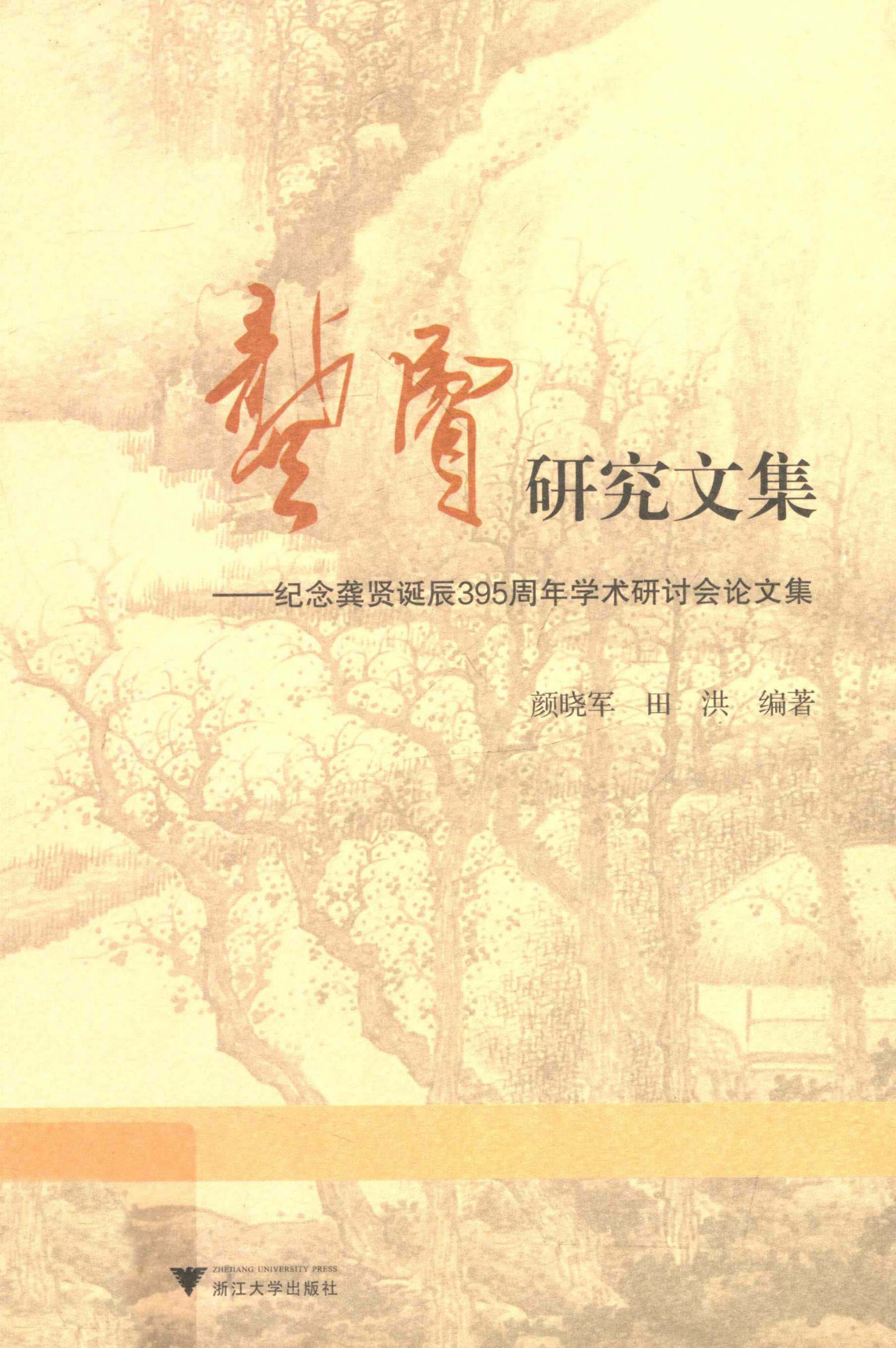




龚贤

研究文集

——纪念龚贤诞辰395周年学术研讨会论文集

颜晓军 田 洪 编著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

龚贤研究文集

——纪念龚贤诞辰395周年学术研讨会论文集

颜晓军 田 洪 编著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

龚贤研究文集:纪念龚贤诞辰 395 周年学术研讨会论文集/颜晓军,田洪编著. —杭州:浙江大学出版社, 2014. 11

ISBN 978-7-308-14098-0

I. ①龚… II. ①颜… ②田… III. ①龚半千 (1618~1689)—人物研究—学术会议—文集 ②龚半千 (1618~1689)—艺术评论—学术会议—文集
IV. ①K825.72-53 ②J212.052-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 267779 号

龚贤研究文集

——纪念龚贤诞辰 395 周年学术研讨会论文集

颜晓军 田 洪 编著

责任编辑 赵 静 冯社宁

封面设计 石 几

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 杭州金旭广告有限公司

印 刷 浙江云广印业有限公司

开 本 710mm×1000mm 1/16

印 张 17.75

字 数 330 千

版 印 次 2014 年 11 月第 1 版 2014 年 11 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-14098-0

定 价 58.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部联系方式 (0571)88925591; <http://zjdxcsbs.tmall.com>

龚贤论(代序)

萧 平

“龚半千，又名岂贤，字野遗。性孤僻，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，于近人少有许可，独题半千画云：‘画有繁简，乃论笔墨，非论境界也。北宋人千邱万壑，无一笔不减。元人枯枝瘦石，无一笔不繁。通此解者，其半千乎？’半千早年厌白门杂遘，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。惟与方龛山（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。曾刻廿家于广陵，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、半亩为其号。他在作品上的别署很多，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”的孤僻性格，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



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,这是龚贤在自己画跋上说的。龚贤出生之时,杨文骢二十二岁,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。而后,他交往更广,与复社名人顾梦游、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“八口早辞世,一身犹傍人”的家庭变故。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、海安一带漂泊寄居后,终于在清康熙五年(1666)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,垂五十年而力硯田,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。龚贤最后的二十年,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。问我御暴力,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。尽管在他生活的时代,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。龚贤是因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

