

英櫻苑

第四十期



(下)

录

图版

號國夫人游春图卷 (部分)	〔唐〕	张萱 (宋摹本)	封面
梅竹合卷 (宋) 徐禹功	〔元〕	张萱 (宋摹本)	一一二
商山四皓、会昌九老图合卷	〔宋〕	佚名	六—八
葵石小犬图 (纨扇)	〔宋〕	佚名	九
月下临流图 (册页)	〔宋〕	佚名	一〇
竹石图轴	〔元〕	李士行	一一
竹林大士出山图卷	〔明〕	佚名	一二—一四
梅花图 (册页)	〔元〕	佚名	一五
画观音书金刚经合璧卷	〔明〕	王绂	一六
湖山书屋图卷 (部分)	〔明〕	王绂	一七—一九
万壑秋涛图卷 (部分)	〔明〕	何浩	一九
花卉册 (选载)	〔明〕	杜大成	二〇
山水图轴	〔明〕	莫是龙	二一
云林清霁图轴	〔明〕	董其昌	二二
墨梅图册 (选载)	〔明〕	陈继儒	二三
策杖寻幽图轴	〔明〕	邵弥	二四
仕女图轴	〔明〕	陈洪绶	二四—二五
菊石图 (册页)	〔明〕	陈嘉言	二六
山溪水磨图轴	〔元〕	佚名	二七
二骏图卷	〔金〕	杨微	二八
竹西草堂图卷	〔元〕	张渥	二八
太白山图卷	〔元〕	王蒙	二九
禅宗六代祖师像卷	〔明〕	戴进	三〇—三一
山水图册 (选载)	〔清〕	王铎	三四
溪山无尽图轴	〔清〕	王铎	三五
竹雀图轴	〔清〕	诸昇	三六

南山草堂图轴	〔清〕	王翬	三七
南岳松云图轴	〔清〕	吴历	三八
仿周臣山水人物图轴	〔清〕	上睿	三九
听泉图(册页)	〔清〕	恽寿平	四〇
仿徐贲山水图(册页)	〔清〕	高简	四〇
姑苏繁华图卷(部分)	〔清〕	徐扬	四一
仿古山水册(选载)	〔清〕	王原祁	四二
溪山渔隐图轴	〔清〕	王昱	四三
指画草笠郊行图轴	〔清〕	高其佩	四四
指画松鹰图轴	〔清〕	高其佩	四五
龙朔二年写经卷(部分)	〔唐〕	沈弘	四六—四七
行书千字文卷(部分)	〔唐〕	欧阳询	四八—五〇
行书后赤壁赋卷	〔宋〕	赵耆	五〇
行书方丘勅卷	〔宋〕	赵估	五一—五二
行书王安石杂诗卷(部分)	〔元〕	鲜于枢	五三
榕坛讲业册(选载)	〔明〕	黄道周	五四
野墅平林通景屏	〔明〕	利玛窦	五五
山水图册(选载)	〔清〕	王铎	五六—封三
胡骑图轴	〔明〕	佚名	封底
文字			
张萱与《虢国夫人游春图》		刘中澄	四
徐禹功《雪中梅竹图卷》		徐英章	五
《商山四皓、会昌九老图合卷》管窥		赵晓华	八
《竹林大士出山图》浅考		田力	一四
《山溪水磨图》浅谈		北积	三一
金代杨微《二骏图》刍议		高志忠	三二
浅谈戴进《禅宗六代祖师像卷》		马云鸿	三三

