

王學浩研究

俞建良 著



上海書畫出版社

王學浩研究

俞建良 著



上海書畫出版社

序一

薛永年

在西方，有两派美术史研究：大学派与博物馆派。博物馆派认为，大学派的研究，追求高端，耽于理论，忽视审美。大学派认为，博物馆派的研究，俯就大众，陷于鉴赏，迁就赞助。中国的情况，有同有不同，美院的美术史研究，一般不忽视审美，但着眼于大题目，相对比较宏观，比较重视理论阐释。博物馆的美术史研究，由于立足于发挥藏品，所以不但讲求鉴赏，而且着眼于作品，致力于个案，在基础研究方面多所建树。

我在吉林省博物馆工作期间，经过前辈指导，曾着眼于故宫流散书画，通过作品与个案的结合，思考美术史上的一些问题，比之前人，有所补正，有所收获。来到美术学院任教之后，为了避免学术空疏，大而无当，也关注博物馆美术馆的研究。聂崇正兄的清代宫廷美术研究、马鸿增兄的新金陵画派研究，都对我宏观地思考古今美术问题很有帮助。而昆仑堂美术馆馆长从善楼主人俞建良的《王学浩研究》，则是清代画家个案研究的新成果。

俞建良聪敏多才，书画、诗文、鉴藏、著述，齐头并进，艺而兼学，曾出版《顾阿英事略》《从善楼诗文书法集》《从善楼随笔》《从善楼论画》等。我因忝列昆仑堂美术馆顾问，时有来往，为增加本馆的乡贤收藏，数年前在北京，他与夏天星先生邀我共鉴王学浩作品。今年他又告知，《王学浩研究》已经基本杀青。不久前，我去上海顺路赴玉山，翻阅这部二十多万字的书稿，并就王学浩的研究和写作进行访谈，从而丰富了我对王学浩

的了解。

20世纪的画史著作，多数对王学浩略而不谈，俞剑华《中国绘画史》，虽然写了王学浩，但把王氏及其学生等多人列在“盛清之山水画”之“娄东派”中，并没有看到王氏的突破。郑午昌与潘天寿则有较高评价，郑氏的《中国画学全史》称：“画法倪黄，魄力极大”“《山南论画》数则，立论精当，趋向极高。”潘氏的《中国绘画史》，称之为嘉道咸画家中“有特殊造诣，能贡献于一时”的“后起之劲”。惜乎缺乏具体的分析和展开的论述，更没有系统刊布王学浩的绘画作品。

当代年轻学者研究古代画家，每因学养的差异，纵使对其擅长的某领域开掘深入，也很难做到全面地观照和立体地了解，俞建良的王学浩研究，是迄今为止第一部全面论述王学浩的个案。全书除去分论王氏的生平、思想、诗书画艺术、论画名言、绘画师承传派之外，还有年谱、作品编年、印鉴款识、历来评论等等，既有条分缕析的论述，又有系统整理的图文资料。不敢说已经穷尽了对王学浩的认知，但有着非常突出的四大特点。

首先，是切实走进历史。开卷之始，就把我们带进王学浩生活的历史时空，联系环境与人物的关系，重建活生生的历史记忆。他通过考察王学浩的遗迹，联系有关文献记载，告诉我们王学浩居住半山桥的“山南老屋”，在明、清两代曾是于昆山的闹市区，所以如今“奥灶馆”的匾，曾是王学浩所题，使我们似乎能与古人对话，接触到实际存在的古今联系。

第二，是特别重视作品的研究。对于书画家而言，书画作品是立身之本，对其艺术的品评，也只能从作品中得出结论。俞建良以十年之功，大量过眼王学浩的作品，收集其作品的图片，从36岁一直到78岁，分为早中晚三个时期，结合作品分析评价王学浩的成就，既看到他的继承，更看到他的突破，从而有依据的指出，他绝不是娄东派的传人而已，对于山水画，他有自己的独特风格和独特成就。

