

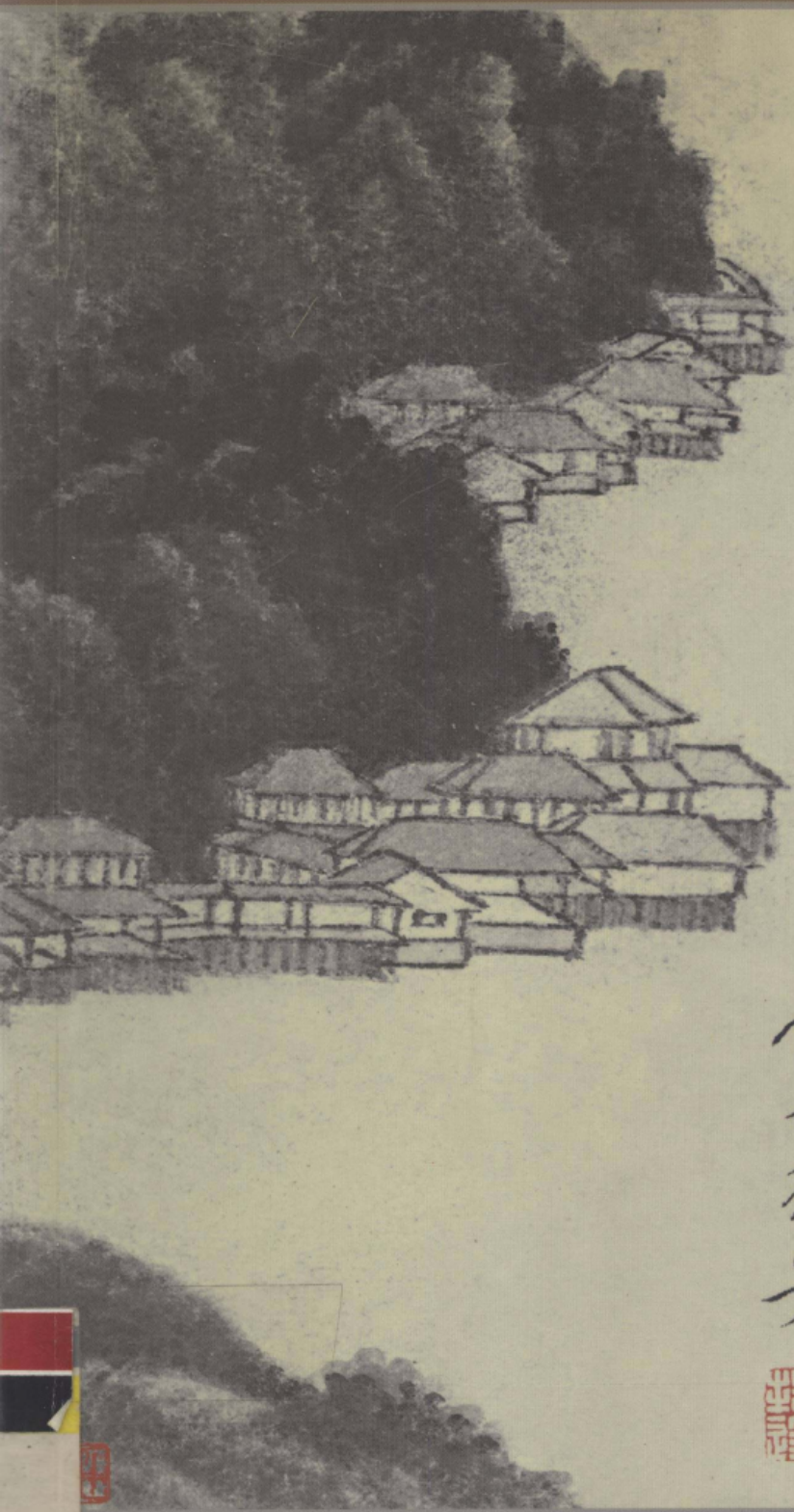
萧平编

蕪賢書畫精品選

徐郁廷署



江苏美术出版社



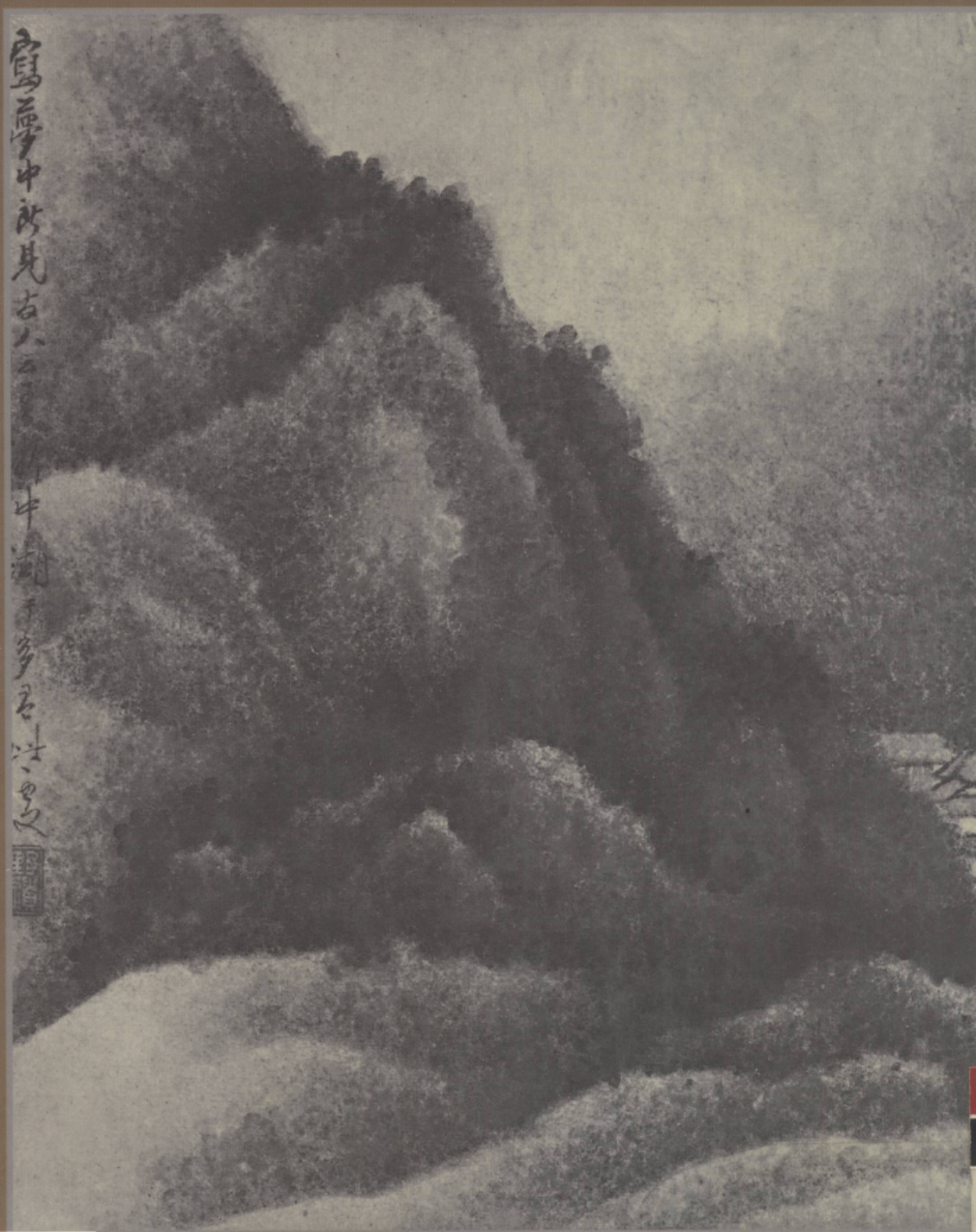
詩

王

人

詩

寫夢中所見古人云夢中猶于夢中夢



ISBN 7-5344-0921-7



9 787534 409219 >

ISBN 7-5344-0921-7

J-922 定价 44.00 元

萧平编

龚贤书画精品选

徐邦达署

江苏美术出版社

倪瓒月夜
有此图
有人
不之信
因疑



内容提要

龚贤是清初画坛“金陵八家”的领袖人物，作品风格独特鲜明，对后世影响深远。本集精选他早、中、晚各个时期的代表作近二百件，多为海内外公私所珍藏，颇难觅见，有极高的资料价值。可供广大中国画创作者、研究者学习、借鉴、研究之用。

龚贤书画精品选

出版发行	江苏美术出版社
经 销	江苏省新华书店
印 刷	淮阴新华印刷厂
开 本	889 × 1194 1/16 印张 8.25
版 次	1999年3月第1版第1次印刷
印 数	0001—5000册
书 号	ISBN 7-5344-0921-7

J·922 定价：44.00元

社 址 南京市中央路165号
电 话 3211554 邮编210009

责任编辑：许祖良 封面设计：朱成樑 监印：符少东

目 录

- (1) 龚贤的山水画艺术 萧平
- (6) 龚贤的书法艺术 萧平
- (9) 清凉台 (美国·高居翰藏)
- (10) 疏林茅屋图轴
- (11) 江山林屋图卷
- (13) 自藏山水图轴
- (15) 山水册
- (21) 龚半千山水册
- (27) 山水册
- (33) 山水轴
