

昆仑堂

K U N L U N T A N G



王昶 隶书石鼓诗 纸本水墨
18×51cm 昆仑堂美术馆藏



上睿的生平及其绘画
昆仑堂美术馆藏山水画述要
夕阳沙岸影如山
吴其贞《书画记》成书考
潘祖荫书札的几个维度
关于任淇的生卒年

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



上睿 仿王右丞山水图 76×34cm 纸本设色 昆仑堂美术馆藏



侯懋功 空山雨净图 127.5×38cm 纸本设色 昆仑堂美术馆藏

昆仑堂

二〇二二年

第二期

(总第六十三期)

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

上睿的生平及其绘画····· 马友梅 2

昆仑堂美术馆藏山水画述要(上)····· 沈 江 8

书画研究

夕阳沙岸影如山

——龚开《骏骨图》的遗民情感及元贤题咏解读····· 顾 工 16

吴其贞《书画记》成书考(二)····· 陆昱华 25

人物研究

病起自作笺 常言家国事(上)

——潘祖荫书札的几个维度····· 李 军 39

艺苑零拾

关于任淇的生卒年····· 心 水 48

上睿的生平及其绘画

□ 马友梅

昆仑堂美术馆藏上睿《仿王右丞山水图》，立轴，纸本设色，纵76.5厘米，横34厘米。上睿，字目存，号蒲室子、童心道人、童心和尚、卧云人、横山樵叟等，江苏吴县（今苏州）人。善画。关于上睿生平的资料很少，其生卒年亦不详。本文拟就画史记载及其绘画作品有纪年者，对其生平作一简略的考察。

一

关于上睿的生年，所见各种作品集、论文以及拍卖图录在介绍时都作1634年，^[1]但是遍检上睿绘画作品，有纪年者最晚的如中国国家博物馆藏上睿《杂画册》，署“己酉暮春小隐横山之麓”，己酉为雍正七年（1729）。如果上睿生于1634年，则作此画时，上睿已经96岁，很难相信他在如此高年还能作这样精细的画册，于是对上睿生年的来历试作一追溯。

最早记载上睿生年的是陈垣先生（援庵，1880—1971），他在《释氏疑年录》中记道：

北京翊教楚林上睿。一六三四生。清康熙二十二年，年五十。^[2]

陈垣先生所考上睿生年，当据《楚林上睿禅师语录》卷四：“康熙二十一年壬戌（1682）五月十日，师在郢州潼泉山，受岛国公兵部达护法等请，至癸亥（1683）四月四日同邻城众

护法檀越、诸山耆宿迎请入院。”及同年（癸亥，1683）所记“师五旬诞辰”推算而得。而后俞剑华编《中国美术家人名辞典》，于“上睿”条即采用了《释氏疑年录》中所提供的生年（1634），^[3]而于其卒年，则根据上睿传世作品，推定为“卒年当在九十一以上”^[4]。以后各家撰述即据俞氏《中国美术家人名辞典》。

但是，据清超永编《五灯全书》，楚林上睿禅师为临济宗南岳下三十七世。又据《北京楚林禅师语录》，楚林上睿禅师为得道高僧，先后在潭州（湖南）南云兴化禅林寺、光山毗卢禅寺、梅城（安徽）放光山毗卢寺、郢州（湖北）潼泉山法兴禅寺、北京翊教寺等处为众讲法开示，其行迹、修行等与画僧蒲室子上睿完全不同。因此，此楚林上睿禅师非彼苏州瑞光寺之蒲室子上睿当无疑义。俞剑华《中国美术家人名辞典》误将楚林上睿之生年认作蒲室子上睿的生年，而后之作者都延用不察。

蒲室子上睿为王翬弟子，张庚（浦山，1685—1760）《国朝画微续录》云：“尝与王石谷同游都门，盖得其指授者，自是能品。”^[5]秦祖永（逸芬，1825—1884）《桐阴论画》也说：“得王耕烟指授，遂臻妙境。”^[6]王石谷即王翬（1632—1717），字石谷，号耕烟散人、乌目山人等，常熟人，为清初“四王”之一。王翬入都应该是康熙三十年（1691）奉诏进京绘制《康

熙南巡图》，故宫博物院藏上睿《绣谷送春图》长卷，隶书题“绣谷送春图”，款：“己卯清和下旬，为树存先生作。蒲室睿。”^[7]画卷左上另有王翬题诗：“绣谷春归集众宾，拂檐新绿净无尘。披图笑向支公说，我亦同为画里人。耕烟散人王翬。”钤“王翬之印”（白文）。己卯为康熙三十八年（1699），此画正可以见证上睿与王翬的一段师生情谊，也与前面所述“与王石谷同游都门”相合。

上睿既然为王翬弟子，据当时从游诸人，如杨晋（1644-1728）、王云（1652-？）、宋骏业（1653-？）等年龄相差均在十岁以内，则上睿年龄与他们当不会相差太大，即约略生于1650年前后，比俞氏所定1634年略晚十五六年。

上睿卒年亦不详，但颇得长寿，如天津市艺术博物馆藏上睿《松阴斗茶图》，上有题诗一首，并署：“辛丑（1721）夏闰，闭门谢客，追樵六如居士笔法于西厓草堂，童心道人蒲室叟。”上睿一生当经历两辛丑，其一为顺治十八年（1661），其二为康熙六十年（1721）。检陈垣《二十史朔闰表》，顺治十八年辛丑闰十月，而康熙六十年辛丑闰六月，^[8]与上睿画上所题“夏闰”正合。因此，上睿此图当作于康熙六十年（1721）。如果前面所假设上睿约生于1650年前后略近事实，则作此画时上睿也已经是七十古稀之年了。如此高龄尚能樵六如居士（唐寅）笔法作画，画中苍松参天，数人休憩于松阴之下，品茗清淡。构图繁密，用笔精谨，毫无老惫之色。端楷题诗及落款，亦无一懈笔，殊是不易。又天津市艺术博物馆另藏有上睿于同年所作《山水》扇面，款：“松泉濯足。辛丑（1721）暮秋，仿六如居士笔法于西厓草堂。童心道人蒲室叟。”画史称其画“有六如笔意”，正是其用意所在。秦祖永《桐阴论画》称：“余昔得一山水小卷，系仿唐解元笔意，尤极出色者。虽思力薄弱，而一种融合秀逸之致，要亦未可厚非耳。”^[9]可见其于六如居士颇为用心，并能得其笔意。

上睿晚年犹能作画，且精力不衰。如苏州灵岩山寺藏《仿李成雪景山水》，款：“戊申（1728）长夏仿李营丘，横山樵叟蒲室叟。”既然自署“横山樵叟”，则此戊申当为雍正六年（1728），上睿已年近八十岁。又中国国家博物馆藏上睿《杂画册》，署“己酉（1729）暮春小隐横山之麓”，则又在其明年，即雍正七年（1729），这是目前所见有纪年最晚的一件。比俞剑华《中国美术家人名辞典》所记“雍正二年（一七二四）作溪山密雪图”又晚了五年。

二

张庚《国朝画徵录》卷下“目存”条称：

目存，不知何许人，号寻濬。工山水花鸟，长于摹仿，其仿唐子畏尤妙，盖其所得力也。^[10]

又在《国朝画徵续录》卷下“释上睿”条中说：

上睿字目存，号蒲室子。工山水，布置深稳，气晕冲和。尝与王石谷同游都门，盖得其指授者，自是能品。诗亦工秀。宗门中工笔墨者，目存其杰矣。^[11]

似乎以目存与上睿为两人。但是《国朝画徵录》成书于雍正十三年（1735），并于乾隆四年（1739）刊印；而《国朝画徵续录》所记有迟至乾隆二十三年（1758）者，则其付梓当更在其后。^[12]两书撰成并不同时，因此，推测张庚在编撰《国朝画徵录》时，对目存其人尚不甚了解。而到了撰写《国朝画徵续录》时，已经知道上睿与目存为一人，但已不及修改前书，只能两存。而到了彭蕴灿（朗峰，1780-1840）辑《历代画史汇传》时，于上睿的介绍则将张庚前后所记合而为一：

上睿，字浚濬，号目存，又号蒲室子。吴人。山水得王翬指授，有六如笔意。花卉得恽法，亦善人物。诗工秀，宗门中工

笔墨者称杰。当路荐入京师，旋以疾告归。

自少脱白于瑞光寺，后居东禅寺。事母孝，淡于世味。与惠士奇、张大受结诗社。^[13]

今观上睿所钤印章有“目存睿”，则目存与上睿为一人当无疑。又故宫博物院藏上睿《石径听泉图》，钤“上睿”（朱白文）、“字目存”（朱白文），则目存是字而非号，彭蕴灿误记。

前引彭蕴灿辑《历代画史汇传》称上睿“诗工秀，宗门中工笔墨者称杰。当路荐入京师，旋以疾告归。自少脱白于瑞光寺，后居东禅寺。事母孝，淡于世味。”^[14]所谓“以疾告归”应该就是在与王翬“同游都门”以后。上睿“少脱白于瑞光寺”，即早年在瑞光寺出家。瑞光寺在苏州盘门，寺中有瑞光塔，始建于东吴孙权赤乌十年（247），至宋代大中祥符年间（1008—1016）重建。“后居东禅寺”，即后来又驻锡东禅寺。东禅寺在昆山，始建于唐天祐三年（906）。上睿“事母孝，淡于世味”，大约从都门归来后就不再远游。

三

画史称上睿“画长于临摹”^[15]。潜心师法

古人，或许也是受王翬影响，王翬就是一个古代绘画的集大成者。我们从上睿作品的题款中可以知道他临摹的范围很广，于前人绘画几乎无所不学，有王维、巨然、李成、郭熙、燕文贵、赵伯驹、黄公望、吴镇、王蒙、唐棣、倪云林、文徵明、唐寅等，博取众长，不拘一家，并能得诸家之笔法意趣。每当临池作画，上睿都能潜运古人笔墨，如其晚年所作《杂画册》，犹称“因忆向时所见古人笔墨”。上睿师法古人，又能脱尽古人习气，张大镛《自怡悦斋书画录》评其画：“有笔有韵，用墨极矜贵而极鲜润。理法清澈，真所谓脱尽纵横习气者也。”^[16]

上睿与当时显宦名流多有交往，因此得以观摹其所藏名画，如天津市艺术博物馆藏《溪山渔艇图》，款题：“玉峰徐司寇所藏梅花道人溪山渔艇图，运笔之妙，全从巨然风韵中来，非庸史所能仿佛也。雨窗乘兴以其意为之。”又广东省博物馆藏《杂画册》，题曰：“玉峰徐司寇所藏大痴小幅得之娄东王奉常家，余尝临樵一过。此册友梅居士索画，因追摹及此，愧不能形神俱似也。”玉峰徐司寇即昆山徐乾学（1631—1694），字原一，号健庵、玉峰先生，大儒顾炎武外甥，官至刑部尚书（故称司寇）。上



上睿 石径听泉图 故宫博物院藏

睿这两幅画都没有年款，徐乾学于康熙二十六年（1687）擢刑部尚书，则上睿作画当在此之后。但上睿得识徐乾学应该较早。上睿“尝与王石谷同游都门，盖得其指授者，自是能品”，如果此次与王翬同游都门是在康熙三十年（1691）王翬进京主持绘制《康熙南巡图》之际，则不能与徐乾学相见于都下，因为徐乾学遭许三礼弹劾，早就于康熙二十九年（1690）春陛辞还乡，^[17]没有见面的机会。等到五年后《康熙南巡图》画成，上睿返乡，则徐乾学已经去世。因此，上睿在徐乾学处观摹“元四家”之黄公望、吴镇所画山水，即其得识徐氏，当在康熙三十年之前，或许也是因为王翬的关系。王翬与徐乾学为至交，王翬第二次进京，即应徐氏之招。而就在康熙二十七年（1688）六月，王翬还在徐乾学家北园销夏，并仿作范宽《溪山行旅图》。^[18]或许上睿此时已经随侍王翬，得以观摹徐乾学藏画。据其所题，上睿得观徐氏所藏黄、吴名作，于绘画当有所悟入。

四

昆仑堂美术馆藏上睿《仿王右丞山水图》（见封二），自题：“新元复始，大雪迎春。岁次己亥嘉平月既望，仿王右丞笔法作于养真室中，蒲室子觐。”钐：目存睿（白文）、童心和尚（朱文）、蒲室（朱文）、卧云人（朱文圆印）。此己亥当为康熙五十八年（1719），上睿约七十岁。^[19]

《仿王右丞山水图》为雪景山水。上睿颇善画雪景，仅其存世作品中，就有多幅，如前引苏州灵岩山寺藏《仿

李成雪景山水》（戊申，1728）所画即仿李营丘山水；苏州博物馆藏《仿古山水册》，其中一页自署“仿李营丘雪霁图”。李成（919—967？）字咸熙，营丘人，“尤善画山水寒林”，《宣和画谱》所著录李成作品，其中寒林雪景题材就有39幅；另外上海博物馆藏上睿《山水册》，其中一页雪景山水，款“燕文贵溪山密雪图”；又广东省博物馆藏《溪山积雪图》，款：“甲辰冬十月，仿燕文贵笔意。”都是仿燕文贵笔意。燕文贵（967—1044），善画四时景，画院中称作“燕家景”。上睿雪景山水多规模李成、燕文贵，正可见其取法甚高。

但是上睿《仿王右丞山水图》却非习见的寒林景象，构图舒朗，空旷处也没有刻意用墨色晕染出寒意。远山虽然高峻，却线条柔和；近景丛林葱翠，柔条间已著春意。楼中人凭栏赏雪，身著红衣，也为画面添了几许暖意。隶书题“新元复始，大雪迎春”，正是预兆丰年。

上睿不独擅长山水，兼工人物、花卉，《历代画史汇传》称其“花卉得恽法，亦善人物”，洵非虚誉。如广东省博物馆藏《杂画册》，其中



上睿 仿古山水册（选一） 苏州博物馆藏

数页即画人马、骑射，造型服饰学胡瓌，颇有古风；又中国国家博物馆藏《花卉册》、四川大学藏《花果杂画册》等都可可见其写生工夫，虽一物之微，皆能透出无限生气、韵味。他自题《杂画册》曰：“己酉（1729）暮春小隐横山之麓，烟霞满眼，鱼鸟忘机，颇有会心处，因忆向时所见古人笔墨，其渲染布置皆从自己胸襟流出，合于天地造化之功，得心应手，乃臻神品，岂仅世之拘拘于师法便称作者所企及耶。闲居无事辄摹仿一二，两阅月得小册有八帧，虽曰希踪前哲，而年衰腕钝，未能少分相应，不过存其意于什一耳。横山樵叟蒲室叟并识。”是极好的一段论画文字，从中颇可见其画学思想。“烟霞满眼，鱼鸟忘机，颇有会心处”，是人与自然两忘，正所谓得“忘我之境”。“因忆向时所见古人笔墨，其渲染布置皆从自己胸襟流出，合于天地造化之功，得心应手，乃臻神品”，是心手双畅，以物写物。“岂仅世之拘拘于师法便称作者所企及耶”，是得意忘言，得鱼忘荃，而又超乎技法之外矣。秦祖永《桐阴论画》于上睿条后有一段眉批，正可印证上睿所说：“功夫由于后起，浑厚却是性成。有非人力所能转移者。”^[20]

上睿是一个画僧，他对画理的理解应该也是他禅修的体现——禅画互参。金瑗《十百斋书画录》中著录“僧目存书语录”一则，书写的是唐代华严宗五代祖师圭峰宗密禅师（780—841）回答当时的礼部尚书温造的一段语录，是目前所见关于上睿佛学修养的唯一资料。上睿之所以抄录这段语录，当有所会心处。因此，我们对上睿绘画的理解，或许也当从此悟入：

唐温尚书造尝问圭峰密禅师：“悟理息妄之人不复结业，寿终之后灵性何依？”密以书对曰：“一切众生无不具觉灵，空寂与佛无殊，但以无始劫来（未）曾了悟，妄执身为我相，故生爱恶等情，随情造业，随业受报。生老病死长劫轮回，然身中觉

性未曾生死，如梦被驱使，身本安闲。如水作冰而湿性不异。若能悟此意，即是法身。本自无生，何有寄记。灵灵不昧，了了常知。无所从来，亦无所去。然执以性成，喜怒哀乐，微细流注。真理虽然顿达，此情难以卒除，须长觉察，损之又损，如风顿止，风浪渐停。岂可一身所修，便同佛用。但当以空寂为自体，勿认色身，以真知为自心。勿认妄念。妄念若起，都不随之，即临命终时，自然业不能系。虽有中阴，所向自由，天上人间，随意寄托。若爱恶之念已泯，不受分段之身，自然易短为长，易粗为妙，若微细流注，一切寂灭，圆觉大智，朗然独存。即随现千百亿身，度有缘众生，名之曰佛。”^[21]

五

上睿又善作诗，亦工秀，“与惠士奇、张大受结诗社”。惠士奇（1671—1741），字天牧，晚号半农，人称红豆先生，江苏吴县（今苏州）人。惠周惕之子。康熙五十年（1711）进士，选翰林院庶吉士，授编修。有诗集《红豆斋小草》《咏史乐府》等。^[22]张大受（1660—1723），字日容，长洲（今苏州）人。康熙四十八年（1709）进士，改翰林院庶吉士。善诗古文，著有《匠门老屋集》三十卷。^[23]惠士奇与张大受都是当时文坛名家，地位很高。而上睿以诗游于其间，著有《习余吟》，但不知是否尚存天壤间。《国朝画传编韵》收录其《题张忆娘簪花图》七绝一首：“笑摘秣香压鬓鸦，懒将时势斗铅华。他年得入维摩室，不许簪花许散花。”并说“卷中题咏几及百人，当时推此诗为擅场焉”，^[24]可见其诗颇为当时所推重。今辑录其题画诗数首，附于文末，以飨读者：

《题仿李成雪景山水》：身名不问故人知，老大犹能不废诗。最爱乱山深雪处，

蹇驴轻策每归迟。

《题松阴斗茶图》：三春端只是看花，
破夏还来野老家。美杀此间无俗事，青松
阴里斗新茶。

《题仙山采芝图》：松竹苍苍石径斜，
飞泉界岭锁云霞。闲寻芝朮归来晚，露湿
一株仙桂花。

《题长松茅屋图》：茅屋长松下，篱门
乱石间。乳鳧依渚静，幽鸟过庭闲。水木
有余景，风尘了不关。野人多逸兴，次第
看青山。

《题仿巨然山水》：万顷晴湖浸碧空，
片帆秋挂白蘋风。从今要与轻鸥约，自信
忘机似海翁。

《疏林远岫图》：坐雨空斋一事无，闲
评画格爱倪迂。生憎习气纵横甚，漫拟疏
林远岫图。

（作者为南京大学美术学硕士）

注释：

[1] 俞剑华《中国美术家人名辞典》；《中国古代
画家辞典》；薛永年先生编选《昆仑堂藏书画集》，人
民美术出版社，1994年3月，第153页；姚悦《童心
写妙趣，笔致见清新——清代画僧上睿〈携琴访友图〉
赏析》，《老年教育》，2017年；以及各种拍卖图录等。

[2] 陈垣《释氏疑年录》，广陵书社，2008年11月，
第217页。

[3] 俞剑华于该辞条称：“《释氏疑年录》载北京
翊教楚林上睿（一八三四—一八八三）卒年五十”，故
知其所据即此。但是俞氏对《释氏疑年录》所记理解有
误。陈垣先生所记“清康熙二十二年，年五十”只是提
供推算上睿生年的依据，即《语录》所记康熙二十二年，
楚林禅师五十诞辰，而非指上睿卒于康熙二十二年，卒
年五十。

[4] 俞剑华编《中国美术家人名辞典》，上海人民
美术出版社，2012年6月，第12页。

[5] 张庚、刘瑗撰，祁晨越点校《国朝画徵录》，
浙江人民美术出版社，2011年12月，第169页。

[6] 秦祖永撰、黄亚卓校点《桐阴论画》，上海古
籍出版社，2015年7月，第55页。

[7] 本文所引上睿作品均出自中国古代书画鉴定组
编《中国古代书画图目》，文物出版社出版。不一一出注。

[8] 陈智超主编《陈垣全集》，安徽大学出版社，
2010年6月，第188、194页。

[9] 秦祖永撰、黄亚卓校点《桐阴论画》，上海古
籍出版社，2015年7月，第55页。

[10] 张庚、刘瑗撰，祁晨越点校《国朝画徵录》，
浙江人民美术出版社，2011年12月，第106页。

[11] 张庚、刘瑗撰，祁晨越点校《国朝画徵录》，
浙江人民美术出版社，2011年12月，第169页。

[12] 以上据祁晨越所撰《国朝画徵录》“点校说明”。

[13] 《中国书画全书》第十一册，上海书画出版社，
2000年，第382—383页。

[14] 彭蕴灿辑《历代画史汇传》，见《中国书画全书》
第十一册，上海书画出版社，2000年，第382—383页。

[15] 秦祖永撰、黄亚卓校点《桐阴论画》，上海古
籍出版社，2015年7月，第55页。

[16] 张大镛《自怡悦斋书画录》，《中国书画全书》
第11册，上海书画出版社，2000年，第478页。

[17] 参看赵尔巽等撰《清史稿》卷二百七十一，中
华书局，第10010页。

[18] 据赵平著《王石谷》，江苏人民出版社，2015
年1月，第141页。

[19] 薛永年编选《昆仑堂藏书画集》（人民美术出
版社，1994年3月，第153页）认为上睿此画作于26岁。
但是，观其存世作品都作于晚年，又其晚年精力不衰，
用笔清健，因此笔者以为此画当作于上睿86岁时。又
因为薛先生所据上睿生年为楚林上睿之生年，因此，己
亥如果为顺治十六年（1659），则上睿或许尚不及十岁。

