

昆仑堂

二〇一三年
第一期
(总第三十五期)
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

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

- 孙铨的生平及书画艺术 沈江 2
莫把丹青等闲看 无声诗里颂千秋 蒋志坚 9

书画研究

- 龚贤散页两开考 俞建良 13
空钩人物称能事 前有龙眠今有济
——石涛的人物画考析 王犁 16
旧题弘仁《黄山图册》归属考 朱伟 28

人物研究

- 金石宗师 翰墨高手
——试论顾炎武的金石书法学成就 马一平 39
“橄榄轩”小考 张树基 43

昆山片石

- 顾鼎臣书篆的《故明王孺人墓志铭》 郭志昌 46

艺苑零拾

- 洪适名字的读音 卜一克 45
关于武元直《赤壁图卷》 秦衣 48

孙铨的生平及书画艺术

□ 沈 江

孙铨是昆山籍的书画家，生活于清代乾隆、嘉庆、道光年间。在当时颇为知名，交游广泛，且皆为胜流，如成亲王、翁方纲、洪亮吉、钱载、铁保、钱棨、张问陶等。但二百多年后，他的名字几乎被湮没了。其中的原因很多，可能与其科举功名地位不高也有关。通过收集整理孙铨的资料，发现其艺术水平和学问修养还是很高的，故缀成此文，以备研究者参考。

一、生平

《昆新两县续修合志》有记孙铨，兹录下：

孙铨，字鑑堂，贡生麟趾子。乾隆庚子举于乡，以官学教习选南汇训导。制府铁保、百龄爱其才，相继列荐授阳信知县。折狱多平恕。以失察典史滥刑罢官。侨寓济南以卒，年七十。铨自少警敏力学，为词章导源骚选，尝客定邸，成亲王见其词翰，礼遇甚优。素工书，秀劲入吴兴堂奥。癖嗜前贤书翰，搜罗荟萃，手自摹勒为《寿石斋》行世。间写山水兰竹，亦复气韵生动，为时所称。铨子四，兆兰、兆淮、兆蕙、超。^[1]

文中所说孙铨“尝客定邸，成亲王见其词翰，礼遇甚优”。定邸应是定恭亲王绵恩的府邸。绵恩(1747-1822)，1793年封王，他是乾隆皇帝长子永璜的次子。成亲王永理

(1752-1823)，1789年封王，他是乾隆第十一子。孙铨七子孙兆芸在为哥哥孙兆淮《片玉山房花笺录》题词中说：“先君子客都中为成邸、定邸上客”，孙兆淮《片玉山房花笺录·诗话》中也说：“先文林客都中十年，有郑虔三绝之誉，为成邸、定邸上客，今之贝勒载(名)铨者曾就傅焉”。载铨为绵恩孙，受业于孙铨。^[2]

孙铨有七子三女，皆工诗善画，能世其家学。长子、五子早亡，三子继亡。五子、三子、六子皆佚名。孙兆芸在《片玉山房花笺录·题词》中有记述。

长子兆兰，字露香，国学生，候选县佐。^[3]文名藉甚，诗词并超妙。惜年未四十而歿。^[4]

二子兆淮，字自香。幼负俊才，随父宦山左，得朋友江山之助，所为诗古文词得盛名。丁父忧归，与邑中诸先辈相切劘，学益进。入胄监，屡蹶京兆试，无意进取。晚游西秦，客林文忠幕最久。所著多散佚，惟《片玉山房花笺录》镌本尚存。^[5]据《片玉山房花笺录》记，孙兆淮字子香。

四子兆蕙，字笠江，由陕西盩厔县丞叙功擢任石泉、凤县事。母忧服阙，授云南呈贡县，旋调顺宁。会回匪滋事失察镌级，改补库大吏，卒于官。生平所至有政声，工绘事。著有《续花

谱》，载绝域异卉，人间未见者，藏于家。^[6]《片玉山房花笺录》记，孙兆蕙字子筠。

七子超，字灤泉。由陕西朝邑主簿洵擢安徽五河县。值粤匪滋扰皖北五河本土城以失守罢。嗣随曾文正公襄办营务，克复黄陂，叙绩保奏复原职。旋积劳病歿。^[7]《片玉山房花笺录·诗话》记，“七弟，原名兆济，改兆芸，字灤泉。”

长女云仙，适钱德斋，钱棨侄。喜吟咏，年三十八而歿。^[8]

二女蓝仙，适杭州汪笠樵，汪雨园第三子。能诗，善画。歿年二十九。^[9]

三女鹤仙，适苏州韩小螺，韩晚香长子。于诗画皆有神悟。惜年二十三歿。^[10]

兆淮、兆蕙、兆芸的名和字，《昆新两县续修合志》与孙兆淮《片玉山房花笺录》所记有不合，存此，以备查考。

孙铨的生卒年向无明确记载。《昆新两县续修合志》记，孙铨晚年侨寓山东济南，卒年七十。孙兆淮著《片玉山房花笺录》卷九《诗话》中记曰：“道光甲申秋，先人弃养”。孙铨卒年为道光四年甲申，公元1824年，故他的生年为乾隆二十年乙亥，即1755年。

孙铨的生平资料很少，我根据所掌握的材料，列出一简谱，只能展现其人生的片段。关于孙铨的交游，因为篇幅较长，将另文叙述。孙铨曾刊刻两部《寿石斋藏帖》，一部专辑成亲王书法，另一部收录清朝名公翰札七十四家，于嘉庆十三年（1808）刻竣。本文中所述后者，均简称《藏帖》。

孙铨生平简谱

乾隆二十年乙亥（1755）一岁，生于昆山。

乾隆四十四年己亥（1779）二十五岁，潘奕隽在昆山讲学，孙铨从其游。

《藏帖》中收录潘奕隽书法，其文曰：“乾隆己亥，余主讲玉峰，孙子少迁来游”。

乾隆四十五年庚子（1780）二十六岁，乡试中举，主考官戴均元、副考官钱载。

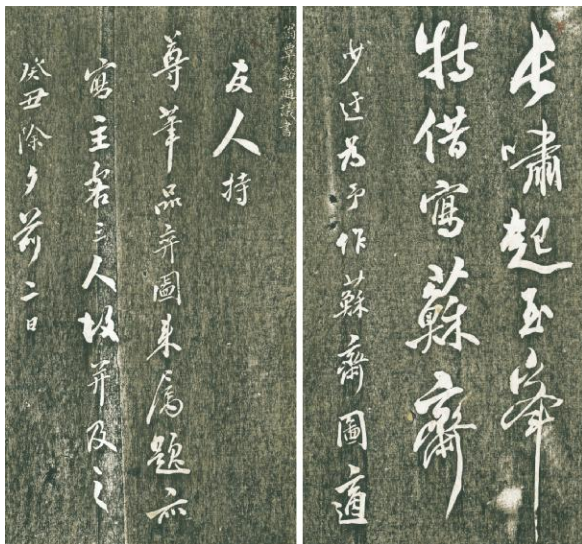
孙铨于是年参加江南乡试，考中举人，座师钱载时任礼部左侍郎，戴均元为翰林院编修。^[11]

乾隆五十五年庚戌（1790）三十六岁，游幕京师，绘《长江垂钓图》。

2006年中国嘉德拍卖公司第十五及十六期拍卖会，有孙铨《长江垂钓图》册页，其题跋曰：“岁庚戌余客京师”。

乾隆五十八年癸丑（1793）三十九岁，在京为翁方纲绘《苏斋图》。

《藏帖》中收入翁方纲四件书法，其中有文曰：“少迁为予作《苏斋图》”，落款：“癸丑除夕前三日，覃溪翁方纲。”



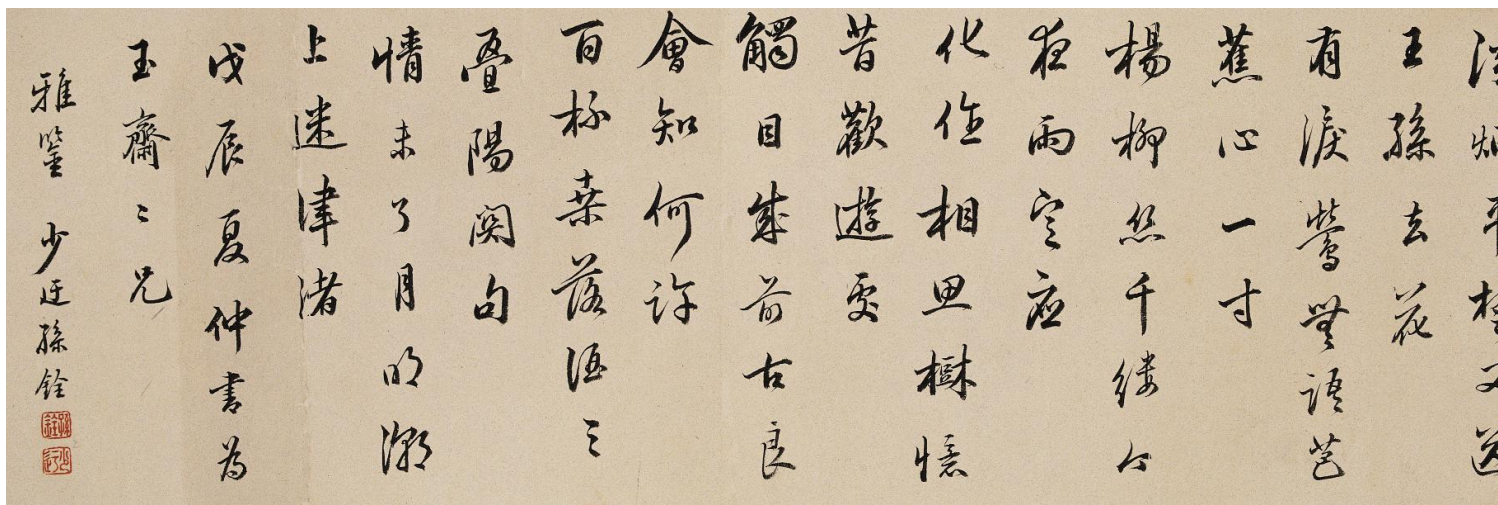
寿石斋藏帖·翁方纲书法

乾隆五十九年甲寅（1794）四十岁，在京邀同张问陶、徐明理、吴鋹、际臬上人钓鱼台修禊。

张问陶诗《上巳孙少迁铨邀同徐寿徵明理、吴寄庐鋹、际臬上人钓鱼台修禊，大醉骑驴归，即事有作》作于是年，收录于《船山诗草》卷十一《京朝集》，张问陶此时为翰林院检讨。

嘉庆二年丁巳（1797）四十三岁，在京造小衍波笺纸。

《翁方纲年谱》是年有诗，《题孙少迁所造小衍波笺三首》。^[12]



孙铨 行书刘基词 纸本 38×95cm 昆仑堂美术馆藏

嘉庆四年己未(1799)四十五岁,在京为法式善画《移居图》。

北京翰海拍卖公司2000年春拍有孙铨所画《移居图》,其题跋曰:“移居图,嘉庆己未桂秋下浣,时帆大司成自松树街迁居北城旧鼓楼大街,命写此图□□贻以诗。因拟耕烟散人林峦晓色笔意,匆匆愧墨,实未暇计其工拙也。玉峰孙铨并识。”

嘉庆五年庚申(1800)四十六岁,在翁方纲苏斋,同法式善、赵怀玉、吴锡麒、张问陶等拜苏轼生日。

《翁方纲年谱》是年记曰:“十二月十九日,法式善、赵怀玉、吴锡麒、张问陶、孙铨、柳莲、方楷、周邵莲、高玉堦等均集苏斋,拜苏轼生日。适是日黄易以所藏苏轼、米芾诸贤像册寄来,属为摹黄庭坚像于内。高玉堦为摹之,先生有诗赋之,并寄黄易。”翁方纲时年68岁。^[13]

嘉庆六年辛酉(1801)四十七岁,南旋,任南汇县教谕。

冯金伯《墨香居画识》中说:孙铨于“嘉庆辛酉司训吾邑”。冯金伯南汇人。^[14]张大镛《自怡悦斋书画录》卷二十六,录《孙少迂钱裴山书画扇》,孙铨题曰:“嘉庆辛酉中秋,鹿樵中翰以便面属画,时余将之官川沙。”^[15]

嘉庆十二年丁卯(1807)五十三岁,往苏州拜访潘奕隼。

《藏帖》所收潘奕隼书法,其文中叙录此事。^[16]

嘉庆十三年戊辰(1808)五十四岁,秋,于南汇校署刻毕《寿石斋藏帖》。^[17]

嘉庆十八年癸酉(1813)五十九岁,出任山东阳信县知县。

《中国地方志集成》山东府县志辑《民国阳信县志》卷二《职官志·县令》记曰:“孙铨江苏昆山人,举人,嘉庆十八年任”。

嘉庆二十三年戊寅(1818)六十四岁,罢阳信县令。

《民国阳信县志》记载:“罗梦元,湖北南漳人,进士,嘉庆二十三年任”,接替孙铨。

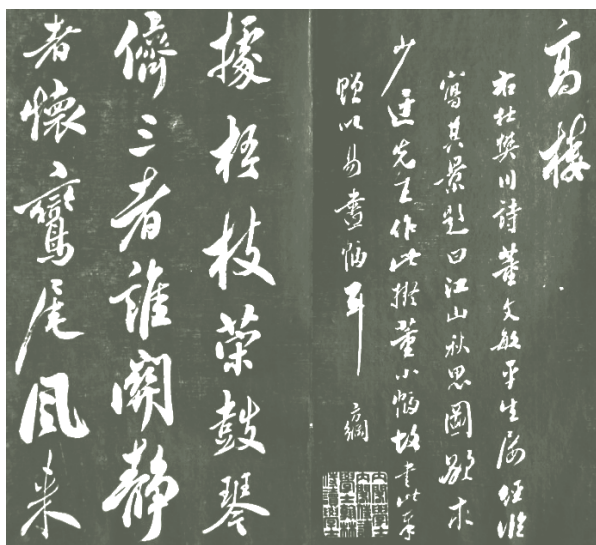
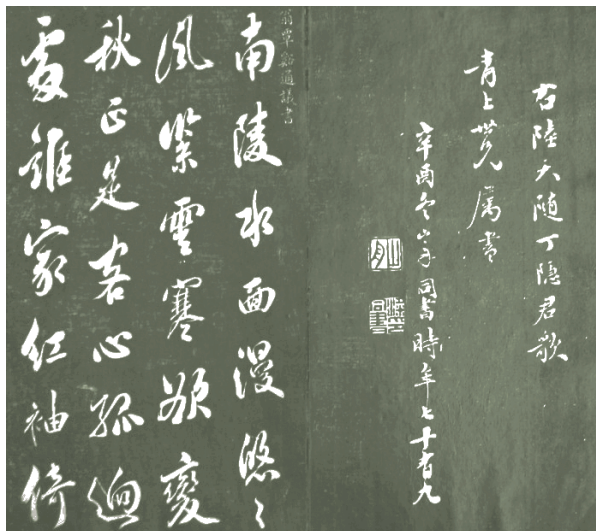
道光四年甲申(1824)七十岁,卒于济南。后归葬昆山。

孙兆淮《片玉山房花笺录》卷十《诗话》记曰:“先文林见背后送挽联者甚夥,独翟文泉一联最贴切,云‘七十年卓尔名家画册诗笺祇道伊人宛在,二千里萧然旅棹琴亡鹤瘦将毋廉吏难为’”。昆山何二我与孙兆淮为好友,在《诗话》中有记其赠孙兆淮诗:“东鲁扶回广柳甫,牛眠地不费堪舆。君为葬亲旋里。”广柳即广柳

车，古代载运棺柩的大车。牛眠地，指卜葬的吉地。于此可知，孙铨死后归葬故里，享年七十。

二、书画艺术

孙铨的书画艺术在当时享有盛名，特别是在客居京师时，名动公卿，酬应无暇。冯金伯《墨香居画识》中说：孙铨“为成邸所赏识，凡笔墨之事，所需辄应，无不得当。公卿群相推重。与翁覃溪、法时帆两学士，尤称莫逆。”^[18]在《藏帖》中有钱棨给孙铨的两通信札，信中说：“午间成邸遣人送札来，甚夸尊翰之佳，而又神速，深为刮目，并嘱道谢。”成邸即指成亲王。



寿石斋藏帖·翁方纲题诗

翁方纲与孙铨是忘年交，他对孙铨的书画非常喜爱。翁方纲(1733-1818)，字正三，号覃溪，晚号苏斋。官至内阁学士。金石考据学家，尤以书法著称，与刘墉、梁同书、王文治并称“翁刘梁王”。在《藏帖》中收录了翁氏四幅书法，其中诗二首，手札二通。其一，文曰：

南陵水面漫悠悠，风紧云寒欲变秋。
正是客心孤迥处，谁家红袖倚高楼。右杜樊川诗，董文敏平生屡经临写其景，题曰《江山秋思图》。欲求少迂先生作此拟董小幅，故书此奉赠，以易画幅耳，方纲。

钤印：内阁学士内阁侍读学士翰林侍读学士(白文)。

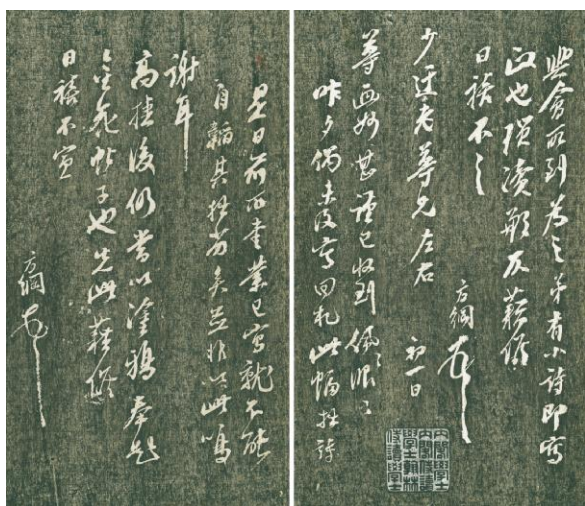
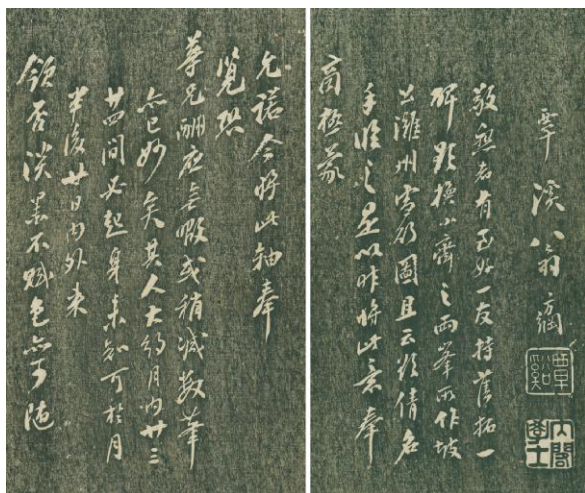
翁方纲请孙铨画《江山秋思图》，拟董其昌笔意，即以此幅书法作为交换。翁方纲此时已是内阁学士兼礼部侍郎^[19]，地位很高，又是大学者大书法家，年纪上也是孙铨的长辈，他用书法来易孙铨的画，对孙氏来讲是莫大的荣耀，也是最好的提携。翁氏号苏斋，对苏轼十分崇敬，他几乎于每年十二月十九日都要拜苏轼生日。他曾请多人绘《苏斋图》，其中就有孙铨。

其二，翁方纲代其至友请孙铨作画，他说：

有至好一友持旧拓一碑，欲换小斋之两峰所作《坡公潍州雪行图》，且云欲借倩名手临之，是以昨将此意奉商，极蒙允诺。今将此轴奉览，恐尊兄酬应无暇，或稍减数笔亦已妙矣。其人大约月内廿三廿四间必起身，未知可于月半后廿日内外来领否。淡墨不赋色亦可，随兴会所到为之。弟有小诗即写政也。”

《坡公潍州雪行图》是罗聘为翁方纲所画。翁方纲请孙铨临摹，收到画后，他复信说：

尊画甚妙，谨已收到，佩服佩服。昨夕偶未及写回札。此幅拙诗是日前所爱，业已写就，不能自韬其拙劣矣，并非以此鸣谢耳。高捷后乃当以涂鸦奉题金花帖子也。



寿石斋藏帖·翁方纲信札

孙铨对翁方纲也是心怀感激，在《藏帖》中他有跋曰：

往在日下辱公忘年之契，谬赏拙画，几同嗜痂。公书雅自矜重，顾每索余画辄欣然染翰相易，益以见公奖纳之殷，如将弗及固有太过人者，前辈风流于兹未坠矣。因摹其迹并附识之。

法式善与孙铨为至友，也喜爱孙铨的画。法式善(1752-1813)，号时帆、梧门，官至侍读学士，国子监祭酒，蒙古才子。孙铨曾为他画《移居图》。在《片玉山房花笺录·诗话》中，孙兆淮又记录了“法时帆先生乞画《诗龕图》”，诗龕是法式善的斋室。法式善过孙铨住所，乞画《诗龕图》，有诗记曰：

我弗能作画，间尝究画理。必先有性情，然后出腕指。学问深邃时，流动不容已。意得象乃忘，莫之使而使，人多嗤我迂，我亦秘厥旨。孙侯持道心，名世廿年矣。^[20]

对孙铨推崇不已。孙铨友朱南台有诗投赠，其诗曰：

不以上书干宰相，竟容长揖谒诸王。
京华冠盖人如海，铁槛门前马足忙。先生客京邸时，求书画者如市。^[21]

孙铨画名之盛，于此可见也。

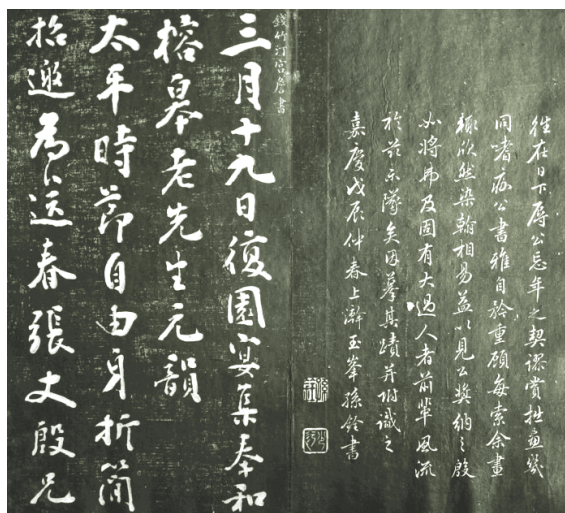
孙铨存世的书画作品稀少。我于艺术品拍卖会以及公私收藏，所见不过十几件。绘画题材有山水、人物和兰竹。因为作品少，所以很难进行深入的考察和分析。我们来看文献对他绘画的论述。

彭蕴灿《历代画史汇传》中说：

(孙铨)“墨竹宗夏仲昭，山水宗黄鹤山樵，写生得白阳笔意，亦兼恽格法”^[22]

