

# 昆仑堂

二〇一二年  
第二期  
(总第三十三期)  
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](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

陶成的生平与绘画 ..... 俞亚琴 2

### 人物研究

旧题李公麟《潇湘卧游图》作者考 ..... 郑雪峰 11

蓝瑛的流派归属问题(续) ..... 邵 彦 15

恽寿平的家族传人考 ..... 朱万章 22

### 书画研究

关于《兰亭序》中的“揽”字 ..... 朱 伟 36

黎里明代女画家汝文淑 ..... 李海珉 40

“希逸”印小考 ..... 陆昱华 44

### 玉峰翰墨

康熙帝、徐乾学与“光焰万丈”牌坊 ..... 郭志昌 47

### 艺苑零拾

关于张宏《越中十景》题识的释读 ..... 秦 衣 21

# 陶成的生平与绘画

□ 俞亚琴

昆仑堂美术馆藏有陶成的《秋趣图》，绢本，纵144厘米，横90厘米。陶成，字孟学，一作懋学，后更字敬学，号云湖仙人，江苏宝应人。此幅《秋趣图》绘有白兔、竹石、丛菊，是其传世画作中常见的题材。作为明代中期一位才华横溢而又放浪不羁的奇才，陶成以其超凡的画艺和传奇经历而名冠当时，为后世称道。

## 一、陶成的生卒年

关于陶成的生卒年，文献中均未有明确的记载。明清的各种画史笔记中多称陶成曾“领乡荐”，但未记录确切的时间。嘉靖刻本《宝应县志略》称陶成为“成化辛卯（1471）举人”<sup>[1]</sup>，程敏政为其《竹凫图》作序称：“宝应陶君成懋学，蚤负大志，以经术取乡贡如拾地芥。”<sup>[2]</sup>于此可知陶成中举人的时间是比较早的。弘治十二年（1499）与其婿朱应登赴会试，朱应登（1477—1526），字升之，号凌溪先生，宝应人。明朝著名文学家，弘治十二年（1499）进士。时年22岁，而陶成早在这之前28年的成化辛卯（1471）中举。假定陶成中举在20至30岁之间，向上推算，则其生年应是正统六年（1441）至景泰二年（1451）间，到成化弘治时，陶成已至盛年，而其传世作品大都为成化弘治年间所作，亦合乎情理。并且与“陶成活动于成化弘治间”<sup>[3]</sup>这一说

法，也比较吻合。关于陶成的卒年，史书亦未有记载，《无声诗史》“陶成”条称：“西涯李公留之京师，然不肯为达官作画，不久放归卒。”<sup>[4]</sup>为陶成的卒年提供了重要的线索。西涯李公即李东阳（1447—1516）字宾之，号西涯。李东阳卒年为正德十一年（1516），而陶成曾被李东阳挽留，“不久放归卒”，则陶成的卒年也当在1516年前后。

顾文彬《过云楼书画记》有一段长文，于陶成卒年似可作参考。但仔细分析，内中错误环生，不足采信，于研究者又不可不察也。顾氏记陶成《丛篁水鸟图》（即《竹凫图》）：

墨画钩勒竹数茎，旁用细笔作浅草蒙茸，一睡鸭藉其上，而以汁绿细点烘染之，书家飞白法也。纸角分书：“玉树亭亭，莹彻霜信。能永宝之，张侯世胤。云湖仙人陶成为天麈契兄写。”天麈，深州人，嘉靖乙未进士，见《明诗综》。后附乌丝阑行书新安程敏政《北观序》，称“宝应陶君成懋学，蚤负大志，以经术取乡贡”，及“近更其字为敬学”云云，与《图绘宝鉴续纂》称“成字孟学，号云湖仙人，宝应人，中应天府乡试，以事不果会试”，微有同异。然都穆《铁网珊瑚》载《陶氏画册》亦称“尝记弘治乙



陶成 竹凫图(局部) 纸本设色 27.8×124cm 上海博物馆藏

未秋，余以进士寓大兴隆寺，孟学尝一过我”，则成后又改字孟学。据作序时为弘治纪元戊申，下距乙未且四十七年，宜敏政未之知也，敏政《明史》有传。卷为梦楼旧藏，因序有“西涯学士为作‘北观’二字于卷首”之语，为补书之，复录《佩文斋书画谱》二则于后，并赋截句云：“幽篁低地碧成丛，水鸟闲眠浅草中。忽忆钱塘江上过，停舟野寺赏秋空。”老辈风流，对此尤堪想见矣。<sup>[6]</sup>

顾文彬引都穆《铁网珊瑚》载《陶氏画册》称弘治乙未秋都穆以进士的身份寓大兴隆寺，陶成曾去看他，此处时间在时间上有明显的错误，顾氏称“弘治乙未”，而弘治并无乙未年，查《明清进士题名碑录索引》，都穆中进士的时间是“弘治己未”<sup>[7]</sup>，显然是把“己未”误作“乙未”。又说“据作序时为弘治纪元戊申，下距乙未且四十七年”，按弘治戊申后 47 年正是嘉靖十四年之乙未(1535)，则顾氏显然又将“弘治乙未”误认为“嘉靖乙未”，并进而认为是陶成见都穆之“乙未”距程敏政作序时的弘治纪元戊申(1488)相隔整整 47 年，所以才有“下距乙未且四十七年，宜敏政未之知也”这一说。由于顾氏

所记一错再错，所以不足以为考证陶成卒年之证据。

又顾氏考释此图题语称“天磨，深州人，嘉靖乙未进士”，查《明清进士题名碑录索引》，当为张天磨<sup>[8]</sup>。按嘉靖乙未(1535)，距程敏政为此图作《北观序》的弘治戊申(1488)有 47 年之遥，而陶成作此图还应当早于这一时间。陶成款题“云湖仙人陶成为天磨契兄写”，则“天磨契兄”的年龄应不会太小，当与陶成相仿佛，此前推算陶成生年应是正统六年(1441)至景泰二年(1451)间，到弘治戊申(1488)时已在 37 岁至 47 岁之间，假设“天磨契兄”当时年龄也在 30 岁左右，若按顾氏称张天磨为嘉靖乙未(1535)进士，则其中进士时已将近 80 岁，这似乎于理不合。所以《竹凫图》中的“天磨契兄”是否即是顾氏所提及的深州张天磨还有待考证。

因文献不足，故未能为陶成的生卒时间作一定论，只能大致推算为 1451 年前后至 1516 年前后。

## 二、陶成的性格与艺事

韩昂《图绘宝鉴续编》称：“陶成，字孟学，号云湖仙人，宝应人，以宦家子中应天府乡试。”<sup>[9]</sup>说明陶成出身于宦宦之家。按《北观序》

中称其“蚤负大志”，陶成亦自抒豪情“成异日获不弃，进于南宫奉大对，当一纾胸中之奇，以自效于圣代”<sup>[10]</sup>，则陶成年少时必定和其他读书人一样怀求取功名之心，遂于成化辛卯（1471）中举。但此后会试不售，又历经人生坎坷遂淡薄功名。朱谋堃《书史会要续编》中称其“领乡荐不仕”<sup>[11]</sup>，关于陶成的科举身份，画史均以“举人”称之，程敏政在《瀛州行乐图记》中却称陶成为“乡进士”<sup>[12]</sup>，郎瑛《七修类稿》“陶懋学”条称：“直隶宝应县成化丁酉（1477）贡士陶懋学，今《宝应志》贡士题名中既无，世远人或不知，识之。”<sup>[13]</sup>而史书中均以举人称之。弘治十二年（1499）陶成与其婿朱应登一同赴试，却“以事不果会试”。<sup>[14]</sup>陶成为何事中途罢考，关于此事，姜绍书《无声诗史》有相关记载：

乡荐赴南宫试，二月五日矣，语其婿朱应登升之曰：“闻张家湾某氏丁香盛开，子其同吾游乎？”升之曰：“去试仅三日，公更何往？”成不许。明旦升之他避，笑曰：“彼欲进士急耶。”买舆径往，醉其家五日，乃揭晓，升之登第，其乡人酿钱为贺曰：“公婿捷矣，幸为我辈作图以往。”成曰：“善”。即举笔模丁香一本尤妙绝。<sup>[15]</sup>

则《图绘宝鉴续编》中称“以事不果会试”，王毓贤在《绘事备考卷之八》中称：“以他事不果会试”<sup>[16]</sup>中的“他事”应当即为贪赏丁香。

而关于朱应登与陶成的关系，《民国宝应县志》称“侄倩”<sup>[17]</sup>，清朱克生所编《明代宝应人物志》则称“倩”<sup>[18]</sup>，“倩”即女婿，朱应登究竟是陶成的女婿还是侄女婿呢？据何良俊《四友斋丛说》称“云湖是朱射陂外祖”<sup>[19]</sup>，按朱射陂是朱曰藩的号，朱曰藩，字子阶，号射陂，明诗文学家。朱应登是朱曰藩的父亲，而陶成既是朱曰藩外祖，则定是朱应登妻父无疑。又王士禛《香祖笔记》中亦云“云湖，朱升之大参妻父也”。<sup>[20]</sup>

陶成绘艺精妙，李开先在其所著《中麓画品》中对陶成所绘山水花卉人物松竹山石推崇

备至，评价甚高，将其与浙派戴进、吴伟并称<sup>[21]</sup>。看似风格与浙派相近，实则关于陶成绘画流派的归属问题史书中未有明确记载，近人所著的美术史中也鲜有提及。其实陶成既不属浙派也不属吴派，乃独树一帜。韩昂《图绘宝鉴续编》称“画山水多用青绿，尤喜作勾勒竹，兔与鹤鹿皆妙。”<sup>[22]</sup>《北观序》称“如此懋学以其暇日随笔作山水花鸟人物，往往逼宋人不说近代。”<sup>[23]</sup>可见陶成所绘作品题材之广，取法之高，山水、花鸟、人物无不擅长，随笔所作，亦是气韵生动，悠然逸趣，透露出陶成卓尔不凡的学识。难怪会有“所画逼肖南宋，得之奉为拱璧”<sup>[24]</sup>这一说。

陶成天资聪颖，悟性很高，其天才横发如天马之不可羁<sup>[25]</sup>，《无声诗史》记载着几则事例足以说明陶成在绘画方面有着非凡的天赋：

写真不学而能，小时从师，见师母图其像，次见其女又图之，皆逼真，师怒逐去，及师母歿，传神者皆弗逮，卒用其所图像焉。<sup>[26]</sup>

又见画工方作梅，熟视得其法，为添十数笔，工曰：“吾不及也。”遂辍笔请，乃为足其画而去。<sup>[27]</sup>

关于陶成的画艺，明清的画史中记载甚详。清康熙年间邑人朱克所编《宝应明代人物志》中，记述了陶成受仙师所赠“仙笔”的传说，更为陶成高超的绘画艺术增添了几分神秘的色彩。其号“云湖仙人”亦得于此。<sup>[28]</sup>

陶成不但画艺精湛，亦善行草篆隶，并且时常在其画作中赋诗，《明画录》称其：“诗文奇卓，书兼四体，画备六法。”<sup>[29]</sup>《北观序》中亦言其：“五七言古律诗宛有思致，篆隶书亦高古，不逐时好。”<sup>[30]</sup>陶成对自己所作诗文极其自负，王士禛《香祖笔记》记载其：

尝以挟伎事露，御史知其名，欲全之，观其赠伎诗曰：“此殆非子作。”成争之曰：“天下歌诗岂有出陶成之右者，而谓他人



陶成 云中赠别图(局部) 纸本墨笔 25.1×155cm 故宫博物院藏

作乎！”竟坐除名。<sup>[31]</sup>

陶成的艺术造诣并非止于诗、书、画，还工于其他技艺，朱谋垔《书史会要》称其：“由其天性远旷，胸中洒然，故名冠当时，非止一艺得名而已。”<sup>[32]</sup>《无声诗史》记其：“性至巧，常见银工制器，效之即出其右；晚年慕一妓，妓不肯与交，成自织锦裙锻金环以见，精类鬼工。”<sup>[33]</sup>可见一斑。

陶成为人耿直狷傲、不事权贵，即使时有困乏亦不肯为达官作画，“囊空则取小扇二三十遍画题名，人争买去，藉此自给”<sup>[34]</sup>，其性情高古，“虽甚相好者得其字什五，得其诗什三，得其画什一，然卒有不得者，其性然，非固闕以求售者也”<sup>[35]</sup>。

陶成淡泊名利，性格豪迈，《无声诗史》记其“轻财好侠，常一至京师，费白金二千，有一面交者，即推分子之”。<sup>[36]</sup>然个性疏狂，如前引王士禛《香祖笔记》赠伎诗，又如《无声诗史》亦记载着陶成个性疏狂的一则逸事：

有富翁欲求其笑容不敢言，乃于其游历处满栽笑容。秋日花盛开，成过之喜甚，主邀坐花下，以匡床眠而玩之。问主人有绢无，主人已预具，即取张于庭，立成二十幅，笔不停辍，乃出酒畅饮。将去，索盥水，其家出铜盆以进，云杨贵妃盥器也。成曰：“不然，此其溺器盖耳。”恶其不雅，曰：“辱吾画。”悉取投火中焚之，主人仅夺得一

幅。<sup>[37]</sup>

陶成狂放如此，果真是“天性落拓不可一世”，“其肮脏不羁，有米南官郭忠恕之风，而豪荡过之”。<sup>[38]</sup>

陶成既不轻易给人作画，则赠予之人必定是与他相知日深者。今故宫博物院所藏《云中赠别图卷》就是他为即将赴任云中的友人戈勉学所作，此图突破常规送行图的表现形式，“画中之戈勉学着官服坐石上，既不作行状，也无一般送别图的揖拱姿态。以具有平野、尘沙、草树的山水，以及画中官服人物的寄情书画，来凸显将赴云中的任事戈勉学之高逸胸怀。突出与受画者之间那一份特殊值得珍惜的友谊与情感”。<sup>[39]</sup>陶成与戈勉学之交谊颇深，绘图并赋诗赠行：“君去云中路，薰风吹华轩。贤者劳王事，而亦不惮烦。老吏手既缩，得暇即平原。尘沙正断绝，草树惟蔚蕃。孤吟缘所适，此兴复何言。”关于陶成为戈勉学绘图赋诗赠行，程敏政在《云中寄兴诗序》中有这样一段描述足以见证他们三人之间的交谊：

户部郎中瀛海戈君勉学之督军餉于大同也，乡进士宝应陶君敬学作云中寄兴之图馈之。图既精绝，而又重以词林诸君子之诗，金舂而玉应，疑不可措手矣。而敬学以予有同乡之好，复请一言。……勉学职事之余，轻驾徐出，以按行其山川、考核其营田。下马而坐、展卷而赋，四顾悠然，

景与情会,而忘其一日之劳,固君子所不废也。虽然,予则有进于是者,夫以吾勉学长身丰颐,气度轩豁,有封侯万里之相、而又当盛年、立要津,顾可以小就邪?昔张魏公干办公事于熙河,遍行边垒……勉学其尚无甘于自弃,而以为非我所及也哉。此赠言之意也。”<sup>[40]</sup>

这就是陶成,一位才情横溢而又放荡不羁的奇才、狂士。陶成的一生经历之丰富,这与他喜好游历有关,无心仕途的他却纵情于山水。关于陶成的游历,《北观序》中有着详尽的叙述:

(陶成)一日告予曰:“成故尝登金山、眺吴门,纵舟西湖,观潮浙江,思起古豪儒而上下之。呼酒放歌,以尽东南之胜,不知者或目成为侠。今成数益畸谐益寡矣,然气则益振,自分非师成者不可以屈成也。闻自京师出居庸,踰上谷,入云中。其山雄拔,其水悲壮;其人勇而尚义,将往游焉。历访古战场及虏所出没成败,或得其详于退校散卒之口,其必有可喜可愕可颂可骂者,岂惟足以昌吾言,进吾之所能。然不知者又将侠成矣。成岂恤是哉。”予奉使南京,既归则有见之于上谷者矣。久之云已在云中,凡文武巨公开闾建牙其地者,争延致之,恒恐其去。间一还京师,久之又将北行。曰:“成志未愜,将极登览以尽西北之胜。”且告于其所还往。维时仲秋。关塞早寒,禾黍既登,草木渐变。<sup>[41]</sup>

通过陶成的自叙其游历:南登金山、眺吴门、纵舟西湖、观潮钱塘、遍历东南形胜;北出居庸,踰上谷,入云中、吊古沙场、访遗老宿将、一览北国疆域,颇见其豪情。陶成生活的时代,边患甚多,《明史》称:“正统以后,敌患日多。故终明之世,边防甚重。”<sup>[42]</sup>“既而也先入塞,英宗陷于土木。景帝即位,十馀年间,边患日多,索来、毛里孩、阿罗出之属,相继入犯,无宁岁”

<sup>[43]</sup>。在这样的时代背景下,陶成的几次入云中,远赴辽左,自有一种“丈夫当出塞外,勒功燕然山的气概”<sup>[44]</sup>,而这种投笔从戎、抵御外患的豪情一如陈忠甫“头上新焚章甫冠,据鞍欲扫东西虏”<sup>[45]</sup>的壮烈情怀。亦体现出当时行走于边塞文人的豪情与抱负。

### 三、陶成《秋趣图》赏析

陶成此幅《秋趣图》,采用全局布景,构图完整,兼工带写,图中一白兔卧于草丛,白兔身后一块玲珑剔透的湖石傲然挺立,寥寥几笔,湖石的秀丽之姿于笔端自然流出,石后数丛秀竹挺拔而出,虽无长杆劲节,但萧萧有苍劲之意。陶成喜作勾勒竹,史书中多有记载,其所画秀竹都用这一画法。菊花用墨笔钩画,墨色涂染,淡墨点叶,浓墨勾茎。竹、菊虽被湖石遮挡,但仍显露出葱郁挺拔之姿,与湖石相映成趣。画幅左上部楷书题诗一首:“丛菊放金紫,山骨蔓削成。相依隐甘谷,香散口流清。凌霜产玉魄,落影临秋隕。解此臻上寿,饮水食花英。云湖陶成制。”诗意应画面之景,景情相融。楷书亦苍劲有力,有湖石秀丽之态。细观此图,真难想象如此狂放不羁、难中绳矩的陶成会有如此用笔工细之作,难怪乎程敏政称其“懋学当作意处反佻佻类处子拂士,一点画不苟”,可见陶成外表狂放、内心内敛之个性。徐沁在《明画录》中称“陶成诗文奇卓书兼四体画备六法”,<sup>[46]</sup>此图足以证之。詹景凤《詹东图玄览编》亦记陶云湖所绘菊兔图:

云湖陶成兔菊一大绢幅,中作巨石乱拓,攀头飞白,雄奇高爽,有飘飘不受羁驱之趣而六法自存,傍插二勾勒竹,与黄菊错杂而出,下于乱草中洗出一兔,疏汕精妙,竟不知其下手处,又体势生动,兔宛然有蹶起奔趋之状,大抵行笔皆恍惚莫可揣度,神圣作也。<sup>[47]</sup>

詹氏所描绘与昆仑堂美术馆之《秋趣图》极为相似,极有可能就是对此图的描述。兔菊这一



陶成

蟾宫月兔图

纸本设色

故宫博物院藏



陶成

蟾宫月兔图

绢本设色

193.2 × 106.4cm

故宫博物院藏

题材颇为陶成所喜爱，陶成的传世作品中有数幅类似于《秋趣图》的画作，如故宫博物院藏有两幅《蟾宫月兔图》，一幅作于弘治乙卯（1495），另一幅作于弘治丙辰（1496），这两幅画作题款所赋竟是同一首诗：“西风无敌草迎枯，惨淡烟兔若有无，自信谋生秘三窟，任他门外走韩卢。弘治乙卯秋云湖陶成写，时在辽左。”台北故宫博物院所藏《菊花双兔图》画的却是双兔，作于弘治丙辰（1496），款题：“秋事又从今到夏。相逢不到此间常。遂于笔札传清玩。莫放轮蹄去夕阳。天上使臣还有节。边方穷（脱一字）岂无觞。愿言归慰多知己。苦季原来树路傍。鸿戴尚质索诗画。愚检得旧物。遂走笔益之以言。盖欲攀留叙情好。且兼忆诸旧。不无感也。此迹不可归及他处。尚续后会之渐。”从款识中可以看出，此图亦是陶成寓辽时期赠予他人之作。这三幅画作风细致、构图丰满，但繁而不乱。又都是以白兔为主角，以白兔的不同姿态，来展现作者想象中的蟾宫景色。如此意境清幽，构思浪漫之作，是天上蟾宫还是人间仙境？任人遐想。

