

昆仑堂

二〇一六年
第二期
(总第四十五期)
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 刘 墨

杨守松 杨 新

陆家衡 单国霖

夏天星 萧 平

鲁 力 薛永年

主 编: 俞建良

执行主编: 陆昱华

编 委:(以姓氏笔划为序)

于珊珊 沈 江

陆昱华 俞亚琴

俞建良 顾 工

蒋志坚

编 务: 李晨一 龚永清

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

《十六罗汉图》图式来源研究(一)……………于珊珊 2

人物研究

顾阿瑛元末避难地、隐居地和墓地…………… 马一平 9

仇英与他的艺术赞助人…………… 李 军 13

书画研究

《真迹题跋录》与王翬《临〈富春山居图〉》第一本 ……刘 鹏 23

番样门神与护法神将的图像学研究……………魏聪聪 31

艺苑零拾

西园主人的卒年…………… 徐越人 22

关于向公明…………… 秦 衣 39

昆仑堂美术馆建馆十五周年专题

昆仑堂美术馆十五周年庆典暨 2016 中国(苏州)书法史

讲坛简述…………… 负 暄 40

馆藏书法特展展品目录…………… 42

在昆仑堂美术馆十五周年庆典上的发言…………… 朱 翔 43

忆父亲二三事…………… 朱 云 44

一句教诲 终身难忘…………… 朱 鹏 45

承诺和遗憾…………… 朱 翔 47

《十六罗汉图》图式来源研究（一）

□ 于珊珊

罗汉图像是中国佛教美术创作的重要题材，以绘画和雕塑为主要表现形式，流传广泛。据画史记载，中国早在魏晋南北朝时期就已经有了罗汉题材的创作。最初，罗汉图像一直处于其他佛教美术题材的陪衬地位，中晚唐以后，因《法住记》的传播，十六罗汉的名称开始流传开来，并产生了大量以此为题材的雕塑与绘画作品。就图像学而言，罗汉介于庄严整秩的佛菩萨图像与民间百态的世俗人之间，虽有一定的造形，却不受限定于佛像的三十二相、八十种好。虽有如世人一般的五官、身躯、四肢，却具常人所没有的神通异相。且经文中虽然记载了十六罗汉的名号和住处，但对其样貌特征等却无详细记述，因而对于画中人物特性的区分，也为画家们发挥创造力提供了绝好的机会。宋代是罗汉题材创作的黄金时代，大量罗汉画远销日本，遗憾的是现在国内的罗汉画迹反而不多了，所以昆仑堂美术馆所藏《十六罗汉》八条屏（绢本设色，117×54厘米）就显得十分珍贵。每条屏上绘两尊罗汉，皆为坐相，或读经，或禅定，或手执佛具，姿态各异。只是每尊罗汉身后都无头光，亦未标明各罗汉的名号。从形象上看，人物有年轻与年长之别，但皆为胡貌梵相，设色浓丽，山石树木则用笔粗犷，时参飞白，不似专业画家，更像民间画工的作品，但这套图上并未留下任何款印与题跋，因此其创作年代和地区归属充满了疑点。薛永年先生在他为昆仑堂所编的《昆仑堂藏书画集》

中将其定为“明代民间画手传宋元稿本之作”，那么所谓“宋元稿本”究竟是出自何人之手呢？或者说属于哪些传派的呢？本文就将通过一系列细节对比，找寻这套《十六罗汉图》具体的图式来源，并将探讨的重点放在宗教图像在民间流传过程中的图像元素组合与再创造问题上。

最早的罗汉画记载应该追溯到《贞观公私画史》中东晋戴逵所画五天罗汉像^[1]，其后《宣和画谱》卷一又载张僧繇一套十六罗汉像^[2]，可惜至今都已不存。不过在十六国北朝石窟寺的壁画和雕塑中，还有罗汉像留存，如炳灵寺169窟说法图、莫高窟北周428窟涅槃变中的佛弟子形象等，但由于此时期的绘画主题是以佛传、本生故事为主，因此作为佛弟子的罗汉只是作为主尊的陪衬，在画面上所占比例很小，相貌描写也相当简陋。

虽然东晋时期便有宾头卢图像出现，但没有流传。因而最早以特定身份出现，并有具体形象流传的罗汉便是迦叶、阿难二尊者。莫高窟北周439窟、428窟、290窟、297窟等都有两位罗汉的精美造像，二人的相貌也有了一老一少的差别。不过总的来说，在唐玄奘译出《法住记》以前，罗汉信仰以及以罗汉为主的图像制作还是相当有限。

在《法住记》出现之后，至五代时期涌现出多位擅画罗汉者：王维，吴道子，卢楞伽，赵德齐，高道兴，陈浩，彭坚，范琼，左全，张南本，左礼，李升，杜颢龟，卫贤，张玄，

贯休，赵德玄，杜措，杜弘义，杨元真，韩虬，李祝，杜敬安、杜子瓌父子，丘文播、丘文晓兄弟；而五代末宋初的画家则有：孙知微、王齐翰、武洞清、石恪、董元等人。其中最知名者莫过于贯休与张玄，他们所创立的“野逸体”与“世态相”罗汉画样式影响深远。

张玄“世态相”罗汉画

张玄^[3]，生卒年不详，其生平最早见《益州名画录》记载：“张玄者，简州金水石城山人也。攻画人物，尤善罗汉。当王氏偏霸，武成年，声迹赫然，时呼玄为“张罗汉”。荆、湖、淮、浙令人入蜀，纵价收市，将归本道。”^[4]可见张玄的活跃期至少包括了前蜀武成年间（908—910年）。又《宣和画谱·卷三》记载：“世之画罗汉者，多取奇怪，至贯休则脱略世间骨相，奇怪益甚。元所画得其世态之相，故天下知有金水张元罗汉也。今御府所藏八十有八：大阿罗汉三十二，释迦佛像一，罗汉像五十五。”^[5]张玄本就善画人物，且善图僧像，这点或许也有助于使其罗汉画更接近世人之形象，而与当时流行的贯休式“奇怪相”拉开距离。且在罗汉信仰中，罗汉住世护法，经常化为种种人像接受人民供养，这种亲民的特性或许亦是张玄世态相罗汉画备受欢迎的原因。

关于张玄罗汉画的具体风格，《益州名画录》中仅提到：“玄画罗汉，吴样矣。”^[6]但好在还有对于杨元真的记载：“杨元真者，石城山张玄外族也。攻画佛像罗汉，兼善妆鸾。当王氏武成中，善塑像者，简州许侯、东川雍中本二人，时推妙手……肉色髭发、衣纹锦绣，及诸禽类，备著奇功，时辈罕及。”^[7]既与张玄同时期，又是其外族，且同擅长罗汉画，二人的画风应该相去不远，因而张玄之罗汉画应该对于人物的肤色、毛发甚至衣纹都有精细的描绘，且为设色画的可能性较高。

张玄没有作品流传，但苏轼在被贬至海南

时，见到其所画的一套十八罗汉图，并为之题写颂词，摘录如下：

第一尊者，结跏正坐，蛮奴侧立。有鬼使者，稽颡于前，侍者取其书通之。

第二尊者，合掌趺坐，蛮奴捧牍于前。老人发之，中有琉璃器，贮舍利十数。

第三尊者，抹乌木养和，正坐，下有白沐猴献果，侍者执盘受之。

第四尊者，侧坐屈三指，答胡人之问。下有蛮奴捧函，童子戏捕龟者。

第五尊者，临渊涛，抱膝而坐。神女出水中，蛮奴受其书。

第六尊者，右手支颐，左手拊稚师子。顾视侍者，择瓜而剖之。

第七尊者，临水侧坐。有龙出焉，吐珠其手中。胡人持短锡杖，蛮奴捧钵而立。

第八尊者，并膝而坐，加肘其上。侍者汲水过前，有神人涌出于地，捧盘献宝。

第九尊者，食已袂钵，持数珠，诵咒而坐。下有童子，构火具茶，又有埋筒注水莲池中者。

第十尊者，执经正坐，有仙人侍女焚香于前。

第十一尊者，趺坐焚香。侍者拱手，胡人捧函而立。

第十二尊者，正坐入定枯木中，其神腾出于上，有大蟒出其下。

第十三尊者，倚杖垂足侧坐，侍者捧函而立，有虎过前，有童子怖匿而窃窥之。

第十四尊者，持铃杵，正坐诵咒。侍者整衣于右，胡人横短锡跪坐于左。有虬一角，若仰诉者。

第十五尊者，须眉皆白，袖手趺坐。胡人拜伏于前，蛮奴手持拄杖，侍者合掌而立。

第十六尊者，横如意趺坐，下有童子发香篆，侍者注水花盆中。

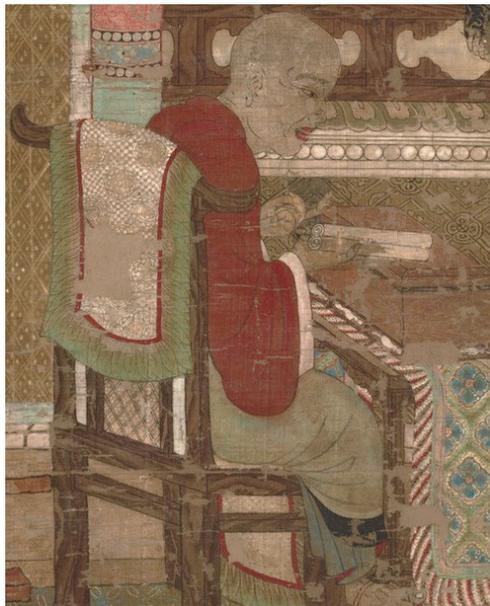
第十七尊者，临水侧坐，仰观飞鹤。其一既下集矣，侍者以手拊之。有童子提竹篮，取果实投水中。

第十八尊者，植拂支颐，瞪目而坐。下有二童子，破石榴以献。^[8]

从苏轼的颂词来看，几乎每幅画中都有三个以上人物，除了罗汉主体之外，亦有胡人或仙人作为供养者，蛮奴、鬼役、童子作为服侍者，其中八幅作品出现了猿猴、龙、蛇等动物。这些主题在南宋罗汉图中也时常可见，但张玄的罗汉图中登场人物之多、添加元素之广、图像构成之繁，远超过南宋诸本。苏轼颂词作于元符二年（1099），距张玄的活动时期（908-910）已过去了将近两百年，他所见这套十八罗汉图是否为张玄的真迹？是否为唐、五代时期流行的罗汉画样式？

日本滋贺县圣众来迎寺旧藏（以下简称来迎寺本），今藏于日本东京国立博物馆的十六罗汉图，或许可以提供一些线索。此套图被公认为是出于唐代罗汉画之系统，自中国渡海而来，后由日本仿制而成，因此被称为和样十六罗汉图。^[9]其画面中也有大量的人物组合，且部分图式与苏轼颂文中的描述十分接近，具体有四处：张玄罗汉图第四尊者“侧坐屈五指，答胡人之问”与旧来迎寺本第三尊罗汉的姿态完全一致，倘若仔细观察亦可发现，此图罗汉与前景的天王事实上没有互动倾向，亦与搬运经书的侍者没有眼神的交会，但罗汉执经屈指的样子，与张玄画里所形容的一致。而旧来迎寺本第九尊罗汉图中，侍者持瓜削之的动作亦与张玄第六尊者图中所形容的侍者动作一致。此外还有，旧来迎寺本第十五罗汉与旁人的互动关系，与张玄罗汉画第

八尊者所形容的“并膝而坐，加肘其上。侍者汲水过前，有神人涌出于地，捧盘献宝”如出一辙。甚至是张玄罗汉画中第七尊者“临水侧坐，有龙出焉，吐珠其手中。”以及第十四尊者“持铃杵，有虬一角，若仰诉者”的描述，正巧构成旧来迎寺本第十四尊者的画面（详见下图）。



来迎寺本第四尊者局部



来迎寺本
第九尊者局部



来迎寺本第十五尊者局部



来迎寺本第十四尊者局部

十八罗汉的来源乃是十六罗汉信仰的延伸，图像方面亦是如此。从传世的作品看来，十八罗汉画只是十六罗汉画再增加两幅而已，对于罗汉画的构图应不至于产生影响。在旧来迎寺本中，罗汉姿态或侍者、动物等，似已有固定的样式，画家所做的改变只是将这些图式再加

以组合。如果说旧来迎寺本是依据唐画临摹而来，或许在构图上仍保有部分唐代罗汉画特色。从上述所整理的几个共通点来看，笔者推测张玄的罗汉画，应是属于此类构图紧密，描绘日常生活的罗汉画。也正是由于他将罗汉由神化性的图像改为贴近人民生活的形象，才使得他的作品对后世罗汉画产生了巨大影响。

贯休野逸体罗汉画

贯休(832-912)，俗姓姜，字德隐，号禅月，婺州(今浙江金华)兰溪登高里人。《宋高僧传》中记载其年七岁出家，日读法华经千言，过目成诵。昭宗天复年间(901-904)入蜀，备受蜀主王建父子礼遇，为贯休建龙华禅院，署号“禅月大师”。^[10]诗书画兼长，尤以画罗汉著称。《益州名画录》记载其：“师阎立本画罗汉十六帧，庞眉大目者，朵颐隆鼻者，倚松石者，坐山水者，蕃貌梵相，曲尽其态。或问之，云：‘休自梦中所观尔。’”^[11]由此贯休的罗汉画又被称为“应梦罗汉”，其基本特征为胡貌梵相，甚至“黝然若夷獠异类，见者莫不骇瞩。”^[12]贯休的罗汉图曾被用于祈雨等宗教活动，非常灵验。可见贯休的罗汉画在流行之时便被赋予了传奇色彩，也因此“颇为门弟子所宝。当时卿相皆有歌诗，求其笔唯可见而不可得也。太平兴国年初，太宗皇帝搜访古画日，给事中程公牧蜀，将贯休罗汉十六帧为古画进呈。”^[13]

最早为贯休作品作赞者是蜀地翰林学士欧阳炯(896-971)，其奉蜀王之命作《禅月大师应梦罗汉歌》。内容中对贯休的罗汉画评价极高，其中“高握节腕当空擲，窄窄毫端任狂逸。逡巡便是两三躯，不似画工虚费日。”^[14]说明其作画过程应该是相当快速，笔法简洁、放逸。其后有苏轼在元符三年(1100)所作之《自海南归过清远峡宝林寺敬赞禅月所画十八大阿罗汉》，但此题赞对于画中罗汉的姿态样貌以及环境景物的描述显然不如他之前为张玄十八罗

汉所撰之题赞详细，无法为贯休作品的样式与风格提供线索。

今有多组传称为贯休所画的罗汉图，就风格而言约可分为两种：野逸水墨罗汉画：代表作品为日本藤田美术馆《罗汉图》三幅(以下简称藤田本)，以及根津美术馆《罗汉图》一幅(以下简称根津本)。设色罗汉画：分别是日本宫内厅的《十六罗汉图》(以下简称宫内厅本)，以及京都高台寺《十六罗汉图》(以下简称高台寺本)。但都不能肯定是贯休真迹，学者普遍认为这些作品应是进入宋代之后才产生的，甚至更晚。

藤田本与根津本类似，画面都很简洁，每幅只描绘一名罗汉，没有侍者，罗汉所占画面比例超过二分之一。皆以粗放笔法描绘罗汉的身形与衣褶，树干亦是以粗笔挥洒而成，唯有罗汉的面容与手指以细笔描画，深目大鼻、顶额突出、耳垂肥大，符合《益州名画录》中对贯休罗汉画的记载。所以虽然学界普遍认为此二本并非出自贯休之手，但作为贯休体系的水墨罗汉画是可以确定的。

将宫内厅本与明代紫柏尊者的《唐贯休画十六应真赞》比对，可发现图像几乎一致。同时也符合欧阳炯对贯休罗汉“形如瘦鹤精神健，骨似伏犀头骨粗”^[15]的形容。但宫内厅本同时也与西湖圣因寺旧藏贯休原作刻石有多幅相似，因此有学者认为宫内厅本只是对圣因寺石刻拓本的摹写，^[16]但此图并未彰显出任何的水墨技法。不过假设画中的墨法是对石拓本的临摹，那也无怪乎宫内厅本并非水墨风了。但即便如此，它的图样在某种程度上还是还原了禅月罗汉素有的面貌。

我们再回到欧阳炯的赞文，其中对于贯休罗汉形貌的描写有“雪色眉毛一寸长”^[17]。动作描写包括“线补衲衣千万行”，“皮穿木履不曾拖，笋织蒲团镇长坐。”^[18]可见贯休罗汉中包含有补衲、着木履、坐蒲团等图式。同时



南宋 金大受 十六罗汉图第一尊者
绢本设色 116.4×50.0cm
群马县立近代美术馆藏

图中除罗汉之外，还有看经弟子、瞌睡山童、卧象、老猿、芭蕉、红花、苔藓、竹杖、松床、梵筴、香炉等图像元素。按说欧阳炯与贯休时

代相隔很近，贯休又备受蜀主王建父子礼遇，欧阳炯所见应为贯休真迹。但这些主题元素在宫内厅本中不曾见到，反在后世的罗汉图中偶尔出现。如南宋金大受本十六罗汉图第一尊者（绢本设色，116.4×50.0cm，群马县立近代美术馆藏）即手持一朵于绿叶中盛开的红色花朵，而画面下方是趴在矮几上打盹儿的小童。据说贯休在吴越之地既已习得水墨技法，尔后才开始绘制应梦罗汉。欧阳炯也提到他“始自江南来入秦，于今到蜀多交亲。”这里的“亲”是否有可能包含了张玄？即因为贯休晚年入蜀之后，深受主题丰富且有着浓郁宗教故事风格的张玄罗汉之影响，所以其所绘罗汉图的主题才像欧阳炯所见一般丰富？笔者认为是很有可能的。

最后谈一下高台寺本，此套计十六幅，绢本着色，各幅均有“泉涌寺尊”的墨书，原为泉涌寺开山祖师俊苾于建历元年（宋宁宗嘉定四年，1211年）自宋携回日本（一同带回的还有另一套十六罗汉图以及一套水墨十八罗汉）。此组罗汉画大多数作无背景的石上坐像，面相古怪，佐以虎、鹿、猿等，并绘入棕榈和竹子等诸多的植物，这种风格基本上来自贯休所作的水墨本罗汉。多数学者认为其技法与构图特征与南宋画风仿佛^[19]，又据《元亨释书》所载，此套罗汉图乃是杭州开化寺贯比丘尼正大姊所赠^[20]，因此石守谦认为宋时杭州地区显然已有贯休罗汉的模本，而为人所熟知。且如高台寺本的这类罗汉画，在十三世纪时也与刘松年风格的罗汉画共同存在于杭州。^[21]高台寺本虽传到日本，但如与宁波者相较，此种风格之罗汉画传去的数目显然不多，而且影响力也无法与宁波者相提并论，但在图示上却对昆仑堂本影响很大，下面笔者将详细说明。

图式来源对比

首先看高台寺本：一、将长眉绕在手中把

玩的罗汉便与高台寺本第八尊者的图式非常类似，采用的都是接近正面的表现，罗汉头顶皆秃发，且凹凸不平，皆张口露舌，甚至所穿的僧衣都是偏袒右肩的样式。且笔者所见的全部罗汉图中，高台寺本是与昆仑堂本此长眉尊者