[20] 秦祖永撰、黄亚卓校点《桐阴论画》，上海古
籍出版社，2015年7月，第55页。

[21] 金瑗《十百斋书画录》，《中国书画全书》第
11册，上海书画出版社，2000年，第741—742页。

[22] 赵尔巽等撰《清史稿》卷四百八十一，中华书
局，1977年8月，第13179页。

[23] 王鍾翰点校《清史列传》卷七十一《文苑传》，
中华书局，1987年11月，第5815页。

[24] 《中国书画全书》第十册，上海书画出版社，
2000年，第691页。

昆仑堂美术馆藏山水画述要（上）

□ 沈 江

昆仑堂美术馆藏书画颇为丰富，主要为乡先贤、旅日爱国华侨朱福元先生夫妇所捐，作品远自唐代近至现代，其皇皇巨制，令人叹为观止。如晚唐佚名人物画《迦里迦尊者像》，杨新先生鉴为“稀世之珍”。（此画2018年录入由浙江大学中国古代书画研究中心所编《中国历代绘画大系》第一卷《先秦秦汉唐画全集》第二册中。《全集》收录国内外机构所藏存世唐画仅23件。）传为五代徐熙的《春燕戏花图》，杨新、薛永年先生鉴定认为“从画风判断，仍够到北宋”，亦是稀世珍宝。其他精品、绝品更不胜枚举。山水画为昆仑堂美术馆（以下或简称“昆仑堂”）藏画的重要组成部分，藏品主要集中在明清和近现代，期间主要画派和重要画家的作品都有庋藏，且不乏精品佳作。兹略作介绍。

一、明代山水

山水画至明代颇为繁荣，画家众多，派别林立，如作归纳主要为前期的“院体浙派”、中期的“吴门画派”和晚期的“松江画派”。

（一）院体浙派

朱元璋反对元朝，以“去除胡虏，恢复中华”为号令，建国后即以恢复和振兴汉族礼仪文化为治国方略，倡导南宋朱熹学说，将朱著《四书集注》作为科举取士的教科书。上行下效，绘画一道亦于明初所延续的元末文人画逐渐转向对南宋院体风格的追求，李、刘、马、夏刚劲外露的斧劈皴风格成为宫廷山水画的风尚，遂形成“明代院体”。昆仑堂所藏佚名《幽涧松声图》即是一幅具有很高艺术水平的明代院体风格的作品，山石峻厚，皴纹微密，人物刻画精



蓝瑛 法梅道人山水图 绢本水墨
84×52cm 昆仑堂美术馆藏

细,造景幽深,或类周臣风格,亦可见院体画在明中期的风貌。

戴进(1388-1462)为明前期宫廷画家的代表,永乐初年入宫,后遭谗言,被排挤出宫,遂回家乡杭州,与一批追随者开创了“浙派”,故浙派山水与院体山水在风格上是一致的,亦称“院体别派”。浙派影响深远,清代袁江、袁耀乃至近现代溥心畲、黄君璧等皆有所传。昆仑堂有藏汪肇《渔樵问答图》扇面。汪肇,乃明中期浙派名家,山水学戴进、吴伟,用笔飘逸如云海,故自号“海云”。其画恣肆豪迈,技艺高超,状物抒情能入自由境界。昆仑堂此幅虽为小画,但颇具大画之气概。

蓝瑛(1585-1664后)乃晚明名家,有称其为“浙派殿军”。张庚《国朝画征录》记曰:“画之有浙派,始于戴进,至蓝为极。”明末的浙派用笔草率粗狂,长枪大戟,剑拔弩张,画家又大都缺乏文化修养,故颓势骤显。蓝瑛亲炙于董其昌,师法沈周和文徵明,上溯元四家(主要为黄公望)和董、巨,其画筑基于南宗;同时又融合了北宗,师法戴进、吴伟以及南宋院体,南北宗相融,集其大成。蓝瑛与戴进虽为同乡,但绘画风格和时代均相差甚远,是为“同浙不同派”,故后人称蓝瑛所创为“武林派”。蓝瑛在明末开宗立派,在画史上地位很高,对之后的绘画影响亦

很大。昆仑堂藏蓝瑛《法梅道人山水图》为其53岁时仿元代吴镇山水。作为一代宗师,蓝瑛创造了荷叶皴和乱柴皴。此幅山水左下山石以及山头主峰即用长短线相交的乱柴皴,山石的坚硬质感和画家豪迈的性情在迅疾自由的挥洒中俱现于笔端。

(二) 吴门画派

沈周(1427-1509)是明中期吴门画派的开创者,出生于书香门第,家富裕,祖、父、伯皆善画。沈周能文善诗,15岁代父到南京听宣,应户部主事崔恭之命当庭作《凤凰台歌》,崔氏惊叹,比之王勃,以免除其父粮长之役为奖赏。

沈周终身布衣,悠游林下,为人和煦,怜贫恤苦,83岁而终。文人山水画勃兴于元代,至沈周为又一高峰,其时与院体浙派并峙,但后者因风格外露,缺乏文气而式微。吴门画士摒弃浙派大斧劈皴用笔,追尚董、巨披麻皴,恢复元四家崇尚自然、寄情山水的审美精神,遂成主流,风靡一时。昆仑堂藏《月下泛舟图》为1475年沈周49岁时所作。画上方有长题,记其两次泛舟情形,一与其父,一与其婿。其父沈恒患风痹已有两年,是年可扶行,遂于七月十七日合众泛舟月下(两年后沈父病逝);八月,长婿许贞(字秉智,昆山人。县学生。)来,理舟重游。此画作于次日,归许贞。



沈周 月下泛舟图 纸本设色 115×57cm
昆仑堂美术馆藏

沈周山水追宗董源，南方山川氤氲迷蒙之气，在其笔下能曲尽其态，此幅即为经典。

文徵明（1470-1559）师沈周，吴门画派至文氏而大振，为又一领袖。文氏后人能继其学，累代擅画者达三十余人，其中文彭、文嘉、文伯仁、文从简、文震孟、文震亨、文淑、文点等都很杰出。昆仑堂藏有文嘉《云白山青图》、文震孟《积雨新晴图》和文点《沿溪访隐图》（文点为文徵明玄孙，已入清代，在此不述）。

文嘉（1501-1583），文徵明次子，曾官和州学正。与兄文彭皆能诗，工书画篆刻。此《云白山青图》卷为小青绿山水，作米氏云山，烟云缭绕，甚是雅淡。引首有归昌世（1573-1644，字文休，昆山人）行书题“云白山青”，后有文嘉孙文从简（1574-1648，字彦可）题诗及罗振玉（1866-1940，号雪堂，浙江上虞人）跋。

文震孟（1574-1636），文徵明曾孙。天启二年（1622）状元及第，历仕礼部侍郎、东阁大学士。为人刚正，有古大臣风。擅诗文，书画能传家风。书法功深，得其曾祖笔法，书迹传世颇多，画则极少。此幅《积雨新晴图》为绢本，仿米氏水墨云山，青山叠翠，烟树苍润，楼阁整饬，意趣高古，为文人画之典型。

谢时臣（1487-1567），苏州人，能诗善画，山水师沈周。其所处的年代正是吴门画派最为煊赫的时期，文、沈画风独占画坛，学者趋之若鹜，门户之弊也日见加深。谢时臣能突破藩篱，大胆吸收浙派戴进、吴伟之长，略变沈周笔法，形成既具有文人画韵致，又气势恢弘的画风，在画坛独树一帜，成为继文、沈之后吴派又一大家。谢氏尤擅屏障大幅，纵横自如，气象宏阔。昆仑堂藏谢氏《雪山行旅图》，尺幅很大，为其晚年精品。

侯懋功、盛茂烨、张宏为晚明吴门画派重要画家，昆仑堂美术馆分别藏其《空山雨净图》（见封三）《松下观瀑图》和《溪山村居图》。

侯懋功，苏州人。山水师钱穀，为文徵明

再传弟子，虽与文氏一脉相承，但其能上追黄公望与王蒙，入元人之格，洵有出蓝之美。在晚明吴派日见衰落之时，侯懋功力学元人，令人耳目一新。后吴派终因囿于师门、生硬空疏而被松江派所取代。通常大家都认为董其昌是松江派的开创者，但清人杨泗孙（1823-1889，兄杨沂孙，常熟人）在题跋侯懋功的《溪山清话图轴》时却说“云间一派先生开”，可见前人对其评价极高。昆仑堂此幅《空山雨净图》用松活明快的笔调，绘出雨后山川滋润明洁的静美，确与晚明文氏传派不同，与松江一派似更为接近。

盛茂烨和张宏也是苏州人，盛茂烨主要活动于万历、崇祯年间（1574-1644），张宏生于1577年，歿于1652年之后。面对日益衰败的吴派山水，盛茂烨与张宏探索了一条与侯懋功、董其昌所不同的道路。从传世盛氏山水来看，他力学沈周、文徵明、文嘉、谢时臣，对北宋李成、郭熙及米芾、米友仁父子均有取法，能作北宋巨嶂全景式山水。张宏虽为文徵明再传弟子，但其画已完全跳出吴派窠臼，注重对真山水的传写，“超越了历来中国山水画以堆叠、结组为特色的典型画法”，成为“晚明数十年来罕见的出色画家”（高居翰语）。高居翰先生研究认为盛茂烨和张宏都有受西洋画的影响，艺术成就极为卓越，可惜他们所开创的新风，虽意义非凡，但因后继无人而成为绝响。昆仑堂藏盛氏《松下观瀑图》，尺幅不大，但颇具屏障大画的气势。画中以瀑布流水为带状阻隔，营造出山体强烈的纵深感，有宋画的特征，也似有受西洋画视觉观念的影响。张宏的《溪山村居图》，其山石、草地、溪流用短笔线条、墨斑及墨点来交代，呈现出立体写实的效果，受西洋画的影响，但其画面所营造的世外桃源般的意境则完全是中国的。由此可见盛茂烨、张宏作为具有创新精神的晚明吴派大家是名不虚传的。

(三) 松江画派

吴门画派衰败的原因十分复杂,从画家自身而言还是如浙派式微一样,画家囿于门户之见,一味因循守旧,而文化修养不高是最主要的原因。文柔秀润的画风最易沦为柔弱和媚俗,故董其昌称之为“吴下画师甜俗魔境”。松江画派的崛起本质上是对吴派的重振、再兴和超越。董其昌提出的南北宗论不仅总结和厘清了中国绘画的源流,以禅之南北宗喻画,分判画学思想、画家阵营和画作类型,而且实践了由艺入道这一终极命题。南宗文人画远离功利,北宗院体和职业画昧于功利,离欲方可入道,故崇南而贬北。之后整个清代的绘画未出此论,其价值和影响力至今不衰。松江画派在技法上追尚董、巨、元四家和文、沈的披麻皴,审美上追求古雅文柔、滋润明洁的静美和柔美,将文人画的旨趣推向极致。董其昌为画派领袖,莫是龙、陈继儒、赵左、沈士充、吴振、杨文骢、卞文瑜等为其力将,从学者众,风靡全国。其时向董氏索画者极夥,董氏应接不暇,故请代笔者为之。据启功先生考证,替董其昌代笔

者有九人,后单国霖先生增补一人。启先生说“其未经发现者,尚不知凡几”(《题沈士充画卷》)。其中赵左、沈士充和吴振是最主要的代笔人。昆仑堂有藏赵左《林深访友图》、沈士充《仿黄公望山水图》和吴振《仿李唐石屋洞天图》。

赵左为董其昌幕宾,关系密切,为“翰墨友”,其绘画技艺全面,善云山晕染,与董氏荒枯素朴的画风有所不同。此幅《林深访友图》用积墨法画树,群山和平地均用墨染,用墨酣畅淋漓,苍润有韵致。

沈士充师从赵左和董其昌,陈继儒评其“深心画学,自五代宋元皆掇其精华”,比之沈周。此幅为失群册页,随意点染,即具古意。

吴振传世作品很少,此幅为绢本,尺幅也大,画上方有王时敏题跋:“此仿李稀古石屋洞天图,笔法用小劈斧,兼有钉头刮锅之妙。”李唐为南宋院画家,创大斧劈皴,属北宗。吴振为董其昌高弟,王时敏少时即师从董其昌,皆服膺于“南北宗论”,似不应学北宗。其实“南北宗论”主要以价值取向和审美观念来分判画家,在技



吴振 仿李唐石屋洞天图 绢本设色
170×48cm 昆仑堂美术馆藏

法上并不完全排斥北宗。吴振此画即为例证。

此外，昆仑堂还藏有邹之麟的《设色山水图》。邹之麟是晚明时期另一位重要画家，字臣虎，号衣白，江苏武进人。万历三十八年（1610）中进士，曾任工部主事。邹氏因气傲遭排挤而辞官，后“高卧林泉”三十年之久。据吴其贞《书画记》，其见邹氏最晚在1654年。邹氏画受董其昌松江派和嘉定李流芳、程嘉燧疏淡、荒枯风格的影响，平生酷爱黄公望，曾题跋黄氏《富春山居图》，家藏黄氏山水数十幅。昆山龚贤曾说“明贤学大痴（黄公望），邹衣白入其室”。此幅山水，仿黄公望浅绛法，山石用披麻皴，略施赭色，树干淡墨双钩，再以渴墨复笔；叶用米点，浓淡墨兼施。其意正如周亮工所评“隐深峭拔，简洁孤秀”“爽气逼人，自有生趣”。

二、清代山水

清代山水画流派纷呈，画家众多，可谓群星荟萃，照耀画史，堪与宋元相媲美。但主要集中在清早期，很多画家以明遗民自居，或生于明末，跨越和经历了乱世。如“四僧”（渐江、髡残、八大、石涛）、“新安画派”（渐江、汪之瑞、孙逸、查士标）、“金陵八家”（龚贤、樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣、胡慥、谢荪）、“四王吴恽”（王时敏、王鉴、王翬、王原祁、吴历、恽寿平）以及界画大家袁江、袁

耀等；清中期以后山水画步入衰退，但也有名家如潘恭寿、奚冈、王学浩、汤貽汾、戴熙等；晚清“海上画派”崛起，画家很多，但与清中期“扬州八怪”一样，为迎合世俗化需求，花鸟、人物画兴盛，山水画处弱势，主要名家有赵之谦、任伯年、吴昌硕、王震等。

“新安画派”是明末清初形成于安徽徽州地区的一个山水流派，画家都为明遗民。或是对异族统治的反抗和逃避，其所画山水笔墨枯

淡峻逸，疏简峭拔，画境幽僻深邃，荒寒冷寂，如幽人高士所游所居，“画风皆宗元代倪云林。”查士标（1615—1698）是此派的代表画家，字二瞻，号梅壑，安徽休宁人。查氏家境饶裕，富收藏。查士标少时即有“查文学”之名，为明诸生，入清后不仕，“专事书画”。举家迁南京，后寓居扬州，浮家泛宅，浪迹江湖，其行入世，其心出世。享高寿，83岁于扬州端坐而逝。查氏性疏懒，嗜卧，日晡方起，畏接宾客。其人生际遇与倪瓒（云林）相似，故自比之，称“懒标”。（倪瓒自称“懒瓚”）。查士标画学董其昌，服膺“南北宗论”，力学南宗各大家，于倪瓒独有所得。张庚《国朝画征录》评其“风神懒散，气韵荒寒”，宋荦直推查氏为董其昌后一人，但其画中荒率野逸之趣，是董其昌所难有的。王石谷曾云：“石田（沈周）之笔力，尚不能作云林。而瞻老放笔



查士标 南徐山水图 纸本水墨
138×52cm 昆仑堂美术馆藏

辄与神似，盖其正与云林无二致也。余安能不倾叹之。”昆仑堂藏查氏《南徐山水图》，风神萧散，淡逸荒率，深得倪瓒神韵，为其晚年精品。

“金陵八家”是明末清初活跃于金陵（今南京）的八位杰出画家，他们大都是明遗民，是一批具有创新精神和反潮流的画家。其时“四王”画风被统治者视为正宗，“四王”以倡导南宗文人画的董其昌为宗师，以元画为风尚，上行下效，故而“家家子久（黄公望），人大痴（黄公望）”。当“四王”画风被御用、当王原祁成为康熙帝宠臣，“四王”事实上已是北宗而非南宗。艺术攀附于权贵或为利益所驱，画家的精神即受到压迫、限制和束缚，难以清静，自然难按艺术规律来创作，这便是后来王画衰败的根本原因。王原祁骂“金陵八家”“为浙派恶习”，劝“有志笔墨者，切须戒之”，原因是举国上下皆以“南宗”为尚，以师法元四家为典范，“金陵八家”却以苍劲、雄浑、气派的北宋画，甚至刚硬的南宋画为尚，反对“四王”笔下温润柔曲的元四家。“金陵八家”都为平民，都遭受了乱世强权的迫害和蹂躏，其悲愤、郁勃之气形之于画，在控诉和发泄之中展现了人性的光辉，充满了对真善美的向往，这是其能成为有历史影响力的画派的深层原因，反时俗和反潮流只是表面现象而已。龚贤因成就大、个性突出而被

尊为“八家”之首。

龚贤（1619—1689），字半千，号半亩，江苏昆山人。约13岁时举家迁居南京。明末参加复社活动，明亡遭丧家之痛，六亲八口尽亡。其命运多舛，一生凄苦，傲视权贵，以鬻画课徒自给，布衣终老。龚贤山水画在画史上有极高的地位，周亮工《读画录》记曰：“其画扫除蹊径，独出幽异，自谓前无古人，后无来者，信不诬也。”龚贤画学思想深刻，可谓董其昌后

一人而已。他说：“吾辈日以学道为事，明乎道，则博雅。亦可浑朴，亦可不失为第一流人。放（故）诗文书画，皆道之绪余，所以见重于人群也。”日本京都泉屋博古馆藏髡残《达摩面壁图卷》，后有龚贤题跋，落款“同门法教弟龚贤，法名大启顿首题”，可见龚贤与髡残为同门师兄弟，同皈依于曹洞宗禅师觉浪道盛门下。龚贤在家，髡残出家，龚贤法名大启，髡残法名大杲。龚贤于佛法有实际修持，在其画论中，有多处论及道与画之关系，点明道本画末，证道乃人生之终极目标，故其画能独步古今，亦是极自然之事。昆仑堂藏有龚贤《溪山隐居图》，薛永年先生研究认为其与上海博物馆所藏《木叶丹黄图》（1685年）画风相埒，为其晚年佳构。

“四王”中王翬师从王鉴和王时敏，王原祁为王时敏孙，王时敏、王鉴皆得董其昌亲炙，故“四王”自标



龚贤 溪山隐居图 纸本水墨
111×42.5cm 昆仑堂美术馆藏

为南宗正脉，其画风影响了整个清代。昆仑堂美术馆藏有王鉴《仿巨然山水图》和王翬《书堂秋色图》。

王鉴（1609—1677），字玄照，后避清康熙帝玄烨讳改圆照、元照、员照，号湘碧、染香庵主，太仓人。明季曾任廉州知府，故又称“王廉州”。王鉴为明文坛巨子王世贞曾孙，王世贞曾官至南京刑部尚书。明亡后，王鉴虽不出仕，但因随王时敏、吴伟业等迎降清军，故成为“两截人”，心理上永远有释怀不了的隐痛，于是在宗教中寻找解脱。庚子年（1660）夏，王鉴在弇山残园（弇山园为王世贞所建，时称“东南第一名园”）之北筑室两楹，王时敏过访，颜之曰“染香庵”，王鉴说“从此闭关，日坐蒲团，焚

柏子一炉而已”。“染香”语出《楞严经》，“如染香人，身有香气，此则名曰香光庄严”。佛家认为香与圆满智慧、与自性本源相通，亦为修持法门。明代董其昌和元代王蒙皆号“香光居士”，他们又是王鉴一生学习的偶像，故蕴含深意。王鉴年四十即摒绝声色，晚年居陋室，闻香问道，以书画作佛事。其画中充盈了静净空灵之气，所画大青绿山水亦能有出尘之致，后人难以达到，这与其禅修悟道是分不开的。昆仑堂此幅王鉴山水，作于康熙元年（1662）冬日，钤印“员照”和“染香庵主”，已避“玄”讳，染香庵也已筑成一年余，均与实际相符，王鉴时年54岁。王鉴画与王时敏有不同，王时敏力学黄公望，王鉴学元人又上溯董、巨，泛滥宋



王鉴 仿巨然山水图 纸本水墨
126×61cm 昆仑堂美术馆藏

元各家，能契巨然之旨，此画即可见一斑。

王鉴对后世另一贡献是慧识王翬。顺治八年（1651），王鉴游常熟虞山遇见王翬（时年二十），惊叹其绘画天才，收为徒，后又推荐给王时敏，经两大师培植，王翬终成正果。

王翬（1632—1717），字石谷，号耕烟散人等，江苏常熟人。王翬出生于文人世家，祖上四代皆善画，其天赋极高，王时敏初见王翬，听其言，观其画，惊叹曰：“此烟客（王时敏号）师也。”王翬得两名师亲授，尽观其所藏古代名家真迹。王时敏还常携王翬出游，饱览南北山水，观赏各地大藏家所藏。如武进唐宇昭，富收藏，王翬曾住唐家多年，观赏宋

元名画，并为唐氏临摹了很多副本。因王翬有惊人的悟性，再加上刻苦和勤奋，终成一代大家。王时敏称之“五百年从未之见”；吴梅村曰“石谷，画圣也”；比王翬长14岁的龚贤，得知王翬已解缆离开南京，恨不能一见而“恍惚不已”，后收到王翬赠画，在给友人信中说“展之惊魂动魄，不觉五体投地”。王翬虽是董其昌再传弟子，但他的画是融南北宗于一炉，“于画道研深入微，凡唐宋元名迹已悉穷其精蕴”，终集其大成。1691年王翬60岁，应诏入京，主持画成《康熙南巡图》巨迹，名噪宇内，但不欲受官，欣然回乡，以书画自娱终老。王氏“天性孝友，笃行风仪”，如对其两恩师极尽忠敬孝诚之礼，即可见王翬道德品格的高尚，这也是其

