

美术学研究

(第五届全国高校美术史学年会特辑)

2



南京艺术学院美术学院
东南大学出版社

美术学研究

Theory and History of Art

(第五届全国高校美术史学年会特辑)

2

主 编：樊 波

副 主 编：顾丞峰

执行主编：丁亚雷

东南大学出版社

· 南京 ·

图书在版编目(CIP)数据

美术学研究. 第2辑/樊波主编. —南京: 东南大学出版社, 2012. 11

ISBN 978-7-5641-3808-0

I. ①美… II. ①樊… III. ①美术学—文集
IV. ①J0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 247208 号

美术学研究(第2辑)

出版发行: 东南大学出版社
社 址: 南京四牌楼2号 邮编: 210096
出 版 人: 江建中
网 址: <http://www.seupress.com>
经 销: 全国各地新华书店
印 刷: 南京玉河印刷厂
开 本: 700mm×1000mm 1/16
印 张: 35.50
字 数: 676千字
版 次: 2012年10月第1版
印 次: 2012年10月第1次印刷
书 号: ISBN 978-7-5641-3808-0
定 价: 88.00元

本社图书若有印装质量问题,请直接与营销部联系。电话:025-83791830

卷首絮语

刘伟冬 樊波

美术学是我院最重要的学科之一，它虽然是上世纪80年代才正式设立的，但溯其源流则可追至20世纪上半叶。这不能不提到人们熟知的大学者和画家陈师曾。他不仅影响和提携了大画家齐白石，而且还培养了美术史论的大学者俞剑华。新中国成立后，俞剑华先生一直执教于南京艺术学院。他一生著述宏富，影响巨大，垂教泽后，广大悉备，学风沿传，至今犹兴，从而为美术学学科的建设奠定了坚实的基础。现在我院美术学学科又迈上了一个新的历史台阶，2007年被评为国家重点学科培育建设点，2010年被评为江苏省重点学科，同年《中国美术史》课程被评为国家精品课程。这表明美术学乃为我院的重要学术品牌，它根深、枝繁、叶茂。这样的学科需要一个代表自己学术形象和品质的阵地。

基于这一考虑，我们决定出版《美术学研究》论集。应当说，如今全国各类艺术类的刊物出版物（包括图书、期刊）不胜枚举，像我院就有《美术与设计》、《艺术学研究》等刊物。相比之下，《美术学研究》就显得还很稚嫩，尽管它已然拥有深厚的学术积淀，如何从众多类似出版物中脱颖而出？如何办出自己的学术特色？我们经过多次酝酿、讨论，大体有如下几个方面的设想：

1. 为全国（包括国外）的美术史论学者提供一个展示自己最新研究成果的平台。学术乃天下之公器，我们需要最杰出的广大学者的支持和帮助，以保证它的优良的学术水准。

2. 着力发现和推动年轻的美术史论学者发表自己的力作，以显示他们的文心才识。我们注意到，近几年有不少出色的博士生、硕士生论文，角度新颖，论述精到，颇见深度，我们真诚地邀约你们，希望能为学术界注入新的学术血液和力量。

3. 既注重“史”的研究，也强调“论”的探讨。我们认为，美术“史”的研究已有长足的进步，但“论”的建树却略显薄弱。实际上，“论”的建树也会给“史”的研究带来新的眼界和新的思想生机。史论并重乃是本连续出版物的重要学术宗旨。

4. 既重视对古代美术的研究,同时也不忽视对当今美术现象的深度分析和考察。这包括对当下美术创作实践的理论阐发,又包括对当下美术学自身研究方法、发展状况的学术反思和总结。

