



徐建融 编著

SH 上海画报出版社

SH 上海画报出版社

翰墨千秋

长风堂画鉴

徐建融
编著

图书在版编目 (CIP) 数据

长风堂画鉴/徐建融编著. —上海: 上海画报出版社,
2006

ISBN 7-80685-548-3

I. 长... II. 徐... III. ①汉字 - 法书 - 鉴定 - 中
国②中国画 - 鉴定 - 中国 IV. J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 015931 号

责任编辑
编辑著
:
鲍徐
建
屹融

《翰墨千秋》长风堂画鉴
徐建融编著

上海画报出版社出版

(上海长乐路672弄33号)

全国新华书店发行

上海市财经大学出版社印刷厂

开本: 787 x 1092 1/16

印张: 6 印数: 1-1020

2006年3月第1版 2006年3月第一次印刷

ISBN 7-80685-548-3/J·549

定价: 四十一元

目 录

绪言	佛像轴	一
唐 张 赞	松溪闲眺图页	四
唐 王 维	湖山春晓图页	六
五代 赵 幹	春山萧寺图页	八
宋 董 元	溪山渔隐图页	一〇
宋 巨 然	松风听泉图页	一二
宋 刘松年	瘦金书轴	一四
宋 赵 佶	仙乐图卷	一六
宋 梁 楷	胡人游猎图卷	一八
元 赵 雍	仿江贯道春郊牧牛图轴	二二
元 俞伯澄	偶写寄东石书册	二六
明 陆 深	仿范华原山水轴	二八
明 蓝 瑛	黄山纪游书画册	六〇
明 程嘉燧	山水册	六二
清 戴 熙	顾陆丹青册	七四
清 顾麟士、陆恢		八〇
后 记		八八

绪言

“书画者，理乱之纲纪，有国之鸿宝”（张彦远《历代名画记》）。所以，翰墨千秋，既是一宗精神的遗产，也是一笔物质的财富，值得中华民族的子孙孙其永宝之。

但是，并不是每一个书画家、每一件书画作品，都当得起“鸿宝”的传世价值。这，也是不言而喻的道理。

那么，究竟什么样的书画，才可以传世呢？这就需要有一个标准，用这个标准来衡量，来决定它的传世价值的有还是无？大还是小？在传统的鉴赏中，这个标准被一言以蔽之：“宁可画以人传（包括书以人传），不可人以画传（包括人以书传）。”在极左的时代，这个标准又被转换成：“政治标准第一（实际上是唯一），艺术标准第二（实际上是不要）。”显然，这样的标准，都是片面的。根据这样的标准，判断一件书画艺术品传世价值的有还是无、大还是小，所依据的就不是书画之所以作为书画而不是作为其他的自身的规律，而是书画之外的因素。毫无疑问，书画艺术的价值，不仅仅决定于其自身的因素，同时也与书画之外的因素相关联。但同样没有疑问的是，在普遍的情况下，书画自身的因素所起的作用主要的、决定性的。如果“宁可画以人传，不可人以画传”，那么，明末清初的杨龙友、史可法，作为气节之士，他们的书画作品因人而传，人们因为敬重他们的操守而器重他们的书画，固然不容否定；而宋初的范宽、元初的赵孟頫，一个是几乎没有道德文章、气节操守值得称道，一个更以宋室入仕元朝，大节有亏，但他们的书画实在精妙，范宽的《溪山行旅图》气壮山河，赵孟頫的一手“赵体”书法更与欧阳询的“欧体”、颜真卿的“颜体”、柳公权的“柳体”被作为千百年来学书的典范，而他们的“人”，也因为他们杰出的“书画”载入史册。对此，我们是不是要加以否定呢？再说“政治标准第一，艺术标准第二”，由于政治的变易性，不同的历史时代，不同的政权各有不同的标准，其局限性更大。例如，赵佶的《芙蓉锦鸡图》，所宣扬的是“封建性的糟粕”，在劳动人民当家作主的今天，我们是否要对它加以否定呢？