应该指出，对书画作品的研究，首先是辨别真赝，考察年代，也包括识别代笔，在这方面，俞建良都下了功夫。据说，一次他应邀参与兄弟博物馆的书画藏品鉴定，辨真伪，分精粗，估价位，面对一件过去视为王学浩的精品之作，他别具只眼地指出是学生的代笔，从而调整了估价，恢复了这件藏品应有的地位。

他对作品的研究，也包括王学浩的诗，特别是题画诗。王学浩的诗集《易画轩诗稿》，收藏在上海图书馆，老馆长陆家衡的复印件提供了研究方

便。为了把握诗中的大量信息，俞建良首先进行分类，分为交友诗、忆乡诗、纪事诗和题画诗等等。而他的研究则偏重王氏诗歌的特色与成就，特别是题画诗佛道意蕴，题画诗的审美特征与审美境界，王学浩友朋师生间的题画往来、画与题画诗的关系等等。

第三，是讨论了“仿”的问题。他在研究中发现，王学浩的作品喜欢写上“仿某某”，虽然总写“仿某某”，不强调自己的新创，但幅幅都是自己的风格。不仅王学浩，黄宾虹也是如此，很多明清画家都如此。俞建良通过研究王学浩，讨论了后期画史上的这个普遍问题，借用朋友的话，深刻指出：“画家的作品要有‘姓’，不能做孤儿院里的弃婴，不知父母是谁。”他指出，这种现象的出现，表明画家强调师承，强调学有渊源。画上题“仿”，本意是学习、是研究，不是“依样画葫芦”。

画史上题“仿”的问题，尽管过去已有人论及，但俞建良分析更深刻，论述的更生动。由于中国文化没有断过流，中国的书画历史发展，总是在承中求变，在继承中实现创造。有一种画家，特别强调仿古。不是说他没有创新，是他要强调传统。也有强调“我用我法”的，从作品看，并不是没有传统，从他的画里能看出传统。只是两种表达：一种表达要创新，实际有传统；一种表达是有传统，本身也有创新。

第四，把研究建立在丰富系统的资料工作上。从材料得出看法，从事实引出结论，通过丰富的经过整理的资料，寓评与述地表达不脱离实际的见解。在收集材料方面，无论书画作品、历史文献，他都尽力“竭泽而渔”，作品图像的收集，不仅包括公私收藏，而且遍及历年拍卖。历来对王学浩的评论，收集了蒋宝龄以来的四十余则。王学浩的论画，除去《四铜鼓斋论画集刻》本《山南论画》之外，还收集到了文字小有出入的《山南论画》墨迹本，更收集了王学浩题画上论画言论，补充了《山南论画》。

总之，《王学浩研究》是一部颇有特色的画家个案研究成果，是从地域文化入手对美术史研究的加深与拓广。当然也不能说完美无缺，比如怎么把诗文书画家的才气进一步与学者的严密性结合的更好，如何使汪洋恣肆兴会淋漓的铺陈与逻辑严密的结构和精心提炼的表述结合得更紧密，都是可以在日后进一步提高的。

序二

刘 墨

我曾经思考，“艺术史”如何既是“艺术的”同时也是“历史的”？因为并不是将“艺术”和“历史”组合在一起，就一定是所谓的“艺术史”，虽然这是最基础的做法。

一般而言，艺术史通常被理解为艺术家和作品的“发展史”，因而包含了时间和地域、传记和作品这四种最主要的元素——这些文献，共同构成了艺术史的研究核心。又由于艺术史通常被理解为视觉艺术起源、发展、进步或者衰落的过程，所以在传统意义上，艺术史家的职责，就是要从某种更为广阔的社会和文化变革为背景，来描述和理解艺术发展的变革。

虽然我们还没有办法确定“艺术”究竟是什么——比如在哲学家或语言学家那里所发生的种种关于“艺术”定义的争论——但还是有一种东西在约束着和规范着我们，而我们的艺术史研究，也始终在用这个标准来称量和解释艺术史上所发生的诸多现象。

从艺术史研究的角度而言，有鉴赏学者，有图像志学者，有史料考订者，有艺术社会史学者，有艺术哲学者……他们分别从不同的角度将历史上的艺术家或作品作为自己的研究对象——鉴赏学者甄别真伪和优劣，图像志学者描述图像的象征与意义，史料考订者致力于收集与艺术家有关的一切文献，艺术社会史学者涉及描述艺术家个体经历和世俗身份，而艺术哲学家则致力于艺术品所引发的思想……这些研究成果仿佛为我们打开了