冯金伯《墨香居画识》中说的更为细致深入一点：

(孙铨)“幼喜学其乡先辈夏仲昭墨竹，亦工山水，以黄鹤山樵为宗，至如子久、云林、石田及国朝廉州、石谷诸家，皆所兼涉。中岁学写生，亦得白阳、南田遗



寿石斋藏帖·孙铨跋语

意。”^[23]

蒋宝龄《墨林今话》评孙铨,以其所见之画,写自己所感,不分析画艺形成之渊源,比较感性。他说:

(孙铨)“性好写生,尤喜作兰竹。中年兼画山水、人物悉有古韵。”“余旧见画竹一幅,以淡墨作大竹,深墨作丛篠,插以桃花两枝,气韵清逸,别具一格。间写士女及女仙像,风神娴静,均非凡工可及。免官后羁留山左,籍笔墨为生活,其穷殊可慨已。”^[24]

综合他们三人的评述,对孙铨绘画艺术的认识就较为全面。下面我按题材,略说我的认识。

孙铨是一位绘画造诣很深的画家,技艺全面,能驾驭各种题材。虽然存世画中没有典型的人物画,但从上文所述,他为翁方纲画的《苏斋图》,为翁氏友人画的《品弈图》(《藏帖》刻录翁方纲书法,文中记述,此画“亦写主客三人”)、《坡公潍州雪行图》以及为法式善画的《诗龕图》,都是以人物为主体的,名公们如此喜爱,可见其传神的能力一定是很强的。张大镛著《自怡悦斋书画录》中,记仇十洲《杨妃新浴图》,说此画为吴郡仇英临赵松雪《出浴图》,绢本。文曰:

妙在无脂粉气,真能于艳冶中得高超者。此画余四十年前在京师曾借与玉峰孙少迂明府临摹,从此样本流传厂肆中,争相规仿。游冶弟子一见倾心,冲动购买,临本尚如此,况真本耶。^[25]

文人画家参与春宫图的创作,皆一代作手,如赵孟頫、唐寅、仇英等。孙铨临仿此类作品成为厂肆中的样本而流传,也可见其技艺之高。

2008年嘉德拍卖公司有拍品《长江垂钓图》,虽然主要以画山水为主,江边垂钓者所占平面很少,但他是全画的核心和主题,人物极为传神,是画龙点睛之笔。通过这幅画我们就能体会到翁方纲、法式善们喜爱孙铨绘画的原

因了。

山水画是孙铨所擅长的。我所见的作品有,为法式善画的《移居图》、为寄田先生画的《长江垂钓图》和为吉丞画的《山水图》(2008年北京永乐拍卖公司春拍中的拍品)。这些画在“中国艺搜”网上都能观赏到。《移居图》是画在细绢上的,是一幅写实的作品,所画应是二百多年前北京北城旧鼓楼地区的景象。构图极具匠心,工细完整,精巧细腻,有宋元人的古韵。山石融合了诸家的笔法和意蕴,近山有王蒙、恽格的笔意,远山似沈周,融合得非常好,形成自己的面貌。特别是画中的楼阁,成群连片,由近及远,层层叠叠,错落有致,工细而不呆板,感觉就是现实生活中的建筑,有体积感。孙兆芸说父亲孙铨“画追徐熙”,下文将引述到。徐熙是五代时画家,以写生传神著名。于此可见孙铨取法之高。从这幅画可以看出孙铨的山水有画工画的高超技艺,又有文人画的雅致蕴藉,这是难能可贵的。

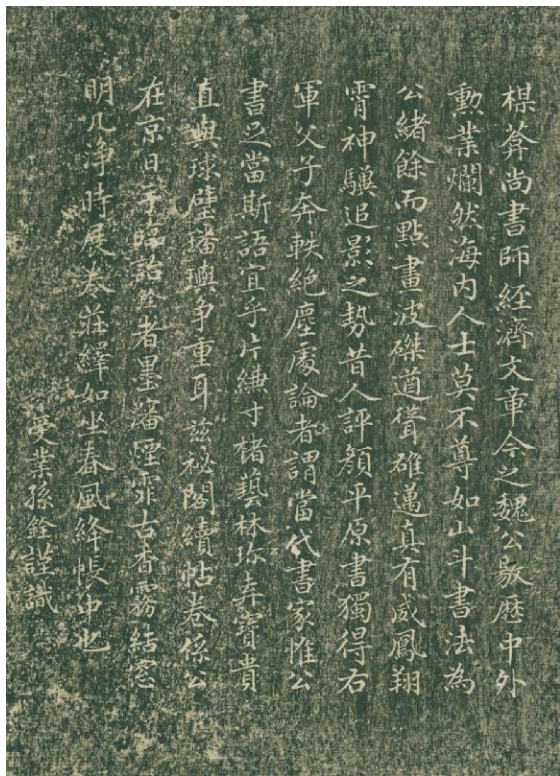
再说孙铨的墨竹画。孙铨墨竹画的渊源是其乡先辈,明代墨竹大家夏昶。冯金伯说孙铨,幼即喜学太常墨竹。北京东方艺都拍卖公司2010年秋拍中有孙铨《三视图》,题跋曰:“仿夏太常”。夏昶官至太常寺卿,故称。孙铨墨竹的取法,不仅限于一家。有取法元人的作品,天津国际拍卖公司2006年秋拍,有孙铨《兰竹图》,其题跋:“仿柯博士笔意”。柯博士即元代大画家柯九思。昆仑堂美术馆藏有一幅孙铨的《二友图》,款题“白亭老棣台属,孙铨”。画三竿细竹,生长在山坡上,后有两块巨石,寓意坚贞顽强,高风亮节。夏昶墨竹的特色就是写实和写意的结合,他与后世文人墨竹,逸笔草草,不求形似是不同的,略偏重于形似。孙铨传承夏昶的画法是很明显的。此幅画中竹叶画得很写实,十分灵动,浓墨与淡墨形成对比,增加了层次感,整幅画如美人一般,娉娉婷婷,修洁袅娜,令人神往。其不足在于,竹竿的笔力弱了

些,不然将更加完美。

最后再说孙铨的书法。孙铨的书法主要师法于赵孟頫。孙兆澐在《片玉山房花笺录》题词中说:孙铨“翰染追徐胜(画法徐熙),挥毫得赵诜(书追松雪)。”昆仑堂美术馆藏有孙铨行书手卷,内容为刘基《秋千岁·送别》词。孙铨存世书法作品极少,我仅见此幅。款署:“戊辰夏仲书为玉斋二兄雅鉴,少迂孙铨。”钤印:孙铨(白文)、少迂(白文)。孙铨时年54岁,将刻毕《藏帖》,欲北行。孙铨的书法,成亲王极赏识,夸其书翰之佳,且又神速。成亲王的诗本,都请孙铨缮写抄录,这在《藏帖》“钱湘舫阁学二札”中有记述。

前人对孙铨书法的品评较少,可能是其名盛,书名被掩之故。从孙铨对他人书法的品鉴,也可看出孙铨对书法的见地。如其评铁保:

书法为公绪徐,而点画波磔,道耸雄迈,真有威风翔霄,神骥追影之势。昔人评颜平原书,独得右军父子,奔轶绝尘处,论



寿石斋藏帖·孙铨题识

者谓当代书家惟公书堪当斯语。

如其评钱载:

先生绘事得南楼老人指诀,为世矜重。八法虽小逊,要其秀逸之致,亦自不在笔墨町畦之间也。

铁保和钱载都是孙铨的业师,铁保是书法大家,钱载画胜于书法,孙铨也不讳言。孙铨的书法,劲秀典雅,如谦谦君子,耐人寻味,当为世所珍也。

(作者为昆仑堂美术馆副馆长)

注释:

[1]《昆新两县续修合志》卷三十一《文苑》(二),第26至27页。

[2]孙兆澐《片玉山房花笺录》卷九《诗话》,同治四年景福堂刻本。

[3]《昆新两县续修合志》卷三十一《文苑》(二),第26至27页。

[4]孙兆澐《片玉山房花笺录》卷十一《词话》,第5页。

[5][6][7](光绪)《昆新两县续修合志》卷三十一《文苑》(二),第26至27页。

[8]孙兆澐《片玉山房花笺录》卷十二《闺秀》,第5页。

[9][10]孙兆澐《片玉山房花笺录》卷十二《闺秀》,第6页。

[11]钱实甫编《清代职官年表》第四册,《乡试考官年表》,中华书局,1980年,第2935页。

[12]沈津《翁方纲年谱》,中央研究院文哲研究院,2002年,第356页。

[13]沈津《翁方纲年谱》,中央研究院文哲研究院出版,2002年,第381页。

[14]冯金伯《墨香居画识》,《中国书画全书》十册,第741页。

[15]张大镛《自怡悦斋书画录》《书画全书》十一册,第619页。

[16]《藏帖》中录潘奕隽书法,其文曰:乾隆己亥,余主讲玉峰,孙子少迂来游,谈艺之余,旁及书画,因此幅见贻,今忽忽三十载,少迂所诣日进于古,而余年衰目眊,业不加进,回首旧 (下转第12页)

莫把丹青等闲看 无声诗里颂千秋

□ 蒋志坚

翻开苏州百年近代历史，王同愈是 20 世纪初苏州商业、公益事业和现代教育等领域里一位引人注目的人物。王同愈(1855—1941)，字文若，号胜之，别署栩缘。江苏元和(今苏州)人。著名学者、藏书家、书画家、文博鉴赏家。光绪十五年(1889)己丑科进士，选翰林院庶吉士、授修撰，驻日本参赞，后为顺天乡试同考官、湖北学政、江西学政、清宫实录馆总纂，并与张謇等主持清朝江苏省铁路事宜。王同愈虽久居官场，而时人以能得他之书画为幸事。辛亥鼎革后，弃仕途，定居嘉定(今上海)南翔镇，杜门谢客，潜心学问，以书画、课徒为自娱，其著作有《栩缘随笔》、《栩缘日记》、《栩缘诗文集》、《说文检疑》、《选砚刍言》等，歿于民国辛巳(1941)，享年八十七岁。^[1]

谊契笔处见真情

王同愈出生于翰墨之家，从小酷爱文艺。在青年时代，即以善写四体，尤以楷书取欧、褚工稳谨严之法^[2]，而名闻吴中。又能绘画，20 岁时，曾从顾云(若波)学写山水，进而上承宋元、下步文(徵明)、唐(寅)，故其绘画，气韵浑朴，用笔雅秀，精工脱俗。其一生作画时间长达六十余年，即处战地，也笔耕不辍。如甲午战争

(1894)随吴大澂出关从戎时，曾画村野山水长卷一帧，并题有征途纪事诗一首。诗曰：“五夜度平沙，跛驴两两车，灯寒凝蜡蕊，帽重压霜花。此去踪无定，前程路眊眊，乡心何处似，塞上有胡笳。”卷末书“寄去以慰家人之思”，^[3]可见一斑。

王同愈作画，每次落笔慎重，思考再三，失误极少，为人推许。其外孙顾廷龙曾叙：“曩见公兴致作画，陈纸拂砚，凝思属稿，经营位置，含毫点染，润色再三而成。郑重下笔，稍不当意即弃去，未尝有急就之章。谭讌之余闲，闻公娓娓讲画理，详古今得失，盖潜心于此者深且久矣……山水则或迹简意澹而雅正，或细密精致而臻丽，象物则生动可拟，神韵可侔。”^[4]由此可知王同愈对待书画创作的认真。

昆仑堂美术馆藏王同愈设色山水扇面，画面以平远法展开江南水乡一角，水面静阔，近岸缘坡数株老树纷披，将数间草堂、精舍掩映，透过树林而望，可以目送平坡直到无垠。精舍内有一高士临窗，似或观或听渔翁驾舟唱晚而归之景，与王同愈晚年卜筑于南翔仙槎桥边的槎南草堂“临水柴门，后有小圃，略具花木之胜”^[5]景致相似。以泥水自蔽，而日从事山水觞咏间，优游之趣，胜于仕宦之乐，此画正是表达



王同愈 山水扇面 纸本设色 18×52.5cm
昆仑堂美术馆藏

了王同愈心中之向往。此图虽未落款署年,但从其定气势、分间架、布疏密、别浓淡之绘画风格考量,应为王同愈晚年之作。此扇面笔墨渴而不枯,润而不滑,见笔墨处无斧凿之痕,皴擦处无堆垛之迹,渲染处无模糊之态,不愧技法娴熟而老道,意境空灵而飘逸,望之一片机神,流行纸上,让人情思隽永。王同愈在书学画理上曾作过一番研究,尝言:“学画需从大痴入手,大痴有笔有墨,有骨有肉,疏密有度,燥温咸宜。所以子久一派实为画笔津梁,最易引人入胜。”故王同愈有“执术驭篇”之技能,使其绘画具有清新明快,淡雅秀丽之风格,此箴当为八十后之力作,无一懈笔。

在其画面左上角有诗一首并作题款,是王同愈生前好友著名画家冯超然先生,在王同愈去世后一年看到此扇面无题句,深以为憾乃书之:“江东再见王摩诘,归隐槎溪继辋川。诗在画中须着眼,逃名无复纪年编。壬午(1942)冬日偶读栩缘辞丈遗墨,口占一绝题之,晋陵冯超然。”钐朱文印“超然”。冯超然与王同愈的交往有据可查应相识在丙未之交(1906-1907),^[9]当时王同愈已逾天命,而冯超然才襟怀洒落一

少年也,此后三十多年里他们一直保持着共谈古今,商论丘壑,齐契密证之谊。顾廷龙述王同愈晚年,“息隐槎南,门无杂宾,挚友如冯超然、吴湖帆、张谷年、陈巨来皆谈艺相得之友。”^[10]足见王、冯二人交谊之深。

更为感人之事,则当1941年3月11日(农历),年已87岁的王同愈驾鹤西去后,冯超然与吴湖帆主动为王氏生前所欠的润笔作了偿还,以践王同愈生前之遗诺。^[11]王同愈生前曾收取求其书画之润笔,然还未及交付书画于人,便离开人世,这项笔债,冯超然与吴湖帆主动为其承担,以自己的书画作品作为替代偿还,当时冯吴两人书画润价已十分昂贵,动辄以金条来计。可见王同愈宅心仁厚,而冯超然、吴湖帆乐善好施,为后人所颂。此箴为二君所制,是他们交好无间,情真谊契之见证。

春在先生杖履中

世谓“千里马常有,而伯乐不常有”。而能成大事者必先能识人,王同愈以其渊博的知识,练就知人见性之技,有为可塑之士,能因材施教,荐备世之选,得用于事业,为时人赞许。

王同愈在鄂任学政间,倡“崇尚正学,求敦品励行,体用兼备之才”为宗旨。以“实学相号召,爱国相砥砺”^[9]开鄂学之风,设天算、制造、政法等学科,深切时务,使鄂人能就性之所近,精究以致诸用,为国家求富强之才,只数年,湖北各类人才蜂拥拔起,为当世所器。被孙中山、黄兴、宋教仁等具推许为“有用之才”的汤化龙,就是王同愈在鄂间发现其有可造之材,亲笔推举,加以淬励,成为中华民国时期著名政治家、法学家,与宋教仁、梁启超齐名的民国三大宪政先驱之一。在王同愈慧眼下,除汤化龙之外,有张福先(1871-1923)、程明超(1880-1947)、万声扬(1878-1940)、张伯烈(1866-1934)等著名政界名流;也有熊秉坤(1885-1969)、^[10]何成濬(1882-1961)、哈汉章(1879-1953)、王凤清(1884-1936)等军界要员;还有张继煦(1876-1956)、傅岳棻(1878-1951)、张知本(1881-1976)等文化教育界知名人士,俱成为辛亥鼎革和民国早期政治风云之中坚力量。

王同愈对书画艺术有可造之才的后生,也大为扶植。被誉为画坛传统守护者^[11]陆俨少,正是在王同愈培养和推荐下,使一个乡村普通年青人颖脱而出,成为当代画坛不可多得的山水画艺术大师。约在1926年已年逾古稀的王同愈托人在南翔镇买下一幢花园洋房,欲息隐槎南,退享余年。安居不久,年仅18岁的陆俨少,刚从上海澄衷中学毕业回老家南翔,巧与王同愈为近邻,陆俨少得有际遇幸识这位诗书画皆精的前清翰林王同愈。王同愈认为其“可试以画事”,便亲自带陆俨少去上海拜访当时画坛极负盛名的冯超然,正因王同愈亲往引荐,冯超然才破例应允,收陆俨少为入室弟子。回忆这段拜师之往事,陆俨少不无感慨曰:“我一介乡下小子,若无王同愈先生引见,怎跨得大画家的大门?”^[12]陆俨少在向冯超然学画的同时,从王同愈学《史记》、《世说新语》、《韩昌

黎文集》等宏篇名作,以养其文之气,移之于画。为助陆俨少拓展画艺和眼界,王同愈还把自己历年收藏的王时敏、王翬、王原祁等名家真迹借给陆俨少临摹。^[13]在王同愈悉心指导下,陆俨少“遂慨然思自振起,以上踵前贤之遗躅。”^[14]从而养成“四分读书,三分写字,三分画画”的好习惯,为陆俨少的画艺,打下了坚实基础,成为20世纪山水画承前启后的大家。

晚年回苏州的王同愈,不以改变而自馁,依然热心奔走倡导新学,造福桑梓。培育了叶圣陶、顾颉刚、颜文樑等卓有成就者,就是自己亲属子孙中,有志之子,善为淬励,青目以待。我国版本、目录学家顾廷龙为王同愈之外孙。王同愈在《校批〈积古斋款识〉书后》,有云:“余移家上槎溪,延外姪孙顾君起潜(顾廷龙)为馆师,授小儿女辈读。起潜勤学好问,有志稽古……不禁欢喜赞叹而为之记。”^[15]后王同愈在致顾廷龙信中云:“内外孙辈中,惟足下与翼东^[16]最为老人所心折,学业、志趣、品行三者公备,恐千万人中不易一二觐也。”^[17]时任燕京大学国学研究所研究员兼燕大和北大历史教授的顾颉刚先生,亦不无羡慕地说:“起潜大叔自槎南草堂归,进步弥速。”^[18]故王同愈先生所到之处,如伯乐过冀北之野,所识所举之才,亦卓然皆称其职,正所谓“春在先生杖履中”,世人闻风称诵。

处鼎革纷乱之际,王同愈能仗大义,守公理,识大体,不愚忠,当宣统逊帝溥仪和日本人勾结从天津张园逃至东北成立“满洲国”,王同愈的一些前朝旧交,如罗振玉等人便进入伪满朝廷随侍溥仪。有一天,溥仪想起这位曾任驻日参赞的老臣王同愈,便差人来召唤他,王同愈当即在报纸上发表声明,以“此身可裂,此膝不可屈”与卖国求荣的伪朝廷和儿皇帝决裂。其后吴湖帆拜谒时赞叹说:“丈今年八十四矣,精神殊矍烁,谈兴亦甚浓,且爱国心一似少年人,并不如一般老人之模糊了事。手执水烟筒,

风范亦佳,谈笑自若,令人起敬,视吾辈四五十人之已衰颓真羞愧。”^[19]敬仰之情,溢于言表。

(作者单位:昆仑堂美术馆)

注释:

[1]《顾廷龙文集·王同愈先生事略》,上海科学技术文献出版社,2002年,第536页。

[2]张耘田、陈巍主编《苏州民国艺文志》上,广陵书社,2005年,第40页。

[3]《苏州近代书画家传略》。

[4]《顾廷龙文集·栩缘画集跋》,上海科学技术文献出版社,2002年,第241页。

[5]顾廷龙编《王同愈集》,上海古籍出版社,1998年,第578页。

[6]顾廷龙编《王同愈集》,上海古籍出版社,1998年,第26页。

[7]顾廷龙编《王同愈集》,上海古籍出版社,1998年,第578页。

[8]1989年7月12日《书法报》。

[9]顾廷龙编《王同愈集》,上海古籍出版社,1998年,第572页。

[10]张学群等编《苏州名门望族》,广陵书社,2006年,第190页。

[11]陈传席《画坛战将录》,三联书店,2005年,第149页。

[12]郎绍君主编《陆俨少全集·绘画卷》(1),浙江人民美术出版社,2008年,第4页。

[13]郎绍君主编《陆俨少全集·陆俨少自叙》,浙江人民美术出版社,2008年,第14、15页。

[14]郎绍君主编《陆俨少全集·绘画卷》(1),浙江人民美术出版社,2008年,第5页。

[15]顾廷龙编《王同愈集》,上海古籍出版社,1998年,第28页。

[16]顾翼东(1903-1996),毕业于美国芝加哥大学,获哲学博士学位,中国科学院院士、化学学部委员、化学名词审查委员会委员、美国化学会和美国科学促进会会员。

[17]沈津编《顾廷龙年谱》,上海古籍出版社,2004年,第23页。

[18]沈津编《顾廷龙年谱》,上海古籍出版社,2004年,第19页。

[19]吴元京审订《吴湖帆文稿·醜簃日记》,中国美术学院出版社,2004年,第207页。

(上接第8页)

游恍如隔世事。昔香光居士以山居二十年未成草圣为憾,余亦归田十九年矣。日月逾迈盖亦与昔人同慨耳。嘉庆丁卯秋日题于三松堂。亦隽。铃印,三松居士(白文)。

[17]《藏帖》尾,有孙铨跋语。兹录如下:铨既萃得成邸书迹上石,又裸集国朝诸名公翰札次第刻之,凡得七十有四家,釐为四卷。其间或以书存人,或以人存书,一鳞片羽皆以寓老成典型之思。百六十年来,理学经济文章风节其轩然者,亦大略具是,寻其行墨馨欬相闻,所以方来而生其感发,意不徒区区八法也。铨篋衍无几,往往借诸藏家,辗转辘合,皆赖同郡吴春生明经、陶筠树茂才,暨同里吴银帆明经,及门李未莽光禄之助。摹勒甫竣,适当随计北行,遂搨以行世,因识岁月。时嘉庆十三年戊辰秋,昆山孙铨书于南汇校署之寿石斋。

[18]冯金伯《墨香居画识》,《中国书画全书》第十

册,第741页。

[19]乾隆五十四年(1789)十一月,翁方纲“补内阁学士,兼礼部侍郎”。沈津《翁方纲年谱》,中央研究院文哲研究院出版,2002年,第296页。

[20]孙兆淮《片玉山房花笺录》卷九《诗话》,第12页。

[21]孙兆淮《片玉山房花笺录》卷十《诗话》,第3页。

[22]彭蕴灿《历代画史汇传》,《中国书画全书》十一册,第191页。

[23]冯金伯《墨香居画识》,《中国书画全书》十册,第741页。

[24]蒋宝龄《墨林今话》,《中国书画全书》十二册,第976页。

[25]张大镛《自怡悦斋书画录》,《中国书画全书》十一册,第462页。

龚贤散页两开考

□ 俞建良

龚贤为“金陵八家”之首，实际上是位职业画家，故传世的作品很多。据《明清中国大师研究丛书·龚贤》载：传世的龚贤画作有近600件^①，多数作品在48岁后。其中有著录的作品达152件^②，包括手卷、册页等。这些精品力作分别藏于上海博物馆、故宫博物院，以及四川、广东、浙江、天津、辽宁等各大博物馆。近年来，随着中国书画收藏的爆热，海外回流加之散落在民间的龚贤作品，逐渐面世，其传世作品的数量也在不断增加。这对进一步研究龚贤的画风，有了更多实物依据。本文就龚贤散页《岸舍秋景》、《夏山雨霁》两开进行赏析。此两开为纸本，纵24.7厘米，横33.6厘米。铃印：朱文“半千”、“龚贤”，白文“芝房”；并有朱文“毕润飞珍藏印”。鉴定专家故宫博物院杨新先生题：“龚半千散页两开，惜其（两度装池）冲洗过度。然笔墨精神尚存，亦足珍贵。”