名誉顾问

谢稚柳

杨仁恺

主 编

副主编

王己千

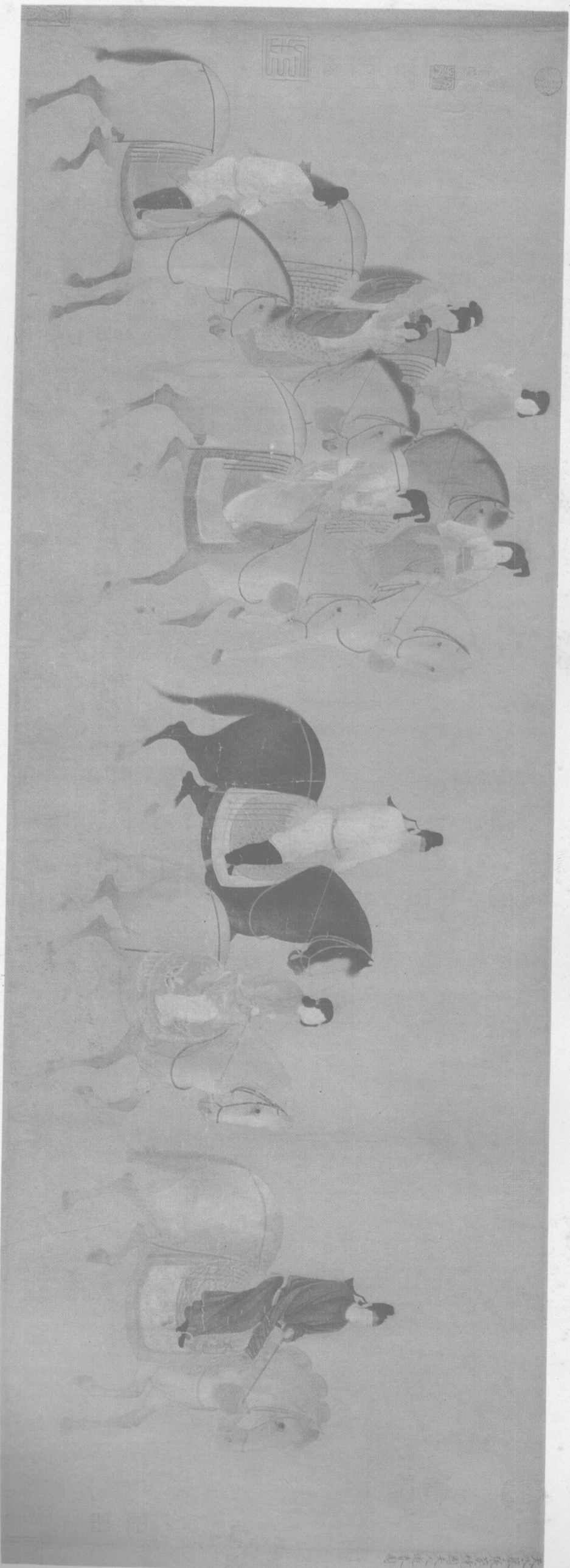
杨涵

龚继先

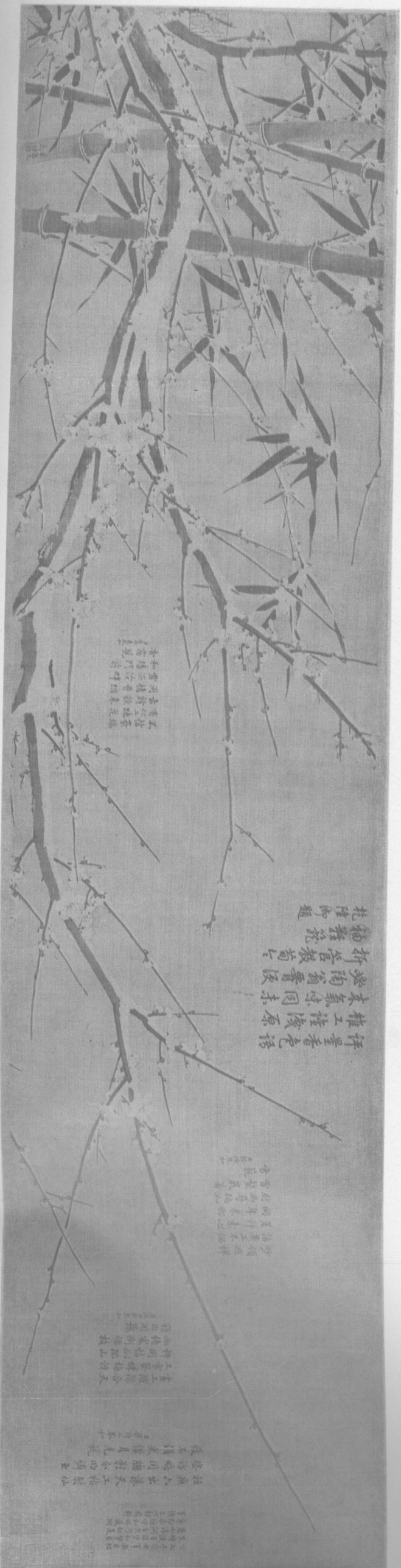
周卫明



虢国夫人游春图卷（局部） [唐] 张萱（宋摹本） 绢本 设色 纵五一·八厘米 横一四八厘米



號國夫人游春圖卷 [唐] 張萱(宋摹本) 絹本 設色 纵五一·八厘米 横一四八厘米



梅竹合卷(之一)雪中梅竹圖 [宋] 徐禹功 絹本 墨筆 纵二九·六厘米 横一二二厘米

张萱与《虢国夫人游春图》 刘中澄 苏丽萍

据《宣和画谱》记载，张萱的作品仅以虢国夫人出游为题材的绘画就有三本，一为《虢国夫人游春图》，一为《虢国夫人夜游图》，三为《虢国夫人踏青团》。可见张萱对于描绘虢国夫人的生活是颇有兴致的。据《历代名画记》记载，有位画家叫杨宁，他在开元十年为史馆画画，而“萱与之同时”，可证张萱是生活在开元天宝时代的画家。他是一位宫廷画师，以善画贵族仕女而闻名当世。他不但画虢国夫人，也画过杨贵妃和唐明皇。这本《虢国夫人游春图》虽传为赵估的摹本，但从画中的诸种特征来看，当与张萱的原作相去不远。这位杰出的仕女画家，至今大概也只有摹本传世了，另有一摹本《捣练图》与此画风格相近，也传为赵估所画摹。这些摹本究竟是否为赵估所画，姑且不论，反正出自他的画院之作。他毕竟是做了件好事，否则今天我们连摹本也见不到。

纵观历代人物画史，唐代的仕女画独具异彩，不但在题材上开拓了领域，而且在艺术风格和表现技巧上都达到了空前的水平，其影响直至五代和两宋。张萱在这一领域里称得上是一位开派大师，开创了唐代仕女画的新风貌，继之而有盛唐以后的周昉、五代的周文矩，直至南宋的牟益亦复有其余韵。提起唐代的人物画，人们自然会想到吴道子那强劲有力的线描，雄浑奔放的气势，那是一种壮丽之美。然而同时盛唐，张萱的画却非常细腻妩媚，后人说他用笔工细锦密，衣纹作“游丝描”，设色明净，《虢国夫人游春图》正是这样一种风格。不可否认《虢国夫人游春图》已经参和了北宋画院的风韵，但终究没离大格。图中之马，仍具盛唐特色，丰肥健美，线描细劲严谨，富于表现。与韩幹的马如出一辙。杜甫所批评的“幹唯画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧”。就是指这种风格而言，其实这正是从初唐到盛唐的重要转变，时风所尚，并非韩幹一人所为。由此也可看出张萱不但擅长人物，也擅长鞍马。图中人物造型丰腴适度，正如杜甫所描绘的那样，“态浓意远淑且真，肌理细腻骨肉匀”。这种风格与稍晚的周昉所画仕女那种浓丽丰腴的格调相比，显然不同，但从中可看出其发展趋势。这种审美风气的酿成，正与当时的贵族阶层，奢侈萎靡的生活相关。任何一种艺术风格的出现都可以追溯其深刻的社会原因，艺术家当然不可能去凭空臆造。

