

昆仑堂

二〇二二年

第一期

(总第六十二期)

昆仑堂美术馆主办

封面题字: 朱福元

顾问: (以姓氏笔划为序)

马昇嘉 刘 墨

杨守松 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

李晨一 陆昱华

俞亚琴 钱 笠

龚永清 蒋志坚

特约审读: 顾 工

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

浅析“陆痴严怪” 于珊珊 2

书画研究

乱世中的铁崖狂书——杨维桢《跋姚元泽古泉谱》探赜··· 顾 工 8

黄宾虹《临倪瓒山水图轴》辨析····· 王 犁 16

吴其贞《书画记》成书考(一)····· 陆昱华 20

人物研究

查士标的家世与生平····· 任军伟 33

顾印愚致江瀚信札中的交游与书艺····· 朱万章 40

清代学者王念孙及其墓志铭····· 孙 洵 46

艺苑零拾

闲话折扇····· 卜一克 48

浅析“陆痴严怪”

□ 于珊珊

一、生平与评价

晚明清初，昆山归庄与顾亭林齐名，有“归奇顾怪”之目。后华亭陆隴与同里严载亦以怪名世，称“陆痴严怪”。陆隴，主要活动于清康熙年间，字日为，浙江遂昌人，故自号遂山樵，居松江，性狷癖，据载其“所居在超果寺南，欲得其画者，每登寺一览楼，望其家炊烟至午后不起，乃持银米往易之，否则终不可得，故人以‘痴’目之。”^[1]其画初学米芾、高克恭，后参以己意，自成一家。张庚的《国朝画徵录》记载其“布置奇癖，不屑作常蹊，能为寻丈大幅。其法用挑笔密点，由淡及浓，不惜百遍。林峦崖石间，烟云纒縵，墨气綢緼，亦可喜也。”^[2]秦祖永评价其作品“奇古之气与程穆倩（程邃）相伯仲；境界灵异，别有会心，非巧思力索所能造。……笔墨迥不犹人，古趣在笔墨蹊径之外。”^[3]高其佩的侄孙高秉曾记载：“（高其佩）指画过多，必须倩人烘染，昔宦游两浙时，延请华亭陆日为隴、邗上袁文涛江、武林沈禹门鳌，皆能自竖一帜者。以公之指墨草创，而用三君秀笔妙染……”^[4]可见陆隴曾为高其佩做过代笔。

关于陆隴的卒年有两种说法，其一来自张庚《国朝画徵录》的记载：“浙江巡抚屠公馆之西湖，踰年而卒，屠公为归其丧。”^[5]查《清

代职官年表》，历任浙江巡抚中屠姓者唯屠沂一人。屠沂，字艾山，湖北孝感人，康熙三十三年（1694）进士，历任吏科给事中、顺天府尹、左副都御史，康熙五十九年（1720）十一月十五日（12月14日）授浙江巡抚，康熙六十一年（1722）六月十八日（7月30日）以病休。^[6]按屠沂到任浙江巡抚时已是1720年底，则陆隴馆于屠沂处应在1721年，踰年即1722年，以此推论，陆隴卒年应在1722年左右。其二是有资料称其同时代人吴焯（1676—1733）于康熙五十五年（1716）跋陆隴所作《山水图册》云：“仅得此图，画竟未书名即歿，盖绝笔也。”据此便推断其卒年即1716年^[7]，高居翰在其《画家生涯：传统中国画家的生活与工作》中就采用了这个推论。^[8]但吴焯的这段文字只能说明陆隴的卒年不晚于1716年，并不能说明其卒于1716年。按说吴焯与陆隴是同时代人，其说法应该可信，但笔者并未找到这套《山水图册》，所以无法判定此画与题跋的真假。而张庚（1685—1760）卒年也只比陆隴晚了约40年，即使按1716年为卒年算，张庚彼时也已三十一岁，其记载可信度也应不低，但是囿于目前资料所限，笔者无法做出进一步推断，只能期待将来有更多的资料出现，为我们揭晓答案。

如前所述，同时代的画史著作对陆隴的记载多集中于其性格之痴怪，对其作品的评价较

少,直到晚清时期秦祖永(1825—1884)的《桐阴论画》,才对其作品有了较高的评价,其实陆鶚同时代的人对他的作品评价很高,当时著名文学家毛先舒(1620—1688)有《赠陆日为》:

云间自古称才藪,节义文章无不有。
陆君岂是风尘人?寄迹丹青一高手。时乎
兴发泼墨新,笔势横批大于帚。浮青历落
数点山,淡绿萧疏几株柳。君乡绘家多绝
伦,文敏文度皆称神。唯君腕底无不可,
写意亦复兼写真。微茫忽觉空际没,工者
精神入毛发。吴淞昔日我游遍,黄门夫子
不可见。宋玉《招魂》哭楚云,华亭鹤唳
岂堪闻?三泖岸曲草俱白,五茸城荒日欲
曛。河山邈处一回首,相对款款唯有君。^[9]

此诗盛赞陆鶚是丹青高手,介绍其作画常乘兴而起,喜用泼墨,洒脱奔放,设色亦生动巧妙,且写意与写真兼工。最后诗人抒发了对陆鶚的深切怀念,可见二人交情之深。

吴庆坻(1848—1924)在其《蕉廊脞录》中记载了陆鶚的《栈道图》:

先大父旧藏陆日为(鶚)《栈道图》卷子,故为娄姚公一如方伯家物,寿阳祁文端公题七古一章,云:“天以山水作图画,赤县一纸铺尘界。蚕丛鱼凫辟奇格,鬼斧神工逞狡狴。画工巧夺造物忌,缒凿幽险惊脱械。褒斜鸟道矗千里,石栈天梯天亦隘。大江奔流去不还,古火烧痕今尚坏。裹毡行人小于蚁,插崖乱木纷如蛭。扪参历井仰长叹,狖叫鹃啼吁可诫。空堂暑雨鸣檐铃,展卷秋毫认烽砦。近代丹青推陆痴,当时笔墨压严怪。驴背诗人剑门客,年少远游气豪迈。归来意境顿超突,收取云峦入馨歆。更从何处得此本,觅句呼朋同一快。雪峰旧图搜宋谱,骡网妙绘分唐派。坐中王褒亦蜀人,便思翦烛从君话。(谓王莲洲)”^[10]

此图曾为姚令仪(1754—1809,号一如)

收藏,后归吴庆坻祖父吴振械(1790—1870),其上有道光、咸丰、同治三代帝师祁寯藻(1793—1866,谥号文端)题诗,祁寯藻对陆鶚推崇备至,并点明当时其笔墨胜于严载。

严载,字沧醅,四川华阳(今成都)人,客居松江。“山水亦好立奇境。尝画一古藤,蔓延纠结,蟠两山头,一人崎岖攀援而下。凡画多类此,人亦痴绝。家极贫,不能以多金眩之,势亦不可屈也。人目为怪,怪闻之喜,遂自名怪焉。”^[11]秦祖永评价其“山水笔情纵逸,脱尽恒蹊;花鸟设想幽僻,颇得奇状。其经营苦心真能极画家变体,另辟町畦。”^[12]

二、师承与弟子

关于陆鶚的师承,清代的史料中未见任何记载,反而是在潘天寿、黄宾虹等近现代画家的画史画论著作中提到陆鶚师承吴历,^[13]不知有何根据。英国著名中国美术史学家苏立文提到:“陆日为采用层层变化的色彩烘染和微弱的明暗变化表现出连绵起伏的山势,这与清初其他画家的表现手法很不同,很可能是他了解欧洲风景画技法的结果。”^[14]甚至认为他“一定受到了西方画法的启发”。^[15]

陆鶚的传人有吴润,字大润,娄县人。《印人传》中记载其“幼孤废读,不克自立,粥身仅存,遂习摹印,所作楚楚可观。画山水学陆日为,芦雁草虫,颇得散逸雅趣”。^[16]

关于严载的弟子,目前见于记载的只有顾昉与唐辰二人。顾昉,字若周,号晚皋,华亭人。叶凤毛(1709—1781)《说文斋文集》载:“顾昉幼时读书能文,性独好画,见人家壁间画,辄求而学之,举示严沧醅。严请于其父为之徒,一二年,心甚不然可师。吾巢云府君(叶凤毛之世父叶蓐,1670—1760)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。”^[17] 由此段记载可知顾昉虽最初师从严载，但很快就对严载不再认同，后追随叶蓐入京，被王石谷赏识，成为其弟子。唐辰，字蕴奇，号际飞，《墨香居画识》记载其“初学画山水于严载，后知其师承之误，极力脱化，然习染已深，时露本色，生平画甚多，披沙拣金，亦时有可意处，所谓熟极则巧生也，卒时年亦八十外矣。”^[18] 与顾昉类似，唐辰后来也不再认同严载，甚至极力摆脱严载的影响。这或许也从侧

面证实了当时画坛的主流仍是“四王”所代表的正统派，严载这样从性情到绘画风格都“怪”的画家，是不被认可的。

三、陆暲作品

陆暲的作品不多，现将所收集到的作品整理如下：

作品名称	形式	材质	创作年代	尺寸（厘米）	收藏地
溪桥曳杖图	立轴	不详	康熙二十四年1685	不详	不详
江山泛舟图	手卷	绢本设色	康熙丁丑1697	40.7×247	日本桥本末吉 ^[19]
山水	立轴	纸本设色	康熙五十二年1713	172×95	昆仑堂美术馆
松竹梅图	立轴	纸本水墨	康熙五十三年1714	121.1×75.5	浙江省博物馆
山水	手卷	纸本设色	无纪年	24.2×375.5	故宫博物院
山水	册页（八开）	纸本设色	无纪年	不详	故宫博物院
山水	册页（十二开）	纸本设色	无纪年	26.9×41.6×12	故宫博物院
山水	册页（十二开）	纸本设色	无纪年	不详	故宫博物院
关山行旅图	立轴	绢本设色	无纪年	241.5×129.6	上海博物馆
寒林古寺图	册页	纸本设色	无纪年	不详	上海博物馆
水乡泛舟图	立轴	绢本设色	无纪年	152.4×47.5	南京博物院
高丘驼影图	立轴	绢本设色	无纪年	61.2×50.4	南京博物院
山水	册页（八开）	纸本设色	无纪年	不详	南京博物院
古木晓烟图	立轴	绢本设色	无纪年	127×106	中国美术学院
渔樵耕读图	立轴	绢本设色	无纪年	100×78	山西省博物馆
云山雨意图	立轴	绢本设色	无纪年	158.6×98.2	绍兴市博物馆
山水	册页（十四开）	纸本设色	无纪年	不详	天津市艺术博物馆
山水	立轴	绢本设色	无纪年	179.5×97.5	天津市艺术博物馆
耕耘图	立轴	绢本设色	无纪年	176.2×99.8	天津市艺术博物馆
山水	册页（十二开）	纸本设色	无纪年	不详	青岛市博物馆
山水	册页（十二开）	绢本设色	无纪年	24.8×27.8×12	青岛市博物馆
长松图	立轴	纸本设色	无纪年	314×143.5	收录于《故宫书画集》 ^[20]



陆 曷 古木晓烟图 绢本设色 127×106cm 中国美术学院藏

此外，罗振玉的《雪堂类稿》中记录了其收藏的陆曷《青绿山水轴》：“纸本青绿。高七尺九寸二分，阔二尺一分。遂山樵陆曷。‘日为’（朱文）。 ”^[21]也是高将近八尺的大幅作品，只可惜不知画面内容为何、现是否流传于世。

由此可见，陆曷现存最早的作品作于康熙二十四年（1685），最晚的作品作于康熙五十三年（1714），以设色为主，形式多样，不乏大幅作品，其中尺幅最大的《长松图》曾著录于《石渠宝笈》，纵达九尺八寸五分^[22]，佐证了《国朝画徵录》中所提到的“能为寻丈（八尺到一丈之间的长度）大幅”。

陆曷作品的常见构图是以一株或几株大树为近景，然后配上岩石、小树或点景人物，复以“墨气网缊”出远山。他的画中山峦丘壑虽多，但错落有致，这源于他非常擅长处理透视关系，熟练运用“近大远小”“近高远低”的“远近法”。

在当时，西方画家的“透视法”虽然已经传到中国，但在民间还没有产生什么影响。陆曷的这种画法，在当时是非常有独创性的，因为“中国画传统的远近法，不重‘大小’‘高低’的悬殊，而是利用浓淡、排比、前后层次的设置与点染来取得效果，不若陆曷那样以大小悬殊作为远近的处理方法。在我国17世纪下半叶的山水画家，陆曷有这方面的成就，可谓是一位佼佼者。”^[23]

昆仑堂美术馆藏有陆曷《山水》立轴（见封二），此图描绘了一队人马在深山中打猎的场景，山势峭拔，云雾缭绕，树木高耸，人、马、猎犬虽只是点缀其间，但刻画十分细致生动，可见作者高超的线条功力。画中人物的服饰与发型似乎并非汉族，或许是擅长骑射的北方少数民族。构图饱满而不同寻常，正如秦祖永在《桐阴论

画》中对陆曷作品的评价：“布置奇癖，不屑作常蹊。”几组山坡与树木的排布，增加了画面的纵深感，同时作者用短促、连绵不断的笔触描绘岩石和树木，以墨色的浓淡干湿变化表现出山峦的形态和起伏。款署：“康熙五十二年遂山樵陆曷。”钤印“日为”（朱文）。康熙五十二年即1713年，乃陆曷晚年佳作。

四、严载作品

严载作品存世者很少，目前可见者只有如下几幅：

1. 《山林隐居图》轴，绢本设色，190×98厘米，作于康熙五十三年（1714），烟台市博物馆藏，款署：“甲午孟秋写，祝素翁老年台。严载。”此处的素翁为何人呢？考沈宗敬（1669—1735，字恪庭、南季，号狮峰等，华亭人，沈

荃之子)也曾作《为素翁山水》,其款署为:“秋日虞山十首之一,康熙己丑(1709)春杪写此意,请素翁老公祖年世台先生政,华亭沈宗敬。”因为沈宗敬为华亭人,所以此处的老公祖应为当时的松江知府,查《松江府志》,1709年时在任的松江知府为朱廷植。^[24]严载此图与沈宗敬的作品年份相差不远,两人又同在华亭,所以此《山林隐居图》应该也是为朱廷植所画。只是朱廷植的资料很少,无法得知其字号中是否有“素”字以验证笔者的推测。

2.《溪山访友图》轴,纸本设色,121×59厘米,作于康熙六十年(1721),青浦博物馆藏,款署:“辛丑仲春写,严载。”

3.《横云出岫图》轴,金笺纸本设色,66×40.5厘米,作于雍正十二年(1734),西泠印社藏,款署:“甲寅孟冬写,祝景虞老伯翁寿。严载。”

4.《梅柳春渡图》轴,纸本设色,作于雍正十三年(1735),昆仑堂美术馆藏。款署:“乙卯长夏写,严载。”钤印“严载字曰沧醅”(白文)、“秋江钓客”(白文)。

5.《山水扇面》,纸本水墨,私家藏,上有自作诗一首:“五株杨柳一池莲,无数青山几案前。只许山翁扶杖至,读书声里听鸣蝉。丰来道兄,严载。”钤朱文印:“苍培”。此处的“丰来道兄”应该指周永泰,华亭人,字丰来,晚号八峰。性嗜书史,藏书甚富。精书法,垂老犹挥洒不辍。^[25]

此外罗振玉在《雪堂类稿》中记载曾收藏有严载的《湖天烟艇图轴》:“纸本,高四尺一分,阔一尺六寸六分。济公身大拊,妙想豁湖天。为爱苍山静,闲乘一艇烟。严载。‘严载之印’(朱文)‘字沧醅’(白文)。”^[26]

以上作品均为山水画,我们目前无法得知被秦祖永称赞为“设想幽僻,颇得奇状”^[27]的严载花鸟画是何面目,同时《国朝画徵录》中提到的严载最常画的内容“……一古藤,蔓延

纠结,蟠两山头,一人崎岖攀援而下”^[28],也并没有出现。但是这些作品构图巧妙,笔墨精到,非常注重空间感的表现,远景、中景、近景交代分明,细节刻画也非常生动,整体意境幽远,气势不凡。

下面详细介绍一下昆仑堂美术馆所藏严载《梅柳春渡图》(见封三),此图生动地描绘了初春时节梅花盛开、柳树抽条,到处生机勃勃、春意盎然的景象。构图错落有致,赋色清新淡雅。远景、中景和近景被蜿蜒而下的河流清晰地分成三个部分,远景的屋舍、高塔和梅柳简单勾勒,中景的屋舍则刻画细致,房屋的构造与家具交代清晰,人物点缀其间,只寥寥数笔便生动地勾画出了每个人的动态。梅花以红白两色点染而成,繁而不乱。柳树树干粗壮,枝条根根向上,用笔更加奔放有力,并以墨色浓淡来表现枝条的前后关系,充分体现了作者高超的线条功力。近景的梅花与柳树的描绘则更为精细,展示了作者刻画细节的能力。

此图右下角钤“唐棣”(白文)、“晴园”(朱文)、“东海松坡氏珍藏”(白文)三枚鉴藏印。唐棣,号晴园,上海人,活动于乾嘉时期。工写真,师周桂,兼工山水花鸟,晚年益进。裱边题署:“严沧醅先生,乾嘉间,山水导源马夏,不落时畦。时四王之法盛行,而笔端绝不阑入,一时有‘严怪’之目。画本流传不多,盖以罕见珍也。津田中将阁下乃余廿余年旧交,比驻节中土者三年,今将述职返国矣,辍此赠以志别情。辛巳立夏日,梁鸿志题记。”

梁鸿志(1882—1946),出生于福建福州。自幼诵读经史,为人狂傲,以东坡自许。抗战期间,梁鸿志投靠日本,沦为汉奸,从事卖国活动。抗战胜利后,梁鸿志被国民政府以汉奸罪逮捕,1946年被处决。梁这段题跋将严载定为乾嘉之间的画家是错误的,由上述严载的作品年代可知其主要活动于康熙、雍正时期。

题署中的“津田中将”指的是津田静枝

(1883-1964), 日本海军中将, 海军著名的“中国通”之一。这件作品作为梁鸿志送给即将回日本的津田静枝的临别礼物, 也是梁鸿志投靠日本的铁证之一, 所以此图在艺术价值以外, 还有一定的历史价值。

五、结语

陆囑与严载不仅作品风格迥异时流, 行为处事亦不为世俗所理解, 正如陈康祺《郎潜纪闻》所言: “盖士大夫浮沉里闾, 其制行稍岸异者, 未有不使流俗人鱼鳞鹄眙者也。”^[29] 所以虽然二人在绘画上都很有创新精神, 且水准颇高, 但仅得到“痴”与“怪”的称谓, 相关记载也非常少, 实在有些可惜。希望今后随着更多资料的出现和研究者的参与, 陆囑、严载以及像他们一样在当时不被重视的画家可以在美术史上得到应有的地位。

(作者单位: 昆仑堂美术馆)

注释:

[1] 谢庭薰主修《娄县志》卷二十七, 清乾隆五十三年(1788)刻本, 页十一。

[2] 张庚《国朝画徵录》卷中, 清乾隆四年(1739)刻本, 页二十四。

[3] 秦祖永《桐阴论画》, 上海古籍出版社, 2015年7月, 第186页。

[4] 高秉《指头画说》, 王伯敏、任道斌主编《画学集成·明—清》, 河北美术出版社, 2002年6月, 第519页。

[5] 张庚《国朝画徵录》卷中, 清乾隆四年(1739)刻本, 页二十四。

[6] 钱实甫编《清代职官年表》第二册, 中华书局, 1980年7月, 第1575-1577页。

[7] 徐昌酩主编《上海美术志》, 上海书画出版社, 2004年12月, 第368页。

[8] 高居翰《画家生涯: 传统中国画家的生活与工作》, 生活·读书·新知三联书店, 2012年1月, 第59页。

[9] 赵时敏辑; 周膺、章辉点校《杭州稀见文献辑

刊·郭西诗选》, 浙江工商大学出版社, 2013年6月, 第6页。

[10] 吴庆坻撰; 张文其、刘德麟点校《蕉廊胜录》, 中华书局, 1990年3月, 第219页。

[11] 张庚《国朝画徵录》卷中, 清乾隆四年(1739)刻本, 页二十四。

[12] 秦祖永《桐阴论画》, 上海古籍出版社, 2015年7月, 第187页。

[13] 潘天寿《中国绘画史》, 上海人民美术出版社, 1983年12月, 第249页。黄宾虹著, 王中秀选编《黄宾虹论艺》, 上海书画出版社, 2012年6月, 第104页。

[14] 苏立文《东西方艺术的交会》, 上海人民出版社, 2014年10月, 第77页。

[15] 同上, 第76页。

[16] 周亮工撰, 于良子点校《印人传合集·下》, 浙江人民美术出版社, 2014年8月, 第622页。

[17] 冯金伯《国朝画识》卷七, 清乾隆五十六年(1791)刻本, 页十五。

[18] 冯金伯《墨香居画识》卷一, 台北明文书局, 1985年, 页二。

[19] 据《中国书画在日本: 关西百年鉴藏纪录》, 桥本末吉还藏有陆囑的《梅柳渡江春图》与《江山洲渚图》, 但只见于文字, 未见图片, 遂不列入表格。

[20] 故宫博物院古物馆编《故宫书画集》第15册, 故宫印刷所, 1931年, 第16页。

[21] 罗振玉撰述《雪堂类稿·戊·长物簿录(二)》, 辽宁教育出版社, 2003年3月, 第851页。

[22] 故宫博物院古物馆编《故宫书画集》第15册, 故宫印刷所, 1931年, 第16页。

[23] 王伯敏主编《名家点评大师佳作——中国画》, 山东美术出版社, 1998年12月, 第200页。

[24] 宋如林主修《松江府志》卷三十七, 清嘉庆二十三年(1818)刻本, 页十二。

[25] 乔晓军编著《中国美术家人名辞典补遗》, 三秦出版社, 2007年7月, 第319页。

[26] 罗振玉撰述《雪堂类稿·戊·长物簿录(二)》, 辽宁教育出版社, 2003年3月, 第851页。

[27] 秦祖永《桐阴论画》, 上海古籍出版社, 2015年7月, 第187页。

[28] 张庚《国朝画徵录》卷中, 清乾隆四年(1739)刻本, 页二十四。

[29] 陈康祺《郎潜纪闻》卷八, 清光绪六年(1880)刻本, 页四。

乱世中的铁崖狂书

——杨维桢《跋姚元泽古泉谱》探赜

□ 顾 工

在元末文坛和艺术界，杨维桢（又作维桢，号铁崖，1297-1370年，浙江诸暨人）是一位重要且活跃的人物，诗文、书法都具有独特鲜明的风格。明初开国文臣宋濂在为杨维桢撰写的墓志铭中这样评价他：“元之中世，有文章巨公，起于浙河之间，曰铁崖君。声光殷殷，摩戛霄汉，吴越诸生多归之，殆犹山之宗岱，河之走海，如是者四十余年乃终。”^{〔1〕}

