

昆仑堂

K U N L U N T A N G



陆曙轮 红梅水仙图 纸本设色
18×52cm 昆仑堂美术馆藏



王学浩的仿古山水
查士标《风木图》及诸家题咏
论清代汉隶观念的确立
清代常熟胡氏祖孙的肖像画创作
纪念陆曙轮诞辰120周年研讨会
李鸿章女儿嫁妆之一

昆仑堂美术馆

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



王学浩 仿黄公望山水（仿古山水四屏之一） 纸本水墨 58×31cm 昆仑堂美术馆藏



王学浩 仿王蒙山水图立轴 纸本设色 175×93.5cm 昆仑堂美术馆藏

昆仑堂

二〇二〇年
第二期
(总第五十七期)
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

“鸿爪”影踪——王学浩的仿古山水····· 沈 煦 2

书画研究

查士标《风木图》及诸家题咏····· 任军伟 11

论清代汉隶观念的确立及其对书法美学的开拓····· 郭嘉颖 19

人物研究

数世传真容 艺为吴中冠

——清代常熟胡氏祖孙的肖像画创作····· 李 军 28

馆内活动

“南宗一脉 江东隐士”

纪念陆曙轮先生诞辰 120 周年研讨会 ····· 40

艺苑零拾

李鸿章女儿嫁妆之一 ——《兰亭序七种》····· 董 建 46

海野老农不是曾巩····· 卜一克 48

“鸿爪”影踪 ——王学浩的仿古山水

□ 沈 煦

王学浩（1754—1832），字孟养，号椒畦，江苏昆山人。乾隆五十一年（1786）举人，后累上春官不遇。遂游幕周侍郎兴岱之门，遍历燕、秦、楚、粤之地，作汗漫游。中年后馆于吴门刘氏寒碧山庄（今苏州留园）达19年之久，尽观主人刘恕所藏书画名迹，并潜心作画。王学浩为诗书画全才，名重一时，蒋宝龄言其“以笔墨书写襟抱。士大夫争相购乞，而画益工”^[1]。然而百年之后，王氏的画名却不再显赫，逐渐变成一位淹没于清代画史的边缘画家，甚至曾一度被归入“谨守四王遗绪，以克承正统为胜”的画家行列之中。^[2]究其原因，与清初四王“力追古法”的仿古山水有很大的关系。“五四运动”时将一度在画坛叱咤风云二百余年的娄东、虞山之绘画贬为封建糟粕，大肆鞭笞。而早年师从李豫德（王原祁外孙）且传世画作超半数皆为仿古山水的王学浩必定难逃苛评。然而，王学浩的



图 1 鸿爪
1.8×2.5cm

仿古山水面貌到底是怎样的？是否真如一些学者所言“宗法娄东”且“无法逃脱四王窠臼”？^[3]王学浩有常用印“鸿爪”（图1），取“雪泥鸿爪”之意。苏轼有诗云：“人生到处知何似？应似飞鸿踏雪泥。泥上偶然留指爪，鸿飞那复计东西。”（《和子由澠池怀旧》）鸿雁离去，空留爪印，不知能否循着这朱白印记，一窥王氏那惊鸿的水墨世界？

一、“仿”的格局

对于王学浩的仿古实践，盛大士《溪山卧游录》言：“鹿城王椒畦孝廉学浩，脱胎司农，而变化成辙，上追董巨诸大家。”^[4]蒋宝龄则评价更高：“数十年来，海内丹青家蔚然日盛，其能远法董巨，近接子久、思翁南宗一派者，非椒翁其谁与归？”^[5]笔者从《中国古代书画图目》^[6]《中国绘画综合图录》^[7]及续编，结合昆山市昆仑堂美术馆馆藏资源^[8]，整理出100件王学浩仿古山水，现分类整理如下：

续表

临仿对象	作品名称	创作年代 / 对应年龄	创作地点	材质 / 笔墨	形式	尺寸（厘米）	收藏地
杨昇	潼关蒲雪图 ^[9]	1812/59	寒碧庄	纸本设色	镜心	25×30	上海文物商店
荆关	山水图	1813/60	寒碧庄	纸本水墨	扇面	不详	私家藏
李成	驱使烟云册之探梅图 ^[10]	1816/63		纸本设色	册页	25.3×32.2	私家藏
董源	仿董北苑夏山图	1813/60	寒碧庄	纸本水墨	轴	153×48.5	不详
	仿古山水四屏条之仿董北苑	1821/68	研溪草堂	纸本设色	轴	133×32	私家藏
	仿董北苑平湖垂钓图	1826/73		纸本设色	轴	126×52	不详
	浅绛山水	1830/77	易画轩	纸本设色	卷	26×190	私家藏
	悬崖飞瀑	无纪年		纸本水墨	轴	31×20	不详
董巨	山水图	1827/74	易画轩	纸本水墨	轴	131.5×63.5	不详
巨然	山水图	1811/58	山南老屋	绢本设色	轴	109×38	昆仑堂美术馆
	山水图	1824/71	易画轩	纸本设色	轴	136×46	昆仑堂美术馆
	仿古山水四屏条之仿巨然法	1827/74	易画轩	纸本设色	轴	136×34	昆仑堂美术馆
	临巨僧意	无纪年		纸本设色	镜片	29×40.5	私家藏
惠崇	山水十二开之仿惠崇意	1804/51		纸本设色	册页	29×40.5	私家藏
	驱使烟云册之仿惠崇法	1816—1817	山南老屋	纸本设色	册页	25.3×32.2	私家藏
王诜	浮峦暖翠	1831/78	易画轩	纸本设色	轴	172×94	不详
	山水图	无纪年		纸本水墨	轴	31×45	衡水博物馆
米家山水	山水十二开之仿米元章	1804/51	寒碧庄	纸本水墨	册页	29×40.5	私家藏
	驱使烟云册之仿米元章	1816—1817		纸本设色	册页	25.3×32.2	私家藏
	山水图	1831/78		纸本水墨	轴	171×47.5	私家藏
	仿米海岳法	无纪年	木兰舟	纸本水墨	轴		不详
赵令穰	戏写风柳意	无纪年		纸本设色	镜片	29×40.5	私家藏
江参	山水十二开之仿江参意	1804/51	寒碧庄	纸本水墨	册页	29×40.5	私家藏
刘松年	夏溪风荷	1810/57		纸本设色	轴	149×39	不详
	山水图	1819/66	寒碧庄	纸本设色	轴	177×46	不详
赵孟頫	山水图	1807/54	寒碧庄	绢本水墨	轴	138×64	不详
	小云吟馆图	1809/56	寒碧庄	纸本设色	卷	27.5×110.5	不详
	山水图	1810/57		纸本设色	轴	58×30	不详
	仿古山水四屏条之仿赵鸥波青绿法	1827/74	易画轩	纸本设色	轴	136×34	昆仑堂美术馆

续表

临仿对象	作品名称	创作年代 / 对应年龄	创作地点	材质 / 笔墨	形式	尺寸 (厘米)	收藏地
高克恭	仿古山水四屏条之仿高房山	1821/68	研溪草堂	纸本水墨	轴	133 × 32	私家藏
	春夏秋冬四屏条之仿高克恭	1823/70	山南老屋	纸本水墨	轴	126.7 × 29.5	天津文物商店旧藏
	青山红树图	1826/73		纸本设色	扇面	16.5 × 53.1	南京博物院
	夏山图	无纪年		纸本设色	轴	138 × 48.5	不详
	驱使烟云册之仿高房山 ^[11]	1816—1817		纸本设色	册页	25.3 × 32.2	私家藏
米芾、高克恭	仿古山水四条屏之仿米芾、高克恭	1810		纸本水墨	轴	58x31	昆仑堂美术馆
曹知白	观松图	1815/62	寒碧庄	纸本水墨	轴	134 × 48.5	不详
方从义	仿方方壶意	1808/55		纸本水墨	轴	32 × 41.5	昆仑堂美术馆
黄公望	王学浩诗画册之仿大痴页	1792/39		珂罗版 ^[12]	册页		上海古籍书店
	浮岚暖翠	1798/45		纸本设色	轴	79.5 × 40.5	私家藏
	浅绛山水	1801/48	寒碧庄	纸本设色	轴	92 × 46	朵云轩
	山水十二开之临大痴浅绛	1804/51	寒碧庄	纸本设色	册页	29 × 40.5	私家藏
	仿大痴江山远眺图	1805/52	易画轩	绢本水墨	卷	35 × 206	不详
	仿古山水四条屏之仿大痴	1810		纸本水墨	轴	58x31	昆仑堂美术馆
	驱使烟云册之仿大痴	1816—1817	山南老屋	纸本设色	册页	25.3 × 32.2	私家藏
	驱使烟云册之仿大痴法	1816—1817		纸本设色	册页	25.3 × 32.2	私家藏
	仿大痴山水	1817/64	寒碧庄	纸本设色	轴	133 × 32	私家藏
	仿大痴山水	1817	虚白山房	绢本水墨	轴	194 × 48.2	私家藏
	锁闾诗梦图	1821/68	研溪草堂	纸本设色	卷	33.7 × 277	不详
	富春寄隐图	1821	研溪草堂	纸本设色	卷	32.6 × 275.8	不详
	仿古山水四屏条之仿大痴	1821	研溪草堂	纸本设色	轴	133 × 32	私家藏
	富春一角	1822/69	易画轩	纸本设色	卷	32 × 184	不详
	仿大痴山水	1822	山南老屋	纸本设色	轴	120.5 × 52.5	私家藏
	仿大痴山水	1823/70	易画轩	纸本设色	轴	135 × 61.6	南京博物院
	仿大痴山水	1823	山南老屋	纸本水墨	轴	131.5 × 32	不详
	溪山无尽图（仿大痴山水）	1823	易画轩	纸本水墨	轴	167 × 92.5	昆仑堂美术馆

续表

临仿对象	作品名称	创作年代 / 对应年龄	创作地点	材质 / 笔墨	形式	尺寸 (厘米)	收藏地
黄公望	仿大痴山水	1825/72	易画轩	纸本水墨	轴	87 × 41	不详
	仿大痴山水	1825	易画轩	纸本设色	卷	30.5 × 233	不详
	山居图	1831/78	蛰室	纸本设色	轴	179 × 90	不详
	仿大痴山水	1831	易画轩	纸本设色	轴	117 × 43.5	昆仑堂美术馆
	仿大痴山水	无纪年	蛰室	纸本水墨	扇面	19.1 × 52.7	南京博物院
	仿大痴山水	无纪年	蛰室	纸本设色	扇面	17 × 52	不详
	仿一峰荒率	无纪年		纸本设色	轴	82 × 42.5	昆仑堂美术馆
王蒙	溪山老屋图	1802/49		绢本水墨	轴		南京博物院
	山水十二开之仿山樵法	1804/51	寒碧庄	纸本水墨	册页	29 × 40.5	私家藏
	山水图	1810/57		纸本水墨	轴	59 × 31	不详
	仿黄鹤山樵法	1816/63	寒碧庄	绢本水墨	轴	165 × 32.5	不详
	驱使烟云册之仿王蒙	1816—1817		纸本设色	册页	25.3 × 32.2	私家藏
	仿古山水四屏条之仿黄鹤山樵	1821/68	研溪草堂	纸本设色	轴	133 × 32	私家藏
	春夏秋冬四屏条之仿王蒙	1823/70	山南老屋	纸本设色	轴	126.7 × 29.5	天津文物商店旧藏
	仿古山水四屏条之仿黄鹤山樵法	1827/74	易画轩	纸本水墨	轴	136 × 34	昆仑堂美术馆
	山水图	1830/77	易画轩	纸本设色	轴	175 × 93.5	昆仑堂美术馆
	山水图	1831/78		纸本设色	轴	172 × 47	不详
王蒙、吴镇	山水图	1804/51	寒碧庄	纸本设色	轴	121 × 41	不详
吴镇、黄公望	仿古山水四条屏之仿吴镇、黄公望	1810		纸本水墨	轴	58x31	昆仑堂美术馆
吴镇	仿梅道人意	1803/50	寒碧庄	纸本水墨	扇面	15 × 48.5	不详
	山水十二开之临梅花老人意	1804/51	寒碧庄	纸本水墨	册页	29 × 40.5	私家藏
	驱使烟云册之仿梅花庵墨法	1816—1817		纸本设色	册页	25.3 × 32.2	私家藏
	仿梅花庵山水	1822/69	画舫	纸本水墨	轴	133.5 × 64.5	不详
	山水图	无纪年		纸本水墨	轴	118 × 40.5	不详
	山水图	无纪年		纸本水墨	轴	117.2 × 29.1	南京博物院
	山水图	无纪年		纸本水墨	轴		太仓博物馆
倪瓒	山水十二开之仿云林山水	1804/51	寒碧庄	纸本水墨	册页	29 × 40.5	私家藏

续表

临仿对象	作品名称	创作年代 / 对应年龄	创作地点	材质 / 笔墨	形式	尺寸 (厘米)	收藏地
倪瓒	驱使烟云册之仿倪 云林法	1816–1817		纸本设色	册页	25.3×32.2	私家藏
	山水图	1817/64	虚白山房	纸本设色	轴	117×43.5	私家藏
	仿云林山水	1819/66		绢本设色	轴	94.5×28.3	私家藏
	春夏秋冬四屏条之 仿云林	1823/70	山南老屋	纸本水墨	轴	126.7×29.5	天津文物商店 旧藏
	仿云林山水	1824/71	山南老屋	纸本设色	轴	135×46	不详
	雨后空林图	无纪年		纸本水墨	轴	155.7×58.3	南京博物院
	仿古山水四条屏之 仿云林	1810		纸本设色	轴	58×31	昆仑堂美术馆
沈周	王学浩诗画册之仿 白石翁笔	1792/39		珂罗版	册页		上海古籍书店
	山水十二开之临石 田翁	1804/51	寒碧庄	纸本水墨	册页	29×40.5	私家藏
	驱使烟云册之仿石 田翁意	1816–1817		纸本设色	册页	25.3×32.2	私家藏
	仿古山水四屏条之 仿石田翁笔意	1827/74	易画轩	纸本设色	轴	136×34	昆仑堂美术馆
董其昌	山水图	1800/47		纸本水墨	扇面	17.7×53.5	南京博物院
	山水十二开之临董 香光	1804/51	寒碧庄	纸本水墨	册页	29×40.5	私家藏
	山水图	1821/68	桂舫	纸本水墨	轴	117.4×59.6	南京博物院
恽寿平	王学浩诗画册之白 石幽篁	1792/39		珂罗版	册页		上海古籍书店
奚冈 ^[13]	松壑鸣泉	1800/47		纸本水墨	镜心	85×42	北京市文物公 司旧藏

注：在此次搜集整理时，另有11件未标明具体临仿对象的“仿元人笔意”作品。

从表中可以看出，王学浩临仿的对象很多，视野开阔，包括在中国山水画发展历程中起关键作用的众多名家，最早可上溯至杨昇（《潼关蒲雪图》董其昌临本），与此同时也向同时代的书画大家学习，例如效仿奚冈临摹的王蒙；对于黄公望的追仿贯穿王学浩一生，从1792年39岁开始到1831年78岁（王学浩卒于1832年）仿大痴共计26件，占总数的四分之一；值得注意的是，宗法娄东的王学浩并未囿于当时盛行的宗派之说“崇南抑北”，也没有盲目奉行经过四

王“修正”过的“南北宗”论。仅从这里搜集的仿古作品来看，王学浩也临仿被董其昌定为北宗李派的王诜以及院体画家刘松年；在“海内绘事家不入石谷牢笼，即为麓台械纽”^[14]的大环境下，盛大士言：“今人专学司农，不复沿讨其源流，是以形体具而神气耗也。”^[15]王学浩似乎是跳出了这个无形的牢笼，并不像同时期画家那样死守一家一派。此次搜集的仿古山水作品中，王学浩并未对四王的作品进行直接临仿，也有可能笔者没有搜集到或是未能流传，

但从现阶段所掌握的王学浩作品面貌来分析，四王绝对不是王学浩重点临仿的对象。

二、“脱胎司农而变化成轍”

蒋宝龄曾言：“（王学浩）山水得麓台司农正传。初授业于同邑李多埜豫德，多埜尊人故司农外甥，称入室弟子，渊源有自。先生神识过人，学未久，即有出蓝之目。”^[16]启蒙老师对学生的重要性不言自明，在中国画的学习中尤为重要。由蒋宝龄的记述可知王学浩曾向王原祁的直接传人之一李豫德学习绘画，李豫德之父是王原祁外甥李为宪（字匡吉，号巨山，江苏昆山人），与王叔铭、曹培源、金永熙并称原祁四大弟子。《溪山卧游录》载王原祁曾为李为宪作一套仿古画册，名为《液萃》（现藏于故宫博物院），其中《仿北苑笔为匡吉作》题云：“匡吉学画于余，已二十年，古人成法，皆能辨其源流。今人学力，皆能别其缁素。惟用笔处为窠臼所拘，终未能掉臂游行，余愿其为透网之金鳞也……余尚虑其为笔墨之障也，特再作北苑一图，匡吉果能于意气机之中，意气机之外，精神贯注，提撕不忘，余虽老钝不足引道，然于此中不无些子相合，试于繁剧之际，流连展玩，一旷胸襟，则得一可以悟百，定智过其师矣，勉旃！”^[17]。由此可见王原祁对李为宪的悉心指导，甚至效仿祖父王时敏所作仿古山水图册《小中见大》而作此《液萃》图册赠予为宪，为了让他精进画技，举一反三。《昆新两县续修合志》载：“（李豫德）渊源有自，山水浓厚苍秀，得王原祁正宗。授徒甚众，以王学浩为首屈一指。”^[18]王学浩能师从这样

一位老师，自是日渐精进，不多时即有出蓝之貌，因而画史言王学浩“宗法娄东”，理由充分。然而笔者认为仅从这段经历就将王学浩归入无法跳出四王传派画家之窠臼的论断是有失偏颇的。王学浩虽早年学画于李豫德，但是从流传的画作来看，李、王的仿古山水面貌还是有相当大的区别。李豫德传世作品很少，南京博物院藏有两幅《仿王蒙笔意图》，分别作于乾隆丙寅（1746年，图2）和乾隆甲午（1774年，图3）。均为非常典型的“四王”传派作品，完全符合王原祁《雨窗漫笔》所倡“开合从高至下，宾主历然，有时结聚，有时澹荡，峰回路转，云合水分，俱从此出”^[19]的绘画标准。李豫德的作品有明显的程式化特征：构图从画幅下方丛树起，至画幅上部主山止，布置过分拘谨细密，群山难免会呈现一种堆砌之感。

万新华对李豫德作于乾隆甲午年的《仿王



图2 李豫得（德）
仿王蒙笔意图 1746 年
纸本墨笔 91.5×36.2cm
南京博物院藏



图3 李豫得（德）
仿王蒙笔意图 1774 年
纸本墨笔
93×53.6cm
南京博物院藏

蒙笔意图》有如下评述：“李豫德长于用王蒙牛毛皴创作，其晚年绘画渐刻板光滑，意味薄寡。此图绘长松高岭，取斜向上的对角线布势法，然而，过分强调取势，松与斜向上的山势处理平铺直叙，显得过于简单化；皴法用笔稍显板滞僵硬；点苔法亦松散无序。”^[20]，李豫德可以说是“四王”传派画家的典型代表，他的作品中规中矩，落入“窠臼”之中便很难跳出，晚年的作品更是趋于装饰性而少有艺术趣味。同是仿王蒙山水，王学浩作于1830年的《仿王蒙山水图》（昆仑堂美术馆藏）（见封二）便展现出完全不同的气韵。从构图角度来说与李豫德作于丙寅年（1746）的仿王蒙山水有相似之处，山

脚布置屋舍，峰峦耸立至上。然而王学浩描绘的山水有真山水的气魄和灵动，且用笔松动，笔与笔之间有连贯性和节奏感，不似李氏那般呆滞刻板毫无生气。

此外，笔者将王学浩作于1810年《仿倪瓚浦城春色图》（仿古山水四条屏之一）（昆仑堂美术馆藏）（图4）与《中国古代书画图目》中收录的一张李豫德作于庚午年（由于李豫德生卒年不可考，此庚午可能为乾隆十五年，1750年）的《仿倪瓚浦城春色图》^[21]（图5）进行对比后，不难看出李氏之作只能说在构图上效仿云林：近处三五株枯木，彼岸略叠几层山峦，中间留白作湖水，然而其用笔却离不开王原祁所倡“干墨重笔，皴擦以博气象”^[22]。与四王传派的许多画家一样，李豫德此作虽题为仿云林笔意，实为仿王原祁之云林笔法。相比之下，王学浩57岁时所仿的此幅倪高士，丝毫没有四



图4 王学浩 仿倪瓚浦城春色图（仿古山水四条屏之一）纸本设色 58×31cm 昆仑堂美术馆藏



图5 李豫得（德）仿倪瓚浦城春色图 纸本设色 94.5×49cm 湖北省武汉市文物商店

王重叠堆砌的程式化构图，笔墨疏简，天真幽淡，确有云林“逸笔草草，不求形似，聊以自娱”之趣。

早年求教于“原祁嫡传”李豫德的这段经历让许多学者误以为王学浩也是“死守家法”的平庸之辈，比如何延喆先生曾言：“（王学浩）山水受业于王原祁甥孙李豫德，为娄东派正传……只是较少自己的面目。晚年刻意追求雄浑苍古之气，颇有‘骨韵’，但仍未脱尽窠臼。”^[23]，然而笔者认为李豫德与王学浩应属于“师父领进门”的关系，李豫德作为王学浩的启蒙老师给予王学浩非常好的学画机会，但实不可能成为指导王学浩“跳出四王窠臼”的引路人。王学浩后期的画作中几乎没有晚期娄东画派那种构图臃肿乏味、气韵寡薄、千篇一律之感，对于仿古，王学浩的确有自己的心得，秦祖永曾言：“椒畦大笔淋漓，妙在不依傍四王，