5. 以学术为唯一准则,绝不发表滥竽充数、谋求实利的劣作。不发表弄虚作假的伪作,不发表套话连篇的“名作”,也不发表陈词滥调的庸作。

《美术学研究》计划每年出版一辑,希望美术史论界同道能关注它、扶持它,祝愿它有不竭的生命活力。

热 烈 祝 贺
南京艺术学院建校一百周年！

目 录

卷首絮语 刘伟冬 樊 波/001

1. 我治中国花鸟画史的研究方法 孔六庆/001

2. 王鑑出仕与晚年心迹考 李安源/007

3. 《富春山居图·子明卷》的美术史价值及意义 刘亚璋/016

4. 敦煌吐蕃时期阴嘉政窟《瑞像图》研究 王中旭/029

5. 莫高窟吐蕃时期的维摩变及其信仰 刘 颖/060

6. 绘画中的诸葛亮形象鉴考 朱万章/075

7. 论华岳写意花鸟画风格及审美追求 刘 毅/093

8. “古花如见古遗民”——石涛花鸟画中的“比兴” 杨飞飞/114

9. 日益无边的“当代艺术”在当下的新问题 杜曦云/137

10. 魏玛德国时期的视觉文化 郭红梅/140

11. 技术的救赎之路——本雅明大众文化批评中的技术思想
..... 李京泽/156

第五届全国高校美术史学年会论文选登

12. “特殊与一般：美术史论的个案与问题”——第五届全国高校
美术史学年会纪实 丁亚雷 杨 娜/174

13. 祝贺“第五届全国高校美术史学年会”在南艺成功举办——
在年会开幕式上的致辞 邹建平/180

14. 第五届全国高校美术史学年会开幕式致辞 尹吉男/181
15. 墨竹画起源及其理论探赜 周积寅/182
16. 中国绘画之文化价值 陈池瑜/205
17. 仙道之象——神仙道教对唐千秋镜的影响探析 范淑英/219
18. 黄宾虹与南迁书画之鉴定 耿 晶/235
19. 维米尔家世考疑——一种文化地图的方式 郭 亮/251
20. 药草、高士与仙境:李唐《采薇图》新解 黄小峰/271
21. 汉魏辽东壁画墓分区与分期研究 李 林/292
22. 岭南佛教社会变革中的寺院书画收藏——书画研究史上的
一个新视角 李若晴/319
23. 文士之辨:黄宾虹画论中的观念与世变——一个思想史的分
析与探问 鲁明军/333
24. 荒野及其在西方风景画中呈现方式研究 孟宪平/365
25. 顾恺之《论画》研究存在的问题 倪志云/393
26. 戏剧感的衰落和重现——从德拉罗什的沉浮看艺术趣味的
演变 邵 亮/414
27. 元代墓室装饰的“艺术化”与中国古代墓室壁画的衰落 王玉冬/426
28. 论古代绘画“粉本”的运用——以明代佛传故事画为例 邢莉莉/435
29. 动机与策略——张彦远《历代名画记》之再解读 许伟东/446
30. 《钟馗嫁妹》研究之一——以清末民初天津泥人张的艺术作品
为中心 张 鹏/469
31. 神话与历史——唐代《八骏图》研究 张长虹/481
32. 以复古为更新——王原祁绘画考论 韩 刚/495
33. 第五届全国高校美术史学年会闭幕式发言 尹吉男/540
34. 在年会闭幕式上的发言 刘伟冬/544
35. 会议花絮 /546

我治中国花鸟画史的研究方法

孔六庆

工笔花鸟画创作是我的最爱，画出风格特色是我的理想。然而我深知：风格是全部学养的总和并自然而然流露出来的东西。虽然绘画创作表达的是视觉形象，但沉潜在内里的绝对不仅仅是视觉形象本身。特别是当绘画技巧达到一定的持续状态时，心性修养、诗文书法、史论研究等的综合水平，是提升绘画作品格调的关键。这个认识，决定了我要去研究中国花鸟画史。也就是说，我的治史目的不是要当史论家，而是为了更好地做一个画家。由之起步的研究方法，是站在一个中国画家所秉承的传统思维，即受天人合一古老思维模式影响，习惯从一体浑然之中下沉到聚焦的部分，从很大的中国文化历史落实到较小的中国花鸟画史。总之从自己的理解出发，也为解决遇到的实际问题，产生了适合于自己的研究方法。归纳如下：