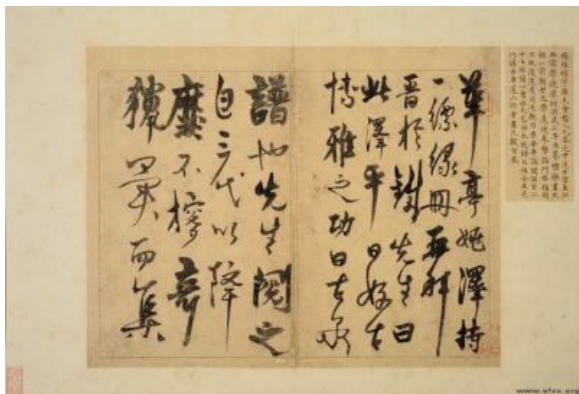
时隔六百余载，杨维桢存世墨迹已经不多，其中有一件作品特别狂放恣肆，且与元代钱钞制度变革有关，这就是《跋姚元泽古泉谱》。该作品收在清宫旧藏《元明人题钱谱杂文册》中，黄笺本，每页纵25.3厘米，横32.7厘米，共七页，现藏台北“故宫博物院”。

《元明人题钱谱杂文册》共31开，前有明代夏衡隶书“泉谱”二字，后依次为钱肱《序》、冯恕《古泉解》（1368）、钱嵩《赞》、赵仪《跋》（1354）、孙作《序》（1355）、林珣《跋》（1359）、金声《赋》（1366）、钱震《钱补传》、鲁渊《绝句二首》、杨维桢《跋》、倪中《长歌》、陈朴《跋》、赵棣《五言律诗》共13位元末明初文人墨迹。《石渠宝笈》卷十著录：“元明人题钱谱杂文一册。宋笺本，题‘姚元泽所集钱谱’。第一幅至第四幅，钱肱《泉谱序》，隶书。……第二十二幅至第二十八幅，杨维桢《跋》，草书。”

徐邦达《重订清故宫旧藏书画录》定为真迹。

杨维桢跋文如下：

华亭姚泽持一缥绿册，再拜晋于铁先生，曰：“此泽平日好古博雅之功，曰《古泉谱》也，先生阅之。自三代以降，靡不搜奇猎异而集之，斯亦靡矣。先生尝作《孔方传》，每叹古今泉货之变，而知世变之变，曰不古若也。近又作《楮宝传》，楮交对观音楮辞，而益慨世变之变，极于无可奈何而已也。泽哀古泉而册之，其亦痛世变之变，今不可以复古也欤！”吾徒艾内（衲）生，首为文以引其集，叙事有法，不出吾铁史断也。其言有谓，泽之稽古泉，孰与多识前言往行之谓古乎？吾今知泽之前言往行，亦能如搜泉之搜，以极其微且远矣。



杨维桢 跋古泉谱 台北“故宫博物院”藏



杨维桢 跋古泉谱 台北“故宫博物院”藏

泽昂诸！先生者，李忠介公榜第二甲晋士
扬维桢廉夫也。

铃印：东维子、清白传家、会稽杨维桢印、
廉夫、抱遗老人。

一、《古泉谱》与元代货币变革

由册页中诸家题识可知，元末松江名医姚

泽，字元泽，好古博雅，收藏古今钱币甚多，
编为《古泉谱》。姚氏《古泉谱》为缥绿色册页，
“自三代以降，靡不搜奇猎异而集之”（杨维桢
《跋》）。他把收藏的历代货币挖嵌其中，“每方
糊厚楮三叠，随钱形窍而夹，仍弥楮缝，钳以
周郭，而背面皆可观”（钱肱《序》）。关于书名，
姚氏强调说：“吾之题册不曰钱谱，而曰泉谱者，
尊古也。”（钱肱《序》）“泉”是中国古代货币

的别称。因泉水是流通的，货币也是流通的，故泉钱通用。清人将此册称为“题钱谱”，已经背离了姚氏的本意。

中国钱币从夏商时期的贝币，到春秋战国的布币、刀币、蚁鼻钱、圜钱，到秦汉以后的半两、五铢钱，再到宋元以后产生的纸币，种类繁多，各具鲜明的时代特征。古钱币的形制、图饰以及铸造工艺，都非常鲜明地体现了中国各历史时期的经济文化特点，是中华文明进程的实物见证。杨维桢《跋》提到他曾撰《孔方传》《楮宝传》，二文皆已失传。“孔方”指方孔圆钱，从秦朝开始沿用了两千年；“楮宝”指纸币，创始于北宋，当时称“交子”、“楮交”。纸币产生反映了宋元经济的快速发展与铜钱短缺的矛盾，顺应了社会对轻便货币的需求。有论者指出，元代采用纸本位的不兑现纸币，这是货币史上的一大进步。^[2]但元政府一再大量增发纸币，试图用纸币发行来解决财政开支问题，是严重失败的。

姚元泽辑《古泉谱》的原因，除了他把历代钱币当作古玩来收藏，还有一个时代背景，就是元顺帝至正年间钞法的混乱导致人们对于古代金属货币的怀念。从元世祖忽必烈时期就确定罢钱用钞，推行纸币。由于历任皇帝大肆增发，掠夺民财，纸钞贬值极快，到元顺帝时期不得已实行钱钞并用，铸造铜钱。然正如明初学者、《元史》总裁官王祚所说：“钞乃虚文，钱乃实器，钱钞兼用，则民必舍虚而取实。”^[3]至正钞法反而加剧了通货膨胀造成的信用危机，加速了元政府货币政策的崩溃，一场社会大动乱在所难免。故杨维桢说“益慨世变之变，极于无可奈何而已也”。

二、《古泉谱》究竟有几篇序

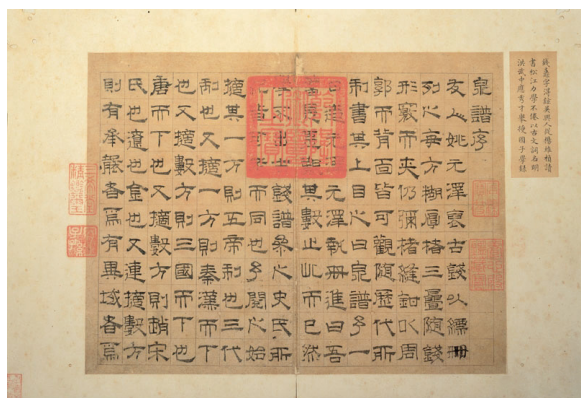
杨维桢跋文说“吾徒艾内（衲）生，首为文以引其集”，说明《古泉谱》的第一篇序言是

其弟子钱肱撰写，至少在杨氏所见是如此。可是，钱嵩《赞》前小序云：“华亭姚元泽持《古泉谱》一帙，皆搜猎古今名泉，次第陷置方册整甚，乞予序赋歌诗，踵作者之后。噫！虚舟子既序其前，无馀蕴矣，予尚何言？”这里透露了两个重要信息，一是姚元泽请人题识时，并未指定文体，“序赋歌诗”皆可；二是钱嵩看到“虚舟子既序其前”，而不是“艾衲生”的序。这位“虚舟子”是谁呢？

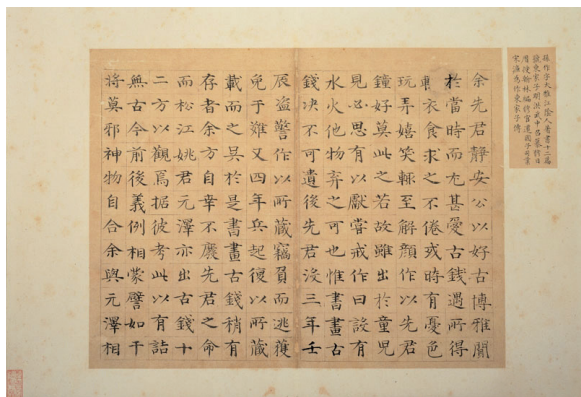
《元明人题钱谱杂文册》中，共有元末明初13人题识，文体有序、跋、赋、赞、绝句、律诗、长歌等，其中标明为《序》的有钱肱、孙作两篇，这二位都是当时客寓松江的知名文人。

钱肱字德铉，生卒年不详，号艾衲生（《泉谱序》自署“水北山南笔耒生”，《跋杨竹西小像》（故宫博物院藏）自署“东海艾衲散民”），斋名笔耕所（杨维桢为之撰《笔耕所记》），湖州人。至正九年（1349）即在松江从师杨维桢，至正二十二年（1362）为赖良《大雅集》作序，明洪武六年（1373）举明经，任国子监学录。其《序》曰：

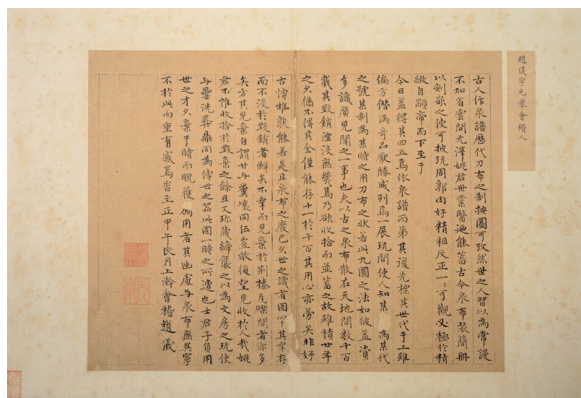
泉谱序。友人姚元泽裒古钱，以缥册列之，每方糊厚楮三叠，随钱形窍而夹，仍弥楮缝，钳以周郭，而背面皆可观，随历代所制书其上，目之曰泉谱。予一日造元泽，元泽执册进曰：吾蓄是甚艰，其数止此而已，然举不出古钱谱，参之史氏所纪皆可考而同也。予阅之，始撻其一方，则五帝制也，三代制也；又撻一方，则秦汉而下也；又撻数方，则三国而下也，唐而下也；又撻数方，则赵宋氏也，辽也，金也；又连撻数方，则有承袭者焉，有异域者焉，有不知年代者焉；而又撻一方则曰古刀布，又撻一方则曰奇品，极于厌胜品而止焉。其制不同，其文不一，有耸而两其股者，有圜而龙者，方而马者，椭而



钱嘉《序》局部



孙作《序》局部



赵仪文章局部

龟者，有龙马相望者，龟龙相顾者，铢两者，年号者，爪其背者，干支其背者，有土蚀而山其形者，其他不能悉数也。

因叹曰：古之钱，吾尝闻之史矣，亦尝观之图矣，不虞乎所制之真者犹存也。元泽笑曰：先生不见蓄古画者乎，蓄古鼎

彝者乎？人患不蓄尔，蓄则未尝无也。予曰：固也。然蓄古画、蓄古彝鼎，玩物也，蓄古钱，亦玩物也，不亦犯古人丧志之戒乎？夫蓄古画、蓄古彝鼎者，世亦谓之好古博雅。好古博雅，则子之蓄古钱也，亦孰与多识前言往行乎？元泽又笑曰：不然也，前言往行吾尝闻之矣，然古画、古彝鼎虽所当知，非可以前民用也。古者货贝而宝龟，与夫三品之币钱之原已出于此矣，及九府之法立，则钱之用行矣。君国子民者莫不仰给于此，则泉不可一日废也。其哀古钱而谱之也，何过哉？况吾之题册不曰钱谱，而曰泉谱者，尊古也。列三代于前，始而不忘乎古，置刀布于后，终而不忘乎古也。人有来观者曰：某制善，某制不善，某制正统也，某制偏方也，某制僭伪也，因其钱而寓褒贬其间，一举目而古人之善恶自见，亦史氏意也。眉山先生所谓寓意于物而不留意者，吾固受之矣。虽然，先生之言诚有益于我者，请序之册为警。于是并书之。水北山南笔末生钱嘉序。

孙作（1321-？），字大雅，号东家子（宋濂为之撰《东家子传》），斋名被襖轩，江阴人。至正十五年（1355）避兵祸于松江，至正二十六年（1366）为陶宗仪《辍耕录》作序，明洪武六年（1373）任太平府学教授，调任国子监助教、司业，洪武十三年（1380）坐罪，贬为民，终长乐县学教谕^[4]。其《序》曰：

余先君静安公以好古博雅闻于当时，而尤甚爱古钱，遇所得，辄衣食求之不倦。或时有忧色，玩弄嬉笑辄至解颜。作以先君钟好莫此之若，故虽出于童儿，见必思有以献。尝戒作曰：设有水火，他物弃之可也，惟书画古钱决不可遗。后先君没三年，壬辰（1352）盗警作，以所藏窃负而逃，获免于难。又四年，兵起，复以所藏载而之吴，于是书画古钱稍有存者。

余方自幸不废先君之命，而松江姚君元泽亦出古钱十二方以观焉。据彼考此，以有诂无，古今前后，义例相蒙，譬如干将莫邪，神物自合。余与元泽相视咨嗟，元泽且征余言，余以谓：士之好古虽近于癖，然不失为君子，若小人，则宁有是哉？始吾乡之士有以三千缗易一古罍者，或笑之曰：吾有三千缗，易二银瓮矣。士曰：吾与子二银瓮而取一罍，有诸？笑者不能答。二人之言皆有理，而好货之言正为小人。嗟夫！以一言而君子小人于是乎辨，若是，则士之好恶可不谨哉？而元泽之藏，吾又有以识其为君子矣！至正乙未（1355）冬十有一月戊申，江阴孙作大雅序。

钱肱、孙作二篇序言对姚氏《古泉谱》进行了描述，并加以评论，肯定其收藏的意义。此二人皆于明初出仕，社会交往比较广泛，与当时东南文人多有诗文酬赠，互相以字号相称，然文献中未尝见他们有“虚舟子”之号。“虚舟子”或另有其人。

通读册页中13人题识，文辞内容近似于《序》的还有赵仪一篇：

古人作泉谱，历代刀布之制，按图可考。然世之人习以为常，漫不加省。云间元泽姚君世业医，乃能蓄古今泉布，装简册以剡嵌之，使可披玩。周郭肉好，精粗反正，一一可观，必极于精致。自颛帝而下至于今日，盖得其四五焉。依泉谱而第其后先，标其世代于上，虽偏方、僭伪、奇品、厌胜咸列焉。一展玩间，使人知某□为某代之号，某制为某时之用。刀布之状若此，九圜之法如彼，盖资多识广见闻之一事也。

夫以古之泉布散在天地间数千百载，其毁销湮没无几焉，乃欲收拾而并蓄之故，虽积廿年之久，犹不得其全，仅能存十一于千百，其用心亦劳矣。非好古博雅，孰

能若是？且泉布之废已久，世之识者固罕，其幸存而不没于毁销者鲜矣，不幸而见弃于荆榛瓦砾间者亦多矣。方其见弃，自谓甘与粪壤同伍，岂敢复望见收于人哉？姚君不惟收拾于毁弃之余，且又珍藏绌衮之，以为文房之玩，使与罍洗彝鼎同为传世之器，此固一时之所遭也。士君子负用世之才，久弃于时而晚获荐用者，其出处与泉布无异，宁不于此而重有感焉？时至正甲午（1354）良月上澣，会稽赵仪。

赵仪本人并未申明是序或跋，《石渠宝笈》著录时认为是跋，其实该文视为序亦无不可。且撰写时间为至正十四年（1354），比孙作之序更早一年，时间上与钱嵩《赞》可以对应。赵仪，字元举，绍兴人，别号不详。如果他是“虚舟子”，则钱嵩撰文前看到了他的序；而与此同时，姚元泽也邀请了钱肱、孙作撰序。至于杨维桢跋文说钱肱“首为文以引其集”，因钱肱未署年月，此事定是出于姚氏之相告。当然还有一种可能，赵仪并非虚舟子，则虚舟子的序已经佚失，早就不在这本册页中了。

三、杨维桢《跋古泉谱》的撰写时间

杨维桢跋文无年款，学者楚默先生认为：“册上有松江人金声跋，时间为1366年，故杨维桢书写的在此不远。”^[5]台北“故宫博物院”朱惠良女士则指出，《元明人题钱谱杂文册》内诸家题识次序已经错乱，依据明初陈朴跋文中所记，该册页在当时的装裱次序为：①钱肱、②杨维桢、③赵仪（1354）、④孙作（1355）、⑤林珣（1359）、⑥金声（1366）、⑦冯恕（1368）、⑧钱嵩、⑨钱震、⑩陈朴。未提及的鲁渊、倪中、赵棣三人题识，应更晚于陈朴。“对照赵仪、孙作、林珣、金声与冯恕所署纪年，时间先后正与陈朴所记相合，是知陈朴之跋明确纪录了明代初期《古泉谱》别册题识之原来顺序……杨

维桢既题于赵仪之前，则书写时间必不晚于至正十四年十月赵仪跋语之时……款‘李忠介公榜第二甲晋士扬维桢廉夫’显示铁崖书题该册时间之上限当为李黼战死之时，即至正十二年二月。”^[6]二人观点差异很大。

笔者认为，朱惠良女士的考证很重要，目前所见清官旧藏《元明人题钱谱杂文册》的装裱次序混乱确为事实，研究该册页应当依据陈朴《跋》所记载的最初装裱次序。其中有署年的赵仪、孙作、林珣、金声、冯恕五人墨迹确实是按时间先后排序，但尚无充分证据说明未署年月的其他墨迹也是按时间先后排列。尤其是杨维桢在题识诸人中年高名重，册页主人把铁崖墨迹前置是有可能的。

从杨维桢《跋古泉谱》云“益慨世变之变，极于无可奈何而已也”，以及自署“李忠介公榜第二甲晋士”，可断言此作书于元末农民战争爆发以后，准确的说，是至正十二年（1352）李黼战死以后。李黼（1298—1352）是与铁崖同榜（泰定四年，1327）的状元，时任江州路总管，与徐寿辉农民军在九江力战而死，追封陇西郡公。杨维桢一生是以李黼为傲的，遍览存世的铁崖墨迹，自署或者钤印“李黼榜第二甲进士”的作品为数不少，最早的始于至正九年（1349）《竹西志》（辽宁省博物馆藏），最晚的直到洪武三年（1370）他临终前的作品。然《跋古泉谱》称“李忠介公”，用谥号而不是名讳，必在李黼去世之后。可是诧异的是，据《元史》记载，李黼谥号为忠文，而同于至正十二年战死的至治元年（1321）状元、时任浙东路宣慰使都元帅的泰不华（又名达兼善）谥号才是忠介！杨维桢与二人都有交往，当时曾作《孤愤一章和梦庵韵》悼念他们：“杨子哭停云，历数生死友。首哭台州师（指泰不华），再哭江州守（指李黼），三哭天水头，四哭淮涡口……”^[7]若干年之后，杨维桢《跋古泉谱》时，可能因年老记忆差错，把二人的谥号弄混淆了。

如果按朱惠良女士所言，根据陈朴《跋》记载，因为杨维桢《跋》当时排在至正十四年（1354）赵仪《跋》之前，就确定杨跋的时间必在至正十四年之前，依据并不充分。册页中的全部题识为姚元泽分别邀请作者并提供纸张，13人所用纸张颜色、质地乃至框格完全一致：每个页面分为左右两半，各划有单线外框，且外框到纸边缘的距离一致，天头留空稍大。故这批纸张应当是姚氏统一准备的。部分页面在外框之内划有纵栏或方格，则属撰文者为了格式工整而添加界格，如钱肱、孙作二篇序，都事先计算字数、划好方格再以隶书或工楷书写，以示慎重。若文中未署年款，后来的收藏者、装裱者便无法判断这些题识的时间先后。杨维桢是当时名震东南的文坛前辈，把他的跋文位置前移不无可能。既然杨跋提到钱肱“首为文以引其集”，故明初装裱时把钱序排在第一位，杨跋排在第二位，其他诸人题识尽量按所知先后排列——如果这种推测存在可能，就不能断言杨跋必定书于至正十四年之前。

那个时候正值元末乱世。至正十一年（1351）元末农民战争爆发，此后多年，长江中下游地区处在战火覆盖之下，百姓流离失所，生计艰难。至正十二年（1352）七月，徐寿辉领导的红巾军攻陷杭州，江浙行省参知政事樊执敬战死。此前后数年杨维桢任官于杭州税课司，兵荒马乱之际让松江名医姚元泽放下他那些病人，携带《古泉谱》远赴数百里外向杨维桢求文，可能性不大。至正十六年（1356）张士诚占据平江（今苏州），至正十八年（1358）攻占杭州，割据浙西大片地区并归顺元朝，形势才稍稍安定。杨维桢于至正十九年（1359）十月移居松江任教于府学，也就有了与姚元泽见面的机会。

群体性的文人题咏在历史上并不鲜见。杨维桢曾于至正初年在杭州组织过大规模的竹枝词唱和活动，作者遍及南北各地。但《古泉谱》

题识与此不同,由于对象的特殊性,必须目睹过这本册页方能动笔,又值朝代更迭之战乱,故参与者具有明显的地域性——大多生活于松江(今上海市)附近。其中金声是松江华亭人,与姚元泽为姻亲;倪中为松江华亭璜溪人。还有吴兴钱肱,至正九年(1349)起从杨维桢读书松江;江阴孙作,至正十五年(1355)避兵祸于松江;淳安鲁渊,至正十一年(1351)进士,曾任华亭县丞;绍兴冯恕,至正后期为松江府学教授;宁波陈朴,寓松江,明初为陆居仁《茗之水诗卷》题跋。至于吴人钱嵩、钱震,绍兴人赵仪、赵棣,天台人林珣,生平不详,皆流寓松江者。他们在题识中记录了观赏《古泉谱》的经过,如“于一日造元泽,元泽执册进曰……”(钱肱《序》),“华亭姚元泽持古泉谱一帙……乞予序赋歌诗”(钱嵩《赞》),“松江姚君元泽亦出古钱十二方以观焉”(孙作《序》),“作者既歌咏之,复俾余赋”(金声《赋》),“华亭姚泽持一缥绿册,再拜晋于铁先生”(杨维桢《跋》)。所以杨维桢移居松江以后与姚元泽见面,是比较合理的。

