

# 昆仑堂

二〇一一年  
第一期  
(总第二十九期)  
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

- 闲中写出葛陂龙  
——戴明说及其《竹石图》赏析 ..... 张树基 2

### 书 画 研 究

- 龚贤的身世、性格与绘画思想 ..... 顾 工 4  
昆山龚贤世代传 ..... 王振德 12  
《书画记》三题 ..... 陆昱华 17  
读《沧浪诗话》札记(续)  
——以一个印人的视角 ..... 祝 竹 24

### 人 物 研 究

- 陈师曾与齐白石交游考 ..... 朱万章 29  
溧阳陶氏与徐悲鸿绘画启蒙 ..... 郭嘉颖 40

### 玉 峰 翰 墨

- 鸡颖名家余天遂 ..... 李 展 45

### 艺 苑 零 拾

- 关于飞凫人 ..... 卜一克 39

# 闲中写出葛陂龙

## ——戴明说及其《竹石图》赏析

□ 张树基



戴明说  
墨竹图  
绫本  
152.5 × 49cm  
美国加州大学美术馆藏

戴明说是生活在明末清初(17世纪)的著名书画家,字道默,号岩荦、铁帚山樵,晚号定圃,颜其居曰内眇楼、白云隐,直隶沧州(今河北沧县)人。生卒年不详。明崇祯七年(1634)进士。入清后,顺治十三年(1656)擢户部尚书,封太子少保。康熙十七年(1678)去官。工诗文,善书画。书法“纵逸酣畅,风韵独具,富于绘画特征”,为世所重。画精山水,尤以墨竹著称。上师文同,下法吴镇,乃“文湖州竹派”一脉。

《天津县志》载其传云:戴明说“博学能悟,公馀苦心风雅。初官太仆寺卿,丁艰后,尽屏声色,闭门治心,力究《大易》闲邪存诚之旨。”又延容城孙征君(奇逢)于家,授《传习录》,身体实践,务为有体有用之学。先生称其学,赞道:“定圃入眼出手,皆有确据,可谓脚踏实地矣。”

戴明说亦工诗,诗风“沉郁精坚”。魏宪评曰:“岩荦诗渊乎其神,蔚乎其彩。”《津门诗钞》录其遗诗九首,如《题顾夫人兰卷》:“孤根耿耿护阳春,许伴三闾问鬼神。多少须眉不敢画,香烟清照管夫人。”可见他的风雅之趣。

他的墨竹,笔力遒劲,法度严谨,书法气甚多,用笔用墨颇具功力。王铎有评“博大奇奥,不让古人”。以书画俱佳名于世,“特受世庙(顺治)之知”,赐以银质巨章“米芾画禅,烟峦如觊,明说克传,图章用锡”。顺治是一位颇懂书画艺术的皇帝,常召能书画的近臣示范探讨书风画理。吴伟业《梅村诗集》记述戴明说宫廷画事说:“明说善书画,尝赐召见给笔札,丹青墨宝,照耀殿壁,长缣短幅,淋漓墨沈。”当时的书法名家吴雯(号莲洋),深许戴的墨竹,有《定圃画竹诗》咏道:

“潮州太守贫方善，协律郎官老更工。惟有尚书最尊宠，闲中写出葛陂龙。”以画竹喻神龙，乃一典故。“葛陂”在今河南新蔡县北，《水经注》“潁水东迤为葛陂”，相传东汉方士费长房投杖成龙处。

戴明说所画墨竹多用绫、绢，书题常以单款署名与纪年。钤印有“官保司马文孙大司农之章”（官衔印）。晚年又有闲章“夙世羽客前身衲子”。自称“羽客衲子”，可见其推崇道家又心向禅。著述有《六朝》、《明历朝诗家》、《唐诗类苑选》、《篆书正》、《礼记提纲广注》等。晚年又有《定圃集》、《邹鹿合编》、《偶见录》问世。是一位诗书画文皆有成就的大家。

戴明说存世最早的画迹，有故宫博物院收藏的明天启五年（1625）《墨竹》一幅，最晚见录的《溪涧高隐图》，作于清康熙五年（1666）。近年又发现他的水墨《竹石》四屏，画于康熙十年（1671）。因为他在康熙十七年（1678）才去官归隐，历二代五世（明三、清二），估计应是一位高寿者，可谓艺坛白头一寿翁了！

昆仑堂美术馆所收朱福元先生慧眼旧藏戴明说绢本条幅《竹石图》，乃其诸多传世画竹遗墨中较具特色的写意佳作。观赏斯图，阴沉空濛的画面，被淡墨润染而成；是阴云、是夜色？读者漫可自解。坡地缓缓，略施淡赭，左出灵石一尊，挺挺玉洁，风姿独秀。修竹二竿并生，背石而过；一直复弯（断竹无梢）、一斜倚而右倾（见根不见首），短枝疏叶，饶有别致。幼竹簇簇同畔生，石后又窜新篁一丛，枝叶上扬，欣欣争荣。奇石青竹，文文雅雅，清劲可喜。布图简而雅致，自自然然，弥见风韵。用墨丰润有度，大竹浅而在后，新竹深而在前，虚实浓淡，疏密相间，笔墨情趣，弈弈动人，朦胧中愈显清幽宁静之美。

《竹石图》单款“戴明说画”，钤有闲章“画禅天子”及“臣说印”，并在上方正中加盖了那方银章“米芾画禅，烟峦如靛，明说克传，图章用锡”。凡所画加此大印者，乃戴明说精心得意之作，后世藏家常以此为鉴。



戴明说  
竹石图  
绢本  
194×48cm  
昆仑堂美术馆藏

# 龚贤的身世、性格与绘画思想

□ 顾 工

龚贤(1618-1689),字岂贤,号半千、野遗、柴丈人等,江苏昆山人,迁居南京。他是清初杰出的山水画家、诗人,“金陵八家”之首,在绘画理论上也颇有建树。龚贤的画作风格特殊,墨气浓重,与元四家、董其昌、清“四王”迥然有别,故而对其评价历来存在争议。本文通过探寻龚贤的身世性格与绘画思想之间的联系,冀对理解其艺术思想和绘画风格有所助益。

## 一、学古功深与作画“四要”

明末清初的几十年,是历史上所谓“天崩地解”的时期,朝代更迭、社会动荡、观念碰撞给当时每一个中国人以深刻的影响。这个时期的绘画,居然是大师云集,流派纷呈,形成绘画史上一个群峰竞秀的局面。以董其昌为首的松江派和以“四王”为首的娄东、虞山派,代表着当时画坛的正统。而松江、娄东、虞山三地都在江南,相距不过百里,它们的中间就是龚贤的家乡昆山。号称“归奇顾怪”的昆山文人归庄、顾炎武比龚贤大五岁,但他们并没有什么交往,因为龚贤在十岁左右,便随家人移居南京了。

美国纳尔逊美术馆收藏有龚贤《云峰图》长卷,这是龚贤 57 岁的作品,他在卷尾写下一首长诗:

山水董源称鼻祖,范宽僧巨绳其武。  
复有营丘与郭熙,支分派别翻新谱。  
襄阳米芾更不然,气可食牛力如虎。  
友仁传法高尚书,毕竟三人异门户。  
后来独数倪黄王,孟端石田抗今古。  
文家父子唐解元,少真多贗休轻侮。  
吾生及见董华亭,二李恠邹尤所许。  
晚年酷爱两贵州,笔声墨态能歌舞。  
我于此道无所知,四十春秋茹茶苦。  
友人索画云峰图,菡萏莲花相竞吐。  
凡有师承不敢忘,因之一一书名甫。<sup>[1]</sup>

这首诗是我们了解龚贤绘画师承的重要资料。可以看到,他列举的师承对象有二十三人,都是山水画名家,其中五代一人、宋六人、元四人、明十二人,形成一个相对完整的山水画发展脉络。古时学画,必须借助于真迹或者摹本。要遍学各家,那就要有观摩大量古代名画的机会,这对于普通的学画者是很难实现的。幸运的是,龚家原是富有的官宦人家,虽然家道中落,仍然能够给龚贤提供受教育的机会。龚贤自云“十三便能画”,可见他学画很早。也就是在十三四岁前后,他结识了“画中九友”之一杨文骢(1597-1645,贵州人),并随其拜见过年届八旬的礼部尚书、书画泰斗董其昌。

龚贤的青年时期,正值明朝崇祯末年,他



关心政治和国家安危，经常与复社文人交游，同时参加了范凤翼主持的诗社。崇祯十七年（1644），李自成领导的农民军攻进北京，崇祯皇帝自缢于煤山。接着，福王朱由崧即位于南京，建立南明朝廷。次年（1645），龚贤在扬州，是清兵屠城的幸存者，亲眼目睹了“扬州十日”之惨烈。龚贤在顺治四年（1647）《将之广陵留别南中诸子》诗中写道：“壮游虽我志，此去实悲辛。八口早辞世，一身犹傍人。”国破家亡，此时的他，已经由一个官宦子弟变为落魄悲苦的前朝遗民。

扬州地处长江、运河交汇处，优越的地理位置使得其经济很快由复苏走向繁荣。扬州聚集了大量盐商，程邃、查士标、石涛等画家也定居于此。龚贤在扬州利用各种机会，如饥似渴地赏读藏家手中的古代画作，默记胸中，回到住所反复摹写，必欲得其精髓。他对名家真迹痴迷到什么程度呢？“曾见唐宋元明初诸家真迹，亦何尝不坐卧其下、寝食其中乎？”<sup>[2]</sup>这种鉴赏、临摹真迹的体验，使他的绘画水平迅速提高。他在扬州时期的传世作品较少，可能与其专意临摹有关。龚贤 59 岁跋《廿四幅巨册》云：

今住清凉山中，风雨满林，径无履齿。

值案头有素册，忽忆旧时所习，复加以己意出之。其中有师董元者、僧巨者，范宽、李成及大小米、高尚书者，吴仲圭者，倪、黄、王者。<sup>[3]</sup>

即兴便能将宋元名家风貌一一表现出来，说明龚贤对前人作品确实下过很深的功夫，做过细致的临摹，对诸家风格和技法特点了然于胸。

在历代山水画家，龚贤最推崇的有董源、米芾、吴镇、沈周数人。董源是文人山水画始祖，米芾、吴镇以笔墨见长。论明代画家，他最推崇王绂和沈周，尤其认为沈周是集大成的画家，是“画苑尼山”。他在题画中说：

石田翁可谓集诸家之大成。诸家者，

画家也。隋唐五季则有展虔、郑虔、大小李将军、王维、王洽、关仝、荆浩，宋元则有董源、僧巨、范宽、李成、郭河阳、米家父子、高尚书、梅花道人、倪、黄、王集大成，各尽其致，而又能融汇笔端，自成一家也。余尤觉翁之功深力大，师倪胜倪，法米过米。<sup>[4]</sup>

拿这段话与龚贤《题云峰图》长诗对比，可以看出龚贤既是赞美沈周“集诸家之大成”，又似乎是在言明自己以沈周之路径为路径。董源、米芾、沈周都以画江南山水见长，都是以自然为师并有所独创的画家，他们的成功经验对龚贤的绘画道路和风格无疑将产生巨大影响。

经过长期的绘画实践和思考，龚贤将山水画的核心概括为“四要”，即笔法、墨气、丘壑、气韵。他认为这个概括比南朝谢赫《古画品录》提出的“六法”更加高明。四者中笔法、墨气、丘壑依靠绘画技法来完成，有具体的形态可以把握；气韵则是抽象的、形而上的。“画以气韵为上，笔墨次之，丘壑又次之。”<sup>[5]</sup>龚贤认为气韵最为重要，它决定着作品的高下优劣。但气韵的内容、标准是什么？从来没有人说得清。所以必须从具体技法入手，“先言笔法，再论墨气，更讲丘壑。气韵不可说，三者得则气韵生矣。”<sup>[6]</sup>这是他从长期绘画实践中得出的体会。由技进乎道，这一简单而朴素的看法，将“气韵”从郭若虚、邓椿、董其昌以来的不可师、不可知、不可学，拉回到基于具体绘画技法和物质形态的认知轨道上来。

“四要”作为龚贤论画的出发点，具有总结前人之见并且推陈出新的重要意义。这是在谢赫“六法”，荆浩“六要”，刘道醇“六要”、“六长”之后的一个重要提法。周积寅教授指出：“明清时，中国画笔墨发展到了一个高峰，笔墨之说成为当时画论的中心，几乎将笔墨与气韵划等号……而把笔墨放在山水画创作与品评首位，从理论上固定下来，则首推龚贤的‘四要’。”<sup>[7]</sup>

至于“四要”的具体要求，龚贤说：“笔法要

古,墨气要厚,邱壑要稳,气韵要浑。又曰:笔法要健,墨气要活,邱壑要奇,气韵要雅。”<sup>[8]</sup>还说“笔法宜老,墨气宜润,丘壑宜稳,三者得而气韵在其中矣。”<sup>[9]</sup>从这些主张,可以看出龚贤的绘画追求:笔法求古、健、老,墨气求厚、活、润,邱壑求稳、奇,气韵求浑、雅。这些都偏重于作品的精神力量和思想深度,与表面的漂亮、干净、明媚等世俗要求毫无干涉。

“气宜浑厚,色宜苍秀”<sup>[10]</sup>,这是龚贤对山水画视觉效果的要求。但如何达到这种效果呢?从龚贤的作品中看到,他经常用或浓或淡、反复叠加的笔触创造出丰富细微的明暗变化,通过层层堆积来增加笔墨的厚度,既厚又透,仿佛从枝叶间泻落地面的月光。他说“倘能愈老愈秀,愈秀愈润,愈润愈奇,愈奇愈安,此画之上品”<sup>[11]</sup>,这也是检验他自己作品的标准。

## 二、孤蓬飘零与造化为师

入清以后,家破人亡的龚贤孤身漂泊。先在扬州住了一段时间,后应泰州海安镇(今海安县)徐逸的招请,到徐家当教师。大约五年后回到扬州,续弦生子。40岁时龚贤去过京师,途中有泰山之游。总的来说,龚贤的生活是贫苦的,“短衣曾去国,白首尚飘蓬”、“觅食不毛地,冰霜坏衣襟”<sup>[12]</sup>,这些诗句都能反映出龚贤的生活状况。

康熙六年(1667),年届半百的龚贤从扬州迁回南京居住。经过几次选择,最后定居清凉山下虎踞关。因为屋旁有地半亩可以栽花种竹,故命名“半亩园”。龚贤结束了漂泊不定的生活,进入诗画创作的高产阶段。

龚贤限于经济条件,并没有能够壮游天下,饱览五岳,但足迹所到之处,他都留意观察自然山水的种种变化,并悟出画理。他逐渐体会到唐宋以来的名家都是根据对自然物象的观察,结合自己的绘画经验创造出独特的笔墨技法和风格面貌,如董源的披麻皴、范宽的雨点皴、郭熙的蟹爪树等。对古人的学习不能只

是学其形迹,更要学其艺术探索的精神。他对绘画传统和时弊有了清醒的认识:

古人之书画,与造化同根,阴阳同候,非若今人泥粉本为先天,奉师说为上智也。然则今之学画者当奈何?曰:心穷万物之原,目尽山川之变,取证于晋唐宋人,则得之矣。<sup>[13]</sup>

在龚贤看来,向古人和老师学习只是画家作画时的借鉴和参考,而不能以古人的作品为不可改变的“粉本”,以老师的教导为不可质疑的真理。龚贤提倡到自然中去理解和验证前人的画法与画理,也就是说传统是“流”而不是“源”,绘画的“源”是自然。这无疑是正确的艺术见解。

龚贤在指导学生时,反复强调要拿古人作品与造化进行验证。他说:“画泉宜得势,闻之似有声。即在古人画中见过,临摹过,亦须看真景始得。”<sup>[14]</sup>“觉写宽平易而高深难,非遍游五岳、行万里路者,不知山有本支而水有源委也。”<sup>[15]</sup>这种验证说来简单,但却是画家能否做出独立判断的根本。他还常提醒学生注意观察实物,防止在一些细节上犯违背常识的错误。比如他向学生指出:“桥有面、背,面见于西上,则背见于东下。往往有画反者,大谬也。”“画屋要设身以处其地,令人见之皆可入也。”“画屋固不宜板,然须端正。若欹斜,使人望之不安。看者不安,则画亦不静。树石安置尚宜妥贴,况屋宇乎?”“凡画风帆,或其下有水草、芦苇、杨柳之属,皆宜顺风。若帆向东,而草头树枝皆向西,谓之背戾,此画家大忌。”<sup>[16]</sup>龚贤不厌其烦地强调细节的真实,反映出他对艺术创作一丝不苟的态度。所以他的作品极少画谱气息,深得造化神韵,与当时“四王”的摹古之习大相径庭。

北宋郭熙《林泉高致·山水训》说:“真山水之川谷,远望之以取其势,近看之以取其质。”<sup>[17]</sup>这是中国画家观察描绘物象的一个基

本方法。远望与近看的结合,既能展现在一定的距离之外看到的物象全景,同时又通过具体而微的笔墨,描绘出整体之中的各个细节和纹理。这种画法的优点是使观者不受空间距离的限制,可远观可近玩,不像许多西方油画那样只宜远观。但与此同时,它往往不能充分呈现出山川景物的光线、明暗、色彩等等的微妙变化。龚贤就这个问题做出了重大创造,他广泛吸取前代擅用笔墨表现明暗变化的画家的经验,创造出一种“笔墨俱妙而无笔法墨气之分”的技巧,通过多次皴擦点染,成功地表现出在不同光线和水气笼罩下金陵一带山川景物微妙丰富的变化。至于由“白龚”到“黑龚”的转变,与其以造化为师也是分不开的。黄宾虹评价说:“山具浓重之色,此吾人看山时即可领会,清初四王画山不敢用重墨重色,所作山峦几乎全白,此是专事模仿,未有探究真山之故。”<sup>[18]</sup>龚贤的积墨法正是观察自然并总结古人经验而做出的创新。

由以上可见,龚贤的山水画,既受前辈画家的指点,亦远师宋元明诸家,但他最本质的师承是变化多端的自然造化。他以观察到的自然与历代名家画笔相印证,将写生的精粹融入笔墨表现之中。因此,他的绘画技法是总结了前人经验后,结合山水实景的创造;他作品中的形式构成和精神面貌更是从大自然中潜心体会的结果。

### 三、文人出身与读书养气

龚贤从小受到诗文方面的教育,17岁开始与顾梦游、方文、葛震父、杨曰补、吴伟业等名士交往。22岁时参加范凤翼组织的秦淮诗社,参与者达120人,龚贤诗名得以显扬。直到古稀之年,他还前往扬州参加春江社雅集。龚贤不仅自己作诗,著《草香堂集》、《半亩园诗草》等,还参与编选同时代人的诗集《诗持二集》。由于他酷嗜中晚唐诗,搜罗百馀家,在扬州刊印《中晚唐诗纪》,其中多有珍贵的版本,对中



龚贤 挂壁飞泉图 纸本  
273×55cm 天津博物馆藏

晚唐诗的研究和流传具有重要意义。从龚贤存世四百首诗来看,虽多愁伧悲苦之音,但意境萧逸清疏,具有独特风格。龚贤诗文中涉及的友人有一百多位,其中大部分是诗人。黄周星、

周亮工、朱彝尊都推重他的诗。可以说,终其一生,龚贤更愿意做诗人,而不是画家。当其友人、著名诗人屈大均求龚贤作画,龚贤回信谢绝,理由是希望屈氏和他保持纯粹的诗友关系,不涉及绘画。

站在文人的立场上,龚贤认为艺术家必须具有高度的文化修养。一个画家的成功,学习古人、师法造化是必备的基础,但区分画家所达到艺术境界的,或者说把画家分为画士、画师、画工等层次的,关键是学识修养和精神气质。龚贤说“闻之好画者曰:士生天地间,学道为上,养气读书次之。即游名山川、出交贤豪长者,皆不可少。余力则工词赋书画棋琴。”<sup>[19]</sup>即先要修炼成一个综合修养丰厚的文人,然后才谈得上文艺。还说:“若大邱壑,非读书养气闭户数十年,未许轻易下笔。古人所以传者,天地秘藏之理泄而为文章,以文章浩汗之气发而为书画。”<sup>[20]</sup>“固知书画皆士人之余技,非工匠之专业也。”<sup>[21]</sup>艺术应该是技和道的结合物,如果仅仅把它看作技,就变成工匠之专业,无法进入更高的层次了。他以自己的一段艺术经验来阐述这个道理:

余弱冠时见米氏云山图,惊魂动魄,殆是神物。几欲拟作,而伸纸吮毫竟不能下。何以故?小巫之气缩也。历今四十年,而此一片云山常悬之意表,不意从无意中得之。则知读书养气,未必非画苑家之急事也。余尝终日作画而画理穷,或经时有作而笔法妙,此惟学道人知之。余于此不独悟米先生之画,而亦可以悟米先生之书法也。欲得米先生之书画者,必米先生其人而后可。余于此又复瞠乎后矣。<sup>[22]</sup>

从这段话中,可以看出米氏云山对他山水画创作的影响。更重要的是,这一体验深刻地说明如果不明画理,仅凭“终日作画”的画内功是不够的,而读书养气、多思善悟才能走向真正的升华蜕变。

作为画家,“识画”是第一要务。《龚半千课徒稿》:“未学画先知看画,不知看画学必差矣……能看不能画,其人不画则已,画必精。能画不能看,其人画可知矣。”<sup>[23]</sup>另有画跋云:“天下之作画者多矣,而识画者几人哉?使作画者皆能识画,则画必是圣手,恐圣手不如是之多也。吾见今之画者皆不必识画,而识画者即不能画,庸何伤。古之画者皆帝王卿相、才士文人,聪慧绝伦而游心艺学。今之画者不过与蒙师、庸医借以为糊口之计。亦曾翻阅宣和之库、览清秘于倪家、探玉山于顾氏乎?多所见,则多所识。高门世胄,日与宾客相诋诘,判其真贋,今者不识,而明日识之。既能识复能画,则画必有理。”<sup>[24]</sup>通过大量鉴赏了解各家作品之风格、技法、源流,知晓其优劣得失,才能在自己作画时有清晰的认识和努力方向。

龚贤把画家分为三个层次:画士为上,画师次之,画工为下。所谓画师、画工,一般人容易理解,可为什么在画师之上还有画士呢?龚贤说:“画者诗之余,诗者文之余,文者道之余。吾辈日以学道为事……放诗文书画,皆道之绪余,所以见重于人群也。若淳之以笔墨为事,此之贱也。虽然画师亦不可及,作法以垂后世之规,而究□□□□为师。所以抑师而扬士者,奖人学道也。明乎道,始知画之来由。不明乎道,所谓习其事而不明其理者是也。”<sup>[25]</sup>也就是说,画师是以画见长,笔墨精湛,可供后世取法,而画士不但画得好,还具有深厚的学养。与此相联系的是他的“逸品”论。

