

揚州畫派書畫全集

金

農
上卷

山民金 農 時年七十



随书附赠光盘 (CD-ROM) 《金农画集》一张

揚州畫派書畫全集

金農

上卷

扬州画派书画全集·金农·上卷

发 行 人:刘建平

责任编辑:王之海

技术编辑:靳立华

李宝生

摄 影:冯炜烈

封面设计:黄维忠

出版发行:天津人民美术出版社

制版印刷:北京百花彩印有限公司

经 销:新华书店天津发行所

开本:787×1092 1/8mm

印数:0001—2000

1996 年 12 月第一版

1996 年 12 月第一次印刷

ISBN7—5305—0638—2
J·0638

版权所有

序

肖燕翼

历史上有许多扑朔迷离的人和事,令研究者殚精竭思,必欲澄清而后快。然而,愿望也许终然只是愿望,历史的尘埃往往会埋掉许多解开猜想的途径。尽管如此,研究也不会是徒劳的,至少能贴近那必欲澄清的谜底。妇孺皆知的清代画史中的“扬州八怪”,其中负盛名者金农就是一个历史迷雾中的人物,他的书画作品遍天下,然而据古人的记载和今人的研究,都曾指出他的绘画作品多是他人的代笔之作。为什么会是这样?他到底会不会画画?倘会画,庐山真貌是什么样?一个著名的古代书画家,会让人提出这样的问题,岂非咄咄怪事,但这又是画史研究者必须澄清的怪事。文献的研究是必须的,作品的研究更是其基础。亲笔与代笔的鉴别,是文物鉴定中事,而文物鉴定的科学研究之途,主要的仍是比较分析的鉴定方法。这就要求研究者必须掌握大量的作品,集中地比较分析,以期言之有物、有据。在这一方面,天津人民美术出版社的一些有识之士,已经为编辑出版《扬州画派书画全集》,不辞鞍马劳顿之苦,在全国博物馆、文物收藏单位范围内,搜集到大量金农书画作品的拍摄片,为研究金农准备了较为雄厚的物质基础。本文即在此基础上,先期做些抛砖引玉的探索。相信《扬州画派书画全集·金农》一书,会在最终澄清这一历史迷雾的诸同仁的共同努力下,发挥出无可置疑的筑基作用,并让世人认识金农这位古代书画家其人、其艺。

一、金农其人

金农字寿门,一字司农,康熙二十六年丁卯(1687)三月二十七日,生于浙江仁和(今杭州)钱塘江上,故日后有一常用的书画印章“生于丁卯”一印,以记其生年。据《冬心先生集·自序》记其家:“有田几顷,屋数区,在钱塘江上。中为书堂,面江背山,江之外,又山无穷,若沃洲,天姥、云门、洛思诸峰,群欲褰裳涉波昵就予者”。看得出,这是一个小康而闲适的家庭。地杰而人灵,又有这优游闲适的家庭条件,果然易出一代灵怪的名士,金农正是“浙西三高士”中的名士之一。因之,金农在“扬州八怪”中是别号最多者,正是以“名”而自鸣的缘故。别号中用得最多的、最响亮的是“冬心”、“冬心先生”,白云:“丙申病牖江上,寒宵怀人,不寐申旦,遂取崔国辅,‘寂寥抱冬心’,之语以自号”。^①其次“稽留山民”一号,据《金农年谱》中释,稽留山即浙江杭县天竺山,唐尧时许由隐居之所,山上多蝉,蝉鸣“稽留”之声,与浙语中“许由”字音相类,金农以之为号,正是仰慕前贤之意。又其父于曲江别业处有耻春亭,因号“耻春亭翁”,以示对先人的追念。又因其酷嗜金石,富藏砚石,故有“百二砚田富翁”一号。中年以后嗜佛,别号“心出家庵粥饭僧”、“如来最小弟”。此外还有“曲江外史”、“龙梭仙客”、“二十六郎”、“纸裘老生”等别号,亦均有各自不同的寓意。这些可以让我们从不同侧面,了解金农的身世、爱好、思想以及人生经历中不同阶段的理想、

际遇等。但这位历经康熙、雍正、乾隆三代的“三朝老民”，不曾料想到他会于乾隆二十八年癸未(1763)秋九月，以贫病相加的衰暮之年，“殁于扬州佛舍”。^②亦不曾料及，在其期有所遇的一生中，在无奈中，“和葱和蒜卖街头”的书画生涯，却使他成为了“扬州八怪”中的人物和古代书画史中著名的书画家。

综观金农的一生，当以围绕着乾隆元年(1736)清廷征、开博学鸿词科，并因之造成其一生的重大转折一事，将其人生基本划分为两大阶段。即中岁以往的投师问友，“笔耕墨耘”、“游食四方”的“期有所遇”的早、中期经历，以及自乾隆元年以后，主要寓居扬州和以书画为生涯的中、晚年经历。可以说，金农一生中的“期有所遇”是伴随着博学鸿词科的结束而破灭的。这里虽有着一个是他应试未第，还是被荐而未试？或者干脆是没有获得合法的被荐举资格，因之也就不可能参加考试，这一学者们所争论的谜题，但不管怎样，清廷举行的第二次博学鸿词科，给金农带来的结果不是一官半职，而是使其自觉或不自觉地走上了书画创作的生涯。下面略述其一生主要经历，以期了解一些促其步入书画生涯的内因外果。

青年时期的金农已负诗名，20岁时曾访浙江萧山毛奇龄，所作诗得到了这位前辈学者、诗人的激赏。二十一二岁的两年中，投师并读书于吴门何焯家中。并先后与同辈的丁敬、厉鹗、鲍钤、杭世骏、周京、陈撰、汪沆诸人缔交，结为一生挚友。在“扬州八怪”中，金农的修养最为广博，不仅诗文创作早露才华，又精擅金石碑版鉴赏，擅长八分书、治印、刻砚，最后又晚负画名。所有这些，与其早年的投师交友密切相关。按金农所师的何焯，字纪瞻，号义门，长洲(今苏州)人。其家有丰富的藏书，本人则博览群籍，长于考订，尤精于校勘古碑版，是当时著名的学者。他还擅长书法。喜临摹晋唐法帖，擅楷、行书，与姜宸英、汪士鋐、陈奕禧并称康熙间的四大书法家。由此可知。金农读书其家，所受影响是多方面的，尤其是酷嗜金石碑版和书法的擅长。金农青年时期缔交的一生挚友，当以同乡里、比邻居，又与其并为“浙西三高士”的丁敬为最。丁敬字敬身，号钝丁。工诗文，造语奇崛，尤精篆刻，治印开创“浙派”为“西泠八家”之鼻祖。又擅画梅。金农与之相契，而其擅治印刻砚和绘画中的善画梅，亦是相互间的影响。更为重要的是，他的这些挚友，大都不热衷科举仕途，其中只鲍钤做过浙江长兴县知县，彼此间只是以文会友，激赏于金石、书画间。至于杭世骏高中乾隆元年的博学鸿词科，官授翰林编修，以及厉鹗的应试未第而返，那已是后话了。所有这些对金农的影响是重要的，尤其是其师何焯的人生经历，给金农树立了一种希冀中的模式。何焯起初并没有走科举的仕途之路，然以其学识，经人荐举而得到康熙皇帝的赏识，直接入值内廷的南书房。这对于读书的士人来说，是一种最高的礼遇和认定。因其没有科举功名，有违清王朝选拔官吏的体制，因之皇帝特赐何焯以举人的功名，以便能够参加科举会试。不料会试落第，又再次蒙恩允许参加殿试，结果得中二甲三名进士，才算是有了正途出身的资格。金农在投师何焯之际，何焯正担任着皇八子胤禩的老师，被认为是胤禩身边军师式的人物。老师遭逢的特殊际遇，以及任职皇八子的老师，无疑会给金农带来一种希冀，当然是希冀老师极有可能的升迁，以给自己奠下荐进之途。并能仿效老师那样，既能保持士人的清名，又能荣登高位。这不仅仅是一种推测，在金农后来的经历中有着许多明显的迹象，是可以证明的。