如上所述的评价标准，其实都有它们的道理，但由于书画艺术的价值具有多样性，执一而论，就难免顾此失彼了。从我个人的长期梳理，认为衡量一件书画作品传世价值之有无、大小的标准，应该是不同的，必须具体情况具体分析，而最重要的标准则有三条：“画（书）以画（书）传”、“画（书）以人传”、“画（书）以藏传”。

所谓“画以画传”，包括“书以书传”，就是看这件作品画得好不好？写得好不好？而不用去管它的作者这个“人”在书画之外的名气大不大，也不用去管它在流传过程中经过了哪些名人的鉴藏即所谓“流传有绪”。

例如，张择端的《清明上河图》、王希孟的《千里江山图》、佚名的宋人小品画等等，它们之所以具有很高的传世价值，是因为“画”画得非常好。包括今天市场上一些“小名头”的作品，如颜伯龙的花鸟、金雪野的山水、胡也佛的人物等等，受到买家的广泛追捧，也是因为“画”画得比较好的缘故。

那么，怎样来判定一件作品“画”的好还是差呢？既然是绘画，就一定有绘画的标准，唐代的朱景玄称之为“画之本法”，也就是南齐谢赫所提出的“六法”，即以“应物象形”为核心，通过精妙的“骨法用笔”、“随类赋彩”、“经营位置”、“传移模写”，塑造出了形神兼备，物我交融的艺术形象，也即达到了“气韵生动”。一言以蔽之，所谓“画”，也就是绘画性，用今天的话讲则称为造型性。因此，为了“画”的好，画家必须在“外师造化，中得心源”方面投下艰苦卓绝的努力，在造型技术方面投下坚持不懈的努力，包括向社会所公认的经典学习，在每一件作品的具体创作方面投下“如见大宾”、“如戒严敌”般“严重恪勤”的努力。脱离了生活这一艺术的唯一源泉，不可能画出好画，没有过硬的造型技

术，不可能画好画，没有严肃敬业的创作态度，同样不可能画好画。小名头如张择端、王希孟的作品证明了这一点，大名头如范宽、李唐的作品同样证明了这一点。

根据这一标准，画得越好，成了大名头，其作品的传世价值越高；画得一般好，就是中小名头，其作品的传世价值就稍低；画得不好，就不入流，其作品就没有传世价值。

同理，判定一件书法作品写得好还是差，所根据的是“书之本法”，又称八法，包括笔法、字法、章法。当一位书家，在这方面投下了退笔成家、池水尽墨、铁砚为穿的功夫，技进乎道，成了大名头，其作品的传世价值就高；功夫不够，只是中小名头，其作品的传世价值就不是太高；根本就没有入流，其作品就没有传世的价值。

画得好不好？写得好不好？除了与“画之本法”、“书之本法”的造诣高低有关，也与“画外功夫”、“书外功夫”有关，但在二者的关系中，“本法”是根本的、决定性的，“本法”外的功夫则是非根本的、非决定性的，它必须落实到“本法”之上才能起作用。像杜甫的“书外功夫”很了不起，但“书之本法”不过关，苏轼的“画外功夫”不得了，但“画之本法”过不去，他们的书画作品在当时就被认为没有传世价值。至于千百年后“书以人传”、“画以人传”，则是另一个问题了。

所谓“画以人传”，包括“书以人传”，就是看画这幅画、写这幅字的人在书画之外的成就和名气大不大，而不用去管他在书画之“本法”方面的造诣高不高，也不用去管它在流传过程中经过了哪些名人的鉴藏即所谓流传有绪。

例如，杨龙友的画，水平非常一般，扬州八怪中的许多画家，水平甚至较差，但因为杨在明清易代之际是一位气节之士，八怪中的许多画家兼通诗文书法，且有各种传奇轶闻的社会名声，所以即使他们没有绘画作品传世，他们的人也活在社会和民间的历史上、传说中。而现在，他们还有绘画作品的创作，这画便因人而得以流传。书法方面，史可法的字，汪兆铭的字等等，无论是正面的，还是反面的，只要这个“人”的名气很大，或故事很多，他们的作品，都可以具有相当的传世价值。

