官至太常寺卿直内阁。画墨竹师王绶，能得其妙。所作竹枝烟姿雨色，偃值浓疏，动和架度，盖行家也。昆山之人师之者更数辈，独屈昺颇类之，而人所得，往往出其手。尤精楷法，永乐命书宫殿榜。卒年八十三。

卢瑛，字克修，号玉润，昆山人。卢熊曾孙。宣德五年(1430)进士。终刑部主事。性敏学博，工古文、篆、籀。画墨竹尤为独绝，学其妇翁夏昺，能传画派。

屈昺，一作昺。字处诚，号可庵，昆山人。隐居不仕，喜画山水，多深远浓丽之致。尝受竹于夏昺，而昺故不喜向人写竹，欲见其挥染弗得也。故张绢素于壁，从昺饮，俟其酣放时自为之，昺既醉辄驰去，昺乃纵意泼墨，为风雨竹数竿。他日昺帝视良曰“醉也，乃忘结”。索笔埽数

叶其顶上，觉雨骤风旋，竹情顿倍。昺乃自念吾终不能写吾竹，当作太常竹耳。去学写松，遂臻其妙。

张翔，字元龙，昆山人。正统(1436-1449)初以材荐，知瓯宁、仙居二县，终泸州知州。性情介不苟。善楷书、篆、隶，闲作乔柯竹石，有生韵。尤工诗文。

方豪，约1521年前后在世。开化人。正德十三年(1518)擢进士第，知昆山县，有异政。民有积逋，特疏请免。迁刑部主事，因谏南巡被杖。历官湖广副使，以平恕称。寻致仕，卒于家。豪与郑善夫友善，著有《棠陵集》八卷，与《断碑集》、《蓉溪书屋集》并传于世。

石璞，字元素，号蕉庵，昆山人。性翛然不乐仕进。写竹石寄意，笔兴闲放。晚年多画山水，殊有思致。书法蔡君谟(襄)，有肖神处。卒年八十八。

吴谏，一名袴，字惟贡，昆山人，画竹师夏昺，知名于时。

卫靖，字以嘉，昆山人。官中书舍人，善写竹，亦有作怪石枯木者。

顾培，字起元，以字行，昆山人。工篆、隶，善写竹。其墨竹追仿洋州、彭城，萧然自放。



夏翬 墨竹四条屏(选一)  
纸本 134×30.5cm×4  
昆仑堂美术馆藏

归昌世(1573-1644),字文休,号假庵,昆山人。归有光孙。明诸生,崇祯末以待诏征不应。十岁能诗,早弃举业,发愤为古文。书法晋、唐,善草书,兼工印篆,与李流芳、王志坚称“三才子”,著《假庵集》。画山水法倪、黄,尤擅画兰花、墨竹,松灵沉着,神趣横溢,在徐渭、陈淳之间。

墨竹到了清代,高峰叠起,意境深沉。清初石涛曾云:“东坡画竹不作节,此达者之解。其实天下之不可废者无如节。风霜凌厉,苍翠俨然。披对长吟,请为苏公下一转语。”石涛作为明朝遗民,故所作墨竹皆有“节”气。与石涛同时代的“八大山人”朱耷,均为

瘦、汪士慎的淡雅、罗两峰的劲健,李复堂的秀润等等。清代能事竹者尚有多人,明末清初归庄外,尚有禹之鼎、恽南田、吴宏、诸升、华岳、方薰、蒲华等亦造诣很深。在这时代中,昆山有王元慧、归庄等二十五人。

王元慧,字无颖,江苏昆山人。善画竹。与鲁孔孙有名吴越间。

归庄(1613-1673),原名祁明,字尔礼,又字玄恭,号恒轩。江苏昆山人。明诸生,归有光曾孙。兼长山水、人物、花卉、墨竹,笔墨简劲,有元人遗韵。

顾惇量,字万陶,号寿峰,江苏昆山人。以明经司铎南汇、甘泉。家贫力学,诗文、书、画兼长。梅、兰、竹、菊,顷刻能尽数十纸。乾隆间张予介等修《昆山新阳合志》38卷,首一卷、末一卷顾惇量纂。著有《金陵爱日》、《与时偕鸣》等集。

孙铨,字鉴堂,号少迂,又号小迂,江苏昆山人。乾隆四十五年(1780)举人,官山东阳信知县。工书法,成亲王见其字极赏之,欲荐值懋勤殿不果。尝集诸名家法书摹勒入石,名《寿石斋藏帖》。少好写生,尤善兰竹。中年兼画山水、人物,悉有古韵。间写仕女及女仙像,风神闲静,均非凡工可及。尝为翁方纲写《苏斋图》。翁爱其得董思翁意,故每作书与之易画。昆仑堂美术馆藏有孙铨《潇湘竹影》立轴,纸本 93×32cm,余晋禾边跋并题签。

郎际昌,字延赞,号芝田,江苏昆山人。庠生。性聪颖,读书寓目能诵。尤耽六法,数岁即从同里王椒畦(学浩)游,比长延吴门王竹岭(三锡)于家,亲受山水要诀,艺益工。其尊人淡如少府,故好客,葺别墅曰“漱石山房”,花竹秀野,四方名流咸造访。盛大士《溪山卧游录》论鹿城两家云“椒畦脱胎司农(王原祁)而变化成辙,一气浑成。芝田雅秀苍润,兼司农、耕烟(王翥)两家之妙。椒畦以天分胜,而学力足以副之。芝田以学力胜,而益显其天分之高。”又工

墨竹,师其乡夏昞法,意到笔简,脱尽町畦,其写巨松,虽由王三锡所授,而老笔遒劲,亦得屈杓法。嘉庆十六年(1811)与蒋宝龄订交。有诗句云:“百年画学谁正宗,娄江衣钵归玉峰。”

方步瀛(1806-1843),字润千,一字确渊,号小湘,新阳(今江苏昆山)诸生。善古琴,隶书逼近汉魏,兼工兰竹,著《得月楼吟稿》。

夏大易,字兰巢,江苏昆山人。夏昞后裔,善画兰竹。宋思仁之父司农公陈臬中州时为幕客,思仁、思敬皆从之学画。

夏廷香,字野邨,江苏昆山人。夏大易子,亦善画兰竹。

夏翥,按《墨香居画识》名作丕雉,字羽谷。《墨林今话》名作翥,字丕雉,号羽谷,又号云山外史。江苏昆山人,迁居吴县。夏廷香子。画承家学,兰竹尤妙。尝得钿阁女史(韩约素)、梁千秋(袞)所镌二印,曰“一片潇湘古意”,曰“烟波雪浪中人”,与画竹恰合。并工杂卉,其水仙、梅、菊、写意果品及寻丈大松,笔意苍老,然不轻作,故罕知者。昆仑堂美术馆藏有夏翥《泉壑苍翠图》,纸本,134×46.5cm;《兰竹图册》十五开,纸本,27.7×40cm×15;墨竹四条屏,纸本,134×30.5cm×4。

夏东旭,昆山人。夏翥子,画竹亦得家法。

夏琳,江苏昆山人,侨居吴中。夏翥女,善画竹,传其家法。

夏凤仪,女,昆山人。夏翥次女,朱镇山妻,能传其家法,工画竹并写兰。

夏令仪(1797-?),字行素,号鹿城女史,江苏昆山人。夏翥女,善画兰竹,能传其家法。书法娟秀工整,能诗。昆仑堂美术馆藏有夏令仪墨竹四条屏,竹杆细而不弱,枝繁叶茂。无论是竹杆、枝、叶等画法,还是山石皴染法,都是继承其父夏翥衣钵。2006年9月在嘉德四季拍卖会上,夏令仪“竹石图”立轴拍出了27500元高价。清代女画家中得到了当代收藏界认可,是极为罕见的。但是,这样一位女画家,在俞剑华



夏令仪 竹石四条屏(选二) 纸本

132×31cm×4 昆仑堂美术馆藏

编著、上海人民美术出版社出版的《中国美术家人名大辞典》等历史文献中找不到对她的记载。在夏令仪传世作品中,常用款为:“鹿城女史”、“玉峰夏令仪”、“行素夏令仪”。常用印有“鹿城”、“玉峰”等。

许荫基,字介磐,号梅甫,荫堂弟。道光(1821-1850)时自江苏昆山徙家吴县(今苏州)数载后居扬州。善水墨写意花卉。尤擅松、竹、梅、兰,悬腕中锋,落纸清劲,得夏淡缘之传。妻



马良 竹石图 纸本 140×81.5cm 私家藏  
胡相端亦能画，别有传。

灵湛，俗姓吴，名彭年，字镜庵，号壶天散人，自称华溪禅隐。江苏昆山诸生，弃去为僧，主杭州六通寺席，退居吴门金井庵。庵故有白业堂，已废。乃别葺一室，复其名嗣。又搜得南来老人所遗诗卷及文徵明书“白云坞”额，心益喜，即请严同甫书楹帖记之。禅行甚高，能诗，善画山水、人物佛像，写意水墨设色梅、兰、竹、菊，均极古雅。画山水合宋、元诸家，法备气足，或泼墨为米芾云山，或惜别墨作倪瓒小景，无不工好。所储古今人迹及金石图章、文房玩物多佳者。

傅绳祖，字象贤，新阳（今江苏昆山）人。善绘事，以兰竹著名。

朱铨，字伦甄。江苏昆山人。工诗，能写竹枝。

冯湘，女，字静香。江苏昆山人，武进某相国姬。工兰竹，善歌舞。

钱本选，字春生，新阳（今江苏昆山）人。诸生，善书，得董其昌意，工画墨竹。

方国圻，字南公，号醉花居士，江苏昆山人。写竹力追夏昞，性傲，嗜酒。

宋汶，字子弗，号闲叔，江苏昆山人。工书翰，小楷、篆隶、狂草，各臻其妙。好读书，又能诗，尤善画竹。

马良，字天锡，江苏昆山人。写竹石，法宋克，自为一格。

朱之瓚，字柜一，江苏昆山。诸生。师马良画竹。

徐应时，字叔行，江苏昆山人。工词翰，善古琴，精写兰竹。

近现代画竹高手也不乏其人，各时期各地域都产生一些代表人物，对墨竹传统的继承、创新、光大取得了一定的成果。

王德森（1856—1943），字严士，号鞠坪，晚号岁寒老人，室名市隐庐，昆山玉山人。幼习古文辞，29岁补廪膳生，成为秀才。他目睹科场腐败，遂绝意仕进，肆志于诗文。1917年修《昆新两县续补合志》任分纂，并承纂“人物”一门。有《岁寒文稿》、《劝孝词》等多种著作传于世。天命后写竹，曾有“五十后学墨竹”一印。至七十作“劲节高风”竹石图一幅。年八十作墨竹成扇一把，上盖有“八十后所作”一印。其父王兆鼐，亦善墨竹，《墨林昆冈》记载所作墨竹扇面一幅。

陶冷月（1895—1985），原名善镛，改名镛，字咏韶，改署冷月。江苏昆山周庄人，词章家陶然文孙、画家陶焘侄孙。自幼习画，擅山水及梅兰竹菊。

时至上世纪80年代中后期，笔者与昆山书画院老画家金云庵（1915—1996），同住在北后街一个庭院，也时常看金先生写竹。金先生

父亲金兰升亦善画墨竹,书房挂其四条屏。金云庵所画墨竹,有吴湖帆风韵。但他也强调画墨竹必学书法,并指出其相互间关系:“画竹尽管与书法同,称之为写竹,但也要有层次,分五色,这样画面才会达到气韵生动。”并指出,“清代郑板桥就是这样画的”。板桥论画竹云:“书法有行款,竹更要行款;书法有浓淡,竹更要浓淡;书法有疏密,竹更要疏密。”从自然美的竹,到艺术美的墨竹,是画家的艺术创造。

画家一般都喜竹、画竹,是爱其品格。画家李苦禅先生在画竹曾题:“未出土时便有节,及凌云处尚虚心。”中国文人讲究养气。早在先秦时,孟子就说“吾善养浩然之气”。在画墨竹时,文人将墨竹人格化,在文人与墨竹相化过程中,也便将自身的“浩然之气”作其笔端,使墨竹气韵生动。墨竹是典型的文人画,是在文人“墨戏”的基础上发展成熟起来的。中国文人爱竹成性,甚至到了“不可一日无此君”的地步。

《世说新语》中就记载了魏晋众多文人爱竹的故事,由于爱竹,中国文人才能对竹进行审美观照,才能充分体会到竹的千姿百态和自然之美。

画家写竹,从自然之竹到笔下的墨竹,将自己的主观情感熔铸进去。诚如白居易《画竹歌》所云:“不根而生从意生,不笋而成由笔成。”所谓的胸有成竹,就是眼中之竹、胸中之竹,便有笔下之竹。竹节非一日长成,君子非一日名就,写竹亦然。

(作者为昆仑堂美术馆馆长)

#### 参考书目:

- 一、徐沁:《明画录》
- 二、蒋宝龄、蒋苴生:《墨林今话》
- 三、松年:《颐园论画》
- 四、俞剑华编:《中国美术家人名辞典》
- 五、陆家衡编:《玉峰翰墨志》
- 六、昆山地方志编纂委员会编:《康熙昆山县志稿》
- 七、昆山地方志编纂委员会编:《昆山县志》

## 关于朴齐家

□ 卜一克

朝鲜诗人、学者朴齐家曾多次以使者身份来中国,并与当时中国文人、书画家交往甚繁。但后人对他的介绍往往有误,如清徐康《前尘梦影录》卷下:“《贞蕤诗钞》,日本使臣朴齐家著。吴山长(省兰)主讲紫阳书院时校刻,彙入《艺海珠尘》。”<sup>[1]</sup>将他误作日本人。胡传淮《张问陶年谱》中介绍朴齐家最详:“朴齐家(1750—1805),字修其,一字次修,号检书,今韩国汉城人,韩国文学史上著名汉文诗人。”<sup>[2]</sup>而误以“检书”为朴齐家的号,其实“检书”是他的官职。据法式善(1753—1813)《梧门诗话》卷七:“罗两峰山人自画《鬼趣图》,装成长卷,题者殆

遍。乾隆庚戌腊月,朝鲜军器寺正内阁检书朴齐家再入京师,与同寮柳得恭观览此图。朴题一绝……朴氏为朝鲜巨族,柳得恭现官摘文院检书。”<sup>[3]</sup>齐、柳二人皆为检书,可知非号。法式善与朴氏同时,且有交往,所记当最为可靠。

#### 注释:

[1] 徐康《前尘梦影录》卷下,中国美术学院出版社,2005年,第139页。

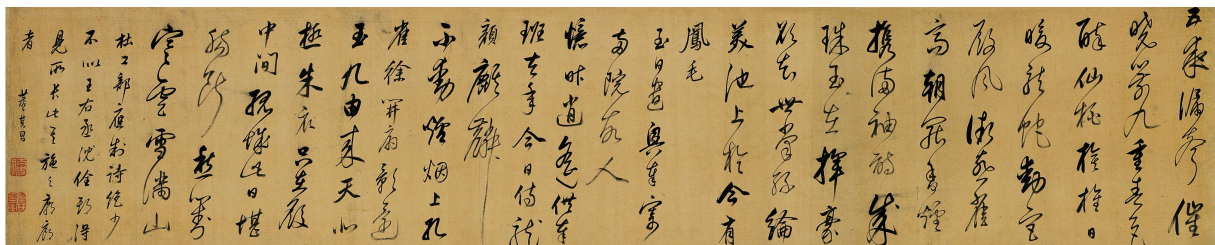
[2] 胡传淮《张问陶年谱》,四川出版集团巴蜀书社,2005年,第173页。

[3] 法式善《梧门诗话》卷七,《梧门诗话合校》,江苏:凤凰出版社,2005年,第223页。

# 出入之间：董其昌的人生及艺术

## ——由董其昌《草书杜甫应制诗四首卷》说起

□ 顾 工



董其昌 行草杜甫诗卷(局部) 绢本 31×310cm 昆仑堂美术馆藏

董其昌字玄宰，号思翁、香光居士。松江府华亭（今上海）人。生于明嘉靖三十四年（1555），卒于明崇祯九年（1636），享年 82 岁。他是明代杰出的书家、画家，又是眼界广博的书画鉴赏家，还是一位通俗文学的收藏家。

昆山市昆仑堂美术馆藏董其昌《草书杜甫应制诗四首卷》（以下简称《草书杜诗卷》），横 310 厘米，纵 31 厘米，绢本两幅拼接。款署“董其昌”，卷末钤“太史氏”、“董氏玄宰”两方白文印。卷前起首处还钤有苏宣所刻“玄赏斋”白文长方印。上海书画出版社 2004 年出版彩色单行本。

这件作品系华侨朱福元先生购自日本并捐赠家乡昆山。全卷墨色古雅，书法精湛，

字势飞动，神采焕发。虽无题跋，也未见著录，但这并不妨碍它成为董其昌一件精采的作品。它如果不是墓中出土，流转至今不应该没有任何题跋；唯一的解释是题跋被古董商移走，去烘托另外一件伪品。反之，如果此作是造假，题跋是不可或缺的。

