

昆仑堂

K U N L U N T A N G



周闲 墨菊扇面 纸本设色
19×55cm 昆仑堂美术馆藏



王学浩其人其画
胡澍与赵之谦的篆书
潘天寿人物画考析
赵林先生治印手稿小记
关于两则古笔文献的理解
花事与考证

昆仑堂美术馆

地址：江苏省昆山市前进中路109号 邮编：215301
电子邮箱：ksklt@ksklt.com 电话：0512-57366892
网址：www.ksklt.com 传真：0512-57366893



王学浩 山水四条屏（之一） 纸本设色 136×34cm 昆仑堂美术馆藏



王学浩 山水四条屏（之二） 纸本设色 136×34cm 昆仑堂美术馆藏

昆仑堂

二〇一八年
第二期
(总第五十一期)
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

姜玉珍 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

王学浩其人其画..... 俞建良 2

人物研究

王学浩诗风及其题画诗(上)..... 俞建良 7

胡澍与赵之谦之间的篆书影响..... 邬志远 18

书画研究

偶作人物 亦多别致

——潘天寿人物画考析..... 王 犁 23

赵林先生治印手稿小记..... 盛静斋 36

《云林石谱》与《四库提要》..... 孙 田 38

关于两则古笔文献的理解..... 王学雷 44

艺苑拾零

花事与考证..... 卜一克 46

关于吴其贞的鉴定方法..... 秦 衣 48

王学浩其人其画

□ 俞建良

在王学浩去世那一年（1832）的冬至前一日，书画家殷树柏观其诗画曾题：“近时山水得盛名者，浙江则奚铁翁，江南则王椒畦先生。同工异曲，各成一家。”这里的奚铁翁即奚冈（1746—1803），清代书画篆刻家，字铁生，寓杭州西湖。说明奚、王二人当时在书画界响影很大。

陈文述在王学浩66岁时题《青崖放鹿图》：

余一生落拓，爱游名山，徒以羁臣之身浮沉人海，恒郁郁不自得，今春秋已逾四十有九矣。既乞广陵张子贞镌“太白一生爱入名山游”小印，摩挲寄意，又以太白“且放白鹿青崖间”二语乞七芑、椒畦诸君合笔作行看子。写真及白鹿童子者，七芑；写青崖者，椒畦也。图成，即以“青崖放鹿”题之：且放白鹿青崖间，须行即骑访名山。我读太白梦游句，仰天大笑开心颜。海内名山几千百，五岳生平只登一。天门风急吹我衣，手弄白云秋瑟瑟。昔年远陟风云岭，一碧滦河写秋影。西风横笛作边声，关山月上孤松顶。一从试吏江南来，鬻桐久已嗟凡材。清流废关笳语断，栖霞古寺钟声哀。江南好山态平远，画本清苍开北苑。十年羁宦吴王城，何处中流望云巘。我家西湖山水佳，翠屏明镜相徘徊。龙湫石梁梦飞越，径欲策杖寻芒鞋。

只惜年来病腰脚，空忆春山采灵药。此事何如宗少文，卧游四壁图云壑。放猿放鹤古有人，烟霞结契辞风尘。洞口绿萝挂飞瀑，桃花开遍仙源春。鹿兮尔且居林野，他年我是寻山者。挥手金门揖紫霞，寻君先向青崖下。^[1]

跋中“写真及白鹿童子者，七芑；写青崖者，椒畦也。”其中“七芑”者为改琦（1773—1828），字伯韞，号七芑、玉壶外史等。松江人，宗法华嵒，喜用兰叶描，仕女衣纹细秀，树石背景简逸，造型纤细，敷色清雅，创立了仕女画新的体格，时人称为“改派”。陈文述此诗中“江南好山态平远，画本清苍开北苑”意指王学浩师法董源，对其评价很高。

上述二例，充分说明了王学浩与改琦、奚冈在当时深受同道与藏家的追捧。

纵观王学浩山水画，推崇宋、元两代画家，特别是巨然、黄公望、王蒙，表现出作者“胸中逸气”，不求形似，但求通过用笔和用墨的变化来达到“神似”，表现出清寂幽淡而又烂漫天真、简洁高逸的笔墨趣味；亦如董其昌《画眼》云：“荒率苍古，元人妙境，云林尤擅胜场。”而“荒率苍古”，正是画家王学浩晚年孜孜以求的境界。

王学浩晚年应邀作手卷很多，昆仑堂美术馆就藏有二卷，且卷卷精品。《山居读书图》（图



图一 王学浩 山居读书图（局部） 昆仑堂美术馆藏

一), 绢本设色。其款识云:“山居只与读书宜, 白日青春去未迟。花放水流云出岫, 眼前都是会心时。玉溪一兄属画于山南老屋之易画轩并题, 学圃老人浩。”王学浩此诗, 还是深受唐代诗人杜甫的影响, 杜甫的古诗作品有“白日放歌须纵酒, 青春作伴好还乡”, 而“白日青春去未迟”, 喻意读书者青春永驻。是图绘房屋在高树下, 一人正伏案读书。以简笔勾勒山峰, 淡墨辅之, 突出梧桐粗壮挺拔、芭蕉郁郁葱葱, 蓬勃生长, 反映了春夏之时, 万物焕发神采。引首“山居读书图。道光辛巳(1821)春仲题应玉溪一兄先生之属, 萧山王宗炎。”考王宗炎(1755-1826), 清代藏书家、文学家。字以除, 号晚闻居士, 浙江萧山人。乾隆四十五年(1780)进士, 官至知县。学问淹博, 淡于仕途。毕生从事教育, 主讲杭州紫阳书院, 有“东南硕师”之誉。工于古文词, 著有《晚闻居士遗集》。

后有跋多篇, 且均有诗并记之。其中, 贾桢云:“奇书秘籍探琅嬛, 博物昔推张茂先。千馀载后孰嗣响, 搜奇更有白石仙。清远山水吴兴最, 名胜道场并金盖。柳恽遗宅何楷堂, 读

书当日群贤会。灵秀毓公迈前英, 万言倚马千人惊。名高望重卑自牧, 折节到处迎公卿。桢也服膺景仰切, 析疑辨惑久心折。(丙戌初释褐时, 遇公于仪征相国太夫子邸寓, 闻公辩论古文尚书与今文异同之处, 及考订觜星半度, 俱极详明精细, 具征学有根抵, 早深敬佩。)弱弟秋闱邀尺量, 栽植门墙玉笋列。(己亥恩科, 弟柱出公门下。)暗中摸索感公恩, 心香同艺奉程门。问津沧海愧蠡测, 莫溯源头活水根。惟公学海探源熟, 未见之书无不读。经济学问贯三才, 不作雄飞反雌伏。得毋高人爱山居, 待聘南阳卧草庐。名山名士同千古, 抱道自高混樵渔。念公心罗廿八宿,(公精天文并数学。)纬武经文由天授。苍生望公如望云, 愿展鹰扬荡群寇。恭题玉溪老夫子大人山居读书图, 即求海政。贾桢。”

贾桢(1798-1874), 名忠桢, 字筠堂, 号艺林。山东黄县人, 道光六年榜眼, 入值上书房, 为上书房总师傅, 是恭亲王奕訢的授读师傅。后历任侍讲学士、内阁大学士、工部、户部、吏部侍郎。先后晋武英殿大学士、体仁阁大学

士，管理兵部。后又任多年的礼部尚书，先后主持乡试七次，礼部试四次。

跋二：“四大积征尘，浩落成今古。古人去不回，宇宙谁为主。安得素心人，十笏疏兰圃。歌声出金石，秋风满环堵。天目钟秀灵，岩谷清且妩。亭亭玉溪翁，才名播尺五。发墨师康成，烹鲜试东鲁。星轺式岱宗，快语领挥麈。古意酣琅嬛，逸思吟天姥。坐拥碧纱厨，差胜鸣琴谱。重游历下亭，楚泽亲芳杜，搜图思考槃。松桧罗庭户，可人杳不来。红叶飞如雨，兀兀一编青。中天日方午。玉溪大兄大人属题山居读书图，即希雅正。仙舟福济。”

福济（？-1875），字元修，必禄氏，满洲镶白旗人。道光十三年（1833）进士，选庶吉士，授编修。擢侍讲，四迁少詹事，历任兵部侍郎、总管内务府大臣、南河河道总督、云贵总督、乌里雅苏台将军等职。

跋三：“我闻吴郡山水佳，苕溪霅溪堪洄溯。中有何公读书堂，后贤孰与蹑趋步。玉溪先生擅大名，星宿罗胸才天赋。落落不与尘世缘，萧萧独染烟霞痼。窗开四面云影低，结庐林麓容小住。春来细雨点苍苔，秋老夕阳绚红树。山光四时看不足，况复古人日对晤。我亦无心出岫云，读书已把十年悞。披图缱绻归去

吟，四明山色青无数。玉溪大兄先生属题山居读书图，即请哂政。小峰张鼎辅拜稿。”

张鼎辅，浙江宁波人。1852年壬子恩科殿试二甲进士。1863至1868年任武定府知府。

跋四：“翔鸟媚岚光，斜阳画远树。境寂万虑空，抱膝生颖悟。异人读异书，十年不知暮。高哉玉溪翁，此乐真天付。我亦读书人，廿年事笔墨。宦游东邦东，尘累如束缚。倦飞何时还，遂初空有约。披卷怀清风，羨煞云间鹤。高卧北窗下，长歌思采薇。空山一夜雨，凉意透庭帷。渺渺西风起，悠悠白云飞。呼童扫红叶，明月到柴扉。筑室林壑中，悄悄蓬门寂。斜岭绿垂檐，飞泉红挂壁。缅彼幽人居，清景一何适。倚树发长吟。旷怀寄泉石。玉溪大兄先生属题山居读书图即请教政。子俊来秀初稿。”

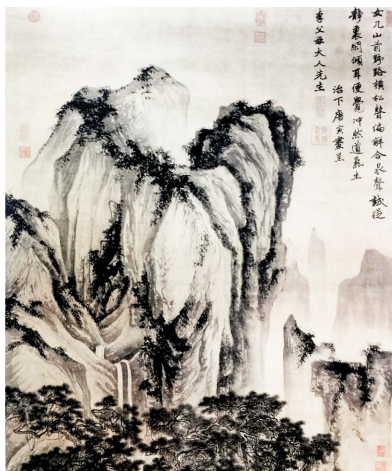
来秀，生卒年不详。字乐三，姓聂格里氏，满洲镶蓝旗人。由翻译生考取笔帖式，历官刑部。光绪三十三年（1907）出知汀州府。

“诗文书画”，乃中华传统文化之根，也是在人类走向文明发展的过程中是同步、同期产生的。从传世的作品来看，似乎书画早于诗文。在中国文学史上，《诗经》是传世最早的诗歌总集，距今三千年左右。每首诗如多幅绘画长景，每一句有多种思想呈现。诗发展至唐

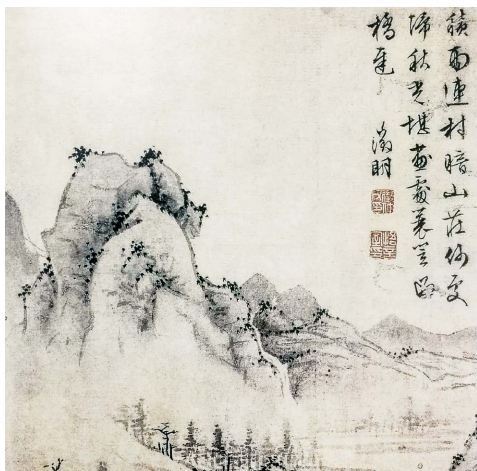


图二 李增厚 梦游天姥唱和卷（局部）

代，达到了鼎盛期。之后便出现宋词、元曲和明清小说，可谓代代传承。而诗歌口传当与书画同步。书画中的书法艺术，其顶峰期当是东晋时期；而绘画则在唐以后，宋元时期达到高峰。所谓的“画中有诗”“诗中有画”，在画家的作品中能得到充分体现。



图三 唐寅 山路松声图(局部)



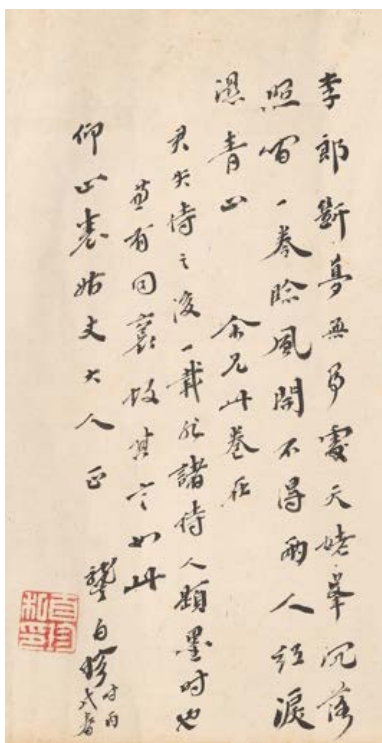
图四 文徵明 积雨连村图(局部)

书画收藏家对于手卷要求更高，跋语者往往足时代名流，而画家必须是区域中之名家，如民国时期南有张大千、北为溥心畲等等。由此亦可见，王学浩在乾嘉时代影响深远，乃名画家中之大家也。

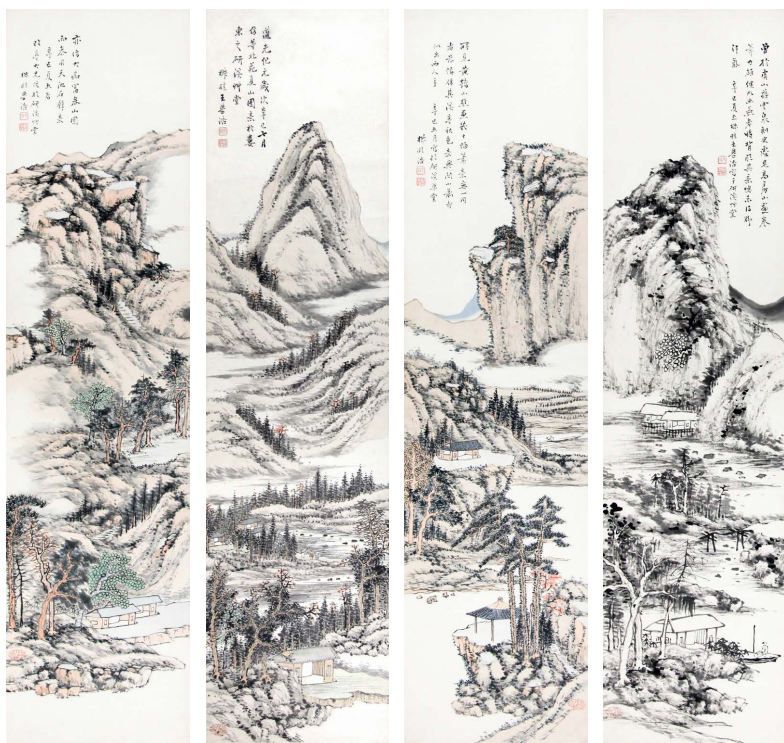
再如王学浩为乡贤李增厚所作《梦游天姥唱和卷》(图二)，款识：“梦游天姥图。戊寅二月花朝后五日，为仰山茂才贤表阮作并题。‘谪仙放笔吟天姥，游子思亲望白云。同一梦游还纪梦，昔人用意不如君’。椒畦王学浩。”此处王学浩也同《山居读书图》一样题诗一首，这就是画家才情修养的体现，也是综合实力的反映。是图大红大青，一派喜气。而群山用李成、巨然之雪景法，淡墨线勾留白，轮廓处以浓墨点苔，使画面清润秀雅。自李、巨之后，明代唐寅、文徵明也有此法。今藏中国台北故宫博物院的唐寅《山路松声图》(图三)、美国波士顿艺术博物馆藏文徵明《积雨连村图》(图四)，皆随意勾出轮廓再略施渲染，多数留空白，意境清幽。

王学浩为李增厚作《梦游天姥唱和卷》，李增厚自题长诗。其实，李增厚在丙子(1816)客京师时，因思念母亲，画过一幅《梦游天姥图》，并仿李白《梦游天姥吟留别》之韵作了一首长诗《梦游天姥图吟》，后又邀请朋友在画

后跋。王学浩诗宗杜甫，而李增厚或许因姓李，故学李、仿李。李白《梦游天姥吟留别》诗，以记梦为由，抒写了对光明、自由的渴求。诗人运用丰富奇特的想象和大胆夸张的手法，组成一幅亦幻亦真的梦游图。看此画名称，往往会与李白《梦游天姥吟留别》联系起来，实际上，此画并非李白诗意，而是“姥”与“母”同音，李增厚借以抒发思念母亲之情也。李不仅自己画了《梦游天姥图》，还手持其所作长诗《梦游天姥图吟》遍访诗坛、画坛名家。两年后(1818)，作为乡贤的王学浩为李增厚画《梦游天姥图》。画后有李氏自题长诗，还有龚自珍、状元石韞玉、袁枚女弟子归懋仪、潘世璜、徐渭仁、蔡之定、朱紫贵、董国琛、杨文荪、车仲雅、陈彬华、洪其绅、刘瓛之、韩维镛、金德恩、陈赫、张金镛、孙兆淮、朱榆、明澈、彭希郑、孙原湘、德宣、蒯嘉珍、车伯雅、葛庆曾、朱甘澍、陈朗、刘枢、高锡蕃、王德宜、瞿应绍、冯登府、吴颐、尤兴诗、沈亮、徐云路、吴映奎、胡光辅、钱天树、李以峙、孙蒙、夏世堂、李存厚、蔡寿昌、唐云等四十七家题跋。篇幅所限，这里便不全录，只选最珍贵的龚自珍题诗及其背景附上。道光五年(1825)龚自珍定居昆山，李增厚拿出客京师时自己所画《梦游天姥图》给龚自珍看，并详述了此图诞生之



图五 龚自珍诗 局部



图六 王学浩 仿古山水 四屏条

缘由，其时恰是李增厚之母辞世一年、龚自珍为母服丧刚结束，两位孝子心境相同，均为失去慈母而悲伤。龚自珍在《梦游天姥图》后题写了此景、此情，这首诗也成为龚自珍一生众多诗篇中重要的一篇。两年后，龚自珍在1827年编订自选诗集《破戒草》时，又为此诗添加了较长的一段序言，详细讲述了李增厚《梦游天姥图》的来历和自己为其作此诗时的背景。龚自珍此诗以墨迹（图五）形式传世甚少，极为珍贵，因而被多种龚自珍文集、诗集所收录。其诗云：

李郎断梦无寻处，天姥峰沉落照间。

一卷临风开不得，两人红泪湿青山。

余见此卷在君失恃之后一载，非诸诗人题墨时也，兼有同袍，故其言如此。仰山表姑丈大人正，龚自珍，时丙戌（1826）春。

再观王学浩《仿古山水》四屏条（图六），纸本设色。一为仿大痴《富春山图》，而参用天池石壁意；其二仿董北苑《夏山图》意；三是

仿黄鹤山樵《溪亭秋色》意；四是背临《高房山山水》。纵观此四屏条，分别“仿”黄公望、董源、王蒙、高克恭“四家”。其峰峦浑厚、流润，层层烘染、叠加，层峦叠嶂，杂树林立，草木华滋；着色清淡、高雅，笔痕清晰可见，刚挺有力。笔调统一，已非“四家”，而是王学浩自己的画风。如其款识所题“曾于虞山蒋云泉刺史处，见高房山画卷。笔力雄健，如出燕老将，背临其意，愧未得脚汗气。”此外，画中还增添了人物行走于茅屋与山水间，景中有情，亦是妙处。或许是王学浩在“娄东画派”故里之溪研草堂为改亭所作之缘由吧，作画更为精致，有“骨”有“肉”又有“气”，清逸秀拔，堪称精绝。

（作者为昆仑堂美术馆馆长）

注释：

[1] 陈文述：《颐道堂诗选》卷十七，《续修四库全书 1505·集部·别集类》，上海古籍出版社，2002年，第121-122页。

王学浩诗风及其题画诗（上）

□ 俞建良

王学浩所生活的昆山，历代诗人、书画名家辈出，如晋代陆机、陆云兄弟，时人称之为“少有奇才，文章冠世”。陆云乃西晋官员、文学家，被誉为“太康之英”；陆机能诗文，又善书法，其《平复帖》是传世最早的文人墨迹，今藏北京故宫博物院。考其流传下来的诗逾百首，大多为乐府诗和拟古诗。昆山自晋咸和年至宋、元，能诗文、善书画者绵延不断。王珣、王珣、毛松、范成大、朱德润、曹知白等均有诗文传世。元代倪云林曾作诗赞朱德润云：“朱君诗画今称绝，片纸断缣人宝藏。”曾与倪云林合作《古木竹石图》的昆山画家顾安，亦有诗传世，其《寄良辅徵君诗二首》云：“结屋依山远市尘，小斋幽閤只容身。诸孙近得佣书米，世上元无饿死人。”“特访山翁过竹西，翠萝红叶映茅茨。杖藜扶醉斜阳外，身在画图元不知。”

元末，昆山王履不仅是位名医、御医，亦能诗、善画山水，其《华山图册》彪炳中国美术史册。《华山图册》是王履因采药而游历华山时所创作。其中华山图记诗就留下111首。兹录三首：《瀑布》：“白练银河与白龙，竞搜幽语斗新工。我心要斗无搜处，移入玲珑窈眇中。”《青柯平》：“不识青柯义，崎崿独此平。山当攀锁处，微觉有松声。古殿云来往，游人鸟送迎。神祇香火断，连我困肠鸣。”《登苍龙岭》：“岭下望岭上，夭矫蜿蜒飞。背无一切阔，旁有万丈垂。

