

中国古代名家

龚贤

作品选粹 ● 龚贤

人民美术出版社



小姑書齋古碑
傍陽溪山名對斜
陽年來不約佳

中国古代名家作品选粹

龙 贤

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

龚贤 / (清) 龚贤绘. — 北京: 人民美术出版社,
2002.11

(中国古代名家作品选粹)

ISBN 7-102-02680-3

I. 龚... II. 龚... III. 山水画—作品集—中国—
清代 IV. J222.49

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第088866号

中国古代名家作品选粹

龚 贤

编辑出版发行 人民美术出版社

(北京北总布胡同32号)

责任编辑 王效宓 赵 颀

设计 杨会来 赵 颀

责任印刷 丁宝秀

印刷 人民美术印刷厂

经销 新华书店总店北京发行所

2003年1月 第一版 第一次印刷

开本: 787毫米×1092毫米 1/8 印张: 8.5

印数: 4000册

ISBN 7-102-02680-3

定价: 48.00元

目 录

龚贤的艺术道路.....	萧平	1
山水册 选一		7
山水册 选二		8
山水册 选三		9
山水册 选四		10
山水册 选五		11
山水册 选六		12
山水册 选七		13
山水册 选八		14
山水册 选九		15
山水册 选十		16
山水册 选 一		17
山水册 选二		18
山水册 选三		19
山水册 选四		20
山水册 选五		21
山水册 选六		22
自藏山水册 选一		23
自藏山水册 选二		24
自藏山水册 选三		25
自藏山水册 选四		26
自藏山水册 选五		27
自藏山水册 选六		28
自藏山水册 选七		29
自藏山水册 选八		30
自藏山水册 选九		31
自藏山水册 选十		32
山水册 选 一		33

山水册 选二	34
山水册 选三	35
山水册 选四	36
夏山过雨图轴	37
千岩万壑图卷过 选 一	39
千岩万壑图卷过 选二	41
山水册 选一	42
山水册 选二	43
山水册 选三	44
山水册 选四	45
山水册 选五	46
山水册 选六	47
山水册 选七	48
山水册 选八	49
岳阳楼图轴	50
隔溪山色图轴	51
山水通景屏	53
留董源山水图轴	54
云壑松阴图轴	55
山水轴	56
渔村夕照图轴	57
涧屋听泉图轴	58
谿山草阁图轴	59
八景山水页装卷 选一	60
八景山水页装卷 选二	61
八景山水页装卷 选三	62
八景山水页装卷 选四	63
木叶丹黄图轴	64

龚贤的艺术道路

萧 平

“龚半千贤，又名岂贤，字野遗。性孤癖，与人落落难合。其画扫除蹊径，独出幽异。自谓前无古人，后无来者，信不诬也。程青溪（正揆）论画，于近人少所许可，独题半千画云：‘画有繁简，乃论笔墨，非论境界也。北宋人千丘万壑，无一笔不简；元人枯枝瘦石，无一笔不繁。通此解者，其半千乎？’半千早年厌门杂沓，移家广陵。已复厌之，仍返而结庐于清凉山下，葺半亩园，栽花种竹，悠然自得，足不履市井。惟与方禽山（方文）、汤岩夫诸遗老过从甚欢。笔墨之暇，赋诗自适。诗又不肯苟作，呕心抉髓而后成，惟恐一字落人蹊径。酷嗜中晚唐诗，搜罗百余家，中多人未见本。曾刻甘家于广陵，惜乎无力全梓，至今珍什笥中。古人慧命所系，半千真中晚（唐）之功臣也。”

周亮工《读画录》中的这段话，活生生地勾画出龚贤的面貌——身世、个性和艺术。这是所有关于龚贤记载中最为深刻的文字。这位被龚贤仅称之为“诗人”的户部侍郎，数十年间，始终是他的知音和赞助人。