一般而言，“画以人传”的画或“书以人传”的书，在风格上，大多不是走强调“画之本法”或“书之本法”的路子，而是走强调“画外功夫”、“书外功夫”的路子。尽管这“画外功夫”、“书外功夫”也与“画之本法”、“书之本法”有关，但在二者的关系中，“本法”外的功夫是根本的，决定性的，“本法”则是非根本性的，非决定性的，它必须落实到“本法”之外的功夫上来才能起作用。像清末民初的杨子雄，论“画之本法”即造型性的欠缺，以笔墨置于形象的塑造之上，与吴昌硕不相上下，但论“画外功夫”，相比于吴昌硕不啻霄壤，根据“画以人传”的标准，其“人”既不足以传世，其“画”也当然不足以传世。

无论“画以画传”还是“人以人传”，还牵涉到真、精、新的问题，尤以真更为重要。一件画得很好的画或写得很好的书，一件出之于名人之手的书或画，如果它是“真”迹，就有大的传世价值，它是伪作，传世价值就小甚至没有传世价值；如果它是“精”品，就有大的传世价值，它是平常之作或拙劣之作，传世价值就小甚至没有传世价值；如果它的品相“新”，也即完好无损，就有大的传世价值，它的品相破损不堪，传世价值就小甚至没有传世价值。

真、精、新的问题，一般又牵涉到“画以藏传”，包括“书以藏传”。

所谓“画以藏传”，包括“书以藏传”，就是看这幅画、这幅书，在流传的过程中经过了哪些人的鉴藏，鉴藏过它的人越有名，价值就越高，名气不大或不好，价值就低，甚至没有价值。当然，这一标准，是针对古代书画而言的，今天“直接得之于书画家本人”的作品，又另当别论，但

也并非一概不论。比如说，张三与书画家关系密切，众所周知，那么，张三这件“直接得之于书画家本人”的作品，其传世价值就高；李四与书画家的关系无从考证，那么李四这件“直接得之于书画家本人”的作品，其传世的价值就不会太高。一般来说，流传有绪的作品，大多画得比较好，写得比较好的，或它的作者之人是名气较大的，否则，也就不会被有名的鉴藏家所鉴藏。但是，既然是“画以藏传”、“书以藏传”，鉴藏家的名气大小，有时可以起到虽非决定的但也是重大的作用，以提升作品的价值。一件作品，写得不太好，画得不太好，但它既然被名家鉴藏过，从“画以画传”、“书以书传”的标准，它没有价值，或只有一分价值，而根据“画以藏传”、“书以藏传”的标准，它可以被提升到有价值，或有十分价值。一件作品，它的作者，“人”的名气不大，从“画以人传”、“书以人传”的标准，它没有价值，或只有一分价值，而根据“画以藏传”、“书以藏传”的标准，它同样可以被提升到有价值，或有十分价值。在真、精、新，尤其是真的问题上，情况与之相似。一般地说，经过著名鉴藏家的鉴藏，一件作品的真迹的可能性容易得到保证，而经过名声不太好的鉴藏家的鉴藏，如明代的张泰阶，一件作品的真迹的可能性就不容易得到保证。但事情并非绝对的，著名的鉴藏家，也可能收有伪作，但根据“画以藏传”的标准，这件伪作就有可能被认为是真迹，即使被认定为伪作，也仍被认为有较大的收藏价值。而名声不好的鉴藏家，也可能收有真迹，但根据“画以藏传”的标准，这件真迹就有可能被认为是伪作，即使被认定是真迹，也仍被认为收藏价值不大。正因为此，所以，作为造假的手段之一，便是在作品上添加著名鉴藏家的鉴藏证据，如题跋、鉴藏印等等，以提升真迹的价值使之高而更高，提升伪作的价值使之无而更高。

近年来，我们在市场上常常可以看到，凡是经过名家鉴藏如经过《石渠宝笈》等著录的书画作品，为买家争相看好。同样一件作品，如果没有经过名家鉴藏，价格就低，而经过了名家的鉴藏，价格就高出几倍。一件画得不好的画，写得不太好的字，根据“画（书）以画（书）传”的标准，只值50000元，而因为经过了名家的鉴藏，便值200000元；一件并非出于名人之手的书画，根据“画（书）以人传”的标准，只值10000元，而因为经过了名家的鉴藏，便值100000元；一件书画伪作，本来不值钱，而因为经过了名家的鉴藏，便值200000元；一件书画作品，根据“画（书）以画（书）传”或“画（书）以人传”的标准，本来值100000元，而因为经过了名声不太好的鉴藏家鉴藏，10000元还没有人要。如此等等，足以证明，“画（书）以藏传”，在判定一件作品传世价值之有无、大小方面的重大意义。

