《大风堂书画录》点校札记

■ 万君超

已故著名美术史学者、原台北故宫博物院副院长李霖灿曾经说："张大千是一位十项全能的大师。"虽然古书画鉴藏只不过是张大千的"十项全能"之一，但其重要性却仅次于他的书画创作。所以如果想要全面研究或了解张大千的话，他的古书画鉴藏绝对不可忽略，因为张大千是当代最重要的书画鉴藏大家之一。这也是我点校《大风堂书画录》（1943年大风堂自印本。以下简称《书画录》）最主要的动因之一。

《书画录》中著录的一百九十八件（套）古书画作品中，有三家的作品最多：石涛四十二件，八大山人三十二件（多幅屏条计为一件），陈洪绶二十二件，三家作品总数几乎超过全部藏品二分之一。《书画录》中著录的所有藏品均为立轴，无册页、扇面和手卷。张大千是近现代收藏石涛和八大山人作品最多的鉴藏家，并以此名震海内外。所以对《书画录》中石涛和八大山人作品的点校，就显得尤为重要，也最具难度。故我首先对石涛和八大两家作品予以文字录入和校注。

在查寻《书画录》中石涛和八大作品的今藏处时，难度颇大。好在王方宇、傅申、汪世清等均有此方面的研究著作，我因而得以参考借鉴，可谓事半功倍。在寒舍藏书中，虽然有关石涛、八大的书籍和画册相对较多，但因有些画名极为简略。比如八大的《芦雁》《鸟石》《荷花》等同名之作极多；而原《书画录》著录之名称，与今之画名又颇多"变异"。在无其他更多的资料信息情况下，比如题跋、年款、材质等，又无图片作比对，则不敢轻易或贸然采用，故极个别作品仅写"可能"今藏某公私处。

我也注意到了一点，在国内博物馆收藏的《书画录》中著录的藏品，以上海博物馆和四川博物院收藏居多。为何如此？是与当年上海的古书画交易市场有关，还是与张大千的生活环境有关？另外，《书画录》中仅有立轴，而其他的册页、手卷和扇面为什么没有著录？难道是那些藏品当年不在他身边（成都）？或是准备在续编中再著录？为什么有些藏品留在了大陆，而有些则流往了国外？它们是张大千当年自己带出，还是他的子侄们后来带到了香港？所有这些疑问，都值得作进一步的研究。

《书画录》中著录有八件董其昌的书画，其中书法二件，画六件，而在后来的《大风堂名迹》中，也仅有二件董氏的画作。如按董其昌在书画史上的地位，以及他作品的流通量来看，张大千如此的收藏数量，颇有些不解。这可能与当时的审美趣尚有关。民国以后，董其昌、"四王"、吴、恽已被视为"保守"的象征；而清初四僧、扬州八怪开始上升到画坛的主流地位，大写意画从此风靡天下。张大千在书画方面的业师曾熙和李瑞清，又皆是石涛和八大的推崇者，张大千也因此深受他们的影响。由此或许可知，《书画录》和《大风堂名迹》中，收藏董其昌作品较少的原因了。董其昌在绘画理论和书画鉴定方面的杰出贡献，今人已有充分的肯定。但对他在绘画形式上的哲学意义，以及笔墨语言上的抽象性和超越性，或许是张大千当年所未能体悟到的。董其昌的"南北宗"理论，其实是一种绘画审美模式，而非真正的画史研究模式。所以它是一种特定时境或语境下形成的价值观和方法论。如果不理解这一层面，而拘泥或苛责其史实的"失真"和"误读"，岂非南辕北辙、缘木求鱼乎？

《书画录》中著录陈洪绶作品二十三件，其中书法作品二件。从张大千一生的绘画风格来看，他受陈洪绶的影响不大。仅在某些人物画和梅花作品上，稍可窥到一丝陈氏的影子。也可以稍作猜测的是，张大千收藏陈洪绶作品，或许是受到了好友谢稚柳的影响吧？谢稚柳早年研学陈老莲花卉和书法，功力精深，独步艺坛。陈洪绶的人物画对近代"海上画派"中的"三任"（任颐、任薰、任熊）影响巨大，但"三任"仅限于对陈洪绶遒劲古拙线条上的刻意追求，缺乏综合学养和独创性，故不免有"婢学夫人"之嫌。

在翁万戈先生编著的《陈洪绶》（三册本）中，找到了《书画录》中著录的陈洪绶五件作品的今藏处，另有二件虽有图片，但藏处不详。《陈洪绶》一书的第三册中列有陈洪绶作品流传的详细记录，如此书中无记录，而再要想寻找有关作品的今藏处，其难度极大。《陈洪绶》一书，是迄今为止陈洪绶研究中最经典的一部巨著。

