

明清之际赞助艺术的徽州商人

(台湾)李大空著

陈履生译

伯子校

本文的主要目的是阐明十六世纪末和十七世纪初安徽画派的兴起和作为一般经济力量以及艺术赞助人的徽州商人的兴起之间的关系〔1〕。对这种关系的了解是充分鉴赏明末清初的中国绘画所十分必要的。在进行研究这种关系之前，先要解释一下“安徽画派”。这个名称是二十世纪初许多论著中所说的“新安派”或“新安画派”在英语中使用的对应词。另一方面，这个“安徽画派”的名称，迄今在所有的中国资料中都尚未使用过。另一个名称“徽派”或“徽州派”通常指的是由徽州的何震（活跃于十六世纪末）所创立的篆刻方面的派别，因而不要和“新安画派”这名称相混淆〔2〕。

新安——公元第三或第四世纪出现的这个名称，是指现在安徽省东南部的一个地区，包括歙县、休宁县和其它三个县。徽州——得名于北宋时期，常和新安这名称互相替代使用。新安画派活跃于十六世纪末和十七世纪，弘仁为其公认的领袖。当时

南京的艺术家龚贤(1618—1689)，与徽州的艺术家和赞助人都保持密切的联系。他曾在一幅卷轴的题辞中提出了他称为“天都画派”（“天都派”）的系谱。该卷轴现存于美国哈佛大学福格艺术馆〔3〕。龚贤在卷轴中写道：

孟阳(程嘉燧)开创了天都画派。到周生(李永昌)时期，天都画派开始兴盛起来。孟阳的风格相似于云林(倪瓒)的风格，而周生的风格相似于仿效云林的石田(沈周)的风格。孟阳姓程，名嘉燧；周生姓李，名永昌，他们都来自天都，其后，方式玉(方玉如)，王尊素(王玄度)，僧渐江(弘仁)，吴岱观(吴山涛)，汪无端(汪之瑞)，孙无逸(孙逸)，程穆倩(程邃)，查二瞻(查士标)，他们都学自程李二人，而且都来自天都，因此称为“天都画派”。

龚贤所列天都画派的画人中，似应加上年长于弘仁的詹景凤(1520—1602)，丁云鹏(1547—约1621)，以及弘仁的密友祝昌(活跃于约1650—1670)，江注(活跃于1650—1700)，姚宋(1648—死于1717年后)〔4〕，安徽画派的绘画，一般以渴笔、勾勒、简约为其风格特征，还常结合以自然形态的神似〔5〕。对“安徽画派”作了这些说明以后，就可进一步探讨新安商人的兴起以及他们对“安徽画派”的影响了。〔6〕

徽州多山的地形，不适合于农业，因而许多人就从事买卖，并成为成功的商人。著名学者顾炎武(1613—1682)在他的《天下郡国利病书》(序言署年为1662年)——这本杰出的从地理条件论述社会、经济发展的著作——中，引述了当时歙县的社会及经济情况的地方资料：

“寻至正德(1506—1521)末嘉靖(1522—1566)初则稍异矣。出贾既多，土田不重，操资交捷，起落不常。能者方成，拙者方毁。东家已富，西家自贫，高下失均，镗铢共竟。互相度夺，

各自张皇。于是诈伪萌矣；诤争起矣；芬华染矣；靡汰臻矣。……迨至嘉靖(1522—1566)末隆庆(1567—1572)间则尤异矣。未富居多，本富居少。富者愈富，贫者愈贫。起者独雄，落者独辟，易资爰有，属产自无。恒贸易纷纭，诛求刻核，奸豪变乱，巨猾侵矣。于是诈伪有鬼蜮矣；诤争有戈矛矣；芬华有波流矣；靡汰有丘壑矣。……迄今三十余年(即1600年左右)则爰异矣。富者百人而一，贫者十人而九。既不能敌富，少者反可以制多，金令司天，钱绅卓地……”〔7〕

历史上徽商的兴起要追溯到南宋(1127—1279)，但是他们在中国占据经济生活中的重要地位是在明代中朝之后。〔8〕到万历时期(1573—1619)，徽商和山西商人一样强盛。正如阅历丰富的学者和官吏谢肇淛所指出的：“江南(长江以南)地区，最富的商人来自新安(徽州)，江北(长江以北)地区，最富的商人来自山西。”〔9〕到明末，徽州的旅商和店主已遍及全国各地；在某些情形下，他们甚至还从事对外贸易。谢肇淛还说：

