

崑崙堂

二〇一二年
第一期
(总第三十二期)
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 俞亚琴

俞建良 顾 工

蒋志坚

地 址: 江苏省昆山市前进中路
109号

电 话: 0512-57366892

传 真: 0512-57366893

网 址: www.kltartgallery.com

E-mail : ksklt@ksklt.com

邮 编: 215301

准印证号: JSE-005735

版面设计: 昆山亭林制版印务

本刊图文 未经同意 不得转载

目 录

馆藏精品赏析

“文治总统”徐世昌及其书法 允 庐 02

玉峰书画

台北故宫藏元人《春山图》研究 顾 工 04

文徵明及其《少峰图》 陆家衡 16

董其昌与昆山及其《马鞍山色图》初探 俞建良 18

人物研究

蓝瑛的流派归属问题(一) 邵 彦 23

写在闵贞被开除之时(二)

——兼论闵贞及闵贞的绘画艺术 张郁明 30

顾琳、周作镛其人及其书画

——《顾吉山仿古山水册》赏析 沈 江 36

书画研究

潘氏《攀古楼彝器款识》编刻小考

——以潘祖荫、吴大澂往来书札为主 李 军 42

梅花道人

——诗、书、画“三绝” 陆家桂 47

『文治总统』徐世昌及其书法

□ 允 庐

徐世昌(1855 - 1939),字卜五,号菊人、弢斋,入民国号石门山人、水竹邨人等。生于天津,后迁居河南开封。清光绪丙戌(1886)进士,历任兵部侍郎、兵部尚书、民政部尚书、邮传部尚书、军机大臣兼政务大臣等。1907年出任东三省第一任总督,民国七年(1918)出任大总统。

陈瀛一《新语林》中说:“徐菊人气识宏深,精神四溢,做事周密,人呼‘八面琉璃球’”。《凌霄一士随笔》中说,徐世昌“劲气内敛”,“机心默运,罕露圭角,居恒不为疾言邃色,有躁释矜平之概”。徐世昌为人温和,做事老练,城府极深,才识器度卓尔不群。袁世凯对他非常赏识,称其“武有雄才”、“文有妙才”。徐世昌在东北推行新政,使东北面貌焕然一新,抵制了日俄对东北的控制。此后在推翻满清帝制、南北议和、创建民国等重大历史事件中徐都是枢要人物,其雄才大略,世所难有。在《北洋军阀史料选辑》一书中记曰:“人们甚至认为,袁(世凯)的大事没有一处不经徐(世昌)善察天下的变势着想而成,最后出总主意的人往往是徐而绝非袁。”徐世昌长于为官之术,一生追随袁世凯,但进退有度;袁世凯称帝后,他辞职退居河南辉县水竹村,做起“水竹邨人”。晚年在天津做寓公,写字、作画、编书,日本人逼他出山做汉奸,他坚拒,表现出很高的民族气节。

在民国的八大总统中徐世昌素有“文章魁首”、“总统诗人”和“文治总统”之誉。有人把他和晚清名臣胡林翼相比,说胡林翼的学问被“政绩”所掩,而徐世昌恰恰是以文誉来补“政绩”之不足。虽带有讽刺的意味,但他为传承民族文化所作的贡献是极丰厚的。徐世昌晚年创办了“晚晴簃诗社”,辑成《晚晴簃诗汇》200卷,集诗6100余家,诗作27000余首,是一部清诗总汇。之后又组织门客编撰了《清儒学案》208卷,收录学者1169人,是研究清代学术史的宝贵资料。这两部书,工程浩大,之外他还著有《东三省政略》、《退耕堂政书》、《大清畿辅先哲传》等,是后人研究清史的重要文献。徐世昌工诗,有《水竹邨人诗集》、《退耕堂诗集》行世。晚年习画,作山水松竹,皆清隽可喜。

徐世昌任大总统时，在北京成立了中国画学研究会，由周肇祥主事，专门从事传统绘画的研究和教学活动，培养了大批人才，影响深远。徐世昌晚年致力于文化事业，是很值得敬佩的。

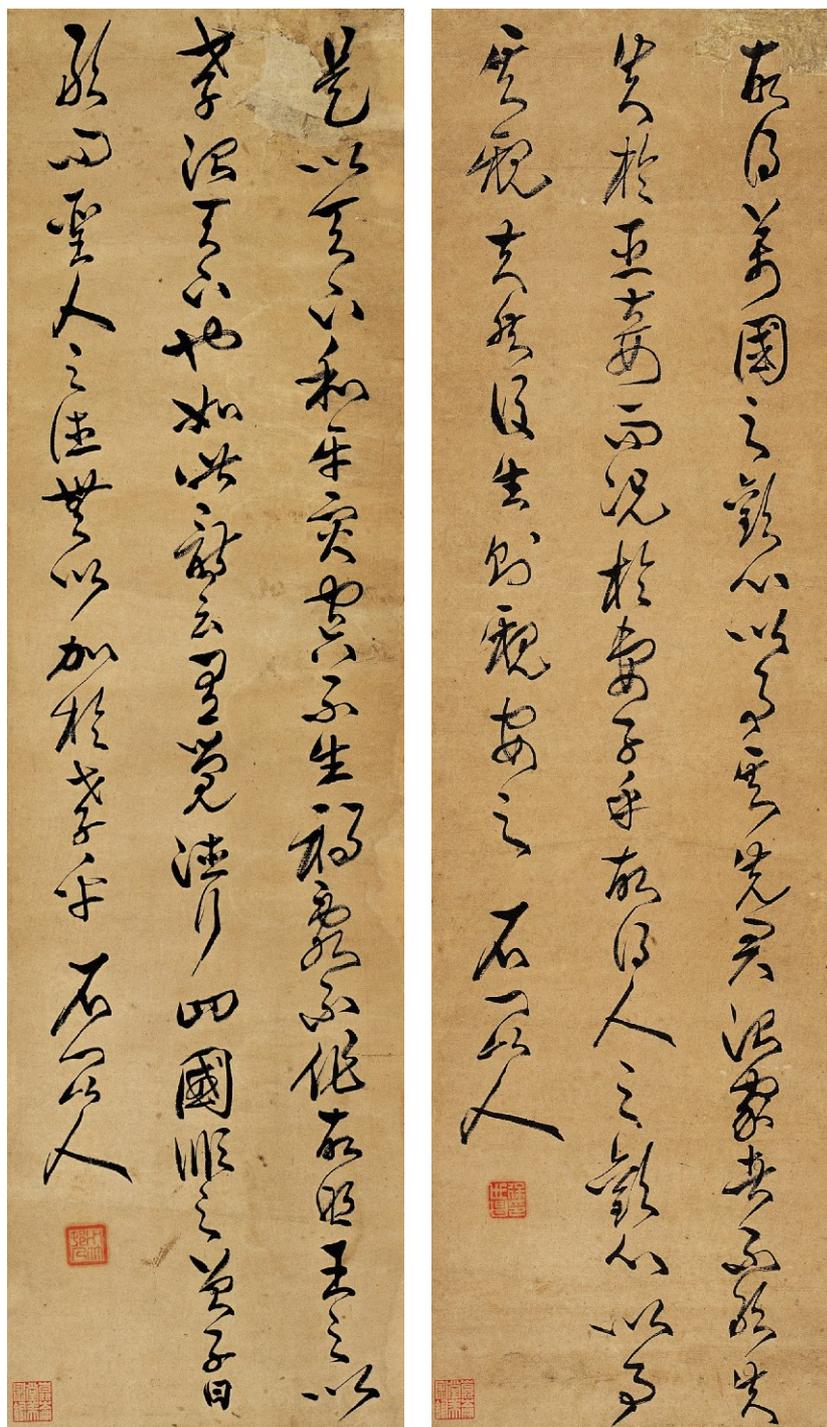
所以香港《大公报》在徐世昌死后第二天就发表社论，称“盖棺论定，徐世昌终不失为一个中国的读书人”。

在清代的科举考试中，书法是至关重要的，

特别是会试中式后，参加皇帝亲临的殿试，书法的好坏直接关系到士子的前途命运。所以中进士者，书法都有很深的功底。徐世昌也不例外。他酷爱书法，终身习字不辍，下足了苦功。“日临柳帖百字或数十字，终岁无间”；用小楷写日记，50年不间断。他对自己的书法很自信，常常写楹联、条幅分赠给亲友、僚属，当总统时也经常写字送给议员。因特殊的政治身份和不凡的书艺，使徐世昌留下了大量的店招匾额和墨迹，还石印出版了《水竹村人临帖》(4册)等。在晚清民国时期，徐世昌是一个极有影响的书法家。

徐世昌书法初学苏东坡，后钟情于孙过庭《书谱》，其草书最出名，善用折锋，劲健洒脱，有骨力，有气势，讲究古法。民国书坛善草书者很少，徐世昌的草书，个人风格强烈，且格调不俗，尤为可贵。昆仑堂美术馆藏有徐世昌草书《节录孝经》四条屏(纸本，纵96厘米，横27厘米)，取法孙过庭《书谱》，劲挺爽利，结体优美，有古气。

(作者单位：昆仑堂美术馆)



徐世昌 草书孝经四条屏之二、三
纸本 96×27cm×4 昆仑堂美术馆藏

台北故宫藏元人《春山图》研究

□ 顾 工

台北故宫博物院藏有一幅无款元人《春山图》，纸本水墨，纵 73.2 厘米，横 42.3 厘米，画面中间孤峰挺立，山下殿宇连绵。画幅上方有元末著名文人、书法家杨维桢(1296-1370)题



元人 春山图 纸本 73.2×42.3cm
台北故宫博物院藏

诗一首，落款“铁篴”，钤“廉夫”、“边梅”二印。此图曾经清初梁清标及乾隆、嘉庆、宣统内府收藏。著录于《石渠宝笈》卷十二、《故宫书画录》卷五、《故宫书画图录》第五册。

由于无款的元人山水画实在太多，很少有人对这幅《春山图》给予关注。唯见美国学者高居翰教授在他的艺术史名著《隔江山色：元代绘画》中有过一段评述：

《春山图》的风格看不出有任何仿古的意图，也看不出和古代画作有任何关联（不过，画家是否真看过这类的古代真迹，当然是另外一个问题了）。相反，这幅画很显然是直接来自元代郭熙派画家学艺不精的劣作，例如姚彦卿《雪景山水》这类作品便是；姚作可能比杨维桢早几十年。

……

若把此画当作纸本上水墨晕染的演出，则全画的演出颇为强烈、出色；若是当作描写自然景象，则是不经大脑的随手涂鸦，或许甚至可以指为敷衍了事；若是当作李郭派作品，这幅画根本没有掌握到早期大师之作奔放壮阔的气势；若是当作更动传统体例以符合当下业余画家的需要，则此画并没有解决任何重大的问题，只是逃避问题而已。^[1]

高居翰教授认为这是一幅笔法稚拙的文

人玩票式作品,猜测它可能出自题诗者杨维桢之手,但并未给出任何证据。本文将从画面内容和题诗入手,综合多种资料,试图对此画的主题和作画时间、地点、作者等给出相对合理的解释。

杨维桢题诗分析

元人《春山图》画面上方五分之一处有杨维桢题七律一首:“巨然不作惠崇景,秀远最爱春山图。危峰戴出若孤矣,大树林立似千夫。杖藜谁行天姥道,酒船间出贺家湖。道人自指读书处,文璧峰前宅一区。”鉴于杨维桢的题画诗多是针对具体画作而题写,故此诗是理解画意的关键线索。

首联“巨然不作惠崇景,秀远最爱春山图”。巨然是五代至宋初的画家,惠崇为北宋诗人、画家。二人虽然都是彪炳画史的名家,都以描绘江南山水见长,但巨然是全景式构图,而惠崇专画小景。“巨然不作惠崇景”即是指此画用的是巨然构图设景之法,而非惠崇式小景。杨维桢题巨然《寒林晚岫图》(台北故宫藏)云:“巨然清岚淡墨,自为一体,其下笔苍古,若不经意,而使文人巧夫再三摸索,终不可到。真与凡远耶!”^[2]对巨然画风颇为推崇。“秀远最爱春山图”当指此画描绘的是春天山景,追求秀而远的意境。

颌联“危峰戴出若孤矣,大树林立似千夫”。危峰即高峰。一座高峰孤零零地耸峙于地面,山上山下遍植大树,好似上千人屹立。这是对《春山图》画面内容的阐释,指出这座山峰的外形特征。

颈联“杖藜谁行天姥道,酒船间出贺家湖”。天姥指浙江新昌的天姥山,李白、杜甫都有诗咏,是唐代诗人眼中的仙山。贺家湖是唐代诗人贺知章晚年隐居之所,即今绍兴镜湖,后亦泛指高人隐士之家。这两句诗是说作者也像古代诗人那样过着杖藜天姥山、载酒贺家湖

的逍遥生活。杨维桢于至正十年(1350)出任杭州四务提举,至正十八年(1358)擢奉训大夫、江西等处儒学提举,因兵乱道梗,未赴任。此诗当作于弃官之后。

尾联“道人自指读书处,文璧峰前宅一区”。“道人”即杨维桢自称。杨维桢三十多岁即信奉道教,自号梅花道人、铁冠道人、铁笛道人、梦外梦道人、抱遗道人、嬉春道人等。在他的诗文中,“道人”就是自己。杨维桢的读书处很多,早年在诸暨铁崖山,后来曾寓居绍兴、杭州、湖州、苏州、松江等地,他的每一处居所都可以称为读书处。在《春山图》题诗中,杨维桢直指其读书处就在文璧峰前。是以我们确信,诗是根据画面而作,而画是有着具体场景的,这绝非是在一幅摹古或者遣兴式的山水画上随意写上一首诗。

画面内容分析

这幅被高居翰教授称为“既奇怪又有趣”的《春山图》,其实是文人墨戏与传统山水画素材的结合。山水画发展到宋元,已经形成比较完善的绘画技法和理论。北宋画家郭熙在《林泉高致》中总结了高远、深远、平远三种不同的观察景物的方法。元人《春山图》就是平远法和高远法的结合。近景左侧是溪桥茅亭,右侧是曲折向上的山径。中景是一座高耸突起的山峰,山脚下是连片的殿宇。远景是若有若无的远山。山石、寒林、溪流、茅亭,都是山水画中的基本素材,画家把它们的位置随意组合,就可以画出幅幅不同的画来。在元末四家之前,元代山水画大多承袭宋画传统,偏于保守,类似的作品比比皆是。然而,前文已经说过,这幅《春山图》又非拟古之作,它是有具体场景的,这个场景在画面中有何表现呢?

如果我们剔除布景性质的树木和山石,《春山图》透露出来的信息主要有三个方面:

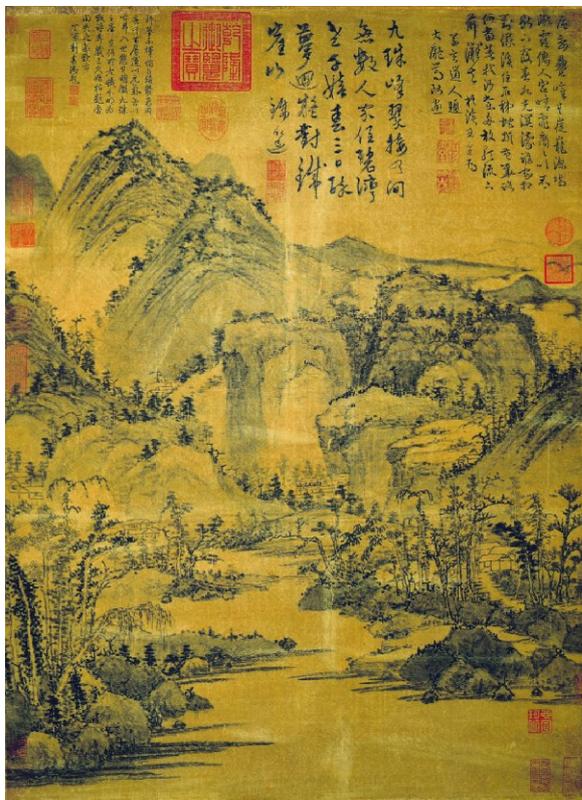
首先是峻拔突兀的主峰。正如杨维桢题诗

“危峰戴出若孤矣”所云,这座山峰是孤独的、高耸的,不与他山连接。山峰皴法十分简单,在其轮廓线上多以大小不规则的黑点来代表林木。画中之山并不像常见之山有个尖顶,而是峰峦层叠,前后两个山峰之间还有个“U”字形缺口。

其次是山下连片的殿宇。像这样依山而建、规模宏大、殿宇楼阁众多的建筑群,一般都是寺院。寺院应建于山阳,亦即画幅右侧为南,作画者的视角是自西向东。

第三是山下的水流。画面下方的瀑布、小桥和观景茅亭都提示我们,此山脚下应当有湖面或河道。

说起杨维桢的读书处,首先会想到他早年读书的诸暨铁崖山,因为这座山给他留下了永恒的记忆。“父宏筑楼铁崖山中,绕楼植梅百株,聚书数万卷,去其梯,俾诵读楼上者五年,因自号铁崖。”^[3]他的苦读经历、他行走天下的名号,都与这座山有关。可以说,这是杨维桢心



黄公望 九珠峰翠图
台北故宫博物院藏

中的圣山。元代画家黄公望晚年给杨维桢画了《九珠峰翠图》,画中场景是松江的九峰三泖,杨维桢在画上题诗道:“老子嬉春三日醉,梦回疑对铁崖山”,睹画而思乡。据笔者去诸暨全堂村考察,当地属丘陵地形,群山起伏连绵,铁崖山呈锥形,与《九珠峰翠图》中主峰确有几分神似,而与《春山图》中的孤峰耸立完全不同。故首先可以排除此画为铁崖山。

《春山图》所画为昆山马鞍山

在杨维桢一生游历之范围中,笔者努力搜寻与《春山图》画面、题诗相符合的场景。经反复比对,认为《春山图》所画之山应为江苏昆山的马鞍山(又名玉峰)。理由如下:

相符之一:孤山耸立。昆山在平江(今苏州)、松江(今上海)之间,因周遭平夷无山,境内马鞍山遂有“百里平畴,一峰独秀”之谓。唐宋以来人们常把昆山马鞍山称为孤峰,如宋人盖筠《慧聚寺山图序记》“想孤峰之擎寺”^[4],宋陈省华《登上方》“四望平川独一峰”^[5],元末殷奎《思贤亭记》“昆山一邑之胜曰马鞍山,孤峰闯焉,拔出于百里之甸,危巔卓锥,峭壁积铁”^[6],明文嘉题沈周《两江名胜图册·马鞍山图》“昆山吾数游,平地见独立”^[7],明王鏊《舟中望昆山》“云外孤峰影坠江”^[8],《康熙昆山县志》“县境连接湖海,而孤峰特秀”等等。

相符之二:层峦叠嶂,且有双峰。细审《春山图》中山峰的形态特征,与昆山马鞍山基本相符。一方面,正如宋王安石《慧聚寺次张祜韵》“峰岭互出没,江湖相吐吞”、冲邈《翠微山居》“高山远望石稜稜,叠嶂回峦数十层”所云,马鞍山虽小,却也是层峦叠嶂。另一方面,如清人项骧诗云“马鞍双角插天西”,山形似马鞍,主峰位于西北,另一峰位于东南,西高而东低。《春山图》主峰中间有“U”字形缺口,类似马鞍形。

相符之三:文笔峰。“文璧峰”未闻何处有,疑为文笔峰。文笔峰在云南丽江,海南定安,贵

州瓮安、铜仁，福建惠安，湖北南漳，江苏昆山，江西宜春，浙江平阳，山东威海，湖南醴陵等地都有，而杨维桢行踪所至，仅江浙地区及京杭运河沿线，惟有昆山文笔峰曾经涉足。文笔峰原在昆山马鞍山妙峰塔西，明万历年间移至西峰之巅。在吴方言中“笔”字读入声，与“璧”同音。杨维桢客居于此，出现笔误并不奇怪。

关于“璧”字之误，其实也有缘由。昆山马鞍山产玲珑石，晶莹剔透，洁白如玉，因而很早就有“玉峰”之名。宋《淳祐玉峰志》云：“近年以来得石鑱之，则莹洁之态俨与玉同，得非地因人胜，而马鞍山可以出玉耶？”宋曾几《乞昆山石》“昆山定飞来，美玉山所有。”^[9]故杨维桢把文笔峰写作为文璧峰亦有其逻辑上的合理性。

相符之四：山下寺院。画中寺院在山脚下，符合昆山马鞍山建寺的历史。马鞍山寺院始建于梁天监十年(511)，梁武帝赐额“慧聚寺”，在山脚南面，规模很大，为登山必经之地。慧聚寺于南宋淳熙、端平年间两遭火焚，淳祐年间(1241-1252)复建。元至正廿三年(1363)再度被毁。到明嘉靖年间，知县将仅存的法华堂改建为顾鼎臣祠，慧聚寺全废。也就是说，在元至正廿三年(1363)之前，马鞍山南麓曾有大规模的寺院，这与《春山图》所绘是一致的。

