

中国美术文化中的江南风

林木*

摘要：中国美术文化的中心地位从古至今有个变换游移的过程。最初美术文化中心在西北，以后又至中原，总之在北方。在这些历史时段中，文化中心与政治中心总是重叠的。从东晋始，江南凭借其优厚的地理气候条件而促成独具特色的江南文化发展，在以后漫长的历史年代中，逐渐形成与北方文化相比特色鲜明的江南文化。至少从元代始，中国的美术文化中心摆脱政治中心的束缚，形成独立自足的江南美术文化。此后历明代而至清代，中国美术文化中的江南风势力愈加强大，且由地域性题材风格特色而至对笔墨中心的倡导，以思潮的影响形成笼盖全国的声势而至今。尽管中国南北美术文化各有特色，但也正因为如此，才有了南北刚柔雄秀之风的不同，中国美术文化才更充实、更丰富、更完美、更中国。

关键词：中国美术文化 江南风 地域美术

中国文化从文化类型来说可分多种。远古文化有龙图腾文化和凤图腾文化，战国以后，又有秦文化、楚文化、齐鲁文化……秦汉形成大一统以后，就只有域外之西域文化与域内之中原文化之分了。唐宋之后，更没有人再去在意文化的类型。但如果我们从一个较窄的美术的角度看，秦汉以后，尤其是唐宋以后，南北文化的分野是非常明显的。

中国美术文化中的三代美术，其地域都在西北一带。西北一带的地理气候和彪悍大气、沉重狞厉的三代青铜器风格是相适合的。即便是秦俑汉俑，也粗犷大气得独一无二。这种美术类型在西北一带的佛教石窟艺术中也是一样，其壁画满壁飞动，满密深沉。那些土红、石青、石绿乃至黝黑的强烈色彩，好像也在宣示着这种情感力量。其彩塑也是丰满健硕，如出一辙的。到了唐代，整个社会对女性那种肥硕型的爱好，也带有典型北方审美的因素。书法中的颜体字既有中正浩大之气概，又与整个唐代正大庄严的审美时

尚相一致。唐人王湾所谓“海日生残夜”般庄严浩大气象是也。即使写“明月松间照，清泉石上流”的王维，其“大漠孤烟直，长河落日圆”的崇高意象也脍炙人口。从石刻造像角度看，北魏时的云冈石窟、武则天洛阳龙门石窟奉先寺石窟，那种崇高伟岸的造像，显示出的都是北方艺术共有的雄强大气、崇高壮阔的风格。这种倾向，随着政治中心始终在北方，文化人大多又聚集于政治中心，形成北方文化传统影响文化人，有着北方文化影响的文化人又集中于北方之政治中心，再反过来强化北方艺术这种雄强大气的特点。这种北方文化的特点甚至在进入衰落的社会状态中也仍然带着惯性在继续。北宋时期，一些因其所画为北方本就气势逼人的秦岭、终南山、太华山、太行及山东山水，因而所以具有相当的气势，如荆浩的《匡庐图》、关仝的《关山行旅图》、范宽的《溪山行旅图》、李成的《读碑碣石图》《晴峦萧寺图》……熟悉中国地理的知道，北方山水山岩耸峙，“峰峦少秀”。极有趣的是，身居太行的荆浩想画南方的庐山，他何曾知道南方的葱茏苍翠，植被覆盖得山体难见的庐山是啥样。他只能以身边的太行为范本，把个秀美的庐山也画成岩石嶙峋。

古人称荆、关、范“三家鼎峙，百代标程”。如果宋朝永远建都在北方，这话或许是对的。但南宋却定都临安！这就开拓出一片与此前全然不同的江南风尚。

当然，此前也有过江南风。西晋末惠、愍之际，中原大乱，国中士民，纷纷避乱，相率南徙，此次人口南迁，为中国历史上大规模人口迁移的一次，时称“衣冠南渡”。晋元帝亦顺势定都建康（即今天的南京），是为东晋。北方来江南之人愈多，久而习之，北人亦变为南人。所谓“橘生淮南则为橘，生于淮北则为枳，所以然者何，水土异也”。“学问文章，礼尚风俗，从此有南北之殊矣”。¹这是南方文化崛起之始，亦是美术文化中江南风之肇端。江南文艺借江南灵秀之地自

* 林木 四川大学艺术学院教授

然不同。东晋时王羲之《兰亭集序》那神采飞扬、潇洒灵动的序文：“暮春之初，会于会稽山阴之兰亭，修禊事也。群贤毕至，少长咸集。此地有崇山峻岭，茂林修竹，又有清流激湍，映带左右，引以为流觞曲水，列坐其次。虽无丝竹管弦之盛，一觴一咏，亦足以畅叙幽情。是日也，天朗气清，惠风和畅。仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也。”这文化史上江南风的开篇，几乎成为山水江南风的代表，“此地有崇山峻岭，茂林修竹，又有清流激湍，映带左右”，这种环境，你在西北到哪儿找？你到关中，你到中原，到终南，到太行都绝对找不到。再看那行云流水、雅逸灵动的行书，与那“茂林修竹”“清流激湍”不也有通感上的相似吗？如果再从书法史上各种书体的变革承传上看，行书固然非王羲之所创，但却因王羲之《兰亭集序》之经典而在书法史上定格，可看成江南风在美术史上的开篇。

顾恺之（348—409），字长康，小字虎头，晋陵无锡今江苏无锡人。东晋顾恺之开江南风在绘画史上之端。在秦汉之时，绘画是大气的、动感的，但同时也是粗糙的，东汉张衡有“实事难形”之评述，反映汉代写实技艺的不足。谢赫说，“古画皆略，至协始精”，就是说，至三国时之卫协，绘画才画得比较准确像样了。卫协画得怎样，已无迹可考，但顾恺之绘画的风貌，通过后人的摹品，至少是传下来了。谢赫所谓“格体精微，笔无妄下”，可见是画得较为精美的。姚最更称顾恺之“长康之美，擅高往策，矫然独步，终始无双，有若神明”。顾恺之当年在建康（今南京）瓦棺寺画壁画的故事，称其作画时城里万人空巷固有其名声极大的夸张，但称其作画不点睛，点睛恐其飞升而去的说法，则又说明顾恺之画人重传神的特点。从画迹《洛神赋图卷》来看，人物以游丝描精致绘成，体态衣饰已形态生动，且神态顾盼尤为讲究，加之山水树木，虽在草创初期，“人大于山，水不容泛”，但毕竟山水树石相衬，人物顾盼相生，加之游龙翔凤，舟车相随……不论这人物、山水究竟是画的南方还是北方，至少，这种细腻阴柔如春蚕吐丝般细密连绵的风格意趣，当然是无锡出身的顾恺之的江南风所致。今天在南京西善桥考古发掘的“竹林七贤”砖画，其人物造型的清雅瘦削，其用线之细劲若丝，其山树画法造型都与顾恺之绘画如出一辙，说明此种江南风的意趣在南朝时期的流行。

五代南唐时期，是中国绘画艺术走向江南风的转折期，标志即董源的画风。南唐有个写词的皇帝词人李煜，人称李后主。其词清新流利，婉曲深致，王国

维称其词“眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词”，开一代词风。与文学对应，画学上南唐之董源开后世一千余年山水画之江南画风。董源是由北派山水向南派江南风转折的开派人物。他早年学习北派李思训的画风，《宣和画谱》称其“下笔雄伟，有崭绝峥嵘之势，重峦绝壁”。可见，这位在建业（南京）的南方画家，习画之初画的还是流行的北方山水。而且，董源依靠画这种北方山水赢得了最初的名声。《宣和画谱》记载：“景物富丽，宛然有李思训风格”。“盖当时著色山水未多，能效思训者亦少也。故特以此得名于时。”可见在北派山水流行之时，尚无江南风山水出现。前述荆浩用太行山形态画庐山之景，也是因为当时只有北派山水存在，而无南方山水范式。但身处江南的董源还得画自己的感受才是。他至今影响最大的一批画作都是画江南的，如《夏山图》《潇湘图》《夏景山口待渡图》等。这些画反映的都是江南一些典型的场景，董源此种描绘身边山水的画风，已启用对多土坡的江南地貌的描绘方法，对多水的江南河湖水域亦有勾染明晦之表现，与山势雄强裸露乏秀润的北方山水全然不同。米芾对董源有十分中肯的评价：“董源平淡天真多，唐无此品，在毕宏上，近世神品。格高无以比也。峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天真。岚色郁苍，枝干劲挺，咸有生意。溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也。”²董源本来名气不太大，但经米芾这么一评，名声大震，竟成影响后世绘画一千余年的重要领袖级人物。米芾这里以“一片江南”点出董源创造的江南山水之“江南”范式。沈括在《梦溪笔谈》中对董源画的江南特色亦十分强调。他说：“江南中主时，有北苑使董源善画，尤工秋岚远景，多写江南真山，不为奇峭之笔。其后建业僧巨然，祖述源法，皆臻妙理。大体源及巨然画笔，皆宜远观，其用笔甚草草，近视几不类物象，远视则景物灿然，幽情远思，如睹异境。”³沈括这儿还提到了巨然。巨然是五代宋初江宁（今南京）人，江宁开元寺僧人，南唐时随董源学画。其画作不似董源喜作平远江诸，且多作重峦叠嶂，且山头多矾头小石。《图画见闻志》称其山水“笔墨秀润，善为烟岚气象，山川高旷之景”。米芾《画史》说他“岚气清润，布景得天真多”。巨然作山峦叠翠之江南山，亦温润平和，多长披麻皴，系为董源披麻皴之发展。这与北方山水之奇峭险峻当然大不相同。故董源、巨然把江南之山川洲渚作了示范性的开派性创造。米芾和沈括这几段话应有如下几个要点：第一，董源的山水画在中国传统绘画史上开启了一个江南风的山水画主流倾向并告别了以“奇峭”险峻雄浑

壮阔为主要特征的北方山水，并因此而深刻影响后世；第二，当然，这种转变也可看成中国美术文化由崇高转向优美的时代性转折。这是两种不同性质的审美类型，两者无高下优劣之分，为时代地域影响使然。第三，董源开启了后世文人画平淡天真的风格特征。这是一种唐代没有的属于时代转折意味的风格，也意味着文人画思潮的到来。第四，董源此种江南风的画风在当时有“格高无比也”的“神品”地位。

继承董巨江南风山水的是同处江南的元四家。元四家是在浙江富春江一带作画的常熟人黄公望，在吴兴黄鹤山一带隐居的王蒙，荡一叶扁舟于江湖的太湖边上的倪瓒和在嘉兴一带积墨的吴镇。既然董、巨已开江南风山水，元四家的山水画就有据可依。黄公望为元四家之首，作画学习董源技法，长于写真山水。所写当然也是江南之山。其《山水诀》称“近代作画，多宗董源李成二家”。而董源亦直接取景于当地，“董源坡脚下多有碎石，乃画建康山势”，“董源小山石谓之矾头。山中皆有云气，此皆金陵山景”。黄公望最著名的作品是《富春山居图》，这是他花费数年工夫在富春江一带写生而成。自称：“至正七年，仆归富春山居，无用师偕往，暇日于南楼授笔写成此卷，兴之所至，不觉亹亹布置如许，逐旋填削，阅三四载未得完备，盖因留在山中，而云游在外故尔。今特取回行李中，早晚得暇，当为著笔。无用过虑，有巧取豪夺（夺）者，俾先识卷末，庶使知真成就之难也。十年青龙在大庚寅歿节前一日，大痴学人书于云间夏氏知止堂。”黄公望有写生的习惯，“皮袋中置描笔在内，或于好景处，见树有怪异，便当模写记之，分外有发生之意。”（《写山水诀》）这种写生习惯，保证了《富春山居图》立足写生的真实性。黄公望的江南风毋庸置疑。

“元四家”固然都在江南，但他们的老师却在北方，这就是赵孟頫。当然，赵孟頫虽在北方就职，但人却仍是江南人。他是吴兴人，吴兴即今天浙江的湖州。黄公望是“松雪斋中小学生”，受教于赵孟頫；王蒙更是赵孟頫的外孙，赵的影响不言而喻。其中影响元代绘画的一个重要因素就是以书入画。元代画坛领袖赵孟頫和另一大家钱选有段对话，即绘画的士气与书法入画之关系。吴兴赵孟頫问同为吴兴的钱选何为士气？钱选说：“隶体耳。画史能辨之，即可无翼而飞。不尔，便落邪道，愈工愈远。”尽管以书入画首倡于唐代之张彦远，再倡于宋代郭熙、韩拙、赵希鹄们，但毕竟没有形成气候，这种属于中国文人的精致的绘画倾向真正形成思潮，的确要在江南风形成气候的元代。元代的重要画家无不具此倾向。另外，成为元代山水

画重要技法的披麻皴和平淡天真的风格倾向，同样来自五代江南风代表画家的董源和巨然。从此角度可以说，元代画风，基本上可称江南画风。

这里就有个有趣的问题了。元以前的“北方”山水那可真是北方山水。北方的人，北方的环境，北方的题材，北方的技法，北方的风格……总之，那是十足的北派山水。但到了元代，其政治中心虽在北方，可一则作为游牧民族的元代统治者不懂文化艺术，至少不懂汉文化中的文人艺术，他们也不太干预文化艺术；二则元代也无政府所设画院等绘画机构，因而懂文化、懂艺术的只有从江南找去的“赵孟頫们”。如果说，秦汉唐宋政治中心与文化艺术中心都是重叠的话，那么，从元代开始，政治中心开始与文化艺术中心相分离。亦即元明清三朝的政治中心，不再是当朝的文化艺术中心。其原因，显然是因为江南地区拥有全中国最优越的气候地理条件。经过东晋以来历朝历代的开发与发展，江南地区已逐渐发展成相对于西北文化、中原文化乃至楚文化大不相同且自成特点的江南文化发达地区。由于文化人大量集中在江南地区，再加上历代举贤选能或以科举取士制度，所以尽管因北方少数民族入主中国（元、清），或因抵御外族入侵而设京都于北方（明），但不仅政府官员（在元、清的汉族官员）大量来自江南地区，且此三朝的京城已无法再形成与江南地区相比的文化中心了。这个过程应该从东晋算起，直到元朝（至少从美术文化角度）形成江南文化中心的压倒性优势。这从江南“元四家”接踵五代董巨而开明清画坛承前启后的作用，即可看出。

明代画坛画风几乎全为江南风所独占。即使早期京城在金陵（今南京）时有画院，其中最具有影响者是“浙派”之钱塘（今杭州）人戴进，所画亦南宋刘、李、马、夏之水墨苍劲风格，亦属江南风。明中期沈周、文徵明为吴派领袖，两人同为苏州人，除画风直接继承董巨、“元四家”技法、风格外，他们直接表现苏州一带文人园林生活的绘画，更把这种江南风的绘画推向了一个高潮。

如果说“沈周、文徵明们”继承“元四家”画风，再从江南题材上入手推进中国古典绘画的江南风的话，那么，松江地区的“董其昌、陈继儒们”，则从一种更深刻、更精致、更细腻的江南文人精神风气上，把中国古典绘画推向一个至今仍在延续的以笔墨为中心的绘画风气中。

从展子虔、李思训、王维，经董源与巨然直到沈周、文徵明，山水画——中国古典绘画最重要的画科——一直是以写真写实，塑造物我、交融诗画相生的意境

为的。但到明晚期松江派出，画风发生一个微妙而重大的变化，即山水画之宗旨开始脱离意境的意趣而向笔墨转移。引领此种画坛趋向的是“松江派”领袖董其昌（1555—1637）。明晚期著名画家唐志契（1579—1651）在其《绘事微言》中说过一段很重要的话：“苏州画论理，松江画论笔。理之所在，如高下大小适宜，向背安放不失，此法家准绳也。笔之所在，如风神秀逸，韵致清婉。此士大夫气味也。任理之过易板痴，易叠架，易涉套，易拘挛无生意，其弊也流而为传写之图障。任笔之过，易放纵，易失款，易寂寞，易树石偏薄无三面，其弊也流而为儿童之描涂。”⁴董其昌关于绘画的观念主要体现在他的《画禅室随笔·画诀》之中。而该篇第一段就颇具提纲挈领之意：“士人作画，当以草隶奇字之法为之，树如屈铁，山似画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气。不尔，纵俨然及格，已落画师魔界，不复可救药矣。若能解脱绳索，便是透网鳞也。”开篇第一段，就把“士人”与“画师”作画，“士气”与“甜俗”之别做了一个要旨原则式的区别，即“当以草隶奇字之法为之”，亦即要以体现文人高雅品格气质的书法韵味入画，才能避免常规性作画以形似为贵的“甜俗”画师蹊径。在董其昌眼里，那直接以笔以墨去描绘对象形态，勾勒山水轮廓的用笔运墨之法不叫“笔墨”，“笔墨”要在一种复杂的辨证统一关系里存在，要在一种体现个性、修养、气质的方式中存在。由此，能审虚实之变，明疏密之分，有详略之别，加之倡导千年以书入画之讲究，书法笔墨点划之引入，草隶奇字之法而为之，则作者多种修养、气质、个性、学问、经验、爱好、情趣种种情感精神因素，都会在貌似绘画技艺，实为修养气质载体的“笔墨”上呈现出来。即“绝去甜俗蹊径，乃为士气”。“笔墨”最终在董其昌那里呈现为古代士大夫精神的最高境界——“士气”。如果我们再辅以董其昌的朋友，松江派另一主将陈继儒（1558—1639）的一段话就更易理解了。陈继儒在其《妮古录》中说：“世人爱书画，而不求用笔用墨之妙。有笔妙而墨不妙者，有墨妙而笔不妙者，有笔墨俱妙者，有笔墨俱无者。力乎，巧乎，神乎，胆乎，学乎，识乎，尽在此矣。总之，不出蕴藉中沈着痛快。”⁵可见，董其昌连同陈继儒的这几段话是把书画标准连而用之，尽归之于笔墨之妙！细而究之，第一，董其昌、陈继儒把笔墨之妙等同于书画家之力、巧、神、胆、学、识乃至士气等画家几近全部的主观精神要素，亦即把呈现艺术家主观精神的笔墨表现凌驾于书画艺术一切要素之上，当然就把笔墨表现推至独立于一切书画表现要素之上的至高地位；第二，当然也因此而开拓出