自较黄尊古（黄鼎，字尊古，号旷亭）辈出一头地。”^[24]实为深中肯綮之言。

三、管窥乾嘉道时期“四王传派”的绘画境况

生于乾隆十九年甲戌（1754年），卒于道光十二年壬申（1832年）的王学浩历经乾隆、嘉庆、道光三朝，彼时距四王统率画坛的辉煌时期已过去近五十年，王学浩正式涉足画坛时（目前为止查找到其最早作品是作于1793年的《诗画册》），盛大士认可的四王传人（“亲受司农之枕秘”的东庄居士王昱、“渊源家学，克绍宗风”的蓬心太守王宸、“私淑司农”的毛上旻、“瓣香麓台，笔意凝重有气骨”的顾王霖^[25]）相继谢世，“小四王”们（王昱、王宸、王愔、王玖）或辞世，或已风烛残年。而“后四王”（王廷元、王廷周、王鸣韶、王三锡）及相关的王派画家在画坛的影响力可以说是微乎其微，四王光环逐渐消失的他们迫于生计不得不开始大批量制作类似“商品画”的仿古山水，王原祁五世孙王述缙曾言：“画之为理，犹之天地古今，一横一竖而已。石横则树竖，树横则石竖，枝横则叶竖，云横则岭竖，坡横则山竖，崖横则泉竖。密林之下，亘古以茅屋；卧石之旁，点以立苔。依类而观，大要是在。”^[26]，可见四王传派盲目师承家法，有着明确的程式化标准，按照这种思路“复制”出的画作“构图一开一合，近树远山，荒颓寂止，几乎是清一色”^[27]。此种商品画发展到后期变为“画工”沽名钓誉的工具：“近世士人沉溺于利欲之场，其作诗不过欲干求卿相，结交贵游，弋取货利，以肥其

身家耳。作画亦然，初下笔时，胸中先有成算，某幅赠某达官，必不虚发；某幅赠某富翁，必得其厚惠。”^[28]晚期的娄东派传人境况堪忧。王原祁的玄孙王应魁贫穷之极，与其父王桂严在琉璃厂鬻画为生，屋坏其父被压死后，王应魁也自缢身亡。^[29]

在野的四王传派画家囿于稿本，举步维艰。为了生计他们恪守家法，四王留下的蹊径对他们而言已成为避难所，侥幸能够借师之名留有立足之地，然作品千篇一律，很难再对中国山水画的发展有所贡献。为了更直接地展示出王学浩仿古山水与一般的四王传派画家的不同，在此笔者取三张具有代表性的仿古作品进行对比，其一为“画理在一横一竖而已”的王述缙临仿王原祁的大痴（图6），其二、三分别为昆仑堂美术馆藏王学浩70岁作的《溪山无尽图》（仿大痴山水）（图7）和57岁作的《仿黄公望山



图6 王述缙 山水图 纸本设色 87.2×36.8cm 吴江博物馆藏



图7 王学浩 溪山无尽图（仿大痴山水） 纸本水墨 167×92.5cm 昆仑堂美术馆藏

水图》(仿古山水四屏之一)(图8, 见封三)。

不得不说王述缙确实“得家法”, 对于王原祁临仿大痴的“峰峦浑厚, 草木华滋”面貌练习得心应手。然而其所缺正如王学浩在《溪山无尽图》上所题“大痴画法以荒率苍古为宗, 学之者须着眼此四字”。王学浩认为“荒率苍古”是黄公望山水的精髓, 而“经营位置”是必具的。所以他在《仿黄公望山水图》上即题曰: “学大痴画须得其荒率苍古处, 至经营位置又不待言也。”两位画家的不同之处也于此体现出来。王述缙的作品传世不多, 其面貌大体不出王原祁“十日一山, 五日一水”的层层堆砌, 然而王学浩“师古人”“师造化”双管齐下, 经过数十年锤炼之后“变化成辙”, 不再傍人篱壁、拾人涕唾。

(作者为中国美术学院本科生)

注释:

- [1] 蒋宝龄《墨林今话》卷八, 上海古籍出版社, 2015 年, 第 149 页。
- [2] 何延喆《鸦片战争前后的“四王”传派》, 《清初四王画派研究论文集》, 上海书画出版社, 1993 年, 第 823 页。
- [3] 除何延喆认为王学浩“谨守四王遗绪”之外, 萧平, 万槩两位学者认为王学浩是“宗法娄东”: 《娄东画派》, 吉林美术出版社, 2003 年, 第 87-91 页; 吴聿明将王学浩列入王原祁弟子中: 《娄东画派研究》, 南京大学出版社, 1991 年, 附录: 娄东画派四王世系表。
- [4] 盛大士《溪山卧游录》, 下册, 卷三, 清道光十四年刻本, 叶 2b。
- [5] 同 2, 第 149 页。
- [6] 中国古代书画鉴定组《中国古代书画鉴定图目》, 文物出版社, 1992 年。
- [7] (日) 铃木敬《中国绘画综合图录》, 东京大学出版会, 1982-1996 年。(日) 户田禎佑, 小川裕充《中国绘画综合图录续编》, 东京大学出版会, 1998 年。
- [8] 昆山仓堂美术馆编《墨林昆冈·昆山近四百年书画名家作品集》, 荣宝斋出版社, 2009 年。
- [9] 题识画中没骨法始于唐杨昇《潼关蒲雪图》, 董华亭有临本藏于寒碧庄, 兹亦仿其遗法, 亦觉别开生面耳。壬申重阳后一日, 椒畦浩。钤印: 浩印、王生、

- 椒畦。鉴藏印: 木雁斋。
- [10] 题识丙子腊月梅叶欲舒, 用营邱法作《探梅图》。椒畦生。钤印: 王学浩印(朱白文)。
- [11] 题识欲学高房山, 流为方方壶。椒畦。钤印: 王学浩印(朱白文)。
- [12] 原作已佚, 为珂罗版印刷品。
- [13] 题识松壑鸣泉, 庚申冬月偶见铁生仿山樵笔, 戏效其意, 侧理生混, 惜未尽致耳。椒畦王学浩。钤印: 王学浩印、孟养、画中诗。
- [14] 方薰《山静居画论》, 下卷, 清乾隆四十一年长塘鲍氏知不足斋本, 叶 15a。
- [15] 盛大士《溪山卧游录》, 上册, 卷一, 清道光十四年刻本, 叶 5a。
- [16] 蒋宝龄《墨林今话》, 上海古籍出版社, 第 149 页。
- [17] 盛大士《溪山卧游录》, 下册, 卷四, 清道光十四年刻本, 叶 12b, 叶 13a。
- [18] 转引自陆家衡《玉峰翰墨志》, 苏州大学出版社, 2015 年, 第 49 页。
- [19] 王原祁《雨窗漫笔》, 收录于吴聿明《四王画论辑注》, 浙江人民美术出版社, 1994 年, 第 68 页。
- [20] 南京博物院《清代娄东虞山绘画》, 江苏美术出版社, 2013 年, 第 209 页。
- [21] 中国古代书画鉴定组《中国古代书画鉴定图目》, 卷十八, 文物出版社, 1992 年, 第 154 页。
- [22] 方薰《山静居画论》, 陈永怡校注, 西泠印社出版社, 2009 年, 第 58 页。
- [23] 何延喆《鸦片战争前后的“四王”传派》, 《清初四王画派研究论文集》, 上海书画出版社, 1993 年, 第 823 页。
- [24] 秦祖永《桐阴论画》, 《续修四库全书 1085·子部·艺术类》, 上海古籍出版社, 2002 年, 第 316 页。
- [25] 蒋宝龄《墨林今话》, 上海古籍出版社, 第 89 页。
- [26] 转引自郭因《中国绘画美学史稿》, 人民美术出版社, 1981 年。
- [27] 何延喆《鸦片战争前后的“四王”传派》, 收录于《清初四王画派研究论文集》, 上海书画出版社, 1993 年, 第 816 页。
- [28] 盛大士《溪山卧游录》, 上册, 卷二, 清道光十四年刻本, 叶 8a, 叶 9b。
- [29] 蒋宝龄《墨林今话》, 上海古籍出版社, 第 236 页。

查士标《风木图》及诸家题咏

□ 任军伟

查士标(1615—1697), 字二瞻, 号梅壑, 人称梅壑先生。安徽休宁人。查氏为明末清初新安画派的重要代表, 清人张庚(1685—1760) 所撰《国朝画徵录》把他“与同里孙逸、汪之瑞、释弘仁称四大家。”^[1]《嘉庆重修扬州府志》卷七二《杂志二》中亦有“家家画轴查二瞻”之语^[2], 可见其在当时的影响之大。

查士标存世的画作, 主要以山水为主, 虽也有表现人物形象者, 但往往是为了点景之需, 而突出以表现人物形象为主的作品并不多见。今在中国嘉德2020年春季拍卖会的拍品中, 有一件查士标所作《风木图》(图1 见《大观》777

号), 则是目前所见查氏传世人物画中的精心之作。该作品题名中的“风木”一词, 亦可称之为风树, 典出汉代韩婴(前200—前130) 《韩诗外传》卷九皋鱼对孔子所说的“树欲静而风不止, 子欲养而亲不待”^[3]一语。后遂以“风木”来比喻父母亡故, 不及奉养。于是, 《风木图》便作为孝子图的一种典型图像形式在后世的绘画创作中出现, 尤其在明清时期, 作为人物画创作的题材, 更是甚为流行。查士标这件《风木图》就是临仿“吴门四家”中唐寅(1470—1524) 的《风木图》而来。在故宫博物院的藏品里, 即能见到唐寅所作《风木图》(图2), 纸



图 1 查士标 风木图



图2 唐寅 风木图 纸本墨笔 28.2×107cm 故宫博物院藏

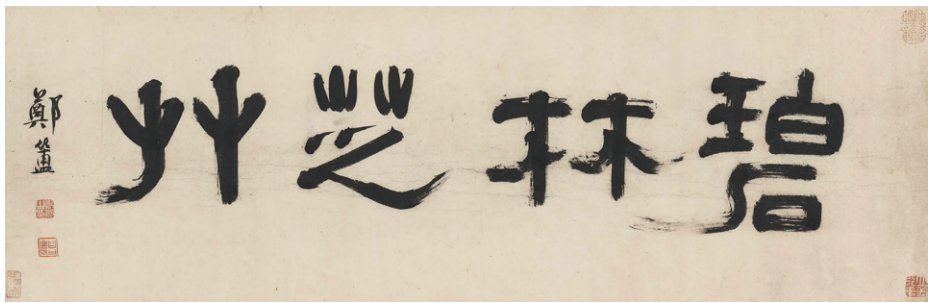


图3 郑簠题“碧林芝草”

本墨笔，纵28.2厘米，横107厘米，卷前有明人许初题写的引首“风木馀恨”，卷后有明清时期都穆、陈有守、黄姬水、王穉登、顾文彬等27家的题诗与题跋。^[4]查士标这件作品卷前有郑簠题写的“碧林芝草”作为引首（图3），卷后还有查士标的题诗及同时期汤燕生、曹贞吉、黄生、程守、龚贤、汪士鋐等12家的题咏，字里行间皆洋溢着对受画人孝行的赞扬与同情，表达了友朋之间的深切关怀，感人至深。查士标忠实摹古的作品绝少，而此作却临仿得惟妙惟肖，在显露其精湛的笔墨功力之时，足见其用心用情。卷后诸家的题咏，也显得声情并茂，题字书法亦是各展所长，集众美于一卷，殊为难得。

查士标的《风木图》因为是对唐寅作品的摹作，故在画面内容上，两件作品几乎完全一样，都描绘了一个人独坐枯树之下掩面而泣的场景。作品

中枯枝摇曳，似静实动。画中人物纯以白描手法表现，造型娴熟，用笔流畅，并以根系连在一起的枯枝来衬托人物形象，通过萧散简远的意境营造，烘托出画面的哀婉凄凉，再现了画中人物的无限哀思。尤其是人物肃穆的表情和高洁的心性，被描绘得超凡脱俗，伟峻秀逸。

在《风木图》中，查士标在人物衣纹的描绘上用的是细笔，而在树干和陂阪上则用粗笔，尽管近处的陂阪上只是寥寥几笔，粗笔淡墨，但在渴笔所带出的线条上却能做到涩而畅、毛而润，正与沈周（1427—1509）绘画中的粗笔风格相类似，显然是受到了沈周的影响。

有关查士标学习书画的情况，可在上海博物馆藏查士标所作《黄鹤遗规图》卷的题跋中窥见端倪（如图4）。其题有云“余学画五十年，于前人画法无不摹拟”，款署“康熙庚午岁元夕”^[5]。康熙庚午即1690年，时查士标76岁。若以此年为限上推50年，查士标学画当在崇祯



图4 查士标 黄鹤遗规图 上海博物馆藏

十三年庚辰（1640）左右，是年他26岁上下。此外，在查士标的同乡好友汪楫（1636—1699）《九月八日寿查二瞻五十》诗中亦说：“三十人称老画师，查君白暂好丰姿。”^[6]汪楫既是查士标的同乡好友，且客居扬州时还与查士标过从甚密，所言自当真实可信。其诗句中所说查士标30岁时即被称为“老画师”，可知查士标学画时间或许更早。再据徽州古董商人吴其贞（1607—1677后）所撰《书画记》记载，崇祯十二年（1639）二月六日，吴其贞曾在休宁查士标家中观赏其家藏的黄公望《幽亭图》与倪瓚《优钵昙花图》，这一年查士标25岁^[7]。另外，查士标也曾在自己的一套《山水》册后的题跋中说：“余先君雅擅临池，平生最嗜宗伯书，收藏颇富。余儿时习字即以授，故余中岁之前书，全师宗伯，几能乱真。”^[8]据此可知，查士标在学习绘画之前，还是先从学习书法入手的，且其父直接以家藏的董其昌书法原作让他临摹学习。这些资料说明，查士标学习书画的时间不仅早，而且起点颇高，这就为他后来广泛师法宋元明诸家与鉴赏古代书画，打下了坚实的基础。正如张庚《国朝画徵录》所载：“画初学倪高士，后参以梅华道人、董文敏笔法。”^[9]靳治荆《思旧录》亦云：“其书法得董宗伯神髓，画品尤能以疏散淹润之笔，发舒倪、黄意态。”^[10]

由此可知，查士标的绘画渊源，近师董其昌（1555—1636）、沈周（1427—1509），沿流探源，溯及“元四家”、米氏父子及五代的董巨，牢牢抓住了传统文人山水的精髓。他将毕生的精力倾注于研究“古法”，视“仿古”为学习绘画的必然途径。但查士标的这种仿古，既不像“四王”中的王翬（1632—1717）一味贴近古人面貌，又不像“四僧”中的石涛（1642—1707）会偏离古人太远，而是把握在似与不似之间，并从中化解、提升自己的艺术语言，正如林纾（1852—1924）《春觉斋论画》所言：“梅壑自谓临摹各家，实只梅壑一家耳。”^[11]查士标师法宋

元明诸家，其目的是锤炼和积累自身的功力与修养，等待纯熟之后，再以“生”出之，最终形成了他落笔奇警、造境幽邃的风格特征。因此，在明清之际的画坛上，查士标的绘画面目还是触目可辨的——清逸、疏散、淹润、生拙。这就使他不仅在“新安四家”中独树一帜，还在清代画家丛林中秀然卓立。

在《风木图》中，款署“查士标为右湘道兄写赠。”这里查士标所说的“右湘道兄”，是指他在新安的小友汪沅。汪沅（1662—1690），字右湘，号研村，又号秋水，别号梅庵。安徽歙县潜口人。据许承尧（1874—1946）纂修的《民国歙县志》卷十《人物志·诗林》记载，汪沅“十岁而孤，即知力学”，^[12]因而其幼时即耽吟咏，弱冠之年即以诗名达于江左。惜乎早卒，年仅29岁便下世。著有《研村诗》《水香园遗诗》等诗集，有清代刻本传世。查士标为其作《风木图》卷，当在康熙二十七年（1688）这一年。因为在《民国歙县志》卷十《人物志·诗林》之汪沅条中，说他“二十六岁丧母，哀毁成疾，查士标为作《风木图》卷”。^[13]汪沅生于康熙元年壬寅（1662），其26岁丧母是在康熙二十七年戊辰（1688），故知《风木图》作于是年。而查士标作此作品时，已经是74岁的老人了。通过这件作品，不仅说明了查士标与汪沅之间感情甚笃，二人乃为忘年之交，还显示出汪沅少年老成，颇讨人喜欢。

今日所见这件作品，卷前尚有郑簠题写的“碧林芝草”四字隶书引首，卷后还有查士标的题诗，可谓书画相发，洵为双美。在汪沅《研村诗》卷二《梅麓后稿》末尾，附有一首查士标《汪子右湘庐居紫霞山麓，老友郑谷口颜曰“碧林芝草”，予为作《风木图》卷并系以诗》：“闻道萱花萎，庐居遂至今。凄凉风木恨，惻怆蓼莪吟。自洒皋生泪，长怀颖叔心。白华思孝子，掩卷一相寻。”^[14]这首题诗，很好地说明了查士标与汪沅、郑簠之间的交谊。郑簠（1622—

1693),字汝器,号谷口,人称谷口先生。江苏南京人。在有清一代,无论是临摹汉碑的种类,还是流传隶书作品的数量,郑簠都是首屈一指的。尤其值得注意的是,除了信札之外,郑簠所有传世的作品几乎都是隶书。这不仅表现出他对自己隶书的自信,也透露出他专门以隶书鸣世的得意。概括而言,郑簠隶书的典型风格是“沉着而兼飞舞”,《风木图》卷前的“碧林芝草”,即是这种书法风格的典型代表。而在查士标的题诗中,“萱花”“风木”“蓼莪”“颍叔”“白华”皆是思母之情的用典,显然他对汪沅的孺慕之情甚为了解,才会写得如此情真意切。

而对于查士标所作《风木图》及题诗,汪沅也有唱和。在《研村诗》卷二,汪沅有一首《查二瞻先生写〈风木图〉并诗见贻,依韵答谢》:“一自秋风起,庭柯响到今。鸟巢空有哺,蛩砌止孤吟。谁料生花管,能传寸草心。白云无复望,犹向此中寻。”这些诗句,很好地把查、汪二人的惺惺相惜、情投意合融为了一体。另外,从卷后查士标题诗的书法而言,明显是受到了董其昌书法的较大影响。但是,如果仔细观察这首题诗,会发现无论是在结字上,还是在用笔上,查士标书法又总是在不经意间流露出米芾书法的影子。这种书写现象之所以会持续到清初而不曾断绝,其中一个重要的原因,就是明末对于米芾书法风格的延续,与日益蓬勃发展起来的董其昌主流风格得以混融。这种现象在查士标身上体现得尤为明显,以至于时人在评价查士标的

书法时,常常称他为“米董再生”。

其实,查士标与汪氏父子皆有深厚的交谊。汪沅之父汪度(1602—1673),原名德度,字叔度,号更庵。其为人性沉识伟,有古君子风。酷爱书画,曾收藏有一套浙江(1610—1664)《黄山图》册,目前仅见有《卧龙松》《白龙潭》《罗汉级》《莲花沟》四开作品,以及查士标、王仕云两开题跋存世,现藏西安美术学院。这套册页,系浙江为汪度祝寿而作。正如王仕云题跋所云:“寿人者,拟麻姑之醴、安期之枣、东方先生之桃耳。图山作寿,图山欲黄山,图黄山求浙江,非吾叔度老年翁不足当之。”^[15]由此可知,汪度与浙江的交情匪浅。而查士标的题跋则是诗作,并“为叔度先生正”:“我家黄山未识面,闻说龙潭为色变。倒挂苍崖百尺寒,界破青山一匹练。潭水淳涵清照人,潭中怪石白粼粼。桃花涧雨飞丹井,采药溪边春复春。紫霞仙人常曳杖,探奇岩巅或潭上。夷犹坐啸不知还,溅沫奔流劳意象。时有巨然画手奇,钵内狞龙势莫羁。披图错愕三叹息,安得骊珠进入诗。”^[16]诗中既有查士标对“我家黄山未识面,闻说龙潭为色变”的向往之情,也有对汪度“紫霞仙人常曳杖,探奇岩巅或潭上”的细

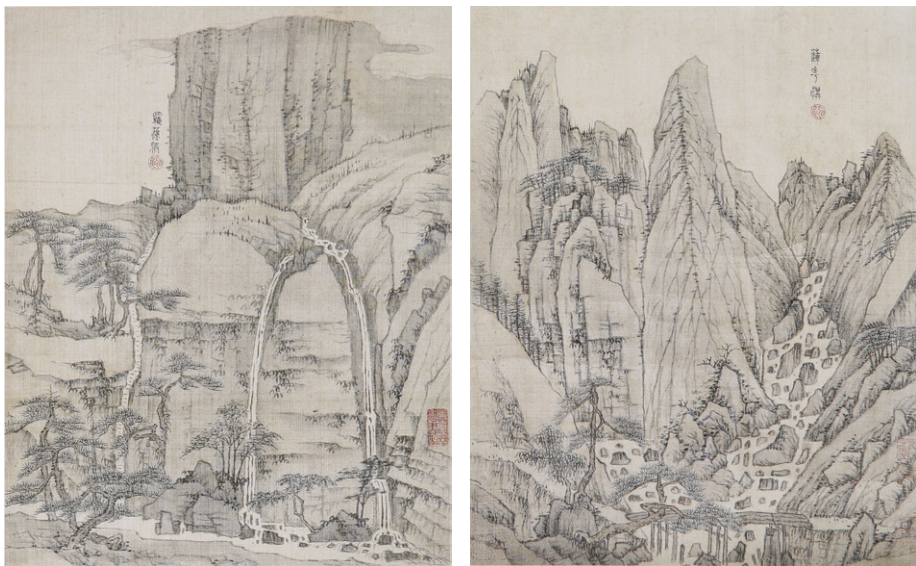


图5 浙江 黄山图册(选二) 西安美术学院藏

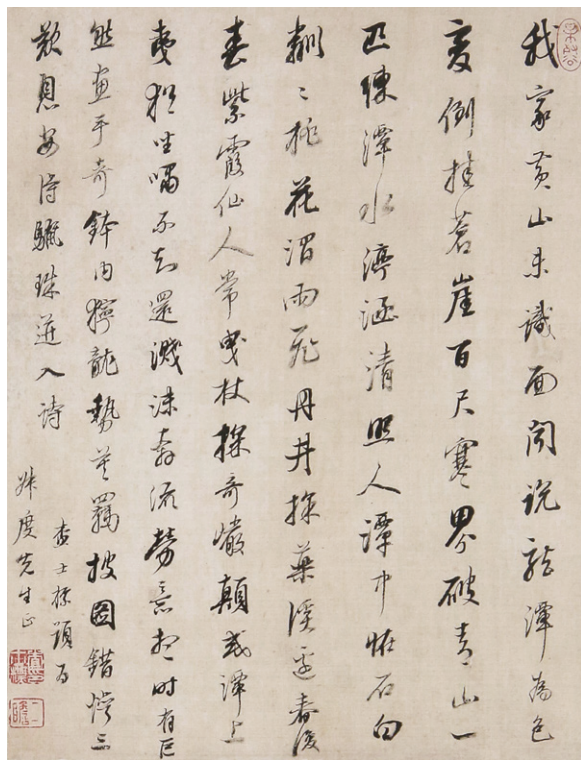


图6 查士标 题浙江黄山图册 西安美术学院藏

致刻画,更有对浙江“时有巨然画手奇,钵内狞龙势莫羁。披图错愕三叹息,安得骊珠进入诗”的大加赞赏。查士标把浙江比作巨然,大赞其画神奇清逸、健拔精洁。如此看来,查士标的题跋与浙江的画册是相得益彰、相映成趣的,这也说明汪度是一个对艺术有着很高要求的人。