综合以上四个重要的特征，《春山图》所画为昆山马鞍山的可能性已经很大。接下来，我们还将通过其他证据，来确认这个事实。

与沈周、董其昌《马鞍山图》对比

明代吴门画家沈周、文徵明，松江画家董其昌，都是昆山的近邻，多次往来昆山，他们都画过马鞍山。沈周《马鞍山图》为《两江名胜图册》中第九页，绢本设色，纵 42.2 厘米，横 23.8 厘米，今藏上海博物馆。文徵明《少峰图》已失传，明张丑《清河书画舫》卷十二云“广仅尺许，而极幽深蓊郁之趣”。董其昌《马鞍山色图》，绫本设色，纵 96.5 厘米，横 35 厘米，近年来屡现

于杭州西泠、上海嘉泰、中贸圣佳等拍卖会上。

以董其昌《马鞍山色图》(见第 20 页)与元人《春山图》对比，二图并不是很像。这是因为中国山水画历来不做对景写实的描绘，而是脱略大意，取其神韵，画中所见并不等同于眼中所见。但我们如果抛开细节，去观察画中主峰的特点，会发现它们与昆山马鞍山具有共同之处：孤峰耸立，且四周碧水环绕。要知道，昆山马鞍山是平地起山，又有樾河、城河、山塘泾围绕四周，具备如此特征的山并不太多。马鞍山下河道与苏州、太仓连通，是以古人常坐船去登山的。《马鞍山色图》主峰不作马鞍形，是因为作者在舟中，自西向东举头仰视，只见西峰而不见东峰。

至于两幅画中为何出现近景、远景之山，笔者认为，一是出于构图的需要，对画面主体起到丰富和补充的作用。如果要计较画面内容和实景完全吻合，那是不懂中国山水画的虚实奥妙，反而如盲人摸象，不得全貌。可引为例证者，有清代昆山画家王学浩《少峰读书堂图》^[10]，画的是一峰独秀的马鞍山，但他在画面左右各添一座山峰(见第 17 页)，硬生生把画面加宽了。其二，在空气洁净的古代，人们确实可以看见几十里外的山，把它纳入画中。如杨维桢《游昆山联句诗序》云“登玉峰……北海树中见孤屿隐起，苍苍然，然云：此虞山也。”^[11]清人戴溶《马鞍山游记》也有“吴中阳山、灵岩、穹窿、邓尉隐约辨识，而阳澄、傀儡一碧万顷，奔赴目睫间”^[12]的描写。远山与近山、实景与想像，完全掌握在画家一念之间，成为画家运筹帷幄的砝码。

再以沈周《两江名胜图册·马鞍山图》与元人《春山图》对比，可以发现二者也不相同。主要因为：首先，二图的视角不同，元人《春山图》是自西向东仰视，见西峰高耸，而沈周《马鞍山图》是自东向西平视，见山势逐渐升高，峰回路转；其次，元人《春山图》中寺院在山脚下，而沈



沈周 两江名胜图册之马鞍山图

周《马鞍山图》中寺院建在山顶。二者似乎矛盾，然而它们都符合各自时代的历史实际，从而反证二图的真实性。

建于马鞍山下的千年古刹慧聚寺，在元至正廿三年（1363）遇火，焚毁几尽，此后再未复建，故《春山图》当作于大火之前。到了明洪武十三年（1380），僧大雅将马鞍山东北麓的慧聚寺子院“华藏讲寺”移建于马鞍山西峰之巅。正统十三年（1448）增建前殿、天王殿。到沈周（1427—1509）作画之时，马鞍山主要寺院就是山顶的华藏寺了。

杨维桢与昆山马鞍山

杨维桢是元末东南地区的文坛盟主，他寓

居苏州、松江期间，多次往来昆山。他应昆山顾瑛之邀，频繁参与玉山草堂雅集，本文不作讨论。杨维桢与昆山马鞍山相关的活动，至少可以举出以下例子：

至正八年（1348）二月二十日，杨维桢应昆山顾瑛之邀来到玉山草堂，次日与顾瑛、姚文奂、张渥等六人同游玉峰。慧聚寺住持然叟陪同他们登山览胜，参观了文笔峰、翠微阁、虎化石以及石壁上孟郊、张祜、王安石题诗。应寺僧所请，杨维桢在来青阁书《玉峰诗》一首，诸客和之。

唐代诗人孟郊、张祜曾在慧聚寺题诗，宋王安石和之。杨维桢也在昆山次孟郊、张祜韵，作诗二首。

慧聚寺大佛阁内有“远绿轩”，杨维桢为记。至正廿二年毁于火。^[13]

至正廿一年（1361）二月，偕华藏寺僧人月亭登玉峰，赋《凤凰石》长诗^[14]。郭翼和之。

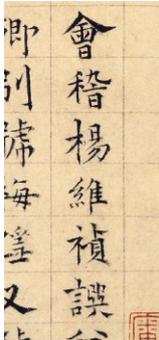
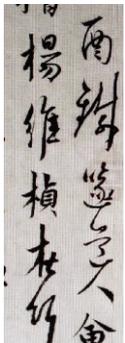
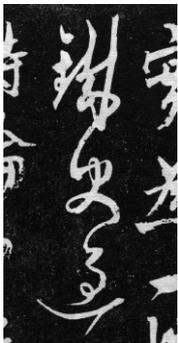
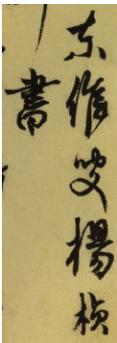
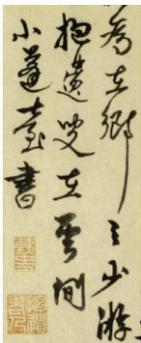
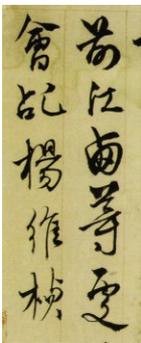
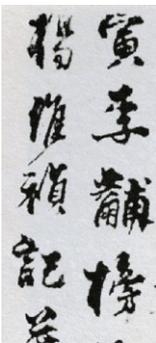
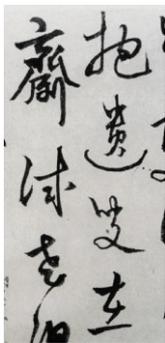
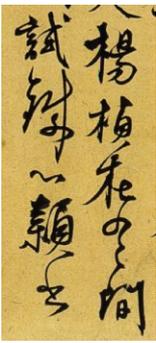
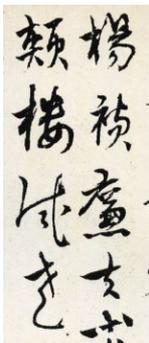
至正廿一年冬，马鞍山东麓刘龙洲墓恢复以后，杨维桢在松江为撰《墓表》，后偕友人前往凭吊，并有诗。

昆山陈伯康筑亭马鞍山巅，杨维桢题匾曰“玉山高处”，与友人各赋诗纪之。^[15]此石刻清代仍见于中峰魁星阁。

至正廿三年（1363）元旦在“玉山高处”为余善抄录其《游仙诗》十首，此即著名的《游仙唱和诗卷》，现藏上海博物馆。

杨维桢题诗的时间

元人《春山图》杨维桢题诗未署年份，为方便研究，笔者通过对比其不同时期的笔迹，希望找出大致的书写时间。杨维桢传世书迹甚少，全世界大约仅存 50 余件（含零星题跋），其中署年款的有 23 件。因《春山图》落款为“铁篴”，笔者遂从杨维桢有明确系年的作品中选取带有“杨维桢”或“铁篴”的落款加以比对。见下表：

				
1348 跋邓文原《急就章》	1349 竹西志	1359 周上卿墓志銘	1360 沈生乐府序	1361 跋张雨《自书诗册》
				
1361 晚节堂诗札	1361《方寸楼记》合卷	1361 跋邹复雷《春消息图卷》	1362 三雲所志并诗	1362 张南轩城南唱和诗卷
				
1363 游仙唱和诗卷	1363 跋王绎《杨竹西小像卷》	1365 张氏通波阡表卷	1365 梦梅花处诗序卷	1366 论医帖
				
1366 贈裴潢蕭生显序	1366 题《钱谱》草书册	1369 梦游海棠诗卷	1369 壶月轩记	《春山图》署款

以上样本虽然数量稀少，但仍然十分珍贵，因为它们可以提供一些参照，帮助我们探寻杨维桢书风的演化。可以看出，杨维桢的字迹，早年严谨而晚年奔放。1349年以前的两件作品，以行楷为主；而1360年以后的作品，以行草为主。1361年跋邹复雷《春消息图卷》，是杨维桢存世书迹中第一件追求字形变异和轻重对比的作品。1363年跋王绎《杨竹西小像卷》以后，线条趋于瘦硬。从这些样本中，如果要概括杨维桢落款字迹的前后特征，可以这样认为：在1361年以前，用笔提按变化较大；1361—1363年之间，线条变得厚实，削弱了提按变化；1363年以后，线条变得瘦硬生拙。“铁”字造型前后没有太大变化，其最长的一竖，下端常垂直或略向左倾。

《春山图》杨维桢题诗落款字迹，有明显的提按动作，符合其1361年以前的笔迹特征。“铁篴”两字一作草书，一作行楷，与其1361年《晚节堂诗札》署款最为接近。考虑到笔迹特征具有交叉反复的可能，我们不妨把《春山图》杨维桢题诗的年份定得宽泛一点，设定为1361年的前后几年。

按照这个推测，杨维桢的行踪是否与之吻合呢？换言之，1361年（至正廿一年）前后杨维桢是否到过昆山呢？

根据孙小力先生著《杨维桢年谱》^[6]，杨氏于至正十九年（1359）冬应顾逊之邀赴松江授学，从此终老松江。在至正十九年至廿三年之间，杨维桢在昆山的活动集中在两个时间段。一是至正廿一年（1361）二月至三月：

花朝前三日，偕华藏寺僧人月亭登玉峰顶，坐凤凰石，赋诗十四韵。

花朝，在清真之竹洲馆，为袁华跋《张雨自书诗册》，现藏吉林省博物馆。

三月一日，在门生朱芾类村居，朱芾拓玉带生砚背籀文，杨维桢跋，是为《玉带生轴》，明叶盛《水东日记》卷七著录。

三月十二日，在清真之竹洲馆，书《晚节堂诗札》为余善母亲贺七十寿，现藏台北故宫博物院。

除此，笔者再补充一条：至正廿一年花朝日，在竹洲馆书《小游仙辞序残卷》（与危素《方寸楼记》等合装为“三元人合卷”，故宫博物院藏）；

另有杨维桢《跋龚开骏骨图卷》（日本大阪国立国际美术馆藏），虽未纪年，但同样书于“清真之竹洲馆”，亦系于此。

还有就是至正廿二年十二月至次年正月（1363）：

至正廿二年十二月，适娄，常熟虞子贤持朱熹诗卷来谒，为书《张南轩城南唱和诗卷》，现藏故宫博物院。

至正廿三年正月上日，在“玉山高处”为余善书《游仙唱和诗卷》并跋，现藏上海博物馆。

在这两个时间段中，前者不但与《春山图》杨维桢签名笔迹特征相对应，而且，它也符合《春山图》反映的季节特征。更重要的是，马鞍山下慧聚寺于至正廿三年被火灾焚毁，所以《春山图》作于火灾之前的可能性很大。《春山图》题诗的时间也很可能在至正廿一年（1361）二、三月间。

杨维桢题诗的地点

“清真之竹洲馆”是何地？是否就是杨维桢在昆山的读书处呢？明人黄云《重建竹洲馆记》云：“昆山清真观……旧有竹洲馆，古昔不见于记录，故莫考其何人建置，而名不彰。至正辛丑，会稽杨公廉夫为其侄子曰性者二母寿，见其先世命牒故物，书于清真竹洲馆。由是知馆名。竹洲者，观之胜处也。意其废在洪武初年，百五十年矣……正德八年春二月携似今住持杨炼师……一寒暑而馆成，文徵明篆题之。”^[7]明人王世懋《题竹洲馆》诗云：“一自吹箫仙去后，至今风雨作龙吟”，说的就是杨维桢吹铁笛

作龙吟的故事。昆山清真观创始于宋乾道年间,元代香火很盛,屡屡增建,是昆山著名道观。宋《淳祐玉峰志》载:“马鞍山在县西北三里”,“清真观在县北一里”。也就是说,清真观在马鞍山之南、县治之北(今昆山环北路靠近亭林路的位置,放生池西侧),距马鞍山非常近,这从《嘉靖昆山县志》“昆山县城内之图二”可以得到证实。杨维桢题诗说“文璧峰前宅一区”而不说及马鞍山最高处的凌霄塔,是因为凌霄塔在西峰,文笔峰位置靠东,基本上正对着清真观。站在文笔峰往下看,清真观近在眼前。

在传世仅五十件的杨维桢书迹中,有七件书于昆山,其中四件“在清真之竹洲馆书”,足证杨维桢是清真观的常客。早在至正九年(1349)三月,清真观主持日升通过铁崖弟子袁华来拜访杨维桢,请他撰写《清真观碑记》。后来,清真观道士余善,字复初,号昆丘外史,为全真派丘处机弟子,与张雨、杨维桢同是道教中人,又是志趣相投的诗友。杨维桢和余善的关系相当亲近,尤其是在至正十九年以后。举例来说,至正廿一年三月杨维桢在昆山,应邀为余善母亲七十寿诞书《晚节堂诗札》。至正廿三年正月,余善把自己追和张雨《小游仙诗》十首给杨维桢看,杨维桢赞叹无已,全文录付余善,跋云“余不能加点。读至‘长桑树烂金鸡死’,座客绕床三叫,以为老铁喉中语也。又如‘一壶天地小于瓜’,虽老铁无以著笔矣!故乐为之书。”其后不久,杨维桢将余善《游仙诗》中一首“溪头流水泛胡麻,曾折璠林第一花;欲识道人藏密处,一壶天地小于瓜”书写竖幅一纸,即现藏上博的《溪头流水诗轴》。这个时期江南地区已经在张士诚政权控制之下,玉山草堂盛况不再,主人顾瑛削发为僧,避兵祸于嘉兴合溪。杨维桢到了昆山,住在清真观中,由余善来接待,是合乎情理的。

杨维桢在昆山清真观有诗云:“放生池上

晚披襟,五月凉风草树阴……道人当昼洗砚石,自临青李与来禽。”^[18]这首诗作于“五月”,则可能并非在至正廿一年,想来杨维桢先后多次到访清真观。“青李”、“来禽”是王羲之《十七帖》中的文句,代指王羲之法帖。大白天在观中洗砚临池,说明杨维桢确曾住在此地,则读书、写字、作画有的是时间。

“道人自指读书处,文璧峰前宅一区”之读书处,即清真观竹洲馆,当无疑义。

与杨维桢《岁寒图轴》对比

杨维桢熟知历史,深研书法,擅长各种体裁的诗文,精通多种多样的乐器,但很少作画。杨维桢与画家交往很多,题画诗也很多,为什么画作极少呢?答案在其《铁笛道人自传》中:“素不善弈画,谓弈损闲心,画谓人役,见即屏去。”^[19]因弈棋、作画甚耗时间,杨维桢不愿为之。虽然杨维桢需要挣钱养家,可对他来说,写文章比作画要容易得多,也快得多。是以有人求画,一概以“不善画”推脱。但杨维桢并非不能画,他的画不为“人役”,是地道的文人画,正如倪瓚所谓“聊以写胸中逸气耳”。

存世署名杨维桢画作中,被提及较多的主要有两件:《铁笛图轴》和《岁寒图轴》,均藏于台北故宫博物院。然《铁笛图轴》画法、书法匠气十足,僵硬呆板,完全没有杨维桢那种古拗峭拔的精神气质,尽管曾经乾隆内府收藏,还是一件彻头彻尾的伪作。而《岁寒图轴》画面和题字笔触生动自然,没有描摹痕迹,是可信的杨维桢画作。

杨维桢《岁寒图轴》,纵 98.1 厘米,横 32 厘米,纸本墨笔。《书画记》卷二、《石渠宝笈》卷十、《故宫书画图录》卷五著录。款题“潭底老龙呼不起,雷火铿轰烧秃尾。千年宝剑入延平,神物无繇见其似。朝来持赠为何人,陈玄毛颖齐策勋。山中之人卧病起,笔梢黄龙



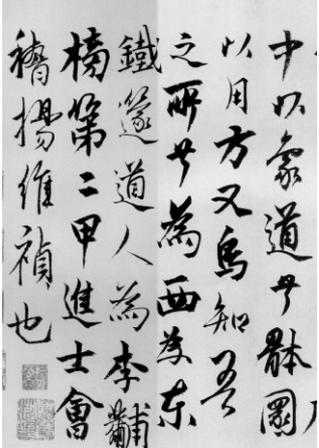
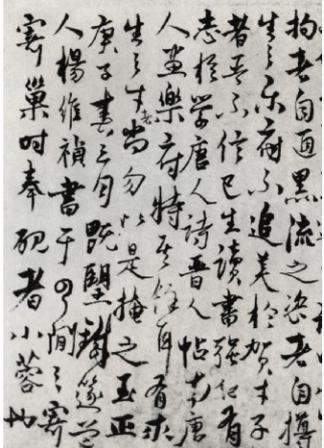
杨维桢 岁寒图轴 纸本墨笔
98.1×32cm 台北故宫博物院藏

飞看云。铁箬道人为耐堂先生画中淞之璜溪。”钤“廉夫”、“边梅”二印。

杨维桢在题诗中,把这棵被雷劈火烧、形态奇异的松树比作“潭底老龙”。所谓“千年宝剑入延平”,用的是神剑化龙的典故。“陈玄”为墨,“毛颖”为笔,以笔墨纪功,实则是以这株经历风雨雷火的苍松为耐堂先生作人格化隐喻。从此画的寓意来看,可能是祝寿之用。

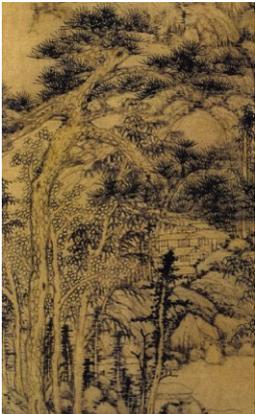
画上还有他两位门生吕心仁、徐大和的题诗。吕心仁题诗为“铁笛仙人铁石肝,笛声惊起老龙蟠。倭麻写得苍髯影,寄与高人耐岁寒”,称“耐堂”为“高人”。徐大和的题诗为“双璜溪头三月辉,道人袖剑月中归。石池夜半风雨作,化得苍龙擘峡飞”,指出作画时间在三月。

“璜溪”为松江地名,又称吕港(今上海金山区吕巷镇),吕氏世居之。杨维桢曾于至正九年(1349)三月,应吕良佐之聘赴璜溪授学,吕氏子弟多从学于廉夫,直至次年十二月廉夫赴杭任职。后来到了至正十九年(1359)十月,张士诚属下松江同知顾逊兴办府学,杨维桢再次前往松江。临行之前,吕良佐病逝,杨维桢在杭州为他撰写墓志铭。又廉夫跋《李伯时姑射仙像卷》署款云“至正己亥冬十月抱遗叟杨维桢识于璜溪书院”^[20],至正十九年为己亥,可见廉夫抵松江后立即造访璜溪,其与吕氏的关系非同一般。以《岁寒图轴》署款笔迹与杨维桢传世系年书迹对照,“铁箬”两字一草一行,“道”字作异体,当作于至正廿一年或更早。再以杨维桢1349年《竹西志》、1360年《沈生乐府序》(在1350—1359十年间,没有可供系年的杨维桢行书样本)来对照,《岁寒图轴》题字更接近于后者(见下表)。则《岁寒图轴》的作画时间,恐为至正十九年至二十一年之间。

		
1349年《竹西志》	1360年《沈生乐府序》	《岁寒图轴》

《岁寒图轴》中松树主干位于画幅左侧，蜿蜒向上至中部，生出两枝，一指天，一指地，造型奇特。向下一枝遭雷击折断处清晰可见。枝干用笔遒劲，并用浓、淡墨在树干反复加点，表现鳞皮之苍郁。松针、藤蔓用细笔，简逸而不繁琐。以杨维桢笔下的松树与同时代黄公望、赵雍、朱德润、曹知白、王蒙、倪瓒、张渥等人对比（见下表），很容易看出其中的差异。大多数元代画家在绘画技巧上师承宋画传统，受到李、郭画派和马、夏画派的影响，注重细腻而写实

的描绘，注重构图的严谨和章法的开合。即便是其中被称为“文人画家”的一批人，也多是深研绘画的读书人，并非真正的文人兼画家。他们与宫廷画家一样继承了宋画传统，具有扎实的写实功力，不过在趣味和意境上更贴近文人简淡从容的情趣罢了。杨维桢与同时代画家相比，无疑他是文人中的精英，但他的绘画能力显然有所欠缺。尽管有劲挺的线条、奇崛的造型，可惜对松树的细节刻画并不理想，使得《岁寒图轴》无法成为一件杰作。