半千也是龚贤的字，柴丈人、半亩为其号，他在作品上的别署甚多，如半山、半庵、蓬蒿人等。这大约是当时画家的风尚，八大山人、石涛似更甚之。

龚贤“与人落落难合”的孤癖性格，联系着他的特殊经历。他的生年没有记载，根据其诗句、画跋推算，约在1619—1621年间（明万历四十七年——天启元年），卒年则为1689年（清康熙二十八年）。龚贤的家庭，至今仍是一个并不清晰的谜。他是昆山人，少年时即移居南京。父辈可能做过官，家庭也富有。他“十三便能画”，并与杨文骢同师董其昌，这是龚贤自己在画跋上说的。龚贤出生之时，杨文骢22岁已中举人，董其昌则已是六十四五岁的老人了。他在少年时代能够交往如此前辈名人，其家庭背景并非一般是不难想象的。他大约同时还结识了杨文骢的同乡、东阁大学士马士英（这位画坛高手，因其政治上的恶名而遭人唾弃），并受到他的影响。尔后，他交往更广，与复社名人顾梦、方文等往来密切，与东林名人范凤翼、黄明立、薛冈等结社秦淮。1644年，龚贤二十四五岁时，李自成攻占北京，崇祯帝吊死煤山。同年，福王在南京称帝，纪年弘光。阮大铖、马士英得势，捕杀复社名士，龚贤避居扬州。仅一年，清兵攻破史可法死守的扬州城，屠城十日。不久，南京失陷，弘光帝被俘，马士英被杀，杨文骢亦于斯年战死。龚贤的青年时代，亲身感受了社稷更迭、战乱频起的苦难，目睹了师友、熟人政治壁垒间的尖锐斗争，经历了“八日早辞世，一身犹傍人”的家境变迁，真可谓国破家亡，覆地翻天！这些刻骨铭心的经历造成了他的个性，影响了他的一生。龚贤在扬州、泰州、海安一带飘泊寄居后，终于在清康熙五年（1666年）结庐南京清凉山下，“葺半亩园，栽花种竹，悠然自得”，开始了他的隐居生活，此时，他已经四十六七岁了。吟诗、作画、教学生，既是他的志趣所在，亦是他的全部生活手段。“忆余十三便能画，垂五十年而力砚田，朝耕暮获，仅足糊口，可谓拙矣！”（《溪山无尽图卷》跋语）是他老年的叹息。龚贤最后的20年，画笔愈老到，风格愈苍厚，给后世留下了许多佳作。然而，这位作为“金陵八家”首席的艺术大家，年近古稀之命，“竟丧于豪横索书之手”。是孔尚任为其办理后事，“抚其孤子，收其遗书”。孔氏小龚贤近三十岁，是其晚岁忘年挚友。孔尚任作有《哭龚半千》诗四首，其三曰：“尺素忽相投，自言罹大病。缘有索书人，数来肆其横。问我御暴方，我有奚权柄？哀哉未俗人，见贤不知敬！郁郁听其亡，谁辨邪与正？”这一三百年前的质询，大约仍有其警世的价值罢。

龚贤是一位诗、书、画“三绝”的艺术家，他还留有《画诀》和《课徒画稿》，在绘画理论和教育上也卓然成家。尽管他生活的时代，画坛出现了许多杰出人物：作为清六家的“四王吴恽”，作为在野派代表的“四僧”，

安徽的萧云从、梅瞿山，南京的程正揆、张大风……然而，他的形象丝毫没有黯淡。龚贤是以其不同凡响的黑面孔特立画坛的，是在明末清初风行的渴笔皴擦的简淡氛围中突兀而出的。这大约就是他自谓的“前无古人，后无来者”罢！

龚贤是一位醉心于山水的画家，他几乎没有画过山水以外的其他品种（传世·《老子骑牛图》，仅见照片，未知原作何处，待考）。山水中也极少画人物之活动。在他心目中，只有山川林木、烟霞云雾，一切人世的烦扰都被荡涤得干干净净。当我们面对他笔下苍翠欲滴的山水时，你感觉到的是大自然的生息——苍茫、华滋、深沉和静穆；你还能感觉到的是作者呕心挈髓的精神。“桥头没个人来看，留取时光在画图”（龚贤题画语），他的作品留存了时光，留存了历史，也留存了他的心血和光辉。