金农一生好游历，也就是汪士慎赠诗中所说：“诗人情性惯离家”。除情性喜游外，在其广阅历中还抱着“期有所遇”的实际目的。自30岁始，他曾数度出游，时间最长、路途最艰辛的当属山西泽州之行，此行从雍正三年乙巳(1725)的春天开始，“渡扬子、过淮阴、历齐、鲁、燕、赵、而观帝京，自帝京趋嵩洛、之晋、之秦”。^③最后，用金农的话来总结，称作“无所遇而归”。就广阅历而言，当然不能说“无所遇”，因为他的足迹深入到了晋、秦之地，饱览了中原及北地的山水与风土人情，这对他的艺术

修养不无裨益。而且他结识了京师一些权贵人物以及泽州的陈壮履。按陈壮履,字幼安,康熙名臣陈廷敬之子,曾官翰林侍读学士。当时正罢官乡居,而金农在陈家一住三载。陈壮履的仕途坎坷,正触动了金农的心事。就在此行中,金农于雍正三年首游京师,结识了同师何焯而有同门之谊的徐葆光,之位康熙壬辰科的探花郎,当时任职翰林编修。又结识了专管掌院学士事的清贵族中文士阿金,以及当时供职吏部的清代书法家王澐诸人。毫无疑问,这些都是有可能引荐或有机会直接荐举金农的人物,但看来他们都没有这样做,因为雍正皇帝显然在即位之初,正忙着铲除异己,安定统治内部的诸事宜。值得注意的是,在京师之际,他曾给王澐写过一信,信中说:“洪容斋先生云:予甫十岁时,过于州白沙渡,见岸上酒家败壁间,有人题诗一篇,‘一点青油污白衣,斑斑驳驳使人疑,纵饶洗遍千江水,争似当初不污时’。三复此诗,殊有讽意。农今年浪游京师,缁尘染素,得毋类乎?”^④此札正逗出他首游京师即心有所冀的活脱心态。这里暴露了金农“期有所遇”的隐衷,也暴露了他在性格上的矛盾特点,既想保持读书人的清名,又心想着能有老师那样的际遇,最终只能是无所遇而归了。归来后,他开始着手出版自己的第一本诗文集《冬心先生集》,并自序道:“念玉溪生(李商隐)有打钟扫地为清凉山行者誓愿,因亦誓愿五十之年,便将衣衲入林,得句呈佛,以送余生。”并特意申明30岁一场大病之后,取句“寂寥抱冬心”,以为自号的原因,以表十余年后依然是冬心一片的情怀与决心。从《冬心先生集》的诗集看,金农主要的依然是诗才,在诗歌创作中取得过不菲的成就,为日后转为绘画创作,奠定了构思卓然的基础。当然,既已结为诗集,依然断不了入世的凡心。果然在其誓愿50岁“衣衲入林”之时,又牵动了其本归寂寥的“冬心”。

《冬心先生随笔》中记:“雍正十三年,天子开鸿博之科,明府荐予姓名于节鉞大夫,因赴京师,旋返杭州。”又《冬心先生续集·自序》记:“乾隆元年,天子开博学鸿词科,明府荐予姓名于节鉞大夫,遂到都门。”两条所记,其实是一回事,即雍正十三年(1735),皇帝下诏举办继康熙己未科的第二次博学鸿词科。也就是让一些未经科举正途的博学鸿儒,经荐举直接赴京入试,考中后即可获得与科举正途出身的进士们同等身分,并授以一定的官职,是清廷通过“举逸民”而网罗士人的一种手段。然博学鸿词科未能如期举行,因为各地荐举上来的人很少,且同年八月雍正皇帝就死去了。继位的乾隆皇帝紧接着又下诏令,要求各地继续荐举,并期于一年内到京,然后择期举行,金农所言:“明府荐予姓名于节鉞大夫”,研究者一般皆认为是指归安县令裘鲁青,荐举金农给浙江学政帅念祖。而金农在被荐举之后,曾上书帅念祖加以推辞。被荐、辞荐与金农所言的“遂到都门”,以及有关记载中的应试、未就等说法,显然有含糊不清之处,于是引起了研究者的纷议,是辞荐、是应试未第,还是什么别的?可以肯定的是,金农确实在乾隆元年到了京师,而且北京故宫博物院所藏《冷香清艳图》一作,金农自题中明确说是“乾隆元年,应举至都门”。但问题并不这样简单,因为在几种有关这次博学鸿词科的文献记载中,包括落第的人名记录,均没有金农其人。综合有关情况,极有可能是,金农的被荐举,尚不具备合法的、完备的资格。据《清高宗实录》记,乾隆皇帝诏谕:“凡在内大臣,及各直省督抚,务宜悉心延访,速行保荐,定于一年之内齐集京师,候旨廷试。”具体的规定是,凡在京三品以上满汉大臣及在外督抚会同该学政才有资格推荐征士。为此,浙江总督程元章在雍正皇帝下诏后,即已会试全浙之士,选荐18人,其中包括金农的好友杭世骏、厉鹗,但并没有金农。倘金农所言的“荐予姓名于节鉞大夫”,是指浙江学政帅念祖,没有总督程元章的认可,则不符合清廷的规定。那么金农赴京之前,同样也没有得到合法的荐举,而有待京师权贵人物的直接荐举。有人认为,节鉞大夫可能是京师中的某权贵。据当时著名学者全祖望记:“初,浙中学使帅公兰皋(帅念祖),尝以寿门应

词科之檄，力辞不就，而蹇驴之都下。或问之，则曰：吾将欲观征车中人物果何等耳。数月，囊中金尽始归”。^⑤这是一种说法，但极可能的真实情况是，他仍抱着一线希望，希望京师中的故友和结识的权贵人物再为力荐。在《冷香清艳图》中，他提到至京师后，“与徐亮直翰林，过张司寇宅”。徐亮直是与金农有同门之谊的徐葆光，经徐葆光引荐，得识雍、乾名臣张照，因任刑部尚书而被称作张司寇。可惜的是，张照当时正因坐事而被免职，虽然他极赏识金农的诗文、书法，并曾屏骑访金农于寓居，也不可能去荐举金农了。博学鸿词科的殿试，是乾隆元年九月二十六、二十八日，在紫禁城中保和殿举行，倘金农是应试而未第，能够有机会一瞻禁城中的宏伟殿堂，对于这位诗人来说，不可能没有一字半句的诗文道及。考试刚一结束，他便在十月登上归程，至曲阜孔庙撰有一诗，诗云：“八月飞雪游帝师，栖栖苦面谁相倾。献书懒上公与卿，中朝渐已忘姓名”云云。^⑥结合上述，该诗句应确是有所指的，因为他并没有得到过徐葆光、张照诸人的关照与荐举，颇生人走茶凉的炎凉之叹。以金农所言，其上书帅念祖而辞荐，他确实被人荐举过，只不过是非法度程序，因而不具备合法资格而已。即使如此，这也会被当时的士人，也包括金农，看作是一生中的殊荣。他在自撰的书籍中只是说“遂到都门”、“因赴京师”，而在晚年的书画作品上则径直题以“应试至都门”，显然他知道期间的区别。而他在晚年时公然使门人代笔作画，在作品上说些过头话又算得了什么呢？

在经历了这一次的失望后，金农的“期有所遇”的念头基本上熄灭了。不料在其 76 岁时，即乾隆二十七年，乾隆皇帝第三次南巡时，金农忽然作起了《拟进诗表》和“所业各体诗”，以献媚于皇帝。“期有所遇”之心死灰复燃，此恰是本文所述金农人生态度的一种极佳注脚，也给金农人生中的希冀画上了一个句号。金农没有明白，他所主要活动的雍乾时代，早已不同于康熙时代了。明清史学家孟森先生曾对康熙己未、乾隆丙辰的两次博学鸿词科试，做过这样精辟的区别研究：“己未惟恐不得人，丙辰惟恐不限制。己未来者多有欲辞不得，丙辰皆渴望科名之人。己未为上之所求，丙辰为下之所急。己未有随意敷衍，冀避指摘，以不入彀为幸，而偏不使脱羁者，丙辰皆工为颂祷，鼓吹承平而已。盖一为消弭士人鼎革后避世之心，一为驱使士人为国家妆点门面，乃士有冀幸于国家，不可以同年语也。”^⑦何焯的蒙恩擢拔，与金农的期而不遇，是在这大气候中的典型两例而已。但是，“乾隆盛世”又给金农这样的失意士人，带来了另外一条生路，那就是以其文化方面的技能和书画专长而谋生。谋生的地点，首选当然是最富庶、消费能力最高的扬州。