		
曹知白《松亭图轴》局部 法国藏	黄公望《丹崖玉树图轴》局部 故宫博物院藏	赵雍《松溪钓艇图卷》局部 故宫博物院藏

		
<p>张渥《竹西草堂图卷》局部 辽宁省博物馆藏</p>	<p>王蒙《春山读书图轴》局部 上海博物馆藏</p>	<p>倪瓒《幽涧寒松图轴》局部 故宫博物院藏</p>
		
<p>朱德润《林下鸣琴图轴》局部 台北故宫博物院藏</p>	<p>杨维桢《岁寒图轴》局部</p>	<p>《春山图轴》局部</p>

再来看元人《春山图》，画面结构非常大胆，把山峰楼阁基本上都压在右半幅，左边只有两颗大树屹立在茅亭边。其中山石、寒林的画法，有一些李、郭派的影子。平心而论，《春山图》的绘画水准并不是很高，远远逊色于杨维桢任何一个画家朋友。杨维桢可以不善画，但并非不识画。他和画家黄公望、曹知白、倪瓒、王蒙、张渥等都是好友，似乎没有理由让一个无名画家来画他的读书处，并亲自在画上题诗（如果要提携后生，应当写出其姓名才是），除非这个画家就是他自己。《春山图》多用结实的短线勾画树石，再加苔点形成笔触变化；树干不作细致处理，多用线勾勒，有时用淡墨皴擦，

这些都与《岁寒图轴》颇为相似。《春山图》题诗的语气，也很像是自画自题的口吻。所以笔者认为，《春山图》极有可能出自杨维桢手笔。

如果猜测不误，以《岁寒图轴》、《春山图轴》为基点来讨论杨维桢的画作，可以总结出三个基本特点：

首先，线条生涩有力，类似其书法用笔；其次，构图追求险绝，与其诗风、书风一致；第三，描绘不甚精到，因为绘画实践太少。

结 论

行文至此，我们已可判定元人《春山图》所绘为昆山马鞍山，杨维桢题诗时间在元至正廿

一年(1361)二、三月间,地点在昆山清真观竹洲馆。至于《春山图》的作者,极有可能就是杨维桢本人。

杨维桢在为夏文彦《图绘宝鉴》作序时写道:“书与画一耳,士大夫工画者必工书,其画法即书法所在……则知画之积习虽有谱格,而神妙之品出于天质者,殆不可以谱格而得也。故画品优劣,关于人品之高下。”^[21]可见在杨维桢的绘画品评框架中,人品气质高于技艺,书法又高于画法。这种观念在他那个时代是具有代表性的。这也可以帮助我们理解杨维桢生拙的画作如何产生,又如何能在历史长河中流传至今。

尽管杨维桢画作的艺术性并不突出,它仍然是元代文人绘画中的一个样本。以往研究元代文人画,多集中在以黄、倪、吴、王为代表的“元四家”身上。这其实是很片面的,因为这样无法解释文人画何以在元代后期形成并迅速达到高峰的问题。文人画以元代大量看不到前途命运的汉族文人为基础,它有着较大的画家群体,也有着较大的接受群体。在元代文人画研究中,一方面在“元四家”之外有曹知白、朱德润、张渥、方从义、赵元等一批杰出画家值得研究,另一方面还有杨维桢等著名文人参与绘画创作和品题,他们的审美情趣对文人画走向产生了直接的影响,应是元代绘画史研究中不可忽略的部分。

(作者为东南大学艺术学院博士生、昆山书画院院长)

注释:

[1] (美) James Cahill:《隔江山色:元代绘画(1279-1368)》,台北石头出版股份有限公司,1994年,第98-101页。

[2]《故宫书画图录(一)》,台北故宫博物院,1989

年,第97页。

[3] [清]张廷玉等《明史》,卷二八五《文苑一》。

[4] [南宋]项公泽修,凌万顷、边实纂《淳祐玉峰志》卷下,清宣统元年本。

[5] [明]俞允文辑《昆山杂咏》卷一,明隆庆四年孟曾刻本。

[6] [清]盛符升修,叶奕苞纂《康熙昆山县志》,清康熙间稿本。

[7] [明]沈周:《两江名胜图册》,广西美术出版社,1997年。

[8] [明]杨逢春修,方鹏纂《嘉靖昆山县志》卷十六,明嘉靖十七年刻本。

[9] [明]俞允文辑《昆山杂咏》卷二十四,明隆庆四年孟曾刻本。

[10] 中国古代书画鉴定组《中国古代书画图目》第六册,文物出版社,1988年,第134页。

[11] [明]俞允文辑《昆山杂咏》卷二,明隆庆四年孟曾刻本。

[12] 亭林园志编纂委员会编《亭林园志》,西安地图出版社,2006年,第69页。

[13] [清]盛符升修,叶奕苞纂《康熙昆山县志》,清康熙间稿本。

[14] [元]杨维桢:《凤凰石》,《铁崖逸编》卷四。

[15] [元]谢应芳:《龟巢集》卷五,诗题为《昆山陈伯康筑亭山巅,杨铁崖扁曰玉山高处且为赋诗,邀余及郭羲仲刘景仪殷孝伯卢公武同赋》。

[16] 孙小力:《杨维桢年谱》,复旦大学出版社,1997年。

[17] [清]盛符升修,叶奕苞纂《康熙昆山县志》,清康熙间稿本。

[18] [明]俞允文辑《昆山杂咏》卷五,明隆庆四年孟曾刻本。

[19] [元]杨维桢:《铁笛道人自传》,李修生主编《全元文》42册,凤凰出版社,2004年,第199页。

[20] [清]卞永誉:《式古堂书画汇考》画考卷十二,清刻本。

[21] [元]杨维桢:《图绘宝鉴序》,李修生主编《全元文》41册,凤凰出版社,2004年,第315页。

文徵明及其《少峰图》

□ 陆家衡

《文太史少峰图》卷，最先见著于明张丑所著《清河书画舫》。《少峰图》署“徵明”名款。后隶书《少峰记》、《少峰歌》，款署“前进士昆山张情撰，宗弟奉书”。卷尾有张丑万历丙辰（1616）跋。《少峰记》云：

昆山一名玉峰。峰曰少，何居？昆仑出玉，山名昆；假昆仑玉名峰，故兹玉峰视昆仑为少。玉峰南北两峰，南峰差小，于玉峰为少。予昔读书兹峰之下，故以自号焉。尝读庄生《齐物论》，谓物之小大，各有定分，不敢为此迂诞谬悠不可执著之说。要之，君子慎修之道，恒欲焉自视，而不偃然以自大，故自称曰小。子曰：孤寡不穀。峰曰小，予以自号，不亦可乎？（张丑《清河书画舫》）

玉峰是昆山的别称，玉峰视昆仑为少，故称“少峰”甚为妥贴。张情借此以自号，实蕴含“不偃然以自大”的君子自谦之意，具一语双关。文徵明则应张情之请，根据《少峰记》、《少峰歌》的文意和诗意而画了这幅《少峰图》。张丑在此卷尾跋中称，此图虽“广仅尺许，而极幽深蓊郁之趣，足称清逸品也。”（张丑《清河书画舫》）很明显，《少峰图》画的就是玉峰山。

张情（1507—1566）字约之，号少峰，昆山

人，明代著名鉴赏家张丑的祖父。嘉靖戊戌（1538）进士，授处州推官，迁南京兵部主事，出为九江太守。会调三峒兵备倭，清静俭约，百姓咸感悦。嘉靖己未（1559）迁福建兵备副使，时“倭寇方急，情提一旅抗之，先后斩获数百人，趋解连江之围，其功尤卓”。（《康熙昆山县志稿》）嘉靖甲子（1564），张情以疾请归，筑楼居于玉峰山南之半山桥（文嘉《题张约之宪副不负碧山楼》诗有句：“人境旷无车马迹，楼居只在半山桥”），是年作《不负碧山巢记》，翌年又作《奥旷巢记》，以抒归隐林泉之志。

张情出生于收藏世家，世有画癖。其父子和、伯父维庆与沈周相交甚厚，沈周曾作《玉山别业图》四帧相赠。张情兄弟与文徵明有“莫逆交”之谊，张情同母弟张意，字诚之，号馀峰，嘉靖己丑（1528）进士，先兄十年登科。历官南京职方郎中，终山东副使。以事罢归故里，隐居安亭江上，与时居安亭的归有光仅一水之隔。张意为人坦夷，任性自适，乐与人处却又不肯迎逢，以致得罪上司。归隐后廉不能自存。归有光极重其人，为作《栝全轩记》，这是嘉靖壬子年（1552）的事。后二年，文徵明欣然作《栝全轩图》，并由文彭书记，其时文氏已八十五岁高龄。文徵明晚年声望日隆，又长张意四十岁，之



王学浩 少峰读书堂图 引自《中国古代书画图目》第六册

所以乐意折辈为归隐后的张氏作画，实有敬重和勉励之意，文氏性行之高洁，于此可见一斑。

文徵明与张氏兄弟的情谊，一直延续到他们的后辈，文嘉之长孙文从简娶张情之孙女，终成“通家姻娅”。张情之子张应文（字茂实）精于书画鉴赏，并直接得到文彭和文嘉的帮助，“朝夕过从，无间寒暑，寻源溯流，订今考古，一时家藏珍图法墨甲于中吴。”（张丑《清河书画舫》）

考张情归隐时文徵明已离世，以及《少峰记》、《少峰歌》署“前进士昆山张情”，则文徵明《少峰图》的创作年代应在嘉靖戊戌（1538）至嘉靖己未（1559）之间，可能与《栢全轩图》相差不远。

《少峰图》在清初卞永誉《式古堂书画汇考》一书中有著录，文字与《清河书画舫》略同。清嘉庆间，王学浩曾在阮元府见过《少峰图》的

真迹。嘉庆十七年（1812）王学浩作《少峰读书堂图》并题识云：“文待诏《少峰图》为我邑张廉访情作，载其孙丑《清河书画舫》。少峰年丈家藏此帧，因以自号，并颜其读书之堂。壬申（1812）余游武林，属为写图。庚辰（1820）二月访少峰吴门新居，重展此卷，补识于后。学浩。”此图曾藏苏州文物商店。之后，文徵明《少峰图》下落不明。

除了和张氏兄弟的交往，文徵明与黄云、方鹏、王同祖等昆山名士也过从甚密。文徵明与昆山有一层特殊的情缘，其夫人吴氏是昆山名宦吴愈之三女、墨竹名手夏昶之孙女。吴氏贤惠，家务悉由其操持，文氏得以专心文学而遂高尚之志，夫人实为贤内助。由于这个原因，文徵明一生曾多次来昆山并题下题咏。年谱还有“嘉靖庚寅（1530）赴昆山，登翠微阁”的记载。

（作者为昆仑堂美术馆名誉馆长）

董其昌与昆山及其《马鞍山色图》初探

□ 俞建良

董其昌,生于明嘉靖三十四年(1555年),卒于明崇祯九年(1636年),享年82岁。字玄宰,号思白、思翁,别署香光居士。明松江府华亭县(今上海市松江区)人。少年时学于同乡莫如忠家塾,后又结交社会书画名流,诸如:陆树声、王锡爵、韩世能等人,并致力于科举之业。明万历十七年(1589)举进士,选庶吉士,授编修。官至礼部尚书兼太子太保。后谥文敏。世人亦称为董华亭、董宗伯、董文敏、董容台。在中国古代艺术史上,他既是一位杰出的书画理论家、收藏鉴赏家,也堪称晚明对后世影响最大的书画艺术家。

那么,像董其昌这样一位可以说是克享官禄年寿的艺术家,他在昆山留下些什么呢?与玉峰有哪些关系?本文作一初探。

从董其昌家乡出发,不论前往苏州、南京或北京,沿水路必经娄江,也就是经过昆山。如万历三十一年(1603)十月,董其昌过娄江,观苏轼《种橘帖》。^[1]万历四十六年戊午(1618年)三月,昆山道中,以虞永兴笔法书皮日休《桃花赋》。^[2]又,董其昌跋《宋拓王大令十三行洛神赋》云:“余得右军小楷四种,宋拓最后,求《十三行洛神赋》,廿年未有佳绝者,仅以宝晋斋^[3]宋拓本附之。然字已漫,不足称完璧。兹从楚刘金吾购此本,与晋陵唐少卿家藏无异,乃以新刻米、褚小楷帖二种,前后护之。古人张画于

壁,必以品正下中者先挂壁上,亦此意也。戊午三月二日,娄江^[4]道中识。玄宰”。^[5]这里的“玄宰”即其昌,“戊午三月二日,娄江道中”与前面提到的“戊午三月,昆山道中”,显然是同一时间,同一地点。此外,董其昌与著名收藏家张丑交往甚密。张丑(1577-1643),初名谦德,字叔



董其昌 仿古山水图册之二(夜村图) 纸本
42×29.6cm 故宫博物院藏



董其昌 昆山道中图 金笺墨笔
18.7 × 57cm 上海博物馆藏

益,号青父、青甫、米庵。昆山人。张氏几乎与董氏同一时代,善书画、精鉴藏,著述甚丰,有《鉴古百一诗》、《清河书画表》、《南阳法书表》、《南阳名画表》、《法书名画见闻表》、《清河书画舫》、《真迹目录》等问世。据史料载,董其昌63岁那年夏五月五日,与张丑、陈继儒在苏州赏鉴李公麟、赵孟頫书画。^[6]

在绘画方面,董其昌与昆山更是难以舍分。传世作品中有三图值得研究:《夜村图》、《昆山道中图》与《马鞍山色图》。

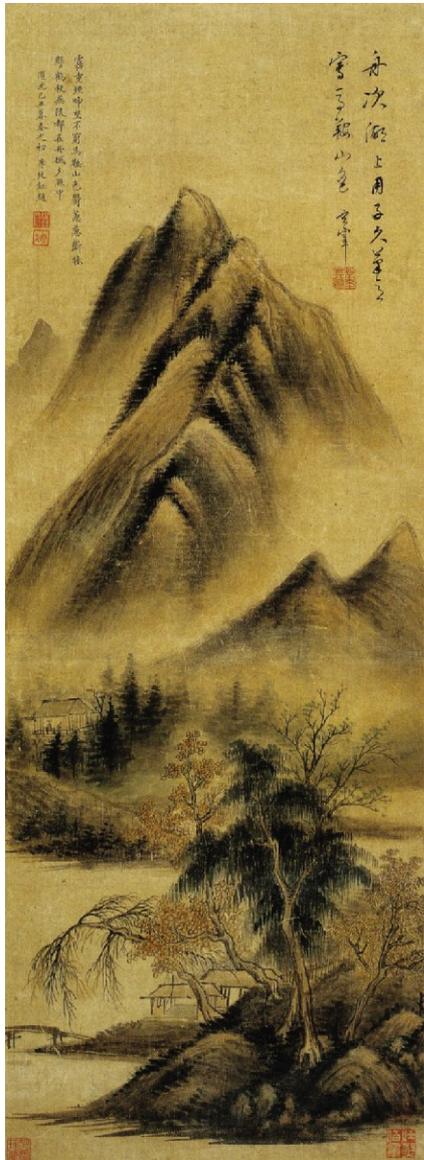
《夜村图》,现藏北京故宫博物院,款落“戊午八月十一日,昆山道中写。玄宰”。钤“董其昌印”朱文一方,左下角有清代著名画家王时敏的“烟客真赏”白文一方。又,史载崇祯元年的夏天,74岁的董其昌曾与王时敏同游昆山。^[7]《夜村图》据故宫博物院专家考是属“仿古山水”的范畴,笔者认为是一幅典型的江南水乡写生图,画的是昆山马鞍山西侧之景。此图,时近中秋,夕阳西下,夜幕降临。绿树、堤岸、溪桥、房舍、浅滩、水波、小草在近处尚能分辨,清静之极,具有“平淡”中见“痛快”的特点。远处,秋的果实被夜色全然笼罩,甚至将树顶遮住,连天一色,犹如烟之流动,秀逸潇洒。作者十分

讲究笔墨的韵律趣味。这种景色,不要说在三四百年前的明代,就是在20世纪六七十年代,也能见到。

《昆山道中图》扇面,上海博物馆藏。是图绘秋树扶疏下荒亭寂然,一桥通向画外,仍无人迹。隔岸青山,山脚朦胧,似为雨后初霁之景。董其昌此扇为金笺,而用笔不见浮滑。娴熟的墨法营造出全图的氤氲之气。扇上有董其昌自题“丙辰十月晦,写昆山道中所见”,是年62岁。此年三月中旬,他与姻亲范昶不和,导致民愤而避走他乡,直到秋天才事态平息。期间游了昆山、青浦等地。此扇可说是纪游之作,上有陈继儒观款。从此图的款识“昆山道中所见”,可窥见董其昌画的就是昆山马鞍山。众所周知,昆山别无它山,玉峰山是唯一,因形似马鞍,又名马鞍山。故上海博物馆所藏此图,可重新命名为《玉峰山图》。

《马鞍山色图》,款识“舟次湖上,用子久笔意,写马鞍山色,玄宰”。钤印“董其昌”。著录于《画中九友山水合璧》^[8]、《支那南画大成》^[9]、《董其昌书画编年图目》^[10]、《董其昌画集》、《中国名画大观》等等。据刘光启、刘金库先生考^[11],董其昌“船上山水”的成熟期约在他55岁

后,其《马鞍山色图》创作时间应是在1614年至1616年间,即60岁到62岁之间,这种推论有一定道理。此外,对其绘画风格作了精辟论述,亦言之有理,这里不作直录。但《马鞍山色图》到底画的是哪里?何处的马鞍山?马鞍山同名的山峰在安徽马鞍山市、四川宣汉县、甘肃正宁县、广西柳州市、贵州长顺县、湖北石首市、山东淄博市、浙江台州市、内蒙古赤峰市、江西景德镇、湖南新化县等地十馀处均有之,刘、刘两位先生认为本图的风景,即金陵马鞍山



董其昌 马鞍山色图
绫本设色 96.5×35cm

山(今称濮塘自然风景区)。据笔者考,董其昌的《马鞍山色图》画的并非金陵的马鞍山,而是昆山的玉峰山。理由有以下三条:

其一,按刘、刘两位先生考,《马鞍山色图》创作时间应是在1614年至1616年间;而此间后期,乃至更早,董其昌一直活动于松江、青浦、昆

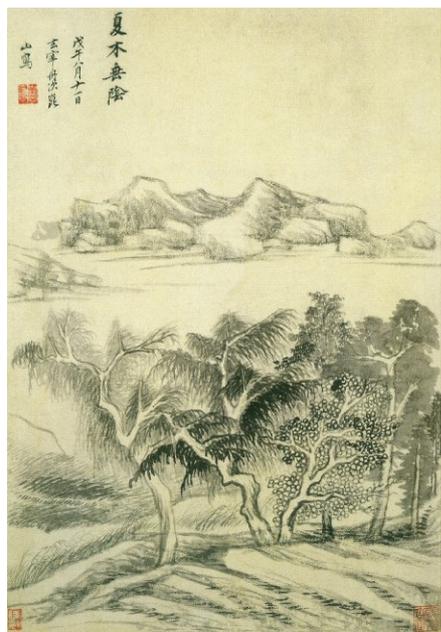
山、太仓、常熟、苏州、无锡、嘉兴、杭州等地,跟南京关系不大。董其昌行经昆山的记载却很多,如万历三十一年癸卯(1603),十月过娄江,观苏轼《种橘帖》真迹。万历四十年(1612)八月朔,“昆山道中”为明卿年兄绘图。^[12]其题画云:“彩笔朱繙照郢都,客星容易落江湖。因君示我名山志,写得楚天清晓图。明卿年兄以所撰《承天志》见示,作此图报酬。壬子八月朔,昆山道中。其昌识。”同年,“壬子十月六日,昆山道中为夏有之书,同观者微王道人也,其昌。”^[13]万历四十二年(1614)七月望,“舟行昆山道中”,作《秋林晚景图卷》。^[14]万历四十三年(1615)春日,“舟次昆山道中”,书《王述帖卷》。^[15]万历四十四年(1616)九月,“昆山道中”作《仿黄公望山水卷》。其款云:“大痴画法超凡俗,咫尺关河千里途。独有高人赵荣禄,赏伊幽意近清标。董其昌画。”又题“余得黄子久所赠陈彦廉画二十幅,未及展临,舟行清暇,稍仿其意,以俟披图相印,有合处否?丙辰九日,昆山道中识。董其昌。”^[16]万历四十六年(1618)三月,“娄江道中”跋《宋拓王大令十三行洛神赋》,又以虞永兴法书《桃花赋》。^[17]万历四十六年(1619),二月作《书画册》,今藏上海博物馆。其第八开款云:“脉脉远山螺翠横,盈盈秋水眼波明。西北风帆江路永,片片不度若为情。偶书倪元镇绝句,不必与画有当也。己未二月望日,昆山道中,玄宰。”天启元年辛酉(1621),九月与文徵明《江山烟霭圈卷》合并成卷上款云:“辛酉九月,舟行玉峰道中写此,玄宰。”天启三年癸亥(1623),四月题画:“癸亥四月,舟过昆山题画,玄宰。”天启六年丙寅(1626),九月作《朱晦翁诗意山水轴》款:“丙寅九月朔,在玉峰道舟中,玄宰。”天启七年丁卯(1627),四月题唐寅《梦筠图卷》有款识:“丁卯四月朔,玉峰道中识,其昌。”同年作书楷《琵琶行册》,其落款:“丁卯仲夏娄江道中书,其昌。”此外《明人翰墨集册》收录了董其昌于崇祯二年己巳(1629)的

