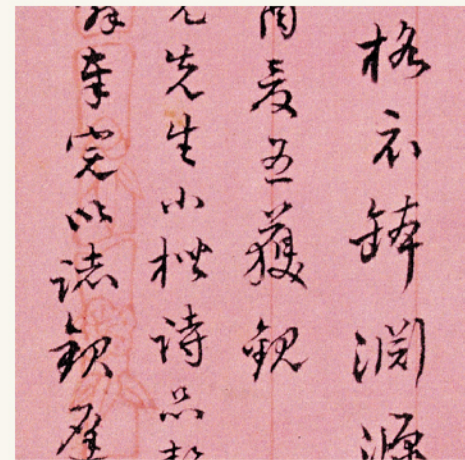


昆仑堂

K U N L U N T A N G



陆曙轮 行书梅道人竹谱 纸本水墨
18×52cm 昆仑堂美术馆藏



端木埙《题祁世长小楷〈诗品〉》赏读
苏轼马券贴
金农和费丹旭白描肖像画
《溪山春晚图》卷张先三题跋考
论黄慎草书的美学特质与历史意义
南宗传人 江南隐士（下）

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



陆曙轮 秋稼连云图 纸本设色 72.5×40cm 1963年 昆仑堂美术馆藏



陆曙轮 溪山雪霁图 纸本水墨 93×25cm 1960年 昆仑堂美术馆藏

昆仑堂

二〇二〇年
第一期
(总第五十六期)
昆仑堂美术馆主办

封面题字: 朱福元

顾问: (以姓氏笔划为序)

马昇嘉 刘 墨

杨守松 杨 新

陆家衡 单国霖

姜玉珍 俞建良

夏天星 萧 平

鲁 力 薛永年

主编: 钱 笠

副主编: 沈 江

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

钱 笠 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: 昆山亭林印刷有限责任公司

本刊图文 未经同意 不得转载

目录

馆藏精品赏析

端木埭《题祁世长小楷〈诗品〉》赏读…………… 马友梅 2

书画研究

苏轼马券帖

——宋代文人之间的一段佳话…………… 水赓佑 6

金农和费丹旭白描肖像画

——以金农形象为中心…………… 朱万章 17

《溪山春晓图》卷张先三题跋考…………… 陆昱华 23

人物研究

论黄慎草书的美学特质与历史意义…………… 罗方华 28

泱泱教泽 福祉后学

——纪念沈子善教授诞辰 120 周年…………… 孙 洵 35

南宗传人 江南隐士(下)

——陆曙轮的绘画艺术和交游考…………… 沈 江 38

玉峰翰墨

昆山“二陆”…………… 钱 笠 47

艺苑零拾

董其昌诗话与南北宗论…………… 常 随 48

端木埰《题祁世长小楷〈诗品〉》赏读

□ 马友梅

一

昆仑堂美术馆藏《咸同名臣手札》一册，共十二札，分别为：彭蕴章一、名心一、崇恩一、毕道远二、曾国荃一、倪文蔚一、翁同龢二、周士键一、沈源深一、端木埰一^{〔1〕}。其中端木埰一札书于四行梅竹栏粉笺上，纵16.8厘米，横8.3厘米，其书由楷而行，录诗二首（图1）：

玉润金生擅笔精，褚虞家法重连城。
 矜看接武烟霄上，黼黻奎章咏太平。

岂慕相如从返璧，非关合浦效还珠。
 为君留取簪花格，衣钵渊源属凤雏。

辛酉夏五获观子禾世兄先生小楷《诗品》，静勿茂密，敬佩无似，未敢夺好，题辞奉完，以志钦迟。子畴弟端木埰。

据其所说“题辞奉完”，当是端木埰赏玩子禾所书小楷《诗品》后的题跋，而非普通信札。此题跋原本应该裱在子禾所书小楷《诗品》后面，却散佚在外，后被人辑入《咸同名臣手札》中。

端木埰（1816—1892），字子畴。江宁（今属南京市）人，清代著名词人。父亲名煜，字星垣，号敬斋，乾隆五十五年（1790）进士，官至户部主事。端木埰九岁时，父亲去世，家道中落。其母训督甚严，曾指花瓶中所插梅花

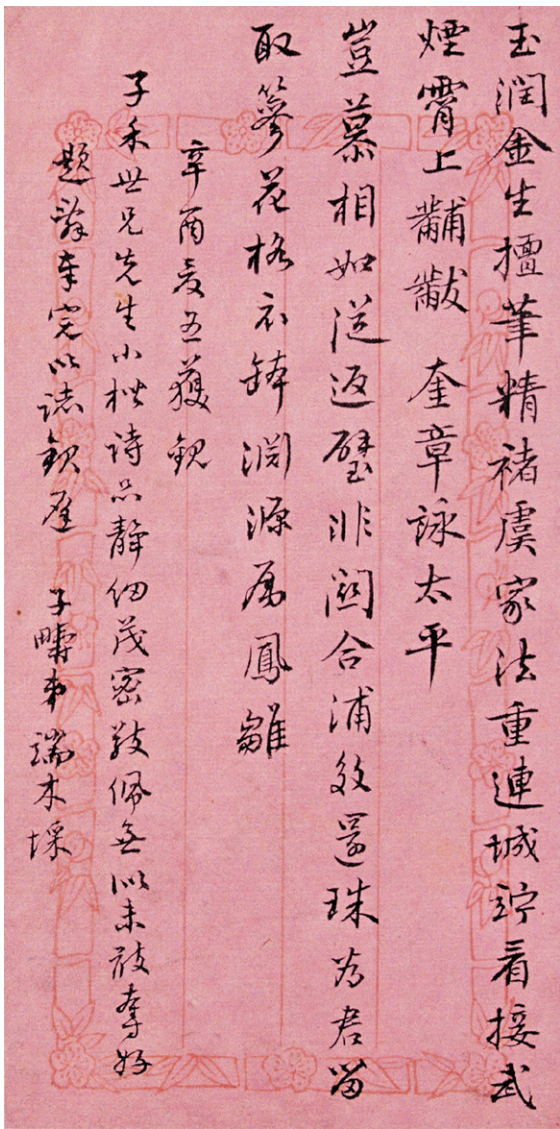


图1 端木埰 题祁世长小楷《诗品》
 16.8×8.3cm 昆仑堂美术馆藏

以晓喻十岁的端木埰：“人当如此花，耐霜雪，扬清芬。汝勿慕富家儿，翩翩美衣服，废耕读。人无论男女，皆当有所业。”^{〔2〕}慈母的教训极为深刻，对他的性格养成产生了巨大的影响，他以后几十年的为人处世都立根于此。端木埰自小勤奋，13岁，师事江浦韩印（字介孙）学诗，曾得句：“饱经霜雪无寒相，能返阳和亦大才”，为介孙先生所激赏。其后“补诸生，枕经薛史，尤喜《离骚》。岁科试，屡冠其曹，旋以优行入贡”^{〔3〕}。同治三年（1864）以优贡特用为内阁中书，光绪四年（1878）升内阁典籍，十四年（1888）充会典馆总纂，十七年（1891）升侍读，十八年（1892）卒，享年77岁。^{〔4〕}端木埰一生著述颇丰，有《有不为斋集》六卷及《名文助行录》《赋源》《楚辞启蒙》等。其生平事迹见其所撰《生慈倪太宜人人事略》及陈作霖《端木侍御传》。

端木埰为人耿直端方，崇尚节俭。做官以后，依然“布衣蔬食，无谦从之奉，出门即以御者为仆”^{〔5〕}，可谓至俭。《翁同龢日记》中记录了他的一些言行，对他的为人性格多有表彰，如同治七年（1868）三月廿二日（4月14日）：“中书端木子畴上书倭相，言畿辅被兵，宜停宴乐，伟哉言乎！”^{〔6〕}翁同龢对端木埰的建议极为赞同，溢于言表。之所以说“伟哉言乎”，大约当时朝中上下都只是因循奉承，唯唯而已，唯独端木埰敢于直言不讳，可见其性格质直而不苟且，真古之谔谔之士。又光绪七年（1881）四月十一日（5月8日）曾印若去世，“端木子畴云现当国恤，敛宜常服。余赍其言，同邑诸君商酌，遂用其说。”^{〔7〕}在特殊时期，改革丧礼以崇简约，也是端木埰首倡。

端木埰还是一个孝子，他自幼丧父，是母亲辛勤操持，将他抚育成人。因此，当母亲去世后，“每晨必徒步二十五里往省墓兆，阴雨积雪无间”^{〔8〕}，这不是常人能做到的。并且从此以后作书不再盖印，^{〔9〕}回避红色，以志失恃之后

二

的哀伤。端木埰去世前，翁同龢去探望，在当天的日记中也感叹称：“子畴，孝子也。”^{〔10〕}可见其为孝子，已是公论如此。

此题跋中的子禾世兄当是祁世长（1825—1892），字子禾，祁寓藻之子。其生平见《清史稿》卷三百八十五本传：“世长，字子禾。咸丰十年进士。年十三，侍父江苏学政，任幕客俞正燮、张穆、苗夔诸人，并朴学通儒，世长濡染有素，尤笃守宋儒义理之说。同治九年，服阙，补侍读。累迁内阁学士。光绪初，连督安徽、顺天、浙江学政，清勤爱士，一守寓藻旧规。历礼部、吏部侍郎，擢左都御史……十六年，迁工部尚书，兼管顺天府尹。两典会试，皆得士。世长清操自励，累世官卿贰，家如寒素，时以称焉。十八年，卒，优诏赐卹，谥文恪。”^{〔11〕}

端木埰一生与祁家三代都有很深的交往。他自己是祁寓藻（1793—1866，字叔颖，谥文端，山西寿阳县人）在做江苏学政时所得士，对祁寓藻执弟子礼。据《生慈倪太宜人人事略》中说：“（道光）十七年丁酉（1837），不孝补弟子员，明年（1838），复受知学使者寿阳祁文端师，食廩饩。”^{〔12〕}祁文端即祁寓藻，时为江苏学政，端木埰即于此时为祁寓藻所赏识。祁氏对端木埰特别器重爱惜，并一再提携，咸丰六年（1856），端木埰以优贡进京，“录用知县，未谒选”，在京困顿不堪，祁寓藻延请他任自己长孙的老师，一方面当然出于对其学问的赏识，而更重要的是以此方式来纾解他一时之急。端木埰在《生慈倪宜人人事略》中说：“是年冬，祁文端师闻其困乏，招课豕孙。”“明年丁巳，遂馆文端师家。”^{〔13〕}在之后的数年间，先是祁寓藻自请致仕回乡，继而穆宗即位，重新特诏启用祁寓藻，端木埰都随同在侧，往来于山西与京师之间。同治三年（1864），端木埰

49岁时，祁寯藻举荐他为内阁中书，《端木侍御传》中说：“会寿阳祁文端公疏荐贤才，首列其名，遂除内阁中书。”^[14]据《清史列传·祁寯藻传》：“又疏荐端木埰、郑珍、莫友芝、阎汝弼、王轩、杨宝臣经行修明，有体有用，宝臣兼通天算。……臣愚窃谓经术之士，知之者希，亟应先为表彰，俾士气文风有所矜式，亦吏治储材之亟务也。臣素知寒士中有器识文艺者数人，虽不遽言德行，而由文学以达政事，各有所长，堪资器使。”^[15]祁寯藻疏中对端木埰等人的学问与修养评价极高，其中提到的郑珍（1806—1864），字子尹，贵州遵义人，“于经最深《三礼》”，“尤长于《说文》之学”^[16]；莫友芝（1811—1871），字子偲，号邵亭，贵州独山人，“于《仓》《雅》故训、六经名物制度，靡所不探讨，旁及金石目录家之说，尤究极其奥赜”^[17]，都是名冠西南的大儒。

端木埰与祁世长相识当很早，《生慈倪太宜人事略》中说：“（道光）十七年丁酉（1837），不孝补弟子员，明年（1838），复受知学使者寿阳祁文端师，食廪饩。”又前引《清史稿·祁世长传》说“年十三，侍父江苏学政”，则端木埰与祁世长或许于此时即已相识，端木埰比祁世长年长9岁。同治元年（1862）端木埰随祁寯藻返回京师，就住在祁世长家，据《生慈倪太宜人事略》：“同治元年壬戌，又相挈回京，师以宅之西偏另宅。”所寓即槐街旧居，端木埰《齐天乐·见枣》注：“槐街旧居，子禾总宪徐屋也，自壬戌回京，文端师留居此屋十年。”^[18]端木埰在此一住十几年，与祁世长平时颇多来往，且多有诗歌倡和，据《有不为斋集》，同治三年，祁世长典试湖南，端木埰为作《送子禾典试湖南》，集中另有《子禾世兄招作别岁之饮，次东坡韵呈教》等，可见一斑。

三

端木埰以词名家，填词得金鳌（又名登瀛，字伟君）启蒙，“道光戊申（1848），江宁水灾，伟君金先生居采繁桥，水汨其半扉，移居天禧寺之听松阁，去仆家数武，朝夕请业。”后一起组成“听松词社”，“自秋徂冬，各得词百首馀”，这是端木埰学词之始，其自言：“仆虽从事于斯，茫然不知词为何物，先生为约略指示。”^[19]于古人词，独喜南宋词人王沂孙（字圣与，号碧山），端木埰晚年，王运鹏为其编印词集，取名《碧瀣词》，即取“露气之下，被者为瀣，以是为碧山之唾馀可也”^[20]之意。

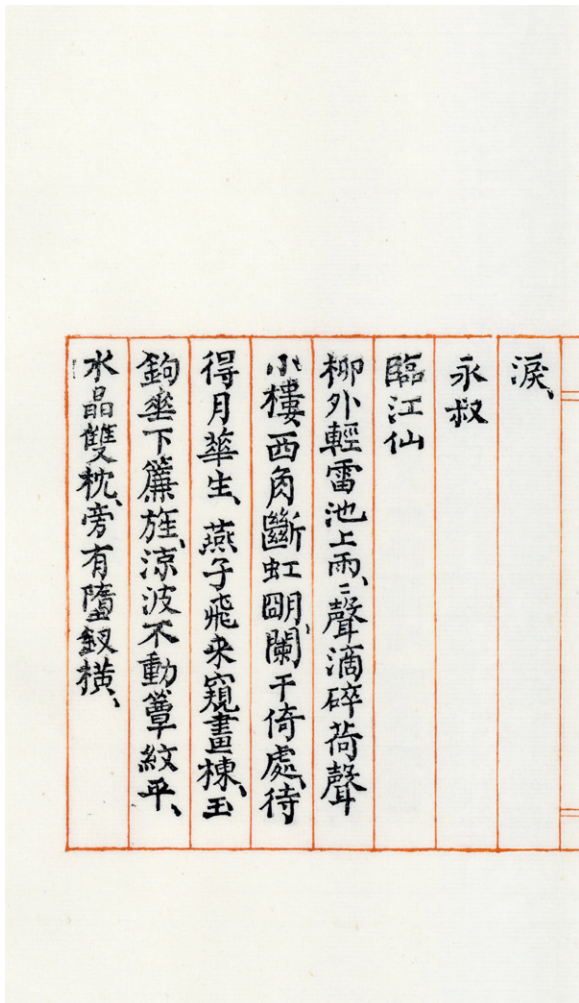


图 2 宋词十九首

端木埰工书法，翁同龢亦称许其“工书，长词赋”^[21]。昆仑堂美术馆所藏《题祁世长小楷〈诗品〉》书于辛酉五月，即咸丰十一年（1861），端木埰46岁，是其中年所作，当时尚随祁寯藻居留山西寿阳。其书用笔清隽，字形松动，虽小字而有大字之规模，宽博从容。落款小行草三行，空灵而又不失气韵生动。端木埰晚年所作又不同，陈作霖《端木侍御传》称其书法“得颜平原家法，小楷尤工”，似就其晚年书法而论。端木埰晚年书法全从颜真卿出，端严朴茂，或许也是性格使然。端木埰为官，刚正不阿，“最恶权贵人，意所不惬，必面斥之”^[22]，宜其书法也以颜鲁公为楷模。晚年曾手缮《经史粹言》《读史法戒录》以进^[23]，可见其用意，亦所谓字如其人。今存《宋词十九首》（原名《宋词赏心录》，图2），是其73岁时书赠王运鹏者，吴梅以为“笔笔精妙，俨然《麻姑仙坛记》也。”^[24]

（作者为南京大学美术学硕士）

注释：

- [1] 关于此册《咸同名臣手札》的部分研究有顾工《六通〈致荫堂函〉的文献价值与书法艺术》、沈江《彭蕴章〈酬石樵诗札〉之年代及人物关系》、陈凤珍《曾国荃〈致峻峰仁弟函〉年代小考》、卜一克《翁同龢与荫堂——昆仑堂藏翁同龢〈致荫堂函〉解读》，见《昆仑堂十年论文集》，荣宝斋出版社，2011年。
- [2] 端木埰《有不为斋集·生慈倪太宜人事略》，《清代诗文集汇编》第666册，上海古籍出版社，2010年，第683页。
- [3] 陈作霖《端木侍御传》，见缪荃孙编《续碑传集》，上海人民出版社，2019年，第717—718页。
- [4] 翁同龢光绪十八年正月廿三日（2月21日）：“闻端木子畴前日卒矣，为之感叹。”翁万戈编《翁同龢日记》，上海辞书出版社，2019年，第2548页。关于端木埰的生平，参看朱德慈《端木埰行年考》，《南阳师范学院学报》（社会科学版），2003年第2卷第1期。
- [5] 陈作霖《端木侍御传》，见缪荃孙编《续碑传集》，

- 上海人民出版社，2019年，第718页。
- [6] 翁万戈编《翁同龢日记》，上海辞书出版社，2019年，第627页。
- [7] 翁万戈编《翁同龢日记》，上海辞书出版社，2019年，第1606页。
- [8] 陈作霖《端木侍御传》，见缪荃孙编《续碑传集》，上海人民出版社，2019年，第718页。
- [9] 王澐跋《宋词十九首》：“先生自壬申奉诤后，作书不用印章。”文物出版社，2015年。
- [10] 翁万戈编《翁同龢日记》，上海辞书出版社，2019年，第2545页。
- [11] 赵尔巽等撰《清史稿》，中华书局，1977年，第11679页。
- [12] 端木埰《有不为斋集·生慈倪太宜人事略》，《清代诗文集汇编》666，上海古籍出版社，第684页。
- [13] 端木埰《有不为斋集·生慈倪太宜人事略》，《清代诗文集汇编》666，上海古籍出版社，第685页。
- [14] 陈作霖《端木侍御传》，见缪荃孙编《续碑传集》，上海人民出版社，2019年，第718页。
- [15] 王锺翰点校《清史列传》，中华书局，1987年，第3620页。
- [16] 王锺翰点校《清史列传》，中华书局，1987年，第5647页。
- [17] 张裕钊《莫子偲墓志铭》，张剑、张燕婴整理《莫友芝全集》第十二册，中华书局，2017年，第535页。
- [18] 参看朱德慈《端木埰行年考》，《南阳师范学院学报》，2003年第一期，第62页。
- [19] 端木埰《碧瀣词自叙》，冯乾编校《清词序跋汇编》，凤凰出版社，2013年，第1751页。
- [20] 端木埰《碧瀣词自叙》，《清词序跋汇编》，凤凰出版社，2013年，第1752页。
- [21] 翁万戈编《翁同龢日记》，上海辞书出版社，2019年，第2545页
- [22] 陈作霖《端木侍御传》，见缪荃孙编《续碑传集》，上海人民出版社，2019年，第718页。
- [23] 陈作霖《端木侍御传》，见缪荃孙编《续碑传集》，上海人民出版社，2019年，第718页。又《翁同龢日记》光绪十二年丙戌（1886年）正月卅日（3月5日）：“孙燮臣来，以进书折畀余，明日以端木子畴所辑《读史法戒录》两册一函交笔帖式定彬随折同递，余与两孙公连衔奏进也。”上海辞书出版社，2019年，第2038页。
- [24] 吴梅跋《宋词十九首》，文物出版社，2015年。

苏轼马券帖

——宋代文人之间的一段佳话

□ 水赉佑

在北宋的文坛上，流传着苏轼与李廌之间一段佳话，由此就产生了苏轼《马券帖》。

一、苏轼与李廌的师生情

李廌父亲李惇与苏轼同年进士，李廌生于嘉祐四年（1059），其六岁父死而孤，但他能自奋立。及长，以学问称乡里。元丰间苏轼谪黄州，李廌以文字谒苏轼，贻文求知，始与苏轼相交，一直至元祐间，常有书信往来。苏轼结识这个气度豪迈，文章雄浑有力的年轻人后，感到其才气洋溢，其文笔条畅曲折，辩而中理，大略与自己相近，故深深喜爱之。他在《与李昭玘一首黄州》云：“近有李豸者，阳翟人，虽狂气未除，而笔势澜翻，已有漂砂走石之势，常识之否？”^[1]

李廌（1059—1109）字方叔，初名豸，从苏轼游。苏轼曰：“《五经》中无公名。独《左氏》曰：‘庶有豸乎？’乃音直氏切，故后人以为‘虫豸’之‘豸’。又《周礼》：‘置其絿。’亦音雉，乃牛鼻绳也。独《玉篇》有此‘豸’字。非《五经》不可用，今宜易名曰‘廌’。”^[2]李廌认为苏轼之言有理，接受其建议，改“豸”为“廌”，即称李廌。

苏轼赞赏李廌尽孝道，把友人梁吉老馈赠用于阳羨安置的费用十缣百丝转送李廌，以便让他安葬家属中的长辈，经济上给予接济。对其学问尤颇加赞美，云：“录示《子骏行状》及数诗，辞意整暇，有加于前，得之极喜慰。……足下之文，过人处不少，如《李氏墓表》及《子骏行状》之类，笔势翩翩，有可以追古作者之道。”^[3]又云：“承示新文，如《子骏行状》，丰容隽壮，甚可贵也。有文如此，何忧不达，相知之久，当与朋友共之。”^[4]同时，对其治学方面的缺点，毫不留情予以指出，云：“辱书累数百言，反复寻味，词气甚伟……今乃粉饰刻画，是益其疾也。”^[5]“前日所贶高文，极为奇丽。但过相粉饰，深非所望，殆是益其病尔。”^[6]“惠示古赋近诗，词气卓越，意趣不凡，甚可喜也。但微伤冗，后当稍收敛之，今未可也。”^[7]苏轼衷恳指出其写作中的粉饰刻画是益其疾，过相粉饰是益其病；其文冗长，要注意收敛，希望他改进。

