

昆仑堂

K U N L U N T A N G



冯超然 山水扇面 纸本设色
18×52.5cm 昆仑堂美术馆藏



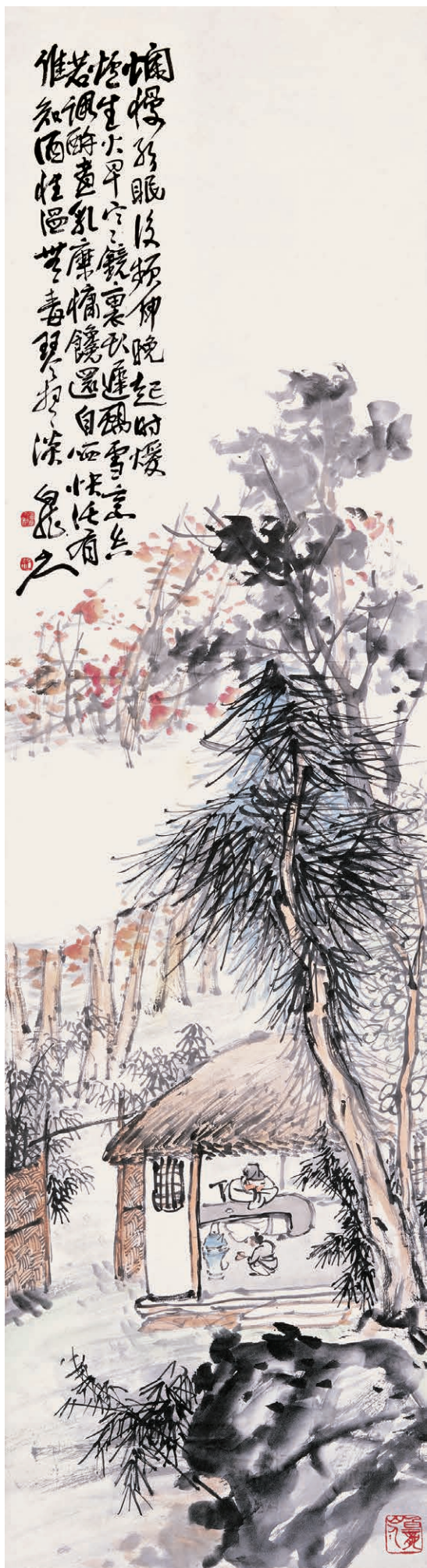
王一亭其人其画
龚贤的身世及其绘画
苏轼雪浪斋铭刻石考
北宋书学叙述中的『二王』
王学浩诗风及其题画诗
一碑曾系两园情

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



王一亭 东篱菊茂图 纸本设色 152×40.5cm 昆仑堂美术馆藏



王一亭 山居图 纸本设色 149×40.5cm 昆仑堂美术馆藏

昆仑堂

二〇一八年
第三期
(总第五十二期)
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

王一亭其人其画····· 沈 江 2

人物研究

溪山无尽

——龚贤的身世及其绘画····· 陆家衡 7

书画研究

苏轼雪浪斋铭刻石考····· 水赉佑 12

从“一能”到“名德之重”: 北宋书学叙述中的“二王”····· 张家壮 23

王学浩诗风及其题画诗(中)····· 俞建良 33

一碑曾系两园情····· 石剑波 43

艺苑拾零

昆仑堂藏《职贡图册》之图题辨正····· 沈 煦 46

方还生年考····· 夏子魁 32

王—亭其人其画

□ 沈 江

1919年孙中山领导的辛亥革命推翻了中国二千多年的封建帝制，中国社会开始由传统的农业社会逐渐向工商社会转变，原有的社会秩序被打破，传统伦理观念受到巨大冲击，“士农工商”四民之末的商人，地位开始上升。传统社会中士人（知识分子）在入仕之前很多人没有物质生活的保障，有的甚至穷困潦倒，但因为科举的通道，可以直接进入上层社会，可以成为管理国家的官员，所谓“朝为田舍郎，暮登天子堂”，所以士人饱受社会的尊重，也始终保持着清高。科举的废除使士人的清高变成了迂腐，其地位在重商风气日盛的社会中，陡然下降。此时，“从商赚钱有利于国家的富强，与洋人争利有益于民族的共同利益，在这方面士人的作用显然比不上商人”^[1]。用新萌发的重功利、重能力的价值标准来衡量，商人对社会的作用得到了积极的肯定。王—亭就是在这一社会转型期所凸显出来的风云人物，他是中国近代史上以商业蓄积财富而从事政治活动、艺术活动、宗教活动和慈善事业的杰出代表。

王—亭（1867—1938），名震，字—亭，成名后以字行。浙江吴兴人，世居吴兴北郊白龙山麓，故晚年自号白龙山人。王—亭是一位传奇人物，幼年丧父，出生于上海浦东的外祖家，由外祖母抚养成人。这一寄居的孤儿，日后成为中国近代史上有着重大影响的实业家、革命

家、书画家、慈善家和佛教大护法。

王—亭15岁进入上海“慎余钱庄”当学徒，18岁往“恒泰钱庄”学生意，20岁在李平书经营的“天余号”海运公司任跑街，由于精明能干后升为经理，负责日本和上海间的生意。1907年王—亭41岁时任“日清汽船会社”上海买办，已积累了相当可观的财富，跻身于上海富商之列。之后他的事业如日中天，创办了包括面粉、纺织、电器等行业的诸多工厂，开办了多家银行，成为工商金融业巨子、上海滩的大亨。



王—亭念佛像

1910年王—亭加入了同盟会，担任上海分会财务科长。1911年辛亥革命爆发。上海革命军攻打制造局失利，陈其美被清军拘禁。王—亭遂命长子王孟南组织敢死队（王孟南任队长，蒋介石任副队长），猛攻制造局，陈其美脱险获救，从此与陈其美成莫逆之交。上海光复后，陈其美任上海地方自治政府“沪军都督府”都督，王—亭先后出任交通部长和商业部长。1913年3月20日，袁世凯派人在上海北火车站刺杀宋教仁。当时王—亭正在宋教仁身旁，亲历惨剧。宋氏亡故后，国民党上海分部为他举行了隆重的公祭大会，两千多人参加，王—亭与陈其美、沈缙云一起担任主祭，之后王—亭还负责为宋氏在上海闸北公园建造墓园。^[2]不久，孙中山领导的“二次革命”失败，孙中山、黄兴、陈其美、王—亭等被袁世凯通缉。受此打击后，王—亭脱离革命活动，专心致力于实业、艺术、佛教和社会慈善事业。

民国时期，王—亭在上海慈善界处于领袖的地位，曾担任上海慈善团体联合会委员长。根据日本小浜正子所做的研究，其著作作为《近代上海的公共性与国家》，在书中她利用大量详实的资料编制了《民国时期上海的慈善团体（1930）年前后》一览表，表中收集上海华人设立的慈善团体有119个。笔者根据此表再作计算，得出直接由王—亭主持和创办的慈善团体有19个，隶属凌纪春、王—亭主持的上海慈善团的有8个，隶属王—亭主持的其他慈善团体有2个，合计29个，占总数的24%。^[3]1930年上海市政府社会局设立了上海市慈善团体财产整理委员会，对上海慈善团体财产进行了清理调查，小浜正子根据调查结果，编制成了28家中国人经办的慈善团体财产统计表——《上海慈善团体拥有不动产一览》^[4]，28家慈善团体的不动产资产总额为1410万元。笔者将此表与前表（《民国时期上海的慈善团体（1930）年前后》一览表）对照，计算出王—亭主持和创办的上海慈善团等

11个团体，其资产总额为1138万元，约占统计总资产的81%。王—亭创办和领导了庞大的慈善团体，为上海公共社会事业做出了巨大的贡献。1917年上海成立“中国济生会”，太虚法师在追忆王—亭时说：“济生会推长者（王—亭）为会长，每年筹赈南北灾难，恒集资数十万数百万，而长者遂为上海乃至全国慈善家之巨擘”。^[5]据统计，经王—亭募集赈济的钱款高达一亿元之巨。^[6]1923年日本关东发生大地震，王—亭在国内组织赈灾，很快将救灾物资运到日本，日本民众感其恩，称他为“王菩萨”。1930年王—亭率“中国书画团”访问日本时，昭和天皇的岳父曾亲临其下榻处。日本朝野对王—亭都十分敬重，所以他的画在日本也非常畅销。王—亭每年书画收入是相当可观的，他把这笔钱放入袋中，因为平常找他帮忙的人很多，遇到来求助的难民或穷人时，就送给他们。吴昌硕在《白龙山人小传》中赞他：“以慈善事业引为己任，图绘乞振（赈），夙夜彷徨，不辞劳瘁，于是四方之灾黎得以存活者无算。”^[7]像王—亭这样的画家在中外历史上是极少的。

王—亭在佛教界也是非常重要的人物，对中国近代佛教事业贡献极大。他曾任中国佛教会执行委员会委员、世界佛教居士林林长等。1930年他和李经纬等发起创办“上海佛学书局”，推为董事长。佛学书局是近代规模最大的一所编辑、刻印、流通佛学书籍的机构，对近代佛教发展影响重大。1926年王—亭为保护寺庙财产、1929年为“中国佛教会”的成立而四处奔走，“故一时为各省寺僧所共仰为大护法”（太虚法师语）^[8]

艺术是王—亭毕生所钟爱的事业，是其人生的重要内容。凭借他的艺术才能和艺术创造，和吴昌硕一起被称为“海上双璧”，吴昌硕去世后，王—亭成为上海画坛的领袖，领导上海画坛达十年之久。他一生发起创办和主事的书画社团有二十几个，在近代史上首创“豫园书画

善会”等兼有社会慈善功能的书画社团。他直接资助和领导的美术专科学校，如中国第一所男女同窗的上海美术专科学校、昌明艺术专科学校、上海女子审美学院等，对中国的艺术教育影响深远、贡献良多。同时他还大力提携画家，资助画家的生活，像吴昌硕、徐小仓等都得到了极大的帮助。

王一亭在绘画上的天赋和兴趣是与生俱来的，从发蒙起就喜欢涂鸦，14岁时在一裱画店当学徒，有机会接触大量的中国古代字画，并开始临摹自学。后来拜徐小仓、任伯年为师，画艺大进。中年时与吴昌硕交往，情谊至深，画风深受吴昌硕的影响。吴昌硕评王一亭：“为人豪迈，相与接谈，若和风之拂几席者。其书画用笔雄厚，醇茂之处，更寓虚灵，天池、复堂不是过也。每至兴酣时下笔，瑟瑟有声，若惊风之扫落叶，转瞬即成，作巨幛尤能见其磅礴气概”。^[9]

王一亭是一位十分勤奋的画家，往往“清晨六时起床，挥毫至上午十时，始出门办公，寒暑无间。”^[10]日积月累，创作了大量的作品，很多职业画家也难与他相比。其作品题材十分广泛，人物、花卉、翎毛、山水无所不能。

昆仑堂美术馆藏有三幅王一亭的作品，《不贪为宝图》《山居图》和《东篱菊茂图》。《不贪为宝图》为花鸟画（纸本，纵75.5厘米，横34厘米。）所画内容十分简洁，但寓意深刻。一枚硕大的梨上，站着一只十分削瘦的麻雀，翘着尾巴，极力地鸣叫，似在呼唤同伴，意为遇美食而不独享，甘忍饥饿。因“梨”与“利”谐音，缙蛮黄鸟尚且知此，何况人乎？故题名：“不贪为宝”，以警醒世人唯有减少贪欲，才能超脱人生。此画用笔简练，大气泼辣，形象生动。

《东篱菊茂图》为花卉画（纸本，纵152厘米，横40.5厘米），画竹篱丛菊，葱茏繁茂，绿叶扶苏，黄花争艳。此画尺幅较大，丛菊从上至下，几乎布满一整纸，构图完整，造型准确，

无一败笔，用笔老练娴熟，挥洒自如，气势如虹，极富韵味。在这幅画中可以领略到王一亭高超的技艺和艺术修养，以及作为大画家才具有的非凡气度。

《山居图》为山水人物画（纸本，纵149厘米，横40.5厘米），画中茅屋篱院，柴门敞开。屋中主人伏案假寐，神情慵懒。案前有炉，一



王一亭 不贪为宝图 纸本 75.5×34cm
昆仑堂美术馆藏

童子持扇，蹲于炉前，煽火煮酒，神情专注。所画主仆两人一大一小，一动一静，对比鲜明，饶有生活情趣。屋前两树高耸，院中有大石点缀。篱墙外层林茂密，雾霭缭绕。篱门与树林间似山路通向远方。画意幽静深远，手法高明，笔墨不多，但山居的“静”和“闲”扑面而来，令人神往。通过这幅画可见王一亭绘画的风格特征，善于构图，用笔率意，有气势，有意境。王一亭的画在雄厚醇茂处更寓虚灵，画中的篱墙、茅屋，特别是人物、杂树用笔细致，使气局一下子凝聚起来，起到画龙点睛的作用。此处即可见画家对中国画精神的领悟及所达到的高度。所画人物，寥寥数笔，但生动传神。

在艺术上王一亭受到吴昌硕的影响，他们的关系是在师友之间，王一亭的书画有自己崭新的风格，其艺术水准不亚于吴昌硕。吴昌硕以擅长花卉而闻名，不善画人物，王一亭几乎是全能的，而且以人物画为擅长。有研究者认为，吴昌硕的人物画很多为王一亭代笔。美术史论家俞剑华认为清代扬州八怪中黄慎、闵贞的人物画对海上画派的“四任”有影响，但并不大，一直到王一亭才可以说得到了发展。王一亭人物画的特点是用笔劲利，灵活多变，有金石味，造型准确传神。他曾画《青岛海滨浴场写生图》，人物多达一百多个，千姿百态，令人叹为观止。他画佛像人物更是得心应手，寥寥数笔皆传神。吴昌硕对王一亭的佛像画评价极高，说吴道子再世亦当赞叹，他“喜作佛像，信笔庄严，即呈和蔼。夫状写十六应真种种故实及释迦出道出山诸相，慈悲六道，神而明之，虽吾家道子再世，亦当合十赞叹。是盖具有夙根，印于心而现于一指禅也。”^[11]陈定公先生评论道：“一亭笔如大椽，作丈八罗汉，达摩渡江，无不气势磅礴，张之寺院，十丈外观之，无不欲离纸而出。”^[12]

王一亭是一位虔诚的佛教徒，对佛学有深入的研究，对佛法有不懈的追求，他有大慈大

悲的情怀，有救苦救难的菩萨心肠，他把虔诚的宗教信仰精神融入于画，所以他的画中处处流露出雍容大度、宁静慈祥的佛教情怀。他对慈善事业的巨大贡献，因而有“活菩萨”之誉。太虚法师在《追念王一亭长者》文中说，曾任民国国务总理的靳云鹏，在民国廿四年（1935）抵沪，“独下拜（于王一亭）曰：三年一总统，而数十年数百年才有一菩萨，称长者为当今之一活菩萨，其善行为并世人士之倾倒如此。”^[13]王一亭所画的佛像远离于庙堂，深入于世间，充满了人间情怀。有意思的是他的佛像画如阿弥陀佛、如来佛等，面相很像他本人，其用意可能是对自己的策励和期许。

明代中期以后，由于商品经济的兴起，书画作为商品开始进入市场，为了满足市民阶层的审美需求，绘画的世俗化也不可避免。反映民间风俗题材的人物画，因此得到了很大发展，明末吴门的张宏，清中期扬州八怪中的金农、黄慎、闵贞，清末民初“海上画派”的“四任”和王一亭等都是善画此种题材的重要画家。笔者把张宏所画的《杂技游戏图》（现藏故宫博物院）与王一亭所画的《街头相争》《补履图》《迎春图》《人物图屏》相比较，题材内容和艺术风格有相似之处，在艺术水平上王一亭也并不逊色，王一亭的用笔更为简练。据王一亭的孙子王忠荣讲，王一亭家里收藏了大批古画，其画取法乎上是有充足资源的。

王一亭不像同时代的其他画家，大都以画画为谋生手段。王一亭富有，没有生活的压力，所以创作上有更大的自由，在作品中更能无拘束地融入自己的思想。在近代美术史上很少有画家能像他这样，完全把绘画作为精神的享受，同时又把绘画用作救济贫困的手段，他号“白龙山人”，“白龙”与上海方言“白弄”谐音，送人白干的意思，这是他的风趣，也是自戒。也有人认为王一亭“人品殊不可及”，但“画品不甚高”。他在画史上的地位至今得不到重视，

其原因可能受传统观念影响有关。黄天才认为王一亭不被尊重，是因为他的财富和社会地位与“中国传统艺术家的贫病、冷寂、孤独、失意、淡泊等等这些形象与意境太不相称。”^[14]王一亭的时代，虽然商人的地位已发生根本的改变，有很大的提高，但世人对商人重利轻义、逞富粗俗、没有文化修养的传统偏见根深蒂固，而且中国向来没有像西方那样，凭借商业蓄积的富裕立足社会，以其闲暇来追求知识、参与社会政治等精神活动的传统，王一亭是在特定历史条件下出现的人物，在美术史上是非常特殊的。吴昌硕在《白龙山人小传》（1921年）中说，“世人以商目山人，其人乃失之乎识山人矣！”^[15]作为王一亭的挚友，吴昌硕的评价是很中肯的。随着时间的推移，将会有更多人重视和研究王一亭。从艺术作品传世的条件来看，仅凭王一亭对社会和历史的贡献而言，便可传世，况且他在绘画上的继承和创新还远没有被人们所认识和挖掘。黄天才在《王一亭的人品与画品》一文中说：“中国画家在日本知名度最高的，如果推要三位出来，几乎无可争议的，应数吴昌硕、齐白石、王一亭。”“我认为中国艺术界对王一亭艺术的评价不公平，没有给他应得的颂扬”。^[16]杨隆生在《王一亭先生书画集》中说：“王一亭的书画很高超，画花卉很秀茂，画飞禽很生动，画佛家很超脱，因为他虔诚地信仰佛教，能把佛的精神融入画面。他的诗词含有民族正气，而一生从贫苦中努力奋斗，克苦勤俭成为大画家、实业家、慈善家，爱国爱民，所以我喜欢收藏王一亭的书画。”^[17]王一亭为人慈善、豪迈、正气，艺术充满了真、善、美，他的书画必将会被更多的人所喜爱。

（作者为昆仑堂美术馆副馆长）

注释：

[1] 李长莉《以上海为例看晚清时期社会生活方式及观念的变迁》，《史学月刊》，2004 年，第 5 期。

[2] 陈祖恩、李华兴《白龙山人——王一亭传》，上海辞书出版社，2017 年，第 71 页。

[3][日]小浜正子《近代上海的公共性和国家》，上海古籍出版社，2003 年，第 58 至 67 页。

[4][日]小浜正子《近代上海的公共性和国家》，上海古籍出版社，2003 年，第 86 至 87 页。

[5] 中国佛教网：太虚大师第十九编，文丛（寿言·悼词）《追念王一亭长者》http：//www.ebaifo.com/fojiao-88458.html

[6]1938 年 11 月 23 日，在王一亭逝世 10 天后，国民政府发表褒扬命令：“中央救灾准备金保管委员会委员长王震，早岁倾心革命，赞助共和，继在上海致力社会慈善事业，凡所创办经营，咸具规模。其余各省水旱灾祸，募款赈济，先后逾壹万万元。……”陈祖恩李华兴《白龙山人——王一亭传》，上海世纪出版股份有限公司、上海辞书出版社，2017 年，第 246 页。

[7] 上海吴昌硕纪念馆编《海上双璧耀东方——吴昌硕王一亭书画精品集》，《白龙山人小传》（吴昌硕手稿），文汇出版社，2010 年，第 22 页。

[8] 中国佛教网：太虚大师第十九编，文丛（寿言·悼词）《追念王一亭长者》http：//www.ebaifo.com/fojiao-88458.html

[9] 萧芬琪《王一亭》（各家评论摘录），河北教育出版社，2002 年，第 164 页。

[10] 刘绍唐编《民国人物小传》，台北：传记文学出版社，1988 年，第 37 页。

[11]（《海上双璧耀东方——吴昌硕王一亭书画精品集》，《白龙山人小传》（吴昌硕 1925 年稿本），文汇出版社，2010 年，第 22 页。

[12] 萧芬琪《王一亭》（各家评论摘录），河北教育出版社，2002 年，第 166 页。

[13] 中国佛教网：太虚大师第十九编，文丛（寿言·悼词）《追念王一亭长者》http：//www.ebaifo.com/fojiao-88458.html

[14] 萧芬琪《王一亭》，河北教育出版社，2002 年，第 8 页。

[15] 萧芬琪《王一亭》（各家评论摘录），河北教育出版社，2002 年，第 165 页。

[16] 萧芬琪《王一亭》（各家评论摘录），河北教育出版社，2002 年，第 167 页。

[17] 萧芬琪《王一亭》（各家评论摘录），河北教育出版社，2002 年，第 167 页。

溪山无尽

——龚贤的身世及其绘画

□ 陆家衡

明清之际，在诞生过一代大儒顾炎武的昆山，还走出过一位杰出的天才画家，他就是被后人称之为“金陵八家”领袖的龚贤。周亮工在《读画录》中称他“性孤僻，与人落落难合。其画扫除蹊径，独出幽异。自谓前无古人，后无来者。信不诬也。”在龚贤离世后的二百年中，他的追随者寥寥。然而到了近现代，人们对他有了重新认识。

—

龚贤字岂贤，号半千、野遗、柴丈人等。明万历四十六年（1618）出生于昆山城北的渡桥村（今昆山市震庆路东侧和城北路南的杜桥路），一个破落的宦宦之家。他的童年是在昆山度过的，大约在十岁时，他随祖父和父亲迁徙南京，之后就没有回过昆山。

龚贤学画很早。据他自己说，十三岁便能画，并结识了当时画名很大的“画中九友”之一的杨文骢。杨文骢（1597-1645）字龙友，贵州人，流寓南京，曾从董其昌游，博学好古，山水得南宗嫡传。龚贤十六岁时，在杨文骢引见下拜谒了年届八旬的礼部尚书、书画泰斗董其昌，并得其教益。他还结识了杨文骢的同乡、东阁大学士马士英，以及文人画家邹之麟、程