龚贤题《周亮工集名家山水册》云:

今日画家以江南为盛,江南十四郡以首郡为盛。郡中著名者且数十辈,但能吮笔者奚啻千人。然名流复有二派,有三品:曰能品、曰神品、曰逸品……神品在能品之上,而逸品又在神品之上,逸品殆不可言语形容矣。是以能品、神品为一派,曰正派,逸品为副派。能品称画师,神品为画



祖,逸品几圣,无位可居,反不得不谓之画士……金陵画家能品最夥,而神品、逸品亦各有数人。然逸品则首推二谿:曰石谿、曰青谿。石谿残道人也,青谿程侍郎也,皆寓公。残道人画,粗服乱头如王孟津书法;程侍郎画,冰肌玉骨如董华亭书法。百年来论书法则王、董二公应不让,若论画笔,则今日二谿奚肯多让乎哉?<sup>[26]</sup>

这段文字挺长,其主旨是推崇不同凡俗、不可言语形容的逸品。画家中的主流是能品,他们技法完备,人数众多;逸品在神品之上,最为卓绝,但很少人理解其追求,反而不是主流,无位可居。这段话中还隐含着一层意思,即龚贤也是以“逸品”来衡量、要求自己的画。他可以不在乎现实中的社会地位和评价,然而他相信画史会做出公正的百年之论。

#### 四、孤傲个性与扫除蹊径

艺术家形成独立的艺术思想,要经过漫长的过程。其生活经历、家庭背景、地理环境、哲学观、师承、交游等因素都与形成艺术思想紧密相关,同时,艺术家的性格也是影响其生活道路、决定其艺术思想走向的重要因素之一。清初著名学者周亮工与龚贤相交数十年,是非常熟悉的朋友。其《读画录》“龚半千”条云:

性孤癖,与人落落难合。其画扫除蹊径,独出幽异,自谓前无古人,后无来者,信不诬也……半千早年厌白门杂沓,移家广陵。已复厌之,仍返而结庐于清凉山下……足不履市井,惟与方龛山、汤岩夫诸遗老过从甚欢。笔墨之暇,赋诗自适。诗又不肯苟作,呕心抉髓而后成,惟恐一字落人蹊径。<sup>[27]</sup>

这段文字对我们了解龚贤的性格非常重要。文字虽短,含义甚丰,大致可以概括为七点:①爱独处,不太参加社会活动;②不善与人交往;③作画不愿沿袭古人;④对自己的画甚为自负;⑤对居住环境既不能适应,又不愿委

屈凑合;⑥交往者多为前明遗老;⑦作诗力求精工,不愿沿袭古人。

如果按现代标准来看,龚贤的人格是不健全的,他既不能正确地体察别人的愿望和感受,也缺乏必要的人际交往技能,还缺乏对待生活的热情和有效解决问题的能力。他只能隐居在半亩园中,贫困潦倒,以诗歌、绘画相伴余生。甚至最后被豪强威逼索画,无法应付,也无处求援,含恨病逝。但是这样的性格并非天生。龚贤早年是个积极参与政治、乐于交往的年轻人,然而明朝灭亡中断了他科举入仕的梦想,“扬州十日”的屠城惨况更激起了他对清军的愤恨。经历尸横遍野的兵祸幸存下来,这种重大危机事件对人的心理的影响是长久而深刻的。所以他以布衣终生,不与清廷合作,也不与官员往来,座上皆遗老,所好惟诗画,亦属情理之中的无奈。

龚贤的性格还可从以下二例中看出:

据龚贤自述,“十年前,余游于广陵。广陵多贾客,家藏巨镪者,其主人具鉴赏,必蓄名画。余最厌造其门,然观画则稍柔顺。”<sup>[28]</sup>商贾巨富是当时扬州许多画家的经济来源,是书画作品的买主,可龚贤平素对他们毫不买账,“最厌”登门拜访,如果不是为了看画则毫不“柔顺”。那他的画能好卖吗?

龚贤晚年生活困顿,壬戌年游广陵时携《溪山无尽图》示许葵庵,许赞叹不已,并发出邀请:“请月给米五石、酒五斛以终其身,何如?”龚贤却自比“岭上白云”<sup>[29]</sup>,婉言谢绝,将这件用两年时间完成的巨作留给许葵庵。

然而,龚贤之高傲孤僻,并不意味着没有朋友。他一方面不愿与富豪为伍,另一方面则乐意与正直高尚的名士、学者相交往,他的朋友都是气味相投之人。周铭《与龚半千书》云:“足下故曲曲远人,而人益曲曲求之。”<sup>[30]</sup>道出了友朋对他的仰慕。龚贤对同时代的优秀画家,没有门户之见,从不文人相轻,而是毫不吝

惜地给予赞扬。受到龚贤高度评价的石谿(髡残)、青谿(程正揆)、浙江(弘仁)等人,他们的艺术成就已为后世所肯定。这说明龚贤的人格是高尚的,眼光是精准的。

他与清初画坛领袖人物、“四王”之一王翬的交往尤其值得一说。龚贤《与王翬书》云:“自公韩(柳埏)为弟说,先生墨妙不独为吴门第一,竟为天下第一。今弟神魂飞越,正拟拿一舟来访,忽闻道驾且至,喜可知矣。所恨荒居稍远,不能日侍左右。倾又闻将欲解缆,使弟恍惚,不知所从。无计可留,奈何奈何!”又一札云:“倾磴仙使来,手持先生贻赠半亩画幅,展之惊魂动魄,不觉五体投地矣。”<sup>[31]</sup>以龚贤的性格,绝不会违心的去讨好一位比他小十四岁的画家,即便后者更有声誉和地位。他的这些赞叹应当是对王翬艺术成就真实的、发自内心的认可。那么王翬对龚贤的画评价如何呢?从金陵画家柳埏致王翬信札中可知,“今年石谷(王翬)扁舟来,目空一世,顾独好半千(龚贤)与余,则门外人不能忝一语也。”<sup>[32]</sup>两位大师虽然一为正统,一为野逸,画风迥然有别,但相互理解和认可,惺惺相惜,不吝赞美,实为画史上一段佳话。

龚贤不论作诗、作画都力求扫除蹊径,不蹈故常。独立的人格催生了独立的艺术观,具体表现在以下几个方面:

首先,他强调入古但不囿于古。董其昌曾说“画家以古人为师,已自上乘”<sup>[33]</sup>,王时敏认为要“于古人同鼻孔出气,下笔自然契合”<sup>[34]</sup>,而龚贤看来,在学习传统的过程中,开始是“不得其梗概不止”,后来是“以己意出之”,最后要“自成一家”。龚贤跋清人画册(泰州博物馆藏)云:“不可学古人,不可不合古人。学古人则为古人所欺。吾常欲欺古人,然古人卒不可欺。久之然后见古人之道,势不能不合乎古人也。此善于学古人者也。”<sup>[35]</sup>他认为古代大家是高明的,必须合于古人,但不要为古人所欺。如果满

足于摹古,缺少自己的面貌,是没有出息的。画的好坏要以历代名家的水准为参照,而不能以时人之佳评为定论。“今人画竟从俗眼为转移,余独不求媚于当世。”<sup>[36]</sup>龚贤还有一句重要的话:“我用我法,我法尽,而我即为后起之古人”<sup>[37]</sup>,今天的创造就是明天的历史,龚贤对自己的判断已经被后来的绘画史所证明。

其次,在用墨上,他实现了前无古人的创新。顾麟士《过云楼续书画记》云:“半千之所以独有千古,更在墨。不必加破笔,不必加勒,而阴阳明暗后前远近,眉目以清,蹊径以分。其积墨者或淡笔者亦然。”<sup>[38]</sup>龚贤用墨采前人所长,将宋人“积墨法”和“米点皴”加以发展,画树木山石总是多次皴擦渲染,墨色层次丰富,营造出一种极其强烈且巧妙的明暗视觉效果,显得山峦浑厚,草木华滋。《龚半千课徒画说》:“一遍、二遍、三遍一歇,俟干再点四遍、五遍又一歇,俟干再点六遍、七遍。”<sup>[39]</sup>通过六七遍的渲染,石头的厚重体积、各种块面的明暗转折,以及在湿润的空气中那种被浸润的质感都得到了恰当的体现。“非黑无以显其白,非白无以判其黑”,把墨与纸的黑白提升到光影明暗去理解山林草木的观感并表现出来,唯有龚贤。这种特殊的笔墨效果是创造其个性画风的重要因素。

第三,他在构图上不甘平庸,努力追求“奇”而“安”。他说:

丘壑者,位置之总名。位置宜安,然必奇而安,不奇无贵于安。安而不奇,庸手也;奇而不安,生手也。今有作家、士大夫家二派。作家画安而不奇,士大夫画奇而不安。与其号为庸手,何若生手之为高乎?<sup>[40]</sup>

这里所说的“安”,就是丘壑在山水画的构图中安稳妥帖;所谓“奇”,就是说必须不寻常,不一般,有引人入胜的感染力量。龚贤认识到艺术不能违反现实的真实,但又必须高于现实

的真实。只有“安”和“奇”的理想结合,才能算是好作品。如二者不能兼得,宁做奇而不安的生手,勿做安而不奇的庸手。龚贤的这一思想贯穿于他的全部绘画:

树要少,愈要奇,少而不奇则无谓矣……偶写树一林,甚平平无奇,奈何?此时便当搁笔,竭力揣摩一番,必思一出人头地邱壑,然后续成。不然,便废此纸亦可。邱壑虽云在画最为末著,恐笔墨真而邱壑寻常,无以引卧游之兴。<sup>[41]</sup>

中国传统绘画一直轻视构图,往往将“经营位置”简单地看做是搬弄树石的技巧。尤其是笔墨的重要性被抬高后,不少画家认为用自己笔墨画前人图式,也都是创作,故而摹古之风盛行。龚贤大胆地对轻视构图的观念说不,这不但在当时具有挑战性,就是对今天许多画家只动笔墨不动脑、不断重复自己图式的画坛现实也有积极意义。

(作者为东南大学艺术学院博士生、昆山书画院院长)

#### 注释:

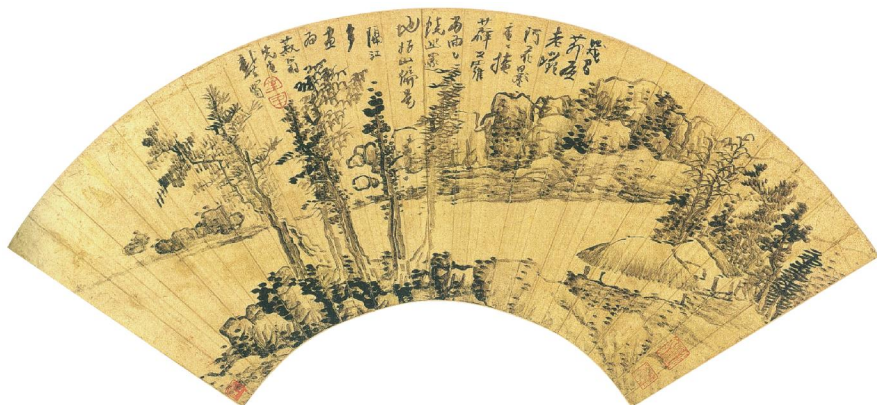
- [1] 刘海粟主编:《龚贤研究集》上集,南京:江苏美术出版社,1988,第119页。
- [2] 庞元济:《虚斋名画录》卷六,见《续修四库全书》1090册,上海:上海古籍出版社,2002。
- [3] 龚贤《廿四幅巨册》跋,《龚贤研究集》上集157页。原作藏上海博物馆。
- [4] 《龚贤研究集》上集167页。
- [5] 龚贤题《自藏山水图轴》,原作藏故宫博物院。
- [6] 《龚贤研究集》上集137页。
- [7] 周积寅:《龚贤绘画美学思想》,《东南文化》1990(5),第31页。
- [8] 《龚贤研究集》上集137页。
- [9] 庞元济:《虚斋名画续录》卷三,见《续修四库全书》1091册,上海:上海古籍出版社,2002。
- [10] 《龚贤研究集》上集136页。
- [11] 庞元济:《虚斋名画续录》卷三。
- [12] 《龚贤研究集》上集38页、108页。

- [13] 周二学:《一角编》乙册,上海:上海人民美术出版社,1986,第41页。
- [14] 《龚贤研究集》上集129页。
- [15] 龚贤《溪山无尽图卷》跋,《龚贤研究集》上集155页。原作藏故宫博物院。
- [16] 《龚贤研究集》上集129-130页。
- [17] 郭熙、郭思:《林泉高致》,见《中国书画全书》第1册,上海:上海书画出版社,2000,第498页。
- [18] 王伯敏编:《黄宾虹画语录》,上海:上海人民美术出版社,1982,第26页。
- [19] 庞元济:《虚斋名画录》卷六。
- [20] 周二学:《一角编》乙册,第40-41页。
- [21] 《龚贤研究集》上集150页。
- [22] 《廿四幅巨册》第六幅跋,《龚贤研究集》上集156页。
- [23] 《龚贤研究集》上集151页。
- [24] 《龚野遗画册》跋,原作藏纽约大都会博物馆。
- [25] 《龚贤研究集》上集137页。
- [26] 《龚贤研究集》上集158-159页。
- [27] 周亮工:《读画录》卷二,见《续修四库全书》1065册,上海:上海古籍出版社,2002。
- [28] 《廿四幅巨册》跋,《龚贤研究集》上集157页。
- [29] 龚贤《溪山无尽图卷》跋,《龚贤研究集》上集155页。
- [30] 《龚贤研究集》上集196页。
- [31] 《龚贤研究集》上集178-179页。
- [32] 《龚贤研究集》上集179页。
- [33] 董其昌:《容台别集》卷四,见《四库全书存目丛书》集部第171册,济南:齐鲁书社,1997。
- [34] 王时敏:《西庐画跋》,见吴聿明《四王画论辑注》,杭州:浙江人民美术出版社,1994,第20页。
- [35] 转引自萧平《龚贤的传统渊源》,见《龚贤研究集》下集63页。
- [36] 《龚贤研究集》上集162页。
- [37] 《龚贤研究集》上集145页。
- [38] 顾文彬、顾麟士:《过云楼书画记·续记》,南京:江苏古籍出版社,1999,续书画记第57页。
- [39] 《龚贤研究集》上集132页。
- [40] 庞元济:《虚斋名画续录》卷三。
- [41] 周二学:《一角编》乙册,第40页。

# 昆山龚贤世代传

□ 王振德

龚贤是明末清初艺坛上才华卓异的艺术大师，他在诗文书画方面的杰出成就和富于魅力的绘画见解，使其名居“金陵八家”之首。在与明末宦官专权势力的斗争中，他坚定站到复社文人一边，表现出刚正不阿的倔强品格。明代灭亡之后，龚贤毕生坚守民族气节，与著名思想家黄宗羲、王夫之、顾炎武等人走的是一条道路。他的悲壮动人的生平际遇和多方面的学识修养，为后人缔造了一个浑厚苍茫的艺术世界。



龚贤 山水扇面 纸本  
19×57cm 南京博物院藏

此叶滤澄在《昆山人物传》中说龚贤“久寓他邑，使不自言其故籍，孰知为昆山人”（北京大学图书馆藏抄本）。龚家原为宦宦富庶人家，龚贤《纪梦》诗中忆及自家旧日的豪华：“兄弟羽毛麾，岩廓薜荔花。黄金赌棋酒，白日坐喧哗。”但至龚贤成年时，家境已十分清寒。其本人也终身布衣，贫苦一世，始终没有涉足官场。他在《半亩园诗》中写道：“嘘嗟少年日，识事苦不深。自知非通才，奚足成华簪。一邱养吾志，天空鸣素琴。摄生调茗药，户外多幽寻。希寿七十年，而止黔娄念。”（朱绪曾《金陵诗征》卷三十四）我们知道，黔娄是战国时代才高望重的隐士，曾拒绝鲁共公和齐威王送上门的高官厚禄，一直在贫困淡泊的生活中恪守正直高尚的品德。很明显，龚贤在诗中是以黔娄自况的。龚贤的青年时代正值朱明王朝覆灭的

一

龚贤，又名岂贤，字半千，又字野逸（亦作野逸），号柴丈人，又号半亩。生于明万历四十六年（1618），卒于清康熙二十八年（1689），世居昆山。龚贤幼年时，举家寓居南京（金陵）。因



前夜。其时，宦官魏忠贤及其党羽阮大铖之流专横跋扈，贪赃枉法，政治极端腐败。为了挽救民族危亡，聚集在南京的复社文人志士同阮展开了激烈的斗争，声讨阮的《留都防乱公揭》一事，历数他敲榨民脂民膏的种种无耻罪行，揭露他妄图再度专权谋利的诡计，将阮搞得东躲西藏，狼狈不堪。龚贤在这场斗争中与方文等复社文人是完全一致的。其人品和才华使他成为当时名噪金陵的风雅之士。清军占领南京后，龚贤被迫开始了四海漂泊的动乱生活。他在《扁舟》诗中写道：“短衣曾去国，白首尚飘蓬。不读荆轲传，羞为一剑雄。”（邓孝威《天下名家诗观》）在此期间，他曾赴山东登临东岳泰山，也曾到过北方的不毛之地，饱尝饥寒和辛酸。其《半亩园诗》描述的极为形象：“觅食不毛地，冰霜坏衣襟。皮宽上裹骨，鬓焦喉亦暗。”最后落了个“破产罢躬耕，天寒客远城”的结局。在逃离了债主追踪之后，几经辗转，才得重返南京。如其诗中所说：“已逃债主子身去，大笑饥肠只我随。”（《草香堂集》近集）返家后，他早年的妻子已不知埋葬何处，其他的亲人也无处可寻，他悲恸欲绝，仰首问天：“老妻故冢得见否？”（《石头城》）“不是六亲尽，谁甘孤旅情？”（《再到》）在1647年前后，龚贤从南京流寓到扬州，续娶了家室，打算长期定居扬州，但迫于生计又只身赴海安徐逸家里教其子徐凝读书，一直教了五年，才又返回扬州。清康熙五年（1666）前后，年近半百的龚贤举家迁回南京，但又遇到了权贵或债主的迫害，只得移居躲避，最后避到南京清凉山。因屋旁有约半亩的土地可供养花植竹，故颜其居曰“半亩园”。他在一篇诗跋中述及清凉山清凉台的景色“……登台而观，大江横于前，钟阜横于后。左有莫愁，勺水如镜；右有狮岭，撮土若眉。余家即在此台之下。转身东北，引客视之，则柴门犬吠，仿佛见之”（李浚之《清画家诗史》）。从此，他深居半亩柴门，将主要精力放到书画艺术上，其

艺术创作达到了鼎盛时期。同时开门纳徒，以卖文鬻画、教授学生维持一家人的生活，所谓“百苦无一乐，到老尚谋生”。平日“足不履市井，惟与方涂山、汤岩夫诸遗老过从甚欢。笔墨之暇，赋诗自适”（周亮工《读画录》）。龚贤到晚年结识了大戏剧家孔尚任，应邀参加过孔尚任在扬州秘园举办的明代遗老宴会，一起追忆前朝旧事。会上见到了石涛、查士标等书画巨匠。康熙二十八年（1689年），年老多病的龚贤再也承受不住权势者以索书为名强加给他的凌辱和迫害。于当年八月愤然辞世了。孔尚任闻讯后，及时赴丧，为画家料理后事，收存其遗书，赈济其子女，并写了四首《哭龚半千》诗以为悼念。“一时故老皆感高义，泣下沾巾”（《哭龚半千》诗注）。

## 二

龚贤是一位具有诗人才质的画家，也是具有画家才质的诗人。他的好友王于楨在《赠柴丈》诗中称其“一代人称诗画工”，他是当之无愧的。

龚贤作为一位诗人和作家，留给后世的作品是可观的。主要著作有《诗遇》《半亩园诗草》《半亩园尺牍》《草香堂集》和《中晚唐诗记》。上海博物馆珍藏的《龚半千自书诗稿》当是《半亩园诗草》的选本。其好友周亮工在《读画录》中介绍其诗歌创作的情况时写道：“诗又不肯苟作，呕心抉髓而后成，惟恐一字落入蹊径。酷嗜中晚唐诗，罗致百余家，中多人未见本，曾刻甘家于广陵，惜乎无力全梓，至今珍什笥中。古人慧命所系，半千真中晚之功臣也。”由此可知，龚贤在诗文方面的功力是深厚的，创作态度也是非常认真的。统而观之，他的诗歌在内容上较为广泛，但以抒怀诗居多。有的诗抒写了对清兵入主中原的愤恨：“登眺伤心处，台城与石城。雄关迷虎踞，破寺入鸡鸣。一夕金笳引，无处秋草生，橐驼尔何物，驱入汉家营。”（《金陵



龚贤 溪山无尽图卷(局部) 纸本 27.7×726.7cm 故宫博物院藏

诗征·登眺伤心处))有的诗表达了对乡土的深挚爱恋：“晚泊心无事，平看麦陇青。远天屯宿雾，寒水滴疏星。土俗那须问，乡音喜渐听。新诗吾索汝，半夜酒初醒。”(《金陵诗征·将至白门，江上晚泊》)有的诗寄托了对远方友人的思念和祝福：“寄谢交游人，与子别升沉。知己越天末，岁时遗好音。”(《半亩园诗》)有的诗倾诉了平生遭际和心底悲辛：“悔作浪游人，还家多苦辛。所交惟数子，一别便终身。叔夜懒成癖，原生病是穷。风烟接淮甸，相望即相亲。”(《金陵诗征·悔作浪游人》)有的诗描述了深夜吟诗的苦境：“水边独立月光低，露湿疏蛩乱草迷。在客几年头尽白，举家十口泪空啼。乡间不可到书信，魂梦生憎连鼓鼙。暂解愁烦残醉力，吟诗中夜转凄清。”(《草香堂集·中夜》)也有的诗记载了观山临水的感受：“勒马瞻东岱，嵯峨势独尊。半空悬日观，一窦仰天门。气接荆吴白，云归齐鲁昏。久虚封禅事，碑碣幸长存。”(《金陵诗征·勒马瞻东岱》)总之，龚贤的诗作多是缘事而发，抒写真情实感，毫无矫揉造作之处，诗风既质朴诚挚，又不失清新明快，使人读后神魂为之震撼，情怀为之萦绕，意味深长隽永，慨然想见其为人。现代著名学者郭沫若对龚贤诗歌素有研究，认为“半千的诗虽不多，大率精炼，颇有晚唐人风味”。并结合龚贤《与费密游》诗，指出其诗作“确是格调清拔，意象幽远，令人百读不厌”(郭沫若《今昔集·题画记》)。无怪乎朱彝尊、王渔洋等清代文豪们在编选明清诗集时总将龚贤视为名家。