乎一样，且非常特殊，在其他罗汉图中都不曾见到过。

三、昆仑堂本侧坐于岩石之上，双手持柄香炉的罗汉图式亦可追溯至高台寺本第十尊者



昆仑堂本局部



高台寺本第八尊者

最接近的，可以说高台寺本第八尊者便是其目前发现最早的图式来源。



昆仑堂本局部



高台寺本第十尊者

二、昆仑堂本手执羽扇而踞岩窟者与高台寺本之第七尊者姿势与僧衣样式都很类似（见下图）。当然此图式较为常见，且二者背景不同，但值得注意的是两位罗汉手中所持羽扇样式几

像。连两位罗汉僧衣背部的环扣以及香炉所冒出的轻烟这样的细节都十分近似。

四、昆仑堂本左手握住如意柄下端，并仰视如意云头的罗汉图式与高台寺本第九尊者像



昆仑堂本局部



高台寺本之第七尊者



昆仑堂本局部



高台寺本第九尊者

近似，虽然两图中罗汉左手的动作不同，但在

笔者所见的罗汉图中已经是最为接近的了。

五、昆仑堂本一足着木屐，一足赤裸踩于岩石之上，右手垂于身侧，左手执锡杖的罗汉与高台寺本第十四尊者相类，只是高台寺本将



昆仑堂本局部

高台寺本第十四尊者

锡杖换成了木杖。虽然此动作并不特别，但除高台寺本之外已不见更近似的图像了。

前面已经论述高台寺本很有可能是南宋时期曾流传于杭州的贯休样罗汉图，而张玄样式则深刻地影响了南宋宁波佛画，尤其是金大受的风格，昆仑堂本中有直接来源于他的图式，至于他对于日本罗汉图的影响就更为深远了，下一章我们将详细论证。

(作者单位：昆仑堂美术馆)

注释：

[1] 于安澜编《画品丛书1》，开封市：河南大学出版社，2009年，第45页。

[2] 岳仁译注《宣和画谱》，长沙市：湖南美术出版社，1999年，第22页。

[3] 《宣和画谱》称其为“张元”，可能是为避宋圣祖赵玄朗之讳。

[4] 黄休复《益州名画录》，《中国书画全书》第1册，上海：上海书画出版社，2000年，第194页。

[5] 《宣和画谱》，《中国书画全书》第2册，上海：上海书画出版社，2000年，第71页。

[6][7] 黄休复《益州名画录》，《中国书画全书》第1册，上海：上海书画出版社，2000年，第194页。

[8] 苏轼《十八大阿罗汉颂》，《苏东坡全集》，上海仿古书店，1936年，第28页。

[9] 另据百桥明穗的研究，与旧来迎寺本类似，同属于和样十六罗汉图的还有平安时代斑鸠寺藏释迦三尊十六罗汉像5幅，绀青纸金银泥绘。此外净瑠璃寺三重塔壁画（治承二年1178移建）与斑鸠寺本图像基本相同。其他还有镰仓时代的长寿寺本、法隆寺本等。参见百桥明穗著，王云等译《东瀛西域：百桥明穗美术史论文集》，上海书画出版社，2013年，第172页。

[10] 赞宁《宋高僧传》卷三十，中华书局，1987年，第749页。

[11][12][13][14][15] 黄休复《益州名画录》，《中国书画全书》第1册，上海：上海书画出版社，2000年，第199页。

[16] 铃木敬著，魏美月译《中国绘画史（上）》，台北：国立故宫博物院，1987年，第118-119页。

[17][18] 黄休复《益州名画录》，《中国书画全书》第1册，上海：上海书画出版社，2000年，第199页。

[19] 高崎富士彦《日本の美術234 羅漢図》，至文堂，1985年11月，第43页；陈清香《罗汉图像研究》，台北文津出版社，1995年7月，第198页；李玉珉《明末罗汉画中的贯休传统及其影响》，《故宫学术季刊》第22卷第1期，2004年，第107-108页。

[20] 参考陈清香：《罗汉图像研究》，台北文津出版社，1995年，第197页。

[21] 石守谦《古传日本之南宋人物画的画史意义——兼论元代的一些相关问题》，《国立台湾大学美术史研究集刊》第5期，1998年，第165页。

顾阿瑛元末避难地、隐居地和墓地

□ 马一平

顾阿瑛是我国元代的著名文化人物，明代以来各种文献资料中对其元末避难地、隐居地和墓地众说纷纭，又混淆讹传，使后人徒生疑惑。笔者近年来参与《苏州通史·人物卷》中部分人物的研究撰写工作，对顾阿瑛的史料进行了广泛的搜集和深入的研究，兹将其生平事略和元末避难地、隐居地和墓地辨析于下。



顾阿瑛像 清《吴郡名贤图传赞》

顾瑛，又名德辉，一名阿瑛，字仲瑛，号金粟道人。元末明初昆山州朱塘乡（娄江北部今属昆山市巴城镇正仪街道）人。生于元至大三年（1310）。出身江南望族豪富之家，曾祖

宗恺，宋武翼郎；祖闻传，又名文富^①，元卫辉怀孟路总管，始居昆山朱塘乡界溪；父伯寿，号玉山处士，隐逸潜德。兄仁，字长卿，早亡；弟晋，字进道，贞素自守，淡泊功利，书法古朴，诗类顾瑛。阿瑛幼而警敏，喜读书，善记诵。十六岁即继承父志，打理家族产业，遂成江南巨富。少年豪宕，轻财结客，达官时贵，靡不交识，誉望超过父辈。三十岁又折节向学，崇礼文儒，与贤者为师友，博通文史，工画善诗，擅长书法，精于音律。广购博搜古书名画，彝鼎秘玩，以会海内文士为乐，集录鉴赏无虚日。元至正年间举秀才，浙江帅府授会稽儒学教谕，辞不就。年逾四十，即将田业、家产全部交给子婿辈打理，自己专心致志于文艺与家庭园林建设。

元至正八年（1348）七月起，在界溪旧宅之西修筑占地极广的大型私家园林，初名“小桃源”，两年后建成，改称“玉山佳处”，共有轩池亭馆 24 处景点^②（此乃顾阿瑛自述，另有 28 景、36 景说，为他人所云，不足为据），其匾额皆名公巨卿、高人韵士口咏手书所赠。园林之胜，甲于东南。常邀请天下文人雅士、名公巨卿在主建筑“玉山草堂”和各景点举行“玉山雅集”，饮酒赋诗唱和，寄情山水胜迹，观赏丝竹歌舞，挥毫泼墨书画，极尽人生之乐事。古董珍玩陈列于厅堂，天下名厨掌勺于庖室，江南绝伎歌舞于水榭，一代才士挥毫于绢素，一时高朋满座、胜友如云，成为骚人墨客游宴聚会乐园和元末东南地区重要文化活动中

心。从元至元六年到至正二十年（1340—1360年）的20年间，共欢聚50多次。先后参与者有知名诗人、学者、书画家、戏曲家、乐师、歌妓、舞姬，乃至各种宗教人物、各民族友人，据不完整统计，多达218人^[1]，“元季知名之士，列其间者十之八九”^[2]，当时享有盛名的诗人、书画家杨维桢、张翥、黄公望、倪瓒、王蒙等一代文化巨子，常为草堂座上客。而顾阿瑛才瞻思捷，语笑之顷，章篇辄就，诗友叹服，是雅集的领袖、首席诗人与东道主。这些酬唱吟咏诗篇，后由顾阿瑛汇刻成《玉山草堂雅集》和《玉山名胜集》，清代被收入了《四库全书》。由于战乱等原因，散佚的诗篇颇多，但仅现存的5000多首就占据整个元代诗词总量的十分之一。其文采风流，照映一世，诚千载艺林之佳话，对中国元代以后的诗词、书法、绘画、戏曲、园艺等诸多方面的发展影响极大，特别是对昆山腔的产生起到了重要的培育作用。殊为可惜的是这所著名园林毁于元末（约在至正二十年前后）的战火中。



华岳 玉山雅集图 台北故宫博物院藏

至正九年（1349）江浙行省授顾阿瑛为昆山州属官，屡辞不免，遂让侄顾良佐代任（后升昆山节判）。至正十一年（1351）起，农民起义军四起，战火迅速向各地蔓延，时局日乱。至正十三年（1353）十月，元朝廷设置水军都万户府于昆山州。次年二月，江浙行省参政董抟霄任水军都府副都万户，起用顾阿瑛佐治军务，国难当头之际，顾氏为家国计，毅然出山，跟随巡海，利用其丰富的航运经验，出谋划策，历三月清剿，终于平定海寇，使千艘漕粮船得以顺利由娄江出海运抵元大都。至正十五年（1355）水军都府都万户纳麟哈刺委任顾阿瑛督守西关三月，继而审赈民饥，因治事有方，被举荐为昆山州知州，但需纳粟（价值三万斛白麻的粟粮），这为顾阿瑛的天性和人格所不能接受，遂避吴淞江舟上。同年，长子顾元臣任元武略将军、水军宁海所正千户。此后不久，顾瑛被恩封为武略将军、水军正千户、飞骑尉、钱唐县男。

这年后关于顾阿瑛避难地、隐居地与其母

去世归葬前后等的记载，各种文献资料多有抵牾矛盾，甚至舛误之处。如明《国朝献徵录》顾仲英瑛传和《明史》《[万历]昆山县志》《[康熙]昆山县志稿》《[乾隆]信义志》中的顾德辉传，就将上述先后时间搞错了；钱谦益《列朝诗集小传》所述顾阿瑛父子的文字错误更多。根据顾瑛自撰的《金粟道人顾君墓志铭》和好友殷奎所撰《故武略将军钱塘县男顾君墓志铭》，正确的史实是：

至正十六年（1356）丙申正月，张士诚派军队自通州（今南通）渡长江，攻打

富庶的平江路（今苏州），一路大肆劫掠，张军兵士也闯入玉山草堂，掠夺了大量书画古物。家乡很不安全了，为避兵乱，顾阿瑛当即决定奉母陶氏并携家眷至吴兴东南的商溪大慈隐寺避难。商溪，是湖州路（张士诚占据后改吴兴郡）东南部归安县东林（又称商林）村的雅称，今浙江省湖州市南浔区双林镇。该地较僻静，寺中僧众对顾阿瑛很尊重，把他照顾得也很好。但很不幸，没过多久，其母病逝于此，阿瑛痛母客死旅次，号恸欲绝。然而，雪上加霜，当年四月，数百张士诚手下的军士持戈又来玉山草堂捉拿顾阿瑛，因其全家均在避难地而幸免，但其收藏被洗劫一空。战事稍停后，顾阿瑛于当年奉母函骨归葬昆山绰墩祖茔，会葬者达数千人。为悼念母亲，顾阿瑛在“玉山佳处”的“碧梧翠竹堂”之后建造了一座楼，并用唐朝狄仁杰登太行山，见白云孤飞，而思念远在家乡父母的典故，为楼取名“白云海”。张士诚占领吴地后，为了拉拢人心，巩固政权，在吴中招贤纳士。顾家是吴中巨富，官宦世家，而其时顾阿瑛主持“玉山雅集”活动时间已达10多年，声名赫赫，影响极大，所以顾阿瑛是张士诚竭力拉拢的对象。顾阿瑛闻张士诚将授己官，坚决辞谢，但未获同意，于是在当年八月，毅然断发庐墓，自号金粟道人，大阅佛教书籍以拒征。

至正十八年（1358），顾阿瑛在绰墩山之



今昆山市巴城镇绰墩山村 马一平摄

阳营筑寿藏生圻，称“金粟冢”，五月二十九日自撰《金粟道人顾君墓志铭》，以身后节俭安葬事告诫子孙。



赵原 合溪草堂图 纸本设色
84.5×41.2cm 上海博物馆藏

由于“玉山佳处”中的亭馆楼阁已损毁殆尽，仅存一草堂，也为了躲避张氏屡次征召的纠缠，约在至正二十一年（1363）到至正二十三年（1363）间，顾阿瑛经过考察，选中嘉兴路嘉兴县西北部的水乡王江泾北七八里许的合溪河边，营建别业^①，取名“合溪草堂”，以供隐居。

顾阿瑛“爱合溪水多野阔，非舟楫不可到，实幽栖之地，^[6]”确为避兵的绝佳之处，其地今属嘉兴市秀洲区王江泾镇。此后垂钓五湖三泖间，间与好友相互走访，酬唱不绝。至正二十六年（1366）左右，顾阿瑛返回昆山故乡绰墩居住。

朱元璋取得天下后，明洪武元年（1368）三月，因长子元臣为元朝故官，顾阿瑛全家按例被迁徙流放至临濠（今安徽凤阳）。洪武二年三月十四日（1369.4.20）顾阿瑛卒于临濠编管地，享年六十岁。

至于顾阿瑛的墓地，明《[嘉靖]昆山县志》记载顾仲瑛墓在县西界溪，并说旧志云绰墩村是错误的。随其影响，《[万历]昆山县志》和清《[康熙]昆山县志稿》沿袭了错说。殊不知，恰是嘉靖志编纂者方鹏未见到顾仲瑛墓志铭而改错了。明·殷奎在《故武略将军钱塘县男顾君墓志铭》（见《玉山名胜集·玉山遗什》卷上·附录）中明确记载：洪武二年十二月初九日，长子元臣扶顾瑛柩归葬昆山绰墩顾氏祖茔之生圻

寿藏，同里挚友殷奎撰墓志铭、同里卢熊书并篆盖。而在《[嘉靖]昆山县志》前的明《[弘治]昆山志》也载明顾仲瑛墓在绰墩村。至清《[乾隆]昆山新阳合志》始更正过来，以后各志记载均正确了。因此，顾阿瑛的墓地在昆山绰墩村，而不在县西界溪。

顾阿瑛生育了五个儿子，长子元臣，字国衡，元水军副都万户，改授奉议大夫、湖广行省理问，诗笔俊爽；次子元礼，元至正中任正千户；三子名元弼、四子名元宪、幼子名元肃。

顾阿瑛的著作有诗集《玉山璞稿》二十卷，今仅存二卷，其诗“清丽芊绵，出入于温岐、李贺间”^[7]。该书后被收入清代的《四库全书》。

（作者为苏州历史文化研究会理事）

注释：

[1] 顾瑛《金粟堆生圻自志》，见清·陈至言等纂：《信义志》卷之二，志地下·冢墓·元·顾德辉金粟堆生圻，江苏古籍出版社《中国地方志集成·乡镇志专辑⑧》1992年影印本，第308-309页。

[2] 顾瑛《绿波亭记》，见《玉山名胜集》卷下，中华书局，2008年，第303页。

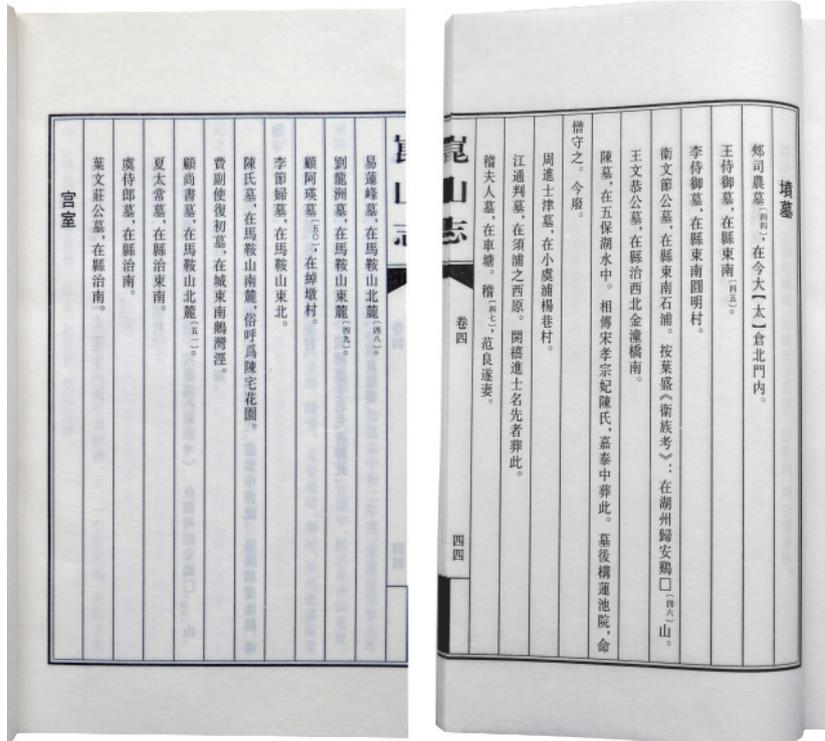
[3] 李晓航《顾瑛与玉山雅集研究·玉山雅集成员考》，中南大学2008年硕士学位论文，第220-241页。

[4] 纪昀等《玉山名胜集提要》，见《四库全书总目》卷一百八十八，集部四十一，总集类三，第22页。

[5] 顾工《顾瑛合溪别业辨考》，《南京艺术学院学报·美术与设计版》2015年第3期，第16页。

[6] 顾瑛题赵元《合溪草堂图轴》诗跋，上海博物馆藏。

[7] 纪昀等《玉山璞稿提要》，见《四库全书总目》卷一百六十八，集部二十一，别集类二十一，第39页。



明《[弘治]昆山县志》（重排本）卷四·坟墓关于顾阿瑛墓的记载

仇英与他的艺术赞助人

□ 李 军

仇英（约 1498—1552），字实父，号十洲。江苏太仓人。在明四家中，位居沈周、文徵明、唐寅之后，除了他出生晚于前三家外，也与他



仇英像（清李岳云 南京博物院藏）

本人的身世、地位有很大关系。高居翰曾将他与文徵明作比较，认为“仇英和文徵明的作品在类型，以及创作环境方面会相应地有所不同”^[1]。作为一个画工，他后世的声名，主要源于他的艺术创作，尽管在他学艺的过程中，老师周臣和友人文徵明、文彭父子等都对他影响

颇大，但催生那些使之留名青史的作品，是与他交往密切的重要艺术赞助人。

所谓艺术赞助人，Louise Yuhas 在《赞助人王世贞》一文的开头，就已对西方与东方、业余与专业之间的差别加以讨论，中国的“复杂性，在仇英身上似乎并不是一个让人纠结的问题。周凤来、项元汴、陈官等之于仇英，确乎是“提供金钱、物力或人力支持的人”^[2]，而他们收获的是仇英的精心之作。在中国传统语境中，两者是画家与买家或者说收藏家的关系。但仇英在与他们的交往中，并不只是一个画工或者画家，而是一个与赞助人有着互动关系的艺术家。

可以看到，仇英的艺术创作，尤其是巨幅长卷，耗费心神、体力之外，需要很长的时间，一般都会借寓赞助人家中，被尊为上宾，首先是食宿照应周到，由于赞助人均富甲一方，酷爱艺术收藏，因而对于画家毫不吝惜；其次是可以观摩各家收藏的古代书画精品，尤其是仇英自我创作不多，而以摹古见长，观摩前人作品，无疑是一生艺术活动的活水；第三，可以获得丰厚的酬劳，作为依靠画艺谋生的仇英而言，绘画既是形而上的艺术行为，同时也是形而下的谋生技术。若能兼三者而得之，自然乐于为之效劳。在仇英一生中，主要的赞助人有昆山周凤来、嘉兴项元汴、长洲陈官、锡山华云等。