读龚贤散页两开，浓郁苍润，层层渍染。通过明暗层次的处理，表现出景物的光影，似乎与西洋画有相通之处。其用笔、构图，与故宫博物院藏《山水册》（二十开）极为相似，应为同一时期作品，约为其55岁以后的作品。这段时间，龚贤曾作《千岩万壑图卷》（藏南京博物院）、《云峰图》长卷并作长诗跋（美国堪萨斯市奈尔逊博物馆藏）、《山水》三条通景屏（北京故宫博物院藏）、《林梦高逸图轴》及《山水》册十二页均由上海博物馆藏。

传世的龚贤山水册页，善用截景，突出树

木、山水的形象，构图往往采用宋代的“全景式”、元代的“两山夹水式”，或是“截取式”和“自然分疆式”。这种形式的应用，强调了画眼处所需要的描绘对象，是龚贤山水画精心营造的笔墨图式，给人以规范、精确、统一的感觉。观龚贤山水散页二开，写江南水乡一角，古朴苍劲，秀美可爱，景色似曾相识。笔法以墨色浓淡取胜，黑白对比强烈，富有滋润感和光感，



龚贤 岸舍秋景 纸本 24.7×33.6cm



龚贤 夏山雨霁 纸本 24.7×33.6cm

又不失浑厚。是“白龚”已走向“黑龚”的成熟期。龚贤在《半千课徒画说》中云：“非黑无以显其白；非白无以利其黑。”此期间，龚贤山水画最大的优点是继承了宋人的“积墨法”。但宋人的笔墨是相对理性的，作品以写实为主，笔墨围绕画境展开。而龚贤在讲究笔墨的基础上，对作品所描写对象位置的运用，有了更高的提升。所以走向“黑龚”时期的龚贤是既能注重传统笔墨，又注重师法造化的山水画家。其笔触朴拙老辣，秃笔与尖笔兼用，沉着稳重。画中树的枝干进行排列、组合在一起，使之既有反差，又和谐统一。特别是山石的反复点皴和排列组合，增强了画面的层次和装饰性。龚贤秃笔的善用，取其圆润苍劲，苍老有力。故有“欲秀而老”之主张，所谓“秀”而“老”，就是准确、简练而流畅有变化。诚如程正揆评龚贤云：“铁干银钩老笔翻，力能从简意能繁”。图中房屋，简洁明丽，在笔墨皴映下，洁白的屋墙，似乎透出光亮。这种用黑白对比的技法，是龚贤形式美的鲜明特征。虽于尺幅之中，而江南湖山胜景，尽收眼底。

再观龚贤散册两开，虽为成熟期的作品，但仍能见“白龚”之影子。龚贤曾云：“少少许胜多多许，画家之进境也，故诗家五言之绝句难于诸体”。这两开画的第一印象是用积墨来表现景物层次，通过渲染来实现空间距离。龚贤《画说》有云：“笔法：笔要中锋为第一，惟中锋乃可以学大家，若偏锋且不能见重于当代，竟传后乎？中锋乃藏，藏锋乃古，与书法无异。笔法古乃疏乃厚，乃圆活，自无刻、结、板之病。”这种观点与宋人的笔线有很多相似之处。龚贤的用笔简练，使作品润厚而空灵，这类风格在册页上表现为多。此散册两开，虽有“白龚”的影子，但已具典型的“黑龚”面目，反复皴擦、层层积染的画面，墨色润泽又见苍老古朴，成熟又完美。这种画风取法五代及北宋的山水画法，苍劲雄浑，深得范宽三昧。诚然，五代及

宋初的山水画，常常多画于绢上，使线条刚硬挺劲，而龚贤此两开画于生纸，线条的皴法比绢本有一定的难度。与龚贤这散册二开创作年代相近的还有《云峰图卷》。此卷虽与故宫二十开山水册略有异，但气韵就是这一时期。这一时期，就是“黑龚”阶段，画家重点陶醉于对笔墨的探索。如其《课徒画稿》中，不厌其烦地介绍了树、石、云、水、丘壑的经营位置，以及积染皴法，曾云：“此浓叶也，一遍仍谓之秋林，有二遍三遍，五遍七遍之别。二遍、三遍晴林，五遍、七遍雨林。晴林要爽，叶密而气疏。雨林欲苍翠欲滴”。“一遍点，二遍加，三遍染”；“三遍点完，墨气犹淡，再加浓墨一层，恐浓墨显然外露，以五遍淡墨浑之”；“望之蓊蔚，而其中实叶叶分明者，燥湿得宜也。点燥而染湿，湿不掩燥。点浓而染淡，淡以活浓。”《课徒画稿》又云：“笔尽笔法，墨求墨气。笔墨相得，而画之能事毕矣。我用我法，我法尽，而我即为后起之古人，今人



龚贤 山水册之山峦云树 故宫博物院藏



龚贤 山水册之江村夏景 故宫博物院藏

未合己心而欲与古人相抗,远矣!”这种积墨法确立,也就是成熟的“黑龚”面目。著名书画家、鉴定家萧平先生对其作过详论,萧先生曾云:“龚贤在绘画上还有一条重要经验,就是在实践上很好地解决了继承传统和师法造化的关系。”并指出:“自1666年(48岁)至1689年(71岁),是龚贤在艺术上高度成熟期。”再观龚贤1674年(56岁)时书于《云峰图卷》后的一首长诗,“山水董源称鼻祖,范宽僧巨绳其武。复有营丘与郭熙,支分派别翻新谱。襄阳米芾更不然,气可吞牛力如虎。友人传法高尚书,毕竟三人异门户。后来独数倪王黄,孟端石田抗今古……我于此道无所知,四十春秋茹荼苦。友人素书云峰图,菡萏茉莉相竞吐。凡有师承不敢忘,因之一一书名甫。”按萧先生考:跋中共列举了从五代到明末的23位画家,但这些画家并非在每一时代都是一流的。可见,龚贤的师承学习是很讲实效,所谓不图虚名便是也。故



龚贤 山水册之水村烟雨 故宫博物院藏



龚贤 溪山隐居图(局部) 昆仑堂美术馆藏

宫二十开山水册第十二开《山峦云树》之房舍结构与二开散册之《夏山雨霁》相类;第九开《江村夏景》、第十一开《水村烟雨》,及昆仑堂美术馆藏有龚贤的《溪山隐居图》(局部)与二开之《岸舍秋景》相似,画中劲细繁密之小竹叶片,依附于树或房舍之一侧,为符号式静竹。其中《溪山隐居图》右上角题诗云:“焚香静坐林中屋,竹树无风也自凉。大笑陶潜未超脱,胸襟犹且看羲皇。”这里的“竹树无风”,反映出龚贤的人生追求,以及无奈隐居的心情;然而能怡然自乐,亦足为后世称道。

再考龚贤山水二开创作的时代,应该为55岁之后,也是龚贤在清凉山安居9年后的作品。应当指出,青年时代的龚贤,已不再有宦宦世家光环,生活十分艰辛,亲身经历了社稷的更迭,战乱的苦难;李自成攻占北京,阮大铖、马士英得势而捕杀复社名士;龚贤曾一度避居扬州。后南京也沦陷,老友画家、诗人杨文骢战死;龚贤无奈在苏北的泰州海安镇^[1]一带飘泊寄居后,终于在清康熙五年结庐南京清凉山下,居“半亩园”,栽花种竹而隐居不仕。此年,龚贤已经48岁了。但就是在龚贤最后近20年的创作,风格苍厚,画笔更老。

龚贤(1618-1689),名岂贤,字半千,号野遗、半亩,又号柴丈人。江苏昆山渡桥村人。与樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣、胡慥和谢荪为“金陵八家”,是明末清初重要绘画流派的代表人物。龚贤传世的画论有:《画诀》、《龚半千课徒画说》、《柴丈人画稿》;诗稿、尺牍等有:《诗遇》、《半亩园诗草》、《半亩园尺牍》、《草香堂集》、《中晚唐诗纪》等。

(作者为昆仑堂美术馆馆长)

注释:

[1] 萧平、刘宇甲《明清中国大师研究丛书·龚贤》,吉林美术出版社,1997年,第19页。

[2] 陆家衡《玉峰翰墨志》,古吴轩出版社,2001年。

空钩人物称能事 前有龙眠今有济

——石涛的人物画考析

□ 王 犁

石涛,明末清初画家,生于1642年,卒于1707年。明宗室,靖江王后裔,姓朱,名若极,小字阿长。其父朱亨嘉为九世靖江王,于南明隆武元年(1645)自称“监国”,被隆武帝遣兵所擒。官乱之际,石涛为仆臣负出逃走,时年4岁,后在全州湘山寺落发为僧,广西全州五代时称清湘,故后有清湘老人之号。法名初为超济,后改元济(原济),号石涛,别号甚多。稍长居武昌,好读古书,兼学书画,楚人往往称之。曾久游皖、苏等地,先后寓居宣城、南京、扬州。善画山水、兰竹、花果,兼工人物,笔意恣纵,自成一家。又善诗文、书法、篆刻,尤工分隶。每画多所题识,诗、书皆淋漓洒落。与弘仁、髡残、朱耷,并称“清初四僧”。

石涛研究在傅抱石、俞剑华、郑拙庐、汪世清等几代学人的努力下,蔚然成显学。从六十年石涛研究的成果来看,石涛的花卉创作成就,书法成就,一直作为身世行迹考佐证的用印,以及更被忽略“兼善”的人物画创作,更是石涛研究的盲区。本文力图在前人研究的旁枝末节中,索引出石涛人物画创作的痕迹,结合留存人物画作品的分析,试图阐述作为山水画大家的石涛对明末清初人物画创作的贡献。

一、石涛的人物画创作

石涛晚年委托忘年好友李麟写的《大涤子传》,一直是石涛研究的重要资料。由于是委托,其中记述的史实可以说是石涛晚年的自述。其中提到石涛最早与人物画有关的记录:“十岁即好集古书,然不知读……又学画山水、人物及花卉、翎毛。楚人往往称之。”^[1]说明石涛在武昌跟陈贞庵学兰竹^[2]的同时,已经开始了人物画的学习,并得到本地人的赞许。汪世清编《石涛东下后的艺术活动年表》^[3]记载石涛的人物画作品《清原济山水人物卷》,纵27.5厘米,横314.5厘米,北京故宫博物院藏,共五段人物故事,依次是石户农、披裘翁、湘中老人、铁脚道人、雪庵和尚。第一段题:“石户之农,不知何许人,与舜为友。舜以天下让之。石户夫妻携子以入海,终身不返。甲辰,客庐山之开先寺,写于白龙石上。”甲辰为康熙三年,1664年,石涛23岁,东下途中,游庐山住开先寺。按纪年看为石涛现存最早的人物画作品,其中《铁脚道人》题跋提及自己在1669年再度攀登黄山一事:“余昔登黄海始信峰,观东海门,曾为之下拜,尤恨此身不能去。”《披裘翁》右下角书:“戊申新安太寺”。而按《石户农》纪年甲辰,石涛还没有到徽州,可以肯定这段《披裘翁》不

是这一年的作品，或者五段在不同时间完成。整体风格上与现在确认为石涛现存最早的作品《山水花卉册》不类，风格已是来徽州以后的面貌，其中《雪庵和尚》与《山水花卉册》中的《读离骚》画意近，会不会是中年以后重绘，也只能是一种推测。

1. 《十六阿罗应真图卷》

与《山水花卉册》风格有延续的应该是《十六阿罗应真图卷》(又名《十六罗汉图卷》或《白描十六尊者》)。从款题“丁未年，天童恣之孙，善果月之子石涛济”看，为石涛 26 岁的作品，时石涛到宣城已第二年，这件作品上有梅清跋：“白描圣手，首善龙眠。生平所见多贗本，非



石涛 罗汉图

真本也。石涛大士所制十六尊者，神采飞动，天趣纵横，笔痕墨迹，变化殆尽。自云此卷阅岁始成。予尝供之案前，展玩数十遍，终不能尽其万一，真神物也。瞿山梅清敬识。”与李麟在《大涤子传》中提到：“时又画一横卷，为十六尊者像。梅渊公称可敌李伯时。镌‘前有龙眠’之章赠之。此卷后为人窃去。忽忽不乐，口若喑者几三载云。”

这个时期梅清有多首诗赞扬比他年纪轻的石涛，其中《赠石涛》^[4]

的“既具龙眠奇，复擅虎头赏”和“得真在涉目，入解乃遗像”句，更是把石涛的人物画与东晋的顾恺之(虎头)和北宋的李公麟(龙眠)比附。他 47 岁客扬州时，题明陈良璧《罗汉卷》还提到自己画《白描十六尊者》因由：“余昔自写白

描十六尊者一卷，始于丁未年应新安太守曹公之请，寓太平十寺之一寺，名罗汉寺。昔因供养唐僧贯休禅师十六尊者于内，故名罗汉寺。今寺在而罗汉莫知所向矣。余至此发端写罗汉焉。初一稿成，为太守所有。次一卷至三载未得终，盖心大愿深，故难。山水林木皆以篆隶法成之，须发肉色，余又岂肯落他龙眠窠臼中耶？前人立一法，余即于此舍一法；前人于此未立一法，余即于此出一法。一取一舍，神形飞动，相随二十馀载。”末署：“戊辰七月，清湘石涛济跋。”从文字记录上我们知道石涛画了两卷《白描十六尊者》，现存是第一卷，就是“应新安太守曹公之请”的这一卷。第二卷是自藏卷，“次一卷至三载未得终”，在 1687 年北上至清江浦被窃，而心情受到打击，沮丧之余，无心北上，故重返扬州。也说明《白描十六尊者》卷在石涛绘画创作中的重要性。作为以山水画名世的石涛，人物画作品在他 26 岁已具恢弘气象，并作出了自己独特的思考，正如他中年题跋里自述：“山水林木皆以篆隶法成之，须发肉色，余又岂肯落他龙眠窠臼中耶？”从现存第一卷看，画的虽是佛教人物，石涛把这十六尊者放在富有文人生活意趣的山林泉石中，人物形态刻画和相互间的组合呼应关系，流露出画家自己的情感意趣，与五代贯休《十六罗汉》以降的传统图式比较，虽然少了超凡入圣的气质，却多了静谧雅致的文人情怀。画出了与明代中后期吴彬、陈洪绶、丁云鹏人物画大家不同的理解，未落晚明窠臼。

2. 《采药图》

石涛在康熙十二年癸丑(1673)画过一张《采药图》，时年 32 岁，居宣城。《采药图》为立轴人物，画幅上古松亭亭如盖，遮天蔽日，虬枝和峭崖之间云烟缭绕，下方山路上一披袍持杖采芝人偶遇老者，施礼搭话。须发肉色仍是龙眠古意，衣纹松枝山石，皆信笔勾勒少皴擦。梅清在那个时期也有诗“石公烟云姿”、“频岁事

采芝,幽深信长往”,道出了石涛在敬亭山的生活情景。

3. 《鬼子母天图》

现藏波士顿美术馆的《鬼子母天图》是石涛传统佛教题材的又一鸿篇巨制,作品约1683年创作于长干寺一枝阁,这幅作品描绘佛教济世开示的实例,释迦牟尼以神威示现佛法的无边威力,令顽固的鬼子母痛改前非。作品上有1693年石涛从北京返回南方之后所书的题赠跋文。从简短的题跋“草稿未成”句,可以知道现存《鬼子母天图》是未尽之作,意味着石涛还有更完整的创作计划,完成这张《鬼子母天图》。

4. 《观音像轴》

现藏上海博物馆的《观音图》,影印本见



石涛 观音图
纸本 193.6×81.3cm
1674年 上海博物馆藏

《艺苑掇英》编辑部、上海博物馆合编《清初四僧精品集》上(1987年10月出版)。右下角有一行小字题款:“甲寅长至日,粤山石涛济敬写于昭亭双塔寺。”时年33岁,居宣城。这幅端坐的观音像,描绘的是一张清秀丰腴的汉人面孔,沉静而安详。人物双目微开,俯

视下方,身体前倾,发髻面庞用较工细的笔迹描绘,小心细致,一片虔诚。石涛的这幅《观音像》,笔墨柔和,人物各形体结构比例恰当,肩部、四肢轮廓线条流畅自然,特别是观音的披肩长发缠耳,从法衣中飘至两侧,呈现不规则状,不同于一般佛教法相,反而多一些现世人物的活泼生动。用笔深受梅清启发,以动之以旋、润之以转的颤笔,勾勒山石衣纹,笔线提按强烈,衣纹似山石解索,以篆隶法成之,在人物画中开始运用石涛独特的笔墨特征,是反映石涛面貌成熟的人物画作品。

5. 《钟馗图》

现藏上海博物馆的《钟馗图》,右上款:“时乙

丑清湘大涤子制。”乙丑(1685)康熙二十四年,石涛44岁,居南京。大部分出版物又题作《人物》或《人物图》,实际是明清常见的世俗绘画题材——钟馗。画面老干横斜,白描钟馗腆肚屈膝倚干坐在小鬼身上,臀下白描小鬼扁平夸张的被平民英雄钟馗压成坐垫,更显画趣。老干横斜,寒梅几点,野篁数竿,又平添几分荒寒野趣。白描人物用笔淋漓纵率中见工致缜密,沉着痛快,造型古雅,神态稚拙,为石涛中年人物画代表作品。



石涛 钟馗图 纸本水墨
69.5×35.5cm 上海博物馆藏

6. 《渊明嗅菊》

现藏美国普林斯顿大学美术馆《人物花卉册》第五幅《渊明嗅菊》，左边沿小楷款：“采采东篱间，寒香爱盈把。人与境俱忘，此语语谁者。苦瓜老人济。”白文印两方：“老涛”、“原济”，其他为收藏印。从是册其他画页款署“乙亥”，为石涛 1695 年的作品，时居扬州，往返于江淮间。画面柳树下渊明左手闻菊，右手衣袖因为忘神而下垂。画家信笔落墨，勾勒皴擦出文人悠然忘返于山水间的典型陶渊明。为石涛 54 岁精品。



石涛 山水人物花卉册·渔翁 纸本水墨
24.5 × 38cm 上海博物馆藏

7. 《清湘书画稿》

现藏故宫博物院的《清湘书画稿》卷的人物部分《老树空山一坐四十小劫》，款：“老树空山一坐四十小劫，时丙子长夏六月，客松风堂，主人属予弄墨为快，图中之人可呼之为瞎尊者后身否也。呵呵！”丙子（1696）六月，石涛客歙



石涛 清湘书画稿卷 纸本设色
25.7 × 421.2cm 故宫博物院藏

县岑山渡松风堂，主人程浚，字葛人。从款上我们知道这是石涛再游歙县，“弄墨为快”之作，石涛年 55。是卷构图特殊，近距离山峰轮廓背景中，古柏苍翠，郁郁葱葱，柏干内一罗汉枯坐，红衣裹身，灰发及肩，双目紧闭，冥思有年。罗汉造型得章侯意趣，如他在一张陈老莲的作

品上题跋：“不读万卷书，如何作画；不行万里路，又何以言诗。所以常人具常理、说常话、行常事，非常之人则有非常之见也。今章侯写人物，多有奇形异貌者，古人云‘哭杀佳人笑杀鬼’，无波水正使意外有味耳，得道子、龙眠衣钵者章侯也。”

8. 《渔翁》

现藏上海博物馆《山水人物花卉册》第八幅《渔翁》，是图行草款：“水云交际，渔翁活计，以手穿鱼，雨风色丽湖新，风雨忽至，观渔之乐，归来写此。清湘老人济。”款后白文印一方：“前有龙眠济”。这开册页水墨晕障，酣畅淋漓，除脸部五官和手为勾勒外，皆水墨自然匀染而成，并非常见的手法。这套册页另一开《兰竹》的款署“清湘大涤子醉后既得此纸，入手必须得罪此君为快时。乙卯二月大涤堂下。”款署前诗句还有“澄心堂纸醉传神”句，知道是册为石涛偶获好纸，心手双畅的得意之作。乙卯（1699），康熙三十八年，石涛时年 58，已在扬州筑大涤堂，过上晚年职业画家的生活。

9. 《西园雅集》

现藏上海博物馆的《西园雅集》卷，虽小楷长跋洋洋洒洒，但无纪年，从风格看为石涛晚年定居扬州后的作品。《西园雅集》也是明清文人喜欢的题材，叙述北宋文坛盛会，传有参加



石涛 西园雅集卷(局部) 纸本设色
36.5×328cm 上海博物馆藏

盛会的李公麟写《西园雅集》，图已不存，仅存同为雅集参与者米芾的《西园雅集图记》，成为历代画家不断描绘的文本。右侧长跋米芾《西园雅集图记》全文：“李伯时效唐小李将军，为着色，泉石、云物、草木、花竹、皆妙绝动人，而人物秀发各肖其形，自有林下风味，无一点尘埃气，不为凡笔也。其乌帽黄道服投笔而书者为东坡先生……后人览者，不独图画客观者，亦足仿佛其人耳。”无纪年无落款，仅钤印若干，卷首钤：“恨古人不见大涤子极”白文印，自信如此，足见此卷在石涛山水人物画作品中的地位。

此卷为少有的满构图，布局通体严密，得密不通风疏可走马法，繁而不乱，密而不塞，自然庭院生机盎然，山石人物充塞有序，如行军布阵，气象恢宏。下笔松秀，取墨清新，在淡雅中见苍润，浓重处不见板涩，再利用浅绛设色，使浅径人物的实变虚，成为画面的节奏和画眼，笔墨技法富有变化，画面浓郁而空灵，假如早期的《十六阿罗应真图卷》仍得伯时古法，这

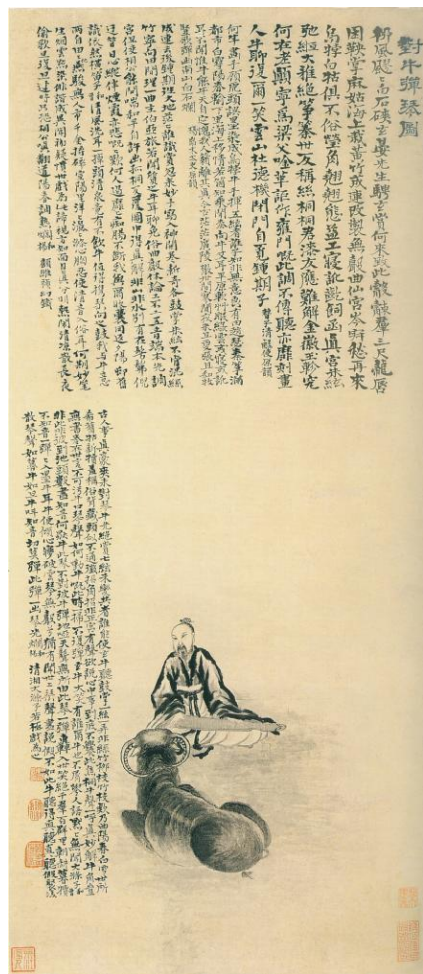
卷才是不落龙眠窠臼，通篇勾勒、皴擦、点染蕴藉，人物景致略带疏野，山水人物相互衬托，满纸清湘手段。