许多门窗，得以饱览艺术史上的秀丽风光。

当建良兄把他对乡贤王学浩的研究展示给我的时候，我把我平时对艺术史的思考写在了上面。

王学浩是谁？

对普通人而言，这一定是一个绕不过去的问题。

黄宾虹在其专著《籀庐画谈》中评王学浩画说：“画法得力于痴翁，晚年名益重，日不暇给，间有率意之作，致赝本杂出，以求重价，而其名不无少累。生平既精鉴赏，凡古董家物，务得其题识为增色，悉应之，未尝挂人意……兴至挥洒，遂多杰构。”

再往前溯，戴熙在《习苦斋画絮》卷十中说：“画具各种巧妙，奚蒙泉得劲利之妙，方兰士得秀润之妙，王椒畦得沉着之妙，三人鼎峙不可甲乙，要皆是学焉而得性之所近者也。”

然而，翻检今人所著“艺术通史”，我们却很难找到对王学浩所做的更深一步的研究，他的相关史料，也零星地散见于各处——从今人注重“创新”的艺术观来看，王学浩似乎仅仅具有“文献价值”而已。

其实这并不是王学浩一个人的问题，而是在中国艺术史课程的设置中，清代绘画除了清初“四僧”“扬州八怪”“海派”之外，居于“正统”的“四王”也几乎被一笔带过！因为“旧文化的埋葬者”康有为和“新文化的开创者”陈独秀都不约而同地将批判的矛头指向了“四王”——王时敏、王鉴、王翥、王原祁——在陈独秀等人眼中，“四王”的绘画代表了“味同嚼蜡”的“糟粕”，因而“革‘王画’的命”也成了新文化运动的一部分，三百年来的



王学浩《潇湘烟雨》

“正统”，在新文化运动以后，“四王”“小四王”“后四王”，包括娄东、虞山他们的后学，无不作为“反动派”彻底被边缘化了。方闻在《心印》中总结说：“中国持久的现代化斗争，最终摧毁了王

翠和石涛成功建立的大综合传统。”

但是，如果我们做一个历史的“还原”，情况又将如何呢？

在传统中国，对过去的黄金时代的怀念，深深植根于每个中国文人的心底。正是这种态度，决定了他们所采用的认识传统的方式，以及他对艺术创作和风格的认知。虽然贡布里希并不承认黑格尔所说的艺术存在“时代精神”，但是我们却不能否认，通过艺术家和他的作品，却可以认识一个“时代”的艺术价值取向：在对前人的临仿中，最终完成自我风格。

王学浩，字孟养，号椒畦，江苏昆山人。生于乾隆十九年（1754），卒于道光十二年（1832）。少年时拜进士陈嘉炎为师，学有功底，补庠生。乾隆五十一年（1786）与阮元同时中举人，后屡试不第，遂绝意进取，以笔墨自娱。

王学浩幼时曾经学画于昆山人李豫德，而豫德是太仓人王原祁的外孙，因而画史谓其山水“得麓台司农正传”。大约在乾隆五十五年（1790）前后，王学浩放弃了科举仕途，随兵部侍郎周兴岱视学广东，后遍历京师、湖南、陕西、山东，主讲兖州书院。这段经历使王氏得以饱览名山大川，“其胸中不可一世之概，皆发舒于笔下”（颜炳《山南论画》跋）。