晚明时代，复古之风盛行，官员们好用古官称印来显示自己的官阶。例如王铎在明朝历任翰林院检讨、礼部右侍郎、南京礼部尚书，他就在书法作品上同步使用“太史氏”、“少宗伯印”、“大宗伯印”，这些印章也成为王铎未署年份作品的系年依据。<sup>[1]</sup>董其昌这件《草书杜诗卷》未署年月，我们是否可以从董其昌的任官经历和用印习惯，来推知其书写时间呢？

明万历十七年（1589），董其昌中二甲第一名进士。不久被选为庶吉士，进入翰林院学习。翰林院虽然只是五品衙门，但在明朝后期的政治中地位重要，“非进士不入翰林，非翰林不入



董其昌落款钤印

内阁”，成为仕途捷径。

董其昌在翰林院学习期间，馆师之一正巧是礼部右侍郎韩世能——当时首屈一指的书画收藏家。韩世能经常把他的藏品，如王羲之《曹娥碑》、展子虔《游春图》等，带到翰林院与学生讨论。董其昌曾经从韩世能那里借得东晋杨羲《黄庭内景经》、王献之《洛神赋十三行》以供临摹，还为韩收藏的东晋陆机《平复帖》题签。这段经历对董其昌艺术视野的开阔影响巨大。

然而董其昌所期盼的晋升并没如期到来。1591年他护送馆师田一俊灵柩到福建，顺便在江南畅游，耽误了时间；当他回到北京，参加庶吉士结业考试为时已晚。直到1593年，他才被授予翰林院编修（七品）之职，任职六年。由于翰林院掌修史之职，故董其昌从此开始使用“太史氏”印章。在他1596年作《燕吴八景图册》（上海博物馆藏）上，即钤有“太史氏”印。

董其昌常用的官称印章还有“知制诰日讲官”、“宗伯学士”、“大宗伯印”、“青宫太保”等。他任翰林后兼知制诰，并于万历二十二年（1594）充皇长子讲官，遂合“知制诰”、“日讲官”于一印中。至万历二十六年（1598）冬，他被授以湖广按察副使（四品），看似升迁，实则外放。董其昌以称病方式拒绝赴任，呈请保持翰林编修之衔回乡养病。

令他没有想到的是，回乡之后，虽然有几次复出机会，但都不太称意，他只好继续赋闲在家。从1599—1622年，即董其昌45岁至68岁期间，他在松江、苏州一带过着闲适的生活，寄情书画，并保持着官员身份。在他这二十多年的作品上面，“太史氏”、“知制诰日讲官”两种官称印交替使用，并行不悖。

情形的改变发生在天启二年（1622）。这年春，年近七旬的董其昌应召北上，任太常寺少卿兼国子监司业（四品），从此迅速升迁。当年擢太常寺卿兼侍读学士（三品）。1623年授礼部

右侍郎兼侍读学士（三品），1624年擢礼部左侍郎，1625年拜南京礼部尚书（二品）。1626年因党争激烈，上疏乞归。

崇祯四年（1631），董其昌再次复出，任礼部尚书兼翰林院学士掌詹事府事，这是正二品的实职，可惜董其昌已垂垂老矣。1634年恩准退休，诏加太子太保（从一品），返回松江。

对照董其昌的仕宦经历可知，“知制诰日讲官”当用于他任皇长子讲官之后，直至获得更高的职衔之前，即1594—1622年间；“宗伯学士”印当用于他任礼部侍郎兼翰林院侍读学士之后，即1623年以后；“大宗伯印”当用于他任南京礼部尚书之后，即1625年以后。这些从董其昌的传世作品都可得到验证。

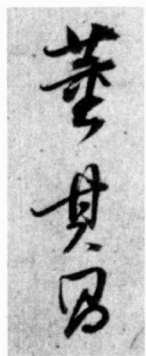
惟独“太史氏”印比较特殊。按照常理，1623年董其昌晋升礼部右侍郎之后，使用“宗伯学士”或“少宗伯印”印章，就应该不再使用“太史氏”印。王铎的用印规律即是如此。可董其昌不然，在他1623年以后的作品中仍有少数钤盖“太史氏”印者。例如1624年《仿北苑画卷》<sup>[2]</sup>、1625年《临颜真卿争坐位帖》<sup>[3]</sup>、1627年《山水册》<sup>[4]</sup>、1630年《临颜真卿裴将军诗卷》<sup>[5]</sup>上，都钤盖了“太史氏”印。

这个事实恐怕出于两方面的原因。首先，“太史氏”印既是对董其昌自身职务的如实描述，又暗含了董氏祖先是周太史之后、曾任晋国史官的一段历史。《左传》云：“及辛有之二子董之晋，于是乎有董史。”杜预注云“辛有，周人也。其二子适晋为太史，籍廛与之共董督晋典，因为董氏。董狐其后。”<sup>[6]</sup>这条史料流传甚广，并收入宋人王应麟《姓氏急救篇》，董其昌对此应当是非常熟悉的。宋末文天祥《正气歌》云：“在齐太史简，在晋董狐笔”，就是将董狐作为史官秉笔直书的典范。对董其昌而言，史官传家，这是家族的荣耀。在《容台集》所收《二十八宿宝砚诰》、《太学澹巷果君墓表》二文中，董其昌均自称“太史氏”；《程母戴儒人五十寿序》、《程柳

汀隐君墓志铭》中,则以“太史公”自称。

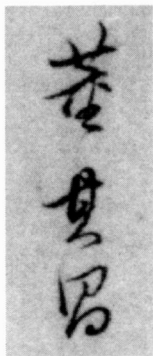
其次,“太史氏”代称的翰林院官员品秩虽低,但都是饱学之士,不论在官方在民间都有很高的学术地位。且由于翰林执掌制造、史册、文翰之职,自唐代以来一直地位特殊,是晋升内阁高官的捷径,备受重视。《明史》载:“凡郊祀庆成诸宴,则学士侍坐于四品京卿上”<sup>[7]</sup>。官衔为五品的翰林学士,座次在四品京卿之上,足以说明翰林院在明代行政机构中的地位。尤其到了成化(1465—1487)以后,礼部尚书、侍郎及由翰林院升迁的各部长官,例兼翰林学士(五品)或侍读、侍讲学士(从五品)<sup>[8]</sup>。董其昌从39岁授翰林院编修到79岁礼部尚书任上致仕,一生都没有与翰林院脱离关系。

所以,董其昌“太史氏”印(有朱、白文多枚)的使用年限,起自1593年(39岁),终于晚年,涵盖了他几乎全部传世作品的创作时间,自然不能对《草书杜诗卷》的系年提供线索。幸好,法国艺术史学者李慧闻女士近年发表的“董其昌”署款演变研究成果,为解决这个难题提供了重要的帮助。



跋沈周《東莊圖》册,南京博物院(中國古代書畫圖目,第七册,頁27)

董其昌63岁署款,引自李慧闻论文



《高逸圖》軸,北京故宫博物院(中國古代書畫圖目,第二十一,頁107)

李慧闻《董其昌的“董其昌”、“其昌”署款演变研究及其对董其昌某些作品系年及鉴定的意义》<sup>[9]</sup>一文,通过大量的例证,对董其昌1595—1636年的行书署款演变进行分析,总结了其中的规律。简单概括来说,1610

年以前的行书款,“昌”字上小下大;1611年以后,“昌”字上部开始变大;1617年起,“昌”字上部大于下部。

2007年夏天,李慧闻女士参观昆仑堂美术馆。她是董其昌研究的专家,在《草书杜诗卷》前看了很久。我当场征询她对这件作品的意见,她表示,从笔迹特征来看,应是真迹无疑;署名“昌”字上大下小,但悬殊还不是特别明显,应当出于署款发生变化的1610年代。经过以《草书杜诗卷》署款与李慧闻女士论文中所附董其昌历年署款图例仔细比对,根据其署款特征,我认为此卷系年可定在1617年前后,即董其昌63岁前后。

按此系年,董其昌当时的生活状况怎样呢?就在1616年三月,退隐松江多年的董其昌经历了一场空前的变故,也留下人生中最大的污点。事情的起因是董其昌为纳一小妾,欺凌生员陆兆芳、范昶;董家又对闹上门来的范家女眷“剥裤捣阴”,暴行激起松江民愤,导致“民抄董宦”<sup>[10]</sup>,住宅被焚,家业一空,不得已避走他乡。此后大半年的时间里,他游走于湖州、镇江、苏州、昆山、嘉兴、宜兴等地。“民抄董宦”事件给董其昌以强烈的刺激,促使他重新审视自己的行为,在权势和艺术之间摆正自己的位置。这件《草书杜诗卷》或许就是书于这段萍踪漂泊的时期,成为董其昌艺术和人生转折的一个纪念。在1616年八月,他还有一段题跋中抒发了世态炎凉之感慨:

今日偶读山谷老人题跋,随意书数则。其雅挹东坡,千古交谊可想。李伯时、米元章皆叛公于追论元祐党籍之日,当时物论薄之,人益以此重山谷。世人以须臾富贵而卖友排贤,至有助之羽翅而反戈相向者,其于忠孝大节何有也!丙辰二月之望偶笔书此,一似诗谶。是年八月二十日重题志慨。<sup>[11]</sup>

另外,《草书杜诗卷》的文字内容也值得注

意。董其昌的书法作品中,除自作诗文外,还经常抄录《庄子》、魏晋佳篇、唐宋诗词、佛经等,“多录古人雅致语”<sup>[12]</sup>。但这件《草书杜甫应制诗四首卷》很特别,书录的《宣政殿退朝晚出左掖》、《紫宸殿退朝口号》、《和贾舍人早朝》、《至日遣兴奉寄两院故人》四首都是唐代大诗人杜甫的应制诗,这在董其昌传世书迹中难得一见。所谓应制诗,是臣僚奉皇帝命所作、所和的诗,内容多为歌功颂德,难见真情实感,所以佳作名篇甚少。董其昌在落款时写道,“杜工部应制诗绝少,不似王右丞、沈佺期得见所长<sup>[13]</sup>,此其施之廊庙者”,既然杜甫应制诗极少,那为何他还要从上千首杜甫诗篇中特意选出这几首应制诗来写呢?

董其昌对其书法,“最得意在小楷书,而懒于拈笔;但以行草行世,亦都非作意书,第率尔酬应耳”<sup>[14]</sup>。也就是说,他的行草书作品,都是酬应朋友而不是留给自己的。那么,《草书杜诗卷》这样特殊内容的作品,会送给谁呢?

有两个人引起了我的联想。

一位是董的好友、同年进士吴正志(号澈如,宜兴人,家有云起楼,收藏颇富)。他与董同样仕途不顺,又同样期待复出。李慧闻女士指出:“董在吴 1608 年遭贬后的某个时候,曾表示他想把赵孟頫抄录汲黯传记的墨迹赠送给吴。汲黯是汉武帝时的能臣,虽几度失宠,但总能官复原职。当然,董是将吴与汲黯相比,并暗示吴也将再度被召做官。”<sup>[15]</sup>这个事例揭示了董其昌选择作品内容的动机。

另一位是董的晚辈瞿式耜。他是常熟人,万历四十四年(1616)进士,后来成为明末忠烈报国的名臣。1617 年冬(恰巧与《草书杜诗卷》系年相合),他应召赴京谒选,董其昌作《送瞿稼轩黄门应召北上》诗云:“瞳矇日丽大明宫,妙选才贤应诏同。鳧舄旧标循吏传,凤毛洵美谢家风。昌辰瑞草尧阶上,首路梅花古驿中。献纳久怀天下计,封章一出掖垣空。”<sup>[16]</sup>这首诗的

口气,与杜甫应制诗何其相似!其中“凤毛洵美谢家风”一句,与杜甫《和贾舍人早朝》诗中“欲知世掌丝纶美,池上於今有凤毛”又何其相似!“凤毛”典出《世说》,用于褒奖他人才华似其父。瞿式耜的祖父瞿景淳、父亲瞿汝说都是进士及第,祖父官至礼部左侍郎,父亲官至湖广提学僉事,并著《皇明臣略》一百卷,所以用“凤毛”来比况年轻的瞿式耜甚为贴切。

由于时间、事件以及“凤毛”典故的吻合,《草书杜诗卷》写给瞿式耜的可能性是很大的。至少可以肯定的是,此作是董其昌赋闲在家期间(1617 年前后),写给一位与他相距不远、即将北上任官的朋友。

在董其昌内心,其实也渴望回到官场。1606 年董其昌在湖广提学副使任上,自行其事,不徇私情,一些有势力的家族煽动学生闹事,致其黯然离职。1611 年他为吴正志画了一幅《荆溪招隐图》(美国翁万戈藏),两年后补加题款云:“今年予自田间被征,与澈如同一起事(即被征同样官职)。予既已誓墓不出,而澈如亦意在鸿冥。”<sup>[17]</sup>这位“誓墓不出”的董其昌,不但鼓励好友出仕,一旦他自己被授以理想的职位,又重新萌发到政治舞台施展才华的强烈愿望。但从他几次复出的状况可以知道,董其昌对官场的明争暗斗并不能周旋自如。复出是他的渴望,乞归也是他的主动要求。随着年龄增长,董其昌的艺术倾向逐渐胜过政治倾向。为官时无心政务,日日把玩书画;退隐时又要标榜官员身份,一直把官称印章钤盖在作品上。出则思入,入则思出,这就是充满矛盾的董其昌。

在艺术方面,董其昌的心态也介于出入之间:既要入古,又要见我。

董其昌自述“十七岁学书,二十二岁学画”<sup>[18]</sup>,既不是自幼弄翰,也没有早早表现出艺术天分。但走上艺术道路之后,董其昌的勤奋以及他优异的学习条件又是他人所不具备的。

初于虞、颜入,已而学右军,学钟太傅,煞有肖似《兰亭》、《丙舍》、《宣示》等形模,便自沾沾,以为踞唐人之上。三五年间游学就李,尽发项太学子京所藏晋唐墨迹,始知从前苦心,徒费年月……金门(指北京)大隐,十年多暇,又长安(指北京)官邸,收藏鉴赏之家不时集聚,复于项氏所见之外,日有增益。如韩馆师之《内景黄庭》,杨义和书;殷司空之《西升经》,褚登善书;杨侍御之《绝交书》,王右军书;王常奉之《汝南公主志》,虞永兴书;王司寇之《太宗哀册》,褚河南书;米元章之《西园雅集》小楷、杨凝式之《韭花帖》正书,更仆不数。皆得盘旋玩味,稍有悟入。<sup>[19]</sup>

在学习过程中,董其昌十分强调“入古”,认为当代人书法的许多恶习,都是临古不足造成的。《容台别集》中的许多条题跋,记载了董其昌广泛观摩古人真迹并加以临摹的经过。他说:

今人朝学执笔,夕已勒石,余深鄙之……余学书三十年,不敢谓入古三昧。<sup>[20]</sup>

此余己丑所临也,今又十年所矣。笔法似昔,未有增长,不知何年得入古人之室!展卷太息,不止书道。<sup>[21]</sup>

从他对本人书法的叹息可以看出,他对“入古”的要求是很高的。同时,他又不以“入古”为最终目的,在他看来,守法不变,即为书家奴。

董其昌的朋友汤显祖、焦竑、袁宏道,都是当时著名的文艺家。他们在文艺方面提倡“独抒性灵,不拘格套”<sup>[22]</sup>,这与董其昌的艺术观相互影响。但董其昌没有像他们那样把师法古人与抒发性灵对立起来,而是采取了一种比较温和、辩证的态度,把“入古”和“见我”结合起来,概括为“妙在能合,神在能离”<sup>[23]</sup>。他说:

客有持赵文敏书《雪赋》见视者,余爱其笔法遒丽,有《黄庭》、《乐毅论》风规,未

知后人谁为竞赏?恐文徵仲瞠乎若后矣。遂自书一篇,意欲与异趣,令人望而知为吾家书也。昔人云:非惟恨吾不见古人,亦恨古人不见我。<sup>[24]</sup>

在董其昌书论中,经常提及元人赵孟頫(谥文敏)。他既佩服赵孟頫,又把他当作标杆,一心想把他比下去。是以抛出“生熟”之论,别出蹊径,用自己的“秀润”来比赵孟頫的“精熟”。应当说,这是董其昌的大智慧。在董看来,文徵明是明代二百多年书法的代表人物,尚且不能和赵孟頫比笔法遒丽,自己如果不另立标准,相与异趣,又怎能表现“自我”呢?董其昌还说:“余此书学右军《黄庭》、《乐毅》,而用其意,不必相似。”<sup>[25]</sup>他把书法分为“意”和“形”两个层面,学古人之“意”,用自己之“形”,有离有合,妙在离合之间。这种艺术观决定了他艺术创作的方向。

董其昌《草书杜诗卷》书于63岁前后,这在他82岁的人生中应当算是中期之作。这时的他已经有深厚的传统功力、广博的书画鉴赏、丰富的人生阅历,而无繁缛的官场事务和年龄老迈的衰颓,正是其书画艺术的黄金时期。董其昌的人生也罢,艺术也罢,因其在出入之间、离合之际往返游移,而呈不断螺旋上升之势。其中滋味,是值得世人琢磨的。