作品,其款“其昌书于娄江道中,己巳三月朔”。

再是《马鞍山色图》款识“舟次湖上”,这个“湖上”是哪里的湖?董其昌船上作画,款识中能见到的湖有:西湖(杭州);太湖、石湖(苏州);淀山湖(昆山);泖湖(青浦)。这些湖,距离昆山的



董其昌 仿古山水图册之七
金笺设色 29.4×22.8cm
上海博物馆藏



董其昌 仿古山水图册之七
纸本墨笔 42×29.6cm
故宫博物院藏

马鞍山不远,董其昌当是最为熟悉。昆山马鞍山历代诗人均有题咏,诸如唐诗人孟郊和张祜等。北宋皇祐元年(1049年)王安石遵照仁宗赵祯的旨意,特赴昆山考察水利,乘兴登马鞍山,拜读孟郊、张祜的律诗后,即兴步其原韵奉和,这是马鞍山的佳话。又,上海博物馆藏《仿古山水图册之

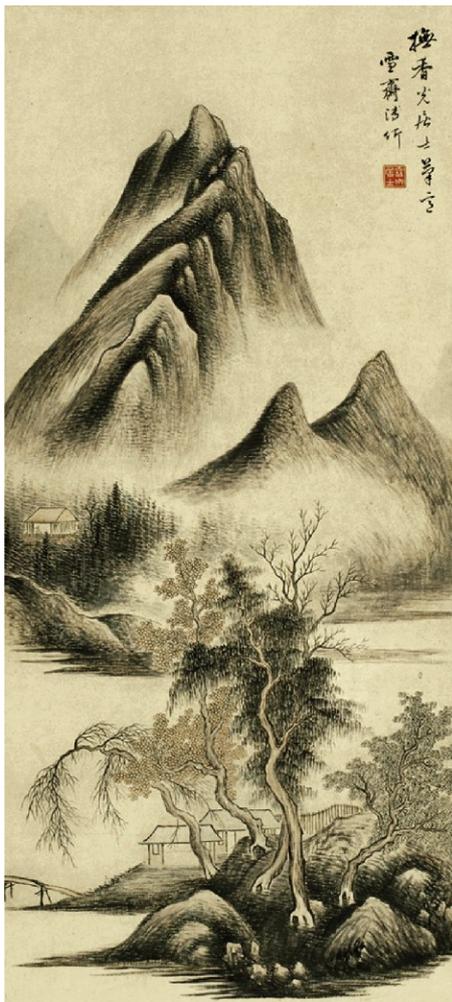
七》,董其昌款“舟次娄江,追写虞山所见之景”。这里的“娄江”就是昆山。此款也印证“舟次湖上,用子久笔意,写马鞍山色”,即刚离开昆山不久所作。

其二,昆山与松江一衣带水,特别在万历四十四年(1616)“民抄董宦”事件之后,董其昌与元代顾阿瑛、倪云林尽散家财、隐居太湖时的心境既一样,又有差异。这个差异就是在“书画船”上的日子则是更多,故作画是常事。从上面提到的董其昌画上留下了“昆山道中”、“娄江道中”等款识,还有一件故宫博物院藏《仿古山水图册》之七,董其昌款“戊午八月十一日,玄宰舟次昆山写”。这就不难看出,董其昌与昆山情缘是不可分割的,故昆山马鞍山作为绘画对象,也是在情理之中。

其三,董其昌是中国绘画发展史上一位举足轻重的人物,他是“南宗”山水画的倡导者。其山水画风格,取法五代董源、巨然;宋代郭熙、米芾;元代黄公望、倪云林等诸贤之长,并对后世画家产生了深远的影响,诸如八大、四王等画家。此《马鞍山色图》用笔老健,以书入画。层次分明,转折灵巧。柔中见骨,以抽取胜。此图前景树木敲侧,坡、树、房舍相互关联,使山后的主景呈现给读者,表现了董其昌惯用的笔墨技法。实际上,这种技法在前面提到董其昌的《昆山道中图》、《虞山所见图》等,已显端倪,其目的是表现山水画视觉之平衡。从江苏美术出版社出版的中国历代大师名作丛书《董其昌画集》中不难发现,如《山寺晴岚图轴》等三分之二的作品画面,皴压右下角;而《秋山高士图轴》约三分之一的作品画面,皴压左下角。这是画家作画时留下的习惯痕迹,也是画面需要进行装饰的补充技法。而需说明的这种补充技法与所描绘的物象本身并无关联。如溥伉仿董其昌《马鞍山色图》^[18],因溥伉没有见过昆山的马鞍山,把右下角的坡放大,变成了另有山的一角,中间又把山之马鞍山形与后峰相分离,结成群山,且多了“水”的成份,

形式上似乎更秀美，已有别于董其昌所画。其实，董其昌所绘的《马鞍山色图》与《昆山道中图》一样，玉峰山是紧密相连的，这符合于昆山“一峰独秀”；也符合于王安石的“峰岭互出没”诗句之意。

综上所述，董氏“南宗”为正统，追求笔墨，并通过墨色的浓淡、线条的粗细来表现阴阳向背。笔姿浑圆含蓄，柔中带刚，既有秀润之美，又有苍劲之力。树木的画法，也有独到之处，高低、远近极尽变化。在手法上，采用没骨、浅绛兼青绿，敷色用彩，几乎与水墨用笔相同。可见其驾驭笔墨的娴熟程度。因此，董其昌的“熟后求生”之说，从以“淡”为核心的崇尚自然的思想中延伸而出。当董氏认识到创造率真超逸的“淡”的



溥忻 临董其昌马鞍山色图

意境，必须赖于精熟的笔法技巧时，“熟后求生”之说便成为追求平淡手段的一种补充。董其昌在《容台别集》卷四《画旨》中说道：“诗文书画，少而工，老而淡，淡胜工，不工亦何能

淡。”又“画与字各有门庭，字可生，画不可熟，字须熟后生，画须熟外熟。”

总之，董其昌所作的《夜村图》、《昆山道中图（玉峰山图）》、《马鞍山色图》，正是这种“淡”的最高意境的真实写照。

（作者为昆仑堂美术馆馆长）

注释：

[1] 郑威：《董其昌年谱》，上海书画出版社，1989年，第52页。

[2] [清]安岐：《墨缘汇观》法书卷下《董其昌法虞永兴徐季海书册》。

[3] 宋代大书画家米芾的书房名。

[4] 娄江曾称致和塘，为太湖入海水道之一，流经昆山城区。太仓为娄东。

[5] [清]缪日藻：《寓意录》卷二。

[6] 樊波：《明清中国画大师研究丛书·董其昌》，吉林美术出版社，1996年，第264页。

[7] 同上，第278页。

[8] 《画中九友山水合璧》，有正书局，1925年。

[9] 《支那南画大成》，第九卷第182页。

[10] 《董其昌书画编年图目》，人民美术出版社，2007年，下册第5页。

[11] 《文物天地》，总第220期。

[12] 郑威：《董其昌年谱》，上海书画出版社，1989年，第83页。

[13] 郑威：《董其昌年谱》，上海书画出版社，1989年，第85页。

[14] 郑威：《董其昌年谱》，上海书画出版社，1989年，第97页。

[15] 郑威：《董其昌年谱》，上海书画出版社，1989年，第101页。

[16] 郑威：《董其昌年谱》，上海书画出版社，1989年，第108页。

[17] 郑威：《董其昌年谱》，上海书画出版社，1989年，第116-117页。

[18] 溥忻曾临摹过此帧《马鞍山色图》，设色纸本，款题“抚香光居士笔意，雪斋溥忻”。溥忻（1893-1966），字雪斋，清宗室，擅山水。曾任辅仁大学美术系主任、北京古琴研究会主席等职。

蓝瑛的流派归属问题(一)

□ 邵彦

蓝瑛(1585-1664/1666),字田叔,号西湖外史、蝶叟、石头陀等,钱塘(今浙江杭州)人。明末清初著名画家,兼长山水、花鸟。他晚年在杭州开创的地方画派被称为“武林派”,画史上又有人将他归入“浙派”。蓝瑛“浙派”说漏洞百出,早已为众多学者所弃用,但他不属于“浙派”的理由,以及被归入“浙派”的原因,却尚未被梳理清楚。蓝瑛被划归浙派并受到贬抑,表面上是由于地域竞争和品味差异,实则具有更为复杂的社会文化原因。而从中反映出的艺术史话语权运作方式及其作用,也是一个饶有趣味的话题。本文即拟就此进行探讨。

一、蓝瑛为“浙派殿军”说法之由来

将蓝瑛归为“浙派”的记载始于张庚(1685-1760):“画之有浙派,始自戴进,至蓝(瑛)为极,故识者不贵。”^[1]他的另一条言论表述了类似的观点:

画分南北始于唐世,然未有以地别为派者,至明季方有浙派之目。是派也,始于戴进,成于蓝瑛。其失盖有四焉:曰硬、曰板、曰秃、曰拙。^[2]

这条文献提醒我们:“浙派”的名目在明末才出现。查考关于戴进、吴伟及其追随者的明代文献皆无关于地方流派的描述,今人习用的“浙派”一词其实是方便艺术史叙述而采用的概念。这个名称最早见于董其昌(1555-1636)笔下:

元季四大家,浙人居其三,……江山灵气,盛衰固有时,国朝名士,仅戴进为武林人,已有浙派之目,不知赵吴兴亦浙人。若浙派日就渐灭,不当以甜斜(邪)俗软者,系之彼中也。^[3]

这条议论似乎是针对早已存在、正在衰亡的“浙派”而发,但另一条又是针对正在崛起的浙江画家群体,而批判的锋芒所指正是蓝瑛,但却没有将他归于“浙派”:

胜国时画道独盛于越中,若赵吴兴、黄鹤山樵、吴仲圭、黄子久,其尤卓然者。至于今乃有浙画之目,钝滞山川不少。迩来又复矫而事吴装,亦文沈之剩馥耳。^[4]

会稽人徐沁(活动于17世纪中后期)用董其昌的话为浙江画坛辩解时,已经把自己绕了进去,“浙派”与“浙画”(蓝瑛)混淆起来:

今鉴定者不溯其源,止就吴、浙二派互相掎击。究其雅尚,必本元人,孰知吴兴松雪,唱提斯道,大痴、黄鹤、仲圭,莫非浙人,……然则沈、文诸君,正浙派之滥觞,今人安得以浙而少之哉!^[5]

殆至张庚用“串联法”将董其昌和徐沁所说的两个“浙派”概念合二为一,戴进和蓝瑛也就串成了一条脉络。

张庚指称戴进和蓝瑛的笔墨之失为“硬、板、秃、拙”四点,其实他们的共性只有“硬、板”二字(但成因并不相同),而“秃、拙”是蓝瑛与

沈周的共性,在沈周身上是优点,在蓝瑛身上就成了缺点,这是非常明显的身份歧视。

20世纪中外学者关于浙派与蓝瑛关系的一系列混乱概念全部来自张庚。日本学者将蓝瑛称为“浙派后劲”^[6],中国学者接收沿用,^[7]并给蓝瑛加上更具终结感的头衔“浙派殿军”^[8],以戴进、吴伟、蓝瑛为浙派三大家,^[9]以“苍劲”作为他们笔法的共性,^[10]构成了想象中的“浙派”法脉。

其实他们也时时感到困惑:“蓝瑛虽为浙派殿军,然观其所作,实与戴、吴两家不同……于作家气中尚有一二分士气”,^[11]“盖能去浙派之粗而得南宗之润者”,^[12]“殆合南北而为一,以成其精艺者耶?”^[13]“他已是‘吴派’化的‘浙派’了”。^[14]

蓝瑛晚年定居杭州,从学者颇众,当时可能已经存在“武林派”的名称,文献记载最早见于沈宗騫《芥舟学画编》(乾隆四十六年自序,1781):“正道沦亡,邪派日起……蓝瑛倡为武林派”。^[15]这是蓝瑛自行开创的地方流派,^[16]本无所谓归属问题。本文的论题其实可以转换成如下表述:蓝瑛的“武林派”是否也和吴伟的“江夏派”一样,可以视为“浙派”(戴进传派)的支派或一个发展阶段?抑或源出吴门文、沈,应该视为“吴派”的支派?

二、去浙归吴:蓝瑛的技法分析

蓝瑛与戴进共同的职业画家标签下却存在明显的风格差异。他们笔墨技法表面上的共性是硬(刚劲)和板(程式化)。程式化是各种流派都存在的特征,姑置不论,至于刚劲,戴进、吴伟与蓝瑛都大量使用侧锋,这是清人将他们归于一派加以诟病的主要原因。然而蓝瑛的侧锋尚带中锋笔意,使用笔肚面积较小,行笔速度也较慢,因而霸悍之气远逊于戴进和吴伟,甚至逊于沈周。但是他从文人画中学来的干笔淡墨画法,又放大了侧锋硬笔的躁厉之气。

浙派画法常见的有两种,第一种是浓墨重

水之法,浓墨一遍画成,趁湿晕染,佳者“不板不化,胜于石涛”,^[17]劣者“全赖水墨渲晕以见厚”,^[18]这也是“浙派末流”张路、钟钦礼等人甚至吴伟常用的技法。第二种是干笔焦墨之法,多遍积成,重墨法而轻水法,以戴进晚年画法最为典型。蓝瑛学画从黄公望入手,继承了黄氏的“干皴淡染”之法,但最终效果“枯硬干燥,殊少苍润”,^[19]这也许是因为“干皴淡染”之法原用于半生纸,而蓝瑛作为职业画家,主要绘制绢本画,材料与技法具有内在的矛盾。最后他的技法似乎兼取浙派的两种画法,采前者的侧锋硬笔而弃浓墨,取后者的重墨轻水而出之以干皴,现黄公望传派和浙派余脉都有明显的差别。

在蓝瑛常画的各种样式中,只有米氏云山融合了文人画“南宗”正统与明末流行的湿画法,又可以遮掩墨法之短,刚硬躁厉之气最少,也最受文人士大夫欢迎,他在崇祯十五年为姜绍书画的《十二开山水册》(美国纽约大都会艺术博物馆藏)中有两开仿米氏云山,为方亨咸画的《八开山水册》中有一开题“法方上清奇峰白云”,实际上也是米氏云山。不过蓝瑛的米氏云山几乎全是册页小幅,未见大型卷轴,也许是蓝瑛骨子里并不完全认同这种缺少“部署法律”的文人墨戏吧。^[20]

杭州既是戴进的故乡,也是黄公望的活动中心,这两大传派对明代杭州画坛都有深远的影响。吴门画派尤其是沈周的风格,因为与浙江北部的吴镇画风和南宋院体余绪的天然血缘关系,也在杭州画坛流行。此外当地还存在着其他多种风格:南宋院体山水,南宋和元代的水墨花鸟画,民间写真术,尤其是曾鲸的“波臣派”等。在蓝瑛成长的年代,浙派和院体已经没落,它们在南京优势地位已经让位于吴门派风格。蓝瑛对时风非常敏感,适应能力很强,他学习黄公望,当是审时度势后的选择。^[21]但他早年社会层次不高,不太可能直接临习当时已经非常珍贵的黄公望原作,他所受的影响主要

不是来自杭州本地,而是来自江浙交界地区的湖州、嘉兴。对他产生较大影响的万历时期名画家有关思、宋旭等人。

关思字九思,后以字行,更字仲通,湖州乌程人,活动的时期正是蓝瑛出生前后。他可能曾寓居北京,有不少作品流传在北京,^[21]但江南尤其是杭州一带流传其作品也不少。画史说他宗法关仝、荆浩和黄公望、王蒙,^[22]但从存世作品看,他受文徵明影响更多,笼罩在吴门派流风之下。蓝瑛虽然未能亲炙于关思,但他观摩过的关思作品应当很多,他画法中的许多特征,如技能全面、构图宏伟,将北宋北派山水与元代文人画风融于一体,都深得关思神韵。他晚年还曾与关思的弟子姜师周合作作画。^[24]

宋旭(1525-1606)号石门,嘉兴人(一说湖州人),居松江。山水师沈周,苍劲而稍嫌刻露,能作巨幅大幛,颇有气势;兼长人物,曾在白雀寺绘制壁画。由此可见他是一位职业画家,其传派有“苏松派”之称,实为吴门派的支流。宋旭死于蓝瑛到松江之前,蓝瑛也是通过其作品向他学习的。蓝瑛取法沈周、好作巨幅大幛,可能都是受宋旭影响所致。

关思和宋旭(还有孙克弘)开启的通向吴门派的大门,又引导蓝瑛进入更古老的传统。在他山水画出现最多的几种仿古对象中,常常晃动着吴门“代理人”的身影,如仿李唐实为学唐寅,仿吴镇实为仿沈周,仿王蒙则有很大一部分来自周臣。

在蓝瑛笔下,李唐是南宋院体的代表,仿李唐以大斧劈皴为标志,不过又常常表现为唐寅式的“白斧劈皴”,用笔中侧兼施,加以淡墨渍染,气质温润,而成片皴线排列角度各异,具有夸张的装饰效果,这一点又近似刘松年,如47岁时作《仿李唐山水图》轴(上海博物馆藏)、73岁的《云壑藏渔图》(故宫博物院藏),都采用精细的李唐—唐寅式斧劈皴法。

吴镇样式在蓝瑛笔下通常简化为湿笔画

出的粗壮直线和短弧线,排列较为随意,并不刻意追求披麻皴的组织效果,加上大量圆形或三角形的点子,一般不采用晕染和破墨手法,笔墨层次单薄,效果较为生硬,这些特点实际上都来自沈周。蓝瑛现存最早的作品是万历三十五年(1607)夏为孙克弘所作《朱竹墨石图》(上海博物馆藏),其中蓝瑛所绘一段就采用沈周、吴镇的风格。他64岁所作《仿梅道人渔隐图》(天津博物馆藏)画在纸上,笔法苍劲,水墨淋漓,极似沈周晚年之笔。清人对蓝瑛的这一路风格评价也较高:

田叔……晚年乃疏放,绝似仲圭,复似启南,盖石田亦四十后始行粗老之笔,分量所至,不可强也。^[25]

老而弥工,苍古颇类沈启南。^[26]

王蒙样式通过文徵明的发扬而成为吴门最为流行的样式之一,其实周臣还以戴进笔法改造过王蒙样式。周臣画中的牛毛皴往往充满躁动感,如《踏雪行吟图》中的卷曲皴线,尤其是《密树茅堂图》扇页(皆为上海博物馆藏)中的牛毛皴,而这些在蓝瑛画中都可以找到类似图像,如42岁的《为仲言作山水图》扇页(上海博物馆藏)中的牛毛皴。即使在后来通过董其昌的关系得以直接学习王蒙原作,蓝瑛的笔法仍然具有极为强烈的动势。

类似的例子还可以举出不少,比如蓝瑛热衷的“米家山水”常自题仿宋代米芾、米友仁父子和元代高克恭,但他容易获得的图像资源却更可能是吴门画家文徵明和陈淳的米氏云山作品。

蓝瑛出生之前三年,即万历十年(1582),杭州曾经爆发大规模的市民暴动,起因是下层民众认为城市劳役制度(维持城市治安的保甲制度)的改革有失公平。暴乱的主体是大量从乡村迁移到城市的新移民(超过市总人口的一半),他们居住在租借的房屋中,每天出卖劳力做工经商,城市的门禁、保甲劳役摊派、不公平的税收,都给他们造成巨大的负担,甚至使他

们难以生存。暴乱的民众攻击了五个“精英家族”中三家的住宅,使这场民变具有模糊的政治诉求色彩。^[27]

这一史实有助于我们理解蓝瑛为什么要离开家乡去松江发展。关于蓝瑛的原籍、出身皆无任何文献可徵,他似乎是孤身一人,上无父母,中无兄弟,甚至他成为名画家、他的子孙成为秀才后,对其家世、居所和本人的婚姻、家庭也未见任何文字记录。关于他早年生涯仅有一条记载:“少颖异,八、九岁尝从人厅事,蘸灰画地,作山川云物,林麓峰峦,咫尺有万里之势”。^[28]他在五十开外才攒钱在杭州城东置地建造“城曲茆堂”。由此不难判断其家世相当寒微,甚至就是出卖劳力为生、租住房屋的新移民。那场民变虽然很快被残酷地镇压,但杭州的阶级对立氛围在很长时间内都无法消除。作为具有被压迫感的阶级成员,蓝瑛很难对杭州本地文化传统和乡土意识产生多少认同。