正揆等人。在少年时代就能和这些前辈名人交往，对龚贤日后的艺术影响很大。

龚贤的青少年时代，正值明王朝快速衰落、内忧外患、社会动荡、党争激烈之时，他与复社名士顾梦游、方文等往来密切，又和东林党人范凤翼、黄明立、薛冈等结诗社于秦淮。

明崇祯十七年（1644），龚贤二十七岁时，李自成攻占北京，崇祯帝朱由检自缢于煤山。同年，福王朱由崧在南京称帝，纪年弘光。阮大铖、马士英得势，捕杀复社人士，龚贤避居扬州。翌年，清兵攻破史可法死守的扬州，屠城十日，龚贤因居住在北郊而得免。不久，南京失陷，弘光帝被俘，马士英被杀，杨文骢战死。青年时代的龚贤，目睹社稷更替、战乱频起的苦难，又亲身经历了“六亲已尽”的家庭变故，发出了“八口早辞世，一身犹傍人”（龚贤《将至广陵留别南中诸子》）的悲叹。此时的龚贤，已由昔日的宦宦子弟沦落为一个落魄的前朝遗民。

入清以后，龚贤孤身一人漂泊无定所，“觅食不毛地，冰霜坏衣襟”（龚贤《半亩园诗》）。艰难困境并没有消磨他的意志，反而使他穷且益坚。他在诗中写道：“短衣曾去国，白首尚飘蓬，不读荆轲传，羞为一剑雄。”（龚贤诗《扁舟》）其爱国气节，可见一斑。其间，应友人徐逸之邀，曾去海安当了五年的塾师。偶尔也去

过北方，回过南京。

顺治十二年（1655），三十八岁的龚贤选择扬州作为寄寓之地，并一住就是十年。这十年是龚贤艺术生涯至关重要的十年，他的诗歌和绘画都经过历练而渐趋成熟。他的好友方文在《喜龚半千还金陵》一诗中赞道：“君本蒋山人，久客邗水上。卜居近蕃厘，古屋隐穷巷。闭门何所为，笔墨寄闲旷。霜柯插云表，晴江走叠嶂。更妙是诗篇，浑朴复雄放。素质绝华藻，英姿挺奇状。”

扬州地处长江、运河的交汇处。优越的地理位置使其在战乱后很快恢复了昔日的繁华。扬州聚集了众多盐商巨贾，程邃、查士标、石涛等画家都定居于此。在扬州的十年间，龚贤利用各种机会，遍访当地藏家收藏的古代书画名迹。他在画跋中说“广陵多贾客，家藏钜强者，其主人具鉴赏，必蓄名画。余最厌造其门，然观画则稍柔顺”（龚贤《廿四幅巨册》跋）。尽管龚贤很讨厌这些腰缠万贯的商人，但听到有人邀他去看画时，便屈从造访。每见妙品，便默记于心，回来“则百遍摹之，不得其梗概不止”。（龚贤《廿四幅巨册》跋）其学习古人的勤奋程度可知。

龚贤虽然性格孤傲，不愿和商贾为伍，但和诗画圈的朋友如周亮工、黄生、恽向、张大凤、王士禛、查士标、罗牧、僧函可、渐江、石涛、髡残等人过从甚密。

由于扬州生活的不安定，“避贼还避兵，奔腾如惊禽”（龚贤《半亩园诗》）。康熙四年（1665）冬，在经过近二十年的漂泊生活后，龚贤终于重返南京。

南京是龚贤的第二故乡，但此时已满目疮痍。触景生情，他在《登眺伤心处》一诗中写道：“登眺伤心处，台城与石城。雄关迷虎踞，破寺入鸡鸣。一夕金笳引，无边秋草生。橐驼尔何物，驱入汉家营。”（《金陵诗征》）亡国之恨，跃然纸上。

为了躲避权势者的迫害，龚贤数移居所，最后结庐于清凉山下，辟地半亩，开始了他的

隐居生活。此时，他已年近半百。

龚贤曾作诗向王翬索画《半亩图》，并附记描述了住所周围的环境：“余家草堂之南，余地半亩，稍有花竹，因以名之，不足称园也。清凉山上有台，亦名清凉台。登台而观，大江横于前，钟阜枕于后。左有莫愁，勺水如镜。右有狮巅，撮土若眉。余家即在此台之下。转身东北，引客指视，则柴门吠犬，仿佛见之。”（《清画家诗史》）在此后的作品中，他常署款为“清凉山下人”、“半亩龚贤”等。他还自画小像，持帚作扫叶状，并把居所起名扫叶楼。

晚年的龚贤隐居清凉山，足不履市井。吟诗、作画、课徒，是他生活的全部内容。到访的朋友除了画家外，还有不少诗人如方文、屈大均、宋琬、施闰章、孔尚任等。

孔尚任（1648—1718）字聘之，号东塘，山东曲阜人，孔子六十四代孙。他不仅是诗人，还是一位剧作家。康熙二十六年（1687）四月，龚贤应孔尚任之邀，参加了扬州秘园的春江社雅集。与会者有卓子任、李玉峰、查士标、僧石涛等三十余人，都是一时的文人名士。

康熙二十八年（1689）七月，孔尚任去南京拜访龚贤，这时的龚贤已是垂暮之年的老人了。两人娓娓长谈甚契，明清之际秦淮河畔文人的轶事传闻是主要话题。孔尚任与龚贤的这次长谈，对他十年后写成的《桃花扇》一剧，起了决定性的作用。龚贤的启蒙师杨文骢是《桃花扇》剧中的重要角色。

龚贤隐居清凉山，但他最后还是逃脱不了豪横索书的追逼。康熙二十八年（1689）秋，龚贤贫病交加而亡，年七十二岁。他的晚年挚友孔尚任为他料理了后事，并扶柩归葬昆山城北的渡桥村。

二

明末清初的社会动荡，造就了艺术的多元

化和个性的开放。如作为“正统派”的“四王”恽吴、作为“在野派”的“清初四僧”、以龚贤为首“金陵八家”、徽派的萧云从、梅瞿山等，各自以个性标榜，蔚为大观。

“金陵八家”除龚贤外，其他七人是：樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣、胡慥、谢荪。这七人的艺术成就，无论从笔墨技巧还是绘画的深度，都无法和龚贤相比。

龚贤是中国绘画史上一位敢于独创、富有时代精神的画家。他的成功之路，具备了两个先决条件。

首先，画家具备深厚的传统功力。龚贤在五十七岁时，对自己学画经历有如下的叙述：“山水董源称鼻祖，范宽僧巨绳其式。复有营丘与郭熙，支分派别翻新谱，襄阳米芾更不然，气可食牛力如虎。友仁传法高尚书，毕竟三人异门户。后来独数倪黄王，孟端石田抗今古。文家父子唐解元，少真多赝休轻侮。吾生及见董华亭，二李恽邹尤所许。晚年酷爱两贵州，笔声墨态能歌舞。友人索画云峰图，菡萏莲花相竞吐。凡有师承不敢忘，因之一一书名甫。”（龚贤《云山图》诗跋，美国纳尔逊美术馆藏）他列举了自己师承过的古代名家有：董源、范宽、巨然、李成、郭熙、米芾、米友仁、高克恭、倪瓚、黄公望、王蒙、王绂、沈周、文徵明、文嘉、唐寅、董其昌、李流芳、李永昌、恽向、邹之麟、杨文骢、马士英等二十三人，其中五代一人、宋六人、元四人、明十二人。董源、巨然是南宗的鼻祖，米家父子和吴镇以笔墨见长，明代的沈周是集诸家之大成的“画苑尼山”。在潜心研习古人的道路上，龚贤至少花了五十年的时间。

其次，画家确立以“造化为师”的宗旨。龚贤在总结前人的得失后，深有体会地说：“古人之书画，与造化同根，阴阳同候。非若今人泥粉本为先天，奉师说为上智也。然则今之学画者当奈何？曰：心穷万物之源，目尽山川之

势，取证于晋、唐、宋人，则得之矣。”（周二学《一角编》）他反对躲在书斋里死学古人，盲从时人。而是将目光投向江南的丘壑，观察大自然阴晴风雨的变化，以取证古人之说。以高超的笔墨功夫直抒胸臆，进入“我师造物，安知董、黄”的唯我境界。

龚贤把山水画创作归纳为“四要”：笔法、墨气、丘壑、气韵。他在《柴丈画说》中“先言笔法，再论墨气，更讲丘壑，气韵不可不说，三者得则气韵生矣”，又说：“笔法要古、墨气要厚、丘壑要稳、气韵要浑。”“笔法要健，墨气要活，丘壑要奇，气韵要雅。”

龚贤对笔法非常重视。他说：“笔要中锋为第一，惟中锋乃可以学大家，若偏锋且不能见重于当代，况传后世乎？中锋乃藏，藏锋乃古，与书法无异。”在谈到画树时，他说：“遒劲是画家第一，笔炼成，通于书矣。”讲得很透彻。

龚贤对于墨气的研究更是倾注了毕生的精力。他强调墨气“要厚”、“要活”、“要润”。他在《龚半千课徒画稿中》不厌其烦地讲解他的“画树法”：“加七遍墨，非七遍皆正点也。一遍点，二遍加，三遍皴便歇了。待干又加浓点，又加淡点一道，连总染是为七遍”。“浓为点，淡为加，干为皴，湿为染”，墨气才会“望之蓊蔚，燥湿得宜”。

龚贤对于丘壑位置，主张奇而安，“安而不奇，庸手也；奇而不安，生手也。”“倘能愈老愈秀，愈秀愈润，愈奇愈安，此画之上品，由天姿高而功夫深也，宜其中有诗意、有文理、有道气。噫！岂小技哉！”（《虚斋名画续录》）

龚贤对笔法、墨气、丘壑的论述，是对南齐谢赫“六法”的深化与发展。

龚贤的山水画风格由简约清淡逐渐过渡到繁密浓重。后人习惯上把前者称为“白龚”，把后者称为“黑龚”。

所谓的“白龚”，主要指龚贤早年的山水画作品。他用笔大多借鉴黄公望、董其昌等人的



龚贤 溪山无尽图 纸本 27×725cm 故宫博物院藏

笔法，强调用笔精练凝重，强调物象的外轮廓，用墨干淡，坡石多用披麻皴。如苏州博物馆所藏《江山林屋图卷》，是迄今存世的龚贤的最早的手卷，作者约三十五岁前所作。无锡博物馆藏《疏木茅屋图轴》的画风也和上图相近，同属“白龚”。

所谓的“黑龚”，主要指龚贤中、晚年的山水画作品。他借鉴了米氏云山的积墨法，将较干的墨作层层堆积，反复叠加。先干后湿，先皴后染。形成墨气浓重、沉厚苍郁的自家画风。如他在六十三岁时所作的《溪山无尽图卷》（现藏于故宫博物院），就是“黑龚”的代表作，全图丘壑繁复多变，墨色浓郁沉厚，创造性地发展了董源的江南水墨画风。这一画风的出现前无古人，是对时代的超越。

龚贤论画多有过人之处。他在《柴丈画说》中说“画家三等：画士、画师、画工。画士为上，

画师次之，画工为下。”他推崇“士气”，认为“画要有士气何也？画者诗之余，文者道之余。不学道，文无根；不习文，诗无绪；不能诗，画无理。固知书画皆士人之余技，非工匠之专业也”。

龚贤正是以诗书画的身体力行，才敢于勇攀山水画的艺术高峰。他既是一位志节高旷的爱国诗人，又是一位造诣很高的书法家。他的诗“不肯苟作，呕心抉髓而后成，惟恐一字落人蹊径。酷嗜中晚唐诗，搜罗百馀家，中多人未见本。曾刻廿家于广陵，惜乎无力全梓，至今珍什笥中。古人慧命所系，半千真中晚之功臣也”。（周亮工《读画录》）龚贤的书法也很有特色，可惜被画名所掩。他可能学过颜真卿，用笔深得古法，锋中笔厚，一似他的绘画风格。又有米芾的欹侧劲健、沉着痛快的笔势。而笔墨中流露出的书卷气，自然流畅，又显然是受到董其昌的影响。龚贤的书法个性鲜明，和同时代的黄道周、倪元璐、

张瑞图等人相比，毫不逊色。

龚贤山水画的墨法对后世影响深远。特别是近现代，黄宾虹、傅抱石、李可染等人的山水画作品都以厚重为特色，不同程度上借鉴了龚贤的积墨法。黄宾虹说龚贤“用墨胜过明人，我曾师法”（《黄宾虹画语录》）。所不同的是，黄宾虹兼用破墨和泼墨，形成了自己苍厚华滋的画风。

日本人对龚贤也很崇拜，十九世纪末日本的画坛受过他的影响。日本近代史学家内藤湖南认为，“龚贤的作品中可以看出受到西洋画影响的痕迹，其作品有一种从来没有的印象派特色”。（内藤湖南《中国绘画史》）

三

《溪山无尽图》，纵27公分，横725公分，纸本，现藏故宫博物院，是龚贤晚年的精心力作。后有龚贤的长跋：

庚申春，余偶得宋庠纸一幅。欲制卷，畏其难于收放；欲制册，不能使水远山长。因命工装潢之，用册式而画如卷。前后计十二帧，每幅各具一起止。观毕伸之，合十二帧而具一起止。谓之折卷也可，谓之通册也可。然中有构思，位置要无背于理，必首尾相顾而疏密得宜。觉写宽平易而宽深难，非遍游五岳、行万里路者，不知山有本支而水有源委也。是年以二月濡笔，或十日一山，五日一石。闲则拈弄，遇事而辍，风雨晦冥，门无剥啄，渐次增加。盛暑祁寒，又且高阁，谁来逼迫，任改岁时。逮今壬戌长至而始成，命之曰《溪山无尽图》。

忆余十三便能画，垂五十年而力硯田，朝耕暮获，仅足糊口，可谓拙矣。然荐绅先生不以余之拙，而高车驷马，亲造华门。岂果以枯毫残渾有贵于人间耶？顷挟此册游广陵，先挂船迎銮镇，托友人庵上。值许葵庵司马邀余旧馆下榻授餐，因探余笥中之秘。余出此奉教。

葵庵曰：“诩有见米颠袖中石而不攫之去者乎？请月给米五石、酒五斛以终其身，何如？”余愧岭上白云，堪自悦怡，何意谬加赞赏，遂有所要与之。尤嘱葵庵幸为藏拙，勿使人笑君宝燕石而美青芹也。半亩龚贤记。

这段并不太长的跋文，留下了丰富的信息量，至少叙述了以下这些事：

1.《溪山无尽图》从康熙十九年（1680）春二月开笔，至翌年夏至告成，用了近一年半的时间。

2. 这件作品的用纸是“宋庠纸”，即宋代内府藏纸，至少保存了四百年，非常珍贵。作者不敢冒然造次，经过反复的考虑，命裱工装裱成折卷式通册，计十二帧。

3. 这件看似册页的作品，既要考虑每帧的起止，又要考虑十二帧拉伸合为一卷的起止，构思难度很大。

4. 这幅画耗费了作者一年半的精力，其中曲折无数。故作者有“忆余十三便能画，垂五十年而力硯田，朝耕暮获，仅足糊口，可谓拙矣”之叹。

5. 荐绅先生要收藏这件作品，被作者拒绝。原因是枯毫残墨配不上他的高车驷马。

6. 作者去扬州时，这件作品随身带着。

7. 许葵庵司马是作者的友人。偶然的席间探问，看到了《溪山无尽图》，愿以“月给米五石、酒五斛以终其身”的优惠厚禄来收藏这件作品。

8. 作者将《溪山无尽图》赠给了许葵庵，称为幸事。

这数百字的跋文，把龚贤严谨的从艺态度、孤傲的性格、高旷的节义、磊落的胸襟表露无遗，读罢不由人不肃然起敬。

《溪山无尽图》经历了三百三十六个春秋，它带给后人以无尽的遐想和启益，这或许就是我们今天纪念龚贤的意义所在。

（作者为昆仑堂美术馆名誉馆长）

苏轼雪浪斋铭刻石考

□ 水赉佑

在宋代著名书家中，除米芾喜欢玩石外，就要算苏轼。在《东坡全集》里，记载了许多有关玩石的文章与诗歌，其中以《怪石供》《雪浪石》著称。《怪石供》曰：“与玉无辨，多红黄白色。其文如人指上螺，精明可爱，虽巧者以意绘画有不能及。岂古所谓怪石者耶。”“齐安小儿浴于江，时有得之者，戏以饼饵易之。既久，得二百九十八枚，大者兼寸，小者如枣、栗、菱、芡，其一如虎豹，首有口、鼻、眼处，以为群石之长，又得古铜盆一枚，以盛石挹水注之粲然。而庐山归宗佛印禅师适有使至，遂以为供。”“皆得以净水注石为供，盖自苏轼始。”^[1]苏轼把怪石的纹理及各种形态描绘得活龙活现，充分体现出活石的魅力，可见苏轼喜爱之原因。

《雪浪石》的影响远胜于《怪石供》，其原因是除《雪浪石》传神的诗歌外，主要是苏轼还亲撰书铭文于石盆唇口，因而深得历代文人墨客的喜爱，更得到乾隆、嘉庆两位皇帝的垂青，于是后人纷纷咏诗赞赏。现就《雪浪斋铭》刻石的有关文献，作一梳理并考证。

一、雪浪斋铭由来及雪浪石相关诗作

元祐八年（1092）六月二十六日，苏轼自礼部尚书、端明殿学士、翰林侍读学士、圣朝

散部知定州（兼任定州安抚使），十月二十三日到达（一说十二月二十三日）。相继应辟的佐幕有李之仪、蜀人孙子发、海陵滕兴公、温陵曾仲锡等四位定武倅。

绍圣元年（1093）四月间，苏轼于中山后圃（定州宋时升为中山府）得到一块黑质、白脉的珍石，其石纹理犹如蜀画家孙位、宋初画家孙知微所画石间奔流、尽水之变的妙笔，苏轼特别喜欢。又于曲阳得白石，凿成芙蓉状大盆，盛石其间，注以水。四月二十日，作《雪浪斋铭并引》（或称《雪浪石盆铭》），云：

“予于中山后圃，得黑石，白脉，如

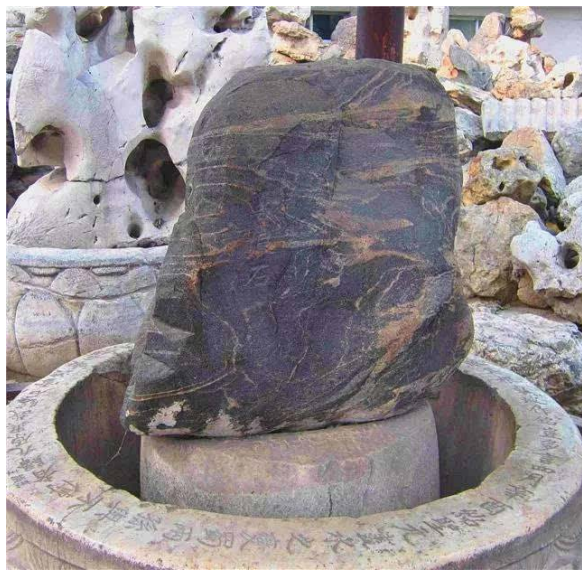


图1 雪浪石局部

蜀孙位、孙知微所画石间奔流，尽水之变。又得白石曲阳，为大盆以盛之，激水其上，名其室曰雪浪斋云。

尽水之变蜀两孙，与不传者归九原。
异者驳石雪浪翻，石中乃有此理存。
玉井芙蓉丈八盆，伏流飞空漱其根。
东坡作铭岂多言，四月辛酉绍圣元。”^[2]

并亲书铭文于盆唇口四周，以供赏玩。还构小室置之，名其曰“雪浪斋”。（图1）

不久，时为定武倅的滕大夫（名兴公，字希靖，海陵人。）专为《雪浪斋铭》作诗以赞。

对于此时的滕兴公是否为定武倅，史料上有二种说法，《施注苏诗》的施元之及《苏诗补注》的查慎行，认为当时滕兴公为定武倅。而《苏轼诗集合注》的冯应榴，云：“《续通鉴长编》元祐四年十二月载齐州通判滕希靖管勾开修徐州吕梁、百步两洪月河，石堤上下置牐事，其为定倅年月无考。”^[3]这就涉及滕兴公是否在定州倅时给苏轼作过和诗。我在阅读李之仪《跋戚氏》一文后，发现冯氏说法有错。该文云：“元祐末，东坡老人自礼部尚书以端明殿学士加翰林侍读学士为定州安抚使，开府延辟多取其气类，故之仪以门生从辟，而蜀人孙子发实相与俱，于是海陵滕兴公、温陵曾仲锡定倅，五人者每辨色会于公厅，领所事竟按前所约之地，穷日力尽欢而罢，或夜则以晓角动为期方从容醉。”^[4]

所以，其时滕兴公为定州倅确切无误，并可肯定在见到苏轼《雪浪斋铭》后，作诗以赞。可惜该诗作已佚，其内容不知。否则苏轼不会有《次韵滕大夫三首》之作，而其中一、二首就题为《雪浪石》。录文如下：

“太行西来万马屯，势与岱岳争雄尊。
飞狐上党天下脊，半掩落日先黄昏。
削成山东二百郡，气压代北三家村。
千峰石卷蠹牙帐，崩崖凿断开土门。
竭来城下作飞石，一炮惊落天骄魂。

承平百年烽燧冷，此物僵卧枯榆根。
画师争摹雪浪势，天工不见雷斧痕。
离堆四面绕江水，坐无蜀士谁与论。
老翁儿戏作飞雨，把酒坐看珠跳盆。
此身自幻孰非梦，故园山水聊心存。

我顷三章气越州，欲寻万壑看交流。
且凭造物开山骨，已见天吴出浪头。
履阳泉石今谁主，莫学痴人李与牛。”^[5]

第一首，作者以天然的石纹尤如雪浪，不得不使画师们争来临摹，似李冰修都江堰，凿离堆而使沫水分流所形成的“飞雨”“珠跳”之形态，把雪浪石变成一幅美丽的画景。第二首，作者以唐朝李德裕、牛僧儒二位好石的典故，来喻党争无聊之意。

苏轼《雪浪石》二诗一出，立即得到苏辙、释道潜、晁补之、秦观、李之仪、张耒等人的和诗。正如清·赵昱所云：“当时群贤叠倡和、晁秦张李推苏门。”^[6]为全面了解《雪浪石》诗的相关史料，现抄录各人和篇，以飨读者。