“徽州巨商从事了水产业，开辟了盐场，他们的财产积累计有百万两银子。那些只有二、三十万资产的只能划为中等商人。山西的商人皆从事于盐、丝绸、谷物的经营或转手倒卖，他们的财富甚至超过了徽州商人。此乃因为徽州商人极为奢侈，而山西商人却是节俭的。实际上，徽州商人对衣着和饮食也是极其吝啬的，……但他们注意小妾，妓女和诉讼，挥金如土。”〔10〕

徽州商人为了提高他们的社会地位，不仅倡导他们所特有的美德，而且也开始了“绅士化”的进程，为了实现他们最初的目的，他们以汪道昆作为他们的代言人，汪出身于徽州盐商家庭，曾任军部训臣。他在其著作里竭力颂扬商人的美德，以至当时的评论家指责他将商人当成了古代的圣贤〔11〕。从商人力图视自

己为贵族阶层成员这一迹象来看，我们可以引用陈春渔编纂的《新安原板土商类要》(1626年作序)，书中商人被看作和贵族阶级等同的阶层〔12〕。为实现他们第二个目的，徽州商人开始逐步采用贵族社会的标准，并加强自身与文人学士的交往，通过培养教育子女的手段，以便使他们的子女成为贵族中的成员，同时在艺术方面加强自身的修养。诚然，由于上述活动才使得谢肇淛称徽州的商人象“精炼的文化”。〔13〕

商业阶层的兴起，大大激励了画家和收藏家，查阅一下十六世纪初(1505—1566)编辑的徽州地名词典，人们可以看出，相对来讲这个地方没有什么杰出的画家。〔14〕而到了十六世纪下半叶，正是在这个徽州商人开始具有强大实力的时期，一大批画家开始崭露头角。这一时期的画家如汪肇(主要活动年代约为1500年左右)，主要是追随浙派画风，即使是稍迟于他的一个重要画家陈淳(1483—1544)，也仍然对此产生一种强烈的爱好，尤其是在佛像和山水画方面。然而这个时期文人学士和职业画家风格上的区别，似乎不如以前明显了，如在苏州亦是如此〔15〕。例如陈淳的一些画在风格上与学者、诗人、画家程嘉燧(1565—1643)的作品非常相似〔16〕。

商人的作用有两重意思：作为收藏家和作为资助人，但经常是两者兼之。作为收藏家，他们经常把自己的藏品提供给那些想研究前辈绘画大师的画家们，这样做就保持了传统的风格。一些商人利用手中的财产继续在大城市如苏州、杭州、扬州、南京、北京收购绘画作品，在这些地方他们都从事赚钱的生意。1585年，学识渊博的著名文人王世贞(1526—1590)埋怨苏州和徽州的收藏家抬高了古画的价格，甚至那些相对“现代”的艺术品的价格。他写道：“画当重宋，而三十年来忽重元人，乃至倪瓒，

以逮明沈周；价骤增十倍。瓷器当重哥汝，而十五年来忽重宣德，以至永乐成化，价亦骤增十倍。大抵吴人滥觞，而徽人导之，俱可怪也。”〔17〕徽州深入细致的搜集活动，自然导致了广泛、丰富的艺术品的积聚，从而也提高了人们的鉴赏能力。这样看来1588年徽州的画家和鉴赏家詹景风能够表明他对王世贞的认识和理解也是不足为怪的。詹景风在《东图玄览》中详细描述了他曾如何仅根据风格特点来正确判断一个十世纪初期石雕作品的日期的。他所推断的日期根据题款而得到了证实。因此，王世贞赞同徽州的一位朋友所说的：“过去颇具鉴赏力的人来自苏州，而如今则来自于新安。”〔18〕这个轶事告诉人们：徽州的收藏家和鉴赏家是那么充满着信心和能力。如吴其贞所著的《书画论》（著成约于1667年），就是一个收藏活动的记录，其中提到在他的故乡——徽州，每年八、九月在寺庙前集售四方古物〔19〕。