《书画录》中有吴门画派二十一件绘画作品。其中沈周二件，文徵明三件，仇英五件，唐寅九件，周臣和陈淳各一件。目前暂时可确定今藏处的仅有唐寅三件。在上述藏品中，最有意思的是唐寅《苇渚醉渔图》，此图上有张大千四方鉴藏印：大风堂长物、大千好梦、南北东西只有相随无别离、球图宝骨肉情。可见张大千对此图的珍秘之情。另还有张善孖和吴湖帆两人的鉴藏印。张大千后将此图转卖给了顾洛阜，顾氏转赠纽约大都会博物馆。但台北故宫博物院也藏有同样一幅画，图像、题跋、印鉴几乎一模一样，此即所谓的"双胞胎"之作。要么一真一伪，要么两件皆伪，绝不可能两件皆真。江兆申、翁万戈、王季迁三人对两件《苇渚醉渔图》的鉴定结论截然相反，这的确是一个有意思的鉴定个案。

在"吴门画派"中，仇英应是一个值得研究的画家，但可惜有关他的史料非常少。而他传世的真迹或是署他名字的作品则较多，国内各博物馆藏有仇英作品约一百四十件左右（见劳继雄《中国古代书画鉴定实录》），其中不无伪作和存疑之作。仇英其实是"吴门画派"中真正意义上的，也是唯一的一位职业画家。仇英的大尺幅作品给人非常强烈的视觉震撼力，而小尺幅作品（如扇面、册页、手卷）又给人以审美愉悦感。至于董其昌贬论仇英画艺"其术近苦"，并云"方知此一派画殊不可习"；实乃非"不可习"，其实是"不易学"，也以此为其"南北宗"作理论铺垫。清初人吴升在《大观录》卷二十中曾高度评价仇英："即跻三家（即沈周、文徵明、唐寅）而上之，谁曰不可！"张大千早年研习人物画时，对仇英的工笔和小写意画都有相当高的评价。在《大风堂名迹》中也著录有两件仇英画作：《沧浪横笛图》轴和《渊明抚松图》卷，他在1948年还精心临摹过《沧浪横笛图》。张大千的一些工笔庭园题材的仿古画或青绿山水作品，明显受到了仇英的"潜移默化"。

《书画录》中共有元代书画十六幅。其中比较著名的有赵孟頫《七言绝句》轴、张雨《五言律诗》轴、倪瓒《云林小景》、黄公望《天池石壁图》、王蒙《夏山隐居图》、黄公望与王蒙合作《山水图》、冷谦《黄山硃砂庵图》等。在十六幅作品中，有六幅已找到了今藏处；还有一幅作品在近年的拍卖市场出现过。但最有意思的是，在这些藏品中出现了"多胞胎"，甚至是"五胞胎"情况。而张大千终生对自己的鉴定眼光极为"自信"，他曾经说过："世尝推吾画为五百年来所无，仰知吾之精鉴，足使墨林推诚，清标却步，仪周敛手，虚斋降心，五百年间，又岂有第二人哉！"连项元汴、梁清标、安岐、庞莱臣等古今大鉴藏家皆不入其眼，更何况那些同辈之人？

但我也注意到了一个现象：在《书画录》著录的藏品中，有不少"双胞胎"和"多胞胎"之作，而偏偏张大千所藏的不是真迹，颇有些匪夷所思。张大千是大鉴藏家，那为什么会出现此类情况？我以为出现此类情况，或许有以下三种可能性：其一，张大千在购买真迹时，卖家同时要"搭售"伪作或"多胞胎"之作，否则交易无法成功。此属于被动因素。其二，张大千明知是伪作，但他仍然廉价购藏。然后以自己的"品牌"效应进行"包装"（比如自己的著录、名人好友题跋等）再高价转售。此属于主动因素。其三，是张大千因"孤陋寡闻"而导致自己"走眼"。此既非主动，又非被动因素。但究竟是其中哪一种情况居多，实在无法肯定地回答。我稍微倾向于应以第二和第三种情况为多。

苇渚醉渔图　唐寅

此图上有张大千四方鉴藏印：大风堂长物、大千好梦、南北东西只有相随无别离、球图宝骨肉情。可见张大千对此图的珍秘之情。另还有张善孖和吴湖帆两人的鉴藏印。张大千后将此图转卖给了顾洛阜，顾氏转赠纽约大都会博物馆。