苏轼更要他重视修身，云：“私意犹冀足下积学不倦，落其华而成其实。深愿足下为礼义君子，不愿足下丰于才而廉于德也。”^[8]“至于富贵，则有命矣，非绵力所能必致。姑务安贫守道，使志业益充，自当有获。鄙言拙直，久乃信尔。”^[9]

真可谓是苦口婆心谆谆教导。

李廌虽有学问，但家境贫困，促使他求名心切，想早日进入官场来改善困境。一方面希望苏轼给予引荐，一方面便频繁地出入于达官贵人之门。对此苏轼非常关切，云：“累书见责以不相荐引，读之甚愧。然其说不可不尽。君子之知人，务相勉于道，不务相引于利也。”^[10]希望他循序渐进地学习，不可急躁，更不必常拜倒王公门下。正如李廌自己所云：“廌少时有好名急进之弊，献书公车者三，多触闻罢，然其志不已，复多游巨公之门。自丙寅年东坡尝诲之曰：‘如子之才，自当不没，要当循分，不可躁求。王公之门，何必时曳裾也。’尔后常以为戒。”^[11]此后，李廌把苏轼的教诲引以为戒，牢记心中，闭门勤学，孜孜以求，不仅学业长进，而且做人更为正直。这一切充分体现苏轼与李廌师生之间的情笃谊深，于是李廌成为苏门六君子之一。

元祐三年（1088）正月十七日，朝廷命苏轼权知贡举，黄庭坚等人为参详。二十一日领贡举事，入试院。此时的李廌已是苏轼入室弟子，文名已著，众试官都希望他能巍然高中，李廌本人也信心十足，可惜的是三月出榜后，李廌不知何原因，竟然名落孙山，苏轼也怅然大失所望。对于自己愧失李廌，有负这位弟子对自己的殷切期望，深感内疚。为此，苏轼特作《余与李廌方叔相知久矣，领贡举事，而李不得第，愧甚，作诗送之》表示歉意。云：

与君相从非一日，笔势翩翩疑可识。

平生漫说古战场，过眼终迷日五色。

我惭不出君大笑，行止皆天子何责。

青袍白纻五千人，知子无怨亦无德。

买羊沽酒谢玉川，为我醉倒春风前。

归家但草凌云赋，我相夫子非癯仙。^[12]

这是苏轼在宽慰李廌，一切自有天命，不怨天，不尤人，持续精进，终将有成。

值时，黄庭坚也作《次韵子瞻送李豸》诗

送之。云：

骥子堕地追风日，未试千里谁能识。

习之实录葬皇祖，斯文如女有正色。

今年持橐佐春官，遂失此人难塞责。

虽然一闋有奇耦，博悬于投不在德。

君看巨浸朝百川，此岂有意潢潦前。

愿为雾豹怀文隐，莫爱风蝉蜕骨仙。^[13]

自谓佐东坡主试而却失李廌，也应负责。

并劝李廌更志其大者，毋以速成为事。对于人生乖顺，希望他当效南山玄豹，自期远大，不求速成，流露师友间真挚之情。

同时苏门四学士之一的张耒（1054—1114）作《题李方叔文卷末》一诗，云：

他日东坡誉子文，澜翻健笔欲凌云。

决科正尔真馀事，射策如何但报闻。

诡御获禽虽可鄙，挽弓射叶亦徒勤。

莫辞更拟相如作，寂寞思玄未放君。^[14]

周行己（元祐六年登进士第）也作《敬赠李方叔廌》，云：

蛟龙吐云气，雾豹出文采。

许颍有佳士，翰林风流在。

吾道固多艰，明时屡危殆。

嘉穀生螟蝗，稊稗劳取采。

平生数万言，未料寒与馁。

天生济世才，发挥必有待。

伯乐一顾重，岂不价百倍。

展足造青云，会见绝四海。

顾我茅苇姿，谬欲渐兰茝。

达人固多可，借誉饰驽猥。

丈夫一相知，胸中何磊磊。

愿作南山松，青青期不改。

此事虽一时，风流激千载。^[15]

恳劝他振作精神，继续努力。所以，大家对他落榜也深感惋惜、无奈。元吴师道曾见到东坡此诗真迹，作《题东坡所赠李方叔诗真迹后》云：“李方叔以文学受知大苏公，知贡举，欲取而失之，卒不第而终。观公此诗，深自愧咎，

盖惜当时之失士，而非以为己私，略不置嫌疑，其间广大光明，有古人之风焉。”^[16]

元祐六年（1091）秋，李廌再度应试，又遭落第。为此李廌深感愧意，作《某顷元祐三年春，礼部不第，蒙东坡先生送之以诗，黄鲁直诸公皆有和诗。今年秋，复下第，将归耕颍川，辄次前韵，上呈编史内翰先生及乞诸公一篇，以荣林泉。不胜幸甚》云：

半生虚老太平日，一日不知人不识。

鬓毛斑斑黑无几，渐与布衣为一色。

平时功名众所料，数奇辜负师友责。

世为长物穷且忍，静看诸公树勋德。

欲持牛衣归颍川，结庐抱耒箕隗前。

只将残龄学农圃，试问瀛洲紫府仙。^[17]

师友们对李廌物质上支持、精神上鼓励，真可谓不遗余力。苏轼更是勉励李廌云：“丈夫功名在晚节者甚多，如国手棋，不须大段用意，终局便须胜也。”^[18] 告诫他历史上大器晚成的人很多，千万不要一时失意，灰心自弃，应不断努力，终成就功名。苏轼即使谪居异乡，仍与李廌互有书信往来，晚年自儋州北归，有一札云：“比年于稠人中，骤得张、秦、黄、晁及方叔、履常辈，意谓天不爱宝，其获盖未艾也。比来经涉世故，间关四方，更欲求其似，邈不可得。以此知人决不徒出，不有益于今，必有觉于后，决不碌碌与草木同腐也。”^[19]

苏轼逝世后，李廌悲痛之极，作《追荐东坡先生疏》云：“端明尚书，德尊一代，名满五朝。道大不容，才高为累，惟行能之。盖世致忌，媚之为仇。……皇天后土，知一生忠义之心；名山大川，还千古英灵之气。”^[20] 此言语挚情切，感动人心，传诵天下。后人曾画有苏轼与李廌泣别图，以表达两人之间的深情。元代吴澄就此作《题苏李泣别图》诗，云：“节旄尽矣自须存，此日生还侍主恩。策杖漫循椎结泣，平陵有子广无孙。”^[21]

元祐八年（1093）秋，李廌应试再次落榜。

从此，他绝意仕进，大观三年（1109）郁悒而终，卒时才五十岁。对于这位才子过早的离世，时人纷纷悲哀、悼念，苏过作《李方叔挽词二首》云：

广文流落坐才名，世为长沙惜贾生。

明主爱才非忍弃，大钧播物岂能争。

空嗟抱艺频三黜，不待惊人试一鸣。

赖有遗编照千古，贤于万户写铭旌。

豪气峥嵘老不除，求田未分赋归欤。

功名日暮空弹铗，鬓发霜彫为著书。

想像柴门延履舄，凄凉澧水但丘墟。

从今忍过西州路，莫树悲风拥素车。^[22]

谢逸（约1075—1125）《怀李方叔》诗云：

儒林丈人称两苏，一言为重轻璠玕。

见君诵诗出险语，抚掌绝倒徒惊呼。

贵耳贱目亦不恶，虎豹何殊犬羊鞬。

劝君掩古卧衡门，莫赋悲秋任摇落。^[23]

刘一止（1078—1160）作挽诗《李方叔侍郎一首》，云：

论议当今耸外庭，英英人物照丹青。

文章共道追千古，训语曾看媲六经。

畴昔鹄行今几在，异乡薤露不堪听。

老成远矣何嗟及，闻说郎君有典型。^[24]

可惜的是李廌《月岩集》已失传，反映他与苏轼等众人之间友谊的珍贵史料，均不得而知了。

二、马券帖的产生及相关诗作

元祐四年（1089）三月十六日，苏轼以龙图阁学士除杭州，朝廷以守杭故，赐以玉鼻骢。四月十五日，苏轼将出守杭州，为鼓励李廌进德修业，奋力上进，把所赐马转赠李廌，并亲笔书写《赠李方叔赐马券》一文，云：“元祐元年，予初入玉堂，蒙恩赐玉鼻骢。今年出守杭州，复沾此赐。东南例乘肩輿，得一马足矣，而李方叔

未有马，故以赠之。又恐方叔别获嘉马，不免卖此，故为出公据。四年四月十五日，轼书。”^[25]

翰林院亦称玉堂，《宋史》卷十七哲宗纪（一）云：“元祐元年九月……丁卯（十二日）试中书舍人苏轼为翰林学士、知制造。”^[26] 得赐玉鼻骢后，苏轼作《谢赐对衣金带马表二首》云：“臣轼言。伏蒙圣慈，以臣入院，特赐衣一对，金腰带一条，金镀银鞍辔马一匹。”^[27] 元祐四年三月，苏轼又以龙图阁学士除杭州，再被赐马。为此，又作《谢赐对衣金带马状二首》云：“右臣代蒙圣慈特赐臣对衣一袭，金腰带一条，银鞍辔马一匹者。”^[28] 这是苏轼二次被赐玉鼻骢的记录。

苏轼熟知李廌日常生活困穷，无以为生，便用“东南例乘肩輿，得一马足矣，而李方叔未有马，故以赠之”为由，支持方叔以马换成钱助以度日。又考虑到方叔的面子，以“又恐方叔别获嘉马，不免卖此”为理，“故为出公据”。这样又可提高售马价格，可见苏轼考虑之周详，更是师生间真挚友情的充分体现。随后苏辙和诗云：

方叔来别子瞻，馆于东斋，将行，子瞻以赐马赠之。方叔作诗，次韵奉和。辙。

小床卧客笑元龙，弹铗无舆下舍中。

五马不辞分后乘，轻裘初许弊诸公。

随人射虎气终在，徒步白头心颇同。

遥想据鞍横槊处，新诗一一建安风。^[29]

接着黄庭坚又专为马券作跋文，更增添马券价值，把妙墨价格增至二十万钱。黄庭坚《跋东坡所作马券》云：“翰林苏子瞻所得天厩马，其所从来甚宠，加以妙墨作券，此马价应十倍。方叔豆羹常不继，将不能有此马，御以如富贵之家，辄曰‘非良马也’，故不售。夫天厩虽饶马，其知名绝足亦时有之尔，岂可求锡马尽良也！或又责方叔受翰林公之惠，当乘之往来田间，安用汲汲索钱？此又不识蚌痛者从旁论砭疽尔。甚穷亦难忍哉！使有义士能捐二十万，

并券与马取之，不惟解方叔之倒悬，亦足以豪矣。众不可。盖遇人中磊磊者，试以余书示之。元祐四年十月甲寅，黄庭坚书赠李方叔。”^[30]

在文献中还有李之仪的和诗《贺李方叔得眉山玉堂赐马，公自书券》，可惜已残缺。现录文如下：

帝闲万马皆天宠，一一尽是真龙种。

欲知志气吞万里，骏意向人耳双竦。

翰林下直出玉堂，絨鞍宝辔声琅琅。

传呼一声惊里闾，新向庭中赐骊骝。

明年乞得东南守，画舸西河卧载酒。

免令此马老江山，故用赠君良独厚。

怜君从来家若贫，坐冷儒士喜意新。

自书券字甚雄伟，作书远报江河人。

翰林好士裴丞相，知君亦负玉堂望。

愿君宝此（下文阙）^[31]

苏轼后人苏籀曾作《次韵洪六丈舍人苏黄马券一首》云：

长鸣天厩起毛龙，万马皆暗一洗中。

立仗式仪稽马叟，解骖牵赐有裴公。

累年兵火苏黄迹，旧券山河带砺同。

揽笔诗翁拟骚雅，雄然台阁快哉风。^[32]

由此可知《马券帖》在当时文人中颇有影响。

三、马券帖碑石的流变及存世情况

《马券帖》碑石最早刻于何时何地，现已无法证实。据我目前查阅到的文献史料及所见传世碑石情况，《马券帖》碑石存有二处，一在浙江嘉兴南湖，一在四川眉州三苏祠。现分别叙述如下：

（一）嘉兴碑石

《马券帖》碑石怎么会出现在嘉兴，其来历和镌刻确切年代已无从查考。我所看到的最早史料是明代罗玘《跋陆氏家藏东坡玉鼻骢公据卷》，云：“东坡恐李方叔卖所遗玉鼻骢，为

之立公据以便之。公据，券也。世多多公，陆氏之先得而藏之。予获观于京邸，因感而推知，前世凡鬻卖莫不有券，矧田庐之重，谓之世业，不言可知。独不知冯道时习于卖国，国尤重也，亦尝有券否？当与千古有志之士质之，附于是卷之末。”^[33] 罗玘（1447—1519），明江西南城人，字景鸣，成化二十三年进士，正德初迁南京太常寺卿，累擢南京吏部侍郎。接下是明代张邦奇《题东坡手书马券后》，云：“东坡以君所锡马赠李方叔，为立此券。马亡，券为无用物矣。况元祐到今几五百年，世岂有五百年马耶。以空券为千古所珍，盖书契以来之所未有。”^[34] 张邦奇（1484—1544），浙江鄞县人，字常甫，号甬川，别号兀涯，弘治十八年进士，嘉靖间为吏部侍郎，官至南京兵部尚书，参赞机务。

据罗玘跋文内容，我认为他在京邸陆氏后裔家所见到的《马券帖》，应是苏轼的墨迹，其跋文是直接题在书迹之末，后被嘉兴陆氏镌刻入石，原碑石共四块（为苏轼《马券帖》、苏辙诗、黄庭坚跋），镌刻时间约在明弘治、正德年间。罗玘弘治间（1488—1505）在京邸，正德初（1506后）迁南京太常寺卿，累擢南京吏部侍郎，与跋文时间大致相符。据文献记载，《马券帖》的碑石正德间被安置在嘉兴灵光坊陆宣公祠之漱芳亭，后因陆宣公祠改建为巡道署，嘉靖十七年（1538）四块碑石被移至报忠坊新建陆宣公祠之不负堂。^[35] 陆宣公指唐陆贽（754—805），苏州嘉兴人，谥宣。陆宣公“旧祠在州学中，宋建炎兵后仅祀阁，下三年知州程俱作书院于鸳鸯湖之东，中废。淳熙四年知州吕正已建于文庙西隅，绍定中复改建于湖上柳氏园，景定四年以祠堂为书院。……明洪武五年同知刘泽民重建在城南隅，景泰二年知府舒敬奏令有司春秋致祭后，又迁灵光坊。”^[36] “漱芳亭有东坡《马券碑》，范言记，徐守霖修宣公祠，右构斋舍，前为池为山，作亭临之曰漱芳。”^[37] 目前在文献中所见到的《马券帖》相

关的题跋，都在明正德之后，则佐证《马券帖》刻石必在此前，有刻石后才能产生拓本流传，人们才能题跋，嘉靖己未（三十八年，1559）二月八日，盛时泰跋友人所贻《宋苏子瞻行书马券帖》云：“右《马券帖》，刻在嘉兴陆宣公祠中。”^[38] 嗣后，孙鑛、王世贞、屠隆、陈继儒、李日华、于奔正、赵均、安世凤等，对《马券帖》都有记述。据存世刻石中宣公后裔陆卿胤的跋文云：“宣祖郡祠有苏文忠公马券、颍滨诗、黄山谷跋旧刻石四，嵌不负堂北垣。乙酉（顺治二年，1645）祠毁于兵，磬石缮西城，失其二，余入民间，踪寻始获。补阙求原墨，摹勒需名手，十年访购全还故观，嗣期祠宇复完，有如此石，顺治甲午（十一年，1654）仲冬，快雪州东八十四叟陆卿胤书。”^[39] 则知清顺治二年陆宣公祠毁于兵火，其中二石被修筑西城，（据说1928年拆城墙筑路时，并没有发现碑石。）二石流入民间。陆卿胤花十年时间寻得流失民间二石，并求得另二块刻石墨拓进行补刻，使四石完整，值新祠宇修复安置祠内。所以我认为此时祠内《马券帖》四石，其中有二石为陆卿胤顺治甲午新镌刻的。后来四石又散失了。据吴文溥（1741—1802）录《太初书东坡马券后诗序》云：“东坡马券石刻，旧在郡城通越门外陆宣公祠，岁久湮没，守祠者不知也。乾隆甲申（二十九年，1764）余索诸祠，见阶石一微露字画，审之，乃涪翁跋语。又于其旁斲地，出石一，而券文二石终未之见。嗣后访得于魏孝廉家，遂拓数本以归。吴兴沈芥舟、古虞陈山人，俱为余作图。”^[40] 这样《马券帖》拓本又传布民间，这应是乾隆二十九年的拓本，当时并没有将四石集中在一起。传世一块碑石拓本有梁森跋文云：“此刻凡四石，向存陆宣公祠，好事家购取其二，壁遂不完，久湮青苔黄叶中。乾隆甲午（三十九年，1774）余承乏是邦，蒐访遗迹，捐贖偿质，延津之剑乃能复合。字画略无所损，海外风涛之气奔奔行间，岂神物为之呵护耶。

运置流虹亭畔，庶几长傍官墙，盖垂永久，因以见前贤重君恩、笃友谊，即一时投赠，其事遂足千古云。乾隆四十年（1775）岁次乙未六月，知嘉兴县事岭南梁森跋。”^[41] 其后还刻有丙申（乾隆四十一年，1776）三月王杰的跋文。他对于四石的迁变，云：“论者谓好事者，其先何不并四石而藏之，或云藏之时已失其二，或云择其二石之完好者藏之，而弃其不完者，是皆不必深论。要使二石不藏于世，亦同归委翳，而不可复识，则因半得半，未始非藏者之功也。”^[42]

事实上梁森捐贖偿质延津之剑乃能复合的四块碑石，其中已缺山谷跋文中“常不继将不能有此马御以如富贵之家辄曰非良马也故不售夫天厖”五行二十八字。在传世另一块碑石中，梁森跋云：“黄跋阙廿八字，或请觅旧拓重摹，余不敢以鱼目混也。昔董文敏于孤山寺得石本《法华》，脱误数段。今僧弥细注，缀刻石尾云：免读经人增一烦恼。今考《山谷集》，以细书足之。使诵其文，无棘在口，并弗贻失真之诮，亦犹香光之意耳。”^[43] 所以钱泰吉云：“今所见者，皆乾隆以后拓本也。”^[44] 冯浩（1719—1801）在《又跋改本代》云：“余宰嘉兴时，购全《马券碑》，既为之跋。又以山谷跋中阙‘常不继’至‘夫天厖’二十八字，不敢妄补，以楷书录附焉。欲后人得其全文尔。阅十余年分司鹺务，重至嘉兴，此阙文已得翁覃溪学士摹眉州本补之矣。镌刻未能精绝，而字迹粗完，前所楷书无庸赘也，因改书此于后。”^[45] 在一块存世碑石中，有翁氏摹眉州本所补的书迹，后云：“嘉禾陆宣公祠石刻苏文忠玉鼻骅骝，山谷跋阙五行二十八

字，谨以眉州石刻旧拓本摹补。北平翁方纲。”^[46] 而补文之事，据乾隆乙巳（五十年，1785）忍斋姚济纶云：“从兄巽斋游京师，乞翁詹事覃溪先生摹眉州本以补之。”^[47] 姚晋锡云：“付余侄巽斋携示余，幸是迹之复全也。”^[48] 翁氏补摹书迹及姚济纶、姚晋锡跋文，均见于补刻《马券帖》碑石中，此刻石后藏姚树智家，经胡秋白、程听溪提议被移到邑庠流虹亭，道光十四年（1834）与前石合嵌亭壁。

咸丰十年（1860）太平军攻入嘉兴，流虹亭被毁，马券四石遭散失，“同治三年（1864）春，官军复之，四月，余来守郡，命嘉兴训导蔡钦尧于废营垒石中觅得之，而字已漫灭，乃访旧本倩秀才钟沈霖修洗之。今年孝廉石君中玉、程君瑞生谋复流虹亭，嵌石于壁，真盛事也。因志颠末并系以诗，同治六年仲春善化许瑶光。”^[49]

由此可知，此时马券帖的碑石又经过修整，失真尤甚，与原刻石的面貌又有进一步的差距。民国二十年流虹亭因年久失修而倒塌，再失一石，留存三石移置嘉兴图书馆。民国三十五年一石失而复得，合置南湖烟雨楼。文革初，碑石被打断丢进南湖，1980年只打捞到三块，嵌入清晖堂后花墙，有梁森乾隆四十年及王杰乾隆四十一年跋文的一石不知去向。2006年以后，马券帖碑石一直陈列南湖鉴亭，已碎成六块。



图 1 《马券帖》碑石

(图1)碑文第一、二、三块为马券帖、苏辙诗、黄庭坚跋(缺原石第三块),第四块为翁方纲补黄山谷跋文二十八字,及翁氏、姚晋锡、姚济纶跋文,第五块为姚树智题诗及跋文,第六块为梁森题识。但据传世拓本,另还有同治六年仲春善化许瑶光诗跋一石,现被嵌范蠡湖西施妆台北墙外侧。

对于嘉兴本的《马券帖》,张伯英云:“宋苏东坡以所得赐马赠李方叔为书此券,子由题诗,黄山谷作跋,是苏帖最著名者。流传有嘉兴学本及眉本,当以嘉兴本为正。嘉兴本旧在陆宣公祠,明季石损,顺治间补完,仍缺黄跋二十八字。书法遒劲,虽无入石年月,当属宋刻本无疑。”^[50]又云:“嘉兴本刻自何时不可知,石在陆宣公祠,明季祠毁石损。顺治甲午陆卿胤属刘启明补镌,后为人购去二石。乾隆甲午知县梁森赎回,置嘉兴(府)学之流虹亭。山谷跋缺廿八字,翁覃溪据眉刻临补殊不似也。眉石粗恶,今已漫不可拓,嘉兴旧本亦罕见。”^[51]

(二)眉州碑石

对于眉州三苏祠的《马券帖》刻石来源,清王昶(1724—1806)也不详,云:“两刻不知孰先孰后矣”^[52]。世人只闻眉州也有《马券帖》,但因流传拓本罕,故见者极少,甚至碑帖收藏大家张廷济亦云:“眉州本余未之见。”^[53]加上文献中叙述眉州本碑石的史料不多,所以人们对嘉兴本与眉州本两者之间关系不清楚。笔者是从《张伯英碑帖论稿》中了解两者之间关系,张伯英云《马券帖》:“流传有嘉兴学本及眉本,当以嘉兴本为正。……眉州本刻于万历三年乙亥(1575),沔阳



图2 眉州《马券帖》刻石

陈文烛督学眉州时,以家藏石本重勒,有郡人张景贤跋,眉州知州莆田戴洪谟、州判黄州方保立石,似即重摹嘉兴本,书迹相似而石理颇粗,风神故远逊。得者往往弃万历间题识以充古拓,致莫知为何时入石。今嘉兴本既多残缺,眉本亦漫甚不可读。宋书宋刻良不易觐,无论宋拓,近人见眉本之略旧者,便以为宋拓,詎知其刻于万历时耶!”^[54]查阅《四川通志》卷六,云:“陈文烛,沔阳人。进士。万历三年以副使督四川学校,表彰先达,振起后进,惟日不足。公馀复追寻名胜,访问往迹,题咏记述几遍蜀中山川,后三任监司,大著恩惠,蜀士民感之。”^[55]又《湖广通志》卷五十七云:“明陈文烛字玉叔,沔阳人。嘉靖乙丑进士,授大理评事,时七子有时名,意不可一世,文烛雁行其间,不少让。出为淮安守,以治行迁四川学使,转参漕事迁大理卿,致仕归。”^[56]据上述史料,可佐证陈文烛万历三年确以副使督学四川学校,则在眉州翻刻《马券帖》完全可能。可惜,我未找到陈文烛翻刻的有张景贤跋的拓本,明何宇度云:“眉州有苏长公水坻小像,李龙眠画,子由赞,虽国初重刻,不失古意。又有长公《马券》刻,黄鲁直跋,及《醉翁亭记》《水调歌头》诸碑,皆近代效滁黄镌者。”^[57]何宇度,明江西德安人,万历中任夔州通判。清王士禛《蜀道驿程记》下:“坡书《玉鼻骅骝》,山谷跋尾。二石颇完好,在眉州三苏公祠苏氏纱縠行旧第。”^[58]我同意张伯英之说,眉州本是万历刻本,并不是宋刻本。

承蒙尧军先生及三苏祠何家治先生相助,惠赠明刻石拓片图版二幅(图

2)及1982年翻刻的拓片图版四幅。从而得悉眉州三苏祠所存万历三年的刻石有二块(原碑石应为三块),为竖刻,每块分三段,存苏轼《赠李方叔赐马券》、苏辙诗及黄庭坚《跋东坡所作马券》跋文二十二行(缺后十行),刻石上有些字已漫漶,对照嘉兴刻石的拓本,书迹基本相似,行数与每行字数一致,其中“赵郡苏氏”章位置都在“月”字上,只是陈文烛翻刻时,把横式改刻成竖式。尤其是黄庭坚跋文中“常不继……夫天厖”五行二十八字仍在原处,而现存嘉兴碑石已缺失。有人说:“碑阴有黄庭坚跋和李方叔谢苏轼诗。”^[59]

他们把苏辙的和诗,错作李方叔谢苏轼诗,其实第一石正面已有苏辙和诗及黄庭坚部分跋文。至于碑阴是否有刻字,因碑石被嵌入墙内,无法核实。又读1982年翻刻拓本,现第二块石黄庭坚跋文,第九行缺第一字“以”;第十一行把“故不售夫天厖”,刻成“故不应入天厖”,“售夫”错刻成“应入”。不知何原因?

