

昆仑堂

二〇二三年
第一期
(总第六十五期)
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

胡公寿《苕溪春泛图》及其他..... 马友梅 2

书画研究

曾巩《局事帖》杂考..... 虞云国 9

黄庭坚草书《上清黄庭内景经》略述..... 水赉佑 15

贬谪与超然: 明清时期《东坡笠屐图》研究..... 朱万章 19

从“蓺”的原初文化意蕴看传统中国画的三种物象观念... 郭嘉颖 28

人物研究

徽州画家作品系年、生年诸事考..... 董 建 37

论清初画僧通证的生平与艺术
——以《圆津禅院小志》为中心..... 景 杰 41

艺苑零拾

李日华题跋中的日期之误..... 卜一克 48

胡公寿《苕溪春泛图》及其他

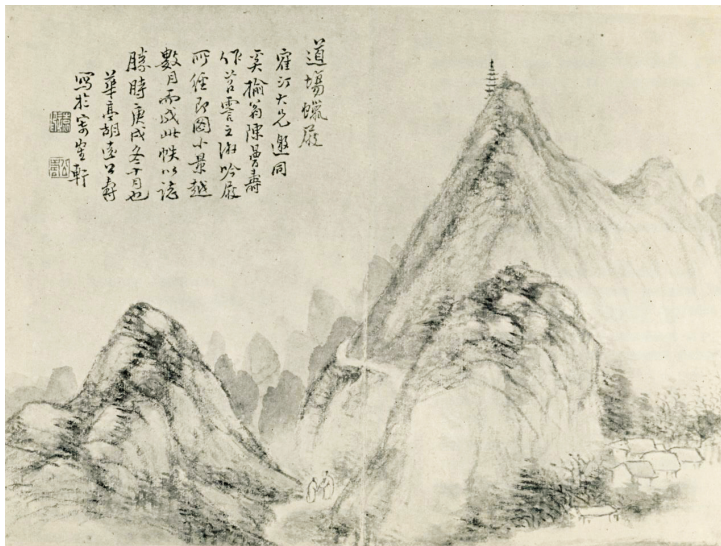
□ 马友梅

昆仑堂美术馆藏胡公寿《苕溪春泛图》（见封二），纸本设色，129×39厘米。此画作于同治十三年（1874）岁末，52岁的胡公寿当时正寓居沪上。也许是有感于友朋零落、同志渐稀，不免心中寂寞，遂追怀起二十多年前的苕溪之游，三五知己放怀山水、写生吟咏、诗酒酬唱，曾经是多么的热闹。于是作《苕溪春泛图》并长题记之：

苕溪春泛图。《吴都赋》云“户藏烟浦，家具画船”，惟苕溪为然。道光咸丰间，余三至苕溪，苕中忘年友奚虚白先生赠余诗曰“君来又值春波绿，买棹同看湖上山”，爰作《买棹看山图》，一时名宿题者殆遍。同治甲戌，侨寓沪城，因忆旧游，复写是图，以博赏音者茶熟香温时评论也。十二月五日，胡公寿识。”钤：胡氏（朱文）。

妙，成一大家，江浙名士无不倾服，谓三百年来无此作也。书法出入于平原、北海间，独具体势。诗宗少陵，清健道炼。”^[1]

胡公寿在《苕溪春泛图》的长题中称“道光咸丰间，余三至苕溪，苕中忘年友奚虚白先生赠余诗曰‘君来又值春波绿，买棹同看湖上山’。”奚虚白即奚疑，胡公寿每至苕上，都有奚疑等人作伴偕游。程曦《木犀藏画考评》著录有胡公寿所画《吴兴山水清远图册》，胡氏自题：“道场蜡屐。鹤汀大兄邀同奚榆翁、陈曼寿作苕雪之游，吟履所经，即图小景，越数月而成此帙以志胜。时庚戌冬十月也。华亭胡远公寿写于寄鹤轩。”^[2] 庚戌为道光三十年（1850），



（清）胡公寿 吴兴山水清远图册·通场蜡屐

胡公寿（1823—1886），名远，字公寿，以字行。别号小樵、瘦鹤、横云山民等。华亭（今上海松江）人。海派早期画家，对任伯年、吴昌硕等都有影响。杨逸《海上墨林》称其“工画山水、兰竹、花卉，萃古今诸家之

胡公寿28岁。三年后，奚疑从胡公寿之请，于画册对页写作长题，详细记录下胡公寿先后于1847年、1850年以及1851年春三次苕溪之行，即题跋中所云“道光咸丰间，余三至苕溪”。以下即据《吴兴山水清远图册》对胡氏当时之苕溪游略作考索，兼以见胡氏之游踪与此《苕溪春泛图》之关系。

《吴兴山水清远图册》第十二开对页，奚疑题：

柳色拖青，波光皱绿，峭寒酿就春阴。仰蓬贮酒，玉湖雅称幽寻。开樽明镜里，展图画长吟短吟。望中遥指，红亭白塔，联屐共登临。最是高人遗蜕处，有云归古寺，磬挂空林。摩挲残碣，苍苔踏遍，松风浣尽尘襟。曲栏边倚啸，忽惊起林端暮禽。疏钟遥响，斜阳挂树犹未沉。扁舟寻旧约。丁未（1847）二月四日，雷约轩、瑞甫昆季招同胡小樵、戴铜士泛棹碧浪湖，小饮，登道场山，游归云庵，展孙太初墓。归舟嘱费晓楼、胡小樵各作一图。铜士、约轩先成忆旧词，余亦继赋此解。今春小樵复客苕溪，为鹤汀仁兄大人补写吴兴诸胜境，嘱余以昔年旧作书后。自惭拙劣，不足以匹佳画。

又第十开对页：

（前略）采采蘋花碧镜澄，汀洲打桨画中行。高吟五字柳吴兴，衫影暗移轻似雪。珮声微动脆于冰。一年小住订鸥盟。丁未二月四日与雷约轩、瑞甫、胡小樵、戴铜士游道场山归，瑞甫嘱题采蘋图，赋得浣溪纱应之。奚疑。

丁未即道光二十七年（1847）。二月，胡公寿与奚疑、雷约轩、瑞甫兄弟以及戴铜士等泛舟碧浪湖，登道场山，游归云庵。归来与费晓楼各作图纪胜，众人赋诗。这是胡公寿第一次游苕溪，时年25岁。

又第五开对页：

泊舟方屏下，野水一湾绿。策杖偕胜引，一径入修竹。竹里放双扉，小憩老僧屋。坡公旧游处，千古仰芳躅。爱斯林峦幽，客来都不俗。山居寄画图，铢茅待卜筑。相期荐蘋藻，残腊会面续。（余有《方屏山居图》，实无一椽也。时同人有十二月十九日祀苏文正公生日之举，故云。）庚戌（道光三十年，1850）仲冬，胡公寿、陈曼寿偕来苕溪，同游苏湾天镜庵，憩仰苏堂，分韵得竹字。辛亥四月，公寿嘱录此作，草草把笔，不足观耳。乐吏奚疑时年八十。

庚戌为道光三十年（1850），胡公寿与陈曼寿偕来苕溪，游苏湾天镜庵，又到仰苏堂休息。仰苏堂当为纪念东坡而建，东坡曾官湖州，后因诗贾祸，匆遽去职，即著名的“乌台诗案”。^[3]东坡在湖州虽前后仅百日，但湖州人对东坡却颇为怀念，如贾收（耘老）作亭，即名“怀苏亭”，以为纪念。奚疑题跋中自注“时同人有十二月十九日祀苏文正公生日之举”，清代文人有为东坡庆生的雅集，雅集时往往悬挂东坡画像，众人分韵赋诗，以此表达对东坡的敬慕。^[4]胡公寿此行不免也要重走东坡旧游之地，以表达他的“仰苏”之情。并为鹤汀创作了《吴兴山水清远图册》。

这是胡公寿第二次游苕溪，时年28岁。

又第八开对页：

咸丰元年四月初立夏后三日，招同胡公寿、金貶秋并王介五、廖幼屏诸君游黄龙洞，分得黄字。

第十一开对页：

孤艇泛玉湖，扣舷适所适。比似赤壁游，只少吹箫客。结伴居石樽，醉酒兴飘忽。时当新雨晴，还来踏明月。辛亥四月十日，胡公寿偕廖翁蕲屏来招，泛舟碧浪湖，还登岘山，小憩湮亭，口占即题横云樵子所画玉湖扣舷、岘山踏月二图，以纪其游。补榆冗叟奚疑稿（时年正八十）。

辛亥即咸丰元年(1851),四月初,胡公寿应奚疑之招,与金貶秋、王介五、廖幼屏等人泛舟碧浪湖、登岷山,并画有《玉湖扣舷》、《岷山踏月》二图。

这是胡公寿第三次来游苕溪,时年29岁。

上引奚疑题跋,记胡公寿于道光、咸丰间先后三次游苕溪甚详,也与胡公寿所述相合,可见胡氏对这三次苕溪之游是别有一种怀念的。而当时常与胡公寿结伴同游的有雷约轩、雷瑞甫、戴铜士、陈曼寿、费晓楼等人,当然还有胡公寿的忘年友老词人奚榆楼,都是一时风流人物,略作介绍于后:

奚疑(1771-1854),字虚白,又字乐夫,号榆楼^[5],又号方屏山樵,归安(今浙江湖州)人。家住郡城之南,与王二樵并称“城南两布衣”^[6]。临溪而居,近对岷山,因此得为地主,常招徕四方友朋。蒋宝龄《墨林今话》“榆楼”条称:“榆楼博雅多闻,熟悉吴兴掌故及湖山金石剩迹。远近嗜古之士,凡游苕上,无不询其居处,先造访焉。家以酿酒为业,而深好友朋,重之不啻性命。”既博雅多闻,又深好友朋,这就不难理解何以胡公寿每次来游苕溪,都有奚疑作伴。而奚疑亦“善诗词,勤笔札,雅好画竹。虽工力未深,而风韵天然,异于凡手”^[7],时人誉之以为“苕南坛坫让诗翁,三绝能兼几个工。一幅潇湘秋夜雨,误看坡老与文同。”^[8]宜其所交游者皆一时俊彦。

雷约轩也是一个风雅之士,就在胡公寿第三次游苕溪后的第二年(咸丰二年,1852)六月朔日,王韬(1828-1897)在日记中写道:“至四牌楼源源寓斋访张筱峰,得晤雷约轩,纵谈诗古文词,上下古今人物,娓娓忘倦。夜漏既下,同至茶寮啜茗。更深始别。”“筱峰名鸿卓……约轩,名葆廉,华亭诸生。皆能诗。”^[9]则雷约轩名葆廉,字约轩,也是华亭人。能诗,并著有《梅石居词话》。与王韬初识即“纵谈诗古文词,上下古今人物,娓娓忘倦”,可谓一见倾心。

费丹旭(1801或1802-1850),字子苕,号晓楼,又号环溪生,乌程(今浙江吴兴)人。《海上墨林》称其“工写照,尤精仕女,旁及山水花卉,一以轻清雅淡之笔出之。”^[10]

费晓楼在当时画名甚著,常卖画于杭州、上海之间,时人往往以重价延聘,据张鸣珂与友人信札中所记:“回想嘉道年间,杭州之振绮堂汪氏,终年延订名人,如费晓楼先生,一岁中偶留一二月,觞咏流连,而致送全年修金。”^[11]可见其见重于当时,但也因此颇为画名所累,疲于应酬,郭容光(1827-1895)《艺林悼友录》称:“苕翁画出于能品之上,四方请乞,纸常堆积,卒后竟有未报者。”^[12]

陈曼寿(1825-1884),名鸿诰,字曼寿,斋名味梅花馆,又号乃亨翁、若兰子,秀水(今浙江嘉兴)诸生,翰林院待诏。张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》称其:“工吟咏,年弱冠,即刊其《味梅花馆初集》。结交皆老苍,如黄鹤楼、蔡听香诸先生,皆投缟纈。书法仿冬心,作扁扁字,具有古趣。又摹其画梅,用干笔擦出,别饶韵致。晚岁橐笔东瀛,从游者甚众。”^[13]

戴铜士,据《乌程县志》“寓贤传”称:“戴铭金,初名如琦,字师韩,号铜士。有《妙吉祥齋诗集词集骈体文》。”子三人,皆能诗,乌程孙燮撰《戴氏三俊传》云:“戴氏三俊者,德清戴铜士茂才铭金之子也。生而皆有俊才,故乡人称为三俊。”^[14]可谓一门风雅。

戴铜士与奚疑交游甚密,如其子戴福谦《种玉山房集》中有《九月三日侍家君偕端木鹤田(国瑚)周草庭(联奎)奚榆楼(疑)张莲民(无悔)诸丈泊陈月锄(廷芳)家香林(作铭)游归云庵分韵得云字》,记其与奚疑诸友游归云庵;又释六舟《小绿天庵吟草》有诗《苕上奚榆楼戴铜士汪薪甫三君联句寄赠并询雨生近状即次原韵》^[15],皆可见戴铜士与奚疑交游之一斑。

但是当辛亥(1851)四月,奚疑题胡公寿

《吴兴山水清远图册》，在追怀昔日畅游的同时，不免“并悼铜士、晓楼均赴道山，约轩、瑞甫又隔云山，不胜感慨系之”。而奚疑也在三年后驾鹤西去。又据高望曾题《风木庵图》：“咸丰戊午，倩黄韵甫大令绘《风木庵图》以志哀，遍征题咏……越翼岁春，松生道出鸳湖……携黄图索题于华亭雷约轩。未几，寇陷苏松，约轩既没，禾郡随沦，妙绘云烟，人琴漂泊。”^[16]咸丰戊午为1858年，明年（1859），“寇陷苏松，约轩既没”，则雷约轩也在数年后死于洪杨之役。

朋辈相继凋落，这或许也就使得胡公寿再也没有往游旧地的兴致，而只能借临纸挥毫聊作追怀。

二

据奚疑所记胡公寿在苕溪的三次游踪，主要在碧浪湖与道场山一带。碧浪湖在岷山前，因此又名岷山漾，亦即奚疑词中所称之玉湖。湖中有屿名浮玉。关于碧浪湖，自古以来文人画士不乏吟咏图画，^[17]如元代赵孟頫作有《吴兴清远图》（上海博物馆藏）、钱选曾画过《浮玉山居图》（上海博物馆藏）等，现代画家谭建丞在他所画的《吴兴清远山水图》上题道：

吾邑山水，以南郊道场、碧湖为最胜。

丁丑抗战后，虽有所变迁，但山川灵秀之

气固在也。

而胡公寿《苕溪春泛图》所画正是碧浪湖与道场山一带风景。胡公寿对这里的佳山水自然是熟悉的，他不但三次来游，还曾画过《吴兴清远山水册》、《玉湖扣舷》、《岷山踏月》等作品。我们比较胡公寿的《苕溪春泛图》与钱选《浮玉山居图》（图1）以及赵孟頫《吴兴清远图》（图2），虽画法截然不同——钱、赵所画都是典雅的青绿山水，而胡公寿所作则是写意山水；又钱、赵都是长卷，而胡公寿则画成立轴，于表现形式与手法都有很大不同。但他们描绘的都是碧浪湖与道场山周边的山水景物——平远构图，远山与湖中岛屿层层叠翠。

胡公寿《苕溪春泛图》用笔率意轻捷，笔画中充满着骀荡气息，极富生气。葛嗣渤《爱日吟庐书画续录》卷七著录“清胡远仿沈石田山水轴”称：

公寿名远，以字行。流寓沪渎，以卖画自给。少时山水学椒畦，兼写花卉、兰竹，取径虽高，未极变化。中年而后，笔势动荡，转折纵送能取南田、石涛、新罗之意而开拓之。皴擦既竟，一施渲染，神采烂然。居四达之地，而欲应众人之求，非此笔不能负此名也。惟公寿自为之则可，后人摹其体而不达其意，易成习气。愿揭此意，以告时史。^[18]



（元）钱选 吴兴清远图（局部）



（元）赵孟頫 吴兴清远图（局部）

说胡公寿早年山水学椒畦，椒畦即王学浩（1754—1832），字孟养，号椒畦，昆山人。善画山水，“得麓台司农正传”，晚年于“元四家”用功甚勤，“专用破笔，雄浑苍老，脱尽窠臼，画格为之一变”，论者曰：“数十年来，海内丹青家蔚然日盛，其能远法董、巨，近接子久、思翁一派者，非椒翁其谁与归？”^[19]胡公寿山水学王学浩，我们在他早年所画的《吴兴清远山水册》中还能看到王学浩的影响。

胡公寿很早就以画名著称于江浙间，时人对其画评价很高，如王韬日记中即多次记录下对胡公寿画的赞许，如咸丰八年（1858）二月朔日记：

薄暮，同壬叔往访胡公寿。公寿名远，云间华亭人，工书画，在梅伯之上。人亦潇洒倜傥，诚隽才也。^[20]

又咸丰九年（1859）四月十日所记：

薄暮得闲，与壬叔往访公寿剧谈久之，即邀公寿往酒楼小饮。公寿不嗜酒，量不胜一蕉叶，所煮羹汤，仅食数匙，可云食少矣。公寿近画山水，娟秀幽淡，迥超流辈，非烟火中物也。年止三十，即造此境，真罕得者。^[21]

虽着墨不多，却刻画生动。胡公寿当时三十五六岁，王韬即推许其书画在梅伯（姚燮，1805—1865）之上。又描写其为人“不嗜酒，量不胜一蕉叶，所煮羹汤，仅食数匙，可云食少矣”，似乎颇为柔弱，与我们印象中的毫宕旷达迥不相同。而当时胡公寿所画山水也是“娟秀幽淡，迥超流辈，非烟火中物也”。

胡公寿中年以后又学恽南田、石涛、华新罗诸家，其学石涛，有意于“淋漓浑化”^[22]；而恽南田与华新罗又正是以气韵生动胜，因此胡氏所画山水，一改原来的静穆荒率，而变为“笔势动荡”“神采烂然”。葛嗣渤在题胡公寿《湖楼论古图》横幅时也有论及胡公寿的画法：

以写山之法写花，世所恒有；以写花

之法写山，世所偶见。公寿是帧直以钩花点叶法为之，苍艳乃尔，真冰雪聪明人矣。^[23]

葛氏所论颇能得胡氏画意，我们也正可“以写花之法写山”来欣赏胡公寿的这幅《苕溪春泛图》。以写花之法写山，固然能得其生动气韵，但往往也会失去山水的浑厚苍茫。胡氏书画的得失或正在于此。

胡公寿《苕溪泛春图》每每于山水之际淡抹微红，原来这桃花却是苕溪春天的一道风景。中唐隐逸诗人张志和的“西塞山前白鹭飞，桃花流水鳜鱼肥”最为脍炙人口，所描写的就是苕溪。^[24]而千百年来，留给读者印象最深的也正是“桃花流水”的一片山野春色。明代吴文企《泛舟碧江湖》中的杨柳桃花已然成为当地村庄儿女生活中的一部分：

绀塔高悬山寺，兰舟不远人家。

载出村庄儿女，折来杨柳桃花。

而胡公寿《苕溪春泛图》所画正是沿溪杨柳桃花，水上兰舟竞发。村庄儿女归时，不免折枝杨柳桃花。又谭建丞的题画诗“乍暖乍凉天气，半山半水人家。处处迴风杨柳，村村带雨桃花。碧江湖头鹭立，白蘋洲上花开。初绿一篙春水，微闻半响晴雷。”诗中以无比轻快的笔调所描写的“处处迴风杨柳，村村带雨桃花”，不正是胡公寿《苕溪春泛图》画意？

胡公寿曾多次画过《苕溪春泛图》，仅1874年冬即有两幅，另一幅作于冬至后一日（惠州档案馆藏）。昆仑堂美术馆所藏《苕溪春泛图》，画山水数叠，用笔生动烂漫，秀润灵快。远近春山仅作数笔勾染，如春波荡漾。近中远三处略施粉色，以状苕溪之景。观此画，常使人想象东坡名句：“吾从山水窟中来，尚爱此山看不足。”胡公寿画笔恣肆轻快，不做精谨细致的描画，这是因为胡氏作画时带着忆旧游的心情，而旧游正是极其欢快热闹的。因此评者认为其所画苕溪山水“良由其生长江南，多游名胜，胸中邱壑宏富，又能对景写生，与真境相互印

证，故下笔了无呆钝牵强之态也。”^[25] 胡公寿画笔率意，固然能得“神采烂然”之妙趣，但亦须有度，不然则易于失之野。前人对此也早有论及，如葛嗣澍就说：“惟公寿自为之则可，后人摹其体而不达其意，易成习气。”^[26] 又郭容光《艺林悼友录》称：“胡公寿……能山水花卉，放纵自诩。初不得志，后至上海，名遂大噪，但恐郑声之乱雅乐也。”^[27] 不为无见。