世之《老子骑牛图》，藏于日本黑川古文化研究所）。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，一切人世间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，感觉到的是大自然的生息——苍茫、华滋、深沉和静穆；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），他的作品中留存了时光，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，少真多臆休轻侮。吾言及见董华亭，二李浑邹尤所许。晚年酷爱两贵州，笔声墨态能歌舞。我与此道无所知，四十春秋茹荼苦。友人索画云峰图，菡萏莲花相竞吐。凡有师承不敢忘，因之一一书名甫。”他列举了自五代至明末近七百年间的二十三位画家：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。这二十三位画家，龚贤是否一一都有所学？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。历经四十年，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。或经时有作，而笔法妙。此唯学道人知之。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，必米先生其人而后可，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“黑龚”晚期，把他们都归到了“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》之一自题语)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,差距是显然可见的。

龚贤对于传统的继承,可概括为: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,皆非得之于前人的楮墨,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,一方面在细微的体察中寻找方法、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。”“秋林,叶生先树杪,落亦然。惟老树先身而后枝,落则枝尽涉冬而身叶犹在。”(见《龚半千山水画课图画稿》)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源委也。”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,因为他有一首《登岱》的诗。他又画有大幅《岳阳楼图》和《天半峨眉图》,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(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,松枝均向一边倾斜,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。

无论龚贤的游踪如何,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与金陵丘陵,不仅结构相似,气息格外一致。就此而言,他带有很浓的“乡土气”,这正形成了清初金陵山水画的特征,他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。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”,约作于三十岁和三十四岁左右。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,故能避免线描得单薄,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。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,若云山烟村者三页;后册也十二页,灰白调子者与“黑龚”几乎各占一半。集黑、白、灰三种类型于一册,最能说明龚氏过渡时期的探索 and 追求。前册尾,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，唯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，组成奇特的图画。

