

# 昆仑堂

二〇一六年  
第三期  
(总第四十六期)  
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.ksklt.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(二)……………于珊珊 2  
昆仑堂美术馆馆藏古代书法作品选萃简述……………心 水 10

### 书画研究

- 黄庭坚书迹三则杂谈……………水赉佑 16  
姚允在及《雪夜访戴图》十二家考……………俞建良 24

### 人物研究

- 查士标及其在“新安四家”中的地位……………任军伟 32  
偃蹇高人意 萧疏达士风  
——海派书画篆刻家刘伯年……………姚善一 39  
梁漱溟的人品、学品与书品  
——兼谈“字如其人”……………孙 洵 45

### 玉峰翰墨

- 老舍恩师方还及其书撰的校训……………郭志昌 47

## 《十六罗汉图》图式来源研究（二）

□ 于珊珊

### 宁波罗汉画

南宋时宁波的地名是沿袭自唐代以来的明州，绍熙五年（1194）时改称庆元府，到了元代的至元十四年（1277），又改为庆元路总管府。明朝初年，又称为明州，洪武十四年（1381）时因为这一名称与国号相同，为了避讳，又因其为贸易港，便取“海定则波宁”之意，改名为现在的宁波。此地来往的商船上运载着大量的物品与人员，对于当时正接受着从中国传来的新鲜文化的日本来说，这里就是宋元文化的输出港。现藏于日本的大量宗教绘画都是从这里输出，不过此时艺术之交流尚非首要之务，反而是宗教上的目的更为重要。

南宋宁波的东郊外，有位列禅宗五山的天童寺与阿育王寺，东钱湖周边也有着众多寺院存在。南部则屹立着隋唐以来的天台宗圣地——天台山。此外，东海上的舟山列岛中，又有作为观音道场的普陀山。城内延庆寺是宋代以来天台宗复兴的中心。在此时的宁波，可以看到以禅宗为代表的新派和以天台宗为代表的旧派之间佛教文化的兴衰变化，同时阿弥陀净土信仰也在此地广泛传播。<sup>[1]</sup>

根据作品的落款，现在可以判明的宁波佛画师有普悦、林庭珪、周季常、金处士、金大受、张思训、张思恭、陆信忠、陆四郎、赵璠、陆仲渊、周四郎、赵宁华等。这些人中除了普悦之外，全部是俗家姓名，当然这之中可能也有着半僧

半俗的人。他们确切的活动时间难以详细得知，不过，还是可以根据落款上的宁波地名与作品风格进行大致的年代推断。先将其重要者简单介绍如下：

金处士、金大受：以俗家姓名落款的画家中，落款为“大宋明州车桥西金处士家画”的金处士与落款为“大宋明州车桥西金大受笔”的金大受，都是将宁波称作“明州”，由此可知两者应当都是活跃于绍熙五年（1194）之前。也有观点认为“处士”只是一个尊称，二者为同一人。

张思训、陆信忠、赵璠、张思恭：落款“大宋庆元府张思训笔”的张思训也好，“庆元府车桥石板巷陆信忠笔”的陆信忠也好，都应该是活跃于从绍熙五年（1194）到元代至元十四年（1277）、宁波被称为庆元府的这八十年间。特别是作为第二代宁波佛画家的陆信忠，其藏于波士顿美术馆的十六罗汉图，本是从佐贺市北的肥前甲刹——水上山万寿寺（《扶桑五山记》卷二）得来，而万寿寺的开山祖师神子荣尊是在嘉熙二年（1238）从无范师祖处继承佛法归来，该图是那时从中国带来的可能性极大。<sup>[2]</sup>这么一来，其活跃年代便可判明是从13世纪前半到中叶。落款“四明咸塘赵璠笔”的赵璠画风与陆信忠类似，应当是活跃于同期的画家。而关于落款为“大宋张思恭笔”的张思恭，其是否为宁波的佛画师还有待论证，不过倘若可以证明张思训与张思恭之间存在什么关联的话，

应该还是可以将张思恭放置到南宋的宁波佛画家群之中的。

这些市井的佛画家们，一般会将工坊建在车桥西的石板巷附近（金处士、金大受、陆信忠）或是咸塘街（赵璠）。这些街道都是位于城市的中部，与管理对日本、高丽贸易的市舶司邻近。<sup>[3]</sup>试想，对于经过了长途跋涉由府城东的灵桥门进入城内、或是要通过灵桥门去往日本的旅人们来说，这片区域大量贩卖的宁波佛画，显然是极其便于购买的商品之一。经过那些商人和留学的僧人之手，这些宁波佛画就被加上了“输出日本的商品”或是“带往日本的礼品”的标签。不过，催生出宁波佛画这一巨大需求的，最首要的还不是日本市场，而是由当地寺院与其佛教系统而形成的佛教文化圈。<sup>[4]</sup>

宁波罗汉画中对日本影响最大的是金大受笔十六罗汉图。该作品曾为原家所藏，现十六幅中第一尊者藏于群馬县立近代美术馆，另有十幅藏于东京国立博物馆，其他五幅流落海外，难以得见。每幅图上都有“大宋明州车桥西金大受笔”的落款，因此长久以来作者名都被误认为是“西金居士”。其作品风格比较温和，色彩精致，笔触细腻而精炼，接近张玄所创的世态相罗汉。日本现存的多套罗汉图中都包含对他的临仿之作。单从图像来看，金大受本十一幅中有四幅与灵云寺本相近。分别是端坐岩石之上阅读经书的第六跋陀罗尊者、表现为伏虎之态的第七迦里迦尊者、表现为降龙之态的第八伐阁罗弗多尊者、以及持如意的第十三因揭陀尊者。此外，虽然在细节上有些差异，但第一尊者在构图上与灵云寺本的第五诺距罗尊者相似。唐招提寺的十六罗汉图也是对金大受本的模仿，除第十与第十一尊者外，其他几乎都是同样的图式，被认为是镰仓时代的佳作。藤田美术馆的十六罗汉图（现存十幅）与金大受本相比较的话，也会发现在图样上存在诸多相似，第一、第三、第四、第七、第八、

第十一、第十三的七位尊者基本是一样的图样表现，其时代被定为南北朝。天真寺本十六罗汉图中有九幅的图样与金大受本近似，也被认为是同一系统的作品。背景的岩石与树木有着明显的日本化特征，应当是作于镰仓时代末期的作品。<sup>[5]</sup>此外还有大安寺（福井）本仅存的第一尊者与第九尊者两幅，以及大觉寺（兵库）本十六罗汉图中，与金大受本有着相似图样的也有三幅，两者同是镰仓时代的作品。

而同样属于宁波职业画家的陆信忠，其所作的十六罗汉图，图像大多非常怪异，色彩表现强烈而浓重，颇有神秘感，与金大受风格迥异。虽然也被大量地带到日本，但似乎并没有受到广泛认可，几乎没有被摹写、传播的痕迹。<sup>[6]</sup>这点在16世纪前期，由室町时代幕府将军的文化侍从能阿弥、相阿弥合著的《君台观左右账记》一书中也可以得到印证。此书中列举了从三国吴至元代的170多名中国画家，并将之分为上中下三品，其中金大受、张思恭都被列为上品，而陆信忠却只居于下品。<sup>[7]</sup>其可见从宁波传往日本的画作虽然众多，但并非所有的作品都能被日本接受和吸收。反过来，当日本来华僧人和商人在此挑选他们喜爱的罗汉画之时，或许一方面是被动地为宁波之品味所驱使，但另一方面又是在积极地以其自我之品味来参与对宁波品味之形塑。<sup>[8]</sup>

## 日本罗汉画

日本镰仓、室町时代的罗汉画在宋元绘画的影响下发展，现存版本众多，但大多都没有作者和时代归属，有一部分作品甚至无法辨别其国籍究竟是中国还是日本。那么面对宋元传来的众多罗汉画，日本画家们选择了哪些图式与风格呢？

在确定为出自日本画家之手的十六罗汉图中建仁寺本是一个很有代表性的例子。其落款为“良詮笔”，每一幅图上都用金泥写上了各

尊者名号与“东福寺常住”的字样，可知这套图曾经藏于东福寺中。彻定《罗汉图赞集》中，记录有江户时代的僧侣兼诗人释元政（1623—1668）对于被认为是明兆作品的山寺十六罗汉图的描述，其记述内容与之建仁寺本极为吻合，故而在此摘录如下引做说明：

第一冥度罗跋罗堕阁尊者，白眉皓首，依岩窟观波澜，两手捧小宝塔，中安佛像；

第二迦诺迦伐阁尊者，容貌肥大，须发卷缩，依岩而踞，手执拂子，上有松树胡人合掌侧立；

第三迦诺跋厘堕阁尊者，须眉黑长，手拈佛珠，倚牀观瀑，有鬼使者，二角三目，两手支剑而侍；

第四苏频陀尊者，右手执杵，左手执铃而踞胡床，有华服胡人合掌而立。

第五诺矩罗尊者，首眉长白，手执羽扇而踞岩窟，看双鸳鸯，有侍者抱梵笈；

第六跋陀罗尊者，短发长眉悉皓，踞胡床双手拈数珠而为园相，画屏拥后，香炉在侧，瓶插奇花；

第七迦理迦尊者，倚松根，举左脚，袒右肩，拳右手，左手拊虎；

第八伐阁罗弗多罗尊者，袒右肩，把龙一角，怒目切齿，如出勇力然；

第九戍博迦尊者，倚曲祿，握拂子，有美妇人捧桃实，于盘前有法器，形如铃，后有瓶插莲与茨菰；

第十半托迦尊者，两手执炉柄而倚花踞床，若远视物，后有怪岩牡丹盛开，有侍者执花瓶，有茨菰莲华；

第十一罗怙罗尊者，手持念珠，举右一足，有异兽含花仰捧，依树头观视，枝挂香炉；

第十二那伽犀那尊者，依胡床视经卷，侍者立侍烧香，后有芭蕉；

第十三因揭陀尊者，踞岩弄释迦子，

岩前涛翻；

第十四伐那婆斯尊者，松根有床，扶杖依床，童子碾药研，有瓶钵，瓶入牡丹；

第十五阿氏多尊者，踞树根，手弄宝珠，有龙化老人来，仰两手鞠躬而乞珠，尊者如不视之者，树系香炉；

第十六注茶半托迦尊者，结跏正坐岩窟席上，鸟雀翔集，接爪入怀。<sup>[9]</sup>

与建仁寺本图式相近者包括灵云寺本、天宁寺本、佛通寺本、欢喜光寺本、金龙寺本、神照寺本、天真寺本、光明寺本、大阪市立美术馆藏本、太山寺本、圣福寺本、新知恩院本、正宗寺本，以及传为明兆的白林寺本、宝心寺本、大觉寺本、法道寺本、江西寺本、总持寺本，还有同传为良全笔的大英博物馆藏本与弗利尔美术馆藏本。

从风格和技法上来说，建仁寺本以尊者为中心的人物、器物的描写方式，与背景的岩石、树木有着显著差异，成为其一大特色。人物的面部与肉身用纤细而无明显粗细变化的线条描绘轮廓，胡须与眉毛则用极细的线反复精细刻画，身体的线条为红色中混有墨色，这是禅宗僧侣画像中常用的手法。衣纹的描线略显随性，又有着明显的肥瘦变化。作为陪衬的动植物以及桌子、床椅、花瓶、法器之类的器物描写也颇为精细。色彩主要使用褐色、蓝、绿等不甚鲜艳的颜色，与金大受本十六罗汉图相类似。背景的山水、岩石之类则与人物、器物的描绘形成对照，山石以粗笔描绘轮廓，并大量使用晕染与湿皴表现结构与体积。在第一尊者的背景中，作者用极细的墨线表现奔腾的波浪，这种描绘方式与金大受本相似。从人物的描绘方式可以看出，这并非出自业余画家之手，而是由专门的佛像画师所作，也因此可以判定作者良诤的出身。可惜的是画面存在剥落，后世多有修补添笔，第四尊者与第十二尊者是近代修补的，执笔者据传是狩野永纳。<sup>[10]</sup>



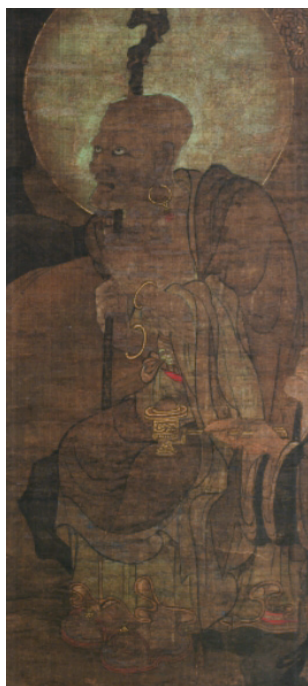
关于良詮（良全），据高崎富士彦的考证，在《扶桑名公画谱》中有“良全法印本国寺什物中有《罗汉三十二幅》，画后记曰：正平七年（1352）壬辰三月七日画工良全笔”的记录。正平与建仁寺罗汉图的制作时期是相符的。另外昭和五十年（1980），在福井县本觉寺发现了良全的《佛涅槃图》，上有“海西人良詮之笔，嘉历第三（1328）二月”的款记，良全的活动年代又可上推至此。在爱知县妙兴寺的良全笔“白衣观音图”，上有东福寺十七世乾峰士云（1258-1361）的题赞。通过这张观音图，可以得知良詮与乾峰士云之间关系匪浅，良全因此为东福寺画十六罗汉图也很有可能。<sup>[1]</sup>前面也已提到过与建仁寺本属于同一系统的十六罗汉图版本众多，在建仁寺及东福寺等日本早期禅宗寺院间广为传播，可算是镰仓至室町时代（13-16世纪）日本罗汉画的主流。这种样式的来源可以追溯到南宋的宁波。

### 图式来源整理

先看金大受本：其被昆仑堂本吸收的图式



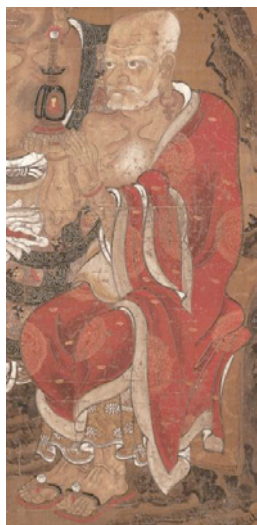
昆仑堂本局部



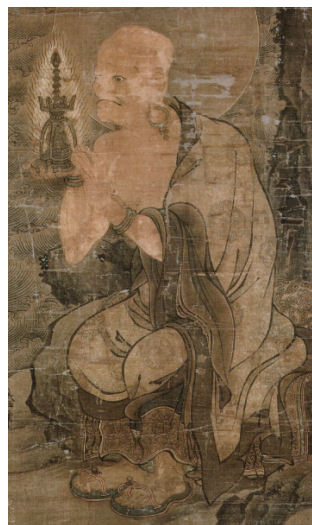
金大受本第十三尊者

仅有下图白眉皓首，双手握木杖之第十三尊者，不仅木杖的形状相似，罗汉所戴之手环与耳环也几无二致。

再看建仁寺本：第一尊者对应昆仑堂本中手托宝塔者，塔的样式甚至其中所置佛像也十分相似。



昆仑堂本局部



建仁寺本第一尊者

第二尊者对应昆仑堂本之执拂子者，无论动作、罗汉的较为肥胖样貌特征还是僧服样式都几无差别。



昆仑堂本局部



建仁寺本第二尊者



第三尊者对应昆仑堂本手佛珠且有带刀鬼使者,只是侍者由三目变为两目,或是作者偷懒,或是其底本不够清晰以至于出现差别。



昆仑堂本局部

建仁寺本第三尊者

第四尊者对应昆仑堂本之执铃杵者,罗汉的姿态,僧衣的大致样式,以及左边供养人的形象都十分类似,只是两图中罗汉所握之法器形制有不同,关于这点后文将有详细的分析考证,此处便不展开了。



昆仑堂本局部

建仁寺本第四尊者

第五尊者虽与昆仑堂本手执羽扇而踞岩窟者图式类似,但前文已述,从羽扇的样式来看还是与高台寺本更为接近。

第十二尊者对应昆仑堂本之读经罗汉与捧香侍者,背景的芭蕉也完全吻合。



昆仑堂本局部

建仁寺本第十二尊者

第十三尊者与昆仑堂本之逗弄狮子者虽然接近,但罗汉右臂的姿态有明显区别,建仁寺本右臂向内弯曲,贴近身体,右手被右腿挡住,而昆仑堂本则是右手支在大腿上,右肘向外屈。单从右臂姿态来看,建仁寺本左手拊虎的第七尊者倒是与其一致。



昆仑堂本局部

建仁寺本  
第十三尊者

建仁寺本  
第七尊者



第十四尊者对应昆仑堂本之侧坐执杖罗汉及碾茶侍者。



昆仑堂本局部



建仁寺本第十四尊者

第十六尊者对应昆仑堂本之洞中入定者。



昆仑堂本局部



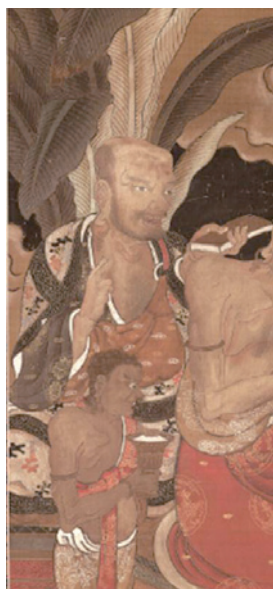
建仁寺本第十六尊者

剩下两位罗汉，一位是坐于岩窟中手捧花瓶，这种图式在别处都没见过，笔者猜想可能是化用自建仁寺本第十尊者中执花瓶的侍者。



昆仑堂本局部 建仁寺本第十尊者图局部

另外一位左手握梵策，右手做不二手印者也未找到完全一致的图式，灵云寺本第七尊者左手的姿态倒是与之一致，但除此之外，罗汉的相貌特征，服饰，坐姿以及右手的姿态都不同，不知昆仑堂本底本来源哪里，抑或又是作者的创造？



昆仑堂本局部



灵云寺本第七尊者

此外，因为昆仑堂本采用的一图两罗汉的形制，所以背景也必须共用，这就与诸多单张罗汉的版本无法一一对照，但是基本上还是可以找出其图式来源的。其中背景为芭蕉的图一与背景为山洞来表现罗汉入定的图七前面已经交代过，图五的背景很明显来自于建仁寺本第十尊者图，大屏风与后面的怪石牡丹完全一致；图三背景的枝挂香炉虽与建仁寺本相符，但是树枝具体的形状与香炉悬挂的位置仍有不同，然而灵云寺本第七尊者的背景与昆仑堂本的相似度就非常高了；图四右侧为岩窟，左侧为波浪者与建仁寺本第一尊者的背景相合，虽岩窟的形状与波浪所占的面积有差异，但仍可认定

为是采自同一图式；图八的背景与图四接近，只是左侧增加了奔涌而下的瀑布，与建仁寺本第十三尊者图一致，只是此图破损严重，笔者在此选取同传为良全笔的大英博物馆本来与之对比。

### 小结

从图式我们已经找到了昆仑堂本的两个主要来源：高台寺本与以建仁寺为代表的日本中世（13-16世纪）罗汉图。而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，而后者则可以追溯到南宋宁波佛画，尤其是金大受的风格，而其源头则是张玄

样式。不过对于高台寺本，昆仑堂本也只是采其图式，并未继承贯休式粗野古怪乃至夸张的形象，整体还是统一于一种相对稳定而平和的风格之下。只是要如何才能同时看到或者说拥有这两种图式呢？是在南宋以后的杭州？还是宁波？两地相距并不远，画作的往来与风格的交流应该是很容易实现，最典型的例子便是宁波佛画中的鸿篇巨制——林庭珪与周季常合作之《五百罗汉图》，其山石背景就采用了当时杭州画坛最为流行的斧劈皴。亦或者是各种风格兼而有之的日本画坛？下面一章将给出具体的分析论证。

（作者单位：昆仑堂美术馆）



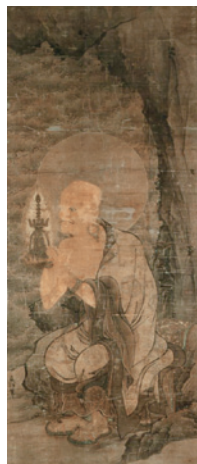
昆仑堂本图五



建仁寺本第十尊者



昆仑堂本图四



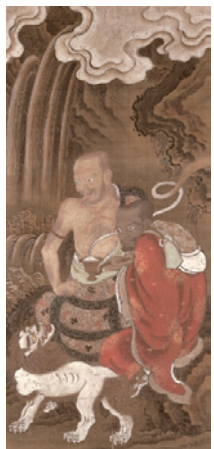
建仁寺本第一尊者



昆仑堂本图三



灵云寺本第七尊者



昆仑堂本图八



良全大英博物馆本



## 注释:

[1] 井手誠之輔:《日本の美術 418: 日本の宋元仏画》,至文堂,2001年3月,第36页。

[2] 井手誠之輔:《日本の美術 418: 日本の宋元仏画》,至文堂,2001年3月,第37页。

[3] 海老根聡郎:《宁波佛畫の故郷(研究餘録)》,《國華》1097号,国华社,1986年10月。

[4] 同上。

[5] 高崎富士彦:《日本の美術 234: 羅漢図》,至文堂,1985年11月,第69页。

[6] 百桥明德著,王云等译:《东瀛西域:百桥明德美术史论文集》,上海书画出版社,2013年10月,

第169页。

[7] 能阿弥、相阿弥:《君台觀左右帳記》,東京有隣堂1884年本,国立国会図書館蔵,第5、7、15页。

[8] 石守謙:《古傳日本之南宋人物畫的畫史意義——兼論元代的一些相關問題》,《國立台灣大學美術史研究集刊》第5期,1998年,第168页。

[9] 徹定:《十六羅漢圖贊輯録下》,文久二(1862)年版本,日本佛教大學図書館蔵,第59-62页。

[10] 高崎富士彦:《日本の美術 234: 羅漢図》,至文堂,1985年11月,第53页。

[11] 同上。

## 上接第46页

侗、米万钟、董其昌齐名。这位有创见变古法的大书家尝为魏忠贤书生祠碑,《明史》列其在“阉党”之列。无疑这类书家断不可用“字如其人”。这个侧面也揭示出我中华民族审美天平很重视艺术家的人品学品。清代吴德旋《初月楼论书随笔》:“张二水、王觉斯人品颓丧,而作字居然有北宋大家之风,岂得以人而废之。”说的好!王觉斯就是明末清初的行草大家王铎,曾投降满清作了二臣,遂不为看重。但对历史人物要一分为二,他们的书法应另当别论。