苏辙 和子瞻雪浪斋

谪居杜老尝东屯，波涛绕屋知龙尊。
门前石岸立精铁，潮汐洗尽莓苔昏。
野人相望夹水住，扁舟时过江西村。
窗中缟练舒眼界，枕上雷霆惊耳门。
不堪水怪妄欺客，欲借楚些时招魂。
人生出处固难料，流萍著水初无根。
旌旗旋逐金鼓发，蓑笠尚带风雨痕。
高斋雪浪卷苍石，北叟未见疑戏论。
激泉飞水行亦冻，穷边腊雪如翻盆。
一杯径醉万事足，江城气味犹应存。”^[7]

释道潜 次韵苏端定武雪浪斋

孔明气宇白玉温，忠义勇决踰玉尊。
葛巾羽扇传号令，塞垣彻警无尘昏。
良辰往往挟将佐，射雕走马循烟村。

归来饮酒坐堂上，宾从如云填戟门。
一朝郡圃得奇石，雪浪触眼惊神魂。
旁求苍珉琢巨斛，偃然卧土知无根。
三牛曳归置堦圯，错磨不许留纤痕。
兴来作诗寄台阁，雄词妙笔争考论。
将军今谪穷海外，会见羲娥窥覆盆。
殷勤寄与朔方客，佳致勿毁宜长存。^[8]

晁补之 次韵苏门下寄题雪浪石
居庸灭烽惟留屯，时平更觉将军尊。
铃斋看雪拥衲坐，急鼓又报边城昏。
百壶高宴梨栗圃，千里未尽桑麻村。
天怜公老无以乐，一星飞堕从天门。
得无遗履穀城化，恐是吃草金华魂。
不然荆棘霜霜底，兀然奇怪来无根。
女娲埴炼所遗弃，奔濞尚有河汉痕。
岂其谋国坐不用，聊以永日宁复论。
跳梁不忧牧并塞，綏纳可使鱼游盆。
公归廊庙谁得挽，此石万古当长存。^[9]

秦观 雪浪石
汉庭卿士如云屯，结绶弹冠朝至尊。
登高履危足在行，神色不变惟伯昏。
金华掉头不肯住，乞身欲老江南村。
天恩许兼两学士，将兵百万守北门。
居士彊名曰天元，寤寐山水劳心魂。
高斋引泉注奇石，迅若飞浪来云根。
朔南修好八十载，兵法虽妙何足论。
夜来番汉人马静，想见雉堞低金盆。
报罢五更人使散，坐调一气白元存。^[10]

李之仪 次韵东坡所和滕希靖雪浪石诗古律各一
(律诗见后卷)

风波末路方奔屯，屹然不动谁如尊。
岂知胸中皦十日，顾盼不接无重昏。
东观海市俯弱水，南登赤壁凌江村。
斯文未丧天岂远，出没狐鼠徒千门。

纶巾羽扇晚自得，已闻漠北几亡魂。
由来好趣入造化，地灵特出云涛根。
生平到处苦再历，隐隐似有屐齿痕。
玻璃镜里万象发，金粟堂中千偈论。
会须白玉漱寒水，更借落月倾金盆。
咄嗟菱溪成底物，混沌空夸竅凿存。^[11]

李之仪 次韵东坡和滕希靖雪浪石诗
平生所愿识荆州，别乘还容接胜流。
异日崩腾惊海面，新诗清绝似槎头。
常嗟盛事千年隔，谁谓余光一旦收。
便觉时源得三昧，目中无复有全牛。^[12]

张耒 和定州端明雪浪斋
中山士马如云屯，号令惟觉将军尊。
熊旂犀甲罗左右，金钲鸣鼓喧朝昏。
少年畎亩老为将，谁能复记躬耕村。
东坡先生事业异，道岐不得安脩门。
眼前富贵念不起，惟有山林劳梦魂。
榛中奇石安至此，坐蒙湔洗见本根。
奔流骤浪势万里，至画乃扫笔墨痕。
黄牛三峡固细事，赤壁长江何足论。
能令万古蛟蜃怪，么麽入此玻璃盆。
扁舟独往则不可，平生致君言具存。^[13]

绍圣元年闰四月三日，除命下，苏轼罢定州任，责知英州，六月诏谪惠州，从此开始漫长的迁谪生涯。

苏轼离开定州前，曾致滕兴公札云：“某久当废逐，今荷宽恩，尚有民社，又闻风土不甚恶，远近南北亦无所较，幸不深念。示喻《坛记》，新从文字获罪，未敢秉笔也。匆遽，不尽区区。”^[14]

苏轼四月二十日（5月7日）作《雪浪斋铭并引》，到闰四月初三日（5月19日）离开定武，中间仅相隔十二天。苏轼离开定州后，中山后圃的雪浪石之迹，也逐渐冷落，少被人们问津了。直至建中靖国元年（1101）夏，苏轼被赦

已北归至吴中，正值张舜民（字芸叟）守中山，因敬重苏轼，亲自葺治雪浪斋，重安盆石，并欲作诗寄公，以待东坡归来。九月，闻公于常州之薨，有云：“我守中山，乃公旧国。雪浪萧斋，于焉食宿。俯察履綦，仰着梁木。思贤闻古，皆经贬逐。玉井芙蓉，一切牵复。”^[15]何奈，乃作《苏子瞻哀辞》云：“石与人俱贬，人亡石尚存。却怜坚重质，不减浪花痕。满酌山中酒，重添丈八盆。公兮不归北，万里一招魂。”^[16]

二、雪浪斋铭的变迁

自宋张舜民复位雪浪石后，有关盆石之事，随苏轼卒后淡出人们的视线，逐渐被湮没。其间宋代文献记载甚少，如乎出现断层。以至后人普遍认为《雪浪斋铭》因党禁之故，也被磨毁。其实这种说法不正确。元初刘因（1249–1293），曾在某年秋天，专赴定州探访雪浪斋，见到雪浪石，并作《雪浪石》七律一首，中云：“我来正当秋雨霁，一杯冥汉玄都门。小珣好事如先臣，坐令平地石生根。渠家儿成解忘国，作诗一笑君应闻。”^[17]又至正三年（1343）纳新北游真定路，曾见“中山府学讲堂前有雪浪石，承以丈八芙蓉石盆，盆口镌苏文忠《雪浪斋铭》，其石纹作波涛痕。复有若卧牛立凤之状者。昔苏公守定日，甚爱此石，构小室置之，榜曰‘雪浪斋’云。西庑下，一碑图石之形，并刻铭于右。”^[18]据此可知止至正三年，雪浪石及刻有铭文的芙蓉石盆，被安置在中山府学堂前。同时还有二条值得注意的新信息，一是“复有若卧牛立凤之状者”，二是“西庑下，一碑图石之形，并刻铭于右”。对此二条内容，后面再叙述。

到明初期，在叶盛（1420–1474）《叶氏菴竹堂碑目》书中，已载有《东坡雪浪斋石》碑。^[19]时间被推迟到明正德八年（1513）五月五日，都穆（1458–1525）西行，云：“发庆都六十里至定州，入州学，谒韩魏公祠……学前有东坡

先生雪浪石，黑质白章，盛以石盆，盆为芙蓉之形，其唇有东坡铭，今半已剥落，盆北碑刻‘雪浪石’三大字。”^[20]则知值时都穆见到的石盆，其盆唇边的《雪浪斋铭》“今半已剥落”，说明局部已自然损坏，并非被人有意磨去。同时盆北存有刻“雪浪石”三大字的碑刻。（疑“雪浪斋”之误）此后，因种种原因，盆石又被埋没。直到“万历庚辰（八年1580）真定令郭衢阶至定州，忽于土际见盆棱，起之。迨丁亥（十五年1587），知州唐祥兴复得石，喜语衢阶，因记其事于斋壁。”^[21]于是雪浪石并盆又被发现并安置。到万历三十年（1602），袁宏道在赴京途中过定州，作《中山观长公雪浪石》云：“银钩错落绕盆唇，遭时毁禁石仅存。峨嵋积雪裹玄云，坐令灵璧羞季昆。黑山夜渡蛟波翻，飞涛挂壁天迷昏。漩流入眼风生痕，一洗河北印板纹，石中应有道子魂。”^[22]从诗句“银钩错落绕盆唇，遭时毁禁石仅存”可知，袁宏道所看到的石盆，其唇口四周的铭文全都损毁，他错认为是遭党禁的缘故。但过八年，万历三十八年（1610）正月，袁中道所见到情况：“从庆都发过清风店，涉唐河至定州州学，观子瞻雪浪石盛以石莲花盆，石黑质而白章，奔腾如浪，雪浪二字非此石不能当，亦非子瞻不能名也。其盆边周遭有字云‘尽水之变蜀两孙，与不传者归九原……’字画未经摹搨，神理甚完。”^[23]由“字画未经摹搨，神理甚完”可悉，此时石盆上的《雪浪斋铭》该是新镌的。因此，东坡原所书镌刻的铭文，最迟是在1602年前逐渐湮漫损坏，而重新镌刻时间大约是在1602–1610年间。明末清初，范正脉（1617–1659）曾去定州访雪浪石，云：“石在州学，中兵燹文庙尽火，闻石移于士人家，未获见也。”^[24]清·赵昱（1687–1747）在《题东坡先生雪浪石盆铭拓本用雪浪石诗韵》中云：“铭搨环如粘壁月，客至时与相讨论。沿唇细读竟无缺，恍对玉井芙蓉盆。”^[25]可见他当时所见的拓本，盆唇口的第二次书刻铭文是完



图2 雪浪石



图3 后雪浪石

整的。到清康熙四十一年（1702），州牧韩逢麻移雪浪石置园（众春园）内，止至今，雪浪石及盆一直被安置在定州众春园旧址，即51039医院园中。（图2）但旁还有乾隆三十一年移入的“后雪浪石”及当时新制的芙蓉盆（原为石盘蓄水）。只是两块雪浪石已被互换位置，旧盆上放置的是“后雪浪石”，盆唇口上的字迹已不存。（图3）新盆上放置的是“前雪浪石”，盆唇口上的铭文据吴式芬云：“又有一盆字差小，以亦近人仿写。”

三、雪浪石在清代的概况

至清代，文献中叙述雪浪石的史料甚多，有下列特点：

（一）定州已存有二块雪浪石，即“前雪浪石”与“后雪浪石”。但清人在文献记载时常

混为一谈。“前雪浪石”即苏轼绍圣元年所发现之石，亦称盘石；“后雪浪石”属太湖石，亦称片石。“后雪浪石”最早见于元·纳新《河朔访古记》，即“复有若卧牛立凤之状者”。又清·余缙（1617-1690）在辛亥（康熙十年1671）以使事赴定州，访坡公雪浪石，云：“状大如二斛瓮，白章黄质，以水泛之。肌理坟起，下承以石盘蓄水，数石澄洁如鉴，州守作亭覆之。”^[26]不久，此石被临城令宋广业自定州移于彼。乾隆三十一年（1766），赵州刺史李文耀在临城掘得，上刻有“雪浪”二篆字，后又被直隶督臣方观承运回定州，置于众春园。对于“后雪浪石”乾隆帝云：“年代久远，亦无从辨其真伪也。”^[27]

（二）去定州访雪浪石的文人墨客众多，纷纷和诗颂之。如：

魏裔介（1616-1686）《过定州观雪浪石》。

余缙（1617-1690）《定州访雪浪石有序》。

周容（1619-1679）《雪浪石歌有序》。

梁清标（1621-1691）《定州观雪浪石》《读雪浪石铭》。

杜爽（1622-1685）《苏文忠雪浪石》。

董文骥（1623-1685）《定州东坡雪浪石》。

张祥河（1785-1893）《访众春园手摩苏公雪浪石漫题斋壁》。

黄钊（1787-1853）《定州观东坡雪浪石即用其韵》。

（三）乾隆、嘉庆二位皇帝都情有独钟，特别偏爱“雪浪石”，均撰诗文。尤其是乾隆帝，先后撰有《雪浪石》《雪浪石用东坡韵》《命张若霭图雪浪石再叠前韵》《咏苏轼雪浪石》《和苏轼刻盆石诗韵》《题雪浪斋》《雪浪石八叠东坡韵》等诗作二十二首和《雪浪石记》一文。但可笑的是他连滕兴公字号也搞错。在《雪浪石用东坡韵》中，有一句“当时滕倅投意气”后注云：“东坡是诗乃和滕大夫韵也。韵名兴公，为定武倅。”^[28]但他对《雪浪斋铭》书艺大加赞美，称“坡翁笔力健扛鼎，坐令光生丈八

盆。”^[29]“横盘硬语走健笔，叫绝起拍莲花盆。”^[30]特别是在诗文注释中，把“雪浪石”存有的情况，以及移置经过作了详实说明。云：“韩琦众春园亦在定州城内，康熙四十一年（1702），州牧韩逢麻移雪浪石置园内，前建御书亭，后有韩琦、苏轼祠，并轼书《雪浪斋碑》。”^[31]他认为“旧石苏刻识蜀孙，新石雪浪复刻原。此非彼是艰论定，谁能于此成案翻。”^[32]又云：“今雪浪石有二，一盘石乃旧在定州者，一片石乃后自临城移至者，而‘雪浪’二字盘石未刻，惟片石有之。事阅七百余年，真假莫辨，因并置众春园中。”^[33]尤其是在亲撰《雪浪石记》文中，他把“片石”的来龙去脉作了陈述，并就其真伪谈了自己看法。“盖自康熙初年，有临城令宋广业者，自定州移此石于彼，建亭凿池，诗酒其间，而有‘中山一片石’之句。其后亭圯石仆，鞠为茂草，衙之人或以为马厰皂栈，而系马于此石。马辄咆哮躐躐，不敢遗洩齧草，否则踉蹌，病以斃。人异之。今牧赵州李文耀者，闻其事，乃亲诣临城，掘土剔苔，沃之以水。而石之上，宛露‘雪浪’二篆题。因以告之方伯。”“丙戌（乾隆三十一年1766）春，直隶督臣方观承，获苏东坡雪浪石并故以闻，请移置苑囿，予曰：否，否。东坡之石，宜置之东坡之雪浪斋。”这就是定州“片石”之由来。后来人们谈到“片石”来历，均依此为据。对于雪浪“片石”，乾隆帝最终还是持否定态度，属伪者。云：“而今又出所谓雪浪者，真伪果孰是哉。”“东坡之石，宜以东坡之诗为准。东坡之诗，一则曰：‘竭来城下作飞石，一炮惊落天骄魂’一则曰：‘异哉炮石雪浪翻。’以诗质之，则向置定州者，玃屯磊磊，有炮石之用焉。若今之片石，高且盈丈，其不可为炮石，而非真益明矣。”^[34]同时，乾隆帝数次命大臣绘雪浪石图。乾隆十一年（1746）命张若霭、董邦达各绘为图，后命张若霭图雪浪石，再又命若霭图盘石若澄图片石。避暑山庄藏有张若霭绘《雪浪石图》，乾隆帝再三题之。

从上述文献，足可见乾隆帝对雪浪石关注、推崇的程度。

其后的嘉庆帝同样瞻仰雪浪石，作有《题雪浪石》诗及《雪浪石赞》。诗云：

二妙同时显，录根蕴旧州。

韩国定武建，苏石众春留。

雪浪玲珑润，芙蓉苍古浮。

屡邀宸翰洒，光彩倍清浏。

韩国则仍其旧名，而苏石既移，则雪浪斋亦随宜而置，今石盆有两，屡经题品未尝分甲乙而轩轻也。灵根之得显于时，不且因宝墨而增重于昔耶。^[35]赞曰：

两间秀灵，蕴成奇石。浪花叠青，雪光漾白。体结贞坚，纹浮润泽。盆刻芙蓉，永年托迹。宋代名臣，事著史策。历几沧桑，存此完璧。瑶阙流辉，明河贯脉。娲皇炼余，下土弃掷。显晦因时，行斋题额。感触生云，式敷甘液。后来置前，高逾寻尺。真幻漫论，稽古有获。^[36]

（四）《雪浪斋铭》的摹刻、缩刻、缩临作笺或制于硯等各种拓本，在民间广泛流传，人们在各自见到的拓本后纷纷题咏。如：

赵昱（1689-1747）《题东坡先生雪浪石盆铭拓本用雪浪石诗韵》。

厉鹗（1692-1752）《题东坡先生雪浪石盆铭拓本即用雪浪石诗韵》。

陈章（1696-？）《题东坡雪浪石盆铭拓本》。

施安（1702-？）《观坡公雪浪石刻本即用原韵同樊榭教授衣作》。

黄安涛（1777-1848）《兰卿舍人缩摹雪浪盆铭作笺十二月十九日为东坡先生设祀邀同人题咏即用苏公雪浪石原韵》。

陶澍（1779-1839）《用东坡韵题雪浪石铭缩临本应李兰卿》。

张祥河（1785-1862）《访众春园手摩苏公雪浪石漫题斋壁》。

李彦章（1794—1836）《自题缩摹雪浪石盆铭笺》《合装雪浪笺诗画册成覃溪先生为临坡诗原迹于前，因再用屯字韵》。

吴式芬（1796—1856）《宋雪浪石盆铭》：“行宫雪浪斋刻于盆口，经后人重刻，失其真矣。又有一盆字差小，以亦近人仿书。”^[37]

其中张廷济（1768—1848）收藏雪浪石盆铭拓本多达四种：“一双钩本，一何梦华元锡拓本，一赵晋斋魏拓胎，一张文鱼燕昌拓胎。”^[38]但他在论述各种《雪浪石盆铭》拓本时，注重的是苏轼所书的铭文，往往把前后两种《雪浪石》混为一谈，可见其未见过不同形态的两石。而翁方纲因闻盆铭磨毁，还亲自缩刻其铭于砚。嘉庆丁丑（二十年1817）十二月十九日，苏轼生日那天，同仁们设祀聚会题咏，李彦章又缩摹雪浪石铭笺，盛惇大（甫山）、黄在庵两侍御皆为摹雪浪石图时，从翁方纲处借得罗聘（西峰）旧图，翁氏有手札商及画法。李彦章还把雪浪铭笺及所摹石本原图，合装成雪浪笺诗画册。翁氏还亲归坡诗原迹于前。出现陶澍所云：“多君好古手临缩”^[39]的现象。当然，清人对苏轼《雪浪斋铭》书作的评价亦极高。梁清标云：“彩笔落银钩。”^[40]厉鄂云：“铭字争看屋漏痕。”^[41]陈章云：“书体秀劲绝肥痴，重于秦之碑碣汉鼎彝。”^[42]张廷济云：“铭书丰腴骨绝劲。”^[43]

四、翁方纲旧藏的《雪浪斋铭》拓本不是宋代原刻拓本

目前我所见到的《雪浪斋铭》拓本图版有三种。

第一种是马成名《海外所见善本碑帖录》所载的图版（图4）即翁方纲、刘铨福、吴子重等人旧藏的拓本，内有翁方纲、沈树镛（均初）跋文。翁氏跋文即收录《复初斋文集》卷五的《雪浪石盆铭记》，两者文字稍有差异。翁氏云：

“此原刻之字已被俗人磨去，拓本之存者至为珍矣。虑折叠易损也，故剪开稍依其原石弯环势粘于册，时展玩之而并绘此图于后。他日倘能依原石尺寸仿而刻之，更当详加叙说。”落款“嘉庆元年（1796）岁次丙辰孟秋七月二十有二日，北平翁方纲记于墨书楼。”^[44]据跋文“虑折叠易损也，故剪开稍依其原石弯环势粘于册”，再核图版中《雪浪斋铭》五十六字的图形，确实是经过加工，翁方纲将已有的拓本，剪裁成十三小段粘于册。后又加自己临本及跋文，附放在剪裁拓本之中，即“时展玩之而并绘此图于后”。沈均初册首题“东坡雪浪石盆铭。苏斋藏原刻旧拓本。同治丁卯秋七月重装，时僦居吴门双林里。郑斋记。”其跋文云：“此《雪浪石盆铭》尚是原刻真本。”“近日所传墨拓，皆重刻本矣。”落款“同治八年己巳（1869）夏五月□□□□以是铭整幅真本出示，因附书之。”^[45]据此，马成名云：“此东坡《雪浪石盆铭》为原刻原石拓本，罕见。翁方纲、沈树镛考证甚详，石盆原石乾隆三十一年丙戌（1766）尚在，嘉庆元年（1790）翁方纲跋时已被磨毁。”^[46]其实，这个结论是错的。他把乾隆三十一年赵州刺史李文耀在临城掘得的白色太湖石上刻

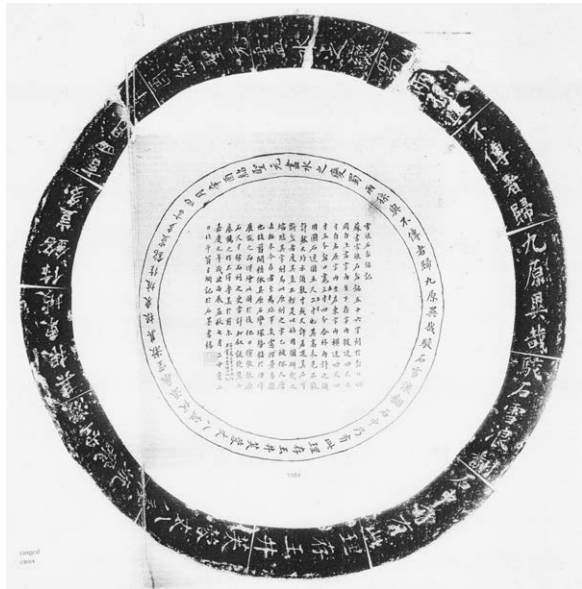


图4 翁方纲旧藏《雪浪斋铭》拓本



图5 《雪浪斋铭》拓本



图6 陆和九旧藏《雪浪斋铭》拓本



图7 雪浪斋碑

“雪浪”二字的“后雪浪石”即“片石”，与绍圣元年刻的“前雪浪石”即“盘石”，混为一起。翁氏所语“此原刻之字已被俗人磨去”，应是明万历三十八年袁中道所见到的重镌铭文，而不是宋代原刻的铭文。据翁氏嘉庆丁丑（二十二年1817）所作《兰卿缩摹雪浪盆铭笺歌》云：“此铭磨去今几年。”则被磨去的时间约在1815年。而翁氏所藏的拓本，实为明代重摹本。后面再作考证。