龚贤在“白龚”阶段，进行的是笔法的追寻，这一风格，主要反映在他四十岁以前的作品上。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，以五遍淡墨渥之”，“望之蓊蓊，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》）这个观点以前没有人讲过，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，似乎让他忘却了色彩的功能。在他的传世作品中，设色者寥寥，故在此略而不论了。

“黑龚”的面目，在其五十岁之前就精纯成熟了。他的积墨法的确立，对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，今人未合已心而欲与古人相抗，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。是龚贤传世佳作中代表,真可以百读而不厌。

龚贤的书法,以往仅见于题识于跋文,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;其用笔风神,联系着李邕;意念中又不乏米芾的踪迹;开阔的行距,还得力于董其昌。这些因素忽隐突现地熔铸在一起,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。此书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,恐是被画名所掩之故罢!

龚贤鲜明的艺术风格和独特的创造,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,他与王善兄弟编绘、论订的《芥子园画谱》,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,只是笔力稍弱、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的引荐,中年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,使他成了金陵画风的当然代表。

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、张崑,都是以吴派沈周、文徵明筑其基础,但在该派后期,表现在张崑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，但法有异同，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。

目 录

龚贤研究二题·····	王耀庭 (1)
龚贤绘画研究·····	萧 平 (25)
龚贤家世小考·····	王仲兰 (56)
龚贤的荒原意象·····	朱良志 (62)
新见《龚半千画法并柴丈画说册页》与相关问题 ·····	吴 敢 (90)
试论龚贤与吕潜山水画风的关系·····	吕 晓 (100)
龚贤游迹考·····	吴国保 (131)
半千《自书诗稿》相关问题研究·····	张 卉 (142)
龚贤的身世性格与绘画思想·····	顾 工 (168)
龚贤《课徒画稿》与《芥子园画谱》比较研究 ·····	邢 晋 (179)
龚贤的个性心理与他的山水画图式·····	赵洪军 (187)
龚贤年谱·····	张 卉 (202)
近百年来龚贤研究综述·····	田 洪 (242)
龚贤研究论著参考目录·····	颜晓军 (253)

龚贤研究二题

莫友芝本画稿·光之幻境

王耀庭

研究“龚贤”(1618—1689)论著,历来他的《课徒画稿》是被探讨的。这是因为他所留下的《课徒画稿》,比起其他画家为多。倪瓒的《画谱》、董其昌《集古树石画稿》是手绘本;中国画谱印刷本,自南宋宋伯仁《梅花喜神谱》开启图谱的创作范例后,一直到明代的木版印刷《十竹斋画谱》集大成,而由《芥子园画传》更加全面传播,成了学子学艺必备。就手绘本,论量还是以龚贤为多。

近年来龚贤《课徒画稿》的版本,分纯文字形式与图例形式,纯文字形式大致如四川省博物馆藏《龚半千课徒画说》,图例形式因收藏与流传年代的久远,目前可见至少存在两种版本以上,主要为北京荣宝斋发行的四川博物馆藏《龚贤课徒画稿》外,依前人之研究,在过去尚有六种不同的版本:(一)日人大村西崖影印本、(二)莫友芝(子愔)旧藏本、(三)泰山残石楼影印本、(四)中华书局误题为《奚铁山树木山石画法册》影印本、(五)1935年商务印书馆影印本、(六)四川人民出版社影印本。^①

^① 相关的版本研究已多,不一一列举。又俞剑华先生收入《中国画论类编》的《龚安节先生画诀》;江苏美术出版社1988年出版的《龚贤研究集》上集,收入的《柴丈画说》皆是《课徒画稿》上的说明文字。

