

昆仑堂

K U N L U N T A N G



赵叔孺 花虫扇面 纸本设色
18.5×48cm 昆仑堂美术馆藏



尚兆山和他的《谢墩清兴图》
小残卷斋藏《吴天发神谶碑》三种概述
中国古代正史『艺术传』中的艺术观念
金农书画鉴赏初探
关于顾昉的生平
张大千与朱省斋的东瀛读画往事

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



尚兆山 谢墩清兴图 纸本
17×51cm 昆仑堂美术馆藏



顾昉 山水册页十二开（选二） 纸本 21×27.5cm×12 昆仑堂美术馆藏

昆仑堂

二〇二一年

第二期

(总第六十期)

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 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

尚兆山和他的《谢墩清兴图》..... 景 杰 2

书画研究

小残卷斋藏《吴天发神谶碑》三种概述..... 田振宇 8

中国古代正史“艺术传”中的艺术观念..... 郭嘉颖 13

人物研究

金农书画赏鉴初探..... 耿尹箫 24

关于顾昉的生平..... 陆昱华 29

张大千与朱省斋的东瀛读画往事
——从《不忍话旧》谈起 田 洪 36

雄强豪放 气势磅礴
——缅怀陈大羽教授逝世二十周年 孙 洵 44

艺苑零拾

苏黄门不是苏舜钦..... 卜一克 46

刘九庵先生与《书谱》..... 孙 田 48

尚兆山和他的《谢墩清兴图》

□ 景 杰

昆仑堂美术馆藏有一件清代画家尚兆山的《谢墩清兴图》山水扇面。这张看似平淡无奇的晚清时期的作品却因为所绘题材与题款内容的独特让人有兴趣作一番探究，以下为笔者的一些浅见，俟就教于方家。

一、尚兆山其人其艺

尚兆山（1835—1883），字仰止，江苏句容（今属镇江）人，晚清时期金石鉴赏家、地理方志学家和画家。著有《括囊诗词草》三卷、《楚辞选注考》六卷、《赤山湖志》六卷等。据《光绪续纂句容县志》中晚清著名

地理学家汪士铎为其所作小传可知：尚兆山为句容廪生，其家世原籍江苏宝应，以务农为业，性喜读书，曾“馆于省垣，就试钟山惜阴书院，每掇优等。”^[1]小传中还记载：“（尚兆山）尝佐余（汪士铎）纂郡志，所采句曲兵事，纤悉毕备，于昔年战地、营垒、地形、城隍险易，若聚米画地，两目亲睹焉。”“笃嗜金石，或典衣服以购之。”“数数裹粮走乱山中，蜃岩深壑，扪葛剔藓，虽蛇蝎蛀蚀所余，苟成字，必椎拓归，以饷同好。”^[2]通过这段内容可知：尚兆山不但酷爱金石碑碣，还曾协助汪士铎编纂过地方志。而他的治学之风尤其值得注意，即非常注重实

地考察；无论是在方志编纂中对过往战事的记述，还是金石碑碣的搜罗椎拓，都经过他本人实地考察而得。

在绘画方面，汪士铎在尚兆山小传中亦提到：“余与君（尚兆山）虽借书箱碑板者，数往还而良晤，裁一归即摹余小照相赠，神形栩栩，亦足徵君之多艺矣。”^[3]可见他传神写照的功力。除了人物画之外，目前学界普遍认为清代句曲山农所著《金鱼图谱》^[4]中的图版金鱼也为尚兆山所绘（图1）。此书是目前传世最早的附有彩色插图的金鱼图谱，由景行书屋于道光二十八年（1848年戊申）刻板印行；采用了彩

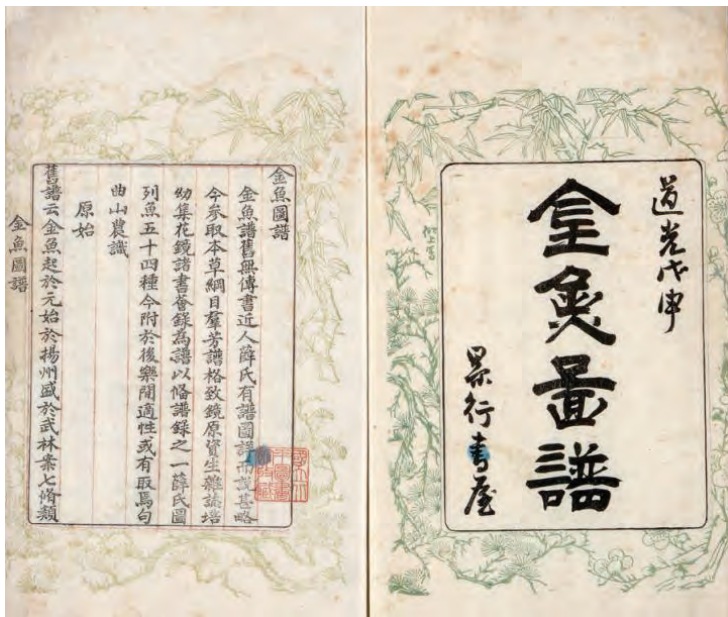


图1 金鱼图谱 局部

色套印技术，附有金鱼彩图56幅，虽经过刻工的二次艺术加工，但金鱼的形象、姿态各有特色，栩栩如生。由于图绘外围的花边图案中有“仰止写”字样，故定为尚兆山所绘。但此书刻印之时尚氏年方14，是否能够如此熟练地掌握绘画技巧还有待进一步研究。另外，作为地方志学家的尚兆山还曾为《光绪江都县志》制作舆图，该县志编纂人员名录中有：“绘图，廪贡生尚兆山，句容县人。”^[5]

尚兆山还编纂有句容地方志《赤山湖志》一书，稿本为七卷，尚氏去世前未能出版，直到民国三年经出版人蒋国榜删略为六卷，由蒋氏慎修书屋印行。卷一为赤山湖全图，卷二为历代原委图及金陵各乡图、山水全势图，卷三为赤山湖原委图说，卷四为有关赤山湖的历代诗文，卷五记录赤山湖历代自然灾害年谱，卷六为兴作录。这本书详细介绍了南京秦淮河上游源头之一的赤山湖及周边历史沿革。书中舆图均采用了经纬格定位，纠正了传统地方志舆图不合比例、形似插图的弊端，具有较高的史料及水利工程价值。

二、尚氏《谢墩清兴图》赏析

此作为纸本洒金笺墨笔山水扇面（封二），约略以画面中间由近处向远处蜿蜒的一条河道（留白处）为中心分割成左右两部分。画面左侧山峦起伏，林木茂郁。远近数株老松盘曲遒劲，向画面右侧作倚侧之状。远近松林之间有殿宇数座，屋顶用歇山式，沿中心河道左侧有一堵围墙将整个建筑包围起来。建筑物上方用留白示意云气，云气笼罩中一座佛塔露出塔尖。塔尖描绘得较为具体，塔刹、塔刹顶端的宝珠、檐角外挂的风铎，一一可见。画面的左半边草木茂郁，环境清幽。静心观画，仿佛可闻梵呗阵阵，松风簌簌，真是市尘中一处难得僻静之地。画面右侧描绘较为简略，河岸边芳草萋萋，

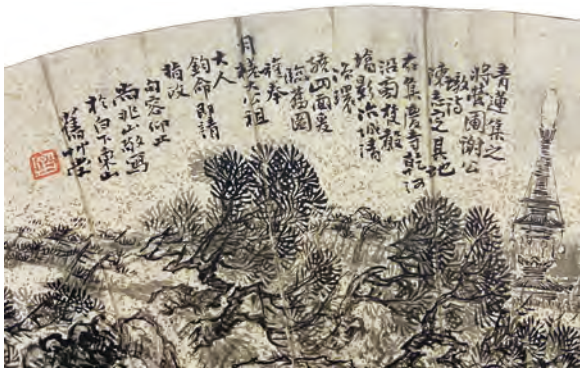


图2 尚兆山 谢墩清兴山水扇面 局部

土坡两层，蜿蜒曲折向前延伸，几株杂树挺立其上，房屋点缀其间，亦用围墙包围。最远处为一平顶山岗，有二人正对坐其上，似在谈话。相较于左侧画面，右侧显得萧疏荒凉，除了近景河岸边有些植被，中远景几乎都为光秃秃的山头，偶有几株老树枯枝而已。

从作品笔墨形式看，多用细笔作长披麻皴画山峦坡石，画面右半部分间或有些倪云林折带皴的笔意。画面笔墨略有侧重，用笔变化丰富，点线繁密，又有王蒙之意；用墨则变化较少，仅在阴阳向背处略加淡墨渲染。笔墨有荒率之气，与常见清代文人山水画风不同。景物画得非常具体，从松林杂树、岸边坡石，到殿宇佛塔等建筑物的细节刻画，无一不详细而具体，应是从实景中得来。

画芯左上角有画家题款，文字参差错落，与画面图景高低相配。内容是：“《青莲集》之《将营圃谢公墩》诗，陈《志》定其地在集庆寺干河沿旁。梵声塔影，冶城、清凉，环绕四面。爰临旧图，谨奉月槎大公祖大人钧命，即请指政。句容仰止尚兆山敬写于白下东山旧草堂。”铃“仰止”白文方印。（图2）

三、谢墩清兴与金陵胜景

南京是“四大古都”之一，有着悠久的建城史，是一座人文底蕴非常深厚的城市。自西

晋灭亡，华夏文明“衣冠南渡”在南京建立起东晋之后，南京就始终是中国南方的文化中心之一。作为“四大古都”中唯一的南方城市，南京被称为“六朝古都”，城内有山有水，拥有大量的自然景观与人文古迹。也正是这得天独厚的自然和人文环境养育出独特的金陵本土意识，从明代开始就不断有金陵本土或外埠寓居文人描绘金陵胜景。

这张画值得关注之处正是题材的特殊性。根据题款内容可知，此作画的是金陵旧景“谢公墩”及周边景致，由李白《登金陵冶城西北谢安墩》诗（即题跋中所言《将营圃谢公墩》诗）引出了“谢公墩”的画题。李白的诗中用了“谢公墩”的典故，此典出于南朝刘义庆《世说新语》之《王右军与谢太傅共登冶城》^[6]，文中记载了谢安与王羲之曾登临冶山，共商国家大事的故事，后人遂将他俩登临处命名为“谢公墩”或称“谢安墩”。

根据吕晓女史的研究，谢公墩首次跻身“金陵胜景图”是明天启三年（1623），由金陵状元朱之蕃在所作《金陵四十景图像诗咏》（以下简称《图咏》）中列入的，位列四十景第十五位。^[7]朱之蕃在书中写道：“谢墩清兴，在府治西五里干河崖上，永庆寺前。李太白将营园其间，有诗在集中。其丘阜宽敞，冶城、清凉诸山四面环绕，居民灌园植蔬，近乃多种松于高冈上，每春秋晴爽时，游人毕集，中夜忘返。不隔岩城，得纵观览，称最便云。”^[8]到了清代又位列“金陵四十八景”第四十四位。^[9]

但是谢公墩的具体位置历来有争议，主要有两种观点：第一种认为谢公墩在南京朝天宫冶山附近；^[10]另一种则认为应该在永庆寺旁，即五台山附近。^[11]这两种观点实际上说的是同一个位置，只是依据的参照物不同。据葛寅亮《金陵梵刹志》中划定的永庆寺基址“东至官路，南至



图3 冶城与永庆寺之间的直线距离示意

谢公墩，西至旗手卫仓，北至干河沿。”^[12]可知谢公墩在永庆寺南面。通过地图上将冶城与永庆寺故址两点标注，再进行直线测距，发现两者直线距离大约正是二里（图3）。与陈文述《秣陵集》所言“谢公墩在冶城北二里”恰好相符。

四、永庆寺还是集庆寺？

解决了谢公墩的大致位置问题，接下来，落款中仍有疑问待解决。尚兆山提到的“陈《志》”指的又是哪一部志书？笔者认为，此“陈《志》”可能是清代康熙年间江宁知府陈开虞修撰的《江宁府志》。查阅此志卷三十一·寺观上，有“永庆寺”条，内容如下：“永庆寺在北门桥之西，梁永庆公主建，又名白塔寺。明洪武中重建，赐今额。万历间修，太史顾起元为记。其地深僻，林竹苍翠，萧然野旷，出寺数十武即谢公墩。”^[13]（图4）

这就又有了个新问题，陈《志》（当然也包括葛寅亮的《金陵梵刹志》、朱之蕃的《图咏》）提到谢公墩旁的寺院叫“永庆寺”，为何尚氏落款写为“集庆寺”？以尚氏重视实证的严谨学风和地方志学者的身份，他应该知道上述三部

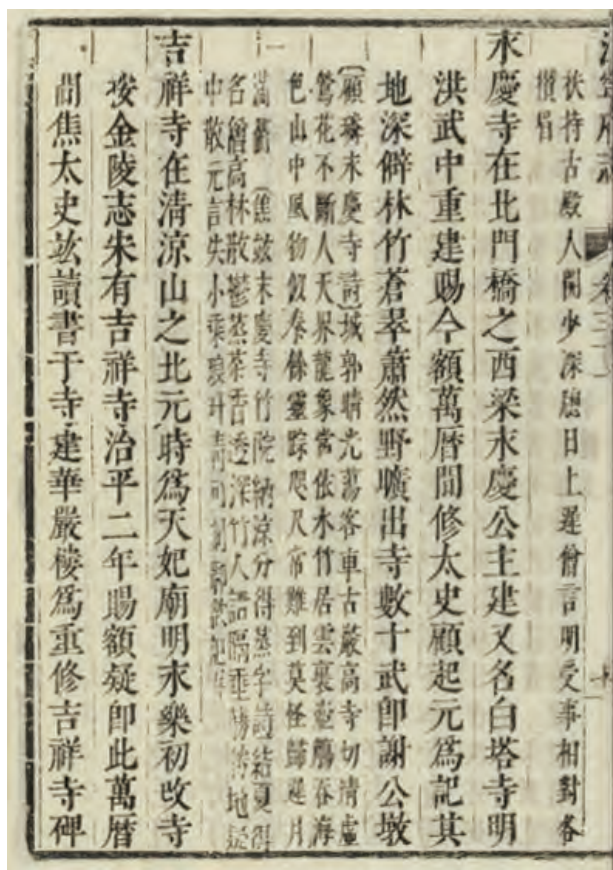


图4 《(康熙)江宁府志》中永庆寺的介绍



图5 元代集庆寺旧址距永庆寺和冶城直线距离示意

志书中均将谢公墩旁的寺庙作“永庆寺”，写成“集庆寺”是因为尚氏所引用的“陈《志》”非“陈开虞《江宁府志》”而另有所本？抑或只是一时疏忽造成的“误记”？依据现有文献材料，找到这本将谢公墩位置定在集庆寺旁的“陈《志》”的难度较大。不妨假设尚氏确实见过此书，转而围绕“集庆寺”再作考证，看看它与画中提及的谢公墩、干河沿等地理位置之间究竟有无关联。

笔者首先查阅了清代孙文川、陈作霖撰《南朝佛寺志》，该书所收集的自东吴至南朝陈朝共计226座佛寺中，没有以“集庆”命名或包含“集庆”二字的寺庙。但有“永庆寺”，且提及“永庆寺在冶城北，……寺左为谢公墩，实安石（谢安字安石）与王羲之登眺处。”^[14]又查阅明葛寅亮撰《金陵梵刹志》，南京以“集庆”命名的寺庙只有一座，即明代南京三大寺之一的凤山天界寺的前身，元代所建“大龙翔集庆寺”。据载：“（凤山天界寺）旧名龙翔集庆寺，在城中闪驾桥北。”^[15]“闪驾桥”又在何处？据金陵文史专家张振荣先生介绍，闪驾桥又名鸽子桥，原址在今天南京市秦淮区绒庄街北端靠近建邺路的古运渎上，是东吴时期开凿运渎时在河上架设的六座桥中的一座。古运渎今天绝大部分已湮没，但“鸽子桥”附近这一段仍遗存，且“鸽子桥”和“绒庄街”两处地名现仍在使用。

通过以上考证可知，元代修建的大龙翔集庆寺旧址在今天建邺路张府园交叉口一带，距冶城的直线距离虽不足一公里，但距离陈开虞《江宁府志》和葛寅亮《金陵梵刹志》所记载的谢公墩（永庆寺附近）则有近两公里（图5）。且尚氏落款中提到“谢公墩在集庆寺干河沿旁”，而集庆寺旧址周围并无“干河沿”这一地名，因为“干河沿”专指南唐时期开凿的杨吴城濠北段，其大致范围从今



图6 干河沿故址在今天的具體位置



图7 干河沿故址与永庆寺、冶城的相对位置示意

北门桥以西一直延伸到五台山脚下，再折向南。这一段河道在明代逐渐干涸，河床外露，故名干河沿或干河崖。“干河沿”地名今天仍在使用，位置也没有大的变化，在金陵中学以北，南京大学广州路南大门以南，沿着今天的广州路向西延伸（图6、图7）。毫无疑问，干河沿旁的寺庙只能是永庆寺，不可能是集庆寺。因此，笔者认为尚氏落款中“集庆寺”很有可能是误记。

且尚氏此画虽为扇面，但构图与朱之蕃《图咏》中“谢墩清兴”插图的下半部分比较接近（图8）^[16]；与陈开虞《康熙江宁府志》中金陵八家之一高岑所绘“金陵四十景图”之“谢公墩”插图相比（图9）^[17]，从构图到题款内容则几乎一模一样。落款所云“爰临旧图”，可能就



图8 朱之蕃《金陵四十景图像诗咏》中的谢墩清兴插图

是指对这两张插图有借鉴和参考。

回头再看朱之蕃《图咏》中的“谢墩清兴”插图，似乎也有些问题：朱氏插图中谢公墩上方又画了一层远山，并标注为“清凉山”，山脚还标注了“虎踞关”。这两个地名今天仍在使用，位置在五台山西北面，大约在南京师范大学随园校区附近。问题也恰恰出在这里：按《金陵梵刹志》所云谢公墩在永庆寺南，则朱氏插图的视角应为由北向南望，才会将谢公墩画在永庆寺前方（尚氏此图也采用了相同的视角）；按此视角，则图上远山标注的“清凉山”和“虎踞关”应在画家背后，是看不见的。当然，从艺术创作的角度看，这种“移花接木”的手法十分普遍。



图9 陈开虞《康熙江宁府志》卷二·图纪·下高岑所绘谢公墩插图

五、结论

综上所述，尚兆山此画的左侧近景山坡当是五台山附近低矮冈阜，数座殿宇建筑应为永庆寺，塔为永庆寺塔，中间河道则为干河沿，而画面右侧远处二人对坐之山岗即谢公墩。尚兆山用地理方志学家的眼光、刚健繁茂的笔墨、写实的造型为后世留下了这张描绘“谢墩清兴”的金陵胜景图。

（作者为南京艺术学院硕士生）

注释：

[1] 见张绍棠修、萧穆等纂《光绪续纂句容县志》卷第十八·下·艺文。

[2] 同上

[3] 同上

[4] 此书文物出版社有线装单行本，见句曲山农撰、尚兆山绘《金鱼图谱》北京：文物出版社，2015年。

[5] 《中国地方志集成·江苏府县志辑》第67册。南京：凤凰出版社，2006年。

[6] 刘义庆著、刘孝标注、曲建文、陈桦译注《世说新语译注》，北京：北京燕山出版社，1996年。

[7] 吕晓《明末清初金陵画坛研究》南宁：广西美术出版社，2012年。

[8] 朱之蕃编、陆寿柏绘《金陵四十景图像诗咏》南京：南京出版社，2012年。

[9] 可参考宣统二年刊刻的由徐上添所作《金陵四十八景图册》。见：徐上添编绘《金陵四十八景》南京：南京古旧书店，1990年。

[10] 持此观点的有清代陈文述《秣陵集》卷二：“谢公墩在冶城北二里，谢安与王羲之共登，悠然远想，有离世之志。羲之谓曰：‘四郊多垒，宜思自效，而虚谈废务，浮文妨要，恐非当今所宜。’”及《乾隆江南通志》：“谢公墩在上元县冶城北二里，其起伏曲折，实城西北胜地，相传谢安所尝登也。”