画有大成就的深层原因。倪瓒《书堂秋色图》为唐宇昭所藏，王翬年轻时即与唐氏交往密切，悉见其藏。昆仑堂此《书堂秋色图》为王翬仿倪瓒，丘壑精密，不乏原作幽静淡远之致，为王氏四、五十岁之间的风格。

王翬创“虞山画派”，弟子众多，杨晋、顾昉、宋骏业、李世倬、唐俊、释上睿、徐溶等为其中坚，昆仑堂美术馆藏有杨晋《鹰雀图》（花鸟画）、顾昉《仿古山水册》、释上睿《仿王右丞山水图》等，均为其平生佳作。

在清康熙年间，扬州亦有一大批以学习北宋画，展现北宋全景式山水为旨趣的民间职业画家，如李寅、萧晨、袁江、袁耀、王云、颜峰、颜岳、顾符禎等，均为扬州人。他们以界画庭院楼阁为擅长，以斧劈皴画山水，傅色大青绿甚至金碧，富丽堂皇，气势壮观。王汉先生研究认为，王原祁所骂的“广陵恶习”，王氏又即指这批画家，称其为“维扬工力”。界画费时费力，常被文人画家称为画匠画、作家画，以南宗正脉自居的王原祁自然更是反对。但在外族入侵的现

实中，这批画家以精工和细腻的笔触画出气派、恢弘甚至强硬的北宋式山水，是在复古中展现汉族文化应有的强大和辉煌，寓有反叛精神，故深受喜爱。这批画家成就杰出，水准高超，整个清代此科山水再无人能出其上。袁江是其中翘楚，为有清一代界画第一高手。昆仑堂藏其《醉翁亭图》，取意北宋欧阳修《醉翁亭记》，山势巍峨，林壑幽美，有亭翼然，太守与宾客饮于亭中。界画工致，人物生动，一派春晚祥和景象。此为屏障巨幅，是袁江界画精品。

昆仑堂另藏有李寅一幅小画，仿吴镇山水。袁江、袁耀父子以及颜峰、颜岳等皆出自李寅门下，在此派山水中李寅有着重要的地位，其传世作品少，此作也非界画，故对研究李寅尤显珍贵。

另外，昆仑堂美术馆还藏有方亨咸《秋山策杖图》、严绳孙《太湖小景图册》、高简《夏山图》、严载《梅柳春渡图》和陆畴《秋山行猎图》等，他们均为清早期画家，在画史上有着重要的地位，限于篇幅，不予详述。

（未完待续）



王翬 书堂秋色图 纸本水墨
203×49cm 昆仑堂美术馆藏

夕阳沙岸影如山

——龚开《骏骨图》的遗民情感及元贤题咏解读

□ 顾 工

中国人画马，以唐代和元代两个开疆拓土的王朝为盛，唐之韩幹、曹霸，元之赵孟頫、任仁发都是成就极高的画马名家。若再细数，宋末元初的龚开（1222-1307^[1]）也是重要的一位。他字圣予，一作圣与，号翠岩，山阳（今江苏淮安市淮安区）人。龚开在南宋时期担任过公职人员，陶宗仪说他在“宋两淮制置司监当官，入朝不仕。博闻多识，耿介不同于俗。作古隶，得汉魏笔意。”^[2]入元以后，他以遗老身份往来于杭州、平江等地，在绘画中寄托情怀。所与交者，如方回、鲜于枢、戴表元、仇远、牟应龙、胡长孺等，都是当时江南名儒，柳贯、黄溍等人则以晚辈身份仰视之。柳贯说：“余初

见先生钱塘湖东，年已七十余，疏髯秀眉，顾身逸气，如古图画中仙人剑客，时时为好事者吟诗。”^[3]黄溍则说，“其胸中之磊落轩昂、峥嵘突兀者，时时发见于笔墨之所及”^[4]，赞叹龚开的绘画能够传达出高蹈独往的人格精神。夏文彦《图绘宝鉴》卷五说龚开“作隶字极古……作墨鬼钟馗等画，怪怪奇奇”，也说明他艺术个性的独特之处。

作为一介文士和前朝官员，龚开的绘画并非逸笔草草，他具有高超的写实造型能力，尤以画马为人称道。龚开还擅长画山水、人物、鬼怪，赵孟頫《题龚圣予山水图》云“当年我亦画云山，云白山青咫尺间；今日看山还自笑，



图1 龚开 骏骨图 纸本 29.9×56.9cm 日本大阪市立美术馆藏

白头输与楚龚闲”^[5]，可见对其赞佩。

龚开存世作品不多，现藏日本大阪市立美术馆的《骏骨图》（图1）是非常重要的—件。纸本墨笔，画幅纵29.9厘米，横56.9厘米，隶书自题十一行。卷后元明人题跋累累。曾经明项元汴、李日华，清高士奇、安岐、乾隆内府、曾协均、陆树声、完颜景贤收藏。著录于元汤垕《画鉴》，明李日华《六研斋笔记》、郁逢庆《书画题跋记》，清顾复《平生壮观》、吴升《大观录》、《石渠宝笈续编》、阮元《石渠随笔》，近人朱省斋《海外所见中国名画录》等，称得上是历代画马作品中的一件名作。

一、非瘦不可的千里马

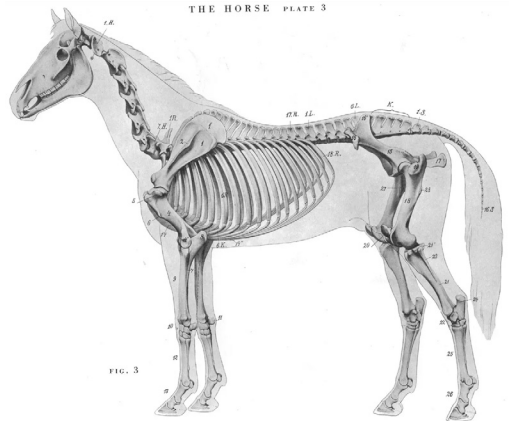
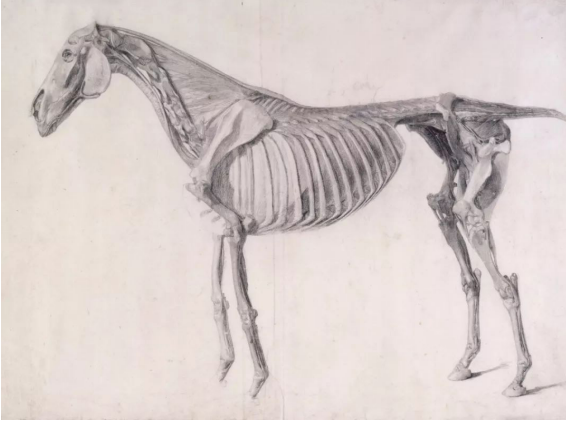
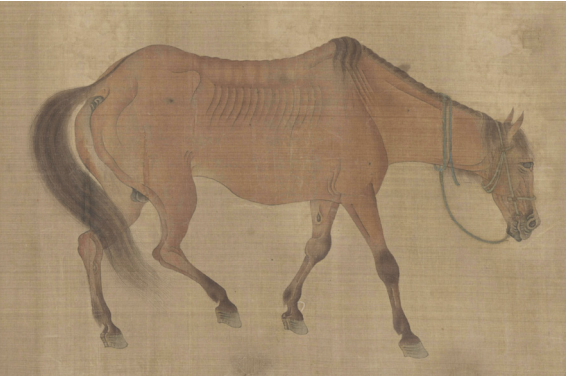
龚开画马在元代颇负盛名，相关记载很多，元人题咏也多，如今可见的尚有翁卷、方回、俞德邻、龚璘、马臻、吴莱、郭畀、杨维桢、王逢等人题画诗。方回是南宋进士，元初著名诗人。龚开曾为方回画《玉豹马》，双方各有诗咏。方回作《龚侯玉豹图》长诗：“……草字隶字各神妙，古诗律诗俱豪雄。虽有一癖好画马，不比人间凡画工。飒爽修髯雪三尺，长安市上无人识。等闲幅纸写骅骝，或者终身求不得。我未尝求忽得之，袖出玉花骢一疋。开卷如闻嘶风声，蹴踏青天炮霹雳……”，称赞龚开书法、诗歌俱佳，癖好画马，然不易求得。龚开作《仆为虚谷先生作玉豹马，先生有诗见酬，极笔势之驰骋，乃以此诗报谢》诗回赠：“……为谁容易来中国，风雪天山道路长。‘头为王，欲得方。目为相，欲得明。脊为将军欲得强，腹为城郭欲得张。’绝怜此马皆具足，十五肋中包肾肠……”^[6]，说明这幅《玉豹马》是一匹由西域来中原的千里马，头方，目明，脊强，腹胀，符合《相马经》所言良马的标准，且有十五根肋骨。

同样是画马，龚开所画并非韩幹、曹霸笔

下西域各国进贡唐朝皇室的健硕神骏名马，亦非李公麟、赵孟頫笔下那种供王公贵族骑乘游乐之马，而是杜甫诗云“胡马大宛名，锋棱瘦骨成”的驰骋战场之马。由于作画者和目标观众的身份不同，龚开画马呈现出截然不同于前人的审美追求。日本大阪藏龚开《骏骨图》以类似素描的水墨画法，描绘一匹瘦骨嶙峋之老马，腿短而健，眼神坚毅，十五根肋骨历历可数，鬃毛和马尾在劲风中飘扬。后纸有作者隶书自题：“一从云雾降天关，空尽先朝十二闲；今日有谁怜骏骨，夕阳沙岸影如山。《经》言马肋贵细而多，凡马仅十许肋，过此即骏足。惟千里马，多至十有五肋。假令肉中画骨，渠能使十五肋现于外？现于外，非瘦不可。因成此相，以表千里之异，疴劣非所讳也。淮阴龚开水木孤清书。”

该七言诗的前两句说这匹骏马从天而降，曾立战功，非凡气概令前朝皇家御马黯然失色；后两句说它被闲置多年，虽瘦仍屹立如山，颇有英雄迟暮的悲壮色彩。龚开这幅画以及这首七绝在元人汤垕《古今画鉴》、吴师道《吴礼部诗话》中都有著录，一方面表明二人都见过此图，另一方面也体现他们对龚开此诗的欣赏。至于为何要画瘦马呢？龚开的解释是，因千里马的肋骨较凡马为多，要在画面中体现十五根肋骨，非瘦不可。

中国相马术出现于先秦时期，人们发现马的身体结构与运动功能密切相关，掌握其规律，有助于挑选不同用途的良马。《相马经》之类文献在汉、唐时期都有流传。关于马的肋骨，古人认为数量多、细而密的是骏马。北魏《齐民要术》卷六所载《相马经》云：“从后数其肋肋，得十者良。凡马，十一者，二百里；十二者，千里；过十三者，天马，万乃有一耳。一云：十三肋五百里，十五肋千里也。”^[7]而实际上，全世界绝大部分品种的马有8对真肋，10对假肋。与胸骨直接相接的肋骨（靠前的）叫真肋，以

	
马的骨骼示意图（18肋）	乔治·史塔布斯《马的解剖》（15肋）
	
龚开《骏骨图》（15肋）	任仁发《二马图》之瘦马（16肋）

肋软骨连接于前一肋软骨之上者（靠后的）称为假肋。位置靠前的较短的几根肋骨隐藏在前肢肩胛骨和肌肉下面，不易看到，所以古人认为十五肋的马就很稀见了。元代任仁发《二马图》（故宫博物院藏）中的瘦马，画出了16根肋骨。18世纪英国画家乔治·史塔布斯《马的解剖》著作中，画出15根肋骨（见上表）。这些绘画反映了当时人们对马的骨骼结构的认识。

关于龚开画马，宋末元初的俞德邻有《题郭元德所藏龚圣予瘦马图》诗：

吾闻神骏之肋十有五，雄姿矫矫腾龙虎。
四蹄踣铁尾梢风，藐视昆仑薄玄圃。
何时历块误一蹶，弃置荒林翳榛莽。
思昔先朝十二闲，駉駉骐骥充其间。
此马当时最倜傥，流沙万里来函关。

祇今沦落归人世，何人保养思终惠？
髯髯前身李伯时，殷勤染翰怜权奇。
峻嶒瘦骨见者叹，度越驽骀犹万万。
天上房星久已空，此图此马俱难逢。
主人爱图如爱马，收拾瓌文为模写。
我知髯髯欲画时，天地黯黯风烟悲。
离离禾黍今如此，谁识羸骖真騄駉。
明年野外春草平，瑶池八骏还争鸣。
此时更倩髯髯笔，一扫觚云龙八尺。^[8]

其中“吾闻神骏之肋十有五”、“思昔先朝十二闲”等句，与大阪所藏《骏骨图》及龚开自题内容极为相近，所言《瘦马图》可能就是这件《骏骨图》。之所以这么说，除了题句的相近，还因为大阪所藏《骏骨图》在拖尾杨维桢、倪瓒题诗中都称“瘦马”而非“骏骨”，元汤屋

《画鉴》、吴师道《吴礼部诗话》，明徐有贞题跋，李日华《六研斋笔记》皆称此画为“瘦马图”，此名称延续三百年之久。而后，明项元汴题跋、郁逢庆《书画题跋记》及清初高士奇题跋称为“羸马图”，康熙年间的顾复《平生壮观》、吴升《大观录》称之为“骏骨图”。画卷入宫以后，乾隆御笔题签“骏骨图”，定名至今。

二、陆秀夫的朋友圈

假如郭元德所藏龚圣予《瘦马图》就是现藏大阪之龚开《骏骨图》，那么这是怎样一个故事呢？

郭景星，字元德，号义山，斋名寓意斋，镇江人，南宋咸淳五年（1269）太学生，入元后历任湖州路长兴州儒学教授、台州路黄岩州判官，卒年七十九。长子郭昇（1280-1335），字天锡，曾任饶州鄱阳书院山长、江浙行省掾史，书画得赵孟頫、高房山指授。

俞德邻（1232-1293），字宗大，原籍永嘉，侨寓镇江。南宋咸淳九年（1273）进士，入元后不仕。因性刚狷，名其斋为佩韦。其子俞希鲁，字用中，历任江山、永康县令，松江府判官致仕，有元末1365年作《郭天锡文集序》墨迹存世（在《郭氏诗翰卷》中，故宫博物院藏，图2），序文中说“吾父韦斋翁与君之父义山先生为道义交，往来款密，有通家之好”。可见俞、郭两家同在镇江，父子两代人关系亲密。

前文说到，龚开入元以后往来杭州、苏州，他与郭景星有什么关联？

元末陶宗仪抄辑了一册《草莽私乘》，都是宋元之际忠孝节义之杂文诗歌。其中保存了龚开三篇：《宋文丞相传》《宋陆君实传》《辑陆君实挽诗序》，均是有关南宋亡国的文章。文丞相指右丞相文天祥，陆君实指左丞相陆秀夫。陆秀夫（1236-1279），字君实，盐城人，三岁徙镇江，南宋景定元年（1260）进士，曾在南宋名将李庭芝幕府任职十余年，官至左丞相，1279年在广东崖山抱着幼主蹈海殉国，终年44岁。龚开《辑陆君实挽诗序》附录诸家挽诗一组，写诗者有方回、郑畴、龙仁夫、汤炳龙、盛彪、尹应许、俞德邻、宇文叔简、郭景星、仇远、侯克中、方凤、龚开等十三人。为节省篇幅，俞德邻诗不录，且看郭景星诗：

黑风吹海浪崩腾，独抱龙髯气拂膺。

臣子但知全大节，国家那得再中兴。

眼前儿女谁能顾，身后功名有足称。

犹忆城南秋雨夜，一窗曾共读书灯。^[9]

诗中对陆秀夫的英勇殉国表示赞叹和钦佩，尾联“犹忆城南秋雨夜，一窗曾共读书灯”回忆了二人年轻时在镇江城南一起读书。郭景星和陆秀夫长期保持着联系，陆秀夫传世墨迹孤本《群玉帖》（台北故宫博物院藏）就是写给郭景星商借米芾法帖的信札。

龚开《辑陆君实挽诗序》交代了辑挽诗的缘故：

处死，丈夫之能事；哀亡，朋友之至情。因能事而寓至情，幽明相类之理也……往仆自泉南回浙西，闻公死事，悲悼不胜情。将以诗吊而不敢轻为，惧传闻

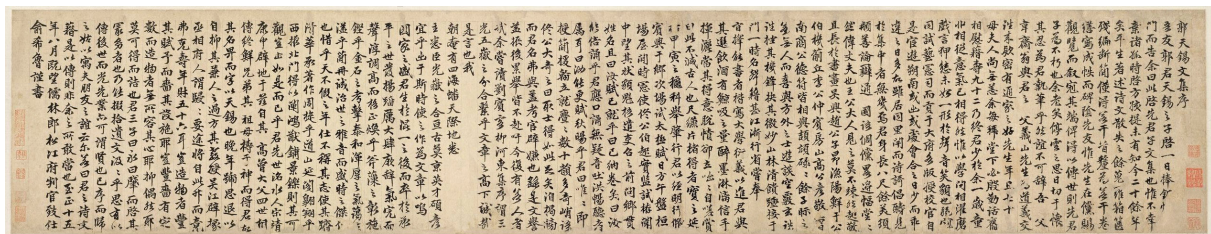


图2 俞希鲁 郭天锡文集序 故宫博物院藏

之失实也。及其既久，有闻于乡人尹应许云：得其详于翟招讨国秀，翟得之辛侍郎来辛。侍郎，公安藕池人，仕海上，目击其事，可信无疑。然后成长句一首，并为之序。又自惟念公之事在人心，在天下，后世顾欲存一己之私非是，于是乃遂誊写，庸俟诸作者。伏惟诸作者与之素交，或闻名而未及识，或识而未至于稔，一切以天理民彝处之，幸惠之词，异时刊刻以传，盖亦庶乎其可也。诗无先后次第，至则登载。……壬辰三月廿八日，淮阴龚开序。^[10]

南宋时期，龚开先后充任名将赵葵和李庭芝的幕僚。李庭芝曾任扬州知州、两淮制置使，龚开“少尝与秀夫同居广陵幕府”^[11]，即与陆秀夫同时效力于李庭芝帐下，有过一段在国家危急存亡之际共事的经历。在南宋将亡的日子里，龚开“自泉南回浙西”，一定参加了抵抗元军的斗争。后来听闻了崖山海战和陆秀夫慷慨赴死的消息，龚开“悲悼不胜情”。署款的“壬辰”为至元二十九年（1292），距南宋灭亡已经十三年，71岁的龚开做了一件心心念之的事情——撰写《辑陆君实挽诗序》并广泛征集诸家挽诗，以备刊刻。

到了明代成化年间，镇江人丁元吉辑了一卷《陆右丞蹈海录》（注：陆秀夫实为左丞）。除了收录《草莽私乘》所载龚开三篇文章，还有俞希鲁《题郭州判所藏陆枢密手简》：

希鲁读先子（指父亲俞德邻）所作宋枢密陆公秀夫挽歌词，壮颜毅色，犹凛凛有生气，欲仿佛其音尘，邈不可得。义山郭先生与公（指陆秀夫）为同舍友，平昔所往复尺书片简收辑无遗，余得拜而观之。前修典刑，森然在目，字画遒劲，自成一派，非随俗妩媚者所可同日语。降叹之余，敬识纸尾。^[12]

由以上诸史料可知，郭景星、俞德邻和陆秀夫都是宋末镇江出类拔萃的文人，年轻时就

相识；龚开和陆秀夫则是抗金名将李庭芝帐下的同僚。他们几人对南宋灭亡和陆秀夫殉国，都抱有深深的共情。所以，龚开向郭景星、俞德邻征集挽诗，或者向郭景星赠送《瘦马图》，都是顺理成章之举。夕阳沙岸的千里马，象征着功勋和荣光已成往事，当下孑然一身，风骨仍存。这既是龚开遗民情感的体现，也是其晚年的垂影自怜。

我们知道，一个画家的艺术生涯中，同题材、相似构图作品往往会有多幅。龚开赠郭景星的《瘦马图》见诸文献而无图片，是否就是大阪所藏《骏骨图》，其实没有办法确认。但通过追溯龚、郭、俞诸人与陆秀夫的交往，有助于我们了解龚开的遗民情怀和艺术思想，了解瘦马图所蕴含的人格意义。

各种史料中并未提到龚开早年学画的经历，其绘画创作集中在后半生，即1279年入元以后。赠郭景星《瘦马图》因为有俞德邻题诗，作画时间的下限必是龚开、郭景星、俞德邻三人共同健在之时。龚开的卒年，据钱塘道士马臻《和黄瀑翁寄吊龚岩翁画马诗》序中说“大德丁未（1307），黄瀑翁寄吊龚岩翁画马诗”^[13]，龚开当卒于1307年或此前不久。郭景星卒年不详，故宫博物院藏《郭景星、郭界父子翰墨卷》是其最晚书迹，书于延祐己未（1319）。俞德邻卒年明确，在1293年，为三人中最早者。故俞德邻《题郭元德所藏龚圣予瘦马图》最晚作于1293年。考虑到龚开向俞、郭等人征集陆秀夫挽诗是在1292年（据《辑陆君实挽诗序》），则《瘦马图》很可能就是1292年所作。

三、流转吴门三百年

龚开《骏骨图卷》拖尾有元龚璘、陈深、俞焯、杨维桢、倪瓒，明杨翥、谢晋、刘益、徐理、项元汴，清高士奇、乾隆帝、梁诗正、汪由敦、沈德潜等人题咏。五位元贤题咏比较

重要，深化了画卷的内涵。龚璘、陈深、俞焯三段题咏被置于杨维桢、倪瓒题咏之后，其实这三人所处时代更早一些。我们按时代先后来说。

龚璘（1266—1331），字子敬，号谷阳生，高邮人，徙镇江。致仕后居平江（今苏州），著有《存悔斋集》。他比龚开小44岁，同样也蓄长髯，史载龚开居苏州时，“与高邮龚璘为忘年友，时比汉两龚（指汉代的两位高士龚舍和龚胜）。”^[14]龚璘是印学家吾丘衍的岳父，曾任江浙儒学副提举，与江南文人多有交往。龚璘题《骏骨图》云：“生成何用十五肋，罗帕银鞍千百群。可是蒺藜肥不得，骨如山立意如云。高邮龚璘。”（图3）感叹这匹骏马放弃了“罗帕银鞍”的待遇，显现出“骨如山立”的精神状态。在龚开《中山出游图》《天马图》后，也有龚璘题诗。