绘画艺术由此前以理造境的意境塑造而向笔墨表现的全新境界，完成了绘画史上一个重大的历史性转折。

这以后，清朝历代皇帝喜欢董其昌的绘画，石涛、八大也崇尚董其昌，与董其昌有衣钵继承关系的“四王”以及“后四王”“小四王”更把董其昌的笔墨观直接推向了笔墨至上、笔墨中心的崇高地位。王原、祁娄东派后学之王学浩（1754—1832）在《山南论画》中所言“作画第一论笔墨”⁶就把笔墨在清代至高无上之地位说得很清楚了。整个清代画坛，不论是“正统派”“性灵派”“金陵派”，还是始涉金石风的扬州金农、金石味更浓的“前海派”赵之谦，及至以篆籀入画的海派领袖吴昌硕及海派诸家任熏、任熊、任伯年、虚谷、蒲华，无不或多或少、或主或次地成为笔墨思潮的推手。笔墨思潮的形成无疑是中国古典画坛江南风从地域性风土题材乃至“平淡天真”的风格性质，向中国文化的深层精神升华的一个标志。也标志着中国美术文化中江南美术文化领导地位的形成。进入20世纪后，中国画形成沪京粤三大中心，作为江南画风之重镇的海派画派雄踞中国画坛之巅峰，北京画坛若干领袖如陈师曾、陈半丁、王梦白均出自海派，金城浙江湖州人学画也是上海的一套。即使京城的来自湘潭的齐白石，也是从吴昌硕起家变法才有后来的成功。20世纪初，陈独秀甚至说了“谭叫天的京调，王石谷的山水，是北京城里人的两大迷信，是神圣不可侵犯的，是不许人说半句不好的”⁷。这王石谷，就是清初“四王”之一的王翥，江苏常州人。至于另一国画中心的广州，岭南画派之“二高一陈”，即高剑父、高奇峰、陈树人，他们的老师是居廉，居廉学的是华岩、金农、八大、徐渭，学得更多的是沈周与恽南田。而居廉的老师宋光宝和孟丽堂，一位是苏州人，一位是常州人，都学恽南田。这就把“二高一陈”师学的渊源又拉回到江南去了。他们也都是上海发展，“二高”之“审美书馆”就直接办在了上海。当高剑父晚年全面回归传统时，他的江南笔墨也就呈现无遗。这显然也算江南文化强势地位的一个有趣的侧证。尽管20世纪50年代之后，文化中心历1000多年后又与北方的政治中心重叠，但当20世纪末，中央工艺美院前院长辽宁张仃大声喊出“笔墨是中国画的底线”时，江南美术文化仍在或隐或显之中闪烁于当今之京城。

当然，就中国美术文化的性质构成而言，中国南北方确实很不相同。北方美术文化浩大、壮阔、强悍、雄肆，属崇高之美。这在青铜器的沉重狞厉，秦俑汉俑之粗犷大气，敦煌石窟、云冈石窟、龙门石窟体量的浩大、气势的壮阔上都呈现得非常鲜明。至于荆浩、

关仝、范宽的北方山水，也是大山大水气势逼人。即使抽象的书法，篆籀的圆厚、隶书的古拙、魏碑的劲健、颜体的庄肃，都有北方美术文化一向具备的那种浩然正大的崇高之风。而南方美术文化确实迥然不同：王羲之行书的潇洒灵动，顾恺之线描细若游丝，南朝石窟的秀骨清像，董巨山水的平淡天真，“四王”笔墨的含蓄深蕴，又给 5000 年中华文明增添了别致独特的灵秀与优美。或许，正因为有了南北刚柔雄秀之风，中国美术文化才更丰富，更充实，更完美，更中国。

2018.11.7 于成都东山居竹斋

注释：

1. 柳诒徵：《中国文化史》上卷，上海，东方出版中心，1988：370。
2. 米芾：《画史》，载《中国书画全书》：第一册，上海，上海书画出版社，1992：979。
3. 沈括：《梦溪笔谈》，载李来源 林木：《中国古代画论发展史实》，上海，上海人民美术出版社，1997：90。
4. 唐志契：《绘事微言》，载《中国书画全书》：第四册，上海，上海书画出版社，1992：62。
5. 陈继儒：《妮古录》，载《中国书画全书》：第三册，上海，上海书画出版社，1992：1042。
6. 王学浩：《山南论画》，载李来源 林木：《中国古代画论发展史实》，上海：上海人民美术出版社，1997：404。
7. 陈独秀：《美术革命——答吕澂》，载《新青年》第六卷第一号，1919。

黄慎绘画的书写性表现特征

陈池瑜*

摘要：黄慎为“扬州八怪”之一，为清代人物画开创新风。黄慎往返于扬州、福建之间，作为出身贫寒的职业画家，作品多描绘底层人民生活 and 道教人物形象，他具有“疏狂”的性格特征，其草书的自由洒脱运笔和意趣，融合在他的人物画和花鸟画中。黄慎绘画的书写性表现特征，将人物画和写意花鸟画推向一个新的高峰。他疏狂的性格，写意的美学境界，加之他以草书自由挥写之运笔方法入画，构成了他后期人物画和花鸟画的独特风格，完成了从“写真”到“写意”的大转变，奠定了他在清初绘画史上的地位。

关键词：黄慎 清初书画家 写意人物画 以书入画

黄慎是清代著名书画家，特别是在人物画创作中独树一帜，取得突出艺术成就，为清代人物画开创新风。黄慎生于1687年，他在《述怀》诗中说：“天中节序唯建午，丁在卯兮诞降初”，诗中“丁卯”为康熙二十六年即公元1687年，他是福建宁化人，字恭懋，后改字恭寿，号瘿瓢。据陈寿祺《福建通志》，黄慎享年80岁，于1766年卒。《述怀》诗中还说：“嗟哉父死洞庭野，我母鞠育如掌珠”，其父是一位普通知识分子，黄慎幼年时，他飘零于湖南去世。黄慎少年时在母亲的抚育下成长，“母也寄残病，午夜历冰霜”，一家人过着艰辛贫困的生活。黄慎为了生存和维持家计，决心学画，“又念惟写真易谐俗，遂专为之。已旁及诸家，差解古人法外意”。（《蛟湖诗钞》，王己山序）

黄慎14岁左右学画，至十八九岁时，感到进步不大，经友人点悟，认识到学画如不薰习诗书，有士大夫气韵，只是一画工伎俩耳，并认识到诗文修养对作画的重要，“能诗，则画亦不俗”。“予画之不工，则以予不读书之故”。黄慎开始发奋读书，“十年容类打包僧，无怪秋霜两鬓鬅；历尽南朝多少寺，读书频借佛龕灯。”¹黄慎白天习画卖画，晚上寄宿，借佛前的灯

光读书，用功致极。所读之书，包括《毛诗》《三礼》《史记》《汉书》及晋宋间文章、唐诗等，这使他的诗文经史修养得到很大提高，这自然要影响到他作画的境界。同时他也苦练书法，将书法用笔运用到绘画创作中，使书画兼善，相得益彰。而在绘画创作中，除人物画外，于昆虫草木四时荣枯、历代制度衣冠礼器、山水景物自然风光，他都仔细揣摩观察并加以表现，所以他在人物画、花鸟画、山水画方面都有较高的造诣。黄慎早期还向同乡著名工笔人物画家上官周学画，打下造型基础。由于家境贫寒，所以他关注下层普通劳动者，他的人物画作品体现了深切的人文关怀。黄慎性格洒脱，心地自清，衣衫褴褛，不计利禄，沈僖称道：“我友黄大痴，最爱是疏狂。”

黄慎后来到扬州作画、卖画，成为“扬州八怪”代表画家之一。他和“扬州八怪”其他画家一样，在绘画创作中追求的是不同于清初正统派“四王”的画风，而具有创新精神。他“疏狂”的性格特征体现在其作品中，他的草书的自由洒脱的运笔和意趣，融合在他的人物画和花鸟画中，特别是人物画的衣褶，用流畅的线条书写，生动自然；花鸟画中花草树木用线飞动翻卷，自由奔放。黄慎绘画的书写性表现特征，将人物画和写意花鸟画推向一个新的高峰。

黄慎出生于福建宁化，属闽西汀州府所辖。康熙至乾隆间，闽西产生了一批著名画家。明清间，闽西北与浙、吴地区商旅往来频繁，浙派、吴派画风亦先后影响闽地画家。清初在画坛兴起了闽西画风，产生较大影响。闽西虽为山区，但地处闽、粤、赣三省接合部，紧邻赣南与粤东地区，是福建在经济与文化上与外省交流的重要地区，重镇汀州即处闽西。汀江是闽西最大河流，汀州地处汀江上游，是客家摇篮。魏晋以后，为避战乱，中原汉民曾三次迁徙入闽，其中部分人沿汀江两岸定居，保存中原汉文化传统。汀州有悠久的历史，经济文化较为发达，画家辈出，汀州府所辖长汀、宁化、上杭、武

* 陈池瑜 清华大学美术学院教授

平等县邑，在清初出现的名画家有长汀的上官周、上杭的华岳、宁化的黄慎、武平的李灿等。闽西画坛的画家，虽也有如伊秉绶这样的士大夫文人书画家，但主体为布衣出身的职业画家，其画风多汲取文人画的笔墨情趣，同时融合民间艺术的特点及民间审美趣味，创造出雅俗共赏的绘画风格。

黄慎少年时因父突然亡故，未能走上读书入仕的道路，只能“以画谋生，良非得已”。他可谓清贫一世，漂泊半生，到归老还乡时，仍是“瘦瓢蓑衣一车书”。他作为职业画家，长期生活在社会底层。虽然所处时代为“康乾盛世”，但他在基层看到了社会弊端和劳动者的疾苦。他是一位具有社会正义感、同情下层劳动者的画家，如他的四言诗中有“黄犊恃力，无以为粮；黑鼠何功，安享太仓”²。他把劳动者比为“黄犊”，将剥削者喻为“黑鼠”，形象地表达他对社会不公的批判和抗议。此外他性格洒脱随和，雷铨在《蛟湖诗钞》序中说：“山人（黄慎又号瘦瓢子，瘦瓢山人）性洒脱，无城府，人多喜从之游。”这一性格特点亦多体现于他的人物画创作中。

《扬州八怪绘画存目》中，著录黄慎绘画作品七百余件，其中人物画三百余件。黄慎的人物画题材多为大众喜闻乐见的仙道、仕女和底层劳动者，如渔夫、纤夫、乞儿、贫僧、市井贫民等。他的人物画风格经过了由工细到小写意，再到大写意的演变过程。他学画从写真开始，因为为人写真，为人画像，是可以“谐俗”的，为适应老百姓的趣味和需求，这样作画可以卖点钱，补贴生活，“遂专为之”，由此可见，他曾专攻写真画像之人物画，掌握一定人物写生象形图真的技巧。同时有可能向上官周学习过人物画。上官周、华岳、黄慎被誉为清初“闽西三杰”。上官周（1665—1750），长汀南山官坊人，布衣出身，比黄慎长22岁。他熟悉历史掌故，晚年杰作《晚笑堂画作》，描绘从汉魏至元明120位中国历史上的杰出人物，有明君惠后、将相名臣、忠孝烈士以及文人学士、高隐仙佛等。查慎行题上官周《罗浮山图》有言：“上官山人今虎头”，将上官周比为顾恺之。上官周是继明代唐寅、仇英后，别树一帜的清初重要的人物画家。其作品风格承续人物画传统用线造型的特点，同时又受晚明陈洪绶用笔的影响，所刻画的人物形神兼备。清代张庚对上官周评价则有保留意见：“有笔无墨，尚未脱闽习也，人物功夫老到，亦未超逸。”

清徐承烈著《听雨轩笔记》谓，黄慎“少学于同郡上官周”。黄慎或如清凉道人所言曾拜师学画于上官周，或没有面授于上官周，但临摹学习上官周的画风，受到上官周的影响是肯定的。黄慎创作于1720年的《西山

招鹤图》，画一位白发高士仰天挥手，招鹤归来，其形态与上官周《玩笑堂画传》中所画的柳宗元的造型有相似之处，但又有新的表现，这说明他曾参考上官周人物画法，并做新的创造。今藏于中国美术馆的上官周《人物故事图册》画庐山白莲社中陶渊明和谢灵运人物故事，人物脸部刻画准确，表情各异，服装衣纹用线流畅舒卷，线条表现力很强。黄慎雍正五年（1727）所绘的工笔作品《八仙图》在线条运用、脸部造型方法上受到上官周之影响。雍正十二年（1734）黄慎创作《东坡玩砚图》时已有47岁，技法已很娴熟，个人风格已经形成，但从东坡脸部形象刻画来看，仍可看到上官周《人物故事图册》的影响，其剑眉、眼睛、胡须及整体脸型塑造，都师法上官周。但黄慎又能进行新的创造，除手捧宝砚、专注品鉴的神情外，所着大袍用顿挫有致、挥写自由的书法线条画出，这已不同于上官周用线中的精微的游丝描和铁线描，而是一种书写性的快速用笔而成的书法线条，反映了黄慎在人物画中保留精细刻画人物脸部表现的早期方法，同时又强化书写性线条运用这种洒脱奔放的大写意方法。

书法入画在黄慎绘画创作中起到关键作用。自唐代张彦远在《历代名画记》中提出“书画同体”“工画者多善书”“书画用笔同法”后，画家们更加有意识地将书法用笔运用到绘画创作中，元代赵孟頫提出“方知书画本来同”后，文人画家以书入画成为时风。清代“扬州八怪”也十分重视书法在绘画创作中的作用，且“八怪”书法，面目各异。金农自创“漆书”，革新楷隶，画中题款别具一格；郑燮以八分书与行楷相杂糅，自称六分半书，“板桥作字如写兰，波磔奇古形翩翩”（汪士铤诗）；黄慎师怀素，在人物与花鸟画创作中用狂草笔法书写，人物衣褶飘逸翻飞，花卉草木运用草书写意，自由生动，生意盎然；汪士慎善分书；李鱓、李方膺书法苍劲朴拙；高翔工篆书；罗聘之字似银钩铁划。他们的书法和绘画可谓水乳交融，书法成为构成各自风格特点的有机构成部分。

黄慎早年曾苦练楷书，从他早期人物画作品《洛神图页》中约四分之一画面用楷书书写《洛神赋》中一段原文，可以看出其书写工整而又灵动，早期研习书法的目的在于题款，以及将书法用笔之力度运用到人物画的线条表现中。黄慎楷书上追钟繇，糅合章草笔意，朴茂之中见灵动。所题诗赋与神女形象的工细画法十分贴切。黄慎后来着重研究和临写草书，他从汉晋章草入手，再到唐代张旭怀素的狂草，并对“二王”的行草，都悉心研究，他的草书亦风格独具，个性强烈。济南市博物馆藏黄慎《书画册》被赞为“妙

品”，一边是草书，一边是山水画，相互映衬，书画兼善。其书法构图有如绘画经营位置，开合有章，疏密有致，点画顿挫有度，其作品点画自由运行，线条勾勒飞动，构成一幅幅如点线组成的抽象画面，同山水画书写性的用线组成的山体景物相得益彰。其《春夜宴桃李园序》笔起龙蛇，气势若虹，《草书轴》等作品，书写节奏感强，点画线条或连或断，快慢提按形成节律，流美畅快而又合度有致，黄慎的草书神采闪烁，是妙品佳作。黄慎将诗书修养运用到绘画创作中，形成其绘画的书写性表现特征。许齐卓在《癸瓢山人小传》中说道：“顾山人漫不重惜其画，而常自矜其字与诗。章草怀素，张之壁间，如龙蛇飞动。”可见黄慎对自己的诗和书法作品是十分看重和珍惜的。

天津市杨健庵先生所藏《黄癸瓢人物册》是黄慎早期人物画珍品，是他早年从福建到扬州之前所作，其中《洛神图》《郭橐驼种竹》《漂母饭信图》等，画法工细，行笔一丝不苟，是早期工细人物画的代表。这组作品中大多款署“黄盛”，说明黄慎早年曾用名“黄盛”，后将“盛”改为“慎”。³这组作品一定程度上受到上官周工细人物画之影响。黄慎亦喜欢描绘市井平民的生活状态，如《丝纶图》《渔家乐》《漂母饭信图》《家累》《有钱能使鬼推磨》。此外，这组作品中亦有表现豪迈放达的文人学士，如《西山招鹤图》《陶令重阳饮酒图》《琴趣图》，已显示出黄慎晚年挥洒自如的奔放风格，有的甚至开始运用泼墨，如《陶令重阳饮酒图》中的酒坛即运用了泼墨方法。

中国早期画论中，既有绘画要“应物象形”“存形莫善于画”之说，《广雅》中有“画，类也”，《尔雅》中有“画，形也”，张彦远认为绘画可以“备其象”“载其形”。宗炳论山水画是“以形写形，以色貌色”。但另一方面，中国画论中也受诗歌和音乐理论的影响，我们古代诗论讲究“诗言志”，“情动于中而形于言”，乐论中有乐生于心和“情动于中而形于声”之说，绘画理论在强调兴成教化道德功能的同时，也强调畅神娱志的作用。苏轼“论画以形似，见于儿童邻”，将绘画的创作与品评标准不局限于形似，还应以形写神，表达主观意绪与情感，人物和景物都要达到气韵生动。所以中国绘画美学既有写实象形之传统，亦有抒情达意之基础。黄慎对这两种绘画精神传统都能晓悟，他在早年掌握工细方法后，开始向“粗笔”方向着力，创造写意人物画和花鸟画。