循背匍匐行，视敢纵横施。惊魂及坠魂，往往随风吹。午日晒石热，手腹过蒸炊。大喘不可当，况乃言语为。心急足自缚，偷眼群峰低。烟烘浪掩掩，日走金离离。松头密如麻，明灭无断期。谁知万险中，得此稀世奇。真勇是书愈，乃作儿女啼。”

晚明的董其昌，在诗、书、画等方面均卓有建树，是一位全才，对晚明至清代的美术史影响深远。清初吴伟业所作《画中九友歌》中，赞董其昌、杨文骢、程嘉燧、张学曾、卞文瑜、邵弥、李流芳、王时敏、王鉴九位画家为“画中九友”。董其昌在山水画领域提出的南北宗派论，崇南抑北，以南宗清幽淡远之风为画家正脉，当时画家李流芳、程嘉燧、杨文骢等均受其影响。清初王时敏、王鉴等也传其脉络。昆山龚贤与杨文骢关系甚密，为“金陵八家”之首，师从董其昌，但在绘画风格上又与董其昌有异。不过在诗文上，仍深受其影响。龚贤在69岁时，因诗名而得到文学家孔尚任的邀请，参加扬州的“春江社”诗会，诗人相聚，感慨良多。龚贤曾在《生日作》诗中写道：“馀生皆酒力，不幸以诗名。”其实，在诗书画中，诗为最高境界，古代的大书画家多数是诗人。此次“春江社”诗会，被邀请参加者达数十人，皆为诗坛、画坛名流。昆仑堂美术馆藏有龚贤的《溪山隐居图》，其题诗云：“焚香静坐林中屋，竹

树无风也自凉。大笑陶潜未超脱，胸襟犹且看羲皇。”

至清代，山水画家王学浩诗名响乾、嘉、道三朝，惜被画名所盖，据考有多种记载。其中，《昆新两县续修合志》提到：“诗则如诗录自序，非深于诗者不能道只字，乃皆为画名所掩。嘉定令吴桓集杜句书联赠云：‘白也诗无敌，褚公书绝伦。’”^[1]此二语，评王学浩诗与书均擅长；清嘉庆时举人陈文述，诗学吴梅村、钱牧斋，评王学浩“善书、善诗、精医理”；秦祖永《桐阴论画》将王学浩作品定为神品，并称：“画法倪黄，魄力极大，近今吴松，当为第一。诗文及画法均能人……”^[2]；后人柴小梵记有：“诗则有《易画轩诗录》若干卷，又有《毛诗说》二卷及《灯窗杂记》若干帙，识所见闻瑰异之事。今《诗录》不甚流传，《杂记》亦未一见。先生能诗善画之名，遂长为画所掩矣。”^[3]；近人徐澄：“工诗擅书”^[4]。

王学浩诗宗“杜诗韩笔”，留下了大量的诗作，其中有题画诗、交友诗、考据诗、忆乡诗、记事诗，及杂诗等等。汇编有《学圃诗钞》、《易画轩诗录》二册。

一、王学浩诗歌创作背景

（1）王学浩生活经历

王学浩少时拜进士陈嘉炎为师，在儒家传统氛围中长大成人，接受的是儒家教育。王学浩成长于乾隆后期，读书之目的是修身、齐家、治国、平天下。而达到这一目的，只有科举考试这一条路，考生员，考举人，考进士，只有通过科举考试出来的士人才叫正途出身，才会被社会尊重。古时《论语》就有句：“仕而优则学，学而优则仕。”而清代士人的人生理想是济世，要实现济世的理想，入仕是首选途径。

科举制度自隋唐至清代、特别是康熙后，已历一千二百余年。清初吾昆山顾公亭林先生

即为千军万马挤独木桥式的科举深表担忧。至清中期，士人的入仕之途变得十分狭窄，三年一乡试，五年一会试，士人的大好年华，消磨在赶考的路上和等待中。实际上，即使中式也并非马上能够入仕。国家的官职位数有限，许多职位又为满人世袭，另外还有各种捐纳、恩荫之例，拥堵之弊，使得士人一切空欢喜。此乃悲叹之极。

乾嘉时期，大规模的水利工程和对各种自然灾害的应对，一方面显示了清王朝国力的强盛，同时也耗尽了国家的财力。乾隆中后期，富庶的江南已经有大批人无地可耕，开始背井离乡，谋求活路。到嘉庆时期，国家财政已见捉襟见肘之势，特别是人口的急剧膨胀，抵消了经济的增长。普通士子的生活境况，与百姓没有太大差别，虽然有时可获减一些赋税，但土地的贫瘠，耕作技术的缺乏，加上没有其他谋生手段，许多士人抛弃土地，为最基本生活而奔波。因此，许多士子为了生计，游荡于幕府之间，无声叹息，并与诗人凄厉的呐喊一起交织成盛世的哀音。

同样，王学浩成长的道路也不是一帆风顺，22岁时中秀才，乾隆五十一年（1786）33岁中举人后，屡试不第，遂“绝意进取，以笔墨自娱”。从文化心态上讲，王学浩与当时的学者文士并无多大差异。王学浩青少年时穷愁困苦、辗转应试，壮年中举人，仍为衣食奔走，生活浮游不定，才华难以施展，形成其感伤情怀，但仍以儒家入世情怀为主，杂取释道思想，所以他的身上既有儒家的正气，亦有道家的逸气。其《漫题》诗云：

少年科第似登仙，我亦曾歌鸣鹿篇。

有径岂能达大道，无梯可以上青天。

新羁蹀躞拳毛马，敝笱逍遥缩项鳊。

樗栎自知非庙具，荒江长以不材全。

王学浩于嘉庆年间结束燕、秦、楚、粤等地的漫游后，客居吴门寒碧山庄整十三年，其

活动的范围基本在江、浙一带。后又十年,在苏州与昆山周边交游,吟诗作画。至古稀后归隐昆山之山南老屋。

王学浩客居寒碧山庄十多年期间,结识了陈文述、阮元、陈鸿寿、屠倬、张廷济等名士。文酒唱和,书画酬答,兴至挥洒,所作颇多。其中为阮元所作的《括苍桃隘图》等,前后有五幅之多。其晚年,或与蒋宝龄、潘曾莹、潘道根诸时贤招饮酬唱,或为颜炳、郎际昌、俞岳等门人传道授业,修县志、设义学、开门诊、建孝祠,束身自好,以嘉言善行表率乡里。晚年王学浩《同徐香严、郑若庵晚步马鞍山》诗云:

山势西来一鸟翔,嵯峨东俯海天长。
笔峰独秀凌霄汉,神谷中开接混茫。
谁识遗民余墓碣,空闻丞相尚祠堂。
探幽访古须吾辈,欲迹钟声到上方。

道光十二年(1832)元旦,王学浩冥冥之中感觉自己快要走到生命的终点,遂作《壬辰元旦口占》二绝,来抒发其人生体悟。诗云:

其一

老年筋骨日衰疲,拜跪何能效客为。
可惜新年好行乐,随身只有大炉宜。

其二

偶然闲步到园林,门外犹然听足音。
试看梅花开也未,数枝漠漠向春阴。
是年二月十七日,王学浩卒,寿七十九。

(2) 王学浩所处诗歌时代

清初之诗,从纠补明诗偏弊,转向对唐宋诗歌传统承继和融会。清初的诗歌观念和审美取向的变化,以潜移默化的方式影响着清代诗歌。同时,清政府文化政策对于文化生态的影响,是通过软硬两手的威劫,对乾嘉时期的文学观念、诗学思想产生了直接的功效,进而影响了士人的创作心态。

清代是古代传统文化“集大成”的时代,在清王朝近三百年的历史,上,乾嘉时期是一个

空前繁荣昌盛的时期,同时,又是一个由盛转衰的时期。在诗歌理论的总结方面,清代出现的“神韵说”“性灵说”“格调说”和“肌理说”,在诗坛上占有重要地位。从诗歌的纵向发展流变来看,这些诗歌流派,都期望在前人成就的基石上,有所构建,并各自标榜自己的文学理论,以领导诗坛潮流,开风气之先。

从横向参照的层面看,每一种学说都有其明确的理论基石。王渔洋的“神韵说”是对盛唐王、孟诗歌创作精华意旨的一种理论提炼和意境韵味上的倡导;沈德潜“格调说”是儒家诗教在清代的复帜,强调的诗歌形式规范,从某种意义上说是儒家“温柔敦厚”正统思想在文学领域中的自我约束;翁方纲倡言“肌理说”,重视儒家“义理”的一面,主张作诗应以学问为根基,有宋人以文字为诗、以才学为诗的馀韵;袁枚的“性灵说”则与晚明李贽“童心说”、公安派主张遥相呼应,在抒写性灵时强化人性人欲,有明显的反道学、反礼教、要求个性解放,表达自由天性的倾向。

王学浩的诗歌,在吸取袁枚等性灵说精髓的同时,又转益多师,吸取王渔洋神韵说、沈德潜格调说,以及翁方纲肌理说的合理成分。王学浩诗重质实,清秀处得力于中晚唐,曲折处得力于杨万里,又不废唐诗,用心提炼,取境取径,炼字炼句,力求清新,模山范水,抒写其生活之情趣。

(3) 王学浩与诗人交游记事

王学浩一生读书、参加科举,入幕府,阅历丰富,兼具多种社会角色。历经乾隆、嘉庆、道光三朝,活跃于当时的艺坛。王学浩邃于经,健于文,富于诗词,所过名山大川,皆足开拓胸心,增长识力,对其思想、性格、审美都产生了深刻的影响,进而对其诗歌、绘画创作,大有益处。

交游影响眼界,眼界决定人生视野,而视

野影响人生的格局。其《山塘归棹载盆每数种薄莫雪飞对酒有感》有云：

经年难得是回家，偶尔寻幽兴转赊。
十里野塘回小艇，满篷飞雪载梅花。
知交落落停尊酒，岁事匆匆感鬓华。
最是不堪回首处，燕南粤北几天涯。

乾隆五十五年（1790）前后，王学浩放弃了科举中进士的努力，入兵部侍郎周兴岱幕，随兴岱视学广东，随任先后至鄂、湘、粤等地，过洞庭，登匡庐之颠，探岷山、黄鹤之胜，远涉江河湖山，深入僻野之壤，游踪之广，使其眼界开阔，诗作也呈现出丰富多彩的特色。

在广东期间，曾作五言古风《惠州东坡亭》：

东坡未归朝，孤亭此卜筑。
时披鹤氅衣，拈取南华读。
和陶得佳句，吃饭饱新谷。
蘧蘧蝴蝶梦，得失付蕉鹿。
窗外罗浮青，一鬟净如沐。
井水碧泠泠，搗鼎煮秋菊。
俯视千载后，来者真碌碌。
我读东坡诗，我坐东坡亭。
斯人不可见，山色犹青青。
白云海上来，裴回户与庭。
落日媚长川，孤帆去冥冥。
公昔巢阿阁，飞来碧山陉。
我生无住着，辗转犹飘萍。
偶然共踪迹，岂日非仙灵。
登高一长啸，意气凌沧溟。

在交游中，王学浩有记游诗《兰阳口渡黄河》：

驱车兰阳口，莽莽平沙白。
旧河今更徙，蝉蜕遗其魄。
踌躇更南行，黄流势如划。
但闻汤沸扬，未见马奔蹇。
冬泽腹虽瘦，秋防堤更积。
工费万黄金，禋祀几君璧。
圣人宵旰劳，大吏胼胝瘠。

今年决南河，萧沛为巨泽。
屋舍既漂流，禾稼亦荡涤。
嗷嗷哀此民，至今失衽席。
我生荷皇仁，安车恣轻策。
日出风不高，对岸一帆掷。
波澜既已安，南北谁云隔。
驱车复驱车，我行任所适。

又《安亭镇震川书院》诗云：

我爱古人能自立，古人事亦任人为。
青青冑子皆才选，秩秩书堂是学基。
立志须凭著脚稳，用功莫堕到家迟。
瓣香一炷先型在，安用多师溷我师。
《人游兰亭次韵》：
已往风流现在身，兰亭同襍九年春。
山川胜迹凭觞咏，裙屐追陪几主宾。
林外群来题竹友，池边重忆换鹅人。
山阴内史能供具，不负良游是此辰。

这些诗作，记录了王学浩的行迹。其后遍历京师、湖南、陕西、山东，并主讲兖州书院。这段不同寻常的经历，也实现了其“足迹半天下”的夙愿。

王学浩与乾嘉诗坛关系密切，主要表现在无论在朝、还是在野诗人，均与其有深入的交往。张问陶是乾嘉时期著名的诗人和诗论家，其诗歌理论和诗歌创作，在当时有较大的影响。王学浩与张问陶交游，受张问陶、袁枚、赵翼诗歌理论影响，汲取了传统诗学理论的有益养分，又吸收了袁、赵性灵说的精髓。

乾隆五十一年（1786）王学浩与阮元同中举人。王学浩与阮元的诗画交往，在《小沧浪笔谈》中可知，王曾经为阮元的《山左学署八咏》作画。石韞玉与王学浩交往四十六年。乾隆五十四年（1789）王学浩入广东学使幕府，并与张问陶有交往，题诗、唱和、作画。嘉庆四年己未（1799），张问陶为王学浩的儿女亲家张吉安画题诗《赠蒔塘明府》：“偶摹画稿衿高格，重检诗囊见苦心。”嘉庆二十一年（1816），

十月十四日，张云集邀黄丕烈及石琢堂、王学浩、朱少仙、张葑塘，夜集听潮吟馆餐菊，分韵赋诗。

王学浩的交游多以题诗和绘画展开，在众多诗作里，题画诗占的比重很大，也写得很精彩。而王学浩与张问陶、阮元、石愠玉等人的交游，对其诗词思想境界的提高，内容的开拓，无疑都是极为重要的。

张问陶（1764—1814），字仲冶，一字柳门，又字乐祖，号船山。别号很多，有蜀山老猿、老船、豸冠仙史、宝莲亭主、群仙之不欲昇天者、药庵退守等，多见于书画印章。祖籍四川遂宁。乾隆二十九年（1764）五月生于山东馆陶县。乾隆五十五年（1790）进士，累官御史、吏部郎中，后出为山东莱州府知府。晚年因喜爱吴中山水，于是引疾辞官，侨寓苏州虎丘，嘉庆十九年（1814）三月病逝于苏州。诗书画兼能，据蒋宝龄《墨林今话》称：“船山才情横轶，世但称其诗而不知书画俱胜。书法放野，近米海岳。山水花鸟人物杂品悉随笔为之，风致萧远。椒畦孝廉（王学浩）谓其脱尽凡骨，虽画名家弗及也。”关于张问陶的书法，《清史列传》本传称：“乾隆五十五年进士，改翰林院庶吉士，散馆授检讨。诏选翰詹三十人，各书扇五柄，又选十二人分书养心殿屏，问陶皆与焉。”据陆昱华先生《张问陶的诗书画》：“张问陶一直都和当时的一些名画家如王学浩、罗聘等交往甚密，这应该也是他的画能取得很高成就的一个主要原因。更重要的是他作画如作诗，把诗与画的精神融合在一起，而中国古代本来就是诗画同源，因此张问陶可谓深得其中真谛”。“作为性灵派诗人的张问陶，他的画和他的画学思想中所表现出的以神韵为上的精神，正好符合了南宗的品评标准。”诚如钱锺书先生在《中国诗与中国画》中说：“总结起来，在中国文艺批评的传统里，相当于南宗画风的诗不是诗中的高品或正宗，而相当于神韵派诗风的

画却是画中高品或正宗。”

王学浩与张问陶交往久，交情亦深。王学浩归昆山，张问陶作《送王椒畦归昆山》诗云：

樱桃花散且勾留，潦倒城南访旧游。
交久竟无诗可赠，人高渐觉画难求。
看山此去寻梅福，具草何时荐马周。
莫指垂杨弹别泪，中年身世不胜愁。^[5]

王学浩作《天台观瀑布图》，张问陶又题诗云：

尘劳空逐逐，画里看天台。
我欲凌云去，君曾曳杖来。
瀑飞明月动，人语乱山开。
掷地听金石，丹青有赋才。^[6]

在王学浩的诗集中，与张问陶的唱和诗也多有精彩之作，比如《得莱州张船山太守书》云：

一雁南飞又北回，尺书迢递自蓬莱。
情长翻觉无多语，只说明年访戴来。

又《简张船山》云：

一夜龙光动斗墟，谪仙今特下南徐。
莼羹久入季鹰梦，蒿径新开仲蔚庐。
载酒客来常问字，看花人过竞求书。
门前繫得钓船在，五马朱轮定不如。

《和张船山见赠韵》：

暂住吴门作万侯，人人争欲识莱州。
酒杯宽向莺湖落，诗卷高从虎阜留。
一代才名雄出蜀，廿年官况冷如秋。
江东最是鲈鱼好，怎得对筒付远邮。

《题船山画次原韵》：

不见船山已八年。依依山景酒园边。
披图今日重相见。酒意诗情尚俨然。

《过张船山旧寓有感》：

天地本传舍，寓形无几时。
畴能戴蜗庐，去住随所之。
昔时善居室，今日佗人嬉。
门巷既改旧，来往或滋疑。
偶闻卖花过，时见停舟维。

露衬犹寄宿，亲戚遽分离。
情随事即远，交与年俱衰。
生存有零落，高明多澹夷。
斯理难达观，辗转使人悲。
去去复勿顾，逝波东日池。

张问陶的诗书画，体现在精神、人格上，诚实而认真，这在王学浩的诗中亦可得到印证。东晋王徽之即兴拜访戴逵，传颂至今，故发出了“情长翻觉无多语，只说明年访戴来”的感叹；王学浩则发出了“门前系得钓船在，五马朱轮定不如”“江东最是鲈鱼好，怎得对筒付远邮”“披图今日重相见，酒意诗情尚俨然”“斯理难达观，辗转使人悲”等感叹，足见两人交往之深厚，同时又相互尊重，这也是传统文人交往的写照。

交游不仅是友情的喧息，又是诗人间情感的提升。清代诗人屠倬与王学浩交往时亦留下佳作，如《重九日蕉园方伯招同张船山、王椒畦、陈云伯及幕中诸子燕集篴白堂》：

圆菊金铃正始开，清香画戟此行杯。
诗人猛士苏和仲，酒德琴心褚彦回。
忘分已能容散髻，放怀何必重登台。
即看雨洗清秋出，城外吴山翠作堆。^[7]

周芝岩是嘉定派竹刻名家，其在竹筒或竹片上刻山水、树石、丛竹，创造出凹凸皴法的“平地花纹刻法”，制作精细，玲珑小巧中显示出技艺之不凡。王学浩又有《题周芝岩墨竹》赞曰：

篴中我有三墨竹，文吴与夏如鼎足。
各自争奇出画法，全凭笔力相追逐。
近来画竹徒纷纷，横斜满纸如束薪。
惟有练川周芝老，能为风雨传真神。
我知此老善铁笔，刻竹精微妙无匹。
又见此老画山水，运笔如锥能入纸。
特以馀事写篴筍，欲与古人遥抗行。
道山一去成千载，双鳞片羽宜收藏。

张云巢辞官后，买宅于杭州，其时适逢其

子入选翰林院，林则徐撰联祝贺。王学浩亦题《张云巢太守西窗话雨图》贺之：

吴兴十日小句留，夜雨淅淅滴不休。
赖有风流贤太守，西窗邀我话并州。
小酌迟迟夜漏沈，十年旧事供谭心。
偶然图画留踪迹，鸿爪雪泥何寻处。

王学浩与盛大士相友善，邀其赏画论诗，大士曾题椒畦所赠画册，有《祝英台近》一阙云：“远山青，深树碧，云气荡虚白。竹石坡边，突兀一亭出。正当暑雨初收，庭阴落翠，忽添得一天寒色。问平昔，除是梅鹤迂痴，同君许分席。凿险穿幽，不到谢公屐。一片水色天光，迷离莫辨，只满纸莽苍荒率。”^[8]

陈文述，字谱香，嘉庆时举人，官昭文、全椒等知县。以诗乞学浩画《壑庵招隐图》，云：

门前横碧水，屋后见青山。
筇杖梅花外，蒲团松树间。
偶邀猿共宿，闲待鹤飞还。
恐有浮云过，终朝静掩关。^[9]

二、王学浩诗歌创作的抒情性

（1）王学浩诗歌气节与人格

松在中国文化中有着不可替代的地位。《论语·子罕》说：“岁寒，然后知松柏之后凋也。”松树的坚毅和苦耐，使得其自古以来就是高人逸士的代表，被列为岁寒三友之首。松还象征坚贞不移的高风亮节。王学浩也继承了托物言志的手法，写了不少咏松、梅的诗歌，如《题松柳梅四首》第一首：