徽州收藏家之一的程季白（1626年生），他所收藏的书画，按吴其贞之见，质量极高〔20〕。其藏画包括传为王维（698—759）所作，日本东京小川家收藏的，著名的《江山雪霁》图手卷〔21〕。另一幅程家收藏的名画为赵孟頫（1254—1322）的《水村图》手卷，画上所署年款为1302年，现藏于北京故宫博物院〔22〕。此画在程收藏之前曾被杰出的画家和收藏家如文征明（1470—1599）、项元汴（1525—1590）、董其昌（1555—1636）等收藏过。1637年（译注：按吴其贞《书画论》为戊寅二月三日，故应是1638年），吴其贞在徽州程季白的儿子程正言家中看过王维、赵孟頫的手卷和荆浩（约870或880—约935或940）的立轴山水及其他书画〔23〕。

翻阅一下吴其贞著录的《书画记》，十七世纪上半叶徽州私人收藏书画的丰富和珍贵亦是显而易见的，程季白和他子孙的

收藏就是最好的例子之一。吴其贞，一个名辅其实的鉴赏家和商人，其游历甚广，他对一些徽州私人的藏品作了如下评价，1639年（乙卯四月十日）他写道：

“昔我徽之盛，莫如休、歙二县。而雅俗之分，在于古玩之有无。故不惜重值争而收入，时四方货玩者，闻风奔至。行商于外者搜寻而归，因此时得甚多。其风开于汪司马兄弟，行于溪南吴氏丛睦坊，汪氏继之。余乡商山吴氏，休邑朱氏，居安黄氏，榆林程氏，以得皆为海内名器。”〔24〕

歙县另一著名的收藏家是富商吴亭，亦名吴国亭（主要活动年代约为1575—1625）〔25〕。他是董其昌和陈继儒（1558—1639）的好友，对于古书画皆有同样的兴趣。例如陈继儒、董其昌、吴国亭曾在1609年同阅书圣王羲之（约303—379）《行穰帖》的初唐摹本，此摹本后为吴亭所藏，现为美国柏林斯顿大学艺术博物馆藏品〔26〕。另一次董其昌曾为现藏于台湾国立故宫博物院的王蒙（1308—1385）未署年款的立轴《秋丘林屋》题记，当时吴亭和陈继儒都在场〔27〕。董其昌还证实了后刊印的一组题名为《余清斋帖》为吴亭的拓本，并为之题记〔28〕。现存二十余件为吴亭收藏的书画，亦可以证明徽州的艺术收藏之富。〔29〕

和吴亭一样，歙县收藏家吴楨（主要活动年代为1621—1627）亦和董其昌、陈继儒交谊很深，并常邀请他们至家中讨论书画。他也从其藏品中刊印了两册题为《清鉴堂主帖》的摹本，其中亦有董其昌和陈继儒的书法〔30〕。吴楨藏品中现存的书画足以说明他和徽州艺术收藏成果的密切关系〔31〕。

从詹景风的《东图玄览》和吴其贞的《书画记》来看，很显然

程季白、吴亭、吴桢仅是促进十六世纪末、十七世纪初徽州艺术收藏和鉴赏水平的众多收藏家之一、二。他们的活动对于这一地区绘画发展的影响很快就被人们所认识,我们也必须看到:吴其贞在苏州、杭州、南京、扬州所见的书画中,许多为徽州商人占有。这样,很可能这许多画中的相当一部分,会时常对徽州艺术家起到抛砖引玉的作用。

尽管商人尽力收藏古物和书画来显其绅士风度,但绅士和文人有时仍然蔑视徽州的商人收藏家。秦勤业(译音)在1642年,对程季白收藏的——王维手卷(如上所提为日本小川家收藏的《江山雪霁图》)的所有权问题进行评述时写道:“方该志(译音 Fang、Kai-Chih)死后,这手卷为新安一富人所买(即程季白),这样一件云雾佳作便陷落到一富商手中,达三十年之久。但我能使之复归。”^[32]然而,由于徽州商人收藏家的藏品,对于画家有着独特的价值,所以说他们对于安徽画派的形成来讲,起了重要的作用。

也许新安商人收藏家和艺术资助人的最好代表,要算是弘仁的亲密朋友吴羲(1663年后死),他时常和弘仁两人在家里共同赏阅古代大师的作品,以分享其快乐。为了表示相互间的友谊,弘仁曾为吴羲作画数幅,其中有作于1616年,现藏于安徽省博物馆的《晓江风便》图卷。吴羲很可能是个商人,因为他在此卷的题词中写道:“谁复于鱼盐市中征声气耶?”^[33]