王学浩结束燕、秦、楚、粤等地的远游之后，约在嘉庆初，主要客居于苏州寒碧山庄，即今苏州的留园。嘉庆七年（1802），王学浩为刘氏作《寒



王学浩《法米元章》

碧庄十二峰图》(上海博物馆藏)。在此期间,他不但观赏到北宋大家王诜的《层峦叠嶂图》、元代王蒙的山水小幅等名迹,还结识了陈文述、阮元、陈鸿寿、屠倬、张廷济等名士。文酒唱和,书画酬答,兴至挥洒,所作颇多。约在嘉庆庚辰(1820)前后,王学浩归隐于昆山,所居山南老屋位于玉峰山南麓之半山桥附近,“中有小园名学圃,具澄潭、古木、修篁、老梅之胜,玉峰黛色,都落窗几”(清·蒋宝龄《墨林今话》)。山南老屋有易画轩、钓篷、桂舫、木兰舟诸胜,奉母、莳花、种竹之余,与蒋宝龄、潘曾莹、潘道根诸时贤招饮酬唱,家中更是收藏了王献之《鹅群帖》真迹、褚遂良双钩晋帖、董源《平湖垂钓图》、黄公望《富春隐居图》以及范仲淹手书《象山令顾方祠碑》、王石谷山水等名迹。

此间,王学浩的绘画艺术也达到了个人的创作顶峰。晚年的王学浩画名益重,“道光之季画苑推为尊宿”,片楮尺纸,人争宝之。王学浩一生致力于对古人绘画风格和技法的研习,但其追仿古人,并不是全盘照搬,而是在不断的积累中寻求自我,在反复的实践中以求最高境界的表现。尤其是在他的晚年好用破笔秃笔挥写,以荒率之笔求苍古浑涵之气,达到了艺高时伦的境界。比起“四王”“小四王”为代表的“正统”画派来,可以说他毫不逊色!

王学浩是嘉庆、道光年间颇负声誉的昆山籍书画大家,但如同清初“四王”在新文化运动以后所遭受到的命运一样,“守旧”“愚腐”“没落”等一些意识形态非常明显的评价,落到了他们的头上。

建良兄对王学浩展开的研究,可以说是极其全面的。

全书囊括了王学浩的各个方面:年谱、师承、诗文、书画、作品、画论、考证……显然,这是一个具体而微的个案式研究,而放眼中国艺术史研究界,像这样扎实、全面的个案式的研究,并不多见。因而,我们需要更多的这样的著作,以让我们的艺术史研究,不再仅仅停留在某种概念或框架的粗略描述。

我想,除了表达对作为昆山人的王学浩的崇敬之外,其得天独厚的良好的学术积累和研究角度,更为我们还原那个时代的艺术状况提供了一个扎实的基础。

是为序。

序三

朱万章

“巨然《夏山图》与《浮峦暖翠》同一笔法，吴仲圭又于二图外另出一种笔法。此幅兼三种而用之，非敢集古人之长也。昔赵文敏集古字成书，世人以为奴书，予此图亦未免奴画之诮耶。”这是王学浩（1754—1832）40岁时在其所作《仿元人山水图》中写下的题识。在这段自题中，不难看出其自谓博采众家之长的艺术取向。有意思的是，在中国古代书画鉴定组成员对这件王学浩早期作品进行鉴定时，认定其实则学方士庶、张宗苍两家。这在杨仁恺的《中国古代书画鉴定笔记》中有详细记载。这就涉及一个饶有趣味的话题：我们怎么来正确认识一个游离于绘画史视野之外的名家？怎样结合作品信息来正确解读其人其画？

对于这样一个并非开宗立派的名家，甚至在绘画史上也谈不上有重要影响的画家，长期以来，学术界对他的关注度显然不够。我曾试图寻找其传世作品、搜集其相关资料，但究竟不如“四王”、扬州八家等来得直截了当。究其原因，除了本人学力有所不逮之外，地缘因素、作品相对较为集中以及其交游圈并未触及主流美术……，都是重要因素。庆幸的是，这样的学术研究不乏有心人。摆在我们面前的关于王学浩研究的书稿，就是明证。此书在一定程度上，也弥补了我的遗憾。

俞建良兄生活在人文荟萃的吴中地区，耳濡目染画迹既多，对王学浩这样名重一地的书画名家尤为垂注。基于馆藏优势及地利人和，王学浩在

其研究视野中有着得天独厚之便，也就在情理之中了。但与“四王”或“扬州八怪”不同的是，王学浩研究并无多少传统可言，今人和前人研究中可资参证的成果不多，因而其研究的难度也是显而易见的。唯如此，俞建良所做的研究可谓有筚路蓝缕之功，他在学术史上的地位也是毋庸置疑的。