话说到本题。梁漱溟作为影响深远的著名学者、社会活动家,是一位深入人心的文化名人。他生性鲠直、善于也敢于表述个人对政策的理解、认知以及不同意见,肯给领导层提意见,这在古代被称为擅谏议的士大夫,以现代人的话说肯说真话,能反映民众的需求、民众的呼声。梁漱溟作学问、教书、著书,谦虚认真、很严谨,对待不同学术观点可以争得面红耳赤,事后还是好友、诤友,他能“知之为知之”不得也能不装腔作势,这是一位实实在在的学者。例如本文刊登函件:“……来信所提问题,属于禅宗故事,其间一言一语有可理解者,有不可理解者。试看《景德传灯录》以及《五灯会元》

等书,便知其中百分之九十五,不容置思、生解。吾人崇信佛法,当于容易受益处下功夫……来信提问我不能答,不能答是真的,同时也不必答也。济宁若有图书馆,试捡觅有禅宗语录,便明白我的话不诬。”开门见山,直截了当。如此一位敞开心扉,坦诚率直的老师宛如就在眼前,丝毫无闪烁其词、花言巧语的恶习。

细心品鉴,此公的手书函件自右向左、自上而下,字的结体准确,行笔收锋处有“二王”的馀绪。少时临写过尺牍的人“童子功”是过硬的。我拜读过梁公流传民间的行书楹联“山林自有不朽业,今古无多独行人”,书法风格与函件如出一辙。他一生特立独行,他的书法直抒胸臆,不矫饰、不做作,疏散峥嵘,傲然不羁,几乎不见有意渲染书写技巧的习气……恬静自然,从容得体。结合他的人品、学品、书品,称其“字如其人”是贴切的。

需要说明两点:这件函件复印件是曲阜师范大学孔子研究所骆承烈教授于二十多年前赐下的。因系上世纪八十年代初梁公手书,自不能收入民国书法史,今补录补叙于此,表示对前贤的敬重并以飨广大爱好者。

(作者为随园书社顾问)



# 昆仑堂美术馆馆藏古代书法作品选萃简述

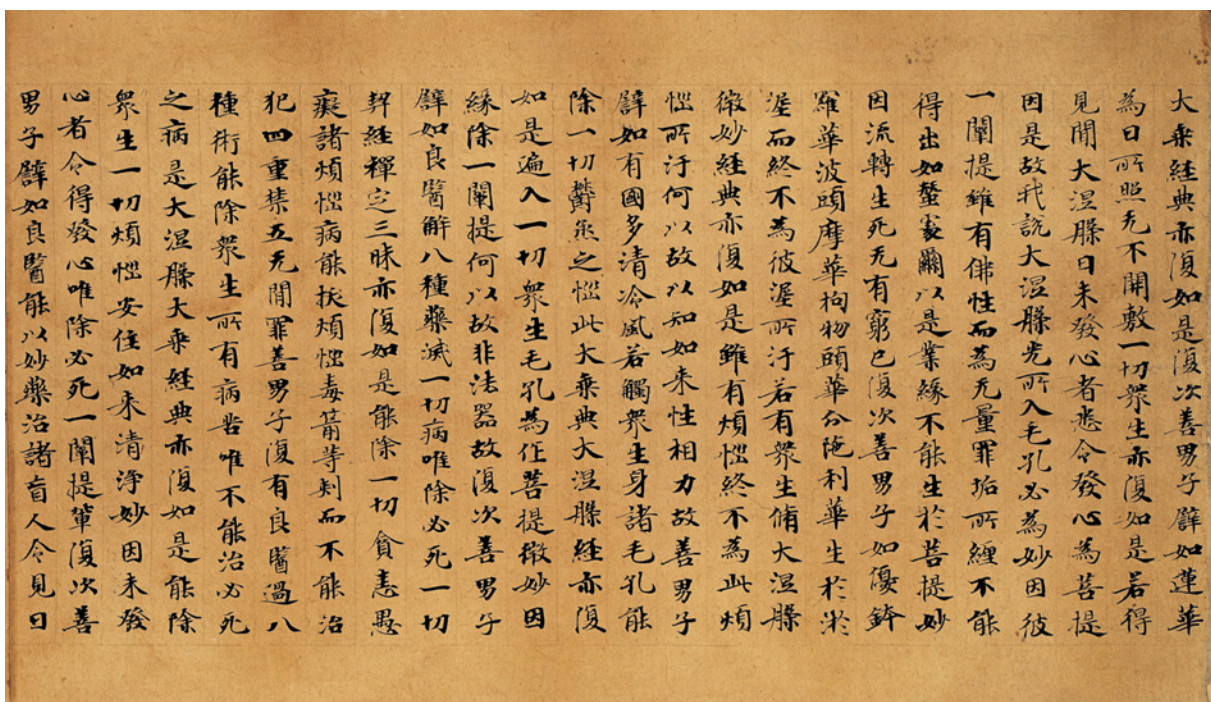
□ 心 水

今年是昆仑堂美术馆建馆十五周年，经中国书法家协会批准，由苏州市书法家协会和昆仑堂美术馆共同承办“2016中国·苏州（昆山）书法史讲坛”，以促进书法学术研究。为配合论坛，美术馆同时举办了“馆藏书法特展”，展出书法精品六十余件，为研究者提供珍贵的实物资料。昆仑堂美术馆藏书法作品颇为丰富，很多作品堪称经典，如唐《小楷佛经卷》、明董其昌《草书杜甫诗卷》、明归庄《行书自作诗册》、王铎《临王献之草书轴》、清笪重光《小楷嘉州集册》、翁方纲《行书论洛神赋十三行卷》

等，在此精选部分作品作一简述，以飨读者。

## 1、唐 《小楷佛经卷》 纸本 25×85cm，25×47.5cm，25×27cm，25×28cm

本卷含唐人写经四段。首为《大般涅槃经》片段，高25厘米，长85厘米；后接《妙法莲华经》片段，高25厘米，长47.5厘米；其后《金刚经》片段，高25厘米，长27厘米；最后为《心经》残片，高25厘米，长28厘米。第二纸《妙法莲华经》左下端有两方收藏印，上为“龙骧”（白文）、下为“长州程氏收藏”（朱文），



唐人写经（局部）无款 纸本 25×85cm

应为近代人所矜。

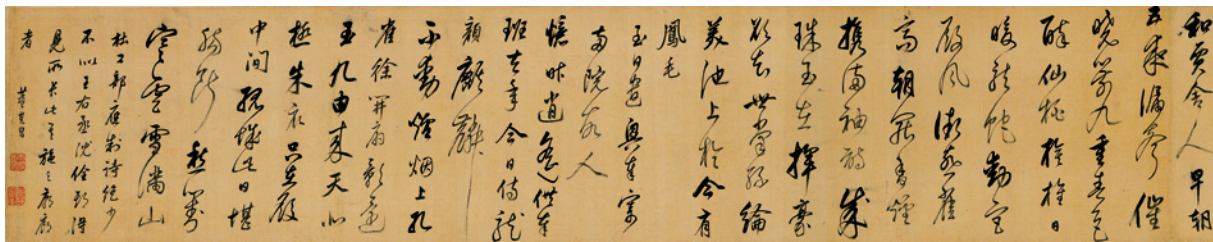
佛教在两汉之际从西域传入中土，到唐朝已是极盛，兴建寺庙、雕凿佛像、造佛塔、刻经幢、抄写佛经等活动十分频繁。唐人写经是其中珍贵的遗存。信徒为学佛而供佛，雇用经生用端正工稳的小楷抄写佛经以虔诚供奉，即为供佛之一种。至于经生的身份地位，是否为一职业，是否有文人士绅参与，因文献不足，至今仍为疑问。后世对经生书法也存贬义，因为多数佛经结字齐整划一，用笔单调刻板，与以追求灵动的书法艺术存在较大差距。但其中也不乏书法高妙者。启功先生在《论书绝句百首》（十一）云：“乳臭纷纷执笔初，几人雾霁识匡庐。枣魂石魄才经眼，已薄经生是俗书”。他说：“余尝以写经精品中字摄影放大，与唐碑比观，笔毫使转、墨痕浓淡，一一可按。”“唐人楷书高手写本，莫不结体精严、点画飞动、有血有肉、转侧照人。校以著名唐碑，虞、欧、褚、薛，乃至王知敬、敬客诸名家，并无逊色，所不及者官耳。官位逾高，则书名逾大，又不止书学一艺为然也。”昆仑堂所藏此四段唐人写经，虽为片段，但其文物和艺术价值都极珍贵。除《心经》残片用笔略显粗糙外，其余三段均为高手所为，法度森严，又灵动隽逸，有文人书卷之气，并不逊色于唐代知名书家。

## 2、明代 董其昌 草书杜甫诗卷 绢本 31×310cm

董其昌（1555—1636），字玄宰，号思白、香光居士，华亭（今上海松江）人。万历十七

年（1589）进士，授翰林院庶吉士、编修，官至南京礼部尚书，谥文敏。著有《画禅室随笔》、《画旨》、《画眼》、《容台集》等。

董其昌是有明一代书画艺术的集大成者，他的艺术思想和书画创作对后世影响巨大。《明史·文苑传》有记录当时董其昌书画受追捧的盛况：“名闻国外，尺素短札，流布人间，争购宝之。”清代康熙和乾隆帝都推崇董其昌书法，致使全国风靡。康熙在董其昌墨迹后题跋说：“华亭董其昌书法，天姿迥异。其高秀圆润之致，流行于楮墨间，非诸家所能及也。”董其昌书法被列为“书家神品”，其所得在“平淡天真”四字上。康熙帝评曰：“每于若不经意处，丰神独绝，如微云卷舒，清风飘拂，尤得天然之趣。”此乃深入研究董其昌，与董书相契的肺腑之言。清代帝皇统治中原，外示儒术，内用佛家之道，从顺治、康熙、雍正到乾隆，一脉相承。他们对佛法的修证都达到很高的程度。董其昌是禅师，他以书画作为禅修实践的工具。他说：“盖书家妙在能合，神在能离，所以离者，非欧、虞、褚、薛诸家伎俩，直要脱去右军老子习气，所以难耳。那叱拆骨还父，拆肉还母，若别无骨肉，说甚虚空粉碎，始露全身。”董其昌书法达到高妙境界，其根源在禅修悟道上。《容台别集·禅悦》记其乙酉年（1585），一日在舟中击张布帆竹，“瞥然有省，自此不疑”。“其年秋，自金陵下第归，忽现一念，三世境界，意识不行，凡两日半，而后乃知《大学》所云，心不在焉，视而不见，听而不闻，正是悟境，不可作迷解也。”这一年董其昌31岁。清代帝王推崇董书，其深



董其昌 行草杜甫诗卷（局部）绢本 31×310cm



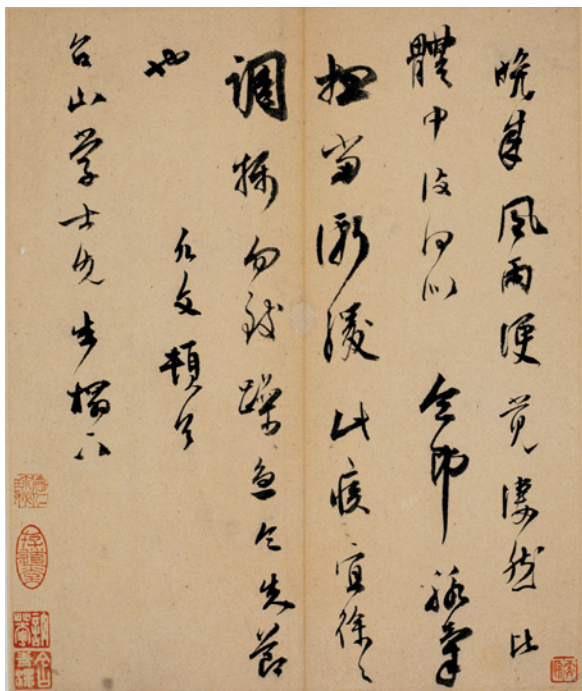
层原因，应是他们自身对佛法的追求与董其昌相应。同时，他们在融入汉文化、统治汉族过程中，要树立和选择一些标杆式的人物，董其昌又有精深的汉文化修养，所以是非常合适的人选。

昆仑堂所藏此幅《草书杜甫诗卷》，2004年上海书画出版社出版彩色单行本。杨新、薛永年先生鉴定认为是董书中的上品。根据法国艺术史学者、董其昌研究专家李慧闻女士关于“董其昌”署款演变的研究，她认为自1617年起，“昌”字上部大于下部。观此卷落款，“昌”字上大下小，故应是1617年董其昌63岁前后的作品。

### 3、明代 俞允文 草书手札五通

俞允文（1513-1579），初名允执，字质甫，一字仲蔚，昆山人。幼孤，以孝友闻。15岁作《马鞍山赋》，人争称之，被誉为“神龙天马”，遂补为诸生。俞允文性淡泊，喜静默，中年母丧后即弃儒业，归隐故庐，一意读书，专事诗词、

书法，闲暇莳花弄草，陶养性情，如世外高人。虽一介布衣，但朝野文士争相与之交。他的诗词、书法格调极高，不谐于俗，有高士之誉。俞允文与王世贞相友善，王世贞将他与卢柟、李先芳、吴维岳、区大任并称为“广五子”。俞允文善书，王世贞《艺苑卮言》云：允文“少工临池，久而益擅之。小隶馥馥欧柳，而上登山阴堂；行书出入褚河南，稍纵则米襄阳；八分自谓得《西岳碑》体。以方韩、蔡，蔑如也。”俞允文传世书法极少，故宫博物院所藏李唐《采薇图》后有他的长跋，时年43岁。昆仑堂所藏此五通信札，与台北故宫博物院所藏两页《致台山学士尺牋》为同一受信人，书法风格也完全一致，应为其晚年所作。李德仁先生为此撰有长文。观此五通手札，用笔如风樯阵马，威猛爽利，遒劲蕴藉，格调高古，有出尘之致。王世贞《明处士俞仲蔚先生墓志铭》云：“其最后艺益高，名益重，神交者遍天下，诸以文请者不虚月，以诗请者不虚日，以草隶请者不虚刻，往往得意去。”俞允文晏居江南小城，以布衣身份，受人尊重，延誉天下，在明代历史上也是极为罕见的。

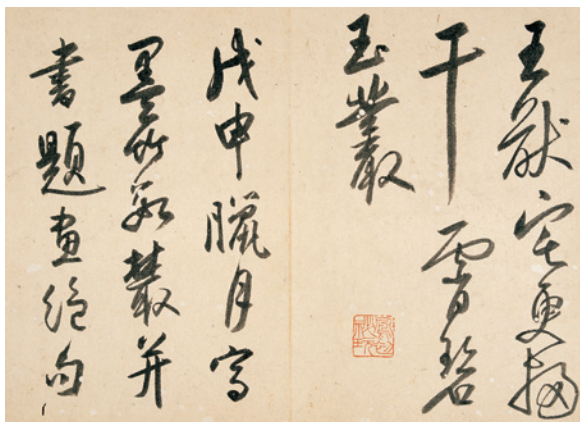


俞允文 脉气帖 纸本 25.0×20.9cm

### 4、清代 归庄 《墨竹诗翰册》行书自作诗7开，墨竹8开，纸本 24.5×35.5cm×15

归庄（1613-1673），字玄恭，号恒轩。入清后更名祚明，或称归藏、归妹、归乎来、悬弓、园公，尝僧装称普明头陀、麀鏊钜山人。昆山人，移居常熟。归昌世季子，明诸生。与同邑顾炎武相友善，有“归奇顾怪”之目。归庄是明清之际著名的文学家、书画家。所著《恒轩诗集》12卷、《悬弓集》30卷、《恒轩文集》12卷，惜皆亡佚。现有《归庄集》行世。

昆仑堂美术馆所藏此册《墨竹诗翰册》，封面有长尾甲签署“归元公墨竹”，首8开为墨竹，后7开书题竹诗五首。创作时间为清康熙七年（1668），归庄56岁时。归庄生遭乱世，



归庄 墨竹册页（局部）纸本 24.5×35cm

清兵南下，他与顾炎武一起组织义军，杀不抵抗县令，日夜奋战，终不敌强兵，昆山城破。明亡后归庄削发为僧，亡命江湖。在此大劫难中归庄兄嫂子女六人遇害，其家国之痛，无日可纾。归庄乃旷世奇才，诗文、书法、绘画无一不精。其所作《万古愁曲》自盘古开天地叙起，到大明亡国，历代圣贤君相无不诋呵，嬉笑怒骂，和泪痛呼，乃千古奇文。才高落拓，直抒胸臆是归庄诗的特征。陆家衡先生曾撰文说，在《归庄集》中颇多咏花诗，唯独无竹，此五首题竹诗可作增补。归庄的赏花题竹，不同于游乐玩物，内含悲心，这也是身世使然。归庄于书法绝非常伦。且看其书论：“传曰，道成而上，艺成而下。道艺之分，若是其径庭乎？然孔子曰‘游于艺’。书者六艺之一，盖圣贤之所不废。顾亦有辨：溺于艺，则艺而已；深于道，则艺亦道也。”“阳明先生，一代儒宗，而亦工于书法，如此岂非艺即道耶！余学道未成，而素有能书之名，既耻为一艺之士，其敢不勉。”（归庄《跋王阳明〈矫亭说〉册》）归庄于书艺的追求，耻于做“一艺之士”，而是道艺相合，艺即是道，道即是艺。归庄寄食僧舍，安贫乐道，放浪不羁，与僧道高士相往还。其性高洁，其境宏阔，非骛于名利之徒所能望其项背。其书法纯出自然，自由忘我，达到很高的境界。

归庄书法传世颇少，所见主要为大幅狂草

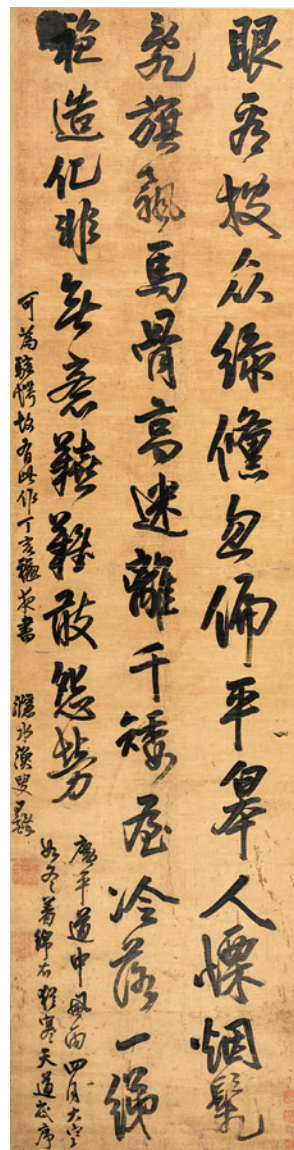
和小幅行草，昆仑堂此册即属后者，圆劲苍秀，潇洒自如。杨新先生鉴定云：“于归庄作品，属上乘之作。”

此《墨竹诗翰册》原为晚清苏州洞庭西山秦敏树家旧藏，后流入日本，现归藏故里。

### 5、明代 王铎 书法三件

王铎（1592—1652）字觉斯，一字觉之，号嵩樵，别署松樵、痴庵、痴道人、烟潭外史等。河南孟津人，世称“王孟津。”明天启二年（1622）进士，官至南京礼部尚书。清顺治二年（1645）降清，三年（1646）正月，被命以原官礼部尚书管宏文院学士，充明史副总裁，后累官至礼部左侍郎、太子少保。顺治九年（1652）授礼部尚书，未及赴任而病逝故里，终年61岁，谥文安。

王铎书法对后世的影响一定程度上超过赵孟頫和董其昌，特别是近现代以来如吴昌硕、林散之等巨匠的推崇，学王一度成为潮流，流风影响至今不歇。对王铎争议最多的是他不光彩的贰臣身份，以及由此引起的“人以书传”还是“书以人传”的争论，此关乎书法本体论，非短文所能说清。就书艺而言，王