老干虬枝触手生，东鳞西爪势纵横。
袖中飞出苍龙去，攫倒悬崖石亦惊。

王学浩在诗文中以松自比，如《题松柳梅四首》之二中所写：

莫道孤根太瘦，披云拂雾几枝衡。
从来立脚能深固，历尽风涛总不惊。

又画松、画梅并题诗，咏物寄情：

槿篱土壁雨潇潇，蓑笠驱牛过野桥。

此景何人能领略，诗情可要酒杯浇。

王学浩借画《赏雨茅屋图》，歌咏隐居在山水之间的蓑笠翁，来寄托自己清高之情感。又以松梅自喻，要像松梅一样自始至终保持伟岸高洁的品质和诗人的操守。

王学浩崇尚气节，以诗礼传家。顾公亭林先生学问渊博，于国家典制、郡邑掌故、天文仪象、河漕、兵农及经史百家、音韵训诂之学，都有研究。亭林先生晚年治经重考证，开清代朴学风气，成为清初继往开来的一代宗师，被誉为清学“开山始祖”。亭林先生也是王学浩所敬仰的乡贤，遂作《顾亭林先生遗像》以表达自己的钦佩之情：

天生云鹤未教飞，万古青霄望羽衣。

伊傅胸期巨川楫，夷齐身世首阳薇。

登临到处关经济，考订何人任是非。

遗像清高容肃拜，蓀中心事尚依稀。

王学浩在其另外一首《顾亭林先生画像》赞道：

通天地人，是为大儒。

眼有庭燎，胸有洪炉。

著书立说，继典与谟。

遭时不造，瘞笔蓀芦。

东岱西华，马瘡仆痂。

死未首邱，还榱东吴。

郁郁松柏，寂寂黄垆。

我拜先生，遗像在图。

诗中满溢对前哲圣贤的敬仰和对顾亭林先生高尚人格和学术成就的高度礼赞。

（2）王学浩诗歌中的古风

王学浩重视歌行体的创作，其五言古风、七言歌行继承了古典诗歌的优良传统，浓厚的历史情思增加了诗歌的表现力。同时王学浩在诗歌创作中，也竭力把通俗浅显的叙事诗向含蓄精炼靠拢，其《寒碧庄法华牡丹歌》追求叙

事与抒情结合，巧于剪裁，高度精炼。歌云：

东皇昨夜朝天闾，紫袍金带何辉煌。

垂手分携绿玉佩，称身稳曳彤霞裳。

烧将银烛三千丈，送下金钗十二行。

藏娇不住漏消息，珠帘绣幙熏炉香。

赐名秦虢称大国，夫人之宠能专房。

千花得此成冠冕，风华绝代谁相当。

姚黄品评推第一，人闲声价重洛阳。

平泉庄废谱流落，东风狼藉无主张。

……

诗中用的起兴、联珠手法等，使之既包含诗意，又通俗易懂、流畅风趣，体现出了诗歌的含蓄和蕴藉。

王学浩擅长七言歌行体，《寒碧庄歌为刘蓉峰观察作》《为寒碧主人补画张黄门免柴图歌以系之》《寒碧庄法华牡丹歌》，皆是其中佳作。王学浩七言歌行体汲取吴伟业之“梅村体”精华，把李商隐色泽浓丽的笔法，与元白叙事诗善于铺张的特点结合起来，并以工丽的语言，多变的章法，贴切的典故，来叙写新的内容，表现新主题，诗云：

主人忽从厘峰来，袖中携得云崔嵬。

安排几案列屏障，玲珑十丈芙蓉开。

忆昔经营未脱手，匠心肯落狮林后。

一虹界破青琉璃，千鳞攒簇红琼玖。

蒔药栽花兼种竹，嫣红姹紫斗新绿。

移来万里燕脂山，占尽三春锦绣谷。

呼童携取吴刚斧，好向月中寻桂树。

孤亭昨夜到淮南，白露无声黄雪聚。

更有石室秘琅嬛，当阶朱草明琅玕。

素书启目灵威洞，新铭欲勒良常山。

淋漓醉爱义之墨，斑剥和阳数片石。

回廊十二曲阑干，晕编苍茫士花碧。

小筑之年纪嘉庆，优游无事天子圣。

往来俱是太平人，坐看山光悦鸟性。

主人邀为寒碧歌，酒酣拂袖起婆娑。

人生行乐多复多，山林钟鼎将若何？

在这首《寒碧庄歌为刘蓉峰观察作》中，诗人运用多种艺术手法，记叙、插叙、夹叙等交互为用，如历史典故与前人诗句的化用、叙事中的议论穿插等，恰到好处，透露出浓厚的艺术情思，增加了诗歌的感染力。

王学浩强调从古人诗中求性灵，在诗文中开眼界，作诗力主宗法杜甫。又如《自题山水册》：

齿豁头童一腐儒，问渠世事半模糊。
黑甜到枕无官梦，楮白堆床有画逋。
老伴尚资齏白在，故交唯觉酒杯孤。
待他九九寒消尽，又见春田放牧图。
常恨家无避债台，蓬门今始向人开。
长身饱吃笔耕饭，冷眼厌看轴转财。
剩水残山偏作势，繁弦急管总生哀。
从来世事云烟过，吾道无如酒一杯。
……

此诗叙述了作者人生的状态，幽峭妍秀，工于炼字。

王学浩在寒碧山庄不仅作了大量的山水画，同时在画后往往题诗作记，如《为寒碧主人补画张黄门免柴图歌以系之》：

我读思翁免柴记，始知进退有难易。
退有可乐进有为，此间宜自留余地。
黄门释褐纔七年，归休早为营林泉。
一邱一壑入布置，松桂猿鹤俱悠然。
当时图记俱出思翁手，天然合璧丧厥偶。
邯鄲学步强续貂，漫附驥尾垂不朽。
寒碧主人坐寒碧，宝苏护董忘日夕。
出示此记手摩挲，索图不已还索歌。
山林钟鼎有定分，退步一着当如何。
思翁自是渊识人，作为此记非无因。
使人三复有余味，能以爵禄忘其身。
主人素具匡时略，待向秋高奋雕鹗。
银章未绾思解组，寒碧已先免柴作。
佗时霖雨编苍生，杖履归来成独乐。
亦似九峰三泖间，不忘江湖谢台阁。
思翁已自能践言，黄门未必偏孤约。

免柴寒碧遥为邻，不薄今人爱古人。
人间纵少董思翁，世上自有张黄门。

《题蓉峰观察乘舟图》诗云：

曾击江流楫，金焦指顾中。
无才资利济，终老坐孤篷。
我乏千间厦，君乘万里风。
须臾一相失，极目送飞鸿。
东风春九十，京国路三千。
此日一解缆，随云直到天。
好骑驄马去，待看锦衣选。
安稳收帆后，江头上钓船。

又《题蓉峰观察携剑观潮图》：

道人昔住莫厘东，铸金曾去师猿公。
耿耿天外垂长虹，鸂鶒淬出青芙蓉。
幅巾芒屨随奚僮，散步林壑何从容。
偶来海岸观朝宗，开拓万古之心胸。
奔涛骇突如临冲，狂澜欲倒天柱峰。
大声如吼鸣匣中，腾跃变化成飞龙。
白云升降九关通，苍生霖雨能为功。
道人石上趺双踪，回身佇尔来相从。

（3）王学浩诗歌之情感

晋代陆机“诗缘情”创作思想对后世诗歌影响很大，历代多主张诗歌抒写性情，但均“发乎情，止乎礼义”。清代时候，袁枚提出写诗要独抒性灵，冲破束缚，追求个性自由。张问陶是性灵派后期的重要代表人物，是性灵派的集大成者，继承并发展了性灵派，扩大了该派的影响。王学浩与张问陶论交多年，受性灵说影响，诗亦重真性情，并以之为创作要旨。读王学浩《偶检敝簏见三十四岁小影率影一百三十字》：

我年三十四，挟策游金门。
适逢闽海客，为我写此真。
悬诸万齐壁，偕影成三人。
遽遽复栩栩，相对而忘言。
捆载归故里，弃诸篋笥间。
今朝重披阅，与尔还周旋。

须鬓虽已改，形貌犹依然。
故我与今我，中隔三十年。
同辈半宿草，后生都胜冠。
日月忽已移，人事随变迁。
尔壮方未艾，我衰亦已焉。
草枯犹再荣，木落犹再妍。
人生非草木，畴能返故颜。

此诗很容易让人想起老杜的《赠卫八处士》。王学浩不经意间看到自己34岁时候的画像，而此时三十年后的王学浩已六十多岁，鬓发俱已斑白了，触景生情，顿时泛起情感涟漪，以五言长诗抒发了人生聚散不定，世事渺茫的无限感慨。开头八句，写画像得来缘由；第九至十八句，说时光飞逝，三十年后自己须鬓已改，同辈人一半已长眠于黄土之中，从生离说到死别；从“日月忽已移，人事随变迁”到“人生非草木，畴能返故颜意长”句，表达诗人对生活的珍视。全诗平易真切，层次井然。

王学浩70岁时，自居新构落成，颜之曰“易画轩”，并以诗纪事：“昔我之居，仅容膝。今我之居，足容席。昔为厂，今为轩。三间四架，高言言。不用庀工不费钱，此轩得之真偶然。吴门朱君匠氏豪，手挥百万轻如毛。忽然嗜痂到我画，愁我屋小闷郁陶。癸未四月之十日，遂领群工来我室。易旧翻新转手闲，顿令阨塞开心颜。借问易轩直十幅，纸上墨以画易米。古所闻以轩易画，今尤特。从来罕事不浪传，即此名轩亦已得。”

又自为斋名《易画轩》诗云：

无事轩中坐，窗扉书不关。
诗能留白日，酒可送青山。
春到不欺老，客来偶借闲。
拭从尘俗看，似已远人间。

王学浩生性淡泊，正如其76岁时所作《见怀二首》：

其一

一树梅花一忆君，依依落日霭停云。

此时独立梅花下，清磬空山何处闻。

其二

门外行舟也自停，迢迢一水忆梅心。
闲来隐几书斋坐，独对无弦壁上琴。

陶渊明的《饮酒二十首》借酒为题，以饱含忧愤的笔触，表达了作者对历史、对现实、对生活的感想和看法，组诗以酒寄意，诗酒结合，自然地袒露出生命深层的本然状态，体现出一种独特的审美境界。王学浩的《拟陶靖节饮酒诗》云：

人生无根蒂，取适在性情。
兴与佳节会，身以辞病轻。
涓涓尊中酒，灿灿篱下英。
虽有千年志，谁共白发争。
良时不易得，秉烛方宵兴。
君子终身忧，达人终身乐。
忧乐孰短长，酒以为斟酌。

此诗抒发其对社会人生的无限感慨。又云：

一杯方在手，万事付溟漠。
惟知造物宽，不觉生我薄。
持此送佳辰，白日当窗落。
为客向天涯，天涯及良时。
惜哉一尊酒，日莫方重持。
仰见空中雁，飞鸣声正悲。
浮云一相失，万里将何之。

全诗以质朴、平淡的语言，飞动的气势，描绘出一种以情为主、融情于景的深远意境。在诗人的笔下，大自然充满盎然生机。从内容看思绪：

去年登高节，游子还家期。
如何思亲迫，不觉隔岁迟。
儿鬓已渐苍，亲颜当可知。
黄花空烂漫，茱萸日离披。
非无当歌酒，酬如临风姿。
对此坐三叹，我意诚凄其。
我饮不满合，时复濡其唇。
濡唇不及醉，而已成熏熏。

颓颓与了了，两者我谁亲。

诗人重阳登高，描写此景此情，对游子的思念，人生的无常，令诗人感慨万千，虽微饮醴酒，但心中已有醉意了。

王学浩还有很多首关于饮酒的诗篇，读其《饮酒》《拟陶靖节饮酒诗》《山塘归棹载盆每数种薄莫雪飞对酒有感》诸作品，知其雅慕陶靖节，以酒抒怀，以酒寄情。学浩诗虽冠以“饮酒”之名，却融入了自己的思想和情感。

如其在《饮酒》中写道：

客愁无奈何，有酒且酌之。
独酌不成醉，犹如哑口儿。
一斛属舟子，幸尔勿我嗤。
我饮不满杓，犹复聊尔为。
尔量如洪钟，何不痛自持。
少壮能几日，霜雪生领髭。
人在天地间，生也各有涯。
尔之篙与楫，我之文与诗。
舟楫利远涉，文章可羽仪。
当其为世用，颖如处囊锥。
人曰姑舍旃，有力将安施，
尔衣敝欲穿，篙不能为纆。
尔腹饥欲死，楫不能为糜。
子文嗟覆瓮，救穷无良医。
东西日奔走，两肘露如斯。
贫富自有命，得失诚难知。
长此尊不空，遑问雄与雌。
古来贤圣俦，栖栖无暇时。
以后视尔我，百倍当不赀。
寂寞千载后，存者今复谁。
不足百虫螭，有余一足夔。
譬彼不如我，与尔将何悲。

诗人汲取杜甫的沉郁顿挫，而更近汉魏古诗，感情如层漪迭浪，由“客愁无奈何”的慨叹发端，转入“人在天地间，生也各有涯。尔之篙与楫，我之文与诗”时，可以读出诗人内心的激动。而读到“古来贤圣俦，栖栖无暇时。

以后视尔我，百倍当不赀。寂寞千载后，存者今复谁”时，可觉察到诗人的感情又趋向沉郁。再把这首诗和杜甫的《赠卫八处士》对照，就可以发现，二者同样表现淳朴而深厚的诗情，但由于不同的时代气氛，诗人的感受和文字风格都截然不同。王学浩虽心情沉郁，而文字风格恬淡。杜甫则是悲喜交集，内心蕴积着深沉的感情波澜。

王学浩怀抱儒家的济世情怀，又情贯终卷，诗中流淌着炙热缠绵的爱情、至真至纯的亲情、浓浓的乡情、情同手足的友情。从王学浩的生活轨迹来看，其壮年在粤游幕多年，足迹遍及粤、桂、赣、湘等省，为了养家长年漂泊在外，与家乡和亲人相隔数千里，逢年过节，对家庭、对父母的思念之情便会流于笔下、展于纸上，其《客中生日自述》写道：

养儿四十三，未得侍甘旨。
倚间眼欲穿，天涯方未已。
朝曦上茅屋，僮仆催我起。
慨叹在此辰，未能便衣屣。
悬弧志四方，磊落男儿似。
父母生我时，诂谓遂如此。
更无升斗谋，直为饥驱使。
去岁偶还家，瞻依方幸迤。
团团月十五，亲喜儿亦喜。
中庭一炷香，高厚酬覆载。
愿儿莫出门，祝儿在家里。
依依念此情，惻惻心伤止。
哀我少失怙，亦更无兄弟。
客中度此辰，十度今久矣。
征尘满衣缝，含泪试一视。
看尔鬓毛斑，几日能为子。

而吴江的灵气、隐逸的生活，造就了王学浩清超的诗怀。王学浩归隐昆山后，将更多的重心放在了家庭之乐，正如其《六十自述》所言：

吃饭穿衣六十年，得全樗散总由天。
未生稚女娇依膝，尔索雏孙喜踏肩。

世事变迁云过眼，生涯局促研为田。
但看筇竹同身瘦，得尔扶时便是仙。
射策金门有几时，头须镜里已如丝。
十年弹铗依人惯，千里缝衣赖母慈。
归养幸知衔索早，浪游已悔息阡迟。
堂前喜见斑衣灿，欲共儿童学舞嬉。

读其诗，足见其随遇而安的生活态度，清静淡泊、恬然自适的生活情趣。

王学浩描写日常生活的诗作善用白描手法，如其《写家书竟漫题》：

三日不得书，一心似悬纆。
虽不问米盐，亦常思定省。
况复逼残冬，天寒催短景。
烝祭既及时，簋簠宜预整。
租税别公私，有亡同免黜。
屡欲赋招舟，辗转成画饼。
卖画胜卖药，扔苦索逋饼。
呵研硬逾铁，握管笨如槌。
手指作生涯，衣食犹本等。
自笑同隍麋，放踵遂摩顶。
譬彼负轭者，终觉此生幸。

王学浩极少藻饰，即使是家庭琐事、友朋交往、怀乡之情到了他的笔下，均情真意切，如《寄家》：

我欲题诗几草堂，阶前草色已芸黄。
谁将身世翻残局，绝少心情恋故乡。
蛙蛤不鸣池亦涸，瓜壶无实圃全荒。
这回抛却裘菟计，虔燕平安一柱香。

诗句汨汨而出，写来不加任何修饰，通晓明畅，纯真自然之极。又《寄内》：

家书不厌寄频频，絮语叮咛到米薪。
十二年前君记否，几千里外未归人。

此诗语言平淡而自然，朴实而又不乏深情，给人一种清新、淳美的诗意美感。

通过对王学浩诗歌的梳理，可以清楚地把握到诗人的思想脉搏。王学浩的一生，有壮志未酬的苦闷，如《白发》：

一个萧萧白发翁，天寒衣薄住墙东。
数间茅屋借山色，半亩蔬畦依菊丛。
有客不嫌棋局冷，无人偏觉酒杯空。
诗坟笔冢争千古，都在出门大笑中。

此诗由近及远，从个人形象描写着笔，作为渲染和烘托，转而对周边环境描写。颌联点景，拉开笔墨，转入整体描写。诗人虽满腹感慨，却怨而不怒，“诗坟笔冢争千古，都在出门大笑中”蕴含着诗人的无限感慨，给人许多回味。全诗借景抒怀的意旨是很明显的。通过气氛的渲染、景色的描绘及诗人的感触和议论，寄寓其个人的身世感怀。从其《自题小影》《五十初度自述》《山居漫兴》《作画》诸诗中，可以读出诗人对岁月虚掷的感慨、时局多变的惶惑、生活的煎熬，他在诗中尽情地发泄内心的孤愤，以期获得心灵上的慰藉。（未完待续）

（作者为昆仑堂美术馆馆长）

注释：

[1]《昆新两县续修合志》卷二十九，《中国地方志集成江苏府县志辑16》，江苏古籍出版社，1991年6月，第497页。

[2]秦祖永：《桐阴论画》，《续修四库全书1085·子部·艺术类》，上海古籍出版社，2002年，第316页。

[3]柴小梵：《梵天庐丛录》卷十一，《梵天庐丛录（上）》，故宫出版社，2013年11月，第309-310页。

[4]徐澄：《卓观斋胜录》，利苏印书社，1939年1月，第32页。

[5]张问陶：《船山诗草》卷十五，《续修四库全书1486·集部·别类集》，上海古籍出版社，2002年，第391页。

[6]同上，第392页。

[7]清·屠倬：《是程堂集》卷十三，《续修四库全书1517·集部·别类集》，上海古籍出版社，2002年，第380页。

[8]盛大士：《溪山卧游录》卷三，《清代传记丛刊·艺林类7》，明文书局，1985年，第525-526页。

[9]陈文述：《颐道堂诗选》卷十三，《续修四库全书1505·集部·别类集》，上海古籍出版社，2002年，第47页。

胡澍与赵之谦之间的篆书影响

□ 郭志远

胡澍（1825—1872），字芑甫，一字甘伯，号石生，清道光五年（1825）四月初二出生于安徽绩溪。二十岁就学紫阳书院，受知于学者季芝昌。道光三十年（1850）二十六岁时，入绍兴繆梓^[1]府为幕僚并从繆氏学习科举之业，由此认识了同在繆府的赵之谦。咸丰九年（1859）三十五岁，与赵之谦同时中举。同治元年（1862），因“太平天国”之乱，胡澍携子逃往苏州避难，并于1863年乘船北上京师。同治四年（1865）四十一岁，参加会试不第，清廷依例授予其内阁中书职。同治七年（1868）四十四岁，再次参加会试不第，捐资升户部郎中，分发山西司。胡澍性格较为沉默寡言，也不热衷于官场事务，平时“著书为事，不妄与人酬酢”^[2]，最主要的活动是参加当时的京师金石文化圈。同治十一年（1872）八月十四，因痼疾痔疮及其他并发症去世，年仅四十八岁。

绩溪胡氏世为诗书望族，名人辈出，胡澍少时便学习段玉裁《说文解字注》、顾炎武《音学五书》、江永《四声切韵表》诸书，精通声韵训诂学，后又钻研王念孙父子著述，学问益进。杨岷称胡澍“精研六书”^[3]，这与俞樾致信胡澍时所谓“阁下精研经学”^[4]是一致的。莫友芝在日记中提到胡澍校注《素问》《韩非》^[5]，以及胡澍用训诂法校注《黄帝内经》一卷^[6]，可见胡氏学问在小学方面。《清代朴学大师列传》

将其列为皖派经学家、朴学家，张之洞也称其为“经学家”^[7]，《清儒学案小传》则将其归为儒学家^[8]，都意在说明胡澍学识广博且专精。

胡澍还工于书法，尤精篆书，他的篆书在清代咸同年已得到一部分人的关注和称赞，同治元年（1862），赵之谦在篆书《绎山碑》册页跋语中说：

我朝篆书以邓顽伯为第一。顽伯后，近人唯扬州吴熙载及吾友绩溪胡芑甫。熙载已老，芑甫陷杭城，生死不可知。芑甫尚在，吾不敢作篆书……^[9]

赵之谦在此将胡澍与当时篆书大家吴让之相提并论，虽然胡、赵是多年好友，且文人、友人之间有意揄扬是司空见惯的事，但是清中晚期是篆隶重兴的黄金时期，篆书好手大有人在，与赵之谦关系好的也不在少数，赵却从不曾对其他人有如此高的评价，足见胡澍自有其过人之处。第二年，即同治二年（1863）赵之谦为魏稼孙作《解深密经胜义谛相品》篆书册时，落款亦自谦道：“稼孙既乞让翁、芑甫二君篆书，属余为此，趁笔使气，绝无学力，可笑也。”^[10]赵氏于此再次把胡澍（芑甫）与吴让之（让翁）并列，并表示自己不如二人。同年，赵之谦在给胡澍刻的“胡澍之印”（图1）边款上，又这么写到：“印不值钱，产自青田……托身皇都，求口可糊，君书我图。”^[11]