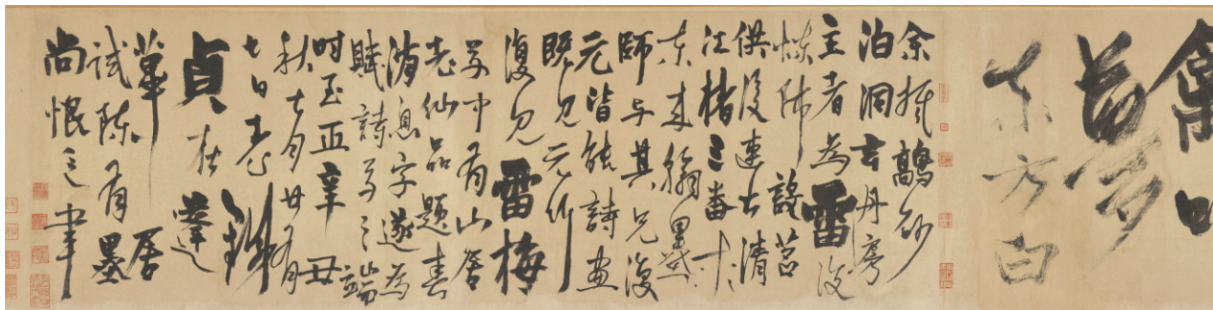
杨维桢《跋古泉谱》的钤印,也能佐证这是铁崖晚年移居松江以后的作品。杨维桢于至正十八年(1358)从建德逃回杭州,仓皇之际印章未随身携带,全部遗失,他此后所用印章与之前印章即便印文一致,实则绝不相同,有印面布局上的差异。这是判断杨维桢前期、后期作品的有力依据。^[8]《跋古泉谱》钤盖“东维

子”“抱遗老人”二印为晚年用印,各有二方,印文在他前期作品中从未出现过。此“东维子”朱文印最早钤盖于杨维桢题龚开《骏骨图卷》(日本大阪市立美术馆藏),此“抱遗老人”白文印最早钤盖于杨氏题马远《商山四皓图卷》(美国辛辛那提艺术博物馆藏),都是至正二十年(1360)以后的墨迹。故《跋古泉谱》也是至正二十年以后书迹无疑。

四、杨维桢《跋古泉谱》的书风问题

杨维桢性格中既有“铁石心”,又有“奇气”,这是他的文化修养和坎坷经历长期作用的结果。他的文学、书法、音乐都有鲜明的个性化特征,尚高古,求险绝,多夸张,重想象。杨维桢自谓:“老人,古之廉士,今之怪奇人也。”^[9]世人常以为元代书法都笼罩在赵孟頫风格之下,其实到了元末,个性追求渐成潮流,如康里巎巎、张雨、郑元祐、倪瓒、陆居仁等人书法各具特点,杨维桢是最特立独行者。

杨氏晚年书法个性鲜明,辨识度很高,既有字形之古奥生僻,也有点画之夸张逞奇,精妙与奔放共存,令人过目难忘。杨维桢《跋古泉谱》以中等大字为主,超出了古人诗文墨迹常规的字形尺寸,在他所有存世书迹中也是比较特殊的。他存世的大字书法一共只有五件,对比之后不难看出,与《跋古泉谱》书风相近的是《跋邹复雷春消息图卷》(1361)以及《溪



杨维桢 跋邹复雷《春消息图卷》(局部) 美国佛利尔美术馆藏

头流水诗轴》(1363),而《真镜庵募缘疏卷》(约1369)为最晚期作品,笔触更显苍老。再看杨维桢较早的作品如至正九年(1349)的《竹西志》《天香引》,至正十几年的《题王渊秋景鹑雀图》,尚无这种字形大小、线条粗细对比特别强烈的写法。是以,如果在杨维桢存世作品中找一件与《跋古泉谱》最为接近的参照物,那就是至正二十一年(1361)《跋邹复雷春消息图卷》(美国佛利尔美术馆藏),二者的字形大小搭配、墨色浓淡变化具有较高的相似性。

2016年日本大阪市立美术馆举办“从王羲之到空海——中日名笔展览”,从台北故宫借展了杨维桢《跋古泉谱》,以展示帖学书风的变异。笔者在现场观察原作发现,跋文开头部分墨色较黑,可是从第四页起屡现淡墨,尤其是第五页“前言往行”等字墨色甚浅。足见杨维桢的淡墨并不是书写过程中的由浓转淡,而是特意蘸水所致。古人写字,往往一种墨色到底,即便加水,也是加在砚台中,墨色变化不大。像杨维桢这样笔尖另蘸清水的写法,为现代书法家常用,但于古人是很少见的。

按照常理,序跋题识应该用小字工整书写,此册页中其他作者都是如此,唯独杨维桢跋文粗枝大叶,率性而书,这也符合其晚年“老懒”“老迂”“老狂”的心理状态。虽然每页纸的左右两半已划好乌丝边框,但铁崖并不受格式约束,第一个半页写五行,随后改为每半页四行,到了后面越发放肆,从第六页开始每半页只写三行,经常有笔画逸出边框之外。每行字数多的为七字,最少的仅有二三字。正、行、草体掺杂,字的大小、墨的干湿对比极为强烈,充分表现其晚年书法狂放不羁的面貌。其中“华”“於”“集”“复”“铁”“前”等字写法独

特,“引”“有”“断”“远”等字大胆伸展,出人意表,可谓放肆之极、烂漫之极。笔势的狂放和空间的奇妙,正是铁崖晚年书法的典型特征。杨维桢的文学、书法对元末明初浙西地区影响极大,也为明代徐渭以后的大写意书风提供了借鉴。

(承台湾学者朱惠良、卢素芬女士提供部分资料,谨致谢意!)

(作者为苏州美术馆研究馆员)

注释:

[1] 宋濂《元故奉训大夫江西等处儒学提举杨君墓志铭》,《宋学士文集》卷十六,四部丛刊影印明正德本。

[2] 乔晓金《元代货币制度新探》,《内蒙古金融研究》,2002年S1期,第2-4页。

[3] 王祯《泉货议》,《王忠文公集》卷十二,清同治九年金华丛书本。

[4] 参考程倩倩《孙作〈沧螺集〉校注》第一章《孙作生平考述》,湘潭大学硕士论文,2013年。然作者对孙作生年推算为1320年,误。

[5] 楚默《楚默文集续集(下)·杨维桢研究》,上海三联书店,2010年,第387页。

[6] 朱惠良《由书迹观世变——杨维桢题古泉谱册》,《故宫文物月刊》2006年第8期,总第281期,第17-31页。在2021年上海博物馆召开的“万年长春——海上千年国际书画学术研讨会”上,朱女士提交论文重申此观点。

[7] 杨维桢《铁崖逸编注》卷四,邹志方点校《杨维桢诗集》,浙江古籍出版社,2010年,第307页。

[8] 顾工《再论“方寸铁”——由杨维桢常用印看朱珪的印章风格》,《第五届“孤山证印”西泠印社国际印学峰会论文集》中册,西泠印社出版社,2017年,第858页。

[9] 杨维桢《七客者志》,《铁崖文集》卷一,李修生主编《全元文》42册,凤凰出版社,2004年,第166-167页。

黄宾虹《临倪瓒山水图轴》辨析

□ 王 犁

浙江博物馆藏黄宾虹《临倪瓒山水图轴》^[1]，纵116厘米，横42厘米。款：“一室萧闲无俗情，浦云沙鸟到阶庭。朋来直谅惟三益，心醉离骚与六经。旷世有怀头已白，经年不见眼尤青。抽毫濡墨多幽兴，写出溪崖月满汀。至正十年二月，余以事来荆溪重居寺，喜晤虚碧微君，写此志感。锡山懒真倪瓒。”又题：“此余临倪迂真迹，忽忽四十年，置行篋中，南北奔走，今于零缣败楮堆垛检出。癸巳冬日宾虹重题。”白文印：“黄宾虹”。

原题无临摹时间，重题“癸巳”（1953）黄宾虹已定居杭州栖霞岭，时年90岁。按“忽忽四十年”算，临摹时间大概为1913年，黄宾虹年50岁，已定居上海，时任“神州月旦”专栏主笔，参与时事评论，与南社诸贤友善，张罗古物，活跃于海上出版、编辑、新闻媒体、古物收藏界。1913年创设“宙合斋”古玩店于七浦路，以“绸缪古欢，晋接时俊”为宗旨，黄宾虹这个时期在上海的作为，王中秀、洪再新两位先生做了较为详实的考订。

《临倪瓒山水图轴》所提供倪瓒原作时间是“至正十年二月”（1350），倪瓒时年50岁，“然至正十年（1350），夏居常熟，冬至宜兴，自是踪迹都在苏、常一带，而清閟阁痕迹，不见于云林诗文中矣。至正十一年（1351）云林五十一岁，居宜兴重居寺，作《义兴妖（一作‘异’）梦

篇》”^[2]，荆溪重居寺在宜兴县城南门外，倪瓒《清閟阁集》卷一《四言诗》跋：“至正十年十月廿三日，余以事来荆溪，重居寺主邀余寓其寺之东院，凡四阅月，待遇如一日。余将归，乃命大觉忏除垢业，使悉清净，乃为写寺南山。画已，因画说偈。”^[3]“至正十年十月廿三日”倪瓒来绩溪重居寺，住了四个月，寺院主人对他很好，四个月热情如一。而黄宾虹《临倪瓒山水图轴》倪瓒原款时间为“至正十年二月”，应该不是这一次来绩溪重居寺画的，但款文“余以事来荆溪重居寺”与该《四言诗》跋同，说明该年二月倪瓒也曾有事来过绩溪重居寺，画了这张画。

《清閟阁集》卷六《留别道翁二首》的前一首：“一室萧闲无市声，浦云沙鸟到阶庭。朋来直谅惟三益，心醉离骚与六经。旷世有怀头已白，经年不见眼尤青。江村又作思君梦，睡起常吟月满汀。”^[4]比较两诗稍有不同之处，“无市声”与“无俗情”，“抽毫濡墨多幽兴，写出溪崖月满汀”与“江村又作思君梦，睡起常吟月满汀”，实际两首诗非常相近。《临倪瓒山水图轴》上有“喜晤虚碧微君写此志感”，在《清閟阁集》卷六中有《题陈虚碧画》一诗：“虚碧真人物外游，尚遗遗迹雪鸿洲。城荒鹤怨无穷恨，雨骇风惊满眼愁。红树青山栖白鸟，碧花翠蔓引牵牛。我来仿佛三千岁，清浅蓬莱几度秋。”^[5]从“题陈虚碧画”可以知道，这个很高兴遇到的“虚碧微君”也是业内同道。

浙江博物馆还藏有黄宾虹《林亭孤坐图轴》^[6]，纵112.2厘米，横42厘米，为《临倪瓒山水图轴》的一张仿作。题：“林亭孤坐夕阳低，烟雨空濛鸟乱啼。谁过小桥寻古寺，修篁夹道似云栖。戊午冬月，时归里门，读江海门参军诗，检前

十年旧作画，因题其上。朴存。”白文印：“黄质私印”。戊午（1918）冬月为题款时间，当时黄宾虹回到家乡潭渡，读乡贤江观涛诗^[7]，“检前十年旧作画，因题其上”，则作画时间为1908年。就画风分析与1908年的并不相似，仔细读画可以看出，粗笔为后加，应该是未完成之临摹，补款时改成。后补款记忆的时间或是大概，但黄宾虹面对追寻的这张倪瓒作品的时间区间（1908—1913）也应基本有数了，地域区间则是歙县、安庆、上海。

由此带出来的问题，就是黄宾虹临摹的这张“倪迂真迹”究竟是怎样的一件作品？黄宾虹临摹的原本是原作还是印刷品？朱仲岳编著的《倪瓒作品编年》里“至正十年”条收录有“二月写《绩溪感事图》”，录有这首题画诗，内容与宾翁临摹作品合。编年作者存案：“作画草草，无倪氏气息。疑是伪作。”^[8]并提供图片信息出自《名画搜奇初集》。《名画搜奇初集》开本系8开，12幅，白宣珂罗版，文达书社1920年初版。封面为郑孝胥题字。这本珂罗版画册出版于1920年，而黄宾虹临摹（1913）与仿作（1908）的时间在前，故黄宾虹更大的可能性是面对原作，为他经手或身边友朋的藏品。《名画搜奇初集》目录：倪雲林《荆溪感事》（陈白沙题），徐文长《芭蕉猫蝶图》，项孔彰《松石图》，蓝田叔《仿黄子久山水》，释石溪《山水》，释石涛《天中节景》，汪涤崖《仿黄子久山水》，黄凤六《仿董思翁山水》，沈南蘋《画猴》，钱箴石《竹石》，黄雨先《花鸟》，费晓楼《画五子折桂图》。倪雲林这张《荆溪感事》为首图，虽珂罗版旧书模糊不清，也能大概读清署名白沙的题识：“学（？）岩对直雅宜小，穹林岷杂（？）临苍湾。幽人遁迹在其麓，有子读书常闭关。白沙题。”白沙，画册目录署陈白沙，明代书法家陈献章^[9]。本集著录名家小传有：“黄吕，字次黄，号凤六山人。歙人，山水、人物、花鸟、虫鱼皆臻妙境。工诗文，书法晋人，并工篆刻，晚年益朴茂，作画每以自镌印铃之，人谓之四美焉。”^[10]看到目录中也有黄宾虹先祖新安画家黄凤六的名字，或许此画册编辑出版也有黄宾虹的参与。也就是说从临摹（1913）、仿作（1908）到图片出版（1920），十二年的时间黄宾虹有机会接触到这张署名倪瓒的作品。假如是1908年就见到这张署名



黄宾虹 临倪云林山水 116×42cm
1913年

倪瓒作品，黄宾虹还未出新安，虽往来于沪歙间，交游不像1909年定居上海后广，题仿作“时归里门”，说明题字时检出留在故里的旧稿。从这些细节分析，基本可以判断这张署名倪瓒作品，为黄宾虹新安旧藏带往上海。

容庚于1944年著《倪瓒画之著录及

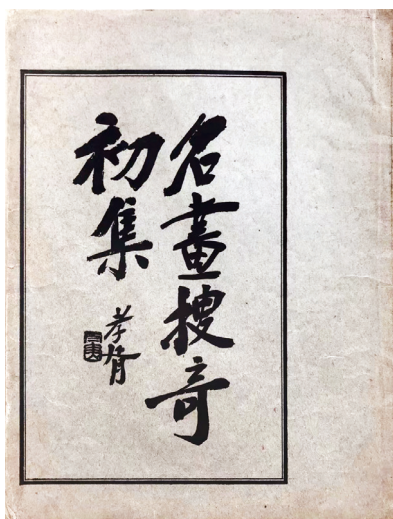


黄宾虹 林亭烟雨 112.2 × 42cm
1908 年

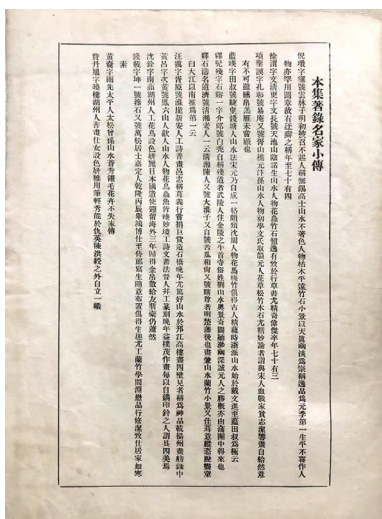
其伪作》，“诸家著录，去其重复，得二百九十一幅，附录八十五幅，今得见者仅四十余幅。”^[11]他把明、清、民国可以检索的著录进行梳理，“今将倪画分为三等，较可信据者为正录，疑信参半者为别录，灼知其伪者为伪作。”万新华的《20世纪以来倪瓒研究综述》评价容庚先生这篇研究成果：“此文辩讹订误，勾画出倪画真伪的大致面目，为倪瓒研究提供了重要的基础材料。但容氏所见的真迹或影本也不过四十八幅，由于历史条件的限制，也有真迹为容氏当年所未见，故此文在今天看来，还是有着明显的不足和缺憾。”^[12]虽有种种遗憾，也为我们廓画了倪瓒作品著录的基本面貌。这件黄宾虹临摹、署名倪瓒的《荆溪感事》，未见于正录、别录、伪作三部分编目里，也就是说有明代陈白沙这样重量级人物题跋的倪瓒作品，却未见于明清较为重要的书画著录。“白沙”款诗与《清閟阁集》卷四《至正乙巳五月廿三日画雅宜山斋图并题》前半部分近：“灵岩对直雅宜山，穹林巨石临苍湾。若翁遁迹在其麓，有子读书常闭关。”^[13]“巨石”“若翁”几个字有改动。

从珂罗版署名倪瓒《荆溪感事》的图片看，笔者大概同意朱仲岳编著《倪瓒作品编年》中的见解，“作画草草，无倪氏气息。疑是伪作。”《荆溪感事》的题画诗信息出自《清閟阁集》两首中的跋文和诗的前半部分。署名“白沙”的题跋也出于《清閟阁集》《题雅宜山斋图》前半部分，而作为明代中期著名诗人、理学家的陈献章面对这张倪瓒作品，为什么不自己作诗抒怀，而是摘抄倪瓒的诗且不加说明，这也是“白沙”款题跋的疑点。

令人不解的是黄宾虹早期不论真假学习临摹，或借他人酒杯浇自己块垒。但已经过故宫鉴画，经典巨制过眼无数的四十年后，仍题“此余临倪真迹，忽忽四十年，置行篋中，南北奔走，今于零缣败楮堆垛检出。”补款者感怀南北奔走光阴忽忽，后来者则难读其意。检索黄宾虹最后捐赠浙江博物馆的1038件古近名书画目录^[15]，其中并没有这件倪瓒《荆溪感事》。据黄宾虹女婿赵志均先生提供的信息，黄宾虹捐赠的“古近名书画”，1958年3月清点数量为2283件，3月25日浙江文化厅接收数量为1001件，比清点数量少1282件。3月25日文化部奖状接收单为1038件，赵志均先生



《名画搜奇初集》封面



《名画搜奇初集》内页之二



《名画搜奇初集》内页之三

在《捐赠文物差错比较表》注明“无法比较”。假如这张黄宾虹临摹过的署名倪瓒山水只是经手，让人想起洪再新先生《古玩交易中的艺术理想——黄宾虹吴昌硕与我〈中华名画·史德若藏品影本〉始末考》^[16]中的宏论，即在这本《名画搜奇初集》里大名头的假画与小名头的真画打包出版是有可能的，那么《荆溪感事》题跋者应该谙熟倪瓒《清閟阁集》，故意给读画识跋者留有更大的回旋空间。

《名画搜奇初集》署名倪瓒《荆溪感事》或是伪作，而黄宾虹《临倪瓒山水图轴》却是真品。也留待我们进一步研究学习，思考一位二十世纪最伟大的山水画家怎样面对十四世纪倪瓒这份特殊的艺术遗产。

（作者为中国美术学院艺术管理与教育学院副教授）

注释：

[1] 浙江博物馆编《画之大者——黄宾虹艺术大展特集》，浙江人民美术出版社，2004年7月，第8页。

[2] 黄苗子《读〈倪雲林传〉杂记》，万新华编《倪瓒研究》，上海书画出版社，2005年1月，第16页。

[3] 倪瓒著，江兴祐点校《清閟阁集》，西泠印社出版社，2010年12月，第1页。

[4] 倪瓒著，江兴祐点校《清閟阁集》，西泠印社

出版社，2010年12月，第190页。

[5] 倪瓒著，江兴祐点校《清閟阁集》，西泠印社出版社，2010年12月，第189页。

[6] 浙江博物馆编《画之大者——黄宾虹艺术大展特集》，浙江人民美术出版社，2004年7月，第9页。

[7] 江观涛，字海门，号竹孙，歙县人，钱塘籍，诸生，活动于嘉庆道光年间。著有《江海门诗稿》二十五卷（清钞本，现存安徽省图书馆）、《卷勺轩诗钞》一卷（同治七年刻本）、《荫园诗钞》十二卷《补遗》二卷（同治八年刻本）。此处得到多年好友王霖老师的指点。

[8] 朱仲岳编著《倪瓒作品编年》，上海人民美术出版社，1991年12月，第34-35页。

[9] 陈献章（1428-1500）字公甫，号石斋，广东新会人，后迁江门白沙村，世人称其陈白沙，书法见署白沙款。

[10] 《名画搜奇初集》8开，12幅，白色宣纸，珂罗版，文达书社，1920年。

[11] 容庚《倪瓒画之著录及其伪作》，《岭南学报》第八卷第二期（1948），第31页。

[12] 万新华《20世纪以来倪瓒研究综述》，《倪瓒研究》，上海书画出版社，2005年1月，第101页。

[13] 倪瓒著，江兴祐点校《清閟阁集》，西泠印社出版社，2010年12月，第124页。

[14] 容庚《倪瓒画之著录及其伪作》，《岭南学报》第八卷第二期（1948），第100页。

[15] 《黄宾虹先生捐赠清单》（油印本）中《黄宾虹先生珍藏书画目录》。

[16] 王中秀编著《黄宾虹年谱》，上海书画出版社，2005年6月，第114-124页。

吴其贞《书画记》成书考（一）

□ 陆昱华

《书画记》是吴其贞（1607-1678后）一生观画的记录，在卷一“张萱《士女鼓琴图》绢画一卷”条后有这样一段自注：“此得于茂真叔手。时崇祯乙亥二月三日，而记中注年月者始此。”^[1]按崇祯乙亥即崇祯八年（1635），吴其贞是年29岁。据其自述，这是“记”中最早开始记录下具体的观画日期，而其实际经营、赏鉴并著录书画作品则更早于此。《书画记》的记录止于丁巳十二月六日，也就是康熙十六年（1677），农历的十二月换算成公历，则已经是1678年，吴其贞72岁，前后历时四十多年。在这样漫长的过程中，很难想象吴其贞在赏鉴、经营书画之初就已经有著录一部《书画记》的设想和规划，并且有一定的体例。吴其贞的初衷或许只是对自己寓目的书画作品有选择地做一个登记，^[2]或者作为自己经营书画的一个指南。而难能可贵的是他坚持了几十年，并且在这个过程中，不断完善其著录的体例，终于成此《书画记》。