一、贵“行知合一”传统学术道路

中国人治学方法的理路，全被统摄在“格物、致知、诚意、正心、修身、齐家、治国、平天下”的儒家思想秩序之中。虽说该思想秩序首先清晰显示的是治理社会“在明明德，在亲民，在止于至善”的终极目标，却也同时表明了一种实践理性精神对于治学的引导作用。因为起点的“格物”，既包括了孝敬恭亲而具体做人做事的行为实践，又包括了由表及里的从物相到物体、物候、物理、物性等的对于客观世界的认识实践，经此而获得的“知”之理性，是体用关系的“体”之基础。“体”的诚意、正心、修身，“用”于齐家、治国、平天下。所基于的实践理性精神，有先“行”后“知”的特点。“行”与“知”两者关系相互作用并达到融合为一的理想境界，是学术的圆融之道；各类传统学术无不自此而出。

绘画史研究也一样。先“行”于艺术创作、后“知”于史论研究的最大好处是：于创作产生的画风独到性，完全可能有学术的深厚性作为支柱和依托。而于史论研究产生的学术独到性，完全可能做到发乎精微。相对而言，艺术

创作的真知为“体”，史论研究为“用”，两者关系的积极互动，能使学术做得扎实、得体。也就是说，中国绘画史论研究只有不离艺术实践真知之“体”，才能产生出真正有质量的学术成果。这条“行知合一”传统学术道路，为我所贵。

二、从中国文化整体角度思考

研究中国的无论哪一门历史性学问，可能都必须明了中国文化历史发展的两大特点：第一，自古以来的中国人在“志于道”处立理想，在“据于德，依于仁”处去实践，所产生的极其重视“体”的理念如“自天子以至于庶人，一是皆以修身为本”（《大学章句》），使中国人虽在社会、政治、经济、科学、艺术等方面善于为“用”，却未必会耽于某一门去成为我们现在所理解的“专门家”。第二，世界惟一性的古老悠久的中国历史，得以使远古以来的中国文化艺术各种类一气连绵地续存发展。这种发展，必以相应于“志于道，据于德，依于仁”达道合道的人生理想为前提而产生特殊性。我们今天看到的艺术专史，乃古人在“游于艺”的不经意状态中，选择了相应的审美爱好物而形成。

这共性的两点，除了能解决“为什么花鸟画惟独在中国产生发展，现在仍方兴未艾”类思考中国花鸟画史本质的文化问题外，还能启开动植物的花鸟作为远古先民相应审美爱好物的溯源思路，另外对于花鸟画技法发生发展特点的思考，也有一定的启发价值。作为特殊性的专史，充分兼顾到中国文化共性因素渗透的整体关系，是一种战略视点。

三、从作品本身产生“形态分析法”

自古以来的绘画作品，就那么平铺在中国文化历史之中，用怎样的学术眼光去汇通和合成很关键。我所谓的“学术眼光”，是客观看待绘画的历史，认为越客观越能得学术的要旨。客观看待，是不以他人思路为先入而从作品本身，用最朴实的总结、分类法，一是一、二是二地进行对照、分析与思考。于是作品的视觉形象性质，容易让人从外在形态的角度去把握中国花鸟画史发生发展及演变的规律。那我的研究方法，就在这里产生吧。

形态，指事物在一定条件下的表现形式。中国花鸟画史的形态，可以从艺术自律之变的角度与从时代之变的角度去分。经此划分后，漫长的花鸟画史所产生的形态只有几个。

例如以艺术自律之变分,花鸟画史显现三大形态:一、尚未形成花鸟画的花鸟图像形态。二、或设色或水墨的精微表现的写实形态。三、或水墨或色彩的粗笔写意形态。而以时代之变分,花鸟画独立以后有四个清晰的时期:一、唐五代两宋,以工笔形态为主的工笔高峰时期。二、自北宋至元代,画法向水墨发展实现了水墨转型的时期。三、明清两代,以水墨大写意形态为主的水墨大写意高峰时期,同时还是多元化形态发展的时期。四、近现代,花鸟画吸收西方艺术,在继承与革新中多元化形态发展的时期。