“画（书）以画（书）传”、“画（书）以人传”和“画（书）以藏传”，作为判定一件书画作品传世价值之有无、大小的三个标准，可以是各自独立的。如“画（书）以画（书）传”的标准，不可用以判定史可法作品的价值；“画（书）以人传”的标准，不可用以判定张择端作品的价值；“画（书）以藏传”的标准，不可用以判定今人作品的价值。但也可以是兼容的，有些作品，它同时符合两条或三条标准，则其价值当然更加可观。如张择端的《清明上河图》，不仅合于“画以画传”的标准，也合于“画以藏传”的标准；谢稚柳的书画作品，不仅合于“画（书）以画（书）传”的标准，也合于“画（书）以人传”的标准；赵佶的《草书千字文》，不仅合于“书以书传”的标准，也合于“书以人传”的标准，更合于“书以藏传”的标准。

至于本书所要论列的十数件书画作品，或“画（书）以画（书）传”，或“画（书）以人传”，或兼具“画（书）以画（书）传”和“画（书）以人传”，情况各有不同；而其共同的一点，都是经过了明清直至近代一些著名鉴藏家的鉴藏，所以又都“画（书）以藏传”。自然，它们的价值，作为“有国之鸿宝”，值得我们加以高度的评价。

唐 张赞 佛像轴

绢本设色 50.5×24.5厘米

张赞，宋郭若虚《图画见闻志》卷二有传：“河阳人，工画佛道人物，洛中有寺壁。”按《见闻志》所记唐代画家，皆会昌元年（841）以后人，以续张彦远《历代名画记》。以此知张赞为晚唐画家。

但此图作为张赞的真迹，可能性不大，主要是因为它的画风精细，与唐画的雍容博大相去甚远。这种工细的作风，最早也要到北宋中期李公麟开创“不见其大手笔”的风气之后才有可能出现。但这并不影响此图的收藏价值。因为一，它的绢色深沉，包浆显示出年代的久远，应到宋元之际，当时是民间画工的手笔；二，其画风古拙，正是恪承唐代以来的道释画传统，而易奔放为细谨，如赵孟頫所指出的“近世画人，但知用笔纤细，赋色浓丽”；三，入明经过大收藏家项子京的皮藏，钤有“神品”、“子京”、“项墨林鉴赏章”，印色沉入绢素；四，近世又经著名收藏家刘国钧先生的皮藏，钤有“国钧秘玩”印。

类似的“唐人”佛像，在明清之际多有作伪。其作伪的手法，一是在前人，包括宋人的、元人的、明人的，主要是工匠为佛寺所作的无款道释画上添加唐人的名款，使年代近的变为远的，无款的变为有款的。二是完全造假，主要是明末清初以苏州地区为主的作坊造假。二者的区别，在画上几乎完全一样，因为都是根据唐人流传下来的佛画传统的“小样”加以复制，但在绢色上迥然相异，前者古旧，后者新秀。而从收藏的历程，后者只有清以后的记录，如有明以前的记录，都是添加上去的；前者则有明代的记录，而无明代以前的记录。前者当然也可能入清，则或于明代的记录之外，被另加明代以前直至宋唐的记录。如台北故宫博物院的唐尉迟乙僧《护国天王像》轴，《秘殿珠林三编》著录，除乾隆诸玺外，“贞观”、“建业文房之印”、“宣和”、“德寿”、“政和”、“明昌”、“天历”诸印等等，皆伪，而无明代收藏记录，其绢色较新，当为明末造假而流入清宫。又有唐吴道子《宝积宾伽罗佛像》轴，《秘殿珠林续编》著录，与之一模一样而名称相异，除乾隆等清帝诸玺外，双龙、“政和”、“房之印”（半印），“御书”诸印亦皆伪，而无明代收藏记录，其绢色亦新，亦可定为明末造假。而唐范琼《大悲观音像》轴，《秘殿珠林三编》著录，除清帝诸玺外，有明张丑题记并钤印，却无明以前的收藏记录，画风精细古拙，绢色沉潜，当为宋元之际的工匠所作，而被明人添加范琼名款。而此张赞《佛像》轴的情况，正与范琼《大悲观音像》相合拍，而与尉迟乙僧、吴道子两轴相分歧。