10. 《对牛弹琴图》

现藏故宫博物院的《对牛弹琴图》，画下方有一中年男子对牛弹琴，上方石涛手录“曹子清盐使(曹寅)”、“杨耑木太史”、“顾维禎幻铁”三人的诗，左下有石涛自己的和诗。其中和曹子清诗有“牛也不屑学人语，默然无闻大涤子”句^⑤，和杨耑木诗有“牛叫知音切莫弹，此弹一出琴先烂”^⑥句。杨耑木更是直接赞扬石涛画艺：“何年画手顾虎头，误墨染成乌牯牛。”^⑦诸多石涛研究的传记提到这幅作品是脱去袈裟着道袍时期的画作，更对作者的心境和身世借题诗和画面的主题展开更多的联想。作者自录他人题诗再和诗，在石涛传世作品中鲜见。

11. 《大涤子自写睡牛图》

现藏上海博物馆的《大涤子自写睡牛图》，画幅右上隶书：“大涤子自写睡牛图”



石涛 对牛弹琴图 纸本墨笔
114×50cm 故宫博物院藏

八字，下钤朱文长方印：“赞之十世孙阿长”，其后小楷长跋：“牛睡我不睡，我睡牛不睡。今日请我身，如何睡牛背。牛不知我睡，我不知牛累。彼此却无心，不睡不梦寐。村老荷蕢之家，以甃瓮酌我。愧我以少见山林树木之人，不屑与交，命牛睡我以归。余不知耻，故作睡牛图，以见大涤子身前之面目，没世之踪迹也。耕心草堂自昵。”后钤四方印：“大涤子极”白文、“半个汉”白文、“零丁老人”朱文、“瞎尊者”朱文。无纪年，但除“瞎尊者”外，都是扬州大涤草堂建成后才使用，落款称大涤子，当为康熙三十六丁丑(1697)或以后的作品¹⁹⁾。丁丑石涛时 56 岁。图中大涤子已经黄冠道服，蓄发留须，由仆人搀扶跨骑牛背，醉眼懵懂，似睡非睡，人物形象刻画生动，用笔高古，造型简约协调，得龙眠意。酣畅的表现了画家的主观情绪，而且诗画书法相得益彰，确为石涛人物画创作的精品力作，更被研究者誉为“清初人物画少见的精品”¹⁹⁾。

二、石涛的几张仿古之作

1. 《人马图》



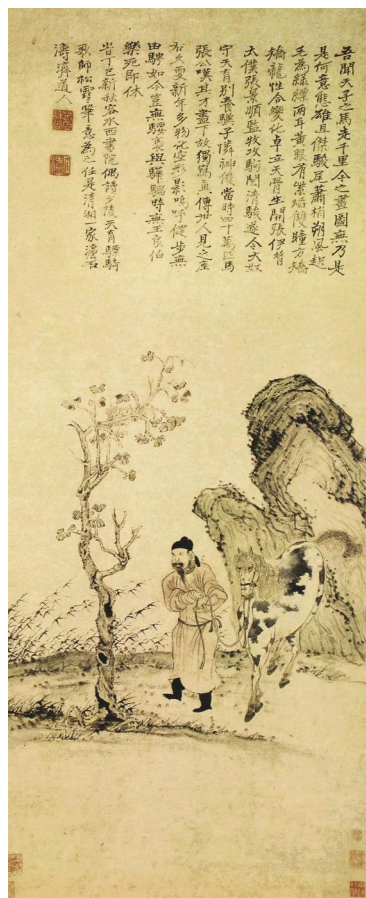
石涛 大涤子自写睡牛图 纸本墨笔
23 × 47.2cm 上海博物馆藏

现藏无锡博物馆的《人马图》，从题跋上看，创作动机是读了杜甫的《天育骠骑歌》，作于丁巳(1677)新秋，时年 36 岁，居宣城。款后有“师松雪笔意为之，任是清湘一家法。”人物

着唐人衣冠，中年形象，面色严峻肃穆，体态丰腴，马有松雪意，全图拘谨，不像其他石涛作品那般潇洒，仿佛摹袭前人鞍马人物加自家景致的仿古作品。

2. 《仿沈周铜雀砚图》

现藏美国普林斯顿大学美术馆的《仿沈周铜雀砚图》，有沈周落款和“清湘大涤子重记”款，



石涛 人马图 纸本设色
91.9 × 37.4cm 无锡博物馆藏

无年款，风格

与先存沈周作品不类，有明人意，可反映扬州地区有仿古的风气。据文献记载也为白燕堂博尔都订单。

3. 《临仇英仿周昉百美图》

此图仅见著录，《石涛题画录》卷三著录《仿周昉百美图匹缣巨卷大观》，题识：“盖唐人仕女悉尚丰肥秣艳，故周昉直写其习见，实父能尽其神情，纤悉毕具，不特其造詣之工，彼用心仿古，亦非人所易及也。丁丑春月摹写，至秋始克就绪，幸得其万一也。大涤子石涛阿长。”是图为博尔都所作，名摹周昉，实仿仇英。黄钺《台斋集》卷八有《石涛摹仇英百美争艳图》七古一首，题下注：“康熙丁丑石涛为辅国公将军博尔都作。”就是这张画，时年 56 岁，居扬州。丁丑春月开始摹写，到

是年秋才初步完成,越三年己卯始寄北京白燕堂博尔都处,卷尾有当朝名士李光地、曹寅、王士禛等题跋,曹寅跋:“此巨卷《百美图》乃大涤子所制,今为问亭先生藏玩,己卯仲春过白燕堂,始得一观。博尔都于辛巳春三月,又将此图寄还石涛,请代为装潢,并求一题,始成全璧。”石涛又题七古一首,末云:“当时秘事谁得摹?仇英写来摭点缀。流传世上只有一,今为东皋问亭得。兹轴向年余所临,亦付收藏比拱璧。”^[1]《石涛题画录》卷三附录博尔都题咏七古一首,并跋:“向随驾南巡,觅得仇实父百美争艳图,内宫中物也。余得时恐为本朝士大夫所妒,是以索清湘先生写之。余即以旧藏宫幃一机邮寄临摹,三载始成。比归我,即求在朝诸公题咏。无不赏识者,欲装潢实则鲜有其人。岁在辛巳春三月,复寄索以代潢,并求一题,则成完整矣。东皋主人博尔都问亭氏藏识。”石涛题长诗后跋:“余于山水树石花卉神像虫鱼无不摹写,至于人物,不敢辄作也。数年来得东皋博氏收藏人物甚富。皆系周昉、赵吴兴、仇实父所写。余得领略其神采风度,则俨然如生也。今将军亦以宫幃索摹,不敢方命,依样写成,邮寄京师。复为当代公卿题咏。余何当得也。越数年,复寄来索余觅良工装潢,并索再题。是以赘此始末也。奉上问亭先生。靖江后人大涤子阿长拜手跋。”此跋未署年月,当亦是年所书。卷后尚有巴慰祖以八分书写歛人胡赓善一跋。此卷辗转流传,于民国十四年乙丑(1925)为歛人程龄孙源铨所有,得以著录于《石涛题画录》,现又不知所踪,不知是否存世?

4. 《仿南宋明皇出游图》

《仿南宋明皇出游图》结构上仍然采用中国古代山水画常用的三段式构图,近景为巨石

古木,中景为一座雄伟的山峰;作为配景的是左右两侧两座山峰,半露山头。远景则数座山峰高高耸立,墨色由浓及淡,直至画面上方主峰背后几座隐隐约约的山峰耸立云端。三段式的山谷布局营造出浑融阔大的万里山川,山川之间杂树丛生,一条“之”字形的山路时隐时现,从左上蜿蜒至右中,复至左下。右边中间的山路旁边,古木掩映之下,有茅椽数间,芭蕉数株,象征着散布于万里山川之中的村落或驿站;同时,数株芭蕉也为我们点明其所绘之景是地理位置偏南、位于秦岭以南通往蜀中的山道;加强这一印象的是近景处横架于急湍之上的小桥。一行人马从右侧的巨石背后向左下延伸,人物皆着唐装,身背行囊,或前视,或后顾,无不匆匆急行。左下方众人簇拥之中,一人端坐于白马之上,神态颇有威严之气,一人弯腰低首拜谒于马前,左手后指,似在向此人陈述。



石涛 自写种松小照卷 纸本设色 40.2×170.4cm
台北故宫博物院藏

端坐于马上的威严长者就是狼狈逃于蜀中的唐明皇(玄宗),而拜谒于马前的大概是前来迎谒的剑南西道地方官员。

题写在画面右上方的长诗,就是这种绘画目的的真实表达。诗云:“开元御极垂衣裳,登三咸五陵羲皇。白环重译银瓮幽,卜夜遨游乐

未央。香车斗风秦与虢，罗帕覆鞍真乘黄。赭袍错落缀北斗，步辇优游衔镂觞。宁王玉笛上霄汉，御路华光争月光。君臣玩狎乐莫比，清禁喜闻宫漏长。若令姚宋坐庙堂，袖中陈疏神扬扬。万里桥边行幸处，后世龟鉴怀包桑。”诗后跋：“白燕堂主所藏《明皇出游图》，南宋名绘神品也。漫临于耕心草堂。清湘老人大涤子若极漫识。”钤“少年苦瓜”“靖江后人”印。画面左上角还有一段补款：“歌吹开元曲，铅华天宝状。苑风翠袖冷，宫露赭袍光。闰闼连闾阖，驂骝从驪驪。千门还欲晓，九陌乍闻香。大涤子再书。”下钤“零丁老人”、“东涂西抹”、“耕心草堂”印。款题明确告诉我们，这幅《明皇出游图》也是石涛晚年居于扬州时期北京白燕堂博尔都订单。

三、几幅与他人合作的肖像画作品

1. 《自写种松小照卷》

《清湘老人书画编年》影印《自写种松小照》卷，为罗家伦旧藏，今归台北故宫博物院。图中段，自写像的右上方题五律一首：“双幢悬冷涧，黄蘗古迹踪。火劫千间厦，烟荒四壁峰。夜来曾入定，岁久或闻钟。且自偕兄隐，栖栖学种松。”款署：“时甲寅冬月，清湘石涛济自题于昭亭之双幢下。”画面有多人题跋，同时代友人有戴本孝、苏辟、王概、汪士茂、语山祖琳、汤燕生等。后有罗家伦于1962年2月10日写的长跋：“是卷之画像部分，曾有翁覃溪方纲属罗两峰聘临摹一段，上盖罗聘小章，装于其所藏石涛所书道德经册页之前，久归张岳军先生藏篋。”再跋：“又曾见张善孖先生藏石涛山水画册，前亦冠以此像。上书石涛种松图，甲寅冬自写。戊午冬，朱野云为墨卿临。未有伊墨卿楷书一行，曰：野云赠予此册，因借翁学士所藏自写小像，属模册端。嘉庆三年十二月二十二日，默庵伊秉绶记。”又跋：“二者相较，罗本实胜于朱，惟两者均略去石涛原本前后景物之部署，尤以略去一幼僧与一巨猿抬秧一束，来供石师手植之情景，为画中极富奇想者，最为可惜。是

岂可任其册页篇幅有以限之耶？又两峰本上石涛倚一大松，且傍修竹一竿。野云本则并此而无之。从此可见其辗转临摹，有失传真之迹象。”从罗家伦的长跋我们知道，石涛自写种松小像有罗两峰和朱野云两个摹本，由于临者所需，都与原本有别。款署甲寅（1674），康熙十三年，石涛33岁，与上海博物馆藏的《水墨观音像》作于同年，我们虽在石涛另一张作品款署上看到：“昔甲寅（1674）



避兵柏规山之仙人台”，洪正治画像石涛补景长卷 纸本设色 36×175.8cm 美国普林斯顿大学艺术博物馆藏

步入中年的石涛居宣城，参与广教寺的修复工作，生活基本稳定。南方的社会精英们，尽管对前朝怀有乡愁般的思恋，但已与南方的乱军采取不合作的态度，较务实的面对现实，期待社会的稳定。《自写种松小照卷》正是创作于这年冬天，作品画面安详，从画面安坐的人物精细的描绘和画面配景戏剧性的布置，以及五官明暗烘染适度，似出于职业肖像画家之手，亦不失为研究石涛人物画创作的重要作品^[12]。

2. 《吴与桥像》

现藏故宫博物院《吴与桥像》是石涛与当时扬州一带（镇江）肖像画家蒋恒合作的作品，蒋恒1698年为像主吴与桥画完肖像后，款署：

“云阳蒋恒写”。石涛补景并题古风一首，款署：“南高年世兄道引笑正。清湘大涤子济。”均未署年款，从方熊的序可以知道，此卷作于戊寅（1698）康熙三十七年。石涛把蒋恒画的年轻人安置在休闲的自然环境中，赋予文人隐士的角色，以凸显邀请画像的吴与桥个人期待的道德追求。

3. 《洪正治像》

美国普林斯顿大学艺术博物馆藏《洪正治画像石涛补景长卷》，大风堂旧藏。画幅右侧有石涛题识：“蒋自清奇美少年，手持彤管挥云烟。有时为客开生面，丰神毛骨俱凛然。咳华洪子最潇洒，腰横古剑瞩长天。目穷万里将安极，望古凭今心自得。我偶披图一见之，为君补此岩岩石。徘徊四顾岂徒然，相对何人不相识。丙戌冬日，清湘遗人大涤子极。”丙戌（1706），康熙四十五年，是石涛居扬州。从此图款识“蒋自清奇美少年，手持彤管挥云烟”句，知道《洪正治像》的作者是一位蒋姓的年轻写真画家，而北京故宫博物院藏的《吴与桥像》为“云阳蒋恒写”，这个为洪咳华写真的“蒋子”或是蒋恒，亦未可知。《海外中国名画精选 6·清代》中把这位合作者推测为《传神会要》的作者蒋骥，甚为牵强。像主洪咳华为石涛晚年的学生，居扬州的歙人，关系密切，作为前辈画家的石涛与年轻的肖像画家合作，肯定占主导地位。明清肖像画，一部分是民间祭祖，另一部分是有身份的家族留影传至后人，还有就是文人雅玩，表达现实不可能达到的内心诉求；清初遗民往往在画像中穿明朝服饰，以表达对前朝的怀念；或把自己放置在远离客居之地故乡的山水，以表达对故园乡亲的思恋。石涛补景的《洪正治像》大抵是这样的作品。

四、与扬州画派诸家的一点具体瓜葛

潘天寿先生曾在《中国绘画史》上说，八大开江西，石涛开扬州画风。^[13]

《扬州画舫录》卷四载：“高翔，字凤冈，号

西唐，江都人，工诗话。与僧石涛为友，石涛死，西唐每岁春扫其墓，至死弗辍。”^[14]石涛逝于丁亥（1707），康熙四十六年，高翔 20 岁。闵华《澄秋阁集》卷二载《题石涛和尚自画墓门图》诗有“可怜一石春前酒，剩有诗人过墓门。”^[15]句，石涛有：“谁将一石春前酒，漫洒孤山雪后坟”句，诗注：“诗人高西唐，独敦友谊，至今尤为之扫墓。”石涛之逝距闵华雍正十一年作诗，已有二十七八年，友谊如此，千古咏叹。

吴省庵《名人手札》甲集有金农致疵客札：“石涛僧所画像册，遇赏音否？比邻何氏物，议价四金，颇可珍。如无人，则交还原处耳。”^[16]。此札直接涉及石涛的画像册，后人对石涛的评论，大多是山水花鸟以及笔墨，具体到人物尤为罕见。

“扬州八怪”诸家对石涛的评论颇多，散见诸家诗文题画中，但评论石公人物可谓鲜见，《清



罗聘 醉钟馗图
纸本设色 98.4×38.3cm
上海博物馆藏

湘老人题记》附录诸家题诗中有汪士慎《应夫藏石公所画班姬小像》诗：“空钩人物称能事，前有龙眠今有济。一画成形众画随，心手宁为笔墨使？何事貌此班惠姬，淡扫蛾眉对文字。美好丰容儒者度，缟衣大带仙人致。汉书未竟班固摧，踵成汉纪斯人为。天子尊之国后重，一篇

女诚千秋垂。石公石公好怀抱，搦毫爱写非常姿。今日秋晖张素壁，香温茶熟频来窥。”^[17]汪士慎题咏的这幅石涛人物画《班姬小像》，不见著录。倒是广州博物馆藏汪士慎《水边罗汉》款署：“镜中之影，水中之月，运过山头，狮子出窟。清湘老人曾有此幅，近人偶一摹写，以博明眼一笑。”画幅中一罗汉，两手搭膝，睨视着水中的月亮，坡岸烟雾缭绕，拖泥带水，弥漫着石涛般疏野之气。人物造型是明清人物画中常见的图式，款署明确表达源于石涛的师法关系。

现藏上海博物馆罗聘的《醉钟馗图》，钟馗倚松，醉态酣然，松竹坡石笔精墨妙，一派细笔石涛手段，人物墨线如微风中柳丝，连绵不绝，乍聚乍散，顿挫委婉。须髯排线，线疏气密，根根有序。鞋帽墨线略重，后施淡墨，沉着饱满。再让我们回过去看上海博物馆藏石涛中年作品《钟馗图》，特别是主题须髯五官和几竿新篁，笔情墨意如出一辙，石涛作品背景的墨梅和罗聘作品背景的苍松，以及人物衣帽，也即石涛的粗笔细笔之分。笔墨渊源，清湘一脉。

现存石涛赠高翔《隶书轴》：“书画图章本一体，精雄老丑贵传神。秦汉相形新出古，今人作意古从新。灵幻只教逼造化，急就草创留天真。非云事迹代不精，收藏鉴赏谁其人。只有黄金不变色，磊盘珠玉生尘埃。凤冈、凤冈，向来铁笔许何程。安得闽石千百换，与君凿开混沌仍人嗔。凤冈高世兄以印章见赠，书谢博笑。清湘遗人大涤子草。”款下钤：“伴个溪”、“大涤子”、“大本堂若极”、“清湘遗人”印。引首印为“痴绝”。从这帧书法也可以知道石涛开扬州一派，除上述罗聘《醉钟馗图》具体图式技法的沿袭外，更多是开一派风气的美学遗产。

从李麟的《大涤子传》看，石涛在武昌接受绘画启蒙约十岁左右，始于1651年前后^[18]。1667年在皖南画《十六阿罗应真图卷》的时候，个人风格已经形成，从这卷《十六阿罗应真图卷》和同时期的山水来看，石涛受到同时代“新

安画派”前辈程嘉燧（1565–1643）、弘仁（1610–1663）和梅清（1623–1697）的影响，形成石涛式的渴笔风格。在现存的《十六阿罗应真图卷》上梅清的题跋：“白描圣手，首善龙眠。生平所见多贋本，非真本也”，并有题诗“既具龙眠奇，复擅虎头赏”赠石涛和李麟《大涤子传》上称这位宣城的画坛前辈以“前有龙眠”印相赠，以及后来石涛题明人陈良璧《罗汉卷》上题跋：“山水林木皆以篆隶法成之，须发肉色，余又岂肯落他龙眠窠臼中耶？”可以看出石涛这时期基本成熟的白描风格、用笔追求，以及审美定位。但从梅清的题跋上来看明末清初最富有民间书画收藏的皖南已经看不到北宋龙眠真迹，从弘仁的诗上^[19]我们也知道，元人倪瓒的画作已经凤毛麟角，何况北宋龙眠。这个偏寓皖南的游方僧人石涛，肯定没条件像董其昌和四王那样遍览古代名迹。正如陈洪绶的好友周亮工在他的《读画录》^[20]里记载，章侯在杭州府学看到龙眠的《七十二贤》石刻才得古法，那么比老莲还晚的石涛更没有机会看到李龙眠的真迹。石涛的人物画学习，也仅仅通过晚明流行的诸如吴彬（约活动于1583–1626）、陈洪绶（1599–1652）、丁云鹏（约1584–1638）等人物画图式和那个时期流行的徽州木板插图，借助自己天才的书法修养去追寻龙眠的足迹^[21]。石涛的人物画创作如山水画创作一样，由于生活重心的迁移，有宣城为核心的皖南阶段，作为黄蘖宗的禅师，专心修佛之余，结交当地硕儒，参加地方诗社，画《十六阿罗应真图卷》、《观音像》等与佛教有关的人物画；有南京一枝阁阶段，南京前朝帝都，名士云集，已有成熟的绘画面貌和诗名的石涛，参与期间，扩大视野，画有《钟馗图》等；中年的北上在博尔都等王公大臣的帮助下，虽没有谋得出发前设想的名声，但让他借机遍览了历代名画，与宫廷画家看法趋异的情况下，另觅知音^[22]，别开生面，肯定了自己以前的追求。晚年扬州的大涤堂更是职业画



石涛 香在梅花

家阶段,为了谋生和交游,大量的绘画订单,更落实了自己的艺术想法和娴熟的技法。这时期有表现自己文人情怀的《西园雅集》,宣泄自己思想感情的《渔翁》和《大涤子自写睡牛图》,也有大量介于友情和商业目的之间的订单《临仇英仿周昉百美图》等临仿之作和与肖像画家合作写真作品。

故宫博物院的杨新先生在《论晚明绘画》^[23]中提到:“明末画坛流派纷争,主要是山水画兼及花鸟,至于人物画,多数文人不能为,董其昌用自己不能画人物画引以为恨,未知是否饰词。文人画家不能画人物,自有其先天不足,盖人物难工,非夙有训练者,不能曲尽其形态,而文人画家鄙薄画工,也无意于人物画创作,故有明一代文人画家,善画人物者寥寥。至晚明时代,出现了几位人物画大画家,使明代绘画补上了光辉的一页。”^[24]杨新先生讲的几位人物画大家就是参与徽州木板绘画的丁

云鹏、以绘罗汉名世的吴彬、最富文人画精神的人物画家陈洪绶,以及崔子忠。而这四位被高居翰誉为“晚明人物画复兴”^[25]的圣手,在以文人画为主线的美术史表达中,仅仅陈洪绶的特殊成就与明清传统文人的猎奇好古之风,使他显露在后代研究者不可遮蔽的视域。