龚贤作为杰出的书画家，更是为后人所推崇。当时活跃于南京画坛的书画家甚多，但以龚贤、樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣、胡慥、谢荪等八人最为卓著，史称“金陵八家”，龚贤则公认为八家之首。评论家们认为，龚贤的山水画受到五代董源、巨然，宋代米芾、米友仁，元代黄公望、倪云林、吴镇及明代沈周等人的影响，然而，他能兼容并蓄，结合真景实境深入体味，从前人窠臼中脱颖而出，从而铸就了自己独特的绘画面貌。其山水画或表现崇山峻岭、长江大川的奇观壮景，或描绘南国水乡的旖旎风光，在使人感到幽雅恬静的同时，又觉得生机蓬勃，意象无穷，充满了对美妙境界的憧憬和向往。龚贤传世作品有《重山烟树图》《溪山无尽图卷》《山水册》《秋林茅屋图》《云峰秋霁图》《云山图》《秋溪书屋图》《柳拂高楼图》《寒江危栏图》《桃花书屋图》《秋山村落图》《溪亭秋色图》《急峡风帆图》《溪山早霭图》《梦游浙中山水图》《木叶丹黄图》《绿荫书屋图》《千岩万壑寄仙踪图》等。徐邦达先生认为他的《溪山无尽图卷》和《山水册》最称代表性的杰作。《溪山无尽图卷》，纵 27.4 厘米，横 725 厘米，纸本墨笔。系清康熙二十一年(1682 年)所作。所画重山复岫，平林大江，纸墨相发，层次井然。或在嶙峋怪石间涌出一泓山泉，或在密林掩映中露出几间茅舍，或在山脚陡崖边极状大江之浩瀚，或在云霞缭绕处表现溪山之无尽。种种奇思逸致，在笔墨间无言而自溢。画家对于山石形质的表现，则灵活地掺用了披麻、豆瓣、小斧劈等

多种皴法,并以“积墨法”反复皴染山石的轮廓与脉络,使石块在浓重浑融的墨气中显示出阴阳黑白的微妙变化。画树木的主要枝干多用淡墨勾皴轮廓。中间留出空白,不皴亦不染,使树干显得鲜明透亮。龚贤对树叶的画法也极为精心,通常的步骤是“一遍点,二遍加,三遍皴,便歇了。待干又加浓点,又加淡点一道,连总染是为七遍”(龚贤《柴丈画说》)。其《山水册》共为十二页,这里简介四页。第一二页墨气浑厚滋润,意境深邃灵妙,无愧大家手笔。第三页勾中带皴,自然天成,笔墨淡泊,立意高旷,可称别开蹊径。第四页道道平沙,层层丛林,依稀可见的船桅与赫然在目的村舍足以激引观者的悠悠遐思。造境奇妙别致,令人耳目一新。他画的《急峡风帆图》,题为玉山景色,当是对故乡昆山的怀念。他画的一些仙踪图则表现了对祖国神奇山水的审美感受。龚贤在世时曾自信自己的山水画已经达到了前无古人的境地。与他同一时代的著名画家程正揆题其画时也说:“画有减繁,乃论笔墨,非论境界也。北宋人千丘万壑,无一笔不减;元人枯枝瘦石,无一笔不繁。通此解者,其半千乎?”(《读画录》)这些话并无溢美之嫌。龚贤的山水画确实在清初画坛上独开生面,自树一帜。特别是在笔墨的运用上,明显脱出了古人的藩篱,表现了大胆而又新颖的创造。许多评论家认为,他汲取了宋人的“积墨法”,在表现山石时,先勾出坚实有力的轮廓线,然后皴擦渲染,层层积墨,使之浓重厚润,并有意显示山石受光的地方,宛若西洋画的“高光”(亦称辉点)。在用笔上,他纵横挥洒,畅达自如,在提按转折方面均有浓烈的书法韵味。对此,还是程正揆说得生动:“铁干银勾老笔翻,力能从简意能繁。”(《结邻集·程正揆致龚半千》)总之,龚贤的山水画成功地抒写了南国山水浑厚苍秀的美质。其诗其画,相互映发,取得了超越古人的成就。周亮工在《读画录》中说他“妙画殊无意,残书若有思”,意在赞许他

的诗画达到无意若有意、深婉隽永的境地,大抵是不错的。

### 三

龚贤晚年深居柴门,吟诗作画,开课授徒,并总结出一整套精湛的绘画见解和课徒画稿。友人孔尚任在赠诗中说“野遗自是古灵光,文采风流老更强”,堪称知音之言。由后人编纂汇集龚贤课徒画稿解说词的《画诀》及龚贤作品上的有关题跋,较为集中地反映了龚贤的艺术见解,这些见解可以归纳为三个方面。

首先,龚贤强调艺术作品应充分反映艺术家的性情。他在题画中写道:“夫天生万物,惟人独秀,人之所以异于草木瓦砾者,以有性情。有性情便有嗜好。一无嗜好,惟恣饮啖,何异牛马而襟裾也。”同时说自己创作的画卷便是从内心流露出来的真实感受,所谓“余此卷皆从心中肇述云物,丘壑屋宇舟船梯磴蹊径,要不背理,使后之玩者可登可涉,可止可安。虽曰幻境,然自有道观之,同一实境也”。还指出人的性情并非天生赋予,而是靠后天修炼而成,靠学道、养气、读书游历、交际及艺术实践。用龚贤的题识文字说,即“士生天地间学道为上,养气读书次之。即游名山川,出交贤豪长者皆不可少,余力则工词赋书画棋琴”(《虚斋名画录》)。

其次,龚贤提出艺术家不应据守古人,应在师法造化中超越群贤。他极力反对盲目模仿古人,不赞成“泥粉本为先天,奉师说为上智”的错误想法,认为“古人之书画”总是“与造化同根,阴阳同候”的,“古人之所以传者”并不是万古不易的死法度,而是将“天地秘藏之理,泄而为文章,以文章浩瀚之气发而为书画”。因此,他主张以造化为师,“心穷万物之原。目尽山川之势”,然后,“取证于晋唐宋人”,才有可能得到成功(周二学《一角编》乙册)。他常说的“我师造物,安知董、黄”,也是这个意思。但龚

贤师法造物,取证古人的目的完全在于创造自家的“大丘大壑”。他告诫学生作画不能“平平无奇”,而要“必思一出人头地丘壑”才成。然而创造又不能违背外物的细节真实,他在教授门徒时说过:“桥有面背。面见于西上,则背见于东下,往往有画反者,大谬也。”强调“凡画风帆,或见其下有水草芦苇杨柳之属,皆宜顺风。若帆向东而草头树杪皆向西,谓之背戾,乃画家之大忌”。告诫门徒“画屋要设身以处其地,令人见之皆可入也”(《画诀》)。

再次,在山水画的创作思想上,龚贤提出了“四要论”。他认为不必过于迷信古代谢赫提出的“六法”论。而大胆提出了“四要论”。在题识中这样写道:“画有‘六法’,此南齐谢赫之言。自余论之,有‘四要’而无‘六法’耳。一曰笔,二曰墨,三曰丘壑,四曰气韵。笔法宜老,墨气宜润,丘壑宜稳,三者得而气韵在其中矣。”并对“四要”进行了具体的解释:“笔法欲秀而

老,若徒老而不秀,枯矣。墨言润,明其非湿也。丘壑者,位置之总名。位置宜安,然必奇而安,不奇而无贵于安。安而不奇,庸手也;奇而不安,生手也……倘能愈老愈秀,愈秀愈润,愈奇愈安,此画之上品,由天资高而功夫深也,宜其中有诗意,有文理,有道气。”众所周知,谢赫“六法”论主要是根据南北朝时代人物画创作的实践提出来的,当时限于绘画的发展尚未认识到墨法的重要,在人物画创作里也无须提及“丘壑”,因此南齐时代出现的“六法论”已无法完全适应清初山水画的需要了,龚贤的“四要论”则完全顺应了清初山水画发展的需要,也完全合乎山水画创作的自身规律。

综上所述,龚贤是我国明末清初卓越的山水画大师,同时也是一位出色的绘画理论家和富有民族气节的诗人。他以不朽成就在艺术史上所建树的丰碑,赢得了后人广泛的仰慕。

(作者为天津美术学院教授)

(上接第23页)

[38]《纂修四库全书档案》,乾隆五十三年十月二十四日军机大臣奏查四库书内应行撤出销毁各书情形片(附清单一),上海古籍出版社,1997年,第2145页。

[39]陈垣《四库提要中之周亮工》,《陈垣学术论文集》第二集,1982年,第58页。原载故宫博物院《文献论丛》,1936年10月。

[40]葛小琳《关于抄本〈书画记〉》(《美术之友》,2006年第四期)称故宫博物院藏有两部抄本《书画记》,其中一部提要署乾隆五十一年二月,如其所述不误,则此本当为“南三阁”之一种,不知“周景元《春宵秘戏图》”条是否删掉,待考。

[41]陆灏《看图识字·春画》中提到吴其贞《书画记》“周景元《春宵秘戏图》”条,说:“还可提一句的是,吴其贞的《书画记》就因为这条记载,被人举报‘语多猥亵’,后来撤出《四库全书》并予以销毁。”(上海书店,2010年,第77页)也误以为已毁。

[42]任松如《四库全书答问》,启智书局,1935年,

第62页。

[43]《纂修四库全书档案》,乾隆五十三年十月二十四日军机大臣奏查四库书内应行撤出销毁各书情形片(附清单一),上海古籍出版社,1997年,第2145页。

[44]按《书画记》此条云:“以上二图在子舍、去非馆中观于虞山宗伯手。先生自昔以文章名望著天下,性好博古。子舍特出余所集元人字百幅,计六十有二人,知其名者有半,余皆因元朝年号,知为元人之书,实不知其系也。讯之先生,一一悉其人始末,可见先生学博,称为才人,名不虚誉矣。”

[45]转引自崔文印《古籍常识丛谈》,中华书局,2009年,第222-223页。

[46]据邵彦《校勘记》,清本《提要》于“书画记”下有“六卷”二字。而宁本、清本其实只有四卷(缺第四、第六卷),抄写者遂将原第三卷析为第三、第四卷,又将原第五卷析为第五、第六卷,以足六卷之数,或许就是为了与赵怀玉本《提要》中的“六卷”相合。笔者未见赵怀玉本《提要》,只能作此假设,待考。



# 《书画记》三题

□ 陆昱华

## 一、吴其贞及其《书画记》的研究情况

吴其贞，字公一，号寄谷，是明末清初徽州（今歙县）著名的古董商人。经营书画四十多年，凡所经眼，择元代以前作品随手著录，成《书画记》六卷，又详细记述观画经历，因此对古代书画研究，或明清之际书画鉴藏家以及书画交易状况等研究，都具有重要的价值。试举二例，以见一斑，如2010年嘉德拍卖，有一件绢本摹王羲之《平安帖》备受关注，但祁小春在《略说〈平安帖〉》一文中对这件作品的材质提出了疑问，<sup>[1]</sup>而《书画记》中即详载此帖，正是硬黄纸本，<sup>[2]</sup>可以证成祁说。又如卷四“张樗寮《楷书杜诗一首》”条提到北京王际之到江南收购书画，嘉兴高、李、姚、曹“四家收藏，前后已及百年，今一旦随际之北去”，<sup>[3]</sup>为我们了解当时书画的南北流通提供了重要史料。而《书画记》的体例，对后来的书画著录如高士奇《江村销夏录》等也有很大影响。<sup>[4]</sup>但此书在清乾隆五十二年复校《四库全书》时，因其中所著录周景元《春宵秘戏图》文徵明跋语涉猥亵而被签出，并最终被禁，因此未能广为流传。关于吴其贞的生平亦鲜为人知，许承尧《歙事闲谭》称“吴其贞《书画记》近已不传，厉樊榭《南宋院画录》中，引其说甚多。其贞，疑歙人而旅居于外者。”<sup>[5]</sup>可以说对他这位三百年前的乡贤几乎一无所知。谢巍《中国画学著作考录》于吴氏生

卒年亦仅作“约万历三十七年至四十年（1609-1612）间生，约康熙十七年至二十年（1678-1681）间卒，年约七十馀”，<sup>[6]</sup>尚未能确定，都是限于文献不足。邵彦校点《书画记》，根据卷五吴氏自述“时丙午（1666）六月二日，为余六十初度”推算“（吴其贞）生于明万历三十五年（1607）阴历六月二日（据本书951条记载推算），去世时间大概在《书画记》止笔的丁巳（康熙十六年）十二月六日之后不久，按阳历已到1678年初”，<sup>[7]</sup>考证出了吴其贞的确切生年和相对确定的卒年。后之作者即多本邵说。<sup>[8]</sup>

关于吴其贞及其《书画记》的专门研究并不多，可以说是利用多而研究少。<sup>[9]</sup>邵彦的点校本要算是目前研究《书画记》的最好成果——不仅以故宫博物院所藏《四库全书》抄本（以下简称故宫本）与南京图书馆藏本（以下简称宁本）及清华大学藏本（以下简称清本）进行详细对校，还编制作者索引和详细的校勘记，并撰写《本书说明》。这篇《说明》对吴其贞及其《书画记》作了非常细致的研究，详细考证了吴其贞的生平及《书画记》撰写的起始时间，并且对吴氏鉴赏方法以及明末清初江南地区的古物交易、收藏状况等都作了简明扼要的介绍。

张长虹的《品鉴与经营——明末清初徽商艺术赞助研究》一书（特别是其中《明末清初江南艺术市场与艺术交易人》一章）大量运用《书

画记》中的记录,对明末清初江南艺术市场与艺术交易人进行深入考察。但因为其研究重点在明末清初的江南艺术市场与艺术交易人,所以虽然主要依据《书画记》等资料,却并没有对《书画记》作专门的研究。如文中提到了吴其贞的鉴定能力,但没有对吴氏的鉴定方法作具体深入的考察。而《吴其贞鉴藏活动大事记》则是将《书画记》以时间为纲重新排列,作了一番资料整理的工作,足见其重视。<sup>[10]</sup>

其他如李福顺《〈书画记〉与明清之际徽州书画交易》<sup>[11]</sup>、姚文辉《独具慧眼的古玩商贾——明末清初的书画鉴藏大家吴其贞》<sup>[12]</sup>等论文。前者重点在介绍吴氏的书画交易活动,将与吴氏有交往(交易)的主要人物,根据他们的身份分为“同行即古董商人”、“官绅文人”、“裱背工”等三大类介绍。并通过《书画记》的记述,简单介绍了书画的作伪手段。后者重点在介绍吴氏的鉴定方法,归纳为三点:一是重视作品的品相,二是依凭自己的感觉经验,三是对作品的质料、丹墨、印章和款识进行研究。可见越来越多的学者正在关注《书画记》,并试着对《书画记》作细化研究。

## 二、《书画记》的修订删改

《书画记》在成书过程中曾经多次增补或删除,如卷二“胡庭晖《雪村竹骑图》大绢画一幅”条后记曰:“二图观于汪亦止家。”<sup>[13]</sup>而这天的著录却只有这一幅,邵彦《校勘记》已注意到了这个疏漏:“‘二图’不知何指,‘二’字或为‘此’字所误,或此处有脱漏。”<sup>[14]</sup>又如卷二“宋高宗《杜陵诗》一首”条后记曰:“以上四种观于吴本文家。”<sup>[15]</sup>而这天的著录也仅此一种,邵彦也没有再出校记。类此现象在书中多次出现,所以,我以为误记或脱漏的可能性不大,而有可能是吴其贞或后人将其他几条著录删去后,没有将数字顺改。

以上是明显删改的例子。吴其贞亦曾多次对此书进行增补,如卷二“崔子西《杏花游鹅

图》绢画一幅”条后记曰:“以上二图观于子含读书处,时壬午九月二十五日。”而在这天所著录的另一图,即“林君《江南八景图》纸扇面八张为一册子”后有一段文字:“此图向藏净慈寺,传代之物,为子含得之,后又为余得于通三。余寄京口朱联襟处,为海氛散失。”<sup>[16]</sup>可见其最初记于壬午(1642)九月二十五日(按吴其贞此书自卷一“张萱《士女鼓琴图》绢画一卷”条后注明“时崇祯乙亥春二月三日”,后即为例,每日所见书画,著录时即于末一条后注明具体日期),当时二图尚在子含处。后来林君《江南八景图》又为吴氏所得,但最终散失。吴氏慨其失,故详记经过。因此“此图向藏净慈寺,传代之物,为子含得之,后又为余得于通三。余寄京口朱联襟处,为海氛散失”一段文字显然是后来所追补。所谓“海氛”指郑成功攻打南京,在顺治十六年(1659)七月,距吴氏最初记录之壬午九月,已相去十八年。又卷三“宋徽宗《临卫协高士图》绢画一幅”条后记曰:“此二卷于壬辰四月二十二日同庄淡庵、王元照观于半塘韩古周家。古周,宗伯之子,所藏皆宗伯物。尤宝此二卷,寝食不离者数十年。右军卷后为马惟善总戎以千金购去,进奉大内。”<sup>[17]</sup>卷四“宋元小画册二本计四十八幅”条后记曰:“以上五种,丙申四月十日,扬州钞关外观于陈以谓舟中,后皆归太兴季吏部矣。”<sup>[18]</sup>这里所谓的“右军卷后为马惟善总戎以千金购去,进奉大内。”“后皆归太兴季吏部矣”两句很明显也是作者后来所补入。又如卷三“黄大痴《富春山图》纸画一大卷”条后记曰:“……今将前烧焦一纸揭下,仍五纸,长三丈,为丹阳张范我所得……予于壬辰五月二十四日偕庄淡庵往谒借观,虽日西落,犹不忍释手。其图揭下烧焦纸尚存尺五、六寸,而山水一丘一壑之景,全不似裁切者。今为予所得,名为《剩山图》。”<sup>[19]</sup>可见此图最初(壬辰五月二十四日)观于丹阳张范我处,后亦归吴氏。因此“予于壬辰五月二十四日

偕庄淡庵往谒借观”以下一段文字应该也是吴其贞得此图后所追改。

《书画记》的删改情况很复杂,且并非全出自吴其贞本人,也有出于他人之手。如故宫本卷二“郭河阳《寒林平远图》大绢画一幅”条云:“乃胜国时沈周画也。”<sup>[20]</sup>邵彦《校勘记》中说:“‘乃胜国时’,宁本、清本作‘乃是明时’,按其贞书此条时尚在明代,此应是入清后所改。”<sup>[21]</sup>书中称明朝为“胜国”者尚有多处,又与宁本、清本不同,笔者以为当是四库馆臣所改。故宫本《书画记》中类似这样的删改很多,邵彦据宁本、清本对校,已详为校出,并据以补入,如故宫本删去卷一“唐周景元《春宵秘戏图》”就是一个显著的例子。但因为邵彦对这几个版本的来历未作深入考察,因此对其中的删改也没有作更深入的探究。

### 三、《书画记》的被禁经过及版本考

《书画记》曾被列入《四库全书》“子部艺术类书画之属”,在孙承泽《庚子销夏记》后。乾隆四十九年(1784)赵怀玉在杭州所刻的《四库全书简明目录》中尚有《书画记》简单提要。后因其中“周景元《春宵秘戏图》”条“语涉猥亵”而被撤出。但是关于《书画记》撤出的具体原因及经过,各种介绍多不够准确详细,如上海人民美术出版社影印本《出版说明》中说:“在《四库全书》写定、《四库全书总目提要》初步完成之后的一次复审中,《书画记》和周亮工的《读画录》等十一种书籍,因所谓‘语涉违碍’而一并撤毁。”<sup>[22]</sup>邵彦点校本《说明》中也认为:“乾隆五十三年(1788)清廷发现明人李清所著《诸史同异录》和清人周亮工所著《读画录》中有‘语涉违碍’处,遂将二人著作收入四库者九种,连同清人潘怪章的《国史考异》和吴其贞的《书画记》一并撤毁。”<sup>[23]</sup>万正中《徽州人物志》中关于《书画记》被禁的经过则几乎全本邵说,即都认为《书画记》是因“语涉违碍”而被“撤毁”(按撤而未毁,详见后),但都没有说明“语涉违碍”

(实为“语涉猥亵”)的具体内容。

吴辟疆《书画书录解题补甲编》据乾隆档案,指出“所谓违碍者盖指《读画录》而言,而所谓猥亵者则以此编周景元《春宵秘戏图》载有文衡山一跋,措辞褻嫫故也”<sup>[24]</sup>,但并没有断言《书画记》被禁。谢巍《中国画学著作考录》“书画记六卷”条据吴辟疆《书画书录解题补甲编》,而于《书画记》被禁一节所述稍为详尽:

是书(按当即故宫本)前有四库全书馆臣所撰提要,然《四库全书》未收此书,且《四库全书总目提要》与《存目提要》均不载此提要。此种异常,其无疑属禁毁书之列。查《禁毁书目》果见列有是书。考《四库全书档案》上,有载:……据详校官祝堃签出周亮工《读画录》、吴其贞《书画记》,内有违碍、猥亵之处……所谓猥亵者则指《书画记》,乃因此书著录唐周景元《春宵秘戏图》,录有文徵明一跋,语涉违碍之故。<sup>[25]</sup>

谢巍宛转地推测《书画记》有提要而未收在《四库全书》中的原因,“无疑属禁毁书之列”。之所以说得如此谨慎,或许是因为他仅据吴辟疆之说而并未真正看到《纂修四库全书档案》中的相关档案。<sup>[26]</sup>而且张丑《清河书画舫》中也载录了《春宵秘戏图》和跋文,却没有因此被禁。关于此点,有一问题似不能不一提,即谢巍在引用吴辟疆《书画书录解题补甲编》时,因节略而致使文意不通。如其所引吴氏辨周景元《春宵秘戏图》文衡山(徵明)一跋,云:“检撤去,而采入《四库》,则文字显晦幸不幸,固有数矣。按清河牛郎,盖张丑之瘦(廋)辞……”<sup>[27]</sup>按吴辟疆的原文为:“然张青甫《清河书画舫》亦载此图,有清河牛郎一跋,其语与此编文(衡山)跋正同,何以详校官未曾磨勘撤去,而采入四库?则文字显晦,幸不幸,固有数矣。按清河牛郎,盖张丑之瘦辞……”<sup>[28]</sup>说的只是《清河书画舫》中这段与文徵明跋相同的文字(系于清

