

书画鉴藏中的“双胞胎”

——兼说两幅传世浙江和尚《丹林窠石图》之真伪

◆ 金文铸

在传世的中国历代书画中,有一种现象称之为“双胞胎”,即同一位作者,存在两件或两件以上在画意题材、题跋落款、创作手法乃至印章印文、尺寸等方面都完全一致的作品,往往令人目迷五色而难分轩轻。

“双胞胎”是鉴定中国书画时经常会遇到的问题,名家名作一名数本的现象也不鲜见。著名的如被乾隆皇帝先后入藏的黄公望《富春山居图》,此二卷宛如“双胞胎”,令自负于鉴赏的乾隆帝迷惑不已,实则先入藏并经御题且加铃玺印的那一卷实为摹本,而后入藏的那一卷后世称“无用师卷”,才是真迹,乾隆认假为真虽为笑谈,但也说明“双胞胎”现象鉴定真伪之难。又如大名鼎鼎的收藏家叶恭绰与吴湖帆,两人匣中都收藏着一卷宋人米芾的书法名迹《多景楼诗帖》,也是一桩著名的“双胞胎案”,叶藏本今在美国旧金山亚洲艺术博物馆,吴藏本今在上海博物馆,这一对“双胞胎”连诗册上的用印及位置都如出一辙,宋人题跋也完全一致,真所谓“双兔傍地走,安能辨我是雌雄”。只是从流传著录而言,吴藏本更胜一筹,宋元前朝不论,至清末以来,曾归于成亲王永理、多智友、徐寿衡、邵松年之手,更著录于邵氏《古缘萃录》之中。然则叶恭绰对所藏此册亦信心满满,其有《纪书画绝句》,在《北宋多景楼诗帖册纸本》一诗下有注:“帖经秦桧及熹旧藏,可与《天水冰山录》中物同观,书法劲秀而不犷,大三寸许,与《虹县帖》相仿,余得此已二十余载,闻邵某家亦有此帖,且诋余者为伪。余求得其摄影对勘,则笔势蹇乱,迥非一手。”及至邵氏所藏归于吴湖帆,乃倩叶遐庵品题,叶氏始见原作,则有赞叹之辞:“米氏此书与《虹县诗帖》同称剧迹,曩藏虞山邵氏,今归湖帆,可称得所”。由跋文推知,已觉悟矣。徐邦达先生在《古书画过眼录》更言之凿凿:“以书体论,(吴藏本)矫健老横,应是晚年之笔……为元符以后书无疑。”可见明辨双胞,亦须平心静气,两相细判,是有一个过程的。

晚近以来,吴兴南浔庞莱臣先生所弄法书名绘可谓“称盛东南”,其虚斋之中巨迹之富,一时无出其右。饶是如此,亦有“双胞胎”之品。闻得南京博物院有宋徽宗《鸕鹚图》,号称江苏省内公家所藏唯一一件徽宗手笔,此图乾隆年间曾入清宫,自乾嘉道咸同光历经六朝内府,后名物散出,为庞莱臣所得,著录于庞氏所辑《虚斋名画续录》卷一,乾隆并题诗塘,此幅于上世纪五十年代由庞氏后人捐赠南京博物院。然则日本也有徽宗《鸕鹚图》一幅,云是1936年间为日人原田尾山在上海购归东瀛,于是南京本与东瀛本遂成“双胞胎”。南博所藏《鸕鹚图》,曾经徐邦达、刘九庵、马子云三老“会审”,断为徽宗真迹,后又经“古代书画七人鉴定小组”重新鉴定,再次肯定为真迹,则日本所藏的那一幅似乎要站不住脚了。

无独有偶,笔者近于上海某旧家得见《虚斋名画续录》所载另一名迹——浙江《丹林窠石图》,正欣喜间,偶从网上搜索浙江作品,竟也发现此图也是世存二本。涉及“双胞

案”之迷阵。孰真孰伪,不可不辨。

《丹林窠石图》亦见《虚斋名画续录》,先来看看著录文字:释浙江《丹林窠石图》轴,纸本,高一尺六寸九分,阔一尺一寸二分。设色,枫树六株高下不一,或直竖或斜卧,红叶烂然。傍作窠石用没骨法,以青绿钩点,石脚赭黄渲染,色泽古艳,为仅见之品。(题款)丹林窠石,浙江僧写。