卞永誉《式古堂书画汇考》、吴荣光《辛丑销夏记》均著录过龚璘一件长达九尺的墨迹《宣城诗并识卷》，末识云：“予归京口（今镇江）省墓，天锡（即郭畀）出此纸征予书宣城诗，记忆不甚真。天历二年（1329）孟夏二日，龚璘识。”同为镇江的文化名流，龚璘与郭景星、俞德邻两家是熟悉的。他和郭畀、俞希鲁同辈，

而年龄稍长。所以郭畀请他书《宣城诗》，或者拿出家藏书画请题，龚璘必不会推辞。

《宣城诗并识卷》后有张雨跋：“余生江南，所敬二子敬先生。吴兴姚儒，行何可企及！此龚公所著，对之敛衽！乃癸酉（1333）闰三月廿八日暮夜过京口，天锡示此卷。其《述怀》二章，真无愧古人。龚敬今亦古人矣。噫！句曲外史张天雨记。”还有倪瓒跋：“壬子（1372）秋八月，余同叔朋友兄养病于汾湖之滨。承京口郭天锡、广陵王伯容两来慰讯，携龚子开所写诗一卷见示，嗟嗟！子开逝矣，书法绝矣！外史张君与余有卅年之交，近闻隐僻修真，会晤未卜何时，抚卷三叹。荆蛮民识。”^[15]查郭天锡卒于1335年，张雨1333年为郭氏藏品题跋，并无可疑。然倪瓒早年与郭天锡有交往，但他移居吴江汾湖之时，郭天锡早已去世，不可能“两来慰讯”；且龚开字子敬，称“龚敬”可以，称“龚子开”则误，故倪瓒跋文必为伪造。

另一位题诗者陈深（1259—1329），字子微，号清全，所居曰宁极斋，苏州人。幼习举子业，宋亡后笃志古学，著书课徒，弟子甚众。元天历间，奎章阁臣以能书荐，隐匿不出。陈深善作章草，在元代谢楚芳《乾坤生意图》（大英博物馆藏）后面有其章草题诗，笔迹与题龚开《骏

骨图》相同，随后还有其子陈植题诗。陈植（1293—1362），字叔方，学问渊博，擅长书法、山水，传世墨迹《致金问尺牋》（香港中文大学文物馆藏）述及倪瓒向其借书之事，《怀存斋诗帖》（故宫博物院藏）是写给沈右和倪瓒的。陈植与杨维桢年龄相仿，而陈

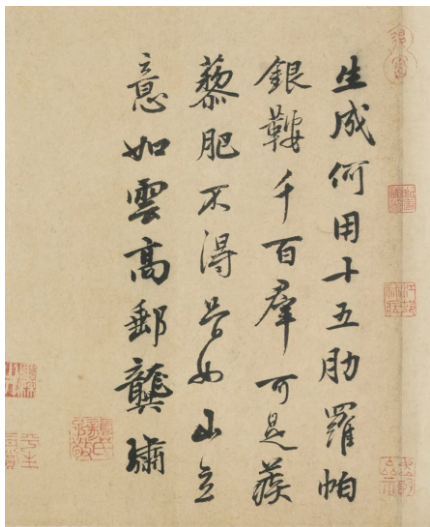


图3 龚璘题《骏骨图》卷

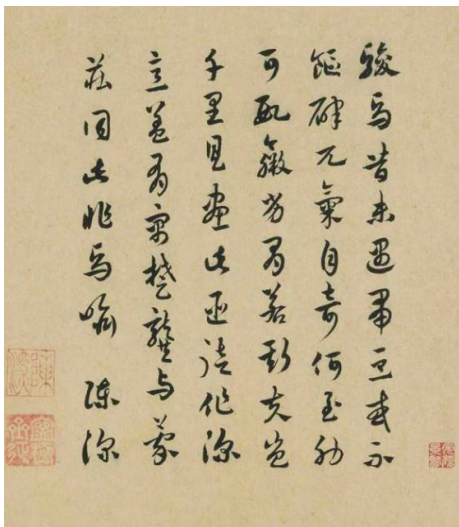


图4 陈深题《骏骨图》卷

深要年长一辈，在杨维桢客居吴门时早已辞世。

陈深题龚开《骏骨图》诗云：“骏马昔未遇，刍豆或不饫。肆兀气自奇，何至肋可数。羸劣有若斯，夫岂千里具。画此匪徒作，深意盖有寓。楚龚与蒙庄，同此非马喻。”（图4）他说骏马在没有得到重视、吃不饱的情况下，不可能成为真正的千里马，龚开画作有深意存焉。陈深一生足迹不出苏州，他的题诗或许表明该画已转移到吴门藏家手中。

第三位题诗者俞焯，字元（原）明，号午翁、越来子，福建长乐人，自幼随父俞登徙居昆山太仓。泰定四年（1327）进士，在京时与同年进士杨维桢、黄清老、张以宁讨论闽浙诗歌^[16]。俞焯生卒年不详，可能与杨维桢相仿或略长。由史料可知，他于天历二年（1329）为李公麟《君臣故实图》题跋^[17]；至正九年（1349）为昆山朱德润（1294—1365）《存复斋文集》作序，言朱氏“以文墨故，与予交三十余年”^[18]；至正十五年（1355）为吴郡王仲和作《水竹居记》，数年后倪瓒题《水竹居图》云“俞尹作记，澜翻浩汗，虽白首暮年，尤不除少年举子习气耳”^[19]，言及此时俞焯已老。此外，明人李日华《味水轩日记》卷六载《赵孟頫书文赋》一卷，有俞焯跋；明《赵氏铁网珊瑚》卷十二《郑所南推篷竹卷》，有俞焯题诗；上海博物馆藏宋

人《睢阳五老图册》，有俞焯题诗；美国私人藏朱熹《秋日告病斋居诗卷》，也有俞焯长诗。题咏大多不署年，未见他生活到明初的记载。

俞焯题《骏骨图》诗，引用龚璘诗的末句为首句：“骨如山立意如云，细肋分安十五勾。因看两龚诗与画，千金买骨是何人？洛阳令俞焯。”（图5）感叹这样一匹骏马，却等不来赏识它的人。俞焯是三甲进士，授仙居县丞，至正年间任德兴县尹。此处“洛阳令”的任职可以补史志之阙。另据姚振华《姚氏宗谱》（1934年石印本，河南浉池县档案馆藏）所载俞焯撰文、姚培书丹的《重修陕硤文献公旌贤寺碑记》，碑在唐宰相姚崇故里陕州硤石镇（今河南三门峡市陕州区），款署“至正二年冬十月之后，从仕郎、河南府洛阳县尹兼管本县诸军奥鲁、劝农事、知河防事合沙俞焯记”，可知俞焯在至正二年（1343）任洛阳县尹，则他为龚开《骏骨图》题诗也在此年前后。

第四位题诗者为杨维桢（1297—1370），字廉夫，号梅花道人、铁崖山人、铁笛道人、东维叟等，绍兴诸暨人。泰定四年（1327）进士，元代著名文学家、书法家。曾任官于浙东、杭州、建德等地，至正十九年（1359）移居松江，终老于斯。他在《骏骨图》后题古乐府一首（图6）：

谁家瘦马铁色骅，稜稜脊骨如悬弓。

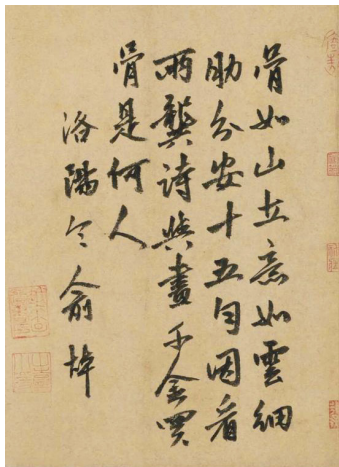


图5 俞焯题《骏骨图》卷

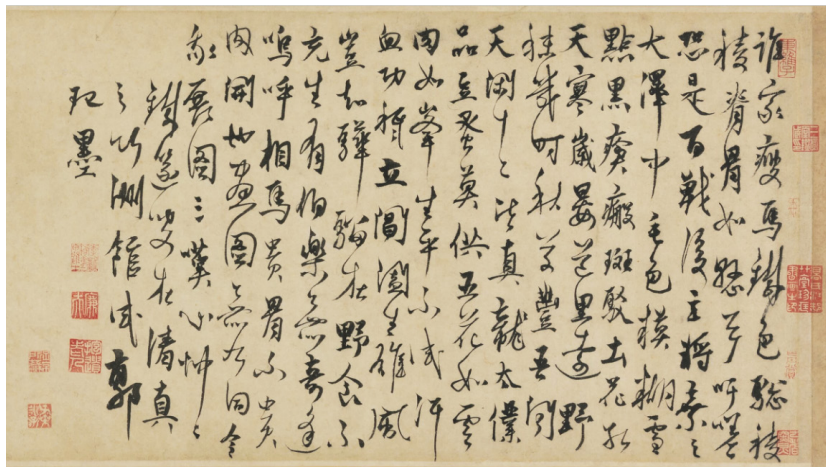


图6 杨维桢题《骏骨图》卷

吁嗟恐是百战后，主将弃之大泽中。
毛色模糊雪点黑，疮瘢斑驳土花红。
天寒岁晏道里远，野秣几时秋草丰。
吾闻天闲十二皆真龙，太仆品豆蚤莫供。
五花如云肉如峰，生平不试汗血功。
祗立闾阖生雄风，岂知骅骝在野食不充？
生有伯乐无奇逢，呜呼相马贵骨不贵肉。
开也画图无乃同，令我展图三叹心忡忡。
铁笛叟在清真之竹洲馆试郭玘墨。

尽管杨维桢生活的时代晚于龚开，没有像宋人那样体会到国破家亡之恨，但是骨瘦如柴的千里马给少数民族统治下的元代文人依然带来了心灵的震撼。“主将弃之大泽中”、“生有伯乐无奇逢”的感叹，与杨维桢的坎坷仕途联系在一起，传递出对人生价值的一种追问。

此诗未署年月，然由落款文字“铁笛叟在清真之竹洲馆”可大致推知。清真观在昆山马鞍山之阳（今环北路景阳新村附近），始建于宋，为昆山著名道观。杨维桢到访昆山主要有两个时间段，一是至正八年（1348）由苏州到访昆山玉山草堂，由顾瑛负责接待；一是至正后期由松江到昆山游玩，住在玉峰山下的清真观，此时顾瑛已避祸去往嘉兴。清真观住持余善从杨维桢学诗，颇得其妙。杨维桢在清真观留下多件墨迹，如至正二十一年（1361）春为余善书《晚节堂诗札》（台北故宫博物院藏）、《小游仙辞序》（故宫博物院藏），为袁华跋张雨《自书诗册》（吉林省博物院藏），二十三年（1363）春为余善书《游仙唱和诗册》（上海博物馆藏），还有未署年月的《溪头流水诗轴》（上海博物馆藏）、《春山图轴》（台北故宫博物院藏），都在署款中说明作于“清真观之竹洲馆”。他为龚开《骏骨图》题诗所钐盖印章，都是晚年常用印，那么其题诗时间大约也在1361-1363年间，藏家可能是昆山或者苏州人。

杨维桢晚年书法跳荡激越，小字尤为奇妙。因行距、字距几乎相等，全篇浑然一气，强调

了章法的整体感。落款称“试郭玘墨”，类似表述多次出现在其墨迹中，如跋元人《莲舟新月图卷》、跋赵孟頫《幼舆丘壑图》、跋钱选《并笛图卷》以及《竹林陈氏杂帖》、《巫峡云涛石屏志》等，彰显他对于用墨的讲究。郭玘为南宋制墨名家，元人陆友《墨史》说：“郭忠厚以墨名家，忠厚子玘，玘子喜。忠厚墨至今尚有射气，其面为双脊龙文，幕曰‘嘉定己卯臣郭忠厚造’。会稽王宣子家藏玘墨一挺，铭曰‘复古殿制，端平乙未臣郭玘造’。”^[20]郭忠厚、郭玘父子曾为南宋皇室制墨，其墨流传至杨维桢时代，已是相当名贵的百年古墨。元人虞集、张雨都曾在署款中写出“试郭玘墨”，杨维桢或许是受他们影响。

《骏骨图》卷后还有元末画家倪瓒题诗：“……淮阴老人气忠义，短褐雪髯当宋季。国亡身在忆南朝，画思诗情无不至。宋江三十肖形模，钟山鬼队尤可吁。高马小儿传意匠，诗就还成瘦马图。夕阳沙岸如山影，天闲健步何由骋？后世徒知绘可珍，孰知义士愤欲瘞！”（图

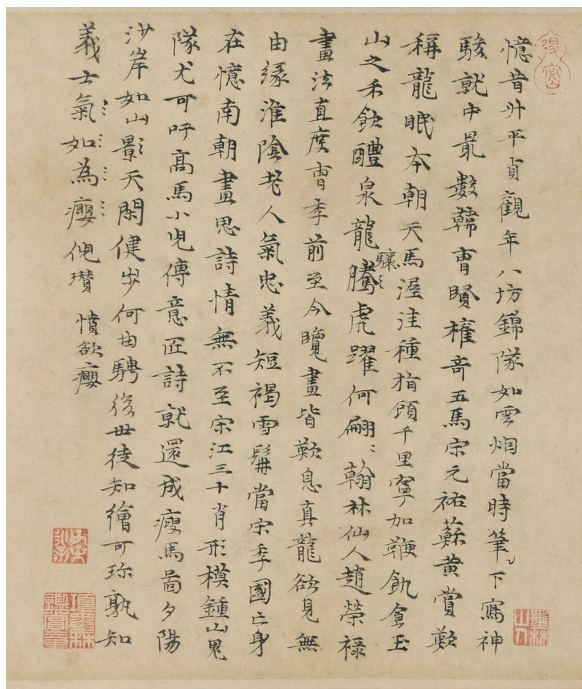


图7 倪瓒题《骏骨图》卷

7) 诗中提到《宋江三十六人图》《中山出游图》《高马小儿图》《瘦马图》都是龚开的重要作品。倪瓒褒扬龚开的忠义之气,认为龚开画《瘦马图》是借以表达对时局的愤懑。

以上五位元贤题咏都围绕这匹夕阳下的千里马,对它的遭遇感到惋惜,同时向画家龚开致以敬意。进而言之,无论是龚开还是几位题咏者,都借马喻人,表达自己的文化才能、人生价值不得伸展的苦闷压抑,共同深化了画面主题。

从题咏者的生活地域来看,龚璚晚年住苏州,陈深是苏州人,俞焯是昆山太仓人,杨维桢题于昆山,倪瓒长期居苏州。明代题咏中的谢晋(即谢缙)、杨翥、徐理(即徐有贞)也是苏州人,可见龚开《骏骨图卷》在吴门藏家手中传承近三百年,直到明代后期才归了嘉兴项元汴、李日华。清初经高士奇、安岐收藏后,入乾隆内府,收藏于圆明园淳化轩(画上有“淳化轩图书珍秘宝”白文印和“淳化轩”朱文长方印)。淳化轩是位于圆明园之长春园正中的主体建筑,建成时适逢《重刻淳化阁帖》竣工,刻板嵌于左右廊壁上,轩由此得名。1860年英法联军劫掠圆明园后,此画流出,历经清末官员曾协均(有“笙巢真赏”“卧雪斋藏”印)、藏书家陆树声(有“归安陆树声所见金石书画记”)、书画收藏家完颜景贤(有“小如庵秘笈”“景长乐印”“景贤鉴藏”印)收藏,再流入日本收藏家阿部房次郎之手。阿部去世后,长子阿部孝次郎1943年将包含此卷在内的160余件中国古代书画,捐赠给大阪市立美术馆。

(作者单位:苏州市公共文化中心)

注释:

[1] 翁同文《画人生卒年考》,翁同文《艺林丛考》,台北:联经出版事业公司,1977年,第36页。

[2] 陶宗仪撰,徐永明点校《书史会要》卷七,北京:北京师范大学出版社,2016年,第164页。

[3] 柳贯《题江矾图卷后》,柳贯《柳待制文集》卷十八,胡氏续金华丛书本,1924年。

[4] 黄潘《跋翠岩画》,王颀点校《黄潘全集》,天津:天津古籍出版社,2008年,第193页。

[5] 赵孟頫《松雪斋集》卷五,清文渊阁四库全书本。

[6] 卞永誉《式古堂书画汇考》卷四十五《龚侯玉豹图并诗卷》,民国鉴古书社影印吴兴蒋氏密均楼藏本。

[7] 贾思勰《齐民要术》卷六,清文渊阁四库全书本。

[8] 俞德邻《佩韦斋文集》卷二,故宫博物院影印元刻本,1931年。

[9] 陶宗仪《草莽私乘》,中国国家图书馆藏清抄本。

[10] 陶宗仪《草莽私乘》,中国国家图书馆藏清抄本。

[11] 吴莱《桑海遗录序》,吴莱《渊颖集》卷十二,清文渊阁四库全书本。

[12] 丁元吉辑《陆右丞蹈海录》,《四库全书存目丛书》影印康熙十二年王乃昭抄本。

[13] 马臻《霞外诗集》卷十,清文渊阁四库全书本。

[14] 王鏊《姑苏志》卷五十七“人物二十·游寓”,明正德刊本。

[15] 卞永誉《式古堂书画汇考》卷十七,民国鉴古书社影印吴兴蒋氏密均楼藏本。

[16] 杨维桢《东维子文集》卷七《两浙作者序》:“曩余在京师时,与同年黄子肃、俞原明、张志道论闽浙新诗。子肃数阅诗人凡若干辈,而深诋余两浙无诗。余愤曰:言何诞也?诗出情性,岂闽有情性,浙皆木石肺肝乎?”国家图书馆藏明刻本。

[17] 张丑撰,徐德明点校《清河书画舫》卷八,上海:上海古籍出版社,2011年,第388页。

[18] 朱德润《存复斋文集》,明成化十一年项璜刻本。

[19] 陆心源《穰梨馆过眼录》卷九,光绪十七年吴兴陆氏刻本。该画见于2019年保利春拍“仰之弥高”古代书画夜场。

[20] 陆友《墨史》卷下,清鲍氏知不足斋丛书本。

吴其贞《书画记》成书考（二）

□ 陆昱华

三、《书画记》的修订补充

和明清之际大多数书画著录一样，吴其贞的《书画记》在当时并没有付梓刊行，仅以稿钞本的形式流传。^[1]因此，在这一过程中，作者依然可以不断对稿本进行修订补充。这样的补订极为普遍，可以厉鹗《南宋院画录》为例，厉鹗编成此书在康熙六十年（1721），并有序记之。但是，若干年后，当看到相关的作品或资料时，厉鹗还会将其补入《南宋院画录》，如卷二：“李迪《竹雀图》，款云：‘淳熙丁未李迪画。’画着色竹，间以疏梅，枝叶上残雪炯然。雀立枝头，下遗枯竹叶二片在地，旁有荠菜一茎，寒秀之气，扑人衣襟。壬子春人日观于赵氏小山堂。云间王氏物也。厉鹗记。”^[2]赵氏为厉鹗友人赵昱（1689—1747），浙江仁和（今杭州市）人，筑有小山堂，藏书数万卷。壬子为雍正十年（1732），距《南宋院画录》的成书已十一年。厉鹗在赵昱处偶然看到李迪的《竹雀图》，即将其补录入《南宋院画录》中。

我们今天看到的《书画记》也已经是吴其贞一再修订后的本子，而非最初据看画时的札记重新汇录整理的稿本。在《书画记》中我们可以看到很多修订的痕迹，如补记下几十年间书画作品流传递藏的信息，即早年吴其贞曾在某藏家处看到的某件作品，多年后于他人手中

再见，吴其贞会在早期的记录中作一补充。这也使《书画记》能成为现代研究明清之际书画流传的重要文献。类似这样补充修订的例子在《书画记》中很多，有研究者因此以为《书画记》是吴其贞在数十年后根据早年观画记录所撰写，则非是。或认为“在抄本上作多次修改，每改一遍后誊写的工作量，差可想见”，因而否认吴其贞对《书画记》做过修订，^[3]显然对当时的撰著过程并没有真正了解。因此，辨明《书画记》的成书过程其实包含三个阶段，对于研究者准确严谨地利用《书画记》以研究、考察明清之际书画的流传具有重要意义。《书画记》的修订除了备注作品的流传，还包括记录下作品在流传过程中的拆分与组合等。以下即就此几个方面各举数例，并略作考辨。

（一）作品流传

1、卷一“阎立本《锁谏图》绢画一卷”条：

绢色旧而精彩尚佳。盖锁树而谏，刘聪事也。画法沉着古雅，上有印玺，系宣和殿所藏物。卷后王百谷题跋。此图在由溪丹园，今观于吴门骨董肆陆二泉手。^[4]

此条在《书画记》卷一，为较早的记录，未署日期，此时吴其贞尚未出徽州，其前一条“苏东坡《雨竹图一幅》”后称：

此二图观于由溪程圣修丹园之上。圣修兄弟三人皆好古玩，所得溪南吴氏子父

鼎、汉玉双管瓶，皆为重器。^[5]

两条所记都是观于由溪丹园，约略同时。则其最后一句“今观于吴门骨董肆陆二泉手”，当为后来所补记。只是《书画记》中再未见关于陆二泉的记载，不知吴氏究竟于何时再观于吴门骨董肆。