河牛郎,即张丑名下)“未曾磨勘撤去,而采入四库”,且吴氏所谓“文字显晦幸不幸”,也只是对《书画记》与《清河书画舫》中文衡山跋与清河牛郎跋的不同命运而言。但是看谢巍的说法,则似乎《书画记》在撤掉文徵明跋后仍收入《四库全书》,读者易产生误会。

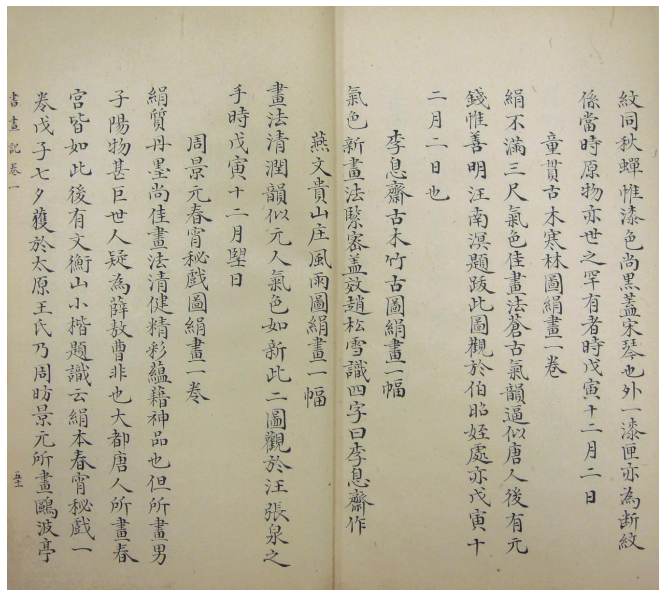
其实关于《书画记》被禁的原因,较早研究《四库全书》的陈垣先生在1928年3月28日写给余嘉锡的回信(余嘉锡向陈垣询问周亮工《读画录》撤出四库的原因)中就说:“所谓违碍者,因《读画录》诗有‘人皆汉魏上,花亦义熙馀’之句也。所谓猥亵者,因《书画记》有《春宵秘戏图》也。”并全文抄录乾隆五十三年十月二十四日档案。<sup>[29]</sup>(陈垣此信或许是最早据四库档案指出了《书画记》撤出《四库全书》的原因)1931年,此信以《陈援庵先生致余季豫先生函》为题收入王重民编《四库抽毁书提要稿》。但显然陈垣此信并没有得到应有的关注,时过境迁,当1963年上海书画出版社影印故宫藏《四库全书》抄本时,于《出版说明》中说:“今据以缩小影印的是北京故宫博物院所藏《四库全书》钞本,其中已无周昉(景元)《春宵秘戏图》一条,可能是经过撤改而又为了所谓‘足为鉴古之助’而未予销毁的本子”<sup>[30]</sup>,对故宫本的来历及其撤改经过等,似乎都不甚明确。现在即根据《纂修四库全书档案》中有关档案,对《书画记》撤出的经过作一个简略的介绍,并考辨故宫博物院所藏钞本之来历(兼及另两个钞本,即宁本和清本)。

乾隆时修《四库全书》,历十年之功,于乾隆四十六年(1781),完成第一分《四库全书》,藏于紫禁城文渊阁。接着又用了三年时间,复制(抄缮)三分,分别于乾隆四十七、四十八、四十九年完成,并先后藏于盛京故宫文溯阁、圆明园文源阁以及承德避暑山庄之文津阁,即所谓的“北四阁《全书》”。乾隆四十七年(1782)七月,考虑到南方没有《全书》,为“俾江浙士子得

以就近观摩誊录,用昭我国家藏书美富、教思无穷之盛轨”<sup>[31]</sup>,遂谕令再抄三分,分藏于扬州大观堂文汇阁、镇江金山寺文宗阁、杭州圣因寺文澜阁,即所谓的“南三阁《全书》”。乾隆五十二年,根据乾隆谕旨又对各处所藏的《四库全书》进行了全面的复校、审阅。《书画记》就在这一次复校时被检出“语涉猥亵”。据《纂修四库全书档案》,乾隆五十二年(1787)八月十一日内阁奉上谕:“现在覆勘文渊等阁所藏四库全书,据详校官祝瑩签出周亮工《读画录》、吴其贞《书画记》内有违碍猥亵之处,已照签撤改矣。”<sup>[32]</sup>这是首次发现《书画记》有语涉猥亵,并着令将签出的文字进行撤改,即将涉及违碍或猥亵的文字挖改掉。又据乾隆五十三年(1788)二月初十,“热河总管董椿等奏文津阁所贮全书已校竣归架等情折”:“窃照文津阁所贮四库全书,经尚书纪昀奉旨带同详校官等,于年前十月二十二日校勘起,至本年正月二十六日,将挖改换页之书均已校缮完毕。”<sup>[33]</sup>同日董椿等又奏:“纪昀又拣出前经奏定应毁书《国史考异》,周亮工《读画录》、《书影》、《闽小记》、《同书》、《印人传》,吴其真(贞)《书画记》七部外,又拣出缮写重复书《赤城志》一册,现俱封贮。”<sup>[34]</sup>则是对文津阁四库进行了全面校勘,并再次拣出《书画记》等。可见《书画记》在乾隆五十二年八月十一日“照签撤改”后又“奏定应毁”,<sup>[35]</sup>但实际并未撤毁。因此纪昀将这几种书拣出来,集中封贮于热河(文津阁所在地),等待销毁。当时对“语涉猥亵”所持甚严,可举乾隆四十六年十一月初六日“谕内阁所有《美人八咏》诗并似此者一并从全书撤出”档为例,以见一斑:

昨阅四库馆进呈书,有朱存孝编辑《回文类聚补遗》一种,内载《美人八咏》诗,词意蝶狎,有乖雅正。……今《美人八咏》内,所列《丽华发》等诗,毫无寄托,辄取俗传鄙亵之语,曲为描写,无论诗固不





南京图书馆藏清抄本《书画记》书影 21×17.8cm

工,即其编造题目,不知何所证据。朕辑四库全书,当采诗文之有关世道人心者,若此等诗句,岂可以体近香奁,概行采录?所有《美人八咏》诗,著即行撤出。

至此外各种诗集内,有似此者,亦著该总裁,督同总校、分校等详细检查,一并撤去,以示朕厘正诗体、崇尚雅醇之至意。<sup>[36]</sup>

四库馆臣在《书画记》等“奏定应毁”后,即对其他各处四库中的《书画记》等应毁书进行撤换,如《纂修四库全书档案》“乾隆五十三年十月十五日军机大臣等奏遵查文源阁应补各书分缮清单呈览片(附清单二)”:

附二撤换各书单:《南北史合注》、《南唐书合订》、《闽小记》、《书画记》、《读画录》、《书影》、《印人传》、《列代不知姓名录》、《诸史同异录》。<sup>[37]</sup>

数天后,即乾隆五十三年十月二十四日,军机大臣又奏上所查四库书内应行撤出销毁各书情形:

查四库书内应行销毁各书,臣等交原办之提调等详细检查,除文源阁应撤之书,询之原办提调等,据称上年详校各书

时当经销毁外,至文津阁应撤各书,据该提调称俱经撤出,存贮热河,应即寄知纪昀,令其带京交进销毁。所有文渊阁撤出各书,谨开具清单于各书面页粘签,送进销毁……

附清单:

《书画记》。此书系吴其贞撰。因书内所载《春宵秘戏图》语涉猥亵,奏明应毁。

《读画录》。此书系周亮工撰。因诗内有“人皆汉魏上,花亦义熙徐”,语涉违碍,经文源阁详校签出,奏请销毁,并将周亮工所撰各书一概查毁。此系文渊阁缮进之本,其违碍句,已经原办之总校挖改。全书应毁。<sup>[38]</sup>

此档案是就当时各阁中《书画记》等书撤换情况的一个总汇报,于《书画记》、《读画录》等都详细注明应毁原因,并于周亮工《读画录》后特别注明“此系文渊阁缮进之本,其违碍句,已经原办之总校挖改”。那么故宫本《书画记》是否即由文渊阁同时重新缮写进呈的本子?据故宫本《书画记》前所附提要,署“乾隆四十九年三月恭校上”,则其底本定非最早完成于乾隆四十六年(1781)的文渊阁本,而是完成于乾隆四十九年(1784)的文津阁本。也就是乾隆五十三年(1788)二月初十日,热河总管董椿等在对文津阁进行详校后“将挖改换页之书均已校缮完毕”,并封贮于热河的本子——即以文津阁本为底本,而挖改掉语涉违碍的“周景元《春宵秘戏图》”条后重新缮写的本子。这就不难理解,为什么故宫藏《四库全书》钞本《书画记》已无卷一“周景元《春宵秘戏图》”一条。

又陈垣《四库提要中之周亮工》的一段结语也值得注意:

周亮工、李清之书,除《诸史异同》有旨销毁外,其他虽经奏毁,实只撤出或扣除,撤出对著录言,扣除对存目言。今故宫

此类书缮本既残留多种，可为未毁之证。<sup>[39]</sup>

陈垣说“其他虽经奏毁，实只撤出或扣除”，“今故宫此类书缮本既残留多种，可为未毁之证”。又四库书每半页八行，行二十一字，今故宫本也完全符合。因此，可以断言故宫本《书画记》即由文津阁挖改后缮进而未销毁者。<sup>[40]</sup>也可证明上海书画出版社认为故宫本“其中已无周昉(景元)《春宵秘戏图》一条，可能是经过撤改而又为了所谓‘足为鉴古之助’而未予销毁的本子”，判断不误。<sup>[41]</sup>

邵彦以故宫本与宁本、清本对校，发现宁本、清本多同，而故宫本删改较多。从这些删改中不难看出故宫本与宁本、清本来源不同。如故宫本卷二“黄大痴《草堂图》小纸画一幅”条中有关钱谦益的一段文字已全部删掉，据任松如《四库全书答问》：“当时磨勘抽毁各书，苛细达于极点。……而对于钱谦益氏之诛绝爬剔，尤为无微不至，无孔不入。不但他人书中，不容有钱氏文字，及与钱氏往来文字，与夫推重钱氏之文字，甚至凡有钱氏姓名字样之处，亦非悉予窜夺不止。”<sup>[42]</sup>如与《书画记》同时被禁的潘怪章《国史考异》，就因为“内多引用钱谦益辨证，奏明应毁”。<sup>[43]</sup>而吴其贞对于钱谦益正可谓推崇备至。<sup>[44]</sup>因此，这段文字应该在编入《四库全书》时就已删掉，无需等到乾隆五十年的复查。又故宫本将多处“胡”字改为“番”字，又避“玄”字讳，而宁本、清本不避，故知邵彦所说宁本“系抄自与故宫本不同的另一种四库本”，清本“文字与南京本出入不大，可能抄自同一底本”不确——这两个钞本都不避“玄”字讳，又载钱谦益事，因此可以肯定不是出自《四库全书》本，因为馆臣必不至如此疏漏。在乾隆四十七年(1782)敕撰的《销毁抽毁书目》书前，有大学士、四库馆正总裁管翰林院事英廉的奏折，称自乾隆四十五年奉旨后，“随派纂修翰林戴衢亨、蔡廷衡、潘廷筠、王春煦、吴裕德、吴省

兰、汪如洋、程昌期、吴舒帷、吴锡麒、孙希旦、陆伯焜、陈万青等十三员，将各省解送之明代以后各书，逐一复加检阅，详细磨勘，务将诞妄字句删毁净尽，不致稍有遗漏。”<sup>[45]</sup>可见当时删削极其苛细谨严。因此宁本、清本当另有所本，而且只在民间流传。另外，宁本、清本书前所附提要，文字也比故宫本简单，又无总纂官、总校官署名，疑即从赵怀玉所刻《四库全书简明目录》中移写过来。<sup>[46]</sup>

由于宁本、清本都不全，仅存四卷，因此《书画记》具体删改情况，已不能悉知。《书画记》被四库馆臣删削，当不止卷一“周景元《春宵秘戏图》”一条，以及与钱谦益有关之文字，所以上海人民美术出版社影印本《书画记》出版说明也怀疑“至于是否还有其他篡改的地方，因缺乏原本对勘，已无从得知”，今天也只能付之阙如。

(作者单位：昆仑堂美术馆)

#### 注释：

[1]祁小春认为“唐代摹拓法帖，一般使用纸张，如硬黄纸等，因为纸质较绢帛容易摹拓”，“绢质的材料能否进行如此精密的摹拓作业呢？我表示怀疑，或许绢本《平安帖》就是一件临本也未可知。”载《文汇报》，2010年12月1日。

[2]吴其贞《书画记》卷二“王右军《平安帖》一卷”条(己卯四月四日，1639年)所记：“精彩甚佳。书在硬黄纸上，是为唐人廓填，上有柯九思图书，系刻入《停云馆》中者。以上三种观于溪南吴琮生家。”辽宁教育出版社，2000年，第50页。参看笔者《〈平安帖〉献疑》，《昆仑堂》2010年第三期，第27页。

[3]吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第165页。

[4]周中孚《郑堂读书记》卷四十八子部八之上〈艺术类一·书画〉之高士奇“江村销夏录三卷”：“其体例虽参之《铁网珊瑚》、《清河书画舫》及吴其贞《书画记》，而是录则较为精密焉。”上海书店出版社，2009年，第792页。

[5]许承尧《歙事闲谭》，黄山书社，2001年，第146页。

[6]谢巍《中国画学著作考录》“书画记六卷”条,上海书画出版社,1998年,第442-443页。

[7]邵彦点校《书画记》之《本书说明》,辽宁教育出版社,2000年。

[8]张长虹《品鉴与经营》第六章〈明末清初江南艺术市场与艺术交易人〉所引《书画记》全据邵彦点校本,关于吴其贞生年,有一条短注:“吴其贞生年,据《书画记》卷5‘时丙午(1666)六月二日,为余六十初度’推算,当生于万历三十四年(1607)六月二日。参见《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第217页。”(第158页)按辽教版《书画记》第217页即“赵松雪《古木竹石图》绢画一幅”条,记吴氏六十生日。张长虹此条其实全本邵说,但未注明。而张长虹“考证”吴其贞的生年又误作“万历三十四年(1607)六月二日”,事实上万历三十四年六月二日应为1606年,两个纪年无法吻合。又李福顺《〈书画记〉与明清之际徽州书画交易》:“该书所记最后一次书画活动是‘丁巳(1677年)十二月六日’,按中西日历换算,已是西历1677年12月29日,再过一天就跨入1678年了。假定吴其贞终止书画交易活动不久辞世,就应该在1678年以后了。”及方正中《徽州人物志》等关于吴氏之生卒年也全本邵说。

[9]滕固《唐宋绘画史》(1933年神州国光社印行),即已据吴其贞《书画记》中关于李迪、李安忠、苏汉臣、刘松年、李嵩、梁楷等人作品的描述,来研究当时的绘画题材、构图和用笔等,应该是较早利用《书画记》的典型。

[10]张长虹《品鉴与经营》,北京大学出版社,2010年。

[11]李福顺《〈书画记〉与明清之际徽州书画交易》发表于《艺术百家》2010年第四期,总第114期,第136-144页。

[12]姚文辉《独具慧眼的古玩商贾——明末清初的书画鉴藏大家吴其贞》发表于《书画纵横》2010年第九期,第36-37页。

[13]-[21]吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第81、318、53、79、98、147、56、317页。

[22]上海人民美术出版社影印《书画记》“出版说明”,1963年,第1页。

[23]邵彦点校《书画记》之《本书说明》,辽宁教育出版社,2000年。

[24]吴辟疆《书画书录解题补》,《中国书画全书》,上海书画出版社,第十四册,第738页。

[25]谢巍《中国画学著作考录》,上海书画出版社,1998年,第443页。

[26]吴辟疆关于《书画记》被禁的论述实综合了《纂修四库全书档案》之乾隆五十二年八月十一日档和乾隆五十三年十月二十四日档。谢巍之说与之全同,故可断言谢巍全本吴说。

[27]谢巍《中国画学著作考录》,上海书画出版社,1998年,第443页。“瘦辞”误作“瘦辞”。

[28]吴辟疆《书画书录解题补》,《中国书画全书》,上海书画出版社,第十四册,第738页。

[29]陈垣此信后来又收入《陈垣学术论文集》第二集,中华书局,1982年。陈智超编注《陈垣来往书信集》,三联书店,1990年。但陈垣把乾隆五十三年十月二十四日档误记为十月廿日,脱一四字,《陈垣学术论文集》、《陈垣来往书信集》等编者亦未校改。又陈垣后来撰《四库提要中之周亮工》,即讨论抽毁与撤出的问题。

[30]上海人民美术出版社影印《书画记》“出版说明”,1963年,第2页。

[31]《纂修四库全书档案》,上海古籍出版社,1997年,第1589页。

[32]《纂修四库全书档案》,上海古籍出版社,1997年,第2057页。

[33]《纂修四库全书档案》,上海古籍出版社,1997年,第2117页。

[34]《纂修四库全书档案》,上海古籍出版社,1997年,第2118页。按此档吴其贞误作吴其真,又标点将吴其贞与《书画记》连作书名,今改。

[35]据《纂修四库全书档案》乾隆五十二年三月十九日上谕,“此等悖妄之书(按李清《诸史同异录》),一无可采,既据覆校官签出拟删,该总纂、总校等即应详加查阅,奏明销毁。何以仅从删节,仍留其底本?”(第1992页)《书画记》之由撤改而“奏定应毁”,或许即以《诸史同异录》为例。

[36]《纂修四库全书档案》,上海古籍出版社,1997年,第1433页。

[37]《纂修四库全书档案》,上海古籍出版社,1997年,第2139页。

(下转第16页)

# 读《沧浪诗话》札记(续)

——以一个印人的视角

□ 祝 竹

## 四

“夫诗有别才,非关书也;诗有别趣,非关理也。然非多读书,多穷理,则不能极其至。”(《沧浪诗话》“诗辨”五)

严羽认为,“诗者,吟咏性情也”,是“一唱三叹之音”。至于有人以文字为诗,以才学为诗,以议论为诗,他认为都不是真正意义上的诗。所谓“别才”、“别趣”,就是指能在诗中寄托真性情的诗人。古今有许多鸿才硕学、博通坟典的大师,不一定能写出好诗。而居乐府诗之冠的《敕勒歌》,其作者就是不读书而能诗的别才。诗中不可堆砌典实,卖弄学问,但读书并不会妨碍作诗。书为诗用,不为诗累,同样可以做到才学相济。

多读书,多穷理,是解决诗人器识的问题。器识高尚,他在诗中所寄托的性情才不会卑俗,“别才”、“别趣”也才不致成为歪才和恶趣。“非才无以广学,非学无以运才”(张实居《师友诗传录》),因此,既不要呆学泥理,又不要废学背理,这是为诗之道,也是为艺之道。

书画家的作品形成各种风格,都和书画家自身的学养与才气相关。才气各有高下,学养也各有长短,不可一概而论。明代王世贞在《艺苑卮言》中评论历代书家,认为智永、虞世南,

有书学而无书才;张旭、怀素,有书才而无书学;褚遂良、李邕有书姿而无书体;颜真卿、柳公权有学力而无书度。王世贞所说的“书才”和严羽所论诗人的“别才”大体上相同。但他所说的“书学”,则与严羽所说的“多读书,多穷理”并不相同。王世贞说:“学非谓积习也,乃渊源耳”。所谓“学”,指的既不是要多读书、勤思考,也不是要多训练、勤创作,而是强调一种师承关系,所谓“学有渊源”。这是中国书法艺术发展中的一种特殊的现象。中国古代绘画对这种师承关系也非常看重。清代唐岱《绘事发微》开篇即云:“画有正派,须得正传。不得其传,虽步趋古法,难以名世也。”这种所谓“正传”,即是一种道统。重视道统的画家,往往功力深厚、而缺乏开拓创新的精神。但一个艺术家会不会被某种“道统”所扼杀,最终则取决于他的天资是不是具足那种“别才”和“别趣”。具足那种“别才”和“别趣”,则如锥在囊中,终会脱颖而出,任何规矩都无法约束。

关于资质和学力,项穆在《书法雅言》中说:“资贵聪颖,学尚浩瀚。资过乎学,每失颠狂。学过乎资,犹仔规矩。资不可少,学乃居先。”赵孟頫在《兰亭十三跋》中说:“学书在玩味古人法帖,悉知其用笔之意,乃为有益。”这种专业学

养的积累,和多读书、多穷理一样,是所谓“别才”、“别趣”能够自由翱翔的双翅。

## 五

“须是本色,须是当行。”(《沧浪诗话》“诗法”三)

本色,指本然之色;当行,犹言内行。陶明浚《诗说杂记》是这样解释“本色”与“当行”的:“本色者,所以保全天趣者也。故夷光之姿不肯污以脂粉,蓝田之玉,又何须饰以丹漆,此本色之所以可贵也。当行者,谓凡作一诗,所用之典,所使之字,无不恰如题分。”陶明浚特别指出,“天工不足,济以人巧,剪裁堆迭,偷意偷词,无从著我”者,不能算本色。

诗歌重本色,书法、篆刻亦当重本色。“本色”所包含的内容,我认为首先是质朴,其次是个性。质朴是一种天真和大气,不加矫饰。而所谓个性,是指在作品中显露作者真实不虚的那种赤子之心。这就是钱锺书先生所说的:“文之为物,自然灵气,惝恍而来,不思而至。”(《谈艺录》102)宋人刘正夫《书法钩玄》云:“观今之字,如观文绣,观古之字,如观钟鼎。”所谓文绣,是指过多的技法,过多的装饰,过多的特征,影响了作品表达真实情感的深度,影响了作者个性的真实表露。这也就是陶明浚所说的“剪裁堆迭”与“无从著我”。现代人的书法篆刻创作,特别擅长于经营“特色”,但“特色”不等于个性。“特色”可以通过“剪裁堆迭”等技法造就,有“特色”而没有个性,没有“我”,所谓“天工不足,济以人巧”,这种“特色”只是优孟衣冠而已。至于以别人的特色为特色,跟着别人的风格流行,那就“自郅以下无讥焉”。

如果我们把“本色”理解为个性,则也可以把“当行”理解为各种传统艺术门类中的各种程式。程式是一种相对稳定的艺术语言,也是艺术成熟的一种标志。程式是从生活中提炼出来的,程式与鲜活的个性总是既相互矛盾,又

相互依存。个性要靠程式给予规范和提炼,程式要靠个性充实内容,给予生命。个性总是要突破程式的束缚,但又不能没有程式来约束它的随意性。不断突破旧有程式,发展和提炼新的程式,是每个艺术家的理想和追求。因此,程式有相对的稳定性,但不是一成不变的,程式总是随时代而不断发展,又因艺术家的个性差异而丰富多彩。

需要指出的是,“程式”和“传统”并不是同一个概念。学会了某种“程式”,并不等于就是继承了传统;打破某种“程式”,也不等于就是丢弃了传统。严格地遵循程式和不断地打破程式,其实都是传统艺术的“传统”。但不论艺术程式如何发展变化,它总还应该是“程式”,而不是“非程式”。这是传统艺术必须遵循的一条极其重要的基本法则。如果没有了程式,传统艺术便被泛化了,它也会在无形之中消亡了。如果篆刻作品都刻成了奥运会标“中国印”,那么,中国古老的篆刻艺术也就不存在了。因此,“须是本色,须是当行”,应当成为从事传统艺术创作的座右铭。

顾炎武主张“诗主性情,不贵奇巧”。书画篆刻也莫不如此。而各类传统艺术中的程式,就是管束和治理各种“奇巧”的法宝。欲求艺术作品中的性情表述真纯、深厚、丰满,往往有赖于艺术形式的简朴。“奇巧”可能是对程式的充实和发展,也可能是对程式的捣乱。故“奇巧”不是不可用,而是应当慎用。刻意奇巧的作品,多数不见真性情。过度夸张的作品,总会让人觉得感情的虚妄和空洞。刊落浮华,删除枝叶,方现诗人本色。周亮工论诗论印,都注重诗人、印人本色的流露,反对“一味壮声吓人”。因为“一味壮声吓人”的作品必然是以假、大、空示人,而以假、大、空为风格特征的作品中,很难有真“我”,也必不能用真性情感人。

中国传统书画篆刻艺术和诗歌一样,是发之于心的艺术。柳公权说,“心正则笔正”,这已



经成为后世学书者启蒙教育的名言。诗为心声,背离诗人本色而矫情演饰,故作姿态,也必然扭扭捏捏,惹人笑话。陶明浚《诗说杂记》云:“今人私欲过甚,浅衷弱植,而作诗动则曰雅淡、曰高古,安得而不拖泥带水乎?”他说的这种状况,我们今天已是屡见不鲜了。

袁宏道为其弟袁中道的诗集作序,说他弟弟的诗大都独抒性灵,不拘套格,非从自己胸臆流出,不肯下笔。“其间有佳处,亦有疵处。佳处自不必言,即疵处亦多本色独造语。”好处是自己的,毛病也须是自己的,而不是学着别人捧心的那种矫伪装扮的病态。

在诗言诗,在艺言艺,人各不同。己所专有,他人不得袭取,所谓能与人规矩,不能与人巧。今天天上的月亮,就是古代天上的月亮。在同一个月亮下,古人是古人的影子,我是我的影子。古人有古人妙处,我亦有我妙处,同工异曲,古今皆然。如风行水上,自然成文,是诗歌创作的最好境界,又何尝不是书画篆刻创作的最好境界呢!