[11] 持永庆寺五台山附近观点的，可见明代葛寅亮所撰《金陵梵刹志》中永庆寺条。该条介绍中指出：“出寺左数十武，有谢公墩，极登眺之胜。”

[12] 葛寅亮撰、何孝荣点校《金陵梵刹志》天津：天津人民出版社，2007年。

[13] 陈开虞修《金陵全书甲编·方志类·府志·康熙江宁府志（4）》南京：南京出版社，2011年。

[14] 孙文川、陈作霖撰，许延长点校《南朝佛寺志·金陵琐志九种（上）》南京：南京出版社，2008年。

[15] 葛寅亮撰、何孝荣点校《金陵梵刹志》天津：天津人民出版社，2007年。

[16] 朱之蕃编、陆寿柏绘《金陵四十景图像诗咏》南京：南京出版社，2012年。

[17] 陈开虞修《康熙江宁府志》卷第二·图纪（下）。

小残卷斋藏《吴天发神讖碑》三种概述

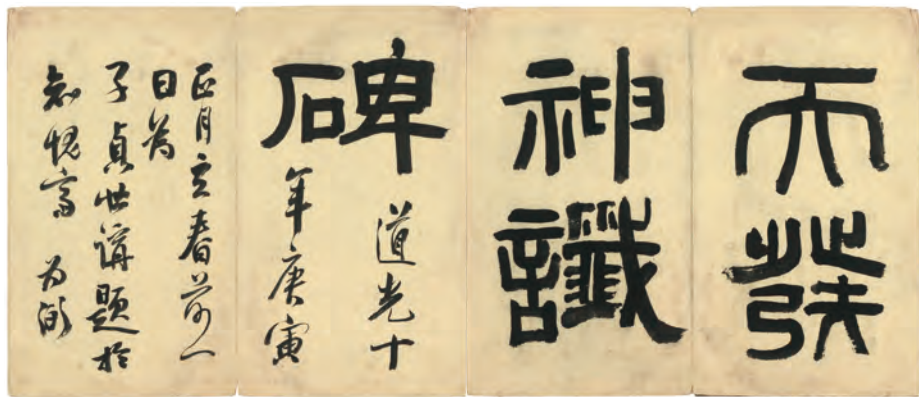
□ 田振宇

《天发神讖碑》，又称《天玺纪功碑》，公元276年，孙皓当政东吴，为转移朝野对其苛政之不满，编造天降神讖祥瑞，改元天玺，并刻石纪之。此碑刻于钟形圆石之上，因北宋时已仆地断为三段，故俗呼“三段碑”，上段21行，行5字，“诏遗”1行6字，“大吴”1行7字；中段17行，行7字；下段10行，行1至3字不等。原碑在江宁（今南京市）天禧寺，宋元祐间移至转运司后圃筹思亭，不知何时又移江宁府学尊经阁，原石有元祐六年（1091）胡宗师、崇宁元年（1102）石豫以及明嘉靖四十三年（1564）耿定向的题字刻跋，传原有米芾题字，后磨去，未见拓本。清乾隆间翁方纲又在石下段刻“北平翁方纲来观”七字。嘉庆十年（1805）三月刷印《玉海》，不慎失火，此石烬毁。清王昶《金石萃编》、张彦生《善本碑帖录》、王壮弘《增补校碑随笔》等著录。

《天发神讖碑》传为皇象或苏建书，但无确据。书者以隶书笔法写篆，极富创造性，起笔方如折刀，垂笔皆用悬针，转折外方内圆，棱角分明，威严厚重，黄

伯思评其“若篆若隶，字势雄伟”，康有为叹为“奇伟惊世”，清代金石书家金农、达受、吴让之、赵之谦等均曾受此碑启发。

因此碑较早即毁，清代出现了多种翻刻，而原石拓本稀少，故备受藏家重视。传世最早一本为罗振玉旧藏，矜为海内第一，称宋拓，后归朱翼庵“天玺双碑馆”并捐赠故宫博物院，中段十四行“敷垂亿载”之“敷垂”二字完好，“载”尚存；中段末“吴郡”之“吴”字上半“口”部泐损，下半完好，“郡”字完好。此本之外，以明拓本为贵，而明拓中也有早晚之别，早者“吴”下半“天”部左弯稍泐，“敷”左下“寸”微损，“垂”左侧微泐外基本完好，“亿”字形清晰笔画可辨。晚者则“吴”下半“天”之左弯与竖笔已泐连成一块，“垂”中竖已泐粗，但尚未与左侧泐痕连，下半未与“亿”泐连，上



何元锡旧藏明拓《天发神讖碑》朱为弼题扉

段末“东海夏侯”之“海”“夏”仍可辨，清初至乾嘉，碑石漫漶更重。

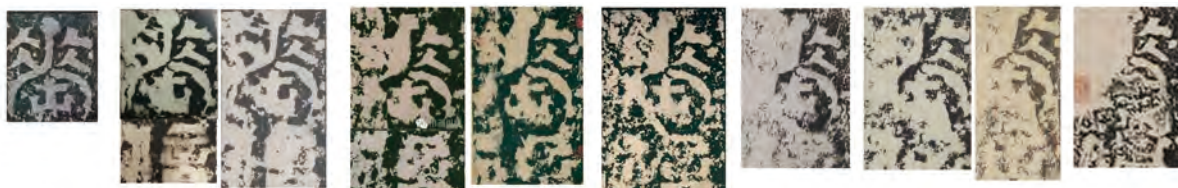
京华孟宪钧先生小残卷斋藏有《天发神谶碑》旧拓三种，其中以何元锡旧藏明拓本最为珍贵。此册正帖二十开，前有清代学者朱为弼题扉三开，后有朱为弼、叶志诜、严可均、朱善旂、启功五家题跋两开半。碑文完整，未收入宋、明人三家刻跋。鉴藏印有：“伯昆书画”“何氏金石”“何元锡印”“当湖朱善旂建卿父珍藏”“北海开国陆公之印”“梦华审定”“蜨隐”“古杭何元锡印”“何氏敬祉”“李连庆”等。白棉纸浓墨捶拓，其“垂”之中竖未泐粗，“吴”左弯笔仅有微泐，此外上段首行“言”右侧石花尚为圆形，未与下方石花泐连，乃早期明拓本无疑，与上海图书馆藏赵烈文天放楼本考据完全相同，拓工纸墨亦在伯仲之间，在传世《天发神谶碑》善本中仅逊于罗振玉本，优于民国影印的刘世珩本，而如美国安思远本、故宫张介侯本等知名善本均远在其下。

从帖中鉴藏印及题跋可知，清初曾为何焯所藏，后归何元锡，嘉庆十四年朱为弼北行赴京，何元锡以此相赠。在京师时，此拓曾借留叶志诜处甚久，道光十年（1830）朱为弼赠之友人何绍基。咸丰元年（1851）何绍基请朱为弼子朱善旂题写长跋。解放后曾归原中央电视台台长、世界知识出版社社长总编李连庆。何焯（1661—1722）字润千，改字杞瞻，号义门、无勇、晚号茶仙，江苏长洲（今苏州）人，寄籍崇明，清代著名学者、书法家。何焯除藏此本外，安思远本后也有他的题跋。何元锡（1766—1829）字梦华，又字敬祉，号蜨隐，钱塘（今浙江杭州）人，精于版本目录之学，富收藏，家藏书八万卷，尤多善本，又好金石，与翁方纲、黄易、朱为弼等皆为契交。朱为弼（1770—1840）字右甫，号椒堂，又号颐斋，浙江平湖人，嘉庆十年进士，官至兵部右侍郎。通经学，精掣金石，尤嗜钟鼎。清嘉庆间受阮元诂经精舍之请，参与修撰《经籍纂诂》，曾为《积古斋钟鼎彝器款识》编审并作序。其子朱善旂（1800—1855），字大章，号建卿，斋号“敬吾心室”，道光辛卯举人，官国子监助教，升主事。金石承家学，著有《敬吾心室彝器款识》。曾借观并留跋的叶志诜（1779—1863，字

东卿，晚号遂翁、澹翁，湖北汉阳人）与严可均（1762—1843，字景文，号铁桥，浙江乌程人）皆是乾嘉时期著名学者，在金石方面造诣精深，而另一位收藏者何绍基（1799—1873，字子贞，别号东洲居士，晚号蝓叟，湖南道州人），虽未在帖中留下题跋印鉴等痕迹，但朱为弼的隶书题名正是为何所写，朱善旂题跋也是应何之托。



何元锡旧藏明拓《天发神谶碑》



罗振玉

赵烈文

何元锡

刘世珩

安思远

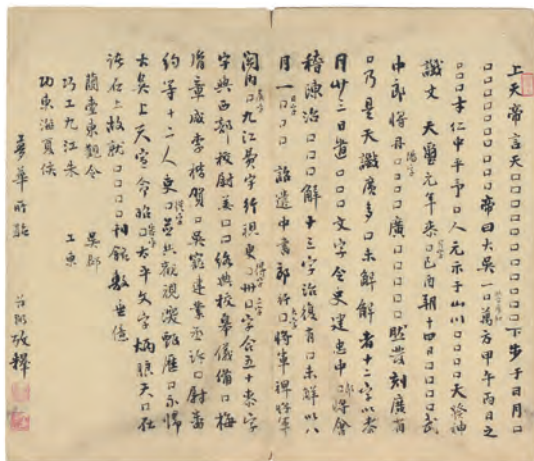
张介侯

桂馥

嘉树堂

晨斋

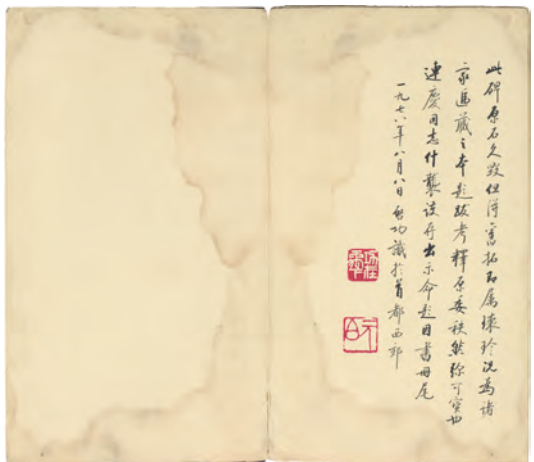
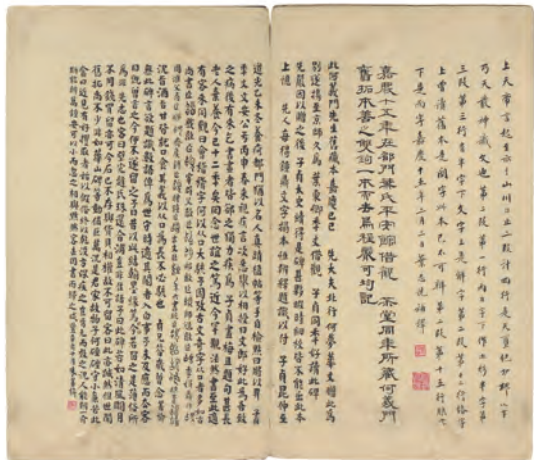
西泠



何元锡本陆印



故宫罗振玉本陆印



何元锡旧藏明拓《天发神谶碑》诸家题跋

值得注意的是帖心第四开上有一方九叠篆印“北海开国陆公之印”，这方印同样出现在罗振玉本《天发神谶碑》以及安思远收藏的何绍基旧藏《小字麻姑仙坛记三种合册》之内。罗本后的朱翼庵题跋提到了这方印：“（帖中）有藏印曰北海陆公之印，宋人印也。宋有陆佃，此其昆季耶？更俟博雅者详之。”此印也是罗本被定为宋拓的理由之一。今检清人黄瑞所著《台州金石录》卷十二载有“陆位铜印”一条，云：“印方径一寸七分，篆书八字，分二行，朱文。嘉庆间建校士馆，平基得之，后为徐樗亭太守取去。”并附有摹写的印文，印文释为“北海开国陆位之印”。后又有批校者王棻的按语：“案印今未见，兹据李羽国明经（用仪）拓藏本著录。陆位未详何人，时代亦无考，仅附宋末。惟‘位’字篆作亦不必定是位字也（棻案，位或是佩字），录之以质知者。”对比刻本与罗本、何本上的铃印，可知正是同一方古印。至于“公”还是“位”则属于篆文识别的分歧。由此，这方印的来历就非常清楚，清嘉庆时方出土，并被临海知县徐璈（安徽桐城人，字六骧，号樗亭）携去，后又被某位好事藏家拿来铃盖在拓本之上。因此，其虽可能是方宋印，但不能佐证碑帖也是宋拓。

第二种乃邵茗生旧藏明拓本，前有邵氏题签：

“明拓吴天发神谶刻石，罗雪堂旧藏本，丁酉冬获得，邵锐记”。正帖部分十三开，存上段部分与胡宗师刻跋，后有邵氏题跋三段共一开。鉴藏印有：“足吾所好玩而老焉”“下笔如有神”“宫尔铎获观”“朱仲宗湖石馆珍藏”“茗生所得佳拓”“岑斋铭心之品”“长□靖□”“邓□靖□”“殷礼在斯堂”“六通馆”“邵茗生读碑记”“罗振玉印”“毛凤枝印”等。虽仅存上段，但首行“言”右侧圆形石花未与下侧石花泐连，“东海夏侯”之“海”右半尚未漫漶，当为明拓中较早者，稍晚于刘世珩本。

此本原为罗振玉所藏两本《天发神谶碑》之一，另一本即前述故宫藏宋拓本，两本并著录于《雪堂金石文字簿录》，罗氏称之为“朱仲宗旧藏本”。通过鉴藏印可知此本最早收藏者为明末清初的朱谊汜，生卒未详，字仲宗、宗甫，号栽松道者，室名湖石馆，安徽凤阳人，朱元璋十世孙，朱元璋二子秦愍王九世孙。明末李自成破长安，秦王宗室惨遭屠戮，朱谊汜与兄谊斗侥幸逃生。故宫博物院藏明拓《唐崔敦礼碑》同为朱氏湖石馆旧物，而著名的宋拓《汉西岳华山庙碑》华阴本后也有朱氏天启年间的题跋一则。

朱氏之后，从明末到清嘉道间，此件拓本可能一直在陕西，收藏或经眼者有宫尔铎和毛凤枝。宫尔铎（1838—？），字农山，一字退园，别号抱璞山人，怀远人。曾任陕西乌延知事，延安、同州知府。为晚清著名书画收藏家、鉴赏家。毛凤枝，清末金石家，字子林，扬州甘泉人，著有《关中金石文字存逸考》《南山谷口考校注》《金石萃编补遗》《古志石华续编》等。

清末归于罗振玉（1866—1940），字式如、叔蕴、叔言，号雪堂，晚号贞松老人、松翁。祖籍浙江省上虞县永丰乡，生于江苏淮安。近代学者，在考古学、金石学、敦煌学、目录校勘学、古文字学方面卓有建树，著述丰富。

民国时，收藏者为邵茗生（1905—1966），本名锐，以字行。浙江杭州人。清末民国著名词人邵章之子，斋号“岑斋”“澹宁书屋”“菰香馆”等。曾任黑龙江省财政厅秘书、北京故宫博物院古物馆科长，考古学社社员。邵茗生早年在戏曲理论方面便卓有成就，又精研宣德炉，撰《宣炉小志》，二十六岁时集宋词联句三千成《讷词楹帖》，而其更重要的学术研究在文物方面，经眼善本碑帖甚伙，精于鉴



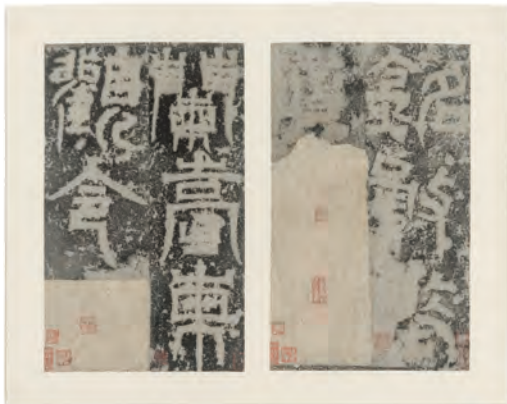
邵茗生旧藏明拓《天发神谶碑》



邵茗生旧藏明拓《天发神谶碑》题跋



沈肇年题残本《天发神谶碑》



残本《天发神讖碑》

定，六十年代曾为《词源》编写修订碑帖相关条目，并发表多篇相关论文，包括《记宋拓三国吴天发神讖碑》（载《文物》1966年第4期），是最早研究《天发神讖碑》版本鉴别的学术论著。

第三种亦系残本，此本仅存“铭敷垂亿兰台东观令巧工九江朱”十四字，一开半，前有沈肇年篆书题名一开，木刻全碑缩图一开，后有孙星衍手札及吴修、马士图题跋半开及陈耆古跋手拓天禧寺残砖、杨士镛题跋半开。前后钤盖的鉴藏印很多，不一一详列。碑文中“敷”左下“寸”稍泐，“垂”尚未与“亿”泐连，当为明末清初所拓。碑后清代著名学者孙星衍手札云：“收到天讖碑表本，甚好，今仍还上并原拓一付，乞交表铺照依新刻本截开，就其上面宋人题跋不全，残字亦割下另表一幅。诒翁仁兄，衍顿首。”受信之诒翁乃伍福，号诒堂，南京人，清代收藏家，与吴修（1764—1827，浙江海盐人，字子修，号思亭）相友善，前几年轰动一时的黄庭坚《砥柱铭》即曾为伍氏收藏，与此本同样曾请吴修观看并题跋。道光五年（1825），陈耆古于《天发神讖碑》曾矗立的宋代天禧寺旧址，觅得残砖一块，手拓一纸并题跋原委，赠予伍福，伍将之裱于残字后，同年中秋杨士镛（生卒不详，江宁人，工山水篆刻）题写观跋。道光八年（1828），此《天发》残字本归王氏樾堂，道光十九年（1839），陈耆古再观并作题跋。孙、伍、吴、陈、杨等，当时皆主要活动于金陵（今南京）者。

沈肇年（1879—1973），号髯庐，湖北天门卢市镇人，清末秀才，早年加入同盟会，后担任国民政府财政要职，解放后历任中南地区及湖北省财经委员会委员、湖北省人民政府文物整理保管委员会第一主任委员、省文史馆长、民革湖北省委委员、民革中央委员、全国政协第二届委员会委员等职。喜收藏金石，工分篆，著《髯庐所藏金石题记》《艺甄初集》。

前人已叹《天发神讖碑》原石拓一本难求，今此三件累经名家珍护递藏的古拓珍本，同聚小残卷斋，实乃翰墨奇缘。

（作者为中国美术学院考古文献与古物研究博士生）

中国古代正史“艺术传”中的艺术观念

□ 郭嘉颖

“二十四史”及《清史稿》，历来被视为“正史”。所谓“正”，首先体现为编修与发布的官方权威性（官修官发和私修官发），其体例确立与史事遴选等方面用宏取精，为“野史”所不及；更重要的则是正史凸显了政教正统观念，在史事的臧否破立和存废去取方面更为审慎。无论从编撰的体量、严谨度，还是影响的规模等因素来看，正史无疑是古代主流观念的代表。就正史“艺术传”而言，尽管显示出“艺术”庞杂的类项内涵，但庞杂中却深寓古代文化观念的统一性。以此作为参照，“艺术传”对于今人梳理古代主流艺术观念的诸多问题并深入理解其流变，极具启发意义。

