

ZHONG GUO GU DAI MING JIA ZUO PIN CONG SHU

GONG XIAN

上册
册页
书法

龚 贤

中国
古代
名家
作品
丛书

人民美术出版社

ZHONG GUO GU DAI MING JIA ZUO PIN CONG SHU GONG XIAN

龚 贤

中
国
古
代
名
家
作
品
丛
书

龚
贤

人
民
美
術
出
版
社

G394 Qay98/03

龚贤和他的绘画艺术

刘纲纪

龚贤（1618—1689）字半千，号镜遗。明亡后，为寄托亡国的哀思，又名岂贤，号野遗，晚年又自号柴丈，字则始终未改。此外，从龚贤书画的题款及印章中，我们知道他还有许多其他的别号，如半山、钟山野老、半亩居人、江东布衣、蓬嵩人、清凉山下人等。龚贤祖籍在昆山，出生于一个官宦人家，祖父曾官“长史”（明代的中下级官吏，常充任各部的使者），其父元美也可能做过官，待考。约在明天启末年、崇祯初年，龚家迁居南京，此时龚贤10岁左右，他在南京长大成人，并度过了青年时代。在迁居南京之后，龚贤的母亲去世，其父续娶王氏，八个月后即往四川随侍龚贤的祖父，一去不返，生死下落不明。王氏生有一子名翰，是龚贤同父异母的弟弟。龚父虽一去不返，但从龚贤《忆祖》一诗来看，龚家仍广有田宅，不愁生计。不过，和家里有人在朝做官的人家比较起来，龚家的家道无疑已开始中落。

崇祯元年（公元1628年），龚贤11岁。从11岁到25岁之前，龚贤在南京这个“六代风流地”、“多年翰墨场”（见龚诗：《赠友》）中，度过了一段意气风发的日子，是他一生中最快乐的时期。这时他已开始和杨龙友一起向董其昌学画，13岁便能画。但在这时，他更重视的不是画，而是诗。他怀着兴奋的心情参加了东林、复社著名人士在南京主持的结社

赋诗的大会，与复社的许多文士相交游，还与其中的不少人成为知交。他虽然没有加入复社，但明显接受和赞同东林、复社反对魏忠贤阉党专权，鼓吹复兴古学、经世致用、改良朝政、振兴明室的主张，从此成为一个关心天下国家兴亡的热诚的爱国者。此外，由于明代政治的腐朽，当时有不少文士憎恶科举考试，不愿做应制的诗文以求取功名。龚贤也受到这种思想的影响，不应科举考试，只想以自己高尚的人品和诗作的成就见闻于世。但这又使龚贤终其一生只是一个“布衣”，生活既很艰辛，又受到不少人的轻视。龚贤在中晚年所写的诗中曾对此深有感慨，甚至有“不幸以诗名”之语。但这不过是发发牢骚而已，他并不后悔。

崇祯十五年（公元1642年），江南江北发生了大饥荒，斗米千钱，甚至出现了“人相食”，吃人肉、卖人肉的惨景。南京的富有人家也面临断炊的危险，纷纷至外地求食。约在此年或稍后，龚贤孑身一人前往北方谋生，临行前写了《适远》一诗，表达了一种前路茫茫，不知是否能生还故土的悲怆之情。此行龚贤到达了靠近江苏北部的山东的山阳，即今山东金乡一带。之后又从山阳北上瞻仰了泰山，写有《登岱》一诗，最后到达了靠近山东的河北的鹿城，即今河北束鹿一带。当时北方的饥荒比南方更为严重，连富豪之家也“割肉分钱忍耻为”，干起了卖人肉的勾当。龚贤不但谋生不成，还负了一身债，几经辛苦才逃回了南京^①。