《虢国夫人游春图》虽为宋摹本，但张氏原作不能得见的情况下，此图便具下真迹一等的意义。对于此图中谁为虢国夫人至今仍存在着争议，本文也试就这个问题提供一点看法。关于过去的几种看法这里

不想重复。我们首先仅凭直觉来观察，大凡创作一幅作品，其主体人物的位置至关重要，或者把他放在周围的陪衬人物之中取其众星捧月之势，或者将其置于一个特殊的位置上，使其与众人成呼应和统领之势。若论此书的处理方法当属后一种，凭直觉也能看出，队列前面的骑马人物位置显著，几乎占去了画面的三分之一的空间，与画面中任何一个人物都没有重叠和遮掩关系，画其他人等都或连接，或重叠，或遮掩，这种安排当是画家有意的突出主体人物身份之显赫。画面后方的一组人马倒是呈簇拥之势，而这组人物的中心，显然是老妇抱的小女孩，绝非是其他人。如果说前面第一人是虢国夫人，这个小女孩自然就是其女儿了。图中的八匹马也着匀速的步调向前行进，形成一种轻快的有秩序的节奏感。前面一骑分明是处于统领的地位。当然从实际情况而言，也许这支队列的前面还会有前导，但画家为了突出主体人物而取其片断也是合理。

最引人注意的还是那套华丽的装束。究竟谁最华贵，请看右前第一匹马，鬃剪三花，脰悬大红踢胸，背腹华丽的鞍鞅和障泥，身材也硕大，一眼就可以看出属它最漂亮。从文献记载中得知，开元天宝时乘坐这种马是十分讲究的。据《太平广记》所载，《虢国夫人入禁中常乘马，使小黄门御，紫骝之俊健，黄门之端秀，皆冠绝一时》。由此我们还可以确认这是一匹紫骝马。紫骝是青白色的，也叫菊花青，而紫骝显然是紫色花斑，杂有白地，细察图中之马与这种记载基本相符。

我们进一步作仔细观察之后，发现这位骑在马上的人物，身着深绿色的朝服，上面还绘有团凤纹描金纹饰。而且满布通身袍袖。可以想见是何等的华丽耀眼。现在由于绢地的破损，已不易看出。但在其胸部还可以清楚的辨认出有两支相对飞舞的鸾凤图案。这种衣服的华贵足以使其其他人物黯然失色。综上所述，我们有理由认为画中的虢国夫人非此人莫属了。

至于画家为什么要将虢国夫人描绘成男装，想必一定有其生活依据。唐代女子好作男装，《旧唐书》载有：“开元初，从驾宫人骑马者，皆著胡帽，靓妆露面，无复障蔽。士庶之家，又相仿效，帷帽之制，绝不行用，俄又露髻驰骋，或有著丈夫衣服靴衫，而尊卑内外斯一贯矣。”可见这是一种时尚，而象虢国夫人这样风流放荡的女性，又岂能不推波助澜。《虢国夫人承主恩，平明骑马入宫门，却嫌脂粉无颜色，淡扫蛾眉朝至尊》，张祐的这首诗大概是最能表现虢国夫人的骄奢和放荡的生活了。而张萱选择这一生活侧面来表现，足见其高明之处。此图既是现实生活的真实写照，又具有丰富的社会内含。

徐禹功《雪中梅竹图卷》

徐英章

徐氏作品传世甚少，此卷梅竹图可以说是稀世孤本。『辛酉人禹功作』单款，书于很不显眼的竹节之中。徐禹功画史记载寥寥，对于他的生年说法不一，有幸的是从卷后南宋名家赵孟坚宝祐丁巳夏、冬两跋中获知，徐氏生于南宋绍兴十一年（公元一一四一年）。赵氏在跋中题曰：『禹功不自标名，第曰辛酉人，不知淳熙前辛酉，或是庆元后辛酉也。逃禅（扬无咎）生于绍圣之丁丑，歿于乾隆之己丑，禹功云得之面授受法，其淳熙辛酉人欤？及逃禅之终年已年廿八岁矣。』从中不难得知淳熙无辛酉年，逃禅卒于乾道五年（公元一一六九年），此时徐氏正逢廿八岁。据此推算，应是绍兴辛酉年。

这卷《雪中梅竹图》实际上是宋、元梅花合卷。除扬无咎自书《柳梢青》咏梅十阙后补入外，又赵孟坚宝祐五年夏、冬两长跋，元人张雨至正九年，小楷书步扬氏《柳梢青》韵一阙，吴瓘、吴镇既作画又题咏，此外，明人吴宽、杨循吉、黄云、徐守和等人前后诗跋，词意与书法皆极清秀悦人，与此图同属精华之作，还有清乾隆弘历及诸臣工数跋，足见对徐氏此图的重视。

赵孟坚在题跋中写道：『初不知禹功之能也，今观悟悦愿师所藏徐君禹功之作，盖于诸人之外，最得逃禅之体惜，惜余前未闻名，后人吟更清，岂可少之。』赵氏对徐禹功年轻时受到扬无咎教诲，故能博扬氏之衣钵，发出无限感慨是可以理解的。他同时对扬氏画派另外的几位主要成员也有所评论，认为鲍夫人能守师法；僧定的梅花画得工致，树枝嫌粗了些；刘梦良意虽到而笔欠工夫；谭季箫鲍夫人有所不逮；季衡画风庸俗；最不称意的就是雪蓬其人，可惜他们的遗作渺如黄鹤，已无法对照验证。