第二种是刘正成《中国书法全集·苏轼卷》中所载的图版（图5），云是吴子重藏拓本。拓本内的跋文因字迹太小看不清楚，曾电询刘正成，他说原照片就很小，故跋文内容无法辨认。核对铭文书迹与第一种实属同一石，但属后拓，内许多文字已湮漫，四周已增添石花，是未经过剪裁的拓本。刘正成也认为此拓本是据宋刻石所拓，云：“此石后曾归清翁方纲，他拓出后在帖后作图并作《雪浪石盆铭记》书于内。”^[47]这里刘正成误把翁藏拓本，当作是翁藏原石所拓。

第三种是国家图书馆所藏陆和九旧藏本。见于《北京图书馆所藏中国历代石刻拓片汇编》第40册（图6），为清代重书。正如吴式芬考曰：“原刻久为妄人铲去，今所存者乃后人重书。”^[48]对此件拓本，叶廷琯（1792—1809）云：“坡

公此铭字清劲秀伟，大似《荔枝碑》笔意，且旧刻已磨灭，弥可宝贵。今定州学有重刻本，虽亦回环刻于盆口，而字体较小于旧刻者半，圆熟亦不类坡书。并疑盆非旧物，然赏鉴家往往误以赝鼎为真也。获观子重藏本，附识之。戊辰（同治七年，1868）季冬吴门叶廷琯时右渠同观并书。”^[49]所以，此拓应为第三次的翻刻本。

我认为翁方纲旧藏拓本为明人翻刻本，其理由如下：

查阅翁氏著作，与《雪浪斋铭》拓本相关的文献共七条，内涉及到所见拓本共三种：一是黄易（1744—1802，字秋庵）所摹《雪浪斋铭》。为此曾作《黄秋庵摹雪浪石盆铭赞》，曰：“雪浪盆铭今毁失，坡公大字吾谁质？研池神光雪以帅，庚庚刻画盆口区。依然老守中山笔，秋庵笑证宝苏室。七百二年辰溯戌，方纲续铭仲夏日。”^[50]苏轼原铭文书于绍圣元年（1093），推后七百二年，正好翁氏作此赞乾隆六十年（1795），而翁氏所藏拓本上跋文书于嘉庆元年（1796）。二是石背后有篆“雪浪”二字之拓本。他在《苏文忠雪浪石盆铭拓本》中云：“淋漓气作苍云屯，背两篆如古鼎尊。”^[51]“严子结茆拟东屯，临行取别尽一尊。留此拓铭兼拓篆，谓我坐对娱晨昏。”^[52]刻有“雪浪”篆字是“后雪浪石”，此拓本为严子所购。三是雪浪石盆铭研。

这是翁氏得苏氏《雪浪斋铭》残本缩临刻于研。见《苏斋雪浪石盆铭研》：“我得残缣日瞻拜，古墨为我开烟昏。恰闻盆铭字被毁，伐石夜梦常山村。书生习气癖铭研，苏斋研本依苏门……秋毫未见缩小迹，天然岂有鐫凿浪。径摹公像代公说，一卷聊抵万象论。公之斋名即禅偈，铭字非字盆非盆。”^[53]所以，在翁氏所见到三种《雪浪斋铭》中，没有宋代刻石原拓本的相关记载。

其次，据马成名讲，2008年佳士得所拍卖的《雪浪石盆铭》拓本整册中，也无比翁氏更早的前人跋文及收藏印鉴。

再次，从与翁氏同时代的友朋所藏的各种拓本，及与翁氏和诗的内容，也无涉及到宋代原石拓本的内容。

最后，再据都穆在明正德八年所见盆唇边的《雪浪斋铭》“今半已剥落”，证实当时宋刻铭石已自然损坏。而到袁中道万历三十八年所见到的《雪浪斋铭》，“字画未经摹搨，神理甚完”。说明重摹铭石已刻成。

综合上述理由，我认为翁氏所藏的拓本，可能是黄易所摹的底本，即万历三十年至三十八年（1602–1610）间所重摹的刻石拓本。

五、雪浪斋与雪浪斋碑石图

雪浪斋是苏轼为安置雪浪石及盆所构小室而起的名。在清代文献中有二个雪浪斋。一是绍圣元年，苏轼得雪浪石，注水盛于芙蓉盆中，构小室置之，名其曰“雪浪斋”。清康熙间被安置文庙者，人称古雪浪斋或雪浪寒斋，为清代定州八景之一。二是置于众春园者，人称后雪浪斋。为康熙四十一年（1702）知州韩逢庥移置盆石时所建，道光二十八年（1848）知州宝琳重修。

有关雪浪斋碑石图的文献较少，一是元纳新《河朔访古记》云：“一碑图石之形，并刻

其铭于右。”二是明·孙克弘（约1506–1585）云：“雪浪斋序铭诗图，苏轼书。在定州。”^[54]三是清·余缙云：“傍有碑，图石貌，并刻公铭，云系公手书，未敢辨也。”“石旁题和甚繁，漫漶多不可读。余徘徊其下，既属州守黄君天文为余搨数本，以备小斋娱悦之具。”^[55]四是乾隆帝云：“康熙四十一年州牧韩逢庥移雪浪石置园内，前建御书亭，后有韩琦、苏轼祠，并轼书《雪浪斋碑》。”五是道光二十二年（1844）冬，何绍基（1799–1873）过定州观雪浪盆新刻本云：“仅馀三字擘窠势，想见万珠飞雨痕。（雪浪斋三大字尚是原刻）”^[56]六是道光二十八年（1848），知州宝琳重修雪浪斋，“又于御书亭之东得旧碑，原刻文忠公自书‘雪浪斋’三字并雪浪石图，题铭其上。移嵌后斋之东壁。”^[57]七是吴式芬《宋雪浪石图》云：“旁刻雪浪石铭，行书。下刻雪浪斋三大字，正书。绍圣元年，行宫。”^[58]八是王懿荣、周肇祥云：“雪浪石并雪浪斋三大字，绍圣元年四月。在今河北定县。虽无东坡名字，但与雪浪石盘同年笔迹相类，当属东坡所绘题也。”^[59]承蒙朋友田振宇、章国庆帮忙，提供《雪浪斋碑》原石拓片（图7），可知该碑分三部分。上层为雪浪石及盆，其石盆左右刻有《雪浪斋铭并引言》，中层是楷书“雪浪斋”三大字，下层是诸家题识。因刻石严重漶漫，已无法辨认题识文字内容。

关于《雪浪斋碑石图》，有几点还需理清。第一，此碑石图为何人何时所绘制。

我认为此碑石图不是绍圣元年四月苏轼所绘的刻石，因为苏轼在定州写《雪浪斋铭》到离开定州，中间只有十二天，无足够时间来绘制并刊刻盆石图。南宋刘学箕《分题得雪浪斋石》诗云：“何人志古墨写迹，剡藤染就贴东壁。似是而非不可知，诵诗对画长嗟咨。”^[60]则知他曾见过此碑石图。刘学箕，字习之，宋建宁崇安人。生卒年不详，终身未仕。祖父刘子翥（1101–1147），按一般推理，约生于1150年。

其自跋《方是闲居士小稿》为嘉定丁丑（十年1217）。据此史料推箕，此碑石图约刻于北宋末南宋初之间。

第二，《雪浪斋碑石图》左上方《雪浪斋铭》的引言内容，与文集记载有异。我所见到引言有三种：一是图石碑左上方的引言，云：“古今画水，惟作平远细皱，独蜀孙位、孙知微画活水，尽其变态。”其中“古今画水，惟作平远细皱”句，是录《画水记》（或称《蒲水昇画后》）中语。二是《增刊校正王状元集注分类东坡先生诗》卷之八第177页，云：“邦衡曰《志林》雪浪石铭云：余在中山得石，黑章白章，如蜀孙位，孙知微所画水，有跳波溅沫之状，因名之雪浪石。”^[61]三是宋刻本《东坡后集》云：“予于中山后圃，得黑石，白脉，如蜀孙位、孙知微所画石间奔流，尽水之变。又得白石曲阳，为大盆以盛之，激水其上，名其室曰雪浪斋云。”此段引文最为完整，可谓是苏轼原作。但《雪浪斋碑石图》中的书迹，即“雪浪斋”“雪浪斋铭”“引文”是否属苏轼本人所书，历代均有争论，暂只能存疑。

六、镇江的雪浪石

除定州雪浪石外，镇江金山寺也藏有称谓“雪浪”的大小二石。大雪浪石宽近一米，形如屏风，其表沟壑纵横，背有叶玉森（1880–1933）篆书铭文。小雪浪石高60厘米余，略呈三角形。石色灰黑，背及两侧略平，刻有“雪浪”“雪浪石次滕大夫韵”及吴荣光、郭尚先、胡承珙等人题跋。其石上所刻东坡所书《雪浪石铭》的标题，与原著《次韵滕大夫三首·雪浪石》不同，其书体明显不属东坡风格，有泾渭之别。乙卯（1915）于觉庐在镇江西山获得其石，由杨邵文命之曰“小雪浪石”。据丁传靖（1870–1930，号闇公）言，“‘原存直隶定州苏公祠，嘉庆中乃流入闽，光绪末季闽人某观察由闽携至金陵，

将以馈端忠愍（方），适忠愍去任，此石乃弃掷园中。’物主人方某出售，予得简大欢跃，因闇公介绍，以二百四十金购归，建芳斋以贮之，颜曰‘雪浪’。”“丁巳（1917）夏五月于觉庐敬启。”^[62]事后，闵淦晨、叶玉森、李鹤章众友纷纷题咏赞之，并于1917年汇编成《雪浪石题咏》一书，由朱祖谋题签排印出版。近代陈三立等人所撰《和东坡咏雪浪石》诗中的雪浪石，实为镇江之小雪浪石。

余言

《雪浪斋铭》拓本传世极少，从目前所见翁方纲旧藏的拓本看，应是一件珍品。因为，这是苏轼唯一所存不同于长卷、尺牍、碑石外的其他形制书作，实为珍贵。同时，与苏轼传世丰腴扁阔的书风不同，这是件存有瘦劲之美见称的难得书作。尤其是苏轼习惯于腕著卧笔的用笔方法，在圆盆四周书写须每字角度不一，所以也是件整体结构融合的佳作。

（作者为上海古籍出版社研究馆员）

注释：

[1]《苏轼文集》卷六十四，中华书局，1986年，第1986页。

[2]《东坡后集》卷八，《日本宫内厅书陵部藏宋元版汉籍选刊》上海古籍出版社，2012年，第18页。

[3]《苏轼诗集合注》卷三十七，上海古籍出版社，2001年，第1888页。

[4]《姑溪居士前集》卷三十八，《四库全书》集部别集类，上海古籍出版社，1990年（后同），第6页。

[5][61]《增刊校正王状元集注分类东坡先生诗》卷八，《四部丛刊初编》影印宋务本堂刻本，第177页。

[6]《爱日堂吟稿》卷十三，清乾隆十二年（1747）刻本，第3页。

[7]《栟城后集》卷一，《四库全书》集部别集类，第18页。

[8]《参寥子诗集》卷八，《四库全书》集部别集类，第9页。

[9]《鸡肋集》卷十三，《四库全书》集部别集类，

第 10 页。

[10]《淮海集》后集卷二,《四库全书》集部别集类,第 7 页。

[11]《姑溪居古前集》卷三,《四库全书》集部别集类,第 3 页。

[12]《姑溪居古前集》卷四,《四库全书》集部别集类,第 1 页。

[13]《柯山集》卷十二,《四库全书》集部别集类,第 16 页。

[14]叶菜《五百家播芳大全文粹》卷六十五,《四库全书》集部总集类,第 21 页。

[15]张邦基《墨庄漫录》卷八,《四库全书》子部小说类,第 3 页。

[16]《画墁集》卷二,《四库全书》子部小说家类,第 6 页。

[17]《静修集》卷十四,《四库全书》集部别集类,第 10 页。

[18]《何朔访古记》卷上,《四库全书》史部地理类,第 10 页。

[19]《叶氏菴竹堂碑目》卷六,《丛书集成初编》本,第 75 页。

[20]《使西日记》卷上,明刻本,第 4 页。

[21][57]宝琳、劳况恩纂修《定州志》卷五,清咸丰三年(1851)刻本,第 49 页。

[22]袁宏道著、钱伯城笺校《袁宏道集笺校》卷四十七,上海古籍出版社 1981 年,第 1386 页。

[23]《珂雪斋外集》卷四,明万历四十六年(1618)刻本,第 11 页。

[24]《龙图诗集》卷四,清咸丰四年(1854)刻本,第 39 页。

[25]《爱日堂吟稿》卷十三,清乾隆十二年(1747)刻本,第 3 页。

[26][55]《大观堂文集》卷六,清康熙三十八年(1699)刻本,第 21 页。

[27]《御制诗集》五集卷七十二,《四叠苏东坡刻盆石诗韵》《四库全书》集部别集类,第 27 页。

[28]《御制诗集》初集卷三十六,《四库全书》集部别集类,第 12 页。

[29][31]《御制诗集》初集卷三十六,《叠前韵》《四库全书》集部别集类,第 12 页。

[30]《御制诗集》二集卷二十,《雪浪石叠苏轼韵》《四库全书》集部别集类,第 23 页。

[32]《御制诗集》四集卷七十九,《三叠东坡刻盆石诗韵》《四库全书》集部别集类,第 23 页。

[33]《御制诗集》五集卷二十二,《三叠东坡刻盆石诗韵》《四库全书》集部别集类,第 27 页。

[34]王杰等辑《钦定石渠宝笈续编》宁寿宫藏三,《御笔雪浪石记》《续修四库全书》子部艺术类,第 441 页。

[35]仁宗(嘉庆)《御制诗二集》卷六十,嘉庆十六年(1811)殿本,第 26 页。

[36]仁宗(嘉庆)《御制文二集》卷十三,嘉庆十年(1805)道光殿本,第 3 页。

[37][58]《金石汇目分编》卷三之二定州,海丰吴氏藏板文禄堂印本,第 45 页。

[38]《清仪阁金石题识》卷四,《宋苏文忠雪浪石盆铭》《观自得斋丛书》本,第 51 页。

[39]《陶文毅公全集》诗集卷五十五,道光二十年(1840)刻本,第 47 页。

[40]《蕉林诗集》五言律一,康熙十七年(1678)秋碧堂刻本,第 56 页。

[41]《樊榭山房集》续集卷四,《四部丛刊初编》影印振绮堂刻本,第 146 页。

[42]《孟晋斋诗集》卷六,乾隆刻本,第 13 页。

[43]《桂馨堂集》顺安诗草卷四,道光刻本,第 6 页。

[44]《海外所见善本碑帖录》,上海书画出版社,2014 年,第 105 页。

[45][49]《海外所见善本碑帖录》,上海书画出版社,2014 年,第 106 页。

[46]《海外所见善本碑帖录》,上海书画出版社,2014 年,第 107 页。

[47]《中国书法全集·苏轼卷》,荣宝斋出版社,1991 年,第 515 页。

[48]《北京图书馆所藏中国历代石刻拓片汇编》第 40 册,中州古籍出版社,1990 年,第 104 页。

[50]《复初斋文集》卷十三,李彦章校刻本,第 15 页。

[51][52]《复初斋诗集》卷十,清刻本,第 12 页。

[53]《复初斋诗集》卷四十九,清刻本,第 10 页。

[54]《古今石刻碑帖目》卷上,明万历刻本,第 5 页。

[56]《东洲草堂诗钞》卷十二,同治六年(1867)长沙无园刻本,第 2 页。

[59]王懿荣原编、周肇祥补正《补正宋四家墨刻薄》《古学丛刊》第 8 期。

[60]《方是闲居士小稿》卷上,《四库全书》集部别集类,第 28 页。

[62]《雪浪石题咏》,民国六年(1917)排印本,第 1 页。

从“一能”到“名德之重”： 北宋书学叙述中的“二王”

□ 张家壮

（一）二王在北宋前期与中叶士人论述中的基本情态

一般的读者或许意想不到,除却作为书帖的作者在跋记中被提及^[1],或是作为善书的象征与代表出现在题咏与书法有关的诗篇中外^[2],“二王”在北宋中期以前少有人专门讨论。即便在太宗时期“一时公卿以上之所好,遂悉学钟、王”^[3],且通过国家意志的力量汇刻《淳化阁帖》,以绝对的篇幅推扬“二王”书风后,情形也仍没有多大改观。王连起先生曾指出,《阁帖》刊行的影响并不像一些论者所说的那么大,“宋人学书,真正师法二王者可谓寥寥,大多数系师法时人。”^[4]何以会这样呢?个中原因,颇堪寻味。这里不能不提散文家曾巩(1019–1083)在庆历八年(1048)所作的《墨池记》——这恐怕是那个时期仅见的一篇以王羲之故迹为言说对象的文章。^[5]《记》略云:

临川之城东,有地隐然而高,以临于溪,曰新城。新城之上,有池窪然而方以长,曰王羲之之墨池者。荀伯子《临川记》云也。羲之尝慕张芝,临池学书,池水尽

黑,此为其故迹,岂信然邪?……羲之之书晚乃善,则其所能,盖亦以精力自致者,非天成也。然后世未有能及者,岂其学不如彼邪?则学固岂可以少哉!况欲深造道德者邪?^[6]

从墨池故迹写到王羲之习书之勤,指出其书法之所以“善”,在“以精力自致”,而“非天成”。然而通览全文,读者不难自明,曾氏的用意并不在王羲之,也不在研讨书法,而是站在儒学立场上借着王羲之的事迹以立论,从而推明“学”之不可以少,尤其是“欲深造道德者”之学。这大概也是曾氏此《记》在纯粹的书学、书学史视野中很少引起人们关注的原因吧。但也正因为这样一篇《记》,使我们得以观察到北宋前期儒者眼中别样的王羲之。曾巩在文末有以下一小段话特别值得玩味:

推王君之心,岂爱人之善,虽一能不以废,而因以及乎其迹邪?其亦欲推其事以勉其学者邪?夫人之有一能,而使后人尚之如此,况仁人庄士之遗风馀思被于来世者,何如哉!^[7]

这一连两个“一能”当然都指向王羲之而言,可见曾巩只在书技一面肯定了右军的高明,而

其道德品行在曾氏看来则尚非“仁人庄士”之比。我们在上章开篇便提到，在北宋中叶以范仲淹为中心的士人群体中曾兴起“追复古道”“恢三代之制”的政治信念，因而在士人眼中与“三代”对立的“六朝”便饱受訾议。实际上，对六朝展开批判起步的时间至少可以前推到宋真宗大中祥符五年（1012）。这一年，真宗作《俗吏辨》，对晋代“始尚清谈，放逸有高士之名，勤劳得俗吏之目”的政风提出批评，认为“居官蒞职，当昼而忘食，宵而忘寝”，虽然“小人以为俗吏”，但“国家以为荅臣”，直接表达了对夙夜匪懈者的褒赞。^[8]由此可以想见，曾巩之一转自晋至唐如“飘如游云，矫若惊龙”^[9]、“骨鲠高爽，不顾常流”^[10]这一类放逸超遥几成羲之人格定评的品评取向^[11]，而独辟蹊径地从精勤一面着意发掘羲之于时的教化价值，绝非偶然所致。羲之如此，献之不待论矣。

现在让我们选那个时期几家具有代表性的议论，就以上所论作进一步的申说。

首先看看欧阳修《集古录跋尾》中的“二王”。欧阳修《集古录》虽以集“碑”为主，但他还是取了法帖之“尤者”散入《集古录》中，这其中当然也以二王书帖为主。欧阳修在诗文中极少谈及“二王”（除了上文我们曾引及的《与石推官书》外，在那里王羲之曾与钟繇、虞世南、柳公权一道并称“钟王虞柳”出现），因此，《跋尾》中关乎王羲之、王献之的叙述，集中代表了欧阳修对“二王”的态度与认知。只可惜《跋尾》相关跋记里针对二王展开论析的地方不多，具体而言，仅有以下二则：

文字之学传自三代以来，其体随时变易，转相祖习，遂以名家，亦乌有法邪。至魏、晋以后，渐分真、草，而羲、献父子为一时所尚，后世言书者，非此二人皆不为法。其艺诚为精绝，然谓必为法，则初何所据？所谓天下孰知夫正法哉？^[12]

羲、献世以书自名，而笔法相去甚远。

父子之间不同如此，然皆有足喜也。^[13]

其次是梅尧臣（1002—1060）笔下的“二王”。梅尧臣不以书名，却有大十数首与书法有关的诗篇，关涉“二王”的主要有：

羲献墨迹十一卷，水玉作轴光疏疏。最奇小楷《乐毅论》，永和题尾付官奴。（《二十四日江邻几邀观三馆书画录其所见》）^[14]

奇哉王右军，下笔若神圣。长戈与伏弩，无从不号令。贤豪虽林立，帖敛孰敢竞。师徒气扬扬，龙虎旗正正。胜声塞宇宙，自昔无此盛。（《依韵吴冲卿秘阁观逸少墨迹》）^[15]

最后是蔡襄（1012—1067）。蔡襄是那个时期最重要的书法家，其论及“二王”有云：

学大令者多放纵，而羲之投笔处皆有神妙。（《评书》）^[16]

子敬能作方丈字。观其细书巧妙，方丈不足为。大令、右军法虽同，其放肆豪迈，大令差异。古人用功精深，所以绝迹也。（《题王献之书洛神赋》）^[17]

此三人的言论如实反映了当时观照“二王”的基本视域，他们几无例外都从笔法上肯定了“二王”书艺的“精绝”“足喜”乃至“神圣”；“用功精深，所以绝迹”云云，也正是前引曾巩之“精力自致非天成”的论调；和曾氏一样，此三人也几乎未在道德层面对“二王”的人格有所认定，换言之，“二王”在他们这也仅仅是“一能”者，这些都可以说是当时论“二王”的一般特征，不是个别独有的现象。

以上选出欧阳修、梅尧臣、蔡襄三人，与曾巩一样，都出生在十一世纪初年，他们的活动时期也都在仁宗一朝——正如前面所述，这是一个在政治信念上追崇“三代”而贬抑“六朝”的时期——这一时期在书学思想方面，都有道先于艺、论书兼论平生的明显倾向。欧阳修自不必说，梅尧臣、蔡襄也都是这一阵营中