龚贤的艺术道路，亦即他的山水画道路，有着丰富而清晰的脉络。一是从传统到造物的创作途径；二是从“白龚”、“灰龚”到“黑龚”的风格变化。

关于传统师承，他在1674年所作《云峰图卷》后的一首长诗中，讲得清清楚楚。诗曰：“山水董源称鼻祖，范宽僧巨绳其武。复有营丘与郭熙，支分派别翻新谱。襄阳米芾更不然，气可食牛力如虎。友仁传法高尚书，毕竟三人异门户。后来独数倪黄王，孟端石田抗今古。文家父子唐解元，少真多赝体轻侮。吾言及见董华亭，三李恽邹无所许。晚年酷爱两贵州，笔声墨态能歌舞。我于此道无所知，四十春秋茹荼苦。友人所画云峰图，菌萐莲花相竞吐。凡有师承不敢忘，因之··书名甫。”他列举了自五代至明末近七百年间的23位画家：董源、范宽、巨然、李成、郭熙、米芾、米友仁、高克恭、倪瓒、黄公望、王蒙、王绂、沈周、文徵明、文嘉、唐寅、董其昌、李流芳、李永昌、恽向、邹之麟、杨文骢、马士英。这23位画家，龚贤是否··都有所学？是的。笔者曾在《龚贤的传统渊源》一文中作过详细的分析。当然，他是有侧重有选择地学习和取法的。如董源、巨然，是南宗鼻祖，他视为“本根”，这是不可更变的基础。倪瓒、黄公望，开了“寄乐于画”的门庭，龚氏是以此作为“游戏”的。米氏父子和高克恭是一个体系，出于董源，而创云山之法。龚贤在自己五十七八岁所作《云山图》册页上题曰：“余弱冠时见米氏云山图，惊魂动魄，殆是神物，几欲拟作，而伸纸吮毫，竟不能下。何以故？小巫之气缩也。历今四十年，而此一片云山，常悬之意表，不意从无意中得之。乃知读书养气未必非画苑家之急事也。余尝终日作画，而画理穷。或经时间作，而笔法妙。此惟学道人知之。余于此不独悟米先生之画，而亦可以悟米先生之书法也。欲得米先生之书画者，必米先生其人而后，余于此又复瞠乎后矣！”冰冻三尺，非一日之寒。四十年的揣摩、酝酿，始有此无意中的顿悟。由此举一反三，我们便可以了解龚氏对于传统师承的虔诚精神。董其昌、李流芳、李永昌、恽向、邹之麟、杨文骢、马士英等，都是龚贤直接师承的对象，他早期的作品——“白龚”、“灰龚”阶段，都有直接取法的迹象。他们大都来源于黄公望和倪云林，在其晚期，把他们归到了“游戏”的一类，偶一仿之，聊以寄兴的。还有一种有趣的情况，他在追仿前人的过程中，忽然发现自己已经超过了前贤：“余荒柳实师李长蘅，然后来所见长蘅荒柳皆不满意，岂余反过之耶？而今后仍欲痛索长蘅荒柳图一见。”（纽约大都会博物馆藏《龚贤山水册》之一白题语）长蘅即李流芳，“画中九友”之一。龚贤讲的是大实话，今天当我们比较二人的画柳时，差距是显而易见的。

龚贤对于传统的继承，可以概略为：董巨——二米——倪黄——沈文——董其昌。这是江南山水画的一大体系，自元代以来，主宰着中国画坛。这也是龚贤所确认的“正派”，龚贤基本接受了董其昌“南北宗论”的观点，并贯彻于艺术实践。