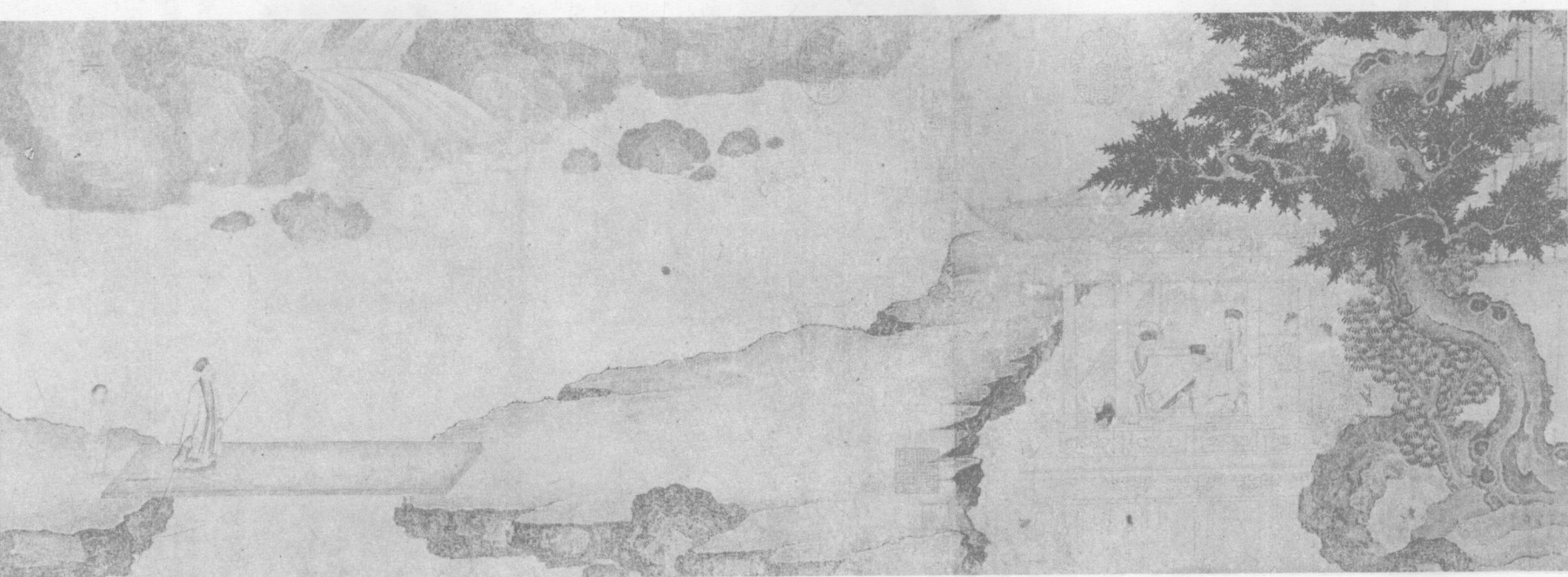
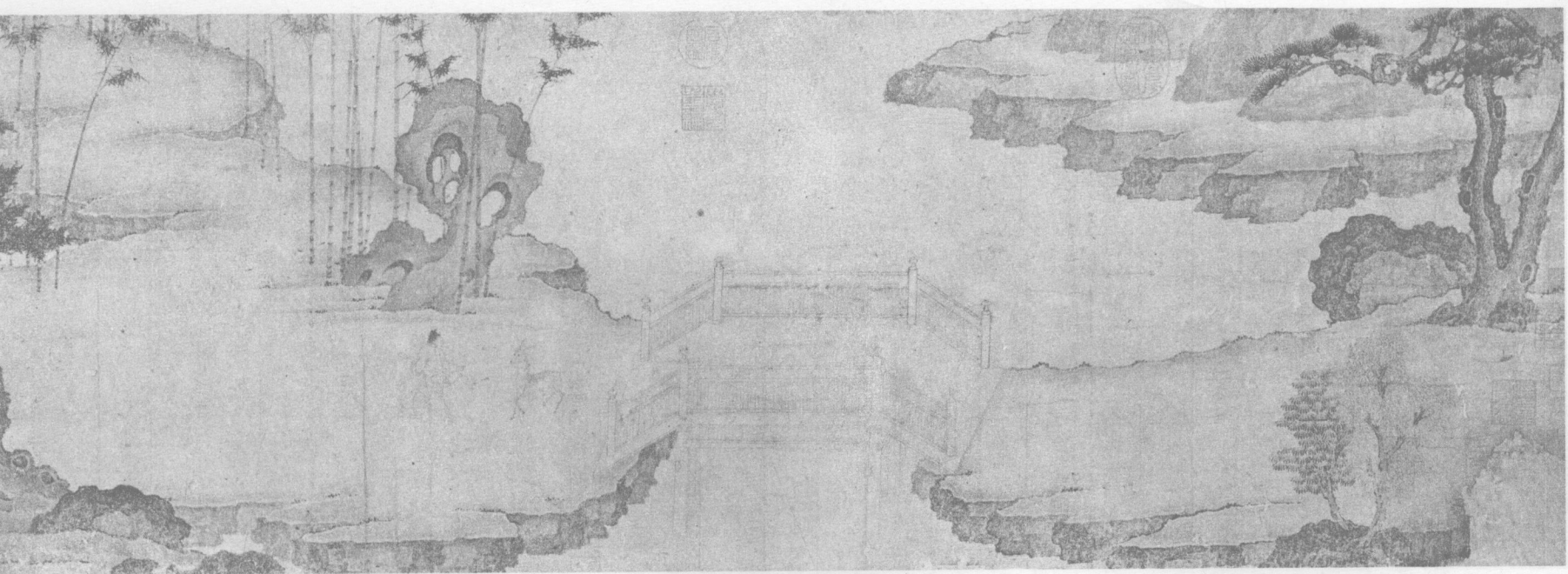
吴镇在跋中写道，武林道明远曾持禹功所作《梅竹图》和赵孟坚的题识，求其作画，故写墨梅一枝，并对赵氏予数家的评论，十分信服，自感深有所得。吴瓘在题记中写道：『逃禅亲授写梅法，二百年来徐禹功。竹外一枝清绝处，孤山风雪夜濛濛。』明人徐守和也对此件作品作了比较精确的概述，他认为徐禹功是『盖扬无咎之高足子弟也，宜其画工精绝此，赵子固二跋详之矣，后有无咎咏梅十词，清新婉丽一唱三叹，真是千秋绝调。张伯雨和韵一章，蕊珠乱落，瑶草纷披，信为神仙口角。云庄老人竹外一枝更为清绝，第恐广平难赋耳。梅道人自谓有梅癖，戏写枯根，仅四枝之花一蕊，而具罗浮万树之态，可谓能于法外取巧笔，与梅花殆此公长枝耶，夫禹功之精绝，云庄（吴瓘）