龚贤回到南京，估计是在1644年。此时明朝中央政权已在李自成领导的农民起义的打击下土崩瓦解，紧接着清兵入

关占领北京并建立了政权，民族矛盾上升到了主要地位。北京沦陷的消息传到南京，福王即位（年号弘光），对清朝采取妥协投降的政策，并大肆迫害搜捕在崇祯年间反对阉党的东林、复社人士。龚贤家中八口，包括龚贤的妻子均已死去（当与大饥荒有关），龚贤自己又面临有被复社人士牵连的危险，于是与其弟龚翰决定“卖宅远徙”，即卖掉南京的田宅，远徙他乡^②。翰的去向待考，贤则到了扬州，最后卜居于扬州北郊名胜草香亭附近，因名其所居为草香堂^③，并再娶成家。但他并没有因此就过上了太平日子，1645年4月15日，清兵围攻扬州，史可法以四千人守城，求四方援兵而无人应命。25日城破，史可法被俘壮烈牺牲。清兵入城后，屠城十日，血洗扬州。龚贤幸免于难，目睹这一惨状，曾有诗为纪，哀痛繁华的古扬州一下子变成了堆满白骨的鬼城。在扬州陷落后一年所写的《元旦》一诗中，龚贤表达了对史可法的深切悼念之情：“潮通亡国大，花傍战场红。欲把一樽酒，高原哭史公。”这清楚地说明龚贤是站在主张抗清的东林、复社人士及史可法一边的。扬州失陷后，南京随即陷落，福王政权作鸟兽散。

已有了家室的龚贤在兵荒马乱中居于扬州，仅靠卖画、卖字、招收学生、教画是难以维持生计的。因此，约在1649年，龚贤应崇祯时期在南京认识的旧友徐逸之邀，去离扬州不算很远的海安徐家任家庭教师。原定期限为五年，过了四年之后，龚贤因怀念南京故里，辞别徐前往南京。看到家山在劫难后的惨景，龚贤感慨万端。此时写了《拟归来》一诗，

中有句云：“故业乱余在，逃亡十载还。”以1644年龚贤离南京计算，他于1653年或1654年回京，正好十年左右。诗中还说了将回南京定居的意思，但直至1664年龚贤才从扬州迁回南京，最后定居于虎踞关附近，名其所居为半亩园，一直住到去世。

明亡后，龚贤在一些诗中表现了愤激的亡国之痛，而且想要像荆轲那样拔剑而起，为复兴明王朝而斗争。但实际上他未参加过当时大江南北此起彼伏、如火如荼的反清斗争，这是因为当时士大夫、文人参加这一斗争，一要有较高的政治、经济地位，二要有一定的环境与机缘。龚贤活动的南京、扬州一带，由于处在主张妥协投降的福王政权党羽和南京陷落后大批降清官僚的严密控制之下，不可能像江阴、嘉定那样成为反清斗争的中心。明亡前后，龚贤又四处奔波，苦苦挣扎求生，他不可能在兵戈满地的情况下，抛开家室，远走他方去参加抗清斗争。除非他在抗清军中有知己好友，能保证他和他的家庭有最基本的生活条件。而这种情况并不存在，因此龚贤虽有做“一剑雄”的豪情，也只能形之于诗，实际上无法实现。在这种情况下，他只有在扬州靠卖画为生，最后归隐于清凉山下的半亩园以终其一生。他在南京定居之后的康熙年间，随着康熙采取了大力拉拢争取汉族士大夫的政策，加上社会经济、文化也有所发展，因此汉族士大夫与清王朝的关系也逐渐趋于缓和。康熙十二年（公元1673年），龚贤在《挽大宗伯兄》（按：大宗伯兄即是出仕清朝做了礼部大官的龚芝麓）一诗中写下了这样的诗句，“予安草野终贫

病，公仗朝廷与保存”，并歌颂了龚出仕的政绩④。这些诗句出自龚贤的笔下，是因在明亡之前龚贤和龚芝麓曾有过甚深的交往，同时也因为时移世变，情况发生了重大变化，决非龚贤晚年的忏悔之词。龚贤此时改变了过去与清王朝对立的仇视态度，但他仍然闭门隐居，决不趋附清朝。1685年（康熙二十四年），康熙亲自提拔孔子的后裔孔尚任出任清朝，次年又派他到扬州治河，实际是企图通过孔来争取江南明代遗老站到清政权一边。孔到扬州后，在秘园宴请明代一些知名的遗老，龚贤应邀从南京赶来，被邀的还有龚贤的老友、著名画家查士标，石涛也来了。孔对龚的为人和艺术作了很高的评价。会后龚贤抱病回京，遭到了豪横以索书为名累加迫害，大病不起。时孔也到了南京，龚派其门人向孔求助，孔答应要为他“谋一降龙伏虎之法”，但结果却无能为力，龚终于死去。孔是康熙亲自提拔的一位高官，何以竟奈何不了南京地方上的一个豪横？这说明当时南京清朝的地方官并不把孔放在眼里，龚的死活更不在他们的考虑之中。龚虽然在晚年大幅度地改变了他对清朝的态度，但这并不能唤起清朝统治者对他的怜悯之心。龚死后家里无力埋葬他，孔为之经理后事，收其遗书，抚其孤子，深深感动了南京的遗老故旧。这是因为孔虽然出仕清朝，但仍然有很深的故国之思。也因此，他在写了著名的南明亡国悲剧《桃花扇》之后，不久就被清朝统治者抛弃了。