三、北上松江

在蓝瑛的成长过程中,先后追随过松江派三代领袖人物孙克弘、董其昌、陈继儒,受到他们的深刻影响。

万历三十五年(1607),23岁的蓝瑛来到松江,成为孙克弘的门客。孙克弘(1533-1611)字允执,号雪居,华亭人。以父荫入仕,曾官汉阳太守,隆庆五年(1571)免官归里,从此无意仕进,以治园、收藏、宴客、作画的风雅生活自娱,以慷慨好客著称,时人视之为战国时的魏公子安陵君。^[29]通过孙克弘的关系,蓝瑛结识了许多文人名士和书画藏家。他到孙府不久就与来访的姜绍书一起观看高克恭画卷。^[30]不久蓝瑛还曾到吴江(今属江苏,地处苏州、湖州之间)收藏家周敏仲家中观画,获观王维《雪霁捕鱼图》等名画。^[31]

蓝瑛被孙克弘接纳,很可能是通过董其昌的引荐。万历三十二年(1604),董其昌曾三次到访杭州,^[32]大概就是在其中的某次,20岁的

蓝瑛设法结识了50岁的董其昌。^[33]万历三十四年(1606)秋,董其昌从湖广提学副使任上辞官回到松江。次年春夏之间,蓝瑛便来到松江,迈出了他人生至关重要的一步。这之后是董其昌一生中最长的一段乡居岁月,也是他的艺术声誉升上顶峰的时期。^[34]

孙克弘去世后,蓝瑛长期追随董其昌,大大提高了艺术眼界和交往层次。董其昌为人热情好客,交游广泛,他在江南各地游览观画时有时也会带上年轻的蓝瑛,如天启元年(1621)蓝瑛曾在董其昌老友、镇江收藏家张修羽家观赏倪瓚《狮子林卷》,^[35]而那年秋天张修羽接待的主宾正是董其昌,蓝瑛应是随侍董其昌前往的。^[36]蓝瑛临过董其昌的藏画,如赵令穰《荷乡清夏图》、^[37]赵孟頫《鹊华秋色图》、黄公望《丹崖玉树图》等,也学习董其昌友人的收藏品,如王蒙《青卞隐居图》等。^[38]

董其昌的“南北宗论”是通过他寓目和收藏的名画逐渐形成的,对于他身边的布衣画家赵左、沈士充、吴振、蓝瑛等人,董其昌也是他们接触古代作品最重要的途径。通过董其昌的选择和褒贬,“南北宗论”的观念已经潜移默化地进入了他们的心中。蓝瑛《仿董源山水》(上海博物馆藏)卷末自题“董北苑画……余师法四十年”,此卷作于丙戌(1646,六十二岁),上推四十年当是他来到松江的1607年前后。那时蓝瑛接触并“师法”董源作品唯一可能的途径就是董其昌。只不过此画反映出蓝瑛掌握的董源风格似是而非,不免令人怀疑蓝瑛在董其昌处观赏董源画作的机会极其有限,很多作品甚至只闻令名不见芳踪,他提及董源主要为了显示自己与文人画“南宗正脉”的联系。崇祯十二年(1639)蓝瑛《仿黄公望山水》卷(台北故宫博物院藏)自题:“一峰老人法从晋唐……余仰师三十年,少得于皮矣。”上溯三十年为万历三十七年左右,那几年董其昌大部分时间在江南,而蓝瑛基本上在松江居住,他们的来往机

会很多。

在画法上,蓝瑛也深受董其昌影响,尤其是在设色山水方面,从早年的《溪山秋色图》(万历四十一年,天津博物馆藏)与董其昌《昼锦堂图》(吉林省博物馆藏)的近似,到晚年继承发展了董其昌的青绿重设色山水——青山白云红树画法,变化的过程甚为清晰。^[39]也是在万历四十一年(1613),年方 29 岁的蓝瑛曾与董其昌、李绍箕、陈廉、吴振等人合作,在一幅纸上连画山水《鲈乡合璧图》卷。^[40]其中董其昌所画即为后来对蓝瑛影响很大的青绿重设色山水。蓝瑛本人画的一段则笔墨温和秀雅,极似元人(图 1),谢稚柳对此画的观感是:“(蓝瑛)骨体大似华亭派,……乃知其早年,亦在董其昌之藩篱中。”^[41]但是李绍箕所绘一段黄公望样式的浅绛山水(图 2),从中已经能感受到蓝瑛中年以后学黄的苍老笔法、破碎结构,从而也可以推想蓝瑛这一路最具“浙派”特色的画风,来源可能是李绍箕。李绍箕(1550-1631 后)为顾正谊婿,字懋承,华亭人,出身宦宦世家,以太学生官南京鸿胪寺序班,后官江西都昌主簿。山水师顾正谊,多涉历山川胜景,画艺益进,晚年运笔苍劲,年八十馀尚挥洒不倦。^[42]吴振所画一段仿倪瓒山水(图 3),皴线搭接之间颇显锋芒,已经全无倪瓒的温和,后来蓝瑛所画仿倪山水也与之一脉相承。从这件合作画看来,蓝瑛确实广泛而深刻地受到松江派画家影响,但这时华亭派(松江派)的面貌并非董其昌文字中所描述的一派董巨与元四家的温润,它本身就呈现出南北兼融、吴浙合流的复杂面貌,蓝瑛的许多风格特征,正是直接来源于松江派这个“大杂烩”。

董其昌的好友陈继儒也是蓝瑛的重要提携者,在董其昌去世以前,蓝瑛就追随他来往江南。崇祯元年,陈继儒在杭州登门访问年轻的黄宗羲,蓝瑛以门生身份徒步跟随轿后,执礼至恭,不敢畏寒,“天寒涕出,……即以袍袖



图 1 《鲈乡合璧图》卷中蓝瑛所画一段



图 2 《鲈乡合璧图》卷中李绍箕所画一段



图 3 《鲈乡合璧图》卷中吴振所画一段

拭之”。^[43]在这段时间,蓝瑛曾经学习过陈继儒藏品,如元人方从义《奇峰白云图》。^[44]崇祯十一年,即陈继儒去世之前一年,81 岁的陈继儒跋蓝瑛《仿黄公望山水》卷,给予了极高的评价,赞誉蓝瑛为黄公望再世:

江山浑厚,草木华滋,此张伯雨题子久画。若见田叔先生此卷,略展尺许,便觉

大痴翻身出世作怪。珍藏之,勿令穿厨飞去。

其后当时的一批士大夫和画家名流陆续题跋,包括范允临(1558-1664)、王思任(1572/1574?-1646)、杨文骢(1596-1646)等,都推许备至,其中既有对蓝瑛的真诚友谊与赞赏,也有对陈继儒的附合。这些题跋是蓝瑛携带画卷,经年累月走遍江南求得的,也成为蓝瑛作品中名流荟萃的孤例,^[45]范允临描述了蓝瑛来向他求跋时的情形:

忽蓝田叔来访,以此画见示,一开卷不觉惊讶,子久何以有此巨卷,从何处得来?田叔笑不语。已而见眉道人题数语,乃知为田叔之笔,又复深讶。^[46]

中年时期的蓝瑛在松江画坛已经有一定的影响。他49岁时曾与赵左合作山水画《名山胜概记图》卷。^[47]赵左《长林积雪图》轴(故宫博物院藏)为晚年风格,大约就作于这个时期,笔法粗健,点叶部分墨色干硬,接近蓝瑛四十多岁的画风,可见受到蓝瑛影响。

总之,从蓝瑛的艺术渊源与风格发展上看,他与松江画坛的关系最为密切,青年到中年时期的蓝瑛,完全可以称为松江画派的一员,就像青年石涛曾为黄山画派成员一样。这种渊源关系在他的风格中留下了持续终身的烙印,也是他“能去浙派之粗而得南宗之润”的根本原因。(未完待续)

(作者为中央美术学院人文学院文化遗产学系副教授)

注释:

[1]《国朝画徵录》卷上,页十二,蓝瑛、蓝涛小传,于安澜编《画史丛书》第三册,上海人民美术出版社,1963年。

[2]《浦山论画·总论》,于安澜编《画论丛刊》上卷,北京:人民美术出版社,1960年,第269页。

[3]《画旨(订补本)》,《画论丛刊》上卷,第78页。

[4]《画旨(订补本)》,《画论丛刊》上卷,第88-89页。

[5]《明画录》卷二,《山水叙》,页一七,《画史丛书》第三册。

[6][日]大村西崖:《中国美术史》(1901年初刊,1926年陈彬和译,1928年商务印书馆出版),第十七章“清”:“浙派一称武林派”,陈辅国主编《诸家中国美术史著选汇》,长春:吉林美术出版社,1992年,第847页;[日]中村不折:《中国绘画史》(1936年郭虚中译,1937年正中书局出版),第三篇“近世期”,第二章:清代的绘画”,《诸家中国美术史著选汇》,第485页。

[7]陈师曾:《中国绘画史》(1925年翰墨缘美术院出版,此书系据中村不折之著作编译),第三编“近世史”,第二章“清朝之绘画”,《诸家中国美术史著选汇》,第69页。

[8]俞剑华:《中国绘画史》下册,上海:商务印书馆,1937年,第78页。

[9]俞剑华:《中国绘画史》下册,第75页。

[10]陈师曾:《中国绘画史》,《诸家中国美术史著选汇》,第69页;俞剑华:《中国绘画史》下册,第75页。

[11]俞剑华:《中国绘画史》,下册,第78页。

[12]陈师曾:《中国绘画史》,《诸家中国美术史著选汇》,第69页。

[13]中村不折:《中国绘画史》,《诸家中国美术史著选汇》,第485页。

[14]童书业:《正统派以外的清代绘画》,见童教英编校《童书业美术论集·谈画》,上海古籍出版社,1989年,第453页。

[15]《芥舟学画编》卷一,《山水·宗派》,《画论丛刊》上卷,第325页。

[16]日本学者曾布川宽提出“杭州派”之名称,王正华则提出“蓝派”之名称,见王正华:《从陈洪绶的〈画论〉看晚明浙江画坛》,《朵云》第68集,第248页。

[17]童书业:《枞川画论》,《童书业美术论集》,第474页。

[18]《枞川画论》,《童书业美术论集》,第472页。

[19]黄宾虹:《古画微·浙赣诸省名家之画》,上海:商务印书馆,1925年,第48页。

[20]“部署法律”语出陈洪绶《画论》,《宝纶堂集》(康熙四十四年陈字刊本)卷一,“论”,页一下,意指专业画家的技巧与规范。

[21]王正华形容当时的浙江画坛情势为“被迫遗忘的画学传统及除了吴地影响外真空的山水画坛”

(《从陈洪绶的〈画论〉看晚明浙江画坛》,《朵云》第68集,第243页),“身为职业画家的蓝瑛意图披上文人画家的外衣,借松江画学传统为自己的画业寻觅在当代画坛及历来画史上的位置,而这些皆是浙地传统所无法给予的,其考虑应不只限于画作的市场价值”(同书,第244页)。

[22] 姜绍书:《无声诗史》卷七,页一二六,《画史丛书》第三册。

[23] 《明画录》卷五,页五九。

[24] 康熙《钱塘县志》卷二十,页十二下。

[25] 宋笨跋蓝瑛画,载《南画大成》“题跋”,页一七五,转引自颜娟英:《蓝瑛与仿古绘画》,台北故宫博物院故宫丛刊甲种之十七,1980年,第83页。

[26] 朱谋㮮:《画史会要》卷四,页七十六上,《四库全书》子部八·艺术类一·书画之属。

[27] 参阅[美]林达·约翰逊主编《帝国晚期的江南城市》,第二章《晚明杭州的城市改革和民变》(夫马进SusumuFuma撰稿),成一农译,上海人民出版社,2005年,第60—96页。

[28] 见康熙《钱塘县志》(康熙五十七年刊本)卷二六,十二页下。“厅事”指官署视事问案的厅堂,也可泛指富贵人家宅中的厅堂,蓝瑛在此“厅事”当是做仆役,而非画壁画。

[29] 《无声诗史》卷三,页五四,孙克弘小传。

[30] 见蓝瑛《仿宋元山水》册(美国纽约大都会艺术博物馆藏)自题。姜绍书字二酉,号晏如居士,江苏丹阳人,崇祯末曾为南京工部郎,著有纪传体明代绘画史《无声诗史》及艺林笔记《韵斋石笔谈》。

[31] 见蓝瑛壬戌《仿古山水》册(台北故宫博物院藏)自题。周敏仲,张岱《家传·附传》记为周铭仲,书画收藏与项元汴等齐名。见张岱:《琅嬛文集》卷四,云告点校本,长沙:岳麓书社,1985年,第169页。

[32] 参阅任道斌:《董其昌与杭州》,《新美术》,2006年第1期,第68页。

[33] 蓝瑛二十九岁所作《溪山秋色图》卷(天津博物馆藏)后有董其昌跋,提到与蓝瑛已相识十年,上推他们的相识时间应在蓝瑛二十岁时,见劳继雄:《董其昌与蓝瑛》,《鉴画随笔》,上海古籍出版社,2006年,第28—29页。

[34] 参阅任道斌:《董其昌系年》,北京:文物出版

社,1988年,第94—191页。

[35] 见王小梅:《从书画鉴定角度看蓝瑛绘画风格之流变》附录1《蓝瑛年表》,中央美术学院硕士学位论文,1996年,第2页。

[36] 见《董其昌系年》,第186页。

[37] 见蓝瑛壬戌《仿古山水》册(台北故宫博物院藏)自题。

[38] 参阅邵彦:《津梁与指向——董其昌对蓝瑛的影响》,毕建勋、赵力主编《学问与传承——薛永年教授70寿诞从学50载执教30年祝贺文集》,石家庄:河北美术出版社,2011年,第91—93页。

[39] 参阅邵彦:《津梁与指向——董其昌对蓝瑛的影响》,《学问与传承》,第96—98页。

[40] 原作藏首都博物馆,纸本设色,纵24厘米横278.7厘米。画分八段,作者依次为董其昌、庄严、诸念修、李绍箕、陈廉、释蕉幻、蓝瑛、吴振。首段董其昌画没骨山水,自题“芦乡秋霁”,又有陈继儒题,称以“鲈乡”名图更佳。蓝瑛署年款“癸丑(万历四十一年,1613)”,吴振署“壬子(万历四十年,1612)”,但位置在蓝瑛之后,可见是陆续画成的装裱成卷的。诸念修亦为华亭人,与董其昌为同乡及同时代人。

[41] 谢稚柳:《北行所见书画琐记》,见《鉴余杂稿(增定本)》,上海人民美术出版社,1989年,第44页。

[42] 《明画录》卷四第54页;又见徐昌酩主编《上海美术志》第五编,“人物”,上海书画出版社,2004年,第362页。

[43] 黄宗羲:《思旧录·陈继儒》,《黄宗羲全集》第一册,杭州:浙江古籍出版社,1985年,第340页。

[44] 在蓝瑛壬午(1642)所作《仿古山水》册(上海博物馆藏)和《赠方亨咸仿古山水》册(美国芝加哥美术馆藏)中都提到了这件作品。

[45] 著录于杨恩寿:《眼福编》二集卷十五,页三六一—四一,清光绪间杨氏坦园丛稿本,徐娟主编《中国历代书画艺术论著丛编》第6册,北京:中国大百科全书出版社,1997年。

[46] 杨龙友跋署“崇禎戊申”,崇禎无戊申,当系“戊寅”笔误。

[47] 见颜娟英:《蓝瑛与仿古绘画》附录二,《蓝瑛作品年表》,第95页。

写在闵贞被开除之时（二）

——兼论闵贞及闵贞的绘画艺术

□ 张郁明

二、闵贞及闵贞的绘画艺术

闵贞之于“扬州八怪”是个被冷落、被歧视的画家。自陈师曾将其纳入“扬州八怪”后，质疑声不断，时至今日，竟落了个“被开除”的下场。要开除，总得先调查研究后再量刑发落吧？奇怪的是，至今我们还未看到对闵贞全面梳理、全面论述的论文，哪怕是批判性的。出于此，在闵贞“被开除”之际，我们顺便谈谈闵贞和他的绘画艺术，以加深我们对其人其艺术的理解。

闵贞（1730—约1788），字正斋，号青桥、蓼塘。原籍江西南昌青石桥桥东村，祖辈迁至湖北广济之武穴，地在湖北、江西交界处（见《续印人传·闵贞传》）。画史上所云闵贞为汉口、汉阳人，均误。

闵贞12岁时失恃失怙，及长因不见父母而整日哭泣，发誓学画，为父母造像。因此猛攻绘画。画史未云其师从，汪启淑《续印人传》云：“父昆冈，精青乌之术。”所谓“青乌之术”即天文、地理、阴阳、风水之学，非文化之家不能至此。这说明其时家底殷实，藏书画极多，私自临习，十年有成。20岁游九江。得唐英赏识，被招入幕府。

唐英（1682—1756）字俊公、隽公，号叔子、成陶居士、榘陶史者、蜗寄老人。世居沈阳，汉

军正白旗人。官内务府员外郎。雍正六年任命为江西景德镇窑务。历监粤海、淮安关。乾隆初调九江关，复督窑务。陈文述《画林新咏》卷一云：闵贞“少未有名，张画于肆，为唐蜗寄榘使所见知，招至幕府，得观所藏宋元名迹，画大进，遂以人物名家。尝为榘使写《审音览古图》。”唐英不仅是清代瓷器艺术走向辉煌的推手，而且精于诗书画印，闵贞的篆刻成就大概也得力于唐氏的指点。

闵贞何时入唐英幕府？这对闵贞绘画断代研究很重要。中国古代年龄分断用法通常是三十前从《释名》。十至十五曰少，二十曰弱冠。（王先谦《释名疏证补》）三十后从《论语》，分别为而立之年、不惑之年、天命之年等。陈文述《画林新咏》卷一所云“少未有名”之后应为“弱冠之年”。胡艺先生于《闵贞年谱》（江苏美术出版社1993年版《扬州八怪年谱》（下））中将其定为20岁，我们从其说。不可上溯到30吗？不可。因为唐英卒于乾隆二十一年，斯年闵贞27岁。闵贞在唐府时间不会太长，这是性格之使然。之所以要离开唐英，大概是闵贞不甘心当一个重复千万遍的瓷画匠吧。

闵贞40岁后家道败落，画技日丰，携自己画的父母遗容《奉饌图》游食四方，即杨揆诗中所说的“中年落魄驱四方，东西南北空彷徨”。因闵贞逢人就哭泣失恃怙之苦，逢人就请其为

《奉饌图》题跋,故被世人称为“闵孝子”。闵贞曾不计千金,力拒为权贵作画,卖画得钱辄于茶肆酒楼花光,故又被称为“闵呆子”。闵贞自40岁后长年不停地游走京师。而扬州是一必经之道,因此,扬州与闵贞有密切的关系。于扬州与巴慰祖友善,所画《巴慰祖像》即为一证。于京师与罗聘均为翁方纲的座上客,关系非同一般。

闵贞之画,人物、山水、花鸟俱工。其创作思想他自己有所表述:

“乾隆辛卯冬至二日,正斋闵贞法天池山人。”(故宫博物院藏,又见《艺苑掇英》第八期《婴戏图轴》款,是年闵贞42岁。)

“乾隆甲辰菊秋,正斋闵贞法大涤子画意。”(南京博物院藏,又见《扬州八怪画集》《溪山老屋图》款,是年闵贞55岁。)

徐渭,字文长,号青藤、天池山人,其艺术思想是什么?想来想去,比来比去还是袁宏道《徐文长传》说得最好。袁云:“予不能书,而谬谓文长书,决在王雅宜、文徵仲之上。不论书法而论书神,先生者诚八法之散圣,字林之侠客也。”(《徐渭集·附录》)“八法之散圣,字林之侠客”不仅是对徐氏书法的绝妙评价,移之其画,“六法之散圣,画林之侠客”,也是极为准确的表述。

所谓“散圣”源于庄子的“散人”,“散人”又源于庄子的“散木”。“散木”是于世无用之木,“散人”是于世无用之人。(见《庄子·人间世》)陆龟蒙《江湖散人传》云:“散人者,散诞之人也。”“圣”者,指极至而言。所谓“散圣”即不为世用,行为散漫怪诞极至之人。它相对于“正圣”“正宗”而言。“正圣”“正宗”就书画艺术是指传承有绪,法度谨严,足以垂范后世的人,“散圣”则与之相反。所谓“侠客”是指不以儒家道德为宗,恣情任性,出入无时,无拘无束之豪杰。综上所述,袁氏的意思是,徐文长之书画,

虽非正宗,其无拘无束的恣情挥洒,其出入无时,奇奇怪怪豪爽之趣,是前无古人的,是大值得赞颂的,实辟另一新天地。袁氏在《徐文长传》结尾云:“先生崛起,一扫近之芜秽之习”,“予谓文长无之而不奇者也。无之而不奇,斯无之不奇也哉。悲夫。”所谓“悲夫”指不为世人理解、不为世人接受。说得很中肯。