《四库全书提要》称吴其贞：“留心赏鉴，常游苏州及维扬，与收藏家相往来，多观书画真迹及生平所自购者，各加品题，随手札录，注明所见年月，历四十余岁之久，因为裒辑成编。”^[3]简单概述吴其贞一生游历及《书画记》的成书经过。这是当时类似书画著录一般的成书模式，与吴其贞约略同时的顾复著有《平生

壮观》，书前有顾复自撰的《平生壮观引》，详述编撰之缘起与经过：“庚午春，孙鍾见而请曰：‘曷不整齐编辑，爰续历代考古诸书，可以不朽。’”“于是尽出历年所记录者，间有维岳弟所述百中之一二者，汇集而定草稿焉。”并自述其体例：“兹乃挨时代书姓名，注其纸卷长短高低，字则真行草古，形容师法；画则设色水墨，布景密疏……仅记题跋者之姓名，或诗题中有关系者，聊摘几语，予亦少赘几语，后加小论……康熙三十一年（1692）春季望日，书于方泾草堂。”^[4]又如比吴其贞略晚的大藏家安岐，著有《墨缘汇观》，在书前自序中也说：“然适目之事，如云烟一过，凡有古人手迹得其心赏者，必随笔录其数语，存贮笈笥，以备粗为观览。忽忽年及六十……暇日遂将平昔所记，择其尤者，复为编次，汇成卷帙。”^[5]《平生壮观》与《墨缘汇观》都是作者在晚年据历年观画笔记重为整理编辑成书。

吴其贞《书画记》是否也和《平生壮观》、《墨缘汇观》一样，先有历年的记录，并在晚年时据这些记录按照一定的体例进行编辑，即如《四库全书提要》所述“历四十余岁之久，因为裒辑成编”？或如有的研究者所论，《书画记》的成书为“两段式”构成？^[6]因《书画记》并没有一篇交代此书编撰目的、体例、过程的序跋，因此对《书画记》成书过程及其体例的考察，只能从

《书画记》中所留存的一些记录去分析探究。^[7]

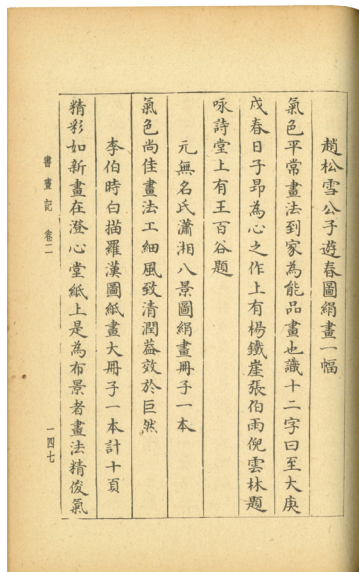
《书画记》的体例与《平生壮观》、《墨缘汇观》等完全不同。《平生壮观》与《墨缘汇观》将所著录的书画作品分为“法书”与“名画”（或“图绘”）两大类，并且以作者年代先后为序，其实是以书画家及其作品为单元构成一部书画史。而《书画记》则完全不分类，也没有像《平生壮观》与《墨缘汇观》那样将历年的记录以作者或作品的年代为序重新进行系统的编辑，只是依观画的时间先后编次，因此更像是一部观画日记。而据《书画记》中所记录的内容，可以考知《书画记》的成书大致可以分为三个阶段：先有一原始记录，即吴其贞在观画时随手札录的书画信息；再按一定体例整理汇编成一稿本，即《书画记》中常提到的“记”，这个汇编的工作应该就在观画之后有序进行，而非迟至几十年后再作统一整理；最后是对这部《书画记》作部分的修订补充。（关于“两段式”论，将在后面稍作辨正。）笔者曾对《书画记》中赏鉴用语作了一个全面的考察，发现从崇祯八年（1635年，29岁）之前一直到康熙十六年十二月（1677年，72岁），在这四十多年的漫长过程中，其用语遣词几乎没有什么变化，这或许也是《书画记》被有些研究者批评为“文字并不精彩，单调的遣词造句屡屡重复，令人生厌”^[8]的原因。这种数十年不变，或者说从一开始就定型的语言风格是非常不可思议的，究其原因，或许即由于记录时的匆促，不及修辞润色，有一套相对固定的术语比较便于对书画作品做分类定级的速记。然而，正是因为这种编纂体例与成书过程的不同，《书画记》为我们保留了更多关于明清之际书画鉴藏、流传的史料。以下将对《书画记》的成书过程分别论述。

一、原始记录

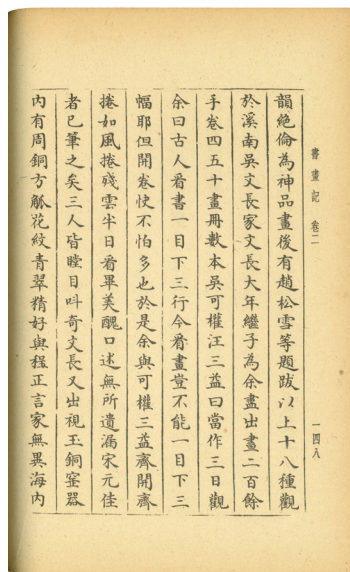
《书画记》在成书过程中先有一个底稿，而这个底稿又可以分为两个部分，即原始记录与整理汇编后的初稿本。《书画记》的最后成书即基于这个初稿本，而非于数十年后重新编撰而成。

吴其贞在观赏书画作品时，如果时间或其他条件允许，会有选择地对部分书画作品作一些简单的记录，即其所自诩的“目看口详手记”，并且不假手他人。这也是当时书画鉴藏者的普遍习惯，如顾复观画“见则随笔记之”，安岐“凡有古人手迹得其心赏者，必随笔记其数语，存贮笈笥，以备粗为观览”，另外与吴其贞有交往的朱之赤也编有《朱卧庵藏书画目》。吴其贞《书画记》中对其赏画时的“目看口详手记”有几次生动的描写，如卷二“李伯时《白描罗汉图》纸画大册子一本计十页”条后就记录了吴其贞看画时的情景，因为有当时同观者之间的对话，而更具画面感，宛如就在眼前：

精彩如新，画在澄心堂纸上，是为布景者。画法精俊，气韵绝伦，为神品画。后有赵松雪等题跋。以上十八种观于溪南



《书画记》书影一



《书画记》书影二

吴文长家。文长，大年继子，为余尽出画二百余，手卷四五十，画册数十本。吴可权、汪三益曰当作三日观，余曰：“古人看书，一目下三行。今看画岂不能一目下三幅耶？但开卷快，不怕多也。”于是余与可权、三益齐开齐卷，如风卷残云，半日看毕，美丑口述无所遗漏，宋元佳者已笔之矣。三人皆瞠目叫奇。文长又出视玉铜窑器，内有周铜方觚，花纹青翠，精好与程正言家无异，海内止此两只而已，价值千金，为当时名物。其余精好者不胜于笔。时观汪三益画册第二日。^[9]

吴其贞与吴可权、汪三益在吴文长家中，仅用了半天时间就看完二百多件书画，其中手卷四五十件，画册数十本，另外还有其他玉铜窑器等。虽然数量巨大，却没有影响吴其贞的品鉴、抄录，“美丑口述无所遗漏，宋元佳者已笔之矣”。能够在如此短的时间对这些书画作品进行赏评鉴定，可见他对古代书画家及其作品风格等都极为熟悉，具有极其丰富的鉴赏知识的积累。而在这次赏画过程中，吴其贞俨然主角，充分表现出他对自己书画鉴定能力的高度自信。这是己卯（崇祯十二年，1639）四月八日，吴其贞33岁。

又如卷四“黄筌《寒菊幽禽图》绢画一幅”条记其于太（泰）兴季寓庸家中观画，这应该是吴其贞特别难忘的一段记忆：

画法精细，气韵逼真。上有两宋印小玺。以上书画观于太兴季因是先生家。先生讳寓庸，戊辰进士，由祥符令终吏部郎。富于财，欲收尽天下法书名画，然有志而目力未逮也。是日所观予记中登过者，如苏东坡《九歌》《前后赤壁赋》、王右军《袁生帖》、米元章《小楷挽辞》《天机妙帖》、黄大痴《富春山图》、王叔明《听雨楼图》、蔡卞《赴朝帖》、吴彩鸾《诗韵》、陈以谓集《宋元画册百幅计四本》，皆名物也。先

生见予目看口详手记，曰：“君之能，过于‘手挥七弦琴，目送千里雁’矣。”时丙申四月二十五日。^[10]

吴其贞“目看口详手记”，真是神采飞扬，令主人季氏叹赏不已，甚至以“手挥七弦琴，目送千里雁”来形容吴氏的表现。丙申为顺治十三年（1656），吴其贞50岁。此时吴氏于鉴定书画已有数十年的经验，颇为自负，他说季寓庸“有志而目力未逮”，也是事实，并非轻狂。如姜绍书《无声诗史》卷四“季寓庸”条称：

季寓庸，字因是，泰兴人。少有雋才，姻举子业，由制科授邑令，擢为吏部郎，未几放归，遂怡情丘壑。雅好法书名画，吴中之人有为李怀琳狡狴者，踵门求售，因是欣然应之曰：“吾以适吾意耳，延揽既久，则真品自至，如燕台之市骏骨，而终得千里马焉。”^[11]

吴其贞也说“可见好龙者真龙降，信不诬也”^[12]，与姜氏所说正相印证。季氏热衷书画收藏，而于作品真赝似乎颇不介意，并由其子季沧苇主其事。但沧苇于此道也乏鉴定眼力，又多假借当时的书画商人陈定（字以御，吴其贞《书画记》中误记作以谓）为其掌眼，如王时敏在家书中提及季沧苇欲去其家看书画，也说“季沧苇近日大收骨董，然有目无睹，惟藉陈定为眼”^[13]，当时士大夫收藏往往有财力而无眼力，书画商人则有眼力而财力不逮，因此常常进行合作互动。

据以上两条记录可见吴其贞观画时都有所札记。前人云“大抵记者，盖所以备不忘”；西方也有类似的说法，如柏拉图《斐德若》篇中记苏格拉底的话说：“如果要写的话，不过为了自己储存记忆，以备走向忘心大的老年，也为每个人能跟踪同样的足迹。”^[14]吴其贞记录所见书画的初衷或许正是为了备忘，或作为书画鉴定的一个参考。当然也为后人“跟踪同样的踪迹”提供了借鉴的本子，这也许是他所始料

未及的。吴其贞在卷二“张伯诚《南村草堂图》小纸画一幅”条后补注：“是日所见不为记者：孙过庭《草书千字文》、虞永兴《积时帖》，系刻入《余清斋》。”^[15]又卷三“陆放翁《七言梅花诗二首》一卷”条中说：“又有米元章九札，已刻入《停云馆》，不足记也。”^[16]以上所见作品因为已刻在《余清斋》《停云馆》诸帖中，所以就不必再记了，正可见其所记的用意。

吴其贞一生所观书画数量巨大，仅《书画记》中所登记者就有一千七百多件，且真伪掺杂，良莠不齐，因此在札录时就不得不有所取舍，首先当然是记录他认为的佳作，如卷四“元人大画册一本计十二则”条：

赵松雪《古木竹石》纸画一幅，写一石两树。画法苍秀，盖效李营邱，妙作也。余则不足记录。^[17]

元人大画册一本共十二页，吴其贞只记录赵孟頫一页，以其为妙作，而其他十一幅则“不足记录”。又如卷六“唐宋元小画图册子四本计一百页”条，记其于大赏鉴卞永誉处观画：

以上三十图为册中最尤者，其余皆唐宋元人真迹。此册在杭城同长男振启观于卞公之行馆，公讳永誉，字令之，三韩人，为人率真，性好古玩，目力过人，数日中无物鉴赏，神情如有所失，譬嗜饮者为无酒耳。其笃好如此，时乙卯八月三日，次日复自携至余家玩赏终朝，故拔其尤者略为记之。^[18]

唐宋元小画图册子四本共一百页，吴其贞只记录了其中三十页，并一再说这三十幅是其中的“最尤者”。吴其贞在他人处观画，都是有选择地记录，与安岐编纂《墨缘汇观》时“择其尤者”之意正同。

但《书画记》中也记录了大量吴其贞认为是托名或存疑的作品，他都提出自己的鉴定意见，应该是作为书画鉴定的参考。如卷一“郭恕先《黄鹤楼图》绢画一小幅”：

画法工细，望去门户有数进，幽邃之甚。却非郭画，乃元人王孤云画也。^[19]

这是《书画记》的第七条，算是最早的记录了。吴其贞认为不是郭恕先的画，而是元代王孤云（振鹏）的作品，却没有说明任何判断的理由，感觉就像是给自己所观书画做的一个备注而已。这样的例子在以后的记录中也很多，不胜枚举。

《书画记》所著录的书画作品，另有一值得注意的现象是，只著录宋元以前作品，而明代书画作品，即便吴其贞认为是名家的神品佳作，也只作为附录，而不以正式条目著录，这样的例子很多，姑举数例，以见一斑，如卷二“唐人临本《东方朔画像赞》一卷”条后附记：

是日所见有仇十洲《前赤壁图卷》、唐六如《香山图卷》、祝枝山《兰亭图》、徐幼文《狮子林图》，皆精妙无出于右者。^[20]又“柯九思《松庵图》小纸画一幅”条：

是日所见，有沈石田《匡山霁色图》大纸画一幅，画法柔软，效于巨然，有出蓝之气。值百缗，为世名画。^[21]又“王右军《雨后帖》一卷”条：

是日见溪南吴氏仇十洲《花鸟》画册一本，计十二页，皆临宋人底本，画法精工，气韵动人，似觉一洗古人而空之，为无上神品之画。此图当日为项墨林所得，墨林为此刻一小鉴赏印，印在上面，可见宝爱乃尔。^[22]

以上仇英、沈周、唐寅、祝允明等人的作品，虽然吴其贞认为都是神品杰作，但无一例外都附记于其他晋唐宋元作品之后，可见其体例如此。在当时，吴其贞之父豹韦也喜欢古玩书画，且“性嗜国朝”，即明人书画。而与他约略同时的顾复和安岐对明人书画也都有著录，吴其贞却刻意不为明人书画单列条目，不知其用意为何。

吴其贞是一个书画商人，作为一个行商，

他必须动态地去寻访藏家,观赏、收购书画,非常受条件的影响和限制,不能像“味水轩里的闲居者”那样从容。李日华的《味水轩日记》经常可以完整详细地抄录书画作品上的题诗、款识等,^[23]并旁征博引古今文献,细心考鉴,不受促迫。而吴其贞则必须在瞬间对书画作品的真伪做出判断,因此往往只能“目鉴”,很少引用文献作谨严的考证。(只有曾经他收藏或借观的书画作品,才会比较细致地抄录款识、题跋,并参考其他文献资料作出自己的鉴定结论。)而其目鉴主要注重的是作品的风格、品相、笔墨、材质等直观印象,并由此推定作品的真伪优劣,这些也就构成吴其贞《书画记》著录的主要内容。又因为时间匆促,所记往往极其简略,即以前引“李伯时《白描罗汉图》纸画大册子一本计十页”条为例,此日吴其贞在吴长文家中观画两百余件,而最后著录书画作品仅十八件,不及当日所观书画的十分之一。并且所著录的这十八件作品也几乎只是一些基本信息,如最简的一条“元无名氏《潇湘八景图》绢画册子一本”,只有“气色尚佳,画法工细,风致清润。盖效于巨然。”寥寥17字,只是略记作品名称、品相、画法、风格等。大概吴其贞在外观画时所作的原始记录都只能是类似这样的速记,因为时间并不容许他作更为详尽的描述、抄录或考论。

限于时间匆促或其他原因而无法详细记录,甚至不暇登记一些烜赫名作,吴其贞也常常只能无奈慨叹。在《书画记》中这样遗憾失落的心情屡见不鲜,聊举数例,如卷三“宋元诗翰五十则为二本”条:

……其余陆放翁、黄山谷、朱文公、张樵寮、苏子由、魏了翁、吴说等,以及元人之书,皆为妙迹,不能悉记。^[24]

又卷四“倪雲林《古木竹石图》小纸画一幅”:

绘双枝古木、小石修竹,笔趣秀嫩。

题五言绝一首,识曰“癸丑倪瓚”。此二图于庚子九月二日在扬州为江孟明得之于董孟履。孟履,思白先生子也。是日所见颇多,惜未录记。^[25]

又卷五“唐人郭填《平安、捧诵帖》”条:

以上三种同黟县汪如海观于京口张则之家。则之,修羽先生公孙。先生为海内收藏名家,所藏尚多,不轻易出视于人。是日仍见有倪雲林、王叔明、徐熙等小画数幅,匆匆不暇为记。^[26]

又“李营丘《骑驴踏雪图》绢画一小幅”:

以上四种观于季太翁三令郎沧苇处。沧苇讳振宜,丁亥进士,为人豪爽,笃好古玩,有太翁风。所得甚多,皆闻名而收入者。近日集成宋字六本,计一百二十张,古今收藏未有如此之盛。内中七十余张余已见过,仍未见者四十余张,欲录而记之,时日已西,第二日因有南渡,无暇及此,亦一歉事。^[27]

很多作品都“欲录而记之”,奈何“匆匆不暇为记”,对他而言,真是“一歉事”。有时也会因为其他一些原因,使他无法从容记录,如卷三“郭河阳《山水图》绢画一幅”条:

以上书画二十二种,于癸巳仲冬十日,在毗陵观于庄淡庵先生家。是日大冻,手不能书,又观瓷器数箱,故不暇详记也。^[28]

天寒地冻,手指僵劲,不能详细记录,只能从略。于此也可见他的观画笔记都是亲力亲为,从不假手他人。这是因为记录书画的工作具有很强的专业性,对记录者的专业知识要求很高,他人难以胜任。吴其贞此日所记实为二十三种,都极其简略,往往只记作品名称或略作描述评断,如“李唐《海山图》绢画一卷”仅作:“古雅效李思训。”“张僧繇《落照图》绢画一卷”作:“乃宋人李嵩之画也。”都只有寥寥数字。而其中“邱立行书一卷”、“钱舜举《十哲图》水墨绢画一卷”、“刘松年《中兴四将图》

绢画一卷”、“郭恕先《承露台图》绢画一幅”等四件作品，则只记作品名称（条目），全无描述、品题。这在《书画记》中也是极其少见的。

书画作品上的题识文字是书画鉴定或确定某件书画作品的主要依据，对于喜欢鉴别书画的吴其贞来说是何其重要，但很多时候，因为受到时间限制，也只能放弃抄录，并为此悒郁叹惜。如卷三“唐子华《松阴高士图》小绢画一幅”条：

画法率略。上有题识年月，惜未暇录。^[29]

凡此种种，都是因为无暇札录。有的研究者对《书画记》文字的简略单调深表不满，但吴其贞何尝不想做得更好。我们看高士奇在《江村销夏录》中的自述，是何等的怡然：“长夏掩关，澄怀默坐，取古人书画，时一展观，恬然终日。间有挟卷轴就余辨真贋者，偶遇佳迹，必详记其位置、行墨、长短、阔隘、题跋、图章，藉以自适。”^[30]士大夫大赏鉴与书画商人的处境真是天壤之别。了解吴其贞在著录书画过程中所受到的种种限制，对《书画记》体例上的诸多不如人意的现象也就都可以理解了，又如何能苛责吴其贞呢。

根据以上所述，吴其贞看画时往往有礼录，而他抄录的这些笔记，也就是原始记录，大约都是写在一些零散的纸上，类似于今天的便签，这固然是为了抄写时的便捷，但也容易遗失，如卷一“黄大痴《山水图》绢画一小幅”条：

气色如新。画法工致，邱壑茂密，清润妍媚。山石类于虞山，今人所效皆此体。

上有楷书，曾录下，惜遗失去。^[31]

吴其贞是日所记共两件，“乃龙湾黄氏收藏，因中玄兄得借而观之”，因为是借观，得以从容抄录画上的楷书题跋，但是过后在整理观画笔记时，却将抄录的这些资料丢失了，吴氏只能补记一笔，以表遗憾。