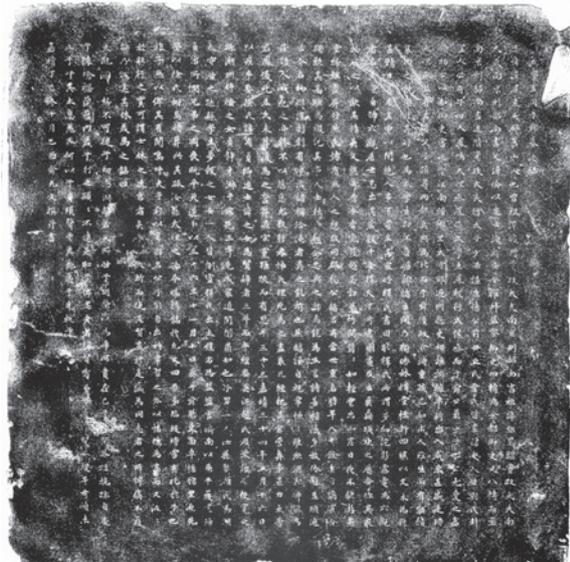


太学生周于舜墓志志盖
苏州昆山文管所藏

周凤来

周凤来（1523-1555），字于舜，号六观居士。江苏昆山人。是南京刑部尚书周伦的第四子。俞允文《仲蔚先生集》卷十三《亡友周于舜墓志铭》：

于舜讳凤来，姓周氏，吴郡昆山人也……为太学生，即不喜握觚诸生间，乃独依林构堂，椳轩回环，以文木为壁甚精，日晏处其中……好释氏书，因取释氏所谓



太学生周于舜墓志 苏州昆山文管所藏

梦、幻、泡、影、露、电为六观者，名其堂，自号六观居士。悉出其藏数千金，购天下奇书图画及古彝鼎瓊瑛之属，合珍异众物居之，以歛其精英。……能为五言诗，善楷法，多仿依赵孟頫。年三十有三，嘉靖三十四年五月十六日以疾卒。

《明太学生周于舜墓志铭》于一九九五年在昆山陆家镇周都坟出土，现藏昆山市文物管理所，有盖，末署“嘉靖丁巳冬十月己酉俞允文撰并书”。内容与俞允文《仲蔚先生集》相同，只有个别字句稍有改易。

周凤来幼年聪颖过人，虽然英年早逝，但家中收藏弘富。张丑《清河书画舫》卷六著录宋李建中《楷行千文》（附《林逋与僧二帖》）云：

玉峰周氏世藏李建中《千文》一卷，今在其后人处。末简宋元人品题极多，下迨文徵仲父子，皆有跋尾，真名迹也。^[3]

此卷旧为锡山邹光懋所藏，正德十年（1515）五月廿七日，文徵明借观归还时，曾加题跋。其子文彭看时，已是三十年之后的嘉靖二十四年（1545）辛巳月廿二日，地点是周于舜六观堂之南轩。可见在此之前，《千文》卷已经从邹家流入周凤来家，当时周氏年甫弱冠。后世声名远胜于周凤来的项元汴，比他年轻两岁，曾从周凤来六观堂购买过宋张即之《李珣墓志铭》，清代《石渠宝笈三编》著录，今藏台北故宫博物院。张丑《真迹目录》卷二又提到：

王元美尚书家藏宋梓书籍以万卷计，就中绝世奇观当以班、范二史为之冠。其次莫如唐李善注《文选》，无论纸板、刷印之精，颉颃二史。即其收藏得地，如未触手者，亦非他书可及。……曹重甫家宋板《李太白集》一部，是元丰三年刻，用绍兴间门状纸背印，每本有云林倪氏家藏图书，末具赵雍题名二行。乃昆山六观堂藏本，沈辨之故物也。虽经点污，亦自可喜。^[4]王世贞（1526-1596）所藏的宋版《汉书》，

就是他以一座庄园所换得者^[5]。王氏也曾向仇英订件，可以认定是为与周氏年纪相仿的赞助人。周凤来之收藏，不仅书画名冠一时，古籍善本之精绝，可与王世贞相埒，诚为不易。而周氏仅年长王氏三岁，却早四十一年去世，能留名后世，足见当日名盛于一时。

目前已知，仇英为周凤来所作有《子虚上林图》、《六观堂图》、《赵孟頫写经换茶图》、《弹箜篌图》等。其中《子虚上林图》系周氏为其母祝寿所特意订制。嘉靖十六年（1537）开始，仇英到昆山周家一住六年，全力绘制，方始告成，据张丑《清河书画舫》卷十二记载：

仇英实甫其出甚微，尝执事丹青周臣，异而教之，遂知名于世。壮岁为昆山周六观作《子虚上林图》卷，长几五丈，历年始就。所画人物、鸟兽、山林、台观、旗辇、军容皆臆写古贤名笔，斟酌而成，可谓图画之绝境，艺林之胜事也。兼有文徵仲小楷相如二赋在后，其家称为三绝，岂过许邪。后归之严氏。实父又有《诸夷职贡》、《九成宫》二图。^[6]

后世传言，当日周凤来以美酒美姬终日相伴，事后又赠以百金（一说五百金）^[7]。仇英还为周氏绘制别号图——《六观堂图》。清代安

岐《墨缘汇观》卷四名画下著录：

《六观堂图》，绢，横幅，上杨循吉绢书，楷法端严，撰《六观堂记》，计四十六行。清代顾复《平生壮观》卷十记录稍详：

《六观堂图》，阔绢幅，大着色。画玉峰周氏所居，杨循吉正书记。堂室几层，人物经寸，园亭景位置结构最难，而不见其难也。^[8]

《六观堂图》在周凤来去世后，从周家流散出来。到了清代乾隆年间，收藏此图的东山席氏，差点因此怀璧获罪，清人叶廷琯《鸥陂渔话》卷六“藏书画沾祸”一条云：

乾隆中，洞庭东山席绍葆官楚中。郡守大府闻仇实父《六观堂图》立幀在席氏，欲得之。此图仇为昆山周氏所作，名品也。太守以重值购之，族人旧有康熙时方外目存所摹副本，与仇画无毫发异，亦署仇名，因并购以献之。大府本非识者，求一得二，心已怀疑，谗口遂谓皆非真本，恚而掷还。将中以危法，多方缓颊，始听移疾归。此求全之毁，更匪夷所思。总由书画肇衅也。刘蓉峰丈为席太守孙壻，后两图皆归于刘。余曾得寓目而听话其事。^[9]

从叶氏的记录看，他所见到的《六观堂图》



仇英 赵孟頫写经换茶图 美国克利夫兰美术馆藏

是立轴而非手卷，也没有提及杨循吉的《六观堂记》，是否经后人改装，还是别是一图。虽记此图后归留园主人刘蓉峰，即花步刘氏，但此后下落不明，难以复按原图，加以决断。

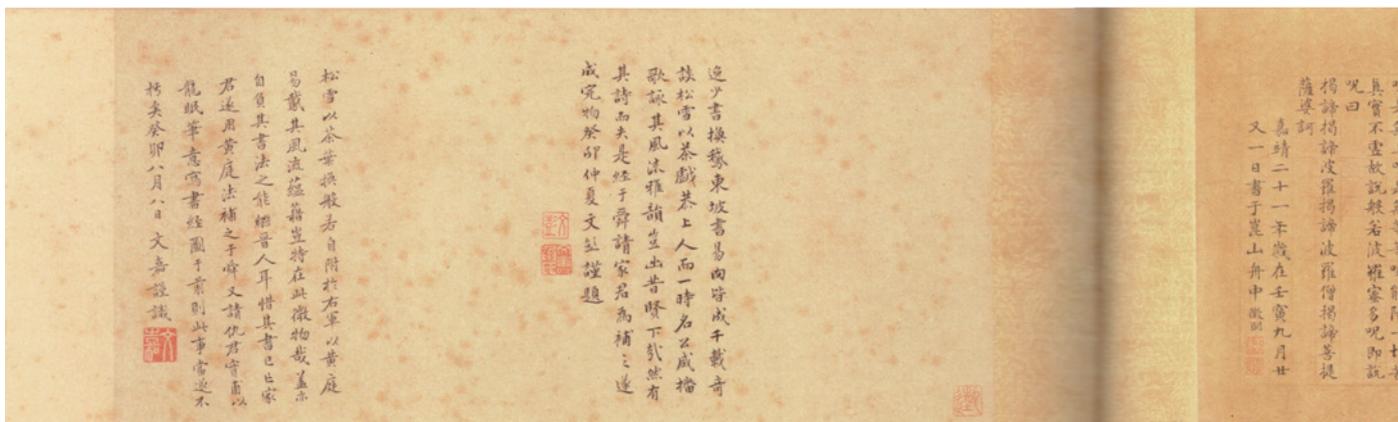
嘉靖二十一年(1542)，仇英为周凤来作《赵孟頫写经换茶图》，与文徵明书《心经》合装。此次苏州博物馆借展者，为美国克利夫兰美术馆藏品，系翁同龢旧藏，翁万戈携往美国，转入克利夫兰者。“周于舜氏”白文小方印，位于画心一开始的右下角。文徵明《心经》后有文彭、文嘉、王世懋三人题跋，拖尾最后是清光绪间常州费念慈题记。此图另有一本藏台北故宫博物院，去年“明四大家”特展曾作展示，画心略长，文徵明写经首尾有印，文彭、文嘉题跋用旧纸，与美国藏本为“双胞胎”。台北故宫博物院方面在“明四大家”特展陈列说明

中认为，克利夫兰美术馆藏本“绘画较本卷细致生动，画法也更为精妙”，故推测自藏一卷“为摹本”^[10]。

项元汴

项元汴(1525-1590)，字子京，号墨林山人、香严居士、退密庵主人等。浙江嘉兴人。明国子生。曾伯祖项忠为 正 统、成化间名臣。曾祖项质、祖父项纲、父亲项铨均不求仕进，而家富资财。长兄项元洪曾“让财于季”，使项元汴获得巨额遗产。他秉承家风，不乐进取，精于鉴别，酷爱收藏，因得到一张铁琴，上有“天籁”二字，遂命名其书斋为天籁阁。收藏法书名画、古籍善本之富，著于江南。

封治国《与古同游——项元汴书画鉴藏研究》认为，仇英与周凤来、陈官等交往均是因



仇英《写经换茶图》文徵明《心经》合璧卷 台北故宫博物院

接受订件，仇英当年前往项家，很可能是接受为项忠树碑立传的工作，即绘制《项苾臣贤劳图》。^[11]张丑《真迹日录》卷二著录云：

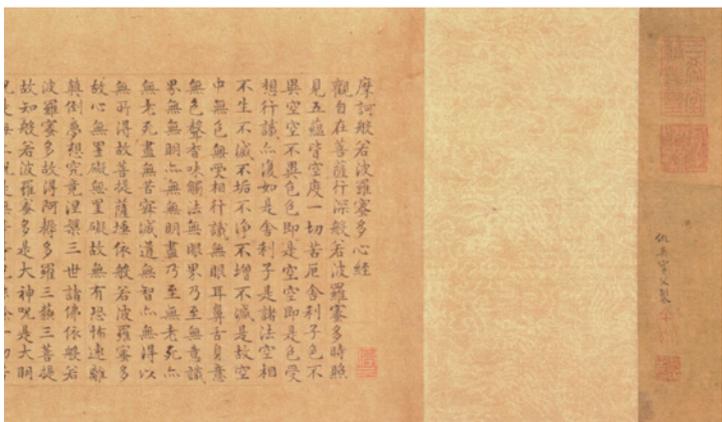
仇实甫画项苾臣（讳忠）《贤劳图》，前后凡十三段，全法宋名家，惜其仅画一人一家之事，故不为世所知。其品实出《中兴瑞应图》上。人物、山水、旗帜、军容，种种臻妙。^[12]

苏州博物馆“十洲高会”特展，借展北京故宫博物藏《临萧照瑞应图》四段，前有董其昌题引首，后有明清诸家题跋，并有项元汴印记。《贤劳图》则不知尚存天壤间否？

仇英之到嘉兴，为项元汴作画，约嘉靖十九年（1540）左右，先后创作有《汉宫春晓图》卷、《清明上河图》卷、《仿周昉采莲图》、《竹院逢僧图》、《后赤壁赋图》卷等。在今

人沈红梅的《项元汴书画典籍收藏研究》一书中，曾据明清以来各家著录，统计项氏所藏仇英画作近五十件，其中如今藏台北故宫博物院的《水仙腊梅图》有“明嘉靖丁未仲冬，仇英实父为墨林制”字样（美国弗利尔美术馆也有一本），《临宋元六景册》有“宋元六景，仇英十洲临古名笔。墨林项元汴清玩，嘉靖二十六年春摹于博雅堂。隆庆庚午仲春装池”字样者，可以确认为仇英为项氏所作。至于部分仅有项元汴藏印者，可能是天籁阁购藏之物，不能一概而论。

在苏州博物馆的“十洲高会”特展中，也



仇英 水仙腊梅图 台北故宫博物院藏



仇英 临宋人画册之羲之写照
上海博物馆藏

有一套册页，系仇英临宋人画，原为李拔可旧藏，民国间曾由上海商务印书馆珂罗版影印本。在抗战以前，一直被认定为宋佚名画家作品。原有二十开，《羲之写照》一帧有“烟客真赏”白文印。据郑逸梅《几被毁去的宋人画册》记述，因一九三二年“一二八”时间，商务印书馆印刷厂、东方图书馆被毁，此册因遭池鱼之殃，被毁五页，现存十五开，藏于上海博物馆。其实，早在一九三七年一月十四日，吴湖帆就已认定：

另一册即天籁阁旧藏之本，向有二十帧，今只存十五帧，其他五帧于前年“一二八”战役中毁于兵火，可惜之至。此册无款字，每页有项子京藏印，末页上

有王烟客鉴赏印一方。旧题为“宋人画册”，余今细观之，乃仇实父真迹也。绢本色泽皆与仇氏常作所用者同，其画中各种习惯笔法，处处皆露仇氏本色，毫无疑义矣。画中

诸稿今尚有存者，在故宫博物院宋元人集册中，可知此册乃项子京属实父临出者，且实父为子京所临宋元画册尚有一册六帧扁方形者，今存故宫博物院中。余去年目睹之，亦不署款不铃章，所用绢亦仿佛相同也。^[13]

所谓六帧扁方形者，即台北故宫博物院所藏《临宋元六景册》。此册由李拔可交商务印书馆影印时，尚首尾完全，故所毁灭的五帧，今犹可见其黑白影像。吴湖帆对此册之论断，被徐邦达《古书画伪讹考辨》所继承，并指出“《鸚鵡松泉》图宋人原迹，今藏故宫博物院，《钱塘观潮》图原迹，藏苏州市博物馆”^[14]。另外此册中的



南宋佚名 宋洞山禽图
北京故宫博物院藏



仇英 临宋人画册之鸚鵡寒林图
上海博物馆藏



仇英 钱塘观潮
(见《天籁阁旧藏宋人画册》)



宋人佚名 钱塘观潮
苏州博物馆藏



昭君出塞（人物故事图册之一）
北京故宫博物院藏



仇英 临宋人画册之昭君出塞
上海博物馆藏

《绣枕晓镜》一页，根据底本为北宋王诜所作，今藏台北故宫博物院。不幸的是仇英摹本《钱塘观潮》图为被毁五帧之一，今取苏州博物馆所藏宋人原迹，对照《天籁阁旧藏宋人画册》所影印，两者确乎近似。而北京故宫博物院藏《人物故事图》册之《昭君出塞》（四方形），与此册中的《昭君出塞》（团扇形），也很相似，可见其或许源于同一宋人底本。

陈官

陈官（生卒未详），字德相，号怀云。江苏长洲（今属苏州）人。陈文焕次子，与兄长陈凯（字德和）两人继承父亲遗产，并善于经营，遂致巨富。祝允明《祝氏诗文集》卷二十九有《陈氏燕翼堂记》，提及陈氏父子云：

长洲陈君文焕，少游邑庠，将光大其族。不幸壮岁不禄。有二子，伯曰凯，字德和；仲官，德相。德和承所遗厚业，能以诚笃敬慎加培之。德相生于遗腹，积学敏功，必将遂扬显之孝，爰构华堂三楹，以储先人之休泽，而事其母陆硕人。硕人且六十矣，慈孝相洽，友恭既翁，家室攸宜，日以康豫，因署其堂曰燕翼。^[15]

祝允明（1460—1527）文中对陈文焕父子的记述，可见他与陈文焕同辈，陈凯、陈官皆是晚辈。陈官父亲“壮岁不禄”，他又是遗腹子，母亲尚不到六十岁，并称赞他“积学敏功，必将遂扬显之孝”，似尚未成立，推测其年龄，应不超过二十岁，似可推定，与周凤来、项元汴年龄相仿，为仇英晚辈。

苏州博物馆从天津博物馆借展仇英《桃源仙境》图上，款署“仇英实父为怀云先生制”，并钤“仇英实父”印，陈氏藏印有“颍川怀云子图画”（白文）、“怀云”（朱文）、“陈德相印”（朱文）诸印。北京故宫博物馆借展的《职贡图》（即张丑《清河书画舫》著录的“诸夷职贡”）款署“仇英实父为怀云制”，下钤“南阳”印，藏印中有“怀云”朱文印，同样可以确认，是仇氏应陈官之请而作。

《职贡图》据张丑《清河书画舫》卷十二著录，前有许初题引首，后有文徵明、彭年题跋，今仅存文徵明跋，后又有民国间张大千、吴湖帆、张乃燕跋。彭年跋中提及：

此卷画于怀云陈君家。陈君名官，长洲人。与十洲善，馆之山亭，屡易寒暑，不相促迫，由是获画。其心匠之巧，精妙丽密，备极意态，



仇英 桃源仙境图 天津博物馆藏

虽人殊国异，而考按图志。略无违谬。能事直出古人上，衡翁太史公论之详矣。然非好古诚笃如陈君，抑岂易得哉！^[16]

可见陈官富于资财外，对仇英不吝惜金钱与时间，才获得精妙之作。

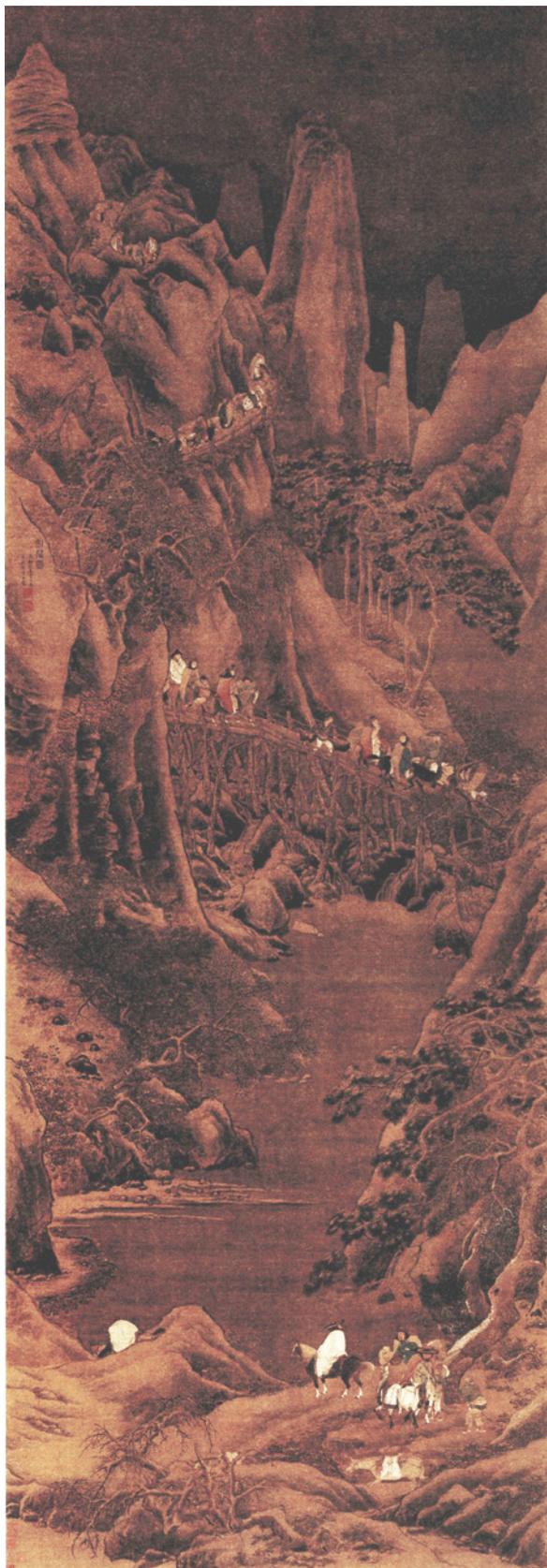
华云及其他资助人

华云（1488—1560），字从龙，号补庵。无锡人。父亲华麟祥（字时祯，号海月）由秀才捐官浙江布政司都事，不赴。他以二百两纹银经商起家，转输播殖，贩卖谋利，获利百万两。与安国、邹望，时称无锡三巨富。华云于嘉靖二十年（1541）中进士，已经年逾五十。后官至南京礼部尚书。在他还未出任官职前，就因父亲去世回家守孝。嘉靖二十三年（1544），华云在家守制期间，营造园林，并与文徵明父子等交往密切。剑光阁收藏，闻名江左。仇英曾为华云作《维摩说法图》、《上林出猎图》、《蓬莱仙弈图》等。^[17]