图1 赵之谦“胡澍之印”白文印及边款
2cm×2cm 1863年 青田石 私人藏



图2 “胡澍印信”
白文印 赵之谦
2cm×2cm 1863年
青田石 私人藏



图3 “菱父”朱文印
赵之谦 2cm×2cm
1863年 青田石
私人藏

赵之谦是海派画家的鼻祖，生平对自己的画还是颇为自负的，他这段话说两人用来“糊口”的技能是自己的画和胡澍的字，也是表示推崇之意。此外，赵之谦有多本书请胡澍篆书题耑，而且考察其流传下来的书法作品，在1862年之前赵氏的确以行楷书为主，鲜有篆书作品，证明他当时说“菱甫尚在，吾不敢作篆书”不是率尔之语。

胡澍、赵之谦在篆书作品上存在许多相似性，通过对清代文献资料考查以及对二人作品特点的分析，发现他们均曾受到《天发神讖碑》的影响，主要取此碑的“倒薤”用笔和碑刻笔意。总体而言，胡澍与赵之谦当为相互学习。

胡赵二人最早相识于道光三十年（1850），当时繆梓守绍兴，胡澍、赵之谦、胡培系、王晋玉等人入府为幕僚，并成为好友，是年胡澍26岁，赵之谦22岁。他们之间的友谊此后一直持续到胡澍去世，是毕生至交。咸丰九年（1859），两人同时乡试中举，又增加“同年”情谊。同治二年（1863），两人同船至京师，并与魏锡曾、沈树镛结成“金石四友”，“四人者皆癖嗜金石，奇赏疑析，晨夕无间”^[12]。当年赵之谦至少为胡澍刻了16方印^[13]——须知赵之谦一生只治印400余方，由此可见赵胡之间友情之深——其中胡澍后期常用于自己作品上的有：“胡澍印信”白文印（图2，钐于《四箴四屏》等作品），“菱父”朱文印（图3，多见于后期作品）。

同时，胡澍亦为赵之谦的《二金蝶堂双钩

汉碑十种》《二金蝶堂印谱》《异鱼图长卷》《补寰宇访碑录》等作品篆书题耑或作序。当时京师金石圈崇古、崇碑、崇拙的风气，使两人的学术理念和书学观念逐渐成熟，其志趣相投亦不难想象，其中胡澍在《二金蝶堂印谱》的序文中表达出这样的印学理论：

刻印之文，导源篆籀，子姬彝鼎，藏、刘权洗，多或数百言，少则一二字，繁简疏密，结构天成，以之入印，实为雅制。它如汉魏碑版、六朝题记，以及泉货瓦砖，措画布白，自然入妙，苟能会通，道均一贯。^[14]

这种取金石碑版文字入印、“印外求印”的创作理念，在赵之谦的后期篆刻作品中得到了显著体现。同时，由于他们积极践行“印从书出”的观念，两人的书法也有了明显的改变。由于赵之谦曾对胡澍篆书有过极高的评价，有的研究者便认为赵的篆书应该会受胡澍的影响，如刘恒提出：“其（指胡澍，笔者注）柔美流动的特点深受赵之谦的推崇，对赵氏影响明显。”^[15]又谓“事实上，赵、胡二人的篆书面貌非常相似，只是胡澍去世较早，书名不如赵之谦显赫。”^[16]中央美术学院田谧、王浩、杨帆的论文《赵之谦早期交友与其篆刻风格流变之关系》亦认为：“虽然现在尚未有文献记载赵之谦直接学习过胡澍的篆书，但胡澍书体对赵之谦产生影响的这种可能性是存在的。”^[17]如何来验证这些判断呢？是否赵之谦一直学胡澍，抑或胡澍也学了赵之谦，所以会如此相似？由于文献的缺

失，我们不妨以两人的存世作品来作一比较。

赵之谦最初应该是学邓石如，1862年，赵之谦给弟子钱式篆书《峰山碑》时，已明白地表示：“我朝篆书以邓顽伯为第一……钱生次行索篆法，不可不以所知示之，即用邓法书峰山文”，表明自己是学邓的。但与此同时，赵氏也积极取法吴让之和胡澍，我们可以选取1862年赵之谦为江湜《伏敌堂诗录》篆书题端以及1863年为魏稼孙写的“佛”字来分析（图4、图5），此时胡澍三十八岁左右，还一派吴让之的书风，而此时期的赵氏篆书，也以中锋用笔为主，藏头护尾，体势婀娜，与当时吴让之和胡澍篆书风格极为类似，尤其篆字重心如此偏高的做法，恰是胡澍的特点。赵氏既然推崇吴让之和胡澍，学习此二人也在情理之中。

但赵之谦并没有囿于这一路的篆书风格而止步不前。两年后，即1865年，赵之谦在给胡培系信中如此分析他当时的学书心得：

自来此间，见郑僖伯所书碑，始悟卷锋。见张宛邻书，始悟转折。见邓山人真迹百余种，始悟顿挫。然总不解“龙跳虎卧”四字，及阎研香来，观其作字，乃大悟横竖波磔诸法。阎氏学此已三十年，其诀甚秘，弟虽以片刻窃之，究嫌骤入。^[18]

这段话里赵氏提到自己学书的取法对象有《郑文公碑》、张宛邻^[19]书、邓石如书，还“窃取了”阎研香^[20]的笔法（图6^[21]）。

如图6所示，《郑文公碑》是典型的碑派风格，张宛邻也是碑书，阎研香则是包世臣的弟子，书风与吴让之非常相似，这说明赵氏在1865年已经开始将碑书与邓吴书风进行结合了，那么，此后赵之谦的篆书会呈现出什么样的变化呢？试例举赵氏1862、1863、1864、1865年作品来分析（图7）：

可以看到，1864年六月赵之谦写给弟子遂生的中堂作品里，篆字已发生变化，除笔力更老到外，开始使用“倒薤”笔法。1865年的中堂作品里还加入了北碑意味，如横画竖起笔呈现方折之势（生、于、天等字），而且体势上从纵势略变为横势，已经不完全是邓、吴面貌了。值得注意的是，两年后的1867年，胡澍作品也开始出现了类似的变化，几乎与赵之谦如出一辙，到《胡澍篆书册》时则更进一步（图8）。

与此同时，胡澍篆书中也出现一种笔法，明显借鉴了赵之谦，即竖折的写法。赵之谦在写竖折时明显有顿挫按笔，转折后的横画略呈向上的角度，这一写法后来赵之谦还使用于其碑体楷书中，这点胡澍也引为己用（图9）：

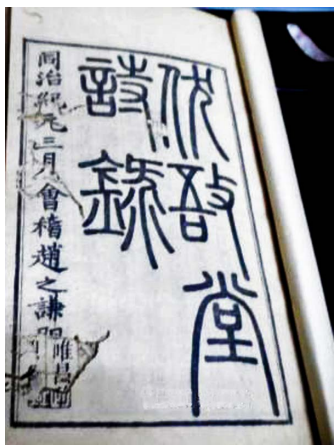


图4 赵之谦为江湜《伏敌堂诗录》题端 1862年

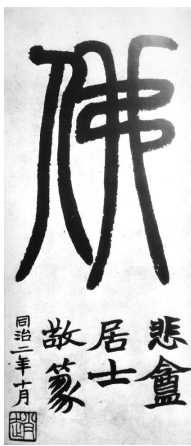
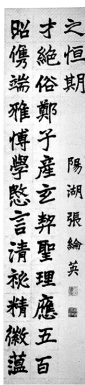


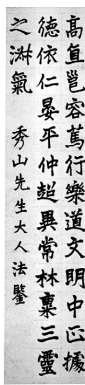
图5 赵之谦为魏稼孙题“佛”字 1863年



郑文公碑



张宛邻书



阎研香书



图6 赵之谦1865年左右所取法的书法作品 见荣宝斋出版社2004年出版《中国书法全集》第71卷《赵之谦集》第4、11页



图7 赵之谦不同时期作品对比（局部）

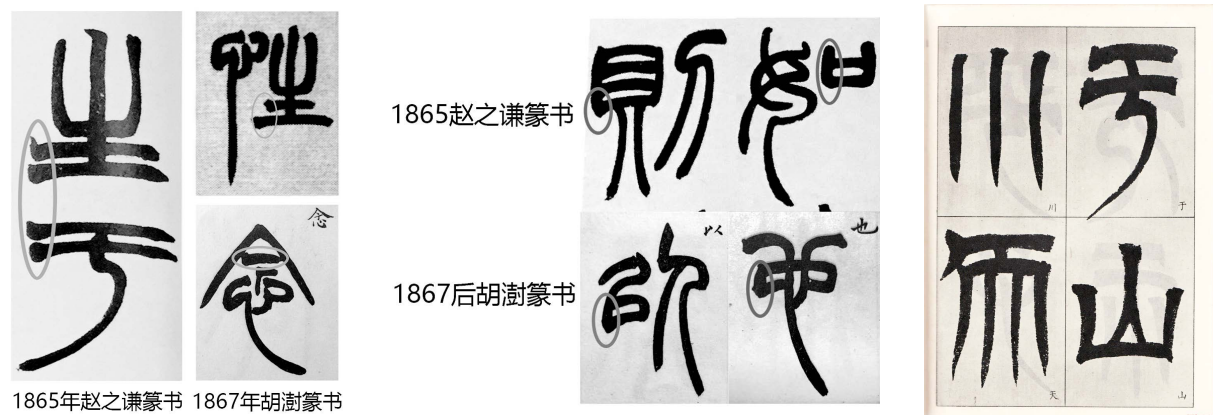


图8 赵之谦胡澍用笔比较之一 分别选自赵之谦1865年中堂及胡澍1867年篆书册、《四箴四屏》等作品

图9 赵之谦胡澍用笔比较之二 分别选自赵之谦1865年中堂及1867年后胡澍篆书册

图10 吴让之临《天发神讖碑》

除了以上两种笔法相似外，胡澍与赵之谦都开始积极使用“倒薤”笔法，但这不能说是胡澍完全受赵之谦的影响，而极有可能是来自于《天发神讖碑》。嘉庆十年（1805），《天发神讖碑》在江宁因失火被毁，重新引发世人关注。据考证，金农、邓石如、阮元、达受、吴让之、徐三庚等人都曾对此碑勤加临习，如包世臣称邓氏临此碑有百本之多^[2]，吴让之还有临本传世（图10）^[2]，以至于当时及其后有一批书家竞相临习，考证文字，蔚为风潮。《天发神讖碑》（图11）的篆字充满了“倒薤”笔法，作为邓、吴书风的学习者，胡澍和赵之谦既然知其有此一路书风，再加上当时风气如此，受此影响其篆书学用



图11 天发神讖碑



图12 赵之谦印 2cm×2cm
1865年 青田石 私人藏



图13、胡澍书“赵”字，选自《胡澍篆书册》，1867年后

“倒薤”笔法是非常自然的。

值得一提的是，田湓等人的论文《赵之谦早期交友与其篆刻风格流变之关系》提到咸丰七年（1857年，笔者注：当为1865年之误）赵之谦所作《赵之谦印》朱文印的“赵”字和《胡澍篆书册》中胡澍所书写的“赵”字有异曲同工之妙（图12、图13），因此推断赵学了胡，此说有待商榷，因为赵刻印是在1865年，而《胡澍篆书册》中篆字的风格，应是胡澍1867年后书，如果一定要认定谁借鉴谁，反而应该是胡借鉴了赵才是。

概而言之，胡澍、赵之谦的篆书都立足于邓、吴书风，

其后赵之谦学习了胡澍结字的体势，胡澍在后期学习了赵之谦的北碑用笔。二人还强化了倒薤笔法的应用。他们并不是照搬照抄式的学习，而是在长年交往过程中看到了对方的优点，有意识地对自己的篆书进行了改良。

（作者为南京大学美术学硕士）

注释：

[1] 缪梓（1807-1860），字南乡，江苏溧阳人。道光八年（1828）举人。曾知绍兴、宁波、杭州府，卒于抗击太平军，谥号武烈。

[2] 沈云龙主编《续碑传集》，卷七十九之胡培系撰《户部郎中胡君荑甫事状》，文海出版社，民国五十五年十月版，第565页。

[3] 见蒋寅论文《杨岷年谱补述》。

[4] 张燕婴整理《俞樾函札辑证》，凤凰出版社，2014年，第99页。

[5] 张剑整理《莫友芝日记》，凤凰出版社，2014年，第223页。

[6] 沈云龙主编《续碑传集》，卷七十九之胡培系撰《户部郎中胡君荑甫事状》，文海出版社，民国五十五年十月版，第567页。

[7] 苑书义等编《张之洞全集》第十二册，河北人民出版社，1998年，第10105页。

[8] 徐世昌撰、周骏富编《清儒学案小传》卷十，台湾明文书局出版社，1985年，第005-032页。

[9] 邹涛编《赵之谦年谱》，荣宝斋出版社，2003年，第92页。

[10] 同上，第108页。

[11] 方去疾编《赵之谦印谱》，上海书画出版社，1979年，第84页。

[12] 韩天衡编《历代印学论文选》，西泠印社出版社，1999年，第757页。

[13] 这十六方印是：《胡澍审定》白文印，《胡澍之印》白文印两方，《胡澍荑父》白文印，《胡澍印信》白文印，《绩溪胡澍荑父同孟子四月二日生》两面白文印，《臣胡澍同治壬戌七月以后作》白文印，《弥年寿考曰胡》朱文印，《胡》朱文印，《庸曼德室》白文印，《荑父》朱文印，《胡荑父四遭寇难后重买之书》朱文印，《乐安七佛之堪》白文印，《胡澍壬戌年后所得》朱文印，《长守阁》朱文印，《绩溪胡澍、川沙沈树鏞、仁和魏锡曾、会稽赵之谦同时审定印》白文印等。据邹涛编《赵之谦年谱》（荣宝斋出版社2003年10月版）同治二年（1863年）一章及齐渊著《赵之谦编年印谱》（江西美术出版社2008年4月版）35岁一章，其中邹涛提到而印谱图片暂找不到的一枚《胡澍之印》朱文印，此处没有列入。而《长守阁》朱文印邹涛未编入，但在胡澍作品《勒文移章》中有钤盖。

[14] 邹涛编《赵之谦年谱》，荣宝斋出版社，2003年，第111页。

[15] 刘恒著《中国书法史·清代卷》，江苏教育出版社，2009年，第210页。

[16] 同上，第217页。

[17] 刊于《中国书画》2016年08期。

[18] 邹涛编《赵之谦年谱》，荣宝斋出版社，2003年，第146页。

[19] 张宛邻（1764-1833），名琦，字翰风，江苏武进人，工诗书，精医学。

[20] 阎研香，字德林，包世臣弟子。

[21] 此图选自刘正成主编《中国书法全集》第71卷《赵之谦集》，荣宝斋出版社，2004年5月版，第4、第11页。

[22] 包世臣《艺舟双楫·完白山人传》，中国书店出版社，1983年，第112页。

[23] 《宋拓天发神谶碑》，文物出版社，1986年，后附吴让之临本。

偶作人物 亦多别致

——潘天寿人物画考析

□ 王 犁

潘天寿1897年生于浙江省宁海县回浦乡冠庄村。原名天谨，学名天授，后改名天寿，字作藩，改字大颐，号阿寿。别署慎予、三门湾人、懒秃、朽居士、懒头陀、颐者、心阿兰若住持、寿者、古竹园丁寿者，晚年常署雷婆头峰寿者、东越大颐。潘天寿先生涉猎花鸟、山水、人物、书法、篆刻等传统绘画的各个领域，人物画在潘天寿绘画艺术中比重较小，从早期创作《秃头僧》开始，就让研究者感叹不输其在花鸟山水上的着力。

吴弗之先生1962年为《潘天寿画集》写序：“潘天寿先生从事艺术教育，四十多年来一直以宣扬和革新民族绘画为己任，桃李遍及全国。他特长意笔花鸟和山水，兼善指头画，偶作人物亦多别致；对诗学、书法、篆刻、画史、画论等均有极精湛的研究和著作，宜其为现代中国画坛上的巨子。”^[1]其中“偶作人物亦多别致”，相信是对潘天寿人物画创作较早的评论。1980年中国美术家协会和浙江美术学院在北京举办的潘天寿画展《前言》中所说：“潘天寿先生是现代画坛的艺术大师，又是杰出的艺术教育者，他特长意笔花鸟及山水，兼擅指墨画，偶作人物，亦多别致；对书法、诗学、篆刻、画史、画论等，均有极精湛的研究和著作。”^[2]内容大多出自吴弗之先生的评论。

和大多数蒙童一样，潘天寿学画也是开始于《三国志演义》《七侠五义》等话本小说的绣像。“我喜欢画画与写字是一样的，大概是因为书法与画同是艺术，它们的理法趣味也完全相同的缘故吧。我开始学画时映描《三国志》《七侠五义》的插图人物。私塾里向从来没有画画的课程，塾师认为画画妨碍正课而严加禁止。我只得在课余或放学的时间画一些，那时候只是画着玩，并不是真有学画的意图。到城里入民国小学以后，买到了《芥子园画谱》，才知道画的基础很广，分科复杂。由分部练习，到整体的组成，由简单的基础理论，到高深的原则，都是由浅入深，步序井然。于是，《芥子园画谱》就是我学画的启蒙老师了。”^[3]是年潘天寿先生7岁前后。绣像的描摹对潘天寿没有直接的影响，稍长后《芥子园画谱》的学习开始影响以后的绘画道路。

1、“一师”前后（1915—1922）

就读杭州“一师”前后，潘天寿19岁至26岁，书法篆刻步入正轨，绘画苦于无良师指点。“我性格粗放，兼之受了中国写意画的影响，觉得西画要求形象准确，光线明暗的真实，使自己感到拘束，不痛快，因此常常草草应付，不

愿意用功。而我所喜欢的中国画，仍是无人指导，只得自己瞎闯。”诸乐三《我的艺术生涯》回忆：“十八岁考进杭州中医专门学校，我三哥诸文艺考入杭州第一师范学校。三哥与潘天寿先生同学，那时我常去师范，所以很快与潘先生也熟悉了。有时我们在一起切磋诗文绘画，潘先生当时对岭南派高剑父一路很感兴趣。他早期作品就是像广东的折衷画派。”^[4]刘海粟《往事依稀怀阿寿——刘海粟老人谈话记录》：“他随身带着几幅画，一看画，我就高兴，他的气魄很大。一张是牛，半身的，一张是鹰，有一股野气，他那个时候的画好像有点高剑父岭南派的影响。”相信这是“一师”期间，潘天寿绘画给同代人留下的印象。

《炼丹图》（纸本、设色，146×81.5cm，潘天寿纪念馆藏）。款识：一炉火，九转丹，那管天上与人间。宁海潘作藩画。印章：太岁在乾（朱）、潘藩（白）、草谷（朱）、冠后第三年之作（白）。从画款书法来看与1919年的作品近，落“作藩”款也可以基本划定作品的时间段，“冠后第三年之作（白）”体现重要的时间信息，即弱冠后三年，是年潘天寿23岁。画面基本是现实人物造型方式来处理传统道家题材，这个阶段潘天寿先生花鸟画受岭南派影响，岭南画派折衷革新对普罗大众现实关怀的视角，直接映射在潘天寿人物画表达上。

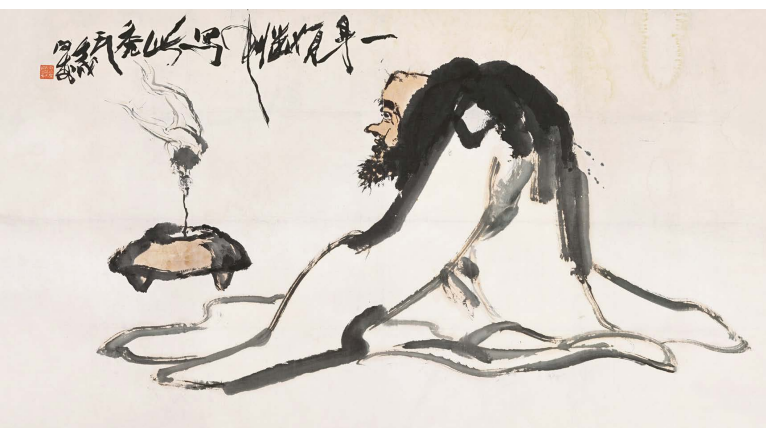
1920年潘天寿先生“一师”毕业。教育部明文规定，师范生必须任教两年方能继续升学。1921年潘天寿（25岁）先返在宁海正学高小教国文、算数、图画课，《济公与象》，款识：（壬）戌一月一日，天雨甚凄悄，宁海阿寿。印章：天授庚申以后作（白）、老一大利（朱）、三门阿寿（朱）。印章“天授庚申以后作（白）”的“庚申”（1920年）和款书残缺一个字剩“戌”，可判断为“壬戌”年的作品。1922年（26岁）春应“一师”老同学朱绍先、王岁南、陈维源之邀，赴孝丰高等小学。孝丰期间完成《秃头僧

图》，款识：一身烦恼中写此秃头，壬戌，阿寿。印章：宁海农民潘天授之章（白）。从《炼丹图》到《秃头僧》的款书可以看出，短时间里书法从钟繇笔意的行书向徐文长的大草转变，人物画格局开阔脱俗，用笔率意豪放，比同时期的花鸟作品更见成熟。《秃头僧图》有明确纪年“壬戌”，已确立22岁潘天寿的艺术高度和开阔的格局，印章“宁海农民潘天授之章（白）”，也可窥那个年龄段潘天寿内心不入时流的狷介。