汪度一生都在倾力营建自家的园子水香园,名著徽州。其生有二子,长子汪湜早逝。次子汪沅刚过十岁便继承了水香园硕大的家业,这也是《民国歙县志》之所以称水香园“为汪研村沅别业”的缘故。靳治荆在《思旧录》之《汪太学沅》一文中说:“别业在紫霞山侧,梅深荷净,四方宾至,文酒相邀,岂期锐意一第。”^[17]可知水香园景致怡人,冬有梅香,夏有风荷,经常是高朋满座,诗书画酬唱不断。再加上汪沅秉性孝友,家境殷实,又总是能周人之急,故友朋甚多。如题写“碧林芝草”的郑簠,汪沅曾为其“捐资刻帖”;卷后题跋的龚贤,其辑

录的《中晚唐诗纪》,也是由汪沅代为梓行的。汪沅不仅在歙县紫霞山麓有水香园,还在南京南郊营造苍翠庵别墅,交友之广泛,已不止新安、南京的朋友圈,甚至扬州众多的文人书画家,皆与其交善。他们雅集一处,或谈书论画,或诗酒唱和,且不以此为累。即使后来查士标定居扬州,也依然与汪沅保持着密切的联系。查士标《种书堂遗稿》(清康熙四十三年刻本)卷一,有一首《得汪右湘书兼贻茶墨因怀水香幽居却寄》诗:“客久思归切,归来感岁除。梅花惟梦入,好友不吾疏。就日开芳讯,流光感索居。更怜同雅嗜,珍贶伴来书。”通过这首诗,也可以让人联想到水香园梅花盛开之时,诸子游赏吟咏的热闹场景。查士标与汪氏父子的情谊,由上述题诗可见一斑。

在汪沅的经营下,水香园吸引着四方名士的到来,成为潜口乃至新安风雅的象征,以至于“一时唱和之什殆欲嗣响辋川”。^[18]汪世清先生辑录有《水香园觞咏集》,其中所收靳治荆、屈大均、曹沐、茅兆儒、丁廷樾、梅清、梅庚、袁启旭、汤燕生、查士标、程守、王炜、吴瞻泰、鲍倚云等33家260多首题诗,从中可见为《风木图》题跋者甚多,就像水香园唱酬的一个真实现场,既是对汪沅的慰藉,又是诸家以“孺慕”为题的命题作文,各抒胸中块垒。靳治荆在《思旧录》之《汪太学沅》中,亦载有“其奉母孝,居丧甚戚。余题其《风木图》,有‘不缘思训通灵笔,那辨王修呜咽声’二语,谬为郡司马曹公所激赏。”今在这件《风木图》卷后的靳治荆题诗中,确有“不缘思训通灵笔,争辨王修呜咽声”诗句,正是哀友人之所哀。靳治荆字熊封,号雁堂,辽阳人。其康熙二十四年(1685)至三十一年(1692)任歙县县令时,得与汪沅相交。在《思旧录》一书中,靳治荆对查士标、汪沅与郑簠等友人,皆有详细的记载,从中亦可看出他们之间的交游情况。而这位将歙中名流、风物一一记录下来的地方官,却鲜有书迹

存世，今在《风木图》卷后的题跋中则有了清晰的文字遗存，实属难得。除查士标的题诗外，尚有汤燕生、曹贞吉、郑修龄、黄生、程守、龚贤、靳治荆、王炜、汪士鋐、汪洪度、汪舟等人的题咏。兹录于此，以飨读者：

怀来橘柚欲谁将？
拔血苦庐百事荒。
只念支床容鹤吊，
可怜负土见乌伤。
标将古迹情如见，
忆尔风林梦不忘。
千载上人呼欲起，
应缘图绘出长康。
观梅壑所画《风木图》，感而有作，为右老道兄赠兼正，弟汤燕生。

钤“岩夫”朱文正方印、“补过斋”白文正方印、“劬思”朱文长方印。

谁把丹青绘蓼莪，
淋漓纸上泪痕多。
无端最是终风恶，
摇落长条奈尔何。
华屋山丘不可论，
阴房坏道易黄昏。
休将钟鼎欺泉壤，
争及当年老瓦盆。
誓墓宁当更远游，
故山风雨暗松楸。
皋鱼莫抱终天恨，
麦饭时时到垆头。
天荒地老恨漫漫，
寸草春晖欲报难。
变徵歌成飞雪霰，
乌聊夜气黑如盘。
观《风木图》有感，题赠右湘道翁。
安丘曹贞吉。

钤“贞吉”双边朱文正方印、“实庵”白文正方印、“珂雪”朱文长方印。

春暮调萱草，
乌栖助尔伤。
杯棬怀手泽，
圣善景餘芳。
辍社悲难遏，
靡依痛愈长。
茅容原至性，
畴昔屡登堂。
郑修龄。

钤“修龄”白文正方印、“师山后学”白文正方印。

汪子右湘幼而陟岵，
近复萎萱。有感皋鱼之言，
怕切王修之痛。工于画者，
爰写意以成图；善于吟者，
因即图而赠句。窃以风人之作，
多援时物以见端；诗义之兴，
要本伦常以立教。迨末流之繁
杂，致古意之沦亡。酬答赠言，
何取兴观群怨；歌行律绝，不
离风月烟霞。子夜前溪，惟工
艳体；玉台香奁，尽属淫思。曾
何补于

风规，大有伤于名教。试展斯图，
载披群咏，兴怀明发，写孝子难
写之情；永言孝思，传画史不传
之笔。一时观感，洵称风雅遗音；
异代流传，岂止词林佳话。

汪生手持《风木图》，
乞我为作风木诗。开图细玩玩且
读，诗画并属名手为。父兮生我
母鞠我，欲养不待真堪悲。三牲
五鼎列俎几，哀哉二人呼不起。
痛哭秋原古木傍，恨杀西风割人
耳。为君歌，君勿悲，往者不可悔，
来者犹可追。能以令名贻父母，
百祀千春垂不朽，此谓大孝君知
不。白山黄生。

钤“黄生”白文正方印、“古香”朱文正方印、“不合时宜”朱文长方印。

右湘年道兄《风木图》，
属查梅壑笔墨，奉题并教。

贤人风木憾，
风木此为图。今古宁奇行，
乾坤一藐孤。所思驯有鹿，
相感哺惟乌。我只对之泣，
题来只字无。戊辰蜡腊，榆山
弟程守书。

钤“程守之印”白文正方印、“蚀庵”朱文正方印、“万历遗民”朱文长方印。

诗咏乌生八九雏，
悲君失恃一身孤。孝思罔极
烦名手，打作前贤《风木图》。
死祭椎牛亦枉然，何如生养但
烹鲜。曾参留语韩诗说，说与
他家在膝前。野遗生龚贤题。

钤“龚贤印”朱白相间正方印、“半千”双边朱文正方印。

枯桧霜岩噫气高，
草根匍伏一长号。鼎罗亦是寻
常事，争答当年顾复劳。陟屺
悲深未易平，支离鸡骨墓门情。
不缘思训通灵笔，那辨王修呜
咽声。武密靳治荆题。钤“靳
治荆印”白文正方印、“山客”
朱文正方印。

悲哉风木见皋鱼，
得麦输身有宿舒。自是大伦天
合处，不分童幼与诗书。怙恃

瞻依只我亲，一朝相失恨千春。
有怀靡寄今汪子，
睿月虽除念自新。梅壑高人擅
笔精，赠将图卷揭孤诚。阮溪不
是无春色，但觉风盈落木声。龙
溪弟王炜题。

钤“王炜之印”白文正方印、“不庵”朱文正方印、“鹿田”朱文长方印。

子舍何从望白云，
攀条长日哭荒坟。蓼莪不敢君
前读，尚有呜呜纸上闻。垆树凄
凉见墓田，商飈飒飒冷新阡。长
号莫制皋鱼泪，可有哀声彻下
泉。牲鼎何曾到夜台，白杨衰草
尽含哀。铛中焦饭还谁遣。痛煞
悲风四野来。摇荡枝枝总怆魂，
惊风入耳尽啼痕。孤儿自抱终天
恨，负土常看枕树根。林响真难
想静柯，重茵列俎事如何。哀哀
我亦啣深恸，每到开图泪点多。
妙绝丹青顾虎头，能从摇落写松
楸。摊来浙浙寒犹作，不是苦庐也
泪流。愚侄士鋐拜题。

钤“汪士鋐印”白文正方印、“扶晨”朱文正方印、“携冰叟”朱文长方印。

寒林无静柯，
瑟瑟鸣凄风。之子尔何思，
顾盼伤心胸。心伤念畴昔，
枝上乌雌雄。巢成子初出，
天地方严冬。含哺曲调护，
恩勤拮据中。括羽见光采，
一朝毛尽丰。秋高气澄霁，
逝将摩苍穹。反哺空有怀，
老乌去鸿濛。漂摇思旧德，
欲报无终穷。我枝已不寒，
我巢已不空。华表归何时，
眼血粘襟红。愚侄洪度拜题。

钤“汪洪度印”白文正方印、“于鼎”朱文正方印。

入目漂摇感最深，
不因桑梓泪沾襟。霜风独守
高柯信，鼎养常违孝子心。渐
曙蓬门驯兔走，欲沉山月乳
鸦临。含毫为写孤儿影，此憾
茫茫接古今。愚兄舟具草。钤
“汪舟之印”白文正方印、“岸
舫”朱文正方印。

正因为汪沅有着广泛的朋友圈，
才会在《风

木图》卷后看到诸多时人的题咏，
像上述汤燕生（1616—1692）、
龚贤（1619—1689）、曹贞吉
（1634—1698）等人的题诗，
在《研村诗》中皆能找到相同的书
写内容。

汤燕生，字玄翼，号岩夫，又号
黄山樵者。安徽黄山人。工于诗
书，与浙江是好友。甲申（1644）
后弃诸生，寓居芜湖，教授方沂
梦家。因娴于篆书，得到了方文的
推重。汤燕生在南京教授生徒时，
得与郑簠交往，后因其隐居不出，
两人三十年未能见面。正是在汪沅
的安排下，才促成了汤燕生、郑簠
这两位老人晚年时在芜湖相会的一
段佳话。如靳治荆在《思旧录》之
《汪太学沅》中有云：“自岩夫高
尚不出，别谷口几三十年，右湘特
假馆鸠兹，铺列玩好书史，泛舟邀
谷口西上，俾二老流连尽欢，其倾
倒于汤、郑者如此。未几相继下世，
则此会非易易也。”汤燕生精于小
篆，郑簠工于隶书，双峰并峙，各
不相掩，恰好也是友情的一种表现。
在汪沅《研村诗》卷二，也收录了
汤燕生所作《观梅壑所画〈风木图〉
感而有作，为右老道兄赠兼正》的
诗，并且这首诗还见于汪世清先生
手抄本《水香园觴咏集》。可见，
汪沅对这首诗是极为喜爱的，反复
收入自己的诗集之中。但是，对于
汤燕生独立成件的篆书作品，笔者
至今尚无所见，只能从浙江的画迹
中偶尔看到他题写的引首题签。今
在《风木图》卷后的题跋中，有幸
得见如此精美的楷书作品，且书写
的内容正是对查士标为汪沅所作《
风木图》的题诗，与文献记载完全
吻合，真可谓诗书双绝，让人大饱
眼福。

龚贤，字半千，号野逸，又号柴
丈人。江苏崑山人，流寓南京，
移居扬州，后复归江宁，于清凉山
下筑半亩园以居，为“金陵八家”
之首。著有《香草堂集》《画诀》
等传世。在南京和扬州的画家圈子
里，查士标与龚贤一直相交善，且
二人为多年挚友，有不少诗画酬唱
之作。如故宫博物院藏有一套龚贤
所作《山水册》十

开，册后即有查士标题跋，其中有句云：“余三十年交野逸，得阅其画甚多。”^[9]该册虽未署纪年，但当是龚贤的晚年之作。查士标在跋文中称“余三十年交野逸”，即便以康熙二十八年（1689）秋龚贤卒于南京来计上推30年，查、龚二人应于顺治七年（1650）前后就已经在南京相识了。在二人以后的交往中，查士标也确实“得阅其画甚多”，此不赘说。而龚贤与汪沅在南京也经常相聚。依据龚贤的卒年，我们约略可知，汪沅在南京南郊营造苍翠庵别墅的时间，应在龚贤下世（1689）之前。因为龚贤、程邃、郑簠等人，是汪沅南京苍翠庵里的常客，经常在一起雅集活动，共赏梅花。汪世清先生手抄本《水香园觞咏集》里，收录了汪广澄（1632—1702）《郑谷口先生招往苍翠庵看梅有感》诗二首，就是对他们雅集活动的记载。龚贤还为《风木图》题诗，在汪沅《研村诗》卷二，也收录了龚贤的题诗，这首诗的内容正好与这件《风木图》卷后的题诗相合。从题诗的书法来看，龚贤晚年的书法，突出了润、圆、厚的特点。此时的字形变为纵长，结构较之以前的书法也略有散放的趋势，但在笔画上却依然显得内敛，并不随意外拓，表现出一种含蓄自抑却又乐观自信的情调。这种书法特征，在这件作品上得到了很好的印证。

当然，在卷后题咏的郑修龄、黄生、程守、靳治荆、王伟，以及汪沅族人，如汪舟、汪士鋐、汪洪度等，在汪世清先生手抄本《水香园觞咏集》里也能屡屡见到。可以说，查士标这件《风木图》及诸家题咏，不仅能够让我们看到众多友人在水香园雅集觞咏的缩影，还能让我们看到“贾服儒行”的徽商与士人之间赞助书画与书画赞助的社会活动。这件作品，为我们研究查士标及其交游圈、徽商与士人之间的艺术生态，提供了一份珍贵的、直接而又可靠的图像与文献资料！

（作者为首都师范大学美术学院副教授）

注释：

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

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

[3] 韩婴《韩诗外传集释》卷九，中华书局，1980年，第308—309页。

[4] 图见《中国古代书画图目》第20册，文物出版社，1999年，第240—242页。另见王中旭《唐寅〈风木图〉之年代、功能与创作情景》之研究，《故宫博物院院刊》2016年第1期，第57—70页。

[5] 查士标《黄鹤遗规图》卷，纸本墨笔，纵27.5厘米，横119.6厘米，上海博物馆藏。图见《中国绘画全集》第21册，文物出版社、浙江人民美术出版社，2001年，第94—95页图106、107影印。

[6] 汪诒《悔斋诗》稿本，清刻本，上海图书馆藏。

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

[8] 查士标《山水册》八开，纸本墨笔，纵24.4厘米，横28.5厘米，香港私人藏。图见《中国绘画总合图录》卷二，东京大学出版社，1982年，第127页S20—007影印。

[9] 同1。

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

[11] 林纾《春觉斋论画遗稿》，北平燕京大学图书馆1935年排印本。

[12] 许承尧纂修《民国歙县志》，《中国地方志集成·安徽府县志辑》第51辑，江苏古籍出版社，1998年，第407页。

[13] 同12。

[14] 汪世清辑注《明清黄山学人诗选》，上海古籍出版社，2009年，第99页。

[15] 杨晓阳主编《中国历代绘画·西安美术学院珍藏》，人民美术出版社，2009年，第236页影印。

[16] 同7，第237页影印。

[17] 靳治荆在《思旧录》，《丛书集成续编》史部第28册，上海书店，2000年，第643页。

[18] 转引自汪大白《汪世清徽学资料整理札记四题》，《黄山学院学报》2012年第1期。

[19] 潘正炜《听帆楼书画记》卷五著录，纸本，每幅高七寸，阔五寸八分。《中国书画全书》第11册，上海书画出版社，1994年，第876页。

论清代汉隶观念的确立及其对书法美学的开拓

□ 郭嘉颖

现代美术史普遍认为，一个时代艺术趣味好尚的流行和变迁，不外两层原因，其一为外在于艺术的社会文化因素，另一为艺术本身自有其风格的发展、成熟及衰落的规律。近代以来的西方美术史研究，大多循此路径将艺术之发展作图像学和风格学的双重阐释。图像学方法的优势在于能将特定的艺术现象进一步引入并广泛结合政治、经济、宗教乃至一切文化领域进行讨论，从而拓宽了思考的广度和深度。然而就某一门艺术本身而言，其阐释路径则恰恰相反，须通过适切而精密的艺术风格与趣味探究，才有可能使艺术现象进一步成为文化研究可靠的基石。在中国美术史研究中，清代书法从帖学到碑学的转捩过程，就是这种值得深入探讨的典型文化现象。

通常而言，碑学之成立以阮元（1764—1849）发表《南北书派论》和《北碑南帖论》为标志。今人多从乾嘉朴学所催生的金石文字学角度，遽认外在的乾、嘉学术思潮为碑学书风转变的根本动因，强调金石文字学与出土碑版文字决定了书家的取法视野和审美趣味。此固是推动碑学书风不可忽略的因素，但于史实并不明晰。首先，金石学在两宋士大夫群体中即已流行，为何并未反映于当时的书风和书体？其次，如果说汉碑最初是以考经证史的功

能进入文人学者视野，那么具体又如何成为清代书风丕变的动因的？很多证据表明，在阁帖翻模、董书盛行的清初年间，尽管金石考证尚不及乾嘉时期昌明，但众多书家已经相当重视对古代金石书法的学习。其中，作为古今文字分野的汉隶，在书法美学趣味的转变中起到了至为关键的作用。正是清人对汉隶书风的挖掘，彻底沟通了先秦到明清的书风脉络，全面呈现了中国书法的美学风貌。

一、以帖观隶：反拨帖学书风和阐释晋唐名迹过程中形成的篆隶观

清初书坛直接晚明余绪，董其昌（1555—1636）、黄道周（1585—1646）、王铎（1592—1652）、傅山（1607—1684）等人的书学思想依旧发挥着很大的影响，而尤以董的资历最老、势力最大，以至有“千余年之第一”（倪后瞻记书家方坦庵语）的评价。加之清初《画禅室随笔》的刊行流布，使得清初众多学者深受其书学趣味和书学思想的影响。综观董氏《容台集》中的书论，他的核心旨趣在于以禅定微妙心体悟笔法，于古法典范追至晋唐。董其昌平生不作篆隶，正楷亦少见，论笔法从追求“印泥”、到“印水”、终至“印空”境界，用笔也由此愈

加虚灵。然而这种近乎禅心体验的笔法过于自我，当从习者日众时，流弊难免随之产生了。清初的冯补之（？—1679）指出：“学赵易熟而俗，学董易滑而弱，又多平、犯、冗、顺四俗笔，书道难成。”^[1]康熙年间王澐（1668—1743）也曾专论思白流弊：

自思白以至于今，又成一种董家恶习矣。一巨子出，千临百摹，遂成宿习，惟豪杰之士，乃能脱尽耳。……思白虽姿态横生，然究其风力，实沉劲入骨，学者不求其骨格所在，但袭其形貌，所以愈秀愈俗。自朴而华，由厚而薄，世运迁流，不得不然。盖至思白兴，而风会之下，于斯已极。末学之士，几于无所复之矣。穷必思反，所贵志古之士，能复其本也。^[2]

这是在宋明帖学系统内对书风的一种深刻反思。所谓的“豪杰之士”在明清之际就一直存在，傅山、王铎、姜宸英、黄道周、倪元璐、陈奕禧、徐用锡、翁振翼、汪澐等书家都在不同程度上表达了这种不满，主要针对董书后学的软、媚、弱、滑等弊病而发。同样，赵孟頫，甚至是褚遂良等具有软媚倾向的书风也连带受到批评。

何以元明书风日趋圆熟薄弱？王澐指出缘由在于不能“复其本也”。所谓“复其本”的内涵之一，即是用于书法学习的法帖问题。《阁帖》初刻本，宋后日趋湮灭，至明清佳本已如真迹一样难得，而明代私家刻帖翻模之风兴盛，品质日下。梁巘曾谈及：“后贾秋壑得《淳化》初刻木板，重摹上石……初翻甚善，后有冒秋壑本而屡次翻刻者，则不堪矣。”^[3]即使品质不佳的《戏鸿堂帖》，也不乏再次翻刻。朱履贞认为，明代书法不佳，“岂学弗克至，抑拓本不堪，有以误之。”^[4]梁同书则更明确地指出：“前人专学《阁帖》，以其最初本，诚然。然我辈所见，一翻再翻，岂是最初面目？”^[5]