黄慎的写意人物画与花鸟画有独特风格。由于黄慎早年有“写真”和工细的造型功力，所以他的写意人物画和花鸟画，其基本造型、人物轮廓、比例、花

卉自然形状，都不失其真，与那种无节度的狂写不同。此外，他将草书用笔运用到人物画和花鸟画中，形成独特的线条飞动，点画顿挫，使画中形象具有线条运动之节奏感，赋予画面一种灵动的生命运动和生命节律的形式与精神。黄慎自己在其花卉册页的题词中说：“写神不写貌，写意不写形”。这表明他在绘画创作成熟后，开始追求更多的神采与意趣，而不仅仅局限于精工细致与外形毕肖。他的“疏狂”奔放的性格和往返卖画的自由创作，是他追求写意风格的内在根源。他疏狂的性格、写意的美学境界，加之草书的自由挥写的运笔方法，构成了他后期人物画和花鸟画的独特风格，完成了从“写真”到“写意”的大转变，也奠定了他在“扬州八怪”及清初绘画史上的地位。

黄慎的好友郑板桥用诗概括黄慎所追求的画风和艺术精神：“爱看古庙破苔痕，惯写荒崖乱树根。画到精神飘没处，更无真相有真魂。”

黄慎开始学书法，是从楷书入手，他临写钟繇，可谓得楷书正法，为他后来的书法创作打下良好基础。谢堃《草春堂集》记载说，黄慎“初至杨郡，仿萧晨，韩范辈工笔人物，书法钟繇，以至模山范水，其道不行，于是闲户三年，变楷为行，变工为写，于是稍稍有请托者。又三年，变书为大草，变人物为泼墨大写，于是道之大行矣。盖扬俗轻挑，喜新尚奇，造门者不绝矣”。谢堃的这段评论，说明黄慎书法风格的变化同画风的变化有内在同一性，即画风从工写到写意到泼墨，对应书法从楷书到行书到行草再到大草。这从另一方面也说明他的书法形式对形成绘画风格及其嬗变也起到一定作用，或者说，书法用笔及形式影响到他的绘画创作的方法与形式。

他早期画风，由于是为谋生的目的与人画像，所以写真是主要方法，因而早期绘画是以工写见长。黄慎楷书学钟繇，可谓起点高，钟繇是楷书的鼻祖，王羲之等都认真研习过钟繇，后世将钟繇与王羲之并称为“钟王”。庾肩吾在《书品》中将钟繇书法列为上品上。唐张怀瓘在《书断》中，赞为“神品”，“真书绝世”。《宣和书谱》认为钟繇是“备尽法度，为正书之祖”。钟繇的书法神采明朗，结体平稳，笔力均匀，方正端庄。黄慎受钟繇楷书影响，亦形成方正平缓，潇洒利落的风格。他将楷书用于绘画创作中，主要是两方面，一是将楷书精细的笔法精神用于工整人物画中，帮助形成工整人物画一丝不苟的形式。二是用小楷进行画中题款，使款识书法的严谨风格同绘画中的工细风格相统一，加强画面形式美的生成。如他画的《洛神图》，洛神在波涛翻滚的水面凌空移动，长裙及飘带随

风飘卷，人物形象与服装都画得工细婉丽，运用游丝描刻画人物和服饰，线条细劲富有弹性并具有节奏起伏感。画面约四分之一右上空白处，黄慎用小楷抄写《洛神赋》诗文，工整端丽，犹如对洛神形象的心灵抒写，画面形式统一，诗书画三位一体，书法对形成画面形式，起到很好的作用。另一作品《仕女图》作于雍正十三年，即1735年，黄慎48岁，中年画风成熟期，此时他的总体画风已是兼工带写。女子脸部刻画较细腻，服装线条流畅而有节奏，且粗细浓淡恰到好处。女子表情怀春伤意，具有哀婉之姿。画面右半边，用小楷书写十首歌咏此仕女的诗歌，“轻风萎地春花晚，明月当天绣户凉。”“一自萧郎经别后，舞衣闲叠合欢床。”表现舞女相思愁肠之幽情，小楷题诗笔端庄，字形方正，富有张力，在画面人物形象线条运用及小楷书写上，均体现出了“骨法用笔”之法。在中年后，虽然黄慎以行书和草书见长，但有时也用楷书题款。如雍正十三年（1735）所作山水人物册中《楚邱先生见孟尝君》亦用楷书题款，与画中形象庄重气氛相统一。在雍正十二年（1734）所画的纪游山水图册中，亦多用小楷题款，增添山水画中肃穆静谧之意境。

黄慎自来到扬州后，其绘画进一步形成大写意风格，这在他的人物画和花鸟画中尤显突出。在书法研习中，他在楷书功底较好的基础上研习行书和草书。他主要学习章草和唐代张旭、怀素的草书。他将临写的章草和创作的行草作品，张挂在壁间，如龙蛇飞动。有时黄慎甚至更重视自己创作的诗与书法，珍惜诗书超过了他的绘画。

黄慎草书可以分为两种，一种是基于章草、重于篇章布局整体感的小草，字字独立，点线交代清晰，字形圆中见方，笔画闲散成趣，不激不厉，风规自远。特别是用点较多，以点线造型，用各种不同的圆点、长点、横点及斜点加线条组成字形，赋形平衡。这类小草，在安徽省博物馆所藏的斗方中有几幅是其代表。黄慎草书的这种风格时有将他的楷书和章草用笔融入其间，因此有朴茂端庄之雅气，特别是他注重运笔之断、隔与连线的把握，点线结构对比、对称呼应成篇，这是一般草书者达不到的，似乎将作画的“经营位置”运用到书写的字章结构之中。黄慎草书的第二种形式，即大草。黄慎书法从楷书到章草和小草，再到大草，他对“颠张狂素”着迷，他将“章草怀素，张之壁间，如龙蛇飞动”。这是说他追摹和创作章草和怀素书风，挂在墙壁，其势如龙蛇飞动。晋代书法家索靖《草书势》中，形容草书的审美形式，“婉若银钩，漂若惊鸾”“虫蛇纠缪，或往或还。”所谓今草，不同于章草，其特点是字之体势，一笔而成，

血脉不断，气通隔行。黄慎的大草之代表作是乾隆十五年（1750）所书李白《春夜宴桃李园序》，其文叙天地者万物之逆旅，光阴者百代之过客，“浮生若梦，为欢几何”，李白在阳春烟景中，和堂弟们“会桃李之芳园，序天伦之乐事”，“幽赏未已，高谈转清，开琼筵以坐花，飞羽觞而醉月。此情景中，“不有佳咏，何伸雅怀，如诗不成，当罚金谷酒数”。此序文论天地阴阳人生，幽赏醉月，佳咏舒怀，浪漫飘逸，豪放肆意。黄慎得其文意，写其精神，用大草劲书李白此序文，一气呵成，气脉贯通，方圆结合，倚正相依，笔断气连，风格劲爽豪迈，是草书中神妙之品。中国历史博物馆和上海市博物馆所藏《草书七律诗》，南京博物院、无锡博物馆所藏《草书轴》，也是黄慎大草的代表。

黄慎将书法用笔运用到绘画创作中，形成其书写性绘画的表现方法，书法用笔及书写性特征在黄慎绘画创作中主要表现在以下三个方面，其一，将行草书法用笔及题款同花鸟画灵动的枝叶书写结合，形成生动飞扬的形象。其二，运用书法用笔节奏和快慢提按，形成人物画造型中的线条表现力和顿挫节律感，增强人物服装线条的审美表现力。其三，将山水、花鸟、人物画中的泼墨和书法狂草样式相结合，增强绘画大写意的形式美感。

上海博物馆收藏的黄慎所绘十二开《花卉图册》应是黄慎中晚年所画。其花卉造型用草书般笔法快速书写，如图册之四，枝叶迎风飘洒，自由奔放，再题“华浓帝子结霜晨”诗句，用草书在花草的右边和下边，从右向左展开，书画相生，以书入画，形式统一，堪称书画结合之佳作。图册之三、之五，用曲线笔画，大笔写出枝叶，再勾出花朵，画面留空较多，再用草书题识，虚实相生，书画相映。图册之十二，用淡墨细线画出梅枝，串点梅花，画的右边草书题诗，线条细劲，和画中梅枝融为一体，天衣无缝，风格飘逸。可以说，黄慎草书题识入画及草书用笔造型，帮助他的花鸟画形成逸品特点。首都博物馆藏黄慎扇面《花卉》，三分之二画面是两段狂草，扇面下方写意花草，奔放鲜活，似乎是另一种象形草书。云南省博物馆所藏《诗画册（九开）》所画花草，比上海博物馆所藏《书画图册》的花卉用笔，虽也舒展自如，但行笔稍稳和慢，因此花卉形象较清晰和准确。这一特点和黄慎在画中题识的行草用笔速度和较平和的心境，恰好一致。这种狂草书法特点，黄慎还运用到山水画的树木造型中，广东省博物馆所藏黄慎《纪游图（八开）》之八、故宫博物院所藏《山水人物册（十二开）之二》，创作年代分别为1734年和1735年，均画宽阔平野、河泊、汀渚，数棵树立于坡岸，树枝用奔放的线条画出，

劲健有力，运笔速度有如狂草。扬州博物馆所藏《芦雁图》，芦苇用浓淡对比的墨色长线条写出，尤似行楷中撇捺之长锋利剑，其横斜穿插，恰如草书连笔转折所显现的画面构成效果。以上所述是黄慎书写性绘画的第一个特点。

黄慎以草书用笔方法或草书创作心态入画，有时还表现在借酒作兴，以达到迷狂精神状态，然后趁兴快速作画。许齐卓《瘦瓢山人小传》中记载，黄慎的朋友向他索画，黄慎“急索酒，力固不胜酒，一瓯辄醉。醉则兴发，濡发舐纸，顷刻飒飒可了数十幅”。（见《扬州八怪诗文集》第二集，许齐卓《瘦瓢山人小传》）这说明他酒醉作画速度之快，进入“颠张狂素”之书法狂草精神境界，顷刻间就能创作几十幅作品，创作激情亢奋，下笔如有神灵附体，灵感泉涌，简直是绘画创作中的“急就章”。他此时的精神状态，“酒酣兴致，奋袖迅扫，至不自知其所以然”。达到随心所欲不逾矩，无为而为，无法而法的创作心境。黄慎以草书入画的方法及创作态度，可以说，正体现了他豪放不羁、豁达率真的性格特点和情感胸襟。

第二个特点是将骨法用笔之书法线条运用到人物画创作中，具体表现在对人物服装衣褶的刻画中。

黄慎于雍正五年（1727）及次年创作的两张绢本设色《八仙图》，脸部刻画工细，服装也很规整，但长袍用墨线勾勒已带有一定的书写性，他在工细人物画中，主要通过服饰线条的转折造成的节律感和线条的流畅舒展来体现用笔的书写性特征。另一方面，他在纯粹水墨人物画中，更加注重书写性特征。1724年创作的《携琴仕女图》，仕女翘臀回眸携琴前行的动感，正是通过白色长裙书写性线条运转体现出来的。1729年创作的《纫兰图》，画一手持兰花直立女子，其长发与长衫上长短曲直相间的竖线，勾勒出人物的幽思与娴雅。黄慎1735年创作的《山水人物册（十二开）之十一》（故宫博物院藏）其姿态与《纫兰图》相似，但脸型和发型画得更加细腻，服饰收拾得也更加整洁，线条舒展更有弹性和表现力，是写意仕女画的精品。

黄慎还将草书用笔运用到人物画创作中，形成大写意奔放豪爽的形式特征。如1731年所画《钟馗图》（南京博物院藏），钟馗弯腰戏逗小童，小童伸手去要他正啃着的石榴，钟馗的满脸胡须及蓬松的头发用弯曲的细线画出，向后飞扬，宽大的袍子则用粗黑的线条大笔挥写，看似潦草却极富张力，那种夸张的长袍大袖，呈现出钟馗阔达的性格力量。广州美术馆藏1731年黄慎画的另一张《钟馗》以及同年所画《人物图》，均用较为均匀的长线条大笔画出长袍，书写中呈现出大写

意风格。黄慎受到民间信仰和道家思想的影响，“心清性笃”，他以老子的少私寡欲，抱朴返真及庄子的“心斋”“集虚”思想修炼自己，时而解衣盘礴，谈玄道古，时而静坐默思，无意于画，据说他对道教吐纳引导养生之术还颇有研究。对道家思想的热爱及对民俗文化的熟悉，使他多选择道家人物进行创作，如八仙、钟馗等。特别是钟馗之放达形象是他喜爱的典型形象，仅博物馆收藏他画的钟馗形象就有近十张。泰州博物馆藏1737年黄慎所画《钟馗图》，钟馗双手捧一花瓶，宽大长袍用粗细相间大笔线条勾画，将直线、曲线和折线根据服装形状随机运用，线条刚劲有力，很好地塑造出钟馗刚正强悍的性格特征。扬州博物馆藏1755年所作《钟馗图》（此时黄慎已68岁），钟馗几乎占据整个画面，人物头部画得较细致，怒目圆睁，具有强大的威慑力，大袍裹着的身体，由大笔写出，宛如耸立的山体，巍峨屹立，威力无限。这些钟馗形象可以说是大写意人物形象的代表佳作，也是黄慎人物画风格与形式的标志性典型作品，在这些作品中，书法线条的书写性特点帮助黄慎形成其绘画形式特征。

此外，黄慎运用书写性线条，还十分注重其动势表现。广东省博物馆藏《山水人物册（十一开）之二》，画西山招鹤题材，老人的衣裳由向后飘举的线条构成。《蹴鞠图》描绘观者凝视蹴鞠的严肃神情，和二位蹴鞠者跨步动势，其转折飘逸的服饰则加强人物的动感。黄慎善于通过线条走向顿挫变化表现运动感和节律感，其代表作还有《麻姑献寿图》《寿翁图》等，这些作品尽其所能发挥线条书写性在人物造型中的作用，而中华民族特具的男女服饰之流畅线条和褶带，正好为书法线条描绘创造了对象。关于线条的表现力，根据书田居士在黄慎《杨柳庄院图》上跋语说“少年学李伯时”，即黄慎在少年时临习北宋画家李公麟作品，李公麟人物画线条审美表现力极强，这对黄慎重视线条有一定影响，此外，就是黄慎学习书法，掌握书法用笔多力丰筋之规律，将书法线条的审美表现力运用到人物画创作中，增强作品的书写性特征。

黄慎绘画作品书写性第三个特点，就是将墨韵或泼墨同书法线条并用，形成笔墨互映，相得益彰的审美效果。南齐谢赫《画品》重视的是“笔”和“彩”，即“骨法用笔”“随类赋彩”。色彩在晋唐人物画中起到较大作用。到唐代王维推崇“水墨最为上”，五代荆浩《笔法记》“六要”为气、韵、思、景、笔、墨。用墨代替了谢赫绘画六法中的“随类赋彩”之“彩”。墨成为唐宋以降文人士夫画的重要绘画语言。黄慎先画过工笔著色人物画，后来主要从事水墨山水、人物、

花鸟画的创作，所以笔墨互用亦是黄慎创作中要解决的重要问题。

他在花鸟画创作中，十分注意笔墨互用。如 1755 年创作的《梅花图》，用阔笔浓淡墨色画出弯曲遒劲的梅树干，再用直线和曲线画梅枝梅花。首都博物馆收藏黄慎长卷《墨笔花卉卷》，用深浅变化的墨色画出牡丹、荷花等，特别是所画梅枝与梅花，笔法老辣遒劲有力，转折穿错的梅枝和墨色点染的枝干，极富雅韵。黄慎常常在画水鸟、花茎、花叶、树干时，运用浓墨书写，成为画中的主笔，其他景物则用淡墨和较细线条画出，形成对比。如《柳条双鹭图》，两只鹭鸶用淡墨画出，它们正在寻食，岸边柳枝则用重墨大笔画出。《双鸭图》中鸭头和背用浓墨，翅膀用淡墨，芦草上轻下重，草尖部用淡墨，草下根部用浓墨，加之水鸭戏水动态，整幅画情趣十足。无锡市博物馆藏《人物山水花卉图册（十二开）之十一、十二》，即使是独立折枝花，也充满生机，运用重墨几大笔画出花朵或花叶，然后用轻笔细线勾勒出花卉或长叶，使之对比生趣，墨与线顾盼有情。《玉簪花图》中白花墨叶相互衬托，富有表现力的线条传达出玉簪花之生机勃勃、自然天成，画面的下半部用草书题款，使书画相生，品位高洁，风格洒脱。云南省博物馆藏《诗画册（九开）》小品花卉，生动成趣，如得天机，真可谓笔精墨妙，达到逸品之高境界。