龚贤作品的感人，除去传统笔墨的因素之外，更在于他所营造的境界——“可登、可涉、可止、可安”，还在于笼罩其画面的一股气——天光、水气和空气的混合物，是一种自然的生气。这些使人望之而动心生情的因素，皆非得之于前人楮墨，而是孕育于大自然的结果。所以龚贤说：“我师造物，安知董黄。”（见其《课徒画稿》）奇了，怎么连董源（他称之为“山水家鼻祖”）和黄公望都不放在眼里了呢？他在古稀之年所作的画中还说到王绂、沈周晚年以“倪黄为游戏，以董巨为本根”，激动地发出“吾师乎！吾师乎！”的感叹，怎么一下子把自己艺术的正派（“本根”）和别派（“游戏”）都抛开了呢？我以为，在这个问题上所反映的，正是画家的不加掩饰的真诚——对艺术传统的全心全意的真诚和对大自然的全心全意的真诚。全心全意到了忘我的地步，才能自然地显出个性，产生自我。龚贤的另一段话，把这一关系说得很明白了：“古人之书画，与造化同根，阴阳同候，非若今人泥粉本为先天，奉师说为上智也。然则今之学画者当奈何？曰：心穷万物之源，目尽山川之势，取证于晋、唐、宋人，则得之矣。”（周二学《一角编》）

龚贤对于造物的师法，一方面在细微地体察中寻找方法、规律，归纳出画法的新程式。如画树，他说：“大

树宜曲折，小树不宜。”“寒林或宜枯脆，加染而润者春树也。春树不必点叶，深春之树叶在树梢”。“叶先生树杪，落亦然。惟老树先身而后枝，落则枝尽涉。冬而身叶犹在。”（见《龚半千山水画课徒画稿》）他把握了不同季节的物态变化，就可以摆脱“泥粉本为先天”的可悲境地。另一方面，在深化感受的基础上，开掘物象的内在表现力。他有这样一段话：“偶写树一林，甚平平无奇，奈何？此时便当搁笔，竭力揣摩一番，必思一出人头地丘壑，然后续成，不然便废此纸亦可。”丘壑在这里除指章法、布局外，含有表现力的意思。这种表现力并不意味着传统的功力，而主要指自然客体的内部联系和作者主观艺术思维之间达成的默契。龚贤的许多表现平凡小景的作品（主要是册页），都因为有了这种默契，而显得非凡的动人。应该说，这是作者对于造化的一种再创造。

董其昌提倡行万里路，读万卷书。龚贤也说：“非遍游五岳、行万里路者，不知山有本支而水有原委也。”关于龚氏的游踪，至今是个捉摸不定的问题。他到过的地方似乎不多也不远，又似乎并非如此。据已有资料考证，他几乎大都在江苏周旋（昆山、南京、扬州、泰州、海安、如皋、苏州等），大约到过泰山，因为他作有一首《登岱》的诗。他又画有大幅《岳阳楼图》和《天平峨嵋图》，图上都题有自作的诗。那么，他是否确实亲临其境？这也有待新的资料来证实。安徽离南京不远，又有不少朋友（始查士标、戴本孝等），可能也到过，然不可考。他有一幅山水画册页（美国纽约大都会博物馆藏），写峭壁苍松，松枝皆向一边倾斜，极似黄山景色。但也没有任何其他资料可以说明他去过那里。他的那些表现大丘壑的作品，如《千岩万壑》、《溪山无尽》等，雄浑壮阔，没有经过壮游的人，是很难办到的。看来，他的游踪有必要进一步研究。

无论龚贤的游踪多少，可以断定的是，江南山川是他的主要模特。他的作品中的相当部分取材于长江和金陵一带，不仅结构相似，气息也格外一致。就这而言，他带有很浓的“乡土气”，这正形成了清初金陵山水画的特征，它既不如吴越山水那么娟秀，又不像北方山水那样粗犷，它是朴厚的，丰润中含有洒脱，沉稳中透着灵动。