陶成善画白兔，而白兔历来就有祥瑞之兆，被视为圣洁、光明、长寿的象征。明代的史料笔记中就多次提到以白兔为祥瑞之象征：

其大臣献瑞者，进白鹤、白兔、白鹿、白龟等，尤不可胜纪。<sup>[48]</sup>

圣主命名今上以癸亥八月生于裕邸。时世宗惑于二龙不相见之说。凡裕邸喜庆。一切不得上闻。是年四月西苑玉兔生子。七月又有白兔卵育之瑞。廷臣俱上表贺。<sup>[49]</sup>

可见白兔在明代之社会意义。陶成喜以白兔入题，可说是应时之需。从题诗中亦可看出陶成对玉兔的喜爱与推崇，或有以白兔自寓之意。

陶成画竹石菊兔图名冠当时，摹仿者众多，詹景凤《詹东图玄览编》称：“吾邑人汪肇德初以纸仿陶作白兔金菊芙蓉墨竹，旁亦一巨石，以墨水拓成，以青石水洗之，名曰拖泥带水皴，兔亦乱草中洗出，其写草，以墨与色双笔乱拓，妙亦不可揣摩。”<sup>[50]</sup>这里提到的汪肇，生卒年不详，字德初、克



徐霖 菊石野兔图 绢本设色 159.5×53.4cm 故宫博物院藏

终,号海云,休宁人。工绘事,初与程达受业于詹景凤之从兄詹景宣。山水学戴进,人物法吴伟,与蒋嵩、张路、郑文林等并称,为浙派晚期名家之一。关于其摹仿陶成之画作,詹景凤《詹氏小辨》又有较恰当的评价:“草草小花鸟潇洒可爱,仿陶云湖兔、鹿亦佳。虽不追陶精思逸趣,亦自豪纵不凡,宛然有生动气。石虽峻曾不分,而墨润色艳,亦足动人。惟写山水乃是强作。”<sup>[51]</sup>另外,清彭蕴燦在《历代画史汇传》中提到的刁锐,也是当时因摹仿陶成画作而有名于时者。<sup>[52]</sup>清康熙年间朱克所编《宝应明代人物志》中亦有相关记载:“刁翁,名锐,字云江,其号邑人称为云江翁,工山水人物,画菊兔受学于陶公成,成山水法黄子久董源,花卉与陆治庄麟相伯仲,一时传之价重南金,成性落落寡合,中贵之家多方购求终不能获其片亦不轻相授也。”<sup>[53]</sup>又《绘事备考》中所提及的陈大章也学陶成:“陈大章,字明之,号月陇,盱眙人,第进士历官太仆寺卿,画菊花得云湖之妙,有诗名,尤工行草书。”<sup>[54]</sup>

在陶成众多的摹仿者中,还有一人,且留下一幅画作《菊石野兔图》(故宫博物院藏),与陶成的《秋趣图》极为相似,此人便是徐霖。徐霖(1462-1538)明代戏曲作家。字子仁,号九峰、髯仙,又称徐山人。长洲(今江苏苏州)人,一说华亭(今上海松江)人。徐霖性格倜傥、豪爽,工于书法,兼善绘画。徐霖的这幅《菊石野兔图》与《秋趣图》一样是以白兔为题,其间兔、竹、石、菊等物之布局,与《秋趣图》也几乎相同。画幅右上部自题:“暂滴下天宮,何日奮高躄。雖無尺寸功,但擣長生藥。髯仙為仁夫製。”款下钤“徐子仁氏”、“髯仙”二印。画上的自题说明此图是以古代传说中的玉兔捣药为题材进行创作的。其画中蕴含之意,正如李梦阳诗中所云“平坡杂草青烟绵,回株点缀花翩翩,下笔巉岩拓高势,石磊磊兮菊漫漫。秋林寒芳采服食,煮石炼药亦为



得”<sup>[55]</sup>，但兔子的形象与《秋趣图》有所不同。《秋趣图》之白兔神情闲淡、欲动若静，较《菊石野兔图》之野兔用笔更为细腻、传神。画面意境也因此相去甚远。李梦阳在其《观序上人所藏陶成画菊石歌》中也将徐霖与陶成之作如此比较：“陶生画菊石，老草有笔力，……此生笔力方之过，江东徐霖学画石，效颦差胜王与何。”<sup>[56]</sup>可见画竹石菊兔虽摹仿者不乏其人，却始终都没有能超越陶成的。陶成画作中飘飘乎不受羁驱之傲然气韵，亦是其特殊的人生经历和人格魅力所铸就，是他人所无法企及的。

(作者单位：昆仑堂美术馆)

#### 注释：

[1] 《天一阁藏明代方志选刊·嘉靖宝应县志略》，上海古籍书店，1962年。

[2] 《竹兔图》(藏于上海博物馆)，见于《中国古代书画图目》第二册，文物出版社，1987年，第259页。

[3] 《中国书画家印鉴款识》(下)，文物出版社，1987年，第1104页。

[4] 姜绍书《无声诗史》卷三，华东师范大学出版社，2009年，第51页。

[5] 台北故宫博物院藏有陶成的《岁朝图》，著录于《秘殿珠林石渠宝笈汇编》第十册(北京出版社，2004年，第1766页)、《故宫书画图录(六)》(台北故宫博物院，1989年，第292页)。此幅《岁朝图》款云：“嘉靖壬申，云湖仙人漫笔”，钤“陶成之印”、“孟学”印。按嘉靖无壬申年，假定是陶成将嘉靖壬午(1522)误作嘉靖壬申，且此图确系陶成所作，则陶成的卒年当在嘉靖壬午(1522)之后，但是这又与《无声诗史》所记“不久放归卒”不符。就笔者目前所见陶成传世画作大都作于成化弘治年间，并未见作于正德嘉靖时期的作品。而此图又存在诸多疑问，故存此备考。

[6] 顾文彬《过云楼书画记》，上海古籍出版社，2011年，第110页。

[7] [8]《明清进士题名碑录索引》(下)，上海古籍出版社，1979年，第2489页。

[9] 韩昂《图绘宝鉴续编》，《中国书画全书》第三册，第838页。



陶成 岁朝图 纸本  
109×48cm 台北故宫博物院藏

[10] 《竹兔图》(藏于上海博物馆)，见于《中国古代书画图目》第二册，文物出版社，1987年，第259页。

[11] 朱谋壘《书史会要续编》，《中国书画全书》第四册，第487页。

[12] 程敏政《篁墩文集》，《文渊阁四库全书》，上海古籍出版社，第1252-278。

- [13] 郎瑛《七修类稿》卷四十,上海书店出版社2009年,第419页。
- [14] 韩昂《图绘宝鉴续编》,《中国书画全书》第三册,第838页。
- [15] 姜绍书《无声诗史》卷三,华东师范大学出版社,2009年,第50页。
- [16] 王毓贤《绘事备考卷之八》,《中国书画全书》第八册,第689页。
- [17] 《中国地方志集成》江苏府县志辑49《民国宝应县志》,江苏古籍出版社,1991年,239页。
- [18] 朱克生《明代宝应人物志》。
- [19] 何良俊《四友斋丛说》卷二十九,中华书局,1959年,第268页。
- [20] 王士禛《香祖笔记》,上海古籍出版社,1982年,第73页。
- [21] 李开先《中麓画品》,《中国书画全书》第三册,第914—915页。
- [22] 韩昂《图绘宝鉴续编》,《中国书画全书》第三册,第838页。
- [23] 《竹凫图》(藏于上海博物馆),见于《中国古代书画图目》第二册,文物出版社,1987年,第259页。
- [24] 冯津《历代画家姓氏便览》,《中国书画全书》第十一册,第33页。
- [25] 《竹凫图》(藏于上海博物馆),见于《中国古代书画图目》第二册,文物出版社,1987年,第259页。
- [26] [27] 姜绍书《无声诗史》卷三,华东师范大学出版社,2009年,第50页。
- [28] 朱克生《明代宝应人物志》。
- [29] 徐沁《明画录》,华东师范大学出版社,2009年,第50页。
- [30] 《竹凫图》(藏于上海博物馆),见于《中国古代书画图目》第二册,文物出版社,1987年,第259页。
- [31] 姜绍书《无声诗史》卷三,华东师范大学出版社,2009年,第50页。
- [32] 朱谋㙓《书史会要续编》,《中国书画全书》第四册,第487页。
- [33]-[38] 姜绍书《无声诗史》卷三,华东师范大学出版社,2009年,第50页。
- [39] 石守谦《风格与世变》,北京大学出版社,2008年,第244页。
- [40] 程敏政《篁墩文集》,《文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,页1252-454-1252-455。
- [41] 《竹凫图》(藏于上海博物馆),见于《中国古代书画图目》第二册,文物出版社,1987年,第259页。
- [42] 张廷玉等《明史》,卷第六十七《志七》,中华书局,1974年,第2235页。
- [43] 张廷玉等《明史》,卷第六十七《志七》,中华书局,1974年,第2237页。
- [44] 欧大任《虬髯行送陈忠甫赴祁将军幕》,《欧虞部集 廛馆集》卷一,转引自陈智超《明代徽州方氏亲友手札七百通考释》,安徽大学出版社,2011年,第190页。
- [45] 嘉庆《增城县志》卷十四《人物·武略》,转引自陈智超《明代徽州方氏亲友手札七百通考释》,安徽大学出版社,2011年,第189页。
- [46] 徐沁《明画录》,华东师范大学出版社,2009年,第51页。
- [47] 詹景凤《詹东图玄览编》,《中国书画全书》第四册,第46页。
- [48] 沈德符《万历野获编》卷二,中华书局,1959年,第62页。
- [49] 沈德符《万历野获编》卷二,中华书局,1959年,第62页。
- [50] 詹景凤《詹东图玄览编》,《中国书画全书》第四册,第46页。
- [51] 詹景凤《詹氏小辨》,单国强《中国美术明清至近代》,2010年,89页。
- [52] 彭蕴燦《历代画史汇传》,《中国书画全书》第十一册,第202页。
- [53] 朱克生《明代宝应人物志》。
- [54] 王毓贤《绘事备考卷之八》,《中国书画全书》第八册,第689页。
- [55][56] 李梦阳《空同集》卷二十二,上海古籍出版社,《文渊阁四库全书》,页1262—171。

# 旧题李公麟《潇湘卧游图》作者考

□ 郑雪峰

《潇湘卧游图》，纸本墨笔，纵 30.2 厘米，横 399.4 厘米，今藏于日本东京国立博物馆。卷首有乾隆皇帝御题“气吞云梦”四字。乾隆帝又于卷中两处分别题有一跋一诗，题咏不足，又在卷尾画了一丛竹子并有款识。乾隆帝之所以如此宝贵，除了画作的清远卓逸之外，还和它的作者，旧题为李公麟（字伯时，号龙眠居士）有着根本的关系。

从卷子前后题跋上看，最早认定此卷为李公麟所作的是董其昌。卷前董其昌跋云：“海上顾中舍所藏名卷有四，谓顾恺之《女史箴》、李伯时《蜀江图》、《九歌图》及此《潇湘图》耳，《女史》在携李项家，《九歌》在余家，《潇湘》在陈子有参政家，《蜀江》在信阳王思延将军家，皆真踪也。董其昌观因题。”之后高士奇在卷后有签题云“北宋李龙眠《潇湘卧游图》一卷，购于吴门，价贰佰两，康熙癸酉嘉平，江村高氏简静斋记。”后面还签有“大儿元受，次儿侣鸿”，以记一时经手。按高士奇《江村书画录》中“永存秘玩上上神品”中标有“宋李龙眠潇湘蜀江图合璧二卷。真迹，无上神品。共四百两。”不说二卷合璧共曾用金四百两，即其中一卷二百两的大价钱在名品琳琅的书画目中都是价格最高的。其他的大都只是几十两甚至几两。可见高

士奇也视之为李公麟真迹的。又高士奇在所藏《蜀江图》上另有一跋，云：“龙眠《蜀江图》藏我家二十余年，习于闻见，兼失去题跋，不知重也，近得其《潇湘卧游图》，有董文敏跋云：‘海上……’因取蜀江图观之，果有王延世图记，即文所云王思延。又合缝处“永存珍秘”小印二卷皆有，当是顾中舍者。……既得潇湘图，后得考证《蜀江图》，不胜欣快，为赋长句……”诗句有“华亭博雅鉴审确”，则知高士奇确认董其昌关于《潇湘图》是李公麟所作的说法。且因董跋而重视《蜀江图》。此卷流入日本后，日人内藤虎及后来得观此卷的吴汝纶也都因旧说，没有提出异议。

前人赏鉴，每将无名之作附会为名家之作，以为矜重。高士奇虽鉴藏名家，而翁松禅讥其“学识实疏”，因循董其昌也不足为怪。董其昌不察，径将画中伪款“潇湘卧游，伯时为云谷老禅隐图。”认为确实，当是草草观看，未及深究所致。其实只要细加研读后面的题跋，就不难得出此卷的作者。

宋人作画，于卷中署名者绝少，尤其是不著名的画师，几乎没有署名的。而相关的题跋则往往能提供一些消息。此卷后有同时代题跋五纸九人，不难句读。九人分别为信斋葛郟、串

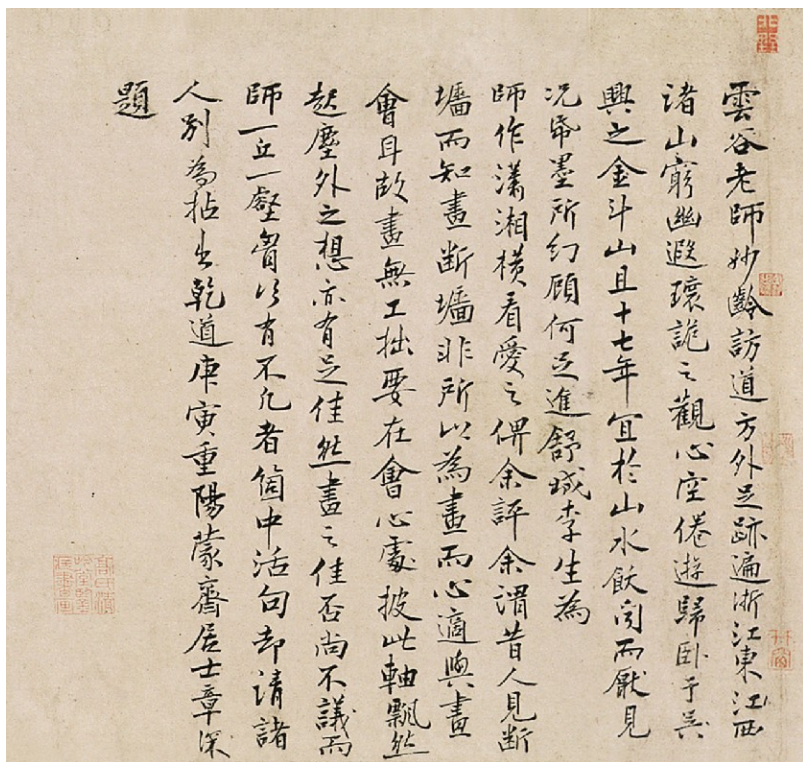


李平 潇湘卧游图 纸本墨笔 30.2×399.4cm 东京国立博物馆藏

斋张贵谟、蒙斋章深、淡斋葛郭、如斋彦章、愚斋张泉甫、可斋葛陀、筠斋(筠斋后接“随喜”二字,当非名字)、理窟,除“理窟”未署斋名外,其他均署斋号,与张贵谟所说的“云谷老禅以潇湘图示诸斋求跋”正相符,则前八人均当是云谷禅师同时人,且极相熟,末“理窟”未知何人,而题跋与筠斋共占一纸,与其他纸又同色质,每纸接处均有高士奇收藏印骑缝,则亦可推断为同时人。章深一跋云:“云谷老师妙龄访道方外,足迹遍浙江东西诸山,穷幽遐瑰诡之观,

心空倦游,归卧于吴兴之金斗山,且十七年,宜于山水沃闻而厌见,况纸墨所幻,顾何足进。舒城李生为师作潇湘横看,爱之,俾余评……”颇能道出此卷的由来,盖此卷乃是舒城李生为一个叫云谷的老和尚所画,云谷老和尚又一求众人题跋于后。又葛郭跋云:“圆照老人早悟灵机,洞见佛祖根源,视六法境界如梦幻泡影。而寒烟淡墨,犹复袭藏。”则云谷老和尚法名当是“圆照”。宋代曾有一圆照法师。“常州无锡管氏子,年十九,依承天永安院道升长老出家,受具

后,服勤三年,后谒天衣怀,言下契悟,出世住瑞光寺,历住净慈寺、慧林禅院,哲宗赐号‘圆照禅师’……宋元符二年示寂,世寿八十。”(《净土圣贤录》)而舒城又是李公麟的老家,则认为李公麟为此圆照禅师作此《潇湘卧游图》,可能也是董其昌作出错误判断的一个原因。李公麟生于1049年,卒于1106年,圆照八十岁卒于元符二年为1099年,则其生卒为1019年,二人在世时间倒也契合,此圆照长李公麟30岁,方其年老之时,李公麟亦可称李生。但题跋人的年代以及其他的题跋则直接推翻了这种粗



章深跋潇湘卧游图



浅的猜测。首先题跋人的年代，葛郛、葛郟、葛邲为一门兄弟，皆葛胜仲之孙、葛立方之子，据《葛氏家族》（葛宝生等重修，1949年铅印本）葛立方“生元符戊寅（1098）、辛隆兴甲申（1164），年六十七岁……生子郛、郟、陀”，则哲宗赐号的圆照禅师卒时，葛立方才2岁，其三个儿子皆不可能与彼圆照禅师相见，况且愚斋张泉甫跋云“云谷禅隐”，被哲宗赐名的圆照禅师固已名满法苑士林，又安能称之为“禅隐”。另外，章深跋云作者为“舒城李生”，则年龄当小于题跋诸人，葛陀跋云“予素不识画师”，则知必非李公麟矣，李公麟既为前辈，又名满天下，葛跋安得云不识。还需要说明的是这几纸题跋间都有高士奇的鉴藏印，而跋纸与正图之间则有乾隆鉴藏印“云霞想”骑缝，既然高士奇、乾隆帝都认为图是李公麟所作，则不可能从别处移来对其结论不利的跋语，即可知附跋不存在问题。

由上，则在今日可得一结论，即此卷乃一南宋李姓画家所作。然究竟是谁，无人深究。画后第五跋是个关键处，其跋云：“黄叔度言论风旨无所传闻，而一时欵艳，籍籍不下颜氏子，直以范元平、陈仲举辈为信也。李生作潇湘短轴，而诸公寓藻镜于翰墨之妙，冀群虽良，伯乐一顾未为无助，李平其庶几画士之叔度乎？异时一瓣香当敬为云谷师。单阙壮月，如斋彦章父书。”这则跋语没有像其他跋语，大谈后来被乾隆帝讥为饶舌无一见道语的禅机。诠释一下就是：后汉时黄宪的言论未曾广有传闻，但当时

由于范元平、陈蕃等人的推举，使黄宪的名字几乎和前代的颜渊比美。冀北的宝马虽然精良，但伯乐的赏识对它们也很重要，现在画坛的李平差不多就可能成就黄宪那样的声名呢，那么云谷和尚今日的推举之功不可忘记。很明确，这个李生名叫“李平”，本不出名，他人仅知姓李，不甚在意其名字，云谷和尚偶说其名，被如斋彦章留心记下了一笔。这实际上也见出如斋对李生异日成就的一种寄望与鼓励。关于李平的“平”字，跋中字在行草之间，然却不难辨别，首笔为从左至右写的横，不是撇，所以此字不可能是虚词“乎”字，如果是“乎”字，这句话就读不通了。跋中另有“平”“乎”二字，皆近楷书，似与此无涉，但“平”“乎”二字在首笔上一用横一用撇的习惯还是可以略作佐证的。此如斋不知何人，彦章为其字。古人常有字后加一“父”或“甫”字，以示为字而非名。两宋之间字彦章者有汪藻（1079—1154）其人，崇宁二年（1103）进士，有文名，其生卒时间与葛邲（1131—1196）有23年的重合，或即其人，因手头无资料，俟他日再考。