在照相机传入中国之前,承载写真功用的肖像画,在文人画审美成为主流的元明清时期,已经失去唐顾恺之《洛神赋》的抒情和南唐顾闳中写实绘画的鸿篇巨制,仅存毛延寿为王昭君写真的实用地位。对“吴带当风,曹衣出水”人物画品评的谢赫“六法”,已转嫁成为山水画的品读要求。从元代颜辉、王绎到明代曾鲸的“波臣画派”,传移摹写俨然如生,虽深入江南富庶人家的门户,也常展玩文人案头,但被重视的仍是写照的功用和工匠般的技巧,肖像画家大多出生庶门,并非皆如文人画家般能诗善画,这也是被边缘化的另一个原因。在曾鲸去世40年后,黄宗羲《题张子游卷》感慨:“耆旧凋零,海内之艺苑方伎,一切不如昔日,不特传影为然也。波臣弟子今亦寥寥,如子游者,宁不可贵重哉。”^[26]黄宗羲的感慨或许是一面之词,肖像画家的人才在人们留影传真的要求下人才辈出,甚至远播东瀛,日本黄蘖宗绘画就是波臣支流。也让肖像画家的作品中上有王公贵胄历代先贤,下到市井百姓,但肖像画重技的现实总在文人案头展玩纪念之外,以不能画人物画为饰,不择一词。石涛的努力是由于他全面的文化素养和超凡的天资学力,又让人物画回到了文人画要求的宣情表意释怀的审美范畴。

晚明在中国文化史上是一个特殊的时期,思想会出现李贽、傅山等不同的人,绘画会出现“青藤白阳”,书法如王铎、傅山等晚明书风,以及人物画的吴彬、陈洪绶,特别像徐文长这样的狂飙分子,仍然会被文人士大夫接受,都是晚明文人“猎奇尚古”之风^[27]营建的审美品

味,鼓励着董其昌、四王之外“新安画派”和石涛的艺术探索,使石涛的人物画创作,成为晚明人物画复兴之后到“扬州画派”金农、罗聘、汪士慎、黄慎、闵贞的人物画创作之间一位承上启下的人物。正如潘天寿先生所说,石涛“承徐渭写意之长,运以天姿学力,独辟蹊径”,^[28]并开扬州一派之先河^[29]。

(作者为中国美术学院美术教育系讲师)

注释:

- [1] 转引自汪世清《石涛诗录》,河北教育出版社,2006年。
- [2] 美国普林斯顿大学艺术博物馆藏石涛《兰竹石轴》,题识中提到:“余往时请教武昌夜泊山陈贞庵先生,学兰竹”。陈贞庵,名一道,字念曾,湖广江夏人,顺治丁亥进士,初为河南孟县令,后调浙江严州府照磨,两任之间大约是顺治癸巳到戊戌期间,家居武昌。“画精兰竹,人珍之如夏仲昭”。时石涛12至17岁之间,曾从陈贞庵学画兰竹。
- [3] 汪世清《石涛诗录》,河北教育出版社,2006年,第169页。
- [4] 梅清《天延阁删后诗》卷十二,转引自汪世清《石涛诗录》,河北教育出版社,2005年,第354页。
- [5] 汪世清《石涛诗录》,河北教育出版社,2006年,第43页。
- [6] 汪世清《石涛诗录》,河北教育出版社,2006年4月第一版,第43页。
- [7] 汪世清《石涛诗录》,河北教育出版社,2006年4月第一版,第44页。
- [8] 汪世清《石涛诗录》,河北教育出版社,2006年,第11页。汪世清先生考证为“无纪年,已称大涂子,当为康熙丁丑(1697年)或时年以后的作品”。
- [9] 孙世昌《石涛艺术世界》,辽宁美术出版社,2002年,第105页。
- [10] 汪世清《石涛诗录》,河北教育出版社,2006年,第42页。
- [11] 傅抱石《大涂子题画诗跋校补》,上海辞书出版社,2006年,第188-189页。
- [12] (美)乔迅著,邱士华、刘宇珍等译《石涛:清代中国的绘画与现代性》,北京三联书店2010年,第115页。
- [13] 潘天寿《中国绘画史》,上海人民美术出版社,1983年,第256页。
- [14] 李斗《扬州画舫录》,中华书局1960年,第92页。
- [15] 汪世清《石涛诗录》,河北教育出版社,2006年,第387页。
- [16] 张郁明编《金农年谱》,载《朵云》1989年第2期,上海书画出版社,1989年,第64页。
- [17] 汪世清《石涛诗录》,河北教育出版社,2006年,第386页。
- [18] 与注3同。
- [19] 薛翔《新安画派》引弘仁诗“迂翁笔墨予家宝,岁岁焚香供作师。”吉林美术出版社,2003年。见第164页。
- [20] 周亮工《读画录》“章侯儿时学画,便不规形似,渡江榻杭州府,学龙眼《七十二贤石刻》”,上海美术出版社,1963年,第11页。
- [21] 此段观点受方闻《心印——中国书画风格与结构分析研究》“石涛:归于一画”观点启发。见陕西人民美术出版社,2004年,第222页。
- [22] 天津张霁写长诗支持石涛:“石公奇士非画士,惟奇始能得画理。理中有法人不知,茫茫元气一圈子。”转引自崔锦《石涛北行及其津门交游考》,《美术史论》,1985年第1期,第33-38页。
- [23] 杨新《论晚明绘画》,见《中国美术五千年》第一卷绘画编(上),人民美术出版社、上海人民美术出版社、文物出版社、中国建筑工业出版社、上海书画出版社联合出版1991年,第416页。
- [24] 同上,第439页。
- [25] (美)高居翰《山外山——晚明绘画(1570~1644)》,上海书画出版社,2003年,第181页。
- [26] 黄宗羲《南雷集》之《吾悔集》卷二《题张子游卷》。四部丛刊初编本。
- [27] 白谦慎《傅山的世界》,北京三联书店出版社,2006年,第14页。
- [28] 潘天寿《中国绘画史》,上海人民美术出版社,1983年,第256页。
- [29] 同21。

旧题弘仁《黄山图册》归属考

□朱伟

在1984年安徽举行的“黄山画派国际学术研讨会”上,来自美国的高居翰教授对现藏于北京故宫博物院,钤有“弘仁”印的六十幅《黄山图册》提出了疑问(即《论弘仁〈黄山图册〉的归属》)。^[1]高居翰先生通过对绘画风格详细对比和分析后,认为“《黄山图册》是弘仁同时代的年事稍长的画家萧云从的作品”,此观点立即引起了学界的广泛讨论。直到现在,虽然各家所据不同,但大致可分为两种观点:一、高居翰认为是萧云从临摹弘仁的作品;二、徐邦达等国内学者仍认定是弘仁的作品。现在我将这两种不同的观点再作分析,并说说自己的一些浅见,请大方之家不吝赐教。

一、高居翰“萧云从说”的依据

北京故宫博物院所藏钤有“弘仁”印的《黄山图册》,共计六十开,纸本,或设色或水墨。每开约21.4厘米×18.4厘米不等。每图钤有一方“弘仁”圆形朱文印,并多以隶书注一地名,如狮子林、卧龙松、光明顶等。共八册,每册题签“浙江道人黄山图”。其中一册为萧云从、程邃、唐允甲、查士标、杨自发、汪滋穗、饶璟、汪家珍的题跋,经多方鉴定,对这几家题跋并没有任何的争议。在高居翰先生未提出关于《黄山图册》的归属问题之前,此图册一直以来都被认

定是弘仁的作品。而高氏之所以对《黄山图册》的作者提出质疑,主要从以下几个方面进行比对考察:

首先,对《黄山图册》上的弘仁印章进行了比对研究。高居翰认为:“《黄山图册》上的印章,……在弘仁的任何作品里从未发现过。且字的线条仅稍带弧形,不足以与印章的圆形融洽一致。何况,弘仁在每幅册页上都盖同一印章的情况,在他处也从未见过。在每页上盖了章而无题款甚至不见署名的例子更加未曾有过。”^[2]其实,“弘仁”朱文圆形印章不止一方,仅收录在《中国书画家印鉴款识》里的“弘仁”圆形印就有六方之多。但的确未见《黄山图册》上的“弘仁”印章在其他作品上使用过,这不能不说是一个让人困惑的问题。

其次,对《黄山图册》的绘画风格进行分析研究。这也是高氏认定《黄山图册》为萧云从作品的重



《黄山图册》所钤弘仁印



《中国书画家印鉴款识》著录弘仁圆形印

要依据之一,并举例称:“如《莲花庵》一页,山峦险峻,烟云缭绕,山体系用米点皴,这种画法称为‘米家法’。据我所知,弘仁从不这样描绘山峦,这与他画风的整体趋势是不一致。相反,萧云从则多次使用过‘米家法’,如作于1663年,现藏北京故宫博物院的手卷。”^[9]高居翰又对《黄山图册》上的树木和人物做了极为细致的分析,最终认定这些都不是弘仁使用的绘画技法,而是萧云从的典型风格。由此高氏认为:“弘仁所使用的传统手法,除了吸收倪瓚与黄公望的以外就有限得很,相比之下,萧云从却经常遵循前人笔法,使他的风格明显地在其不同画幅、甚至同一手卷的不同部分都在变化。”^[10]从高居翰的分析手段来看,给出的答案似乎不无道理。但是,从文献与风格分析相结合的角度再做研究后发现,高居翰先生将《黄山图册》归属于萧云从的作品或许还值得商榷。理由如下:

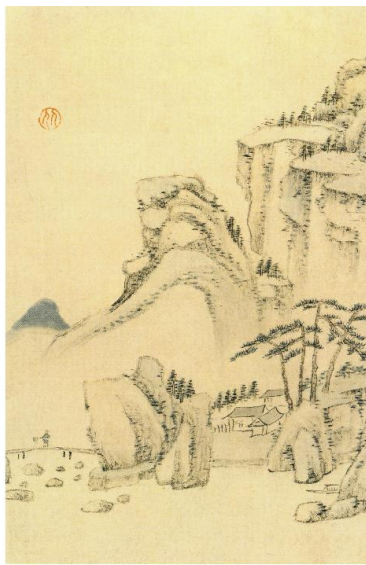
(一)弘仁并非仅取法一家,焉知未习“米家山水”。如《康熙歙县志·弘仁传》称其:“行书入鲁公之室,楷法倪瓚,画则不名一家。”^[11]另外,冯仙湜等人编撰的《图绘宝鉴续纂》亦称:“僧浙江,……善画山水,初师宋人,及为僧,其画悉变为元人一派。于倪黄两家,尤其擅场也。”^[12]汪世清先生在此条注释中称:“冯仙湜,字沚鉴,康熙时人,去浙江未远。此书非出于一人之手。但言浙江画由宋入元,当时人之评述如此,足资参考。”^[13]而且,弘仁曾作《宋人画意图册》,并在其款中曰:“壬寅春三月既望,仿宋人画意。”^[14]由此可知弘仁常取法于宋人,故不能说“弘仁所使用的传统手法,除了吸收倪瓚与黄公望的以外就有限得很”。

关于弘仁是否习过米家山水,是否使用“米家法”作画?其实在相关文献中多有记载。如现藏安徽省博物馆的弘仁《晓江风便图卷》中有程守一段题跋称:“忆渐公作米家云山,自蜀冈寄余海上,抑何无山无水之地,能使我两

人登高顿恐若此。”^[15]程守(1619-1689),字非二,号蚀庵,歙县郡城人,曾为弘仁作《故大师渐公碑》。据王泰徵在《浙江和尚传》中称:“乌聊既定之明年,师有友程子守者,师所订石交也。”^[16]可知程守与弘仁交往甚密,所云“渐公作米家云山”应无疑义。又如,邵松年在《澄兰室古缘萃录》中著录弘仁《丰溪山水册·第八开水墨》时称:“峰峦起伏,气云环绕;远岸人家,烟树一片;风帆如驶,有米老笔意。”^[17]杨翰在《归石轩画谈》中称:“家叔通最爱浙江画,曾得一卷改为横看。后又得一幅更觉奇妙。主山作峭石方顶凌空挺立如拄笏然;左加坡陀石上仍有峭峰。下倚山楼冷僻可以避世;右点远山却用米家意空灵似有云气。”^[18]另外,现藏于天津艺术博物馆的《浙江僧山水册》,共八幅,其中一幅山水即是用的“米家法”。以上都是弘仁运用“米家法”作画的佐证,高居翰说弘仁从不使用“米家法”描绘山峦,显然失察。

(二)萧云从(1596-1673)与弘仁是同一时期的画家,并在同一区域里俩人都有着开创性的影响。如:萧云从是新安画派支流姑熟派创始人;弘仁则是新安画派的奠基人,与查士标、孙逸、汪之瑞被称为清初“新安四大家”。而且弘仁早期学画时曾师从过萧云从,因此,如果在绘画上与萧云从有相似之处也是可以理解的。而以萧云从当时的影响,假设真的临摹弘仁作品则很不寻常,若再加盖仿制弘仁的印章和自己的题跋则已经超越了一般意义上的临摹,实在也让人无法理解。那是否为后人在萧云从的仿品上加盖了仿制的弘仁印章并移置了查士标等人的题跋呢?这种可能性似乎不是很大,因为,萧云从在当时画坛的地位和其画的价值都不低于弘仁,没有必要以此而弄巧成拙。

(三)按吴瞻泰《题雪庄黄山图》所言:“梅花老衲浙江画得倪迂之神,松圆老人亟称之。自入黄山后,笔墨大进。时作黄山图六十幅,脱



萧云从 山水册页(选四) 纸本设色 故宫博物院藏

去畦町,潇洒出群,今弄一友人家,不可得见。”^[13]萧云从在《黄山图册》上的题跋亦称:“乃师归故里,结庵莲花峰下,烟云变幻,寝食于兹,胸怀浩乐。因取山中诸名胜,制为小册。”可知弘仁作《黄山图册》的时间当在出家之后,并且是再次回到黄山以后创作的。再按汪世清《新安画派的渊源》中称:“他(弘仁)在顺治辛卯(1654)由闽北返,遍来往于南京与芜湖之间。直到顺治丙申(1656)春才回到故里歙县。从丙申到癸卯前后八年,他的大部分时间都是在歙度过。在这八年中,他每年必游黄山,‘举三十

六峰之一松一石,无不贮其胸腹中。’”^[14]也就是说弘仁的《黄山图册》最有可能是在这八年中创作完成的。再根据萧云从在《黄山图册》上的题跋称:“钟山梅下七十老人萧云从题于无闷斋。”可知萧氏此跋当作于康熙乙巳(1665)。而这一时期之后的萧云从的“山水册页”与《黄山图册》在绘画风格上有很明显的不同。如萧云从作于康熙丙午(1666)的《山水册页》,其用笔遒劲古拙,酣畅淋漓。所画松树之叶多为寥寥数笔,笔简意赅。此外,若将《黄山图册》与弘仁晚年的绘画风格进行了对比,也会发现有很明显的区别,如《黄山图册》的松树画法较显单调,缺乏变化;其用笔较显稚嫩,缺乏厚重。因此,《黄山图册》的作者或许另有其人。

此外,高居翰曾在纽约画廊见过弘仁创作的《黄山风景册》中的两幅作品,并认为这两幅是弘仁的真迹。理由是从绘画风格上对比分析符合弘仁的绘画特点,并且画上所用印章也是弘仁的常用印。以《黄山风景册》中的两幅画作为鉴别《黄山图册》归属问题的有力参考依据,高居翰更加确定《黄山图册》非出自弘仁之手。由于未曾见到这两幅作品及其详细描述,故不能作深入的探讨。不过需要注意的是有关弘仁“黄山图册”的记载不下三册,一册是有萧云从、程邃、唐允甲等人题跋的(为六十幅);另一册是汪于鼎收藏的(为五十幅);还有一册是被关冕钧误认为是石溪之作的(为八幅,又称《石门八景册》,分别绘有石门、仙桥、松谷、丹井、香溪、鹤岭、海子、皮篷)。而汪于鼎收藏的五十幅《黄山图册》早

已下落不明,只有存目。

二、徐邦达“弘仁说”的依据

西方美术史学注重风格学、考古学等研究方法综合运用,自上世纪30年代随着滕固、傅抱石等人的留学归来,西方的研究方法即开始影响中国学者的研究方式。薛永年先生曾说:“由于西学的引进,学堂的兴办,面向公众的艺术博物馆的出现,出版机构中美术部门的设立,特别是新文化运动的展开,新史学(含考古学)、新美术的兴起,既造就了若干吸收西学并任教于美术校科的美术史作者,又开辟了美术史研究的新方向。”^[19]当代治美术史之所以有如此崭新的面目,的确是受到了西方研究方法的很多启示。但是接受其方法未必承其结果,这也许是东西文化存有差异的缘故。如高居翰关于《黄山图册》的归属问题,国内许多学者即不接受其观点,仍认定是弘仁的作品。如徐邦达即是从“正”、“变”两方面提出了不同看法。

(一)所谓“正”是指依靠笔法和印章做出判断。徐邦达认为:“第一,从笔法上看,基本上和其它所有他的作品一致,秀中带苍,笔干而不枯,简洁高妙,一时学他的人如江注、姚宋、祝昌等人,在笔法上比较,则江嫩弱、姚浮躁、祝刻板,艺术水平高下悬殊,可见渐师技艺的高深,非他人可及。(中略)第二,印章刻得精整(当然不是如此即为真迹),色泽油、朱沉着,亦非后世伪造之物。”^[19]据上文所提到《黄山图册》与弘仁晚年的绘画风格差别明显,如查士标在题跋中所称:“渐公画入武夷而一变,归黄山益奇。”^[17]则弘仁创作的《黄山图册》的用笔当不如此。因为,在弘仁入武夷之前主要取法于宋人及“元季四家”;当弘仁到武夷遁入空门后专学黄、倪二人,画法开始疏简;自弘仁北返歙地,常游于黄山,其画亦变得淡雅松秀,萧散超逸。弘仁的好友吴之祿在《叔念武氏传》中称:“渐公岁一游黄山,举三十六峰之一松一石,无不贮其胸腹中,而其画遂与倪迂继响。”^[18]

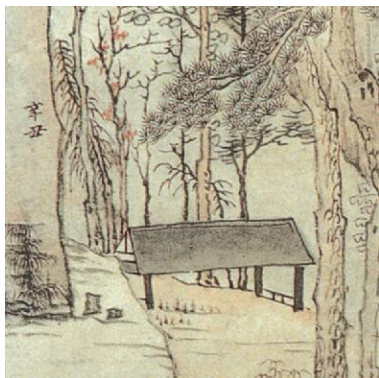
另外,石涛在《弘仁晓江风便图》的题跋中称:“笔墨高秀,自云林之后罕传;渐公得之一变。后诸公实学云林,而实是渐公一脉。公游黄山最久,故得黄山之真性情也。即一木一石,皆黄山本色,丰骨冷然生活。”^[19]然观而而而《黄山图册》的用笔虽枯涩苍老,但缺少秀润淡雅之气。与查士标、吴之祿、石涛所称的“归黄山益奇”、“倪迂继响”、“笔墨高秀,自云林之后罕传”的评价相去甚远。

(二)所谓“变”是指一个人的作品不可能一生永久不变。徐邦达认为“变”的各种不同的原因是:一、早年和晚年之变;二、工具(主要是笔、纸)不同变化;三、作画时心情好坏之变,还有其他特殊情况也会发生变化。因此,徐邦达认为生纸、小笔是促使此图“变”的原因。^[20]后来很多研究者根据徐邦达“变”的论点“推波助澜”,有认为《黄山图册》是弘仁的代表作,也有认为是弘仁早期的作品,或是弘仁的写生作品。但如果是弘仁的早期作品,则在他未出家之前不能使用“弘仁”、“渐江”之类的印章:如弘仁作于甲戌(1634)的《山水扇页》、己卯(1639)的《新安五家冈陵图合卷》的落款署名都是“江韬”。^[21]因此,如果《黄山图册》是弘仁早期的作品却加盖晚年才使用的印章,岂不是画蛇添足了。再从绘画的精细程度来看也不应是写生的作品,更不可能是弘仁的代表之作了。至于徐邦达所认为“生纸、小笔是促使此图‘变’的原因”也十分值得商榷,因为不同的书画家都会根据自己的风格对笔、墨和纸有着特殊的要求和习惯。再者,弘仁创作六十幅《黄山图册》绝非一日能够完成,又怎么会受到笔和纸的限制呢!除非《黄山图册》的绘画风格是弘仁刻意追求,但这很不符合其晚年的绘画习惯。

除此之外,另一位鉴赏家谢稚柳先生也曾鉴定过弘仁的《黄山图册》。劳继雄记录了谢稚柳在当时的鉴定结论:“是真的,但是浙江作品



弘仁 林泉春暮图(局部)



弘仁 黄山图(局部)



弘仁 黄海松石图(局部)



弘仁 松溪石壁图(局部)

中最差的,它有萧云从的派头,高居翰也有说得对的地方,与江注相比也有不同之处,但气格绝对不同。徐邦达说是变体,也不对。这类画本来就是渐江的风格,他学倪也有黄的形体,为何这样坏?看来是纸的关系。高居翰目的也是研究……关键他看不懂画的本身,只是抓到一些外形,至于设色问题不是主要的。”^[22]劳继雄还加了一句按语:“高居翰是美国研究中国画的专家,著述颇多,但由于研究的角度不同,往往偏差颇大。”^[23]

虽然谢稚柳的鉴定结果与徐邦达并无不同,但从两人的鉴定细节来看还是存有一些“分歧”。另外,我们通过高居翰和徐邦达、谢稚柳对《黄山图册》归属问题的不同结论,可以发现彼此鉴定方法的区别之处。只是,由于以上几家的鉴定结果仍存有让人困惑不解的地方。因此,笔者试图寻找多种资料以求探索《黄山

图册》的作者究竟是谁?