(作者为东南大学艺术学院博士研究生、昆山书画院院长)

#### 注释:

[1] 参见陆显华《海外归珍——昆仑堂藏古代书画赏读》,《中国书画》2005年3期,第18页。

[2] 青浮山人辑《董华亭书画录》著录此图钤“太史氏”、“董其昌”印。引自任道斌《董其昌系年》。北京:文物出版社,1988年,第215页。

[3] 《石渠宝笈续编》第五十七册“董其昌临颜真卿争坐位帖一卷”著录此作钤“董其昌印”、“太史氏”印。《秘殿珠林石渠宝笈汇编》第6册。北京:北京出版社,(下转第33页)

# 罗聘绘画艺术论

□ 张郁明

去年7月12日,瑞士苏黎世瑞特堡博物馆举办了《罗聘绘画艺术展》,为了配合这个展览该馆邀请华人书画家当场表演书法、篆刻,还邀请华人音乐家谭盾主办华人音乐会。会上发行了《扬州罗聘》一书,同时举办了《景色扬州——中国先锋艺术的中心》的讲座。7月下旬该展览活动移至美国纽约大都会博物馆举行,展期延至2010年1月10日。24×31.5cm×10 上海博物馆藏

一时可谓盛况空前。这样,沉寂多年的罗聘,宛若枯木逢春、老树着花,又热起来,关心的人也多起来,一时提出许许多多的问题寻求解答。问得最多的是罗聘为什么一定要去北京卖画,为他送葬真的有上千人吗,他的绘画分期及风格内涵如何,扬州八怪为什么到了罗聘便终结等等问题。迫于无奈,我只好撷拾旧作,加以近几年新发现的资料,对其中一部分问题作一力所能及的阐述。

罗聘,字遯夫,号两峰,别号花之寺僧。雍正十一年(1733)人日生于扬州,祖籍安徽省歙县。父愚溪,武举。家住扬州弥陀巷,为园林住宅,以“朱草诗林”颜其居,又名“香叶草堂”。罗

聘为金农入室弟子,诗画得金农真传,精绘画诸体,其画梅与其妻方婉仪及子女被后世合誉为“罗家梅派”。

罗聘被纳入扬州八怪,最早是由通州李玉棻提出的:

罗聘,字遯夫,号两峰,一号花之寺僧。江都人。尤擅鬼趣图,著《香叶草堂集》。与李方膺、李鱣、金农、黄慎、郑燮、高翔、汪士慎为扬州八

怪。就地论画,间有侨寓者。(李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》)

上述文字令人感到奇怪的是,在上述扬州八怪阵容的提名中,罗聘的名字不是拴在金农、郑板桥的名下,恰恰相反,金农、郑板桥的大名却拴在罗聘的名下,而“就地论画”之“就地”指扬州,显然更直接是指罗聘的住所“香叶草堂”。这就显得罗聘在扬州八怪中的地位之重要了。这是其一。其二,李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》中的这段话是意味着扬州八怪活动期的开始、结束,还是正在进行?

如果我们认真考察,扬州八怪这个绘画流派,它的存在跨度很大。它起始于康熙晚年,终



罗聘 山水花卉图册(选一) 纸本

结于嘉庆初年,历经康熙、雍正、乾隆、嘉庆四朝,其时间之长,影响之深,在清代绘画史上都是前所未有的。目前对扬州八怪的研究,多集中在乾隆三十年之前,我们将其称之为“前扬州八怪时期”。对扬州八怪的产生和这一时期的艺术成就的研究,乃至个案的研究可谓成绩斐然,蔚为大观。但是,扬州八怪并没有至乾隆三十年结束,扬州八怪中有一位年龄最小的罗聘,把扬州八怪的绘画艺术又绵延了三十多年。乾隆前三十年和后三十年正好是清史研究中通常说的掇转。在这样的历史背景下的扬州八怪的绘画艺术又是怎样发展的呢?还

有一件奇怪的事,即是罗聘绘画艺术的完善和成其大名,并不是在八怪的诞生地扬州,恰恰是在传统势力极强的北京,并有“吟坛首北翁(方纲),画法数南罗(聘)”之定评。亦即是说罗聘这个画坛领袖,是在北京被推出来的,这是历史的必然还是偶然?罗聘的去世,标志着扬州八怪艺术流派的消亡。扬州八怪在经历一个世纪后又是以怎样的方式结束自己的艺术使命的呢?关于上述问题,目前的八怪研究都没有得到很好的解决。以笔者所见,这些问题都和罗聘艺术道路之中三上北京及伴随三上北京的思想境遇诸方面的改变息息相关。

乾隆三十年,扬州八怪中的元老之一郑板桥去世,标志着前扬州八怪时代的结束,扬州画坛只剩下资深的罗聘了。按理而言,独步扬州画坛的罗聘的日子应当过得不错的。因为,惯于摆谱的扬州盐商对于字画的需求量是相当大的。但是,自乾隆三十年起,也就是在乾隆爷一次又一次下江南尽情享受之际,罗聘却改变了生活的轨迹,突然掉头向北,开始了直到今天尚不能为人理解、颇带有神秘色彩的“三上北京”的“远征”。



罗聘 人物山水图册(选一) 纸本  
24.3×30.7cm×12 故宫博物院藏

这“三上北京”的“远征”,前前后后,来来去去共二十八年之久,这二十八年既是罗聘一生中最为不幸,又是他艺术获得成功的时期。后人对罗聘的“微词”也是对此二十八年而发的。是什么原因促使他离开当时“富甲江南”、“繁华古今说扬州”的扬州八怪的老巢到外地去谋生?既到外地谋生,又为什么要上北京去呢?这些都是直到当前罗聘研究中解不开的情结。

原因之一,尊从其师金农的再三教诲。如金农在《冬心先生自写真题记》中云:

聘正年富,异日舟屐远游,遇佳山水,见非常人,闻予名欲识予者,当出示之,知予尚在人间。(《金农罗聘诗文集》)

这里面,金农实际上向罗聘讲了两个问题:1、行万里路,2、转益多师。这两条对开拓艺术家的胸襟极为重要,也正是土生土长的扬州罗聘所缺少的。

乾隆二十一年冬,罗聘入金农师门,其时罗聘24岁,金农70岁。此时的金农,妻子和独生女儿已过世,曾畜养一哑妾复又遣去,已是孤身一人的老人。因此,罗聘入金农之门后,一

方面要向其学诗学画学鉴定古董；一方面要照顾孤身一人的金农的生活，因此无法实现老师“行万里路”的嘱咐。乾隆二十七年金农病逝扬州。乾隆三十年罗聘在完成其师归葬故里的后事后，已无牵挂，是实践恩师嘱咐和自己夙愿的时候了，所以他要寻找机会外出游历。

原因之二，自乾隆四次南巡后，扬州的经济形势发生重大变化。乾隆屡次南巡，倾东南之财富，供他一人游乐。扬州盐商因此大兴土木，垒石造山。乾隆二次南巡，扬州盐商沿瘦西湖两岸建二十景。后又添四景，号称“扬州二十四景”，形成“万家灯火连碧云”“铺金叠翠直到山（平山堂）”“繁华古今说扬州”之势。扬州盐商穷奢极欲，挥金如土的银子从哪里来？除了他们在盐运中牟取暴利外，另一方面就是冒滥盐引支销，官商相互勾结大肆侵蚀提引余息。时至乾隆三十二年、三十三年终于东窗事发，爆出个“两淮盐引”大案。《清史稿》卷一百二十三有云：

三十三年，因商人未缴提引余息数逾十万，命江苏彰宝查办。盐政高恒、普福，运使卢见曾皆处重典。其款勒商追赔。（《食货志·盐法》）

又，《诰封光禄大夫奉宸苑卿江公（春）墓志铭》云：

未几，两淮提引案发，上震怒不测……群商就逮京师，势汹汹，度不能自脱，廷讯时，唯叩首引罪。（袁枚《小仓山房诗文集》《小仓山房续文集》）

两淮盐政、盐运使被砍了头，群商押解京师，深受乾隆爷喜爱屡屡加官晋级的扬州八大盐商纲总江春也受到严厉的“廷讯”并追赔巨款，以盐业为中心的扬州商业形势顿时阴霾重重，举步维艰了。盐商们日子不好过，以盐商为销售对象的扬州画家的日子也就不用了，也只好谋求他路。

原因之三，我们认为罗聘三上北京和两淮

盐引案有关。两淮盐引案事发后，迟迟不能结案，一拖再拖，深不可测，而惯于向京师“输币”的扬州盐商们亦绝不会坐以待毙。其原因是和盐引案相关的大宗银两固然有一部分为盐商挥霍，但更多的是为恭迎皇帝老子南巡花掉的，所以他们一定要找人出来“疏通”。找什么人去？当然是和京师要员有关连的下级地方官员最好，但是当官的没有人敢去。《清史稿》卷三百二十《纪昀传》云：“卢见曾运使得罪，昀为姻家，漏言夺职，戍乌鲁木齐。”卷三百零五《王昶传》云：“三十二年察治两淮盐运提引，前盐运使卢见曾见坐得罪。昶尝客授见曾，所至坐。是漏言夺职。云贵总督阿桂帅师讨缅甸，疏请发军前效力。”就因多了一句话，一个充军乌鲁木齐，一个变成征讨缅甸的马前卒。在如此严厉的惩罚下，还有哪级官员敢多这种事呢。俗话说得好，“画家上可接天子，下可接乞丐”，画家应是最好的“搭桥”人选。依笔者所见，曾经赞助过金农刻书和罗聘有旧交的江春看中了其时在扬州画坛最有影响的罗聘。也就是说，罗聘可能充当了“联系人”。如果不是，我们无法解释以下二点事实。其一，罗聘外出卖画，为什么一定要上北京？他可去苏州、杭州，华新罗、黄慎都曾走过这条路，罗聘为何不走？其二，一介连秀才都不是的罗聘，为什么一到北京，就会得到乾隆近臣、内务总管大臣英廉的特别接待？他不仅频频出现在英廉这个“相国”的诗文酒宴上，而且常常徜徉于“相国”府独往园登高赋诗，甚至彻夜不归，于“相国府内”“留宿”、“小住”（参见《香叶草堂诗存·英梦堂相国招饮海棠花下》）。我们将《清史稿》卷三百二十《英廉传》及上文提到的《江春墓志铭》对照起来，颇能看出点苗头来。英廉字竹井，号梦堂，雍正十年举人，汉军镶黄旗人，自笔帖试授内务府主事。乾隆初年命其于江南学河工，九年补淮安同知（按，淮安以漕运盐业为主，盐务属两淮盐署管辖）。后为江南布政使兼江南织造

(按,江南织造与扬州盐署关系密切,往往二年互调。约于此际江春因捉逃犯有功,赏布政使銜)。二十六年,英廉升内务府主管大臣。三十三年,两淮盐引案发,群商就逮北京。四十二年英廉升内阁大学士。四十五年,英廉授东阁大学士。四十七年,英廉加太子太保,同年两淮盐引案结案。结案时没有加罪两淮盐商,在追缴的一千万银子中,“恩免”三百三十万两。乾隆四十八年英廉去世。而罗聘前两次上北京主要的走访对象是英廉,正是英廉位极人臣之际,而两淮盐引案的“从宽”发落,也正是在英廉权倾朝野之际,难道这些都是偶然?再者,从现有的资料看,在两淮盐引案发案之前英廉虽与罗聘没有任何联系,却和金农有所交往,更和盐总之首江春千丝万缕地交织在一起。其三,乾隆四十四年,即罗聘二次北上离家仅十三天,方婉仪即病故扬州,罗聘得知消息后竟不回家治丧,依然去拜见时为东阁大学士的英廉,并为其作《长桥月夜图》。之后还不回家,这就不近人情了,这也是后来遭人非议的地方。笔者曾怀疑此中莫非有什么“隐情”?我们终于发现一封罗聘于乾隆四十五年致大盐商汪樞(字雪疆)的信函:

一别年馀,屡承德爱,感难笔罄。读者,小儿今秋来信云,弟项大费鼎力为之斡旋。支出秋季,后此恐张广德不允,今已有札囑之矣。外蒋公一札,乞致鹤亭主人,伏望保全,则寒家存没俱感。妻孥在堂,旅人未归,稚儿弱女,望眼将穿。生慈悲心者,非尊兄其谁望乎。专此布恩,并候近安。不宣,上。

愚弟罗聘顿首。

外,翁(方纲)撰联一对,《缙绅》一部,乞致鹤亭先生,并导请安。十二月初三日。(《扬州八怪考辨集·潘博山旧藏扬州八怪书札考释》)

信中的汪雪疆何许人也?《汪雪疆传》云:

汪樞,字中也,汪舸之子。一字雪疆,江都人。精于鉴赏字画瓷器之类。佐江鹤亭方伯。购马氏小玲珑山馆居之。(《淮海英灵集》)

信中的江鹤亭,即江春,为两淮盐商纲总,乾隆六次下江南驻蹕扬州之接待主持人。袁枚《小仓山房文集》有墓志铭、李斗《扬州画舫录》有传。是个大名鼎鼎的人物,这里不再多作介绍。他和金农关系密切,近日央视《书画频道》介绍、拍卖比利时尤伦斯所藏古今名画19幅之一——金农的《醉钟馗图》,即是金农赠给江鹤亭的作品之一。可见江鹤亭与金农之间的关系,从中也可看出和罗聘的关系。

从《汪雪疆传》中“佐江鹤亭方伯”可知,汪是江鹤亭的得力助手和日常工作主持人。因此,这封信既是写给汪雪疆,当然亦是给江鹤亭的。从信中我们可以看出,罗聘妻子方婉仪的丧事及儿女的生活不委托罗氏弟兄或方婉仪的娘家,而委托大盐商汪雪疆及江鹤亭(江春),实在于情于理不通。再加上罗聘二次上北京前为方婉仪所作《将至都门别内子口占》诗中“君病空房我远征”(见《金农罗聘诗文集·香叶草堂诗存》)句中之“远征”二字和信函中“鹤亭主人”相映照,之中难道不透露出某种消息?这也许是笔者的臆测,在此求正于海内方家。

下面我们谈谈罗聘三上北京和他的绘画风格嬗变。

乾隆三十六年秋,罗聘开始他的首次北京之行。

这次北上,中途几乎没有停留,风雨兼程,很快就到了北京,住万明寺。到北京后第一个接待他的北京要员是詹事府詹事、金农生前故友钱载。不久,罗聘就拜见了乾隆近臣、二品大员、内务总管大臣英廉(时人称其为“相国”),受到相国的非常“接待”。自此相国府就挂上了罗聘的画,成为相国府出入自由的座上客。三十七年春,北京文坛领袖、大金石家翁方纲自



罗聘 鬼趣图(局部)

江西典试回京,于钱载木鸡轩初识罗聘,翁方纲对罗聘的书画及金石鉴赏之学养非常赏识,从此,二人结下不解之缘,以致左右了罗聘的后半生的艺术道路。一个本已在南方成名的画家,到京师后再加上英廉、翁方纲、钱载等显要人物的引见和渲染,罗聘顿时誉满京华,求其作画者亦可谓踵踵不绝矣。是年秋罗聘接到其妻方婉仪的家书,催其南归。罗聘作《归帆图》,自题诗云:“长安策蹇署头衔(刘虚白携《长安策蹇人》小印见赠),自笑缁尘染客衫。隔岁归期今始决,秋帆不挂挂春帆。”(《金农罗聘诗文集·香叶草堂诗存·癸巳闰春出齐化门至潞河登舟口占》)。

其时以诗赠行者达 65 人,均是京师要员。有意思的是,这些京师要员,是看中了罗聘的画,还是更看中这位盐商财神爷“输币大使”的特殊身份呢,或者两者兼顾呢?