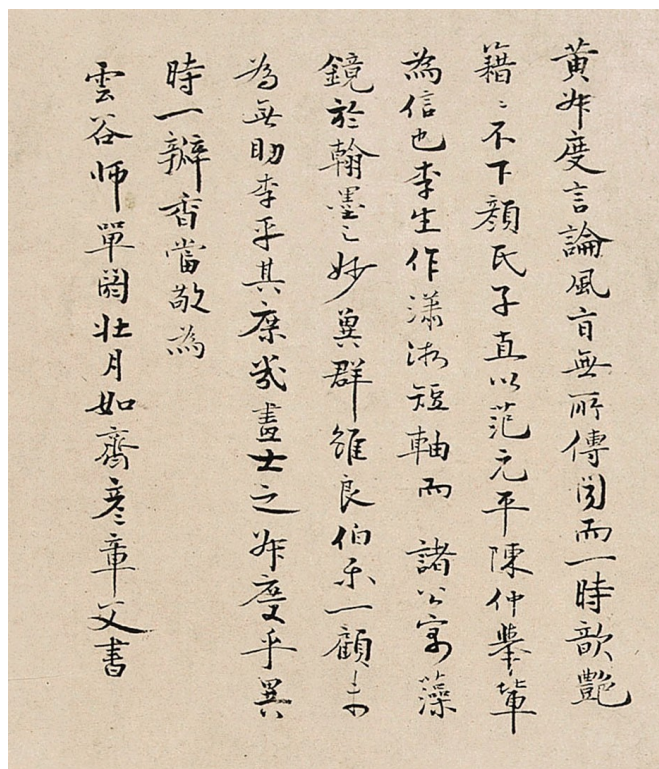
如斋对李平颇为期许，希望他成为画界的黄叔度，之所以如此是此件作品的艺术境界征服了如斋。综观此卷，境界开阔，山意连绵，江波浩淼。远近交递，布局颇似董源《夏景山口待渡图》，后来黄公望《富春山居图》在布局上亦颇相近。李公麟山水画今已失传，据其人物画中布景来看，温润中有硬朗之意。而董源《夏景



山口待渡图》犹存画师之刻画笔意。此卷在具体技法上则与二家不同，稍参米芾米友仁墨法，略具模糊的笔意写潇湘湿润之境，写树犹有点墨狼籍之意，而最能传神。但较米芾父子稍工，大抵在董米之间。诸多小处如房舍、渔舟、人物、芦苇工细精致，与大处的山树相对比，尤为相得益彰。全卷皆淡墨写成，米氏父子淡墨处皆大写意，此并其工处亦皆用淡墨，为画史所罕见。高士奇在《蜀江图》题跋时曾称“《潇湘图》则脱略生奇，仿佛二米，而林麓映

带，却又不为模糊蒙董之状”，大约是不错的。至于董其昌定为李公麟所作，则可视作对此卷艺术水平的评定。李平作为一个年轻普通的画家，借此卷传于后世，而名字久掩，是其幸又是其不幸，而这样的事情在中国画史上绝不是个例。和王希孟一生只一卷《千里江山图》光耀世间一样，李平此卷亦可谓“孤篇横绝”，在画史上独树一帜。

明末清初陈所蕴（1543-1626）在李公麟《蜀江图》上跋云：“顾廷尉汝和家，故藏龙眠《潇湘》、《蜀川》二图，俱称神品。潇湘图归予，予以易大鼎于吴廷用卿，至今悔恨，不能已已……万历戊申嘉平月颖川陈所蕴子有父跋。”再参照《潇湘卧游图》董其昌跋，则可推知此卷早期流传大体经过顾中舍（中舍为中书舍人，其名待考）、陈所蕴、吴廷、高士奇，后来入清内府。又据日本著名书店“博文堂”老板原田悟朗回忆录，清末民初，原田悟朗入中国从事文物买卖，识陈宝琛、郭葆昌等清廷官员，原田悟朗一次购入这卷《潇湘卧游图》与苏东坡的《黄州寒食帖》转卖给当时日本银行界名人菊池晋二（1867-?），晋二号惺堂。据日本内藤虎在此卷后面跋“此卷癸亥九月（1923）大震时幸免祝融之灾，实赖菊池君惺堂挺身救出诸烟焰中”，当时传为佳话，此亦是神物自有天护惜吧。



如齋跋潇湘卧游图

（作者单位：中国书画杂志社）

## 蓝瑛的流派归属问题(续)

□ 邵 彦

### 四、在不同的趣味场域之间

蓝瑛虽然在松江成长和成熟,但最终却没能融入松江画坛。赵左因与董其昌“同郡同时,笔墨亦相类”而被誉为“开松江派者,首为屈指”,<sup>[49]</sup>而来自“浙派”发源地杭州,笔墨中又带霸悍之气的蓝瑛就处境尴尬,地位不明。他奔走各地,在松江外围各地发展出自己的市场:南京、嘉兴、杭州,并向南延伸至绍兴,向北延伸至山东。这差不多也就是他一生的活动范围,传记中所说的“游闽粤荆襄,历燕秦晋洛”并非事实,<sup>[50]</sup>只是为了迎合董其昌所倡导的“读万卷书,行万里路”,塑造大师形象。

崇祯十四年(1641),57岁的蓝瑛来到扬州,此后几年主要在扬州、南京一带活动,一直到南京被清军占领前夕才离开,在南京、扬州一带职业画家中影响很大。<sup>[51]</sup>

在南京接纳蓝瑛的是一些具有“旧式”浙派趣味的官绅,如张瑶星(1608—1695),<sup>[52]</sup>南直隶上元县(今南京)人,原籍湖北孝感。父为武职,殉国,瑶星承荫“以诸生授锦衣卫千户”,<sup>[53]</sup>这个官职可能便于他了解明代宫廷绘画,对蓝瑛的赏识也与此有关。李自成攻占北京,张瑶星被俘后设法逃出,在弘光政权仍任原职,不久升指挥使。他见朝政日非,自筑松风阁隐居,<sup>[54]</sup>孔尚任《桃花扇》第二十八出《题画》中蓝瑛自称所画《桃源图》是“大锦衣张瑶星先生,新修起松风阁,要裱做照屏的”,可见张是他的

顾客。<sup>[55]</sup>《桃花扇》的素材有很多来自晚年张瑶星的口述。张氏年轻时在南京文人士大夫圈子中人脉很广,很可能是蓝瑛交接南京士夫的重要中介。南京沦陷后张瑶星出家棲霞山白云庵为道,<sup>[56]</sup>全剧将近结尾的《入道》一折,蓝瑛已经成了他座下的小道士,虽然是虚构的,但反映了蓝瑛与张瑶星的特殊关系。

然而在明朝最后二十余年,随着时局的变化与流寓人口的涌入,南京本地士绅在文化与政治生活中被边缘化,“南都成为外来的文化新贵、政治投机者们轮番表演的舞台”,<sup>[57]</sup>而这些人呈现出一种较董其昌、陈继儒们还要变本加厉的排他性趣味,其中已经没有蓝瑛的容身之处。崇祯十五年(1642),他在扬州绘制册页赠送给姜绍书和方亨咸(现分别藏于美国纽约大都会艺术博物馆和芝加哥美术馆)。<sup>[58]</sup>前者有蓝瑛自题,回忆三十六年前在孙克弘府上初识姜绍书。<sup>[59]</sup>后者画风尤为秀润,极富文人画意趣。但未见二人回应,姜绍书似乎已经不记得他了。近乎集体失语,可能是活动于南京的文人士大夫轻视蓝瑛的一种表达方式,无法进入文字,也就无法进入历史。

曾活动于南京的北方士大夫如王铎,亦受董其昌的“新式”趣味影响,对蓝瑛很是不屑,在北京陷落前夕,曾经上演过一出“刀切蓝瑛”的好戏:

崇祯甲申,余在淮上,与王宗伯觉斯

同至武林。舟中讲究书画,见余所携篋为蓝田老所作米家山,重峦叠嶂。宗伯取快刀斫其上截,而以淡远山易之,更觉奇妙。因道米敷文居京,心见北固诸山,与海门连亘,取其境为潇湘白云卷。盖谓得其烟云灭没,便是米家神髓也。<sup>[61]</sup>

也许是因为在松江的发展碰到了“玻璃天窗”,蓝瑛中年时期经常返回杭州居住,逐渐建立了声誉和广泛的人脉,浙江的文人士大夫也更能以比较平等的态度与他交往。南京沦陷后,他终于定居杭州,偶尔去绍兴、嘉兴等地卖画。<sup>[61]</sup>尽管江浙一带的抗清战争持续多年,他仍能维持较好的收入和安定的生活。晚年还结交了一些年轻的文人,如出身书画世家的秀才钱封、出身文学世家的回族诗人丁澎等。<sup>[62]</sup>

绍兴是他最重要的交游和卖画圈子之一。如陈洪绶家族两代皆与蓝瑛有深厚交谊。其父陈于朝(1572/73? -1606)虽然只是诸生(秀才),但出身官宦家族,在艺坛交游较广。他去世后,蓝瑛、孙杕各作挽诗,这年蓝瑛不过22岁,在画坛上还没有什么名气。八年后(1614)他们又亲赴诸暨为陈于朝遗孀王氏(即陈洪绶之母)祝寿,次年王氏去世,蓝瑛、孙杕皆以“通家眷晚生”的名义致祭。<sup>[63]</sup>

陈洪绶的花鸟画受到蓝瑛和孙杕两人的影响,山水受蓝瑛影响更多。他师从蓝瑛始于明朝天启末年,天启七年(1627)他画的《古木当秋图》扇显示出蓝瑛的风格元素,这年蓝瑛43岁,陈洪绶30岁。后来他们虽然都卖画为生,但因优势领域不同,并没有形成正面竞争。清顺治中期,陈洪绶生命最后几年中再次定居杭州,与蓝瑛的交往和酬唱很多。现存陈洪绶写给蓝瑛的五首诗中有四首都作于后一时期,从中可以看出二人的关系堪称亲密。<sup>[64]</sup>

山阴士大夫祁彪佳(1602—1645)、王思任



蓝瑛 仿马远山水扇面  
16.3 × 51.6cm 上海博物馆藏

赋闲乡居时也与蓝瑛有所交往。崇祯十一年(1638),蓝瑛托人捐画给祁彪佳,为祁母贺寿。崇祯十三年和十六年蓝瑛两度去往绍兴,交接乡绅,卖画、作画、观画。前一次恰逢祁母去世,他特地赶到梅墅祁家吊丧,六月又赠诗画给祁彪佳,祁彪佳为此专门写信致谢。<sup>[65]</sup>后一次,蓝瑛在王思任家见到马远《水图》,手临一本携归,三年后据临本作有《仿马远水图》扇面(上海博物馆藏)。前述《仿黄公望山水》卷大约就在崇祯十六年被蓝瑛带到绍兴转让,后归萧山文人毛奇龄,康熙时被毛携至两淮地区,后归马曰璐收藏。<sup>[66]</sup>

山阴人张岱(1597—1684)是为蓝瑛投注笔墨较多的同时代文人,别集中载有三条跋蓝瑛画的文字。他青少年时代常常往来杭州,即有可能认识蓝瑛。崇祯十三年和十六年蓝瑛两赴绍兴时,张岱都居住在绍兴,崇祯十五年蓝瑛住在扬州时,张岱曾出游南京、镇江,这几年中他们的见面机会很多,张岱收藏的蓝瑛作品,包括被王铎刀切的画扇,可能就是这时所得,他们的交往维持终老。张岱和他的晚辈徐沁一样为浙江的职业绘画传统自豪,甚至将蓝瑛与文人画巨擘黄公望、米友仁相提并论。<sup>[67]</sup>

清初顺治、康熙时期,在浙江以外欣赏蓝瑛的著名士大夫多是北方人,趣味宽泛而包容。张瑶星好友周亮工(1612—1672)与蓝瑛的交往不详,但在其《读画录》中将蓝瑛列入“画



人姓氏”，与王时敏、王鉴、恽寿平、刘度、陈卓等并列，这些画家应当都是周亮工有收藏并且准备写传的，只是未及完成。

蓝瑛晚年的代表作之一《澄观图》册(1653年作，故宫博物院藏)罕见地出现了同时代士大夫的对题。这位题跋者是韩理，山东淄川人，清顺治四年(1647)进士，他的身份和籍贯象征着新一代山东中部鉴赏家群体的崛起。这个群体的写作与题跋相当活跃，但是并没有提出一套排他性的鉴赏标准。



蓝瑛 澄观图之一 金笺设色  
42.5 × 30cm 故宫博物院藏

下一辈的山东人孔尚任(1648-1718)至少收藏了蓝瑛的三件作品，<sup>[68]</sup>皆是适合书斋雅玩的小卷轴。他还特意将蓝瑛写进《桃花扇》“题画”和“入道”两折，强调他和杨文骢及张瑶星的关系，说明孔尚任是把蓝瑛当作一位画家而非画工看待的。

从上述情况看，明末清初文人士大夫对蓝

瑛的态度种种不一，大致按照地域分成不同的品味场域，其中欣赏、支持者还不乏其人。他们并没有任何将他与戴进联系起来的迹象。

### 五、杭州地方画派的形成与吴派化

蓝瑛在杭州主要的交游是在画坛上展开的。他交往最久的职业画家是孙欵(?-1651)，字子周，一字漫士，号竹痴，年龄可能与蓝瑛接近。<sup>[69]</sup>他们有过多次合作、题画，蓝瑛《仿黄公望山水》卷后亦有孙欵的长跋，二人合作的《梅石图》后被刻于石碑，立于南宋德寿宫旧址、杭州佑圣观附近，因而形成了“梅花碑”的地名。<sup>[70]</sup>蓝瑛42岁时所画的《为仲言作山水图》扇(上海博物馆藏)中的受画人仲言应当是他和孙欵共同的弟子吴讷，字仲言，钱塘人，山水学蓝瑛，花卉学孙欵。<sup>[71]</sup>

受蓝瑛影响的画家有三类：一是子孙，包括其子蓝孟、孙蓝深、蓝涛、族孙蓝洄等。二是弟子、再传弟子和受其影响的江南画家，包括刘度、陈衡(字璇玉，《明画录》误作陈璇)、吴讷、苏谊、王奂、顾星、洪都，再传弟子滕芳、冯仙湜等，还有杭州及周边地区的私淑弟子。三是杭州及周边地区受过蓝瑛影响或与他有过合作的人物画家，如谢彬、戴大有、吕学，以及谢彬的传人戴苍、戴蓓兄弟及戴苍之子戴梓(此戴氏一门与戴大有是否有关，尚待考证)，多师法曾鲸，技能全面，兼工人物山水、临摹仿古，但他们的人物画由蓝瑛补景则更受市场欢迎。其中有些人被视为独立画家，如江苏宜兴人周世臣(字颖侯，明崇祯十三年进士，官至汉阳知府)，是蓝瑛弟子中社会地位最高的人，他们于崇祯晚期在杭州有过短暂的交往。<sup>[72]</sup>但总体上看，这三部分画家共同构成了“武林派”。

蓝瑛传人中艺术成就较高的是刘度(活动于崇祯初年至康熙初年，字叔宪，钱塘人)，理论成就较高的则是《图绘宝鉴续纂》的成书者之一冯仙湜(1670/1672-1744/1746，字沚鉴，一作沁鉴，山阴人，徙居钱塘)，这两人对光大

蓝瑛传派起了重要作用。其中《图绘宝鉴续纂》一书对“武林派”的形成尤其具有重要意义。

元人夏文彦《图绘宝鉴》是明清两代颇为流行的纪传体绘画通史，明代收藏家和画家对宋元画家的知识大多来自此书，并屡有增补或续编之作。<sup>[73]</sup>现行《图绘宝鉴续纂》三卷(以下简称《续纂》)是最为完整和流行的一种，但屡经增补，杂糅难分。<sup>[74]</sup>于安澜认为《续纂》“疑为蓝、谢等弟子或后辈之所编，托蓝、谢之名以自重”，甚至可能是“商贾杂凑成书以射利”。<sup>[75]</sup>但谢巍基本肯定署名者包括蓝瑛都做过不同程度的工作，辈份最晚的冯仙湜应是最终成书者。

将《无声诗史》、《明画录》和《续纂》中的蓝瑛传记相比较，其详略程度递增。<sup>[76]</sup>《无声诗史》简略到只有一句：“蓝瑛，字田叔，钱塘人，画人物、山水、花卉，俱得古人精蕴。”蓝瑛认识姜绍书，也为姜绍书作过画，小传中完全忽略，并且只记蓝瑛一人，未及其追随者。《明画录》较为持中，将蓝瑛当作有相当成就的地方画家来记载。而《续纂》详尽而多溢美之辞，强调蓝瑛一代宗师的地位。它不但单列和附记的蓝瑛一系画家人数更多，还记载了大量杭州画家，籍贯杭州、仁和、钱塘三地者共86人，寓居西湖(大多为僧人)7人，占全卷记载人数近五分之一。当时活跃在杭州画坛的画家，如技能与蓝瑛类似的孙杖，学蓝派的吴讷、苏谊，仕女画家戴大有，肖像画家吕学，墨竹名家诸昇，学谢彬肖像画法的戴苍、戴蓓兄弟，或详或略，皆单独列传，为画坛勾勒出“武林派”之群像，并反映出蓝瑛门墙桃李的传承谱系。可以说，“武林派”之形成，绘画创作与艺术史的写作，各起了一半的作用。

不过，这种写作仅是资料的纂辑，并未形成明确的史观和艺术纲领，“武林派”虽然由活动于杭州地区的画家构成、以和蓝瑛的师承关系联系在一起，并且都秉持职业画家的技能性技能，但他们却未形成一个趣味共同体，他们

的价值判断标准是技能而非品味，他们的交流基于市场而非身份，他们的场域因过于开放而没有明确的形状。

于是也不难理解，蓝瑛的子孙传人传承其风格的程度在递减，而笼罩一时的吴派画风却日益加强。

蓝氏子孙中画名最盛的是其子蓝孟，“善画山水，摹仿宋元，无不精妙……运笔虽不遒劲，而丘壑松脆，如冰梨雪藕，见之唇吻俱爽。”<sup>[77]</sup>“松脆如冰梨雪藕”的描写令人想起陆治和文伯仁。蓝孟继承了其父的干笔侧锋画法与丘壑造型特征，但是行笔较为轻巧，风格细秀，像是家



蓝孟 桃源渔隐图

传风格与吴门画风的混合产物。

蓝孟次子蓝涛,字雪萍(坪),纪年作品集集中于17世纪晚期,活动时代可能延续到18世纪初。他的山水画传承家学,但更擅长花鸟画,如《花鸟》轴、《花鸟》四条屏(皆为浙江省博物馆藏)、《蔷薇白头鸟图》轴(故宫博物院藏)、《秋园芳色图》(扬州市文物商店藏)等,风格细腻典雅,与蓝瑛的粗放面貌相去较远,而接近当时流行的恽寿平“常州派”。他还以山水与花鸟融合的“细致小景”知名,<sup>[7]</sup>如《杂画》册八开,分别描绘芦雁、秋虫、猫蝶、山水、花卉、游鱼、婴戏、牧牛等,用笔工细、设色明丽,风格与情调以及书法样式都深具恽寿平的风范,进一步显示江苏画坛对“武林派”后学的同化。

蓝瑛师徒合作《山水》十开册(1654—1655,天津博物馆藏)更加体现出“武林派”风格特征的弱化趋势。作者包括蓝瑛(二页)、傅观(三页)、章谷、陈衡、章采、章声(二页)。后五人皆为蓝瑛弟子或再传弟子,其中章声、章采是章谷之子。其中只有傅观的一开“法大痴笔”较为接近蓝瑛的苍劲风格,其余七开却都笔法精细,与当时流行的吴门、松江、太仓山水画风有不同程度的融合。此册作于蓝瑛七十至七十一岁时,正是其创作力和影响力的高峰,但对徒弟徒孙的影响仍然有相当的局限。