“一师”五年与去上海前的两年“高小”教书经历留下的作品，可以看到潘天寿先生与



潘天寿 济公与象 纸本设色 168.5×90.3cm
1922年 宁海文物管理委员会藏



潘天寿 秃头僧图 纸本设色
94.8×172cm 1922年 潘天寿纪念馆藏

众不同的艺术开局，不是“先工后写”传统的学画道路。上手就是大写意，粗头乱服，高峻放逸，其花鸟画受时风（岭南派）影响的探路过程，短时间从当时代表革新气象的岭南派走向“青藤白阳”，花鸟画中纵横恣肆少年老成的格局，成就了潘天寿在人物画创作上的气象和高度。《济公与象》由《芥子园画谱》中的一帧扩大而来，济公和象都是背后对着观众，头部都只见一点侧形，造型极为简练、别致。《秃头僧》用大笔勾勒，一气呵成，僧人默然独坐，神态高古。这两幅留存作品代表他当时所作人物的风格，可以看出从梁楷等简笔人物一路发展而来，但面貌又很不一样，他的画魄力雄厚，用笔更为凝重。”^[5]就潘天寿先生一生的艺术成就回望，《秃头僧》和《济公与象》人物作品的出现，反而比后来成就自己的花鸟山水还更早以成熟的面貌夺人。

2、上海五年（1923-1927）

1923年春，潘天寿（27岁）由杭州“一师”的生物教师王淮君介绍，到上海民国女子工艺学校教绘画、国文和算学。1923年夏，又由诸闻韵介绍兼任上海美术专科学校抄写讲义职司，意在接近国画系的教授，便于请益进取。“当

时他得亲炙于陈衡恪（师曾）先生，在美术史方面有系统的史学知识，对古、近名家作品的鉴赏能力提高不小。”^[6]当然还有大家熟悉的吴昌硕、王一亭等海上诸老。上海的五年，潘天寿的花鸟画和山水画深受海派和当时流行的清初遗民画家的影响，而人物画作品则类吴昌硕、王一亭等海上前辈。

1924年潘天寿（28岁）辞去民国女子工校教职，在上海美术专门学校国画系担任中国画教习，并因教学所需开始写作《中国绘画史》。人物画作品《参禅老衲》，款识：河水泱泱，江水汤汤。参禅老衲，枯苇可航。伯英先生久嘱画佛，至杏花开候成子。甲子，阿寿。印章：潘天授印（白）。此幅上款“伯英”，乃民国碑版收藏大家徐州张伯英（1871-1949），字勺圃、一字少溥，别署云龙山民、榆庄老农，晚号东涯老人、老勺、勺叟，为晚清民初名宿。但是，据旧礼不直呼其名，书信往返书画上款都以字号为首选，此款“伯英先生久嘱画佛”，语气为同辈熟人，或是哪位以“伯英”为字号的同道？读《海派书画文献汇编》第一辑刊有“张伯英山水画例”^[7]。张俊（1881-1943），字伯英，号沧海外史，浙江石门（今崇德）人。1912年间创“中华南画会”于东京。潘天寿先生这张早期《参禅老衲》上款的“伯英”，更可能是这位往来于上海与东京的石门张俊。

《行乞图》，款识：科头曲背衣褴褛，矍铄神留饥眉妩（字）。曰歌曰歌声昂低，一棒街头独踟蹰。心头心底仇人头，酒酣刀白天风起。夫差（阖闾）死后谁相知，日暮箫声遍吴市。“字”误“妩”，“阖闾”误“夫差”。茂斋学兄持楮索画，作此应之。甲子石榴开候，三门湾阿寿时客黄歇浦。印章：阿寿（朱），潘天授印（白）。上款“茂斋学兄持楮索画”，言辞亲近，当为潘天寿先生上海美专教过的学生，绍兴人周茂斋（1900-1969），1929年出版《茂斋之画》，潘天寿为之作序，短序二百来字，文末的一行



潘天寿 参禅老衲 纸本设色
82.2×39cm 1924年 私人收藏



潘天寿 行乞图
纸本设色 140×38.7cm
1924年 私人收藏



潘天寿 红袍僧人图
纸本设色 148×40cm
1925年 私人收藏

落款：“己巳（1929年）新柳芽时，阿寿潘天授记于西子湖俞楼。”

《参禅老人图》（1924年，纸本、设色，136×43cm，潘天寿纪念馆存），款识：负破袈裟，屈入定膝，戏戏大千合珠粒，一佛圆光顶，参波罗蜜，任尔万千浩劫之碎碎。甲子释迦诞日，三门湾阿寿薰沐。印章：阿寿（朱），潘天授印（白），中山民（朱）。

是年三月参加江苏省美术展览会，任国画部审查委员，以作品墨龙、山水、僧及指头画灵芝、水牛参展。说明这个时候人物画题材与

其他题材并重，且被社会所接受。上海《时事新报》（3月17日）“潘天授之墨龙、山水、僧佛、以及指墨画灵芝、水牛，诸闻韵之墨竹、雁来红、白荷，王一亭之梅花，吴昌硕之墨梅、墨松，各具擅长，具臻上乘，琳琅满望，诚为盛观。”^[8]

《红袍僧人图》，款识：三门湾人。印章：天寿二十后所作（白）。题跋（一）：此画是一九二五年我肄业于上海（美专），求得二十九岁之潘师大作，今在徐松原弟处获见，特为记之。龙士时年八十有四。钤：龙士（朱）。题跋（二）：此帧乃寿老二十岁以后之作，其用笔之

变有金石气。晚年尤加雄浑，风格独到，自成一家。磨庐题。钤：磨庐（朱）。题跋（三）：一九三三年我于上海读书习画时，当时潘天寿先生之画风多半在青藤白阳风格之外，力求奇拙之趣。读此图可知三十岁前已深爱其风。希宁读记。钤：于希宁印（白）。此件作品为潘天寿先生赠学生时期的萧龙士，并有许麟庐、于希宁题跋旁证，特别是于希宁题跋中：“当时潘天寿先生之画风多半在青藤白阳风格之外，力求奇拙之趣。”概括了潘天寿先生那个阶段的艺术语言与审美趣味。

潘天寿把佛道人物类型化，并不拘泥于某个特定人物或某个特定的僧人，只是基本合乎佛教造像仪轨，似乎也不作深究，利用类型化的形象，兴之所至地表达某种个人的情绪。中国画家都比较熟悉达摩或者西域僧人的美术形象，潘天寿显然是信手拈来，表达这个阶段的情绪和对艺术语言的理解，至于它是某个具体老僧或者是特指达摩，在这里都不具有特别的意义。此幅画作所蓄含的另一种任性与放达在潘天寿作品里也不多见，一种未经掩饰而又不屑掩饰的青春豪气扑面而来，构图上采用山岳般的金字塔式的造型，将一个读经僧人的深沉、博大、睿智以其简炼、单纯的艺术表现，使人物具有纪念碑式的厚重、伟岸、崇高，这种崇高感一直延伸到后来的指墨《读

经僧》。

潘天寿先生的老同学潘蔼然回忆：“盖先生对于画事，擅取众长，不落窠臼，加工细描；常用淡墨勾勒，敷上色彩了事。徐悲鸿先生曾对我说过：‘绘画不拘中西，设色难在调和，阿寿擅用几种极难调和的色彩，大块渲染画面，自有风格，尤其对于色彩的领会，天资极高；在画人中是不可强求的。’知音之言，不失为深知此中甘苦者的衡评。”^[9]“常用淡墨勾勒，敷上色彩了事”仿佛就是指这个阶段，诸如《参禅老人图》《红袍僧人图》等作品。

《钟馗图》，款识：丙寅端午前五日，画

奉寄凡仁兄指正，阿寿时客沪。印章：阿寿（朱）、天授章（白）。合《潘天寿年谱》^[10]，1926年潘天寿编的《中国绘画史》在商务印书馆正式出版，是年冬与俞寄凡、潘伯鹰等发起另筹新华艺术学院（新华艺专）。《钟馗图》上款寄凡，可判断为俞寄凡（1891-1968）。《钟馗图》系海派吴、王一路，但内容更显繁密丰富。

《醉醒图》（1926年，纸本、设色，59.6×30.6cm，私人收藏），款识：我亦觉来闻风雨，谁能醉后任佯狂。事大如天醉亦休，此为陆放翁语，是深得于酒意者。丙寅谷雨节，三门湾人。印章：阿寿（朱）、鸡形印、中山民（朱）。《醉醒图》一手吴昌硕王一亭的人物，简笔长款，醉态可人，以为



潘天寿 钟馗图 纸本设色
133.5×65cm 1926年 私人收藏

画者也是深得酒意者。

3、艺专十年

1928年到1949年,从杭州国立艺专创立到因为抗日战争西迁,花鸟、山水不断攀顶,人物画也在潘天寿绘画创作中占很大的比例。因大幅作品不便携带,1937年学校西迁,十余年创作、收藏的书画作品,因留杭未携带走而尽遭毁损。我们只能通过留存的作品与友朋的文字来丰富对潘天寿这个艺术创作黄金时期的描述。

《行乞图》(1929年,纸本、水墨,149×41cm,余姚博物馆藏),款识:科头曲背衣褴褛,矍铄神留饥眉宇,日歌日歌声昂低,一棒街头(独)踽踽。心上心下仇人头,酒酣耳热天风起。阖闾死后谁知音,日暮箫声遍吴市。十八年夏初,满天梅雨,意殊闷损,偶然涂抹岂在笔墨之间。三门湾阿寿写于西湖葛岭山之葛天野屋中,“头”字下夺“独”字,寿又记。印章:懒头陀(朱)、潘天授(白)、阿寿(白)。潘天寿先生多次画《行乞图》,可以理解为那个年代知识分子对底层民众的关注。从题跋诗意来看,也可理解为借伍子胥失意逃亡吹箫乞食的故事,来体悟现实世界的无常和沦落而不失心志的多种结合。落款“葛岭野屋”,是年作者曾留下《移居葛岭之葛天野屋》的五言诗。^[12]

《不倒翁图》(1930年,纸本设色,128×33.8cm,私人收藏),款识(一):不倒翁须眉皓,笑哈哈没烦恼。任是颠来倒去,不懒还起来。此是袭得当世处世怀中宝。十九年桃花开候,天气清新,对西子湖光山色,自足引画兴于小楼之中,因成斯福,亦寓游戏于笔墨间耳。懒头陀阿寿记于西子湖俞楼。款识(二):此予三十五年前旧作也。狂涂乱抹,霸悍无状,展读之余,不胜惭愧。一九六六年春兰开候,寿重记,醉竹道兄嘱题。印章:寿(朱)、

天授小鉢(白)、寿者(朱)。题跋:须麋皓皓,推之不倒,写此者谁?三门湾寿老。一九七三年暮春,诸乐三书于晚明楼。钐印:乐三长寿(白)。款识(一)“懒头陀阿寿记于西子湖俞楼”,是年作者留有七言诗《友人书问住西湖俞楼近况,诗以答之》^[13],一派乍寒听雨的疏懒心情,不像这件作品的落款,“天气清新,自足引兴”的欢愉。款识(二)上款“醉竹道兄”或为朱醉竹(1910-1974),浙江杭州人,原名宝庭,号醉竹,为西泠印社早期社员,有《西泠印社见闻记》存世。两张作品的落款也提供信息,潘天寿先生从上海刚到杭州时,1929年曾住葛岭山的葛天野屋,1930年住俞楼。

《棕榈修僧图》(1934年,纸本、水墨,29.1×32.9cm,潘天寿纪念馆藏),款识:昔如来行化于摩突如国,见一青林茂盛,语阿难曰:此林地名优留茶,吾灭后一百年有比丘名商娜和修者于此转妙法轮。后百岁,果证三祖商那和修尊者至此林。遂降二火龙,龙受三归,遂施其地,以建梵宫,五百比丘依教奉行。尊者乃现十八变火光三昧,用焚其身。盖周宣王二十三年乙未岁也。印章:无。题材近金农,用笔不类。“先生不负初心,兼任两地教学,在沪杭道上奔走了好几年”^[14],1930年后潘天寿担任杭州艺专中国画主任教授,同时兼任上海美专、新华艺专、昌明艺专的中国画课程,每周往返于沪杭之间。“国画系缺人物画教授,潘先生乃勉力自任;借鉴于虎跑寺五百罗汉碑刻形象,化作丈二白描画像,笔力遒劲,全得力于书法,气象森严,观者为之屏息。”^[15]在看不到潘天寿这个时期“丈二白描画像”实物的情况下,冯蒿然的回忆让我们知道潘天寿这个阶段的教学努力和作为。那个时期的艺专学生版画家彦涵也回忆到:“当时潘天寿先生不仅作大幅山水画,而且作大幅人物画。”^[16]我们或可在国立艺专第一届毕业生郑祖纬的大幅人物画上寻找当时师生间的辉映。

4、重返西湖

西迁飘零，全集中没有录入潘天寿这个时期的人物画，吴冠中先生《潘天寿绘画的造型特色》一文中，有潘天寿先生在昆明看筇竹寺黎广修塑罗汉像的对话，“潘老师有一点看法，就是认为太巧，不拙。”^[17]这个时期创作的人物画作品有待发现。

1945年家眷由云和返回杭州，住处已成日军的养马圈，房子及全部字画、手稿、收藏皆无去向。是年创作的《佛寿无量》（1945年，纸本水墨，80×35cm，淮安博物馆藏），款识：佛寿无量。伯璞吾兄先生属正。乙酉芙蓉开候，心阿兰若住持寿。印章：天寿（朱）、懒道人（白）、阿寿（朱）。徐伯璞（1902-2003）、蔡铭竹夫妇为潘天寿先生重庆时期好友，抗日战争西迁重庆期间到1940年代，潘天寿先生赠送作品14幅以上，其中7幅于1984年捐赠淮安博物馆，包括这幅《佛寿无量》。为潘天寿常见白描勾勒的高僧大德题材。

《濠梁观鱼图》，款识：戊子中秋，大颐寿指墨。印章：潘天寿印（白）、阿寿（朱）、心阿兰若住持（白）、不入时（朱）。有关潘天寿先生的指墨，邓白先生早有专论，提到《濠梁观鱼图》时：“如《观鱼图》，在长条幅中，几乎全由一块巨

石占满画面，只在上下留出少量的空间，把一位老人画在石上，俯瞰下面溪里的游鱼，构图可谓拙得出人意料之外，人物神情、动态、须眉、衣褶，全用拙的线条组成，不刚而刚，不柔而柔，自得其乐。其下只有一尾游鱼和三条鱼苗，可知作者不是写鱼乐，而是写观鱼之乐，拙中藏巧，拙巧兼备，使人寻味无穷。他有不少指画都是以拙取胜的，人物如《达摩》《铁拐李》《寒窗图》。”^[18]指墨《濠梁观鱼图》的画面处理，标志着潘天寿先生“实中求虚”艺术语言在人、山、花各个门类中娴熟运用。

《旧友晤谈图》，款识：好友久离别，晤言倍觉欢。青峰昨夜雨，花紫隔林峦。世乱人多隐，天高春尚寒。此来应少住，剪韭共加餐。戊子木樨馨里，作此自课。大颐寿者指墨。印章：潘天寿印（白）、阿寿（朱）、寿者相（白）。又是一张潘天寿指墨人物画的代表作品。两人物一胖一瘦，造型对比夸张，在巨石焦林下品茗对坐，主题为乱世好友相逢难得的场面。作者在1944年曾画同题山水^[19]，画面古松、瓦屋、竹林、蕉丛、篱笆，茅屋窗里俩友晤谈，人物仅点题，四年后作同题指墨人物，或谓借题抒怀。

《行乞图》（1948年，纸本、设色，118×33.8cm，潘天寿纪念馆存），款识：科头曲背衣

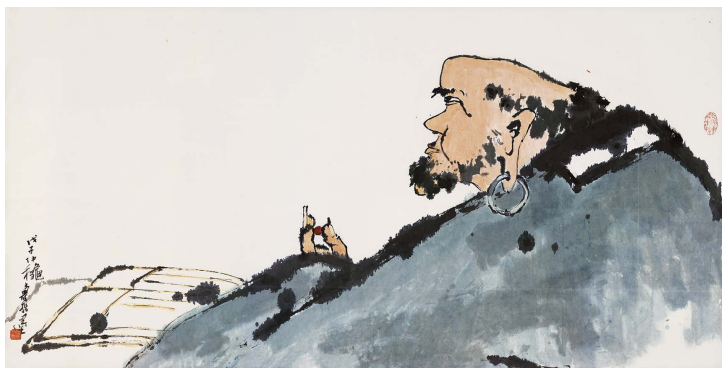


潘天寿 濠梁观鱼图
全集第一卷 314 页
纸本 154×32cm
1948年 潘天寿纪念馆存



潘天寿 《旧友晤谈图》
纸本设色 90.7×40.5cm
1948年 潘天寿纪念馆存

褴褛，矍眊神留饥眉宇，日歌日歌声昂低，一棒街深（深街）踽踽。心上心下仇人头，酒酣耳热天（风）起。阖闾死后谁知音，日暮箫声遍吴市。“深街”误“街深”，“天”下脱“风”字。戊子中秋节天气晴朗，作此遣兴。心阿兰若住持寿者于西子湖。印章：潘天寿（白）、阿寿（朱）、不入时（朱）、强其骨（白）、寿康宁（朱）。潘天寿先生应该多次画《行乞图》，全集中见1924年、1929年和1948年共三幅，题画诗字句稍有改动，第一幅“刃白”词更见侠胆寒气，虽说画战国时伍子胥，但画面仍然是速写笔调的现实人物，前后两张站立前行，中间一



潘天寿 读经僧图 纸本设色 68×136cm 1948年
中国美术馆藏

张坐地乞食，前两张书法长款还是吴昌硕的笔意，后一张已明显潘天寿自己的风格。

《读经僧图》，款识：戊子中秋，寿指墨。印章：潘天寿印（白）、心阿兰若住持（朱）。从早年“一身烦恼中写此秃头”的《秃头僧图》到这幅《读经僧图》，几乎成就了潘天寿人物画创作的轨迹，仿佛图说其修，潘天寿先生多次以佛门清修来比喻绘画艺术的精进，“其功力全从蒲团中来”^[20]，童中焘先生说：“1922年的《秃头僧图》和1948年的《读经僧图》，虽然构图相似，但两者境界截然不同，前者为心烦意乱，后者已心如止水。”^[21]虽然是传统的“读经僧”题材，但指墨人物和构图近景局部的处理方式，都超出常人所思，与潘天寿先生山水花鸟险峻奇拔的构图处理相呼应。前辈理论家华夏先生对此亦有较为深入的阐述。^[22]吴冠中先生更誉为“天地洪荒一泰山”，^[23]李霖灿《潘天寿老师与我》一文里：“潘天寿老师是经过多少次惨淡经营魂思梦想，才得到这座禅宗祖师的高古清奇之像，而且正在洞彻人间真理的刹那片刻。是人像么？思想融入了永恒，人亦与永恒合而为一。目光凝然，已照彻六尘，截断众流，不复采取什么面壁苇航断臂以骇世俗：一切技巧都是第二位，潘老师直取‘白描’以指墨画洞达此情，故能一画写成，千古宾服。”^[24]多少年后这位潘天寿先生的旧部忆写寿师时，只有更

文学化的语言才能抵达形而上的境界。

5、“寿师学画”

东归后西湖几年相对的稳定，潘天寿先生不管书法、山水、花鸟、指墨相互参化日趋完善，成熟的艺术语言已独立于艺林。1949年后意识形态的改变，对于这些旧式知识分子来说都是断崖式的变化，艺专改制为中央美术学院华东分院，校方提倡“改造旧中国画”，在“花鸟画不能反映现实生活，很难为人民服务，中国画必然被淘汰。”^[25]这样的大背景下，潘天寿先生也作出了自己的调整，对于大时代的巨变来说，每一个个体都是飘摇的浮萍，不是个人意志所可以掌控，只有努力去适应。

《踊跃争缴农业税图》，款识：杭县三墩区义桥人民争缴农业税写真。一千九百五十年一月中旬，寿。印章：天寿（朱）、阿寿（朱）。彦涵先生说：“全国解放以后，在江丰同志主持浙江美院工作的时候，我和潘先生在一起工作过一年，记得潘先生以欢欣的心情，曾自动去余杭义桥乡体验生活，并画出一幅踊跃缴纳公粮的国画，以表现当时人民热烈响应政府号召的真实情景。”^[26]宋秉恒先生：“这次下乡，潘先生画了不少画，其中三幅印象特别深，一张是《缴公粮》，一张是《种瓜渡春荒图》，一张是《义桥镇一角》，潘天寿先生不是长于画人物画的，可是《缴公粮》中农民形象，个个喜气洋洋，一派丰收欢乐的神态。《种瓜渡春荒图》中的地主，虽然穿着破棉袄，扛着锄头，却仍然是厌恶劳动的地主架子。那张《义桥镇一角》，只是画了一条小石桥，桥旁有一爿颇破的小店，店前三、两个赶集的农民，景物十分简单，但经先生裁剪取舍，一个农村小镇的景色，跃然眼前，美极了。那次下乡回来，这三张作品在学校举行的汇报展览都曾展出过。”^[27]莫朴先生文章里提到《缴公粮》也说：“素以花鸟画