黄慎亦画过山水册页及独立成幅的山水画，根据李万才先生考评所述⁴，黄慎有近百件山水画，他作山水画较少，原因是市场上民众不大喜欢购买山水画，黄慎的山水画是从米芾及倪瓒的作品中汲取营养，然后观察自然，加以创造。他在山水画中，充分发挥笔墨书写的特征，创造清新自然的意境，他的山水画，多画平野湖泊水岸，有时也画突兀山峰。扬州博物馆藏《夜雨寒潮图》，天空乌云压阵而来，树木用米点点染，坡岸河边雨水浸湿，画面寒气袭人，夜雨连绵。济南市博物馆藏黄慎《书画册之四》，烟雨弥漫，似有米氏云山特征，墨晕显出树团，山峰用墨点排出，烟云清旷，为江南雨景。《书画册之十四》，烟雾空蒙，湖心有一帆船，湖岸翘檐建筑隐约出没在树丛和烟雨中，远方则水天一色。《书画册之七》画悬崖峭壁下一只木船过险滩，船尾船夫在用劲撑船，岸边两组人员在用力握纤绳向上游拉船，场面十分紧张。山石险滩用点染皴擦画出，并施青绿，山体错落有致，远近叠嶂。这张山水画精心构架，可谓佳品。广东省博物馆收藏的画于 1734 年的《纪游山水册（八开）之四》，运用他在人物画中画长袍的竖画直线来勾勒山体，用浓淡有别

的线区分山之前后，山壁下面是平静的江水。此画全用线条写出，用线构筑起山石体积和山峰，简直可以说在“写山”，这是少见的用线条“写”出来的山水画。这一方法也体现在《纪游图山水册（八开）之七》的造型中，只是此画拉得更近，近处的河流压缩了，画面线条加密了，多是以竖线为主，但线条运转的书写性更强了。这可以看成黄慎以书法线条写画山水的一大创造。《纪游山水图册之三、之五》可能受到倪瓒一河两岸构图的影响，但一般来说倪瓒是用立轴构图，而黄慎用的是横构图，这样左右两边伸展就有更多空间。画的近景坡岸有如草书笔法，快速画出土坡或山石，河水画得不宽，对岸山体平缓而出，隐现推向远处。这样一种横构图一河两岸是对倪瓒山水画新的发展。

在人物画中，黄慎以线条勾勒为主，但也注意墨色运用，形成有气有墨的形式语言。天津市艺术博物馆藏黄慎《来蝠图》《醉铁拐李图》，前者以飞来蝙蝠作为“来福”“福到”之象征，两位老者翘首看着蝙蝠飞来，除常用线勾勒形象外，也用墨染腰带、肩膀、肘弯处，增加块面与线的对比，后者则用粗线勾勒外形，然后用淡墨加少许石绿渲染服装，形成线面结合，增强造型语言的丰富性。在《南极老人》与《寿星图》中，他在对老人长袍的描绘中，在袖口和折口的表现中，将线扩展为面，就像虎皮兰一样飘举而下，用草书连笔向下运转回旋之法，增强画面书写性特征。无锡市博物馆所藏《铁拐李醉眠图》中，由于铁拐李侧身横卧，黄慎改变了画站立的人物惯用竖线条的方法，为了表现铁拐李和衣而卧的团面圆形效果，他用墨团块面为主造型，而用淡墨粗线来收拾边线，铁拐李醉酒入睡，脸部像黄慎的其他人物画头部刻画一样，画得较精细，并用赭石轻染脸部额头，头边还画一酒坛。此画的突出特点是，阔笔挥洒，画出卧姿，将铁拐李放达无羁、飘荡随缘的性格表现得淋漓尽致，此画是黄慎大写意人物画的杰作，可与南宋梁楷《布袋和尚》媲美。这些独特的作品和表现方法，形成黄慎强烈的书写性绘画风格特征。

注释：

1. 黄慎：《蛟湖诗钞》卷一，《感怀》。
2. 黄慎：《蛟湖诗钞》卷一，《杂言》。
3. 刘纲纪：《〈黄瘦瓢人物册〉初探》，载《朵云》第 2 集，上海，上海书画出版社，1981。
4. 李万才：《黄慎生平事略及其艺术成就》，载《黄慎书画集》前言，北京，人民美术出版社，1999。

《千里江山图》之递藏与临仿

王中旭*

摘要：王希孟的《千里江山图》在绘制完成后，被徽宗赐给权臣蔡京。元初该图被溥光或其亲友所藏，他自称“获观此卷，迄今已仅百过。”清初该图归梁清标所有，之后该图进入清内府。乾隆帝先后敕令宫廷画家王炳、方琮临仿，王炳、方琮临仿图现皆藏于故宫博物院，虽然上述二图代表了清代宫廷画家青绿山水画的最高水准，但是在笔墨、神韵上与希孟原画仍有较大差距。该图在溥仪自伪满洲国皇宫出逃后，先后经王恩庆、靳蕴清之手，后由靳蕴清兄靳伯声捐献给国家，并最终保存于故宫博物院。

关键词：《千里江山图》 蔡京 溥光 临仿

宋徽宗将《千里江山图》赐予权臣蔡京，蔡京在题跋中特意提到徽宗赐画时“谓天下士在作之而已”。徽宗的这句话对理解该画及赐画动机都很重要，但由于用典比较隐晦，长期以来，学界对之都不甚关注。清宋荦在《西陂类稿》中转述蔡京跋时称“希孟亲得上笔法，故其画之佳如此，天下事岂不在乎上之作之哉？”¹将“天下士”误写成“天下事”，认为这句话的意思是说天下事都有赖于有皇帝的作为，明显是曲解了徽宗这句话的本意。

“天下士在作之而已”出自“作之不止，乃成君子”的典故，《孔丛子》记曰：

魏安釐王问天下之高士，子顺曰：“世无其人也。抑可以为次，其鲁仲连乎？”王曰：“鲁仲连，强作之者，非体自然也。”答曰：“人皆作之，作之不止，乃成君子。文、武欲作尧、舜而至焉。昔我先君夫子欲作文、武而至焉。作之不变，习与体成，习与体成，则自然矣。”²

战国时期魏安釐王问国相子顺（孔斌字，孔子六世孙）谁是天下高士，子顺回答说天下并无高士，如果求其次的话鲁仲连可以算，魏安釐王的高士是“强作”出来的，并不自然，子顺即以“作之不止，乃成君子”作答，认为如果一直坚持做君子的话，君子的习性就

会养成，自然也就是君子了。这里涉及“作之”和“自然”关系，作为君子鲁仲连虽然不甚自然，但是他坚持“作之”仍不失为君子。

联系到具体作品和当时的政治形势，徽宗赐画时说的“天下士在作之而已”可以作两层理解，一是针对画家希孟而言，另一是针对受画者蔡京而言。

首先从画家希孟的层面来考虑。《画继·宋子房传》记苏东坡跋宋子房画曰：“不古不今，稍出新意，若为之不已，当作着色山也。”³着色山即着色山水，宋时着色山水主要是指青绿山水，如《画继》称青绿山水画家赵伯驹“着色尤工”，王诜有“《着色山水》等图传于世”⁴。为何“作之不已”当作着色山水呢？作家又称行家，与戾家相对，在绘画领域主要是指职业画家（包括宫廷画家和民间画工），唐宋时青绿山水主要是职业画家在创作，因此坚持“作之”符合青绿山水的创作特点。又宋徽宗画学分士流和杂流，强调画学生“士”的身份。联系起来看，徽宗称“天下士在作之而已”，可能是称赞希孟坚持作青绿山水而能跻身士流画家或契合士流画家的身份，这是“作之不止，乃成君子”典故运用到绘画上发生的变化。

其次从受画者蔡京的角度来理解。对于宋徽宗来说，《千里江山图》是当朝宫廷画家（从广泛的意义上讲，在禁中文书库供职的希孟也能算是宫廷画家）的画作，赐给大臣并不会不舍。同时，该图亦为绘制精细、深得圣心的长卷巨制，且表现了太平江山的画意，徽宗的此次馈赠是否会有深意呢？

徽宗赐该画的时间是政和三年（1113）闰四月一日，前一年政和二年（1112）五月已经六十六岁的蔡京第三次出任相位，蔡京此次占据相位的时间长达八年，是蔡京四次居相位时间最长的一次。考虑到该图希孟大约绘制了半年时间，那么希孟绘制该图时正是蔡京再度得势后不久。

书画是蔡京和徽宗之间的重要联系纽带，比如说

* 王中旭 故宫博物院书画部研究员

徽宗即位初蔡京被贬杭州，他通过奉敕前来搜访民间书画的童贯获得了徽宗的信任；大观四年（1110）春蔡京题徽宗《雪江归棹图》为他罢相后不到一年，但在政和二年（1112）五月他即第三次登上相位；政和三年（1113）闰四月蔡京第三次任相不久徽宗赐希孟《千里江山图》，蔡京题跋；政和四年（1114）十月蔡京题徽宗《御鹰图轴》。《宣和书谱》中徽宗亲撰蔡京传记，将其倚重蔡京比作神宗之倚重王安石，并称因蔡京辅助治国“于是二十年间天下无事，无一夫一物不被其泽，虽儿童走卒皆知其所以为‘太平宰相’”⁵。“太平宰相”的称谓既是徽宗对他的认可，也是徽宗对他的期冀。徽宗在第三次重用蔡京不久将含有太平意象的《千里江山图》赐给蔡京，应是希望这位“太平宰相”能带给国家繁盛太平。如此来理解徽宗赐画时所说的“天下士在作之而已”，其含义就不只是鼓励王希孟坚持作青绿山水以达到士流画家的境界，也是鼓励蔡京坚持推动新法成为有品德节操的士人君子。政和二年（1112）五月徽宗在决意第三次起用蔡京为相的诏书中提到：“蔡京忠贯金石，志安社稷。八年辅政，一德不渝。群邪丑正，意在中伤。肆为无根之谈，冀陷不测之祸。”⁶可见朝廷对蔡京人品的争议一直不断，另从徽宗几度废蔡京相位来看，徽宗对蔡京的人品是多疑的，此次虽然决意再次起用蔡京，但是期待蔡京是“作之不止”的士人君子，能带给天下繁盛太平。至于蔡京迎合、怂恿天子坐享天下财富，最终导致半壁江山沦陷、二帝被俘的靖康之祸，则是徽宗万万始料不及的。

宣和七年（1125）四月蔡京被迫致仕，十二月金兵大举侵宋，徽宗禅位给太子赵桓，是为钦宗，靖康元年（1126）蔡京被开封太学生陈东等弹劾为“六贼”之首，接连被贬，直至被流放海南儋州，流放途中死于潭州（今湖南长沙）。蔡京被流放，其书画收藏（包括《千里江山图》）应被抄家或散佚。

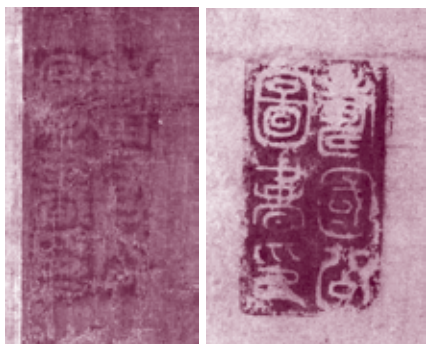


图1 千里江山图寿国公图书印（左）；
范仲淹楷书道服赞（右）



图2 楷书道服赞 北宋 范仲淹 故宫博物院藏

靖康二年（1127），金军攻破开封城，徽宗、钦宗被俘，内府书画或被金人所得（有的进入了金内府），或散佚民间。《千里江山图》本幅左上钤有“寿国公图书印”（图1），该印（图2）亦见于宋范仲淹《楷书道服赞》卷（图2）。王恽《秋涧集》两次提及“寿国高公”收藏的法书碑帖，吕晓因此推测寿国公可能是金丞相高汝砺，《千里江山图》可能曾被高汝砺收藏⁷。“寿国公图书印”的所有者与“寿国高公”是否为同一人，以及是否即高汝砺，尚需要更多的证据。

《千里江山图》在南宋时或重新进入内府。《石渠宝笈》著录《千里江山图》时提到本幅前有南宋理宗御府“缉熙殿宝”印，“缉熙殿宝”为朱文方印，见于宋黄庭坚《书七言诗》（花气熏人）、《荆州帖》，宋人《富贵花狸》（以上均藏于台北故宫博物院），五代董源《寒林重汀图》（日本兵库县黑川文学院藏）等⁸。《千里江山图》本幅右上有一模糊的方形大印，其左下被乾隆御府新钤“三希堂精鉴玺”覆盖，从此印形状、尺寸上看，应即《石渠宝笈》著录的“缉熙殿宝”（图3）。该印后又被学者猜测为“嘉熙殿宝”或“康寿殿宝”。

元初该图被溥光或其亲友所藏，该图尾纸有大德七年（1303）溥光跋（图4），曰：

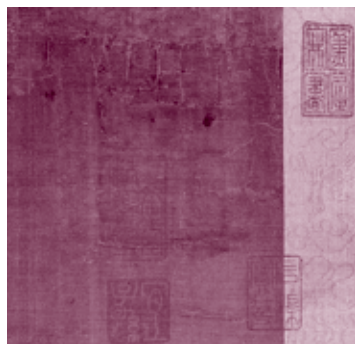


图3 千里江山图之缉熙殿宝印
（已模糊）南宋

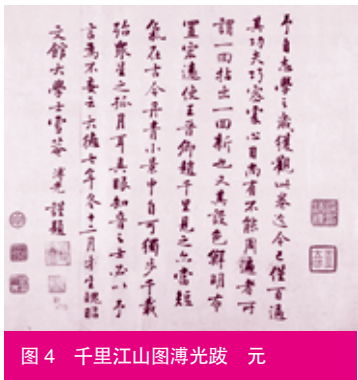


图4 千里江山图溥光跋 元

予自志学之岁获观此卷，迄今已仅百过，其功夫巧密处，心目尚有不能周遍者，所谓一回拈出一回新也。又其设色鲜明，布置宏远，使王晋卿、赵千里见之，亦当短气。在古今丹青小景中，自可独步千载，殆众星之孤月耳。具眼知音之士，必以余言为不妄云。大德七年冬十二月才生魄昭文馆大学士雪庵溥光谨题。

溥光生卒年不详，俗姓李，云中（今山西大同）人，字玄晖，号雪庵，身兼头陀教宗教师和昭文馆大学士双重身份，诗、书、画兼善，尤以书法知名。现在对溥光的认识，多来自其“书画家”的身份，如元夏文彦《图绘宝鉴》中即有溥光传记。元初溥光和赵孟頫同为书法大家且同朝为官，自明代起有溥光是受赵孟頫推荐入朝的说法，如李东阳《跋王守溪所藏古墨林卷》称：

予既跋此卷，亦别篆三字于后。是日，在阁署，与守静焦先生同观。守静云：尝闻赵松雪过酒肆，见其帘字，驻视久之，谓：当世书无我逮者，而此书乃过我。问知为一僧书，则雪庵李溥光也。因俟僧来，肩舆往会，与语而合，荐之朝，累官招（昭）文馆大学士。⁹

明末锱绩《霏雪录》卷下关于雪庵居士刺谒赵孟頫的记载就更为离奇，系进一步的演绎。此外，清顾嗣立（字侠君）提到溥光“后诏畜发，授昭文殿（馆）大学士、玄悟大师”¹⁰，认为溥光在做昭文馆大学士后是蓄发的。

关于溥光的生平，佛教方面的史料更为可信。元阎复《大头陀教胜因寺碑铭》曰：

师（溥光）五岁出家，十九受大戒。励志精勤，克嗣先业。虽寓迹真空，雅尚汝业，游戏翰墨，所交皆当代名流。世祖皇帝尝问宗教之原，师援引经纶，应对称旨。至元辛巳，赐大禅师之号，为头陀教宗师。会诏假都城首蓿苑，以广民居，请于有司，得地八亩，萧爽靖深，规建精蓝，为岁时祝圣颂祷之所。圣上（成宗）御极之初，玺书锡命加昭文馆大学士，掌教如故，宠数优异，向上诸师所未尝有。¹¹

其中明确提到溥光5岁出家，15岁受大戒，世祖忽必烈尝召见询问宗教问题，应对称旨，至元十八年（1281）赐大禅师号，并成为头陀教宗师。元成宗铁穆尔即位初，加溥光为昭文馆大学士，溥光同时仍为头陀教宗师。

头陀教，又称糟糠头陀教，是金元时流行的一个佛教门派，早期名糟糠教，为民间性质的宗教，元世祖时发展成为官方承认的头陀教，在第十一代掌教溥光的带领下，该教迅速扩张势力遍布大江南北，元仁宗整顿宗教，头陀教走向衰落，明代已不闻其迹。

该碑铭能厘清后世关于溥光的两个误解：一是认为溥光是因善书而受赵孟頫推荐入朝的，从这则文献可以看出他实际上是因为精于宗教义理而被诏见询问的¹²，至元十八年（1281）已经赐大禅师号，早于至元二十三年（1286）赵孟頫被程钜夫推荐而入朝；二是认为溥光蓄发后再授昭文馆大学士，这则文献指出成宗授溥光昭文馆大学士，但溥光仍然“掌教如故”，其身份仍然是头陀教宗师，故并未蓄发，同时这也解释了溥光为什么晚年仍然是昭文馆大学士而没有像赵孟頫等那样得到升迁。

值得注意的是，明程敏政《题李雪庵（溥光）大字后》称溥光“凡有所书及著作皆不系衔”¹³，是说溥光在其书法及著作上通常不署昭文馆大学士官衔，当然也有例外的时候，比如说溥光《雪庵字要》中《大字说》款识曰“至大元年（1308）菊月望日，圆悟慈慧禅师资善大夫昭文馆大学士李溥光雪庵书于翰林院文会轩”，以示郑重。溥光题《千里江山图》亦署“昭文馆大学士”衔，亦表明他对此题跋十分重视。溥光题跋的时间是元成宗大德七年（1303）十二月十六日（“才生魄”即“哉生魄”，指农历每月十六日），《大头陀教胜因寺碑铭》说他成宗即位初加昭文馆大学士，二者在时间上是相符的。