浙江即清初画坛声名赫赫的“四僧”之一弘仁,与石涛、八大、髡残齐名。上人俗姓江,名韬,字六奇,出家后名弘仁,号浙江学人,又号无智,梅花古衲,安徽歙县人。生于1610年,即明神宗万历三十七年,是四僧中年龄最长者,明亡之后入武夷山为僧,云游四海复归歙县,驻锡于太平兴国寺及五明寺。上人以绘事闻,初学于孙无修,中年师事萧云从,而其典型画风则取法元人倪瓒,擅山水,构图洗练简洁,笔墨劲洁,为其本色,他继承了倪雲林折带皴之技,墨法尚干渴,然而浙江的山水画境则较倪雲林更为丰富,丘壑奇崛,意貌俊伟,摆脱了倪雲林一味荒寒的路数,因其



■ 浙江《丹林窠石图》(私家本)

时常往还于黄山白岳之间,游履所至,得览真山真水奇肆之景,故浙江笔下以绘黄山松石云崖之景最得天真真趣。故宫博物院所藏《黄山天都峰图》《黄海松石图》是浙江山水风貌之典型。时人评浙江之作,谓其“得黄山之真性情”,与石涛、梅清并为“黄山画派”之中坚。

上文言及浙江僧《丹林窠石图》双胞之作,一为上海某私人所藏(以下称私家本),一为上海静安书画院博客披露(以下称静安本)。前者已见实物,后者仅见照片,然则照片清晰,细节可辨。就画意内容及落款钤印而言,两本完全一致,并且都符合《虚斋名画续录》上著录文字所作的描述。唯一不同的是尺寸及收藏印。

“私家本”尺寸:高53.6cm,阔35.6cm,与《虚斋名画续录》所载尺寸高一尺六寸九分,阔一尺一寸二分(换算成厘米即55.8x36.9cm),基本相符而稍短狭,收藏印三方,为“虚斋审定”(白文)、“仁和高邕”(朱文)、“存在鲍约亭家”(朱文),三印俱在画面右下角,其中“存在鲍约亭家”一方为押角章,已处于极靠横竖两边的位置,由此推断,

私家得此幅后或经重新装裱,裱时裁边,因此藏章极靠边脚,也可以解释为什么实际尺寸略短略狭于著录尺寸。因为画面左右横势较满,上下特别是上方较空旷宽裕,因此横向裁边较为谨慎,怕伤及画面,误差仅为1.3cm,纵向误差为2.2cm,也在可以理解范围之内。

“静安本”尺寸见博客文章,其尺幅60cmx37cm,横向尺寸与著录一致,纵向尺寸竟多了4cm,这多出的一寸三分就颇令人费解了。画面缩小可以解释为重裱裁边,扩大就说不过去了。另外,静安本的收藏印为二方,为“仁和高邕”(朱文)、“存在鲍约亭家”(朱文),少了一方“虚斋审定”(白文)。此图既经庞虚斋收藏著录,却并无庞氏收藏章,在真伪考辨中比私家藏本先输了一筹。

当然,以上都是事涉画外的小问题,就鉴定的主渠道而言,自然不能脱离笔墨技法,然而涉及到笔性气息,两本相较,问题就大了。

《丹林窠石图》大致构图分左右两区,右侧有丹枫六株,坡岸自右而左侧斜,左侧即为窠石。窠石大致是一大块石头的意思,古画中有李成《读碑窠石图》,郭熙的《窠石平远图》,苏东坡的《枯木窠石图》,意皆类此。

“私家本”《丹林窠石图》,绘丹枫枝干正侧锋双管齐下,并无拘泥中锋之弊,笔锋转折轻松自然,树法简中藏拙,且老干树身部分皴法练熟,点到为止,丹枫之叶用点厾之法,介字之法,点染疏朗,侧偃一树其叶用双勾,更是略加点缀于枝梢间,笔法也是轻灵而随性的。斜坡自右起笔,稍行笔间忽有一小顿挫,此一停顿便见画家功力,使得平缓的线条忽添立体感,借此提醒观赏者坡岸的高度厚度,经此顿挫后笔锋直荡而下,间有断续,转折,急缓,徐疾,笔意韵趣是极其丰富的。左侧的窠石用没骨法,以花青勾勒石廓,线条细劲绵长,但又并非笔笔落实,面面俱到,画家的笔触是空灵的,简括的,洒脱的,特别是石隙间的皴法,将折带解索披麻之法合成一体,特别值得一提的是石上的苔草,疏疏落落,锋尖稍加横侧落纸,苔形横圆。这种不见安排的自然真趣,真非浙江这等手笔不能梦见。而且更为绝妙的是设色,在传世浙江作品中,以水墨居多,似此幅青绿赭石丹青之彩齐聚一纸,恐是孤本,诚虚斋所谓“色泽古艳,为仅见之品”,然而“古艳”不可错会成“浓艳”,否则便觉“浮艳”而无出尘之致。“私家本”《丹林窠石图》赋色清透素雅,仿佛略施粉黛,便觉超然逸旷,无论是窠石部分,还是丹枫部分,还是坡岸部分,画家都将十分功力隐去三分,显露七分,已收神完气足之效,大凡高手作画,往往举重若轻,不会大洒狗血的。何况清初四僧之所以独成一系,靠的就是格调的清旷萧索,境界的冷逸,气质的傲然。浙江僧此作,当是触景生情有感而作,简直称得上神遇而迹化,形式上有奇丽工巧之态,却有别于一味摹古照搬前人成法的世俗作手,因此韵味久