我们在鉴定和鉴赏古代书画时，一定要将古人精心的摹仿之作与今人粗制滥造的射利伪作严格地区分开来。尽管古人在摹仿时也可能会带有某些功利因素，但在没有印刷技术的情况下，如果没有那些精心摹仿之作，也就没有中国书画史和鉴藏史。晚明鉴藏家李日华曾在《紫桃轩杂缀》中说过："临本伪书画亦有不可尽弃者，大都气韵神采虽远不逮古人，而布置脉理自有可寻者，在善学者融会而领之耳。吾闻煅者，炉迸金流，则撮合沙土，不听失去龠合，冀因此淘炼，或可复睹完金也。今书、绘二事，出古人手者，劫火销铄，仅存千百之什一，可不为迸炉惜此沙土哉！"此乃真正鉴藏家之言也。　（作者为书画鉴赏家）

画外话

人生何处不相逢

■ 薛元明

白居易《琵琶行》中有一句传诵千古的名句："同是天涯沦落人，相逢何必曾相识。"后半句中的两个词语顺序调换一下，也未尝不可，"相识何必曾相逢？"古人不相逢则无法相识，现在相识则未必相逢。上大学那会儿，中文老师曾经念过两句诗，印象特别深："还君明月双泪垂，恨不相逢未嫁时。"一直不知道出处。网络时代有了很多便利，一搜便知。

李商隐有诗吟道"相见时难别亦难"，过去有情人遭遇生离死别，再次相会的概率非常小，所以聚散两依依。其实聚散皆是缘，像《三国演义》和《水浒传》这样的小说，只能看前半部分，后面看不下去。处于上升阶段大快人心，英雄相逢聚首，下降过程中，死的死、散的散，好不凄凉！《红楼梦》最后的结局让人唏嘘不已，盛极而衰，新陈代谢，天下没有不散的筵席。不过现在就有"不散的筵席"，网络便有这种强大的功能，每时每刻都可以相逢。在信息沟通无极限的今天，如果说从未见过某个人，基本不可能，至少见过照片，或是听过声音。如果专门要见一个人，总能如愿。我和大学同学毕业十几年未见面，都说忙和累。要是真想见面，就算遍布全国，随时可以放下手中所有的活，专程见面。反倒同在一个城市的人，却很少见面。其实，真正相互牵挂的人，即使不见面，也像陈年佳酿，随时间推移而愈加香醇，与好友多年不联系甚至毫无音讯，若有见面机会，仍一如当初。

人有时会为相逢而庆幸，但也会因相逢而沮丧。周瑜和诸葛亮这一对冤家，面和心不和，联合只是权宜之计，其实各怀鬼胎，到最后只听到周瑜来一句"既生瑜，何生亮？"发出撕心裂肺的哀鸣，正所谓"人之将死，其言也善；鸟之将死，其鸣也哀"。看来，不情愿的相逢会烦死人，甚至是致命的，相见不如不见。所以很多人可共患难但不可共享福，身边有朋友飞黄腾达了，可能很难像从前一样相处。有人分析朱元璋登基后对手下大开杀戒，原因在于各自的身份尊卑有别，需要重新排列，李世民玄武门之变后登上大位，因为出生世家，原本就是尊卑有序，所以就不会出现这种状况。尼采曾做过比喻："人类犹如豪猪，相互靠近可以取暖，共同抵御天敌，但又不能靠得太近，以防相互扎伤。"一句话，人与人之间要保持合适的距离。

人有时会为错过而遗憾，有时反倒要为未曾相逢而庆幸，最典型的要数吴让之和赵之谦、黄士陵和吴昌硕了。四人当中，两两之间都不曾见面，四人无一不是当时的印坛巨擘。吴让之曾给赵之谦刻过两枚印章，赵之谦评价吴让之的态度前后截然不同，判若两人，先是"息心静气，乃是浑厚。近人能此者，扬州吴熙载一人而已"，后来则是"谨守师法，不敢逾越，于印为能品"。按时下的想象推理，这一现象很反常。吴让之作为长辈，可以端个架子，根本不会动刻印的念头。"润格在那挂着呢，自己看！"赵作为晚辈，应该在收到两枚印章之后拜访一下，乃人之常情。但按常理推论的现象一个也没有出现。虽说当时见面不如现在方便，但也并非千山万水访君难。说到底，赵之谦心高气傲，他要给自己留足够大的空间，不然他也不会说"为六百年来摹印家立一门户"这样的话。吴让之也不曾对后学摆出一个高高在上的架势。大师就是大师，各自有各自的气度。再看黄士陵和吴昌硕二人，就更有意思了。黄士陵的老家安徽黟县和吴昌硕的老家浙江安吉其实是在一块地界。像黄宾虹，既是歙县，亦是金华，地域民风无大的差别，不同的只是行政区划。从一般的记载来看，黄士陵和吴昌硕二人平生一次面也没有见过，反而成全了各自的风格。其实要是真想见个面也不是什么难事，从二人的一些印文来看，皆与吴大澂有过交往，都曾给吴刻印，彼此就是没见面。在当时的印刷条件下，他们分别学邓石如、吴让之、赵之谦，审美观点截然对立，不期望相逢，保持自立。所以，不见面是不是真的就遗憾呢？我看未必。