罗聘离开北京后,并没有直接回到扬州。为收集其师金农的遗稿,在天津作了一段时间兜留(金农的独生女海珊远嫁天津,他的大部分遗稿寄放在海珊处。见《金农罗聘诗文集·冬心先生集拾遗》。按,其时海珊已经去世。)。乾隆三十九年秋至泰安,寓泰安知府朱孝纯处三个月,三登泰山,作《登岱图》,直到年底才回到扬州。

罗聘这次北上,在京城不到两年,舟履旅游,访佳山佳水花了两年时间,可算初步实践

了其师金农“行万里路”的嘱咐。在这一段时间里流传下来的有纪年的作品有:《梅花册》六开(故宫博物院藏)、《枫桥扁舟图轴》(上海友谊商店藏)、《山水图轴》(浙江博物馆藏)、《三元图轴》(天

津博物馆藏)等。但是,说也奇怪,在罗聘这次旅程中,他的四季花卉、佛像等未引起时人过多的注意,在京师引起轰动的却是约作于乾隆三十一年(按,《鬼趣图》未署年,现可见沈大成的题跋。沈跋为《鬼趣图》诸跋中最早的题跋,沈跋作于乾隆三十一年。见文明书局影印版《鬼趣图》)。其时蒲松龄的《聊斋》已经相当流行,与罗聘同时的纪昀、袁枚亦捕风捉影地说鬼,一时鬼影幢幢,但是人们并不知道鬼是什么样子。罗聘的《鬼趣图》(共八帧)竟把形形色色的鬼一幅幅地画了出来,对生来有窥视癖的人来说,不无是一奇特的新景观,人们也从中领略了以前只闻其名不见其身的扬州八怪的要旨。

不过,《鬼趣图》的面世,反应不一。如钱载在《鬼趣图》的题辞中说:“墨痕灯影两迷离,鬼趣图成一笑之。理到幽明无处说,聊将伎俩吓纤儿。”(《鬼趣图》题跋)杭世骏则尖锐地提出:“请君更读无鬼论,此图恐属子乌有。”这是从否定的方面来说的。从肯定的方面来说的亦不少,“石湖渔隐”吴照题诗云:“白日青天休说鬼,鬼仍有趣更奇哉。要知形状难堪处,我被揶揄半世来。”自号“蜀山老猿”的大名士张问陶颇为愤慨地题诗道:“您能腐臭愈神奇,两束骷髅委路歧。对面不知人有骨,到头方信鬼无皮!筋骸渐朽还未厉,心肺全无却问疑,黑塞青林生趣苦,莫须争唱鲍家诗。”(以上录诗均见文

明书局印影版《鬼趣图》题跋)在上引题诗中钱载、杭世骏之所以那样写,是因为他们都因直言而受到过朝廷的排挤乃至重创,但他们深知清廷文网之森严,从爱护的角度劝罗聘不要画鬼,实际上是否定之否定,仍是对《鬼趣图》的肯定。吴照、张问陶本多放诞,是天不怕地不怕的人物,鞭辟入里地点出《鬼趣图》的“鬼趣”之所在。这个“鬼趣”和《儒林外史》可谓异曲同工,深刻地揭示了乾隆盛世上至皇上下到下级官员的黑暗和腐败,昭示了一个“大厦将倾”的封建末世的结局,从善意的角度说,是用以讽世警俗。在这里我们看到罗聘艺术思想中进步的一面,而不是如一些人所说的什么“宣扬迷信”或“穷极无聊”。故宫博物院藏罗聘的《醉钟馗图》中的捉鬼的钟馗和马屁鬼、酒鬼、色鬼,打情卖俏,嬉戏作笑浑为一体,亦可以说是《鬼趣图》的翻版,出于同一个命题,我们从中可体味其艺术特色。《鬼趣图》导源于金农的《山林鬼魅图》,但又有所不同,金农笔下的鬼和《聊斋》中的鬼相似,多是善鬼、美鬼,而罗聘手中的鬼,多是丑鬼、恶鬼,这种由美向丑的转换,大大地丰富了它的美学内涵。有“通天银狐”之称的袁枚,在《鬼趣图》的题跋中写道:“我纂鬼怪书,号称《子不语》,见君画鬼图,方知鬼如许。得此趣者谁,其惟吾与你。”“画女必须美,不美情不生。画鬼必须丑,不丑人不惊。美丑相轮回,造化即丹青。”(袁枚《小仓山房诗集》卷二十七)可谓心心相印,予以极高的评价。

一上北京这一段时间的罗聘的绘画,以上述《鬼趣图》为代表,表现出扬州八怪“同能不如独诣”(金农语)、“领异标新二月花”(板桥语)以及直面现实的创作倾向。从大文学的角度看,罗聘的《鬼趣图》等画作和同时代的《儒林外史》有异曲同工之妙,并且是其美学思想的深化和发展。其意义甚为重大。它不仅是对金农郑板桥为首的扬州八怪批判性思想的继承,而且可以加深我们对“乾隆盛世”的认识。

我们认为这一时期及稍前于这一时期的罗聘的绘画创作,为扬州八怪绘画风格的深化守成期。

罗聘第一次北上回归后的两年内一直在扬州卖画为生,然而两淮盐引案迟迟结不下来,相当不景气。乾隆四十二年,为生活计,罗聘曾到江西卖画,但销路也不好。在此期间罗聘作了幅颇具人民性的《卖牛图》,蒋士铨为之题诗云:“人牛饿死争早迟,且换死别作生离,杀身有补拌恩酬,奈何只卖钱三贯。”(《忠雅堂诗集》)

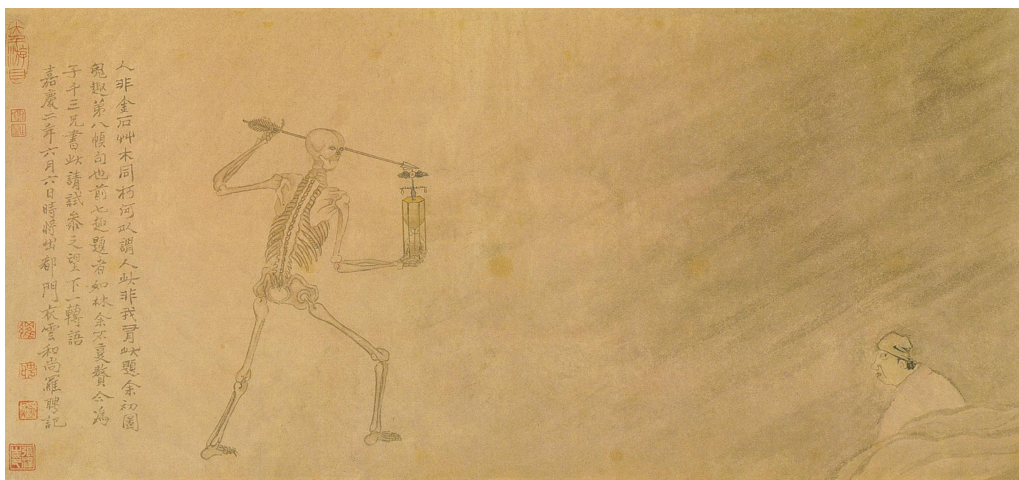
笔者认为《卖牛图》既是写实,也是画家罗聘自身生活遭际的写照,它昭示了两次北上的内涵。是年英廉升协办大学士。也许出于某种需要,罗聘在身患重病的方婉仪的支持下于乾隆四十四年初作出了一次错误的抉择——二次上北京。罗聘五月六日在扬州登程,开始了他的“远征”,于七月底到北京。八月三日,万华亭自扬州来京,告知罗聘其妻方婉仪已于五月十九日病逝,时罗聘离家仅十三日,正好中了蒋士铨《题卖牛图》诗中“且换死别作生离”之语。就是在这种情况下,罗聘还是去拜望了英廉,为其作画,署款“门下罗聘”,表现了罗氏家族的负面性。拜见英廉后,罗聘并没有直接回扬州,在京城作了一段时间逗留后,于乾隆四十四年冬至四十五年初去保定、易州卖画,于四十五年底回到扬州,历经一年半方算结束他二次进京的历程。这一段时间留下的画有纪年的或大致可参考出来的有《簞谷图轴》(苏州博物馆藏)、《三友图》(广东博物馆藏)、《盆兰横幅》(广西博物馆藏)、《梅花图轴》(故宫博物院藏)等。其中大部分作品保留了“罗家梅派”的花卉特色外,但也出现一个明显的特点,其中有不少作品已从已往的扬州八怪的“率汰三二笔”的减法绘画布局向全景花卉过渡,气势逐渐走向宏大。如《簞谷图》,为其代表作。但是,这幅画满纸是竹子,一个簞谷躲在丛竹中忽隐

忽现,其一是创作主体不明确,搞不清是人还是竹子;其二,画面太闷塞,使读画人感到气透不过来。也就是说,此时的罗聘似乎在努力窥探一种新的

画风,但总有些“夹生”,处于一种“欲变而不知变”的苦闷徘徊状态。我们把二上北京前后这段时间内的绘画称之为绘画蜕变期。

罗聘第二次北上回归的第二年,两淮盐引案终于在其时已为东阁大学士、太子太保英廉权极一时之际从宽结案了,过惯奢侈生活的盐商们又阔起来了,扬州画坛形势又好起来了。它的重要标志是盐商以重金延请罗聘于新建的扬州重宁寺作壁画,并请罗聘董理瓜洲育婴堂的慈善事业(详见《扬州府志》《香叶草堂诗存》)。在这一段时间内罗聘除到南京会朋友外,基本上在扬州坐地论画,推动并构建了后扬州八怪时期绘画创作的繁荣,相与往还者有董洵、巴慰祖、蒋仁、奚铁生、邓石如等,在一定程度上沟通了南北画坛的联系。在这一段时间里罗聘还做了一件意义极为重大的工作,即在怀念故人之时对扬州八怪前期的绘画创作做了全面的梳理,这在他的《白下集·怀人绝句二十一首》(黄苗子先生藏)中得到反映。大约至乾隆五十三年起罗聘的绘画风格发生了较大的变化。

乾隆五十五年五月,年近花甲南北著名的老画师罗聘,带着他的次子允缵启程三上北京。这次北上曾绕道郁州(今连云港云台山一带),作短时间的逗留,并作了一幅传世名作



罗聘 鬼趣图(局部)

《湘潭秋意图》(又名《竹石图》,上海博物馆藏),后又在济宁节署作了短期逗留,于六月中旬抵达北京。

推究罗聘第三次上北京的原因,除了他自身的需要外,可能和翁方纲有关(其时两淮盐引案已经结案,英廉已于乾隆四十八年去世)。从《清史稿》可知是年翁方纲擢升内阁学士,也许翁方纲想特意“关照”一下罗聘,示意他来京。罗聘这次来北京住的时间最长共有八年之久。在这八年之中出现的最大的一件事,就是嘉庆元年正月初四日,罗聘荣幸“躬逢”千叟宴。见于他的《梅花图轴》题跋:

世传杨补之画梅,得繁花如簇之妙。徽宗题曰:“村梅”。丁野堂画梅,理宗爱之,遂有“江路野梅”之对。二老皆蒙两朝睿赏而品目之,艺林侈为美谈。予今年春正月初四日,躬逢千叟宴,蒙恩赏杖物,恨未画此横斜疏影之态,进供御览也。嘉庆元年秋八月望前二日画于驿路香迎路园,两峰道人罗聘。(重庆博物馆藏)

据清廷规定,凡与千叟宴者,必须为公卿贵族 60 以上者或者民、兵 70 以上者(《清实录·仁宗实录》),而罗聘一不是公卿贵族,二时年仅 64 岁,并不符合上述条件。罗聘何以得此“殊荣”呢?看来是阁老翁方纲的“惠顾”了。《清

史稿·翁方纲传》有“嘉庆元年,预千叟宴”句。查《清史稿》有关千叟宴的写法有三种:“预千叟宴”、“与千叟宴”、“赐千叟宴”,而冠以“预千叟宴”这一写法,我们在嘉庆时期,仕宦、儒林传中仅查到翁方纲一人,看来翁方纲的“预”字应解释为“组织参预”了,也正因为翁方纲的这种身份,罗聘方有“破格”的可能。这也许是翁方纲招罗聘来京及罗聘为他作了那么多画的一次“回报”。

罗聘这次上北京,以其精湛的绘画艺术轰动了京城,“一时王公卿尹,西园下士,东阁延宾,王符在门,倒屣恐晚”(吴锡麒《罗两峰墓志铭》),可谓罗聘一生中最为走红之时。

在三上北京的八年中,罗聘创作了大量的绘画作品,其中有纪年或可考出的除上文已提到的《湘潭秋意图轴》外,尚有《砚山图轴》(又名《海岳庵图》,与子允缙合作,重庆博物馆藏)《探梅图卷》(此图卷前段为《舒文节公著探梅说图卷》,后卷为《任寒泉先生探梅图卷》,故宫博物院藏)《人物山水花卉册》(天津博物馆藏)、《清夕旧院图轴》(辽宁博物馆藏)、《梧桐清宵图轴》(广东博物馆藏)、《水仙竹石图卷》(天津博物馆藏)、《法梧门瀛洲亭图轴》(日本东京国立博物馆藏)、《剑阁图》(又名《蜀道行旅图轴》,故宫博物院藏)等。

如果我们撇开三上北京中的部分应酬之作,应当说以上所述的这些画构成罗聘晚年的创作主体。如果将这些画和他以前的画(大致从乾隆五十三年开始)以及金农的画加以对比,就会发现发生了极大的改变。从谋篇布局方面看,此时的绘画不再是多留空补之大段题跋,而是多从绘画构图的整体性出发,发挥绘画本身而不是书法的功能作创作效果,因此长题少了,有时出现冷款。从绘画构图形式美规律看,金农的绘画形式美取法齐一律,如竹子的叶子总向着一个方向伸展,并以同样的方式重复,后来被人说成像鸡毛掸子,更典型的是

他画的菖蒲、水仙,出叶密密匝匝地挤在一起,几乎都是平行的,从而构成齐一律所特有的庄严凝重,而罗聘晚期的绘画已完全看不到这一特点,走向穿插交错的多元组合的形式美的寓杂多于统一的和谐律,由前者静中求动走向由动中求静的美学特征。从绘画用笔方面看,金农行笔生涩稚拙,如伍蠡甫先生所说有时像儿童画一般,而罗聘晚年的用笔淋漓酣畅,变动不拘,表现出一个老画家高度的绘画技巧及深厚功力。从绘画意境方面看,金农泯灭了绘画的传统技法,“以意为之”,是以书法、绘画、诗歌的组合为创作主体,是“书中有画”、“诗中有画”的文人画,而罗聘晚年的创作主流则是以绘画构成为主体,是“画中有书意”、“画中有诗”的文人画,这是罗聘晚年绘画美学主体精神的标志。

对于上述绘画风格的捩转,我们认为大体有如下两种原因。其一,绘画的受主发生了根本的转变。前扬州八怪时期绘画的受主主要是盐商,盐商文化不高,且好奇贪多,画家并不是如当下一些不切实际的批评家所说的那样,好像是不食人间烟火的圣人。画家也是人,要吃饭也要艺术。艺术家的创作,不管你愿意不愿意,还是承认不承认,都必将受到社会政治经济、社会生活的制约,亦即石涛所说的“笔墨当随时代”。恩格斯说:“人们必须首先吃喝穿住,然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等。”(《马克思恩格斯选集》第三卷《在马克思墓前的讲话》)这是李泽厚在数十年研究马克思主义及马克思主义美学后指出的马克思主义为数不多的最重要最基本的原理之一。李泽厚说:“这个吃饭哲学看来简单,其实复杂;看来平常,其实深刻;看来非常一般,其实十分重要;看来人所共知,其实远非如此。”(《世纪新论·“左”与吃饭》)

李泽厚关于马克思主义这条最重要最基本的原理的阐释是当代研究艺术史论、艺术美

学学者们足以引起注意的。当下有些批评家对罗聘、石涛以及扬州八怪其他人的绘画艺术横加指责,他们不是从历史的社会经济、社会生活出发,不是从艺术发展的他律性、自律性去考察,而是就一些非主流的细节问题进行夸大、纠缠,进而否定某个历史人物或某个艺术流派,自然不会得到艺术界主流的肯定。但是他们仍然不止一次地重复聒噪不休。这正如李泽厚所说:“强聒之谈,佛头着粪云耳。”话说回来,以金农、郑板桥为首的前扬州八怪时期的绘画风格,是顺应扬州盐商经济尚新尚奇而产生的艺术风格类型,是画家在清代乾隆时期的生存方式,是艺术发展他律性的必然。从另一方面看,从清初以和拟古派“四王”对抗而产生的“我用我法”、“笔墨当随时代”石涛山水的诞生,到清中期的意态花鸟画的繁荣,再到金农的画佛乃至罗聘的画鬼、城市山林,是主体客体化向客体主体化“反者道之动”的异化过程,是“山水媚道”逆转为“山水媚人”的人的主体性回归过程,扬州八怪的绘画艺术顺应了这一规律,它是艺术发展自律性的一个阶段性轮回。从艺术大格局而言,是无是非可言,也是无对错可言的。

罗聘三上北京后和前扬州八怪时期的创作境遇发生了变化,他所面对的受主不再是盐商,而是身居要位,外表包装得极其周详的文人学士,审美意识、审美趣味都和扬州盐商大相迳庭。他们要求的绘画风格,不仅要和他们外在包装相协调,而且要求与他们的内心意志和欲望相吻合。严格地讲,这些京师要员并不喜欢前八怪时期那种张扬、怪里怪气的绘画,他们要求外在平和乃至穆如清风而内敛、刚毅、坚强的绘画风格。在这种情况下,罗聘的画风也就不得不变。应当说第一次上北京感觉到这一点,第二次上北京领悟到这一点,约到乾隆五十三年及第三次上北京时终于实践了这一点,实现了罗聘的“衰龄”变法。罗聘艺术风