四、相关的几种马券帖拓本及墨迹

传世的《马券帖》拓本有多少种,不得而知,张廷济曾云:“吾家有海盐陈珠泉明府玉垣从丹徒鹤林寺古刻翻刻一石,而鹤林原拓亦有一纸,以较此刻笔法小有异,则知当时石刻亦不一,一经匠手肥瘦自小有不同耳。此本是五十年前所拓,近日墨出已不能及。”^[60]我所见到的《马券帖》拓本,剔除相同内容外,大致有以下几种:

(一)上海博物馆藏本

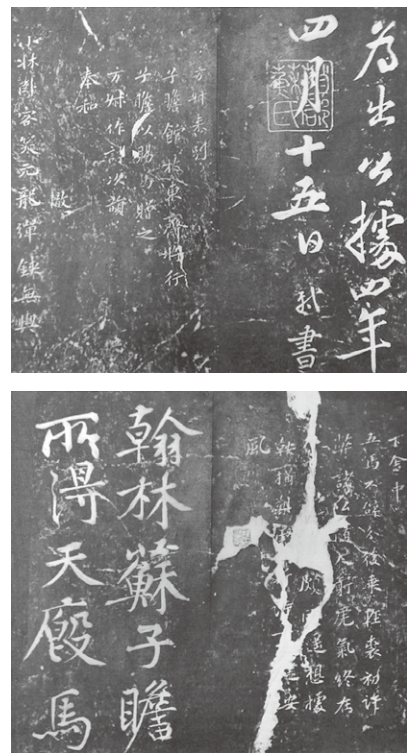


图3 上海博物馆藏《马券帖》

其内容有:

- 1、苏轼《马券帖》。
- 2、苏辙和诗。其中“徒步白头心颇同,遥想据鞍横槩处,新诗一一建安风”三句残诗,“颇”字完整,“同”“处”“新诗一一”六字笔画虽残缺,但整体字仍可辨认,这是我所见到拓本中,惟一的一本。(图3)
- 3、黄庭坚跋,内缺“常不继……天厖”五行二十八字。
- 4、陆卿胤顺治甲午(十一年,1654)仲冬跋。
- 5、梁森乾隆乙未(四十年,1775)跋。
- 6、王杰乾隆丙申(四十一年,1776)跋。

此拓本整体石花相对较少,应是早期的乾隆拓本。

(二)周道振藏本

其内容有:

- 1、苏轼《马券帖》。
- 2、苏辙和诗。
- 3、黄庭坚跋,内缺“常不继……天厖”五行二十八字。
- 4、陆卿胤顺治甲午(十一年,1654)仲冬跋。
- 5、翁方纲补书黄庭坚跋五行二十八字及翁氏落款。

- 6、姚晋锡跋。
- 7、姚济纶乾隆乙巳(五十年,1785)仲冬跋。
- 8、姚树智道光十四年(1834)题诗并跋。
- 9、许瑶光同治六年(1867)仲春题诗并跋。

(三)翔生藏本

其内容有:

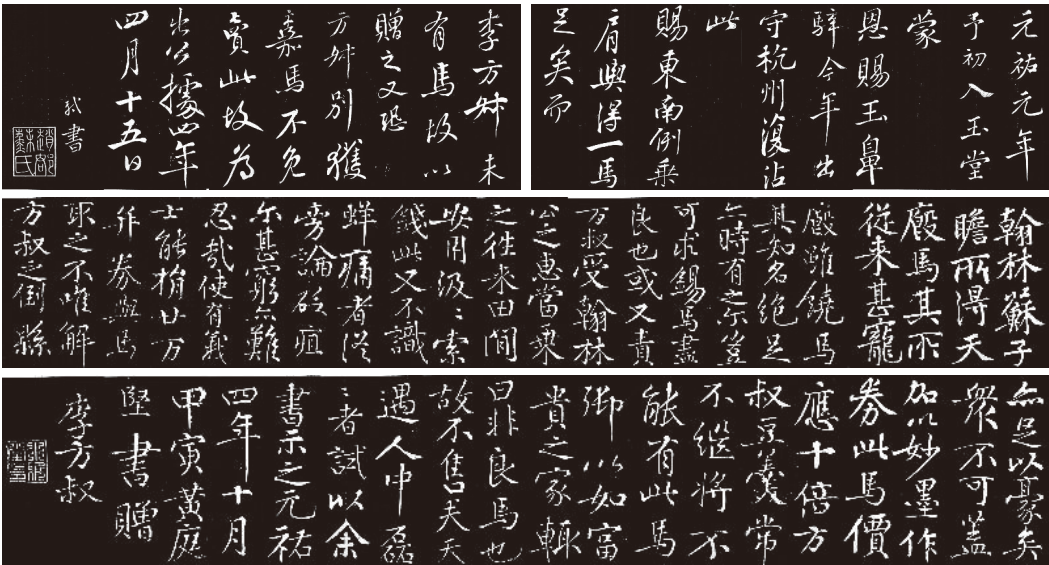


图 4 《晚香堂苏帖》之《马券帖》

- 1、苏轼《马券帖》。
- 2、苏辙和诗。
- 3、黄庭坚跋，内缺“常不继……天厖”五行二十八字。
- 4、陆卿胤顺治甲午（十一年，1654）仲冬跋。
- 5、梁森识“跋语阙文二十八字”及跋。
- 6、梁同书乾隆辛亥（五十六年，1791）跋。
- 7、王杰乾隆丙申（四十一年，1776）跋。

（四）国家图书馆藏本

此拓为陆和九旧藏本，实属乾隆时四块刻石的拓片，其内容有：

- 1、苏轼《马券帖》。
- 2、苏辙和诗。
- 3、黄庭坚跋，内缺“常不继……天厖”五行二十八字。
- 4、陆卿胤顺治甲午（十一年，1654）仲冬跋。

（五）《晚香堂苏帖》中的马券帖

明陈继儒所刻的《晚香堂苏帖》，内亦有苏轼《马券帖》、苏辙诗、黄庭坚跋文，但对照传世拓本的字体，写法有所不同，不像从真本临摹，似翻刻明代的另一种摹本。其中苏轼的“赵

郡苏氏”之印，原拓本是盖在“月”之上，而此且在轼书左下方。（图4）黄庭坚跋文左方有“小雅堂印”，原拓本也无。

（六）绢本墨迹《马券帖》

除了拓本《马券帖》外，社会上还流传一件绢本墨迹手卷《马券帖》，图版见于东方大观2015春季艺术品拍卖会图录。（图5）其中除有明董其昌、清郑珍、姚华三人题跋外，著录中还有“咸丰乙卯十月三日拜观于梦砚斋，莫友芝记”跋文一则。董其昌的跋文，属伪迹，其内容不见于《容台集》等相关董氏文献。云：“坡翁作书于卷后馀数尺，曰以待五百年后人作跋，其高自标许如此。《马券》一卷字不满百，而沉着痛快，字字具有千钧之力，若其挟以文章妙天下，亟万贯日月之气，非书家可与争长也。”^[61]此种文笔语气不似明人。至于书迹更是与董体有泾渭之别。郑珍（1806—1864）跋文，见于《巢经巢诗集》后集卷二，个别文字有异，为《题唐鄂生藏东坡书马券真迹并序》，云：“真迹刻石在眉州，绢本向鲜见者。今年冬，余弃官归至贵阳，鄂生出旧藏见示，据思翁跋知明奔陶葵阳家时已失去黄跋，以前传授无可考，然外力中棱，细筋入骨，信为公书无上真

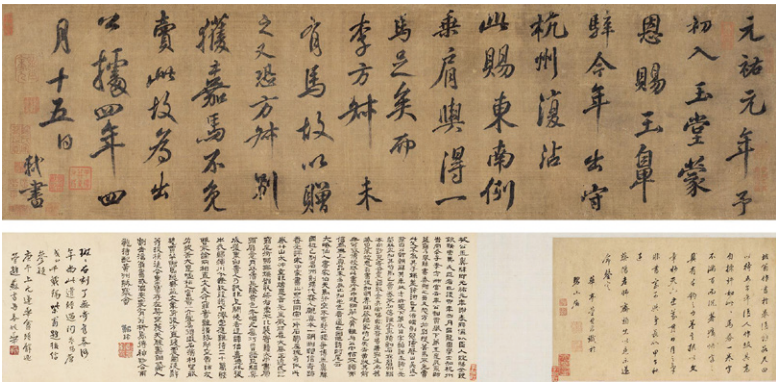


图 5 绢本墨迹《马券帖》手卷

品，未易为止知毛色者道也，因作此诗附尾云。乙卯十一月。”^[62]郑珍所见到的墨迹本为唐树义收藏。唐树义（1793—1854）字子方、方山，贵州遵义人。道光举人，咸丰间授湖北按察使，辑刻《梦砚斋藏帖八卷》，均为晋唐小楷。对于此墨迹本，张伯英云：“唐子方得《马券》墨迹，郑子尹氏为题诗见《巢经巢集》。凡读郑诗者，必以此券为坡公真墨无疑矣，实则妄人钩临，于坡无涉。其远逊石刻尚不可道里计，然则郑氏固优于为文而疏于鉴别者矣。”^[63]又云：“唐子方《马券》墨迹，读《巢经巢诗》，往来于怀者有年，王耕木与唐氏姻亲，属其借观，己未（1919）六月于天津携至，阅之失望，书为绢本，无颍滨、山谷跋，郑诗具在，老师宿儒茫然于古迹真伪若此，使真迹果存，取以入石，宁不胜于二刻，索賸本何。伯英再记。”^[64]

余言

由于种种原因，苏轼《马券帖》、苏辙和诗及黄庭坚题跋的墨迹早已失传，宋代是否有刻石也无从查考，目前流传嘉兴碑石的最初镌刻时间也有待进一步考证。

《马券帖》是苏轼与李廌友谊的见证，加上苏黄高超的书法艺术，故此帖深受明清文人墨客的喜爱，互相传拓或索题，留下许多脍炙人口的诗句。尤其对《马券帖》本身作品评价

甚高，明盛时泰（1522—？）云：“右大字甚佳。”^[65]李君实云：“坡翁作马券与李方叔，则高朗卓犖，宛然龙駉步骤，延颈颀目，以顾草泽之群。”^[66]清冯浩（1713—？）云：“妙迹马券腾龙螭。”^[67]查礼（1715—1783）云：“二子风流传世永，旧拓至今犹峻整。古香幅幅飞烟纤，墨光岂异天闲驹，我家宝此若球璧，日夕摩挲赏遗迹，千金骏马谁能易。”^[68]李天英（1733—1803）云：“妙墨不逐马骨朽，字字超轶如衔乌。”^[69]郭麐（1767—1831）云：“迹妙至今争流传。”^[70]沈道宽（1772—1853）云：“公书平昔趋肥腴，此帖细筋入秋骨。”^[71]

鉴于《马券帖》流传较少，特撰拙文，以飨广大书法爱好者。

（作者为上海书画出版社编审）

注释：

[1] 孔凡礼点校《苏轼文集》卷五十五，中华书局，1986 年，第 1659 页。

[2] 马永卿《嬾真子》卷二，《四库全书》子部杂家类，第 14 页。

[3][8][10] 孔凡礼点校《苏轼文集》卷四十九，《与李方叔书》，中华书局，1986 年，第 1420 页。

[4][9] 孔凡礼点校《苏轼文集》卷五十三，《答李方叔十七首》（五），中华书局，1986 年，第 1578 页。

[5] 孔凡礼点校《苏轼文集》卷五十三，《答李方叔十七首》（四），中华书局，1986 年，第 1577 页。

[6] 孔凡礼点校《苏轼文集》卷五十三，《答李方叔十七首》（十一），中华书局，1986 年，第 1580 页。

[7] 孔凡礼点校《苏轼文集》卷四十九，《答李方叔书》，中华书局，1986 年，第 1430 页。

[11] 《师友谈记》，《说郛》（商务印书馆本）卷九十，上海古籍出版社，1988 年，第 1 页。

[12] 王文诰辑注；孔凡礼点校《苏轼诗集》卷三十，中华书局，1982 年，第 1568 页。

[13] 《豫章黄先生文集》卷四，《四部丛刊初编》影印宋乾道刻本，第 32 页。

[14] 《柯山集》卷十九，《四库全书》集部别集类，

第 11 页。

[15]《浮沚集》卷八，《四库全书》集部别集类，第 5 页。

[16]《礼部集》卷十八，《四库全书》集部别集类，第 8 页。

[17]《济南集》卷三，《四库全书》集部别集类，第 25 页。

[18]《晚香堂苏帖》卷九，中国书店，1990 年。
[19] 孔凡礼点校《苏轼文集》卷五十三第 1581 页，《答李方叔十七首》（十六）。中华书局 1986 年版。

[20] 宋·魏齐贤、叶菜同编《五百家播芳大全文粹》卷八十二第 20 页。《四库全书》集部总集类。

[21]《吴文正集》卷一百，《四库全书》集部别集类，第 9 页。

[22]《斜川集》卷三，乾隆五十三年刻，嘉庆十六年增修本，第 9 页。

[23]《溪堂集》卷三，《四库全书》集部别集类，第 7 页。

[24]《苕溪集》卷八，《四库全书》集部别集类，第 6 页。

[25] 眉州三苏祠藏明刻原石。
[26] 脱脱等撰《宋史》卷十七，中华书局，1977 年，第 323 页。

[27] 孔凡礼点校《苏轼文集》卷二十三，中华书局，1986 年，第 667 页。

[28] 孔凡礼点校《苏轼文集》卷二十四，中华书局，1986 年，第 689 页。

[29][30] 陈继儒《晚香堂苏帖》卷九，明拓本。
[31]《姑溪居士后集》卷四,《四库全书》集部别集类，第 6 页。

[32]《双溪集》卷二，《四库全书》集部别集类，第 12 页。

[33]《圭峰集》卷二十一，《四库全书》集部别集类，第 25 页。

[34]《张文定公环碧堂集》卷十四,明刻本,第 17 页。
[35] 吴藕汀《鸳湖烟雨》，附录一《赠马券帖石》，中华书局，2010 年，第 98 页。

[36] 伊汤安修，冯应榴、沈启震纂《嘉兴府志》卷六，清嘉庆六年（1801）刻本，第 2 页。

[37] 伊汤安修，冯应榴、沈启震纂《嘉兴府志》卷七第 31 页明古迹，清嘉庆六年（1801）刻本。

[38]《苍润轩碑跋》，《风雨楼秘笈留真》本,第 55 页。
[39][41][42] 上海博物馆藏本。

[40]《南野堂笔记》卷八，清嘉庆元年（1796）刻本，

第 24 页。

[43][46] 嘉兴南湖烟雨楼藏原碑石。

[44]《甘泉乡人馀稿》卷一第 21 页。清同治十一年（1872）刻。光绪十一年（1885）增修本。

[45]《孟亭居士文稿》卷四第 9 页。清嘉庆七年（1802）刻本。

[47][48][49] 周道振藏本。

[50][54][63]《张伯英碑帖论稿 3·附录法帖提要》《马券帖》一卷嘉兴学本，河北教育出版社，2006 年，第 205 页。

[51]《张伯英碑帖论稿 3·碑帖考辨评鉴文稿》《马券帖》，河北教育出版社，2006 年，第 72 页。

[52]《金石萃编》卷一三九，中国书店，1985 年，第 3 页。

[53][60]《清仪阁金石题识》卷四，《嘉兴学流虹亭苏公马券碑》，《观自得斋丛书》本，第 49 页。

[55] 黄廷桂等监修，张晋生等编纂，《四川通志》卷六，《四库全书》史部地理类，第 33 页。

[56] 迈柱等监修，夏力恕等编纂，《湖广通志》卷五十七，《四库全书》史部地理类，第 17 页。

[57]《益部谈资》卷上，《四库全书》史部地理类，第 8 页。

[58] 王士慎《蜀道驿程记》下，《渔阳山人著录》本。

[59] 高文、高成刚编《四川历代碑刻》九十四《马券帖》，四川大学出版社，1990 年，第 157 页。

[61]《东方大观 2015 春季艺术品拍卖会中国古代书画》图录。

[62] 郑珍《巢经巢诗集》后集卷二,民国三年（1914）花近楼刻《遵义郑徵君遗著》本，第 18 页。

[64]《朵云轩 2011 年秋拍》马券帖图录。

[65]《苍润轩碑跋》，《风雨楼秘笈留真》本,第 36 页。

[66] 汪珂玉，《珊瑚网》法书题跋卷二十四下，成都古籍书店，1985 年影印本，第 738 页。

[67] 冯浩《孟亭居士诗稿》卷三，清嘉庆七年（1802）刻本，第 36 页。

[68] 查礼《铜鼓书堂遗稿》卷七，清乾隆查淳刻本，第 7 页。

[69] 李天英《居易堂诗抄》卷四，清嘉庆六年（1801）刻本，第 18 页。

[70] 郭麐《灵芬馆全集》诗二集卷三，清嘉庆至光绪间刻本，第 18 页。

[71] 沈道宽《话山草堂诗抄》卷一，《话山草堂遗集》本，第 10 页。

金农和费丹旭白描肖像画

——以金农形象为中心

□ 朱万章

“扬州画派”代表画家金农（1687—1763）的画像很多，就存世作品而论，至少有金农的《自画像》（故宫博物院藏）、罗聘（1733—1799）的《金农像》（浙江省博物馆藏）和《冬心先生蕉荫午睡图》（上海刘靖基藏）、费丹旭（1802—1850）的《金冬心先生像》（浙江省博物馆藏）、张熊（1803—1886）的《临罗聘金农午睡图》（浙江省博物馆藏）和叶衍兰（1823—1897）的《金农肖像》（中国国家博物馆藏）等。这些画像，造型各异，笔墨和技法也各有不同。有时人的对景写真，也有后人的传移模写；有独立人像，也有蕉荫衬景；有工笔赋色，也有线描写意。在这些小像中，唯有金农和费丹旭所作画像为白描写意，且均为独立人像，尤为可圈可点。

一、金农的《自画像》

金农平生对自画像情有独

钟，据其《冬心先生自写真题记》记载，他至少画过八件自画像^{〔1〕}，但传世的自画像，就目前所知，却只有一件。该《自画像》作于清乾隆二十四年（1759）金农七十三岁时，所绘作者身穿长袍，秃头虬髯，右手拄杖，侧身行进中。作者以其标准的隶书题识曰：（图1）

古来写真，在晋则有顾恺之为裴楷图貌，南齐谢赫为濮肃传神，唐王维为孟浩然画像于刺史亭，宋之望写张九龄真，朱抱一写张果先生真，李放写香山居士真，宋林少蕴画希夷先生华山道中像，李士云画半山老人骑驴像，何充写东坡居士真，张大同写山谷老人摩诃阁小影，皆是传写家绝艺也。未有自为写真者。惟《云笈七签》所载：唐大中年间道士吴某引镜濡毫，自写其貌。余因用水墨白描法，自为写三朝老民七十三岁像。衣纹面相做一笔画，陆探微吾其师之。图成，远寄乡之旧友丁钝丁隐君。隐