现在书坛流行无数的访谈、对话、交流和笔会，所有一切都可以发布到网络上，把自己的一切剖析给别人看，使得彼此非常"了解"。现代人的私人空间与公共空间已分不清，因为持续不断地过度交流，个人风格都差不多，在深入经典方面与前人难以相颉颃。这个时代中，每个人都有最大的自由，有无数的选择权，见面实是便利，真要保持距离反倒很难。有时你不想见别人，但别人一定要见你，拒人于千里之外，总不是好事。现代人可以通过各种渠道相识，如果想认识一个人，总能找到对方的联系方式，盛行的"人肉搜索"说明，即使想保护自己的隐私权，无论如何也保不住——这个世界已没有秘密。吃了鸡蛋之后一定要见一下那只母鸡，听到了某个事件一定要对号入座。所以，没有偶然、没有邂逅、没有巧合，所有的情节和电影中一样，都是安排好的，一瞬间偶然相逢的惊喜和快感再也寻找不到。

有时候，人会为一些擦肩而过的未曾谋面感到遗憾，有时为相见恨晚而感叹，不过最终都有曲终人散空愁暮之时。对于书家来说，没有了众声喧哗，没有灯红酒绿，没有一切，可以有作品，就像现在看到千年前一页残纸、一块断砖、一片汉简，会有一缕美丽的遐想，心中涌起"人生何处不相逢"的感慨来。这其中有跨越漫长岁月的缘分，谁又能给出完整、详尽的解释呢？个人书法探索是一个封闭的世界，不需要结伴而行，才能真正体验、感悟。真正的大师都是孤独的，到最后就是一个人，所有的头衔、地位等藤条枝蔓会被剥离，不管你曾经是个什么样的人，到最后可能留下几件作品，一个名字或一句话，也可能什么都留不住。从未见面的朋友谓之"神交"，有时神交便已足矣，"相逢有美满，不见亦有欢"。至于见面就看缘分，或者直接凭自己的作品、书籍或思想相逢吧。

（作者为书法家、评论家）

艺术书架

在挑剔下成长

■ 熊广琴

伟人都是在压力下成长的，弱者如我在挑剔下成长。

记得幼时祖父给我讲过这样一个故事：有祖孙俩牵着一头驴出门赶集，开始时爷爷念着孙子小让孙子骑驴，自己牵着。祖孙和驴快乐地往前走，有路人见了就责备那孙子："怎么自己骑着，让爷爷走，不孝敬老人。"于是爷爷骑上了驴，孙子牵着走。又有看客说爷爷："怎么大人骑驴不心疼小孩？"祖孙俩无奈，就牵着驴徒步往前赶。又逢看客嗤笑："这两人真傻，放着现成的驴不骑，却在磨脚掌。"祖孙俩只好都骑上驴背。走了会儿又遇看客不屑，说："没见过这样残忍的人，也不心疼心疼牲畜。"祖孙俩只好下来，抬着驴走。没想到这回他们遭到看客们更强烈的嘲讽，说："自从盘古开天地没见过世上还有这等蠢人。"这一回，祖孙俩无奈干脆把驴给杀了。

祖父离开很多年了，这个故事常在耳边回响。十几年前的某日，忽接一女士电话，说她刚从日本东京回来，那里有个做画廊的托她带信给我，她找了一大圈才要到我的电话，并强调说："熊老师，我很喜欢读你的文章，以前还剪贴过，只是无缘相识。"这样的电话自然让我感动。我刚从杭州回来，假期在家，便约她来家里坐坐。可是后来我才发现自己的这个决定有多冒失——因为，甫一见面她即一惊，说："没想到你原来这样年轻！"并且重复这句话，热情也迅速冷却。我尴尬地笑着对她说："我其实一点也不年轻了，已经三十三岁了。"她说"不像"，满脸失望，略坐便告辞了。