在晚明士林游戏禅悦之风和翻模法帖日益

失真的形势下，纠正从学态度和改进研究方法就成为重要的议题。首先，务必讲求对法帖本身的考证，以期获得接近古人笔法精神的初拓精本。乾嘉时期的翁方纲（1733—1818）曾对明末书坛那种崇尚禅风义理的“虚机”提出批评，以明书法的“实学”之道：“宋、元以后书家，渐皆不知讲考证之学……至董文敏、邢子愿直目吴江村所藏《乐毅》为梁本，则不求实学，而专事虚机，其来久矣。”^[6]他尤其反对明末书坛中愈演愈烈的师心自用之风，认为明代书坛之“结穴”的董其昌，实承袭宋人米芾，而宋人米芾、孙汉阳等辈则又“精研古隶”。翁氏兼为金石学家和杰出书家，对古字的看法不止于文字校讎考据。他在《考订论》中明确区分金石与法帖，强调金石用于“考史”，而法帖则“专以书法为主”，这就将“艺”从学术考据中相对独立出来。在此研学思路下，金石碑版文字除了学术上版本互校功能，也必具备一定的书法价值。另外，受到历来“蔡邕一钟、王”的笔法谱系思想的影响，清人首先将目光投向汉代碑碣摩崖，试图重新建立失传的笔法谱系。这样，汉隶在五体书中，就赢得了比从前更为切实强大的话语权。随着研究的深入，汉碑的书法价值得到了不断的发掘和阐释。

实际上，早在明清之际傅山对隶书的阐述中，已经表明汉隶的盛行乃是出于对帖学困境的纠偏。从清初到清中后期，书家对汉隶愈加重视，于真楷见分隶的言论俯拾可见：

“楷书不自篆隶八分来，即奴态不足观矣。”（傅山《霜红龕书论》）

“楷书不知篆隶之变，任写到妙境，终是俗格耳。”（同上）

“真出于隶，钟太傅真书妙绝古今，以其全体分隶。”（姜宸英《湛园书论》）

“唐人去古未远，笔下犹存篆籀余蕴。”（陈奕禧《绿阴亭集》）

“故大家作今体，篆分皆备。”“虞出

篆，柳出分。”（徐用锡《字学札记》）

“篆、籀、八分、隶、正、行、草，总是一法……六朝、初唐人，去汉、魏未远，皆从篆、隶入手。”（杨宾《大瓢偶笔》）

“《黄庭》出隶入楷，古篆八分，无法不备。”（陈玠《书法偶集》）

“通篆法则字体无差，通隶法则用笔有则，此入门第一正步。”（王澐《论书剩语》）

“汉隶以《礼器碑》为最，宗之者为唐朝褚遂良也……汉隶《史晨碑》亦佳，欧阳询少时学之。”（王澐《翰墨指南》）

上述诸语俱出康熙朝（1662—1722）及以前，至乾隆朝（1736—1795）此风更甚，论书

动辄对笔法作穷源尽流的

考证，往往上溯至篆隶八

分乃止。由此，汉隶书风

中的沉厚、古朴、劲健等

品质在与柔靡帖学的对比

中显得格外耀眼。隶分笔

意往往被用来标举帖学系

统中的欧阳询、褚遂良等

人的楷书高度，也暗示了

晋唐楷书的汉隶根基。翁

方纲指出：“士生今日，

则经学日益昌明，士皆知

考证训诂，不为空言所泥，于此精言书道，则必

当上穷篆隶，阐释晋唐以

来诸家体格家数，不得以

虚言神理而忘言结构之

规；不得以高谈神肖，而

忽临摹之矩。且楷承隶

变，自必由方整以定其

程，不得轻言圆美以开

率意之渐。”^[7]这不仅否

定了董其昌自评其书的“率

意”和“秀色”的美感，也庶几可视为稍后阮元南帖北碑论的嚆矢。

诚然，历代论书常有高标篆隶之言，如张怀瓘就认为“上则法于自然，次则归于篆隶，又次师于钟王”，但随着法帖的盛行，篆隶实际上在明代书坛处于尊而不行的境地。祝允明、董其昌等论书随笔中，莫不以晋人为极则，很少深究篆隶。创作实践上也如祝氏所言：“程氏父子，篆隶擅名，斯业既鲜。”^[8]而到了明清之际，王铎、傅山、郑簠（1622—1693）等人才开始重视篆隶的研学。傅山晚年推崇汉隶远胜唐隶，正是在书风流变上感于时弊，他说：“至于汉隶一法，三世皆能造奥，每秘而不肯见诸人，妙在人不知此法之丑拙古朴也……既一宗

汉法，回视昔书，真足唾

弃。眉得《荡阴令》梁鹄

方劲玺法。莲和尚则独得

《淳于长碑》之妙，而参

之《百石卒史》《孔庙》，

虽带森秀，其实无一笔唐

气。”^[9]就傅山流传的隶

书来看，尽管尚未臻于后

世的朴厚苍古之境，但毕

竟在转捩软媚书风的道路

上走出了开拓性的一步。

除了傅山，此际以学汉隶

最著者，当属郑簠。郑的

隶书强调“用笔起落、首

尾照应”^[10]，结合其大量

存世的隶书作品看，这种

观念与强调跌宕起伏、笔

致飞扬的行草书风相接。

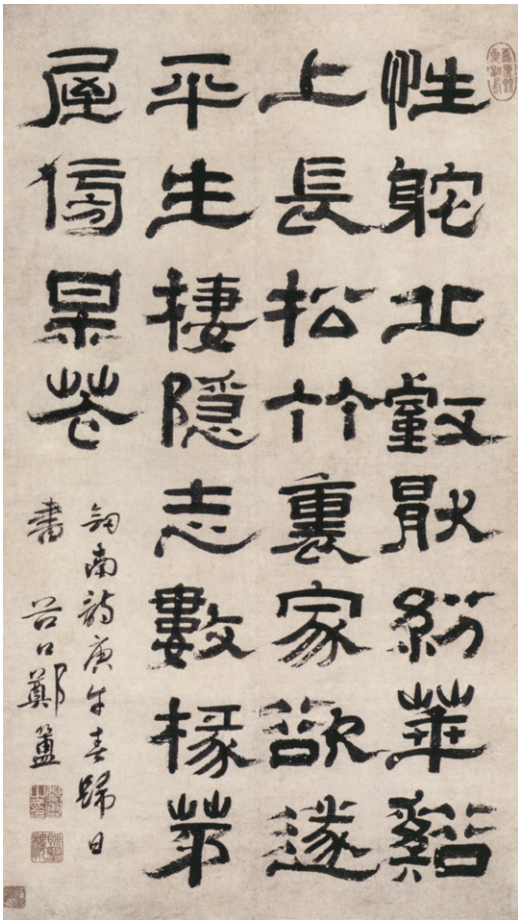
然而必须看到的是，郑簠

的用笔已经摆脱了明人隶

书的刻板拘谨而趋向饱满

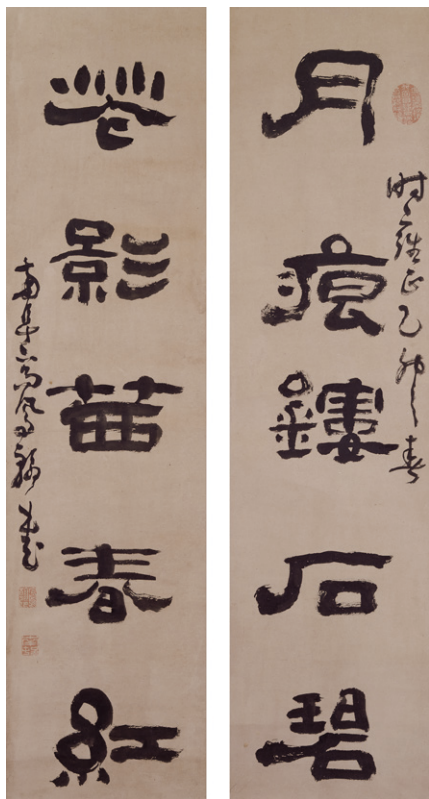
生动，体现出清初隶书特

有的碑帖结合的风致。



郑簠 隶书剑南诗轴 105×56.7cm
故宫博物院藏

康、雍、乾时期，书家在此路径上不断深化，诱导书家深刻反思法帖、石刻以及墨迹三者的关系。特别是人必临学的唐碑，与汉隶的雄强古朴旨趣不断互为渗透，一方面避免了赵董以来帖学软媚流滑之弊，另一方面又在汉碑中保留了帖学的雅正和流美的气息。此后高凤翰、金农、郑燮等隶书名都与这种以帖学参汉碑的笔法观念一脉相承，可视为后世汉隶观念确立之最初历程。



高凤翰 隶书月痕花影五言联
125×32cm×2 昆仑堂美术馆藏

二、隶兼诸体：分隶概念考订中呈现的汉隶风格观

清初以惠栋（1697—1758）、戴震（1723—1777）等人为代表的经学家“尽弃宋詮，独标汉帜”，金石学渐行，这在客观上保证了两汉遗迹的正统地位和研究价值。至乾、嘉，古文经学成为治学之大宗，阐释经史必由考释文字，因此解决篆籀、隶书、八分、真楷诸种书体的变迁显然是研究“汉学”绕不开的一个问题。这就可以理解，为何从清初开始，学者一直都喜欢围绕“隶”“汉隶”“八分”以及“楷隶”等概念来讨论是非。关于“隶”和“八分”的讨论，不仅在于厘清一个简单的文字学概念，它对于书法风格——尤其是笔法以及与笔法密切相关的美学趣味同样有着深刻的关联。

关于隶书与八分的源头概念主要沿袭自

《晋书·卫恒传》，其涉隶书云：“秦既用篆，奏事繁多，篆字难成，即令隶人佐书，曰隶字。汉因行之，独符、印玺、幡信、题署用篆。隶书，篆之捷也。上谷王次仲始作楷法。”涉八分书云：“鹄谓淳得次仲法，然鹄之用笔尽其势矣。鹄弟子毛弘教于秘书，今八分皆弘法也。”^[11]由此可见，一，隶书是篆书形体的简便化；二，当时所谓的“楷法”只不过是王次仲所作隶书的范例，与后世“楷书”不同；三，八分在次仲隶书的基础上由毛弘创；四，八分不仅是简单的“篆之捷”，而且用于相当正式的“教于秘书”。

到了唐代，除了严谨者如张怀瓘等人仍将隶和八分的概念作明确区分，实际上很多书家认为八分书在形貌上截然不同于篆书，由此，基于篆意的“汉隶”与正式的“八分”

容易被归入同一阵营。这样，自北宋开始，欧阳修（1007—1072）这样的金石大家也难免将隶与八分的概念混同起来。《宣和书谱》之《八分书叙论》也辨之不详，仅说“今所谓正书则古所谓隶书，今所谓隶书则古所谓八分，至唐则又于隶书中别为八分以名之。然则唐之所谓八分者，非古之所谓八分者”^[12]。洪适（1117—1184）《隶释》则认为八分和隶书“其学中绝，不可分别。”元人吾丘衍（1272—1311）强调隶书特征为“折刀头”的方劲古拙，这就忽略了早期西汉隶书篆籀笔意，即便对东汉成熟的“八分”书风格类型的把握也是偏颇的。至明代，八分就正式变成了隶书，如天启年间的《墨林快事》不仅将二个概念混用，而且详述了混同的理由和推测心理，故详录如下：

此器造于建平三年，而铭字已作八分伎俩。盖大隶出于秦，后厌繁复，旋减去二。

本是在汉初已有此法，而汉儒谨恪，习之者少，惟此铭只以记斤重年月人名，此正所云施之徒隶，以趋省捷者，宜其用此书也。及东京人乐其简便，习以成风，而中遂有精妙可法者，因之通行耳。此字果尚成存篆法，乃隶变之未尽，非又入篆法，二分明矣。及后篆法变已尽，何复有重入者，此篆隶为分之关，悟此过半矣。^[13]

清初顾炎武（1613—1682）在《金石文字记》中，将西汉末年《鲁孝王刻石》（《五凤刻石》）定为“八分书”^[14]，显示如下问题：其一，此“八分”定名与《晋书·卫恒传》记载的东汉时代不合；其二，《五凤刻石》保留有极浓的篆书遗意，是典型的“篆之捷”的隶书；其三，顾氏对西汉刻石与东汉末年如《孔宙》等碑不作区别，通称为“八分”而不言“隶”。可见他已经开始对“隶”这一书体概念产生了怀疑，而试图以“八分”代之，然而却未详辨八分书的由来和特征。

关于隶与八分概念的论述至多，以上作简要回顾，旨在说明，直到清初，关于汉隶一体，学者大多尚停留在字体形态识别的层面。然而到了乾、嘉时期以后，这种状况开始改变。尤其是精于隶法的学者，大多强调汉隶以及汉代的八分书，与篆书笔法有接续相通之处，成为一种美学上“高古”趣味的表征，从而区别于元明时期崇尚的“古雅”。那么，乾嘉以后的书家，具体是怎样阐释“汉隶”的呢？

在成书于嘉庆五年（1800）的《书学捷要》中，朱履贞（生卒年不详，约嘉庆前后）开始对隶书概念作比较明确的界定：

隶始于秦篆之省笔也，既趋简易，巧丽日生，流而为真书，歧而为楷法。楷法者，八分也。以真为隶者，六朝、唐人也；以隶称楷法、八分者，后世之讹也。

分书乃变古隶而为之者，以楷法而用篆笔，笔锋中出，藏锋敛锷，惟用波撇以

伸之……诀曰：方劲古折，斩钉截铁。然笔画须俯仰起伏，参以篆意。

朱氏这里的意思是，六朝和唐人，将八分书和楷书视作篆法之简省（即“隶”），但是“后世”却另作一“隶”的指称，这样，楷书和八分被孤立地视为“隶”，也就截断了楷书、八分与篆籀源头的笔法关联了。朱氏在这里提出了“古隶”，即从篆书系统脱出的早期隶书，进而演变为“八分”，形态虽有新变，然而根本的笔法仍旧保留篆书用笔。也就是说，字体虽演变，却须在用笔上延续高古的“篆意”。他尤其推崇汉隶：“汉人八分书，笔锋中出，包括篆隶，极古峭劲拔之致，当知其用笔之意。”^[15]表面上他对篆、隶、八分、楷法等书体演变脉络进行了符合历史的梳理，实际上则是借此提出了审视用笔的美学新标准。

翁方纲在《重刻隶韵序》中说：“学者幼习正楷，其能者或喜涉隶以通于篆，此正路也……至篆变为隶，隶由汉始，而汉人作隶书已有随手之变。”^[16]“隶者，通词也，对大小篆而言，则汉人八分即谓之隶。对汉人八分而言，则晋唐钟王以下正楷又谓之隶。隶无定名也。八分可谓之隶，而隶不可概目为八分也。篆之初变隶也，有横直而无波势，此古隶，及其为汉人八分则分隶也，及其为正楷书则楷隶也。皆可名曰隶。”^[17]检唐人文献，翁氏对“隶”字解释可谓确当。钱泳（1759—1844）认为隶书秦时已有，这也是承认有“古隶”存在，他进一步指出：“至东京、汉安以后，渐有戈法波势，各立面目，陈遵、蔡邕，自称一体，又谓之汉隶……真书祖源实基于此。”而钟繇在此基础上，“将汉隶变为转折，画平竖直，间用勾趯，渐成楷法，谓之真书，篆隶之道发泄尽矣”，此后行草盛行，以致“隶学自掩”。由此隶书史学溯源，钱氏批评唐楷说：“唐人习者虽多，实与汉法愈远。何也？唐人用楷法作隶书，非如汉人用篆法作隶书也。”^[18]到这里，关于隶书笔法

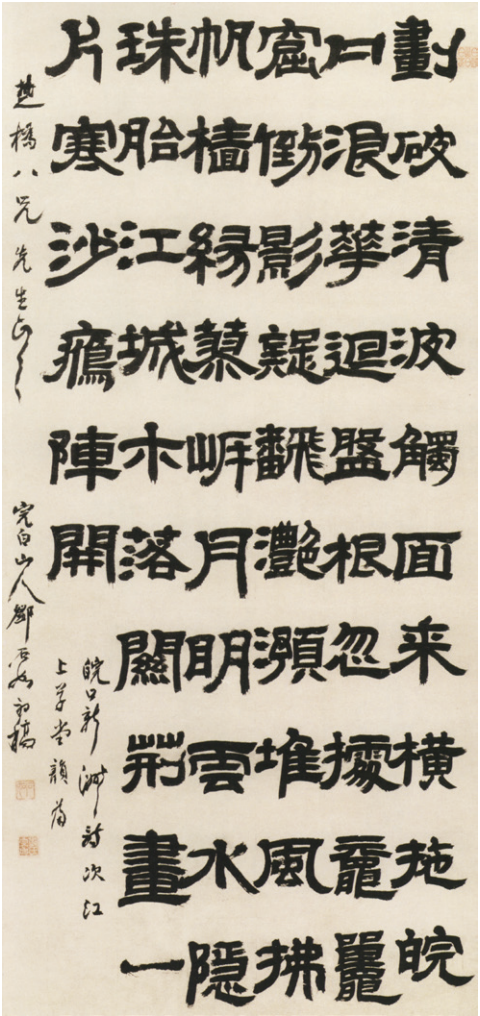
与高古意趣，乾嘉人已将之彻底揭示出来。更有影响的是，整个北朝的碑版之书，都是循着“篆—隶—八分—真楷”这一路径下来，史实俱在。阮元的《北碑南帖论》和《南北书派论》，则更加详尽地梳理还原出北派碑榜之书一路的谱系，这就从根本上改变了南派翰牍之书一家独大的局面，为晚清全面复兴篆隶北碑奠定了坚实的基础。更重要的是，由于篆隶笔法直接决定了八分隶和魏晋真书的内质，逻辑上也必然决定行草书的笔法。

在阮元“商榷古今，步趋流派”的论述基础上，嘉、道年间的包世臣，突破了比较单纯的字体史学考察，而明确将汉隶追溯为一种美学趣味的根源。通过对大篆、小篆、隶、分、真这五体脉络梳理后，他得出结论：“故隶真虽为一体，而论结字则隶为分源，论用笔则分为真本也。”^[19]此后，随即对历代碑帖法书作了合乎碑学趣味的美学品鉴。由于美学趣味发生了不同以往的变化，用于表现的笔法、墨法以及布白等技法语言也就不得不加以重新探讨。包世臣在其书论中，全面总结和贯通了当时诸多书家的学习心得，在“气满”说的基础上，深入探讨了五指执笔法、提肘发力法、逆入平出法、笔毫平铺法、笔实墨沉法、“中线”“双勾”法等等，尽管有具体的争议，但无疑大大拓展了元、明以来法帖系统的书法技法系统。而对汉隶

八分的史学梳理，则是发挥这些美学理论和技法总结的关键支点，这也解释了何以此际会诞生像邓石如（1743—1805）这样开一代新风的隶书大家。在清初以帖观隶的新见上，朱履贞、翁方纲、阮元和包世臣等人的书论，为中国书法的美学内涵开辟了一个新的境界，没有他们的理论引导，就不可能有晚清、民国碑学书风的巨大成就。因此，乾嘉时期学者和书家们对隶书概念的史学考察和美学申发，可视为后世对汉隶理解的第二个关键阶段。

三、以隶观帖：隶书与帖学观念的转变

上文从隶与八分概念辨析出发，阐述了清人对汉隶书风与笔法的理解深入过程。到了晚清，这一认识已经较为普及，刘熙载（1813—1881）对秦汉遗迹的书体理解得至为明确：“夫隶体有古于八分者，故秦权上字为隶；有不及八分之古者，故钟、王正书亦为隶。盖隶通其名，而八分统矣。”^[20]隶体概念几乎贯通了秦、汉、魏、晋、南北朝各个时代，也打通了碑版、摩崖、造像、钟鼎、秦权、镜铭以及砖瓦文字等各种载体。隶体概念的贯通泛化，必然要求各种书体风格趣味和笔法的交融互通，这就为晚清书法的博涉多优、百花齐放提供了可靠的保障。尤其是取法样式的丰富，直接导致了书家趣味的多样化和阐释的自由化，元明以来法



邓石如 隶书七言诗轴
135 × 62.6cm 故宫博物院藏

帖那种森严法度的禁锢得到了一定程度的解放。这一转变导致书家既能够以新奇的目光审视任何一件名不见经传的断石残纸，也足以用“陌生化”的视角重新理解千年以来传承有绪的经典法书。

清人对汉隶的接受，在经历了清初的以帖观隶、中期的隶兼诸体之后，特别是晚清时期康有为（1858—1927）等人备魏卑唐，似乎北碑诸体大有取代唐碑楷法之势。《广艺舟双楫·尊碑》描述道：“迄于咸、同，碑学大播，三尺之童，十室之社，莫不口北碑，写魏体，盖俗尚成矣。”从汉隶转向北碑，也可以说从古隶、八分转向楷隶，在美学品质上仍是汉隶的

延续，康有为认为“号称真楷者……六朝人最工。盖承汉分之余，古意未变，质实厚重，宕逸神隽。”^[21]由汉隶开启的碑学审美趣味实已深入人心，前人对此论述已备极详尽。此处关心的问题是，在碑学趣味和习碑技法的浸染下，帖学是否真如康有为所说已穷途末路，又或者是另辟新径？为了弄清这一问题，我们先大致罗列出乾隆朝以后主要书家的取法与风格状况以备观察。下表以沙孟海《近三百年的书学》所选取的碑学名家作为基础样本而稍加损益，所选以乾隆朝以后有代表性的大家为主，集中比较其隶书风格与其行草书风之间的关联^[22]：

书家	主要活动时期	主要取法的汉碑	主要取法的帖学路数	说明
翁方纲	乾、嘉早期	《史晨碑》《礼器碑》	欧阳询、颜真卿、苏轼	据王昶《蒲褐山房诗话》及其存世行草尺牍
桂馥	乾、嘉早期	《礼器碑》《曹全碑》 《史晨碑》《开通褒斜道刻石》《石门颂》	苏轼	据翁方纲《桂未谷指头八分书歌》以及存世临摹汉碑作品
邓石如	乾、嘉时期	《史晨碑》《华山碑》 《白石神君》《张迁碑》 《孔羨碑》《礼器碑》等	杨凝式 ^[23]	（主要依据包世臣《完白山人传》）
黄易	乾、嘉时期	《曹全碑》《校官碑额》 《武梁祠题字》等	孙过庭、赵孟頫	《曹全》据黄易自言，载梁章钜《吉安室书录》 《校官》《武梁》据方朔《枕经堂题跋》
伊秉绶	乾、嘉时期	《张迁碑》《衡方碑》 《裴岑纪功碑》 《乙瑛碑》《孔宙碑》等	颜真卿	据伊秉绶存世临书作品；另据其自言于《张迁》《衡方》用力最深，见梁章钜《吉安室书录》《退庵书画跋》
阮元	乾、嘉后期	《石门颂》《乙瑛碑》 《华山碑》	赵孟頫	据阮氏存世墨迹及其《汉延熹西岳华山碑考》
陈鸿寿	乾、嘉后期	《开通褒斜道刻石》 《三公山碑》	《集王圣教序》、颜真卿《争座位》	据郭麐《灵芬馆杂著》、方朔《枕经堂题跋》
吴熙载	道、咸、同时期	《史晨碑》《礼器碑》 《张迁碑》《夏承碑》 《曹全碑》《乙瑛碑》等	阁帖二王、颜真卿、孙过庭	主要据汪维寅编《守研斋珍藏》《扇面大观》中的吴氏临作