此外，尚有数人，也可算作仇英的赞助人。分别是拙政园主人王献臣，字敬止，江苏吴县人。隶籍锦衣卫。弘治六年（1493）癸丑科进士，官至御史。辞官归里，营造拙政园。仇英接受订件，为作《画园居图》（今藏台北故宫博物院）。

朱鸿渐（约1490—1555），字子羽，苏州浒墅关人。正德十六年（1521）进士，授铅山县令，官至福建右布政使。有仇英款《送朱子羽令铅山图》卷。不过，徐邦达《古书画伪讹考辨》认为：

此卷是嘉靖二年癸未王同祖等人送朱子羽作铅山（在今江西省）县令的送别诗文，自王氏以下诸人墨迹都是真笔，并且上面全有项氏藏印，亦真。引首许初篆书虽然也是真迹，但上款“子羽”二字验系挖改（非许自改），可见是从它处移来改款配入的，论时间也要晚二十九年（一般讲这种题首大都是和下面的序、诗同时）。……我认为此图有些像康熙时柳遇等人的手笔。^[18]显然已经将之否定。另有徐宗成，生平不详。



仇英 剑阁图 上海图书馆藏

仇英为作《南溪图》，后有陈继儒跋称“宗成徐君。成弘时仕于朝，年未周甲，即有终焉之意”，可见也是出身仕宦而退居林下者。由于仇英所作各图，单款居多，即使有上款，也以别号为主。而单张订件者，往往有之，如王献臣、徐宗臣等，因有姓名，所以也归入赞助人行列，其与周凤来、项元汴、陈官等人，长期和仇英保持良好的画作订制关系，实不能相提并论。

从周凤来、项元汴、陈官等的家世生平来看，他们都是富家子弟，热爱艺术收藏，比仇英要年轻二三十岁，明显是晚一辈人，而在他们二十岁左右时，仇英已是壮年，正值他艺术造诣的高峰时期，名动江南，所以这些富家公子、挑剔的书画收藏家，才会不惜财力、物力、时间，向画工出身的仇英提出订制画作的邀请。若非特意订制，很难想象出现《子虚上林图》这样的数丈长卷、《剑阁图》（纵 295.4 厘米，横 101.9 厘米）这样的巨轴。仇英本人精于摹古的特长，在收藏者家中的观摩与临摹，对于难以蓄藏唐宋巨迹的他来说，不仅是经济上获益，在艺术创作上也是一次很好的自我提高的机会。因此可以说，仇英和他这些年轻的赞助人之间，是一种双赢的关系。这种关系的直接表现形式，就是两者的名字都随着仇英的画作，流传后世。

（作者单位：苏州博物馆）

注释：

[1] 高居翰《中国绘画中画家与赞助人交易的各种类型》，见李铸晋编、石莉译《中国画家与赞助人——中国绘画中的社会及经济因素》，天津人民美术出版社，2013年，第13页。

[2] 《赞助人王世贞》，见李铸晋编、石莉译《中国画家与赞助人——中国绘画中的社会及经济因素》，第119页。

[3] 张丑《清河书画舫》，上海古籍出版社，2011年，第276页。

[4] 张丑《清河书画舫》附《真迹目录》，上海古籍出版社，2011年，第668-669页。

[5] 范景中《书籍之为艺术》，见《附庸风雅和艺术欣赏》，中国美术学院出版社，2009年，第124页。

[6] 张丑《清河书画舫》，上海古籍出版社，2011年，第613页。

[7] 据项元汴题明四家各作，当时一卷之酬，仅三四金，则一百金已是巨额报酬，五百金恐过奢矣。

[8] 顾复《平生壮观》，上海古籍出版社，2011年，第382页。

[9] 张小庄编著《清代笔记、日记绘画史料汇编》，荣宝斋出版社，2013年，第278页

[10] 国立故宫博物院编《明四大家特展：仇英》，国立故宫博物院，2014年，第318页。

[11] 封治国《与古同游：项元汴书画鉴藏研究》，中国美术学院出版社，2013年，第18页。

[12] 张丑《清河书画舫》附《真迹目录》，上海古籍出版社，2011年，第675页。

[13] 梁颖整理《吴湖帆文稿》，中国美术学院出版社，2004年，第52页。

[14] 徐邦达《古书画伪讹考辨》下卷，江苏古籍出版社，1984年，第36页。

[15] 祝允明《怀星堂集》，西泠印社出版社，2012年，第613页。

[16] 张丑《清河书画舫》，上海古籍出版社，2011年，第615页。

[17] 李维琨《明代吴门画派研究》，东方出版中心，2008年，第81页。

[18] 徐邦达《古书画伪讹考辨》下卷，江苏古籍出版社，1984年，第135-136页。

西园主人的卒年

□ 徐越人

西园主人即《瓯钵罗室书画过目考》作者李玉棻之族叔辈李翰文（字墨缘），顺天通州人，藏书画宏富，今故宫所藏米友仁《潇湘奇观图》等，皆其旧物。李氏生年据其题过云楼顾氏家藏“松石间意”琴拓，同治九年（1870）题跋自署六十老人，知生于嘉庆十六年（1811），卒年悬而未决久之。近读木读钱福年《蛛寄窝吟草》稿本，内有《述潞河李墨缘先生旧德》（先生顺天通州人，道光丁酉拔贡，历任江苏长洲、吴县事）诗四首，其二小注有云“退食馀，

危坐公廨，亲课六世兄庆皆、孙世兄本甫”；其三小注有云“师于同治甲戌三月告病回籍”，甲戌为同治十三年（1874）；其四小注有云“丁丑再上春官，都中途遇孙世兄本甫，惊悉师于丙子十月十三日去世，闻之泫然。报罢回南，仍绕道至潞河，瞻拜遗象，五中惨怛，盖生平知己之感，惟师首屈一指，足令心丧三年”，由此可见，李翰文之卒在光绪二年（1876）丙子十月，春秋六十有六。

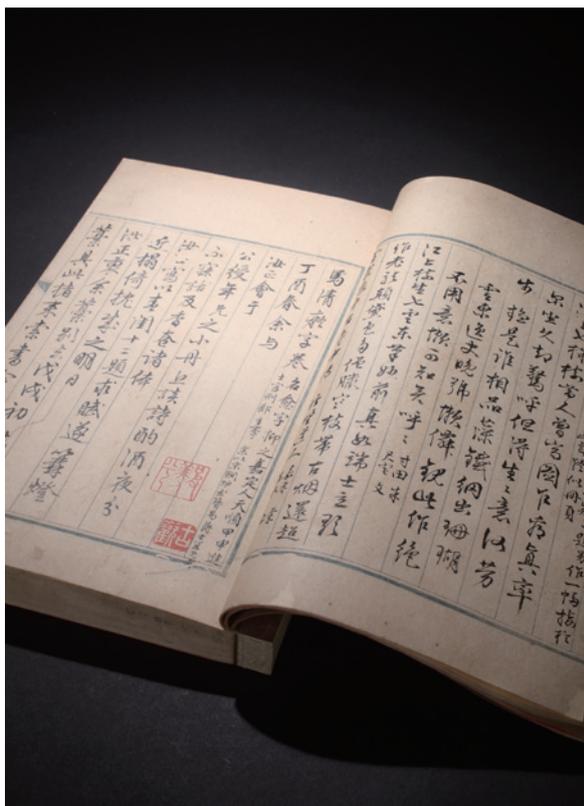
（作者单位：苏州博物馆）

《真迹题跋录》与 王翬《临〈富春山居图〉》第一本

□ 刘 鹏

前言

在今天的研究中，普遍认为王翬最早一次临《富春山居图》，是恽寿平与王时敏所提到的为唐宇昭所临的一本。在康熙十一年（1672）王翬临《富春山居图》卷（现藏美国弗利尔美术馆）后，恽寿平跋曰：“石谷子凡三临富春图矣。前十余年，曾为半园唐氏摹长卷，时犹



《真迹题跋录》书影

为古人法度所束，未得游行自在。最后为笄江上借唐氏本再摹，遂有弹丸脱手之势。娄东王奉常闻而叹之，属石谷再摹。余皆得见之。盖其运笔时精神与古人相洽，略借粉本而洗发自己胸中灵气，故信笔取之，不滞于思，不失于法，适合自然，直可与之并传，追踪先匠，何止下真迹一等。”^[1]王时敏跋曰：“数年前闻石谷为晋陵唐氏临写一卷，亦未得寓目，但悬拟神韵，题数语于别幅，聊志羡慕之意。旧冬石谷再游润州，复为在辛翁侍御对临真本。”^[2]

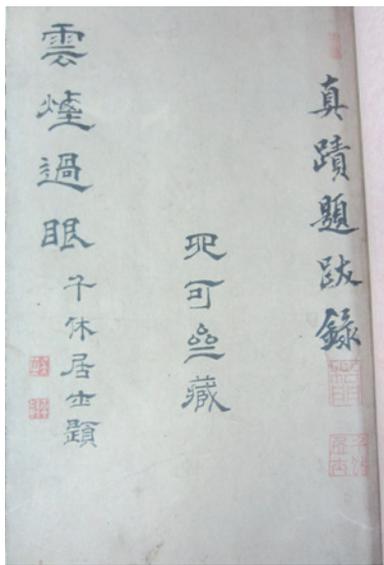
上述两处题跋关于王翬临本的时间用的都是约数，之后徐邦达先生在《过云楼书画记》找到了王翬临于康熙元年（1662）的一本。《过云楼书画记》卷六载《王石谷〈临黄大痴富春山居图卷〉》作于康熙四十一年（1702），顾文彬记曰：“石谷《富春山图》尚有壬寅长夏避暑修吉堂临本，见吴芝《真迹题跋录》。”^[3]徐邦达先生说：“按此卷应即吴芝《真迹题跋》记载的康熙元年（1662）‘壬寅长夏避暑修拙堂临’的那一本，石谷时年三十一岁。”也正是从徐邦达先生开始，给唐宇昭的临本与“壬寅本”被误会是同一卷，之后傅申、许忠陵等亦持此说^[4]。

其实《过云楼书画记》中引用的《真迹题跋录》稿本还存世，顾文彬提到的“壬寅长夏

避暑修吉堂临”并不是为唐宇昭所临，而是另有其人。

一、《真迹题跋录》及关于“壬寅本”的记载

《真迹题跋录》为过云楼旧藏稿本，不分卷，单鱼尾，四周双边，半叶九行，每行字数不等，书口下方镌“心逸轩”三字。原装书衣题“真迹题跋录”“四可斋藏”“云烟过眼”，自署“千休居士题”，钤印“松门”“千休居士”“吴芝”“平叔”。



吴芝题书名

士”“吴芝”“平叔”。

《王石谷〈临黄大痴富春山图卷〉》在《真迹题跋录》书末，有王翠自题，唐宇昭、笪重光、吴见思题跋，释文如下：

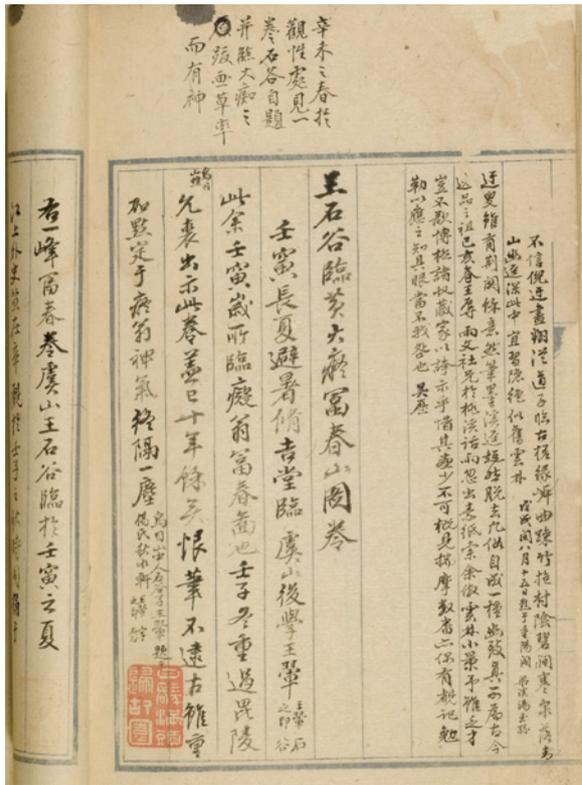
壬寅长夏避暑修吉堂临，虞山后学王翠。王翠之印、石谷。

乌目山樵。此余壬寅岁所临痴翁富春图也，壬子冬重过毗陵，允裘出示此卷，盖已十年余矣。恨笔不逮古，虽重加点定，于痴翁神气终隔一尘。乌目山中人石谷子王翠题于杨氏秋水轩。王翠之印、字石谷。

右一峰富春卷，虞山王石谷临于壬寅之夏，江上外史笪在辛观于壬子之秋，时同榻于杨氏之近园。

元四大家画，黄推领袖，而黄之合作，数十年脍炙吴人士口者，又惟富春图卷为最。白石翁收藏临赏，以迨云间文敏转入荆溪吴氏，仅存此鲁灵光。虽幸脱劫于郁攸，继复隔躅天堑，

今日江以南赏鉴家，思得一观，几何不若广陵散哉。石谷偶于家季所获见粉本，辄为允裘信笔追仿，飙驰电走一挥竟，持示骇目，昔人所称焕若神明，顿还旧观，宁谖语也。此非其平时功力于一峰老人笔法，岁月浸渍，习成自然，安得遇糟粕而掇精华，见皮毛而抉神髓，若是



王石谷临黄大痴富春山图卷

其酷肖耶。留玩数晨夕，同题而归之。壬寅乞巧日，半园云客昭识。宇昭、唐氏孔明、云客。俱白文。

野火初焚大禹碑，富春山色付烟煤。王郎幸得留生面，犹识昆明旧劫灰。为允裘老年长兄题，吴见思。吴见思印、齐贤。

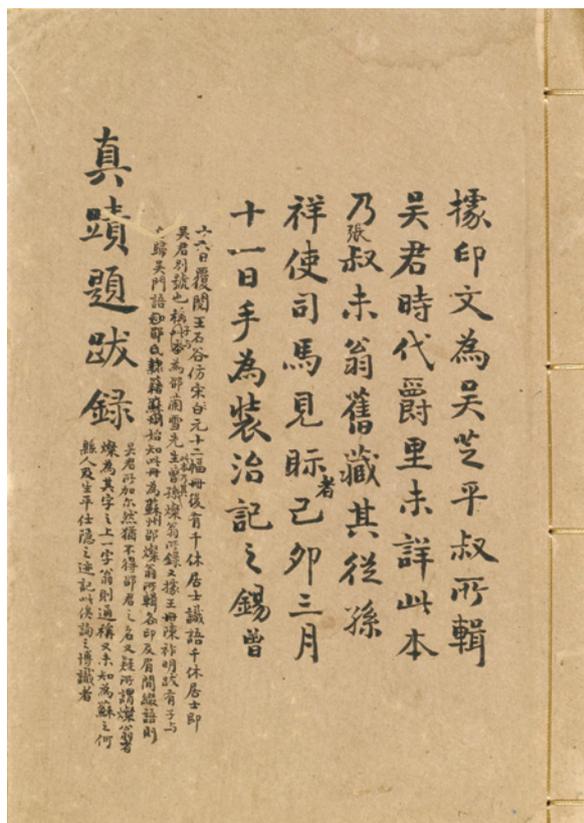
页眉有吴芝批注：“辛未之春于观性处，见一卷石谷自题并临大痴之跋，画草率而有神。”

二、《真迹题跋录》的作者

关于《真迹题跋录》的作者，魏锡曾在光绪五年（1879）三月十一日题跋道：“据印文为吴芝平叔所辑，吴君时代爵里未详。此本乃

张叔未翁旧藏，其从孙祥使司马见眎者。”但之后又以小字重新作跋：

十六日覆阅王石谷《仿宋元十二幅册》，后有千休居士识语，千休居士即吴君别号也。称子与为邵兰雪先生，此本乃其曾孙灿翁所录。



魏锡曾题跋

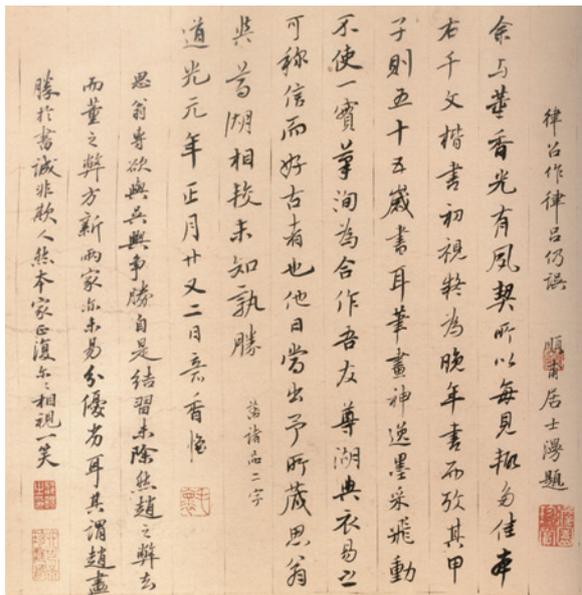
又据王册陈祚明跋有子与自归吴门语，始知此册为苏州邵灿翁所辑，各印及眉间缀语则吴君所加尔，然犹不得邵君之名。又疑所谓灿翁者，灿为其字之上一字，翁则通称，又未知为苏之何县人及生平任隐之迹。记此俟询之博识者。^[5]

魏锡曾最初认为《真迹题跋录》的作者为吴芝，但读到书中《王石谷〈仿宋元十二幅册〉》吴芝批注，始知作者为邵兰雪曾孙邵灿翁，顾文彬在《过云楼书画记》中也误以为《真迹题跋录》的作者是吴芝。吴芝，字平叔，号千休居士，苏州人，他得到此书后题书名为“真迹题跋录”，又在眉间批注，并多次钤盖自己的

印章。吴芝跋《王石谷〈仿宋元十二幅册〉》：“子与者，邵兰雪先生也。兰雪与石谷为莫逆交，故得其笔墨最夥，曾孙灿翁亦好此，奈贫不能保，遂贷与伯兄……偶阅此本乃即灿翁所录，深叹物无常主，且记其颠末云。辛未四月三日千休居士识。”