在形态分析中最需注意处理的问题,是花鸟画形态中交织了院体画、文人画的影响。因为院体画与文人画相互作用而促进发展的花鸟画,院体的有关形态能转化为文人画,如院体工笔形态,为元代钱选、明代陈洪绶得之后,成为文人花鸟画的一种形态。文人花鸟画形态转化为院体画的,如北宋文同、苏轼等文人画墨竹的水墨形态,为宋徽宗赵佶接受后成为北宋院体花鸟画的一种形态。还有一种形态在院体画与文人画之间来回的,如北宋院体没骨形态,清代恽南田追之,就成了文人画的一种形态;接着清代宫廷喜欢恽氏没骨花卉,即又成为清代宫廷院体花鸟画形态的一种。厘清这些关系,于理顺花鸟画史具有清晰学术的意义。

各形态的确立,画法是依据。如工笔形态,是通过“骨法用笔”内涵的有力细线加上设色晕染的画法步骤才得以实现的。没骨形态,是去除勾线而直接用色彩或晕染或点染的画法实现的。水墨大写意形态,是以水与墨相互作用的墨笔粗写法、破墨法、用水法等画法实现的。如此等等,构筑了各形态的基础。这样形成的全著纲要,不同于其他美术史著的研究思路。我把这样的研究方法称之为“形态分析法”。

我的这种研究方法,与一般美术史著常用的编年法不太相同。若与时兴的西方的风格分析法、图像学方法、心理学方法等研究方法相比,更有“内”、“外”之别的不同。“内”,抓住花鸟画史的内在本质,着重于专业眼光的内部条理的整顿、理顺。“外”,从外面看内部,如西方风格分析法能以“视象有其自身之历史”(风格史家乌福林格言)的外部立点归类特定时期的作品,图像学方法能考察出艺术作品在所产生的时代背景中艺术家的价值观和所隐含的象征意义,心理学方法能从人的精神错乱、梦魇、失误等细节入手揭示艺术家作品的题材与构造之因。那些方法虽有一定道理,但如果用于中国绘画史的研究,则好比立于门外的人猜度门内实际情况的做法那样,不但让人觉得“隔”,而且过于强调外缘极易陷入漫无边际的危险之中。这些,研究中国学

问的当谨慎对待之。

四、下笔的“三全一出”

中国花鸟画史的研究,从整体把握到历史分期及具体画家等的内容很多,在逐一进行的写作过程中,尽量做到“三全一出”是为原则。所谓“三全”,是对资料工作的要求,为:前人作品收齐全,有关原始文献资料寻找全,相关研究论文掌握全。“一出”是对研究成果的要求,指充分研究了资料后,得出自己的观点。

研究基于“三全”的意义,第一是为求实构筑坚实的基础。凡学术,能做到求实则盛,不能做到求实则衰。重作品、重证据、重第一手资料、尊重前人研究成果,是求实的具体内容,同时也是产生像一把钥匙开一把锁那样的研究方法的基础。第二是为学术独立精神奠基。研究中常常会遇到权威说、既定说、一贯说类型的“问题说”,这时“三全”的客观性、求实性,足具专而深的的能力解决之。如此的“一出”,就富于准确度和力度。

例如,面对花鸟画独立于何时的问题,所有美术史著没有一个提出画种独立的标准,并几乎清一色地持唐代说。然而我在张彦远《历代名画记》中,读出了魏晋南北朝一定数量的花鸟画的专门画家和作品;在顾恺之画论中,读出了顾恺之对于人物、山水、花鸟画的分科思想;在谢赫《画品》中,读出了谢赫对于花鸟画家的专门批评;在魏晋南北朝诗文中,读出了适合花鸟画发展的社会审美环境。于是,就从这四个方面树立起画种独立成科的标准,即历史上何时最早出现专门花鸟画画家和作品、画种分科思想、对花鸟画家的专门批评、适宜的社会审美环境这四点的,何时就是花鸟画独立成科之时。从而,魏晋南北朝成为花鸟画独立成科的时期。