远,乃于“古艳”中得天真自然。

《丹林窠石图》的风格有别于《黄山松石图》一类的雄峻与苍劲,此图笔法偏于尖峭爽朗,意态秀逸,与传世《疏泉洗砚图》、《雨余柳色图》(均藏上海博物馆)是一家眷属。

“静安本”《丹林窠石图》,整体观之笔法偏于凝重圆厚,勾勒与皴法给人的感觉是面面俱到,唯恐错失一笔,因此落笔就显得谨慎,繁复,迟疑起来,这些都可以从树石的意态中观察出来,石法皴得不可谓不到位,但略显刻板凝滞,树身的皴染显然比“私家本”更周到,甚至特意表现树干的阴阳向背,然而这样的笔性反而不符合浙江上人出家者的空寂超脱与淡然。石上的苔草点得规规矩矩,并无野逸之趣。而树林下自右斜而下而左的坡岸线条,笔法更觉简单木强,与“私家本”相比,殊少灵动与变化,更谈不上小细节的顿挫转折所显现的笔情墨趣了。更大的问题还有设色,“静安本”显然在色彩上过于浓重艳丽了,唯其如此,顿觉古趣全失,在气息上不是出世的,更是热衷入世的。

以浙江为代表的清初新安画派,总体上都以继承明代文人画为宗尚,尤其奉元人倪瓒为圭臬,与“四王”走的是两条迥然不同的路,这种野逸的不合作的注重气节操守的态度,也影响到其艺术追求,冷隽高旷寂寥是主旋律。反观“静安本”《丹林窠石图》,画者功力不可谓不高超,然而就其笔性而言,显然是深受“四王”画风影响的,因此落笔圆厚,气派端庄,用墨浓重,捉刀者于王湘碧、王石谷两家必是浸染甚深,然而这种格调正是与浙江大相径庭的。

因此综上所述,可以得出结论,浙江《丹林窠石图》“双胞胎”,“私家本”当为真迹,“静安本”当为摹本,但是摹本能如此逼真,如果作手未曾亲对真迹,断无此“虎贲中郎”之似。大凡了解民国书画收藏的人都知道,庞莱臣门下是养着一批摹创古画的高手的,初时有江南老画师陆廉夫,前文所提徽宗《鸕鹚图》,据云摹本即出此老之手。后又延请嘉兴郭兰枝、郭兰祥、杭州张大壮及吴江吴琴木等,馆其家中,此皆一时精擅绘事者,郭氏昆仲精于王石谷,张大壮深谙王时敏,吴琴木则极得王圆照三昧。吴琴木又以绘丹枫红树之秋景山水为能事。此幅《丹林窠石图》摹本,当出自这几位老先生之手,亦未可知。其泽古功深,亦令后人叹服,然而真虎尚存,两相对照,真伪是判然易见的,摹本只可是“下真迹一等”了。

此私家藏《丹林窠石图》,文革中曾为上海博物馆暂存,画轴并有入藏编号50748,可供查考,后经落实政策发还藏家,遂为私家珍藏,笔者有幸结此翰墨缘,得以手抚眼追,真迹在前,得亲墨馨,亦可称庆。

最后谈谈收藏章,庞莱臣一印自不待言,“仁和高邕”即近代书画家,鉴藏家杭州高邕之先生,其作画宗四僧之八大石涛,神味冷隽,其藏画辑有《泰山残石楼藏画集》传世,未知此图可曾辑入否。“存在鲍约亭家”一印,是清乾隆年间安徽歙县人鲍约亭的收藏印,鲍氏名会琦,字约亭,号稚卿,是徽商巨贾,其所藏多精品,散出后为庞莱臣、吴湖帆等所得亦多。

