

THE CALLIGRAPHY
AND PAINTING GALLERY
OF THE PALACE
MUSEUM · PART III

故宫书画馆·第三编

故宫博物院 编



紫禁城出版社
The Forbidden City Publishing House



图书在版编目 (CIP) 数据

故宫书画馆·第三编 / 张震主编. —北京: 紫禁城出版社, 2009.3

ISBN 978-7-80047-570-2

I. 故… II. 张… III. ①汉字—书法—作品集—中国—古代 ②中国画—作品集—中国—古代
IV. J222.2

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第015906号

故宫书画馆·第三编

故宫博物院编

主 编: 张 震

编 委: 华 宁 李 湜 李艳霞 金运昌 傅东光

英文翻译: 李 杨 庄 颖 李绍毅

英文审稿: 姜斐德

摄 影: 胡 锤 冯 辉 赵 山

图片资料: 故宫博物院资料信息中心

责任编辑: 徐小燕

整体设计: 北京颂雅风文化艺术中心

王 梓 卜秀敏

出版发行: 紫禁城出版社

地址: 北京东城区景山前街4号 邮编: 100009

电话: 010-85117378 010-85117596 传真: 010-65129479

邮箱: ggzjc@vip.sohu.com

制版印刷: 北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本: 889×1194 毫米 1/16

印 张: 13.75

字 数: 46 千字

图 版: 161 幅

版 次: 2009 年 3 月第 1 版

2009 年 3 月第 1 次印刷

印 数: 2000 册

书 号: ISBN 978-7-80047-570-2

定 价: 240.00 元

THE CALLIGRAPHY
AND PAINTING GALLERY
OF THE PALACE
MUSEUM · *PART III*

故宫书画馆·第三编

故宫博物院 编



紫禁城出版社
The Forbidden City Publishing House

前 言

中国书法与绘画艺术源远流长。它们同起源于原始符号，同在华夏文明的土壤中滋长，使用相同的笔墨纸砚，均以线条为基础的造型手段，追求共同的笔墨技巧和抒情写意的审美意趣。虽然尔后它们发展为两个独立的艺术门类，前者更侧重抒写性情，后者更强调传神写照，但二者数千年来始终相互借鉴，共同发展。书中有画，画中有书，相辅相成，相得益彰。也正因此，书画艺术在诸多中国传统艺术门类中，至今仍历久不衰，欣欣向荣。中国书法与绘画艺术以其悠久的历史、独特的表现方法和审美意趣，在世界美术之林中占有重要的地位。

晋唐时期是中国书画艺术构建体系的重要时期。晋代王羲之天才的创作实践大大提高了汉字新兴书体的艺术品位，成为后世书法审美的基准坐标。以顾恺之为代表的人物画创作也已达到很高的水平。隋唐画坛在人物画继续发展的同时，山水楼阁、鞍马走兽等画科也相继繁荣，阎立本、展子虔、韩滉等人的名作无不呈现一派恢弘富丽的盛世气象。唐代欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷、颜真卿、柳公权等楷书大家所确立的汉字结体用笔规范，影响深远，沿用至今。

五代两宋绘画更趋成熟完备，山水、人物、花鸟名家辈出，风格崇尚写实，精能高雅。这与当时皇家设置画院、奖掖人才的措施以及文人士大夫阶层对艺术创作的广泛参与有很大关系。宋元的文人书家，强调在“守法”的前提下张扬个性，表现“书卷之气”，书法在实用的基础上被赋予更深厚的文化内涵，“宋四家”和元代鲜于枢、赵孟頫皆为代表人物。同样，“元四家”高张“文人画”旗帜，提倡抒写性情，不求形似，为明清绘画的发展开辟了广阔天地。

明代是中国书画史上承前启后、流派纷呈的重要阶段。其书法绘画继承了宋元传统，在创作理论和表现技法上都取得了较大发展，并在不同阶段出

现了以地域为中心的艺术群体，展现出丰富多彩的艺术面貌。明早期书法以“三宋”草书和“二沈”的“台阁体”楷书为代表；绘画则以戴进、林良等人粗犷纵肆的“浙派”、“院体”风格主导画坛。明中期以后，吴门（苏州）地区成为书画创作的中心，吴宽、王宠等人在书法上摆脱“台阁体”束缚；“吴门四家”以清雅淡丽为主的文人画风代替了宫廷中富丽堂皇的“院画”；而陈淳和徐渭在写意花鸟画方面的创新丰富了绘画的表现形式与笔墨内涵。明晚期董其昌完善了书画创作理论，成为文人书画的集大成者，对当时及清代影响颇广；同时，“松江派”的赵左、沈士充，浙江的蓝瑛、陈洪绶，均能领袖一时，自具风貌，为明末社会动荡中的艺坛增添了一抹亮色。