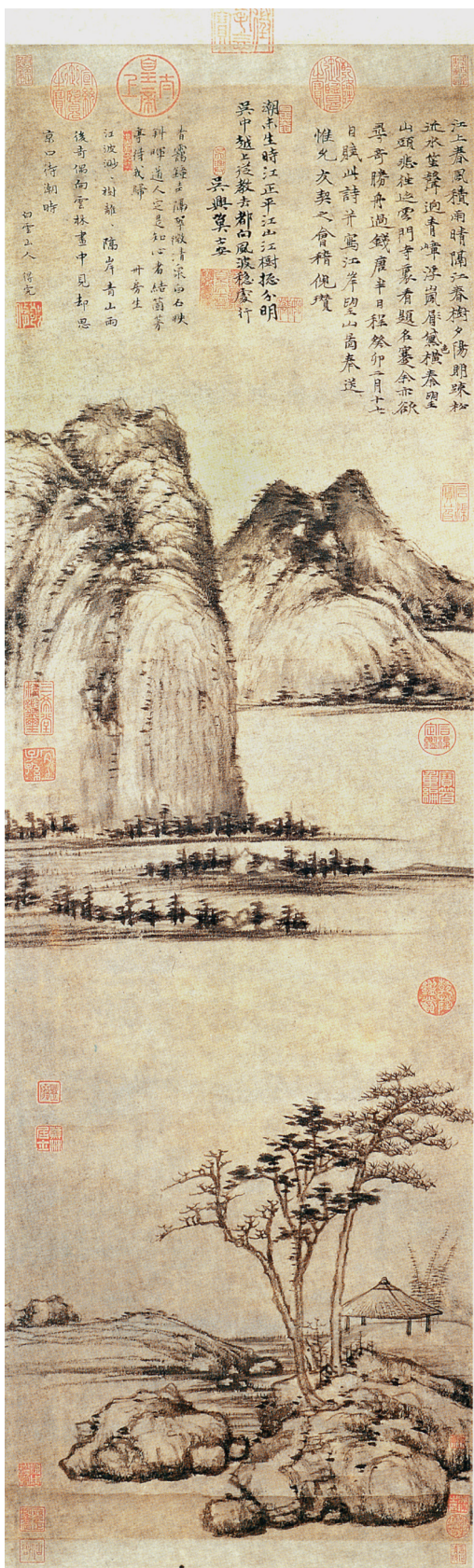
又卷四“倪雲林《幽钵昙花图》纸画一大幅”条：

纸墨如新，画法轻松。山石盖用渴墨侧笔皴法，气韵浑厚，高妙绝伦，与《溪山亭子》《幽涧寒松》《江岸望山》《溪亭山色》等图为云林第一等画也。上有题咏，识六十九字，已录下，惜遗失去。诗堂上有董思白题跋。^[32]

据其后“关仝《溪山积雪图》绢画一卷”条所记，吴其贞于王鉴弇园得观此画，并抄录了画上69字的题跋，后来也遗失了，却能记得当时所抄题识的字数。似乎吴其贞把这些题跋抄在另外的纸上。因为随手抄录在零散的纸上，所以事后才比较容易散失，如果当时抄在装订成册的本子上，就不至于发生这样的情况。因此，吴其贞在观画时所抄录的这些零散的笔记，并非《书画记》的稿本，而是构成《书画记》的原始记录。

《四库全书提要》说《书画记》“于前人题跋，不录原文，与《珊瑚网》《书画汇考》诸书体例稍异。”《书画记》于前人题跋确实很少札录，这是可以理解的，吴其贞观书画真如云烟过眼，匆匆一瞥，要全录画上题跋，实非可能。但并不能因此说吴其贞对画上的题跋不重视，《书画记》中还是抄录了不少题跋，为我们今天确定其所著录作品提供了重要依据。有些作品今天还能看到，并可据以校对《书画记》所著录的题跋款识。但我们在校对时发现其文字常常会有一些脱略，应该也是匆忙所致，而非“不录原文”，如卷三“倪雲林《江峰望山图》纸画一小幅”：

纸墨佳。写山川凄凉景，用笔秀嫩，幽韵悠然，绝无烟火气，为云林上等妙画。题诗云：“江上春风积雨晴，隔江春树夕阳明。疏松近水篴声迥，青嶂浮岚黛色横。秦望山头悲往事，云门寺里看题名。寒余亦欲寻奇胜，舟过钱塘半日程。癸卯二月十七日，赋此诗并写《江峰望山图》，奉送友契之会稽。倪瓚。”又有吴兴莫士安、月



倪瓒 江岸望山图 台北“故宫博物院”藏

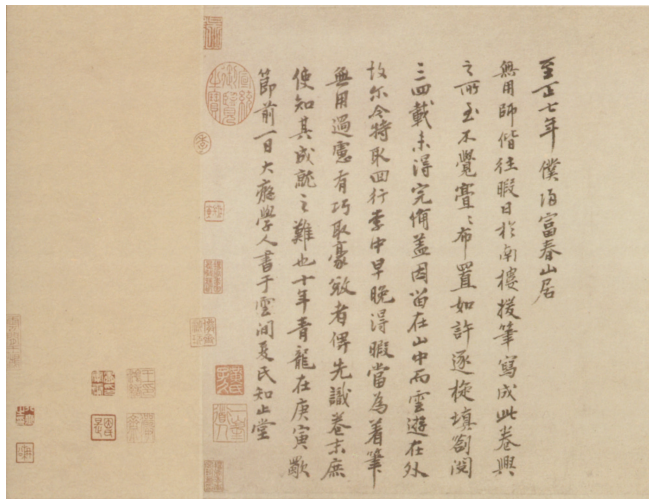
房生、白云老人得完等题咏。^[33]

倪瓒此画今藏台北“故宫博物院”，据倪瓒原题应为“江岸望山图”。吴其贞所录倪瓒题识，其中“篴声”当作“笙声”，“往事”当作“往迹”，“江峰”当作“江岸”，“奉送”后脱“惟允”二字。又“月房生”当作“丹房生”。^[34] 吴氏辛卯十一月“过嘉禾之长水，观于侄孙于庭家”。

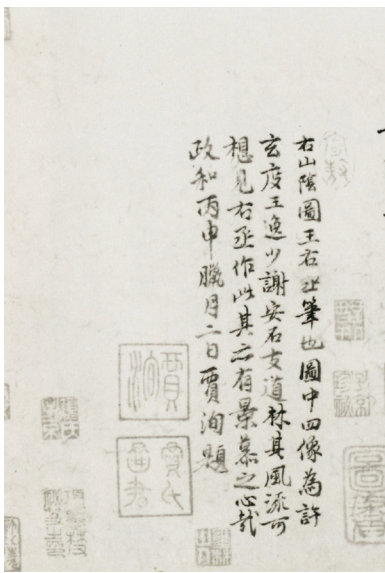
又卷三“黄大痴《富春山图》纸画一大卷”：

画法柔软，松放秀嫩，盖效董、巨二家，绝无虞山旧面目。绘写富春山水也。阪上一片林木，宛如倪云林；溪峰一带松树，逼似王叔明。变幻无穷，高韵悠然，长有三四丈，望之使人清爽欲仙。此图不惟为大痴第一画，当为亘古第一画。……识曰：“至正七年，仆归富春山居，无用师偕往。暇日于南楼援笔写成此卷。兴之所至，觉叠叠布置如许。遂填札，阅三四载未得完备，盖因在山中，云游在外故尔。今特取回行李中，早晚得暇着笔。无用过虑有巧取豪收（夺）者，俾先识卷末，庶使知其成就之难也。十年，青龙在庚寅歌节前一日，大痴学人。”用“一峰道人”图书。……为丹阳张范我所得，……予于壬辰五月二十四日偕庄淡庵往谒借观，虽日西落，犹不忍释手。^[35]

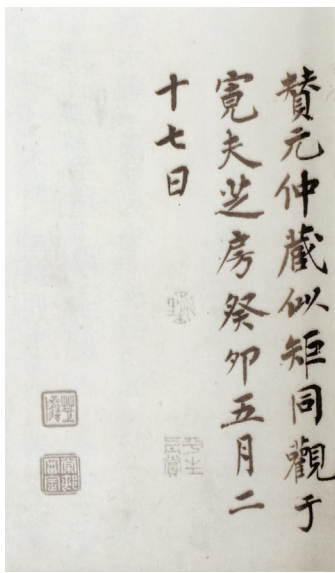
此卷今藏台北“故宫博物院”，所录大痴款识，“觉”字前脱“不”字，“遂”当作“逐旋”，“在山中”



黄公望《富春山居图》款识



传王维《山阴图》之贾洵跋



传王维《山阴图》之赞元等人观款

前脱“留”字，“云游”前脱“而”字，“着笔”前脱“当为”二字，“大痴学人”后脱“书于云间夏氏知止堂”九字。又黄氏钤印尚有“黄氏子久”白文印。^[36]吴氏于张范我处得观此画，“虽日西落，犹不忍释手”，亦可见匆匆。

又卷五“王右丞《山阴图》绢画一卷”：

长不到三尺，高有八九寸，丹墨粲然，惟绢剥落殊甚。上面人物身长大约四寸，一人在峰边濯足，一人坐在草窠内，一人坐在山坡上，手弄草叶，一人坐船而来，各适其适。……图后有米元章题识，书在绢上，书法清健，盖效李北海，脱去本家法。又有宋人吴继、贾洵赞、元仲题跋，明董思白题跋。^[37]

此卷今藏台北“故宫博物院”，吴其贞癸卯仲冬“观于苏城承天寺古锡斋龙闲、本瑞二上人”，卷后宋人题跋应为“吴继、贾洵、赞元、仲藏”诸人，吴氏误“贾洵”为“贾询”，又脱一“藏”字。^[38]

当然，我们也发现，吴其贞于自己所藏书画，著录时也时有脱略，如卷二“米元晖《云山图》小纸画一幅”：

高有尺余，广不盈尺。纸墨尚佳。画法盖用渴墨。山头用小披麻皴，不知有几多重数而成。望去秀泽深厚，为超妙入神画也。识四字曰“元晖戏作”。又横题二十有七字曰：“绍兴甲寅元夕，自新昌泛舟来赴朝参，居临安七宝山，戏作，付与庾收。”下有一花押。书法之妙，与所见《苦笋帖》题跋一样。此图得于程龙生。余得此以为高头大画册领袖。时庚辰十二月二日。^[39]

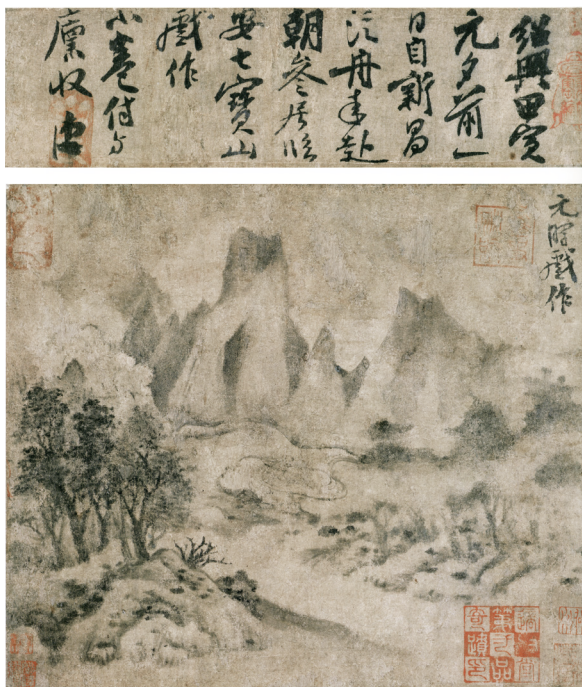
米元晖此画今藏日本大阪市立美术馆，题作“远岫晴云图”。

吴其贞得之于程龙生，为吴氏所藏，而其所录题识，于“元晖戏作”后脱“小卷”二字，“绍兴甲寅元夕”后脱“前一日”三字，又“庾”应为“廩”。^[40]吴氏抄录时如此草率，可见其究竟与学者的严谨治学不同。

二、《书画记》初稿本

前面详细考察了吴其贞在观画时有随手札录的习惯，但由于受到条件限制，他的原始记录应该只是一份速记稿，简要记录下最基本的信息，如作品的形制、材质，以及作品内容、印章、款识等。并且都抄在散页上。而我们所看到的《书画记》，则是根据这些札录在散页上的原始记录按照一定的体例重新汇编而成的。这就是笔者所谓的《书画记》的稿本。这个稿本，吴其贞在习惯上一直称其为“记”——起初或许并无意于撰著成书，因此也没有一个书名——这样的例子很多，如卷一“唐人郭真王右军《中郎帖》一卷”：

以上三图观之于汪三益。汪，溪南吴氏门客，凡鬻古玩，皆由其手，而真伪懵如。是日携来宋元书画不入记者尚有数种。^[41]



米友仁 云山图 日本大阪市立美术馆藏

这是《书画记》中首次提到这本汇编整理的书画“记”——我们可以断定这段文字不可能是在观看汪三益书画时的记录，因为吴其贞必不会当着汪三益说他“真伪懵如”，因此，这里提到的“记”应该不同于观画时抄录的原始笔记，而是另一据速记稿编辑而成的书画“记”。又如“张萱《士女鼓琴图》绢画一卷”条：

此得于茂真叔手。时崇祯乙亥春二月三日，而记中注年月者始此。^[42]

称“记中注年月者始此”，是相对于之前其他记录而言，当然不仅仅是二月三日这一天的观画记录，亦可见这里的“记”就是汇编后的书画“记”。并且，这一句很显然也是在汇编时所作的补充说明。据此，我们可以认为，《书画记》中于每次观画后所记日期及藏家信息等都是吴其贞在辑录时根据一定的体例所作的补充。我们可以再看一些例子，如卷二“黄大痴《草堂图》小纸画一幅”：

以上二图在子含、去非馆中观于虞山宗伯手。（先生自昔以文章名望著天下，性

好博古。子含特出余所集元人字百幅，计六十有二人，知其名者有半，余皆因元朝年号，知为元人之书，实不知其系也。讯之先生，一一悉其人始末，可见先生学博，称为才人，名不虚誉矣。）是日仍见宗伯行囊中入记中者有黄大痴《洞天春晓图》、郭河阳《高松山水图》、王右丞《雪霁图》、萨天锡《云山图》、王右军《平安帖》，不入记者：褚河南《西竹经》、米元章《多景楼诗》、米元章《题定武兰亭记》。以上皆得于溪南丛睦坊者。壬午十一月六日。^[43]

吴其贞这里用较多笔墨记述他向牧斋请教的经过，这整段文字应该都是事后所记。而所谓“入记中者”，当然也是指的《书画记》稿本。这里所列举的几件作品，如黄大痴《洞天春晓图》在《书画记》卷一，“丁丑二月十一日同从弟亮生观于榆村程正言鼎文堂”；郭河阳《高松山水图》应该就是卷一著录的《乔木山水图》双拼绢大画一幅，丁丑二月十一日观于榆村程正言鼎文堂；王右丞《雪霁图》在卷二，己卯三月十一日“观于榆村程龙生家”；萨天锡《云山图》在卷二，辛巳十一月望日“观于丛睦坊汪葶敬”；王右军《平安帖》在卷二，己卯四月四日“观于溪南吴琮生家”。一一都能在之前的“记”中检得。

又卷五“褚河南《临本兰亭记》一卷”：

书法飘逸，有似刻本米帖者，但不识谁人手笔。卷后有旧人三题拜观。以上六种观于大兴季太翁家，是日所见余记中有者：唐人《临东方朔画像赞》、黄大痴《草堂图》、许道宁《烟溪夏景图》。时丙午二月十七日。^[44]

这里提到的三件作品，唐人《临东方朔画像赞》见卷二，己卯四月四日，“观于溪南吴元定家”；黄大痴《草堂图》见卷二，壬午十一月六日，“在子含、去非馆中观于虞山宗伯手”；许道宁《烟溪夏景图》见卷二，己卯四月十二

日，“观于吴可权”，也都有记录。吴其贞屡次提到“记中者”，都是指《书画记》稿本，可见他著录这些曾经寓目的书画作品确实有备忘的用意。也可见在他数十年四出访画的过程中始终有一本著录所见书画的“记”的存在，而《书画记》的最终得名，应该即缘于此。

既然已经可以确定吴其贞的《书画记》是依据看画时抄录的速记稿整理汇编而成，那么也就可以肯定《书画记》中很多信息都是在整理时所做的补充完善，这些补充的内容大致包括以下几个方面，仍以卷二“李伯时《白描罗汉图》纸画大册子一本计十页”条所记观吴文长藏画为例，略作分析：

1、赏评

“米元章《知府》二帖”：

纸墨新健，皆为一样行书。书法雄秀，精彩爱人。后面帖上有一“远”字，走绕捺去，复将笔锋挑起，飘飘然如燕尾之形，又名曰“磔水波”是也。如此天然意趣，非工秀到家不能有此，可见元章书法妙入神矣。

“赵松雪《老君图》绢画一卷”：

气色尚佳。前画一老君，画法不工不简，有意到笔不到之妙。后书其《清净经》，书法端楷，丰姿妩媚，盖得《黄庭》之三昧，为神品之书。识六字曰“水晶宫道人画”。又有一卷，不画老君，书在纸上，是为行书，书法亦妙。后有康里子山题跋，书法流丽，精彩动人，仍有他人跋，已忘记矣。^[45]

吴其贞对米芾和赵孟頫的书画作品的用笔、画法以及款识等都记述得非常详细明确，甚至对米芾行书中的一个“远”字捺画的写法、名称（“磔水波”）都作了细致的描述，可见其观画时不但能把握整体风貌，还能细致入微，不放过任何细节，这正是吴其贞的过人之处。但吴其贞在半天时间看完二百多件作品，并著录其中十八件，还要对作品中的一些细节或技法

等作如此详细的描述（约千余字），不太可能在匆忙间完成，显然是在汇录时根据笔记又做了一些补充，如他说：“又有一卷，不画老君，书在纸上，是为行书，书法亦妙。后有康里子山题跋，书法流丽，精彩动人，仍有他人跋，已忘记矣。”则显然也是在整理时所作补充。

2、鉴定

“勾龙爽《尧民击壤图》纸画一卷”：

气色尚新。画数人击壤，笔法简略而无近习。识七字曰：“臣勾龙爽奉勅画。”又宋徽宗题十字曰：“《尧民击壤图》，勾龙爽妙笔。”此十字与勾龙爽七字是一笔所书，此系好事者增上也。此图本为永兴无疑……

吴其贞依据书法的用笔风格鉴定宋徽宗所书“《尧民击壤图》，勾龙爽妙笔”十字与画上款字“臣勾龙爽奉勅画”为同一人所书——都是后人作伪添补。这是在几乎匆匆一瞥间所作出的判断，殊为不易。

关于吴其贞赏画的明察秋毫，可以再举一例，如卷三“郑所南《幽兰图》纸画一卷”条：

纸墨佳，画兰花两丛，共有数叶。左丛开一花，右丛无花。画法高简，意趣有余，信千古妙作。识一十（十一）字曰“丙午正月十五日作此（壹）卷”，是刻板印成，惟“正”、“十五”三字是墨笔写成，如此作用，始见于此。……此卷于虎邱陈孝将寓观之，时仲秋朔日也。^[46]

郑思肖此卷《幽兰图》今藏日本大阪市立美术馆，正如吴其贞所述，画上款字“丙午正月十五日作此（壹）卷”，只有“正”“十五”三个代表具体月、日的数字是用毛笔书写，其余都是“刻板印成”，也就是说，郑思肖这幅画是画在印有纪年的“印纸”上的，吴其贞能发现这种特殊情况，却并没有因此怀疑作品的真伪，这是非常有识见的。明清鉴赏家往往喜欢标榜“具眼”，则吴其贞真堪称“具眼”。

3、小传

《书画记》在观画记录的后面，都会有一段对收藏者的简短介绍，且多作褒语。这些藏家多数是没有社会地位的书画商人、收藏家以及装裱匠人等，他们和吴其贞一样藉藉无名。因此，这可以看作是吴其贞有意识地在为他们立传。虽然简短，但正是因为有了吴其贞这样寥寥数语的记载，使得这些民间藏家和书画商人不至于在数百年后湮没无闻。同时也为我们今天研究明清之际书画鉴藏史保存了一份宝贵的史料。“李伯时《白描罗汉图》纸画大册子一本计十页”条记吴其贞与吴可权、汪三益在吴文长家中看画，关于吴文长，吴其贞只说“文长，大年继子”，而另两个同观者，即吴可权与汪三益，《书画记》中也都有介绍（《书画记》只在某人首次出现时，才为其作简短介绍），如卷二“赵希远《行书杜诗二首》为一卷”条：

……以上书画购于溪南吴可权。可权为五凤门客，为人滑稽，多技艺，善效人声音，无不酷似，为当今一优孟。^[47]

又卷一“唐人郭填王右军《中郎帖》一卷”：

……以上三图观之于汪三益。汪，溪南吴氏门客，凡鬻古玩，皆由其手，而真伪懵如。^[48]

吴其贞用极简的笔墨介绍其人之籍贯、身份、性格、特技以及赏鉴能力等。

《书画记》中所著录内容大致包括以上三个方面，而吴其贞在编撰《书画记》时，甚至都没有对观画时的原始记录以时代先后作重新排序，而是一仍其旧。如吴其贞在吴文长家观画，著录宋元作品共十八件，为：1. 米元章《知府》二帖、2. 赵松雪《老君图》绢画一卷、3. 胡翼《织锦回文图》绢画一卷、4. 勾龙爽《尧民击壤图》纸画一卷、5. 颜鲁公《朱巨川告》一卷、6. 王荆公《心经》一卷、7. 米元章《绛县帖》一纸、8. 王叔明《松隄读书图》大绢画一幅、9. 郭河阳《寒林平远图》大绢画一幅、10. 李营邱

《平远图》绢画一幅、11. 赵松雪《夏木垂阴图》绢画一幅、12. 洪谷子《山水图》大绢画一幅、13. 李营邱小绢画一幅、14. 马麟《梅溪泛棹图》绢画一幅、15. 赵仲穆《士马图》绢画一幅、16. 赵松雪《公子游春图》绢画一幅、17. 元无名氏《潇湘八景图》绢画册子一本、18. 李伯时《白描罗汉图》纸画大册子一本计十页。都是宋元以前作品，这样的著录顺序，应该就是最初看画时记录的先后顺序。而吴其贞《书画记》的体例亦如此，即以看画的先后为序，较为随意，而不像《清河书画舫》《平生壮观》等在整理时以作者、作品的时代先后为序。可见，就撰述而言，吴其贞《书画记》只是对原始记录做了一番汇抄补订，且未作大的调整，因此似乎并没有专意要著成一书。当然，书中另有一些关于作品流传的信息，那是吴氏后来所做的修订补记，将在下文考论。

吴其贞《书画记》根据观画时的原始记录，重新抄录并细细注入自己的鉴定意见以及藏家的基本信息等，汇编整理成一部鉴赏书画的书稿。这种做法，或许也是受他人的启发和当时书画著录风气的影响，如文嘉《钤山堂书画记》卷后自述：“嘉靖乙丑五月，提学宾涯何公檄余往阅官籍严氏书画，凡分宜之旧宅、袁州之新宅、省城诸新宅所藏，尽发以观，历三阅月始勉毕事。当时漫记数目以呈，不暇详别，今日偶理旧篋得之，重录一过，稍为区分，随笔笺记一二，传诸好事。明窗净几，时一展阅，恍然神游于金题玉躐间也。隆庆戊辰冬十二月十七日，茂苑文嘉书于文江草堂。”^[49]文嘉说的“重录一过，稍为区分，随笔笺记一二，传诸好事”的成书过程正与《书画记》相同。而吴其贞对文嘉《钤山堂书画记》应该并不陌生，《书画记》卷四“李伯时《九歌图》大纸画一卷”条称：