的代表人物。梅尧臣《韵语答永叔内翰》诗有云：

……古人皆能书，独其贤者留。后世不推此，但务于书求。不知前日工，随纸泯已休。……乃知爱其书，兼取为人优。岂书能存久，贤哲人焉度。非贤必能此，惟贤乃为尤。其余皆泯泯，死去同马牛。^[18]

在这里，梅氏重视作者胜过其作品之心理，已宣露无遗。^[19]蔡襄虽然没有直接表达过类似的意见，但由其看待“道”与“文”的关系，我们不难推见一斑。在《答谢景山书》中，蔡襄道：

其谓由道而学文，道至焉，文亦至焉；由文而之道，困于道者多矣。是故道为文之本，文为道之用。与其诱人于文，孰若诱人于道之先也？……顾事有先后耳。^[20]

蔡氏之所谓“文”当然有其具体的内涵，但同时也正不妨视为“文艺”的代称。

道先于文及“顾事有先后”的观念使人确信，其于书艺亦必有取于此。现在上引三人既都可断定为具有上述倾向，无一例外，则他们关于“二王”的叙述并非偶合，而代表着当时的普遍趋向，便毫无可疑了。

讨论到这里，我们便已清楚地了解到，在敦行修德行仁、以端庄有道为最高世范的历史年代，游离于这个高标之外而未能在人格上获得尊崇的“二王”，他们的书法虽然精绝神妙，却并没有成为时人竞相顶礼摹习的理想对象。也正因为这样，人们一方面乐称“二王”的善书，服膺其精深，一方面又解构着他们的神圣性：

□（按：应作“不”）爱王家草圣踪，独于小篆苦留功。（释玄宝（宋初人）《赠英公大师》）^[21]

小篆每轻秦相法，隶书犹鄙晋臣功。（李若拙（944—1001）《奉赠宣义大师英公》）^[22]

崇儒同感圣明君……兰亭诗酒不同群。

（苏易简（958—997）《禁林讌会之什》）^[23]

百金买书蒲葵扇，不必更求王右军。

（梅尧臣《泗州观唐氏书》）^[24]

以上自宋初以来数人的题咏，句句不离“王”或“晋”，当然是“二王”影响无处不在的表征，但“鄙”“不”云云，也正昭示了时人希图摆脱其影响的隐约心理，有的显然也已付诸行动。尤其值得注意的是苏易简的这两句诗，明白而自觉地宣告了“崇儒”的他们与“兰亭诗酒”并非一路，北宋与六朝之间的某种对抗在此又一次获得证实。如果说像“（不）爱王家草圣踪”“不必更求王右军”一类的歌咏还只是一种尊己卑人的带有戏谑性质的泛论，那么我们细读一下上引欧阳修《唐美原夫子庙碑》一则跋尾，他所说的“后世言书者，非此二人皆不为法。其艺诚为精绝，然谓必为法，则初何所据”的话里，则毋庸置疑正是在敷陈一种欲破除对“二王”迷信的愿望。

关于这一问题，我们还可从当时“趣（趋）时贵书”的现象里获得一些解释。米芾在《书史》里说：

本朝……至李宗谔，主文既久，士子始皆学其书，肥褊朴拙。是时不誊录，以投其好，用取科第。自此惟趣时贵书矣。宋宣献公绶作参政，倾朝学之，号曰“朝体”；韩忠献公琦好颜书，士俗皆学颜书；及蔡襄贵，士庶又皆学之；王文公安石作相，士俗亦皆学其体。自此古法不讲。^[25]

如米芾这里所说，则李宗谔、宋绶、韩琦诸人书法所以能风行一时，全仗着他们重要的政治地位。按“趣时贵书”由米芾首揭其端后，在当时似乎并无响应者，直至南宋董史才在其所编著的《皇宋书录》中收录米氏此论，元明以后转录才渐渐多了起来。^[26]因之，人们在讨论此一现象时，便只是在米南宫“授意”下着意证成之而已，对此一论断本身的可靠程度未予追究。但正如大家所知道的，米芾是一个好为

激言的人，他的这一判断未必尽合史实。北宋科考誊录制度的施行过程颇为复杂，其与“趣时贵书”之间的关系究竟是否全如米芾所言亦有待在现有研究的基础上再作深入的考察。本文题旨并不在兹，不能就此展开详论，这里想提请注意的一点是，以上米芾提名的诸位“时贵”，同时也都是“时贤”：李宗谔，《宋史》本传说他“内行淳至……勤接士类，无贤不肖，恂恂尽礼，奖拔后进，唯恐不及，以是士人皆归仰之”^[27]；宋绶，本传也说“绶性孝谨清介，言动有常。……家藏书万余卷，亲自校讎，博通经史百家，其笔札尤精妙”^[28]；韩琦“天资朴忠，折节下士，无贵贱，礼之如一。尤以奖拔人才为急”“端重寡言，不好嬉弄。性纯一，无邪曲，学问过人”^[29]，当政十年，与富弼齐名，号称“贤相”；蔡襄为人忠厚，“遇事感激，无所回避”“奋躬当朝，说言正色”^[30]；王安石“以文章节行高一世，而尤以道德经济为己任”^[31]。因而，尽管当时的确有浮薄奔竞之士“趣时好以取世资”^[32]，但仍很难论定上述诸人书法受热捧真就全因其“贵”，以名节相尚，寓意古道，也正是那个时代尤其是庆历以来士人同气相求的精神风貌。诚如魏了翁（1178–1237）跋《王荆公真翰》里所说的“介甫既为相，而庠屋寒疏不改其素，所以见信于当时”^[33]。这就足以表明，士庶的“趣时贵书”中未始不包含着“趣时贤书”的意味，亦即因着对其人格内涵的钦慕而学其书。这一层关系，我们又可从黄庭坚（1045–1105）跋范仲淹书帖的话中得到证实：

范文正公书，落笔痛快沉着，……今士大夫喜书，当不但学其笔法，观其所以教戒故旧、亲戚，皆天下长者之言也。深爱其书，则深味其义，推而涉世，不为吉人志士，吾不信也。^[34]

黄山谷讲这些话的时候，范仲淹固然早已不在人世^[35]，但言语之间，范书中所包含的人格意蕴对士大夫而言仍有重要意义与重大的影响力

也是至为明白，不待多言的^[36]。据此可知，“贤”之为一种因素为当时学书者所考量绝不只是我们推断的一种可能而已，而确实一直是他们主观的明确愿望。也正因为如此，在米芾所谓“趣时贵书”的时期里，在李、宋、韩、蔡诸人外，士人们就曾热衷过一些并非“时贵”的书法，出现如苏舜钦、梅尧臣，“以天下两穷人主张斯道，一时士人倾想其风采，奔走不暇”^[37]的景象。曹宝麟先生认为这是“趋时贵书”之外的一股趋名人书潮流^[38]，而时运坎壈的梅、苏，其所谓“名”，不正只能是他们或志高行洁、光气辉然，或奇伟昂藏，久而愈可爱慕的人格诱力吗？^[39]这就更可见，北宋前期“趋时贵书”的风潮里，“贵”其实未必是“趋”的真正动因，至少不是全部动因，受追捧者的人格精神力量在其中的驱动作用亦绝不容轻忽。

上面通过欧阳修、梅尧臣、蔡襄、曾巩等人的批评与描写，以及对“趋时贵书”现象的粗略检讨，我们得知在儒学重建、重道胜过于重艺的文化大背景下，暨在宋初以来对书法的批评所逐渐形成的一种对书家道德人格格外瞩目的趋向下，二王一系从有唐一代开始的独尊地位与重大影响力的确在被摇撼、被冲淡着。^[40]当然必须明白，这么说，并不意味着在北宋士人眼中二王的人格无足称道，只是其人格趣向未能合于北宋中期以前所推行的政治文化的普遍期待罢了。事实上，二王高逸绝俗的人生姿态在当时一些士人政治生活以外的私人场域中有很强的精神诱力，而且在随之而来的北宋后期，这种精神诱力将益加凸显出来，并融入其时的书学讨论与建设中。另外，上述二王影响一时弱化的情形也不足以真正动摇王书的正统地位，只是在即将出现新分支的当口，为着新偶像出一头地避路的一种短暂疏离罢了，在树立新标杆的历史进程中，王系旧传统仍是他们牢靠的建基之所与立论的终极来源。

（二）北宋后期二王叙述的新发展

以上大致是二王在北宋前期与中叶士人论述中的基本情态。下面就让我们进一步讨论北宋后期二王“叙述”的新发展。这一阶段的“叙述”以“宋四家”中的三大家苏轼、黄庭坚、米芾为中心，几乎贯穿其始终，因此构成了北宋“二王”读解与阐释中最主要的一个部分。为了更深一层理解这一阶段二王叙述的特殊性，我们有必要从他们所共同尊受的欧阳修——他的相关认识说起。

在《法与古：欧阳修书学叙述中的“三代”情结》一文（见《福州大学学报》2014年第5期，第46–50页）里，我已谈到欧阳修对以二王为中心的六朝书风乃是一种既非之复取之的双重态度，非其“纤劲清媚”，而取其“淋漓挥洒”；非其无益于儒者刚大的人生价值信念，而取其有补于日常丰富细腻的世俗生活。我们由此得悉，尽管在现实中，一个纯粹儒者的强烈的身份意识与高度责任感，仍使欧阳修不能不时时强调以文艺作为道德之资具，但其内心却对晋人笔墨中透射出的“逸笔余兴”的“高致”充满了向往。这看起来像是存于晚年欧阳修身上的一个不可调和的矛盾，因而使他感到焦虑不安^[41]。但正是在这矛盾与不安里，欧阳修实现了对以二王为中心的晋人书帖批评向度上的超越前人、引领时代新风的突破：那便是在此前体法、笔法的惯常认定之外，别开其对晋人书帖所流露的“初非用意”的“意态”完全自觉的审美。

回顾晋、唐以来二王“叙述”的历程，其主旨大要在以下数端：溯其脉络渊源，比况钟张诸家；辨其父子异同，论定各体品第；赞其博精群法，作范百代楷模。这几类的评述在自南朝以来的书论中俯拾便是，如羊欣《采古来能书人名》评王羲之“博精群法，特善草隶”，

评王献之“善隶、稿，骨势不及父，而媚趣过之”^[42]；虞龢《论书表》则开篇便叙二王、钟张之间古与今、妍与质的殊异^[43]；又如萧衍《观钟繇书法十二意》有“元常谓之古肥，子敬谓之今瘦……逸少至学钟书，势巧形密，及其独运，意疏字缓”^[44]，如此等等，不一而足。纵是在一言胜九鼎而影响至为深远的唐太宗《王羲之传赞》中，其所谓“观其点曳之工，裁成之妙，烟霏露结，状若断而还连；凤翥龙蟠，势如斜而反直。玩之不觉为倦，览之莫识其端”^[45]，也是在点画形势上将王羲之的尊崇推向极致，其所着眼与往昔并无大异。当然，在晋、唐二王叙述里，也偶有一些近于欧氏所谓“意态”的评论旨趣，尤其是关于王羲之的书法，如：

袁昂（461–540）《古今书评》：

王右军书，如谢家子弟，纵复不端正者，爽爽有一种风气。^[46]

李嗣真（？—696）《书后品》：

右军正体如阴阳四时，寒暑调畅，岩廓宏敞，簪裾肃穆。其声鸣也，则铿锵金石；其芬郁也，则氤氲兰麝；其难征也，则缥缈而已仙；其可觐也，则昭彰而在目……若草、行杂体，如清风出袖，明月入怀，瑾瑜烂而五色，黼绣搞其七彩……其飞白也，犹夫雾縠卷舒，烟空照灼，长剑耿介而倚天，劲矢超腾而无地……^[47]

这里取譬人的风神、自然景观以及物象体态，所描述的正是王羲之书法传达出的种种“意态”^[48]，而且袁昂所说的“纵复不端正”的话里，也隐然间寓有书写时并不经意这样一个意思。这些当然可以说是欧阳修关于晋人书帖认识的远源与先河。

但无论袁昂还是李嗣真以及晋唐以来其他与之相类的叙述，他们都从未像欧阳修这样以一种更理性的把握方式用一个明确而明白的概念加以指称，尤其是没有像欧阳修这样发现并

属意于其中“初非用意”的书写状态——在欧阳修看来，晋人书帖的淋漓挥洒、百态横生均自兹而生——这不啻是在唐人法度庄严的刻意书写之后对那久违的自在状态的一种再自觉，而后尚意的宋人消解唐法而与尚韵的晋人相似乃尔，此一“再自觉”至为关键，而自盛唐以来隐伏着的一股对规矩叛逆，追求书写随内在情绪而流泻的潮流也在这个时候愈益受到瞩目，从而在之前《阁帖》中自二王——欧、虞、褚、薛的脉络外，别续了一条由二王——颜、杨的脉络，继起的苏轼、黄庭坚、米芾正是这一新脉络最主要的吹鼓手与承续人。这是后话。

现在让我们接前面的话题，看看苏轼、黄庭坚、米芾等这些后起之秀是如何看取二王的。

治平四年（1067），苏轼（1037-1101）为苏辙得自河朔的摹本《兰亭》作跋，其中有道：

又尝见一本，比此微加楷，疑此起草也。然放旷自得，不及此本远矣。（《书摹本兰亭后》）^[49]

这则跋文作于苏轼32岁那年，是我们所见其书帖类题跋中较早的一件，彼时苏轼受知于欧阳修已十年矣。^[50]在这里，苏轼所展现的立场与欧阳修三年前（治平甲辰，1064年）跋《晋王献之法帖一》中所谓的“初非用意”而“意态愈无穷尽”^[51]的认识是同一脉络的。也就是说，苏轼的书学思想所承接的正是欧阳修的法乳。欧阳修于1072年去世后，苏轼成为了当时最具影响的文艺领军人物。尽管包括苏轼自己也认为他与欧阳修薪火相传，尽管欧阳修也已不是一个狭隘的儒者，但苏轼的观点还是要比欧阳修更为开阔，他不再像欧那样纠结于书法鉴赏与道德之学之间有时出现的紧张与冲突，而是试图在一个更加宽广的价值观体系中体认二王其人其书。在《题子敬书》中，苏轼道：

子敬虽无过人事业，然谢安欲使书宫殿榜，竟不敢发口，其气节高逸，有足嘉者。此书一卷，尤可爱。^[52]

“无过人事业”云云，正当时以儒家功业之想为出发点的一种判断，或许是假想，或许当时真有人发出这样的质疑，或者干脆苏轼自己便就这样看待王献之，总之他不得不事先做些辩护，以防止人们、也警惕自己仍按原先的价值观去衡量王献之。苏轼的非同一般便在，他以自己杰出横放的个性，颇能欣赏晋人及其书中超旷高逸的境界。从欧阳修“犹抱琵琶半遮面”的推举到苏轼这里堂而皇之的赞扬，你由此感觉到，二王的“风流高格调”已成为了士人新的审美祈向^[53]。苏轼《满江红·东武南城》词云：

君不见兰亭修禊事，当时坐上皆豪逸。^[54]

强至（1022-1076）《依韵奉和经略司徒侍中上巳会兴废池》诗曰：

千载兰亭后，风流宛目前。^[55]

所记虽然是他们各自的游宴之会，却都不约而同地致意于千载之前的风流豪逸。这样一来，自然不再是由精勤而致的纯熟笔法，而是前所言的“意态”与“高致”成为对二王为中心的晋人书法欣赏的新主题：

谢家夫人淡丰容，萧然自有林下风。

（《题王逸少帖》）^[56]

余尝于李都尉玮处，见晋人数帖，……有谢尚、谢鲲、王衍等帖，皆奇。而夷甫独超然如群鹤耸翅，欲飞而未起也。（《题晋人帖》）^[57]

昨日阁下见晋武帝书，甚有英伟气。（《题晋武书》）^[58]

如果说晚年欧阳修开示了北宋书学对待二王书法的一种新动向，到苏轼而渐衍成风，那么，这一新动向经黄庭坚的阐发则无论在理论内涵还是外延指向上都愈益明晰丰盈。黄庭坚（1045-1105）在为大受唐太宗贬抑的王献之书法翻案时说：

王中令人物高明，风流弘畅不减谢安石，笔札佳处，浓纤刚柔皆与人意会，正

观书评大似不公，去逸少不应如许远也。（《题绛本法帖》）^[59]

王、谢承家学，字画皆佳。要是其人物不凡，各有风味耳。（《题绛本法帖》）^[60]

此与上引苏轼《题子敬书》中“气节高逸”而书“尤可爱”同其逻辑，同是“有境界自成高格”的评赏理路。比苏轼犹有进者，黄庭坚通过对二王等晋人的体察，率先明确提出了以“韵”——这一后来被视为晋人书法最显著特质的美学概念——论人观书：

观魏晋间人论事皆语少而意密，大都犹有古人风泽，略可想见。论人物要是韵胜为尤难得，蓄书者能以韵观之，当得仿佛。（《题绛本法帖》）^[61]

黄庭坚论书重“韵”，自古及今，人们已经说了千言万语，是宋代书学研究的老生常谈了，但为了看清黄庭坚所理解的究竟是怎样的一种“二王”，关于其所谓“韵”的内涵具体何指，这里不妨再赘言几句。如许多论者所指出，去俗与尚韵是黄庭坚论书时两个紧密相关的方面。的确，在黄氏论书的言论中，“韵”字之外，出现得最频繁的恐怕便是“无俗气”“无尘埃气”一类词，刘熙载即曾指出：“黄山谷论书，最重一‘韵’字。盖俗气未尽者，皆不足以言韵也。”^[62]。或以为黄山谷论书以“韵”是从晋人品评人物用“韵”直接移植过来，这是不错的。因而晋人用“韵”时的萧散、简远、超逸、恬淡、平和、自然、蕴藉等种种意味，当然也可以说是山谷“韵”中应有之义。但值得注意的是，与去俗相依相成的山谷之“韵”，因其对“不俗”的个人理解而独具内涵：

少年以此缙来乞书。渠但闻人言老夫解书，故来乞尔，然未必能别功楷也。学书要须胸中有道义，又广之以圣哲之学，书乃可贵。若其灵府无程，政使笔墨不减元常、逸少，只是俗人耳。余尝为少年言，士大夫处世可以百为，唯不可俗，俗便不

可医也。或问不俗之状。老夫曰：难言也。视其平居无以异于俗人，临大节而不可夺，此不俗人也；平居终日如含瓦石，临事一筹不画，此俗人也。虽使郭林宗、山巨源复生，不易吾言也。（《书缙卷后》）^[63]

“胸中有道义，又广之以圣哲之学”“临大节而不可夺”云云，可见山谷的“不俗”，或者说山谷的“韵”，显然已不是普通意义层面的认定。曹宝麟指出：“俗与不俗的问题，已被黄庭坚提到道德的高度来强调。”^[64]正是。在山谷看来，王羲之书的可贵，也正在其具备“胸中有道义”“临大节而不可夺”的不俗之状，而那些“灵府无程”者，虽然笔墨功夫不差，却难与二王方驾：

曹蜍、李志辈书字政与右军父子争衡，然不足传也。所谓败壁片纸，皆传数百岁，特存乎其人耳。（《书右军帖后》）^[65]

若论韵胜，则右军大令之门，谁不服膺？（《书徐浩题经后》）^[66]

联系之前的讨论来看，可知在北宋前期只是“一能”之士、书风也不时承受着清媚之讥的二王，经欧阳修的扭转、苏轼的逐步推扬，到黄庭坚手上得到了空前的彰显。值得注意的是，欧阳修对二王“逸笔馀兴”的认定，强调的是其书写时状态的自然，苏轼对二王“放旷”“超逸”的认定着眼的是其人格倾向上的“任真”，细究起来，这二者都属于儒家轨道外的一种观照；相比之下，黄庭坚经由自己对“不俗”以及“韵”的特别界定，就大有要将二王人格重新纳入儒家道义的畛域内加以审视的意味。这一判断并非妄下，晚于黄庭坚的方外人士释德洪（1071-1128）的话亦可为旁证。释氏《跋东坡书简》曰：

王逸少骨鲠，颜平原刚正，两公皆有立朝大节，而后世以字画称。予尝嗟惜之。然名德之重故世珍奇笔迹，盖理之固然。东坡之于王、颜，又其逸群绝尘者。^[67]

又《跋东坡、山谷帖二首》：

东坡、山谷之名非雷非霆而天下震惊者，以忠义之效与天地相始终耳，初不止于翰墨。王羲之、颜平原皆直道立朝，刚而有礼，故笔迹至今天下宝之者，此也。^[68]

王羲之的骨鲠、直道立朝，《晋书·王羲之传》是有记载的，读后便知，无需置疑，因而释德洪所言本不虚妄。只是长期以来，深入人心的乃是王羲之超逸高爽、不沾滞于物而近于玄理的一面，北宋前期其际遇的略显寥落即颇缘于此，后来欧阳修、苏轼的反拨也基本还是在这同一层面展开，其“直道立朝，刚而有礼”的一面则一直少有人提及，像是被遗忘了一般。可以说，黄庭坚、释德洪关于王羲之其人的认读取向，揭开了北宋书学王羲之叙述的新视界。这实际上意味着，在北宋儒学文化复兴的整体背景下，在士人们论书始终坚持“兼论平生”的情境中，即令是面对下笔神圣的王右军，想要确立其在这个时代书学谱系中的宗主地位，就必得将之从以往仅是“一能”且承受着纤妍之讥的境遇中解脱出来，首先在人格道义层面予以肯定。只有理解这一关捩，我们才能理会到黄、释对王羲之儒家人格力量的刻意发掘，用心可谓良苦矣。^[69] 值得特别注意的一点是，释德洪的两则跋文对王羲之人格的肯定乃是与对颜真卿的肯定结伴而行的，而这又同是为了彰显本朝书家苏轼、黄庭坚在精神意脉上与他们的异代相接，从而在儒学框架内建立由晋至唐再至当代（北宋）书学传承的合法谱系，亦即我们都熟知的从二王到颜（杨）再到苏、黄的书学谱系。由是，王、颜并论、并称就成了这个时期书学叙述的新焦点，较单独讨论“钟王”“二王”远要热烈的新话题。这一点治书法史的人早已经是烂熟于胸，自不必再赘论了。