清代书画在传承与创新中形成繁荣局面。清初王铎、傅山等书家承袭明末书风，以雄奇跌宕的挥写表露孤傲愤世的遗民心态，“康熙四家”清劲秀润的书风则承续着董其昌的遗韵；绘画上“四王吴恽”以摹古集大成而居画坛主流，“四僧”、“金陵八家”及“黄山画派”等则以自然为师而开辟山水新境界。清中期盛行崇古立新之风，刘墉、翁方纲等力追晋唐而带来帖学的繁荣，邓石如、伊秉绶等则以金石文字入书而渐开碑学之风；宫廷绘画以西画技法丰富中国画的表现形式，“扬州画派”又以张扬的个性为画坛注入活力。晚清书坛碑学愈盛，以何绍基、赵之谦、吴昌硕最负盛名；“海上画派”和“岭南画派”则以雅俗共赏的画风拉开近代绘画之帷幕。

故宫博物院收藏有丰富、系统的中国古代书画遗存。其中既有年代久远的稀世孤本，亦有各时代名家的代表作品，可以清晰地反映中国古代书法与绘画艺术发展的历史脉络。为了感受经典，分享中国书画艺术的高迈与神秘，展示中华优秀传统文化的博大与精深，我们将分批展出历代书画家的精品佳作，以供广大观众研究、欣赏。

故宫博物院

目 录

尺幅内外 笔墨千载 / 006

01. 晋 王献之《东山松帖》页 / 018
02. 唐 展子虔（传）《游春图》卷 / 020
03. 唐 韩滉《五牛图》卷 / 024
04. 唐 柳公权《蒙诏帖》卷 / 030
05. 五代 周文矩（传）《重屏会棋图》卷 / 032
06. 宋 黄庭坚《杜甫寄贺兰钁诗》页 / 036
07. 宋 米芾《三札》卷 / 040
08. 宋 赵佶（传）《听琴图》轴 / 042
09. 宋 马麟《层叠冰绡图》轴 / 044
10. 元 钱选《幽居图》卷 / 046
11. 元 倪瓒《梧竹秀石图》轴 / 050
12. 元 吴镇《芦花寒雁图》轴 / 052
13. 元 康里巎巎《滴龙说》卷 / 054
14. 明 宋广《七言诗》轴 / 058
15. 明 沈粲《致晓庵诗札》页 / 060
16. 明 戴进《山水图》轴 / 064
17. 明 林良《灌木集禽图》卷 / 066
18. 明 吕纪《鹰鹊图》轴 / 070
19. 明 吴伟《松荫观瀑图》轴 / 072
20. 明 沈周《为惟德作山水图》轴 / 074
21. 明 祝允明《饭苓赋》轴 / 076
22. 明 唐寅《观梅图》轴 / 078

23. 明 文徵明《送潞南公祖述职词》轴 / 080
24. 明 文徵明《枯木疏篁图》轴 / 082
25. 明 陈道复《牡丹花卉图》轴 / 084
26. 明 王宠《谢康乐诗》扇面 / 086
27. 明 仇英《人物故事图》册 / 088
28. 明 徐渭《梅花蕉叶图》轴 / 094
29. 明 董其昌《梁武帝书评》卷 / 096
30. 明 董其昌《佘山游境图》轴 / 100
31. 明 赵左《长林积雪图》轴 / 102
32. 明 沈士充《山楼观稼图》轴 / 104
33. 明 蓝瑛《溪桥话旧图》轴 / 106
34. 明 项圣谟《雨满山斋图》轴 / 108
35. 明 陈洪绶《杂画图》册 / 110
36. 清 王铎《临帖》轴 / 116
37. 清 王时敏《落木寒泉图》轴 / 118
38. 清 王鉴《仿大痴山水图》轴 / 120
39. 清 王翬《庐山白云图》卷 / 122
40. 清 吴历《横山晴霭图》卷 / 128
41. 清 王原祁《富春山居图》轴 / 132
42. 清 恽寿平《桃花图》轴 / 134
43. 清 程正揆《山水图》轴 / 136
44. 清 程邃《山水图》轴 / 138
45. 清 傅山《七绝诗》轴 / 140
46. 清 朱耷《杨柳浴禽图》轴 / 142

47. 清 石涛《搜尽奇峰打草稿》卷 / 144
48. 清 查士标《秋林远岫图》轴 / 150
49. 清 龚贤《溪山无尽图》卷 / 154
50. 清 梅清《白龙潭图》轴 / 158
51. 清 陈奕禧《七绝诗》轴 / 160
52. 清 高其佩《高冈独立图》轴 / 162
53. 清 华岳《海棠禽兔图》轴 / 164
54. 清 边寿民《芦雁图》轴 / 166
55. 清 汪士慎《春风香国图》轴 / 168
56. 清 金农《月华图》轴 / 170
57. 清 高翔《山水图》轴 / 172
58. 清 郑燮《行书诗》轴 / 174
59. 清 闵贞《采桑图》轴 / 176
60. 清 袁耀《汉宫春晓图》轴 / 178
61. 清 张照《行书诗》轴 / 180
62. 清 张宗苍《山水图》轴 / 182
63. 清 王文治《行书诗》轴 / 184
64. 清 黄易《临杨太尉碑》轴 / 186
65. 清 改琦《元机诗意图》轴 / 188
66. 清 吴熙载《临完白山人书》轴 / 190
67. 清 赵之谦《心成颂》轴 / 192
68. 清 任颐《羲之爱鹅图》轴 / 194
69. 清 吴昌硕《八言联》 / 196