- (34) 云壑松阴图轴
- (35) 夏山过雨图轴
- (35) 临董源山水图轴
- (36) 自藏山水册
- (42) 辛亥山水册
- (52) 山水册
- (57) 山水卷
- (57) 千岩万壑图卷
- (65) 岳阳楼图轴
- (66) 山水通景屏
- (67) 山水册
- (88) 山半楼台图轴
- (88) 秋江渔舍图轴
- (89) 溪山无尽图卷
- (91) 摄山栖霞图卷
- (92) 山亭溪树图扇
- (92) 山林茆屋图扇
- (93) 柳风片帆图轴
- (93) 仿米山水图轴
- (94) 渔村夕照图轴
- (95) 仙山楼台图轴
- (95) 山居清歌图轴
- (96) 水村烟树图轴
- (97) 隔溪山色图轴
- (98) 谿山草阁图轴
- (98) 山涯茆屋图轴
- (99) 八景山水页装卷
- (103) 木叶丹黄图轴
- (104) 野水渔村图轴
- (105) 龚野遗山水册 (八画八字)
- (113) 山水册 (十八开)
- (122) 山水册 (六开)
- (128) 溪柳村居图轴
- (128) 行书七言诗轴

龚贤的山水画艺术

·萧平·

公元十七世纪中叶，正是中国烽烟弥漫、王朝更迭的时期。然而，中国画坛却异样地现出夺目的光辉。我们可以列举出一批响亮的名字：号称“清六家”的王时敏、王鉴、王翬、王原祁、吴历、恽寿平（包括了“娄东”、“虞山”、“常州”三个画派）；享有盛名的“四僧”——弘仁、髡残、朱耷和元济；浙之蓝瑛，皖之萧云从、程邃、梅清、查士标、戴本孝；以龚贤为代表的“金陵八家”；别开人物画生面的“南陈北崔”（陈洪绶、崔子忠）；在肖像画上自立一格的曾鲸；简而传神的张凤；精细入微的顾符稭；书画双绝的王铎、傅山等等。在这一系列各有建树的画家中，龚贤仍然鲜明而突出。