图 1 金农 自画像 纸本墨笔 131.3×59.1cm 故宫博物院藏

君不见余近五载矣，能不思之乎？他日归江上，与隐君杖履相接，高吟揽胜，验吾衰容，尚不失山林气象也。乾隆二十四年闰六月立秋日，金农记于广陵僧舍之九节菖蒲憩馆。

钐朱文方印“金氏寿门”，另有朱文方印“丁敬身印”和白文长方印“秋亭汪氏珍藏”两枚鉴藏印。金农的题识，将肖像画的演变历程作了系统的梳理，可见他对画史脉络是清晰的。虽然他所提及的肖像画家及其作品，在今天已不易见到了，但对于我们研究明清以前的肖像画状态还是不无裨益。他所谈及的自画像问题，在他之前不是没有，如果要追溯的话，最早在东晋王羲之时代便有自画像的记录了。据唐代张彦远的《历代名画记》记载，书法家王羲之丹青亦工，有《临镜自写真图》^[2]，宋代释仁显的《广画录》也转载了这一记录：“王羲之有《临镜自写真图》”^[3]，但并没有作品流传下来。在明人李日华（1565—1635）的《紫桃轩又缀》中记载宋代理学家朱熹（1130—1200）“自写己像，今刻徽州，衣褶用笔深得吴道子之法”^[4]，但在唐宋时期关于自画像的记录不多。元代，赵孟頫（1254—1322）有一件《自画小像》（故宫博物院藏），但其可靠性有争议。到明代和清代前期，传世的自画像开始出现，如笔者就见过明代中期唐寅（1470—1524）的《桐阴清梦图》（故宫博物院藏）^[5]、明末文人梁元柱的《森琅公少年自画小照》（广东顺德博物馆藏）、项圣谟（1597—1658）的《松涛散仙图》（吉林博物院藏）和《五十小像》（美国翁万戈家族藏）、陈洪绶（1598—1652）的《饮酒图》（美国纽约大都会博物馆藏）和清初石涛（1642—1707）的《自写种松图小照》（台北故宫博物院藏）等，但确实不多。由此可见，中国绘画史中自画像的出现，虽然不是如金农所言以其为嚆矢，但他的系列自画像，确实是有筚路蓝缕之功的。金农的同时代画家如华嵒（1682—1756）、高凤

翰（1683—1749）、罗聘（1733—1799）及后世画家如张百禄、苏仁山、任熊（1823—1857）、任伯年（1840—1896）、顾大昌等，均有自画像行世，但就其对自画像的专注及数量而言，有清一代，恐无出其右者。金农曾有一首《题自写曲江外史小像（九句五十一字）》：

对镜濡毫，自写侧身小像。
掉头独往，免得折腰向人俯仰。
天留老眼，看煞隔江山，漫拖着一条藤杖。
若问当年无边风月，曾为五湖长。^[6]

从诗意看，当为针对此《自画像》而写，足见金农对该《自画像》的自得之意。有论者认为金农在题识中列举诸多画家及其作品，旨在“通过引用中国绘画史上的伟大名字，他把自己也含蓄地包括在内，作为其中一员或者作为他们的继承人”，同时，金农在题识中强调自画像的首创之功，是在刻意“建构了一幅加倍夸大了的自画像”，在金农看来，“这幅自画像将变得举足轻重”^[7]。虽然这多少有点过度阐释之嫌，但在金农题识中，确实可看出其对此画的重视与嘉许。美国的中国艺术史学者高居翰（1926—2014）认为金农“以自己的作品为傲，他同时代的人对他作品也有同样的看法”^[8]，这在金农的这件《自画像》及其题识中便可印证此点。

题识中的“丁钝丁隐君”即为“西泠八家”之一的丁敬（1695—1765），与金农为好友，金农的弟子罗聘曾专门为丁敬画过《丁敬身先生像》（浙江省博物馆藏）。丁敬在收到金农的自画像后，投桃报李，随即遵嘱刻了一枚“寿道士”印，并在边跋上题记曰：

寿门老友，久客广陵，不见近五载矣。今年七十三岁，自写七十三岁小像邮寄属题。尺幅中笔意疏简，扶枯藤一枝，有顾影自怜之慨，并索篆‘寿道士’印。他日归江上，与吾友杖履相接，高吟揽胜，见吾衰容，当不改山林气象也。^[9]

丁敬的跋语与金农的题记互为吻合，成就

一段艺苑佳话。

在金农的《自画像》左侧，尚有一段时人余大观的题跋：

先生生长吾乡，在杭日少，计前后客广陵几三十年。忆自丙寅岁，从友人过湖上净慈方丈，始得一睹先生道貌，距今四十二年，而先生之归道山又二十余年矣。秋亭八兄出示先生自写小像，清神秀韵，俨然如对先生。瞻仰久之，敬题数语于后。丁未秋日，同里后学余大观。^[10]

该题跋书于清乾隆五十二年（1787），即金农辞世后二十四年。从内容可知，余大观与金农有过交游，反映出对故人的怀念之情。余氏谓此画“清神秀韵，俨然若对先生，瞻仰久之”，说明金农在自画像的创作方面，确乎达到传神的效果，得到时人的肯定。有趣的是，在同一年，金农还为其弟子罗聘画了一件《自画像》，虽然现在已看不到此画，但在方浚颐（1815—1888）的《梦园书画录》中有著录《金农自写小像立轴》：“露顶，侧立，手持枯藤，自书跋语于上”^[11]，可知其造型应该和送给丁敬的《自画像》相类。金农在此画中题识曰：

宋时有三朵花，后仙去，能自写真，东坡先生作诗赠之。予今年七十三岁矣，顾影多慨然之思，因亦自写寿道士小像于尺幅中。笔意疏简，勿饰丹青，枯藤一枝，不失白头老夫故态也。举付广陵罗聘。聘学诗于予，称入室弟子，又爱画梅，初仿予江路野梅，继又学予人物番马，奇树窠石。笔端聪明，无毫末之舛焉。聘正年富，异日舟旅远游，遇佳山水，见非常人，闻予名欲识予者，当出以示之，知予尚在人间。^[12]

其中“笔意疏简，勿饰丹青”当也是白描法绘就，与前述《自画像》是一致的。据此可知，金农在晚年创作自画像时，对白描画法一直是乐此不疲的。

在金农传世的画作中，白描人物画并不多

见，其人物画主要有作于乾隆二十四年（1759）的《长寿佛图》（上海博物馆藏）、《人物山水图册》（故宫博物院藏）、乾隆二十五年（1760）的《佛像》（天津博物馆藏）和《龙窠树下佛像》（故宫博物院藏）、乾隆二十六年（1761）的《达摩图》（故宫博物院藏）、《牵马图》（南京博物院藏）以及无年款的《药师佛像》（浙江省博物馆藏）和《礼佛图轴》（故宫博物院藏）等，均为设色写意人物，因而其《自画像》也就显得另类而极为难得了。此画以简洁而流畅的笔触，一气呵成，展现其传神写照的艺术技巧。近代书画鉴定家张珩（1915—1963）称此画“虽聊聊数笔，而神态卓绝”^[13]，确为的论。

金农在题记中历述前贤写真名迹，或可见其阅历之广，对前贤画作烂熟于心，正如清人秦祖永（1825—1884）在《桐阴论画》中称其“良由其所见古迹多也”，因而“另有一种奇古之气出人意表”^[14]。在此自画像中，便可见金农熔铸古贤而自成一格的画风，其取法宋代李公麟等人尤多，画虽简，而古韵与秀劲并存。此《自画像》不仅在金农传世人物画中是较为罕见的，即便在同时期人物肖像画中，亦是卓尔不凡的。

二、费丹旭的《金冬心先生像》和《摹武林四征君像》

在金农的白描《自画像》完成的七十三年后，与金农同为浙人的画家费丹旭也画了一件白描金农画像，可谓与金氏遥遥相契。费丹旭所绘金农画像实与杭世骏（1695—1773）、厉鹗（1692—1752）和丁敬画像合为《杭郡四先生像册》（又称为《四先生画像》，浙江省博物馆藏）。在丁敬画像上有作者题识：“丁研林先生像，壬辰冬十月费丹旭摹”，钐朱文方印“丹旭”。据此可知画像作于清道光十二年（1832），费丹旭时年三十有一。在金农画像上，费丹旭以隶

书题识曰：“金冬心先生像”，钤白文方印“丹旭印”^[15]。作者描绘金农身着长袍端坐于石上，左手拈须，右手抚石，神态安闲。其白描有高古游丝描，亦有曹衣描，在行云流水的笔触中表现出纯任自然的传神之功。从金农的形象看，当为其盛年小像。有论者称费丹旭“间以长头紫毫画尺余长柳丝，有颜筋柳骨之妙，人不能学”^[16]，在金农画像中，便可看出费氏这种用笔的神妙之处。费丹旭擅画人物，以仕女、高士为主。在其传世作品中，人物画虽多，但白描之作并不多见，除《杭郡四先生像册》外，仅有《袁枚像》《东轩吟社画像》等作品，其风格均大致接近，尤以包括金农画像在内的《杭郡四先生像册》为精。另有论者认为费丹旭所绘的四幅白描画像“留给观赏者的是平和、宁静、儒雅、充满书卷气息。费丹旭成功地运用了中国画留白的方法，将四位才识优秀的前辈展示给后人，这也就是我们所说的可以无限伸展的情境空间，是隐含的情境、想象的情境在此的作用”^[17]，这是对费丹旭白描肖像画的另类阐释，或可有助于我们从不同视角来解读包括《金冬心先生画像》在内的费丹旭的《杭郡四先生像册》。（图2）

有趣的是，在《杭郡四先生像册》之外，费丹旭还有一件《摹武林四征君像》卷（故宫博物院藏），也是以白描法画的金农、杭世骏、厉鹗和丁敬四人合像，而且四人的神态和造型与《杭郡四先生像册》几乎一致，甚至连尺寸也比较接近（《杭郡四先生像册》纵22.8厘米，《摹武林四征君像》纵30.1厘米）。很显然，两套作品应该来自同一个母本。费丹旭在画中题识曰：“乌程费



图2 费丹旭 金冬心先生像
纸本墨笔 22.8×30.5cm
浙江省博物馆藏

丹旭晓楼摹”，并无年款。画幅引首有时人题跋曰：“武林四征君画像，道光壬辰秋九月朔同里后学□□□拜题”^[18]，后有张廷济（1768—1848）于道光十七年（1837）题跋，则此画像创作的时间至少在道光壬辰（1832）或之前，极有可能与《杭郡四先生像册》为同时期所作。费丹旭将原本独立的四人绘制在同一个画卷中，金农与丁敬则同坐于一个太湖石上。费丹旭之所以这样反复绘制同样主题的作品，应该是来自艺术赞助人的需求。在费丹旭的诗文中，有《为奚子复疑摹厉征君樊榭像并题用征君集中溪楼作韵》^[19]和《晓楼写厉樊榭征君像遗奚子复疑，俾张之榆荫楼即征君纳月上姬人处所，谓鲍氏溪楼也。今为子复所居，因用集中饮溪楼诗韵题幀之后》^[20]两诗，“厉征君樊榭”和“厉樊榭征君”即厉鹗，在《杭郡四先生像册》和《摹武林四征君像》中均有其像，由诗题可知，费丹旭是为奚疑所作，费丹旭诗中有“重摹颊添毫，小住室如斗”句，据此则费丹旭是对厉鹗画像的重复摹绘。这种现象反映出费丹旭作为一个职业画家身份的艺术创作模式。他所摹绘的两件白描金农画像也正是如此。（图3）

无论是《杭郡四先生像册》，还是《摹武林四征君像》，费丹旭都自称是“摹”，故其画像当有蓝本。就金农画像而论，其风格应是源自金农的自画像。因金农作过多件自画像的缘故，费丹旭应是观摩过其中的某件自画像并对其心摹手追。另一方面，费丹旭在清代中晚期的人物画中占据重要地位，在肖像画方面成就尤为突出。有论者称费丹旭“写照如镜取影，能曲肖其神情”^[21]，在其包括《金冬心



图3 费丹旭 摹武林四征君像 纸本墨笔 30.1x119.3 厘米
故宫博物院藏

先生像》在内的《杭郡四先生像册》和《摹武林四征君像》中，便可见出这种传神写照的艺术技巧。费丹旭传世的肖像画，有作于清道光四年（1824）的《松下品诗图轴》（上海博物馆藏）、道光八年（1828）的《太鹤山人小像》（浙江省温州市博物馆藏）、道光十三年（1833）的《陈云柯像轴》（故宫博物院藏）、《听秋啜茗图》（浙江省博物馆藏）和《鸿案联吟图》（南京博物院藏）、道光十四年（1834）的《携孙索笑图卷》（上海朵云轩藏）、道光十六年（1836）的《秋窗琴韵图》（中国国家博物馆藏）、道光十七年（1837）的《殷树柏一乐图》（故宫博物院藏）、道光十九年（1839）的《姚燮扈绮图卷》（故宫博物院藏）、道光二十二年（1842）的《花前课读图卷》《听泉图卷》（中国国家博物馆藏）和《吴煦像》（浙江省博物馆藏）、道光二十六年（1846）的《书森小像》（北京市工艺品进出口公司藏）和《春帆先生遗像图》（浙江省博物馆和浙江海宁市博物馆各藏一件）、道光二十七年（1847）的《藏卿像》（故宫博物院藏）、《临徐易陈洪绶授经图》（浙江省温州博物馆藏）和《竹笑兰言》（杭州西泠印社藏）、道光二十八年（1848）的《为楚江画像》（广东省博物馆藏）和《秋芦泛月图》《夏鼎像轴》（故宫博物院藏）、道光二十九年（1849）的《果园感旧图卷》（浙江省博物馆藏）以及无年款的《张夫人像》（中国国家博物馆藏）、《朱熊像轴》（浙江省博物馆藏）和《老圃秋容图》（浙江海宁市博物馆

藏）等，但这些作品几乎均有衬景，且人物悉为赋色，属清代流行的“行乐图”模式，正如王树村（1923—2009）在《中国肖像画史》中所言：“费丹旭所作的肖像画，传世者都是行乐图。图中的园林背景，如竹木花石、亭台水榭等画法，类如清代盛行的皴染树石、界画楼台的山水画，惟布局变化多样”^[22]，因而以白描形式出现而非《行乐图》模式的《杭郡四先生像册》和《摹武林四征君像》就显得弥足珍贵了。这和金农的《自画像》一样，均反映其在人物画方面的另类特色。

三、余论

就金农七十三岁的《自画像》和费丹旭三十一岁左右的两件金农画像而论，前者行姿，写侧影，为动态，后者坐姿，写正影，乃静态；前者对景写生，后者传移模写；前者写实，形似与神似兼具，后者写意，神似重于形似；前者乃作者晚年之作，有感而发，写出画主暮年的顾影自怜，后者乃作者盛年之作，见贤思齐，写出金农的意气风发；前者古雅而遒劲，后者秀雅而纯熟；前者老辣，后者温润；前者运笔干练遒劲，笔简而意绕，后者用笔流畅秀润，笔致细腻而神态自若……两位画家的艺术活动均曾活跃于杭州，两画都以“金农”为主角，且均以白描绘就，两位画家又都是当时主流画坛之祭酒，故两件同主题白描小像，前后呼应，折射出清代中后期白描人物肖像画的风貌。相比较而言，与费丹旭同时的画家叶衍兰所摹绘的赋色《金农肖像》（中国国家博物馆藏）无论在“形”还是“神”方面，都要比金农和费丹旭的白描金农画像要逊色得多。（图4）

金农和费丹旭分属两个不同的时代。无论

是金农所处的清代中期，还是费丹旭所处的清代中后期，其人物画均有日渐衰微之势。但作为人物画中重要的分支——肖像画，却出人意料地有逆势猛进的趋势。白描人物在清代中后期的肖像画中并不占主流地位，真正代表清代肖像画主流的是“行乐图”模式和以中西结合的面部晕染为表现手法的以形写神的整身像或半身像，因而在此语境下，以文人意趣为审美倾向的白描人物肖像画就成为一股清流，显得尤为凸出。金农和费丹旭的以金农形象为中心的白描就成为两个时代的缩影。他们不仅在白描技法上继承了宋元以来的绘画传统，使这一古老的人物画传统得以发扬光大，更使这一时期的肖像画发展变得多元和丰富多彩，有限度地弥补了人物画发展的短板。而金农和费丹旭在遥隔七十余年的超时空中，因为共同的绘画主题与表现手法而成为隔代知音，从而也成就了画史上一个耐人寻味的话题。正因如此，探究两代画家所做的同主题艺术创造也就显得尤为重要。

（作者为中国国家博物馆研究馆员）



图 4 叶衍兰 金农肖像 纸本设色 中国国家博物馆藏

- 年。笔者近期也在《唐寅画中的自我塑造》一文中有详细论及，即将刊发于《读书》杂志，第 172 页。
- [6]《冬心先生自度曲》，金农著，侯辉点校《冬心先生集》，西泠印社出版社，2012 年，第 156 页。
- [7] 文以诚著，郭伟其译《自我的界限：1600—1900 年的中国肖像画》，北京大学出版社，2017 年，第 210 页。
- [8] 高居翰著，李渝译《中国绘画史》，台北雄狮图书股份有限公司，1984 年，第 164 页。
- [9] 转引自叶康宁《疏髯高颧全天真：金农的自画像》，《中国书画》2015 年第 2 期。
- [10] 故宫博物院编《扬州绘画》，商务印书馆（香港）有限公司，2007 年，第 167 页。
- [11] 方浚颐《梦园书画录》卷二三，《中国书画全书（十二）》，上海书画出版社，1998 年，第 353—354 页。
- [12] 方浚颐《梦园书画录》卷二三，《中国书画全书（十二）》，上海书画出版社，1998 年，第 353—354 页。
- [13]《金农自画像轴》，张珩《木雁斋书画鉴赏笔记（四）》，上海书画出版社，2015 年，第 3021 页。
- [14] 秦祖永《桐阴论画》下卷，上海古籍出版社，2015 年，第 59 页。
- [15] 浙江省博物馆编《金石书画（第二卷）》，西泠印社出版社，2017 年，第 121 页。
- [16] 清丁丙等《国朝杭郡诗三辑》卷九七，费丹旭著，毛小庆点校《费丹旭集·附录》，浙江人民美术出版社，2016 年，第 208 页。
- [17] 查永玲《试析费丹旭人物画的背景设置》，《像应神全：明清人物肖像画学术研讨会论文集》，澳门艺术博物馆，2011 年，第 284 页。
- [18] 中国古代书画鉴定组编《中国古代书画图目（一）》，文物出版社，1986 年，第 43 页。
- [19] 费丹旭《依旧草堂遗诗》，费丹旭著，毛小庆点校《费丹旭集》，浙江人民美术出版社，2016 年，第 8 页。
- [20] 费丹旭《二如居赠答诗》卷下，费丹旭著，毛小庆点校《费丹旭集》，浙江人民美术出版社，2016 年，第 63 页。
- [21] 吴镇辑《国朝书画家笔录》卷四，苏州文学山房辛亥（1911）刻版，第 3 页。
- [22] 王树村编著《中国肖像画史》，河北美术出版社，2016 年，第 281—285 页。

《溪山春晓图》卷张先三题跋考

□ 陆昱华

故宫博物院藏佚名（旧作惠崇画）《溪山春晓图》卷（绢本，24.2 厘米 × 185.5 厘米），卷后接纸有先三老人一段题跋，识读如下：

余再过江南，得此幀于王奉常，烟客来札云“此先人精意所注，爱之不啻脑髓。先翁海内精鉴，可谓得所归矣。然侯门一入，萧郎路人。分袂掩泣，情景仿佛过之”，其珍重如此。余每当风日晴好，一再披对，辄怡然永日，不知身之在尘世也。淳其宝

辛酉重九前一日先三老人識

张先山题《溪山春晓图》 故宫博物院藏

藏之。辛酉重九前一日，先三老人识。（画押）^{〔1〕}

此画卷卷首钤有“胶西张应甲先三氏图书”朱文印，因此，可以判断这里的先三老人就是清初书画收藏家张应甲，字先三，号希逸。吴其贞《书画记》有记：“先山，山东胶州人，阅阅世家。乃翁笃好书画，广于考究古今记录，凡有书法名画在江南者，命先山访而收之，为余指教某物在某家，所获去颇多耳。”^{〔2〕} 吴其贞这里提到的张先三“乃翁”即张若麒。张氏父子富收藏，我们今天在赵孟頫的《鹊华秋色图》等煊赫名迹上都能见到他们的藏印，但很少能见到他们的题跋。张先三在这段题跋中提到他第二次到江南时，在王时敏家买到这卷《溪山春晓图》。王时敏（1592—1680），字逊之，号烟客，在明朝曾官太常寺少卿，因此人称王奉常，太仓人。张先三确实在王时敏手中购得不少法书名画，王时敏在写给王石谷的信中屡有提及，如“清河君遣人来问关仝真迹、大年《湖庄清夏图》，云不惜重购”^{〔3〕}、“清河君再来娄上，好尚竟成两截，其先所赏诸缣概不着眼，惟必欲得《曹娥》真迹”，^{〔4〕} 清河君即张先三，据王时敏《致王翠七札》中所记事相同，而称其为张先三或张仙三可知。而今《曹娥诔辞》（辽宁省博物馆藏）、《湖庄清夏图》（美国波士顿博物馆藏）上都有张氏藏印，当即从王时敏手中购得

后为其所藏。

此题跋关乎《溪山春晓图》的递藏经过，以及与惠崇《江南春》图的关系，凌利中先生已撰有专文研讨，即《从惠崇到赵大年——暨“惠崇小景”及〈江南春图卷〉考》^[5]（以下行文方便，简称凌文），其文甚辩，旁征博引，考论缜密，引人入胜。但关于王时敏曾藏此画一节以及张先三跋与此卷之关系，似尚可商榷。

凌利中先生为我们钩稽出此卷在明清之际的递藏经过：京口陈从训—黄黄石—董其昌—金坛于褒甫（惠生）—于子重（于褒甫子侄辈）—顾崧（维岳）—王时敏—张先三。至于王时敏曾经收藏，所据即张先三的这段题跋。凌文的结论是：“据知，《溪山春晓图卷》系张氏从烟客王时敏处购得。亦推知该卷入藏王家之时间，应为顺治十二年（1655）至康熙二十年（1681）间（按这两个时间点都是错误的，可能是凌先生行文一时疏忽，详后），当从顾崧处获得。”^[6]而曾经顾崧收藏的依据即其兄顾复《平生壮观》中“惠崇”条所记，但因为时间与凌文推论无法吻合，所以凌文认为“此说与卷后张氏实际购得时间（1681）之述不符，当为顾氏记载有误，应即维岳之后，即先入艺友烟客秘篋”^[7]。欲知是否真如凌文所述，还须对以上文献作一检讨。