## 六

“发端忌作举止,收拾贵在出场。”(《沧浪诗话》“诗法”五)

作诗要首句好,又要结句好。结句好难得,发句好尤难得。杜甫的诗,“其所以出人头地而卓乎不可及者,则结句与起句,一加点染,全篇生色。”(陶明浚《诗说杂记》卷十一)一首好诗,“起句当如爆竹,骤响易彻。结句当如撞钟,清音有馀。”(谢榛《四溟诗话》卷一)这是一种理想的境界,也是一种很高的要求。为达到这种要求,自然要着意苦心经营。经营而无能,于是一开场便装模作样,虚张声势,到后来又鼓衰力竭,显出丑态,终为诗家所忌。

“举止”,可解作行为、行动,或表示某种意向的姿态。严羽所云“忌举止”,意为不可太做作,不要一开始就装模作样,扭捏作态。不要一

开幕先摆出某种舞台造型。“贵在出场”,胡才甫作笺注,云是“结束须见长处”。在收拾全篇的时候,要出采,要有味,要见真功夫。毛先舒《诗辩砥》云:“发端忌作举止,贵高浑也;收拾贵在出场,须超远也。”这是比较准确的释读。

周亮工《印人传》卷三,《书吴尊生印谱前》有一段话,说得很有意思:“倪鸿宝太史尝谓今之为时艺者,先架骸结肢,而后召其情。予谓今之为印章者亦然,日变日工,然其情忘久矣。”“先架骸结肢”,就是“发端故作举止”,先摆出一付架子来。当然,这是一付空架子。但“召其情”说得太妙了。情可以召来,自然不是真情。为什么“发端忌作举止”?因为一开头就装腔作势,必然只会“召”来虚情假意。后来“架骸结肢”的事做到“日变日工”,以致于“召其情”的事也忘记去做了。周亮工在这篇短文中说,吴尊生曾替他刻数方印,“盖真能自致其情者”。能自致其情,是周亮工评价篆刻作品的一条重要标准。我认为,这是值得我们参考的。

苏东坡云:“书初无意于佳乃佳。”(《评草书》)又云:“我书意造本无法,信手点画烦推求。”(《石苍书醉墨堂》)米芾也说,书法“无刻意造作乃佳。”(《海岳名言·论书》)这些话都可以作为严羽诗话的补充。

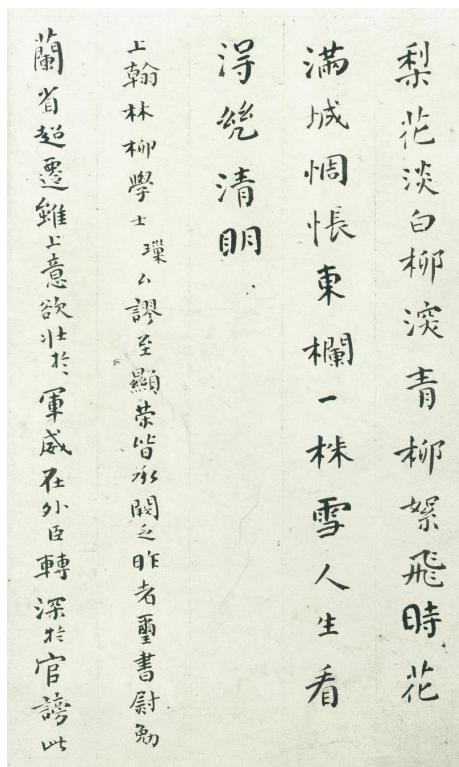
## 七

“词气可颀颀,不可乖戾。”(《沧浪诗话》“诗法”十四)

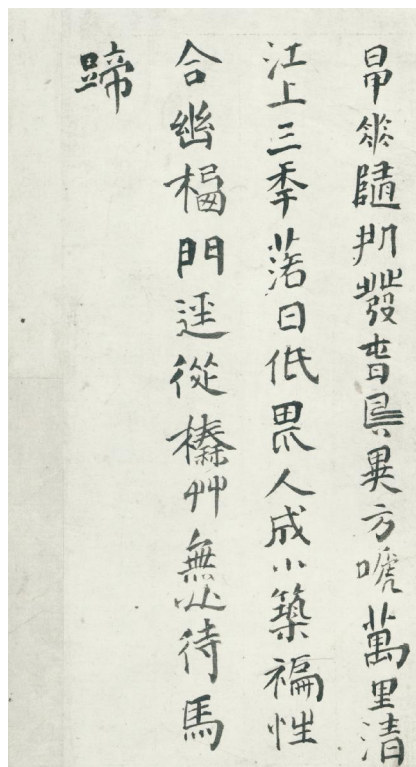
“颀颀”是一种内在的气质,“乖戾”是一种过当的行为。在文学艺术作品中表现出来的“颀颀”之气,应当是一种昂扬的正气,一种英雄之气。而乖戾之气,往往都是和作品内容的贫乏、精神苍白联在一起的。以艰深文其浅陋,以怪异掩其庸俗,内不足而外张扬,浮躁不安,不甘寂寞,则必有乖戾之气伴随而生。这既不是文人之气,也不是英雄之气,甚至都算不上是什么江湖之气,而只是一种伧夫之气。皎然

《诗式》云：“气高而不怒，怒则失于风流；力劲而不露，露则伤于斧斤。”又云：“句中有馀味，篇中有馀意，善之善者也。”要在创作中以劲利取势，以虚和取韵，做到气足而不怒张，纵而能敛，不极势而势若不尽，非力有馀者不能为也。姜夔《白石道人诗说》云：“学有馀而约以用之，善用事者也；意有馀而约以尽之，善措辞者也。”如果一个人能挑一百斤的重担，让他去挑八十斤，就会游刃有余。如果相反，只有八十斤的力气，却要挑一百斤的重担，形象就难免乖戾了。

在书法作品中，颀颀，从某种意义上讲，大概可以理解为力度。最早以力度来评论书法作品，可能是南北朝时期。王僧虔在《书论》中评论张芝、索靖等人的书法“笔力惊异”，认为孔琳之书“天然放纵，极有笔力”。但他在强调“笔力”的同时，还认为书法要“媚好”，要“紧媚”，把“媚”作为和“力”一样重要的品评标准。力是阳刚之美，媚是阴柔之美；力造就气势，而媚形成韵致，二者须相辅相成。陶弘景与梁武帝论书认为“纯骨无媚，纯肉无力”，媚与力都是不可缺失的。乖戾即是媚的缺失和力的过度。同样，有肉无骨，有媚而无力，没有正大光明之气的支撑，则成为一种软媚。软媚是一种俗态。后来傅山提出著名的“四宁四毋”之论，“宁丑毋媚”所反对的正是晚明书风竞尚柔媚的习气。傅山“四宁四毋”的核心是强调书法作品应当“以骨气胜”，倡导“硬拙”，反对“软媚”。同时，



傅山 行楷杂书卷(局部)



必须注意到，他强调写字要有“天机自然之妙”，而无“卑贱野俗之气”，习字须从正入。他在《家训》中指出：“不自正入，不能变出。”如果不明白这些，片面地领会“四宁四毋”的说法，把“四宁四毋”演绎为荒诞不经，所得的结果大概只能是乖戾。

颀颀之与乖戾，相去只在几微之间。显然，颀颀所体现的应当是作者内在的气质。这种气质，是一个人的天性、学养和长期训练的综合展示。例如傅山，他的书法一方面固然体现了他的“放荡无绳检”的叛逆性格，但另一方面，他的学问文章之气，郁郁芊芊，发于笔墨之间，这也是他作品的精诣所在。如果没有这种气质，则不可能获得他的那种创作的自由。“拘则乏势，放又少则”，这就是古人所说的“内薄则外窘”。不甘窘迫，强作颀颀之势，则必然满幅乖戾，这便我们今天在很多年轻书画家的作品中所见到的一种流行的毛病。这就如同陶明浚在《诗说杂记》中对某些诗人所作的批评：“用

笔率易,行气粗豪,言语乖舛,神经错谬,有意求奇,而卒不能奇。”

古人认为,作诗喜作豪句,须不叛于理方善。书法、篆刻作品中若有怒张之笔,也当以不叛于理为准则。若叛于理,则乖戾生矣。项穆《书法雅言》云:“评鉴书迹要诀何存?温而厉、威而不猛、恭而安。”优秀的作品当于二者之间找到平衡点,做到恰如其分,恰到好处。但这些都属于文艺创作的一般规律,若天才的大文豪、大艺术家,则往往不受这些规律的约束。杜甫称赞李白的诗“飞扬跋扈”,苏洵赞扬韩愈的文“猖狂恣睢”,丝毫不含贬意。这是因为大师们的道行太深,怎么做都不至于形成乖戾的状态。如果你不具备这种道行,那么对大师们的做派,你只能赞仰,而不要去效法。若失去自知之明,结果只能是乖戾。

如果以印章作比拟,则近代吴昌硕的印最堪称作“颀颀”。但“颀颀”之气不是仿效而可以学到的。黄高年《治印管见录》说:“最近吴缶庐之作,大气磅礴,空前未有。白文学汉将军印,而得其神;朱文致力于封泥,而得英韵。顾不善学者,则或过于粗犷,或失之纤弱,甚者流于怪诞,无异东施效颦,斯无足取矣。”流于怪诞,自然就是乖戾之气了。但之所以乖戾,则不只是“不善学”的问题。有无“颀颀”之气,关乎一个人的天性,并且是一种长期全面修持的积累,内不足则外必窘,这是无法矫饰的。

## 八

“子美不能为太白之飘逸,太白不能为子美之沉郁。太白《梦游天姥吟》、《远别离》等,子美不能道;子美《北征》、《兵车行》、《垂老别》等,太白不能作。”(《沧浪诗话》“诗评”二十二)

李白诗以天资胜,故语多俊逸奔放;杜甫诗以学力胜,故语多沉郁顿挫。一个是清新的美,一个是悲壮的美。李杜之诗所展现的同是“盛唐”风骨,但李泽厚在其《美的历程》中认

为:杜甫的“盛唐”不同于李白的“盛唐”。李白和张旭的“盛唐”,冲破了旧的艺术范式,形成了一种“内容溢出”式的不受拘束的艺术范式;杜甫、颜真卿等人的“盛唐”,则是新的美学范式的创立和确定,是美学范式的集大成者。

李白的诗感情真挚热烈,随口道来,喷薄而出,而不去作“雕虫丧天真”的斟酌。当然,也不是斟酌雕刻得来的。他的诗,不是寻常人所能学得的。杜甫的诗则专心讲究锤炼,锤炼到力透纸背,成为后世诗人学习的最好的典范。“子美不能为太白之飘逸,太白不能为子美之沉郁。”李白学不了杜甫的锤炼,杜甫也学不了李白的“不锤炼”。也正如严羽所说的,“少陵诗法如孙吴,太白诗法如李广”。他们是可以各自标榜千古的两种风格典范。

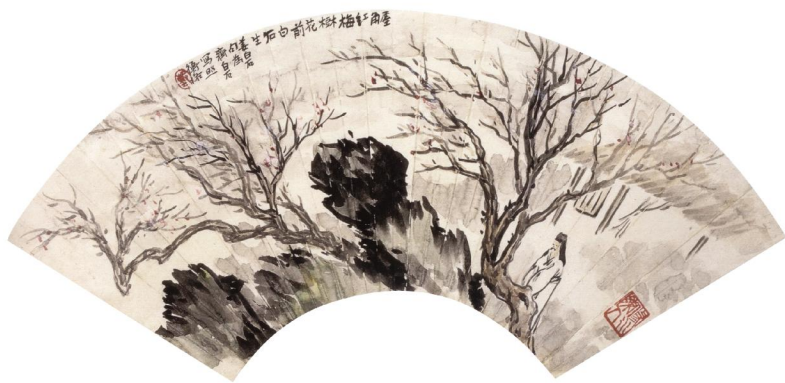
但是,后人学诗,对于李、杜两种风格又当如何取法呢?古人有明确的说法:“学诗如治经,当以数家为率,以杜为正经,徐为兼经,如太白、右丞、韦苏州、退之、子厚、小杜、坡、谷四学士之类。”(吴可《藏海诗话》)吴可的说法,得到大多数诗人的赞同。这是因为杜甫诗如“节制之师”,有规矩可循;李白诗为无法之法,无途径可学。《后山诗话》记载:“苏子瞻云:子美之诗,退之之文,鲁公之书,皆集大成者也。学诗当以子美为师,有规律,故可学。”胡应麟也说:“李、杜二家,其才本无优劣,但工部体裁明密,有法可寻;青莲兴会标举,非学可至。”这给我们一个重要启示:学习传统艺术,取法古人时,当以规矩和学力见长者为主,因为有法可寻,是为正经。而才情和别趣见长者辅之,因为无途径可学,只能作为参考,作为启迪,是为兼经。虽然他们同样都是大家。

历史上,每个艺术门类都有很多大家,但学谁不学谁,应当有所选择。当代是出产大家的时代,各门各类都有更多的“大家”。但如果糊里糊涂跟着某个“大家”跑,一不小心就误入歧途了。

# 陈师曾与齐白石交游考

□ 朱万章

陈师曾(1876—1923)和齐白石(1863—1957)的艺术交游是近代美术史上一个耐人寻味的话题,也是谈论最多的艺坛佳话<sup>[1]</sup>。但凡研究齐白石艺术者,无一不提及陈师曾。研究陈师曾,也鲜有不及提及齐白石的。



陈师曾 为齐白石写照 扇面 纸本设色  
17.8×51cm 广东省博物馆藏

论年龄,齐白石比陈师曾大12岁。但因为陈师曾成名早,在北京地区影响较大,所以在艺术上,在陈师曾生活的年代,陈的影响与地位要远远高于齐白石。

笔者所供职的广东省博物馆收藏一件特别的扇面绘画。画者是陈师曾,受画人则是齐白石。该画乃陈师曾为齐白石所作写照,写一行吟老者伫立于红梅树下,画面简洁而意境深远。陈师曾题句云:“屋角红梅树,花前白石生。姜白石句,为齐白石写照,衡恪”<sup>[2]</sup>。该画虽然只是一件简单的小品之作,但却是20世纪早期中国美术史上一件重要的艺术佳构。它反映出陈、齐二人交游的史实,凝聚着两个艺术家之间深厚的翰墨因缘。本文

的话题就此展开。笔者通过时人笔记、日记、报刊、书画作品及借助今人研究成果,勾稽出二人交游的脉络及其在各自艺术历程中的影响<sup>[3]</sup>。

## 一、陈、齐交游与齐白石晚年变法

陈师曾与齐白石历史性的相遇始于1917年秋。这一年,齐白石避乡乱居于北京,以卖画及篆刻为生,当时陈师曾于琉璃厂南纸铺见了齐白石所刻之印章,大为激赏,专门到齐白石所住的法源寺相访。晤谈之下,竟成莫逆之交<sup>[4]</sup>。白石誉师曾“能画大写意花卉,笔致矫健,气魄雄伟,在京里很负盛名。”<sup>[5]</sup>白石取出《借山图》卷请他鉴赏,陈师曾欣然赋诗一首,劝白石自创风格,不必求媚世俗:

曩于刻印知齐君,今复见画如篆文。  
束纸丛蚕写行脚,脚底山川生乱云。  
齐君印工而画拙,皆有妙处难区分。  
但恐世人不识画,能似不能非所闻。  
正如论书喜姿媚,无怪退之讥右军。



画吾自画自合古，何必低首求同群？<sup>[6]</sup>

诗中“画吾自画自合古，何必低首求同群”所言正合白石意，白石遂常去师曾处谈画论诗。白石言：“此次到京，得交师曾做朋友，也是我一生可纪念的事。”白石时年55岁。后来齐白石出京作诗记述当时情景时说：“槐堂六月爽如秋，四壁嘉陵可卧游，尘世几能逢此地，出京焉得不回头”<sup>[7]</sup>。北京画院藏有一件齐白石作于1917年的《梅花轴》，诗塘有陈师曾题诗：

齐翁嗜画与诗同，信笔谁知造化功。  
别有酸寒殊可味，不因蟠屈始为工。  
心逃尘境如方外，袖裹清香在客中。  
酒后尝为尽情语，何须趋步尹和翁。<sup>[8]</sup>

诗中“尹和翁”即尹金阳（1835—1919），字和伯，晚号和光老人，与齐白石同为湖南湘潭人，擅临摹古画，尤工画梅，学的是扬补之（1097—1169）一路，齐白石即参用其法<sup>[9]</sup>。该诗也是劝齐白石不要亦步亦趋学时人之意。齐白石即听从了陈师曾的建议，改变了画法。在这件《梅花图》中，亦可看出其“变法”之端倪：所画梅花繁密而不凌乱，水墨写意，颇有一些扬州画派金农的范式。很显然，齐白石在力图摆脱扬补之、尹金阳的窠臼，另辟蹊径。这件转型期的梅花作品，在齐白石的艺术生涯中有着极为重要的意义。陈师曾在其诗塘欣然命笔赋诗，亦可证明此点。1920年正月至三月间，齐白石作有《花果画册》，有题记数则，其一曰：“余画梅学扬补之，由尹伯和处借双钩本也。友人师曾以为工真劳人，劝其改变。”<sup>[10]</sup>这件《梅花图》便是其改变以后的结晶。

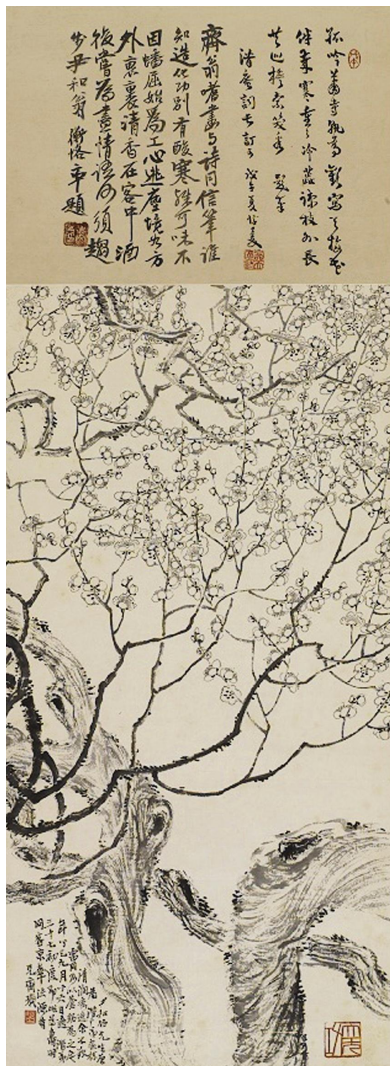
齐白石弟子张次溪（1909—1968）在其《齐白石的一生》中写道，当时“有人对他说，改变了画法，别出蹊径，恐怕更不合时人之意，说不定给人称作旁门左道了”<sup>[11]</sup>。但齐白石并不以为然，而毅然决然遵循陈师曾的劝导，施行“变法”。1920年，58岁的齐白石在谈起这次会见时仍然满怀感激地说，“那时学的是八大山人

冷逸的一路，不为北京人所喜爱，除了陈师曾以外，懂得我画的人，简直是绝无仅有。”<sup>[12]</sup>陈师曾向主创新，劝齐白石自出新意，变通画法。于是，齐白石便创出“红花墨叶”一派<sup>[13]</sup>。

在齐白石“变法”前的作品中，大致可看出其有以下两种风格：

一是力求“形似”。人物方面，齐白石早年画了大量的人物肖像即属此类<sup>[14]</sup>，如作于1896年的《沁园夫子五十岁小像》（辽宁省博物馆藏）<sup>[15]</sup>便是吸收了明清以来肖像画的传神写照技法，并融合了西洋画的透视技巧，力求达到一种逼真的艺术效果；山水方面，则以摹古、仿古为范，和晚清时期的山水画家所追求的古风是一致的，如作于1903年的《华山图》和1910年的《石门二十四景册》（均藏辽宁省博物馆）<sup>[16]</sup>即是此例。