胡公寿于《苕溪春泛图》上端所作行书长题，也不规规于法度，而是纵逸有生气。杨逸《海上墨林》评胡公寿“书法出入于平原、北海间，独具体势”。又据胡氏好友张鸣珂说，胡公寿“书法颜鲁公，藏有《戏鸿堂》祖本《争坐位》稿书，矜为至宝”，道出其书法渊源。大抵胡氏方寸大字，结构、笔势多出李北海（邕），有纵横气；而小字则连绵跌宕，颇得颜鲁公（真卿）《争坐位》笔意。胡氏书画合一，浑然一体，都能让人感受到一种轻快的豪宕之气。但正如他的画一样，有时也会显得过于率意，如前人所谓“书法大抵拘则取俗，纵则失度”。

三

昆仑堂美术馆另藏有胡公寿《梅竹》扇面



（清）胡公寿 梅石纨扇 绢本水墨

（见封三），设色，19×52厘米，画面上方寥寥数笔作浓墨丛竹，竹后横斜两枝寒梅，淡墨疏影，粗粗写出，不事钩摹，用笔简率疏放。自题：“竹影萧疏风淅淅，梅花岭上几枝开。壬申夏六月，华亭胡公寿写。”铃：横云山民（白文）

胡公寿于山水之外，兼擅花卉，而尤其喜画梅花，张鸣珂尝论其画：

画笔秀雅绝伦，山水花卉，无所不能。

尤喜画梅，老干繁枝，横斜屏障，对之如在孤山篱落间也。^[28]

胡公寿所画梅花多“如在孤山篱落间”之野梅，张扬的是梅花傲雪的一股顽强坚韧的生命力，而非传统文人画所常表现的清逸、孤高的文人精神。^[29] 他的梅花直写胸臆，笔力劲健，真气弥漫，如国家博物馆所藏《梅花图》册最可为代表，所画正是“老干繁枝，横斜屏障”，海宁李善兰（1811-1882，号壬叔，数学家、天文学家）题长诗于其上，以表同情，诗云：“清气填肺腑，充溢到骨髓。欲出无从出，奔赴向十指。巨册忽当前，一泄不可止。郁怒蟠根株，璀璨发花蕊。洁掩云母窗，净拭乌皮几。小坐令我读，触手春满纸。恍骑玉龙背，游戏香海里……”^[30] 李诗与胡画，似乎都有一腔豪情喷薄欲出。李善兰与胡公寿有交往，如前引《王韬日记》所记王韬与李善兰数数寻访胡公寿，胡公寿还画了《海天三友图》^[31]，三友者，即王韬、李善兰和蒋剑人，都有志于改造社会。而从李善兰题胡公寿梅花诗中所表达的那份激情，可见他们本是同志，所以才能在题画诗中表一种了解之同情。

（作者为中国美术学院艺术学理论博士生）

注释：

[1]（近代）杨逸撰、印晓峰校点《海上墨林》，华东师范大学出版社，2009年，第94页。

[2] 程曦《木犀藏画考评》，程曦、郑德坤出版，香港求精印务公司1965年，图64。以下所引《吴兴山水清远图册》不再一一注明出处。

[3] 据孔凡礼《苏轼年谱》，元丰二年（1079）苏轼以祠部员外郎、直史馆知湖州军州事。并于四月二十日到任，至七月二十八日，因诗贾祸，逮系进京，前后仅百日。

[4] 据胡公寿友人张鸣珂在与友人的信中提及“冯星治卜居城东，与诸研斋真长乔梓、陈伯平、陶伯荪招同桂夏云及恩、恭两儿集松菴书舍，祝东坡生日。时光绪乙未乙未十二月十九也。”见行桥鑫整理《张鸣珂致颜世清尺牍五十八通》，《艺术工作》2023年第2期，第97页。可见为东坡庆生正是当时风气。

[5]（清）蒋宝龄撰、李保民校点《墨林今话》卷十五“榆楼”条称：“归安奚处士疑，字虚白，又字乐夫。家郡城之南，临溪有楼，近对岷山，植榆七株蔽其外，颜曰‘榆荫’，故又自号榆楼。”上海古籍出版社，2015年，第332页。

[6] 姜东张叔卿曰：“榆楼、二樵故有‘城南两布衣’之目。以其常共游处，且词翰亦无能轩轾也”，蒋宝龄《墨林今话》，第333页。

[7]（清）蒋宝龄撰、李保民校点《墨林今话》，上海古籍出版社，2015年，第332页。

[8]（清）释六舟《奚榆楼王二樵冒雨过访兼题溪楼延月图》，释达受撰、桑椹整理《六舟集》，浙江古籍出版社，2015年，第189页。

[9]（清）王韬著，汤志钧、陈正青校订《王韬日记》，中华书局，2015年，第20页。

[10]（近代）杨逸著、印晓峰点校《海上墨林》，华东师范大学出版社，2009年，第72页。郭容光《艺林悼友录》称其所画人物“从十洲而参六如”。

[11] 行桥鑫整理《张鸣珂致颜世清尺牍五十八通》，《艺术工作》2023年第2期，第93页。

[12]（清）郭容光撰、吴香洲《艺林悼友录》，《艺林悼友录、寒松阁谈艺琐录、鸳湖求旧录、续录》，凤凰出版社，2010年，第10页。

[13]（清）张鸣珂撰、吴香洲《寒松阁谈艺琐录》，《艺林悼友录、寒松阁谈艺琐录、鸳湖求旧录、续录》，凤凰出版社，2010年，第63-64页。

[14] 转引自徐雁平编著《清代家集续录》上，安徽教育出版社，2017年，第176、177页。

[15]（清）释达受撰、桑椹整理《六舟集》，浙江古籍出版社，2015年，第189页。

[16]《风木庵图题咏》，王国平主编《杭州文献集成·武林掌故丛编》（十二），杭州出版社，2014年。

[17] 据《轩渠录》，“东坡知湖州，尝与客游道场山。”苏轼亦有诗，题作“与客游道场何山，得鸟字”

施注：先生自题《画竹》云：子瞻归自道场何山，因憩耘老溪亭，命官奴秉烛捧砚，写风竹一枝。见《苏轼诗集》卷十九，第969页。

[18]（清）葛金娘、葛嗣澍撰，慈波点校《爱日吟庐书画丛录》，浙江人民美术出版社，2012年，第629页。

[19]（清）蒋宝龄撰、李保民校点《墨林今话》卷八，上海古籍出版社，2015年，第149页。

[20]（清）王韬著，汤志钧、陈正青校订《王韬日记》，中华书局，2015年，第172页。

[21]（清）王韬著，汤志钧、陈正青校订《王韬日记》，中华书局，2015年，第292页。

[22] 胡公寿《湖楼论古图》自题：“尝见清湘道人小册，背抚之，殊不能似其淋漓浑化也。辛巳冬日，华亭胡公寿时客申浦。”葛金娘、葛嗣澍撰，慈波点校《爱日吟庐书画丛录》，浙江人民美术出版社，2012年，第630页。按辛巳为光绪七年（1881），胡公寿58岁。

[23]（清）葛金娘、葛嗣澍撰，慈波点校《爱日吟庐书画丛录》，浙江人民美术出版社，2012年，第630页。

[24]《唐书》“张志和传”：颜真卿刺湖，志和来谒真卿，以舟敝漏，请更之。志和愿浮家泛宅，往来苕霅间。善图山水，酒酣，舐笔辄成。尝撰《渔歌》。

[25] 程曦《木犀藏画考评》，程曦、郑德坤出版，香港求精印务公司1965年，图64。

[26]（清）葛金娘、葛嗣澍撰，慈波点校《爱日吟庐书画丛录》，浙江人民美术出版社，2012年，第629页。

[27]（清）郭容光撰、吴香洲《艺林悼友录》，《艺林悼友录、寒松阁谈艺琐录、鸳湖求旧录、续录》，凤凰出版社，2010年，第39页。

[28]（清）张鸣珂撰、吴香洲点校《寒松阁谈艺琐录》，凤凰出版社，2010年，第64页。

[29] 这或许是时代使然。有思想史学者认为，1840年鸦片战争以后，“中国人的心理是在加速度地趋向紧张，这种趋向紧张的结果，是不可能容忍那种从容不迫的绅士风度。”见葛兆光《最后的贵族：孔子的时代和他的理想》，《声回响转》，四川人民出版社，2023年，第136页。而胡公寿正是身处那个发生剧烈变化的时代。

[30] 见国家博物馆藏胡公寿《梅花图》李善兰题诗。另见张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》，凤凰出版社，2010年，第64页。

[31] 王韬咸丰八年（1858）二月朔日日记：“乙卯春间，公寿许为予画海天三友图，久未掷与，今将作札催之，使其了此画债。”王韬著，汤志钧、陈正青校订《王韬日记》，中华书局，2015年，第172页。

曾巩《局事帖》杂考

□ 虞云国

2016年曾巩《局事帖》再次亮相公众场合，引起书学史界的关注。^[1]前贤时彦对该帖多有考论^[2]，笔者不贤识小，仅对几个相关问题，结合文献试说浅见。

一、南丰曾氏之善书

宋太宗太平兴国八年（983），曾巩之祖曾致尧中进士，南丰曾氏自此成为当地科举家族。其父曾易占在宋仁宗天圣二年（1024）及第，曾巩与弟曾布更在嘉祐二年（1057）同榜奏捷。其后十年间，曾巩弟曾宰、曾肇与侄曾觉也鱼贯而进，金榜题名。这一势头到南宋仍绵延不绝。以至元代抚州学者吴澄赞叹：“吾乡文物之盛，莫逾曾氏一门者。”^[3]

以文官为中坚的宋代社会，士大夫的书法水准普遍较高。南丰曾氏作为文化世家，翰墨不仅是角逐科场的必备修养，更成为世代相承的文人传统。作为同辈，曾巩与曾布、曾肇、曾宰的书翰都驰名当世，他们的墨迹从南宋中期起就颇受推重。朱熹跋曾巩手迹说：“今乃得于先生之族孙滩见其亲笔，不胜叹息。文昭公（曾肇）字，顷尝于长乐僧舍见之。至于湘潭（曾宰）、文肃（曾布）之书，则亦今始得观也。”^[4]曾滩是曾宰之裔孙，袁集的曾氏墨宝上有不少士人命笔品题。嘉定十六年（1123），诗人赵汝

谈题云：“顷年尝见曲阜（即曾肇）手泽于番阳彭尚书家，后又两见文肃真帖，然忘其处所矣。若南丰（即曾巩）与湘潭翰墨，则未之见也。来抚访迹故家，于是识湘潭之孙滩，而因得尽窥其先世四君子典刑，虽纸敝墨渝，生意晔然故在。”次年，同里董居谊也题识道：“予平生阅前辈翰墨不少，独南丰、湘潭、文肃、文昭手泽，虽在乡里，乃未之见。道夫曾兄一日出此轴以相示，见其书犹见其人焉。”四曾书法，各擅其胜。宝庆三年（1227）陈黄裳对此有评论道：“文定公（即曾巩）书如谢家子弟，虽时偃蹇不端正，自爽垲有一种风气。文肃公书如高丽使人，抗浪甚有意气。文昭公书如玉环拥肿，自是太平人物。湘潭公书如吴兴小儿，形虽未成，而骨体甚隽。一日见此众妙，何其幸与。”^[5]

四曾以后，曾氏书道不绝。曾布之子曾纁，字公衮，晚号空青，也以擅书驰名，惠洪称其行草：“既不用法，亦不祈工，其神娓娓，意尽则止。”^[6]元代袁桷指出：“曾氏子孙空青、艇斋，世传江西之灯，闾庭渊懿，有自来矣。”^[7]艇斋，乃曾宰之曾孙季狸之号，朱熹《跋曾裘父艇斋师友尺牋》说：“此编皆诸前辈所与艇斋曾公往来书疏”^[8]。元代吴澄也说：“南丰兄弟之后，有艇斋、景建焉。艇斋之闻孙广贤，袖示先世遗墨，读竟为之畅然。”^[9]景建，即曾撰《金陵

百咏》的曾宰裔孙曾极，看来他也有书名。

要之，南宋有人论南丰曾氏书法，“家学之渊源，端有自来矣”^[10]，诚非虚言。

二、曾巩书迹之珍贵

但四曾之中，曾巩墨迹尤见珍贵，究其原因，主要还是书以人传。一方面，曾巩是北宋文坛重要人物，与欧阳修、三苏、王安石并称古文大家，位居唐宋八大家之列；另一方面，曾巩言行“必止乎仁义，诚一代之儒宗”，与王安石尽管友善，却因政见不一而渐行渐远，这种品行素为后人敬慕。相比之下，曾肇、曾宰虽有文名德行，却明显不逮曾巩；至于曾布，因追随王安石变法，于南宋始终招致物议。于是，正如南宋李壁所说，曾巩尽管“何暇役心字画间”^[11]，不以书家扬名立世，却凭借那些非书法因素为其书迹增添了许多附加值。

周必大跋曾巩帖时揭出前一层意思：“南丰先生早从欧阳文忠（欧阳修）、余襄公（余靖）游，素为王文公（王安石）所敬，而与苏文忠公（苏轼）友，其门弟子则陈无已（陈师道）也。今观遗墨，恨不执鞭。”^[12]约略同时的朱熹也说自己：“喜读南丰先生之文，而窃慕效之。”^[13]

李壁既肯定朱熹“因睹亲笔，而极论先生之文”的前一层因素，同时阐发了朱熹珍视曾巩书迹所包涵的后一层用意：“味南丰先生《右军墨池记》，方勉学者进于道德，何暇役心字画间者？……染翰工拙，宜公（指朱熹）所略，而独有感于斯文。视先生（指曾巩）记墨池之意，亦何以异哉？”^[14]

当然，传世罕觐也让曾巩翰墨身价倍增。据朱熹自称：“年二十许时，便喜读南丰先生之文，而窃慕效之，竟以才力浅短，不能遂其所愿”，直到绍熙五年（1194），才在曾滩处首次“见其亲笔，不胜叹息”^[15]。以朱熹这样的学界领袖，竟也历时“五十年乃得见其遗墨”^[16]，

足证曾巩书迹早在南宋中叶就已“手泽散逸”，唯其后代才能“抚其所有，宝藏惟谨”。及至宋元易代，其珍稀度更与世推移，视同拱璧。据刘辰翁说，与王安石墨迹一样，曾巩手帖“以淡墨片纸荒率行草，而人往往从其后收之。易世之后，敬之如此，此如敬破帽，煨半芋，振衣迎客，客主无语而意自消。”^[17]

曾巩书迹曾见诸宋代丛帖著录。据《六艺之一录》，嘉定间刻石的《群玉堂法帖》卷九收有他的墨迹，嘉熙、淳祐间摹勒的《凤墅帖》卷六也有曾南丰帖。但《群玉堂法帖》与《凤墅帖》现仅存残本，曾巩法帖已不复得见。其手书翰墨仍见传世者似唯有《式古堂书画汇考》与《六艺之一录》著录的《局事多暇帖》（即《局事帖》），但其时已入清初，其元明传承未见文献记载。今本《局事帖》上藏家印鉴朱红粲然，笔者于藏品递传与文物真伪，因非专业而不宜置喙，仅从文献角度对现存墨迹略作管窥。

三、曾巩书风之别见

上文提及朱熹对曾巩墨迹有过题跋，虽不能确定其赏鉴的究竟哪份墨迹，但现存《局事帖》确也当得起他的评价：“简严静重，盖亦如其为文也。”^[18]

尹光华认为，曾巩“简严静重”的书风有其师欧阳修的影响，其说与曹宝麟不谋而合^[19]，自足以备为一说。笔者却想从另一视角指出，曾巩与沈辽书风之间的关系。

沈辽尽管年龄比曾巩小，其书家声光却名噪一时。元明之际，陶宗仪论沈辽时指出：“以善书称，王安石、曾巩师其笔法。王得其清劲，曾得其真楷。”^[20]但追溯史源，此说实倡自南宋王明清：“（沈辽）尤工翰墨，王荆公、曾文肃学其笔法，荆公得其清劲，而文肃传其真楷”^[21]。其后，岳珂沿袭其说：“沈公辽，字叡达，书简帖七幅，真迹一卷，公以善书称，王文公、曾

文肃公师其笔法，王得其清，曾传其楷。”^[22]但王明清与岳珂都说是“曾文肃”，即曾布，而陶宗仪却明言曾巩。其中之所以出入有两种可能，一是陶宗仪有意更改王明清与岳珂之说，认为曾巩真楷更得沈辽笔法；二是陶宗仪搞混了二曾，以致著录出错。但《书史会要》没有出现曾布，也就是说，未将其列为书家，而陶宗仪又亲睹过曾巩翰墨，明言“其迹杂见《群玉堂

法帖》中”^[23]。那么有理由推断，即便著录差错，也反映出陶宗仪在无意识层面里确认曾巩与沈辽在书风上也有趋同性，而且并不逊色于曾布与沈辽的共性。总之，不管陶宗仪出于何种情况，沈辽书法对曾巩的影响是不应忽视的。

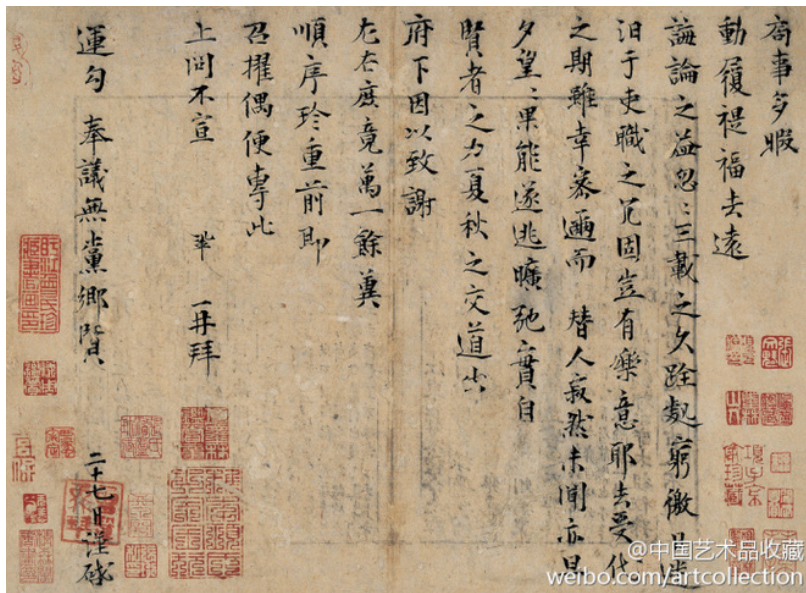
米芾曾对当世名家书风向宋徽宗作过一字评：“蔡襄勒字，沈辽排字，黄庭坚描字，苏轼画字，臣书刷字。”^[24]米芾此评，既凸出了沈

辽在书界的地位，也点明了沈辽书风的特色。所谓“排字”，应指中宫收紧，大小趋同，类似宋版字常用的欧体。倘将曾巩与沈辽的传世尺牍作一并列比观（曾巩《局事帖》与沈辽《与颖叔帖》），无论在“排字”上，还是在结体上，曾巩与沈辽的书风同出一辙是一目了然的，而“排字”的特色更趋鲜明。

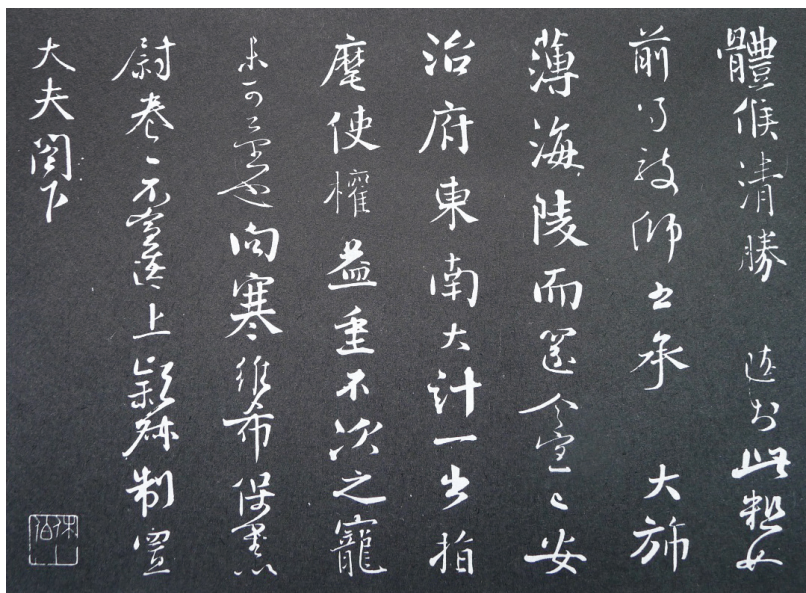
四、无党乡贤之旁证

据《式古堂书画汇考》卷12著录，曾巩《局事帖》“行楷书，印书纸背”，全文共146字。今据存本行款，过录标点如下：

局事多暇，
动履褰福。去远
海论之益，忽忽三载之
久。跼处穷微，日迷
汨于吏职之冗，固岂有乐
意耶？去受代
之期虽幸密途，而替人寂
然未闻，亦旦
夕望望。果能遂逃旷弛，
实自