金农自南归后，一段时间内主要往来于杭州、扬州间，又曾数度出游，但自 60 岁后则基本定居扬州了。扬州又称广陵，清代扬州著名学者汪中在《广陵对》中指出：“广陵一城之地，天下无事，则鬻海为盐，使万民食其业。上输少府，以宽农亩之力，及川渠所转，百货通焉，利尽四海。”因之，扬州素来为食盐重要产地，并有极发达的城市经济。从明代中叶以后，“贾而好儒”的风气，首先活跃于安徽商人中。至清代，扬州的商人尤以“咸近士风”而称著。也正是从徽商开始，以其财力资助，结交文化、艺术人士，早已蔚然成风，并曾促进江南地区文化艺术的创作活动。扬州的盐商们亦复如此，金农及“扬州八怪”中的其他人物聚集扬州，与此等原因密切相关。综合有关记载，大致可以了解金农在扬州的主要活动。其一，他经常参加大盐商和地方官吏举行的文酒之会，如大盐商马曰琯、马曰璐兄弟在其家园小玲珑山馆举行的宴集，以及两淮盐运使卢见曾举行的规模盛大的“虹桥修禊”等。在这些宴集上，金农经常以其诗而独领风骚。据《雨窗清意录》记金农客扬州时，“诸盐商慕其名，竞相延致。一日，有某商宴客平山堂，金首坐。席间以古人诗句‘飞红’为觴政，次至某商，苦思未得，众客将议罚，商曰：‘得之矣：柳絮飞来片片红’。一座哗然，笑其杜撰。金独曰：‘此元人咏平山堂诗也，引用綦切。’众请其篇，金诵之曰：‘廿四桥边廿四风，凭栏犹

忆旧江东，夕阳返照桃花渡，柳絮飞来片片红。’众皆服其博洽，其实乃金口占此诗，为某商解围耳，商大喜，越日以千金馈之”。此记颇有故事色彩，其实也是金农靠文才而谋生的手段。据《两浙輶轩录》记金农：“寄食淮扬几二十年，卖文所得，岁计千金”。当然，也就随手做了千金散了。其二，“贾而好儒”的大盐商，除豪尽于声色生活之外，亦好藏图籍、古玩。精鉴碑版、金石、文玩的金农，则颇有用武之地。马曰琯、马曰璐兄弟曾藏有一模拓精良的宋拓《华山碑》，号称“马氏玲珑山馆本”，即是经金农而入藏者。郑板桥尝赠诗金农云：“九尺珊瑚照乘珠，紫髯碧眼号商胡”，就是诗赞金农为个中高手。又据《骨董琐记》中“金冬心”一条记：“盖当时钝丁（丁敬）、寿门，恃买卖骨董为生……儒者治生为第一义，等于自食其力耳。”其三，最重要的当然是靠书画谋生了，扬州民谚曰：“堂前无字画，不是旧人家”，因之对书画有着极广泛的需求，也是导致金农多用门生代笔的重要客观原因。但看来也并非很容易，正象金农在一幅《墨梅图》上题句：“画梅乞米寻常事，却少高流送米至。我今常饥鹤缺粮，携鹤且抱梅花睡。”综上述，我们可以大体了解金农在扬州的生活状况；可以了解，为什么在这段人生经历中，是他最重要、最频繁的书画创作时期，以及颇多代笔的不争之实了。而在其衰暮之年，或因精力不逮，日渐丧失了在这繁华都市中的周旋、生存能力，终于“殁于扬州佛舍”了。

二、书创“漆书”

雍正三年（1725）金农首游京师时，尝有致“培风翰林先生”一札，内云：“吾师义门先生正书品格，洵是国朝第一人，承遗小幅，如获异琛。为门下士者，不特心慕手追其墨宝也。”^⑧如前所述，其师何焯是当时四大书家之一，必对金农书法艺术产生过影响。虽然过去的时代中，读书人必先攻书，然种种迹象表明他的初衷并不以工书为念。在雍正三年中，他又有致“虚舟吏部先生”一札，虚舟即当时另一著名书法家王澐，专擅楷、行、篆书，而金农却对他说：“王右军（羲之）在晋，以骨鲠称，激切恺直，不屑于进用。其议论人事，中病十之八九。所上发粟赈饥等疏，争谏悉不阿顺。宜为晋室第一流人品。奈何其名为能书所掩耳。”^⑨王羲之的著称于世，当然不是他的“骨鲠”，而是书法，然从中恰可以看到金农的态度。他在致王澐的另一札中说：“阿掌院索书小屏，已写完，明日烦僦从送往内城。”此札至少可以表明两点，其一，金农那时，即雍正三年的39岁时，已是颇有书名，而其作品又为人所喜爱、收藏。其二，这位“阿掌院”即是前面提到的清贵族中文士阿金，雍正初年曾专管掌院学士事，与王澐为文字交。金农为其书小屏，不论是为结交权贵人士以图进取，还是只为解一时的川资之困，总之他是作为一个书法家而登台表现了。由于他的初志不在书法，故其一生书学经历亦多扑朔迷离。正如当代著名书法家、书论家沙孟海先生指出的：“谁都指不出他的师承来。或说他真书学《郑长猷造像》。”^⑩“或说”也就是一种推断，大约觉得有些相像罢了。更有一种看法，因金农擅长隶书，演化出一种形象特怪的书字，名曰“漆书”，因此就用“漆书”涵盖了他的书法。所幸的是，有关金农的书学，尚有一些残编断简的记载。他的书法作品遗迹，自其中岁以后，也还颇多传世，两者结合起来，似乎还可以理出其书法演变、发展的头绪。

先看有关文献记载。厉鹗《樊榭山房集》中记，康熙五十四年（1715）秋，厉鹗访金农，出观颜真卿《麻姑山仙坛记》，后观金农书法，厉氏有诗云：“堂堂小颜公，颇喜究奇怪。”可知那时29岁的金农，曾学习过颜真卿的书法，但得奇怪之状。这些奇怪之状，是厉氏劝他“勿事征倒薤”。按“倒薤”即小篆书的笔法，收笔作尖锋状，犹如薤叶倒垂状，又名“垂针”。颜真卿的书法，有人评其笔法形状特点为“蚕头鼠尾”，或曰“蚕头燕尾”，波画亦作尖锋状。大概厉鹗不以为然，故赋诗规劝金农。越六年，即金