格转换的另一个原因是晚年的哲学思想发生了深刻的变化。罗聘晚年写了一本《正信录》(又名《我信录》,见《金农罗聘诗文集》)当代学者对这部书提及的极少,偶有提及都是采取泼水的方法将其否定。其实,如果我们舍去书中的那些生死轮回、地狱天堂等迷信部分,尚可找到合理的成分,借以窥探罗聘晚年的世界观、美学观。罗聘于乾隆五十六年《正信录序》云:“近余从事心性之学。”罗聘的“心性学”实质上就是明清广为流传的王阳明的“心学”。罗聘并不是什么大哲学家,从《正信录》中《山河大地》、《人生难得》、《儒释同源》、《宋儒都从禅学中来》、《名言》、《知行》等章节看,他的“心性学”基本上是王阳明的“心学”观点。王阳明的“心学”并不复杂,大体上有两条:1、“心外无物”,“天地万物、草木瓦石都是人心的灵明体现”(《传习录》)。2、只要“致良知”,“世间万物皆得其理”(《传习录》)。了解了这一些,我们便可理解到罗聘一度时期的画为什么那么杂,天上地下几乎无所不画,原来他认为万物都是人的心灵的体现,都是和人一样的生命,不管画什么都同归于“理”。不过,罗聘的“心性学”与王阳明的“心学”也有不同的地方。他把王氏的“心学”扩展到上至孔孟,中至禅宗、程朱,下到陆王,成为一个无所不包的大杂烩。亦即是说,罗聘从“心外无物”、“致良知”出发,消解了中国古代所有的哲学派系。不要说罗氏荒谬,当代大哲学家冯友兰先生在他的《中国哲学史》中在评析王阳明“心学”时所持的观点就和罗氏相近。既然罗聘在哲学思想上能消解一切流派的界限走向“博爱”,同样他亦可把这种视角移向艺术,为其消解长期以来南北画派的对立作好超前的思想过渡,从而实现他的晚年绘画变法。

罗聘晚年绘画变法的标志,是在众多的绘画类型中杀出一路城市山林画,和人物山水画。不是说他这一类型的画以前没有,而是说

这一类型的画,到这一时期更为集中,更臻完善,并扩展到花卉的创作中,成为这一时期的主体。这一类型的画多为全国各大博物馆收藏,其中尤以《探梅图卷》中的《舒文节公著探梅说图卷》、《瀛洲亭图轴》以及《饮筵园图》、《剑阁图轴》等为典型。

《舒文节公著探梅说图卷》、《剑阁图轴》都是写京师仕宦生活的绘画。前者以浓淡疏密对比的手法把有限的城市山林空间展拓到最大的限度,草堂置于松竹绿阴丛中,使之更加寥廓、幽静、闲适、雅致,表现出京师要员们退朝后的优裕与旷达。后者,墨气淋漓,以山势嵯峨叠嶂、移步换景的手法,表现出张水渥被贬巴山蜀水之道路的险恶与艰难。两画的落差很大,都达到应有的艺术高度,堪称大手笔。

有人说,罗聘的城市山林画和山水,师法范宽、王蒙,有人说他师法石涛、黄公望,还有人说师法四王,应当说都对都不对。诚然,如前所云,晚年的罗聘以“心学”为基础,泯灭了流派的界限,见好学好,尤其是钟爱黄公望,家藏黄公望真迹,一直带在身边时时揣摩,可追溯到乾隆四十三年(参见《罗两峰印存》董洵《两峰道人》印款识)。但是,罗聘并没有归依某家某派,而是融会贯通,自出机杼。最大的区别在于,以往这种类型的画往往是“空山不见人,但闻鸟语响”的意态的超现实创作,而罗聘是写实的,有其人其事,有创作主题,而且把人推到主体位置上,山水树木花草,均作为刻划人、刻划人的思想环境而经营布置,随类敷彩,这就给绘画语言赋予文学语言的高度,并把焦点始终投射到意境的创造上去,这样作为只能在二维平面的展现题材的绘画艺术兀然突起,具有了综合艺术的意义,内涵,从而显得更为深邃宏大,也就大大地加强了画家的主体性表现力。罗聘晚年的人物城市山林画和人物山水画是这一类型绘画新里程,这也是他晚年绘画在京师受到广泛欢迎的底蕴。时人对罗聘晚年

的绘画予以极高的评价,翁方纲云:“道人得道并非禅”,“两峰应在一峰前”(“一峰”指黄公望)(《复初斋诗集》卷四)。乾嘉“四子”之一赵怀玉云:“吟坛首北翁(方纲),画法数南罗(聘)。”(《亦有生斋集》)

这样,罗聘这个“扬州八怪”的殿后,不是在扬州而是在北京被推上画坛领袖的宝座。

当然,对罗聘三上北京及其绘画亦有微词,如“游大人之门”,“反映封建末世官僚生活”。我们认为这不是问题的关键,关键是不是画好,是否画出艺术高度,如果依这样的标准划线,中国的姑且不说,欧洲文艺复兴时代达芬奇、米开朗琪罗的那些反映宗教生活、贵族生活的世界级的名画又将怎样论定呢?

罗聘的艺术道路留给我们的思考是很多的,他晚年的绘画无论是创作思想还是反映的对象乃至创作手法都不是前扬州八怪的传统法则,他晚年变法的成功,恰恰意味着扬州八怪这个艺术流派的终结和消亡。这是一个戏剧性的结局,也是一个喜剧性的结局。所谓“戏剧性”、“喜剧性”是指艺术内在的矛盾、矛盾性冲突以及这个矛盾、矛盾性冲突的消解和转化。从这一点讲,罗聘的艺术道路之于扬州八怪艺术而言是功还是过,既可得到正面的评价亦可得到负面的评价。结论由人而出。我的结论是正面。所谓艺术流派,它是时间性的,或者说是阶段性的,否则就不叫流派,有起始就有结束,不可能无限期的延长。而罗聘则站在扬州八怪这个艺术流派的终结点上,是一个闪光的结局,结论应当是正面的。

罗聘对后世的影响是很大的,同光年间海派任伯年、倪墨耕,以及近代吴湖帆,北京的溥儒等人的人物城市山林画、人物山水画均受到罗聘的创作手法影响。

不善理财、喜收藏金石书画、又喜以诗酒会友的罗聘,“千金得来、随手散尽”,并没有留下多少钱财。至嘉庆三年,老画家罗聘病卧京

师萧寺,虽“思归墓切”,奈何“质衣欲尽,债帖难偿”(吴锡麒《罗两峰墓志铭》),无法返回故里。最后,还是盐商帮了他的忙,由两淮盐运使曾燠“寄以资斧,俾其子(允绍)迎还”(同上)扬州。

嘉庆四年(1799)七月初三日,名震南北,对中国绘画史作出杰出贡献的大画家罗聘卒于扬州朱草诗林,同年十一月十二日葬于扬州甘泉县西乡小胡家厂,终年 67 岁。吴锡麒《罗

两峰墓志铭》有云:

郝超之亡,作诔四十;林宗之葬,执紼者数千。(《有正味斋骈文集》)

文中所言,前者借东晋郝超之亡比喻为罗聘作纪念文章之多,后者以东汉郭泰(字林宗)之葬,它向我们透露了一个信息,罗聘丧葬日为其送葬多达上千人。这足见这位画家其时的影响及其人的魅力。

(作者为扬州教育学院美术系教授)

(上接第 22 页)

2004 年,第 2846 页。

[4] 此作所钤“太史氏”印收录于《中国书画家印鉴款识》下册。北京:文物出版社,1987 年,第 1311 页,17 条。

[5] 此作藏上海博物馆。《中国历代法书墨迹大观(十三)》。上海:上海书店,1993 年,第 130 页。

[6] 孔颖达《春秋左传正义》昭公十五年,清阮刻十三经注疏本。

[7] 《明史》第 6 册,职官志二。北京:中华书局,1974 年,第 1786 页。

[8] 《明史》载:“其在六部,自成化时,周洪谟以后,礼部尚书、侍郎必由翰林,吏部两侍郎必有一由于翰林。其由翰林者,尚书则兼学士(六部皆然),侍郎则兼侍读、侍讲学士。”《明史》第 6 册,职官志二。北京:中华书局,1974 年,第 1787 页。

[9] 《明清书法史国际学术研讨会论文集》。上海:上海古籍出版社,2008 年,第 119 页。

[10] 参见王永顺主编《董其昌史料·黑白小传》。上海:华东师范大学出版社,1991 年,第 340 页。

[11] 董其昌《容台别集》卷二。《四库全书存目丛书》集部一七一。济南:齐鲁书社,1997 年,第 680 页。

[12] 董其昌《容台别集》卷二。《四库全书存目丛书》集部一七一。济南:齐鲁书社,1997 年,第 677 页。

[13] 董其昌云:“王右丞应制诗,昌黎所云愉乐之词难工者,不为摩诘设也。古人才大,无所不宜耳。”见《容台别集》卷二。《四库全书存目丛书》集部一七一。济南:齐鲁书社,1997 年,第 681 页。

[14] 董其昌《容台别集》卷二。《四库全书存目丛书》集部一七一。济南:齐鲁书社,1997 年,第 676 页。

[15] 李慧闻《董其昌政治交游与艺术活动的关系》,《中国书法全集·董其昌卷》。北京:荣宝斋出版社,1992 年,第 27 页。

[16] 董其昌《容台诗集》卷三。《四库全书存目丛书》集部一七一。济南:齐鲁书社,1997 年,第 606 页。

[17] 同 14。

[18] 董其昌《容台别集》卷二。《四库全书存目丛书》集部一七一。济南:齐鲁书社,1997 年,第 675 页。

[19] 董其昌《容台文集》卷五《墨禅轩说》。《四库全书存目丛书》集部一七一。济南:齐鲁书社,1997 年,第 403 页。

[20] 董其昌《容台别集》卷二。《四库全书存目丛书》集部一七一。济南:齐鲁书社,1997 年,第 684 页。

[21] 董其昌《容台别集》卷三。《四库全书存目丛书》集部一七一。济南:齐鲁书社,1997 年,第 701 页。

[22] 袁宏道《叙小修诗》,《袁宏道集笺校》上册。上海:上海古籍出版社,2008 年,第 187 页。

[23] 董其昌《容台别集》卷二。《四库全书存目丛书》集部一七一。济南:齐鲁书社,1997 年,第 684 页。

[24] 董其昌《容台别集》卷三。《四库全书存目丛书》集部一七一。济南:齐鲁书社,1997 年,第 702 页。

[25] 董其昌《容台别集》卷二。《四库全书存目丛书》集部一七一。济南:齐鲁书社,1997 年,第 687 页。

## 玉山风流(二)

□ 楚 默

### (3)诗与乐舞

玉山草堂的诗多与丝竹、歌舞有关,这是玉山雅集的又一特色。《元明事类抄》云:“玉山草堂园池声伎之盛,甲于天下,有小璠花、南枝秀者,每宴会辄命侑觞乞诗。”对声伎之盛说得不错,但对妓的作用仅看作是侑觞乞诗,显然是小看了这些歌伎舞女的才华。

在玉山草堂有一个家庭的音乐班子,里边有顾瑛看中的声伎,如小璠英会弹古琴,琼花会调箏,南枝秀会唱曲,其他翠屏、素真、素云等都是绝色美人,能歌善舞,她们也初通文墨,偶尔也会对上一两句诗,一般侍坐立趋,佐酒侑觞。客人酒酣,她们歌舞助兴。在杨维桢到来前,她们的任务还比较单一,但杨维桢与顾瑛订交后,对她们的要求也提高了。他们唱和的许多新诗,特别是《竹枝词》、《欸歌》、《清江引》都会谱曲传唱,成为宴会上的新节目。因此,很多诗是与乐舞结合在一起的。张简有一首《次韵铁崖》诗说得很清楚:

铁崖先生老更迂,摩空有赋拟相如。  
奇文一变中吴学,大□犹编后世书。  
绛帐风摇珠洛索,水窗云沁玉蟾蜍。  
小娃唱得新翻曲,多是芳亭春雨馀。<sup>[9]</sup>

这“新翻曲”,就是杨维桢与诗人们唱和过程中的新创作歌曲。

玉山草堂唱和的诗人们,会乐器、懂音乐的人不少。顾瑛本身就是音乐爱好者。据章熊的

诗,“玉山复擘古阮与胡琴”<sup>[10]</sup>即他擅长弹古阮与拉胡琴。除杨维桢会多种乐器外,其他的诗人如熊梦祥(顾瑛的忘年交)“晓音律”,倪瓒善古琴,章熊会吹箫,吴国良亦善箫,陈惟允会弹琴。其实大多数文人都知道一点乐曲。杨维桢提倡古乐府,并不只是依旧题填些新词,而是改造某些旧调,变成新曲。所以,杨维桢与玉山草堂诗友们唱和,有相当一部分是自度曲。他们的分题赋诗,有时就是古乐府旧题。例如道士于立是顾瑛的座上客,以玉山草堂为行窝。有一次,他摸得诗阕是古乐府。他有一首《芝云堂以古乐府分题得短歌行》,这是以旧题填新词。有时候,则是自创新调,如郑韶《闻夜来过春梦楼,赠小芙蓉乐府,恨不得从游戏,呈二十八字简玉山主人》:“金鸭香销月上迟,玉人扶醉写新词。胜游不记归来夜,春梦楼前倚马时。”<sup>[11]</sup>可知顾瑛当初写的也是四句,谱曲能唱的。

1348年的前后数年,是杨维桢《竹枝词》广为传唱的岁月,铁崖诗派中的多数成员都加入了进去。郑韶有“似送一琴临水榭,扣弦同奏《竹枝歌》”的热烈场面。可知竹枝歌是到处传唱的曲子。至于《竹枝歌》有多少种谱曲,还不能有统计。杨维桢见薛兰英、蕙英姐妹的苏台竹枝词后说:“好将笔底春风句,谱作瑶琤弦上声”,以此推测,那么各地传唱的竹枝歌,当是以昆山腔为主的一种曲调,肯定不同于北方的竹枝词。

《渔庄欸歌》也是广为传唱的新体乐府,是顾瑛宴客于渔庄后传唱的。陆仁曾记之:“至正辛卯(1351)秋九月十四日,玉山宴客于渔庄之上。芙蓉如城,水禽交飞,临流展席,俯见游鲤。日既夕矣,天宇微肃,月色与水光荡摇楫槛间,遐情逸思,使人浩然有凌云之想。玉山俾侍姬小璠英调鸣箏,飞觞传令,欢饮尽酣。玉山口占二绝,命坐客属赋之。赋成,令渔童樵青乘小榜倚歌于苍茫烟蒲中,韵度清畅,音节婉丽,则知三湘五湖,萧条寂寞,那得有此乐也。赋得二十首,名曰渔庄欸歌云。河南陆仁序。”顾瑛的二首是:

返照移晴入绮窗,芙蓉杨柳满秋江。  
渔童欸乃荡舟去,惊飞锦鳧飞一双。  
金杯素手玉婵娟,照见青天月子圆。  
锦箏弹尽鸳鸯曲,都在秋风十四弦。<sup>[12]</sup>

《元诗选》中,李瓚、周履道、张简等人的欸乃词,可能都是根据同一曲调配的歌词。

除这些诗歌被度曲外,杨维桢的五言、七言体的古乐府新诗,也都应该被谱曲的。如《小临海曲》(一名《洞庭曲》)十首、《漫兴七首》、《冶春口号》、《小游仙词》,这些新诗体,大多是七言四句,容易谱曲,容易传唱。正因为有曲,所以有大量的唱和者,许多人依曲填词,自己吟唱,自得其乐。

故可以肯定地说,杨维桢提倡的古乐府新诗体之所以发展成大规模的群众性唱诗潮,其原因就在诗与乐的结合。

玉山草堂雅集,分题分韵赋诗的过程,并不是酒肴上桌,旁边歌妓舞女边唱边舞就开始,往往是先喝酒,兴起酒酣,才分题,有时候喝酒在某处,听歌赏舞则在另一景区或厅堂。例如1349冬听雪斋的一次诗会,昂吉这么记述:

至正九年冬,泛舟界溪上,访玉山主人。时积雪在树,冻光著户牖间。主人榼酒宴客于听雪斋中,命二娃唱歌行酒。雪霰复作,夜气袭人,客有岸巾起舞,唱青天

歌,声如怒雷,于是众客乐甚,饮遂大醉。匡庐道士诚童取雪水煮茶,主人具纸笔,以斋中春题分韵赋诗者十人,俾书成卷,各列姓名于左。是会十有二月望日也。西夏昂吉书。<sup>[13]</sup>

这次诗会因小娃唱歌引起客人的参与,于是乐甚。在这个时候分题赋诗,这是音乐激发诗歌创作灵感的勃发。

但有时候,场面就比较大。武进诗人谢应芳,有一次在顾瑛的书画舫参加一次分韵赋诗,有诗记之。诗中说:

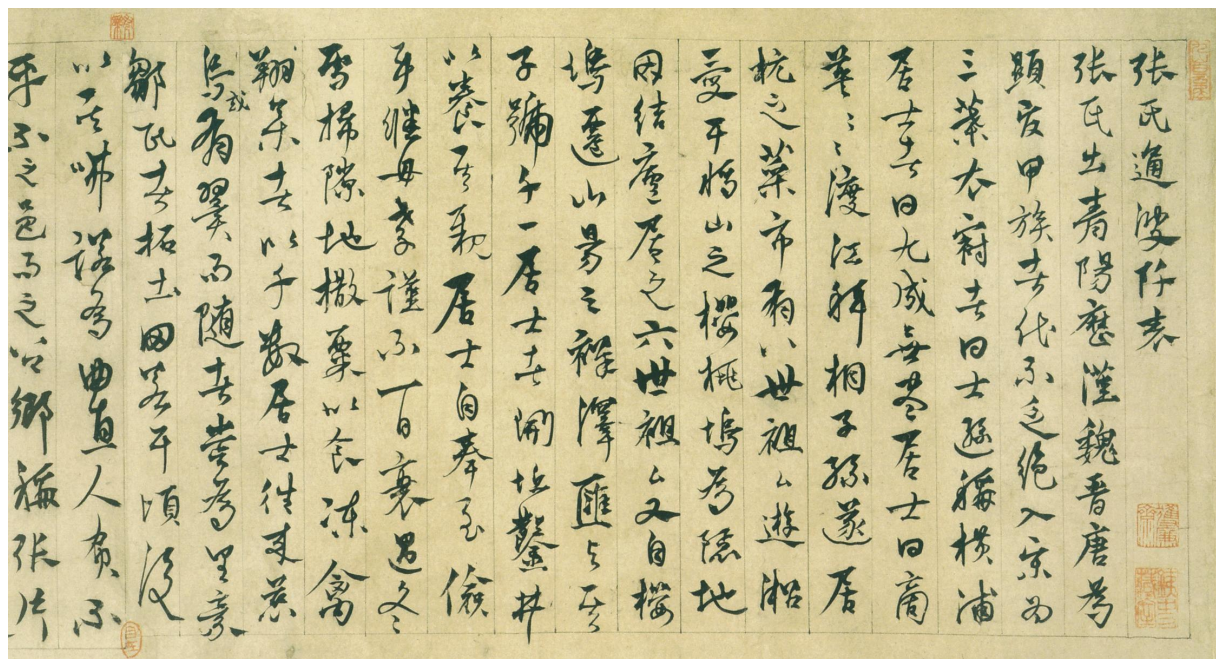
左图右书推满窗,灯花摇摇落银缸。  
葡萄滟滟倾玉虹,四檐白雨飞如淙。  
若裂娲石银河落,主人长歌客按腔。  
翕然钟鼓相击撞,酒酣作笔如长杠。  
千军可扫鼎可扛,诸公大才齐楚邦。  
骚坛老将森麾幢,客来投戈乞受降。

这一次诗会主客都参与歌唱之中,诗情亢奋,纷纷写出了好诗,谢应芳偶尔参与,只好乞降。

音乐借酒激发诗情,诗人即兴赋诗又活跃了现场的气氛。杨维桢、顾瑛都是即兴赋诗的大才,歌声玩乐中,一诗脱口而成。1348年,杨维桢与顾瑛联句于书画舫。侍姬素云行椰子酒,联句毕,铁崖乘兴吹笛,复命素云行酒。玉山口占:“铁笛一声停素云”铁崖击节,遂足成一诗,俾玉山次韵。杨诗:“黄公垆西逢故人,坐客各以能诗闻。椰浆半斗破明月,铁笛一声停素云。茧纸题诗写章草,瓜皮看鼎辨周文。人生嘉会不有述,何异市中群聚蚊。”在杨维桢的眼中,诗酒歌乐、赏玩古物就是文人的一种雅兴,一种文化修养。如果认为是沉溺酒乐,显然忽视了其中的文化内涵。

### 3、诗、书、画三艺合一

顾瑛是一位兴趣爱好多的艺术型才子。他好音乐、诗文,亦好书画、古玩收藏。三代彝鼎、历代法书名画不计其数。他修建的池馆,不断举行的音乐诗会,吸引了众多的海内名流,不



杨维桢 章草张氏通波阡表卷(局部) 纸本 29 × 146cm 日本东京国立博物馆

仅是园林佳话,亦是书画史的闪亮一页。《四库全书·玉山名胜集》提要称:

其所居池馆之盛,甲于东南,一时胜流,多从之游宴……元季知名人士,列其间者十之八九。考宴集唱和之盛,始于金谷、兰亭;园林题咏之多,肇于辋川、云溪,其宾客之佳,文辞之富,则未有过是集者。虽遭逢衰世有托而逃,而文采风流,照映一世。数百年后,犹想见之。

顾瑛造了这么多景点。每处都有名人题咏,这自然就留下了众多的诗、书作品。门口就有虞集的隶书题额。他园中的拜石坛,就是有东坡题识的石壁,这是他1338年发现后以粟换来的。最多的恐怕就是杨维桢的题咏手迹,只是由于园毁人去,未能传世于后。但玉山雅集的艺术迹化的载体正是诗书画合一的艺术形式。

兰亭雅集,留下的千古珍宝便是王羲之的《兰亭序》,被誉为天下第一行书;西园雅集,也曾有李龙眠的《西园雅集图》及米芾的题记,虽目下也不能见到,但《式古堂书画汇考》却有记

录。那么,玉山雅集的诗书画合一的作品是否亦有记载呢?有。

1348年2月19日,顾瑛曾举办过一次玉山雅集,其后画家张渥用李龙眠的白描体作《玉山雅集图》,而杨维桢则作了《雅集志》题于后。这是画与诗的有机结合,杨文如下:

右玉山雅集图一卷,淮海张渥用李龙眠白描体之所作也。玉山者,为昆山顾瑛氏,其人青年好学,通文史,好音律、钟鼎、古器、法书、名画品格之辨。性犹轻财喜客,海内文士未尝不造玉山所,其风流文采,出乎流辈者,尤为倾倒。故至正戊子二月十九日之会,为诸集之最盛。冠鹿皮、衣紫绮、坐案而伸卷者,铁笛道人会稽杨维桢也;执笛而侍者,姬为翠屏也。岸香几而雄辩者,野航道人姚文奂也;沉吟而痴坐、搜句于景象之外者,苕溪渔者郑韶也;琴书左右,捉玉麈从容而色笑者,即玉山主者也;姬之侍者,为天香秀;展卷而作画者,为吴门李立;旁侍而指画,即张渥也;席皋比,曲肱而枕石者,玉山之仲晋也;冠

黄冠,坐蟠根之上者,匡庐山人于立也;美衣巾束带而立,颐指仆治酒者,玉山之子元臣也;奉肴核者,丁香秀也;持觞而听令者,小璚英也。一时人品疏通俊朗,侍姝执伎皆妍整,奔走僮隶亦皆驯雅,安于矩矱之内。觞政流行,乐部皆畅。碧梧翠竹与清扬争秀,落花芳草与才情俱飞。矢口成句,落豪成文。花月不妖,湖山有发。是宜斯图一出,为一时名流所慕艳也。<sup>[14]</sup>

这幅画与杨跋今天虽然无法得窥其貌,但有一幅张渥作的《竹西草堂图》至今犹在。这幅画作于1349年,是淞江杨谦(号竹西)招饮杨维桢、张渥等。实际上也是一次诗人雅集。张渥画临水疏竹于右上(是横卷),竹后远山隐约,左角画草堂一座,前后双松掩映,堂后枯树枿杈,堂右山石临岸,意境清远。幅后有钱惟善、张雨、马琬等诗题,并有杨维桢《竹西亭记》的长篇题跋,这是杨维桢专门为杨谦写的一篇志。这篇志又称《三辩》,录杨维桢与三子争辩竹西之号的来历,发了一通隐士高人的奇论。说:

吾想夕阳下春,新月在庚,阊阖从兑至,公子鼓琴亭之所,歌商声,若出金石,不知协律之有嶰谷,饿隐之有西山,骚人醉客之有平山堂也。推其亭于兔园,莫非吾植。推其西于东南,莫非吾美。<sup>[15]</sup>

这些纯粹是画面之外的想象之词,对其竹西亭之主人襟怀与生活的赞美,这于隐居生活,其实也是杨维桢那个时候所向往、追求的一种生活。可以说,有了这篇志,画面所没有或画不出的东西才得以传达。这就是画与书相结合的好处,加上诗跋,成为一件诗、书、画相融洽的艺术品。这不但大大拓展了画境,也拓展了诗境,加上杨维桢的书法本身就是一件精彩绝伦的艺术品,这就全方位彰显了诗、书、画结合的艺术功能。杨维桢的这件作品是60岁以前的作品,用笔沉劲飞动,点画淳雅古朴,还不是极晚年粗头乱服的那种,足可赏玩。

当时参与玉山雅集的诗人们都热衷于这种诗、书、画相结合的形式。例如,玉山常客昂吉曾说:“玉山雅集图者,淮海张叔厚为玉山主人作也。主人当花柳春明之时,宴客于玉山中,极其人物衣冠之盛,至今林泉有光。叔厚即一时景绘而成图,杨铁史既序其事,又各分韵赋诗于左,俾当时预是会者。既足以示不忘,而后之览是图与是诗者,又能使人心畅神驰,如在当时会中,展玩之余,因赋诗以记其后云。”

昂吉没赶上张渥画图的那种雅集,但看了图后,不但感受颇多,且也赋诗一首:

玉山草堂花满烟,青春张乐宴群贤;  
美人跳舞艳于月,学士赋诗清比泉。  
人物已同禽鸟乐,衣冠并入画图传。  
兰亭胜事不可见,赖有此会如当年。<sup>[16]</sup>

把玉山雅集与兰亭雅集相提并论,并认为玉山雅集因图而传后,使人心畅神驰,如在当时,这表明,这是玉山雅集产生的新的艺术形式。瞬息即逝的场景,因诗记盛,因画而迹化,确是文人雅事。

到玉山草堂参与雅集的诗人们,其实相当多的本身就是书画家。著名的如柯九思、张雨、黄公望、倪瓒、王蒙、王冕、唐棣都是元代首屈一指的大画家,很多人身怀多艺,被人淡忘,不妨稍作介绍:

张简,玉山主人谓“简于诗,淡雅有陶韦风,翰墨无俗气,而暗合书法”。自诗名益著,而字画因之而并行。

张逊,字仲敏,精书画,与李衍同时,工勾勒竹,松石坡陀得北苑法,山水学巨然。郭翼说:“好竹每怀张仲敏,泠泠风骨水为神。”

周砥,字履道。其诗幽丽豪浪,为小楷行草,略备诸家体,溢而为画,寓篆籀法,人罕得之。

郑元祐(1292—1364)字明德。为诗文磅礴豪宕,能以左手作楷书。

陈惟允,善诗,擅画山水,与倪云林、王蒙交往甚密。有《秋水轩诗稿》,传世画迹有《荆溪

图轴》等。

赵原,字善长,吴中著名画家,风貌苍郁雄丽。

钱惟善,字思复,工书法,常手书其诗。

陈基(1314-1370),为诗文,驰骋操纵,音节曲折有传世尺牋等书作。

陆仁,字良贵。其翰墨法欧楷章草,皆洒然可观,馆阁诸老推重之,称为陆河南。

柏子庭,以画兰著名。

本诚,字道元、觉隐,善书,山水学巨然,翎毛竹石俱有洒脱之韵,白云吾尝以喜气写兰,以怒起写竹,每画毕,辄喜题跋其上。

梵琦(1296-1370),擅行草,有书名。

这样的名字可以列出一长串,这足以表明,古代诗人的文化修养是很全面的,书画还只是馀事。元代书画的一个特点就是以写意为主。元人的绘画作品,如黄公望、倪雲林等人的作品上都有题诗,这在书画史上是一大进步,而在宋人那里则是不多的。黄公望为杨维桢画图,上面就有了题诗,倪云林的画上也有杨维桢、张雨的题诗,诗、书、画合一,一幅作品的文化含量与艺术含量就更多了。顾瑛玉山雅集,每次都把诗写下来,由一人作记或画图。这就不但保存了诗、保存了一段历史,也保存了艺术史的鲜活场景。雅集唱和作画的,并不只是张渥画图(1348年2月19日)那次,而且有很多次。例如1352年春晖楼以攀桂仰天高分韵赋诗,也同样是诗、书、画的三位一体。这次作画的是熊自得。熊自得诗也不错,书兼数体,且善画。这次雅集也是他作的序,最后说:“复画为图,写所赋诗于上,亦足以记一时之胜。呜呼,于是时能以诗酒为乐,傲睨物表者几人?能不汲汲皇皇于世故者又几人?观是图,读是诗者,宁无感乎!”<sup>[17]</sup>写得洒脱、自信,能见其襟怀。诗尚能见,字画已难见,实是一憾。那些善画的画家,也常常以画代诗,不受罚酒之惩。

1356年,顾瑛已削发为僧。海虞缪叔正扁

舟相过,遂邀袁子英、范君本、钱好学、赵善长、孟昭等聚会唱和。顾瑛此时感慨尤为深切。序中写道:“缅思烽火隔江,近在百里,今夕之会诚不易得,况后会无期乎!吴宫花草,娄江风月,皆走麋鹿于瓦砾场矣。独吾草堂宛在溪上,予虽祝发,尚能与诸公觴咏其下,共忘此身于干戈之世,岂非梦游于已公之茅屋乎。善长秉笔作图于卷,余索孟昭楷书以识。”<sup>[18]</sup>

赵善长画了什么,再也看不到。但诗人们的诗还在,而且这次是顾瑛让孟昭以楷书题识,表示十分看重、珍惜这次集会。

杨维桢是诗坛的盟主,顾瑛是雅集的主人,当时雅集的诗人都喜欢杨维桢评诗。他们都以精美的书法抄写自己的诗,然后拿来让杨维桢评。例如昆山的吕诚,工为诗,其词多绮丽清婉,出己意见,不屑剽取古今人言,其声一出于和且美,顾瑛也称赞其诗意清新,不为腐语。吕诚擅作黄庭小楷,缮写其诗成集,邀杨铁崖评之,铁崖题其诗曰:“苏支邑凡六,独昆山多才子,魁出者往往称‘吕袁’,袁曰子英,吕曰敬夫(其字)。”<sup>[19]</sup>

著名的《游仙唱和词卷》(《式古堂书画汇考》著录)就是郑明德、张雨、郭翼等人的诗卷,也是诗书的合一。1363年,昆山清真观道士余善携和张雨《小游仙诗》十解谒杨维桢,杨维桢不但抄了一遍余善的诗,且作了一番评价,成为一件书法的珍品。

#### 4、铁崖诗派的形成

《明史·杨维桢传》称:“维桢诗名擅一时,号铁崖体。”《明诗纪事》称“铁体”,张习《眉庵集倡志》称“老铁体”,此外钱谦益的《列朝诗集小传》、冯班《钝吟杂录》、顾嗣立《寒厅诗话》等均称杨维桢的诗歌为“铁体”或“铁崖体”,这表明,杨维桢的诗歌自成为一种诗体,自有一种风格。诗体指体裁、体式,而风格指体貌。说“铁崖体”诗纵横奇诡,气势雄健,实指风格;批评其“铁体靡靡”秾丽妖冶,同样指风格。杨维桢的

诗,能称“铁体”,到底指什么?值得一辨。

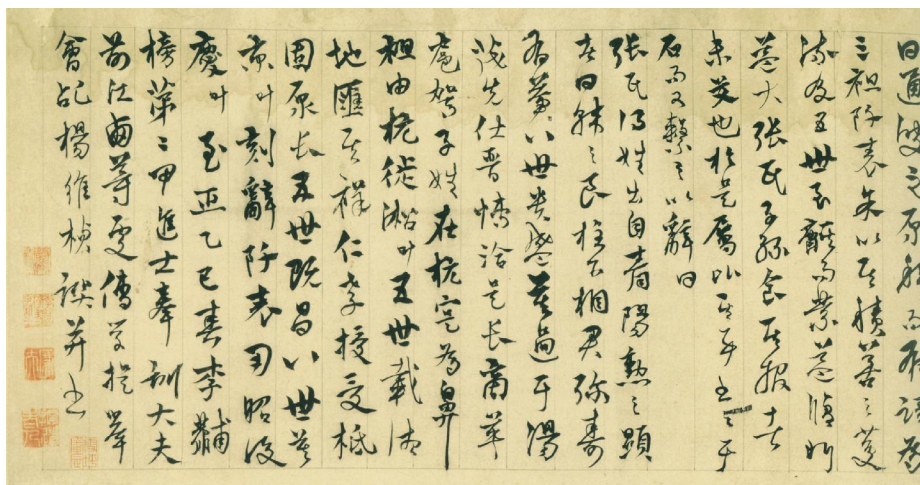
1358年,杨维桢为张宪的《玉笥集》作序,第一次明确的提出了铁雅宗派。在序中,他说:

《三百篇》后有《骚》,《骚》之流有古乐府。《三百篇》本情性,一出于礼仪。《骚》

本情性,亦不离于忠。古乐府,雅之流,风之派也,情性近也。我朝习古诗如虞、范、马、揭,宋、泰两状元,吴、黄而下,合数十家,诸体兼备,独于古乐府犹缺。<sup>[20]</sup>