至于大涤子石涛的艺术思想是什么?石涛是清初较早对徐文长作出肯定评价的人。他在《题花卉茄

豆卷》云:“青藤笔墨天下宝,数十年来无此道。老涛不会论春秋,四时之气随余草。”(汪世清《石涛诗录》)亦可以说,石涛是青藤奇纵放逸风格的继承和发展。但又不同。他把青藤的大写意花卉风格推广到山水、人物乃至整个艺术。时代不同了,批判的针对性也不同,矛头指向自明代董其昌以来直至清初画坛陈陈相因之程式化倾向以及脱离实践、闭门造车的纸上生活。他的伟大之处,不仅付诸实践,而且使之



闵贞 芙蓉鳊鱼图轴 纸本
106×40cm 故宫博物院藏

理论化。石涛的艺术美学思想见之于他的《画语录》及题跋,覆盖了艺术的方方面面。简而言之:

我用我法——强调创作主体的绝对性;

搜尽奇峰打草稿——强调面对生活;

先受后识,借其识而发其所受——世界上最早的直觉论者;

笔墨当随时代——强调时代精神;

无法之法,乃为至法——强调既不重复别人,也不重复自己。

这就是当今艺术美学界反复探讨、悬而未决的直觉——主体论,它可使当代任何一个美学家、艺术史论家汗颜。吴冠中评其为“世界美术史上一颗冠顶明珠”,堪称的评。

徐文长、石涛的艺术思想是“扬州八怪”的精神支柱和创作方向。“扬州八怪”对青藤、石涛的论述很多,这里仅就“扬州八怪”中郑板桥一人为证,说明徐、石二人对“扬州八怪”的影响。郑板桥刻有《青藤门下牛马走》印以志其好,这方印曾受到袁枚的奚落,然而他毫无顾及,一直使用,可见其对徐文长的崇拜。对于石涛,他在其《画竹题跋》中云:“石涛画竹好野战,略无纪律,而纪律自在其中。夔极力仿之,横涂竖抹要自笔笔在法中,未能一笔逾于法外。甚矣,石公不可及也。”(《郑板桥集》)亦可谓对石涛推崇之至。

综上所述,现在我们可以概括闵贞的艺术道路了——早年师法宋元,中年师法青藤,晚年旨归石涛。这是一个由谨严写实走向阔笔写意再走向情理兼容法理并重的过程。在这一艺术成长的过程上,闵贞和“扬州八怪”其他人的艺术道路是一致的。

闵贞的绘画,目前可见到的国内外藏品大约在一百幅左右。这些作品大体可分为两路:一为工笔写真;一为阔笔写意。

关于闵贞的工笔写真之作,流传下来的并不多。据史料记载只有三幅:

乾隆年间作的《巴慰祖像》(故宫博物院藏)

乾隆四十五年作的《班禅额尔德尼像》(《画林新咏》卷一)

乾隆四十七年为“小情人”蜀伶陈银官作的《溪碧图》(孙原湘《天真阁集》卷十,见胡艺先生《闵贞年谱》)

以上三幅画所画的历史人物史书都有记载,对其内涵分析。将对闵贞的绘画底蕴及人格特征都有所帮助。《巴慰祖像》我们在前文已介绍过了,这里不再重复。闵贞所绘的《班禅额尔德尼像》是中国绘画史上的重大题材,所反映的是中国清代史上的重大事件,这里作一简介。画中主体是班禅额尔德尼,他是清代历史中极负盛名的人物——“六世班禅”。他的全称为六世班禅·额尔德尼·罗桑·班丹·益西·贝桑布。

六世班禅的生平、业绩如下。乾隆三年(1738)十一月十一日,生于后藏南木林宗札西则豁卡。父名堂拉,母名宁达旺姆。兄仲巴呼图克图,是札什布寺的总管。同母异父兄却珠喜措,是噶玛噶举派之红帽系的第十世活佛。侄女多吉帕姆是当时香巴噶举派桑定寺的女活佛。乾隆五年(1740)3岁时,札什伦布寺派人几经寻访,在拉萨又请护法神降神后,由七世达赖喇嘛格桑嘉措主持认定为五世班禅额尔德尼的转世,又请驻藏大臣转奏乾隆皇帝批准为六世班禅额尔德尼;九月六日,七世达赖喇嘛给取法名为“罗桑班丹益西贝桑布”简称班丹益西。正式通知到了札什伦布寺等。班丹益西,是藏传佛教历史上以为颇有声望的高僧。他一生有三件事为史家所称道:一是对八世达赖喇嘛的培养。1777年40岁时,他为了给八世达赖喇嘛传经,在布达拉宫居住达一年之久。达赖喇嘛成年后,又与他进行了很好的合作,使西藏社会在当时外敌觊觎、内部矛盾加剧的情况下得以平稳过渡。二是坚持统一立场。1774年,



闵贞 荷花图轴 纸本
109.8×60.7cm 故宫博物院藏

英国东印度公司和不丹发生战争,英国人波格尔趁机来到日喀则,要求与西藏通商,建立关系,并请求向驻藏大臣介绍,企图单方面与西藏建立外交关系,被六世班禅额尔德尼拒绝。他强调:西藏是中国领土,西藏的一切要按中国皇帝的圣旨办理。波格尔在日喀则逗留近四月,无功而返。三是千里迢迢前往承德向乾隆皇帝祝贺七十大寿。1779年六月,42岁时,从札什伦布寺出发,1780年七月,43岁时,抵达承德,历时一年余,乾隆对这种爱国的精神给予了高度评价,在承德专建须弥福寿寺供其入觐时居住。八月二十五日,六世班禅离热河经

古北口至北京,由皇六子和章嘉国师陪同游览圆明园、大钟寺、颐和园、香山等地,为殿堂、园林、寺院开光加持。九月十八日,清高宗谒陵后返京,与六世班禅在香山昭庙会见,高宗向六世班禅赐金如意、羊脂五香炉、宝体等;六世班禅向高宗献南佛像及袈裟等。九月二十五日,高宗到黄寺看望六世班禅。十月三日,在紫禁城保和殿宴请六世班禅,特许六世班禅乘轿至层丹墀。十月二十七日,六世班禅在雍和宫为高宗传授佛法。1780年,乾隆四十五年十一月二日下午,六世班禅在北京黄寺因患天花治疗无效而圆寂。

从上述可以断定闵贞的《禅额尔德尼像》应作于乾隆四十五年八月至十一月间。在现存的“扬州八怪”书画作品中,闵贞的《禅额尔德尼像》是最具有重大政治意义的作品之一,为“扬州八怪”的内涵、嬗变、定性之研究提供了极具重大价值的证据。

闵贞的《溟碧图》中的溟碧,为蜀伶陈银(官),溟碧为其字,史书中也有记载。孙原湘《天真阁集》卷三十《今昔辞》序云:“乾隆庚子、甲辰翠华两幸江南,海内侈侈隆富,声伎毕集于京师。有宜庆部蜀伶陈银(官)者,色艺冠诸部。楚伶王桂继至,入萃庆部,声价遂与相埒。两伶既巧于自炫,又故倾襟名流,以颠倒公卿。一时朝贵恒进白银、缠头之赠,千金蔑如也。偶于友人席间,遇浙伶喜庆者,神致绝似二伶,人都以常伶目之。使余不识二伶,亦如过眼烟云耳。人之遇不遇,岂不以其时哉?为赋诗九章,不能无盛衰之感矣。”第四首曰:“三日肩扉刻写图,闲情争笑闵贞愚。溟陂一碧深千尺,化尽高人傲骨无。(闵贞楚中高士也,工山水、人物,尤工写真。有某制府以千金求画,不应,几中以法。人呼闵呆子。独为银作《溟碧图》,三日始毕。溟碧银字。)”(见胡艺《闵贞年谱》)

孙原湘(1760—1829)清代诗人,工书善画。字子潇,一字长真,晚号心青,自署姑射仙人侍

者,昭文(今江苏常熟)人。清嘉庆十年(1805年)进士。翰林院庶吉士,充武英殿协修。不久得疾返里不出,先后主持玉山、毓文、紫琅、娄东、游文等书院讲席,学生多有成就。他擅诗词,主张“性情为诗之主宰”。又工骈、散文,兼善书法,精画梅兰、水仙。诗文与同时期的王昙、舒位鼎足,并称“后三家”或“江左三君”。著有《天真阁集》。孙氏的这段题跋为我们提供许多信息。这段文字中为我们刻划了蜀伶陈银官的声色、技艺以及晋京成名的原因,同时也刻划了陈银官既炫技于京师公卿。又蔑视其馈赠,却对闵贞“漾陂一碧深千尺,化尽高人傲骨无”情有独钟的性格特征。有趣的是,闵贞也与之相应,不惧坐法,力拒权贵千金求画,却闭户三日,心甘情愿地为心爱的陈银官画肖像,也表现闵贞“桃花潭水深千尺”的情愫,亦可谓惺惺相惜、卿卿可怜耳。孙原湘的这段题跋,对活化画家闵贞的内涵及性格有很大帮助。同时,也是对闵贞的“卖画得钱辄于茶肆酒楼花光”的历史评说作了最好的注释。

这幅《漾碧图》的艺术效果如何?《天真阁集》卷十三《为叔讷(吕星垣,武进人。清诗人、书画家,“毗陵七子”之一,与孙星衍、赵怀玉友善。)题陈郎漾碧小影(闵贞画)》云:“坠欢前梦总如尘,重话春明旧日春。正是江南落花候,可堪还对卷中人。”“白头博士泪如雨,一幅生绡爱闵痴,双颊红酣双黛碧,不曾相见尚相思。”(见胡艺《闵贞年谱》)孙氏为闵贞《漾碧图》的题跋使人联想到热门电影《非诚勿扰》中的一段歌词:“但曾相见便相思,相见何如不见时。安得与君相绝决,免叫生死作相思。”感人至深。一幅肖像画竟使“白头博士”勾起旧情,泪洒如雨!可见闵贞的“双颊红酣双黛碧,不曾相见尚相思”的神来之笔和无穷魅力。闵贞的工笔肖像画在技法上于清中期画坛独树一帜,在情真、意真、气真方面和金农、郑板桥的创作思想是一脉相承的。情真、意真、气真在写意画中

比较好表现,在工笔写真中,就中国画而言,可谓难上加难。闵贞登上了这一历史的高度,应当说,闵贞完善发展了“扬州八怪”的艺术体系,功不可没。

话说回来,从《巴慰祖像》、《班禅额尔德尼像》、《漾碧图》等工笔写真画来看,非至友、情人、特殊身份的政治大人物外,闵贞是不会动笔的。《班禅额尔德尼像》因“绝肖”而轰动京师,其时郎世宁已过世十多年,京师缺少一位工笔写真的画家。闵贞补了这个缺,一时应接不暇,久而心生厌绪。从《漾碧图》题跋(见胡艺《闵贞年谱》)可知,画一幅工笔写真,要不分日夜画三天,实是伤身又伤神的事。这就解释了画史上记载的闵贞宁可饿肚子也不肯为权贵作画的原因。彼之所要者工笔写真也,闵贞或因身体不许可,或因其他原因而罢笔。《班禅额尔德尼像》《漾碧图》不知流入何处,目前我们能看到的仅为《巴慰祖像》了。其工致、其神态、其背景之配置深得宋人之神理,堪称绝笔。足以见证闵贞和巴慰祖的友谊之深。汪启淑《续印人传·闵贞传》有“几夺龙眠之席。”之评。在“扬州八怪”中能写真者有高凤翰、高翔、罗聘等,皆不可与闵贞比肩,关于这一点,闵贞在“扬州八怪”中的位置是无人可以替代的。

闵贞的另一路画是阔笔写意类,也是闵贞最大兴趣所在,它以人物为主,兼及山水、花鸟。这类作品明显继承了徐青藤无拘无束的恣情挥洒、出入无时奇奇怪怪的豪爽之趣,同时吸收了石涛排鼻纵横、奇诡狡狴、理法兼容艺术特征,堪称在乾隆后期画坛独树一帜、高标自立。闵贞以人物画名世,所见者亦是人物画居多。其《寿星图》(天津艺术博物馆藏)、《铁拐李像》(中国历史博物馆藏)、《投壶仕女图》(山东省博物馆藏)。这些作品置于“扬州八怪”的作品中亦带有明显的传承性。他的人物画酷似黄慎,书法题款也酷似黄慎,这说明他于黄慎下过很大的工夫。他的人物画有时竟可达到混

迹于黄慎之作中而不辨的程度。如天津美术出版社出版的、目前所见到的最好最完备的本子《黄慎书画集》中竟混入了闵贞的《戏蟾图》。它竟能骗过主编及编辑的眼睛,可见其风格与黄慎如何接近。但是,闵贞的人物画和黄慎相比,也有所区别。闵贞的人物衣摺由黄慎的繁缛趋向简约,表情由夸张走向写实。笔墨更见苍莽奔放,用笔中锋趋向铺毫,更接近金农佛像用笔,如金农的《设色佛像图》(天津历史博物馆藏,见天津美术出版社《金农》图195)。其代表作有扬州博物馆所藏闵贞的《八子观灯图》及前文所提及的《戏蟾图》等,聚散疏密有度,视角新颖,笔墨洒脱,表情生动活泼,能折射人物内在的欲求,堪称大手笔,深得鉴赏家极高评价。这些都说明闵贞并不墨守成规,在前人的基础上有所创造,有所发展。闵贞的花鸟画数量也不少,代表作有《凤凰图》(扬州周斯达先生藏,见江苏省美术出版社《扬州八怪绘画精品录》)、《芙蓉鳊鱼图》(故宫博物院藏,见上述《扬州八怪绘画精品录》)等。如《凤凰图》为八尺立轴,画一凤凰立于一块巨石之上,其凤凰之尾长丈许,一挥而就,笔力惊绝,令人叹为观止。闵贞的山水代表作有《溪山老屋图》(南京博物院藏,见《扬州八怪画集》)、《山水图轴》(香港徐伯郊藏,见江苏省美术出版社《扬州八怪绘画精品录》)等。笔墨洒脱,恣肆纵横,虽所作不多,亦非一般人可比。

闵贞的创作状态是什么样子?笔者在上文写好后,闲时复读翁方纲的集子,又发现了新的资料——《书画诗梦石砚屏歌》:

我题书画诗梦石,五者定知孰后先。

书中诗画梦中石,有若象数相滋然。

钱子(箴石)罗生(聘)迭商榷,吮毫未敢瞻锦边。

三湘老史闵呆子(贞),一夕大叫狂非颠。

空中噀墨洒虚壁,湿纸绀起饥蛟涎。

至今装潢此帖背,雪帅惚恍神情牵……

——《复初斋诗集》卷五十七

翁方纲在诗中描写了钱载、罗聘、闵贞等人合作画屏的场景。翁氏深有感慨地说,画前的设想和画后的结果,就像象数的滋生衍变一样,是不可预测的。开笔之前钱载、罗聘商量了许久,总拿不出方案来,不停地用口吮笔,有时竟不敢向画屏深看一眼。正当钱载、罗聘犹豫不决之际,只见闵呆子大叫一声,似狂非颠地持笔阔步向前,口喷墨汁,宛若饥饿的蛟龙喷涎,顿时,雪白画屏上泛出黑里透红的云雾和斑点,然后奋笔疾画……僵局终于打开。若干年后,翁氏在画屏装潢好后,再看此画,回忆起当时作画情景,还犹如梦幻一般神情惚恍……

翁氏此诗可贵之处有二:一是帮助我们解决了闵贞“被开除”论者“闵贞和扬州八怪没有交往”的问题。从诗的描述和语气中可看出,较之钱穉石、罗聘,似乎对闵贞更为欣赏。其二是让我们看到了闵贞创作过程中的急才及狂怪之态。让我们联想到“忽然绝叫三五声,满壁纵横千万字”颠张狂素的怪诞。这是不是陈师曾当年将闵贞纳入“扬州八怪”之列的理由之一呢?亦未可知也。

闵贞的画多是冷款,少有诗文。虽然他的绘画在技法上丝毫不让他的“扬州八怪”前辈,但对以诗书画印综合素质称著于世的“扬州八怪”群体而言,和他的前辈相比,确实少了些“可以兴、可以观、可以群、可以怨”的“风骚”韵味。这是其不足。

乾隆五十三年(1788)戊申,闵贞在为紫阳山人留下一本《画册》(见郭味蕓《宋元明清书画家年表》)后,这位轰动一时、名噪京师的“扬州八怪”主力画家突然消失。从此再无他的活动记录。斯年闵贞59岁。在“扬州八怪”十五家中,他是唯一一位“不知所终”的人。是被宿敌谋害了?是挟伎潜逃?还是暴死荒村野店?不得而知,悲哉。

(作者为扬州教育学院教授)

顾琳、周作镛其人及其书画

——《顾吉山仿古山水册》赏析

□ 沈 江

顾琳和周作镛都是清代书画家，一位生活于康熙、乾隆年间，一位生活于清末，两者相隔有一百多年，原没什么关系，因为有一本册页，同时收入了他们的作品，所以就合起来谈论。

此册页为推篷装，装裱精雅。缠枝花卉纹锦面，签纸为腊笺旧纸。陆家衡先生题曰：“顾吉山仿古山水册，持平署。”铃

白文小印：“持平”。册页凡八开，首页为周作镛书法，纵 22.8 厘米，横 32.5 厘米，之后七开为顾琳山水，每页纵 18.5 厘米，横 32 厘米。尾有陆先生一页题跋。

俞剑华《中国美术家人名辞典》有记：顾琳，字吉山，青浦人。善继家学，山水类王翬。父顾篔，字颖东，庠生。工诗，善山水。

顾琳生平资料很少。在《上海乡镇旧志丛书》(7)《珠里小志》卷十三《艺术》中有一段记

录：

顾琳，本姓沈，字吉山，县学生。少喜绘事，所画山水，清苍疏秀，微嫌生涩。^[1]

珠里是青浦县（现上海市青浦区）朱家角的别称。《珠里小

周作镛 跋仿古山水册 纸本 22.8×32.5cm

志》编纂者周郁滨为朱家角小江村人。《珠里小志》应成书于嘉庆癸酉（1813）或更早，因为此年六月，时任松江府知府宋如林为书撰写了序言^[2]。周郁滨应生于 1775 年之前，其同乡陈兴宗于嘉庆乙亥（1815）为《珠里小志》作序称周郁滨“今年逾四十”。^[3]周郁滨离顾琳生活的年代很近，又是同乡，所以其记载是较为可靠的。

钱唐姜怡亭也生活于嘉庆年间，所著《国朝画传编韵》中有记顾琳：

青浦人，颖东之子也，亦庠生。画法得家传。^[4]

《光绪青浦县志》二十二卷《人物·艺术传》有记顾渔滨、顾篔、顾琳祖孙三人：

顾篔字颖东，县学生。父渔滨咏秋柳有缭绕栖鸟啼夜月，凄凉寒笛咽江船句，为世所称。篔工诗画，邵玘称之。豪于饮，每吮毫濡墨必噉酒数斗。子琳，少承家学，即喜绘事，山水以石谷为师。琳亦县学生。^[5]

“庠生”、“县学生”通常称为“秀才”，以上资料，可以补俞剑华的记载——顾琳在功名上和其父亲一样，是秀才，其祖父亦善文辞，顾家一门风雅。

顾琳传世作品极少。笔者检览中外公私收藏图录，仅见此册山水。画作于乾隆戊辰，即乾隆十三年（1748），其用笔丰润劲健、朴茂华滋，应为顾琳中晚年时期的作品，于此推测，其生年应在康熙中晚期，约在1700年前后。

册页第一页，画春江画船。题曰：“雨丝风片，烟波画船。学六如居士法，写若士先生句。”钤印：“竹斋”（朱文），“臣琳”（白朱联珠印）。六如居士为明代画家唐寅，字伯虎，号六如居士。若士为明代戏曲家汤显祖。题句出自《牡丹亭·惊梦》：“朝飞暮卷，云霞翠轩；雨丝风片，烟波画船，锦屏人忒看的这韶光贱。”

第二页，画夏山观瀑。题曰：“山静日长。拟范华原。”钤印：“吉山”（白文）。范华原为北宋画家范宽，名中正，字中立，陕西华原（今耀县）人。题句出自宋朝唐庚诗：“山静似太古，日长如小年。”

第三页，画策杖游春。题曰：“杨柳岸晓风残月。仿赵令穰笔意。”钤印：“守朴”（朱文），“吉山”（朱文联珠印）。赵令穰为北宋画家，字大年。题句出自北宋词人柳永《雨霖铃》词。

第四页，画江山清秋。题曰：“迂翁笔妙继荆关，老树疏篁水一湾。别有超然天外趣，烟波

淡荡数重山。师倪高士笔意。”钤印：“顾琳”（似为白文联珠印），“我师古人”（朱文联珠印）。倪高士为元代画家倪瓒，号云林居士、迂翁等。

第五页，画江山秋色。题曰：“长江秋色。法刘松年画意。”钤印：“琳”（朱文）。刘松年为南宋画家，号清波、暗门。

第六页，画山居听泉。题曰：“一条泉自白云来。拟方方壶。”钤印：“吉山”（白文）。方方壶为元代画家方从义，字无隅，号方壶。题句出自唐代杨夔诗《题郑山人郊居》：谷口今逢避世才，入门潇洒绝尘埃。渔舟下钓乘风去，药酝留宾待月开。数片石从青嶂得，一条泉自白云来。竹轩相对无言语，尽日南山不欲回。