在此，我们可以得出关于传世“唐人”佛像画鉴定的一个原则，它们是唐人的可能性，当然基本上是不存在的，问题是要鉴定它是宋、元、明初的工匠之作，被明中后期人添加了唐人的名款？还是明末乃至清初人的完全造假？并以此来确认它的价值的大还是小。一般说来，从大量的事实来梳理，除了从画风的古拙还是匠俗，绢色的深沉还是新丽，收藏的记录是一个重要的参考指标，凡是有明人记录而没有明以前记录的，大多是在宋元明初无款画上添款；而凡是有唐、宋、金人记录的，大多是明末清初人的完全造假。这样，虽然同样是假的唐人画，但其传世的价值就不一样。进而，前者如果没有入清以后的收藏记录，但由于明代著名收藏家的记录，也足以保证其“画以藏传”的价值；而后者，如果有人清之后的收藏记录，其传世的价值就要大打折扣了。

回到张赞的这件《佛像》轴上来，无论从绢色、印风还是收藏的记录，都可以证明它是宋元之际的一件佛画，尽管它不是唐，也不是张赞，但年代的久远，相比于明末清初的完全造假，价值自不可相提并论。而且，它还经过了中国私家收藏史上堪称“古今一人”的项子京的皮藏，经过了近代著名实业家、收藏家刘国钧的皮藏，其价值更不下于《石渠宝笈》、《秘殿珠林》的著录品。



唐王维 松溪闲眺图页

绢本设色 27.8×24.2厘米

此图为《唐宋宝绘》册之一，全册原有十数页，现存五页。旧有收藏印记漫漶不可辨，近世为盛宣怀所有，钤有“愚斋秘玩”印。

王维（约692—761），字摩诘，太原人，官至尚书右丞，人称王右丞。工诗，为唐诗田园派之宗，擅画，为山水画南宗之祖。《历代名画记》评其山水“原野簇成远树，过于朴拙，复务细巧，翻更失真”，所画破墨山水，“云峰石色，绝迹天机”，富于诗意。自述“当世谬词客，前身应画师”，苏轼评为“诗中有画，画中有诗”。

此图写松溪闲眺，意境悠远，笔法注重渲染，摒去刻画，的是南宗风范。但从它的技法的高度成熟，不可能是山水画初创期的唐代，更不可能为王维的真迹。按唐人的画，一般很少具款，至宋，则有在其上妄添画家名款的，如米芾《画史》中所指出的“大抵画今时人眼生者，即以古人向上名差配之，似者即以正名差配之”。所谓“马则韩幹，牛则戴嵩，鹤则杜荀，象则章得”之类。但这件《松溪闲眺》，也不是在宋画上添唐代王维的款。从画风上来分析，其笔墨的娴熟，应该更近于元末的时代风格。具体而论，如松树的结构和用笔，山石的皴法，都近于王蒙、赵原的一路。粗看之下是细密的，而细看之下又是粗拙的。它不是造假，而是自由的创作，所以挥洒之际，笔无滞机，十分自然生动，有宋画的严整而去其刻画，有元画的简率又去其荒率。它可能是无款的，也可能是有款的，但被截去了，至于“王维”的名款，则是后添，因为款字的墨色，相比于画的墨色，明显地要显得浮一点，没有深入到绢素里面去。估计后添款的时间，当是在明代后期的时候。