首先凌文认为《溪山春晓图》入藏王家的时间上限“应为顺治十二年（1655）”，所据乃吴其贞《书画记》卷四“僧惠崇《溪山春晓图》”条：“此观于金坛于子山家……时乙未七月二十五日。”^[8]乙未即顺治十二年（1655），而此时《溪山春晓图》尚在金坛于氏家中，绝无可能“入藏王家”。凌文又据顾复《平生壮观》“惠崇”条：“三十年前，褒甫子子具（凌文以为子具当是子重）为通家世好，持《江南春》卷（凌文以为即《溪山春晓图》）质诸季弟者六年，为胶东张仙三购去，不数年，又去仙三矣。”^[9]认为“‘三十年前’约为康熙二年

（1655）”^[10]，《溪山春晓图》即于此年质于顾崧。但凌文没有交代为何“三十年前”是“康熙二年（1655）”年（而康熙二年实为1663年），又说“六年后（1663）入张氏手”^[11]，凌文括注年代为1663年，也不知其如何计算所得？若从1655年算起，当为1661年；若从康熙二年（1663）年算起，则为1669年，都不可能是1663年。凌文这里的推算颇为混乱，但他偏说顾复所记“六年后入张氏手”“为顾氏记载有误”。

然则，顾复所记“三十年前”究竟是哪一年？据顾复《平生壮观引》略引于后：“……予更延揽东南之收藏好事家，渐窥宏大，见则随笔记之，迩来三十五年矣。”这是描述他几十年著录所见书画之情状。“庚午（1690）春，孙锤见而请曰：‘曷不整齐编辑？’……越三年……于是尽出历年所记录者，间有维岳弟所述百中之一二者，汇集而定草稿焉。但编书难而立例尤难……兹乃挨时代书姓名……或诗题中有关系者，聊摘几语，予亦少赘几语，后加小论……康熙三十一年（1692）春季望日，书于方泾草堂。”^[12]此则自述整理编辑《平生壮观》之经过及自订体例，即首先由孙锤倡议，但当时顾复认为自己闻见未广，并没有着手编订。至三年后，即1692年才确定体例，编辑成书。而前面所引《平生壮观》“惠崇”条所述《溪山春晓图》在其家六年一段文字，即顾复此书体例中的“小论”部分，当为整齐文稿时所记。以此上推三十年，则金坛于氏以《溪山春晓图》质于顾崧约在1662年。

这里需要交代的是顾复所记《江南春》图是否即今天所见到的《溪山春晓图》？细检故宫藏《溪山春晓图》，绢本，高24.2厘米，与顾复《平生壮观》所记《江南春》图为“绢本，袖卷”，材质形制俱同，画面内容也与顾复所描述相符。只是李兆蕃题篆书引首“溪山春晓图”，顾复记作李东阳题，凌文已指出系顾氏误记。又卷后陶振、沙可学、郑椅、陈庄、宇文燧、



（传）惠崇 溪山春晓图（局部） 绢本设色 24.2×185.5cm 故宫博物院藏

赵文、朱弼、李东阳、王穉登、顾大典、王世贞、王世懋、王叔年等人题跋也都一一吻合。但董其昌“诗跋”却未见。又引王世贞、董其昌跋语也大致相同。可知今本《溪山春晓图》即顾复所记曾质于顾崧六年的《江南春》图。

顾复说此卷在他季弟顾维岳处六年后即转给张先三。但凌利中先生据张先三题跋落款的“辛酉（1681）重九前一日”，认为“此说与卷后张氏实际购得时间（1681）之述不符，当为顾氏记载有误，应即维岳之后，即先入艺友烟客秘篋”^[13]。我们看张先三题跋第一句说：“余再下江南”，据吴其贞《书画记》记载，他与张先三在吴门首次相遇并互访，时在癸卯（康熙二年，1663）正月。又前引王时敏给王石谷信中提及张先三“再来娄上”去他家买画约在1668年。章晖在她的博士论文《西庐残照》中对各种史料进行排比后所得出的结论也是：“所见的史料显示，张应甲至少在康熙元年（1662）至二年（1663）、康熙六七年间（1667-1668）两下江南”^[14]，也就是说，张先三第二次下江南在1667-1668年。前面既已推知顾复所说“三十年前”约为1662年，则六年后即约为1668

年，此卷《溪山春晓图》“为胶东张仙三购去”，与王时敏书信中所述张先三再下江南广收书画的时间若合符契。因此顾复所记完全正确。关于《江南春》在他家六年，顾复在书中共提及两次：“质诸季弟者六年”、“《江南春》在吾家六年”，这样的名迹在自己手上的经历应该不会记忆（记载）错误。而凌文所谓“卷后张氏实际购得时间（1681）”却完全不能成立，因为王时敏已于前一年（1680）去世，当然不可能在1681年还卖画给张先三，并给他写信表达自己对此画的珍重眷念。当然，这也许只是凌利中先生行文一时疏忽。那么张先三是否有可能在几年前从王时敏处购得此画？前面已经考证顾复所记此卷经由顾崧售予张先三（约在1668年）确切无误，现在再从张先三题跋来分析，很遗憾，也无从王时敏手中购得此画之可能。题跋引王时敏来信中语：“此先人精意所注，爱之不啻脑髓。先翁海内精鉴，可谓得所归矣。然侯门一入，萧郎路人，分袂掩泣，情景仿佛过之。”首先，这里所引王时敏信札颇合其用语习惯，如王时敏在给王石谷的信中也说：“昨胶州清河氏（张先三）不远千里至娄，浼炤翁（王

鉴)为介,于弟所藏北苑、大痴中欲拔其尤者二帧……自念采集良苦,宝爱不啻性命”^[15]、“自此侯门如海,弟已自分为路人”^[16], (“侯门”“路人”出自唐代崔郊诗“侯门一入深如海,从此萧郎是路人”)因此可以相信张先三题跋中所引确是王时敏信札中语。王氏说“此先人精意所注,爱之不啻脑髓”,显然此卷曾经其父收藏,且爱同性命。王时敏父亲王衡(1562–1609),中年去世,如果此卷确曾经其收藏,则最晚于1609年前当已在王氏家中,才可能经由其父子两代递相收藏,而非如凌文所谓的1655年。然而此卷既然已经如前面所考,自1655年至1668年确曾经由金坛于氏以及顾崧等人递藏,并最终归张先三,则必不可能同时又由王氏父子宝藏几十年。王时敏在家书以及给王石谷信札中提到张先三要买他所藏的书画有董源、黄公望、关仝真迹、赵大年《湖庄清夏图》以及《曹娥诔辞》等,却从未提到《溪山春晓图》,他在给王石谷的信中曾提到《江南春》图:“《江南春》图,辉映蓬壁,而寻丈巨幛,一时又得二帧,其为瑰异,何啻石家四尺珊瑚也。”^[17]“石家四尺珊瑚”典出《世说新语》石崇斗富故事,据其语气,应该是为感谢王石谷为他临摹《江南春》图。而“寻丈巨幛”似乎亦非如《溪山春晓图》这样的长卷。另外,王时敏藏品中有惠崇画,据《王奉常书画题跋》“题惠崇画”:“惠崇画世不多见,此图亦项氏所藏,而余以重估购得者。壬辰秋,重为装潢。”^[18]系项元汴旧藏,显然也不是故宫藏的这卷《溪山春晓图》,因为此卷全无项氏印记。既然王时敏并无收藏《溪山春晓图》之可能,那么张先三也就不可能从王时敏处购得此画。所以凌文认为此卷“应即维岳之后,即先入艺友烟客秘篋”也就不能成立。

更不可解的是张先三在题跋结束时写道:“淳其宝藏之。辛酉重九前一日,先三老人识。”淳即张淳,张先三之子(张先三有二子,名张

淳、张洽),辛酉为康熙二十年(1681),似乎此时《溪山春晓图》还在张先三处,并嘱咐其子宝藏珍惜。但前引顾复《平生壮观》却说“不数年,又去先三矣”。前面已经考知,《溪山春晓图》归张先三约在1668年,“不数年”,若以十年计,也就是1678年,则1681年此卷当已经不在张先三手中,张氏又如何得以题跋,并付其子宝藏?因此,如果顾复“不数年”云云并不准确,那么张先三尚得以题此;如果顾复所记不误,则张先三必不能题此,则此题跋或伪,或系从他处移来。此中情伪究竟如何,还需验诸原作。

《溪山春晓图》既如上考证,实由顾崧于约1668年售予张先三,因此,张先三题跋中所述其第二次下江南从王时敏处购得此卷、王时敏来信述说其父对此卷如何宝爱云云,都与此卷《溪山春晓图》没有任何直接关系,也就是说这卷《溪山春晓图》其实并未经由王氏父子收藏。

张先三这段题跋中所述种种情节既然与《溪山春晓图》全无关系,又为何会出现在《溪山春晓图》的卷后?这里只能作一些推测:其一,或许是张先三故作狡谰,以提高此卷身价;其二,题跋不真。至于是否为后人从别处割下这段题跋移入此卷,则须细审原作。而张先三题跋中所引王时敏信札中语,如前所述,未必是其凭空编造,而是王时敏实有这番恳切之词。然则王时敏信中所说为其先人“精意所注,爱之不啻脑髓”的又会是哪一件作品?如果作一个“大胆的假设”,王时敏所指或许即《曹娥诔辞卷》(辽宁省博物馆藏,高32.3厘米,横54.3厘米)后,按此卷曾经王氏祖孙三代收藏,后隔水上钤有其祖孙三代印章,即王锡爵“王氏元驭”(朱文)、“锡爵”(白文)二印,王衡“王衡之印”(白文)、“猴山人”(白文)二印,王时敏“王时敏印”(白文)、“逊之”(朱文)二印。又画卷本幅左下钤有张先三“张应甲印”(朱

文)、“希逸氏”(白文),又于后隔水钤“东海张应甲字先三号希逸宝藏书画印”(朱文)。此卷在王时敏藏品中也堪称至宝,前引王时敏致王石谷信中说“清河君再来娄上,好尚竟成两截,其先所赏诸缣概不着眼,惟必欲得《曹娥》真迹,然所许之值不及陈生所言之半”,陈生即陈定,字以御,也是当时一个重要的书画商人,常为王长安、季沧苇等人掌眼。他和张先三都盯上王时敏所藏的这件《曹娥》,可见其不同寻常。又王时敏在给他儿子的信中也谈到有人欲购此卷进贡朝廷,言辞之间极为谨慎珍重:“《曹娥碑》是何要人欲得?进贡之说亦觉荒唐,得非有欲诳得之者?确为何人,果足信否?可详言其来历,必有的据,方可商量寄来。但此重器,远路难携,必船行方稳。若八弟单襍轻装,风雪载途,岂能携带?我家惟此一物尚可藉为后事之资,未能轻掷之也。”^[19]这样的名迹确实能够为其“先人精意所注,爱之不啻脑髓”,因此,当这件宝物售予张先三后,烟客老人还念念不忘,也是情理中事。但张先三的题跋又绝无可能原题于《曹娥诔辞》卷后,因为此卷后有康熙十六年(1677)十一月二十二日翰林院学士喇沙里、陈廷敬、詹事府詹事沈荃、叶方蔼、张英等侍臣题记,以及同年十一月二十四日刑部主事刘源、内阁撰文中书高士奇审定,可见此时《曹娥诔辞》真的已经进贡朝廷,所以张先三也不可能在四年后(1681)的重九前一日题跋其上,并付其子宝藏。

张先三此跋尚有许多疑问未能解决,扑朔迷离,有待识者进一步考镜。

(作者单位:昆仑堂美术馆)

注释:

[1] 浙江大学中国古代书画研究中心编《宋画全集》第一卷第七册,浙江大学出版社,2010年,第93页。

[2] 邵彦点校、吴其贞著《书画记》,辽宁教育出版社,

2000年,第188页。在时人记录中,张先三的名字往往被误作先山、仙三等,参看陆昱华《〈书画记〉人名考》,《美术史与观念史》(XIV)。

[3] 毛小庆点校、王时敏著《王时敏集》,浙江人民美术出版社,2016年,第205页。

[4] 毛小庆点校、王时敏著《王时敏集》,浙江人民美术出版社,2016年,第210页。

[5] 见上海博物馆编《翰墨荟萃——细读美国藏中国五代宋元书画珍品》,北京大学出版社,2012年。

[6] 上海博物馆编《翰墨荟萃——细读美国藏中国五代宋元书画珍品》,北京大学出版社,2012年,第215页。

[7] 上海博物馆编《翰墨荟萃——细读美国藏中国五代宋元书画珍品》,北京大学出版社,2012年,第217页。

[8] 邵彦点校、吴其贞著《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第142页。

[9] 林虞生校点、顾复著《平生壮观》,上海古籍出版社,2011年,第241页。

[10] 上海博物馆编《翰墨荟萃——细读美国藏中国五代宋元书画珍品》,北京大学出版社,2012年,第217页。

[11] 上海博物馆编《翰墨荟萃——细读美国藏中国五代宋元书画珍品》,北京大学出版社,2012年,第217页。

[12] 林虞生校点、顾复著《平生壮观》,上海古籍出版社,2011年,第2–3页。

[13] 上海博物馆编《翰墨荟萃——细读美国藏中国五代宋元书画珍品》,北京大学出版社,2012年。

[14] 章晖博士论文《西庐残照》,中国美术学院,2013年。

[15] 毛小庆点校、王时敏著《王时敏集》,浙江人民美术出版社,2016年,第198页。

[16] 毛小庆点校、王时敏著《王时敏集》,浙江人民美术出版社,2016年,第482页。

[17] 毛小庆点校、王时敏著《王时敏集》,浙江人民美术出版社,2016年,第206页。

[18] 毛小庆点校、王时敏著《王时敏集》,浙江人民美术出版社,2016年,第391页。

[19] 毛小庆点校王时敏《王时敏集》浙江人民美术出版社,2016年,第189页。

论黄慎草书的美学特质与历史意义

□ 罗方华

清代中期，扬州画派代表画家黄慎以诗、书、画三绝著称。其时碑学中兴、草书式微，而黄慎以其个性独具的草书管领风骚。然而，长期以来，黄慎书名为画名所掩，一些书法史家重碑学而轻草书独步的黄慎相对忽略。本文试图通过论证黄慎草书的美学特质，进而诠释其历史意义，重估其草书艺术成就的历史地位，以期对清代书法史、草书史、画家书法史、文人画史的演进与发展研究及对当代画家书法创作及书家艺术创新有所裨益。

黄慎（1687～1772），福建宁化人。初名盛，字公懋，一作躬懋、恭懋，别号如松，曾用笔名江夏盛。康熙六十年起更名慎，雍正四年起改字恭寿，雍正三年取别号瘿瓢山人，简称瘿瓢、瘿瓢子。在山人的书画款印中，还出现过东海布衣、苍玉洞人、糊涂居士、放亭、砚畔等别号。^[1]黄慎少年丧父，学画以谋生计。自幼天资过人，其友许齐卓在《瘿瓢山人小传》中称其“自其少时，于山川、翎毛、人物，下笔便得造物意”，又云黄慎早年即省悟“予画之不工，则以余不读书之故。于是折节发愤，取《毛诗》、‘三礼’、‘史汉’、晋宋间文、杜韩五七言及中晚李唐诗，熟读精思，膏以继晷。”黄慎既重格物，又苦研诗书，终以画书诗三绝著称于世。黄慎于画主攻人物，兼及花鸟、山水，工写兼能，繁简俱精，堪称一代画坛圣手。其

诗直抒胸臆，自成面目。有《蛟湖诗钞》刻本四卷行世。黄慎又工书法，尤擅草书，书风奇逸。唯书名为画名所掩，常为书史家所忽略。

一、美学特质

在扬州诸家中，黄慎是一位天才的文人化职业艺术家，同时又是一位思想者，其一生独特的艺术道路及高蹈的艺术成就足可印证。但他的美学思想及艺术主张，极少像金农、郑板桥那样在诗文及画款画跋中尽情表达。正因如此，他的美学思想不如金农、郑板桥那样被广泛地了解认识，这在一定程度上限制了黄慎艺术影响力及认知度的扩展，甚至造成人们对其艺术的误读与低估。

在此，我们以其作品为中心，结合其现存的少量题画诗文、杂记，以探寻其美学思想及美学特质之端倪。

1. 拙涩内美

黄慎早期作品如康熙五十七年（1718）31岁所作草书《韩愈马说》（图1），书写在金笺纸上，意态妍美，用笔委婉，牵丝引带，精妙入微。而其后期的多数作品，都书于宣纸，少了细腻的韵致，却多了浑朴内秀的风神。有些作品，泼墨淋漓，点画疏放。按黄慎后期作品常用秃笔甚至破笔写成。作为大写意画家，用平

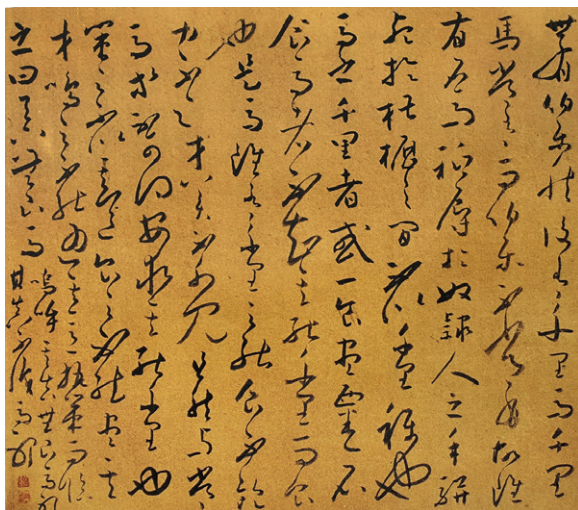


图1 黄慎 草书韩愈《马说》 纸本
清华大学艺术博物馆藏

时惯用的作画时写秃的老笔或破笔题款或创作书法作品，加之宣纸的作用，往往能体现出锋芒敛藏的苍茫浑厚感。而黄慎无论用新笔还是旧笔、秃笔，他都不慕细致妍润的秀美，而是自然地表现出对朴拙浑厚、淡宕深沉的内美的青睐。潘天寿先生曾云：“笔之制法以尖、齐、圆、健为上品，故书画家亦有喜用破笔秃笔者，取其破笔易老，秃笔易圆挺而不露锋芒也。”^[2]黄慎以破笔秃笔作书画，固然有其好处，然使之不当亦易生病态。黄宾虹就此如是说：“间有退毫秃笔，古人非不用之，务有韶秀之气行于其中，刚中能柔，不为笔使。若徒求老苍，反入恶道。”^[3]黄慎草书佳作能于苍健中有松秀之趣，拙涩中不失腴润之色。勿庸讳言，黄慎作为职业艺术家，因精力不济，或状态不佳，其应酬之作或多或少显露出燥气与粗率。加上狂草创作相比于正书、行书成功率低些，劣作在所难免。论者往往因此对黄慎多有贬薄。故对于黄慎这样的艺术家，既要理性地分析其得失，又要大量地阅读其作品、分辨其伪劣、择选其代表作，客观地对其艺术作准确评价。

其草书的“秃”意及拙、涩内美，与画之精神意趣异曲同工。在绘画创作中黄慎用秃笔

写渔樵野老、寒山古庙、老梅及枯木，更显苍凉荒寒。线条因秃而更“拙”更“涩”。黄慎多次将同郡前辈学人刘鳌石诗句“品原绝世谁同调，骨是平生不可人”题于《梅花图》上，藉此表达自己不随时流、独标风骨的心志。金农题黄慎《漱石手砚图》句云：“奴书婢书不要写，只写人间大胆诗。”这是对黄慎不迎合、不媚俗的磊落风骨的礼赞。黄慎是富有激情的天才艺术家，他的草书与绘画，无不豪纵放逸、风神潇洒。过分的放纵难免犷悍粗豪，而黄慎却无此弊，应得益于一个“涩”字。蔡邕曾言：“书法有二，一曰‘疾’，二曰‘涩’。得‘疾、涩’二字，书妙矣。”“疾”与“涩”不是一般意义上的快慢速度的概念。他体现了速度，更彰显用笔的内在精神与品质。慢易呆滞，快易流滑，而疾中见涩，

涩中见风神气势，方为上品。黄慎的草书，深谙“疾涩”二字三昧。（图2）雷鉉云：“其书法老劲，亦绝非时体。”清凉道人谓其书“苍古奇劲”，皆为确评。

在这里不妨提一下晚清画家秦祖永对黄慎的批评，他曾在其《桐阴论画·三

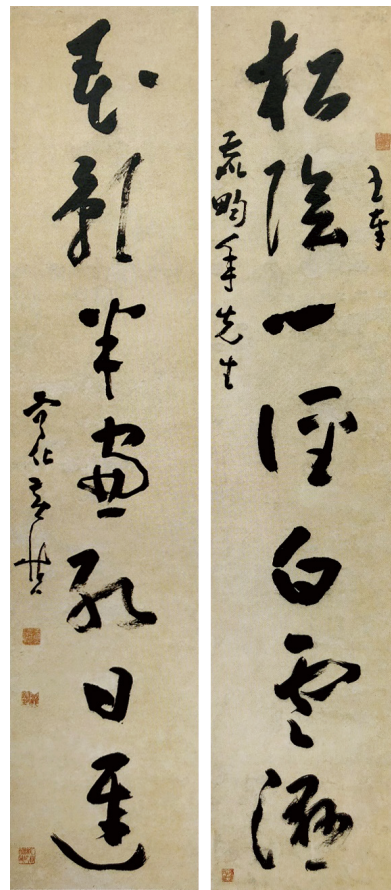


图2 黄慎 草书七言联
浙江省博物馆藏

编》中说：

黄慎能品

黄恭懋慎，山水兼宗倪黄，出入吴仲圭之间，为时推重。余见人物大小幅，笔意纵横排奁，气象雄伟，深入古法。所嫌体貌粗豪，无秀雅神逸之趣，未免昔人‘笔过伤韵’之讥。^[4]

秦祖永的绘画，延续清初四王复古之风，为继汤贻汾、戴熙之后，晚清“娄东画派”之代表性画家与评论家。其画作沿袭旧法，并无新意。《桐阴论画》是其品评晚明至清后期画家的专著，书中于文人画创作阐述尤为详尽，以逸、神、妙、能四品评议画家。此书中，秦祖永将黄慎列入最末一品：能品，并称其“体貌粗豪，无秀雅神逸之趣，未免昔人‘笔过伤韵’之讥”。