王铎 行书自作诗 绢本 207×52cm



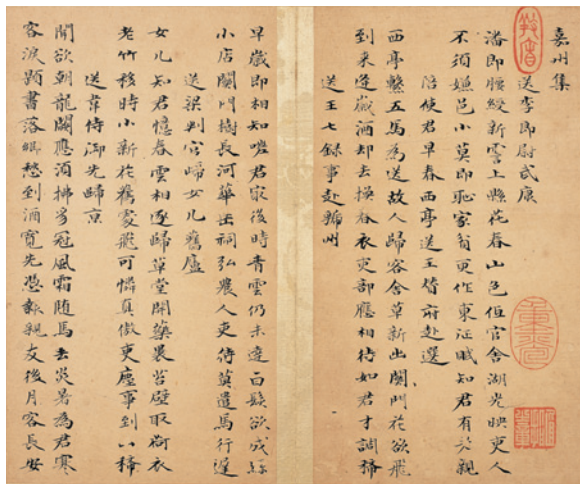
铎确有超越前人之处，其重要贡献，就是将字放大，且力含千钧，开创了帖学书法新的面貌。王铎书法根植于二王，深入晋人堂奥，有晋唐人的风韵，不失韵味是其强悍书法的基石，最为难能。墨法的创新也为其功，涨墨、宿墨、淡墨、枯墨、焦墨的自由运用，使书法的形式美得到了极大的丰富，并有发自真性情的自然挥洒。黄宾虹说，王铎用墨“不以为工，非不能也，不屑工也”。胸中有块垒，不吐不快，故时而水墨淋漓，时而万岁枯藤，其威猛壮阔，动人心魄，令人敬畏。昆仑堂美术馆藏有三幅王铎书法作品。《临王献之草书》（见封三）为绫本，创作时间为明崇祯九年（1636），王铎45岁时，此作中涨墨的运用将书家的性情展现得淋漓尽致；《行书崇县诗》（见封二）为纸本，创作时间应在明崇祯十三年（1640）之后。此为行草书，荦荦大方，有阔步闲庭之气。传世王铎书作以绢绫本居多，纸本很少，故此作更为珍贵。《行书自作诗》为绢本，作于清顺治四年（1647），王铎时年56岁，已降清两年，虽享受了高官厚禄和荣华富贵，但表面的浮华并不能掩藏变节的隐痛，内心的惊愕和苦痛如梦魇一般，缠困至生命的尽头。此作诗文内容似乎也可窥探王铎此中的心理。“眼看披众绿，倏忽偏平皋。人慄烟髭乱。旗飘马骨高。迷离千矮屋，冷落一绋袍。造化非无意，艰难敢怨劳。广平道中风雨，四月大寒如冬，着绵衣犹寒。天道忒序，可为骇愕，故有此作。”观赏这几件作品，对王铎书法的风格特征，可有一个大致的了解，三件作品创作时间处在明清鼎革前后，王铎的人生遭遇重大变故，仔细阅读，也能窥出其中的端倪。

## 6、笪重光 小楷嘉州诗选册

笪重光（1623-1692），字在辛，号君宜，又号蟾光、逸叟、江上外史、郁冈扫叶道人。居茅山学道后改名传光、蟾光，亦署逸光，号

奉真、始青道人，江苏句容人。顺治九年（1851），笪重光31岁，中进士。后观政刑部，晋郎中。十二年特简御史，巡按江西。上疏参劾贪酷监司李嘉猷，寻中谗，明年四月，罢官还京。十四年（1657）七月，坐故出入人罪，削籍放归。此年笪重光36岁，为御史官只有半载，但其“风骨嶙峋，佞邪绝迹，敏干之誉，百年后犹传道弗衰。”（唐邦治《笪重光传》）。笪重光归乡后，隐居茅山之麓，潜心道学。康熙二年（1663），受戒于道教全真龙门派教祖王常月，成为龙门派第八代启派师，为中兴茅山道教的重要人物。康熙八年编纂《茅山志》共十四卷。

笪重光致力于书画，也主要在罢官之后，名重一时。其书法与姜宸英、汪士鋐、何焯齐名，称四大家。王文治早年师从笪氏，故对其推崇备至。他说：“吾乡笪江上先生书格超妙，小字尤佳。盖先生自解组后隐居句曲山中，读丹书、学导引、游神于尘滓之外，故所作书飘然有凌云之气。国朝善书之家如先生者未可数觐见也。”（《快雨堂题跋·笪江上尺牍》）昆仑堂美术馆藏此册笪重光小楷书法，录岑参五言律诗二十四首，未署年款。其中不避“玄”字讳（康熙帝名玄烨），应为康熙元年（1662）笪氏40岁之前所作。册中共钤笪氏印十一枚，



笪重光 小楷嘉州集册（选二） 纸本  
21.5 × 12.5 cm × 10





翁方纲 行书洛神赋手卷（局部） 纸本 24×253 cm

其中“直指之章”、“江上笱氏图书印”重出。扉页有王文治题署：“江上先生真迹，松下清斋鉴藏，文治”，钤印“王氏禹卿”（朱文）。松下清斋为苏州著名收藏家陆恭斋号，陆恭与王文治为好友。笱重光小楷传世极少，故弥足珍贵。

#### 7、清代 翁方纲 行书论洛神赋卷 纸本 24×253cm

翁方纲（1733—1818），字正三，一字忠叙，号覃溪，晚号苏斋，顺天大兴（今北京）人。翁方纲天赋极高，11岁考取秀才，14岁中举人，19岁成进士，选翰林院庶吉士，授编修，累迁至内阁学士。先后任江西、湖北、顺天等地乡试正副考官，广东、江西、山东学政。乾隆三十八年（1773）二月，朝廷设立四库全书馆，翁方纲充任纂修官，前后约14年，每天的任务就是选书、校书和考究学术。翁氏是乾嘉时期少有的饱学之士，乾嘉学派的重要学者，精通经史、金石、目录、词章和书法之学，留下了大量的著作，如《十三经附记》、《苏斋笔记》、《两汉金石记》、《经义考补正》和《四库全书纂修提要稿》等。在清代众多的书法家中，翁氏的成就和地位是很高的。乾嘉时期世称有四大书家，无论是“翁、刘、梁、王”（翁方纲、刘墉、梁同书、王文治），还是“翁、刘、成、铁”（翁方纲、刘墉、成亲王永理、铁保），翁氏都列在其中。作为学者，他的书学主张也

是其学术思想的重要组成部分，在《两汉金石记》序言中翁氏提出了“以古人为师，以质厚为本”的指导思想。他说：“书虽小道，而篆隶之后，变为正楷，汉魏之后，结为晋唐，盖一言以蔽之，质厚已矣。”他认为书应“以晋为宗”，“以唐溯晋”，而且他注重汉碑，以篆隶为本。翁氏的书法理论和创作针对于当时一味追慕赵、董的风气，具有重要的矫正意义。

昆仑堂美术馆藏翁方纲此卷行书作品所书内容为其所见《洛神赋十三行》的题跋。文中罗列《十三行》各种版本以及相互间的关系，赏析品鉴，如数家珍。于此可见其学问之渊博。《洛神赋十三行》为王献之小楷书，宋以后只存《十三行》，是历代学习楷书的重要法帖，翁氏早年也下过苦功。16岁时，其父即过世，随母寄居于外祖父所管理的育婴堂中，外祖父好书，有碑帖一架，翁氏即摹习其中的《十三行》。翁氏晚年有诗记云：“陈六谦碑手摩处，矮窗记影十三行”。吴铭能《〈翁方纲年谱〉补遗》，翁氏25岁时，也有记曰：“在蠡县，借彭生家小楷《洛神赋》直幅，是文徵明八十后所书，课徒茅舍，南窗下日日临此。”可见《十三行》对翁氏书法有着重要的影响。此卷行书比常见翁氏作品更为苍劲生辣，更为流宕率真。杨新、薛永年先生亦鉴定说：“光纸硬毫，较常见者苍劲。”

（作者单位：昆仑堂美术馆）

## 黄庭坚书迹三则杂谈

□水赉佑

### 一、《薄酒丑妇歌》

黄庭坚《薄酒丑妇歌》书作，《宋黄文节公全集》外集卷七收录，题为《薄薄酒二章》（并序，元丰元年北京作）。

按苏轼于熙宁九年作《薄薄酒二章》（并引），引云：“胶西先生赵明叔，家贫好饮，不择酒而醉。常云：‘薄薄酒，胜茶汤；丑丑妇，胜空房’。其言虽俚，而近乎达。故推而广之，以补东州之乐府。既又以为乐也，复自和一篇，聊以发览者之一噱云尔”<sup>[1]</sup>。事后，杜纯、晁端仁、黄庭坚、李之仪、陈慥等相继和诗，聊以广之。其中杜纯（1032-1095，字孝锡）、晁端仁（字尧民）作品不传，而影响最大的是黄庭坚之作。

黄诗序云：“苏密州为赵明叔作《薄薄酒二章》，愤世疾邪，其言甚高。以予观，赵君之言近乎知足不辱，有马少游之余风。故代作二章，以终其意。”<sup>[2]</sup>苏密州即苏轼，苏轼于熙宁八至九年任密州太守。文中所云“胶西先生赵明叔”即赵杲卿（1022-1092，密州人），苏轼《书刘廷式事》云：“杲卿，字明叔，乡贡进士，亦有行义。”<sup>[3]</sup>

据《苏轼年谱》卷十五熙宁九年六月，“作《薄薄酒二章》，赠赵杲卿（明叔）。”<sup>[4]</sup>又史容《山谷外集诗注》《薄薄酒二章》（并引）云：“东坡熙宁七年冬知密州，除夜作半字韵诗，山谷和章乃元丰初作，此篇当在半字韵诗以后作也。”<sup>[5]</sup>所以，黄庭

坚作《薄薄酒二章》，应为元丰元年。

《薄酒丑妇歌》传世拓本有二件，一件为大行楷书，一件为楷书。大行楷书的碑文如下：

[薄酒可与忘忧，丑妇可与白头。  
徐行不必驹马，称身不必狐裘。  
无祸不必要福，甘餐不必食肉。  
富贵于我如浮云，小者谴诃大戮辱。  
一身畏首复畏尾，门多宾]客饱童仆。  
美物必甚恶，厚味生五兵。  
匹夫怀璧死，百鬼瞰高明。  
丑妇千秋万岁同室，万金良药不如无疾。  
薄酒一谈一笑胜茶，万里封侯不如还家。

薄酒终胜饮茶，丑妇不是无家。  
醇醪养牛等刀锯，深山大泽生龙蛇。  
秦时东陵千户食，何如青门五色瓜。  
传呼鼓吹拥部曲，何如春雨一池蛙。  
性刚太傅促和药，何如羊裘钓烟沙。  
绮席象床瑠玉枕，重门夜鼓不停挝。  
何如一身无四壁，满船明月卧芦花。  
吾闻食人之肉，可随以鞭朴之戳；

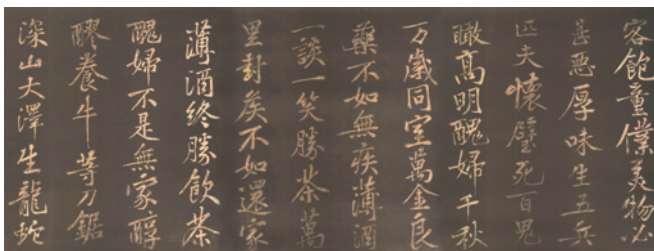


图1 宋拓凤墅帖薄酒丑妇（局部）

乘人之车，可加以鈇钺之诛。

不如薄酒醉眠牛背上，丑妇自能搔背痒。

此诗作已十馀年，环中云平生爱之，  
欲归江南，要我手写，烛下忍病眼书此。  
元祐三年四月庚辰，庭坚。（图1）

此帖内容刊刻于宋拓《凤墅帖》前帖卷十一，帖文前缺60字，现据集本补上。帖后跋文亦见于宋黄芾《山谷年谱》卷八元丰元年戊午下《薄薄酒二章》，云：“按《东坡年谱》熙宁九年作，而先生与东坡相识乃在是岁。又先生有此诗真迹石刻跋云：‘此诗作已十馀年，环中云平生爱之，欲归江南，要我手写，烛下忍病眼书此。元祐三年四月庚辰。’却数之，当附于此。”<sup>[6]</sup> 作品撰作与书写时间，中间正好相隔十馀年。因此，这件大行楷书作，属真迹无疑。

第二件为楷书。见于原石拓片，有二幅：第一幅题“江南黄庭坚作”，曾刻入明弘治九年《宝贤堂集古法帖》第十一卷。第二幅题“江南黄庭坚述怀”。此件属伪作，理由如下：

首先，其文献最早见于明王应遴《墨华通考》卷九，云：“黄鲁直画像自赞及《薄酒刻》，在襄垣。潞安府。”<sup>[7]</sup> 又清乾隆刻《重修襄垣县志》卷四碑碣，有“黄鲁直二歌石刻”条，卷八艺文下，录有《薄酒丑妇歌》全文。但考《山谷年谱》，黄庭坚从未到过山西襄垣。有关此刻石流变情况，《襄垣县续志》卷十云：“黄鲁直石刻《薄酒丑妇二歌》，相传旧存凉楼上，即八景中‘凉楼胜观’。年久楼倾，此石亦堕于河。后有人渡河，见河中一处水势潏洄，彻底澄清，甚以为异，披沙求之，乃得见物。不知何时转落邑中姚姓家存，或云即其先人从河中捞出，未识是否？珍藏既久，遂据为己有。至咸丰年间，姚氏式微，意欲转售，书院首士以钱二十千购之，永藏漳川书院，为邑中公物，或有愿拓印者，咸到书院，断毋许外人私自取出，附记于此，以告后来。”<sup>[8]</sup> 漳川书院位于襄垣

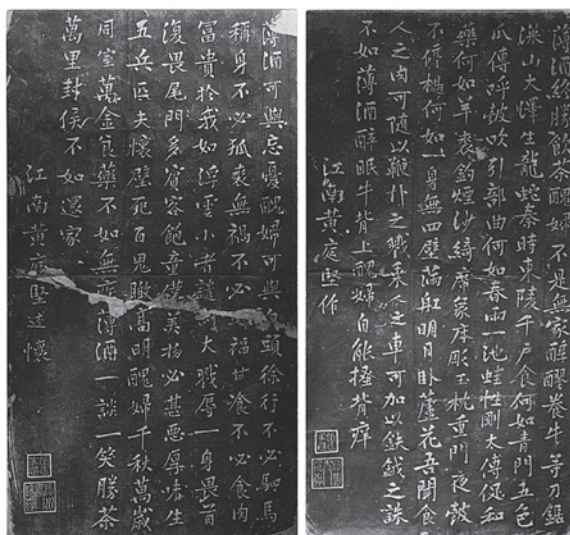


图2 刻石本薄酒丑妇歌

旧县署的东侧，是清朝咸丰、同治年间襄垣的最高学府。随着岁月的流逝，时代变迁，原碑石早佚。二幅拓片（图2），各长58厘米，宽32厘米。每幅8行，一幅123字，一幅142字，字径三厘米。

其次，该件未署年款，而分别题“江南黄庭坚作”和“江南黄庭坚述怀”。对于“江南黄庭坚”称谓，我翻阅《宋黄文节公全集》及传世书作，未找到。只在别集卷十一第5页“论作字”中有一条云“敷道人作大字笔势已遒劲可爱，但肥字须要有骨，瘦字须要有肉，学古人书随其工处。今人学书肥瘦皆病，又尝遍得其人丑拙处，如今人作颜体，乃其粲然者。江南太史氏黄庭坚。”<sup>[9]</sup> 此落款仅属类似，因此我对“江南黄庭坚”称谓存疑。

再次，核对二件帖文，所录文字不同处如下：

大行楷书（凤墅帖）	楷书（拓片）
拥部曲	引部曲
封侯	封侯
牀瑯	床彫
满船	满舡
搔背痒	搔背痒
鼓吹	鼓吹
夜鼓	夜鼓



除“引”字集本也作“拥”字外，其中有的属异体字，有的属古体字，有的属碑别字，但在传世真迹中，黄庭坚同一字从不同时使用两种写法。如：“侯”字，均写成“侯”字。“船”字，均写成“船”，不写成“舡”字。“鼓”字，均写成“鼓”。

最后，有些字的偏旁写法，明显不同。

### 大行楷书（凤墅帖）

童、量，“里”字中间竖直伸出，变成童、量。

藥字草字头，起笔为一横，然后再一，藥。

酒字左边三点水，为氵或冫，酒、酒。

### 楷书（拓片）

不伸出，童。

分叉，藥。

三点水连成一笔，酒。

基于上述理由，我认为楷书《薄酒丑妇歌》，是明代的伪作。

又：《豫章先生遗文》卷九《书薄酒歌后》云：“元符三年八月甲寅，外弟张介卿青神尉厅之东斋，昼寝起，介卿出此纸，云胶西赵正叔乞书。偶案上有墨沈，遂书满纸。涪翁者，江南之山谷老人也。”<sup>[10]</sup>可见黄庭坚曾多次书写过此帖。因不见书迹，无法考其真伪。

## 二、《刘明仲墨竹赋》

《刘明仲墨竹赋》，《宋黄文节公集》外集卷二十，第14页收录。注云：“元祐三年秘书省作。”《山谷年谱》卷二十四元祐三年戊辰中载有《刘明仲墨竹赋》。是年黄庭坚在秘书省兼史局。

此赋传世拓本有六种：

一是《敬一堂帖》，清蒋陈锡辑，康熙五十四年勒石。第六册刻有《刘明仲墨竹赋》。张伯英云：“山谷书《刘明仲

大行楷书 (凤墅帖)	楷书(拓片)	《阴长生诗》	《松风阁诗》	《经伏波神祠诗卷》	
大行楷书 (凤墅帖)	楷书(拓片)	致景道十七使君尺牍并诗册	桃李无言诗	中兴颂后题诗并引	南山顺济龙王庙碑
大行楷书 (凤墅帖)	楷书(拓片)	南山顺济龙王庙碑			
大行楷书 (凤墅帖)	楷书(拓片)	至景道十七使君心尺牍并诗册	水头钱铭	发愿文	
大行楷书 (凤墅帖)	楷书(拓片)	华严疏	至云夫七弟札	近贤帖	
大行楷书 (凤墅帖)	楷书(拓片)	送刘季展诗帖	孤苦穷悴帖	致天民知命大主簿心牍	
大行楷书 (凤墅帖)	楷书(拓片)	发愿文	题王寿卿篆书穆氏先莹表	黄处士墓志铭	黄处士墓志铭



图3 古宝贤堂吾子帖（局部）

墨竹赋》、《销夏湾前宿雨晴二律》，赋为真迹，二律乃学衡山书者所伪造，于黄无涉。”<sup>[11]</sup>而钱泳云：“虞山蒋氏《敬一堂帖》，刻此赋颠倒脱落，几至不成文理。”则此帖质量较差。因未见原帖，无法进一步辨其真伪。

二是《古宝贤堂法书》，康熙五十七年李清钥撰辑。卷一刻有《赠刘子二竹赋》，后有赵孟頫、德深跋。此帖或称《吾子帖》，实为《刘明仲墨竹赋》中的一部分。落款为“山谷老人书”，并钤有“庭坚之印”、“山谷老人”二印（图3）。张伯英云：“山谷《赠刘子二竹赋》，颇得黄书形似，自署山谷老人，当是晚年之笔，而不免滑弱。观赵跋之贗，知黄书亦决非真。”<sup>[12]</sup>

三是《宋黄文节公法书》，嘉庆元年万承风辑。卷三刻有《吾子帖》，实为《刘明仲墨竹赋》的节录。

四是《黄文节公法书石刻》，清黄涓所集。卷六刻有《刘明仲墨竹赋》，嘉庆二十年（1815），命其子树苓、树椿辈，购求墨迹、旧刻凡十馀种，由钱泳双钩精勒而成。帖后钱泳跋文云：“虞山蒋氏《敬一堂帖》，刻此赋颠倒脱落，几至不成文理。兹从卢西津观察家墨迹本参看双钩，视蒋氏所刻有过之无不及也。嘉庆丙子（二十一年1816）十二月廿六日，翁庄钱泳书于昭文官署。”<sup>[13]</sup>张伯英云：“乃第三卷之《题芝公画梅》、《蓄狸说》，四卷之《赠宋完序》，五卷之《黄彝字说》，皆贗书。……帖中凡摹自旧刻均有可观，所增墨迹数种，悉出庸妄人手，

尘容俗状随在流露，与涪翁真迹并列殊觉碍目，不能为梅溪恕矣。”<sup>[14]</sup>此拓本是据卢西津观察家藏墨迹本双钩而成，按张伯英所说：“所增墨迹数种，悉出庸妄人手”，则此拓本应属伪迹。

五是《分宁黄帖》，黄寿英辑，光绪二十二年勒成。内刻有《刘明仲墨竹赋》，落款为“山谷老人书”，钤有“山谷道人”、“庭坚之印”二印。张伯英云：“此外尚有《录渊明诗》、《赠丘十四诗》、《刘明仲墨竹赋》三种，跋中未言及。其劣视《蓄狸说》尤甚。”<sup>[15]</sup>

六是拓片，共六石。落款“山谷老人书”，钤有“庭坚之印”、“山谷老人”二印。后有赵孟頫跋。（图4）曾翻刻入《中齋堂帖》，增入明宣德三年杨溥题识，属伪迹。

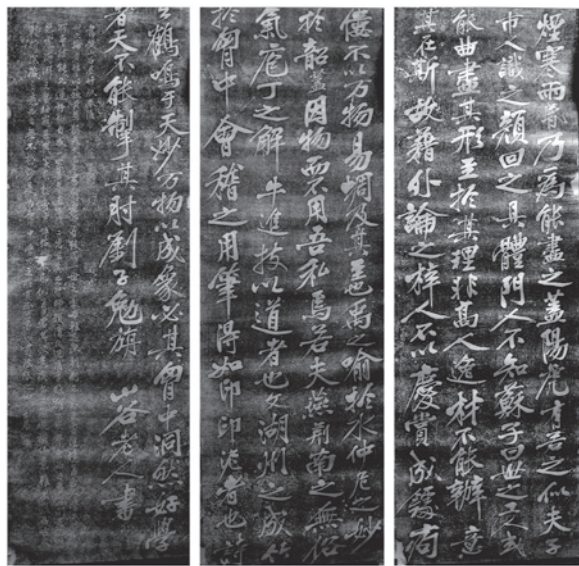


图4 刘明仲墨竹赋拓片（局部）



除上述六种拓本外，另有墨迹二种：

第一种，《石渠宝笈》卷三有《宋黄庭坚书墨竹赋册》（上等地一）。宋笈本，行楷书，册计十六幅。款识云：“元祐元年秋九月二日山谷道人书。”钤“山谷道人”印。后副页有金璐、皇甫沆、文徵明三人题跋。金璐，清杭州人，字公在，善画花卉。皇甫沆，字子循，明嘉靖进士，尤工书法。据文徵明跋文“今复得观真迹，惜此仅得其半”句，则此册作品为不完整的墨迹本。但此册疑点甚多：其一，黄庭坚撰写《刘明仲墨竹赋》在元祐三年，而此件落款为元祐元年秋九月二日，哪有作品书写时间早于原文撰写时间。其二，帖后文徵明跋文未见于《甫田集》，属后人杜撰。故文徵明对此帖的评价不可取。