龚贤（约1619-1689年），字半千，号柴丈、半亩，别署甚多，如半山、半庵、蓬蒿人等。祖籍昆山，约在少时移居南京，曾一度迁扬州、泰州、海安。1666年定居南京清凉山下，筑半亩园。与樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣、胡慥、谢荪并称“金陵八家”。周亮工《读画录》说他“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！”龚贤的一生是坎坷而清贫的，他在六十二岁时感叹道：“忆余十三便能画，垂五十年而力硯田，朝耕暮获，仅足糊口，可谓拙矣！”（《溪山无尽图》跋语）但是，他留给后人的遗产——卓越的山水画艺术，却如此丰厚辉煌。

龚贤是一位地地道道的山水画家，在他的传世之作中，没有花鸟画，据传仅存的一幅人物画还有待证实，甚至在为数可观的山水作品中，也极少见“点景”小人物。“桥头没箇人来看，留取时光在画图。”这大约是他的信念，却又合了“一鸟不鸣山更幽”（王安石句）的诗境。这是一种不含人为杂念

的，浑穆苍茫、寂静无声的大自然的美的极致。这是龚贤倾其清苦一生奉献给人类的心血。

画坛都知道龚贤是积墨大师，是因其“黑”而著称的。这确是他的特点，却不是他的全部，他更不是一开始就“黑”的。龚贤一生画法的发展、变化，并无史料可以查考，笔者对其传世真迹加以分析，似可分为以下几个阶段。

龚贤存世最早的作品，大约是《清凉台图》（绢本，墨笔，美国柏克莱加州大学高居翰藏）作者以圆笔勾出清凉山的概略轮廓，稍加皴擦即止。山下树木、山中屋宇，用方笔挺划，亦不施染。城外大江、帆影，格外虚渺。全图简略，画山略似戴本孝，而树木却略类于高岑等，没有统一、突出的风格，显然是不成熟的。左上角以小楷书“清凉台 龚贤”五字。

该图系《晚明人山水册》十页中的一页。十页皆写南京景色，作者各不相同，规格一致，时代、风尚亦相一致，出自明末清初人之手，可以确定为真迹。画虽皆无年款，但可以确定其必作于1644年（甲申）之前，是龚贤二十岁左右作品。这一时期，龚贤与范凤翼等东林之望结社秦淮，已有了一定的社会交往。龚氏十三岁便能画，二十岁左右画这样的作品是完全可能的。

龚贤在三十岁前后到四十岁之前，其画曾变化为空勾无皴（或仅用复线，或于凹部略加皴擦）的风格，也就是览论界称之为“白龚”的面目。可以说明这种风格的是以下几幅作品：《疏木茅屋图轴》（纸本，墨笔，无锡博物馆藏），树木、坡石、茅屋，皆用渴笔简略地勾划而出，木叶或用横点，或以竖划，松针则以浓墨剔出，锋锐尖利，引人注目。

《江山林屋图卷》(纸本,墨笔,苏州博物馆藏),写江边山矾林屋,是南京附近的临江景色。与前图风格极似,枯笔使转,空勾石纹,仅于阴凹处用密笔排皴,以造成体积感。空勾之笔也往往复线,故能避免线描的单薄,而产生浑朴苍厚的意趣。树木的结构趣味,明显受到董其昌、邹之麟的影响,但其用锐锋出松针的作风依然存在,这是一个不容忽视的特点。因为在他署有年款的三十七岁和三十八岁作的真迹上,就再也看不到这一现象了。

《列嶽攒峰图轴》(台北S.H.HWA藏),以高远叠嶂法作,重山峻岭,林屋飞瀑,气象宏伟。画左上端自书“列嶽攒峰千万笏,苍然尽日在眉端,忽惊雨至飞泉下,携酒竟从阁道看。乙未十月石城龚贤画”。“乙未”为顺治十二年(1655年),是年龚贤三十七岁。从画法看,该图仍着重山形外轮廓的勾勒,线条圆转具有韧性,一如前之图,而更富有变化。不同的是,在勾勒之后,加上了皴擦和晕染,尽管是局部,偏重于阴凹处,整个画面还是处于灰白调子,但比之前两图,分量重了不少。还需强调一句的是,那种尖锐的松针,已为圆浑的秃锋所替代。这种局部的变化,也能说明作者审美观念上的发展。

《自藏山水图轴》(纸本,墨笔,故宫博物院藏),此画与前图无论笔法、墨法、章法都很相近。清晰的山石脉络,给人一种明朗雅秀而又苍茫浑穆的气息。画面上部作者行书长题:“画以气韵为上,笔墨次之,丘壑又次之。笔画相得则气韵生,笔墨无通则丘壑其奈何?今人舍笔墨而事丘壑,吾即见其千岩竞秀万壑争流之中,墨如槁灰,笔如败絮,甚无谓也……”。可见其对于笔墨的重视,远在丘壑之上。图中以长线条勾勒轮廓,和画面整体灰白调子的处理,都自然使人联想到安徽画家弘仁(1610-1664年)。弘仁长龚贤九岁,龚贤在后来画上的题跋中曾称他为“渐江师”,这一时期受到他的影响是不奇怪的。画面右侧边缘作者署款:“丙申春仲龚贤自藏画”,“丙申”为顺治十三年(1656年),龚贤三十八岁。题“自藏画”,必是作者满意而有所独到的作品。如果把龚贤绘画风貌的初步形成,作为他艺术道路的第一阶段的话,这幅作品可以作为一个标志,画上关于气韵、笔墨、丘壑的论述,正反