尺幅内外 笔墨千载

故宫书画馆位于紫禁城内武英殿，本次陈列是在书画馆内举办的“故宫藏历代书画展”的第三期。陈列展出书画史上重要流派和艺术家的经典作品69件（套），力图展示从晋唐到明清中国书画各个时代的特点和发展脉络，可以说是中国古代书画精粹的一次集中展现。在这些展品中，我们主要挑选7件“重中之重”的作品，进行说明、介绍，以作导览。

我们的游览将从《游春图》开始。《游春图》画幅前隔水有宋徽宗所题“展子虔游春图”六字，历来归于隋代画家展子虔名下，被认为是展子虔的传世孤本。这件在《美学散步》中被宗白华先生誉为“隋唐艺术发展里的第一声鸟鸣”的小横卷，被公认为是存世卷轴绘画中最早的水墨画，在中国艺术史上占有独一无二的地位。

由于其意义重大，学术界的讨论也比较多。虽然对《游春图》的祖本始于何时，尚有不同看法，但一般认为其是唐画的北宋摹本。^①尽管《游春图》不是展子虔的原作，但它保存了很多早期山水绘画的面貌，是了解隋唐时代青绿山水画的不可替代之作。

山水画是中国绘画传统分科中最主要的一种，但是在隋唐之前的很长一段时间里，山水是作为人物形象的背景和陪衬而出现的。唐代张彦远形容其特点为“人大于山，水不容泛”，山水与人物显得不成比例。我们所能看到的一些早期绘画名迹，如传为东晋顾恺之的《女史箴图》、《洛神赋图》等，都是如此。大概在6世纪之后，从展子虔的时代开始，山水逐渐从人物背景中脱离出来，成为新的绘画类型。根据张彦远《历代名画记》的描述，展子虔已能画出“咫尺千里”的山水。通过《游春图》我们可以看到，这种空间纵深感主要是通过鸟瞰的视点来呈现，人物、树木按比例缩小，从而使得山川变得雄伟。画面采用两岸夹一水的构图，这样一来，画家就能够勾

画出一条从画面下方一直贯穿至画面上方的河岸线，画面空间就围绕这条河岸线展开。这一构图方式使中国早期山水画得以大幅度提升了空间的表现力。

在中国山水画中，青绿山水与水墨山水是两大表现手法。一般认为，青绿山水出现较早，其最著名的画家是唐代的李思训。传为李思训的《江帆楼阁图》（台北故宫博物院藏）被学者认为与《游春图》来源于同样一个早期的画本，是《游春图》左半边景物的后代摹本。^②《游春图》的存世对我们了解李思训的绘画有很大的帮助。《历代名画记》如此描述李思训的山水：“其画山水树石，笔格遒劲，湍濑潺湲，云霞缥缈，时睹神仙之事，杳然岩岭之幽。”与《游春图》对比来看，这些文字相当贴切。本幅尾纸元人的数段题跋，就认为画中描绘了缥缈的仙境。《游春图》中有宽阔的河面、高耸连绵的山脉、潺湲的瀑布流水以及缭绕于山间的白云，似乎确有超出尘世的“神仙之事”。

虽然现存的《游春图》是一幅横卷，但根据傅熹年先生的推测，其原作可能是更大的一幅屏风画。在宋代以前的绘画中，图画的载体中比较多见的是屏风或屏障。在目前出土的唐墓壁画中，发现了几幅山水屏风的图像，可以推知在8世纪，山水屏风就开始盛行。唐代朱景玄《唐朝名画录》中记载一个故事，唐玄宗命李思训画“掩障”，也就是古代的屏障。画成之后的一天，玄宗对李思训说：“卿所画掩障，夜闻水声。”如果《游春图》的原作确实是屏风，或许也会像李思训的山水一样，让它的拥有者足不出户就可以享受到游春的乐趣。

《游春图》作为一件早期山水画的摹本，虽然在景物布置上已经很成熟，但具体的描绘手法还比较简单。山石的塑造基本没有皴法，而是先用线条勾勒，再以颜色染出。山头的树木是一簇一簇的圆形，