2、卷一“颜鲁公《刘中使帖》”条：

书在蓝笺上，纸墨尚佳，计字四十有二，盖行书也。运笔沉着古雅，不露锋芒；结构纵逸，起止莫测，有结绳遗意，为超妙入神之书。东坡云：“书到颜鲁公，能事毕矣。”非虚誉也。翼明兄题云：“如力士举鼎，庄重有仪。”斯言信详切矣。书法与《祭侄文稿》不同，而笔势则一。此帖经两宋天府收贮，上有小玺。卷后有元王英孙、鲜于太常、张彦清、白湛渊、田师孟五人题识。彦清又复题一通。又北燕乔簪成仲山题观。明文衡山、董思白、吴翼明题识。又附衡山一帖子。此书曾遭劫，为人裱入蚕筐，故谚名曰《蚕筐帖》，明季已入石矣。余后游姑苏，再观于曹秋岳先生寓，而翼明题识已为人汰去。过嘉禾姚水滢，又得观之。今属之山东张先生矣。^[6]

据其后“马远小画图册子计十六页”条所记，吴氏“在乙亥（1635）十月既望，观于伯昭侄肯堂之上”，这是他首次看到颜鲁公《刘中使帖》并记录于“记”中。而后面所记“余后游姑苏，再观于曹秋岳先生寓”，见《书画记》卷三“苏东坡《前后赤壁赋》一卷”条记录：

此在姑苏观于曹秋岳先生寓中。是日又见颜鲁公《刘中使帖》、黄山谷《诗翰四则》，时壬辰三月二日。^[7]

壬辰为顺治九年（1652），距上次在肯堂所见已十七年。吴氏乙亥十月于伯昭肯堂初见鲁公《刘中使帖》，犹有翼明跋，至再见时，已在曹秋岳（溶）手，翼明跋亦已被人割去。

其后，吴其贞过“嘉禾姚水滢，又得观之”，

见《书画记》卷五“王叔明《竹趣图》纸画一小幅”条：

此图观于嘉兴姚水滢家。水滢系汉臣第二令子。是日见记中有者颜鲁公《刘中使帖》。时癸卯仲冬二十五日。^[8]

癸卯为康熙二年（1663），上距吴氏于肯堂首次见此卷已二十八年。而“今属之山东张先生矣”则为最后所记，“张先生”疑为张先三（《书画记》作张先山）之笔误，今《刘中使帖》有其收藏印“胶西张应甲先三氏图书”（朱文）。《书画记》中记吴氏与张先三交往共两次，即卷五“马远《梅溪图》绢画一幅”条后所记：

以上三图，是张先山携至吴门，访余于庄家园上……先山，山东胶州人，阀阅世家。乃翁笃好书画，广于考究古今记录，凡有书法名画在江南者，命先山访而收之，为余指教某物在某家，所获去颇多耳。时癸卯正月十日。^[9]

又“小李将军《龙舟图》绢画一卷”：

气色颇佳。所作山石金碧辉煌，绿木涨天，气韵粗俗，非小李将军笔，乃元季俗人画也。以上三图观于张先山吴门寓，时癸卯正月二十日。^[10]

两次所记都在癸卯正月^[11]，即在观姚水滢藏书画之前，则吴其贞得知《刘中使帖》归张先三当更在此后。亦即吴其贞在观姚水滢所藏书画之后又曾于张先三处观画，而《书画记》中未有记载，具体时间不详，或者更在《书画记》最后记录的“丁巳十二月六日”之后，亦未可知。而对于此条的追踪，我们只能追索至癸卯仲冬，即康熙二年（1663）之后，上距《书画记》最初记录此帖的“乙亥（1635）十月”已近三十年矣。

吴其贞是一个书画商人，于《书画记》中备注书画作品的流传递藏信息，可见其对书画作品的去向十分关注，此亦关乎书画交易。正如前引“马远《梅溪图》绢画一幅”条记山东

人张先三之父张若麒,“笃好书画,广于考究古今记录”,这是了解书画流传的一个主要途径,如周密《云烟过眼录》即记录当时各家藏画。而比吴其贞略早的汪砢玉以及和吴其贞同时且有交往的卞永誉,在他们的书画著录《珊瑚网》和《式古堂书画汇考》中都有专门记录各家收藏。^[12]通过类似这样的书画著录,张若麒就能大略知道江南有哪些法书名画,甚至能精确定位“某物在某家”。掌握了这些详细准确的书画收藏信息,自然能“所获去颇多耳”。可见及时掌握书画的流传信息对于像吴其贞这样以经营书画为主的书画商人具有不同寻常的意义,特别是从事书画代理。而吴其贞随时更新书画流传信息,应该也是出于商人的本能——《书画记》可谓吴其贞的枕中秘笈,但无意中也为我们保存了大量书画在明清之际流传的一手资料。

3、卷一“苏东坡《昆阳城赋》一卷”条:

书在花笺上,纸墨尚佳。书法道劲,结构茂密,直入鲁公之室。此卷古今赏鉴者多载于记录中,故脍炙人口。后有数题识,失载其名。今为歙友江孟明得之。^[13]

此卷亦吴氏“在乙亥(1635)十月既望,观于伯昭侄肯堂之上”,而“今为歙友江孟明得之”一句显然是后来所补记。《书画记》中记吴其贞与江孟明相识在壬辰(1652)六月五日,见卷三“高士谦《竹石图》小纸画一幅”条:

气色如新,笔意清媚。上有数人题咏。此十二种书画,过维扬江孟明家观之。江,歙之南溪人,两淮大商也。笃好古玩,家多收藏。时壬辰六月五日。^[14]

按吴其贞《书画记》体例,但凡首次到某藏家或书画商人处观画,都会在当天的记录后附一“小传”。据《书画记》所记,吴其贞最初遇到江孟明在1652年,距卷一著录苏东坡《昆阳城赋》之1635年已相去十七年,则吴其贞最早在十七年后才于此条后补记“今为歙友江孟明得之”,以为备注。而《书画记》中最早有

具体时间记录吴氏为江孟明购买书画则在庚子(1660)五月六日以后,见卷四“洪容斋七言绝一首”条所记:

此得之于庭侄,后并倪云林《江峰望山》、陈惟允《仙山图》、赵松雪六简归之江孟明。时五月六日。^[15]

此条只记月日,据前后所记都为庚子,则此条亦当书于庚子(1660)五月六日。吴其贞说“后……归之江孟明”,而之前未见其为江孟明代购书画的记录。如《书画记》同卷“吴忠惠《杂诗》一十二首为一卷”条称:“时仲秋八日,在宜兴观于吴子文家。后予为江孟明得之。”^[16]此条书于乙未(1655),也说是“后予为江孟明得之”,似乎在此之前吴氏并未为江孟明代理书画。然则苏东坡《昆阳城赋》是否也在此之后为江孟明所有?则上距吴氏记《昆阳城赋》的乙亥(1635)亦已二十五年矣。

4、卷二“赵松雪《五湖溪隐图》青绿绢画一幅”:

此图观于榆村程龙生家,后同《林山小隐图》为余购于程幼霞之手。是日见宋搨《甲秀堂帖》十卷,纸墨精甚。时己卯五月既望。^[17]

“后同《林山小隐图》为余购于程幼霞之手”一句显然也是吴其贞后来所补记,按《书画记》卷三“曹云西《松林觅句图》大纸画一幅”条:

此图并松雪《林山小隐图》《五湖渔隐图》、倪云林《苏台怀古诗》购于程尔仪,皆程季霞物也。时辛卯三月二日。^[18]

辛卯为顺治八年(1651),吴氏于程幼霞处购得赵孟頫《林山小隐图》《五湖渔隐图》(按,当即《五湖溪隐图》),则其补记亦当在此后,上距初观赵松雪《五湖溪隐图》之己卯(1639)已十二年。

5、卷二“崔子西《杏花游鹅图》绢画一幅”条后记曰:

以上二图观于子含读书处，时壬午九月二十五日。^[19]

而在这天所著录的另一图，即“林君《江南八景图》纸扇面八张为一册子”条后有一段文字：

此图向藏净慈寺，传代之物，为子含得之，后又为余得于通三。余寄京口朱联襟处，为海氛散失。^[20]

可见其最初记于壬午（1642）九月二十五日，当时二图尚在子含（吴闻诗，字子含，吴其贞侄孙）处。后来林君《江南八景图》又为吴氏所得，但最终散失。吴氏慨其失，故详记其经过。因此“此图向藏净慈寺，传代之物，为子含得之，后又为余得于通三。余寄京口朱联襟处，为海氛散失”一段文字显然也是后来所追补。所谓“海氛”指郑成功攻打南京，在顺治十六年（1659）七月。陈寅恪先生《柳如是别传》第五章“复明运动”曾引《研堂见闻杂记》：“海氛既退，凡在戎行诸臣，以失律败者，各遣緹骑捕之”、“己亥海师至京口，金坛诸搢绅有阴为款者”^[21]，可知“海氛”一语正是当时大家所习知的专名，而京口又是郑成功帅舟师入长江之役的主战场。林君《江南八景图》当时恰寄存于京口朱联襟处，遭此战乱，遂致散失。因此，吴其贞此处补记，距最初记录之壬午九月，至少已相去十八年。

子含、去非兄弟是吴其贞非常赏识喜爱的两个侄孙，亦好书画，精鉴赏，吴氏所得书画有不少都归兄弟俩所有，在《书画记》中也经常会补上一笔，如：卷二“梅道人《竹梢图》小纸画一幅”：

纸墨如新。写一枝风竹，气韵如生。……此图得于邑中市上，寻归于去非侄孙。去非讳闻礼，美容仪，翩翩然有才子之风，读书之暇好临池、玩赏古器，目力超迈，余亦服膺之。时己卯三月二十六日。^[22]

又“宋徽宗《大白蝶图》小绢画一幅”：

长二尺余。画一白蝶，大有五寸，戏花于瓜藤之上。气韵似真。……此图并赵松雪二赋得于吴本文家。寻归于子含。^[23]又“三朝翰墨一本计十余则”：

此册购于榆村程正言家人手，归时适去非来，索观不能释手，强夺去，后竟不肯与余复见。忆昔薛道祖夺去宝晋斋研山石，不肯与原主复见，以为千古忍心人，今去非亦然。时壬午六月七日。^[24]

这些记录或在汇编时补充，或后来补记。《三朝翰墨册》被去非夺去，“后竟不肯与余复见。……以为千古忍心人，今去非亦然”，时在壬午（崇祯十五年，1642）。而子非于清顺治三年（1646）抗清殉节^[25]，如果这是吴其贞后来补记，则字字都是无法言说的痛悼。

6、卷四“宋元小画册二本计四十八幅”：

以上五种，丙申四月十日，扬州钞关外观于陈以谓舟中。后皆归太兴季吏部矣。^[26]

吴氏所述“以上五种”，据是日所记为王右军《袁生帖》、米元章《梅花诗赞》等。太兴季吏部即季寓庸（因是），同卷“黄筌《寒菊幽禽图》绢画一幅”：

以上十九书画，观于太兴季因是先生家。是日所见余记中有者：右军《袁生帖》，……又《梅花诗赞》、方方壶《东晋风流图》、江贯道《万壑千岩图》、郭乾晖《鹤鹑图》，皆海内名物，可见好龙者真龙降，信不诬也。及夜饮，出绍兴朱氏汉玉龙尾觥行酒，先生曰：“古云灯前酒后不可观书画，我欲破此禁，君意若何？”余曰：“适兴事何不可？”时三更矣，于是命青衣秉烛，悉陈书画于前，饮龙尾觥，观晋唐宋墨迹，一一品评，待旦而别。如此风流，不数金谷园矣。时丙申二月九日。^[27]

吴氏这里记载有误，他是丙申四月十日在扬州钞关外陈以谓（陈定，字以御，吴其贞误

记）书画船中看到这五件作品的，“后皆归太兴季吏部矣”。而在季因是家中再见这些作品反而是丙申二月九日，时间逆转了两个月。但吴其贞在季因是家中秉烛观画，当非虚构，且《书画记》中另有记，即同卷“黄筌《寒菊幽禽图》绢画一幅”：

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。^[28]

两条所记都在季因是家观画，条目也都是“黄筌《寒菊幽禽图》绢画一幅”，其中也都记有“王右军《袁生帖》”，因此可以确定这两条所记乃同一日所见，而“丙申四月二十五日”这个日期也是比较合理的。“丙申（1656）二月九日”不仅日期有误，还错置于庚子（1660）年后。《书画记》中吴其贞明显误记的，目前只看到“丙申二月九日”这一条，并且此条以及其后所记十七条都是丙申年看画的记录，一并错置于卷四最后，即庚子年后。或许是吴其贞在整理他札录于散页上的原始记录时，将时间顺序排错了；抑或为传抄者在抄写时错置了。究竟如何，亦未可知。

7、卷四“陆机《平复帖》一小卷”：

书在冷金笺上，纸墨稍瘦（疲？），书法雅正，无求媚于人，盖得平淡天然之趣，为旷代神品书也。上有“宣和”小玺。卷后元人题曰：“至元乙酉三月己亥，济南张

斯立、东郭杨青堂同观。”又“云间郭天锡拜观。”又“涇阳马昫同观。”明董思白题跋，时庚子五月二十二日，观于葛君常之手。惜其将元人题识折售于归希之，配在伪本《勘马图》后。此帖人皆为弃物，予独爱赏，闻者莫不哂焉。后归王际之，售于冯涿州，得值三百缗，方为予吐气也。^[29]

“此帖人皆为弃物，予独爱赏，闻者莫不哂焉。后归王际之，售于冯涿州，得值三百缗，方为予吐气也”，这一直是吴其贞最得意的一件事，所以在编订《书画记》时特为表出。吴其贞确实也因此不负“真赏”之名，雄视同侪。此卷今藏故宫博物院，安岐《墨缘汇观》亦有著录，“得见于真定梁氏”，卷后亦有梁清标藏印。吴其贞说“售于冯涿州（铨）”，则此后又数易其手矣。

8、卷二“苏黄米蔡诗翰四则为一卷”：

以上六种观于居安王越石家，余得其《批示帖》《桃莺图》《松树图》而归。是日出视白定圆鼎炉一只，高五寸，口径四寸，身上两道夔龙，是为粗花压细花者。间有十二道孤龙冲天耳，葱杆足，百兽面，含在足上，一身全完无暇疵，精好与程季白家彝炉无异，惟白色稍亚之，世无二出。越石兄弟叔侄共使一千二百缗购入，后来售于璐（潞）藩，得值加倍。又有一只副本，色缁，骨亦坚，迥然不符，吴门周丹泉所贗者。时壬午五月二十二日。^[30]

壬午为崇祯十五年（1642），吴其贞于居安王越石（王廷珩，字越石，书画商人）家中看到的这只白定炉，“后来售于璐（潞）藩，得值加倍”。但是据姜绍书《韵石斋笔记》，王越石以高价卖给潞藩的其实是一只贗鼎，“尔时，潞藩寓杭，闻定炉名，遣承奉俞启云咨访，遇廷珩于湖上，出贗鼎夸耀，把臂甚欢，恨相见晚，引谒潞藩，酬以二千金，承奉私得四百，以千六百金畀廷珩。”^[31]此番曲折，吴其贞并不知

道。而吴其贞所见到的那只白定炉在王越石与其中表黄黄石（正宾）的一次争执中摔碎，起因是王越石想以假换真骗取黄黄石的一幅云林山水：“正宾有倪云林山水一幅，估价百廿金，托廷珪转售，仍暗记花押于隐处。廷珪心艳倪画，属高手临换，待正宾取时，即以摹本还之，殊不知其有默记也。正宾遣苍头王佛元取画，装池宛然，惟失花押。佛元黠人也，谬云主人不惟遣来取画，兼欲观定炉，且议价耳。廷珪方授炉佛元，而正宾亦至，谓廷珪曰：‘画久不售，应以原物归我，奈何作狡狴伎俩？’廷珪搏颡发誓。正宾诘之曰：‘吾有私记，今安在？’正诘让间，佛元从傍执鼎，兼以左右指捭鼎耳，以示无还理。廷珪夺之，鼎堕地如裂瓦。”^[32]王越石售卖贗鼎给潞藩朱常涝在其驻杭州时，约为1645年，则吴其贞《书画记》中补注“后来售于璐藩，得值加倍”已在三年以后。

关于王越石手中的这只白定炉，吴其贞所记极为详尽，实在是因为这枚白定炉在当时是一件非同寻常的宝贝，汪砢玉《珊瑚网》亦有记，并赞叹为稀世之宝：

崇祯甲戌重九日，歙友黄（王）越石携是册至余家，留阅再宿。并示白定小鼎，质莹如玉，花纹粗细相压。云雷、蝉翅、蕉叶俱备。两耳亦作盘螭，圆腹三足。炉顶用宋做白玉鸂鶒，乌木底，有篆书云：“夏鼎九象，殷周稟焉。小大备物，用知神奸。孰是愈签，兒玉衷挺。夔龙饕餮，咫也序旃。载其馨饗，庸永日宣。东阳识。”底后镌曲水印章。越石云：“项子京一生赏鉴，以不得此物为恨。”索价三千金，吾里有偿之五百，不肯售。真希世之宝也。其挂幅有李营丘《雪景》，什袭珍重殊甚，然视吾家山水寒林，犹伦父也。米敷文《云山茅屋》太模糊，王叔明《一梧图》亦贗物，《南村草堂图》更恶甚，惟文徵仲《仿小米钟山景》大轴，有气韵。上题云……

时越石欲余斋头灵壁为漫兴，中名听经鹅者，以文画相易，余不割舍。渠谓米家书画船不可少此物，遂强持去。复示我宋拓《阁帖》、硃绣白端砚、坡仙雪浪斋绿端砚、哥窑彝及乳炉种种，曰：“此皆定鼎之媵也。”噫，昔沈不疑寓金陵杏花村，有破定彝，朱兰嵎宗伯因名其斋曰“宝定”。今越石之舟亦可名“宝定”，而余新得旧藏唐宋元画册，端可如苏长公以“宝绘”名晋卿之堂也哉。虽然，阅世愈深，当如玉局作粪土视之，而蓬壶诸胜，乃是我师耳。重九后二日，西吴菰芦中人汪砢玉识。^[33]

崇祯甲戌为1634年，王越石向汪砢玉夸示的定鼎应该就是八年后吴其贞在王越石家中所见的白定圆鼎炉。王氏保有此鼎多年，并到处夸耀，以抬高其身价，这固然是骨董商伎俩。据《韵石斋笔谈》所记：

……炉竟归之（王越石），诡称其值万两，求售于徐六岳。徐恶其谲，拒不纳，乃转质于人，十余年间，旋质旋赎，纷如举棋。^[34]

则汪砢玉与吴其贞得见此白定鼎炉当即在这十余年之间。

以上诸例都是吴其贞补记其曾经寓目或收藏的书画作品在后来的遭际流传。

（二）《书画记》中还记有一些书画作品被改造或分割，可以作为书画鉴定的参考，亦略举数例：

1、卷二“臧良《双雀图》纸画一小幅”：

纸墨尚佳。自未著名字，惟有黄大痴小楷题识，用“一峰道人”图书。上面双雀以及花石尽皆剥落，只有黄大痴题识尚然无恙。余购之于王原吉，随将剥落裁去，只留大痴题识。左边尚有空纸，余属元振兄补作双雀竹石于上，见者无不称为佳画，而不知是余一时游戏，可见鉴赏为难事也。时辛巳三月十六日。^[35]

据《书画记》体例，所记日期都是观画或购画日期，此处“辛巳三月十六日”应该是吴其贞购得这幅画的日期，因此“将剥落裁去，只留大痴题识。左边尚有空纸，余属元振兄补作双雀竹石于上”一段文字当是后来补记。吴其贞保留黄公望的真题，而请元振兄补画双雀竹石，题真画伪。但这只是吴其贞一时兴至之游戏之作，并非刻意造假，所以不惮补书于其后。

2、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。……此卷原有六张纸，长三丈六尺，曩为藏卷主人宜兴吴问卿病笃焚以殉，其从侄子文俟问卿目稍他顾，将别卷从火中易出，已烧焦前段四尺余矣。今将前烧焦一纸揭下，仍五纸，长三丈，为丹阳张范我所得，乃冢宰赤函先生长君也，聪悟通诸技艺，性率真，好收古玩书画，无钱即典田宅，以为常。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。其图揭下烧焦纸，尚存尺五六寸，而

山水一丘一壑之景全不似裁切者。今为予所得，名为《剩山图》。^[36]

吴氏酷爱书画，其获得大痴《富春山居图》烧焦后一段，犹自爱惜，名为“剩山图”，今藏浙江省博物馆。吴氏与庄淡庵一起观画在壬辰五月二十四日，而其得到《剩山图》又在此后，故这段文字显然也是后来补记。吴氏的这一段记述已是关于《富春山居图》极为重要的文献。

3、卷三“黄山谷《千字文》一本”：

书在澄心堂纸上，精彩如新。书法行楷，笔画清健，结构宽展，风神峭立，有一种生秀之色，为山谷上乘妙书。……以上五种观于嘉禾姚汉臣长孙处。汉臣，尚书子，盖当日与程季白争收古玩者。时甲午七月既望。但山谷册予后复见，失落一页，真可惜也。^[37]

“但山谷册予后复见，失落一页，真可惜也”一句当为后来补记，吴其贞备注其散佚。

4、卷六“吴炳《桂花八哥图》绢画一方幅”：

气色尚佳。画一八哥栖在桂花枝上。精彩如生。识“吴炳”二字。此图观于杭城翁氏家。后售于人，分作二幅，一有八



黄公望 剩山图 浙江省博物馆藏

哥，一无八哥，复画一鸟，栖在桂花枝上，欲啄飞蜂。见者莫知其作用也。时乙卯又五月三日。^[38]