#### 六、结论:蓝瑛何以成为“浙派”殿军

从徐沁到张庚记载的变化,说明蓝瑛的声誉只是在身后才急剧跌落,正好与董其昌“南北宗论”的风行同步。把蓝瑛归入“浙派”这一明显牵强的做法,反映了江浙地域竞争的态势,已经从“宗宋”还是“宗元”的趣味竞争,<sup>[8]</sup>进入到白热化的市场争夺。其实当时戴进、吴伟传派已经失去了画坛主流地位,浙江画坛被吴派同化的趋势日益明显。如果江苏的文人画家们承认浙江画坛新的领军人物蓝瑛为吴派支系,其利在于宣示吴派风格的影响力,其弊在于拱手让出统一的市场,而在这个市场中,技能更为熟练、

蓝瑛等

师徒合作山水十开册(选二)

绢本设色

36.5×25.7cm

天津市艺术博物馆藏



风格更为多样、产量也更高的蓝瑛显然更具有竞争力。对蓝瑛的贬低,是与江浙市场一体化的进程相一致的,处于松江与杭州之间的嘉兴地位微妙。清初嘉兴的主顾包括文人画家李肇亨还对蓝瑛的作品颇感兴趣,<sup>[9]</sup>而到清中期,嘉兴人张庚成了蓝瑛艺术史地位的催命判官。更进一步思考,我们还可以认为业余画家、职业画

家的二分法并非历史事实,而是明末文人士大夫的艺术史写作中构建出来的历史叙述,并直到清代中期才被普遍接受。这并不意味着职业画家群体及其作品数量的缩减,只是文献中留给他们的空间日益缩小。

(作者为中央美术学院人文学院文化遗产学系副教授)

### 注释:

[49] 周亮工:《读画录》卷一,《画史丛书》第五册,第5页。

[50] 清·谢彬、蓝瑛等《图绘宝鉴续纂》,卷二,第14页,见《画史丛书》,第二册。相关辨析见王小梅《蓝瑛的画风与鉴定》一文,《收藏家》,1997年第2期,第28页。

[51] 谢稚柳认为清初“扬州之李寅一系,南京之金陵画派,江北、江南,此二流俱以蓝瑛为渊源”。《鉴余杂稿(增定本)》,《北行所见书画琐记》,第51页。

[52] 初名鹿徵(可能是谱名),明亡前常用名薇,明亡后改名“遗”,同音异写为“怡”,字瑶星。在孔尚任《桃花扇·归山》中将其称为“张薇”,当据其亲述,较为可信,明亡后著述中则署“张遗”或“张怡”,其表字在所有文献中其皆为“瑶星”。

[53] 《白云先生传》,《方苞集》卷八,刘季高校点,上海古籍出版社,1983年,第215页。又见阙名朝鲜人:《皇明遗民传》卷一,谢正光、范金民编《明遗民录汇辑》上册,南京大学出版社,1995年,第615页。

[54] 孔尚任:《桃花扇》第三十出《归山》,王季思等注,人民文学出版社,1959年,第198页。松风阁应在南京城内,邵廷梁《明遗民所知传》云松风阁在雨花台,黄容《明遗民录》卷六则云松风阁在棲霞之麓,皆不可信,明亡后张瑶星居棲霞白云庵。

[55] 《桃花扇》,第186页。

[56] 《皇明遗民传》卷一,孙静庵:《明遗民录》卷十七,俱见《明遗民录汇辑》上册,第616页;《白云先生传》,《方苞集》,第215页。

[57] 罗晓翔:《明中后期南京士绅家族的社会形态》,唐力行主编《江南社会历史评论》第二期,(北京)商务印书馆,2010年,第303页。

[58] 铃木敬编《中国绘画总合图录》第一卷,A1—

080,A3—022,日本东京大学出版会,1982年。方亨咸字吉偶,号邵村,安徽桐城人,方以智从弟,其家为明代仕宦望族,但其父改节仕清,他本人亦于顺治四年成进士,官御史。他长于山水画,尤工设色。

[59] 见蓝瑛《仿宋元山水》册(美国纽约大都会艺术博物馆藏)自题。

[60] 张岱:《琅嬛文集》卷五,《跋蓝田叔米家山》,第208页。

[61] 据王小梅《蓝瑛年表》,他于顺治三年、七年、八年、十年都去过嘉兴,十七年去过绍兴,另外据蓝瑛画《澄怀观道图》册(故宫博物院藏),他于顺治十二年也去过绍兴。

[62] 《图绘宝鉴续纂》卷二,第40页,钱封小传,《画史丛书》第二册。钱封字秩秦,号松崖,钱塘人,庠生,明末清初画家钱士璋子。丁澎(1622—1686),字飞涛,号药园,仁和(今浙江省杭州市)人,明末诗人丁鹤年之孙,顺治十二年进士,康熙时为礼部员外郎,与宋琬、施闰章等合称为“燕台七子”。

[63] 见陈于朝:《苕萝山稿·奠章·挽诗》,万历四十三年越郡陈氏家刻本。

[64] 五首诗见陈洪绶:《宝纶堂集》(清康熙四十四年刊本)卷九,页二十六下、五十五下(二首)、七十六上、八十七下,诗题皆为《寄蓝田叔》。其中第一首当是明崇祯前、中期,陈洪绶第一次定居杭州时所写,后四首为清顺治中期陈洪绶第二次定居杭州时所写的。

[65] 见赵素文:《祁彪佳研究》,下编《祁彪佳年谱》,崇祯十一年、崇祯十三年,浙江大学博士学位论文,2003年。

[66] 见杨恩寿:《眼福编》二集卷十五,第40页。

[67] 《琅嬛文集》卷五,《再跋蓝田叔米家山》,第212页,《跋蓝田叔枯木竹石》,第213页。

[68] 孔尚任《享金簿》记载蓝瑛作品三件,分别是《渔乐图》小轴(1659)、《秋山访友图》小轴(1656)、《菊竹秋兰》卷,蓝瑛是孔氏收藏中作品较多的一位画家,黄宾虹、邓实编《美术丛书》第一册,江苏古籍出版社影印,1997年,第428页。

[69] 参阅周刃:《明末清初画家孙欽考》,《收藏家》,2009年第7期,第48—52页。

[70] 见周刃:《明末清初画家孙欽考》;颜娟英:《蓝瑛与仿古绘画》,第7页;清乾隆帝巡幸杭州时发现碑断梅枯,命内府重新摹刻,置于旧地,此碑至今犹存于

杭州碑林,见杜正贤主编《杭州孔庙》,“梅石碑”,西泠印社出版社,2008年,第287页。

[71] 小传见《图绘宝鉴续纂》卷二,第26页。

[72] 《无声诗史》卷四,第79页。周因得罪阁臣而罢归,受蓝瑛影响,对绘事产生兴趣,遍观江南名家收藏,学元人黄公望、王蒙风格的山水画,颇有韵致,明亡后隐居卖画为生。《图绘宝鉴续纂》卷二记作名世沛,字允侯,第18页。

[73] 明代中期有吴麒、韩昂、方仕曾续编此书,现仅有韩昂续编一卷存世。

[74] 清代流行最广的版本是将夏文彦《图绘宝鉴》五卷与续编三卷合刊为一书八卷,名《增广图绘宝鉴》(或名《重编图绘宝鉴》),清代《佩文斋书画谱》将后三卷称为《图绘宝鉴续纂》第六、七、八卷,今天常见的是

于安澜辑《画史丛书》则将《图绘宝鉴》和《图绘宝鉴续纂》两书完全分开。

[75] 《图绘宝鉴续纂校勘记》,第5页、第4页,《画史丛书》第二册。

[76] 蓝瑛小传分别见于《无声诗史》卷四,第75页;《明画录》卷五,第63页;《图绘宝鉴续纂》卷二,第14页,此传撰于蓝瑛将近八十岁时,也就是顺治十一年(1654年)或稍早。

[77] 《图绘宝鉴续纂》卷二,第41页。

[78] 《图绘宝鉴续纂》卷二,第49页。

[79] 参阅王正华:《从陈洪绶的〈画论〉看晚明浙江画坛》,《朵云》68集,第222—267页。

[80] 如顺治八年(1651)蓝瑛在嘉兴为李肇亨画《江皋话古图》轴(故宫博物院藏)。

## 关于张宏《越中十景》题识的释读

□ 秦 衣

高居翰的名著《气势撼人》第一章《张宏与具象山水之极限》论张宏绘画对“表象世界的再现”,并引张宏画中题识以支持自己的论点:

张宏于1639年赴浙江东部亦即古越地一带游历,归来之后,作了《越中十景》画册。他在末页的题尾中写道:“以渡與所闻,或半参差,归出纛(按应为紈字)素,以写如所见也。殆任耳不如任目与。”

高氏并据此而得出他的结论:

此番言语听起来平常,然对张宏同时代的画家而言,则一点也不然。就这些册页的特性而言,张宏此一题识可说直陈了他自己真正的信念:亦即他不准备再以传统的面貌来创作。……他想以图画报道的方式,将越中的景色呈现在观者眼前。

可见张宏的这段题识对高氏的论点极为重要,高氏并在书中附了张宏的这幅画。但是细读画中题识,觉得高氏的释读似可商榷,现试为订正如下:

越中名胜甲于寰海,洋洋乎大方观哉,耳习稔矣。己卯春,泛苇以渡,与(與)所闻或半参差,归出紈素以写如所见也,殆任耳不如任目与。己卯秋日张宏识。

张宏的这段题识很浅白,大意是说久闻越中山水之胜,己卯春,作者乘船一游,所见与所闻颇有不同,回来后即在紈素上画出此行之所见,真是耳闻不如一见。而高氏释文中将“与”(與)字误作“與”(形近而误),或许是因为对“与”字的误释,而导致高氏对此题识断句上的失误。此中“泛苇以渡”用“一苇可航”的典故,而高氏将其截断,使“渡”字连下读,即与误释的“與”字连成一词,甚不可解,殆舟船可渡,车與如何得渡?

因为张宏的这段题识对高氏的论点极其重要,(近日出版的《不朽的林泉》中也引了这段文字)所以特为指出。至于是否因误识而动摇高氏之所论,则非此文所能及。

## 恽寿平的家族传人考

□ 朱万章

恽寿平(1633-1690)是清初著名的花鸟画家,兼擅山水画,与王时敏、王原祁、王鉴、王翬、吴历并称“清初六家”,其别具一格的没骨花卉对有清一代的花鸟画产生深远影响。尤为特别的是,在以恽寿平为中心的恽氏家族中,出现以师承恽氏“家法”为艺术取向的书画家群体。在传统的以私塾式传授为主体的艺术教育中,艺术家族并不鲜见。但在恽寿平艺术家族中,从恽寿平时代直到晚清的恽彦彬(1838-1920)、恽毓嘉(1857-1919)、恽毓善(1862-1922)、恽毓鼎(1863-1918)等人,一直绵延三百余年,而且产生至少57位书画家,这在其他任何时代、任何家族,都是极为少见的。

恽氏家族艺术家的一个重要特点是,他们有的直接师从恽寿平,有的私淑其艺,和“常州画派”的其他画家一样,传承恽寿平的画风二百余年,一度出现“家南田而户正叔”的现象,成为清代画坛一道亮丽的风景线。

### 一、恽寿平之后的恽氏艺术家族

清代山水画家、画学理论家盛大士(1771-1838)在《溪山卧游录》中写道:

江左画家擅门业者,吾乡王氏外,惟毗陵恽氏为极盛。香山老人,苍浑古秀,出董、巨而入倪、黄。南田翁花卉写生,空前

绝后,然其山水,飘飘有凌云气,真天仙人也。后人世其家学者,指不胜屈。又有女史名冰字清於,与怀娥、怀英,先后擅美。近闻完颜夫人字珍浦,博雅工诗文,兼长绘事,余友洁士徵君秉怡之妹也。余恨不获亲见其笔墨。然恽氏一门才俊,东南竹箭,灵秀所钟,其信然矣<sup>[1]</sup>。

盛大士列举了恽向(香山老人)、恽寿平(南田翁)、恽冰(清於)、恽怀娥、恽怀英、恽珠(珍浦)等诸家恽氏书画家,以彰显其“一门才俊,东南竹箭,灵秀所钟”。事实上,除恽向、恽寿平两个极具代表性的恽氏画家外,以绘事擅名之常州恽氏家族远不止此。据不完全统计,亲炙恽寿平教泽或受其画风影响之恽氏家族成员有近百人。他们秉承诗文传家的家族传统,娴习绘事,流风馥韵绵延至晚清时期,时间长达近三百年。

有学者在论及古代文化世家时说,家族主要“通过科举、以诗礼传家而形成文化世族和官宦世家。这些家族又通过教育、联姻等方式,将这种文化延续不断地传承给他们的子孙后代,形成富有特色的家族文化链,从而形成文学世家”<sup>[2]</sup>。对于常州恽氏艺术家族而言,同样也是如此。恽氏家族并非以科举或官宦传家的

形式传承其文化渊源,但其以艺术和诗文的形式延续了家族数百年的文化传统,形成明清时代一个重要艺术家族体系。这个家族体系,以恽寿平及其他恽氏书画家为重要代表。恽寿平在这个艺术家族中,不仅扮演了师长的角色,在长达两百余年的时间里,恽氏书画家们以他

的作品为楷模,心摹手追,和“常州画派”的其他书画家一道,将恽氏画风发扬光大,从而成就了一段艺术家族的传奇。

据笔者初步统计,自恽寿平以来直到民国年间,恽氏艺术家多达 57 人,现列表如次,以见其庞大的艺术家族体系<sup>[3]</sup>:

常州恽氏艺术家族成员一览表

序号	画 家	谱系及年代	擅长画科	艺术传承	文献主要来源
1	恽公醇		山水		顾光旭辑《梁溪诗钞》;秦耕海编著《常州书画家传》
2	恽馨生	1669-1722	花鸟	画学南田	李放《画家知希录》;恽祖祁纂修《恽氏家乘》;李宝凯编《毗陵画征录》
3	恽钟岱		尤工画荷	画学南田	恽祖祁纂修《恽氏家乘》
4	恽源濬	1692-1763	花草	能家学,画宗白阳老人	彭蕴灿《历代画史汇传》;姜怡亭《国朝画传编韵》;恽祖祁纂修《恽氏家乘》;《耕砚田斋笔记》
5	恽源清	1697-1756	善画	不详	《十百斋书画录》;秦耕海编著《常州书画家传》
6	恽钟隆	1706-1730		画学南田	恽祖祁纂修《恽氏家乘》
7	恽钟茂	1706-1736		书画得其家法	恽祖祁纂修《恽氏家乘》
8	恽良洲	1706-1762		得南田法	李宝凯编《毗陵画征录》;秦耕海编著《常州书画家传》
9	恽燮	1711-1757 <sup>[4]</sup>		传承家法	恽祖祁纂修《恽氏家乘》;《耕砚田斋笔记》;秦耕海编著《常州书画家传》
10	恽源景	1715-1767	花鸟	画法黄筌	恽祖祁纂修《恽氏家乘》;《耕砚田斋笔记》
11	恽宅南	1716-1783	不详	师宗南田	秦耕海编著《常州书画家传》
12	恽源桂	1718-1763	花卉	临南田翁	李宝凯编《毗陵画征录》
13	恽兰溪	恽源濬妹,邹一桂妻	山水	学恽格法	孙原湘《天真阁集》;光绪《武阳县志》;秦耕海编著《常州书画家传》
14	恽标	恽寿平族孙	花卉虫鱼	得毗陵正派法	姜怡亭《国朝画传编韵》;冯金伯《墨香居画识》;李宝凯编《毗陵画征录》
15	恽奎		花卉		彭蕴灿《历代画史汇传》;《耕砚田斋笔记》;李宝凯编《毗陵画征录》

序号	画家	谱系及年代	擅长画科	艺术传承	文献主要来源
16	恽源成		花鸟	宗家法	彭蕴灿《历代画史汇传》;李宝凯编《毗陵画征录》
17	恽源长 (恽宅仁)	1725-1802	山水花卉 翎毛	画学香国, 多贻南田之作	恽祖祁纂修《恽氏家乘》;恽敬《大云山房文稿》
18	恽庭森	恽源濬子 1730-?	花卉	得家传之诀	恽祖祁纂修《恽氏家乘》;秦耕海编著《常州书画家传》
19	恽毓秀	恽珠父 1732-1800	牡丹		恽祖祁纂修《恽氏家乘》;李宝凯编《毗陵画征录》;秦耕海编著《常州书画家传》
20	恽莲	1743-1824	花卉	得南田翁笔法	秦耕海编著《常州书画家传》
21	恽与三	1750-1798	山水花卉	画宗家法	恽祖祁纂修《恽氏家乘》;恽敬《大云山房文稿》;李宝凯编《毗陵画征录》
22	恽源辰	恽源桂兄	花卉	临南田翁	恽祖祁纂修《恽氏家乘》
23	恽焯	1761-1825	花鸟树石	本南田家法, 上溯黄筌	恽祖祁纂修《恽氏家乘》;《湖中画舫录》
24	恽秉怡 (一作恽秉恬)	1762-1833	山水、竹兰	画承家学	窦镇辑《国朝书画家笔录》;蒋宝龄《墨林今话》;盛大士《溪山卧游录》
25	恽赓飏	1763-1822	花鸟	宗家法	彭蕴灿《历代画史汇传》;李宝凯编《毗陵画征录》
26	恽煜 (景升)	恽焯弟 1764-1833	花卉		恽祖祁纂修《恽氏家乘》;李宝凯编《毗陵画征录》
27	恽珠	恽毓秀女 颜延璐室 恽冰侄女 1771-1833	花卉	从恽冰习画, 得家法	杨岷《迟鸿轩所见书画录》;《耕砚田斋笔记》;盛大士《溪山卧游录》;施淑仪辑《清代闺阁诗人征略》;光绪《武阳县志》
28	恽恒	管瑒玠室 1776-1809			李宝凯编《毗陵画征录》;秦耕海编著《常州书画家传》
29	恽彙昌	恽秉怡子 1792-1860	山水		光绪《武阳县志》;李宝凯编《毗陵画征录》
30	恽湘	恽秉怡女		诗画能承父学	李浚之《清画家诗史》
31	恽璠	恽珠从妹	写生	得家法	彭蕴灿《历代画史汇传》
32	恽铎			得南田家法	恽祖祁纂修《恽氏家乘》
33	恽采山		善画		俞剑华《中国美术家人名辞典》;朱铸禹《中国历代画家人名辞典》



序号	画 家	谱系及年代	擅长画科	艺术传承	文 献 主 要 来 源
34	恽玉	恽钟嶷长女 吴瑞瑜妻	写生,花鸟	不愧家风	邓之诚《骨董琐记》;俞剑华《中国美术家人名辞典》
35	恽冰	恽钟嶷次女 毛鸿调妻	花卉翎毛	得其家法	张庚《国朝画征续录》;汤漱玉《玉台画史》;施淑仪辑《清代闺阁诗人征略》;光绪《武阳县志》;李浚之《清画家诗史》
36	毛凤朝	恽冰子		从恽冰学画	张庚《国朝画征续录》;李浚之《清画家诗史》
37	毛凤梧	恽冰子		从恽冰学画	张庚《国朝画征续录》;李浚之《清画家诗史》
38	毛凤仪	恽冰子		从恽冰学画	张庚《国朝画征续录》;李浚之《清画家诗史》
39	毛周 (一作恽周)	恽冰孙女	花卉	能得恽冰意	张庚《国朝画征续录》;汤漱玉《玉台画史》;秦耕海编著《常州书画家传》
40	恽怀娥	恽源濬次女 曹恒妻	花卉	深得家法	杨岷《迟鸿轩所见书画录》;《耕砚田斋笔记》;李宝凯编《毗陵画征录》
41	恽怀英	恽源濬季女 吕光亭妻	花鸟墨菊	幼传家学	彭蕴灿《历代画史汇传》;汤漱玉《玉台画史》;施淑仪辑《清代闺阁诗人征略》;李宝凯编《毗陵画征录》
42	恽珩		花卉	画学南田	恽敬《大云山房文稿》; 李宝凯编《毗陵画征录》
43	恽景屏		花卉		李宝凯编《毗陵画征录》
44	恽玉珍		花卉	师承家法	李宝凯编《毗陵画征录》
45	恽光烈	恽光业弟 1802-1856	花卉	宗南田法	李宝凯编《毗陵画征录》
46	恽光业	恽景屏子 1813-1884	花卉	书画宗恽格	李宝凯编《毗陵画征录》
47	恽鸿仪	恽秉怡孙 1850年进士		传恽派没骨法	秦耕海编著《常州书画家传》
48	恽骏		花卉		李宝凯编《毗陵画征录》
49	恽翰			能世其家法	秦耕海编著《常州书画家传》