溥光五岁出家，19岁受戒，题跋中说他自15岁（“志学之岁”¹⁴）获观此卷，至今已将近百遍，那么只有两种可能，一是此卷为其家藏，另一是为其关系亲近的叔伯辈或师辈所藏，故能反复开卷观摩。溥光在题跋中写的是其个人对该画风格、价值的感受，主要有两点：一是该画功夫巧密，心目不能周遍，每次看都有新的发现和收获（“所谓一回拈出一回新也”），这与笔者观画的感受是一致的：该画表现得十分精细，其中包含了很多细节，这些细节需要反复地观看和感受，不能看一次就全部获得；二是该图设色鲜明，在青绿山水画上成就很高，假使王诜（字晋卿）、赵伯驹（号千里）见到也会服膺，在古今丹青小景中可谓是独步千载、众星孤月。溥光跋的内容与画面完全契合，很难想象还有一幅宋代的青绿山水长卷（并且必须非王诜或赵伯驹的）能与此题跋相匹配。

溥光跋为行楷书，目前还没有发现溥光其他行楷书能在笔迹、风格上与之相互印证。目前对溥光跋存疑的主要有两方面：

一是溥光跋中没有提及蔡京跋中关于徽宗和希孟的内容。笔者认为该画本来要表达的是太平江山的意涵，但是该画完成不久北宋即亡国与之形成巨大讽刺，蔡京又被认为是误国的“六贼”之首，那么在元代汉人心中该图关乎蔡京及江山有关的部分应该是被忌讳谈及的，溥光对该图的欣赏就只能集中在其艺术特点和成就之上，另外一幅画被看过近百遍，那么关注的不应该是其“故事”性，而是应深入到画面的本体中去。

二是溥光称该图为“古今丹青小景”，与其长 11.9 米壮观磅礴的气势不符。牛克诚《〈千里江山图〉绘画语言解析——兼论作品时代、作者年龄及图、跋关系》、曹星原《王之希孟：〈千里江山图〉的国宝之路》均以此为依据怀疑溥光跋非原配。阮璞《释“小景”》¹⁵对宋元绘画中“小景”的概念有翔实的考证，认为小景之成立与得名，“实与宋初诗僧惠崇专擅此门有绝大之关系”，北宋中晚期赵令穰、赵士雷等亦擅长小景，“须知小景之所以为小景，只系于题材、意趣、格法之有别于常画，

而不系于画幅之必当狭小”。宋代文献记载中没有明确解答何为小景画，从阮璞之举例和叙述来看，应主要是指描绘江湖雁鹭景致得诗意、思致者。北宋赵士雷《湘乡小景图》卷（图 5）有徽宗御笔“宗室士雷湘乡小景”题签，表明北宋即为今名，该图横长 233.5 米，证明“小景”与画幅大小无关。此外，李唐《江山小景图》卷（图 6）横 186.7 厘米，现存董其昌跋称此图为今名，董其昌依据的应是更早时候的说法。因此，溥光跋称《千里江山图》为“小景”，符合宋元时人对“小景”的理解，后来者多以为“小景”和画幅大小有关，从反面证明了溥光跋内容的可靠性，作伪者断无此水准，此外如此“专业”且冒险的表述亦不符合作伪心理。

清初《千里江山图》为梁清标所有，康熙二十三年（1684）梁清标擢保和殿大学士，二十七年（1688）任相国，现存一大批宋元名作都曾被他收藏。梁清标在该图引首、前后隔水、画心、尾纸上钤“蕉林收藏”“蕉林书屋”“苍岩子”“蕉林鉴定”“梁清标印”等印多达十五方，是该卷钤印最多者。其中后骑缝钤“安定”印，后隔水和尾纸接缝处钤“冶溪渔隐”印，表明梁清标可能重裱该画。王济之、宋荦都是在梁清标那里看到的《千里江山图》。

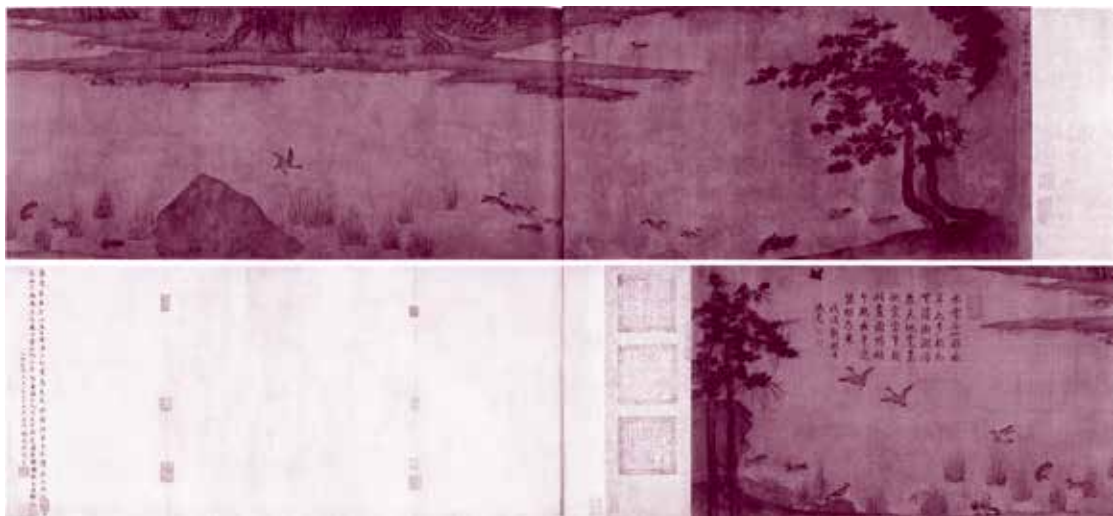


图 5 湘乡小景图 北宋 赵士雷 故宫博物院藏



图 6 江山小景图 南宋 李唐 台北故宫博物院藏

梁清标之后,《千里江山图》进入清内府。虽然无法确切知晓该图进入清内府的时间,但是该图在乾隆九至十年(1744—1745)张照、梁诗正等奉敕编撰《石渠宝笈》(初编)中已有著录,当时贮藏在御书房。乾隆内府在该图上钤印11方,其中有乾隆帝三十四五岁编撰《石渠宝笈》(初编)著录时钤的“石渠宝笈”“御书房鉴藏宝”,有乾隆帝70来岁钤的“古稀天子之宝”“犹日孜孜”“五福五代堂古稀天子之宝”,也有乾隆帝80多岁钤的“太上皇帝之宝”“八徵耄念之宝”,其钤印的时间跨度长达50年。

乾隆五十一年(1786,丙午)正月乾隆帝在本幅右上御笔题诗(图7)曰:

江山千里望无垠,元气淋漓运以神。北宋院诚鲜二本,三唐法总弗多皴。可惊当世王和赵,已讶一堂君若臣。曷不自思作人者,尔时调鼎作何人。丙午新正月御题。¹⁶

题诗右上钤“石渠继鉴”印,题款下钤“古稀天子之宝”“犹日孜孜”印。前两句是针对画面而言,是说画中千里江山一望无垠,墨色酣畅淋漓达到“神”的境地。该图在北宋院画中实在也是独一无二,唐代

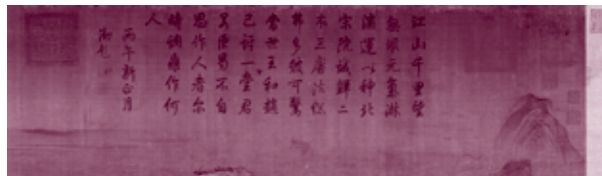


图7 千里江山图乾隆御题诗 清

(诗家多将唐分为初、盛、晚三期,合称“三唐”)山水画法少有皴法。此画假使王诜、赵伯驹(溥光跋中称“使王晋卿、赵千里见之亦当短气”)看到亦当惊叹,徽宗、蔡京君臣也是赞叹不已。徽宗赐画时教人如何“作人”(蔡京跋称徽宗赐画时谓“天下士在作之而已”),何不反思自己当初治理国家时又是怎么“作人”的呢?

除了在《千里江山图》上钤印、题诗外,乾隆帝还敕令宫廷画家临仿。故宫博物院收藏有两卷清官画家《仿王希孟千里江山图》,分别系王炳、方琮临仿,此二图相关资料之前未曾发表过,在此次“千里江山展”中为首次展出。

王炳《仿王希孟千里江山图》(图8、图9)本幅为

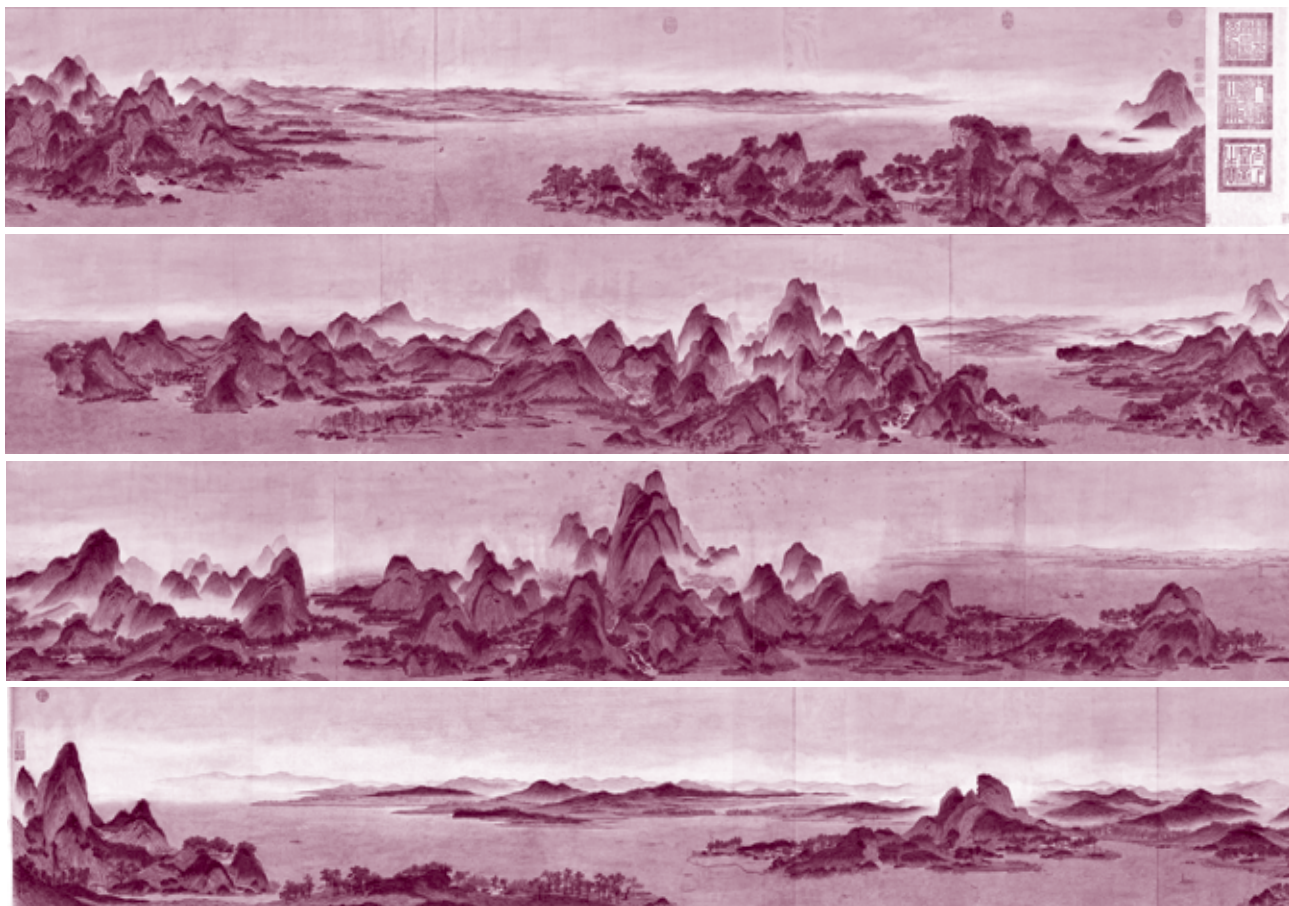


图8 仿王希孟千里江山图 清 王炳 故宫博物院藏

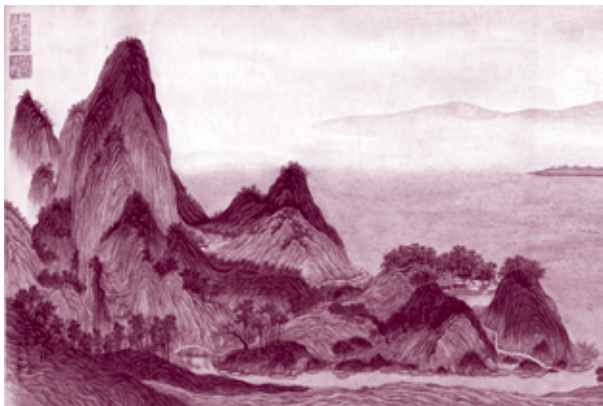


图9 仿王希孟千里江山图局部 清 王炳

纸本，纵 52.5 厘米，横 1192 厘米，与希孟原图尺寸基本相同（排除量尺寸时的误差），画面构图、表现细节与原图亦基本一致，本幅左下自题曰：“王希孟《江山千里图》，臣王炳恭仿。”下钤“臣”“炳”印。可见乾隆时期希孟《千里江山图》亦名《江山千里图》，从现有文献（含题跋）来看，乾隆时期两个名称都是存在的。

王炳系乾隆时期的宫廷画家，生卒年不详，张宗苍弟子，善画山水，尤其是青绿山水。王炳学画颇有天资，乾隆二十二年（1757）《题王炳仿王蒙松路仙岩图》诗注云：“炳学画未十年臻此，以为难矣。”¹⁷可见乾隆十二年（1747）王炳开始学画。乾隆二十年（1755）张宗苍以老乞归，此后造办处档案中王炳开始活跃，如乾隆二十一年（1756）画姚文瀚《扫象图》中的青绿山水，二十二年（1757）画丁观鹏《仿贯休罗汉图》中的山石，二十四年（1759）仿《长江万里图》，二十五年（1760）仿明文徵明手卷，二十七年（1762）仿赵伯驹《春山图》等。乾隆三十四年（1769）《题王炳仿赵伯驹春山图》诗注称：“王炳为画院学手中可造就者，惜才成艺而没。”¹⁸可见此年王炳已经逝世，另造办处档案中在乾隆三十年（1765）之后亦不再有敕王炳画或将王炳画交与装裱的记录（有画裱好后配匣、配袱别样子的记录）。

造办处档案保留了两则王炳《仿王希孟千里江山图》的记录。其一是乾隆三十年（1765）“如意馆”：

（四月）二十六日接得郎中德魁等押帖一件，内开本月二十二日太监胡世杰交郎世宁绢画《海青》一张、王炳《仿王希孟江山千里图》一卷，传旨着将郎世宁画《白海青》表（裱）挂轴，王炳画《江山千里图》表（裱）手卷，钦此。¹⁹

另一则是乾隆三十二年（1767）“如意馆”：

（五月）初一接得员外郎安太等押帖一件，内开四

月二十五日首领董五经交……王炳《仿王希孟江山千里图》手卷一卷，传旨将手卷四卷配匣仍配袱别样子发往南边，依前做法照样做来，钦此。²⁰

将两则材料联系起来，可知乾隆三十年王炳《仿王希孟千里江山图》已经画完送裱，三十二年又将该画配囊匣、配袱别样子。乾隆三十年四月是王炳完成《仿王希孟千里江山图》的时间下限，其作画时间应是在乾隆二十九年至乾隆三十年。

内务府如意馆档案还有一则乾隆二十九年（1764）传旨王焕仿王希孟图的记录：

（三月）十一日接得郎中德魁等押帖一件，内开二月初五日太监鄂勒里交王希孟《千里江山图》手卷一卷，太监胡世杰传旨着王焕一卷，钦此。²¹

按照作画时间推算，笔者怀疑“王焕”系“王炳”误²²，应是乾隆二十九年二月初五太监鄂里将王希孟《千里江山图》卷交给了王炳，太监胡世杰传旨“着王炳画一卷”。

方琮《仿王希孟千里江山图》（图 10、图 11）本幅为绢本，纵 52.5 厘米，横 1175.3 厘米，尺寸、构图、表现细节等亦基本与希孟原图相同。本幅左下画家自题曰：“臣方琮奉敕恭仿王希孟《江山千里图》。”下钤“臣”“方琮”印。

方琮系乾隆时期的宫廷画家，生卒年不详，字有璜，号石颠，浙江人，擅画山水，曾跟随张宗苍学画，乾隆十六年（1751）与张宗苍同时被征召入宫。乾隆二十年（1755）张宗苍以老乞归后，方琮受乾隆帝器重。乾隆三十五年（1770，庚寅）《题方琮山水》曰：“画家笔法学宗苍，气韵居然合渺茫。小幅山川称游目，竟教难辨孰王羊。”²³唐张怀瓘《画断》云：“时人云：买王得羊，不失所望。”意思是说想买王献之的字，却得到了羊欣的，虽有差别但是也不至于失望，因为羊欣是王献之的外甥，书法学王献之最得王体。乾隆运用了“买王得羊”的典故夸赞方琮山水学张宗苍而得其笔法神韵。

王炳完成《仿王希孟千里江山图》三年之后，乾隆敕方琮再仿希孟此图，乾隆三十三年（1768）如意馆档案曰：

（十月）二十八日接得库掌六格押帖，内开十七日太监胡世杰传旨，着方琮用细白绢仿王希孟《江山千里图》手卷画一卷，钦此。²⁴

另乾隆三十九年（1774）如意馆档案曰：

（十二月）三十日接得员外郎六格押帖一件内开十二月初六日首领董五经交方琮仿画王希孟《千里江山图》绢横披一张……方琮宣纸《山水》横披一张，传旨着交启祥宫俱各裱手卷，钦此。²⁵