农 35 岁时,又曾为人跋《麻姑山仙坛记》,则评其书:“结体工整,雅有美度”。看来是他接受了友人的规劝,同时也提高了书法的欣赏能力,重新看中了颜书体整雅美的风轨。这对金农的书法形成是重要的,因为其书法正奄有这种风轨,而“征倒薤”、“究奇怪”,则更出于其天性,为日后创造出“漆书”也埋下了伏笔。康熙五十六年(1717)三月,跋、观《唐拓武梁祠像》,跋中有云:“吾师何义门先生,远留史馆,每寓书问讯,必勤勤眷眷,以未见此为恨。予小子先吾师而展对,一何幸欤!”^②何焯为康熙年间著名书家,书法专宗帖学,却对碑版金石考订颇精,金农的书法不曾从帖学书法入手,当是“夙有金石文字之癖”的结习所致,也是受何焯善于考订金石碑版的影响。正因如此,他对汉隶情有独钟,不仅有深刻的体认,且有独特的见解。雍正十三年(1734)九月间,他为邵阳褚陵作飞白歌,歌云:“我闻飞白人罕习,汉世须辨俗所为。用笔似帚却非帚,转折向背毋乖离。雪浪轻张仙鸟翼,银机乱吐冰蚕丝。此中妙理君善解,变化极巧仿佛般与捶。”此诗非常重要,因为是其创造“漆书”之前的理性认识,其年金农 48 岁。按“飞白书”,南朝宋羊欣《采古来能书人名》中记:“飞白本是宫殿题八分之轻者,全用楷法。”这里讲的“楷法”,不是楷体法,而是一种隶、楷相参,被称作“八分楷法”的特殊书法,是隶书向楷书过渡时出现的。以今可见的飞白书作品看,最早的还有唐武则天时的《升仙太子碑》的碑额书法,其书确是“似帚却非帚”,即似是用扫帚写出的字,笔画中尽现飞白之迹。金农把那飞白之迹,形容为“雪浪轻张”和“乱吐冰蚕丝”,这只是一诗人的想像。但是“似帚却非帚”,以及“银机乱吐冰蚕丝”,合起来恰似金农日后创造出的“漆书”形象。对碑学书法有精深研究的康有为曾指出:“乾隆之世,已厌旧学,冬心、板桥参用隶笔,然失则怪,此欲变而不知变者。”^④在他的不以为然的议论中,恰恰说出了金农在书法史上的艺术的创造性与地位。其一,乾隆之世的已厌旧学,同时在康熙之际碑学书法正在酝酿兴起,金农即其中一人。其二,在碑学书法盛行之际,已经逐步建立了碑学书法的体系,而在此之前的金农尚不可能带着碑学书史的观念去创作,大多则是兴趣所致,特别是对具有诗人性格的金农,尤其如此。因此,他的书法是怪,而非“失则怪”,其中泱然而生的兴趣,又是他人欲学而学不来的。这种兴趣,最开始时是兴之所至,继之则应是有意识的锤炼并凝定于书法表现的形态中。那么,他的兴之所至在哪里呢?尽管金农早期的书作无存,而其存世作品的乍一披面,则已经奠下了其一生书法的基本面貌和格调。兹后的表现,则是一任己为的“究奇怪”,下面具体而言。

行书《游禅智寺诗轴》,应是迄今所见金农最早的书法作品。游禅智寺诗,据该轴书后自识记:“此予辛丑九月同谢奇义、杨海仲、陈授衣游禅智寺诗也。奇义已归道山,海仲羁滞中州,予与授衣依然落拓作客广陵。于时又值重九,闭门独酌,有怀追录往作,以志予慨。”按诗当作于康熙六十年辛丑(1721),而据金农一生经历,他在雍正元年(1723)五月开始山东等地游历,故该轴书在广陵(扬州),应是出游前的一二年间,即应是 35 岁至 37 岁间的作品。书诗作行体,却有浓厚的隶法,隶意,用笔圆浑,无顿挫锋棱之痕。由此可以看出,“夙有金石文字之癖”的金农,很早便走上了与帖学书法迥殊的艺术之路,他比号称“六分半书”的郑燮更为彻底,也就是不取隶、楷、行相参的折衷之路,干脆地将隶书形态特征的波磔笔画省去,以最适便、适意的形态化为行书一体,倘再加规整,也便成了楷书,是我们最常见的金农楷、行二体书了。

金农有两方书画用章,一曰“己酉以来之作”,可见于天津市艺术博物馆藏金农书轴《司马温公语》上;一曰“娘子关坠马后”,可见于私人藏《六朝名贤轶事册》隶书册上。按“己酉”为雍正七年(1729),同年金农于娘子关坠马,这两方书画用章,金农使用得并不多,但的确是他作为一种书学经历的标志的。果然,兹后的书法作品骤然丰富起来了。比如其传世名迹隶书《王

融册》、《六朝名贤轶事册》、《张融等传记册》等,皆是雍正七年后一段时间的作品。以本集所收,亦有雍正八年庚戌的《隶书轴》、行书《砚铭册》;雍正十三年乙卯的《隶书轴》等作品。值得注意的是,这些作品多是以前贤轶事为书写内容的。其中,书于雍正八年庚戌十月的《隶书轴》,书写前贤“隆冬披纸裘”,而拒绝他人馈赠的轶事。无独有偶,他在《王融传册》后署款“钱塘纸裘老生金农”。这是同年的两件作品,前贤以纸裘御寒,而不接受施舍的高洁行为,正是金农所钦慕和欲仿效的,故自号为纸裘老生。清人王澐跋称《六朝名贤轶事册》:“运笔结字纯师《华山碑》”。此论颇有见地,本集正收有金农《临华山碑册》,惜无年款,然运笔结字正与上述诸隶书册相类,亦可知该《临华山碑册》也应是同时期的作品,并反证《六朝名贤轶事册》等确是“纯师《华山碑》”。从金农传世的作品看,他还有临习《乙瑛碑》、《郾阁颂》等汉碑的作品。在汉隶中,《华山碑》与《乙瑛碑》属同一风格的作品,即如清书法家何绍基所言:“横翔捷出,开后来隼利一门,然肃穆之气自在”,而且,《乙瑛碑》石在山东曲阜孔庙,金农拜谒孔庙时必能得观此碑,也必会与所临《华山碑》的书法融为一体。《郾阁颂》是另外一种风格的汉隶,康有为评其为“体法茂密”,并认为颜真卿书法的“章法,结体独有此意”。因此,在此一时期的金农隶书作品中,如《司马温公语》就显得浑拙朴茂,是金农广泛师取的丰富表现之一。值得注意的又有,本集所收《临华山碑册》,不仅书字均适、笔意分明,且自然而然地多有枯白笔画。表面上看,也许是行笔运墨的自然流露,但我们已经知道他在雍正十二年(1734)时作过“飞白歌”,并且在其极晚年时又将“漆书”演为“渴笔八分”,这就不是偶然的现象了,而是书家在艺术实践中体认着“飞白”古法的艺术表现。

这一时期中金农的行书作品,本集所收的《研铭册》是非常重要的。按金农所撰“研铭”曾附录于《冬心先生集》后,并撰有《冬心斋研铭·自序》一文。据《自序》记:“铭或辄以八分书之。”而铭书则“自《五凤石刻》,下于汉唐八分之流别,心慕手追,私谓得其神骨,不减李潮一字百金也”。言下之意,颇为自诩。然而,金农这自诩的研铭书,可能尚能得存一二,不可能得见全部了,因之此册行书手录《研铭》,自然就显得十分可贵了。又且,此册书于雍正八年庚戌,较之《冬心先生集》中附录的“冬心斋研铭”成书时间还要早三年时间。观此册行书,书法极朴质,绝无一般概念中行书的流动秀润之态;仔细体味,则字的位置皆随字态之大小、方长,且笔画攸粗攸细,波画尤多以肥钝浓厚的粗笔为之。宋米芾尝论书言:“盖字自有大小相称”,故应“各随其相称写之”。所以如此,是因为“篆籀各随字形大小,故知百物之状,活动圆备,各各自足”。反之,书字“都无回互转折之势,小字展令大,大字促令小,是张颠(旭)教颜真卿谬论”。^⑮所有这些议论,是从书体、乃至书法的表现,来追求古法。没有证据能说明金农受米芾书论的影响,但金农所阅魏晋以往古代书法遗迹,无疑是超过了米芾的。正因为如此,他会从古碑版、金石文字中汲取所需的艺术素养,给千百年来文人书家最喜爱的行书一体,完全地改换了一种模样,是一种隶体书的行化,并有着泱然而生的古意和朴拙形态。

综上述可以看出,金农在50岁之前,不仅沉浸碑版金石文字的酷好中,又酝酿由古隶字而化出其独特的隶、楷、行三体书。这在当时的书法历史阶段,不仅极富促进书法演变的意义,又给当时崇尚帖学书法的书坛带来一种崭新的艺术形象。就在金农应举都门,张照屏骑访之樱桃斜街时,以擅书而名倾朝野的张照,先赞金农所撰诗“风氏园古松歌”,继之赞其书法:“君善八分,遐陬外域,争购纷纷,极类建宁光和笔法。曷不写五经,以继鸿都石刻乎?吾当言之曲阜上公请君,请君不吝泓颖之劳乎。”^⑯看来金农是接受了张照的建议,因为在离京南归时经曲阜,作诗“谒孔庙长歌”有句云:“告曰艺事通微诚,呜呼五经昌且明、吾欲手写承熹平,字画端谨矫俗狞。隶学勿绝用乃亨,刻石嵌壁开暗盲。”不知此事果行否?但有一点是可以肯定