潘天寿 踊跃争缴农业税图 纸本设色
47.9×37.2cm 1950年 中国美术馆藏

著称于世的潘先生画了这样精湛的人物，使我大为钦佩，并且感到在这幅画里，搏动着一颗强有力的艺术家的良心。”^[28]王靖宪更具体地分析：“人物画《踊跃缴公粮》画下是水面，一片空白，而其他地方已布满人物和景物，下面视觉空虚，于是在靠画幅边缘处，题上一横行隶书，拦住画面边缘，空白不至于伸展画外，布局也显得紧凑了。”^[29]

《种瓜渡春荒图》（1950年，纸本、设色，40.3×70.6cm，潘天寿纪念馆藏），款识：解放后，地主也参加生产劳动。一千九百五十年十月三日，寿二次下乡后之作。印章：天寿（朱）、阿寿（朱）。《文艺工作者访问贫雇农图》（1950年，纸本、设色，42×46.3cm，潘天寿纪念馆藏），款识：艺术工作者参加萧山尖山乡土改，访问贫雇农。公历一九五零年十二月初旬，寿制。印章：天寿（朱）、阿寿（白）。“他不会画现代人物，又不习惯于对着真人写生，因而画



潘天寿 铁拐李图 纸本设色 21×133.8cm 1961年 私人收藏



潘天寿 梅花高士图
纸本设色 136.7×42cm
1950年 潘天寿纪念馆存

得不十分吃力。一幅小画面，改了又画，画了又改，但终于也画成了《踊跃挣缴农业税》《五谷丰登》《文艺工作者下乡深入生活》等等一些工笔人物作品。这些作品虽然不如他大写意花卉完美纯熟，但人物造型朴拙，用线细谨老辣，是画得非常认真的。因工笔人物终非他的特长，他曾自嘲说：‘六十六，学大木’（浙东方言，即木匠之意），觉得自己年老手笨，远不如青年人学起来方便，颇为苦恼。”^[30]

《丰收图》（1952年，纸本、设色，49.5×37.2cm，潘天寿纪念馆藏），款识：丰收图。一九五二年秋，寿学画。印章：潘天寿（白）、阿寿（朱）、天（白）。落款“寿学画”正是“六十六，学大木”的写照。1952年的《丰收图》应是《缴公粮》后较为成熟的作品。

《梅花高士图》，款识（一）：根石柯铜古柏身，空山淡荡自精神。香深雪海闲酣睡，

不是罗浮梦里人。庚寅大雪，寿。款识（二）：心阿兰若住持寿者指墨。印章：天寿（朱）、阿寿（朱）、潘天寿印（白）。此图作于庚寅（1950）大雪（12月8日），是潘天寿先生1950年在努力从头开始寻求与新社会合拍的写实作品的同时坚持以往文人画追求的特例。像潘先生这样有自觉意识的画家，在努力谋求适应新社会文艺方针的情况下，也不会轻易动摇原有审美价值的稳定性。但是在这巨变的大时代面前，旧式知识分子怎样面对新社会的改造，不是同一时间两类不同指向的作品可以解释的话题。

6、最后的黄金十年 （1957-1966）

1956年4月毛泽东在中央政治局会议上提出：“艺术上‘百花齐放’，学术上‘百家争鸣’应作为我们的方针。”6月文化部发函督促学校改变对潘天寿、诸



乐三、吴弗之等老先生的不公正待遇。自此到1966年“文革”开始的十年是潘天寿先生在艺术教育、艺术创作、艺术理论上最后的黄金十年。

《铁拐李图》，款识：多年不作人物，偶然技痒，以指头试之，不识落谁家格法耶。六一年木樨馨里，雷婆头峰寿并记。印章：天寿（朱）、阿寿（朱）、潘（朱）。《铁拐李图》有“六一年”纪年，从作品风格来看应该也是这个阶段的作品。这两张指墨人物画在潘天寿这个阶段艺术创作中，仅可谓偶有涉猎。这十年潘天寿先生创作了大量留名美术史的山水、花鸟力作，虽是“偶然技痒”，但也给潘天寿人物画创作留下了像花鸟画一样，在笔墨处理、布局思考上“不可多一笔”特质的作品。《苇航铁拐图》，款识：寿者指墨。印章：潘天寿印（白）、一指禅（朱）。《苇航铁拐图》无纪年，周昌谷《题寿师指墨仙人飘海》：“颐翁沫手笑开颜，铁拐仙人蹈海来。一苇茫茫何所至，沧波万顷任徘徊。”^[1]从“七绝”内容看应是这幅无纪年的指墨《苇航铁拐图》。潘天寿先生进一步挖掘扬州八怪黄慎、闵贞等人的人物画传统，但线条更圆润，虚实更



潘天寿 苇航铁拐图 纸本设色 46×46cm 私人收藏

精微讲究，运指如笔已入化境，成为潘天寿晚年罕见的人物画精品。

《无量寿佛图》，款识：寿者，印章：潘（朱文）。留存作者寄给约画者信封和信件，信封：“福建漳州共和路十七号，刘绵松先生。潘斌。”信件：“属（嘱）画弘一全集封面，已草草作成小幅，即寄上，未知合式否？如全集出版后，希望寄我一部，以作纪念。此复，并



潘天寿 无量寿佛图

致敬礼。绵松先生大鉴。潘天寿手书，五月七日。”刘绵松（1919—1983），福建漳州人，1938年农历腊月间皈依弘一法师（1880—1942）座下，法名胜华，其拜师弘一未久，已有心编辑“弘一法师文钞”，弘一法师圆寂后，刘绵松以一己之力编辑《弘一大师全集》，并先后请得当时社会贤达名流题写书名及纪念文字等，计有于右任、张元济、虚云、萧蜕庵、黄炎培、马一浮、沈尹默、叶恭绰、吴湖帆、马公愚、柳亚子、徐悲鸿、李健、蒋维乔、丰子恺、邓散木、许世英、谭组云、梁寒标、孙智敏等；因困于时局等因素而流产，唯见《弘一大师全集目录》抄本流传，数十年收集之资料后已散佚^[32]。从潘天寿先生给刘绵松居士的信来看，此幅佛像作品亦为其向贤达名流征集之列，据信封邮戳当作于1965年。刘绵松先生热心，虽功业未果，但也为后人留下这样一幅潘天寿先生的晚期作品，此幅仍然是潘氏一贯骨力硬朗的笔线，简笔勾勒写其大意，画幅虽小，仍然禅意弥漫。

结语

正如吴弗之先生评价的那样，潘天寿先生“偶作人物亦多别致”，在潘天寿早期艺术经历中，人物画比花鸟山水要早形成个人独特的面貌，中期也着力不小，虽是偶作佛道高士，体现作者面对现实世界人事纷争的避世寄托，相对花鸟山水更直接逼近画家内心情感的诉求。在潘天寿生前画展中，也占一定的比例。如王个簃《短篱话旧——忆潘天寿老友》叙述：“从日本回来后，他去香港开展览会，香港方面有费彝铭等主持此事。后来潘天寿画展又在北京和上海（1963年元旦）举办。在上海时，潘老陪着我去看展览，其中有秃鹰、古装人物和大幅山水花卉，他的作品个性非常突出。”^[33]生前画展作品人物、山水、花鸟皆有，可以看出人物画在潘天寿先生自己心中的认可度。

由于研究者的局限，本文没有涉及：潘天寿与同时代画家陈师曾、吕凤子等相近特质人物画家的比较；潘天寿点景人物画图像价值；潘天寿早期著述《中国绘画史》《顾恺之》等人物画史的研究；潘天寿中国画教学体系中对人物画教学的贡献；还有1949年后“寿师学画”阶段旧式知识分子应对时代大变革的内心变化等等。这篇文章只对潘天寿先生留存人物画作品，以时间为节点做了梳理和考析。

笔者大胆联想，如梁楷仅留存《泼墨仙人》《李白行吟》等为数不多的几张作品，因其大写意水墨人物画的贡献，成为美术史重要的人物画家。假如潘天寿先生仅存这部分人物画作品，在美术史书写中作为人物画家的潘天寿应该放在什么样的一个地位？当然历史不能假设，作为后来者的我们，更要感谢像潘天寿这样的传统中国画家在20世纪各种思潮和突变的应对中取得的卓越贡献，他们涉及的各个领域，对于我们来说都是值得研究的精神遗产。

(感谢童中焘、姜宝林先生解读《秃头僧图》《读经僧图》对本文的启发!也感谢严善錞、黄专合著《二十世纪中国画家研究丛书—潘天寿》给笔者提供更为广阔的思考视野!)

(作者为中国美术学院艺术管理与教育学院副教授)

注释:

[1] 吴茀之《潘天寿的画——〈潘天寿画集〉序》，卢炘选编《潘天寿研究》，浙江美术学院出版社1989年，第205页。

[2] 邓白《潘天寿评传》引言，浙江美术学院出版社，1988年，第1页。

[3] 陆坚《启发·鞭策·鼓舞——访潘天寿先生》，卢炘主编《潘天寿研究》，浙江美术学院出版社，1989年，第160页。

[4] 诸乐三《我的艺术生涯》，裘金康编《书坛巨擘》，浙江人民美术出版社，1997年，第90页。

[5] 潘公凯著《潘天寿评传》，商务印书馆香港分馆，1986年，第13页。

[6] 冯蒿然《纪念同学潘天寿院长》，卢炘选编《潘天寿研究》，浙江美术学院出版社，1989年，第21页。

[7] “张伯英山水画例”《国粹月刊》第一卷第一期1929年1月20日，《海派书画文献汇编》第一辑，上海辞书出版社2013年12月第一版。

[8]《潘天寿年谱》录“3月17日《时事新报》报道”，《潘天寿全集》第五卷，浙江人民美术出版社，2014年，第278页。

[9] 冯蒿然《纪念同学潘天寿院长》，卢炘选编《潘天寿研究》，浙江美术学院出版社，1989年，第22页。

[10]《潘天寿年谱》，《潘天寿全集》第五卷，浙江人民美术出版社，2014年，第278页。

[11] 李志贤编撰《潘伯鹰年表》，《海派代表书法家系列作品集—潘伯鹰》，上海书画出版社，2006年。

[12]《移居葛岭之葛天野屋》为爱清幽境，移居近上方，云拖竹粉白，靡刺草痕香。留客栽春韭，看山辟小廊。百年何所计，赢得是徜徉。卢炘、俞浣萍校注《潘天寿诗存校注》，中国美术学院出版社，1997年，第53页。

[13]《友人书问住西湖俞楼近况，诗以答之》做寒每听雨淅淅，敢道闲情未尽删。孤屿梅疏康乐履，六桥云湿虎儿山。有余诗思如黄叶，惯懒心情许白鸥。酤酒归来芳草路，桃花已衬小楼殷。卢炘、俞浣萍校注，《潘天寿诗存校注》，中国美术学院出版社，1997年，第52页。

[14] 冯蒿然《纪念同学潘天寿院长》，卢炘选编《潘

天寿研究》，浙江美术学院出版社，1989年，第21页。

[15] 同上

[16] 中国美协在北京举办“潘天寿遗作”座谈会发言摘要，卢炘选编《潘天寿研究》，浙江美术学院出版社，1989年，第11页。

[17] 吴冠中《潘天寿绘画的造型特色》，卢炘选编《潘天寿研究》，浙江美术学院出版社1989年，第261页。

[18] 邓白《潘天寿评传》，浙江美术学院出版社，1988年，第92页。

[19] 见《潘天寿书画集》57图，人民美术出版社，1982年。

[20] 潘天寿《听天阁画谈随笔》，上海人民美术出版社，1980年，第13页。

[21] 童中焘《童中焘解读潘天寿》，浙江人民美术出版社，2017年，第118页。

[22] 华夏《寓“可想”于“可视”——谈潘天寿的艺术创造》一文两次大段举例《读经僧图》，卢炘选编《潘天寿研究》，浙江美术学院出版社，1989年，第317、321页。

[23] 吴冠中《潘天寿绘画的造型特色》，卢炘选编《潘天寿研究》，浙江美术学院出版社，1989年，第262页。

[24] 李霖灿《潘天寿老师和我》，卢炘选编《潘天寿研究》，浙江美术学院出版社，1989年，第72页。

[25] 引自江丰讲话。1950年10月，江丰在有院内全体老先生和教研室部分成员及杭州市国画界代表约20人参加，由研究室指定吴茀之主持召开的杭州国立艺专国画改革讨论会上总结。见中央美术学院华东分院档案。

[26] 彦涵《中国美协在北京举办“潘天寿遗作”座谈会发言摘要》，卢炘选编《潘天寿研究》，浙江美术学院出版社，1989年，第12页。

[27] 宋秉恒《同潘先生相处的日子》，卢炘选编《潘天寿研究》，浙江美术学院出版社，1989年，第66、67页。

[28] 莫朴《永久的怀念》，卢炘选编《潘天寿研究》，浙江美术学院出版社，1989年，第125页。

[29] 王靖宪《潘天寿的艺术思想与创作》，《潘天寿书画集》(下)附录第39页，人民美术出版社，1982年。

[30] 潘公凯《潘天寿评传》，商务印书馆香港分馆，1986年，第29—30页。

[31] 周昌穀《周昌穀诗文集》，上海书画出版社，2012年，第156页。

[32] 刘绵松编辑《弘一法师全集》资料源于方爱龙《弘一法师致刘绵松札编年考订》注释第9条。

[33] 王个簃《短篱话旧——忆潘天寿老友》，卢炘选编《潘天寿研究》，浙江美术学院出版社，1989年，第32页。

赵林先生治印手稿小记

□ 盛静斋

赵林（1907—2005），赵古泯之女，常熟人。先生生前为中国书法家协会会员、上海书法篆刻研究会会员、西泠印社社员、上海书法家协会第一届理事、上海散木印社名誉社长、常熟虞山印社名誉社长等。她一生淡薄名利，寄情翰墨，潜心金石。培育后学，倾尽全力。其人品与艺术有“德艺双全”之美誉。

古今印人的治印墨稿，一般只是当作一个中间过程而大多不作保存，因而很少有集中而完整的手稿存世。此册“赵林先生治印手稿”为古式线装本，封面为蓝黑色布料，无题签。手稿宽14.2公分，长22公分，共50折，100个页面。内面首页粘有一张赵林先生自定润格

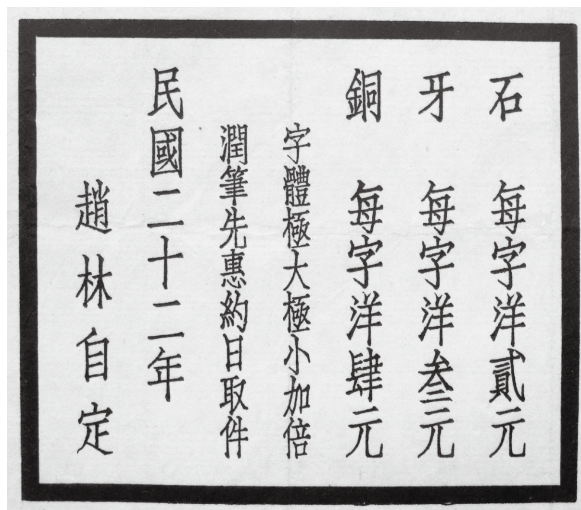


图1 自定润格

（图1），时间是民国二十年。手稿中创作时序最早的“沈德傅”“李镜清”“黄文魁”3方小印，记录有赵林先生自书的三行小楷旁白“一九六九年四月刻”。从创作风格看，页面上首墨稿与底下所钐印蜕相对应，其刀笔规整，印风秀劲，是赵林先生60岁前后时期的作品。而页面中部空隙处以及签页反面（右侧页）的墨稿与印蜕，刀法简练，风格爽朗，当属赵林先生年逾古稀之后（76岁前后）的作品。与前期所作相比，风格较为写意，如时序较早的“金鹤年来件”2方，有赵林先生用蓝色钢笔小字记录的“85年1月”。再如其中“埋头苦干”（图2）“振奋精神”（图3）这二方入选过1983年《书法》杂志主办的全国首届篆刻评比的作品，该是1983年（赵林先生76周岁）之前所作。这前后二期所作，时间跨度大致有十五、六年。其前期多用双刀，字法较稳当，章法较规整；后期则常使单刀，字法较跌宕，章法较虚灵。这前后十多年间，其风格跨度之大，创变力度之强，大概可谓其同时代印人中所少有。总之，此册赵林先生创作手稿虽然没有详



图2 埋头苦干



图3 振奋精神

细完整的时间记录，但从墨稿设计到印蜕的修改完成，历历可观，清晰可辨，也是了解与研究其创作思路与印风演进的珍贵资料。

篆刻之道“先篆后刻”，几乎是古今印人所必遵的法则。篆书水准之高下，也直接影响着刻锲效果之优劣。赵林先生从小得其父亲赵古泥以及萧退庵等前辈名家亲授，其诗文书画诸艺兼能，真草篆隶四体俱精，书法功夫尤其深厚。从此册手稿中，我们可以窥见赵林先生那种以纸代石、运笔如刀、意在刻先、趣在篆时的精彩表现。如“无住生心”一印，墨稿写就后，动手刻制过程中将“住”“生”二字临时作了调整，尤其是“住”字左侧与右上部分形成的留白，起到了印面节奏之渐进、过度与呼应的作用；“李乃珍”一印有二种墨稿设计，在印面刻制过程中又有较大改动；“寻常好”半圆小印刻成后，随之生成了另一方白文小印“寻常百姓”；再看“随心所欲不逾矩”朱文印，从墨稿到完成印面刻制，其创作过程中因局部改变而“牵一发动全身”，几乎全印都作了相应的调整，尤其是“心”“所”“欲”“逾”作了较大调整（图4）。这样移步换形，时出妙招的例子还有很多。可见赵林先生的墨稿还仅是整体构成的前期准备，而动手刻制时常常

会有进一步的因势利导、临机变化。其治印技巧与审美思想通过构思、写稿，到刻制过程中的随机化解等多种变化因素的复合调整，能使既成墨稿平添妙趣。这样移步换形，前后生发的过程，是她创作意图的完整实施和以意为法的充分施展。

其实，刀、笔、石均乃死物，善用者能调动三者灵活处理，使之生机勃勃、气象万千。反之，如果依样葫芦，亦步亦趋，就难免画地为牢、自捆手足。所以，只有不拘泥，不随便，不草率，因时制宜方得自由自在、意外神来。

赵林先生治印擅以直冲为主的刀法，来表现笔墨意蕴，且在刚柔动静之外富于深长的味外之韵。尤其是其晚期所作，每以单刀、双刀以及中锋、偏锋复合交互，且常常不依墨稿下刀。这样的运刀更接近书写挥运感，既减少了笔墨对刀法的制约，同时又增加了运刀刻锲的抒情性、写意性。因而，如果说邓散木篆刻是乃师赵古泥基础上的图案化发展，那么，赵林篆刻当是其父赵古泥基础上的写意化探索。少一分必然，就多一分天趣与随机。故其所作之印，秀劲清刚，爽朗率意，比之乃父赵古泥多了几分洒脱随性，同时也充分体现了赵林先生直率爽朗的性情和简约秀劲的审美倾向。

艺术创作是一个不断打破思维定势的过程。因此，观念与见解如果不能高过其行动能力，便难以突破既有局限，难以产生跨越与开拓。一旦囿于框框，就极易失去对事物敏锐的观察力，在创作中就会墨守成规，不越雷池，更不愿涉猎尚未发掘的领域。故而，仅仅偏重于技巧的谙熟与风格的延续，反而会妨碍篆刻艺术的抒情表意。尤其是艺术流派的传承中，似乎很少有人会想要打破师门的既成模式，甚至认为根本就没有这个必要。而真正继承传统或者光大师门者，总属于象赵林先生这样锲而不舍、精进不已，始终怀抱艺术理想而勇于尝试开拓的人。

（作者单位：中国农业发展银行苏州市吴中区支行）



图4 随心所欲不逾矩

《云林石谱》与《四库提要》

□ 孙 田

一《文渊阁四库全书·云林石谱》提要笺注

《云林石谱》收入《四库全书总目提要》卷一百十五，文渊阁本书前《提要》如下：

臣等谨案^[1]：云林石谱三卷^[2]，宋杜绶撰。绶字季扬，号云林居士，山阴人，宰相衍之孙也。是书汇载石品凡一百一十有六，各具出产之地、采取之法，详其形状、色泽而第其高下。然如端溪之类，兼及砚材；浮光之类，兼及器用之材质，^[3]不但谱假山清玩也。前有绍兴癸丑阙里孔传序，传即续白居易《六帖》者。序中称绶为杜甫之裔，因引甫诗“水落鱼龙夜”句，谓长沙湘乡之山，鱼龙化而为石，甫因形容于诗。绶作是谱，为能绍其家风。考甫此句见于《秦州杂诗》，乃由陕赴蜀之时，何由得至楚地？且甫之诗意本非咏石，^[4]殊附会无理。末附《宣和石谱》，皆记艮岳诸石，有名无说，不知谁作。又附《渔阳公石谱》，皆载嗜石故事，^[5]亦不知渔阳公为谁。其中列周公谨、元遗山诸名，^[6]则必非绶书，盖^[7]明周履靖刻是书时所窜入也。今惟录绶书以资考证，而所附二谱，悉削而不载。^[8]又毛晋尝刻是书，并为一卷，又佚去孔传之序，而文句则无大异同，今亦不别著录焉。^[9]乾隆四十六年三月恭校上。

