

游春怀古:

冯子振跋展子虔《游春图》

□ 孙文韬

中国古代绘画,有着画面与文字内容相互融通的历史传统。汉字有一定的象形因素,而画面有一定的文献叙事功能。古人观览图画,有感而发,往往跋于卷后,题于诗塘。根据这些跋文,我们可以突破时空的阻碍,用艺术欣赏的情感共鸣将古今相连。画作著名,必然流传有绪。因此,对跋语的详察细审,具有十分重要的功能意义。而跋语的借画抒怀,则涉及其艺术内涵。徜徉古今名作,如入宝山,岂可空手而归。

北京故宫博物院所藏隋代展子虔《游春图》,是数百年来颇负盛名的一幅绘画作品,收录于元周密《云烟过眼录》,明文嘉《严氏书画记》、詹景凤《玄览编》、张丑《清河书画舫》,清吴升《大观录》、安岐《墨缘汇观》和《石渠宝笈续编》等重要书画著录中。在画前隔

水上有宋赵佶(徽宗)题“展子虔游春图”六字。八百年来,这幅画作历经宋赵佶、贾似道,元仁宗鲁国大长公主祥哥剌吉,明严嵩、严世蕃父子,清安岐、弘历(乾隆帝)等人递藏,流传有绪。

“展子虔,渤海人”,出现在1935年潘天寿先生所著的《中国绘画史》中:“展子虔,渤海人,历北齐北周,入隋为朝散大夫,帐内都督。”后来,王伯敏先生所著的《中国绘画通史》沿用了这一提法。隋开皇初年将“乐陵郡”“浮阳郡”并入“渤海郡”,治所在阳信县马岭城(今山东省阳信县翟王乡高池村东南)。大业三年(公元607年),“寻即改州为郡”,又以沧州改置渤海郡,治所在阳信县(今山东省阳信县西南之程子坞)。故展子虔为阳信人,应

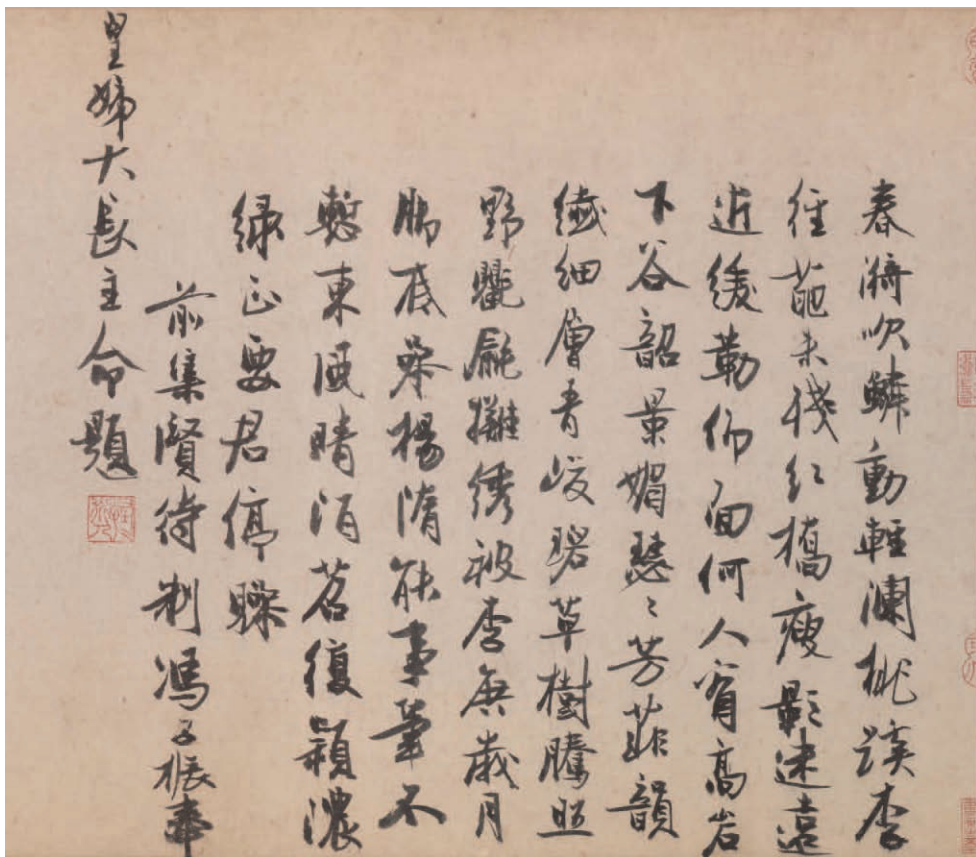


绢本设色

45cmx80cm

《游春图》 隋·展子虔

北京故宫博物院藏



冯子振跋展子虔《游春图》

媚，瑟瑟芳菲韵纤细”，指的是山花烂漫的春景；“层青峻碧草树腾，照野氍毹（qú shū）摊绣被”，则描述春天的丛林原野，铺满锦绣；“李唐岁月脚底参，杨隋能事笔不惭”，是评说展子虔“唐画之祖”的气概与《游春图》为隋画真迹的判断；“东风晴陌苕复颖，浓绿正要君停骖”，描述在桥的左右，一边为合院式建筑，一边为亭台庙宇，象征盘山秀岭、人神共居的场

无疑。

冯子振作为元仁宗鲁国大长公主祥哥剌吉信任的鉴赏家，帮助其收藏了大量艺术珍品。在《游春图》中，他以诗作的形式描述了画面情景，为我们欣赏《游春图》提供了路径。跋文曰：

春漪吹鳞动轻澜，桃蹊李径葩未残。
红桥瘦影迷远近，缓勒仰面何人看。
高岩下谷韶景媚，瑟瑟芳菲韵纤细。
层青峻碧草树腾，照野氍毹摊绣被。
李唐岁月脚底参，杨隋能事笔不惭。
东风晴陌苕复颖，浓绿正要君停骖。
前集贤待制冯子振奉皇姊大长主命题。

“春漪吹鳞动轻澜”，指的是清风拂动的四泽春水；“桃蹊李径葩未残”，桃李不言，独具蹊径；“红桥瘦影迷远近”，视觉中心的红桥，迷离旷远；“缓勒仰面何人看”，处于核心地位的“游春者”是一位骑马的读书人，正朝着木桥缓缓骑行，两个童子紧随其后；“高岩下谷韶景

景。此刻，是停骖下拜于神明，还是过桥体味人间世态，正似进入“缓勒仰面”的情境中。

此跋语书风俊朗洒脱，大有临风怀古之情。在蒙元文人边缘化的时代背景中，冯子振远追魏晋，摆脱温和的风貌，字里行间充盈着卓尔不群的气息，用笔“锋出八面”，钩挑反捺之间纤毫毕现。虽然是受大长公主之命题写跋语，却毫无庙堂拘谨之状。值得一提的是，元代文人士大夫阶层推崇赵孟頫书风，中正平和似乎是“应有”之态。而冯子振号“怪怪道人”“瀛洲客”，方外之人，不理俗务，点画之间，天真率意，笔画方圆互显，结字左右开张，于断绝处通达、分离处连接。观赏其书作，如同聆听荡气回肠之乐。透过纸面，我们似可看到冯子振傲视古今的姿态与珍赏《游春图》时的神情。

冯子振的题跋展现了其高迈的豪情，与画作相应和，连接了描写的画面景象，为我们理解春景、春韵起到了桥梁作用。其深邃的鉴赏认知、高超的书法造诣，与《游春图》同辉互显。

青绿关山:

乾隆皇帝跋《明皇幸蜀图》

□ 孙文韬

绘画的风貌被感知,令人产生不同于现实的艺术感怀。欣赏由是而生,品鉴由此而发。见识存续跋于画后,就如朵朵逝去的浪花,在岸边留下痕迹。这岸边的“痕迹”,永远铭记着“浪花”。对于千百年后的我们而言,跋语积淀着对画面的解读与认知。

一般说来,对于唐代山水画的基本形貌,通常我们会援引李思训、李昭道父子的作

品加以阐释。这仿佛是既定的模式。然而,在资讯发达的今天,许多常识都被突破改写。以传为李昭道所作的《明皇幸蜀图》来说,曾经就归在李思训名下。参考《云麾将军碑》及相关史料,众多学者认为李思训在唐玄宗登基后不久就过世了,不可能参与并绘制《明皇幸蜀图》,于是就落到风格近似的李昭道名下。另一种声音则认为,画为李思训所作,

但内容并非唐明皇为躲避安史之乱而巡幸蜀地的故事。

《明皇幸蜀图》中,大山当前,悬崖巨壑撼人心魄。但是崖隙岩间却通透宛转,道路通达。如果将场景视为舞台,那么画面中的人物就如同演员为我们演出。从严格意义上讲,山水画是对山水景观的描绘与颂扬,在其早期形式上多有人物叙事的背景功能。乍观人物与山水背景之间的关联,便有相互依存的密切联系。

按照《东坡题跋》所载,苏轼见到的《明皇摘瓜图》里唐明皇率众避兵,奔往蜀地,一行人乘马刚刚从飞仙岭来到开阔平地,坐骑稍不适应,在桥头徘徊不前,领骑者正是骑三花马的唐明皇本人。以上情节似是符合此画场景人物特征,唯有题目中摘瓜这一情景在现存画作上未作明确核心的展现。历代以“明皇幸蜀”为政治讽喻画题材,但皇家毕竟爱惜颜面,不愿直面此等山河