三、关于《黄山图册》归属问题的一些浅见

(一)《黄山图册》的作者不是弘仁的理由

弘仁(1610-1664)明末诸生,明亡后出家为僧,号浙江、无智,人称梅花古衲。俗姓江,名韬,字六奇(一作亦奇,大奇),安徽歙县人。工诗文书法,善山水,著有《画偈》。其初学宋人,晚法倪瓒,尤好绘黄山松石。画史上称弘仁、髡残、石涛、八大为画坛“四僧”。张庚《国朝画征录》称:“新安画多宗清閤(倪瓒)法者,盖渐师道先路也。”^[24]在《浦山论画》中又称:“新安自渐师以云林见长,人多趋之,不失之结,即失之疏,是亦一派也。”^[25]由此

可见弘仁影响一斑及其绘画之基本特色。

弘仁作为“新安派”代表人物,在当时的影响不言而喻,因此伪造其画者屡见不鲜。然笔者之所以认为《黄山图册》的作者不是弘仁,而另有其人的原因主要是基于以下几点:

1.在《黄山图册》的每幅画上都题写着景点名称,且多为隶书,偶用篆书。而弘仁的画作题款多为行、楷两种书体。如现藏于纳尔逊·艾金斯博物馆的弘仁《山水册》,共八幅,在每幅之上标注的名称——“松、

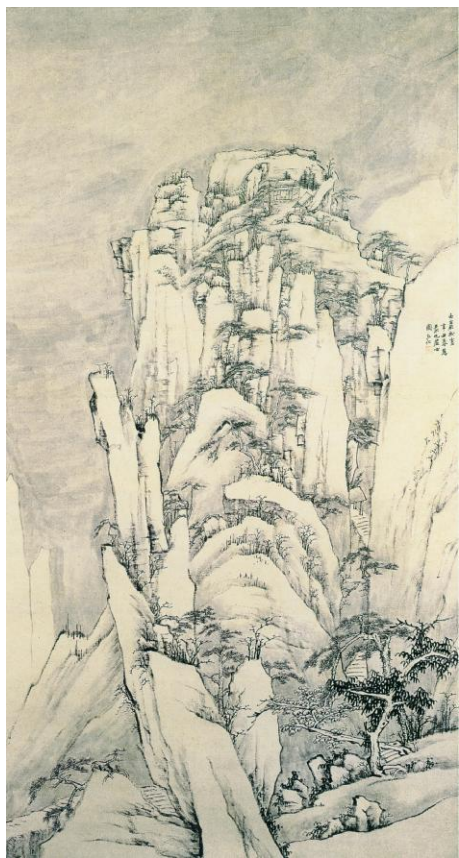


弘仁 天都峰(局部)

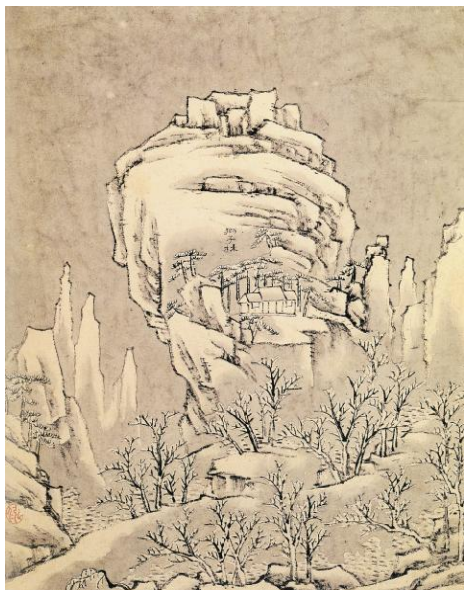
涧、泉、池、岩、

石、壁、岗”即为楷书。另外，弘仁还习惯在画中的山石之上题写干支纪年，也只有楷书和篆书两种字体。如《天都峰图》上的“庚子”（篆书）、《松溪石壁图》上的“丙申”（篆书）、《林泉春暮图》中的“己亥”（楷书）等，未见在《黄山图册》以外的画上使用隶书题款的现象。

2. 弘仁绘画用笔为倪瓒独特的折带皴，若淡若疏，骨力内蕴；墨色滋润，浓淡相宜，不染



弘仁 西岩松雪图



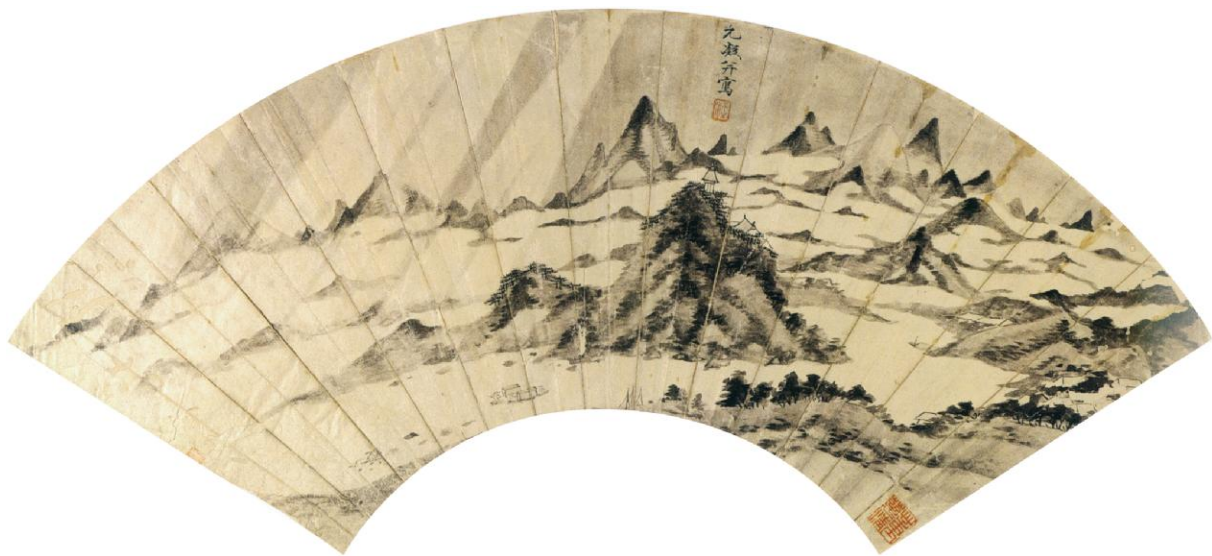
弘仁黄山图册中的“狮子林”、“喝石居”



一点尘俗。杨翰在《归石轩画谈》中称：“欲辨浙江画，须于极瘦削处见腴润，极细弱处见苍劲，虽淡无可淡，而绕有馀韵，乃真本耳。”^[20]黄宾虹在《与刘作筹》信

中亦云：“僧浙江画，真迹绝少。北居十年，所见数十件，皆有名家收藏，审为姚宋、祝昌诸弟子代笔，未留。……然易辨别：真者墨法滋润，伪则枯燥；题字以颜鲁公法为真，倪云林体即伪。”^[21]而《黄山图册》的用笔则生硬稚嫩，僵直无韵；用墨枯燥，缺乏生气。若以《黄山图册》中的“狮子林”、“喝石居”为例，与弘仁在辛丑（顺治十八年，1661）所作的《西岩松雪图轴》相比，此中差异则一目了然。

3. 再从《黄山图册》的设色来看，与弘仁北返歙地后的绘画风格和思想亦不相符。弘仁画风蕴含着浓郁的禅宗思想，以疏淡冷寂著称。如尤希在《弘仁仿宋人画意册》题跋中称：“丁巳仲春，阴雨初霁，巴园主人过访，出示浙江上人山水小册八页。其遒劲超出尘表，而雅淡之气令人莫及。”^[22]吴肃公在《弘仁如见斯人山水册》题跋中云：“浙公高士逃禅，画在倪黄之间，新安好手，皆其陶染。予不谙画法，爱其闲静简远，如对幽人，如聆禅悦。”^[23]而《黄山图册》的设色浓艳，缺少弘仁那种萧寒冷逸、寂静空灵，超凡脱俗的绘画气质，与汪滋穗在《黄山图册》跋语中所称的“不作半点媚悦引人之致”相差甚远。而谢稚柳称“至于设色问题不是主要



江注 山水图扇 银笺墨笔 北京故宫博物院藏

的”，似乎不妥。

4.《黄山图册》上使用的“弘仁”圆形印章虽然只作为辅助的鉴定依据，但在弘仁的其他画作上确实未曾见过，不能不让人产生疑惑。

(二)《黄山图册》的作者究竟是谁

周亮工《读画录》称：“君(弘仁)未五十歿，(按汪世清《浙江资料集》第189页注释中称：浙江年五十四。此言‘未五十歿’，盖传闻之误。)画益贵重。其门徒贋作甚多，然匡骨耳。”^[30]秦祖永在《桐阴论画》中亦称：“梅花古衲浙江，山水专摹云林，当时极有声誉。余观卷册数种不过笔墨秀逸，并无出奇制胜之处。想是门徒贋作，非真迹也。”^[31]另外，黄宾虹在《浙江大师事迹佚闻》中亦称：“如渐师画，即求一二临摹贋本且不易得。”^[32]杨新先生也曾在《故宫博物院院刊》1987年第1期上发表的《三卷弘仁山水画真伪考辨》中指出：上海博物馆藏的《送别图》卷和美国大都会博物馆藏的《寺桥山色图》卷，与安徽省博物馆所藏的《晓江风便图》卷的章法布局极为相似。经考证，前二卷均伪，可能出于门徒之手。

由上可知，弘仁真品极不易得，且贋品甚多，又多出自门徒之手。如果《黄山图册》不是

弘仁的真迹，或如前所述也不是高居翰先生所认为是萧云从的模仿之作。则现藏于北京故宫博物院的《黄山图册》也极有可能是出自弘仁门徒之手的伪作。那么《黄山图册》究竟是出自哪个门徒之手呢？弘仁作为“新安画派”的奠基人，在当时的声名极大，门人众多，如江注、姚宋、郑旼、祝昌、戴思望、汪朴、吴定、黄吕、秦涵等人。其中，江注、姚宋、郑旼、祝昌在当时被称为“浙江四大弟子”，据文献记载弘仁的代笔贋本亦多出自此四人之手。而根据《黄山图册》的绘画风格和习惯来看，其作者很有可能是江注。

江注(1625-?)字允凝、允冰，号若米舫，安徽歙县人，弘仁从侄。工诗善画，著有《允凝诗草》。清初著名诗人施闰章(1619—1683)对其极为推重，曾在《允凝诗草》题序中称：“黄山诸诗，蒐奇凿险，有石破天惊之势。……今读避乱作，幽寒酸楚，刻画处似老杜纪行。而五律警句，又时似阆仙。允凝固当以诗名，不徒其画逼浙江也。”^[33]可知江注在诗文上具有很高的造诣。另外，江注在绘画上得弘仁指授，造诣颇深，程邃称其“嗣厥美，毫发无遗憾”。可以说中国古代文人大多渴望过着寄情山水，归隐田



弘仁 山水四卷段(局部)



弘仁 山水册 上海博物馆藏

园,养心明志的悠闲生活。江注也是如此,由于他在徽州的诗名显著,与当时许多文人交往甚笃,并经常结伴游览黄山胜景,畅怀觞咏。因此在他的诗画作品当中有很多是描写黄山景致的,如现藏于北京故宫博物院的五十幅《黄山图》(为区分六十幅《黄山图册》,以下称之为《江注黄山图册》),纸本,墨笔或设色,各开约 20.8 厘米×17.5 厘米(与《黄山图册》尺寸几乎相

同),前后共有数十家题跋。

再说《黄山图册》是出自江注之手的理由:

1.据郭因、俞宏理、胡迟在《新安画派》第五章《新安画派的发展与演变》中称:“江注的绘画,师承传统的脉络与浙江同出一辙,均是秉承南宗技法,对倪氏技法与黄山的‘融合’,江注也是沿着浙江的笔墨风格作惯性延伸,追求清远伟峻。不过从其传世作品来看,他和浙江不同之处在于他喜在山水间安置人物,人物工整有法,近似唐寅。”^[34]郭因等人所说极有见地,纵观弘仁的山水画作确实很少有安置人物的习惯。然而在《黄山图册》中的“桃花沟”、“莲花峰”、“油潭”、“白砂岭”、“藏云洞”、“石门”、“仙人洞”、“一线天”等幅画面里都安置有人物,这的确与弘仁平时的绘画习惯不合。若将《黄山图册》与《江注黄山图册》(以下称两册“黄山图”)进行对比分析,不难发现在两册“黄山图”里的人物亦极为相似,且有些在画面里点缀的位置都是一样的,如“石门”、“仙桥”、“白砂岭”等。由此来看这些在绘画上的习惯是更加符合江注,而非弘仁。

2.如前文所述,《黄山图册》上题写地名的字体为篆、隶两种,而在弘仁的绘画作品上却未见使用隶书题款的现象。而《江注黄山图册》上标注地名的字体正是篆、隶两种字体,这倒与《黄山图册》上的书写习惯相吻合。

3.王泰微虽在《浙江和尚传》称:“得师印者,则有侄允凝,名注。”^[35]然而江注也只是面貌相似,缺少弘仁的骨韵。如《黄山图册》之用笔即浮躁轻滑,缺少清逸润泽,勾勒山石又较为琐碎。黄宾虹对弘仁用笔论述颇多,如“元季四家,学之莫不精妙,独仿云林,尤为擅长,肥不臃肿,瘦不枯羸,全无俗气,非若世之疏林枯树,自谓高士者可比,亦非寻常学者所易知,辨之不可不审也。”^[36]郭因、俞宏理、胡迟在《新安画派》中称:“他(江注)勾勒山石线条较为琐碎,缺乏浙江清旷绝俗的韵味。”^[37]如此看来,



弘仁黄山图册中的“天都峰”



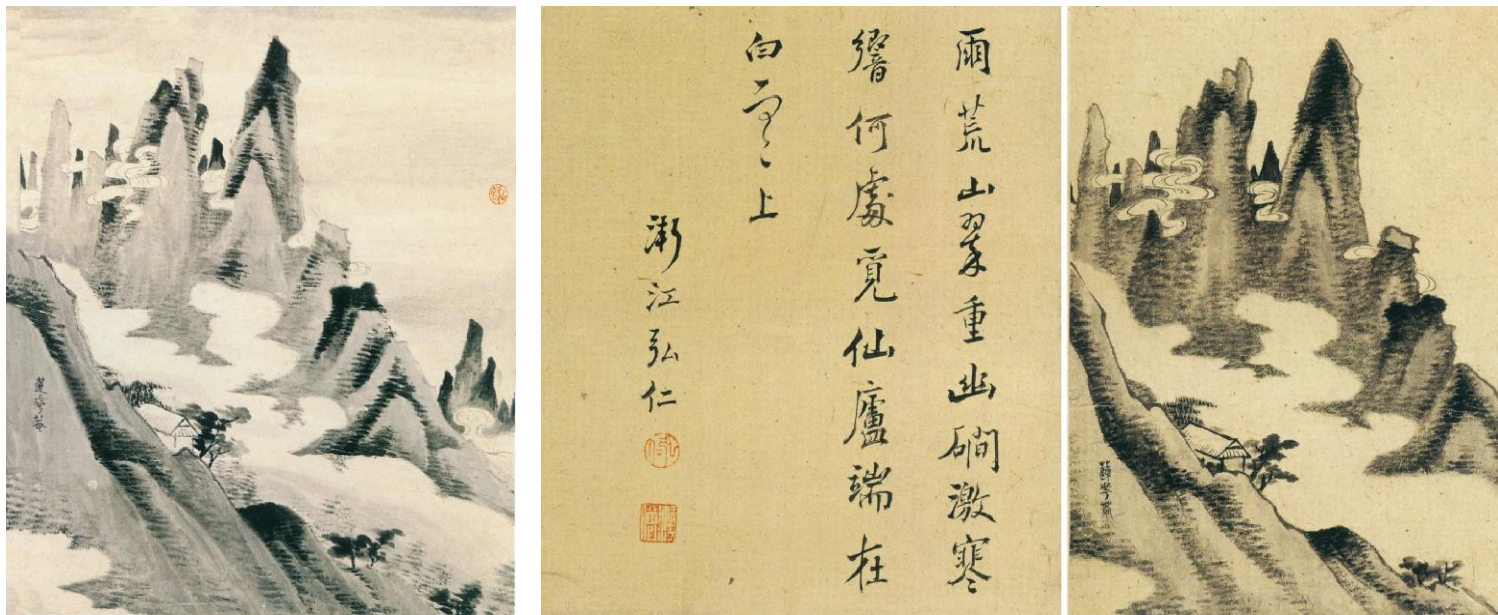
江注黄山图册中的“一品峰”

《黄山图册》确是符合江注的用笔。

4. 黄宾虹在《浙江大师事迹佚闻》中云：“浙师之画，初师宋人，莫不模写，泉源水口，曲折自然，横岭直峰，晦明合度……山水之外，兼

工画梅，淡雅萧疏，又写竹石，间为浅绛，不多设色。惟《丹林窠石轴》设色画枫树六株，没骨法，石青绿钩点，赭黄渲染，重色作画，尤为仅有。盖画以水墨为难，墨气未足，偶以淡色补之，非设色也。设色之画，用重青绿，古称丹青，后施院体，不为士夫所重。俗工不明笔墨，专事涂泽，富丽繁华，徒增时世奢侈之观，无益性情修养之乐，此渐师之写真山水，师造化，尤重笔墨也。”^[38]细观弘仁相对稀少的设色山水，绝无半点妖媚。而《黄山图册》多为设色山水，仅“青绿”山水就近十幅，这似乎与弘仁的创作思想不合。然而江注却十分喜欢作设色山水，如在《江注黄山图册》中即有很多使用“青绿”、“浅绛”、“青赭”的山水画。

5. 黄山景点很多，不下百馀处，令人流连忘返。故而民间有“黄山归来不看山”之说。在弘仁生活的那段时期有很多画家皆去黄山游历风景，如石溪、梅清、石涛、髡残等人，并纷纷将黄山作为写生和创作的对象。由于每个画家都有各自的创作习惯，虽然创作相同的对象还是容易分辨出之间的差异。而笔者之所以认为《黄山图册》是出自江注之手的作品，主要是在将故宫博物院所藏两册“黄山图”对比时发现很多相同之处。如在两册“黄山图”中的“莲花庵”都是使用“米家山水”的画法，以求呈现烟雨蒙蒙的景象。而两幅“莲花庵”无论是从画面的布局和用笔都很难分辨彼此的差异，甚至连画面上山间缭绕的云烟都几乎一样。当我们看到如此相同的两幅画作时，不仅要问：为何会出现两幅如此相似的画作？但稍有常识的人都很清楚，若非一人有意去临摹另一人的作品绝不可能会出现这种现象。而弘仁作为江注的老师似乎不大可能去模仿自己学生的作品。那么，是否《江注黄山图册》里的“莲花庵”是临摹弘仁的作品？这种可能性显然不大。因为在《江注黄山图册》上现有很多当时文人雅士的题跋，并且在“莲花庵”后面就有弘仁的题诗：



《黄山图册》中的莲花庵图(左)、江注《黄山图》中的莲花庵图(右)

“雨荒山翠重，幽磴激寒响。何处觅仙庐，端在白云上。浙江弘仁。”并钐有“弘仁”(圆形)、“浙江僧”(方形)两方常用印章。(伟按：在许楚辑弘仁《画偈》中“重”作“沉”。因《画偈》是根据江蓉手抄过录而成，故难免有错漏传抄之误。)从题跋字体和上面使用印章进行比对并未发现任何疑议。所以，如果说“莲花庵”是江注临摹弘仁的作品，然后再请弘仁题跋似乎说不通！

根据弘仁的题诗可知《江注黄山图册》应绘于弘仁去世之前。再根据醉石主人海岳[字菌人，号中洲，江苏丹徒人。在顺治十六年(1659)三岁出家，曾在南京主持清凉寺，后到黄山为慈光寺主持。]在《江注黄山图册》“锡杖泉”上的款识“庚午夏日，为允凝先生题政”，可知海岳所题在康熙二十九年(1690)。若以弘仁去世之年(1664)算起，至海岳的题跋(1690)有将近三十年的时光。而《江注黄山图册》却一直保存在自己手中，可知此册是江注比较得意的作品。然而作为一件自己创作且自己赏玩的作品必定具有某种特殊的意义，按照常理是不会去掺杂(临摹)其他人的绘画作品。并且，在江

注传世作品中发现他更喜欢运用“米家山水”作画，仅在《江注黄山图册》里就有三幅。因此，《江注黄山图册》中的“莲花庵”当为江注创作，并得到了弘仁的肯定，且题诗其后。亦由此可知，在弘仁《黄山图册》真迹当中应该没有这幅运用“米家山水”创作的“莲花庵”。

总而言之，若有人模仿弘仁《黄山图册》并掺杂了江注的绘画习惯及作品，这不仅需要熟练掌握弘仁的绘画技法，还需熟知江注的作画习惯。由此看来，似乎只有江注在模仿弘仁画作时掺杂了自己的创作习惯和作品较为合理。因为，若他人在模仿弘仁作品时掺杂江注的东西，岂不是需要大费周折且不讨好？因此，据以上文献资料和绘画所涉及的笔墨设色(绘画特点)等方面的考察，笔者以为《黄山图册》或许就出自江注之手。

注释：

[1] 此文收录于范景中、高昕丹选编：《风格与观念：高居翰中国绘画史文集》，中国美术学院出版社，2011年，第324页。另外，曾刊登于《朵云》杂志第九期

(1986年1月出版)。

[2]范景中、高昕丹选编:《风格与观念:高居翰中国绘画史文集》,中国美术学院出版社,2011年,第327页。

[3]范景中、高昕丹选编:《风格与观念:高居翰中国绘画史文集》,中国美术学院出版社,2011年,第327-328页。

[4]范景中、高昕丹选编:《风格与观念:高居翰中国绘画史文集》,中国美术学院出版社,2011年,第328页。

[5]汪世清、王聪编纂:《浙江资料集》,安徽人民出版社,1984年2月第2版,第11-12页。

[6]于安澜编:《画史丛书·图绘宝鉴续纂?卷二》,上海人民美术出版社,1963年10月第1版,第42页。

[7]汪世清、王聪编纂:《浙江资料集》,安徽人民出版社,1984年2月第2版,第189页。

[8]汪世清、王聪编纂:《浙江资料集》,安徽人民出版社,1984年2月第2版,第80页。

[9]汪世清、王聪编纂:《浙江资料集》,安徽人民出版社,1984年2月第2版,第78页。

[10]汪世清、王聪编纂:《浙江资料集》,安徽人民出版社,1984年2月第2版,第3页。

[11]汪世清、王聪编纂:《浙江资料集》,安徽人民出版社,1984年2月第2版,第70页。

[12]卢辅圣主编:《中国书画全书·归石轩画谈》,上海书画出版社,2000年12月第一版,第170页。

[13]汪世清、王聪编纂:《浙江资料集》,安徽人民出版社,1984年2月第2版,第198页。

[14]汪世清著:《艺苑查疑补证散考》,河北教育出版社,2009年11月,第258页。

[15]薛永年:《20世纪中国美术史研究的回顾与展望》,《文艺研究》2001年第2期,文艺研究杂志社,第112-113页。

[16]徐邦达:《〈黄山图册〉作者考辨》,《朵云》杂志第九期(1986年1月出版),第126页。

[17]汪世清、王聪编纂:《浙江资料集》,安徽人民出版社,1984年2月第2版,第98页。

[18]汪世清、王聪编纂:《浙江资料集》,安徽人民出版社,1984年2月第2版,第198页。

[19]汪世清、王聪编纂:《浙江资料集》,安徽人民出版社,1984年2月第2版,第79页。

[20]参见徐邦达:《〈黄山图册〉作者考辨》,《朵云》杂志第九期(1986年1月出版),第127页。

[21]参见上海博物馆编《中国书画家印鉴款识》,文物出版社,2007年11月11次印刷,第230页。

[22]劳继雄编《中国古代书画鉴定实录》,东方出版中心,2011年1月出版,第一册,第529页。

[23]劳继雄编《中国古代书画鉴定实录》,东方出版中心,2011年1月出版,第一册,第529页。

[24]张庚:《国朝画征录》,浙江人民美术出版社,2011年12月,第105页。

[25]清刻本。

[26]卢辅圣主编:《中国书画全书·归石轩画谈》,上海书画出版社,2000年12月第一版,第170页。

[27]上海书画出版社、浙江省博物馆编:《黄宾虹文集·书信编》,上海书画出版社,1999年6月,第322页。

[28]汪世清、王聪编纂:《浙江资料集》,安徽人民出版社,1984年2月第2版,第80页。

[29]汪世清、王聪编纂:《浙江资料集》,安徽人民出版社,1984年2月第2版,第104页。

[30]周亮工著:《读画录》,西冷印社出版,2008年6月,第122页。

[31]参见《艺林名著丛刊第一种·桐阴论画》,北京市中国书店,1983年3月第1版,第13页。

[32]上海书画出版社、浙江省博物馆编:《黄宾虹文集·书画编下》,上海书画出版社,1999年6月,第221页。

[33]许承尧撰:《歙事闲谭》,黄山书社出版发行,2001年5月第1版,第405-406页。

[34]郭因、俞宏理、胡迟著:《新安画派》,安徽人民出版社,2005年5月第一版,第146页。

[35]汪世清、王聪编纂:《浙江资料集》,安徽人民出版社,1984年2月第2版,第4页。

[36]上海书画出版社、浙江省博物馆编:《黄宾虹文集·书画编下》,上海书画出版社,1999年6月,第195页。

[37]郭因、俞宏理、胡迟著:《新安画派》,安徽人民出版社,2005年5月第一版,第146页。

[38]上海书画出版社、浙江省博物馆编:《黄宾虹文集·书画编下》,上海书画出版社,1999年6月,第194页。

金石宗师 翰墨高手

——试论顾炎武的金石书法学成就

□ 马一平

顾炎武(1613.7.15—1682.2.15),初名绛,字忠清。明亡后,更名炎武,字宁人,号亭林。昆山千墩人,是我国历史上一位卓越的思想家、学问家和杰出的爱国学者。

