

梧轩艺谈录

朱万章 著



南方出版传媒
花城出版社

梧轩艺谈录

朱万章 著

南方出版传媒
花城出版社
中国·广州

图书在版编目 (C I P) 数据

梧轩艺谈录 / 朱万章著. — 广州 : 花城出版社,
2018. 1

(书蠹丛书)

ISBN 978-7-5360-8486-5

I. ①梧… II. ①朱… III. ①小品文—作品集—中国—当代 IV. ①I267.3

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第264599号

出版人: 詹秀敏

责任编辑: 文 珍 周 飞 周思仪

技术编辑: 薛伟民 凌春梅

封面设计:  禮海書衣坊
LI HAI BOOKSTORE

书 名 梧轩艺谈录

WU XUAN YI TAN LU

出版发行 花城出版社

(广州市环市东路水荫路11号)

经 销 全国新华书店

印 刷 恒美印务(广州)有限公司

(广州南沙经济技术开发区环市大道南路334号)

开 本 787毫米×1092毫米 32开

印 张 5.375 10插页

字 数 93,000字

版 次 2018年1月第1版 2018年1月第1次印刷

定 价 35.00元

如发现印装质量问题,请直接与印刷厂联系调换。

购书热线: 020-37604658 37602954

花城出版社网站: <http://www.feph.com.cn>

梧轩之缘（代序）

忆未出蜀时，家中宅院，遍种梧桐树木。及至仲夏，绿树成荫，凉风习习。于是梧荫消夏，便成少年美事。后离乡背井，辗转南北，梧影渐远，而梧桐之恋挥之不去，长驻心间。以故穗城寓所，便有聚梧轩之谓，一时名流如杨仁恺、苏庚春、马国权、傅申、王玉池、陈永正等均题写匾额，以增陋室之光。癸巳夏杪，余北上供职，为使梧荫不弃，遂名京华之寓所为梧轩，以别于岭南者。近日读书，竟见王叔明有双梧轩，明人卞文瑜有《一梧轩图》，而南田翁亦有梧竹书堂，清人徐兆英有梧竹轩、周昂有据梧轩、许壮秋有碧梧轩等。爱梧之心，遥遥相契于数百载，亦可谓隔世之缘。后再检索，以“梧”字命其斋室者，何

止于此，古往今来，洋洋数十人，亦可见梧桐之魅力所在。《诗经》有“凤凰鸣矣，于彼高岗，梧桐生矣，于彼朝阳”之谓，或为文人钟情之故。而此书之文，则多于梧轩中品茗谈艺之作，故名，以博读者方家一晒。

二〇一六年二月十一日

眉山学人朱万章补记于穗城之意居室

目 录

梧轩之缘（代序）	1
吴派南天有梁孜	1
明人笔下的葫芦	8
遗民画风与新安逸韵	12
隶书复兴与陈恭尹	17
“牡丹状元”黎美周	25
谢兰生兼擅书法	31
梦幻居中一画痴	36
海虞画苑观略	40
居派画风溯源	44
黄宾虹写《蒹葭图》	49
天风楼的兴衰	55
“南张北溥”与文人画	59
蔡守与《蒹葭楼图》	65

诗僧苏曼殊的画迹	71
陈树人与自然美	78
新国画运动与方人定	81
吴子复书画兼擅	84
不该被遮蔽的美术个案	94
苏卧农与画坛革新	97
怀念启功	101
纯任自然的谢稚柳书札	106
苏庚春的“法眼”	110
马国权书画篆刻浅议	116
学者之书与文人之画	123
说不尽的吴冠中	128
高居翰画史印记	132
阅读傅抱石	135
文人画新解与现状	141
区域与主流之间	150
后 记	163