再看弘仁他自己,一个穷小僧,不太会有广博的艺术收藏,但他却充分利用徽州富商所收集的艺术珍品。按照传说,弘仁坚持长期寻访倪瓒的原作真迹,最后在一个姓吴的家庭藏品中看到了一幅真迹。他化了三个月的时间研究倪瓒的画,回来后撕毁了他所有的早期作品,因为这些画已经不再使他满意了^[34]。

虽然现在对这个“吴”家难以查实,但据记载,歙县有一吴家,在其藏品中有几幅倪瓒的绘画,而这几幅画对于弘仁画风的发展却产生了决定性的影响。根据晚明鉴赏家和收藏家张丑(1577—1643)所说,吴家最少有四幅倪瓒的画,这几幅画皆为立轴,题目分别为《幽涧寒松》、《东冈草堂》、《汀树遥岑》、《吴淞山色》^[35]。张丑自己见过前两幅画,并就此作过一番评述。就其风格比较而言,他相信第一幅是倪瓒的晚期代表作,然而第二幅却是画家的早期作品。第一幅和现藏于北京故宫博物院、未署年款的一张同题画非常相似。吴其贞在他对许多倪瓒画的体验基础之上,认为此画实属作者之佳作^[36]。第二幅与1338年所作的一立轴极为相似,但此画现已失佚,如今留存的仅是1629年董其昌的摹本,此画现藏于台北故宫博物院^[37]。第三幅为现代鉴赏家、收藏家吴湖帆(1894—1965)所藏^[38]。第四幅至今尚未查明。

此外,据吴其贞的《书画记》所述,现存倪瓒画中至少有两幅为徽州私人收藏。一幅是吴其贞1639年所见的没有纪年的立轴《紫芝山房》现藏于台北故宫博物院^[39];另一幅是1363年和王绎(约1333——?)合作的《杨竹西小像》,现藏于北京故宫博物院,此画吴其贞1656年曾见过^[40]。

徽州收藏家不仅对古代绘画,同时对当代绘画也感兴趣,例如徽州的收藏家朱之赤在其《朱卧庵藏书画目》内,就著录了一些他同时代地方画家的作品^[41]。另外一种资助形式是雇用一位画家作为一个复制工。如清邑人、书画家杨明时,就曾据吴亭收藏的法书原作为摹本,双钩上石,以便雕刻成用于磨拓的木版或石刻。这些摹拓本就是前面提到过的《余清斋帖》^[42]。

另还有一种更特殊的资助形式,商人刊印他们所加工墨块上的图案,或许作为一种推销文学作品的形式,这样商人便成为

木版印刷的发行者。徽州的两个大墨商程大约（主要活动年代约1541—1616）和方于鲁（主要活动年代约1570—1619年）。在十六世纪末和十七世纪初的竞争是众所周知的，这使得他们的商业活动也达到了高峰^[43]。由此而引起的商品推销活动的竞争强度，在1589年方于鲁的《方氏墨谱》和1606年程大约的《程氏墨苑》的印行中就可看出。《方氏墨谱》和《程氏墨苑》是两卷大部头的墨块目录，配有图案及其雕刻模型的精美插图。《程氏墨苑》包括五百种不同的图案和造型。此外，当时的一些著名人物如哲学家、皇上继位之子的老师焦竑（1540—1620）^[44]，著名的学者和一部有关高级生活与艺术收藏的娱乐书籍《考槃余事》的相传作者屠隆（1542—1605）^[45]，董其昌及其他一些人都为之作序。图例由丁云鹏等画家设计。《方氏墨谱》中同样也有三百八十五幅生动感人的图案和造型，并由著名人士象军部副臣王道昆和苏州学者王稚登（1535—1612）等人作序，插图由徽州丁云鹏其弟子吴廷羽和余加生（译音）设计。实际上现藏于美国大都会艺术博物馆，署有1602年款的一块墨就是由余加生（译音）设计，程大约刻制的^[46]。许多这些墨、砚，通常被视为艺术品，而不简单作为一般的实用品。例如，他们有时就打上“不靠墨”的印记^[47]。

徽州程大约和方于鲁生产的墨，被他们同时代的文艺评论家认为是文化成就的一个重要方面。周亮工（1612—1675）赞许地引用学者徐世溥的话说：

“癸酉（1573）以后，天下文治向盛。若赵高邑（赵南星1550—1627）、顾元锡（顾宪成1550—1612）、邹吉水（邹元标）、海琼州（海瑞1514—1587）之道德丰节；袁嘉兴（袁黄