作为一个并非耳熟能详的画家，读者对其生平概况及艺术活动行迹的了解是并不多的。因此，要先读其画，必先识其人，故全书用了不少篇幅，将王学浩不同时期与不同题材的绘画做了深入剖析，并结合其诗歌、画论，以及朋友圈的相互砥砺、师承关系的梳理等，为我们呈现一个鲜活、清晰的文人与画家的形象。王学浩生活的时代，并无特别突出的大师出现。因而，像王学浩这样一个兼具画家与诗人等多重身份的艺术家的，也就成为一个时代的缩影。他的作品，从早期对前人的传移模写与心摹手追，到后期逐渐脱离前贤藩篱，润物细无声式地发生画风渐变，是一个时代的典型特征。

值得一提的是，在明代画坛，画家仿古、摹古，往往很少在画中自题以示源流，而到了清代，尤其是清代中晚期以降，非但画家仿古、摹古要在画中题识以溯其根源，即便独创者也多题“仿某某家”或“拟某某法”，在清初“四王”及清代中后期王学浩、张问陶、奚冈、黄易、汤贻汾、戴熙、任熊等人作品中最为明显。所以，在王学浩的作品中，几乎很少见到不仿



王学浩《戏写风柳》

某家之作，他自称已画为“奴画”，即是这个缘由，但这并不能说明王学浩作品无创意可言。对于这一点，作者借助金云庵（1915—1996）之口道出了原委：“画学谁、像谁，就写谁，这是托词。其实此图确定是本人用心之作。为表谦恭，写上师法某家。这样，对行家来说，有传承；对外行来说，师法名师、名家，画家的作品要有‘姓’，画就有地位，可卖个好价。”这是一个时代的风气使然。因而无论对美术史研究还是书画鉴定来说，都是值得深入探究的。

一部完整的美术史，显然不仅仅是几个大名家及其作品的历史。关注非主流画家及其作品，也是美术史研究者义不容辞的职责。在明清绘画史研究中，对于重要流派及其主流画家的研究已经较为成熟和完备，但对于王学浩们的研究，值得研究和讨论的内容还有很多，有的甚至还存在着很多空白。而俞建良们的研究，正好为我们提供了一个极好的范例。相信这对于后学者，一定会沾溉良多。

作为一个美术史研究与书画鉴定工作者，我一直以来对画家的第一手资料有着天然的兴趣。但凡拿到一本新的美术史研究论著，我首先要看的是作者到底为我提供了多少鲜为人知的材料，是否可以填补我的知识盲区？其次是研究的方法与结论是否在该领域的学术史中有独到之处？当我拿到这本耗费大量心血的书稿时，很显然，其预先的期望值达到了。或许，这正是俞建良所做研究的意义所在。

2018年5月20日于京城之景山小筑

目 录

序一	薛永年	001
序二	刘 墨	004
序三	朱万章	008
王学浩其人其画		001
一、半山桥堍王学浩		004
二、画家王学浩		011
1. 早期人生及其艺		013
2. 中期画风是机遇		027
3. 晚期探索与成熟		046
三、浅论王学浩书法		077
王学浩诗风及其题画诗		091
一、王学浩诗歌创作背景		094
1. 王学浩生活经历		094
2. 王学浩所处诗歌时代		096
3. 王学浩与诗人交游记事		097
二、王学浩诗歌创作的抒情性		103
1. 王学浩诗歌中的气节与人格		103
2. 王学浩诗歌中的古风		104
3. 王学浩诗歌之情感		108

三、王学浩的诗歌艺术与审美特征	115
1. 王学浩诗歌的审美境界	115
2. 王学浩题画诗中的书画审美境界	118
3. 王学浩题画诗中的禅道意蕴	128
四、王学浩相关诗文	133
1. 王学浩题友人画三十九首	133
2. 友人题王学浩画二十一首	143
3. 王学浩弟子诗文	152
王学浩论画	155
一、王学浩《山南论画》刻本抄录	156
二、王学浩《山南论画》墨迹抄录	158
三、集王学浩题画论	160
王学浩作品编年	163
一、有纪年的作品	164
二、无纪年的作品	206
1. 各大博物馆与私人收藏的无纪年作品	206
2. 史料中记载的无纪年作品	213
历代王学浩集评	217
王学浩印鉴款识	237
王学浩师承及其作品考	249
一、王学浩师承	253
二、王学浩弟子	259
王学浩年谱	295
王学浩传世作品	339
后记	461