毫无疑问，这不是一件唐画，更不是王维，但同样毫无疑问的是，它是一件元代的无款或失款古画，而且画得非常好。根据“画以画传”的标准，许多宋代佚名小品画已被公认为是千古绝唱的铭心绝品；同理，这件无款或失款的元画，其价值也非同小可。判定它是元画而不是宋画或明画的依据何在呢？首先，我们可以肯定它不可能是明中期以后的，因为时代的风格相去甚远。但它为什么不可能是宋或明初呢？因为宋代的小品画，无论是细笔的还是粗笔的，都是高度严整的，我们可以想象画家创作时忘我投入的紧张感，其用笔都会带出锋芒，使细笔涵有秀气，粗笔发出苍劲；而明初的小品画，包括某些被误定为宋人的，介于粗细适中近于此图，同样是严整的，但严整到显得不自然，我们可以想象画家创作时有些近于机械制作却没有冲动的紧张感，其用笔有时也会带出锋芒，但这种锋芒却形成了一种习气，或不带出锋芒，则更体现出制作的匠气。而此图，所用的是秃笔，以轻松而不是紧张的忘我投入，率意挥洒，不露锋芒的笔形、笔触中，内涵着笔势、笔性的锋芒，所反映的正是元人含蓄的用笔特性。

最后需要提到包括此图在内的这本《唐宋宝绘》册的收藏者盛宣怀（1844—1916），字杏荪，号愚斋，江苏常州人。他虽不以收藏名世，却是近代最著名的买办官僚。以他的影响和实力，偶事收藏以附庸风雅，历代书画名作，经过他的龙门和品题，自然身价倍增。



五代 赵幹 湖山春晓图页

绢本设色 27.5×20.5厘米

《唐宋宝绘》册之一。

赵幹，五代时南唐画院学生，传世有《江行初雪图》卷，今藏台北故宫博物院，为中国画史上烜赫的巨迹。但试把此图与《江行初雪图》相比对，风格明显不符。即从落款而论，《江行初雪图》上并无本款，只是根据后人认为是后主李煜在画卷上“画院学生赵幹状”的题署，才认定是赵幹所作。而此图上却有“江南赵幹”的本款。显然，此款为后人所添，且时间应在明代后期。换言之，这是明代后期人，在一件无款的古画上添加了赵幹的名款，使之成为五代赵幹的作品。

那么，它是不是有可能是明代后期人的完全造假呢？

我认为不可能。因为，不仅从绢色的呈色，远远早于明代，而且从画风的笔墨，更不可能明，而是南宋末、元代初的作风。

董其昌曾说：“以径之奇怪论，画不如山水，以笔墨之精妙论，山水决不如画。”撇开笔墨不论单论径也即形象的刻画，“画不如山水”，是明人的追求，而事实上，这一追求从元中期便开始形成了；而“画高于山水”，则是宋人的追求。此图的形象刻画，咫尺之内，平远千里，由近景而中景而远景，虽与宋人的江山无尽、广大精微有所距离，但相比于元人的“自在化工之外一种灵气”，更是大相径庭。从这一点上，它是更近于宋的。但是，论笔墨的精妙，宋画是方笔、刚笔为主，此图却是圆笔、柔笔居多，圆中透出方，柔而未脱刚，在这一点上，它是更近于元的。

所以，综而观之，这是一件宋末元初的古画。

据画史的记载，南宋覆灭以后，原先在杭州的一批画院画工失去了依傍，不得不走向民间，而元初赵孟頫一度在杭州的活动，又吸引了他们归依。如出身画工世家的陈琳，便在赵孟頫的亲自指授下，画风不变，画艺猛晋，被公认为是“宋南渡二百年，工人无此手也”。我们知道，赵孟頫对于绘画的要求是倡导“古意”。什么叫“古意”呢？对于“工人”也即职业的画家，就不能一味胡涂乱抹地“所谬甚矣”，而应该如北宋之前李成、李公麟等文人创作的前画工创作的“工笔意写”；对于“文人”也即业余的画家，就不能一味胡涂乱抹地“所谬甚矣”，而应该如北宋之前李成、李公麟等文人创作的“与物传神”。这一精神开创了元代的画风，凡工人的创作能于严整中透出率易，工而不板；而文人的创作则能于率易中不失严整。放而不野。