是为澄心堂纸也……布景、人物、山水，精俊妙得天真，当与《楞严变相图》方驾。上面题识残缺年号，今只十一字：“中

年七月望日臣李公麟画。”书法端楷，风神秀健，人莫能及。上有宣和大小印玺，卷后小篆书其文，而无题识。予见文文水为江陵题其所藏书画录目，有“伯时《九歌图》数卷，惟有篆文者为真迹，想即此也。”^[50]

吴氏称所见“文文水为江陵题其所藏书画录目”，所记有误，当即文嘉（字休承，号文水）《钤山堂书画记》，是文氏所见严嵩书画的编目，而非张居正。或许因为严、张二人皆为首辅，嗜书画，且俱遭籍没，所以吴氏一时致误。据丁福保、周云青编《四部总录》“艺术编”：“《钤山堂书画记》一卷，明隆庆戊辰刊本。”^[51]戊辰为隆庆二年（1568），因此吴其贞当不难看到《钤山堂书画记》。关于《钤山堂书画记》，明清之际各种书画谱录所记名称不一，如张丑《清河书画舫》分别作《书画记》^[52]、《文休承书画目录》^[53]、《严氏书画记》^[54]等；卞永誉《式古堂书画汇考》亦作《严氏书画记》。而吴其贞在行文时则误作“文文水为江陵题其所藏书画录目”，可能是一时失检。（未完待续）

（作者为中国美术学院艺术学理论博士生）

注释：

[1] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第20页。

[2] 吴其贞在《书画记》中即经常提到“登记”，如卷五“苏米蔡诗翰三则合为一卷”条称“是日所见百余卷，登记者仅此”。

[3] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第1页。

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

[5] 安岐撰、张增泰校注《墨缘汇观》，江苏美术出版社，1992年，第3页。

[6] 张义勇博士论文《从吴其贞〈书画记〉看明清之际书画收藏及市场》，南京艺术学院，2018年。

[7] 笔者曾撰有《〈书画记〉三题》，在其中“《书画记》版本考”一节中，曾对《书画记》的删订修改作了一个简略的考察，但对《书画记》的成书经过未做详细的论证。

[8] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》“本书说明”，辽宁教育出版社，2000年。

[9] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第58页。

[10] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第149页。

[11] 姜绍书撰、印晓峰点校《无声诗史 韵石斋笔谈》，华东师范大学出版社，2009年，第99页。

[12] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第181页。

[13] 王时敏《西庐家书》，《王时敏集》卷九，浙江人民美术出版社，2016年，第189页。

[14] 刘小枫编译《柏拉图四书》，三联书店，2015年，第396页。

[15] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》“本书说明”，辽宁教育出版社，2000年，第53页。

[16] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》“本书说明”，辽宁教育出版社，2000年，第230页。

[17] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第141页。

[18] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第273页。

[19] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第2页。

[20] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第49页。

[21] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第78页。

[22] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第79页。

[23] 李日华《味水轩日记》大量抄录书画上的题诗，这也是儒与贾，即士人赏鉴与书画

商人的一个重要区别。

[24] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第103页。

[25] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第174页。

[26] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第190-191页。

[27] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第207页。

[28] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第125页。

[29] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第84页。

[30] 高士奇撰、邵彦校点《江村销夏录》，辽宁教育出版社，2000年，第1页。

[31] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第31页。

[32] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第149页。

[33] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第92页。

[34] 《故宫书画图录》(四)，“国立故宫博物院”，1990年，第279页。

[35] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第100页。

[36] 《故宫书画图录》(十七)，“国立故宫博物院”，1990年，第292页。

[37] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第197页。因吴氏记录有文字脱略，所以导致邵彦标点有误。

[38] 《故宫书画图录》(十五)，“国立故宫博物院”，1990年，第59-60页。

[39] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第68页。

[40] 浙江大学中国古代书画研究中心编《宋画全集》第七卷第二册，浙江大学出版社，2008年，第67页。

[41] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第18页。

[42] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第20页。

[43] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第80页。

[44] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第206页。此条题“褚河南《临本兰亭记》一卷”或有误。

[45] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第55页。

[46] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》“本书说明”，辽宁教育出版社，2000年，第120页。

[47] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》“本书说明”，辽宁教育出版社，2000年，第52页。

[48] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》“本书说明”，辽宁教育出版社，2000年，第18页。

[49] 文嘉《钤山堂书画记》，《中国书画全书》第三册，上海书画出版社，2000年，第834页。

[50] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第153页。

[51] 丁福保、周云青编《四部总录》“艺术编”，广陵书社，2006年，第125页。

[52] 张丑《清河书画舫》花字号第四“(卢鸿一)草堂十志图”：“向后严分宜购得之，载之《书画记》。按文休承笺注云：十图既精妙，而诗词又作十体书之，乃金陵杨氏物，后归苏门袁氏，复在丹阳孙氏。”上海古籍出版社，2011年，第171页。

[53] 张丑《清河书画舫》嘴字号第二“定武兰亭”：注“文休承书画目录”。上海古籍出版社，2011年，第62页。

[54] 张丑《清河书画舫》嘴字号第二“赵模”：“赵模《集晋字千文》……按文休承《严氏书画记》云：赵模《集晋字千文》一，史明古藏本，史氏法书第一……”上海古籍出版社，2011年，第77页。

查士标的家世与生平

□ 任军伟

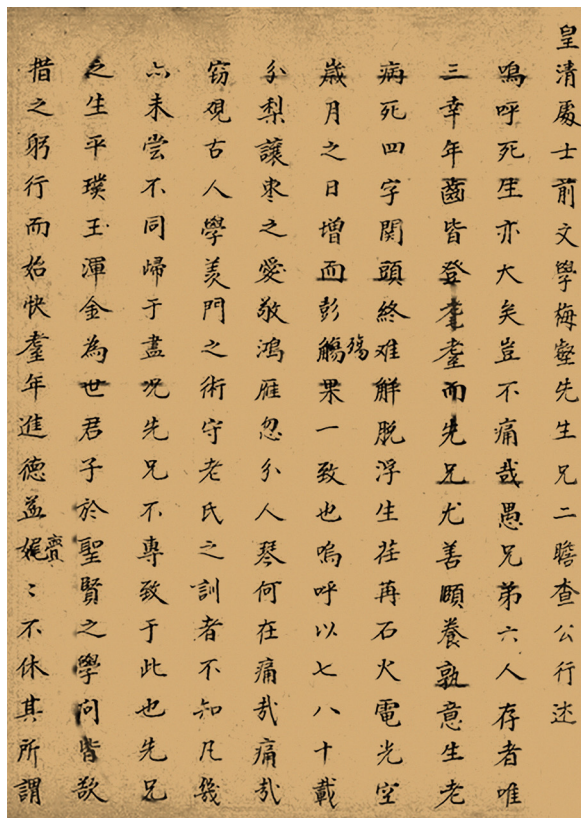
查士标，字二瞻，号梅壑，安徽休宁人。明末清初著名的书法家、画家、收藏家与诗人。初为休宁县学庠生，后流寓南京、扬州，隐居不仕，以布衣文人终身，诗词书画名扬宇内。作为“新安画派”的重要代表，清人张庚（1685-1760）在《国朝画徵录》里把他“与同里孙逸、汪之瑞、释弘仁称四大家。”^[1]《嘉庆重修扬州府志》卷七十二《杂志》中亦有“卷轴家家查二瞻”之语^[2]，可见其在当时的影响之大。

查士标虽然声名广布，但世人对其家世及生平事迹等却知之甚少。目前所见各种画史著述，对其介绍或简单模糊，或语焉不详，或似是而非，而其卒年也大多被误作1698年。今据新见《休宁查氏家谱》，并结合相关族谱、地方志及传世书画作品等文献与图像资料，对查士标的家世与生平作一简要论述，以期完善和补充我们对查士标认知的空白。

一、新见《休宁查氏家谱》

中国国家图书馆善本库收藏有一部《休宁查氏家谱》（索书号04758）。该谱原名《休宁查氏增广肇裡堂祠事便览》，凡四卷六册，清乾隆时期抄本，无格，每半叶10行，每行20字。卷一有《海阳查氏祠序》与《肇裡堂引》（查士标书丹）各一篇，另有记事七篇并附家规（第

一册）；卷二有率庵公六房记事32篇（第一、二册）；卷三有《增广世系图说》《祠记谱例八则》《增广延公至义祖公三十七世名讳世系图》《叙查派》《叙本宗世系图》及《祠记图跋》等（第三、四册）；卷四有徵微23篇、诰勅5篇、传赞2篇、行述志铭17篇（第五、六册）。这套谱牒，正是休宁查士标的家谱，且在第六册卷四中还



《查士标行述》

收录了一篇查士标胞弟查士模撰写的《皇清处士前文学梅壑先生兄二瞻查公行述》(以下简称《行述》),详细记载了查士标生辰、家世、生平及其为人为学的情况,是一份研究查士标直接而又确凿的资料。

根据查士模所撰《行述》的记载:“先兄生于故明万历四十三年九月初八日辰时(1615年10月29日7:00-9:00),卒于皇清康熙三十六年十月廿六日亥时(1697年12月9日21:00-23:00)。”故知查士标享年83岁^[3]。又因斋号“种书堂”,故诗集名为《种书堂遗稿》(三卷)及《种书堂题画诗》(上下卷),今见有康熙四十三年(1704)刻本存世,分别藏于中国国家图书馆、上海图书馆、安徽博物院、安徽省图书馆及大连图书馆五处。

除诗集外,查士标还有大量的书画作品传世,在故宫博物院、上海博物馆和安徽博物院等文博机构皆有收藏,各类拍卖会上也屡见不鲜。这些文献与图像资料,为我们深入研究查士标提供了许多可以挖掘的文化空间。

二、查士标的家世

中华查氏一族,源出“姬”姓。据《休宁查氏家谱》之《增广查氏原始名讳世系图》记载,春秋周惠王时(前676-前652年),鲁国伯禽(姬姓)的后裔姬延(号东安公),因“功肇”以“子”爵封于“查”(地在今山东泰安、曲阜一带),遂以封邑为氏,姬延改名为查延,由此便成了华夏查氏的始祖。而随着社会的发展与人口的迁徙,唐朝时查氏已传至三十七世,此时的安阳令查义祖,则成了新安查氏的始祖。

明人曹嗣轩编撰的《休宁名族志》卷二《查》记载,唐朝末年因避黄巢兵乱,查义祖一脉经由查师旨、查昌及查文徽、查文徽兄弟又辗转迁至歙州黄墩^[4]。查文徽(885-954),字希回,以工部尚书致仕^[5],是休宁查氏的宗祖。

其弟查文徽,字希音,南唐宣歙观察使,年五十方致仕。北宋太祖乾德元年(963),查文徽自休宁隐居江西婺源城西凤山冈,后称查公山,卒葬高泰门外西山。查文徽则成了婺源查氏的始祖,后因其一脉又由婺源迁至浙江海宁,故亦是海宁袁花查氏的直系世祖。可是在当前的研究中,常会把海宁查家的荣耀加持到查士标身上,显然是张冠李戴了。

休宁查氏自查文徽始,世居城邑之西北隅。查士模在《行述》中尝说:“吾查氏世居县之西门,阅阅无庸殚述。曾祖考环川公,太医院。祖考述川公,蚤卒。祖妣戴太孺人,以柏舟受旌。考穉恭公,为太学生。妣汪太孺人,有丈夫子六,为妣出者二,先兄与士模也。”查《休宁查氏家谱》卷三《增广查氏原始名讳世系图》,可知查士模所说的“曾祖考环川公”,即十世祖查亿,字士兆,号环川,加例太医院吏目,行谊甚著,惜乎早卒,为查士标的曾祖。查亿有三子,依次为查应卿(1548-1582)、查应相(1556-1587)和查应初(1565-1601)。次子查应相,字调元,号述川,志于继绍,32岁便客死云间。查应相即查士标的祖父。上述查士模《行述》说的“祖考述川公,蚤卒”,正与《休宁查氏家谱》所记事实吻合。

查士模在《行述》中说“考穉恭公”,即查士标的父亲查维寅(1584-1639),其原名日照,字穉恭,为太学生,《康熙休宁县志》说他“幼失怙,事母尽孝。博涉群书,善诗画,凡鼎彝古器及名人卷轴,真贋具辨”。^[6]查士模《行述》中又说:“吾家素多名人真迹,又重值而购求之。”由此可知查维寅是一位好读书、善诗画、精鉴藏的典型文人艺术家,他还经常购置一些名人书画真迹与鼎彝古器来充实自己的收藏。

前述查士模《行述》所说“妣汪太孺人,有丈夫子六,为妣出者二,先兄与士模也”,查《休宁查氏家谱》可知,“汪太孺人”即礼部儒士汪守忠之女,查维寅的原配夫人,惜年五十

即卒，后与查维寅合葬九都许家园山。查士标共有兄弟六人：长兄查士襄（1614-？），字辰纬，配南街叶来先之女叶氏。有三子，即查宗儒、查宗仰、查宗俨，皆生活于清初的南京；三弟查士偶（1621-？），字俊民，配水南汪氏；四弟查士瞻（1624-？），字孚远，配南街太学汪光裕之女汪氏。有一子曰查宗僎（1643-1708），字与文；五弟查士模（1624-？），字楷五，号秋谷，配城西文学吴元化之女吴氏。有二子，名为查宗侃、查宗偁，另有三女；六弟查士嵘，字少文，因犯名教在家谱中削名。兄弟六人当中，查士标排行第二，与五弟查士模皆为原配夫人汪氏所生。他们兄弟间的感情甚笃，并以查士标、查士模、查士嵘最为长寿，皆登耄耋。尤其是五弟查士模，生于明天启四年（1624），小查士标九岁，也是明末诸生，诗文书画与兄查士标一时驰名。

查士标的原配夫人是同邑太学汪起鸿之女汪氏，生有四女，皆配同郡人士：长女配太学生郑一栋，二女配太学生程之纶，三女配安庆府宿松县儒学教谕方琪，四女配原任河南归德府鹿邑县知县加一级服阕候补知县吕士鵠。因未有子，查士标继娶余姚陈文升之女陈氏，生一子名查宗佶，可惜早殇。因查宗佶年少而逝，未有子，后把五叔查士模之子查宗侃的第二子延爵，更名为延嗣过继给宗佶为后，所以说查士标还是有后的。查士标后又娶江宁余鸿飞之女余氏，亦无子，并多置姬妾，皆无出。查士标不以为戚，常有出尘之想，以万物皆不足为累。越是到了老年，他越发杜门谢客，读书不倦，正如《送姜铁夫还会稽》诗所说：“矢口不谈当世事，著书直见古人心。”^[7]

查士标晚年卧病在床，因其五弟查士模也抱病休宁，无法前来照顾，只有六弟查士嵘在扬州侍疾，得备病中始末。此时，查士标与弟子山阴人黄逵（字仪逋）交谊深厚，常存托付之念。黄逵时居泰州，查士标作书招之未至，

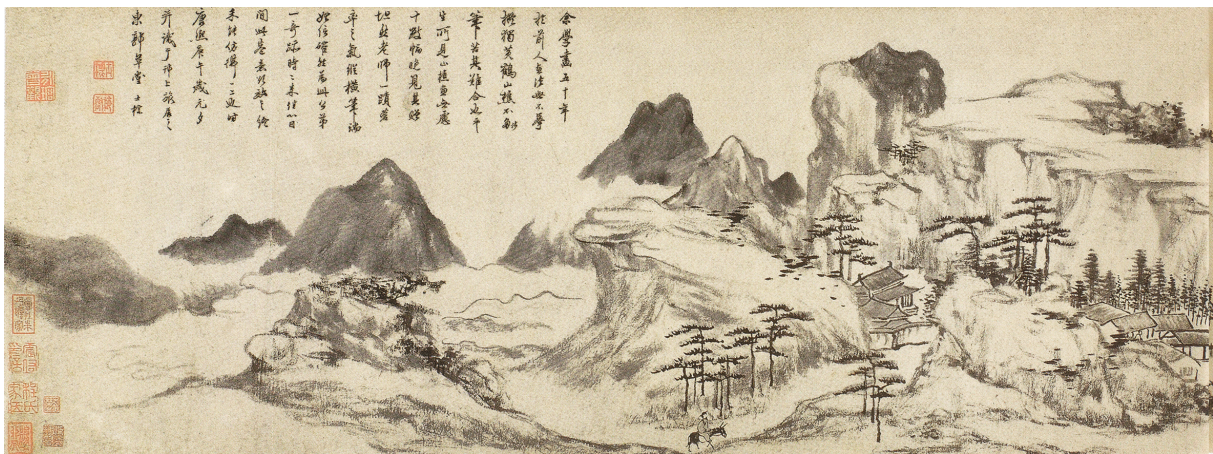
复又作书与之告别^[8]。即使到了生命的弥留之际，查士标也从不作怨天尤人之语，还不曾放下手中的笔，至康熙三十六年（1697）十月二十六日尚未见黄逵来，乃手书辞世文数百言，命六弟查士嵘曰：“仪逋先生来，以此示之，渠能知我心也。”^[9]书毕方撒手归去，于夜半端坐而逝。

查士标卒后，同人前来吊唁者甚多，皆呼其为梅壑先生，葬在扬州西山余家桥畔。百年以后，查氏族里后人查淳曾访其墓，并为之封树^[10]。

三、查士标的生平

查士模在《行述》中尝说：“崇祯之末，先兄因乱弃去举子业。以六经子史为尽性修身之学，而寄兴于歌诗书画。益甚喜出游，屏去家人产，有飘然不复有家之思，欲以浮沉为行止。于是，遍游三吴、两浙之间。四方之贤士随所止而奔走恐后。遂家金陵，卜室于秦淮。以六朝胜地为吊古者所当登临，其夜月晨风，亦足触骚人之怀抱。凡廿载，渡江而北居扬州。”据此，我们可以把查士标的一生分成三个阶段。

第一阶段即休宁贵公子生活时期（1615-1644）。其父查维寅不仅好读书，还甚好宾客，喜结海内贤士，因家境殷实而时常周济身边的朋友，尤其喜欢与友人谈论古今之事。这种优越的家庭环境自然影响到了少年时期的查士标。在香港招署东氏旧藏的一套查士标《山水》册里，有一开查士标的题跋：“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。”^[11]通过这则题跋，可知查士标读书之余，其父查维寅直接以家藏的董其昌书法原作让他临摹学习。董其昌无疑是查士标书法学习的启蒙老师，而其仿学董其昌的书法还“几能乱真”，已经达到与董氏形神皆合的程度了。



查士标 黄鹤遗规图 纸本墨笔 27.5×119.6cm 上海博物馆藏

由于天资聪慧，心性善良，再加上勤奋好学，弱冠之年的查士标便被补为休宁县学庠生，且学习成绩优异。良好的学问涵养和文艺才能使得查士标很小便在乡间博得了“查文学”之美名，凡是遇到乡里有人撰写宗祠祭堂引文等事务，皆由查士标书写完成。查氏宗祠里的“华堂来紫燕，乔木倚青云”五言对联^[12]，即是查士标少年时撰写而成的。

上海博物馆藏有一幅查士标所作《黄鹤遗规图》卷，画上有查士标的题识：“余学画五十年，于前人画法无不摹拟”，款署“康熙庚午岁元夕”^[13]。康熙庚午即1690年，时查士标76岁。若以此年为限上推五十年，查士标学画当在崇祯十三年庚辰（1640）左右，时查士标26岁上下。此外，查士标的同乡好友汪楫（1636—1699）在《九月八日寿查二瞻五十》诗中也有句云：“三十人称老画师，查君白皙好丰姿。”^[14]汪楫是查士标的同乡，且客居扬州时还与查士标过往甚密，所言自当可信。其诗句中说查士标30岁时即被称为“老画师”，那么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，他曾在休宁查士标家中赏画，得阅查氏家藏的黄公望《幽亭图》与倪瓚《优钵昙花图》^[15]，这一年查士标25岁。

第二阶段是南京生活的二十年（1645—1665）。“崇祯之乱”后，清军于顺治二年（1645）九月攻破徽州，三十出头的查士标“因乱弃去举子业”，遂举家迁往南京，“卜室于秦淮”。此时的查士标甚喜出游，曾遍游三吴、两浙之间的山山水水。如查士标《种书堂遗稿》卷二有一首《济若掩关甘露，冬日奉访，因得再登北固，忆丁亥同程奕先雨中来游，江山云树，仿佛目中，忽忽遂越十载，感慨系之》诗，即描述了查士标曾于顺治四年丁亥（1647）与同乡好友程光祿冒雨游览镇江北固山，而十年以后他再次登临北固山的情景。

另外，在顺治十四年丁酉（1657）的九、十月间，查士标还曾到嘉兴的平湖旅行，分别为伯翁与乾翁作《青溪水阁图》和《溪山客来图》，并有题诗请教这两位大词宗^[16]。而就在这一年的冬天，查士标还在金山的悬云阁结识了贩盐海滨的新安人汪民俊，并为其创作了一卷《水云楼图》^[17]。顺治十六年己亥（1659）腊月望日，查士标又到过芜湖的鸠兹旅行，还为朋友作了一幅《江干七树图》^[18]。热爱旅行的查士标，似乎完全屏去了家人与财产，“有飘然不复有家”的感觉。

除了优游山水，查士标便是交游士人，尤其与“金陵画派”的著名画家龚贤（1618—1689）

交谊深厚。即使查士标后来又寓居扬州，二人仍旧来往密切，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，册后有一开查士标的题跋，其中有句云：“余三十年交野逸，得阅其画甚多，当以此册为第一，野逸定许我为知言。”^[19]看得出来，查士标与龚贤交往甚为频繁，经常在一起谈诗论画。此期交往密切的画家，龚贤之外，诸如程正揆（1604—1676）、高岑等友人，也都是查士标在南京时的座上宾。