亭林先生学识广博,尤注重“经世致用”,对国家典制、郡邑掌故、天文地理、河漕兵农、经史百家、音韵训诂和金石考古之学均有深湛的研究,并在经学、史学、地理学、音韵学、金石学、文学等众多学术领域取得了极高的成就。治学侧重考证,辨察源流,审核名实,力戒空谈,被誉为清代朴学



顾炎武像

(又称汉学,即考据学)的开山祖,开三百年学术风气,对后世具有深远的影响。亭林著作丰富,有《日知录》、《天下郡国利病书》、《肇域志》、《音学五书》、《亭林诗文集》等50多种(惜20余种已散佚),其中《天下郡国利病书》和《日知录》是我国历史上流传极广、影响极大的名著。他的名言“天下兴亡,匹夫有责”,三百年

来不知激励了多少中华民族的志士仁人拍案而起,为祖国而献身。

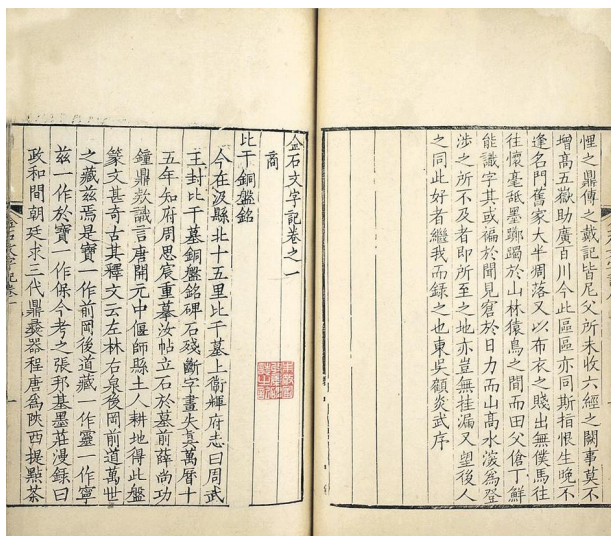
今年是亭林先生诞辰400周年,为在更多学术方面研究这位鸿儒,笔者不揣浅薄,试从金石书法学角度敬撰斯文,以纪念这位伟大的乡先贤。

一、顾炎武的金石书法学著作

(一) 金石学著作

1. 《金石文字记》

《金石文字记》是亭林先生最重要的金石学著作,全书共六卷,前五卷收录自商朝至五代的金石碑刻338种,以朝代先后为序,每种下缀以考证性跋文;第六卷识馀、补遗,识馀部分收录唐、宋、元题名碑刻19种,另收录诸碑别体字;补遗系亭林门生潘耒所辑录其师编外碑刻24种。该书乃亭林先生20年间周游天下,实地考察所得,并且是不见于宋人金石书者才予以收录。其在每种金石碑刻名目下皆注明撰人、书写人、字体、年代与所在地,部分注其原石残泐状况,如未见原石而据拓本研究,必加以注明。于每一石刻所立缘由,必广搜博辑以叙之,非仅叙其存目而已。该书证据今古,辨正伪误,考索之精,甄采之富,自清以来一向被学坛奉为圭臬。



2.《求古录》

《求古录》是亭林先生一部辑录石刻文献并题跋考证的专著，全书一卷，不足3万字。自汉《曹全碑》，至明《霍山碑》，共55篇，亦亭林先生20年间周游天下，实地考察所得。每篇均录全文，并记其藏地、现存状况，考证立碑原由，注释篆隶古字。该书着意于阐幽表微，备史乘之遗，凡见于方志者不录，有拓本者不录，近代文集收入者不录。入录者都是重要而稀见的宝贵文献，赖是书而传世。

3.《石经考》

《石经考》是亭林先生一部专门研究历代石经的专著，全书一卷，共16篇。亭林先生从历代史书和前人的各种学术著作中搜集了大量有关石经的资料，博列众说，相互参校，辩证伪误，对汉、魏、晋、唐、蜀、宋七种石经的作者、刊刻、存亡源流和后人研究、争议情况作了全面介绍。亭林在《金石文字记》中对汉唐石经已有详考，但没能阐及历代，故著此书作专门考论。

4. 其他著作中的金石学论述

除了上述三部金石学专著外，亭林先生在其名著《日知录》及《山东考古录》中也有论述金石学的条目，兹简述于下。

(1)《日知录》中有关金石学论述

①卷八“掾属”条，亭林先生通过多种汉碑的考证，得知汉代官署掾属均任用本郡人。②卷二十二“生碑”条，记述从汉代起立生碑的历史沿革。③卷三十一“泰山立石”条，用《史记》的记述考证泰山无字碑为汉武帝所立，纠正了世传秦始皇所立的说法。

(2)《山东考古录》中有关金石学论述

《山东考古录》是亭林先生一部记述山东地理掌故的著作，在其47篇文章中，有6篇为金石学内容。《录白龙池题名》、《录元圣旨》、《录宋牒》、《辨景相公墓》等文都是将一些石刻碑刻上的文字实录，有的间有议论。《录唐敕》除实录碑刻外，还记录了武则天所造之字；《辨无字碑为汉立》与《日知录》卷三十一《泰山立石》条相同。

5. 散佚的金石学著作

已经散佚但能确认为亭林著作的有20余种，其中《考订西安府儒学碑目》为金石学著作。

(二) 著作中的书法学论述

1.《日知录》中有关书法文字学论述

(1)卷二十一“书法诗格”条，亭林将书法与诗的格律合在一起议论，说汉魏时金石之文以“八分”（篆八隶二体）为上品，楷书不为人所重，而今人学书法从楷书入手以至“八分”，犹如由七律入手以学古体诗，真是走错路了。

(2)卷二十一“字”条，亭林引经据典说明我国春秋以前言文不言字，字之名自秦代开始，叙述了文字名称的变迁。

(3)卷二十一“古文”条，论述古时同一文字书写不一。

(4)卷二十一“说文”条，亭林指出了古文字经典著作许慎的《说文》中数处可商榷之处。

(5)卷二十一“说文长笺”条，指正了明万历赵宦光所著的《说文长笺》中10余条谬误。

(6)卷二十一“五经古文”条，根据史书典籍记载，阐述由于战乱五经古体文字，除《尚

书》仍传世外,其余久已亡佚。

(7)卷二十一“急就篇”条,讲述汉、魏以后,童子皆读《急就篇》,书法家亦多写《急就篇》,自唐人以后,其学渐微。

(8)卷二十一“千字文”条,叙述了史书记载《千字文》有二种版本,又记载有选用王羲之书法的,又有选用钟繇书法的,各种史书记述不一。

(9)卷二十一“草书”条,讲述了草书演变过程和形成的原因,还记载了古代重要文献不用草书的几则轶事。

2. 《日知录之余》中有关书法学论述

(1)卷一《书法》篇,摘录了西晋书法家卫恒《四体书势》中的大部分内容,叙述了汉字的起源、构成、字形演变,古文、篆书、隶书、草书四种书体各自起源发展、代表书法家评论与书法名作分析,总结出字体在古文、篆书、隶书、楷书、行书、草书的发展过程中,汉字字形由繁到简、由难到易不断简化的规律,及这种变化发展的社会原因。还对篆、隶、行、草等各体书法家的书法艺术作了比较,真正把书法提高到艺术上来。亭林先生认识到《四体书势》是我国存世最早的重要书法理论著作,是书学史上并不多见的一部专门论述、品析各种书体的著作,对西晋以前的书法史进行了全面总结,故予以几乎全文录入《日知录》。

(2)卷一《隶书》篇,亭林先生从汉至元的史书、文人著作、金石文字书法著作等文献中摘录汇集了有关隶书的论述,裒为一编。涉及隶书源流、古今隶书所指书体异同、秦隶、八分与汉隶之别和隶法要略。

二、顾炎武对金石书法学的贡献

(一)对金石学的贡献

1. 开创了清代金石学研究盛况

奠基于宋代的金石之学,经历了元明两朝的衰竭,到了清代,蔚然复兴,彬彬大盛,成为专门之学。创首功者亭林先生也,其名著《金石

文字记》和《石经考》影响巨大,其后的金石学研究多受到他的沾溉而蔚为大观。继起专门研究石经较有影响的著作有万斯同的《石经考》和杭世骏的《石经考异》,厥后,清代一共产生了30多部石经学著作。而有成就的吉金学著作也不胜枚举。与此同时带动了一大批学者从事金石文字学研究,故亭林先生是清代金石学名副其实的开山祖师。清代金石学之大兴,对文字源流的研究、书法的渗透、碑学的勃兴、篆刻学的发展和书法艺术的鉴赏等,都起到了很大的促进作用。

2. 保存了大量珍贵金石文献

亭林“自少时即好访求古人金石之文。比二十年间,周游天下,所至名山巨镇、祠庙伽蓝之迹,无不寻求。登危峰、探窈壑、扞落石、履荒榛、伐颓垣、畚朽壤,其可读者,必手自抄录。”(《金石文字记序》)由于他20多年的勤奋搜录,不见于宋人金石书籍的珍贵而稀见的300多种金石碑刻文献,得以传世。虽其收录数量少于宋代著名金石学著作《集古录》(欧阳修编著)和《金石录》(赵明诚编著),但考论详核,辨正讹误,不啻过之。

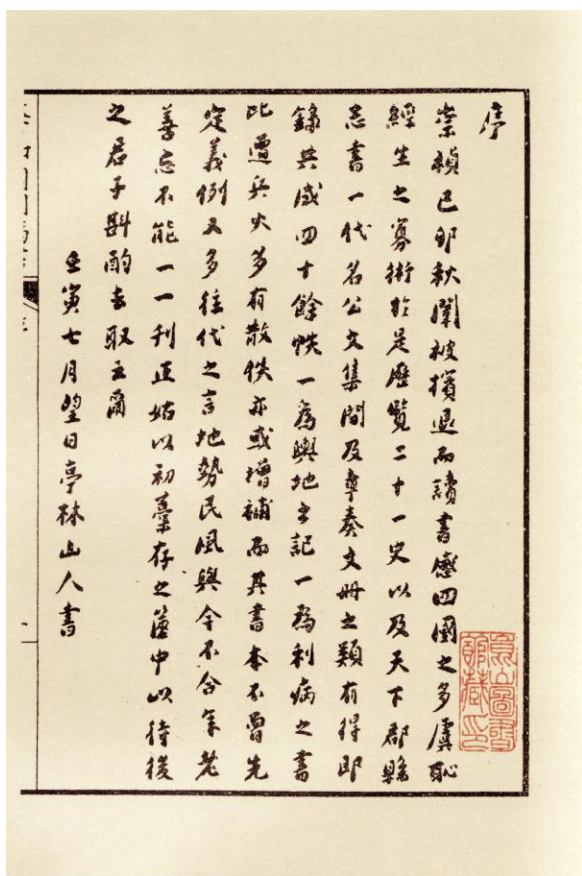
3. 提高了石刻研究水平

顾氏搜罗石刻文字,旨在用以辅证经史,“阐幽表微,补阙正误”(《金石文字记序》)。他善于利用经学、史学、文字学、音韵学、地理学等多种学科知识对石刻进行考证,或征用经史资料,对石刻内容进行解读;或撷取石刻文字,对经、史、音韵学传世文献内容进行校正补缺。运用“书石互证”研究方法将石刻研究水平推上了一个新台阶,对后世影响深远。

(二)对书法学的贡献

亭林的嗣祖顾绍芾是位有名的书法家,其书艺曾受到著名书画家董其昌的盛赞。故亭林家学渊源,自幼就在其嗣祖的督促下,刻苦地临帖习字,以王献之外拓笔法为基础,吸取宋人风骨,元人妩媚,尤得力于黄山谷翰墨之神

韵,打下了坚实的书法根基。又嗜好金石文字,故其书作充满金石气。亭林翰墨结体严谨高古,用笔遒劲雄浑,字形方正端庄,铁骨铮铮,整体浑厚凝重中又流露出飘逸典雅之美,姿态渊懿,气度非凡,一如其人,实为“唯有人品高,方能书品高”之典型代表,因而一般书法家难望其项背,再一次印证了充满书卷气之学者书法的高迈。包世慎在《艺舟双楫》中将亭林书法评为“逸品”,确是十分精辟之论。



三、顾炎武在金石书法学上的地位

1. 金石学上的地位

由于顾炎武开清代金石学之先河,为其发

展做出了巨大贡献,对后世影响深远,是清代金石学当之无愧的先导大师。近代国学泰斗梁启超先生在名著《中国近三百年学术史》中指出:“清代金石学大昌,亦亭林为嚆矢。”又在《清代学术概论》中提纲挈领地指出:“金石之学在清代又彪然成一科学也。自顾炎武著《金石文字记》,实为斯学滥觞。”这是对亭林先生在金石学上地位的恰如其分的评介。

2. 书法学上的地位

亭林先生的才华是多方面的,他虽毕生忙于研究国计民生的重大课题,无暇专门研究书学,但因为精心研究金石学,对他的书法理论与实践还是产生了巨大影响,成为一位颇有成就的书法家。然后一直以来因文名太大,书名被掩,素为人忽视。其实,亭林的翰墨书艺亦堪称佳绝,《中国文艺辞典》(孙俪工编,民智书店1931年版)“清代书法”条目中,就极为推崇,指出“清代书法底最著名的作家从顾炎武始”。

亭林先生去世已300多年了,但他那“天下兴亡,匹夫有责”的爱国思想、“经世致用,匡时救世”的治学宗旨、“博学于文,行己有耻”的品德操守、“实事求是,求真务实”的严谨作风,依然是我们的民族脊梁和时代精神,在当前举国上下万众一心为实现中华民族伟大复兴事业而奋斗之际,尤其值得我们认真学习并发扬光大。

参考资料:

- 1.《顾炎武全集》,上海古籍出版社,2011年。

(作者单位:昆山市爱健办)

“橄榄轩”小考

□ 张树基

郑板桥有个钟爱的书屋叫“橄榄轩”，自称“橄榄轩主人”。又请篆刻家吴雨禾专门为他刻了一方“橄榄轩”印，以志其爱，以铭其心。



橄榄轩

郑板桥何以命名自己的书斋为“橄榄轩”呢？这里须先说说“橄榄”者妙为何物，他又如何喜此难舍，颜名以“轩”？徐珂在《清稗类钞》中说：“橄榄以闽产为多，而盛行于江南。”宋魏了翁跋胡文靖“橄榄”诗云：“无味之味至味也，乃五行之太极，咸苦酸辛甘，则五行之所作，皆五味之一也。”古人有言：“果之橄榄，书之骚，草之兰，可称三绝。”

橄榄一名“谏果”，又名“忠果”，其果生嚼味苦涩，微酸，良久乃甘美。徐光启《农政全书》也说：“橄榄始涩后甘，犹如忠言逆耳，故又名谏果。”古人喜其特性；寄情托兴，自喻自况。自唐至清，诗咏橄榄者，代不乏人。北宋诗人王舜偁咏“橄榄”诗云：“喻彼忠臣辞，直道逆君耳。寄语采诗者，无轻橄榄诗。”刘攽亦有“今君此堂上，珍物惟橄榄。苦为幽人贞，久见君子淡。”

《齐东野语》记有这样一个故事：涪翁在戎州曰，过蔡次律家小轩，外植余甘子，乞名于翁，因名之曰“味谏轩”。其后王宣子予以橄榄送翁，翁赋云：“方怀味谏轩中果，忽见金盘橄榄来。想与余甘有瓜葛，苦中真味晚方回。”然则“二物可名之为谏果也。”

元人郝经赞美橄榄“苦节真可期，始觉众果俗。”洪希文称誉橄榄“侑酒解酒毒，投茶助茶香。得盐即回味，消食尤奇芳。”可见人们对此物寓意之深，评价之高！

节录先贤对橄榄的美好喻言，不难想到，郑板桥以“橄榄”名其轩之良苦用心了。他性旷达，一生苦读中仕，先后做了十二年七品县令，个中滋味，苦涩难言。他为官清廉，关心民瘼，内行醇谨，敢作敢为，且又好茶嗜酒，投缘此佳果，其乐自得，名轩志意，当为心箴。

郑板桥的“橄榄轩”究竟是在山东还是兴化、扬州？或者前后兼有之？这个疑问，至今模糊不清。如今我们不妨从郑板桥的书画题识与钤印中牵一线索，去寻找准确的答案，或可得到些许收获。

三十多年来，笔者留意郑板桥传世书画作品署款及钤有“橄榄轩”印者，不下二十馀幅，其中最早见于李鱣《蕉竹图》款记“雍正甲寅冬

十一月。”郑板桥题“板桥居士弟郑燮拜手为复堂先生题画”，钤有“橄欖轩”朱印。“甲寅”为雍正十二年(1734)，郑氏42岁。“读书镇江之焦山。”(《郑板桥集·年表》)。

板桥《行书七律四首》款：“上老师晏一斋七言四首呈四叔父大人教诲。乾隆六年新秋，姪郑燮拜手。”钤“橄欖轩”朱文印。乾隆六年(1741)，板桥49岁。“入京，需次春明，慎郡王极敬礼之。”

郑燮《道情》墨迹款：“时乾隆八年夏六月八日雨中，乃荒极热微凉后也。扬州小弟郑燮。”钤“橄欖轩”印。乾隆八年(1743)，板桥51岁。“道情十首付梓，刻者上元司徒文膏。”(《年表》)

板桥《兰竹芳馨图》及花卉四屏之一《柱石图》，皆款乾隆十年。压角印均为“橄欖轩”印。乾隆十年(1745)，板桥53岁。“在潍县。”(《年表》)

郑燮《高西园、郑板桥隶书合册》，款：“乾隆十一年人曰郑燮谨录。”引首钤“橄欖轩”印。乾隆十一年(1746)，板桥54岁。“先生自范县调署潍县。”(《年表》)

《郑板桥字册》尾识：“乾隆己巳六月二十日早饭后书。板桥郑燮。”钤“橄欖轩”印。“己巳”为乾隆十四年(1749)，板桥57岁。在潍县。“重订家书十六通，诗钞、词钞，并手写付梓。”(《年表》)

乾隆十八年(1753)，板桥61岁。“先生终以请赈忤大吏罢官。”(《年表》)

板桥《花卉册》之三，款：“乾隆十九年秋八月下濬，板桥郑燮。”钤“橄欖轩”印。十九年(1754)，板桥62岁。“是年春，游杭州，五月返兴化。”(《年表》)

板桥《瑞鹤仙》词手迹。款：“乾隆丁丑十二月廿一日。”钤“橄欖轩”印。“丁丑”为乾隆廿二年(1757)，板桥65岁。“游高邮。”(《年表》)

板桥《兰竹图》，款：“乾隆戊寅，板桥老人

为二女适袁作此。”钤四印之末“橄欖轩”。“戊寅”为乾隆廿三年(1758)，板桥66岁。“有真州八首诸诗。”(《年表》)

郑燮《题拓圣教序》首段末款：“乾隆廿四年七月十九日，橄欖轩主人燮记。”廿四年(1759)，板桥67岁。“自定书画润格。”(《年表》)

《板桥自序》手迹，款：“乾隆庚辰郑燮克柔甫自序于汪氏之文园，与刘柳村册子合观。”后钤“橄欖轩”印。“庚辰”为乾隆廿五年(1760)，板桥68岁。

成都张飞庙木刻板桥四言联：“心清水浊；山魏人高。”款：“乾隆辛巳。”引首钤“橄欖轩”印。“辛巳”为乾隆廿六年(1761)，板桥69岁。

板桥《篮菊图》轴，款：“乾隆壬午，七十老人板桥郑燮。”钤“橄欖轩”朱印。“壬午”为廿七年(1762)，板桥70岁。

郑燮《水竹》横披，款：“板桥郑燮，乾隆癸未。”钤“橄欖轩”印。“癸未”为廿八年(1763)，板桥71岁。

同年，板桥题画册《长生殿》。款书：“橄欖轩主人。”亦钤“橄欖轩”印。

板桥《墨竹图》轴。款：“乾隆甲申。”钤“橄欖轩”印。“甲申”为廿九年(1764)，板桥72岁。

郑板桥于乾隆三十年(1765)十二月十二日卒，享年七十有三。“葬于兴化县城东管阮庄。”(《年表》)

由此可见，早在雍正十二年板桥中举后及乾隆十年范县任上，就已在自己的书画力作上钤用此印了。故而，“橄欖轩”在兴化或扬州，即已存世。杜瑞联《古芬阁书画记》录郑板桥行书王渔洋《冶春词》四首，有诗赞曰：“一官脱屣，径买归舟，江山胜迹，小住扬州。橄欖轩里，招致名流，名齐‘八怪’，各有千秋。”

丁家桐《扬州八怪传》第三章《落拓扬州一敝裘》：“他的画室名为‘橄欖轩’，其味又甜又酸，酸甚于甜，大概是能恰当地反映当日板桥

心态的。”

《古芬阁书画记》又诗赞道：“昔人卜居，不可无竹，端赖此君，日与医俗。妙笔写生，万竿簇簇，橄榄轩前，坠云飞绿。”

轩在潍县之说，亦有记载。《板桥先生行吟图》，周继华题识：“戊戌季秋，子砚明府解组归来，出先生图像见示。”诗曰：“万丈才华绣不如，直将天地等遽庐。寒亭治谱‘兰亭’迹（先生在潍县，治臻上理。又摹《兰亭序》极佳。）橄榄枝头得遂初。（自建橄榄亭。）”

黄叔成《板桥叙传》：板桥住宅都在县署后面，他题自己的一间房子叫“橄榄轩”，在潍县

所画许多书画上都署作“橄榄轩主人”。

其实，“橄榄轩”早在郑燮未署潍县之前，即已有之。官潍期间，复从简建亭，以亭代轩，示尔不忘。辞官卖画，流寓扬州，居无定所，仍常钤用此印（遗传更多书画作品都钤了这印，是在罢官后的岁月。）“宦海归来两袖空，逢人卖竹画春风。”实则“家无立锥”，橄榄轩早已有名无实了。需知，板桥是个有心人，借“橄榄”而寓深意，不在其“轩”，而在其“果”。可谓起于斯，志于斯，归于斯，老而心仪难忘。斯轩也，牢建板桥心中！君不见，橄榄苦涩有微酸，化作心果可曾甘！