（宋）曾巩 局事帖



（宋）沈辽 与颖叔帖（局部，据《三希堂法帖》）

贤者之力。夏秋之交，道出
府下，因以致谢
左右，庶竟万一，余冀
顺序珍重。前即
召擢。偶便专此
上问，不宣。 巩 再拜
运勾 奉议无党乡贤。

二十七日。谨启。

尹光华《初考》多有胜义。但帖文过简，语焉不详，若干问题仍值得“疑义相与析”；当然，限于史料，笔者浅见也仅是管窥而已。

《局事帖》说及致书对象，仅有寥寥八字：“运勾奉议无党乡贤”。“运勾”即“转运司勾当公事”的简称，则是该人差遣实职，乃转运司属官。“奉议”即元丰改制新颁寄禄官“奉议郎”的简称，系受文者的阶官。“无党”应是受帖者的字，有论者误以为就是欧阳修弟子、为《新五代史》作注的徐无党。^[25]这一推断的失误在于，徐无党是婺州永康人，与南丰曾巩攀不上同乡关系。或说《局事帖》乃曾巩在两浙东路为官时所作，他以地方官身份可以称徐无党为乡贤。但这种曲为之辩仍难自圆其说。曾巩在两浙东路仅有熙宁二年（1069）通判越州与元丰二年（1079）出知明州的仕履，而《局事帖》中那位无党明白无误地结衔“奉议”官阶，这一寄禄官衔要到元丰三年九月以后才恢复使用。于此可以断言，这位无党，绝无可能是徐无党，而是别有其人。

这位无党应该是曾巩同乡，故以“乡贤”相称；而按宋代称谓惯例，一般不以名直呼同辈，故无党应是其字。通过查索，王安石有《出城访无党因宿斋馆》诗，据学者研究，此诗系于其变法之前的治平三年（1066）^[26]。其最后说：“生涯零落归心懒，多谢殷勤杜宇啼”，民间将杜鹃啼声解作“不如归去”，故注家认为：“观公末句，已有不归临川之意”^[27]，可见这位“无党”与王安石同乡，故谈及归乡事。与曾巩同

属旧党的彭汝砺（1047—1095），在其《鄱阳集》卷10有《寄题晏无党少府》诗，宋代常以少府借称县尉，元丰官制后也指“判少府监”。这位晏无党少府与王安石出访、曾巩致书的对象很有可能是同一人。笔者推测，北宋仁宗朝宰相晏殊与王安石同为抚州临川人，这位无党也许即出自临川晏氏，故王安石与他谈及归乡问题。

查弘治《抚州府志》卷18《科第一》，嘉祐四年（1059）刘焯榜下有进士晏朋，注云：“（晏）殊从侄孙”，临川县人^[28]。中国古人称呼有名有字，一般说来，字是男子及冠之年才据名而取的。据《秦记》说：“冠而有字，所以尊其名也。名成乎礼，字依乎名。名，字之本；字，名之末也。”^[29]文献学研究指出，在据名取字的传统中，“名与字有意义上的联系”，其原则“有的名与字是同义词”，“有的名与字是反义词”^[30]。而“朋”与“无党”恰构成“名与字有意义上的联系”，属于取字传统中的反义词原则，也即宋人所谓的“有因其名之美而抑之者，有因其质之偏而矫之者”^[31]。类似例证南宋有则“黄朋举，字无党”^[32]，故可推断这位晏朋即字无党。

另据《续资治通鉴长编》卷348元丰七年九月庚申条云：“转运司管勾文字、奉议郎晏朋，宣德郎王惟各罚铜十斤，坐不应副麟、府州赏功绢也。”这位晏朋罚铜时任转运司管勾文字，其差遣实职的简称与《局事帖》里无党乡贤出任的“运勾”正相契合，奉议郎的阶官也与《局事帖》里“奉议无党乡贤”如合符契。《局事帖》作于元丰三年，罚铜时在元丰七年，晏朋的差遣与阶官或在同一考课磨勘周期内，故未有变动。由此足以断定，这位罚铜的晏朋就是弘治《抚州府志》里那位晏殊的从侄孙、嘉祐四年的临川县进士；他与上文王安石出访的“无党”与彭汝砺寄题的“晏无党”都是同一人。曾巩虽是建昌军南丰人，但建昌军在唐代与五代前期都属抚州治下，直到元代，吴澄尽管籍贯是抚州崇仁，跋曾氏墨帖落款时仍敬书“乡

后学”，故曾巩称临川人晏无党为乡贤完全是顺理成章的。

五、作帖月份之再考

《初考》以《局事帖》已经以元丰改制的阶官衔称无党，坐实其只能形成在元丰三年（1080）九月十六日颁行元丰官制后，极具说服力。但《初考》进而认为：

当年十月二十六日神宗已召见曾巩，“赐对延和殿”，并结束了外放生涯。因此，这封信只能书写于九、十月间。由于信末已写明“二十七日谨启”。而九月至十月二十六日之间只有一个“二十七日”，即九月二十七日，它便是书写本札的确切日期。

笔者认为，这一判断或许未能言必。之所以有此异议，关键在于对以下帖文的不同解读。先列《初考》理解的引文：

夏秋之交，道出府下，因以致谢左右，庶竟万一。余冀顺序珍重，前即召擢。偶便专此上问，不宣。

笔者则将这段文字点读如下：

夏秋之交，道出府下，因以致谢左右，庶竟万一，余冀顺序珍重。前即召擢，偶便专此上问，不宣。

也就是说，《初考》以为“前即召擢”的是无党，我认为却是曾巩。

曾巩在熙宁二年（1069）与王安石政见有异，便自请外放，其后十二年间历知六州，转徙南北。熙宁十年（1077）起，曾巩以“母老多病，见居京师”为由，一再恳求朝廷“或还之阙下，或处以闲曹，或引之近畿，使得谐其就养之心”^[33]，却未能如愿，仅依次从福州易明州改亳州而已，当时舆论都“颇谓偃蹇不偶”^[34]。不料元丰三年（1080），曾巩新接任命，移知沧州，比起亳州来，这将意味他离寓食东京的八旬老母更加遥远。百般无奈下，他

在往赴沧州转道抵京前向皇帝上状，要求面见宋神宗。他一再强调自己“远违班列十有二年”，“窃不自揆，愿奉德音”，“伏望圣慈，许臣朝见”，终于在“十月二十六日伏蒙圣恩，赐对延和殿”^[35]，恩准他留京任职，勾当三班院，结束了长达十二年颠簸外放的经历。《初考》推断《局事帖》作于九月二十七日，恰是曾巩等待德音前途未卜之时，揆之情理，作帖可能性似乎不大。

但倘将“余冀顺序珍重”属上读断，则可理解为：夏秋之交，我经过府上，乘此机会致谢左右，或略表感激之情于万一，其他希冀你逐次珍重。而“前即召擢”，若依《初考》则属上读，乃曾巩祝愿无党之词。但皇帝召擢有程序与资格的限制，这种空口祈祝反显得有违情理。相反，“前即召擢”若作下读，则是曾巩在前途明朗后通报无党之语：我前不久已受皇帝召擢，让我留京，偶有方便，专作此帖奉告。倘按此理解，《局事帖》应作于十月二十六日赐对延和殿之后，而少有可能作于去留未定忐忑等候的九月二十七日。

在赐对延和殿不久，曾巩再上状要求登对，其状云“伏望特垂圣慈，许臣上殿傅奏，使臣得披腹心，以称前日之圣问”^[36]。中华书局本在此状下据《南丰曾先生文粹》有校记云：“元丰三年十一月十八日进入”。《续资治通鉴长编》卷310元丰三年十一月壬子（即二十四日），载有曾巩登对的详细内容（其内容包括《曾巩集》卷30《请令州县特举士劄子》《议经费劄子》与卷31《再议经费劄子》）。也就是说，曾巩在十月二十六日至十一月二十四日不到一个月的时间里，还要赶写以上状劄，而《局事帖》既未向无党提及登对事，落款又明白无误地作二十七日，故有理由推断：《局事帖》应作于延和殿赐对次日，即十月二十七日，曾巩就迫不及待将赐对召擢奉告对方，并诚挚表达由衷的谢意。

（作者为上海师范大学教授）

注释：

[1] 笔者2016年5月参加北京嘉德春拍的“唐宋奇珍”研讨会，曾就《局事帖》提交论文未定稿，这次发表经过重新考订。

[2] 主要有刘琰之《曾巩〈局事帖〉再考证》，载《收藏家》2010年第8期。尹光华《千年遗珍人间孤本：曾巩〈局事帖〉初考》，载中国嘉德2016年春季拍卖图录《大观：中国书画之夜·唐宋奇珍》（非卖品，下引简称《初考》），参见<http://www.360doc.com/content/19/0506/10/21705827%5F833705816.shtml>。孙继民、耿洪利《曾巩〈局事帖〉认识误区盲区的几点正补》，《光明日报》2016年9月21日《光明理论》，作者提示两点富有价值：其一，该书迹属于曾巩的私人书信，实为书启之“启”，而非法帖之“帖”，其二，该书迹并非完整原件，后因用于印制《三国志》而裁去文首若干文字。李全德《论北宋〈局事帖〉的主旨与作者》，《美术研究》2016年第6期，作者认为《局事帖》并非曾巩书迹。

[3]（元）吴澄《吴文正集》卷55《跋曾氏墨迹》。

[4]（宋）朱熹《晦庵集》卷83《跋曾南丰帖》。

[5]（明）朱存理《赵氏铁网珊瑚》卷3《曾氏诸帖》。

[6]（宋）惠洪《石门文字禅》卷27《跋公衮帖》。

[7]（元）袁桷《清容居士集》卷46《吴傅朋书曾丞相夫人虞美人草诗》。

[8]（宋）朱熹《晦庵集》卷83《跋曾裘父艇斋师友书牋》。

[9]（元）吴澄《吴文正集》卷55《跋曾氏墨迹》。

[10]（明）朱存理《赵氏铁网珊瑚》卷3《曾氏诸帖》。

[11]（明）朱存理《赵氏铁网珊瑚》卷3《曾氏诸帖》。

[12]（宋）周必大《文忠集》卷50《跋吴仲藏曾子固帖》。

[13]（宋）朱熹《晦庵集》卷84《跋曾南丰帖》。

[14]（明）朱存理《赵氏铁网珊瑚》卷3《曾氏诸帖》。

[15]（宋）朱熹《晦庵集》卷84《跋曾南丰帖》。

[16]（宋）朱熹《晦庵集》卷84《跋曾南丰帖》。

[17]（明）朱存理《赵氏铁网珊瑚》卷3《曾氏诸帖》。

[18]（宋）朱熹《晦庵集》卷84《跋曾南丰帖》。

[19] 曹宝麟主编《中国书法全集》第41辑《北宋名家》卷，荣宝斋出版社，2010年。其说见该卷《作品考释》。

[20]（明）陶宗仪《书史会要》卷6。

[21]（宋）王明清《挥麈录·余话》卷1。

[22]（宋）岳珂《宝真斋法书赞》。

[23]（明）陶宗仪《书史会要》卷6。

[24]（宋）米芾《海岳名言》。

[25] 徐邦达《古书画过眼要录》（晋隋唐五代宋书法），湖南美术出版社，1987年。

[26] 李德身《王安石诗文系年》，陕西人民出版社，1987年，第171-172页。

[27]（宋）王安石撰、李壁注《王荆文公诗李壁注》卷34《出城访无党因宿斋馆》

[28]（清）雍正《江西通志》卷49《选举》同。

[29]《太平御览》卷362引。

[30] 王力主编《古代汉语》下册第一分册《古代文化常识》（三），中华书局，1979年，第914-915页。

[31]（宋）俞德邻《佩韦斋集》卷12《左近仁字说》。

[32]（宋）梁克家纂《淳熙三山志》卷29《人物类四》。

[33]（宋）曾巩《曾巩集》卷16《福州上执政书》，中华书局，1984年。

[34]《宋史》卷319《曾巩传》。

[35]（宋）曾巩《曾巩集》卷34《授沧州乞朝见状》《乞登对状》。

[36]（宋）《曾巩集》卷34《乞登对状》。

黄庭坚草书《上清黄庭内景经》略述

□ 水赉佑

黄庭坚草书《上清黄庭内景经》书迹，经查相关黄庭坚集子，均未见记载。由于我对《黄庭内景经》内容不甚了解，所以对此帖未曾关注。

《书法丛刊》2017年第五辑，发表启功先生批校《宋黄庭坚书上清黄庭内景经》消息后，才引起我的注意。查阅相关资料，得悉《黄庭内景经》又称《上清黄庭内景经》、《太上黄庭内景玉经》，晋魏华存撰，一卷。见于《云笈七签》及《正统道藏》。

启功先生识曰：“右《上清黄庭内景经》，见《云笈七签》卷十二，世传伪刻王右军书，标曰《鹅群帖》。并伪作柳诚悬跋，实黄山谷书也。余得重翻本，点画更多讹缺，因校以道书，漫临一过。山谷自承，草书时有杜撰文字，今以拙笔临，恐山谷见之亦有不识者矣。一九九一年十月四日，启功书于浮光掠影楼。”^[1]

现据启功先生藏本，抄录帖文如下：

天朗气清，三光洞明。金房曲室，五芝宝生。天云紫盖，来映我形。玉童侍女，为我置灵。九帝齐景，三光同辔。得乘飞盖，昇入紫庭。

上清紫霞虚皇前，太上大道玉晨君。
闲居蕊珠作七言，是为黄庭曰内篇。
琴心三舞叠胎仙，九气映明出霄间。
神盖童子生紫烟，是曰玉书可精研。

咏之万过升三天，千灾以消百病痊。
不惧虎狼之凶残，亦以却老年永延。

上有魂灵下关元，左为少阳右太阴。
后有密户前生门，出日入月呼吸存。
元气所合列宿分，紫烟上下三素云。
灌溉五华精灵根，散化五形变万神。
七液洞流冲庐间，回紫抱黄入丹田，
幽室内明照阳门。

口为玉池太和官，沐咽灵液灾不干。
体生光华气香兰，却灭百邪玉炼颜。
审能修之登广寒，昼夜不寐乃成真，
雷为电激神泯泯。

在查核《云笈七签》卷十二后，知第一部分帖文是《推诵黄庭内景经法》中的一段文字，即《入户咒》。而第二部分帖文，是《正统道藏》洞玄部本文类《太上黄庭内景玉经》中第一至第三章内容。帖文与集本相较，个别句子前后次序不一，文字也有异。

帖尾有米友仁跋云：“羲之此帖字有云烟卷舒翔动之气，非善双钩者所能得其妙，精刻者所能形容其一二也。绍兴丙辰十月七日臣友仁审定。”柳诚悬跋云：“晋山阴县壤村崇虚观刘道士以鹅群献，王右军书《黄庭经》，此卷是也。齐梁皆藏秘府，我太宗皇帝独爱《兰亭》，而不

收《黄庭》，以故此本独存于民间。予恐其久而失传也，乃寿之于石，大和三年司封员外郎柳公权记。”又“晋人法书当以此卷为第一，常英、章浦、杨忠同阅，天复癸亥六月一日。韩建、马尚口同阅。绍兴癸丑三月廿七日，洛阳富直柔观。”等人观款。

我从启功先生跋文了解到此帖被伪刻称王右军《鹅群帖》。于是以王右军《鹅群贴》为线索，在我近百万字的《黄庭坚书法史料集》（增订本）底稿中寻找找到五条相关资料，现转录如下：

第一条是清李兆洛《鹅群帖跋》，云：“世传《黄庭内景》小楷为是右军换鹅书，《外景》楷则香光以为杨羲和书。唐以前别未闻有右军草书《黄庭》，宋徽宗乃刻此自题之，而宋以后选刻家亦无及者。故前人评品无得而详。余偶得此，甚秘之，示涇包慎伯，绝叹赏。以流传无绪，疑黄山谷贋为之。予谓其瘦劲则山谷能之，古奥则山谷不能。怀素《自叙》似得此法，而肆而不靖，道君《绛霄文》亦有意，而俗而不淳，《戏鸿》所刻《谢客诗》顿掣，不若此流行自在，且其笔中时挟篆籀遗法，当非右军不能。吴江吴山子以予言为然。江阴陈学博子珊

惊异此帖，借以属孔君省吾双钩重刻，省吾竭数月之力始成之，极得真际。盖唐人碑板今人无从拟似，宋人之作，尚有墙壁可傍也。自是此帖遂得不泯于世，子珊之功也夫。道光戊戌（1838）二月，李兆洛识于暨阳书院。”^[2]

李兆洛（1769—1841），江苏阳湖（今常州）人，字申耆，嘉庆十年（1805）进士，官至安徽凤台知县。嗜临池，尤工草书，精考证，著书甚富。罢官后主讲暨阳书院，与吴育（字山子）、包世臣等人相善。李兆洛的跋文指出，唐以前别未闻有右军草书《黄庭》，并述此帖由陈学博借去，属孔省吾双钩重刻，即启功先生所藏的道光间翻刻本。

第二条是清包世臣《答熙载九问·第四问》中所云：“《内景经》纵势取姿，可谓有韵，然序画雅无奇趣；《鹤铭》神理正同《内景》，以为右军书者，皆非能见匡庐真相者也。”^[3]

第三条是张伯英《阅帖杂咏》（草稿）第二十六首云：“颠素规模出腕中，《黄庭》一卷写黄翁。滇僧谬署《鹅群帖》，何有山阴谈古风。涪翁草书《内景经》首尾均失，僧介福所刻题云右军《鹅群帖》。”^[4]张伯英指明此帖为滇僧介福所刻，并题右军《鹅群帖》之名。

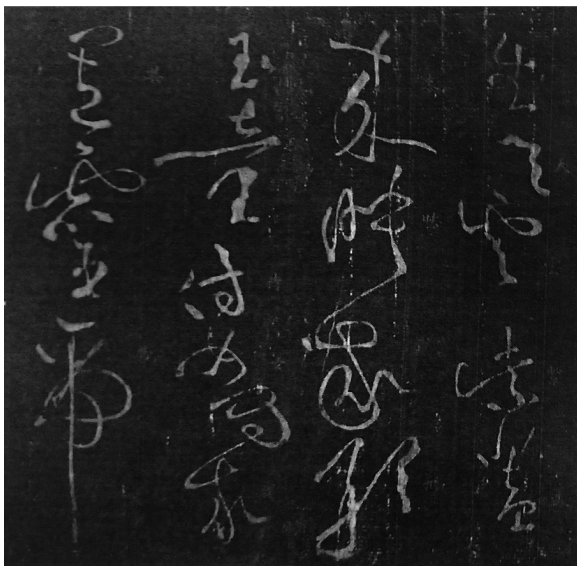


图1 明拓本《鹅群帖》 辽宁博物馆藏

第四条张伯英《法帖题要·右军鹅群草书一卷》旧搨本云：“旧题晋王羲之书，前有右军画像。题云：‘晋王羲之书法雄秀，良由天授，朕慕斯人，如见羹墙，故摹其像以为卷引，神霄教主道君御墨。’帖尾跋云：‘羲之此帖字有云烟卷舒翔动之气，非善双钩者所能得其妙，精刻者所能形容其一二也。绍兴丙辰十月七日臣友仁审定。’按此书乃黄山谷草书《黄庭内景经》，作伪者割弃名款，临右军像于前，其跋则米友仁题老米临右军帖语，去‘先臣芾临’等字，得者因以为右军真迹，刻为阳字，加以释文，未具姓名年月。观其刻法当在明清之间，有‘右将军会稽内史’印、‘双龙’印、‘群玉中秘’印，均妄造或仿制者。山谷晚年喜为草书，自谓得长史遗法。此体晋人所无，何谓《鹅群》草书？此经右军时尚未出，犹之陕刻《心经》，目为右军。《心经》唐时所译，右军何由预书？签题‘王右军鹅帖’，乃陈孚恩笔，圆湛似汪退谷。孚恩书家者流，此书山谷面貌显然，乃不之辨，何也？”^[5]

张伯英考证此《鹅群帖》书迹，实是黄庭坚草书《黄庭内景经》，观其刻法为明清之间制作。还详细叙述作伪者所使用种种造假手段及方法。陈孚恩（1808—1860），字少默，号

子鹤，江西新城（今黎川）人。道光五年拔贡，累擢刑部、吏部尚书，军机大臣。书法董其昌，清代书法家。

承蒙田振宇先生提供辽宁省博物馆所藏清宫的《鹅群帖》明拓本部分图版（图1），前有王右军像，其标题为《晋王羲之鹅群草书御题》，宋徽宗款卷引。帖尾有柳公权、米友仁等人跋文及观款，钤有“宣和”、“双龙”、“群玉中秘”、“御书之宝”等玺印。与张伯英所见旧拓本基本一致。所以，此帖伪刻的时间应在明末。

第五条况周仪所记载的内容，是节录李兆洛《鹅群帖跋》（略）^[6]

上述第一至第五条资料，仅是文献记载。

我认为现最有说服力的证据，是在传世宋拓孤本《山谷先生帖》残本中，存有原大的草书“天朗气清三光”一行六字书迹（图2），与明拓本完全一致，可直接证实明人把原属黄庭坚草书《黄庭内景经》，改刻成王羲之《鹅群帖》。