本文所述为台北私人藏本。册共二十三开，有图文十九开，前后副页各两开。每开装裱成纵32厘米、横46.5厘米。每开左右两幅，本幅纸本，均为纵24厘米、横18厘米。应是“莫友芝(子愚)旧藏本”。

就所见最后一开右幅，下有：“龚贤之印”、“半千”两印。整开左右两幅之收藏印为莫家三代之收藏印(诸收藏印见文后附图)：

(祖)莫友芝：“莫友芝印”、“子愚”、“邵亭长”、“影山草堂”。

(次子)莫彝孙(1842—1870)：“莫氏伯鬯”、“彝孙”。

(三子)莫绳孙(1844—1919?)：“莫绳孙字仲武”、“独山莫绳孙字仲武号省教影山草堂收藏金石图书印”。

(孙。莫绳孙一房)：(长子)“莫经农字筱农”(1865—?)。(三子)“莫俊农字德保”(1887—1911)。

此莫家祖孙三代收藏印，可证说此本是“莫(友芝)子愚本”。^①

案：莫友芝有《邵亭书画经眼录》内有《龚半千画法并柴丈画说册页》一段。当是此册。兹录于下：

纸本。都四十七幅，幅高一尺余七分，广七寸七分。第一幅画树干法，自一二三笔渐益至成枝干，旁注笔法起止，并书其说。第二幅叶法，亦自一笔递增至成丛。第三幅枝干法。第四幅叶法。第五幅枝干法。第六幅叶法。第七幅至廿幅皆成幅山水，疏密远近，法法赅备。盖用以教子弟者也。第廿一幅首题曰“柴丈画说”，尽二十七幅为说四十一条，书法参昼意，道劲苍古，变化莫测，洵兴到之笔，知不足斋丛书中有半千画诀一卷，检校无同条，则是册又失传之稿，恃此而廑存者，尤足珍矣。昔人论柴丈画韵秀不足，非鉴之真。盖山林气重，富丽逊焉，有肖其为人。观于“画家三等”之说，其高尚自许可见。此册同治壬戌获之怀宁军次，冀好事者亟寿诸石以惠学者。忆甲子冬江宁初复时，偶偕贵定程子循闲步，遥见小肆内明间悬一旧画，纸已黑朽。因谓子循曰：“君曷往审视，若其署款，必龚半千也。”子循入看良久，出告余曰：“实龚贤笔，君何远视若此？”余喜如戏彩掷成，相与轩渠，盖书画卓然成家者，如人之器宇丰采，迥异流俗，姑妄县拟，不幸言中，使半千而在，闻此能不欣然鼓掌。^②

① 莫家谱系见其《家乘》；又见梁光华：《莫友芝长子考》《贵州文史丛刊》2007年第2期。

② 莫友芝：《邵亭书画经眼录》，收录于《书目题跋丛书》，中华书局2008年版，第420—428页。

又莫友芝《龚半千画法并柴丈画说册页》记：

右第一幅所题，此幅有“半千”朱文，“柴丈”白文二小长印，又有“史在信印”白文、“董史”朱文、“吴丹六”白文三印。

右第三幅所题，是幅有“柴丈”白文小印及“董史”朱文印。

右三等四要笔法联书四幅，首有“半千”白文竟寸方印，又有“董史氏”朱文，“史在信印”白文二方印。

“吴丹六”、“董史”，既为莫友芝所记，两人收藏当又是在莫家之前。

案：董史，又名希祖，号直庵，生于明天启四年（1624）十月二十七日，福建莆田县江口镇前会村人。康熙二十七年（1688）左右，董史在尚阳祠拱手而归。不知是否即是此人。^①《正气歌》有“在晋董狐笔”，后人将写文章能依照事实陈述、公正不偏的人称为“董狐之笔”，所以“董史氏”、“史在信印”二方印，当是同一人。“吴丹六”何人待考。