《明皇幸蜀图》唐·李昭道 绢本设色 55.9cm×81cm 台北故宫博物院藏



清·乾隆皇帝跋《明皇幸蜀图》

离乱而帝王避兵的题材，隐晦其意也是可以理解的。所以再看路边的商旅和赶路的行人，他们都沉浸在自身的情境中，并未惊讶于皇家出行。

在封建伦理道德充盈于文艺作品的时代，这样一个富有华贵气息而又不失与民为乐帝王情怀的场景，是可以圆融多方面需求的。首先，满足皇家空间装饰的需求，青绿施彩的自然气息是宫廷生活所缺乏的；其次，彰显帝王治下商贾往来不避关山之险，财货交流，胡汉融通；再次，年富力强的帝王形象在画面中大有统领关山之非凡武功，而又体恤民生不以威仪恫吓百姓。这不正是统治阶层所需的复合面貌的帝王形象吗？从全幅来看，

飞崖流泉以及回环往复栈道的展现，是宫廷猎奇的形态。传说唐明皇命吴道子与李思训共绘嘉陵江景色，呈现未见之景亦如是。在行旅队伍中植入帝王自身形象，在宫廷绘画中屡见不鲜。当然，这一形象必然是美化的。

我们再来看清代乾隆皇帝的题跋：“青绿关山迥，崎岖道路长。客人各结束，行李自周详。总为名和利，那辞劳与忙。年陈失姓氏，北宋近乎唐。”作为乾隆三十九年（1774年）的御题诗，记载了这位封建帝王对古代书画的品评：青绿是画面的色调，关山是画面的环境。崎岖道路连缀起奔波劳碌的旅客，年代久远失去了作者的姓名，依据风格

流变，似乎是北宋时期近于唐代风貌的作品。结合众多的研究成果，应该说，乾隆帝对作品年代的判断是有一定道理的，其所描述的画面景象也是明确的。所以，清代将此作定为宋人《关山行旅图》。1957年，知名学者李霖灿援引大量证据定其为《明皇幸蜀图》。

图中题跋用笔周正劲健、圆转饱满，从点画到结字透露着雍容华贵的气息。墨色并不浓艳，筋骨丰美，不乏豪情。非常巧合的是，乾隆题跋时已是六十余岁，唐明皇遇安史之乱时也已古稀之年。这两位帝王皆是前期励精图治，后期昏聩铺张。作为欣赏者，我们可以从更加广阔的视角梳理画面题跋带给我们的信息。

图史共参:

章友直跋阎立本《步辇图》

□ 孙文韬

众所周知,阎立本的《步辇图》是唐代历史的图像化呈现。此图卷后有北宋章友直(字伯益)篆书题记,另有米芾等人观款。书幅上钤有金章宗完颜璟,明郭衢阶、吴新宇,清梁清标等人的收藏印章,经《宣和画谱》《清河书画舫》《珊瑚网》《式古堂书画汇考》《佩文斋书画谱》等书著录。画面展现了唐贞观十五年(641年)元月,松赞干布派遣大相禄东赞至长安献宝迎亲的场景。画面张弛有度,构图有求中平衡之感。相对于紧张的朝臣,唐太宗闲适地坐于步辇之上,华贵中彰显从容

淡定。

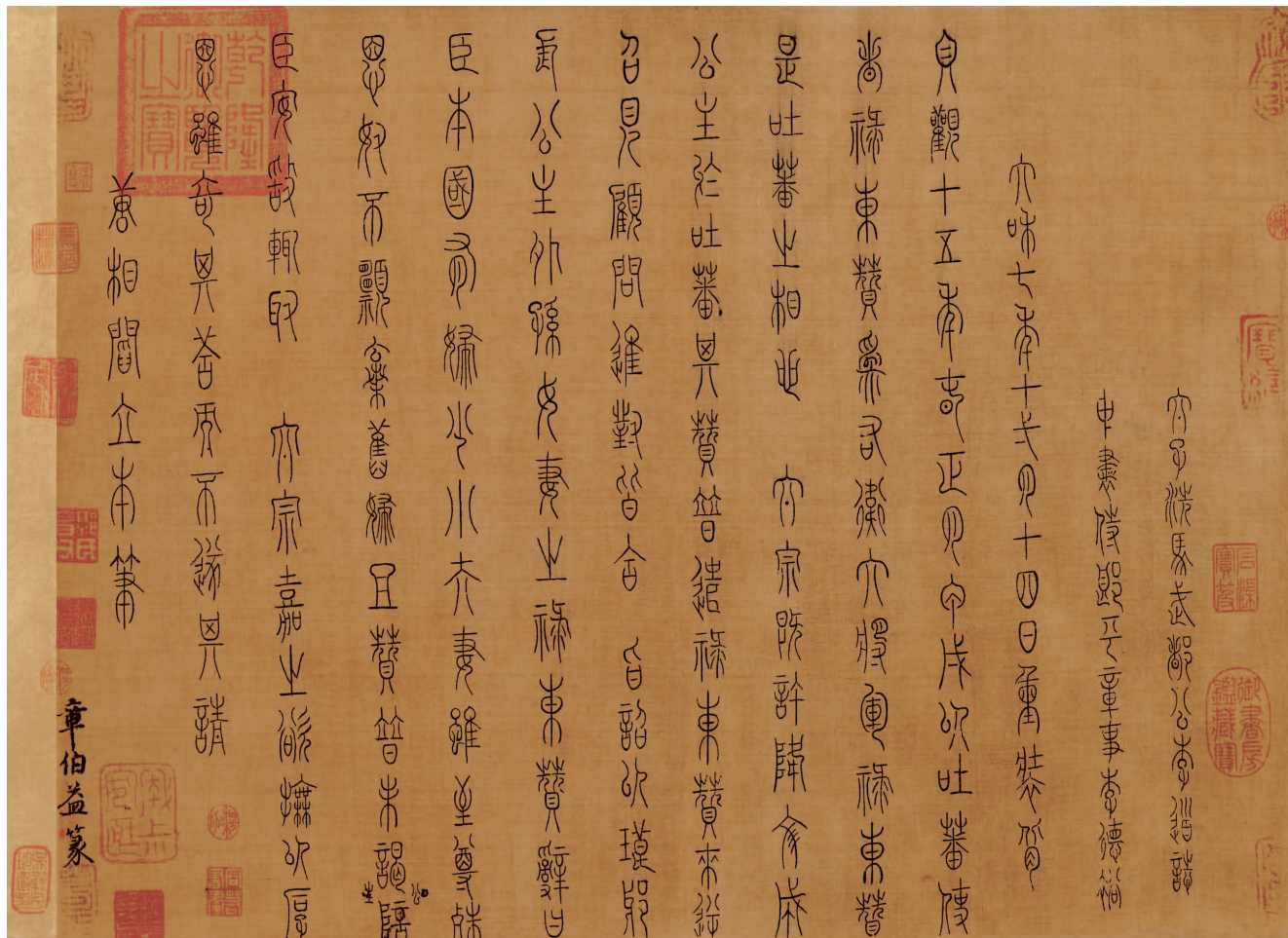
通过章友直以篆书录前代重新装裱的文字,可见许多历史信息:“太子洗马武都公李道志。中书侍郎平章事李德裕。大和七年十一月十四日重装背。贞观十五年春正月甲戌,以吐蕃使者禄东赞为右卫大将军。禄东赞是吐蕃之相也。太宗既许降文成公主于吐蕃,其赞普遣禄东赞来逆,召见顾问进对皆合。旨诏以琅琊长公主外孙女妻之。禄东赞辞曰:‘臣本国有妇,少小夫妻,虽至尊殊恩,奴不愿弃旧妇。且赞普未谒公主,陪臣安敢辄取?’太宗嘉之,欲抚以

厚恩,虽奇其答,而不遂其请。唐相阎立本笔。”跋文首先记录了唐代名臣李德裕与太子洗马李道志的题名,以及重新装裱的时间;然后记述了唐太宗召见吐蕃使臣禄东赞的经过,以及精彩的召见对答。章友直为北宋学者,精通经史和书法。根据题写内容,画面呈现当时唐太宗对禄东赞的召对颇为赏识,并欲将宗室琅琊长公主许配于他。禄东赞婉言谢绝,说明自己在藏地有青梅竹马的夫人,这是先秉明个人家事。再者,赞普还未迎娶公主,臣不敢先于赞普在外招亲,这是朝堂公事。先诉说亲