一是学石涛（1642—1707）、八大（1626—1705）比较冷逸一路的风格，这主要体现在花鸟草虫中，如日本京都国立博物馆所藏



齐白石 梅花轴 纸本墨笔  
116×42.5cm 1917年  
北京画院藏



一套《齐白石画册》中所画小鸟、螃蟹、小鱼、蚕桑等均属此类。齐白石还在其中一页水墨小雀中题记道：“曾看朱雪个有此雀，似是而未是也”，虽然自称“未是”，但其风格确能得石涛、



齐白石 沁园夫子五十岁小像  
纸本设色 65.3×37.5cm  
1896年 辽宁省博物馆藏

八大之神韵。其它如他为沁园夫子所画的《荷花双鱼》(辽宁省博物馆藏)<sup>[17]</sup>也是这类风格。

以上两种风格基本上是齐白石早年画风的主流。在以传统审美文化为主体的齐白石家乡(湘潭),这类风格拥有极大的

受众群;但在文人画与世俗化相兼容的北京地区,当时的人们已经对这类风格失去兴趣。据齐白石自己回忆,“我的润格,一个扇面,定价是银币两元,比同时一般画家的价码,便宜一半,尚且很少人来问津,生涯落寞得很”<sup>[18]</sup>。



齐白石 画册之小鸟 京都国立博物馆藏

齐白石曾经写有一首诗表达了当时受到冷落的状态：“冷逸如雪个,游燕不值钱。此翁无肝胆,轻弃一千年”<sup>[19]</sup>。因而在这种状态下,齐白石想要在群雄争霸的北京地区有一块立足之地,不变法显然是行不通的。极为熟谙京城文化氛围的陈师曾在此时及时提出了变法的建议,正好与齐白石想急于脱离窘境的想法不谋而合。

关于“变法”之事,在齐白石为友人所作画中多次提及。其中一件题记曰:“余作画数十年,未称己意,从此决定大变,不欲人知,即饿死京华,公等勿怜,乃余或可自问快心时也”<sup>[20]</sup>,这里提及的“变法”的原因是“未称己意”,说明他一直对自己的绘画不是很满意,希望通过“变法”来求深化;他在另一件作品中又自记曰:“余昨在黄镜人处,获观黄瘦瓢画册,始知余画犹过于形似,无超然之趣,决定从今天大变。人欲骂之,余勿听也;人欲誉之,余勿喜也”<sup>[21]</sup>。黄瘦瓢即扬州画派画家黄慎(1687-1772),擅画写意人物,以草书笔法入画。齐白石从黄慎的画中意识到自己的画太求“形似”,反而失去“超然之趣”,这说明他已经认识到了自己画中的不足。为了进一步为自己的“变法”找到理据,他在另一件作品中又题记曰:“人喜变更,不独天下官吏行事也,余画亦然。余二十岁后喜画人物,将三十喜画美人,三十后喜画山水,四十后喜画花鸟草虫。或一年之中喜画梅,凡四幅不离梅花。或一年之中喜画牡丹,凡四幅不离牡丹。今年喜画老来红、玉簪花,凡四幅不能离此,如此好变,幸余甘作良民”<sup>[22]</sup>,他以兼具讽刺与幽默的口吻将自己绘画的“善变”与官吏的“善变”相提并论,说明自己的“变法”是一以贯之的。齐白石之所以这样反复为自己的“变法”辩解,其实是在巧妙地为自己辩白:自己的“变法”不是为了迎合时人的喜好,而是其艺术嬗变的必然结果。这种辩白与陈师曾劝导的“画吾自画自合古,何必低首

求同群”、“酒后尝为尽情语，何须趋步尹和翁”等是一致的。

在1945年，在印行前述作于1920年的《花果画册》时，时已85岁的齐白石在自跋中仍然再次提起师曾劝其“变法”之事：“予五十岁后之画，冷逸如雪个。避乡乱，窜于京师，识者寡。友人师曾劝其（余）改造，信之，即一弃。今见此册，殊堪自悔，年已八十五矣。”<sup>[23]</sup>可见在齐白石的心目中，陈师曾的“劝导”和知遇之恩是终生难忘的。

现在所见到的齐白石画作，大致在1920年以后，大多以红花墨叶为主流风格，如作于1947年的《牵牛花》（天津人民美术出版社藏）<sup>[24]</sup>、1948年的《海棠蜜蜂》（辽宁省博物馆藏）<sup>[25]</sup>、1949年的《酒坛寿桃图》（上海博物馆藏）<sup>[26]</sup>以及日本京都国立博物馆所藏的无年款的设色《花卉图册》等，都属于“变法”后具有代表性风格的画作。其它大量的这类作品是不具年款的，但从风格看，应该也是30年代以后所作，如江苏省美术馆所藏的《石榴寿桃》<sup>[27]</sup>、日本京都国立博物馆所藏《红白菊花烂漫の图》<sup>[28]</sup>以及中国美术馆、北京画院、湖南省博物馆、广东省博物馆等单位所藏具有齐白石典型



齐白石 花卉 纸本设色  
京都国立博物馆藏

风格的作品均属这一类。当然，齐白石的所有作品并非以陈师曾劝导“变法”的1917年为界截然分明的。在20世纪二三十年代，他也有少量作品是石涛、八大冷逸一路的风格，大致到30年代后期，开始逐渐形成了较为稳定的风格，这充分显示出齐白石艺术的渐变过程<sup>[29]</sup>。这是我们在探讨陈师曾在齐白石艺术生涯的意义时要特别注意到的。

从齐白石的艺术实践表明，齐白石在衰年变法后，作品深受藏家的喜爱，因而使齐白石拥有了广阔的受众群，影响日剧。所以，陈师曾的劝导，在齐白石晚年艺术生涯中的意义是不容忽视的。

## 二、陈师曾是齐白石画艺的主要推广者与宣传者

齐白石之所以在北京画坛奠定其地位，其主要原因之一便是源于陈师曾的点拨与揄扬，这使初来乍到的齐白石在北京能逐渐有自己的立身之地。有资料表明，齐白石在认识陈师曾（1917年）到陈师曾离世（1923年）的六年时间，与陈师曾一起多次参与了书画家的雅集活动。齐白石有《对菊忆陈师曾》诗中追记了当时经常参与雅集活动的情形：

往日追思同饮者，十年名誉扬天下。

樽前夺笔失斯人，黄菊西风又开也。

并在诗题自注曰：“京华风俗，招画人一饮，求合作画一幅，先动笔者为主，登报纸者名必居首。师曾每夺笔一挥。此时画侣凋残，因追叹也”<sup>[30]</sup>。

1920年成立于北京的中国画学研究会（1926年改名“湖社”）组织的雅集，几乎每月都有一二次，参加的书画家有金城（拱北，1878-1926）、王云（梦白，1888-1934）、陈师曾、周肇祥（养庵，1880-1954）、汤涤（定之，1878-1948）、齐白石、陈年（半丁，1877-1970）、姚华（茫父，1876-1930）、萧俊贤（屋屋，1865-1949）、溥儒（心畲，1896-1963）、萧谦中

(1883—1943)等。中国画学研究会是当时北京地区从事传统国画创作的画家的最大组织<sup>[31]</sup>,代表了国画界的主流。齐白石能参与其组织的书画活动,表明他已逐渐进入画坛的主流中心圈。当然,这是与认识陈师曾并得其推介分不开的。

现在可以知道陈、齐二人共同参与的最为著名的一次雅集是1922年在罗园举行的“壬戌罗园雅集”。罗园在北京东城,主人是罗雁峰。参加者除陈师曾、齐白石外,尚有王云(梦白)、孙诵昭(1878—1968)、凌文渊(直支,1866—1944)、凌淑华(1900—1990)、萧谦中、周肇祥、姚华、杨令蕻(1887—1978)、江南蘋(1902—1965)、吴静庵、丁传靖(闇公,1870—1930)、吴梅孙(清庠,1878—1961)等。这次雅集创作了多幅画作,都是合作:第一幅是王云画猪,陈师曾补竹;第二幅是罗雁峰画佛,凌文渊画蒲团;第三幅是萧谦中、周肇祥和姚华合绘《赤壁前图》;第四幅是杨令蕻、陈师曾和萧谦中合绘《雪堂图》;第五幅是王云、陈师曾、齐白石合绘水仙、山茶、腊梅,姚华题记。其他还有金城、齐白石、孙诵昭、凌淑华、杨令蕻和陈师曾女弟子江南蘋等合作,王云绘水墨东坡像等<sup>[32]</sup>,可谓极一时之盛。

这次雅集之外,陈师曾和齐白石共同参与的书画雅集或合作的绘画尚有:在湖社画会举行的周年画会展览中,有一件陈师曾、陈半丁和齐白石合作的《三友图》,陈师曾写墨竹,陈半丁画黄菊,齐白石写紫色老少年一株<sup>[33]</sup>。

当然,类似的书画雅集或书画合作应该还有很多,只是限于资料的阙如不能一一罗列。

此外,在湖社画会主办的会刊《湖社月刊》中,也陆续刊登一些齐白石的作品,如刊出齐白石作于1925年的《松鹰图》<sup>[34]</sup>、无年款的《山水》(松山陋图)<sup>[35]</sup>、作于1922年的《山水》<sup>[36]</sup>等。齐白石不是湖社画会成员,却能得到如此特殊待遇,这在当时是并不容易的。据笔者初步考查,当时在《湖社月刊》上登载作品的书画家,

除古人及少量日本友人(如上野秀鹤、中尾天一和后文将要提及的荒木十亩和渡边晨亩等)外,绝大多数均为湖社画会会员,只有极少数是与画会关系交往密切的人,如陈师曾、齐白石等。齐白石作品能在权威的绘画媒体《湖社月刊》上宣传,显示出他作为北京画坛的一分子,已经慢慢地被主流画坛所接纳。

值得一提的是,陈师曾和姚华在当时并

称“姚陈”,是被公认的北京“画坛领袖”,金城则是“广大教主”,被称为“南画正宗”<sup>[37]</sup>。他们都是当时北京画坛举足轻重的重量级人物。齐白石作为一个寓京时间极短的外地画家,能很快进入到主流美术圈中,很显然,这多半获益于认识陈师曾<sup>[38]</sup>。可以这样说,齐白石通过与陈师曾的交游和相互塑造因而能进入北京主流画坛。这也是他后来成为被北京画坛直至整个中国画坛认同的一代大家的前提之一。

另外,齐白石绘画在日本的宣传及其得到一定的认同,陈师曾也是功不可没。1922年3月18日,陈师曾接到日本画家荒木十亩



王云 陈师曾 齐白石  
合绘花卉图



(1872-1944)和渡边晨亩的电文,邀请陈师曾准备绘画作品参加4月22日在日本东京府厅工艺馆举办的“中日联合绘画展览会”<sup>[39]</sup>。陈师曾与湖社画会会长金城一同赴日,并带同吴昌硕(1844-1927)、王云、凌文渊、陈半丁、齐白石等人作品<sup>[40]</sup>。齐白石的作品有花卉、山水数幅。陈师曾到日本参加展览的同时也卖画,引起很大的轰动。他所带去的齐白石作品几乎销售一空,且售价甚高。法国人在东京选了陈师曾与齐白石两人的画加入巴黎艺术展览会。日本人则把两人的作品和艺术生活摄为电影,并在东京艺术院放映<sup>[41]</sup>。黎戡斋在《记白石翁》中详细记载了此事:“辛亥以还,湘中多故,山寇出没,乡居不宁,翁仓皇避地,仍游燕京,不求人知。陈师曾携翁画东游,日人出数百金购之。其所作曾入选巴黎艺术展览会,而日人亦将翁之作品及艺术生活摄为影片,献映于东京艺术院,名动海外。”<sup>[42]</sup>齐白石画艺在日本的传播并拥有相当一部分日本受众,陈师曾可谓居功至伟。

齐白石有《卖画得善价复惭然纪事》诗描述当时的盛况:

曾点胭脂作杏花,百金尺纸众争夸。

平生羞杀传姓名,海国都知老画家。

并有注曰:“陈师曾壬戌春往日本,代余卖杏花等画,每幅百金,二尺纸之山水得二百五十金。”<sup>[43]</sup>齐白石的作品售价是他的卖画生涯中最高的。经过日本展览会后,来北京求齐白石画的外国人也日渐增多,国内认识齐白石的人也多了起来。齐白石的卖画生意,一天比一天兴盛起来<sup>[44]</sup>。所以,齐白石说:“这都是师曾提拔的一番厚意,我是永远忘不了他的”<sup>[45]</sup>,相信这是齐白石的肺腑之言。

### 三、篆刻方面的相互影响

陈师曾、齐白石二人是近代著名篆刻家。他们的相识源于对篆刻的共同喜好,前述陈师曾的“曩于刻印知齐君,今复见画如篆文”也说明此点。在齐白石的晚年“变法”中,其实还包

括篆刻方面。齐白石的刻印也受陈师曾影响较深。陈师曾鼓励齐白石以汉砖刀法入印,不必模仿《飞鸿堂印谱》、《小石山房印谱》等。齐白石在陈师曾的劝告下,开始独创门户,“去雕琢,绝摹仿”<sup>[46]</sup>,自辟道路,最终成为一代篆刻大家。

对于陈师曾的篆刻,齐白石也有自己独到的见解:“吾友师曾,篆刻之道师缶庐,惟朱文之拙能肖其神,自谓学缶庐稍得之,故以染仓铭其室。学无二心,知者于篆中可能见之矣。予独知师曾在戊午(1918)己未(1919)之间渐远缶庐。周大烈亦语予曰:观师曾画用印,戊午以前师缶庐作,以后之刀法篆势渐远缶庐,苍劲超雅,远胜汉之铸铁,亦非前代之削做。”<sup>[47]</sup>他对陈师曾的篆刻洞察入微,可谓知人之论。而对于齐白石的篆刻,陈师曾也有深刻认识。黎锦熙(1890或1889-1978)在《瑟僇斋日记》载:“(1917年)十月廿五日,师曾来,谈及濒翁近所刊印,纵横有馀,古朴不足。画格甚高,然能赏之者即能评其未到处。”<sup>[48]</sup>。因此,从某种程度上讲,二人在篆刻方面的交流与相互砥砺,远远要甚于在绘画方面。关于这一点,又常常容易被研究者所忽略。

在现存二人的篆刻中,不时能见到关于两人交往的一些点滴:

1917年,陈师曾刻白文方印“思灭苦本”,有齐白石款:“思灭苦本四字,师曾篆刻,樾丞所刻,早跌破矣。丁巳七月二十七日为潜庵弟补记之,兄璜”,并有张樾丞款:“遗教经语,潜庵先生属,樾丞制,丁巳人日。”<sup>[49]</sup>“樾丞”即张樾丞(1883-1961),原名福阴,河北新河人,擅治印,长于书法,师承陈师曾,并善刻铜墨盒,在北京设同古堂,有《士一居印存》行世;“潜庵”即杨昭隼,为湖南湘潭人,擅长篆刻,并重典藏古籍善本,自刻印集有《净乐宦印存》,曾于1932年为陈师曾、姚华刊印《姚陈印存》。张、杨二人和陈、齐经常在一起切磋印艺。陈师



陈师曾 无娱为欢

曾为杨昭隽刻了大量的印,其中不少印有齐白石边跋。如1917年秋,陈师曾为杨昭隽刻朱文方印“抱景特立”便有齐白石款:“此崔骃《达旨》语,潜弟盖能实行其事者,师曾为之制印,殊得其所矣。白石老人志”<sup>[50]</sup>;同年,陈师曾为杨昭隽刻白文方印“无娱为欢”(陈师曾自题边款:“潜庵属刻崔骃《达旨》语,师曾”),齐白石再有边款:“我以无娱为欢,董京答孙楚诗也,师曾以为崔骃语,误。齐璜观并记,丁巳九月一日”<sup>[51]</sup>。在此跋语中,齐白石及时指出了陈师曾之“误”,扮演了一个诤友的角色。

这些关于篆刻交往的点点滴滴,反映出二人在印学方面的互相切磋与影响。在二人的艺术生涯中,篆刻的相互影响同样起着非常重要的作用。这也是我们在探讨陈、齐交游时不可绕过的一个话题。

#### 四、诗歌所示陈、齐交游及艺术因缘

在陈师曾和齐白石传世的大量诗歌中,有不少涉及二人之交游。散见于陈师曾女弟子江

南蘋手抄的《陈师曾遗诗》和刘经富辑注的《陈衡恪诗文集》中,以及齐白石《借山吟馆诗草》、《白石诗草二集》(现合编为《齐白石诗集》)中。此外,在行世的书画中,也有不少题诗是以上诸集所未收的。在这些诗中,记录着二人交游之轨迹,反映出二人深厚的友谊与艺术渊源。

有意思的是,所涉陈、齐二人交游的诗多为题画诗。现在所见陈师曾诗歌,涉及齐白石者有四种八首,除前文所述《题齐濒生画册》及《题齐白石梅花图(二首)》外,尚有如下两种:

第一种是《题萍翁画四种》,凡四首,分别题草虫、蛾、蝉、蜂等四种画,其中题草虫图曰“人世可怜虫,萍翁体物工。栖栖草间活,昂首听秋风,”齐白石早年所画草虫极为工整精致,此诗将齐白石笔下的草虫栩栩如生地刻划出来,使人如临其境;题蛾曰“蝶梦化春烟,庄生骨已仙。灯蛾莫相效,终夜不成妍”,以庄生梦蝶之典故寓意,劝谕灯蛾莫做效仿,语意诙谐;题蝉曰“衣薄五铢丝,弹冠富贵迟。无人求墨本,劳尔抱空枝”;题蜂曰“酿蜜为谁甜,辛劳踏花片。莫作曹蝇弹,亦非饭能变”<sup>[52]</sup>。后两首都是借齐白石的绘画以劝谕世人。

第二种则是《潜庵喜齐萍翁至有诗索和因步原韵》,这是陈、齐交游中唯一一首唱酬诗:

中隐依南郭,萧然耽寺居。  
有时随法喜,得地悟心初。  
不速来住客,小烹尝晚蔬。  
一凉花带雨,解榻愿非虚。<sup>[53]</sup>

在该诗中,陈师曾描述了齐白石栖身法源寺萧然自得、恬淡自适的生活状态。

齐白石所写之诗也多为题陈师曾画。他是借助对画的歌咏表达对陈师曾的崇敬或怀念,如《题陈师曾画幅》:

无功禄俸耻君子,公子生涯画里花。  
人品不惭高出画,一灯瘦影卧京华。<sup>[54]</sup>

在该诗中,充满着对这位挚友的敬仰之情,对其“人品”给予了极高的评价。



1923年,陈师曾因病在南京逝世,年仅48岁,齐白石得知消息后,悲痛不已。他在《白石老人自述》中说“我失掉一个知己,心里头感觉得异常空虚,眼泪也就止不住流了下来”<sup>[55]</sup>,并写下了《见师曾画,题句哭之》以示哀悼:

哭君归去太匆忙,朋党寥寥心益伤。

安得故人今日在,尊前拔剑杀齐璜。<sup>[56]</sup>

在诗中,齐白石对于好友的匆匆离去、自己“朋党寥寥”深感痛惜,甚至恨不能以自己来换取故人的健在。这种发自肺腑的感伤恐怕不是一般的知己所能体味得到的。

接下来的数首题画诗,几乎都是同一个主题:悲伤、怀念、惋惜。《与友人重过三道栅栏,话陈师曾》曰:

栅栏三道草秋衰,作别陈人不再来。

吾辈何为不饮酒,蟹肥时过残菊开。

并有自注曰:“陈师曾七月二十四日来三道栅栏,自言二十八日之大连。闻在大连得家书,奔祖母丧,死于南京。”<sup>[57]</sup>其悲伤之情,已跃然纸上。

在齐白石为陈师曾所写的大量题画诗中,大多为睹物伤情、怀念故人之诗,充满着哀婉之情。如《师曾亡后,得其画扇,题诗哭之》:

一枝乌柏色犹鲜,尺纸能售价百千。

君我有才招世忌,谁知天亦厄君年。<sup>[58]</sup>

齐白石在诗中对陈师曾的早逝深感惋惜,并有一种惺惺相惜之感。一句“君我有才招世忌,谁知天亦厄君年”,为自己和陈师曾因为“有才”而遭受“世忌”而感到悲愤,更是对陈师曾的天不假年而叹息。有论者认为,齐白石真正在北京画坛地位的确立,是在1928年以后<sup>[59]</sup>。在陈师曾离世的最初几年,齐白石仍然还没有在北京画坛确立其地位,其孤寂之情可以想见。这种因人及己,由感而发的情愫在齐白石的诗中反复出现,一方面因为的确失去一个可以相互砥砺的艺术知己,另一方面也许正和他当时尚未在北京画坛获得广泛的认同有着

直接关系。再如《题陈师曾画》:

槐堂风雨忆相逢,岂料怜公又哭公。

此后苦心谁识得,黄泥岭上数株松。<sup>[60]</sup>

“槐堂”是陈师曾的斋号。齐白石为失去一个诤友而痛苦,一句“此后苦心谁识得”表达了知音不再的忧郁与担忧。事实上,因为有了上文所提及的齐白石艺术所得到的主流画坛的逐步认同,齐白石的这种担心显然是多余的。他在上世纪20年代末期直到50年代以95岁高龄逝世,他的艺术成就不仅得到了北京画坛的承认,更得到20世纪美术史学界的认可,无庸质疑地成为一代大家。

陈师曾、齐白石二人的诗歌唱酬与题画,显示出不同的倾向:陈师曾的诗歌,一是对齐白石的鼓励与劝谕(如《题齐濒生画册》和《题齐白石画梅图》),扮演了“诤友”的角色;一是歌咏其画和人(如《题萍翁画四种》和潜庵喜齐萍翁至有诗索和因步原韵),充满着对挚友的关注、欣赏。齐白石的诗歌,则是对失去陈师曾之后表现出的极度哀婉、痛楚与感恩<sup>[61]</sup>。这种带有因果关系的诗歌互唱是陈、齐交游中不可忽视的一个环节。陈师曾的胞弟、著名史学家陈寅恪(1890-1969)曾倡导“以诗证史”,在陈师曾、齐白石的诗歌中,我们便可窥见二人交游的史实。

## 五、馀论

陈师曾认识齐白石不到六年便因病早逝。两人交往的时间并不长,但却为近代美术史留下了一段可圈可点的艺坛佳话。齐白石在《题陈师曾画》中阐述了两人的关系:

君我两个人,结交重相畏。

胸中俱能事,不以皮毛贵。

牛鬼与蛇神,常从胸底会。

君无我不进,我无君则退。

我言君自知,九原毋相昧。<sup>[62]</sup>

二人的结交在于“相畏”,而两人交游中最关键的一点在于“君无我不进,我无君则退”。

关于这一点,齐白石在其《白石老人自述》中作了注解:“他对于我的画,指正的地方很不少,我都听他的话,逐步地改变了。他也很虚心地采纳了我的浅见。”<sup>[6]</sup>陈师曾对齐白石的“指正”,前文已经详加阐述,毋庸赘言;而陈师曾所采纳的齐白石的“浅见”,则由于史料的阙如,现在已不得而知。这是我们在考察陈、齐关系时略感遗憾之处。所以,我们在关注陈、齐交游及其翰墨因缘时,实际上更多的是关注陈师曾对齐白石的影响,而齐白石对陈师曾的影响,则有待资料的发掘并做深入探讨。

(作者为广东省博物馆研究员、文学博士)

#### 注释:

[1] 关于陈、齐二人交游的文章有龚产兴《陈师曾和齐白石的友谊》(北京:《中国画》,1988年2期)、陈封雄《齐白石与陈师曾》(北京:《团结报》,1991年1月16日)、袁宝林《齐白石得遇陈师曾的千古佳话——从齐白石的〈散原先生像〉谈起》(李运亨、张圣洁、闫立君编注:《陈师曾画论》,275-282页,北京:中国书店,2008年。该文原载中国文物学会书画雕塑艺术委员会主办《艺术》,2005年1月创刊号83-86页,原题为《齐白石的〈散原先生像〉》)。此外,俞剑华的《陈师曾》(参见是书3-4页,上海人民美术出版社,1981年)、朱金城:《读〈陈师曾遗诗〉零墨》(《学林漫录·十集》,39-40页,北京:中华书局,1985年)、胡佩衡、胡橐的《齐白石画法与欣赏》(北京:人民美术出版社,1992年)、郎绍君的《守护与拓进——二十世纪中国画谈丛》(参见是书324-325页,杭州:中国美术学院出版社,2001年)、李铸晋、万青力的《中国现代绘画史(民国之部)》(参见是书119-121页,上海:文汇出版社,2003年)也论及此事。

[2] 该图为纸本设色,17.8×51厘米,刊载于朱万章《陈师曾》,石家庄:河北教育出版社,2003年,第20-21页。

[3] 笔者曾于2003年应河北教育出版社之约,撰写了一本《陈师曾》。其中有《白石知音》一节,涉及陈、齐二人的交游,本文便是在此基础上的进一步深入与补充。

[4] 齐白石在《自记》中写道:“丁巳(1917)避乡乱,

窜入京华。……璜借法源寺居之,卖画及篆刻为业,识陈师曾(衡恪)、姚茫父(华)、陈半丁、罗瘦公(惇龢)兄弟(瘦公弟数庵、惇宴)、汪蔼士(吉麟)、萧龙友(号息园)”,这是关于齐、陈相识的最早记载。参见胡适:《章实斋年谱·齐白石年谱》,合肥:安徽教育出版社,1999年,第217页。

[5] 齐白石:《白石老人自述(插图珍藏本)》,济南:山东画报出版社,2000年,第111页。

[6] 该诗为《题齐瀕生画册》,载《陈师曾遗诗》(下),8页,江采(南蘋)手抄本,1930年。

[7] 前揭《学林漫录·十集》,39页。

[8] 该图为纸本墨笔,116×42.5厘米,笔者曾于2009年11月观摩于北京画院展厅,后承北京画院吕晓小姐惠示图版,在此致谢。

[9] 前揭《白石老人自述》,第117页。齐白石曾有诗“雪冷冰残肌骨凉,金农罗聘逊金阳”,并自注曰:“尹和伯名金阳,画梅空前绝后”,认为扬州画派的金农、罗聘的画梅也不如尹金阳,甚至“空前绝后”,足见其对他的推崇。该诗原题为《友人重逢呈画梅》,载齐白石:《白石诗草二集》卷三,《齐白石诗集》,第86页,桂林:广西师范大学出版社,2009年。

[10] 前揭《章实斋年谱·齐白石年谱》,第222页。

[11] 张次溪:《齐白石的一生》,北京:人民美术出版社,2004年,第116页。

[12] 前揭《白石老人自述》,第116页。

[13] 关于齐白石晚年“变法”,还可参见郎绍君《论中国现代美术》、裔萁《陈师曾与北京画坛》和陈芳桂《齐白石“衰年变法”初探》。

[14] 关于齐白石早期人物画研究,可参见刘芳如:《论齐白石早期的人物画风格》,载刘芳如:《近代绘画逸论》,台北:历史博物馆,民国八十四年(1995年),第177-196页。

[15] 《似与不似:辽宁省博物馆藏齐白石精品》,香港艺术馆,2006年,第44页。

[16] 前揭《似与不似:辽宁省博物馆藏齐白石精品》,第52-58页。

[17] 前揭《似与不似:辽宁省博物馆藏齐白石精品》,第66页。

[18] 齐白石《白石老人自述》,载顾森、李树声主编:《百年中国美术经典文库》第5卷,深圳:海天出版社,1998年,第22页。

- [19] 前揭《章实斋年谱·齐白石年谱》，第241页。
- [20] 前揭《齐白石的一生》，第116页。
- [21] 前揭《齐白石的一生》，第116页。
- [22] 前揭《齐白石的一生》，第116页。
- [23] 前揭《章实斋年谱·齐白石年谱》，第223页。
- [24] 《近百年中国画选》，35页，天津人民美术出版社，1999年。
- [25] 前揭《似与不似：辽宁省博物馆藏齐白石精品》，第130页。
- [26] 《两涂轩珍藏书画目录》，上海博物馆，2002年，第55页。
- [27] 涉谷区立松涛美术馆、长崎县立美术博物馆、八户市美术馆編集：《日中国交正常化25周年記念 / 江苏省美术馆所藏20世紀の中国绘画展》，日本：美术馆连络协议会，1997年，第26页。
- [28] 须磨弥吉郎记述、西上实编《须磨·卜中国近代绘画编（一）》，《学丛》第二十五号，97页，日本京都国立博物馆，平成十五年（2003年）。
- [29] 有论者认为齐白石在北京画坛地位的确立，是在1928年之后，参见万青力《南风北渐：民国初年南方画家主导的北京画坛》，载《万青力美术文集》，北京：人民美术出版社，2004年，第139-161页。
- [30] 齐白石：《白石诗草二集》卷四，前揭《齐白石诗集》，第108页。
- [31] 许志浩编著：《中国美术社团漫录》，第41页，上海书画出版社，1994年；乔志强：《中国近代绘画社团研究》，214-224，北京：荣宝斋出版社，2009年；薛永年：《民初北京画坛传统派的再认识》，北京：《美术观察》，2002年第4期；吕鹏：《湖社研究》，中央美术学院博士论文，2007年。
- [32] 江南蘋《壬戌罗园雅集》，上海：《朵云》第四集，1982年，第132页。
- [33] 铸云（余金锡）《湖社周年画会参观记》，载《湖社月刊（影印合订本）》，第1-10册，天津市古籍书店，1992年，总第103页。
- [34] 前揭《湖社月刊（影印合订本）》第1-10册，总第89页。
- [35] 前揭《湖社月刊（影印合订本）》第1-10册，总第90页。
- [36] 前揭《湖社月刊（影印合订本）》第1-10册，总第130页。
- [37] 阮荣春、胡光华：《中华民国美术史（1911-1949）》，成都：四川美术出版社，1992年，第68-73页。
- [38] 事实上，当时齐白石获交很多画坛名流，大多经陈师曾引荐，如齐白石在《壬戌日记》中便记载通过陈师曾而知道陈半丁，参见朱京生：《陈半丁》，第251页。
- [39] 该电文之手写稿于2004年11月15日出现在上海国际商品拍卖有限公司2004年秋季艺术品拍卖会上，从电文可知其展出的具体时间。参见该场拍卖会图录“古籍善本专场”之0008号《荒木十亩致陈师曾电文》。
- [40] 龚产兴《陈师曾年表》（2007年修订稿），载前揭《陈师曾画论》，第309页。
- [41] 龚产兴：《陈师曾年表》，上海：《朵云》第六集，1984年，第121-122页。
- [42] 前揭《章实斋年谱·齐白石年谱》，第226页。
- [43] 齐白石：《白石诗草二集》卷六，前揭《齐白石诗集》，第163页。
- [44] 关于齐白石在日本的影响，有论者以《中日联合绘画展览会及齐白石的崛起》为题论述，参见前揭吕鹏《湖社研究》，第36-40页。在陈振濂《近代中日绘画交流史比较研究》也有论及，参见该书第162-163页，合肥：安徽美术出版社，2000年。
- [45] 前揭《白石老人自述（插图珍藏本）》，第133页。
- [46] 关于这一点，可参见陈奇峰编：《齐白石印集》，香港：翰墨轩出版有限公司，1996年，第41页。
- [47] 马国权：《近代印人传》，上海书画出版社，1998年，第88-89页。
- [48] 前揭《章实斋年谱·齐白石年谱》，第219页。
- [49] 熊伯齐编：《荣宝斋藏三家印选》卷二，北京：荣宝斋，1990年，第46页。
- [50] 前揭《荣宝斋藏三家印选》卷二，第48-49页。
- [51] 前揭《荣宝斋藏三家印选》卷二，第47页。
- [52] 前揭《陈师曾遗诗》（下），第18页。
- [53] 前揭《陈师曾遗诗》（下），第9页。
- [54] 齐白石：《白石诗草二集》卷四，前揭《齐白石诗集》，第109页。
- [55] 前揭《白石老人自述（插图珍藏本）》，第133页。
- [56] 齐白石：《白石诗草二集》卷七，前揭《齐白石诗集》，第197页。
- [57] 齐白石：《白石诗草二集》卷六，前揭《齐白石

诗集》，第 171 页。

[58] 齐白石：《白石诗草二集》卷七，前揭《齐白石诗集》，第 194 页。

[59] 前揭《万青力美术文集》，第 139-161 页。

[60] 齐白石：《白石诗草二集》卷二，前揭《齐白石诗集》，第 73 页。

[61] 在齐白石诗中，只有一首是例外，即《胡冷厂临

陈师曾山水相赠，题一绝句》：“堪笑同侪老苦勤，鼠须成塚世无闻。传人自古由缘定，本事三分命七分”，载《白石诗草二集》卷五，前揭《齐白石诗集》，第 145 页。

[62] 齐白石：《白石诗草二集》卷二，前揭《齐白石诗集》，第 75 页。

[63] 前揭齐白石：《白石老人自述（插图珍藏本）》，第 133 页。

## 关于飞凫人

□卜一克

明清笔记中常见“飞凫人”（或作飞凫）一语，如董其昌《法书纪略册》：“王右军官奴、小女、王润帖真迹，新安许少师家藏本，得之王元美，后落飞凫手，今传闻入粤东。”<sup>[1]</sup>又姜绍书《韵石斋笔谈》卷上“文王鼎”条：“黄（黄石）又别购彝炉、花觚，蔚为三绝，雄视飞凫。”“今飞凫家见鼎之方而古者，即指为文王鼎焉。”<sup>[2]</sup>又吴辟疆《书画书录解题补》“书画记六卷”条：“按其编中叙述盖飞凫中之佼佼者，故其记书画必以纸绢气色为先，亦可见其骨董家数也。”<sup>[3]</sup>据此，则“飞凫”都作为书画、古董商人之代名词，而此义前人早已揭示。如《艺风堂友朋书札》著录叶德辉戊申腊月十八日来信：“二三飞凫人日持书画卷轴登门求售。”缪艺风致书叶德辉问“飞凫人”三字出处，叶回信告曰：“见于王弇州书画跋，谓买卖书画人。弇州所本则不记矣。”<sup>[4]</sup>而叶氏平时颇喜以飞凫人称骨董商人，如其《游艺卮言》“考证四”曰：“翻身凤皇，为飞凫人之惯技，夺胎狐狸，乃骨董鬼之恒情。”<sup>[5]</sup>即以“飞凫人”与“骨董鬼”对举。

称书画买卖人（古董商）为“飞凫人”，或许因为他们往来经营，多驾“书画船”在水上甚便，因有此名称。飞凫本为野鸭，曹植《洛神赋》

有“体迅飞凫，飘忽若神”句，后借指为轻舟，南朝梁宗懔《荆楚岁时记》：“舸舟取其轻利，谓之飞凫。”故明清人借飞凫喻书画船。又引申为书画商人，遂称“飞凫人”。

传说东汉时王乔有双履能化为凫，《风俗通义》卷二“叶令祠”条载：“王乔迁为叶令，乔有神术，每月朔常诣台朝，帝怪其来数而无车骑，密令太史候望。言其临至时，常有双凫从东南飞来，因伏伺，见凫举罗，但得一双舄耳。”<sup>[6]</sup>后世或许又因为书画船来去自由，就附会王乔故事，称“飞凫”。

注释：

[1] 转引自汪世清《艺苑查疑补证散考·董其昌的〈法书纪略册〉》，河北教育出版社，第 176-177 页。

[2] 姜绍书《无声诗史·韵石斋笔谈》，华东师范大学出版社，2009 年，第 180 页。

[3] 吴辟疆《书画书录解题补》，《中国书画全书》第十四册，上海书画出版社，第 738 页。

[4] 转引自谷林《上水船乙集》，中华书局，2010 年，第 18 页。

[5] 叶德辉《游艺卮言》，中国美术学院出版社，2000 年，第 63 页。

[6] 应劭撰，王利器校注《风俗通义校注》，中华书局，2010 年，第 81-82 页。此事亦载《后汉书·王乔传》。

## 溧阳陶氏与徐悲鸿绘画启蒙

□ 郭嘉颖

在徐悲鸿接触绘画的青少年时期,目前公认其所受的影响主要来自两个方面:首先,是徐悲鸿的父亲徐达章,他是晚清民国时期的一位落魄画师;其次则来自康有为,徐氏曾于22岁时“执弟子礼”于康氏。<sup>[1]</sup>其父出于民间写像画师的身份,“曲意刻画”、“一宗造物”的理念几乎奠定了徐悲鸿一生的写实主义画学思想的基础。康有为出于自身绘画革新的观念,加之奖掖后进的品质,则更是直接铺就了徐氏入京高就、留学日欧的道路。这在各类徐悲鸿的研究著述中均得到了深入的考察与探讨。但是笔者近年来在徐悲鸿生平史料与著述的研究访谈中,发现另外一个曾大力襄助青年徐悲鸿的人——溧阳陶麟书,但有关陶麟书对徐氏的影响却没有得到应有的重视和研究。一些徐悲鸿的研究者们对此多有误笔。<sup>[2]</sup>为了不使这段事实被历史的风尘湮没,也为了对徐悲鸿大师的早年交游与习画的研究有所补益,笔者结合已有资料与新发现的有关史料,专文予以介绍。

徐悲鸿与陶麟书乃是寄父子的关系。据记载,陶氏乃是溧阳一位经营药材的商人。目前能知道徐氏最早的寄养时间是在1907年前后,即他十二三岁左右。据徐氏自述:“本世纪

初,余方髫龄,先君达章公载余赴溧阳,过寄陶趾祥(嘉按:陶麟书名瑞,字趾祥,后更字麟书)先生家……”<sup>[3]</sup>此时徐氏大约已读完四书,随着半耕读半鬻画的父亲过着拮据的生活,随父习画,偶尔做些渲染的功夫。但是即便这种生活也随着家乡的一场大水以及父亲的卧病而难以为继。1909年后,徐悲鸿的生活与学习必然更加仰仗其寄父陶麟书的帮助,也更加频繁地往返于宜兴、溧阳两地。据《悲鸿自述》言,十三四岁时,有周姓者力劝达章公送悲鸿入学,而此时徐氏父子只徒言“力之不继”表示无奈,此时达章公仍有劳动能力。<sup>[4]</sup>而到了达章公病后,徐悲鸿反而入了宜兴中学,此中缘由,多系陶麟书帮助。孙瑞麟所著的《溧阳史话》中曾通过实地采访,了解到徐悲鸿在入沪之前,常居溧阳,在学习与生活上,多受陶家照顾。他在17岁时,父母曾为之包办了一次婚姻。少年徐悲鸿初不从,也是在陶麟书夫妇劝导与经济资助下,才得以完婚。婚后,徐氏得一子名“劫生”,乃取“遭劫而生”之意,家人则又将其更名为“吉生”。而后不久,由于恶劣的经济条件,徐氏遭到了妻亡子夭的命运。<sup>[5]</sup>以至于1914年达章公去世的时候,徐悲鸿根本无力葬亲,不得不再次含泪向陶麟书告贷:“今临穴有期,欲世伯



代筹二十元,使勿却者,则悲鸿镂骨铭心,愿化身犬马而图报耳……”<sup>[6]</sup>后来,陶麟书不仅出钱,且亲自上门操办了丧礼。这对于少年徐悲鸿来说,不啻是铭感五内的大恩。

而这前后时间,徐悲鸿是名副其实地寄养在溧阳陶家的。陶麟书有一子名嘉贵字留芬,小悲鸿五岁,二人极友善,陶麟书专门从南京请来清末举人庄志远为二人授课。徐悲鸿有此机会勤学不已,他的旧学功底也多是这几年奠定的。据徐悲鸿的寄妹莲珍(徐氏常呼为“莲妹”)回忆,徐氏当年成绩优于陶留芬,且酷爱绘画,常常对动物写生。热心的陶麟书见到悲鸿大有潜力,便着意栽培,亲自带着他到当时最繁华的上海求学。并在这前后不断资助徐悲鸿的沪上求学花销。<sup>[7]</sup>这使我相信徐悲鸿很可能在此短期接触了乌始光、刘海粟等人创办的“图画美术院”。王震先生《徐悲鸿年谱长编》记载到:

1987年7月25日,刘海粟在新加坡接受《明报》记者采访时,又说:‘记得那是1912年或1913年吧,一位衣衫褴褛,蓬面垢脸,苍白羸弱的年轻人,协同一位中年人,一起到我学校报名就读,那便是徐悲鸿和他的父亲。’这更是无中生有……徐父当时连床都不能起(第二年即病故),怎会陪悲鸿到沪?<sup>[8]</sup>

这里姑且不论刘、徐二人的争端,也不妄加猜测刘的意图,仅就这个记载来说,1913年,的确有“一位中年人”陪着年轻的徐悲鸿入沪求学,只不过这位中年人不是徐的生父,而是其寄父陶麟书。达章公卧病在床,这位寄父便履行自己的职责,不仅时常嘱咐悲鸿带药回家探亲,还亲自带他沪上求学。因此,王震先生仅据达章生病就全盘否定徐悲鸿与图画美术院的瓜葛,似也正是由于缺少对早年徐悲鸿在溧阳陶家生活的了解。

这位慧眼识人的陶麟书不仅帮助了徐悲



徐达章像

鸿转变了人生,也以自己的方式在一定程度上影响了徐的绘画。看到聪慧的寄子如此酷爱绘画,陶麟书便购买了大量的笔墨纸张以及临摹的画册,以至于徐悲鸿在溧阳陶家生活的几年里,潜心习画,作品能够累积到十多箱。<sup>[9]</sup>这与陶麟书的热忱培育自然是分不开的。

如果说徐的生父达章公在写真术上影响了他的写实精神,那么同样可以说是陶麟书的引导使得徐悲鸿在写真术的基础上,逐渐对西洋绘画产生了兴趣。据莲珍老人回忆,陶麟书当年虽然从事药材生意,但他颇具士人品味,为人仗义,擅弹琵琶,并写得一手好楷书,绘画精于勾勒白描花鸟,曾取法任伯年。徐悲鸿后来对任伯年极力推崇,其深层原因应当不仅是1928年得遇任伯年后人吴仲熊馈赠任伯年作品之故,其寄父的好恶对于少年徐悲鸿的影响同样也是不可忽视的。

此外,陶麟书对于徐悲鸿在绘画道路的选择上还起到了一个极为关键的引导作用。根据目前可靠的史料,徐悲鸿的生父达章公更像是一位封建社会的落魄文人,其艺术实践大体上



徐悲鸿 康南海六十行乐图

遵从中国古代人的格法，“耽吟咏，榜书雄古有力，亦精篆刻”，于绘画则“独喜描写所见”、“无所师承，一宗造化”。甚至其精神旨趣也与旧文人相契合：“性情恬淡，不慕功名，肆忘于山水之间，宴如也。”这段重要的史料出自《悲鸿自述》，历来研究者大多据此辗转引用。可以推测的是，达章公的识见当中并没有西洋绘画的科学观，也更无融通中西绘画风格技法以及旨趣的学术胸襟。这也自然无法给予徐悲鸿学习西洋画的兴趣与方法指导。直至徐悲鸿长至少年，才逐渐收集一些香烟盒上的动物画片，并得到一本日本的博物标本画册进行临摹。而此时还没有真正接触到西洋绘画。有可靠记载徐氏最早接触西洋画册的，是他15岁生活在溧阳时，认识了一位叫做曹铁生的朋友，从曹那里获得了欧洲绘画大师的复制品。而后来徐氏又陆续得到了一些西洋画册，则几乎全部有赖于其寄父陶麟书的供给。

陶麟书这位见闻广博的药材商人，与徐达章还是有着很大的不同。陶氏在采办通商的经营过程之中，往往接触到大量的外界信息，上海这个当时的洋租界正是陶氏所熟悉的地方。陶氏大约正是因此见到了很多的西洋油画、素

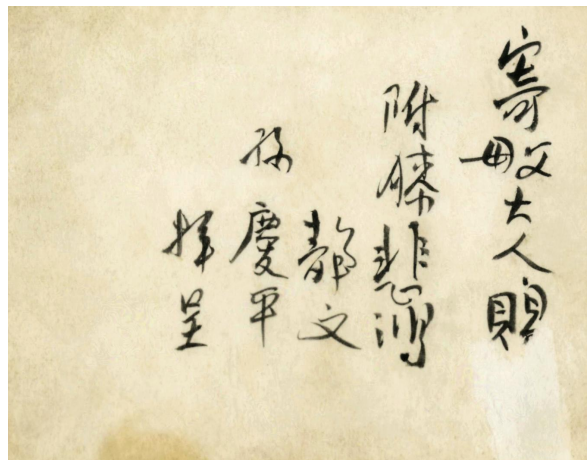
描以及水彩等等。这些阅历也使得陶麟书比徐达章更加开明些。陶氏对于自己子女包括少年徐悲鸿的教育也相对开放，其长子陶留芬后来以经济学为专业，考入杭州之江大学经济系。陶氏见悲鸿酷爱绘画，便为他带来各种练习西画的学习资料，并亲自带着年未弱冠的悲鸿到上海这个国际都市接受西式美术教育。据载，徐氏在溧阳学习生活期间曾留下的十几箱习作，除了国画之外，还有炭笔、铅笔以及水彩、水粉等各种