这里,明确表示,他开宗,就补古乐府之缺。因此,杨维桢的诗与众不同之处就在于诗体上,所谓铁崖体的最重要的内涵即是专尚古乐府这一诗体,而排斥近体。从杨维桢存诗的情况看,约有三类,一为琴操、古乐府;二为长篇歌谣或歌行;三为小乐府(五言四句)、七言的竹枝词、宫词等。长篇的歌谣或歌行,实际上是古乐府的变体,是杨维桢对古乐府的发展。如《古愤》、《将进酒》、《五湖游》、《花游曲》等,是自创新题。小乐府如《小游仙》、《竹枝歌》等,也都能归入古乐府诗的范围。因此,“铁崖体”的一个重要内涵就是以古乐府为体式。在众多的对“铁崖体”作阐释的著作中,复旦版的《中国文学史》(章培恒、骆玉明主编)指出了这一点:

和中期四家偏爱平稳、工整、典雅的律诗相反,杨维桢的‘铁崖体’以自由奔放的古乐府为主要体式,这本身就标志了诗风的变化。此外,杨维桢也善于写七绝体的竹枝词、宫词、香奁诗等,在广义上,这



杨维桢 章草张氏通波阡表卷(局部) 纸本 29×146cm  
日本东京国立博物馆

也是‘古乐府’的一种,只是其语言更为轻灵。

但仅仅以诗体的样式来规定杨维桢铁崖体的内涵显然又是不够的。运用古乐府诗的体式,沿用其旧题做的诗就是“铁崖体”吗?杨维桢在《郭曦仲诗集序》中又说:“予在钱塘,阅诗人之作,无虑数百家,有曰古骚辞者,曰古乐府者,曰古琴操者,谈何易易;习其句读,其果得为古风人之诗乎?不也。”<sup>[21]</sup>

以古乐府为诗体,又以情性为本,方能有古乐府的神貌。故反对声律、对偶。

从诗歌的语言上说,“不敢一语作末唐季宋语,懼其非诗也。”<sup>[22]</sup>为了自由地抒发性情,杨维桢选择复古而不是拟古的“发言成诗,不待雕琢”的“古语”,是指“朴素、不假修饰”的自己的语言。这一点只有张雨指了出来,认为杨是“今代善用吴才老韵书,以古语驾御之。”只要不作僵硬的理解,可以看出杨维桢主张的古乐府的语言是朴素的个人语言,如古代先民那样不雕琢。得《诗》、《骚》比兴之旨,韵外之旨,也就是得古人意味了。他提倡的《竹枝词》及小绝体、五、七言诗,实际上都是朴素的口头语,乃至吴地的俗语。这一点是铁崖体的又一特色。他的学生们,对古乐府体的把握是比不上

杨维桢的,但运用当时语写竹枝词,还是很有他们个人风格的。

杨维桢的古乐府,得汉魏、李杜精髓,尤其是李贺的奇诡瑰丽风格得到发扬,故杨诗“务造恢奇,无复旧格”(《四库提要》语),气势之雄健、构思之奇幻、用语于之新颖突兀都前所未有。这是铁崖体的又一特色。他的秾丽清婉的诗风大多是七言的新体,如《花游曲》,而他的学生们,追求模仿的以这类新诗体诗为多。格调上也不能与杨相比。杨维桢在《玉笥集叙》中说:

一时学者过为推,名余以铁雅宗派,派之有人曰昆山顾瑛、郭翼,吴兴郑韶,钱塘张翥,嘉禾叶广居,桐庐章木,余姚宋禧,天台陈基,继起者曰会稽张宪也。<sup>[23]</sup>

所谓“铁雅宗派”,指的正是以杨维桢为领袖的诗歌流派。这也表明,在1358年左右,他写《西湖竹枝集序》称:“好事者流布南北,名人韵士属和者,无虑百家。”这证明,杨维桢的铁雅诗派的存在已有相当一段时间了。

今人黄仁生曾有专文《论铁雅诗派的形成》(《文学遗产》1998年第5期),他把这个诗派的形成分为“初创期(1328-1339)”、“崛起期(1340-1450)”、“发展期(1351-1366)”、“衰落期(明初)”。该文有不少中肯的意见和证据,也有保守的地方。

“铁雅诗派”并不是严格意义上的诗歌团体,他们既无现代流派团体应有的宣言,也无一个组织,队伍松散、流动性又大、成员不固定,但之所以称之为诗派,他们确有相近的诗学观念,主张就是要提倡古乐府,主张抒写性情。这是杨维桢的一贯的诗学观念。所以,铁雅诗派的初期,的确可以追溯到泰定、天历之交杨维桢与李孝光论诗之时。这时候,杨维桢的创作以《琴操》为代表,天历间,他与萨天锡互相创作的《宫词》通和二十章,以及在天台时期写的一批古乐府诗,都可以看作杨维桢铁雅诗

派初创期的成果。但这个时期的成员,大多是同年,如黄清老、俞焯以及李孝光等,数量不多,影响也极其有限。

从1340-1346的五六年时间,杨维桢在杭州、苏州、湖州、宜兴等地授学、游乐,结识了一大批诗友,主要有张雨、钱惟善、倪瓒、袁华、班惟志、梵琦、吴克恭等人,这些人都是有影响也有诗才的人员。特别是与倪瓒的订交,在至正初就倡竹枝词,与张雨的订交,让杨的古乐府主张得到广泛的认可。这一时期,杨维桢创作大量的古乐府诗作品,故是铁雅诗派的大发展时期。作为这一时期杨维桢诗学观念的“纲领性”文本就是《两浙作者序》,所收诗人虽只七家,却是一个重大信号,表明诗派成员已很固定,且观念相同。再一个表示性的成果便是1346年吴復辑《铁崖先生古乐府》的出版发行,尤其张雨的序,不啻为一篇铁雅诗派的诗学宣言。至1346年,铁雅诗派的诗友之间唱和已十分频繁,确是具备了诗派的条件。

1347-1350年是铁雅诗派的鼎盛时期。因为1350年,杨赴杭州任四务提举,后又遇张士诚起义,避地富春山,此后则定居淞江,与昆山只有一些书面的唱和了。待1369年顾瑛一死,杨维桢不久也去世,这个诗派实际上也就不存在了。

铁雅诗派的鼎盛期只不过短短的四五年,为什么?因为1351年,农民起义完全改变了元代社会的原有秩序,诗派的诗人们已很少雅集,由于群龙无首(杨远在松江),诗人们的兴趣也有迁移。顾瑛大兴土木,修造玉山草堂,为诗人们提供了雅集的场所和机会,故这是铁雅诗派的鼎盛期。作为诗派鼎盛的标志,主要有三:

(1)是玉山编《草堂雅集》刊行,杨维桢作序;

(2)顾瑛辑录廉夫五言、七言诗及吴復编铁崖古乐府诗三百首刊板梓行;

(3)《西湖竹枝词》1348年编成,收121人的184首诗。杨维桢作序。

这三项重要的成果标志着杨维桢提倡的古乐府诗(包括《西湖竹枝词》)已得到了社会的普遍认可和好评。杨维桢《草堂雅集序》中说:“盖仲瑛之慕义好贤,将以示始于余。示始于余,而海内之士有贤于余者至矣。故其取友日益众,计文墨所聚日益多,此《草堂雅集》之出于家而布于外也。集自余而次,凡五十余家,诗凡七百餘首。”《四库》本实收七十人诗,当然杨维桢除外。

衡量一个诗派所产生的实际效果,就是看该诗派成员的作品是否体现杨维桢的诗学观念,风格体貌上是否有共同的审美追求。先看几个代表作者的情况。

顾瑛,是铁雅诗派的重要领袖式人物。他的《玉山璞稿》律诗与古乐府诗的比例,大约各占百分之五十,从诗体的选择看体现杨的诗学观。其次他的诗风“清绝冲淡”、“极擅风致”,“竹枝固颀顽铁崖,题画亦足配云林”(翁方纲语)。即是说《竹枝词》《题画诗》都有很高的水准。

张宪,杨维桢对其评价极高,他的《玉笥集》,“乐府及歌行谣行经余(杨)删选者三百餘首”都为杨激赏,认为“乌知宪词不被金石荐郊庙,与古乐府同传也?”他的《琴操》十二章以及众多的古乐府诗“尤多怀古感时之作。”(《元诗选》语)是古乐府诗的忠实实践者。

吕诚也是一位重要成员。1347年,杨维桢《题吕敬夫诗稿》云:“予喜体古乐府,子英多予和之,敬夫又必争鸣于右。自上京以至宫闱,江南谣弄,凡若干首。”与杨维桢唱和最多的两人就是袁子英,打开两人的诗集(袁为《可传集》,吕有《既白轩诗》、《敬夫稿》等)确有许多相和的古乐府,也有各种杨维桢倡导的新题。

不必多举,杨维桢众多的学生确实在积极参与古乐府诗歌的创作,例如至正十年,顾瑛

与良琦、于立、王祎等在芝云堂的雅集中,就是以古乐府分题赋诗。袁华赋《门有车马客行》、顾瑛赋《山人劝酒》、于立赋《短歌行》。此外,有大量唱和作者的有《小游仙》、《欽歌》、《花游曲》等,每次都有十余人赋同一诗体的诗。特别是《竹枝词》这种诗体,赋的作者就更是普遍。

由于杨维桢本人是在不停游走的,他所到之处,就逐渐形成一个唱和人群。大体来说他在杭州有一个唱和群,主要成员有钱惟善、陈基、张宪、张雨、李孝光、陈樵、章木、金信等,他们都是浙江人;在吴中有一个唱和群体,主要是顾瑛、郭翼、吕诚、袁华、张简等;还有倪雲林、王逢(江阴)、周履道(宜兴)等。杨维桢定居松江,又有一批云间群体,如章琬、袁凯、陈璧、卫仁近等。这样,铁雅诗派的成员相当可观了。

#### 注释:

[9]《元诗选》三集,中华书局,1987年,第632页。

[10]《元诗选》初集,中华书局,1987年,第2353页。

[11]《元诗集》二集下,第1151页。

[12]《元诗选》三集,第2349-2350页。

[13]《元诗集》初集三,中华书局,1987年,第2357页。

[14]《全元文》41卷,凤凰出版社,2004年,第500页。

[15]《全元文》42卷,第7页。

[16]《元诗选》三集,第416页。

[17]《元诗选》初集三,中华书局,1987年,第2353页。

[18]《元诗选》初集三,中华书局,1987年,第2343页。

[19]《元诗选》三集,第658页。

[20]《全元文》42卷,第308页。

[21]《全元文》41卷,第247页。

[22]《全元文》41卷,第247页。

[23]《全元文》42卷,第309页。

# 徐三庚刻“云巢”朱文印 及鲍增祥事略

□ 周小勇 董 建

徐三庚刻“云巢”朱文印,边款文字:“徐三庚刻贻云巢先生教。戊子十月十一日。”按戊子为光绪十四年(1888),是徐三庚逝世前二年所作。徐三庚(1826-1890)字辛穀、袖海,号金罍、井罍、金罍道人、金罍道士、似鱼室主等,浙江上虞人。徐三庚是晚清有自己独特艺术风格的著名书法、篆刻家,与吴让之、赵之谦、吴昌硕、黄士陵、胡钁为晚清篆刻六大家。



徐三庚 云巢



徐三庚 云巢

徐三庚早期篆刻师承浙派,这和他所处的时代风气和生活地域都有很大的关系。他后来虽然也吸收了邓石如的印风并加以变化,但以切刀刻印,一生未变。徐三庚的篆法“明显是接踵邓石如而复取《天发神谶碑》、《华山碑额》、《韩仁铭额》等体势融汇为一的”篆书结体,“以中宫紧束、上密下疏、左右垂曳的斜笔舒展其势为特征,飘逸婀娜、圆转生动,故有‘吴带当风’之喻。”(孙慰祖《徐三庚印谱》序)上述特点在“云巢”印中亦有所体

现,徐三庚刻印十分讲究章法的疏密关系,比如在这方印中,他将“云”字“雨”部中左右两横画、“云”字二横画以及“巢”字中间笔画皆作拉近排列处理,造成全印疏密对比关系而产生变化。我们试将“云巢”的“云”字与徐三庚刻“云岱”印的“云”字作一比较,可知其篆法同出一辙,是他篆法造型的特点之一,是理性思考与创作的结果。

“云巢”为徽州蜀源人鲍增祥的号。蜀源旧属歙县,今属徽州区。鲍增祥(1836-1905)字绍庭,号云巢,斋名绿雨楼。同治丁卯科(1867)副贡,衔授五品奉直大夫。许承尧总纂民国《歙县志》中载其:“幼颖异,好为经世之学,尤精于舆地。”光绪甲申(1884)中法战起,鲍增祥正客上海道龚照瑗署中,当时法海军围困基隆,形势紧急,龚照瑗密谋为守军运送武器、兵员,购小型白色海轮一艘运输。当时许多英商都是法人间谍,鲍增祥出于安全考虑,建议海轮出港口后,随即就将海轮髹成黑色,并张挂他国旗帜借以蒙混。龚照瑗依计而行,果然,法海军得到谍报,在福建海域拦截一艘小白轮进行搜查,但这艘小白轮却是一艘日舰。中方小海轮安然无恙,顺利抵达目的地,龚照瑗因此十分叹服鲍增祥的智谋和先见之明。

甲午中日交战时,宋庆湘督师辽东,鲍增祥客天津,为人作书上呈宋庆湘,他分析了辽东半岛形势及当时的情形,呈文很有见地,但

遗憾的是由于交通阻滞,等到信函送达宋庆湘的手上,半岛南部已失守了。宋庆湘看完信后叹道:“吾幕中有此人,何至失败若此!”鲍增祥一生在外游幕数十年,生性仗义疏财,在家乡时,遇到不平事,总是挺身而出,引为己任,乡里传为美谈。鲍增祥工诗词、绘事,兼擅篆刻。著有《绿雨楼集》。

关于鲍增祥的生卒年,此前的说法有二,一是新编《歙县志》(1997年版)为1859—1929年;一是毛颖《谋士·侠士·才士——话说鲍增祥》(《徽州区文史资料》第四辑)为1860—1929年。两者的生年不同,是因为虚龄和实龄的计算方

式不同,但都是根据民国许承尧《歙县志》“士林”载鲍增祥“己巳卒,年七十”推断而来。按己巳为1929年,民国十八年。两者当以毛颖先生计算方式符合传统按虚龄习惯为是。毛颖先生在文中注释“查新修《歙县志》第441页,陈莱同治十年(1871年)任歙县知县,时鲍增祥尚未成年,疑有误。待考。”后友人鲍屯生先生提供《八九岁就中副榜的云巢公——鲍增祥生卒考》一文,对鲍增祥生平考述甚详,所据《蜀源鲍氏首纂继恩堂支祠宗谱》(鲍崇厚纂),鲍氏生卒年正作1836—1905。

(作者单位:安徽中国徽州文化博物馆)

## 马援论印文之误

□ 秦 衣

《东观汉记》卷十二《马援传》:

(马)援上书:“臣所假伏波将军印,书‘伏’字,‘犬’外向。成皋令印,‘皋’字为‘白’下‘羊’;丞印‘四’下‘羊’;尉印‘白’下‘人’,‘人’下‘羊’。即一县长吏,印文不同,恐天下不正者多。符印以为信也,所宜齐同。”荐晓古文字者,事下大司空正郡国印章。奏可。<sup>[1]</sup>

《东观汉记》自唐宋以后渐渐亡佚,清康熙时,钱塘姚之骅作《后汉书补逸》,辑集《东观汉记》八卷。但因为唐李贤注《晋书》时,于《马援传》即已引《东观汉记》这段文字,所以明清之际的印论中多有引用,如周公谨《印说》、朱简《印经》、方以智《印章考》、秦燾公《印指》等,但俱未有所辨正。<sup>[2]</sup>惟焦竑(1540—1619)《焦氏笔乘》卷一“印文之误”条曰:

马援拜伏波将军,上书言:“臣所假伏波将军印文,伏字犬外向。又成皋令印,皋字从白下羊;丞印四下羊;尉印白下入,入

下羊。即一县长吏,印文不同,非所以为信。”事下大司空,正郡国印章。今按:伏字从犬,能无外向之笔?皋非从羊,乃是谐声之字。记《东观》者,未有一言以辩之。<sup>[3]</sup>

马援论印故事久已为人熟知,却从未有人生疑。焦竑以为“伏字从犬,能无外向之笔?”盖以“犬”字右下笔正作外向。焦竑于他人无疑处生疑,真是独具慧眼。

注释:

[1] 刘珍等撰、吴树平校注:《东观汉记校注》,中华书局,2008年,第430页。

[2] 方以智《印章考》在称引《东观汉记》所记马援论印文字后,曰:“后千余年,嵯峨山中得古印十馀,涂金驼钮,文如援书,此与秦小玺皆一类。”亦未明确指出“伏”字篆法。而“文如援书,此与秦小玺皆一类”亦不详何意。按汉官印无论文字、印制都与秦小玺相去甚远。