再如,明代院体花鸟画的问题,也是所有的美术史著没有一个因深究“院体”概念而写透的,并几乎是大同小异的几百字。即使一些专门的研究文章,也程度不等地存在着没有把概念厘清和没有把资料研究透的问题。然而,我在数十卷明代开国皇帝朱元璋的《御制文集》中,读出了不少能反映朱元璋审美特点的诗文;又在宣德皇帝朱瞻基的《御制文集》中,读出了不少追崇朱元璋审美特点的诗文;而朱元璋审美特别崇尚鹰隼猛禽刚健雄力的特点,除了被宣德皇帝朱瞻基诗文继续在文字中弘扬外,更在后来宫廷画家林良的作品中得以准确体现。此外关于林良何时进入宫廷当御用画家的考证,也是一

个应当解决的极其重要的学术问题。为了研究包括以上内容在内的明代院体花鸟画,我花了近两年的时间才得以落笔写了一部《明代院体花鸟画研究》专著(同时作为博士论文)。

所以“三全一出”,能收获学术的新意。其实“创新”、“新意”,不是空想、喊口号得来的,而是在求实的思路、认真的思辨、扎实的求证等踏踏实实做学问的躬耕中,自然而然所至的。常听人说学术研究“贵创”,我的体会是:“创”的结果足以为外人贵,而“三全一出”的创之研究过程,足以为学人贵。对于“贵创”理解的内外之别,我当重其内。

五、树立标准有法可依

一般来说,凡是被各种美术史著列为代表画家的,都因具公认度而别去摇撼之。不过即使如此也要警惕盲从的态度。站在研究的角度,还是要思考那些代表画家之所以成为代表画家的共性。这共性,因为具有真理性而可以引为标准,用以审视、衡量所有画家。也就是说,今后凡是符合了的亦为代表画家;但过去占据了代表画家位置却不符合的,则有理由予以重新考虑。

画风的独到性、学术的深厚性,这两点共性应是抽取自代表画家,又可以回到代表画家进行检测的标准。我的研究中,还真用此处理了一些问题。

例如清代的王武,通常史著都把他放在与恽南田并列的位置。但经考察,发现王武的色彩没骨画法有用色拘于固有色而平的不足,造型与构图也让人感到缺少才情,此外墨笔勾花点叶法学周之冕、陆治而没有突破,所有这些使之在“画风的独到性”这一点上,无法与恽南田相提并论。而“学术的深厚性”,更缺少类如恽南田题跋既有数量又有质量那样的画论思想。据此能认为,过去画史将王武与恽南田并列是有问题的。实际上王武因缺少才情,后来甚至到了被“废格”的地步,秦祖永《桐荫论画》就指出,王武的画“微嫌板木,所作花卉翎毛殊乏清趣生动之韵”,所以“忘庵画几成废格矣”。过去史著的处理,可能考虑王武在当时非常有名,但“史”百年后盖棺定论的客观学术态度,还是对王武另外考虑为妥。在我写的中国花鸟画史中,王武没有与恽南田并列。

还如张大千,不少人因为他名声大、花鸟画作品不少而建议写进,但其实张大千花鸟画“画风的独到性”不明显,谁能用简练的文字概括出张大千花鸟画特点?真正能代表张大千绘画独到性的是他的泼彩山水画,画风独到性应

在山水画史中体现。所以张大千没被选入现代花鸟画代表画家。

再如宣传很不够的李长白，其工笔花鸟画在妍丽中出清雅的独到性，特别能于严谨造型得艺术处理的精微，于设色渲染得宋元传统的妙谛。其精研传统的特色，显然与吸收日本图案的陈之佛特色不同；又灵秀清隽的江南风格与于非闇劲硬的北方风格显然不同。而李长白集三十余年精力创立的一套工笔花鸟画教学体系之完整，更开古今之无，并对当代工笔花鸟画的实际影响甚深。作为工笔花鸟画的代表画家，李长白的条件足够成熟，应该写入中国花鸟画史。

以上所述的研究方法，是在研究的过程中渐渐形成并成熟的。我有个体会：理论的学术研究跟实践的艺术创作在本质上是一致的，成熟的绘画创作必有画家成熟的画法秩序，成熟的理论研究也必有学者成熟的研究方法。而理论研究中最具灵性的问题意识和解决途径，犹如绘画实践中同样灵性的艺术发现和画法实现。学术研究，与绘画创作一样必须要有“发现”的激情。