画法还带有浓重的装饰性，画面透出一种质朴之气。这本来是山水画语言在走向完善的中间阶段所具有的特点。但在后代的鉴赏者看来，这种质朴恰恰是“古意”的体现。作为从宋代一直到清代流传有绪的一幅名作，《游春图》是很多画家复古的楷模。譬如，从本次陈列展出的元代钱选《幽居图》中，可以明显看到画家刻意追求《游春图》式朴拙的青绿画法。

钱选的山水用复古的质朴手法营造出一片远离现实世界的净土，在元初蒙古人统治的特定时代背景之下，这种“复古”手法隐约带有一定的遗民情结。在元代书画的“复古”思潮中，钱选的友人赵孟頫是另一位重要的人物。赵孟頫是元代声名最为显赫的文士，“被遇五朝”，累官翰林院学士承旨、荣禄大夫。他反对当时流行的“近体”画风，主张作画要有“古意”，而力求在绘画中复现晋唐时代的绘画风格，倡导“书画同源”，其绘画理论和实践在当时和明清两代都有极大的影响。赵孟頫本人也是一位收藏家，唐代韩滉的《五牛图》曾经其收藏，一直流传到今天。作为现存画卷后面最早的题跋者，他对这件《五牛图》珍爱有加，这并非偶然。赵孟頫的绘画题材广泛，山水、人物、竹石、花鸟均“悉造微，穷其天趣”，他还擅长鞍马和畜兽。其存世的《二羊图》、《人马图》等代表着元代畜兽鞍马画的最高水准。在画史上，畜兽鞍马画的顶峰是唐代，因此对于赵孟頫来说，《五牛图》与唐代的联系具有很强的吸引力。

在中国古代绘画中，《五牛图》是以牛为题材的最著名的画作。这件作品画于白麻纸上，被认为是传世最早的一件纸本卷轴绘画。在流传上，还有着非同寻常的经历。在《五牛图》画心上，有南宋初的“睿思东阁”与“绍兴”两方印章，可知《五牛图》在宋代曾是南宋皇室的收藏。此后，经过了赵仁举、赵孟頫、太子书房、唐古台、邹君玉等收藏，明代后期

为项元汴所有。清初为宋荦收藏，乾隆初年藏于汪学山“求是斋”，数年之后进入乾隆帝的宫廷之中。

赵孟頫将这件作品定为韩滉所作，最主要的一个依据是画中的牛。韩滉曾为唐德宗的宰相，亦是当时著名的画家。根据唐代的《唐朝名画录》与《历代名画记》载，韩滉擅长“田家风俗”与“杂画”，其中最负盛名的是牛。大约在唐代，畜兽开始成为一个较为专门的题材，以牛、驴、羊等为主。畜兽题材一方面与以马为主题的鞍马画有关，另一方面与风俗画的兴盛有关。唐代风俗画非常发达，多描绘农民的村野田间生活，韩滉所擅长的田家风俗，就以人物与水牛为重要内容。

赵孟頫对《五牛图》的含义进行了解读，认为作品表现的是南朝著名隐士陶弘景的故事。《历代名画记》记载，南朝梁武帝试图征聘隐士陶弘景为官，陶弘景“画二牛，一以金笼头牵之，一则逶迤就水草。梁武知其意，不以官爵逼之”。有笼头的牛与自由的牛形成鲜明的对比，笼头意味着世俗的羁绊，即便是金笼头的高官厚禄，也不如自由栖息于山野河流之际。在赵孟頫看来，拒绝为官、甘愿隐居是《五牛图》所透露出的意义，这或许与他作为宋宗室而出仕元朝的尴尬处境有关。虽然其“官居一品，名满天下”，而时常希望归隐以逃避现实的矛盾。

数百年之后，此画进入清代乾隆皇帝的内府，画中五头牛的含义逐渐开始从隐逸转向农耕。乾隆在画卷引首上大书“春耦堂”。“耦”是古代犁田的一种方式，显然，乾隆视这件作品为耕种与农业的象征。在以农为本的中国古代社会，“劝农”是国家保持稳定的一项重要政策。因此，《五牛图》得到这位皇帝的宝爱。他在作品本幅内外一再题跋，强调此画与“劝农”有关的政治含义，表现出对国计民生、百姓生活的关切。除了自己的题跋，他还让臣子在画后加

以题跋，通过臣子之手进一步强调画中五牛与农业的关系，还提醒他们要像牛一样勤恳，而不是悠闲而放纵的隐逸。

通过数段题跋，乾隆皇帝试图塑造出一位重农爱民的圣君形象。这个形象是我们看不到的，是一个虚幻的形象，而《听琴图》则真正表现的是宋徽宗的视觉形象。

《听琴图》上有宋徽宗亲笔所写“听琴图”三字以及“天下一人”的花押。虽然此画是否为徽宗亲笔，仍然存在争论，但可以肯定的是，这件作品中的徽宗形象是得到徽宗本人认可的。