一、正史中的“艺术传”及其基本框架

严格来说，正史中以“艺”“术”命名列传的，只有六史：即北齐所撰《魏书》的“术艺传”、初唐所撰《晋书》《周书》《隋书》《北史》以及民国所撰《清史稿》的“艺术传”。而实际上与“艺术”概念趋同的名称还包括“方术”“方伎”和“方技”。此类列传通常前设“序论”，集中反映出“艺术”与“方伎”等在概念上的相通性。从“方术传”来看，《后汉书》在相关序论中将方术称为“艺”，如“道艺之士”“体极艺能”；从“方伎传”来看，《北齐书》言“但

有艺能，无不毕策，今并录之以备《方伎》云”，《明史》则直称“方伎之士”为“艺人术士”；从“艺术传”本身看，《隋书》将之区分为“阴阳”“卜筮”“医巫”“音律”“相术”“技巧”，《北史》则进一步将之归类：“先载天文数术，次载医方伎巧”。直到《清史稿》“艺术传”在序论中总结：

自司马迁传扁鹊、仓公及日者、龟策，史家因之，或曰方技，或曰艺术。大抵所收多医、卜、阴阳、术数之流，间及工巧。夫艺之所赅，博矣众矣，古以礼、乐、射、御、书、数为六艺，士所常肄，而百工所执，皆艺事也。^[1]

这些都说明“艺术”概念的运用实际上与“术数”“方伎”等保持了高度的一致。须指出的是，尽管诗文的确讲求才能技巧，但系列序论所罗列的术数、方伎等各项中，都未提及任何文学类。可见正史中的“文学”和“艺术”本非一事。

再从目录分类角度来看正史中的“艺术”概念。该词最初作“术艺”，《三国志·王蕃传》（约成书于290年）就有“博览多闻，兼通术艺”^[2]的说法，以此总称诸子之学。《后汉书》（成书于445年）更明确，《孝安帝纪》称“校订……百家艺术”，《孝和孝殇帝纪》篇中又称“术艺”，这些都未明确界定“艺术”的内涵。汉至南朝，关于“艺术”“术艺”“方伎”的概念纠

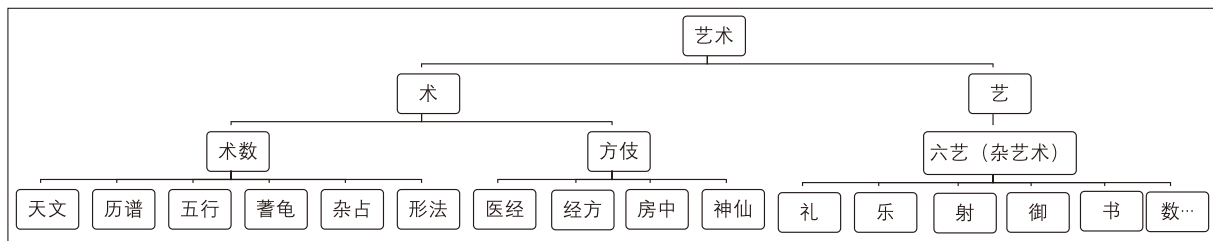
缠主要集中于对“艺”的理解上。刘歆（前50—23）《七略》所列的“六艺”“术数”和“方技”三略，“六艺略”实为儒家诸经典的代称。而“术数略”和“方技略”则具体包括“天文、历谱、五行、蓍龟、杂占、形法”和“医经、经方、房中、神仙”两大部类，主要强调了“术”和“方”的致用技能，并未使用“艺”的提法。南朝王俭（452—489）作“七志”，则改刘歆的“术数”“方技”为“阴阳”“术艺”，并指出“阴阳志纪阴阳图书”“术艺志纪方技”^[3]，强调了“艺”字的技能意义，将此延入“方技”领域，这是“七略”后的一个变化。然而，稍后阮孝绪（479—536）则在《七录》序中对王俭改称表示不满：

王以‘数术’之称，有繁杂之嫌，故改为‘阴阳’；方伎之言，事无典据，又改为‘艺术’。窃以‘阴阳’偏有所系，不如‘数术’之该通；‘术艺’则滥‘六艺’与‘数术’，不逮‘方伎’之要显；故还依刘氏，各守本名。^[4]

可见：1，阮氏将“术艺”等同于“艺术”，正如“术数”与“数术”不作区别；2，“术艺”之名容易造成“六艺”（六经）与“术数”的混淆，还是以“方伎”称名为妥。目录学家对“艺术”“方伎”等概念的摇摆不定，在一定程度上说明了相应列传名称多变的原因，也暗示了名称变更的某种话语立场。表现在正史相关传记的命名上，“艺术传”系列名称大致对应了王俭，而“方术传”“方伎传”系列名称则对应了刘、阮。

问题还不止于此。自郑玄为《周礼》作注后，所谓“礼、乐、射、御、书、数”，即“保氏六艺”的称名开始得到承认和流行。这种“六艺”更加纯粹地强调了“艺”的技能意义，而“艺”的儒家话语内涵趋向含蓄。更重要的是，由“保氏六艺”所开启的艺能观，广泛地指向了各种重视具体技能的实践致用项目。据《山堂考索》，“唐志又始以杂艺术类”^[5]，可知唐人的“艺术”概念中已包含宽泛的技艺内涵。反映于正史，《旧唐书·经籍志》的诸子学说中即开始设置“杂艺术”类。从其搜罗的书籍名称推断，主要包括棋弈等“杂艺术”。到了北宋编撰的《新唐书》中，“杂艺术”类则除了棋弈，还增添了画和射。其中，“射”后来又分化为投壶、射箭以及射覆，投壶属弈戏，射箭则近于技击，射覆其实就是即时卜筮。一“射”三义，兼具了术数和“保氏六艺”所开启的“杂艺术类”。

通过上述对“艺术—方技传”序论的综合考察、目录学中“艺”的内涵分析以及“艺文志”中对“杂艺术类”的衍生例举，我们可以得出如下结论：1，正史中的“艺术”，实为“艺”和“术”的结合，用以表示术数、方伎和诸多杂艺术类的特殊才能；2，在对“艺”字的实际运用过程中，作为儒家经典“六艺”暗含了从事礼乐文政的技能意蕴；《周礼》特指的“保氏六艺”则指君子修养的具体技能；3，具体到正史中的“艺术传”，实与“方术”“术数”以及“方技（伎）”内涵趋同。于此，我们可列“表一”对正史艺术传的框架作一初步归纳：



表一：“艺术、方技（伎）传”的内容框架

二、正史中“艺术－方技传”的具体内容

由“术数”“方伎”“六艺”和“杂艺术”

所构成的古代“艺术”概念基本框架，落实在“艺术－方技传”的具体项目和人次配置上，可用下表作大致统计：

	所涉史书	才能类别及人次							人数
		术数	方技	乐	技击	书画	弈戏	制器	
方术传	《后汉书》	22	24						46
方伎传	《三国志》	3	3	4					10
	《北齐书》	14	3					1	18
	《旧唐书》	12	12	1					25
	《明史》	8	23						31
方技传	《新唐书》	14	13						27
	《宋史》	14	30	1				1	46
	《辽史》	3	2						5
	《元史》	3	1					9	13
术艺传	《魏书》	9	8			1	4	6	28
艺术传	《晋书》	16	8						24
	《周书》	3	3			3			9
	《隋书》	14	2	2					18
	《北史》	45	11	2			4	9	81
	《清史》	11	61		7	109		10	198
合计	15史	191	204	10	7	113	8	36	579

表二：二十五史中“方技—艺术列传”才能类别分析表^Ⅰ

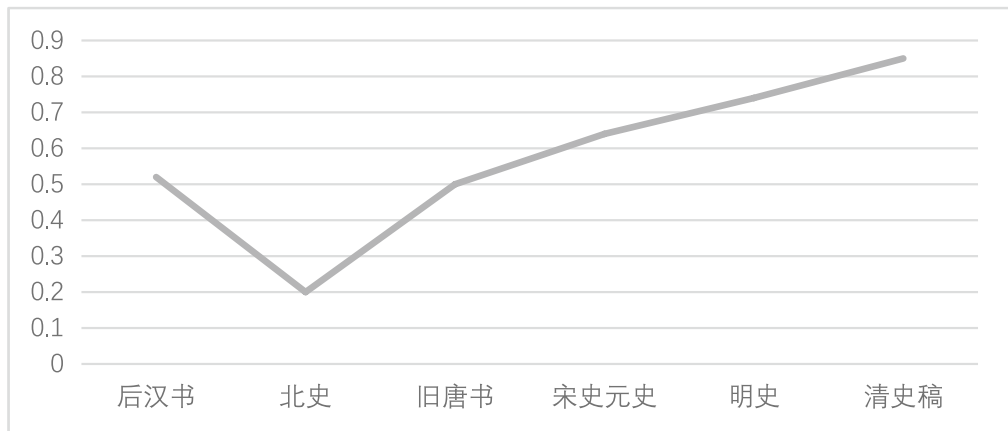
从表格数据计算可知，“艺术－方技传”中的“术数”类人次占比33%，“方技”类传主35%，“书画”类20%，制器类6%，其余各类各2%。《清史稿·艺术传》的撰写已入近代，“术数”占比急剧减少，而“书画”激增，为了更准确地还原古代“艺术传”形态，可暂排除之。这样，二十四史中各类占比分别是：“术数”类47%，

“方技”类38%，“制器”类7%，“乐”类3%，“书画”与“弈戏”共占3%。从类别上比较，“艺术传”较“方技传”纳入了更多的才能类别，即多了“书画”“弈戏”和“技击”三类。而在主体构成上，无论是“方技（伎）传”还是“艺术传”，大都明确以“术数”“方技”作为重点内容。二者所涉的内涵和实践方法各有侧重，

Ⅰ 说明：本表的“才能类别”一栏，“术数”“方技”类某些传主兼善，则据史书记载取其主要成就入类。少数传主以“神仙”之术行“术数”，仍归入“方技”类。根据史书记载的具体情况，“六艺”类参照“杂艺术类”作拆分增删处理，“乐”单独作“乐类”，“射”入“技击类”，“书”实为文字学，与书法相关，可并入“书画类”；另增“弈戏类”和“制器类”。在“传主人数”一栏，传主后常见附属人，原则上全部录入，与传主有亲属关系而无艺能记载的则不予计算。此外，如《旧唐书·方伎传》虽列玄奘、神秀、慧能等五僧人，然而仅从传记内容看无从推定其所属方伎或艺术类别，因此也不予计算。

尤其是后者对包括“杂艺术”在内的古代艺术观念产生了实质性的影响。术数与方伎两大类项的人数占比在一定程度上暗示了一个时代艺术观念倾向，如“方伎”者占比越多，其综合的艺术观念便更趋向于方伎术的认知特征和实

践方法。为此，我们在上表基础上，选取七篇重要的“艺术方技传”形成六个关键节点，计算术数者与方伎者总和中，方伎者的占比数据，得出“方伎”发展历史趋势：



表三：“方伎”者人次发展趋势分布图

上图显示，在东汉至唐之间，术数者占据整体优势，《北史》“艺术传”的方伎者偏少，只占0.2；唐代则回归至东汉水平，术数者与方伎者基本持平；宋元则是转变的关键节点，升至0.64，权重明显高于术数人次；明清继续升高，达到0.74和0.85。这一趋势说明，到了宋代以后，综合艺术观念受到方伎术的支配效应越来越明显。

另外，从历代“艺术－方技传”序论所罗列的主要项目也可见出其具体内涵。除《清史稿》以外的14篇“艺术－方技传”序论中，“术数”类各项中含三个主要项目：与卜筮有关的项目出现10次；与天文历法及阴阳推步相关的项目出现9次；相术出现5次，显然以卜筮和天文测算为主。“方伎”类各项中，与“医”相关的项目出现10次；与“房中”相关的项目只出现1次，“神仙”则从未出现，这说明“方伎”类内容自当以“医”为主。此外，“声律”相关的项目出现3次；“技巧工艺”相关的项目出现4次。

从上述两组数据可见，“艺术－方技传”的

主体内容包括“术数”的“卜筮”和“天文历谱”以及“方伎”的“医经”和“经方”。这一分布趋势反映出古今艺术观念的鲜明差异，今日艺术学科观念下具有突出地位的音乐、绘画、书法等科目虽被“艺术传”所提及，但只是“杂艺术”，并非主体。对中国古代艺术进程影响巨大的艺术家们，绝大多数并不入“艺术－方技传”。经整理发现，对于现代意义上的音乐家、美术家，史传的态度大致分为四类：第一类极少数人进入“独传”，如对文学、音乐及书法都有重大影响的蔡邕，入《后汉书·蔡邕列传》、书圣王羲之入《晋书·王羲之传》；第二类入“合传”，如音乐家嵇康、朱载堉，画家阎立本、赵孟頫，书家颜真卿、米芾等；第三类较多入各种“类传”，如画家顾恺之、宗炳、倪瓒、董其昌，雕塑家戴逵，书家欧阳询、张旭，诗人、画家兼音乐家王维等人。在“艺术－方技传”系列类传中，真正现代意义上的音乐家，只有三国杜夔、隋人万宝常、王令言、唐人李嗣真、裴知古等五人，像王令言及宋人魏汉津等虽以“善乐荐”，但实际却属声

律推天文占卜的术数。真正对后世音乐有实质影响的,唯有乐工万宝常一人。而所谓书家,“艺术—方技传”提及的北魏江式、北周冀俊、赵文渊等人,似乎早已为书法史所淡忘了。绘画方面,《周书·艺术传》记载的姚最,影响最大的其实是其《续画品》,但史书却主要称道其家学医术。第四类则干脆不予立传。在音乐、美术等领域内技能卓绝的众多艺术家,如“画圣”吴道子,乐师李龟年、姜夔,对山水画影响深远的李唐,甚至进士出身被誉为“曲圣”的魏良辅,正史都未曾为之立传。

“独传”与“合传”一般专注于传主的政治事功,“类传”则分属于文学及学术相关的“文苑传”“文艺传”“儒学传”以及和个人道德修养相关的“隐逸传”。这种归类暗示正史对“杂艺术”持有某种疏离于艺术本身评价的倾向,或者说对“杂艺术”的品评大多受制于政治教化、文学学术以及道德修养层面,而漠视“艺术”所包含的“工巧”因素。“艺术—方伎传”则不同,虽也提及传主事功及道德,但核心却指向令人称奇的技艺。以纯粹满足审美趣味为目的的音乐、书画等,在“术”的奇特性上多逊于术数和方技,不足以鲜明体现“艺术—方技传”尤重“术”的品评标准,故而虽被提及,却非重点。另外,僧道等方外之人多有思想成就斐然者,但“艺术—方伎传”却不论或少论其思想成就,转而专视其“术”的高下。如《旧唐书》“方伎传”罗列了玄奘、神秀等多位僧人,他们多重修道而巧“术”不足,因此到了《新唐书》那里,他们被一并删去。而僧人鸠摩罗什本以翻译佛经、弘扬佛法为主要成就,但《晋书·艺术传》却只突出其神通事迹。这些固然暗示了修史者的宗教态度,但另一方面也显示他们愈来愈强调以技能即“术”的标准来构建“艺术—方技传”的思路。

正如前文统计,“艺术—方技传”的“术”主要体现为“术数”之术和“方技”之术,因此,

为了深入理解古代“艺术”的价值、认识与实践方法以及品评接受等观念问题,必须先对二者之“术”的内涵作出阐发。

先说“术数”。它是以生克制化的变易之“数”来探讨天道人事的变化规律以资人事,并从中获得吉凶祸福的启示。宋人秦九韶曾扼要介绍了术数的功用和源流:

其用本太虚生一而周流无穷。大则可以通神明、顺性命;小则可以经世务、类万物,诂容以浅近窥哉?若昔推策以迎日,定律而知气,髀矩濬川,土圭度晷,天地之大,圉焉而不能外,况其间总总者乎?爰自《河图》《洛书》,闡发秘奥,八卦九畴错综精微。极而至于大衍、皇极之用,而人事之变无不该,鬼神之情莫能隐矣。^[6]

秦氏作为数学家,是基于计算原理来把握术数的,这正是术数的精义内核。但具体而言,术数还具有相当程度的神秘性。根据其神秘效能,术数大致又可分三类:第一类,天文、历法、五行、形法等项目,都是从“象”中归纳出某种具有恒常意义的“数”理,进而可以分析“数”的生克制化来作出判断。这是符合术数特征的一类,如果推算准确,完全可以定农时,助政教;第二类,杂占中如“风角”“占候”“相术”等则又在前者的基础上加以象征附会。而第三类蓍龟之法,类似原始巫术,当早于周易“大数”和五行之数,最为神秘,可视为有“术”而无“数”。整体来看,术数的内涵涵盖智性和天性两层,即可理解为人工和天然的结合。这也体现出其价值观念:“天”以“数”为“人”确立规则,宣示了价值合法性的根本;“人”则以“术”通于“天”,是价值应用性的目标所在。

实现方法上,术数的根基在于阴阳数布,即《易》之“大数”和五行生克之数。尽管“十翼”中没有明言五行,却在“数”中演出了五行之理。《系辞上》认为一切变化都源于天地之数:“天数五,地数五,五位相得而各有合,

天数二十有五，地数三十，凡天地之物五十有五，此所以成变化而行鬼神也。”^[7]所谓的“天数五”，实则是“一三五七九”五个阳数，“天数二十有五”则是这五个阳数相加之和，恰好二十五，地数的算法与之相同。阴阳两合形成五组数列：一与六、二与七、三与八、四与九、五与十，也正是《系辞》中提到的“河图”之数。五组阴阳对数，演周天万物，变化周流不息，在基本思维方式上与五行生成万物的原理相通。再则，依据《说卦传》对后天八卦的阐释，其中的“震”“离”“坤”“兑”“坎”，恰好与木、火、土、金、水相符，甚至“离”“坎”和“坤”三个卦象本身就是五行之名。“离”“兑”之间设“坤”，从而形成了完满的五行相生之序。《易》的象数通过结合五行，形象、方位、季节时序、伦理道德及变化规律等，都得到了类化的统筹确立。简单说，通过“易数”和“五行”配伍论，万事万物都被术数所归类了。如《易传》六十四卦的每一卦爻，都呈现出“类相”的高度关联性。今人认为这些类相关联不过是出于隐喻、象征甚至牵强附会，但在古代术数学说中，这正是“天”以“阴阳之数”的方式显现出的运行规律。

六支中的卜筮是术数运用的典型，不妨以之为例稍作说明。不同流派的卜筮虽繁简各异，但基本要义则不出三个方面：一是用“敬”“静”之法意念所卜之事，这强调了技能与心念的合一性；二是多次运用卜卦道具天然地排出阴阳六爻，这体现了技艺的实施过程必然受制于“天”；三是结合干支时序，尤重“动爻”和“变卦”，这显示出技艺本身极为强调变动不居的时间性。这三个要领突出了卜筮者内在的精神修养、对天地造化的根本敬畏以及对阴阳转化的精微把握。此外，“释卦”环节必须经过“智者”进行体察感悟才能获得运用。这些不仅是卜筮的特征，在诸多泛艺术行为中都有相当程度的体现。

次说“方伎”。其原理大致也通于“术数”，

如《黄帝内经》所言：“上古之人，其知道者，法于阴阳，和于术数，饮食有节，起居有常，不妄作劳，故能形与神俱，而尽终其天年。”^[8]方伎四支中的“医经”包括“内经”和“难经”，主要以经脉学说构建方伎派生理学与医学的理论基础；进而“经方”则是研究丹药、草药与服食等问题。此二支的理论基础是天人同构，这意味着术数中取法于天的“数”，同样存在于性命之中。因此可以肯定地说，“医经”和“经方”通于术数。而“房中”实以阴阳调气之术养生，理论上与术数不悖。只是“神仙”之说虽多虚妄，然而它终究是方伎修炼的目标所在。