绘画。<sup>[10]</sup>可惜这些珍贵的早期资料都在抗日战争当中遗失了。青少年时期的悲鸿对西方绘画的探索学习充分体现在1917年他给康有为全家绘制的水粉画《康南海六十行乐图》当中。此时他已经历了初入上海的极困顿期，通过在哈同花园仓圣明智大学任教职而结识康有为，深得康氏称赞并成为其入室弟子。该画将康有为全家一十三口人以康为中心横向错落展开，康氏显得儒雅博大，左侧前方年长妇人则慈祥富态，其他妇女端庄贤淑，加之儿童点缀其间，益显生动之致。除了人物形态表情十分准确传神之外，值得注意的是，此画构图有一个明确的视觉消失点，特别是远处凉亭背后作者刻意画出了一极小之人以强化空间感，焦点透视的意识十分明确。而且，此画这种突出主体的横向构图很容易使人联想起达芬奇的名画《最后的晚餐》。为了不使人物处在过于明确的光源下，画家选择了室外的漫射光表现法，既成功地避免了一度令中国文人不悦的由阴影产生的“阴阳脸”，同时又通过衣着设色和人物脚下的淡淡阴影以及康氏右侧的红釉花盆的高光，明确展示了西画的光源画法。这幅画成功体现了徐氏早年的艺术匠心，运用西画之法，表现的却





徐悲鸿全家合影及短信



是中国大户之家那种共享天伦、其乐融融的气象。通过这幅画不难想见青少年时期的徐悲鸿在溧阳陶家接受了多少西洋绘画的影响。正是在陶麟书的不断资助与关怀下,年轻的徐悲鸿才初步形成了自己在写实基础上融通中西绘画的思想。

溧阳陶氏对早年的徐悲鸿恩义深重。徐氏



徐悲鸿 牧牛回视图(赠陶留芬)

无论日后发展到什么地位,都不曾对陶家有丝毫忘怀。据说徐氏长子伯阳之名就取自“世伯在溧阳”之意。在陶家上世纪50年代遭遇火灾家道中落后,特别是陶麟书老人白内障以致失明后,自身健康状况日趋恶化的徐悲鸿还时刻不忘要接寄父全家到北京居住治疗。此事在廖静文先生致奚渭明的一封信件当中亦有提及:“悲鸿确曾十分系念陶先生,第一次中风期间,曾嘱我汇款给陶先生,他很想为陶先生治好白内障。”<sup>[1]</sup>并时常寄钱给陶家,帮助寄父全家渡过难关,借此反哺陶家对自己的恩情。

从溧阳的一些地方志当中,我们还时常可以看到徐悲鸿为陶麟书、陶留芬以及莲珍等人作画的记载。凡是陶家的寿辰生日,或者婚庆嫁娶,徐悲鸿不管身在何处,都要向陶家寄送作品。这些作品涉及的题材大多是富于寓意的山水或者动物画,尤以动物画居多。<sup>[2]</sup>例如,陶麟书70寿辰之际,徐悲鸿不忘从北京寄来巨幅骏马图;莲珍出嫁,则寄来含有吉祥寓意的雄鸡图,等等。凡是陶家索要绘画,徐氏几无拒者。然而令人扼腕的是,绝大多数作品都散失在经年的战乱和文革的抄没之中。笔者曾有幸从陶氏后人那里亲见过一张珍贵的悲鸿暮年照片和一幅《牧牛回视图》。照片在《溧阳史话》的《悲鸿余音》一文中曾被描述过:“现在陶家

仍存大师与廖静文老玉照一张,照片中大师持手杖、廖老抱婴儿腕中。”<sup>[13]</sup>其实,在此照片的背面还有悲鸿大师的亲笔短信:

寄父母大人赐,附膝悲鸿静文孙庆平拜呈

其措词恭谨且饱含深情。字迹刚健婀娜,虽然是写在极光滑的照片纸上,其行笔走线仍能浑圆有力而变化多端。从照片中徐庆平的年龄来判断,这张照片可能摄于1949年解放前后。另一幅《牧牛回视图》虽然尺幅不大,约3.7平尺,却是我所见悲鸿大师中后期创作中的一件精品。徐氏早年极意精研造型物理,至留欧归国后数年,在国画创作上逐渐向传统笔墨回归,尽管其作为画坛创新斗士之姿态未减,但是随着对传统文化理解的深入,自觉不自觉地注重了国画的笔墨效应了,加之他本来书法功力精深,用笔中锋圆厚,恣肆而高古,所以其绘画之中即便不经意流露一二,也是出手不凡。此画款识为:“留芬弟存玩乙亥大暑悲鸿写时居南京”。按乙亥年即1935年,徐氏41岁,时任南京中央大学艺术科主任兼美术教授。此时徐悲鸿的国画创作,水彩画法的痕迹已经消失,代之的是追求笔墨自身的丰富内涵。这幅画用笔松脱雄健,勾勒的线条提按顿挫,既合造型又生变化,牛足下的劲草十分挺健劲爽;而用墨更是浓墨淡墨破墨再加飞白,层次异常丰富,色阶变化显得和谐生动。此牛居于水草丰沛之地,没有低头啃草,而是回眸凝视,情态宛然。这不禁使人联想起徐氏对受画者——溧阳陶家的深情回念。

徐氏暮年愈加感念溧阳陶家,为陶家所作很多,且时常寄送钱款。这使我们看到,这位曾叱咤画坛的领袖,除了“独持偏见,一意孤行”的铮铮傲骨,更有对亲人感恩的款款深情。同时,我们因此也更能体会到溧阳陶家对徐悲鸿绘画生命的重大影响。

(作者单位:淮海工学院艺术学院)

#### 注释:

[1]《徐悲鸿年谱长编》,王震,上海画报出版社,2006年,第17页。

[2]有关早年徐悲鸿和溧阳陶氏的交往,目前所见的各类相关年谱资料中绝少提及。王震所编的《徐悲鸿年谱》与《年谱长编》仅仅提到溧阳的“陶留芬”,这段资料最早来自廖静文回忆录《徐悲鸿一生》,中国青年出版社,1982年,第19页。该书说:“悲鸿不得不写信向一位长者,在邻县溧阳经营药材的小商陶留芬先生告贷。”事实上,陶留芬本比悲鸿小五岁(一说小三岁),徐悲鸿以“弟”相称,廖书所说的“长者”,乃是徐的寄父陶麟书。而廖书记载的这段重要历史被后来研究者们考察徐悲鸿早年历史的时候辗转引用,王震所编的两部年谱都引用错了。倒是廖后来通过与奚渭明先生接触后(参见奚《采古撷今话溧阳》,《徐悲鸿与溧阳》,江苏溧阳市地方志办公室,2004年,第124页),于2007年此书再版时将之更正为“陶麟书”。另,王伯敏在其《中国绘画通史》中也提及陶麟书对早年徐悲鸿的资助,但是语焉不详,只将其称为“一位村医”。据陶家后人介绍,由于陶家的政治成分问题,导致陶家隐藏了很多与徐的来往事实。以至于徐的这一段历史不得彰显。

[3]《徐悲鸿年谱长编》及《徐悲鸿年谱》记载,1905年,徐悲鸿曾作《溧阳即景》小诗,而徐悲鸿则回忆作此诗时乃是为了过寄之事。因此推断,徐氏与陶家往来至晚在这一年。

[4]《悲鸿自述》,见王震编《徐悲鸿文集》,上海画报出版社,2005年,第31页。

[5]事见《溧阳史话》第237页《悲鸿徐音》,孙瑞麟著,内部资料。

[6]参见注释2。

[7]根据陶麟书之女莲珍先生的谈话,相似内容也可参见《采古撷今话溧阳》第124页《徐悲鸿与溧阳》。

[8]《徐悲鸿年谱长编》,第8页。

[9]参见《采古撷今话溧阳》第124页《徐悲鸿与溧阳》。

[10]同上。

[11]转引自《采古撷今话溧阳》第128页《苦寻徐悲鸿的足迹》。

[12]奚渭明、孙瑞麟等人的文章中对此都曾不同程度提及。

[13]《溧阳史话》第238页。

## 鸡颖名家余天遂

□ 李 展

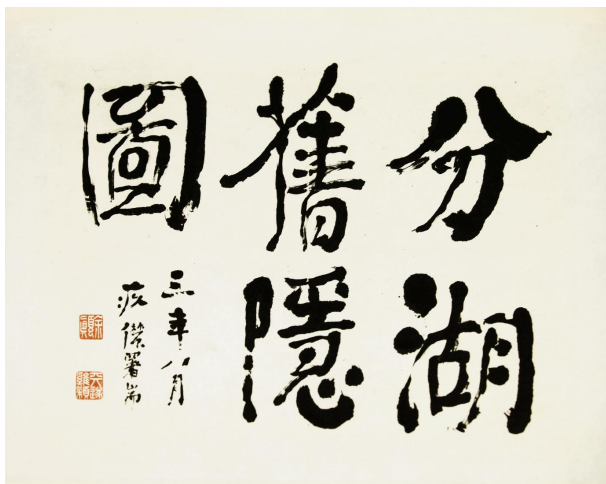
南社中人，十有八九善于书法，江苏昆山的余天遂更是南社书道名家，他擅长使用鸡颖，书画篆刻皆能。

余天遂(1883-1930)，又名寿颐，字祝庵，号廕阁、荫阁、大遂、大颠、颠公、余癩、疾依，别署三郎、仇僧、效鹤、余癩等，室名天心窠、海天雁影楼等。1909年他与老师胡石予一起参加南社，入社号“63”。此后积极投入南社活动，先后六次参加南社雅集，并介绍徐血儿入社。民国成立后，与柳亚子、姚雨平、叶楚伧等

13人，联名致函沪军都督陈其美，要求为周实、阮式二烈士建立专祠；与淮南社原社员周伟发表启事，准备重组淮南社。1928年，与陈去病等人举行南社20周年纪念。

余天遂出生于中医世家，父亲余少英是有名的郎中，天遂得父亲真传，精通岐黄之术，他为人治病，常有奇效。有人劝他公开悬壶济世，

他说：“悬牌则就诊者多，多则忙，忙则未免有错，错而杀人，得毋罪过，不如日诊一二人，审慎周至，对症发药之为妥善。”<sup>[1]</sup>终其一生，时时为人疗治疾病，始终没有公开执郎中业。



余天遂题分湖旧隐图 纸本  
40×50cm 苏州博物馆藏

民国元年，他同柳亚子一起赴南京充任孙中山临时大总统府秘书，可当时总统府弥漫着南北主和的气氛，仅仅三天时间，柳亚子就托病辞职，来到上海进入《天铎报》，间日撰写评论文章，批评主和派，痛骂袁世凯。余天遂则进入姚雨平军戎，参加北伐，赋有“阿依此去

真豪放，踏破黄河万里烟”之诗句，兴奋之情溢于言表，颇想有所作为。可是，袁世凯当道，世事日下。1912年4月1日，姚雨平为社长、叶楚伧为总主笔的《太平洋报》创刊，余天遂进入该报任编辑，负责新闻栏目，他在栏目中往往夹杂评论，发表意见，颇为别出心裁，很受读者欢迎。没过多久，柳亚子也来《太平洋报》共事。先





余天遂 分湖旧隐图 苏州博物馆藏

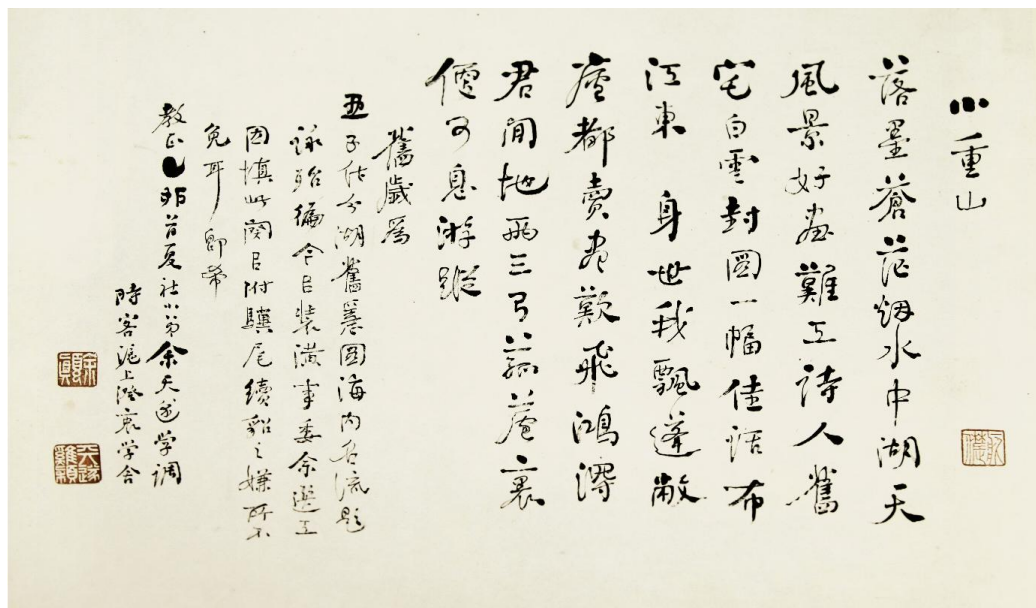
后在《太平洋报》的南社社友很多，诸如苏曼殊、李叔同、林百举、姚鹓雏、王锡民等，一时之间，太平洋报社俨然南社大本营。可是文字无灵，抵不了甲兵，袁世凯倒行逆施，步步得逞。灰心丧气的余天遂回到苏州，进草桥中学任教，几年后又受澄衷中学之聘到上海任教。期年之后，举家迁居虹口周家嘴曾爱坊。当袁世凯复辟帝制的脚步日益加紧的时候，痛心疾首的柳亚子也回了家乡黎里，致力于搜罗乡邦文献，有意归隐分湖，他撰写了一篇《分湖旧隐图记》，征请南社社友作图、题诗与题耑。

余天遂不仅深谙医道与诗文，更兼多才多艺，精辨音律，深入堂奥，能画墨梅与山水，擅长书法，还能刻印。民国三年八月，余天遂读了柳亚子的《分湖旧隐图记》，描绘了一幅《分湖旧隐图》册页相赠。天遂山水师承元四家的王蒙，兼学赵孟頫，写景多稠密之笔，此画幅虽小，但水道迂回，烟霭微茫，林木扶疏郁茂，颇有独到功夫。与画幅同时赠予柳亚子的是《分湖旧隐图》五字题耑，书法朴拙古茂，富有特色，碑帖兼治，笔法苍劲而老辣。一年后，天遂再次为《分湖旧隐图》填了一阕《小重山》。

柳亚子常说自己不谙书道，对天遂的书法十分欣赏，曾为他订有润例，内中有句云：“天遂善用鸡颖，尤擅作擘窠大字。其结体运笔，神似螭叟，而余君自谓则汎览汉、魏、晋、唐碑帖，不名一家者，吾谓惟其能上追乎古，所以神似螭叟而自觉耳。”<sup>[2]</sup> 余天遂为柳亚子所作的《分湖旧隐图》及题耑上，都钤上了他自刻的“天遂鸡颖”白文印。鸡颖，就是用鸡毛制作的毛笔，比羊毫更软。蘸墨之后毛笔变得很尖，弄不好往往会出现“墨猪”，需要相当的腕力与功力才能把握。天遂却驾驭自如，得心应手。鸡毫软如棉团，吸墨快捷，一旦掌握，行笔从容，下笔线条丰满，态势奇宕。观赏余天遂的鸡颖手迹，特别是那行草，或天真烂漫，或厚重拙朴；有浓笔，有飞白，笔下时留时放，时擒时纵，时开时合，流走畅达，又悠然容与。天遂是用墨高手，以丰富多变的墨色，增强了作品的艺术效果，浓淡相间，如意挥洒，有渴笔闪出的飞白，也有笔断而意连的线条。柳亚子认为神似何绍基，不无道理。

1915年秋，柳亚子在家乡组织酒社，以黎里南社社员为核心，邀集了吴江、嘉善、青浦、





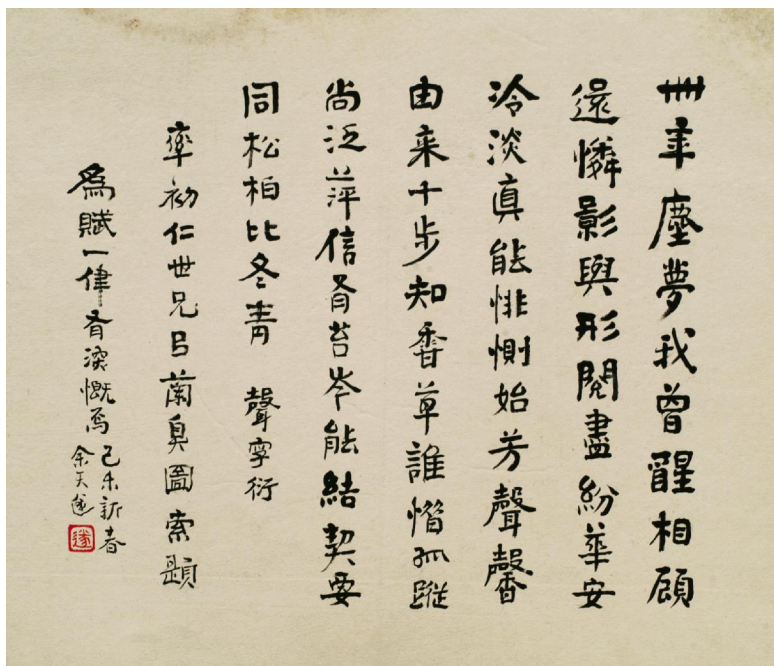
余天遂 行书小重山册页 苏州博物馆藏

昆山等地的社友，总数达 37 人，喝酒吟诗，反对袁世凯复辟帝制。酒社存在了九个年头，每年中秋前后必聚，多数是三个昼夜，也有些年头长达十天半月的。聚会地点大多在黎里镇西的金镜湖上，雇用画舫，载酒买醉，长歌当哭，发泄心中的愤懑，也有会集于社友庭园书斋的。酒社是南社的支社，是辛亥革命失败，革命处于低潮时期的产物。社友包括柳亚子在内，无不迷惘、苦闷，而又无可奈何。有些社员沉醉其间，作为无聊的寄托；有些社员沉寂其间，期待爆发惊雷；柳亚子等有见地的社员，在酒社韬光晦迹，积攒力量，静待时机，随时准备为国为民奉献自身的心智和才力。1916 年春秋二季，天遂两赴黎里，会见柳亚子及其他南社社友。除柳亚子先生外，天遂与黎里社友黄元琳最为相得。黄元琳（1893—1943），字稚鹤，号自愕，出生于黎里，终老在黎里。黄元琳聪慧好学，可是刚过而立之年就患上了肺结核，只能居家晦默耕耘。黄学问功底深厚，善于书法，懂得绘画，为人真诚爽直。尤其是能写会算，一手算盘打得飞得起，他左手拨动算珠，右手执笔，边打边写，别人需要几天完成的帐目，他不消

一个时辰就可以了结。黎里人都说黄“胸有算盘”，大凡加减乘除，不必用算盘，半天之内，杂沓的一大堆数字，他嘴里念念有词，手指凭空拨弄，最后报出的数据一定丝毫不差，屡试不爽。因为有此绝技，民国初期，受人推荐参加吴江县粮食局工作。可是局里帐目不清，官员贪污受贿，黄看不顺眼，当然更不肯同流合污，结果遭到倾轧排挤，没有多少时间，黄就辞职返回黎里。他有二儿二女，就以尽力培养子女为务。1940 年代后，他的四个子女一一成才。物以



1916 年 10 月，开鉴草堂酒社合影，从右至左为顾悼秋、吴介安、朱剑锋、柳亚子、余天遂、陈洪涛、黄稚鹤、蔡志达、蒯一斐、黄病蝶、周云。



余天遂 题兰臭图册页 40×50cm 柳亚子纪念馆藏

类聚，人以群分。余天遂与黄元琳相识相知，颇有共同语言。有一副天遂赠予元琳的对联：“文有骚情能赋艳，诗牵愁绪始成吟”，此联作于1916年暮春，正是袁世凯称帝的当儿。对联书法学何绍基，上追颜真卿，颇有颜鲁公《告身帖》韵味，出笔率意而自然。1916年中秋，天遂专门前来参加酒社，受到黎里社友的热忱欢迎与接待，在社友周云的开鉴草堂留下了珍贵的合影，试看照片，上有“梨花村酒社同人欢迎玉峰余颠公摄影纪念”字样可证。

柳亚子的堂弟柳率初和凌诵南义结金兰，酝酿作《兰臭图》以寄意，1919年春，余天遂应柳亚子之邀，为柳率初作了一件册页。

余天遂说自己碑帖兼治，众采汉魏晋唐百家之长而有自造。的确，天遂各体皆备，篆刻也佳，可惜行书之外，其他书体不易找得，只有戊辰（1928）年，天遂节临李阳冰《城隍庙碑》一件篆书，凭此墨迹可以想见他广泛师承之一斑。

余天遂经常鬻书补贴生计，如上文写到柳亚子为他代订润例事。其实余天遂在书画方面

的同道很多，一向自负的晚清遗老郑孝胥，在书道上对余天遂颇为服膺。《南社丛刻》第十九集，封底扉页上刊有《余天遂先生润格》，就是郑孝胥在1915年代拟的，录如下：

市招匾额尺以内每字一元尺以外递加  
楹联三四尺二元五六尺三元七八尺五元长联递加  
屏条三四尺每条一元五六尺一元半七八尺二元半楷  
书加倍须自界乌丝方格  
横幅与屏条同例整张加倍长卷另议  
扇册等各小件均一元

碑铭寿屏另议

磨墨一成劣纸不应

乙卯仲冬郑孝胥代定

据民国年间南社成员的日记笔札，如包天笑《钊影楼回忆录》等记载，1915年前后，每人每月的一般生活费用只需二元就足够了，由此可见，余天遂书法的价格实在不菲。多次听到南社后裔说起，余天遂不大愿意作楷书，因为他觉得正楷费时费力。郑孝胥的润格中专门提到索楷书须双倍付润，而且购买者须在宣纸上划好楷书的乌丝方格。看来南社后裔的传闻不虚。

1930年，余天遂积劳成疾去世，终年仅48岁，生平著述大多散佚，后人仅编有《余天遂遗稿》一册。

（作者单位：吴江柳亚子纪念馆）

注释：

[1] 郑逸梅《南社丛谈》，第142页。

[2] 孙洵《民国篆刻艺术》，江苏美术出版社，1994年，第76页。