序号	画家	谱系及年代	擅长画科	艺术传承	文献主要来源
50	恽桢		花卉		李宝凯编《毗陵画征录》
51	恽彦彬	1838-1920	折枝花卉	取法瓿香， 略变家法	叶铭辑《广印人传》； 李宝凯编《毗陵画征录》
52	恽毓嘉	恽彦彬侄 1857-1919			秦耕海编著《常州书画家传》
53	恽毓善	1862-1922	山水花卉		李宝凯编《毗陵画征录》； 秦耕海编著《常州书画家传》
54	恽毓鼎	恽彦彬侄 恽毓嘉弟 1863-1918			秦耕海编著《常州书画家传》；《恽毓鼎澄斋奏稿》
55	恽毓庚	恽毓善弟	花卉蔬果		李宝凯编《毗陵画征录》
56	恽毓德	恽毓善弟	山水花卉		李宝凯编《毗陵画征录》
57	恽丙	不详	花卉	抚南田法	传世作品题识
58	恽青	不详	花卉	恽氏写生派画风	李湜《明清闺阁绘画研究》

从以上列表不难看出,恽氏艺术家族的书画家的艺术传承主要是“得家法”。这里的“家法”便是恽寿平的没骨写生之法。从恽氏书画家的时代看,从清代康熙、乾隆时期一直延续到晚清、民国时期。在明清时代的艺术家族中,如以文徵明(1470-1559)为代表的文氏家族、以王时敏(1592-1680)为代表的王氏家族、以蓝瑛(1585-约1664)为代表的蓝氏家族、以查士标(1615-1697)为代表的查氏家族、以邹显吉(1636-1709)为代表的邹氏家族、以张崑(1761-1829)为代表的张氏家族、以胡士昆为代表的胡氏家族、以高岑为代表的高氏家族、以毕涵(1732-1807)为代表的毕氏家族、以汤贻汾(1777-1853)为代表的汤氏家族、以任熊(1823-1857)为代表的任氏家族,以居巢(1811-1865)、居廉(1828-1904)为代表的居氏家族等,他们在绵延的时间、家族书画家的数量及影响等方面,都远不及恽氏艺术家族。因此,可以这样说,以恽寿平为代表的恽氏艺术

家族是明清时代中国艺术家族中最具影响力的家族。

在恽氏家族中,除开宗立派的恽寿平之外,在有清一代的两百馀年中,还产生了诸如恽源濬、恽冰、恽珠等重要书画家。在57位恽氏书画家中,有作品传世的,仅有7人。他们分别是恽源濬、恽冰、恽馨生、恽青、恽桢、恽怀英、恽丙。除恽怀英的《折梅图轴》(日本观峰馆藏)为仕女画、恽源濬《山水花卉册》中有两开为山水外,其他的都是花卉画,体现出恽氏家族艺术家以花卉画擅长的特色。现分而论之。

## 二、恽源濬及其花卉画

恽源濬(1692-1763)是继恽寿平之后恽氏家族中艺术成就最为突出者。他一名濬源<sup>①</sup>,字哲长,因善吹铁箫,故号铁箫老人。由庠生而入太学,曾任天津县丞,署大名通判。一生艺术活动主要在天津,他也是恽氏艺术家族中唯一一个活动于江苏地区以外的画家。他擅诗文、书

画,著有《铁箫诗草》,但已失传。

史载恽源濬“善画花草,尤工牡丹”<sup>[6]</sup>,其传世作品主要有作于雍正二年(1724)的《山水花卉册》(私人藏品)、乾隆十七年(1752)的《菊花图轴》及无年款的《花卉册(8开)》、《月季花图轴》(均藏天津博物馆)、《牡丹图横幅》(山西博物院藏)、《天中丽景图轴》(安徽省黄山市博物馆藏)和《桃花游鱼图轴》(辽宁省博物馆藏)。文献著录中,恽源濬曾有《花卉屏十二幅》(李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》卷三)、《天中丽景图》(李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》卷三)、《藤花》(李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》卷三)、《梅花砚图》(陶樾《红豆树馆书画记》卷五)、《枯木竹石》(陶樾《红豆树馆书画记》卷八)、《水墨牡丹》(陶樾《红豆树馆书画记》卷八)等<sup>[7]</sup>。从文献著录及传世作品看,除了有一开山水而外,恽源濬创作的作品主要以花卉为主。

恽寿平去世之后的第三年,恽源濬才出生,因此恽源濬并没有直接师从恽寿平的经



恽源濬 玉洞春霞 纸本设色  
29.6 × 23cm



恽源濬 紫云珠帐 纸本设色  
29.6 × 23cm

历。不过在耳濡目染的氛围中,恽源濬的画风受到恽寿平的影响是自然的。在一件题为《玉洞春霞》的花卉页中,恽源濬这样评价其先德恽寿平的花卉画:“家南田翁写生不为黄筌之刻画、徐熙之放纵,独师赵承旨兼六如、十洲,以秀逸闲淡为宗,故与时人畦径迥别”<sup>[8]</sup>,据此可知恽源濬对南田画风是烂熟于心的,因而在其心摹手追的画作中,我们可以看到这种明显的南田画风的痕迹。

作于雍正二年(1724)的《山水花卉册》(私人藏品)是恽源濬画风的典型风格。该册共四开,一开为山水,三开为花卉。花卉分别为《玉洞春霞》、《紫云珠帐》和《旧园秋景》。

《玉洞春霞》是典型的恽南田点染体没骨花卉法,所写桃花色彩层次分明,工笔端正,艳丽而不落俗,秾冶中透露清逸之气。有论者这样评恽源濬的《花卉屏》:“设色布景有意避俗,摘藻生新,秾冶而不失神韵,工丽而仍归淡逸,故是高手”<sup>[9]</sup>,借此来评《玉洞春霞》,也是极为

贴切的；另一件《旧园秋景》与此图相类，作者题识曰：“犹记惠山半潭秋水，一房山中，雨后



恽源濬 旧园秋景 纸本设色  
29.6 × 23cm



恽源濬 山水 纸本设色 29.6 × 23cm

薄凉，夕阳满砌，秋红数株，醉颜相映。此境殊难再得。写此如置身旧园也。”显然是忆写旧景所作。两件作品均为写生之作，可谓得恽寿平没骨写生花卉之真传。《紫云珠帐》则直接题“临白云溪外史笔法”，是临仿恽寿平之作，其写形与写神都有恽寿平风味，有论者评恽源濬《水墨牡丹》“没骨勾勒牡丹各一丛，历落欹斜，饶有白阳遗韵”<sup>[10]</sup>，从这件作品亦可看出，恽源濬的水墨花卉是在兼采陈道复、恽寿平等诸家基础上的融合，是晚明以来水墨花卉发展的一种时代风尚。

恽源濬的另一开山水是追慕恽向之笔意所作。作者在画中题识曰：“家香山笔墨顿挫浑脱，疏疏数笔，便觉丘壑无际。此图得其意致，无其气力。”认为此图只是得到恽向的“意致”，而“无其气力”，显然是一种谦辞。不过就他对恽向风格的理解，说明对其山水画是下过一番功夫的。

恽源濬是恽寿平之后恽氏家族中书画艺术的佼佼者。他不仅善画，在书法上也颇有造诣。前述《山水花卉册》中的题识书法，结体端庄秀雅，颇具文人清趣。有论者这样评价其书画：“花鸟得皮相”，“颇饶妍丽”，书法“亦极雅趣”<sup>[11]</sup>。所谓得“皮相”，主要是针对其对恽寿平画风的临摹追仿而言。由于对恽寿平画风的一味摹仿，这也是包括恽源濬在内的恽氏艺术家族绘画中的局限性。

有意思的是，恽源濬的绘画在清代书画鉴藏界受到大力推崇。清代著名书画鉴藏家、诗人陶樾（1772-1857）在收藏了恽源濬的《枯木竹石》后感慨地说：“（其画）意致萧散，奎章阁博士见之，亦当把臂入怀。”<sup>[12]</sup>奎章阁博士是元代专门负责为宫廷鉴藏书画的内府人员<sup>[13]</sup>，柯九思（1290-1343）、王守诚（1296-1349）等都曾担当此任。陶樾认为这种书法，虽然有些夸张，但反映出他对恽源濬绘画的激赏。在恽寿平之后的恽氏书画家中，能得此殊评者，仅恽源濬

一人而也。

传恽源濬画法者有其女恽怀娥、恽怀英及女婿曹恒<sup>[14]</sup>。按，曹恒乃恽怀娥之夫，字久於，号纳庵，曾官淮扬道，擅长水墨牡丹<sup>[15]</sup>，可惜暂时没有发现其传世作品。

### 三、恽冰、恽怀娥、恽怀英、恽珠等闺阁画家

近代广东学者冼玉清(1895-1965)谈到古代女子成才的三种情况：“其一，名父之女，少稟庭训，有父兄为之提倡，则成就自易；其二，才士之妻，闺房唱和，有夫婿为之点缀，则声气相通；其三，令子之母，侪辈所尊，有后嗣为之表扬，则流誉自广。”<sup>[16]</sup>在恽氏家族中，三种情况几乎都有，因而产生了一大批能诗善画的闺阁精英。有清一代的二百多年间，恽氏家族先后涌现出恽氏(恽钟嶷之妻)、恽兰溪(恽源濬之妹)、恽怀娥(恽源濬女)、恽怀英(恽源濬女)、恽玉(恽钟嶷长女)、恽冰(恽钟嶷次女)、毛周(恽冰孙女)、恽珠(恽毓秀女)、恽璠(恽珠从妹)、恽恒等十数个闺阁画家<sup>[17]</sup>。这在明清两代的艺术家族中，同样是不多见的。

恽冰是恽氏闺阁画家中成就最为显赫者，也是恽氏家族中传世作品最多、艺术成就最为突出的闺阁画家。她字清於，一字浩如，号兰陵女史、兰陵女子，恽钟嶷(1706-1730)之女。按，恽钟嶷之父为恽范铎，恽范铎之父为恽驥，恽驥之父为恽翊，恽翊为恽厥初之子，则与恽寿平为堂兄弟，据此可知恽冰为恽南田族重孙女。曾有典籍误载恽冰为恽寿平女或孙女，都是以讹传讹<sup>[18]</sup>。

恽冰传世作品主要有作于乾隆十三年(1748)的《金粟仙粮图轴》(浙江省绍兴市博物馆藏)、乾隆二十四年(1759)的《紫藤朱帐图轴》(北京故宫博物院藏)、乾隆二十八年(1763)的《国香春霁图轴》(河南博物院藏)，其他没有年款的则有《傲霜秋艳图轴》(中国美术学院藏)、《玉洞仙株图轴》(浙江省博物馆藏)、

《花卉》(上海博物馆藏)、《南山秋艳图》(广州艺术博物院藏)、《春风鹁鸽图》(四川博物院藏)、《紫藤虞美人图》(无锡市博物馆藏)、《牡丹兰石图轴》(浙江省绍兴市博物馆藏)、《东篱佳色图轴》(无锡博物院藏)、《紫藤虞美人图轴》(无锡博物院藏)、《菊花图轴》(中国文物商店总店藏)、《春风鹁鸽图轴》(上海博物馆藏)、《花卉册(十开)》(上海博物馆藏)、《花卉图册页》(THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART)、《藤花翠鸟图扇面》(北京故宫博物院藏)、《蒲塘秋艳图轴》(北京故宫博物院藏)、《南山佳色图轴》(北京故宫博物院藏)、《傲秋霜艳图》(江西婺源博物馆藏)、《玉堂富贵图》(常州市博物馆藏)等。曾经文献著录过的作品有《华春双艳图》(李佐贤《书画鉴影》卷二四)、《花鸟轴》(葛金娘《爱日吟庐书画录续录》)卷五、《花卉册》(方濬颐《梦园书画录》卷十九)、《罍粟》(张大镛《自怡悦斋书画录》卷六)、《玉洞仙株图轴》(邵松年《古缘萃录》卷十一)、《花卉轴》(梁章钜《退庵金石书画跋》卷二十)、《花卉册》(杜瑞联《古芬阁书画记》卷十八)等<sup>[19]</sup>。从文献记载及传世作品看，恽冰所擅长的均为花卉。

《傲秋霜艳图》(江西婺源博物馆藏)是恽冰画作中与恽南田画风最为接近的一件作品，该图作者自题“抚南田公本”，以示其艺术渊源。所绘菊花工整细腻、赋色艳丽，乃恽氏没骨花卉的典型风格。同样构图、同样技法的作品在恽寿平的《菊石图》(四川泸州博物馆藏)和《菊花图》(广东省博物馆藏)中可以找到类似的蓝本。此类画一般在左下侧画寿石，并配以几簇鲜活的菊花，右下侧及左上侧一般为留白，左上侧则是题款。恽冰另一件类似的《南山佳色图轴》(北京故宫博物院藏)<sup>[20]</sup>也是如此。这种较为程式化的模式在恽氏绘画中较为常见，反映出他们陈陈相因的艺术倾向。

《玉堂富贵图》(常州市博物馆藏)构图与《傲秋霜艳图》极为相似。虽然作者自题“拟北



恽冰 玉堂富贵图 绢本设色  
113×50cm 常州市博物馆藏

宋徐崇嗣点色”，但实际上还是师法恽南田一路。究其实恽冰是否有机会见到徐崇嗣原迹还是一个问题，所谓的“拟”，更大的可能性还是“意临”，恽南田的画风也是来自于“拟”徐崇嗣。因此，从这个意义上讲，恽冰此作与前述《傲秋霜艳图》的艺术根源还是一致的。所不同者，该作较为工细，颇有一种南宋院体风格的意蕴。晚清时期的金石书画家窦镇（1847—

1928）这样评述恽冰的没骨技法：“芊绵蕴藉，用粉精纯，迎日光，花朵灿灼。”<sup>[21]</sup>显然这种技法已经日渐流于技术的经营，这在此幅《玉堂富贵图》中可以明显地感受到。

相比较前两作而言，恽冰作于乾隆二十四年（1759）的《紫藤朱帐图轴》（北京故宫博物院藏）<sup>[22]</sup>则显得较为清新淡雅。该图是对景写生，作者在对自然景物的传神写照方面，和先祖恽寿平可谓一脉相承。其他如《藤花翠鸟图扇面》（北京故宫博物院藏）<sup>[23]</sup>则与此图有异曲同工之妙。

《蒲塘秋艳图轴》（北京故宫博物院藏）<sup>[24]</sup>虽然也题着“抚南田公本”，实际上，类似这种荷花的风格在恽寿平时代的唐宇昭、唐芑画中都能找到相应的影子。唐芑的《荷花图》<sup>[25]</sup>就与此图有着惊人相似之处。这说明恽冰，不只学恽南田一家，而是对早期常州画派风格都有所继承。

恽冰的没骨花卉在乾隆时代名著吴中地区。据说乾隆初年，时任两江总督的尹继善（1695—1771）曾以其画进呈孝圣后，高宗见而赏之，题诗嘉奖，从此声誉大起。清代著名学者、官至户部侍郎的李绂（1675—1750）曾有诗赞其画艺：“黄筌妙笔吟花鸟，不用徐熙落墨花。忽地展图识佳制，写生生气更横斜。”言其画学渊源于黄筌，更参以写生；又有另一首诗云：“画家今日重南田，闺秀犹夸得祖传。共道花王胜姚魏，沉香亭畔最婵娟。”<sup>[26]</sup>是对恽冰本人祖述南田画艺并发扬光大的画风给予高度赞扬。在当时，恽冰的没骨花卉与同乡马荃的钩染花卉齐名，并誉为“江南双绝”，可谓极一时之盛。

恽冰夫婿为毛鸿调，不应科举，两人筑小楼以居，吟诗作画以终老。他们育有四子，其中有名可考者为毛凤朝、毛凤梧、毛凤仪，均从恽冰习画，传承家学，可惜现在并未发现其作品传世。其孙女毛周则有《桂花双禽图》（北京故



恽怀英 天中景映图扇面 纸本设色  
17.8 × 52.5cm 北京故宫博物院藏

宫博物院藏)行世。按,毛周,一作恽周<sup>[27]</sup>,别署榴村女史,时人评其“点缀花卉,极其精丽”<sup>[28]</sup>,说明仍然还是恽冰工笔细致的一路风格。该图署款曰“嘉庆辛酉”,为嘉庆六年(1801),风格淡逸,与恽南田、恽冰相比,似乎更要秀雅一些,不过也有论者认为“此图的树叶点染略显工整,缺少造型变化,较恽冰的笔墨技法略逊一筹”<sup>[29]</sup>,这是很有道理的。

恽怀娥为恽源濬长女,字纫兰,善画花卉,尤其善画桃,窦镇《国朝书画家笔录》称其“花卉精雅”<sup>[30]</sup>,《耕砚田斋笔记》则称其“著色鲜润,一本家法”<sup>[31]</sup>,都是指其花卉画而言,并言其继承了恽南田一路的“家法”。传世作品目前仅见有一件《紫薇桂花图轴》(北京故宫博物院藏),文献著录的作品也仅有一件《岁朝图》(李玉棻《瓯钵罗室书画过目考·附》)<sup>[32]</sup>。笔者并未见过其传世作品,但从李湜《明清闺阁绘画研究》中可知,“图中花瓣以粉笔带脂点染,气韵生动,色度变化妙极自然,为其小帧画作中的佳品”<sup>[33]</sup>,说明仍然还是恽寿平没骨写生一路的风格。

恽怀英为恽源濬季女,号兰陵女史,户部郎吕光亨室。关于其生平事迹及画学经历并不清楚,在清人所撰述的几种画学论述中有关于

她绘画的评述,据此可窥测其艺术之一斑:彭蕴灿的《历代画史汇传》称其“花鸟秀雅,尤长墨菊,书法娟好”<sup>[34]</sup>,说明她是一个书画兼擅的闺阁画家,同时以墨菊著称;汤漱玉《玉台画史》则谓其“幼传家学,善花鸟,落笔雅秀,设色明净”<sup>[35]</sup>,窦镇《国朝书画家笔录》称其“花卉韶秀”<sup>[36]</sup>,都是对其花鸟(花卉)画的评述。目前所见其传世作品仅有两件,一件是作于乾隆四十九年(1784)的《天中景映图扇》(北京故宫博物院藏)<sup>[37]</sup>,另一件则是作于嘉庆二年(1797)的《折梅图轴》(日本观峰馆藏)<sup>[38]</sup>。前者所绘折枝花卉自署为“法南田笔意”,乃承继恽寿平画风,用笔工细,赋色艳而不俗,体现出扎实的写生功底;后者虽然主题是以梅花为主题,实际是一幅人物画。在恽氏家族中,极少有擅人物画者。该图所绘仕女右手握梅,左手半举,做擦汗状,款款而行,眉目传情,其态风姿绰约,风情万种。其风格颇类同时期的改琦(1773-1828)、费丹旭(1801-1850)等诸家风韵,仕女脸颊修长,表情婉约,色彩流利,是清代后期典型的仕女画风格,体现出鲜明的时代特色。此图的另一意义在于,由于恽氏家族人物画极为罕见,因此,此图的创作,折射出恽氏艺术家族多方面的绘画才能。

恽珠(1771-1833)是恽氏闺阁书画家中诗文、书画兼擅者,同时也是清代有名的女学者。她字星联,别字珍浦,号毗陵女史、蓉湖道人、蓉湖散人等,为恽寿平族孙女恽毓秀(1732-1800)女,恽冰侄女,泰安知府完颜廷璐妻,擅诗文、书画,著有《红香馆诗草》,编撰有《兰闺实录》、《国朝闺秀正始集》等。因其学识渊博,诗文书画兼擅,因而被称为“女中之儒”<sup>[39]</sup>。

关于恽珠在诗歌、文学思想、文献编撰学等方面的成就及“福慧双修”的妇德,已有南京师范大学高春花撰写的《恽珠与〈国朝闺秀正始集〉研究》专门述及。在这篇硕士论文里,作者以大量的史料论证了恽珠及其辉煌的一生。作者认为,恽珠“以其对妇德的高扬和自身深厚的学养,走完了自己福慧双修的一生:丰富的著书以及绘画作品圆了少时的绮丽一梦,成就