吴派南天有梁孜

明代中期以沈周、文徵明、唐寅、仇英为代表的“吴门画派”在中国绘画史上盛极一时，远至江浙之外的岭南画坛也明显有着很深的烙印。明代中后期的岭南山水画家，张誉、彭伯时、梁孜、黎遂球、梁继善、黎民表、黎民怀、梁銍、区亦轸、朱厓、欧大章、吴旦、高俨和释深度等人均受其影响。在以往的认识中，对晚明岭南画家所表现出的吴门画风大多着意于画家的传移摹写，至于画家是否得其艺术师承则由于史料的阙如而从未作进一步探究。

从《钦定四库全书》中收录的梁孜好友王世贞（1526—1590）文集以及《四库全书存目经部》中可知，梁孜生在明正德己巳（1509），卒在万历癸酉（1573），年仅

六十有五。他字思伯，别号罗浮山人，广东顺德人，与王世贞、潘纬、童佩、李茂材、梁有誉、黎民表、欧大任等交善，乃大学士梁储（1451—1527）之孙，以荫补中书舍人。

关于梁孜的生平史迹，历来鲜为人知，虽然在《明画录》《盛明百家诗》《明诗纪事》《岭南画征略》《广东通志》《顺德县志》《广州人物传》等典籍中均记载其小传，但只言片语，未窥全豹。近来读时人王世贞的《四部续稿》，知道梁孜曾游于文徵明门下，并得到文徵明赞赏。文氏“大奇之”，认为诗书画三绝非梁孜莫属。现在已无法考究当时文氏讲此话之历史语境，但从此言中至少可以看出梁孜在吴门地区活动，并有一定影响。梁孜和当时吴中地区的文坛盟主王世贞一直保持着非常友好的关系，二人不仅有书信往还、诗酒唱酬，在梁孜故去后，王氏还亲自为其撰写墓志铭。此外，梁孜的祖父是当时颇具影响的政坛风云人物——文康公梁储，这使得他能得其荫惠而融入主流文坛中。所有这些无不表明，梁孜在当时以岭南人身份进入主流画坛。这一点可以说和早前供职于宫廷之中的花鸟画家林良、山水画家何浩等前后辉映，成为明代广东画坛的又一亮点。

在梁孜交游圈中，另有一人也是非常重要的。他就是以诗文和书法著称的潘纬。潘纬字象安，安徽歙县人，长于篆隶、诗歌，和梁孜一起供职中书舍人，在当时文坛有一定影响，有《潘象安诗集》行世。梁孜和其一起参加诗社，唱和无间。他还为潘氏刊刻诗集《社栢斋三咏》，并在隆庆三年（1569）为该诗集作序。在梁氏行世的少量诗歌中，其中就有一首是《送潘象安归省》，潘氏则有《太仆王仪甫、舍人许稚干、梁思伯、山人童子鸣、洪从周、康裕卿、管建初饯别作》《梁太学故相文康公孙将叩阙请恩低回久之怅然别去有赠》等诗赠之，其中后者云“居然贤相后，自是凤皇毛。故旧无优孟，何人似叔敖？君恩三世远，天听九重高。且抱遗经去，承家望尔曹”，显示出对梁孜的崇敬之意及不舍之情，论者谓此诗“无限感恻”，应是比较中肯的评价。梁孜与这些颇具影响的文人交游无疑使其成为当时主流文坛的一分子，当考察其艺术时，自然已不应再拘泥于区域美术。

梁孜一生的艺术活动集中在以“吴中”与“都门”为代表的主流文化圈。后来他以事返广东，并随身携带江南牡丹返乡。在故里，梁孜对牡丹悉心培植，因而枝繁叶茂，鲜花盛开。由于岭南向无牡丹（多从岭外移植），故梁孜不