这里，我想补充二条与此帖相关的文献：一是清梁章钜（1775—1849）曾二次提到蔡君谟草书《黄庭内景经》。在《古瓦研斋所藏历代书画杂诗》中云：“黄庭内景仙灵气，都入风云变态中。（蔡忠惠草书《黄庭内景经》前后无题识。）”^[7]在《蔡忠惠公草书黄庭内景

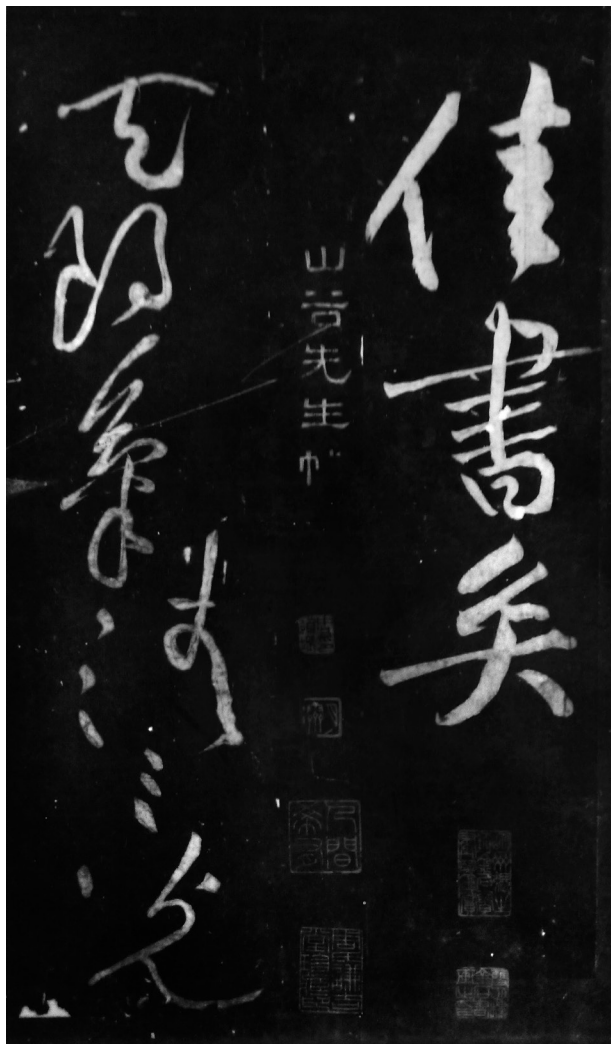


图2 宋拓孤本《山谷先生帖》局部

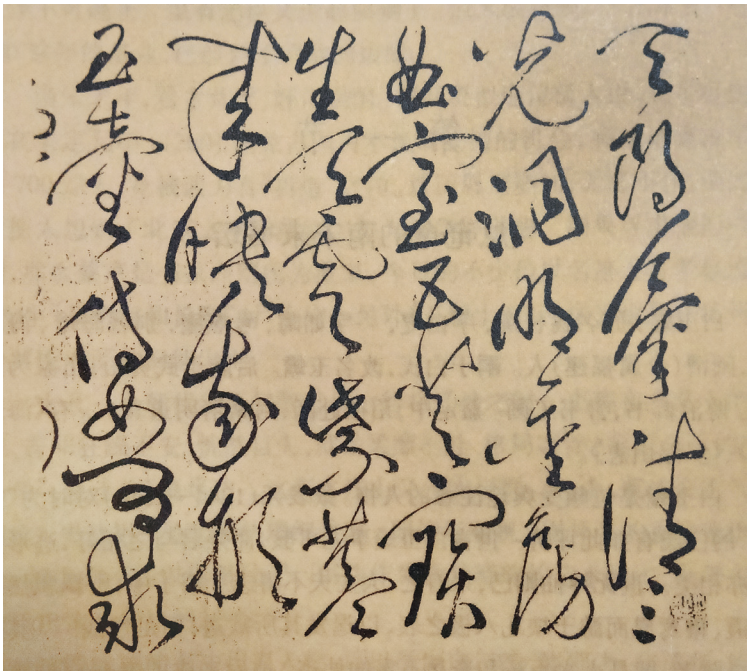


图3 (传南宋)白玉蟾 天朗气清诗帖

经卷》云：“右蔡忠惠公草书《黄庭内景经》，自署学王右军书，前后无题识，盖被人割去矣。黄文节公言：公作草书自谓得苏才翁屋漏痕法。沈存中言：君谟作草书谓之散草，又曰飞草，其法皆生于飞白。苏魏公云：君谟作飞草尽风云之变态，少有得其真迹者。此卷楮墨并旧，神韵如新，酷似余斋黄文节公草书《李太白忆旧游诗卷》，可谓两美必合。余斋所藏忠惠书只此卷一件，或言蔡书宋四家之冠，此所藏惜非楷书，余谓苏黄米皆自辟门庭，惟蔡书尚未尽变唐人面貌。余前撰随笔云：宋四家书苏黄米皆当学，惟蔡书不必学，学蔡则不如径学唐人，即是此意。故此卷正以草书为重，未可为不知者道也。”^[8]梁章钜言中也怀疑此草书帖为黄庭坚所书，可谓两美所合。可惜未能见到原拓本，

为何会名蔡襄书。

二是南宋末期书家白玉蟾（原名葛长庚），其狂草也承张旭、怀素，有龙翔凤翥之势，尤其是大字草书若龙蛇飞动。传有草书《天朗气清诗帖》墨迹（图3），共十一行，内容即黄庭坚草书《黄庭内景经》第一部分四言诗，行、字数相同，书迹相近，只是个别文字有异。书体类同黄庭坚，但缺乏黄书奇崛的意趣，走笔中往往失势。此墨迹有人怀疑是明人伪笔。

聊作拙文，抛砖引玉。期待着能发现更多的文献史料及帖文书迹内容。

（作者为上海古籍出版社编审）

注释：

- [1]《书法丛刊》2017年第五、六辑。
- [2]（清）李兆洛《养一斋文集》补遗，清道光二十三年（1843）活字印二十四年（1844）增修本。
- [3]（清）包世臣《艺舟双楫》，民国十三年（1924），上海古今书店铅印本。
- [4]（清）张伯英《张伯英碑帖论稿》，河北教育出版社，2016年。
- [5]（清）张伯英《张伯英碑帖论稿》附录《法帖题要》，河北教育出版社，2016年。
- [6]（清）况周仪《阮盒笔记五种·兰云菱梦楼笔记》卷一《惠风丛书》本。
- [7]（清）梁章钜《退庵诗存》卷二十二，清道光刻本。
- [8]（清）梁章钜《退庵所藏金石书画跋尾》卷六，清道光二十五年（1945）刻本。

贬谪与超然：明清时期《东坡笠屐图》研究

□ 朱万章

南宋文学家周紫芝（1082—1155）在其《太仓稊米集》中有《东坡老人居儋耳，尝独游城北，过溪，观闵客草舍，偶得一蓑笠，戴归。妇女小儿皆笑，邑犬皆吠，吠所怪也。六月六日，恶热如坠甑中，散发，南轩偶诵其语，忽大风自北来，骤雨弥刻》一诗，其诗曰：“持节休夸海上苏，前身便是牧羊奴。应嫌朱绂当年梦，故作黄冠一笑娱。遗迹与公归物外，清风为我袭庭隅。凭谁唤起王摩诘，画作《东坡笠屐图》。”^[1]《东坡戴笠图》又称为《东坡笠屐图》，这是关于这一传统绘画母题源流的详细记载。至于目前所知最早创作此画者，则可追溯到苏轼（1037—1101）好友、人物画家李公麟（1049—1106）。李公麟在其《东坡笠屐图》中题道：“先生在儋，访诸梨不遇。暴雨大作，假农人簪笠木屐而归。市人争相视之，先生自得幽野之趣。”这是关于创作《东坡笠屐图》的最早记录。遗憾的是，李公麟原画已经失传，我们只能从文献记载和后人摹本中得知，李公麟不止创作过一件《东坡笠屐图》。在此之后，直到二十世纪，创作过《东坡笠屐图》的画家不计其数。笔者曾对苏轼同乡张大千（1899—1983）所画诸多《东坡笠屐图》有过关注^[2]，此文则重点探究明清时期的《东坡笠屐图》。

关于明清时期的《东坡笠屐图》，已有徐晓洪和应一平等学者撰文阐述^[3]。两文关注的重点是眉山三苏祠博物馆和西安美术学院所藏《东坡笠屐图》。笔者在此基础上，对已知所有明清时期《东坡笠屐图》展开讨论。

据不完全统计，明代画过《东坡笠屐图》者有唐寅、仇英、尤求、曾鲸、张宏、朱之蕃、孙克弘、娄坚，而清代画过《东坡笠屐图》者则有黄慎、李鱓、华嵒、蔡筱明、余集、张问陶、宋湘、居廉、费以耕、张廷济、马咸、吴观岱等人。他们所绘的《东坡笠屐图》，如果从造型来讲，大致可分为两类：一为头戴斗笠，脚蹬木屐，腰微屈，两手提衣，亦步亦趋向前迈进。为了表述方便，姑且将此类型称为“提衣型”，如明代朱之蕃（？—1624）的《东坡笠屐图》（北京故宫博物院和广东省博物馆各藏一本，以下所论为后者）、曾鲸的《东坡笠屐图》（西安美术学院藏）和清代居廉（1828—1904）的《东坡笠屐图》（香港艺术馆藏）即是如此；一类为头戴斗笠，脚蹬木屐，一手拄杖，一手提衣（或举手），怡然自得地前行。同样为了表述方便，亦将此类称为“拄杖型”，如明代孙克弘的《东坡笠屐图》（天津博物馆藏）和清代费

以耕的《东坡笠屐图》(四川眉山三苏祠博物馆藏)即是如此。当然,也有一些《东坡笠屐图》会有衬景或造型的不同,但大抵不离此两类。

曾鲸和居廉的《东坡笠屐图》是明清两代提衣型《东坡笠屐图》的代表。前者(图1)为赋色人物,秉承了曾鲸一贯的肖像画风格,在人物面部作了晕染,将苏东坡在艰难困苦中不屈的表情刻画出来。人物衣纹线条流畅,赋色鲜明。作者有题诗曰:“汤嗔如屋谤如山,且看蜚烟瘴云间。白月遭蝓蚀不尽,清光依旧满人寰。”此诗乃元代诗人郑元祐(1292—1364)所作^[4],其诗同情苏东坡的遭际并以“白月”、“清光”比喻其不灭的人格魅力。故此图虽然只是简单地描绘苏东坡笠屐的场景,却是别具怀抱,昭示一种不屈的精神内核;后者(图2)为淡设色,以墨线勾勒出人物轮廓,面部辅之以浅赭色。人物基本上以白描的技法,将苏东坡双手提着长袍小心翼翼行进的狼狽形象刻画得生动有趣。作者以篆书题画名曰:“笠屐图”,并有题识:“丙戌春三月写为春生三兄方家大人雅正,弟居廉。”钐白文方印“古泉”。据此可知此画作于清光绪十二年(1886),是应“春生三兄”邀约

所绘,说明在晚清时期,《东坡笠屐图》这样的题材受到人们的激赏。

从源流来讲,明清时期的《东坡笠屐图》大多是对宋元时期作品的传移模写,有来自北宋的李公麟,也有来自元代的赵孟頫、任仁发、钱选等。虽然李公麟原作已不可见,但从明代朱之蕃的作品中大致可略窥其面貌。朱之蕃《东坡笠屐图》(图3)的诗堂有梁启超(1873—1929)题跋:“朱兰嵎临李龙眠所画东坡先生笠屐像,曾藏翁氏苏斋,今归饮冰室,乙丑正月,梁启超。”朱之蕃亦有题识:“东坡一日谒黎子云,途中值雨,乃于农家假篛笠木屐,戴履而归,妇人小儿相随争笑,邑犬争吠,东坡谓曰:



图1 (明)曾鲸 东坡笠屐图
纸本设色 110×38.8厘米
西安美术学院藏



图2 (清)居廉 东坡笠屐图
纸本墨笔 香港艺术馆藏

笑所怪也，吠所怪也。右李伯时写像，上有此数语题识。偶然琐事，率尔片言。粉墨载之，未播人间。与巧显融，宁直述遒。人中之龙，仙中之仙。景止高风，有托而传。万历己未四月四日朱之蕃临并志以赞^[5]。”“万历己未”即万历四十七年（1619），乃晚明时期。朱之蕃题识特别说明“右李伯时写像”，说明是直接临摹自李公麟，据此亦可探知李公麟所绘《东坡笠屐图》当为两手提衣型。在裱边右侧，有翁方纲（1733—1818）题跋云：“吴门尤叔野茂先藏松雪《白描坡公像》，后有陆五湖师道题云：有合于伯时所作，按藤杖坐磐石，意态也。又南海朱完所作《小金山像》及长洲李枢所藏松雪画像，皆与宋真本像相合。盖疏眉凤眼，秀摄江山，两颧清峙，而髯不甚多，右颊近上处，黑子数点，是为宋李伯时之真本。赵松雪、朱兰嵎所临，皆足证也。壬戌二月廿二日以此数本合对得真，敬识于此，苏斋学人翁方纲。”该跋收入翁方纲的《复初斋诗集》，文字略有不同^[6]。翁氏经过考订，称朱之蕃所临《东坡笠屐图》和赵孟頫的《白描坡公像》均源自李公麟的真本，而且明确指出苏东坡的形象为“疏眉凤眼，秀摄江山，两颧清峙，而髯不甚多，右颊近上处，黑子数点”。因此，在李公麟的《东坡笠屐图》已经失传的情况下，朱之蕃此本也就显得尤为重要了。现在

所存世的提衣型《东坡笠屐图》，其直接的源流，应该都来自李公麟。此外，清代书画鉴藏家吴荣光（1773—1843）有《题朱之蕃仿李龙眠坡公笠屐图》诗云：“谁知群笑吠，已画李龙眠。托躅诸黎地，回头万里天。天风屐双影，海雨笠孤圆。何物朱元介，江山留嫡仙。”^[7]说明吴氏也曾鉴藏或观赏过此画。

笔者在《张大千与〈东坡笠屐图〉》一文中

谈到，现存的三件张大千《东坡笠屐图》（分别藏四川博物院、吉林博物院和眉山三苏祠博物馆藏）均临摹自元代任仁发，其造型属第二类，即苏东坡一手拄杖，一手抬举，阔步向前。在明清时期的《东坡笠屐图》有不少便是属于这种造型。近人蔡晓明摹写的《东坡笠屐图》（图4），为苏东坡双手提衣型，中有作者题识云：“景定三年望，赐进士钱选舜举画。丙寅寒露，蔡筱明临绘于露香书屋。”钱选（约1239—1299）为元代画家，据此可知至少在元代，便出现《东坡笠屐图》的另一造型。

在清人齐学裘（1803—？）的《见闻续笔》中著录有“唐六如《东坡笠屐图》，纸本，自题五古。”^[8]遗憾的是，唐寅（1470—1524）的《东坡笠屐图》原图已经失传，庆幸现在尚能见其《东坡先生笠屐图》拓本。在图中，唐寅有这样的诗句：“东坡在儋耳，自喜无人识。往来野人家，谈笑便终日。一日忽遇雨，戴笠仍着屐。逶迤还至家，妻儿



图3（明）朱之蕃 东坡笠屐图 纸本设色 92×29厘米 广东省博物馆藏

笑满室。歆哉古之人，光霁满胸臆。图形寄瞻仰，万世谁可及。”有意思的是，孙克弘的《东坡笠屐图》抄录的诗句与唐寅画一致，其构图亦为一手拄杖，一手提衣。这种较为程式化的图文显示出在明清时期，《东坡笠屐图》缺少原创性，基本上是对前人的心摹手追。这种同一绘画母题的作品，在绘画史上极为常见。它们经常出现相类或大致接近的构图，如《文姬归汉图》、《东山报捷图》、《春夜宴桃李园图》、《西园雅集图》、《赤壁夜游图》、《钟馗嫁妹图》、《汉宫春晓图》、《胡笳十八拍图》、《兰亭修禊图》（又叫《曲水流觞图》）、《海屋添筹图》、《维摩演教图》、《搜山图》、《洛神赋图》、《萧翼赚兰亭图》、《袁安卧雪图》、《渊明归田图》、《伏生授书图》、《莲社图》、《孝经图》、《昭君出塞图》……等绘画主题都有类似的现象。有趣的是，孙克弘绘制过不止一件《东坡笠屐图》。在陈继儒的《晚香堂苏帖》卷首的东坡像即为孙克弘所绘，其主题即为《东坡笠屐图》（图5）^[9]。此画原作现在已不可考，所存为石刻拓本。图中，苏东坡头戴斗笠，脚蹬木屐，左手拄杖，右手扶杖，意欲前行。这种造型与其他《东坡笠屐图》略有不同。

值得一提的是，清代“扬州画派”代表画家黄慎（1687—1770）的《苏长公履笠图》卷（杭州西泠印社藏）在提衣型图式中有所变化，而清人马咸和吴观岱（1862—1929）的《东坡笠屐图》则是在拄杖型的图式中有所变化。三图均与前述诸作迥异。

黄慎的《苏长公履笠图》（图6）为手卷形制，所绘为风雨交加中，苏东坡头戴斗笠、脚蹬木屐，双手提衣，艰难前行。在其后侧，一书童用手遮挡风雨紧紧跟随；在其前侧则有老妇、村童撑伞站在大树下避雨，且看着踉踉跄跄的苏东坡，面露讶异之色。画中，作者着力渲染雨横风狂的场景，大树在风雨中弯折，路面在雨水中湿滑。在苏东坡行进的前方，为嶙峋的山石。有趣的是，作者自题“苏长公履笠图”六字^[10]，与常见的“笠屐图”相异。此图在目前所见诸本“东坡笠屐图”中，场面最为宏大，渲染气氛亦最为浓厚。

马咸的《东坡笠屐图》（图7）所绘有七人，外加一犬。苏东坡居于竖幅画心之左下侧，他右手拄杖，



图4（近现代）蔡晓明 东坡笠屐图
纸本设色 眉山三苏祠博物馆藏

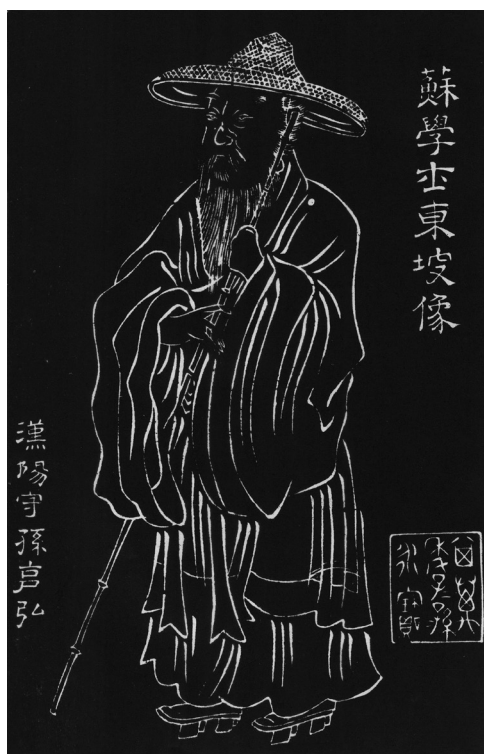


图5（明）孙克弘 东坡先生笠屐图
眉山三苏祠博物馆藏



图6 (清)黄慎 苏长公屐笠图 纸本设色 28×187厘米 杭州西泠印社藏

左手提衣，头戴斗笠，脚蹬木屐，向左侧身望着一拍手称快之人。在其后侧——即画心的右上侧，为两妇人、两孩童及一头戴斗笠、手握锄头的农夫。一妇人怀抱婴孩，另有一孩在其前侧牵着其裙摆向前，一妇人在其后侧。数人都望着苏东坡，表现出很惊讶又好笑的神情。画中，有一犬在东坡左侧向其狂吠。作者题识曰：“立（笠）屐图。东坡先生在儋也，尝访黎姓伯仲。途遇暴雨大作，既霁，假野老笠屐，戴负而归。乡人咸相争眎，先生优哉自得，其天真之乐如此。余曾见王竹君作是图，幽野之趣，乃见于笔端，因櫜其意而为之，泽山老人马咸。”^[1] 据此可知此画乃作者临摹自王竹君。此画系目前所见《东坡笠屐图》中人数最多者。吴观岱的《东坡笠屐图》（图8）所绘为苏东坡左手持杖，头戴斗笠，行走山间大树旁。画中并未见其木屐，作者以随风飘扬的柳树及若隐若现的山景作陪衬，烘托苏东坡在风雨中艰难行进的状态。画中的苏东坡咬紧牙关，脸上露出坚毅的神情。马咸和吴观岱画作与前述诸画的不同处在于，前者几乎完全忠实于文献中所载的东坡笠屐故事，后者则在前人的基础上作了大胆的变革，以作者擅长的山水作为衬景。两画都属《东坡笠屐图》的另类。

从形制上讲，明清时期《东坡笠屐图》基本上为立轴，只有少量为扇面、手卷、册页。



图7 (清)马咸 东坡笠屐图 绢本设色 63.7×41.6厘米 天津博物馆藏

笔者所见扇面作品有清代画家费以耕的《东坡笠屐图》，册页则有萧晨的《头戴笠子》（北京故宫博物院藏）。费以耕（？—1870）为物画画家费丹旭（1802—1850）长子，能承家学，亦