《步辇图》唐·阎立本 绢本设色 38.5cm×129cm 北京故宫博物院藏

章友直跋《步辇图》



情，再申明道理，禄东赞回答得合情合理，太宗听后更加赏识。最后一句为结语，唐太宗并未成全他的请求。君无戏言，既然已经赐婚，断无收回之理。

禄东赞把持吐蕃权力几十年，在此期间大唐与吐蕃相安无事，可以说功劳巨大。后来吐蕃内乱，其后人率族人归降大唐，成为“论”姓的祖先。

通过题跋内容，我们能够更加明晰地认知画面。史籍记载禄东赞共赴长安觐见唐太宗三次，分别是贞观八年乞婚未允、贞观十五年乞婚允可、贞观十九年献礼来朝。而结合题

跋中对赞普迎娶的记述，画面展现的当是第二次允婚场景。在祥和的气氛中，大唐在这一年征讨吐谷浑、击败薛延陀、册立百济王，可谓威扬四海。对于已被赐婚的吐谷浑，竟然有加害大唐公主的阴谋，自然要全力征讨，恩威并施。

有专家指出，此卷曾进入清宫收藏，但极其喜爱题跋的清代乾隆皇帝却并未在画面上题诗作记，是否意味着他认为此卷为伪作。其实，熟悉清代历史的朋友都明白，清王朝对满汉异同十分敏感。唐太宗以“天可汗”之威势，怀柔四方夷狄。画面中拘谨的

禄东赞形象，也充满对汉家天子的崇敬。若乾隆皇帝题跋肯定画面内容，则有尊汉之嫌。

章友直的书学传承南唐徐铉，有着极高的美誉。用笔荧光内聚，朴厚之中不乏装饰美感。用篆书书写此跋，是将篆书的庄重古朴与此重大历史事件相连，成就一种富含思古幽情的风雅。此跋又篆书多字成篇书写，笔画圆浑而富于变化。图像与文字共辉煌。图像信息具直观印象，而文字信息可深入画面的历史背景之中，探求真意。这不正是教育宗室贵胄们的极佳教材吗？



神气磊落： 赵孟頫跋韩滉《五牛图》

□ 孙文韬

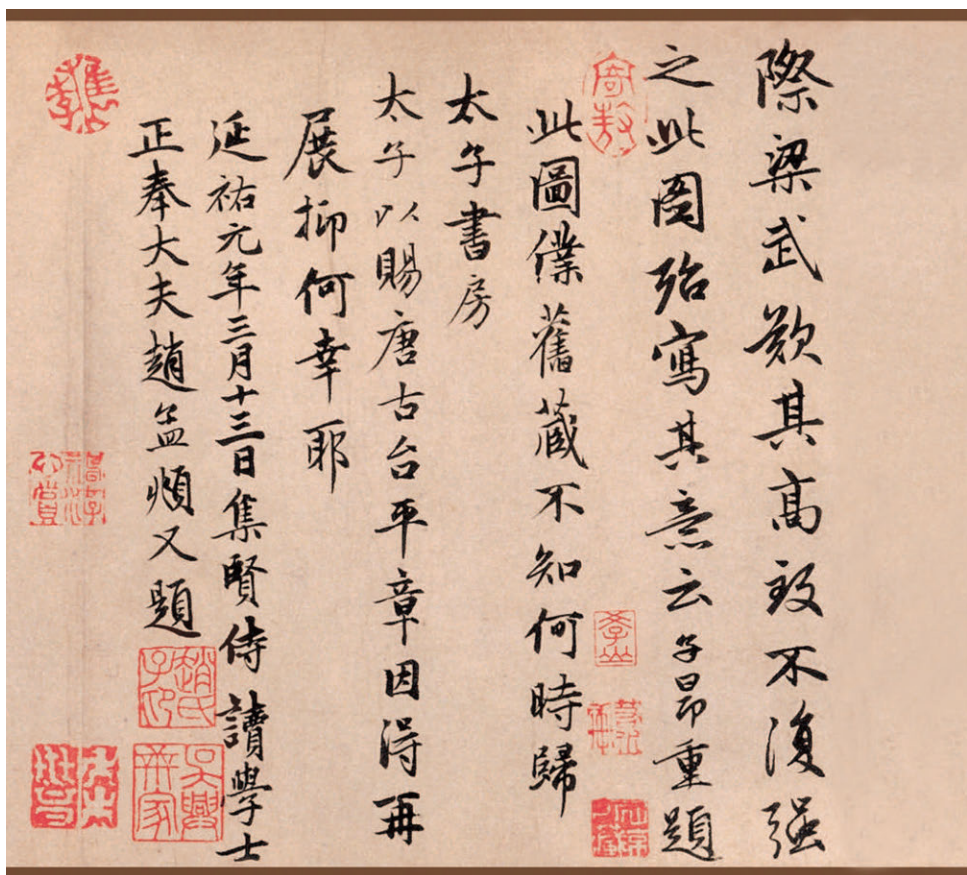
牛的艺术形象，多见于古代建筑壁画和器物装饰中。在绘画发展的历史长河中，人们不断用画面表现牛的神采丰姿——崇拜牛的力量，歌颂牛的坚忍，描绘牛的形态，丰富牛的意象。唐代韩滉的《五牛图》是大家非常熟悉的国宝级作品，通幅气度宏阔，颇具唐人风规。

赵孟頫的题跋，是研究《五牛图》传承与收藏的重要佐证。其前后有三段题跋，时移世易，体现着作者不断变化的心境。在第一段题跋中，赵孟頫追述了此画入手收藏的由来。跋文中多次提及观览韩滉画作，并下断语《五牛》等图皆为真迹：“余南北宦游，于好事家见韩滉画数种。集贤官画有《丰年图》《醉学士图》（最神），张可与家《尧民击壤图》（笔极细），鲜于伯几家《醉道士图》，与此《五牛》皆真迹。初田师孟以此卷示余，余甚爱之，后乃知为赵

伯昂物，因托刘彦方求之，伯昂欣然辍赠，时至元廿八年七月也。”从字里行间可以看出，赵孟頫是极为喜爱韩滉作品的。描述、品评、鉴赏，集于跋文中，加之作者当时心境

的流露，使观者能更好地领略作品之内涵。

作者接着写道：“明年六月，携归吴兴重装。又明年济南东仓官舍题，二月既望赵孟頫书”。从中可以明了赵孟頫



回乡后赴任济南的时间节点，特别是跋中提到的馆舍地点——“济南东仓”。现今山东省济南市历下区仍然保留“东仓”这一地名。所以，赵氏这段跋文于艺术价值之外，还兼具重要的史料价值。抚古追今，物是人非。然《五牛图》仍在，韩滉、赵孟頫的精神气格仍存，这便是艺术作品存在价值的有效体现。从书法的角度看，此段跋文以小行楷书之，行九，行间玉润，结字灵秀，字内金生。

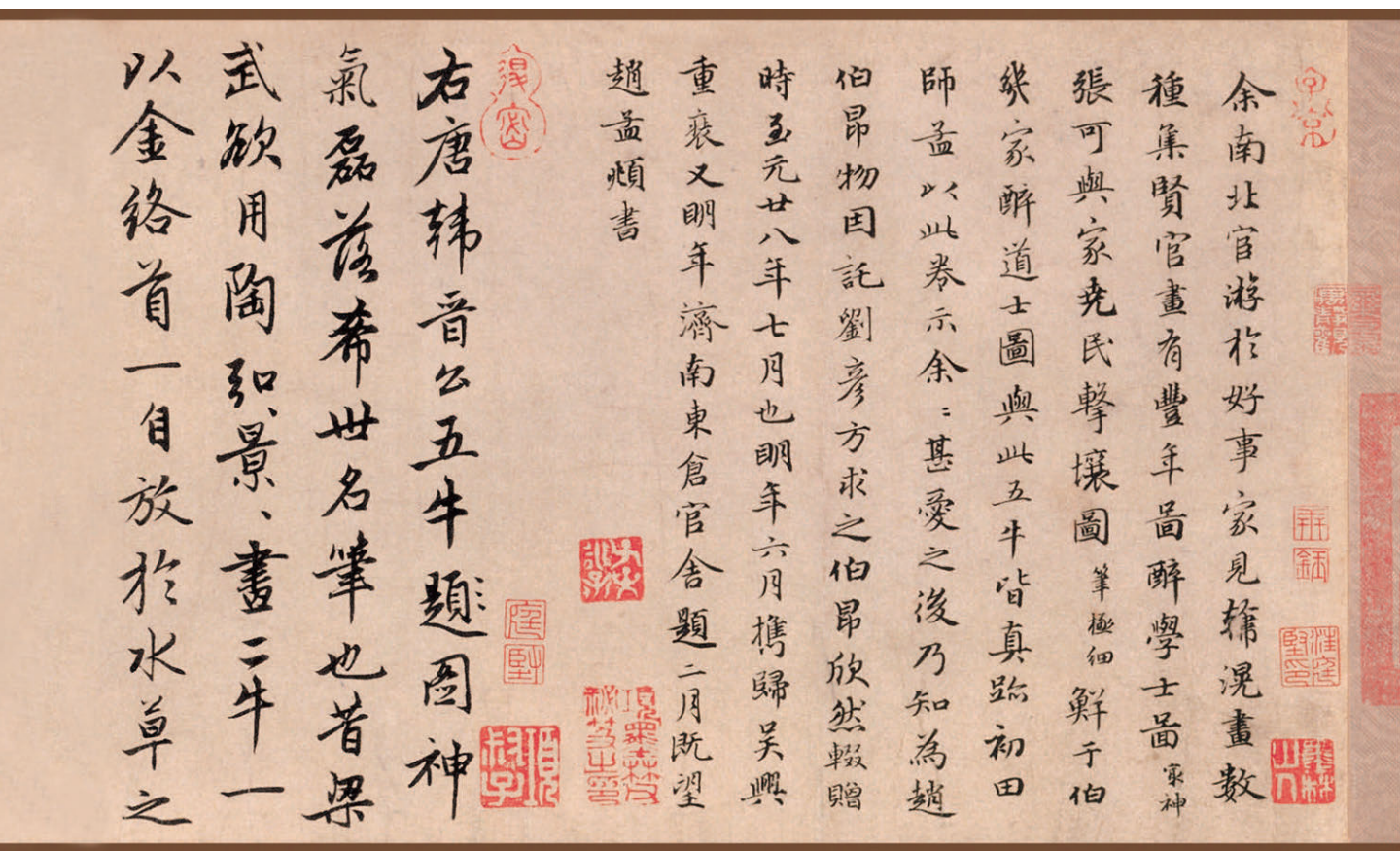
品鉴一幅作品必然要解读作者的意图，这也是题跋的功用所在。赵孟頫在第二段行书六行题跋中，着重阐释了