之清绝，仲圭（吴镇）之奇绝，一卷三绝堪称鼎足。可以说是恰到好处。

传说墨梅的创始人是北宋的仲仁和尚（即华光长老），他平生酷爱梅花，种植数本，遇花开时移于床下，吟咏终日，偶月夜见窗间疏影横斜萧然可爱，遂用笔画其状，渐得三昧，临老纵心笔墨愈作愈高，继起的有南宋扬无咎，下笔绝妙，便胜华光，从而丰富了画梅的技法风格，形成了一个主要流派，影响极其深远。故宫博物院收藏的扬无咎《四梅花图》和《雪竹图》，是扬氏对梅花的深入观察，精心的描绘，诚有独得之妙，是他一生的杰出之作，可以不朽。与徐禹功《雪中梅竹图》对照，确是一脉相承，似觉徐氏在构图和烘托上别有机杼。此图雪梅一枝横空而出，修竹二竿，雪压枝头，在梅竹画面上留出一道绢地本色，极见功力。浓墨写枝，细笔勾花，沉着清润，笔势潇洒，积雪点缀，有蔡中郎飞白意。绽开的花朵和欲放的蓓蕾，傲雪挺拔，极富生机，显得意境清新，淡雅野逸。使观者如临其境，冷香扑鼻，充分发挥作品本身的艺术魅力。

两宋以来梅竹多出一些文人画家笔下的题材，历来画竹、咏梅多以比喻人的品格，素有『心虚异众草，节劲逾凡木』及『暗香疏影，玉洁冰清』的诗句。这种题材的选择，不仅反映了时代风尚，也和文人画传统密切相关，而徐禹功继承华光派优良传统，确有承前启后之功。

此图绢本，水墨画，纵三〇厘米，横一二二厘米，题跋纵二九·五厘米，横九二·六厘米。前隔水有明人徐守和题『梅花三昧甲观』六字。卷前后钤『慧辩正葵』、『吴门袁武卿氏家藏』及『其永保』藏印。赵孟坚题前钤『吴康文氏珍玩』，后钤『吴舜昇印』、『文氏书画记』、『云西小馆』诸收藏印记多方。《珊瑚网》、《石渠宝笈初编》著录。



商山四皓、会昌九老图合卷——商山四皓图 [宋] 佚名 纸本 墨笔 纵三一厘米 横二三九厘米



《商山四皓、会昌九老图合卷》管窥

赵晓华

《商山四皓、会昌九老图合卷》明代时为信古斋钱士弘所藏，清初归画家梅清珍藏，继而入清内府。上钤有『乾隆御览之宝』、『嘉庆御览之宝』、『宣统鉴赏』等八玺。著录于《石渠宝笈续编》。

此合卷为纸本、白描，所绘内容分别为秦末汉初商山四皓和唐末会昌九老于庭园闲逸生活的场面。

商山四皓，即东园公、绮里季、夏黄公、用里先生。《史记·留侯世家》索引《陈留志》说：『园公，姓唐，字宣明，居园中，因以为号。夏黄公，姓崔，名广，字少通，齐人，隐居夏里修道，故号夏黄公。用里先生河内轵人，太伯之后，姓周名术，字元道，京师号曰霸上先生，一日用里先生。』四人年皆八十余，甚有名望，秦末避乱隐商山（今陕西省商县东南），须眉皓白，时称商山四皓。汉高祖刘邦屡敦聘此四人，不至。后刘邦欲废太子，吕后采用张良策，『令太子为书，卑辞安车，因使辩士固请』，迎四皓与游，使高祖认为太子羽翼已成，打消了欲废太子改立戚夫夫人子赵王如意为太子的念头。

此图写掩映松柏之后的水榭里，一隻抚琴，两隻聆听，两小童侍立；附近桥上一隻手持钓竿，似垂钓无获，兴趣索然，闻琴声而来，一小童紧随其后。图首一童腋下夹着画卷，边走边回头逗鹿，赴水榭而来；图尾一童持帚洒扫庭院。背景为水榭、竹树、小桥、流水，或繁或简，分置画面之中，恬静、淡泊的环境描绘，深寓着主人公独具的性格特征。