以人物画见长。其《东坡笠屐图》(图9)所绘苏东坡右手拄杖、左手提衣,踉踉跄跄行走山间小道。作者有题识曰:“坡翁尝山行,遇雨,觅得田家笠屐。两妇人望之,惊讶为神仙中人云。辛酉九日仿华秋岳画意于海上。子伊二兄大人雅正,余伯费以耕。”钤朱文方印“余伯”。此画虽为咫尺之幅,却能将苏东坡冒雨行进在山间崎岖小路上的狼狈情景刻画得栩栩如生。此处题识的内容与周紫芝记载及诸家所画略异:一是“山行”,很多作品并无交代苏东坡是行走在山中抑或平地;二是“两妇人”,一般所绘是指妇人和小儿;三是此处并无“犬吠”,而在其他画作和文献记载中都有提及。作者注明此画乃仿“华秋岳”。“华秋岳”即扬州画派的代表画家华嵒(1682—1756),以画花鸟和人物见长。现在也无从得知华嵒原画的情况,但从费以耕作品大致可推测,华嵒所绘《东坡笠屐图》基本沿袭了一手拄杖、一手提衣的造型。作者署年款“辛酉”,则此画作于清咸丰十一年(1861)。萧晨(1628—1705年后)为清初山水画家,《头戴笠子》(图10)是其《滑稽禅隐图册(十开)》之一,所绘苏

东坡头戴斗笠,脚蹬木屐,拄杖行于山间。在其后侧为陡峭的山坡,前侧为崎岖的山路。画中的苏东坡并无狼狈之相,反而有一种从容与安闲。作者题识曰:“头戴笠子日卓午。”^[12]很显然并非遮挡风雨。此图虽然无文字信息显示画中主人为苏东坡,但就其服饰、形象、笠屐及配饰,与诸本“东坡笠屐图”是相近的,故可定为苏东坡无疑。

二

在传世作品之外,文献记载中还有不少明清书画家创作过《东坡笠屐图》。

明末清初诗人兼书画鉴藏家宋荦(1634—1714)有《题东坡笠屐图》曰:“予家藏绢本《东坡先生笠屐图》,当是元人笔。其上题曰:东坡谒黎子云,途中值雨,乃于农家假箬笠木屐,戴履而归。妇人小儿相随争笑,邑犬争吠,东坡曰:笑所怪也,吠所怪也。觉坡仙潇洒出尘之致。六百余年,犹可想见。会予订补施注苏诗成,因櫜其像于卷端,以识向往,盖康熙己卯六月二日也。”^[13]据此可知,宋荦曾于清康熙三十八年(1699)根据家藏元人本临摹过《东坡笠屐图》。



图8 (近现代)吴观岱 东坡笠屐图
纸本设色 147×39 厘米
北京宝瑞盈拍卖会 2021 年春季 64 号



图9 (清) 费以耕 东坡笠屐图 纸本设色
眉山三苏祠博物馆藏



图10 (清) 萧晨 头戴笠子 纸本设色 19×24.2厘米
故宫博物院藏

石韞玉(1756—1837)在《独学庐稿》有《题娄子柔画〈东坡笠屐图〉》，即和帧首周紫芝诗韵^[14]云：“文采风流仰大苏，笑他章蔡是庸奴。雨中笠屐真堪画，海上风涛亦可娱。身似神仙常散诞，心经忧患益廉隅。紫芝评跋娄坚笔，嘉话于今视此图。”娄子柔即晚明时期书画家娄坚(1554—1631)，嘉定人，以诗文书法见称，著有《吴歛小草》和《学古绪言》。关于其绘事，陆心源(1838—1894)的《穰梨馆过眼录》著录其《画暨阳绝句卷》^[15]，然无画迹行

世。石韞玉诗题明确注明其画《东坡笠屐图》，或可补典籍所载之阙如。据诗题及诗意，此画当为一手卷，引首或抄录有周紫芝的诗，抑或在周紫芝书诗之后由娄坚补画《东坡笠屐图》。两个隔代文人关于苏东坡的诗画集于一卷中。

张问陶(1764—1814)是清代中期的文学家，兼擅书画，为四川遂宁人，著有《船山诗草》。在其诗集中，有《嘉庆丙辰腊月十九日，与赵味辛、温谦山(如能)两舍人，方茶山、伊墨卿两比部，温篴坡、洪稚存两编修集于稚存卷施阁，为东坡先生生日设祀，稚存属摹先生画像，并题长句纪之》一诗，其诗曰：“写真何处想髯苏，点笔聊摹《笠屐图》。我为乡人夸坐客，公留生日醉狂奴。文章事小功名大，忠孝心长意气孤。七百余年前后辈，玉堂清梦未应殊。”^[16]据此则张问陶曾应洪亮吉(1746—1809)之约于清嘉庆元年(1796)摹绘《东坡

笠屐图》。张问陶另有《东坡笠屐图》一诗云：“须鬓苍凉异代看，古人风骨本高寒。纵横奇策才终累，忧患余生遇转安。海峽漂流原噩梦，村农谈笑亦清欢。乌台旧案分明在，欲写新诗下笔难。”^[17]这是对苏东坡一生遭际的感喟，亦是對自己创作的《东坡笠屐图》的咏叹。

张际亮(1799—1843)《思伯子堂诗集》有《二十九日李兰屏刑部彦彬招饮寓庐，见宋芷湾湘观察画〈东坡笠屐图〉，慨然口号》：“宋公才笔似坡仙，偶貌坡仙亦宛然。富贵从来总春

梦，秋风难返武昌船。”^[18]“宋芷湾湘”即宋湘（1757—1826），广东嘉应人，字芷湾，擅诗文书法，著有《红杏山房集》。宋湘也从未有擅画的记载，更无画迹传世，此诗亦可补证其雅擅丹青。张际亮在诗末有自注曰：“公去秋覲后出都，卒于武昌官署。”则此诗当作于宋湘仙游之次年，即清道光七年（1827）。

此外，清人方士淦（1787—1849）的《庶余偶笔》中记载书法家、乾隆七年（1742）进士李堂（肯庵）：“多善政，写《笠屐图》，留于归云庵，殆今之玉局欤，诗字尤工。”^[19]而潘衍桐（1841—1899）编纂的《两浙輶轩续录》中则有《十二月十九日为苏文忠寿，适海昌蒋生沐（光煦）、海盐张受之（辛）新摹〈笠屐图〉，以墨拓索诗》^[20]……相信这类记载还有很多，显示出明清时期文人雅士对《东坡笠屐图》的追捧与激赏。

由于明清时期大多数文人有在苏东坡生日（十二月十九日）当天祭祀雅集的风气，在当日必悬挂苏东坡像以供瞻仰，而多数人便选择《东坡笠屐图》作为东坡的标准形象，因而这一时期出现无数此类像也就不足为奇了。

三

苏轼因贬谪到了海南儋州，政治上失意，前途渺茫，自然环境也较为恶劣，瘴气弥漫，身体不适，但就在这样内外交困的环境下，他还能保持“幽野之趣”，最大限度地超然面对一切，其《东坡笠屐图》便是这种心态的反映。明清时期包括唐寅、仇英、尤求、曾鲸、张宏、朱之蕃、陈继儒、孙克弘等在内的这些画家，正是借助苏东坡的生命意志与达观人生，或通过《东坡笠屐图》传递一种积极向上的人生态度，或在《东坡笠屐图》中找到慰藉，成为苏东坡的隔代知己，如明代文学家杨慎（1488—1559）在贬谪云南时便绘《东坡笠屐图》，“写

以自况，颇能传出一肚皮不合时宜之概。”^[21]在绘画之外，明清时期更有不少文人借助诗歌等载体表达对东坡笠屐形象的敬仰或从中找到惺惺相惜的心灵契合，如明代名臣兼文学家王鏊（1450—1524）有《东坡笠屐图赞》曰：“长公天仙，谪堕人界。人界不容，公气逾迈。斥之杭州，吾因以游。投之赤壁，吾因以适。琼崖儋耳，鲸波汗漫。乘桴之游，平生奇观。金莲玉带，曰维东坡。戴笠着屐，亦维东坡。出入诸黎，负瓢行歌。十惇百卞，其如予何，其如予何？”^[22]晚明书画家陈继儒（1558—1639）也有《东坡笠屐图赞》：“问汝无风无雨，何为戴笠披蓑。不是乔妆打扮，曾经几度风波。”^[23]清代学者陈梓（1683—1759）则有《东坡笠屐图》诗曰：“何人写我赤壁仙，衫袖翩翩挟飞羽。饱饭细和渊明诗，海外雄文凤高举。薄暮偶从田舍归，拍手儿童笑而语。檐下何曾有安石，笠顶空沾相公雨。”^[24]他们在礼赞《东坡笠屐图》所昭示的逆境中的超然时，也从中找到自己的身影，从而得以释然与超脱。有趣的是，在明清时期甚至还有文人自写《笠屐图》，将东坡形象替换为自己，以此来自励，如清代诗人董元度（1712—1787）便有此举，其《旧雨草堂诗》中《自题笠屐图小照》就是明证：“强着宫袍踏软尘，靴纹面目失天真。韩卢休吠童休咲，我本山中笠屐人。敢将清兴拟东坡，滑滑其如磬麓何。指日颊川充钓叟，忘机稳对浴鸥波。”^[25]除自画外，也有他人绘制《笠屐图》而供膜拜者，如清代学者沈大成（1700—1771）《题太原王公笠屐图》曰：“壬戌之秋，太原公改藩浙中，逾月而薨。其吏民哀思之，为奉粟主于听事之西。明年春，成，复来游，岁时讳日，出拜祠下，自念囊笔蓬转之身，畴昔辱公，知最深，或去客他所，欲寄西州一恸而不得。偶观《苏文忠笠屐图》，以为公亦产蜀，官翰林，而工诗。其自七闽罢镇左迁，一旦弃宾客，与文忠当日由定武远去岭外疾病不自振而没，无不同也。于

是遂樵以貌公，装为轴以自随。呜呼！公之貌，可即图而见之矣。公之忠主爱民，与夫笃友好士，宏长风流，非素知公者不能尽为传也。将丐赞于诸公，既纂行略于前，而揽涕，复缀以此云。”^[26]据文中所言，因“太原王公”的际遇与苏东坡相近，故被人画成《笠屐图》的形象装裱成立轴，这从另一侧面可看出《东坡笠屐图》在明清时期的影响力。

有论者认为，斗笠“有着时运不济仍保持高洁志向的文士以及神人的帽子的象征”^[27]，故在明清绘画中，《东坡笠屐图》正好顺应了大多数文人的精神诉求。他们在这样具有文化涵义的图式中，和苏轼遥遥相契。无论是得意还是失意，无论是为官还是为文，无论是诗人还是书画家，明清时期的文人都从《东坡笠屐图》中找到了自己的身影，而苏东坡在困顿的环境中所表现出的顽强与超脱，亦成为明清文人学习的楷模。因而从这个意义上讲，我们今天再来关注明清诸家所绘《东坡笠屐图》，便可深味苏东坡及其处世哲学，并由此探知其对明清文人的深刻影响，其现实意义也就不言而喻了。

（作者为中国国家博物馆研究馆员）

注释：

[1]（宋）周紫芝《太仓稊米集》卷七，清文渊阁四库全书补配清文津阁四库全书本。

[2] 朱万章《张大千与〈东坡笠屐图〉》，《荣宝斋》2018年第3期总第160期。

[3] 徐晓洪《千古风流名寰宇 一蓑烟雨任平生——三苏祠馆藏〈东坡笠屐图〉研究》，《黄冈职业技术学院学报》2010年第5期。应一平《清光依旧满人寰——读曾鲸〈苏文忠公笠屐图〉》，《收藏》2011年第9期。

[4]《题画诗》卷四十一，故实类，清文渊阁四库全书本。

[5] 广东省博物馆编《明清人物画》，8项，岭南美术出版社，2008年。

[6]（清）翁方纲《复初斋诗集》卷三十三，清李彦章校刻本。

[7]（清）吴荣光《石云山人集》卷十九，清道光二十一年（1841年）筠清馆刻本，第3-4页。

[8]（清）齐学裘《见闻续笔》卷十八，清光绪二年天空海阔之居刻本。

[9] 万波《清姚学经〈晚香堂苏帖〉考》，《中国国家博物馆馆刊》2014年第10期。

[10]《黄慎全集·人物画（上）》，福建美术出版社，2012年，第160—161页。

[11] 中国古代书画鉴定组编《中国古代书画图目（十）》，文物出版社，1993年，第262页。

[12] 故宫博物院编《扬州绘画》，商务印书馆（香港）有限公司，2007年，第30页。

[13]（清）宋荦《西陂类稿》卷二十八题跋，清文渊阁四库全书本。

[14]（清）石韞玉《独学庐稿》五稿卷三，清写刻独学庐全稿本。

[15] 福开森《历代著录画目》，人民美术出版社，1993年，第258页。

[16]（清）张问陶《船山诗草》卷十三，清嘉庆二十年刻道光二十九年增修本。

[17]（清）张问陶《船山诗草》卷十四，清嘉庆二十年刻道光二十九年增修本。

[18]（清）张际亮《思伯子堂诗集》卷八，清刻本。

[19]（清）震钧辑《国朝书人辑略》卷五，清光绪三十四年刻本。

[20]（清）潘衍桐《两浙輶轩续录》卷十九，清光绪刻本。

[21]（清）包世臣《题笠屐图》，载包世臣《小倦游阁集》卷九，正集九，清小倦游阁钞本。

[22]（明）王鏊《震泽集》卷三十二，颂赞箴铭，清文渊阁四库全书本。

[23]（明）陈继儒《陈眉公集》卷十四，赞铭杂著，明万历四十三年刻本。

[24]（清）陈梓《删后诗存》卷六，清嘉庆二十年胡氏敬义堂刻本。

[25]（清）董元度《旧雨草堂诗》卷七，清乾隆四十三年刻本。

[26]（清）沈大成《学福斋集》文集卷十四，清乾隆三十九年刻本。

[27] 向志利《从“文图学”看典型形象的传播——以苏轼及〈笠屐图〉为例》，衣若芬主编《东张西望：文图学与亚洲视界》，八方文化创作室，2019年，第198页。

从“藝”的原初文化意蕴 看传统中国画的三种物象观念

□ 郭嘉颖

从造字会意的根源上讲,“藝”字本身即包含了人事造作与天道运行相关联的内涵。甲骨文中的“𦍒”字,从象形或会意角度看,可解为从早期的“持火”(𦍒)到后期的“持木”(𦍒、藝),二者都对应天象运行规律,即从前者大火星为中心到以太阳为中心的历法文化转变。^[1]虑及殷商甲骨文在提及“𦍒”多与占卜雨水天时密切相关,故认为该字当以“持木”解为多。据袁庭栋、温少峰对若干条甲骨卜辞的阐述:“以上诸辞之藝,皆训为‘种植’即‘树藝五谷’之义。田藝之事由殷王亲自过问,且多有卜问祸福之辞,可见种植谷物在殷代经济生活中之重要。此类卜辞又常与‘雨’、‘不雨’之事相连……故而进行种藝之事常在阴雨密布,雨意甚浓之时日进行,利用及时之雨以保证成活。”^[2]这一阐述至少蕴含了三个要点:首先,在“藝”的范畴中,物(作物、植物)并非纯然客观的对象,更应是人与天的中介,体现在人事方面,“藝”须充分尊重天道并顺应天时,所“藝”之物,更像是天道给予人的馈赠。其次,上古时代地位尊崇的巫、王通过占卜充分参与了“藝”的进程,这种参与尤其体现了《易》所谓的圣人“仰观俯察”,它意味着所“藝”之物,内在地反映出了巫、王的意志,而绝非个体意义上的私心好恶。再次,在对所“藝”之物的认知

评价方面具有深刻的多重价值指向,如所“藝”之物应具有经世济民的实用功能、“藝”与占卜行为相结合带来的升华个体精神以及注重超越感官的精神体验价值等。尤其是后者,使得对所“藝”之物的体验不再是纯然功利的对象,而导致了人、物与天三者复合叠加式精神体验的复杂现象。因此,这种对所“藝”之物的精神体验,固不可以用功利性概括之,也不可以用超功利描述之,当然也就与十八世纪西方学人提出的“感知之学(aesthetic)”有了根本的差异。

秦汉后“藝”的门类拓展到了术数、方技以及儒家所谓的“保氏六艺”等等。由天文、历谱、五行、形法等内容所构成的术数,以及由医经、修仙为核心内容的方技,共同构成了“藝”的主体,在观念和方法上深刻决定了其他各种门类的“杂艺术”。^[3]以绘画为例,它在《新唐书·艺文志》中正式跻身杂艺术类,诸多论画著述位列其中。尽管其作为艺术门类确立得最为晚近,但却典型而深刻地体现了“藝”与“物”观念的具体形态——所“藝”之物的天人关联、高扬从“藝”的主体意志以及在品“藝”中对价值体验的注重。以此为线索,中国绘画中“物”的观念史从根本上得以呈现。

一、“含道映物”：经史之画

从书画同源这一观念出发，汉字与绘画都源于“象”。《周易·系辞上》认为：“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象”，并强调“立象以尽意。正如两仪演八卦，八卦衍为六十四，进而化作四千零九十六卦以至无穷，最初的“象”也随着社会生活的发展而日益丰富起来。尽管如此，绘画无论是源于“象”的文字还是卦爻，其最高目标仍旧在于传“圣人之意”。在书与画判分过程中，由于文字在阐释和传播“圣人之意”的社会治理功能方面更具备优越性，并随着语言形成发挥着越来越重要的作用，原本作为“同胞”的绘画逐渐降为次要从而成为语言文字的辅助工具，而从事绘画者的地位也随之卑下。这一状况在中国古代长期存在。如东汉王充直言：“夫所画者，古之死人也，见死人之面，孰与观其言行？古昔之遗文、竹帛之所载灿然，岂徒墙壁之所画哉？”^[4]直至六朝王微在《叙画》中还提及：“工篆隶者，自以书巧为高。”而同时，王氏为了强调绘画本身的地位，则又提出“以图画非止艺行，成当与《易》象同体”^[5]的观点，但显然这并不能代表当时的社会普遍观念。因此，北朝颜之推曾遗憾地认为善画者“每为公私使令，亦为猥役。”^[6]

正是由于这种根深蒂固的观念，从传说中孔子观于明堂壁画开始，操有话语权的儒士一直都强调绘画的宣教功能而非其他，似乎只有这样，绘画才有存在的必要。如东汉王延寿在《文考赋画》中，实非赞美绘画，而是赞美绘画的宣教功能：“上及三后，淫妃乱主。忠臣孝子，烈士贞女。贤愚成败，靡不载叙。恶以诫世，善以示后。”^[7]曹植的口吻与之如出一辙：“观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食……是知存乎鉴戒者，图画也。”^[8]

这类例子不胜枚举，总结起来就是陆机所说“丹青之兴，比《雅》《颂》之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画”，无论是宣物之言，还是存形之画，二者都是经史文义的传达。而为了传达经史文义，绘画“宣物”就必须满足相应的条件。

第一，就场景叙事而言，图像须表述出较为清晰的叙事逻辑重点，采用一定的手法在画面中对事件主体加以突出，叙事本身成为衡量的关键。因此，视觉效果包括装饰手法和空间特征的运用都只能是辅助性的手段。这一关键目的决定了古代画家作画的重心只能聚焦于人物、情节和环境三要素中符合叙事目标的成分，而抛弃所有干扰叙事的多余细节。就这一点来说，这种绘画是文学性的而非视觉性的艺术。正如小说一般不会描绘那些与主题无关的琐碎情节以及场景，这种叙事性的绘画更是如此。这样，涉及主体的形象就必然容易脱离单纯的视觉空间，而被凸显为“前景”。因此，我们在古代绘画中很难看到那些拘泥于生理视觉透视的物象，而是叙事主角被尽可能的夸大并置于画面中的显赫位置，事件中的次要人物则会根据其叙事需要而加以缩小——无论其是否合乎视觉规律。张彦远描述魏晋古画中所谓的“人大于山”现象，实质是“人”在叙事中的地位超过了“山”，这正是早期绘画叙事效应带来的必然效果。同样的例子，我们还可以在初唐阎立本的《步辇图》和《历代帝王图》（图1）中一再看到，以阎立本这样画风精细的画家，对其人像描绘“近小远大”悖论的唯一解释，只能是形体较大的人物形象更符合叙事的需求。由此种叙事观念派生的物象描绘手法成为惯例，深刻影响到古代中国一切场景绘画之中，以至于在道释人物画中，作为叙事主体的神佛与无足轻重的信众之间构成了视觉形象极度对比。从这一点看，所谓“含道映物”的“道”，就是经史的叙事之“道”，一切物象的描绘，都必然