韩滉托物言志的创作背景。首先，他评价《五牛图》“神气磊落，稀世名笔也”，又引用“梁武帝欲用陶弘景，弘景画二牛，一以金络首，一自放于水草之际”。这说明，赵孟頫推测韩滉此图的本意是借牛的形象展现自己向往林泉的归隐之心，以达到“梁武叹其高致，不复强之”的预期。传统文人推崇以出世之心行入世之事。故而，韩滉虽身居高位，但对林泉高致的向往与经国济世的追求，并非不可协调。此段跋文书写精彩，潇洒流动，笔精墨妙。著名书画鉴赏家张珩在《木雁斋书画鉴赏笔记》中赞曰：“此题行书六行，

风神俊美，真所谓云花满眼者。”显而易见，此跋充分体现了赵孟頫书风的仪态万方：法书线条优美挺健，结字宽博舒展，呈现华美雍容之风貌。

第三段题跋以行楷书之，六行。“此图仆旧藏，不知何时归太子书房。太子以赐唐古台平章，因得再展，抑何幸耶！”再展旧藏，作者感怀非常。对于此卷画作的得失，则轻描淡写。可以想见，赵孟頫宦海沉浮的磨砺与艰辛。

“延祐元年三月十三日，集贤侍读学士、正奉大夫赵孟頫又题”。如此头衔，可见其一生做了许多功名利禄之事，正如那头络首之牛。



《跋韩滉〈五牛图〉》元·赵孟頫

风神俊朗:

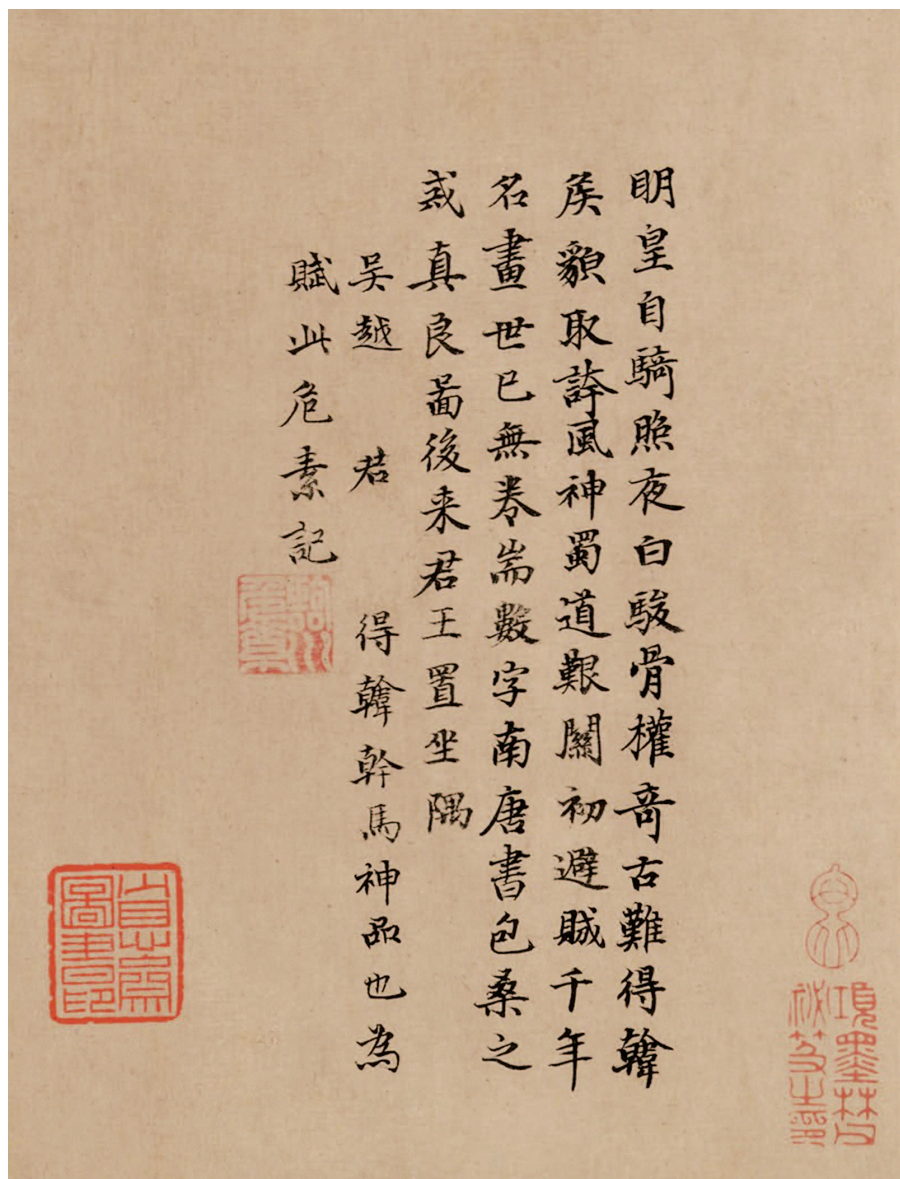
危素跋韩干《照夜白图》

□ 孙文韬

大唐玄宗时代,无疑有一种强烈的时代风貌潜蕴于艺术作品中。观赏《照夜白图》,领会这种风貌,品评这段历史,成为后世观者的福泽。读时,偶有所感,便题记于作品之上,更是难遇的机缘。题跋者往往重视其事,记录下自己的领悟,传之后世。因此,艺术作品的时代风貌亦在后世的不断赏读中,被揭示、被丰富、被误读、被借用。

《照夜白图》描绘的御马,似乎有落拓不羁、洒脱不群之特质,故原本应是驰骋原野的纵逸之马。传说此马由西域进贡而来,陪伴唐明皇经历了繁华与战乱。

从画面题跋来看,此图出自唐代著名画马圣手韩干笔下。韩干,陕西蓝田(一说长安)人,生活在唐玄宗时代。与当时勋贵豪族的画家不同,清贫的家境让其对生活有着更加直接的观察。《韩非子》有云:“画鬼魅易,画犬马



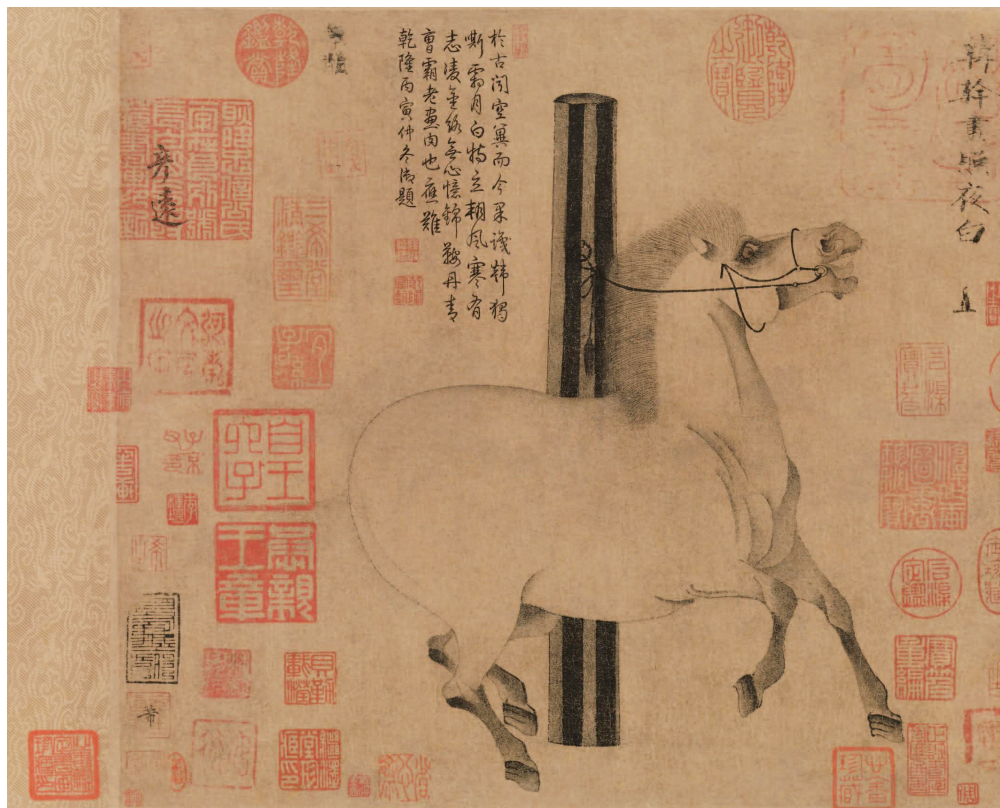
《跋韩干〈照夜白图〉》元·危素

难。”绘制人们熟知的
生活形象，实则更具挑
战意义。艰辛的生活，
迫使韩干常为酒家送
酒。有一次，酒铺老板
命他到诗人王维府上送
酒，而王维有事外出，
韩干只得苦等。因闲来
无事，技痒难耐，他便
削木为笔、画沙存形，
俯身随意勾画，骅骝满
地。王维归府看到韩干
所画之马形神毕肖，
大加赞赏，便资助他
学画。天资独具加之贵
人相助，韩干“初师曹
霸，后自独擅”，成为
画马名家并供奉内廷。