的,那就是金农再次努力于实现他自己所说的“隶学勿绝用乃亨”。

金农对隶书的亨大、发扬,最重要的是其所创造的“漆书”。经过长期的体味、锤炼,金农逐渐找到了他的书法艺术创作之途。书于雍正十二年甲寅(1734)嘉平月的《隶书轴》,是金农所创“漆书”的先声。该书轴的隶书方整严谨,较之《临华山碑册》等隶书作品,其笔画的整肃中,又有这样的几个特点。一是横画的起笔,多是先竖笔顿起,然后向横向侧锋重笔拖过,收笔时却不作回锋顿止。其二,是竖画的写法,典型者如此轴中的“山”、“出”、“月”、“日”等字,皆是扁锋侧下,形成一细画,与粗钝侧笔的横画成为殊观、其三,向左的撇画,用瘦劲的、略带枯白的笔法拉挑而出;而向右的撇画,则用粗钝的短画,略作挑锋收住,左右撇画的长短、粗细、拉顿亦形成殊观、所有这些,并不十分夸张,其实放大、夸张起来,也就是“漆书”的基本表现特征。果然,在兹后的金农书法作品中,出现了一系列典型的“漆书”作品,以本集所收作品为例,书于雍正十三年乙卯(1735)之春的《隶书轴》,显然在写法上强化了上述“漆书”应具备的种种特征。书于乾隆二年丁巳(1737)六月的隶书《梁楷传记轴》,即可称为“漆书”的作品了,也是所可见到的金农“漆书”的最早作品。至乾隆十年乙丑(1745)六月的《四言茶赞轴》,其漆书已经完全成熟,并自由地表现出“漆书”的形态特征,同一幅书字中,笔画之肥瘠各有态,风格之刚劲含婀娜,清新古朴,妙趣无端,故以“漆书”来代表金农一生书法艺术创造的成就,应当也是有道理的,关于金农的“漆书”,《墨林今话》中有记,金农“书工八分,小变汉人法,后又师《国山》及《天发神谶》两碑,截毫端作擘窠大字,甚奇”。说金农的“漆书”是一种截去毫端的笔,是可信的。因为他的“漆书”不仅横画用侧锋横拖,而笔画之细者,也是扁侧笔,这就是因为剪去毫端的缘故。说他的“漆书”是因师法三国时期的《禅国山碑》、《天发神谶碑》而化出的,迄今为止,除文献记载外,尚没有见到金农师法两碑的作品和直接的记载。按《禅国山碑》、《天发神谶碑》,一以篆体融隶法,一以隶体融篆意;一是笔画圆浑雄厚,一是笔画方截婉劲;其与金农所创“漆书”,确有相通之处。但是,金农所阅碑版相当丰富,所师汉隶也不止一种,倘无其师法两碑的直接证据,也只能聊充一说而已。正如本文上面所引、所述,他在雍正十二年(1734)时所撰“飞白歌”所言“用笔似帚却非帚”,“银机乱吐冰蚕丝”,其实这才真正透露出金农艺术创造的根本,是他广博师取,“中得心源”后的超化。正因如此,他并没有停留在“漆书”的创造上,至其晚年,又在“漆书”的基础上,创为“渴笔八分”。

所谓“渴笔八分”,如书于乾隆二十二年丁丑(1757)的《古谣轴》;再如未署年款的《七绝诗轴》,都是较为典型的作品,表面看来,与上述的所谓“漆书”并无二致,但书法的用笔,特多涩拙笔触,故笔画中有枯白,故名“渴笔八分”,他曾于己书的《八分书轴》中自识云:“予年七十始作渴笔八分,汉魏人无此法,唐宋元明亦无此。康熙间金陵郑簠虽擅此体,不可谓之渴笔八分书,一时学郑簠者,亦不可谓之渴笔八分书也”,就是此轴八分书,书字文曰:“外不枯,中颇坚,五岳在目前,得汝小游,恍骑白龙上青天。享太羹,进分当,圣人上寿安且康。千百年,颂无疆”。以本集所收的这两件“渴笔八分”,来对验这一节文字,似为渴笔八分书赞,“外不枯,中颇坚”,是指“渴笔八分”的外在形象,外不枯而中画枯,中画枯而坚腴,因之形成与一般“漆书”的不同,更饶清瘦洒落的风姿,不似“漆书”那样的丰沉方劲。接下的文意陡转,其实与衰暮之年的金农的心绪正相符合。据金农《画佛题记》中有言:“七十衰翁,非求福提,但愿享此太平。”可知“恍骑白龙上青天”之语,不过是说藉翰墨游戏,以娱长生而已。相比其所创“漆书”,他的“渴笔八分”确实更多是笔墨游戏,但他心中所存的念头,却是超过擅长隶书的郑簠的。而在金农等人之后,碑学书法已蔚然成风矣。

三、亲笔与代笔绘画的辨识

《郑板桥集·诗钞》中有“署中示舍弟墨”诗，诗中有句：“学诗不成，去而学写。学写不成，去而学画。日卖百钱，以代耕稼。实求困贫，托名风雅。”这是自我解嘲，也道出了“扬州八怪”中人物的部分事实，金农也是这样的典型。所谓“学诗不成”、“学写不成”，并非真的不成，但在古代士人看来，诗、书更属本分之事，倘不能由此发迹，也便是“不成”的了。至于绘画，只是德成而遣兴的风雅事，故被列于诗、书之后，然而，“扬州八怪”恰是以绘画而名著画史的，这是有乖于郑板桥、金农诸人物初衷的。既然“托名风雅”，没有想做一个职业画家，那么风雅之下，难免游戏人生，金农绘画中的特多代笔，与此则不无深刻关系。而在金农绘画的亲笔、代笔的辨识中，我们当更能认识其绘画的艺术本色。

金农曾用人代笔作画，这是不争的事实。先来看看有关的文献记载，金农《画竹题记》有一节文字：“仆人陈彭，冬心先生字曰幼簪，复字之曰八百。侍先生砚席历百二十朔晦矣。先生受二竖之樱三载，仆半散去，若风箴之解也。彭独留，药铛粥钵，晨夜无怠。”又记：“兰陵陈彭学画竹，可乱先生真。”据张郁明所撰《金农年谱》记，其染病是在乾隆十二年丁卯（1747），61岁时，则陈彭“侍先生砚席”是在金农60岁时。《画竹题记》中自述：“冬心先生年逾六十，始学画竹”。其与陈彭学画竹，并曾为金农代笔，两者间是有一定联系的。又金农《自写真题记》中有记：“项生均初以为友，尝相见于花前酒边也。一日将诗代贽，执弟子之礼游吾门，乃拜请曰：愿先生导且教之。其为诗简秀清妙。状其长身，如鹤之癯而高出一头也。近学予画梅，梅格戾削，中有古意。有时为予作暗香疏影之态，以应四方求索者，虽鉴别若勾处士，亦不复辨识非予之残煤秃管也。嗟乎！前年得罗生聘，今年又得项生，共结诗画之缘也。”又记罗聘：“聘学诗于予，称入室弟子，又爱画，初仿江路野梅，继又学予人物蕃马，奇树窠石，笔端聪明，无毫末之舛焉。”按《自写真题记》作于乾隆二十四年己卯（1759），可知项均于该年从师金农，罗聘则早二年（1757）从师金农。陈彭、罗聘、项均中，金农只明确提到项均为其代笔画梅，事实上三人皆为代笔人。北京故宫博物院藏有致罗聘数札，内中多要其代笔作画事，兹举为证。

《致罗聘札》，文曰：“二佛像古雅莫匹，真绝艺也。但主像所余纸无多，题记字大小不称耳。面相须发极画庄严，奇树忍草，令我叹赏不置。墨竹纸，明晨同墨汁一齐送来，重为我画，当觅佳物奉酬也。廿七日，灯下札。”

又《致罗聘札》，文曰：“朱竹设色须鲜华而有古趣才妙，多留空处以便题记，复作一篇也。墨竹照前幅，不要过奇，墨汁半茶杯可了墨竹也。二马乘兴写之，必有可观也，韦侯秃笔扫骅骝不足数矣。农小札，遯夫贤友足下，廿八日晨起。”