第二种，是后人临仿的卷子。落款为“崇宁元年二月丁亥黄庭坚书”。钤有“黄氏庭坚”、“山谷道人”二印。这件墨迹，从书体、落款年月、所钤印章三者结合看，显然是一件极为低劣的伪迹。

有关《刘明仲墨竹赋》的文献，典籍中记载不多，宋代见于邓椿《画继》云：“刘明仲善作竹，山谷为作《墨竹赋》”。<sup>[16]</sup>明代有王世贞《山谷书墨竹赋》，云：“石室先生以书法画竹，山谷道人乃以画竹法作书，其风枝雨叶，则偃蹇欹斜；疏棱劲节，则亭亭直上。此卷为刘克庄书《墨竹赋》，尤其是当家，试一展览，淇园秀色在目睫间矣。”<sup>[17]</sup>但不知为什么，题为《山谷书墨竹赋》，内却说：“此卷为刘克庄书《墨竹赋》。”孙鑛《山谷书墨竹赋》云：“画竹法作书，真善状黄体风度，以写《墨竹赋》，良是一合，安得购与可竹冠于卷首。”<sup>[18]</sup>安世凤《黄墨竹赋》云：“山谷之字以天趣胜，小字拘束不尽所长。此《墨竹赋》磊落淋漓，与赋中语相发，如月影上窗，流风入袂，一种活泼恬旷之妙，不可名状。岂目对墨竹，神与俱摇，不自觉其情志之出诸胸入于手也。黄笔为时人歆羨，不过长枝大叶不受绳缚而已，其真正好处，正自把搔不着。况于步趋，使党忌之

流，得申其口吻，为古今怪论，何不取此等得意之笔，为一醒照也。”<sup>[19]</sup>董斯张《书黄鲁直墨竹赋后》云：“语不类赋体，而命清拔，此老人楮墨本色也。”<sup>[20]</sup>清代梁巘云：“黄山谷字秀拔，撇、捺拖宕本于苏，而不及苏之苍劲雄浑。《墨竹赋》瘦健摆脱。”<sup>[21]</sup>王相《跋重装山谷墨竹赋帖》云：“其文字少顺而脉理尚有不属此。”<sup>[22]</sup>

综合上述，除《敬一堂帖》未见原帖，无法辨别真伪外，余下《古宝贤堂法书》、《宋黄文节公法书》、《分宁黄帖》、《中齋堂帖》四种，其落款均为“山谷老人书”。元祐三年黄庭坚四十四岁，属中年，怎么会自称“山谷老人”？从《山谷集》及传世真迹的落款，称“山谷老人”名称，都在56岁后的晚年时期。又，在宋代书画家的作品中，没有一件同时钤有名字和别号，即“庭坚之印”、“山谷老人”，或“庭坚之印”、“山谷道人”两枚印章的。这种同时钤有名字和别号印的习惯，于明代才开始。所以，这四种拓本加上《黄文节公法书石刻》，都属伪迹。

### 三、《戒石铭碑》

《戒石铭》原系五代后蜀孟昶于广政四年（941）五月所作，当时及后来一段时间，是被称为“颁令箴”、“令箴”、“班令”、“戒百官文”。其原始记载，一见于宋人景焕的《野人闲话》，一见于宋人张唐英的《蜀梼杌》。《蜀梼杌》所载共二十四句：“昶所著官箴颁于郡县曰：‘朕念赤子，吁食宵衣。托之令长，抚养安绥。政在三异，道在七丝。驱鸡为理，留牍为轨。宽猛得所，风俗可移。无令侵削，毋使疮痍。下民易虐，上天难欺。赋舆是切，军国是资。朕之爵赏，固不逾时。尔俸尔禄，民膏民脂。为人父母，罔不仁慈。持为尔戒，体朕深思。’”<sup>[23]</sup>

宋王朝建立后，宋太宗是一位非常注重吏治的皇帝，历史记载称他“注意治本，深惩赃吏”。据《宋史·太宗本纪》：太平兴国八年（983）夏四月壬寅，“班《外官戒谕辞》”。李焘《续

资治通鉴长编》云：“上尝作戒谕辞二付阁门，一以戒京朝官受任于外者，一以戒幕职州县官。丁未，令阁门于朝辞日宣旨勸励，仍书其辞于治所屋壁，遵以为戒。”<sup>[24]</sup>这实际上是宋太宗颁布相关“戒石铭”的记载。但孟昶所颁的二十四句，“语言皆不工”。于是宋太宗摘录其中“尔俸尔禄，民膏民脂。下民易虐，上天难欺”四句十六字，作为《戒石铭》颁布天下。所以，洪迈曰：“唯经表出者，词简理尽，遂成王言，盖诗家所谓夺胎换骨法也。”<sup>[25]</sup>

宋太宗时所颁的十六字《戒石铭》，后为黄庭坚所书。黄庭坚何时书写，暂未找到宋代文献，据清徐名世删补《宋黄文节公年谱》云：元丰五年（1802），黄庭坚在太和书《戒石铭》。并有按语云：“按郡县戒石自唐以来有之，但只有石无文。公任太和，摘孟昶文内‘尔俸尔禄，民膏民脂。下民易虐，上天难欺’四语，镌以自警。”<sup>[26]</sup>如果这条文献属实，则宋神宗元丰五年，黄庭坚任太和令时，曾书写宋太宗御制十六字《戒石铭》镌以自警。至于宋太宗十六字的《戒石铭》何时开始颁布州县，暂找不到确切文献，有人以宋袁文《瓮牖闲评》：“今州县《戒石铭》云：‘尔俸尔禄，民膏民脂。下民易虐，上天难欺。’此太宗取孟昶戒百官文切于事情者，使刊之州县庭下，庶守令朝夕常在目前，而不忘戒惧者。亦可见爱民之切也。”<sup>[27]</sup>这段话作为“戒石铭”称呼最迟在北宋末年出现的依据，理由显然不够充足。因为袁文生于宣和元年（1119），卒于绍熙元年（1190），撰写《瓮牖闲评》应在南宋。而高宗颁布十六字《戒石铭》在绍兴二年（1132），这时袁文只有十四岁。所以袁文所述内容，肯定是指宋高宗时所颁布的《戒石铭》。

宋高宗建炎接位后，南宋政权刚建立，“军旅之务方殷，庙堂日不暇给”，为了缓和阶级矛盾，在对人民宽拓的同时，也对吏治实施整顿，于是高宗复颁黄庭坚所书的《戒石铭》。

现在的问题，传世十六字《戒石铭》，是

宋高宗仿黄庭坚字体所书，还是摹原由黄庭坚所书的碑石拓本。据南宋文献记载，持宋高宗仿书的有：郑兴裔（1126-1199）《戒石铭跋》云：“绍兴壬子（二年 1132）夏六月，御笔钩临黄庭坚书《戒石铭》颁赐诸郡县，俾镌之石。”<sup>[28]</sup>周必大（1126-1204）《分宁县学山谷祠堂记》云：“高宗中兴，恨不同时。追赠直龙图阁，擢从弟叔敖为八坐，置甥徐俯于两府，皆以先生之故。宸奎天纵，至下取其笔法，戒石刻铭，遍于守令之庭。”<sup>[29]</sup>楼钥（1137-1213）《恭题高宗赐胡直孺御札》云：“高宗皇帝垂精翰墨，始为黄庭坚书，今《戒石铭》之类是也。”<sup>[30]</sup>岳珂（1183-1234）云：“中兴初，思陵以万几之暇，垂意笔法，始好黄庭坚书，故戒石之铭以颁。”<sup>[31]</sup>持黄庭坚所书有：《御制戒石铭》原碑石第三层宋高宗跋文，云：“近得黄庭坚所书太宗皇帝《御制戒石铭》……可令摹勒庭坚所书，颁降天下。”第四层权邦彦、孟庾、秦桧、吕颐浩绍兴二年七月癸酉的跋文，云：“皇帝拨乱爱民，规抚祖宗，乃六月癸巳诏以黄庭坚所书刻之石，将以墨本赐天下，使日见而知戒焉。”李心传（1167-1244）云：绍兴二年六月“癸巳，颁黄庭坚所书太宗《御制戒石铭》于郡县，命长吏刻之庭石，置之座右，以为晨夕之戒。”<sup>[32]</sup>王应麟（1223-1296）《太宗戒石铭》曰：“绍兴二年癸巳，诏有司摹黄庭坚所书太宗戒铭勒诸坚珉，遍赐守令刻之庭石，置诸座右。七月癸酉吕颐浩等跋。”<sup>[33]</sup>俞松云：“思陵本学黄书，后以伪豫遣能黄书者为间，改从右军。而绍兴初笔势已如此，乃与《戒石铭》字体顿异，殆天纵也。”<sup>[34]</sup>我认为后者理由充足，因为刻石上的高宗、吕颐浩跋文属第一手史料，最过硬。而高宗是学黄庭坚书体，郑兴裔、周必大、楼钥、岳珂把黄书误作宋高宗仿书，有属“宸奎天纵”，达得赞扬目的之疑。

《戒石铭》在明代也受到关注。杨士奇《书吕少卿所藏戒石铭后》云：“右宋黄文节公庭坚书《戒石铭》，有吕忠穆公颐浩题识。《戒石

铭》本蜀王孟昶所作，宋太宗摘其中四句，令天下郡县皆刻石置公署之前，覆以小亭，长吏坐则正对之。此盖高宗绍兴二年六月，复颁庭坚所书摹本于郡县，命长吏刻石置座右。……当时郡县所刻石者今多不存，余犹及见士大夫家所藏建康（疑靖康或建炎）及绍兴石刻拓本，此本莫究所出，而忠穆九世孙大理少卿升间以见示，为书其后以归之。”<sup>[35]</sup>陈懋仁《跋戒石铭碑》云：“泉州察院堂左，有宋太宗《戒石铭》，乃黄山谷作擘窠大书。其下有高宗行书跋语……又其下有小楷书吕颐浩题疏。”<sup>[36]</sup>田艺蘅《戒石》云：“我朝立石于府州县甬道中，作亭覆之，名曰‘戒石’。镌二大字于其前，



图5 南宋刻《戒石铭》道州本 梧州本

其阴刻‘尔俸尔禄，民膏民脂。下民易虐，上天难欺’十六字。此盖作于蜀主孟昶，其文尚多，乃删取于宋太宗者，初用黄庭坚所书。”<sup>[37]</sup>王应遴《墨华通考》卷五云：“山谷戒石刻，在按察经历司厅。福州府。”<sup>[38]</sup>

由此可见，宋高宗所颁的《戒石铭》，在明代各地还存有。

清代文献对《戒石铭》也有记述，尤其是嘉庆皇帝颙琰，曾作《题戒石铭》诗，云：

山谷书戒石，节语守自身。  
设官分职任，禄养蒙君恩。  
催徵吏胥扰，堪怜赤子贫。  
巧取更枉法，百计搜金银。  
取之尽锱铢，用之若沙尘。  
穷黎虽易虐，皇天本无亲。  
大廷有国宪，幽暗察鬼神。  
满盈必倾覆，悖入终沉沦。  
绍兴摹笔迹，勒石训牧民。  
寄言耽利者，警省毋逡巡。<sup>[39]</sup>

南宋原刻石至清代，据文献记载仅存于湖

南道州、广西梧州二处。而我们目前所能看到南宋所刻《戒石铭》碑石拓片，也仅存道州本、梧州本二种。据整张全拓图版（图5），碑石分四截：第一层篆额，“太宗皇帝御制”三行六字；第二层铭书，“御制戒石铭：尔俸尔禄，民膏民脂。下民易虐，上天难欺。”六行二十一字；第三层高宗御书跋语及押，十三行一百字，云：“近得黄庭坚所书太宗皇帝御制戒石铭，恭味旨意，是使民于今，不厌宋德也。因思朕异时所历郡县，其戒石多置栏槛，植以草花，为守为令者鲜有知戒石之所谓也，可令摹勒庭坚所书，颁降天下，非惟刻诸庭石，且令置之座右，为晨夕之念，岂曰小补之哉。（画押）”第四层为权邦彦、孟庾、秦桧、吕颐浩题跋，二十七行，三百十一字。从跋文内容得悉，铭文是高宗绍兴二年六月癸巳下诏，以黄庭坚所书刻之石，七月癸酉勒石刻成。

目前国内《戒石铭》碑石所存者极少，江西泰和县博物馆所藏的《戒石铭》，为清光绪



八年（1882）重刻，后有当时知县陈凤翔跋文。光绪间，黄寿英把《戒石铭》刻入《分宁黄帖》。其他如开封市的开封府内《戒石铭》、保定市的直隶总督署中《戒石铭》等均现代翻刻。

著名碑帖鉴定家张彦生云：“今存宋刻原拓本，末层字漫漶。翻刻本有二种，一只刻额及黄书铭；一刻上三层，无末层。全拓原石四边及中隔处刻细花纹。全拓本较少。铭文是宋赵灵作，赵构得黄庭坚书重立并刻跋，下群臣刻跋，黄书大字雄健极佳。”<sup>[40]</sup>

因此，根据原碑刻石上黄庭坚字的书法风格，及宋高宗与吕颐浩的跋文内容，我以为《御制戒石铭》书迹，属黄庭坚真迹无疑。

（作者为上海古籍出版社研究馆员）

注释：

[1]《苏轼诗集》卷十四，中华书局，1982年，第678页。

[2]《宋黄文节公全集》外集卷七，清光绪二十年（1894）刻本，第15页。

[3]《苏轼文集》卷六十六，中华书局，1986年，第2052页。

[4]《苏轼年谱》，中华书局，1998年。

[5]《山谷外集诗注》卷五，第1页，《四库全书》集部别集类。

[6]《山谷集》附，《四库全书》集部别集类。

[7]《石刻史料新编》第二辑影印抄本，台北新文丰出版公司，1979年。

[8]李汝霖修、赵廷芝等纂《襄垣县续志》，光绪六年（1880）刻本。

[9]《宋黄文节公全集》别集，清光绪二十年（1894）刻本。

[10]《豫章黄先生遗文》，清嘉庆七年（1802）如皋祝氏汉鹿斋补刻本。

[11][15]《张伯英碑帖论稿·法帖提要》，河北教育出版社，2006年，第270、187页。

[12][14]《张伯英碑帖论稿·说帖》，河北教育出版社，2006年，第33、48页。

[13]《黄文节公法书石刻》清·黄澗，清嘉庆二十年（1815）拓本。

[16]《画继》卷四，《四库全书》子部艺术类，

第9页。

[17]《弇州山人四部稿》卷一百三十，明万历世经堂刊本，第17页。

[18]《书画跋跋》卷一，清乾隆五年（1740）刻本，第11页。

[19]《墨林快事》卷八，清鲍氏知不足斋抄本。

[20]《静猗斋遗文》卷四，《吴兴丛书》本，第11页。

[21]《承晋斋积闻录》，霍邱裴氏铅印本，1914年。

[22]《无止境存稿》卷十二，清咸丰六年（1856）刊秀水王氏家藏本，第22页。

[23]《说郛三种》卷四十五，上海古籍出版社，1988年影印本，第36页。

[24]《续资治通鉴长编》，卷二十四，上海古籍出版社，1986年影印本，第206页。

[25]《容斋随笔》续笔卷一，上海古籍出版社，1978年，第216页。

[26]《宋黄山谷先生全集》清乾隆乙酉（三十年1765）刻本。

[27]《瓮牖闲评》卷八，上海古籍出版社，1985年，第79页。

[28]《郑忠肃奏议遗集》卷下，《四库全书》集部别集类，第14页。

[29]《文忠集》卷五十九，《四库全书》集部别集类，第7页。

[30]《玫瑰集》卷六十九，《四部丛刊初编》影印武英殿聚珍版丛书本，第632页。

[31]《宝真斋法书赞》卷十九《书简帖》，《四库全书》子部艺术类，第17页。

[32]《建炎以来系年要录》卷五十五，上海古籍出版社，1992年，第2页。

[33]《玉海》卷三十一，《四库全书》子部类书类，第17页。

[34]《兰亭续考》卷二，《古逸丛书三编》，第3页。

[35]《东里文集》卷九，中华书局，1998年，第124页。

[36]《泉南杂志》卷上，《宝颜堂秘笈》本，第4页。

[37]《留青日札》卷十八，上海古籍出版社，1985年，第9页。

[38]《石刻史料新编》第二辑影印抄本，新文丰出版公司出版。

[39]《御制诗初集》卷二十五，《四库全书》集部别集类，第5页。

[40]《善本碑帖录》，中华书局，1984年，第164页。

## 姚允在及《雪夜访戴图》十二家考

□ 俞建良

姚允在，生卒年不详，活动于明朝万历年间。其艺术成就，时人已有定论。可惜其传世作品甚少，鲜有研究者关注。

清乾隆年间，陶元藻《越画见闻》虽仅有三百余字的记载，也足以确立其在画坛的地位。姚允在，字简叔，会稽人，流寓秦淮。善山水，学荆、关家数，笔墨遒劲，思致不凡，小幅愈佳。但自矜其画不多为人作，尝有人持多金至越购之者，竟不能得其一水一石。周栎园从友人处得其小册十二幅，皆自江南入北地纪所见名胜，王新城最爱其秦淮一帧，题云：“余在白门曾有句云‘朱楼映水皆成绮，绿柳垂条渐拂波’。披此如睹昔游，因并书。”程孟阳诗云：“最忆西风长板桥，笛床禅阁雨萧萧。而今画里犹知处，一抹寒烟似六朝。”陈其年亦题有句云：“红板桥东白石祠，乌衣巷口绿杨枝，谁人重写台城景，愁杀多情老画师。”栎园又赋七律四首题其后，为一时名流推重如此。沈渔庄有一帧，价千金弗肯售，后为人窃去，至讼累经年。《芥子园画传》称“简叔画黍粒大屋三间，亦必前后相通，曲折尽致，有山顾屋、屋顾山之妙”。今观其画，虽不尽如是，然却位置得宜会心独远，与俗手之点缀屋宇，全无向背照应之法者，迥然不同。

陶元藻《越画见闻》，简明扼要。既陈述其艺术事，又收录后人之品评。陶元藻与姚允在同为会稽人。乾隆贡生，九试棘闱，屡荐不得上。历游燕、赵、齐、鲁、扬、粤、瓯、闽之境。

诗文均负盛誉。游京师，题诗旅壁，袁枚见而称赏。有“会稽才子”之称。文中提到的周栎园、王新城、程孟阳、陈其年均为同一时代人。其中周栎园、王新城在此值得一提。周栎园即周亮工，为明末清初文学家、篆刻家、收藏家，字元亮，又有陶庵、减斋、絨斋、适园、栎园等别号，学者称栎园先生、栎下先生，明万历四十年（1612）生于南京。崇祯十三年进士，官至浙江道监察御史。出身书香门第，父周文炜，国子监监生，曾任浙江诸暨县主簿。周亮工精于鉴赏，好古字画，并于古今之书，无所不览，知名之士无所不交，游宦所至，访求故籍不遗余力，福建藏书家谢在杭之旧藏，全归其所有。王新城就是王士禛，山东新城人。顺治十二年己未（1655）进士，官至刑部尚书，谥文简。康熙时继钱谦益而主盟诗坛。王士禛多才多艺，有大量名篇传世，他写景的诗文尤其为人称道，所作小令中的“绿杨城郭是扬州”一句，被当时许多名画家作为画题入画。王士禛的才华很快得到了康熙皇帝的赏识，康熙皇帝称其“诗文兼优”，“博学善诗文”。姚允在的艺术成就在当时已得到了充分的肯定。故清代著名书画鉴赏家翁方纲题姚允在《仿李营邱雪景卷》有诗云：“我因李画想右丞，捕鱼图未全全能。昔闻山阴泛雪卷，树石法备烟客称。神来脱卸起伏际，不在勾勒皴层层。山阴客有姚简叔，墨晕无迹豪含稜。平桥沙岸旷修渚，孤村石磻接远塍。林梢斜受白烘衬，屋宇半掩寒凌兢。



昏阴吞吐飞鸟外，有人毳笠山窗凭。帆光远近错云木，烂银一熨晴烟蒸。是参笔虚与笔实，略无苔粉留缣缃。谁言临摹不取似，淡素正与浓青承。展之四坐肤欲粟，回起万赖琴弦应。米老休矜无李论，苏斋叩尔师然灯。披蓑近棹神理在，辋口小筑兴可乘。西峰拓窗缩寸碧，篆烟阿遍陶泓冰。”翁方纲评姚允在此卷，能赋长诗，足见其作品的地位，可谓是传世之精品。

姚允在所处的时代，已是晚明。明朝开国，定都金陵。至明成祖朱棣改为定都北京，但金陵作为陪都，其配制机构与首都北京相对应，如城内秦淮河畔的贡院科场，作为政治、文化机关，一直延续至明终。当时金陵地区的主要画家有二十余人，而陈卓、姚允在、张风、陈舒、武丹等为代表人物。这些画家或多或少地也都受金陵画风的影响，或者画家本身就是“金陵八家”形成的倡导之人。其中，陈卓，北京人，长住南京。擅长画青绿山水，兼工花鸟、人物。其山水工细缜密，构图严谨，用笔劲细，清丽淡雅；其花鸟作品设色艳丽。张风，南京人，自称上元老人。崇祯诸生，善画，山水、人物、花鸟均善。其作品恬静闲适，神韵悠然。近人张大千所作人物，师其画风。武丹活动于康熙年间，善山水。其画清劲不苟。陈舒，浙江嘉善人，一作上海松江华亭人，侨居南京雨花台下。顺治六年进士，官布政使参议。书似苏轼，工花鸟、草虫，似不经意而多姿趣。