第七页，画雪夜山行。题曰：“临李营邱纨扇本。乾隆戊辰秋日，写诸名家笔法于横云山房，华亭顾琳。”钤印：“吉山”（朱文），“戊辰”（白文）。李营邱为五代画家李成，字成熙。

顾琳此册山水，除第七页，为有本临写外，其余皆为拟仿宋元明诸家笔意。所造画境，与题画诗境十分相契，虽为仿古，实多有所托。林泉高致，田园隐逸，静气和书卷气弥漫其间，幽邈玄思，静似太古，无纤毫尘杂。此乃修道、读书、养气所致。

在《珠里小志》卷十八《杂记（下）》中有一段文章：

沈秀才琳，体貌清癯，饶有云林之癖。入其室，绳床棊几，一尘不染，衣冠袜履，历数十年，宛如新制。出逢泥淖，迂道辟之，而方跬距步，可以尺寸计。虽造次，未尝有错乱者。鰥居廿年，葆真养素。年逾七旬，预知亡日。盖其去来之际，如臂屈伸，了无挂碍也。

顾琳本姓沈，此处所记是否即为顾琳，有待考证，但有三点可以作为佐证。其一，在时间上，顾琳与沈琳应为同一时期。《珠里小志》《杂记》基本按照人物和事迹发生的时间为顺序。沈琳去世的时间约在乾隆庚寅（1770）至甲午

(1774)间。如享年70岁,他应生于1700年前后,与顾琳的生年相仿。其二,《杂记》中称沈琳有“云林之癖”(洁癖)。顾琳对倪高士似有偏爱,全册中唯有仿倪云林的一页山水,题了自作诗,其余皆录古人成句。第三,从顾琳山水画风格看,洁净安雅,无人间烟火气,与高士沈琳的性格人品相似。

二

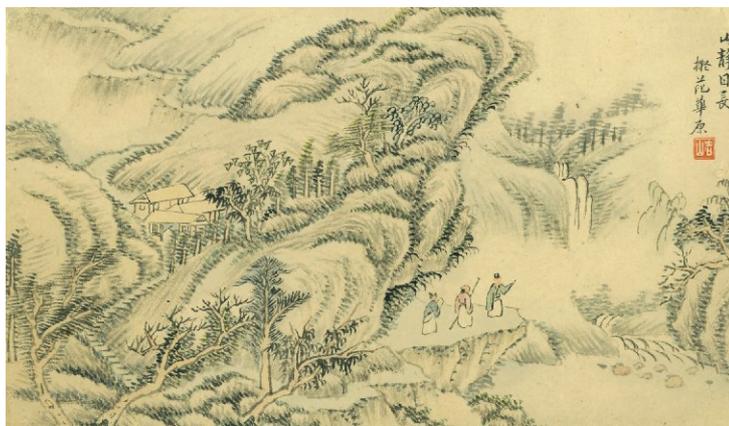
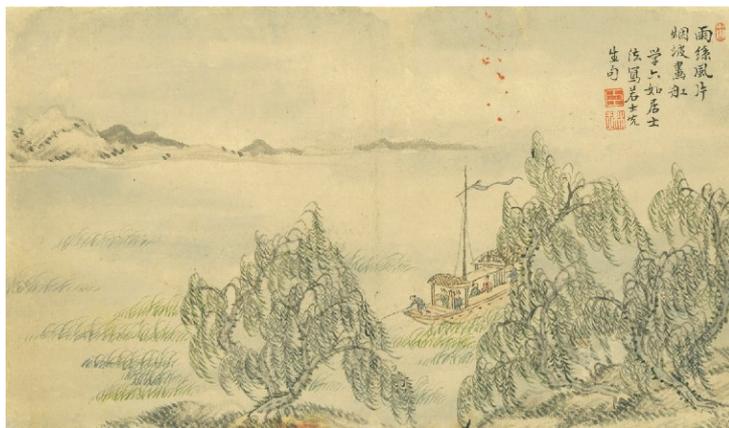
周作镛为清末书画家,俞剑华《中国美术家人名辞典》记云:周作镛,字陶斋,乌程(今浙江湖州)人。书法董其昌,秀韵天成。画花卉、果品、茗瓯、蒲盃之属,皆修洁可爱。

周作镛又字弢宰,号井南、井公,斋号百篆斋。生卒年不详。北京太平洋拍卖公司2007年春拍中,有一幅周作镛所画《兰石图》团扇,绢本,有题款云:“子璠大弟访余于润洲官舍,出纨素画,率尔塞白未见合法也。兄作镛时乙亥五日(月)。”周作镛与吴昌硕为好友,吴昌硕生于1844年,所以此画的乙亥年应为光绪元年,1875年。图右下方有一朱文印:“陶斋四十岁后作”。可见周作镛应生于1835年之前,可能在1830年左右,长吴昌硕十岁以上。“真微印网”,收吴昌硕1874年31岁时为周作镛刻朱文印:“籍以排遣”,边款曰:“陶斋老伯教篆,甲戌夏六月,吴俊记”。周氏被尊称为老伯,可见年长于吴昌硕一辈。“真微印网”上说,周氏约生于1829年,不知何据。但与其实际生年应相差不多。

笔者所见周作镛有记年的作品,最晚为辛卯年(1891),所画花卉湖石清供四条屏,此画曾为2004年上海崇源拍卖公司春拍第1212号拍品。可见1891年时周作镛在世,约62岁。

值得注意的是,有两位陶斋公与吴昌硕有交往,一位是周作镛,另一位是端方。端方(1868-1911)字午桥,号陶斋,满洲正白旗,历任陆军部尚书、湖广总督、两江总督、湖南巡抚

等。晚清著名金石学家,著有《陶斋吉金录》等。浙江博物馆藏有吴昌硕手稿,其中有《〈天发神讖碑〉陶斋尚书令题》诗;^[6]《吴昌硕诗集》中有《颜鲁公书〈张敬因残碑〉陶斋尚书属题》诗,^[7]此“陶斋尚书”应为端方。而吴长邛所编《吴昌硕年谱简编》,记吴昌硕于1906年“为陶斋作诗,题颜鲁公书《张敬因残碑》”^[8],未注明此陶

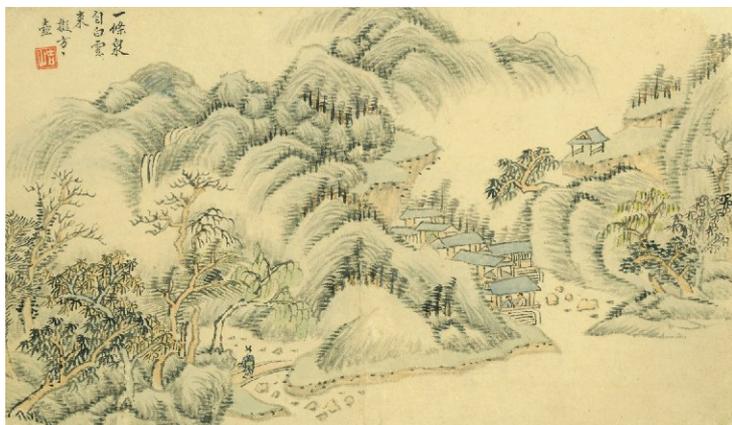


顾吉山 仿古山水册
纸本设色 18.5×32cm

斋为端方，容易引起误会。

周作镕与吴昌硕交往密切，在《吴昌硕石交集校补》（吴昌硕著）中，有《周作镕传略》，兹录如下：

周陶斋大令名作镕，乌程人，官吴门。能诗，工书画，性尤潇洒，无冠盖习。书学董华亭，得其神韵。画花卉娟秀绝俗，诗亦



如之。官丹徒，终日不视事，吏以案牒进，大令方吟诗读画自若也。尝与友作《消寒诗》，叠韵累百首，且至漏尽未已。未几遂罢官。先是贷某二千金，某闻其将去任也，恐失金，急为画策曰：“君事幸未显，尚可救，某公者居显要，曷乞周旋之。”因偕谒某公。半途憩友家，有以画册进者，大令坐观，流连展玩，竟忘其事。某敦逼数四，已无及矣。大令拙理财，又好古爱客，亏帑金甚巨。既落职，力不能偿，所亲为设方计，俾尽出所藏书画易金，大令唯唯。至期，所亲具酒饌，延知交，将为道地，觅大令不可得。及招至，大令夷然曰：“是可鬻耶？拙妻亦可鬻矣。”会有力者为偿厥负，事乃已。大令喜余印，先后为作印满百字，因以百篆名其斋。余交大令有年，知之最深，故尤相契云。”^[9]

周作镕为人有名士风，耽于诗文书画，竟至罢官。上文所引《兰石图》团扇，画于1875年，于丹徒官舍，吴昌硕说他任丹徒令，未几即罢官，所以他罢官应在1875年之后不久，落职后可能一直住在苏州。笔者所见资料，如：上海敬华拍卖公司2004年春拍，《沈陶然小影》立轴，有周作镕题跋：“光绪己卯春日同寓吴中”，光绪己卯为1879年；2010年浙江一通拍卖公司秋拍有一把成扇，一面为周作镕书法，款署：“甲申补修禊于沧浪亭，书此以奉孟平尊兄大人雅正”，甲申为1884年；上海崇源拍卖公司2005年春拍有一副周作镕行书对联：“脆甜春削红萝卜，粉烂秋蒸紫芋头”，款署“己丑上巳，秣若瞿侍者周作镕时寓吴中”，己丑为1889年。周作镕最后是否歿于苏州，有待查考。

周作镕与吴昌硕的交往，有诗可考。

在《吴昌硕石交集校补》一书中影印了周作镕题吴昌硕《削觚庐印存》诗：

片琼花乳尽昆吾，蹙踏龙泓跨种榆。
惠我百朋成百篆，断金风义吉金图。



顾吉山 仿古山水册 纸本设色 18.5×32cm

仓公为余制百数印篆，因颜所居曰百篆斋。

海天琴献趁公余，应向吴天忆岳庐。

惆怅胥南深巷客，攀条望远待何如。

岳庐示仓公斋榜名。仓公转漕北发，出印谱索句即正。癸未清明前八日作镛并记。^[10]

此癸未年为1883年，之前一年吴昌硕定居苏州西亩巷，为县丞小吏。1883年年初吴昌硕奉檄北征。周作镛此诗可以佐《吴昌硕年谱》所记。

在《吴昌硕诗集》中有《赠周陶斋大令作镛》诗：

落梅风起处，问讯慰平生。

一笑饮吴市，几年疏宦情。

游拚沧海远，春爱袂衣轻。

握手忍言别，迟迟残月明。^[11]

《吴昌硕石交集校补》中还影印了一页《岳庐题画诗》有《荷花寄井南》一首：

雪个画荷，泼墨瓯许著纸上，以秃笔扫花，生意盎然，然但少香耳。此画拟之可为知者道。

荷花荷叶墨汁涂，雨大不知香有无。

频年弄笔作狡狴，买糴日日眠菰芦。

青藤白阳呼不起，谁真好手谁野狐。

井公持去挂粉壁，溪堂晚色同模黏。^[12]

井南即周作镛，于诗可知吴昌硕引周氏为书画知己，其深情可见一斑。

周作镛在诗词上颇有造诣，严迪昌所编《近代词钞》是晚清词研究的重要典籍，周作镛的作品收录其中。

《顾吉山仿古山水册》，首为周作镛行书。书录董其昌画论二则。其文曰：“画家六法，一曰气韵生动。气韵不可学，此生而知之，自有天授。然亦有学得处，读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，立成鄞鄂，随手写出，皆为山水传神矣。”“士

人作画当以草隶奇字为之，树如屈铁，山如画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气。不尔纵俨然及格，已落画师魔界，不复可救药矣。若能解脱绳束，便是透网鳞也。作镛。”钤印：“陶斋书画”（朱文），“作宰名区”（朱文）。

上文所引周作镛于1891年所画花卉湖石清供四条屏，钤有一方朱文印：“曾宰天下第一江山”。“天下第一江山”即镇江北固山。清代丹徒县为镇江府所辖，镇江府治所在丹徒。周作镛曾为丹徒县令，故有此印。“作宰名区”印，此“名区”也应指镇江，因此周作镛此页书法应写于其为丹徒令时，在1875年左右，为周氏45岁前后的作品。

吴昌硕评周作镛书法：“书学董华亭，得其神韵。”周氏此页书法，娟逸秀润，脱去尘俗，确乎得董书三昧。董其昌在《画禅室随笔》中记其31岁时，于舟中手敲张布帆竹而悟禅，从此不疑。董氏书画平淡空灵，迥脱尘根，实源于此。周作镛也应信佛。上文所引周氏一副对联，款中自称：“秣若瞿侍者”。吴秋农于1876年为金心兰所画《烟云供养册》（八开）中，周作镛书题五言绝句八首，其中两首皆款书“秣若瞿侍者作镛”。查丁福保《佛学大辞典》：“秣奴若瞿沙，人名，Manojuaghosa，比丘名，译言如意声。见慈恩寺传。”在《大唐大慈恩寺三藏法师传》第二

卷中记，玄奘法师行至迦毕试境国，彼有高僧秣奴若瞿沙等三人，佛学称首其国。秣奴若瞿沙通大乘三藏之学。周作镛自称“秣若瞿侍者”，此“秣若瞿”似为梵文“秣奴若瞿沙”之省，可见周氏对大乘佛法是熟悉的。他不仅书学董其昌，对董氏所崇之佛法也应有所参学。此说是否正确，谨请方家指教。

三

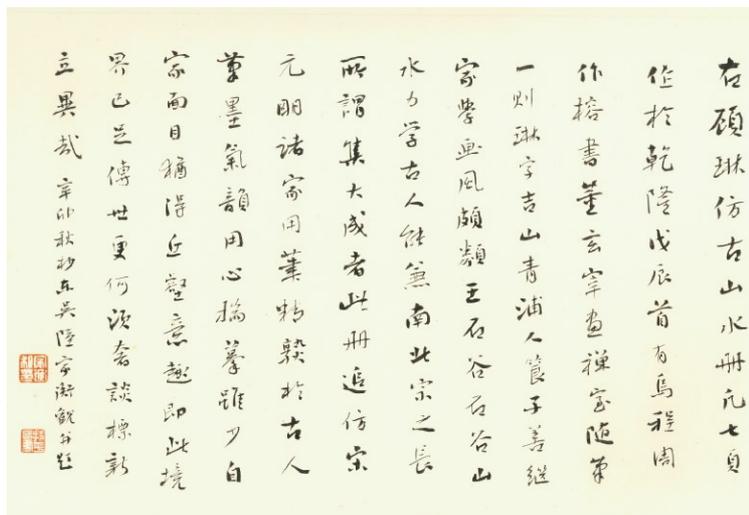
册页末尾有陆家衡先生题跋，其文曰：

右顾琳仿古山水册，凡七页，作于乾隆戊辰。首有乌程周作镛（镛）书董玄宰画禅室随笔一则。琳，字吉山，青浦人。篋子，善继家学，画风类王石谷。石谷山水力学古人，能兼南北宗之长，所谓集大成者。此册追仿宋元明诸家，用笔精熟，于古人笔墨气韵，用心揣摩，虽少自家面目，犹得丘壑意趣，即此境界已足传世，更何须奢谈标新立异哉。辛卯秋杪，东吴陆家衡观并题。

钤印：家衡私印（白文），持平长寿（白文）。

先生所论切中时弊。书画艺术若能深入于古人，真能有所继承，自会有所创新。闭门独造，标新立异，不免野狐禅境。如何继承，如何创新，唯有读万卷书，行万里路，脱去尘俗，气韵自然生动。此本册页，首配周作镛书法，所录内容正与之相合。俨然为顾琳山水开篇弁言。其列于册首，原觉突兀，经此意会，恍然有悟，藏家独有妙心，非深谙此道者，不能为也。

（作者为昆仑堂美术馆副馆长）



陆家衡 题仿古山水册 纸本 22.8×32.5cm

注释：

- [1] 《上海乡镇旧志丛书》(7)《珠里小志》，上海社会科学出版社 2005 年，第 164 页。
- [2] 《上海乡镇旧志丛书》(7)《珠里小志》，上海社会科学出版社 2005 年，第 1、2 页。
- [3] 《上海乡镇旧志丛书》(7)《珠里小志》，上海社会科学出版社 2005 年，第 5 页。
- [4] 《中国书画全书》第十册，上海书画出版社，2000 年，第 933 页。
- [5] 《中国地方志集成》上海府县志辑⑥，上海书店出版社，2010 年，第 382 页。
- [6] 吴长邨著《我的祖父吴昌硕》中《年谱简编》，上海书店出版社，1997 年，第 176 页。
- [7] 《吴昌硕诗集》华东师范大学出版社，2009 年，第 110 页。
- [8] 吴长邨著《我的祖父吴昌硕》中《年谱简编》，上海书店出版社，1997 年，第 303 页。
- [9] 《吴昌硕石交集校补》，上海书画出版社，1992 年，第 53 页。
- [10] 《吴昌硕石交集校补》，上海书画出版社，1992 年。
- [11] 《吴昌硕诗集》，华东师范大学出版社，2009 年，第 20 页。
- [12] 《吴昌硕石交集校补》，上海书画出版社，1992 年。

潘氏《攀古楼彝器款识》编刻小考

——以潘祖荫、吴大澂往来书札为主

□ 李 军

潘祖荫(1830—1890),字伯寅,又字东塘,小字凤笙,号郑盦。苏州吴县人,出生于京师米市胡同。自幼备受祖父辈宠爱,为之延请名师启蒙课读,先后受业于王嘉福、陆增祥、钱世铭、吴增儒、陈庆镛等学者。咸丰二年(1852),潘氏以探花及第。咸丰四年(1854)四月,祖父潘世恩卒于京邸,潘祖荫蒙恩以翰林院侍读候补,此后屡膺恩赏,历任工、刑、礼、兵、户五部尚书,加太子太保衔,卒谥文勤。《清史稿》称“祖荫嗜学,通经史,好收藏,储金石甚富”^[1]。作为晚清著名的金石学家,其金石学方面的代表作即《攀古楼彝器款识》。容庚在《清代吉金书籍述评》一文中,对此书有较为详细的介绍:

此书第一册所收钟四器,鼎六器,彝三器,卣九器,敦二器,簠、盃、鬲、盘、甗、斧各一器;第二册所收铸一器,鼎一器,卣三器,壶三器,爵六器,敦四器,彝、甗各一器,共五十器。不署器名,不分商周,不作释文,不记大小尺寸。前有目录,潘氏自序……由赵之谦篆书书名,吴大澂绘图、摹款,王懿荣楷书,张之洞、周悦让、王懿荣、吴大澂、胡义赞和潘氏各为考证。雕刻很精,无一伪器,可以说是善本。^[2]

潘祖荫身居高位,公务繁剧,故其访古传

古、编刻书籍等事务,多委之于门下诸弟子,吴大澂就是其中之一。吴大澂(1835—1902),字清卿,号窵斋。苏州吴县人。同治七年(1868)进士,官至湖南巡抚。著有《说文古籀补》、《窵斋集古录》等。同光之际,吴大澂在京任职数年,曾与王懿荣一同协助潘祖荫编刻《攀古楼彝器款识》和《沙南侯获刻石释文》等书。兹以潘祖荫、吴大澂往来书札为主,对《款识》一书编纂的过程略作考订。

《攀古楼彝器款识》编刻的时间,据潘祖荫同治十一年(1872)四月二十三日书前自序,一般认为,潘氏拟刻此书必在作序之前。但从潘氏为《古泉丛话》事与吴大澂通信中,可知其决定将《款识》编刻一事付诸实施,约在同治十一年(1872)八月刊刻《古泉丛话》同时^[3]。潘氏在《款识》自序中称:

相与商榷者,莱阳周孟伯、南皮张孝达、福山王正孺、吴县吴清卿,图状释文,先成此集,后有所得,随时附焉。计今日所有,止数十器,诚不可谓多。^[4]

从“数十器”及“后有所得,随时附焉”等语可知,《款识》收录古器之数量,潘氏此时尚未统计,全书分卷几何,亦未定。可见潘祖荫作序时,《款识》一书似尚未成形。此书的编纂体例,



攀古楼彝器款识内封

从潘氏自序中“图状释文”语，可知已确定沿用传统图、说相结合的方式。

今本《款识》二册，收器五十件，其中附考释者有二十四件，不及二分之一，图、说比例，明显失衡。古书刊刻，绘图较之文字，写样更费时力，而摹绘器形、款识本身，更是技术性较强的工作，须请专人担任。潘祖荫自序中开列的商榷者中，惟有吴大澂精于此道。潘氏对吴氏书法摹绘之精绝，早有论定，在此之前就已约请吴大澂为其摹绘古器图款：

摹本精妙，从古无此好手，将来必须刻之。鄙意宜先摹文多者耳。敬缴，不敢久留也。^[5]