据此两札，知罗聘为金农作画无疑，又据金农生前好友所记，一是杭世骏的《项均画梅歌》，有句云：“偶然耽究作诗旨，屈首金髯称弟子。髯今爱钱不动笔，均也甘心画不止。图成幅幅署髯名，浓墨识字世便惊。”^⑦一是龙翔篆玉，也即是让山和尚，尝题金农《墨竹轴》云：“寿门处士向以七古、七绝并汉隶名世，六十不仕，后始以画传吴越间，廿年住枯梅庵，有侍书童子彭郎（即陈彭）者擅墨竹，处士喜为题跋，予时过赏，出为赏鉴，有前无古人后无继之叹。后邗上寄画梅及佛像、山水，皆可搀入六七百年写意画中，无辨真贋。”“至乾隆廿八年，广陵有罗聘、项均二生，持处士札，并写六祖达摩、梅花相赠，淹留湖上两月余，泄漏春光，狼藉笔墨，而无处士题跋书字。同人视之，索然兴致，始信余前言之有在也。遂书一断句赠二生并寄处士云：师藉门生卖画钱，门士画亦赖师传，两家互换论知己，被尔瞒过有十年。”^⑧合观上記，陈彭、罗聘、项均是可知的、公认的金农代笔人。

除此外,还有人们不太熟悉的几人。

据近人邓以诚《骨董琐记》中“卷六”一条记:“翁文恭曾见寿门致朱筠谷前后十余札,皆请其代笔。又有杨姓,则寿门亦公然令人作伪矣。”此记当有据,因金农有《致筠谷、松溪札》,札云:“昨日册子上画竹三幅,幅幅皆妙,莫辨为筠翁、松老之笔也。今来奏本纸一幅,贪求两先生画竹,为病夫良药。两峰所画者送上,同一参看如何?筠谷翁,松溪兄同览,寿门廿六日札。”只可惜,迄今尚不知筠谷、松溪为何人?至于杨姓者,人皆以为是金农书童杨爵。事实上还不止于此,又据北京故宫博物院藏金农《致汪士慎札》,札云:“前月奉求画竹粗簞,特遣小童来问一声,非促迫也,如有画成数把,先望付下,以便陆续题句,作羔羊之具耳。农拜白上,巢林先生千古,廿六日北郭心出家庵。”如此前后加计,其代笔人已经有七人之数,可以肯定还有我们尚不知者。既然以七人之数,情况已经够复杂的了,那么金农自己会不会画哪?

答案是可以肯定的。其一,早在金农首刊《冬心先生集》时,就已经有了金农作画的诗文记载。其二,从上引金农《致罗聘》的二札中可以看出,金农不仅晓画,而且能画,才可能对罗聘代笔画提出许多具体要求。其三,最直接,最重要的,是我们尚能从传世作品中辨出其画法、画风,以及从作品的题款这一旁证中,辨出确属金农亲笔的作品来。我们先看看有关的文献记载。

以迄今的研究看,最先证明金农作画的文字材料,是《冬心先生集》中的“画兰竹自题纸尾,寄程五(鸣)、江二(炳炎)”,诗云:“写竹兼写兰,欹疏墨痕吐。一花与一枝,妩媚有清苦,掷纸自叹息,不入画师谱。酬人分精粗,妙语吾所取,钤以小私印,署名隶书古。半幅悬空斋,色香满岩坞。隐坐整日看,冷吟独闭户。饮水张玉琴,斜阳忽飞雨。”对于已画兰竹的自诩之情,于诗句中油然而生,虽然不可能知道那幅画是什么样子,但似不可怀疑金农是自己画的作品。据《金农年谱》作者的研索,该幅《兰竹图》,创作于康熙五十七年(1718),时金农32岁,接下来是《陶风楼藏书画目》著录一金农《梅花图》,图有华岳一题,题称是金农于乾隆元年(1736)春作。同年三月十一日,在吴中寓舍作《三友说古图》、《吴门话别图》两页,集入《三友堂投赠诗画册》,著录于《古缘萃录》一书。图有自题云:“香祖先生精于赏鉴,收藏甚富,予得晤于吴门,出宋元诸贤遗意,共相欣玩,以广平生眼界,以此赠别并记。”这位“香祖先生”,据该册诗文所记,也是被荐鸿博,在“同人贻诗劝驾”的情况下,方于丙辰七月,即乾隆元年七月,“后期入都,辇下诸公深为怅惘”,大概是其错过了“具题到部”的期限。所有这些,可以表明该《诗画册》的可靠性,至少是有来历的,而非凭空伪造。由记载中的金农32岁所绘《兰竹图》,至50岁的两件著录的画作,间隔时间是较长的,但已经表明金农是能够绘画的。

这是文献中记载的金农早期的绘画创作情况,紧接着乾隆元年三月所绘的《三友说古图》、《吴门话别图》,就开始有金农的传世作品了。这些作品是真,是伪,是代笔?我们将结合上述中有关情况综合鉴辨之。

迄今传世最早的金农画作,当属流传域外的《名贤诗文画册》。该图册计12页,每页墨笔图写古代文学名篇一,并用细笔楷书写诗文全篇,款署:“乾隆元年夏五,时客都门,杭郡金农”。因《冬心先生续集》中载有《谒孔庙歌》诗前有云:“乾隆元年八月,予游京师,十月驱车出国门之曲阜县,展谒孔庙作长歌”,故颇有学者以为金农于此年八月方才到京师,则此册必伪。然古书画鉴定家徐邦达先生以为此书画册,“用笔稚拙而又苍逸,书题瘦劲,稍异晚作”,^⑨并鉴为金农书画的真迹。又,金农在乾隆元年三月创作的《吴门话别图》,并非是送“香祖先生”应试都门。据《三友堂投赠诗画册》中当时人记,这位香祖先生是同年

十月方才入京,而且是在友人们相劝的情况下才去的。因此,金农的《吴门话别图》其实应是金农已决意赴京师并以之向友人辞行的作品,其在“乾隆元年夏五”之前到达京师,则完全有可能。总之,鉴别此册书画的真伪,考据是一回事,而在考据并不完全充分时,直接的目鉴则是更重要的。该册绘画的苍逸风格,将是金农其后绘画表现的主体风格。

同年的作品,还有已流传域外的《梅花屏》,是以墨笔所绘的梅花通景四条屏,款署:“乾隆元年十月在宣武门外寓楼中画,钱塘金农”。以该图所绘梅花之老干虬枝,繁花密蕊,非卓富功力者不能办到。金农其后的传世画梅作品,无论亲笔、代笔,均属逸笔画法,绝无此种工致画法的墨笔梅花。然所署款识,书以隶意浓厚的小行楷书,应系真迹,画则不是金农的亲笔。按此作的款书既然是在京师时所署,绘画就不应是寻常的代笔,因为已知的代笔事大多发生在更晚一些的时候中。有一金农事例,可以帮助我们旁解此画的原委,即雍正十三年金农游湖北一地之前,曾向友人商借一件旧画,“画品不必过高,明代有名人便妙,亦不须重值者,可值五六金便足矣”。^②这幅旧画,当然是用来备川资困乏之用的。因此,可以推知此《梅花屏》,也是借用他人之作,又是在乾隆元年十月离开京师之际,署名己作,以筹措归途之资,应当是顺理成章的解释。

金农自 50 岁至 60 岁之间,传世的作品依然极为罕见。仅知的几件,如流往域外的创作于乾隆七年壬戌(1741),57 岁的《枇杷图》因影印的图录不清晰且过小,很难辨其真贋了。60 岁以后,传世作品才开始丰富起来。这种情况,倒也符合金农的自题记,如其《画竹题记》中言:“冬心先生年逾六十始学画竹,前贤竹派不知有人,宅东西种植修篁竹约千万计,先生即以为师。”也就是在 60 岁,有《仿管仲姬双勾竹图》,自题云是:“寓金陵陈博士家,圃阁中见赵管氏真迹有此画,余学其意而涂之。”该图应是金农画竹真迹。其一,所画双勾竹,皆用双勾法,笔法轻秀,但竹叶均向正面倾展,无偃仰之姿。既与金农后来的亲笔画法特点有一致处,又合“60 始学画竹”的自述,因之画竹尚有不成熟的形态。其二,据前所述,金农代笔人之陈彭,应是金农 60 岁时始从其游,因之“兰陵陈彭学画竹。可乱先生真”,是不可能在当年就出现的事情。因陈彭的本款绘画从来未见,且从游金农的时间不长,以致他的绘画,他为金农代笔的绘画,究竟是什么面貌,大概永远是个谜了。