续表

书家	主要活动时期	主要取法的汉碑	主要取法的帖学路数	说明
何绍基	道、咸、同时期	《张迁碑》《礼器碑》 《衡方碑》《鲁峻碑》	欧阳询、米芾、颜真卿、 李邕	据何氏《东洲草堂金石跋》、 杨翰《息柯杂著》等评述
赵之谦	咸、同、光时期	《刘熊碑》《武荣碑》 《谷朗碑》《封龙山碑》 《元平碑》等	颜真卿	主要根据王冬龄《清代隶书 要论》

根据上表：就所取法汉碑的频率看，较高的有《礼器碑》出现7次、《史晨碑》出现4次、《张迁碑》4次、《曹全碑》出现3次、《乙瑛碑》3次、《华山碑》2次、《石门颂》2次、《开通褒斜道刻石》2次、《衡方碑》2次。就取法的帖学传承的频率看，较高的有颜真卿出现6次、欧阳询2次、孙过庭2次、苏轼2次、米芾2次、赵孟頫2次。

分析可见，在汉碑临习逐渐深入的过程中，《礼器》《史晨》延续了清初的潮流，此前广为流行的《曹全》则有所衰落，而《张迁》则从顾炎武的贬斥中崛起并获得书家青睐。就帖学传承来看，董其昌在乾嘉以后的重要书家中影响力急速下降，颜书则进一步得到发扬。表格显示，翁方纲早年以欧体筑基，晚年则日益趋于颜、苏；书法史上影响力尤重的伊秉绶（1754—1815）、吴让之（1799—1870）、何绍基（1799—1873）和赵之谦（1829—1884），无一例外地都深究颜字；桂馥（1736—1805）和邓石如在行草方面参用杨凝式、苏东坡，实际上也属颜字浑厚一系。

我们知道，书法史上正式而广泛地尊崇颜字始于北宋士人，元季赵孟頫一纠其风，明代即有习颜，也日趋于明丽秀媚。而清代汉碑的复兴，则重新为帖学增添了厚重朴实的美学品质。乾嘉以后通过汉碑鉴赏而重塑帖学的过程中，颜真卿的书法恰好成为沟通二者的津梁。作为碑学思想集大成者的康有为，在《广艺舟双楫·本汉》中极意发扬了两汉诸碑的美学趣味后，又一一将后世名作归宗于汉，其中特别

强调，王羲之所以为百代书圣，实是沾溉汉代书风之故。接着盛赞杨凝式和颜真卿能越过右军皮相：“杨少师变右军之面目，而神理自得，盖以分作草，故能奇宕也。”“然平原得力处，世罕知之。吾尝爱《郾阁颂》体法茂密，汉末已渺，后世无知之者，惟平原章法结体独有遗意。又《裴将军诗》雄强至矣，其实乃以汉分入草，故多殊形异态。二千年来善学右军者，惟清臣、景度耳，以其知师右军之所师故也。”^[24]可见，汉碑的雄强朴厚的古风已深入渗透到书家对帖学理解当中，清初“以帖观隶”的碑学观念到晚清已转为“以隶观帖”，以至于沈曾植（1850—1922）、李瑞清（1867—1920）等代表书家逐渐突破了前人的行草帖学观念。

元明至清，书家多以碑榜与尺牍为两系，至乾嘉时期，阮元等人更分北碑南帖，以致很多书家的隶书作品与行草尺牍在笔法上难以统一，长于篆隶碑版的书家却拙于行草，邓石如、吴让之人的行草为人诟病即属此例。而经过“以隶观帖”的历程后，清末书家开始对行草作宽泛性的理解，认为行书不过是一种生动化的美学趣味，由此打破了碑学帖学的书体限制。沈曾植说：“楷之生动，多取于行。篆之生动，多取于隶。隶者，篆之行也。篆参隶势而姿生，隶参楷势而姿生，此通乎今以为变也。篆参籀势而质古，隶参篆势而质古，此通乎古以为变也。”^[25]与此前动辄认为晋唐法书存有“隶分遗意”的看法相比，沈氏这种观念实际上对纯粹帖学的破坏性更强，甚至取消了唐宋以来二王帖学行草书的最高权威。在“以隶观帖”的催

动下，行草书直接突破了传统的法帖框架，更为古老的章草、草隶以及近代出土渐多的汉简都被纳入到行草书中来。晚清民国书坛对罗振玉等编辑的《流沙坠简》发生莫大兴趣，正是晚清以来隶、草趋通观念的必然结果。

四、结论

近代以来学人大多笼统地将清代碑学书风的复兴归因于乾嘉朴学尤其是其分支的金石学流行。然而，通过清初——乾嘉——晚清三个时期书法审美趣味历程的梳理，我们发现，金石学流行仅仅作为清代碑学书风复兴的一个必要条件而远非充分条件；明代帖学书风的柔靡没落倒逼书家返古求新，更加内在地要求书家主动地诉诸金石学养分。在此过程中，清人对汉隶的重视与深入研习，使得汉隶之美的接受，从帖学的流美宕逸中逐渐释放出来，愈加趋于古拙、质朴和沉厚。在帖学经典取法、主观趣味选择、执笔运笔方法以及书写工具材料的改革等许多方面，汉隶都起到了对帖学书风的重构作用。也正是因为清人对汉隶丰富而深刻的临学，使得书风演变和字体沿革获得了某种学理逻辑上的统一，这对于民国以至现代书法创作研究的发展至关重要。

（作者为浙江师范大学文艺学博士生）

注释：

[1] 徐用锡：《字学札记》，崔尔平选编，《明清书法论文选》，上海：上海书店出版社，1994 年，第 515 页。

[2] 王澐：《论书剩语》，崔尔平选编，《明清书法论文选》，上海：上海书店出版社，1994 年，第 608 页。

[3] 梁巘：《评书帖》，《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979 年，第 578 页。

[4] 朱履贞：《书学捷要》，《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979 年，第 606 页。

[5] 梁同书：《频罗庵论书》，崔尔平选编，《明清书法论文选》，上海：上海书店出版社，1994 年，第 689 页。

[6][7] 翁方纲：《复初斋文集》卷三十二，《跋董文敏论书帖》，清李彦章校刻本。

[8] 祝允明：《怀星堂集》，卷二十四《述书》，《钦定四库全书》本。

[9] 傅山：《霜红龕书论》，崔尔平选编，《明清书法论文选》，上海：上海书店出版社，1994 年，第 457 页。

[10] 参见薛龙春《郑簠隶书与清代碑学观念之演进》，《中国书法》，2011 年第 4 期。

[11]《晋书》卷三十六，《卫恒传》，北京：中华书局出版社，1974 年，第 1063 页。

[12]《宣和书谱》，卷二十，清文渊阁《四库全书》本。

[13] 安世凤：《墨林快事》卷二“孝成庙器”条，清抄本。

[14] 顾炎武：《金石文字记》卷一，清文渊阁《四库全书》本。

[15] 朱履贞：《书学捷要》，《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979 年，第 612、607、608 页。

[16] 翁方纲：《复初斋文集》卷二，《重刻隶韵序》，清李彦章校刻本。

[17] 翁方纲：《复初斋外集》文卷第二，《与程瑶田论方君任隶八分辨》，民国嘉业堂丛书本。

[18] 钱泳：《书学》，《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979 年，第 617 页。

[19] 包世臣：《历下笔谈》，《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979 年，第 650 页。

[20] 刘熙载：《艺概》，《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979 年，第 683 页。

[21] 康有为：《广艺舟双楫》，《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979 年，第 756、759 页。

[22] 考虑到样本数据的可靠和集中，只选取最核心的代表书家，部分影响较大却罕作隶书的书家如包世臣、康有为等则未录入。另外，表中书家一生临摹取法丰富繁杂，这里通过文献与存世临作相互参照，确定对书家风格有决定性影响的碑帖，这样能在较大程度上保证分析的便捷有效。

[23] 关于邓石如行书取法，后人很少述及。此处提出师法杨凝式，语见《完白山人传》：“（钱鲁斯）及见山人行草，叹曰：此杨少师神境也。”《艺舟双楫》卷六，《论书》二，清道光安吴四种本。

[24] 康有为：《广艺舟双楫》，《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979 年，第 796、797 页。

[25] 沈曾植：《海日楼书论》，崔尔平选编，《明清书法论文选》，上海：上海书店出版社，1994 年，第 924 页。

数世传真容 艺为吴中冠（上）

——清代常熟胡氏祖孙的肖像画创作

□ 李 军

胡骏声是清代嘉、道间江南著名的肖像画家，虽然在方志、画史上留有一些蛛丝马迹，但长期以来事迹隐晦不彰。实际上，常熟胡氏自胡骏声族祖胡缓溪开始，就以画开相著称于世。胡骏声作为承前启后的代表画家，名重一时，至其孙胡芑孙、曾孙胡琴庵辈，皆传其家学，为文人士大夫绘制祖宗像（喜神）、雅集图，深受陶澍、林则徐、潘奕隽、黄丕烈、潘曾沂、潘遵祁、翁心存、麟庆、翁同龢、吴大澂等人推重，在晚清时期的苏州颇负盛名，影响波及大江南北。但由于种种原因，胡氏祖孙事迹长期不为人所知，难免以讹传讹，谬说流播，贻害匪浅。兹不揣谫陋，略为考辨如下。

一、胡骏声的生卒年与迁苏

胡骏声字芑香，江苏常熟（今属苏州）人。其生平事迹最详细之记载，见于清同治《苏州府志》卷一一〇、光绪《常昭合志》卷三十二小传，大抵俱转引常熟蒋宝龄（1781—1840）《墨林今话》卷十五“望禺书屋”一条：

胡芑香骏声，常熟人，为缓溪翁族孙。缓溪擅添毫之技，晚岁目力稍衰，思得弟子相佐。芑香方弱冠，从毕仲恺学，画臻

众美。缓溪于是挈之共游，凡数载。君天质固胜，兼得名师，日悟秘要，其艺遂为吴中之冠。性和厚，凡轩冕以至韦布，酬接无倦。中年丧偶，不再娶，奉母迁居郡城。陶云汀宫保为书斋额曰“望禺书屋”。疏花瘦石，饶幽居之趣。^[1]

毕仲恺即常熟画家毕琛，工人物、仕女，为胡缓溪弟子。从上所述，知胡骏声最初师从毕琛，其艺小成之后，又随胡缓溪游，得胡、毕师弟二人真传。胡缓溪应是乾嘉间常熟最有名的肖像画家，其生平为邑志所不载。孙原湘（1760—1829）有《赠胡缓溪序》云：

胡翁缓溪隐于画，于山水室屋、翎毛花卉，百不能也。独能为人写真，自项背以下又不能也，以俟人足成之。邑中无老幼男女无不愿得翁画，画亦无不肖。所得值，间以济贫乏，随手散尽，恬如也。故士大夫益乐与翁游。予尝一日至其家，见丹青者数辈，操器侍侧。翁曰：某作亭榭如式，某为杂花布置之，屋以外一邱一壑，则某事也。皆应曰唯。退而思之，翁之所能者少，而人之能皆为所用，翁不可谓不能矣。^[2]

按孙原湘的描述，严格来说，胡缓溪不能

算是画家，更像是画匠。他本人除擅长画开相外，它无所长，然画开相之技绝精，故上自官绅士夫，下至平民百姓，常熟的男女老幼无不以获其画像为荣。此类画像，想来以喜神、祖宗像为主，若为文人所用，便成为可观之艺术品。黎民百姓求去，变成年节中后人虔拜的祖先遗像，未必能纳入艺术之范畴。不过，如南京博物院藏清初顾见龙作吴梅村像，原为吴氏家传之祖宗像，只因画家、像主均为名人，遂使之成为清代肖像画中之名迹。胡缓溪恰似画史上未留名的顾见龙，生前声名籍籍，其晚年门下弟子辈众多，他自然毋庸事事亲力亲为，画好肖像画中最关键的开相后，衣冠、场景之类交由门人补完，亦算是授业之一道。年轻时的胡骏声，很可能就是孙原湘所见环侍于胡缓溪身旁的学画者之一。

关于胡骏声的生卒年，蒋氏《墨林今话》和苏州、常熟两地方志皆未道及。胡氏好友翁心存（1791—1862）有一首《房山道士歌赠道士王云鹤（嘉诚）》，自注中提及他的年龄：

妙笔传神绝世无（老友胡芑香年八十，工传神，吴下罕匹），只愁埋没随荒草。^[3]

按：翁心存《知止斋诗集》按年编次，此诗作于咸丰十年（1860）庚申。潘遵祁（1808—1892）《西圃集》中另有一证，其卷五《四叠前韵寄胡芑香海门》诗云：

怜君已是古稀人，犹作天涯乞食身。佳约寻山真隔世，羁游入海尚比邻。聪明孙子堪排闷，离乱家乡莫问因。咫尺沙鸥劳怅望，几时重话一尊春。^[4]

《西圃集》亦编年，上诗作于咸丰十一年（1861）辛酉。翁诗、潘诗仅差一年，一说“年八十”，一说“已是古稀人”，不免让人举棋不定。幸好《翁心存日记》道光二十八年（1848）十月十六日有“儿辈往芑香处，祝其六十初度”^[5]的记录，依此逆推六十年，则胡骏声当生于乾隆五十四年（1789）十月十六日。从潘遵祁题

诗可知，迟至咸丰十一年，胡氏仍健在。《翁心存日记》终于同治元年（1862），关于胡氏的记录中止于咸丰十年。因此推测，胡骏声很可能卒于咸、同（1861—1862）之际。从前引潘遵祁诗可知，受到太平天国运动的影响，苏州全境均遭兵燹，胡骏声与儿孙辈逃往江北的海门避乱，很可能未能再回苏州。

《墨林今话》称胡骏声二十岁左右，约嘉庆九年（1809）前后开始学画。中年丧妻，自常熟移居苏州城内。目前所见，胡氏作品纪年最早者为道光元年（1821）之《虞山春晓图》卷（图1），款署“辛巳春仲，虞山胡骏声制图”，并钤“芑香”朱文方印、“多福多寿多男子”白文长方印，后有云浦居士、毓泰、王景濂、达麟等题咏^[6]。图中山水楼阁，描绘细腻，虽难免匠气，但画功实佳，可惜不是肖像画。他早期的肖像画作品有明确纪年者，较《虞山春晓图》略晚，与清代最著名的藏书家黄丕烈（1763—1825）有关。

在清光绪间江标（1860—1899）所编《黄荛圃先生年谱》一书前，刻有一帧《黄荛圃先生像》（又名《镜中影》），款署“七月二十一日，海虞胡骏声为荛翁写镜中影”，并钤“芑香”朱文方印^[7]，此像原装《元机诗思图》册前，作于道光五年（1825）。同年八月十三日，黄丕烈病逝，是目前最通行的黄氏肖像。《翁心存日记》道光二十八年（1848）八月十六日记“芑香寄到黄同叔（荛圃先生子）隶书‘翁氏新阡’四大字，颇佳”^[8]，同叔为黄丕烈之子黄寿凤，可见黄氏父子两代人和胡骏声均有交谊。黄丕烈生前，与石韞玉、尤兴诗、彭希郑、张吉安、潘世璜、吴廷琛等结问梅诗社，常趁初春之际雅集赏梅，胡骏声曾为绘《梅社七贤图》^[9]纪其事。

在给黄丕烈画《镜中影》之前，胡骏声曾为常熟藏书家张金吾（1787—1829）绘《读知不足斋赐书图》，黄廷鉴为作《记》有云：



图1 胡骏声 虞山春晓图 私人藏

今夏四月，《金文》百卷写竣，行付割剔，月宵缅想胜游，乞同里芑香胡君绘《读知不足斋赐书图》，以志不忘。以余为偕读之人，乞记其颠末。……月宵青年嗜学，其志行直欲力追古人，奚藉斯图以传。而余则窃以挂名图中为幸，故不辞而为之记。道光乙酉端午前三日。^[10]

按：乙酉为道光五年（1825），《读知不足斋赐书图》不知今存何处？中国国家图书馆藏有《张月霄遗像》册一种，首冠以张氏笼袖白描半身像，画像上方隶书题“张君月霄像”五字，左下角署“胡骏声”三字，并钐“芑香”朱文方印。册内有道光五年黄丕烈、孙原湘、黄廷鉴等数十家题词，可以断定《张月霄遗像》必绘于题跋之前。鉴于《墨林今话》称胡氏的斋额“望禹书屋”系陶澍（1778—1839，号云汀）所书，陶氏兼任江苏巡抚在道光五年至道光十年（1825—1830）间。那么，胡骏声于奉母迁居苏城必在他三十五至四十岁之间，丧偶在此前，确可称中年。

用翁同龢的话说，翁氏与胡家有两世交谊，其父翁心存留有道光五年（1825）至同治元年（1862）凡三十八年日记，从道光二十年（1840）

九月廿一日胡骏声第一次在《日记》出现，彼时胡氏已定居苏州；至咸丰十年（1860）胡氏最后一次出现，前后二十年间，翁氏父子与胡氏的交往不断。《翁心存日记》道光二十八年（1848）十月十七日提到“芑芎之太夫人冥寿，啐经于狮吼庵，五儿往”^[11]，是胡骏声之母早已去世。按：“五儿”为翁同龢之兄翁同爵。狮吼庵在苏州城南阊桥（即言桥）南，重建于道光三年（1823）^[12]，与沧浪亭相去不远。

道光七年（1827），陶澍重修沧浪亭竣事，与潘奕隽、吴云（玉松）、石韞玉、韩荅等作五老之会。有好事者为绘《五老图》，陶澍撰《沧浪五老图咏》纪其事，序中未言绘图的“好事者”是谁？于今看来，很可能是方以肖像画名重苏城的胡骏声。年过四十的胡氏，凭借精湛的画艺，得以出入官家衙邸，不止是陶澍，之后道光十二年（1832）调任江苏巡抚的林则徐，道光十七年（1837）接任巡抚的陈銓，道光二十一年（1841）改任巡抚的梁章钜，都与胡氏有交往。道光十五年（1835）六月二十七日《林则徐日记》称“芷邻欲偕余传神作《三山离合图》，芝楣嘱画士胡芑香来署，即倩其作画”^[13]。按：林则徐于道光十六年（1836）二

月至七月又短暂回任江苏巡抚，芷邻即梁章钜，芝楣即陈銓（1785—1839）。

民国《吴县志》卷七十六下有胡骏声小传，较同治《苏州府志》《常昭合志稿》多出“且善写松。陈芝楣抚苏时，延至幕府，为写盆景黄山松四，又写登泰山观日出照”^[14]一段，这段文字虽可与《林则徐日记》互为证明，但事实并非如此，应是《吴县志》编纂者误读的结论，后文会作辨正。

道光十九年（1839）陈銓病逝于金陵，胡骏声专程前去吊唁，与戴熙并称“汤戴”的汤貽汾有《胡芑香尝为芝楣宫保写小沧浪馆雅集图，图中数十人各肖其貌，芑香与予父子皆与焉。今芑香吊宫保于白门，过园话旧，怆焉有作》诗纪其事，可见汤氏与胡骏声亦熟识。进而推测，戴熙《习苦斋画絮》出现“为芑香”题者，其画或为胡芑香而作。汤貽汾诗有云：

簪裾零落叹平津，佳士东南剩写真。

同是昔年投辖客，难为今日束刍人。雀罗门外空悲角，燕寝堂前又好春。回首西州肠断绝，故交垂尽况雷陈。^[15]

胡骏声擅写真，他为陈銓画的是和《沧浪五老图》性质相近的《小沧浪馆雅集图》。陶、林、梁、陈四巡抚离任后，胡氏依然与官场保持着良好关系，好友翁心存就曾向时任巡抚的陆建瀛（1792—1853）推荐胡骏声，在《翁心存日记》道光二十八年（1848）五月二十日中留下“作小柬致中丞，求题《访石图》，并荐芑芎写”^[16]的记录，可窥其一斑。

胡骏声迁居苏城后，仍不时回常熟，这在翁心存日记可以得到印证，如道光二十五年（1845）十一月廿一日记“薄暮胡芑香自郡到虞，来晤”^[17]；道光二十八年（1848）三月十一日“饭后胡芑芎自郡来，偕访星园。……芑香晚饭后宿于舟次”^[18]，胡氏晚间栖身船上，说明他此时在常熟已无住宅。不过，这并不影响胡氏与常熟的官绅保持良好的关系，道光十八年

（1838）翁心存所作《题乡耆社集图》一诗就是力证，诗序有云：

道光丙申春，吾邑王菽斋观察家相致仕归，四月二日集乡之耆宿会于城南之西庄水阁观竞渡，泛舟湖田，饮酒尽欢而罢。明年四月复会焉。与是会者，俞穆堂封君廷楣、言皋云太守朝标、庞钧岩上舍非熊、杨讷庵上舍景圣、宗牧厓貳尹德懋、庞叶凤封君德辉、胡翠岑广文静之、黄琴六茂才廷鉴、李春海少尹仁荣、陆兰舟茂才经、蒋伯生大令因培、宗补斋茂才德润，偕观察为十三人。俞封君年八十五，齿最高，言太守次之，诸人亦皆年过七十，鹤发童颜，精神矍铄，乡人聚观，啧啧称盛事，爰属胡芑香骏声绘图，而琴六为之记。未几庞上舍殁，明年夏王观察、蒋大令、俞封君相继谢世，图中人仅存其九矣。哲人云亡，盛会难再，良可慨也。^[19]