龚贤的绘画艺术是同他一生的经历遭遇分不开的。在明亡前的崇祯时期，龚贤已开始画画，但主要是作诗。明亡逃

至扬州之后，他也仍然在作诗，并致力于编辑《中晚唐诗纪》，还曾征求编选当代诗人的作品，集为《诗遇》一书（尚未发现）。但此时为了卖画谋生，龚贤又把他的许多精力转向了绘画。而龚贤绘画的发展是和金陵画派的形成分不开的，因此我们先要说一下金陵画派的产生。

画史有“金陵八家”之说。考龚贤好友方文的《龠山集》，在康熙二年（1663年）所写《题樊会公小像》一诗中说：“绘事江东有八家，君工人物更修姱。”由此可知，至迟在康熙二年已有“八家”的称谓。在写于康熙七年（1668年）的《题半千画赠曹明府》中，方文又说：“龚生墨妙冠江东，曾写云山草阁中。”即以龚为“八家”之首。但“八家”究竟包含哪些画家，有不同说法。张庚著《国朝画征录》认为“八家”指龚贤、樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣、胡慥、谢荪，此说最为合理，得到了普遍的认同。郑午昌著《中国画学全史》认为“八家”风格各异，“不足目为金陵派”，这是一种表面化的看法。实际上，金陵画派不仅确实存在，而且画家众多，“八家”不过是其中被认为成就最大的八个画家。这些画家虽然师承和风格技巧各不相同，但又明显具有区别于其他画派的共同的创作思想倾向及艺术追求。

金陵画派产生形成于明崇祯年间的南京，至清康熙时代又有显著的发展。康熙之后，渐趋消歇。金陵画派的产生并不是当时南京画家有意为之的产物，而是当时的时代氛围、思想风气对南京许多画家产生了深刻影响的结果。

南京景色，龙蟠虎踞，壮丽幽深，又傍大江，开阔悠远。

崇祯年间，大批东林、复社名士聚集南京，其中不少人不但能诗，也能画。他们鼓吹的改革朝政、振兴明室的思想，唤起了许多诗人画家对南京山水之美的热爱，使南京山水名胜成为诗人画家着力描写的对象。周亮工在《金陵览古诗序》中，以晋人品藻山水人物的口吻说：“其山郁纡而妍媚，其水浩瀚而澄鲜，其人饶蕴藉而好风雅，急礼义而薄功名。即远村近社，茅屋短垣，皆有桃源鸡犬，辋水沧涟之致，非独四十景而已……诚得其人，则一岩半壑，具足千秋，板浦篱门，居然名胜。”诗如此，画亦然。现存《晚明人山水册》，就是由十个画家分别画南京十处名胜而集为一册的，其中清凉台一景为龚贤所画^⑤。此外，在当时南京关怀天下国家兴亡的名士之中，有一种“壮游”天下名山大川的风气。所至之地愈多愈远，愈被看做是快事、盛事。如不能至，或至而不能久住，生动真实地描绘自然山水之美的山水画便成为文人们所宝爱的“卧游”之具，这也推动了山水画的发展。最后，东林、复社人士反对空谈心性，倡导求“实理”、“实效”的“实学”，影响及于文艺，产生了文艺须面向现实的思想。如韩庭铉在《与友人论文》中说：“文有虚神，然当从实处入……凡凌波仙子，俱于实地修行得之。”（见《尺牘新钞》卷1）

上述时代氛围和思想风气使金陵的许多画家主张要依据对自然山水之美的实际观察进行独立的艺术创造，画出能引动人们“卧游”之兴的好作品，反对一味模仿古人。例如，属于“金陵八家”的高岑在《与栢园先生》（按：栢园即周亮