映了他这一阶段的追求。龚贤在其稍后的《树木山石画法册》(原误传为奚冈所作)中,曾对他这一时期的画法作过示范,并说:“文人之画,有不皴者,惟重勾一遍而已。重勾笔稍干,即似皴矣。重不可泥前笔,亦不可离前笔,有意无意,自然不泥,自然不离。下不碍阔,上笔宜细,似乱勿乱,有力有气。”又说:“轮廓重勾三四遍,则不用皴矣,即皴,亦不过一二小积阴处耳。”

“白龚”是龚贤早期绘画风貌的代表。它是明清之际画坛崇尚简朴艺术之风的大环境的产物。在具体师承、影响上,主要出自董其昌、程嘉燧、李永昌、恽向、邹之麟、杨文骢、马士英等。“白龚”的风貌在龚贤以后的作品中也偶尔会出现,但笔法已有变化,偏于阔厚而多所波动了。

龚贤绘画的第二个阶段,是由“白龚”向“黑龚”过渡的阶段,其中出现了“灰龚”现象。苏州博物馆所藏《龚贤山水册》(纸本、墨笔),提供了这方面的极好资料。该册计十二页,其中如前所说之简笔勾勒者两页,稍加皴点、略施渲染者七页,多遍皴点、渲染,若云山烟树者三页,而整体笔趣比较一致,是在一个不长的时间内完成的。这黑、白、灰三种类型的作品,各具不同的意趣,反映了作者的探索 and 追求。其中一帧表现山势蜿蜒的重叠画面,既可显现长线渴勾的清晰脉络,又能看到层层点染的朦胧墨气,这真无异于一部图解,一部显示龚贤笔墨进展变化的说明图。

值得注意的是,龚贤在追求笔墨的同时,开始了章法、境界的探索和变革。即以册中两图为例:其一写丛林茅屋,上下大片空白,仅绘树梢、屋顶,复用淡墨晕染成图,虽极简略,却能发人联想,感觉到晨曦、烟雾和雨露,这是一种以少胜多的手法。其二写江南村野景色,构图极奇,画面用五排横向的物体组成:一排茅蓬、一条水渠、一条土岸和两排垂柳,唯一纵向的是一条分开水渠的土堤。这种极平常的景物,一经用了反常规的章法,便给人以新鲜的感觉。这种手法的采取,为山水画传统所罕见,反映了龚贤的苦心孤诣。而这种奇想独到的章法和笔墨处理,在以后的龚氏作品(主要是册页和小品)中常常出现,成为他的艺术遗产中的重要部分。

该册无作者款印，末页有其老友诸九鼎甲辰年题跋。“甲辰”为康熙三年（1664年）。从题跋行语气看，诸九鼎之题离龚贤画成此册之间，已有一段不短的时间。结合画风推断，该册应作于1656—1658年前后，即龚贤年近四十之时。与这本画册相近的，还有两本册页。其一，宣统二年（1909）上海文明书局印行的《龚半千山水册》（十二开，纸本，墨笔），龚贤后来题跋中称之为“少年所作”。大约也作于四十岁之前，调子基本上是“灰”色的，其中，两、三幅偏简淡；两、三幅重峦烟树，已略具“黑龚”风味。其二为上海博物馆所藏《山水册》（十二开，纸本、墨笔），署年款丁酉，乃1657年，龚贤三十九岁。此册所绘，灰白调子者与多遍积墨、偏于浓黑者，几乎各占一半。

龚贤在四十岁前开始的多遍积墨的追求，大约经历了近十年尝试和实践。当笔者看到他作于1668—1669年的《自藏山水册》（十二开，纸本，墨笔，上海博物馆藏）的时候，确信他的这一探索已经完成，“黑龚”精纯成熟了。

该册无款，每页皆有瞿安题诗附裱画左，末页则为龚氏自题：“此册自戊申初夏发轫，至己酉暮春卒业，留为笥中之藏，勿似米家石出诸袖中，为人攫去也。清凉山下半亩居人龚贤志，计十二幅。”这十二帧册页，从1668年夏画到1669年春，历时半年多。担心“为人攫去”，特地注明“留为笥中之藏”。可见其十分自重。十二帧图中，或云山怪石，或烟林嘉木，或雁沙千里，或碧波万顷；或皴点再四，不厌其烦，或劲勾薄染，淡泊爽朗；或以干皴代染，或以点皴为皴，疏者尽疏，密者愈密，黑白相显，虚实相生。十二幅画，如十二首诗，其笔墨所创造的境界，不禁令人想到静极和净极这些词语的真正含义。这既是大自然的美好境界，更是作者灵魂中的美好境界。到了这样的地步，读者甚至不敢高声说话了，作者自己也不敢题一字、铃一印了。这才是真正的无声诗呢！该册大都采用积墨法，将近一半墨色浓重。也有数页趋于平和，呈灰调子，但大多采用干积——多遍皴法。瞿安题诗中称：“工笔米家山，此意吾心会”。所谓“工笔米家山”，即龚贤改造米氏云山所形成的新面貌。工笔二字，是指其结构严谨，层次清晰，繁简得体，浓淡适宜，

仿佛工致的素描。这一面目的出现，确实是前无古人的。

除了笔墨之外，在他早期册页中所开始的章法、境界的追求，也有了新的发展，并已形成了自己的特点。这些特征是：善于在平凡的景物中摄取不平凡的因素，即平中见奇；善于抓特写，截取一块，突出一点，不及其余；善于调节黑白虚实来组织理想的构图。龚贤曾说：“偶写树一林，甚平平无奇，奈何？此时便当搁笔竭力揣摩一番，必思出人头地丘壑，然后续成，不然便废此纸亦可。”（周二学《一角编》乙册）这种面对大自然揣摩深思的观察方法和非出人头地不可的“语不惊人死不休”的精神，正是龚贤获得成功的重要因素。瞿安的题诗正道出了其中真谛：“一片出天机，平淡由烹炼，造化入炉锤，独冠江东彦。”