从秦氏的师承渊源与绘画作品来看，其论画以文人正脉自居，囿于其识见，对文人画及神、逸之品的理解难免偏颇。比如其曾言“余谓前代画家擅长三绝者，卓然惟唐子畏一人。当代惟南田翁可与并传千古”^[5]在这里他把唐寅、恽南田作为诗书画三绝之代表，奉为文人画之圭臬，全然不把“青藤白阳”、“清初四僧”、扬州诸家放入眼中。诗书画三绝之称谓，不仅是三艺兼能，更重要的是精神意趣之会通，杰出的“三绝”艺术家更应在三者的融汇深化中作出贡献。唐寅、恽南田虽擅三艺，但在这一方面与前述明清诸大家不可同日而语，由此可见秦祖永见解之偏狭。其所谓“秀雅神逸”，黄慎早期草书作品如《马说》等足以当之。而黄慎不止于此，他不屑于细巧俗媚之风，

而转求古朴深沉的“拙涩”。秦祖永只见其“粗豪”，又讥其“笔过伤韵”，而不知其拙涩之内美，更不解其草书的深厚底蕴及天才的艺术表现力对其绘画品格品质的提升起到的重要作用。黄慎绘画因草书入画而显得豪迈大气，尤其是他的大画，以秃笔、大笔一气写之。气象、魄力是其追求之重点，而非细小之笔情墨趣。可贵的是黄慎无论书画都能将飞动流转的运笔与“拙涩”的线条内质完美结合，极富韵律感又不失妙到毫端的控制。行文至此，我们不妨引用齐白石先生的一段话：

余在黄镜人处获观《黄瘦瓢画册》，始知余画犹过于形似，无超然之趣。决定从今大变。人欲骂之，余勿听也；人欲誉之，余勿喜也。

瘦瓢、青藤、大涤子外，皆形似也。惜余天资不若三公，不能师之。

——《老萍诗草》（1919年）

齐白石将黄慎与徐渭、石涛并论，赞其画有“超然之趣”，进而反思自己的画“过于形似”，决心变法。“超然”者，逸品也。

2. 以写我心

黄慎曾书“以写我心”横匾（图3），又于乾隆十年作《花鸟人物册》（山西博物馆藏）首页题“我心写兮”，又于《花卉册》（故宫博物院藏）兰花图中题“写神不写貌，写意不写形”。当代思想家徐复观说：“中国文化最基本的特性，可以说是‘心的文化’。”^[6]而“心”则被

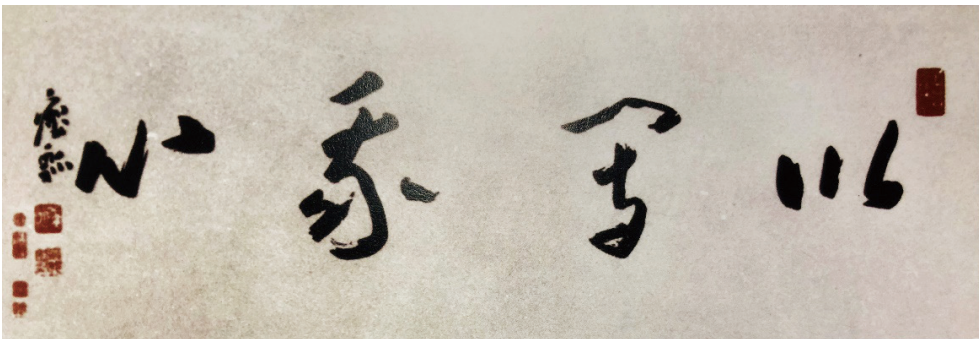


图3 黄慎 草书横匾

他确认为人的“道德、艺术之主体”。这种心的活动，是作为超越生理欲望的本心而存在。文人往往称绘画为“写”，而不称为“画”。在他们看来“写”的层次要高于“画”的层次，“写”更倾向于精神性，“画”更倾向于技巧。所以说黄慎所谓“不写貌”“不写形”，并非忽视绘画的形似，况且其造型功夫在扬州画家中罕有其匹。他强调绘画不止于形貌真相，应在细致观察对象的“貌”与“形”的基础上去追求精神、意趣，表现自我心性及魂魄。黄慎作画作书不仅仅是生计，更是精神之寄托，心灵境界之升华。“以写我心”便是其对俗世及物欲的超越与升华的心志之表白。郑板桥赞其画“画到神情飘没处，已无真相有真魂”，可谓知音之言。

写意绘画与草书，因创作状态及表现手法的丰富与自由，更能体现作者心性、心灵之美。黄慎画作之写心，这个“写”字，即有其草书转化之功。反之，体现在草书中，其所作随心所欲而不逾矩，不斤斤于工巧的笔墨表现，天机流露，自由自在。

3. 横涂直抹气穹窿

黄慎于《风雨归舟图》（福建省博物院藏，此为四屏之一）中题“横涂直抹气穹窿，不与人间较拙工。”“气”是中国传统美学的重要元素，初见於先秦诸子，后来涉及医学、星相、文学、戏剧、音乐、书画等领域。古代书论画论尤其重“气”，谢赫在其所著的《古画品录》“六法论”中将“气韵生动”作为第一要义。“气韵生动”是指绘画的内在神气和韵味，是一种鲜活自在的生命状态。可以

说“气韵生动”是“六法”的灵魂，书法亦如是。黄慎书画“尚气”，其内涵应是书画不应停留在形象之美，不在于技法之精细，而应表现出形象（绘画对象、草书点画形态）的勃勃生机及淋漓生气，并通过形象体现创作者本人的生命状态、思想感情。在创作，不拘于细部，而在于整体，成竹在胸，一气呵成。黄慎年轻时即有极强的绘画功力，所作工笔形神兼备，气韵浑成，毫无刻画雕琢之弊。但黄慎不满足于此，他更向往豪迈大气、富有激情的笔墨表现。其后期多作大写意画，书法则以草书为主，这是性情使然，也是写心、尚气美学思想的折射。

4. 出奇开新

黄慎《草书七言联》：“别向诗中开世界，长从意外到云霄。”（图4）其联文及草书都体现了他不拘陈式、出奇开新的艺术思想。其早年便有自成一格、创造新风的志向，曾云：“志士当自立以成名，岂肯居人后哉！”黄慎选择同时期少人涉及的草书作引画入书的探索及图式突破便是其出奇开新思想的具体体现。

黄慎这一思想的形成，有如下几方面原因，一是受到明末徐渭、李贽、袁宏道、张瑞图、张岱、黄道周、王铎、傅山、八大山人等人反叛传统、重性灵、尚奇趣、求新变的文艺思潮的影响。其书画艺术，亦对徐渭、张瑞图、王铎、傅山、八大山人等多有借鉴。近代词宗陈衍《石遗室书录》云：“黄慎乐府五十古兀傲不群，颇似傅青主、邝海运”，此言其诗

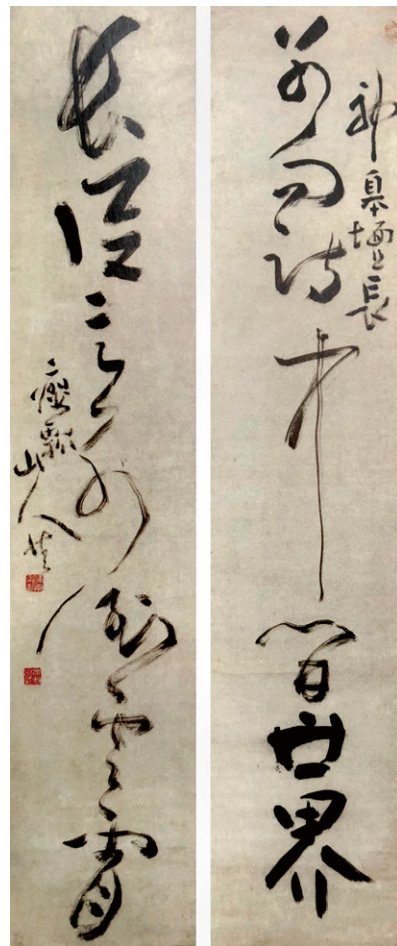


图4 黄慎 草书七言联
扬州博物馆藏

之奇，亦证其与晚明大家之渊源。二是扬州画派画家叛逆精神及独创意味的相互推动和促进，其好友郑板桥便是艺术史中“领异标新”的典范。清凉道人《听雨轩笔记》卷一：“黄以画，郑以书，道虽不同，而神理之奇僻，盖相似也”；三是黄慎天赋过人，性嗜酒，性格豪逸有奇气。风格即人，黄慎人奇，诗奇，书奇，画奇，人、文、艺三位一体，同品一律；四是狂草艺术特质的需要。“无奇不草书”，缺乏才情及豪情的书家在狂草创作中难有较高的建树。

二、历史意义

1. 颓势中（雍、乾之际）的突起

明末清初，社会动荡，政局变幻，然而却是书法史上的一个伟大的时代。这个时代在书法领域最突出的贡献便是产生了徐渭、董其昌、张瑞图、黄道周、倪元璐、王铎、傅山、朱耷等具有浪漫主义色彩的书法大家。他们在行草书，尤其是巨轴连绵大草领域成就突出，影响深远。除徐渭、董其昌、张瑞图、黄道周、倪元璐之外，其余诸位都进入了清朝，也算清朝人。“这批人的作品，继承明季的书风，对传世二王旧体大有发展，或恣肆，或道练，或生辣，或古拙，风格各异，总之皆虎虎有生气，至今书法界还推崇备至。”^[7]到了黄慎艺术活跃的雍、乾年间，馆阁体更为严整，扬州画派画家在书法上虽不甘平庸，尚奇求变，但多在碑学及碑帖结合领域内探索。而此时由明入清的草书大家如王铎（1592—1652）、担当（1593—1673）、归庄（1613—1673）、法若真（1613—1696）、朱耷（1626—1705）、宋曹（17世纪）、许友（生卒不详）等相继谢世，草书艺术由晚明的高峰走向低谷，宣告浪漫豪迈、洒脱自由、淡宕古雅的明人草书精神的式微。在此后的清中晚期，书坛基本上呈现碑派书风、帖学书风、馆阁体并行的局面，极少有人在草书上有所建树。以

至于康有为在其《广艺舟双楫·行草第二十五》中称：“近世北碑盛行，帖学渐废，草法则既灭绝，行书简易，便于人事，未能遽废。”^[8]沙孟海在其《中国书法史图录》中亦言：“清代少草书家，黄慎可算一个。”^[9]

未对清代草书及黄慎草书做具体评述，一笔带过而已。在这样的背景下，黄慎既不落馆阁体的窠臼，又不趁碑学之风，凭籍扬州诸家文人写意艺术理念及革新精神的催化，在草书艺术上独具一格，成为继前述明遗民书家之后的一代草书大家。

2. 对草书入画理念的推进

草书入画理念，自古有之。历代书画家对此亦有论述。赵孟頫在其《秀石疏林图卷》中题诗云：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通；若也有人能会此，须知书画本来同。”飞白书相传出自汉朝大书法家蔡邕，笔画丝丝露白，故称飞白书。籀是春秋战国时流行于秦国的一种书体，笔画比小篆繁复，今存石鼓文是其代表，亦称“大篆”。元代尚未有清晰的草书入画、金石入画理念，然赵氏此诗首句，却道出此中消息。唐寅认为：“工画如楷书，写意如草圣，不过执笔转腕灵妙耳。世之善书者多善画，由其转腕用笔之不滞也。”他认为写意得草法，方得用笔灵妙。董其昌也认为：“士人作画，当以草字奇字之法为之。”以上数位，虽涉及草书入画理念，但在实践上并无多大建树。画家本身在草书创作上有突出成就，并且有意识地将草书融入绘画创作并形成自己独特的大写意笔墨语言体系的，当首推徐渭。徐渭尝言：“晋时顾、陆辈笔精，匀圆劲净，本古篆书家形意。其后为张僧繇、阎立本，最后乃有吴道子、李伯时，即稍变，犹知宗之。迨草书盛行，乃始有写意画，又一变也。”盖言写意画兴于草书盛行之际。徐渭生活的明末，草书大家林立，同时草书又促进了大写意艺术的发展，徐渭是其中最杰出的代表。翁方纲曾在其《杂画图卷》中题“世间



图5 石榴 南京博物院藏 见天津人民美术出版社《扬州画派书画全集—黄慎》第201页

无物非草书”，即言其绘画的纵逸奇妙，一如草书的变化难测。

在大写意绘画又一座里程碑的扬州画派画家群中，黄慎以其草书及其有草书精神性情的大写意绘画独树一帜，成为继徐渭之后又一大家。黄慎花鸟画私淑徐渭，从黄慎多次临仿徐渭的《石榴》（图5）可见一斑，其草书及以草书入画的理念也深受徐渭的影响。在黄慎生活的年代，由于馆阁体及金石学的盛行，草书艺术及自由不拘的草书精神日渐式微。在此背景下，他意识到草书在中国写意艺术中的独特作用，因此独标狂草并以之入画，将草书的笔意、笔势、意趣、韵律及书写激情融入画中，所作线条遒劲中不失姿媚、笔意飞动中复见沉着、气韵淋漓洒脱、形象栩栩如生、情绪激越奔放。黄慎曾作诗自诩：“少小离家拜画师，夺来风骨写枯枝。可怜清季无狂草，管领扬州天下知。”可以说草书是黄慎艺术的灵魂所在。如果说徐渭的草书入画主要体现在花卉画创作上，那么黄慎草书入画的理念则贯穿了他绘画创作的所

有领域。尤其在人物画方面，他打破了传统定式化的所谓“行云流水描”“铁线描”等等描法的局限，从所描绘的对象出发，结合物象的形质特征及特定思想感情，随机用笔，所作笔笔是“草书”，又笔笔都为表现物象的真实性、生动性及神采服务。由于草书挥洒随意、行笔快捷的特性，草书入画一方面使画作气质更显放逸、萧散；另一方面则易流于草率、不讲法度。黄慎作为兼具卓绝文人素养及精湛画家功夫的文人化职业画家，善于平衡理性与感性，法与意，形与神之关系，他的画作始终保持一种理想的状态，既理性又浪漫，既严谨又洒脱。他的大写意人物画（图6），笔墨飞掷、意趣横生又不失人物形象造型的精确与细腻。他的工笔人物，画法虽工，然线条全以“行草”笔为之，加之形象之传神，毫无画家刻板习气。其画中草写的线条，奔放中不失妙到毫端的控制。正如苏轼《书吴道子画后》所言“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”。梁楷的人物画于线条有草意，惜无书法支撑，失之简率，在造型的真实感方面也不如黄慎。另外，黄慎的画款在图式上往往运用别出心裁的手法，与画面形成既互相协调，又能相互映衬的整体。图式上的出奇，画法与书法，画风与书风的统一，是黄慎草书入画的又一大特色。“在绘画史上题画以狂草而能与所作画面协调的，青藤、白阳而后唯黄慎。”^[10]

后代学黄慎的画家中能有此领悟及追求的不多，因为这不仅需要画家具有扎实的草书艺术根基和娴熟的造型能力，还需要才情及学养的支撑。如前所述清中晚期草书式微，专擅草书者少，后世学黄慎草书者亦多为画家，如清中期闽西画家李灿、巫璘，清末岭南二苏（苏六朋、苏仁山），近代海上蒲华、吴昌硕、王震，湘人齐白石，现代福建画家李耕、丘泖、宋省予等，他们或不同程度地借鉴黄慎草书艺术，或传承延续黄慎草书入画的创新意识与精



图6 黄慎 药仙图

神传统，或两者兼而有之。他们皆善草书，或直承衣钵，如巫璉等；或有借鉴，然自出新意，如岭南二苏；或在草书艺术上成就突出，个性独立，如蒲华、吴昌硕等。他们的草书及其写意绘画，促进了书画融通理念的深入，推动了写意艺术向纵深发展。成为自清中期以来以碑学为主流的书画艺术领域的一道独特的风景线。尤其是以吴昌硕开创的兼融金石书法及草书精神的吴派大写意艺术，对二十世纪中国画影响深远。

结论

扬州八怪中金农、郑板桥等人的书法成就早为书史所肯定，而同为扬州八怪之一的黄慎，诗书画兼能又同品一律，其草书不仅在扬州八怪中别开生面，在整个清代中期亦独树一帜，甚而将其置身于整个草书史，亦应有一席之地。黄慎曾有草书联曰“别向诗中开世界，长从意外到云霄”，表现了他不拘陈式，出奇开新的艺术思想。黄慎草书无疑在历代画家书法中具有代表性，其独特的笔墨情趣、别开生面的图式



图7 黄慎 钟馗丰绶先兆图

先导作用。本文通过对黄慎草书艺术新变的研究，有助于对其绘画艺术特点、风格取向及精神气质的深度解读，并对其绘画在文人画史及扬州八怪中的意义和价值给予准确的定位。

（作者为福建省画院专职画师）

注释：

- [1] 丘幼宣《黄慎的名、字与别号演变考》，丘幼宣著《黄慎研究》，福建教育出版社，2002年，第347页。
- [2] 潘天寿《听天阁画谈随笔·用笔》，载《潘天寿美术文集》，人民美术出版社，1983年，第16页。
- [3] 黄宾虹《画学臆谈》，载于《黄宾虹文集》，上海书画出版社，1996年，第371页。
- [4] 秦祖永撰《桐阴论画》，上海古籍出版社，2015年，第188页。
- [5] 同上，第16页。
- [6] 黄克剑主编《徐复观集》，群言出版社，1993，第603页。
- [7] 沙孟海《清代书法概论》，《中国书法史图录·第二卷》，上海人民出版社，2006年，第531页。
- [8] 《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979年，第858页。
- [9] 沙孟海《中国书法史图录》，上海书画出版社，2000年6月第一版，第416页。
- [10] 桑瑜《黄慎的书画和“瘦瓢”》，《书法》，1979年第3期。

泱泱教泽 福祉后学

——纪念沈子善教授诞辰 120 周年

□ 孙 洵

2019年11月20日，江苏省国画院在该院美术馆召开了“沈子善先生诞辰120周年学术研讨会”，并准备由四川美术出版社正式出版《江苏省国画院典藏·沈子善先生书法作品特展专辑》，可见后人对这位现当代书法教育界巨擘由衷的敬重、景仰。

笔者有幸应约出席该会，深感先哲前贤的人品学养，尤其是他挚切地热爱国粹——书法艺术，以毕生精力关心书法的保存、发展、传承，为新中国培养了一批有真材实学的书法人才，其功厥伟，不可不记。由于先生生前淡泊明志，为人低调，又较少在公开场所展示书作，时下许多专业书家与广大书法爱好者皆不熟知这位前辈，有必要简述如次。

—

沈子善原名国宝，字子善，后自号六峰阁主。他于1899年11月23日出生于江苏省六合县县城一个书香门第。先由父亲教导识字读书，县立小学毕业后考入设在南京白下路的江苏省立第四师范学校，1919年毕业赴徐州第七师范学校附属小学任教，1921年8月考入南京高等师范学校文科，次年转入东南大学教育科读

书，得陶行知先生教诲良多，毕业后在省立四中、江苏省教育厅等任职，还担任过女方中学实验小学校长，兼任中央政治学校教育系讲师。1935年赴开封任河南大学教育系教授。后去江西九江任复旦大学第一联合大学教授。抗日战争爆发后随复旦大学迁往四川，不久兼任中国教育全书编纂处编纂、国立编译馆编纂。

由于自幼受家庭熏陶，子善先生一直苦练书法并对书史书论深入学习研究。与长辈、同辈或受业弟子往来信函，全以“二王”至唐代孙过庭《书谱》帖学风格为之。就在1941年开始撰写《孙过庭书谱序注释》与《中国书学论文索引》等文章。

沈先生过了“不惑之年”，常以保存、弘扬传承国粹为己任，久久酝酿创建全国性的书学研究机构。直至1943年春，与于右任、沈尹默、胡小石等人共同发起并于当年4月2日在重庆（时为陪都）国立中央图书馆成立“中国书学研究会”（当时，沿袭老辈对书法学视为一门学术、学问，故曰书学）。7月该会会刊《书学》杂志第一期正式面世，先生任社长兼总编辑，学界赞誉“五百年来书学第一辑”。尤为世人瞩目的是，刊物明确无误地写出以“宣传、继承我国特有的书法”为宗旨。这纯是一个松散的民间

学术研究组织，会址几变，后设于四川北碚蔡锷路51号。

这份独一无二的重在书法教育的杂志，为32开本，土纸本。笔者卅年前论述《民国书法史》时，双手捧读，潸然泪下。听胡小石先生说起《书学》，“大家都没有稿费，还是非常认真地撰文以表示支持”。彼时抗战期间，政府西迁入川，治学求艺，条件之艰辛，可以想像。沈先生的《学书摘要》刊在第二期。为筹措办刊所需资金，先生于北碚举办个人书法展览，所展作品全部义卖。这种精神让时人汗颜。是年撰写了《中国书学研究会研究计划大纲》《小学写字教材及教法实验研究计划》和《小学写字范本之研究与编辑》，可见前辈不搞“虚头巴脑”的空洞头衔，而是足踏实地地真干。这一年还举办了“全国国立中等学校书法竞赛”。

1945年，沈先生又在合川举办个人书展，义卖所得全部捐给《书学》，呕心沥血，跃然纸

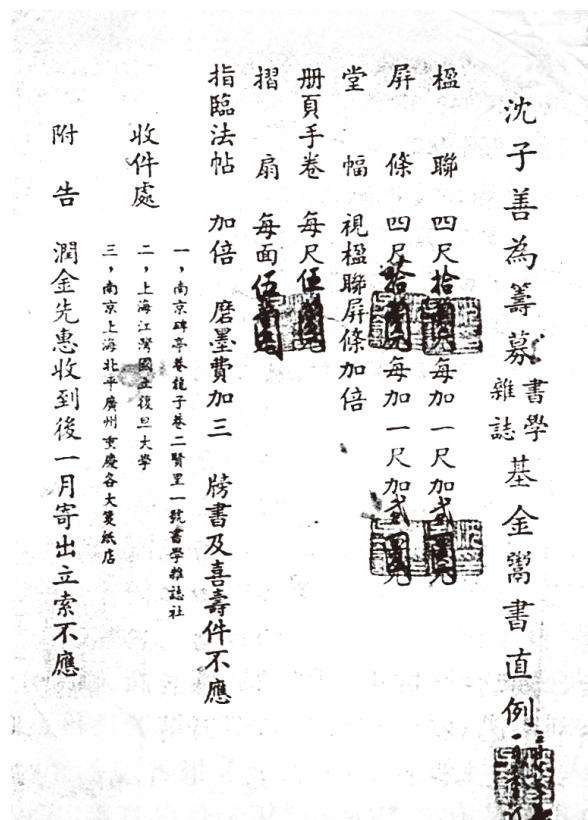


图1 沈子善润例

上。这年6月，又一次在重庆举办比前两次规模更大的个展，一百件作品售罄，全部用于《书学》。（图1）除教学任务外，还开始撰写《王羲之研究》。

抗战胜利后，沈先生续任前职，举家东迁回到南京。是年秋，在宁举行个人书展并义卖。前后四次个展，所得约三百万元，如数捐给《书学》。他的《王羲之研究》也在这一年完稿。1947年，受教育部委托编写《小学写字范本》一套六册，由上海大东书局出版。同年开始编辑《书学论集》一书，并筹划编辑出版《学术指导丛刊》《书学丛书》。后者由正中书局出版发行，该书收录了《十七帖疏正》一文。