总纂官臣纪昀、臣陆锡熊、臣孙士毅，
总校官臣陆费墀。^[10]

杜绶存世墨迹，见于上海博物馆藏《睢阳五老图》^[11]第三跋^[12]，时在绍兴丙辰（1136），晚于孔传为《云林石谱》作序之绍兴癸丑（1133）。书法雍容娴雅，落笔厚重，取势开张，横划多弓势，贯气流畅，偶有坡翁笔意^[13]。此跋称杜衍为“伯祖”^[14]，署“第三孙”，跋后钤白文“杜绶章”方印，其下有朱文“睢阳世家”之“睢阳”二字残印。“字季扬”，上海图书馆藏《兰亭》张澂摹勒本^[15]（为迄今所见最早“岭字从山”刻本）见杜氏七藏印^[16]，其一为篆书“季杨”白文长方印；又，陆增祥《八琼室金石补正》卷一百六录“杜季杨题名”，此题名今仍在湖南江华县阳华岩，左首竖行正书：“通判、学士留题阳华岩”，正文左读隶书三行：“会稽杜季杨绍兴己未（1139）九月庚子行县暇 / 日率令丞、巡尉来游”，右正书小字：“右文林郎道州江华县令李直清命工刻。”^[17]题名展现了杜绶隶书面目与道州通判仕履，殊为可贵。“扬”“杨”互通，或言互为异写，例证极多；“绶”义为结，“扬”义为展，以“扬”应“绶”，允称合理。从寓目《云林石谱》各本看，杜绶的字，主要有“季扬”“季杨”“季阳”之别。“扬”“杨”，可归为一类，目前最通行的“季扬”，不出四库本的影响；“季阳”则见于临海

博物馆藏汲古阁旧藏六十卷本《说郛》钞本孔传序、早期单刻本程氏丛刻本题名与知不足斋本孔传序。《兰亭》张澂本藏印篆书用字与阳华岩题名隶书用字，两处皆取“杨”，或为崇古异写之例——《广雅》：杨，扬也；又段玉裁《说文解字注》：杨，古假“杨”为“扬”。四库馆臣所言“字季扬”固然不错，考虑到存世宋代印蜕与隶书书迹石本材料有限，或可添上“别作季杨”^[18]。“号云林居士”，“云林居士印章”白文长方印，亦见于张澂摹勒本^[19]。

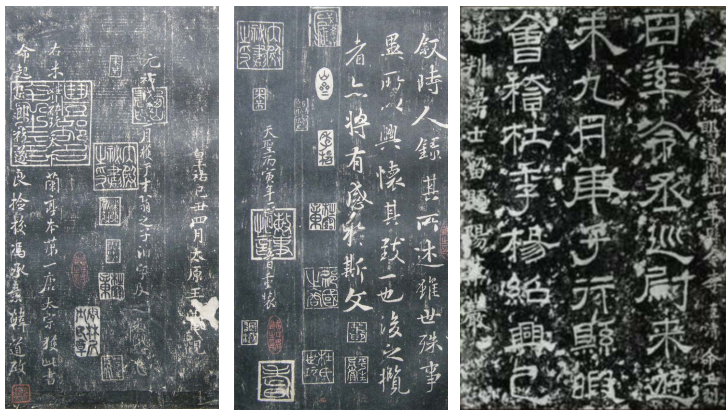
四库馆臣所撰《云林石谱提要》，云“是书

汇载石品凡一百一十有六，各具出产之地、采取之法，详其形状色泽，而第其高下。然如端溪之类，兼及砚材；浮光之类，兼及器用之材，不但谱假山清玩也”，略言《云林石谱》之基本内容。就“石品凡一百一十有六”，胡玉缙《四库全书总目提要补正》言：瞿镛《目录》有旧钞本，云：“杨升庵《卮言》跋此书，谓石凡一百一十有七，此本只有九十三品，岂一品中有连缀数品，升庵并数而得之耶？”^[20]检《铁琴铜剑楼藏书题跋集录》^[21]，此为毛琛校跋梦觉子过录杨仪旧藏杨慎跋本，今藏国家图书馆，惜尚未寓目。

此外，《云林石谱》^[22]本身经眼录式的描述中，亦颇涉人事。譬如于“襄阳石”“苏氏排衙石”“清溪石”“刑石”诸条列举苏仲恭藏石藏砚。苏舜钦娶杜衍长女，杜绾身为杜衍孙辈，遂与铜山苏氏为姻亲。苏仲恭为苏舜元之孙，是杜绾晚辈，上述诸条所列，允称“如数家珍”。此外，欧阳修、苏轼、黄庭坚、叶梦得等也分别在《云林石谱》中露面。欧阳永叔，见于“虢石”条。坡翁作为杜绾父辈^[23]友人，出现于“巩石”条。坡翁心爱的“仇池”，见于“英石”条。“壶中九华”及“小玲珑”见于“江州石”条。“怪石供”见于“黄州石”条。“凤味砚”见于“南剑石”条。“登州石”“雪浪石”则俱成专条。黄山谷所录象江太守“万金载归白英石”见于“英石”条。叶少蕴的石林则于“弁山石”条留影。在这个意义上，《云林石谱》记录了大量杜绾父执与祖执辈的爱石佳话，也可视作一种相当可信的宋代文人赏石近身记录。爱石，于宋人是时风，于杜绾，则可称家事。就现代意义而言，作为一部科学著作^[24]，《云



左：《睢阳五老图》杜绾题跋 上海博物馆藏
右：《睢阳五老图·杜衍像》耶鲁大学美术馆藏



左中：《兰亭》张澂摹勒本所见“云林居士印章”白文长方印、“季杨”白文长方印（承蒙上海图书馆惠允使用）
右：湖南江华县华阳岩杜绾题名

林石谱》“示森罗万象于外”；作为一部人文著作，它“体重重无尽于身”^[25]，涵纳累世家学、生命行迹与交游阅历。

“序中称绾为杜甫之裔”，具体而言，《云林石谱》两个早期传本——上海图书馆藏丛书堂明钞《说郛》本与四库馆臣所用周履靖本序称：“草堂先生之裔”。今人有关中古杜氏家族变迁的研究^[26]表明，杜绾的先人为京兆杜氏^[27]，而杜甫为襄阳杜氏，虽溯至杜佑亦同出京兆，所谓“草堂先生之裔”的说法，当非实指^[28]。寓目其余诸本多作“抑堂先生之裔”，孔凡礼以嘉祐二年杜衍卒前唯二子訢在，断“抑堂先生”为杜衍次子杜訢^[29]，但此与墨迹“伯祖”之称抵牾，是否事涉出继，俟考。

四库馆臣对是书“鱼龙石”条及序中的褒扬俱有微词，以为曲解杜诗，“附会无理”——杨文衡指出，《云林石谱》中关于鱼龙石“因山颓塞岁久，土凝为石而致然欤”的猜想“是很有价值的科学假说”，已为现代地质科学所证实；而在西方，直至1669年史泰奴（Steno）发表关于化石起源的正确理论，杜绾方有异域知音^[30]。

周履靖刻本，即夷门广牍本^[31]。文渊阁提要以“盖”肯定其刻书时窜入《宣和石谱》与《渔阳公石谱》，而十八月之后的文溯阁提要改“盖”为“疑”，其后二十三月的文津阁提要仍作“疑”。昌彼得于《说郛考》指出，周氏将《宣和石谱》与《渔阳公石谱》附刻于《云林石谱》之后，乃据《说郛》，非周氏窜入^[32]。毛氏所刻，《山居小玩》《群芳清玩》两丛书均收录。

二由四库馆臣案语引发的讨论

《总目》提要之后，尚有两段案语：

案，宋以后书，多出于古来门目之外。如此谱所品诸石，既非器用，又非珍宝，且自然而成，亦并非技艺。岂但四库之中无可系属，即“谱录”一门亦无类可从。

以亦器物之材，附之“器物”之末焉。

右谱录类“器物”之属，二十四部，一百九十九卷，附录一部，三卷，皆文渊阁著录。

案陶宏景《刀剑录》，《文献通考》一入之“类书”，一入之“杂技艺”，虞荔《鼎录》亦入“杂技艺”。夫宏景所录刀剑，皆古来故实，非讲击刺之巧，明铸造之法，入“类书”犹可，入“杂技艺”，于理为谬。此由无所附丽，著之此而觉不安，移之彼而又觉不安，迁移不定，卒至失于刊削而两存。故“谱录”一门不可不立也。^[33]

《云林石谱》是四库总目中仅见的谱录类器物之属附录书。第一段案语指出了《云林石谱》“无类可从”。是书因其开创性的题材，在其流传的近九百年间，即是不断挑战文献分类思想的一个典型模板。从存世书目看，直至四库目录问世前后，明清两朝诸多文献家对其分类都做出了尝试，兹约略依时序举数例如下：

杨士奇等《文渊阁书目》入辰字号第二厨“画谱诸谱附”。

焦竑《国史经籍志》入卷三史类食货下的“货宝”。

徐勣《徐氏家藏书目》入卷三子部“器用类”。

祁彪佳《澹生堂书目》入卷七子类第三“清玩”。

黄虞稷《千顷堂书目》整理本补入卷九“食货类”。

钱谦益《绉云楼书目》黄永年藏钞本（属胡其毅钞本系统）^[34]入“谱录类考”。

钱谦益《绉云楼书目》南开大学图书馆藏陈景云注、吴翌凤跋过录本^[35]入“杂艺类”。

钱谦益《近古堂书目》入上卷“谱录类”。^[36]

钱曾《述古堂书目》入卷四“器玩”。

钱曾《也是园书目》入第二卷史部“宝货器玩”。

徐乾学《传是楼书目》入史部“食货”。

《浙江采集遗书总录》卢文弨、罗以智批校本入庚集子部“艺玩类”。

卢文弨《宋史艺文志补》入史部十二“食货类”，并有类叙小注“以上所录，皆非食货之正者，亦有游戏笔墨，更不当入，而《黄》志有之，亦姑仍之。”

《天一阁书目》嘉庆十三年宁波府学陈廷杰刻本入卷三之一子部一“谱录类”。

孙星衍《孙氏祠堂书目》嘉庆十五年自刻本入内编卷四。

总体而言，食货、器玩、谱录三类倾向参差出现，至《四库总目》定型，方安居谱录类。藏书家们对《云林石谱》的认识，或重其记实存史，或重其博物特征，或重其条目罗列。这其中，也可见藏书家鲜明的个人趣味——祁彪佳独标“清玩”，寓山主人，俨然赏石家本色。

事实上，非惟《云林石谱》，所有《四库全书总目》所录谱录类器物之属著作在得《四库》定位之前，都曾被勉为其难地著录于其他类目之下，如《汉书·艺文志·术数略》形法类（《相宝剑刀》）、《隋书·经籍志·经部》小学类（《秦皇东巡会稽刻石文》）、《旧唐书·经籍志·子部》农家类（《钱谱》）等。^[37]

李致忠先生曾态度鲜明地反对谱录类，认为“它完全违背了按学科依内容类别分图书的目录学原则，实在是应该加以改造。改造的原则是拆掉这一类，凡属考古者入‘金石类’；凡属与种植、养殖有关者入‘农家农艺’；凡属器物制作、食品制造者入新设之‘工艺类’。”^[38]

学科畛域，是今天的后见，以今度古，往往不能与古籍相合。《云林石谱》非“考古”著作，多“考时”之处，虽言修治磨礲，非贯诸条。四库馆臣尚且认识到：“如此谱所品诸石，既非器用，又非珍宝，且自然而成，亦非技艺”。在李先生的新分类法中，《云林石谱》依然无类可从。

第二段案语，举陶弘景《刀剑录》为例，“入

‘类书’犹可”，而“‘谱录’一门不可不立也”。《云林石谱》序作者孔传，“即续白居易《六帖》者”。孔传的类书编纂实践，或可称杜绾所近身取法之学。杜绾的写作，虽非“古来故实”，颇多时间，也呈现出兼具谱录与类书的特点。

对于谱录类更合归于类书这一方向，近人张舜徽有进一步的设想：“《四库》虽立谱录一门，而于偏籍小书无可系属者，往往而窘。附《云林石谱》于器物之末，即其明例。若能统归类书，则斯弊祛矣。然自来著录之家，于类书一门，但统录《书钞》、《御览》诸编，而不复别析细目。惟孙星衍《祠堂书目》区为事类、姓类、书目三种，体例独善。苟能循斯义例，于三种之外，别增物类一目，则凡谱录诸书，悉可归纳靡遗矣。”^[39]照张氏设想，《云林石谱》就当置于类书新设的“物类”一目了。

（作者为中国美术学院美术学博士）

注释：

[1] 殿本《总目提要》无此句。四库馆臣编：《景印文渊阁四库全书3·总目三·子部》，台北：台湾商务印书馆，1983年，第499页。

[2] 殿本《总目提要》此句下双行小注：“浙江巡抚采进本”。四库馆臣编：《景印文渊阁四库全书3·总目三·子部》，台北：台湾商务印书馆，1983年，第499页。

[3] 文溯阁本、文津阁本提要俱作“兼及器用之材”，殿本《总目提要》同文溯阁本与文津阁本。上海图书馆藏真寿堂邵氏旧藏《总目提要》残稿本（线善862922-45）《云林石谱》提要亦止于是句，从朱笔句读看，同文溯阁本与文津阁本。次叶浮签，墨笔云“六十一页后五行《云林石谱》一篇底本在他处，五十三”，另有朱笔：“移前，四十四”。录此俟考。金毓黻等编：《文溯阁四库全书提要》，北京：中华书局，2014，第2073页。商务印书馆四库全书出版工作委员会编：《文津阁四库全书（影印本）·0846》，北京：商务印书馆，2006年，第339页。四库馆臣编：《景印文渊阁四库全书3·总目三·子部》，台北：台湾商务印书馆，1983年，第499页。

[4] 文溯阁本、文津阁本此句俱作“且其诗意本非咏石”。金毓黻等编：《文溯阁四库全书提要》，北京：中华书局，2014，第2073页。商务印书馆四库全书出版工作委员会编：《文津阁四库全书（影印本）·0846》，

北京：商务印书馆，2006年，第339页。

[5] 文溯阁本、文津阁本此句俱作“皆古人嗜石故事”。金毓黻等编：《文溯阁四库全书提要》，北京：中华书局，2014，第2073页。商务印书馆四库全书出版工作委员会编：《文津阁四库全书（影印本）·0846》，北京：商务印书馆，2006年，第340页。

[6] 文溯阁本、文津阁本“周公谨”作“周密”，“元遗山”作“元好问”。金毓黻等编：《文溯阁四库全书提要》，北京：中华书局，2014，第2073页。商务印书馆四库全书出版工作委员会编：《文津阁四库全书（影印本）·0846》，北京：商务印书馆，2006年，第340页。

[7] 文溯阁本、文津阁本俱作“疑”。金毓黻等编：《文溯阁四库全书提要》，北京：中华书局，2014，第2073页。商务印书馆四库全书出版工作委员会编：《文津阁四库全书（影印本）·0846》，北京：商务印书馆，2006年，第340页。

[8] 文溯阁本径接“乾隆四十七年（1782）九月恭校上”。金毓黻等编：《文溯阁四库全书提要》，北京：中华书局，2014，第2073页。文津阁本作“悉削而不载焉”，复接“乾隆四十九年（1784）八月恭校上”。商务印书馆四库全书出版工作委员会编：《文津阁四库全书（影印本）·0846》，北京：商务印书馆，2006年，第340页。

[9] 殿本《总目提要》止于此句。四库馆臣编：《景印文溯阁四库全书3·总目三·子部》，台北：台湾商务印书馆，1983年，第499页。

[10] 四库馆臣编：《景印文溯阁四库全书844·子部一五〇》，台北：台湾商务印书馆，1985年，第583、584页。

[11] 《睢阳五老图》五老像及部分题跋今藏美国三家博物馆：弗利尔美术馆（华盛顿）、耶鲁大学艺术博物馆（纽黑文）与大都会艺术博物馆（纽约），宋元至明清五十七家题跋今藏上海博物馆。有关《睢阳五老图》的研究，见王连起：《宋人〈睢阳五老图〉考》，《故宫博物院院刊》，2003年第1期，第7-21页。

[12] 跋文如下：“伯祖丞相出守兖州，岁六十有九。明年，得请于朝，退居睢阳。优游林泉凡十五载，偕诸公燕处，当世慕之。顷尝阅此图于钱氏家，今复开卷，伏瞻貌像，不觉涕泗之横集也。绍兴丙辰重午前二日，第三孙杜绶谨书。”其中，“燕处”之“处”“钱氏”之“氏”，今已漫漶。此跋见录于《赵氏铁网珊瑚》卷一三。又见于清卞永誉《式古堂书画汇考》卷四十五画十五。

[13] 《宣和书谱》卷十九录杜衍：“……至暮年以草书为得意，喜与婿苏舜钦论书，年位虽重而尺牍必亲作。韩琦尝以诗谢其书云：‘因书乞得字数幅，伯英筋

骨羲之肤。’其为当时所重如此。今御府所藏草书一：天隐子绝句诗。”杜绶善书，亦可言克绍家学。

[14] 陆友《研北杂志》卷下“杜绶，……祁公其伯祖也”，与此墨迹“伯祖”之称相应。

[15] 此拓为海内宋拓孤本，帖与陈緝熙刻本合装一册，经王世贞、沈俨、黄如珽递藏，今藏上海图书馆，为国家一级文物。见仲威：《善本碑帖过眼录》，北京：文物出版社，2013年，第284-287页。

[16] 田案，七印为白文长方印“季杨”、白文方印“杜绶章”、朱文方印“祁国之裔”、朱文方印“杜氏世玩”、白文长方印“云林居士印章”、白文方印“杜绶印章”和白文方印“杜氏藏书之印”。其中，白文方印“杜绶章”、朱文方印“祁国之裔”、朱文方印“杜氏世玩”又见于今藏故宫博物院的《神仙起居法》本幅——穆棣据此认为杜绶为是帖最早藏家。仲威先生亦提出张激本中椭圆白文“山斋（齐）”印是否归属杜氏，时在2016年7月，俟考。从题跋款识看，此拓所本之褚摹《兰亭》，有苏耆装褫记、范仲淹观跋、王尧臣观跋、米芾两跋与米友仁跋，米芾《书史》所谓铜山苏氏藏《兰亭》三本或与此本相关，徐邦达所称褚摹兰亭“米芾诗题本”当与此本相关，详情俟考。米友仁跋，时在绍兴八年（1138），衡之后文所述绍兴己未（1139）杜绶阳华岩摩崖题名，杜氏得帖具体情况，尚俟考论。穆棣对杜绶三印的考证，见穆棣：《杨凝式〈神仙起居法〉墨迹考辨——兼论宋周密所记之典型“绍兴御府书画式”》，《中国书画》，2007年第6期，第16-21页。“杜绶小考”为此文第五部分，第19-20页。又见于穆棣：《欧阳询〈梦奠帖〉中“御府法书”印记考》，载穆棣：《名帖考·卷上》，天津：天津人民美术出版社，2006年，第155-156页。徐邦达所论褚摹兰亭“米芾诗题本”，见徐邦达着、故宫博物院编：《古书画伪讹考辨·壹》，北京：故宫博物院出版社，2015年，第83-88页。

[17] 阳华岩3D博物馆网站录文与概述错讹频出，不堪读。杜绶题名误作“祐文林石刻”。

[18] 本文对“季杨”“季杨”的讨论，受启发于卢康华对李鯉用印“宗杨”“宗杨”的讨论，见卢康华：“鱣”的隐喻与破译：再议李鯉名字之谜（未刊稿）。“异写”术语，六月得徐到稳同道指教。

[19] 王连起言郁冈斋本、渤海藏真本“基本上同于张激本，只是渤海藏真本又将一行裁为两行”。检明郁冈斋墨妙帖卷三兰亭，就杜氏印鉴，阙“元祐戊辰”米跋后白文方印“杜绶章”与白文长方印“云林居士印章”。渤海藏真本全帖不刻任何藏印。王氏亦言渤海藏真本“曾经再刻，如海宁查氏本、山左吴氏等本”。海宁查氏本、

山左吴氏本云云，袭用翁方纲《苏米斋兰亭考》所录，2018年6月托友人询之王先生，已不记得今之藏地，故此两本杜印情况俟考。据王连起对海宁查氏本、山左吴氏本之描述，吾师范景中举黄冈本《兰亭》：“王先生所述查氏、吴氏本，与此黄冈本正同”。询之吾师，黄冈本亦不刻藏印。由此，白文长方印“云林居士印章”笔者迄今仅见于张澂本，殊为珍贵。王连起有关张澂本、郁冈斋本、渤海藏真本、海宁查氏本、山左吴氏等诸本考论，见王连起：《再晤兰亭——〈兰亭序〉重要传本简略评述》，载上海博物馆编：《兰亭》，北京：北京大学出版社2011年，第52-54页。又见于王连起：《谈传世领字从山本、颍上本的来历问题等等》，载故宫博物院编：《2011年兰亭国际学术研讨会论文集》，北京：故宫出版社，2014年，第99-109页。范景中对黄冈本《兰亭》的考论，见范景中：《黄冈本〈兰亭〉》，载《新美术》2015年第12期，第23-26页。