工)中说:“岑偶与从子雨吉行雨花木末间,见其山势逶迤,冈峦相接,平沙远树,互相错连,最有画师不可措手处,何必非荆、关不传之秘。因语先生所集近代名家画册,极一时之胜,其有千态万状,皆从此中悟入。幸假数册,与之一观,将以印其所见,不愿以此为蓝本也。”(见《藏弃集》卷15)再如也属于“金陵八家”的叶欣、周亮工在《读画录》中称赞他“能就目前所见,一一运之纸。一经其笔,虽极无意物亦有如许灵异,故往往引人入胜”。许友从周减斋处借得叶欣画观赏,不愿按约定的时间归还,说:“当并日卧坐其中,亦须一月快游。”(见《尺牘新抄》卷11,《与周减斋》)由此可见叶欣作品的吸引力之大,也可见南京士人欣赏的趣味所在。再如画风与龚贤极为类似的倾源(号宝幢)也说:“眼前国土,笔底江山,不假一毫气力,总是现成受用,莫学他头上安头。”(见《尺牘新钞》卷11,《答太初索画》)这种依据对自然山水之美的直接观察与欣赏体验进行创作的画风,我认为就是金陵画派值得大书特书的贡献所在,而龚贤就是把这种画风发挥到了极致的一位画家。他把上述金陵画派共同的创作倾向提到了哲学、美学的高度,作出了很为系统深刻的论证,并贯穿在他一生孜孜不倦的创作实践中,取得了重大的成就。

我们知道,唐代的张璪已说出了中国画学的一句名言,“外师造化,中得心源”,历代又有不少画家对“师造化”的重要性作过阐明。但直至龚贤,才提出了绘画是“与造化同根,阴阳同候”的思想,最为明确而彻底地肯定了由“道”

的运动变化生成的大自然，是画家进行艺术创造的最终根据与本原。他认为“画必有理，理者造化之原”，因此画家要作出伟大的创造，就必须“心穷万物之原，目尽山川之势”，而不可“泥粉本为先天，奉师说为上智”。古人是以天地万物为师而创造出他们的绘画艺术的，今人也应当以天地万物为师，独立地创造出自己的艺术，所以他说“我师造物，安知董、黄”。但这决不意味着龚贤否定了向古人学习，相反，他十分重视向古人学习。在题《云峰图》中，他还一一讲到了他曾经学习并由之受益的各个画家，以志“凡有师承不敢忘”^⑥。但是，在龚贤看来，向古人学习只是画家在面向“造物”进行创作时所必须的借鉴与参考，这也就是他所说“取证于”古人的意思，而不是以古人的作品为“先天”的、不可改变的“粉本”以临摹代替创作。如他在教学生画泉水时说：“画泉宜得势，闻之似有声。即在古人画中见过，摹临过，亦须看真景始得。”这看来很简单易懂，但却是画家能否作出自己独立的、创造的根本。龚贤自己在绘画上作出了前无古人的创造，也是由此而来的。

龚贤认为绘画是“与造化同根，阴阳同候”的，但他并不认为绘画就是自然山水的如实呆板的摹写，犹如地理图。他反复强调画家画出的山水要“奇”，要有古人和今人画中都未曾见到的“出人头地”的“丘壑”，这样才能引起人们的“卧游之兴”，得到人们的欣赏。但“奇”同时又要“安”，“安”就是描写要合乎自然山水的实际，“不背理”，使欣赏者感到“可登可涉，可止可安”。最上乘的作品是既“奇”又“安”，

“愈奇愈安”的。这样的作品是作者“从心中肇述云物”而创造出来的，不是某处实景的直接摹写，所以看来是“幻景”，“然自有道观之，同一实景也”。龚贤的“奇而安”、“幻景”与“实景”相一致的理论，表现了他对艺术创造中理想与现实的高度统一的追求，其目的是要最好地实现明末文人以山水画为“卧游”之具的要求，使人们通过山水画去欣赏天下的名山美景。所以，龚贤说：“引人着胜地，岂独酒哉！”这话是有针对性的。明末文人纵情诗酒，傅汝舟认为酒最能“引人着胜地，欢然一醉，陶然千古”（见《结隣集》卷8，《与卓莲旬》），龚贤则认为画也有同样的作用。当然，画的作用是酒所不能相比的。龚贤也好饮酒，但决不是一般的酒徒，他最重视的是诗和画。