姚允在在当时有一席之地，作为“金陵八家”之一的叶欣，就是姚允在传人。据《周栎园画楼书画集粹》载，叶欣，字荣木，华亭人，流寓江苏金陵，生卒年不详。善山水，学宋赵令穰法，复师明姚允在之意。叶欣与龚贤、樊圻、邹喆、吴宏、胡慥、谢荪、高岑合为“金陵八家”。叶欣山水画素以“工细幽淡”著称，曾为周亮工作陶潜诗作小景百幅，用笔楚楚，为世所珍，周亮工为此作百陶舫于闽署藏之。足见姚允在

的绘画艺术有其时代价值。清代徐沁《明画录》云：“姚允在，工诗。所画山水，师笑仙毫杜士良，而苍秀过之，行笔潇洒有致。兼善人物，界画直追古法。尝游陪京，为魏国徐六岳所礼重。董文敏时尤称许。”

近见姚允在《雪夜访戴图》(图1-1)，绢本，纵110.8厘米，横43厘米。其画左下穷款：“姚允在画”。左侧下方裱边：

“姚允在字简叔，会稽人。后移居金陵。其画脱去浙习，取法宋人，另辟蹊径，思致不凡，此轴可见一斑也。辛卯立夏，薛永年题”。右



图1-1 姚允在 雪夜访戴图

侧上方裱边杨新鉴家“题姚允在《雪夜访戴图》”。是图绘东晋王徽之即兴拜访戴逵的故事，传颂至今。王徽之在绍兴居住时，忽然想起远在剡溪的戴逵，便连夜乘小船去拜访。画中王徽之坐在船舱，缩颈袖手看书，而若有三分醉意，神态生动；一随从，靠舱后，与船夫交谈。此夜，大雪初晴，在第二天到达剡溪时，王徽之却让船夫掉头回家。这正是随心所欲，不循规蹈矩，足见其生性高傲，豪放不拘。王徽之是东晋王羲之子，排行五。而戴逵博学多才，喜画人物、山水，又善鼓琴，故时人敬之。戴逵字安道，谯郡铨县（今安徽省濉溪县临涣镇）人，居会稽剡县（今浙江嵊州）。

姚允在《雪夜访戴图》用笔轻灵，墨色清淡，景致悠远，意境秀雅。其绘画风格清淡、高远，取景为南方山水特点。师法巨然，用墨深浅，信手而出，用披麻皴画山，山顶多作矾头。此画如薛永年先生所题，取法宋人。以笔者之见，姚允在《雪夜访戴图》不仅法巨然，其山石有董源的披麻皴及矾头手法，所谓矾头手法，即山水画中山顶的小石堆，形如矾石。宋米芾《画史·唐画》称董源山水，水墨矾头，疏林远树，平远幽深。元代黄公望《写山水诀》则谓：董源小山石，谓之矾头。无怪乎，北宋沈括有“江南董源僧巨然，淡墨轻岚为一体”之句，并称“董巨”为南方山水画派之祖，不无道理。姚允在《雪夜访戴图》，其笔法为南方山水画风格，然其所绘人物情节亦为南方文人逸事。

姚允在《雪夜访戴图》画中王徽之即兴访戴逵，出自南朝宋武帝刘裕之侄刘义庆《世说新语·任诞》。此后，历代诗人、画家，以此为题，吟诗作画。如苏轼题《梅圣俞之客欧阳晦夫使工画茅庵已居其中一琴横床而已曹子方作诗四韵仆和之》诗云：“寂寞王子猷，回船剡溪路。迢迢戴安道，雪夕谁与度。倒披王恭氅，半掩袁安户。应调折弦琴，自和撚须句。”又，同时代诗人王铨题《剡溪五秀才画子猷（王徽之）雪夜访戴图》诗云：“剡溪万壑千岩景，人境谁能识心境。君画山阴雪后船。始悟前人发清兴。眼中百里旧山川，荒林雪月萦寒烟。应缘兴尽故无尽，宾主不见宁非禅。当年戏留一转语，不意丹青能再睹。更画人琴已两忘，妙尽子猷真赏处。”王铨出生于世代书香之家，博学善诗，是宋初著名学者王昭素的后裔，其父王乐道为欧阳修弟子。再如宋代张元干《跋赵唐卿所藏雪夜访戴图》云：“万壑千岩一剡溪，漫天云冻雪风飞。人踪鸟迹俱沉绝，独有扁舟兴尽归。”张元干字仲宗，自号真隐山人。福建永福人，官至将作少监，绍兴初致仕南归，晚年寓居福州。张元干北宋末年即以词著称于

时，词风豪放，为辛派词人之先驱。还有宋曾几题《雪夜访戴图》：“小艇相从本不期，剡溪雪月并明时。不因兴尽回船去，那得山阴一段奇”。曾几字吉甫，其先赣州人，徙居河南府。宋徽宗朝，以兄弼恤恩授将仕郎。试吏部优等，赐上舍出身，擢国子正兼钦慈皇后宅教授。乾道二年卒，年八十二，谥文清。

《雪夜访戴图》不仅有诗文传世，其绘画作品逾百件之多。今余再选十二件作品，皆为历代名家所作，可谓极至。分别为元代黄公望、张渥，明代戴进、夏葵、周文靖、姚允在，清代王素，及晚清至近现代吴昌硕、王震、陆俨少、程十髮及佚名《雪夜访戴图》，一并作一浅解。

### 其一、黄公望的《雪夜访戴图》考

《雪夜访戴图》(图1-2)，浅绛水墨，绢本，纵74.6厘米，横55.3厘米。现藏于云南省博物馆。是图画雪后群峰，房舍临湖，小舟独行。舟中王徽之若有所思。黄公望描写王徽之雪夜访戴逵的故事，发生在嵊州。“剡溪”历来有“剡溪九曲”之胜景。其景异常雄奇，山峦叠嶂，错落有致。此图右上方，黄公望自题：“至正九年正月为王贤画，二十五日题。大痴道人时年八十有一”。黄公望(1269-1354)，字子久，号一峰、大痴道人、井西老人等，工书法，善诗词，以画山水名世，师法董、巨等，晚年变法，自成一派。传世作品以《富春山居图》为著，其皴法以书法中草籀笔法入画，笔墨简洁明快，苍劲高



图1-2 黄公望 雪夜访戴图



旷雄秀。故其绘画风格，在元末明清及近代影响极大，与吴镇、倪瓒、王蒙合称“元四家”。黄公望长词曲赋，通音律，故其《雪夜访戴图》雪中之景，信手落笔如天成。然其师古法，而自出然，诚如元人郑元祐《侨吴集》题黄公望山水云：“荆关复生亦退避，独有北苑董、营丘李，放出头地差可耳。”

### 其二、张渥的《雪夜访戴图》考

《雪夜访戴图》（图2），纸本，水墨，纵91.8厘米，横39.6厘米。现藏上海博物馆。张渥《雪夜访戴图》，堪称代表作品，同样取材于晋代王徽之雪夜访问戴逵的历史故事，是图为张渥传世作品之精品。张渥此图与黄公望《雪夜访戴图》有别，黄氏绘群峰出岫，而张渥画寒林一侧，孤树临河，取景清新；用笔工细，别具一格。而船中人物王子猷神情安适、



图2 张渥 雪夜访戴图

淡定自若。面貌淡雅、生动，可谓是张渥倾心之作。张渥（？-1356），元代画家，字叔厚，号贞期生，祖籍淮南，后居杭州。博学多艺，通文史，精音律。能山水，擅人物，法李公麟白描，得其清丽流畅之风，兼得梁楷画风。故张渥《雪夜访戴图》既有李公麟笔法之细劲，又有豪放飘逸。

### 其三、戴进的《雪夜访戴图》考

《雪夜访戴图》（图3），设色，绢本，纵141.5厘米，横81厘米。此幅王徽之雪夜访戴，与前图解内容同。但戴进笔下的《雪夜访戴图》，更觉凉意。绘月下泛舟于江上，



图3 戴进 雪夜访戴图

王徽之在雪霁寒夜，思客吟诗，此情此景，高远豁然。此画于2009年在北京某拍卖会上，以201.6万元成交。现为私家收藏。戴进（1388-1462），字文进，号静庵，又号玉泉山人，浙江钱塘（今杭州）人，为明代前期著名画家，也是“浙派”的重要代表人物。明代宣德间，官直仁殿待诏。其绘画，精临摹，得宋诸家之妙。山水源于李唐、马远、夏圭，技法精到。其人物画，师法吴道子、李龙眠，行笔顿挫，善用涩进，蚕头鼠尾，而仍见笔法豪放之气。此外，花果、翎毛、走兽等，均善。《雪夜访戴图》当是戴进传世的代表作品之一。

### 其四、夏葵的《雪夜访戴图》考

《雪夜访戴图》（图4），绢本，水墨淡设色，纵195.6厘米，横88.6厘米，现藏美国芝加哥美术学院。图中绘王徽之酒后眠觉、赏雪咏诗，并命船夫启程、返回等动态形象。是图气势雄阔，而笔简意赅。形神逼真，气韵生动。此画，师法南宋马远、夏圭，其山石以斧劈皴，树多露根，劲瘦显神。夏葵（1405-1435年前后）字廷晖，明代画家，钱塘（今杭州）人。善画山水、人物，





图4 夏葵  
雪夜访戴图



图5-1 周文靖  
雪夜访戴图



图5-2 佚名  
雪夜访戴图

师法戴进。

#### 其五、周文靖的《雪夜访戴图》考

《雪夜访戴图》(图5-1), 绢本, 淡设色, 纵161.5, 横93.9厘米。右上自题“雪夜访戴。周文靖写”。钤“口理”、“日近清光”、“三翠轩”印三方。台北故宫博物院藏。此图与前几家不同处在于多了一位船夫, 看来周文靖工山水, 亦擅人物。是图绘一小船, 行驶在江中, 两船夫站在船头、船尾, 奋力地划着; 船上篷中之微光, 感觉已夜深人静。篷内的王徽之与篷外的童仆, 构成船行之全景。其用笔虚多实少, 简约旷远。近处重墨, 远处浅墨而尤显朦胧。山、石、树木有宋人马远、元人吴镇的笔法, 而积雪则有黄公望韵味。近又见明代佚名《雪夜访戴图》(图5-2), 设色, 绢本。纵113厘米、横61厘米, 画面左下角有清代著名收藏家吴荣光“荷屋鉴赏”白文印。其构图形式, 与周文靖的《雪夜访戴图》无异, 出自同一版本, 或许宋元间有此画, 值得研究。从技法上来观察, 周文靖之作品精致, 线条流畅。在绘画史上, 文人画家与职业画家, 有两大不同的风格体系。按照明人董其昌南北宗论, 周文靖的《雪夜访戴图》可列入南宗画家作品; 而明代佚名《雪

夜访戴图》为北派画家风格。考其创作年代, 与周文靖同为明代。周文靖(? - 1463以后)字叔理, 号三山, 明代宫廷画家。闽县(今福建福州)莆田人。宣宗宣德(1426-1435)间以阴阳训术征值仁智殿。善画, 与戴进、谢环、李在、石锐齐名, 廷试《枯木寒鸦》图, 获第一, 授大庾县典史, 并历官鸿胪序班。《雪夜访戴图》为其代表作品, 传世作品还有《古木寒鸦图》轴, 现藏上海博物馆。

#### 其六、曾衍东的《雪夜访戴图》考

《雪夜访戴图》(图6), 纸本, 纵98厘米, 横28厘米。其款识为:“王子猷居山阴, 大雪夜, 开室命酌, 空望皎然, 咏招隐, 尝忽忆戴安道, 时在剡, 乘兴棹舟, 经宿方至, 既造门而返, 曰‘乘兴而来, 兴尽而返, 何必见戴’。七如道士曾衍东。”钤印:“墨庐”(白文)、“衍



图6 曾衍东  
雪夜访戴图

东”（白文），引首章“吟风弄月”（白文），压角章“寸心千古”（朱文）。是图为简笔大写意，属文人画范畴。文人画，自元代始，至明、清两代日趋成熟。曾衍东《雪夜访戴图》以淡墨辅底，以长披麻皴勾勒山坡、堤岸，人、船、景，相得益彰。从而突出雪夜之严寒，以及主人翁之性情，并长题。此图行笔疾驰，遒劲有力。大有南宋画家梁楷《李白行吟图》的画风，寥寥数笔，形神毕现；转折自如，笔势流畅，主题鲜明。曾衍东（1751—1830后），字青瞻，一字七如，别署七如道士，祖籍山东嘉祥，清乾隆壬子（1792）举人。曾历任咸宁、江夏（今武昌）、当阳等地知县。清代画家、小说家、杂剧家。历乾隆、嘉庆、道光三个朝代。善粗笔焦墨，山水、人物、花鸟均能；亦工书及篆刻。著有《七如题画小品》、《武城古器图说》、《七道士诗题》、《哑然绝句》、《古榕杂缀》、《长日随笔》等。

#### 其七、王素的《雪夜访戴图》考

《雪夜访戴图》（图7）设色，笺本扇面，横52厘米，纵17厘米。款识“《雪夜访戴图》，鸿章六兄大人属正。王素”。钤印：“小梅”。此图主题鲜明，笔简意赅。山坡上房舍已呈现，似乎告诉读者，前方便是船行之目的地。王素的《雪夜访戴图》，虽为小品信手急就而成，然画中人物、船只造型准确，神态逼真。王素（1794—1877），字小梅、小某，号竹里主人，晚号逊之，扬州甘泉人。王素作画手法多样，既能小笔勾描，又能大笔挥写，所作人物、花鸟、

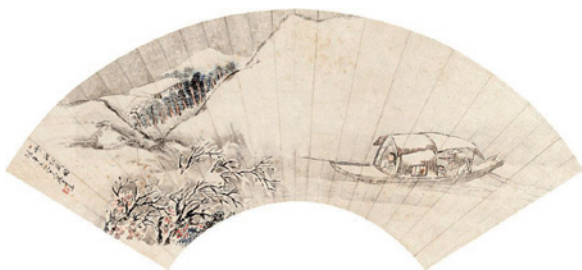


图7 王素 雪夜访戴图

草虫造型准确，神态逼真，用色清新，除了秉承新罗之风，还以写生入画。《扬州画苑录》记载王素：“有倩画南北星君者像，苦无根据，乃躬诣蕃厘观，图其塑像为稿本。其虚心若此。”在画坛为“扬州十小”的代表人物。王素幼师鲍芥田，后私淑华岳，功底扎实，在当时被人推重之至。

#### 其八、吴昌硕的《雪夜访戴图》考

《雪夜访戴图》（图8），纸本，纵137厘米，横40.7厘米。落款“袁安卧何所，扫雪见一童。宛若开南轩，庶既迎北风。林索古涧碧，寺表围墙红。访戴倘有船，剡溪披蒙茸。副岛先生属写，为拟江上外史笔意。甲寅冬仲，吴昌硕。”钤印：吴俊之印（白文）吴昌硕（朱文）归仁里民（白文）。此图与上述诸家所绘王徽之即兴访戴逵似乎有异？其实不然，吴昌硕笔下的《雪夜访戴图》，所表达的是雪夜清晨之景。此景为戴逵居住之处，留给读者有更多的思考。故题句“袁安卧何所”？吴昌硕《雪夜访戴图》以金石书法入画，如盘虬屈铁，气魄醇厚。这种“大写意”表现形式，直抒胸襟，笔墨淋漓。或许因吴昌硕不擅长人物，而避画舟与



图8 吴昌硕 雪夜访戴图



人。故吴昌硕题“访戴倘有船，剡溪披蒙茸”之句来修饰，此为胜人一筹处。吴昌硕（1844—1927）原名俊、俊卿，字昌硕，别号缶庐、苦铁等，浙江安吉人。吴昌硕诗、书、画、篆刻皆精。书法胎息石鼓文，雄浑恣肆。篆刻上取鼎彝，下挹秦汉，钝刀硬入，朴茂苍劲。绘画擅花卉，取法徐渭、任伯年，亦受赵之谦影响；山水得原济神韵。被世人称为“诗、书、画、印”四绝。余于壬申仲春读吴氏作品，曾试作一绝云：

一代宗师吴俊卿，才华横溢艺坛惊。  
诗书画印人称绝，胜似奇峰留古今。



图9 王震  
雪夜访戴图

### 其九、王震的《雪夜访戴图》考

《雪夜访戴图》（图9），立轴，纸本，纵135厘米，横33厘米，浅绛着色。落款“访戴扁舟何处去，板桥斜倚晚烟冥。云林画意初成稿，一片闲云拂远汀。戊辰九秋，白龙山人写”。钤印：“王震大利”（白文）、“一亭”（朱文）、“得其环中”（白文）。此图画家写其意境，提出“访戴扁舟何处去”之相思，故并非一定要画雪夜。此图为意念、意画，是士大夫人文精神的延续。王震早年师任伯年，没骨花鸟，得其神韵，趣味横生。此图受到了吴昌硕绘画的影响，画风由清丽转雄浑，以书法入画，融篆、隶笔法，长短不一、错落有致，

爽利迅捷，高古朴拙，富有情趣。王震（1867—1933），又署一亭父，号白龙山人、海云楼主、梅花馆主，法名觉器，室名海云楼、芷园、梓园、梅花馆、六三园。浙江吴兴（今湖州）人，寄居上海。工书、画，花果、鸟兽、人物、佛像，无所不能。

### 其十、陆俨少的《雪夜访戴图》考

《雪夜访戴图》（图10），纸本，纵68.5厘米，横45厘米。落款“雪夜访戴图。甲子十二月。陆俨少写于杭州之晚晴轩”。钤印：“俨少”（白文）、“宛若（朱文）”，“穆如馆（朱文）”、“晚晴轩（朱文）”。当代画家绘王子猷雪夜访戴安道于剡溪之逸事，亦慕魏晋名士之风流雅事。日后，还将延续。观陆俨少传世的山水作品，雪景不多见，此为陆俨少1984年所作。此年，陆氏将其代表作品十四幅，捐献上海博物馆。同年被任命为浙江画院院长。也在此年，创作精品《峡坼云霾图》、《谷虚云气图》、《杜陵诗意图》。陆俨少《雪夜访戴图》，构图属继承宋人传统范畴，大有元人王蒙笔法而又出新意，山、雪、云、树融为一体。枯树披雪，山石上白雪如云，渲染与敷粉技巧兼施，突出主题。此画在某拍卖行82万元拍出。陆俨少（1909—1993年），现代画家。又名砥，字宛若，上海嘉定人。师王同愈学习诗文、书法；从冯超然学画，并吴湖帆深交。就



图10 陆俨少 雪夜访戴图



职于浙江美术学院。擅画山水，笔墨疏秀流畅，刚柔相济。尤善画云、水，堪称一代山水画大家。

### 其十一、程十髮的《雪夜访戴图》

《雪夜访戴图》(图11)，纸本，四尺整张，著录《古吴轩十周年》第16页。落款“黄大痴有访戴图传世，今亦写一幅，用其章法，笔法不类也。壬戌夏，十髮漫笔”。钤印“十髮(朱文)”、“程潼(白文)”、“程十髮书画(朱文)”；鉴藏印“古吴轩所藏(白文)”。是图为典型的程十髮作品，其时正处在创作高峰期。故笔法更趋精劲，用笔入神。程十髮《雪夜访戴图》主题鲜明，抒情而浪漫，笔墨洒脱精湛，然其连环漫画出身，又增添了画面的随意性，即反常规。此图以大树替代大山，可谓别出新裁。画面山石又以墨滑法勾勒，行笔自如，皴法自然，气韵生动。大有“静中见动”之感，妙笔，佳作也。程十髮(1921—2007)，名潼，斋名有“不教一日闲过斋”、“步鲸楼”、“三釜书屋”、“修竹远山楼”等。籍贯上海金山。1941年毕业于上海美术专科学校中国画系，1956年参加上海画院的筹备工作，并任画师。后长期任上海画院院长。程十髮受陈老莲、青藤、八大、石涛、新罗山人等画风的影响。具有古朴浑厚、生机盎然的艺术效果。

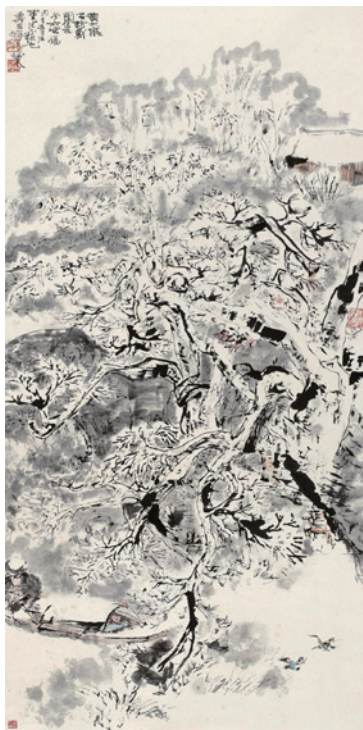


图11 程十髮 雪夜访戴图

### 其十二、无款画《雪夜访戴图》考

《雪夜访戴图》(图12)，绢本，纵43.5



图12 佚名 雪夜访戴图

厘米，横51厘米。左下角有清代汪鸣珂收藏印一枚，白文：“馆瑶圃平生珍赏”。汪鸣珂，字宣纶，号瑶圃，新安(今安徽歙县)人，居江苏吴江。官广西知州，遂家桂林。能诗词，善书，工画山水。其《墨香居画识》对后世收藏鉴赏前代书画作有益。此无款画《雪夜访戴图》，作品虽不大而极为精致。