洪适名字的读音

□ 卜一克

近日看到巫鸿先生的《时空中的美术——巫鸿中国美术史文编二集》（生活·读书·新知三联书店，2010年），其中有一篇《说拓片：一种图像再现方式的物质性和历史性》（施杰译），文中提到一个“专注于考证碑文的作者”洪括，不详其人。当看到后面注释中有引用文献“洪括：《隶续 隶释》”，才知道这个洪括原来是宋代的洪适，字景伯。《隶续 隶释》正是他研究汉隶的代表作。而书中之所以作洪括，我猜想大概是译者在回译时所误，而巫鸿原著中洪适的读音并没有错。

洪适的“适”字，读 kuò，而非读如“适当”的“适”，“适当”的“适”本作“適”，简化字作“适”，因此常与读 kuò 的“适”相混淆。如近代著名学者胡适，他的名字应作“適”，而非“适”。

巫鸿的原著中一定将洪适的名字音译作“kuo”，所以在回译成中文时，译者据其读音误译作“括”，这是因为译者不知道洪适的“适”字本读 kuò 所致。

无独有偶，沈乃文先生《书谷隅考》（繁体字本，上海古籍出版社，2011年）中的《也谈孔子剑刻碑》一文中说“在南宋当过三个月宰相的洪適”，将“洪适”书作“洪適”亦误，“适”不能作“適”，正如孔子弟子有南宫适，不能作南宫適一样，这其实都是简化字所造成的混淆。

洪适的《隶续 隶释》是一部金石学的重要著作，译者如果能稍费心思，检索一下，应该可以避免这样的错误。此书多被研究者所称引，因此洪适名字的正确读音实不可不知，遂作此小文以辨正之。

顾鼎臣书篆的《故明王孺人墓志铭》

□ 郭志昌

2005年,笔者在亭林园盆景园中发现一块大方青石,是长宽均为60多厘米的墓志铭志石。在浅浅地划出的方格中,刻着清晰的碑文,是十分工整漂亮的楷体字,有“正德元年二月二十二日”字样。用湿布将平整如砥的碑面揩净后,“同邑顾鼎臣书篆”几个字清清楚楚地亮在眼前,这是顾鼎臣手书的一块石碑!书篆不是篆书,它指的是墓志铭盖上的篆字的书写和墓志铭正文的书写(用朱笔写在石碑上以供石工镌刻时则称为“书丹”),说明了这块墓志铭制作过程中四道工序(撰文、篆额、书丹、镌刻)中的两道工序都是由顾鼎臣亲自进行的。

墓志铭碑刻全文如下:

赐进士及第中宪大夫太常寺少卿兼翰林院侍郎、经筵日讲官同修、御史铅山费宏撰。赐进士及第翰林院儒林郎同邑顾鼎臣书篆。

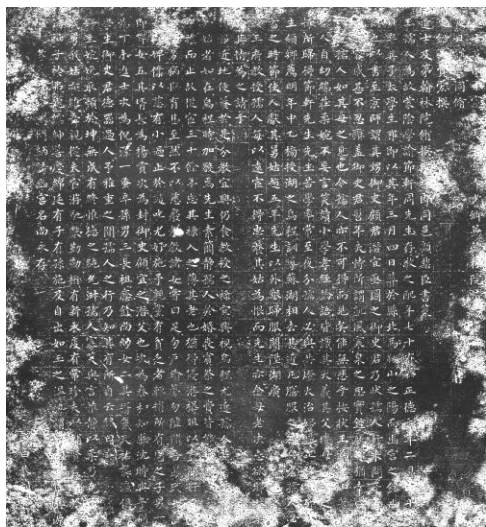
王孺人,为故蒙阴学谕节轩周先生存敬之配,年七十有八,正德元年二月二十

二日卒。其子太学士鄂,即以其年三月四日葬于县北马鞍山之阳,而幽宫之铭尚未刻也。以书至京师,谓其甥御史顾君潜,宜亟图之。御史君乃状孺人行,来问予铭□

□容戚甚不忍辞。盖御史君髫年失恃,所谓凯风寒泉之恩,实鍾厥心,犹幸□□□见。孺人如其母之见也。今孺人亦不可得而见矣,能无悲乎?

按状:王为昆山著□,孺人自幼端庄柔婉,不妄言笑。读《小学》、《孝经》、《论语》,皆识其大义。其父玠母□之为择所归,得节轩先生。先生苦学,率常至夜分,孺人必与共灯火。治

妇织正□。丁卯先生领乡荐,明年中乙榜,授湖之乌程训导。苏湖相去甚近,凡膳服之精□者,孺人必蓄之,时节使人献其舅姑。越五年,先生以艰归,服阙升湖广以王府教授。孺人每以远宦不得忠养其姑为恨,而先生亦念母老,决志欲归养矣。□其情,为之请于□,移近地便养,于是分教宜兴,仍食教授之禄。宜兴视乌程尤近,孺人



明王孺人墓志铭

益喜其□□于姑者，如在乌程时加数焉。先生素简静，孺人于婚丧宾祭之费，皆能□其意处之，□礼而止。故从宦三十余年，忘其禄入之薄。其老也，犹得优游樽俎，以尽朋好之□□□□多病抚育甚至不以慈废教，教诸女尝曰：“足勿户逾，声勿邻闻，吾彭氏女训也”。得婢仆以慈，有小过止于遣叱。尤好施予，亲党有贫乏者，辄捐所有周之。子男一，即鄂。女五，其婿长为杨贡。次为封御史顾宜之，潜父也。次为泰和知县沈时，与予同为丁未进士。次为倪泽。一早卒。孙男三，长祖荫，徐尚幼。女二，其婿戴天佑、龚濂，俱县学生。御史君德器过人，予雅重之。闻孺人之行，乃知其有所自云。铭曰：妇主婉婉，取类于坤。无成有终，惟德之纯。允洲孺人，寡笑与言。惟静以柔，乃克子孙。我舅我姑，亦惟五亲。从夫宦游，驰献勤勤。衿有新衣，度有常珍。夫以辅贤，益厚于纶。领袖子衿，弗愧儒绅。喜庆绵延，有子有孙。施及自出，如玉之温。孰谓□□，□□其源。行先孝义，□□□□。纳诗幽宫，名尚永存。唐曰恭刻

细读铭文，我们得知，这是明正德元年春顾鼎臣为已故的蒙阴学谕周节轩（存敬）的夫人王孺人——也就是顾潜的外婆——所书写的墓志铭。文章是铅山费宏（成化二十三年状元，后任大学士）撰写的，顾鼎臣书丹。碑文上说王孺人二月二十二日去世以后，她的儿子、太学生周鄂将她葬在马鞍山之阳，但没有来得及立碑，后来写信到京城，让其外甥顾潜（1496年丙辰进士，曾于弘治年间纂《昆山志》14卷）撰写行状。顾潜此时已由庶吉士改任御史。他写了王孺人的行状后，又请御史、铅山人费宏撰写了墓志，并由刚入朝不久的顾鼎臣书丹刻碑。文中，费宏对顾潜的评价是“德器过人，予雅重之”。碑文共29行，每行32字。为了书写整齐，写之前还划出了细线的方格。全文近900

字。书法精美，刻碑者唐曰恭是明代中期昆山最著名的刻碑艺人。

顾鼎臣于弘治十八年（1505）殿试时一举夺魁，被授予翰林院修撰，当时他还仅仅是一名“儒林郎”，但因是头名状元，并且书法极精，尤善楷书，当时32岁，书写铭文之事，便由他来担当。从私人关系上讲，他是顾潜的叔叔（潜为其同父异母的哥哥的孩子，比他早九年中进士）。由铭文可以看出，他的字特别的漂亮。

需要指出的是，王孺人的这座墓存在了100多年，到康熙初年时，已经为荒草淹没，被后人遗忘了。这一点，可以从康熙二十二年的《昆山县志稿》中得知，该稿卷十一《冢墓》中提到当时尚完好的马鞍山的28座墓葬，却未提及此墓。墓志铭都藏在墓中，一般情况下人们是见不到的。因此可以说，这块墓志的真正出土原因应该基本断定在上世纪八九十年代亭林园整修重建之时。碑志被挖出来了，但又无人知是何人之物，便丢弃在一旁，乃至被充作了花盆的垫石而已，可悲也夫！

毫无疑问，顾鼎臣是昆山历史上名气最响的人物之一。但遗憾的是，顾鼎臣祠堂自从嘉靖中建起来以后，一直就缺少有关他的遗物的展出。上世纪80年代末，新的顾鼎臣祠建起后，除一座披衣的泥像以外，就是墙上砖刻的一幅借以纪念为倡导和督修昆山城墙的顾鼎臣的明嘉靖县志中的昆山县城图，至于著作和遗物，仍是一件难觅。前几年祠堂中增添了介绍顾鼎臣事迹的连环画、年表和他的两首诗作等展品，但还是没有一件实物，使人未免感觉遗憾。

这块顾鼎臣手书碑的发现，则可以为我们研究明中期的昆山历史提供重要的文物资料。加之昆山图书馆四库全书的购进，顾鼎臣的所有著作，甚至他当年的“状元卷”都可复印出来，要在祠堂内再增加一些顾鼎臣的史料，是比较容易的事情了。

（作者单位：昆山文化馆）

关于武元直《赤壁图卷》

□ 秦 衣

台北故宫博物院藏《赤壁图卷》，澄心堂纸本，墨笔，纵 50.8 厘米，横 136.4 厘米，写苏轼《赤壁赋》意。此图无款识，明代项元汴旧藏，有“讯”字编号，项氏题签作“北宋朱锐画赤壁图，赵闲闲追和坡仙词真迹，樵李天籁阁珍秘”，并于卷后题：“宋迪功郎朱锐画《赤壁图》，赵闲闲追和坡仙词韵，真迹神品。携李项元汴珍秘，其值壹百伍拾金。”因此此卷以前一直被认为是宋迪功郎朱锐作品，《石渠宝笈》也相沿未考。台北“故宫博物院”所编《故宫书画图录》在编者按中说：“考元遗山集中，有题赵闲闲书赤壁词，末云：‘赤壁图，武元直所画，门生元某谨书。’此图作者实为武元直。元直与赵闲闲（秉文）俱为金人。以时以地考之，皆无不合。本书出版从项氏及《石渠宝笈》之说，亦著录为‘宋朱锐赤壁图’，兹特为更正。”其实关于此图作者为武元直，早有人发现，张珩《木雁斋书画鉴赏笔记》“朱锐赤壁图卷”条称“往年马叔平先生据赵词考订，定为金人武元直之笔，其说甚确。”所谓“赵词”，即卷后金代著名书家赵秉文行书《和苏轼词》一首。但关于考订此图作者的经过，张珩先生所说过于简略，且多有不确。据庄严《武元直绘〈赤壁图〉卷》（《前生造定故宫缘》）提到：“1937 年春教育部办第二次全国美术展览会时故宫博物院出品中，选定此画，才将作者正式改为金朝的武元直，博物院首先发

现此一问题之人是我的朋友，北大同学朱家济豫卿。”而马衡（字叔平）先生随即在《故宫博物院参加美展会之书画》中采用了朱家济的新说：“此次出品中的朱锐《赤壁图》，在明朝项子京家时候，已竟呼之为朱锐了，画之本身，却未署款，图后有金赵秉文书赤壁词，亦不言画者为谁。朱豫卿君偶在《元遗山集》中见题赵闲闲书赤壁词，末云：‘赤壁图武元直所画，门生元某谨书。’始知此图之真正作者为武元直。元直亦金人，明昌中名士，以时以地皆无不合，从此前人之定为朱锐的是全无根据了。”因此，考订此图作者为金武元直的，不是马衡，而是朱家济。《故宫书画图录》的考订应该也是据朱家济之说，而未标明出处。

张珩《木雁斋书画鉴赏笔记》对此图有很详细的描述：“余细阅卷后石壁上隐约如有字迹，子京以三印盖之，但剝括（刮）之迹仍不能泯。疑武（元直）或原有署款，为飞帛人括（刮）去，冒称朱迪功笔。子京不察，遂为所欺，相沿三百余年……”刮去原款，而冒称朱锐的，或许正是项元汴，亦未可知。但李万康先生在他的近著《编号与价格——项元汴旧藏书画二释》中却认为《赤壁图卷》上的项元汴题签和载价题记以及题记下“元汴之印”和“子京珍藏”二印等都是后人伪造。若此说属实，则刮去原有署款的就另有其人了。

董源山水画管窥

□ 陆家桂

中国画至唐代始为极盛时代,然那时主要是人物写真,着重在道释图像,山水画处于式微时代。之前,东晋时,山水画仅是依附于人物画的配景。到唐开元天宝年间有王摩诘、吴道元、李思训各写嘉陵江山,于是山水画一派始盛。至唐末荆关偏起北方,董源兴于江南,他们是画史上最早从地域划分的两大山水画流派,标志着山水画在艺术上的进一步成熟。

北方,有由唐末入后梁的山水画家荆浩。北方山水画石体坚凝、长松巨木,用笔雄犀,气势浩渺。南方画派与之面貌不同,南唐的山水画大多具有清越婉约的格调,透露出明秀、悠远而浩渺的意境。他们以江南景色为题材,曲尽山水云物、烟雾缥缈、风雨晦明之态,表现了浓郁风俗特征的江南景色,但无论南北两派,他们各以雄犀之笔,尽写山川秀丽,于是山水画一派蔚为大观,同时也标志着山水画在艺术上的进一步成熟。

其后建业僧巨然,祖述源法,皆臻妙理。大体董源及巨然画笔,皆宜远观,其用笔甚草草,近视之几不类物象,远观则景物粲然,幽情远思,如覩异境,他们开创平淡天真的江南画派的特有风格,成为南方山水画派之鼻祖,此也就是“董巨”并称之来由。与北方山水画的开创

者史称“荆关”的荆浩、关仝,四人合为五代、北宋间的四大山水画家。

董源(?-962)五代南唐杰出画家。源,一作元,字叔达,五代南唐杰出画家。又号董北苑。钟陵(今江西南昌)人,钟陵在元和郡县志载为汉置江南西道洪州南昌县。隋改为豫章县。宝应元年改钟陵县,十二月该为南昌县,此与王勃《滕王阁序》的一开头“豫章故郡,洪都新府”相应,故董源亦作江南人。南唐中主时董源任北苑使。北苑亦称宫苑,《十六国春秋》云北苑亦作后苑称,《通雅》中说:李氏都建业,其苑在北,故谓之北苑,并在苑内设官置位,谓之北苑使。南唐时,中主李璟朝(943-961)时,董源任后苑副使,为南唐画院画家,故鉴赏家以“董北苑”称之。当时董源的画受到朝廷的赏识,随着政治地位的升迁,使他的绘画艺术有了一个施展的良机。

董源作画题材用现代话说应是多元化的,《图画见闻志》称董元画:“水墨类王维,着色如李思训,兼工画牛虎”。《宣和画谱》称其“工画龙、水、钟魁”。《十国春秋》又称赞其“工人物,尝于八尺琉璃屏上写夷光,冯延巳奉诏入宫见

之,疑为著青红锦袍宫娥挡门,不敢进”。

这些,说明董源作画题材确是十分广泛,乃画林中天赋多能,无可比拟者。

然而对董源本人讲,显其彰者,唯山水画为主。《宣和画谱》云:“董源所画山水下笔雄伟,有崭绝峥嵘之势。重峦绝壁,使人观而状之”。《画鉴》中也说:“董源画山水,得山之神气,足为百代师法”。山水以描写江南多泥被草的山峦丘陵,风雨明晦的景色为主,风格平淡天真。他的山水画有两种,“一样水墨矾头(山顶石块象矾石块),疏林远树,平淡幽深,山石作麻皮皴。一样着色者,皴纹甚少,用色浓古,皆佳作也”尽管如此,然观其总体,似尤重淡墨轻岚。故《宣和画谱》对其着色山水虽也给以好评,但又说:“不如其自写胸臆之水墨山水”。董北苑画所用材料也有两种:一是绢本;一是画纸。所见传作绢本居多,画纸罕见。然其煊赫传世的力作多见之纸素,而且所用纸必为澄心堂纸,此纸质坚白古洁,异于它纸,应是南唐佳制。南唐以澄心堂纸供名人书画,故北苑奉命作画,必用此纸。从笔墨看,他有超凡入圣,自出机杼之神功,《江村销夏录》中说:“南宗中以北苑为超凡入圣,其法用淡墨、浓墨、积墨、破墨,以穷山水云物风雨晦明之变态。宋李成、范宽徒得山水之形,北苑独得山水之神者,而形似自在其中”。纸本水墨相发,其效晶莹湛湛,弥漫弥远,且能远发逸韵,足动千古之思。

董源的传世作品今人早见,唯从历代画家、评论家对其评论中可见其真缔,如《梦溪笔谈》云:“江南中主时,有北苑使董源善画,尤工秋岚远景,多写江南真山,不为奇峭之笔”。米芾《画史》认为董源画为“近世神品,格高无与比也。峰峦出没,云雾显晦,不装巧趣,多得天真。岚色郁苍,枝干劲挺,咸有生意。溪桥渔浦,洲渚掩映,一片江南也”。恽南田对董北苑的评价也很高,“北苑画正峰能使山气欲动,青天中风雨变化,气韵藏于笔墨,笔墨都化成气韵。”

又云:“董巨行笔如龙,若于尺幅中雷轰电激,其势从半空掷笔而下,无迹可寻,但觉神气森然,不知其所以然也”。

书画尺寸寓心意,仅从以上评论中,可以见到董北苑画山水,他吸取各家之长,但独创一格,多以江南景色为题材,不仅善用水墨,笔法高超,更主要的是他画的是真山水,是得山水之神气,能为山水传神,并且他以笔墨自写胸臆,远发逸韵,做到了与造化同流,其格之高,实无以比也。

二

《潇湘图卷》是董源的代表作品。“潇湘”指湖南省境内的潇河与湘江,二水汇入洞庭湖。“潇湘”也泛指江南河湖密布的地区。作者以江南的平缓山峦为题材,取平远之景,绘一片湖光山色,山势平缓连绵,大片的水面中沙洲苇渚映带无尽。江上有一轻舟飘来,江边的迎候者纷纷向前。中景坡脚画有大片密林,掩映着几家农舍。画面以水墨为主,山峦多运用点子皴法,墨点的疏密浓淡,表现了山石的起伏凹凸;墨点由浓化淡,以淡点渲染,表现远山,山峦上的小土丘自近至远,由大渐小、由疏渐密,在晴岚间造就出一片淡薄的烟云,塑造出了模糊而富有质感的山型轮廓。

《潇湘图卷》,现藏故宫博物院。此图经明代董其昌鉴定,认为是董源的真迹。

值得一提的是董源的《烟岚重谿图》

此图画面千岩万壑,山石泅水,层次分明,其写树枝干柯叶,交加掩映,呈风雨欲来之势。谿有前后,由近及远,迤迳深入,望之如复,古曰“重谿”。整个画面具幽深、苍茫、浑厚之气;其远近明暗处视之如凸起伏,如更无穷尽。而藏家安顺姚氏对此评价更有其独特见解。

姚氏名大荣(1860~1939),字俪桓,号芷澧,贵州普定(今贵州省安顺市普定县)人。清光绪八年(1883)进士。历任内阁中书、。历官内

阁中书、起居注主事、刑部主事、学部图书局行走、大理院推事等。辛亥革命后居住北京，专事著述。民国时任评政院秘书长。著作有《墨缘汇观撰人考》、《惜道味斋集》、《马阁老洗冤录》、《木兰从军时地表微》、《西王母国故》等，颇为后世学者尊重。1939年在天津英租界去世。

姚氏既是官员，又是学者，对书画十分欣赏，据姚氏自述，他昔年曾购得集古大画册十二帧，其中有董源《烟岚重谿图》。获此图他“欣喜无量”，“百读不厌”垂三十余年，心得体会甚深。故他认为评董源的《烟岚重谿图》最精髓之语，“一言以蔽之曰：‘凹凸山水’”。他认为中国画家所作画面多平扁，即使是名家如张僧繇画一乘寺，赋色五彩于粉垭上为花蕊枝叶、根莖之形，此作远望如凹凸，近就视之则平。作画忌扁平，而董北苑于数尺薄纸，下笔时淡墨、浓墨或浓淡适均者，破笔洒墨，率能避免扁平之病，成凹凸之状。“就视之，诚不类物象。却立远望，或左右横看，则峰峦涌现，其势若波涛澎湃奔湊，顷刻满眼，不辨起止。”真是“咫尺之内，星罗棋布，玲珑剔透，迥迥深入，不啻千里之遥”。

姚氏所说的“凹凸”从字面上看和西画中的凹凸似有相同之处，其实不然，中、西画法所表现的“境界层”是不同的：西画写实，重形似；中国画传神，重神似。西画以焦点透视法，所谓焦点透视法就是严守近大远小的一种特定的视点去表现景物。除透视法外，西画还运用解剖学、光影凸凹的晕染等，特别是油画，画家利用油彩在画布上层层堆叠，迭显出明暗凹凸的立体质感，其画境似可走进，似可手摩，它们的渊源是埃及、希腊的雕刻艺术与建筑空间。

而中国画是散点透视法，散点透视法它是

多视点的，就是说在表现景物时，可以不拘泥于一个观点，画家多采用移动式、减距式、以大观小的散点透视法来表现无限丰富的景象。这种手法给画家带来了空间处理上的极大自由度，可以比较充分地表现空间的跨度以及比较大范围的景物的方方面面。因此，散点透视法，这是传统中国画的一个很大的优点。

技法上，中国画是在薄纸上，以水墨淡色描写山峦丘陵，以抽象的笔墨，把握物象精神，写出物的内在生命，此中也有明暗、凹凸，有宇宙空间的深远，但却没有立体的刻画痕；在中国画中，物象的虚实明暗交融互映，所描绘的宇宙空间呈现的是气韵生动的神似，是一片神游的意境。在此神游的意境中也自然产生了立体体积的深度之感。

姚氏说董源的《烟岚重谿图》画是“凹凸山水”，其意是说董源在运用众画家之长的基础上有他的独创性，他以水墨以及他独特的笔墨在薄纸上勾画描绘出的景物，不再是通常中国画一般所呈现的扁平景象，而是在虚实明暗交融中出现了凹凸感，也可以说这是中国式的立体质感。

董源的《烟岚重谿图》现藏故宫博物院。

董源尚有的传世作品有记载的：《潇湘图》卷，藏故宫博物院；《烟岚重谿图》藏故宫博物院。《夏山图》卷，藏上海博物馆。《夏景山口待渡图》卷，藏辽宁省博物馆。《溪山雪霁图》香港私人藏。《寒林重汀图》、《龙袖骄民图》，台北故宫博物院藏，《洞天山堂图》：台北故宫博物院藏。《寒林重汀图》，日本黑川古文化研究所藏。《溪岸图》：美国私人藏。

所有这些，都是祖国的稀世国宝。