（作者单位：福建师范大学文学院）

注释：

[1] 如陶穀(903–970)《王右军黄庭经跋》、周越(生

卒年不详)《题晋王献之洛神赋》，分别见《全宋文》卷11、279，上海辞书出版社、安徽教育出版社，2006年，此类跋记在此时为数并不多。

[2] 如释永牙《赠英公大师》“王右军书传智永，李阳冰篆付英公”、林逋《集贤李建中工部尝以七言长韵见寄感存怀没因用追和》“开元文字钟王笔，惆怅临风一炷灯”之类，分别见《全宋诗》卷19、107，北京大学出版社，1995年，第271、1227页。

[3] 米芾《书史》，《全宋笔记》第二编第四册，大象出版社，2006年，第260页。

[4] 见《故宫博物院文物珍品大系·宋代书法·导言》，上海科学技术出版社、（香港）商务印书馆，2010年，第15页。

[5] 我们在《全宋诗》中也发现与曾巩同时代的祖无择（1006–1085）、杨蟠（约1017–1106）分别写过《右军墨池》《墨池怀古》诗。《右军墨池》诗云：“羌庐峰下归宗寺，曾是当年内史居。茧纸世传遗迹后，墨池人记作书初。秋毫几老崇山兔，旧法空观得水鱼。珍重僧家能好事，朱栏碧甃壮庭除。”（卷356，第4413页）《墨池怀古》诗云：“书画尝闻晋右军，当时深遁乐天真。空山寂寞人何在，一水泓澄墨尚新。灵运也思轻印绶，季鹰还解忆鲈莸。高风夙古应相照，共是知凡此避身。”（卷409，第5038页）但这都只是一般的怀古之作。

[6] 《曾巩集》卷17，中华书局，1984年，第279页。

[7] 引同上。

[8] 《全宋文》卷262，第13册，第144页。

[9] 刘义庆《世说新语·容止》：“时人目王右军‘飘如游云，矫若惊龙’。”见余嘉锡《世说新语笺疏》，上海古籍出版社，1993年，第621页。

[10] 张怀瓘《书断》，《历代书法论文选》，第179页。

[11] 逸少之崇“逸”，于其《此郡帖》“此郡之弊，……吾无故舍逸而就劳，叹恨无所复及耳”可见一斑。

[12] 《集古录跋尾》卷6《唐美原夫子庙碑》，人民美术出版社，2010年，第149页。

[13] 《集古录跋尾》卷10《杂法帖六》，第223页。

[14] 《全宋诗》卷254，第3074页。

[15] 《全宋诗》卷254，第3075页。

[16] 《蔡襄全集》卷31，福建人民出版社，1999年，第696页。

[17] 《蔡襄全集》补遗，第853页。

[18] 《全宋诗》卷260，第3297页。

[19] 参看钱穆《读欧阳文忠公笔记》一文论梅氏此作。见钱氏著《中国文学论丛》，生活·读书·新知三联书店，2002年，第271页。

[20] 《蔡襄全集》卷24，第527页。

[21] 《全宋诗》卷19，第271页。

[22] 《全宋诗》卷47，第506页。

[23] 《全宋诗》卷74，第849页。

[24] 《全宋诗》卷257，第3176页。

[25] 《全宋笔记》第二编第四册，大象出版社，2006年，第260页。

[26] 参看李慧斌《宋代制度视域中的书法史研究》，南方出版社，2011年，第116–117页。

[27] 《宋史》卷265，中华书局，1977年，第9142–9143页。

[28] 《宋史》卷291，第9735页。

[29] 《宋史》卷312，10229页。

[30] 欧阳修《端明殿学士蔡公墓志铭》，见洪本健《欧阳修诗文集校笺》，上海古籍出版社，2009年，第919、923页。

[31] 《宋史》卷327，第10553页。

[32] 李纲《左朝奉郎行秘书省秘书郎赠左朝请郎黄公墓志铭》，黄伯思《东观余论》附，《全宋笔记》第3编第4册，大象出版社，2008年，第166页。

[33] 《鹤山集》卷64，四库全书本。

[34] 《跋范文正公帖》，见《豫章黄先生文集》卷30，四部丛刊初编影印本，商务印书馆，1929年。

[35] 按：范仲淹卒于1052年，而此跋作于黄庭坚晚年（该跋文中有“老年观此书”之语）。

[36] 范仲淹手书《伯夷颂》，后世跋者仅据《全宋文》计便有近十人之多，如韩绛、范纯仁、杨杰、范纯粹、黄庭坚、李孝彦等等，亦是一证。

[37] 欧阳修《跋李翰林昌武书》，《欧阳修诗文集校笺》外集卷23，上海古籍出版社，2009年，第1926页。

[38] 参看曹宝麟著《中国书法史·宋辽金卷》，江苏教育出版社，1999年，第28页。

[39] 欲知苏、梅其人，可读欧阳修《送梅圣俞归河阳序》《梅圣俞墓志铭》《湖州长史苏君墓志铭》《苏氏文集序》，分别见洪本健《欧阳修诗文集校笺》《外集》卷14、《居士集》卷33、31、41。

[40] 美国学者艾朗诺认为欧阳修眼中的书法史，并不是一个超迈绝伦的“二王”以下人数极少、等级森严的系统，而是有更宽广的视界，包括了各式各样的个人风格和作品。这正可与此相互验证。

[41] “焦虑”说来自艾朗诺的研究，见《对古“迹”的再思考：欧阳修论石刻》，收入艾氏著《美的焦虑：北宋士大夫的审美思想与追求》，第25页。

[42] 见《历代书法论文选》，第47页。

[43] 见《历代书法论文选》，第49页。

[44] 见《历代书法论文选》，第78页。

[45] 《晋书》卷80，中华书局，1974年，第2108页。

[46] 《历代书法论文选》，第73页。

[47] 《历代书法论文选》，第135页。

[48] 今人刘涛也认为上引李嗣真文以偶俚华采之笔绘声绘色地状貌了王羲之书法的种种意象和美韵。《中国书法史魏晋南北朝卷》，江苏教育出版社，2002年，第208页。

[49] 《苏轼文集》卷69，中华书局，2004年，第2169页。

[50] 《书摹本兰亭后》。在有明确纪年的题跋里，这是最早的一则，《东坡题跋》书帖类置此则于第一。此外，东坡事迹可参看孔凡礼撰《苏轼年谱》，中华书局，1998年。

[51] 见《集古录跋尾》卷4，第91页。

[52] 《东坡题跋》卷69，中华书局，2004年，第2173页。

[53] 当然，一些谨严之士仍不免对此有所警惕，如苏辙即尝云：“逸少知清言之害，然《兰亭记》亦不免慕清言耳。”《栟城集·后集》卷一《次韵子瞻题画卷四首》之《山阴陈迹》原注，四部丛刊初编本，1929年。

[54] 《东坡乐府笺》，上海古籍出版社，2009年，第95页。

[55] 《全宋诗》卷591，第6948页。

[56] 《苏轼诗集》卷25，中华书局，1996年，第1343页。

[57] 《东坡题跋》卷69，中华书局，2004年，第2170页。

[58] 《东坡题跋》卷69，第2175页。

[59] 《豫章黄先生文集》卷28，四部丛刊初编影印本。

[60] 《豫章黄先生文集》卷28。

[61] 《豫章黄先生文集》卷28。

[62] 《艺概注稿》，中华书局，2009年，第765页。

[63] 《豫章黄先生文集》卷29，四部丛刊初编本。

[64] 《中国书法史·宋辽金》，江苏教育出版社，1999年，第160页。

[65] 《豫章黄先生文集》卷28。

[66] 《豫章黄先生文集》卷28。

[67] 《石门文字禅》卷27，四部丛刊初编本。

[68] 《石门题跋》卷2，丛书集成初编本。

[69] 事实上，后世对王羲之的德行并非没有非议。钱钟书《管锥编》第三册之“一〇六全晋文卷二六”论《为会稽内史称疾去郡去父墓前自誓文》云：“按观《世

说·仇隙》门及《晋书》本传，羲之此举直是悻悻小丈夫老羞成怒；洪迈《容斋三笔·自序》称其高尚而斥‘晋史’为妄，阿其所好耳。刘辰翁评点《世说》，于此事眉批：‘右军审尔非令德’；尤侗《艮斋杂说》卷二、王昶《春融堂集》卷三二《王羲之论》《晚晴簃诗汇》

卷一三六季运昌《后对酒诗》皆非议羲之。”（中华书局，1986 年，第 1117 页）可见，黄山谷、释德洪对待王羲之，亦未尝没有“阿其所好”的嫌疑，与其说是以王羲之为标准，毋宁说是要王羲之以他们为标准。

方还生年考

□ 夏子魁

方还，初名张方舟，又作张方中，字惟一，号螭庵。江苏昆山人。清末民国时期著名教育家、诗人、书法家、社会活动家。清末资政院议员。民国昆山首任民政长，后又任北京女子师范学校校长、南通女子师范学校校长、上海招商公学校长、国民政府交通部秘书等职。先生文采斐然，为“江南文坛巨擘”，时有“南北两方”（南方为方还，北方为方尔谦）之誉。

但是关于方还先生的生年，却有两种不同说法，常见者多作“先生生于清同治六年（1867）”，而香港《大成》杂志，第206期中有“补白大王”郑逸梅先生（1895—1992）写的《昆山才人方唯一》——文中也提到了方还先生的生年，其曰：“最近《昆山文史》，谈及方唯一，足补我见闻的疏漏，藉知唯一生于一八六六年，卒于一九三二年，六十六岁。”

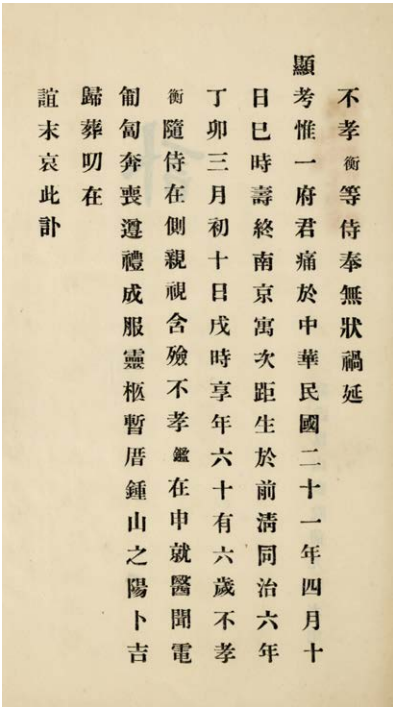
另陈兆弘先生所编《方惟一先生年谱》（载《昆山书法论文集》，荣宝斋出版社，2011年）也作“清同治五年（1866）丙寅 1岁”，那么关于方还先生的生年，哪一个才是正确的？

敝斋有幸藏有民国二十一年先生逝世时，其子方衡、方鉴所刊的一册讣告，可以释此疑惑，文中记载：“显考惟一府君，痛于中华民国二十一年（1932）四月十日巳时寿终南京寓次，距生于前清同治六年丁卯三月初十日戌时享年六十有六岁。”按“同治六年”为“1867”年，“戌时”即晚上七点到九点。因此先生生年实为“1867年”当确定无疑。

而郑逸梅先生所记方还先生卒年、得年与讣告所记相同，其关于方还先生生年误记原因或为推算错误所致。

（作者为中国收藏家协会会员）

方还讣告



王学浩诗风及其题画诗（中）

□ 俞建良

三、王学浩的诗歌艺术与审美特征

王学浩是一位杰出的山水画家，但其诗名亦被画名所掩。王学浩的诗取景颇为宏阔，雅洁醇正，感情恬淡。美丽的山川风光，陶冶了其胸怀，同时也给予了极为宝贵的“诗料”。其诗作注重对“画意”“画境”的渲染营造，既高洁、纯朴，又非超然世外，充满着人间生活的情味。

（1）王学浩诗歌的审美境界

王学浩生性平和安详，风仪闲远，践履醇笃，有儒者之气。其诗歌创作倾向与其生存状况是密切相关的。少时心仪性灵之说，诗风以沉郁俊爽为主，兼自然平淡。而在中年以后，由于时代及思想感情的变化，其诗便带有了清寒空寂的色彩、宁静淡远的格调、超尘远俗的风神、空灵隽永的韵味，艺术感染力和审美价值都有了进一步提高。

王学浩诗文宗韩杜，其入幕府的生活经历、出处态度、儒家佛道共存的思想，在清代特定政治文化背景下，既是变徵与正声的一种载体，又成为其诗学与创作朝、野性质兼具的原因。如《五十初度自述》：

眼底匆匆五十年，一豪饮啄岂徒然。
只除多病皆为福，便教长生未是仙。

明旧久肴随初有，江山风月占来偏。
清时祇合无能老，不为为官怕得钱。
又《自题携杖图》：

七十四人犹奉母，不称老自是恒言。
差堪行步日三里，未藉扶持藤一根。
盘粒岂能甘苜蓿，陔花惟种欲金蕕。
也知杖国行年过，此礼聊从图画存。

又《坐雨》：
门庭一例作泥涂，坐雨轩窗入画图。
白雾乍开还乍合，青山时有更时无。
谁家塌屋惊邻妇，到处鸣钲聚壩夫。
休说今朝且得过，休头有酒不须沽。

王学浩为大孝子，自七十岁建屋后，陪母安度晚年。其诗《自题新构》：

四架三间易画轩，竹篱以外即唐园。
经时不断花枝艳，入夏犹资绿荫繁。
墙亚让山常入座，室宽容膝足开尊。
近来偏爱心居好，无论阴晴不出门。

内核则是怀才不遇的感慨，与寒士的无奈的交织；也是儒家济苍生的理想主义，与卑微人生的矛盾。但在其诗歌中仍充满着真、淳、美的意象。

几间书屋傍松阴，风送涛声入古琴。
我有好山画不尽，特将一角供披襟。
要从用墨见精神，干湿相参五色匀。
今日世情爱青绿，不餐烟火是何人？

风送涛声，犹如高山流水，声声入耳；大好江山尽兴画，其笔下墨有五色，奈何世人往往喜爱青绿，这是诗人发出的感叹。这里提到的古琴，笔者考昆山古琴，最早当是元代的顾阿瑛曾弹过。王学浩同属王景华也是祖籍太仓，至明代末年迁昆山，居鹿城之小西门外。平生无所好，唯弹琴诵诗，弦歌自乐，著有《自在堂吟稿》。清人朱清赞评其弹琴“清雅绝伦，不落凡响”。王景华妹王印莲也善弹古琴。王景华曾于光绪十八年(1892)自制一琴，原琴已损，经古琴专家裴金宝先生鉴定修复，已回原样。维修中，裴氏发现王景华所制琴的“龙池”“凤沼”内作有五绝一首，其诗云：“为尔频添债，希音结古欢。他年逢识者，莫作等闲看。”这个王景华或是王学浩的同胞兄弟的后裔，待考。王学浩此诗，饱含着作者的思想感情与丰富的想象，语言凝练而形象性强，具有鲜明的节奏，和谐的音韵，注重结构形式的美。又如《题仙岩春晓图》：

神仙不可见，空复留灵宅。
鸟鸣绣谷春，犬卧花茵夕。
松子落长林，泉声泻幽石。
遥望海上山，微微露金碧。
旭日升东溟，半壁霞光赤。
此时岩中花，露气泫犹积。
想见披图人，临风岸巾帻。

直抒胸臆，语言平淡而自然，给人一种清新淳美又充满诗情画意的感受。

四十一岁时，王学浩结束了在广东的游幕生涯返回昆山，在其后半生中经常与朋友入深林，穷回溪，访幽泉怪石。在浪迹山水、悠游山林中寻到过慰藉，体会过与自然冥然化合的境界。正如其题《观瀑图》诗云：

玉红挂绝壁，万壑响崩奔。
独往探奇胜，扶筇到石门。
忽看仰面落，已惜出山浑。
领取幽人意，披图在不言。

王学浩在静观中，与景物发生一种物我对应，“观物即观我”，借景言心，机锋不露，达到“羚羊挂角，无迹可求”的境界。

又如《采莲图二首》：

湖边亭子水风凉，风送湖中菡萏香。
日暮隔花人独立，尽看三十六鸳鸯。
斜阳一片采菱歌，越女凌波艳绮罗。
想见西河髯太守，藕花深处酒船过。

诗人始终在追求社会生活中已失去，而在大自然中尚存的生活理想，在眼前的景物中发现了自己长久向往的生活，因而为之感动和陶醉了。诗人在审美过程中，把发现自然与寻找自我完全统一起来。诗中描绘的既是客观景物的再现，也是诗人理想的再现。意在言外，情韵淡远。再如题《观瀑图》《沧浪亭图》《山居漫兴》等诗中，王学浩多处表现了闲居江南水乡的生活情趣：

一天饱饭足三餐，画出青山且自看。
不用呼豪兼炙研，入冬天气未曾寒。
淋漓透纸米襄阳，千载何人更擅场。
除是华亭董宗伯，笔端有杵是金刚。
不律半床烟一螺，免豪未秃墨新磨。
晴窗涌出青山色，只隔炉峰一步多。
高浪崩崖信笔拖，压床翻屋谬惊讹。
人间险巖知多少，肿背何因怪骆驼。

又《作画》诗云：

研北呼云冉冉来，青山一半露楼台。
是空是色浑无定，为有为无且试猜。
管子自能通造化，楮生原不染尘埃。
须知此事凭心性，阿堵伊人宛在哉。

从这二首诗中，不难发现作者正是借这些具有人的品格的山水景物，来抒发自己怀才不遇的抑郁不平之气。诗人将作诗视为生命的苦吟者。其《题何书田簪山草堂图》：“何山偏在柳湖曲，中有幽人结茅屋。日长无事下簾帷，坐拥琴书愿幽独。我闻此山传自谢，逸人风气淳朴留。居民君祖萍香始，下筑至今三世楼。

松筠君身自是有，仙骨臞鹤天然爱。修洁深宵觅句独，拈髭白书摊书常。抱膝不薄今人慕，昔贤草堂名与何山传。君不见李白匡山读书处，画图亦已成千年。”选取有诗意的景物，如云水竹石，山水鸣禽，并通过写景创造出清新淡远的艺术氛围，可谓景清而意远。《题王述庵司寇柳波云舫图卷》《题石门寄隐图》《闻磬》《喜澹公上人过易画轩》等诗作，也均以自然畅达、朴实通俗的语言风格和空灵的意境，表达了诗人任运自适、随缘方便的思想观念。

（2）王学浩题画诗中的书画审美境界

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。其题画诗的审美格调很高，如题《采菱图》、题《黄山十景图》《题皱云石》等吸取了禅家无相而实相的“形而上”思维方式，善于捕捉微妙的自然景象，擅长发现美的瞬间，借助自然来感悟内心，以山水景物来观照人生，赋予生活和景物以诗的美感。其题《采菱图》：

采菱采菱河之滨，手划细桨入绿云。
雨后喧喧水蛤语，烟中点点沙鸥群。
樵青椎髻高嵯峨，来伴仙人张志和。
采菱不尽柰菱何，为君一曲采菱歌。
人生焉得天与间，能自取之非偶然。
虽然图画是寄兴，写真亦足全其天。
从来行乐贵年少。名花看到半开好。
君不见功成霸越吴为沼，响屐廊空没秋草。
载得西施出五湖，可怜漂泊红颜老。

题《黄山十景图》云：

写得黄山十幅图，山中丘壑有还无。
若因鲈鲙生秋思，添个渔舟下钓徒。
一片蛮云海上来，沧江几岁枕莓苔。
当时拜石千人古，后辈题诗酒百杯。
信有因缘成遇合，曾经拂拭重低徊。
秋风无限铜驼恋，谁为将军谢赐回。

诗中有画，画中有诗，题画诗是文人画家

心灵的产物。王学浩集诗人、书画家于一身，其题画诗或在诗中阐发画理，或是抒写观画感慨，再现画面，传达画意，使诗歌与绘画艺术互相辉映渗透，达到诗画融通的境界。而王学浩题画诗审美境界的呈现，与其题画语言及书画见解紧密相连，相辅相成。

王学浩题画诗语言清新，感情真挚，比如其题《竹楼读书图》：

万竹锁山腰，一楼冠竹顶。
楼内读书声，竹外樵蓑影。

题《空山独立图》：

独立向空山，四顾无依旁。
惟有沧浪天，高高在头上。

题《竹深留客处图》：

为客深栽竹，竹深客未来。
空余留客处，待客独徘徊。
此君能爱客，清绝回无尘。
有客来看竹，终须问主人。

用字精准，恰似珠链，将不同的意象缀连起来，构成画境。如《吴淞舟次》二首：

其一

喜得冬晴似此天，沙暄日暖野含烟。
渔舟晒网依滩囊，稻种收场任犬眠。
处事难求人事了，出门转觉客身闲。
篷窗不尽资吟兴，回首青山在棹边。

其二

湿翠浓堆数叠山，晴云好逐雨云还。
洋城湖上吴松畔，记取篷窗约略间。

此诗描绘了画家师法“米家”山水的夏天景色，诗中“洋城湖”即昆山巴城的“阳澄湖”，“吴松畔”指画家所居住南侧有“吴松江”（运河一段），也是一首写实诗。又如：

鸿雁来时水泊天，疏林漠漠一江烟。
秋风吹尽登临兴，遥送征帆落照边。

描写了鸿雁来时的情景，现在秋风吹尽大雁要南飞，将是另一景色。王学浩此诗有明朝后期诗人王稚登“秋风吹尽旧庭柯，黄叶丹枫

客里过”之意境。秋去冬来叶落尽，季节变化虽为自然规律，亦感触颇多。王学浩所用字、词，看似平常，却字字熨帖，足见功力。对动与静，声与色的恰当把握，是王学浩诗的显著特点。

王学浩题画诗中用典甚多，且巧妙，如《观钓图》：

淮阴有钓矶，严陵有钓台。
此事虽同岑，其人乃异苔。
临渊苟不羡，钓竿岂空持。
从来当局者，不若旁观宜。
亦有烂柯樵，石上看下棋。
意中有成败，若欲为指挥。
观钓胜观棋，泊然中无机。
天光相动荡，云影随徘徊。
人事有得丧，吾心无是非。
或言钓鱼乐，问彼亦不知。
同一旁观人，高下何差池。
妙哉此图意，濠上其庶而。