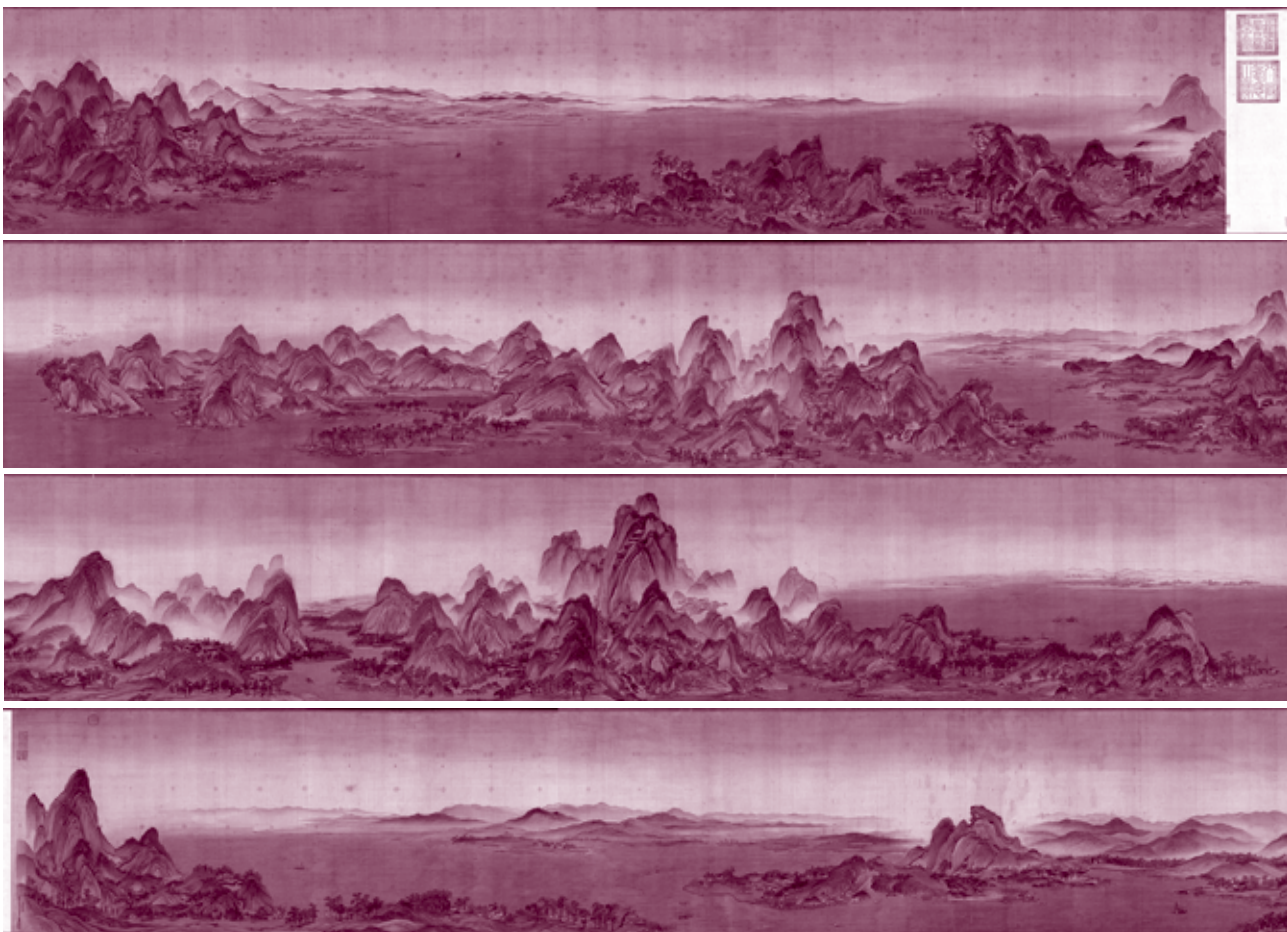


图 10 仿王希孟千里江山图 清 方琮 故宫博物院藏

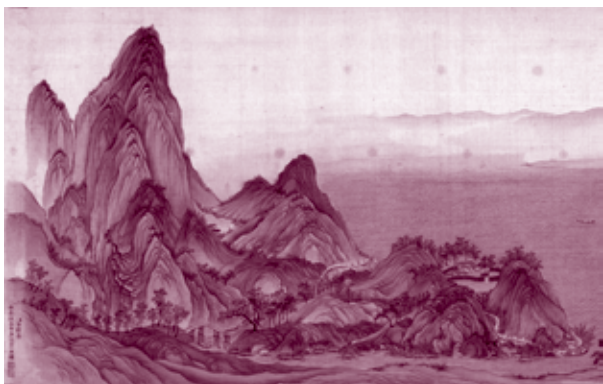


图 11 仿王希孟千里江山图局部 清 方琮

方琮《仿王希孟千里江山图》乾隆三十九年（1774）送启祥宫装裱手卷，同时送裱的还有其它六幅字画，那么此年应是方琮完成该图的时间下限。另外考虑到王炳仿图用了不到一年时间，故推测方琮仿画的时间应该是乾隆三十三至三十四年，只是至乾隆三十九年才送去装裱。

王炳、方琮仿希孟《千里江山图》在画幅尺寸、构图、细节表现等方面皆基本忠实于原作，乾隆救命相对年轻的王炳、方琮仿该图，应与蔡京跋称希孟作此画时年仅十七八岁有关，如此鲜丽、厚重之青绿赋色，宏大、繁复之山水布置，精工、细致之细节呈现，只有年轻人积极进取的雄心和持续旺盛的精力才能与之匹配。至于王炳在完成《仿王希孟千里江山图》没多久就去世了，与清初人认为希孟“未几死，年二十余”只是一种偶然的巧合。希孟原图是绢本，王炳仿图是纸本，方琮仿图是绢本，相对而言，王炳仿图中墨笔勾皴比较突出，青绿颜色在视觉上无法压住墨笔，而且由于墨笔皴法繁复且多，形成了原图中没有的奇幻的动势。现存王炳仿本底纸有折裂，可以看出颜色敷染得比较厚重，底纸折裂导致颜色也裂开脱落，可见柔韧性更强的绢本更适合大青绿颜色之表现。方琮仿图和希孟原图都是绢本，而且方琮墨笔相对清淡，墨不抢眼，与希孟图更为接近。总体而言，王炳、方琮仿图在笔墨、神韵上与希孟原图有较大的差距，这种

差距有青绿颜色等物质层面上的（乾隆宫廷画家使用的青绿颜料明显不如徽宗时期的），更重要的是画家技法水准和认识修养层面的，希孟原图中颜色鲜丽而不失清雅，很好地体现了宋人推崇的诗意和思致，王炳、方琮仿图虽然在细节表现上力仿古人，但在整体颜色、笔墨之神韵上与希孟原图相比仍有很大的差距。王炳、方琮仿图代表了清代宫廷画家青绿山水画的最高水准，从而也说明了宋代与清代青绿山水画之差距。

乾隆之后，《千里江山图》一直秘藏于清内府，画上钤宣统皇帝溥仪“无逸斋精鉴玺”“宣统鉴赏”印。1911年辛亥革命爆发，1912年末代皇帝溥仪被迫逊位，受优待留在紫禁城内保留“小朝廷”，《优待清室条件》亦规定“大清皇帝逊位之后，其原有之私产由中华民国特殊保护”，清宫原有书画等珍贵文物均属于此“特殊保护”之列。1922—1923年，溥仪以赏赐溥杰为名将宫中“最值钱”的古籍和书画运出宫外存在天津租界，其中1922年11月25日《千里江山图》被溥杰携带出宫²⁶，后由天津偷运至长春的伪满洲国皇宫的“小白楼”存放。1945年抗日战争胜利前夕，溥仪仓皇出逃，被苏军在沈阳北陵机场擒获，“小白楼”存放的书画遭伪满洲国看守的“国兵”哄抢。据杨仁恺《国宝沉浮录——故宫散佚书画见闻考略》，《千里江山图》落入伪满洲“国兵”王恩庆之手，1946年王恩庆将该图卖给天津培生斋的靳蕴清²⁷，后由靳蕴清兄靳伯声（北京琉璃厂伦池斋老板）将该图捐献给国家，1953年文化部文物事业管理局（今国家文物局）将该图拨交给故宫博物院保存，象征太平江山且历经宋、清内府收藏的《千里江山图》终于回到了它最应该属于的地方。

（本文节选自王中旭著《千里江山——徽宗宫廷青绿山水与江山图》，人民美术出版社，2018年）

注释：

1. [清]宋荦：《西陂类稿》卷一三，载《文渊阁四库全书》，第1323册，135页下栏。
2. 傅亚庶撰：《孔丛子校释》卷五，373页，北京，中华书局，2011。
3. [宋]邓椿：《画继》卷三，载安澜编著：《画史丛书二》，366页，郑州，河南大学出版社，2015。
4. [宋]邓椿：《画继》卷二，载安澜编著：《画史丛书二》，356、357页，郑州，河南大学出版社，2015。
5. [宋]《宣和书谱》卷一一，载卢辅圣主编：《中国书画全书》第2册，308页，上海书画出版社，2009。
6. [宋]徐自明：《宋宰辅编年录》卷一二，载《文渊阁四库全书》第596册，第435页下栏。
7. 吕晓：《再论〈千里江山图〉》，载《2017年〈千里江山图〉

- 暨青绿山水画国际学术研讨会论文集》（非正式出版），93～100页，故宫博物院，2017。
8. 参见王耀庭：《南宋帝后书画用印》，载《2015年〈石渠宝笈〉国际学术研讨会论文集》下册（未正式出版），139～140页，故宫博物院，2015。
9. [明]李东阳：《怀麓堂集》卷七四，载《文渊阁四库全书》第1250册，1251页。
10. [清]顾嗣立编：《元诗选三集》卷四，载《文渊阁四库全书》第1471册，306页下栏。[清]李光映：《金石文考略》卷一五有转引。
11. 《至正析津志辑佚》（国家图书馆善本组辑校本），74～75页，北京，北京古籍出版社，1983。
12. 王颀：《书显昭文——元代诗、书、画僧溥光生平考述》认为明人关于赵孟頫推荐溥光入朝的说法是当时人为了抬高赵孟頫的地位而编造的（《史林》2009（1）：155-156），笔者认为不无道理。
13. [明]程敏政：《篁墩文集》卷三七，载《文渊阁四库全书》第1252册，652页下栏。
14. 《论语》：“子曰：‘吾十有五，而志于学……’”故以十五岁为志学之岁。载《诸子集成》第1册，上海书店，23页，1986。
15. 见阮璞：《画学丛证》，206～208页，上海，上海书画出版社，1998。
16. 该诗收于[清]乾隆《御制诗集五集》卷二〇，载《清高宗（乾隆）御制诗文集》第8册，555～556页，北京，中国人民大学出版社，1998。收入《御制诗集五集》时“尔时调鼎作何人”改为“尔时调鼎是何人”。
17. [清]乾隆：《御制诗集二集》卷七三，载《清高宗（乾隆）御制诗文集》第3册，552页。
18. [清]乾隆：《御制诗集三集》卷七九，载《清高宗（乾隆）御制诗文集》第5册，533页。[清]胡敬：《国朝院画录》注系乾隆戊子仲夏御题，比《御制诗集》所注己丑年要早一年。
19. 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆合编：《清宫内务府造办处档案总汇》第29册，510页，北京，人民出版社，2005。
20. 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆合编：《清宫内务府造办处档案总汇》第30册，826～827页。
21. 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆合编：《清宫内务府造办处档案总汇》第28册，784～785页。
22. 王焕的名字另见于如意馆同日的记录，曰：“十一日接得郎中德魁等押贴一件，内开二月初五日太监吕进忠持来宣纸一张（思永斋涵虚朗鉴），传旨着王焕画横批欽此。”（中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆合编：《清宫内务府造办处档案总汇》第28册，785页）表明王焕是画家，王焕的名字不再见于别处。
23. [清]乾隆：《御制诗集三集》卷八八，载《清高宗（乾隆）御制诗文集》第5册，675～676页。
24. 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆合编：《清宫内务府造办处档案总汇》第31册，817页。
25. 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆合编：《清宫内务府造办处档案总汇》第37册，165～166页。
26. 中国第一历史档案馆编：《溥仪赏溥杰皇室内古籍及书画目录（下）》，《历史档案》1996（2）：68。
27. 杨仁恺：《国宝沉浮录——故宫散佚书画见闻考略》，421页，上海，上海美术出版社，1991。

“故宫”变迁与两卷 《富春山居图》真伪

王洪伟*

摘要：自从两卷《富春山居图》（“子明卷”和“无用师卷”）先后入藏清内府，真伪问题就扑朔迷离充满了传奇色彩。故宫博物院成立后，它们又成了现代学术作品鉴定领域的显学之一。几代学人从各种文献史料和作品风格等多方面为之付出了卓绝的努力，但时至今日真伪问题依然悬而未决。以往学界过于关注《富春山居图》作品本身，几乎很少涉及其收藏地“故宫”在研究过程中所扮演的特殊角色。虽然真伪结论并不取决于“故宫”，而其存在却也绝非作品收藏保管处所那样单纯。若将“故宫”作为一个政治与文化的变量，它至少对真伪研究有过四次不可忽视的影响。

关键词：“故宫”《富春山居图》 乾隆皇帝 吴湖帆 徐复观 洪惠镇

现藏台北故宫博物院的元代画家黄公望的《富春山居图》有两本，后人根据所署受画人将二者分别命名为“子明卷”和“无用师卷”。两卷先后于乾隆乙丑（1745）和丙寅（1746）入藏清内府，相隔仅一年时间。随即，孰真孰伪的问题成了乾隆皇帝和大臣们关注的焦点。180年后，随着末代皇帝溥仪被逐出紫禁城，它们成了新成立的故宫博物院的重要藏品，为现代学者和画家带来了前所未有的研究与学习条件。1949年之后，原本具备“唯一性”的故宫博物院也一分为二。两卷《富春山居图》随着国民党退守台湾地区而一起入藏台北故宫博物院，一直到今天。在长达 270 余年

的时间里，藏地性质与地理位置都发生了很大的变化，而两卷作品的真伪讨论始终没有离开“故宫”的笼罩。在将“故宫”作为一个政治与文化变量的前提下，回顾它在《富春山居图》真伪研究过程中的角色，或许是一个新的角度。这其中既有政治和文化等功能的变化，亦有充满传奇色彩的奇遇，还增生出“故宫”内外学者之间的一些人情是非。那么，“故宫”作为一个综合性范畴，它所包含的到底有哪些呢？日本记者野岛刚在《两个故宫的离合：历史翻弄下两岸故宫的命运》一书中作了较为全面的概括，他从三个层面界定了所谓的“故宫”：其一是指政治文化意义上的。它有旧时宫殿的意思，就是指清朝的宫殿——紫禁城。民国政府推翻了清王朝的统治，开始了中国的现代化。清朝的宫殿对新政权来说象征着旧时代，因而有了“故宫博物院”。从这个意义上讲，对于当时的中华民国以及后来的中华人民共和国，“故宫”都是意义重大的政治资产，象征着中国夺回了失去的那段时光。其二是地理位置上的。它不但指北京和台北的“故宫博物院”，而且，南京博物院也可说是另一个“故宫”。因为，在战乱时期，这里曾是北京“故宫”文物的临时保管处。甚至，连坐落于沈阳（即清朝“盛京”）的博物馆也是“故宫”的一部分，毕竟，那里至今还保管着众多清廷宝物。其三，辛亥革命之后，清内府御藏的文物大量流向欧美和日本，构成了另一个流动性的“故宫”。¹参照以上归纳，本文涉及的“故宫”范围相对简单一



图1（元）黄公望《富春山居图》“子明卷”，年代不详，纸本水墨，32.9厘米×589.3厘米，台北故宫博物院



图2（元）黄公望《富春山居图》“无用师卷”，1347—1350年，纸本水墨，33厘米×639.9厘米，台北故宫博物院

* 王洪伟 山东工艺美术学院教授

些,主要指收藏两卷《富春山居图》的清内府(1745—1911,以“子明卷”入藏时间为上限)、民国时期(1912—1949)的故宫博物院(以下简称“民国故宫”)和1949年之后的台北故宫博物院(以下简称“台北故宫”)。

一、“故宫”旧主人乾隆皇帝为何一口咬定“子明卷”为真?

