

# 昆仑堂

二〇一一年  
第三期  
(总第三十一期)  
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

百物担来群婴嬉

——昆仑堂美术馆藏《货郎图》赏析 ..... 俞亚琴 02

民国书坛二谭 ..... 孙 洵 05

### 书画研究

文徵明《惠山茶会图》与明代吴门文人饮茶风尚 ..... 王菲菲 09

明初台阁体书法与姜立纲 ..... 陈 纬 17

### 人物研究

《书画记》人名考 ..... 陆昱华 21

写在闵贞被开除之时(一)

——兼论闵贞及闵贞的绘画艺术 ..... 张郁明 30

浅谈王一亭对晚年吴昌硕的影响 ..... 王丽萍 36

### 昆山片石

陶澍和林则徐留在玉峰的题刻 ..... 郭志昌 42

### 活动一览

昆仑堂美术馆举行十周年馆庆 ..... 45

昆仑堂美术馆馆庆十周年研讨会(摘要) ..... 46

# 百物担来群婴嬉

——昆仑堂美术馆藏《货郎图》赏析

□ 俞亚琴

昆仑堂美术馆藏有两幅《货郎图》，一幅为满清皇室后裔、与张大千并称“南张北溥”的溥心畲所作，另一幅为明代佚名画家所作。

货郎是古代绘画中的传统题材，《货郎图》主要描绘古代游走民间巷弄，专门贩卖生活用品和玩具的货郎形象。这一类题材的绘画在宋代以后的风俗画中十分流行。苏汉臣、李嵩、钱选等画家都有作品传世。这些画家常在货郎形象外，加入婴儿嬉戏的情节，增添欢乐愉悦的气氛，极具生活情趣。

溥心畲此幅《货郎图》（见封二），为纸本设色，纵 58.5 厘米，横 29 厘米。全图无背景，图中一货郎手持用于招揽生意的拨浪鼓，立于画面中间，神态悠然，给人以亲切感。众多孩童围绕在货郎周围，场面活泼热闹，其中，一孩童半跪，一手掩耳，一手燃点爆竹，画家把儿童既喜悦又略显害怕的顽皮心理刻画得惟妙惟肖。对面站立着两孩童，一个手牵花灯，另一个手拿爆竹观看，似乎在交谈着什么，抑或在商量着什么调皮的想。还有一孩童立于货担旁双手执如意挑选物件。爆竹、花灯、如意，这些都是寓含喜庆吉祥的物件，所以整幅作品也内蕴着吉祥喜庆的含义。这样一幅非常具有节庆意义的画面，到处洋溢着欢乐祥和的气氛。同时也包含着画家对于美满祥和生活的向往。画面上方溥心畲用行草书题诗一首：“紫陌浮城郭，犹

传宋汴京。千人车马动，万井市廛鸣。婴戏承平象，钟声河岳情。元冰催马渡，遗迹感江城。宋人清明上河图画汴京商闾，有承平之意。摹苏汉臣笔，心畲。”钤“旧王孙”朱文印及“溥儒”白文印。在历代描绘货郎的画卷中，苏汉臣传世作品较多，也最著名。苏汉臣，南宋画家。生卒年不详。开封人，画院待诏。擅画佛道、仕女，尤精画儿童。顾炳在《历代名公画谱》中以“着色鲜润，体度如生”来形容其画风。《南宋院画录》称他：“道释、人物臻妙，尤喜婴儿。”苏汉臣作品多婴戏图，尤以描绘婴儿嬉戏之景及货郎担闻名。其所画货郎多



苏汉臣 货郎图 绢本设色  
159.2×97cm 台北故宫博物院藏

面带笑容,衣饰华丽,带有富丽的贵族气息。画中婴孩皆着锦绣华衣,出于富贵之家。货郎担中所绘物品,件件笔工精细灵动,构图缜密繁复。从微观的视角,反映了宋朝繁荣的商品经济。昆仑堂美术馆所藏溥心畬的此幅《货郎图》正沿袭了宋代苏汉臣的这一画风。从款识中作者也言明,为摹仿苏汉臣之作。作为满清贵族,溥心畬笔下的货郎图也正如苏汉臣笔下的货郎图处处显示出富贵之气。然而作为一位文人画家,溥心畬又有别于苏汉臣这样的宫廷画家,整幅画作透出简淡而细腻的清新之气。作品画工细腻,用笔简洁飘逸,画面设色清丽古雅。货郎担中商品众多而不显零乱,用笔精谨而不显繁琐,儿童形象清秀俊美,服饰秀雅,发式单一,除一名孩童将头顶前部的一撮头发梳起,用束带缠绕梳成“鹤角”,其余三名均将头顶两撮蓄发梳成两个小髻,谓之“总角”。在构图上,画家又巧妙地凭借题款填补了较为空旷的画面上部。同时,利用诗、书、画三者的结合取得了视觉效果上的谐调均衡。题画诗文,写景寓情,切题点睛。诗、书、画相得益彰。溥心畬这样一位为特殊生活背景所造就的书画大家,一位旧王孙,以其精深丰厚的文学底蕴,融诗词、书法、绘画于一体。昆仑堂馆藏的这幅《货郎图》也正是画家这一画风的完整体现。

昆仑堂美术馆所藏另一幅《货郎图》为明代佚名画家所作,绢本,纵27.5厘米,横23厘米,图中货郎肩挑货郎担,装束朴素,货郎担是两个大竹器,中间有竹编的匾作为隔断。担



明代 佚名 货郎图 绢本 27.5 × 23cm  
昆仑堂美术馆藏



钱选 货郎图(局部) 台北故宫博物院藏



李嵩 货郎图 绢本设色  
26.1 × 26.7cm 大都会博物馆藏

上百货杂陈、琳琅满目，文房用具、生活百货，如典籍笔墨、衣帽冠带、锅瓢碗勺、棋鞠旗幡、鼓钹伞笠、面具傀儡、响板琴弦、弓箭刀斧、兽皮翎毛、药草熏囊、搏器茶具、宫灯画扇，林林总总，应有尽有。连货郎的腰间都挂满物品。画面的丰富充分标示出商品的丰足。

此幅《货郎图》，从画面的布局、货郎的行走姿态、儿童形象以及货郎担中物品的摆放都与台北故宫博物院所藏钱选《货郎图》极其相似。细节处，有一儿童钻到货郎担旁挑选物品，以及货郎手持拨浪鼓的动作等都几乎一样。笔者截取钱选《货郎图》的局部，在计算机中将两幅画缩放到相同的大小，发现两幅画除货郎脸部的表情等一些细节部位稍有不同，其他基本重合，由此可以看出，昆仑堂美术馆所藏此幅《货郎图》就是根据钱选的《货郎图》摹画而出。钱选（1239—1301），字舜举，号玉潭，吴兴（今浙江省湖州市）人。与赵孟頫同乡并同享盛名。工诗，善书画。人品及画品皆称誉当时。他提倡绘画中的“士气”，在画上题写诗文或跋语，形成了诗、书、画紧密结合的文人画的鲜明特色。再细品钱选的《货郎图》（台北故宫博物院藏），

其风格、构图、造型等与美国大都会博物馆所藏李嵩的《货郎图》极为相似——构图和细节描绘直接参照和模仿了李嵩的这张《货郎图》，同样是乡间村野的情景，而不是庭院之中的情景；同样是肩挑筐式的货郎担，而不是华丽的货郎车；同样是布衣粗陋的儿童而不是衣着华丽的儿童。细节处如货郎头上插着的各种头饰，担上拴着一只鸟等，无不相同，甚至连货郎的行走姿态也相似。李嵩（1166—1243）为南宋画家。钱塘人，少为木工，后为画院待诏李从训养子，画艺得家传。工画人物、道释，尤善界画，历任宋光宗、宁宗、理宗三朝画院待诏。从李嵩传世作品看，他还兼画花卉，更以描绘农村题材的绘画而闻名于世。他画过许多表现下层社会生活的农村生活风俗画，尤以《货郎图》闻名。

通过三幅《货郎图》的比对，昆仑堂美术馆所藏佚名《货郎图》正是从钱选《货郎图》描摹而出，而钱选又是仿自李嵩的《货郎图》。李嵩的《货郎图》与苏汉臣所作《货郎图》是两种截然不同的风格，虽然同为宫廷画家，都以典型的货郎形象为创作主题，却呈现出较大的差异性——分别表现为富贵之气的货郎和乡土之气的货郎，这样两大风格，成为后世《货郎图》发展和演变的典范。昆仑堂美术馆所藏的溥心畲和明代佚名的《货郎图》，恰好就是源自这两种风格。

无论是溥心畲笔下富贵之气的《货郎图》，还是明代佚名画家乡土之气的《货郎图》，其货郎担中的物品大都是真实物品的缩小形态，其作用已超越了实际意义，仅作为玩具的形态出现，深受孩子们的喜爱。尽管物品如此繁多，但若仔细辨认，还是能看出是何物品。这些物品真实地记录了百姓的生活方式，也为后世了解世俗民情提供了详尽的直观材料，同时也提供了某些民间世俗器物形制演变的史迹，蕴含着非常丰富的民族文化内涵。

（作者单位：昆仑堂美术馆）

# 民国书坛二谭

□ 孙 洵

## 谭延闿

凡到过南京的中外人士,无不去古城东郊紫金山麓拜谒中山陵。这里是民主革命先驱——孙中山先生的陵墓。拾级而上,在寝陵前碑亭可看到正书“中国国民党葬总理孙先生于此,中华民国十八年六月一日。”此题字夺人眼球,游人无不驻足欣赏。从书法本体探究,谓之“堂宇宽博,结体凝重,骨力雄厚,风姿遒劲”。让后人在肃穆安祥的氛围中,顿生敬重之心、瞻仰之情;书风之伟岸与陵墓之庄严十分贴切。而此书法作者即谭延闿。

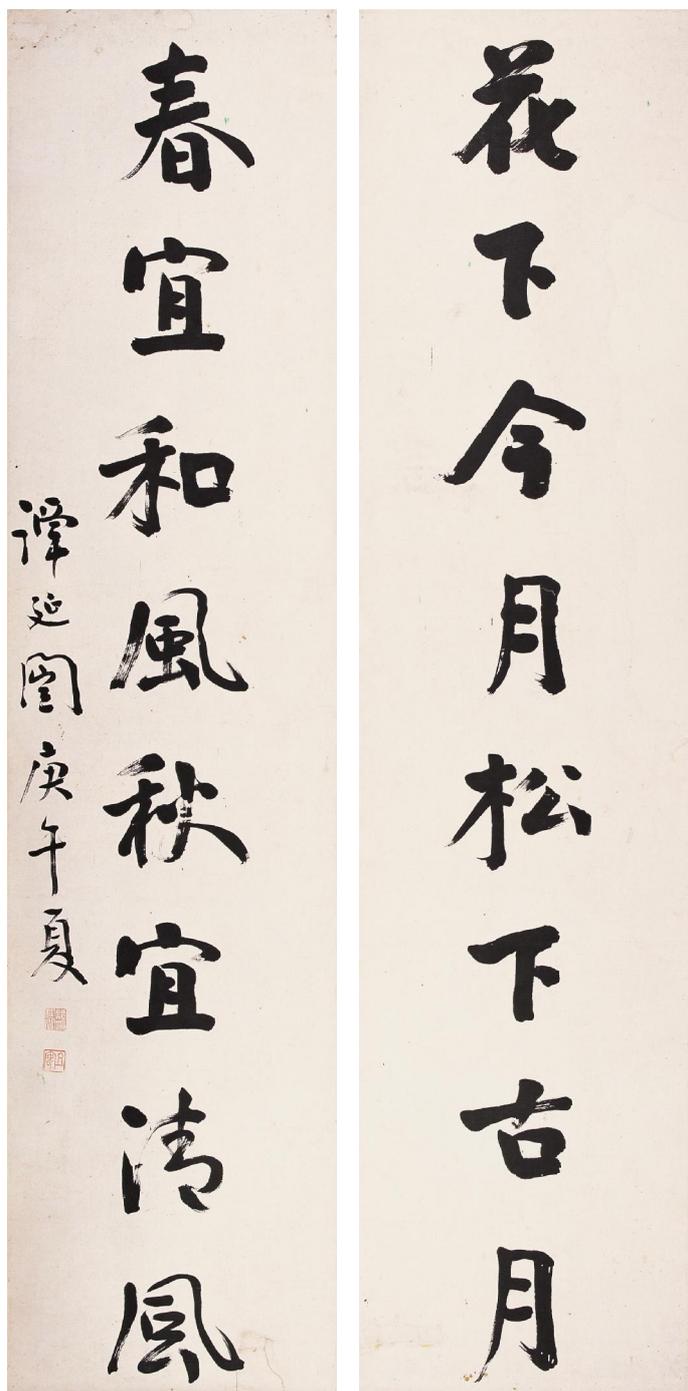
—

谭延闿,字组庵、祖安,号无畏,湖南茶陵人,生于1876年1月25日(清光绪二年十二月十四日)。其父谭钟麟曾任陕西巡抚,陕甘、闽浙与两广总督等职,如此家庭濡染,必走学而优则仕之路途。1892年谭延闿入府学,1897年优贡,1902年中举人,1904年中进士,授翰林院编修,同年返回湖南。此时恰值清政府推行“新政”,当地较为开明的官绅纷纷兴办学堂,谭延闿也积极投入,并表现出一定的能力与才华,遂取得相应的社会地位。

1906年9月,清政府颁布预备立宪诏书。不久,谭延闿和一些主张立宪的文化人组织

“湖南宪政公会”。1908年12月,湖南巡抚岑春萱委谭为筹办省咨议局的会办。第二年10月,湖南省咨议局正式成立,谭任议长,成为湖南立宪派的首脑人物。由于家庭出身与长久的宦宦生涯,使他具备察言观色、审时度势的能力,对方方面面竭尽周旋。加之,1912年8月,同盟会改组为国民党,吸收了大批新旧官僚政客。湖南支部9月改组成立时,谭延闿被推举为支部长,足见他的能量非常人所能及。与孙中山并称为“孙黄”的黄兴也是湘人。这一年10月,黄兴回到长沙,谭组织盛大欢迎会,盛赞黄兴为开国元勋,还把小西门改为黄兴门,坡子街改为黄兴街。足见其有八面玲珑的才干。虽后来时有不顺,直至1922年,经国会议员周震鳞的介绍,谭延闿得以投奔孙中山,并重新加入中国国民党。1923年2月孙中山重回广州,谭延闿跟随前往,先后担任大元帅大本营的内政部长、建设部长,逐步取得了中山先生的信任。这无疑为他后来的仕途作了极为重要的铺垫。况且,谭延闿颇有城府,他能在关键时刻,进退自如,表现出一副谦恭的姿态。

1928年初,蒋介石任国民革命军总司令兼军事委员会委员长,谭延闿曾一度任国民政府主席。是年10月,国民政府改组,成立五院(行政、考试、监察、立法、司法)。蒋任国民政府主席,谭便退居行政院院长。他主持政务以圆通著



谭延闿 花下春宜联 纸本 172×41cm×2  
1930年 昆仑堂美术馆藏

称，又善于周旋在国民党各派系之间，能言善辩，长袖善舞。故尔，胡汉民说他是“药中之甘草”，颇能概括谭延闿一生处世的理念与风范。

1930年9月22日，谭延闿因患脑溢血病逝于南京。

## 二

民国期间从政而兼治书法者，谭延闿是较为突出的一位。首先他出身于封建官僚家庭，从小训练有素的“童子功”是扎实的；后从优贡、举人、进士直至翰林院编修，一步一步地走过来，不论以帖学素养或馆阁体来衡量，谭延闿在书法创作上的造诣都是可圈可点的。

近人马宗霍《霁岳楼笔谈》称：“组安早岁仿刘石庵，十年专意钱南园、翁松禅两家，晚参米南宫，骨力雄厚，可谓健笔。”众所周知，马宗霍是《书林藻鉴》、《书林记事》的作者，本人又是湖南籍学者，对谭延闿书法的评价，当属公允中肯，较为客观的。谭氏在本质上是个有代表性的立宪派，最后能发迹做了国府主席、行政院院长，足以说明此人干练、圆通，常能化干戈为玉帛。把这种才能、悟性用到书法创作上，打造个人面貌应当是游刃有余的。

马氏所提到的刘石庵就是刘墉（1720—1804），山东诸城人。文正公（统勋）之子，乾隆辛未进士，官至体仁阁大学士。书法魏晋，笔意古厚，其书初从赵孟頫入，中年后能自成一家。貌丰骨劲，味厚神藏，不受古人牢笼，超然独出。可以说刘石庵这个“路子”对谭延闿有启发意义，让他懂得了要胎息先哲前贤，又不能“如法泡制”、“照搬不误”，这是“死胡同”。

钱南园就是钱沅（1740—1795），云南昆明人。乾隆三十六年进士，历官通政司副使、提督湖南学政。文苍古雄健，书法直逼颜真卿，行草兼学褚遂良、米芾，卓然成一家。

翁松禅即翁同龢（1803—1904），江苏常熟人。咸丰六年进士，赐一甲一名及第，官至协办

大学士、户部尚书。曾两次出任帝师。书法遒劲，天骨开张，幼年学欧、褚，中年用力于颜真卿，更出入于苏、米，晚年沉浸汉隶，为同治、光绪年间第一书家。

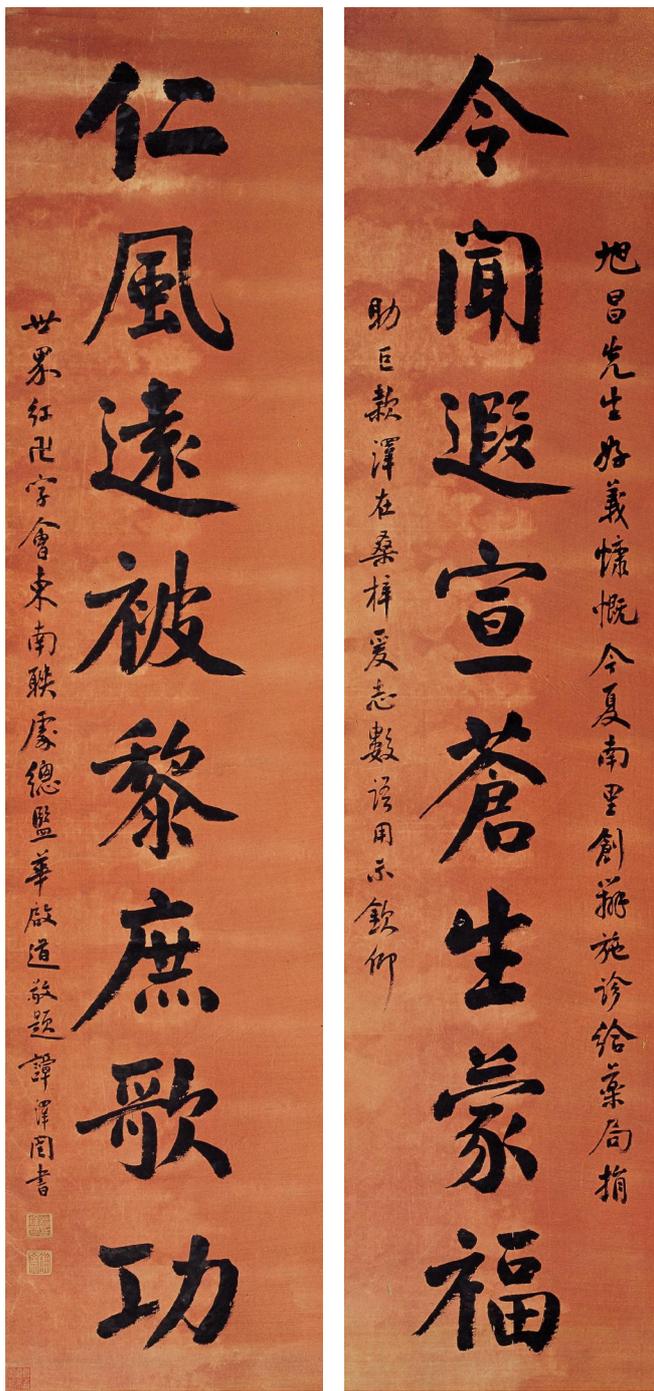
无疑，钱、翁两家各有个性，但都在唐楷大家颜真卿的书风上下过苦功。我辈后人看不到这两家的“切入点”是同是异，但从传世书作上与后两家比较，不难发现字画刚劲，挺然奇伟，磊落巍峨，各得天机。关键就在“化”字上。

古往今来，有成就的书家，各人天资禀赋、感悟谋篇以及审美情趣等，都不可能相同，也没必要相同。应该说谭延闿读通了、读明白了刘、钱、翁三家的法书，撷取古人之长，兼采融通，中年后又参照米芾（南宫）。笔者以为谭延闿是按自家资质与感悟学习古人的，比如他学米，并不滞留在“沉着飞翥”、“风樯阵马”上，而是吸收米字的气韵轩昂、超迈入神诸方面。故尔，谭延闿在长期的书法实践过程中，入于古法而能蜕变出来，得其长弃其短，从而营造出个人的风范。他的确是善于思考，在出神入化上下了功夫。

抗战胜利以后，笔者听很多前辈讲过，国民党党内有三个公认的书法家：谭延闿的正书（楷）、于右任的草书、胡汉民的隶书（主攻《曹全碑》）。后来又有不少学人将吴稚晖的古篆与上面三位放在一起，遂有“四珍”的美誉。近三四十年，我见过民间不少谭氏作品，有部分是人伪托，不置信。昆仑堂美术馆所藏谭氏八字联，写于庚午夏，即1930年夏，当是他很成熟时期的作品。此后不久谭氏即病歿。

### 谭泽闿

谭延闿还有个弟弟即谭泽闿。此公在政坛上虽无煊赫地位，由于痴心于书法，造诣良深，



谭泽闿 令闻仁风联 纸本 162×38cm×2  
昆仑堂美术馆藏

不仅民国时南京的“国民政府”牌匾出其手笔，尤为传名并彪炳于后世者，是上海、香港两家《文汇报》的报头即其所书。因气格雄伟健壮、力度刚强，遒劲中饱含威严庄重之气韵，深受海峡两岸同胞与全世界华人的钟爱。其间虽风