综合“方伎”四支来看，它和取法于天的“术数”原理大致统一。不同在于，“方伎”的价值目标在于强调个体的性命修炼，悬壶济世在理论上只是方伎修炼的内容和阶段。据“医经”本体论，方伎以“气（炁）”沟通天人，又以阴阳五行的生克制化演出无数变化。强调“气”的经络运行实为关键，特别是北宋外丹向内丹术的修炼方式转变，导致了方伎修炼者体验质量的跃升。气在经络运行，绝非客体对象式的把握，而是如《八脉经》所言的“致虚极，守静笃，反观内察”，即便李时珍等注重经验实证的医家也承认这一点。^[9]作为融贯物质与精神的本体，“气”更是得到了广泛承认，成为修炼者从形魄之“精”到性命之“神”的津梁，即所谓的“炼精化气，炼气化神”。如果说“术数”派所谓的“神”还具有某种天道运行的客观色彩，那么“方伎”派所谓的“神”则更强调了修炼者高度内省的精神体验，因此“神仙”修炼难免具有某种类似于审美心理的品质。

“气论”支配下的方伎修炼，目标主要集中于修炼者内在精神的提升，外在形貌则处于从属的次要地位。形被认为是“气”的衍生，因而追求本质的“气”才是一切艺术向着“神”之目标迈进的关键所在。综上，方伎修炼突出了“精”“气”“神”三要素，而略去“形”。“精”“神”

体现了修炼者的性命价值观；“气”的修炼打通了心、物之隔，借此实现了精神与物质形式之间的相互照应，凸显其流动不息、自然生成和虚实转化的特性。这些特征在音乐、书画等泛艺术门类的实践和品评中同样有所对应。

三、从艺、术、方、技（伎）的概念演进看古代艺术观念

《三国志》及《后汉书》中对“艺术－方技”的价值判断早在《史记·日者列传》中就已经有所反映，贾谊等人对术数方伎的否定观点被司马季主那种《庄》《列》式的雄辩一一驳斥，儒士被迫保持对“术”的敬畏传统。这一史事说明，至西汉，术和正统观念之间存在一种分裂演变态势。上古时代“王”与“巫”地位职能相埒，二者都从事于文、艺、工、技、术的种种活动。就此而言，此类活动并不存在

后世高下贵贱的差别观。随着文化的发展与社会职能的分化，周至先秦时期，这种整合关系才逐渐断裂。王权主礼、刑、政、文等与政教文化制度密切相关的事务，而具体的制造、工巧则归于所谓的“百工”。在这种形势下，礼、刑、政、文等活动具有了高位的话语权，而受命于“王”的工、匠、技等具体活动则处于相对低位。二者之间，“艺”“术”通过幽玄微妙的实践活动领悟天道从而成为支持政教统治的必要手段，同时其活动本身又无法脱离工、匠的操作属性，因而处于中位。高、中、低位的大致区分，根源上决定于政教价值内涵。艺、术一方面有着“进乎道”的内在要求，另一方面又有着“本乎技”的血脉联系。受道、技两方面的作用，艺和术的话语内涵在不同时期、不同思想流派中呈现出微妙的差异。为了说明这一现象，笔者通过爬梳影响正史“艺术”观念的先秦典籍，整理出下表：

学派	典籍	“艺”的表述举隅	“艺”的概念	“术”的表述举隅	“术”的概念	“艺”“术”比例
儒家	《尚书》	艺祖；蒙羽其艺；工执艺事；多才多艺能事鬼神；艺人。共8次。	文1次；种植3次；技能4次。	0		8：0
	《周礼》	教之道艺；稼穡树艺；学艺；六艺：礼、乐、射、御、书、数；考其艺。共14次。	才能技艺12次（含明确规定的“六艺”2次）种植2次。	0		14：0
	《诗经》	蓺麻；蓺稷黍等共6次。	种植，6次。	0		6：0
	《论语》	游于艺；吾不试，故艺；冉求之艺。共4次。	才艺技能，4次。	0		4：0
道家	《老子》	0		0		0：0
	《关尹子》	0		方术之在天下多矣；术祝。共2次。	特指术数类，2次。	0：2
	《庄子》	相于艺；能有所艺者，技也，共2次。	技艺、才能，学问，2次。	言术；道术；心术；求术；除患之术；治方术者。共19次。	特定的方法，技法，共19次。	2：19
	《列子》	才艺；术艺；（偃师之）艺。共3次。	精能的技巧。3次。	得其术也；术艺；相语术；以术干齐侯；道术；行其术。共26次。	精能的技巧，共26次。	3：26

续表

学派	典籍	“艺”的表述举隅	“艺”的概念	“术”的表述举隅	“术”的概念	“艺”“术”比例
墨家	《墨子》	耕稼树艺，共8次。	仅指种植，8次。	众贤之术；道术；数术；穷人术之；亲亲有术；儒术；邪术；术数；心术；共15次。	特定的方法，技法13次；通“述”1次；通“殺”，等级，1次。	8：15
法家	《管子》	树艺；奇术技艺；共9次。	种植，8次；才能技巧，1次。	造父之术；心术；成功之术；术术乎大德；王者之术；道术；奇术技艺；听之术；里十为术；郭术；术数；私术；法术。共53次。	才能技巧49次；通“遂”，行政区划，指一千家，3次；通“遂”，兴盛貌，1次。	9：49
其他	《晏子春秋》	布常无艺，征敛无度，共1次。	限度，1次。	术客与医；道术之士；有术乎；谋事之术；民之术；术有条理；繁饰邪术，共9次。	特别的技能，方法，9次。	0：9
杂家	《吕氏春秋》	艺粟；文艺，共3次。	种植，1次；例举射御，2次。	审端径术；贵生之术；诈术；敬祭之术；理义之术；道术；王术；纵行必术；单豹好术；以术御；仁义之术；共53次。	技能、方法、技艺，50次；人名，1次；通“遂”，顺性，2次。	3：50

表四：先秦重要典籍中的“艺”“术”话语分布表

表格显示：首先，“艺”“术”两个概念的主要涵义有一定的近似之处。“艺”从“种植”引申而为才能、技艺，有时也特指具体才艺、工巧以及《周礼》所谓的“保氏六艺”；“术”从“道路”的本义引申为方法、谋略、技能、学说，有时也指某些如术数方面的特殊才能。从《尚书》所谓的“多才多艺，能事鬼神”来看，“艺”和“术”一样也具有某种通于幽玄的功用。其次，在话语运用的频率方面，儒家多偏好用“艺”进行表述，如果不算因成书晚近而思想相对驳杂的《小戴礼》，儒家典籍几乎没有出现“术”的表达；而道家、墨家、法家以及杂家等，则以“术”的表达为绝对主流，与儒家恰恰相反。从时代来看，在战国后成书的典籍中，“术”“艺”并见，而“术”的使用比“艺”更趋频繁。

到了秦代，儒生和“方士”地位基本对等，

在“法家”国策背景下，所谓“方”也就是方术，意味着“方”虽不具备礼、刑、政、文的高位话语权，但却因其近乎“道”而优于“工”。所以“方”与“术”一样，都居中位。汉尊儒之后的情况较为复杂，“艺”常作为儒家经典的代称。如“六艺”不再是《周礼》所谓的儒生技能，而指“六经”，《史记·滑稽列传》说：“孔子曰：六艺于治一也，《礼》以节人，《乐》以发和，《书》以道事，《诗》以达意，《易》以神化，《春秋》以义。”^[10]这似乎暗暗抬高了“艺”的地位，但就实质而言，“六艺”的概念仍在于突出“道事”“达意”等六种技能，并未将“艺”彻底上升到“道”的高度。因此可以得出结论，艺、术、方三者都居于价值判断上的中位，所以史书一再强调其“虽不可以专，亦不可废”的中立态度。这种中位特征还反映在传主人物身份的构成上：

史书	传记名称	修史时期	传主身份及人数				
			官员	荣宠	平民	僧道	不详
三国志	方伎传	西晋	7	0	3		
后汉书	方术传	南朝	16	5	13		12
魏书	术艺传	北齐	22	1	0		5
北齐书	方伎传	唐初	8	1	1		8
周书	艺术传	唐初	8	0	0		1
隋书	艺术传	唐初	14	2	2		
晋书	艺术传	唐初	11	4	2	5	5
北史	艺术传	唐初	54	12	4	2	11
旧唐书	方伎传	后晋	18	9	1	10	1
新唐书	方伎传	北宋	16	7	0	6	3
辽史	方伎传	元	3	1	0		1
宋史	方伎传	元	22	15	3	17	
元史	方技、工艺传	明	12	0	1		
明史	方伎传	清	14	7	8	6	2
清史稿	艺术传	民国	61	7	104	7	6
			285	72	142	53	55

表五：“方技—艺术列传”身份构成简表^Ⅱ

上表中，官员占比47%，平民23%，荣宠12%，佛道9%，不详9%。以官员数量而言，从事“艺术—方伎”的官员约占半数，恰符合艺、术、方、技所应当具备的中位特征。另外，就职位高低而言，大多官居太史令或钦天监类，官居显赫高位者极少，这同样符合其中位特征。虽则如此，对于从事“艺术—方伎”者而言，他们常常称道和怀念“巫王同属”“道术不分”的古老传统。这一传统既为“艺术”争取了崇高的话语权，也助长了它尊古复古的话语色彩。

自东汉至明代，艺术观念的变迁呈现出十分复杂的态势。但从正史的“艺术—方伎传”传递的信息来考察，艺术概念的框架结构、基本内容以及从事者的身份构成等方面仍能保持大体一致。表二和表五中，只有《清史稿·艺术传》的数据明显变异，其“术数”者占比6%不到，与其他各史的47%悬殊极大；其“书画”者占比55%，其他各史“书画”占比只有1%；而“方伎”者虽占比31%，与其他各史的38%差距不大，但《清史稿》所谓的“方伎”几乎全

Ⅱ 说明：关于传主身份分类，史书凡记载官职者皆入“官员”；“荣宠”为无官职然而有赏赐封号者；权臣门客也入此类；隐士、从医者等无职、无荣宠则归入“平民”；僧道无论入“荣宠”，皆计入。在人数统计上，《三国志》与《后汉书》，《北史》与其他北朝史，以及两《唐书》等，传主虽有重复，但对数据分析并不构成本质影响。

属医方类，而极少涉及神仙修炼秘术。这些数据变异突出显示了西方艺术观念渗透和介入背景下的艺术观转换。但综合其序论和体例，《清史稿·艺术传》又试图努力维护正史中的“艺术—方伎”传统观念，因此并不能充分反映近代中国艺术观念突变的现实情况。

四、结论

翻检正史的“艺术—方伎”传，今人最大的困惑即是古今“艺术”概念在内容构成和思维方法上凸显的巨大差异。西方近代以“审美”为价值目标和根本属性的艺术学科化观念，在很大程度上左右了今日中国的艺术观。而正史所呈现出的“艺术”在内容、主体身份、价值追求、实践方法以及品评接受等多方面都有自身的文化思维逻辑。今人并非不可以用审美的学科化思维来研究中国传统艺术，然而欲深入探求其根本文化观念进而比较中西古今艺术，则不得不以“艺术—方伎传”作为参照系作相对独立而深入的考察。特别是对于古今共同划归“艺术”范畴的音乐、绘画与书法等项目，如果全囿于审美学科体系，则难免有郢书燕说之憾。

在价值功能认定上，从术数思维出发，中国古代艺术理想重探究“天道”，并以“天道”的运行规律为人事中的伦理、政治、教化等提供依据。从方伎思维出发，古代艺术的价值体现主要集中于人——更准确地说，是集中于关照人的“性命”——主要表现为精神修炼层面追求“养生”，这影响到精神与感官的价值判断。如晚唐大画家荆浩从方伎修炼的角度认为“名贤纵乐琴书图画，代去杂欲”^[11]。再如司马迁对“乐”的解释：“凡作乐者，所以节乐。君子以谦退为礼，以损减为乐，乐其如此也。”^[12]这意味着古代艺术理想须对感官欲望满足层面保持相当克制甚至是否定的态度，至少也须对精神层面的内省和生理感官层面的贪恋作出清醒

的区分，古代艺术的劝鉴功能也由此得以实现。

在艺术的认识与实践方法上，“术数”观念显示了古代艺术实践往往从天人同构的认识论出发，注重艺术实践行为和实践者精神意念之间的关联。同样，“方伎”观念则更加具体地利用“气论”思想沟通天与人、精神与物质、本质与现象、自我与他者之间的界限。艺术行为在现象层面固然属“小技”，然而在本质上却突出强调“天数”法则和元气运动规律。因此，艺术实现方法往往在很大程度上突出非人工的天然“生成”效应。这种神秘状态被古人称之为“思俾造化”，即显现出天地气机运行之道，人工之巧反而沦为下品。如刘熙载完全以方伎修炼之法论艺：“学书通于学仙，炼神最上，炼气次之，炼形又次之。”^[13]“气”的运动表现为阴阳相反相成和五行生克制化规律，艺术的认识和实践越来越趋于一种“类相”化的认识方法与实践准则。^[14]形、色、声、味等知觉都被阴阳五行所类化，导致感官接受的五色、五声、五味等要素与性理层面的“五常”、“五情”等相比附，从而构建了古代艺术一套独特的感应象征模式。再则，“气”的阴阳属性在艺术中被具体化为一组组阴阳对子，如虚实、刚柔、清浊、方圆、浓淡、迟速、收放、奇正等等，成为艺术形式语言不断展开和演化的核心方法。

在艺术的品评接受上，首先，理想的艺术须具备“受之于天”或“受之于神”的合法性身份。如《后汉书·律历志上》记载焦延寿、京房对“六十乐律”的推算，与“历谱”一样，遵循的正是天文术数，而非人为的规定区分，这就为“乐”理提供了权威依据；再如“弈”，古人直谓之“河图数也。”^[15]如此，各门类艺术进而衍生出自己的道统谱系。因此，在古人看来，任何一门艺术之所以合法，首先都要从这部合乎“天”或“神”的谱系中获得身份。这正是中国古代艺术注重传统、师承，强调“雅有门庭”之品鉴观的根本由来。以精英阶层最

普及的书法艺术为例,笔法奥妙最初来自汉末蔡邕“受之于神”,进而传之钟繇,传之二王,传之智永,传之虞世南等。也正是由于技艺来自于“天”或“神”,因此古代艺术品鉴首重“必在生知”的“气韵”。而有能力“气韵生知”者,只能是所谓的“衣冠贵胄、逸士高人”,这就导致了古代艺术“知人论艺”的观念,同时也肇始了宋以后以人品道德论艺的独特品评方式。其次,“艺术—方技传”对传主的评价,都强调效验之神奇,反映于其他艺术门类亦复如此。例如六朝至唐的文献大量转载绘画具有如厌胜术一般的神异效果:顾恺之画女针心、张僧繇画龙点睛、李思训画鱼入水、吴道子画壁隐仙、韩幹画马通灵等等。^[16]而北宋《新唐书》“方技传”贬斥神仙虚妄,但支持方伎派的内气修炼术。这又进一步强化了古代艺术基于道心修炼的审美体验,更要求艺术鉴赏者自身具有相当的修养,正与宋代的“文人写意”观念表里照应,“表三”显示宋代方伎群体的崛起也从侧面支持了这一结论。

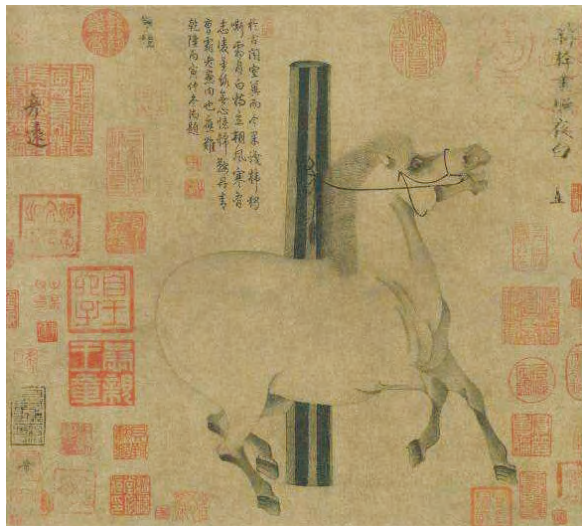
综上,通过正史“艺术—方技传”的分析,使我们进一步明晰中国古代艺术观念发生、发展的民族文化特征。通过古今比较可知,古代

艺术内涵更广、更具天道性理的合法性、精神体验也更显微妙,在审美、道德修养、政治等方面更趋于相互类通,而不仅仅是审美之学。当然,也正是由于天道性理规定的道统传承,一定程度上导致了古代艺术难以充分扬主体理性精神,也从根源上削弱了创新动力。

(作者为浙江师范大学文艺学博士生)

注释:

- [1] 赵尔巽等:《清史稿》,第四十六册,北京:中华书局,1976年,第13865页。
- [2] 陈寿:《三国志·吴书》,第五册,北京:中华书局,1982年,第1453页。
- [3] 王应麟:《玉海》,卷五十二,“宋四部目录·七志”,清光绪九年浙江书局刊本。
- [4] 见释道宣:《广弘明集》卷三,1912年扬州刻本。
- [5] 章如愚:《山堂考索》前集卷九经史门,清文渊阁四库全书本。
- [6] 秦九韶:《数书九章》,旧抄本,焦里堂旧藏,收于《晒宋楼藏书志》,卷四十八子部,清光绪万卷楼藏本。
- [7] 高亨注:《周易大传今注》,济南:齐鲁书社,1998年,第396页。
- [8] 王冰注:《黄帝内经素问》,卷一,“上古天真论篇”,四部丛刊景明翻北宋本。
- [9] 李时珍:《奇经八脉考》,“阴跷脉”,明张绍棠味古斋本。
- [10] 司马迁:《史记》第十册,北京:中华书局,1982年,第3197页。
- [11] 荆浩:《笔法记》,见卢辅圣编:《中国书画全书》第1册,上海书画出版社,1993年,第6页。
- [12] 司马迁:《史记》第四册,北京:中华书局,1982年,第1175页。
- [13] 刘熙载:《艺概·书概》,见《历代书法论文选》,上海:上海书画出版社,1979年,第715页。
- [14] 参见董欣宾、郑奇:《六法生态论》《中国画对偶范畴论》,南京:江苏美术出版社,第1990年。
- [15] 罗大经:《鹤林玉露》卷一,“象山棋”条,明刻本。
- [16] 关于绘画通神现象及其进一步阐释,详见石守谦:《感神通灵观在中国画史上的没落》,《风格与世变》,北京:北京大学出版社,2008年。



韩幹 照夜白图 美国大都会博物馆藏

金农书画赏鉴初探

□ 耿尹箫

清代，扬州凭借盐运、漕运一跃成为经济富庶、文化繁荣的新兴商业城市，再加之宽松的政治环境，新兴的市民阶层逐渐成为了新的审美主体，为扬州画派的兴起奠定了基础。扬州画派的画家主要活跃于清代中期，他们勇于冲破藩篱、锐意变革，展现出与正统画派迥异的艺术风貌，创作了诸多惊世骇俗的书画作品，其中最具代表性的当属金农。金农（1687—1764），字寿门、司农、吉金，号冬心先生，又号曲江外史、昔耶居士等，浙江仁和（今杭州）人。金农博学多才，精鉴定、工篆刻，诗词书画皆颇有建树，善画竹梅鞍马、佛像人物，尤精墨梅，其书法别具一格，创造了后世所称的“漆书”。

金农一生虔藏、临摹、寓目的古书画甚多，一方面他本人十分喜好收藏，另一方面也得益于扬州盐商对艺术活动的大力支持。他们不仅在物质经济方面赞助文人画家，更重要的是在文化资源方面对于文人画家的支持，这使得居于扬州的画家有更多机会接触到丰富的书画藏品，并参与各类书画赏鉴活动。