画面描绘了三个人物。一般认为，画中弹琴者是徽宗本人，而红衣者是蔡京，但是画面的听琴场景很难确定是否是真实场面的描写。《听琴图》中的宋徽宗形象与其存世的画像不太相像，更可能是带有理想化的成分。至于蔡京，虽然没有画像可以比对，但画中两位朝臣在面相上比较接近，并没有太多肖像画的成分，可能也是理想化的人物形象。

画中三人鼎足而坐，无人打扰，正在专心欣赏琴乐，这种表现方式在唐代就已经出现，在日本正仓院所藏金银平文琴上可以看到与之类似的图像。“听琴”更是有着久远历史的传说，与春秋时期伯牙、钟子期“知音”的故事有关。《听琴图》吸收了这一基本模式，只不过是描绘的场面在一个皇室的园林环境之中。

不管《听琴图》是徽宗的亲笔还是当时宫廷画家的代笔，画面所反映出来的独特写实技巧是宋代宫廷绘画所特有的。在中国古代绘画中，由皇家主导的宫廷绘画是重要的艺术力量。在历朝历代的宫廷中，几乎都有专门为宫廷服务的艺术家。北宋专门设有“翰林图画院”，具有培养画家服务宫廷的功能，建制严密，因而北宋的宫廷绘画堪称是中国古代宫廷绘画的最高峰。

在《听琴图》中，画面对具体事物的观察与描绘非常精细，处处显露出皇家的气息。研究者甚至可以直接根据画面的描绘来辨认画中的物品，譬如，台湾学者王正华认为，石座之上的兽皮座垫可能是所谓的“羆座”，由产于四川大猴身上的脊毛制成，极其珍贵，是权势的象征；画面下方一层层叠起来的奇石也不是常见的类型，可能是当时进贡的奇石，奇石上面古鼎状的容器中，所插的花卉有可能是产自异域的茉莉。^③

画中抚琴的形象虽然并不完全是徽宗的写实肖像，但却代表着徽宗理想中的帝王形象。徽宗崇尚道教，画中人穿戴道服的装扮很可能与之相关。在绘画中，三角形的人物布置往往带有一些宗教色彩，道教的《三清像》常常就是这种布局。《听琴图》运用这个构图，似乎一定程度上把现实中的帝王巧妙地转换成超凡脱俗的形象。

《听琴图》是宋代绘画中为数不多的在画面上题跋的作品，在画面的显要位置有徽宗所写的“听琴图”题名和蔡京的一首七绝。图像与文字的结合是中国古代绘画一个显著的特点，画面与其上的题诗构成一个完整的空间。但是在画面上加以大段题跋的方式要到元代才盛行，宋代的绘画中相当少见。《听琴图》的蔡京题跋自然是得到了徽宗的旨意，透露出徽宗对画面题诗的强调。传为徽宗的《芙蓉锦鸡图》（故宫博物院藏）同样也有徽宗本人的题诗和落款。在画面营造的幻觉空间之中题写文字，并不是当时的普遍作法，而更可看作是徽宗的特权，是他对自身文化权威的强调。

蔡京的题诗是他存世不多的书法真迹之一。这段题诗采用行书，笔力劲健而飘逸。他的书法成就颇高，一度曾与苏轼、黄庭坚、米芾并称为“宋四大家”。后来，由于他声名狼藉，在书法史上的盛誉被宋前期的蔡襄取而代之。“宋四家”书法，变唐代颜、

柳的肃穆为轻快活泼，恣肆放达，以意为书，掀起了书法艺术发展史的又一个高潮。苏轼、米芾、蔡京都以行书见长，而惟有黄庭坚以草书在书法史上占有重要地位。本次展览中的草书《杜甫寄贺兰钁诗》就是黄庭坚的一件佳作。

北宋后期，随着政治的变革以及文人文化的兴起，审美风尚产生了一些新变。“书为心画”成为文人普遍接受的观点。书法在这时已经成为一种高度自觉的艺术门类，许多作品用于日常的欣赏和装点，而不是信札、墓碑等实用性文字。黄庭坚这件草书《杜甫寄贺兰钁诗》就是如此。黄庭坚善写大字，当时用来书写的纸大致都在30至40厘米高，黄庭坚常常一行只写五六个字，力度非凡，给观者强烈的视觉感受。草书《杜甫寄贺兰钁诗》本身没有黄庭坚的任何款识，它与黄庭坚的另一件行楷书《送四十九侄诗》都属于清宫旧藏的《宋元宝翰册》之一。它的创作年代，根据一些学者的研究，大约在11世纪末年，属于黄庭坚晚年的作品。^④