兹后,金农的绘画作品多了起来。以本集所收的作品,先举一组梅、竹类的画作为例析。一是广州市美术馆所藏的创作于乾隆十五年庚午(1750)的《梅石图轴》,一是金农同年所作,并分藏于四川省博物馆和上海博物馆的两幅《墨竹图轴》,徐邦达先生的《古书画伪讹考辨》一书中曾记《梅石图轴》:“墨石用方笔勾皴,竹作飞白,梅则墨干圈花,自题七言长歌一首,未识作于乾隆十五年庚午,金氏年 64 岁,字体略同上册(按指《名贤诗文画册》),确系真迹。本图从其笔墨的生拙而言,可能是较早的亲笔作品。”观此图,所画墨梅的圈花,大多无偃仰之姿,只是顺着枝干逐次排开;墨石的方笔勾皴,不仅率意,且有含混不清晰处;墨石下掩有一丛双勾竹,竹石画法正合上述的《仿管仲姬双勾竹图》。所有这些,显示出该轴不是行家里手所绘,或者说是笔墨生拙的一种特点。再看两幅《墨竹图》。上海博物馆所藏的画于庚午秋八月的一轴,画法工稳,笔墨沉劲,四川省博物馆藏的画于庚午十月的一轴则显然笔墨要轻秀得多,这一轻秀的笔法,是和《仿管仲姬双勾竹图》、《梅石图轴》相一致的。以书画鉴定中所言的“笔性”而论,笔墨的工稳沉劲与画法的轻秀,正是非出一手的不同笔性。徐邦达先生尝论:“金农亲笔大都生拙而秀韵天成”,这是经过反复鉴比而得出的可信结论。因此,《梅石图》与庚午十月所绘的《墨竹图》,应该是金农的亲笔画;庚午秋八月所绘的《墨竹图》则属代笔之作。那么,此轴的代笔人是谁呢?以该轴的画法工稳看,当是行家里手所为,而彼时罗聘尚未从师金农,因此不可能是罗聘。我们已经知道金农的代笔人中还有汪士慎,经与汪士慎的画作相比,则可知确是

汪士慎的代笔之作,可以与之相比的汪士慎的画作有故宫博物院所藏的《春风香国图轴》,该轴仅于梅、兰、牡丹丛间绘一小竹,但所绘竹叶的三角阔状较为特别,又正合庚午秋八月的一轴《墨竹图》的画法特点。无独有偶,上海博物馆还藏有庚午五月所绘的又一幅《墨竹图》,是更为典型的三角阔叶状竹叶画法的墨竹,应当也是汪士慎的代笔作。如果我们不知道金农的代笔人中有汪士慎,也许就永远不知道此类金农的画作是出于汪士慎之手了。因为汪士慎的绘画,除类似《春风香国图》那样的偶画一枝并与此相似的墨竹外,传世的汪士慎作品中,绝少这样的作品,想来也是有所回避,不愿流露出个中真相的缘故。汪士慎为金农代笔虽然不多,但也不是仅此两例,或仅画墨竹。徐邦达先生的《古书画伪讹考辨》一书中,曾考证金农一轴《墨梅图》。可见于该书图录部分的《图四三——一二》,指出:“此轴干枝稍有生软(但不弱)之意,或即其亲作,待再考。”其实此轴是汪士慎为金农代笔所画墨梅,只因以前不曾知汪士慎为金农代笔,故不及虑此而已。按汪士慎此时已眇一目,生活相当清贫,因之为老友代笔作画,自然也有画梅乞米之意。在乾隆十七年壬申(1752),他的双目完全失明,以后就再不能作画了。

乾隆十九年甲戌(1754)这一年,金农的画作中涌现出了许多《墨笔花卉册》。本集所收的有辽宁省博物馆的绢本《花卉册》、天津市艺术博物馆藏的纸本《写生册》,以及本集之外的浙江博物馆藏本等。一年之中反复绘制这样多的《花卉册》,必有缘故,浙江省博物馆藏的一本,即是为两淮盐运使卢见曾(德州使君)所绘《墨花册》,同年冬日又为卢见曾绘一本,即是天津市艺术博物馆所藏的一本。徐邦达先生曾考鉴这两本《花卉册》,以为笔法完全一致,并鉴为“可能是罗(聘)代金(农)画的最早的作品”。但这里有一个问题需要进一步讨论,即我们前述的罗聘从师金农是在乾隆二十二年丁丑(1757),晚此类《花卉册》创作时间约二三年。依徐邦达先生的研究:“罗(聘)的20左右的亲笔画我们虽然没有见到过,此册(指浙江省博物馆藏本)和他30来岁的面目确实也有些不同,但细看还是有相通之处——如笔法比较深厚,虽带工巧,亦仍拙重,这些特点在罗一生的作品中是始终存在着的,其风格又有接近蒋廷锡和汪士慎的”。^②所幸的是,罗聘早期绘画作品还能见到,也就是廉氏小万柳堂的《扇面大观》中影印了罗聘《水仙石扇》,是其于乾隆十四年己巳(1749)17岁时所绘。该扇的画法稚嫩,水仙花的圈花工致而板,墨石的墨法不够沉著,均是初学画的表现特征,但其拙重的笔性一开始就已存在,可以表明应是罗聘最早的真迹作品。这就说明,罗聘很早就开始习画了,而其《水仙石扇》的画法,确与上述诸本《墨笔花卉册》有相通之处,徐邦达先生的考鉴结论应是可信的。这还说明,罗聘为金农代笔作画,是早在正式投师金农之前即已开始了,据金农《自写真题记》:“(罗)聘学诗于予,称入室弟子,又爱画,初仿江路野梅,继又学予人物蕃马,奇树窠石,笔端聪明,无毫末之外焉。”这话也不是虚构的,南通博物苑藏有金农为高翔绘制的一本《杂画册》,包括梅、兰、竹、荷、菊、古木窠石,芭蕉僧佛等内容。按高翔为金农的诗画友之一,又是“扬州八怪”中人物,因之此册必为金农亲笔无疑。又该册未署年款,然其必在乾隆十九年甲戌(1754)的高翔卒年之前所绘,因此,这一金农的《杂画册》是早于上述诸本《墨花册》的。也就是说,罗聘虽然为金农代笔作《花卉册》,但艺术的构思却是金农的,罗聘学画于金农,不是师其具体画法,而是师其诗画交融的艺术构思。即此而言,金农永远是罗聘的老师,而日后罗聘画过许多本《冬心诗意图册》,也是一种实物证明。

本集所收上海博物馆藏金农、罗聘的《师弟合璧册》应是二人各出亲笔的集册,可以更清晰地看出二人绘画的本色。以该册每人各两页的《墨梅》看,金农画笔的秀逸,与罗聘的沉劲泼辣,以及金农的逸笔余兴,罗聘的工稳有致,鲜明地形成两种格调。又,画册中金农的“风来四面卧当中”一页,图绘疏竹、荷塘,置一草亭于荷塘中,显然为金农自身的写真。袒卧亭中,非

诗人性格的神来之笔,何能出此类若“袒腹东床”的潇洒形状?而册中罗聘的《悬崖竹枝图》极逞笔墨之爽劲姿肆,又非卓富功力者不能出此。秀逸与工稳间的画法区别,是不以绘画题材不同而转移的,据此我们就可以鉴出罗聘代笔金农的画作。比如本集中所收的金农画人物佛像类的作品《达摩图》、《钟进士像》、《设色佛像图》等,即皆是罗聘的代笔。可以看出,罗聘是金农最主要的代笔人。