紫禁城的主人乾隆皇帝一生雅好书画,喜欢在其收藏的传世画作上“肆无忌惮”地挥毫题跋,“子明卷”也未能幸免。自从两卷《富春山居图》进入现代学术视野,其后的80余年里,他的这种癖好始终没有除去“附庸风雅”“糊涂乱抹”的恶评。但若像之前学者仅将其视为一位“好事者”(米芾语),完全否定他的书画鉴赏能力,而忽视其部分书画题跋的历史价值,则很可能会失去一些有利的研究机会。那么,这位大清帝国的统治者对待两卷《富春山居图》,甚至整个紫禁城收藏的汉人艺术品的态度,仅仅是为了日常消遣和文人雅玩吗?恐怕问题没有如此简单。

乾隆丙寅(1746)冬,朝鲜人安岐家道中落,“将出所藏古人旧迹求售于人”。于是,“无用师卷”经大学士傅恒(文忠)的介绍卖入内府。然而,早在一年前(1745)的冬天,乾隆皇帝就已收藏了“子明卷”。数月以来,他“每阅此卷,爱玩不置”。二卷并观之后,他给出了如下判断:“始悟旧藏即《富春山居图》真迹,其题签偶遗‘富春’二字,向之疑为二图者,实误甚矣,鉴别之难也。至董跋,二卷一字不易,而此卷笔力茶弱,其为赝鼎无疑。”既然皇帝认定“无用师卷”为伪本,沈德潜等大臣也就不敢有异议,阮元等人编纂《石渠宝笈》“初编”之时就只将“子明卷”录入其中,而未收录“无用师卷”。直到嘉庆年间,胡敬等人在编纂“三编”时才把后者续入书中,而其伪本身份在有清一代始终没能去掉。

以往学者普遍认为清廷诸大臣虽然心里不认同“子明卷”为黄公望真迹,却迫于乾隆皇帝的权威表面上遵奉了他的裁决。不过,乾隆皇帝在一开始也并没有将“无用师卷”完全打入“冷宫”,称其“画格秀润可喜”。胡敬等人的做法只是完成乾隆皇帝本人“以两千金留之,俟续入《石渠宝笈》”的遗志而已。那么,他为何对“子明卷”情有独钟呢?笔者认为,乾隆皇帝对两卷《富春山居图》真伪的裁断,绝非出于单纯的作品鉴赏层面,其间有着极为隐秘的政治意图,笔者择其要介绍以下几点:

第一,在真伪裁断过程中,满族出身的乾隆皇帝

借机压制汉臣和实现其文化的“汉化”的策略。一方面,他不仅强行把旧藏《山居图》(即“子明卷”)更名为《富春山居图》,认定“无用师卷”笔力“茶弱”,赝鼎无疑;而且,还敕令沈德潜大书谏辞于“子明卷”卷末,梁诗正手书他亲自所写贬语于“无用师卷”卷首,浓郁地体现出满清皇帝至高无上的统治地位。另一方面,乾隆皇帝在“子明卷”首跋开篇即云“画家贵正不贵奇”,欲为汉人艺术传承重新归纳出一个“正脉”来,欲求通过艺术品来实现其倡导的“汉化”策略。那么,他眼中的“正脉”以谁为代表呢?从现存乾隆皇帝的山水画作风格来看,倪瓒和董其昌无疑是“正脉”中的核心领袖。乾隆皇帝于丙寅冬在“侧理纸”上亲自创作《仿倪瓒山水》,就是他本人对倪瓒与董其昌二人画风的新综合。近年以2000多万元成交的乾隆皇帝《仿倪云林山水》,也代表这种风格手法。这件作品的下方还有几位汉臣的谏辞,显然也带有明显的政治意图。当然,乾隆皇帝对“子明卷”与董其昌“正脉”关系的认可,也为今人提出此卷系董其昌作伪的观点埋下了伏笔。

第二,“巡守天下”是自清代初期以来就形成的一种政治传统。据中国社会科学院著名清史研究学者赵云田统计,清朝顺治皇帝在位18年(1644—1661),出巡25次。康熙皇帝在位61年(1662—1722),仅出巡京畿地区的次数就高达108次。除了京畿附近外,他还3次东巡盛京(今沈阳),40次北狩塞外,4次西巡五台山,1次巡狩西安,6次南巡江浙一带。雍正皇帝在位13年(1723—1735),没有太多的巡狩经历,7次拜谒东陵。乾隆皇帝在位60年(1736—1795),当太上皇又3年(1796—1799),共计63年。他巡狩京畿地区就多达80多次,其中44次拜谒东、西二陵,



图3 (清)乾隆皇帝《仿倪瓒山水》,1746年,纸本水墨,台北故宫博物院

17次出巡南苑行围，13次登上盘山，6次出巡天津，52次北狩，5次到山东拜祭孔庙、岱岳，6次西巡五台山，4次东巡盛京拜谒祖陵，6次南巡江浙，1次出巡河南。² 乾隆皇帝在“子明卷”上题跋计有55则，其中专门提及携带此卷出巡的就多达40余则，出巡踪迹与史书记载相互印证。由此可见，这件综合“千里江山”之象和汉族文人艺术趣味的长卷作品，在乾隆皇帝“普天之下莫非王土”的巡守观念中占据着重要的地位。那么，巡守江山与传世古画真伪之间又是怎么联系起来的呢？两卷《富春山居图》时隔仅一年就先后入藏清内府，乾隆皇帝从真伪鉴别过程中或许体会到一种前所未有的幻灭感。这种不详的情绪感受恰好体现在两卷同观后不久的“丙寅长至后一日”的跋语中：“予因之有深警焉。叹盛衰而归梦幻，德潜盖详言之。玩物丧志，又不若不识者之为得矣。而况目迷五色，易眩鲜明。于流览其尚可也，于出治用人其可乎哉？因一事乃获三益，是不可以无记。”其中“叹盛衰而归梦幻”与“于出治用人其可乎哉”两语，意味深长。在此，不得不提的是，乾隆皇帝因两卷《富春山居图》之真伪而平添的江山易逝之感，很大程度上受到同年入藏清内府的《潇湘卧游图》上之跋文“大地山河是幻，画是幻”的些许启示。

第三，“子明卷”卷首有“瞿起田耕石斋真赏”印，卷尾有“瞿稼轩收藏印”。或许，这两方鉴藏印表面上似乎并没有太大的意义，只代表“子明卷”被晚明瞿式耜家收藏的经历。但是，在清朝统治者眼中，瞿式耜可是一个极为危险的政治人物。此人为江苏常熟人，明万历四十四年进士，顺治七年十一月十七日抗清失败而死节于桂林。虽然，“子明卷”上的瞿氏鉴藏印可能是其家人在其死后才钐上去的，但对于清代统治者来说，这没有什么大的区别，都是“反贼”之代表。美国学者孔飞力（Philip A.Kuhn, 1933—2016）在《叫魂：1768年中国妖术大恐慌》一书中提出，虽然清政府统治中原地区已经长达一个多世纪，表面上看，大一统帝国为自身存在所作的装点 and 辩解大体告一段落，满人上层人士已经学会了对中国精英文化的应因之道，而汉族上层人士则默认了满人的霸权地位。不过，政治统治的“合法性”焦虑长期困扰着乾隆皇帝。在他的意识中，大清帝国因异族出身而受到合法性挑战的警觉从来没有消失过，他时刻怀疑在社会的各个阶层都存在反清复明的隐患。因此，即便擅长绘画的乾隆皇帝看出“无用师卷”比“子明卷”更符合文人山水的气韵内涵和笔墨趣味，但作为紫禁城的主人、清王朝的最高统治者，他不能放过这个蕴含巨大危机的政治



图4“子明卷”上的“瞿起田耕石斋真赏”印

信息，尤其在沈德潜等汉族大臣面前更是如此。数十次地携此卷巡守天下的行为举止，也自有一种以画治国的“江山”理念蕴蓄其中。

以上所列三点政治因素虽然并不全面，但可以显示出两卷《富春山居图》自从迈入清内府的那一刻起，就已经超越了单纯的艺术鉴赏与真伪鉴别，而与清王朝的政治统治联系在了一起，极好地呈现出紫禁城内的政治权力对作品真伪的有力控制。

二、“故宫”文物南迁与吴湖帆的“奇遇”

随着末代皇帝溥仪被逐出紫禁城，清室善后委员会成立了。1925年9月29日，该会颁布了《故宫博物院临时大纲》，并决定于1925年10月10日将故宫博物院对外开放。自此，这座壁垒森严的清朝皇宫结束了它在旧王朝的政治使命，逐渐向现代意义上的博物馆转型。就早期阶段“开放”的实际反响而论，普通民众对清宫艺术藏品的兴趣远没有参观这座神秘“禁城”的兴趣大，当时也没有多少学者或画家对书画作品进行专门研究。1931年“九·一八”事变后，故宫文物加上古物陈列所、颐和园及国子监文物，被打理成19557箱运往南京（主要是文献类）和上海（主要是书画和图书类）。这次被迫的“南迁”行动为两卷《富春山居图》的真伪鉴别带来了巨大的转机。1935年底，黄宾虹、吴湖帆等书画家受故宫博物院之邀鉴定这批

“南迁”的部分书画作品（1935年12月25日—1937年4月1日）。经过重新比较，黄宾虹对乾隆皇帝的观点提出了反对意见。他认为，乾隆皇帝以其“用笔较嫩”（即“茶弱”）之语来评价“无用师卷”是不妥当的。因为，“惟元人之嫩为明人所不及，正未可以此屈古人”，故此，“无用师卷”仍当目为“真虎”。吴湖帆对“无用师卷”的印象也非常深刻，他对审画细节的回忆也更为具体：“民国二十四年乙亥，故宫博物院古物南迁，余参与审查之役，真伪两本，同获寓目。真本大气磅礴，神采奕奕，而伪本则笔墨粗犷，无论神韵，且纸为染色，绝少古趣，然一则‘天语’崇褒，身价百倍，而一则如峨眉见嫉，弃等秋扇，不禁为痴翁叫屈也。”³

这次故宫审画，黄宾虹和吴湖帆等人主要的鉴定依据是自己多年的观画与创作经验，他们并没有真正进入历史研究层面。此时中国学界其他学者也没有发表过较为严肃的学术研究成果，日本学者青木正儿倒是捷足先登，于1936年8月10日发表《黄公望〈富春山居图〉考》（载《宝云》第十七期）。文章正式提出“子明卷”是伪作，董其昌的跋也是伪作，考辨较为详尽。这篇文章可能对当时中国学界的影响并不大。

两年后（1938）的一个冬日夜晚，吴湖帆意外地见到海上汲古阁主人曹友卿携来宋元明大册中的一幅墨笔山水。这次“奇遇”有些天作之合，进一步推动了《富春山居图》真伪研究。之后，吴湖帆逐渐将在民国故宫审画结果及对《剩山图》的发现过程整理成《元黄大痴〈富春山居图〉烬余本》一文，并于1944年发表在《古今半月刊》上。他在文中认为，他偶然得到的那幅墨笔短卷，与故宫博物院所藏《富春山居图》“无用师卷”纸幅、色泽均无二致。树石皴染、笔墨轻重，亦相吻合。图之左上角赫然有“吴”字半印，与故宫截本第一节上角的“之矩”二字半印恰好能合在一起，与其他两纸接合处的“吴之矩”白文方印完全一致。起首峰峦坡石符合恽南田《画跋》所云毁去平沙五尺后方起峰峦破石之语。吴湖帆又得到广宁王廷宾手书



图5（元）黄公望《剩山图》，年代不详，纸本水墨，31.8厘米×51.4厘米，浙江省博物馆

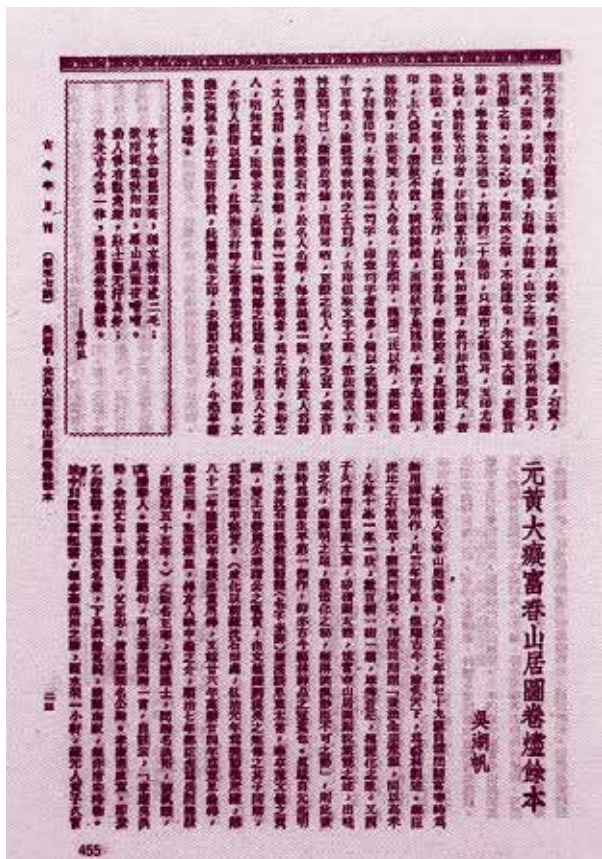


图6 吴湖帆文章

予以印证，最终断定此一小幅山水即黄公望“无用师卷”前一段，名曰《剩山图》。不仅如此，吴氏还有如下发现以印证世传“火殉”一事所传不虚——“此本存火烧痕二处半而故宫真本第一节中间亦存火烧痕二处半，此本烧痕之第三处适当两纸接处，‘吴’字半印之下与故宫本第一处烧痕亦适各得其半，而烧痕在前者又较大于后，盖手卷密卷投火，火自外及内，起而出之，故着火处在外者愈大在内者愈小，及展之则烧痕大者在前而小者在后也。余为征信计，乃将此本摄制珂罗版与故宫真本印本第一节相接，并装卷后，庶使后之览赏者恍然知此《富春山居图》真迹之迷。”⁴新中国成立不久，吴湖帆就将《剩山图》出让给浙江省博物馆，保存至今。

吴湖帆与《剩山图》的“奇遇”，虽说有些传奇色彩，但使得“无用师卷”进一步摘掉了伪本帽子。从论述逻辑和证据上看，吴湖帆判定“无用师卷”为真迹的证据，除了画面气韵磅礴，笔墨浑厚之外，还有就是它比“子明卷”流传记载更为有序，并且吴洪裕“命赴祖龙”的火殉一事见诸记载，画卷火痕也昭昭在目。然而，他经历“奇遇”之后对“无用师卷”与《剩山图》



图7 “无用师卷”与《剩山图》对接

关系的肯定，还是有些无法圆说的疑点。至少，他无法回答以下两个问题：1. 吴湖帆曾将《剩山图》珂罗版与“无用师卷”合装为一卷，其目的是“庶使后之览赏者恍然知此《富春》真迹之谜”。但是，他却未阐明重装后首尾景致有不能接合之处。如《剩山图》左端断然截止的淡墨远山，与“无用师卷”右端渐起于江面的远山，根本无法连接绵延成势。所以，《剩山图》为“无用师卷”前段的说法，被“合璧”后的实际效果所否定；2. 吴湖帆发现《剩山图》左上的“吴”字半印，与“无用师卷”右上的“之矩”半印可拼合为一方完整的“吴之矩”方印。然而，在“无用师卷”前引水处的“董其昌跋”右上也有“之矩”半印，它又恰与卷末左上上的“吴”字半印能拼合为一方整印。显然，卷首的董其昌的跋文很可能是从后面裁割重装而来的。“董跋”被人前置的情形，是否受到过“子明卷”上乾隆皇帝“香光妙笔存图右”一语的影响呢？这些疑点也成了后来学者争论的问题。

民国时期故宫文物“南迁”，近两万箱文物经历了数年颠沛流离的命运。但从学术角度值得肯定的是，“故宫”的对外开放及暂存上海期间邀请专家审画，使得两卷《富春山居图》终于可以从帝王之家走入寻常百姓的视野，真伪问题受到中外学者的关注，奠定了此一专题现代学术研究的基础。

三、台湾学者徐复观与“故宫派”的交锋

“故宫”对《富春山居图》真伪研究的第三次实质性影响，发生在1974年前后。原来的故宫博物院早已一分为二，两本画卷跟随国民党退守台湾而入藏台北故宫博物院。其起因导源于台湾“新儒学”代表徐复观对《故宫名画三百种》所选作品不满意，以及对《故宫书画录》卷四两卷《富春山居图》所下“按语”的质疑，继而受到院内学者的排斥，逐渐在正常的学

术争论过程中平添出一股人事纠纷。这也从侧面反映出当时故宫内部学者对收藏作品的垄断意识。徐复观大致回忆了事情的来龙去脉：“1959年，我购入了一部《故宫名画三百种》。细加翻阅之下，在作品的选择上有的使我失望；在内容的说明上有的使我怀疑。我曾写了《故宫〈卢鸿草堂十志图〉的根本问题》一文，证明画与两跋，都是元末明初的赝品。我是要把考证的方法，导入进书画鉴赏之中，重新奠定这一方面学术的基础。但也因此引起一番人情上的反感。当时我对所印黄公望《富春山居图》的说明发生了怀疑，想作进一步的研究，此图台北市故宫藏有二卷，研究的第一步，必须将两卷互相比对，但我却得不到这种方便。……有此机会的，除了乾隆及其亲近左右外，只有今日台北市的故宫诸公及特准前往研究的人士。”⁵这段回忆阐明了徐复观与“故宫派”个别学者交恶的来龙去脉。

直到1973年，徐复观才在孔达的帮助下得以进入台北故宫观看并置在一起的两卷《富春山居图》。在这次看画的第二年（1974），徐复观在《明报月刊》（107期）上发表了《中国绘画史上最大的疑案——两卷黄公望的〈富春山居图〉问题》⁶一文，重新认定“子明卷”更近真本。两卷《富春山居图》真伪问题引起徐复观重视的最初原因，恰恰在于纸色的不同，非如《故宫书画录》“按语”所说“两卷所用之纸，质素颜色，亦复完全相同”。而且，被时人认定为真迹的“无用师卷”，纸色新鲜，与一般元画纸色不同，“子明卷”却与一般元画约略相同。所以，徐复观认为近时多数鉴赏家都是根据清代以来的“众望所归”来重新判定两卷本的真伪，并非来自亲身“目验”。两卷右端都有董其昌的跋文，“无用师卷”上的字数较“子明卷”上的多出五十七字。徐复观认为，董其昌万历丙申秋奉节封吉番是由北京出发的，“无用师卷”多出的“取道泾里”一句，显系伪造此跋之人将董其昌的归程误解为去路。既然董其昌不久前在长安周台幕处观赏“无用师卷”，为何此时却在“泾里”获购此图。更令他不解的是，董其昌的跋若原在卷尾，则任何人都没有理由将之移至卷首，既在卷首，为何付火之时没有殃及此跋，而且，“若谓恰在今日之所谓《剩山图》处烧断，则此跋应在《剩山图》之前，何以依然在《富春》残本之前。”所以，诸多疑点都令他断定这份董跋必定是伪作。经过对两卷流传经过的详细论证，徐复观提出这样两个结论：“子明卷”纵然不是黄子久的原作，至少也是明初摹本；沈周、樊节推、董其昌和吴洪裕等人所见所藏《富春山居图》，都是“子明本”，非“无用师卷”。邹之麟所