遵从叙事展开的最佳路径。为此，无关叙事的景也就必然成为“留白”。

第二，就道德劝诫而言，图像制作的目的乃是教化观众，即对其施加精神心理的影响。为此，无关劝诫的视觉装饰因其对教化主题发生干扰而必须被最大程度地加以省略，利用有限的造形手法尽可能地表现内在精神品质就成为当务之急。这种精神品质与观众发生心理关联的状况，顾恺之称之为“迁想妙得”，描绘形象令观众“迁想”其神情，如顾氏对《小列女》的评价：“作女子尤丽。衣髻俯仰中，一点一画，皆相与成其艳姿；且尊卑贵贱之形，觉然易晓。”^[9]通观其所评系列名画，无不以传达物象精神旨趣为准的。由于眼睛对精神旨趣的传达最为关键，故而“传神之趣”首重眼神描绘，即所谓“传神写照，尽在阿堵”。至于画像形似与否，则并非紧要，也就是顾氏所谓的“一像之明昧，不若悟对之通神。”可见，从东晋传至后世而盛行不衰的绘画“传神”论，实质上也是循着经史文义中道德训诫的需求而逐步展开的。道德训诫，核心任务就是“使民知神奸”，落实于绘画，观众通过其描绘的形象而明辨其贵贱之体、雅俗之仪、忠奸之态、顺逆之情。这一理路的深入化，不仅仅使得眼神描绘得以细腻微妙，乃至于五官面相、着装衣纹等要素，都处处寻求这种传神之义。例如北宋郭若虚就提出了衣冠制度对于画像身份传达的重要性，

且特别提出了所谓的“画在当人”论，“大率图画风力气韵，固在当人”：

画人物者，必分贵贱气貌、朝代衣冠：释门，则有善功方便之颜；道像，必具修真度世之范；帝王，当崇上圣天日之表；外夷，应得慕华钦顺之情；儒贤，即见忠信礼义之风；武士，固多勇悍英烈之貌；隐逸，俄识肥遁高世之节；贵戚，盖尚纷华侈靡之容……

显然，郭氏认为绘画精神旨趣的传达，主要并不源于画家自身的情志，而决定于描绘对象本身应具的精神品质。而这些精神品质的切实的刻画，归根结底取决于经史文义中道德训诫的需求。为了更好地实现这一目标，北宋人将顾恺之“四体妍媸，无关妙处”的观念进一步完善，认为眼神刻画固然重要，而“四体”、“衣纹”及其相应的描绘形式手法同样须“当人”：

画衣纹，有重大而调畅者，有缜细而劲健者，勾皴纵掣，理无妄下，以状高、侧、深、斜、卷折、飘举之势……^[10]

郭若虚认为这些描绘手法，尤其是用笔“全类于书”，诚然有着某种绘画形式化发展的倾向，但实际上，之所以在笔法上借鉴书法，更重要的目标还是在于“传神”。即绘画与物、人传神，就必须在技法媒材运用上力求精妙。书法历代发展出的成熟化用笔则是最可靠的技术保障。可见，所谓绘画“含道映物”的“道”，这里仍是经史的训诫之“道”。因此，物象描绘要充分



图1 (唐)阎立本 历代帝王图(局部) 美国波士顿博物馆藏

传神，就必须在眼神、形貌、体态、衣纹以及基本的笔法上加以精细的考求。从这一品评视角出发，作画主体必须是经史学问家，物象之形似与否，绝非第一义，但从叙事和训诫的双重目标来看，以形写神、形神并重的确应是画之主旨。因此，这种绘画一定不会是苏轼、赵孟頫以及董其昌等人所谓的“众工之画”，理由就在于“含道映物”。

二、“含道应物”：士人之画

在经史之画臻于鼎盛的宋代，也正是士大夫崛起于社会阶层最高位的时期。特别是熙宁变法以后，帝王与士大夫之间的关系发生了历史性的转变，在治国层面上文士从对帝王的绝对隶属转而为共治关系。余英时认为这一阶段“至少在理论上，治权的方向（国是）已由皇帝与士大夫共同决定，治权的行使更完全划归以宰相为首的士大夫执政集团了。”^[11]这一转变的后果之一，就是士大夫阶层的主体意识前所未有地得到增强，对“道”的理解与体验也由之浸染上较强的士大夫主体色彩。张栻指出宋代以前有“士贱君肆”之弊，这导致了士阶层“急于爵禄，而上之人持此以为真足以骄天下之士。”^[12]由此，宋人的士风士气随之一变。

体现在文艺方面，就是苏轼所发的那句著名宣言：“能文不求举，能画不求售。文以达吾心，画以适吾意。”这一口号是中国绘画品评发生转捩的关键，标志着士大夫主体性渗透入文艺创作与品评领域。苏轼将这种主体性表述为“意”：

观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策皮毛槽枥刍秣，无一点俊发，看数尺便倦。汉杰真士人画也。

言发于心而冲于口，吐之则逆人，茹之则逆予，以谓宁逆人也，故卒吐之。

李杜之后，诗人继作，虽间有远韵，而才不逮意。独韦应物、柳宗元发纤秣于简古，寄至味于淡泊，非余子所及也。

吾书虽不甚佳，然自出新意，不践古人，是一快也。^[13]

苏轼重主体之“意”的文艺观承自欧阳修。永叔论文，主张“明道致用”的古文体，形式上便于己意发挥；论画，则鲜明地染上士大夫的深意和高意：

萧条淡泊，此难画之意。画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅之物易见；而闲和严静，趣远之心难形。若乃高下向背，远近重复，此画工之艺尔，非精鉴之事也。

古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。

忘形得意知者寡，不若见诗如见画。^[14]

显然，苏轼的“不求形似论”、“意气论”以及“画中有诗论”等都与欧阳修的思想有直接关联。特别在欧阳修以轻视的态度拈出“画工之艺”以后，苏轼踵事增华，提出了“士人画”与之呼应，从而形成新的绘画品评观。这种品评观的实质是高扬士大夫内在主体精神，它包括价值学层面的对外在功名利禄的否定，进而在绘画物象取材上对外在形貌的否定，最后在绘画风格趣味层面对错金镂采的精巧风格加以否定，确立了“天工与清新”的审美趣味。这一趣味的确立，使得绘画艺术融贯了士大夫的价值体验、风格手法以及绘画题材三大要素，“士人画”的概念由此得以正式成立，开始对“含道映物”的经史绘画之叙事劝诫传统观念发起冲击，而确立一种“含道应物”的标准。此处的“应（應）”，《说文》训为“从心雁声”。“应”既从心，乃是与“感”相对而言。《礼记·乐言》云：“应感起物而动，然后心术形焉。”《文心雕龙·明诗》言：“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”《章表》篇言：“应物制巧，随变生趣。”可见，所谓“含道应物”，实际上强

调了士大夫阶层以自身的道德准则观照、理解和阐释物象的行为。欧、苏再到张栻等人都是从士大夫阶层的气节品质出发，对文艺展开符合其道德理想的主体批评，并在此过程中重新塑造了一部文艺的观念史。如北宋初期并未受到普遍重视的诗人陶渊明、书家颜真卿以及画家王维，都因其符合北宋士大夫精神品质标准而被推举到百代宗师的崇高地位。这些宗师的艺术审美品质实际上也是其道德品质，然而这种“道德与审美兼融”的内涵已然不是此前奉行的通过“经史叙事”而实行“道德训诫”这一传统儒家“原教旨主义”，而是将外部“训诫”内化为心性“体验”，从而具有更为鲜明的主体性。

士大夫精英发起的“士人画”品评标准，对绘画物象本身提出了道德体验诉求，该诉求被称为“士气”。在“士气”的渗透下，包括绘画题材在内的士人画物象随之进一步与视觉经验的物象脱钩。我们看到，北宋一代，那些象征道德精神的“四君子”画、松石枯木画以及山水画等题材日盛一日，逐渐发展到与画院专业画家分庭抗礼的程度（从北宋末官方修订的《宣和画谱》的各章叙论中，可知士人画观念已对宫廷画形成渗透效应），新儒学思潮在此过程中可谓居功至伟。甫至元初，书画盟主赵孟頫（1254—1322）既深具宫廷体画功，又钦慕士人画风，而其立论的出发点，仍旧是宋人的以道德论艺观：

赵子昂问钱舜举曰：“如何是士大夫画？”舜举答曰：“隶家画也。”子昂曰：“然观之王维、李成、徐熙、李伯时，皆士夫之高尚者，所画与物传神，尽其妙也。近世作士夫画者，其谬甚矣。”^[15]

这一段对话显示出赵孟頫的“士人画”的观念具有双重特质，一方面，他承认欧阳修、苏轼等人的道德修养优先性，即所谓的“高尚者”；另一方面，他又保留了传统经史训诫之画派生的“传神”论观念。

由于讨论对象是较为年长的钱选（1239—1299），故而可以判定，这段关于“士夫画”的观念出于赵氏习画早期。随着赵孟頫绘画实践趋于深入，我们看到他成熟期的绘画越来越趋于“意”的传达，即所谓的“古意”：“作画贵有古意，若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自为能手。殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也。吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳。”^[16]须指明的是，赵孟頫所谓的“古意”，并非单纯的复古，而是在“意”的体验中辟出了一个“古”的审美现象，即“古意”乃是主体的审美体验。在“古意”体验下，绘画的物象随之沾染上更为强烈的主体精神色彩，这就要求物象技法层面的“简率”，亦即脱去人为刻意的工巧作风，而与苏轼强调的“天工”、“清新”、“平淡”同一机轴。因此，具有天然和野逸趣味的物象更符合画家的精神体验需求。他在一首论画诗中说道：“久知图画非儿戏，到处云山是我师”，这里的“非儿戏”暗指士大夫“含道”的“高尚”，“师云山”则是士大夫“应物”的“天真”。故而赵孟頫后期才系情于那些怪石、枯木、兰竹等题材（图2），并用大量的相关作品为“士人画”建立了完整的具有示范效应的图式体系。董其昌虽没有将赵氏明确列于“文人之画”谱系名单中，但赵孟頫力推的董源以及深受赵影响的“元四家”，无不成为董氏“文人之画”谱系中的重镇。

三、“含道化物”：文人之画

应当说，董其昌明确提出的“文人画”思想，主要源自苏轼的“士人画”与赵孟頫的“士夫画”概念，注重绘画行为主体精神的高品质以及由此派生的平淡天真之趣味。但在观物取象方面二者又与前人不同。首先，董氏只聚焦于山水题材。郭若虚所言“近不及古”的“佛道、人物、仕女”题材全不在董的讨论范围，这意



图2 (元)赵孟頫 秀石疏林图 故宫博物院藏

味着董其昌弃前文述及的经史鉴戒之画于不顾，从而必须对旧有的“与物传神”观念予以新解。其次，董氏在表述中以“文人”取代了“士夫”的措辞，暗示二者概念实有一定差异。欧阳修、苏轼以及赵孟頫发起的士大夫阶层道德审美体验合一的“士人画”与“士夫画”，仍隐然保留有“士大夫”的某种“在朝”的优越感；而对于元代纯粹混迹耕读渔樵的隐逸画家，以及明代社会中学而不仕的林下乡贤，用更为普泛的“文人”加以指称，当然相对确切些。而更重要的是，随着“在朝”意味被进一步涤除，“文人画”的内涵也更趋于纯粹和超然。正如董氏所谓：“如上界之有散仙，厌薄天事；西来之有初祖，直传佛心，品为最贵。”^[17]这份纯粹和超然，为董其昌的“文人画”论提供了超越“映物”（经史之画）和“应物”（士人之画）的可能，并为“化物”（文人之画）提供了操作空间。

关于“文人之画”，在董的表述中，除了谱系，并未透露太多明确的内涵：

文人之画，自王右丞始。其后董源、巨然、李成、范宽，为嫡子。李龙眠，王晋卿，米南宫及虎儿，皆从董、巨得来。直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭，皆其正传。吾朝文、沈，则又遥接衣钵。若马夏，及李唐、刘松年，又是李大将军之派，非吾曹当学也。^[18]

但有一点，他将所谓“文人画”与南宋四家山

水对立。此四家中，李、马、夏三人画风雄强凌厉，意气酣足。其中李唐在画史上还深负善以诗题取画境之誉，其所绘《采薇图》、《万壑松风图》等“意气”不可谓不浓烈；而夏圭，更被董其昌称为“笔势苍老，墨汁淋漓，人物轩昂磊落，山水突兀峥嵘”^[19]；马远《踏歌图》的斧劈皴更是达到了近乎肆虐的地步；刘的画风略收敛，体物更为精核，刻画更显周详工巧，而下笔同样气力外显。这些说明，董其昌所谓的“李派”与苏轼所谓“无一点俊发气”的“画工”决不可等同视之，反而充溢着主体意气。可见，南宋四家并不缺乏主体性，且深谙经史鉴戒的画学传统。

问题是，南宋四家画风无论如何充溢着主体的“意气”，却都有一个共同特征，即笔墨的运用始终以外显的山水物象为依据。如李唐对山石峻峭的体貌描绘不留遗憾，马夏对峭壁巉岩的质感描绘淋漓尽致，刘松年对崇山松柏的外形刻画纤毫毕至，就连本属生动自然的云岚雾霭也被精心加以层层渲染。物象在这些精工甚至可谓独到的技巧下彻底显现，因此趣味上不仅远离了赵孟頫的“简率古意”，更与苏轼所谓的“简古淡泊”了然无涉，而近乎远离“本心”的个人经验意气（董其昌所谓“习气”之一种）。更关键者，正是这种遮蔽“本心”的观物取象之法，引发了心学思潮下晚明董其昌这类文人的最大不满。《传习录》云：“可知充塞

天地中间只有这个灵明……天地鬼神离却我的灵明，便没有天地鬼神万物了，我的灵明离却天地鬼神万物，亦没有我的灵明，如此便是一气流通的。”^[20]灵明本心与森然万象一体而无分别对立，凡执于外境的即生分别心，即是汨没灵明本心。从这一角度看，院体画家笔下对“物象”念兹在兹，即在很大程度上遮蔽了这个“灵明”。简单说，院体画家观物取象大大阻隔了“心”之于“物”的生成支配。

事实上，董其昌综合借助玄学、气论以及禅学，在发扬“灵明心体”的道路上走得更远。他曾慷慨议论道：

多少伶俐汉，只被那卑琐局曲情态担阁一生。若要做个出头人，直须放开此心，若游九天，眼界大，局面大，一切厚我薄我，顺我逆我等状，尽行容纳，不着色相，是何等度量！……高乃明，明乃见，见境即觉……放开此心，令之至虚，若天空，若海阔。虚乃受……一切过去相，未来相，绝不挂念，到此大有入处，便是担当宇宙的人，何论雕虫末技，不工不效。^[21]

这一段明用禅家的“洗心”说，同时却也流露出孟子“养气”论以及道家“涤除玄鉴”的思想色彩。无论哪一种学说，外在物象都不可能也不应当构成文人对义理的哲思根本，更不会成为文人价值目标所系。因此，从董其昌这样的文人视角来看待绘画，雕琢物象就成为文人画家的下下之选。相反，让物象与心性两相交融，心性扮演了“造化”的角色以解脱羁绊，在义理层面上才是董氏这类文人画家应该努力达成的。正是基于这种思考和价值学需求，才会导致董其昌“于马、夏、李唐性所不好”^[22]、“南方宋画，不堪赏鉴”^[23]。也正是这个原因，才会令董其昌生成这样的画学观念：“画之道，所谓‘宇宙在乎手者，眼前无非生机’，故其人往往多寿。至如刻画细谨，为造物役者，乃能损寿，盖无生机也。”^[24]

进一步的问题是，如何才能在绘画中做到“宇宙在乎手”，又如何才能做到不“为造物役”？显然，已经不能从经验层面的物象着手加以解决了，如何解决？当然从“心体”这个要紧的“灵明”处设法。他道出了“文人之画”与“李大将军派”区别的根本原因：

昔人评赵大年画，谓得胸中著万卷书更佳，又大年以宋宗室，不得远游，每得一新境，辄目之曰：“又是上陵回也。”不行万里路，不读万卷书，看不得杜诗，画道亦尔。马远、夏圭辈不及元季四大家，观王叔明、倪雲林《姑苏怀古诗》可知矣。^[25]

这段话可当作曹洞禅所谓的“有语中无语”进行理解。董其昌所谓的远游和读书，是有特定意指的，是晚明文人士借此进行的一种经世而又超尘的修炼。这种修炼的要点在于通过对世界万物的亲临感悟而臻于解脱物象的羁绊，并非流俗所理解的那般通过旅行开拓眼界积累绘画素材，或通过读书来增进知识。甚至隐隐与此相反，就连董其昌本人也认为此论不易为常人解：“故有不读万卷书，不行千里路，不可为画之语。又云天闲万马吾师也。然非闲静无他好索者，不足语此。噫！是在吾辈勉之，无望庸史也。”^[26]细读不难发现，董其昌这种表述有一个逻辑跳跃：既师物（万马吾师），为何又须“闲静无他好索”？二者之间到底是怎样的关联？在另一处谈及此主题时，董氏又透露道：“读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立鄴鄂。随手写出，皆为山水传神。”^[27]这就更清晰一步，长期读书和师物的过程，即是一次又一次跳脱物象束缚的修炼感悟过程，物的“经验现象”逐渐被淘洗，而领悟物的“本体”。

而保证这一领悟的必要条件则是“无他好索”，即内心的“廓然清静”，董其昌谓之“胸中脱去尘俗”。这里的“尘俗”（权可作佛学中的眼耳鼻舌身意“六尘”解）就是外物给予的



图3 (明)董其昌 潇湘白云图 辽宁省博物馆藏

经验现象。贯通之时，外物与我心之间不再两分对立，而是象随心转，物与我化。外物的缘起缘灭、现象的成住坏空都被我心在本然状态下“映照”出来。因此，所谓物象迁化与内心的觉知体验保持某种不即不离的统一性。正是在这种统一性条件下，董其昌所谓的“自然丘壑内营”才可能得以发生，即丘壑山川在内心天然营构而不必依托对外物作对象式的视觉把握；由此也才会有所谓的“成立鄢鄂”（“鄢鄂”即山东鄢城与湖北鄂城，以地域遥隔而代指神州大地），山水在内心自我生成而不必拘于一时一地的体貌。这就明确地告诉我们，董其昌所谓的“读万卷书，行万里路”非他，正是心学义理下“格物致知”的心性修炼。修炼的先决条件则是汰除包括根尘互用所致的“六识”在内的一切杂念，否则即“为造物役”。在此“明悟”的状态下，绘画面对的“物”不再是显示为视觉经验下的客体，而是呈现为心性的本然律动。的确，从理论上说，这在“庸史”中几乎是不可能实现、甚至是不可思议的，但它却正是慧根深种的“文人”心向往之的高妙境界。在董其昌看来，能臻此境界者寥寥，只有董源、巨然、大小米以及倪瓒等数人而已。

文人画到了这一境界，就不再像苏轼“士人画”那样仅仅停留于“应物”之上了，而必然要随“心”而动、率“意”而行，画面的物象也就会像天地造化那般依“势”而出，顺“气”而生（图3）。

结论

在中国绘画发展的漫长历史中，物在画家笔下一步步剥离感官的遮蔽，而在日益纯粹的精神映照下显现出自身。从“映物”到“应物”再到“化物”，中国传统绘画不仅呈现出三类主流创作旨趣，更是演进出了一条以画观物的思想路径。无论是以单纯的风格学即艺术形式内驱力还是以文化学即艺术观念外驱力来阐释艺术发展演进规律，在中国绘画史领域内都无法尽如人意。诚然，“经史之画”、“士人之画”以及“文人之画”都能从中发掘出各自的风格特质，也不难从中寻绎各自依傍的原始儒学、新儒学、以及玄学、禅学观念的身影，但在中国绘画史开枝散叶的过程中，至迟从殷商时期就已存在着“藝”的文化基因，它规定了物之于民用、物之于天道、物之于心性的意义关联。依此来看，传统中国画实已具足了人性价值的光辉，这对当下国画乃至普遍的艺术创新，仍旧不无指导和启示。