云变幻,依然沿用迄今,即是明证。

## 一

谭泽闾(1889—1948)字祖同,号瓶斋,书斋名曰天随阁,湖南茶陵人。泽闾少孤,惟能自奋振拔,早年就读于长沙明德学堂,在校读书时即颇有书名,后曾书明德中学“乐诚堂”之匾额。清末朝廷曾授以巡守道,分发湖北,刚刚上任,即逢武昌起义爆发,一时间顿生惆怅之感,自此也就绝意于仕途。

谭泽闾平素以诗书会友,从不与权贵交往,与其兄谭延闾热衷于政事形成鲜明对比。据三四位前辈对我说起此公,他在上海以鬻书自给,标榜自负清高,客人来访谈书论艺,心境平和,引经据典,娓娓道来;但凡有人在他面前谈论其兄谭延闾如何如何,立马面带愠色,让这些好事者愧形于色,不知所措。谭泽闾从不倚仗兄长去欺诈讹骗别人。故尔一直到他作古,他的口碑都很好。

谭泽闾在沪期间,四面八方的朋友也很多,能敞开心扉、在相同文化层面上交流的,有黄蕙农(葆戩)、金息侯(金梁)、程仰坡等相从过密,这几位既是学有建树的学者,也是成绩斐然的艺术家。

上世纪50年代初,谭泽闾后人将其藏书楼“天随阁”中所遗文物,全部捐献给了湖南省文物保管委员会,后来又转交给湖南省博物馆珍藏。

## 二

谭泽闾一生以书法名世,工行楷,师法翁同龢、何绍基、钱沣,又能按自身资质上溯颜真卿。笔者自幼居金陵又常去上海,经常听到长辈谈论谭延闾、谭泽闾昆仲的书法与人品。对

谭泽闾的书风,有长者认为他学颜,行笔如篆似籀,结体巍峨磊落,适宜擘窠大字;也有认为他看重雄秀独出的《麻姑仙坛记》、《八关斋记》等,笔画如刀斩杀,凝重利落;更多人认为他中年前后在书法创作上紧跟翁松禅之后。杨守敬在《学书述言》中评翁同龢书法:“松禅学颜平原,老苍之至,无一稚笔。同治、光绪间推为天下第一,洵不诬也。”也就是说这条路更贴近谭泽闾。从整个时代环境论之,清末书坛帖学从极盛而衰,碑学大兴,书风由媚美研巧渐转为古朴雄浑。所以,翁同龢、谭泽闾皆不约而同地从《礼器》、《张迁》、《曹全》诸汉碑中吸取营养,在平淡中见精神,在庄重中见宽博。

关于谭泽闾学何绍基,五十多年前听胡小石先生论之,大意是何子贞是通籍后始学颜真卿,喜悬腕作藏锋书,日课五百字,兼及篆隶,结字如碗口大小,故尔沉雄峭拔。后来先生让我去读徐珂《清稗类钞》,才知道前辈所学,都是有的放矢,名家也是从名家的实践过程中,挖掘贴近自身素质的优点,以求殊途同归。用今天通俗言之,给力要给在点子上,不可胡为之。不适合个人的一些长处,不必滥用。

还有一点,谭泽闾作书,订润低廉,求者接踵而至,但仍然不改变润例,有求书招牌匾额,亦不肯自高身价,乐意为之,故一直为艺林所推重。近来各地拍卖会,尤其是西泠印社多次拍卖会上,都能见到谭泽闾的佳构。

即从昆仑堂美术馆珍藏谭泽闾“令闻仁风”联来分析,不论结体、用笔、章法、气势,与其兄谭延闾相比,更显沉着大方,蕴藉而耐看。

谭泽闾著有大量诗文题跋,有《止义斋集》行于世。

(作者为随园书社顾问)

# 文徵明《惠山茶会图》 与明代吴门文人饮茶风尚

□ 王菲菲

文人雅集活动到明代以后出现了比较明显的变化,反映在绘画上,有大量“茶会”题材的作品问世。中国古人饮茶风尚已久,早在唐宋时期便以蔚然成风,明代之前的绘画作品中也有不少“茶”元素的参与,但是却唯独没有专门以茶事或茶会为题材的作品,而明代尤其吴门地区此类作品却如雨后春笋般地出现,为何会出现这种现象,又该如何理解这种现象?

为解决上述问题,本文以文徵明的《惠山茶会图》为切入点,试图通过对明代吴门地区文人饮茶风尚的特点,茶事活动与文人的生活以及结合当时的社会背景等方面来进行研究。

## 一、文徵明《惠山茶会图》

正德十三年(1518)清明,文徵明与其友人蔡羽<sup>①</sup>、汤珍<sup>②</sup>、子朋、王宠<sup>③</sup>、王守<sup>④</sup>、潘和甫等人在无锡惠山泉雅集。此前,他们便有惠山之行的夙愿,但因忙于各自的事务而未能成行。正德十一年(1516)秋,长洲博士郑鹏<sup>⑤</sup>在武进掌教,居住在毘陵(今常州市)。第二年(1517)夏,蔡羽的老师大学士太保靳公致政,居住在润州(今江苏镇江)。又过了一年,戊寅(1518)春,汤珍因为父亲病重打算前往茅山为他父亲祈祷,而王宠、王守兄弟也想去惠山品评泉水。这一年的二月初九日,蔡羽在虎丘会见了一些

朋友之后,便与潘和甫二人坐船离开了。汤珍则和他的学生汤子朋一同载舟前往,三日方抵达润州。在润州,蔡羽除了登门拜访太保靳公以外,还登临甘露寺,游览了多景楼故址。江海之观,尽收眼底。数日后,蔡羽一行已抵达毘陵。早饭后,他便前去拜访学谕郑先生,同时,汤珍的舟船也从茅山抵达毘陵。而文徵明、王氏兄弟早已从苏州先至,借居在郑先生家,郑先生开宴款待这七位朋友,之后,他们又游赏了白氏之园,第二天(丁亥)便下起了暴风雨,第三天(戊子)便是十九日清明,雨渐止,行至离惠山十里之处,天空忽放霁日。中午到达惠泉,他们便拿出王氏所带古鼎,立于二泉亭下,七人环亭而坐,取水于泉,注入鼎中,“三沸而三啜之”,品评水品之高下。

此日雅集之后,这几位朋友便相约各自赋诗以纪行。文徵明则以丹青妙笔描绘了他们惠泉品茗的场景,这便是流传后世的《惠山茶会图》,现藏于北京故宫博物院<sup>⑥</sup>。

画卷中苍松翠柏,茂林修竹,山间有一座茅亭,亭中立一口古井,两人围井沿而对坐。亭旁一人拱手作揖,几案立于亭下,案上有汤瓶数只,童子于几案旁煮茗,不远处山林间童子引二人迤邐行来。整幅画作以二泉亭为中心,人物布置错落有致,画面设色明丽,工细秀雅,



文徵明 惠山茶会图(局部) 纸本设色 21.9×67cm  
故宫博物院藏

风格俊逸,是比较典型的仿赵孟頫作品。画面左下角钤有“文徵明印”、“悟言室印”。

清代顾文彬在其《过云楼书画记》中有关于这幅画作的著录:

卷首蔡九逵楷书《惠山茶会序》称:“正德十三年二月十九,是日清明,衡山偕九逵、履吉、潘和甫、汤子重及其徒子朋游惠山,举王氏鼎立二泉亭下,七人者环亭坐,注泉于鼎,三沸而三啜之。”今图作半山碧松之阴,两人倚石对谈,一童子执军持而下,茅亭中二人倚井阑坐,就支茶灶,几上列铜鼎石铫之属,有二童篝火候沸,旁一人拱立以待,正龙吻玉溅、羊肠车转时也。被服古雅,景色妍丽,酷似松雪翁手笔,当为吾楼文卷第一。后装九逵、子重、履吉精楷书记游诗各数首,惟衡山无诗。余按《莆田集》有《煎茶赠履吉》云:“嫩汤自候鱼生眼,新茗还夸翠展旗。谷雨江南佳节近,惠泉山下小船归。山人纱帽笼头处,禅榻风花绕鬓飞。酒客不通尘梦醒,卧看春日下松

扉。”移题此画,觉有九龙峰下,松风茶烟,飘堕襟袖矣。<sup>[7]</sup>

与这幅《惠山茶会图》同一题材、同一内容的还有另一件作品,现藏上海博物馆<sup>[8]</sup>。卷首也有蔡羽所书《惠山茶会序》,然卷后有文徵明诗及序,蔡羽纪游诗较故宫卷少《惠山望中呈子重》、《花朝与子重分路》、《丹徒舟中话潘生》三首。汤珍诗则多录数首。其后还有王守诗,故宫卷则无。王

宠诗亦多录数首。《中国古代书画图录》中记载了徐邦达、傅松年先生对这幅作品的怀疑,认为:“明人画,明人跋有真有伪,清人跋真”<sup>[9]</sup>。

除了上海博物馆这幅画作以外,刘九庵在他的《宋元明清书画家传世作品年表》中曾记载:乙酉嘉靖四年(1525),十一月望前一日,文嘉(休承)作惠山茶会图,并注明现存上海博物馆;十一月,文嘉(休承)补作惠山茶会图,现存故宫博物院。<sup>[10]</sup>而对文徵明所作的这幅《惠山茶会图》则被描述成:戊寅正德十三年(1518)春三月朔,文徵明(衡山)偕蔡羽(九逵)、王宠(履吉)等游惠山煮泉啜茗,因作惠山茶会图卷。蔡羽小楷《惠山茶会》于文徵明图后并诗。现存上海博物馆。<sup>[11]</sup>

所以,惠山茶会在当时就成为了著名的文人雅会活动,并且作为一种绘画题材被很多人描绘过。

《无锡县志》卷二说惠山“山根有圣水”<sup>[12]</sup>。惠山泉水之品,早已名重天下。唐代张又新《煎茶水记》<sup>[13]</sup>中,就记载了刑部侍郎刘伯

当评出茶水七品，无锡惠山寺石泉水居第二；同书所载，陆羽评水二十，无锡惠山寺石泉水仍居第二。

北宋苏轼对茶和水的品评造诣颇高。其诗《感山謁钱道人烹小龙团登绝顶望太湖》有句云：“踏遍江南南岸山，逢山未免更留连。独携天上小团月，来试人间第二泉”此处所说“第二泉”便是无锡惠山泉。元代赵孟頫法书题跋《诸贤天冠山题咏》中也有“我尝游惠山泉，味胜牛乳”<sup>[14]</sup>之说。

文徵明在其《煮茶》诗中感慨：“绢封阳羨月（一种名茶），瓦缶惠山泉。至味心难忘，闲情手自煎。地炉残雪后，禅榻晚风前。为问贫陶谷，何如病玉川？”<sup>[15]</sup>可见，至明代惠山泉水在煮茶中的重要地位更是不言而喻。

## 二、由《惠山茶会图》看明代吴中地区文人饮茶风尚

### （一）无水不可与论茶

明代许次纾《茶疏》<sup>[16]</sup>择水篇中讲道：“精茗蕴香，借水而发，无水不可与论茶也。”煮茶需论水，明代的文人对水品的讲究已登极致。

至明中晚期，与饮茶相关的品水论著已相当广泛。田艺蘅《煮泉小品》<sup>[17]</sup>中认为饮用泉水可以治疗疾病，他对泉水的“源泉”、“石流”有明确的分别，佳泉宜饮，恶泉伤身。佳泉的特点要“清”、“寒”，温泉则为“仙饮”。泉味应当甘香，水中有丹者，更能延年却疾。温泉与丹泉都富含硫化物，多用于治疗皮肤疾病。但古人受到炼丹升仙思想的影响，认为可以饮用。他还列出“灵水”、“异泉”、“江水”、“井水”数条，品其高下优劣。

徐献忠《水品》<sup>[18]</sup>也是从“源”、“清”、“流”、“甘”、“寒”、“品”诸方面品水。佳泉宜茶，而用于茗茶之水则更有讲究。屠隆《茶说》除了择水品评以外还强调养水，即“取白石子入瓮中，能

养其味，亦可澄水不淆<sup>[19]</sup>”。

许次纾认为贮存甘泉之器应用大瓮，但忌用新器，恐其火气败水。瓮口用箬叶与泥封住。舀水之器也臻精致，需用磁甌轻出瓮中，不可用力以至淋漓瓮内而导致水味败坏，此点尤为关键。至于煮水之器，火候等等更有了进一步的要求。

明代文人对饮水质量的高要求促使他们不遗余力的遍访天下名泉。张岱曾经在南京桃叶渡访问一位老者闵汶水。闵汶水开始以为张岱是俗客，所以倨傲不太热情。张岱执意与其品茶，汶水乃大喜。张岱于沏茶之水尤为称奇，询问方知乃是惠泉。惠泉距桃叶渡很远，所以张岱疑问道：“莫给我，惠泉走千里，水劳而圭角不动，何也？”结果汶水的回答更令人称奇：“其取惠水，必淘井，静夜候新泉至，旋汲之。山石磊磊藉瓮底，舟非风则勿行，故水之生磊，即寻常惠水，犹逊一头地，况他水邪！”<sup>[20]</sup>可见为取惠山泉水，居住在桃叶渡的闵汶水竟不厌其烦的前往惠山淘井候泉，甚至连装运水的方法都别具一格。之后张岱便因此与闵汶水定交结为好友。

天下名泉甚多，明代江南地区唯惠山泉因被评为“天下第二泉”而倍受青睐。《文徵明集》有记载在去金陵的途中第一次到惠泉品茗时他便对惠泉之水赞不绝口，写了《秋日将至金陵泊舟惠山同诸友汲泉煮茗喜而有作》来表达自己的欣喜之情：

少时阅茶经，水品谓能记。  
如何百里间，惠泉曾未试。  
空馀裹茗兴，十载劳梦寐。  
秋风吹扁舟，晓及山前寺。  
始寻琴筑声，旋见珠颗泌。  
龙唇雪渍薄，月沼玉净泗。  
乳腹信坡言，圆方亦随地。  
不论味如何，清澈已云异。  
俯窥鉴须眉，下掬走童稚。

高情殊未已,纷然各携器。  
昔闻李卫公,千里曾驿致。  
好奇虽自笃,那可辨真伪?  
吾来良已晚,手致不烦使。  
袖中有先春,活火还手炽。  
吾生不饮酒,亦自得茗醉。  
虽非古易牙,其理可寻譬。  
向来所会尝,虎阜出其次。  
行当酌中冷,一验逋翁智。<sup>[21]</sup>

诗中特别强调了泉水的清澈,“清”作为佳泉的第一特征可令人想见惠山泉的甘美,煮出来的茶更是让人心醉。带着这份留恋,文徵明在返程中又回到惠山酌泉试茗,并以小瓶汲取泉水带回苏州。他赋诗记之曰:

妙绝龙山水,相传陆羽开。  
千年遗志在,百里裹茶来。  
洗鼎风生鬓,临阑月堕杯。  
解维忘未得,汲取小瓶回。<sup>[22]</sup>

## (二) 侧室一斗,相傍书斋

明人雅好品茶,对于饮茶的环境也颇为讲究。高濂在《遵生八笺》<sup>[23]</sup>中提到:

侧室一斗,相傍书斋,内设茶灶一,茶盏六,茶注二,馀一以注熟水。茶臼一,拂刷、净布个一,碳箱一,火钳一,火箸一,火扇一,火斗一,可烧香饼。茶盘一,茶囊二,当教童子专主茶役,以供长日清谈,寒宵兀坐。煎法另具。

这里简单提到茶寮中的器具布置与功用。许次纾《茶疏》中也有:“小斋之外,别置茶寮。高燥明爽,勿令闭塞”的记载。并具体的描述了茶寮的功能面貌:

壁边列置两炉,炉以小雪洞覆之。止开一面,用省灰尘腾散。寮前置一几,以顿茶注茶盂,为临时供具。别置一几,以顿他器。旁列一架,巾幌悬之,见用之时,即置房中。斟酌之后,旋加以盖,毋受尘污,使损水力。炭宜远置,勿令进炉,尤宜多办宿

干易炽。炉少去壁,灰宜频扫。总之以慎火防热,此为最急。<sup>[24]</sup>

尽管如此,将泉水取回家中毕竟不方便,且泉水不易贮存。所以煮水晶茗的另一个最佳方式乃是登山临水,前往名泉所在。《茶疏》中还特别指出“出游”这一方式:“士人登山临水,必命壶觞。乃茗碗熏炉,置而不问,是徒游于豪举,未托素交也。余欲特制游装,备诸器具,精茗名香,同行异室。”<sup>[25]</sup>

中晚明的文人士大夫不仅热衷于旅游,有时在旅游中还会故作异态,用以表现自己独特的高雅之情。如袁宏道在旅游时喜欢独树一帜,故意作出一些特异的行径。他在北京游高粱桥时所写的游记中就描写他和友人故作风雅,“跌坐古根上,茗饮以为酒,浪纹树影以为侑,鱼鸟之飞沉,人物之往来,以为戏具”。而对来往游客的眼光则嗤之以鼻地说:“堤上游人,见人枯坐树下若痴禅者,皆相视以为笑。而余等亦窃谓彼筵中人,喧嚣怒诟,山情水意,了不相属,于乐何有也?”<sup>[26]</sup>所谓“茗饮以为酒”正展示了品茶活动在旅游中的特殊地位,甚至成为高雅身份的象征。

高濂和屠隆的书中都写到他们最重视的四件东西是:提盒、提炉、备具匣与酒樽。其中“提盒”内有多层,可装酒杯、酒壶、果肴、菜肴等。“提炉”内则分为三层,最下一层中有铜造的水火炉嵌入底层;其上的夹板有二孔,一边是放茶壶煮茶用,一边放像桶子的锅,可炖汤与温酒用;最上层则放备用的炭火。“备具匣”是上浅下深的箱子,内有小梳具匣、茶盏、香炉、香盒、茶盒等,还可以装文房四宝;再加上图书小匣、股牌匣、香炭饼匣与诗筒等<sup>[27]</sup>。装这些东西的作用是:“以便山宿”,“携之山游,亦似甚备”。二人咸以为山游时应当携以上四物,“束以二架,共作一肩,彼此助我逸兴”<sup>[28]</sup>。

文徵明这次在惠山茶会所用器具和冲泡方法也非常讲究。蔡羽《惠山茶会序》中讲道

“注泉于鼎，三沸而三啜之”，顾文彬在《过云楼书画记》中也提出“几上列铜鼎石铍之属”。张谦德《茶经》中茶炉的记载有“茶炉用铜铸，如古鼎形。四周饰以兽面饕餮纹，置茶寮中，乃不俗<sup>[29]</sup>”的说法。这次茶会用的茶炉也是铜质地的“鼎”。由此看来，不仅水是一流，茶具亦是“不俗”。

在冲泡方法方面，他们遵循“三沸三啜”之法。《茶疏》饮馔篇<sup>[30]</sup>有提到饮茶之法云：

一壶之茶，只堪再巡。初巡鲜美，再则甘醇，三巡意欲尽矣。余尝与冯开之戏论茶候，以初巡为娉娉袅袅十三馀，再巡为碧玉破瓜年，三巡以来，绿叶成荫矣。开之大以为然。所以茶注欲小，小则再巡已终，宁使馀芬剩馥，尚留业中，犹堪饭后供啜漱之用，未遂弃之可也。若巨器屡巡，满中泻饮，待停少温，或求浓苦，何异农匠作劳。但需涓滴，何论品尝，何知风味乎。

### 三、茶事与文徵明的生活

文震亨《长物志》香茗篇中提到：

香茗之用，其利最溥。物外高隐，坐语道德，可以清心悦神。初阳薄暝，兴味萧骚，可以畅怀舒啸。晴窗搨帖，挥尘闲吟，篝灯夜读，可以远辟睡魔。青衣红袖，密语谈私，可以助情热意。坐雨闭窗，饭馀散步，可以遣寂除烦。醉筵醒客，夜语蓬窗长啸空楼，冰弦戛指，可以佐欢解渴。品之最优者，以沉香芥茶为首，第焚煮有法，必贞夫韵士乃能究心耳。<sup>[31]</sup>

香茗有“辟睡魔、助情热、遣寂除烦”的功能，同时喝茶还须讲究人品。屠隆《茶说》有章节专论对饮茶人的人品要求：“茶之为饮，最宜精行修德之人。兼以白石清泉，烹煮如法，不时废而或兴，能熟习而深味。神融心醉，觉与醍醐、甘露抗衡。”许次纾也认为：“惟素心同调，彼此畅适，清言雄辩，脱略形骸，始可呼童篝

火，酌水点汤。”这意味着只有品德精修之人才有资格体味到真正的茗香，而与心灵相通的知己相会方能篝火品茗。因此茗茶不仅是明代文人生活的必需品，而且品茶也具有了身份或品德象征的意义。文人士大夫无不对茗茶亲爱有加，品茶问泉之风遂蔚为大观。

文徵明也不例外，他对茶的喜爱，不仅表现在他专门前往惠山泉去品茶；还表现在他对茶道的研究。在他的诗作《煎茶》有句云：“竹符调水沙泉活，瓦鼎烧松翠鬣香”<sup>[32]</sup>。令童子“竹符取水”，不惜辛苦，为的是能够品尝到真正醇香的好茶。翻阅文徵明的诗集，几乎处处都能觅到茶的踪影。如：

一枕清风卧北窗，高楼六月似秋凉。  
陶情图史忘贫病，夹耳笙歌欲老狂。  
客至仅能修茗供，心闲聊尔续炉香。  
淹留不觉斜阳尽，月印花梢上短墙。<sup>[33]</sup>

又如：

落落高松下午荫，静闻飞涧激清音。  
幽人相对无馀事，啜罢茶瓯再鼓琴。<sup>[34]</sup>

在书斋中高卧北窗，在读书与书画雅事中陶冶情操，即使六月酷暑都宛如秋凉。有朋友来访便拥炉煮茶，焚香高坐而谈。而对坐斋中，品茗鼓琴更是再寻常不过的文人清雅的生活场景了。

文徵明早岁在仕途频频失意，屡试不中。虽然后来得到机会前往北京出任小官，但他显然不适合宦场沉浮。所以在文徵明诗歌中大多充满了对文人生活的倡导和书斋雅事的留恋。他描写自己书斋生活的一组诗歌如《岁暮斋居即事》：