是图绘一只船，已行驶至目的地，按主人翁意，即返程之景。此时虽已夜深人静，但人物表情刻画得尽情，酣畅而尽致。构图上与周文靖《雪夜访戴图》下半部分相似。周文靖有宋人及元人吴镇的笔法，而积雪则有黄公望韵味。而此无款画的远处之景，如董源《笼袖骄民图》；近处的树、石之皴法，大有南宋人马远笔意。故无款画《雪夜访戴图》比之周文靖的《雪夜访戴图》，在创作时间上略早，或为元人所作。

总之，无论是姚允在的《雪夜访戴图》，还是元、明、清，直至近现代名画家的十二帧《雪夜访戴图》，均反映出画家与王子猷忆戴安道的心态相同，故亦乘兴而作。叙述至此，余亦乘兴试作五绝记之：

雪霁三杯酒，剡溪一叶舟。

相思思远客，兴尽自幽悠。

(作者为昆仑堂美术馆馆长)

## 查士标及其在“新安四家”中的地位

□ 任军伟

查士标，字二瞻，号梅壑，人称梅壑先生。安徽休宁人。据其胞弟查士模所撰《皇清处士前文学梅壑先生二瞻查公行述》（以下简称《行述》）云：“先兄生于故明万历四十三年九月初八日（按：公历为1615年10月29日）辰时，卒于皇清康熙三十六年十月廿六日（按：公历为1697年12月9日）亥时。”故知查士标享年八十三岁<sup>[1]</sup>。士标出生之年为乙卯，恰晚董其昌（1555-1636）六十岁。因服膺董其昌，故尝镌一印章，曰“后乙卯人”<sup>[2]</sup>。斋号种书堂，另有待雁楼、东郭草堂等。作品上常署石城旅人、邗上旅人、白岳逋客、白岳逋人、懒老标等，印章亦常钤“懒老”、“懒是真”、“不夜斋”、“长乐无息”等。

查士标幼小聪慧，因少年老成而得与父辈友朋交游讨论。因其父查维寅喜好收藏，故其家中有众多的鼎彝古器及名人书画真迹。查士模在《行述》中曾记载：“吾家素多名人真迹，又重值而购求之，盖于少年之声色、货利一无所好。读书之暇，则唯以临池泼墨为嬉戏。”<sup>[3]</sup>正是在这样优越的家庭环境里，查士标从小便表现出在鉴赏与诗文书画方面的才能和高度兴趣。由于天资聪慧加上努力上进，在弱冠之年，查士标便被补为休宁县学庠生。如此少年得志而又才华横溢，多方面展露了他良好的学术涵养和文艺才能，使其在乡间博得了“查文学”之美名。其家乡族人在遇有撰写宗祠祭堂引文等事务时，便委托于他，查姓宗祠里的“华堂来紫燕，乔木倚青云”五言对联<sup>[4]</sup>，就是查士标少年时撰写的。查士标少年得志，以翩翩贵

公子的姿态入盟新安画坛，跻身龚贤所谓的“天都十子”行列，与新安画友诗画唱酬，饮酒赏乐，潇洒风雅。但是，查士标在新安的优游时光，却随着明清鼎革而被打破。在其幸福日子就此中断之后，查士标“避地山中，弄笔遣日”<sup>[5]</sup>，于是遍游三吴、两浙之间，过着似乎逍遥实则无奈的遗民生活。



查士标 华堂乔木五言联

有关查士标在新安活动的记载甚少，我们只能通过有限的材料了解他学习书画的情况。上海博物馆藏有一幅查士标所作《黄鹤遗规图》卷，其题有云：“余学画五十年，于前人画法无不摹拟”，款署“康熙庚午岁元夕”<sup>[6]</sup>。庚午即1690年，时查士标七十六岁。若以此年为限上推五十年，查士标学画当在崇祯十三年庚辰（1640）左右，是年他二十六岁上下。此外，查士标同乡好友汪楫（1636-1699）在《九月八日寿查二瞻五十》诗中有句云：“三十人称老画师，查君白皙好丰姿。”<sup>[7]</sup>汪楫既是查士标的同乡，且居住扬州时还与查士标过从甚密，所言自当真实可信。其诗句中说查士标三十岁

时即被称为“老画师”，那么查士标学画时间或许更早。再据徽州古董商人吴其贞（1607—1677后）所撰《书画记》记载，崇祯十二年（1639）二月六日，他曾在休宁查士标家中观赏其家藏的黄公望《幽亭图》与倪瓚《优钵昙花图》<sup>[8]</sup>，这一年查士标二十五岁。另外，查士标也在自己的一套《山水》册后的题跋中说：“余先君雅擅临池，平生最嗜宗伯书，收藏颇富。余儿时习字即以授，故余中岁之前书，全师宗伯，几能乱真。”<sup>[9]</sup>由此可知，查士标在学习绘画之前，是先从学习书法入手的，并且其父直接以家藏的董其昌书法原作让他临摹学习。即便查士标从二十几岁开始学画，直至他八十三岁去世，在六十多年的时间里，他对前人的画法无不摹拟。这些材料也说明，查士标学习书画的时间不仅早，而且起点颇高，这就为他后来广泛师法宋元明诸家与鉴赏古代书画，打下了坚实的基础。不可否认的是，开松江画派的董其昌曾对晚明新安画坛产生过直接的影响。董其昌是当时画坛的领袖人物，而其居住的松江一带，正是徽商主要的活动区域，早期新安艺人也频繁出入其间。因此那些比“新安四家”稍早的新安画人，受董其昌的影响相对要多一些。而在后来以浙江为首的新安画派画家中，只有查士标等少数人的作品受董其昌的影响，其他新安画人的作品并无多少董氏遗风。究其原因，除了董氏影响的日趋淡化之外，恐怕还有董氏的雍容华贵之气与新安艺人的山林之气难以契合的缘故，更何况当时的新安地区，到处是倪瓚（1301—1374）、黄公望（1269—1355）的真迹。师法董其昌，对查士标与其他新安画家画风之间拉开距离，无疑也起到了不可忽视的作用。

查士标是清初新安画派的重要代表人物，清人张庚（1685—1760）所撰《国朝画徵录》称查士标“与同里孙逸、汪之瑞、释弘仁称四大家”<sup>[10]</sup>，《嘉庆重修扬州府志》卷七二《杂志二》

中有“家家画轴查二瞻”之语<sup>[11]</sup>，可见其在扬州的影响也颇大。虽然查士标在画史上有较大的影响，但清代以来对其画艺的记载却甚为简略，我们很难详细得知他绘画上的师承关系如何。如张庚《国朝画徵录》说：“画初学倪高士，后参以梅华道人、董文敏笔法。”<sup>[12]</sup>靳治荆《思旧录》云：“其书法得董宗伯神髓，画品尤能以疏散淹润之笔，发舒倪、黄意态。”<sup>[13]</sup>此后的文献记载基本沿袭旧说。但是，经过详细考查，发现这种说法太过笼统、疏略，查士标的师承其实并不局限于张庚和靳治荆所谓的黄公望、吴镇（1280—1354）、倪瓚和董其昌四家。通过对查士标的传世画作及其《种书堂遗稿》、《种书堂题画诗》等遗著的细致考查，我们约略能够知道他曾经师法的对象。据不完全统计，除上述四家之外，尚有南朝梁时的张僧繇（生卒年不详），五代的董源（？—962）、巨然（生卒年不详），宋代的李成（919—967）、范宽（？—约1026）、王诜（1036—1093）、许道宁（生卒年不详）、郭熙（1023—1085年后）、米芾（1051—1107）、米友仁（1086—1165）、赵令穰（生卒年不详）、夏珪（生卒年不详），元代的赵孟頫（1254—1322）、高克恭（1248—1340）、曹知白（1272—1355）、柯九思（1290—1343）、陆广（生卒年不详）、方从义（约1302—1393）、盛懋（生卒年不详）、王蒙（1301—1385）、唐棣（1296—1364）、徐幼文（生卒年不详），明代的王绂（1362—1416）、沈周（1470—1509）、唐寅（1470—1523）、陈淳（1483—1544）、徐渭（1521—1593）、邹之麟（1581—1654）、蓝瑛（1585—1666）等众多画家，这些画家的名字经常出现在查士标的临仿作品之中。可见，在查士标的绘画生涯中，他是以宋元及明代诸家的山水为主要师法对象而加以临仿与研习的，并且其师法的对象已不仅仅局限在董其昌所尊崇的“南宗”系统，对“北宗”画家亦有临摹研习。当然，对其绘画





查士标 黄鹤楼图 纸本墨笔 27.5×119.6cm 上海博物馆藏

艺术起到突出影响的，仍然是董源、巨然、米芾、倪瓒、吴镇、黄公望、沈周和董其昌等“南宗”画家。

总体来说，查士标绘画的继承发展与风格演变，近师董其昌、沈周，沿流探源，溯及“元四家”、米氏父子及五代董、巨，牢牢抓住传统文人山水之精髓。他将毕生精力倾注于研究“古法”，视“仿古”为学习绘画的必然途径。查士标的山水正是在承袭宋元明诸家衣钵之下，呈现出了多样的绘画风貌，我们不能以一家之规来判定。但是，从其传世的作品总体来看，查士标的绘画特征还是十分明显的。他学习传统，既不像“四王”中有些画家（如王翬），一味贴近古人面貌，又不像“四僧”中有些画家（如石涛），会偏离古人过远，他是把握在似与不似之间，并从中化解、提升自己的个性语言，就像林纾（1852-1924）所言：“梅壑自谓临摹各家，实只梅壑一家耳。”<sup>[14]</sup>在后世众多的评论中，方薰（1736-1799）对查士标的评价最为贴切，他说：“时有举石谷画问麓台，曰：‘太熟。’举二瞻画问之，曰：‘太生。’张徵君瓜田（庚）服其定论。仆以谓石谷之画不可生，生则无画。二瞻之画不可熟，熟则便恶。”<sup>[15]</sup>后来的金绍城讲得更为具体：“查梅壑平生得力处在生……生非初学之生，以其功力纯熟之后，而以生出之也。故其落笔奇警，造境幽邃。生于王、恽之时，而能自立门户。”<sup>[16]</sup>这说明，查士标师法宋元明诸家，是锤炼和积累自身的功力修养，等待纯熟之后，再以生出之，最终

形成了落笔奇警、造境幽邃的画面特征。因此，在明末清初的画坛上，查士标绘画的特征还是触目可辨的——清逸、疏散、淹润、生拙。这就使他不仅在“新安四家”中独树一帜，而且在清代画家丛生的格局中也是秀然卓立的。

查士标绘画风格特征的形成，除了师法传统的因素外，还与他师法自然及其艺术个性有关。查士标非常重视师法自然造化，据笔者统计，在今存的查士标《种书堂遗稿》三卷中，共有题画诗45首，这些题画诗多为自作自题，少数为题他人画者。而在他的《种书堂题画诗》二卷中，上卷有五言绝句91首，下卷有七言绝句151首。纵观查士标的这些题画诗作，不着议论，罕涉画理，概而言之可以分为两种：一种以题画来抒发感情，寄托家国身世之慨，意不在画；另一种则描摹刻画作品中的景物，以文字做画笔而寓情其中，师法自然。如其五言绝句“雁字横江来，蒲帆掠水去。喜遇素心人，幽亭坐相语。”<sup>[17]</sup>又如“翠巘临平野，垂杨覆古堤。斜阳人欲渡，风色满前溪。”<sup>[18]</sup>七言绝句如“谁人来筑白云居，只有孤亭映碧虚。断岸板桥深树里，佳山佳水对樵渔。”<sup>[19]</sup>又如“野树苍茫半入云，几湾流水绕成村。谁家亭阁临溪上，常有晴岚湿雾屯。”<sup>[20]</sup>查士标一生曾遍游三吴、两浙之间的山水胜地，描绘过天台山、北固山、富春山等景致，对这些自然实景的描绘，在查士标传世的山水作品中都是历历可数的。尽管如此，我们也不能过分夸大师法自然对查士标绘画风格形成的作用。比较来看，对这些

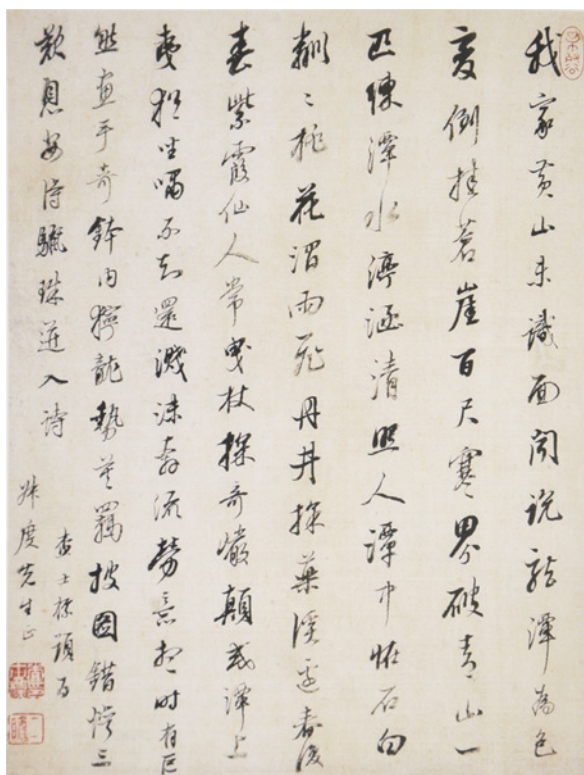


自然景致的描绘，尤其是对黄山的描绘，浙江要比查士标明显得多。自然造化对于查士标来说，在很大程度上只是其山水表现的一种形式上的依托罢了，也可以说是其山水丘壑营构的一种表现元素。查士标在题龚贤《山水》册时所说的“丘壑求天地所有，笔墨求天地所无”<sup>[21]</sup>，即有力证明了笔者的这种看法。而在这一点上，查士标不同于浙江和石涛等人，反倒与“四王”的山水更为接近，只不过在笔墨语言的表现上，查士标的山水显得更加放逸一些。

可以说，在查士标山水风格构成的比量上，他对传统山水的学习至少占到了四成，而师法自然则最多占到两成，剩下的则是他的艺术个性了。作为遗民，查士标没有像同时代的浙江那样遁入空门，与世决绝，国破家亡在他内心烙下的惨痛并没有转化为现实的行动，而是潜移默化为他绘画艺术风格形成的酵母。查士标一生浪迹江湖，如其诗句所云：“故乡乱后莫言家，南北浮踪度岁华。别后逢人频问讯，恐经明日又天涯。”<sup>[22]</sup>又如“剩水残山似梦中，天涯漂泊一孤蓬。欲谈往事无人识，避地如今是老翁。”<sup>[23]</sup>这些诗句，与其说传达了一种惨痛与绝望，不如说是一种无奈与逃避的心绪，它们从一个侧面反映了查士标个性软儒、绵弱的一面，这也导致了他在行为上对新的统治秩序渐渐表现出一种默认承受的倾向。当然，故乡离乱的遭遇还时常在他心中隐隐作痛，故国的残山剩水也不断萦绕在他的梦中，进而还会在他清逸、萧散和淹润的山水风格中一一映现。

自从张庚在《国朝画徵录》里把查士标与同里孙逸、汪之瑞、释弘仁称四大家以来，凡论及新安画派，言必称“新安四家”。他们作为新安画派的中坚力量，奠定了该画派在清初画史上的重要地位。应该说，浙江之外，“新安四家”中成就最高、影响最大的就算是查士标了。查士标比浙江小五岁，与浙江一样是明末诸生，后来也主动放弃了举子业。不过查士标出身名门望族，家境殷实，因此在满清入关之前的幼年、青年时期，都过着吃穿不愁的贵公子生活，能够专心攻读“四书”“五经”，以期有朝一日，考取功名。查士标悠然的一生，基本上过的是十足的名士生活，经常出入于卿相富贵家，周旋于名流巨贾间，飘游于烟雨柳絮中。在距离查士标家乡不远的黄山，正是明清之际画家们魂牵梦绕的圣地，然而让人颇为费解的是，生在新安休宁之地的查士标竟然一辈子未曾登临过黄山。如其在《题浙江〈白龙潭〉》诗中所言：“我家黄山未识面，闻说龙潭为色变。”<sup>[24]</sup>而在另一首《题浙江上人画》里，查士标还提到了他与浙江的天都之约：“廿年前负天都约，此日仍看画里山。妙迹依然人不见，松间鹤梦几时还。”<sup>[25]</sup>这首诗未署年，亦无从考证题于浙江的哪幅作品之上。但由此诗，约略可知查士标与浙江的交往熟识应当较早。诗中所及的天都，乃黄山第一奇峰，查士标与浙江的“天都约”，实则是一起游览黄山。但依查士标诗句来看，这一约定却未能达成。其实，虽然近在咫尺，但终身没有登临黄山的徽州人





查士标 题浙江《白龙潭》 31.5×25cm  
西安美术学院藏

何止查士标一个，正如其同时代的新安画家汪家珍所说：“吾郡之人，有终老不见黄山者矣，有身见黄山而心不见黄山者矣。”<sup>[26]</sup>这是一个值得深究的话题，从某种意义上说，也是考察查士标与浙江画风差异的重要视角。

查士标与浙江之间不仅有着较深的友谊，在艺术上也互相借鉴，他们不泥古、重写生的笔墨追求和清逸冷峻的艺术格调，在影响清初山水画坛的同时，共同奠定了新安画派鼎盛的基础。虽然同为“新安四家”，但查士标与浙江山水画风有何异同呢？美国洛杉矶市立美术馆藏有一套石涛（1642—1707）康熙三十三年（1694）八月为鸣六所作《山水》册八开，其中一开款云：“此道从门入者，不是家珍而以名震一时，得不识哉？高古之如白秃、青溪、道山诸君辈，清逸之如梅壑、浙江二老，干瘦之如垢道人，淋漓奇古之如南昌八大山人，豪放之如梅瞿山、雪坪子，皆一代之解人也。”

在这则题跋里，石涛视查士标与浙江同为“一代之解人”，并将他们的画风归于“清逸”一路，可见查士标与浙江在绘画上颇多相似之处。这种画风上的相似，主要体现在师法倪瓒上。应该说，浙江是以宋人绘画的严谨法则把倪瓒山水给秩序化和规整化了。周亮工《读画录》里评说浙江画“喜仿云林，遂臻极境”<sup>[27]</sup>，指的就是他的山水在笔墨简括和形态规整上所达到的极高境地。然而，倪瓒山水中所表现出来的灵润和疏散的风致，在浙江山水中却难以寻见，倪瓒山水中的干笔和枯寂画风，反倒成了浙江山水最凸显的一种面貌特征。查士标则不然，他虽然也学倪瓒，但在创作中，特别是后期的创作，查士标在更多地保持倪瓒山水语言原汁原味的同时，又能以粗笔重墨，使其画面变得更加荒率和淹润。如果说浙江的山水追求的是一种健拔、精洁、严整的艺术精神和不食人间烟火的枯寂之境，那么查士标的山水就少了些许冷寂与枯淡，而是在平和之中显现出了更多的清逸、圆润和秀美的笔墨神采。

与浙江、查士标相比，“新安四家”中孙逸和汪之瑞存世的文献和图像资料都极为有限。从孙逸传世的画作来看，他与同时代的大多数画家一样，都矢志于“南宗”绘画的学习，尤其对倪瓒、黄公望用力最多。然而，他的画与浙江或查士标相比，则不可同日而语。因为孙逸的画作在语言形态上显得有些凝滞、拘谨。从传世作品可以看出，孙逸的画风明显受到了倪瓒的影响，广东省博物馆藏其《山水》轴又带有模仿黄公望的痕迹。根据孙逸有限的文献资料和传世作品，我们很难对其绘画水平做出完整的评价，由其《山水》扇（安徽博物院藏）、《山水》轴（故宫博物院藏）、《松溪采芝图》轴（日本桥本末吉藏）等来看，虽然孙逸作为新安画派的重要成员之一，画格亦有包容宋元的气象，但在水平上显然无法与查士标、浙江相提并论。





孙逸 山水轴  
绢本墨笔  
157×47cm  
广东省博物馆藏

窃以为，如果说孙逸的画风失之于拘谨的话，那么汪之瑞的画风则过于简率，其中包含的传统因素过于稀薄，同样无法与查士标、浙江并驾齐驱。汪之瑞这种过于简约的画风，遭到了后来论者的不断批评，如张庚《国朝画微录》所说：“无瑞自率胸臆，挥洒纵横，以视世之规规于法者，诚豪矣哉！然非六法正派也。不然，古人‘十日一水，五日一山’又何以称焉？若无瑞者，所谓不可无一也乎？”<sup>[28]</sup>秦祖永在《桐阴论画》中，评论汪之瑞的绘画时说：“落笔如风雨骤至，顷刻数纸。盖有轮廓而无皴法，非绝诣也。”<sup>[29]</sup>这

些言论，认为汪之瑞简淡一路的山水，非六法正派，有悖“十日一水，五日一山”的画法常规。但后来黄宾虹似乎提出了不同的见解，他认为汪之瑞的绘画“其一勾一勒，无不从书中来”。即便评价如此，但在列举“新安四家”时，黄宾虹还是舍弃了汪之瑞，代之以汪家珍<sup>[29]</sup>。美术史家郑午昌也认为汪之瑞难以与“新安四家”中其他人相颉颃，同样以汪家珍与孙逸、浙江、查士标并列称“新安四家”<sup>[30]</sup>。汪之瑞在世时，或许以豪迈之气赢得了不少画界朋友，同乡好

友查士标便是与他交往密切的一位。虽然查士标对其作品多有题跋、赞赏，但是我们对于文人墨客之间的诗文唱和及书画题跋，需要辩证地分析，因为传统文人在唱和及题跋时使用的文字往往多有溢美之辞，并不能等同于作者的实际创作水平。当然，笔者并非有意贬低孙、汪二人的艺术水准，但是若将此二人放置于明清之际新安地区众多的画家当中，则不管从哪个方面论之，他们跻身于屈指可数的“新安四家”之列，都值得辨疑。