唐玄宗曾令韩干师事陈闳画
马，他却说：“臣自有师，陛
下内厩之马，皆臣之师也。”

韩干以马为师的主张，
实际上是创作者对客观物象形
态的描摹。绘画以客观对象为
依据，便能摆脱因循守旧，朴
素客观地展现生活之美。诗人
杜甫曾在夸赞曹霸的诗词中，
对韩干颇有微词。大意是指韩
干笔下丰肥的厩马形象，有碍
风神。这不足为奇，杜甫崇尚
“书贵瘦硬方通神”，有肉无
骨者，难称其意。

《照夜白图》的风规，
似与一般厩马不同。在众多题
跋中，著名史学家危素的题跋
颇为耐人寻味：“明皇自骑照
夜白，俊骨权奇古难得。韩侯
貌取夸风神，蜀道难关初避



《照夜白图》唐·韩干 纸本 30.8cm×33.5cm 美国纽约大都会艺术博物馆藏

贼。”寥寥数语，便将画面形
象的来历交代得清楚明白，而
且对风神的来源、俊骨的难得
做了精彩概括。“千年名画世
已无，卷端数字南唐书。包桑
之戒真良图，后来君王置坐隅”。沧桑千古，名画已然传
世稀少，卷端的题跋字迹有南
唐风貌。这是借图画提醒君主
时刻不要忘记“包桑之戒”！
希望君主将其放置座位一角，
时刻警示自身。“包桑之戒”
也作“苞桑之戒”，乃《易
经》中否卦的九五爻，涉及
“其亡！其亡！系于苞桑”。
“其亡！其亡！”意为“快要
掉下来啦！快要掉下来啦！”
之意；“系于苞桑”，是说好
像很重的东西吊在极细的桑树
枝上，那根细枝一折断便要坠

落。所以，孔子曰：“危者，
安其位者也。”安而忘危，或
许正是照夜白嘶鸣的原因。

危素（1303—1372），字太
朴，号云林，江西金溪人，元
末明初历史学家、文学家，曾
负责编纂宋、辽、金三史，完
成《尔雅》的注释。他经历元
灭明兴，人世兴衰看得多了，
自然多几分感怀。此题跋结
字清俊挺拔，自有一种风神俊
朗、生死刚正之气息！跋文用
墨丰富，随浓就淡，充满节奏
感。题跋末尾“吴越□君□得
韩干马，神品也，为赋此，危
素记”，则表明观画由来及其
欣赏态度。不论是唐明皇的爱
马，还是南唐后主的题字，皆
被纳入史学大家的品评之中，
令人深思。

平淡天真:

董其昌跋董源《龙宿郊民图》

□ 孙文韬

作为一代伟大的艺术家,董其昌在明末引领了崇尚平淡天真的新风尚:以禅喻画的南北宗派论,崇南抑北。在江南的烟雨迷蒙中,董源的山水画面貌得到广泛的认同与尊崇。也许是出于同宗共祖的原因,董源的“北苑春山”一再出现于董其昌的款识之中。董源曾官北苑使,世称“董北苑”。而董源的传世作品上亦多见董其昌的题跋。

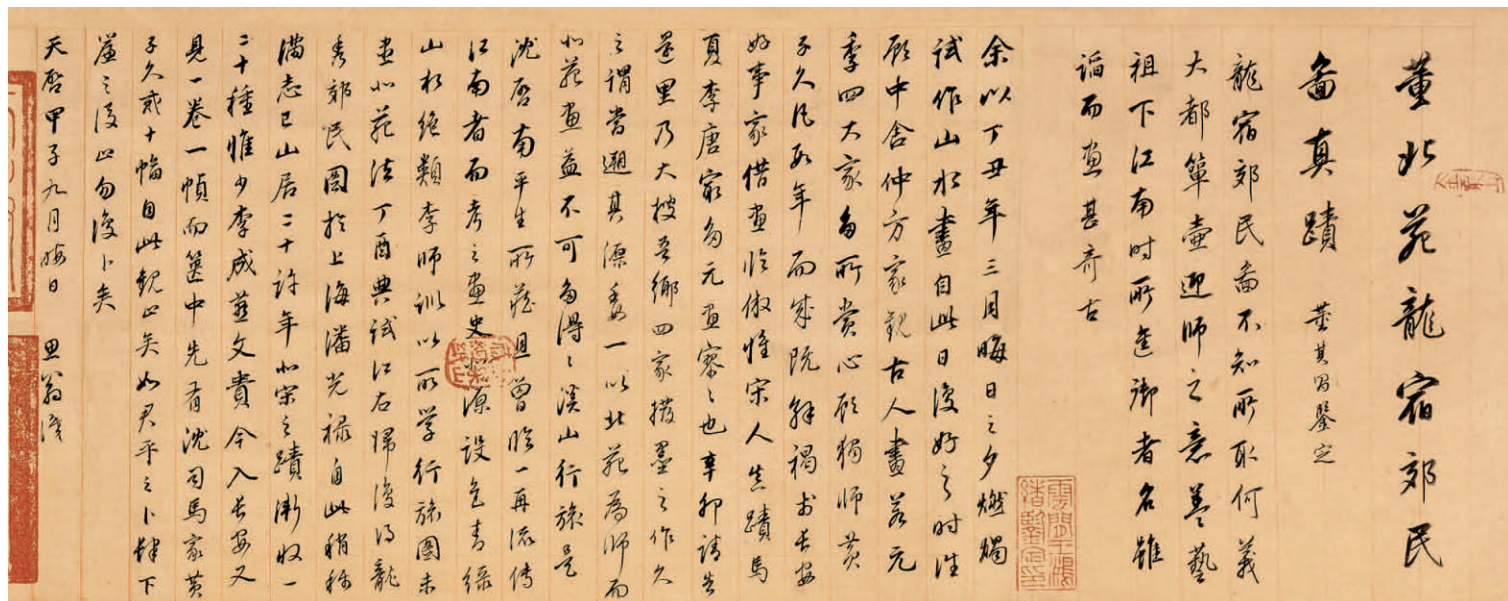
董源《龙宿郊民图》,展

现了江南水乡的壮阔景象。图中草木葱茏,烟水逍遥,重山叠岭,青绿交辉。近景刻画入微,树石中人物列队,旌旗高举。中景处道路掩映,房舍藏露,山势峻拔,烟水辽阔。古代绘画作品在流传过程中,往往会产生误读。一方面是由于绘画作品脱离当时的艺术表现语境,让后人无法正确读解;另一方面是后人站在自身的历史文化观角度对作品产生误读。而这一切,我们都可从绘

画题跋中读解认识。

依据董其昌鉴定题跋,画作名为《龙宿郊民图》。董其昌认为“不知所取何义”,也就是说对于画作名称与画作内容的关联并未明晰。于是他进行了猜想,“大都簞壶迎师之意”,大体意思是百姓用簞盛饭、用壶盛汤来欢迎他们爱戴的军队。形容军队受到群众热烈拥护和欢迎的场景,并将“艺祖下江南”引述其间。

明万历二十五年(1597



《跋董源〈龙宿郊民图〉》明·董其昌



《龙宿郊民图》五代南唐·董源 绢本设色 156cm × 106cm 台北故宫博物院藏

年)，董其昌为此画定名后，似乎仍有不解之惑，接着又写道：“余以丁丑年三月晦日（万历五年，即1577年三月三十日）之夕，燃烛试作山水画，自此日复好之。时往顾中舍仲方家，观古人画，若元季四大家，多所赏心，顾独师黄子久，凡数年而成，既解褐。于长安好事家借画临仿，惟宋人真迹马、夏、李唐最多，元画寥寥也。辛卯请告还里，乃大搜吾乡四家泼墨之作，久之谓当溯其原委。一以北苑为

师，而北苑画益不可多得。得《溪山行旅》，是沈启南平生所藏，且曾临一再，流传江南者。而考之画史，北源设色青绿山水，绝类李师训。以所学《行旅图》，未尽北苑法。丁酉典试江右归，复得《龙秀郊民图》于上海潘光禄，自此稍称满志。已山居二十许年，北宋之迹，渐收一二十种，惟少李成、燕文贵。今入长安，又见一卷一帧。而篋中先有沈司马家黄子久二十幅，自此观止矣。”