“黑龚”的确立，对龚贤来说，是由简到繁，由白到黑的大幅度变法；对当时画坛来说，则是一种反潮流。他因此摆脱了对时流的依傍，卓然独立成家。这时，他五十岁左右。

龚贤的变法，显然受到米芾的启示，他在1676年所作画册的一页云山图上题曰：“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……”。龚贤对于米氏的借鉴，大约主要是气象、境界方面的。他保留着自己已经形成的笔法特征，而把米氏墨法（米芾、米友仁父子，也包括高克恭）纳入自己的笔墨规范，先干后湿，先皴后染，层层深入。先作局部尝试，再推而广之。其间必然有所心得，亦即创造。如他在课徒画稿（四川省博物馆藏）中所写：“皴，干染也。”这是他的新论点，是他在上述实践中得出的结论。我们试看一山水，先勾山、树轮廓，再以干笔皴之，形成灰调子，再复皴数遍，色调会渐趋深重；若用湿笔层层染之，亦可达到类似效果。而其质感则自具差别。大概是出于这样的考虑，龚氏产生了具有差别的积墨法，包括干积法、湿积法和干湿并用法，这不能不说是龚贤的独到和创造。

“黑龚”是龚贤绘画进入第三阶段的标志。“黑龚”的形成与发展，大约又与其安定的隐居生活无关系。美国奈尔逊博物馆藏有龚贤《辛亥山水

册》，末页自题曰：“辛亥元旦泼藏茗，祀吴苍于山中，闭户静坐，不通姻友，涤砚试笔，出素册写之，如此者旬日，后来花事稍繁，至暮春始卒业。不敢曰人间清福被我享尽，而较之周旋于礼法之间者，所得不已多乎？因一笑而记之。”辛亥为康熙十年，公元1671年，龚贤五十三岁，定居清凉山近五年。这段文字，记录了作者隐居山中潜心创作的甘苦和心境。他排除了外界的干扰，也消尽了内在的烦恼，倾心尽意于笔墨，他进入了艺术的忘我境界。

笔者把龚贤五十五岁到七十一岁间，有纪年的主要作品作一排列，不难看出作者生命的最后十几年，正是他艺术创作的旺盛时期：

1673年，55岁。作《千岩万壑图》卷（南京博物院藏）。此卷高27.8厘米，长980厘米。集崇山峻岭、浩渺烟波为一图。洋洋洒洒，气象万千。

1674年，56岁。作《墨笔山水》通景大屏（北京故宫博物院藏）。高278.3厘米，三幅合宽238.2厘米。此图合三屏为一通景，写重峦叠嶂，深藏古寺，气概浑雄。该图与南京博物院所藏《岳阳楼图》（三幅整绢相接而成）大小仿佛，均堪称宏幅巨制。《岳阳楼图》未署年款，从笔墨来看，也应为这一时期所作。

1674年，56岁。作《云峰图》卷（美国堪萨斯城奈尔逊博物馆藏）。该卷系十七张纸相接而成。图中山重水复，云起烟生，境界极为悠远。

1675年，57岁。作《赠周燕及山水册》（原为吴云、虚斋旧藏，载《虚斋名画录》卷十五，现藏北京故宫博物院）。该册共二十页，或临米（米芾），或仿文（文征明），或似吴（吴镇），或类倪（倪瓒），或近沈（沈周），或全从实景中来（如山柳图等），或追忆故乡湖边情趣（仅写三个茅屋和三片远帆），还有一帧作有小人者。真可谓极尽变化之能事了。

1676年，58岁。作《山水精品册》（上海博物馆藏）。该册计二十四页，大部以积墨法为之。有山野景色，有农家风光，有湖滨渔村，有山间古寺。笔精墨妙，境界幽绝。

1679年，61岁。作《赠长翁山水卷》（天津艺术博物馆藏）。高24.5厘米，长820厘米。写连绵丘壑、烟林茅舍、江流飞瀑，引人入胜。

1680—1682年，62—64岁。作《溪山无尽图卷》（北京故宫博物院藏）。高27.7厘米，长726.7厘米。该图系用宋库纸装潢，“册式而画如卷，前后计十二帧，每帧各具一起止，观毕伸之，合十二帧而具一起止，谓之折卷也可，谓之通册也可”。这种“折卷”或“通册”，似较手卷而更难作，大约是龚贤的一个创造吧！可惜现已重裱为卷，不复见本来面貌。全图丘壑繁复多变，墨色浓郁沉厚。不仅见其宽阔，而且知其高大，感其深远。作为长卷，达到如此境界，可谓至难矣！