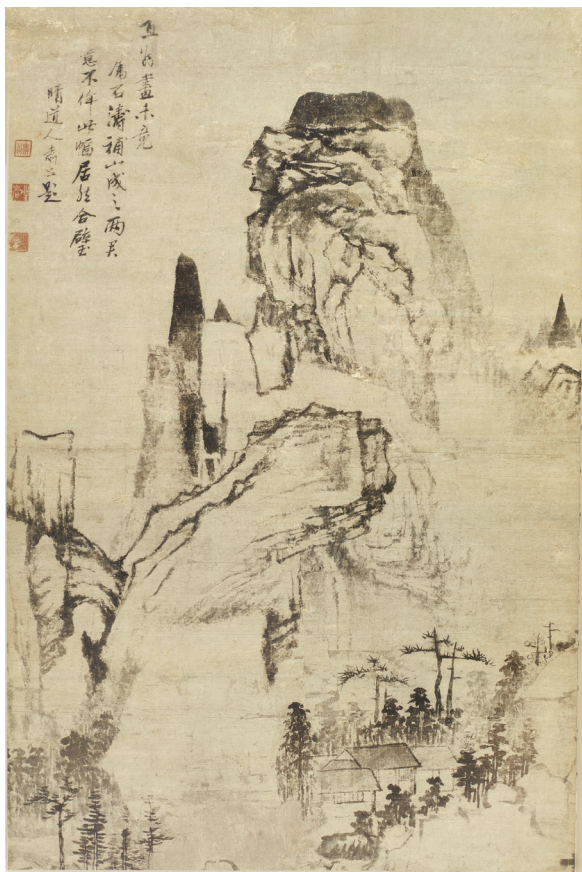
第三阶段是清初扬州画坛的精彩余生（1665—1697）。在南京生活二十年后，查士标于康熙四年（1665）年底前后，“渡江而北居扬州”，开启了他在扬州三十多年丰富多彩的生活。查士标传世的扬州期间创作的大量书画作品，虽然大多款署“邗上旅人”，但扬州却实实在在地成为了他终老的客乡。

比如在当时扬州主持风雅与领导诗坛的孔尚任（1648—1718）、王士禛（1634—1711）与宋荦（1634—1714）等著名诗家，查士标也多有与他们的互动与唱和。孔尚任《湖海集》卷二有一首七律^[20]，记录的就是康熙二十六年丁卯（1687）“春江诗社”在秘园雅集的情况，其时已经73岁的查士标也应邀参加。除了这次大型的雅集，孔尚任还经常邀约查士标参加活动。如康熙二十八年己巳（1689）夏日同游法海寺探荷，《湖海集》卷六有诗为记^[21]，查士标《种书堂遗稿》卷二还有《法海寺探荷》诗与孔尚任唱和。而在这一年冬天，孔尚任奉命随工部侍郎孙在丰在扬州疏浚黄河海口的任务完成将要还朝时，查士标与当时扬州颇富盛名的七位画家一起合作了《还朝图册》赠予孔尚任，《湖海集》卷六有诗记之^[22]。另外，在贵州省博物馆收藏的一套查士标所作《仿古山水册》八开里，每开之后都有王士禛的题诗，读后方知是受画人博尔都（1649—1708）架起了查士标与王士禛交往的桥梁。

康熙三十三年甲戌（1694），查士标80岁，“远近之赠以诗者以千计，皆琳琅炫目。”^[23]而时任江苏巡抚的宋荦，此时专门来扬州拜会，两人一见如故，且多有诗文与书画馈赠。如宋荦《西陂类稿》卷十三有一首《寄查梅壑》诗^[24]，对查士标的一生及其书画艺术做出了很好的评价，深得查士标欢心。查士标也依宋荦诗韵和了一首《呈宋漫堂中丞》诗回赠^[25]，显示出两人的心心相惜。宋荦后来还为查士标写了传并为其《种书堂遗稿》作序。在序言里，宋荦还记载了当初与查士标相见告别时的情景：“临别，袖出董字见赠，遒劲飞舞，意为思翁生平得意之笔，珍为拱璧，久之乃知山人模本，益惊叹叫绝。”^[26]这也进一步证明了前述查士标仿学董其昌的作品已经到了“乱真”的境地。

在扬州，除了与诗家朋友诗文酬唱，查士标也与笪重光（1623—1692）、石涛（1642—1707）、王翬（1632—1717）等画坛巨擘交流艺术。如康熙九年庚戌（1670）九月，56岁的查士标与王翬、笪重光、恽寿平（1633—1690）等人同客焦山张孝思（约1610—1671后）的培风阁。期间，查士标与王翬为笪重光合作《山水合璧》册^[27]，其中第四开查士标画并题：“则之先生评此帧为册中第一，江上先生为述其语，余愧之。标又记。”可见张孝思和笪重光对查士标临仿的董源《秋晓图》皆为赞赏，恽寿平对此亦有评说。这些画作上的文字记载，很好地说明了查士标与笪重光、王翬、恽寿平以及张孝思之间的密切关系，他们有收藏上的共同爱好，还经常在一起交流艺术创作。

故宫博物院藏有一幅查士标与石涛合作的《山水》轴，作品左上角有吴肃公的题跋：“查翁图未竟，属石涛补山成之。两君意不侔，此图居然合璧。晴道人肃公题。”^[28]这幅作品虽然出自查、石之手，但却几乎看不出是二人的笔墨痕迹。由此看来，查士标出入倪瓒山水的清



查士标、石涛 山水轴 纸本墨笔
230×83.4cm 故宫博物院藏

逸风格，显然是对石涛有影响的。查士标《种书堂遗稿》卷三还有一首《苦瓜和上见贻诗画赋答》诗^[29]，虽然石涛举赠查士标的这件诗画作品今已无法见到，但通过查士标的答诗也可见出二人在艺术上的探讨之深。

可以说，查士标在扬州是非常受欢迎与推崇的，三十多年来以诗会友、书画唱酬、探胜寻幽，完全融入了这里的生活圈子。以至于《嘉庆重修扬州府志》卷七十二《杂志》中都有这样的记载：“康熙初，维扬有士人查二瞻，工平远山水画及米家画，人得寸纸片缣以为重。又有江秋水者，以螺钿嵌器皿，最精巧工细，席间无不用之。时有一联云：‘杯盘处处江秋水；卷轴家家查二瞻’，亦可见一时习尚也。”^[30]这段文字不仅说明查士标在扬州的巨大影响，也说明了以查士标为代表的新安画风显然成了清

初扬州人喜爱和追求的对象，在当时的画坛上一度占有主导地位。

结语

回顾查士标的一生，其大半时间都处于战乱频繁的社会动荡之中。他和大多数遗民一样，终身不与清廷合作，布衣文人一生。这种“不进不退”的低调应对方式，既是他个性与修养的体现，也让他悠然而逍遥地度过了一生。作为“新安四家”之一，查士标在画史上的名声虽然不及渐江（1610-1664）与石涛那样显赫，但他在当时画坛上的重要性却是远远超过我们今日的认知，以至于当时就有人认为他是继董其昌之后又一位青出于蓝的画家。如黄逵在《种书堂遗稿》序言中所说：“其书与画，则游艺而旁及者也，不意又成华亭以后一人，或谓画复过之。”作为“新安画派”的重要代表和当时扬州最受欢迎的文人画家之一，查士标在清初画坛上的重要性是无容置疑的。

他偕画派同道如程邃（1607-1692）、汪之瑞等画人将新安画风带入扬州，对清初的扬州画坛产生了积极的影响，启导了后来“扬州画派”的形成与发展。“扬州八怪”简笔水墨的画风，除了受到石涛粗率萧疏的沾溉外，在某种程度上更与查士标的风神懒散、气韵荒寒的画格具有一种内在的关联。“扬州八怪”标新立异的创作倾向，多少也受到了查士标“生拙”“荒率”笔法的影响。查士标从传统承继下来的诗文修养、书画联袂以及诗书画印结合的流风雅韵，也从一个重要方面惠泽了扬州画坛上这批职业画家的审美意识。

[本文为国家社科基金艺术学项目《查士标与清初扬州画坛研究》（批准号20BF087）阶段性成果]

（作者为首都师范大学美术学院副教授）

注释：

[1] 卢辅圣主编《中国书画全书》第10册，上海书画出版社，1996年，第430页。

[2][30] 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] 目前有关查士标的卒年，所见各种美术史论著甚至包括《辞海》等工具书，皆为“康熙三十七年戊寅（1698）卒，年八十四”。唯有已故著名艺术史学者汪世清先生在20世纪80年代为香港《大公报》之《艺林》副刊撰写“艺苑疑年偶得”专栏时，考证了查士标“康熙三十六年丁丑（1697）卒，年八十三。”汪先生所用到的文献资料即是查士模撰写的这篇《皇清处士前文学梅壑先生兄二瞻查公行述》，但其研究成果至今并未得到学术界的普遍关注。汪先生《查士标卒年考》一文，后又被收入其专著《艺苑疑年丛谈》，台北石头出版股份有限公司，2008年，第215-216页。

[4] 曹嗣轩编撰《休宁名族志》第二卷《查》，黄山书社，2007年，第306页。

[5] 廖腾烽修，汪晋徵等纂《康熙休宁县志》卷六《人物》之《宦业》，清康熙三十二年（1693）刊本。

[6] 《康熙休宁县志》卷五《选举》之《贡士》。

[7] 查士标《种书堂遗稿》曾灿序，清康熙四十三年（1704）刻本，中国国家图书馆藏。

[8][9][23] 查士模《皇清处士前文学梅壑先生兄二瞻查公行述》，《休宁查氏家谱》卷四，清乾隆抄本，中国国家图书馆藏。

[10] 李斗《扬州画舫录》卷二，中华书局，1960年，第41页。

[11] 查士标《山水册》八开，纸本墨笔，纵24.4厘米，横28.5厘米，香港招署东氏藏。铃木敬主编《中国绘画总合图录》卷二S20-007影印，东京大学出版社，1982年，第127页。

[12] 文献记载见《休宁查氏家谱》卷一《肇裡堂引》。图版见洪丕谟、蒋频著《古今百家名联墨迹欣赏》，学林出版社，1990年，第26页。

[13] 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。《中国绘画全集》第21册图106、107影印，文物出版社、浙江人民美术出版社，2001年，第94-95页。

[14] 汪穉《悔斋诗》稿本，清刻本，上海图书馆藏。

[15] 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。

[16] 一幅是查士标《青溪水阁图》轴，绫本墨笔，纵163.5厘米，横48厘米，天津杨柳青书画社藏。另一幅是《溪山客来图》轴，绫本墨笔，纵164.5厘米，横52厘米，河北省博物馆藏。

[17] 查士标《水云楼图》卷，纸本墨笔，纵25.2厘米，横259.5厘米，故宫博物院藏。

[18] 查士标《江干七树图》轴，纸本墨笔，纵71.6厘米，横51.9厘米，上海博物馆藏。

[19] 潘正炜《听帆楼书画记》卷五，《中国书画全书》第11册，上海书画出版社，1997年，第876页。

[20] 孔尚任《湖海集》卷二《停帆邗上，春江社友王学臣、望文、卓子任、李玉峰、张筑夫、彝功、友一招同杜于皇、龚半千、吴菌次、丘柯村、蒋前民、查二瞻、闵宾连、陈叔霞、张谐石、倪永清、李若谷、徐丙文、陈鹤山、钱锦树、僧石涛集秘园，即席分赋》，徐振贵主编《孔尚任全集》第2册，齐鲁书社，2004年，第778页。

[21] 孔尚任《湖海集》卷六《宗子发、查二瞻、朱云卿、张山来、谐石、朱其恭、吴云逸招同范汝受游法海寺探荷》，《孔尚任全集》第2册，第1015页。

[22] 孔尚任《湖海集》卷六《桑楚执、查二瞻、朱二玉、高蔚生、萧灵曦、王汉藻、阮月樵、潘冰壶合画还朝图册》，第1108页。

[24] 诗云：“谁擅书画场，元明两文敏。华亭得天授，笔墨绝畦畛。梅壑黄山翁，老向竹西隐。崛起艺苑中，华亭许接畛。昨摹平原帖，丰骨何遒紧。更图狮子林，懒瓚韵未泯。祇今年八十，抵掌谈元牝。兴发自清夜，深杯每独引。当其挥洒余，卷轴如束笋。破纸及断缣，求乞无远近。闻君初生岁，上与华亭准。印鐫后乙卯，好事供一听。惟余托同调，思君忧心殷。一官坐束縛，欲往愁绊鞫。因风寄此篇，望气等关尹。”

[25] 查士标《种书堂遗稿》卷一《呈宋漫堂中丞次见赠原韵》。

[26] 查士标《种书堂遗稿》宋荦序。

[27] 鹿元济《虚斋名画录》卷十五，《中国书画全书》第12册，上海书画出版社，1998年，第586-588页。

[28] 查士标、石涛《山水》轴，纸本墨笔，纵230厘米，横83.4厘米，故宫博物院藏。《中国古代书画图目》第22册京1-3977影印，文物出版社，2000年，第131页。

[29] 诗云：“笔底曾无一点尘，惠休二老忆前身。追随岁月吾衰矣，方外风流望故人。”

顾印愚致江瀚信札中的交游与书艺

□ 朱万章

顾印愚(1855—1913)是清末民初诗人和书法家。他初名元蝶,字印伯,一字蔗孙、华园,号华元老人、所持、塞向翁,斋号有安酒意斋、塞向宦,四川成都人(图1),清光绪五年(1879)中乡试举人,历任四川洪雅训导、湖北汉阳、武昌知县、武昌府通判和湖北乡试同考官等。顾印愚工诗善书,为晚清诗人王闿运(1833—1916)弟子。其诗师法唐代李商隐(玉谿)和宋代苏轼(玉局),故名其斋为“双玉行龕”(又叫双玉龕、双玉堪),其弟子程康(穆庵)将其散落各处之诗辑为《成都顾先生诗集》。顾印愚以书法鸣世,汪辟疆(1887—1966)称“其书在大令、登善、元章之间,信手挥洒,自然疏秀”,其手札“萧散多姿,可称能品”^[1]。其书法集联稿本被辑为《宋锦题》,其信札则被辑为《安酒意斋尺牍》梓行,今人将其与诗集连同集外诗、部分书联编为《顾印愚集》付之剞劂^[2]。其书法传世较多,分别见藏于中国国家博物馆、故宫博物院、四川博物院、重庆中国三峡博物馆、广东省博物馆、湖北省博物馆、成都博物院、沈阳故宫博物院、杜甫草堂博物馆、眉山三苏祠

博物馆、泸州市博物馆、柳州市博物馆、峨眉山博物馆、绵竹市博物馆、成都市李劫人故居纪念馆、大邑县刘氏庄园博物馆、新津县文物管理所和乐山崖墓博物馆等,几乎都是行书和行草书。从内容或形制看,大多为对联、信札和扇面,也有少量立轴。无论是私密性较强的信札,还是观赏性和展示性兼具的对联,顾印愚都一如既往地表现出随意而洒然的书写状态,从其盛年时期所写的《致江瀚信札》(中国国家博物馆藏)即可略见万一。

信札凡两页,书写在大三十二开的画笺上,笺纸左下侧为彩色折枝牡丹。信札书文曰:

别来五年,亟思一见。今日正拟造谈奉教,乃审即晨渡江,驰情如何。孝怀信

领到,印北行在初间。公到沪如过花朝,必在陈润夫许访公,快饮也。

叔海尊兄先生,弟印愚顿首。(图2)

“叔海”即为江瀚(1853—1935),字叔海,号石翁、石翁山民,室名慎所立斋、石翁山房,福建长汀人(图3),出生于四川温江,先后游于四川布政使、江苏布政使和湖南布政使易佩绅



图1 顾印愚像

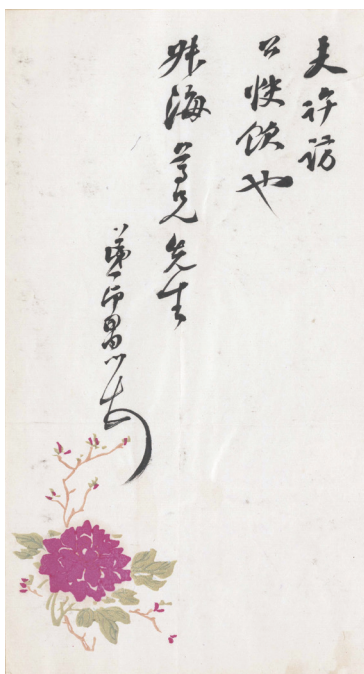


图2 顾印愚 致江瀚信札 纸本 23.2×12.5cm
中国国家博物馆藏

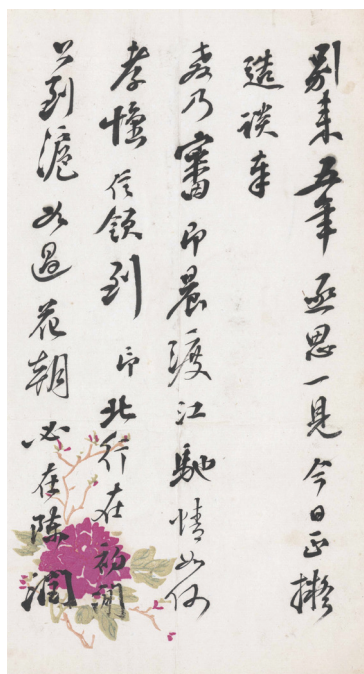


图4 《江瀚日记》中记载与
顾印愚书信往还

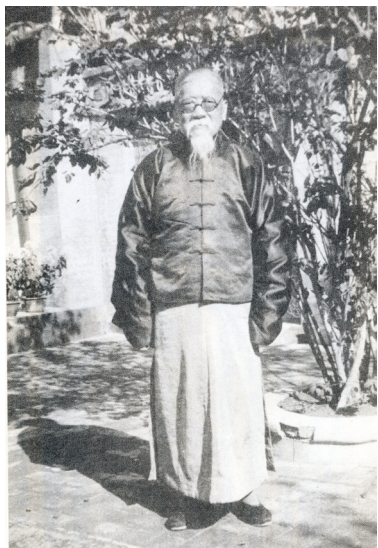


图3 江瀚像

京师图书馆馆长、四川盐运使、总统府顾问、大总统府政事堂礼制馆馆长、故宫博物院维持会会长、京师大学校文科学长等，一生成就主要在经学、教育、图书馆、博物馆和诗文、书法方面，著有《慎所立斋存稿》《东游草》《南游草》《慎所立斋诗集》《石翁山房札记》《孔学发微》《中州从政录》《京师图书馆善本书目》和《吴门销夏记》等。

从此信的内容可知，顾印愚与江瀚已有五年未曾晤面。信中谈到本打算去造访请益，但考虑到江瀚早晨便要渡江，因而作罢。信中还谈及已收到“孝怀”的信，而自己北行的时间大致定在初旬。此外，还谈及江瀚到上海，如过花朝（农历二月十二），必到陈润夫处拜访畅饮。信中并未显示写信的具体时间，但是，在江瀚的日记中找到的蛛丝马迹，可准确推知其时间。从信中语意可知，此信的时间当在花朝之前。据江瀚于光绪二十四年（1898年）正月廿四日（西历2月14日）的日记（图4）所载：“伯华、印伯有书往还”，“印伯”即顾印愚，而在前一天则有“食时，

（1826—1906）、川东道张霭卿、四川兵备道黎庶昌（1837—1898）、四川总督奎俊（1843—1916）和广西巡抚柯逢时（1845—1912）幕府^[3]，曾任重庆东川书院山长、致用书院主讲、江苏高等学堂监督兼总教习、学部总务司行走、京师大学堂师范馆监督兼教务提调、学部参事官、

子大入城，遂渡江”^[4]的记载，这与信中的“乃审即晨渡江”相吻合。此时的顾印愚，在武昌张之洞（1837—1909）幕府中供职，而江瀚于本月的廿一日从湖南长沙抵达武昌，从时间和行迹上也是相互呼应的，故可知此信即是江瀚日记中所说“有书往还”，其时间为1898年2月，



图5 周善培 篆书诗扇面 纸本 19×52cm 成都武侯祠博物馆藏

其时顾印愚四十四岁，江瀚四十六岁。在武昌期间，江瀚与顾印愚无缘相见。随后江瀚乘船经九江，于廿七日（西历2月17日）抵达上海，后再去苏州，一路畅游、会友，于是年农历二月廿六日（西历3月18日）再次返回上海。而此时的顾印愚亦在上海，故江瀚在当日的日记中有“顾印伯寻至番菜馆，对酌一巨觥而去”^[5]，这一天是花朝之后的第十四日，顾印愚因在苏州等地勾留时间较长，究竟没能赶上在上海的花朝在陈润夫处“快饮”，但顾印愚五年后终于在上海与其一晤，且能在西餐厅“对酌一巨觥”，也算是失之东隅，收之桑榆了。

信中“孝怀”为周善培（1875—1958），字致祥，号孝怀，浙江诸暨人，随父宦游四川，遂定居四川，为赵熙（1867—1948）弟子，历任川南经纬学堂学监、警察传习所总办、警察局总办、四川省劝业道总办、民生公司董事长、全国政协委员等，与陈三立（1853—1937）、刘光第（1859—1898）、郑孝胥（1860—1938）、曾熙（1861—1930）、岑春煊（1861—1933）、谭嗣同（1865—1898）、梁启超（1873—1929）等均有交游，著有《周易杂卦正解》和《辛亥四川争路记》等，长于书法，行书、隶书和篆

书兼擅，有《篆书》轴、《行书五言联》《隶书屏》《篆书》横幅、《行书》轴（重庆中国三峡博物馆藏）、《篆书诗》扇面（图5）、《行书对联》（均藏成都武侯祠博物馆藏）、《行书严中丞枉驾见过》轴、《篆书奉酬严公寄题野亭之作》轴