龚贤的山水，是由简淡逐渐过渡到繁密浓重的。人们习惯称其简淡一路为“白龚”，称其浓密一路为“黑龚”。在这一过渡的中间阶段，其实有一个“灰龚”时期，而这个词，则是笔者杜撰的。本册所刊龚氏《疏林茅屋图》（无锡博物馆藏）和《江山林屋图卷》（苏州博物馆藏）皆属早岁“白龚”，约作于30岁和34岁前后。前图以渴笔简勾，皴擦极少。后图写江边山矾林屋，类似南京附近临江景色。这大约是目前发现的龚氏最早的手卷，枯笔使转，空勾石纹，仅于阴凹处用密笔排皴，造成体积感。空勾之笔也往往复线，故能避免线描的单薄，产生浑朴苍厚的意趣。这些方法，包括树木的结构，都受到董其昌、恽向和邹之麟的影响。他的这一路画法，到1656年已基本成熟，他的《自藏山水图》（故宫博物院藏）是一个标志。

龚贤在形成他的第一阶段画风之后，即刻开始了新的探求。册中刊载的龚氏《墨笔山水册》（苏州博物馆藏）和上海博物馆收藏的《山水册》，提供了极好的研究资料。前册无款，后册署年款丁酉，为1657年。前册十二页，简笔勾勒者两页，稍加皴点、略施渲染者七页，多遍皴擦点染、若云山烟树者三页；后册也十二页，灰白调子者与“黑龚”几乎各占一半。集黑、灰、白三种类型于一册，最能说明龚氏过渡期的探索 and 追求。前册尾页有龚氏老友诸九鼎题跋，称龚氏“尝指册内第十幅示予曰：作画一年，政得此幅”，可见其探求之艰辛。试看其中两图：其一，写朦胧烟雾中的丛林茅屋，三分之一画，三分之二空白，由于留白得当，画处又深入，所以白处实感有烟云浮现，画境尤为生动。其二，写江南村野，画面用五排横向物体组成——一排茅棚、一条水渠、一条土岸、两排垂柳、惟一纵向的是短短一条分开水渠的土堤，构图别致。平淡的物象，组成奇特的画图。

龚贤在“白龚”阶段，进行的是笔法的追寻，这一风格，主要反映在他40岁以前的作品上。后期，他也会偶然兴起，以简笔山水作“游戏”，笔法则格外灵动，墨色也愈显丰润了。“黑龚”阶段，集中反映了画家对于墨法的孜孜探求。他在《课徒画稿》中讲到点叶法时说：“此浓叶也，一遍谓之秋林……二遍、三遍晴林，五遍、七遍雨林。晴林要爽，叶密而气疏，雨林欲苍翠欲滴。”、“一遍点，二遍加，三遍染”，“三遍点完，墨气犹淡，再加浓墨一层，恐浓墨显然外露，以五遍淡墨浑之”，“望之蓊蔚，而其中实叶叶分明者，燥湿得宜也。点燥而染湿，湿不掩燥。点浓而染淡，淡以活浓。”在这些精微的法则和插图面前，人们不能不赞叹这位“四十春秋茹荼苦”的先贤。

龚贤是有傲骨的，但无狂放之气。他的绘画亦如他的为人，始终是实实在在的。当他真有所得时，不免会得意地露出傲骨。他在“黑龚”形成阶段，借鉴和吸取了米氏云山的积墨法，但一点也不放弃自己已经形成的笔法特点。他把米氏法加以改造，纳入自己的笔法规范，先干后湿，先皴后染，层层深入。他说：“皴，干染也。”

(见《课徒画稿》)这个观点以前没人讲过,是他实践的心得。试看其山水,先勾山、树轮廓,再以干笔皴之,形成灰调子,再复皴数遍,色调渐趋深重,自具苍郁之感;若以湿笔层层染之,效果亦可大致仿佛,而其质感则自具差异。出于这样的考虑,龚氏产生了具有差别的积墨法,包括干积法、湿积法、干湿并用法等。瞿安在题龚氏《山水册》的诗中称:“工笔米家山,此意吾心会”,所谓“工笔米家山”,即指龚贤改造米氏云山所形成的新面貌。工笔是形容其结构严谨、层次清晰、繁简得体、浓淡适宜、仿佛工致的素描。这一绘画面貌的出现,确实是前无古人的。龚贤墨法的神妙,似乎让他忘却色彩的功能。在他传世的作品中,设色者寥寥无几,故在此略而不论了。