龚贤的整个绘画理论是以能否创造出“奇而安”、能“引人着胜地”的“丘壑”为中心的。他把山水画的创作分为“笔法”、“墨气”、“丘壑”、“气韵”四个方面，既反对不讲笔墨而拙劣地堆砌“丘壑”的做法，又反对只讲笔墨而不重视“丘壑”的做法（即只重视对笔墨的形式趣味的追求），而且还主张画家不应只满足于画“小丘小壑”，还要致力于画“大丘大壑”，即在一个广大的范围表现天地山川自然的美。至于“气韵”，那是画家在“笔法”、“墨气”、“丘壑”三个方面都取得了成功的产物，实际指整个作品“引人着胜地”的美。这美包含了画家通过作品而表现出来的“诗意”、“文理”、“道气”，所以龚贤认为绘画是不可以“小技”视之的。说画有“诗意”，这是前人很早就提出了的，说画还有“文理”、“道气”，则是

龚贤特有的看法，并且和他认为绘画“与造化同根，阴阳同候”分不开。古人认为天地就是由“造化”生成的一篇含有无尽之美的大文章，如李白就曾说过：“阳春召我以烟景，大块假我以文章”（《春夜宴桃李园序》）。山水画即是描写天地山川这篇大文章的，所以龚贤说其中有“文理”。至于“道气”，既可指化生出画家所描绘的天地万物的阴阳二气，也可指画家所具有的刚正不阿、脱凡脱俗的人格精神，二者又被看做是一致、合一的。宋代文天祥的《正气歌》最为明确地体现了这种思想。通观龚贤绘画达于成熟时期的作品，确实是“笔法”、“墨气”、“丘壑”、“气韵”四者俱全，而有“诗意”、“文理”、“道气”的。它极富艺术感染力地表现了大自然生机蓬勃的美（即使画的是“寒林”也不是死寂无生意的），渗透着龚贤对明丽、幽深、宏伟、广阔的祖国江山之爱，展现了龚贤坚贞的人品，同时还表达了他对一种没有战乱流离、饥寒交迫之苦的和平生活的向往。明代自天启后期以来，由于政治腐败、党争剧烈、倭寇侵扰、天灾频繁，整个社会处于动荡不安之中。到了崇祯年间，随着社会危机的进一步加深，出现了所谓“人人说太平”的景象。但“太平”不但没有到来，反而因清兵的入侵使整个中国陷入了前所未见的大战乱中。龚贤在他的诗中多次表达了他对战乱的憎恶和对“承平世”的企望；在画中，除了抒发故国兴亡之感外，反复描绘了一种无战乱之苦的和平生活的境界，并比之为“神仙”的生活境界。由于龚贤曾经直接参与和亲身经历了从崇祯到明朝灭亡这个“天崩地解”（黄宗羲语）的时代的生

活，并且始终关怀天下国家的兴亡，这使得他的山水画在很大程度上突破了单纯表现文人隐逸生活情趣的樊篱，而具有一种深层的社会意蕴和民族情怀。从诗的角度看，他的那些描写“小丘大壑”的作品（多为册页），截取自然的一个片段加以精心的描绘，犹如一首首美丽短小的抒情诗；那些描写“大丘大壑”的作品（长卷和大幅的中堂），则犹如跌宕起伏、气象万千的长篇歌行。

任何画家的创作意图都只有通过一定的艺术技巧才能成功地表现出来。龚贤在山水画技巧、技法上的成就是多方面的，其中最为重要和突出的，是他在笔墨的技巧、技法上作出了全新的创造。

宋代的郭熙说过：“真山水之川谷，远望之以取其势，近看之以取其质。”（《林泉高致》）这是中国画家观察描绘物象所遵循的一个基本原则。由于将远观与近察结合在一起，这就使中国画家所描绘的景物既是在一定距离之外看到的，同时又被拉到了观者的眼前，把在一定距离之外就消失在暗部中的各种细节、纹理也历历在目地描绘出来，打破了观者与所画景物之间存在的空间距离。这种画法的优点是使观者不受空间距离的限制，能在画中一一近观各种景物。但与此同时，它又带来了一个局限性，即不能充分呈现出我们在一定距离之外所看到的山川景物的光线、空气、明暗等等的变化。龚贤所作出的重大创造，就是广泛吸取前代重视用墨和表现明暗变化的画家（如董源、巨然、米芾、米友仁、吴镇、沈周、董其昌等人）取得的成就，并且在描绘的方法上作了重