恽怀英 折梅图 纸本设色  
86×37cm 日本观峰馆藏

了一代才女;相夫有政声,训子为令臣,完美的尽了自己的妇职,成为贤妻良母的典范”<sup>[40]</sup>,透过此文,我们认识到恽氏闺阁书画家的另一面,即一个学者和一个诗人的形象:恽珠集数十年之力,编选了一本清代闺秀的诗选《国朝闺秀正始集》,同时创作了饱含激情的诗集《红香馆诗草》。作者为我们层层剖析,解

读了恽氏家族闺阁画家的另一种形象,无疑成为我们了解恽珠的重要文本。

恽珠早年从姑母恽冰学画,深得其法。她主要擅长花卉,时人恽崇硕评其画“深于画理,每一花一鸟俱妙,写生栩栩欲活”<sup>[41]</sup>,林培厚则谓其“业本传家,通画学”<sup>[42]</sup>,窈

镇《国朝书画家笔录》则称其“所画笔意雅洁”<sup>[43]</sup>。遗憾的是,恽珠的传世作品极少,目前所见仅有一件《海棠蛱蝶图扇面》(北京故宫博物院藏)。李湜《明清闺阁绘画研究》中称该画“花蝶点染生动,画面简洁精致,设色鲜活明丽,一派南田写生风貌”<sup>[44]</sup>。在恽珠的《红香馆诗草》中可知,恽珠曾画过牡丹、菊花、珠藤、鱼藻、蝴蝶、荔枝等。其《题自画小幅三首·牡丹》云:“几度春归欲惘然,谁知春事正暄妍。还凭点染春风笔,写出深春第一仙。”<sup>[45]</sup>可看出其诗情与画境的融合。

恽珠之子完颜麟庆(1791-1846)是当时著



恽青 紫藤游鱼图轴  
绢本设色 北京故宫博物院藏





恽丙 芍药桃花图 绢本设色  
88 × 41.5cm 南京市文物商店藏

名的水利学家、诗人。他字伯余，别字振祥，号见亭，嘉庆十四年（1809）进士，官至内阁中书、两江总督，有《鸿雪因缘记》、《黄运河口古今图说》、《河工器具图说》、《凝香室集》等行世。不过并没有资料显示其擅长书画。

恽氏艺术家族的书画家还有很多。据现在所掌握的资料看，有作品传世者尚有恽馨生、恽源成、恽青、恽桢、恽丙等四人。其作品分别是：恽馨生的《石翠山房图册（1开）》（北京故宫博物院藏）、《石榴蜀葵图轴》（广州艺术博物院藏）、恽源成的《牡丹轴》（浙江省杭州市文物考古所藏）、《牡丹紫藤图轴》（南京博物院藏）、恽青的《紫藤游鱼图轴》（北京故宫博物院藏）、

恽桢的《花卉轴》（南京博物院藏）和恽丙的《芍药桃花图》（南京市文物商店藏）。无一例外，这些画家及其作品都是以恽南田画风为依托，形成了一个固有的艺术家族体系，是“常州画派”的重要组成部分。

清朝道光时期的大学士王鼎（1768—1842）在诗中这样写道：“写生压倒徐黄手，竟说瓯香老画师。家法流传本三绝，一花一石总天资。”<sup>[46]</sup>这是对恽氏艺术家族画风的极好概括。正是在这种流风馥韵的感染下，恽氏艺术家族成就了绵延三百余年的一段画坛传奇，成为中国绘画史上一道闪亮的风景线。

#### 四、结语

对于文化世家的定义，近代著名学者薛凤昌（1876—1944）在《吴江叶氏诗录·序》中说：“一世其官，二世其科，三世其学”<sup>[47]</sup>。对于常州恽氏艺术家族来说，其发展可分为两个阶段：一是从明代正德、嘉靖年间到天启、崇祯年间的一百余年，是恽氏家族的前期，基本上是“世其官”和“世其科”的世家模式，以诗礼传家。这一阶段，恽氏家族和其他文化学、人类学上所言之中国传统家族模式并无明显的不同；二是清代顺治、康熙年间到同治、光绪年间的二百多年，是恽氏家族发展的后期，基本上是“世其学”的世家模式，以艺术传家，画风承传有序。两个阶段都产生了家族文化的佼佼者，其中尤以第二阶段所产生的以恽寿平为中心的艺术家族最受人关注，在历史上影响也最大。

恽氏家族的形成，是和常州地区所具有的深厚文化底蕴分不开的。早在魏晋南北朝时期，大批士人南下常州，成为齐梁文化之渊藪。《南史》这样记载当时的盛况：“自中原沸腾，五马南渡，缀文之士，无乏于时。降及梁朝，其流弥甚，盖由时主儒雅，学好文章，故才秀之士，焕乎俱集。”<sup>[48]</sup>自此，常州人文荟萃，名家云集。到明清两代，无论诗词、学术还是书画，都达到鼎盛时期，同时产生了一批重要的艺术家族。这

批艺术家族中,除恽寿平家族外,尚有以庄存(1710-1752)、庄永男(1789-1862)为代表的庄氏家族、以毕涵(1732-1807)、毕简(1781-1860)为代表的毕氏家族、以汤贻汾(1777-1853)、汤世澍(1831-1902)为代表的汤氏家族等等。显然,无论从延续的时间,还是艺术成就,或者是在历史上的影响,这些家族都无法与恽氏家族相提并论。

清初著名诗人、学者朱彝尊(1629-1709)说:“大抵为学必有师承,而家学之濡染为尤易成就。”<sup>[4]</sup>在恽氏艺术家族中,我们看到这种“濡染”所产生的巨大效应。在现代西方美术教育体系引入中国之前,中国的美术教育基本上依靠家族式的私相传授。私塾教育、父子相传、兄弟相习、夫妻授受、姊妹相因甚至祖孙传授等等形式,是恽氏家族艺术传承的重要模式。这种模式又通过姻亲网络、交游、仕宦等形式扩展,呈辐射状影响到周边地区。这种模式,同时也是近千年来中国艺术教育的主要模式。透过恽氏家族的考查,可以见微知著,了解一部中国艺术传播与传承的历史。

另一方面,在“家南田而户正叔”的画风笼罩下,在恽寿平强盛的阴影中,以恽寿平为中心的恽氏家族虽然延续了数百年的历史,但真正在画史上产生重要影响的除了恽向和恽寿平而外,可以说是微乎其微。这同时也暴露了艺术家族模式的弊端,那就是,在煊赫的家族背景下,艺术家族容易在“家法”的制约中陈陈相因,缺乏必要的创新意识,在艺术作品中表现出重复先辈的足迹,因而最后在美术史上无法占有一席之地。这是恽寿平之后恽氏家族发展的重要弊端,其实也是整个中国艺术家族发展所无法回避的怪圈。

这是我们在考察以恽寿平为代表的常州恽氏艺术家族时所要看到的。

(作者为广东省博物馆研究员)

#### 注释:

[1] 盛大士《溪山卧游录》卷二,于安澜编《画史丛书(三)》,上海人民美术出版社,1963年。

[2] 郝丽霞《吴江沈氏文学世家研究》,上海:复旦大学出版社,2009年,第1页。

[3] 除表中所列文献来源外,本表的制作尚参考了潘茂《常州画派》(长春:吉林美术出版社,2003年)、秦耕海编著《常州书画家传》(北京:中国画报出版社,2003年)和叶鹏飞《常州画派研究》(南京:江苏人民出版社,2008年)。画家生卒年则主要参考了傅抱石《中国美术年表》(上海:商务印书馆,1937年)、郭味蕙《宋元明清书画家年表》(北京:人民美术出版社,1982年)、刘九庵编著《宋元明清书画家传世作品年表》(上海书画出版社,1997年)、江庆柏编著《清代人物生卒年表》(北京:人民文学出版社,2005年)、张彬编著《中国古今书画家年表》(北京:文物出版社,2006年)和张慧剑《明清江苏文人年表》(北京:人民文学出版社,2008年)等,特此说明并鸣谢。

[4] 江庆柏编著《清代人物生卒年表》作“1741-1807”,参见该书第581页,现以秦耕海编著《常州书画家传》为据,参见该书第91页。

[5] 杨岷《迟鸿轩所见书画录》卷四,《中国书画全书(十二)》,上海书画出版社,2000年,第64页;李玉荣《甌钵罗室书画过目考》卷三,《中国书画全书(十二)》,第1110页。

[6] 姜怡亭《国朝画传编韵》,《中国书画全书(十)》,上海书画出版社,1996年,第921页。

[7] 福开森编《历代著录画目》,北京:人民美术出版社,1993年,第317页。

[8] 张大镛《自怡悦斋书画录》卷七,《中国书画全书(十一)》,上海书画出版社,1997年,第498页。

[9] 张大镛《自怡悦斋书画录》卷七,《中国书画全书(十一)》,第498页。

[10] 陶樾《红豆树馆书画记》卷八,《中国书画全书(十二)》,第852页。

[11] 杨岷《迟鸿轩所见书画录》卷四,《中国书画全书(十二)》,第64页;李玉荣《甌钵罗室书画过目考》卷三,《中国书画全书(十二)》,第1110页。

[12] 陶樾《红豆树馆书画记》卷八,《中国书画全书(十二)》,第852页。

[13] 梁江《中国美术鉴藏史稿》,北京:文物出版

社,2009年,第195页。

[14]《耕砚田斋笔记》,载朱铸禹《中国历代画家人名辞典》,北京:人民美术出版社,2003年,第1101页。

[15]彭蕴灿《历代画史汇传》,《中国书画全书(十一)》,第209页。

[16]洗玉清《广东女子艺文考·自序》,长沙:商务印书馆,1941年。

[17]主要来源于以下四种资料:李宝凯编《毗陵画征录》二卷补遗一卷,常州:常州振群印刷公司,民国22年(1933年);李镇瀛主编《常州书画家名录》,政协常州市文史资料委员会,《常州文史资料》第十四辑,1997年;秦耕海编著《常州书画家传》,北京:中国画报出版社,2003年;叶鹏飞《常州画派研究》,南京:江苏人民出版社,2008年。

[18]最早误载恽冰为恽寿平之女的为清朝张庚《国朝画征续录》,参见该书卷下,第116页,于安澜编《画史丛书(三)》,上海人民美术出版社,1963年。

[19]福开森编《历代著录画目》,北京:人民美术出版社,1993年,第317页。

[20]李湜《明清闺阁绘画研究》,北京:紫禁城出版社,2008年,第74页。

[21]窦镇辑《国朝书画家笔录》卷四,载《中国历代画史汇编(第十册)》,天津古籍书店,1997年,第744页;施淑仪辑《清代闺阁诗人征略》卷三,上海书店,1987年,第181页。

[22]李湜《明清闺阁绘画研究》,北京:紫禁城出版社,2008年,第70页。

[23]李湜《明清闺阁绘画研究》,北京:紫禁城出版社,2008年,第71页。

[24]李湜《明清闺阁绘画研究》,北京:紫禁城出版社,2008年,第72页。

[25]秦耕海编著《常州书画家传》之附录彩页部分,北京:中国画报出版社,2003年。

[26]徐珂《清稗类钞·著述类》,北京:中华书局,1984年。

[27]秦耕海编著《常州书画家传》,北京:中国画报出版社,2003年,第87页。

[28]《耕砚田斋笔记》,转引自李湜《明清闺阁绘画研究》,第77页。

[29]李湜《明清闺阁绘画研究》,第77页。

[30]窦镇辑《国朝书画家笔录》卷四,载《中国历代画

史汇编(第十册)》,天津古籍书店,1997年,第749页。

[31]《耕砚田斋笔记》,转引自李湜《明清闺阁绘画研究》,第75页。

[32]福开森编《历代著录画目》,北京:人民美术出版社,1993年,第320页。

[33]李湜《明清闺阁绘画研究》,第75—76页。

[34]彭蕴灿《历代画史汇传》,《中国书画全书(十一)》,第398页;施淑仪辑《清代闺阁诗人征略》卷三,上海书店,1987年,第181页。

[35]汤漱玉《玉台画史》卷三,于安澜编《画史丛书(五)》,上海人民美术出版社,1963年,第57页。

[36]窦镇辑《国朝书画家笔录》卷四,载《中国历代画史汇编(第十册)》,749页,天津古籍书店,1997年。

[37]李湜《明清闺阁绘画研究》,75页。

[38]观峰馆编集《第六回特别企画展:清朝の美人画》,图版2,日本京都滋贺县观峰馆,平成九年(1997)。

[39]施淑仪辑《清代闺阁诗人征略》卷七,上海书店,1987年,第384页。

[40]高春花《恽珠与〈国朝闺秀正始集〉研究》,南京师范大学硕士论文,2006年。

[41]恽崇硕《红香馆诗草·跋》,载恽珠《红香馆诗草》,石印本,宣统三年(1911)。

[42]林培厚《红香馆诗草·序》,载恽珠《红香馆诗草》,石印本,宣统三年(1911)。

[43]窦镇辑《国朝书画家笔录》卷四,载《中国历代画史汇编(第十册)》,752页,天津古籍书店,1997年。

[44]李湜《明清闺阁绘画研究》,第73—75页。

[45]恽珠《红香馆诗草》,1页,石印本,宣统三年(1911)。

[46]麟庆《蓉湖草堂赠言录》,转引自高春花《恽珠与〈国朝闺秀正始集〉研究》,南京师范大学硕士论文,2006年。

[47]薛凤昌《吴江叶氏诗录·序》,转引自凌郁之《苏州文化世家与清代文学》,济南:齐鲁书社,2008年,第20页。

[48]李延寿《南史》卷七二,转引自叶鹏飞《常州画派研究》,第4页。

[49]凌郁之《苏州文化世家与清代文学》,第30页,济南:齐鲁书社,2008年。

# 关于《兰亭序》中的“揽”字

□朱伟

自李文田质疑《兰亭序》“文之题目与内容,与《世说新语·企羡篇三》刘孝标注本所注引《临河叙》不同,非梁以前之兰亭”以来,<sup>[1]</sup>对《兰亭序》的诸多争论层见迭出。如关于《兰亭序》中两“揽”字的问题(即“每揽昔人兴感之由”与“后之揽者”),历来研究者皆认为“揽”是王羲之为避其曾祖父王览(206-278)之讳而改字,但又普遍认为“览”作“揽”使“文义不通”。因此在《兰亭序》的真伪问题上又蒙上一层迷雾。

虽然周传儒和周绍良等先生均曾对《兰亭序》中之“揽”字产生过疑惑,却并未作过深入的解释(详见后文)。到目前为止,祁小春先生是唯一对“揽”字作过细致剖析者。其《〈兰亭序〉的‘揽’字与六朝士族的避讳》即是通过六朝士族的避讳现象来展开分析《兰亭序》中两“揽”字的问题,影响颇大。祁小春通过对“揽”字缜密的研究后认为:“《兰亭序》中的以‘揽’代‘览’之现象,以义言之:二字未能互训;以音言之:二者同音;以形言之:‘揽’字含‘览’形在内。因此,以‘揽’代‘览’,显然不合当时避讳习惯。”<sup>[2]</sup>然笔者认为关于《兰亭序》中的“揽”字会使“文义不通”,以及“揽”字“不符合当时避讳习惯”的问题似乎仍值得商榷。

## 一、关于“揽”可通“览”

清周广业《经史避名汇考》引章世丰云:“览与揽音同义别,右军确是避王览讳。”<sup>[3]</sup>近现代学者也多持此说,如周传儒在《论〈兰亭序〉的真实性兼及书法发展方向问题》中称:“除此之外,在这集中改错一段中,连用了两个‘揽’字:‘每揽昔人’、‘后之揽者’。这‘揽’字是有问题的。观览之‘览’,与延揽之‘揽’,意义迥别,不可混淆。”<sup>[4]</sup>周绍良《从老庄思想论〈兰亭序〉之真伪》亦称:“阅览之‘览’与延揽之‘揽’,含意不同,不能互相代替;但《兰亭序》中的‘每揽昔人兴感之由’与‘后之揽者’两‘揽’字,均当作‘览’。”<sup>[5]</sup>祁小春在《〈兰亭序〉的‘揽’字与六朝士族的避讳》中也多次强调“揽”与“览”字“文义不通”。<sup>[6]</sup>如该文注释所称:“笔者提出《兰亭序》文中用‘揽’会使文义不通的看法,理由是基于‘览’与‘揽’在字义上通常是不能混用的,这从文献以及石刻资料等大都可以证明。”<sup>[7]</sup>

按上述各家都认为“览”作“揽”会使“文意不通”。祁小春在《关于〈兰亭序〉真伪的两个新疑问》中甚至说:“《兰亭序》文章中用‘揽’,致使文意不通。此尽人皆知之事而何独羲之不知?”<sup>[8]</sup>其实“揽”实可通“览”,且不乏其例,如:

枚乘《七发》:“流揽无穷,归神曰母。”

(李善注:言周流观览无穷,然后归神至日所出也。)<sup>[9]</sup>

《庄子·在宥》:“而欲为人之国者,此揽乎三王之利,而不见其患者也。”(陈鼓应注释:揽音览,本亦作览。)<sup>[10]</sup>

北魏《列女古贤图》:“君子省揽愚夫之智”。<sup>[11]</sup>

不仅“揽”可用作“览”,“览”亦常用作“揽”,如:

《战国策》:“大王览其说,而不察其至实。”(姚本注:览,受。)<sup>[12]</sup>

《后汉书·文苑列传·祢衡传》:“衡览(揽)笔而作,文无加点,辞采甚丽。”<sup>[13]</sup>

由此可知,古时“揽”与“览”本通用。在近代所编撰的《故训汇纂》和《汉语大字典》等大型辞书亦认为“揽”通“览”,可见早已被训诂学界所认同。

## 二、关于“揽”字的避讳问题

避讳在版本学当中通常作为鉴定古书的真伪以及判断其年代的重要依据之一。如陈垣在《史讳举例》中称:“避讳为中国特有之风俗,其俗起于周,成于秦,盛于唐宋,其历史垂二千年,其流弊足以淆乱古文书,然反而利用之,则可以解释古文书之疑滞,辨别古文书之真伪时代,识者便焉”。<sup>[14]</sup>故而祁小春先生在《〈兰亭序〉的‘揽’字与六朝士族的避讳》中讨论“揽”字避讳方法,即是以此作为考辨《兰亭序》真伪的依据。如其文注释所称:“从这个‘既成事实’的意义上讲,我们接下来应该去证明的就是‘揽’之避讳方法是否符合当时习惯,实际上此事也就等同于证明《兰亭序》之真伪,其意义不可谓不大,从而这个问题的讨论便也成为本文讨论的主旨所在”。<sup>[15]</sup>

尽管学者素来多认为《兰亭序》中之“揽”为避讳而改字,但毕竟缺少六朝门阀士族避曾祖父讳的证据。如祁小春在《魏晋南北朝士族犯讳实例表》中所录避讳之例亦多止于祖与

父,其《魏晋南北朝士族犯讳实例表》虽能证六朝时期避讳之严密,却仍无法确定王羲之是否需要避曾祖父讳。因此,在“揽”可通“览”的情况下,若讨论《兰亭序》中之“揽”字是否符合当时避讳方法,须首先确认王羲之是否需要避曾祖之讳?(因为,在历史上“非避讳而以为避讳例”屡见不鲜。)<sup>[16]</sup>

### (1) 王羲之是否需要避曾祖王览讳?

祁小春先生在分析“揽”字的时候,由于没有找到王羲之是否需要避王览讳的证据,所以给出的答案都是比较模糊和犹疑的。如在《〈兰亭序〉的“揽”字与六朝士族的避讳》中所称:“《兰亭序》帖本均作‘揽’,若非避讳,此字作提手旁终究无法解释”。<sup>[17]</sup>又在该文注释中称:“我们当然也不完全排除‘揽’非避讳改字之可能性。从古人避讳礼以及魏晋南北朝人当时犯讳实例来看,魏晋南北朝士大夫犯讳多止于其祖,犯到曾祖讳的实例很少见。(略)也就是说,王羲之不须要避曾祖王览之讳的可能性仍然存在”。<sup>[18]</sup>祁小春在考查王羲之是否需避曾祖王览讳时已经博引广征,其《魏晋南北朝士族犯讳实例表》即是呕心之作,只不过依然是查而未果。或许我们可以从王献之所存留下来的大量书信中得到些启发和线索。因为,按王览至王献之世次:王览——王正——王旷——王羲之——王献之;如果我们能发现王献之避曾祖父王正讳的证据,即可判断王羲之是否需要避曾祖父王览之讳。