作者单位：南京艺术学院

王鑑出仕与晚年心迹考

李安源

王鑑，字玄照，后改字元照、圆照、元炤，号湘碧，自称染香庵主，人称王廉州，是明末清初的山水画家，被诗人吴伟业誉为“画中九友”之一，并与王时敏颉颃，时有“二王”之誉。入清以后，王鑑又与王时敏、王翬、王原祁并称“四王”，开启了清初画坛的主流画风。王鑑的画迹虽为人们所熟悉，但其身世却至今不详，尤其是其出仕经历与晚年心迹，素为画史所不彰，本文以此角度作一考察，是为理解王鑑绘画创作背景的重要方面。

一、王鑑的出仕与罢官

清人画史有载王鑑由进士出仕，如《国朝画传编韵》云：“王鑑，字圆照号湘碧，太仓人……由进士官廉州太守”。^{〔1〕}王鑑任廉州太守是实，但言其中进士当为穿凿附会之说。诸多信史显示，王鑑凭借荫补途径入仕。如《太仓州志》明云：“王鑑，字圆照，世贞曾孙，由恩荫历部曹，出知廉州，时粤中盛开采，鑑力请上台，得罢，二岁归。”^{〔2〕}又查太仓图书馆编《太仓历代进士名录》，名单中亦无王鑑二字。

既然王鑑由“恩荫”致身仕途，按明惯例，凡袭荫做官者，一般须经国子监培训，或于京城先任小职，再量才任用。据《太仓州志》载，王鑑做廉州太守前，曾在京城任“部曹”一职。己卯（1639）六月，王鑑赴任廉州途中，即兴作《北固山图》，其跋云：

余自戊寅（1638）入都，日为业绩所苦，笔墨不知为何物。今岁仲夏出守粤东，回思风尘马背光景，如脱笼之鸟矣。将舟至望见北

〔1〕 [清] 钱唐、姜怡亭纂辑：《国朝画传编韵》，《中国书画全书》（第十册），第885页。另见《国朝书画家笔录》亦误载：“王鑑，字元照……由进士起家，曾为廉州太守。”[清] 窦镇撰：《国朝书画家笔录》，见于王安编辑《中国历代画史汇编》（第十册），天津古籍出版社，1997年版，第326页。

〔2〕 《太仓州志》（卷十九），转引自郑威：《王鑑年谱》，《朵云》，1989年第3期，第96页。

固山,不胜沾沾自喜,拈笔写此,不问工拙也。〔1〕

此知王鑑于戊寅(1638)年离乡赴京做官,翌年(1639)六月出任廉州太守一职。这段跋文,不仅纠正了既往著述中关于王鑑出任廉州太守时间的失实,〔2〕亦使一鳞半爪的王鑑出仕履历丰富起来。部曹一职多繁冗琐事,终日汲汲于“业绩”而“风尘马背”,抑郁而辛苦,令其根本无暇作画。1639年,王鑑被委以“廉州太守”一职,犹如囚鸟逃脱樊笼,即便在赴任舟次中,面对北固山的大好美景,亦因心情获释而重拾笔墨。

王鑑赴廉州后,可谓命途多舛。据《太仓州志》载,时粤中盛行矿采,王鑑因上书请禁开矿恶政而开罪权贵。所幸上司为其忘年好友刘半芳的至戚,在其庇护下才幸免治罪,仅以罢官而归。顺治九年壬辰(1652)六月,虽事过境迁,此段坎坷境遇依然历历在目,恍如隔世的王鑑怅然回忆曾经照拂过他的友人,不无动情之语。其《仿宋人山水巨幅轴》跋云:

行人返深巷,积雪待余辉。予己卯(1639)岁待罪廉州,正嵒予,张公节制两粤时也。张公乃大司空半芳刘公之至戚,予素荷司空之遇,为忘年交。张公以司空故,特破格提携,不以属礼相加,予愧无涓埃之报。……及余放归,复为贫累,浪迹天涯,萍踪无定。〔3〕