以古为师，化古为我

金农平生好游历，曾先后至齐、鲁、秦、晋、楚、蜀、闽、粤诸地^[1]。乾隆元年（1736），金

农北上京师应博学鸿词科，未试（一说未被录取）而返，终无所遇后久居扬州，以卖文鬻画为生。可以说，金农一生中绝大多数作品都作于扬州。扬州作为一座在中国经济史和艺术史上都举足轻重的城市，具有深厚的文化沉淀和浓重的艺术氛围，文士皆聚于此，社会尚雅风行，这也就促成了扬州文化市场的繁荣。旧时扬州地区流传一民谚：“堂前无字画，不是旧人家。”实际上，除了官宦之家、富商之家和诗礼传家等“旧人家”，扬州城内的一般人家收藏和悬挂字画也较为常见^[2]。扬州书画市场的活跃、盐商富贾对于艺术活动的多方面支持，致使文化资源得以大量聚集在扬州，扬州盐商常常开展雅集、开放共享藏书藏画、邀游赏玩私家园林，组织各类文化活动。因而金农等居于扬州的书画家也常有机会参与书画临摹、赏鉴活动，并在不少作品上留有题跋。

扬州藏书、读书风气盛行，扬州盐商争相于私家园林内建造藏书阁，如江昉的“紫玲珑山馆”、江春的“随月读书楼”等。马曰琯、马曰璐兄弟建于“小玲珑山馆”内的“丛书楼”以其藏书丰富、版本精良而著称。“丛书楼”中不仅有丰富的藏书，书画碑帖也堪称当时扬州之最。阮元于《淮海英灵集》中载曰：“丛书楼所藏书画碑版，甲于江北。”^[3]马氏家中所藏名画包括苏轼《文竹屏风》、赵孟坚《墨兰图》、

赵孟頫《墨梅图》、黄公望《天池石壁图》、文徵明《煮茶图》等历代名作。马氏兄弟从不吝啬于开放自己的收藏，他们向扬州文人慷慨展示藏品以供鉴赏和临摹，在唱和题跋中为这些书画收藏赋予了浓郁的学术气息。“丛书楼”为当时在扬州的文人提供了丰富而系统的资料和范本，以供他们进行学术研究和艺术创作。可以说，“扬州学派”和“扬州画派”的兴起，离不开这些盐商富贾的赞助和支持。

“扬州八怪”中不少文人画家与马氏兄弟有密切的交往，汪士慎曾客居马氏兄弟的“七峰草堂”十余年，金农也曾寓住在马氏兄弟的“小玲珑山馆”中，他们自然也从此马氏兄弟的藏品中获益匪浅。《西岳华山庙碑》宋拓本曾是金农的旧藏，金农曾多次进行临摹。据载，高凤翰于乾隆元年（1736）秋在小玲珑山馆中用一种“倾刻帖法”双钩《西岳华山庙碑》，可知金农在乾隆元年（1736）八月赴京北上应征博学鸿词科之前，因迫切需要筹集一笔路费，而将该帖出让给马氏兄弟，并入藏“小玲珑山馆”。其后金农于乾隆二十三年（1758）再次临摹《西岳华山庙碑》，应是在马氏兄弟的雅集中见到并完成的。金农能再临此帖正是得益于马氏兄弟将所藏开放，使得“华山片石是吾师”的愿景终其一生，到了晚年终于从此帖演化创造出拙朴奇绝、天然出尘的漆书^[4]。

明代仇英、唐寅合绘的《红楼春晓图》也曾是马氏兄弟的收藏，金农曾于小玲珑山馆见过此画，并进行临摹。《龙俊妙画册》之一《摹红楼春晓图》即是金农临摹该画所创作的，图中绘垂柳、假山、丛竹以及一位端坐于窗前的仕女，金农于其上题曰：“此图乃仇实甫、唐子畏合作，为两君得意之笔。秋玉（马曰琯）以五十金购于携李项氏（项元汴后人），珍藏玲珑三馆中。暇日出示，并属余摹之。”虽是临摹之作，但是不同于唐寅及仇英画风的清劲缜密、明洁秀爽，金农此画更多的是透露出一



金农 梅花图屏之一
纸本设色 129.4×22.2cm
1761年 南京博物院藏



金农 梅花图屏之二
纸本设色 129.4×22.2cm
1761年 南京博物院藏

种生涩拙朴、奇绝脱俗之气。可见，金农对于古代名家的书画作品并非单纯地赏鉴，常常是在欣赏之余进行临摹学习，以古为师，从而化古为我。

现藏于故宫博物院的《五牛图》，是唐代画家韩滉的作品，金农曾于乾隆四年（1739）在求是斋中得见此画。求是斋即扬州盐商汪学山的斋号。乾隆十一年（1746），金农再次在求是斋中观赏这幅作品，题曰：“丙寅嘉平之月，与西湖僧明中再观于求是斋，愈见愈妙，真神物也，稽留山民金由又记。”时隔七年，金农先后两次赏鉴这幅作品，以其深湛的艺术修养与敏锐的领悟力，必然会留下深刻的印象。现藏于南京博物院的《牵马图》，绘一老者牵一骏马，金农以简洁的线条勾勒出马的骨骼转折，筋肉缠裹，用笔老辣，线条富于力度和表现力，从中可见与韩滉《五牛图》有相通之处。

现近墨堂书法研究基金会所藏沈周《九段锦》曾是临潼张一斋的旧藏，册末有一段金农的题跋：“余自屐往来广陵踰四十年，十年前即闻临潼张君一斋名而未识也。十年之中，知其善收藏，能鉴别，凡古奇器，若高辛氏铜盘、太康玉辟邪，倾赀得之。唐宋书画名迹，亦复

不少。前岁仲春，不戒于火，其倾赀所得者，皆成劫灰矣。幸存者相城石田翁山水画册，册计九幅，吾乡先辈高文恪公《销夏录》所载九段锦是也。今年六月，张君重装为卷，属好友王征士梅泚乞余一字之评。展观缔视，恍然置身在岩壑深处也。册上石田翁只署名姓，无题词，无岁月，审其用笔，渲青浅绛，清润可寻，殆是成化间所画也。内第一幅至第九幅纸尾尚留烧痕，华亭董宗伯一跋亦为祝融夺去，何碍乎神明耶？未有石田翁同里杜东原隐君诗。隐君乃吴中耆宿，书之时年七十六。顾余七十有三，又为张君书，岂偶然也哉！乾隆二十四年长夏，杭郡金农跋。”跋中先是为张君所遭遇的一场火灾感到惋惜，董其昌于《九段锦》册后的题跋虽然被烧为灰烬，但好在沈周的画作得以幸存，并确定该册正是高士奇于《江村销夏录》中所载《九段锦》。此外，金农对该册的评价为：“渲青浅绛，清润可寻。”此跋不仅揭示了《九段锦》的流传过程，还给予该套册页颇高的评价，这也使得之后金农创作的《湖山采菱》显得有迹可循。

乾隆二十四年（1759）到二十五年（1760），金农创作了至少四本设色《山水人物图册》。

现藏于沈阳故宫博物院的图册作于乾隆二十四年（1759）六月，无锡博物院所藏图册作于是年六月，上海博物馆所藏图册作于是年立秋，故宫博物院藏本作于是年八月，皆是在题跋沈周《九段锦》之后完成的。金农的这批册页，不仅画境、



金农 牵马图 纸本设色 48.6×80.1cm 1761年 南京博物院藏

设色有沈周《九段锦》的意味，其中更有一开《湖山采菱》，显见是模仿《九段锦》中第九开《芦汀采菱》的画法^[5]。金农于《湖山采菱》之上自题七言诗一首：“吴兴众山如青螺，山下树比牛毛多。采菱复采菱，隔舟闻笑歌。王孙老去伤迟暮，画出玉湖湖上路。两头纤纤曲有情，我思红袖斜阳渡。”并言“此诗余题赵承旨采菱图之作也”。而将该画与沈周所绘《芦汀采菱》相比较，无论是远山的渲染，还是近景人物的描绘都有着极高的相似度。同时金农对于《九段锦》的评价“渲青浅绛，清润可寻”亦可以用来形容自己的此册作品。

金农在乾隆二十四年（1759）以前创作的册页多为花卉，尤好画梅，极少画人物山水。而在乾隆二十四年（1759）至乾隆二十五年（1760）之间却突然创作了多套人物山水册页，之后也不再见此类创作。那么为何会集中在这一时间段内绘制这批册页？简言之，除了《湖山采菱》，其他如《秋林共话》《昔年曾见》以及《溪边闲酌》，其树木人物、红衣朝士、茅亭闲坐等母题，与《九段锦》中的部分画册仿佛不谋而合^[6]。可以推断，金农于1759年夏日鉴赏沈周的《九段锦》之后，被其画风所吸引，并借用其画法创作了一批山水人物册页，但金农仍然保留着强烈的个人特色，画面清简古拙、充满奇趣。

以跋言情，托古言志

实际上，除了《湖山采菱》，上述金农创作的这批册页还或多或少受到了其他画家的影响。这批册页中均有一开《秋林共话》，其中故宫博物院、上海博物馆以及无锡博物院藏本画面大致相似，都描绘了两位文人在秋林之下相对而立，而沈阳故宫博物院所藏版本却是一人独立于秋林下，但总的来说，人物和树木的画法以及画风都基本相似。此外，故宫博物院、上海

博物馆以及沈阳故宫博物院三个版本的题跋相同，唯独无锡博物院藏本上题诗一首。

前者跋曰：“马和之秋林共话图，用笔疏简，作浅绛色，有杨妹子题诗。同乡周穆门徵君曾藏一幅，余赠以古青瓷画轴装之，徵君下世，为梁少师芑林所得，进之内府矣。今追想其意画于纸册，是耶非耶，吾不得自知也。”周穆门即周京（1677—1749），清中期杭郡诗坛的核心人物。据载，周京曾多次邀约好友前来鉴赏南宋画家马和之所绘《秋林曳杖图》，虽现已佚，但金农与周京等人围绕此画所产生的交友活动却被记录了下来。金农多次反复模仿创作此画，其意图并不仅仅是“追想其意”。

元代夏文彦《图绘宝鉴》载：“马和之，钱塘人，绍兴中登第，善画人物佛像，山水效吴装，笔法飘逸务去华藻，自成一家。高孝两朝深重其画，每书毛诗三百篇令和之图写。官至工部侍郎。”^[7]马和之的绘画主要学吴道子及李公麟，用笔清淡飘逸、洗尽华藻，此外，作山水人物多根据诗词文赋之意而写，构图意境空灵，为历代文人所推崇。明清时，文人画逐渐在画坛确立主导地位，马和之也成为文人画家的学习对象。金农对其尤为推崇。马和之《秋林曳杖图》上有杨妹子题苏轼《东坡》一诗：“雨洗东坡月色清，市人行尽野人行。莫嫌荦确坡头路，自爱铿然曳杖声。”虽然表达了诗人对于田园山水的喜爱，愿常醉于山水之间，但也暗含着等待时机再入仕的愿景。至明清，曳杖中所包含的出仕建功的意味在宋元绘画实践中已经慢慢被洗礼淡化，成为“林泉之志”的主要象征^[8]。

金农观赏马和之画作时，应是产生了共鸣，故多次进行临仿创作。金农《秋林共话》笔墨清新，用笔疏简，意趣直追马和之，但线条并没有刻意模仿马和之，仍保留自己的风格。金农创作的这几幅《秋林共话》，或画两位老人相对而立，或画一位老人背对而立，“杖”的形象

已然消失。是年，金农创作了一幅《自画像》，画中老者身着布衣，持杖侧身而立，姿态笃定，神情超然。据题款可知，该自画像是赠予友人丁敬的，并言：“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。”不仅表达了对故友的思念，还抒发了对于云游四方的向往。此时金农已七十三岁，身体每况愈下，只能借由书画传达自己的“林泉之志”。而《秋林共话》中本应曳杖的老人的“杖”被隐去，意味着“林泉之志”的远离。金农欣赏并摹写马和之《秋林曳杖图》看似是在“追想其意”，实质上是在追忆曾经云游四方、策杖山林，以及与周京、厉鹗等好友进行艺术交流的时光。

《山水人物图册》中还有一开《玉川先生煎茶图》，系金农据其旧藏陈洪绶《卢仝煎茶图》所绘。“卢仝煎茶”这个主题十分常见，刘松年、钱选、唐寅、丁云鹏等画家均有绘制，金农至少创作了两幅。卢仝为晚唐人，不求功名，淡于仕途，隐居于少室山中，唯好博览群书，烹茶品茗。不同于陈洪绶画中“玉川先生散袖高吟，睥睨狂态，而长发之奴、赤脚之婢亦复不俗”，金农笔下的卢仝悠然于山林中，神态自若，与其《自画像》中的人物相似，脚下着一双红鞋。画家可能以卢仝指代自己，企图借助烹茶来摆脱人生的种种困扰，从而获得一个如同蓬莱仙境般的精神世界。

结语

金农早年求学于何焯，其藏书数万卷，金农也因此欣赏到大量的书画精品，加之其丰富的收藏、渊博的学识以及对金石的好嗜，使金农对于绘画有着独特的理解。其绘画没有明显的师承，但他的很多作品都是依据画史记载或

是古人真迹从而形成自己的绘画风格。

金农在书法绘画等方面取得的成就，离不开马氏兄弟、江春、方辅、汪学山等扬州盐商的赞助。金农曾与方辅一同经营文物书画买卖，鉴别画作真伪、认定其价值并加以题跋再转手售出；江春常邀请金农至“随月楼”帮助鉴定、整理古籍善本；马氏兄弟更是让金农寓居在“小玲珑山馆”很长一段时间。正是凭借这些贾而好儒的徽商，金农得以饱览古书名画，通过赏鉴这些作品，与古人进行跨时空的交流，并且借助题跋及诗词寄托自己思想情感。

金农对于书画的赏鉴，不仅仅是单纯的欣赏或鉴定活动，更是以古人为师，不断学习、不断创造、不断完善自我的过程。这也是金农的书画总是充满新奇的艺术样式，充满顽强的生命力和灵动之气的原因。

（作者单位：首都师范大学美术学院）

注释：

- [1] 金农《金农集》，杭州：浙江人民美术出版社，2016年，第149页。
- [2] 洪贤兴、郭红编著《海洋盐文化》，北京：中国大地出版社，2007年，第245页。
- [3] 阮元《淮海英灵集》（乙集卷三），顾廷龙主编《续修四库全书》集部第一六八二册，上海：上海古籍出版社，2002年，第107页。
- [4] 周卓《扬州画派创作的经济因素研究》，中国艺术研究院2017年博士论文，第48页。
- [5] 黄朋《沈周〈九段锦〉真伪辨（下）》，《中国书画》2020年第5期，第14-17页。
- [6] 莫家良《谈近墨堂藏沈周〈九段锦〉》，《中国书画》2021年第6期，第46-57页。
- [7] 夏文彦《图绘宝鉴“续编”“续集”二种》，太原：山西教育出版社，2017年，第198页。
- [8] 谢克安《孤独寂寥——从曳杖到佚杖的〈秋林共话图〉》，《收藏家》2020年第7期，第19-24页。

关于顾昉的生平

□ 陆昱华

顾昉，字若周，号晚皋，华亭人，清初画家，师从“四王”之一的王石谷，并参与《康熙南巡图》的绘制。但是关于顾昉的生平，今天所知甚少，王晓梅曾写过一篇《被画史轻忽的虞山后学——顾昉的生平及创作考》（发表在《紫禁城》2018年第9期），引用大量文献，进行详细的考证，对顾昉的生卒年以及顾昉进京投入王翬门下的时间都做了大致的推论。但是笔者在仔细研读此文后，觉得还有所未惬，有些问题，特别是顾昉的生卒年以及中年后的游历似乎还可商榷。因此，即以王晓梅的这篇文章（以下简称王文）为基础，作进一步的讨论。

一、顾昉的生年

关于顾昉的生年，尚未看见确切的记载，只能根据其他一些材料和信息作一个大致的推测。而目前所能大致推定的是顾昉进京与师事王翬的时间，我们或许可以以此为坐标，来推算顾昉的生年。

冯金伯《国朝画识》引叶凤毛《说学斋文集》中的顾昉小传，这是目前所见关于顾昉生平最详细的记载（王文对顾昉生平的考察主要也是依据此传）：

顾昉幼时读书能文，性独好画，见人家壁间画，辄求而学之，举示严沧溟。严

请于其父为之徒，一二年，心甚不然可师。吾巢云府君性喜画，携之入都，见石谷子画，请于府君曰：“是昉师也。”石谷子亦谓昉可造，留之门下，与杨子鹤左右随侍。比艺成，石谷子弃世，后随府君于粤，当事大僚俱愿与交，声价日重。适粤西陈文简公，亦以客礼待之。后王滋来为赣南道，延之去，遂终于王署。^[1]

王文认为“《国朝画识》的作者冯金伯与顾昉同为上海人，年代相去不远，且《说学斋文集》的作者叶凤毛又与顾昉相识，故此段记载应该比较可信”。这篇小传从顾昉幼时学画到师从王翬，再到游幕广西，并终于王滋来官署，几乎历述了顾昉一生的主要经历。但顾昉毕竟是叶凤毛的父执，叶氏所记，亦往往得之传闻，难免有误（详后）。又叶氏此文写得比较粗略，只能得其大概，关于顾昉的生平经历还有许多缺漏需要填补充实。以下即以此小传为线索作一详细的考辨。

吾巢云府君性喜画，携之入都，见石谷子画，请于府君曰：“是昉师也。”石谷子亦谓昉可造，留之门下。

顾昉入都与师从王翬都与“巢云”（或作云巢）^[2]有关。“巢云府君”即叶凤毛之父叶

蓐（王文误作敷），是对顾昉一生有着重要影响的一个人物。顾昉首次进京就是与其同行。王文即从考证叶蓐进京的具体时间和缘由来考察顾昉此次远游与师事王翬之经过。按叶蓐此次进京与其父叶映榴之死有关，叶映榴署湖广布政使，康熙二十七年（1688）夏逢龙兵乱而遇难殉职，康熙帝厚恤，许“荫一子入监”。^[3]叶蓐为长子（叶映榴另有二子，尚未成童），得以为监生。因此叶蓐此次入都应该就是入国子监。康熙二十八年（1689），康熙帝南巡，二月至江南，叶蓐迎驾谢恩，则其时尚在家中。据此，王文以为“若叶蓐与顾昉此时（康熙二十八年二月）出发，到京城已是三月了。而目前所见顾昉在京的创作，最早的一件作于康熙三十一年（一六九二年）春，因此，顾昉至北京的时间应在康熙二十八年三月至康熙三十一年春之间。”其实顾昉与叶蓐不可能在康熙二十八年三月进京，因为叶蓐当时尚在守制期间。叶映榴死于康熙二十七年五月，叶蓐须守制三年（实际是二十七个月），所以，叶蓐与顾昉最早于康熙二十九年八月以后启程进京，到京城也已经是接近这年的岁暮了。王文又推测顾昉系通过陈元龙的关系结识王翬，而陈元龙“至康熙三十年冬复职返京，故顾昉与王翬的相识最早也应当在此时”，这是基本合乎事实的。

顾昉幼时读书能文，性独好画，见人家壁间画，辄求而学之，举示严沧酷。严请于其父为之徒，一二年，心甚不然可师。

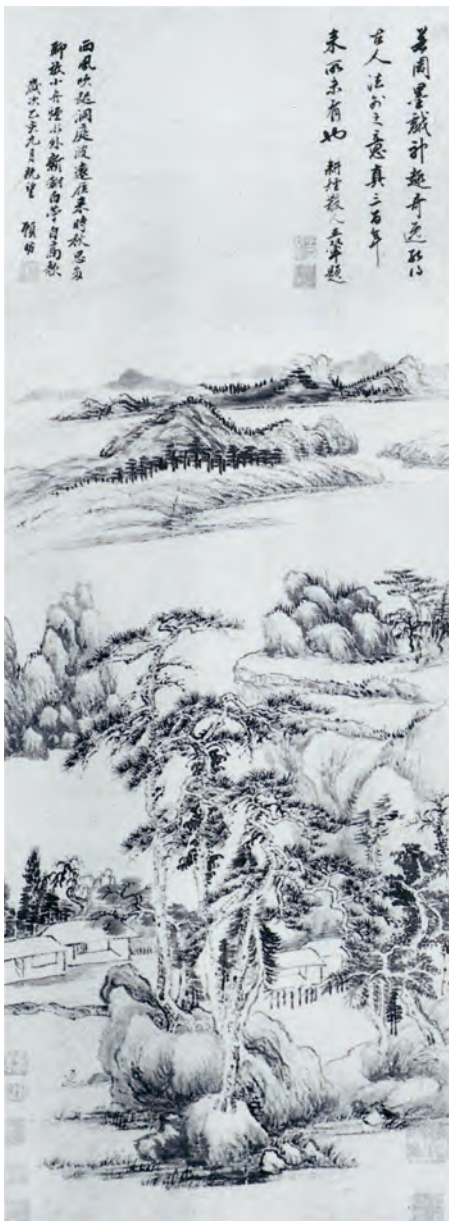
顾昉年幼时就展露出异常的绘画天赋，并得以师从同里画家严沧酷（载），有出蓝之誉。王文据此及上面所论叶、顾进京的时间推论顾昉的生年：