作品抄录的《杜甫寄贺兰钁诗》：“朝野欢娱后，乾坤震荡中。相随万里日，总作白头翁。岁晚仍分袂，江边更转蓬。勿云俱异域，饮啄几回同。”诗文用草书，诗名则用行楷书写在最后。黄庭坚是当时著名的诗人，被后人目为“江西派”。他作诗崇尚唐人，杜甫、李白的诗是他经常书写的内容。由于对诗文内容相当熟稔，所以在书写时一气呵成。我们可以发现他在书写“勿云俱异域”一句时，一开始将“俱”误写为“居”。可以想见，他在挥洒的时候大概也是边写边诵，十分悠闲自在。草书尤其是狂草的典范人物是唐代的张旭与怀素，不过黄庭坚的草书，最早的时候学习宋初的周越，直到晚年才见到张旭、怀素的书法墨迹。书写狂草时极为舒展的连绵笔意是黄庭坚草书的一个特点，曾经被苏轼调侃为“树梢

挂蛇”，形容笔意的曲折缠绕。相比唐人狂草，黄庭坚又有新的发展。可以感觉到，草书《杜甫寄贺兰钁诗》，虽然笔意流畅，连绵不绝，但却显得非常厚重。用笔并不是一味追求快速，而颇有凝重之感。这在很大程度上是因为黄庭坚在书写草书时吸收了一些篆书与隶书的笔意，所以书写时虽然极意虬曲，但却仍然有朴拙厚重的一面。北宋中后期，文人圈中收藏与研究古代金石铜器的“博古”之风兴盛。黄庭坚本人的楷书就学习过南朝的摩崖石刻《瘞鹤铭》。他深知“古”对于创新的重要意义，因此，他的草书虽然十分流利，但是却能够避免过分追求线条流畅而带来的“俗”。

草书《杜甫寄贺兰钁诗》没有黄庭坚的款印，颇有戛然而止的味道。它可能是黄庭坚所写的唐诗书卷的一部分，里面抄录了数首唐诗，而带有款印的最后部分已经失去。因此，这件作品究竟是自己兴来所致，还是为人而写，我们不得而知。不过在当时，苏轼、黄庭坚、秦观这样著名的文人常常会被索书索画。北宋末的笔记《春渚纪闻》中记载：“东坡先生、山谷道人、秦太虚七丈每为人乞书，酒酣笔倦，坡则多作枯木拳石以塞人意，山谷则书禅句。秦七丈则书鬼诗。余家收山谷所书禅句三十余首，有云‘牵驴饮江水，鼻吹波浪起。岸上蹄踏蹄，水中嘴对嘴’、‘予自钓鱼船上客，偶除须鬓着袈裟。佛祖位中留不住，夜来依旧宿芦花’。此二诗人间计有数十百纸矣。”这里所指的是书法中的应酬现象。苏轼为人画大同小异的“枯木竹石”，黄庭坚为人写同样的禅宗诗句，都反映出人际交往之中书画的社会作用。在黄庭坚故后二百余年，元代书法家康里巎巎所书写的草书《谪龙说》是书法中人情的又一次绝佳体现。

康里巎巎是元代书法史中一位著名人物。他是

西域康里国人，和屡被贬官的黄庭坚不同，他官运亨通，做过奎章阁大学士、江浙行省平章政事等要职，是继赵孟頫之后元代中后期颇有声望的文人。元代早期书法以赵孟頫、鲜于枢为代表，“专以古人为法”，力追晋、唐，恢复了传统的法度，并有所创新。康里巎巎擅草书，其书法最初受到了赵孟頫的影响，后自立门户，拥有一批追随者，譬如饶介、危素等，对元代晚期的书坛产生了重要的影响。

康里巎巎传世的作品较多，《谪龙说》是他草书中一件精品。《谪龙说》是唐代柳宗元所写的一篇具有寓言性质的短文，描写了遭到天帝贬谪的龙女的故事，历来被认为是柳宗元的自我感怀，以龙女自比，感慨自己受到的贬谪。根据卷后康里巎巎的题字，他抄录这篇寓言是为了寄给一位久不见面的好友叶彦中。根据元末姚桐寿《乐郊私语》的记载，叶彦中“字大中，松阳人，尝以才敏有风操，为江南行御史台架阁管勾，所至皆有休绩可纪”。他大约在至正六年前为海盐知州，不过他与康里巎巎交往时还只是府判。康里巎巎有一封写给叶彦中的信札行草书《奉记帖》（故宫博物院藏）留存于世，信中康里巎巎委托叶彦中转寄香桌、海鲜等物品，可见二人交往之深。

虽然同样是寄给叶彦中，但是《谪龙说》与作为书信、托人办事的《奉记帖》有所不同。《谪龙说》不是书信，是一件精心创作而寄赠友人欣赏的作品。康里巎巎的书风学习的是晋人笔意，他的行草书深受王羲之的影响，用笔流利。二王书风是赵孟頫所推崇的，康里巎巎书法的这一趣味与赵氏颇有关系。在《谪龙说》中，还可以看到康里巎巎增加了一些章草的趣味，在一些字的写法上可看到明显的章草挑拨法，使得流利的笔法平添了古拙的趣味。在《谪龙说》后，元人周伯琦题跋说：“谪龙之事甚奇，河东