1682年，64岁。作《山居图》轴（上海博物馆藏）。该图写春山一角，林木茂盛，溪泉潺潺，新篁丛中作茅舍两间，似为半亩园之写照。

1684年，66岁。作《赠云笠山水册》（瑞士卢加洛·弗兰科·万洛蒂藏）。该册八页，笔墨在简繁之间，浑沉中见松快，比较自然随意，属于应酬作中之佳品。

1684年，66岁。作《赠二翁山水》轴（台北张博金藏）。该图行笔特见疏落松快。

1684年，66岁。作《静壁春泉图》轴（辽宁省博物馆藏）。用笔粗壮，与前图迥异，可见同年所作中，立意不同，风格亦不同。

1685年，67岁。作《木叶丹黄图》轴（上海博物馆藏）。写雨后秋山，霜林疏笔，笔墨醇厚，为晚年精品。画上有高士奇题诗。

1686年，68岁。作《赠晋翁山水》轴。用关仝、范宽钉头、雨点皴写石壁，寒林亦类范宽，苍劲雄厚，又一格局。

1687年，69岁。作《水村图》轴（原为周怀民所藏，现归江苏省美术馆藏）。高176厘米，宽77厘米。写江边冬景、寒林石矶、板桥茅舍。笔苍墨润，亦为佳作。

1688年，70岁。作《山水精品册》（美国纽约大都会博物馆藏）。该册山水十五页，题跋两页。或疏或密，或浓或淡，或轻勾浅皴，或重划浓染。丘壑多变，绝无雷同。虽精细入微，而不见雕凿之迹。意到即成，炉火纯青。

1688年，70岁。作《名山仙家图》轴（美国伯克莱景元斋藏）。老笔勾划，颇多点掇，意在董巨间。

1689年，71岁。作《师董巨山水》轴（美国夏威夷火奴鲁鲁鲁美术学院藏）。此图作于己巳年谷雨，应

是龚贤最后的作品，大约在完成此图后半年，作者即与世长辞了。该图笔墨非常苍厚，而局部细处（如松林等）则显懈怠，可见其精神和体力都已衰退。十分可贵的是，我们在图上作者的自题中，看到了他那种一息尚存，追求不止的精神。画题曰：“画必综理宋元，然后散而为逸品。虽疏疏数笔，其中六法咸备，有文气，有书格，乃知才人余技，非若乱头巾，望而貽笑专家者也！孟端、启南晚年以倪、黄为游戏，以董、巨为本根。吾师乎！吾师乎！作此缣缃，因志命笔之意。”他在这里提出神品与逸品的关系，即“本根”和“游戏”的关系。是对中国绘画领域最高层次中两个不同境界之间相互关系的概括。结语重叠使用“吾师乎”，可见其老而不倦的孜孜追求。

龚贤在定居清凉山半亩园之后的作品中，往往在落款中署上“半亩”的字样，如“半亩龚贤”或“半亩贤”等，这也是判断其该时期作品的一个标志。我们不难看到，在龚氏传世之作中，这般署款者占有相当数量。这就更加可以证明，龚贤的最后二十年是他绘画艺术的盛年。而在这二十年中，五十五岁到六十五岁这十年为最盛期，他的宏篇巨制（大幅、长卷）和精细入微的册页，大都完成于这一时期。龚贤确实是一位老而弥坚的艺术家，他七十岁的《山水册》仍能完美到无一懈笔。所以，大器晚成这词，冠之于龚贤，是再恰当不过了。

研究龚贤的绘画艺术，侧重点无疑应在他的晚期，即在他五十岁以后的二十年。他经历了国破家亡、飘泊谋生的艰苦磨难；他有过了甚广的交往和游踪；他在扬州和南京看到了为数不少的古代名迹；他有了安定的创作环境……所有这些都是龚贤形成自己艺术风貌的条件。我们可以把龚贤成熟的绘画特征和成就归纳于下：

（一）在传统上，追求“神品”和“逸品”的最高境界。即“综理宋元”，“散而为逸品”。具体表现为追求宋元绘画的严谨结构和繁复的大章法，以董源、巨然的法度为“本根”，用吴镇、沈周的笔法为骨骼，“二米”（米芾、米友仁）、高房山的墨法为血肉，兼以倪瓒、黄公望的意趣为“游戏”。在这些借鉴、结合、改造中，他出以己意，不无创造，造就自己的面貌。他的大作品，巨幅、大轴以及手卷等，

都追求“神品”的境界，大丘大壑，气势逼人。其手卷的表现力尤为突出，写尽山川奇境，极具深度，令人神往。册页则靠近逸品，虽有寥寥数笔者，然大都偏于严谨，以自然生活中的局部境界为目标，往往平中出奇，结合笔墨情趣，极耐玩味。

（二）对于自然，即所谓“造化”，龚贤的观察力和表现力，都是超群的。他足迹所至大约主要在江苏长江两岸，皖南因靠近，或许也到过。最远的可能就是山东的泰山了。他的作品的蓝本，主要是江南山川。浑润华滋，云起烟生。当面对大自然，沉浸于其怀抱的时候，他会撇开一切他所崇拜的偶像，说出了：“我师造物，安知董黄。”

（三）他的创造。创造离不开传统和自然，无缘无故的创造只能是幻想而已。龚贤继承了传统，发展了传统，他的遗产又成了新的传统。正如他自己所说的：“我用我法，我法尽，而我即为后起之古人。”他之所以能发展传统，除了他对传统的深刻认识和综合使用之外，十分重要的一项是“目尽山川之势”，从自然中获得无尽的题材、法度和灵感。他的新积墨法（包括干积和湿积、积笔和积墨），即“工笔米家山”的程式，无疑是他的创造了。而它的来源一是米家山的传统；二是自然山川阴晴变幻中光的感受的启发。二者缺一不可。他的册页创作中，小景特写的成功，也是前无古人的。日本大阪市立博物馆藏龚氏晚年所作册页，其中第四面，写山峦腰中一茅蓬，上不露山，下不露山脚，也不见一草一木，唯此茅蓬，居于山石正中，下有云带环绕，仿佛神圣的殿堂。这种最简朴的特写，如果没有奇想妙得，是很难取得成功的。龚贤利用大小山石的巧妙组合和对于光感的渲染，产生了不同于任何古人的神奇效果。这仅是他很多成功小品中的一件，我们可以举一反三的。龚贤手卷创作的成功，往往可以与册页相关联。他的着眼点既在于连绵不断的山山水水，形成整体的起伏和气势；又特别注重一个个具有典型意味的局部小景的深入刻画。所以他的手卷不仅气势磅礴、壮观，而且每每都极有深度，耐人细细品味。