顾昉幼年学画，从学于严沧酷仅有几年，以此推断，顾昉随同里叶敷远游入京时，应刚刚成年，在二十岁左右，那么照此推算，他的生年大约在康熙十一年（一六七二年）左右。

王文这里是循环论证。先推测（假定）顾昉进京时约二十岁，再据此前推二十年，则顾昉的生年大约在康熙二十一年左右。但这样的推测是很成问题的。王文因为深信《说学斋文集》所记，所以其关于顾昉生平的考证皆欲一一与之相吻合。然而又实在有些为难，因为照《说学斋文集》所述，“顾昉幼时读书能文，性独好画”，“严（沧酷）请于其父为之徒，一二年，心甚不然可师”，顾昉幼年学画，应该在十岁以内，师从严沧酷才一二年，便已长成一个二十岁左右的成年人，似乎说不通。王文也觉得这里有问题，于是含糊其辞，先是在行文中说“几年过去”，又说“从学于严沧酷仅有几年”，始终不肯落实到《说学斋文集》中说得很明确的“一二年”，因为一旦落实到“一二年”，则据王文的推测办法，顾昉此时顶多也就是一个十岁左右的孩童，怎么能让一个十岁的孩子跟随叶蓐进京并向王翬学画呢？但是这不能说是叶凤毛记错了，而是他此文太简略，述及顾昉早年经历，只是举其大概而已。而王文却以为此文所述环环紧扣，就难免刻舟求剑。其实顾昉“幼时读书能文”与师从严沧酷学画，

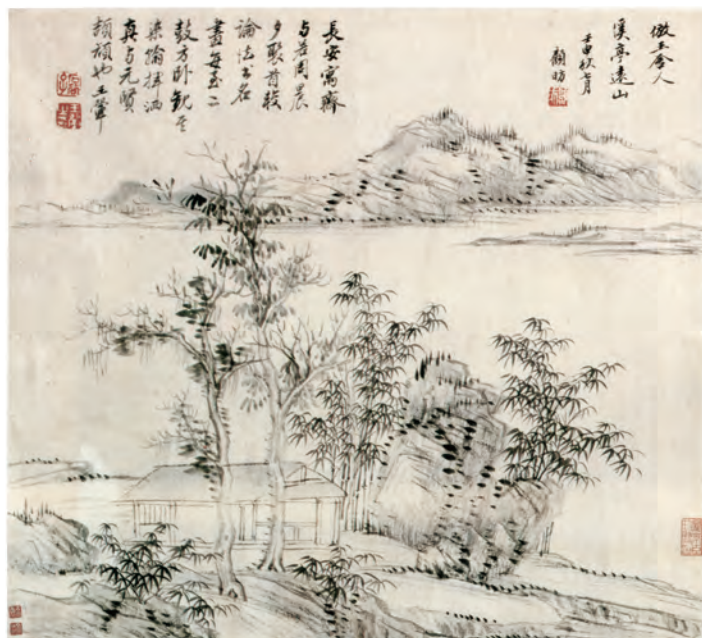


王翬、顾昉 溪亭松壑图 故宫博物院藏



顾昉 洞庭秋思图 上海博物馆藏

不必紧相承接，中间应该相隔有一段时间，因为，一个还在幼年的孩子是不可能在学了一两年后就对老师的画不以为然——“心甚不然可师”。因此这时的顾昉当已经成人。又从“心甚不然可师”到随叶蓐进京之间当也有一段岁月，这也是顾昉画艺得到不断提升的一个学习阶段，只是被叶凤毛略掉了。因此，王文推测顾昉随叶



顾昉 山水 王翬师生合册之一 乐艺斋藏

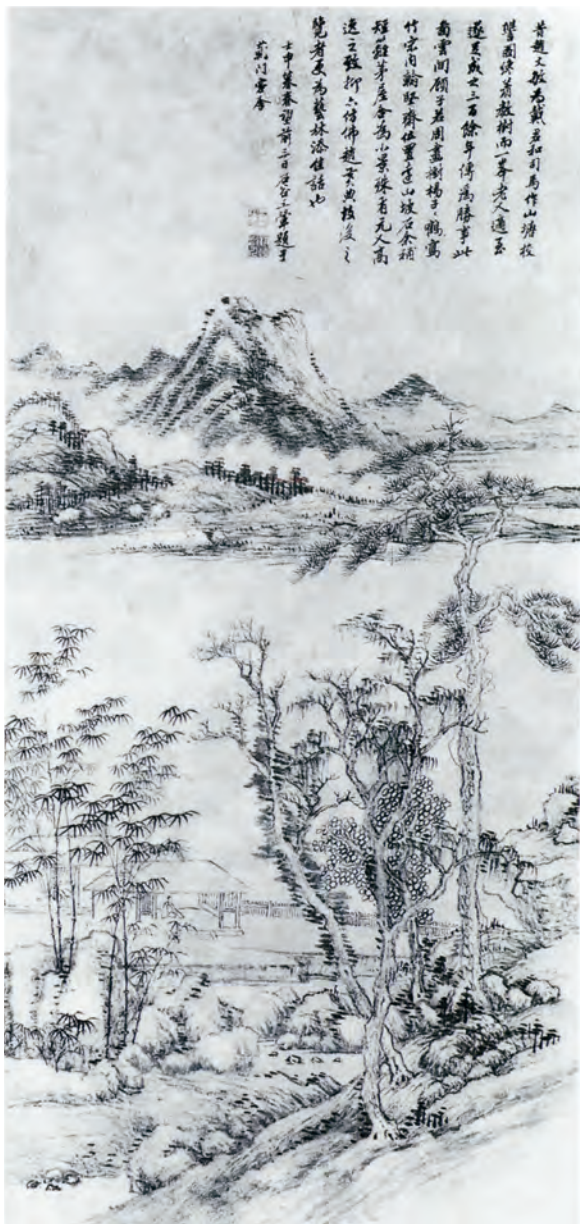
蓐进京时约二十岁是极其勉强的，并没有确凿的依据。

那么，顾昉初识王翬时（约康熙三十一年，1692）是否可能如王文所推测在二十岁左右呢？我们看《艺苑掇英》第50期有美国乐艺斋藏《王翬师生合册》，其中顾昉一页自题：“仿王舍人溪亭远山，壬申秋七月，顾昉。”在画的左侧有王翬题：“长安寓斋与若周晨夕聚首，较论法书名画，每至二鼓方卧。观其染翰挥洒，真与元贤颉颃也。王翬。”壬申即康熙三十一年（1692），此时王翬六十一岁，若据王文所考，顾昉此时年仅二十。以王翬当时的年龄与名望，有可能与二十岁的顾昉“较论法书名画，每至二鼓方卧”？又据前所述，顾昉约在康熙三十年岁末或三十一年初与王翬相识，至是，从王翬学画仅数月，王翬即赞叹其“染翰挥洒，真与元贤颉颃也”，不亦过甚乎？

又上海博物馆藏顾昉所画山水轴《洞庭秋思图》，顾昉款署“岁次乙亥九月既望”，乙亥为康熙三十四年（1695），而就在顾题的另一侧也有王翬的一段题跋：

若周墨戏神趣奇逸，能得古人法外之意，真三百年来所未有也。耕烟散人王翬题。

如果照王文所考，顾昉此时约二十三岁左右，刚从王翬学了三年多时间（在这之前在家乡跟严沧醅学了一二年画），王翬就对他如此推许，认为“三百年来所未有”，揆



王翬、顾昉等 山水 故宫博物院藏

之常情，也不太可能。（姑且不论二十三岁左右的顾昉是否能画出这样水平的画）因此，顾昉在跟随严沧溟学画一二年（即“心甚不然可师”）后当另有一段较长时间的学画经历，或许就是《说学斋文集》所说的“见人家壁间画，辄求而学之”，这是古人学画比较通常的途径，即临摹私家所藏古代名家作品，这样的行为对于一个成人来说是可以理解的，但对于一个幼儿就有点不太合理。因此，叶凤毛这里的记载可能于

时间的先后顺序有误。而叶凤毛文中之所以独举其师从严沧溟的故事，或许只是以此凸显顾昉的绘画天赋。毕竟严氏在当时也是一个名家。

又故宫博物院藏王翬等人合作山水轴，上面有王翬长题：

昔赵文敏为戴君和司马作《山塘校讎图》，才著数树而一峰老人适至，遂足成之。三百余年传为胜事。此图云间顾子若周画树，杨子子鹤写竹，宋内翰坚斋位置远山坡石，余补短篱茅屋，合为小景，殊有元人高逸之致，抑亦仿佛赵黄典故，后之览者更为艺林添佳话也。壬申暮春望前三日，石谷王翬题于蓟门客舍。

此图由王翬、顾昉、杨晋（字子鹤，1644—1728）、宋骏业（号坚斋）合作，王翬题中第一个就提到顾昉，然后才是杨晋、宋骏业。宋骏业生年不详，但是王翬画有《泰岳松风图》（上海博物馆藏），题“壬申夏五写正坚翁先生，时值四十初度，并申九如之祝”，壬申（1692）夏宋骏业四十初度，前推四十年，则他应当生于顺治十年（1653）。如果真如王文所考，顾昉生于1672年左右，则宋骏业比顾昉年长约二十岁，杨晋比顾昉年长约二十八岁，而王翬在题跋中首先提到年龄最小的顾昉，似乎也不合常理。^[4]

根据以上数例作一推测，顾昉师从王翬时的年龄，或许与当时另外几个弟子杨晋（1644—1728）、王云（1652—？）、宋骏业（1653—？）等人相仿，约四十岁，即生于1650年左右，比王文的推测早二十年。

虽然，这只是我的推测，但有一条文献似乎可以佐证我的推测大致不误，杨逸《海上墨林》“顾昉”条曰：

顾昉，字若周，号晚皋。幼年嗜画，无所当意。迨壮入都，见王翬画，悦服而师事之，与杨子鹤左右随侍。^[5]

杨逸说顾昉“幼年嗜画”“迨壮入都”。我们知道，古人说的“壮年”，一般指四十岁左右。

这是和我的推论相差不远的。

二、顾昉中年后经历

比艺成，石谷子弃世，后随府君于粤，当事大僚俱愿与交，声价日重。适粤西陈文简公，亦以客礼待之。后王滋来为赣南道，延之去，遂终于王署。

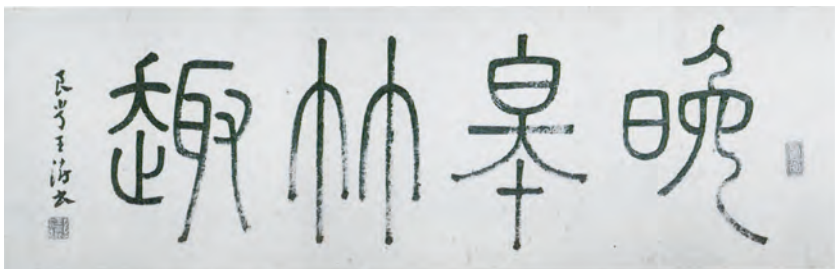
王文说：“康熙三十七年（1698）王翬南归后，顾昉仍追随左右，直至恩师谢世。”不知所述是否有所据。王文又据前引叶凤毛《说学斋文集》“适粤西陈文简公，亦以客礼待之”，认为“文简即陈元龙的谥号。根据《清史稿》所载，陈元龙于康熙五十年至康熙五十六年十二月巡抚广西，王翬逝世于康熙五十六年正月，据此，顾昉在广西的活动大致在康熙五十六年正月至十二月之间。”也就是说康熙五十六年正月王翬死后，顾昉就前往广西。但是王文这里却有一个很大的疏漏——王翬不是死于康熙五十六年正月。因为这年的二月望日，王翬为弟子补图，作《坐听松风图》（上海博物馆藏）；五月，作《草堂碧泉图》（天津市艺术馆藏）；冬日，作《仿李营丘小景图》，自题：“白沙翠竹江村暮，相送柴门月色新。丁酉冬日写营丘小景，奉寄麓村先生正之。”据赵平《王石谷》所考，康熙五十六年（丁酉，1717）十月十三日，王石谷去世。^[6]如果说顾昉一直随侍在王翬左右，直到王翬去世，则“顾昉在广西的活动大致在康熙五十六年正月至十二月之间”就完全不可能了。而欲得其详，则还得从顾昉“随府君（叶蓐）于粤”的时间入手。

那么顾昉随叶蓐赴粤到底又是在什么时候？《说学斋文集》说“比艺成，石谷子弃世，后随府君于粤”，王文因此说：“王翬逝世于康熙五十六年（一七一七年），此后，因同里叶

蓐在广州任知州，顾昉赴粤投奔。”据《清史列传》卷九“叶映榴传”称“子蓐，官广州知府”^[7]，则叶蓐确实做过广州知府（而非知州）。但是，叶蓐广州知府的任职究竟在何时？据《广东通志》“知府”下：“叶蓐，江南人，难蔭，四十八年任……以上广州知府。”^[8]说叶蓐“江南人，难蔭”，都相吻合，则叶蓐于康熙四十八年（1709）出任广州知府。而下一任知府为马云衢，“镶蓝旗人，监生，五十四年任”^[9]，则叶蓐广州知府的任期为康熙四十八年（1709）至五十四年（1714）。因此，顾昉如果随叶蓐到广州，最晚也应该是在这期间，而不是如叶凤毛《说学斋文集》所述是在康熙五十六年（1717）王翬死后，因为王翬之死尚在叶蓐离任广州知府三年之后。于此可知康熙三十七年（1698）王翬南归后，顾昉并没有一直追随左右，直至王翬去世，而是随叶蓐去了广州。至于顾昉从游陈元龙于广西当也在王翬去世之前。

又《广西通志》卷三十六：“永康州署……康熙四年知州赵森易瓦重修，后毁。十八年，知州吴尚庚、许延邵，二十九年，知州柯法，四十年（1701）知州叶蓐相继修复。”^[10]又该志卷五十八“永康州知州”下有“叶蓐，康熙三十八年郁林州调任”^[11]，可知叶蓐在出任广州知府之前曾任广西永康州知州，而非知府，那也是在王翬去世之前。而当时广东广西都可称粤，因此，叶凤毛《说学斋文集》说顾昉“后随府君于粤”，其时间或许更早。^[12]

由于叶凤毛这段记载把顾昉随叶蓐于粤与王翬之死在时间的先后顺序上完全弄颠倒了。而王文因为太过相信《说学斋文集》所记，于是就想象出“康熙三十七年（1698）王翬南归后，顾昉仍追随左右，直至恩师谢世”“王翬逝世于康熙五十六年（一七一七年），此后，因同里叶蓐在广州任知州，顾昉赴粤投奔”这样一段经历。



顾昉 竹趣图 中国文物商店总店藏

三、顾昉晚年经历

王翬去世后，顾昉曾在京居留数年。北京国家文物商店曾藏顾昉所画《竹趣图》长卷，自署：“庚子冬日摹李芻丘笔，晚皋顾昉。”卷前有王澐题篆书引首“晚皋竹趣”。王澐当时正在京师。

又王澐《虚舟题跋》卷十“古洛神赋图”条：

康熙庚子秋，余从乔徵君崇修借得《洛神赋》古拓，以示家晚清检讨遵扈，于时华陂徐采若玟（玟）、晚皋顾若周及家殿撰丹史敬铭皆在坐，……于是丹史草创，晚皋作图，华陂补人物。^[13]

庚子为康熙五十九年（1720），可见此时顾昉尚在京师，与王澐交往甚密，而非南下广州。

这里提到的华陂徐采若（玟）也是王翬弟子，顾昉之前也曾与他有过合作。

又王澐曾请顾昉画封氏园古松，此松为京师古迹，王澐为作长题：“……余既念我友而不忘，感斯游之难再，爰属顾晚皋作古松图。”，自署“甲辰六月”，甲辰为雍正二年（1724），王澐改官承事，滞留京师。则此时顾昉犹在京，与王澐等人时有往来。

王文据叶凤毛《说学斋文集》所记“后王滋来为赣南道，延之去，遂终于王署”，考定王滋来（王世绳）“于康熙六十年（一七二一年）分巡南赣道（按当作赣南道），雍正十二年（一七三四年）离任。因此，顾昉的卒年应该在康熙六十年至雍正十二年之间。”据上面所述雍正二年顾昉在京为王澐画封氏园古松，则其卒



顾昉 古松图 故宫博物院藏

年的上限当在雍正二年（1724）六月以后，而非康熙六十年（1721）。其得年也当有七十余岁。

顾昉壮年从王翬学画，并参与绘制《康熙南巡图》，深得石谷子画法之秘。王翬对顾昉绘画也是赞不绝口，除了上面所引数则题跋，张庚《国朝画徵录》中也记有一则王翬跋顾昉画：“若周画道，深入古人之室，而笔无纤尘。墨菊五色，别有逸致。盖自骨中带来，非学习功力可及。此图高古苍茫，气韵溢于纸外，尤近来不多见之杰作也。”^[4]王翬对顾昉绘画天赋的赏识溢于言表，亦可见顾昉画艺迥出常流。但几百年后，顾昉已渐渐被世人遗忘，正如王晓梅文章所谓“被画史轻忽的虞山后学”，甚是可惜。爰作此文，以辨正顾昉生平之大略。

（作者为中国美术学院艺术学理论博士生）

注释：

[1] 冯金伯《国朝画识》卷七，《中国书画全书》第十册，上海书画出版社，2000年，第623页。

[2] 王文据《清代画史增编》认为当作云巢。按杨逸《海上墨林》卷二“叶映榴”条有颇详细的介绍：“子敷（粵），字来青，号南田，别号云巢散人。康熙时诸生，善绘事。以难荫补荆门、郁林州知州。”华东师范大学出版社，2009年，第16页。

[3] 王锺翰《清史列传》卷九，中华书局，2005年，第626—627页。

[4] 虽然他们的合作有比附赵孟頫与黄公望的合作故事，而在这一故事中，先由赵孟頫画树，所以王翬在题跋中也有可能先举画树的顾昉。但如果顾昉年龄太小，在合作中也应当退居杨晋、宋骏业之后，以示逊让。

[5] 杨逸撰、印晓峰点校《海上墨林》，华东师范大学出版社，2009年，第17页。

[6] 赵平《王石谷》，江苏人民出版社，2015年，第235页。

[7] 王锺翰点校《清史列传》，中华书局，1987年，第627页。

[8] 郝玉麟等监修，鲁曾煜等编纂《广东通志》，《文渊阁四库全书》，上海古籍出版社，第563册，第243页。

[9] 同上。

[10] 金鉷等监修《广西通志》，《文渊阁四库全书》，上海古籍出版社，第566册，第67页。

[11] 金鉷等监修《广西通志》，《文渊阁四库全书》，上海古籍出版社，第566册，第667页。又前引杨逸《海上墨林》卷二“叶映榴”条亦称：“子敷（粵），字来青，号南田，别号云巢散人。康熙时诸生，善绘事。以难荫补荆门、郁林州知州。”华东师范大学出版社，2009年，第16页。