细察题跋中的文字，可知董其昌跋文对董源至黄公望这一南宗山水脉络的推崇。此图虽是青绿设色，却有水墨渲淡的骨体，充盈着“一片江南”的文人理想。启功先生更是以广博的学识，将此图名释为“笼袖骄民图”，意为天子都会，近郊康乐，物阜民丰，多有政治清明的风貌。董其昌书风俊逸，有磊落不群之志。此跋语内容丰富，言辞儒雅，在跳荡舒展而又风规超迈的线条中，令我们感知、感动、感怀！

潇湘水云:

董其昌跋董源《潇湘图》

□ 孙文韬

在宋元山水画的叙事母题中,“潇湘”是一个别样的存在。董其昌题跋古书画并不稀见,难得的是《潇湘图卷》画芯前后都有其长篇题跋。可见,此画作对于鉴赏家董其昌来说极其重要。卷首跋语曰:“此卷予以丁酉六月得于长安,卷有文三桥题,董北苑字失其半,不知何图也。既展之,即定为潇湘图,盖《宣和画谱》所载,而以选诗为境,所谓‘洞庭张乐地、潇湘帝子游’者耳。忆余丙申持节长沙,行潇湘道中,兼葭渔

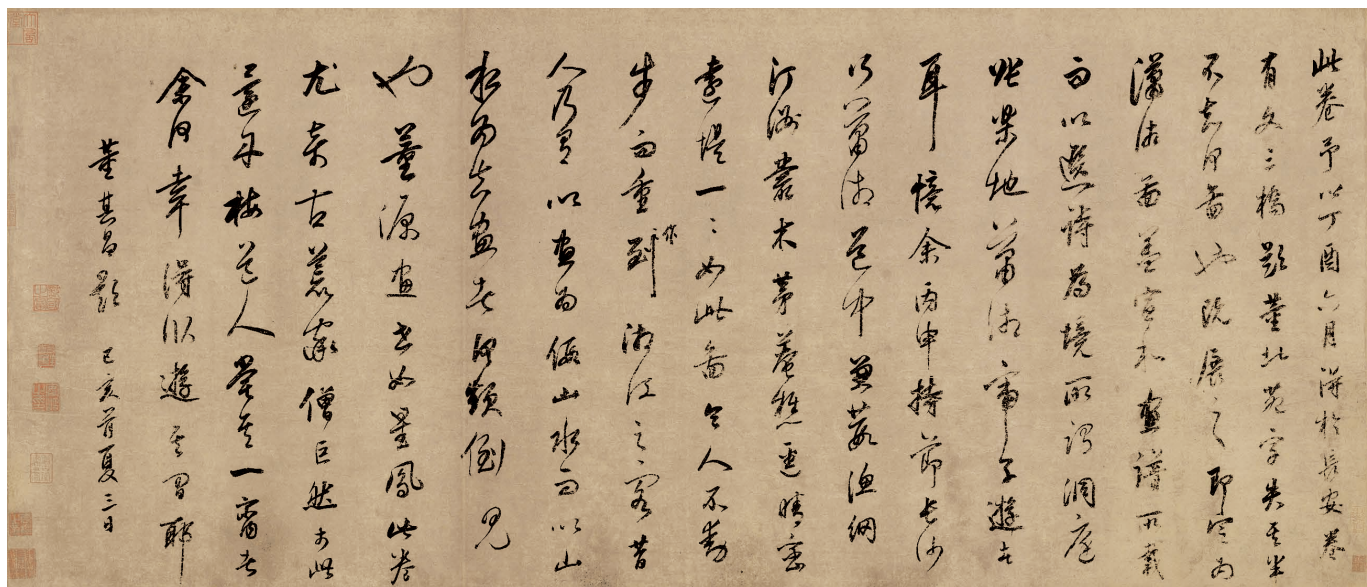
纲,汀洲丛木,茅庵樵径,晴峦远堤一一如此图,令人不动步而重作湘江之客。昔人乃有以画为假山水,而以山水为真画者,何颠倒见也。董源画世如星凤,此卷尤奇古荒率。僧巨然于此还丹,梅道人尝其一啻者,余何幸得卧游其间耶。”从跋语我们得知,董其昌在长安得到此卷时,上有文彭的题跋但残缺不全,无法认定画作名称。于是董其昌援引古画多诗意的论据,以“洞庭张乐地,潇湘帝子游”名句诗境与画面相合,定画作名为

《潇湘图》。潇湘,无疑是富含众多人文内涵的地理称谓。大舜南巡苍梧之野,终于九嶷山。妻子娥皇、女英悲痛万分,在奔赴追悼的路上泪飞溅竹,令潇湘遍布湘妃竹。二人被后世称为湘水女神,成为历代诉说不尽的文化题材。

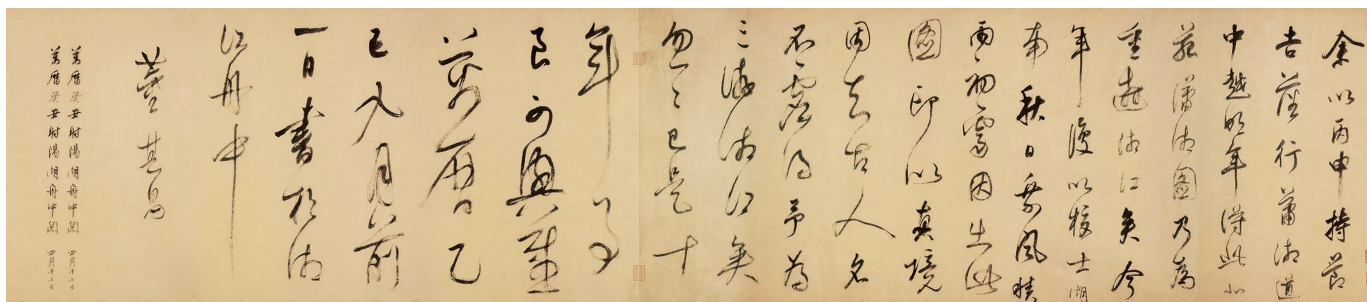
另一方面,潇湘的风光景象给了董其昌深刻印象,使他产生将自然景观与人文景观相联系的想法,并提出人们将画为假山水,山水为真画的观点是颠倒的。正是指“江山如画”这一概念的范畴。不管是



《潇湘图》五代南唐·董源 绢本设色 50cm×141cm 北京故宫博物院藏



卷首跋语



卷尾跋语

对真实山水景观的游览，还是对人文景观画作的赏析，都凝聚着一个欣赏自然的心灵愿望。作为“美术史式山水画”的倡导者，跋语里又谈及巨然、吴镇向董源学习的史实，进一步推崇董源画作。同时，赞叹观赏如此画作，像山水画史上著名的宗炳那样“卧游山水”。可以说整篇卷首跋文引经据典、层次分明，是作者向我们展现其修养的刻意之作。所以，在明了跋文意义之后，其书写状态是严谨的，灵巧的用笔让我们体会到董氏书法的

潇洒俊逸。

而董其昌卷尾的跋文，却展现出另一层面上的艺术追求。跋文如下：“余以丙申持节吉藩，行潇湘道中，越明年，得此北苑潇湘图，乃为重游湘江矣，今年复以校士湖南，秋日乘风，积雨初霁，因出此图，印以真境，因知古人名不虚得，予为三游湘江矣，忽忽已是十年事，良可兴感！万历乙巳九月前一日书于湘江舟中。”有图在手，实证于山川自然，当是赏心乐事。这既是对古人的纪念与尊崇，又是在

真实景观的启发下进一步理解古人笔痕墨迹的由来。故而，我们感知到董其昌书法的另一层面——如行云流水般的自然流露。尾跋结字磊落舒展，用笔娴熟，用墨浓淡相宜，布局疏朗，可以想见其纵笔疾书、若水如云的精神状态。

潇湘是文人想象叠映于自然景观而成的存在，正如董源在画面中极尽状物之能事，写山川之真容。水云更是文人心灵的外显，如同董其昌的两段跋文，让我们感知自由，体会潇洒。

结撰深峭:

王铎跋关仝《秋山晚翠图》

□ 孙文韬

山水文化在中国传统审美领域中,一直占有重要地位。唐末五代时期,隐居的文人群体将山水景象与心灵景观相结合,创造出丰富的山水画地域形态。比如五代时期画家关仝(约907-960),长安(今陕西西安)人。其山水画早年师法荆浩,又对关陕雄奇伟岸的地貌特征刻意揣摩,能够表现突兀山峦的伟岸气象。北宋米芾评其“工关河之势,峰峦少秀气”。关仝在山水画立意造境的传承过程中,显露出独特的山水画语言形态,被称为“关家山水”。

王铎是明末清初知名书法家、鉴赏家,许多流传有序的书画经典作品上,均留有其跋语。他在关仝《秋山晚翠图》侧跋曰:“此关仝真笔也!结撰深峭,骨苍力屋。婉转关生,又细又老,磅礴之气行于笔墨外,大家体度固如此。彼倪瓒一流,竟为薄浅习气,至于二树、一石、一沙滩,便称