这些，都足以证明龚贤是一位“开辟大文章”（查士标语）的一代宗师，他给我们留下的遗产是值得珍重的。

龚贤的书法艺术

·萧平·

诗、书、画三位一体，是中国文人艺术的重要标志。纵观历史，画家大都有书法的功底，书家也时有擅画者，甚至兼为诗人、词家。宋代的苏轼、米芾，元代的倪瓒、吴镇，明代的文征明、唐寅，都是同时具有诗、书、画才能的典型人物。

“金陵八家”中，如果要举出一位具备“三绝”才能的代表，龚贤是唯一的。龚贤还不仅在八家中屈指一数，在明末清初那个时代，他的这种综合才能也是突出的。这是任何可以开派的中国大艺术家所必备的条件。

关于龚贤的书法，几乎不见于记载，笔者只能从他传世真迹的考察中获得印象和结论。

（一）《清凉台》一图的题款，仅“清凉台，龚贤”五字，皆为小楷，字形偏侧，横划较长，娟秀而挺劲，仿佛带有钟繇宣示表和传为王羲之所书的孝女曹娥碑的意味，可以看出他探索过晋人小楷书。这大约是他二十岁之前的事。

（二）龚贤楷书的手迹很少，目前尚无法说明他上述那种小楷字体延续至何时。一部一直被误认为是奚冈的龚贤课徒画稿，根据画风分析，应是他四十岁前后的作品。画稿有多处文字解说，大都为行书，最后一段四言诗用了小楷书。中锋挺拔，骨瘦如刀，锋利如剑，直往直转，已全不像“清凉台”的挺秀风格。究其笔意，似有颜真卿和唐人写经的趣味。这是他二十岁到四十岁之间的楷书变化。

（三）龚贤三十七岁所作《列岫攒峰图》和三十八岁所作《自藏山水图》，均有较多的行书题跋，加上上述画稿中的大段行书解说，可以分析龚氏三十多岁到四十多岁行书的主要面目：宽阔的行距，窄长的字形，中锋方直的用笔，较为明显的横细竖粗的笔划。显然，还没有完全摆脱楷书的法度，并仍然有颜书的影子。

龚氏在十五、六岁时入董其昌之门，所学当然不仅是画。就书法而言，宽阔的行距，即来自董。董在楷书上对颜的推许，在行书上对李邕的重视，也都对龚产生影响。

（四）龚贤1668至1669年作的《自藏山水册》末页有自题行书，细挺方折，个性趋于鲜明。此后两年所作《辛亥山水册》的题字中，这一方挺的个性显得放松自然了。到了1675年他五十七岁所作《云峰图卷》时，拖尾的长篇自题，无论章法、笔法大都没有什么缺憾，他的具有较强个性色彩的书法臻于成熟了。坚挺方折的风貌，我们还可以从张瑞图的行书中见到，张年长龚近五十岁，潜在的影响不能排除。

（五）龚贤的书法，在其生命的最后十年，愈臻完善和自如，达到了相当的高度。如果说他六十四岁在《溪山无尽图卷》的题跋中还稍有拘谨的话，他七十岁所作的《山水精品册》的两页题跋，则一气呵成，纯任自然，不再有丝毫的障碍了。大小相

间,浓淡相应,或行或草,变化多端。无疑是他得心应手、炉火纯青的佳作。

由楷到行,到行草,由规矩到放纵,是龚贤书法发展的轨迹。

(六)龚贤独立形式的书法作品不多,正如他的诗名为画名所掩一样,他的书法在他的绘画面前也常常被忽视。《渔歌子书卷》(27.2厘米×417.5厘米,辽宁省博物馆藏)是最具分量的龚贤书法之一。作《渔歌子》九首,是作者孤傲、隐逸情怀的反映。全卷一丈二尺余,洋洋洒洒二百六十多字,挥毫写来,既不紧迫,又不懈怠,如行云流水,自由自在。虽没有祝枝山的狂放,也不如徐文长的姿纵,但却自具风神:稳沉中看到激越,舒畅中含有凄怆。这不正是龚贤的处境和心态吗?书如其人啊!此书无年款,从字迹看,应是其六十岁后的作品。

(七)龚贤行书五言联(见日本青山杉雨编《明清书道图说》),对联这种书法形式,在那个时代还比较少见,因为是刚刚产生不久的缘故。龚的书联,这也是仅见的。“鱼跃清波澈,莺啼众绿深。”十个大字,笔丰墨饱,遒劲夺目。此作笔画较平时粗壮,似乎有米芾的影响。款署“半亩龚贤”,也应是六十岁后之作。

(八)行书七言诗轴(197.5厘米×64.5厘米,爱莲居藏)全幅三行,书七言诗一首,从容舒展的行书基调,兼具偏于楷的沉稳和偏于草的洒脱。李邕的运笔风神和米芾的意趣姿态,兼而有之,磊落大度,自具风采。此幅中最大的字长度超过二十厘米,两方名字印章(“龚贤”、“野遗”),边长皆为4.5厘米。龚氏既备有如此大印,那么作此大书就绝非偶然的了。

(九)龚贤的书法面目并不单一,从楷到行、到草,从小到中、到大,从形体、款式到用笔,都有较大的发挥、变化的空间。又因为他是画家,他的书法往往需要相配于画,所以其书法常常不同于单纯的书家。这大约具有普遍性,画家之书是一个专门的课题。从总的趋势讲,画家之书,一是随意性强,二是个性鲜明,龚贤也不例外。