中国古钓台遗迹很多，河北省南皮县有姜太公钓鱼处；山东省鄄城县有庄子钓鱼处；王学浩诗中所出现的钓矶、钓台分别指江苏淮阴西汉时候韩信垂钓处、浙江桐庐的严陵钓台。历史上诗人此类诗文、书画传世颇多，唐代诗人权德舆、刘长卿，晚唐五代黄滔，宋代诗人赵蕃等均有佳诗咏叹。王学浩这里多处妙用典故，如“同岑”“异苔”，喻意志同道合；而“濠上”典出《庄子集释》中的《外篇·秋水》。庄子与惠子游于濠梁之上，见儵鱼出游从容，因辩论鱼知乐否。后多用“濠上”等比喻别会有会心、自得其乐。再如题《沧浪亭图》：

游人踏徧吴趋土，却爱沧浪一亭古。
沧浪之水清且涟，沧浪之亭跋而俯。
当时人才有子美，谪居避地来游此。
此亭不谓能千秋，来者吴中多名士。
至今兴废几沧桑，老树亭前饱雪霜。
重开金碧青冥上，特聚精灵日月旁。
吴下明贤真鹤起，不藉此亭附骥尾。

巍巍祠宇并辉煌，奕奕须眉图形似。
借问谁能为此谋，伯鸾后裔黄华使。
借问为谁绘在图，中书舍人潘公子。

沧浪亭位于苏州古城区，始建于北宋的中国古典园林建筑，始为文人苏舜钦的私人花园，是苏州现存诸园中历史最为悠久的古代园林。北宋庆历四年，范仲淹、杜衍等人推行“庆历新政”，延揽改革派人才，苏舜钦作为宰相杜衍的女婿，被范仲淹推荐为集贤校理、监进奏院。时值进奏院祭神，苏舜钦遵循惯例卖废纸换钱举行祭神酒会。后遭受保守派打击改革派，被撤职流寓苏州，并在此购下了一处荒废不堪却很幽静的花园，临水买石筑成沧浪亭之后，写下著名的《沧浪亭记》，同时还填词《水调歌头·沧浪亭》。至明代，吾昆山文学家归有光亦作《沧浪亭记》。文中记述了沧浪亭的历史变迁，并通过古今对比，抒发了作者对世事变化的感慨，表现了自己对名利等的淡泊胸怀。沧浪亭为历朝历代文人雅士云集之地，王学浩也不例外，吟诗作画，巧用典故，抒发情怀。其诗作形象鲜明，本色天成，自有其感人意味。

自宋元文人画兴，题画诗丰富了中国画的创作；题画诗把古诗词、文学和书画艺术紧密地结合在一起，使作品具有诗情画意。唐代王维《送梓州李使君》：“万壑树参天，千山响杜鹃。山中一夜雨，树杪百重泉。”宋后书画并存，如宋人苏轼《题王晋卿画后》：“丑石半蹲山下虎，长松倒卧水中龙。试君眼里看多少，数到云峰第几重。”南宋马远《踏歌图》：“宿雨清畿甸，朝阳丽帝城。丰年人乐业，垄上踏歌行。”钱选自题《秋江待渡图》：“山色空蒙翠欲流，长江清澈一天秋。茅茨落日寒烟外，久立行人待渔舟。”张圭题展子虔《游春图》：“东风一样翠红新，绿水青山又可人，料得春山更深处，仙源初不限红尘。”黄公望《题赵松雪山居图》：“丰草茸茸软似茵，长松郁郁静无尘。相逢尽道年华好，不数桃源洞里人。”黄公望题倪瓚《六君

子图》：“远望云山隔秋水，近看古木偃陂陀。居然相对六君子，正直特立无偏颇。”倪瓚自题《容膝斋图轴》：“屋角春风多杏花，小斋容膝度年华。金陵跃水池鱼戏，彩凤栖林涧竹斜。闷闷清谈霏玉屑，萧萧白发岸乌纱。而今不二韩康价，市上悬壶未足夸。”王蒙自题《茅屋讽经图》：“客来客去吾何孤，山静山深事亦无。一卷《黄庭》看未了，紫藤花落鸟相呼。”王蒙题范宽《山水画卷一》：“范宽墨法似营丘，散落人家二百秋。咫尺画图千里思，山清水碧不胜愁。”明代董其昌自题：“一幅米家山，纯以墨为戏。少许胜多许，涂抹有生气。于今丹青手，罕识画禅意。”沈周自题《山水图》：“秋来好在溪楼上，笔墨牢牢意自闲。老眼看书全是雾，模糊只写雨中山。”唐寅自题《葑田行犊图轴》：“烟山云树蔼苍茫，渔唱菱歌互短长。灯火一村鸡犬静，越来西北近横塘。”文徵明自题《枯木竹石图》：“落木风萧飒，秋清竹锁烟。凉阴忽满地，斜日到窗前。”郑燮自题《画竹》：“两枝修竹出重霄，几叶新篁倒挂梢。本是同根复同气，有何卑下有何高。”龚贤自题《山崖茆屋图》：“农牧渔樵何处家，黄茆屋子寄山崖。等闲相返各泥醉，酒满瓶杯不用赊。”

综上历代画家题画，诗和画妙合无间，相得益彰。题画诗得之不易，欲工尤难，贵在以诗传画外意。

晚明董其昌曾说：“诗以山川为境，山川亦以诗为境。”王学浩题画诗亦是以山川为画境，以诗歌为画心，读其“不仿元章仿大痴，近来别有画中诗。涂雅信笔无拘束，要是神来兴到时”，王学浩得黄公望法，画如诗，无拘无束，画亦如文，神来之笔。此乃画家自信之真情流露；“窗外浮峦落翠多，研池一勺静生波，闲来写幅青山卖，好把残年漫漫过。”此诗写研池生波，便有山水佳作，但求自然天性，过好每一天、每一年，非常朴实。令人不禁想到唐诗人杜甫的《春望》：“国破山河在，城春草木深。

感时花溅泪，恨别鸟惊心。烽火连三月，家书抵万金。白头搔更短，浑欲不胜簪。”杜甫此诗，感情深沉，情景交融，言简意赅又含蓄凝练。王学浩之诗与杜甫此诗之笔调极为相似，细细品读学浩诗句，可感知其艺术追求天人合一之境界。其通过一系列场景物象的组接，使清逸之气贯通其中，以画境入诗，境生笔端。但其在京师卖画后又有诗云：

京师卖画已十年，偶来吴趋耕石田。
清晨磨墨坐到酉，一幅青山值几钱。
我欲放笔且画竹，凉州十锭一竿足。
又恐多为屈处诚，学夏太常学不成。
不如且与白云约，呼来研北常英英。
既可自怡悦，亦堪持赠人。

这首古风反映出画家人生的低潮期，似乎养家糊口已是难事。如宋司马光《训俭示康》：“昔正考父饔粥以糊口”。这里的“凉州十锭”“夏太常”是指王学浩的同乡夏昶（1388—1470），正统中官至太常寺卿。世称夏太常，以画竹名闻海内，争以金购之，有“夏卿一个竹，西凉十锭金”之谣。而“学夏太常学不成”，揭示出画家须要有身份，这是非常现实的问题。被后人尊为“唐宋八大家”之首的韩愈，其诗文之“发言真率，无所畏避”，或“鲠言无所忌”，也是敢于讲话，而且讲真话，后人为之敬仰，王学浩亦有此风骨。诗句中注入了自己的思绪情感，通过对画家境遇的感叹，折射出当时社会的艺术生态。

再观王学浩题画诗，静秀清逸，以常境入诗，其《题画十首》，诗中有画境，画中有诗境，构成了其题画诗独特的审美意趣。

第一首

春山如美人，秋水若幽谷。
红叶虽非花，点缀生颜色。

这首五绝，言简意赅。以诗人将山喻为美人，古人亦有此法，《六韬·文伐》：“厚赂珠玉，娱以美人。”而幽谷，宋王安石《次韵春日感事》中有“潺潺嫩水生幽谷，漠漠轻寒动远林。”

第二首

随意写云山。一一通造化。
窗外闻鸟鸣。正是挥毫罢。

这是王学浩对自然界美好的向往，杜甫《望岳》有云：“造化钟神秀，阴阳割昏晓。”此诗自然灵动，语词清丽精炼，境界高元，为其可爱之处。

第三首

写意不写形，乃见真性灵。
意到笔不到。长明灯自青。

诗中的“意”和“形”是关键，汉刘向《说苑·修文》：“检其邪心，守其正意”。而“形”乃“物成生理谓之形”（《庄子·天地》语）。《礼记·乐记》云：“在天成象，在地成形”。这里的“自青”带有禅意，“春来花自青，秋至叶飘零”，宇宙无限，万物发展皆有规律。而在画家王学浩心中，作画不在形，而在于“意”。

第四首

吾爱碧梧碧，写此清暑图。
妙取图外意，然悠见真吾。

此诗与上五绝意境相同，内心深处之“清暑”是在图外，这是儒家的人生态度。从先秦开始，儒家便非常重视“意”对外界事物的看法，认为人的行为都是由“意”所造成。此作以诗论述画理，闪烁着灵动与光华。

第五首

芙蓉朵朵落屏风，深翠丛间几点红。
记得鹑华秋色好，一齐收拾秃豪中。

元代画家赵孟頫于1295年回故乡湖州时，曾为周密画《鹑华秋色图》传于世。王学浩曾一度研究临摹过赵氏作品（今昆仑堂美术馆藏）。诗中提到“秃豪”，这里的“豪”通“毫”。乃是自称“老画师”的王学浩所用毛笔均秃毫了，需“一齐收拾”，足见用功的程度。

第六首

迂倪合璧有痴黄，双绝天然逸趣长。
任尔鸡群称鹤立，祇从云际看翱翔。

王学浩山水宗元人倪雲林、黄公望，并认为得其技法谓之“双绝”，并可翱翔。明代徐霖《绣襦记·厌习风尘》云：“鸾和凤并翱翔，云霞灿灿夺目光。”清代盛大士《谿山卧游录》曰：“倪之迂，黄之痴，此画家之真性情也。”又，“迂而痴者，其性情于画最近。利名心急者，其画必不工。虽工必不能雅也。”读其诗，令人耳目一新，而境界遂出，以画意入诗，既具层次色彩之视觉感，又在诗中阐述画理，营造了一个诗意画理相融的、生动的诗歌境界。

第七首

江南二月犹积雪，压得青青竹枝折。
只有老梅与古松，争撑老榦劲如铁。

第八首

澹不可收减了语，羗无故实亦真詮。
白门秋色新城句，写向斜阳欲莫天。

王学浩画松、画松梅、画柳，并题诗，不在于画形，而在画其意，咏物无隐情。若不见诗，则难见其画意。故真要理解、欣赏王学浩其画，须懂其诗。唐代诗白居易《涧底松》有诗句云：“谁喻苍苍造物意，但与之材不与地。”又《题遗爱寺前溪松》云：“笔写形难似，琴偷韵易迷。”真可谓松涛伴客眠，沾洒上云巅。老树凌云落墨狂，画图可惊平生梦。

第九首

朔云边月旧栖迟，度陇飞来借一枝。
未受锦绦玉粒惠，只应自惜羽毛奇。
一双慧眼本天性，怪得人言舌底清。
他日捉将笼里去，可知貽误是聪明。

鸚鵡有善学人语之特点，为人们所欣赏；鸚鵡俗名谓之八哥。诗中未提画鸚鵡鸚鵡之技法，而是叙述画家作画时的心情，为现实主义诗人的体现。“人言可畏，舌头底下压死人”。道出聪明貽误之哲理，人当憨厚老实。彰显出王学浩质朴无华的人生境界。

第十首

一片蛮云海上来，沧江几岁枕莓苔。

当时拜石千人古，后辈题诗酒百杯。
信有因缘成遇合，曾经拂拭重低徊。
秋风无限铜驼恋，谁为将军谢赐回。

此实景诗有杜甫遗韵。杜诗《望岳》有句：“西岳峻峭竦处尊，诸峰罗列如儿孙”，为写景佳作。汉代王充曾云：“鲁史目见，不空言者也，云与雨俱，雨集于地。”目中所见赋诗，题于画上，更使画面生辉。

综观王学浩对绘画的审美观，亦散见于其题画诗中，其绘画思想在《题耕烟老人金山图》中体现得更为明确：

凭谁妙笔画江潮，隐隐涛声恨未消。
只有青山流不转，雨拳终古对金焦。
几度江头驻水兰，金焦如画隔江看。
今朝画里看山色，近觑分明胜远观。

用题画诗来发表对于绘画创作的美学见解，需要有诗人的学养和才能。士大夫画贵在写意，学浩论之曰：“只一写字尽之”。字要写，不要描，画亦如之，一入描画，便为俗工矣。“写”字道出了中国画的主要特征，也是文人画的灵魂，作画是“写”还是“描”是衡量雅与俗、文人画与匠工画的标准。“虽乱头粗服，而意趣自足。”^[10]此论甚是精当。

王学浩以书法见长，“书无不工，篆隶古劲，直接秦汉，真书从欧入褚，晚探二王之秘。行书得《瘞鹤铭》笔意，坚苍浑厚，自成一家。”^[11]因此，学浩作画重视写意，讲究用笔用墨，在其《王无竞夏兰画幀为赵春江题》中有论及：

无竞画兰如章草，纵横飘逸而夭矫。
顺颺逆插无不可，氾露迎风俱绝倒。
夏兰却与春兰异，茂叶丛丛如栉比。
花品亦较草蕙殊，亭亭别自能位置。
此幅写生乃写真，画师绝技何通神。
迄今三百馀年后，遗笔犹如新脱手。

另一首《题石谷子画》中，对写意也有论及：

萧萧数笔写荒寒，此艺知音自古难。

意到何妨笔不到，偏于笔外耐人看。

南宗的山水设色，大致有两种，一为青绿，一为浅绛，亦称浅色。浅色法为黄公望所创，至王原祁形成理论。王学浩通过实践对此论体会颇深，其浅色法山水，笔墨往往和色彩融为一体。王学浩用墨讲究“墨分五色”，在其《题元吴中奎湘坡烟雨图》一诗中，对画中设色，笔墨之妙处，用诗的语言进行了渲染，又提及其墨竹与元末明初同邑写竹名家夏昶。其诗云：

梅花道人老画禅，磨尽千松顶上烟。
墨具五色备六法，更以馀事写琅玕。
雨叶低垂已濯濯，烟枝远去犹娟娟。
巨图淇澳出腕底，横卷湘坡列几间。
我画此图三欢息，湖州以后其谁焉？
梅花梅花真继起，遥遥直至我邑太常夏公与之相后先。

王学浩的仿古，无论从对笔墨技法的研习，还是对审美情趣的追求，比起“四王”“小四王”为代表的“正统”画派毫不逊色，甚至有过之而无不及。其画风追求的“荒寒”“平淡天然”之意境，主要是受黄公望和董其昌的影响，可知其对“六法”的研习已至化境，蒋宝龄有诗赞云：“闲情托毫楮，六法穷探讨。瓣香在黄痴，骨韵出尘表。”^[12]学浩追仿古人及其对绘画的审美观，亦散见于题画诗中，如《论画示刘小峰》：

其一

平淡乃从绚烂极，老成到底是婴儿。
欲知脱去町畦处，便是超凡入圣时。

其二

轻挑浅拔出希音，平淡天然见性情。
参得此中清息透，荆关摩诘拍肩行。

又《仿梅道人山水》（昆仑堂美术馆藏《王学浩仿梅道人山水图》）题诗云：

梅花庵主墨精神，七十余年用未真。
此是石田自题句，可知渠是过来人。

王学浩一生致力于对古人绘画风格和技法的研习，其精勤程度令人叹服。他在《山南论



王学浩 仿吴镇山水 纸本 118×40.5cm
昆仑堂美术馆藏

画》中就提到：“《雨窗漫笔》云：‘学不师古，如夜行无火。’遇古人真迹，以我之所得，向上研求，看其用笔若何，积墨若何，安放若何，出入若何，偏正若何，必于我有出一头地处，久之自与吻合矣。”^[13]王学浩的追仿古人不是依样画葫芦的全盘照搬，而是在不断的积累中充盈自我，在反复的实践中以求感悟。因此，王学浩对古人的成法也绝不盲从，敢于批评古人，提出自己的见解，如《题蒋青铜画牡丹》：

不买胭脂画牡丹，偶然写意到凭阑。
香车宝马人如海，倾国须从雅淡看。
虞山画笔擅青铜，本色天然点缀工。
若向人间夸富贵，南沙久已老三公。

王学浩画学观念上，追求“画理”与情趣的相融，在《题李檀园山水卷》中有这样的诗句：

作画不求工，妙得理与趣。
纸上李檀园，须眉托豪素。

（3）王学浩题画诗中的禅道意蕴

禅宗的“参”“悟”对王学浩诗歌创作也产生了深远的影响。学浩曾题《达摩面壁图》：堕聪黜明因面壁，功深积久聪明开。面前有壁如无壁，豁然天光何处来。

中国禅宗的祖师爷达摩，在嵩山面壁九年。关于达摩的故事，家喻户晓、为人乐道的有：一苇渡江、面壁九年、断臂立雪、只履西归等，并与梁武帝有关联。梁武帝亦称梁高祖，原名萧衍。萧衍在位时间达四十八年，在南朝诸帝中位列第一。诗中“堕聪黜明因面壁”出自《庄子·大宗师》：“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此谓坐忘。”意即忘却自己的形体，抛弃自己的聪明，有澄心味象之感，达到黜聪明、物我两忘之境界。

而佛家追求“禅定”境界，清静心境使人忘怀世事，把思想和意念导引到朝晖夕阴、花开花落的大自然永恒宁静中。佛家的出世、重自然、追求平静、清幽的境界，慰藉着诗人的灵魂，不时地淡化着自我情志，如《题陆桐庵双梧草堂图》：

陶公爱读书，扶疏树绕屋。
更闻天随子，宅边种杞菊。
杞菊虽苦口，书味以充腹。
况此草堂幽，前梧后修竹。
修竹树竿碧，双梧一庭绿。
微雨从东来，风叶声簌簌。
驱彼十丈红，赖兹陈编足。
世上屠沽兄，非不酒与肉。
夙好贵自敦，怡然惬幽独。
未知膏粱美，焉美华居复。
必也画图传，此意犹涉俗。”

再如《题张又邨丈戴笠图》：

平生不惜屐齿折，爱寻花柳号又村。
踏雪晓探邓尉山，看潮晚出胥江门。
与人乐易无城府，蔼然和气如春温。
谁家有酒肯招饮，邻翁相对犹言欢。
年来虽乏济胜具，健饭不似人加餐。
肩舆迎养入花县，循陔门子称清官。
洞天福地足清赏，金书玉检闻流传。
褰裳奋袖思一往，朋簪宾履从固旋。
鸠杖挂倒神仙窟，芒鞋粗了平生缘。
我来后朝游未得，泾山遥在溟蒙间。
升堂忽见戴笠像，顷身下拜称坡仙。
众皆大笑伦父来，图中人亦微莞然。
有髯不识苏玉局。题诗绝倒成长篇。

又《题吴箬村萍迹图》诗云：

昨日之日不可留，来日之日君知不。
眼前所见尽萍迹，青天自古常悠悠。
今日相见今日亲，图外之意图中人。
光阴刹火那抛得，酒杯一滴须沾唇。
我歌君舞莫欢嗟，东西南北随天涯。
明日相逢又何处，科头散发扁舟去。

王学浩已步入淡泊宁静、与世无争的心境，因而，其诗表现出宁静、淡远的意境。试看其《题蔡九心葵静观自得图》：

上有浮云，不滓之青天。
下有长流，不竭之渊泉。

前有逶迤，起伏之层峦。
旁有莽苍，旷荡之平原。
何万物之大兮，而此身之眇然。
呜呼，图中之人兮，眼界宽，能静观而返照兮。

夫！何往而不自得焉？

又《题徐石帆雪港旧庐图》云：

披图对雪港，依约见青山。
老屋数间小，浮云廿载间。
因君怀旧意，我亦念松关。
枫叶纷纷落，吴江一夜还。

全诗没有世俗的喧嚣扰攘，诗人置身其间，闲适的心境与清幽的景物浑然融契。其题《朱少仙学博独坐》诗云：

前不见古人，后不见来者。
独坐观我身，乃识此身假。
赋形既传舍，流光亦灯地。
役役利名缘，扰扰同野马。
若从佛法观，一切皆空也。
先生铁群姿，怀抱何潇洒。
挥手辞宰官，偃卧槐花下。
朝餐苜蓿盘，夜煨榾柮火。
偶于独坐时，惺然见真我。
即我亦不见，乃为大般若。
惜哉无我图，世上无人写。

王学浩以禅家“唯心任运”的思维方式观照自然、观照古今，诗作鲜活透脱、清新质朴、饶有机趣。

禅境使王学浩在清寂恬淡中，心灵与宇宙化合，进入“形骸付空冥”之境，获得了美好的意象与清醇的意境。其诗歌创作自觉采取了“形而上”的思维方式，摆脱红尘喧嚣。其《寄张若水》：“青山长屋后，绿水自城南。残岁已如客，忙人无可谭。相思君不见，老去我何堪。此日题诗往，鲈鱼兴尚酣。”这种宁静、淡远的意境，是禅宗的出世思想所作用的结果。而《游赵文敏莲花庄观三品石》：

莲花庄旁雪溪边，柳径桑畦占地偏。

惆怅王孙归去后，几人品石踏寒烟。
使其能够空诸一切，心无挂碍，和世俗事务暂时绝缘，本着一种超功利心境，从自然中体会到了禅意，又以禅意去体味人生，从而达到了与自然纯然合一的闲散悠然的境界。

画写心迹，诗歌言志。其《题马笙谷舍人碧萝吟馆图》：

心香藉檀熏，菊露资薇盥。
兰佩既陆离，荷衣亦零乱。
披襟硖石颠，濯足桐溪畔。
洒然脱尘樊，斯人亦已罕。

作者以素描的手法，用浅淡的笔墨，生动地描绘了江南生活和周围的自然景色，闲适恬静的画面，使人产生一种柔和秀美之感，而桐溪畔的水流声更反衬出画面的寂静。诗的最后两句，静中有动，寂中有喧。这种寂静气氛的捕捉与传达，正是诗人心中那“无念”“无住”之禅境的外化。

禅宗对王学浩诗歌的渗透，还表现在随顺自然、“唯心任运”的观念和处世态度上。其晚年无意于人世尘俗，兴之所驱，诗人独览山川精华，乐事心中自知，不消与人说，任运而自然。读其《山居漫兴》：