又有“芝龄审定”。此印钤盖位置在“莫绳孙字仲武”旁。又有“京山何氏收藏”印。案：何宾笙，字芷龄、稚苓，号青羊居士，斋名青羊镜轩，祖籍丹徒（京口），世居扬州。主张立宪，曾游历日本考察。1912年8月任蒙藏事务局金事。与陈师曾为姻亲挚友。善画，精于鉴赏，青羊镜轩所藏八大山人丙午年（1666）作《墨花图卷》今藏北京故宫博物院^②。或许从莫家流出。为何宾笙所得。又见 Sotheby's 公司 2002 年 9 月 13 日《中国古代书画》拍卖目录，登有龚贤《山水》水墨纸本八开册，钤有“稚苓”、“一生诗画不沽名”、“京口何氏收藏”（七钤。此印同于莫友芝藏册）。何其巧也，同为何宾笙收藏，然画幅尺寸不同，画风虽近，但较巧秀。

其后，“张正学所得金石书画记”。曾见吴朴堂（1922—1966）、邓散木（1898—1963）刻有“张正学”印，朴堂所刻，已是 1965 年。或是此人。^③

上引《龚半千画法并柴丈画说册页》：“此册同治壬戌获之怀宁军次”以当时莫友芝参曾国藩幕，有此经历。

惟从“都四十七幅”，与目前藏本数量不同。从今日习惯，对册页的计数，以开为序，一开若有左右两幅，则称第某开之右幅或左幅。从莫友芝之计数，则是以开为幅。一幅有左右两画面（小幅）（见影本）。

莫友芝所记并未对“画”有所描述，反而只是记载题识（册上之文字部分），

① 引自修远：《董史与尚阳祠、集草堂》，《华夏董氏大全》遗迹。

② 何宾笙生平见 Sotheby's 公司 2002 年 9 月 13 日《中国古代书画》拍卖目录，第 78 页。

③ 张正学著有《中国杂剧艺术通论》，天津古籍出版社 2007 年版。



所以有“右第一幅所题”之破题文字，下即缺“第二幅”(开)之记述。想此“第二幅”(开)，应是有“画”而未有文字。这可从今日藏“台北册”中全是画者，也无文字记述对应，只说幅(开)数得知。

再据《龚半千画法并柴丈画说册页》仅记文字，对画无描述。已不见于今日台北本。莫友芝所记，转列于文后。

又见于今本之画说，也于文后图、文并陈。

《莫本》与今台北存本做图解如下：

□□ □□ □□ □□ □□

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10(此前十幅，即前五开，已散去，不见于今日台北本。)

(以下画幅)

□□ □□ □□ □□ □□ □□ □□

1112 1314 1516 1718 1920 2122 2324(画共 14 幅，即七开)

(以下文字)

□□ □□ □□ □□ □□ □□ □□ □□ □□

2526 2728 2930 3132 3334 3536 3738 3940 4142 4344

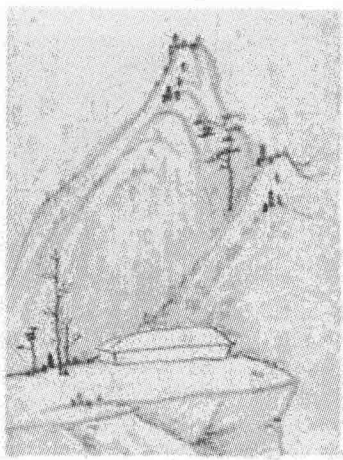
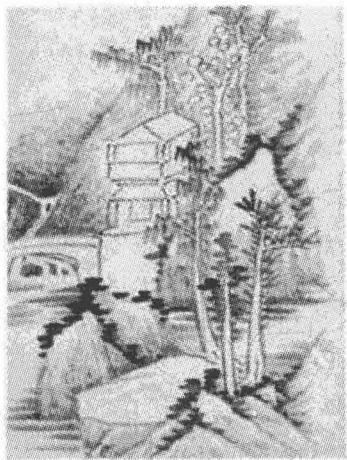
□□ □□