会昌九老，为唐武宗（李炎）会昌年间（公元八四一年——八四七年）九位年高贤士：胡杲，会昌年间为怀州司马；吉皎，官御尉卿；刘真，磁州刺史；郑据，右龙武军长史；卢真，侍御史内供奉；张浑，永州刺史；白居易，刑部尚书；另有洛中遗老李元爽及僧如满。九老常于东都（今洛阳）履道坊白居易宅园聚会，或筵宴欢歌，或读画题诗，称之为『合尚齿之会』。

此图较《商山四皓图》稍短，分绘九老于水榭、小舟、庭院之中。水榭内，一隻展画，一隻观画，一隻伏案读书，一隻提笔书写。隔壁房内，炉烟方袅，一童掬火焙茗，另一童单腿盘坐阶边眯眼打盹。水榭内主仆众多，文房用具齐全，似九老活动之中心。水榭河旁，小舟内两隻对弈正酣，岸上竹丛中两鹤闲庭信步，玲珑石后一株盛开牡丹，旁有三隻，正在戏耍；一隻簪戴大朵牡丹，笑弯双眼，正是『人老簪花不自羞』；一隻手舞足蹈，乐不可支，可谓『婆娑醉舞遣孙扶』，欢娱气氛溢于卷外。

两图在构图上较相近，作者用较多笔墨描绘了由水榭、竹石、松柏、河流组成的私家园林式建筑，从气氛上更能强烈地衬托出画卷中主人公卓犖高傲，超凡脱俗的鲜明个性。艺术表现技法上，主要以白描刻画人物形象，用细笔工致地绘出四皓、九老胡须短稀、舞蹈谈笑之形，又入微地描绘出四皓、九老眼睑下垂、肌肤松弛之神，形神毕肖，毫耄老人龙钟之态跃然纸上。难怪白居易叹曰：『跛鳖难随骥驥足，伤禽莫趁凤凰飞。』故而才有这同隐商山、齐会履道。画卷中的小童，个个用笔简率，着墨不多，然神态各异。逗鹿小童一边匆匆前行，一边回头逗鹿，步子大且急，表现出小童顽心正盛又不得所欲；打盹小童眼皮下合，竭力支撑着困倦的身子，坐在阶前小憩，令人看来别有一番情趣。真实细腻地描绘，体现出画家敏锐的观察力和高超的技法。

关于此合卷的作者为谁与成画年代，卷首有明人黎民表八分书『龙眼真迹』四个大字；拖尾有清人星岩、携李曹溶各一题，均赞为龙眼手笔。星岩跋云：『龙眼白描，曾见数本，皆据题跋谓然。』又云：『李伯时作画，从无款识。』仅据此便认定此合卷为龙眼真迹，似觉欠妥。事实上，李公麟作画并不是『从无款识』的，如李公麟摹唐韦偃《牧放图》，便有『臣李公麟奉敕摹唐韦偃牧放图』款题。

『有宋一代，画家如林，但成就卓越者，首推公麟。』此合卷人物采用白描法，又『气韵生动，几上掩右丞』，很容易令人联想到李公麟。纵观全图卷，人物线条爽利流畅，神态生动，功力深厚，似李公麟手笔，然图中所绘竹、树、水、石等背景，笔墨稍嫌呆板、滞息，与释道、人物、鞍马、山水、花

商山四皓、会昌九老图合卷——会昌九老图 [宋] 佚名 纸本 墨笔 纵三一厘米 横二一六厘米



葵石小犬图(纨扇) [宋] 佚名 绢本 设色 纵二四·五厘米 横二四·五厘米

鸟无所不精的李公麟画大相径庭。《宣和画谱》卷七《人物三》载：『大抵公麟以立意为先，布置缘饰为次，其成染精致，俗工或可学焉，至率略简意处，则终不尽也。』据此，可以确定，《商山四皓·会昌九老图合卷》并非公麟手笔。

如将此合卷与南宋牟益的《捣衣图》（作于公元一二四〇年）相比较，则可以发现两图卷无论从构图到用笔，均有酷似之处。利用树作为分段的标界，自成段落，人物笔法采用游丝描，圆匀细劲，具有一定的特征。与《捣衣图》创作路子一样，《商山四皓·会昌九老图合卷》也是根据历史记载描绘贤人高士远离政事，『官休病退』的真实生活。此合卷画风稳健平实，不作奇峭之笔，其他细微处如树的画法，树洞的处理，亦符南宋人风格。当然，我们不能据此便认定该图为牟益手笔，但有一点可以推定，作者可能与牟益同时或前后的一位具有较高水平的人物画家，此合卷的成画年代应为南宋。此合卷为南宋白描人物画佳作，亟应受到艺苑的珍视。