图8 “无用师卷”之“董其昌跋”

临之本，无疑也应是“子明本”。可以说，这个推论最早建立起了董其昌与“子明本”二者关系。虽然只是局限于鉴藏关系，但隐含着对董其昌画法受之影响的间接肯定。

徐氏此文一出，立即在学界掀起了轩然大波。香港学者饶宗颐率先撰文《〈富春山居图卷〉释疑》（《明报月刊》第109期），对徐复观的观点予以反驳。饶宗颐对《富春山居图》由京师转至泾里给出了这样的回答：物随人转，既然董其昌可以忽而在京师，忽而在三湘，忽而在龙华浦，那么富春卷为什么不可以？何况他说“忆在长安”，并没有说明这是初到长安或将离长安。即使是他在离开长安的前夕，此卷乃在长安，等他奉使三湘回来，此卷也有足够的时间转到江南，若有画贾知道他喜爱此卷，专程携此卷追踪而来的话，行程还更可以缩短呢。对于这种主观色彩很浓的解释，徐复观是不认同的。针对“子明卷”上的邹之麟跋文、瞿式耜收藏印记以及邹氏临本等问题，饶宗颐也提出了反对意见。在此质疑之下，徐复观提出了自己更有力的理由。他说：“饶先生的大文中含有一个很大的矛盾。一方面说将邹氏仿本‘与子明卷、无用师卷比观，布局显然是同出一本’。既同出一本，即是属于一个系统。饶先生又说‘可知子明卷及无用师卷两者，王石谷都曾用过很深工夫（此点饶先生在致编者书中已改正），分明是两个系统，不容混淆的’。

这与前说分明矛盾。子明卷与无用师卷，处于一真一伪的地位，而不是两个系统，为了分别起见，所以一称子明卷，一称无用师卷，这是不必费辞的。但饶先生何以犯此矛盾呢？因为，恽南田说‘半园唐氏有油素本，庶几不失丘壑位置’。恽南田在此所举出的‘予山香翁’、‘衣白邹先生’、‘半园唐氏’所临的，都是承首句‘子久《富春山卷》’而来，所以都是临的吴问卿‘富春轩’所藏的《富春山卷》，并且都在付火说出现以前，这是不应当有的疑问。香山翁临本的情形我不知道。邹氏临本是出自未残缺的子明本已如前说。半园唐氏所临的，若是无用师卷，则他的鉴赏图记应当盖在无用师卷上。现在他的‘廷美’‘唐氏孔明’‘半园外史’的图记，是盖在子明卷的后尾，则他所临的断然是子明卷而不是无用师卷。这即足以证明富春楼所藏的是子明卷而根本没有所谓无用师卷。饶先生为付火说是真而维护无用师卷是真，只好说子明卷与无用师卷是两个系统。而拙文说，沈周、董其昌、吴问卿这一系统所经藏的是子明卷而不是无用师卷，由唐氏的鉴赏图记及临本情形更得一确证。关于子明卷以现在残缺情形转入瞿式耜见，拙文曾作过两次推测。首先推测是由董其昌转到瞿家，再由瞿家转到吴问卿手上。”⁷徐复观还认为，《剩山图》与“子明卷”和“无用师卷”都没有关系，是伪造付火故事的“副产品”。

随即，学界继续围绕《富春山居图》两卷真伪问题展开热议。徐复观的《中国画史上最大的疑案补论——并答饶宗颐先生》和饶宗颐的《再谈〈富春山居图卷〉》两文，并刊1975年《明报月刊》第110期。紧接着，台北故宫的傅申也加入了讨论，撰文《两卷〈富春山图〉的真伪——答徐复观“大疑案”一文的商榷》（《明报月刊》第111期）。在争论的过程中，翁同文撰文支持徐复观，亦认同董其昌所购藏的《富春山居图》为“子明卷”。逐渐地，《明报月刊》成了诸家争论往还的一个重要平台。这个阶段发表的文章还有：翁同文《踵论黄公望名下〈山居图〉二卷问题》（《明报月刊》第112期）、傅申《〈剩山图〉与〈富春卷〉原貌》（《明报月刊》第112期）、彭衮明《黄公望〈富春山居图〉两卷真伪辨》（《明报月刊》第113期）、饶宗颐《〈富春山卷〉有关人物小记》（《明报月刊》第113期）、黄观《吴之矩与云起楼》（《明报月刊》第113期）、徐复观《由疑案向定案（上、中、下）——三论台北故宫博物院藏黄公望（大痴子久）子明卷及无用师卷的真伪》（《明报月刊》第115期、116期、117期）、傅申《略论“踵论”——富春辨赘语》（《明报月刊》第116期）、翁同文《误传大痴为富阳人诱导〈富春〉伪迹——子明卷

与无用师卷先后真伪补证之一》（《明报月刊》第119期）、傅申《片面定案——为〈富春辨〉向读者作一交代》（《明报月刊》第120期）、徐复观《定案，还是定案！》（《明报月刊》第124期）。

经过数轮争辩，两卷《富春山居图》真伪问题不仅没有得以澄清，反而陷入一种僵局。台北故宫博物院张光宾的加入讨论，更是在纯粹性学术研究之外增生出一份“故宫派”与院外学者之争。其间，张光宾发表的文章有《黄公望〈富春山居图〉以外的问题》（《故宫季刊》第九卷第四期，1975）、《无用师与黄公望〈富春山居图卷〉》（《艺术家》，1975）、《黄公望是否居住过富阳问题——读徐复观先生〈黄大痴两山水长卷的真伪问题〉以后》（《元朝书画史研究论集》，1979）。就此间的矛盾根源，徐复观有如下评述：“台湾有学术研究的自由，又有许多宝贵的资料，二十多年来，在学术上应该有成就。但迄今为止，在中国文化研究方面，只落得一片空虚混乱。重要原因之一，有机会参加重大文物研究机构的人，非仅自己悠游岁月，不求长进，并且不知不觉地误以为国家的宝藏当作小集团的产业，因而形成豪绅恶霸的心理，以豪绅恶霸鱼肉乡民的手段，对待他们小集团以外的学术问题。当我的《中国艺术精神》印行，受到重视时，台北故宫博物院的李霖灿在《大陆杂志》三八卷一期刊出《南齐谢赫六法浅释》一文，用射暗箭的方法，说我把气韵生动说的‘太玄秘深奥’，是‘一心钻牛角尖’，‘取错了方向’。而他自己的‘浅释’，既无起码的常识，又无文字必不可少的条理，我便写了《人文研究方面的两大障蔽》一文，加以教训。此次张光宾的文章，其动机、水准，和李霖灿是一模一样的。”⁸这段话虽然有一定的个人情绪色彩，但也不乏对现实学术语境的反映。不过，他所批驳的主要是“故宫派”的个别学者，应该不包括饶宗颐 and 傅申等人。从辩论的针对性上看，徐复观对二人的观点是极为重视并做了条分缕析式地回复的，以示对他们的尊重。徐复观回应张光宾的态度极为严苛，并捎带批评了吴湖帆的鉴定意见：“张文以真伪杂陈的材料，在‘无用师’的名字上纠缠，难道说，找出了无用师的名字，即可证明此卷是真；而找出了六七个‘子明’的名字，子明卷却反而是假的吗？《大观录》卷十七不是录有《丹崖翠嶂图》‘一峰为子明作’吗？稍有常识的人，何至在这种地方论真伪。故宫博物院诸公推出此文，意在遮羞，而实以出丑。……在证据和逻辑的面前，无任何权威。张、易两先生同时对民国三十三年吴湖帆这些洋场名士有关此卷的说法，奉为权威，则更不值一笑了。”⁹徐复

观在其第一篇文章中还专门提及北京故宫徐邦达《黄公望和他的〈富春山居图〉》一文，其观点与饶宗颐、及台北故宫院内学者的意见是一致的。可见，徐复观当时提出的反对意见所针对的是两岸“故宫”学者。

本质上，在徐复观与院内学者张光宾等人的学术争论过程中，台北故宫并没有作为一个“政治”或“文化”实体而产生具体影响，完全归因于现实的人事方面，就像徐复观所批评的，台北故宫的院内学者将“国家的宝藏当作小集团的产业”，阻碍了更多院外学者参与研究的机会。所以，这个现象也提示我们，必须警惕在作品真伪研究背后某些非学术因素的干扰。它们既可能实现真实的历史知识关怀，也有可能友人会利用“故宫”来构造一种隐性的权力集团，这可能会成为真伪鉴别进程中最不稳定的一个因素。

四、台北“故宫”《富春山居图》与浙博《剩山图》合璧展的前因后果

在20世纪70年代这场激烈的大讨论之后，一些学者仍然锲而不舍地对两卷《富春山居图》真伪问题进行着持续研究，参与讨论的大陆学者也逐渐增多起来。但从所涉及的论证资源上看，80年代之后的研究并没有提供出多少真正具有突破性的证据。其中还有不少研究貌似有新意，但实质上还是在原来的框架里打转转，换一种面目或角度转述前面学者的观点而已。由此可见，在这份真伪研究中，新证获取之难。转机出现在2010年。当然，这次转机有着不可忽视的政治因素，这得从2000年台湾政治经历的1949年以来的首度轮换说起。经过新一轮的选举，民进党成了新的执政党，陈水扁出任台湾地区领导人，国民党成了在野党。出生于台湾南部高雄的杜正胜出任故宫博物院院长，他具有很强的“台湾主体意识”，为了配合民进党提出的“故宫不应只是中华文化的博物馆，而是更应该转变为亚洲文化的博物馆”政治策略，他对台北故宫改革提出了很多新的方案，如“台湾化”“多元化”“国际化”等。野岛刚就此问题的分析很透彻，他认为，台湾因为没有被包括在中国文化圈内，1895年被清政府抛弃，这对于台湾人来说是一个根深蒂固的创伤，也成为民进党的上台后“反大陆”意识的动机来源。而杜正胜一连串的“故宫”改革，某种意义上可以理解为对长时间抛弃台湾的“中华”所进行的复仇。他的具体措施是要求故宫人员具备“改革意识”，迫使他们承认台北故宫不具世界水平，打破原来“单一民族博物馆的存在”。¹⁰这一改革计划遭到国民党

的反对。杜正胜之后的台北故宫院长石守谦（2004—2006）、林曼丽（2006—2008）仍然不断实施民进党的故宫改革计划。直到2008年，国民党重归执政党的位置，马英九当选，2008年5月20日正式就任。他随即任命周功鑫为台北故宫院长，至此民进党的“故宫”改革才被迫中止。

为了尽快消除民进党的“台独”影响，国民党加快了与大陆方面的政治、文化交流。2010年，温家宝在谈《剩山图》和《富春山居图》“无用师卷”分藏大陆浙江省博物馆与台北故宫之时，有“画是如此，人何以堪”之叹，他希望两卷能够“合璧”，以示两岸人民统一的信心。2011年6月1日，台北故宫博物院将“无用师卷”与《剩山图》“合璧”展出。

此次“合璧”展，原本只是一次台北故宫与大陆博物馆之间带有政治色彩的交流活动，却引来了厦门大学洪惠镇的一番议论。他在这次展览之后提出“子明卷”系董其昌作伪的观点^[1]。若这一创说成立的话，两卷本真伪问题不仅迎刃而解，“无用师卷”为真迹无疑，而且，“子明卷”与董其昌的关系也会在徐复观所肯定的鉴藏基础之上，被拉近为一种更为密切的“临仿”关系，甚至也带有了浓浓的“作伪”色调。那么，洪惠镇为何会认定“子明卷”是董其昌伪造的呢？他认为董氏有如下便利条件：其一，“无用师卷”当时就在其手里，作案时间很充裕；其二，他具备作伪的技术能力，完全可以复制“无用师卷”。因为，“他对黄公望的画法有多么熟悉。他收藏无用卷正直中年，子明卷应是那时出于学习热忱的临摹，不是为了复制委托，所以很自然地兼用黄公望和宋人（主要是董巨）的手法……子明卷则既有巨然的痕迹，又有黄公望的影子，符合董其昌中年时期的技术条件。无用卷就在他家里，完全可以从从容容地对照临摹，因此连江山的野鸭有几只，如何排列都没有差错。”其三，至于“作案动机”吗？洪惠镇认为董其昌在成名之后常令人代笔，公开造假牟利，伪托名画欺世也不以为耻。他还将世人所理解的董其昌人品，也看作其作伪的重要基础，如“结

合晚年的‘民抄董宦’事件来分析，‘作案动机’乃出于贪婪，实无疑问”；又如“到了乾隆盛世，钱多人傻，赝品迎来黄金时代，于是连皇上也上当”，显然，这种带有强烈主观好恶与道德色彩的说辞，很难成为严谨学术研究中的有效证据。

洪惠镇进一步分析了“子明卷”上的题款。他将之与“无用师卷”、《水阁清幽图》《九峰雪霁图》《富春大岭图》等作品上的题跋进行了比较后提出：“子明卷”是行草，笔使偏锋，点线扁利，尤其是草书“痴”字，与《九峰雪霁图》和《富春大岭图》“全然不同”。他自认为这个发现从未引起过前人的质疑。事实上，针对题跋书体风格的比较，在徐复观、饶宗颐 and 傅申等人的研究中已经被多次涉及，也不仅局限于“子明卷”的题跋，还包括对邹之麟等人题跋风格的比较。而且，傅申针对“子明卷”上的题款风格，早就给出了“用笔偏扁，墨色单薄，结体做作”的评价。所以，洪惠镇颇为自信的这个观点，并不代表什么新见，可能只是在比较范围上有所拓展而已。随后，他对“子明”其人及其行踪作了考察，主要史料依据的还是顾复《平生壮观》的记载。这段记载早在1975年前后就被饶宗颐引入了学术视野。乾隆皇帝曾认为“子明隐居”有可能是元代的任仁发，经饶宗颐考证后，排除了这种推测。“子明”乃无生真人之弟，所以，洪惠镇的说辞仅是承前人旧说而已。

就整个研究而论，洪惠镇对《富春山居图》“子明卷”系董其昌作伪的判断，态度上倒是肯定，但直到行文结束也没有着实落地。他的说法不仅无法被史料确凿地证实，而且，其很多模糊论证也不符合“考据是各种因素中较有把握的因素”这一学术原则。或许，他自己也意识到这种尴尬的事实，所以在文末只能坦言说：“‘子明卷’疑系董其昌作伪，纯属笔者分析各种信息的初步揣度，最终‘定谳’还需进一步查证。”若从考据方法的运用效果来看，洪惠镇显然要逊色于饶宗颐和徐复观那一代学者，这也在一定程度上显示了考据学在当前研究中衰落的局面。不可否认的是，台



图9 “无用师卷”与《剩山图》“合璧”

北故宫与浙江省博物馆联合推出的《富春山居图》“合璧”展，又一次改变了真伪研究僵局。在直接性证据不够充分的情况下，洪惠镇的判断或许有其过中之处，不过也算是开启了一个新的研究思路。

结 语

以上关于“故宫”与两卷《富春山居图》真伪鉴定关系的分析，本质上并不能对真伪问题本身起到决定性作用，本文目的主要是以一种回顾与总结的形式，来突出“故宫”在此一问题发展过程中起到的不可忽视的作用。这些作用看似顺势而来，但细细思量起来，其间又不免有诸多令人匪夷所思之处。可以设想，若当时只有“子明卷”和“无用师卷”中的一件作品进入清内府，或者两件作品进入内府的时间之隔不是如此之短（甚至在乾隆皇帝去世之后）；若见过故宫所藏两卷《富春山居图》的吴湖帆没有如此巧合的机缘与《剩山图》相遇；若台湾故宫人员对待徐复观入院研究的请求的态度再好一些；若2008年国民党在竞争中依旧失利，民进党继续执政并持续执行台北故宫改革政策；再若没有温家宝因画及人的感慨和2011年“合璧”展的话，那么，两卷《富春山居图》真伪研究历程还会

如此这般地曲折离奇吗？可见，书画作品真伪鉴别在努力追求“科学性”的过程中，不可避免地会遭遇很多“非科学性”因素，使之带有了很强的史学意义。

注释：

1. [日]野岛刚：《两个故宫的离合：历史翻弄下两岸故宫的命运》，4～6页，上海，上海译文出版社，2014。
2. 赵云田：《大清帝国的得与失：乾隆出巡记》，2页，南昌，江西人民出版社，2017。
3. 吴湖帆：《元黄大痴〈富春山居图〉烬余本》，载《古今半月刊》（57），1944。
4. 吴湖帆：《元黄大痴〈富春山居图〉烬余本》，载《古今半月刊》（57），1944。
5. 徐复观：《中国绘画史上最大的疑案——两卷黄公望的〈富春山居图〉问题》，载《明报月刊》（107）。
6. 徐复观：《中国绘画史上最大的疑案——两卷黄公望的〈富春山居图〉问题》，载《明报月刊》（107）。
7. 徐复观：《中国画史上最大的疑案补论——并答饶宗颐先生》，载《明报月刊》（110）。
8. 徐复观：《定案，还是定案！》，载《明报月刊》（124）。
9. 徐复观：《定案，还是定案！》，载《明报月刊》（124）。
10. [日]野岛刚：《两个故宫的离合：历史翻弄下两岸故宫的命运》，35页，上海，上海译文出版社，2014。
11. 洪惠镇：《〈富春山居图·子明卷〉疑系董其昌作伪》，载《国画家》，2011（4）。