“邵兰雪”即邵点，小传见《历代画史汇传》卷五十五：“邵点，字子与，一字初庵，又号兰雪。随父自馀姚迁吴，为国子生。少孤，性至孝，尝卖字画养母。山水法云林，工文能诗，书得虞褚法。著《四可斋燕游诗》。”^[6] 吴芝称邵点与王翠为莫逆交，《清晖阁赠贻尺牋》收录邵点致王翠手札两通^[7]。恽寿平亦曾为邵点藏王翠册页题五古《为兰雪题石谷册》一首^[8]。

作者邵灿翁为邵点曾孙，初不知名号，后于原书衣隶书所题“四可斋藏”得到启发，知作者沿用“四可斋”斋号。经查找，发现美国翁万戈先生藏董其昌《真书千字文》卷末有邵



邵暢跋《董其昌真书千字文》

畅题跋：“思翁专欲与吴兴争胜，自是结习未除，然赵之弊去，而董之弊方新，两家亦未易分优劣耳。其谓赵画胜于书，诚非欺人，然本家正复尔尔，相视一笑。”所钤白文印为“邵畅之印”，

朱文印正是“四可斋珍藏印”^[9]。

之后又于《真迹题跋录》中《王石谷〈画赤壁图立轴〉》书口处发现铃有：“邵畅之印”（白文）、“四可斋”（朱文）二印。因此，可确定《真迹题跋录》的作者就是吴县邵畅。邵畅的字，魏锡曾推断为“又疑所谓灿翁者，灿为其字之上一字，翁则通称”，具体待考。据吴芝在题跋中提到的“灿翁亦好此，奈贫不能保，遂贷与伯兄”，“售于伯兄元五十两”，知邵畅境遇不佳，以致要出售家藏王翬《仿宋元十二幅册》。

邵畅的活动时间，有三条材料可以旁证，可知他大概生于乾隆年间，卒于道光年间。吴芝题跋《王石谷〈仿宋元十二幅〉册》的时间是“辛未四月三日”，即嘉庆十六年（1811），邵畅卖出此册的时间当在此之前。翁万戈藏董其昌《真书千字文》卷后有道光元年（1821）苏州毛怀题跋，邵畅位置在毛怀之后，题跋时间或与毛怀同时或略晚。

《真迹题跋录》中另有《王孟端〈仿王右丞烟江叠嶂图卷〉》，吴芝在页眉有批：“此卷余几欲售，谛视乃贗本也。后闻邵氏分受五房所得，售于花步刘姓。”这里的“花步刘姓”即苏州留园主人刘恕（1759—1816），字行之，号蓉峰、寒碧主人，家中多蓄法书名画。吴芝的题跋透露出邵畅藏品有归刘恕者，此卷吴芝断为贗品。

三、“壬寅本”上款人允裘

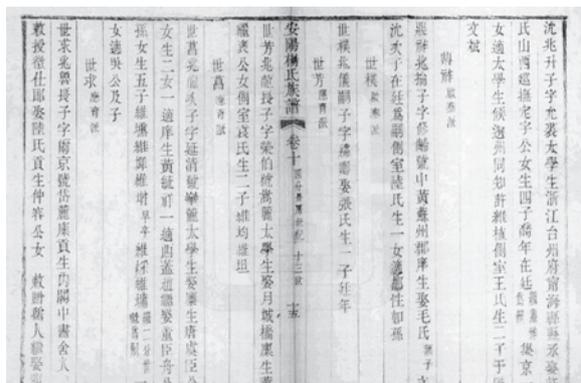
据《真迹题跋录》中王翬自题，知康熙元年（1662）王翬曾在毗陵修吉堂避暑临《富春山居图》。到了康熙十一年（1672）冬，王翬“重过毗陵，允裘出示此卷，盖已十年余矣。”既是“重过毗陵”，则“修吉堂”也是在毗陵无疑。王翬还提到求画人是“允裘”，因此需要知道“允裘”是何人。

要知允裘是谁，先要从王翬的常州近园之行说起。康熙十一年（1672年），杨兆鲁邀王

翬与笪重光游近园，王翬到近园后作《近园图》，杨兆鲁撰《近园记》，笪重光题跋，传为一时美谈，今《近园记》刻石犹存于近园。杨兆鲁（1618—1676），字泗生，号青岩，江苏武进人。与沈荃、曹尔堪、笪重光同为顺治九年壬辰科（1652）进士，顺治十二年（1655）钦定授江西提督通省学政按察司佥事，临行前曹尔堪、沈荃等人为其作诗送行，后官至福建延平道按察司副使。著有《遂初堂诗集》《遂初堂文集》《闽兰十咏》《青岩诗选》《青岩自定义稿》《青萍三刻制艺》。杨兆鲁卒后，笪重光撰《青岩公讳兆鲁暨胡宜人合葬墓志铭》^[10]。

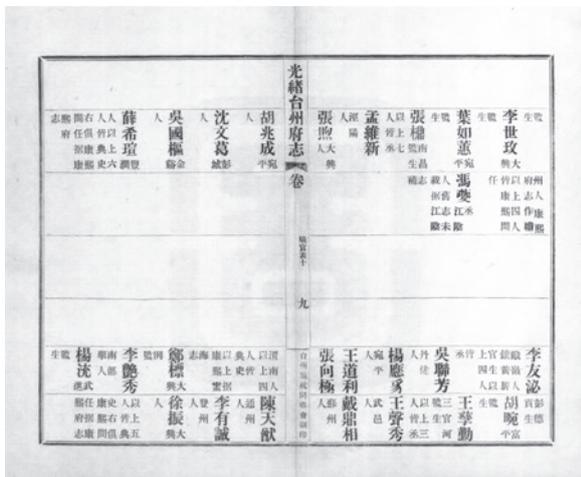
笔者猜测允裘应为杨兆鲁家人，通过查考，在李昌祚《真山人后集》诗卷上《同门杨青岩年兄其犹子允裘自南来，携丝灯甚丽，因偕曹顾庵、余岫云、家仲章往观焉，青岩遂留饮灯下，出童子歌以佐酒，夜分乃散，因限灯歌二韵属余倡之，时十二月朔日也》中找到了答案，允裘即杨兆鲁侄子^[11]。

安阳杨氏始迁祖为杨拯，元末卜居无锡安阳山下，至明中期已发展到相当多的人口。顺治十七年（1660），杨兆鲁为《安阳杨氏族谱》



《安阳杨氏族谱》卷十

撰序自称十二世孙，查《安阳杨氏族谱》卷十《四分长房六世至十五世世纪》，知允裘即杨沆，属安阳杨氏第十三世孙，“沆字允裘，兆升子，太学生，浙江台州府宁海县县丞。娶许氏山西巡抚定宇孙女，生四子。”^[12] 杨沆曾任宁海县



《台州府志》卷十一

丞，另见于《光绪台州府志》的记载^[13]。杨兆鲁、李昌祚与曹尔堪（顾庵）、余恂（岫云）、李来泰（仲章）都是顺治九年（1652）进士，他们曾一起到杨沆家去看“丝灯”。

康熙元年（1662）王翠至常州，见恽寿平给王翠的赠诗《壬寅秋夜与石谷王子同饮半园唐云客先生四并堂，次日予之白门，归舟得句寄赠》^[14]，“唐云客”即《真迹题跋录》中为允裘题跋的唐宇昭。唐宇昭（1602-1672），字孔明，号云客，江苏武进人。工诗善画，著有《半园诗钞》《拟故宫词》。王翠临于“壬寅长夏”，唐宇昭跋于“壬寅乞巧日”，可知杨沆在求得王翠临作后，又去求得唐宇昭作跋。唐宇昭后面是吴见思题七言绝句一首，吴见思，字齐贤，江苏武进人，万历名臣吴中行之孙，著有《杜诗论文》《杜诗论事》《史记论文》，与杨沆也有来往。

今台北故宫博物院藏恽寿平《画扇面册天竹蜡梅罗汉松》，内容就与杨沆有关，恽寿平题曰：“乌目山人谬称余笔近刁光胤，此暗合孙吴，未敢自喜为独得，然王郎以为合，知己不我欺也。此景有允裘、石谷同赏，可称厚幸。南田客寿平。”王翠跋曰：“余家旧藏刁光胤《杏花雪狸图》，精工之极，绝无作气。观南田正叔设色用笔，正与相合。此《三友图》创制新意，

为之甚奇。余与正叔、允裘皆为笔墨知己，因题识以定岁寒之盟云。时壬子重九，同学弟王翠。”^[15]据恽寿平与王翠题跋，可知杨沆亦善画，三人关系非常融洽。

除此之外，“允裘”另见于两处记载。恽寿平在《南田画跋》中说：“赵吴兴有《花溪渔隐》，又有《落花游鱼》，皆神化之迹。临仿者毋虑数十百家，大都刻画旧观，未见新趣。允裘属予写游鱼，因兼用吴兴两图意作扇景，俟他时石谷观之，当更开法外灵奇之想也。”^[16]恽寿平曾以赵孟頫笔意为杨沆画游鱼扇面。

庞莱臣《虚斋名画录》卷十三著录《明恽香山仿古山水书画册》，恽向款曰：“杨子允裘能读书善画，乃问道于盲，执贽而请余画十八册。余画世人殊不喜，而杨子以为老马识途，虽蹭蹬可就而策也。余敬其意，兼为放肆之言，并十八种以凭商榷。渊明读书不求甚解，看画者亦师其意，则牝牡骊黄之外尚有馀地，允裘姑置之可耳。香山向又题。”^[17]这里恽向提到杨沆是一个读书善画之人，曾求其画仿古山水册。

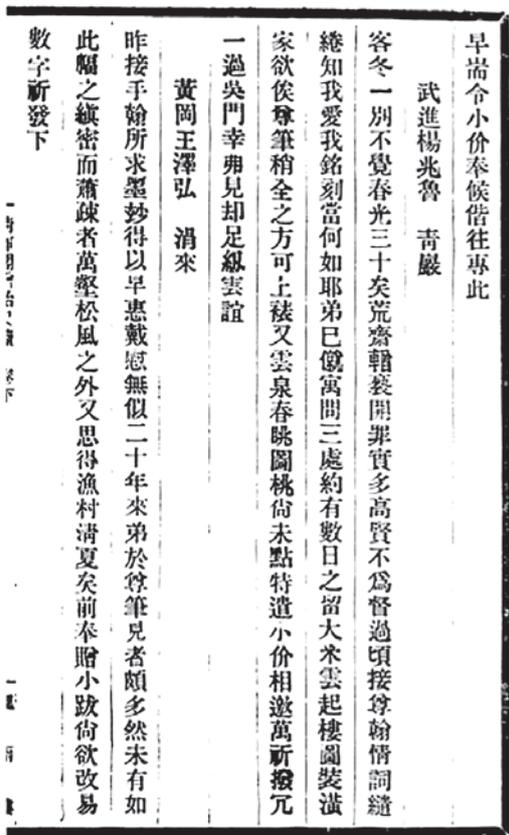
四、王翠在近园

康熙十一年（1672）七月，王翠至近园，见杨兆鲁《自叙年谱》所载：“（壬子）七月，虞山王子石谷来，先下榻于遂初堂。八月望后，润江笄同年在辛来，下榻于近园之安乐窝，与石谷盘桓两月。石谷画《雪山图》《云泉春晓图》二大帧，又写《江山览胜》《重峦叠翠》两长卷，临唐宋元册二十二叶。在辛书围屏八幅《近园记》，题画卷数十种。”^[18]

王翠作《近园图》，杨兆鲁撰《近园记》，文末曰“壬子秋日，虞山王石谷为予写近园图因作记。”九月三日，笄重光作《跋〈近园记〉》：“兹偕虞山王子石谷下榻毗陵杨青岩同年之近园，观其亭槛、堂阁、石峦、花径，布置深曲，一一出诸指挥，可谓胸中具有丘壑矣。仆坐卧安乐窝累月，自觉不称静，夜步石谷榻较论书画，漏下三鼓始就寝，水光月色从高梧偃柳中相映

带，顿忘此身在城市。”^[19]

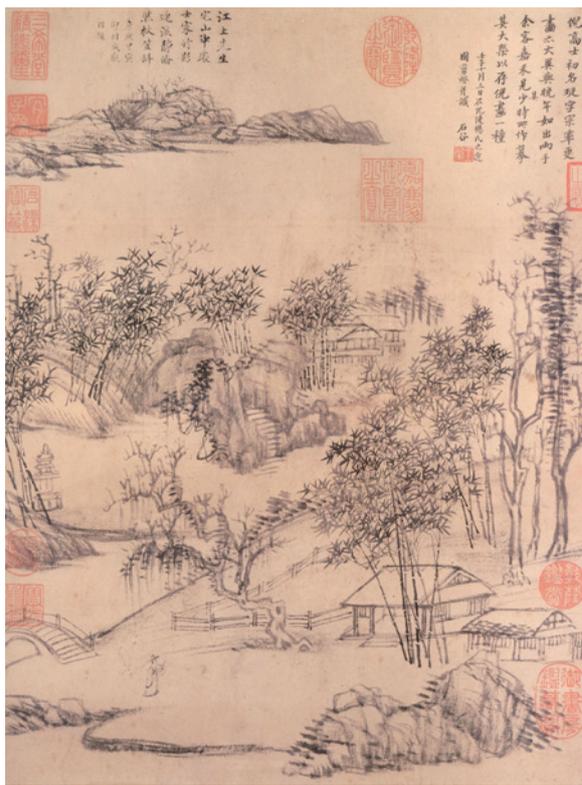
王翬到近园，尚见于恽寿平《南田画跋》的记载：“壬子秋余与石谷在杨氏水亭同观米海岳《云山》大帧，宋徽庙题帧首云‘天降时雨，山川出云’，董宗伯鉴定，为荆溪吴光禄所藏，吴氏有云起楼，盖以斯图名也。”^[20]有趣的是，《清晖阁赠贻尺牍》卷下有杨兆鲁致王翬手札一通，言欲请王翬至苏州为米芾《云起楼图》



《清晖阁赠贻尺牍》卷下

上色，并为《云泉春眺图》点桃，札曰：“弟已僦寓间三处，约有数日之留。大米《云起楼图》，装潢家欲俟尊笔稍全之方可上裱。又，《云泉春眺图》桃尚未点，特遣小价相邀，万祈拨冗一过吴门，幸弗见却，足纫云谊。”^[21]董其昌题跋过的米芾《云起楼图》现藏美国弗利尔博物馆，裱边两侧皆有董其昌题跋，诗堂为董其昌题“云起楼图”。杨兆鲁曾邀请王翬为此画上色，这是之前所不知的。

王翬在近园中作画多幅，今存世的尚有不少。王翬为笪重光临《富春山居图》，又于杨氏竹深斋为笪重光作《云溪高逸图》。据前述恽寿平《画扇面册天竹蜡梅罗汉松》题跋，知重阳节时，王翬、恽寿平还与杨沅同游赏画。九月十九日，王翬作《寒汀宿雁》并自题诗堂称“顷过毗陵馆杨氏竹深斋”并作画赠“裕如道长”，恽寿平在廿六夜作跋也提到“时石谷子留余盘桓近园”^[22]。台北故宫博物院藏王翬《仿柯九思双松平远图》，王翬自题“壬子十月在



王翬《仿倪瓚山水》轴 台北故宫博物院藏

近园之秋水轩，有怀秋屏尊先生，写此奉寄”，画上钤有杨兆鲁收藏印“杜园毗陵杨氏图书”。十月三日，王翬作《仿倪瓚画山水》：“壬子十月三日在毗陵杨氏之近园剪灯并识”^[23]。

王翬从近园离开的时间也有迹可循，《清晖赠言》卷六有笪重光《题石谷先生毗陵秋兴图十二首有序》：“壬子之秋，同年友邀余过毗陵馆于家园，时虞山王子石谷至，连床夜话，

讨论今昔四十餘日，兴勃勃未尽，闻主人欲之澄江，遂俱告归。石谷还虞山，余返京口。”^[24]《国朝名家书画集玉》收录有王翬《古柏》，落款为“戏作于毗陵舟次，十月十三日”，《仿云林古木平岗图》落款为“十月十七日泊舟毗陵之西郊”^[25]。因杨兆鲁外出，王翬与笪重光、恽寿平等离开近园泊舟西郊，时间应在十月十三日之前。

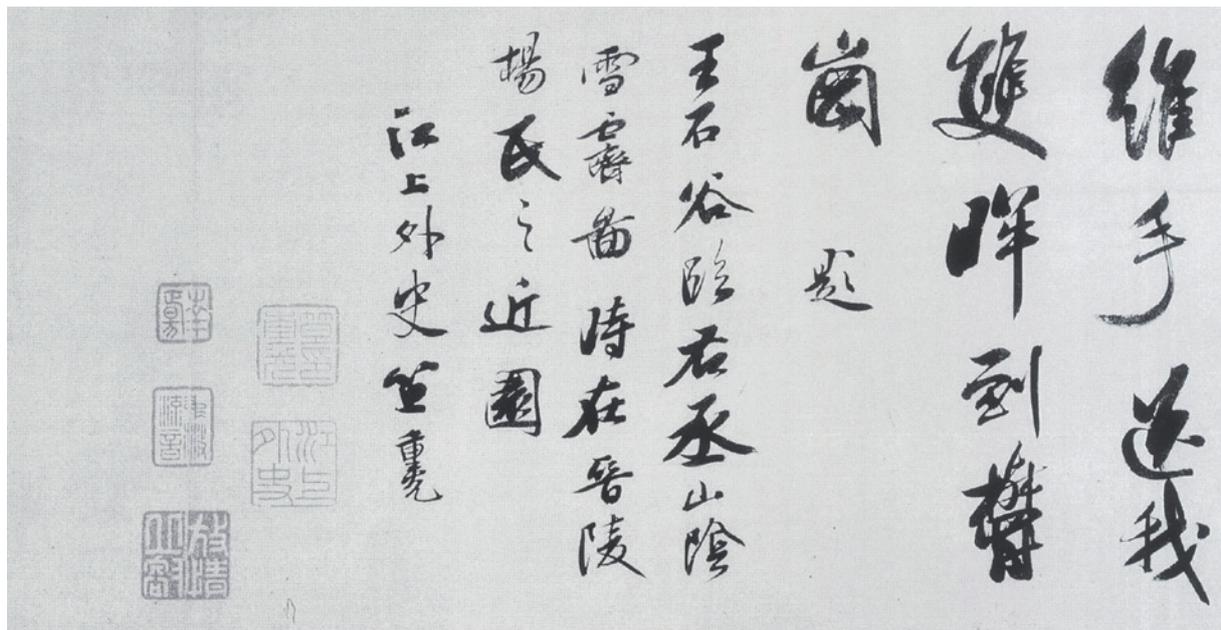
恽寿平作诗四首以纪泊舟之兴：《壬子十月与江上笪先生、乌目山人同聚西郊，泊舟夜谈，与江上翁合成此图相对笑乐，但石谷子从壁上观，得毋不战屈人邪》《壬子十月江上笪御史同石谷王山人浮舟毗陵水次，盘桓霜林红叶间，属王山人为图，各赋诗十二章以志胜事》《题石谷先生毗陵秋兴图》《壬子冬夜同笪侍御在辛泊舟西郊，观乌目山人雪图因题》^[26]。