吴氏初见此画，在乙卯五月三日。再见此画，已售于人，并且被分割作两幅，“见者莫知其作用”，而吴氏颇知其原委，遂略述其经过。

“后售于人”一段文字显然也是后来所记。

（三）吴其贞《书画记》中另记有对一些作品的收辑组合，可以吴其贞所集大画册为例。吴氏欲集成此大画册，前后苦苦寻觅数十年。兹列举于后：

卷次	作者	作品	藏家	观画时间	备注
卷二	倪雲林	《景物清新图》	溪南吴象成	己卯（1639）四月六日	为余得之，入于高头大册子内 ^[39]
卷二	米元晖	《云山图》	程龙生	庚辰（1640）十二月二日	余得此以为高头大画册领袖
卷二	王叔明	《幽谷读书图》	西山汪氏	辛巳（1641）二月十二日	今入在大册中
卷二	马 远	《宫苑乞巧图》	王尔吉	乙酉（1645）六月五日	今入高头大画册中
卷三	吴 镇	《竹溪泛艇图》	常州陆家达	壬辰（1652）八月七日	今入高头大册内
卷三	李伯时	《疏松水阁图》	王仲嘉	癸巳（1653）二月望日	今入高头大册内
卷五	苏东坡	《竹石图》	绍兴朱子逝	乙巳（1665）七月二日	今入高头大册中
卷五	宋徽宗	《金钱羈雀图》	杭城九曲巷施四老	丙午（1666）七月五日	余生平所选小幅名画最精者，欲集成大册子，为无徽宗冠首，置之高阁，今既获此，不日装潢，岂不压倒世间画册耶！
卷五	刘松年	《秋江挂帆图》	扬州通判王公（廷宾）	七月六日	今入于大册之中
卷六	马 远	《琴鹤图》	京口张氏	丁巳（1677）十一月晦日	为扬州通判王公得之，欲集大册之内 ^[40]

吴其贞集此高头大册，据记录，始于1639年，假定如卷五“宋徽宗《金钱羈雀图》绢画一小幅”条所述，“不日装潢”，则前后历时亦有27年。然而此高头大册却并未完成，后转手给王廷宾，吴氏继续为其觅画补充，据卷六“马远《琴鹤图》绢画一小幅”条，“此图向在京口张氏处，为扬州通判王公得之，欲集大册之内。伤哉，册未成而公先逝矣。今为姚友眉得之，时丁巳十一月晦日。”则历时当更久。因此吴其贞早年记录中诸如“入于高头大册子内”、

“今入在大册中”云云，都是后来所补记，因为当时并没有所谓的大册子，只有当集到一定数量（规模），方可称“今入在大册中”。其时间或许就在得徽宗《金钱羈雀图》后，即1666年后，因为这时候此大画册才初具规模。

附：关于“两段式”著录结构的辨正：

张义勇先生在他的博士论文《从吴其贞〈书画记〉看明清之际的书画收藏市场》（南京艺术学院，2018年）中对《书画记》的成书过程作了详尽的考察，提出了“两段式的著录结构”，

即早年的记录（观画时的札录）和数十年后的撰写，并举例论证：

论者认为《书画记》写成后曾经吴其贞多次修改，但据卷一“苏东坡《昆阳城赋》一卷”条的著录，笔者认为此说值得商榷。吴其贞这条著录中写道：“书在花笺上。纸墨尚佳。书法道劲，结构茂密，直入鲁公之室。此卷古今赏鉴者多载于记录中，故脍炙人口。后有数题识，失载其名。今为歙友江孟明得之。”根据《书画记》中相关记载，此件作品系吴其贞崇禎八年（1635）在其族侄吴道昇家中所观，当时或因时间匆促，未能载卷后数题识之名，故云“失载”，很显然，这段著录到这里都是当时所记。而最后一句“今为歙友江孟明得之”则与前段内容显非同时。依《书画记》中之惯例，首遇相关人物时，往往于其名下系小传，或三五句，或两三行。吴其贞首遇江孟明时在顺治九年（1652），也就是说，吴其贞再见《昆阳城赋》最早也在十七年之后。这又是一个典型的两段式结构。那么，既再见此作，对此前观画时的失载却未作任何完善，则修改之处何在呢？因此，笔者认为，吴其贞在撰书时，只是在观时札录的基础之上，加上后来对此作的追踪，谈不上对《书画记》一书的修改。^[41]

张义勇先生认为吴其贞关于《昆阳城赋》的记录，“后有数题识，失载其名”之前的文字为一段，是“在观时札录”的；而最后一句“今为歙友江孟明得之”则是十七年之后在“撰书时……对此作的追踪”。那么我们不禁要问“后有数题识，失载其名”一句真的是吴其贞观看作品时所记？也就是说吴其贞一边看着这卷后的题跋，一边札录说“后有数题识，失载其名”，这说得通吗？如果当时未录，一般的表述应该是“不录”，既然说是“失载”，那一定是后来

在追述时的补充说明。因此，张义勇所引此条，正是典型的三阶段：1、“直入鲁公之室”或“故脍炙人口”以前一段文字当为观时的札录（或许已经润色）；2、“后有数题识，失载其名”一句则是事后汇录入“记”时所补充，而《书画记》的完成正是在这一汇录过程中，而非数十年后撰成；3、“今为歙友江孟明得之”一句，则正如张文所考，乃十七年后于“记”中对此卷所作的“追踪”。类似这样的“追踪”补充在《书画记》中比比皆是，难道不能算是一种完善、补充或修订吗？

四、《书画记》的早期流传

明清书画著录鲜有刻本，多以钞本流传，影响有限。吴其贞《书画记》当时亦未见有刻本传世，早期流传信息极少，目前所能看到的是清代学者在赏鉴书画时，引录吴其贞的鉴赏意见作为参考，从中也可略窥《书画记》流传的蛛丝马迹。关于《书画记》的早期流传与引录，李婉华的硕士论文《吴其贞〈书画记〉的研究——有关收藏家与书画流传》中曾提到：“最早引用《书画记》的记载于书画研究的是在《石渠宝笈·三编》，有关马和之《画毛诗四篇》。这是现时唯一见到清代对《书画记》的引用，值得注意的是《石渠宝笈·三编》编纂之时，《书画记》已被列为禁毁书籍，但其实它却仍然留在宫廷的图书馆里，供参考之用，因此翁方纲在编写《石渠宝笈·三编》时才得以阅览。”^[42]

李婉华这里提到的是乾隆四十九年（1784），翁方纲在题马和之《画诗经四篇》时，引《书画记》中关于马和之绘画的评语以为鉴定依据：

吴其贞《书画记》云‘马和之画法简逸，意趣有馀’，故此四章，不必具徒役之众、侍从之多，而仪度神致，皆若有味于声诗之外者，非侍郎不能作也。其贞又

称：马和之‘人物衣摺用柳叶法’……此四幅衣摺笔法正相印合……信为艺林铭心之绝品矣。乾隆甲辰重阳前一日，北平翁方纲识。^[43]

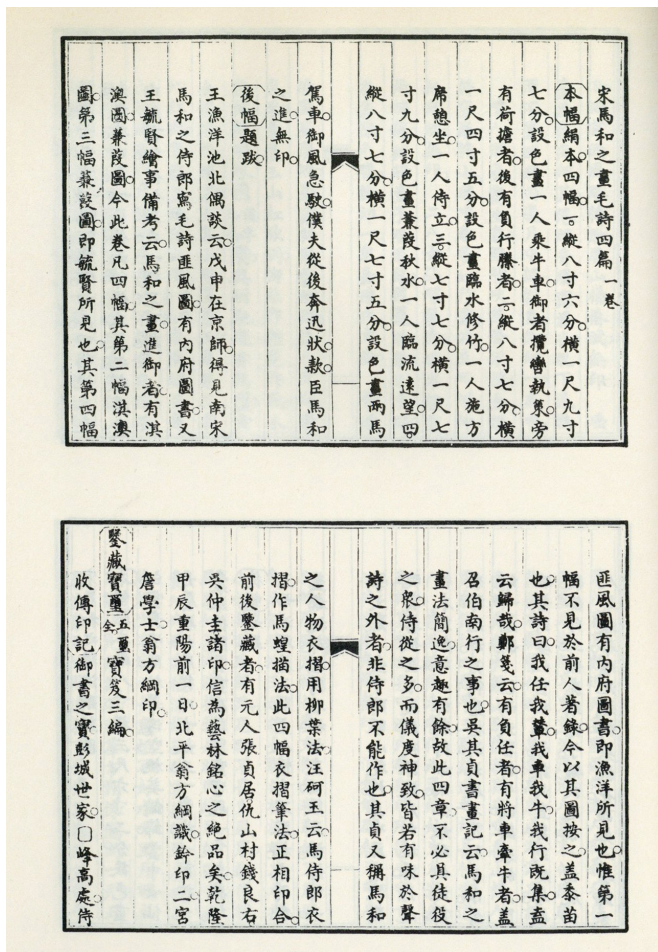
但李婉华这里所述有几点不确，首先，这不是目前所见“最早引用《书画记》的记载于书画研究”，也不是“现时唯一见到清代对《书画记》的引用”，即既不是最早，也不是唯一。其次，她说“《石渠宝笈·三编》编纂之

时，《书画记》已被列为禁毁书籍，但其实它却仍然留在宫廷的图书馆里，供参考之用”，也不确；最后，说“翁方纲在编写《石渠宝笈·三编》时才得以阅览”，也是错误的。在辨正以上几点时，我们得倒着顺序来梳理，即，首先，不是“翁方纲在编写《石渠宝笈·三编》时才得以阅览（《书画记》）”，编纂《石渠宝笈三编》的实际主事者是胡敬（1769-1845），字以庄，浙江仁和（今杭州）人，著有《西清劄记》，在书前的序中，胡氏说：

嘉庆乙亥春，诏儒臣编纂《珠林》、《宝笈三编》，敬忝预校理之末。讨论既定，先起稿本，同人以敬爱考古，检有名迹，率倭参考，排日登记，不分年代前后，阅半载，得二百余条，名曰《西清劄记》。以校

正本，殊多踳驳。盖是编本凡三易，自稿而副而正，此初稿特草创未定之本也。^[44]

胡氏这里说得非常清楚，即嘉庆乙亥（1815），胡氏被诏命编纂《秘殿珠林》与《石渠宝笈三编》，而《西清劄记》正是编纂以上二书时所拟的部分初稿。在《西清劄记》卷二著录有“马和之画《毛诗》卷”，即全录上引翁方纲题跋。而《石渠宝笈三编》正是本诸胡敬所撰，它们是正本与稿本的关系。因



《石渠宝笈三编》著录马和之《画毛诗四篇》书影

此翁方纲只是曾经赏鉴过马和之的《毛诗》卷并题识，而非“在编写《石渠宝笈·三编》时”引吴其贞《书画记》中关于马和之的笔法等作为鉴定依据。

《西清劄记》中另有两处是胡敬直接“引用”吴其贞《书画记》以助鉴定考辨的，如卷三“李公麟《九歌图》卷”条胡氏案语：

吴其贞《书画记》云：“绢本《九歌》卷，定为检法真笔无疑，其画止六段，实全本。检法《九歌图》有二。一卷凡十一段，乃检法自书，曾经宣和睿赏者。宋末藏赵与懃家，止白描神鬼之象，而无景界。近世摹搨本，皆祖此。传至成化间，为吴江明古所得，语具都穆《寓意篇》中，一卷则检法别本，未知作于何年，而笔迹极

精细。”此卷殆即其贞所见之别本欤？^[45]

又卷四“杨凝式书《神仙起居法墨迹》卷”条：

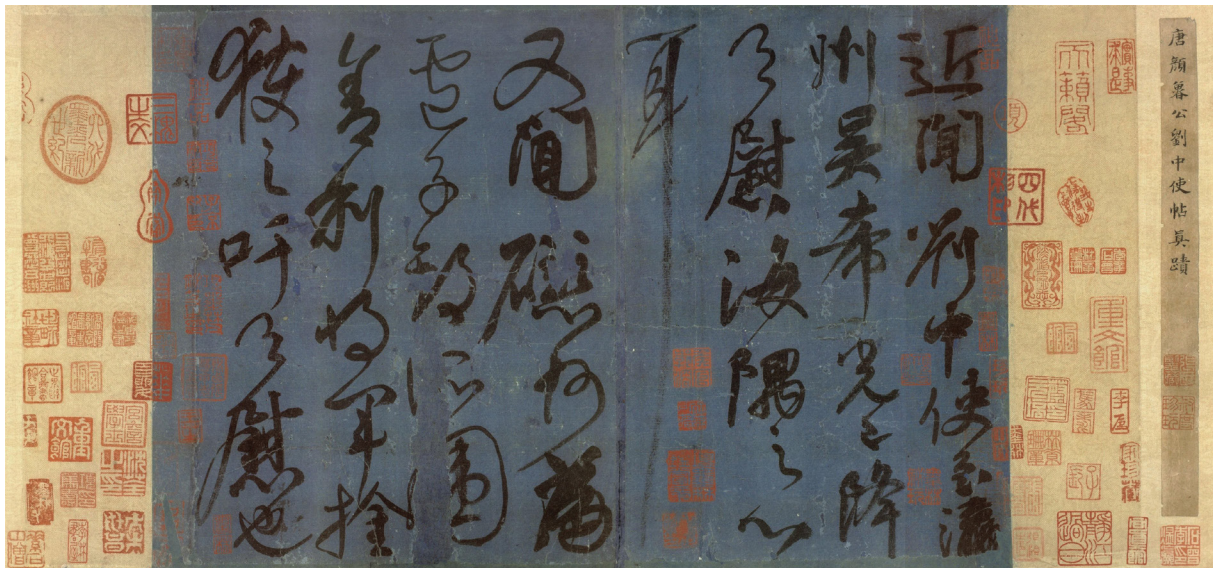
是卷鉴藏印记，有“永兴军节度使”一印。吴其贞《书画记》“颜鲁公自书告身”条下云是韩侂胄印。考《宋史·地理志》京兆郡永兴军节度使，大观元年升大都督府，旧领永兴军路安抚使，宣和二年诏永兴军守臣等衔不用军额，称京兆府。是永兴军已废于徽庙时。据《侂胄传》，曾任保宁军节度使，亦非永兴，则此印系何人铃盖，不可考矣。^[46]

但是遍检《书画记》各种本子，^[47]都未能找到相关的记载。又检明清以降各种书画著录，在张丑《清河书画舫》“尾字号第八”李公麟《九歌图》后有张丑跋，文字与《西清劄记》全同。^[48]又“红字号第五”颜真卿《自书吏部尚书诰》中云：“亦曾入韩侂胄家，有‘永兴军节度使’印。”^[49]则胡敬《西清劄记》中两处所引吴其贞《书画记》其实都出自张丑《清河书画舫》，而胡氏一时误记。又《石渠宝笈》于杨凝式《神仙起居法墨迹》卷后已更正为“据《书画舫》‘颜鲁公自书告身’条下云是韩侂胄印”，

并全录“考《宋史·地理志》”已下一段文字。^[50]

胡敬奉旨编撰《石渠宝笈》在嘉庆乙亥（二十年，1815），而翁方纲题马和之《毛诗》卷在乾隆甲辰（1784年）重阳前一日，早于胡敬编《石渠宝笈》三十一年。也就是说，翁方纲引用吴其贞《书画记》要远远早于《石渠宝笈三编》的编纂。而《书画记》被撤出《四库全书》在乾隆五十三年（1788），因此，当翁方纲在阅读、引述《书画记》时，《书画记》还没有“被列为禁毁书籍”。

最后，关于李婉华提出的“最早引用《书画记》的记载于书画研究”，并非翁方纲。据目前所知当属厉鹗。厉鹗（1692-1752），字太鸿，号樊榭，杭州人。康熙六十年（1721），厉鹗编纂《南宋院画录》，该书共抄录《书画记》九十一条，其中包括马和之7条，萧照1条，阎次平2条，林椿1条，刘松年7条，吴炳4条，李嵩6条，梁楷9条，陈居中3条，苏显祖2条，夏珪7条，马逵1条，马远14条，马麟5条，史显祖1条，李唐12条，李迪2条，李安忠2条，苏汉臣2条，朱锐3条。厉鹗编写《南宋院画录》时尚在杭州，其自序中述成书经过：“暇日因据《图绘宝鉴》《画史会要》二书，得如干人。



颜真卿 刘中使帖 台北故宫博物院藏

遍搜名贤吟咏题跋，与夫收藏赏鉴语，荟萃成帙，名曰《南宋院画录》。”^[51]厉鹗所据当然不仅《图绘宝鉴》《画史会要》二书，^[52]而他抄撮《书画记》，大约即有取其“赏鉴语”，与翁方纲赏鉴马和之《画诗经四篇》而引吴其贞语为证，正同。厉氏又说：“自愧家乏秘册，见闻狭隘，凡有阙略，幸好古君子之助我焉。”可见他编撰《南宋院画录》所依据的多是自己的藏书，因此，厉鹗当时应该藏有吴其贞《书画记》钞本。厉鹗编纂《南宋院画录》在康熙六十年，其引用《书画记》比翁方纲题马和之画《毛诗》卷早了整整六十三年。而其所藏《书画记》抄本也比今存最早的《四库》抄本早六十多年，尚未遭四库馆臣删改，其中文字与“四库本”稍异，或可以用来作比较研究。但是，厉鹗抄书往往随意删改，鲍廷博在知不足斋抄本《南宋院画录》后题曰：“乾隆癸未秋从樊榭山房稿本清出。”“樊榭先生抄撮古书，往往以意删削，如此书中所引《六研斋笔记》《宝绘录》之类是已。重抄清本，必须觅元书对过，不可草草。”^[53]

继厉鹗、翁方纲之后，在《四库全书总目》的“御定题画诗一百二十卷”提要中，列举当时重要的书画著录：

康熙四十六年，圣祖仁皇帝御定哀合题画之诗共为一集者，始于宋之孙绍远。然书止八卷，所录仅唐宋之作，未为赅备。所分二十六门，义例亦未能尽协。自是以来，论书画者如无名氏之《铁网珊瑚》、郁逢庆之《书画题跋记》、张丑之《清河书画舫》《真迹目录》、汪砢玉之《珊瑚网》、孙承泽之《庚子销夏记》、吴其贞之《书画记》、高士奇之《江村销夏录》、卞永誉之《书画汇考》，所录皆题跋为多，诗句仅附见其一二。^[54]

在《四库全书》编撰的过程中，每一部书校订完成，都有馆臣所撰提要一篇，列于书前，

则当时负责撰写此提要的四库馆臣对《书画记》当并不陌生，（《书画记》曾收入《四库》，并撰有提要，馆臣自然得以阅览。）并且给予相当的地位。但是，此条目只有在乾隆五十九年（1794）至六十年（1795）据文澜阁所藏四库馆缮写本翻刻的《四库全书总目》（浙本）中还保存着完整的面貌，而在乾隆六十年十一月由武英殿所刊《四库全书总目》的“御定题画诗一百二十卷”提要中则已经将“吴其贞之《书画记》”一句删掉，这应该是乾隆五十三年（1788），在对《四库全书》进行复查时，发现《书画记》“语涉违碍”而将《书画记》撤出《四库全书》后牵连所及做出的删改，而文澜阁所藏四库馆缮写本或尚未及删改。

最后，关于《书画记》采进《四库》的经过，李婉华曾做了专门的考察：

（据《纂修四库全书档案》）乾隆三十八年（1773）闰三月初三日及三月二十八日，高宗两次降谕，嘱两淮盐政李质颖向马裕搜求善本藏书。李质颖接旨后立刻检出马氏所藏书籍一百二十三种进呈。《书画记》既被列于李氏第一次进呈书目之中，^[55]极有可能是马裕之藏书，而进入内府之日期亦必在乾隆三十八年三月李质颖接旨之后。^[56]

据此，《书画记》抄本极有可能是由当时的两淮盐政李质颖从马裕家征得后进呈的。而厉鹗与马氏兄弟交往甚密，来扬州即寓居马氏小玲珑山馆，“来扬州，主马氏……年六十无子，主政（马曰琯）为之割宅蓄婢”^[57]。因此，可以做一个大胆的假设，即马家的《书画记》抄本或许即来源于厉鹗。当时互相传抄正是书籍得以流通的一个重要途径，^[58]以厉鹗为例，他曾向马曰璐借抄宋人史弥宁《友林乙稿》，而赵一清跋张泰来《江西诗社宗派图录》，称“此书从樊榭山民厉君借抄校过”，^[59]则认为吴其贞《书画记》早期的流传，也是书友间的辗转

抄写过录,应该比较符合当时书籍流通的一般情况。

(作者单位:昆仑堂美术馆)

注释:

[1] 明末印刷业虽然有了很大的发展,但是,书籍的刊印成本还是比较高,因此,如果是销量(印数)不大的书籍,考虑到经济的原因,一般还是以抄写的形式流传。参看大木康著、周保雄译《明末江南的出版文化》,上海古籍出版社,2020年3月。

[2] 《知不足斋钞校本南宋院画录(外一种)》,中华书局,2016年8月,第67页。厉鹗此条补记书于页眉。

[3] 张义勇《从吴其贞〈书画记〉看明清之际书画收藏及市场》,南京艺术学院博士论文,未刊稿,2018年,第20页。

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

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

[6] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第22-23页。

[7] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第96页。

[8] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第198页。

[9] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第188页。

[10] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第189页。

[11] 见“马远《梅溪图》绢画一幅”条:“以上三图是张先山携至吴门访余于庄园上,……时癸卯正月十日。”“小李将军《龙舟图》绢画一卷”条:“时癸卯正月二十日。”

[12] 汪砢玉《珊瑚网》之“书凭卷二十二”,卞永誉《式古堂书画汇考》“书卷之四收藏法书”、“画卷之二收藏名画”等都专门著录历代以及近代的书画收藏。

[13] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第23页。

[14] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第102页。

[15] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第169页。

[16] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第143页。

[17] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第63页。

[18] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第89页。

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

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

[21] 陈寅恪《柳如是别传》,三联书店,2001年,第1217、1218页。按书中引文作“乙亥”,而行文作“己亥”,当以“己亥”为是。

[22] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第47-48页。

[23] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第59页。

[24] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第77页。

[25] 丁廷健、卢询修、赵吉士等编纂:《徽州府志》卷十三“死事”:“丙戌,大兵入闽,闻礼为叛者所杀”,康熙三十八年刻本,第12页。

[26] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第147页。

[27] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第181-182页。

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

[29] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第170-171页。

[30] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第76页。

[31] 《韵石斋笔谈》,见姜绍书撰、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11月,第190页。