先看王羲之是如何避祖父王正讳的。按张溲《云谷杂记》卷二云:

王羲之祖尚书郎讳正,故王羲之每书正月,或作“一月”,或作“初月”;他“正”字皆以“政”字代之,如“与足下意政同”之类是。后人不晓,反引此为据,遂以“正”、“政”为通用,非也。<sup>[19]</sup>

陆放翁《老学庵笔记》亦云:

王羲之先讳正,故《法帖》中谓“正月”

为“一月”，或为“初月”，其他“正”字率以“政”代之。<sup>[20]</sup>

如上所述，王羲之在避王正讳的方法正如张溲、放翁所说，并在王羲之书迹中的实证颇多。如《淳化阁帖·王羲之卷》：

又不能不痛，熙存亡政尔，复何于求之。度政当求之内事，余理不绝。（《悟心帖》）<sup>[21]</sup>

知念许君与足下意政同，但今非致言地，甚勅一勅。（《知念帖》）<sup>[22]</sup>

足下今年政七十耶？知体气常佳，此大庆也。（《七十帖》）<sup>[23]</sup>

初月十二日山阴羲之报：近欲遣此书，停行无人，不办。（《初月贴》）<sup>[24]</sup>

而在王献之的书信中将“正月”亦称“一月”，并且没有一个“正”字的出现（皆作“政”字）。如《淳化阁帖·王献之卷》：

使君今地实难为识，然所以为识，政在此耳。（《授衣帖》）<sup>[25]</sup>

追寻悲惋，益不自胜，奈何奈何。政坐视其灭尽，使人悲熟。（《鄱阳帖》）<sup>[26]</sup>

情愿不可保，使人惋惋悲！政当随事豁之耳。（《白东帖》）<sup>[27]</sup>

一月廿九日告仲宗奉世诸儿，祸变无常。（《宗奉帖》）<sup>[28]</sup>

另外，虽在严可均所辑《全晋文》中有王献之《辞尚书令与州将书》：“蔡司徒立帝王於御床，诏驿数反，其不祇顺，正止於免黜耳。”<sup>[29]</sup>为王献之使用“正”字的唯一例证。但由于今天所能见到的王献之尺牘中皆作“政”字，而只有《辞尚书令与州将书》中用“正”字，实在不符合逻辑，难免有被后人传抄时所校改之嫌，故不作为讨论之依据。

因此，根据王献之将“正月”改作“一月”，和凡遇“正”字时皆改作“政”的现象，与王羲之为避祖父王正讳的方法相同。可见绝非偶然，应该是王献之为避曾祖父王正讳。由此可知，

二王时期的琅邪王氏家族在避讳时应当需要避曾祖父讳。所以，学者们认为王羲之要避曾祖父王览讳应该是符合事实的。

(2)《兰亭序》中之“揽”字是否符合避讳方法？

既然王羲之需要避曾祖父王览讳，那“揽”字又是否符合避讳的方法呢？据陈垣《史讳举例》称：“避讳常用之法有三：曰改字，曰空字，曰缺笔”。<sup>[30]</sup>颜之推《颜氏家训·风操》云：“凡避讳者，皆须得其同训以代之换之”。<sup>[31]</sup>而祁小春认为：“《兰亭序》改字‘揽’在字义上与‘览’不通，难合当时‘皆须得其同训以代之’改字法规则”。<sup>[32]</sup>此实属不知“揽”可通“览”所致，而并非“揽”字不符合魏晋时期避讳“皆须得其同训以代之”的改字方法。

或许，我们还会质疑“揽”字以“览”为声，又含讳字之形是否符合避讳的方法呢？其实，我们可以参考二王在为避王正讳时所使用的“政”字，则可知并未犯讳。因为“政”字即以“正”为声，又含“正”之体，在训诂学上“政”通“正”；而“揽”与“览”亦复如是。因此，王羲之为避曾祖父王览讳而改作“揽”字也应该是符合当时的避讳习惯。

### 三、结语

学术往往都是在质疑(或困惑)中寻求探索，但由于见解不同而结论各异。自郭沫若、高二适等先生的“兰亭论辩”，直至如今诸多学者的不断探索无不是起于质疑。而通过对《兰亭序》中“揽”字的探索，至少可知“揽”本通“览”，不至于使“文义不通”；以及二王时期的琅邪王氏在避其家讳时确实有别于“古礼”；而且“政”与“揽”字在避讳上的改字方法有着异曲同工之处，应该能彼此互相证明是符合当时避讳之习惯。而非如祁小春先生所责“《兰亭序》文章中用‘揽’，至使文意不通。此尽人皆知之事而何独羲之不知”，因为，王羲之将“览”改作“揽”从训诂学和避讳学的角度去考察应该是符合

其要求。所以,我们不能根据一个“揽”字即去质疑《兰亭序》非王羲之所作。

#### 注释:

[1] 清李文田跋定武兰亭手迹,藏于中国国家图书馆。

[2] 祁小春:《山阴道上》,中国美术学院出版社,2009年。第169页。

[3] 周广业《经史避名汇考》卷三十五。《续修四库全书》史部第八二七册。上海古籍出版社,2003年,第872页。

[4] 华人德、白谦慎编:《兰亭论集》,苏州大学出版社,2000年,第54页。

[5] 同上,第125页。

[6] 祁小春:《山阴道上》,中国美术学院出版社,2009年。

按祁小春先生在《〈兰亭序〉的‘揽’字与六朝士族的避讳》中称:“按‘揽’义,《说文》解作:‘撮持也’;《广雅·释诂》以‘持也’作解;《释名·释咨容》解作‘敛’。义均释作撮、持意,即如今之抓取、总揽意(或亦含拂拭义),在一般情况下不含览字的‘以目阅读、以口咏诵’之意。而《兰亭序》文中用‘揽’,于文义难通。王羲之为何要在文中反复(两次)用此文义不通之‘揽’字?”(第154页)“以是观之,《兰亭序》改字‘揽’在字义上与‘览’不通,难合当时‘皆须得其同训以代之’改字法规则。”(第162页)“然而《兰亭序》的‘揽’却可以代‘览’,确是难以理解。”(第168页)“《兰亭序》中的以‘揽’代‘览’之现象,以义言之:二字未能互训。”(第169页)

[7] 祁小春:《山阴道上》,中国美术学院出版社,2009年,第191页。

[8] 华人德、白谦慎编:《兰亭论集》,苏州大学出版社,2000年,第322页。

[9] 萧统编、李善注:《文选》,上海古籍出版社,1986年,第1569页。

[10] 陈鼓应注释:《庄子今注今译》,中华书局,1983年,第288、289页。按王叔岷撰《庄子校诂》(中华书局,2007年,第400、401页)释文:“揽,本亦作览。”王氏《集释》引宣颖曰:“然且欲以己见治人之国者,此

徒以圣知仁义为利,而不见其害也。”案宣以治释为,是也。《小尔雅广诂》:“为,治也。”揽,从一本做览,于义为长。览与“不见,”相对为文。

[11] 沈从文、张文治等:《中国美术全集·绘画编1》,人民美术出版社,1986年,第161页。

[12] 刘向:《战国策》,上海古籍出版社,1985年,第343页。

[13] 范晔:《后汉书》,中华书局,1965年,第2657页。

[14] 陈垣著,《史讳举例·序》,中华书局,2004年,第1页。

[15] 祁小春:《山阴道上》,中国美术学院出版社,2009年,第190页。

[16] 陈垣著,《史讳举例·非避讳而以为避讳例》,中华书局,2004年,第83页。

[17] 祁小春:《山阴道上》,中国美术学院出版社,2009年,第153页。

[18] 同上,第187-188页。

[19] 张溟著,手抄本。

[20] 陆游著,《老学庵笔记》,中华书局,2007年,第138页。

[21] 朱艳萍编,《淳化阁帖附释文》浙江古籍出版社,1999年,第274页。

[22] 同上,第316-317页。

[23] 同上,第354页。

[24] 路振平编,《中国历代法书粹编:王羲之行书卷》,浙江人民美术出版社,2011年,第48页。

[25] 朱艳萍编,《淳化阁帖附释文》浙江古籍出版社,1999年,第402页。

[26] 同上,第419页。

[27] 同上,第426页。

[28] 同上,第439页。

[29] 严可均著,《全上古三代秦汉三国六朝文》,中华书局,1958年,第1613页。

[30] 陈垣著,《史讳举例·序》,中华书局,2004年,第1页。

[31] 王利器撰,《颜氏家训集解》,中华书局,1993年,第65页。

[32] 祁小春:《山阴道上》,中国美术学院出版社,2009年,第162页。

## 黎里明代女画家汝文淑

□ 李海珉

前不久，我有幸读到了《十八明珠出玉台——汝文淑画扇十八面册赏鉴》一篇文章，作者是故宫博物院书画部金运昌先生。文章（下面简称“金文”）介绍了明代汝文淑女史的18幅扇面，其流传的来龙去脉交待得十分清楚，我作为汝文淑桑梓的后人，非常的欣喜，觉得有必要撰写一

个续篇，一是补充金文的不足，二是想谈谈汝文淑的又一力作《明君出塞图》。

金文介绍，这18个册页，山水12页，花鸟6页，所用扇面尺寸基本一样，立意、构图以及表现手法则无一雷同。各开统一钤盖“汝氏文淑”（朱文）、“蕙香居”（白文）二印。前17页没有落款，最后一页题有“万历丙午七月既望制黎川汝氏文淑”小楷二行。万历丙午，是1606

年。由此看来，册页不是汝文淑零星画扇的汇集，而是专门的创作，在这么一集精心构思的册页中，汝氏力求全方位展示自己的艺术才能。封建时代，这算得上是一种小型的“个展”，

也是汝氏为自己搭起的一个与外界交流的小小平台。

汝文淑是江苏吴江黎里镇人。黎里古称“黎川”，金文误为江西黎川。

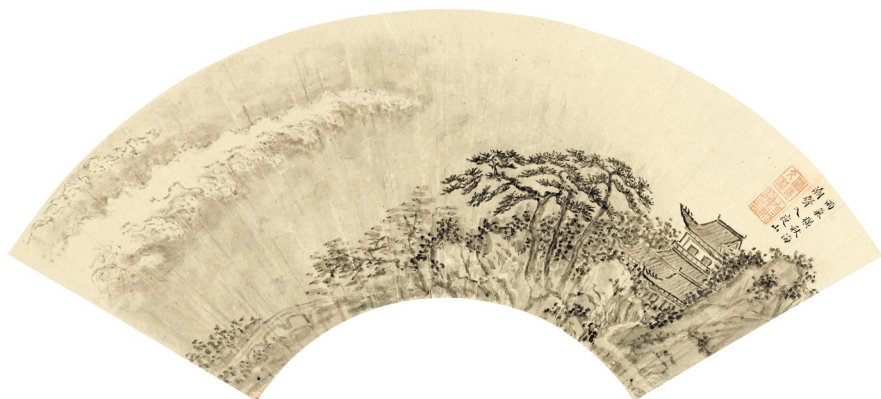
黎里自赵宋

南渡后成为集市，至今（2012）已有885年历史，黎里2000余米长的市河仍名黎川。清代中期，黎里排定了“周、陈、李、蒯、汝、陆、徐、蔡”八大姓，汝氏属于黎里镇第五大姓，明清两代汝氏一族出过4名进士，8名举人，贡生与秀才更多，至今黎里镇上保留着5条汝家弄，建筑面积超过5000平米。综合黎里地方志、汝氏家谱及汝氏后裔的口耳相传，汝文淑



汝文淑 花卉扇面





汝文淑 山水扇面

(1573-1633)，即生于万历元年，卒于崇祯六年。19岁嫁同镇毛以燧为妻。毛家也是书香门第，毛以燧，字允燧，号瑶山，贡生，喜爱诗词，爱好书画，与同邑周宗建、吴焕、孙枝芳等八人，号称“松陵八骏”。婚后，夫倡妇随，相得益彰。嘉庆乙丑(1805)徐达源编撰的《黎里志》，汝文淑和毛以燧都有传记，现将汝文淑的小传录如下：“汝氏文淑，字蕙香，大同宣化府龙门卫廩生灼女，适太学生毛以燧。文淑少聪颖，善绘事，摹宋元诸家山水、人物、花草，无不逼肖。每作一画，以燧为之题句，文淑笑曰：‘君诗中有画，妾画中有诗’，艺林至今艳称之。”(《黎里志》卷之十一列女四)

查《汝氏世谱》，汝氏本是河南汝宁府著姓，建炎年间(1127-1130)赵宋南渡，当时任通直郎，被汝氏尊称为月潭公的汝德远追随赵构，来到南方，定居在江西省。六传到汝尚质(1276-1364)，尚质出生于南宋景炎元年，自小慷慨好义，有胆略更有智谋，擅长武术。汝尚质4岁那年，南宋为北元所灭。尚质长大成年虽然满腹经纶，但是决计不肯为孛儿只斤氏效力。一生喜爱游览名山大川，延祐元年(1314)，携带资财渡过长江，来到金陵凭吊六朝古迹，过京口至姑苏，这次游览汝尚质醉翁之意不在酒，他借游览之机为了择地卜居，为子孙后代寻找一方托身地。一天，乘船穿过吴江城，经45

里水路来到了黎里镇，他觉得这里的风土物产着实可喜，这里的人物文章更令人喜爱。尚质兴奋地说：“所为源远流长者此也，我可家焉，以启子孙矣。”于是举家定居黎里，汝尚质是黎里汝氏的始祖。按照汝氏世谱，汝灼属黎里汝氏第十代，女儿汝文淑则

属汝氏第十一代。

黎里镇在明清两代，有一个风俗叫“中秋显宝”。就是在中秋前后六天，各富家大户、商家庙宇，将自家的古董宝物，供奉在厅堂之上，供四乡百姓前来观赏。黎里八大姓，不仅显出自家的收藏，而且往往会将家人的绘画与书法也显出来，供人品评欣赏。为此，“周陈李蒯汝陆徐蔡”八大姓绘画与书法代不乏人。显宝之风，起于元代，定型于明朝，为了显示一家一姓的尊荣，八大姓都着意培养年轻一代，以提高品位，自高门第。汝文淑的画艺就是因为这样的背景，这样的氛围，再加上她的天赋与努力，而成为汝氏的翘楚。据汝氏后裔介绍，汝文淑在娘家，不仅饱读诗书，爱好文史，更对丹青与书法有着相当的灵性，待字闺中的年月，她临摹宋元明三代名家，尤其喜好文徵明。出嫁后，与夫君相偕游览名山大川，曾经两游洞庭，一登泰山，因此眼界开阔，除师从前贤外，进而又师法自然。每年中秋显宝时节，文淑必定偕同夫君，结伴到各家各户赏宝，常常留连忘返。每当看到或得知邻家藏有名家手笔，一定上门求借，借得后临摹再三，不出三日，就已烂熟于胸，璧还时每每致谢再三。鉴于汝文淑夫妇的信誉与人品，同镇乃至同邑，被借的书画之主都没有丝毫吝啬之色。

金文谈到，汝文淑的18幅扇面裱成了一

本厚厚的画册,早在明代就有5位大家为画册题首撰跋,他们是娄坚、周叔宗、沈孝思、叶绍袁和徐波。在徐达源的《黎里志》“艺文集诗”一节,录有沈孝思《题蕙香夫人画册》一则跋文和徐波《题蕙香居士汝夫人画册》的诗序和12首五言绝句,分录如下:

沈孝思《题汝蕙香夫人画册》:“余尝考闺中之秀,以篇章著者代有其人,独画林不少概见。如五代时童氏,仅能写照常髻耳。自宋口口曹(注:原志如此),始以桃溪、蓼岸、雪雁等图行于世,遂为开山铁索罗。厥后,胜国赵管及本朝吴门仇素君薛,画名噪甚,大都于士女、兰竹,各擅一长,至片峰尺涛,便不堪着笔。乃汝夫人,则粉墨纵横兼工,并诣其法。自宋元至文、沈,靡不窥其堂奥,真越百稔而直接曹氏之衣钵者也。余通门项孟璜与其婿毛公游,因得借观,漫题其尾,以自附于真赏云。”(徐达源《黎里志》卷之十五 艺文集文)

徐波《题蕙香居士汝夫人画册》:“春山昼阴,缙素闲叙,访江城毛休文于竹坞蕙文庵,出其母汝太君画扇十八幅,山水草虫,无不臻妙。三百年中大方名笔,可与颀颀不过二三而已。休文年已六十,云太君四十便失明,此其少作也。因思古今绝艺,亦不待耆年而后就。叹息弥日,赋诗纪事。同阅者,文孙符、徐万石、僧映渤并主人在久,岁在昭阳大荒落谷雨前一日。

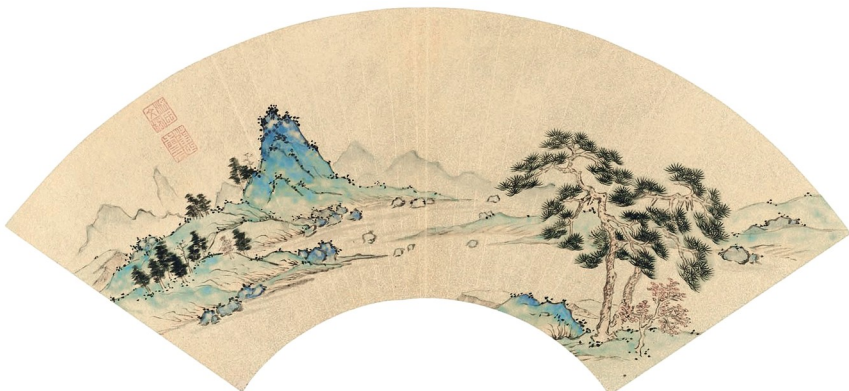
对景叹如画,画景贵有真。或诘何以然,此理终难伸。人画聚骨扇,穷工在半面。百年有数公,巧脱生灵变。停云垂一支,父子秀润姿。唐生力屈铁,高深意所为。巨手启南翁,降格亦为之。篋中存折叠,袖出便携持。给事闲中趣,闺情一二数。竹石管夫人,人物仇氏女。江城有母仪,渲染作嬉怡。笔墨根于性,烟云即吾师。浅碧连空起,绵绵如百里。放笔写漪

澜,仿佛闻流水。归帆天际舟,望远思悠悠。小谢当时句,披图尚可求。寸管春风生,动植随心取。元婴蛺蝶图,平章蟋蟀谱。洵美靳其成,四十便双盲。延龄兼久视,变化恐难名。可怜天与笔,同乡兀未识。俗工不自惭,咀墨雁行立。焚烧骇所经,手泽宝零星。无声之箴训,遗教在丹青。众目攒名迹,春阴正满室。开展慎林触,菜子深护惜。”(徐达源《黎里志》卷之十三 艺文集诗)

徐波诗序中下的年号是“昭阳大荒落”,那是1653年,那时汝文淑已经谢世20年了,她的儿子毛休文也已60岁了。徐波的诗序中谈到,汝文淑40岁就已经双目失明。汝氏后裔说,由于汝文淑画画用功,左邻右舍但有相求,无不应允,视力下降很快,限于当时医疗水平,汝文淑最终成了盲人,她所最为痛苦的是,再也没法在蕙香居中提起那支画笔。

汝文淑去世后,毛以燧与意气相投的叶绍袁,抗清不成而相约出家为僧。这18幅扇面,就珍藏于毛氏子孙手中,毛氏子孙曾请上文提到的娄坚等5位名士题耑撰跋。由明入清,毛氏后裔又请文兰题过跋文,文兰之后,还有嘉庆时的顾元熙和孙晋灏,光绪朝的窦以筠和溥良4人。不过,请翰林院侍读顾元熙题跋,不再是毛氏后裔,而是汝姓,是汝兰君、汝守梅、汝人鹤等人。看来到这时,18幅册页从毛氏转换到了汝氏后裔手中了。此后,只增加了民国徐世昌的一节题跋和鉴藏印。据汝氏后裔说,从此他家一直深藏不露,安然地渡过了动乱的岁月。