之文尤奇，康里公之书益奇。可谓三奇矣。”“奇”是时人看待康里巎巎这件书法的眼光。而之所以“奇”，很大程度上在于他能够在二王一脉不疾不徐的典雅书风中吸收章草的笔法，从而发展出刚健而节奏强烈的风格。就这件作品的内容来说，康里巎巎之所以选择抄写情节奇诡的《谪龙说》赠送给友人，或许也会有一些更深刻的考虑。这篇寓言表现的是龙女被贬谪，最后经历磨难而重回天界的故事。用这篇文章书赠叶彦中应该含有激励之意，体现出一位长者和朋友的深厚情谊。

书法作品常用来传达朋友之间的情感，看到朋友的笔迹就如同见到了朋友本人。在绘画中，个人感情也相当受重视。明代沈周的《为惟德作山水》就是一件表达朋友之情的画作，是用图像传达《谪龙说》中文字流露的情感。

作为“吴门四家”与“吴门画派”之首，沈周堪称是最重要的明代绘画大师之一。“吴门”是苏州的古称。明代以来地方画派的繁盛成为重要的绘画史现象，而吴门画派是明代中叶传人最多、影响最大的画派。该派主宗宋元文人画传统，上追五代董、巨，下承元代赵孟頫和“元四家”，着意抒写文人的生活理想和情致，以充溢“士气”的笔墨形式，创造出画法各异、又颇具笔情墨趣的艺术风格。其追随者甚众，多达一百余人。在吴门画派之前，以戴进为首的“浙派”流行一时；而在吴门画派之后，以晚明董其昌为首的“松江派”也产生了巨大影响。清代地方画派更是层出不穷，“金陵八家”、“扬州八怪”、“海派”等等，与明代中叶的吴门画派或多或少都有联系。

在后来者眼里，沈周是一位人品与画品都极为高迈的画家。沈周存世作品颇多，《为惟德作山水》是其中一件很有代表性的画作。这件山水立轴描绘了一幕略带萧瑟之意的秋景。画面承续的是由元代画家黄

公望、倪瓒、王蒙等发展而来的风格样式。画面的布局是典型的一水两岸式构图。这种构图来自于倪瓒的模式，与倪瓒的画一样，沈周的这幅画里也没有人物。如果与沈周的其他画作进行比较，会发现《为惟德作山水》在构图上与1480年的《虎丘送客图》（天津博物院藏）有类似之处。两张画的主题均是表达友人的送别，因此在一定程度上，这种一水两岸的构图方式在沈周的绘画中是作为送别画的模式出现的。^⑤《为惟德作山水》在画幅上部有七段题跋。沈周本人的题跋说明这件画作的创作原因：一位叫惟德的友人从江城（南京）来到苏州拜访沈周，而沈周此时却离开苏州去了南京，并不在家。沈周回来之后，惟德已经要离开苏州，为了表达对未能招待的歉意而作此画赠别惟德。因此，可以看到这件画作中包含浓重的感情色彩，朋友的友情、送别的离情被浓缩在画幅之中。在元明以来的文人画传统中，人与画的融合是一个重要的特质，画并不是为了出售，而更多是个人生活与交际的反映。

对惟德的生平我们不太了解，在沈周存世的绘画中他的名字还出现过几次，他曾经与沈周一道拜访过吴宽。沈周还为一位周惟德画过一套山水人物册页，有摹本传世，可能就是这同一人。那么，沈周是如何通过画面来表达与惟德的友谊？沈周的题跋中没有写明创作的年代，但根据书法与绘画的风格，此画应该是沈周晚年之作。画面是典型的“粗沈”画风，多用阔大的粗笔，粗犷而松动；近景的石岸与树干则多用细致的线条勾出，使得整个画面粗细有致。由画中题跋可知送别惟德是在秋天，萧瑟的景象是传统的送别意境，沈周的画法与秋景的氛围十分匹配。这件画作并不是单纯的视觉图像，同时也是一幕送别情境的再现。沈周邀请了六个人在画上题跋，他们不一定都参加了送别惟德的聚会，但是在送别画上题诗，说明了他们与沈周和惟德之间的良好关系。

这六人中有四人姓沈，沈璞与沈樾是沈周的堂弟，沈木与沈云应该也是沈周的家族亲戚。此外徐瑾、陈佃都属于沈周的学生晚辈。因此，在《为惟德作山水》中，我们所看到的并不仅仅是绘画图像，还可以看到一张由亲友、学生等组成的人际网络，绘画就在这个网络中流通并发生意义。