要的调整。他仍然坚持中国画远观与近察相结合的方法，但同时又把对远观所看到的景物的明暗变化的描绘放在了主要的位置，创造出了一种“笔墨俱妙而无笔法墨气之分”的技巧，通过多次皴擦点染，极为成功地表现了在阳光照射和大气笼罩下山川景物微妙丰富的明暗变化，刚好与龚贤所要描绘的南京、扬州一带山光水色相互辉映，看去郁郁葱葱的风景相适应，同时也实现了他提出的绘画“与造化同根，阴阳同候”的思想。如果我们把龚贤那些最重视光影、空气、明暗的描绘的作品和西方文艺复兴以来的写实主义或现实主义的风景画（包括以背景形式出现在达·芬奇的《蒙娜丽莎》中的风景）加以比较，就可看出两者有明显的类似之处，但龚贤的作品又具有充分的中国特色。此外，西方写实主义的风景画自文艺复兴以来就是以素描为基础的，而龚贤也创造了自己的素描——地道的中国式素描。这对当代中国画的发展具有重要意义，值得细加研究。

龚贤在笔墨技巧上的创造经历了一个长过程。约在崇祯初年，龚贤是通过坚挺圆厚的中锋线条来塑造山水形象的，很少皴擦渲染，这就是一些研究者称之为“白龚”的时期。龚贤在这一时期奠定了他用笔造型的基础，但缺少较多的皴擦点染，难以表现山川景物的光影明暗，生动真实地画出南京一带风景的特色。因此，在这之后龚贤作品的皴擦点染逐渐增多，进入所谓“灰龚”时期。他的这一类作品最适于表现在和煦的阳光照射下的山川景物，连空气的透明感也很好地传达出来了。但要充分表现山中或江边有幽深湿润之感的景

物，“灰糞”时期的作品的皴擦点染就需要进一步加强，于是又进入了所谓“黑糞”时期，出现了层次繁多的皴擦点染和强烈的黑白对比，达到了龚贤所说“笔墨俱妙而无笔法墨气之分”的最高境界。这一类作品最能代表龚贤在笔墨技巧上的独特成就，创造出了完全足以和西方17世纪写实主义风景画（如荷兰的鲁伊斯达尔·霍贝玛的风景画）相媲美的作品。正因为龚贤的作品和西方写实主义风景画有明显类似、相通之处，同时又具有鲜明的中国特色，因此在西方学者对中国明清时期画家的研究中，龚贤成了一个很受关注的画家。把龚贤的山水画和与他同时代的西方17世纪写实主义风景画家的作品进行比较研究，是打通、融合中西绘画的一个重要通道。继承与发扬龚贤中国式的，由“综理宋元”而来的写实主义或现实主义的绘画传统，也无疑是当代中国画发展的一个不可忽视的方面。从这个方面看，龚贤在中国绘画史上的地位，决不低于看来比龚贤影响更大的石涛和八大山人。

附记：拙著《龚贤》于1962年出版，至今已40多年。最近欣闻中国美术出版总社将印行一本选择精当完备的龚贤画集，于瀛波同志要我写一简短的前言。本文就是在他的推动下写成的，也是我在40多年之后再次对龚贤进行思考研究的产物，希望对读者有所帮助。不当之处，也希望得到指正。龚贤的研究远未终结，也不会终结。但我个人所作的研究，大约将在此终结了。

2003年3月19日写毕记

注:

① 关于龚贤的此次北行,参见方文《龠山集》、明代正史和野史有关崇祯十五年大饥荒的记载,以及龚贤的《怀山阳丘子、胡子、阎子》、《懒》诸诗,这里不详考。龚贤的画和文章有时题署“鹿城龚贤”,这说明他此次北行曾远达河北的鹿城。明末文人有以“壮游”远方为快事、盛事的风气,所到的地方愈远就愈足以自豪。龚贤此次北行实际等于逃荒,并非“壮游”,但他的足迹终究远达于河北的鹿城,这是他引以自豪的。

② 见《结隣集》卷7,杨彭龄:《与所知》。其中说“闻贤兄弟欲卖宅远徙,不审果否”,接着就对这种做法大加指责,认为是对先人的产业、故居没有情感的表现。龚贤的《将之广陵留别南中诸子》、《再到》两诗中看来包含有对此种指责的回答。

③ 参见《扬州画舫录》卷13及卷15。

④ 见上海博物馆藏《龚贤自出诗稿》,龚心钊抄本。

⑤ 见刘海粟主编:《龚贤研究集》(下)第23页,江苏美术出版社,1989年版。

⑥ 见同上书(上),第119页。这是一种严谨求实的态度,学术研究亦应如此。