檐树扶疏带乱鸦，萧斋只似野人家。  
纸窗邈邈风生竹，土盎浮浮火宿茶。  
日色射云时弄彩，雨丝吹雪不成花。  
庭中卉物凋零尽，独有苍松领岁华。

陋巷萧条少过从，燕闲真味泊然空。

荒鸡寂画深庭院，寒雀西风小树聚。  
抚事蹉跎岁云暮，怀人牢落雨其蒙。  
炉香欲歇茶杯覆，咏得梅花苦未工。<sup>[35]</sup>

一杯茗茶、一卷诗书相伴，面对窗外残雨，  
心绪便可得以宁静。

还有《暮春斋居即事》：

经旬寡人事，踪迹小窗前。  
暝色连残雨，春寒宿野烟。  
茗杯眠起味，书卷静中缘。  
零落梅花瘦，风吹更可怜。<sup>[36]</sup>

其他相关的诗句在文徵明诗集中比比皆是。如“就中别有闲缘在，竹榻风炉自煮茶”<sup>[37]</sup>。“高情更在樽罍外，坐对清香荐一茶”。在这些诗句中无不充满了对茗茶的赞美，品茶成为生活的一种寄托，对于文徵明这样的书画家来说，其功用并不啻于书画本身。

除了自己饮茶以外，饮茶品茗在文徵明的交友活动中也扮演了不可或缺的角色。他的友人也大多乐于此道。他们不仅在文徵明斋中高会，还经常邀请他作回访。

如《雨中杂述》“客去茶瓯歇，闲愁总上眉”<sup>[38]</sup>便提到了文徵明以茶招待客人，而客人离去后，闲愁拥心头的复杂情绪。

还有一次，文徵明的朋友邵宝赠给白岩先生惠泉水，刚好另一位朋友寄来阳羨茶，于是众人烹茶品茗，并请文徵明当众赋诗：

谏议印封阳羨茗，卫公驿送惠山泉。  
百年佳茗人兼胜，一笑风檐手自煎。  
闲兴未夸禅榻畔，月明还到酒樽前。  
品尝只合王公贵，惭愧清风被玉川。<sup>[39]</sup>

文徵明还常常跟朋友一起去品试新茶，并有多首试茶小诗流传，如：

推脱尘缘意绪佳，冲泥先到故人家。  
春来未负樽前笑，雨后犹徐叶底花。  
矮纸凝霜供小草，浅瓯吹雪试新茶。  
凭君莫话蹉跎事，绿树黄鹂有岁华。<sup>[40]</sup>

这首诗是文徵明和王守“过复东堂时”所

作，里面就提到了“吹雪试新茶”。文徵明和王守是问茶的密友，他还有专门为王守作了《煎茶诗赠履约》云：

嫩汤自候鱼生眼，新茗还夸翠展旗。  
谷雨江南佳节进，惠泉山下小船归。  
山人纱帽笠头处，禅榻风花绕鬓飞。  
酒客不通尘梦醒，卧看春日下松扉。<sup>[41]</sup>

清代顾文彬在其《过云楼书画记》中提到，他所见《惠山茶会图》后诸家题诗俱在，而独缺文徵明题诗，于是他便将这首诗移题其上，遂“觉有九龙峰下，松风茶烟，飘堕襟袖矣”<sup>[42]</sup>。

除《惠山茶会图》以外，文徵明亦有多幅以“茶”为题材的绘画作品流传于世。比较著名的有《品茶图》、《茶事图》、《林榭煎茶图》、《乔林煮茗图》等，同时期的吴门茶题材绘画，还有唐寅《品茶图》、《煎茶图》，陆治《竹泉试茗图》等。

大量以茶为题材的绘画作品的出现，是当时文人茶事兴盛的一个反映，也是绘画作品迎合当时社会趣味风尚转变的一个表现。如文徵明在其《品茶图》<sup>[43]</sup>中题诗道：

碧山深处绝纤埃，面面轩窗对水开。  
谷雨乍过茶事好，鼎汤初沸有朋来。

这幅画作描绘的是在嘉靖(1531)辛卯的一天，陆师道来造访文徵明山间茶室。谷雨刚过，正值茶事的好时令，友朋一起汲泉煮茗，又成为陶醉自然的一段佳话。画中绘有一书斋，斋内两人对坐品茗茶话，旁边一茶室，室内有一个童子在煮茶，鼎炉、汤瓶等茶具历历在目。整个房舍傍水而筑，被环抱于自然美景之中，舍前有小桥流水，桥上有友朋往来，让人不禁想起蔡羽《惠山茶会序》中所言与朋友共，“其陶陶然”！

比起文徵明与友人一起品茗的佳话，唐寅的《品茶图》<sup>[44]</sup>中，描绘的则是一文人在斋中独自享受煮茗试新芽的乐趣：

买的青山只种茶，峰前峰后摘春芽。  
烹煎已得前人法，蟹眼松风候自嘉。

为追求那种自然天趣的饮茶风尚,唐寅诗中表达了想专门买来青山种茶,供自己平日品赏的愿望。当时文人士大夫不遗余力追求品评香茗的风尚可见一斑,不仅个人在家讲究茶事,当时的社会早已掀起一股群体“茶事风”。这体现在文徵明作于嘉靖十三年(1534)的《茶事图》:

嘉靖十三年,岁在甲午。谷雨前二日,支硎虎阜茶事最盛。余方抱疴,偃息一室,弗能往与好事者同为品试之会。佳友念我,走惠三二种。乃汲泉以火烹啜之。辍自第其高下,以适其幽闲之趣。偶忆唐贤皮陆故事,茶具十咏,因追次焉。非敢附于二贤后,聊以寄一时之兴耳。<sup>[45]</sup>

在题跋中文徵明提到了“虎阜茶事”,这次的茶事之盛、影响之广已经超出了发生在正德年间友朋之间相偕出游,品茗论泉的惠山茶会。相当一部分的文人举着试茶品第、追求雅趣的旗号,集聚于一处名胜。这与元末顾瑛的“玉山雅集”相比,同样作为一种集体性的文化出游活动,明代则显现出很大的变化而拥有了新的特点。这时文人们把注意力更多的放在了试泉煮茗,谈论茶道之上,以体现自己追求闲适之趣和淡泊脱俗的品格。

前代著名的雅集活动中,文人最主要的活动包括了饮酒以及诗文、书画、歌舞等等。但明人对饮茶的特别提倡,使得饮茶甚至取代了饮酒。明人饮食文化之发达,在很多著作与世俗小说中都有广泛体现,并且形成了一股崇尚奢侈之风。明人谢肇淛《五杂俎》中就指出了富家巨室燕集时的豪奢场面:

今之富家巨室,穷山之珍,竭水之错,南方之蚶房,北方之熊掌,东海之鰻炙,西域之马奶,真昔人所谓富有小四海者。一筵之费,竭中家之产,不能办也。此以明得意、示豪举,则可矣;习以为常,不惟开子孙骄溢之门,亦恐折此生有限之福。<sup>[46]</sup>

但是从中晚明开始,文人对清淡、古朴的饮食之风有了重新提倡。如龙遵叙《饮食绅言》中就批评了当时士夫之家奢靡的饮食风尚,主张饮食要节俭<sup>[47]</sup>。饮食节俭不仅可以“养德”,还可以“养寿”与“养气”。高濂在《遵生八笺》中也提出饮食要知节制,讲究“养生”。张岱《老饕集序》中认为“本味”才是食物真正的味道<sup>[48]</sup>。李渔《闲情偶寄》中关于饮食的观点更是具有经典的地位,强调“崇俭吝不导奢靡”,提倡“复古”。<sup>[49]</sup>

与之相对,饮茶则具有延年益寿的功能,而且斋中雅会时饮茶也更为符合书斋的环境。饮茶品水与饮酒食肉便有了雅俗之分。除了文震亨在《长物志》中所述饮茶的各种功能外,张谦德在他所著《茶经》中也说:“人饮真茶,能止渴消食,除痰少睡,利水兼明目益思,除烦去腻,夫人不可一日无者。”<sup>[50]</sup>文徵明的诗句如“解带禅房春日斜,曲栏供佛有名花。高情更在樽罍外,坐对清香荐一茶”就表达了参禅悟道等文人雅事场合中,樽罍之间的饮酒之乐便不太适合,而更多的高尚情志乃是在樽罍之外,即坐对焚香,煮水晶茗。

(作者为中国美术学院中国古代书画鉴定硕士研究生)

#### 注释:

[1] 钱谦益《列朝诗集小传》(丙集),《蔡孔目羽》,上海古籍出版社,1959年,第307页。

[2] 同上,《汤迪功珍》第309页。

[3] 同上,《王贡士宠》第308页。

[4] 王宠弟,字履约,吴县人。曾学于蔡羽。

[5] 郑鹏,字蒲涧,福建人。文徵明曾有《古风赠郑先生》。

[6] 见《文物》1966年第4期《故宫博物院藏品资料选介》;中国古代书画鉴定组编,《中国古代书画目录》第2册,文物出版社,1985年,第31页;中国古代书画鉴定组编,《中国古代书画图目》,卷二,文物出版社,1986-2000年,第226页。

[7] 顾文彬《过云楼书画记续记》,江苏古籍出版

社,1990年,第98页。

[8] 中国古代书画鉴定组编,《中国古代书画图目》,卷二十,文物出版社,1986-2000年,第327-329页。

[9] 中国古代书画鉴定组编,《中国古代书画目录》,卷三,文物出版社,1985年,第17页。

[10] 刘九庵《宋元明清书画家传世作品年表》,上海书画出版社,1997年,第187页。

[11] 同上,第179页。

[12] 《无锡县志》,《景印文渊阁四库全书》,史部十一,地理类三,上海古籍出版社,1987年,第492-673页。

[13] 张又新《煎茶水记》,上海博古斋,民国10年。

[14] 汪砢玉《珊瑚网》卷九。《景印文渊阁四库全书》,子部八,艺术类一,上海古籍出版社,1987年,第818-130页。

[15] 文徵明《莆田集》卷十二。《景印文渊阁四库全书》,集部六,别集类五,上海古籍出版社,1987年,第1273-87页。

[16] 许次纾《茶疏》,国学扶轮社,清宣统2年。

[17] 朱自振、郑培凯《中国历代茶书汇编校注本中编明代茶书》,商务印书馆,2007。

[18] 同上。

[19] 屠隆《茶说养水篇》。陈文华,《中国茶文化典籍选读》,江西教育出版社,2008年,第135页。

[20] 张岱《陶庵梦忆》卷三,《闵老子茶》,中华书局,2007,第38-39页。

[21] 文徵明著,周道振辑校《文徵明集》卷第一,上海古籍出版社,1987年,第7页。

[22] 同上,《还过无锡同诸友游惠山酌泉试茗》。

[23] 高濂撰,王大淳校点《遵生八笺》。成都:巴蜀书社,1988年。

[24] 同注释16,《茶所篇》。

[25] 同上,《出游篇》。

[26] 袁宏道著,钱伯城笺校《袁宏道集笺校》卷17《游高粱桥记》,上海古籍出版社,1981年,第682页。

[27] 屠隆文具匣中还藏有裁刀、挖耳、挑牙、修指甲等物。诗筒内藏红叶个笺,以录诗作用。

[28] 屠隆《考盘餘事》,收入《丛书集成初编》卷四,商务印书馆,1937年,第86-90页。

[29] 张谦德,《茶经》(下篇《茶炉》)。陈文华,《中国茶文化典籍选读》,江西教育出版社,2008年,第153页。

[30] 同注释16。

[31] 文震亨《长物志》,《景印文渊阁四库全书》,子部十,杂家类四,上海古籍出版社,1987年,第872-86页。

[32] “吴中诸公,遣力往宝云取泉,恐其进取他水以贻,乃先以竹作筹付山僧,俟力至,随水运出以为质。此未经人道者,衡老拈的,可补茗社故实”(《六砚斋二笔》卷二,《文徵明集》附录)。

[33] 卞永誉《式古堂书画彙考》。卢辅圣主编《中国书画全书》,上海书画出版社,2000年。第569页。

[34] 同上,第570页。

[35] 文徵明《莆田集》,《景印文渊阁四库全书》,集部六,别集类五,上海古籍出版社,1987年。第1273-8页。

[36] 同上,题名《暮春斋居即事》,第1273-9页。

[37] 见注释21,《文徵明集》,《壮陶阁书画录卷十·艺苑真赏社本·诗稿真迹》第960页。

[38] 同注释35,《莆田集》,题名《雨中杂述》,第1273-52页。

[39] 文徵明《莆田集》卷六。《景印文渊阁四库全书》,集部六,别集类五,上海古籍出版社,1987年,第1273-48页。

[40] 见《莆田集》卷五,第1273-36页。

[41] 见《莆田集》卷六,第1273-48页。

[42] 顾文彬《过云楼书画记续记》,江苏古籍出版社,1990年,第98页。

[43] 现藏台湾国立故宫博物院。参见国立故宫博物院编辑委员会编,《故宫书画图录》卷七,国立故宫博物院出版,1991,第69-70页。

[44] 同上,第33-34页。

[45] 同上,第44-45页。

[46] 谢肇淛《五杂俎》卷11《物部三》,台北伟文图书公司,第275页。

[47] 龙遵叙《饮食绅言》,中国商业出版社,1989年。

[48] 张岱《文集》卷1《老饕集序》,岳麓书社,1985年。

[49] 李渔《闲情偶寄》,台北:长安出版社,1990年。

[50] 同注释29。陈文华,《中国茶文化典籍选读》,江西教育出版社,2008年。

# 明初台阁体书法与姜立纲

□ 陈 纬

一个时代文化艺术的风格与当时的政治背景息息相关。

1368年，朱元璋推翻元朝统治，建立大明王朝。从最底层的农民成为万乘之尊，猜疑、不安、暴躁，巨大的反差使朱元璋产生极端的思想真空和自卑心理。他要读书人对他膜顶崇拜，在法律中规定“寰中士夫不为君用，其罪皆至抄割”。对士人是但敢有任何不臣以至奚落君上之心，便以大杀逞威以期慑服。对士大夫产生一种莫名疯狂报复的极端扭曲与复杂的心理。因此，明初的文字狱之残酷一点不亚于开国之初政治上的屠杀。

强大的政治高压，无法产生真正抒发个人情感的具有创造精神的艺术。艺术只能是被专一用来歌功颂德、粉饰太平的工具，艺术家不得不小心谨慎地以“投合上好”为中心来思维。与明初台阁体文学的产生一样，四平八稳，不求变化，抹杀个性的台阁体书法也成了这个时代书法审美的标准。

明初朱氏王朝向往“唐宋”，朱元璋期望像唐宋那样在文化和经济上强盛，向往汉族皇权的回归。他的“隆唐宋”观点具体体现在尊孔上，他说“仲尼之道广大悠久与天地相并，故后世有天下者莫不致敬尽礼，修其祀事。朕今位天下主，期在明教化以行先圣之道。”因此，明

朝恢复科举，八股取士，专取四书五经命题试士，而《四书》主朱子《集注》，《易》主程《传》，朱子《本义》。以程朱理学为标准，以皇家规定推行的教材和形式上限定严格的八股文，给当时的知识分子套上精神枷锁。应该说，台阁体书风的出现，与之有关。

朱熹说：“义理既明，又能力行不倦，则其存诸其中，必也光明四达”。他强调道重文轻，主张“文便是道”。这一思想也反映在他的书法观上，凡是敬倾不正、姿媚多态的富有个性的书风，在他的眼里都非正道。他《晦庵论书》中评北宋书法云：

字被苏、黄胡乱写坏了，近见蔡君谟一帖，字字有法度，如端人正士，方是字。

书学莫盛于唐，然人各以其所长自见，而汉、魏之楷法遂废。入本朝来，名胜相传，亦不过以唐人为法。至于黄、米，而敬倾侧媚、狂怒张之势极矣。

他甚至以一个人的书法风格来武断评判为人，颇具名士风采的苏、黄、米当然就不入其法眼了。他说黄庭坚书法：

黄鲁直自谓人所莫及，自今视之，亦是有好处，但自家既是写得如此好，何不教他方正？须要得恁欹斜则甚？又他也非不知端楷为是，但自如此好。亦非不知做人诚实端恧为是，但自要恁地放纵。

朱熹的这种违背艺术创造规律的书法观，

被明初统治者所接受,甚至成为典律,成为科举取士的字法标准。永乐时,作为国家意识形态纲领性文献性质的《性理大全》中就有《字学》一节,辑录了程、朱等宋儒的论书之语。

明初提倡理学,朱熹的艺术观便奠定了明初台阁体书法的思想根源。

## 二

元末明初,延续流行赵孟頫以来复古二王书风的小楷,又为明代台阁体形成的前奏。

赵孟頫的小楷结体稍宽扁,闲逸舒缓,有魏晋遗意。但渐至元末,如柯九思、俞和,结体渐紧束,意态趋于拘谨,法度愈加严密。至明初,这类书风已发展至圆转遒劲而趋于甜美的风尚,以宋克、宋璠、宋广“三宋”为代表,书法风格已远离赵体之外。受其影响,明初的宫廷书家沈度小楷用笔圆劲,结构遒美,极称上意,大受帝王宠遇。“永乐时凡玉册金简,用之宗庙朝廷,藏秘府、施四裔,刻之贞石,传于后世,一切大制作,必命度书。”(《东里集》)孝宗皇帝酷爱其笔迹,甚至“日临百字以自课,又令左右内侍书之”(《古今图书集成·字学典》130卷),因而学沈之书风行,成为明初书风的主流。在朝廷,中书“凡写诰敕,皆效公字体”。自然明初诏求“中书舍人”,所取标准皆以沈度字体为绳了。

明初,朝廷诏求全国能书之士,入翰林院,授“中书舍人”,属中书科。也有选进士中文字优等及善书者为之。主要工作是朝廷诏册制诰的誊副缮正。“中书舍人”是被朝廷认为的书法家,他们代表着官方书法的书写模式和审美观点,在整个社会中起着非常重要的示范作用。

明代中书舍人的铨选有着严明的制度,有改、升中书舍人者,有铨选监生授中书舍人者,有铨选进士授中书舍人者,有以庶吉士为中书舍人者等,此外,由布衣授中书舍人也是铨选途径之一。《明史·职官志》记:“置两殿两房舍

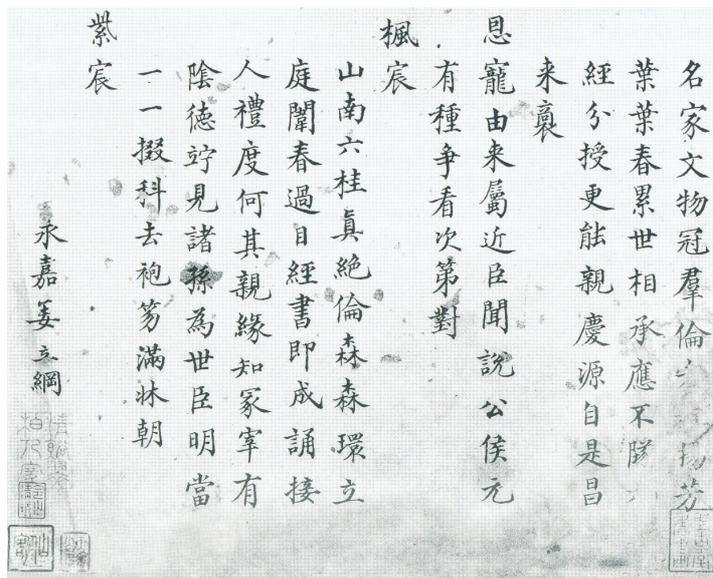
人,不必有部选,自甲科、监生、生儒、布衣能书者俱可为之。”就是说,中书舍人的铨选,可以不讲出身,只重能书。即使是善书儿童也可授此职。如张时彻《宁波府志》载:

沈应奇七岁能大字,以神童荐,宪宗召试,命书“皇帝”字,应奇俯首奏曰:“书皇帝字,乞赐一几。”上奇之,字复称旨,命授中书舍人。时内阁万安奏:“当令读书,不宜使有官。”遂改送顺天府学中。己卯乡试,与修《武宗实录》成,复授中书舍人。

明代中书舍人的铨选制度,给布衣善书者进阶官场的机会。以摹写“朝体”楷书为能事,力求迎合上好,写一手清晰工整、大小一律的书体,成为当时的风尚。陈振濂认为,明代的“台阁体”的出现是又一次“尚法”现象的出现,不过“尚法”的质量比起唐代要低得多,其含义也狭窄得多,步伐也缓慢,而且从性质上来说还出现了倒退迹象,这是其时代的规定。从台阁体本身的作品来看,虽然未必有什么叛逆个性,但作书却也还有清秀之气,有它一定的价值。(《书法史学教程》)因此,从这个意义来看,明初也出现一批楷书的名家,姜立纲是其中的代表之一。

## 三

姜立纲(1444-1499),字廷宪,温州瑞安人,世居梅头里东溪村(原属瑞安,今属龙湾),故又号东溪。其祖号慎庵,叔父名琨,字尚美,号一敬,治易善书,由太学生“拔南棘台写题奏”,后出为江西宜阳通判。受家学影响,姜立纲七岁即能书,有“神童”之誉。英宗时选为奇童入选北京,作为翰林院秀才培养。明黄佐《翰林院记·选充秀才》条云:“秀才之选始自太祖(朱元璋)时,然未始隶翰林也。英宗时,始选奇童及善书法,充本院(翰林院)秀才。天顺中有姜立纲,字廷宪,居梅头里,七岁以能书,命为翰林院秀才。”天顺七年,他十九岁被授中书舍



姜立纲 楷书诗 纸本 24.5×28.5cm  
故宫博物院藏

人入内阁制敕房办事。宪宗成化二十一年(1485),被晋升为正五品吏部郎中。弘治四年,他参与修纂《宣宗实录》,完成后晋升为正四品太仆寺少卿,后人称“姜太仆”。弘治十二年(1498)七月卒,年五十五岁。次年二月温州知府邓淮立谕祭碑。

姜立纲一生经历明正统、景泰、天顺、成化、弘治五朝,从天顺七年授中书舍人到弘治四年累官至太仆寺卿,为官数载,一向谦恭谨慎,生活俭朴,“位徙清华,布素如寒士;至于周急解纷,视弃金帛若尘土”。深为朝野人士和乡梓戚友所敬重。

姜立纲的书法,《万姓统谱》说他“初学黄蒙(按,字养正,瑞安人),继法钟王,后自成一派。”擅长楷书,其字体度浑厚,清劲方正,世称台阁体或诰敕体,在天顺、成化、弘治三代,名噪一时。当时,凡内廷制诰、宫殿碑额,大都出于他的手笔。人皆称其书曰“姜字”,在社会上声誉很高,“人得篇纸,争以为法”(《图绘宝鉴》)。明范钦《弁州山人稿》记:“成、弘以来,尚正书,姜立纲端正、凝重,世顾好之,迭明宗习。”姜立纲的书法在当时影响很大,誉被东