月下临流图(册页) [宋] 佚名 绢本 设色 纵二二·七厘米 横一八·四厘米

竹石图轴

〔元〕

李士行

绢本

墨笔

纵一七〇厘米

横九二·三厘米

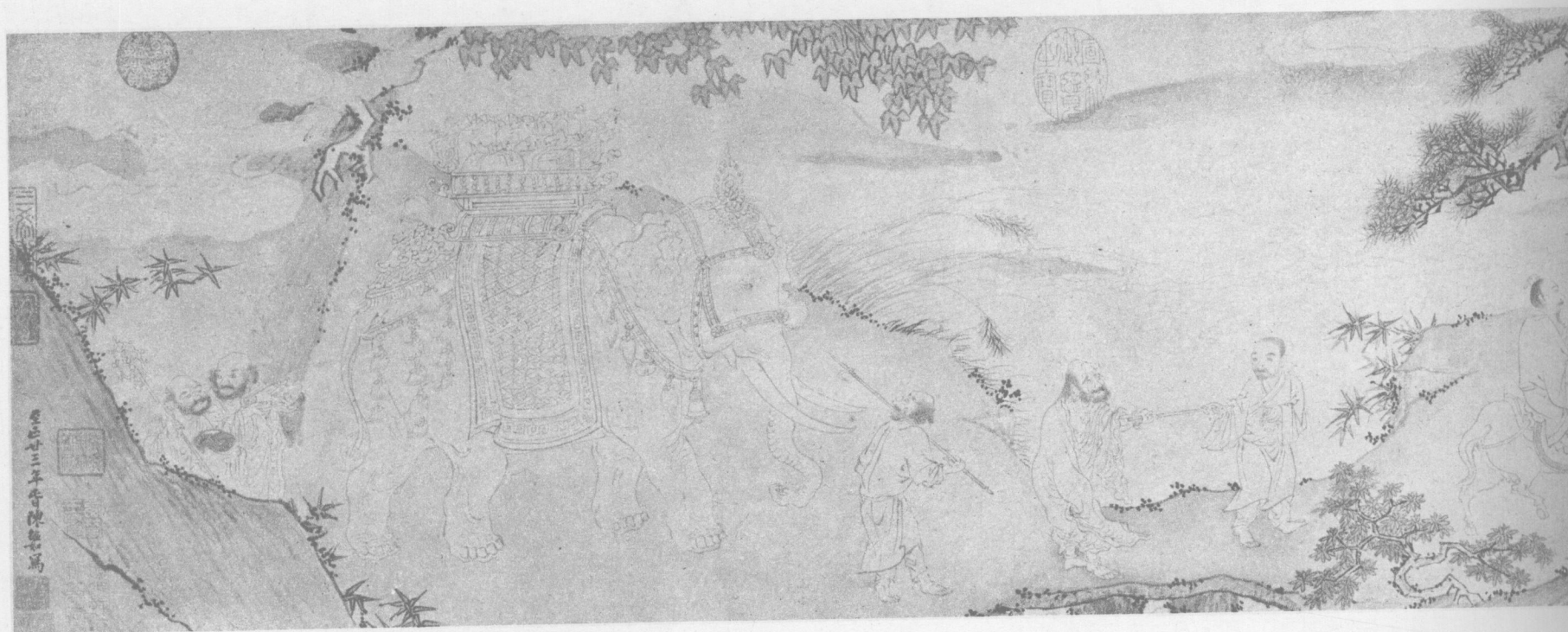
笔

李士行（公元一二八三年——一三二八年），字遵道，蓟丘（今属河北）人。名画家李衍之子，歌诗书画，悉有前辈风致，画竹石得家学，枝叶挺秀，得写生妙趣。兼善山水，以所画《大明宫图》入见，仁宗嘉奖其能。





竹林大士出山图卷(之一、之二、之三) [明] 佚名 纸本 墨笔 纵二八厘米 横三〇八厘米



竹林大士出山图卷（之四、之五） [明] 佚名

右竹林大士出山之圖大士乃前安南國王陳更之子
諱齡繼其父位王其國後捨位出家歸竹林大士誕
生之初父王夢

上帝錫以寶劍生而顯悟日誦萬言及長學通三
教而深於釋典至於天文曆數兵法醫藥音律莫
不皆造其間與其治國以仁其事中國以誠遇羣臣
如手足撫百姓如赤子輕刑薄賦信賞必罰年逾四
十超然有出塵之志乃傳國于世子入武林洞修道
服僧伽衣築菴于安子山頂居六年不下草衣木食
勤苦積行具修諸度後乃放情丘壑遍遊國內名山
勝境今皆有錫痕筆跡留焉時有中國道士林
時雨亦相從大士往來諸方有時遠遊化度鄰國南
至于占城乞食城中其王知之致敬邀請盡禮齋供仍
具餘糧儀仗親送回國復歸二州地以為供養之資今
順州化州是也暨乎末年行不乘輿暑不戴笠形容枯
槁袖袍藍縷國人見之莫知其為王也大士禪宗本出唐
神會大師之裔先是國中禪學未廣至大士而宗門大興
故一國緇流共推為初祖其所著述有禪林鐵樹大香海
印石室寐語等集傳于交趾弟子法螺深得大士法髓嗣
為第二祖神晉慧尊者衣鉢既傳之後一日於安子山卧
雲菴會大眾而言曰吾世子法子皆已得人吾何為久住世
哉遂沐浴更衣入室端坐奄然而化時年五十有九遺囑
侍者實刺不用棺龕於其庵內積薪為積而茶毗焉
即有五色神光竟夜不散時法螺所居僅隔一山望見
其光知大士入滅匍匐而來與寶剎奉收香骨舍利入
王府哭臨之時王孫瑩尚幼侍立稍遠舍利一粒忽飛入
其袖中蓋示傳嗣之意後瑩果嗣位國人見其靈感
編虔佛刹皆尊奉供養祈禱者無不響應大士事蹟
已有傳燈錄備載交趾之人尚能傳述予因見是圖
敢述一二大槩書于其左庶具眼者觀之使大士之功
行不泯也