后杨兆鲁也听闻此事，戏作一七律《笪江上舟泊城皋，载石谷写景半月，余不知也，归后赋赠》：“河畔逍遥事何传，法书名画米家船。龙沙寺北飘枫叶，石佛庵西系菜田。酒兴夜浇蓬外月，笔花晓发水中烟。都知问字无寻处，

好共商量写巨然。”^[27]

杨兆鲁富收藏，家中多宋元名迹，收藏印有“遂初堂杨青岩真赏”“兆鲁”“青岩”等，北京故宫博物院藏黄公望《九峰雪霁图》、董其昌《仿巨然山水》，台北故宫博物院藏蔡襄《远蒙帖》、苏轼《子厚宫使札》、吴镇《秋江渔隐图》、赵原《溪亭秋色图》等皆为杨兆鲁旧藏，其中吴镇《秋江渔隐图》，笪重光题曰“壬子秋日，观于青岩之近园”^[28]。

《真迹题跋录》中的《王石谷〈临黄大痴富春山图卷〉》，王翬在十年后重题“恨笔不逮古，虽重加点定，于痴翁神气终隔一尘”，这里透露了一个细节，王翬不满十年前的临作，于是又重加点定。王翬后面是笪重光的题跋：“右一峰富春卷，虞山王石谷临于壬寅之夏，江上外史笪在辛观于壬子之秋，时同榻于杨氏之近园。”康熙十年（1671年）冬日，王翬作有《临王维山阴霁雪图》，次年王翬访近园时携来此卷，笪重光作跋：“题王石谷临右丞山阴霁雪图，时在晋陵杨氏之近园。”^[29]



笪重光跋《王翬临王维山阴霁雪图》卷 台北故宫博物院藏

五、结语

综上所述,可知《真迹题跋录》的作者为活动于乾隆至道光年间的吴县邵暘,此稿本经吴芝、张廷济、顾文彬递藏,但从未刊刻行世,知者较少。书中著录的《王石谷〈临黄大痴富春山图卷〉》是康熙元年(1662年)王翬为杨沆所临,即《过云楼书画记》中提到的“壬寅长夏避暑修吉堂”临本,而不是恽寿平与王时敏提到的为唐宇昭所临,两者绝不是一个本子。继而可以得出一个结论,王翬一生所临《富春山居图》除已知的临本之外还有一本,即康熙元年(1662)为杨沆临本。

(作者单位:北京匡时书画部)

注释:

[1] 恽寿平《瓯香馆集》卷十一,《清代诗文集汇编》第129册,上海古籍出版社,2010年,第688页。

[2] 王时敏《王奉常书画题跋》卷下《跋石谷为笈在辛侍御临大痴富春山卷》,宣统二年(1910)通州李氏瓯钵罗室刻本。

[3] 顾文彬《过云楼书画记》卷六,光绪八年(1882)元和顾氏刻本。按刻本将“康熙四十一年”误为“康熙四十二年”。

[4] 徐邦达《黄公望〈富春山居图〉真伪本考辨》,《故宫博物院院刊》1984年第2期。按“修吉堂”徐先生误作“修拙堂”。傅申《佛利尔藏王翬富春卷的相关问题》,《清初“四王”画派研究论文集》,上海书画出版社,1993年,第644页。许忠陵《王翬与〈富春山居图〉卷》,《故宫博物院院刊》1995年第1期。

[5] 魏锡曾题跋书写在书衣上。

[6] 彭蕴灿辑《历代画史汇传》卷五十五,道光刻本。

[7] 恽寿平等《清晖阁赠贻尺牘》卷下,《风雨楼丛书》,神州国光社,1910年铅印本。

[8] 《清代诗文集汇编》第129册,第712页。

[9] 中华世纪坛世界艺术馆等编《传承与守望——翁同龢家藏书画珍品》图14,文物出版社,2009年。

[10] 杨道徐等修《安阳杨氏族谱》卷十八赠言上,同治十二年(1873)敦睦堂木活字本。

[11] 李昌祚《真山人后集》诗卷上,《清代诗文集

汇编》第54册,上海古籍出版社,2010年,第665页。

[12] 《安阳杨氏族谱》卷十。

[13] 赵亮熙修;王彦威,王舟瑶纂;王佩瑶校定:《光绪台州府志》卷十一,职官志十,台州旅杭同乡会,民国十五年铅印本。

[14] 《清代诗文集汇编》第129册,第598页。

[15] 台北故宫博物院编《故宫书画图录》第二十四册,台北故宫博物院,2005年,第52-57页。

[16] 《清代诗文集汇编》第129册,第698页。另,朱季海著作集中将“允裘”误为“允良”,见《石涛画谱校注南田画跋》页203,中华书局,2013年。张曼华点校纂注本误为“允裘”,见《南田画跋》,山东画报出版社,2012年,第99页。

[17] 庞元济《虚斋名画录》卷十三,宣统元年(1909年)乌程庞氏刻本。

[18] 杨兆鲁《自叙年谱》,《遂初堂文集》卷十,康熙十五年(1676)刻本。按《遂初堂文集》,《清人别集总目》著录为康熙十三年(1674)刻本,误,据《自叙年谱》知刊于康熙十五年(1676)。另,2015年1月15日,笔者曾到近园寻访,园内人员说“安乐窝”被拆,今已不存。

[19] 《遂初堂文集》卷四《近园记》。笈重光手书《近园记》及跋文刻石,今藏近园。

[20] 《清代诗文集汇编》第129册,第689页。

[21] 《清晖阁赠贻尺牘》卷下。

[22] 台北故宫博物院编《故宫藏画大系》第十一册,台北故宫博物院,1995年,第91、176页,编号438。

[23] 《故宫藏画大系》第十一册,第90页,编号437。

[24] 徐永宣辑《清晖赠言》卷六,《风雨楼丛书》,神州国光社,1911年铅印本。

[25] 《故宫藏画大系》第十六册,《国朝名家书画集玉》上册第十二开、第六开,第139、133页。

[26] 《清代诗文集汇编》第129册,第614-617页。

[27] 《清晖赠言》卷一。

[28] 刘洋名《笈重光(1623-1692)及京口地区的收藏与书风研究》附录十一《杨兆鲁收藏之书画作品表》收集有杨兆鲁旧藏九件宋元明清书画,台湾大学艺术史研究所硕士论文,2004年。

[29] 《故宫藏画大系》第十一册,第86-89页,第182-184页,编号436。

番样门神与护法神将的图像学研究

□ 魏聪聪

关山辽墓群位于今天的阜新蒙古族自治县，东与彰武县相连，南与义县、北镇市及黑山县毗邻，北与内蒙古自治区库伦旗、奈曼旗交界。^[1]关山辽墓群中已知身份的墓主皆为开国皇后述律平弟萧阿古只的后裔。关山辽墓群的9座墓都被盗掘，但因有墓志和纪年石经幢的出土，故其中6座墓葬的墓主人身份较为明确，分别是萧和夫妇合葬墓（关山M4）、萧德温墓（关山M1）、萧德恭夫妇合葬墓（关山M2）、萧德让夫妇合葬墓（关山M8）、萧知行夫妇合葬墓（关山M3）和萧知微夫妇合葬墓（关山M9）。

关山M4墓主人萧和为萧阿古只^[2]的四世孙，从辽圣宗末期开始，便有萧阿古只系的子孙为后或妃：萧和的子女在政坛崛起其势力一直持续到辽亡。故而在《萧德恭墓志》中载：“一门生于三后，四世出于十王。”^[3]“三后”即指辽圣宗的钦哀皇后、辽兴宗的仁懿皇后和辽道宗的懿德皇后。钦哀皇后就是兴宗朝的章圣皇太后，也是本文特别关注和讨论的核心人物。

关山M4将门神绘于墓葬的天井之中，所绘门神高达4.8米，是迄今为止在墓葬中发现的体量最大的门神。在辽宁朝阳姑营子耿氏M1的天井中也绘有门神，高度仅为1.5米。^[4]（见附表1）

考古报告对关山M4的门神形象描述如下：

“两壁各绘一门神，均为武将装束，分腿站立，手执兵刃。画面人物极高大，门神身高达4.8米。

南壁门神紫红脸膛，方面大耳，隆鼻厚唇，头戴淡蓝色高冠，身着红色战袍，赭色披风，腰缠赭色云带，脚蹬战靴。右手持宝剑，斜立于胸前，左手捏一颗宝珠，宝珠上有云气缭绕也擎于胸前，双腿分立，二目圆睁，怒视前方，神态威严。北壁门神为姜黄脸膛，横眉立目，鹰鼻猊须，头戴兜鍪，身材、装束及所持宝器与南壁基本相同，但腰间不束云带，相貌更凶恶。”^[5]



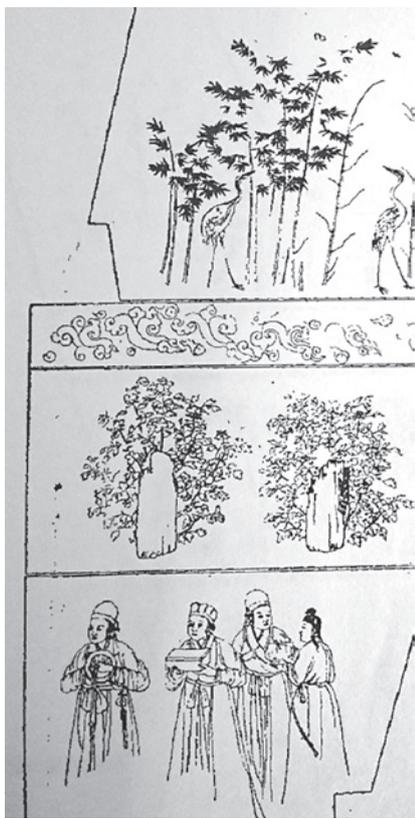
关山M4天井南北壁的门神图，辽宁省文物考古研究所《关山辽墓》，文物出版社2011年9月第1版，图版一八、图版一九。

1. 关山M4门神的位置

首先，需要讨论的是关山M4为何将门神

绘于天井之中，从库伦辽墓天井中所绘的壁画题材来看，天井在墓葬中的功能相当于人世间的庭院，而门神理应绘制在墓门的两侧。我们具体从库伦 M6、库伦 M1 和库伦 M7 的天井中

壁画进行分析。库伦 M6 在天井的南北两侧壁满绘湖石牡丹。^[6] 库伦 M1 则在天井南北的两侧分四层绘有侍女、湖石牡丹、祥云、竹林仙鹤^[7]。库伦 M7 的天井北壁残留有墨线勾勒的松树、桦树、



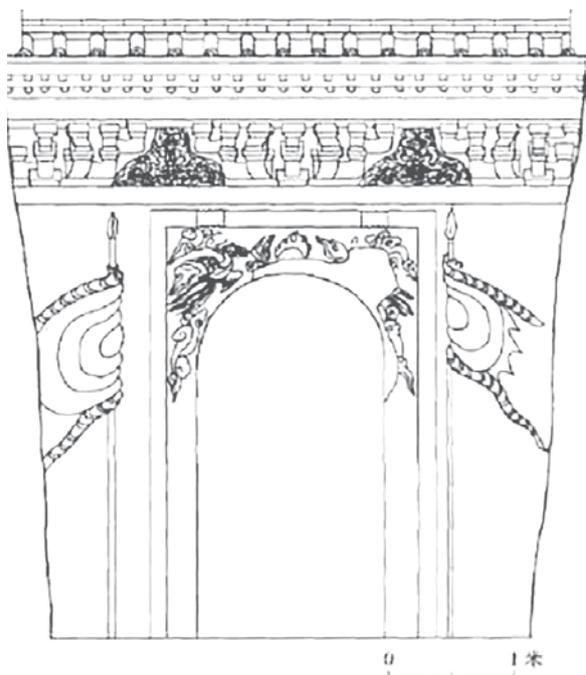
天井北壁壁画线描图，王建群、陈相伟《库伦辽代壁画墓》，文物出版社 1989 年，第 21 页。

山石，东壁残留山石林木，西壁绘山石林木^[8]。那么，为什么关山 M4 把门神绘在天井之中而没有绘制在墓门的两侧呢？

关山 M4 门洞宽 1.65、高 3.2、进深 1.6 米，由此可以推测出，门颊上所绘的旗帜高约 3 米左右。如果将门神画于墓门的门颊两侧，宽度大约是 1 米^[9]，高度最高也可达 3 米左右，那么其绘制比例也较为适当。由此可见，追求高度并不是关山 M4 将门神绘于天井中的主要原因。在辽墓中绘制 3 米高的门神依然是相当壮观的。

理应绘制门神的位置被旗帜所占据了，将

旗帜绘在墓门两侧究竟有什么意义呢？或许从古代文献的记载中，我们可以找到上述中所存在不合理地方的些许缘由。《辽史》卷五十六《仪卫志二·国服》记载辽朝的祭祀服装：“臣僚、命妇服饰，各从本部旗帜之色。”^[10] 从《辽史》的记载中我们可以得知，辽代不同部族之间的旗帜颜色是有差异的，每个部族都有属于代表自己的身份标志的旗帜，在辽代存在着类似于后来满族的八旗制度。关山 M4 墓门门颊两侧所绘的两面旗帜样式相同，此旗高达 3 米，皆为半圆形，镶边，边部呈锯齿状，上下端皆加黑白条纹状飘带，旗顶端加铁矛，旗子呈飘扬状。将旗帜绘于如此重要醒目的位置，很有可能是将代表萧和家族身份的旗帜绘制于此，用以彰显其家族的地位，象征着墓主人身份的尊贵。由此可以这样推测，因旗帜为萧和家族身份的标志，故占据了墓门两旁重要的位置。如果还要绘制体量巨大的门神形象，似乎就只有天井位置更为合适了。



关山 M4 墓门旗帜线描图，辽宁省文物考古研究所编著《关山辽墓》，文物出版社 2011 年 9 月第 1 版，第 25 页。

2. 关山 M4 门神与佛教中的天王力士的关系

其次，再来讨论一下关山 M4 门神形象的特点与来源。辽墓壁画中门神形象所呈现的特征可从中原自魏晋隋唐以来佛教艺术中的天王力士形象中找到其渊源所在。如库伦辽墓中的门神样式吸收甚至照搬了佛教艺术中的天王力士形象。^[11] 关山 M4 的门神形象是否也借鉴于佛教中的天王力士呢？

关山 M4 天井南壁的门神头部所戴为莲花冠，在佛教中，目前发现只有毗沙门天王^[12] 的头部戴有莲花冠。这种门神头戴莲花冠形象的表现，是否借鉴于佛教中毗沙门天王的形象呢？



关山 M4 天井南壁门神图局部，辽宁省文物考古研究所《关山辽墓》，文物出版社 2011 年 9 月第 1 版。

毗沙门天王形象多样，敦煌于闐：“天王头戴莲花冠，缙带高扬于头后两侧，脸型较圆，身形壮硕，身着明光甲，腰间束有云头如意状的外裙，帔帛绕身。”^[13] 头戴莲花冠的毗沙门天王形象，还可以从敦煌 154 窟中的毗沙门天王像、伯希和所带走的敦煌卷轴画中的毗沙门天王像以及日本藏的毗沙门天王像中都有体现（详见下表）。^[14] 上述毗沙门天王所戴的莲花冠的样式，为我们找到了关山 M4 天井南壁门

| 毗沙门天王 图像 / 塑像 | 莲花冠图片（头部） | 左手 （持物） | 右手 （持物） |
|------------------|---|------------|------------|
| 154 窟毗沙门天王 |  | 塔 | 戟 |
| 伯希和带走的敦煌卷轴画 B.76 |  | 塔 | 戟 |
| 日本藏毗沙门天王像 |  | 塔? | 戟? |

神所戴冠饰的图像来源。

而关山 M4 北壁门神头部的形象与南壁不同，其头部冠饰非莲花冠，在头部冠饰的两旁有向上飘扬的缙带，并且在门神右手所举的宝



关山 M4 天井北壁门神局部图，辽宁省文物考古研究所《关山辽墓》，文物出版社 2011 年 9 月第 1 版。

剑旁，还有三个类似于翅膀形的冠饰。

在伯希和所带走的敦煌藏经洞的绘画作品中，有许多天王力士的图像（见下表），从中我们可以看到，关山 M4 北壁门神头部两旁向上飞扬的白色缙带，还有三个翅膀状的冠翅，

这些同样出现在9世纪唐代的天王力士头部中。由此我们不难发现，关山 M4 天井北壁门神头部的样式同样借鉴了佛教艺术中天王力士的形象。

通过上述图像的比对，我们可以看到，关

| 天王/力士图像 | 图片(头部) | 出处 |
|----------------|---|--|
| 唐(9世纪)广目天王 |  | 马炜、蒙中编著《西域绘画·5·敦煌藏经洞流失海外的绘画珍品》，重庆出版社2010年1月第1版，第13页。 |
| 唐(9世纪)广目天王 |  | 马炜、蒙中编著《西域绘画·5·敦煌藏经洞流失海外的绘画珍品》，重庆出版社2010年1月第1版，第15页。 |
| 唐(9世纪)毗沙门天王 |  | 马炜、蒙中编著《西域绘画·5·敦煌藏经洞流失海外的绘画珍品》，重庆出版社2010年1月第1版，第17页。 |
| 唐(9世纪末)金刚力士像 |  | 马炜、蒙中编著《西域绘画·5·敦煌藏经洞流失海外的绘画珍品》，重庆出版社2010年1月第1版，第2页。 |
| 唐(9世纪末)金刚力士像局部 |  | 马炜、蒙中编著《西域绘画·5·敦煌藏经洞流失海外的绘画珍品》，重庆出版社2010年1月第1版，第6页。 |

山 M4 门神的局部样式确实借鉴了佛教艺术中天王力士的形象，但从整体形象分析又并非是

对天王力士形象的照抄照搬。而是在形象上有着自身所独有的特色，如关山 M4 门神着装大部分为布衣，这一点与传统佛教中天王全身披挂明光甲有所不同，也与力士赤裸上身的形象有很大的差异。张鹏认为^[15]，关山 M4 门神所穿的布衣与契丹本民族用毛毡织衣有关：“其画法与库伦墓道壁画中人物的服饰表现不同，因为其质地是丝绸而与契丹人的毛毡服饰不同，正所谓毛裘易罗绮，氈帐代帷屏，少有丝麻，织毛为服。”由此而带动了技法的变化，这就又涉及到美术史与物质文化史研究的相互关系。

3. 番样门神

在古籍文献中有关于番样门神的记载，“番”在词典中“指外国或外族”^[16]，“番样”顾名思义就是外来的样式，与中原传统的样式一定是有区别的。究竟什么样的门神可以称之为“番样门神”呢？所谓“番样”，袁褰《枫窗小牍》卷下有记载：“靖康以前，汴中家户门神多番样，戴虎头盔，而王公之门至以浑金饰之。识者谓：虎头男子是虜字，金饰更是金虜在门也。不三数年，而家户被虜，王公被其酷尤甚。”^[17]关山 M4 门神的面部形象特征比较突出，具有浓重的异域风情，此类门神形象是否就是传说中的番样门神，值得深入探讨。

早已有学者指出，宣化 M4 的门神与文献所记载的“番样”门神的特征是吻合的。^[18]辽晚期的宣化 M4 墓中前室北壁拱门两侧绘有的门神，头戴兜鍪，面部眉骨凸出，瞠目，鼻短鼻头大，猬须，手臂、胸部、腰部和小腿都穿有护甲。而关山 M4 的门神面部特征为眉骨凸出，瞠目，鼻短鼻头大，髭须，五官鲜明有立体感，有浓郁的异域风情，极具鲜明的少数民族特征。关山 M4 与宣化 M4 的门神在面部特征上有很多相似的地方，此二墓中门神面部形象的特点应该可以算是番样门神的特点。关山 M4 为辽代中期的贵族墓葬，其门神形象十分威武，颇有气势。而这种气势恢宏的番样门神很