瀛。何乔遴《名山藏》记,日本国门高十三丈,为求匾额,曾遣使来我国,请姜立纲书写。“立纲为书之,其国人每自夸曰:“此中国惠我之至宝也。”

姜立纲楷法端谨有仪范,草书的造诣也极高。他的草书,结法圆熟,如传世珍品《李太白梦游天姥吟留别》,笔势流畅婉转,笔法潇洒秀逸,雅健遒媚,深得唐怀素神髓。他还善作山水画,徐沁《明画录》云:“其画山水,深得黄子久法。”据孙衣言《瓯海轶闻》所记,在汪珂玉《珊瑚网》书中,记有他多幅自题山水画。

姜立纲对书学也有研究,据万历《温州府志》卷十二载,姜立纲著有《东溪书法》一书,内容包括论书八法、八病等篇,以及字式二百二十四条,可以视为是他一生书法创作经验谈。他善于从自然界现象中体悟书法的妙谛,何乔遴《名山藏》中有记:姜立纲尝临湖舍作“皆春”二字,适有操舟过其前,冲涛骇浪,字遂写成风波行舟之势。

姜立纲作为一代书法大家,可惜他的墨迹极少留传下来,除瑞安市文物馆珍藏一幅《李太白梦游天姥吟留别》草书中匹和三方楷书墓志碑刻外,安徽省图书馆藏有姜立纲撰《中书楷诀》一卷,明弘治十八年(1505)休邑萃堂周乐轩刻本。《三希堂法帖》收有姜立纲的书法作品《与镇邦书帖》。故宫博物院藏有姜立纲《楷书节录张载东铭册》,南京博物院藏行书《吟易诗》。此外,黄山书社影印出版《姜立纲楷书千字文》(残本,书于弘治元年),《南京博物院藏明清扇面书画集》收入姜立纲《行书朱熹七绝二首》,《明清书画家尺牍》收有其作品。又据近人谢国楨引宁波薛刚《天爵堂文集·笔馀》记载,考定北京前门六必居酱菜店匾额,乃姜立纲所书。其故里梅头镇东溪村姜氏宗祠内有姜立纲书篆的《姜赤崖祠堂记》碑。

在姜立纲的生前身后,对他书法的品评有褒有贬。如:项子京《蕉窗九录》曰:

朱孔阳、姜立纲皆椽史笔也,所谓南路体也。

《书画跋》云:

姜自置身金紫,今遗迹在京都,价亦不减希哲(祝枝山)、履吉(王宠)。效之者多白衣跻显贵。

《万历野获编》言:

嘉靖间,吾乡有谈相号木泉者,幼而门役,长而伟议,工书,习姜太仆立纲体。入京师,值世庙西内修醮,因得以书供奉斋官,大被宠眷,积官工部左侍郎。

《明实录·孝宗实录》:

立纲,书法为一时所重,而小楷尤精。凡进御诸书,及大制诏,多其手录。其卒得赐祭葬,亦特恩也。

王世贞《艺苑卮言》:

姜立纲,永嘉人。以书直内阁,至太常卿。小变二沈为方整就其体中,可谓工至,而不免俗累。今盛行于世。

《佩文斋书画谱》卷四十一:

立纲书体自成一家,宫殿碑额多出其笔。日本国门高十三丈,遣使求扁。立纲为书之。其国人每自夸曰:此中国惠我之至宝也。尝临湖舍作“皆春”二字,适有操舟过其前,冲涛骇浪,遂成风波行舟之势。法书行于天下,称曰姜字。

张璪《姜少卿画山水》诗:

姜卿楷书今第一,此画由来亦真笔。手持索题王九章,我对无言坐虚室。君不见杜甫侯侯山水歌,诗画千秋俱自失。

于慎行《穀山笔麈》:

宋徽宗时,立书、画、算学,当时留心文艺,厚昭技巧,故縹緗翰墨至今珍之,亦一时之盛也。书学,即今文化直殿中书;画

学,即今武英待诏诸臣。然彼时以此立学,时有考校,今昔对比止以中官领之,不关艺苑,无从稽其殿最。故技艺之精,远不及古耳。宣、宪二宗,雅好画品,武英待诏,精者颇多,然皆工画也。秘殿书法,皆以姜立纲之宗,类如文奏之书,视宋时书,画工学相去悬绝矣。

王世贞《四子全文跋》:

故姜立纲书此四子全文勾读,各有圈,甚精,当是先朝春官进读本也。结体圆熟端劲,妙不可言。初见绝以为沈度学士书,徐觉其波磔处小露锋铄,乃最断定为姜笔。噫嘻,今两制诸君,不能复辨此矣。

朱谋漙《读书史会要》:

姜立纲,以善书命为翰林院秀才,天顺中授中书舍人,历官太仆少卿。善楷书,清劲方正,中书科写制诰悉宗之。

孙能传《剡溪漫笔》:

国朝正德中,姜立纲以楷书供奉西省,字体端正,然近于俗,一时殿阁诸君及诸司吏胥皆翕然宗之,迄今无改,谓之“中书体”。

姜立纲作为明初台阁体书法的代表书家,是明代初期恪守古法,死抱晋唐,笔笔追古人,字字有来历书风的缩影,是时代的产物。台阁体有其积极一面,它总结了唐宋以来直到元末明初技巧的扩展过程,并将技巧重新提到规范的轨道上来。但在审美意识上却起到了一种固定不变、刻板沉滞的消极影响。然而,作为一个书法家的个体,对于整个社会背景而言,其艺术观念形成是无法抗拒时代潮流的。换言之,社会环境是产生书法家的基础。我们评价一个书家,只能从其所在的时代大背景去考察其价值,去判断其特定的历史地位,如此才能真正认识在一个特定历史条件下的姜立纲。

(作者单位:浙江省美术馆典藏部)

# 《书画记》人名考

□ 陆昱华

吴其贞《书画记》中所记人物很多,包括当时的官绅、士人、收藏家,以及骨董商人等,是研究当时社会史、书画收藏史和书画流传史的重要史料;但由于当时多数书画收藏家或骨董商人的社会地位都不高,又不是收藏名家,藉藉无名,在一些名流的笔记中,甚至都不记他们的名字,如李日华的《味水轩日记》中所记骨董商人,多只作“客”或“某贾”,可见一斑。吴其贞在《书画记》中虽然都一一记其名字,但他对这些骨董商人的名字也有不确切的,因此,吴氏所记有时也只是凭各人名字的语音,就很容易造成音近而字异的失误,为后来的研究带来了许多麻烦。类似这样的讹误其实并非《书画记》所独有,在当时的各种笔记中都很普遍,如《书画记》中多次提到的骨董商人王越石,在汪珂玉的《珊瑚网》和卞永誉的《式古堂书画彙考》中都被误作“黄越石”,也是由于音近所致,或因王越石有中表兄弟名“黄黄石”而牵连致误。<sup>[1]</sup>《书画记》中像这样的错误不少,张光宾《黄公望〈富春山居图〉以外的问题》中有一段关于吴其贞及其《书画记》的论述:

吴其贞,依《四库提要》说他字公一。影印本说明又称号寄谷。但根据现存故宫博物院经过他所收藏转手的几件宋元画上钤印来看,可能名珣字其贞,或以字行更字公一。至于号寄谷尚未知其所出。这

还有待于进一步资料的证明,……记中常提到的有名收藏家,如:……张先三(书中作先山)……朱卧庵之赤(书中作朱我安)等。另外同为骨董商人,彼此交往颇频的,则有:……陈以御定(书中作陈以谓),王济之(书中作王际之),张黄美鏐。<sup>[2]</sup>

张光宾先生在这段文字中指出了《书画记》中所记的部分人名,如“陈以谓”、“王际之”、“张先山”等存在一人异名的误记,但未详加说明。而这段文字似乎也没有引起研究者足够的重视,因此,笔者以为有必要对此作一番详细考证,以便后来的研究者更好地利用《书画记》。

要考证这些人名,首先须证明这些“异名”是否如张光宾先生所指的是“一人”,即如《书画记》中的陈以谓是否即张光宾所指的陈以御等;其次,是要考证两个名字孰是孰非。

## 一、吴其贞

关于《书画记》的作者吴其贞,我们今天依然知之甚少,有关他的个人信息,主要来源于《四库全书提要》中的介绍,称“其贞字公一”,及浙江省博物馆所藏黄公望《富春山居图》残卷(《剩山图》)拖尾王廷宾跋语,称吴其贞号“寄谷”。<sup>[3]</sup>张光宾先生认为吴其贞“可能名珣字其贞,或以字行更字公一。至于号寄谷尚未知

其所出”。笔者细检台北故宫博物院所藏明代以前书画,所见钤有吴氏印章的书画作品有三件:

1、梁楷《东篱高士图》,钤“其贞”(朱文)、“吴氏公一”(朱文)、“公贞”(朱文)、“吴于庭玄赏印”(朱文)。<sup>[4]</sup>此画《石渠宝笈》也有著录,但印章释文小异,即将其中的“其贞”也释作“公贞”;又“吴于庭玄赏印”作“吴于庭元赏印”,<sup>[5]</sup>当是避乾隆讳改。

2、倪瓚《江岸望山图》,钤“其贞”(朱文)、“吴珣之印”(白文)。<sup>[6]</sup>《石渠宝笈》亦有著录,二印释文亦同。<sup>[7]</sup>

3、王蒙《兰亭雪霁图》,钤“其贞”(朱文)、“吴氏公一”(朱文)、“吴其贞印”(白文)。<sup>[8]</sup>《石渠宝笈》著录时释“其贞”为“公贞”,而“吴其贞印”则误释为“吴奠贞印”。<sup>[9]</sup>

按梁楷《东篱高士图》,《书画记》中也有著录,见卷三“梁楷《渊明图》小绢画一幅”条,吴氏描述此图:

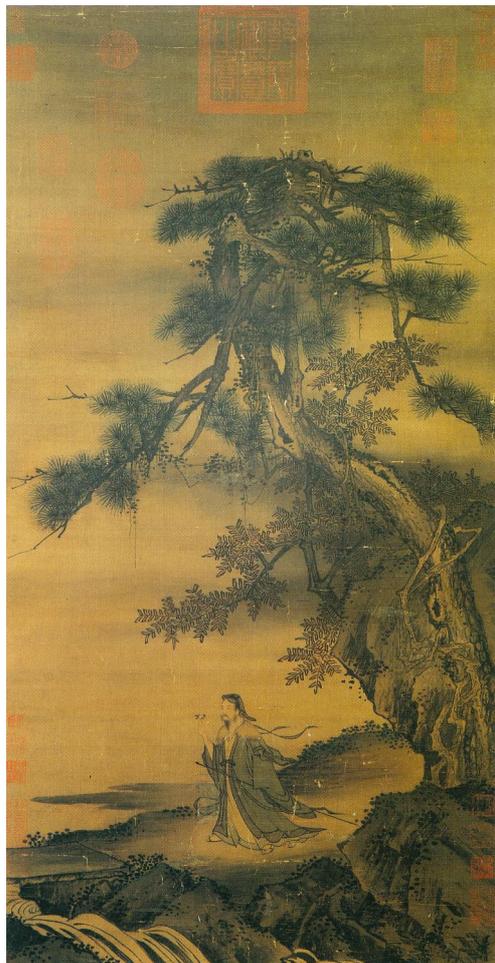
写渊明把菊行松树下,画法工致,精神迥出,丹墨如新,为楷之上作也。<sup>[10]</sup>

又其下“易元吉《松鼠图》小纸画一幅”条:

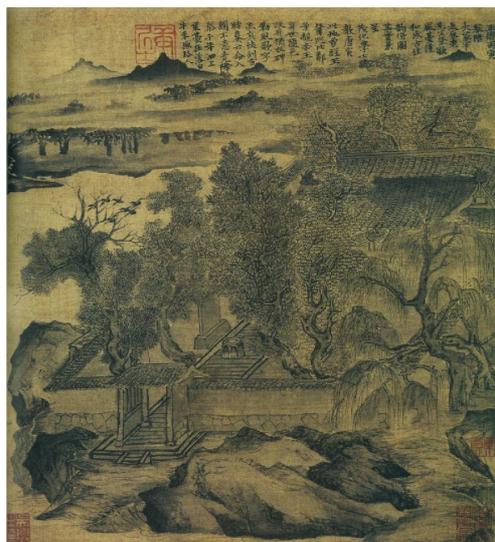
以上图画于辛卯十一月望日过嘉禾之长水,观于侄孙于庭家。<sup>[11]</sup>

则梁楷《渊明图》与易元吉《松鼠图》二图,乃吴氏同一日观于其侄孙(又作侄)<sup>[12]</sup>吴于庭家中。又据吴氏对《渊明图》的描述,及《东篱高士图》钤有“吴于庭玄赏印”,可知吴氏所记《渊明图》即《东篱高士图》。而画上的吴氏印章或许就是在吴于庭家中观画时所钤。

王蒙《兰亭雪霁图》所钤“其贞”印与梁楷《东篱高士图》所钤正同,而《石渠宝笈》著录此二图时,一律释为“公贞”。而此印在以上所举二画中,分别与“吴氏公一”、“吴其贞印”同时出现,若《石渠宝笈》释文不误(细读印文,似为“公”字),则“公贞”当亦为吴氏名字之一。而张光宾认为吴其贞“可能名珣字其贞”,或许就是据倪瓚《江岸望山图》上所钤“其贞”与“吴珣之印”二印所得出的推断。按故宫博物院所藏唐寅《沛台实景图》,也钤有“其贞”和“吴珣



梁楷 东篱高士图 纸本设色  
71.5 × 36.7cm 台北故宫博物院藏



唐寅 沛台实景图 纸本设色  
26 × 23.7cm 故宫博物院藏

之印”，<sup>[15]</sup>与《江岸望山图》所钤二印同，据此，则吴珣为吴其贞名字之一无疑。

## 二、张先山(张先三、张仙三)

《书画记》卷五“马远《梅溪图》绢画一幅”条记山东胶州书画收藏家张先山：

以上三图，是张先山携至吴门，访余于庄家园上，观赏终日，不能释手。先山，山东胶州人，阀阅世家。乃翁笃好书画，广于考究古今记录，凡有书法名画在江南者，命先山访而收之，为余指教某物在某家，所获去颇多耳。时癸卯正月十日。<sup>[14]</sup>而在顾复《平生壮观》卷六“惠崇”条中则记一“胶东张仙三”：

先君述生平所见晋、唐、五代、两宋人画山水，当以董玄宰家董元《潇湘图》、于褒甫家惠崇《江南春》为登峰造极之作。三十年前，褒甫子子具为通家世好，持《江南春》卷质诸季弟者六年，为胶东张仙三购去，不数年，又去仙三矣。<sup>[15]</sup>

此胶东张仙三与《书画记》中所记山东胶州之张先山当为同一个人，但名字则音近字异。在《平生壮观》中且又作“张先三”，如卷四“七札”条：

赵孟頫、沈石、管仲姬、郑元祐、倪瓚、袁华子英，共一卷。张先三购去。<sup>[16]</sup>

又卷九“卫九鼎”条：

《密林精舍》，白纸全幅，有款。笔细而墨融，丘壑亦胜。张先三购去。<sup>[17]</sup>

又同卷“王蒙”条：

《松阴闲馆》，中纸幅。项氏物，张先三购去。<sup>[18]</sup>

则此“张先山”、“张仙三”、“张先三”当为一人而异名。据故宫博物院藏北宋赵佶《雪江归棹图卷》和辽宁省博物馆藏东晋《楷书曹娥诰辞卷》所钤“东海张应甲字先三号希逸宝藏书画印”朱文印，则张先三名应甲，先三是他的字，

东海是他的郡望(《故宫历代法书全集》著录蔡襄《致资政谏议明公尺牍》，钤“□□张应甲字先三号希逸宝藏书画印”朱文印，<sup>[19]</sup>则前面两个模糊不能辨识的字正是“东海”)。而《书画记》作“张先山”，《平生壮观》作“张仙三”都小误。又赵佶《雪江归棹图卷》和颜真卿《刘中使帖》都钤有“胶西张应甲先三氏图书”<sup>[20]</sup>朱文印，则顾复《平生壮观》称他为胶东人，亦误。

吴其贞称张先三“阀阅世家。乃翁笃好书画，广于考究古今记录，凡有书法名画在江南者，命先山访而收之”，按张先三父张若麒，崇祯四年三甲进士，官兵部职方主事；入清后，累官至太常寺卿、通政使。《清史列传》有传。

## 三、陈以谓(陈以御)

吴其贞《书画记》中曾多次提到当时的书画商人陈以谓，但他对陈以谓的评价不好，如卷三“僧巨然《萧翼赚兰亭图》小绢画一副”条：

观于陈以谓家。陈，闽人，好书画，所得多越石物，然不甚爱惜也。时壬辰六月八日。<sup>[21]</sup>

又卷四“宋元小画册二本计四十八幅”条：

仍有赵千里、王晋卿、赵大年，皆大幅裁剪下者。陈以谓所集书画册子，多用大幅切为纨扇者，人因号为“书画刽子手”。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>[22]</sup>

又卷五“李西台三帖子合为一卷”条：

此卷原有六帖，失去其半，昨又为陈以谓拆去《贵宅帖》，今仅存二帖也。<sup>[23]</sup>

陈以谓为了牟利，常常随意割裂破坏书画，因此有“书画刽子手”之称，为吴其贞所不屑。顾复《平生壮观》卷七“巨然”条中则记一陈以御：

《萧翼赚兰亭图》，二尺六绢，中轴，浅绛色。层岭重溪，茂林古刹，主宾抵掌于水亭之上，宾作指示状，主僧作吝惜状，骑马

显者携从度桥而来,诸僧寺门出迎,此“赚兰亭”故实也。上盖“宣文阁宝”,绍兴小玺,稽察司印。巨然,山水高手,兹以人物、鞍马、宫室罗列于山水中,笔墨古而绢素完,洵为登峰造极之迹。吾宗青霞所世藏,中州袁环中榷浒墅,馈兼金三百而不与也。迨夫马士英榜国,争名利者挟势力购去,以媚士英。士英败,流落金陵,质诸陈以御。取赎时以御欲拒之,于理不可,欲舍之,于情何堪,竟将诸人面目擦损矣。绿珠之陨坠楼前,不足喻也;戚夫人髡钳舂室,庶几似之。<sup>[24]</sup>

按《书画记》中所记巨然《萧翼赚兰亭图》与顾复《平生壮观》所记,当为同一幅图。吴其贞壬辰(1652,顺治九年)六月八日观于陈以谓家,而顾复记此图曾被质于陈以御,在马士英败后,时间亦约略相当<sup>[25]</sup>。又吴其贞称陈以谓有“书画刽子手”之号,与《平生壮观》中所记陈以御将画中诸人面目擦损,乃同一行径,则陈以谓与陈以御当为同一人而异名。《书画记》描写《萧翼赚兰亭图》“惜剥落之甚,未必久存于世”,则吴其贞所见《萧翼赚兰亭图》,或已遭陈以御擦损。

巨然《萧翼赚兰亭图》今藏台北故宫博物院,《故宫书画图录》著录此图,称钤有“陈定一印”<sup>[26]</sup>,这条著录系袭用《石渠宝笈》,据《石渠宝笈》卷八“宋人萧翼赚兰亭图”条:“右方上有宣文阁宝、乾卦二玺,下半印二漫漶不可识,左下有绍兴一玺,又陈定一印,又一印漫漶不可识。”<sup>[27]</sup>可知《石渠宝笈》在著录收传印章时,都详细注明印章的数量,因此“陈定一印”指的是“陈定”印一枚,而非“陈定一”印。而《故宫书画图录》所有著录文字,并没有这样的通例,因此容易引起误解。又细观此图,隐约可见左下角所钤“口定”半通印,并无“一”字,当即此印。《故宫书画图录》另收录董源《龙宿郊民图》,钤“陈定”、“以御鉴定珍秘”二印<sup>[28]</sup>。钱选《烟江待

渡图》钤“陈定”(朱文)、“陈定画印”(朱文)、“陈定画印”(朱文)、“陈以御”(白文)、“以御”(白文)多印<sup>[29]</sup>。“陈定”印与巨然《萧翼赚兰亭图》所钤当为同一印。又据《平生壮观》与《书画记》中关于《萧翼赚兰亭图》的记载,则陈定即陈以御(以御当为陈定之表字),而吴其贞误记作“陈以谓”,盖“御”与“谓”音近而误。

张光宾先生说陈以御是一个骨董商人,但是据陈氏所留存的印章,其中如“陈氏世宝”、“陈氏家藏”、“陈以御鉴定”、“陈定平生真赏”等印,以及陈氏大量的收藏,(见附录一)则陈氏似乎不仅仅是一个骨董商人,也是一个收藏家、鉴赏家。

#### 四、王际之(王济之)

吴其贞《书画记》中常提到书画商人王济之,来往于南北两地,将南方江浙等地的藏画收购转售到北京,极大地促进了书画的南北流通,已受到越来越多研究者的关注。吴氏《书画记》卷四“张樵寮《楷书杜诗一首》”条对王际之有较为详细的描述:

陈以御收藏印



陈氏家藏



陈定平生真赏



以御鉴定珍秘



陈氏世宝

以上书画九十八则,在吴门观于北京王际之寓,系得于嘉兴高、李、姚、曹四家。夫四家收藏,前后已及百年,今一旦随际之北去,岂地运使然耶?……际之善裱褙,为京师名手,又能鉴辨书画真伪,盖善裱者由其能知纸纹丹墨新旧,而物之真贋已过半矣。若夫究心书画,能知各人笔性,各代风气,参合推察,百不差一,此惟际之为能也。然只善看宋人,不善看元人;善看纨素,不善看纸上,此又其短耳。时庚子四月十一日。<sup>[30]</sup>

又卷四“黄大痴《游骑图》小绢画一幅”条:

以上六种观于王际之寓舍,此第二次得于嘉兴者,将欲北渡,复索前书画,同长男振启细玩终日。时庚子五月二十九日。<sup>[31]</sup>

从上面所引《书画记》中关于王际之的两条记载,可知王氏善裱褙而精鉴赏,又从事书画交易,《记》中称“(嘉兴高、李、姚、曹)四家收藏,前后已及百年,今一旦随际之北去”、“此第二次得于嘉兴者,将欲北渡”,正是王际之多次从嘉兴藏家中收购书画售往北地之证,且数量极大,仅吴氏第一次见其从嘉兴购得者,就有九十八则之多。无独有偶,顾复《平生壮观》中亦记一书画商人王济之,也经常从嘉兴的收藏家手中收购书画,转售到北方去,如卷六“张僧繇”:

《五星二十八宿真形图》……王济之从嘉兴项氏购而北去。<sup>[32]</sup>

又同卷“荆浩”:

《云壑图》……王济之从嘉兴购以见示者如此。<sup>[33]</sup>

又卷三“无名书”:

二十札一册……王济之从嘉兴曹氏得者,吴观古曾录其名。<sup>[34]</sup>

可见吴其贞《书画记》中所记的“王际之”与顾复《平生壮观》中的“王济之”当为同一人。

更有证据,《书画记》卷四“陆机《平复帖》一小卷”条:

此帖人皆为弃物,予独爱赏,闻者莫不哂焉。后归王际之,售于冯涿州,得值三百缗,方为予吐气也。<sup>[35]</sup>

而顾复《平生壮观》卷一“陆机”条也说:

《平复帖》九行……王济之购而北去。<sup>[36]</sup>

则这个将陆机《平复帖》购而北去的“王际之”、“王济之”为同一人无疑。

安岐《墨缘汇观》法书卷下墨拓“定武五字损本兰亭卷”条称:

彼时精于鉴别者,有都门王济之、江南顾维岳之称。<sup>[37]</sup>

按顾维岳即《平生壮观》作者顾复之弟,则与他同时而且同样精于鉴别的“都门王济之”,应该就是《平生壮观》中的王济之,也就是《书画记》中的“北京王际之”,而吴其贞误“济”为“际”。

今台北故宫博物院藏《宋人法书》册,其中第一册王安石尺牍钤有“济之”朱文印,范纯仁尺牍钤“王济赏鉴过物”(朱文)。<sup>[38]</sup>第三册谢谔、第四册杜良臣尺牍都钤有“王济赏鉴过物”(朱文)、“王济鉴过”(白文)。<sup>[39]</sup>这四册《宋人法书》共九十八页,又有曹溶收藏印,据《平生壮观》卷二“柬札杂书”称:

宋人墨迹,柬札颇多,予见泰兴季侍御家数十纸、毘陵庄宫坊家数十纸、广陵江孟明家五十余纸、锡山邹太守家三十余纸、丹阳姜子恂家十余纸、锡山高忠宪家二十纸,又见王济之从嘉兴曹侍郎家得八十余纸、李尚书家三十余纸,陈以御于李尚宝家得三十余纸,而诸大家名家不与焉。<sup>[40]</sup>

不知台北故宫博物院所藏的这四册《宋人法书》中之大部是否即王济之从嘉兴曹侍郎(溶)家中所得,若是,则册页上所钤“王济鉴过”之王济是否即王济之(名济,字济之)?待考。

又《平生壮观》中所记“王济之”实为两人，其一即上文所述明末清初书画商人王济之，另一则为与沈周同时之王济之，如卷一“唐摹王氏进帖”：

《万岁通天帖》，天后时王方庆勾勒其祖宗手迹以进呈者。……宋岳珂楷书长跋、赞，元张雨行书跋，沈石田与王济之柬，文衡山楷书跋。<sup>[41]</sup>

又卷九“赵孟頫”：

《洪范》……济之、衡山跋。<sup>[42]</sup>

按此王济之乃王鏊（字济之），即《平生壮观》卷五“王鏊”条小注：“号守溪，字济之，谥文恪”者<sup>[43]</sup>。据《明史》本传：

王鏊，字济之，吴人。……成化十年乡试，明年会试，俱第一。廷试第三，授编修。杜门读书，避远权势。弘治初，迁侍讲学士，充讲官。……嘉靖三年复诏有司存问。未几卒，年七十五。<sup>[44]</sup>

与顾复《平生壮观》中所记与沈周、文徵明、吴宽约略同时的王济之正相符合。

但是检《万岁通天帖》，卷后已无王鏊题跋，而岳珂、张雨、文徵明、董其昌诸跋俱在，据启功《〈唐摹万岁通天帖〉书后》称：

清初朱彝尊曾见过这卷，说有四跋，为岳珂、张雨、王鏊、文征明……今王跋已失，当是入乾隆内府时撤去的。<sup>[45]</sup>

关于《书画记》中这些人名的误记，张光宾先生揭示在前，本文不过为其作一笺注。其中尚不能解决的问题，如张先生认为《书画记》中的朱我安即朱之赤（卧庵），吴辟疆《书画书录解题补》也以为“我安当即卧庵”<sup>[46]</sup>则极有可能又是吴其贞误记。但我将《书画记》中所记吴氏于朱我安处所见书画，与朱之赤《朱卧庵藏书画目》进行比对，未有相同者，（吴氏所记多为元代以前作品，而《朱卧庵藏书画目》所记则以明代为主）因此尚不能确定朱我安就是朱之赤，只能待考。

另外如《书画记》中常提到的张黄美、归希之等人，他们的名字尚未引起研究者的注意，所幸他们也有大量印章留在古代书画作品上，今天亦略考其名，附于后：

### 张黄美

前引张光宾《黄公望〈富春山居图〉以外的问题》中提到当时的骨董商人张黄美鏐，按《书画记》卷五“赵松雪《写生水草鸳鸯图》纸画一小幅”条：

此图观于扬州张黄美裱室。黄美善于裱褙，幼为通判王公装潢书画，目力日隆。近日游艺都门，得遇大司农梁公见爱，便为佳士。<sup>[47]</sup>

辽宁省博物馆所藏李成《茂林远岫图卷》，据《故宫散佚国宝特集》著录，其上钤“邗上张鏐黄美拜观”，<sup>[48]</sup>但画册晦暗，不能辨认。又上海博物馆藏米芾行书《多景楼诗册》，连钤“张鏐”（朱文）、“黄美曾观”（白文）二印<sup>[49]</sup>，则张黄美名鏐，字黄美。又《书画记》称“扬州张黄美”、李成《茂林远岫图卷》钤“邗上张鏐黄美拜观”，安岐《墨缘彙观》“定武五字不损兰亭卷”有：“桐城相国与广陵张黄美同观”<sup>[50]</sup>，邗上与广陵都是扬州的别称，则张黄美为扬州人。

张黄美善裱褙，而精鉴赏，并因此得到大司农梁公（即大收藏家梁清标）赏识。据《书画记》卷六“盛子昭《秋林渔隐图》绢画一卷”条称：“以上八种，观于扬州张黄美家，系近日为大司农梁公所得者。”<sup>[51]</sup>又顾复《平生壮观》卷八“赵伯驹”：“《桃花源图》……张黄美为梁氏购者，最佳，最真。”<sup>[52]</sup>可知张黄美亦经常为梁清标收购书画，从事书画交易。张鏐之名不太为人所知，所以往往被误释，如梁楷《东篱高士图》钤“张鏐”白文印，《石渠宝笈》著录竟误作“张羽钧”<sup>[53]</sup>。台北故宫博物院所编《故宫历代法书全集》于“张鏐”印释文亦或作“张羽钧”，或作“张羽鈇”<sup>[54]</sup>。

扬州另有一个张鏐(1769—1821),字子贞,号老姜,《历代画史彙传》称其“善山水、工八分,兼长篆刻”<sup>[55]</sup>,比张黄美晚一个多世纪。

### 归希之

《书画记》卷三“赵松雪《黑犬图》”条有一段关于苏州书画商人归希之的记述,大概是目前所见对归氏介绍最详者:

以上十九图观于苏城归希之家。归本市贾,性不善修饰,不置田产,惟耽书画。时鼎革后,凡故家书画出鬻,希之皆售之,虽荐绅官长求之勿得也。人知其僻,多怜而护持之。所居楼高大不过丈许,士夫尝诣之,皆作世外交,盖一奇士也。<sup>[56]</sup>

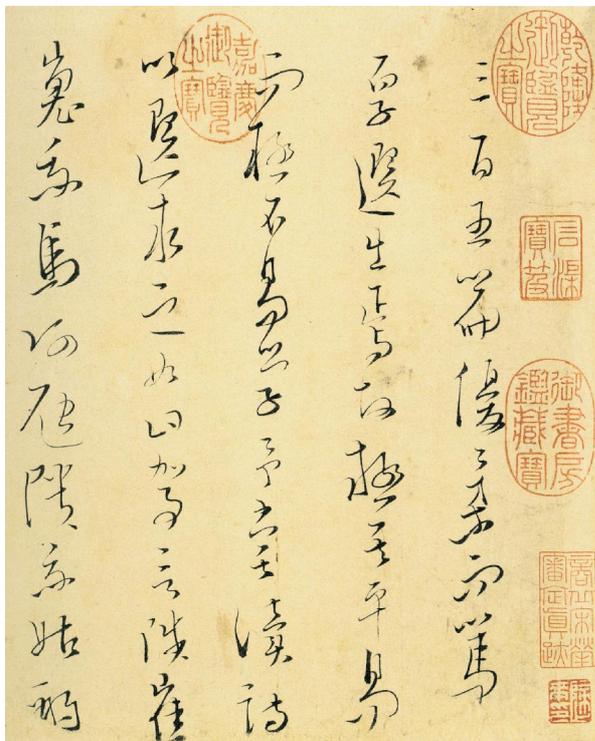
归希之收藏甚富,今天还能见到钤有他的朱文小印“希之”的书画,如韩幹《照夜白图卷》(纽约大都会博物馆藏)、宋许道宁《雪景》、马远《月夜拨阮》、宋人《秋山文会图》、元朱德润《林下鸣琴图》、倪瓚《桐露清琴图》、王蒙《山中

归隐图》、方从义《山阴云雪图》、张中《枯荷鹈鹕图》(以上台北故宫博物院藏)、马琬《暮云诗意图》(上海博物馆藏)等,可见吴其贞所述并非虚誉。

辽宁省博物馆藏文天祥《草书木鸡集序卷》和台北故宫博物院藏南唐周文矩《苏李别意卷》,都钤有“希之”(朱文)与“归来印”(白文)。(“来”字下多一斜画,不知何故?)又据《石渠宝笈》“元赵孟頫书崇禧万寿宫记一卷”条著录,钤有“归来印”(重二)、“希之”(重七)二印<sup>[57]</sup>,则归氏名来,字希之。归希之之名鲜为人知,《中国鉴赏家印鉴大全》竟误将其“希之”小印置于朱之赤名下<sup>[58]</sup>。

《书画记》中名字之误或不仅这些,尚有待进一步的研究。《书画记》是研究明末清初书画流通史、鉴藏史的重要史料,因此,厘清当时一些书画商人的真实姓名,对今天的研究,具有重要的现实意义。

(作者单位:昆仑堂美术馆)



文天祥 草书木鸡集序卷(局部) 纸本  
24.5×96.5cm 辽宁省博物馆藏

### 注释:

[1]如《珊瑚网》称“崇禎丁丑,为黄越石持来”,《式古堂书画汇录》:“甲戌秋,黄越石忽持前二册来。”《书画记》卷二“王叔明《破窗风雨图》纸画一卷”条:“越石居安人,与黄黄石为姑表兄弟。”(第75页)。

[2]张光宾《黄公望〈富春山居图〉以外的问题》,原载《故宫季刊》第九卷第四期,1975年。转引自张光宾《读书说画——台北故宫行走二十年》,2008年,第72—73页。

[3]参看邵彦校点《书画记》“本书说明”。

[4]台北故宫博物院编《故宫书画图录》第二册,第220页。

[5]《石渠宝笈秘殿珠林汇编》第二册,北京出版社,2004年,第1104页。

[6]台北故宫博物院编《故宫书画图录》第四册,第280页。

[7]《石渠宝笈秘殿珠林汇编》第七册,北京出版社,2004年,第4027页。

- [8] 台北故宫博物院编《故宫书画图录》第五册, 1990年,第26页。
- [9]《石渠宝笈秘殿珠林汇编》第二册,北京出版社,2004年,第1110页。
- [10] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,92页。
- [11] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,92页。
- [12]《书画记》卷三“易元吉《松鼠图》小纸画一幅”条后记“观于侄孙于庭家”,而卷四“洪容斋七言绝一首”条作“此得之于庭侄”。但“四库本”前一条作“于庭”,后一条作“於庭”,或吴氏另有一“庭侄”?但后一条接着又说“后并倪云林《江岸望山》……归之江孟明”,而倪云林《江岸望山》正是“观于侄孙于庭家”,则此“於庭”与“于庭”又似一人,而手民臆改,或吴氏有所脱漏。待考。
- [13] 安岐《墨缘汇观》“唐寅歌风台实景图”条称“后下角有白文吴珣之印。”(江苏美术出版社,1992年,第255页。)而未著录“其贞”印。但此图不见于《书画记》。
- [14] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第188页。
- [15] 顾复《平生壮观》,上海古籍出版社,2011年,第241页。
- [16] 顾复《平生壮观》,上海古籍出版社,2011年,第140页。
- [17] 顾复《平生壮观》,上海古籍出版社,2011年,第331页。
- [18] 顾复《平生壮观》,上海古籍出版社,2011年,第341页。
- [19] 台北故宫博物院编《故宫历代法书全集》第三册,第179页。
- [20] 台北故宫博物院编《故宫历代法书全集》第三册,第179页。
- [21] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第104页。
- [22] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第147页。
- [23] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第187页。
- [24] 顾复《平生壮观》,上海古籍出版社,2011年,第250页。
- [25]《明史》卷三百八奸臣列传马士英本传:“明年(1646)大兵剿湖贼,士英与长兴伯吴日生俱擒获,诏俱斩之。”中华书局,1974年,第7945页。
- [26] 台北故宫博物院编《故宫书画图录》第一册。
- [27]《石渠宝笈秘殿珠林汇编》第一册,北京出版社,2004年,第667页。
- [28] 台北故宫博物院编《故宫书画图录》第一册。
- [29] 台北故宫博物院编《故宫书画图录》第十六册。
- [30] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,165-166页。
- [31] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,172-173页。
- [32] 顾复《平生壮观》,上海古籍出版社,2011年,第217页。
- [33] 顾复《平生壮观》,上海古籍出版社,2011年,第230页。
- [34] 顾复《平生壮观》,上海古籍出版社,2011年,第103页。
- [35] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第171页。
- [36] 顾复《平生壮观》,上海古籍出版社,2011年,第3页。
- [37] 安岐《墨缘汇观》,江苏美术出版社,1992年,第137页。
- [38]《故宫历代法书全集》第十二册,第98、113页。
- [39]《故宫历代法书全集》第十三册,第56、57页,第十四册,第102、103页。这几件尺牍及印章安岐《墨缘汇观》法书卷下亦有著录。
- [40] 顾复《平生壮观》,上海古籍出版社,2011年,第64页。
- [41] 顾复《平生壮观》,上海古籍出版社,2011年,第16页。
- [42] 顾复《平生壮观》,上海古籍出版社,2011年,第309页。
- [43] 顾复《平生壮观》,上海古籍出版社,2011年,第189页。
- [44]《明史》中华书局,1974年,第7945页。第4825-4827页。
- [45]《王羲之万岁通天帖》,文物出版社,1997年,第62页。

[46] 吴辟疆《书画书录解题补》“朱卧庵藏书画目一卷”条加案语：“案《书画记》有唐僧法藏禅师东海新罗帖……云观于苏城朱我安之侨居，我安当即卧庵，盖歛人而流寓吾郡者。”《中国书画全书》第四册，第739页。

[47] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第233页。

[48] 《故宫散佚国宝特集》，

[49] 《晋唐宋元书画国宝特集》，第343页。

[50] 安岐《墨缘汇观》，江苏美术出版社，1992年，第134页。

[51] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第257页。

[52] 顾复《平生壮观》，上海古籍出版社，2011年，275-276页。

[53] 《秘殿珠林石渠宝笈汇编》第二册，北京出版社，2004年，第1104页。

[54] 《故宫历代法书全集》第九册吴彩鸾《唐韵》册154页；第十册《眉山苏氏三世遗翰》册，第200页。

[55] 彭蕴燦《历代画史汇传》，《中国书画全书》第十一册，第231页。

[56] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第95页。

[57] 《秘殿珠林石渠宝笈汇编》第二册，北京出版社，2004年，第918-919页。

[58] 钟银兰主编《中国鉴赏家印鉴大全》，江西美术出版社，2008年，第206页。

#### 附录一 曾经陈以御收藏的书画作品

1、鍾繇《荐季直表》，安岐《墨缘汇观》书法卷上“鍾繇荐季直表”条称：“卷经陈以御、高平湖、宋商邱所收。”安岐《墨缘汇观》，江苏美术出版社，1992年，第1页。

2、唐摹《王羲之一门书翰卷》，钤：陈定平生真赏（朱文），辽宁省博物馆藏。

3、褚遂良书《倪宽传赞卷》，钤：陈以御（白文）、陈定书印（白文），台北故宫博物院藏。

4、颜真卿《祭侄文稿》。钤：陈定（朱文连珠）、陈定书印（白文）、陈定（白文）、陈定平生真赏（朱文）、陈氏世宝（朱文），台北故宫博物院藏。

5、传周文矩《宫女浴婴图》扇页，钤：陈定（白文），弗瑞尔美术馆藏。

6、唐韩滉《文苑图卷》，钤：陈以御鉴定（朱文），故宫博物院藏。

7、董源《龙宿郊民图》，钤：陈定（朱文）、以御鉴定珍秘（朱文），台北故宫博物院藏。

8、巨然《萧翼赚兰亭图》，钤：陈定（朱文），台北故宫博物院藏。

9、米芾《草书四帖》。钤：陈定（朱文）、陈定书印（白文），今藏日本大阪。

10、米芾《芾非才当剧帖》。钤：陈定印（朱文）、陈氏家藏（白文），台北故宫博物院藏。

11、米芾《致伯充台坐帖》。钤：陈定（朱文）、陈定平生真赏（朱文）、陈氏世宝（朱文），台北故宫博物院藏。

12、米友仁《文字帖》，钤：陈以御（白文）、陈定书印（朱文）、陈氏世宝（朱文），台北故宫博物院藏。

13、苏迈《主管学士帖》，钤：陈定平生真赏（朱文）、陈定书印（朱文）、以御鉴定珍秘（朱文），台北故宫博物院藏。

14、沈周《溪桥访友图》，钤：陈定（朱文），台北故宫博物院藏。

#### 附录二 曾经张先三收藏的书画作品

1、东晋《楷书曹娥诔辞卷》，钤：东海张应甲字先三号希逸宝藏书画印（朱文）、张应甲印（朱文）、希逸氏（白文），辽宁省博物馆藏。

2、颜真卿《刘中使帖》，钤：胶西张应甲先三氏图书（朱文），台北故宫博物院藏。

3、蔡襄《致资政谏议明公尺牒》，钤：东海张应甲字先三号希逸宝藏书画印（朱文），台北故宫博物院藏。

4、苏轼《洞庭春色赋、中山松醪赋》，钤：张应甲（朱白相间）、胶西张应甲先三氏图书（朱文），吉林省博物馆藏。

5、黄庭坚《山预帖》，钤：张应甲印（朱文）、希逸氏（白文），台北故宫博物院藏。

6、米芾《德忱帖》。钤：希逸氏（白文），台北故宫博物院藏。

7、赵佶《雪江归棹图卷》，钤：胶西张应甲先三氏图书（朱文）、张应甲印（朱文）、东海张应甲字先三号希逸宝藏书画印（朱文）、希逸氏（白文）、张应甲（朱白相间印），故宫博物院藏。

8、赵孟頫《水村图卷》，钤：胶西张应甲先三氏图书（朱文）、张应甲（朱白相间），故宫博物院藏。

# 写在闵贞被开除之时（一）

## ——兼论闵贞及闵贞的绘画艺术

□ 张郁明

### 一、也说闵贞与“扬州八怪”

时下闵贞是否应列入“扬州八怪”成为热点，持应将闵贞从“扬州八怪”中除名论点者之说被炒为“被开除”说。为此，近日扬州画派研究会和扬州日报举办了《“扬州八怪”闵贞遭遇“被开除”？》的学术研讨会。在这个会议上正方和反方争论得非常激烈。正方（闵贞应列入“扬州八怪”）势众，言之有理，而反方（不应列入“扬州八怪”）势孤，也不示弱，并祭出上世纪80年代扬州八怪丛书出版会议的尚方宝剑：“上世纪80年代《扬州八怪研究资料丛书》编辑出版会议上，文史大家卞孝萱率先提出的‘扬州八怪’以‘辛亥’之前为界的定限观点，得到了众多专家的认可。”反方同时指出：“在清人所述中，‘扬州八怪’中从没有闵贞的名字，率先将之列入的是陈衡恪，但他是近代人，不具有说服力。所以守住‘辛亥’这样一个界定底线才不会乱。”（见《扬州日报》2011年6月9日文化版）。因与会持正方论者除李万才外均没有出席过丛书编辑会议，一时无从回答。这样，闵贞“被开除”的问题复杂化了。

“辛亥底线”与八怪资料研究丛书会议无关及“八怪十五家”之导源

首先要指出的是，上述观点不是上世纪80

年代八怪丛书的精神，也不是卞老彼时所说的。我们只能说借卞老之名说自己的观点。

1982年，南京东郊宾馆首次编辑会议出席人员如下：扬州方面应邀的有薛锋、蒋华、李万才、张郁明、郑奇、刘永明，南京方面的有许幸农、卞孝萱、周积寅，上海方面有胡艺。主持会议的是江苏美术出版社总编索菲，作中心发言的是主编卞孝萱。北京方面的启功、薛永年因故缺席。而陈传席等人是在中心会议结束后因郑奇而介入的。也就是说反方发言人并没有听到卞老的讲话内容。因此，我们认为反方是在借卞老之名发言，不能代表当年主持东郊编辑会议的卞老，更不能代表与会的专家的观点。

1982年东郊编辑会议是出了简报的。其编辑体例和主要观点见之于《扬州八怪资料研究丛书》的例言和卞老执笔的序言中。卞老的序言所列的入选画家及理论依据如下：

汪鋈《扬州画苑录》说：李鱣、李莼等。

凌霞《天隐堂集》说：郑燮、金农、高凤翰、李鱣、李方膺、黄慎、边寿民、杨法。

李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》说：罗聘、李方膺、李鱣、金农、黄慎、郑燮、高翔、汪士慎。