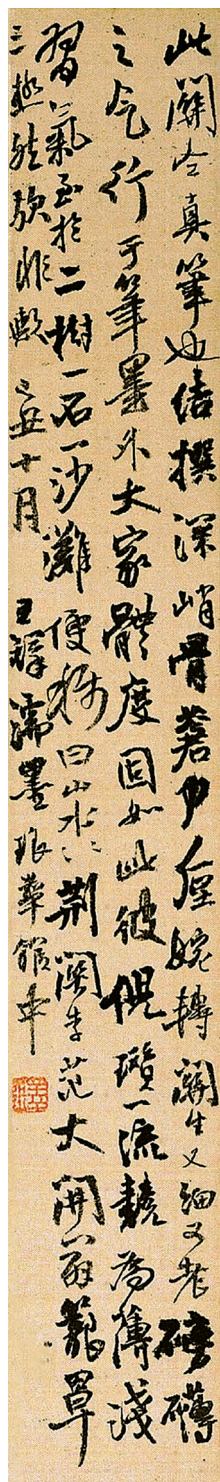
曰山水山水。荆关李范,大开门辟,笼罩三极,然欤非欤?己丑十月,王铎濡墨琅华馆中。”潇洒伴随着铿锵,欹斜书写着昂扬。此跋语虽书写于画幅右上角狭窄的绫边上,但依然无法抑制字里行间的视觉跃动。我们可以看到,四行字干湿有序、行气贯通,俨然一幅大尺寸立轴作品。

跋语中,王铎首先认定此幅作品为关仝真迹。就这一点来看,王铎应是比较过其他传为关仝的作品后,做出的判断。综合多方面信息,学界基本确定此作为五代北宋时期作品。至于是否为关仝亲力亲为的真迹,则因年代久远而无法确证。正是由于王铎精彩的跋语,才让此作于众多“关家山水”作品中脱颖而出。“结撰深峭,骨苍力屋”,是对山水画构图及笔墨语言的高度概括。如同文章写作一样,山川树木的掩映,成就了幽深的林木、奇峭的岩壑。关仝的《秋

山晚翠图》,用笔施墨充满视觉力度,尤其展现了关陕突兀山岭的厚度。“婉转关生,又细又老,磅礴之气行于笔墨外,大家体度固如此”。跋语又从表面形象深入审美意象层面,从一位书画创作者的角度,描述了画面用笔的高超技巧。婉转的形线因素,细劲而又苍老,将磅礴的笔墨气势与浑厚的山体相结合。书画大家的体格气度,应是如此。“彼倪瓒一流,竟为薄浅习气,至于二树、一石、一沙滩,便称曰山水山水。”倪瓒自称研习荆关有所得,然而被王铎斥责为“薄浅习气”。大概在王铎心目中,元人气息无法与宋代气格相比。“荆关李范”,毕竟是“百代标程”,为“万世师法”的里程碑式存在。

在书画欣赏过程中,跋语似乎并不起眼,却有着非同寻常的意义。许多经典书画作品命运多舛,在劫掠与战火中失去名字、题记、观款,使后

人不知其渊源。而一代又一代的鉴赏家，披沙拣金，存断续绝，将所处时代风貌与经典作品相应和，留给后人多角度的文化财富。从此跋语，我们能够更好地剖析关仝，也能更好地理解王铎。



《秋山晚翠图》跋语 明·王铎



《秋山晚翠图》五代·关仝 绢本设色 140.5cm×57.3cm 台北故宫博物院藏

茂林远岫:

倪瓚跋李成《茂林远岫图》

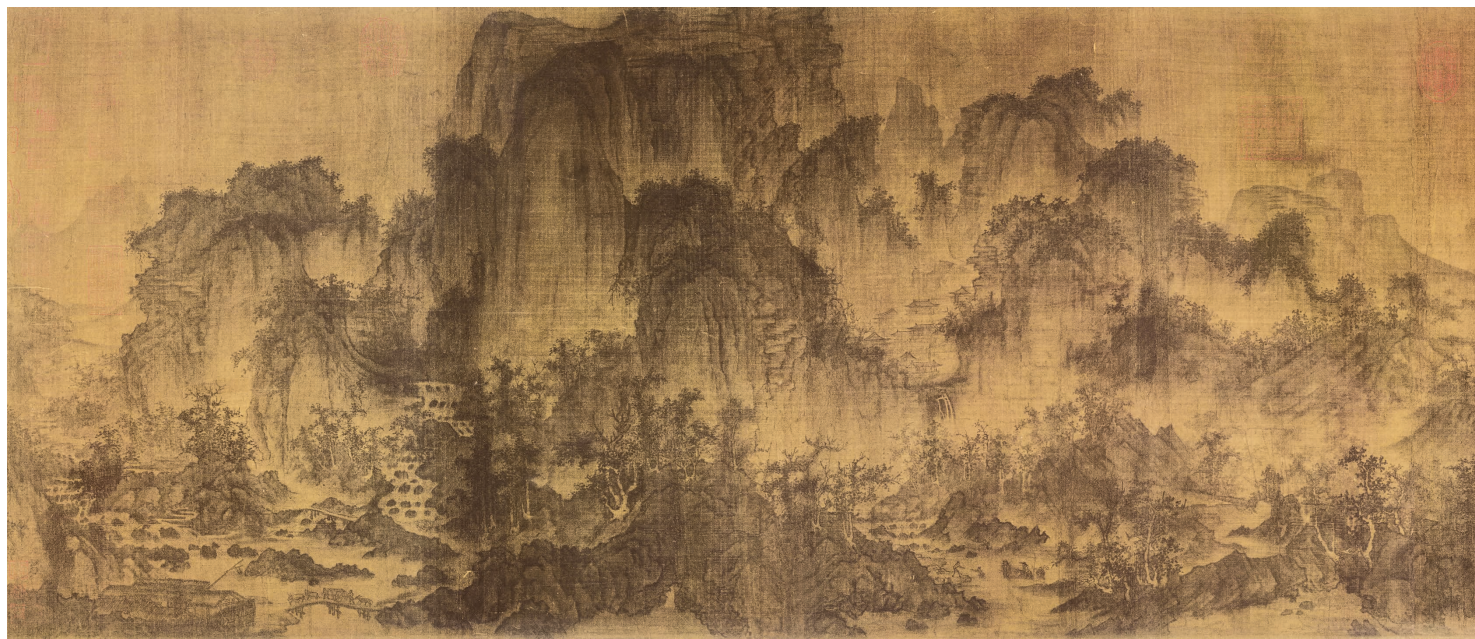
□ 孙文韬

在对李成一系列画作的追述中,我们仿佛能够感知到其艺术世界并不仅仅存在于创作者的时代,而且历代文人对李成山水样式的探索皆有深厚的兴趣。据说,北宋著名驸马画家王诜在厅堂内悬挂李成与范宽的作品,同时观赏,逸兴飞扬,有“一文一武”之赞叹。烟树迷蒙、林麓蕴藉、文雅而

适意自然,是李成艺术世界的恒常,而最能代表这种样式的作品当数《茂林远岫图》。

元代倪瓚的题跋大多简淡散远,少言事理,涉笔空玄。而此则题跋将画面与山水画传承相映互鉴,对李成艺术世界的源流做出精准注解。题跋先讲李成传世作品稀少,米芾时代已极少能见其真迹。其原因

很多,比如米芾想要做出“无李论”。此外,艺术家对自己的作品十分看重。自贵重,便不轻易予人画作。作品的贵重源自艺术家人品的贵重。在五代宋初时期,天下纷乱,礼崩乐坏,李成作为李唐宗室后代,战乱对其家国理想的毁坏可想而知。理想就像李成山中的流水,清澈明丽;现实就像