1580年进士）之穷理；焦秣陵（焦竑1540—1620）之博物；董华亭（董其昌）之书画；徐上海（徐光启1562—1633）、利西士 Matteo Ricci 1552—1610）之历法；汤临川（汤显祖1550—1617）之词曲；李奉祀（李时珍1518—1593）之‘本草’，赵隐君（赵宦光1559—1625）之字学。下而时氏之陶；顾氏之冶；方氏（于音）程氏（大约）之墨；陆氏攻玉，何氏（震）刻印，皆可与古作者同敞天壤。”^[48]

正如《程氏墨苑》和《方氏墨谱》中墨块拓本的刊出，不仅说明它们在文化界得到了重视，而且也说明了徽州木刻印刷术的高度发展。十六世纪末、十七世纪初徽州书籍的印刷发行达到了高峰，并与南京、吴兴相齐并列从而取代了苏州和杭州。徽州还以其完善的多色木版印刷技术而闻名^[49]。这个发展和木刻（或版画）艺术有着紧密的联系，正如人们在徽州现存的属于晚明建筑中的雕刻作品中所见到的一样^[50]。多色木版印刷艺术在由胡正言编印的《十竹斋书画谱》和《十竹斋笺谱》中便可见得。这两本绘画手册由徽州人士胡曰从（1584—1674）分别于1627年和1644年南京印行^[51]。其版画雕刻精细，线条清晰，图纹优雅。它的质量极高，以致后来由王概（主要活动年代约为1677—1705）编纂，1679年在苏州初版，而后又增编再版的《芥子园画传》都未能超过它^[52]。

谢肇淛在徽州拜访了方于鲁，谈到了《方氏墨谱》的广泛流传和复制的情况，由于墨块上的精美图象和造型，从而使得“片纸突然间极度昂贵”^[53]。这儿也应提到：弘仁曾给胡曰从的儿子胡致果（主要活动年代约为1650—1700）作过一幅署有1657年款的《十竹斋图》立轴^[54]，此画也许是弘仁1657年游览南京时会

见胡致果时所作；同时胡致果还拥有弘仁所作的未署年款的《梅花图》立轴^[55]。这样看来，弘仁和徽州木版印刷艺术的接触不仅仅是偶然的。

除了云鹏、吴廷羽和余加生(译音)之外，其他一些徽州画家也与书籍插图设计大有关系。如据说孙逸曾作歙山二十四图，后用木版印刷^[56]，萧云从的《太平山水图画》由四十三幅描绘徽州附近太平风光的山水画组成，它于1648年在徽州刊行。现藏于北京故宫博物院的弘仁六十页《黄山图》册^[57]，原先可能就是打算用木版印刷的形式来出版的^[58]。实际上该画册中几幅画后来确实在黄山地方志中找到了它们的出处^[59]。弘仁绘画中稳重的线条，至少一部分应归于他所经历过的木刻印刷生涯。在这些木刻中清澈的几何图形的外表形式，比空间的深度更为重要，其作品中一些叙事成分可能都受到木刻印刷文学插图的习惯的支配^[60]。如丁云鹏作于1585年的立轴《岁末赋别》和与他的弟子余加生(译音)在墨块上所设计图样风格的相似性说明，众多书籍插图创造了一种自然平直的艺术境界，在这种境界之中，弘仁及其追随者的稳重有力的艺术风格得到了发展^[61]。

正如苏珊·阿库希(Susan Arkush)在她新近的论文中所指出的，在十六世纪末和十七世纪初，倪瓒的绘画风格，在许多画家和评论家眼里已成了典型的逸品风格^[62]。徽州商人的爱好受文人的支配是很自然的。文人的绘画，尤其是那些源于倪瓒的逸品风格的绘画被商人所占有，自然给他们授予了一“文雅”的桂冠，正如周亮工所述：“(弘仁)善仿云林，遂臻极境，江南人以有无定雅俗，如昔人之重云林。”^[63]