“黑龚”的面目,在其50岁之前就精纯成熟了。他的积墨法的确立,对其个人来说是一次变法,对当时画坛来说,则似乎是一种反潮流。他因此一举而摆脱了对时流的依傍,卓然独立成家。他不无得意地说:“笔尽笔法,墨求墨气。笔墨相得,而画之能事毕矣。我用我法,我法尽,而我即为后起之古人,今人未合己心而欲与古人相抗,远矣!”(见《课徒画稿》)

龚贤生命的最后十几年,正是他艺术创作的旺盛期。存世作品也较多,且有相当数量的大幅、长卷,1673年作《千岩万壑图卷》、1674年作《山水通景大屏》、《天半峨眉图通景大屏》、《云峰图卷》、1679年作《赠长翁山水卷》、1680—1682年作《溪山无尽图卷》等,大都境界开阔,气势雄浑,反映了他旺盛的创作能力。尤其是《溪山无尽图》和《云峰图》两卷,不仅山重水复,云起烟生,意境宽阔悠远,而且能感其高大,觉其深幽,是龚贤传世佳作中的代表,真可以百读而不厌。

龚贤的书法,以往仅见于题识与跋文,独立的书件大都为诗稿或册页。近期南京出现的龚氏行书七言诗大轴,让人们大开眼界。其书结体偏长,有着欧阳询的影响;其运笔风神,联系着李邕;意态中又不乏米芾的踪迹;开阔的行距,还得力于董其昌。……这些因素忽隐忽现地熔铸在一起,形成龚贤独特的书风——严谨中的舒展、方折中的圆转、随意中的挺拔、奇特中的平朴。大有磊落之气,绝无狂肆之态。这也如其人,如其画。此轴中最大的字长度超过20厘米,两方名字印章(“龚贤”、“野遗”),边长皆为4.5厘米。由此,笔者可以断言,龚贤绝非偶然作此大书。他的去世,不也是因为横豪索书之故吗?前人很少论及他的书法,恐是书名被画名所掩罢!

龚贤鲜明的艺术风格和独特创造,在当时和后世都产生着显而易见的影响。直接的影响,在学生之中,王概大约是其学生中最有名的,他与王著等人编绘的《芥子园画传》,流传甚广,影响很大。官铨和宗言,是画得最像老师的龚门弟子,他们都是南京人。龚贤之子龚柱,字础安,山水面目极似其父,只是烘染略少而已。

龚贤在当时画坛的交游,青年时期主要靠杨文骢引荐,中后期则有周亮工和孔尚任。通过他们,“金陵八家”之间,八家和其他金陵画家之间的切磋、交流,无形中促成了金陵地方绘画风气的形成。龚贤的成就,使他成了金陵画派的当然代表。

后世受这一风气影响的画家并不少,较为突出的是清代中后期的“京江画派”。尽管这一流派的主要人物潘恭寿、张畧,都是以吴派沈周、文徵明筑其基础,但在该派后期,表现在张畧和周镐作品中的积墨、烘染以及笔墨形态的处理,显然是从龚贤和“金陵八家”中汲取的。

龚贤对近、现代画坛的影响,远远超过了过去,甚至超越了国度。他的画在19世纪末、20世纪初,受到日本人的重视,以重金收购,流传扶桑,对日本画坛产生过影响。继又扩延到欧美,渐起了研究之风。在国内,黄宾虹、李可染先后创立重墨山水新风,无疑是在龚贤积墨山水基础上的发展。黄宾虹说龚贤“用墨胜过明人,我曾师法”(《黄宾虹画语录》)。从面目上看,龚、黄山水都是重且黑的,但法有同异,龚纯用积墨,故沉郁中透着苍润和清空;黄则兼用积墨、泼墨和破墨,故老辣、朴厚而丰富。李可染的积墨,早期出于黄宾虹,后期个人面目愈趋鲜明,取大笔铺和积染相结合的方法,黑白分明。然而,所有这些变化,都不可避免地留下了龚贤的影子。