古代有一种石头叫肺石,设于朝廷门外,百姓如有冤情,可以站在这种红色的石头上,有司就会出来接案料理,这种石头形状如人的肺,所以叫肺石。肺石制度据说周代开始建立,《周礼·秋官·大司寇》记载说:

不论地方远近,凡没有兄弟、子孙及老幼者有冤情,欲上诉于王和六卿,而其长官不向上报告的,可以站在肺石的上三天,然后由士(司法官员)听取其辞,以报告王上和六卿,同时对不上达的官长治罪。

如何对不上达的官吏治罪呢?根据《管子·大匡篇》的记载,庶人欲上诉而乡吏阻遏者,此乡吏将被囚七天;如果是士人有所上诉,有关官吏阻遏者,此官吏将被囚禁五日。

肺石制度,实际上是一种直诉制度,后世传承不衰,梁武帝于天监元年(公元502年)还在肺石旁置一函,下诏:“夫大政侵小,豪门陵贱,四民已穷,九重莫达。若欲自申,并可投肺函。”梁武帝并非什么明君,他也认识到人民申诉无门的普遍存在,除了重申肺石申冤制度,并在肺石旁设置箱函,接受民间的申诉。可见在民冤的存在以及民冤须伸这一点上,他的头脑还是十分清楚的。关于肺石制度的重要,齐明帝的表述更为简明扼要:“上揽易遗,下情难达,是以甘棠见美,肺石流咏。”意思是,在上的统治者,了解、知道的民情一定是不全面、不完整的,政治的缺失、不到之处则一定存在;百姓因这些政治的缺失而招致的不便、痛苦甚至冤屈要上达,得到伸张则非常不易。所以古代像周代的召公那样的好官直接到民间听讼就十分难得,故长久被人称美;而肺石制度的存在,也自然被人赞叹咏歌了。

唐朝则在东、西两京也即长安、洛阳王城门外同时置有肺石。唐朝的直诉制度有击鼓、上表等,老幼无力击鼓、不能上表鸣冤者可以立于肺石之上。立于肺石上訴者由左监门卫负责奏闻。宋代的沈括亲眼见过唐人的肺石,他在《梦溪笔谈·器用》中说:“长安故宫阙前,有唐肺石尚在。其制如佛寺所击响石而甚大,可长八九尺,形如垂肺。……所以肺形者,便于垂,又肺主声,声所以达其冤也。”《文昌直录》的记载略同,其作者见到的肺石上,还有题识,只是文字已模糊难辨了。

宋代似乎更多地用击鼓的办法来鸣冤,这样的鼓称登闻鼓,通过这样方式上訴的案件,往往由皇帝亲自审理,宋太祖开宝四年(公元971年)六月,都城开封有一女子叫李崇,击登闻鼓,却并无什么冤情,只说身无所托,要求朝廷代她处理家业。宋太祖赵匡胤答应了她的请求,但开封府却关押了她的父亲。李崇于是再次击登闻鼓,控诉开封府关押她父亲,太祖听后大为吃惊地说:“这样的事岂可关押?皇城之中,尚且如此。天下那么大,哪能做到没有冤狱呢?我恨不能亲自审决天下冤狱,所以不辞劳苦。”于是,派遣殿中侍御史李范等十四人,分别到江南、两浙、四川、荆湖、岭南审判刑狱,限令各州每十日审阅一次囚犯。宋朝的击登闻鼓诉冤的直诉制度,目的在于通达下情,平反冤狱,其作用还是明显的。

直到近代,“肺石”作为民情上达的象征,还常见于政治家的篇幅,如王闿运的《上征赋》云:“伤肺石之无听兮,对羸老而淫淫”。关于为什么用“肺石”申冤?汉代经师的说法是因为心肺是赤色的,让申冤者站在似人心肺的红色石头上,可以“使之赤心不妄告也”(贾逵语)。赤色肺石的设计要求申冤必须实事求是,似乎带有些许巫术的含意,不知这样的说法有否根据。曾国藩说他曾在友人处见到肺石,长只有一尺余,击之有声,他通过检验发现肺石就是灰石。然则在曾国藩眼中,古代肺石之制的存在,是取不平则鸣的意思了。

肺石

◆ 尹荣方