二

新中国成立后，全国高等院校进行院系调整。沈先生先任南京大学师范学院教育系教授，至1952年6月，即出任南京师范学院教育系教育史专业教授。为适应汉字简化的普及性，他的《怎样写毛笔字》和《钢笔字的写法和练习》两书于1954年由上海文化出版社印制发行。直至1958年，他的《怎样教学写字》一书由江苏人民出版社刊印面世。这一切足以证明沈先生能跟上时代前进的步伐。

就书法国粹而言，1960年对沈先生而言有两件大事：

1. 由胡小石先生发起在南京成立了“江苏省书法印章研究会”，沈老出任该会理事；
2. 在南京师范学院美术系开书法课，同时在该院中文系开书法讲座。

前者（研究会）集中了大批书法名家，有黄七五、傅抱石、罗耒子、丁吉甫等人，这在全国亦称名列前茅；后者在高等师范院校中是开先河者。院内与院外来进修的学生很多，院内有尉天池、冯仲华、季伏昆、王凡、王宜早，院外有王冬龄、李百忍等，后来大多成为全国书法

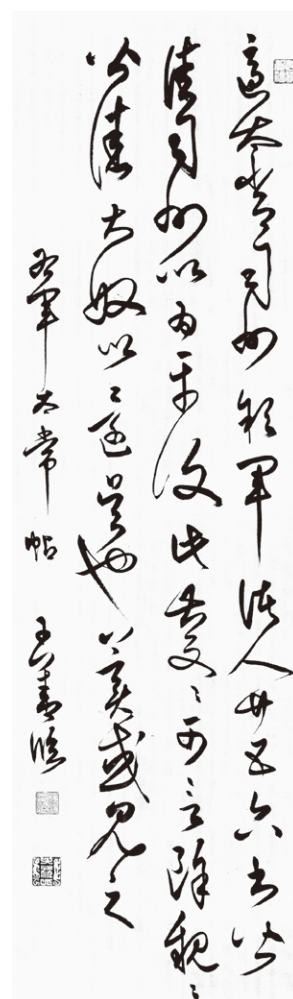


图2 沈子善临《书谱》

界有影响的大家。

沈老不徒虚名，是位务实的书法教育家，理论联系实际。1961年春夏之际在《新华日报》上发表系列文章《漫谈文房四宝》，同年8月在《雨花》杂志发刊《中国的书法和印章》。1962年庆祝南京师院十周年，沈老举办个人书展，本院师生与各界人士踊跃参加。

1969年2月7日，子善先生病逝于南京。

鉴于国家高教事业的迅猛发展，1986年，南京师院升级为南京师范大学，尉天池担任系主任的美术系后来扩建为美术学院，很快建立书法系，由尉天池的高足王继安任系主任。这样的传承文脉，沈老显然是书法学科的奠基人。

三

沈老一生钟爱帖学，围绕“二王”精究唐孙过庭《书谱》。老人治学亦谦和，虽心系帖学，讲到篆书时还在教室悬挂清常熟杨沂孙的篆书，笔者亲眼所见，深感绝尘于俗流，求艺精湛而不偏颇。

我曾请教过沈老，为什么钟情于《书谱》，他说实受前人启发，尤以张怀瓘《书断》：“博雅有文章，草书宪章二王，工于用笔，俊拔刚断，尚异好奇，然所谓少功用，有天材。真行

之书，亚于草矣。尝作《运笔论》，亦得书之指趣也。”历代书论对孙过庭均有较高评价。况且其所作《书谱》堪称书法史上文、艺双绝的合璧之佳构。能将中古时期书法美学的真谛淋漓尽致地演绎成文；其书艺实乃以“二王”为代表的古典书法美、书法神韵的集中展现并有所创见。（图2）“观夫悬针垂露之异，奔雷坠石之奇，鸿飞兽骇之姿，鸾舞蛇惊之态，绝岸颓峰之势，临危据槁之形；或重若崩云，或轻如蝉翼；导之则泉注，顿之则山安；纤纤乎似初月之出天崖，落落乎犹众星之列河汉；同自然之妙有，非力运之能成。”珠玑般的文字营造成一个立体的、充满动态有时间有空间的美妙艺术境界。沈老

在课堂上或闲时与晚辈谈论《书谱》，令人神往，陶醉于梦幻般的艺术享受。后来很多同道昵称老人是“沈书谱”（图3）

沈老一生致力于推动书法教育的普及，从小学、中专教到大学，是有实绩的书法教育家。他身体力行的在创作上恪守传统书法艺术的“中和之美”无疑，这蕴含着深厚的儒家思想。细心读沈老的遗墨，一眼望去，结字准确，起笔收锋，跌宕大方。无怪诞、弃野俗之气。儒雅温润，恬淡而庄重。字字行行洋溢着君子般的谦和风度，使后辈肃然起敬……

（作者为随园书社顾问）

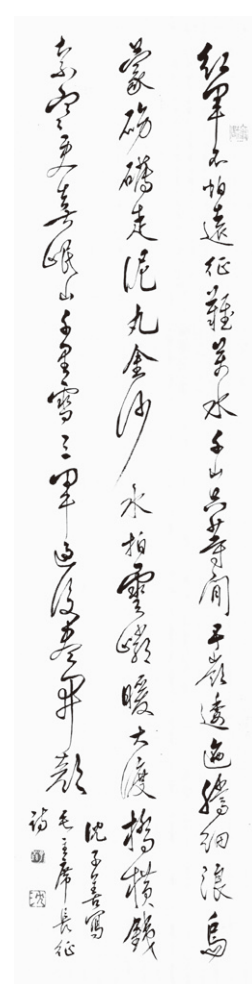


图3 沈子善毛泽东《长征》

南宗传人 江南隐士（下）

——陆曙轮的绘画艺术和交游考

□ 沈 江

五

陆曙轮的绘画主要以山水和花卉两种应世。因存世作品较少，且长期隐居，他的绘画成就和艺术渊源，鲜为人知。笔者想从以下几方面略为阐述：深入古人，中得心源，致力写生，老臻化境，遥续于南宗。

向古人学习是艺术家的必由之路。晚清民国时期陆曙轮所处的吴门是传统派绘画的重镇，如吴大澂、顾云、陆恢、顾麟士、金心兰、吴昌硕、倪田及“四任”等都曾定居或流寓在苏州。陆曙轮谦逊好学，爱老先生交往，耳濡目染，受到他们的影响是必然的。陆曙轮与其三姐陆锦江关系极好，他们和父亲一起在苏州生活。三姐长他不少，如母亲般照顾他，姐夫盛景梁是开纱厂的（名为“苏中东市大丰棉布号”，颜朴斋代陆曙轮售画，画款常汇往此处），家境富裕，收藏书画颇富，有沈周、文徵明等名家的画（后毁于“文革”），陆曙轮其时可随意取阅。另外，前文已述，像张令贻这样的师友，都曾热心地为他创造观赏名画的机会。陆曙轮自己也有收藏，在镇江工作的十年，生活颇为安稳，家庭负担也比较轻，他曾收集了大量的墨拓碑帖和珂罗版画集，这为他学习古人提供

了非常重要的资料。

陆曙轮学古的深入，从其画跋等所及古代名家可见一斑，有五代董源、巨然，北宋李成、许道宁，南宋温日观、牧溪，元代吴镇、王蒙，明代沈周、文徵明、徐渭、董其昌，清代石涛、石溪、王武、恽寿平、吴历、王学浩。其中，对沈周、董其昌、恽寿平、石涛、石溪诸家用力最深。

笔者曾请教陆家衡先生：“曙轮公的绘画，张令贻称其‘迥出尘意’，丁瑗称其‘决非时流所可企及’，吴仲炯称其‘超逸’，不是一句客套话，而是事实。但从他的师承上看，当时周涛在苏州只是知名画家，陈迦庵虽称老画师，为人和善，学生众多，但水平与其师陆廉夫已相差甚远。老先生的绘画，无论山水还是花卉，远高于迦庵先生，气韵与格调也不逊于太老师陆廉夫。”陆家衡先生颇以为然。他说：“父亲拜师陈迦庵先生，其实只是挂挂名的，但陈先生赏识他是真的。在陈先生那里，父亲得到了很多鼓励，这也是很重要的。客观来讲，陈迦庵的画以花卉出名，但缺乏生气，没有变化。且用色齷齪，格调不高。陆廉夫的画有金石气，是书法好的缘故，陈迦庵达不到的。”又说：“父亲一生足迹所至，只在江、浙、沪一带，最远

到过安徽芜湖，那是在日寇侵略的逃难中，也无心于山水景致，但他的山水能画得这样生动而有古意，是深通画理之故。”

唐代吴人张璪提出“外师造化，中得心源”的画论，“外师造化”固然重要，但对于天才艺术家，“中得心源”是另一条更为重要的途径，在他们身上似乎有一股神奇的力量，能指挥他们创造出令人惊叹的艺术品。莫扎特3岁开始学弹钢琴，5岁开始作曲，6岁开始在欧洲巡回演出，就是最好的例子。唐代符载在《观张员外画松石序》文中这样论张璪：“观夫张公之艺，非画也，真道也。当其有事（画事），已知夫遗去机巧，意冥玄化，而万物在灵府，不在耳目，故得于心，应于手，孤姿绝状，触毫而出，气交冲漠，与神为徒。”^[1]“与神为徒”就是“合神”，就是“中得心源”，与自性的源头相接，朱熹讲“为有源头活水来”，天赋高的人，很容易接上此“源头”。张令贻认为陆曙轮是夙慧文人转世，这是佛家的讲法，但其极高的天赋，似乎也只能用夙慧来解释。当然，这和他的勤奋用功，以及静修功夫也是分不开的。

苏州沈果孙先生是围棋高手，1964年曾获全国围棋赛第三名，“文革”中他与陆曙轮有过多次对弈，四十五年之后他回忆当时的情景，仍然印象深刻，他说：“陆老面目清癯，仙风道骨，布衣布鞋，谦谦有古君子相。”“虽年逾古稀，但棋路清晰，才思敏捷，落子沉稳，常有妙着。”“老先生下棋时总是正襟危坐，目不旁视。即使对手离座片刻，也没有松懈散漫的举动。落子时总是用标准手势，夹起棋子轻轻地靠在棋盘的交叉点上，从不敲棋，当棋局占优势时也不喜形于色。”^[2]章德辉先生也说，陆曙轮下棋时是“纹丝不动的”。^[3]宋张拟著《棋经十三篇》，将棋分九品，最上者为“入神”。陆曙轮是可达此品的。一盘棋一下就是三四小时，甚至更长，可见陆曙轮静定的功夫有多好。从他们的描述中，一位仙风道骨、静若潭渊的世

外高人跃然纸上。《大学》有言“知止而后有定，定而后能静，静而后能虑，虑而后能得”，所得即“心源自性”。故古哲有言，“静则生明”。陆曙轮画中宁静古淡、萧然清旷的气韵与其高超的静定功夫是息息相关的。更重要的是，陆曙轮独具法眼，能超出时流，远接南宗正脉，这也是着实令人惊叹的。

禅宗至唐代有南北宗之分，之后佛教其他宗派包括禅宗的北宗相继式微，而六祖慧能的南宗禅却一枝独秀，所以佛教史上有“六祖革命”之称。六祖提出了“人心即佛心”“人性即佛性”的思想，“把传统佛教对佛的崇拜，变成对‘心’的崇拜”，“把释迦牟尼的佛教变成慧能‘心的宗教’”。^[4]禅分南北宗，“南宗之禅风，全摆脱教网，不堕于名相，不滞于言句”“举扬一超直入如来地”，故称“南顿”。北宗谈佛性涅槃、唯心己心等义，论修证，落阶级，起渐渐修学悉当成佛，即渐修之宗风，称“北渐”。^[5]在当时，南宗禅法以人心、人性至上，以回归人心和解放人性为宗旨，提出日常生活无不是禅，方法简洁明了，生动活泼，实用易行，故能盛行。

晚明董其昌以画喻禅，认为从唐代开始画也有南北宗之分。他以人品高、淡泊功利、疏远权势、“以画为寄，以画为乐”、直抒性灵的文人画为南宗，以“刻画细谨，为造物役”、炫奇求赏、功利世俗的院体画为北宗。^[6]南宗以唐王维为祖，其后有董源、巨然、李成、范宽、李龙眠、王诜、米芾、米友仁，元四家（黄公望、王蒙、倪瓒和吴镇）及沈周、文徵明；而北宗以李思训、李昭道父子为祖，其后有赵幹、赵伯驹、赵伯骕及马远、夏珪。在技法上，山石画法，南宗用中锋，尚法董源的披麻皴，北宗用侧锋，用斧劈皴；南宗以水墨渲淡为尚，北宗则以青绿著色甚至金碧为好。南北宗论主要以价值取向和审美观念为标准来划分画家的阵营，崇南而贬北，但在技法上董其昌并不完全

排斥北宗。曹玉林先生分析认为：从画家的群体构成上看，南宗多僧道隐逸，北宗多待招供奉；南宗多饱学之士，通慧之才，北宗多能工巧匠，丹青妙手。^[7]南宗画家因心性清静自由，超然物外，不为尘羁，故所画高贵高洁，赏者能慰藉心灵，净化灵魂。以此艺术之道，向上可通达解脱生命之道。故董氏此论一出，天下翕从，信为的论，其价值长盛不衰。

已故著名画家顾鹤冲先生在回忆和陆曙轮交往的文章中说：“老先生身如野鹤，心似停云，高木之下，平淡度日，真乃当之隐士也。”^[8]陆曙轮一生有近50年时间，生活在与外界半隔绝的水乡小镇上。中华人民共和国成立以后，因时局和时风的改变，不能鬻画为生。1951年时他曾在镇上的军属饭店当过会计，在人民剧场画过海报，1954年因病辞职，便长期失业。1961年时他被推选为昆山县政协委员、政协文史组成员。从1965年开始，国家每月发给15元钱的生活补贴。^[9]这可能是中华人民共和国成立后陆曙轮唯一一笔较固定的收入。其生活的清贫可想而知。顾先生文中还讲到，20世纪70年代后期，每年春节前，他向上级部门申请数额不多的慰问费，给老先生送去时，“他用难以言表的神态表达对政府的感谢，显示出一个文化老人所求无多的心态”。

陆康乐女士在回忆父母亲时讲到，“文革”中他们兄妹插队下乡，老乡们上街（到镇上）办事，总要到柿园坐坐，陆曙轮夫妇就常留他们吃饭，隔三岔五来者颇多。在食品物资匮乏的年代，请人吃饭是大事，因为大家都饿着肚子。40多年之后，老乡们还惦记着老夫妇俩当年所给予的恩惠。当时农村搞政治运动，画了很多宣传画，宣传画下方的标语文字，老乡提出来要请老先生书写，陆康乐心里颇不愿意。谁知其父爽快地答应了下来，一写就是几十张，她母亲也在旁边一起帮忙，为了晾干墨迹，屋子地面上铺满了纸张。“文革”后期国家恢复人

民代表选举制度，陆曙轮主动承担起用毛笔抄写居委会选民榜单的工作，写完以后还要一一核对，工作量很大。此时陆曙轮已是70多岁的老人了。陆女士还说，其时有不少人请陆曙轮写字、画画，他都乐意为之，而笔墨宣纸费用还要自己贴上。陆曙轮在《题周玉菁咏花印谱》时有诗云：“艺术国之萃，遭时有通塞。方今正图强，兹事未暇及。试看庭前花，开落随季节。世故有消长，达者忘得失。”一位真正的隐者一定是既入世又出世的，一定是慈悲谦逊、圆融无碍的，以豁达的情怀、坚韧的操守和润物细无声的教化，使身边的人受益，为挽救几近危亡的人文精神竭尽自己的力量。

从精神层面上讲，陆曙轮是南宗文人画的真正实践者。“落落怀奇节，耻随俗俯仰”，这是他追念亡友吴逸群的两句诗，也是他自己一生为人、为艺的写照。他鬻艺为生时，不受时流和受者束缚，始终以自己的艺术标准为追求，中华人民共和国成立后因政治环境影响，一度放下画笔，但只要外界压迫一松动，他便故技重操，“以画为寄，以画为乐”。人品高尚、不慕荣利、疏远权势，不束缚于人，超然尘外。南宗画家在精神层面上的共性，在陆曙轮身上得到了充分的体现。

在书画创作上，他所取法的古代名家，无一不是南宗文人画的名公巨匠。而且他对僧道隐逸、遗民狂客情有独钟。在2017年西泠印社（绍兴）拍卖会上有一幅他所绘的《山居图》，临摹元代吴镇山水，画跋写道：“吴仲圭得巨然衣钵，落笔如从空掷下，非学力所能至，极意临摹，不免画虎之诮矣。”巨然是五代南唐画僧，南唐亡时，随后主李煜北上汴京。吴镇生活于宋末元初离乱之中，卖卜遁世。笔端豪迈，泼墨淋漓，无朝市气，尝言“吾画直须五百年后方遇赏音”。晚年向佛，自称“梅花和尚”。陆曙轮还有一幅《仿董其昌山水》，题跋云：“香光居士画，墨法精妙，深得董、巨三昧，与梅

沙弥可称异曲同工。学不能似，放笔滋愧。”梅沙弥即吴镇。

1940年时陆曙轮曾作直幅《溪山雪霁图》，款题曰：“许道宁学李营丘，真能得其神髓，未易学步也。”李成，号营丘，生于五代北宋乱世之际，怀大志不得施展，遂放意诗酒书画，后醉死客舍。许道宁，道家人物，早年在汴京卖药为生，随药送画，好酒，人称“醉许”。黄庭坚曾描绘许氏作画时情景：“举杯意气欲翻盆，倒卧虚樽即八九。醉拾枯笔墨淋漓，势若山崩不停手。”真性情之人，放浪形骸，移施于画，必有巨观。陆曙轮生逢乱世，于此感同身受，故更能契合于心。宋末元初狂僧温日观，颠放嗜酒，擅画葡萄，人称“温葡萄”，陆曙轮亦仿其画。

牧溪为宋末元初禅僧，因语伤宰相贾似道而逃往越地避难。以善画山水、花鸟、蔬果和泼墨道释人物著称。其真迹多藏于日本，对日本禅画深有影响。陆曙轮有一幅行书扇面，论牧溪画云：

宋僧号牧溪，善写生，所作瓜果虾蟹，皆具真态。特（唯）用笔稍欠松逸，而人遂以浓浊诋之。然余得观一卷，丛竹之杪止作瓦雀头，数十相聚，沓见侧出，而若见其全形者。此大入意象，不似今人写生之但描依样葫芦而已。^[10]



陆曙轮 行书论牧溪扇面 18.5×52cm 纸本墨笔 昆仑堂美术馆藏

于此画论，可见陆曙轮对牧溪的关注和研究，批评时人于写生不得要领。

明朝沈周、文徵明，董其昌称其遥接南宗衣钵。^[11]沈周终生布衣，文徵明虽曾为小京官，但很快辞职回乡，悠游林下，与其师沈周开创吴门画派。陆曙轮山水受沈周影响很深。

董其昌虽为高官，但其一生游离于出仕和入仕之间，淡泊名利。董氏深研佛道，为悟道禅师。陆曙轮对董其昌最为服膺，对其山水平淡天真的气韵，心摩手追，有多幅仿董山水，如上述《仿董其昌山水》立轴，以及《虚堂凉思图》立轴和《仿董思翁笔》扇面，皆神形兼备，深得董氏三昧。

董其昌之后，明清鼎革，社会大动荡，书画艺术却空前繁荣，出现“四僧”“金陵八家”“海



陆曙轮 仿董其昌山水图 82.5×39.5cm 纸本墨笔 1949 年 昆仑堂美术馆藏

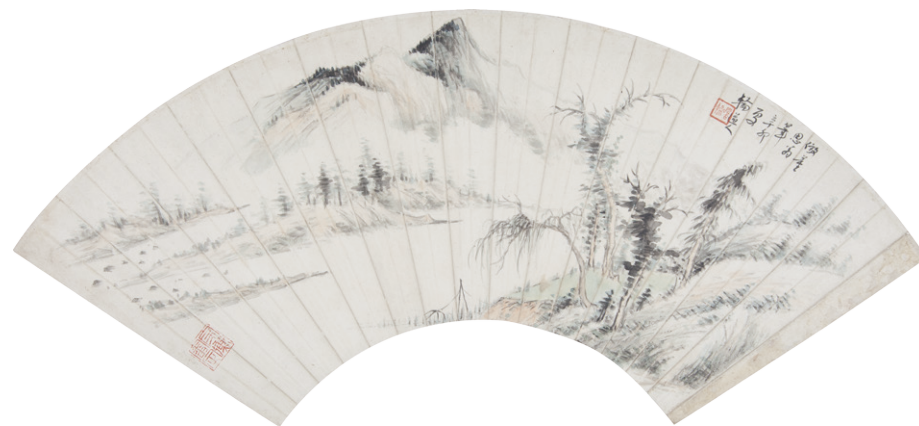
阳四家”“四王吴恽”（“清初六家”）等绘画宗匠。“四僧”中陆曙轮对石涛、石溪十分心仪，石涛的恣肆洒脱、石溪的郁茂华滋在其山水中都有融入。对于“清初六家”，陆曙轮独青睞于吴历和恽寿平，因其为人高洁，均以明遗民终老。吴历中年入天主教，晚年以传教为职志。陆曙轮有大幅仿吴历山水，题曰：“此为墨井道人仿宋元巨册之一。丘壑深邃，气象高浑，因扩为大幅，并以衡山句题之。”此画作于1940年，陆曙轮41岁时。恽寿平乃名士，

早年参加抗清义军，曾出家为僧，为“常州画派”开山祖。陆曙轮51岁时作《临恽南田山水册》八帧，清雅灵动，润逸天成，深契于恽氏。陆曙轮画中清贵简静之气，从恽氏中所得多矣。