龚贤是一座艺术的宝库。他的书画遗产,固然令人珍重和喜爱,他的治学方法、艺术道路,给予后人的启示尤为重要。

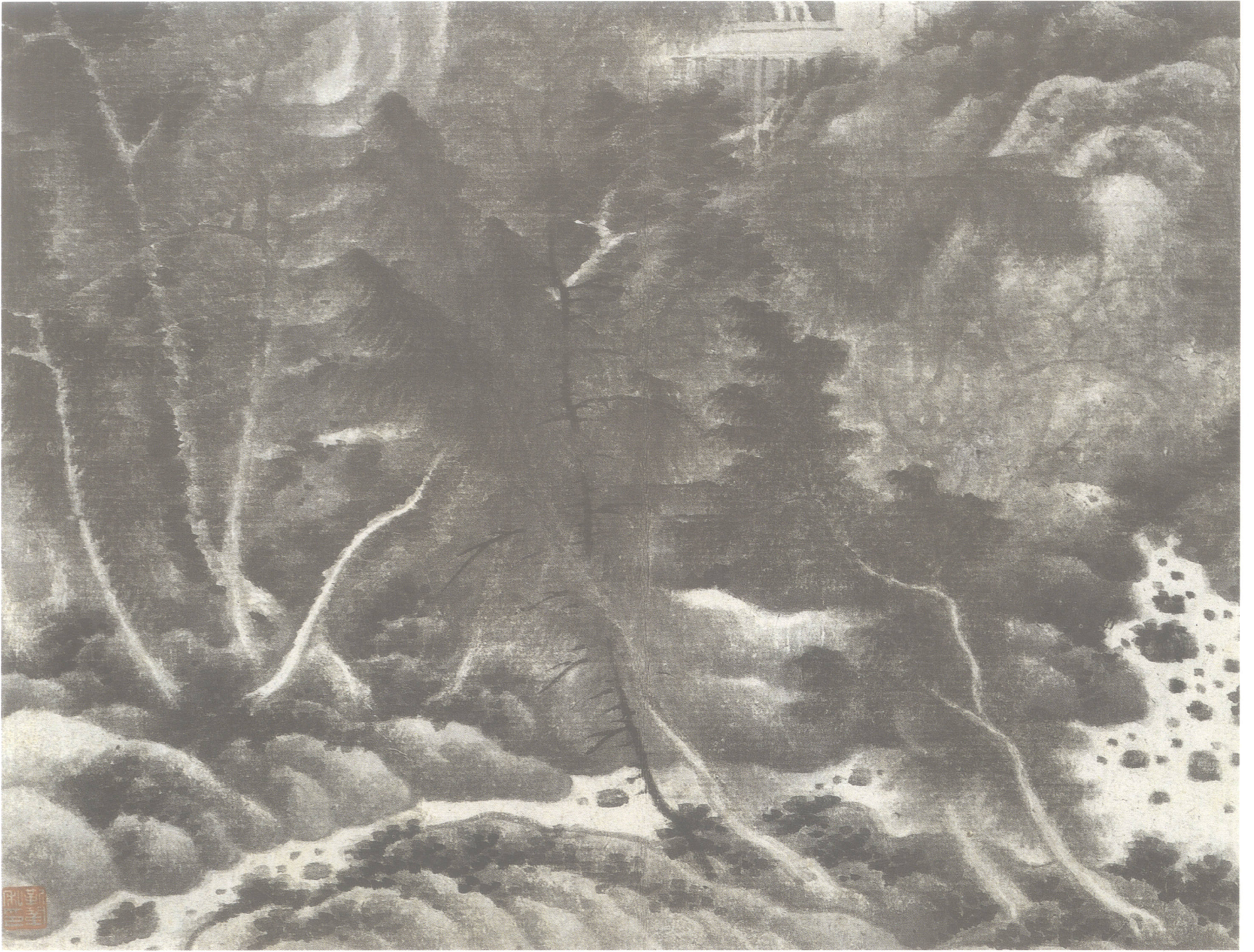
图 版



山水册 选一



山水册 选二



山水册 选三



山水册 选四



山水册 选五



山水册 选六



山水册 选七