永樂十八年歲在庚子上元日瀘江學佛道者
陳光社錫甫再拜謹識

竹林大士出山图卷 [明] 陈光社题跋

竹林大士出山圖記

金仙氏之教啓於西竺自東漢以前中國未始有明時時騰蘭以白馬馱經自西域而至則其教漸流於中夏自晉唐以來又多譯其文字傳播於四方寔至海外諸蕃國莫不誦其言嚮其道則其教之所及益以廣矣交趾學佛者陳光社氏持竹林大士出山圖微予為記按圖并光社所述及考黎前所編安南志略大士乃元時安南國王陳氏諱聆者繼父之世撫有其國一旦幡然悟道棄官室跡玩為國于其子遂入武林洞披緇學禪間嘗出遊其國之名山勝處泊至占城而還示眾之日乃預告諸弟子默坐而逝茶毗則有紫神光照夜舍利盈斗乃知其有證果之微予得此大照如此其圖乃貌其自武林洞出遊時大士乘兜子而所從者皆衣衲白象馱經最在後象之前有黃冠者為大士則所謂道士林時雨其後近于道者為大士之子監國者也南交之人圖繪其一時之事樂為傳觀蓋大士之德行為南交所稱述久矣昔瞿曇以國王之子能釋迦割愛若行備室遂登大覺證佛之跡釋迦牟尼今天下梵刹多圖其備行之跡以勸俗嚮善大士之果行遠繼於釋迦而為曠世所希有然自勝國以來而其名不聞於中州蓋自五季以後南交之域列為夷與中國風氣不通今而幸際聖朝恢復漢唐之故疆盡收其地歸於職方而為同軌同文之俗而茲圖乃得流播於京師不然則大士之名不傳於南交之一區而已耳夫釋氏之書非往代譯傳之廣不徒編於梵書之圖書非由教天朝混一之威又豈能傳入於中夏也哉故書此於圖左而為之記

永樂十八年龍集庚子春二月望日翰林侍讀儒林郎同備國史直山余鼎記

竹林大士出山圖卷 [明] 余鼎題跋

竹林大士出山相圖贊

昔安南國王陳聆棄位入武林洞中學佛其後示眾果有舍利神光之異由是國人皆崇信之而佛之教遂盛行於南裔竹林大士蓋其所自號而此則其出山相圖也瀘江學佛者陳光社嘗以此圖謁予請言目作佛氏所謂倡者以贊之

我聞昔安南 其王乃悟佛 稽首禮金僊 浮榮如脫履 國中乃有洞 是名為武林 苦行謹修持 佛道日精進 乃至於入滅 名為證果因 舍利暨神光 普現一切異 以茲學佛者 頂禮悉皈依 迺至於此焉 名為出山相 永觀諸佛說 萬有本皆空 諸相在世間 一、非真實 於相上無有 何名為出山 凡人欲見佛 未見心已至 能如斯見解 見相不見相 若加精進功 見佛不見相 於相既無見 無處不見佛 若能悟真空 即證如來果

永樂十八年歲在庚子冬十二月望翰林侍讀儒林郎同備國史直山余鼎記

竹林大士出山圖卷 [明] 曾榮題跋

《竹林大士出山圖》淺考 田力

《竹林大士出山圖》卷，紙本，水墨，画心纵二八厘米，横三八三厘米。引首有陈登篆书「竹林大士出山圖」七字，拖尾有陈光社、余鼎、曾榮等明初人题记和图赞，卷前后钤「舍人」、「石田」、「陈登」篆印三方，「玉堂清暇」、「陈登之」藏印二方。卷后款「至正廿三年春陈鉴如写」为后来所加。此图為明初人佳作，诸家题跋亦佳。

此图卷为历史故事画。主题画安南国（今云南境内）国王陈昶的儿子陈聆，继承父亲的王位，在安南国当国王后又舍弃王位出家，号称竹林大夫。陈聆出生的时候，父王梦见上天赐给他宝剑一柄。陈聆生来聪明伶俐，每日可诵万言诗书。长大后，古典教义、经文、天文、历法、兵书、医药、音乐无不通晓，并有很深造诣。他治国施以仁政，对待文武百官亲如兄弟，爱护百姓亲如子女，轻刑罚，减赋税，执政赏罚分明。年过四十，油然而产生了超尘之想。于是，陈聆把国家托给太子，到武林洞修道行，在安子山顶建造了庵院，一住竟六年没有下山，穿草衣吃素食，刻苦修行。然后，寄深情于自然山水，游遍了国内的名山仙境，所到之处留有笔迹马踪。当时，有道士林时雨，也跟随大夫到四方游历。一次他们远游到邻国占城时，到城中用饭，那里的国王知道了，出宫远迎，盛情邀请，组成浩大仪仗队伍，亲自迎送他夏归，回国后不久去世了，终年五十九岁。他的尸骨焚后有舍利，存放舍利之处，整夜神光不灭，大家都认为他是修成正果有造化的人。

《竹林大士出山圖》卷，画的正是陈聆从武林洞出游到占城，国王命仪仗队迎接的情景。画面上大士乘着虎，随行人穿粗布衣服，白象驮着经卷在最后，象的前面戴黄帽骑牛的人，就是道士林时雨。这一段故事在元代安南国广为传播，作者借此来劝导人们脱俗从善，赞颂大士的行为和正果，远远继承了释迦牟尼，为世上所希有。

在《竹林大士出山圖》中，作者将人、景、情和谐地融为一体，尤以人物画得具有真实生动之特点。从画法看，承马远技法，集中一角，使主题突出，打破了鸟瞰式的方法，采用平视取景手法，远景简单清淡，中景主题，近



景凝重精整。用近景和远景烘托主题。画中出现四十三人，姿态神情各异，每个人的动作和神态刻画得极精到。道者虔诚，迎者喜悦，景中有情，情中伴景，栩栩如生。是作者在这幅画上，也花了很大的力量来表达自然景物独特的美感特征，使江南秀丽之美映在画上。潺潺流水的小溪，溪旁翠竹和老柳树，刚茁长出嫩绿的新芽，在春风轻吹下，和前来迎接的仪仗队伍相呼应。动静结合，追求一种善意之美。在整幅画面上，作者运用白描过水墨的技法，使画面淡雅清新，使读者心旷神怡，有消遥「世外」之感。

此图卷仅见清内府《石渠宝笈》著录，他书未见记载。