这件《湖山水春晓图》精工而有士气，繁复的结境，精到的刻画，处处透露出南宋画院的气息，但用笔拙重，而不是一味地纤细，与传世陈琳的画笔颇为相近，应该正是经过了“古意”的改造，与“近世笔意辽绝”。揣想它的作者，可能是由宋入元的一位画院画工或画院画工的子弟，当宋室覆灭之后，飘泊民间，接触到，或至少受到赵孟頫的薰染，从而在“近世”院体的原有基础上，转换到如此这般“工笔意写”的画风路子上。在他的笔下，一片湖光山色，十里松风烟岚，虽然只是一角半边，但却曲尽了西子湖的浓妆淡抹。它就像周密的一部《武林旧事》，无声地唤起人们的缅想，当年的这半壁江山，本是“还我河山”的最后依据，然而湖山歌舞，暖风薰醉，极尽繁华销金，终于黄粱梦醒。湖山依旧，繁华的醉生梦死，落得一个“土为番人夺去”的凄凄凉凉的现实，笼罩着一片无可奈何。如此江山，正是开启了元画“非大地欢乐场上所可拟议”的先河。



宋董元 春山萧寺图页

绢本设色 27.3×21.4厘米

《唐宋宝绘》册之三。

董元，即董源，字叔达，钟陵人，南唐北苑副使。为五代宋初山水三大家之一：李成得山水之体貌，范宽得山水之真骨，而董源则得山水之神气。李、范并为当时北方画派的巨擘，董源则为江南画派的旗帜。至后世董其昌倡为“南北宗”论，董源更被奉为南宗的经典，中国山水画史上至高无上的颠峰。

关于董源，有两个问题需要加以说明。一是他的籍贯钟陵，有说是今江西进贤县西北的，有说是今江苏南京的。江西说基于唐代郡县的建制，以进贤县西北为钟陵，江苏说无典籍建制的例证，而是因俗说以南京有钟山而称为钟陵。我经过考证，定为江苏南京。因为一，以进贤为钟陵，五代宋初早已撤制；二，宋初画史典籍中凡提到钟陵，都是指的金陵或建康，均为南京的别称。

二是关于他的画风。宋初的画史典籍中记董源的画风有二，设色似李思训，水墨似王维，皆笔势“峥嵘斩绝”。而北宋中期后米芾的记载则称其画风“平淡天真，一片江南”。传世画迹中，《潇湘图》、《夏山图》、《夏景山口待渡图》三卷正是典型的“一片江南”，被公认为董源的真迹；而《溪岸图》则“峥嵘斩绝”，被认为是董的早年作风。最近的研究则表明，五代宋初时尚不可能出现如《潇湘》三卷那样的画风，而《溪岸图》正是典型地体现了五代宋初山水的时代风格，从而认为三卷非董源真迹，只有《溪岸图》才是他的唯一真迹。

这件《春山萧寺图》，在笔墨的风格上更近于《潇湘》三卷，而与《溪岸图》有着较大的距离，因此，它不是董源是可以肯定的。当然，同《潇湘》三卷，它也有着一定的距离，而同《溪岸图》它也有着某些相近。从画风的时代性，它应该创作于《溪岸图》之后，《潇湘》三卷之前的一段时期，大约在南宋初期。

它的画风是这样的，全图基本上用水墨，仅在房舍等个别的地方约略地染上一点点颜色。树木以拙重的笔线双勾粗干，枝干的伸展有势，树叶则叠用了大混点和胡椒点，通过笔和墨的阔和小、淡和浓，表现出它的层次感。远树则点成一片朦胧的氤氲，渐远渐虚，隐没在烟岚中。山石的画法，勾勒之后兼用了多种莫名的皴笔来表现它的阴阳明暗和曲折层次，而不是程式化的斧劈皴或披麻皴，一切都是依据了形象真实的刻画，来变换用笔的方法。尤其注意水墨的渲染，越是远方的山，勾皴越来越少而渲染越来越多，最远方的山峰，完全是渲染出来的，不用一笔勾皴。通过这样的描绘，由实而虚，便把整个的景深，由近在咫尺推向了远在天际。整个的描绘，比《溪岸图》要简洁一些，而比《潇湘》三卷则要繁复一些。也许，由《溪岸图》而《春山萧寺图》再到元代高克恭、吴镇的山水，正是贯穿了董源江南画派的变迁之迹，最后形成董其昌所认定且为嗣后人所公认的董源。