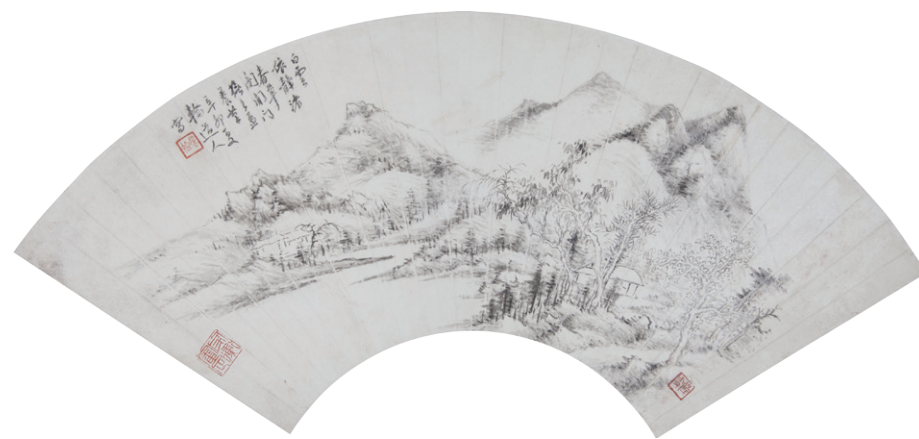
董其昌之后，其南北宗论成为画家创作实践的指导思想，崇南贬北成为共识，画家无不以南宗文人画为追求。明清之际，外族入侵，生灵涂炭，破碎的山河难以慰藉痛苦的灵魂，向内寻求精神的自由和解放成为画家普遍的选择，因此出现了一大批闪耀历史的大画家。其中的“四王”自命为南宗正脉，因为开山祖王时敏、王鉴早年均亲炙于董其昌。清朝统治者入主中原后，很快将“四王”画派列为正宗，为其政权统治所用。所以当王时敏之孙王原祁进宫成为康熙帝内廷供奉之后，其自命的“南

宗正脉”，本质上已走到了它的反面，成为董其昌所贬斥的“北宗正脉”了。董其昌贬斥北宗院体画是因为其作画受制于人、受制于物，故而不能抒发性灵，不能使人性获得自由，不是一条解脱生命的道路。“四王”画派发展到王原祁时到达顶峰，为了巩固画坛统治地位，王原祁等排斥其他画派是必然的，也是圣上之意。“有笔墨无丘壑”是王原祁绘画最大的弊病，也是日后“王画”衰败的主要原因。在笔者所见陆曙轮存世画作中，未见其有临仿王原祁的，可见在整个清代占统治地位的“王画”不入其法眼。

陆曙轮有一叶仿学乡贤王学浩的山水扇面。王学浩以仿古山水见长，很多人认为他是“四王”的传派。但在笔者所见到的近两百件王学



陆曙轮 仿董思翁笔扇面 18×53cm 藏



陆曙轮 仿王学浩山水扇面 19×53.5cm 纸本墨笔 私家藏

浩作品中（笔者供职的昆仑堂美术馆藏有王学浩书画近40件），似乎也未见其有仿学“四王”的画迹。王学浩生活在清代嘉道年间，可见对“王画”的反思和批判在清代中后期就已经开始了。

晚清民国时期，传统山水画还是以“四王”为主流，其时“西学东渐”，出现了融西洋画于中国画的改良派，以及用中国画工具和元素，借西方艺术理论和方法改造的现代中国画等。陆曙轮所画“迥出时流”的原因，是他未受西洋画的影响，也摒弃“王画”的末流，上溯明代和宋元，直追南宗正脉，以文人画的精神指导创作，所以其画既有古意又气韵生动。陆曙轮1937年入展全国美展的山水画，其山石是比较坚硬的，从风格上说，北宗山石坚硬，南宗山石柔和，可见在风格和技法上他并不排斥北宗，他对南北宗论的认识是非常深刻的。

从抗战开始到中华人民共和国成立初期，这段时间陆曙轮创作的山水画数量最多，其仿古学古也最为深入，可惜大量作品被毁于“文革”。陆曙轮的山水并非一味临古，而是有所创造的，他从现实生活和自然山水中撷取素材，融汇古今，故而新意迭出，如创作于1963年的



陆曙轮 莲池水殿图 35×49cm 纸本设色 1963年 私家藏

三幅作品：《秋稼连云图》《莲池水殿图》和《垂荫图》就是其中的代表。《秋稼连云图》（见封二）画秋季山村，金黄的稻田，小桥架于河上，田边丛树茵茵，牧童骑着水牛在田边漫步，远山连云，山下村庄静谧安宁，一派欢快安乐的丰收景象。故题曰：“秋稼连云喜岁丰。”此画从写实中来，应时应景，又古意盎然。《莲池水殿图》是一幅写生作品，画款题曰：“莲池水殿为我镇八景之一，今文星阁尚存，去年重修，焕然一新，戏写此幅以记岁月。”陆曙轮此幅是提炼真山水后的创作，笔精墨妙，相信去过锦

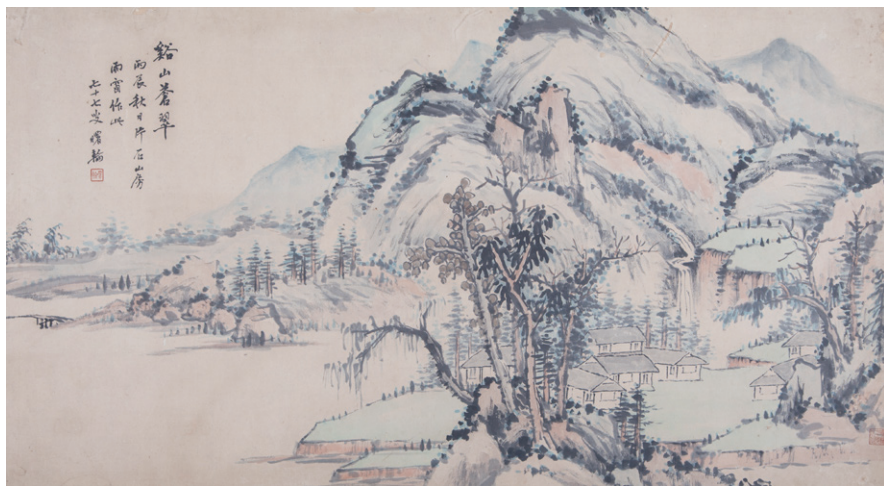


陆曙轮 垂荫图 71.5×30.5cm 纸本设色 1963年 昆仑堂美术馆藏

溪、观赏过此景的人，再观此画，一定为其神似而折服，虽然他画的是56年前的景致。董其昌有言，“以笔墨之精妙论，则山水决不如画”，从这一幅小画就可见其技艺的精湛。《垂荫图》是一幅为颂建军节的应时之作。用倪瓒一河两岸的构图，但此岸的一棵大树高耸云天，主干冲出纸幅上方

的边沿，顶天立地，荫遮两岸。彼岸山丘、房舍、小桥、流水均在其浓荫之下。树干用粗笔兼飞白，树枝遒劲，树叶着淡石青，十分雅致。山石用大披麻皴，山丘用折带皴，房舍用中锋细笔，屋宇构建，错落有致，十分传神。题曰：“将军号大树，人民之干城，垂荫万家室，森森扬旆旌。”此图构思大胆奇妙，未见前人有此画法，乃陆曙轮之创造。预留题款位置，长题三行书法与枝叶连成一片，成为树冠的一部分，可谓匠心独运，十分完美。陆曙轮此时运用笔墨已十分娴熟，因为学古深入，所以表现手段信手拈来，皆成妙构。虽为命题之作，但含蓄雅致，表达了为祖国而颂的真情实感。

中华人民共和国成立后，陆曙轮山水画创作的数量大为减少，但水平和认识随着年岁的增长还是不断地上升。《临恽南田山水册》作于1950年，20年后，他在册后题曰：“此余临南田翁山水册，虽用笔少嫩，然颇无俗气。”笔者近来在徐建新先生处获观陆曙轮晚年山水《溪山苍翠图》，作于1976年秋天，时年77岁。这是笔者所见其纯山水画中时间最晚的一幅。徐先生在1972年时拜陆曙轮为师，此画是他请教先生时，先生当场示范所作。用笔粗犷率意，画面明洁茂逸，意境恬静幽远，有沈石田的粗率，



陆曙轮 溪山苍翠图 纸本设色 45×84cm 1978年 私家藏

吴镇的酣畅淋漓，有石涛的俊逸，石溪的茂润，熔诸家于一炉，而自出机杼。《溪山苍翠图》为即兴课徒之作，更见其胸中丘壑之丰富，笔法墨法之娴熟，苍润古逸，随手写出，皆为山水传神，其气韵可上达明季清人。

陆曙轮的花卉画成就同样是非常高的，于此他用力最勤、最多。所涉及的题材非常丰富，有梅、兰、竹、菊、紫藤、葡萄、牡丹、芍药、梨花、虞美人、松、柏、水仙、荷花、玉兰、石榴、枇杷等，所画无不神形兼备，气韵生动。其用笔遒劲灵动，用色优雅高贵，画面明洁秀逸，极受人喜爱。陆曙轮爱莳花弄草，陆家衡先生说：“先君爱花，栽种浇灌，必亲自动手。凤仙、蔷薇、菊花、一串红等花草，四季不断。此外，葡萄、枇杷、石榴等果树也遍栽柿园。”^[12] 陆无疆女士在《柿园往事》文中也说：“父亲还爱好摆弄花草，我们院子和天井里，一年四季都有鲜花盛开。”“到了冬天，父亲会把喜爱的盆栽花卉搬进屋里过冬，来年还可以继续扦插延续。在鲜花开满院子的季节里，满屋飘香，弄堂里过往行人都会驻足探望，露出羡慕的目光。”

陆曙轮遗存有大量的画稿，其中有写生稿，有山水、人物、花鸟样稿，有未完成和未题款

的创作稿等。如有两页画荷花、荷叶的白描稿，仔细记录了莲蓬、荷花花蕾、荷花半开和全开的画法，荷花正向、侧向、背向等各种姿态，以及多种荷叶与荷花的组合，勾画一丝不苟，显然是从写生中所得。可见他在写生上下足了功夫。

陆曙轮花卉的画法多为没骨写意，早年也曾有工笔之作，但很快便弃之。从其存世作品来看，主要取法于南宋温日观，明代沈周、徐渭，清代石涛、王武、恽寿平等，和山水画一样，清中期之后的名家不入其法眼，未见其有仿学他们的笔迹。陆曙轮因爱花而种花，而画花，其创作源于自然和生活，致力于写生，取法又高，修养全面，故所画迥出于同侪。

书法的高妙是陆曙轮画有成就的重要原因。其书法诸体皆擅，碑帖兼修。他对王羲之、孙过庭、李邕、颜真卿、米芾、赵孟頫等深入研究，对汉隶和魏碑广泛取法，其存世书法有大量的临作，很多写于元书纸上，是其日课所为。他说：“画不必天天画，临帖则必须天天临。”“学画如果不学书法，终归末流不入品。”“骨法用笔在‘六法’中仅次于气韵生动，骨法用笔指的是用笔的厚度，也就是书法中最讲究的中锋用笔，画家不能忽视。”^[13] 写意花卉画水平的高低全然由书法水平所决定，书法不过关，其画终无

所取。因为碑帖兼修，陆曙轮的书法既有帖的灵动，又有碑的厚实；既有帖的润泽飘逸，又有碑的古拙朴茂。他能写榜书，蝇头小楷也十分精到。其书法风格含蓄蕴藉，绵里藏针，点画如屈铁绕指，但又灵动道逸，极富书卷气，可谓不激不厉，而风规自远。笔者曾将其作于1967年的《葡萄图》与吴昌硕晚年的葡萄图相比，陆曙轮恣肆飘逸、遒丽含蓄、儒雅隽永的气息是吴氏所没有的。吴昌硕书法写碑多，写帖少，得法于石鼓文，其用笔虽雄强奇肆，但失之于霸悍，其画亦然。作于1971年的《老轮放笔册》十帧，是陆曙轮晚年力作，堪称逸品。《葫芦图》是陆曙轮现存最晚的几件作品之一，作于1979年。此画用笔放逸不拘，放笔涂



陆曙轮 葡萄图 52×30cm 纸本设色 1967年 昆仑堂美术馆藏



陆曙轮 葫芦图 102.5×36cm 纸本设色 1979年 私家藏

抹，未受成法羁绊，奇肆狂放。藤蔓如龙蛇奔走，藤叶翻飞，虚实相生，用色绚丽，天真烂漫。其题款曰：“竖抹横涂无有法，兴来放笔画葫芦。己未春于片石山房作，陆曙轮时年八十岁并题。”此画作于1979年春天，其时国运获变，改革开放的春天终于到来，老画家内心的喜悦和兴奋难以抑制。其艺术亦臻炉火纯青，故提笔宣泄，从心所欲，一片化境。

陆曙轮也能篆刻，其常用书画印章中有好几方为其自制。1972年，他曾为篆刻家周玉菁所刻《昆曲咏花印谱》题五言长诗（二十韵），可见其对篆刻艺术研究的深入和见地的深刻。

六

陆曙轮有一方常用硯，为其祖上“茧庵”者所留，硯盖背面刊刻东汉崔瑗座右铭：“无道人之短，无说己之长。施人慎勿念，受施慎勿忘。世誉不足慕，唯仁为纪纲。”“无使名过实，守愚圣所臧。在涅贵不淄，暧暧内含光。”“行之苟有恒，久久自芬芳。”陆曙轮一生服膺之，奉行之。

张令贻说，一艺之成即可悟道。

20世纪40年代，陆曙轮棋友胡沛泉曾创刊《围棋通讯》，在1949年第11期上刊载了陆曙轮与日本围棋高手桥本宇太郎的对弈谱，殷仲诚在介绍陆曙轮时有言：“擅书画，国学湛深，亦精于弈。”

上海翁闾运先生在世时，笔者曾多次随陆家衡先生前往看望，记忆最深刻的是翁先生说：“曙轮公所怀的本事，现在人能得其十分之一即为大家。”

伴着文星阁的夕照和五保湖的水声，一位高士隐去了，但他所留下的艺术和精神，随着时间的推移将越加受人敬重和珍惜，一如崔氏所言：“久久自芬芳。”

陆曙轮过世后，昆山市人民政府曾多次举办其书画遗作展，翁闾运先生曾题词曰：“艺苑遗珍，人亡业显。” 明年是陆曙轮先生诞辰120周年和逝世40周年，谨以此文纪念这位江南隐士和南宗文人画的继承者。

（作者为昆仑堂美术馆副馆长）

注释：

[1] 俞剑华编著《中国古代画论类编》（上），人民美术出版社，2004年，第20页。

[2] 姚建林《纹枰问道——陆曙轮其人棋事》，未刊稿。

[3] 章德辉：《怀念恩师陆曙轮先生》，昆山市文学艺术界联合会、昆山市锦溪镇人民政府编《陆曙轮书画集》，荣宝斋出版社，2007年，第107页。

[4] 赖永海：《禅宗何以能成为中国佛教的代表》，刊载于《禅学研究》（第四辑），江苏古籍出版社，2000年8月。

[5] 黄忏华《佛教各宗大意》，广陵书社，2009年，第180页。

[6] 曹玉林《董其昌与山水南北宗论》，上海书画出版社，2003年，第102页至105页。

[7] 曹玉林《董其昌与山水南北宗论》，上海书画出版社，2003年5月，第149页。

[8] 顾鹤冲：《停云高木共身闲——忆与陆曙轮先生的交往》，昆山市文学艺术界联合会、昆山市锦溪镇人民政府编《陆曙轮书画集》，荣宝斋出版社，2007年，第107页。

[9] 十多年前，笔者曾听陆家衡先生讲，他在昆山读高中时，每月代父亲前往政协领这笔钱，作为他在校的伙食费。他靠这笔钱读完了高中。为此，曙轮公生前非常感念政府的恩惠。

[10] 昆山市文学艺术界联合会、昆山市锦溪镇人民政府编：《陆曙轮书画集》，荣宝斋出版社，2007年，第99页。

[11] 董其昌《画禅室随笔》卷四《禅悦》：吾朝文、沈则又遥接衣钵。华东师范大学出版社，2012年，第147页。

[12] 陆家衡《柿园记》，未刊稿。

[13] 陆家衡：《真力弥满 妙造自然——〈陆曙轮书画集〉编后》，《昆仑堂》，2007年第3期。

昆山“二陆”

□ 钱 笠

陆机、陆云两兄弟合称“二陆”。他们的祖父是三国时期吴国的丞相陆逊，父亲是吴国大司马陆抗。值得一提的是陆机、陆云兄弟是笔者的同乡，同是昆山人。

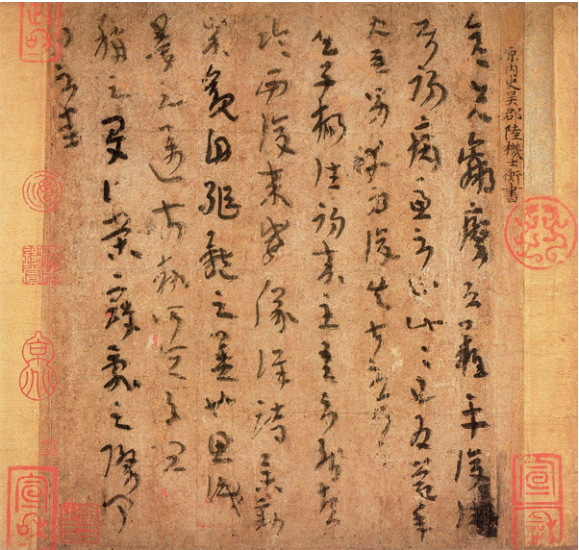
不过，有心的人会有疑问，在网络搜索一下就会发现网络上，乃至上海的一些官方都说“二陆”是上海人，而且是上海华亭（今上海市松江）人。那么“二陆”究竟是哪里人呢？

要认清这个问题，就要大概地说一下昆山的沿革了。秦置娄县，属会稽郡。王莽篡汉后，娄县更名娄治，属会稽郡。东汉建武十一年（35），复名娄县，仍属会稽郡。到三国时期娄县属吴郡。古时的昆山之大，超出我们的想象。唐玄宗天宝十年（751），从昆山、嘉兴、海盐三县划出地区设立华亭县。再过464年，在南宋宁宗嘉定七年（1215），当时的吴淞江沿岸为娄县管辖，包括了今天上海的部分地区。平江知府赵彦棣《请分嘉定县疏》说：“自昆山东至练祁（嘉定）七十里，自练祁至江湾又七十里，合计百四十里。”昆山知县张汉之上言：“乞于江湾浦口置场，量收过税。”为了去江湾地区征收税赋，必须在那儿建立机构。嘉定县则是割去了昆山境内的安亭、春申等五个乡建立的。

下面我们来分析。“二陆”是上海人的说法，只有一条证据，就是《晋书·陆云传》及《世

说新语·排调》中记载，“二陆”自我介绍“云间陆士龙”。这个“云间”是指今天的上海松江。有人就认为“二陆”是上海人。其实这是站不住脚的。无论是《三国志》还是《晋书》，“二陆”的出生地都是写“吴郡吴人”。从字面上理解就是指的苏州地区。

我要说的是，在“二陆”生活的时候还没有“华亭县”这一行政规划。要到唐朝的时候才将昆山、嘉兴、海盐三地各划出一部分地区来，地区新设立华亭县。说白了，“二陆”应该是昆山、嘉兴、海盐的某一地。是后人认为“二陆”是华亭人，所以用“云间”来代指“华亭”。



陆机 平复帖 故宫博物院藏

而不是因为先有“云间”是“华亭”的代称，后“二陆”用“云间”来说自己是“华亭”人。这个先后顺序要弄清楚的。诚然，“二陆”可能在华亭生活过，但是，在某地生活过并不能算是当地人吧？

南朝齐的陆道瞻《吴地记》，写陆氏父祖早葬于昆山。陆道瞻的说法很可信，因为他离“二陆”所生活的年代较近。《元和郡县图志》载，陆逊年轻的时候封为华亭侯，华亭谷在县（吴县）西三十五里，陆抗（陆机父）宅在其侧。宋朝的唐洵在《华亭十咏》中说，“华亭谷水东，有昆山，相传即其（陆机）宅”。陆机在《赠从兄车骑诗》中有“婉娈昆山阴”（山南为阳，山北为阴）的诗句。据嘉靖《昆山县志》记载：“昆山，高一百七十丈，周回八里，初名天马山。《舆

地广记》：陆氏之先葬此，而机、云（陆机、陆云）出焉。人以玉出昆冈比之，故易名昆山。”

再说一个常理，“二陆”的祖父陆逊曾被孙权封为娄侯。娄侯的封地在娄县，就是今天的昆山。所以，陆抗在其父亲的封地娶妻，生下陆机、陆云，也是在情理之中的。

所以，我要下个结论，陆机、陆云应该是昆山人！

其实，“二陆”是哪里人并不重要，我们只要不忘记中国历史上还有这么两位名人就行了。像“二陆”这样我们都喜欢的人，就让他们多兼几个省籍，有什么不好呢？古希腊的大诗人荷马，不是曾经有过七个国家声称荷马是它们的国民么？

（作者为昆仑堂美术馆馆长）

董其昌诗话与南北宗论

□ 常 随

《行草书罗汉赞等卷》是董其昌49岁时在苏州云隐山房雨窗闲暇时所书，现藏日本东京国立博物馆。其中有评李杜诗以论佛法，其言：“苦行谓之修福，如远离眷属，精修梵行，便得天乐。且无论佛法，以李杜诗证之。太白豪吟，如飞天仙人，俊爽无碍；杜子美苦吟，如坐禅入定，百炼修持。然千载以后，学子美者代不乏人，至尊其道与风骚并；而太白诗，未有学之者。子美修福故也。”

董其昌以画喻禅，其南北宗论，崇南而贬北。南禅尚顿悟，一如太白之豪吟；北禅尚渐修，一如子美之苦吟。董其昌说，千载后未有学太白者，而子美之道尊。岂非矛盾。

慧能南宗禅能盛行流传，是其观念革命，他提出“人心即佛心”“人性即佛性”，全去宗

教形式，直指人心。并指出行、住、坐、卧，日用生活即可修行。二六时中不舍一念，此乃渐修也。所谓顿悟实为渐修之果。慧能悟后，虽得五祖衣钵，仍隐姓埋名于猎人丛中苦行13年，此乃悟后起修也。悟道、证道、行道乃佛家指示之人生。福慧双修是证道成佛之不二法门，两者不可偏废。福德不够，则智慧不开；上上根器者虽能顿悟，若不苦修，亦难证道。喻之李杜，子美苦吟是修福，太白豪吟是修慧。然千载之后，太白之道衰，不惟上根利器者鲜，更以悟后不修福之故也。唯六祖慧能福慧双修，故能成道。

董其昌深通佛法，虽崇尚南禅，终不弃北渐也。