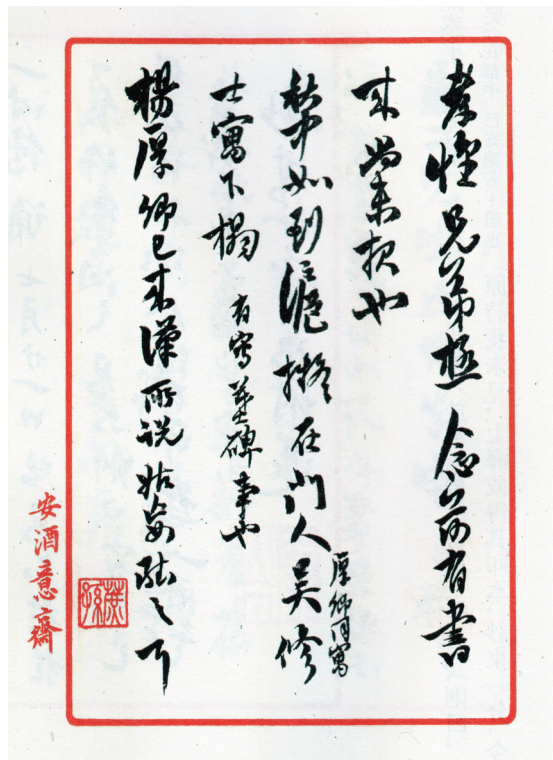


图6 顾印愚致周善培信札

(均藏杜甫草堂博物馆)、《隶书七言联》(成都市李劫人故居纪念馆藏)等传世。其书温和典雅,结体粗率而厚重,不拘形体。在江瀚日记中,有多处提及与其交游的情况,江瀚亦有《广州喜晤周孝怀主事》诗咏之^[6]。在江瀚到武昌之前于长沙逗留期间,还与周善培等人一起小聚、同游,时周善培在湖南供职。江瀚在长沙时,由周善培委托江瀚带信给时在武昌的顾印愚,故信中有“孝怀信领到”之说。在《安酒意斋尺牘》中,顾印愚也有一通致周善培的信札:“孝怀兄弟极念,前有书来,尚未报也。秋中如到沪,拟在门人吴修士寓下榻(厚卿同寓),有写墓碑事也。杨厚卿已来汉,所说姑妄听之耳”^[7](图6),信中谈到将去上海。从语意可知,此信或为“孝怀信领到”之后的复函。

“陈润夫”为陈作霖(1841—1919),字润夫、润甫,江西清江人,经营上海天顺祥票号,为上海江西会馆的董事,历任上海商业会议公所议董、总董、上海商务总会第七任总理、上海总商会议董。江瀚于廿七日(西历2月17日)抵达上海的次日,便“至天顺祥陈润夫小坐”^[8],可见江瀚与其应为熟悉的旧友了,印证了信中所言与其一起“快饮”的交情,在江瀚日记中亦有多处提及与其交游的情况。

在此信之外,在江瀚的日记中还能见到多处与顾印愚交游的记载。在光绪二十八年(1902)四月十三(西历5月20日),江瀚记录有“寄顾印愚大令函”^[9],可知江瀚与顾印愚并不止于上述一次书信往还。在光绪二十九年(1903)正月初一(西历1月29日),江瀚友人来其寓所造访,“仲帅见壁间顾印伯所书横幅,深赏之”^[10],由此可知顾印愚有书法赠江瀚,而江瀚悬之壁间,可见对其书法激赏有加。在光绪三十四年(1908)八月廿五日(西历9月20日)的日记中,记录有“谒顾印伯,亦不值”^[11],而在九月初三(西历9月27日)则记有:“遇顾印伯,彼此几不相识,赖仪曾疑而问之,乃握

手大笑也”^[12],再现了两人久别重逢,由熟悉而陌生,再由陌生而熟悉,继而“握手大笑”的过程。十月初十(西历11月3日)记录:“印伯送诗扇”,翌日又有“印伯亦明晨还鄂”^[13]的记录。自此之后,两人再无交游的相关记录。上述信札中谈到“别来五年”,则两人的订交至少可追溯到此信之前五年,即光绪十九年(1893年),其时顾印愚三十九岁,江瀚四十一岁。因江瀚的主要活动区域在四川和北京,而顾印愚的主要活动区域在湖北,除江瀚游历和顾印愚北上外,两人产生活活动交集的机会不多,故两人的交游若即若离,甚至出现甫一见面而未能相认的可乐场面。这种疏离式的交游状态一直维持到1908年,前后持续至少十五年左右。无论在顾印愚的艺术生涯,还是江瀚的活动历程中,两人均不在对方朋友圈中占据重要位置。在两人的诗文中,均未能找到对方活动的轨迹。正因如此,此信的发现,对于了解两位晚清士人在交际、酬应与行迹方面或可起补证作用。

当然,在行迹拾遗补阙之外,顾印愚信札所体现出的书写特色是最不能忽视的。顾印愚以诗歌和书法知名。关于其诗歌,汪辟疆在《光宣以来诗坛旁记》中已有专门论及^[14],今人如伍晓蔓的《顾印愚集·前言》^[15]、李燕的《顾印愚研究》^[16]和王祎雪的《晚清文人顾印愚及其诗歌研究》^[17]论述尤详;关于其书法,较早有过研究的学者是古文字学家和书法篆刻家徐无闻(1931—1993)。他在《晚清书家顾印愚》中论及其书法源流及特色,认为“他的书法不仅有一种醇雅的书卷气,而且还有长期临池的功夫和真切的见解”^[18],米玉婷的《低调的华丽:诗书兼善的晚清名士顾印愚》兼论其诗歌和书法,称其书法“下笔结字中正,然时大时小,却有轻重变化处;行气条畅,然时疏时密,却有迭宕波磔处。皆以清格高妙为归宗,不肯俯就庸俗”^[19],而万波的《清代顾印愚集东坡



图7 顾印愚《宋锦题》中的集联



图8 顾印愚 行书七言联
纸本 91×21cm
眉山三苏祠博物馆藏

句联》则谈及眉山三苏祠博物馆所藏三件集东坡句对联的艺术特色^[20]，王家葵的《顾印愚书法散论》称近人沙孟海（1900—1992）对近代书家少有许可，唯独对顾印愚、乔大壮（1892—1948）师徒两人在服膺之列，推为“米体作家”。该文梳理了顾氏书法源流，崇尚二王，于帖学用力尤深，谓其“这样固守帖学，不受风气习染者实在罕见”^[21]。

从顾印愚行世的大量书法可看出，其书确如前人所论，从“二王”及欧阳询、褚遂良、颜真卿、苏轼、米芾、赵孟頫、何绍基诸家中取径，潜心临池，已然形成一家之风。从其为数最夥的对联可知，其书结体沉稳而不失倚侧之势，颇有苏东坡遗韵。其《宋锦题》（图7）虽为顾印愚集联之稿本，但可见其取法宋人逸韵的痕迹，其行世的作品如集东坡句而书之《行

书七言联》（图8，眉山三苏祠博物馆藏）就更为明显了。而其小楷书，则醇厚而稳健，颇有内敛学养之气，如《行楷书》扇面（图9，成都武侯祠博物馆藏）便是代表。无疑，两类作品都真实体现了顾印愚以诗文打底而又临池不辍的文人书写风格。相比较对联和扇面而言，其信札则表现出难得的轻松自如与无拘无束。在《致江瀚信札》中，其结体随性，运笔如行云流水，少了对联和扇面的严谨与端整，却多了一种放任自流的洒脱与淋漓，如信札中“别来”“到”“夫”“也”和“顿首”数字，都比其他任何作品要表现出别样的洒然，其结体亦或粗或细，不拘于尺度，因而更能见其书写的本真。信札书于顾印愚盛年

之时，亦可反映出运笔渐臻练达而游刃有余的书风。

顾印愚所处的时代，正是碑学兴盛而帖学式微之时，亦是帖学向碑学过渡的转型期。看得出来，顾印愚的书法也是这种转型期的产物，其书早期多以帖学为主，而后期也有转向碑学的倾向。在这个大的文化语境下，顾印愚的书法，折射出一个时代书风嬗变的轨迹。

顾印愚虽然在其时享有书名，但在书法史上却属于被边缘化的人物。除了上述几篇论文外，在专门谈及晚清民初的书法史如刘恒的《中国书法史·清代卷》、孙洵编著的《民国书法史》和曹建等人的《晚清书论与书家研究》诸书中均未论及其书法^[22]，其主要原因或许在于其诗名和书名尚未在主流文化圈中形成足够的影响力。他长期所生活的地域（大部分在湖北）、作



图9 顾印愚 行楷书扇面 纸本 18×50cm 成都武侯祠博物馆藏

品流播的范围（大多在四川、重庆一带）及未享天年（年五十九）等也都是书名不彰的重要因素。基于此，对其包括信札在内的书迹的整理和研究，也就显得尤为必要了。

（作者为中国国家博物馆研究馆员）

注释：

[1] 汪辟疆《光宣以来诗坛旁记》，辽宁教育出版社，1998年，第57页。

[2] 顾印愚著，伍晓蔓、王家葵整理《顾印愚集》，巴蜀书社，2020年。

[3] 尚小云编著《清代士人游幕表》，中华书局，2005年，第272页。

[4] 江瀚著，郑国整理《江瀚日记》，凤凰出版社，2017年，第81页。现在所见刊行之江瀚日记至少有三种，另两种分别为《江叔海日记不分卷》（李永明主编《北京师范大学图书馆藏稿抄本丛刊（21）》，国家图书馆出版社，2011年，第197—578页）和马学良整理《江瀚日记》（国家图书馆出版社，2016年）。此两种均为影印本，郑国整理本为点校本，以下引文均源自郑国整理本。

[5] 江瀚著，郑国整理《江瀚日记》，凤凰出版社，2017年，第85页。

[6] 前揭马学良整理《江瀚日记》，第721—722页。

[7] 前揭《顾印愚集（下）》，第337页。

[8] 前揭郑国整理《江瀚日记》，第81页。

[9] 前揭郑国整理《江瀚日记》，第179页。

[10] 前揭郑国整理《江瀚日记》，第207页。

[11] 前揭郑国整理《江瀚日记》，凤凰出版社，2017年，第277页。

[12] 前揭郑国整理《江瀚日记》，凤凰出版社，2017年，第278页。

[13] 前揭郑国整理《江瀚日记》，凤凰出版社，2017年，第283页。

[14] 前揭《光宣以来诗坛旁记》，第57—58页。

[15] 伍晓蔓《顾印愚集·前言》，前揭《顾印愚集（上）》，第1—15页。

[16] 李燕《顾印愚研究》，四川师范大学硕士论文，2021年。

[17] 王祎雪《晚清文人顾印愚及其诗歌研究》，重庆工商大学硕士论文，2021年。

[18] 徐无闻《晚清书家顾印愚》，《徐无闻论文集》，文物出版社，2003年，第326—328页。

[19] 米玉婷《低调的华丽：诗书兼善的晚清名士顾印愚》，《承德民族师专学报》2011年第4期，第31页。

[20] 万波《清代顾印愚集东坡句联》，《收藏》2016年第6期总第324期。

[21] 王家葵《顾印愚书法散论》，前揭《顾印愚集（下）》，第255—258页。

[22] 刘恒《中国书法史·清代卷》，江苏教育出版社，1999年；孙洵编著《民国书法史》，江苏教育出版社，1998年；曹建等《晚清书论与书家研究》，人民出版社，2016年。

清代学者王念孙及其墓志铭

□ 孙 洵

江苏省高邮市虽苏北一个县级市，其人文积淀悠远。从《中国古今地名大辞典》（1932年，商务印书馆版）可知：“汉置，本秦之高邮亭，因以立名，三国时荒废。晋复立，宋置高邮军于此，元改军为府，明改州，省县入焉。清因之，属江苏扬州府……”这里江河湖汊密布，实属鱼米之乡。上文提到“本秦之高邮亭”而后人谓之“孟城”，乃秦时所建驿站，为历代所用，因保存尚称完好，遂有“天下第一驿站”之美誉。所谓驿站亦即古时大小官员走南迤北之招待所，也有朝廷要犯或发配充军者，过境则食宿于此。

当地人提及故邑，爱讲这里出过许多大文人，如北宋秦观（少游）；而现当代必然想到《芦荡火种》（始为沪剧、后演化为京剧《沙家浜》）的原作者是汪曾祺，革命史实发生在江苏常熟，但汪曾祺是地道的高邮人。

一

本文所要介绍的是清代一位在古文字、训诂学上有重要贡献的学者王念孙。

王念孙（1744—1832）字怀祖，号石臞，江苏高邮人。清乾隆四十年进士。历任工部主事、监察御史、吏科给事中、直隶永定河道、山东运河道等。不仅《清史稿》有传，下录墓

志铭亦有参考价值，不赘。在学术研究上，王氏与金坛段玉裁（有《说文解字考》等传世）皆同出于休宁戴震（东原）之门。他毕生探究古书文义，从声音以通训诂之学。尝分古韵为21部，为顾炎武、段玉裁诸家之说所不及，成书名《古韵谱》。他的名著《广雅疏证》是搜罗汉魏以前古训，详加考证，以形、音、义互相推求。他和儿子王引之在著述上略有分工。他们研究群经的成果，收集在署名王引之的《经义述闻》之中。还有《经传释词》等。

时至今日，在学术界，尤其是涉及汉字的形、音、义（古人称之为“小学”）的领域，学人无不肯定《高邮王氏四种》的权威性、可信性。

二

王念孙关于史部、子部以及一些集部书，如《逸周书》《战国策》《史记》《汉书》《管子》《晏子春秋》《墨子》《荀子》《淮南子》的研究全收在《读书杂志》之中。说白了，这是此公一部校读古籍的专著。放在是书最末的是他研究汉代（隶书）碑文的重要纠错、证误的论述，称《汉隶拾遗》。序云：“余曩未讲求金石文字，家藏汉隶亦甚少。前官运河道时，友人以汉碑拓本相赠。余因于残阙剥落之中推求字画，凡宋以后诸家所已及者，略之。有其字而未之及

与误指为他字者，补之。凡二十五事，名曰汉隶拾遗。盖当时目尚未衰，故注视久之，亦能得其一二，今则并此而不能矣。益以见读碑之时，适当力能读之时，为可幸也。儿子引之请以付梓，因缀数语以质于当世之通金石文字者。道光十一年三月二十一日，高邮王念孙叙，时年八十有八。”确是晚年心得之作也。

从《三公山碑》《衡方碑》《西狭颂》《郾阁颂》《张迁碑》《史晨》《孔宙》《礼器》《曹全》《石门颂》等，凡舛误者，皆不放过（参读拙著《清代乾嘉学派与书法》，天津人民美术出版社2005年版）。王氏对汉碑的研究，推动了清乾嘉以后碑学书法的勃兴，功莫大焉。

三

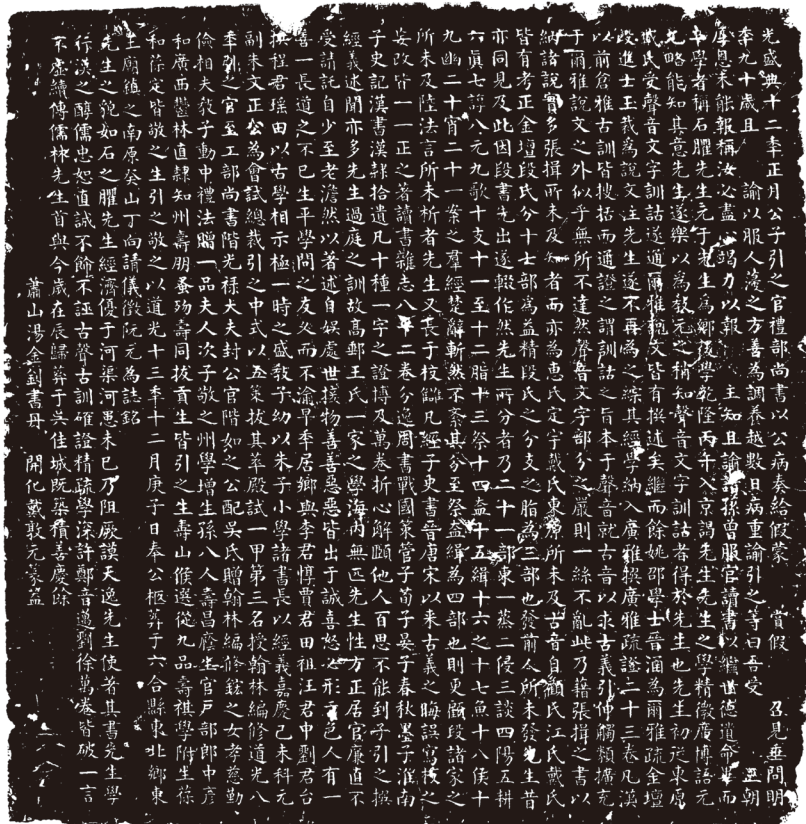
笔者早即耳闻，《王念孙墓志铭》书丹者楷书功力深厚，通篇整饬、庄重，加之刻工细致、严谨，起笔收锋的神采极为动人。可惜的是笔者至高邮后未能寻到坟莹，好在见到文化部门领导，得知“文革”十年浩劫，为防意外将墓志铭移到“王念孙故居”进门的山墙上，细读之，篆盖与铭文启首缺失，有六处涂抹掩盖，大体上介绍王念孙一生为官大事与学术成就，从倒数五行得知铭文出自于阮元之手笔。

阮元（1764—1849）字伯元，号芸台。江苏扬州人，乾隆五十四年进士，为官上进，历任浙江、江西、河南巡抚及漕运总督、湖广、两广、云贵总督，晚拜体仁阁大学士，以办学堂、倡导学

术而饮誉天下。曾校勘《十三经注疏》，汇刻《汇海堂经解》，著有《经室集》等。在此集中收有“南北书派论”力探书源，首创碑学，实为“尊碑”的先驱者。阮元为王之晚生，在学术观点上有许多共通之处。所以，阮署名的《王念孙墓志铭》应是公允、中肯地评价王念孙一生。

如“先生之貌，如石之臞。先生经济，优于河渠。河患未已，乃阻厥谟。天逸先生，使著其书。先生学行，汉之醇儒。忠恕直诚，不饰不诬。古声古训，确证精疏。学深许郑，音迈刘徐。万卷皆破，一言不虚……”（图1）笔者瞻仰王念孙故居时，还发现纪念室有中国文字学、训诂学方面众多前辈题词，如已故学者、北京大学周祖谟先生、山东大学殷孟伦先生等。“故高邮王氏一家之学，海内无匹……”吸引并策励着代代学人，敬佩之、瞻仰之。

（作者为随园书社顾问）



王念孙墓志铭

闲话折扇

□卜一克

炎炎夏日，无计消暑，读李日华《味水轩日记》，见其日常挥写书画扇头以为应酬，不知几千百。晚明文人以折扇为雅玩，称怀袖雅物。而当时商人亦附庸风雅，如徽人吴其贞之父独爱藏扇，号“千扇主人”。于是忽来兴致，拾掇平日所见关于折扇的文字，聊以销夏。

明陆容《菽园杂记》说：“折叠扇，一名撒扇，盖收则折叠，用则撒开。或写作箒者，非是。箒即团扇也。团扇可以遮面，故又谓之便面，观前人题咏及图画中可见矣。闻撒扇自宋时已有之。或云始永乐中，因朝鲜国进松扇，上喜其卷舒之便，命工如式为之。南方女人皆用团扇，惟妓女用撒扇。近年良家女妇，亦有用撒扇者，此亦可见风俗日趋于薄也。”

辨彰名物制度，原来各有名称不同，而古人也已经不能区别了。前人图画，如《清明上河图》中就绘有便面，有人持以遮面，过闹市中。沈德符《敝帚轩剩语补遗》中说：“宋人画士女，止有团扇而无摺扇。团扇制极雅，宜闺阁用之。”明代唐寅所画《秋风纨扇图》中士女所握也是团扇。虽一物之微，也可见其身份矣。

关于折扇出现的时间，明陈霆《两山墨谈》中说：“宋元以前，中国未有折扇之制。元初，东南夷使者持聚头扇，当时讥笑之。我朝永乐初始有持者，然特仆隶下人用以便事人焉耳。”也说折扇到了明永乐朝以后才渐渐流行，最初只有地位低下的人如仆隶、妓女才使用。而折扇在文人士夫间流行，或许与文人喜欢在折扇上题诗作画有关。文人

交游酬应，于觥筹交错之际，往往即兴赋诗，题于扇头相赠。李日华日记中即经常写到“羽流乞书扇者焚集”、“道流争乞余书扇，凡挥三十余柄”。

除了扇面，折扇的扇骨也有讲究，“吴中折扇，凡紫檀、象牙、乌木者，俱目为俗制，惟以棕竹、猫竹为之者，称怀袖雅物”。而早年制扇骨也有名手，如马勋、刘永晖等。万历三十八年（1610）六月九日，李日华去看望生病的盛德潜，盛氏“以正德中吴人刘永晖所制阔板竹骨扇一柄贻余，曰：‘扇工虽琐细，然求如此浑坚精致者，其法绝矣。’扇有陈眉公书一绝”。刘永晖是正德中人，到了万历时候，竟然已经一扇难求了。大收藏家汪砢玉的父亲汪爱荆也是一个扇子控，《珊瑚网》中称：“先子爱荆公……尤嗜名手制箒，如吴中刘永晖用刀削骨而不打磨，李昭惯作瓜子十三骨，马勋善圆头，棕竹尤精，蒋苏台兼善直根，其巧在销，沈少楼善仿马勋、柳玉台，技兼蒋、李。”

博雅如钱锺书先生，在《管锥编》中也偶尔提到折扇：“《水浒》第七回林冲‘手中执一把摺叠纸西川扇子’，《金瓶梅》第二回西门庆‘摇着洒金川扇儿’；北宋末人先用明中叶方盛行之器物。”钱先生笑话《水浒》《金瓶梅》作者不考器物历史，未免时空穿越。而行文之际，忽然对折扇意犹未尽，文后附注：“参观杨慎《升菴全集》卷三一《谢同乡诸公寄川扇》诗、祝允明《枝山文集》卷四《促金生许川扇不至》诗、《野获编》卷二六、《枣林杂俎》智集。”据说今人往往据钱先生《管锥编》中一则便演绎成论文，呵呵。