（作者为浙江师范大学人文学院博士，江苏海洋大学副教授）

注释：

[1] 详见张法《“藝”：中国艺术起源的观念试探》，《美育学刊》，2022年04期。

[2] 见李圃《古文字诂林》第一册，上海：上海教育出版社，1999年，484页。

[3] 关于目录学分类上的“艺术”概念，及其内在

观念与方法的互通,详见郭嘉颖《中国古代正史“艺术传”中的艺术观念》,《文艺争鸣》,2021年06期,第88页。

[4] (东汉)王充《论衡论画》,俞剑华编《中国古代画论类编》上册,北京:人民美术出版社,2004年,第8页。

[5] (南朝宋)王微《叙画》,俞剑华编《中国古代画论类编》上册,北京:人民美术出版社,2004年,第585页。

[6] (南北朝)颜之推《颜氏家训论画》,《中国古代画论类编》上册,北京:人民美术出版社,2004年,第14页。

[7] (东汉)王延寿《文考赋画》,《中国古代画论类编》上册,北京:人民美术出版社,2004年,第10页。

[8] (三国)曹植《画赞序》,《中国古代画论类编》上册,北京:人民美术出版社,2004年,第12页。

[9] (东晋)顾恺之《魏晋胜流画赞》,《中国古代画论类编》上册,北京:人民美术出版社,2004年,第347页。

[10] (北宋)郭若虚《图画见闻志》卷一,成都:四川美术出版社,1986年,第32页。

[11] 余英时《士与中国文化》,上海:上海人民出版社,2003年,第519页。

[12] (南宋)张栻《南轩集》卷一六,《张子房平生出处》,转引自《士与中国文化》,上海:上海人民出版社,2003年,第520页。

[13] (北宋)苏轼《东坡题跋》,北京:人民美术出版社,2008年,第314、131、152、256页。

[14] 李来源、林木编《中国古代画论发展史实》,上海:上海人民美术出版社,1997年,第88页。

[15] (明)唐寅《六如画谱》,转引自启功《启功

论艺·戾家考》,上海:上海书画出版社,2010年,第167页。谢巍在《中国画学著作考录》中认为《六如画谱》实为唐寅辑录,故其内容大意有可信者。

[16] 李来源、林木编《中国古代画论发展史实》,上海:上海人民美术出版社,1997年,第160页。

[17] (明)董其昌著,严文儒、尹军编《董其昌全集》第二册,上海:上海书画出版社,2013年,第105页。

[18] (明)董其昌著,严文儒、尹军编《董其昌全集》第二册,上海:上海书画出版社,2013年,第597页。

[19] 见(清)裴景福《壮陶阁书画录》卷十一,学苑出版社,2006年,第382页。

[20] 《传习录·中》,见《中国哲学史资料简编》“宋元明”分册,北京:中华书局,1972年,第262页。

[21] (明)董其昌《举业蓓蕾》,严文儒、尹军编《董其昌全集》第三册,上海:上海书画出版社,2013年,第41页。

[22] (清)安岐《墨缘汇观》,“唐宋元宝绘高横册”,南京:江苏美术出版社,1992年,第224页。

[23] (明)董其昌著,严文儒、尹军编《董其昌全集》,上海:上海书画出版社,2013年,第三册,第120页。

[24] (明)董其昌著,严文儒、尹军编《董其昌全集》,上海:上海书画出版社,2013年,第三册,第126页。

[25] (明)董其昌著,严文儒、尹军编《董其昌全集》,上海:上海书画出版社,2013年,第二册,第596-597页。

[26] 卞永誉《式古堂书画汇考》画卷三十,见卢辅圣编《中国书画全书》第七册,上海:上海书画出版社,1993年,第233页。

[27] (明)董其昌著,严文儒、尹军编《董其昌全集》第二册,上海:上海书画出版社,2013年,第595页。

徽州画家作品系年、生年诸事考

□董建

一、早一个甲子

吴之麟，字子野，歙县人，工诗画。安徽博物院藏其《骑驴归山图》，钤“子野庚辰以后书画”印章。安徽博物院编《新安画派》一书释读庚辰“为崇祯十三年（1640），是年起兵乱导致明亡。”^[1]而吴子麟题画云：“余先师石涛，后师衡山，往往挥洒烟墨间，无意倚傍，终露两家神致，盖瓣香者。吾弟晖圃，谓此作有远意，即赠之。子野之麟。”按石涛生于崇祯十五年（1642），吴之麟岂能早于石涛出生两年前即师之？故此庚辰最早为康熙三十九年（1700）。歙县博物馆藏其山水轴，自署作于甲申七月，此甲申亦非“甲申之变”之甲申，应为康熙四十三年（1704）之甲申。

二、晚一个甲子

《安徽画家汇编》载汪朴云：“汪朴，素公、素功、松溪、石林，清乾隆至嘉庆（一作道光至咸丰），休宁人，晚居毗陵。能鉴古，工书画，山水得元人疎散之致。安博藏仿大痴、石田山水堂幅，书年壬寅。又《南山寄傲图》，临文太史，均绢本。”^[2]“南山寄傲”为“南窗寄傲”误。汪朴《仿元山水图》题跋云：“汪朴壬寅春三月”，《云林宗脉——安徽博物院藏新安画派作品集》释《仿元山水图》之壬寅为“清乾隆

四十七年壬寅三月”，^[3]即1782年。清张庚（1681—1756，一作1685—1760）所著《国朝画征录》载汪朴条目，其“自叙”《国朝画征录》“创始于康熙后壬寅（1722），脱稿于雍正乙卯（1735）……戊午（1738）之夏复来睢阳，南溪汤子见之，亦以为当急梓，情甚踊跃，遂与无妄共成焉。”^[4]“自叙”作于乾隆四年（1739），云：“录国朝之画家，征其迹而可信者著于篇，得三卷。凡画之为余寓目者，帧幛之外，及片纸尺缣，其宗派何出，造诣何至，皆可一一推识，窃以鄙见论著之。”^[5]在汪朴条目中，还有戴本孝（1621—1693）、吴定（1632—1695），汪朴排在第一，韩铸（1666—1744后）附在三人后。四人中，汪朴介绍最详，韩铸最简。从已知的三人生卒年看，都长于张庚几十岁。以此考察汪朴《仿元山水图》笔墨皆很老练，定其年份为1782年，显然是不太可能的。之所以定此年，可能与《安徽画家汇编》中说汪朴为“清乾隆至嘉庆”间人有关。笔者认为，汪朴此画，至少要上推一个甲子，即康熙六十一年（1722）。至于说“一作道光至咸丰”，则绝无可能。

三、邵鸿恩籍贯与生年

清末民国间徽州书画家邵鸿恩（以棠），其籍贯多记载为绩溪，如姚翁望编《安徽画家汇编》。《中国美术家人名辞典》有邵以常，“安徽绩溪人，善山水”，来源是《虹庐画谈》，常

疑为棠之误。新版《绩溪县志》对邵鸿恩没有传略,只是在第三十六章《文化·书画》中,提到邵鸿恩与其他一些书画家“均精书画”,仅此数语,其实已将邵鸿恩纳入绩溪县了。

邵鸿恩书画作品笔墨不俗,但文字如此简约,和邵鸿恩个人资料的匮乏不无关系。然根据相关资料,笔者发现邵鸿恩和休宁(屯溪)有很多的关系,如光绪十五年(1889)五月,在屯溪下街创立的新安屯溪公济局,“主要为来自各地的茶工及城市贫民施医、施药、施棺等”,“由地方商绅花翎四品封职孙华梁和洪廷俊、花翎运同衔李维勋、花翎江西候补知府胡荣琳、同知衔胡宗翰、五品封职方邦印、光

禄寺署正衔李邦焘、廪生邵鸿恩和李应蛟、附贡生韩寿康、监生江人铎、罗运莹、叶龄、俞国桢等十四人发起。”^[6]清人刘汝骥《陶甓公牍》卷一“物产会颁发奖品示”^[7]也有相关记载:宣统元年(1909),徽州“物产会”上,“邵鸿恩山水四帧”获“三等铜牌”,其名是列在“休宁县出品人品名等级奖牌”中。邵鸿恩作品尝钤有“草市山樵”印,还自署屯浦散人等,草市为屯溪地名,屯浦为屯溪别称,都证明邵鸿恩和屯溪(休宁)的关系。有趣的是在《徽州遗墨——徽州文化生态保护区馆藏书画联展》中,绩溪博物馆提供的一件邵鸿恩大幅行草轴,其署款为“海阳邵鸿恩”。也因此,《黄山市屯溪区志》将邵鸿恩收入《人物》中立传,认为



(清)汪朴 仿元人山水

邵鸿恩“祖籍安徽绩溪,寓居屯溪”。当然,此论还有其他论据支持,如邵鸿恩在屯溪“设茶号经营外销绿茶”,^[8]“抗日战争期间,国民党第二十三集团军在屯溪后街观音山下邵氏旧居设驻屯溪办事处。”^[9]

邵鸿恩生卒年来阙如,读清人刘汝骥《陶甓公牍》有关记载,获知邵鸿恩之生年。刘汝骥,字仲良,号李青,直隶静海(今天津市静海县)人。光绪二十一年(1895)乙未科进士,五月,改翰林院庶吉士。光绪二十四年四月,散馆,授翰林院编修,监察御史。《陶甓公牍》之《丁未·召见恭纪》记:“光绪三十三年丁未正月初七日,奉上谕:徽州府知府员缺,着刘汝骥补授,钦

此。”据此可知刘汝骥于光绪三十三年(1907)任徽州府知府。《陶甓公牍》卷十“禀详”:“徽州府详送复选选举人名册文”中,有“邵鸿恩,年五十九岁,休宁县岁贡生。初选当选二十五票”条,而中国首次出现法律明文规定的选举制度,是清光绪三十四年(1908)公布的《谘议局议员选举章程》和《城镇乡地方自治选举章程》。《谘议局章程》和《谘议局议员选举章程》是清末预备立宪活动成果之一,由宪政编查馆草拟,颁布于1908年7月22日。“预备立宪”进程的具体设计如下:第一年(光绪三十四年,1908):筹办谘议局(各省督抚办),颁布城镇地方自治章程,编辑国民必读课本;第二年(宣统元年,1909),举行谘议局选举,各省一律开

办咨议局（各省督抚办），颁布资政院章程，筹备城镇地方自治，颁布国民必读课本……邵鸿恩参加的即咨议局议员的地方选举。再据《陶甓公牒》卷十“禀详·徽州府详复选投票办法文”中“为议详事，窃于本年闰二月初八日奉筹办处札、奉抚宪朱批宿松县禀复选投票人府县相隔来往诸费周折必多阻力等情……”“徽州府详送复选选举人名册文”及“复选选举人名册”紧随其后，而1909年为闰二月，由此邵鸿恩参加议员选举时间是宣统元年（1909），是年邵鸿恩59岁（虚龄），其生年则推算为1851年。

四、余家鼎生年

有关资料谓婺源余家鼎生于1850年。《陶甓公牒》卷十“复选举当选人候补当选人人名册·候补议员”中，有“余家鼎，婺源沱川人，年五十八岁。附贡，浙江候补知县。十九票再选”，按宣统元年（1909）算，则可知余家鼎生于1852年。余家鼎字子彝、彝伯，婺源人。附贡生，浙江候补知县，五品衔，徽州府候补议员，婺源木商领袖。擅书法，有《黟山府君年谱》。

五、汪滋生卒年及斋号

画家汪滋生平事迹不见载于《中国美术家人名辞典》，姚翁望先生编《安徽画家汇编》载“汪滋（一作启滋），浣香，黟桥，清，休阳（即休宁）……其笔墨简健，大类汪之瑞。”^[10]万正中《徽州人物志》载：“汪滋一作启滋，字浣香，号黟桥，清初休宁人。工画山水，喜作大幅，笔墨简健，气势夺人，潇洒而不囿于传统，似学汪之瑞。”^[11]汪滋作品传世甚

多，其风格和绘画纸张皆非清初特征。《云林宗脉——安徽博物院藏新安画派作品集·别册》载汪滋生年为道光十八年（1838），“字启滋，号浣香、黟桥、畴梅道人等，斋名无声诗屋。休宁人。从流传作品之风格看，当在八十以后。”^[12]又，安徽博物院“新安画派”展厅中电子屏汪滋介绍，云汪滋卒于1918年。

中国徽州文化博物馆藏有数件汪滋作品，其山水四条屏中一屏有“丙辰春分节汪滋时年七十有八”。另一套指墨山水册页中，有一开署“记得春江泊钓槎，四围渔唱彻烟沙。而今刺面寒风里，谁耐青簑压雪花。曩客汉皋，戏以指作六册，置行笥中二十三年矣，乃命中书君补写十帧。时丁巳冬九月，七九老人汪滋并识。”如按前面所说汪滋生于1838年，那么丙辰为民国五年（1916），丁巳为民国六年（1917），我们按照两件作品所署年份和年龄来推算，汪滋当生于道光十九年（1839），卒于1916后。之所以和《云林宗脉——安徽博物院藏新安画派作品集·别册》载生于道光十八年（1838）不同，是因为其忽略了古人年龄皆按虚龄计算。另，《云林宗脉——安徽博物院藏新安画派作品集·别册》记汪滋号畴梅道人，畴字误，应



（清）汪滋 山水册

为嚼。微博藏山水四条屏一屏有自署“嚼梅道人”并钤“嚼梅道人”朱文印。又一屏署有“浣香溪老渔”。休宁博物馆藏汪滋山水轴钤“嚼梅子”朱文印。关于汪滋“无声诗屋”斋名，中国徽州文化博物馆藏汪滋一幅青绿山水轴跋云“时己丑冬月写于汉皋无声诗屋”，己丑当为光绪十五年（1889），而汉皋乃汉口的别称，又，上面提到汪滋册页中跋“曩客汉皋”，皆说明汪滋曾在汉口居住过一些时日。有的斋号，是有特定环境和地点约束的，有的则是可以通用的，“无声诗屋”似乎即是后者。汪滋并擅指画，中国徽州文化博物馆藏汪滋16开《山水册》中，有6开指墨山水。指墨不仅在汪滋作品中极为罕见，其他徽州画家中则似乎未闻。

徽州清代还有一汪滋，字畹仙，绩溪人。工诗、书法，县学生。有《小眉山诗集》。

六、汪琨还是汪琨

汪琨（1877—1946），字仲山，徽州婺源（今属江西）人，居上海，近代著名书画家。

徽州旧属六府一县，诸家博物馆合办《徽州遗墨——徽州文化生态保护区馆藏书画联展》，并印行作品集，笔者充编辑之役。婺源博物馆提供参展作品有汪琨青绿山水一幅。此前笔者未睹汪琨真迹，只见过数幅印本，亦未曾加以特别关注。整理文字时，笔者观汪琨作品照片，发现汪琨之琨似为琨，检诸工具书，皆为汪琨，在互联网查询，汪琨、汪琨并存。但作品所钤印分明为“汪琨”白文印，然琨无篆字，或有以琨代琨的可能？2007年西泠印社春季艺术品拍卖会“中国书画海上画派作品专场”有唐云、汪琨花卉、山水合册，册页有唐云先生子唐逸览先生丙戌年题签，隶书“唐云汪琨山水花卉册”，琨即写成琨。至此，笔者以为汪琨为正确。待见到真迹，得以细观，方发现为

琨，错误实是因为汪琨署姓名时，写完汪字最后一笔就势拉向左边，紧接着写出琨的“玉”部，因为连笔，而且第一横特别长，琨字“玉”部就绝像“金”字旁了。错误亦由此产生。

婺源博物馆这幅青绿山水轴上款被挖去，“汪琨”白文印上方又钤有一方“余凯”长形白文印，颇令人费解。经仔细比较印泥，发现两印印泥颜色有差异，遂知“余凯”非汪琨用印。承婺源博物馆人员告，“余凯”为汪琨外甥或外孙，但也不能十分确定。

注释：

[1] 安徽博物院编《新安画派》，文物出版社，2013年，第175页。

[2][9] 姚翁望编《安徽画家汇编》，1979年安徽博物馆内部印刷，第183、184页。

[3] 安徽博物院、澳门艺术馆编《云林宗脉——安徽博物院藏新安画派作品集》（下卷），2012年，第264页。

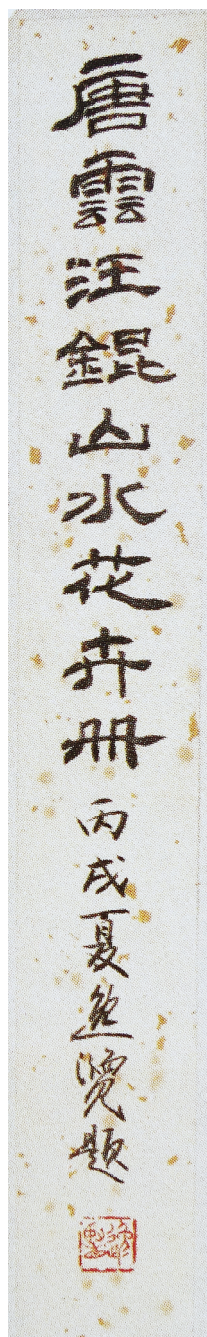
[4][5]（清）张庚《国朝画征录》，浙江人民美术出版社，2011年，第6、5页。

[6][8][9]《黄山市屯溪区志·民政》，方志出版社，2012年，第921、1316页。

[7]（清）刘汝骥《陶甓公牍》，黄山书社影印出版《官箴书集成》第10册，1997年。

[11] 方正中《徽州人物志》，黄山书社，2008年，第525页。

[12] 安徽博物院、澳门艺术馆编《云林宗脉——安徽博物院藏新安画派作品集》（别册），2012年，第85页。



唐逸览题签

论清初画僧通证的生平与艺术

——以《圆津禅院小志》为中心

□ 景 杰

清初身披袈裟而长于艺事的僧人不少，诗僧如苍雪读彻、祖心函可；书僧如破山海明、澹归今释；画僧则多如过江之鲫，其著名者如号称“四画僧”的雪个传綦（八大山人）、石涛元济、石溪大杲（髡残）、渐江弘仁；名气稍弱者则不计其数，上海青浦圆津禅院住持语石通证即为其一。通证的画作今存世极罕，画史中有关他的生平材料也较简略，^[1]后世研究者对这些有限的材料又反复引用，以讹传讹，造成对其作品的断代、解读中多有谬误。本文以清代乾嘉时期通证的后世裔孙慧照觉铭编纂的《圆津禅院小志》（以下简称《小志》）为基础，对其生平进行再次考证，试图对以往的谬误有所匡正，祈请方家不吝赐教。

一、通证生卒年小考

所见画史僧史资料中均未见提及通证生卒年，多以“明季僧”^[2]“清代僧人”^[3]称之。《小志》也未提及其生卒年，故只能划一大致范围。

先解决通证的卒年。已知通证有一个同门法兄弟，叫通初。通证为兄，通初为弟，^[4]且通证先于通初离世。^[5]《小志》中通证活动最晚的记载见卷二林鹤招《赠别语石贞朗两上人序》中：“昌黎有言‘聪明识道理，能外形骸’者，

吾得五人焉，曰云门古草、东山牧庵、香林久照，及圆津语（石。笔者注，下同）、贞（朗）两公。今年孟夏，余重过斯院（圆津禅院），两公招寓亦峰居几一月。”^[6]此文落款为“康熙三十九年四月下浣”，可知此时（1700年）通证和通初尚在世。另，南京博物院藏通证《溪溪观木图》山水一幅，创作年代为1700年，亦可佐证^[7]。故将通证卒年订为“1700年后”应无异议。

再考通证的生年。拟先从通初出家时间入手看能否反向推断通初的生年，进而依据二人法兄弟关系，由通初生年间接划定通证生年的下限。《小志》卷二“文·释道志”中有：“通初，字贞朗，号雪庵，程姓，父舜华，新安县学生，家于昆山。通初年十三来慈门寺出家，旋迁圆津禅院，与通证为法兄弟，亦以画名。”^[8]同卷叶国华《贞朗大士小传》：“丁鼎革，转寓娄东。是时，贞朗年十二三，顾影孑然，慨焉，有出世之想。十六往青浦，薙发于慈门寺，旋住圆津禅院。”^[9]又同卷沈翊《圆津朗公寿序》：“朗公族姓程，系出新安之汉口。……国初兵燹，旧业三四处皆失之，尊人亦被劫杀，时朗公年十三。”^[10]以上三条涉及出家的时间虽有所出入，但鼎革时通初只有十二三岁却是无异议的。考甲申（1644）三月十九日崇祯在煤山自尽后，

大臣们随即于当年五月在南京拥立福王朱由崧为帝，此时江南一带尚未遭兵火。乙酉年（1645）五月南京失陷后清兵一路南下，江南地区发生了“江阴十日”、“嘉定三屠”等屠掠。故上文三条记载“国初兵燹”非1644年，而是1645年。由此推测通初生年当为1633年左右，因通证为通初之法兄，故通证生年应在1633年之前。

结合前考“卒年为1700年后”，将其生年订为“1620年后至1633年前”似较合理。若订为1620年前，则1700年时已八十多岁，如此高寿之年在《小志》中却未见友人为其祝寿的记载，似有违常理。

二、通证的禅宗派系归属考

《小志》卷三沈白作《曹溪草堂赠语公》诗中有：“南华一滴接真源，济上宗风自俨然。”^[11]通证为圆津禅院第三代住持，其身份为临济宗禅僧当无疑问。但是有关通证所属临济宗法派则有厘清之必要。

笔者所见画史、僧史中均称通证得法于明

末临济宗天童系高僧密云圆悟，如“（通证）曾参谒金粟寺圆悟禅师，得嗣承其法。出任松江圆津禅院住持。”^[12]“（通证）俗姓罗，号超澄、月江、语石等，受法于金粟悟公，青浦圆津禅院主持。”^[13]不过两条记载均未给出通证“得法于金粟悟公”这一论断的出处。

僧人法名第一字通常为其所属宗系的派字，用以区分同系子孙间的辈分。密云圆悟（1566—1642）得法于荆溪龙池幻有正传，为临济下第三十代。他所属传派的派字为“祖道戒定宗，方广正圆通，行超明实际，了达悟真空。”其师幻有正传为“正”字辈，圆悟及同门雪峤圆信、天隐圆修等为“圆”字辈。“圆”字后为“通”字辈，如圆悟弟子：费隐通容、石车通乘、朝宗通忍、石奇通云、牧云通门；圆修弟子：玉林通琇、箬庵通问、印中通授等。且密云圆悟一系在明末清初江南一带的势力极其强大，不排除因通证的“通”字而将其归为圆悟弟子，但事实并非如此。