项均是金农晚年时的又一代笔人。如杭世骏“项均画梅歌”中所言:“髯今爱钱不动笔,均也甘心画不止”,其为金农的代笔作品应当也是很多的。可惜的是,项均的本款作品传世极少,以致我们对他的绘画缺乏足够的认识,影响了对其代笔金农画作的鉴别。以本集所收的作品看,只一幅《墨梅图》似是项均的代作,即广东省博物馆藏的《墨梅图轴》。所以疑该轴为项均手笔,有这样两方面的考虑。其一,以所见项均本款的画梅作品,其水平逊色于罗聘不少,又不如金农绘画的生拙、秀逸,是工能中还嫌柔弱的一种特点。正如此轴的画梅,笔法不如罗聘那样沉实,但繁枝密蕊的娴熟处理,又是以其“熟”而乏生拙秀色,因之更贴切项均的绘画本色。再者,金农在《画梅题记》中曾区别罗聘、项均二人的画梅时说:“聘放胆作大干,极横斜之妙,均小心作瘦枝,尽萧闲之能。”以此来体会,此图正属“瘦枝”、“萧闲”的体态。其二,此图的诗题、款书,仅在右下的梅枝空间中书以小字、简款。由此我们可以联系前面所引的金农致罗聘札,曾特意嘱咐罗聘:“多留空处以便题记”,而此轴正是留空不多的一例,因之,可以反证,该图必不是金农的自作,否则他的自作会给题款留下大些或更适宜的空白之地的。综合这两点的分析,该图很可能是项均的手笔。也正因为项均与金农、罗聘在绘画上的水平差距,必然造成了他的本款画,以及他为金农代笔、水平稍逊的绘画,大多会被历史的尘埃所销蚀。

四、叙余

在对传世的金农绘画的亲笔与代笔的辨识中,证明金农不仅能够作画,且独具艺术特色,这已经是得到了文献和实物的双重证明的。因为鉴别、鉴定的需要,在辨识中我们比较侧重于亲笔、代笔作品的笔墨运用特点的区别,在本文行将结束前,还应简略地阐述一下金农绘画的艺术特色和相应的艺术评价。

金农作为“扬州八怪”中人物,毫无疑问,他的绘画,以及他的书法,其特色肯定是和“怪”分不开的。康有为曾以“然失则怪,此欲变而不知其变者”,来评价金农书法之“怪”。无独有偶,与康有为同时的汪蘊,在其所著《扬州画苑录》中也以大致相当的意思来评价“扬州八怪”诸人的绘画。“惜同时并举,另出偏师,怪以八名,画非一体,似苏、张之辟阖,缅徐、黄之遗规。率汰三笔五笔,覆酱嫌粗,胡诌五言七言,打油自喜。非无异趣,适赴歧途。示崭新于一时,只盛行乎百里”。大略说来,无非是说他们的绘画,俗而不雅,怪中失则,虽有新奇表现,终归小家气象。这一议论,可以肯定是参照以往历史,特别是清初画史得出的印象。的确,如以金农的绘画来对比清初“四王、吴、恽”的所谓“正统派”绘画,或者是朱耷、石涛等人的绘画,其气象显然不是那样的宏大。又且,从本文简述的金农生平看,他在五六十岁以往,也并没有想做一个专门的画家,不过是将文人的遣兴墨戏,在无奈中做了乞米的手段而已,因之他的绘画远不是法度森严和功力卓著的那般表现。然而,也正是从这里出发,他的绘画形成了自己的特色。其一,因为他不是画家中的行家里手,他的心里没有作画的框框,有的恰是诗人般的捕捉心灵与客观景物刹那间共鸣的一时印象,仿佛随手拈来,即成新奇图画。比如他的亲笔《梅花三绝图册》中,有一幅“寄人篱下”的画页,画中央一道黑突突的篱笆墙,篱内一株探墙梅树零落下数朵梅花,显见已是“零落成泥碾作尘”。这常见的景物,正是画家心绪

的自况,而那道黑篱笆与冰雪梅花的对照画法,恐怕遍检画史也不曾有过这般画法。再如《月华图》除一轮着意画的光灿灿的明月外,什么衬景也没有,而画法之怪拙,大概应是中国古代已经发生过的印象派绘画了。凡此种种,如果金农落入了“画家”的窠臼中,很可能就没有这类作品了。其二,金农的作品中几乎不见高山巨川类的大幅图画,更多的是低吟细咏的小品画。表面看,的确有些小家碧玉的气象,而与他花费半生气力,游遍大江南北的经历不相吻合。然而,文人的气格中原有“适我无非新”的内涵,倘于一觞一咏,一草一木中,即能够“欣于所遇”,暂得于己,快然自足,又何必如同访戴必见戴般地去画那所曾游历的万水千山哪?因此,言“扬州八怪”画俗,就金农而言,俗只在其画中常常是人人可见的一景一物,但他却画出了自己的“欣于所遇”的感受。这感受中既包含着文人性质中雅的一面,也包含着市民阶层喜闻乐见的俗的一面。雅与俗的共鸣,合成了金农绘画的又一特色。比如他的亲笔画《杂画册》中有《采菱图》一页,该图所绘青山、绿菱、红袖,不仅用色清新协适,其构思又极意突出了“我思红袖斜阳渡”的诗意。观此画,颇令人忆起“江南好,风景旧曾谙”的名句,然其中“红袖”的点画,又牵动了人的一种凡思。再如同册中《仿龚开画鬼图》的一页,所见的鬼魅,绝不是寻常印象中的那般狰狞可怕,而是戏谑的、惹人喜爱的样子。常俗中的真善美和假恶丑的区别,在这里被颠倒、被混淆了,会让人觉得,鬼魅世界也许比炎凉的人世更可爱些。顺此可以提及,这一新奇的构思异趣,对日后罗聘创作的著名的《鬼趣图》,必定有着一种深刻的启示作用。总之,大凡金农亲笔中的匠心之作,以画法论,也许尚不如罗聘那样功力精湛,然其构思与画法的拙逸,个中滋味却是令人回味绵长的。他毕竟是个诗人,是个学识广博的人,又是个阅尽人世悲欢的沧桑老者,故凡下笔,则必有一番别调。其三,金农的绘画,充分发挥了文人画中诗、书、画融为一体的艺术传统。他的题书,不拘一体,可以随时运用隶、楷、行三种书。一般来说,这一文人画的艺术传统,渐渐地形成为某种习惯,比如山水巨幛,往往以篆、隶体书标题,再易以楷、行书做题识、款识,既有庄重的一面,也有随意的变化等。金农的题书,往往逾此规矩,比如前述《寄人篱下》一页,起首做大字隶书“寄人篱下”,其浓重的笔墨与冰清玉洁的梅花虽反差很大,但却压倒那道黑篱笆墙,一种不甘、不服的心态跃然而出。因之,图画的标题,成了画页中的有机部分,甚至压倒所绘的景物。再如《设色佛像》一轴,按该图所绘佛像,应出于罗聘的手笔。罗聘大概是接受了老师的要求,留出许多空白之地,以供老师挥洒题记。金农在佛像周围空白处,以小楷书以长篇的画佛题记,密密麻麻而似不通风。这长篇的题记,有如佛光而胜似佛光,与佛像共融而创造出一种氛围,引入进入那浑穆、沉静的佛之境界。因此,该幅佛像,与其说是罗聘的代笔画,其实更应是师弟的“合绘”。

如果再进一步推敲,自然还可以看出金农绘画中更多的独具特色处。但就上面的几方面分析中,也已表明了他的艺术创造。说金农诸人的绘画“非无异趣,适赴歧途”,换一个角度,也就是抛开绘画一定要怎么画的框框,则这“异趣”或“歧途”正是金农诸人成功之处。从大的方面论,金农作为古代社会中的一个布衣之士,不可能与文人的思想、气质、兴趣等格格不入,因而也就决定了他的绘画,依然是文人画范畴内的一种表现。但是,他的人生经历,杭州、扬州等地的环境因素,也特定地会给他带来“异趣”。艺术生命的常青,恰在“异”,而不在“同”。因此,在透过我们关于亲笔、代笔的辨识之后,我们则不难看出,无论亲笔、代笔的作品,大多是金农自己创意后或亲笔构画,或借助他人之手来完成的。即此而言,罗聘诸人则永远是金农的学生,金农也永远是一个古代绘画大家。如果说,金农诸人的绘画,曾经只是“示崭新于一时,只盛行乎百里”;那么在今天,他们的绘画则以贴近当代人的一面,更得到了海内外各阶层人士的喜爱。对他们的绘画,历史已经做出了公允的评价了。通过本