王家相（1762—1838）官至河南南汝光道，致仕后归常熟，纠集同道，举行耆老会，请胡骏声绘图，而作《乡耆社集图记》者，正是为张金吾作《读知不足斋赐书图记》的黄廷鉴，足见胡氏在故乡画名不衰。

二、胡骏声的交游与绘画创作

尽管胡骏声与苏州、常熟官场关系密切，但他一生都是布衣，未谋一官半职，晚年在翁心存笔下被称为“山人”^[20]，以写真与堪輿之术游走南北，结交各色人等。近人邹弢《三借庐笔谈》中“鬼寄书”一则，记胡芑孙述祖父胡骏声遇鬼托寄家信事，难免有些离奇，却可充作胡氏交游广泛的旁证。清代藏书家中，既有常熟的张金吾、黄廷鉴，也有苏州城里的黄丕烈、黄寿凤父子，甚乃满族官员麟庆等，均与胡骏声有交谊，惟相关文献记载非常有限，甚或偶有讹误。

黄丕烈、黄寿凤或许不会料到，数十年后，自己的子孙会和胡骏声后人结为姻亲。不过，黄丕烈生前除了胡氏所画《镜中影》和《梅社七贤图》外，诗文题跋中均未谈及胡氏。黄寿凤在前引《翁心存日记》一条外，仅见故宫博物院藏南宋扬补之《四梅图》卷后一条篆书观款提及他与胡骏声一起聚会：

咸丰壬子孟春下潘四日，虞山胡君艺香要集望禺书屋，心柏携此卷出示。时梅花满屋，与此卷互相辉映，觉活色生香，益令人神往于罗浮、姑射间也。同观者吴县汪水部藻，黄寿凤谨识。（图2）

按：壬子为咸丰二年（1852），此观款虽寥寥数语，却提供不少线索：首先，正月二十四日这次雅集地点在胡艺香家；其次，他的斋号确为蒋宝龄《墨林今话》所记的“望禺书屋”，从道光初年至此，已使用近二十年；第三，一起赏画者四人，胡、黄之外，尚有《四梅图》卷当时的收藏者程桢义（心柏）和汪藻（小珊）。汪氏与胡骏声相熟，《翁心存日记》中就有他们聚会的记录。胡骏声曾于道光二十三年（1843）秋为汪藻绘《金焦送别图》^[21]，并题诗云：

天然一幅画图开，浪涌金山百宝堆。
我欲振衣凌绝顶，两江风景尽收来。

款署“癸卯秋，仿文五峰意，赠小珊四兄先生，并录渡江旧作奉政。虞山胡骏声”，钐“艺香”朱文方印及“常熟”白文长印。尽管此图非胡氏最擅长的肖像画，但有其题诗，非一般所见的穷款，已属少见之品。更借此可知，胡骏声并非不通诗词，只是水平不高而已。鉴于

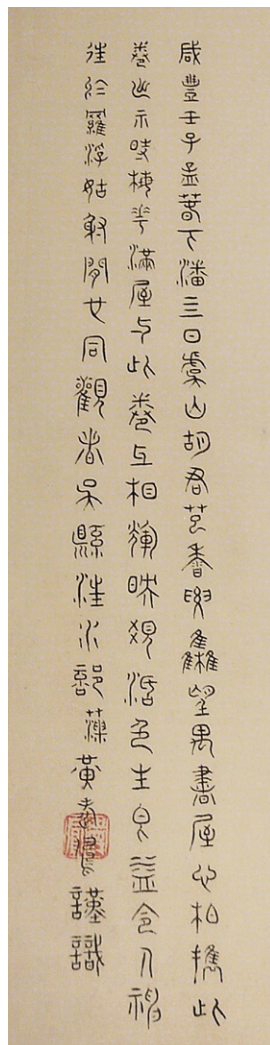


图2 四梅图卷
黄寿凤题观款
故宫博物院藏

两白文印，卷后配装惠郡王、胡仁颐、叶绍本等题辞^[24]。

次年春，翁心存又以岳父许夔的三十岁小像，请胡骏声补成全图。道光二十一年（1841）正月廿四日《日记》云“访胡艺香，欲以外舅秋涛先生小像属其补成也（外舅三十许时像，胡金藩封翁所写者，只画头面，未足成也），不值”^[25]，后将原图送交胡氏，至同年二月十三日“胡艺香补画外舅秋涛先生遗像交来”^[26]。胡骏声画肖像既好且速，据翁心存道光二十八年（1848）三月廿六日日记称“辰刻，艺香来，

喜神作为肖像画中的特殊题材，一般毋庸题诗词，有时家属甚至不要画家落款、钐印。胡骏声画作鲜见长题，《金焦送别图》上录“渡江旧作”诗，从一个侧面表明他与汪藻的交情颇深。

胡骏声的交游诸家中，当以常熟翁氏父子记录最多。《翁心存日记》中涉及胡骏声达数十次，更提及向不为人知的胡骏声儿子胡梅村的情况，其重要性不言而喻。前文已述，《翁心存日记》道光二十年（1840）九月廿一日第一次出现“访胡艺芑，贺潘功甫，俱不值”^[22]的记录，从两天后、九月廿三日“已刻，延胡艺芑来为慈亲及余写照，傍晚而竣，晚饭后去”^[23]来看，翁心存访胡骏声之目的是请他为母亲画像，这幅图可能就是翁同龢署签“先祖母张太夫人八十三岁小像。先文端公侍”（图3）者，图中张太夫端坐于榻上，翁心存一手拈芝立于前，有丫鬟捧茶相送，楼阁池石，绿竹一丛，与花木临流依依，构图颇为疏朗，作者无落款，仅图尾钐“艺香胡骏声印”“多福多寿多男子”



图3 胡骏声 翁母张太夫人八十三岁小像 私人藏

为予暨李星园写照，俱极神似，逮暮而成”^[27]，此处所谓写照，指画开相而言，胡氏此时年届花甲，仅用半天时间，就画好两人面貌，可称迅速。十年之后，已是古稀之年的胡骏声应邀临摹翁咸封夫妇喜神，咸丰八年（1858）五月二日翁心存在京师“奉到先人画像两轴，为胡艺翁所临摹者也”^[28]，同年除夕前一日：

夜祀先，悬挂真容，为今年胡艺香山人重临本，瞻对音容，不胜怵惕。念六十年前先君子以勘灾发赈中寒疾，除夕家祭，拜不能兴，卒然气厥，半夜乃苏。予时方八岁，随侍海州学舍，情景宛在目前。忽忽已甲子一周矣，抚今追昔，感怆奚如。常训子孙以弗克负荷为惧云。^[29]

次年四月十二日翁心存为表示感谢，“作答胡艺香书，并参二两、白金三十两馈之，为上年摹先像润笔也”^[30]。翁心存送礼物、银两本是情理中事，题赠诗文则显出他与胡氏交情之不同寻常。翁氏《日记》道光二十一年（1841）二月八日有“题胡艺香《移居图》册”^[31]之说，其诗见于《知止斋诗集》中，即《胡艺芑山人（骏声）移居图》：

卜居本是家山好，谡谡松风满瑶岛。结庐桃涧耕石田，安事驰驱怀远道。不然历览穷八荒，阆风继马高翱翔。胡为淹留睠兹土，东屯西崦空奔忙。艺芑山人古高士，妙笔丹青世无比。张彪随母卧嵩阳，梅福携家隐吴市。沧浪亭下秋风来，习池高燕倾尊罍。东南名士坐中集，生面一一豪端开。群公倒屣争延誉，雪泥鸿爪随缘住。月棹时冲袁浦烟，春帆每指君山树。轻尘已积陈蕃榻，磨镜谁怜徐稚心。半茧园中长寂寞，青眼高歌望寥廓。貌遍寻常行路人，英姿何处求褒鄂。惊涛撼撼摇菰蒲，幽梦一片飞江湖。浮家更欲向何许，白鸥浩荡云馍糊。竭来有客谈幽境，思从句曲寻宏景。宝策重翻十赉文，山茨新构三茅顶。我亦东西南北人，归来无地艺兰荪。仙源倘有长生药，好荷长饒共卜邻。^[32]

翁心存在诗中盛赞胡氏“艺芑山人古高士，妙笔丹青世无比”的同时，提到“貌遍寻常行路人”，知胡骏声与胡绶溪一样，大半生靠为人写真谋食，或许一度还曾游幕清江浦，殆《墨

林今话》中所记画家，大多有袁浦游幕经历^[33]。而“沧浪亭下秋风来，习池高燕倾尊罍”一句，或指他为陶澍、潘奕隼等人沧浪亭雅集绘图，也许暗示胡氏所居可能在苏州城南，离言桥或沧浪亭不远。

道光二十八年（1848）十月十六日胡骏声六十寿辰，翁心存起初未往道贺，而是命“儿辈往芭香处，祝其六十初度”，并非他有意轻慢，缘他正在病中，“寒热止，委顿甚，惟嗽粥而已”。到晚上寿宴开席，翁心存于“申刻强起，祝芭香寿。坐上晤潘梅生、鲍金男，即归”^[34]，翁氏与胡骏声之交情信非浅鲜。同治末年，胡骏声之孙胡芑孙向翁同龢求助，翁同龢念及旧情，不轻加推脱，并书诸日记。

其实，游走于官绅间的胡骏声至少有两重身份，一重身份是著名的肖像画家，为人摹写祖宗真容，写真传神，名声在外，上自达官显贵，下至黎民百姓，得画无不心怀感激；另一重身份是堪舆家，擅青乌之术，则知者无多。齐学裘《见闻随笔》卷二十五中有“芭香善堪舆”之说，最直接的证据见于《翁心存日记》。翁氏道光二十八年（1848）三月十二日日云：

清晨偕五儿邀芭香谒鸽峰，审穴定向，较游、姚两君所定之穴稍高而右向，取乙辛，试土色深紫而润。薄暮回舟，风浪甚大，到城已更许矣。晚饭芭香仍宿于舟。^[35]

按：翁氏家族中葬于西门外鹁鸽峰下者有翁心存、翁同龢，《日记》所记应是翁心存与翁同龢特意趁胡骏声从苏州回常熟，请他入山，为翁心存选定寿穴，与其家祖塋不在一处，故称“新阡”。同年四月初三日，翁同龢陪胡氏游虞山。四月五日又云：

已刻五儿陪芭香至鸽峰新阡，再审度穴形，启中心土色，深紫，有五色光，向取乙辛，略带兼辰戌，暮回，晚饭后芭香去。^[36]古人素重风水之说，翁家父子自然不例外。《翁心存日记》称次日“清晨芭香解维入郡去，

不及往送矣”^[37]，不无心怀歉意之感。

与胡骏声交密者，常熟同乡中首推翁氏，苏州城内则当以“贵潘”一族为最。《翁心存日记》中就有很好的例证，如道光二十八年（1848）六月廿九日云：

得芭香书，并寄到小松鳞书屋赋课名次单，陆少香茂材（文海）第一，杨师白茂材（敬傅）第二，潘辛芝茂才（观保）第三，顺之太史之长子也。三君赋笔皆佳，潘生书法尤工稳。

同年七月廿一日翁氏又“得芭香书，并小松鳞馆赋课连次课卷”^[38]，潘顺之即咸丰十一年（1861）写诗怀念胡骏声的潘遵祁，他曾编刻《小松鳞书屋赋存》一书。潘遵祁本人于道光二十一年（1841）就请胡骏声绘三十四岁小像立轴，今藏苏州博物馆，图中无胡氏落款，仅于右下角钤“芭香写真”朱文方印，其余景物由吴允楷补全。早在道光十年（1830）八月，胡氏为顾翔云在《中流自在图》中写照，亦仅钤“芭香写真”印而无款，补景者系韩葑的侄孙韩英璨^[39]。问梅诗社成员石韞玉为题引首，尤兴诗、韩葑、朱琿、吴廷琛及潘曾沂、潘曾绶、潘遵祁、潘希甫昆季，韩葑两弟韩崧、韩崇等题跋。道光十六年（1836），胡氏为韩崇（1783—1860）画五十四岁小像，款署“尚湖胡骏声写”，并钤“芭香”朱文印，或因韩氏于去年新获外孙吴大澂，故画中人面带喜色。

道光二十二年（1842）春，潘遵祁、潘希甫与胡骏声同游光福邓尉探梅，胡氏为作《邓尉探梅图》，款署“道光壬寅春，偕顺之仁兄昆玉探梅邓尉，作此奉正，以记一时游览之迹。弟胡骏声”，钤“芭香”朱文、“常熟”白文二印，此帧收入潘氏家藏《西圃纪游图》册。同年仲春，潘遵祁、潘希甫为汪锡珪（秉斋）藏《小青图》册（图4）题词。南京博物院藏《小青图》册上，画明代才女小青半身像，笔触细腻，而图上竟未留胡骏声任何痕迹，若非钱福元在题词中道



图4 胡骏声 小青像 南京博物院藏

破此系“胡君芭香所绘”，后人必不知其作者为谁何？此册后题跋者如潘遵祁、潘希甫、翁同书、顾文彬、潘钟瑞等，均与胡骏声有交往。

潘氏《西圃纪游图》册中，另有道光二十三年（1843）胡氏作《东华联骑图》一帧，盖潘遵祁、潘希甫兄弟与潘曾莹等在京师有联捷之喜，以此留念，惟图上仅钤“琴川胡氏”白文、“芭香”朱文二方印，另由虎山人题名。同年，胡骏声应彭蕴章第四子彭祖贤（1818—1885）之请，为写二十六岁小像，款署“邓尉探梅。芍庭四兄嘱，芭香写照。金原补图”，并钤“臣骏”白文方印，与潘遵祁三十四岁小像同。类似的例子，也见于齐学裘（1803—1879）《见闻随笔》卷二十五：

常熟胡芭香工写真，曾为余绘三十八岁小像，名曰《总领众香图》。黄谷原补山麓寒梅、严问樵补绿萼、黄秋士补侍女，一捧琴，一捧壶，陆似松、马根仙、陶锥庵、焦仲梅、陆次山、翁少海、程叙伯诸君各

补四时花卉，钱梅溪题“总领众香”四字。

题诗者众，刻入《寿鼎斋丛书》中。^[40]

齐氏自言三十八岁时请胡氏画像，大约应在道光二十年（1840）前后。其《见闻续笔》卷十七又有“陈遵《画溪垂钓图》，纸本，胡芭香写照，题诗甚多”^[41]之说，据陶澍《题齐梅麓（彦槐）画溪垂钓图》诗知，《画溪垂钓图》中的主人公为齐学裘之父齐彦槐。胡氏仅画肖像，景物率由他人补全。不禁让人想起孙原湘在《赠胡缓溪序》中晚年胡缓溪为人写真的场景，前后如出一辙。

道光二十九年（1849）正月，潘曾沂因父亲潘世恩去年末八十大寿，道光皇帝赐寿，并赏予侄子潘祖荫（1830—1890）举人功名，在苏州家中赐灯彩宴请宾客，以示庆祝，并请胡骏声绘图纪事。同年春，苏州水灾，潘曾沂复请胡氏绘《饭瓮图》，劝同人各备饭干，收入瓮中，以济贫苦。^[42]彼时，年过六旬的胡骏声可能正在病中，犹力疾为之作画。按之《翁心存日记》二月七日云：

未刻，至潘顺之太史处饭（与芭香公请，芭香适咯血，令其郎君梅村来陪），与李筱簠庶常（德仪）同坐，饭毕已向暮，问芭芎疾。^[43]

应该是胡骏声借潘遵祁家的三松堂请客，与潘遵祁同作东道主，足见胡、潘二氏关系之密切。胡骏声本人不巧咳血病发，不能出席，于是让儿子胡梅村替他作陪。五天后，翁心存关切好友病况，前去探望，日记云“问芭香疾，已小愈”。^[44]

咸丰七年（1857）冬，潘遵祁、潘希甫兄弟在家中与亲友举行消寒会，前后参加者有徐继畲、尤万镒、胡骏声、汪锡珪、汪藻、潘曾莹、潘曾玮、潘祖同、潘祖保、潘介繁、潘介祉、潘观保、潘康保、秦兆甲等。潘遵祁《西圃集》卷四有《消寒第二集赠胡芭香并示弟侄、两儿，再叠前韵》《芭香写梅一枝，漫题其上，

三叠前韵》二诗涉及胡骏声。不难发现，一半以上参加雅集的人请胡氏作过画。潘曾沂四兄弟中，幼弟潘曾玮《玉淦词》中有《蝶恋花·题胡骏声画梨花仕女图》词，光绪间参加吴中真率会，又被胡骏声的孙子胡芑孙画入《吴中七老图》中，与胡氏祖孙均有交情；二弟潘曾莹（1808—1878）诗集中有《题胡芑香（骏声）〈耐冷图〉》一首：

朔风棱棱月耿耿，纸窗澹到梅花影。夜深一鹤步苍苔，来与先生伴清冷。白云冻合荒江浮，先生兀坐方苦吟。乾坤清气一枝笔，冰雪心兼铁石心。孤怀独抱烟霞癖，古柏苍松比标格。平生性癖不干人，那许门前来热客。老屋寒香拟结邻（予家凤池园有梅花数十株，芑香为作图），一鞭重踏软红尘。是时六月火云赤，忆尔空山耐冷人。^[45]

时在咸丰九年（1859）己未，小注谓胡骏声曾为钮家巷潘氏的风池园绘图，是否与张崑、张深父子那两卷《临顿新居图》相似，惜今不知流落何处，无从质证。潘氏所说的《耐冷图》，极有可能与咸丰八年（1858）翁心存《芑香山人〈耐寒图〉》诗所题者系同一图：

旌旗杳杳雪漫漫，南国频年特地寒。那得大裘裁白傅，只应高卧学袁安。披来絮帽蒙头稳，拨尽炉灰出手难。我亦风霜经百炼，要留晚节与人看。^[46]

潘遵祁《西圃集》卷五亦有五首诗，题为《胡芑香自写小照，属西湖冯栖霞（箕）补〈耐寒图〉，蠡墅张猗兰添画远山梅径》，记《耐寒图》概貌。道光十七年至十九年（1837—1839）间，任江苏学政的祁雋藻（1793—1866）亦有《常熟胡芑香（骏声）寄〈耐寒图〉属题。二十年前余视学吴中，芑香曾为作〈寄园销夏〉长卷，并自写照。展卷对看，慨然得句》之作：

西园雅集曾销夏，南国诗人却耐寒。九里梅花今结尾，一楼山色昔凭阑。已闻

点笔成金粟，犹自笼头试月团。戴笠扶藜吾老矣（顷江阴吴冠英为写戴笠小照），因君离思满江干。

祁氏此诗与翁、潘二人约略同时，当作于咸丰八、九年间。祁雋藻在苏州任职时，正是胡骏声受陈銓等赏识之际，《寄园销夏图》无疑也可视为胡氏与官员交往的补充例证之一。

咸丰十年（1850）春，潘遵祁有《问梅诗社七贤图为胡芑香（骏声）作》一诗，在序中说“城西积善庵古梅一株，相传为宋时物。道光初，吴下诗老结诗社于此。七贤者，石琢堂廉访韞玉、韩桂舲司寇封、彭芑间太守希郑、尤春樊舍人兴诗、吴棣华廉访廷琛、朱兰坡官赞珩暨先农部乡贤公也。是卷写照毕，彭丈先逝，先公相继谢世。芑香藏之二十年，老成零落，不忍展视，最后朱先生归道山，则七贤皆作古人。芑香重访积善，为古梅写照，足成此图，以余为社中后人，属敬赋诗”^[47]，此图似即江标《黄茆圃先生年谱》所记之《梅社七贤图》，然则黄丕烈虽为问梅诗社中人，图中却并无黄氏形象，何以百数十年来均将《七贤图》归于黄丕烈名下？其诗云：

一树依然太古春，花开不见咏花人。林泉话旧风流尽，烟月传神警款真。几辈子重来恋红萼，斯图合与付青珉。寒香小字（君斋名）清无比，卅载诗坛证夙因。

鲤庭曾拜丈人行，弹指光阴叹老苍。前辈论交如水淡，清时招隐为花忙。衣冠未许追钱叟（卷中诸丈皆曾获陪侍，惟彭丈仅儿时偶见之），文字犹欣淑紫阳（余于朱先生为门下门生，乙巳假旋，及与诗社，犹得侍坐一载有余）。遗象至今留妙墨，那禁掩卷泪盈匡（己丑冬，先严弃养，家藏遗照皆未能神肖，后得此图，摹木勒石，乃毫发无遗）。

从中可以发现，《问梅诗社七贤图》原为道光初年胡骏声所绘七人小像，二十余年后，潘

世璜、朱珔（1769—1850）等先后离世，胡氏又往积善庵补画老梅，乃成全图。此卷一直由胡骏声保存，图中既无黄丕烈形象，画也非黄丕烈所藏，显而易见^[48]。胡骏声到晚年，于望禺书屋之外，另有一个“寒香小宇”的斋号。潘世璜去世后，家中收藏其画像甚多，但均不传神，《七贤图》中面容最逼真，潘遵祁遂从之摹出，寿诸木石。胡骏声之写真彼时堪称吴中之冠，果然名不虚传。

咸丰十一年（1861），为躲避洪杨兵祸，年逾八旬的胡骏声北渡长江，寄居于常熟一江之隔的海门，遂与潘遵祁友人李联琇（1820—1878）多有交往。李氏《好云楼初集》卷二十三《紫琅游记》云：

余昔以王事两至崇川，皆未及游。迨退隐吴门，崇川刺史金小庄书来招游，又以疾不果赴。今徙崇川之东鄙逾半年矣，乃以仲春之望，命俦遄往，偿此夙怀。……是役也，招余游者茅铁卿（铮）也。同游者，胡芑香（骏声）、王兰孙（勳）、曹馥棠（谦）、陈香桥（光绪）、袁云庄（江）暨弟汇沂（淮），又余侄孙（世伊）也。为余治具止宿者，山中则白衣院主持僧自证，山下则云庄昆季家也。慕名而求，求而弗获者定心石也。过而凭吊者，唐骆丞（宾王）、宋金将军（应）二墓也。所见近人题墨之可赏者，唐陶山（仲冕）、范廉泉（仕义）、汤文峰（钧）也。游之翼日，别有游而得不偿劳者，黄泥山之海云庵也。索然兴尽