潘祖荫拟编刻《款识》之初，本来有意让吴大澂将绘图、写样等事一并包办。由于同治十一年（1872）十一月后吴氏参与直隶赈灾事务，潘氏乃请其专任绘图之事，诸家考释及潘氏按语，改请王懿荣写样。不料吴大澂办赈以后，异常忙碌，连《古泉丛话》一书，也是在潘祖荫再三催促下，于同年十一月写样完毕，付梓问世^[6]。潘氏在催促写刻《丛话》同时，不忘与吴大澂说定《款识》一事：

摹刻款识及图，吾弟既肯俯任其事，固妙矣。但明年执事必有试差、学差，谁肯继其役耶。则《古泉丛话》复不得不急力此矣。《丛话》板样既如此，《款识图说》板样

亦不得不然，以归“金石丛书”之一例，以为如何。^[7]

潘祖荫深知吴大澂办事才能，也曾密荐其才堪大用，因身参枢机，消息灵通，料知吴大澂数年内必定会放任外官，故先约定刻完《古泉丛话》，接刻《攀古楼彝器款识》。《丛话》刊刻将竣，潘氏又重申前说，与吴氏函商：

若蒙画形，当自钟始（《丛话》毕后，再为之如何）。以次递及，且亦由难而易也。怀鼎断难成，否则天下事皆如盘，亦太易矣，且非宜也。^[8]

潘祖荫因吴大澂迟迟不能践诺，曾对吴氏旁敲侧击。潘氏在致王懿荣函中也言及：

“齐铸”，荫所释与诸家所释多同云云，亦并删之，以归简易。张、吴二家说，何日可改成，亦示知。清卿忙极，弟今乃知翰林之忙也，从前不知若何耳。以博一笑。^[9] 吴大澂听闻潘氏类似之语，恐不止一次，曾在致王懿荣函中加以申辩：

司农公昨发一论，恐兄无暇绘彝器图耳，非真有所虑也。兄生平不轻许人，既许则不复顾虑，况本无可虑耶。^[10]

潘祖荫以画器“当自钟始”为言，似与《款识》第一册之以钟、鼎、彝、卣、敦、簠、盃、鬲、盘、甗、斧为序相合。但从此后潘氏致吴大澂各函知，实际绘图摹款，并未照此次序。潘氏送至吴寓的原器或拓本，颇为随意。如将冠首之钟与殿后的斧戈一同送去，其函云：

钟二、斧二拓本呈上，即恳描钟字付下，钟形即将旧本翻刻，不须重绘也。^[11]

可见潘氏力求简易，旧有钩本者，多仍其旧，不再重绘。吴大澂绘钟毕，潘祖荫乃促其绘斧，云“钟若成，明日吾弟便中为办斧弋，午后必当有事奉烦耳”^[12]。吴大澂绘图同时，王懿荣则受命董理相关考释文字并写样。一件器物的图、说摹写完毕，即交刻工上版雕刻。潘祖荫曾因吴大澂漏摹款识，嘱其补入：

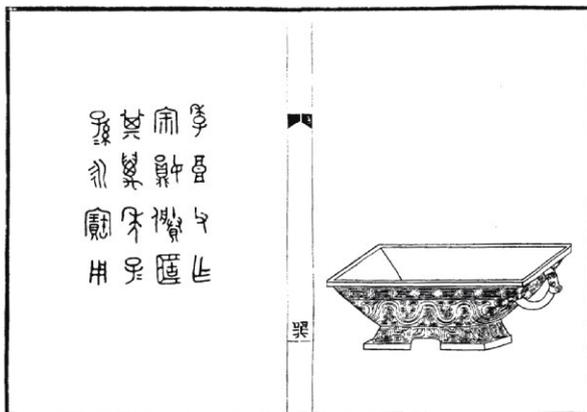
《图说》刻成四张，一张望为补款识，即季念鼎也。^[13]

按《图说》即《款识图说》之简称，潘祖荫在刻《古泉丛话》时，就谈及欲将其与他书汇编为金石丛书，当时即称此书为《款识图说》。由此可知，最初书名作《攀古楼彝器款识图说》，书刻成后，乃循薛、阮诸家之先例，名之曰《攀古楼彝器款识》。其实，此书的体例为一器一图，图又分全角及款识，其后再附考释之语，图、说相辅而行，书名虽撤去“图说”二字，实际仍是图说之体制。

“季念鼎”在《款识》第一册中位居第九，潘祖荫函中明言“刻成四张”，然则不仅绘图、写样未按事先所拟顺序进行，即刻工雕版也未按序操作。为缩短成书周期，吴氏一边绘古器图，王懿荣一边改定、誊录考释，再将样稿交付刻工。由于稿样随到随刻，“季念鼎”一稿交付稍早，故出现在前四版之中。各器刊刻的顺序，取决于潘祖荫交绘古器的顺序。据此度之，《款识》每册之前的目录，是最后补刻而成。至于每板版心的页码，也是最后重新排定后确定，否则反复挖改，徒增烦扰，势所不取。

《款识》一书中每器之考释，通常先列周悦让、张之洞、胡义赞、王懿荣、吴大澂诸家之说，最后由潘祖荫略加按断之语。其中周悦让、张之洞二人所作考释较多，在附有考释的二十四器中，经张氏考订者计二十一器，周氏考订者计十三器。尽管钩摹器形、款识均出吴氏之手，对各器也曾逐一考鉴，现吴氏考释仅见于第二册首之“齐铸”，其余各器未见其按语。究其原因，似与吴氏立论谨慎，加以之公私事务繁忙有关。《古泉丛话》刻竣，已在同治十一年（1872）十一月，此后吴大澂忙于赈灾募捐事。潘祖荫仍时时以绘图事相促，且另有他事托办，吴氏曾致函王懿荣诉苦：

今日为司农绘图，昨晚送去数叶，今早又来索图。此岂顷刻可成，如再迫切，只



攀古楼彝器款识之季良簋

得告假矣。^[14]

在潘祖荫的安排催促下，经吴大澂、王懿荣通力合作，《攀古楼彝器款识》第一册终于在同治十二年（1873）刻成。潘祖荫检点之下，发现仍有遗漏，又致函吴氏，命其补绘古器图：

第一册《款识》刻已成，“季良簋”说已刻，而忘却图之，特缺一页。吾弟日内有暇，先为此图否？即示知，以便送上也。^[15]

从潘氏函所述，可知当日吴大澂、王懿荣分任图、说二事，并异步进行，而是分别将各自样稿缴付潘祖荫，再由潘氏将图、说交刻工上版。图、说分别着手一事，从《款识》印本本身看，其图、说皆不相连属，如第一册最后一器“邵大叔斧”，图凡二叶，末半叶完全留白，说从另叶开刻。《款识》第二册首器“齐铸”，图凡四叶，第四叶仅刻三字，一行未刻，余皆留白，说亦另叶开刻。此为一证。上函中“季良簋”图虽缺而说已刻，补刻图而版式无丝毫改易，亦可为证。

观潘祖荫书札所言，《款识》第一册约刻成于同治十二年（1873）三四月间。此后，潘祖荫急于接刻《款识》第二册，曾屡次致函吴大澂，嘱其撰写“齐铸”考释，其函云：

铸释，香涛说已来，惟短吾弟说，暇望为之。出月放差，便不暇为。痼故不能会客，稍愈当奉闻，再请移玉耳。^[16]



攀古楼彝器款识之季念鼎

吴大澂因有考放外差一事，故婉商稍迟再作考释。潘祖荫得覆之后，便请考试完毕即办此事：

来示读悉。罇，愚为兄释一篇。各释其释，可并存，以俟后人采择。此器不可无吾弟文耳。至作图，请俟考差后即办为妙。^[17]

同年四五月间，吴大澂与张之洞一齐参加保和殿考差。试事甫毕，潘祖荫即急函致吴大澂，请其补作考释并绘器图：

试事得意乎。贺贺。“齐罇”诸家考释尽在香港处，油素摹本在廉生处，可取观也。过十五，何日得暇为作图也。石查剔出三字，一字略剔坏。^[18]

“齐罇”全角图，乞照此图之，其一面以楷书书其全角缩本行款、款识，何如？^[19]

潘氏再三相托，吴大澂实难再拒，乃撰考释，缴呈潘祖荫审定。潘氏在将诸家之说交王懿荣写样之前，又致函吴氏，询问他对考释是否有所改动，其函云：

前释是否应有改定之处，祈示及。日前想已与香涛、廉生面商矣。盍，便中为绘之。^[20]

从最后提及补绘盖图一事看，《款识》第一册初告竣事之后，潘氏即马不停蹄地组织续刻第二册。是年（1873）五月考差，张之洞得放任四川乡试副考官。吴大澂则未能获选，心中不

免怏怏。潘祖荫知吴氏此时必有闲暇，正可办理《款识》事，故好言劝慰，嘱其绘齐罇图：

“齐罇”能否拨冗为绘之。其释文作楷书，或较易也。……下次差必得，则无暇矣。^[21]

轺车之行暂迟，避却伏雨阑风，亦良得。兄又患痼疾，日不过十余次，大觉精神委顿。屋漏床下，到处皆郁蒸之气，与病体尤不相宜耳。尚有十徐图，三亩七爵，有暇绘图否。^[22]

同治十二年（1873）夏，张之洞将赴四川上任，吴大澂以至交好友，频频往视之。不久，吴氏也接到陕甘学政之命，他本人自然满心欢喜。潘氏闻讯之下，于致吴氏函中不免慨叹：

孝达处帮忙事已完否？计日星轺，图亦画不来矣。^[23]

吴大澂一旦离京，便无人能为《款识》钩绘器形，虽有王懿荣缮写诸家考释，却不能图、说相辅而成书。《款识》第二册之刻成，必然遥遥无期。以潘祖荫的处事风格，凡事总求速成，故在吴氏上路之前，仍不免以绘图事相试探：

昨愚附寄家书，想已见之。明日乞早临为荷。轺车之前，尚有数器，有暇绘否？先此奉询，若无暇，则三年后再说也。^[24]

潘氏虽云“若无暇则三年后再说”，实际却仍不能片刻置之，遂即致函吴氏云：

南中竹报来否，均初何如？颇念之。连日用功若何？有一彝欲作图，若有暇当奉上，余者无所见闻，殊闷闷耳。清卿仁弟轺安，荫顿首。^[25]

从潘氏用“轺安”一词，可知吴大澂已整装待发，时已无暇绘图。

同治十二年（1873）五月吴大澂考差，至八月外放。从潘祖荫在此期间催促绘图、撰考各札看，吴氏在此三月之内，未能完成《攀古楼彝器款识》第二册所收二十件古器的绘图工作。自同治十二年（1873）九月至光绪二年（1876）

冬月,吴大澂在陕甘学政任上。潘祖荫千里致函,索取拓本,并在信中附入自藏古器拓本,嘱吴氏得暇为之绘图。但是,《攀古楼彝器款识》一书第二册二十种的写刻,延至吴氏三年学政任满后才完成。

光绪三年(1877)四月,吴大澂假满进京复命。九月,经李鸿章保举,奉命办理山西赈务。在此期间,曾在京停留数月。潘祖荫期待数载,终于如愿,请吴大澂将《攀古楼彝器款识》第二册未竟各图续绘完毕。功成之后,潘氏对吴大澂绘图,颇有赞语:

《攀古》图绘之工,岂他人能及,况名臣手笔,不但将来佳话,时下二师何足语此,即李伯时犹逊数筹也。释文无有,与廉生无涉,但兄以卅种为一册,计尚少十种耳。^[26]

由此可知,潘氏编刻《攀古楼彝器款识》初无定制,所以未编卷次,只称第几册。每册例收器三十种。全书以得器多少为准,器多则多刻,少则少刻。《款识》今传于世者仅二册,第二册仅收器二十种,似非完书。潘祖荫所藏“孟鼎”、“克鼎”等著名重器,因入滂喜斋稍晚,吴大澂任外官后,不能及时绘图,故未收入《攀古楼彝器款识》。

综上所述,早在同治十一年(1872)四月之前,潘祖荫即拟编纂《攀古楼彝器款识》一书,但延至同年十一月才付诸实施。《款识》的编纂,沿用传统图、说相辅的体例,而以图为主体。因担任绘图的吴大澂忙于赈灾事务,编纂进度受到影响。在潘祖荫一再催促下,《款识》第一册于同治十二年(1873)春完工,吴氏随即改任外官。《款识》第二册,直至光绪三年(1877)四月吴大澂回京后,始完成二十种,此后仍因无人绘图而中辍。《款识》之编刻,并无一定顺序,主要以潘祖荫交器、吴大澂绘图之先后为序。从图、说另叶分刻及补刻图、款等情

况可知,此书版心叶码、书前目录,均在正文刻竣后才编定补刻,故写刻虽有先后,印本仍整齐划一。以上细节,反映了清末金石类图书编刊程序的自身特点。

(作者单位:苏州博物馆)

注释:

[1] 赵尔巽等《清史稿》卷四四一。

[2] 曾宪通编《容庚文集》,中山大学出版社,2004年,页116。

[3] 《潘郑龢致吴憲斋书札》(苏州博物馆藏顾廷龙先生抄件)第98通云“子年适送其抄本《丛话》来,看来刊此大有机缘,可见天下事非缘法不可也。望吾弟速成之,再办《款识》”。《款识》书前牌记为“同治十一年京师滂喜斋刻”,仅记年份,不及日月。

[4] 潘祖荫《攀古楼彝器款识》,同光间潘氏刻本。

[5] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第302通。

[6] 《古泉丛话》潘祖荫序,同治十一年潘氏刻本。

[7] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第124通。

[8] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第63通。

[9] 2010年北京泰和嘉成秋拍924号拍品。

[10] 《吴大澄书札》第108通,国家图书馆藏。

[11] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第216通。

[12] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第213通。

[13] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第62通。

[14] 《吴大澄书札》第85通。

[15] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第201通。

[16] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第270通。

[17] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第164通。

[18] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第162通。

[19] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第163通。

[20] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第271通。

[21] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第264通。

[22] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第111通。

[23] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第266通。

[24] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第274通。

[25] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第278通。

[26] 《潘郑龢致吴憲斋书札》第182通。

梅花道人

——诗、书、画“三绝”

□ 陆家桂

吴镇(1280-1354)字仲圭,号梅花道人,梅道人、梅沙弥等,浙江嘉善魏塘桥人。与黄公望、王蒙、倪瓒并称“元四家”,是我国元代杰出的画家之一。吴镇十八九岁开始学画,山水得董源、巨然之法而又独出机杼,其画山水,常用披麻皴,恽南田称其“笔力雄劲,墨气沉厚。”他又善用湿笔以表现山川林木之苍古沉郁。其构图、意境亦富于变化,追求奇险,有时危峰突起,有时长松倒挂,有时平远,有时高远。作品充分发挥水墨丰润、浑然一体的特色。倪云林在题梅花道人山水画时有一首诗曰:

道人家住梅花村,窗下松醪满石尊。
醉后挥笔写山水,岚霏云气淡无痕。

说明吴镇山水画在元代绘画中能自成一格。

吴镇主要传世作品有《双桧平远图轴》、《渔父图轴》、《渔父图卷》、《嘉禾八景图卷》、《松泉图轴》、《墨竹谱册》、《峦光送爽图》、《雨歇空山图》、《山竹幽居图》及书法《草书心经卷》等。

吴镇一生喜爱梅、竹,晚年以画竹为主。

吴镇墨竹效法文同,但又变法自成,文同以竹掩其画,吴镇则以画掩其竹。他对文同画

竹,情有独钟,在一首题画诗中他这样写道:

与可画竹不见竹,东坡作诗忘此诗。
高丽老茧冰雪冷,戏写岁寒严整姿。

他画竹喜用秃笔重墨,笔锋劲利沉着,气势浑厚豪迈。

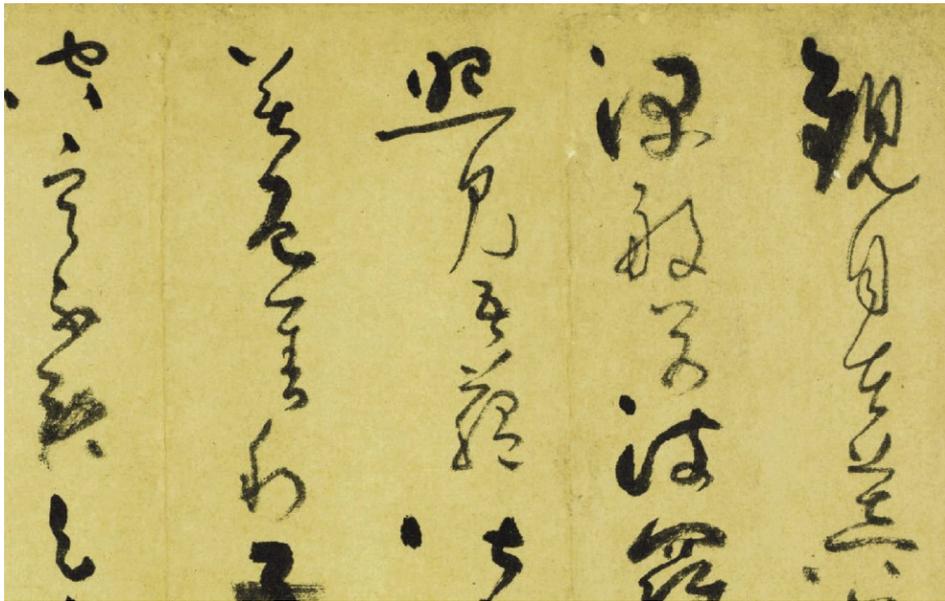
元至正十年吴镇71岁时曾《仿东坡风竹图》画竹,刻石八方,世称“八竹碑”。原作今藏美国佛瑞尔美术馆。

吴镇作画每画必题诗文其上,现略举几首,以作佐证:

挺挺霜中节,斤斤月下阴。
识得虚中理,何事可容心。
抱节元无心,凌云如有意。
寂寂空山中,凛此君子志。
日日行春山,无竹不可留。
可怜春风中,桃李多春愁。
我爱晚风清,新篁动清节。
夕阳欲下山,林间已新月。

《梅道人遗墨》记录了他的题画诗、词、跋等有百余首之多。故时人称其为诗、书、画“三绝”。

他的题画诗的书体与黄公望、王蒙、倪瓒三家有明显不同,三家都用楷书,吴镇独用草书,故其书风奔放不羁,气势磅礴,使人感到蓄



吴镇 草书心经(局部)

积在画家胸中的一股不平之气喷薄欲出。这一不平之气也体现在他的有关诗中，他题画竹的七言绝句：

动辄长吟静即思，镜中渐见鬓丝丝。

心中有个不平事，尽寄纵横竹几枝。

又：

愁来白发三千丈，戏扫清风五百竿。

幸有颖奴知此意，时来纸上弄清寒。

诗以言志。故董其昌评说：“吴仲圭大有神气”，是其意也。

吴镇工书法，善写草书，师法怀素和杨凝式，笔势蛇斗剑舞，宛转遒丽，自成一家。61岁时的草书《心经》是他的代表作。

《心经》是佛教经名。草书《心经》是迄今所见吴镇唯一一幅单独的书法作品，作于元至元六年(1340)。原作今藏北京故宫博物院。曾任内阁学士兼礼部侍郎的钱樾(嘉善人)于清嘉庆十六年(1811)勒石置梅花庵中。清刘墉(石庵)、皇(乾隆)十一子永理、钱泳(江苏无锡人)、钱樾题跋。

吴镇这件传世佳品的碑刻，龛在梅花庵的一壁墙上。草书结体类似张旭、怀素，笔势“料峭

云崖之老梅干枝”，给人以美感，堪称炉火纯青。

吴镇不愿受爵于元朝，终生隐居，一生清贫。晚年隐居梅花庵内，以卖字画为生，表现了艺术家的高风亮节。他精研儒学，旁通佛道，喜与僧道为友，以诗文书画自娱。他的不少题画诗证实了这点。

如画竹题诗：

野竹野竹绝可爱，枝节扶疏有真态。

生平素守远荆棘，走壁悬崖穿石罅。

虚心抱节山之阿，清风白月聊婆娑。

寒梢千尺将如何，渭川淇澳风烟多。

又如题渔父图：

洞庭湖上晚风生，风触湖心一叶横。

兰棹稳，草衣轻，只钓鲈鱼不钓名。

五湖风光绝四邻，满川凫雁是交亲。

云触岸，浪摇身，青草烟深不见人。

题自画：

闻有风轮持世界，可无笔力走山川。

峦容尽作飞来势，太室居然掷大千。

又题画竹七绝一首：

倚云傍石太纵横，霜节浑无用世情。

若有时人问谁笔，橡林一个老书生。

不无诙谐自嘲意味。

吴镇擅画隐逸题材著称题，以寄托他隐遁避世的思想情趣。在文人画鼎盛的元代，吴镇的作品独具风貌，典型地体现了中国古代文人画所特有的文化品质。吴镇在中国绘画史上具有不可替代的价值和意义。

(作者为无锡轻工学院教授)