背山临水野人家，日涉园林兴不赊。
畦菜堆成新旨蓄，研云挥尽旧生涯。
窗间画本留松翠，篱下诗材剩菊花。
除却纳租兼谨户，更无馀事累年华。

字里行间，诗人的生命之意趣便在这不经意间流露而出。又其《喜晴》：

积雨空林黯不开，今朝才得放晴回。
满街蜡屐声如橐，都上山头看水来。
《杂兴》：
日来无事且优游，饱吃三餐拥一裘。
诗到熟时方称意，人当老去莫回头。
渐消塊垒胸中尽，不断云烟眼底浮。
身世匆匆还有几，忘思骑鹤上扬州。
自觉精神老未甘，如何筋力已难堪。

倦因劳发非关病，吟为情枯乃更耽。
易画轩能供客座，木兰舟许作诗龕。
白云岭上堪怡悦，除却樵人与孰谭。
不是空山老斫轮，闲居爱作苦吟身。
放开眼界乾坤大，发出心苗草木新。
三折肱为医国手，东家施是效颦人。
放言若许从元白，未必前尘即后尘。
有客西齐拥鼻吟，闭门只是雨淫淫。
千重云拔摩天手，一缕阳生捧日心。
古鼎斓斑非近玩，朱弦疏越有遗音。
诸公未入宝山去，且听成连海上琴。

王学浩于日常生活之场景，寻常话语之中，将生趣演绎得充分圆满。如其《自题小影》：

身长独立如修竹，历岁经冬耐雪霜。
留的残枝兼剩叶，娟娟弄影向斜阳。
批云抹雾太纷纷，卖尽青山值几文。
试看袖中双不律，未堪头秃已如君。

总之，王学浩无愧是清代中期画家中最有影响的诗人之一。其古风长诗、律诗、绝句均能，又善于捕捉自然与生活中充满生机的情态意象。诗中之景，体现出虚静澄明之貌，创造出活泼清新的境界。其清新、简洁、明快之诗风，典雅之气，溢于其中。如《梦中句》云：

忙里偷闲处，空中露色时。
道心与化理，平澹了无奇。

（未完待续）

（作者为昆仑堂美术馆馆长）

注释：

[10] 中国文史出版社编：《二十五史卷 15 清史稿（下）》，中国文史出版社，2003 年，第 2496 页。

[11] 《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，第 497 页。

[12] 蒋宝龄《墨林今话》，《中国书画全书》第十二册，上海书画出版社，2000 年，第 981 页。

[13] 王学浩《山南论画》，《四铜鼓斋论画集刻》本，北京琉璃厂会文斋藏版。

一碑曾系两园情

□ 石剑波

江苏如皋的水绘园是一处著名的人文景观。魏笛生《水绘园记》叙其十四岁时读书其中，但见“水阁三楹，四面轩敞。临水有栏，栏外绯桃一株，阁后丛筴以数千计，环以修梧。对岸为亭，旁有石凳，可涉可憩。亭前曲径，砌以碎石。沿石径折而东数十步，岸尽横以鹿眼篱，篱有门。石壁峭立，盖犹二百余年物也……”。读来耐人寻味，如身临其境。道光年间沈复曾作《水绘园图》，认识他，是从他写的《浮生六记》开始的，书中就收录了水绘园主人冒襄的《影梅庵忆语》。

冒襄（1611—1693），字辟疆，号巢民，江苏如皋人，与侯方域、陈贞慧、方以智并称为“复社四公子”。

冒襄的书法受董其昌影响较深，天启七年（1627），董其昌至扬州，冒襄亲聆教诲，并自此结为忘年交。冒襄于李北海、颜鲁公、米南宫行书用功亦勤。（图1）董其昌说他的书法“深得颜平

原笔意”，王铎说他早年“字画遒媚，笔笔褚河南”。

如皋水绘园为冒襄别业，明末清初文士如陈其年、戴本孝、杜浚等人皆寓居此地，流连忘返，与冒襄谈诗论文。今辟为市博物馆，仍

可见昔年馀韵。与水绘园东西相望的是丰利文园，当水绘园文风衰落之际，文园就成为当时如皋地区文士饮酒作赋、书画遣怀的雅集场所。文园主人汪之珩（1715—1766）字楚白，号璞庄，丰利镇人，清雍正十三年，其父汪澹庵于今丰利小学筑园林一座，名“文园”。汪之珩幼时即读书于此，初为贡生，乾隆年间“捐资道衔”，荐为资政大夫未就。汪之珩以诗名世，遗著有《东皋诗存》四十八卷，收入《四库全书》。水绘园中“瞻园”厅两侧楹联即出汪手，效郑板桥。

汪之珩虽做官，但是个虚衔，不需赴任。在乾隆十九年前，他曾与李御（字萝村）、黄振（字漱石，汪

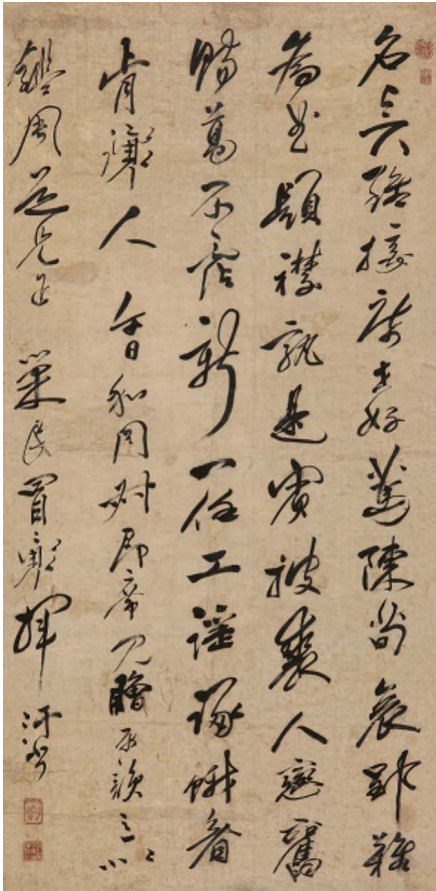


图1 冒襄 行书诗轴

之珩内弟，黄楚桥长兄）、顾颉（号墨园）、刘文玠、吴合纶等五人在文园谈诗论文饮酒作赋，被后人称为“文园六子”。乾隆十九年后，郑板桥、黄慎、罗聘曾先后寓居文园，作书画赠汪之珩。金农、李鱣没有游览过“文园”，但他们十分仰慕文园主人之好客古风，吟诗作画相寄赠。袁枚还为汪之珩所编《东皋诗存》作序，汪之珩延请兴化文人王国栋来编写此书。

乾隆二十四年，如皋知县何廷模为新建的“水明楼”题匾额，旁有小字跋语，记先前丰利文园主人汪之珩出资修建水绘园等古迹外，并建水明楼。

而这次汪之珩出资修建水绘园等古迹外，还带回了冒家一些旧物，如冒襄25岁（1635）时，请刻石名家顾公彦将董其昌赠序记、诗歌、题跋、手札及为冒临颜、米诸书刻石嵌寒碧楼四壁，成《寒碧楼帖》。另外，冒还与当时文人如陈继儒、王铎、倪元璐、黄道周、周亮工、范景文、王思任、宋曹等交谊甚深，来往翰墨信札尤多，皆刻入家中碑廊。这些碑刻原石，部分被汪之珩带回丰利文园。解放后，这些石刻流落到丰利民间。

这里介绍的丰利友人家藏残碑一块（图2），上有王思任、范景文、倪元璐诗作书法。这些诗都是冒襄征题，在冒襄《同人集》中均有记载。

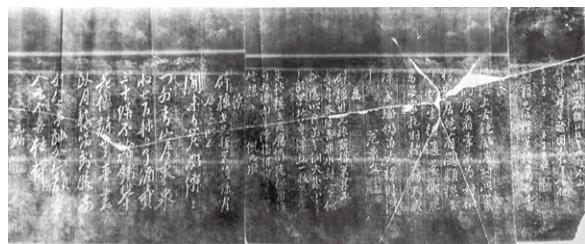


图2

登巢就觉堪题鸟，缘木何常不得鱼。
真是卿自用卿法，而今吾亦爱吾庐。

山阴王思任

山色昼随空棹去，秋声独许此亭闻。
向在衢江得意此句，今为辟疆兄朴巢

补图，未知有当倪先生否？弟王思任
王思任（1576—？）浙江山阴人，字季重，号遂东。万历（1595年）乙未进士，历礼部右侍郎，工书画，仿米家山水。

辟疆兄以朴巢诗属和，书以正。

根从上古饱风湍，到此巢应两度看。

幸不为材似樗散，居然有国类槐安。

劈空生径通台榭，飞鸟无家托羽翰。

工巧天成浑未琢，仍留大朴卧河岸。

范景文

范景文（1587—1644），字梦章，号思仁，别号质公，河间府吴桥（今属河北）人。万历四十一年（1613）进士，历官东昌府推官，吏部文选郎中、工部尚书兼东阁大学士。崇祯自缢后，范赴双塔寺旁古井自杀殉节。赠太傅，谥文忠。

为辟疆世兄咏题朴巢并正。

寄身非陆亦非水，结室似瓢还似舟。

别有洞天成小有，下临无地寻浮丘。

一枝深觉巢林稳，三匝应怜绕树周。

使可为槎向星汉，榆枋宁羡学鸿谋。

倪元璐

读辟疆世兄朴巢诗录闲居之一，以正。

闲来自觉颇仙仙，门外青山屋里泉。

收七百林已了酒，卖三十饼不论钱。

攀花槛谏无春尽，卧月猿留到晓前。

如此豪酣如此韵，道人元不喜枯禅。

元璐

倪元璐（1593—1644），晚明杰出的书法家，字玉汝，号鸿宝，天启进士，浙江上虞人，擅诗文书画。1622年与黄道周、王铎同举进士，三人在翰苑馆内相约攻书，倪学颜鲁公，黄学钟繇，王学献之，并时相唱和及书信往来，书艺大进。1635年，冒襄祖父冒梦龄离世，倪元璐为其撰写墓志铭。以上倪元璐所作诗两首，是应冒襄《朴巢诗选》告成后征题。

书画鉴定大家启功在鉴赏碑文拓片之后，

乘兴题跋：“明清之际，文人、学者、朋友往来多有唱和之作，长笺短札，动盈千百余。……如皋冒氏水绘园，一时名流往来，更为盛事。当时曾有石刻，惜传拓不多。原石残段流落如东，仅王思任、范景文、倪元璐三家之笔，亦不知共有若干石也。此残石出土，今为袁金华同志所得，以乡先辈友朋遗笔，弥堪珍重，粘于册中，以示珍重。见示命题，不佞目疾未瘳，勉志册尾，以求方家垂教，启功九十又一。”

另有两碑现藏朝花馆（图3），大小相同，均长1.02米，宽0.33米，为如皋水绘园中旧物。原来，当年冒氏将皇帝圣旨和许多名家墨迹刻碑。圣旨乃崇祯皇帝对冒起宗的敕封。因冒辟

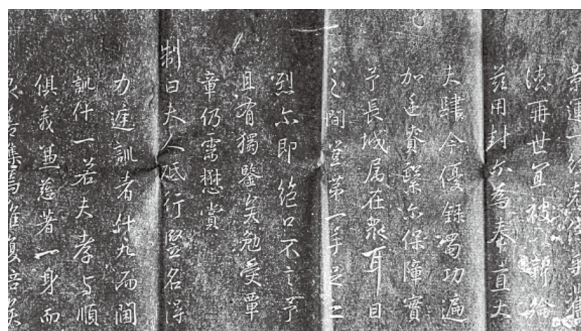


图3

疆之父冒起宗于崇祯元年中进士时，曾上疏崇祯皇帝，恳请诰封其父母。于是皇帝敕封其父母为奉直大夫、宜人。此事见载于《陈迦陵文集·卷五》。董其昌应冒襄之请，为其祖父母抄写圣旨后，曾题跋云：“冒生襄为其祖父乞书诰敕，特破例正书于焚砚之后。”实属珍罕之物。此碑《明行人司行人冒起宗父梦龄母宗氏诰命一道》全文收录于《冒氏宗谱·河西版》，碑本为三块，第一块已散失，如今只剩下第二、三块。此碑被陈继儒称为“今大行宠锡，独超夷等，又得董官保书石，岂非家谟国宝。”

乾隆甲申年（1764），兴化名士王国栋应文园主人汪之珩所请，撰写了《紫藤棚赋》，汪氏用董书圣旨碑反面请人勒石刻碑，这块碑不仅记载了董其昌、冒襄师生的深厚情谊，而且也把江淮两大名园水绘园、文园的文脉紧紧地联系在一起。它将成为两园文风灯灯相传的历史见证。

和这一块碑一起散出的还有三块已严重残缺的碑刻（图4-6），一为明末清初民族英雄杨廷麟诗及书法，惜《冒辟疆全集》未收此诗。另两块连作者姓名也难以考证了。

（作者单位：江苏如皋县文联）



图4

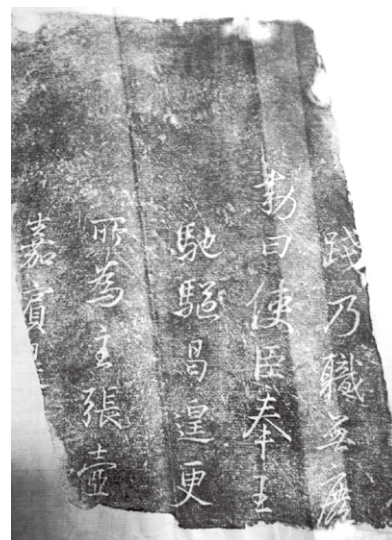


图5

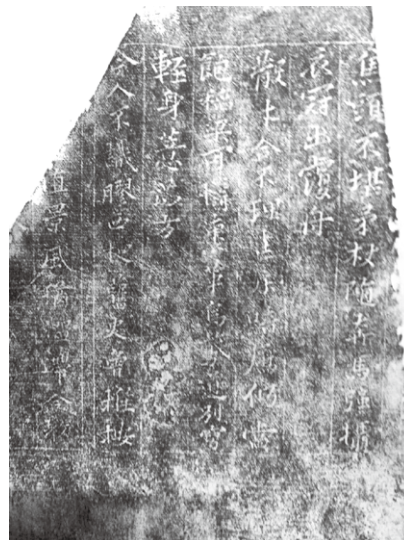


图6

昆仑堂藏《职贡图册》之图题辨正

□ 沈 煦

昆仑堂美术馆藏有一套佚名《职贡图册》（简称昆仑堂本），经折装，绢本设色，共十帧，纵28厘米，横25厘米，该册页并非书画对题样式，而是书与题分列，每图背面均有一短题，述职贡国概况，其中“三佛齐国”题文后有“丹丘柯九思书”款。每题左下皆钤有“柯九思敬仲印”（朱文）。

薛永年先生考释：“此册共十帧，工笔设色画职贡诸夷人物，或行或骑，或男或女，或扛或抬，服色不一，神形怪异。勾勒工细，赋色古雅。据所附榜题，所画诸夷为：淳泥国、三佛齐国、撒马儿罕、真腊国、占城国、女王国、女直国、鞑靼国、爪哇国、西洋古里国。虽押有“柯九思敬仲印”伪章，而所绘各国多不载于《元史》，除女直国、女王国外，均见于《明史》。况鞑靼国条称，‘夏曰獯鬻，周曰玁狁，秦汉皆曰匈奴，唐曰突厥，宋曰契丹，代宋曰元。’此处不称本朝而称为元，想非出自元人之口。又女直国条谓：‘古肃慎地在混同江之东，开原之北，即金人也。’按满族入关前即称女直（真）为国号后金。可见此图成于明代，而图中番女，作细眉小眼，五官紧凑，一如尤术（16世纪后期）格制。定为明后期之作似为允当。”

此图册装裱的原貌是：图画十帧连续排列，其背面为连续的十帧书题。但图画内容与书题（介绍所画职贡国概况）却颇难对应。笔者通过

已经掌握的文献资料与图画内容比对，大致能确定五个国家。

此册图6背面题为真腊国，图中清晰可见一着宽袖长衫、裹头巾的人坐于两人抬着的软布兜之内，神情泰然自乐。元代马端临《文献通考》记载：（占城国）“王国人多乘象或软布兜，或于交州市马。”^[1]又“或出游看象，采猎观渔，皆数日方还，近则乘软布兜，远则乘象或乘一木杠，四人舁之……”^[2]因此，笔者认为当是占城国。《西洋朝贡典录》^[3]载：“其山有迦阑



《职贡图册》之六 原题真腊国

香，一曰奇南，其色红紫。是产也，乃海外之特品，有视守，以禁私采，价以银对。多降香、乌木，国以为新。乌木黑润，皆冠绝於他产。”据此推测图中左侧第二个人手捧之物为迦阑香。又“其朝贡以三载……其贡物：象牙、犀牛角、犀、孔雀、孔雀尾……”^[4]以及《明一统志》：“土产金、银、锡 铁、狮、象、犀角、瑇瑁、伽南木、……山鸡。”^[5]推测图左第三人手捧之禽为山鸡或孔雀。

图5原题为占城国，笔者认为真腊国。《文献通考》载：（真腊国）“王着朝霞古贝网络，腰腹下垂至胫，头戴金宝花冠，被真珠缨络，



《职贡图册》之五 原题占城国

足履革履，耳悬金璫，常服白叠，以象牙为屨，若露发则不加缨络。臣下服制大抵相类。有五大臣一曰孤落友，二曰相高凭，三日婆何多陵，四曰舍摩陵，五曰髻罗娄。”^[6]如果图中所绘是真腊国国王来朝贡的话，图像与文献的匹配度是很高的，正中央有一着粉色长袍者（被真珠缨络），头戴冠饰，耳垂圆形环饰应为“金珰”，其余五人服饰如文献所述“大抵相类”。另《西洋朝贡典录》记载“其男女皆椎髻，服以衫。”；“其土物多黄蜡、孔雀、翠羽，多速暂香、沉香。其沉香之品有三：绿洋为上，三泝次之，勃罗又次之。有木焉，其状如松，老而脂溢，其名曰笃耨香，其气清远，土人以瓢取之。”^[7]据此，图中后方两人费力抬扛之贡品可能为一种香料。

图3原题为三佛齐国，笔者推测为女直国。

《文献通考》载：（女直国）“地多亮马，常至中国贸易……宋建隆四年八月遣使贡马……乾德二年又来朝贡，开宝二年首领遣使



《职贡图册》之三 原题三佛齐国

献马及貂皮……”^[8]；《明太宗实录》记载：“（十二月）忽刺温等处女直野人头目西阳哈、锁失哈等来朝，贡马百三十四，置尤（兀）者卫，以西阳哈为指挥使，锁失哈为指挥同知，吉里纳等六人为指挥僉事，余为卫镇抚千户百户所镇抚，赐诰印冠带袈衣及钞币有差。”^[9]史料中对于女真朝贡之物的记载最多提及的就是马匹，而昆仑堂美术馆的这套册页中除去图1（女王国）外只有图3所绘动物是马。

图1应为女王国无误，女王国是一个真实存在的国家，《蛮书》卷十载“女王国，去蛮界镇南节度三十余日程。其国去驩州一十日程，往往与驩州百姓交易”。云南民族大学饶睿颖教授考证：与中国接壤的女王国在1278年、1289年曾两次遣使到元朝朝贡，

这是女王国在数百年间首次向中国中央王朝称臣纳贡。^[10]据台北“故宫”《职贡图》上的题词“人物鲜丽，衣制缠



《职贡图册》之一 原题女王国



《职贡图册》之四 原题西洋古里国



《职贡图册》之二 原题撒马尔罕

络，并发，跣足。地产有异香、珍宝。”对比图中所绘女子都束发成髻（并发）坐于马上，女王国在今越南交趾，为沿海之国，手捧之物可能为海产珊瑚。

图4原题西洋古里国，笔者初步推测为三佛齐国。《文献通考》载：（三佛齐国）“建隆四年遣使以水晶、火油来贡。五年又来贡。七年又贡

象牙、乳香、蔷薇水……琉璃瓶、珊瑚树……”^[11]。这套图册中绘有珊瑚树的共有四图，除前文判断的女王国、占城国之外，剩下图4和图2（撒马尔罕），而相当巧合的是图4画面右侧一人手持靛青色瓶插一珊瑚树，然而我并没有充足的理由排除图2是三佛齐国的可能性，因为此图左侧一人也手持一珊瑚树，只是没有琉璃瓶。

笔者比对了美国弗利尔美术馆（Freer Gallery of Art）收藏的李公麟传本白描《万方职贡图》、台北“故宫博物院”李公麟传本白描《万国职贡图》，发现台北“故宫”本题识所使用的文献与昆仑堂本以及弗利尔本均不同，是另外一套完全不同的文本，其内容有待考证。在对比图像时发现，台北“故宫本”和弗利尔本对于三佛齐国的绘制十分相似，这两套图像之间的关联也有待研究。

（作者为中国美术学院视觉文化专业本科生）

注：

[1] 马端临《文献通考》，卷三三二，考二六零八，中华书局，1935年。

[2] 同上。

[3] 黄省《西洋朝贡典录》，纂修于正德十五年（1520）六月二十九日，至清嘉庆十三年（1808）刊印。校正了明代费信《瀛涯胜览》、马欢《星槎胜览》书中一些文字错讹和脱文。补充了两书中未曾记载的各地土特产品和贡品。参考《西洋朝贡典录校注·东西洋考》，中华书局，2000年，第11页。

[4] 同上，第12页。

[5] 李贤等撰《明一统志》，文渊阁钞本，卷九十，十二b叶。

[6] 马端临《文献通考》，卷三三二，考二六零五。

[7] 《西洋朝贡典录校注·东西洋考》，中华书局，2000年，第17页。

[8] 马端临《文献通考》，卷三二七，考二五七零。

[9] 《明太宗实录》卷二十五“永乐元年十一月辛丑”，第460页；卷二十六“永乐元年十二月辛巳”，第479页，台北：“中央研究院”史语所，1962年校印本。

[10] 相关论文见饶睿颖《泰北早期孟高棉语民族与女王国的兴衰研究》《学术探索》，2013年7月。

[11] 马端临《文献通考》，卷三三二，考二六一零。