宣化 M4 门神图，河北省文物研究所《宣化辽墓壁画》，文物出版社 2001 年 9 月第 1 版。

可能融入了契丹武士的形象，符合了契丹民族的审美要求。这或许为番样门神形象的一个典范，因而具有特色番样面貌的门神图像，作为墓葬门神形象粉本的一种被传承下来，所以，我们在辽晚期的宣化辽墓中也可以见到番样面貌的门神形象。

4. 关山 M4 门神与庆州白塔的护法神将

关山 M4 门神在尺寸和形象上的异样，不禁让我联想到了庆州白塔上的护法神将。从庆州白塔的螭首造像建塔碑的碑铭中得知，此塔为章圣皇太后所主持修建。^[19]“每层塔的东、南、西、北四个正面的当心间，均施有一个塔门，然而全塔共有 28 个塔门中，27 个为假门真做。……就是塔

上这 28 个门口与塔门的规格、造型、材质、饰色等等，从外观看完全相一。”^[20]而最为特殊的是此塔共有护法神将 56 位，此塔不仅在唯一的真门两侧各放置了一位护法神将，而且



见庆州白塔图局部，笔者拍摄

其余 27 个假门旁也都各设两位护法神将。在现存的数百座辽塔中，庆州白塔护法神将的数量为最，在辽塔中是独一无二的。

庆州白塔的 56 位护法神将在形象上大同小异，只是在持物上稍加变化。以下从八个细节将关山 M4 的门神与庆州白塔的护法神将进行对比：

(1) 庆州白塔护法神将体形匀称，脚部均



庆州白塔护法神将之一（笔者拍摄）与关山 M4 北壁门神图像比对图，辽宁省文物考古研究所《关山辽墓》，文物出版社 2011 年 9 月第 1 版，图版一八。



庆州白塔神将之一（笔者拍摄）与关山 M4 天井门神对比图像，辽宁省文物考古研究所《关山辽墓》，文物出版社 2011 年 9 月第 1 版，图版一九。

都踩物。关山 M4 的门神体形宽厚，硕大夸张，极具视觉冲击力。

(2) 庆州白塔中个别护法神将头部有背光，大部分神将的头部装饰与关山 M4 天井北壁门神相类似。

(3) 庆州白塔护法神将与关山 M4 的门神在面部形象上极为相似，眉骨凸出，瞳目，髭须，鼻短鼻头大，五官鲜明有立体感，具有鲜明的少数民族的特征。

(4) 庆州白塔护法神将的上半身皆穿有护甲（胸部、胳膊、腰部），关山 M4 天井南壁的门神只在肩部、胸口和腰间有束甲，而北壁的门神只在肩部有护甲，其它地方皆为布衣。

(5) 庆州白塔护法神将与关山 M4 天井南壁的门神，从裙摆、飘带到裤子的形象都很相似。

(6) 庆州白塔护法神将足踏云头鞋。关山 M4 的门神足部则穿的是靴子。

(7) 庆州白塔护法神将的帔帛很长，缠绕过手臂，一直垂到脚底，非常飘逸。而关山 M4 天井南壁门神的帔帛相对较短，是从肩部后面绕过两臂下垂再缠入腰带中。

(8) 庆州白塔的 56 个护法神将持物有差（多种）。关山 M4 的门神皆为右手持剑，左

手持火焰纹的摩尼珠。^[21]

通过与庆州白塔的护法神将的比对，我们发现二者在面部的特征上（眉骨、眼睛、鼻子、脸型）有很多的相似性，其图像的来源可能是相同的。

章圣皇太后（萧耨斤）作为关山 M4 改葬的参与者，^[22]她还主持修建了庆州白塔^[23]。在这两项工程中，前者在墓葬中绘制体量巨大的门神形象，后者增加庆州白塔护法神将的数量，通过这样的手段，是否意在提升门神或护法神将对墓葬和塔的保护功能呢？守护墓葬的 4.8 米门神和庆州白塔上的 56 个护法神将，这样的极端特例，或许反映出她对此类图像的重视程度与对其功能意义的深刻认识。^[24]

关山 M4 的门神，对佛教艺术中的天王（或护法神将）图像从样式到功能的借用过程中，又结合了契丹族的武士形象，从而形成了具有契丹特色的番样门神图像；从佛教天王（或护法神将）的形象过渡到墓葬中的门神，在此过程中，佛教中神圣的图像逐渐被世俗化的丧葬方式所取代。

（作者单位：中央美术学院对外美术教育交流中心）

附表 1：辽墓门神表格

| 墓葬名称 | 年代 | 高度 / 米 | 位置 | 门神图片 | 出处 |
|-----------|-----------|------------------------------------|------------------------|--|--|
| 耶律羽之墓 | 942 年 | 约宽 1.92、高 2.76 米。 | 主室石门内 面 |  | 内蒙古文物考古研究所、赤峰市博物馆、阿鲁科尔沁旗文物管理所《辽耶律羽之墓发掘简报》，《文物》1996 年第 1 期。 |
| | | 高 40.8、 宽 23.6、 厚 0.03 厘米 | 出土物，疑 为棺床小帐 上的门神 |  | |
| 床金沟 5 号辽墓 | 辽代早 中期 | 东侧高 0.96 米 | 前甬道入口 两侧 |  | 内蒙古文物考古研究所《巴林右旗床金沟 5 号辽墓发掘简报》，《文物》2002 年第 3 期。 |
| | | 西侧高 0.93 米 | | | |

(续表)

| 墓葬名称 | 年代 | 高度 / 米 | 位置 | 门神图片 | 出处 |
|----------------|----------------|------------------------|-----------------|--|--|
| 关山 M4 萧和墓 | 太平元年 (1021 年) | 高 4.8 米 | 天井南、北壁 |  | 辽宁省文物考古研究所编著《关山辽墓》，文物出版社 2011 年 9 月第 1 版，第 27 页。 |
| 辽宁朝阳姑营子辽耿氏墓 M1 | 太平七年 (1027 年) | 高约 1.5 米 | 天井东、西壁 | | 朱子方、徐基《辽宁朝阳姑营子辽耿氏墓发掘报告》，《考古学集刊》第 3 集，中国社会科学出版社 1983 年。 |
| 巴林右旗白彦尔登辽墓 | 辽中期 | 高约 1.2 米以内 | 主室南壁墓门内外两侧皆绘有门神 | 门外 门内  | 项春松《辽宁昭乌达地区发现的辽墓绘画资料》，《文物》1979 年第 6 期。 |
| 库伦 M8 | 重熙十二年 (1043 年) | 高 2.5 米 | 墓门立颊两侧 |  | 内蒙古文物考古研究所、哲里木盟博物馆《内蒙古库伦旗七、八号辽墓》，《文物》1987 年第 7 期。 |
| 库伦 M1 | 大康六年 (1080 年) | 高 1.8 米 | 门洞两壁外侧 |  | 王建群、陈相伟《库伦辽代壁画墓》，文物出版社 1989 年。 |
| 解放营子辽墓 | 辽中晚期 | 根据石壁高 1.8 米，门神在 1.8 米内 | 绘于八角形木椁的东南壁和西南壁 |  | 项春松《辽宁昭乌达地区发现的辽墓绘画资料》，《文物》1979 年第 6 期。 |
| 敖汉旗下湾子辽墓 M1 | 辽晚期 | 小于 2 米内 | 绘于东南壁至南壁门两侧 |  | 敖汉旗博物馆《敖汉旗下湾子辽墓清理简报》，《内蒙古文物考古》1999 年第 1 期。 |
| 鞍山市汪家峪辽画像石墓 | 辽晚期 | | 甬道左壁石板 |  | 许玉林《辽宁鞍山市汪家峪辽画像石墓》，《考古》1981 年第 3 期。 |
| 宣化 M4 | 天庆元年 (1111 年) | 高 1.32 米 | 前室北壁拱门两侧 |  | 河北省文物研究所编《宣化辽墓壁画》，文物出版社 2001 年 9 月第 1 版。 |

(续表)

| 墓葬名称 | 年代 | 高度/米 | 位置 | 门神图片 | 出处 |
|-----------------------|-----|----------|-------------|---|---|
| 赤峰市林西县巴彥尔登张家营子彩绘门神木版画 | 辽晚期 | 高 1.21 米 | 左右墓门上的装饰木版画 |  | 刘广堂、塔拉《契丹风华——内蒙古辽代文物珍品》，文物出版社 2012 年 12 月第 1 版，第 125 页。 |

注释:

[1] 辽宁省文物考古所编著《关山辽墓》前言，文物出版社，2011年。

[2] 萧阿古只，为开国皇后述律平的同父同母弟，其家族在辽代的历史上占有重要的位置。

[3] 向南《辽代石刻文编》，河北教育出版社，1995年，第371页。

[4] 朱子方、徐基《辽宁朝阳姑营子辽耿氏墓发掘报告》，《考古学集刊》第3集，中国社会科学出版社1983年。下葬于辽太平七年（1027年）

[5] 辽宁省文物考古所编著《关山辽墓》，第27页。

[6] 哲里木盟博物馆、内蒙古文物工作队《库伦旗第五、六号辽墓》，《内蒙古文物考古》1982年第2期，第42页。

[7] 王建群、陈相伟《库伦辽代壁画墓》，文物出版社1989年，第20页。

[8] 内蒙古文物考古研究所、哲里木盟博物馆《内蒙古库伦旗七、八号辽墓》，《文物》1987年第7期。

[9] 辽宁省文物考古所编著《关山辽墓》，第25页。关山M4墓门立面图的比例尺而得出的数据。

[10] (元)脱脱等《辽史》卷五六《仪卫志二·国服》，中华书局1974年，第906页。

[11] 张鹏《辽墓壁画研究》，天津人民美术出版社2008年，第115页。

[12] 莫阳《线索的交汇——中古时期毗沙门天王文本、图像与信仰》，作者系中央美术学院博士，此文为未刊稿，感谢作者提供原稿！在文中作者从文本和图像两大范畴的材料出发，对毗沙门天王的观念进行梳理，又将毗沙门天王的形象从天王及四天王图像中剥离出来，进行了全方位的研究和探讨。

[13] 陈粟裕《敦煌石窟中的于阗守护神图像研究》，《故宫博物院院刊》2012年第4期。

[14] 此处感谢陈粟裕学姐无私提供的图像和专业佛教知识指导。

[15] 张鹏《辽金墓葬壁画中的门神形象与唐宋门神

样》，教育部新世纪优秀人才支持计划资助，项目编号：NCFT-08-0861。

[16] 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编《现代汉语词典》（修订本），商务印书馆1996年，第343页。

[17] 袁聚《枫窗小牍》卷下，《全宋笔记》第四编第五册，大象出版社2008年，第241页。

[18] 张鹏《辽墓壁画研究》，第115页。

[19] 向南、张国庆、李宇峰辑注《辽代石刻文续编》，辽宁人民出版社2010年，第98页。

[20] 韩仁信《辽庆州白塔文物志略与记闻》，中国戏剧出版社，2005年，第7页。

[21] 丁福保编纂《佛学大词典》，文物出版社1984年，第657页。“智度论五十九，说摩尼宝珠为帝释所执金刚之碎片曰，‘有人言，是帝释所执金刚用于阿修罗斗时，碎落阎浮提。’可以证其为宝石矣。”又第1284页：“摩尼。珠之总名也。”

[22] 关山M4改葬与影响：详见魏聪聪《辽代后族墓葬艺术研究——以关山、库伦辽墓群为中心》，2014年中央美术学院硕士论文，第30页。

[23] 德新、张汉君、韩仁信《内蒙古巴林右旗庆州白塔发现辽代佛教文物》，《文物》1994年第12期。“碑铭中记述，此塔为释迦佛舍利塔，是由辽章圣皇太后特命建造，于辽重熙十六年二月十五日启土开掘，重熙十八年完工。”

[24] 对于章圣皇太后建塔的目的国内外学术界皆有所讨论，可参见邱瑞中《辽庆州白塔佛教文物安置规矩与建塔缘起考》，《内蒙古社会科学》1996年第4期。他认为章圣皇太后修建此塔的目的是为自己修建了一个护身符，用于祛病免灾。日本学者对此亦有讨论，（日）古松崇志著，姚义田译《破解庆州白塔建立之谜——11世纪契丹皇太后奉纳的佛教文物》，辽宁省辽金契丹女真史研究会编《辽金历史与考古》第二辑，辽宁教育出版社发行2010年5月第1版，第214-234页。他认为章圣皇太后修建此塔的主要目的还是为先帝圣宗皇帝祈福。

关于向公明

□ 秦 衣

周密《癸辛杂识》中记有两公明，皆家富收藏，又都以献画贾似道（1213-1275，字师宪）而得官，并终以赃败。其一为胡宥子，见前集“向胡命子名”条：

吴兴向氏，钦圣后族也，家富而俭不中节，至于屋漏亦不整治，列盆盎以承之。有三子，常访名于客，长曰涣、次曰汗、曰亓，（古水字也。）父不以为疑也。他日有连呼其名曰涣汗水，方悟为戏已。又，胡卫道三子，孟曰宽、仲曰定、季曰宥（音荡），盖悉从宥。其后悼亡妻，俾友人作志，书曰：“夫人生三子，宽定宥。”读者为之掩鼻。盖当时不悟为语病也。宽后为京金，宥则多收古物，其子公明悉献之贾师宪，得一官，以赃败。^[1]

又一为向氏子，即曾藏《清明上河图》之向家后人，见《癸辛杂识》后集“向氏书画”条：

吴兴向氏，后族也。其家三世好古，多收法书、名画、古物，盖当时诸公贵人好尚者绝少，而向氏力事有馀，故尤物多归之。其一名士彪者，所畜石刻数千种，后多归之吾家。其一名公明者，駮而诞，其母积镪数百万，他物称是，母死，专资饮博之费。名画千种，各有籍记，所收源流甚详。长城人刘瑄，字困道，多能而狡狴。初游吴毅夫兄弟间，后遂登贾师宪之门。闻其家多珍玩，因结交，首有重遗，向喜

过望，大设席以宴之，所陈莫非奇品。酒酣，刘索观书画，则出画目二大籍示之。刘喜甚，因假之归，尽录其副。言之贾公，贾大喜，因遣刘诱以利禄，遂按图索骏，凡百馀品皆六朝神品。遂酌以异姓将仕郎一泽公明，捆载之，以为谢焉。后为嘉兴推官，以赃败而死，其家遂荡然无子遗矣！然余至其家，杰阁五间悉贮书画奇玩，虽装潢锦绣，亦目所未睹。^[2]

两公明经历相同，疑为一人，即向公明。周密自言曾至其家，所记向公明事当不会有误。至于胡宥子公明，或系周密误记，或有错简。又据王明清《挥麈录·前录》“本朝族望之盛”条所记向氏家族各辈名字：

河内向氏，文简公家也。文简诸子，名连传字。传字生子，从糸字。糸字生，从宗字，钦圣宪肃兄弟也。宗字生子字。子字生水字。水字生土字。土字生公字。^[3]则向公明（公字辈）辈分较晚，系前引“涣汗水”（水字辈）之孙辈。

（作者单位：昆仑堂美术馆）

注释：

[1] 周密《癸辛杂识》，中华书局，1988年，第47-48页。

[2] 周密《癸辛杂识》，中华书局，1988年，第79页。

[3] 宋王明清《挥麈录》，上海书店，2009年，第16页。



昆仑堂美术馆建馆十五周年庆典暨 2016 中国（苏州）书法史讲坛开幕式

昆仑堂美术馆建馆十五周年庆典暨 2016 中国（苏州）书法史讲坛简述

8月5日，由中国书法家协会、苏州市文学艺术界联合会、中共昆山市委宣传部共同主办，苏州市书法家协会、昆山市文学艺术界联合会、昆山市文化广电新闻出版局、昆仑堂美术馆共同承办的“昆仑堂美术馆建馆十五周年庆典暨 2016 中国（苏州）书法史讲坛”在江苏省昆山市开幕。开幕仪式由昆仑堂美术馆馆长、昆山市书法家协会主席俞建良主持。昆仑堂美术馆书画捐赠者朱福元、方韦夫妇子女代表朱云女士、旅日华侨朱翔先生，昆仑堂美术馆管

理委员会副主席马昇嘉、委员杨守松，顾问夏天星，名誉馆长陆家衡；中国书法家协会学术委员会副主任、南京艺术学院教授、博士生导师黄惇，中国书法家协会学术委员会副主任、福建师范大学教授、博士生导师朱以撒，苏州市文联党组书记、副主席陆菁，苏州市文联副主席倪彦，昆山市委常委宣传部长许玉连，昆山市副市长江皓，昆山市政协副主席金乃冰，中国书法家协会隶书委员会副主任、苏州市书法家协会名誉主席、苏州大学研究员、博士



听众席一角



浙江大学薛龙春教授在讲课



华人德先生带学员参观昆仑堂美术馆



书法史讲坛学术互动现场

生导师华人德，中国书法家协会理事、江苏省书法家协会副主席兼秘书长王卫军，中国书法家协会理事兼学术委员会委员、江苏省书法家协会副主席、苏州市书法家协会主席、苏州科技大学教授王伟林，来自海内外的书法史研究专家台湾艺术大学教授李郁周，浙江大学教授薛龙春先生，成都中医药大学教授王家葵先生，上海图书馆研究馆员仲威先生等，国内著名大学在读书法硕、博士生，《书法报》《书法导报》《美术报》《书法》《中国书画》《中华书画家》《书画艺术》和中国书法家论坛等全国多家书法专业媒体和苏州的新闻媒体记者共 200 余人出席本次活动。本届论坛举办时间为 2016 年 8 月 5 日至 8 日。

昆仑堂美术馆是昆山市人民政府为珍藏和展示旅日华侨朱福元先生夫妇捐赠的唐、宋、元、明、清历代 330 件书画而设立的，于 2001 年 11 月建成并对外开放，今年为建馆十五周年。

昆山经济发达，也是吴中历史文化名城。昆仑堂美术馆在市委市政府的关心支持下，经过十五年的发展，不仅有丰富珍贵的书画藏品，而且秉承捐赠者朱福元先生的遗愿，注重学术研究，创办了国内唯一以研究古代和近代书画为目的的刊物《昆仑堂》，每期 5 万字，现已出 45 期，虽为内部交流读物，但得到了业界的普遍重视和好评。为配合 2016 中国（苏州）书法史讲坛、为书法研究者提供珍贵的实物文献，昆仑堂美术馆同时举办了“馆藏书法特展”，展出书法精品六十余件，有唐人《小楷佛经》、元杨维桢《草书卷》、明董其昌《草书杜甫诗卷》、明俞允文《草书手札》、明归庄《草书自作诗》、清王铎《临王献之草书轴》、《行书崇县诗轴》、清刘墉、梁同书、翁方纲以及众多晚清民国名家之作，洋洋大观，精彩纷呈，在此馆庆之际一并展出，以飨观众。

创设于 2008 年的“中国（苏州）书法史讲坛”由苏州市与中国书法家协会等联袂主办，目的是培养高层次书学后备人才，推动书法史研究走向深入，打造中国书法学术品牌，此前已成功举办

五届，其高品味的学术追求和开放的学术视野赢得海内外书学界广泛的好评。“中国苏州书法史讲坛”每届均邀请五位著名的书法史及相关领域的研究专家，有针对性的为国内高校书法专业在读硕、博士生以及旁听学员开设高水平的学术讲座，并特设50个名额资助这些青年学子的食宿费。