葛嗣澍《爱日吟庐书画补录》说：金农、郑燮、华岳。

黄质《古画微》说：李方膺、汪士慎、高翔、

边寿民、郑燮、李鱣、陈撰、罗聘。

陈衡恪《中国绘画史》说：金农、罗聘、郑燮、闵贞、李方膺、汪士慎、黄慎、李鱣。

以上列表中除去重复者共十五人。这就是当今“八怪十五家”的由来。如果卞老在丛书编辑会议上以“辛亥”为底线的说法，他在丛书序言上怎么会有这样的列表呢？在此基础上，闵贞被列入江苏版的八怪研究丛书，同时也被纳入1999年天津美术出版社出的《扬州八怪书画全集》和2001年上海人民出版社出的《扬州八怪传记丛书》。如果说1982年南京东郊八怪编辑会议上提出的“八怪十五家”之说是约定俗成期，而继江苏版之后出的天津的丛书、上海的丛书就是开花结果期。这一辉煌的成就，是中国近代美术史的骄傲，她已积淀为历史，凝聚了一代美术史论家的心血和生命。对这样重大的学术成果，我们应当尊重，不足之处可以补充，但没有必要另起炉灶、另立一说。

#### “八怪十五家”清除门户——闵贞“被开除”之多米诺效应

反之，即使1982年的卞老没有说，反方不可提出“辛亥”底线吗？可以啊，既然是学术研讨，什么观点都可以提。假设这一观点被确认，其结果如何呢？陈师曾生于1876年，卒于1923年。他的《中国绘画史》是死后出版的，确实超出了辛亥——1911年的底线。这样，便将闵贞从“八怪十五家”中开除。黄宾虹，生于1865年，卒于1955年，他的“八怪说”出于《古画微》，而该书出版于1925年，比陈师曾说更晚。这样，黄说中的边寿民、陈撰也得从“八怪十五家”中开除！葛嗣彤生于1867年，卒于1936年，他的《爱日吟庐书画补录》民国二年（1913）出版，也出了“辛亥底线”，这样，葛说中的华嵒也应被开除。凌霞是海派主干画家和理论家，海上画派主要活动于晚清和民国年间，目前他的生卒年和他的《天隐堂集》的

出版日期尚未考出。凌霞的许多好友如缪荃孙等都过了“辛亥底线”，估计凌氏的卒年和《天隐堂集》离辛亥底线不远，若是，则“八怪十五家”的大堤将全线崩溃！从上世纪80年代到当下三十年的“扬州八怪”研究的成果将遭到质疑和耻笑！正如庄子所云：“以不平平，其平也不平，以不征征，其征也不征。”由此可见，“辛亥底线”之荒谬和幼稚。它的错误在于不是以历史的本来面貌给“扬州八怪”划出历史空间，而是按照逻辑的教条，限制理论的进展，即触犯了学术史上“逻辑与历史统一”的基石。历史是永恒的存在，而学术研究却在不断深化，永不停步。用一个死教条去限制历史的视野，不啻于郑人买履也。

#### 闵贞“被开除”说导源

近几年来，有人著文以“闵贞没有到过扬州，和扬州八怪没有交往”为由，将闵贞排除，提出“八怪十四家”之说。经跟风者发酵，美术界便有了闵贞“被开除”的新闻和争论。一时闹得沸沸扬扬，煞有介事。其实这个“被开除”的发明权既不属这场辩论中的持反论者，也不属卞孝萱先生。它的始作俑者乃是沪上已故著名美术史论家胡艺先生。（见之于1993年江苏美术出版社出版的《扬州八怪年谱（下）》所收入的胡艺先生的《闵贞年谱》的序言）

胡先生在《序言》中说：

以闵贞列入“扬州八怪”系由陈衡恪于《中国绘画史》中提出，别无所见。目前所见关于闵贞的资料，未见闵氏与扬州有关的记载，与“扬州八怪”其余各家亦未见有何交往。想陈氏或因其行事有异于常人，如为父母追绘遗容，及不为千金利诱、不为权势威逼而拒为权贵作画，所为“性僻傲”而入“怪”之列。

胡先生在文中讲得很清楚，因未见闵氏与扬州的有关资料及未见与“扬州八怪”其他人

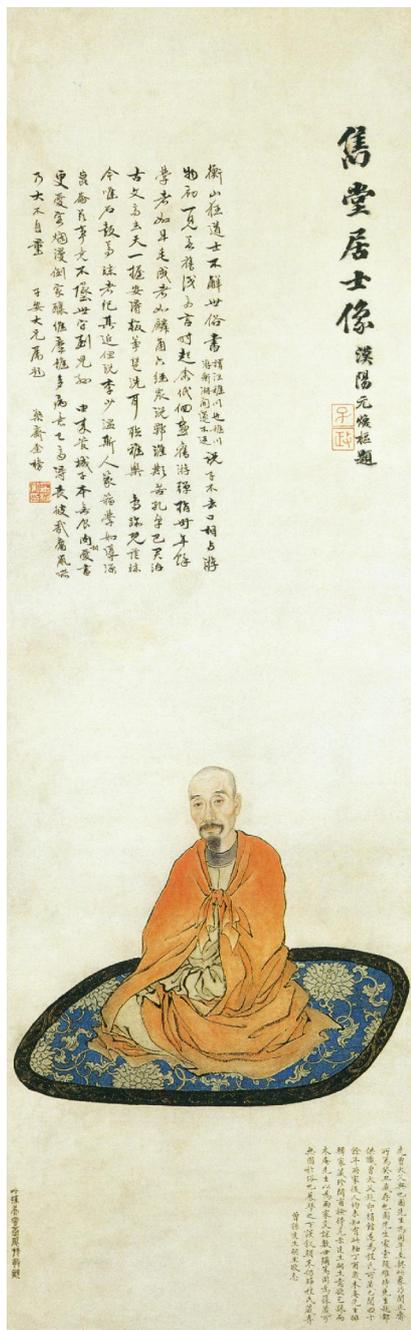
交往的资料,不主张将闵贞列入“八怪”。只是迫于“扬州八怪”资料研究丛书划定的范围和体例要求,方为闵贞做了年谱。亦即是说胡先生是不主张将闵贞列入“扬州八怪”的。近几年来主张“八怪十四家”的文章并没有提出比胡先生年谱中更多的资料,所多者只不过是胡先生欲说而没有说的“八怪十四家”这句话而已。所以闵贞“被开除”说的发明权不属那些喊口号者,而应属于胡先生。

我认真阅读了胡氏的《闵贞年谱》,发现一个问题,即胡先生在作《闵贞年谱》时,因条件的限制,没有看到闵贞为巴慰祖作的《巴慰祖像》。年谱中没有《巴慰祖像》的记载,故有了排除闵贞的论述。我想如果胡先生发现了闵贞的《巴慰祖像》,还会坚持他的看法吗?令我纳闷的是,胡先生过世之后闵贞的《巴慰祖像》在美术画刊上广为刊登,并被李万才、周积寅二兄收入他们合编的《扬州八怪绘画精品录》(江苏美术出版社1996年版),时下网上有这幅画的彩版,立轴四边有十几家题跋(北京故宫博物院藏)。持反论者既然要出“彩”,总得看看书上网再说吧?或者持“八怪十四家”论者会说,这幅画能说明什么问题?巴慰祖何许人也?和扬州及“扬州八怪”有什么关系?

### 巴慰祖其人和“扬州八怪”

巴慰祖(1744—1793),字籍予,号雋堂、晋唐、子安、莲舫。父兄皆为扬州盐商,《扬州画舫录》有记载。祖籍歙县,家扬州。早年与汪中同学,至善,并受其影响。工书画,尤精篆刻。为中国篆刻史上的“歙四子”之首,与丁敬、黄易、邓石如合称“丁黄巴邓”,赵之谦受其影响极深。巴慰祖死于扬州,死后由大儒汪中为其作传,文见《汪中集》。扬州博物馆及沈华先生处皆藏有其大作。其故居今日尚在,在引市街的巴总门。家有画舫,名曰莲舫,巴慰祖引以为号。巴慰祖家在扬州,主要活动在扬州,且其家世代

为扬州盐商,而闵贞为巴氏造像,不就和扬州连在一起了?或有人说,即使为巴慰祖作画,其画像未必作于扬州。这就涉及对《巴慰祖像》的分析了。造像可分为居家图、行旅图。若是行旅图,一般是短褐,佩有斗笠、瘦瓢、筇仗之类,且脸部稍有疲惫之色。如罗聘和黄慎的行旅图,所谓“一笻一笠一瘦瓢”之属也。而这幅



闵贞 巴慰祖像 纸本设色  
103.5 × 31.5cm 故宫博物院藏

图不是。巴慰祖端坐绣有蓝色宝相花的大地毯上,双目炯炯有神,身着金光闪闪的红紫披风式袈裟。像是坐禅但眼睛却不能忘却物外,还在正视前方,像是深思熟虑却又趺坐于宝相花中,在于似佛非佛,似道非道,似儒非儒之中,颇给人以现代摄影师照标准像的感觉,一派富

贵气象。似藏亦显,似显更藏,暴露了巴慰祖亦商亦儒的心态特征。可以断定,这是居家造像而非行旅造像。巴慰祖不可能穿着华丽的披风袈裟去行旅,更不可能带着沉重的绣有蓝色宝相花的大地毯去旅游。如上分析,你能说闵贞没有到过扬州吗?

另外,我在检索李万才、周积寅二兄编的《扬州八怪绘画精品录》时发现,该书共收录闵贞绘画精品 18 幅,其中扬州博物馆藏有四幅,周斯达藏一幅,再加上《巴慰祖像》共六幅,竟占闵贞绘画精品的三分之一。我曾经问过周斯达先生画从哪里来的,周说,上世纪 50 年代在扬州地摊上买的,仅几块钱,很便宜。或有人说,难道不可能是从外地流到扬州的吗?这种说法不太符合扬州的实际,据我考证,自乾隆十六年后到当代,扬州有大量的书画流出,流入的极少。清代故宫所藏过半来自扬州。乾隆年间的流出是盐商巴结皇上,晚清民国的流出,是因为扬州变穷。“文革”期间,扬州几乎“家家林散之,户户孙龙父”,现在还剩几多?石涛在扬州创作何止上千,现在还能见到几幅?

闵贞不仅是画家,而且是篆刻家,汪启淑《续印人传》有其传记。其篆刻成就亦很高,我在编《徽宗印风》(重庆出版社 1999 年版)时发现,吴让之藏有闵贞的印章《读画楼》,并摹刻过,后被我收入该书,以证闵贞和扬州的关系。近日我在扬州某收藏家处发现一方闵贞所刻白文印《神游》。以上这些,都说明闵贞确实到过扬州,而且留下大量的作品。

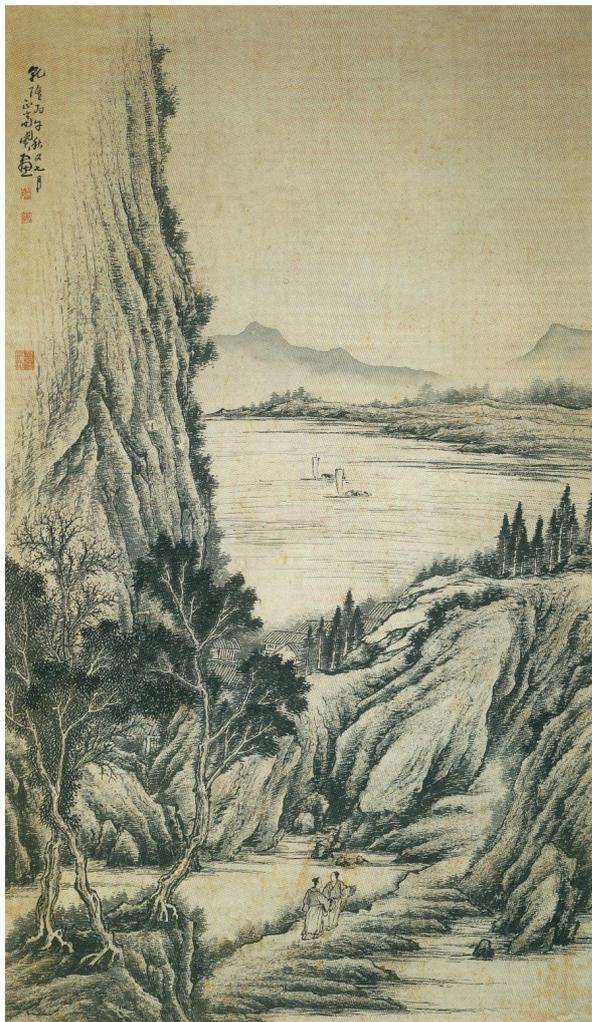
#### 闵贞和“扬州八怪”其他人的关系

持反论者说,闵贞和扬州八怪没有关系,故不可入列。这种说法有些苛刻。

清代诗人杨揆《桐花吟馆稿》有记载闵贞事迹的诗:“中年落魄驱四方,东西南北空彷徨”(见胡艺《闵贞年谱》第 368 页)。此诗作于闵贞 48 岁时。文章上所说的“中年”一般指 40

岁到 60 岁之间。若以 40 岁算,即 1769 年。其时“扬州八怪”前辈早已过世,闵贞何以和他们见面?其时扬州画坛之“八怪”只剩下罗聘一人。罗聘比闵贞小 3 岁,若闵贞 40 岁,罗聘 37 岁。既然闵贞中年东西南北游食四方,作为职业画家的闵贞,岂有不到东南大都会、经济文化中心扬州卖画的道理?目前我们还未找到闵贞、罗聘直接交往的资料,但从巴慰祖处找到和罗聘间接交往的资料。在罗聘手辑并手批的《罗两峰印存》中发现了巴慰祖为罗聘刻的《罗聘》、《遯夫》两方印章。《罗两峰印存》所辑入的印人如丁敬、黄易、奚冈、邓石如等都是和罗聘有过直接交往的亲密师友。从巴慰祖研究中可知,地位优越极为自矜的盐商巴氏,绝不轻易为他人刻印,巴慰祖和罗聘同住扬州且有同好,由此可知巴慰祖与罗聘非常密切。既然巴慰祖接交了闵贞,能不把与罗同嗜好且绘画成就极高的闵贞介绍给罗聘?

自 1773 年起至 1782 年,闵贞流寓京师,其时罗聘也在京师,他们都是翁方纲的座上客。例如乾隆四十五年(1780)庚子,闵贞游北京,于翁方纲宅作《天际乌云诗意图》。翁方纲云:“庚子春,广济闵生为予写《天际乌云诗意图》。”(见翁氏《复初斋诗集》卷四十七)。同年,罗聘也在北京,于翁宅作《彝斋四图》。翁方纲云:“乾隆庚子春,属罗生两峰为作《彝斋四图》。”(翁氏《复初斋文集》卷五),二人在同一年的春天出入翁府,先后为其作画,岂有相互不知、不见的道理?闵罗直接交往的实证目前尚拿不出来,就像胡艺先生在撰闵贞年谱时,没有见到闵贞的《巴慰祖像》一样,年谱出版了,《巴慰祖像》却冒出来了。说不定哪一天在某报刊或某国外的作品集中突然蹦出闵贞为罗聘作的画,或罗聘为闵贞作的画,或闵贞、罗聘合作的画亦未可知。天下之大,藏书藏画之多,你都见过?这些都是情理之中、意料之外的事。



闵贞 指点江山图 纸本设色  
177.5×103cm 山东省博物馆藏

从汪砚山到陈师曾看“八怪十五家”之本质  
退一万步讲，即使闵贞没有来过扬州，和当时“扬州八怪”中仅存的罗聘没有直接和间接的联系，我们也不能将闵贞从“八怪十五家”中除名。例如有谁能拿出证据，证明赵之谦到过上海，并和海上画家任伯年、吴昌硕等人有所交往？但是赵之谦依然是海派名家，并被公推为海上画派的开山之祖。同样，一生基本在扬州度过，晚年才回到金陵的龚贤，有谁能拿出和“金陵八家”其他人直接交往的证据？因没有交往，就将龚贤从“金陵八家”中除名？就“扬州八怪”之李方膺而言，直到目前我们既未发

现他在扬州作画的记录，也未发现他和“扬州八怪”其他人的交往记录，我们就将其从“扬州八怪”中除名？由此可见，到没到过扬州、和“扬州八怪”其他人有没有交往并不是问题的本质。亦可以说，流派的成立并不是建立在人际关系上，也不是作品一定要和流派发祥地关联，而是要看艺术家的创作思想，艺术风格及承接与这流派的本质是否血肉相连。

“扬州八怪”的艺术本质是什么？这个极为重要的命题，长期以来一直荒芜着，一直被冷处理，无人问津。为什么？怕抓不准，有所顾忌，怕被人质疑。时至今日，闵贞“被开除”闹得全国沸沸扬扬，这就不得不作正面回答。要我回答，这个问题亦不难找到答案：它是乾隆年间扬州盐文化的一部分，说穿了，它的本质就是适应乾隆年间的以盐商为中心的商品经济的商品画，并具有所有商品画的一切本质特征。这段话如果说在20年前，会被人骂臭了头。但是，当今书画拍卖热浪滚滚，不仅历代书画进入市场，就连张大千、黄宾虹、傅抱石、潘天寿，甚至连鲁迅、陈独秀的手迹都粉墨登场，人们才恍然大悟，原来凡是一切具有交换价值的东西都具有商品性质，而且只有在商品流通中为世人公认的才是好的东西。书画也不能跳出这一经济学的规律。

据不完全统计，乾隆年间，混迹于扬州的书画文人在三千人以上，最终得其大名者也只有“八怪十五家”左右的这几个“宝贝”。这些画家中，有被罢免的小官僚，有职业画家，有失意的文人。他们不是有心去搞什么“创新”，只是为生活所逼，为竞争驱使，不得不使出浑身的解数——文化积淀，搞出一些前人没有的名堂——“创新”，这样就出现了以金农、郑板桥为首的“八怪十五家”这个艺术群体。因为他们所作所为有别传统，更接近生活的底层，总是与众不同，与那个时代格格不入，于是被时人目之以“怪”，而且是“八怪”，

是极端的贬义词。于是有了汪砚山“画非一体,怪以八名,覆酱嫌粗,只能盛行百里”的诅咒。谁知夸人不如骂人凶,越骂名气越大。由汪砚山“八怪论”出到陈师曾的“八怪说”亦不过三十多年的一瞬,汪砚山的反论来个大反转,之后出现了李玉棻、凌霞、陈师曾的正面大赞颂歌。人们不禁要问,“八怪十五家”活动在汪砚山一百多年前,何以到了辛亥前后二三十年方掀起讨论“扬州八怪”的研究高潮?它的根本原因不在辛亥革命,而导源于1840年到“五四”之间世纪之交的中国内外交困的思考。汪砚山深受太平天国三进扬州之害,出于对因癸丑之变而死难画家的哀悼,从儒家“子不语怪力乱神”出发,借李鱣、李莼为名,对乾隆年间以金农、板桥为首的创新画家全盘否定。陈师曾则不同了。他是湖南巡抚陈宝箴的孙子、晚清大儒陈散原的长子、当代十大学者之一陈寅恪的长兄,从小受过严格的旧学磨砺,同时他又留学日本,受过西方文化的熏陶。陈师曾生活的年代和汪砚山不同,是推翻满清旧制,清算“孔家店”,寻求“德先生”“赛先生”的时代。陈师曾是从旧学中走来又是杀向旧学的勇士,其立论的立足点与汪砚山恰恰相反,他总在寻找个性,寻找对传统的叛逆精神,这就有了他在《中国绘画史》中对“扬州八怪”的论述。纵观陈师曾留下的绘画作品,其中有很多临摹“扬州八怪”的作品,并把“扬州八怪”的原诗题在自己的画上,这说明陈氏家族藏有大量“扬州八怪”的资料和作品,因此,陈师曾把闵贞纳入“扬州八怪”绝不是一时兴之所至,是经过严谨的思考的。现在我们看到的闵贞的《巴慰祖像》不是和扬州盐商相联了?闵贞在画上题“师法石涛”“师法天池山人”,不是和金农、板桥的艺术思想一脉相连?再看,闵贞的人物画,深得黄慎、金农神理,何以不可将闵贞纳入“扬州八怪”?闵贞的人物造像,在乾隆年间有“绝肖”之誉。用今天

的眼光来看像学过素描似的,是“扬州八怪”不可替代的一面。这些大约都是陈师曾把闵贞纳入“扬州八怪”的理由吧。陈师曾学问有多大,生前影响有多大?俞锐在《中国绘画史》序中说:“梁任公(启超)演说,以吾师之死,其影响于中国艺术界,殆甚于日本之大地震。地震之所损失,不过物质,吾人之损失,及精神。”陈师曾的《中国绘画史》是近现代第一部中国绘画史,学术界有“近现代美术史论之父”之誉,在黄宾虹还未出道时,陈师曾已名满天下。这不是“陈师曾是近现代人”就可以概括的,现在我们还对陈师曾将闵贞纳入“扬州八怪”有所怀疑吗?还要将其从“八怪十五家”中“开除”吗?