者，马鞍山之护生庵也。匆匆未及游者，军、剑二山也。得携归示人者，渔洋山人诗刻拓本及芥舟赠诗也。和诗者，余与铁卿、兰孙也。绘图者，芑香也。图成而记其事者，临川李小湖（联琇）也。^[49]

上文所记，未必是胡骏声避居海门时期的日常生活，但其画名确为众所周知。咸丰十一年（1861）中元节，李联琇曾为杨镜涵所辑《海门二十景诗册》（又名《海隅纪迹》）作序，书中列举海门二十处景物，一图一诗，相辅而行，二十帧名胜图悉出胡骏声之手，每图只镌“芑香”小印而未落款。

将胡骏声所画册页被整本付梓、刻印成书者，《海门二十景诗册》或为目前所仅见的例子。不过，胡骏声的画作，特别是肖像画，其实早已不止一次被摹刻上版。如李联琇《好云楼初集》刻本前冠有“好云楼主人四十二岁小像”，绘李氏执卷半身像，款署“琴川胡骏声写”，并钤“芑香”朱记。用李氏生年上推四十二载，胡氏为李联琇画小像的时间，正是咸丰十一年（1861）。

较《好云楼初集》前的李氏小像早二十余年者，见于道光十七年（1837）写刻本《咏梨集》，书首有胡骏声绘《吟啸楼图》一页^[50]。此书系黄裳来燕榭旧藏，未获寓目，故不知《吟啸楼图》是否为程景门肖像画？另一种冠以胡氏绘收藏者小像的私人藏书，即韦力芷兰斋藏清初就堂上人抄本《唐诗英华》，卷首有蒋怀堂（升瀛）白描半身像（图5），钤“琴川

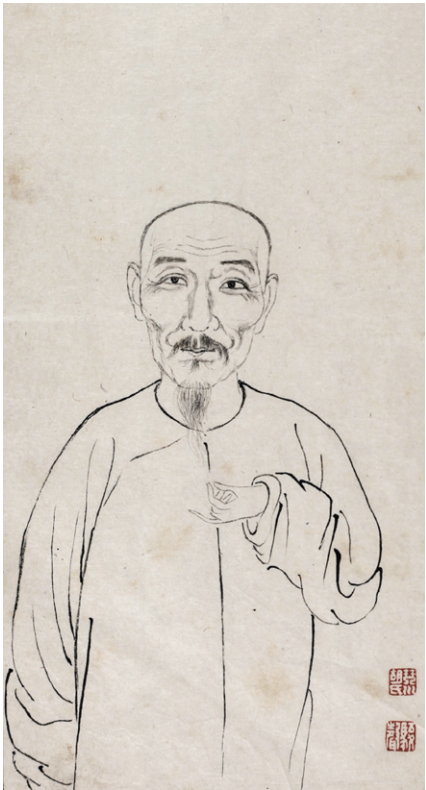


图5 胡骏声 蒋升瀛小像 见芷兰斋藏《唐诗英华》卷首

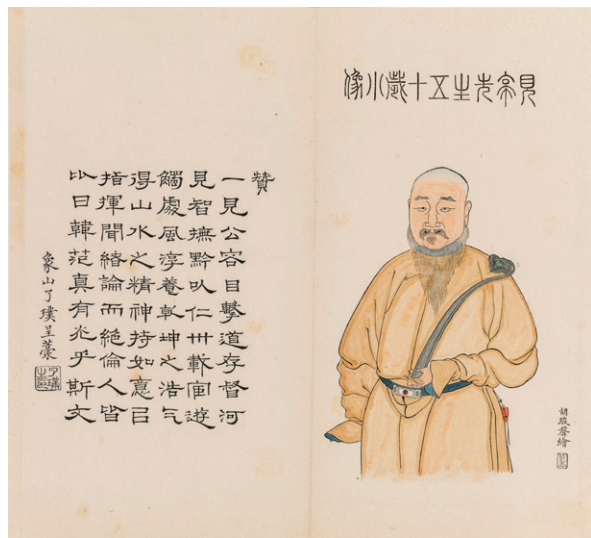


图6 胡骏声 见亭先生五十岁小像
见芷兰斋藏彩绘本《鸿雪因缘图记》

胡氏”“骏声”二印而未落款^[51]，从书后江湜跋知小像乃胡骏声应蒋培泽（1820—？）之请而作，是墨迹而非刻本。

在清代版画史上，道光间麟庆（1791—1846）所刻《鸿雪因缘图记》三集富有盛名，其第二集前有胡骏声绘《见亭先生五十岁小像》（图6），图中麟庆手捧如意而立，款署“胡骏声绘”，并钐“芭香”朱印。以麟见亭年龄推之，此像画于道光二十年（1840）。二集最后一图《芭香写松》（图7）其文有云：

荷芳书院有黄山松四，传为乾隆时陈设盆景。高宗南巡，顾而笑曰：也算清奇古怪。盖因苏州邓尉山香雪海司徒庙前汉柏四株，曾有此名。己亥夏，陈芝梅中丞（名奎，湖北探花。戊辰同榜举人，时以苏抚署总督）过此，见松青翠如故，言昔在百文敏公幕中，习闻此说，惜《盛典》内未载，会当补之。又言常熟胡孝子芭香（名骏声）善写松，且工写照，乃延芭香入幕，恭绘先严慈喜容，追摹神似，嗣为余写登泰山观日出小照，嘱钱叔美（名杜，浙江布衣，号松壺子）补图，阮云台先生题曰

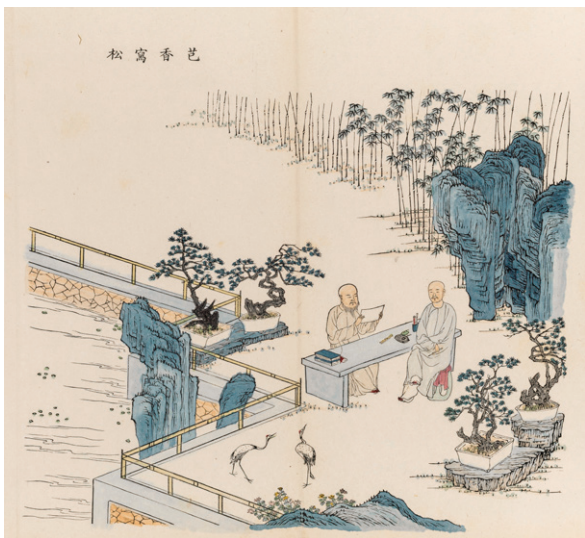


图7 芭香写松 见芷兰斋藏彩绘本《鸿雪因缘图记》

《海岳云日》。越岁庚子，芭香来访，余出陈朗斋（名鉴，江苏人）、汪惕斋（名圻，江苏人）所绘《鸿雪因缘第二图》相示，爰倩写照冠之，写松为殿。^[52]

前引民国《吴县志》谓胡骏声为陈奎“写盆景黄山松四，又写登泰山观日出照”，明显是对《鸿雪因缘图记》误读，将麟庆错当陈奎。“登泰山观日出照”即《海岳云日》，今藏北京故宫博物院。故宫博物院另有一套四开《庆祥四时乐图像》册，署“写为衍庭先生雅属。芭香胡骏声”，钐有“骏声”“常熟”“芭香”“琴川胡氏”诸印。《见亭海岳云日图》由胡芭香画像、钱杜补景，时在道光十九年（1839）十月，与麟庆所言“己亥”年合。因此，可以确定《鸿雪因缘图记》二集最后一张《芭香写松》，即道光十九年（1839）秋胡骏声应江南河道总督麟庆之邀赴清江浦（今淮安市清浦区）入其幕府，为之画双亲喜神，并在荷芳书院画黄山松盆景。虽然《芭香写松》一图非胡骏声所绘，但从画中两人的面貌可以认定，双手持画端详的长髯客为麟庆，与之相对而坐、持笔之中年人，自然就是画师胡骏声，此为目前所见惟一帧胡

氏影像，实堪珍视。次年（1840），胡骏声为麟庆画五十岁小像，返回苏州后，接着《翁心存日记》便开始出现他的身影。

（未完待续）

（作者为苏州博物馆副研究馆员）

注释：

- [1] 蒋宝龄《墨林今话》，上海古籍出版社，2015年，第345页。
- [2] 孙原湘《天真阁集》卷四十五，清刻本。
- [3] 张剑整理《翁心存诗文集》，凤凰出版社，2013年，第705页。
- [4] 潘遵祁《西圃集》，清刻本。见《清代诗文集汇编》第册，第587页。
- [5] 张剑整理《翁心存日记》，中华书局，2011年，第680页。
- [6] 胡骏声《虞山春晚图》，私人藏，见北京匡时2017年秋拍，第1650号。
- [7] 江标《黄荃先生年谱》，清光绪刻本。又，冯惠民整理《黄丕烈年谱》卷首，中华书局，1988年。
- [8] 前揭《翁心存日记》，第667页。
- [9] 江标《黄荃先生年谱》系此图于道光三年（1823）。
- [10] 张金吾《爱日精庐文稿》，凤凰出版社，2015年，第105页。
- [11] 前揭《翁心存日记》，第681页。
- [12] 顾震涛《吴门表隐》卷五，江苏古籍出版社，1986年，第65页。
- [13] 林则徐《林则徐全集》（日记卷），海峡文艺出版社，2002年，第4419页。
- [14] 王骞《民国吴县志校补》，国家图书馆出版社，2014年，第12册，第176页。
- [15] 汤貽汾《琴隐园诗集》，清同治刻本。
- [16] 《翁心存日记》，第656页。
- [17] 《翁心存日记》，第592页。
- [18] 《翁心存日记》，第644页。
- [19] 《翁心存诗文集》，第493页。
- [20] 《翁心存日记》道光二十六年（1846）二月廿三日云：“作答李鹿原大令、胡芭香山入书。”后文还有例证。
- [21] 胡骏声《金焦送别图》，私人藏，见2017年北京保利十二周年春拍中国古代书画专场第3666号拍品。
- [22] 《翁心存日记》，第405页。

[23] 《翁心存日记》，第405页。

[24] 胡骏声《翁心存及母张太夫人小像》，私人藏，见匡时香港2018年秋拍“集瑞—中国书画专场”第0266号。

[25] 《翁心存日记》，第428页。

[26] 《翁心存日记》，第431页。

[27] 《翁心存日记》，第647页。

[28] 《翁心存日记》，第1320页。

[29] 《翁心存日记》，第1387页。

[30] 《翁心存日记》，第1425页。

[31] 《翁心存日记》，第430页。

[32] 《翁心存诗文集》，第525页。

[33] 参看李军《清江浦上的画家朱熊——以佚名道光二十八年日记稿本为中心》，载《艺术工作》2019年第6期，第55—61页。

[34] 《翁心存日记》，第680页。

[35] 《翁心存日记》，第644页。

[36] 《翁心存日记》，第649页。

[37] 《翁心存日记》，第649页。

[38] 《翁心存日记》，第663页。

[39] 《中流自在图》，私人藏，见西泠印社2018年秋拍中国古代作品专场第0517号。

[40] 齐学裘《见闻随笔》，清同治刻本。

[41] 齐学裘《见闻续笔》，清光绪刻本。

[42] 潘曾沂撰、潘仪凤续编《小浮山人手订年谱》，收入《清代徽人年谱丛刊》（下），黄山书社，2006年，第977页。

[43] 《翁心存日记》，第699页。

[44] 《翁心存日记》，第700页。

[45] 潘曾莹《小鸥波馆诗钞》卷九，清刻本。见《清代诗文集汇编》第册，第137页。

[46] 《翁心存诗文集》，凤凰出版社，2013，第677页。

[47] 潘遵祁《西圃集》诗集卷二，清光绪刻本，页8b。

[48] 姚伯岳《黄丕烈评传》、曹之《黄丕烈交游考》（后收入其《中国古代图书史》）、凌郁之《苏州文化世家与清代文学》等皆以《梅社七贤图》为黄丕烈物，均受江标误导。

[49] 李联琇《好云楼初集》，清刻本，见《清代诗文集汇编》第682册，第211页。

[50] 黄裳《榆下杂说》，上海古籍出版社，1992年，第120页。

[51] 韦力先生提供蒋升藏小像图片，附志谢忱。

[52] 麟庆《鸿雪因缘图记》，清道光刻本。

“南宗一脉 江东隐士”

纪念陆曙轮先生诞辰 120 周年研讨会

编著按：

今年第2期，我刊近现代栏目推出了“陆曙轮的绘画艺术”专题。6月3日下午2点半，“南宗一脉 江东隐士——纪念陆

曙轮先生诞辰120周年研讨会”在昆山市昆仑堂美术馆举行。昆山市委常委、宣传部部长许玉连与会。研讨会由昆仑堂美术馆副馆长沈江主持。兹刊发部分专家发言，以飨读者。

沈江（主持人）：

陆曙轮先生是昆山近现代在书画、围棋和诗文方面都有突出成就的一位重要人物。2000年由陆家衡先生发起，陆家复先生和姐妹们大力支持，把其父陆曙轮先生70幅书画精品捐赠给昆山市人民政府。2001年，昆仑堂美术馆建成，该批藏品就由美术馆珍藏。今年是陆曙轮先生诞辰120周年和逝世40周年，作为珍藏陆曙轮作品的公立博物馆，我们昆仑堂美术馆有责任、有义务来举办此次纪念活动。1949



年，《围棋通讯》在第11期上介绍陆曙轮时，用11个字来概括：“擅书画，国学湛深，亦精于弈。”当时陆先生50岁，我觉得这11个字基本上就概括了陆

先生一生的成就，非常到位。今天我们来学习和研讨陆曙轮先生，主要从这些方面展开。

钱笠（昆仑堂美术馆馆长）：

陆曙轮先生的纪念活动，是很早以前就开始筹备了，大家手上拿到的这本《柿园老人陆曙轮》是美术馆全体同仁在名誉馆长陆家衡老师、俞建良老师的关心指导下，在苏州大学出版社领导的关心下，花了近两年时间（筹稿时间应更长）才编辑、制作、出版出来的。2019年年底，我们跟陆老师一起商量这个特展，原定于2020年2月份农历春节过后进行，没想到春节前的疫情一来，不得不中断了小半年。一直到半个月前，看到有关文件精神，可以举办一些必要的会议和展览，我们又将这个工作提上

了日程。还是有一个遗憾，疫情管控期间，参会的人数受到了限制。北京、南京等外地的专家学者不能邀请，这是比较遗憾的。

陆家衡（昆仑堂美术馆名誉馆长、陆曙轮次子）：

今天非常高兴，我父亲的一些棋友，还有一些书画研究的专家在这里会聚一堂，参加《柿园老人陆曙轮》这本书的首发和书画展览。

趁这个机会，跟大家讲一讲这本书。这本书凝聚着昆仑堂美术馆全体馆员的心血。我从2016年开始就在准备一些稿子，也花费了大概四年的时间，主要的困难就是收集资料。我父亲当时留下不少书画，新中国成立以后散失得很多。之前他在苏州和上海都卖过画，现在有些藏家拿到拍卖市场上去卖，我也看到了一些。还有朋友收集到我父亲有关的资料以后，也主动来联系我。所以这四年在收集资料上花费了不少时间。虽然这本书并不厚，但是有一点分量。

这本书有四个方面的内容值得大家去看一看。第一就是关于我父亲陆曙轮先生的身世，以前讲得很少，父亲在世的时候也不怎么讲。我家里原来有一个家谱，就是《水东陆氏家谱》。“文革”时候，当时破“四旧”，我父亲胆子很小，把这个家谱用塑料纸包好藏到柿园后面的围墙里。围墙上有一块砖是活络的，父亲把砖掰开，把家谱塞在里面。因为他认为这个家谱很重要，怕被破“四旧”的红卫兵给抄去了。“文革”结束后拿出来，塑料纸包着的家谱结成了一块。十几年的工夫已经进水了，后来一层一层剥，我跟他一起剥的。剥到最后，纸张都结聚在一起剥不开了。他根据记忆，把祖辈前七八代人的名字记了下来，甚至出生年月他也记了下来。2015年，我看到了常熟陆德文老师编写的《吴郡陆氏春秋》。这本书比较详尽地记载了陆氏家族的来历，从始祖春秋战国时的陆

通到明代五十七世的陆盈，罗列得很清楚。之后，我跟昆山文史专家陆宜泰先生探讨了关于家谱的很多问题。陆先生花了不少精力，分别从上海图书馆、吉林图书馆查到了两个水东陆氏家谱的本子，上图是抄本，吉图是刻本，是乾隆三十一年（1766）陆宏钟等纂修的，叫《水东陆氏谱系》，共八卷，首卷为序文，从五十八世陆成之开始的。2017年，我跟陆宜泰还出资影印了上图的抄本。有了这本宗谱，再把我父亲当时的记录进行校对，就基本上对接成功了。现在在这本书的最后部分，《吴郡陆氏水东支得求堂柿园世系》（一）和（二）两部分，是花了很多的心血，中间得到陆宜泰先生的帮助，把它整理出来了，这个内容是可靠的，脉络也比较清楚。

从我父亲开始，到我祖父陆凤章，再到我的高祖陆云梯，再往前推就推到七十二世的陆宏钟。陆宏钟是太学生。所以从这条线上看，文脉比较清楚了，我们陆家基本上就是一个耕读人家。当然以前家里有一些田，但是我祖父手里，最后只剩下13亩，所以新中国成立以后没有划到地主成分。

如果再追上去，就追到六十九世陆予机，也是一个太学生。之前六十八世的陆之滨，他是做过官的，以后做官的就很少了。水东陆氏支系的第一世，也就是吴郡陆氏五十八世的陆成之。在明太祖洪武二十五年（1392），他把家迁到了锦溪。从此以后，这一支陆氏家族都在锦溪镇上，没有外出过。

家谱第一部分中有吴郡陆氏四十一世的陆龟蒙，这个人名气比较大，跟我是嫡系一支的，他是唐代著名的诗人。陆氏二十二世祖陆瑁，是陆逊的弟弟。陆逊就是三国时候跟刘备作战的东吴大将。他的弟弟陆瑁是我的祖宗，世系脉络是比较清楚的。

另外《陆曙轮年表》在2007年出版的《陆曙轮书画集》中刊发过，个别有错误的地方在本书中也得到了修正。

第二，陆宜泰先生曾经提供给我一个棋谱，是陆曙轮跟日本顶级棋手桥本宇太郎在20世纪40年代的一局对弈。当时还不知道出处，后来沈江考证出来，是胡沛泉主编的《围棋通讯》上刊登的，作为一盘经典的示范棋刊登的。沈果孙七段作了点评，今天沈老也来了。沈老是中国围棋界的前辈，他跟陈祖德是同辈人。沈老当时得过全国第三名，很厉害。他战胜过日本坂田荣男九段，是留在史册上的人物。

第三，我父亲的东西散失得比较多，一次偶然的机会找到了不少信件。这些信件有些被老鼠咬坏了，有的残缺不全。沈江花了很大工夫把这些信件解读出来，而且考证出写信人的身份。通过这些手札明确了我父亲在民国时期跟书画界、围棋界、文化界、学术界一些人物之间交往的细节。所以沈江的这篇文章，我觉得也是本书的一个重头。

第四，本书增加了家属的一些回忆文章，包括柿园的一些情况，我的姐姐、哥哥、几个妹妹，原来是不写文章的，这次全部动笔。他们觉得能够把“柿园老人陆曙轮”各方面都表现出来，人物会更鲜明一点。最后我要感谢昆山市委宣传部栾根玉副部长，为本书作了序。也要感谢昆仑堂同仁的编辑，感谢林克先生的摄影，还要感谢苏大出版社编辑们仔细的编审和校对，使这本书能够比较顺利地出版。

袁勇志（苏州大学教授、苏州大学出版社副总编）：

我刚才去展厅看了一圈，心里有一个特别的感受，就是陆曙轮老先生在他晚年的时候，有两幅字，一幅是写祖国的建设一日千里，一幅是写中日友好建交的。他晚年还在关心国家大事、关心国际风云的变化，这样一个文人有先天下之忧而忧的情怀，所以从这里我受到了特别大的震撼。现在我们很多读书人就缺少这种情怀、这种社会担当和社会责任。陆曙轮

老先生并不是把自己锁在一个小房间里的大师，而是在关心国家的发展、关心整个社会的变化。从这里，我个人也学到了很多。

王伟林（江苏省书法家协会副主席、苏州市书法家协会主席）：

从陆曙轮先生的家族来看，是吴门望族、耕读人家，到我们这个时代应该是最后的文化贵族，因为这一代老人过了以后，从书画界来讲，现在年轻一代已出现了很明显的代沟，差异很大，很多方面我们无法企及。陆先生的综合能力很强，诗棋书画皆能。我们现在能够在某一项上有所成绩就已经沾沾自喜了，传统人文的古风犹存在这个书香望族。

第二点，我觉得在传递文脉的过程当中，有文心在。这个文心我们从这一件事情上就可以看出来，能够无偿把父辈70件书画精品捐给国家，这就是一种境界，我想一般人做不到。陆家选择捐给国家馆藏，他们把个人跟时代、民族、国家的关系理解得非常清楚。这是非常值得我们赞叹的。

第三点，文运。我们现在这个时代是新时代，国家、政府提出文化要高质量发展，建设高水平小康社会。在昆山，我们已经走在全国的前列，已经率先实现小康了。江南地区还有更高的目标、更高的追求，就是高质量、高水平，它不同于一般的地区。所以文化的高水平、高质量就必须要有名家大师的辈出，陆曙轮先生就是一个地区的名家大师，是这个地区宝贵的精神财富。把陆曙轮放在我们这个时代的大格局中进行研究，就更凸现出他的价值。陆曙轮不仅是昆山的，也不仅是吴门的，他是20世纪中国的。