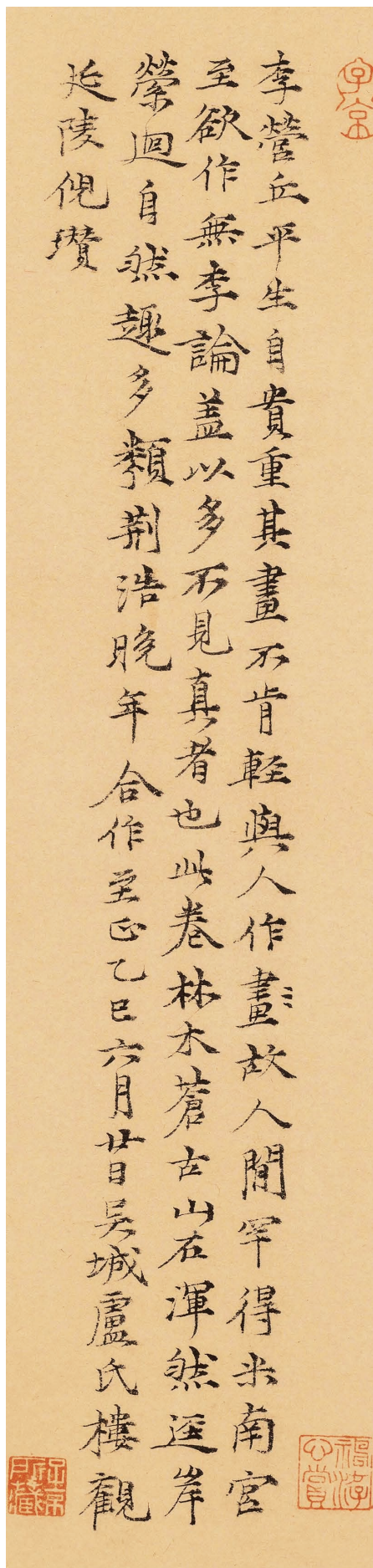
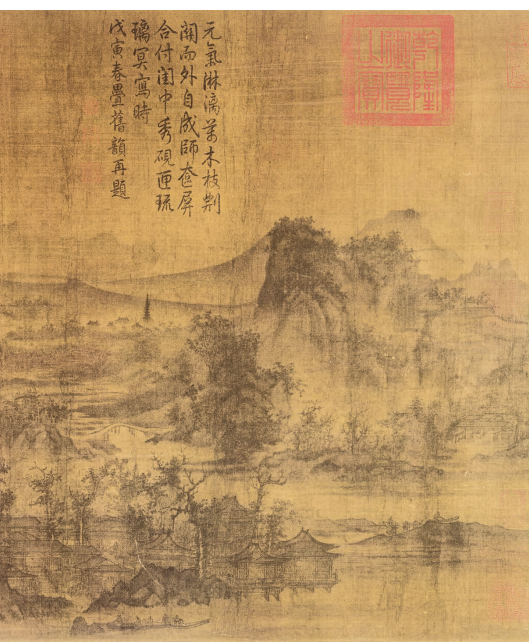
《茂林远岫图》北宋·李成 绢本水墨 45.2cm×143.2cm 辽宁省博物馆藏

山外的流水，污浊不堪。

烟霭生于林间溪上，消弭着人生的痛楚。传说李成好酒多醉，而这山水间的淡墨清岚迷醉了世代欣赏者。题跋转而赞颂画面，林木苍古，山石浑然。看似指向树石结构，其实更多的是倾向笔墨。苍古这一审美范畴，在书法领域更多是指石刻文字点画的斑驳陆离。所以，林木苍古更多是表达树木的线条语言，从创作者角度来看即是用笔；山石浑然，是在山石结构充分表现的基础上，渲染层次充足，使画面浑然一体，从创作者角度来说即是用墨。径岸萦回，自然趣多！笔墨语言的生发，造就一派天机浑浩的自然真趣。进山的道路是曲折的，出山的溪流是萦绕的。人工形线让位于自然山水之形态，应是最美的山水存在！题跋最后指出李成的师承渊源，认为画面有荆浩晚年佳作之状态，无疑是极高的评价！

倪瓒天姿高迈，画作简净空明，受江南山水涵孕，但其笔墨语言受荆浩、关仝、李成影响极深。其书法成就卓然，受唐人薛稷等名家影响，虚起实收，腕力遒劲而起落洒脱，结字疏阔，行气清雅如金声玉振。画面题跋有应和画内因素、述说画面源流、达成画面欣赏的作用。但对于题跋者来说，自身的艺术立场与风貌并未湮没其间，从属于画面风格。众所周知，倪瓒喜洁净，画

面纤尘不染，题款字并不钤印——印章的红色被其认为有碍于款字的整体表达。有意思的是，后世收藏此作的明代收藏家项子京在倪瓒款识的引首部位盖上“子京”二字朱文印，可以说是一种历史的映叠，以及一种互相表达尊重与推崇的方式。通过这种方式的连缀与解读，可探知中华文化中永续恒远的文脉。



跋《李成〈茂林远岫图〉》元·倪瓒

溪山行旅:

董其昌题范宽《溪山行旅图》

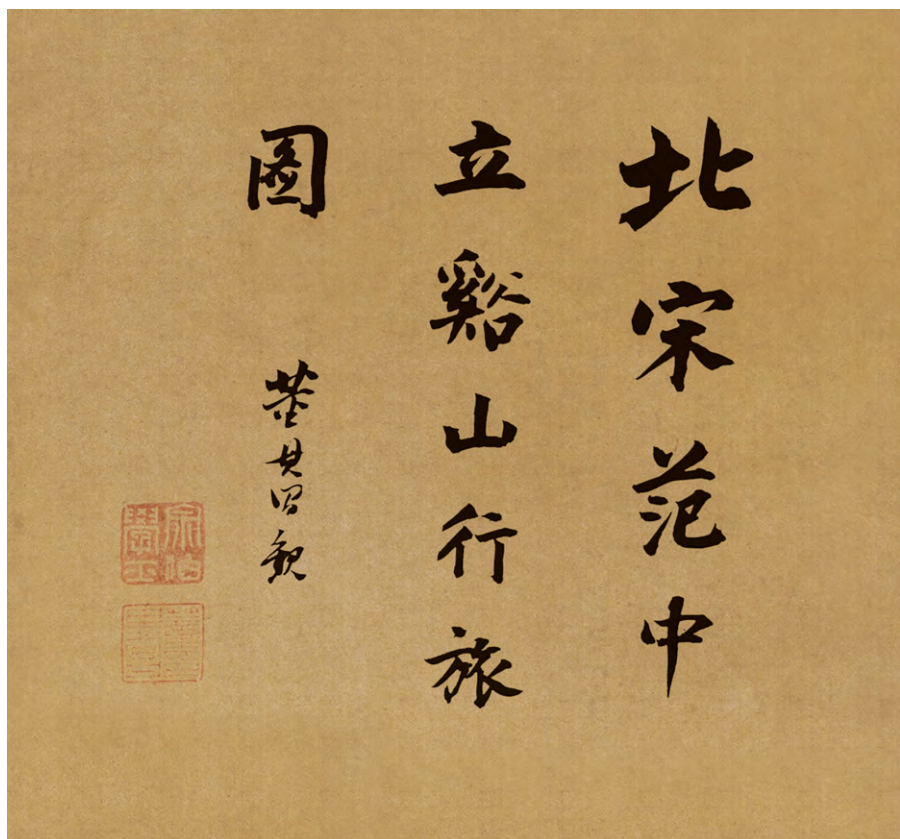
□ 孙文韬

北宋的偃武修文政策,使得这一时期的文化艺术蓬勃兴起。水墨山水画秉承唐代以来的图式嬗变,逐渐倾向于绘画主体与绘画客体之间的浑融无碍。唐末及五代十国的变乱,使得大量士人隐居山林。每日观赏佳山水,自然笔下留神采。经过荆浩的体势峻拔、关仝的山川浑厚、李成的寒林淡远,似乎需要一位集众家之长的创作者发出这个时代的最强音。范宽无疑是兼具多重表现力、极擅物象质地刻画的代表人物。其代表作《溪山行旅图》,有着极其强烈的艺术感染力。透过画面,我们能够感知到一种山水画历史上值得铭记的“美”!

题跋,无疑起到品评鉴赏的目的。书画作品往往历经战火,颠沛流离之际丧失许多绘画创制的信息。董其昌题写的“北宋范中立溪山行旅图”则是对画作创制信息的恢复。在

北宋时代编写的《宣和画谱》中,名为《溪山行旅图》的画作有多件,在这一丰富的题材样式里,范宽的作品无疑是影响力最大的一件。

画面近景,横亘画面底边线的突兀岩石既起到稳定画面的作用,又展示出丰富的笔墨细节。远观混凝土似铁,近敲若闻铜声。行旅商队走出林荫,



《跋范宽〈溪山行旅图〉》明·董其昌

为生计奔忙，如同林间溪流汨汨而出，像极生命进程中的大部分时光。画面右侧崖壁林麓间肩挑行李想要过桥的旅行者，似乎摆脱了生存的羁绊，像那崖壁间跳荡的山涧。人生如旅程，体会孤独时，也就离颖悟不远了。大面积的密林掩藏了路途，林梢云际一座建筑安处岩上，正是观赏瀑布飞流的绝佳场所。人生最终的安顿，也许就是旅程的终点。他人的货物，自己的行李，都是旅程的一部分，终须放下。平静的溪流、激越的山涧、神秘的飞瀑，对应河谷的平坦、岩壁的峻拔、远山的缥缈，宛若由浓重至浅淡的墨色。人生如旅途，我亦是归人。观赏的过程，即是分析画面并融入画面的过程。

董其昌是明末杰出的鉴赏家，曾为许多经典巨制题跋。透过其广博的跋文，我们可感受其立足于时代所建构的山水画脉络。在其推动下，理论上以禅喻画，扬南抑北。但是在实践上，其有兼容并包的一面。我们可以在其《小中见大册》等作品中，看到董其昌师法范宽的痕迹。

董其昌题写的“北宋范中立溪山行旅图”，结字遒劲不失韵致。“北宋”二字气息开张，大有唐代颜鲁公之风采。其后字迹一任天真，去其伪饰与刻意，回归纯真。结合画面意蕴与题字体势，我们可以得

出结论，题跋是画面密不可分的一部分，哪怕寥寥数语，抑或仅为题名，都散发着不可

替代的艺术信息。在这个层面上，不同时代的画作与题跋，“同频共振，相得益彰”！



《溪山行旅图》北宋·范宽 绢本水墨 206.3cm×103.3cm 台北故宫博物院藏