#### “扬州八怪”研究没有结束,任重而道远

“扬州八怪”的研究已经走过了三十年,取得了令人瞩目的成就。回过头来看,这三十年的研究尚有许多不足,有许多问题尚待深化。时下闵贞“被开除”的争论,无论正方和反方,都是对“扬州八怪”研究的贡献,它暴露出的问题都令人思考、深省。当“扬州八怪”处于逆势被批判时,对前贤隐晦,可以理解,就连汪砚山也只提“二李”不及其他正出于斯。当“扬州八怪”成为正果后,那就不必了。现有人建议把方婉仪、丁有煜纳入研究范围,就很有见地。如果说“扬州八怪”是一个诗书画印的结合体,那么乾隆年间的西泠前四家及陈曼生都应在研究范围内;同样如研究“扬州八怪”的诗文及交往,则吴敬梓、袁枚都是不能回避的。因此,可以说,清代“扬州八怪”的研究远远没有结束,路还漫长。我们同意丁家桐、李万才先生的看法,对于“扬州八怪”的研究只能做加法,不能做减法。只有这样,“扬州八怪”研究才能成为体系,才能成为一门学问。(未完待续)

(作者为扬州教育学院教授)

## 浅谈王一亭对晚年吴昌硕的影响

□ 王丽萍

1912年,吴昌硕居上海,是年以字行,刻“吴昌硕壬子岁以字行”印,次年订润例,正式作为职业书画家立足于上海画坛。吴昌硕在继承部分海派传统的基础上,又凭借深厚的金石功底,将诗书画印融会开拓出绘画的新生面,形成了对后世影响极深的“金石画风”。虽然吴昌硕身后通常被归入海派,并作为海派后期的杰出代表,但其实吴画的风格与传统海派的绘画风格大相径庭,所以针对吴画的新成就,一开始还引起了海上画坛旧阵营人士广泛的不解和不满,如黄宾虹等就曾称其画为“恶画”,可见吴画对画坛的冲击之深。<sup>[1]</sup>研究中国传统绘画的近代画风之变,吴昌硕本身即是很好的切入点,对认清当代画坛局势也大有裨益。国内自上世纪50年代以来,研究吴昌硕的文字洋洋大观,然大部分只倾情于其艺术风格特色的探讨,很难见到关于吴昌硕与其所处的时代文化、经济、政治背景之间互动关系的专门研究,以至于我们很难在认识上把画家与历史较好的融合起来。笔者深觉有憾,想就此做些工作,但苦于能力有限,只能浅尝辄止。本文依据极为有限的历史资料,对吴昌硕晚年移居上海的始末稍作梳理,并以这一时期对其事业发展至关重要但却几乎被人遗忘的人物——王一亭为关键线索。

### 一、结缘王一亭

民国初期的上海画坛,吴昌硕与王一亭合称“海上双璧”,名震一时。当时由于吴昌硕、王一亭的联手结盟,形成了“金石画风”引导画坛的局面,加之原有的各种艺术流派群体、西洋及商业美术,使在19世纪后期商业社会中孕育出的上海画坛到了民国时期呈现出前所未有的繁荣局面。<sup>[2]</sup>时至今日,大部分人只知道吴昌硕却不知道王一亭的存在,但是要想认识真正的吴昌硕绝对无法回避此人,所以我们有必要重新整理出关于他们两个人的那段历史。王一亭中年之后结识吴昌硕,之前曾拜师任伯年,<sup>[3]</sup>早年画风明显模仿任,之后又受到吴昌硕的影响,由世俗画风转向“金石风”,以篆书入画,笔势刚健雄强,自成一家,并非完全依傍吴昌硕的风格。王一亭自幼钟情于绘事,一生笔耕不辍,佳作也不在少数,但论其在艺术上的贡献,更为重要之处莫过于促成了吴昌硕及其艺术的成功。

在封建王朝即将完结的清代后期,社会发生转型,衍生出一种兼有文艺与商业双重身份的新型市民。“至迟从十八世纪,随着中国城镇工商经济的发展,以商贾为代表的新兴市民阶层并不仅仅是扮演着艺术赞助人的角色(如盐



王一亭 和合二仙图

148 × 84cm

有直接的影响。”<sup>[4]</sup>王一亭就是这类新型市民在民国初年中的佼佼者之一，是在当时美术、商业两方面皆有相当成就的人物之一。

王一亭，1867年12月4日（清同治六年十一月初九）生于上海浦东周浦村，本名震，字一亭，自号梅华馆主和海云楼主，40岁后又以白龙山人为号，当他笃信佛教后，又名为觉器，字苦行头陀。1938年11月13日病逝于上海，享年72岁。

王一亭出身于并不富裕的布商之家，受外祖母影响，自幼爱画。由于父亲早逝，家境贫寒，王一亭13岁（1880年）左右辍学，入上海有名的笺画店“怡春堂”当学徒，王一亭在这里开始了他的绘画生涯，利用业余时间观摩临写了大量作品，尤其是当时已经誉满沪上的任伯年的画，不久即结识了任伯年，并有幸被其纳为弟子。次年（1881年）王一亭经李薇庄推荐进入李家的“慎余钱庄”当学徒，其商业生涯亦开

商对扬州画家、徽商对新安画家等），而是走上前台，直接参与艺术创作，甚至成为开派人物或艺坛领袖……从十八世纪开始，这类新型市民人数不断增多，对当时的

社会文化

始。三年后，王学徒师满，到李家另一银号“恒泰钱庄”继续学生意。1886年，王一亭20岁时，被李家派到“天馥号”任跑街。两年后，升任经理，负责经营航运部门，此为李氏产业的根基。这一时期，王一亭忙于经营事务之外仍坚持作画，并且数量可观，《醒世晨钟》画册八帧可谓此时期的代表作。1902年，王一亭34岁，被聘为日本“大阪商船”买办，在“大阪商船”当买办可说是王一亭事业的转折点，亦为他日后在中日交往上扮演重要角色埋下伏笔。此后，他持续在日本多家公司担任买办，直至1931年“九一八”事变，他毫不犹豫地放弃了“日清洋行”的优厚薪酬，与之断绝关系。除兼任日企买办外，王一亭还从事多方面投资，发展实业，与华商合资经营多家企业、公司、银行，出任董事、董事长。<sup>[5]</sup>在结识吴昌硕之时，王一亭已然是上海有名的商业大亨，但同时也是一位勤奋的画家，即使在经商工作最忙碌的时候，他仍“每日作画甚勤，清晨六时起床，挥毫至上午十时，始出门办公，寒暑无间”。<sup>[6]</sup>

王一亭和吴昌硕是一见如故的挚友。关于两人的结识，吴昌硕在1921年为王一亭写的《白龙山人小传》中提到：“余于辛亥秋橐笔至沪，书画交获一吴兴王君，名震，号一亭，别字白龙山人。”吴这里所讲的认识王一亭的时间是1911年，应该不是指他第一次与王相识的时间。1909年，吴居苏州，同年，王一亭与沪上书画家钱慧安、倪墨耕、高邕发起组织“上海豫园书画善会”，吴昌硕亦受邀参与。<sup>[7]</sup>所以笔者推测他们就是于此时相识，故而随后1910年“日本人水野疏梅（名元直，1864—1921）经王一亭介绍，拜会先生（昌硕）学中国艺术”，<sup>[8]</sup>也在情理之中。差不多也在同时，王一亭从上海发信到苏州邀请吴昌硕到上海来鬻画。迁居上海，是吴昌硕一生中至为关键的转折点，若没有此举，估计近现代美术史上也就不会有如此的吴昌硕。

研究者们一般认为,吴昌硕“一九一一年宣统三年辛亥 68 岁自苏州迁沪定居”,<sup>[9]</sup>此种说法虽然无误,但事实上早在之前,吴昌硕及其家人已经有过一次迁居上海的经历。1887 年(光绪十三年)冬,由于在朋友的资助下,吴昌硕捐到上海县丞一职,举家移居上海,初借居于老友王绶山位于浦东的寓所,后几经搬迁,最终在吴淞觅得住所才稳定下来,此后大概在 1897-1898 年之间又返回苏州,故第一次在沪定居的时间有十年左右。初居上海时,生活并不容易,有时全家挤在一间陋屋中,十分艰苦。迁进上海之初,就在吴昌硕篆刻声誉日隆的时候,实为不幸的是胳膊却开始剧痛,所以他不得不把更多的时间精力放在不需要过分使用臂力的书画上面,其书画造诣日深,但经济却未随之大有起色。<sup>[10]</sup>有了第一次不算成功的经历,王一亭邀请他再次移居上海,这对已年近七十的吴昌硕老人来说难免心有馀悸,因为恐怕上海生活水准高而无法赚钱维持家计所以不敢接受。但此时,次子吴涵由原任江西德化县知县转而任职于太原和哈尔滨,经济上自顾不暇,而夫人施季仙还一直病着,实际的生活重担还是落在昌硕的身上,所以到上海鬻画的建议也在一定程度上暗合吴昌硕的心意。吴昌硕回绝之后王一亭又再三邀请,并保证吴到上海后,代其设法谋生计。依据王一亭当时在上海的地位,他确实完全有这个实力。但吴昌硕依然放心不下,就派他的得意门生赵子云(云壑)先前往上海,试探黄浦滩头卖画的情况。赵携吴昌硕信件去求访王一亭,并在王的照顾下四处拜访同道,并打通各笺扇庄、裱画店的关系,使得当时的朵云轩、九华堂、锦云堂、锦润堂、天宝堂等画店代为收件。约半年后,赵子云回到苏州向吴昌硕汇报在沪情况。于是,1911 年夏末,吴昌硕脱离公职,自苏州迁至上海,居吴淞。1913 年(民国二年)春,经王一亭介绍,吴家迁入上海北山西路吉庆里 923 号,三上三下

的房子,甚为宽敞。据说这家房东与王一亭是姻亲,王的侄媳就是房东的女儿。此后吴昌硕就一直住在这幢房子里,直至 1927 年(民国十六年)逝世于上海。

## 二、亦师亦友

吴昌硕居上海刚刚安定一时,却又逢时局动乱。欧战期间,为参战问题,国内外争得不可开交;为日本迫签的《二十一条》及日本出兵青岛,致使全国各地到处抵制日货。这时吴昌硕的笔墨收入也大受影响,又添新病,其一家生活,几近绝望。这时他在给好友沈汝瑾的信中写到:

岳一家多病人,气闷已甚,各国战事正剧,笔墨已寥寥……弟以初二日牙楚,大作寒疾,面如魁星像,痛楚无算……<sup>[11]</sup>

很难想象那时如果没有王一亭,近代美术史上是否还会有我们现在所看到的吴昌硕。就在吴画销售不畅的关头,王一亭暗中收购下来,以安抚吴昌硕。

王一亭除了对吴昌硕在生活上的照顾之外,更重要的是对其艺术的扶助支持。王忠(王一亭之孙)回忆,其祖父“在其经济条件许可之下,促请吴昌硕先生由苏州迁沪居住,并协助其创办‘西泠印社’。两人经常在‘豫园书画会’、‘题襟馆’等地合作书画。平时还请吴昌硕先生到我家谈艺论诗……因此双方关系更为密切,互相尊重,切磋艺事。我祖敬佩他的诗文书法,他喜爱我祖绘画笔法与人品,两人结为至情挚友”。<sup>[12]</sup>题襟馆是吴昌硕定居上海之初倡议成立的,旨在以金石书画会友,也是其创立西泠印社理想的扩充,王一亭自然也积极地投入其中,一直是重要骨干之一。1915 年,首任会长前清进士汪洵(渊若)卒,吴昌硕即以副会长继任为第二任会长,王一亭任副会长。题襟馆中,晚上时常有慕名而至的文人雅士,也有兜售金石书画的画商和古董商,书画家们经常

对客挥毫,亦供会友观摩,“尤其是王一亭更为健笔,大都以四尺整幅宣纸作画,画成后,辄由昌硕为题,累累识语,相得益彰”。<sup>[13]</sup>王一亭不太善书法,他的不少画都是由吴昌硕写的题跋,故当时有所谓“王画吴题”之说。与此同时,王一亭还收藏了不少吴昌硕的印章。1914年,吴昌硕71岁,应王所请,刻了一方朱文闲章,印文为“人生只合住湖州”,此乃借前人诗句抒发两人的思乡情及同乡情。此外,吴昌硕为王一亭刻的印还有:《能事不受相促迫》(1914年)、《震仰盂》(1915年)、《鹤舞》(1915年)、《鲜鲜霜中菊》(1915年)、《明道若昧》(1918年)等等,占吴晚年居沪后为人所刻印章中的多数。<sup>[14]</sup>

王一亭与吴昌硕虽相差23岁,却能成为知己。吴王二人的忘年交,在当时上海艺坛人所共知,可谓一段沪上佳话,尤以王一亭能够放下身份而“敬事昌老如严父”的为人,最为难能可贵。郑逸梅在《艺林散叶续编》中曾提及:“王一亭与吴昌硕交谊甚厚,昌硕欲观剧,致电一亭,一亭驾车往迓,陪同前去剧场。剧终,送昌硕回家。”又记述“王一亭为吴昌硕画小像,聊聊数笔,神情毕肖。”吴昌硕门生王个簃也曾提到:“王一亭先生是昌硕先生家里的常客,他对昌硕先生十分尊重。经常来看昌硕先生作画或者互相谈诗。”<sup>[15]</sup>当时有陈定山(原名小蝶),与王一亭交往甚密,他曾表示:“王一亭与吴昌硕相交甚笃,执礼甚恭。出入必随吴之后,不敢先行。平日作画,得吴昌硕热心指导和鼓励。”<sup>[16]</sup>据说若两人同出,吴昌硕上下车或过马路时,王必亲加扶持。吴79岁时,曾为王一亭撰写了一幅对联,文为:“风波即大道,尘土有至情”,<sup>[17]</sup>此语表面意思虽是为王一亭崇拜禅宗所写,言中也甚是寄托了他们在尘世间所建立的“至情”。

大部分研究者在编写吴昌硕年谱时,常常提到:“1913年(民国二年),王震(一亭)投拜昌

硕门下。”不知有何依据?吴昌硕去世后,在书碑时,王一亭将自己的名字列于弟子末行。<sup>[18]</sup>吴王两人是否真为师徒关系,尚有待研究,无法就此定论。王一亭在认识吴昌硕之前,在绘画上已有相当成就,并且公开订润售画,颇有市场,尤其是在工商界十分走俏,似乎并不需再拜吴为师。吴昌硕绘画也有不足之处,例如题材较窄,多为花卉蔬果;构图变化不多,过于雷同。与之相比,王一亭绘画题材更为广泛,山水、人物、翎毛、花卉、仙佛,几乎无所不能。此外其作画速度也十分惊人,吴昌硕曾有诗记之:

天惊地怪生一亭,笔铸生铁墨寒雨,  
活泼泼地饶精神,古人为宾我为主……

——《天池画覃溪题一亭并临之索赋》,《岳庐集》卷四

吴昌硕在1914年(民国三年)秋天为《竹里行看图》写的一段题跋中这样说:“画中之竹,廿年前伯年先生所作,一亭王君为予画像其中,呼之欲出。一亭予友也,先生在师友间也,道所在而缘亦随之,甲寅秋七月老缶题记时年七十有一。”<sup>[19]</sup>故此,吴昌硕本人所称“一亭予友也”的看法,与丁羲元编“吴昌硕年表”时认为1913年“王一亭正式入门下称弟子”<sup>[20]</sup>的说法不大吻合。由此可知,王一亭列名字于弟子末行,或是一种谦虚的做法,或是其内心视吴为其师长的含蓄表达。总之,称王一亭拜师吴昌硕的说法还有待商讨。因此,暂把王一亭与吴昌硕的关系定为“亦师亦友”,应该更为恰当。

### 三、名扬东瀛

前文中就曾提到王一亭与日本的渊源关系,在上世纪二三十年代,王一亭俨然上海滩数一数二的东洋大买办,其在书画上的成就似为其在工商业中的声名所遮蔽,这应是他后来在近现代美术史上不为人熟知的主要原因。王

一亭与日本的关系颇为复杂,他在日本享有盛名,受到自皇室至市民的推崇,但本文的注意力仅仅是关注王一亭如何利用这层关系把吴昌硕的艺名也推介给日本市场。扬名日本是吴昌硕晚年境遇步入佳境的重要转折点,也是促使其转化成为具有国际意义的艺术家的关键点。把近代中国“金石画风”介绍到日本,特别是为吴昌硕的书画艺术在日本传播,王一亭的贡献是他人无法取代的。据日人青山衫雨《吴昌硕艺术在日本的传播》一文:“吴昌硕的艺术在我国的广为传播,大约是在他七十以后的事。事实上,我国现有吴昌硕的作品是以其七十以后的为最多。”<sup>[21]</sup>从这个时间看来,与王一亭逐渐进入吴昌硕的生活里的时间也大致吻合。

当时,日本有些书画家对中国流行的“碑学”运动颇为热衷,经常有人来中国寻师访友,有意引入“碑学”新风,推动日本书道发展。<sup>[22]</sup>金石造诣深厚的吴昌硕自然是这些日本人极力结识的对象之一。有些日本人是慕名而来的,如日下部鸣鹤和河井仙郎等;也有些人是经王一亭介绍认识的,如水野疏梅和堀启次郎等,在传播吴昌硕的艺名方面,这些人都或多或少地起到推动作用。

王一亭与日本政界的关系良好,当时东京都市长永田秀次郎便与他交往甚密,日本前首相伊藤博文也是他的挚友,有时他还会借助这种关系成功地制造出非凡的舆论效果。“有一次,一亭陪了伊藤博文,偕着两位议员同来(题襟馆)。一亭乃为作一画像,一亭对伊藤注视了一下,便运笔如飞,点点染染,不到半小时,伊藤的容态跃然幅间,使伊藤大为惊奇。一亭请在旁的吴昌硕加以长题,昌硕略一思索,针对画像,写一古风,非常得体。这更使伊藤及两位议员称叹不绝。认为在他们日本,这样敏捷的才艺是罕见的。他们回国后宣传这幅像的经过,举国上下都认为这是两国文化交流的史迹,应当在这基础上不断发扬和光大。”<sup>[23]</sup>但

是,宣统元年九月十三日,伊藤在哈尔滨车站被刺身亡,而题襟馆成立则是在宣统三年吴昌硕乔迁上海之后,如此一来,在题襟馆为伊藤画像之事似为谬传。另一推测,伊藤画像事,也许不在宣统三年,不在题襟馆,而在虹口著名的“六三园”中。

“六三园”是当时上海虹口的一家花园别墅式的会所,是日本政要、议员时常出入的地方,主人白石六三郎是王一亭的好友。吴昌硕1914年(民国三年)在王的介绍下与六三郎订交,六三郎对吴昌硕的书画、金石十分欣赏而大加推重。是年九月,在其六三园“翦淞楼”为吴举办个人书画展,此举吸引大量日本游客参观,颇得东瀛友人对吴书画篆刻的知赏。这次展览成为吴昌硕及其艺术开始广泛地进入日本人视野的良好契机,于是才有了接下来其作品在日本的一系列宣传活动。1920年,长崎市举行吴昌硕书画展,同年,长崎“双树园”刊行《吴昌硕画帖》,东京“文求堂”继刊《吴昌硕画谱》;



1921年, 王一亭 花石与猫 114×51cm

由大阪高岛屋举办的“吴昌硕作品展”大告成功,王一亭参与策划,高岛屋据此刊行《缶翁墨戏》,这一事件标志着吴昌硕书画艺术在日本的真正立足和全面推行;1926年,王一亭又在大阪高岛屋为吴昌硕策划了第二次画展,随即《缶翁墨戏》第二集刊行。从此以后,高岛屋每年都数次举办“吴昌硕书画篆刻展览”,由此增强了中日书画的笔墨艺缘,在日本形成了“吴昌硕热”。

吴昌硕七十之后,画的润例不断增订,反映其画价之飞涨。20年代,吴画即已享有很高的声誉,属市场最高价,其中一个重要的原因是由于日本人的追捧。日本人士来访上海,每以携归吴昌硕书画为荣,为求一画开价最多达一百两银子,甚至吴本人都很意外。郑逸梅在《一代画师吴昌硕》一文中提到此事:“昌硕作画定润原来不高,后扶桑人士景仰之,往往倍润以求书画,第一人如此,第二人更求精细而倍蓰其润资,于是其画例,月月而异,岁可获巨万。”<sup>[24]</sup>难怪吴昌硕暮年曾对人自嘲说自己出名是因为时人鉴画“以耳代目”。

当时日本人见吴昌硕所绘花卉鲜艳可掬,经常是某甲订购此帧,某乙也指定同样缣幅,甚至丙、丁接踵而来。有时吴昌硕老人不愿作印版式的重复,就让其弟子代笔照样临摹,然后由他题款,以至于吴昌硕作品一方面画伪题真极多,另一方面画面重复构图单一的问题也很严重。另外有时“日本友人请求为之画佛,但吴昌硕实不工于其事,因此每于清晨由王一亭先来吉庆里画室,画佛像稍成,纸尤多湿,则日本友人来矣,见状甚喜,吴昌硕则再取笔向佛画中挥写几笔,然后长题诗款,画毕,日本人则鼓掌称庆,而传布东瀛,吴昌硕画佛像如何好之云云,实乃为代笔也。”<sup>[25]</sup>故吴昌硕现存的人物画,多是王一亭的代笔作品。

王一亭人物画独具风格,勾勒随意而造型生动,笔墨变化灵活有致,在当时属人物画风

新潮流,参考吴昌硕“以书入画”的画理,用笔强劲有力,极具金石味。在海派后期的书画家群体中,王一亭是位重要的中坚人物,不仅因为其丰富了海上画派的人物画风格,更由于他是当时上海艺坛积极的赞助人,他所参与、赞助或应邀挂名的美术学校、社团、展览、出版多不胜数,头衔不下数十个。例如,1912年在刘海粟创办上海美术专科学校之初,王一亭出任校董,不仅亲自上课,而且出资相助;1919年,王一亭支持的提倡西洋美术的艺术社团“天马会”创立,而且他又接受邀请,与吴昌硕同为该会作如何将中国画与西洋画结合的研究;<sup>[26]</sup>1930年,吴东迈(吴昌硕三子)与美术界朋友,为纪念吴昌硕发起创办“昌明艺术专科学校”,王一亭担任名誉校长。除此之外,王一亭还大力支持和援助过上海的个别书画家,吴昌硕的例子最为典型。

(作者单位:山东艺术学院)

#### 注释:

[1] 丁羲元《吴昌硕》,西泠印社出版社,2005年,第13页。

[2] 万青力《万青力美术文集》,人民美术出版社,2004年,第65页。

[3] 王一亭拜师任伯年的过程和时间,有多种不同说法,见萧芬琪《王一亭》,河北教育出版社,2002年,第88-91页。

[4] 万青力《万青力美术文集》,人民美术出版社,2004年,第162页。

[5] 万青力《万青力美术文集》,人民美术出版社,2004年,第64-66页。

[6] 刘绍唐编《民国人物小传》,台北传记文学出版社,1988年,第37页。

[7] 丁羲元《吴昌硕》,西泠印社出版社,2005年,第215页。

[8] 吴长邨《我的祖父吴昌硕》,上海书画出版社,1997年,第306页。

(下转第44页)

## 陶澍和林则徐留在玉峰的题刻

□ 郭志昌

昆山玉峰山东峰南坡，有一座四角方亭，亭子东面二十米处，在路旁的石崖上，有一摩崖题刻。这座亭子，是由当年陶澍所建，名字叫“奥如旷如之亭”，因后来林则徐来过并留有题联，上世纪80年代改名为“林迹亭”。那块题刻，则是陶澍来昆山时由随从所题的游记碑。