通过“新安四家”的作品分析、比较可以看出，查士标画风的一个明显特点，在于他善于用墨，这和他自觉地吸收米家山水的墨法有关。正如黄宾虹所说：“元四家中梅道人善用墨，新安查二瞻晚年师其意，一变倪、黄面目，自觉浑厚华滋，以视李檀园，尚逊一筹。其笔力之雄健与墨法之变化，李从董北苑得来，所谓取法其上者。然二瞻书，于二米极深。参于画意，卓然不群，娄东、虞山不能望其项背。”<sup>[31]</sup>在黄宾虹看来，查士标的笔墨虽不及李流芳（檀园）雄健，但深得“二米”之味，墨法变化多端。这不仅使他的画风显出独特的风貌，而且也是他区别于其他新安画家的重要特征。

总体来看，查士标的成就显然超越了孙逸和汪之瑞，对后世的影响也远远大于孙、汪二人。可以说，查士标与浙江是新安画派画家中并峙的双峰。在后世的评价中，之所以查士标比浙江稍逊一筹，是因为浙江的绘画比查士标更具个人显著的风格特征。从“新安四家”的关系来看，浙江的影响也比查士标要大。但是，无论从绘画语言的丰富形态和对传统继承的容量，还是由此而造成的绘画格局和气象，查士标都具有自身的审美优势。在“新安四家”中，查士标的生平遭际、人生志向和个性气质，都与其他三家有很大区别。他不像浙江那样孤高拔俗，亦不同于汪之瑞那样豪迈狂放、气宇轩昂，更不是孙逸那样狷介清高。查士标虽有出世情

怀,然又富有入世的现实姿态,为人多显平和、安闲,性格虽显儒软但不掩其率真的本色。这一切都决定了他人生基调和绘画风格与其他三家的不同,也造就了他在新安画派中特殊的艺术地位。从后世的影响来看,他虽不如浙江深刻,但却表现出一种更为开放和宽广的持久性。

(作者为美术学博士、《中国书画》杂志副总编辑)

#### 注释:

[1]有关查士标的卒年,目前常见的是“康熙三十七年戊寅(1698)卒,年八十四”。中国国家图书馆善本库藏有清乾隆抄本《休宁查氏家谱》六册四卷,其中卷四载有查士标同母弟查士模所撰《皇清处士前文学梅壑先生二瞻查公行述》一文,明确记载有查士标的生卒年月日及时辰,并详细地记述了查士标的生平及其为人、为学,是一份研究查士标的直接而确凿的资料。

以下凡有关《行述》的称引,皆与此版本同。另,已故学者汪世清先生对查士标的卒年是“康熙三十六年丁丑(1697)卒,年八十三”有详尽考证,详见汪世清《艺苑疑年丛谈》,台北石头出版社,2008年,第215-216页。

[2]画史著述时多言及查士标“后乙卯生”一号,但从目前所见查士标自著文字和作品,皆无此说。仅见其作品上常钤“后乙卯人”印章两种,一种是白文方印,一种是宽边朱文方印。

[3]查士模《皇清处士前文学梅壑先生二瞻查公行述》。

[4]《休宁查氏宗谱》卷四,清乾隆抄本,中国国家图书馆藏。

[5]查士标《种书堂题画诗》下卷第49首自注。

[6]查士标《黄鹤遗规图》卷,纸本墨笔,纵27.5厘米,横119.6厘米,1690年作,上海博物馆藏。款识曰:“余学画五十年,于前人画法无不摹拟,独黄鹤山樵不多涉笔,苦其难合也。平生所见山樵画无虑十数幅,晚见其赠坦然老师一迹,苍率之气纵横笔端,始信确然为此公第一奇迹,时时来往心目间,此卷意欲效之,终未能仿佛一二也。时康熙庚午岁元夕并识于邗上旅居之东郭草堂,士标。”

[7]汪穉《悔斋诗》稿本,清刻本,上海图书馆藏。

[8]吴其贞《书画记》卷二,《中国书画全书》第8册,上海书画出版社,1994年,第39页。

[9]查士标《山水册》八开,纸本墨笔,纵24.4厘米,

横28.5厘米,香港招署东藏。见《中国绘画总合图录》卷二,S20-007影印,东京大学出版社,1982年,第127页。

[10][12]张庚《国朝画徵录》之《查士标何文煌》,《中国书画全书》第10册,上海书画出版社,1996年,第430页。

[11]阿克当阿修,姚文田等纂《嘉庆重修扬州府志》卷七十二《杂志二》,广陵书社,2006年,第1430页。

[13]靳治荆《思旧录》之《查文学士标》,《丛书集成续编》史部第28册,上海书店,2000年,第644页。

[14]林纾《春觉斋论画遗稿》,北平燕京大学图书馆1935年排印本。

[15]方薰《山静居画论》,见俞剑华《中国古代画论类编》,人民美术出版社,2000年,第242页。

[16]金绍城《画学讲义》,转引自陈传席《中国山水画史》,天津人民美术出版社,2001年,第474页。

[17]查士标《种书堂题画诗》上卷第4首。

[18]查士标《种书堂题画诗》上卷第21首。

[19]查士标《种书堂题画诗》下卷第18首。

[20]查士标《种书堂题画诗》下卷第40首。

[21]潘正炜《听帆楼书画记》卷之五《龚半千山水诗册》,见《中国书画全书》第11册,第876页。

[22]查士标《种书堂遗稿》卷三《送楷五五弟游楚并绘长江万里图送之》。

[23]查士标《种书堂题画诗》下卷第49首。

[24]闵麟嗣《黄山志》卷七,见《浙江资料集》第88-89页。

[25]查士标《种书堂题画诗》下卷《题浙江上人画》。

[26]汪家珍《跋浙江〈黄山山水册〉》,见汪世清、汪聪《浙江资料集》,第96页。

[27]周亮工《读画录》,见《周亮工全集》第5册,凤凰出版社,2008年。

[28]张庚《国朝画徵录》,浙江人民美术出版社,2011年,第61页。

[29]黄宾虹《鉴古名画论略》一文中,曾记载:“僧浙江,明甲申后为僧……同郡孙逸,字无逸,号疏林;汪家珍,字叔向,号璧人;查士标,字二瞻,号梅壑,称‘新安四家’”。原载《东方杂志》1925年第22-23卷,见《黄宾虹文集》书画编,上海书画出版社,1999年,第273页。

[30]阎丽川《诸家中国美术史著作选》,吉林美术出版社,1992年,第1535页。

[31]《黄宾虹文集》题跋编,上海书画出版社,1999年,第38页。



# 偃蹇高人意 萧疏达士风

——海派书画篆刻家刘伯年

□姚善一

刘伯年（1903-1990），受业于前彦吴昌硕晚年得意弟子王个簃，为缶庐画派再传弟子。

王个老90岁时在刘伯年晚年的《老吾老图》上题：“丙寅（1986）立夏节，伯年弟近作，笔精墨妙，别饶佳趣，是我门下第一人也。”

刘伯年寓居上海63年，是缶庐画派第三代传人，也是海派画史上一个不可或缺的书画篆刻家。因此，对有关刘伯年资料的发掘抢救、整理钩沉显得十分紧要。

刘伯年不惑之年，画作因刘海粟推荐，至伦敦、巴黎展出。但中道颠蹶，隐匿名行，绝迹艺坛整整22年。1980年，刘伯年获昭雪，受聘入上海市文史研究馆，名籍西泠印社、上海市美术家协会。1983年，“刘伯年书画篆刻展览”在上海美术展览馆举行。以后有关评介刘伯年其人其作的文章屡屡见诸沪、港报刊，这位几近被湮没的集诗书画印于一身的老人及其作品重新引起人们的关注。

## 一、心虔艺术（1903-1927）

刘伯年，原名宗翰，小名年生，字伯年；1942年更名迁，自署思若；晚年斋名今是楼。其名号甚多，又名硕、玉成，“文革”期间曾署道元；又字伯严、伯俨、伯岩；号天禄、海西亭长、病大夫、青城山人、罨画池长、伯翁、伯公等；斋馆称三竹簃、无佞之室、梅龕、不佞閣、祈寿堂、积石亭、柳垞书舍、淡虑堂、宝壑閣、晚香簃、病起龕、秦汉八印之斋、秦

量汉度之斋、习苦斋、思亲阁、不愆轩、百忍斋等。曾有文章将其字记为“白公”、“白翁”，可能是照录其印文，而不知古文“白”通“伯”的缘故。

刘伯年生于1903年1月28日，即农历壬寅年十二月三十日，俗称大年夜，故小名年生，而非公历年底。曾有文章将其生年记为“1902年12月31日”，可能是在阴阳年历置换时产生的错误。

刘伯年祖籍为四川崇庆县梓潼乡双水邨（曾有文章将崇庆误作重庆）。其父泽周公（1880-1918）少时从陈耀堂孝廉、伯父德溥公读书，因在清末最后一科的科举中未能及第，转而教书授徒。后习医治病，有济世之风。惜其39岁时就早逝（时刘伯年16岁）。父亲闲时研习绘事，刘伯年幼时深受影响，但以诗书传家的父亲认为此是雕虫小技，不值得学，他只好偷学。粉墙即是他的画“纸”，有一次家中大人不在，他就在墙上大画特画，等到大人发现时，已经琳琅满壁。

刘伯年抑制不住对书画艺术的热爱，23岁赴成都考入四川美术专门学校。当了解到教课的老师有的是刚毕业于上海美专的学生，他就萌生了到上海拜师吴昌硕先生，继续深造的念头。

四川美术专门学校毕业，刘伯年已25岁。他变卖旧物，筹资赴沪，没想到沿江而下的水路竟是如此艰难。由崇庆经重庆过汉口，一路军阀混战，沿江舟船被征，竟半年耽搁于异乡，

囊空如洗，几沦乞丐之列。这段坎坷的行程，对谁都是灾难，但刘伯年走过来了。他没有说起当时变卖了什么东西以换钱糊口，也没有说起当时做什么苦力以挣钱寄宿，他只是感激在汉口偶遇的乡里，代购去上海的船票。三千里路风尘是他追求艺术的首付代价，是激励自己的珍贵记忆。

这一时期他没有留下作品，但留下了为追求艺术而百折不回的身影。

## 二、游目骋怀（1927—1949）

吴昌硕（1844—1927）驾鹤西去，对刚抵达上海的刘伯年来说无疑是晴天霹雳，投师不成，四顾茫然。幸而他询知吴昌硕晚年得意弟子王个簃（1897—1988）在新华艺术大学任教，幸而他在报考时正遇见王个簃老师。个簃老师见他孤身失路，穷得连吃饭都成问题，却孜孜以求于艺术，就代付了学费。以后刘伯年又追随个簃老师转读王一亭、吴东迈创办的昌明艺专。

刘伯年师从个簃老师，习画从写意花卉入手，尤着力寻源推求，溯洄于青藤、白阳、八大、石涛、新罗、玉几之间，直入师门堂奥。

其《清湘法乳》册（1935），王个簃题以“墨趣”。所作水仙、橘、梅、芙蓉、兰、秋海棠、月季花、菊等八帧以墨笔寄兴，自有一股空灵清润之气冷冷逼人，故海上名人汤安（临泽）、辛壶（楼邨）、刘三（季平）、钟山隐等也多有题句。其泰山黄太玄题跋更见对女婿之厚爱：“此帧为伯俨近作，清而不枯，简而能逸，运笔运墨胥臻上乘，其品格则介乎石涛、青藤之间，似非寻常少年所能及。”

其《伯年墨花册》（1938），王个簃于册端题：“得气之精。伯俨老弟摹陈玉几墨画册子，不泥迹象，喜书四字张之。”所作兰花、牡丹、竹、荷花、秋葵、芭蕉、桂花、菊花等拟而不拟，得之于心，冲淡气厚，情在形外。故江南名士秦更年（1885—1956）题跋：“东坡诗云：论画

以形似，见与儿童邻。解此可入写生三昧，玉几有焉。伯俨手临此册，墨色明润，笔迹柔美，览之足移我情，不必连成海上鼓弦动掺矣。因识其后，以志心折。”“玉几山人去不回，刘郎笔底见花开。诗歌向爱苏虞好，读画弥令重蜀才。大千、山隐与君皆蜀人，并一时之秀也。明日晨起婴闇居士又题。”

刘伯年常请益新华艺大的老师张善孖（1882—1940）。以后，其在《美术生活》任美术编辑时，常去大风堂商借张氏昆仲近作和所藏古人名迹载于杂志，因而与张大千（1898—1983）稔知。张长刘五岁，在平时的交往中将刘看作同乡小老弟。刘虽未入大千师门，却将张看作老师，而胸襟开阔的大千从无门户之见，乐于教人，亦不以师自居。刘伯年曾临石涛《细雨虬松图》请教于大千。大千指点道：“钱叔美有言：山水中，松最难画，各家松针凡数十种，要惟挺而秀，则疏密肥瘦皆妙！石涛画松自有定法，细观之，每每三笔为一组，笔锋先着针尖，下笔轻而收笔重，略加渲染，如此画来，方是真石涛。”他在抚唐宋工笔时，苦于用色不得其门，大千告之以秘诀：“平时宜多观古人真迹，画会教人，细细观摹，自有所得。吾于用色一道，凡染重色，均以红色作底，绘红色须以白色为底，绘石青须以墨色为底，绘石绿须以硃磬为底。色之有底，方显得凝重，且有旧气。是为古人之法。”大千画仕女用纸是自己再行处理的，他将调制合适的矾水灌入喷壶，均匀地喷于纸上，揭起晾干，隔天即用。内中奥秘，罕为人知，却从不避刘。故张大千于刘伯年谊比师深。

刘伯年因岳父的引荐，与汤临泽（1887—1967）结成师生情谊，其在《不佞闇花卉册》（1937）的裱边有一段自题：“此册为余三十年前所制。汤临翁当时曾誉为直追玉几山人堂奥。此言褒奖过甚，曷敢当。往余习画屡得翁之言传，故获益匪浅。今翁已归道山，不复追随杖履。展观此册，有不胜山阳闻笛之感也。





刘伯年 不佞閨花卉册  
秋海棠 240×298cm

因走笔述之，以记与翁一段翰墨因缘云。”刘伯年还从其潜心于秦汉印的研究，从其指教始临摹五代、宋、元名画。

刘伯年与严惠宇结识于1939年。实业家严惠宇（1895-1968）具有民族气节、爱国情操。日本侵华的战火蔓延到大江南北，其先后停办了沦陷区的企业。上海沦陷后，很多旧家靠变卖家藏维持生计，日伪势力趁火打劫掠夺。严惠宇为设云起楼，奉行“只进不出”的收购宗旨，以保护图籍文物、古玩字画，不使流入海外，完全不同于一般古玩店有买必有卖的生意经。1942年，严惠宇延请刘伯年、潘君诺（1907-1981）、尤无曲（1910-2006）三位画家在云起楼鉴定、整理购藏的字画，资助潘、尤，为刘（时任蜀川菜馆经理）提供住房（鹤园，现为安福路296弄6号）。此举是出于其惜才养士的一贯意识，也是对已崭露头角的画家的保护。故刘伯年悼严公诗中有“夙昔从游公健谈，每逢佳士总扶持”之感慨。刘、潘、尤既非云起楼股东，亦非伙计，严惠宇与三人之谊于师友之间，尤无曲称“云起楼三客”即指此。曾有文章将“云起楼三客”说成“云起楼三剑客”是毫无根据的。

三客年龄相仿，而刘略年长；三客意气相投，而画艺各有所长。三客合作《素友》图，

意在画者的清交薄世。三客与李家本（1918-1999，严惠宇的私人秘书）合作《夜半客》，喻指四友关系亲密。他们为上海地区文物、字画的保护起到了重要作用，是在特殊历史时期民族气节和爱国情操的体现。

严惠宇书赠三客之一的潘君诺联语：“茅屋万山中车马不来正避俗，柴门疏竹处簞瓢可乐自忘年。”“避俗”正是三客在日伪时期自甘隐之于市的格尚风义，“忘年”则展现他们遵养时晦，心安清贫的生活，游心于严惠宇之收藏中，得益良多。

刘伯年借此机会如饥似渴地临摹《吴道子送子天王图》、《钟馗图卷》等古画，涉足宋人设色花鸟画。其中《武宗元朝元仙仗图》费时八年摹得全卷。刘伯年深悟岳老“孟举画从宋人炉中熔出，自是落笔成趣”之述，咀嚼“不知根本，良可于悒”之箴规，虽冷雪飘窗，株守冰清，时寒风号户，一尘不染，操毫面壁，不舍昼夜。下笔有法，腕底始能融会斯旨，形成识古鉴今的眼界和师古为用的能力，故其工笔花鸟鳞甲创作虽自出机杼，却具有宋人笔意、宋画气息。

### 三、养气自守（1949-1980）

20世纪50年代初，上海文管会主办的《画苑掇英》出版，其中第三册上辑有一幅鉴定为宋画的《梨花鳜鱼图》。此图无款、无章、亦无题跋，画商陆鲤庭由北京购得，以为“宋画”，转售于上海。不想，此原为刘伯年早年拟宋人笔意之作。刘伯年得知后，即去信予以说明。此事一经传出，皆服膺刘伯年的艺术才华和深厚功力。

刘伯年此时又潜心于五代黄筌、徐崇嗣花卉，其《牡丹》（1950）、《瓶菊芙蓉》（1954）、《芙蓉鸳鸯》（1957）兼取两家之长，或勾线或粗笔，或重彩或点缀，野逸洒脱而神气迥出。

刘伯年的篆刻是与其书画不可分割的艺



刘伯年 瓶菊芙蓉  
127×57cm

术表现形式，时集历年所刻印之佳者，成《祈寿堂印拓》，凡四十八页，辑一百十六枚印蜕，是其修养积聚、情感宣泄的体现。其治印发蒙于个穆老师，后又得汤临泽从中指点，循缶老之踪迹，远宗秦汉，近窥皖浙，寻本求源，心追手摹。个穆老师评其印“刀法高浑有味”。

新中国成立后，百废待兴，

文化艺术也亟待新的发展，亟需专业人才。刘伯年二十多载的静参默悟，其金石书画之艺术风格已趋成熟，得到多方推重：已到国家文物局就任的张葱玉，想请他去北京故宫博物院参与文物整理与临摹工作；中央美术学院华东分院恢复国画系，诸乐三向潘天寿点名刘伯年，想请他去任教；上海中国画院筹备委员会成立，王个穆则推荐他入画院任画师。

刘伯年正值鸿图大展之时，偏遭六月飞霜。刘伯年的连襟吴任沧曾任国民政府中央信托局局长，由于这一社会关系的牵连，1958年，上海“肃反补课”时，其所在单位将刘补上充数。后定刘“历史反革命”罪，判处七年有期徒刑，押至上海市监狱服刑。

服刑期间，因其之长，刘伯年被指定在监狱美术工场负责制作仿古画册。其于狱中曾作《竹林锦鸡》，后题：“漆身吞炭唯天问，一片阴霾到曙光。廿馀年前，身羁縲继，在美术

工场所作此帧，未能得其端倪。回溯往事，风华已老，慨乎言之，爰志数语，留得儿辈。癸亥(1983)夏日，阴雨连朝，浮想联翩，濡笔记此。”

“曙光”一现，为“肃反”复审时的甄别，以“保外就医”作纠错处理。

刘伯年服刑三年半后出狱，已是花甲之年。他自署“病起龕”，作《灵龟》图，动心骇目，发胸中之盘郁，下笔成珍，託诗人之幽思：

夜梦山中叟，古意何绸缪。  
 赋我以神龟，云昔嘉林游。  
 误落世网中，灵囿怀故涛。  
 细视背上文，纵横成九畴。  
 区区忧养生，何事劳蜉蝣。  
 老桑不尔凋，灵著行尔求。  
 愿尔安食息，千岁一出头。  
 三复蒙庄言，曳尾行归休。

谁知“文革”运动又接踵而来，刘伯年被戴上“反革命”帽子，被“管制”，在狱外也无人身自由。1967年，他再次中风病倒，右半身偏瘫，但他以刀笔自奋自持。为避人耳目，其隐去真名，改名“道元”，甚至借用其子“尚同”之名，偷着作画刻印。

因刻印更不易被人发现，又以毛泽东诗词句入印，可不授人以把柄，故其时所治甚多。现存当时三叠印蜕散页，凡一百五十二页，计印蜕三百七十七枚。空页上记有“吴昌石治印尝以下列数语为标准：凡治印必须刀笔兼全，方圆并用，粗细不拘，以自然气为主。不应一味修饰，或生拷硬做。是为至要”。心手相应，直抉“唯求气势”之精髓。

刘伯年欲以此养志山泽，不想被告发，强行抄走一百多方刻有毛泽东诗词之印章，并训诫“不许刻”。

我曾见刘伯年所临《武宗元朝元仙仗图》粉本，全卷有被横剪两半的痕迹。此因其妻一时忿恨所为，恨“罪业”何重，连妻儿子孙皆负罪名，恨绘事何用，连养家糊口亦不能。



为能有作画的自由，刘伯年向里委会表示，愿意以画供扬州文物商店用作出口，所得款项缴里委会用于向阳院活动。经过“批准”，终能在家作画了，其潜心于宋元工笔花卉翎毛，心有所着而快。

这是刘伯年息影画坛的二十二年，忍辱负重的二十二年，也是励精更始的二十二年。

“曙光”再现，为“文革”结束后。刘伯年在海外的长女禄同投书中华人民共和国华侨委员会为父申诉，中侨委政策研究室主任邱及过问此件申诉。上海市公安局复查后，作出“摘帽”与撤销“管制”的决定。