[32] 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11月,第189页。

[33] 汪砢玉撰,于淑娟、李保民点校《珊瑚网》卷二十《吴仲圭写明圣湖十景册》,上海书画出版社,2022年1月,第1503页。

[34] 《韵石斋笔谈》,见姜绍书撰、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11月,第188-189页。

[35] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出

版社, 2000年, 第70页。

[36] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》, 辽宁教育出版社, 2000年, 第99-100页。

[37] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》, 辽宁教育出版社, 2000年, 第136页。

[38] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》, 辽宁教育出版社, 2000年, 第265-266页。

[39] 据“赵松雪《士马图》绢画一幅”后所记: “以上五图观于溪南吴象成家。象成是伯昌长子也。当日收藏颇多, 为魏珣之害, 皆散去。余得其《景物清新》、《飞雪沽酒》二图”, 第51页, 颇合《书画记》体例。因此倪雲林《景物清新图》后“为余得之, 入于高头大册子内”, 有重复之嫌, 显然是后来所补记备注。

[40] 按《书画记》称: “此图向在京口张氏处, 为扬州通判王公得之, 欲集大册之内。伤哉, 册未成而公先逝矣。今为姚友眉得之, 时丁巳十一月晦日。”则此画先为王廷宾代购, 欲集大册内, 却遭王氏去世, 后来又归姚友眉所有, 当为吴氏后来所追记。

[41] 张义勇博士论文《从吴其贞〈书画记〉看明清之际的书画收藏市场》, 南京艺术学院, 2018年, 第19-20页。

[42] 李婉华《吴其贞〈书画记〉的研究——有关收藏家与书画流传》, 未刊稿, 香港中文大学, 1987年, 第23页。

[43] 张照等撰《石渠宝笈三编》, 《秘殿珠林石渠宝笈汇编》, 北京出版社, 2004年1月, 第1467页。

[44] 胡敬撰、刘英点校《西清劄记》, 见《胡氏书画考三种》, 浙江人民美术出版社, 2015年, 第225页。

[45] 胡敬《西清劄记》卷三, 《胡氏书画考三种》, 浙江人民美术出版社, 2015年, 第380页。

[46] 胡敬《西清劄记》卷三, 《胡氏书画考三种》, 浙江人民美术出版社, 2015年, 第405页。

[47] 目前所知, 《书画记》共有六个抄本, 即故宫博物院所藏三本, 分别为: 乾隆四十九年抄本、乾隆五十一年抄本及另一不全本; 以及南京图书馆藏本、清

华大学图书馆藏本、净琉璃室藏本。李婉华曾对故宫藏本进行校勘, 邵彦曾据故宫藏乾隆五十一年抄本与南图本、清华本校对。并都有校记。

[48] 张丑撰、徐德明校点《清河书画舫》, 上海古籍出版社, 2011年, 第378页。

[49] 张丑撰、徐德明校点《清河书画舫》, 上海古籍出版社, 2011年, 第214页。

[50] 《石渠宝笈三编》, 见张照等撰《秘殿珠林石渠宝笈汇编》, 北京出版社, 2004年1月, 第964页。

[51] 《知不足斋钞校本南宋院画录(外一种)》, 中华书局, 2016年8月, 第3页。

[52] 据中华书局影印《知不足斋钞校本南宋院画录(外一种)》“出版说明”称: “是书征引典籍, 颇为丰赡, 凡九十一种, 且其中数种久已不传。”中华书局, 2016年8月, 第1页。

[53] 《知不足斋钞校本南宋院画录(外一种)》, 中华书局, 2016年8月, 第366页。

[54] 永瑢等撰《四库全书总目》, 中华书局, 1965年6月, 第1726页。

[55] 据《四库采进书目》, “两淮盐政李呈送书目”有“《书画记》, 六卷, 国朝吴其贞(贞)”。

[56] 李婉华硕士论文《吴其贞〈书画记〉的研究——有关收藏家与书画流传》, 香港中文大学, 1987年, 未刊稿, 第3页。

[57] 李斗撰, 汪北平、涂雨公点校《扬州画舫录》, 中华书局, 1960年4月, 第90页。

[58] 大木康《明末江南的出版文化》中说: “考虑以前书籍流通情况, 借书是一个很重要的问题。就像现在的复印一样, 当时没有复印机, 所以只得自己过录。或者当时专门雇人抄书, 叫做‘佣书’。在过录人的手上就留下了他自己抄的抄本, 这也是当时很重要的一种流通形式。”上海古籍出版社, 2020年3月, 第131页。

[59] 参看申屠青松著《厉鹗年谱长编》, 浙江工商大学出版社, 2016年6月, 第70、87页。

病起自作笺 常言家国事（上）

——潘祖荫书札的几个维度

□ 李 军

今人治史，重视未刊稿，尤重日记、书札之属。日记有数十年不间断者，可视为一人一时期之历史，堪为研究国史、乃至世界史之补充。书札则你来我往，途中浮沉，散落各家之手，总不免琐碎凌乱，搜集不易，故学者往往择其论世论政、论学论文者，拈出重点一二事，详加考证，发为议论，即从大处着眼，此固无可厚非。而于作者之生活细节，鲜加关注，是不知其人，而论其世，可乎！而今人既有日记手稿，又有大宗书札存世者，能作两相配合研究者并不多。晚清名臣、苏州籍金石家潘祖荫之大宗书札，融艺术性、文献性、历史性于一体，颇具代表性，诚不可多得。

潘祖荫（1830—1890），字东壖，小字凤笙，

号伯寅、郑龠、苏舫^[1]。江苏吴县（今江苏苏州）人，出生于京师米市胡同。十九岁时，以祖父潘世恩八十寿辰，赐恩赏给举人。清咸丰二年（1852）壬子，以探花及第，朝考授编修。咸丰四年（1854）四月，潘世恩卒于京邸，潘祖荫蒙恩以翰林院侍读候补。此后仕途顺利，屡膺恩赏，历任工、刑、礼、兵、户五部尚书、军机大臣，加太子太保衔，卒谥文勤。著有《攀古楼彝器款识》《潘文勤公奏疏》《郑龠诗文存》《芬陀利室词》《潘祖荫日记》（图1），编刻有《滂喜斋丛书》《功顺堂丛书》等。生平详见《清史稿》卷四一一本传、李慈铭《诰授光禄大夫太傅工部尚书潘文勤公墓志铭》、潘祖年《潘文勤公年谱》。

潘祖荫本人酷嗜金石之学，所藏大盂鼎、大克鼎，为国之重器。同时又热心传古，于家藏古物择其精者，请人摹拓考释，写定付梓，以广流传。同光之际，吴大澂、张之洞、王懿荣、胡义赞、赵之谦、沈树镛、汪鸣銮、胡澍、李慈铭、陆心源、叶昌炽等聚集京中，众人时



图1 潘祖荫日记 苏州博物馆藏

行雅集，泛舟赏花，书画品评，赏鉴古器，潘氏俨然为一时盟主。数十年间，其与诸家论学鉴古，多有函札往来。百年以来，迭经离乱，故家收藏，前贤手泽，零落四方，所幸近数十年间，古物往往化私为公，大抵归于公藏。言晚清之史事与收藏，潘氏书札、日记实为绝佳之材料。潘祖荫日记十二册，藏于苏州博物馆。潘氏手札之度藏，海内外各机构中，苏州博物馆藏一千四百余页，亦可称大宗。

一、形制与装潢

苏州博物馆藏潘祖荫书札，受信人计有潘曾玮（1818—1886）、潘霨（1826—1894）、陈彝（1827—1896）、赵之谦（1829—1884）、沈树镛（1832—1873）、吴承潞（1833—1873）、吴大澂（1835—1902）、潘祖谦（1842—1924）、吴昌硕（1844—1927）、彭福孙（1845—1907）、潘祖颐（1848—1909）、潘志万（1849—1899）、叶昌炽（1849—1917）及殷如璋、胡子英，计十四家。以上十四家中，多者如潘祖谦逾三百余通、八百余页，少者如潘曾玮、赵之谦、潘祖颐仅两三通。

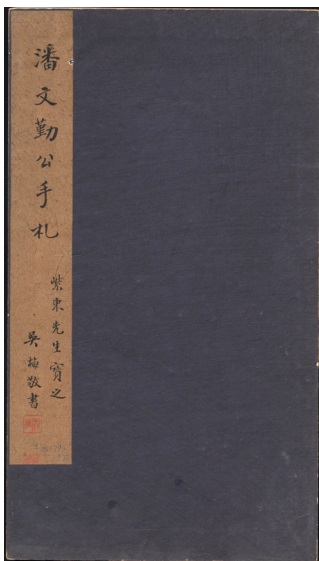


图2 潘文勤公手札册
苏州博物馆藏

按装帧形式分，为手卷、册页两类，但也并不完全一成不变。其中，手卷又分两种，一种为潘祖荫致潘祖谦手札卷，全卷均为潘祖荫书札；一种为《诸贤同群》卷，卷中仅有一部分为潘祖荫致吴昌硕手札，其余为同时期清人手札，前有清光绪

二十七年（1902）辛丑四月陈兆熊题“诸贤同群”四字，上款“福五尊兄大人”，正是卷中主要受信人程福五。

册页也可分为两种，一种为经折装，如潘祖荫致沈树镛手札册，瓷青纸封面由吴梅题签“潘文勤公手札。紫东先生宝之。吴梅敬书”（图2），系迎春坊张氏旧藏，紫东即补园主人张钟来（1881—1951，字紫东）。此种以沈树镛上款为主，分装两册，第二册最后附装赵之谦、潘霨两家上款数通，此二册均可全部展开，阅读方便。另一种为常见的蝴蝶装，潘曾玮、陈彝、吴承潞、殷如璋、潘志万、叶昌炽及潘祖谦的大部分，均为此装帧形式。不过，内中也并非完全相同，而小有差异，如潘曾玮、殷如璋两册封面用楠木面板，日久已有包浆，古雅之气，油然而生。致吴承潞一册用瓷青纸封面，已经破损，封面原签“潘白寅侍郎尺牋”（并钤“吕仙君诞生于壬戌”白文印）磨损，模糊不清。致胡子英、潘志万各一册，封面早已失去，更有甚者致吴大澂、彭福孙两家仅存散叶而已，原册面目，无从知晓。致潘祖谦者，除一卷、二册保存相对完整外，尚有三百六十开，以体量计，当有八至十册之数，然各册早已混乱无序，加之霉烂严重，近始重潢，虽经整比，于分册既无依凭，仍无头绪。

目前所见，蝴蝶装册页中，致陈彝三册最规整，系民国二十八年（1939）陈福增得之坊肆，因原已残破，乃加以重装，用普通木面板，而请名家邓邦述、潘昌煦、萧蛰、沈敬德、顾建勋、李泰来等题签、题跋（图3）。如今此种看似首尾完整者，实内有残缺，更令人意外者，其原装却并非册页。

早在光绪二十二年（1896）七月十二日翁同龢曾经寓目这批书札，《翁同龢日记》中留有“题潘文勤予六舟书札卷后”^[2]的记录，跋文抄稿见《上海图书馆藏翁同龢未刊手稿》，谢俊美《翁同龢年谱长编》全文移录，其中有云：

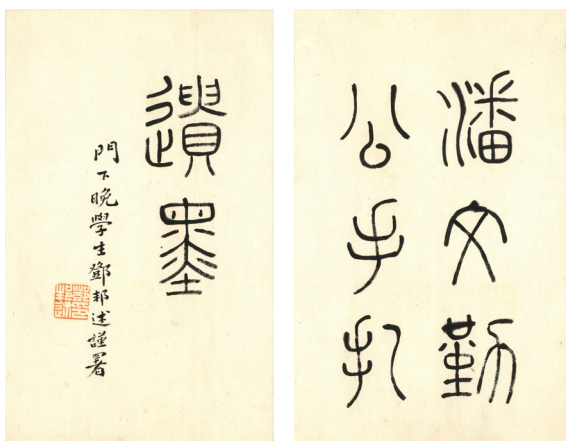


图3 潘文勤公手札册题跋 苏州博物馆藏

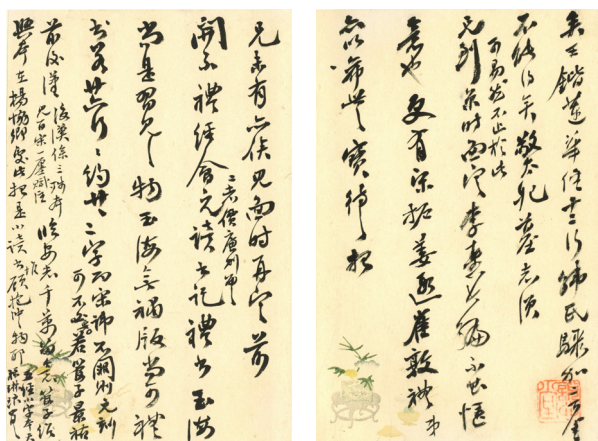


图4 潘祖荫致沈树镛手札 苏州博物馆藏

岁庚寅大雨，永定河决，浸近畿各州县。时吴县潘文勤公以尚书兼顺天府尹事，而仪征六舟陈公为府尹，请粟于朝，告粟于各行省，求助于京士大夫，不遑寝食，愍民无算。此四巨卷，皆文勤与六舟筹赈书，最后两纸，则公绝笔也。余与文勤久故，余性迂缓，而文勤敏捷，相左也。然自总角交至垂暮，意气之合，无如吾两人者。余尝以赈务问文勤，曰：“六舟何如？”文勤举手曰：“仁人，仁人。”今观其书，自六月至十月，已累百幅，则六舟之相与往复筹度者可知也。……今年六月，六舟告归，而永定又决，朝廷发粟急赈，一二好义之士亦或冒巨险，持饼舖与攀木升屋、忍饥待死之民相呼吸，不知当事者亦遑遑劫劫如文勤与六舟耶？抑澹然镇静而事无不举耶？展此卷，因记所闻见于后。光绪丙申七月十二日。^[3]

据翁氏记述可知，陈彝将潘祖荫论赈书札装成四个大手卷，并请友生题跋。苏州博物馆现藏陈福增所得三册，应属四大卷中的一部分。陈氏得书札时，翁同龢手书跋文已经失去，仅留有佚名残跋：

右潘伯寅先生手札，皆在京与吾乡陈六舟先生言振务者，时陈方尹顺天，潘兼

管顺天府尹也。

诸家未考出其人，兹以行文、书迹推测，颇疑出扬州大方（方地山，原名方尔谦）手。如今三册前有签条、引首，后有题诗题跋，若非见翁同龢跋文抄稿，实在无法想象，原札系手卷装。

从写信时间、内容考察，致沈树镛者作于同治间，为较早者，盖沈氏卒于同治十二年（1873），言古籍善本、石刻碑帖之访购为多（图4）。致吴昌硕、潘志万二家者，作于光绪九年四月至十一年（1883—1885）潘祖荫回苏守制期间，求吴昌硕刻印，嘱潘志万刻书、印书（《藏书纪要》等）。致叶昌炽者，作于光绪十一年、十二年（1885—1886）间，彼时叶母病剧，次年五月卒，潘氏函中时加问询，并约其为编书、刻书。致陈彝者作于光绪十六年（1890），时潘祖荫兼管顺天府事，直隶水灾，札中多论赈灾，系其去世前数月内所作。

致潘祖谦者数量最多，时间跨越同治、光绪两朝，内有一册，专言装箱打包，雇车船扶柩回乡事，作于光绪九年（1883）春，其父潘曾绶去世后；另一大卷用纯白素纸，皆言四叔潘曾玮丧事者，作于光绪十二年（1886）。

潘祖荫书札记事详于日记，字用草书，更为流利，用笺款式多样，中年以后多出自制作。

惟短笺大多不记日月，系年匪易，因此自清末潘祖年编《潘文勤公年谱》至潘佳《潘祖荫研究》(2013)，皆未多涉及。今得大宗，细加研读，与潘祖荫日记相互参证，可补潘氏生平之疏略。

二、用笺与制笺

唐宋以来，随着经济发展、手工艺的进步，文人日常所用文房日臻精美，单就笺纸而言，明清以后，品类愈发繁多、图案愈发复杂、雕刻愈发精细、印刷愈发讲究，从主题、图案、工艺、纸张、配套等各方面看，均达巅峰。因此，“多姿多彩的笺纸，从文人笔札诗翰的实用之物，逐渐升格为赏鉴把玩以致馈赠诗友的文房清供”^[4]。晚清文人中，制笺用笺品中，除了备受推崇的曲园老人俞樾^[5]外，潘祖荫制笺、用笺实堪重视，为研治吾国木刻水印技艺不可多得之材料。

从目前所见潘祖荫书札中，首先可直接看到其所用的数十种笺纸，其次从书札所述内容中，也可发现其关于笺纸的相关论述与记录。致各家书札装潢各有不同外，潘祖荫所用彩笺虽然样式繁多，各册却反有相同者。纵观苏州博物馆藏潘祖荫书札，不难发现其所用笺纸，可粗分为潘氏自制笺、他人制笺二类，两类下又可细分为几小类。

他人制笺中，坊肆制笺，如“天盛义”款文房清供笺，“义盛”款八骏图笺。松竹斋制“凤尾”笺，有“清鹤头丹。伯和作”及“松竹”字样。“鸿文”悬磬六行笺，“荣升斋”制冰梅纹笺，松茂室制“武陵散霞”笺，“大隆”款六行笺。丽华堂“古砖文”笺，右下角有“丽华堂拓”四字，“丽华”款另有“延年当”笺、“羲之爱鹅”笺等。其中，数量最多的是胡氏含英阁制笺，潘祖荫与含英阁往来颇密切，前文所述，苏州博物馆藏有潘氏致胡子英书札一册，但含英阁制笺却更多出现在致潘祖谦书札中，粗略统计，

约有十一种：

“双柑簪写”梅花喜鹊笺，有“含英阁制”四字印款；

“大吉羊宜用”砖文笺，左侧有“含英阁”三字；

鼎笺，左下角有“含英阁”三字印章款；

“仁寿”砖文笺，下方有“含英阁制”四字；

水仙笺，右下方有“含英阁”三字；

“沉醉西风”菊花笺，左侧有“含英阁制”四字；

“秋耀金华”菊花笺，右侧有“含英阁制”四字，左下角有“子英”印章款；

“恭喜恭喜”笺，画二人作揖，右下角有“含英”二字印章款；

折枝梅花笺，右侧有“含英”二字；

太祝龠鼎铭笺，铭文下方刻“太祝龠鼎铭字，含英阁主人摹”字样；

建初铜尺笺，左侧有“含英阁摹刻”。

潘祖荫致胡子英书札中，除了物色、购买青铜器、书画碑帖之外，也有制作印泥、刻笺印笺的记录，如第十七通云“笺速刻速印”，第四十九通云“薄高丽纸笺允为做，先付样一看，即做为妙”，皆是其证(图5)。由此可知，含英阁经营古董字画之外，也承揽一些制作印泥、笺纸的生意。潘祖荫在京自刻的笺纸，可能有一部分即由含英阁刻版、刷印。

潘祖荫所用坊肆制笺中，有一批为无坊肆名称者，如角花笺、云纹笺、古印笺、“听春馆诗

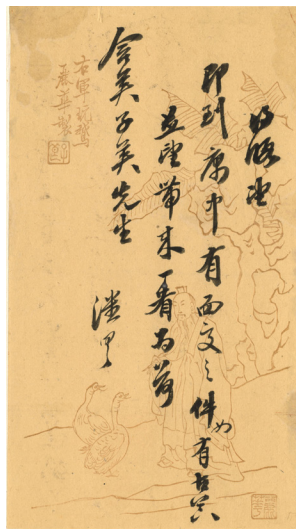


图5 潘祖荫致胡子英手札 苏州博物馆藏

词制笺”、“书带分香”笺、紫薇山馆制“汉镂错弩机。馨山摹古”笺、“浣花笺纸桃花色”八行“薛涛笺”、“读画道人慕涛作笺”、“慕涛轩制”拳石笺、柳谷写“得和图”“罗浮香影”“疏影调琴图”“平沙落雁”。同治庚午（1870）闰月小辋川樵“隋文帝仁寿三年专”笺、“汉吉祥文专”笺。同治丙寅（1865）前后乐荆馆之“浣香女史手绘”花草笺，有菊花、海棠；乐荆馆另有“湘子画第二百子笺”之“风笋图”、“湘子绘百子图笺之三”“演剧图”、“姚湘子自制百子图笺之一”“捉迷藏图”，可能是潘氏购置，也可能像吴大澂所制“龙节”笺一般，是亲友所赠。

亲友所赠制笺中，最值得重视者，是潘祖荫族人亲友制笺。潘氏一族自乾隆末年，科第蝉联，家风儒雅。潘祖荫大伯潘曾沂（1792—1852，字功甫，号小浮山人）因其父潘世恩八十大寿，道光帝亲赐灯彩，曾在苏州修葺老宅，辟赐灯簃，请常熟籍画家胡骏声绘《赐灯簃图》，并以之为蓝本，摹刻“赐灯簃图”笺。此笺目前所见有三种版本，前两种为潘曾仪、潘仪凤（1826—1876，号东园）父子先后刻印，一版左下角有“东园摹”三字，一版无之，图右侧题词三行，文字内容完全相同：

道光己酉上元，潘功甫舍人为尊公太傅祝八十寿，称觴于赐灯簃中，自制歌台柱联云：“最难在热闹欢场，见花草精神，庭阶结构；原来是太平好景，有笙歌院落，灯火楼台。”一时传颂称美。虞山胡骏声因写此图并识。