担任本次主讲的五位学者及演讲题目分别为：

- 一、李郁周《甲午战后台湾书法的发展》
- 二、薛龙春《王铎的观众》和《尺牍资料与艺术史研究》

三、仲威《碑帖的魅力》

四、王家葵《唐赵模集王羲之千字文考鉴》

五、朱以撒《一个人的表达：从古代文艺评论状态谈起》

本届讲坛的学术主持为华人德、王伟林先生。五位专家演讲结束后，在8月8日上午安排学员与导师们进行互动交流。俞建良馆长担任主持，华人德、王伟林、陆家衡、葛鸿桢诸先生也一起为学员们释疑解惑。讲坛期间承办方（昆仑堂美术馆）还安排全体专家、学员赴顾炎武纪念馆、胡石予故居和昆仑堂美术馆等地参观考察。

（负 暄）

馆藏书法特展展品目录

- | | |
|---------------------|----------------------|
| 唐代 佚名《小楷佛经卷》 | 清代 翁同龢《行书八言联》 |
| 元代 杨维桢《草书与王侍御叙别诗卷》 | 清代 张 度《篆书节录宋罗大经文四条屏》 |
| 明代 董其昌《行草杜甫诗卷》 | 清代 李文田《篆书论赋四条屏》 |
| 明代 俞允文《草书手札册》 | 清代 吴大澂《篆书孝经卷》 |
| 清代 王 铎《行书崇县诗轴》 | 近现代 张祖翼《临韩勅碑扇面》 |
| 清代 王 铎《草书临王献之轴》 | 近现代 张 謇《行书录张英诗文四条屏》 |
| 清代 王命岳《草书五言诗扇面》 | 近现代 谭嗣同《行书录郑板桥题画语扇面》 |
| 清代 归 庄《行书自作诗册》 | 近现代 李瑞清《草隶五言联》 |
| 清代 笄重光《小楷嘉州集册》 | 近现代 方 还《行书自作诗四条屏》 |
| 清代 徐昂发《行书五言诗轴》 | 近现代 萧 蜕《篆书七言联》 |
| 清代 刘 墉《行楷四条屏》 | 近现代 谭延闿《楷书八言联》 |
| 清代 梁同书《行书七言联》 | 近现代 钱大钧《篆书大学语》 |
| 清代 翁方纲《行书论洛神赋卷》 | 近现代 吴湖帆《行书七言联》 |
| 清代 钱 沣《楷书七言联》 | 近现代 邓散木《行书七言诗扇面》 |
| 清代 吴钟骏《楷书节录兰亭秋禊序扇面》 | 近现代 张大千《篆书五言联》 |
| 清代 吴让之《篆书七言联》 | 近现代 陆曙轮《行书五言联》 |
| 清代 崇 恩《楷书苏轼春帖子词扇面》 | 近现代 方介堪《篆书陆游诗扇面》 |
| 清代 杨沂孙《篆书西铭四条屏》 | |
| 清代 杨 岷《隶书临娄寿碑四条屏》 | |
| 清代 赵之谦《隶书临刘熊碑卷》 | |

在昆仑堂美术馆十五周年庆典上的发言

□朱翔

尊敬的许玉连部长、各位领导、各位贵宾：

今天是昆仑堂美术馆15周年馆庆暨2016中国书法史讲坛在昆山隆重举行，我作为父亲朱福元子女代表，首先向参加馆庆的各位领导和各位贵宾表示衷心感谢！

我的父亲侨居日本近六十年，为了生计他和母亲白手起家，从上世纪五十年代中期开始，从一家不起眼的拉面店，凭借着勤劳、勤俭和诚信的经营理念，到七十年代逐渐发展到二十几家中华料理连锁店。而且在日本中华料理行业中知名度也是非常高的。

父亲从六十年代中后期开始，由于餐饮业的成功和自身的节俭，开始有一些积蓄，他便开始把目光投向了收藏中国书画，他认为由于种种历史的原因，中国古代书画很多流失在日本民间，这本是我们中华民族的文化财富，在日本是不能发挥它的研究价值的。

父亲作为一个中国人，而且从小受到祖父酷爱收藏书画的影响，这种情况更激起了他的爱国之心。父亲的一生对生活的追求是能吃饱穿暖便可，不求奢侈。但在收藏书画作品时可谓一掷千金。父亲虽然不是书法家，也不是画家，所以收藏书画的过程非常艰辛，上了不少当，一言难尽。后与启功、赵朴初、刘海粟、徐邦达、谢稚柳等书画名家交往后更坚定了收藏的信心。

到了上世纪九十年代中期，由于年龄和健康的原因，父亲开始考虑收藏品的归宿，权衡

再三“叶落归根”“报效家乡”的意识让父亲放弃和拒绝了多家博物馆高价收购的交易，最后在陆家衡先生和夏天星先生还有马昇嘉、杨守松等先生的努力下，终于把收藏的大部分作品捐赠给了故乡。

作为子女，我们完全理解和支持父亲的义举。在此，我们也特别感谢昆山市政府和领导，在得到父亲有意向给家乡捐赠书画开始，政府领导就非常重视，同意斥巨资按父亲的要求建好美术馆。同时，又安排了十分优秀的人才主持管理美术馆日常工作。

上个月初，我应《昆仑堂》杂志之邀，写了《承诺和遗憾》的回忆文章。其中最后一段作为我今天发言的结束语：

今年是昆仑堂美术馆开馆15周年，家父也仙逝7年有余，每年昆仑堂美术馆都会用不同的形式举办纪念活动来缅怀家父，每年清明节昆仑堂美术馆全部员工都会去家父墓前祭拜，我想家父在天之灵，一定会感到非常欣慰的。他一生的言行是值得赞扬的，他用自己的积蓄在海外收集祖国文化遗产，无私捐给自己的家乡。“不贪为宝”不但作为自己人生的座右铭，同时还勉励家人、后辈，人不管在世界的任何地方生存，都永远不能忘根、忘本！不能给祖国抹黑！

谢谢大家！并颂2016中国（苏州）书法史讲坛圆满成功！

忆父亲二三事

□朱 云

今年是昆仑堂美术馆开馆十五周年，我和三弟朱翔荣幸被邀请参加了纪念活动，同时还受到市政府领导的亲切接见，使我非常感动。父亲朱福元已经去世了七年有余，但是昆山人民没有忘记他，政府领导没有忘记他，昆仑堂美术馆的员工没有忘记他，每年昆仑堂美术馆都要用不同形式来纪念父亲，纪念他的爱国、爱家乡的精神。感动之余我想写点父亲生前的点滴小事。

我和父亲真正接触应该是从上世纪90年代开始，之前的接触只是在70年代后期和80年代父亲回来省亲几次，而且每次时间不长，深入交流的时间也不多。90年初期，我第一次以探亲名义去了东京父母处，住了近两个月左右的时间，从那时候开始，我也真正享受父女天伦之乐……

父亲给我的印象：虽然侨居他国异乡几十年，但乡音始终未变，生活习惯还是没变，不浪费、不奢侈，谈话中对家乡的一切都十分关心和重视。什么城市建设、教育情况、就业收入、食品供应、医疗卫生等，什么都要问，有时问得我都无法回答。很多时候还要给我“上课”讲大道理，国富民强、知识救国、读书万卷走遍天下等等。那个时候我就在想：父亲虽然侨居海外，但他始终没有忘记祖国、忘记家乡；中国的改革开放、家乡的日新月异变化，始终牵动着他的心。

父亲从小受祖父的影响，保护和搜集中国的文化遗产是他从小就有的理想和目标。和父亲的谈话中得知，从上世纪60年代末期，他经营的中餐业逐步走上正轨，省吃俭用，手头稍微有点积蓄。当时在日本书画市场上出现了许多中国书画，于是父亲少年时的理想在他心里重又闪现。刚开始先买便宜的书画作探索之旅（当然当时的积蓄也不够他去买精品），在家自己研究，买画册作对比，查字典参考等等，经过数十年的学习和研究，逐渐形成自己独特的鉴赏、识别的风格。其间为了收集精品、名家作品，到了近乎倾家荡产的地步——去台湾、飞香港，去新加坡、马来西亚甚至美国，父亲就是这样一个人，认准了目标，穷追不舍。

从上世纪90年代到2009年父亲过世，我多次去日本父母处小住。记得90年代中后期父亲和我交谈中，讲到由于父亲年龄因素，不时会考虑自己用几十年心血所收藏的书画在将来的保管问题，而且经常问及昆山的种种变化，直至2001年昆山昆仑堂美术馆正式开馆，父亲先前问我的许多问题才解开了，其实父亲很早就有心把自己收藏的书画捐给自己的家乡！把流失在海外的中国文化遗产收集起来，凭自己的微薄之力为祖国、为家乡作一点贡献！

借昆仑堂美术馆开馆十五周年纪念活动之机，写上一些父亲生前的事，以此怀念已逝去的父亲。

一句教诲 终身难忘

□朱 鹏

今年是昆仑堂美术馆成立十五周年，父亲朱福元也已经离开我们七年多了，借此机会写一点文字来纪念他。

上世纪50年代初，父亲由于当时的各种因素，经香港辗转到了日本，当时我才1岁多，由祖母带我在南京六合生活并度过了我的童年，

到了1962年由于祖母病逝后才来到昆山外祖父母家生活、求学和工作。到了90年代中期，在父亲无数的要求下，我才举家去了

日本。屈指算来，我和父亲相处的日子虽然只有十五年左右，但是父亲给我点点滴滴的教诲，使我终身难忘！父亲的为人、信仰使我感动和敬佩！

刚到日本的时候，由于我的语言能力尚未过关，所以和父亲相处的时间比较多一点。父

亲每天上午六点前起床。出门去菜市场买菜，到饭店稍作休息后，又和员工一起准备盒饭，中午的时候就一个人在不到三平方米的地方，销售近三百份盒饭。到了下午两三点钟的时候，父亲就开始研究书画了，而且时间对他来讲从

来没有限制，有时为了一个落款，父亲可以翻阅几十本书画集参考，翻阅各种书画字典求证，而且“随心所欲”打电话给日本朋友、中国朋友求证，从来没有考虑现在不是打电话的时间，用“废寝忘食”来形容父亲对

中国书画的热爱是最好的比喻了。当时我也曾经问过父亲，你这么大年纪了在国内早已是享受天伦之乐了，为什么还要起早摸黑？为什么你对书画收藏和研究要付出这么多？父亲回答，自己去市场买菜既便宜又好，还可以了解市场信息，同时还锻炼身体；收集和研究中国书画，



2001年11月12日，朱福元夫妇在昆仑堂美术馆开馆仪式前互戴鲜花

既学到了祖先的文化和智慧，更能了解中国5000多年文明历史，最主要的是现在流失在日本市场的书画、古董都是中国的东西，只要是有点良知的中国人都有义务和责任把祖国的历史文化遗产收集好，等适当时期，用适当的方式送回祖国！“不贪为宝”这句话是父亲经常挂在嘴上的口头禅，在后来和父亲相处的时间里，我慢慢发现父亲自身真的做到了“不贪为宝”。父亲常说，中国能有5000多年的文明历史、文化历史，它是由不同时期不同的能人缔造和维护出来的。为什么世界上有名的博物馆都重视收藏中国书画作品、古董，并以此衬托它的含金量？中国的字画、书法的深奥是世界上独一无二的，再过几千年，人类可以创造和发明出更适于生活的各种设施，可是字画、书法没有几十年的用心、坚持、努力是永远达不到的，中国几千年流传到现在的礼仪都和悠久的历史分不开的。我在国内遇上文革，所以只读到初中就踏上社会；来日本后，父亲曾经多次和我讲，在学校求学是一种方式，主要还是要在社会里学习，要在现实社会里求生存和发展，必须不断学习。父亲用他自己的经历来讲，年轻时学农业，想用农业解决百姓生活问题，造福人类。由于当时的历史原因来到了日本，从零开始白手起家经营餐饮业，主要是解决温饱求生存。后来发现日本市场上有许多中国不同时期流失的中国书画，积平时省吃俭用的存款，慢慢开始收集它们。父亲对我讲过，你和你的另外一个弟弟，从小不在我的身边，没有得到过家庭和父母的爱，而且从小跟着祖母在南京乡下生活，吃了不少苦，也没有在学校深造，所以我准备把我收集到的三幅书画给你（昆山龚贤的山水册页、杨维桢的草书和王石谷临摹山水手卷），这是三个不同时代的作品，他要我知道，昆山是人杰地灵的地方，一定不要忘记家乡。只要用心一定能写出一手漂亮的书法，踏实地

做事一定会有好的结果。

“不鸣则已，一鸣惊人”。我到了日本四、五年后，慢慢发现父亲由于年龄的关系，精神状态和身体健康每况愈下，特别是眼疾严重影响了视力。父亲到日本几十年，除了买菜、到饭店工作，大部分时间都花在收集书画上，很少在外应酬交友。父亲的朋友都是和书画有关的。记得1998年时父亲考虑到自己的健康问题，通过我首次和昆山陆家衡先生联系（因父亲对陆先生的父亲多少有点了解），探索如果在家乡捐造美术馆的可行性和条件。在这段时期，父亲在夏天星先生陪同下去昆山考察了几次，父亲特别欣赏陆家衡先生的为人和艺术修养。以后父亲在家人面前含蓄透露有意要把自己的收藏品捐给家乡建美术馆，造福故乡。在冲破了种种障碍后，在夏天星先生的牵线和陆家衡等先生的努力和奔波下，父亲在1998年底和昆山政府达成捐赠建馆协议，并于2001年正式开馆、开放。

今天回忆起当时的种种情况，历历在目，记得在完成开馆庆典之后的几个月里，父亲变得非常年轻、心情特别开朗，常常和我讲，我集毕生精力和财力，做了我应该做的事情，我不是书法家，也不是画家，但凭我个人微力，收集了我认为是中国文化的精品，我不传子女，我捐家乡，报答养育我的家乡。做一件好事不难，一辈子执著地做一件报答家乡的事非一般人所能做到。“不贪为宝”这句父亲生前的口头禅，虽然父亲已经逝去七年多了，但这句话和父亲送我三幅书画的寓意，永远陪伴着我。今年是昆仑堂美术馆开馆十五周年，写一点文字纪念我的父亲，也希望父亲的遗愿昆仑堂美术馆作为一个教育基地，让更多更多的人能在美术馆的作品里，得到我们祖国5000年文明历史和文化的滋养。

2016年7月于东京

承诺和遗憾

□ 朱 翔

值昆仑堂美术馆成立 15 周年之际，回顾 15 年的历程，在我的脑海里始终浮现着两个字“承诺”。记得家父朱福元自 1998 年患了眼疾之后，一段时间心情变得非常烦躁和焦虑，这时家父的真实心理其他人都不能理解，也无法理解。在经过以后的一些事情，这个谜团才解开了。其实，家父得知自己身体状况不佳后，他在考虑“书画”后事安排。家父的大半生是在日本度过的，是在收集中国书画里度过的，他没有知心朋友，娱乐享受不沾边，唯一的爱好是书画，这些心血传子女，如果不懂保存而变卖，害了子女；如果以商品变卖，对不起祖宗，也贬低自己的人格，违背收藏宗旨。记得应该是在 1998 年前后，家父通过夏天星牵线以及朱鹏搭桥陆家衡先生，试探性去昆山书画院踩点，记得后来听家父讲起夏和陆及其他先生的人品和艺术修养颇为欣赏，特别看到家乡的变化，出身地石碑的变化，于是在昆山建美术馆，永久保存自己的收藏品的想法，在脑海里由思路变成了方案。应该是在 1998 年，家父和昆山政府达成建馆和捐画协议。当书画保存的方案正式确定后，家父一下子变得忙碌起来。首先是把所有的藏品分类，这是一项非常艰巨、繁琐的工作，先把唐宋元明清及近代的作品分成六大块，再把画、字、册页及扇面分类。当时已年逾八十的他，不分昼夜的分类、集中，参考画册、查字典、看照片、看实物，一幅画、

一幅字、一本插页及扇面的真伪和年代的考证，趴在地上，带了老花镜外加放大镜，一看几小时，不吃、不喝，无休止的研究。而我们在旁最多只能做做杂工。家父所做这一切，在完成一个“承诺”。当时政府承诺用现代先进技术建美术馆，所以家父承诺力求去伪存真筛选作品。在这准备阶段，得到了夏天星和陆家衡、马昇嘉、杨守松等先生的鼎力支持和帮助，家父才完成了这项艰巨的工作。

在经过数年的筹备工作后，昆山昆仑堂美术馆在家父和政府的双方“承诺”之下终于建成了。2001 年开馆庆典时，收到了国家文化部和江苏省文化部门的贺电，收到了日本前首相的贺电，得到不少国内书画权威人士的到场祝贺，也得到了日本华侨等友好人士的到场祝贺，会场的热烈气氛，至少在当时的县级市也是前所未有的。

屈指算来，美术馆已开馆 15 周年了，期间我也因工作关系回国内，往美术馆参观，或是介绍国内爱好书画的朋友去美术馆参观，给我的印象就一个：政府领导几经调整，但在美术馆的管理上始终秉承“努力管理，永久保存”的承诺，当然也离不开现场的管理者的细心呵护。用 15 年的时间来验证，家父的眼光是正确的，选择是正确的！家父的“遗憾”有两点：2002 年，家父又自费出版了《昆仑堂朱福元书画集》（宋元卷），在他晚年的计划里，数年后



2001年5月，朱福元夫妇相携在日本雨巷中

再出版明清卷和现代卷；以后视昆仑堂美术馆管理体制和管理水平日益完善和提升后，再考虑捐赠或寄存展示，遗憾的是自2003年始，由于年龄的关系，体力逐步衰退，特别是患上了青光眼后，视力几乎为零，这对于一生热衷于书画收藏的家父来讲，这种折磨比什么都苦。他曾无数次讲到：我只希望我的视力能恢复，哪怕手足不能行动，我看字画还可请人帮忙，视力没有了，简直是“活死人”。为了治愈家父的眼疾，2001年至2004年间，曾十多次从东京坐新干线到名古屋治疗，遗憾的是现代医学水平还是挽救不了家父用毕生的精力，用他独特的眼光，去寻找流失在外的中国书画的眼睛。从2005年到2009年家父过世前的几年里，家父是在黑暗里度过了每一天，是带着“遗憾”度过了每一分的。曾记得，只要我们子女去看望他时，不稀罕我们给他带去什么好吃的食品，他唯一的愿望是帮他拨通昆山陆家衡先生、上

海黄世钊先生和北京夏天星先生的电话，每次通话时间总以小时计算，通话内容永远是书画。2009年3月25日家父带着未能完成《明清卷》和《现代卷》书画集的出版和未能妥善处理这些书画落户的遗憾永远离开了我们。

今年是昆仑堂美术馆开馆15周年，家父也仙逝7年有余，每年昆仑堂美术馆都会用不同的形式搞纪念活动来缅怀家父，每年清明节昆仑堂美术馆全部员工都会去家父墓前祭拜，我想家父在天之灵，一定会感到非常欣慰的。他一生的言行是值得赞扬的，他用自己的积蓄在海外收集祖国文化遗产，无私捐给自己的家乡。“不贪为宝”不但作为自己人生的座右铭，同时还勉励家人、后辈，不管人在世界的任何地方生存，但永远不能忘根忘本！不能给祖国抹黑！一句普通的话语，充分体现了家父的坦荡胸怀。

借这次昆仑堂美术馆馆庆15周年之际，随笔写上几句怀念家父的点滴文章。