服其习性，因而终以花粉过敏染恙，后来几经延医，终无药可治，世人为之扼腕。

梁孜以书画诗文鸣于世，著有《梁中舍集》一卷，并编有《郁洲遗稿》（梁储诗文集）。从记载可知，梁孜是一个甚为豪放的文人，游弋于诗酒书画之中：“性好客。客至则谈，谈久则酒，酒半则诗，诗成则书，书所不尽则画”，“人以为有唐风”，“谈及国家典故、前辈文献，娓娓若按谱”，“故益得士大夫声”。这一点与吴门画派的开派人物唐寅有惊人的相似之处。在诗歌方面，梁孜取法中唐，在岭南文学史上占有一席之地，近人陈融（颢庵）在《读岭南人诗绝句》中咏之：“日边花事费评量，触目权门意自伤。白阁独吟诗太苦，南园梅讯梦魂香”，可从侧面说明其诗风。至于书画方面，王世贞认为他的画宗法董源、吴仲圭，并且“杂得文氏三之一”，书法则取法王羲之、赵孟頫和文徵明。

由于梁孜书画作品传世极少，因此现在已无从全面了解其艺术风格。即便如此，从一些书画文献和传世画迹中亦可探悉其艺术风貌。在清人《佩文斋书画谱》《天水冰山录》《诸家藏画簿》《珊瑚网画录》等书画著录中，均记载梁氏山水和花草作品，说明梁氏是以山水和花草擅长的。

他的传世作品，笔者所见有广东省博物馆藏山水长卷一帧。该卷乃绢本墨笔，纵 32 厘米、横 267 厘米。作者款识曰“嘉靖乙卯季春廿五日，浮山人梁孜制”，铃白文长方印“浮山”和朱文联珠印“梁”“孜”。据此则此画作于 1555 年，梁氏时年四十有七。鉴藏印有朱文长方印“岳雪楼记”和“孔氏鉴定”，白文长方印“岳雪楼”，朱文方印“吴荣光印”“吴氏筠清馆所藏书画”“岳雪楼记”及白文方印“少唐心赏”，则此画曾经粤东书画鉴藏家吴荣光（1773—1843）、孔广陶（1832—1890）递藏。此画辗转流落沪上，为朵云轩所收藏，后为广州集雅斋征集，经书画鉴定家苏庚春（1924—2001）推荐，由广东省博物馆购藏。从画面风格可以看出，此画完全是宗法文氏一路，并参以董、巨，兼具粗犷之意境，乃吴派嫡传。该画所写山石多为粗笔，以披麻皴法渲染，并缀以点苔。树木则较为细致，江岸辽阔，辅以小桥、茅屋、轻舟、沙渚以及山间小路上之行旅、拱桥上依依惜别之高士，是明人山水中常表现的江岸送别一类的题材。所画山水，在南派风格之外，在一些陡峭的山石上偶尔可见斧劈之痕，说明梁孜在山水上转益多师的艺术探索。

在此，不妨与代表文徵明典型风格的《沧溪图卷》（北

京故宫博物院藏)和《赤壁图卷》(翁同龢家族藏)相比较,可以看出梁氏之师承及其与文氏画风之异同。从技法上,梁作所画山水粗狂且略显简约,他善于运用墨色的深浅浓淡来表现山石,留白处给人以无限的空旷与遥远之感。整幅画作有临摹之痕;文氏山水在粗笔中辅以细笔,构图较为缜密,以浅绿和浅绛设色来渲染画境,山势连绵起伏,给人以充实与无限的遐想空间,画作表现出明显的自家风格。从意境上,梁作在文人画中略显匠气,而文作则淋漓尽致地表现出一种文人的笔情墨趣。当然,梁孜毕竟师出文氏之门,在技法与意境上不及其师是正常的。即使如此,仍然可以看到作为文徵明的弟子,梁孜在山水画中所表现出的杰出才能。

梁孜另有山水图一卷传世,据说收藏在北京某文物单位,可惜未能得睹其画,引以为憾。

此外,在北京故宫博物院藏宋人马远的《十二水图》后,有梁孜观款曰“隆庆壬申冬日,罗浮山人梁孜借阅于小远堂”,并无钤印。“隆庆壬申”为1572年。据此可知,梁孜曾观摩宋代名画,或可为其绘画师承找到注脚。梁孜生平事迹和画迹的最新发现,无疑对了解吴门画派的影响、岭南绘画的渊源及多元化发展具有重要学术价值。相信在