王学浩其人其画



王学浩（1754—1832）历经乾隆、嘉庆、道光三朝，是清初山水画“四王”复古后又一人，其《山南论画》对后世的一大批山水画家产生了深远影响。

当代著名山水画大家黄宾虹先生对王学浩极为推崇，在其专著《籀庐画谈》中评王学浩画云：“王椒畦浩，画法得力于痴翁，晚年名益重，日不暇给，间有率意之作，致赝本杂出，以求重价，而其名不无少累。生平既精鉴赏，凡古董家物，务得其题识为增色，悉应之，未尝挂人意。……兴至挥洒，遂多杰构。”^[1]黄宾虹先生的评语虽简短，但生动地反映出了王学浩画名之高。与王学浩同时代的诗人、书画家对其亦早有很高的评价，如蒋宝龄（1718—1841）：“运笔赋色不落小家，断推恽瓯香后一人。”^[2]钱泳（1759—1844）：“近吴中画学，咸推椒畦为第一云。”^[3]张问陶（1764—1814）：“王郎袖得神仙笔，幻出云山风雨疾。雄奇淡远无不宜，肯学倪黄拘一律。”^[4]阮元（1764—1849）：“椒畦与余同榜举人，所学该博，朱大兴师亟赏之。……所画兼三王之胜，且笔锋斫纸具马夏之大力，而以儒气出之。”^[5]

至晚清，尽管吴昌硕（1844—1927）与王学浩相差近一百年，但是比之王学浩的同时代人，吴昌硕明显对王学浩的敬仰、敬佩更甚。以诗文为证，吴昌硕题《王椒畦遗像》云：“山南老屋八九间，玉峰寒色沧浪天。椒翁孝廉古儒者，嘉言善行后进硕学之渊源。眉间风色冷如此，不着一尘见衣履。事母孝亦事天明，天意人心贯一理。当年我母弃养父亦病腰腹，浩劫初平更蒿目。先生肯赋孤儿行，梦中示我凄然读。书画涉趣赖有真性情，篆籀出之岩壑纷峥嵘。先生大嚼吾亦分其羹，庶几程能生马青宁还生程。”^[6]从此古风中不难看出，吴昌硕与王学浩际遇类似，颇有同病相怜之感，因而在“书画涉趣赖有真性情”“先生大嚼吾亦分其羹”的敬佩与感叹之外，对于王学浩，吴昌硕更多了一份谦卑与惺惺相惜。最后又巧用《庄子·至乐》

[1] 黄宾虹：《籀庐画谈》，《黄宾虹文集书画编（上）》，上海书画出版社，1999年6月，第439页。

[2] 蒋宝龄：《墨林今话》卷五，《清代传记丛刊·艺林类9》，明文书局，1985年，第132页。

[3] 钱泳：《履园画学》，《画史丛书》第五册，上海人民美术出版社，1982年10月，第7页。

[4] 张问陶：《船山诗草》卷三，《续修四库全书1486·集部·别类集》，上海古籍出版社，2002年，第240页。

[5] 阮元：《小沧浪笔谈》卷一，中华书局，1985年，第5页。

[6] 吴昌硕：《缶庐诗》卷八，《吴昌硕诗集》，漓江出版社，2012年1月，第221—222页。

中“久竹生青宁，青宁生程，程生马，马生人”的典故意指王学浩的书画艺术后继人，将代代相传。

自清代中期后至今，研究王学浩的学者不胜枚举，但多是片言只语的介绍与评价。近年来，天津美院教授王振德先生、吾师陆家衡先生等在不同的刊物发表文章，对王学浩的生平与画艺等多方面做了深入研究，笔者亦深受启发，经过近十年的资料收集与整理，现将王学浩其人、其画、其诗文，做一详细梳理与分析。