沈周在苏州安静地享受生活。他终身隐居，侍奉父母，由儿子沈云鸿打理家族产业，性格平静而安详，他所画的《为惟德作山水》，意境幽静而闲淡。

而另一位绘画大师、清初石涛的《搜尽奇峰打草稿》则全然不同。石涛是明宗室后裔，明亡后出家为僧，和当时其他三位僧人画家八大山人、弘仁、髡残合称“四僧”。“四僧”的书画艺术与同时期的“正统派”——“四王”（王时敏、王鉴、王翬、王原祁）有着巨大的反差。“四王”的作品多表现冲淡平和的意境，绘画风格不鲜明，技法上强调笔墨神韵，固守前人成法。“四僧”的作品多抒发抑郁之气，个性突出，也因此而被称为“个性派”。他们也学习古人，但敢于突破古人成法，取材直接源于自然，贴近生活，作品生机勃勃，充满活力。

《搜尽奇峰打草稿》是1691年石涛即将从北京南归时的一幅杰作，可称为“个性派”的代表作之一。画幅虽大，但一气呵成，画法用披麻皴参以点子皴，信手涂抹，自然流畅，笔墨苍劲，气势磅礴。画幅右上方自书“搜尽奇峰打草稿”题记一则。石涛创作《搜尽奇峰打草稿》，除了表现其创作思想，更重要的是抒发胸中的不平之气。

石涛之父朱亨嘉为九世靖江王，明末战乱，其父死于宫廷斗争，幼年的石涛“为宫中仆臣负出，逃出武昌，剃发为僧”。1663年，石涛沿大江东下，“从武昌之越中，由越中之宣城”，途中广泛结交诗朋画友，还游历了黄山。1680年，石涛应友人之邀来到

南京，后应辅国将军博尔都之邀赴北京，游历于王侯贵胄之门。据台湾学者石守谦的研究，这期间石涛还曾被迫请王原祁“指教”绘画。^⑥“这些做法有违他的本性，令其思想陷入矛盾之中，时常借绘画创作宣泄出来，《搜尽奇峰打草稿》就是他这一时期的作品。

石涛对绘画的思考是从不满画坛现状开始的。他批评“时品”，即那些泛滥于明末清初、一味追求元人逸笔而徒有形式的作品，而强调“我自用我法”。石涛的“我法”得益于他长年累月广游名山大川，特别是他多次游黄山。石涛曾云：“足迹不经十万里，眼中难尽世间奇。笔锋到处无回头，天地为师老更痴。”他在其《黄山图》上写道：“黄山是我师，我是黄山友，心期万类中，黄山无不有。”在《搜尽奇峰打草稿》题记中，他进一步解释到：“今之游于笔墨者，总是名山大川未览，幽岩独屋何居？出郭何曾百里，入室那容半年？交泛滥之酒杯，货簇新之古董，道眼未明，纵横习气，安可辩焉？自之曰：此某家笔墨，此某家法派，犹盲人之示盲人，丑妇之评丑妇耳！赏鉴云乎哉！”在创作此图后的第二年，石涛就离开北京，回到扬州，晚年过着一种亦道亦俗的生活，他的独特画风也日益精进，进入了自由的境界。

艺术史家方闻在《心印》中认为石涛是中国山水画古典时代的最后一位大师，他的艺术方式对后人产生了深刻的影响。譬如清代中期的“扬州八怪”，就有多位深受石涛的影响。细心的观者可以从本次展览中高翔等扬州画家作品中窥之一二。清末民初，由于时代的巨变，对于石涛的推崇更为热烈。

正如西方艺术史家贡布里希在《艺术发展史》中所言：“人们对艺术品的认识过程永无止境，总有新的东西有待发现”，以上仅仅是我们根据学界比较流行的观点和当前的研究成果对展品所作的推介，并

没有完全涵盖本次展览的所有重要作品，也仅仅只是揭示了魅力无穷的中国书画的某些内涵而已。我们的作品导览到这里就结束了，相信观者在参观中会有自己独特的感受和新的发现。

张震

2008年12月

注释：

- ① 傅熹年：《关于展子虔〈游春图〉年代的探讨》，《文物》，1978年11月，收入《傅熹年书画鉴定集》，河南美术出版社，1999年；薛永年《晋唐宋元卷轴画史》，新华出版社，1991年。
- ② 傅熹年：《论几幅传为李思训派金碧山水的绘制年代》，《文物》，1983年11月，收入《傅熹年书画鉴定集》，河南美术出版社，1999年。
- ③ 王正华：《〈听琴图〉的政治意涵：徽宗朝院画风格与意义网络》，《台湾大学美术史研究集刊》，第5期，1998年。
- ④ 曹宝麟：《中国书法史·宋辽金元卷》，页151，江苏教育出版社，1999年。
- ⑤ 关于对吴门画派中《送别图》的讨论，可以参考石守谦《〈雨余春树〉与明代中期苏州之送别图》，收入石氏著《风格与世变：中国绘画十论》，北京大学出版社，2008年。
- ⑥ 石守谦：《石涛、王原祁合作〈兰竹图〉的问题》，收入《清初四王画派研究论文集》，上海书画出版社，1993年。



武英殿

武英殿