[3] 焦竑:《焦氏笔乘》,中华书局,2008年,第18页。按是书“犬”作“大”、“人”作“入”,与《东观汉记》及后人所引不同,疑为手民之误,径改。

# 白蕉画兰

□ 顾鹤冲

近代海派书画家中,白蕉先生无愧为一位大家。他的名字、他的艺术,自幼深深地印在我的心中。

白蕉本姓何,名治法,又名馥,字远香,号旭如,别署云间、复生、复翁等。1907年生,上海金山张堰镇人。一生经历了北伐战争,十年军阀混战,八年抗日战争、解放战争,新中

国成立后又经历了反右、“文革”,特别在“文革”中被无休止的批斗、游街、抄家,身心受到极大摧残,1969年含冤去世,享年仅62岁。

我与白蕉为同乡,常为家乡有这样的旷世奇才而骄傲。尤其他的侄子何兆权先生是我中学时期最知心的同学,假期中我常住在他家,翻看白蕉留在故居中的手稿、习作,是最大的乐事。他的书画习作对我今后一生献身于文艺事业有着直接的影响。

白蕉先生在书法艺术方面成就卓越。他与沈尹默向来被共尊为近代帖学书法的执牛耳



白蕉 风兰图 纸本 33.5×35cm 顾鹤冲藏

者。他一生浸淫“二王”书帖,故广为人们称道的正是这一路被盛赞为“魏晋风流”的行草书之作,世人谓其为“写王字第一”。

白蕉自评“诗第一,书第二,画第三”。由于书名大,他的画名常被书名掩盖。其实他的绘画,尤其是他的蕙兰之作,“其清在骨,其秀在神,其韵

在墨,其雅在笔”,品格之高,极为难得。

1962年我高中毕业,考入南京大学,与好友分别之际,何兆权知我酷爱绘画,便送给我几幅白蕉的蕙兰习作,以作纪念。画面没有题词,也无印章,显然是先生早年练笔的随意小品。虽是不经意之作,但我觉得笔精墨妙,将其视为珍宝,爱不释手,一直随身携带,时时揣摩临习,至今与我相伴已近半个世纪。

1983年冬,我邀请上海著名书画家钱君匋,沈子丞先生来昆山为顾炎武纪念馆作书画。交谈之间,我取出白蕉先生的这几幅小品

请他们鉴赏。两位老先生都是白蕉的好友,看到画作,“墨迹犹存人已去”,不禁黯然伤心。为表示对好友的怀念,两老当即欣然挥毫,在画上题词钤印,从而使画面得以完整。

《兰竹图》上,一支春兰,生于嘎岩峭壁之上,风姿绰约,独立清风,有“君子居险夷,乃与凡人异”之意。一花一蕾,以淡墨写出,表现兰花润湿而透明、丰腴而高洁之风韵,似闻清香扑鼻,沁人心脾。其用笔“叶叶出草法、瓣瓣入楷意”,白蕉先生深厚的书法功力在画兰中得到充分体现。另以浓墨画秀竹一枝,使画面增加层次。沈子丞先生在画幅上方题词曰:“此为白蕉先生遗墨,不可多得,鹤冲兄其宝藏之,子丞补记。”整幅画更显得平稳协调。

另《风兰图》上,一丛蕙兰,风吹之下向左而倾,但倾而不倒,可谓:“画兰能取势,方可得形传神。”兰叶用浓墨写出,挺拔飘逸,遒劲有力。一箭数花,逆入出梗,得天然之茁壮。虽是册页小品,寥寥数笔,但作者能“神与意会,笔共风生”,令人称绝。此画布局奇崛,兰立画之上方,下部大片空白,沈子丞先生借此题词,从而险中求稳。跋曰:“白蕉老兄逝世已十馀年矣,人事变幻,诚难逆料,真可慨也。鹤冲道兄与蕉兄为同乡,藏此当为华亭文物。子丞记。”沈老题词时真是双目含泪,感慨万千。

又如《墨兰图》,几支兰叶,作者似漫不经心中随意撇出,婀娜多姿,笔法娴熟。素花一朵,向右方下垂,花色淡雅,冷露欲滴,重心得以平衡,而兰孤傲高洁之态跃然纸上,宛如一位不施粉黛的绝世佳人,不言而光华照人。此画之意境,正如白蕉自己所说,“香不在近而在远,风不在大而在细,心不在收而在放,手不在



白蕉 墨兰图 纸本 31.5×34cm 顾鹤冲藏

缓而在信,势不在正而在险,花叶俱不在多而在神。”钱君甸先生在画上题词曰:“旧友白蕉乃写兰能手,此帧颇得澹雅之趣,不知鹤冲以为然否?癸亥冬日君甸记。”真将此画之妙处一语道出。

后来我从何兆权处得知,白蕉故居中的许多书信、手稿、习作,包括我当年经常欣赏的先生所著《袁世凯与中华民国》一书的手稿都在“文革”中被毁之于一炬。而这个几幅墨兰能逃过一劫,实为万幸也。

白蕉先生自幼爱好书法,从小勤学苦练,为日后的成功打下深厚的基础。他爱画兰,最先受父亲的影响。他说过,“父亲业余种花,有几盆兰花是名种,我经常帮助他在清明前翻种和管理,由于晚上看到壁上的兰花影子,我每天写字后写兰,注意兰品种与成长,以至看兰谱。”可见白蕉先生画兰首先源于生活。

白蕉常告诫子女与学生:“人之气有清浊,无与穷达。书画气有清浊,无与纸墨。能别此气,思过半矣。”“人之气清浊者,人品之高下

也;书画作品气之高下者,格调高雅与媚俗之谓也。”他更以“德成而上,艺成而下”作座右铭,虽一生清贫,常“于黑墨白米之间相为主张,偶有所得,不忘助人为乐。”

白蕉先生这种高洁品格、耿直脾性贯于一生。他热爱祖国,抗战时期,积极参与徐悲鸿先生为抗战筹款组织的书画义卖展,又与邓散木一起举办“杯水书画展”,为抗战筹款。可见他一颗爱国之心多么赤诚。正是白蕉先生的这种人格与兰花的“不求闻达只烟霞”的气韵相一致,所以他一生爱画蕙兰也就自然而然了,正如他所说:“四季与兰惠相处,见抽蕊萌蕾,实生命相共也。”故白蕉画兰,正是他为人艺的自我写照。因此上世纪30年代就有“白蕉兰、石伽竹、野侯梅”之誉。

晚年白蕉的书画艺术更趋炉火纯青,画兰技艺几臻化境,风晴雨露,曲尽其态。遒劲飘逸,高雅绝俗。如上海国画院所藏之《蕙兰图》,作于1963年初,正当他创作的黄金时期,风格

与早期作品有很大变化。画面十分简洁,一支蕙兰,自画幅中心出枝,构图大胆奇特,别出心裁。兰叶与花枝虽都偏于右侧,但左下角题一长跋,整幅画便险中求稳,平中见奇。无论画兰或题字,用笔更浑厚古拙,含蓄凝练,刚柔相济,苍秀并出。题跋曰:“……白家老子本姓何,跌宕东风笔为歌。清芬应使溢宇宙,黄豪千载追微酡。”作者挥毫时的喜悦心情与“香满天下”的宽广胸襟,溢于字间。正如谢稚柳先生所说:“云间白蕉写兰,不独得笔墨之妙,为花传神,尤为前之作者未有。”白蕉生前好友唐云则有诗赞曰:“万派归宗漾洒瓢,许谁共论醉良宵。凭他笔挟东风转,惊倒扬州郑板桥。”著名书法大家沙孟海《白蕉题兰杂稿卷跋》云:“白蕉先生题兰杂稿长卷,行草相间,寝馈山阴,深见功力。造次颠沛,驰不失范,三百年来能为此者寥寥数人。”

张堰镇是中国近代史上第一个革命文学团体——南社诞生地,南社创始人高天梅、重要骨干姚石子都是张堰人,白蕉也是南社社员。最近我回了一次故乡,在馆长姚昆淦与好友何兆权等陪同下参观了南社纪念馆,馆内陈列着白蕉的书画作品,虽是复制品,仍感到十分亲切。尔后又参观了母校张堰中学,其前身即为白蕉先生与方冲之、曹中孚等共同创办的浦南中学,学校面貌已焕然一新。又听说家乡正在恢复白蕉故居,斥资收集其作品,设立陈列馆。家乡对这样一位杰出艺术家的重视,使我感到高兴和欣慰。

白蕉先生曾有一段画兰题跋:“出得好叶,未开好花,不能高枕而卧也。开得好花矣,又喜而不寐,善哉!无眠愿亿万人共闻好香,何有劳顿耶?”一颗艺术家为人民的拳拳之心,诚可见矣。愿白蕉先生笔下之兰,香遍华夏大地,以慰天下之劳人,以净化吾辈浮躁的心灵。



白蕉 蕙兰图 纸本 52×46cm 上海中国画院藏

## 说胡蕴的《近游图》和《倚间图》

□ 李海珉

南社著名诗人胡蕴(1868—1938),昆山蓬阅人,字介生,号石予,别署萱百、胡布衣、半兰等,终生从事教学,桃李满天下,叶圣陶、郑逸梅等都是他的高足,他多才多艺,作诗神速,有“七步八叉”的美誉,擅长画梅,善于书法,这些已有多人撰文。这里拟专门介绍他的《近游图》和《倚间图》,两件画作寄托着石予的一片赤诚之心。

胡石予是个老来子,石予出生时,父亲已经45岁,母亲也已39岁。1884年,石予年仅17岁,父亲就弃世而去,从此一对孤儿寡母,相依为命。为了支撑门户,石予就在蓬阅镇上开馆授徒,当起了私塾先生。年轻稚嫩的石予一边教书,一边刻苦自学,次年应考秀才,县试、府试及院试均名列前茅,入学成为县学生员。19岁,赴江宁参加秋闱,可是乡试不第,从此不再应试,终生教书,教学之暇以诗书自娱。

民国元年,石予45岁,母亲已经83岁高龄。当时石予在吴中草桥中学执教,每月必回蓬阅一次,探望母亲。石予爱好祖国名山大川,更爱深蕴历史文化的人文景观。可是,有年迈的母亲在堂,他牢记“父母在,不远游”的古训,现在父亲不在,只有老母在,更不能远游。1912年秋,石予决意将自己的情思化作图画作为寄托,写了一篇《近游图序》,请南社友人描画《近游图》,序言说:“余性喜游览,奈卒卒无暇,足迹所至,乃局千里。顾闻人述佳山水,辄心向往之。不得已,倩友人绘图寄意……继自今,风之

朝,雨之夕,灯之右,榻之畔,披图即是,神游无定,森奇景于几席,缩长房之万里,近莫近于是矣。”这篇序言,深深触动了石予的一批朋友,特别是“子欲养而亲不待”的南社社友、广东顺德蔡哲夫与安徽歙县黄宾虹各绘了一幅《近游图》,还有林琴南也画了一幅。接着,石予广泛征求南社社友的题咏。民国三年,正好柳亚子作了《分湖旧隐图》,请南社社友撰序写跋题写诗词,石予题了四首七绝,诗中附言,乞亚子为《近游图》一题墨宝。几年下来,除柳亚子之外,陆续收到了高天梅、高吹万、刘泽湘、沈昌眉、林百举、陶小牧、万以增、张挥孙、周人菊、谭天凤、王大觉等数十人的诗词和文章,汇编成一本厚厚的册页,石予珍藏如同拱璧。

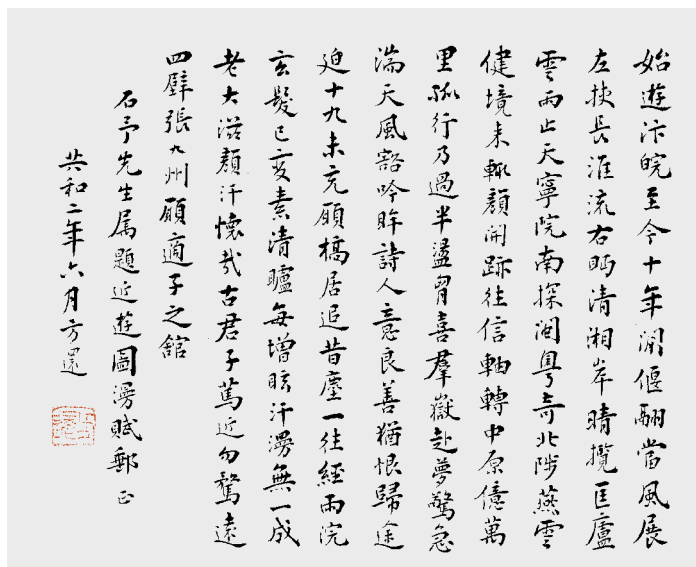
胡石予蓬阅老家本有一个堂皇的砖刻门楼,可是经过兵乱之后,门额砖刻只剩下半个“兰”字,因此石予取有居室名“半兰旧庐”,发表文章取笔名“半兰”。每当月末,石予休假之日,老母总是倚着那半兰旧庐,盼儿心切,常令儿子热泪盈眶。继《近游图》之后,石予又请蔡守夫人、同隶南社的女画家张倾城,画了一幅《门间倚望图》,简称《倚间图》,再次请友朋题咏。

民国九年,胡母已经91岁高龄,石予更加尽心尽力照料亲娘,他专门为自己取了一个别号“萱百”。古人以父喻椿,以母喻萱,称母亲为萱堂。萱百,祈求上苍能够让老母长命百岁的意思。

《近游图》、《倚闾图》两本厚厚的册页，不仅满溢着爱子对慈母的一片孝心，而且融和了南社社友的种种情思。这两幅丹青，触动了众多文人墨客的神经，纷纷为之写序作记，吟诗填词作曲。石予的两幅图，犹如一个平台，南社社友在此各抒己见，甚至借题发挥。

对《近游图》，江苏淮安的周人菊、浙江嘉兴的谭天凤等人，都说石予胸中有丘壑。上海青浦万以增在他的《胡石予近游图序》中说，石予忙碌无暇，作图卧游，堪称善游。高燮的《题胡石予近游图》（《高燮集》第504页），是36句的排律，在感叹世道艰难之后，称石予，“珍重名山好著述，英雄自古多潜藏”。在高燮看来，当时的世道，还是潜藏下来多多著述为好。湖南醴陵的刘泽湘，赞同石予的避世之举，“天下名山大川——张四壁，万怪千奇五光十色何悠悠。于焉薄富贵，轻王侯，消块垒，遣春秋。但觉此中尘垢净，坐看纸上烟云浮。”（《南社三刘遗集》第25页）柳亚子则感叹自身沉浮于世，未得自由，羡慕石予的闲适优游。

对《倚闾图》，南社的仁者智者也各有所见。柳亚子于1920年的《题胡石予倚闾图》中有句云：“五十三翁母九一，人间此福最难消”，感叹胡石予好福气。上海金山的高燮、湖南醴陵的傅尊等南社社友都有题赠之作。高燮题了一首五言排律《胡石予属题门闾倚望图》：“事亲有真乐，富贵何足数。胡君贤孝人，五十犹孺慕。母年逾九十，矍铄能健步。风雪衣裳单，游子出门去。负米百里间，岁时致反哺。岂无弓旌招，道远宁忍赴。白云起咫尺，知是亲舍处。嚙指亦偶然，儿归何急遽。母曰嗟余子，行役何太苦。家贫轻别离，总缘衣食故。儿跪听母言，爱子情弥露。儿心益以碎，母颜益以豫。谓儿母恋恋，但当勤尔务。儿能善保身，常免母心虑。是母有是儿，孳教相回互。”（《高燮集》第618页）



方还 题近游图 马一平提供

高燮与石予相善，因而笔下能有如些母慈子孝情节。数十年中，自有高位良座相招，可石予为了母亲，不愿赴任。傅屯艮的诗满含真情，非常感人：“孝可传家俭可师，半兰庐舍日迟迟。为图一慰平生意，九十亲娘五十儿。五十年中儿有孙，儿心不改亦亲恩。儿行未远归须早，怕见归迟母倚门。”（见郑逸梅《南社丛谈》第531页）出语晓畅，琅琅上口，满含真情，真正令人过目而成诵。

《近游图》与《倚闾图》又是艺术的集合体。绘画、书法、诗词、文章，再加印章，荟萃着多种技艺。这里有不同画派、不同书风的交流。还有各种印章，朱墨灿然，赏心而悦目，朱文、白文，浙派、皖派，篆刻艺术同样颇耐咀嚼。

历史的烟云飘然而过，80多年过去，石予这两集册页，已经散佚。2002年《昆仑堂》第一期（总第二期）杂志，刊登过方唯一等人题写《近游图》的两件手迹。看来，保藏收集此类珍品者自有人在。不仅是胡石予，南社中人大半有过此类作图寄意之举。目前，仅苏州籍的南社社员作品，笔者就发现了99件。但愿此稿能够成为引玉之砖。

（作者为原吴江柳亚子纪念馆馆长）