陶澍(1779-1839)，字子霖，号云汀，湖南安化(今长沙)人。嘉庆七年进士，官至两江总督。其为官“实心任事，不避嫌怨”。在安徽巡抚、江苏巡抚和两江总督任上，他改革漕政，试行海运，整顿盐务，创行票盐，颇有成效。其力创经世致用，转移学风，影响深远。张佩纶论及道光末年人才，以其为第一，成为“黄河之昆仑，大江之岷”。晋赠太子太保，谥“文毅”。今人纪连海称其为“空前绝后”的一位好官。

道光十四年四月二十五日(1834年6月2日)，陶澍一行数人来到昆山视察水利，两县(昆山、新阳)县令沈炳垣和孙琬邀其游山后提出请他留题，他环顾四周之后，让随行的太仓知州李正鼎来写记，而他则出资在东峰之阳、山神庙背后的半山腰上建一座亭子，并且把名字也起好了，叫“奥如旷如之亭”。见两位地方官似有不解，他便朗声背诵起柳宗元的《永州龙兴寺东丘记》开头的一段：“游之适，大率有二：旷如也，奥如也，如斯而已。其地之凌阻峭出，幽郁寥廓悠长，则于旷宜；抵丘垤，伏灌莽，迫遽回合，则于奥宜。因其旷，虽增以崇台延

阁，回环日星，临瞰风雨，不可病其敞也；因其奥，虽增以茂树丛石，穹若洞谷，翳若林麓，不可病其邃也。”他接着解释说，中唐时期，“游记之祖”柳宗元以“漱涤万物，牢笼百态”的文笔表达了永州、柳州山水“旷如”和“奥如”的特色：“旷如”为出，多为宜登高望远，使人心旷神怡的全景；“奥如”为入，多为曲径通幽，令游者妙会于心的近景。他以大智若愚的心态投迹山水，表现“浩乎沛然”的特异山水，创造出了散发着勃勃生趣的山水游记作品。

众人听罢，豁然开朗，连连点头，拍手叫好。

陶澍还提出了对亭子制式的设想。两位地方官喜出望外，再三表示感谢，答应立即请人动工兴建，同时恳请他留下墨宝。陶澍题写了亭名。由李正鼎撰写的简单的游记被刻在了路旁的岩壁上，全文为：“道光甲午四月庚申，长沙陶澍来游。时宿雨初霁，四顾旷然。同游者，上海道吴其泰，太仓州牧李正鼎也。署昆山县孙琬，署新阳县沈炳垣。正鼎书。”由此可知，两位地方官还不是正式任命的，仅仅是“署”即代理或临时担任。

在此几年前，陶澍就以重修苏州沧浪亭、建五百名贤祠以祭祀吴中前贤暨自古名流仕宦流寓于斯土者、向道光皇帝申请在安亭建起震川书院而名闻遐迩。

近两个月之后，六月二十四日(公历7月



林则徐 有情得意联刻石

30日),太仓州又报告江苏巡抚,请求查验浏河海塘坝。巡抚林则徐于二十五日下午即登舟前往,一夜长行,于次日晨抵昆山。林则徐在这一天的日记中写道:“清晨,昆新二邑令、丞尉、武弁等俱来迓,见之。”二邑令请林大人稍事停留,游览马鞍山。林则徐弃舟登岸,向山上行

来。路过亭子时,二邑令立即介绍此亭为陶澍捐资兴建。林则徐一听,便停下脚步,仔细观看。

林则徐之所以注意这个亭子,是因为他听到了自己老师的名字。二邑令见此情景,便借风使船,请林大人为此亭题诗,林则徐也不推辞,展纸提笔,略加思索,写下了一副对联:“有情碧嶂团栾绕,得意孤亭缥缈间。”并落有题款:“道光甲午夏日,偶过昆山,来登此亭,因集石湖、放翁诗语题之”。林则徐的题诗被刻在了亭柱上。没想到他走后时间不长,一场罕见的狂风暴雨便将那木柱草顶的亭子给摧垮了。昆山毕竟是一个穷县,以后一直都没有将亭子重建起来。

四年以后,两江总督陶澍卒于任上。病重期间,他上书皇帝,提出辞职,并力荐林则徐继任,奏中有“林则徐才长心细,识力十倍于臣”等语,林则徐即被调任此职。

十七年之后的咸丰元年(1851年),也就是林则徐死后次年,热心于社会事业的昆山名绅吴再锡先生独力出资重建“奥如旷如之亭”。亭柱改为花岗石,陶澍的题匾照旧悬挂,林则徐的题联也被移刻到了后面的两根石柱上。前面的两根柱子上,则刻上了他自己撰写的一副对联:“高山景仰怀虹节,杰构嵯峨控鹿城”,也有落款:“道光甲午夏,制府长沙陶文毅公来游玉山,创建是亭,以观全城形势,工未坚致,不久倾圮。今筹集重构,易柱以石,庶垂永久。匾额楹联,悉任其旧,附镌一联,以申向往云。咸丰元年岁次辛亥四月。”两副楹联,均以阳刻手法雕刻,不用担心风吹雨打了。

“文革”中,两副楹联因被涂泥浆而得以躲过浩劫,但吴再锡这个名字却被人铲去了。他毕竟没有陶澍和林则徐那么大的名气,并且又有着地主的身份。

1859年,四十年前在新阳县当过两年县令的唐承中向寓居苏州的昆山籍画家顾春福索

要《昆山图》，顾满足了他的要求。画面上第一次出现了这座位于东峰阳坡的“奥如旷如之亭”。但是，1880年刊行的《昆新两县续修合志》，前面插图中的一幅《马鞍山图》，画面上却没有画上这座亭子。插图的作者是昆山人吴元锡，吴映奎的长子。有人问，地方志编纂时亭子已经存在了二十多年，并且《昆山图》中已经出现过了，为什么编纂者熟视无睹，不在志书插图中用上呢？也难怪，第一，《昆山图》只有为数不多的人能够看得到，不会造成多么大的影响；第二，这本地方志编纂时，吴元锡已经去世，用的还是他当年的那幅图，至于图中有没有亭子也就顾不上了。

到了今年，这座亭子重建已经150年了，其间虽然经历过许多次战火的洗礼，四根石柱仍然完好无损。吴再锡的名字没有了，只留下两方印章在那里，没几个人认得出那几个篆字来。做过一件大好事的吴再锡几乎被人忘记

了。

清道光年间，陶澍和林则徐两人，既是很好的师生，又是密切的上下级和同僚，最后又同在南京为官，相交甚厚，政绩卓著，受到后人的景仰和称赞。后来左宗棠任两江总督时，为表达敬慕之心，建“二公祠”于今南京长江东街四号，新中国成立后，作为省级文物保护单位，一直予以保存。几年前，由于城市建设的需要，整体搬迁至总统府东苑。江苏省的其他地方，也建有多座“二公亭”。因此，亭林园里的这座亭子的名称，还不如改回原来的“奥如旷如之亭”或者“二公亭”更为恰当且具有深意，毕竟，当初陶澍是专意造亭的，林则徐是为老师所建的亭子题联的。而这座亭子能在重建之后比较完好地保存到现在，历经150年的风雨而不坏，是由于后人对两位道光名臣的崇敬与感激所致。

（作者单位：昆山文化馆）

（上接第41页）

[9] 潘德熙、童衍方《吴昌硕年表》，《书法》，1984年第5期，第27页。

[10] 王家诚《吴昌硕传》，百花文艺出版社，2007年，第69页。

[11] 王家诚《吴昌硕传》，百花文艺出版社，2007年，第155页。

[12] 萧芬琪《王一亭》，河北教育出版社，2002年，第115页。

[13] 郑逸梅《艺林拾趣》，浙江文艺出版社，1990年，第81页。

[14] 萧芬琪《王一亭》，河北教育出版社，2002年，第114页。

[15] 王个簃《王个簃随想录》，上海书画出版社，1982年，第73页。

[16] 《王一亭书画集》，台北，中国美术出版社，1979年，第116-118页。

[17] 刘海粟《回忆吴昌硕》，见《回忆吴昌硕》，上海人民美术出版社，1986年，第163页。

[18] 陈定山《吴昌硕与任伯年》，载香港《大人》，1971年第10期，第44页。

[19] 吴长邨《我的祖父吴昌硕》，上海书画出版社，1997年，第136页。

[20] 丁羲元《吴昌硕年表》，见《名家翰墨——吴昌硕山水人物特集》，香港，1993年，第77页。

[21] 《名人往事·吴昌硕》，安吉吴昌硕纪念馆编，浙江教育出版社，2004年，第121页。

[22] 万青力《万青力美术文集》，人民美术出版社，2004年，第65页。

[23] 郑逸梅《艺林拾趣》，浙江文艺出版社，1990年，第81-82页。

[24] 郑逸梅《一代画师吴昌硕》，见《西泠往事》，西泠印社出版，2000年，第180页。

[25] 丁羲元《吴昌硕》，西泠印社出版社，2005年，第55页。

[26] 许志浩《中国美术社团漫录》，上海书画出版社，1994年，第34页。

## 昆仑堂美术馆举行十周年馆庆

2011年10月21日上午,昆仑堂美术馆建馆十周年庆典在江苏省昆山市昆山宾馆举行。庆典前,中共昆山市委书记管爱国,市委副书记、代市长路军会见了朱福元先生长子朱飞一行。朱飞,市委常委、宣传部部长杭颖,副市长金乃冰出席庆典活动。

会见中,朱飞说,此行是特意前来参加昆仑堂美术馆十周年馆庆典礼,由于昆山市领导高度重视,市政府大力支持,昆仑堂美术馆越办越好,在海内外影响越来越好,对此他深表谢意。

会上,杭颖代表昆山市委、市政府致欢迎词,并对昆仑堂美术馆建馆十周年表示祝贺,对昆仑堂美术馆成立十年来所取得的可喜成绩给予了充分的肯定。杭部长指出,当前昆山正处于率先实现现代化的关键时期,要不断推动昆山文化更加繁荣和发展,为建设“文化强市”、率先基本实现现代化作出贡献。

庆典会上,朱飞代表其母方韦女士向昆山市人民政府捐赠元人所画《柱石苍鹰图》。同时举行了《昆仑堂十周年论文集》、《首届“朱福元杯”昆山青少年书画大赛作品集》首发式。会后,专家、学者、书画家等100多人参观了昆仑堂美术馆馆藏历代书画精品展、第三届“墨林昆冈雅集”当代名家书画邀请展以及首届“朱福元杯”昆山青少年书画大赛作品展。

下午,昆仑堂美术馆馆庆十周年研讨会在巴城文体中心举行,研讨会由昆仑堂美术馆馆长俞建良主持,天津美术学院王振德教授、上



中共昆山市委书记管爱国,市委副书记、代市长路军会见朱飞先生,并观赏《柱石苍鹰图》。



副市长金乃冰代表昆山市人民政府接受朱飞先生捐画。

海大学徐建融教授、上海华东师大龚斌教授、上海书画出版社副主编张伟生、上海博物馆研究员陶喻之,著名学者薛锋、孙洵、祝竹、王琪森、李强,苏州市文联副主席王伟林以及北京荣宝斋书法篆刻出版社编辑部主任崔伟、中国书画杂志编辑部主任任军伟、书法杂志社编辑杨勇等参加了研讨会。

## 昆仑堂美术馆馆庆十周年研讨会(摘要)

**俞建良:**今天上午朱福元先生的太太方韦女士又捐了一幅元代的《柱石苍鹰图》给昆山,填补了我们昆仑堂藏画的一个空白,这是一件非常大的喜事。下午的研讨会,关键是要请专家们对我们昆仑堂进一步指明方向,便于我们今后在工作上,特别是在学术研究上,能进一步提高。《昆仑堂》期刊得到了在座各位的大力支持,请大家尽量多提一些意见和建议。

**崔伟:**刚才看了馆藏展览,真的有“坐卧三日不忍离去”的感觉。里面藏品精、高。全国县级市美术馆的建设方面,昆仑堂美术馆我觉得可能首屈一指,其内蕴之丰富,确实应该向全国推广,成为全国文化大发展的一个缩影。

**李海珉:**《昆仑堂》是我最为看好的杂志,我每有新撰的文稿,总愿意在《昆仑堂》首发。自从在《昆仑堂》发稿以来,我有10多篇文章,为其他书画报刊转载。

**陶喻之:**这次来参加活动,我特地把陆家衡馆长的《玉峰翰墨志》带在身边,发现这本书里记载的很多书画家的传世作品都还存在,特别是昆山籍的一些大家作品。所以我想昆仑堂除了它本身的藏品研究以外,今后是不是能够通过借展,把昆山籍书画家的这些好作品请回来,搞一个探亲展。比如今天上午朱先生捐了一件鹰的立轴,那么昆仑堂是不是可以围绕鹰这个题材,搞一个个案的展览,借调一些兄弟场馆中老鹰题材的画,搞一个展览,一个研讨,出版一个画册,借这个机会把朱先生捐赠的这件作品突出一点推出来。

**张伟生:**昆仑堂不但展示他们的一些藏

品,而且也是一个研究的场所。同时我也感到昆山政府非常支持文化事业。这里有很多各个时期的藏品,我看到很多印章是洪丕谟先生捐的,里面有方介堪、邓散木等。这些年来昆仑堂的同道们,在弘扬祖国的传统文化艺术方面作了很多贡献。当前中央也非常提倡,经济发展以后怎么建设一个文化强国。所以我觉得昆仑堂在这方面应该是做了很多工作。

**李强:**我现在正在研究北宋的一些文人雅集,他们有时候一起欣赏书画,然后有大量的文学作品出现。我就做一些周边的研究,和书画似乎没有直接的关系,但还有一些联系。我也希望昆仑堂能够在研究上面多关注历史上的书法、绘画源流的变化,审美思潮的变化。我想这方面工作加强的话,可能在学界的影响也会更大一些。

**龚斌:**我看了昆仑堂的藏品非常震撼,我下面要讲的,第一,把昆仑堂——不仅是一个收藏古代名家作品的地方——而且应该办成一个书画研究的基地。这方面要加强研究,也可以联合高等院校艺术系、美术系的师生来共同研究。第二,上海博物馆的同志提的建议很好,就是把昆山籍的或者其他地方来到昆山长期居留的古代著名的书画家加以梳理,看有多少人,或者产生哪些作品,使大家能够了解历史上昆山出了多少书画方面的人才。

**任军伟:**这一次看到这个论文集,包括这些年一直陆续看到的《昆仑堂》杂志,发现专业化倾向越来越强,高校的硕、博士生的投稿非常多,包括一些大学的教授也都在关注着,说

明《昆仑堂》杂志的影响力逐渐受到大家的关注。我觉得《昆仑堂》杂志可以更有系统地做一些比较专题性的研究,并且把这些昆山籍艺术家的资料加以整理,作为我们以后研究昆山籍书画家的一手材料。

**杨勇:**我觉得是不是昆仑堂可以牵头,然后跟市政府商量,让他们提供一些经济上的资助或者合作,成立一个基金项目。每一位作者都可以申报,有一个评选、审核,通过之后会有一定的资助。这样研究可能会更深入、更系统,而且它出来的学术质量应该是更有保证的。我觉得通过项目的形式可能会在很短的时间内做成一定的规模。我想昆仑堂可以牵头尝试做一下。

**王伟林:**我谈三点体会:第一点是独具慧眼,昆仑堂能有今天,首先得益于昆山市历届领导的高度重视。昆山的经济社会发展世界瞩目,当发展到这个阶段以后,领导首先就想到了要搞文化建设、精神生活,要满足昆山市民日益增长的文化需要,所以这个正是历任领导对文化建设的自觉。第二点独具匠心,就是两任馆领导,包括陆家衡主席、顾工院长、俞建良主席。在他们领导下,昆仑堂整个工作团队有一种高度的事业心。他们把美术馆的建设当成是自己的一种使命来做的,不断推进学术的研究,而且坚持高端的品位。所以我们看到藏品当中不仅有朱老的三百几十件丰厚的藏品,更有历年来通过各种形式征集来的作品,也有像陆主席这样,把家藏的精品捐出来,藏品不断的在丰富,这是我们很感动的。第三点独领风骚。昆仑堂不仅是朱福元的昆仑堂,也是昆山市民的昆仑堂,更是我们广大书画研究者和爱好者的昆仑堂。昆仑堂从诞生到成长,我认为有一条发展的主线,这个主线就是弘扬传承中华优秀传统文化。这也正以实际行动回答了中央关于文化大发展、大繁荣的号召。因此我觉得昆仑堂十年的成长是否可以这么认为——是我们当代区域文化建设成功的一个范例。

**祝竹:**我刚才跟陆家衡老师说你有一件功德无量的事情,就是在陆老师的开创以后,养成一种很纯正的学风,这个学风是昆仑堂美术馆十年以来最宝贵的东西。它表现在,第一,没有学院气。学院气当然不是坏的气,但是这个学院气跟昆仑堂风气有区别。第二,没有江湖气,当然也没有那种官僚庸俗的风气。在昆仑堂,陆家衡老师他们所从事的文化事业,是一种纯粹的文化,是一种对文化的敬畏。我们搞书画研究的,除了那个学院派之外,我觉得最重要的,要明确这些文化的国学身份,提高它的国学品质。我为什么会提出“国学”这个词,就是经常看《昆仑堂》杂志,有这种感觉,就是一种比较明确的国学身份,再表现出比较高的国学品质。

**孙洵:**七八位同志孜孜不倦的把美术馆办得如此之好,就说这小小的刊物,也办得很好。我给《昆仑堂》写过的文章,我是很认真去做的,而且我把我藏的史料无私的拿出来。我心甘情愿觉得应该放在《昆仑堂》杂志上登,它反映了一个什么问题?《昆仑堂》这个小小的刊物,它在全国有很广泛的不同层面的受众。但也确实有一批人,都在认认真真的做一些工作。这就反映了昆仑堂美术馆这十年来的成长包含着很多很多人的心血和努力,当然我们不能离开党的领导,还有市委市政府的支持。

**徐建融:**我想昆仑堂为什么办得好,昆仑堂找到了包括陆家衡先生、俞馆长、顾工这批人,没有这批人不可能搞得这么好。而他们也是全心全意做这个事情,所以他们能够搞出这个成果。加上今天十七届六中全会中央也这么提倡,发展文化,文化强国,这个机遇就好啦。我想在这个政策之下(以前没有这个政策昆山跑在前面)应该可以搞得更好。

**王振德:**我谈三条建议。第一,要进一步加强朱福元先生的研究,要细化,把他的年表、人生经历、捐画的过程以及他所有的照片,尽

可能全的收集到。毫无疑问,朱福元先生从思想境界,到他的举动,他的藏品,是个传世的大收藏家。第二,对朱福元先生所捐献的300余件作品逐件加以研究,或者是请一些专家来参与这个研究,就是朱福元捐品的一个系列研究,包括他捐画的过程、收藏的经历等等。第三,我觉得昆山应该有一批人认真地研究昆山的学问,书画是一个方面,还有昆曲、顾炎武,以及朱子《治家格言》等等。

**夏天星:**昆仑堂今天有这样的成绩,足见,第一,朱先生承载着传统文化的精神。第二,知人善任。今天美术馆以自己树立的形象证实了朱先生的眼光跟精神。十年过去了,像《昆仑堂》杂志,包括王学浩的研究、周闲的研究,甚至晚清一些小画家、小书法家的研究文章很多,这一点特别难得。我个人认为恰恰是这些所谓三流、四流的画家承载传递着中华文化的传统和精要。每一个时代的大家是一个时代的代表,但是大家并不能代表传统文化的全部精神。就这点来说,我认为《昆仑堂》杂志,这些同仁们,做的这个工作确实是功德无量。切实地以自己踏实的工作转载着传统文化的精神。

**薛锋:**没有朱福元先生的捐赠,就没有昆仑堂美术馆,朱先生这个人真了不起,我想到《诗经·小雅》上的两句话:“高山仰止,景行行止。”品格像大山一样崇高的人是朱先生,行为光明正大的人就会效法他。朱先生这个人呢,值得我们敬仰他、效法他,这个人了不起。而昆仑堂十年来的功德,我两句话,一个呢对得起朱先生,一个呢没有辜负朱先生的愿望。

**王琪森:**我想谈三点看法:第一点,我觉得昆仑堂要加强本体性的研究。朱福元先生作为当代的一个收藏家,他这种人文精神,他这种慷慨奉献是值得大家重视、敬佩并加以研究的。应该说朱福元先生是当代收藏界的楷模,是最有思想境界,最有人文精神的一个收藏家。昆仑堂的源头就是收藏家,那么我们就要

从收藏家这个切入口加以研究。第二点,我觉得昆仑堂要加强主题性的研究。我觉得明代的书画是你们的一个强项,你们不妨加强主题研究,就是每年做一个主题,乃至小到一个具体的书画家。做得细一点,做得深一点,不求面面俱到,但求深、求精。第三点,就是要向高端发展。既然你们得到市政府的支持,那你们就把这个文章做大、做强、做好。昆仑堂可以两三年搞一次昆仑堂论坛,面对全国乃至世界的,可以向国内乃至海外发出邀请。

**陆家衡:**感谢大家抽时间来参加昆仑堂的庆典。昆仑堂成立的时候我们在考虑,朱先生这些画捐了以后,我们干些什么?朱先生也要求我们要研究,如果研究,我们怎么研究?所以《昆仑堂》期刊到现在办了30期,基本脉络逐渐明确,逐渐清晰。我们就是要借助朱先生捐画的这个平台,做中国书画研究,而且偏重古代书画,当代的我们不做。第二个,广告不登,我们就是要追求一种比较纯学术的东西,这个当然是我们一贯的思想。所以我们现在研究的范围,我想,我们当然立足于昆山,要研究昆山历代的书画家,把一些资料,一些史料,搞深一点。当然把这个辐射的范围逐渐扩大,我想我们研究古代一块,牵扯到很多地区,不单是苏州地区,甚至包括无锡,包括浙江等。

**顾工:**昆仑堂这些年来确实做了很多成绩,要想再上一个层次,还是得有研究。我想,一个就是刚才王振德老师讲的,对收藏家朱福元以及他的藏品加强研究。我们应该对朱先生本人的经历做一个研究,包括对他的全部藏品是否能够做一个目录,做一个调查,这个东西将来方便人家来进行研究,是为后人留下一些资料。另外一点就是对昆山以及昆山周边的书画家的研究,因为当时这一带的交流很广泛,比如说董其昌,他有很多作品都是写于娄江舟中,我们可以把它拎出来,作为一个单元来研究。

(录音整理:俞亚琴)