此与《小浮山人自定义年谱》所载合，时在道光二十九年（1849）。至同治间，潘祖荫致陈介祺书札中，仍用此笺。而旧刻笺版可能已经损坏，同治十一年（1872），潘祖荫嘱吴大澂重绘“赐灯簃图”笺，嘱赵之谦题记，重刻一版。此事除潘祖荫所用笺纸为直接证据外，另有潘祖荫致吴大澂书札为旁证：

家有赐灯簃图笺，今已模糊，拟重刻之。已属搗叔题字，并恳吾弟照搗叔所批驳者重绘一纸（笺），以便付刻也。均初信到否？此上清卿馆丈，荫顿首。^[6]

潘祖荫重刻一版，与前两版相比，最明显的差异，是胡骏声题识在图右，赵之谦题识在图左，赵氏题识内容由其重拟，与胡氏完全不同。

潘祖荫重刻自家所制笺，“赐灯簃图”笺并非孤例。在其致潘志万书札册中，有几开使用“小浮山人”款“萝蔓峰”笺，原为潘曾沂制笺。就在此册中，潘祖荫就曾嘱潘志万重新翻刻，如第五通嘱咐硕侄“笺照摹”，第二十二通云“萝蔓峰笺想已为摹之，并祈即用此种纸用蓝色印五十张来也”，第八十二通云“笺板甚好，十三元廿九来面缴也”，则笺版由潘祖荫出资，托潘志万办理也（图6）。重览此册，可以发现潘祖荫所用“萝蔓峰”笺，确为蓝色，不免让人怀疑，是否就是潘志万经办重刻版刷印之物。潘祖荫致吴昌硕书札中，有一通即潘志万所制“墨松侯”笺，人物右侧下方有“笏庵舫笺”四字，则系潘志万所赠之笺。

潘祖荫父亲潘曾绶（1810—1883）兄弟四人中，潘祖荫用笺有潘曾沂制者，也有潘曾莹（1808—1878）、潘曾玮制者，独不见潘曾绶署名刻笺，不免令人感到疑惑。仅就苏州博物馆藏潘祖荫用笺中，潘曾莹制笺有一枝梅笺，上

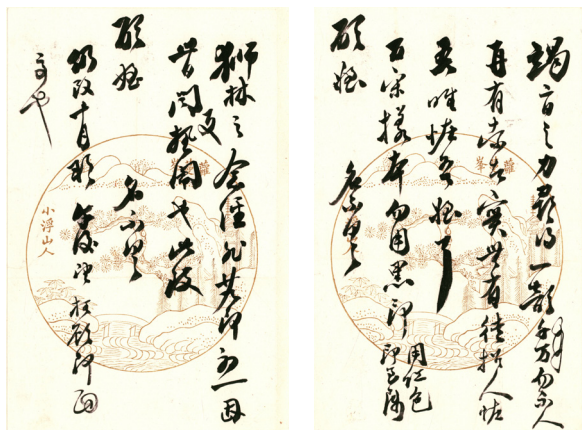


图6 潘祖荫致潘志万手札 苏州博物馆藏

有同治乙丑（1865）星斋题词。另有同治十三年（1874）樵汉初平洗铭笺两种，一有潘曾莹题记，一署“若侯手樵”。还有一种“微波”水纹笺，更为复杂，相同的水波图案，却可分三种款式，第一款仅印水波纹；第二款除水波纹外，左上加印“微波”二字；第三款比第二款于“微波”旁多“星斋”印章，由此可知，此笺很可能最初由潘曾莹所制。

潘曾玮制笺，有其题词、子重写“仙岭栖霞”、“苍岩积雪”套笺；“养闲制笺”款之蕙谱套笺。苏州博物馆藏潘祖荫书札，致潘曾玮、潘祖谦父子者最多，尤其后者。书札中就数次谈及笺纸，如第八十三通云“笺纸乞惠一百张，当不吝也”，又第二〇三通云：

兰笺有一品字样，望多印四五匣，淡紫色者为要。至属至属。余色不要也。

潘祖荫书札中，兰笺有数种（图7），但未见淡紫色者。不过，却有几种书札提到的笺纸实物，其一是龟笺，其致潘祖谦书札第一〇二通问“所乞任阜长画笺，如何”，至第一一三通云：

济之二弟手足：得书具悉，所画龟甚细，不能刻笺，可否恳任熏画大龟作笺，又画几个大喜鹊（合数者则八），大妙大妙。

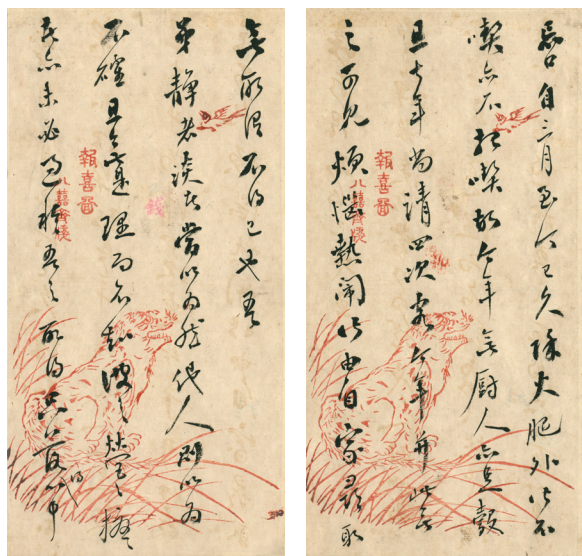


图7 潘祖荫致潘祖谦手札 苏州博物馆藏

必须粗笔，乃易刻了，且相称耳。兄事事为难，唯发病不可说不可说。此颂元安。

兄荫顿首。廿日申刻。

第三〇〇通又云“阜长画笺，甚妙甚妙”，第一〇四通则嘱咐“笺及所画龟笺，早寄来为属”，书札中提及的龟笺与喜鹊图案笺，在潘祖荫致潘祖谦各札即可见到实物。龟笺，整张笺纸上只印一老龟，别无文字。喜鹊图案的笺纸，则是潘祖荫使用最多的八喜斋笺中之一款，整张笺纸上印八只翻飞的喜鹊。

潘祖荫一生所用斋号多达数十百个，八喜斋无疑是较常用者。单就目前所见潘氏自制笺纸，八喜斋笺款式为最繁杂，约近十种。八喜元素在笺纸上的体现，分为明、暗两个系统。

明八喜者，第一款为梅花一枝自左下角朝右上斜出，上有大小八只蜘蛛垂丝而下，左上角有“八喜斋笺”四字款。第二款为老梅枝干横出绕垂，喜鹊一只立于树干，作仰天鸣叫状，右上方有“八喜斋笺”四字。

暗八喜者，均只有八图案而无文字。第一款即上文所记八个喜鹊图案。第二款为八只蜘蛛图案，蜘蛛主题，又可一分为二，一种为大小近似的八只蜘蛛，一种为两大六小八只蜘蛛。第三款为梅花一枝自下横出，上方有大蜘蛛二只垂丝而下。

另外，还有图案为纯文字者，一款为八个大小相同的“喜”字，四字相叠，排作两行；另一款上“八”下“喜”两字，这一款又分无外框、有外框两种情况。若加上“报喜图”笺，“八喜斋笺”就可达十种。“报喜图”笺图案，左侧一厖踞草间，昂首望天，空中有鸟振翅而飞，当是喜鹊。

之所以会出现如此多的八喜斋笺，与潘祖荫本人热衷于制笺有着密不可分的关系。潘祖荫曾在致吴大澂书札中，详述自身对制笺之观点：

笺也者，所以写字者也。今之笺纸，

往往刻字满纸，令人可厌。故兄自造之笺，不欲令有字，即有之，不过数字。今欲造壶笺，以紫印之，其上只题“千载一时”四字，仿诏版字体，俟吾弟暇后，将壶送去，对面写照也。一壶曰“千载一时”。兄有三时壶，应曰何？若四时壶，则四时和，谓玉烛矣。清卿仁弟，荫顿首。^[7]

此札首先坦言潘氏制笺不喜文字多，观其用笺确实如此。也正因如此，不少他所用的纯图无字笺，很难断定为其本人所制。潘祖荫用笺中，有不少是无文无图的素笺。素笺有用染色纸、有蜡笺，也有白纸或玉扣纸。单色纸中，还有少部分是废物再利用，如潘祖荫致潘志万书札册中，有一通用红笺左下角有颠倒的四个小字“受业宗培”，另一通褐色笺，左下角同样有颠倒的五个小字“受业孙儒卿”。致潘祖谦书札中，亦有一页左下角倒写“受业锡恩”。应该都是利用门生的拜帖未写字的帖尾，而潘祖谦、潘志万均至亲，故不避嫌用之。上海图书馆藏《潘文恭公家书》一部，均使用写过的信笺背面再次书写，虽已经装裱成册，但墨痕依然清晰可见。

其次，潘祖荫请吴大澂为绘时大彬壶图案制成笺纸。此款笺纸，见于苏州博物馆藏潘祖

荫致沈树镛书札册中（图8），整张笺纸中央绘一紫砂壶，下方刻圆形底款，有阴文“大彬”二字，时壶正上方刻有篆书“千载一时”四字，可见潘氏与吴大澂最后商定的方案，是刻一把时壶。与此笺相配，潘祖荫另外刻了“千载一时”四字印章，很可能出于赵之谦之手。此印不但见于苏州博物馆藏潘祖荫书札中，同样见于馆藏《潘祖荫日记》稿本上。

前文潘祖荫夫子自道，偏好图案简明、元素单一的笺纸，以其自制自用笺证之，确实如此。潘祖荫书札中，最常见者为方框笺、带框四行笺。虽然图案简单，却并非毫无考虑、制作简陋。其实，越简单的图案，越可能千变万化，如带框四行笺，框有粗、细、粗细适中之分，框的颜色有青、红、蓝、紫、粉、银等，其中银丝框均用染色纸印，笺纸尺寸随框大小而变化。如果再将印刷用纸的不同材质、不同颜色考虑在内，仅四行笺便有数十种款式。有斋号的四行笺，在潘祖荫书札中反而不多见，在致潘志万一册中，仅见“沆钟堂笺”一种，另有“舫黻堂”笺，亦四行。

潘祖荫于行格笺之外，所制画笺亦有数十种之多，图案以动物、植物主题为主，而笺上标名者仍不甚多。苏州博物馆藏潘祖荫书札中，见笋笺、竹筒笺、“竹平安室”笺三种而已。其中，笋笺有两款，一刻三弯尾笋，有根须，相互倚侧，右下方有“笋笺”二字；一亦三笋，稍小而直，相互堆叠，且无根须，亦无款字。“竹筒”笺则为十一行、十字的浅绿色长格，上下边为竹节状弧形图案，左下角有“竹筒”二字。无款字的竹子图案笺，潘氏还用过两款，一见致潘曾玮书札册，用暗红纸印竹一丛，出四五枝者，枝叶颇密，一通书札两页，图案恰好一正一倒；一见致吴昌硕书札，用玉扣纸印竹一丛两枝，一正一斜者，斜者横出，故笺纸略阔大。

潘氏制笺之植物主题类，除竹、笋外，还



图8 潘祖荫致沈树镛 苏州博物馆藏

有青草、兰花、柳树、西瓜、萝卜青菜、牡丹花、梅花、番荔枝、禾麦等图案。草笺，虽只刻草，印成笺便如生于水畔，令人作池塘春草之想。兰笺有两款，一为折枝，一花二叶，花开十瓣；一为一丛两茎，花开并蒂，据《潘文勤公年谱》记载，潘祖荫曾获赐兰花，此笺或为纪恩而制。潘祖荫又有“八兰斋”印，用于书札之上。柳树笺亦分两款，俱刻五株柳树，一款为五柳排成一行，相互交错，一款作上二株下三株，相互错落，与“补万柳堂”笺之短版套印满纸绿柳不同，为单色刷印。西瓜笺，刻四个西瓜，藤蔓缠绕，或寓瓜瓞绵绵之意，然亦是单色。此主题内，短版套印者尚有萝卜青菜、牡丹花、梅花三种。此处梅花特指满树梅花笺，枝干、花朵分二色、两块版印，用色不同，笺纸面目自然不同，常见者如致潘曾玮、叶昌炽者，系黄干、花作梅红色；较稀见者为致吴大澂所用，枝干褐色，花作粉色，日久花朵勾线多褪色，故一眼望去，如枯树状。因此，稍不注意，可能会将不同颜色的同版笺纸，误当作不同的两版。

对以动物为主题的潘氏制笺稍加梳理，发现图案有双鱼、蝙蝠、鹤、猪、牛、鹿等。双鱼笺分两款，一肥一瘦，并作游弋状，另有大鰕鱼与酒坛相配者。鹤笺亦分两款，一回首独立，一双脚正立。蝙蝠构图与八喜斋笺之八只喜鹊相近，不过是六只蝙蝠上下翻飞，可称六福笺。鹿则与绶带鸟、篮鱼为伴，或含寿禄有余的吉祥寓意。

动植物主题之外，潘祖荫制笺图案复有水波、日、月、一团和气、船、书房等。水波纹笺，与前文所举“微波”笺之直线作水波略异，波纹如绞丝状。日纹较月纹常见，图案为一轮红日，从绿色海浪中升起，如旭日东升，用色泼辣，大红大绿，除潘祖荫外，罕见人用之。由于刷印用色、用纸的不同，笺纸实物呈现的面貌也存在差异。月纹是线描圆月当空，上下线



图9 潘祖荫致潘祖谦书札 苏州博物馆藏

勾云纹，如月上中天。一团和气笺，图案十分传统，仅略加缩小，按线条刻画，分阴、阳两款。船笺两款，第一款为一船挂帆，破浪前驶；第二款一叶扁舟，舟子立船头，行于水上，岸有绿树，如在风雨中。潘祖荫致潘祖谦书札中，用此笺颇不少，其中第一四二通告潘祖谦道：“此笺则风雨归舟，可知其意。”然则，此笺可名曰风雨归舟矣（图9）。

纵观潘祖荫的制笺、用笺，可知其于花笺一道，深富实践经验，并自有定见，可惜未能形诸著述，以致其名不及徐琪、俞樾。但从留存的笺纸实物衡量，制笺、用笺的方式，更为多样而具体。

潘祖荫用笺，还有一个重要特点，别家似乎无人过之。那便是将印章与笺纸加以融合。前文言及，潘祖荫致吴昌硕书札中有一页书房图案的笺纸，无文字，绘书房一角场景，一架几一，书架、几案杂堆古籍，左下角钤“三苏仙馆”绿色方印，右上角倒钤一绿色方印“分廛百宋移架千元”。“三苏仙馆”为潘氏斋号之一，曾见四行笺上亦钤此印，而“分廛百宋移架千元”一印与笺纸画面极为契合，同时揭示出潘祖荫对古籍善本收藏的追求，意欲步武黄丕烈。

潘祖荫书札中用印，按钤盖位置分，有引首、押角、骑缝等情况，其中押角最多。印章

成为重要的装饰,尤其是潘祖荫所用部分素笺之上。依印章内容分,又有干支、斋号、警句闲章等几类,可与《潘祖荫日记》书衣所钤者互为补充。兹将苏州博物馆藏潘祖荫书札中用印列举如下:

“古乐轩”朱文方印、“辛巳”白文长印、“报国在年丰”朱文方印、“御赐六松仙馆”、“赐兰堂”朱文长印、“分廛百宋移架千元”朱文方印、“三松仙馆”白文方印、“蔑历居”朱文方印、“金石录十卷人家”朱文方印、“予性颠而嗜古”朱文方印、“如愿”朱文竖印、“如愿”朱文横印、“佞宋斋”朱文竖椭圆印、“说心堂”朱文方印、“古坝轩”朱文方印、“杜晏慧开翟伯寿叶少蕴晁子止王复斋尤延之之间”朱文长方印、“快哉轩”白文方印、“八兰斋”朱文方印、“赐兰堂”朱文长印、“君若笑时我也笑”白文方印、“丙戌”白文方印、“识韩籀”白文方印、“云自无心水自闲”白文方印、“廿钟主人”白文长方印、“癸未”朱文方印、“蚊睫居”白文方印、“考秦燔所不及”朱文方印、“大阜邨”朱文方印、“廊园”朱文方印、“攀古楼”朱文竖椭圆印、“佞宋斋”朱文方印、“科斗唯唯”朱文方印、“甸甸室”朱文方印、“醉来黑黍屏风中草写卢仝月蚀诗”朱文方印、“梅花喜神之馆”白文大方印、“八愿斋”白文方印、“古罇于室”朱文方印、“铲迹寮”白文方印、“桃花流水扁舟”朱文方印、“蝇须馆”白文方印、“龙自然室”朱文方印、“卢橘盦”朱文竖椭圆印、“戊寅”朱文长印、“八愿斋”白文方印、“吉祥喜语”



图10 潘祖荫致彭福孙手札
苏州博物馆藏

白文长方印、“平安”朱文戳记、“喜”字朱文戳记、“加餐”朱文方印、“丁丑”白文长印、“八兰斋”白文方印、“丁丑”朱文长印、“丹枫草阁”白文方印、“驛唱间”朱文方印、“无心与物竞鹰隼莫相猜”朱文长方印、“瓦屋”朱文长印、“金石洞天”朱文方印、“攀古”朱文方印、“快哉轩”白文小方印、“舟听雨绿”朱文方印。

潘祖荫书札用印时,自然会考虑其内容、大小与笺纸相配合,如潘氏晚年病目所制一尺大的巨笺上,加盖的便是“梅花喜神之馆”之类的巨印(图10)。而根据笺纸颜色、图案、钤印等物质属性,能为编排书札顺序、考订写作时间等提供辅助。如致吴昌硕信札中最后两通用普通绿色四行笺无甚特色,却与致潘志万一册中有相同者,两者从写信时间上看,约略同在潘祖荫回乡守制期间。

(未完待续)

(作者单位:苏州博物馆)

注释:

[1] 潘祖荫别号苏舫,仅见其苏州博物馆藏致潘志万书札中,潘氏墓志、年谱等皆未载。时潘祖荫在苏守制,别号取苏字,或与此有关。

[2] 翁万戈编《翁同龢日记》,上海辞书出版社,2020年,第2972页。

[3] 谢俊美《翁同龢年谱长编》,上海交通大学出版社,2018年,第1302页。

[4] 梁颖《说笺》(增订本),上海古籍出版社,2012年,第3页。

[5] 梁颖《说笺》(增订本),第158页。

[6] 顾廷龙过录《潘文勤致吴憲斋书札》第一四五通,抄本,苏州博物馆藏。

[7] 《潘文勤致吴憲斋书札》第一五一通,抄本,苏州博物馆藏。

关于任淇的生卒年

□ 心 水

任淇，字竹君，号建斋，浙江萧山人，是“四任”中任熊、任薰的族叔。任淇善书画，精篆刻，金、石、竹、木皆擅，亦能文。

俞剑华所编《中国美术家人名辞典》未载任淇生卒年。1982年11月《朵云》第4集刊发胡艺《对〈中国美术家人名辞典〉（清代部分）的补正》一文，胡在文中说：“查《萧山县志稿》卷二十，载有《洪杨之乱殉节绅民表》，其中列有：‘任淇（候选巡检）。’”遂认为咸丰辛酉（1861）太平军占领萧山时，任淇殉节。^[1]此后各种著述均采此说：生年不详，卒于1861年。直至2016年卢甫圣主编的《海派绘画大系》（23），在《画家传略》中任淇生卒年注为“1796—1866后”。

胡艺所说任淇卒于1861年兵燹显然是不确的，因为同治元年，即1862年，任淇有刻“叔平”两面印。^[2]同治二年癸亥，即1863年，任淇有书《周曼龚父簋铭》于竹扇骨，袁馨刊刻。此扇骨现藏于上海博物馆。^[3]同年，任淇又有刻“花溪渔隐”白文方印。^[4]而《海派绘画大系》所说，不知何据。笔者也发现一证据可以得出与其相同的结论，不妨罗列一下。

北京中贸圣佳拍卖公司“2007夏季艺术品拍卖会”（8月）中有任淇《凤栖梧图》立轴拍品，其画款有题：“沈南蘋以北宋钩勒法写此。丙寅秋八月，摹其意。……竹君任淇并志于徐园，时年七十有一。”^[5]此丙寅应为1866年，任淇时年71，故其生年当为1796年。于此可见，1866年农历8月，任淇犹在世。

劳继雄所著《中国古代书画鉴定实录》（1）有记：“中国历史博物馆藏，清任淇《人物图扇面》，纸本，署‘壬申’。资料。”^[6]此“壬申”应为1872年。上世纪八十年代，中国国家文物局组织谢稚柳、启功、徐邦达、傅熹年等七位专家开展全国书画文物巡回鉴定，历时八年，劳先生作为记录人员全程参加，故有此《实录》。在《凡例》中，他说，《实录》所记书画以鉴定组意见分为真迹、（旧）伪迹、不同意见、资料四大类。其中资料类并非等同赝品，尚有部分系真迹，但作品水平稍差，籍以提供资讯和研究。^[7]如果任淇此作是真迹，哪怕是有本而造的赝品，亦可认定1872年时任氏仍在世。

故任淇的生卒年应为：1796年至1866年后或1872年后。

注释：

[1] 上海书画出版社编辑，《朵云》第4集（1982年11月），上海书画出版社，1983年，第234—235页。

[2] 韩天衡编著《中国印学年表》（增补本），上海书画出版社，1993年9月，第101页。

[3] 上海博物馆编《竹鏤文心——明清竹刻精品》，上海书画出版社，2012年3月，第202页。

[4] 查“雅昌艺术网”，“任淇”。2007年11月上海崇源上海工美2007年大型秋季艺术品联合拍卖会，上海崇源“流派名印—田黄珍品”专场，拍品名称：任淇刻寿山石印。尺寸：2.3×2.3×2.9cm。边款：落花未扫，留衬苍苔。村酿新舂，取烧红叶。岁在癸亥，任淇作。

[5] 查“雅昌艺术网”，“任淇”。

[6] 劳继雄著《中国古代书画鉴定实录》（1），东方出版中心，2011年1月，第456页。

[7] 同上，第10页。