据此知,王鑑在赴任廉州太守的当年(1639),即获罪罢官,从此“浪迹天涯,萍踪无定”。亦有学者据王翬画跋中言王鑑“将远宦”一语,认为王鑑“大约又做过清代的官”。〔4〕显然,古人宦游一词非定指做官,亦可作士人出游之谓。所谓王鑑入清后出仕一说,并无实据,殆后人据顺治十一年(1654)王鑑北上京城长安(北京)游历一事附会而成。对此温肇桐曾解释道:“这样一位忧国之士,或者不至于做贰臣吧……因为顺治十年(1653)四

〔1〕《北固山图》,现藏于广东博物馆,图录见《王鑑画集》(上),中国民族摄影出版社,2003年版,第12页。

〔2〕按,郭味蕖《宋元明清书画家年表》载:“1635乙亥崇祯八年,王鑑知廉州。”(郭味蕖编:《宋元明清书画家年表》,人民美术出版社,1958年版,第223页)郑威又据《廉州府志》,得出王鑑做官的时间为崇祯十四年(1641)的结论。(见郑威:《王鑑年谱》,《朵云》,1989年第3期,第96页)此后学者皆从此二说,未有深究者,乃至以讹传讹至今。

〔3〕徐邦达编:《历代流传书画作品编年表》,上海人民美术出版社,1963年版,第129页。

〔4〕陈传席:《中国山水画史》,天津美术出版社,2001年版,第537页。

月，太仓吴伟业为国子监祭酒，圆照是他的同乡，又是他的艺友，被邀北上去游览，那是当然的事。”^{〔1〕}将王鑑北游视为受吴伟业之邀，显然是想当然的判断。再加上，出仕做官本身与忧国并无必然联系且也不矛盾，莫非隐逸不出才算是忧国之士呢？王鑑赴京的真实心理动机虽难以确知，但寻其画踪可悉，在北京活动期间，其交友圈盖以贰臣新贵为多，故其内心当有所谋求。《梦境图》跋语云：

客岁游燕，真定梁大司马玉立、曹少司农秋岳，皆属余作《草堂图》，尚未有以应之。盖两先生方作长安贵人，筹边计国，何暇及此。更俟几年写以寄之，代《北山移文》可耳。^{〔2〕}又，其题《仿古山水册》云：“余甲午岁浪游长安，得纵观收藏家法书名画，如入武陵桃花源，忆而似梦初醒，挂一漏万。”^{〔3〕}

“梁大司马玉立”，指梁清标（1620—1691），明崇祯十六年翰林，康熙二十三年擢保和殿大学士，二十七年入相。工书，清初大收藏家。“曹少司农秋岳”即曹溶（1613—1685），明崇祯十年进士，官御史。清顺治初授原位，能诗工书，亦家富收藏。与梁清标、曹溶等雅好鉴藏的新朝大吏的行谊说明，王鑑此行虽有“纵观名画”之目的，亦难脱攀附权贵再探青云的思想动机。王鑑在京期间，因清廷“诏起遗逸”，同里好友吴伟业亦在京任秘书院侍讲，二人过从甚密。值王鑑南归之际，吴伟业曾两度赋诗赠别，如《送王元照还山》^{〔4〕}七绝八首云：

内府图书不计钱，汉家珠玉散云烟。而今零落无收处，故国兴亡已十年。（其四）

朔风归思满萧关，笔墨荒寒点染间。何似大痴三丈卷，万松残

〔1〕 温肇桐：《清初六大画家》，庄严出版社，1981年版，第53页。

〔2〕 《梦境图》，图录见《王鑑精品集》，人民美术出版社，2008年版，第15页。

〔3〕 《仿古山水册》，现藏于故宫博物院。

〔4〕 按，1654年王鑑南归，时在北京做官的吴伟业作《送王元照还山》八首送别，诗载《吴梅村全集》。郑威《王鑑年谱》沿用《中国明清绘画》书误，将此诗错归于王时敏名下，称1651年“王时敏邀王氏（王鑑）共游相许，作《送王元照还山》诗”。按一般常识，王时敏与王鑑时同在太仓，何来送别行径？且时间、地点、情境皆与诗意不合，此谬为不考之故。见郑威：《王鑑年谱》，《朵云》，1989年第3期，第97页。