[12] 叶凤毛称其父“府君”，只是以最显要的官职称呼，并非一定是顾昉随叶粵于粵时的官职。

[13] 王澍撰，秦跃宇点校《虚舟题跋 虚舟题跋补原》，卷十，凤凰出版社，2017年，第110页。徐玟误作徐玟。李文点校《虚舟题跋》（浙江人民美术出版社）亦误作徐玟。

[14] 张庚撰、祁晨越点校《国朝画徵录》，浙江人民美术出版社，2011年，第56页。

张大千与朱省斋的东瀛读画往事

——从《不忍话旧》谈起

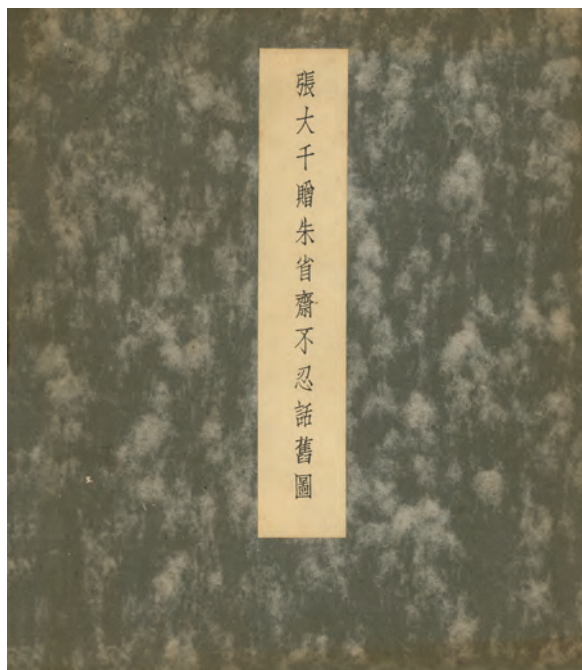
□ 田 洪

前年冬季的某一天，一位广州书友转让我一幅张大千为朱省斋作《不忍话旧图》的复制品（印刷品），这样一幅上世纪五、六十年代看似很普通的复制品，却蕴涵着大千与省斋笃厚之情谊。

1953年5月初，朱省斋在香港接到张大千从美国纽约发来的一封电报，说将至日本东京，因思念老友心切，盼与其在东京相叙。到了东京之后，当月13日（农历四月初一），正值大千先生生日，朱省斋请大千先生到上野“不忍池”附近的“万寿楼”餐馆吃面。两人都不善饮酒，但是那天聊得甚欢，破例还互敬啤酒。微醺后返回寓所，大千先生立即挥毫为朱省斋画了一幅《不忍话旧图》，并在画的右上方题曰：“省斋道兄知予将自南美来游东京，遂从香港先来迎候。情意殷拳，倾吐肺腑。而各以人事牵率，未得久聚，治乱无常，流离未已，把臂入林，知复何日耶？为写数笔，留以为念，传之后世，或将比之颜平原《明远帖》，知吾二人相契之深且厚也。癸巳四月同在东京不忍池上，蜀郡张大千爰。”

董桥先生在所著《克雷莫纳的月光》一书的开篇《话旧图》即记此画，并透露当年大千先生为朱省斋所作《不忍话旧图》复制品“只印了二十张”。想必大千先生是极为珍视与省

斋“二人相契之深且厚”的友情，大千先生因熟知唐代颜真卿书《明远帖》抒发与旧僚蔡明远千里相叙旧情的故事，而朱省斋自香港专程来东京的这次晤面，大千先生即在题跋中以“颜平原《明远帖》”自比如古人之相见不易。但董桥先生或许没有注意到，这件《不忍话旧图》复制品，细辨画上的“张爱私印”与“昵宴楼”二枚印章之印色与原作钤印细微的位置



张大千 不忍话旧图 1953年
约1956年日本珂罗版复制品



张大千 不忍话旧图 1953 年

差异，完全是复制印刷之后大千先生亲自逐页钤盖的，这也更印证了大千先生极为珍视与朱省斋两人之间的这段友情。大千先生特意在日本复制的这二十张《不忍话旧图》也是为分赠好友“留以为念，传之后世”。尤其不为人所知的是，大千先生当时除了为朱省斋作《不忍话旧图》之外，时隔一年，又赠送了一幅宋人《溪山垂纶图》团扇给朱省斋，并另纸跋曰：“省斋尊兄尝于太湖之滨买地数亩，将以渔钓老焉。世变不果，然而此心此志未尝一日或忘也。顷见寒斋所藏宋人《溪山垂纶图》，嘘唏感慨，倍深故里之思，因乞为赠，且谓望梅不得，聊充画饼之饥，遂识以贻之。甲午嘉平月，

大千张爱。”1956年2月，溥心畬在朱省斋东京寓所见大千先生所绘《不忍话旧图》后也另纸长题，与此宋人《溪山垂纶图》团扇一起复制印刷，外有一函封，题名《张大千赠朱省斋不忍话旧图》。

朱省斋离开大陆避居香港是1946年年底。1948年之后，王季迁、徐伯郊、谭敬、王南屏等一批沪上鉴藏家相继来到香港，使香港成为古书画流散的重镇。

朱省斋最早与大千先生相识是在香港，约始于上世纪40年代末。1949年，大千先生在香港应吴湖帆之嘱，曾为朱省斋作《朴园图》。朱省斋也撰有专文《吴张溥朴园图》：“读易君

左兄《梁溪诗意》文，极言五里湖畔蠡园风景之胜，为之怅触万端。八九年前，余在蠡园之旁，购地十亩，谋作朴园园址，俾遂耕读之愿。不意人事无常，旋即售以偿逋，心中惘惘，未能去怀。甲申之春，因乞吴湖帆先生为绘朴园图一帧，聊以寄意。前年张大千先生莅沪，亦乞为绘一帧，遂成双璧。客岁郎静山先生赴台，复恳代求溥心畬先生为绘一帧，乃成三绝。湖帆画用舜举法，笔意高古，极见工力；大千画师北苑，复略参清湘笔意，逸气满纸。二者相较，铢两悉称；心畬画虽颇潦草，但沉郁苍老，亦不失其本色，可谓各有千秋也。”另外，大千先生还专为香港大公书局1952年出版的朱省



张大千 朴园图

斋著作《省斋读画记》创作了一幅《省斋读画图》，用作是书的封面。

朱省斋与大千先生在日本东京与京都过从甚密，则是1953年五月之后的事。此次大千先生与朱省斋晤面逗留日本约两个月，而该年的五、六月间，大千先生在东京上野公园“不忍池”附近专售画具与绘画颜料的“喜屋”画材店结识了山田喜美子，自此也开启了大千先生与山田喜美子一段十年的东瀛浪漫史。经过大千先生的介绍，朱省斋也认识了山田喜美子。在1956与1957年间，大千先生致山田喜美子的信件中多次提到朱省斋：“来月十五日必当返东京也……爰异常冗忙，请告朱省斋先生未能作书也。”（1956年1月16日寄自香港）；“内子于来月十七日到着横滨，原有高桥之家太小，希望另觅宽大者三四间，盼君先为预备，至为感禱。朱先生想早从京都归来，请与一商”（1956年2月17日寄自南美）；“爰本定七月卅一日飞港转东京，乃因两画展要求展期于八月十五日闭幕…十九日可请杉村先生与朱省斋、王仲恒、王之一、梅孝增诸君到场”（1956年8月4日寄自法国）；“爰将于二十九日飞巴里（黎），二月

二十五日后方得返东京也…朱先生去京都否？请赐回翰交巴里”（1957年约1月寄自罗马）。

根据朱省斋先后出版的《省斋读画记》《书画随笔》《海外所见中国名画录》《画人画事》及《艺苑谈往》五部著作，确有涉及其与大千先生一起观展、赏画的活动，但几乎都没有明确日期。但再结合大千先生致山田喜美子的函札，大致能确定朱省斋与大千先生在日本一起参与书画赏鉴活动是在1953至1957年间。

在朱省斋1958年出版的《书画随笔》一书中，首篇《西京观画记》中曾述及“我与大千于上月中旬，又一同到了西京（京都）……我们每次到西京（京都）去的主要目的是看画，这次当然也不能例外。因为，除了接受我们的朋友京都国立博物馆神田喜一郎馆长和岛田修二郎先生盛意的邀请之外，同时，瑞典博物馆的喜龙仁先生也相约同去，……这次最有可记的倒是‘有邻馆’的收藏。有邻馆是已故藤井善助氏的私人博物馆，虽书画部分，似是而非的东西很多，但沙里淘金，精品究竟还未尝没有。例如这次我们所见的有梁清标旧藏的王庭筠的《幽竹枯槎图卷》，这是海外孤本，后有



溥儒 朴园图



吴湖帆 朴园图

鲜于枢、赵孟頫、龚璘、康里巎、班惟志、袁桷诸人的题跋，极精极精。次如赵子昂为王元章画之《墨兰卷》，亦是无上妙品。又如许道宁之《林野远水图卷》，世所罕见。而李嵩的《春社醉归图卷》，则是二十年前大风堂之旧物，这次大千异地重睹，不能不发生无限的感慨与叹息。”在观赏到宋徽宗的《写生珍禽卷》时，大千先生“断为确系徽宗亲笔无疑。因为普通的所谓徽宗真迹，大多为院工所代笔，而由徽宗加以亲笔签押而已。”继而朱省斋认为“大千鉴别之精，往往于这种极细极微之处见之，

其所以出类拔萃，不同凡响，正自有故。先是有邻馆的主人对于此卷并不十分重视，现经大千法眼鉴定，大为敬佩，因此该馆经理人藤井守一氏面恳大千加以题跋，藉宠此卷。大千笑而允之，立挥而就，这在今后中日两国的艺苑史上，并足传为佳话而永垂千古了。”这里朱省斋所说的“上月中旬”恐指1953年9月20日。因为在朱省斋所著的《海外所见中国名画录》“王庭筠幽竹枯槎图卷”一文中讲到“一九五三年秋，余重作日本西京之游；九月二十日上午，在小川氏尚简斋饱观董源‘江南半幅’《溪山

行旅图》暨《宋人集绘册》后，下午复往藤井氏‘有邻馆’拜观其关于中国古代艺术品之宝藏。”10月，大千先生又返回纽约，与王季迁、汪亚尘等作为参展画家参加由华美协进社举办的《当代中国画展览》。

上世纪50年代初，朱省斋受大千先生的影响，特别喜欢明末四僧原济、朱耷、髡残、渐江的书画。曾有一天朱省斋携有一卷刚在香港所得的八大山人书法《醉翁吟琴操》前往日本，为著名鉴赏家岛田修二郎及收藏家住友宽一两人所见，“大加赞赏，叹为罕见”。在朱省斋倦游返港后，接到大千先生自南美寄来的几封信，信中多次谈及八大山人的书画。朱省斋知大千先生特别酷爱八大山人的书画，遂将此卷割爱寄赠与大千先生。过了三、四天后，朱省斋又接到大千先生的来信，告诉他已由阿根廷迁居巴西，并流露出他已经知道了朱省斋将送他八大此卷的欣快情绪：“京都惠书拜悉，允赠八大字卷，至感至谢！此卷亦弟三十年前旧物，为嘉兴钱冲甫所藏。是时弟初学八大，先农髯师嘱弟以百番向钱氏购之。（曾师跋尾为冲甫题者）已而梅庵师之侄李仲乾赴南洋，为尊孔学校募捐，临行尚乏资斧，来贷于弟，适亦无现金，而彼行期敦迫，不得已乃割爱以此卷与荷花水鸟卷以赠其行，当时闻押之王一亭先生。乃仲乾数年不归，此二卷遂无还璧之望矣。三十年来，往来于心。去年始由海上友人觅得荷花水鸟卷寄来，喜出望外，不意此醉翁吟卷又为吾兄所得，且又慨以为赠，何幸如之！当得此卷时，弟初玩书画尚无藏印，惟记此卷八大闲章最多，有白文二寸大印“浪得名耳”，他处少见者，至今犹历历在目，望速航空邮寄，以慰饥渴！”（朱省斋《书画随笔》）

除此卷外，朱省斋赠与大千先生的还有一件石涛的《费氏先塋图》（现藏于法国巴黎集美博物馆）。1953年1月，朱省斋初赴东京，经友人介绍赴意大利藏家庇亚辛迪尼



张大千 省斋读画图 1952年

（M.A.Piacemini）处观赏他所收藏的中国书画，朱省斋无意间看到石涛《繁川春远图》（又作《费氏先塋图》卷）居然亦在其中。其后朱省斋“迭经恳商，卒以重价获之”。获得此画后，朱省斋立即去函正在阿根廷的大千先生“告以此讯，并允以奉赠。他回信欣喜若狂，非言可喻”（朱省斋《艺苑谈往》）。

1956年仲秋，朱省斋连续数天在东京冒雨奔波于神田、本乡一带的旧书店和青山、上野一带的古董铺之间，恰巧在上野的一家古董铺里淘宝获得了一件宋代马公显的《马乘人物图》（又作《春郊策蹇图》）。翌日清晨，天上依然下着大雨，朱省斋迫不及待地拨打电话给同在东京的大千先生，告诉他购得马公显画，大千先生搁下电话立即驱车冒雨前往朱省斋寓所观赏，对此作赞不绝口，并当场挥毫为之题跋：“马公显画，我国殆已绝迹；故宫宝藏，为世界冠，而《石渠宝笈》一无著录。就余所知，仅日本西京（京都）南禅寺所藏《药山李翱问答图》一轴，尝获展观，叹为绝品。近闻已定日本国宝，不得流出三岛矣。今省斋忽得此《春



1955年，张大千（中）与喜屋夫妇（自右起）、梅原龙三郎、朱省斋、山田喜美子、王之一、乐恕人、王时在壶中居画廊“张大千书画展”现场合影

郊策蹇图》，风神爽朗，尤在问答图之右，平生眼福，良足自傲，愿吾省斋善护持之，他日勿为萧翼所赚也！画上右方有‘公显’印章，朱色沉厚，宋人水印，确然可凭。而常信、荣信师徒诸匣内，常信当我国康熙时；荣信乾隆时为海东名画家，流传有自之品，更可贵也。丙申中秋后大千居士张爱观于东京。”朱省斋当时觉得这幅图中所画的是驴，与原名所谓《马乘人物图》略有不符，大千先生也赞同朱省斋的观点，遂在题跋中将之更名为《春郊策蹇图》。这样的赏画雅趣，读来使人神往！

朱省斋与大千先生同客东京期间，还有一个故事，他在《吴渔山“白傅湓浦图”》一文中记道：“有一天，他（大千先生）兴高采烈的告诉我道：‘高燕如的吴渔山卷，我已出重价购得，今天晚上即由泛美航空寄来，明天你就可以过瘾了！’翌日，果接电话说该件已到，即由旅运社的日人前往领取，不料一小时后该人回来，说途中遗忘在营业汽车里，现在该件不见了！当时我大怒，主张立刻报警，大千力

阻道：‘千万不要打草惊蛇，将来终会出现的。’余服其智，遂不坚持，但心中怏怏，无时或已。”说到大千先生遗失名迹，还有一件是朱省斋知悉内情的名作，即谭敬旧藏“宋四家”之一黄庭坚的《伏波神祠诗书卷》。1950年，朱省斋与谭敬同寓于香港思豪酒店，某一天，谭敬忽遭车祸，急于用钱，遂有将其所藏全部出让之意。

而此时大千先生正在印度大吉岭，朱省斋速告此讯，大千先生即刻回电“山谷伏波神祠诗卷，弟梦寐以求之者已廿余年，务恳竭力设法，以偿所愿。”朱省斋获悉来电后，几经周折，才幸获报命。大千先生得此山谷名迹后，“南北东西，时以相随”。时隔三年，即一九五三年春，朱省斋前往日本东京，那时大千先生正在纽约。通信时，朱省斋无意中告诉大千先生关于日本朋友江藤涛雄的死讯，不料大千先生接信后立即回复一个电报，略云：“江藤翁逝世，不胜伤悼！乞询其夫人，拙藏山谷卷无恙否？盼立复。”朱省斋接电后，莫名其妙，即往访问江藤夫人。她默然云“不知此事”。后来朱省斋向周边的友人打听，才知此卷已经江藤押于某处，当时仅得五十万日金。可是那个受押人，也推说不知此事。朱省斋只能据实以复，大千先生获悉后就立即赶往东京与朱省斋晤面，此时朱省斋才了解此事经过的详情。原来大千先生在1951年到日本游览时，曾将黄庭坚的《伏波神祠诗书卷》随身携带，想交京都便利堂用

珂罗版印行复制本一百卷，以广流传。可是当时因时间紧迫，大千先生遂将此卷留在他多年老友江藤涛雄处，托他代为办理复制等手续。稍后大千先生举家迁住南美，一时也就没将此事放在心上。没料到不久江藤一时因手头拮据，不得已将此《伏波神祠诗书卷》暂时抵押。而不久江藤在京都旅馆里突患急病，竟不治身亡。之后大千先生获得真相，感伤之余，即声言他与江藤数十年道义之交，愿以此卷为殉。后来《伏波神祠诗书卷》最终以二百二十万日金的代价归为日本大收藏家前侯爵细川护立的秘笈。1954年冬天的某一宴席上，大千先生与细川护立及朱省斋同席，彼此欢晤，谈及此事，大千先生表示深以此卷“得其所哉”为幸。朱省斋为此评曰：“大千虽爱好书画如命，可是他毕竟还有不可及的洒脱的风度。”（朱省斋《书画随笔》）

《大成》杂志第177期刊载有朱省斋的一篇遗稿——《翰墨之事，谈何容易！》，文中论述“赏鉴是一件难事，而书画的赏鉴则尤其是难事之难事”。

1955年12月中旬，朱省斋与大千先生及溥心畬参加了由东京国立博物馆及《读卖新闻》等机构在东京“壶中居画廊”举办的“张大千书画展”开幕式，并应东京国立博物馆杉村勇造和京都国立博物馆岛田修二郎之邀，前往东京国立文化财研究所参观该所举办的“梁

楷名作展”，期间还在私人藏家处观赏了三件稀有名迹。其中两件分别是五代关仝《崖曲醉吟图》（现藏于美国波士顿艺术博物馆）与传为宋代李公麟、宋郡王楷题《吴中三贤图》（现藏于美国国立佛利尔暨沙可乐美术馆），朱省斋在所撰《名迹缤纷录》一文中评前者云：“大风堂旧藏刘道士《湖山清晓图轴》，过去固亦为不佞所欢喜赞叹者，现在看了关仝此图，乃知刘道士所作，即系本此，一切一切，也就像小巫之见大巫，不足道了。”而评后者则曰：“原卷必有宋元明人跋记，惜已不存，以致无可稽考。但笔墨之高古，鄙意当在故宫所藏孙位《高逸图》之上；大千、心畬与我同观此图，亦颇同意于我的见解。”有意思的是由大千先生亲自在场陪同观赏的这两件“千年名迹”，实则是大千的“血战古人”之作。这两件作品后经傅申先生于上世纪七十年代研究鉴定，断为大千先生伪作，并得出与传为唐代无名氏《维摩诘菩萨》（美国波士顿艺术博物馆藏）、传唐代韩幹《圉人呈马图》（法国赛努奇博物馆藏）、



1952年，张大千先生（第一排右起第八人）即将赴南美，朱省斋（第一排自右起）、徐伯郊、罗光燦、顾青瑶、黄蔓耘、张瑞华、冯璧池、吴浣蕙、张杜芬、詹云白、高岭梅、高仲奇、高伯真、周士心（第二排左起第二人）、沈苇窗（第二排左起第五人）等在香港合影

传唐代张萱《明皇纳凉图》（东京私人藏）、传五代巨然《茂林叠嶂图》（英国大英博物馆藏）、传五代巨然《阔浦遥山图》（台北故宫博物院藏）诸作上的题跋“均以类似风格书写，接近宋以前的书风，结构有意趋向古朴，字体拙腴”的结论（田洪、蒋朝显编《傅申论张大千》，浙江大学出版社，2021年10月）。