嗣后，长宁区政法委书记黄振中过问刘伯年冤案，长宁区法院宣布撤销原“历史反革命罪”的判决。

刘伯年的冤狱终蒙浣雪，终能“千岁一出头”。

#### 四、凌摩绛霄（1980—1990）

重获人身自由和人格尊严的刘伯年，自署“今是楼”。“今是”出于晋陶潜《归去来辞》：“实迷途其未远，觉今是而昨非。”“今是楼”是刘伯年重焕艺术青春的标志，是其书画印佳作迭出的新桃，是其人“艺”俱老的印记。

1983年，“刘伯年书画篆刻展览”在上海美术馆举行，展出作品一百三十余件。魏文伯、宋日昌、赵行志等领导同志偕87岁高龄的王个簃老师出席开幕式，这对时年81岁的刘伯年是极大的安慰，对其从艺六十年的成果是莫大的肯定。

展览会上，人群攒簇，争睹这位白发红颜的传奇老人。

刘伯年的绘画作品，取材广泛，山水、花卉、翎毛、人物皆涉猎；取法雅正，融古人意法为我用，唯诗书积学以自养；工写各擅胜场，工者，化工致为典雅，写者，见天真以神会。其画中诗题，乃是境遇时生，真识相触，性情中来。

观者争睹与老人一样具有传奇色彩的《金盆饲雀图》，惊讶耄耋之年居然不废早年之所习，不遂之身仍具老到之功力。

画上，刘伯年题：“余四十年前曾有此作。沧桑后，展转不知去向。辛酉（此误记，应为“庚



刘伯年 金盆饲雀图  
140×61cm

申）秋，在桐乡博物馆忽复见之，为好事者伪托宋人笔。世人不察，视如球图。噫！鉴别之难固不易也。今重作此图并记往事云。”

刘伯年为何发如此之感叹？

画背后的故事发生在1980年9月：上海十余名书画家赴桐乡茅盾纪念馆作画期间，桐乡博物馆张馆长奉上一幅古画请大家鉴赏。此画原为当地一老中医收藏，在“文革”时期被抄没，拨乱反正时准备归还。桐乡博物馆觉此画内蕴宋人气骨，特邀专家鉴定。此画一展开，当场有人说：宋画无疑，退一步来说，不是北宋也是南宋，不是南宋也是元初。众人称是，独刘伯年默然。次日众人归，随车相送的张馆长特征询刘伯年的鉴定意见，刘只回答说：是抄来的就还给人家。但张一定要个说法，刘道出此为其旧作，今粉本尚在。众人惊异不已，欲知究竟。于是，汽车直奔今是楼而去，刘果翻出此画原稿，众人皆赞叹不已。

1982年，刘伯年又重画此图，谁知画好刚挂于墙上，家猫忽扑向画上的雀群，利爪将绢

拉开一丁字口。画装裱后，其抓痕犹在。

又，坊间以《梨花鳜鱼图》、《金盆饲雀图》说事，甚或将《老吾老图》拉来充数，谓其“作伪古画”。《老吾老图》为刘伯年1986年模新罗山人之作，上有“丙寅夏五月既望，刘伯年写于今是楼，年八十四”题款，何谓“作伪”？《梨花鳜鱼图》、《金盆饲雀图》为其早年作品，画上并无一字一印，无伪造的前人加题或收藏鉴定印，复见后皆由其本人说明原委；何况当时在桐乡的十几位书画家，未见《金盆饲雀图》上有任何“作伪”的痕迹，“作伪”之说也并未出自亲见者之口。何有其“作伪”之嫌？刘老生前说：“有人确是拿了我临摹的东西作古画，但我从未卖过一幅这种东西，也从未代人临摹作假。我的临摹是我试溥众长为我所有的试探。叫我什么摹古专家，我看有点掠美了，不敢当。”此“作伪”之说罔顾事实，或出于“编故事”之臆想，或是不加以考察的以讹传讹，是极不负责任的。

刘伯年书法作品，与昌硕、个簃一脉相承，古媚奇崛，朴茂苍劲。

其有信笺论及关于写石鼓笔法：“几十年来，尝观老师（王个簃）、东迈、乐三各师写篆。第一，手提悬腕，掌心要空（东迈少悬腕）。用羊毫长锋，笔要发通，墨要饱和且浓。藏锋下笔，不能剑拔弩张。粗细相兼，但忌黑气。转角处圆劲有力，笔笔中锋，收笔向上回，横直是一个意思，切忌侧笔。所谓藏锋，是锋藏而不露。在下笔的同时，照顾行气，忌七零八落，要一气呵成。平时练习，注意腕力，转折要自如，不能为笔支配，要自己支配笔。并且在写字时，不能看一笔写一笔。平时要看帖，胸中记得每字的结构，在用时胸有成竹，此所谓意在笔先，就是这个道理。习篆的同时，要写隶书。篆、隶有连带关系，篆参与隶，而隶亦本乎篆来，两者都应懂得。篆书也有捺笔，也有撇笔。”

亦有诗述及习石鼓之勤：

岐阳石鼓越千年，歌哭昌黎泪欲汗；  
亦有野狐工巧媚，异军安吉并前贤。

立雪师门六十年，薪传槐火证诗篇；  
盛年深悔蹉跎误，岁月催人霜鬓颠。

刘伯年的篆刻作品，个簃老师题以“刀法古穆，趣味横生”。

昔日昌明艺专同门、时任重庆国画院副院长冯建吴题刘伯年印稿：

印学同门素佩君，个中甘苦不须云。  
大家矩格周秦汉，险道荆榛鄙野文。  
一室图书勤食古，三更灯火独挥斤。  
殃余艺更随年进，雷鼓殷殷起岳云。

宗师一代吴安吉，入室难于别泐溪。  
密密藩篱磨鸚雀，泱泱瀛海遯鲸鲵。  
法精铸凿刚柔济，篆演虫鱼物我齐。  
能事更看刀意恰，别开生面悟端倪。

印学家马国权于《近代印人传》中写道：

“伯翁于印用功之深似不下于画。缶翁印作固临摹精察殆遍，而于先秦古玺、汉晋古印及明清名家印，亦多所涉猎，所镌印置之古人谱录中，不独难辨，直是佳选。……晚岁所作，尤雄浑朴厚，气息高古。”

87岁时，刘伯年又一再奏刀，自凿“蜀郡刘迁”、“思若之印”，效以精卫鸣唤自詁；刻石“祈寿堂主”，祷求人间福祥永年！他留下了最后的自励和祝愿。

九日登高未赋诗，篱边黄菊有奇姿。  
年来画笔阑珊甚，且向花前醉一卮。

饮酒赏菊的诗中人，“独坐则有忘世之襟度，长啸则有尘外之情怀”，此非伯年夫子乎！

观夫子一生，蹇连何艰，然存心养性，蒲团坐破，终青鹤乘霄，翔乎艺苑。



## 梁漱溟的人品、学品与书品

——兼谈“字如其人”

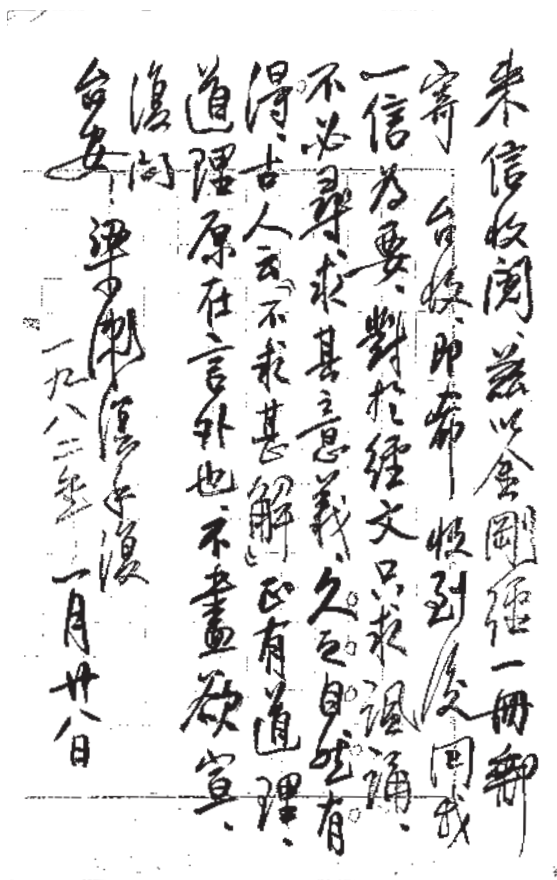
□ 孙 洵

早在三十二年前，小著《民国篆刻艺术》已经面世，反应较强烈，我倍受鼓舞。原先积存整理的有关民国书法史料，重新郑重地梳理、筛选，发现诸多缺如。除向中国第二历史档案馆及各大图书馆深度挖掘外，并广泛发函给全国高校师友请求支持，也确实得到不少史料与名人手书的影印件。近从匣中翻出学者梁漱溟的尺牍，崇敬之际尤感亲切，不以书家自诩的前辈，笔下生辉必将留给后人众多启迪……

梁漱溟（1893—1988）祖籍广西桂林，生于北京。世代书香，家学渊源，又自学勤奋。他早年参加孙中山先生领导的辛亥革命。并发起组织中国民主同盟。率先创办山东乡村建设研究院，在当时特定的文化背景下，此举引起学术界、文化界的广泛重视。后又去香港与友人创设《光明报》，历任北京大学哲学系教授、《村治月刊》主编、河南村治学院教务长等职。

新中国成立后，历任第一、二、三、四届全国政协委员，第五、六届全国政协常委。此公生性鲠直，从不作阿谀奉承语。不止一次在重要会议上的发言与领导发生冲突，虽受批评，甚至批判，但自认为有礼有节处不肯妥协，坚持个人见地。西方学人称其为“中国当代文人的脊梁”。他活到九十五岁高龄，可谓无疾而

终。临终前对家人言：“我累了，要休息。”驾鹤西去，命归道山，从此长眠矣。许多学界名宿对他的评价极高。如“廷争面折，一代直声，为同情农夫而执言”（《中国哲学简史》著者冯友兰挽梁联语）。



梁漱溟手札

梁漱溟一生著述颇丰，以《东西文化及其哲学》、《中国文化要义》、《印度哲学概论》、《乡村建设理论》、《人心与人生》最为人们称道。

若从北京大学校史上考证，在该校哲学系任教或兼过课程的均属饮誉国际学术界的名流。如邓以蛰是清代著名书法篆刻家、后人誉为碑学大师的邓石如的五世孙，先后留学日本与美国，系我国书法美学的开山鼻祖之一；宗白华，哲学研究从佛学开始，后赴德国留学，著《美学散步》最著名，有“南宗北邓”之说；朱光潜留学英法，返国后在北大文学院任教时去哲学系办讲座；还有从德国留学归来的贺麟，贺是专门研究黑格尔哲学的，黑氏众多哲学论著多为贺翻译，如《小逻辑》等。

有段往事颇值得公布于世：

1919年，熊十力（1885—1968，湖北黄冈人，熊初习佛家唯识学，后由佛返儒）应南开中学校长喻传鉴的邀请到校任教。他在梁启超主编的《庸言》杂志上发表读书笔记，批评佛教谈空，“使人流荡失守”，遭到梁漱溟的反驳。此时梁在北京大学任讲师，讲授印度哲学概论和唯识学。（参见景海峰《熊十力传略》刊《中国现代社会科学家传略》第九辑。山西人民出版社1987年版）。这年暑假，熊专程从天津到北京找梁漱溟面谈，两位各抒己见，谁也没有能说服对方。梁友善地劝熊深入研究佛学，以期求得真解，并从此订交终生。次年八月，熊、梁二人同赴南京支那内学院向欧阳竟无大师求教（欧阳系“金陵刻经处”创始人杨仁山居士的高足，这个刻经处迄今还保留在南京延龄巷）。

梁漱溟因有教学任务先返北京。并着手编写《唯识述义》，写出一、二册后，有力不从心之感。他后来在《纪念熊十力先生》一文中写道“顾虑自己有无知妄谈之处”，遂向蔡元培校长建议从南京支那内学院请一人来开这门课。原打算请吕秋逸（著名书画篆刻家、美术教育家吕凤子胞弟），欧阳竟无不肯，遂改聘熊十力。

笔者于此钩稽故实，发微阐幽实想说明梁漱溟前辈的坦荡、谦逊、认真的博大胸襟。对时下学术界的众多流弊、恶习，多少有些启迪、警策作用。

## 二

就书法艺术品鉴而言，不少人喜欢用“字如其人”这四个字来形容某个书家的为人与书法的关联。有的准确到位，有的欠斟酌。就中国书法发展史对历代名家的评估、剖析是极有讲究的，断不可滥用。

此以唐代颜真卿最具代表性。宋欧阳修《集古录》对颜有：“斯人忠义出于天性，故其字画刚劲，独立不袭前迹，挺然奇伟，有似其为人。”这符合史书上的记载，唐德宗时李希烈叛乱，宰相卢杞派颜真卿去劝谕，为希烈所留，忠贞不屈，被缢杀。其品行为后世所称道。颜的《东方朔画赞碑》等，刚健清雄之气韵使人联想到他的刚直不阿的个性；颜的《祭侄文稿》内容是其追悼在安史之乱中牺牲的兄长颜杲卿和侄子季明，实是一篇忠义愤发、顿挫屈郁的盖世之作，人称“天下第二行书”。故尔对颜鲁公书法与人品称“字如其人”是准确到位的。

自唐以降，宋代的秦桧、贾似道及明代的严嵩等皆身居相位，秦桧里通外国，陷害爱国将领岳飞，贾似道是结党营私，声色犬马，还爱斗蟋蟀，虽楷行书也有佳评却因人品不为人道。明代严嵩的榜书极有功力，遒俊过人，笔者见过严的遗墨，气势也是了得的。因严欺上瞒下、排除异己实属奸佞之辈，不足以誉也。尤其是晚明的张瑞图（1570—1644），字长工，号二水。万历三十五年进士，官至建极殿大学士。清秦祖永《桐荫论画》云：“瑞图书法奇逸，钟王之外，另辟蹊径。”清梁巘《承晋斋积闻录》：“张二水书，圆处悉作方势，有折无转，与古法为一变。”于是张瑞图书名甚大，与邢

## 老舍恩师方还及其书撰的校训

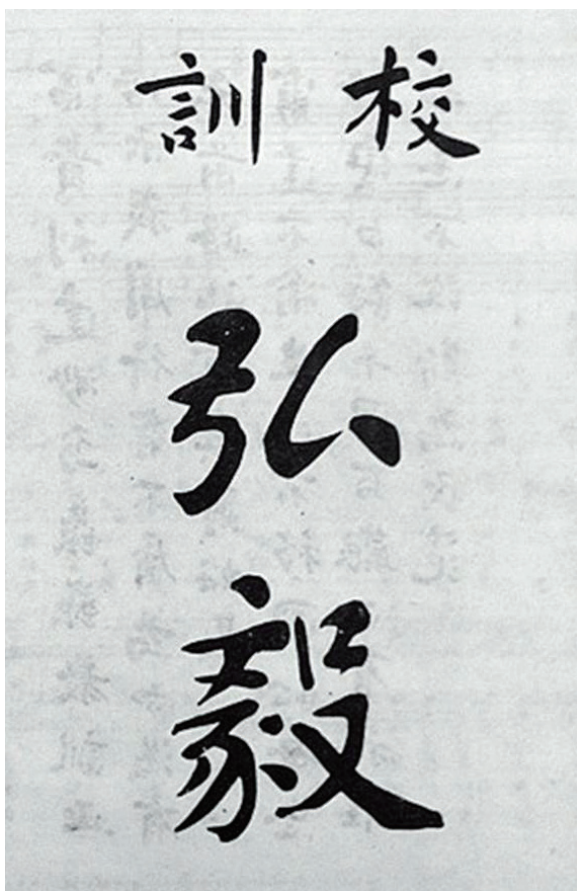
□ 郭志昌

1914年11月,继姚华之后,方还(即方唯一)接受教育部的聘请,担任北京师范及女子学校校长。北京师范学校公开招生始自1912年,这是一所民国初年北京培养小学和国民学校师资的中等学校。该校前身为京师第一师范学堂,1912年改组为北京师范学校,坐落于西城丰盛胡同。学校的学制为五年,一年预科,四年本科,相当于职业中等学校。学习内容除古文外(当时还没有白话文),还有教育心理学、动物学、植物学、博物学、军事学、英文,学校里有钢琴室,有管弦乐队,第三届毕业生实习是全班开赴日本。第一年报考者为1000多人,仅录取50人。

在1912年至1921年期间,师范是不收学费、课本费、住宿费、饭费的“四不收”学校。

1913年6月22日,老舍考取该校预科,次年入本科,1918年6月毕业。在校期间,老舍受到了良好的古典文学和各种新学科的教益,并初步展示了他的文学才华。这期间的1915年,学校曾迁至祖家街西端端王府夹道(现育幼胡同)。

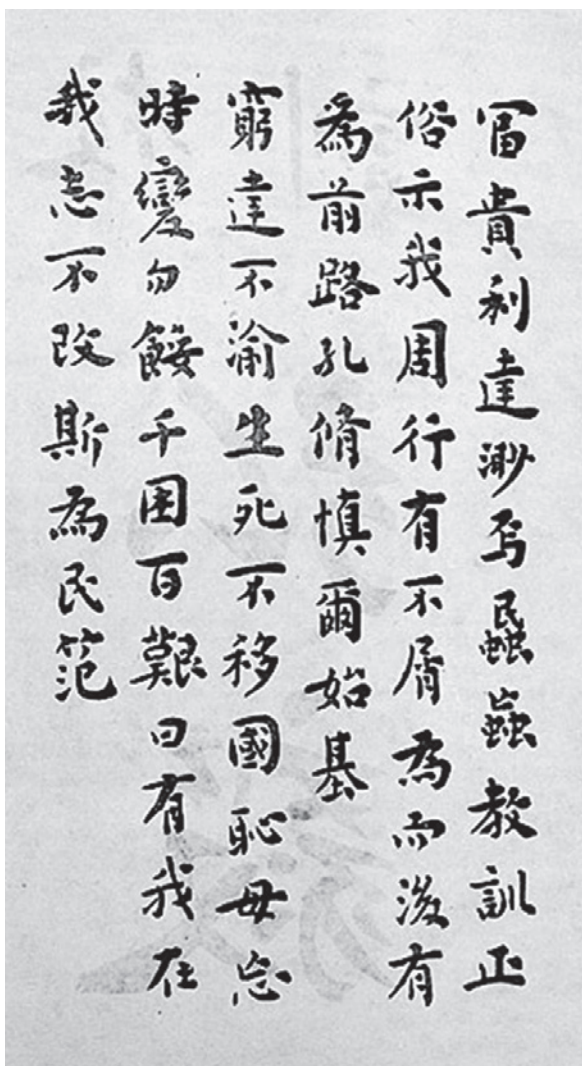
这是老舍人生中的一个重要时期,无论是知识的积累,还是思想熏陶,都对老舍的一生发生了深刻影响。也正是在这所学校里,初步奠定了老舍的古文旧诗根底。老舍曾回忆说,他的同学中,北京人是绝少的,大部分是北京周边乡间的优秀子弟,都各自说一口乡音很重的地方话。



北京师范学校校训的正面

此前,老舍小学毕业后先考入祖家街市立第三中学。半年后因经济困难退学。后来才考入这所花费少的北京师范学校。入校之后,就碰到了对他一生产生了重要影响的方还先生。方还当时有江南文坛巨匠之誉。方还国学造诣很深,尤其擅长古文、诗词、书法,在课程安排上,方还添设了国文专修科。他待老舍如子。





北京师范大学校训的背面

老舍深受其影响，并由此进一步增长了文学兴趣。

1934年，方还去世两年，老舍在他出版的《自传》中回忆方还先生：

使我念念不忘的是方唯一先生。方先生的字与文造诣都极深，我十六七岁练习古文旧诗受益于他老先生者最大。在五四运动以前，我虽然很年轻，可是我的散文是学桐城派，我的诗是学陆放翁与吴梅村。他给我一副对子。这一副对子是他临死以前给我写的，用笔运墨之妙，可以算他老人家的杰作。在抗战前，无论我在哪里住家，

我总把它悬在最显眼的地方。我还记得它的文字：“四世传经是谓通德，一门训善惟以永年。”

1984年成立的“中国老舍研究会”，搜集到了当年在此间读过书的老舍的一件遗物，这是1915年方还为该校制订和撰书的“校训”。看来是每个学生人手一份的，要求大家以此来时时提醒自己。

“校训”分为两部分，第一部分上方为由右至左横写的“校训”二字，下方为竖写的两个大字“弘毅”，写在一张纸的正面，另一部分为十六个字的格言，分六行由上往下、由右至左竖写在这张纸的背后，内容为“富贵利达，渺焉蚊虻。教训正俗，示我周行。有不屑为，而后有为。前路孔修，慎尔始基。穷达不渝，生死不移。国耻毋忘，时变勿馁。千困百艰，曰有我在。我志不改，斯为民范。”可以看做是对“弘毅”二字的解释。这段文字分为两部分书写，每三行写其一半，方便诵读。

此时距方还在家乡昆山组建“亭林学会”已经13年。4年前，在手执白旗，一声呼喊，率领众人冲入县衙和平接管昆山政权之后，他曾满怀激情地书写大幅对联“若起亭林告光复，应哀民物久凋残”张贴于县衙大门两旁，以此来告慰先贤。今天，他撰写的校训则再一次体现了他甚为仰慕的亭林先生“天下兴亡，匹夫有责”的揽重任于双肩的担当精神与责任精神。

1919年4月，教育部将该校改为北京女子高等师范学校，方还继续被委为校长。五四运动爆发以后，方还阻止学生上街游行，引起学生强烈不满，被迫辞职离校。这时他已是国内教育界的著名人士。

手中保存有“校训”的校友们风流云散。方还专门写给老舍的那幅字也没了下落，可能被毁于抗战期间。

（作者单位：昆山市顾炎武研究会）