史料的挖掘以及书画墨迹的发现方面，对于梁孜艺术还有很多可探讨的空间。这种带有考古性质的美术史研究，很显然将成为今后学界努力的方向之一。

明人笔下的葫芦

葫芦题材之绘画，在清代以降，隶属于花鸟画中蔬果一科。但在宋元明时期，则多附属于人物画中，举凡道释、高士或行乐图，多有葫芦作为配饰者。此时葫芦之功能，多为容器或法器，且均为画面之配角，不足以登大雅之堂。即便如此，亦可看出作为边缘画科的早期葫芦画嬗变历程。

明代画家中，以葫芦入画者，几乎均为人物画家，大致有戴进（1388—1462）、张翀、黄济、刘俊、万邦治诸家。除此之外，亦不乏一些佚名画家。

戴进和刘俊所绘均以刘海戏蟾为主题。戴进所绘为《二仙图》（广东省博物馆藏），以刘海与铁拐李入画。刘海衣衫褴褛，手举大蟾，腰间悬挂两只葫芦，赤脚与铁拐

李行走于山间。刘俊所绘为《刘海戏蟾图》（中国美术馆藏），刘海手捧金蟾，右肩悬挂一葫芦，行走于波涛汹涌之水面。前者所绘之刘海具野逸之气，后者则具富贵之气。无论野逸、富贵，刘海均憨态可掬，开怀于天地间，表现出豁达、超然之态。

戴进为“浙派”领军人物，以山水见长，兼擅人物，“神像人物杂画无不佳”（《明画录》卷二），画风粗犷，颇具野趣；刘俊曾于成化、弘治间供奉内廷，官锦衣都指挥，“山水人物俱能品”（《无声诗史》卷六），画风工整细腻，受南宋院画影响尤甚，具皇家气象。戴进之作并无款识，只钤三印：一为朱文长方印“东吴”，一为朱文方印“静庵”，一为白文方印“赏音写趣”。刘俊则只署穷款“刘俊”。二者均为职业画家，代表明代早、中期“浙派”和院画风格。两人所绘葫芦均为大丫腰葫芦，美观实用。刘海戏金蟾的故事在民间可谓家喻户晓，他在八仙中被尊为能给人带来钱财、子嗣的吉祥神。所以，在其出场时总是葫芦伴身，寓意驱邪纳福。葫芦是刘海的标准配饰，既是法器，也是容器，但更多还是一种吉祥的象征。所以，在其画像中总是如影随形，成为仅次于金蟾之外的法物。

同样的葫芦配饰也出现在明代画家黄济和张翀的人物

画中。黄济的《砺剑图轴》（北京故宫博物院藏）中所绘葫芦是朱葫芦，朱砂有驱邪之意，画中有缕青烟飘入葫芦中，很明显，这里的葫芦是一种法器，有降妖伏魔之功能。黄济是明代早中期的宫廷画家，官直仁智殿锦衣镇抚，该图款识为“仁智殿锦衣镇抚三山黄济写”，钤“克美”和“日近清光”二印。张翀的《散仙图》（广东省博物馆藏）所绘葫芦亦悬挂于腰间，从作者的题诗可看出画中主人之神仙身份：“早披内景爱玄虚，遂向仙官配羽衣。谒帝中宵升紫府，课经清昼掩松扉。洞边旧说青牛度，鼎内今看紫雪飞。花甲初周还更转，长生应是得真机。”葫芦也是仙人的法物，上面有数斑点，显示其已具有一定的年代。《图绘宝鉴续纂》称其人物“着色古雅，得人物之正传，而又不俗，时人故争重之”，从此图之赋色及格调可看出此评是很有道理的。

而在画院画家万邦治的《醉饮图卷》（广东省博物馆藏）中所描绘的葫芦则与高士们的其他行装如古琴、酒瓮、画卷、围棋、书籍等一样胡乱放置于地上，高士们则醉态百出，唯有书童提着酒壶周旋于人群中。这里的葫芦或为酒器，与上述之法器一样，都是画中主人不可或缺之重要配件。