说到朱省斋与大千先生，又不得不提到两件大风堂旧藏、现均收藏于故宫博物院的“千年名迹”——南唐顾闳中《韩熙载夜宴图》卷和五代董源《潇湘图》卷。大约在1951年左右，这两件作品曾以五万元港币抵押在香港大新银行的保险箱里，经手人就是朱省斋。朱省斋在所撰《顾闳中〈韩熙载夜宴图〉》与《董源〈潇湘图〉始末记》两篇文章中披露了这两件“国宝”从清宫散出又复归故宫的前后经过：“据民国十五年六月二日北京‘清室善后委员会’刊行的《故宫已佚书画目录三种》（《故宫丛刊》之四）书中的所载，这幅画（《韩熙载夜宴图》是于‘宣统十四年’十月十七日由溥仪以‘赏溥杰’的名义私拿出去的（当时的编码为一百二十四号），其后随即出关带到了长春，到一九四五年‘满洲国’覆亡，这一卷与董源的《潇湘图》卷等重复流至民间，为北京琉璃厂玉池山房的主人马霁川氏所得……”“时张大千刚从成都飞到北京，得讯立即去拜访马氏，坚求割爱；马氏初不之允，卒因碍于情面，不得不勉从其请，听说当时两个卷子的代价，一共也不过二十根金而已。张氏得到了这两件国宝之后，兴高采烈，广为宣扬，一时国内外的名收藏家，俱为之侧目。十二年前，张氏旅居在印度的大吉岭，有一天，我接到他的来信，说驻印的美国大使邀他到美国去开画展，他因绌于旅费，拟将两件国宝中售去一件，托我代

为设法。我复信劝他第一不必到美国去；第二更不可随便出卖国宝；第三希望他早日回来香港。信去之后，不久果然他就回来了。承他的好意，他邀我全家同去南美垦荒，并决意



朱朴

出卖顾闳中的《韩熙载夜宴图》以充旅费（我因对于那种没有精神文化的地方不感兴趣，所以卒未同往）。这个消息大概传到了北京，于是故宫博物院就特派专员来港与我面洽，恳为玉成，那时大千正与美国方面接洽毫无眉目，而又需款殷急为愁，结果遂欣然从我之请（代为设法押款），出于意外的不仅顾卷（《韩熙载夜宴图》），并且竟连这董源的《潇湘图》卷也一并重归祖国，为人民所共赏，这真可谓近数十年来中国艺苑之唯一快事了！”

约在上世纪六十年代以后，学界有朱省斋与大千先生“失和绝交”之说，个中原因众口纷纭。但我们应该了解，在1970年6月，也就是朱省斋离世前半年，他曾于沈苇窗主办的《大人》杂志第二期，发表了《溥心畲二三事》一文，其中一节“不忍话旧图题诗”，结尾处写到“此情此景，如在目前。乃曾几何时，人事全非，心畲作古，大千病目，诚有不堪回首‘不忍话旧’之感也。”说明朱省斋此时还很惦记大千老友的健康，思念大千旧情油然而生。

（作者为自由学者）

雄强豪放 气势磅礴

——缅怀陈大羽教授逝世二十周年

□ 孙 洵

陈大羽（1912—2001）原名汉卿，拜白石老人为师后，齐师取“翱翔”之翱为其号。他自幼喜好书画刻印，22岁入上海美术专科学校学习，毕业后回家乡任小学教师并坚持研习书画，常将个人作品投向上海、南京、广州等地刊物，产生了一定的艺术影响。1948年在上海举办个人画展，取得广泛认同与好感，得到刘海粟校长与不少师辈的赞赏，继而应聘任教于上海美专。新中国成立后该校与苏州美专、山东大学美术科合并，在无锡成立华东艺专，不久迁南京黄瓜园成立南京艺术学院。此公亦来宁教书并广泛参与社会活动。他在国画领域以擅花鸟著称，取法齐白石、吴昌硕诸家，善于感悟传统，按个人审美取向，融化自我。所作笔墨雄放豪迈，画面生机郁勃，灵动而厚重，简朴而不失秀雅，尤以气势过人，非俗辈所可企及。上世纪七十年代后，以“雄鸡一唱天下白”为主题，画了形式各异的大公鸡，轰动画坛。

相比较而言，此公书法篆刻亦颇负个性，1981年加入西泠印社，不久被公推为印社理事、中国美术家协会会员、中国书法家协会常务理事、江苏省书协副主席、南京艺术学院教授、美术系名誉主任。值得称赞的是，上世纪七十年代末他为国家培养了两名研究生，二人由于学术研究、创作业绩突显，先后为博士生导师，使得“南艺”饮誉海外，书法（含篆刻）专业在全国处领先地位。时下此公再传弟子也是这个领域的博导，桃李不言，下自成蹊。

大羽教授的篆书源于“二李”又旁参《天发神谶碑》《祀三公山碑》，确实是由篆入隶之渐，虽不乏齐璜老人遗绪，也有个人感悟之独到。笔者尤其钦羡、喜爱大羽教授的行草书，气象雄浑，气血圆润，体势纵横，元气淋漓，绝不在几位金陵耆宿之下。

1969年元宵节后，我与研究甲骨文的篆刻家秦士蔚老学长去拜会了大羽教授。自此以后与秦去的次数多，



陈大羽 雄鸡图

也与杨延复、靳潜等老友去过……我们从书法、篆刻谈起，有时碰到美术史上的不少理念，便各抒己见。我作为“忘年交”的小艺友还不止一次主动地谈论老年人的保健、体育锻炼、注意心脑血管疾患等。见过此公的朋友都知道，他身材魁梧，显得微胖，对我的不少提醒与建议都颇感兴趣。

其实，笔者彼时的理论研究、创作水平充其量只是初级，书画印爱好者而已。然而，在书画篆刻界声誉卓著的陈大羽先生，一位老艺术家、教授，明知指导我的老师是谁，却能不囿于门户。在不到十年的时间里，为洵做了三件富有学术含金量的大事：

一、此公知晓洵水平虽不高，然篆隶楷行草（含北魏）诸书体皆有所涉及，为我刻了一方白文印，高5厘米、印面3.5厘米，正方形，“孙洵作书”四字……显然，作书二字是谋篇时经过深思熟虑的。当时不少同道看到这方印都称赞不已，这印很大又这么好，不简单。从印风上剖析，总体“齐派”遗绪，纵横排奁、沉郁顿挫、疏朗咸宜，无须大块留红。此四字的比例极见功底，妙在“作”与“书”不拘前人绳墨。若与齐派



陈大羽 孙洵作书

传人周铁衡、刘淑度（女）等比对，天趣横陈、奇正相当。款识：“孙洵同志评，一九七四大羽”。此处“评”实在是后进者不敢承当，说明此公虚怀。

二、笔者属于胸无城府的浅薄读书人，平日讲话“如鲠在喉，不吐不快”。确实与大羽教授谈论书法，时不时流露出对他的行草书特别喜爱。就在“四人帮”下台后，曾赠洵一横幅，长134cm、高35cm（四尺对开）。内容是李白五言律诗一首，款题“孙洵同志正，大羽书”（铃印“陈翱”）。当时洵激动得连看五六遍，欣喜若狂，手舞足蹈。此书

气势磅礴如一注而泻，行笔精当流畅。重按轻提，率意驰骋。可见此公娴熟于“担夫争道”的笔墨技巧，不求平中生险而生险，如“南楼夜风”“兴坐胡床”“落晓”等字，因而视觉上有大起大落、开合自如的，爽快、雄强、豪迈而绝俗，没有一个是“七圈八绕”的卖弄，同时又不悖草书结体，难得！当时悬挂在故居（小彩霞街）民宅，有4、5米的高度，又置于四扇窗棂上面，气派之大，置于徐青藤、王觉斯的作品中间，也不多让。为了这横幅，洵还得罪了中文系某兄之婿，他以名家国画与我交换，我婉拒之。考虑再三后，我藏于亲友匣中，不再敢张扬。

时空跨越四十多年，对比我所见之同道好友与藏家所收藏大羽教授的行草书作品，我这件横幅的是精品，试想一下，竖幅可一气呵成，神韵通畅，横幅两三字需另起一行，不易。

三、大羽教授得知洵要编《民国篆刻艺术》一书，即让黄惇师兄帮助我查找老人1949年前的篆刻作品。我虽不明这份资料详细年月，但是1948年在上海搞个人画展时的可能性较大。此作因版面限制，未能入书，但弥觉珍贵。

洵不是南艺毕业生，如今想来，这类“忘年之交”经常与策励、提携，甚至是恩赐、恩典裹挟在一起，很难以语言文字精准地表达，每思念及此，无不为之动容。

（作者为随园书社顾问）



陈大羽 张芝



陈大羽 弥敦



陈大羽 定斋

苏黄门不是苏舜钦

□卜一克

台北“故宫博物院”藏怀素《自叙帖》卷后有南宋曾纮（1073-1135，字公卷，晚号空青老人）跋：

藏真《自叙》，世传有三，一在蜀中石阳休家，黄鲁直以鱼笺临数本者是也；一在冯当世家，后归上方；一在苏子美家，此本是也。元祐庚午（五年，1090），苏液携至东都，与米元章观于天清寺。旧有元章及薛道祖、刘巨济诸公题识，皆不复见。苏黄门题字乃在八年之后，遂昌邵宰，疑是兴宗诸孙，则苏氏皆丹阳里巷也。今归吕辨老。辨老父子皆喜学书，故于兵火之

间能终有之。绍兴二年（壬子，1132）三月癸巳，空青老人曾纮公卷题。

徐邦达先生《古书画伪讹考辨》中说：

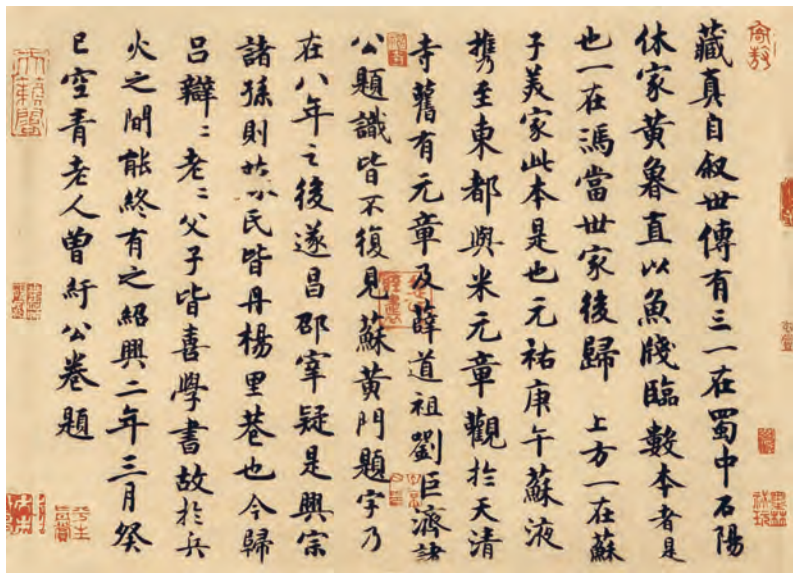
据曾（纮）说‘苏黄门题字乃在庆历八年之后’。考苏子美卒于庆历八年（戊子，1048）十二月，见《欧阳修集》卷三一《湖州长史苏君墓志铭》中，此跋中乃云书于八年子美死后，则应为误记。^[1]

又说：

其苏子美一跋原或有之，即曾纮跋中所称‘苏黄门题字在（庆历）八年之后’者。不知何时又为人割去，大约应在吴宽、李

东阳、徐溥、陆完等人鉴藏之前。不过，曾纮说在‘八年之后’，今刻本题则称‘庆历八年九月十四日’，又小有舛错，或刻本中此跋亦是伪造。^[2]

所谓刻本，即谢希曾《契兰堂帖》中所摹刻《自叙帖》，有苏子美草书四行：“此素师《自叙》，前一纸縻溃不可缀辑，仆因书以补之，极愧糠粃也。”又行书三行：“庆历八年九月十四日，苏舜钦亲装且补其前也。”^[3]



曾纮题怀素《自叙帖》，台北“故宫博物院”藏

或许正是受此跋影响，徐

邦达先生认为曾纮跋中所云“苏黄门题字在八年之后”的八年为庆历八年（1048），并且两次引用都直接加上“庆历”二字。又认为“苏黄门”即苏舜钦子美。然而徐先生这里所论或许有误，按“苏黄门”当为苏辙，苏辙曾官门下侍郎^[4]，门下侍郎源自汉代的给事黄门侍郎，元丰新制定为正二品，为副相之职^[5]。则苏辙官门下侍郎，实即副相，为正二品，地位甚隆，因此，人多以“苏黄门”称子由，如宋人张邦基《墨庄漫录》卷三“王定国挽苏黄门诗”条：“苏黄门子由薨于许下，王巩定国作挽诗三首。”^[6]又吴曾《能改斋漫录》卷五：“苏黄门子由《龙川略志》曰……”又陆游《入蜀记》卷四：“苏黄门谪高安，东坡先生送至巴河。”^[7]（所述“苏黄门谪高安”与《自叙帖》跋中称“予谪居高安”正相同。）后世亦以“苏黄门”称苏辙，如钱牧斋《绛云楼题跋》“苏长公文”条：“苏黄门言少年习制举，与先兄相后先，自黄州已后，乃步步赶不上。”^[8]因此，称苏辙为“苏黄门”，已是众所周知。而苏舜钦仅官至集贤校理，监进奏院^[9]，龚延明先生《宋代官制词典》“监都进奏院”（简称监进奏院）条：“其官品即依所带本官阶而定。如仁宗庆历四年（1044）苏舜卿（钦）以大理评事差充监都进奏院，其官品为从八品下。”^[10]并不能称“苏黄门”。

又《自叙帖》后有苏辙跋：

世传怀素书未有若此完者，绍圣三年（丙子，1096）三月，予谪居高安，前新昌宰邵君出以相示。予虽知其奇，然不能尽识其妙。予兄和仲特善行草，时亦谪惠州，恨不令一见也。眉山苏辙同叔记。

则曾纮题跋中所称“苏黄门题字”当即指此。而所谓“八年之后”，联系上文“元祐庚午，苏液携至东都，与米元章观于天清寺”，或为“元祐八年”之后；亦或曾纮计算有误，即以苏辙题字之绍圣三年（1096）上距元祐庚午（1090）为八年，但实际只有六年（或虚数七

年）。当然不会是“书于（庆历）八年子美死后”，因为如果是庆历八年，则曾纮在行文中必定要另提“庆历”二字，不能直接在“元祐庚午”后接着写庆历八年事（史书体例亦然）。

另有一问题，即曾纮题跋中提到的“遂昌邵宰”与苏辙跋中的“新昌宰邵君”应为同一人，但一作“新昌”，一作“遂昌”，不知何故，待考。

又此“题字”既然是苏辙所作，今犹存卷后，则并未被人“割去”，徐先生所谓“不知何时又为人割去，大约应在吴宽、李东阳、徐溥、陆完等人鉴藏之前”云云，也只是徐先生的揣测而已。

至于《契兰堂》刻本《自叙帖》后的苏舜钦跋，则与此“苏黄门”跋毫不相干，无论其是否伪造也。

（作者为中国美术学院艺术学理论博士生）

注释：

[1] 徐邦达《古书画伪讹考辨》，故宫博物院出版社，2015年，第194页。

[2] 徐邦达《古书画伪讹考辨》，故宫博物院出版社，2015年，第195页。

[3] 徐邦达《古书画伪讹考辨》引文略有误，如“自叙”作“自序”、“糜”作“糜”、“因书以补之”前脱“仆”字。

[4] 脱脱等《宋史》卷339《苏辙传》：“六年，拜尚书右丞，进门下侍郎”，中华书局，1985年，第10832页。

[5] 龚延明编著《宋代官制词典》“门下侍郎”条，中华书局，2007年，第160页。

[6] 张邦基著、孔繁礼点校《墨庄漫录》，中华书局，2002年，第102页。

[7] 陆游著、柴舟校注《如蜀记 老学庵笔记》，上海远东出版社，1996年，第62页。

[8] 钱谦益《绛云楼题跋》，上海古籍出版社，2012年，第126页。

[9] 脱脱等《宋史》卷442《苏舜钦传》，中华书局，1985年，第13079页。

[10] 龚延明编著《宋代官制词典》“监都进奏院”条，中华书局，2007年，第166页。

刘九庵先生与《书谱》

□ 孙 田

今年春天,《刘九庵书画鉴定研究笔记》出版,影印了刘先生留下的269本笔记。在过往有限的阅读记忆中,刘先生在祝允明草书与作伪者考证上的卓识,尤其令人感佩。在纪念文献展暨出版座谈会上,单国强先生提到,在日常工作中,“故宫的专家里,看草书看的最好的就是刘先生”;在教学活动中,譬如国家文物局在扬州天宁寺办的培训班中,刘先生“主要是讲人家都不太愿意讲、不好讲的书法——这是最难讲的”。

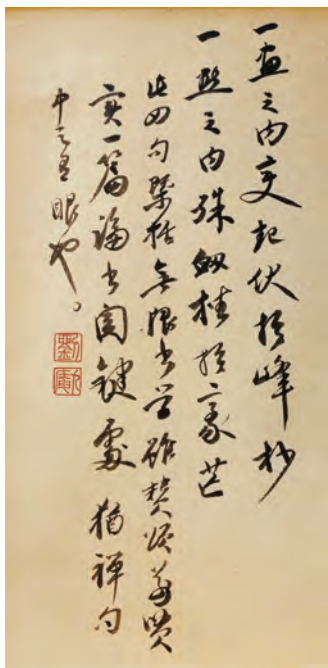
张充和、傅汉思两先生生前曾合作译介、笺注孙过庭《书谱》、姜夔《续书谱》两书,1995年于耶鲁大学出版社出版。在“致谢”中,两位提到1993年在北京受益于汪世清与“Liu Jin'an”的闻见,尤其是关于姜夔;在第拾肆页绪论(Introduction)中,两位说明了当年11月18日,“Liu Jin'an”在故宫向两位展示了《保母砖志》姜夔小楷跋。这两处“Liu Jin'an”,当指刘九庵先生,只是“i”之后的“u”,均误植为“n”。对熟悉拼音的双语读者而言,如此误植,不意放大了前辈间的友情与砥砺,未尝不是一则书林佳话。

当然,刘先生本人确曾致力《书谱》,有一件未识岁月的小草长卷可以为证。是卷前三

行谨从《书谱》行格章法,自第四行起,每行往往多一两字,总计临写了逾八成篇幅的《书谱》。“汉末伯英”后一百六十六字与“心不厌精”后三十字从阙,但补上了“汉末伯英”左三行行末七个阙字。1980年代,刘先生亦以一纸节录《书谱》首段赠悦古斋时代的师傅韩博文先生。在纪念文献展中,更有一纸壮年节录《书谱》的佳作可以为证:“一画之内变起伏于峰杪,一点之内殊衄挫于豪芒”,其左三行小字跋语:“此四句概括无限书学,虽赞颂前贤,实一篇论书关键处,犹禅句中之有眼也。”钤“刘”“九庵”朱文连珠印。前两行《书谱》成句,只是易“一画之间”为“一画之内”,书法以长撇反捺现开张之势,展露自家面目,小字论书,允为高见。书作内容又见于先生第18册笔记第36页,钢笔书写,左起横

行,小字部分首尾以括号标示,所题正是“节录书谱”,时在1960年,当为此作底稿。这是一个颇有意思的例子,展现了刘先生并用钢笔与毛笔的职业生涯片段。《书谱》言“闻夫家有南威之容,乃可论于淑媛;有龙泉之利,然后议于断割”,主张善书者方宜论书——笔记与书作中的钢笔与毛笔书迹,也揭示了一位“不择笔”的善书者。

(作者为中国美术学院美术学博士)



刘九庵 节录《书谱》