例如，试把吴镇的《洞庭渔隐图》与此图相比，可以发现二者有着惊人的相似。而从笔墨的时代性，此图莫名的皴法不可能由《洞庭渔隐》明确的披麻皴所自出，而《洞庭渔隐》明确的披麻皴正是由此图莫名的皴法所自出，进而再演变成董其昌心目中的董源和程式化的披麻皴。



宋巨然 溪山渔隐图页

绢本设色 23.2×20.5厘米

《唐宋宝绘》册之四

巨然，钟陵（今江苏南京）人，董源的学生，与董源并称“董巨”，为五代宋初江南画派的代表画家。画史称其山水“笔墨秀润，善为烟岚气象，山川高旷之景”。

巨然的作品，传世也有几件，但是否真迹，均有争议。

此图绢色古旧，虽然不能确定为巨然，但作为一件宋画应该是没有问题的；而从画风来看，同时还可以肯定它是宋代江南画派的一件真迹。

众所周知，江南的画派，无论山水还是花鸟，在宋初的画坛遭到倾轧，所以一直不太流行。直到北宋中期米芾等的倡导，才受到社会的关注，但它的势力，与业已坐大的西蜀、北方诸画派毕竟不可抗衡，艰难地拖延了200年，直至进入元代，才压倒其他画派风靡画坛，至董其昌之后进而一统了天下。此图，应该正是在江南画派被压制的艰难时期所创作。

它所描述的是江南真景，不见奇峭，近景坡石从树水榭，中景一片开阔的水波上荡漾着一叶扁舟，远景淡墨轻岚，云峰树色，绝迹天机。北宋宋祁《题北郭巨然山水》有云：“钿点峰头矗太虚，远帆遥岸水平铺。不知真到云波上，得似工毫可爱无。”试把此图与此诗相对照，一者有形而无声，无声中忽忽有声，一者有声而无形，无形中隐隐有形，诗情画意，若合符契！

此图的笔墨，无论树法还是皴法，也都是莫名的，不拘一格，没有程式。这正反映了宋画的时代特色，无论江南画派还是北方画派，无论人物鞍马还是山水花鸟，其严谨的法度，不是以笔墨为中心，而是以形象的真实刻画为中心，笔墨的描绘，配合了形神兼备的艺术形象，为求曲尽形容，所以以应变变，而不究心于固定的程式。是为“形容性”的笔墨语言。至元代，笔墨的独立审美价值相对突出，遂成程式，但尚未程式化，又到了明代，以笔墨为中心，不变应万变，便成了程式化。是为“象征性”的笔墨语言，重在“画什么”，转换为重在“怎么画”。

回到此图的笔墨分析上来，尤其是山石的描绘，勾、皴、染之间的关系，勾勒则随形曲折，皴脉则似披麻非披麻，渲染则不仅给出了山石阴阳明暗的立体，更把勾、皴的笔墨融洽为一体，隐没在形象的真实性的之中。使人见此图，先见形象的真实，细细寻绎，才体会到形象之中所包涵的笔墨，而决不是见此图先见笔墨的微妙，形象却成了展示笔墨这件衣服的衣架。

书画鉴定，首重笔墨的风格。但笔墨的风格，不仅仅在于它是刚的还是柔的，豪放的还是婉约的；更在于它与形象的关系，是量体裁衣的还是削足适履的。前一种笔墨观更适合于作为某家作品的鉴别，因为它是属于技法上的、个性的；后一种笔墨观更适合于作为某一时代作品的鉴别，因为它是属于观念上的、时代性的。从而，依据前一种笔墨观，我们可以鉴定一幅画究竟是李复堂还是李方膺；而依据后一种笔墨观，我们可以鉴定一幅画究竟是宋画还是明清画。例如，这件《溪山渔隐》，我们虽然不能证明它是不是巨然，但通过对它的笔墨风格所体认的绘画观念和时代性，可以认定它是一件宋代后期的江南画。