"此时嫌我年轻，将来想必也一定会嫌我老吧。"——我在心里这样自嘲。

目送这位年龄看上去比我大许多的大姐下楼，我是满怀歉意的——她为我奔忙，捧着热情来，却让她揣着失望去——这如何是好？但心底同时也升起一股莫名的情绪。

是什么样的一种情绪呢？我回想起了前几年在新加坡时的一次遭遇。

应一个文化公司邀请，我在新加坡中华总商会开个人画展，期间自然有一些交流活动。有个书画团体请我去讲学，我给他们讲《书画同源·骨法用笔》，边讲边示范。虽说我那时见人怕说话，讲课却还不怎么怵，结束时自然是礼节性的掌声四起。但同时站出一个人来，让我惊诧。主办方介绍说："这是你们中国大陆来的画家某某先生，我们特地请他来听，他也说你讲得好。"——乖乖！原来埋伏了"细作"！差点儿被吓一跟头。

这时我年刚而立，头发还很黄——说不出个"子丑寅卯"来，谁会相信你呢？想想也难怪。从这回遭遇"细作"起，我便感到有个"二律背反"会是我一直的"伴随状态"。当然不光是女性，男性也会遭遇这个二律背反——"冯唐易老，李广难封"演绎的也就是这个规律。但宏观上如此，微观上还是不同的两个问题。

女性是"第二性"，是弱者，总是处在被赏的地位。说"被赏"是文雅的，其实就是被挑剔。女性的弱，首先表现在文化上不占优势——历史上主要是因为被剥夺了受教育的权利；其次体力上更不占优势。在一些聚餐上，我总是对旁边的男性说：多吃点儿。因为他这架机器的马力天生就大，马力大耗油量就大。当然力气活就轻松得多。这世上行动起来，哪件事跟"力、气"二字无关呢？

公孙大娘"一舞《剑器》动四方"，令多少好男折服。我想古代那把剑该有好几斤重吧，男人提起放下都轻松；在女人就难了，往往天生手无缚鸡之力，得先练，练到长出一股力气，拿得起举得动这把剑，下一步才是怎样舞和舞得如何的问题。可见公孙大娘也一定是用了许多办法吃了许多苦头才练就了那等盖世无双的技艺，感天动地，千古流芳。

习惯上说"从零起步"。循此说法，我说：女性和男性比是从负数开始的。两性怎么可能平等。

画工笔像放羊，画写意像骑马。一个骑手若没有十足的驾驭能力，往往一上去就会摔得鼻青脸肿，样子难看；放羊则风险小得多。这样说并没有轻视工笔的意思，我也画过工笔，这都是自家的体会。牧羊，看似从八岁孩童到八十岁老翁皆能；苏武和洞庭龙君的女儿也都放过羊，同属牧羊，其中的境界自别。

天赋大力的男性代不乏人，女性却鲜见。最赋大力者莫过于潘天寿，因其力大，故野、怪、狂。但这只是锋芒初露阶段，后来他可以说倾大半生的精力都在修炼"文、雅"，并以此来调控、升华那种原始的气质。董其昌自知天生力弱，故在临习中注意学习古人的"野"，最终靠功力同样胜人一筹。可惜多少"力士"只一味撒野；"弱者"只一味示弱。

女性但凡在某些领域，尤其是智力和体力都要参与的领域做出点儿成绩来，不付出超常的修炼是绝对办不到的。

这是一个价值多元的时代；多元，但每一元都没有做到极致，都没有标准。

没有标准便乱象丛生。但，多元意味着宽容，意味着自由。西蒙·波伏娃说："时势的力量大于年华的力量。"我赞同这个说法。想想过往的那些寥若晨星的女画家，看看她们的命运；不论遇到怎样的挑剔，都还是心怀感恩——时代毕竟进步了！

这是一个"娜拉出走以后"还有第三条路的时代。

这本集子收录的除一篇写于1985年的童话外，主要是我自1994年以来近二十年的一些文字；是作为一个画者在为艺途中的所见、所思和所感。经过几次搬家，发现有些文章已经"飞了"。

没长翅膀竟得逃逸，可见是我没有善待它们。敝帚自珍，人之情也。

藉此出版机会结集，等于把我的羊们赶到一起圈起来，免得再走失；没有全部圈，还留了些在围栏外转悠，好像这才是一个正常的生态。

圈点时发现，我其实不是一个好羊倌。

（作者为画家，本文为《种花集》前言）

《种花集》
熊广琴著
广西美术出版社2013年10月版