集中所刊《龚野遗山水真迹册》(8画,8字),不仅画法各异,书法也各不相同,就书而言,可以说是龚氏种种书体的集册。

第一页“破舫修成新复篷……”,字大且放,饱笔连写数字,至笔枯始再蘸墨,先粗后细,先浓后淡地交替排列,再加上字体大小、长短的变化,产生很强的节律感。由于放手挥写,速度增快,任意性加大,呈现出老笔纵横、屋漏锥沙、拖泥带水、枯润相济的丰富姿容。

第二页“矗天对峙两岸青……”,是字形狭长的小行楷,用笔方折、挺硬,甚至结体上参用了篆隶的方法,如“对”、“青”、“有”、“往”、“熟”、“边”等字。与他四十岁前后的楷书比较,已面目全非。这些带有挺、硬、生、拙性格的书体,正相通于作者的个性。

第三页“一重峻岭一重云……”,是龚氏的常见面目,合峻挺、洒脱于一体。

第四页“叔度胸中千顷陂……”,字较前稍小,亦系平常风貌,偏于细挺,也较随意。

第五页“霜染枫林十月初……”,较大的行书,面目如常,但不事安排,信笔写来,自然朴实。

第六页“客有自粤西来者……”,此书因不是诗,故款式如题跋,草草不拘,连笔较多,属于行草一路,不安排中自见参差、倜傥之妙。

第七页“米氏云山苍翠滴……”,是规矩的行书,以笔锋作方折之勾画,力挺而带波折,捺笔尤为波挑,有跳跃的节律,这亦是龚氏的风神所在。

第八页“闲此亭……”,行书偶夹小草,结体有高挑不凡之姿。

此册无年款,以书画风格判,应是近七十岁之作。这是作者书、画两个方面的总结,查士标称为“第一野遗”,是有道理的。

我们可以给龚贤的书艺作一个小结:他属于画家书法,属于具有鲜明个性的书法。是在明末清初那个个性较为解放的大气候中产生的画家、书家中的一员。他独具面目的书法,可以从容地在张瑞图、傅山、王铎、黄道周、倪元璐等大书家形成的明末清初书坛上,占有一席之地;更能够毫无愧色的与兼擅书法的大画家陈洪绶、八大山人、石涛等并驾齐驱。龚贤的书法,反映了他在这个领域的实践、继承和创造,是中国书法宝库中的一颗明珠。

书画作品



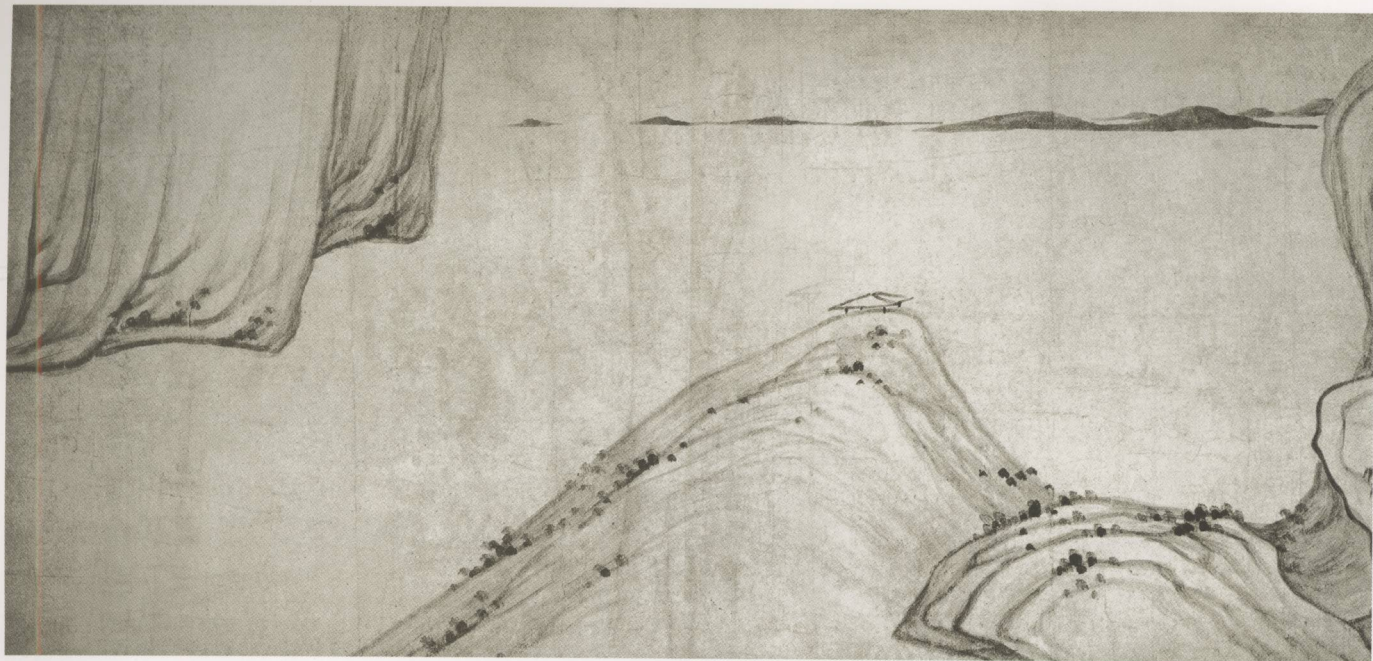
清凉台（美国·高居翰藏）



疏林茅屋图轴



江山林屋图卷(之一、之二)



江山林屋图卷(之三、之四)