据金文介绍,直到1964年4月1日,当时中共中央理论班子的主要成员王力和康生,在北京王府井大街荣宝斋无意间撞上了汝文淑这18幅扇面,王力和康生都是识得真货的主儿,最后由王力买了下来,并请康生作一跋文,康生以章草写了500余字的考证文章,不容讳



汝文淑 山水扇面

言,这考证与书法,都堪称康生平生之杰作。文化大革命爆发,王力正好晋身中央文革小组主要负责人,他收藏的这本画册安然躲过了“破四旧”的劫火。凭此推断,汝文淑册页当在20世纪60年代初,从汝家散出。1967年王力被打倒入狱,1982年释放,1996年去世。1997年,汝文淑的扇面现身于翰海拍卖场,被多人看好,后以93.5万元的高价成交,在当时堪称天价。

一年以后,1998年2月,扇面新主人请徐邦达先生作了个题跋,徐肯定汝文淑的画风续承吴门文徵明。新藏家又找到启功先生,要求撰写一段跋文,可启功先生谦虚,只是写了两页诗笺,夹在册页之中。11年后,2008年北京匡时国际春季艺术品拍卖会上,18幅扇面再次现身,原估价220万元到280万元,结果成交价高达459.2万元。至此,汝文淑的画册,总共有了14位名人题首与撰跋,这些珍贵的墨迹,与画扇相得益彰,增加了历史和艺术的含金量。

作为明代绘画才女,汝文淑的画是相当多的,黎里一般家庭都有,除汝氏本姓外,其余七大姓拥有得也相当多,四百多年历史烟云飘然而过,可惜几乎全部湮灭无存。据《黎里志》记载,当时汝文淑还有一件名作《明君出塞图》,有多人之为之撰跋题咏,且引述二例如下:

王穉登《跋汝蕙香夫人〈明君出塞图〉》:“闺秀能诗者往往而有,善丹青之技寥寥罕闻。余所见惟张梦晋内子顾玄卿小笔及冯姬仇氏,能作山水、人物、宫殿、舟车、花竹、禽鱼种种,皆善状,行笔设色,纤弱秀媚,不免香奁之气。汝夫人此卷《明妃出塞图》,貌胡儿

番骑,服匿穹庐,黄沙白草,宛在缣素间。笔力峭劲,真可扛鼎。于思丈夫所不可及,何况索之中帼中哉?岂惟近世所无,求之前代,亦不多见。”(徐达源《黎里志》卷之十五 艺文集文)

陈继儒《书蕙香夫人〈明君出塞图〉后》:“余见陈居中、周文矩《明妃图》,不若汝夫人此卷凄惋掩抑,胡云汉月,如在马足间,但不闻嘈嘈琵琶语耳。马上奏琵琶,乃乌孙公主事,非明妃事也,傅玄、黄鲁直盖尝辨之。今汝夫人极得此意,非特画格高古,兼精史书。毛允燧博雅君子,当是对案时以意商榷为之。两璧人真韵人也。”(徐达源《黎里志》卷之十五 艺文集文)

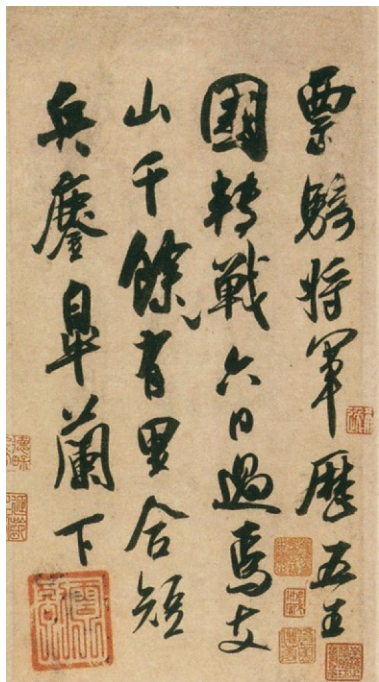
王穉登(1535-1612),字伯穀,苏州人,明代中晚期著名书法家,20岁入文徵明之门。陈继儒(1558-1639),字仲醇,号眉公、麋公,华亭人,明代文学家、书画家。王、陈二人都是富有眼光的明代书画高人,他们盛赞蕙香夫人的《明君出塞图》,较陈居中、周文矩的《明妃图》更为出色,称此图忠于史实,格调高古。可惜至今下落不明。据黎里知情人透露,此图仍在汝氏后裔手中,只是秘不示人。

(作者单位:吴江柳亚子纪念馆)

## “希逸”印小考

□ 陆昱华

《书画经典——故宫博物院、上海博物馆中国古代书画藏品集》收录欧阳修《行书灼艾帖卷》和吴琚《行书五段卷》，在这两件作品上都钤有“希逸”白文小印，书中所附印章考释，将此印归为张应甲。按张应甲，字先三，号希逸，山东胶西人，明末清初书画收藏家。吴其贞《书画记》有记：“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。”<sup>[1]</sup>但此“希逸”小印



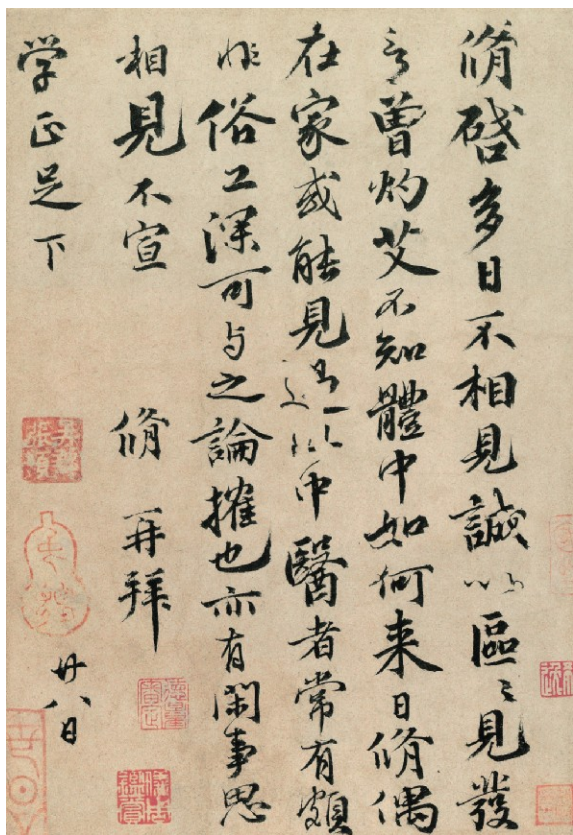
吴琚 行书五段卷（局部）  
纸本 上海博物馆藏

似非张应甲鉴藏印，今日所见其常用鉴藏印主要有五方，分别为：“胶西张应甲先三氏图书”（朱文）、“张应甲印”（朱文）、“希逸氏”（白文）、“东海张应甲字先三号希逸宝藏书画印”（朱文）、“张应甲”（朱白相间印）等。故宫博物院所

藏赵佶《雪江归棹图》，以上五印俱全。其他亦有两印或多印连用的，如东晋《楷书曹娥诰辞卷》，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。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。都只与“希逸氏”印连用，而未见与“希逸”印连用者。其他曾经张应甲收藏的作品，如颜真卿《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；蔡襄《致资政谏议明公尺牍》，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；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；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。也都没有“希逸”印。

又今日所见钤有“希逸”小印的古代书画，有的亦曾经安岐《墨缘彙观》著录，如颜真卿《竹山堂联句》册，安岐著录甚详：

本绢上下角，钤绍兴连珠大玺，接缝押缉熙敬止朱文印，又一古印莫辨……下押珍秘及希世之宝、子孙宝之，皆明晋府藏印，诗后书会大历九年春三月，“月”字下有一旧印，模糊难辨，上下钤绍兴连珠大玺。宋绫隔水，钤押御府之印、晋府图书二大印。又钤张氏珍玩、容斋清玩二印。



欧阳修 灼艾帖卷 纸本 25×18cm  
故宫博物院藏

安氏备录收藏印章，而无“希逸”印，可知安岐著录时作品上尚无此印。其他如苏轼《行书答谢民师论文帖卷》、倪瓒《虞山林壑图》等亦然。张应甲生于明末，当略早于安岐，因此亦可证明此“希逸”小印乃安岐以后的收藏者所钤，而非张应甲。

我们今天尚能看到钤有此“希逸”小印的古代书画作品，如唐颜真卿《竹山联句》册（故宫博物院藏）、宋苏轼《行书答谢民师论文帖卷》（上海博物馆藏）、元鲜于枢《石鼓歌》草书卷（纽约大都会博物馆藏）、倪瓒《虞山林壑图》（纽约大都会博物馆藏）、龚璘《行楷书静春堂诗序卷》（故宫博物院藏）、杨载《行书静春堂诗序卷》（故宫博物院藏）、陈绎曾《小楷书静春堂诗序卷》（故宫博物院藏）等，其中龚璘《行楷书静春堂诗序卷》中“张珩私印”（白文）、“希逸”（白文）二印并用。

欧阳修《行书灼艾帖卷》另钤有“张珩私印”（白文）、“韞辉斋印”（白文）、“吴兴张氏图书之记”（朱文长方形印）、“暂得于己快然自足”（朱文）等四印，鲜于枢《石鼓歌》草书卷另钤“甲寅人”（朱文条印），此数印俱为张珩鉴藏印。张珩（1914—1963），字葱玉，号希逸，生于甲寅，故“甲寅人”印亦其自用印，如其《西村诗课》稿本即钤有此印。则以上书画作品上所钤“希逸”小印或许为张珩之印。又罗聘《醉钟馗图轴》（故宫博物院藏）亦钤有“希逸”小印，是笔者所见钤有“希逸”小印最晚的作品。罗聘款题“壬午午日画钟馗图奉砚农先生颯然一笑”，按壬午为乾隆二十七年（1762），则此印必非张应甲所钤，以其必不能如此长寿也。

据《张葱玉日记·诗稿》，一九三八年五月四日记：

访沈尹默，以鲜于伯机草书《石鼓歌》卷，请为署签。<sup>[2]</sup>

五月五日记：

尹默斋中观高阳李氏所藏颜鲁公草书《刘中使帖》，碧笺纸，□行，墨气沉郁，的是上品……余收鲁公《竹山联句》册子，楷书如拳。（第32页）

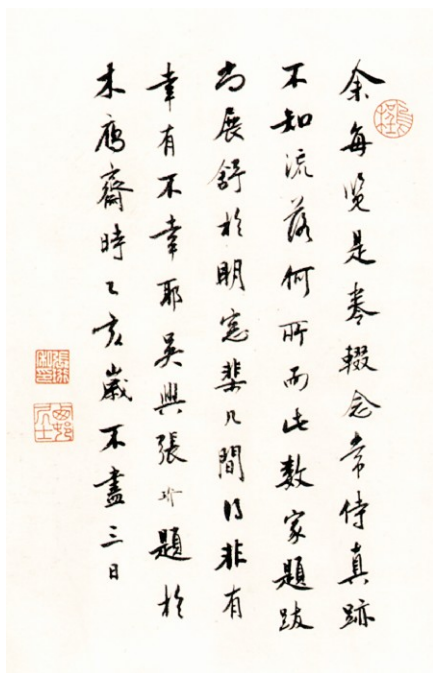
又一九三九年十月二十五日记：

访费子诒，观钱舜举《八花图》并元人《九歌》各一卷；又欧公《灼艾帖》、富弼一帖，亦佳。（第108页）

十一月十七日记：

友庆为予作缘，以四千五百元得欧阳文忠《灼艾帖》、富郑公《更事帖》，俱北宋名迹，吴中费妃怀太史家物。（第112页）则颜真卿《竹山联句》册、欧阳修《灼艾帖》与鲜于枢《石鼓歌》草书卷都曾为张珩所藏。又一九四〇年三月六日记：

访子诒，观东坡《与谢师民札》，小行楷二百字，精整遒丽，真迹也。（第135—137页按谢师民应为谢民师，张氏误记。此卷今藏上



张珩 跋宋诸名贤题徐常侍篆书

其于费氏处购得欧公《灼艾帖》之经过，或有此可能。)

又2009年嘉德拍卖会图录有《宋诸名贤题徐常侍篆书之迹》和宋克《草书杜子美壮游诗卷》。《宋诸名贤题徐常侍篆书之迹》前后分别钤“希逸”、“张珩私印”(白文,重二)、“乌程”(朱文)、“葱玉张氏”、“吴兴张氏图书之记”、“西邨居士”(朱文)诸印,并跋:

余每览是卷,辄(辄)念常侍真迹不知流落何所,而此数家题跋,尚展舒于明窗,幸有不幸耶?吴兴张珩题于木雁斋,时乙亥岁不盡三日。

检《张葱玉日记·诗稿》一九四一年四月十日记:

孙伯渊来,以宋贤卷等发售,列价如后:

《宋名贤题徐常侍篆书跋六则卷》,一万元。(第185页)

按张氏题此卷之乙亥为1935年,时年22岁,在日记前6年。

宋克《草书杜子美壮游诗卷》后有张氏四

海博物馆。不知张氏是否购得此札,日记中未见记录(原日记缺三月九日至十六日,十八日至三十日,张氏或于此间购得此札,亦未可知。观

跋,文长不录。据以上资料可知“希逸”小印当为张珩常用之收藏印,而《书画经典》考释误将其归为张应甲。

又据《张葱玉日记·诗稿》一九三九年十一月二十九日记:

四石来谈。以犀章一求刻,余所用印皆四翁手笔也。(第114页)

又一九四一年九月七日记:

百道来,为余治“张珩私印”一方。(第204页)

可知张珩用印多出此二人手,四石即汤安(临泽),不知此“希逸”小印是否也是两人中某人所刻。

今天所见古代书画上所钤“希逸”印,往往都在画幅的右下靠边,并不显眼,但都很端正清晰,印色也很沉着。张氏日记中记其请支慈庵帮助盖印,如一九四零年十一月十一日记:

今日约支君慈庵来,为余所藏画盖收藏印。(第159页)

但未写明盖何印,盖在哪些作品上,不知此“希逸”小印是否亦由支慈庵所钤,附记于此,聊备一段掌故。

张珩另有一朱文“希逸”印,见其手书《并蒂樱桃赋》,但未见用于其所藏书画作品上。

此“希逸”小印虽往往见于古代书画上,但今日所编印的各种印鉴如钟银兰主编《中国鉴藏家印鉴大全》、上海博物馆编《中国书画家印鉴款识》等都未收录。又此印易被误认为是张应甲用印,给研究书画流传史添出许多麻烦,故作此小文以澄清之。

(作者单位:昆仑堂美术馆)

#### 注释:

[1] 张先三,吴氏《书画记》中误作“张先山”,参看陆昱华《〈书画记〉人名考》,《昆仑堂》2011年第三期。

[2] 《张葱玉日记·诗稿》,上海书画出版社,2011年,第31页。按本文所引张葱玉日记都本此,不再一一出注,只在引文后标明页码,以便读者检索。

# 康熙帝、徐乾学与“光焰万丈”牌坊

□ 郭志昌

康熙二十八年十一月二十五日（1690年1月5日），由于两江总督傅拉塔的弹劾，康熙皇帝免去了刑部尚书徐乾学的职务，同意他保留级别，带上编书班子，到离家不远的苏州东山编书。徐乾学向康熙皇帝辞别。

陛辞时，康熙皇帝将一幅临苏轼《宋玉对楚王问》的书法作品赐给徐乾学，同时还赐“光焰万丈”匾一块。“光焰万丈”，语出韩愈的“李杜文章在，光焰万丈长”诗句。表面上看，是对徐乾学著书立说水平和能力的高度评价和赞扬，嘉美异于常情。后来，许多人（特别是台湾作家高阳）认为康熙皇帝这块匾还是含有警告徐乾学的意思的。如果要改“光”为“气”，那就大大不妙，足以致祸了。但是康熙皇帝的真正用意，人们不得而知，或许只是猜测而已。不过实事求是地说，康熙皇帝的用词，确实也过高了。徐乾学的诗文水平再高，怎么也不能和李杜相比。

天气寒冷，康熙皇帝让徐乾学在京城多住些日子，等开春后天气暖和了再走。因此，徐乾学直到三月下旬才启程，四月初一到东山。由于当时的形势所限，对他十分的不利，他始终也没有将皇帝的这幅宸翰制成匾额悬挂。

时间过去了300多年。20世纪80年代前

期，为了发展当地的旅游事业，国家批准东山为重点旅游区，苏州地方上对位于东山的“启园”（即席家花园）进行了重建和扩建，面积达70亩。坐落于其中的“宸幸堂”，在镜湖和涨合池之间，有一座“康熙皇帝驾临东山史料陈列室”，展出了大量的图片和文字资料，详细地介绍1699年4月13日（农历三月十四日；四月初四，由杭州再次返回东山）那次巡行的全过程。岸边，还有一座伸向湖中百余米的“御码头”。1996年竖立起了一座巍峨的花岗岩牌坊，坊心石的南北两面都刻着康熙皇帝所书“光焰万丈”四个大字，两边石柱上分别刻着对联。一面为“湖海尚豪气，松柏有本心”（据说是于右任所书），一面为“人得交游是风月，天开图画即江山”。

这样作是可以的，但是又不十分的合适。“光焰万丈”固然是康熙为徐乾学所书，但却是在他“陛辞”时赐给他的，是一顶言过其实的廉价的高帽子。如果用在这里，就会给人造成一种印象：当年康熙南巡途中曾在此舍舟登岸，前来探望和慰问正在紧张编书的徐乾学，以此招徕游客。而现在到席家花园游览的游客们，听到和看到的介绍就是这样的。

哪来的这种好事呢？满打满算，徐乾学在

东山编书,只有短短的两个多月的时间,很快就又被傅拉塔一伙告得连东山也呆不下去了,只有离开这里到别处去避避风头。书还是可以继续编下去的,但是班子散伙了,要编,自己找地方编去。

另外再说康熙南巡的事。徐乾学在世时,康熙皇帝只进行了两次南巡,分别是1684年和1689年,当时徐乾学还在朝中,他既不在此,也从来没有像近臣高士奇那样荣幸地做过扈从。而到第三次南巡时,已是1699年,徐乾学去世五年了。完全是“不搭界”的事嘛!

在这个牌坊上,“光焰万丈”是作为横批出现的。本来,横披要将对联起一种总结和高度概括、提纲挈领的作用。而“光焰万丈”与两副对联一点关系也没有,是粘不到一起的两张皮,完全是游离的。

康熙皇帝与徐乾学有关系的南巡只有一次,那是在1705年4月中旬,康熙专程到昆山冒雨登文笔峰,甚至还到徐乾学的昆山遂园转了一圈。在这次行程中,康熙还写下了两首诗,赐给徐家兄弟,对徐乾学也有追赠,这时徐乾学早已离开人世11年了。

再从“宸幸堂”的对联来看,“湖上清风,圣祖名园曾驻蹕;山中文藻,司农震泽有遗篇”,上联是写康熙在此逗留倒是不错;而这下联明明是写的明朝正德年间的宰相王鏊嘛,他曾担任过户部尚书,故以“司农”相称。其告老还乡后,蛰居东山十四年,潜心写作,所著颇丰。徐乾学一定知道这段历史。但这怎么能与“光焰万丈”扯得上呢?



光焰万丈牌坊

康熙皇帝写的“光焰万丈”四个字,制成匾额也好,建成牌坊也好,都是一个极有吸引力的旅游资源,如果是纯粹为了纪念徐乾学在东山编书这件事,竖一个这样的牌坊倒也没有什么不可。可是,当时谁又有这个胆量呢?当时的舆论可几乎是一边倒的啊!即使是现在,也未必会有这样的人敢于站出来,因为有《辞海》的定论在那里压着。看来,要真正做到“唯物”、“唯实”、“实事求是”和公正无私,我们还有相当远的一段路要走。

当然,苏州东山建“光焰万丈”牌坊,也是有根据的。根据就是上世纪80年代的《东山志》。该志说“康熙二十九年,徐乾学奉旨纂修《大清一统志》。临行(康熙)又赐御书‘博学明辨’四字,以宠其行。”又说“既而康熙巡游至东山,(徐乾学)又获御书‘光焰万丈’四字之额。”这一根据是错误的。

康熙倒是给徐乾学题过“博学明辨”四字,但时间是在康熙二十五年(1686),当时徐乾学的职务是礼部右侍郎,而不是在他将要离京到苏州东山编书之前。