《小志》卷一开列了圆津禅院历代住持世次^[14]，笔者重新编排如下表：

表1 圆津禅院历代住持世次表

住持世次	法名	字 / 号	俗姓
第一代	照严	天明	
第二代	普云	慧雨	
第三代	通证	语石	罗
	通初	贞朗	程
第四代	心荫	蕉士	陈
	心凝	碧士	
第五代	源恒	云村	吴
	源清	天山	卢
第六代	广度	拙可	
	广闻	妙悟	
第七代	续旃	旭林	周
	续行	德源	卢
第八代	本月	鉴溪	

续表

住持世次	法名	字 / 号	俗姓
	本曜	振华	童
第九代	觉安	定修	陆
	觉铭	慧照	谢
第十代	昌显	宏道	高
	昌茂	萃林	张
	昌昭	镜圆	蒋
第十一代	隆业	宗传	
	隆舟	月辉	
第十二代	能静	心如	
	能定	澹如	
第十三代	仁安	元善	夏
	仁诚	存倚	金
第十四代	圣裕	达圆	姚
	圣学	慈圆	姜
第十五代	杲徵	复修	朱
	杲徹	隐修	吴

《小志》卷一写道：“按禅院创于元至正年间，则已前住持祖师甚多，且包长明先生募疏内有费老人及尊宿西舟之语，但年久失传，其前名氏无从稽考，故以天公为始。”^[15] 据此表各代住持法名第一字看，通证及其子孙是按照临济正宗使用的“四十八字”派字，即：“智慧清静，道德圆明，真如性海，寂照普通，心源广续，本觉昌隆，能仁圣果（杲），常演宽宏，惟传法印，正悟会融，坚持戒定，永继祖宗。”来延续法脉的，并未使用密云圆悟一系的派字。在第一代住持照严天明之前，应有一位“寂”字辈住持，至光绪年间重新刻印《小志》时，这一系已传到“果”字辈。

仅依据通证及其后裔子孙并未使用密云圆悟天童系派字这一条，还不能完全否定“得法于金粟悟公”的说法，因为密云圆悟法嗣木陈道忞、汉月法藏就未用“通”字。^[16] 要完全否定“得法于金粟悟公”的说法，需要找到通证

嗣法的直接或间接证据，线索就在《小志》中。《小志》卷六收录了圆津禅院第九代住持觉铭慧照与文人唱和的诗文，末最后一组为钱大昕之子钱东壁所作。钱诗最后一首中有：“巨德承密祖，语公泽未湮。”^[17] 其后有钱氏自注：“语石得法于灵隐巨公，为密祖下第五代。”^[18] 这就解决了通证的嗣法问题：他得法于“灵隐巨公”，而这位“灵隐巨公”又是密云圆悟的徒孙辈，否则不能称“密祖”。看来通证虽不曾直接从密云圆悟处嗣法，但确与密云圆悟法派关系密切。

不过，还有几个疑问：第一，“巨德”、“灵隐巨公”是谁？笔者认为指的是密云圆悟的徒孙具德弘礼（1600—1667）。密云圆悟传汉月法藏（1573—1635），汉月法藏传具德弘礼、继起弘储、一默弘成、潭吉弘忍、问石弘乘等人。因圆悟与法藏对禅宗五家宗旨的见解不同，故法藏于圆悟的“天童系”之外另开“三峰系”，且另立辈分派字。二人虽各立派系，但同属临

济宗，且两派都承认圆悟与法藏的嗣法关系，故具德弘礼称密云圆悟为“密祖”合情合理。具德弘礼自顺治六年（1649）春住持杭州灵隐寺，直至康熙六年（1667）迁住扬州天宁寺，前后长达十八年^[19]，也符合“灵隐巨公”的说法。另外，前引《小志》卷二中林鹤招作《赠别语石贞朗两上人序》中亦有：“语公踏石山，了明无上谛义，归主法席，四众云集响应。”^[20]这里的“石山”非普通的一座石头山，而专指灵隐寺著名的“飞来峰”，亦称“石山”“灵鹫峰”，是灵隐寺的代称，更是通证曾赴灵隐寺拜师学禅，并获得印可的重要佐证！

第二，依据上文“密云圆悟——汉月法藏——具德弘礼——语石通证”的传承辈分，则通证应为密祖下第四代，何来“密祖下第五代”之说？有两种可能：一种是有一位名字中带“巨”字的和尚在具德之后住持灵隐寺并传法给了通证；还有一种可能此处为钱氏误记、误书或刻板时误刻。考具德弟子中名字带有“巨”字的只有“巨渤恒”，但巨渤禅师继承具德弘礼住持扬州天宁寺，并没有主法过灵隐寺。^[21]再考接替具德住持灵隐的是晦山戒显：“清圣祖康熙康熙六年（1668）迁主杭州灵隐寺，建飞来峰牌坊、具德弘礼禅师慧日塔院、普同塔等。……住五年，谢院事，退居皋亭佛日。”^[22]“继具德者为晦山，……依具德和尚习戒律及禅宗，历主大刹。”^[23]这已经是1668年以后的事了。又，灵隐寺直到乾隆初年，才出现了一位法名有“巨”字的住持，“乾隆初，住持巨涛，嗣法谛辉，耽嗜风雅，博涉群书，为当代贤士大夫所重。”^[24]据《小志》卷二：“本朝顺治十五年（1658），僧通证、通初别构亦峰居、曹溪草堂、墨花禅、清华阁、息躬之室、那伽定处、舫斋，为游眺之所。”^[25]可见至迟到1658年，通证已在青浦圆津禅院，其嗣法不可能在1668年晦山戒显任灵隐寺住持后，更不可能到乾隆初了。故笔者认为“密祖下第五代”应是

钱氏误记。

第三，能否找到支撑“通证为灵隐具德弘礼的法嗣”这一论断的文献依据？目前似难度较大。考晦山戒显所撰《本师具德老和尚行状》一文中，详述了具德弘礼付法情况“付嘱法嗣，己丑（1649）付巨渤恒兄与戒显；次庚寅（1650）付剖玉璞、紫盖衡、三目渊、若相有四兄；嗣后渐次付嘱：煦杲照、灵沼澍、……”^[26]等多达六十八人，除了数人因名气较大有资料可查之外，绝大多数法嗣都无从稽考，故待考。

第四，通证为何用临济正宗的派字而不用具德所属三峰系的派字？笔者认为较合理的解释是：在通证主法圆津禅院之前，寺院的前两代住持可能已使用临济正宗的派字安排了辈分（由前引住持世次表可知）。作为在圆津禅院剃度出家的弟子，通证虽成为三峰系弟子，但要回到圆津禅院担任住持，只能使用本院祖师所立法名派字以示承传有续，体现对前辈师祖的尊重。这也是明清以来佛教“宗族化”的显著特征之一。

从圆津禅院本身的定位及明清寺院“宗族化”的角度可进一步解释这个问题：《小志》卷首住持僧觉铭撰《圆津禅院小志题词》中自白：“今圆津地偏一隅，屋止十数椽，殆所谓精舍禅房，固已小矣。且不挂单、不开讲、不放参，未尝围坛结界，百余年来，惟以词翰名四方。”^[27]据觉铭住持所言可知，百余年来圆津禅院不对外接纳挂单云游的行脚僧；不公开对外讲演佛法；不接纳入禅堂参学的僧人；更不对外结坛做各种应付法事，从佛教传播的角度看，圆津禅院的这条规矩将自己与外界尽可能地隔绝了起来，因此带有极为浓重的“子孙庙”色彩，与接纳参学僧、行脚僧的“十方丛林”判然有别。“十方丛林”的住持都是全体僧众公推公选的，可以是上一任住持的嗣法弟子（这些嗣法弟子往往都是从来参学的学僧和行脚僧中选拔出来的）；也可以是从其他寺院请来的高僧大

德。总之,“十方丛林”相对开放,在不断接纳外界“新鲜血液”维持寺院运转的同时,完成法统在新老僧人之间的传递。而“子孙庙”则相当封闭,由于不对行脚参学僧众开放,难以补充人才,故子孙庙一般只招收小沙弥为徒,通过内部培养这一“晋升”渠道,当住持年老或病歿后,将寺院交给自己招来的徒弟继承。我们观察前表就能发现,从通证、通初开始,之后几乎每一代都是两人,这两人分别为前一代的两位徒弟,可以推测:当通证圆寂,圆津禅院就交到师弟通初手中;当通初圆寂,寺院就交到通证的徒弟心荫手中,这样依次在两位师祖(通证和通初)的徒子徒孙手中传递。

三、通证的名号、相貌及宗教活动补遗

目前可知:通证是法名,初字月江,又字超澄,号语石。除此以外还有两个别号,其一为“绀园”,《小志》卷三《墨花禅歌赠语石贞朗两上人》有“绀园绘事洵可传,雪庵楷则何幽妍。”^[28]上句谈绘画,下句谈书法。通初善书法,雪庵为其别号,则“绀园”必为通证之别

号。另一为“雪堂老人”,见南京博物院藏通证《仿大痴山水图》的落款:“仿大痴法。雪堂老人示云村孙清供。癸酉立夏后一日。”引首章为白文“语石”,落款章为白文“超澄之印”。

现存描绘通证画像的作品两件,均藏南京博物院。一件为清代画家沈韶作《语石翁像》(图1),一件为清代画家顾尊涛作《语石早年遗照》(图2)。从这两件作品看,通证鼻梁高挺,脸颊瘦削,容貌清癯;眉眼低垂,颇有慈悲者相。

除任圆津禅院住持,通证还担任过澱山寺住持。《小志》卷二陈昂《洗石小记》载:“忆四五年前,语公主澱山时……今语公退院,仍主曹溪(即圆津禅院)。”^[29]落款为康熙丁丑年四月十一日(1697)。澱山又称淀山,原为淀山湖中一小岛,元代时已与陆地相连,位于圆津禅院所处青浦朱家角西面,被称为“九峰之祖”。山上曾有淀山寺,元代杨维桢有“半空楼阁澱山寺,三面篷窗湖口船”句。

四、通证的绘画师承与艺术风格

据《小志》记载,通证与王时敏、王鉴均有密切交往,且收藏他们的作品甚夥。书中称通证“禅诵外,嗜画,以太仓王鉴为师。王时敏扁其居曰‘墨花禅’”。^[30]王时敏之子王撰称其:“老笔仍将董巨师,苍茫云树墨淋漓。个中三昧无人识,输与禅翁独自知。”^[31]王原祁亦有:“初地功夫学巨然,清溪灌木起云烟。廿年精进头陀老,可入米家书画船。”林鹤招:“娄东吴祭酒梅村、王奉常烟客父子……皆与两公结世外



图1 (清)沈韶 语石翁像
纸本设色 29.4×22.3 厘米
南京博物院藏



图2 (清)顾尊涛
语石早年遗照 绢本设色
27.2×41.9 厘米 南京博物院藏



图3 (清)通证
仿大痴山水图 纸本墨笔
93.2×39.8厘米 南京博物院藏

交。”^[32] 乾隆时人吴蔚光《寄题清华阁》诗尾自注：“所藏梅村、烟客、元照、切庵诸公笔墨甚富。”^[33] 根据这些材料可知通证的画风应是承袭王鉴、王时敏一路，并上溯董源、巨然以“披麻皴”为代表的南宗山水。

南京博物院2021年7月举办的馆藏清初“四王”精品画

展中展出了一幅通证的《仿大痴山水图》(图3)。此图为典型的模仿董巨披麻皴风格的作品，使用了全景式的构图。近景从右侧向左进入画面，画水中小岛，有杂树数株穿插布置，树叶点叶法和夹叶法并用。近景水中有小舟一叶，一人独坐船头，正仰头凝望左侧山峦。随着他的视线画面自然转向左侧，画水边山石及临水平台，平台上有四角亭一座，空无一人，意境清幽。山体随即向右上方延伸，是为中景，山道蜿蜒，有高士策杖前行，杂树丛生，间以平台、水中

石块加以点缀。中景之后峰峦迭起，瀑布挂岭外，山村藏谷口，是为远景。远景山体大面积留白，有空幻感。

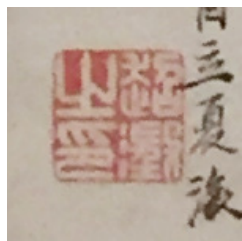
全图用笔古雅、松秀，笔笔中锋，沉着而厚实。尤其是远景峰峦，仅用淡干墨在山头凹陷处略加皴擦，显得枯而毛，其余山体均留白，与近景水面的留白相呼应。笔墨风格在王时敏和王鉴之间，王鉴的笔性相对偏方硬些，王时敏则偏圆润些，通证此作则方圆兼而有之。

据南京博物院展板上标注此画作于1633年，但依前文其生卒年的考订结论，1633年时通证至多只有十余岁，不可能有这样成熟的作品。另外，落款中明确说明此画是向“徒孙”云村示范大痴画法，十余岁的通证显然不可能有第三代的徒孙辈。因此，此画真正的创作时间应向后再推一轮甲子，即1693年。此时通证大约六七十岁，已有徒孙，甚至重孙辈。四年后的1697年，青浦文人陆祖修创作的对联可证：“一钵开山，临济于今留祖意；双林结社，圆津自昔倡宗风。丁丑九日题供语石老和尚方丈，再得联句，以奉贞朗禅师，兼示云村（孙辈，见前表。）、天山（孙辈，见前表。）、妙悟（重孙辈，见前表。）诸道侣。陆祖修。”^[34]

另外，此画上几方钤印亦值得留意。落款部分有引首章“语石”，及落款章“超澄之印”。除此以外，因画面留白较多，画芯下部分量不足，略显轻飘，故钤盖多方压角章。左下角钤盖“墨花禅藏”朱文方印，及“西方之人”白文方印。画芯右下角则有“临济正宗”白文方印。（图4）



图4 语石



超澄之印



墨花禅藏



西方之人



临济正宗

“墨花禅藏”印：据《小志》为顺治十五年通证和通初在圆津禅院内营建的建筑之一，^[35]其匾额由大画家王时敏用隶书写就。^[36]从名字看可能为通证用于书画创作之所。

“西方之人”印：因佛教有西方净土之说，又从西域沿丝绸之路传入我国，故留下许多有关“西方”的佛教用语如“西方净土”、“西天极乐”、“西天取经”、“如何是祖师西来意”等等。很明显此印文中的西方之人指的是圆津禅院的僧侣，可能是通证自用印，也有可能为后世寺僧钐盖，表明持印者对西方净土的向往。

“临济正宗”印：前文已述圆津禅院历代住持派字用的是临济正宗的“四十八字”。故寺僧钐盖此印用以表明自己法脉的正统性和权威性。

五、结语

清初画僧当然以弘仁、石溪、石涛和八大为最著，且常被划为富于笔墨个性的“革新派”。但是，学“四王”一路画风的画僧也不少，如学王翬画风的上睿（童心和尚），及本文探讨的学王鉴、王时敏并上溯董、巨的通证都是其中值得关注的僧人画家。本文以《圆津禅院小志》为中心，着重考证了通证的生平行实，对进一步深入研究其绘画作品的风格与断代也许有所助益。

（作者为南京艺术学院博士生）

注释：

[1] 有关通证的画史文献材料可见：（清）冯金伯辑纂《国朝画识》卷十四，道光十一年刻本；（清）彭蕴灿撰《历代画史汇传》卷六五，民国六年上海扫叶山房石印本；（清）盛饬辑《清代画史增编》卷三七，民国二十二年铅印本，内容大同小异，相互借引甚多。

[2] （清）释觉铭辑、戴扬本标点《珠里小志·圆津禅院小志》，上海：上海古籍出版社，2000年，第332页。

[3] 张志哲《中华佛教人物大辞典》，合肥：黄山

书社，2006年，第967页。及震华法师遗稿《中国佛教人名大辞典》，上海：上海辞书出版社，2002年，第616页。

[4] 通证与通初谁为兄谁为弟的问题，由“小志”卷二陈昂《圆津禅院小记》中“……自语公大师与其弟贞朗栖禅于此间，以余力游戏笔墨。”可知通证为兄，通初为弟无疑。见（清）释觉铭辑、戴扬本标点《珠里小志·圆津禅院小志》，上海：上海古籍出版社，2000年，第329页。

[5] （清）释觉铭辑、戴扬本标点《珠里小志·圆津禅院小志》，上海：上海古籍出版社，2000年，第338页。王昶《振华长老塔铭》中有“语石殁，贞朗、蕉士继之，及旭林而名益盛。”

[6] 同注2，第333-334页。

[7] 中国古代书画鉴定组编《中国古代书画目录》第五册，鉴定编号：苏24-0655。北京：文物出版社，1987年，第105页。

[8][9][10][11] 同注2，第327、340、335、346页。

[12] 张志哲《中华佛教人物大辞典》，合肥：黄山书社，2006年，第967页。

[13] 万新华《肖像/家族/认同：从禹之鼎〈白描王原祁像轴〉谈起》，《南方文物》2016年第三期，第261页。

[14] 同注2，第318-320页。

[15] 同注2，第318页。

[16] 僧史中常见某些禅师跳出祖宗辈分派字之外，抽枝演派自己的派字的现象。如密云圆悟得意弟子汉月法藏就另立三十二字：“法弘济上，德重律仪，教扩顿圆，行尊慈忍，参须实悟，养合相应，后得深渊，永传光灿。”同为密云圆悟嗣法弟子的木陈道忞亦有：“道本元成佛祖先，明如果日丽中天。灵源广润慈风溥，照世真灯万古悬。”四句共二十八字的派字。

[17][18] 同注2，第418页。

[19] 任宜敏《中国佛教史·清代卷》，北京：人民出版社，2015年，第264-265页。

[20] 同注2，第334页。

[21] 同注19，第265-266页。

[22] 同注19，第268页。

[23] （民）释巨赞《灵隐小志》，杭州：杭州灵隐寺，1947年，第22页。

[24][25] 同注2，第268、326页。

[26] 佚名《武林灵隐寺志》卷第七。

[27]-[36] 同注2，第306、346、329、327、327、334、362、325、326、323页。

李日华题跋中的日期之误

□卜一克

高士奇《江村销夏录》卷二“唐颜鲁公祭伯父濠州刺史文稿”，后有“中书侍郎礼部尚书集贤殿大学士崔胤”题，今藏台北“故宫博物院”。据高士奇所记：

卷尾有楷书二行云：“万历庚戌二月八日，人以此卷来质钱，至八月八日赎去，历闰月，凡留清樾堂中百八十日。阅二旬又复来归，遂获永宝。”有“日华”小印。^[1]按“日华”当即李日华（1565—1635，字君实），李氏有清樾堂，如《六研斋二笔》卷三所记：

赵大年《江乡雪意图卷》……陈眉公先生顾余清樾堂，出观，终日赞叹。又《三笔》卷三：

陆柬之《兰亭诗》，冯真实先生物，长公权奇质钱予家，向留清樾堂中，殆十余稔矣。一日，权奇强力取去，仅偿余二贗鼎。此帖得厚值转售吴中，不可复睹矣。余家所藏唐迹，仅颜鲁公《祭伯濠州刺史文》为压卷耳。^[2]

据此可知颜鲁公《祭伯父濠州刺史文稿》确为李日华所藏。李氏闲居日，常有书画商人以书画古玩来质钱，《味水轩日记》多有所记。万历庚戌为万历三十八年（1610），此年闰三月，与题跋亦相合。检李日华《味水轩日记》，二月八日但记“小霁”二字，未有以《祭伯父濠州刺

史文稿》质钱事。其三月六日记曰：

客持售颜鲁公《祭伯父濠州刺史文稿》，真迹卷，乃绝品也。系小行书，与《争坐位帖》竞爽，诸题跋亦胜。卷尾题字二行：“中书侍郎礼部尚书集贤殿大学士崔胤”。

并全录钱勰、蔡卞、胡俨、包彦孝、陈敬宗、李应祜诸题。^[3]与高士奇所记正同，应为同一卷无疑。至十二月六日又记：

颜平原《祭伯父濠州刺史文稿》真迹复归我。^[4]

所记经过与卷后题跋正同，但具体日期却全不同。日记中既全录卷后诸题跋，当不会是日后所记。则题跋时所记时日或全凭记忆，而错误如此。我们今天往往以卷后题跋为鉴定书画真伪或考察书画流传的重要证据，实不能不慎重其事。

注释：

[1]（清）孙承泽、高士奇《庚子销夏记、江村销夏录》，上海古籍出版社，2011年，第277页。

[2]（明）李日华著，郁震宏、李保阳校点《六研斋笔记、紫桃轩杂缀》，凤凰出版社，2010年，第131、230页。

[3]（明）李日华著、屠友祥校注《味水轩日记校注》，上海远东出版社，2011年，第94—96页。

[4]（明）李日华著、屠友祥校注《味水轩日记校注》，上海远东出版社，2011年，第165页。