虽然徽州商人在十六世纪末和十七世纪初的艺术资助是他们“绅士化”的一方面，但是如果没有他们的艺术收藏和艺术资

助，也许就不存在安徽画派。

注 释：

[1] 这篇文章的写成应感谢密西根大学教授理查德·艾瑞慈(Richard Edwards)和伯克利·加里福利亚大学教授詹姆斯·卡赫尔(James Cahill)和安·阿波(Ann Arbor)的建议。同时也应感谢伯克利·加里福利亚大学艺术史哲学博士候选人徐成溪[Cheng-chi(Ginger)Hsu]对于本文准备过程中提出的种种宝贵意见。

[2] 详细论述见郭继生著《弘仁的绘画》(密西根大学哲学博士论文,1980)第5—7页,17—18页。何震,见方去疾《明清篆刻流派印谱》(上海书画出版社,1980)第4—7页。

[3] 此横卷引自傅申《明清之际的渴笔勾勒风尚与石涛的早期作品》,见香港中文大学中文研究院刊,第八册之二(1976)第579—615页。关于龚贤和徽州画家资助人的接触,见郭继生著《弘仁的绘画》第73—75页和威廉·伍(William Wu)著《龚贤》(伯林斯顿大学哲学博士论文,1979)第16—17、34、43、57、109、114、172、180—181页。

[4] 见郭继生著《弘仁的绘画》第四章。

[5] 最好的定义见杰姆斯·卡赫尔(James Cahill)编著的《黄山之影——中国画与安徽派的印刷业》(Shadows of Mt Huang -Chinese Painting and Printing of Anhui School)的“序言”(伯克利·加里福利亚大学艺术博物馆,1981)第7—15页。

[6] 参阅上书中桑弟·青(Sandi Chin)和徐成溪(Cheng-Chi(Ginger)Hsu)的《安徽商人文化及其资助》第19—24页。

[7] 顾炎武《天下郡国利病书》,见《四部丛刊》(上海商务

印书馆,1935—1936)第9册,76页。

[8] 傅衣凌《明清时代商人及商业资本》中的“明代徽州商人”(北京人民出版社,1956)第49—91页。同见藤井宏《新安商人的研究》,见《东洋学报》,36册(1953—1954),第1—44,32—60,65—110,115—145页。

[9] 见谢肇淛《五杂俎》(上海春阳书店,1935)卷4,第154页。

[10] 同上

[11] 见安吉拉·歌(Angela Hsi)著《汪道昆》(纽约哥伦比亚大学出版社,1976)第1427—1430页。

[12] 见小野正明《新安原板士商类要》,载《东洋学》第六十期(1980年7月),第96—117页。

[13] 见谢肇淛《五杂俎》,卷四,第155页。

[14] 见汪孙民、彭泽编《徽州府志》和何东序,汪尚宁编《徽州府志》。载《中国史学丛书》(台北Hsueh-Sheng书局翻印,1965)第15号。

[15] 见《黄山之影》,第11页。

[16] 例如将《新安扇页集册》(上海神州国光社,1931)图例1中陈淳未署年款的扇面与《天津艺术博物馆藏画集》(北京文物出版社,1963)卷二图例六十四中程嘉燧作于1939年的《柳堤马骑》相比较。

[17] 见王世贞的《觚不觚录》载《丛书集成》初编第2811(上海商务印书馆,1937)第17页。

[18] 见詹景凤《东图玄览》,载《美术丛书》二十一册(台北艺文印书馆)第167—168页。

[19] 见吴其贞《书画记》(上海人民美术出版社,1963)第

168页。

[20] 同上第79页。

[21] 《江山雪霁》被认为是王维所作,见《亚洲艺术档案》卷三十(1976—1977),第12—13页。

[22] 这个手卷发表在《中国画》第九期上(1959)

[23] 见吴其贞《书画记》,第74—79,86—87页。

[24] 同上,第160—161页。

[25] 关于吴亭的短篇传记,见许承尧编的《歙县志》(1937年初版,台北成文出版社1975年再版),第1566—1567页。

[26] 见Shen C. Y. Fu《笔触》(Traces of the Brush)(哈佛大学佛鲁耶大学画廊,1977)第241—243。

[27] 见国立故宫博物院编纂委员会《故宫书画录》(台北国立故宫博物院,1965)卷五,第210页。

[28] 《余清斋帖》于1598和1609—1614年出版二套,总计二十四卷。见平山观月所编《新中国书道史》(东京,1962)第316—317页。另见贯予的《余清斋帖考略》,载《艺林丛录》(香港商务印书馆,1961—1966)第六册,204—208页。