4546 4748(画说文字，共 23 幅，十二开)，此第“48”为蓝行纸，莫友芝等收藏印处，非在莫友芝计数之内。

莫友芝记：“右廿七幅，每幅六行，末未署名，惟钤‘龚贤之印’朱文、‘半千’白文竟寸二方印。”

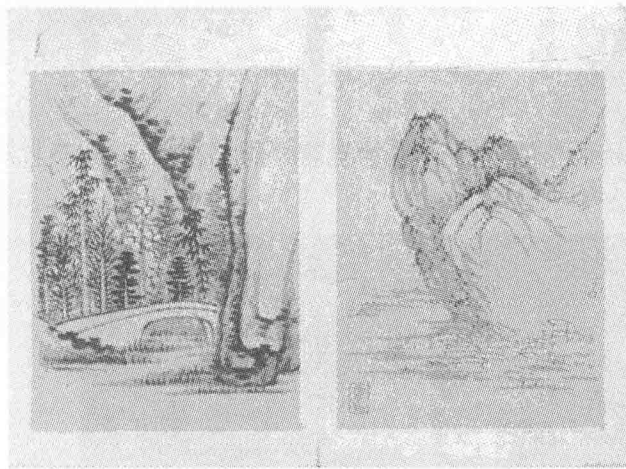
此文字部分，一字不差，也是“每幅六行”。末幅“‘龚贤之印’朱文、‘半千’白文竟寸二方印”也都是今日所见。所记“右廿七幅”，实以今日所见之共十九开。文字部分属于画论，莫友芝上述《龚半千画法并柴丈画说册页》已说：“半千画诀一卷，检校无同条，则是册又失传之稿，恃此而廛存者，……”

按此段《柴丈画说》文字，见录于俞剑华(昆)所编之《中国画论类编》(下)第 797—701 页。就此画论，前贤多所研究，作者已无置喙余地。今就此《画法》之十四幅略作论述。相对于四川人民出版社影印本。此十四幅并未有任何文字题识。本册所存画(画共 14 幅，即七开)，可视为单独之小册页画，即如莫友芝题：“第七幅至廿幅皆成幅山水，疏密远近，法法赅备。盖用以教子弟者也。”或可说是龚贤画幅中所常见的“画因”(motif)，略加比对如次，这令人想起王时敏的《小中见大》册(台北、上海各有藏本)，出入与随的参考功用。

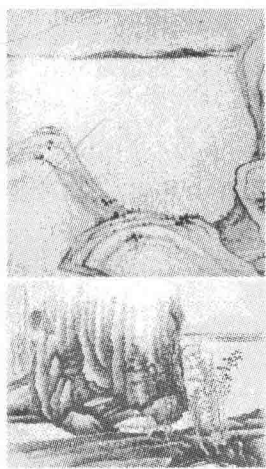


(12、11 幅)(回复莫本之编号,下同)

右幅(11)台地家屋,两峰耸立为背景,画笔无多,显得拙胜于巧。山之三角尖的山峰,也可以见之于本册。左幅(12)两层楼,楼畔的石桥造型,也屡见于龚画,如下一开左幅。笨拙的树林,也是一贯见于此册。此台北藏本第一开(11)右缘有“半印”骑缝,可知前幅已失。可辨者有“友芝”(第二)、“邵亭晖叟”(第三)“(莫伯)鬯章”(第四)、绳孙(纟、子两旁)(第五)、德保(彳、亻两旁)。为莫家藏印。



(14、13 幅)



(插图 1)

(14、13)“白灰龚”的皴法,画山与岩壁,石桥也独见于龚贤画。右栏上《江山秋屋》;下之《旧藏山水册》,墨趣不同,可见其造形同类。(插图 1)