[20] 胡玉缙：《四库全书总目提要补正下·卷三十四谱录类》，北京：中华书局，1964年，第903页。

[21] 见瞿良士辑：《铁琴铜剑楼藏书题跋集录》，上海：上海古籍出版社，1985年，第164、165页。

[22] 《云林石谱》版本情况较复杂，本文采用知不足斋本。

[23] 别本言“先大父”，则或为祖辈友人。

[24] 参见李约瑟著《中国科学技术史·第五卷地学·第二分册》，北京：科学出版社，1976年，第283、287、314、325、386、389页；杨文衡：《试述〈云林石谱〉的科学价值》，《科技史文集》第14辑，上海：上海科学技术出版社，1985年，第169-178页。

[25] 张文江在《管锥编读解》中，曾言“西洋文化乃至艺术示森罗万象于外，中国文化乃至艺术体重重无尽于身”，在《古典学术讲要》中，复提此说法，讨论此两者的贯通。此处借此两端之说。见张文江：《管锥编读解》，上海：上海古籍出版社，2000年，第124页；张文江：《古典学术讲要》，上海：上海古籍出版社，2015年，第240页。

[26] 王力平：《中古杜氏家族的变迁》，北京：商务印书馆，2006年，第295-300页。

[27] 田案，更直接的证据见苏舜钦《大理评事杜君墓志》，其中称杜衍为“京兆公”。苏舜钦著，沈文倬校点：《苏舜钦集》，上海：上海古籍出版社，1981年，第192页。

[28] 《（民国）绍兴县志资料·寓贤》有“杜甫”条，引《新唐书》：“杜甫少贫不能自振，客越。李邕奇其才，先往见之”。复加同出《新唐书》的按语：“甫有姑适

会稽贺瑒”。田案，杜甫曾客越，其姑适越人，或许孔传由此将越人杜綰视作其裔。另，杜牧为杜佑孙，就京兆杜氏房望，杜綰允称杜牧之裔。

[29] 孔凡礼：《苏轼年谱·卷二十五》，北京：中华书局，1998年，第731页。

[30] 杨文衡：《试述〈云林石谱〉的科学价值》，《科技史文集》第14辑，上海：上海科学技术出版社，1985年，第176页。

[31] 《千顷堂书目》录《夷门广牍》一百二十卷，《奕庆藏书楼书目》未录卷数，只言一百零七种，《夷门广牍》最盛行、易得的本子为民国二十九年（1940年）上海商务印书馆据涵芬楼藏万历刊本影印本，计一百四十八卷一百零四种，收入该馆所刊《景印元明善本丛书十种》，此本恰不载《云林石谱》。检之各目，台北中央图书馆藏一百六十五卷一百零六种本、北京图书馆藏九十一卷五十五种本、浙江图书馆藏六十五卷四十一一种本（善005823），天一阁博物馆藏本（善5002）含《云林石谱》。

[32] 昌彼得：《说郛考》，台北：文史哲出版社，1979年，第185页。

[33] 四库馆臣编：《景印文渊阁四库全书3·总目三·子部》，台北：台湾商务印书馆，1983年，第499页。

[34] 据今人王红蕾研究，“《绛云楼书目》尽管钞本繁多，盖未出两大系统，一是胡其毅钞本，著录钱氏藏书3939种，一是曹溶钞本，著录3499种。……两大系统，……呈现出众多错综互异的各类抄本”。王红蕾：《钱谦益藏书研究》，天津：南开大学出版社，2013年，第222页。黄永年藏本属胡其毅钞本系统，见同书第231页。故笔者列出三种经眼《绛目》，以见一斑。

[35] 据今人王红蕾研究，南开大学图书馆藏陈景云注、吴翌凤跋过录本当属曹溶钞本系统。王红蕾：《钱谦益藏书研究》，天津：南开大学出版社，2013年，第222、232-241、276页。

[36] 罗振玉《玉简斋丛书》第二集录《近古堂书目》，著者题为“明佚名撰”。据今人王红蕾研究，实为一种《绛云楼书目》，但未言系统归属。王红蕾：《钱谦益藏书研究》，天津：南开大学出版社，2013年，第291页。

[37] 见李婷：《器物类著作在中国传统目录学中归属的演变》，《濮阳职业技术学院学报》2015年第10期，第22-25页。不过李婷并未举《云林石谱》为例，本文对相关著录类目沿革的考述，率皆基于笔者一己之观察。

[38] 李致忠：《三目类序释评》，北京：北京图书馆出版社，2002年，第456页。

[39] 张舜徽：《四库提要叙讲疏》，昆明：云南出版社，2005年，第112页。

关于两则古笔文献的理解

□ 王学雷

近来读到《书法研究》2016年第4期刘镇《论散卓笔制与苏轼书风之形成》一文。该文第二段对唐宋时期有关“散卓笔”的资料进行了研读和梳理，其中却有两处出现了对资料的解释不充分与误读情况。虽然仅只关乎古笔研究及书法史研究中的细节，但笔者认为还是有必要说一下。

一、“青毫”与“铁头”

宋苏易简《文房四谱》载有唐段成式《寄余知古秀才散卓笔十管软健笔十管书》一篇，其中有云：“散卓尤精，能兼青毫之长，似学铁头之短。”^[1]刘君认为这段文字“是为较早明确记录散卓笔者”，这自然没有什么问题，但接下来：“可知，散卓笔在当时是一种兼具‘青毫’特性与‘铁头’形制二者优点，并能折中且深得书家喜爱的一种毛笔。”问题也没有什么，但其对“青毫”的特性与“铁头”的形制未作具体的说明，自然也就彰显不出“散卓笔”这种特殊笔种的具体优点，对读者而言犹如一句空话。

段成式（803？—863，字柯古）是唐穆宗宰相段文昌之子，博学多识，长于文学，尤精骈俪（骈体文）^[2]。《寄余知古秀才散卓笔十管软健笔十管书》即是一篇骈俪文，是他在唐大

中十三年（859）闲居襄阳从事徐商幕府时所作，受信人是曾为将仕郎守太子校书的余知古^[3]。骈俪文发展到南朝齐梁时臻于极致，大多“捃拾细事，争疏僻典”^[4]。段成式留下来的几篇书札也都是用这种文体所写，大都征事博奥，句句用典，此篇堪称其尤者，的确让人难以遽解。也许这正是刘君对其中“青毫”与“铁头”未作解释，倏而带过，没能充分加以解释的原因吧，以下即试作解释：

首先“青毫”是什么？有人认为是“青羊毛”^[5]，这个解释自然不正确。段成式之子侄中有段公路著《北户录》一书^[6]，其“鸡毛笔”条谓：“番禺诸郡如陇右，多以青羊毫为笔。”解释者大概即是以此为据。然古人论笔毛向以兔毫为贵，羊毛为贱，段公路在称举各色笔毛之后，最终还是不得不承认它们都“未若兔毫”为贵^[7]，可见“青毫”并非指的是青羊毫。细按《北户录》，段公路还说：“其宣城岁贡青毫六两、紫毫三两、次毫六两，劲健无以过也。”^[8]则可明确段成式所谓的“青毫”，是指宣城作为岁贡的一种优质兔毫，而不是受人轻视的羊毛。所以他会举此种优质的笔毛，来借喻散卓笔的用料之优良，而不可能是不贵重的青羊毫。

那么“铁头”是什么？这倒不必他求，在段成式自己所著的《酉阳杂俎》中即能找到答案，他说：“开元中，笔匠名铁头，能莹管如玉，

莫传其法。”^[9]铁头是唐玄宗开元年间优秀的制作笔管的工匠，制作出来的笔管表面就像玉一样美观，只是他的技艺没能流传下来。段成式举他为例，亦无非就是借喻散卓笔的笔管制作也很精美。

陆游曾说“今人解杜诗，但寻出处，不知少陵之意，初不如是”^[10]，不顾作者本意而一味寻求其所谓的“出典”，未必就会得到正确的解释。话虽这样说，但有典可查，还是提供给读者为好。

二、所谓“王从谦”

宋陶穀《清异录》卷下“文用·宝箐”：“伪唐宜春王从谦，喜书札，学晋二王楷法，用宣城诸葛笔，一枝酬以十金，劲妙甲当时，号为‘翘轩宝箐’。士人往往呼为‘宝箐’。”^[11]刘君据此说：“王从谦学二王楷书，所选用诸葛笔的特点是‘劲妙’。”前半句实在是个误读——他是将“伪唐宜春王从谦”此句理解为：伪唐（宋人对五代南唐的蔑称）时期，有个宜春人叫王从谦的，学二王父子的楷书。可谓失之毫厘，

谬以千里。

确切说，此句“王”字应属上读作“宜春王”，而“从谦”是其名，考诸文献，其姓为李，即李从谦，宜春王则是他的封号。这位宜春王李从谦正史无传，但我们通过其他资料知道他是南唐中主李璟的第九子，后主李煜的同母兄弟。《新五代史》卷六十二《南唐世家》即载：“（李煜）封弟从善韩王，从谦宜春王，从度昭平郡公，从信文阳郡公。”^[12]李从谦以能诗名，国亡，随李煜入宋，最终受到宋太祖的猜忌而失幸，卧疾而卒。龙衮《江南野史》卷三“后主宜春王”：“宜春王从谦，嗣主第九子，后主之母弟。幼而聪悟，好学有文词，未弱冠有能诗之名。……既以家国丧亡，爵秩贬损，妃御不存，默默不自安，遂卧疾而卒。”^[13]与他兄长李煜的才情和命运有些相像，在历史上也是个悲剧性的人物。

由于刘君没能了解这段历史，遂将“伪唐宜春王从谦”一句误读，而凭空造出个“王从谦”^[14]，这不禁让笔者想起余嘉锡先生曾举有人将“淮南王（刘）安”读作“淮南人姓王名”（下转第47页）

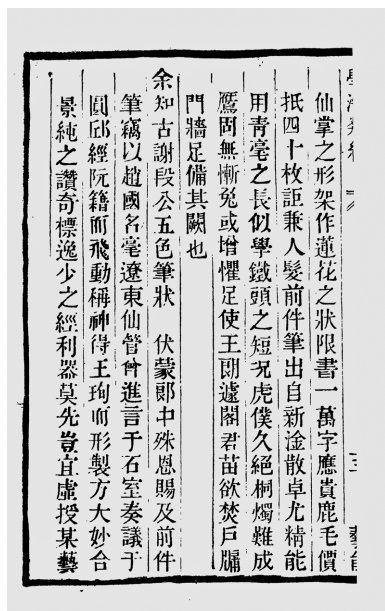


图1 学海类编本《文房四谱》

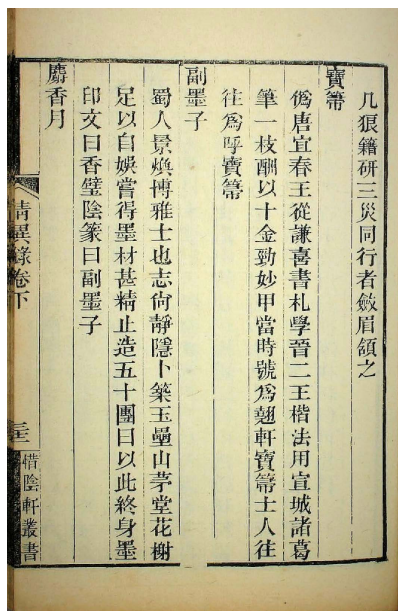
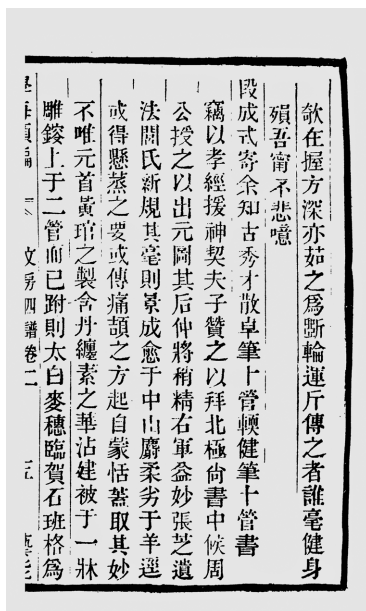


图2 惜阴轩丛书本《清异录》

花事与考证

□卜一克

陈尚君《杜甫为郎离蜀考》一文，是一篇翻案文章，其考证杜甫离蜀之时间，甚为详尽缜密：

杜甫离成都时间，从宋赵次公、鲁豈、蔡兴宗等撰年谱到清人各种年谱（除浦[起龙]本除外），均定于五月。其证据均自严武死于四月而推定。今检该年杜甫草堂诸诗，均作于春间，无入夏之迹。其《戎州杨使君东楼》有“轻红擘荔枝”句，次年作《解闷十二首》有云：“忆过泸戎摘荔枝，青枫隐映石逶迤。”均述此行经戎州（今四川宜宾）、泸州（今泸州市）时事。黄鹤曰：“黄山谷在戎州食荔枝诗云：‘六月连山荔枝红。’可知荔枝熟于六月也。”范成大《吴船录》卷上载，淳熙四年六月辛巳（十三日）过眉州时，“荔枝已过”。泸戎与眉州纬度相差仅一度，荔枝成熟时间当相仿，可知杜甫在六月上旬已到达戎州。以当时舟行速度，自成都至戎、泸，约需十余日。从嘉州所作《狂歌行赠四兄》所述情况看，杜甫在嘉州有较长时间的停留。综上所述，杜甫离成都的最早时间可以在三月底或四月初，最迟当在五月上旬……^[1]

以泸州、戎州荔枝成熟的时间作为考察杜甫离蜀的一个时间参照，甚妙甚辨。无独有偶，陈寅恪先生《元白诗笺证稿》第二章“连昌宫词”，

考证元微之“元和十年到长安之时，约在正月下旬或二月初旬”，所据亦花事：

西归绝句言：“小桃花树满商山。”又言：“只去长安六日期，多应及得杏花时。”则此商山之“小桃花”必为先杏开花之桃，而与千叶桃之较后开者不同类。考陆游《老学庵笔记》肆云：“欧阳公梅宛陵王文恭集皆有小桃诗。欧诗云，雪里花开人未知。摘来相顾共惊疑。便当索酒花前醉，初见今年第一枝。但谓桃花有一种早开者耳。及游成都，始识所谓小桃者，上元前后即著花，状如垂丝海棠。曾子固杂识云，正月二十间天章阁赏小桃。正谓此也。”是微之元和十年正月间于商山途中所见之小桃花正是此种植物，确无可疑矣。^[2]

从考辨小桃花之花期，进而考证元微之到长安的时间，极是细心缜密。可见虽一物之微，于考据亦可谓举足轻重。

又谢稚柳在《唐周昉〈簪花仕女图〉的时代特性》一文中考证此图非唐代周昉作，也是以花事为据：

《簪花仕女图》的后段还描绘了正盛开着的辛夷花。而妇女们所着的纱衣，真是“绮罗纤缕见肌肤”，显示着已暖的天气。辛夷是春花，而在春天就着起纱衣来，这在南方还可能，在北方是决无此事的。因

此,不免令人想象到南唐李煜时期的贵族妇女,流行着大周后所创的装束,而这种装束,在春天的季节里,显示着气候的早暖。《簪花仕女图》所表现的正是江南的风光物候。^[3]

如果《簪花仕女图》中的辛夷花不是画家的即兴点缀补景,则于此竟勘破此画真相。但是关于图,徐邦达先生却另有一说,如其《古书画伪讹考辨》云:

谢(稚柳)先生又指出画中的妇女穿着薄薄纱衣而湖石旁侧又有一株盛开的辛夷花,认为辛夷开在春季,那时中原地方还比较寒冷,不可能同时已穿纱衣。其实辛夷花是二月中就开了的,即使在江南,那时人们也还应穿袂衣而不可能穿纱衣的。本来在画家的笔下是可以不完全依照客观

对象一模一样地描写的,王维画雪里芭蕉早已传为美谈,纱衣和辛夷花并见于一时,又有什么一定是地区之分呢?^[4]

花事虽然可以作为考证的重要依据,但画家创作时的主观性与浪漫色彩也不可忽略,否则也可能刻舟求剑,适得其反。

(作者单位:昆仑堂美术馆)

注释:

[1] 陈尚君《陈尚君自选集》,广西师范大学,2000年,第4页。

[2] 陈寅恪《元白诗笺证稿》,三联书店,2001年,第68-69页。

[3] 谢稚柳《鉴余杂稿》,上海人民出版社,2008年,第69页。

[4] 徐邦达《古书画伪讹考辨》,故宫出版社,2015年,第163页。

(上接第45页)

安”,将“临川王(刘)义庆”读作“临川人王义庆”的例子^[5],刘君的读法无非是为余氏再添一例矣。

(作者单位:苏州大学实验学校图书馆)

注释:

[1] 苏易简《文房四谱》卷二《笔谱下·五之辞赋》,清吴兴陆氏十万卷楼丛书二编本。

[2] 段成式撰,许逸民校笺《酉阳杂俎校笺·前言》,中华书局,2015年,第4-13页。

[3] 段成式著,元锋、烟照编注《段成式诗文辑注》,济南出版社,1995年,第83页。

[4] 黄侃《文心雕龙札记》,华东师范大学出版社,1996年,第240页。

[5] 段成式著,元锋、烟照编注《段成式诗文辑注》,第86页。

[6] 段公路是否为段成式子,至今未有定论,至少应是子侄中人。侯先栋认为极有可能,但也不能确定。见氏撰《段公路〈北户录〉研究》,华中师范大学硕士学位论文论文,2013年,第6-9页。

[7] 王学雷《兔毫二题》,载《古笔考:汉唐古笔

文献与文物》,苏州大学出版社,2013年,第42-45页。

[8] 段公路《北户录》卷二“鸡毛笔”,清吴兴陆氏十万卷楼丛书本。

[9] 段成式撰,许逸民校笺《酉阳杂俎校笺》前集卷六“艺绝”,第531页。

[10] 陆游《老学庵笔记》卷七,中华书局,1979年,第95页。

[11] 陶穀《清异录》,清道光二十六年(1846)刻惜阴轩丛书本。刘文所据为上海古籍出版社2001年版《宋元笔记大观》(第一册)本,但该本标点“用宣城诸葛笔,一枝酬以十金”句中“一枝”属上读,作“用宣城诸葛笔一枝”,似不确,本文径改。

[12] 欧阳修《新五代史》,中华书局,1974年,第778页。

[13] 龙衮《江南野史》,《中国野史》豫章丛书本,第549页。

[14] 其实早在1999年,朱关田先生所著《中国书法史·隋唐五代卷》就已出现了这样的误读。江苏教育出版社,1999年,第239页。

[15] 余嘉锡《读已见书斋随笔(续)·不知〈淮南子〉、〈世说新语〉作者》,《余嘉锡文史论集》,岳麓书社,1997年,第655页。

关于吴其贞的鉴定方法

□ 秦 衣

吴其贞《书画记》记所见书画，往往详细辨别作品的材质笔墨、款识印记，并参考历代书画著录。吴辟疆《书画书录解题补甲乙编》“书画记六卷”述《书画记》撰述体例，可见吴氏书画鉴定方法之一斑：

按其编中叙述，盖飞凫中之佼佼者，故其记书画必以纸绢气色为先，亦可见骨董家数也。是编以所见之先后随意记录，不叙时代，先述纸绢气色，次叙笔墨画境，更次则款识印记……^[1]

“飞凫人”是当时文人对书画商人的戏称，意含轻慢。吴辟疆说吴其贞“记书画必以纸绢气色为先”是“骨董家数”，也是对吴其贞鉴定方法重形质的不以为然。这一方面体现了过去文人鉴赏家的望气谈玄习气，另一方面恰恰体现了吴其贞鉴定方法的现代性和科学性。

当代书画鉴定大家张珩、徐邦达等都极注重作品的材质等。张珩先生《怎样鉴定书画》中说：“我们今天所提出的书画鉴定之学，是试图以科学的方法来分析、辨别古代书画的真伪、高低、精粗、美恶。”并将鉴定书画“分为主要依据和辅助依据两方面。鉴定的主要依据应该看书画的时代风格和书画家的个人风格；辅助依据，方面很多，最常关涉到的是：印章、纸绢、题跋、收藏印、著录、装潢，等等。”^[2]其辅助依据中所列各项，正与吴其贞鉴定书画之所重相合。

徐邦达先生《古书画鉴定概论》论书画鉴定方法更加详备细密，如其第三章“鉴别古书画应注意的各点”中所述，包括书画本身的笔法、墨色、结构，本人的款题和他人的题跋，本人的印章和他人的印章，所用的纸、绢、绫等，^[3]大致也和吴其贞的鉴定方法相同。

当然，由于科学的进步，鉴定方法也是后出转优，张珩、徐邦达的鉴定知识比三百年前的吴其贞要更丰富更先进。如张珩《怎样鉴定书画》“月下把杯图”关于宋宁宗后杨氏，认为“杨妹子即杨后自称……清代博雅如孙承泽、王士禛，亦皆徂于旧说”，“吴其贞虽知画题皆出杨后，而未能辨杨后与杨妹子实为一人。”^[4]吴其贞虽然善鉴，却难免局限性。但是若论书画鉴定的现代性、科学性，即张珩先生所说“以科学的方法来分析、辨别古代书画的真伪、高低、精粗、美恶”，则吴其贞实已导夫先路。

（作者单位：昆仑堂美术馆）

注释：

[1] 吴辟疆《书画书录解题补甲乙编》，余绍宋编撰《书画书录解题》，北京图书馆出版社，2003年，第792页。

[2] 张珩《怎样鉴定书画》，上海书画出版社，2011年，第1-2页。

[3] 徐邦达《古书画鉴定概论》，紫禁城出版社，2005年。

[4] 张珩《怎样鉴定书画》，上海书画出版社，2011年，第115页。