顾工（东南大学博士、上海韩天衡美术馆馆长）：

20多年前我到昆山工作，和陆家衡老师接

触以后，才慢慢知道他的父亲陆曙轮先生也是一位非常了不起的人。15年前我写了一篇关于陆曙轮先生的文章，当时对他的了解依然很肤浅。现在我觉得从他的身上，可以看到一个人是怎样在一种艰难困苦的条件之下不断奋斗、不断发光的。在谋生之余，陆曙轮先生并不因为社会和个人条件的限制而放弃奋斗，他始终在努力，而且达到了常人难以达到的高度。他的绘画在20世纪30年代参加了全国美展。他的围棋也不断提高，在南京、镇江、苏州都有很好的成绩。

我们今天讲昆山精神，要开放、融合、创新、卓越，从几十年前的陆曙轮先生身上就反映了这样一种精神。他克服了时代、个人的各种困难和局限，通过不断的努力攀登，达到一般人所不能想象的高度，这是非常值得我们敬佩和学习的地方。另外，他不仅个人奋斗，使水东陆氏在他的身上得到光大，而且影响了下一代。一家数代人，在不同的岗位上都能够做出很大的成绩来，我觉得这和陆曙轮先生的教导、表率作用是密不可分的。

在书画上，陆曙轮先生不是像一般画家那样稍微练练字，一般书法家随便涂画两笔。我们看展览里面的作品，他有很认真的仿古作品。认真细致的仿古，是从业余进入专业的一个必不可少的条件，他完全是以专业的态度进去的。对任何事情他都是以一个专业的态度对待，所以他能够在多方面取得成绩。

颜晓军（中国美术学院艺术史博士、上海博物馆副研究员）：

拿到陆老先生这本书的时候，我一看到标题就非常有亲切感，因为叫“柿园”。我为什么对柿子树很有感情呢？我们中国古代文人多以植物为号，如松、柏、竹、兰等等。中国人对植物，特别是入画的植物非常有情感，而柿子树在文化史上最有名的一个例子就是《新唐书》

里面记载的唐代郑虔（郑广文），他在柿叶上练习书法，并且诗书画三绝。诗书画三绝在艺术史上也是很重要的，近现代的书画大师潘天寿先生就提出了“三绝”和“四全”的理论。“三绝”就是诗书画，全面的修养对于我们书画的造诣是非常重要的。我翻看陆老先生的纪念文集，里面收了他片石山房的诗选，这样修养全面的老先生在当代是非常少的。我们后代要继承中国传统文化，并且要继续发扬，传统文人淡泊的、全面的修养是我们努力学习的。

潘文总（中国美术学院艺术史博士、苏州博物馆副研究员）：

非常荣幸能够来参加陆老先生的画展。首先我有一个直观的感受就是，苏州这种潜在的文化传统是非常强大的。前几年苏州博物馆举办了“明四家大展”（即明代吴门沈周、文徵明、唐寅、仇英）之后，又做了苏州同光以前的文人鉴赏圈子，就是苏州的三大家族：顾家顾文彬——刚才沈先生（沈果孙）提到的怡园就是顾家，吴家吴大澂，还有潘家。他们虽说是苏州人，但他们的影响其实是全国性的。在此之前，无可置疑苏州是引领全国风尚的，而之后因为社会的变革，这种情况发生了变化。那么这种潜在的传统同光之后究竟是怎么样的呢？陆老先生正好生活在1900年到1980年。我刚看了展览，看到陆先生的修养非常全面，可谓博学多能，不但在文人书画上造诣高，在棋艺上面也是名家。

其次，因为我在博物馆还负责文物征集工作，现在书画拍卖的价格非常高，一般只能望洋兴叹，比如多年前我们准备征集一件仇英的作品，当时要四千万，我们就不能下手去收藏。这次我看到陆家衡老师一家把家藏70多件作品一下子捐给了国家，我觉得非常有古风。苏州这种注重传统的格调是非常令人敬佩的。今天我们看到陆先生一家无私地捐了这些先泽书画，



令人敬佩，而且在这些捐赠的书画上面我还看到有“家衡审定”的印章，特别有雅趣和古意。

沈江（主持人）：

顾工馆长刚才讲到关于陆曙轮先生对于家庭的影响，我在研究陆先生的时候，也非常感慨。对于中国文化，特别是文人画，陆先生是继承者。傅抱石先生用“文、人、画”三个字来概括文人画，“文”就是文学的修养，“人”就是高尚的人格，“画”就是画家的技巧。人的修养是一个艺术家最根本的东西，中国的艺术和学问其根本是落实在为人上，也就是说人格修养的高度和精神解放的程度决定了学问和艺术的高度。陆曙轮先生虽然没有轰轰烈烈的事功，但是在齐家上面，他真的是做到了典范。

一代围棋国手

陆曙轮先生就是这样一位谦谦君子，他的书画和围棋之所以能取得如此高的成就，核心在这里，中国文人画乃至中国儒家文化的核心也在这里。

沈果孙（国家围棋七段、陆曙轮棋友）：

古人看一个文人够不够水平往往用琴棋书画这四样东西来衡量，陆先生占了三项。棋、书、画三项陆先生是领先的，琴怎么样我不知

道。陆先生的诗当然也是很好的。诗人说诗，画家说画，我是棋人就说陆先生的棋。

我刚刚学棋的时候，就知道有一个叫陆曙轮的老先生。我父亲喜欢下棋，他跟我说省里面（南京）有个陈嘉谟，苏州有个陈少卿，昆山有个陆曙轮，所以我就知道了陆曙轮的棋很好，但一直没机会见面。

后来在“文革”时候，我从国家队下放到苏州钢铁厂，大概是在苏州薛荣生（棋友）家里，一个老人来跟我下棋，我记得不是很清楚了。就在前年，陆家衡先生拿来一盘棋谱，让我给解说一下，那个是老陆先生下的棋，小陆先生拿来的，是跟日本桥本宇太郎下的。那盘棋我看了以后，想了好几天，也没看出陆曙轮先生有什么失误，因为那个时候桥本棋下得太好了，所以陆先生还是没有下过他。

当年（民国时期）我们的水平还是比日本差，特别是围棋理论上，日本要高出很多，陆先生犯了几个很不容易发现的错误，也就是说当年我国棋手对于这样的棋不认为是错棋的，就下了一两个这样的棋，被桥本抓住了，就没有战胜桥本。从棋谱上看，陆先生下得确实非常规矩，代表了当年我国最高水平，是国手水平。

章德祥（国家围棋四段、陆曙轮弟子）：

我跟陆老先生初次见面是在苏州怡园，那是1966年，转眼已经54年了，但是当时的情境至今还历历在目。我很幸运能够碰到陆老先生这样好的恩师。我那时候已经十几岁了，但当时在苏州也算比较小的，那时候学棋的人不是太多。我那时候才学了一年多一点，陆老先生到苏州来的次数也不是很多，基本上都是到怡园，每次来基本上都是在辅导我。那时候根本

不像现在要拜师，什么都没有的，他就是完全义务给我指导。

陆老先生的水平非常高，我跟他初次下，他让我五六个子。我进步很快，大概两年多的时间，在苏州已经小有名气了，可惜碰到了“文革”。“文革”深入了，苏州所有地方都不能下棋了，包括怡园。那时候我还没跟陆老先生打招呼，就坐船到了陈墓，现在叫锦溪，老先生非常热情地招待我，在家里住了好几天，对我进行了好多盘的指导。我记得那时候家里孩子比较多，他的事情也比较忙，专门指导我，真的很感动。

第一次去锦溪时，我觉得那里真的是太美了，虽然后来也去过几次，但是总没有第一次去的时候感觉那么强烈，可能跟那时候的心情有关系。现在想想陆老先生各个方面真的太了不起了，特别是他的品格。无论是他下棋时候的认真，还是他对学生的认真指导，都让我非常感动。我这辈子是永远不会忘记的，他永远是我学习的榜样。

沈江（主持人）：

章院长曾经写过一篇文章，他在文章结束的时候说，在柿园住了几天，要离开了，老先生亲自送他上了船，船慢慢开了，老先生在岸边目送着，船离岸很远了，老先生还在那里挥着手。他说当时眼泪止不住地流了下来。文章中的这一幕给我留下了深刻的印象。老先生的人品和他的艺术及棋艺完全是一致的、相通的。

时霖（常熟围棋协会首任会长、陆曙轮棋友）：

赏先生大雅之书画，先生的温谦彰显文人真情，其自在娴静又凸显棋士风度。回忆1963年，初见先生是在苏州宫巷一棋类俱乐部的贵宾室里，第二回是在无锡的江苏省围棋锦标赛的赛场内，和先生一起参加比赛。先生清秀洁

净，衣冠整齐，衣纽全扣，彬彬有礼。每临赛场，先生自信，出手不凡，弈后认真复盘，一丝不苟。回到住宿地，还要独自摆棋，研究胜负得失。不觉58年矣，恍如隔世，先生古朴素士的形象犹历历在目。

王健（昆山中学高级教师、陆曙轮女婿）：

陆老先生在苏州有很多学生，包括章德辉，还有胡文铨（小名宝宝，曾插队在锦溪）。他们当时在怡园下棋，知道老先生要来，就早早做好准备，将棋盘擦干净，给老先生泡好一杯茶。他们下棋很认真，不比我们现在，电脑上邀请一个人就下了。他们当时把下棋看作一件很重要的事情。除了佩服陆老先生的围棋水平高，他们并不知道老先生在书画方面也有非常大的造诣。所以他们都很遗憾，当年没能收藏一件陆老的墨宝作为纪念。老先生为人极其谦虚，不会在人前说自己怎样的。

我在老先生家里下棋，全家人待人都非常客气，特别是师母，很朴素，书香门第。现在我感到很幸运，陆老先生看得起我，把小女儿嫁给了我，使我有幸成为陆家的一分子。现在我女儿也很优秀、很聪明。我经常讲女儿继承了她母亲优秀的基因多一点。小外孙女也很聪明。就像命中注定一样，我要到昆山来工作。

沈江（主持人）：

老先生在手谈中就相中了这位女婿。《柿园老人陆曙轮》这本书的封面是王健老师的女儿王兆聪设计的。他女儿非常优秀。

围棋棋人们回忆，到陆老先生家和他下棋，他们家里所有人都是轻声说话，走路都是蹑手蹑脚的。当时外面是“文革”混乱的大环境，老先生家里却像是一个世外桃源，他们整个家庭对教育、对艺术、对文化知识是那样尊重，这就是家风。

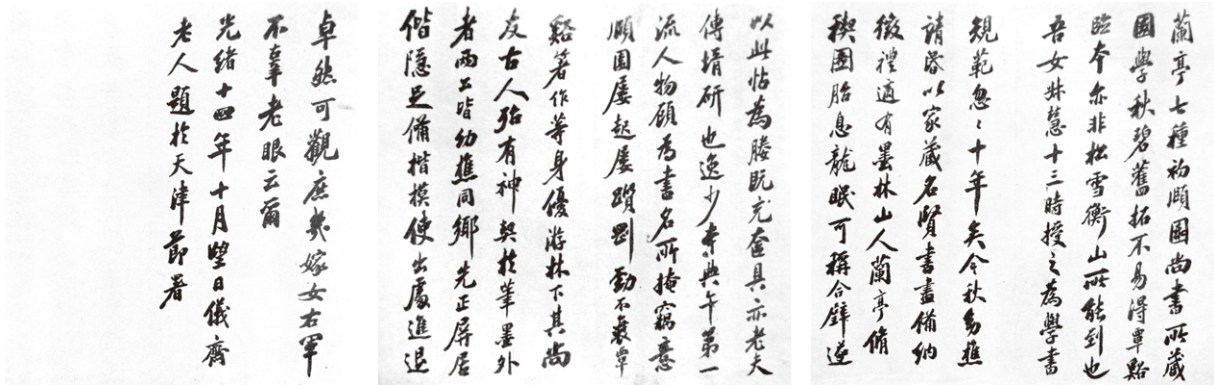
李鸿章女儿嫁妆之一——《兰亭序七种》

□ 董 建

晋王羲之《兰亭序》被誉为“天下第一行书”，据载真迹已随葬于昭陵，世间流传者皆摹本和历代刻帖，而刻帖名目繁多，不胜枚举，自然也良莠不齐。2013年第五期《书法丛刊》刊出仲威先生《上海图书馆所藏兰亭善本·之三》，其中介绍上图藏《兰亭序七种》（初彭龄藏本），分别是《国学旧本（天师庵本）》《东阳何氏本》《此外何求本》《上党本》《秋碧堂初拓本》《五字未损本》《定武别本》。《兰亭序七种》为初彭龄^[1]、曾燠^[2]、李鸿章^[3]递藏，并有翁方纲、李鸿章等人题签、题跋。其中李鸿章的题跋，不仅有碑帖考述，同时还涉及到女儿出嫁有关细节，对李鸿章研究洵有裨益：“兰亭七种，初颐园尚书所藏。《国学》《秋碧》旧拓不易得。覃溪临本亦非松雪、衡山所能到也。吾

女叔慧，十三时授之为学书规范，忽忽十年矣。今秋幼樵请昏（婚），以家藏名贤书画备纳征礼，适有墨林山人《兰亭修楔图》，胎息龙眠，可称合璧，遂以此帖为媵，既充奁具，亦老夫传壻（婿）研也。逸少本典午第一流人物，顾为书名所掩，窃意颐园屡起屡蹶，刚劲不衰。覃溪著作等身，优游林下，其尚友古人，殆有神契于笔墨外者。两公皆幼樵同乡，先正屏居偕隐足备楷模，使出处进退卓然可观，庶几嫁女右军，不辜老眼云尔。光绪十四年十月望日，仪斋老人题于天津节署。”

光绪十四年为1888年，据清人李书春撰《李文忠公鸿章年谱》载，是年“嫁女于张佩纶”，^[4]李鸿章题跋中提到“今秋幼樵请婚”即指此事。张佩纶（1848—1903）字幼樵，一字绳庵，



李鸿章题跋

又字箕斋。直隶（今河北）丰润人，同治十年（1871）进士。任侍讲学士。光绪五年至七年（1879—1881）丁母忧间，入李鸿章幕。光绪八年（1882）署都察院左副都御使。中法战争起，受命以三品卿銜会办福建海疆事宜，兼署船政大臣。光绪十年（1884）7月，法军舰侵入马尾港，8月23日，法舰发起进攻，福建水师覆灭，马尾船厂被毁，遂被褫职遣戍张家口。光绪十四年（1888）回京，再入天津李鸿章幕。对于一个流放回来的罪臣，李鸿章不仅纳入门下，竟然还将貌美贤淑、多才多艺的三女儿李菊耦出嫁，原因是李鸿章在安徽练淮军时，与张佩纶父张印塘为旧交。李鸿章还是张佩纶之师。另外，张佩纶也确实有才，故李鸿章对张佩纶青眼有加。

仲威先生在《上海图书馆所藏兰亭善本·之三》中写道：“此为（指《兰亭序七种》，笔者注）初彭龄（颐园）、曾燠（宾谷）、李鸿章（少荃）递藏本，光绪十四年李鸿章之女淑慧嫁张佩纶（幼樵），以此媵之。”这里，作者显然是将李鸿章跋中“吾女叔慧，十三时授之为学书规范”之“叔慧”理解为名字了。李鸿章女儿李经璠，小名菊耦，李鸿章跋中“吾女叔慧”，是赞其品德。根据李鸿章跋文“十三时授之为学书规范，忽忽十年矣”，李菊耦出嫁时已23岁了，按虚岁算则是24岁。在封建时代，这个年龄早属于大龄女了。这或许也是李鸿章将爱女嫁41岁且丧妻而落魄的张佩纶为续弦的一个因素吧。李菊耦能诗，有《绿窗绣草》。“当辛亥革命时，菊耦自江宁赴沪，挟稿而行，脍篋者误为珠琲宝钏，窃之而去”。^[5]

李鸿章为女陪嫁“兰亭七种”，而张佩纶也藏有“兰亭”拓本，夫妇两人“暇辄各出所蓄兰亭互相题咏为乐。李鸿章遂书‘兰骈馆’三字颜其斋，并在其丰润县原籍齐家坨为筑新居，题曰‘明致书屋’。”^[6]

《兰亭序七种》最初藏家初彭龄曾多次上疏参劾官员，以耿直敢言引起朝廷注目，但自

己也因参劾不实屡次被降职、撤职，李鸿章跋中赞“颐园屡起屡蹶，刚劲不衰”，是以此激励被褫职流放的女婿张佩纶。又将张佩纶暗喻晋朝“第一流人物，顾为书名所掩”的王羲之，希望张佩纶不要辜负自己一片苦心。张佩纶在秋季向李鸿章请婚，11月15日，李鸿章就让女儿与张佩纶在天津举行了婚礼。对于新女婿，李鸿章表示满意，他在致刘铭铭传的信中写道：“幼樵塞上归来，遂托姻契，还萧仲于张掖，致欧九于许昌，累世旧交，平生期许，老年得此，深惬素怀。来示以汴京孙李故事为称，然鄙人门阀敢拟鄆城，幼樵才地自胜明复矣。”“幼樵以北学大师做东方赘婿……老年得此，深惬素怀。”然而，还未等张佩纶施展抱负，却被人在朝廷参奏其“干预公事，屡招物议”。张佩纶虽然未因此再次获罪，但被驱逐回籍，南下侨居南京。光绪二十七年（1901），李鸿章保荐张佩纶随办和约。和约告成后，李鸿章复保荐张佩纶，清廷以四品京堂起用，张佩纶辞而不就。光绪二十九年（1903）正月七日，张佩纶病逝于南京。

注释：

[1] 初彭龄（？—1825）字绍祖，一字颐园，原籍莱阳北黄村。乾隆四十五年（1780）进士。历官编修、御史、云南巡抚、刑部侍郎、内阁学士，道光擢兵部尚书。富藏书，建“遂初堂”藏书楼。编撰有《遂初堂书目》。

[2] 曾燠（1759—1831）字庶蕃，一字宾谷，晚号西溪渔隐。江西南城人。官至贵州巡抚。清代中叶著名诗人、骈文名家、书画家和典籍选刻家，被誉为清代八大家之一。

[3] 李鸿章（1823—1901）本名章桐，字子黻，号少荃，晚年自号仪叟，别号省心，谥文忠。安徽合肥人，道光二十七年（1847）进士，入翰林院任庶吉士。官至直隶总督兼北洋通商大臣，授文华殿大学士。淮军创始人和统帅、洋务运动的主要领导人之一。

[4] 转引自《李鸿章传》，百花文艺出版社，2008年，第184页。

[5] 《艺林散叶》，中华书局，2005年，第146页。

[6] 吴朋寿《张佩纶三娶》，见《春游社琐谈·紫月楼联语》，北京出版社，1998年，第83页。

海野老农不是曾巩

□卜一克

杨仁恺先生《吴其贞〈书画记〉批注》^[1]，对明末清初徽州书画商人吴其贞的书画鉴定能力给予了很高的评价，同时也指出吴其贞的一些疏漏，如马麟《秋塞晚晴图》，吴其贞《书画记》有“高宗题‘秋塞晚景图’五字”，杨先生指出：“马麟生于宁宗朝，高宗何得题此。”如此者甚夥，颇有助于读是书者。但书中关于扬补之（无咎）《雪竹梅花图》卷尾海野老农跋，杨先生以为“此即曾巩笔也”，则非是。按曾巩（1019—1083）为北宋时著名文学家，而扬补之（1097—1171）主要活动于南宋初高宗朝，其生年距曾巩之卒尚有十四年，因此曾巩必不能题扬补之画，则海野老农当非曾巩别号，而是另有其人。

扬补之《雪竹梅花图》今藏故宫博物院，上有海野老农（吴其贞《书画记》误作海野老叟）书七言诗一首：“笔端造化出天巧，写出江南雪压枝。谁道春归无觅处，横斜全似越溪时。”又于卷尾书“扬补之得墨梅三昧，山谷道人叹曰‘如嫩寒清晓行孤山篱落间，但欠香耳。则笔端春色之妙，此言尽矣。海野老农。”此卷清初曾在苏州归希之家，后归高士奇（1645—1704），卷后有高士奇康熙三十二年（1693）跋：“宋曾觌字纯甫，号海野老农……著有《海野词》。”认为海野老农即南宋曾觌（曾觌见《宋史·佞幸传》）。又清代学者厉鹗（1692—1752）在其所编《宋诗纪事》中收录曾氏《题扬补之雪梅卷》诗，介绍称：“觌字纯甫，号海野老农，汴人。”其下小注：“式古堂画考。”^[2]，所据乃卞永誉（1645—1712）著录之《雪竹梅花图》，也认为海野老农即曾觌。而乾隆四十四年（1779）四库馆臣所上《海野集》提要称“觌字纯甫，号海野老农，汴人”，或许即本《宋诗纪

事》之说。

以上各说或许都是因为曾觌有《海野词》而推想所得。但徐邦达先生则质疑“曾氏只号海野，未知有否老农之系，待考。”^[3]

《吴其贞〈书画记〉批注》中的这一错误或许只是手民之误，而书中类似的错讹尚有不少，主要涉及人名，故稍作订正于后，以便读是书者参考：

黄大痴《春山梵剎图》：“苏城顾淮嶽”（页431），按：当作“顾维岳”，即顾崧。

马远《梅溪图》：“‘张先三’为应甲（笃行）之子。”（页433）按：张先三即张应甲，字先三，山东胶州人。其父张若麒，字天石。

郭河阳《溪山霁色图》：“吴其贞将不少书画让与江孟月”，（页434）“江孟月”当作“江孟明”。

黄大痴《溪岚暖翠图》：“‘宋荔农（琬）’，山东莱阳人”，（页435）按：宋琬，字玉叔，号荔裳，而非荔农。又，志常禅师《白描五十三参图》：“‘宋臬司’，即宋荔裳”（页435）亦误。

李营邱《骑驴踏雪图》：“‘季太白’即‘季固是’，沧苇之父。”（页435）按：吴其贞《书画记》所记乃“太翁”，非“太白”。季沧苇父名“因是”，非“固是”。

赵松雪《苏李泣别图》：“杭州姚友梅”，（页440）按：当作“姚友眉”。

注释：

[1] 见《中国古代书画过眼录》，辽宁人民出版社，2019年。

[2] 钱钟书《宋诗纪事补订》卷五十七，三联书店，2005年，第1470页。

[3] 徐邦达《古书画过眼要录》之“晋隋唐五代宋绘画”，第134页。