[29] 见郭继生著《弘仁的绘画》第二章注79,第62—65页。

[30] 吴楨的简短传记,见许承尧《歙县志》第1569—1570页。

[31] 见郭继生著《弘仁的绘画》第二章注81,第65—66页。

[32] 参见沈德符《扶荔山房万历野获编》(1606年作序)卷六,第26—89(扶荔山房刊印)。

[33] 见汪世清、汪聪《浙江资料集》(安徽人民出版社, 1964)图例3和第68—69页。

[34] 见汪世清、汪聪《浙江资料集》第82、142页。

[35] 见张丑《清河书画舫》(1616年作序, 1975年版)卷十一, 第44、47页, 张丑《真迹日记》(1918)卷二, 第22页。

[36] 见郑拙庐《倪瓒》(上海人民美术出版社, 1961)图例10。吴其贞《书画记》第377、532页。

[37] 《元四大家》(台北国立故宫博物院, 1975)图例328。

[38] 见郑拙庐《倪瓒》图例三; 吴其贞《书画记》第117—118页。

[39] 见《元四大家》图例308; 吴其贞《书画记》第168—169页。

[40] 见谢稚柳编《唐宋元明清画选》(广州艺术画报社, 1963)图27; 吴其贞《书画记》第459页。

[41] 见《艺术丛编》十七册, 157号, 朱之赤《朱卧庵藏书画目》, 第85、87页。

[42] 见沈德符《万历野获编》二十六卷, 第8页。

[43] 见《黄山之影》第1324—1327页“安徽绘画的伟大时代”。

[44] 见亚瑟·休迈尔(Arthur W. Hummel)所编《清代中国名人》(Eminent Chinese of the Ching Period)(纽约名著复印公司, 1964)第145—146页。

[45] 见古德里奇·方(Gudrich Fang)《明代传记词典》(Dictionary of Ming Biography)第1324—1327页。

[46] 见《大都会博物馆研究》卷三(1930—1931)第114—133页王世贞《中国墨》的注释, 图1。

[47] 王世贞《中国墨》第130页。

[48] 见周亮工《因树屋书影》(1667年作序)卷一, 第2页。

[49] 见谢肇淛《五杂俎》卷十三, 第208—209页。

[50] 见张仲一《徽州明代住宅》(北京建筑工程出版社, 1957)。

[51] 见樋口弘《中国版画集成》(东京, 1967)第22—23页; 关于胡曰从的传记, 见智龛《十竹斋主胡正言》。(载《艺林丛录》第九册, 第296—299页)。

[52] 见Kobayashi和Sabin《安徽绘画》; 青木正儿《芥子园画传》(东京, 1975)第195—264页;

[53] 谢肇淛《五杂俎》卷12, 155页。

[54] 《神州大观》三, 同见郭继生著《弘仁的绘画》165页。

[55] 汪世清、汪聪《浙江资料集》图10。

[56] 张庚《国朝画征录》(1919年版)13页。

[57] 王伯敏《中国版画史》151—157页; 郭味渠《中国版画史略》157—164页。

[58] 苏宗仁《黄山丛刊》卷八。

[59] 见《黄山地志》、《黄山之影》43—53页。

[60] 同上

[61] 见Kobayashi和Sabin《安徽绘画》第27—28页, 图1, 注释1。

[62] 见苏·珊奈尔森·阿库希(Susan Nelson Arkush)《倪瓒和元代的肖像画》(Ni Tsan and the Image of Yuan Painting)哈佛大学哲学博士论文, 1977; 1979年6月缅因约克·苞多因(Bowdoin)学院 ACLS 中国艺术理论讨论会论文《晚期绘画批评中的逸品》(I-Pin in Later Painting Criticism)。感谢阿库希(Arkush)

教授供我此稿。

[63] 见周亮工《读画录》，载《艺术丛编》卷一之14（台北世界书局，1968），第19页。

纳尔逊美术馆所藏萧云从《奇峰图轴》 与浙江《山水图册》

（美）李铸晋

美国堪萨斯城纳尔逊艾京斯美术馆（以下简称纳尔逊美术馆）所藏中国绘画颇负盛名。该馆藏品中，黄山画派的作品亦有数件，均堪称重要。计有：

丁云鹏《五像观音图卷》，纸本著色，有董其昌跋，原系清宫旧藏。其后有于若瀛书于1584年的《楞严经》。

萧云从《奇峰图轴》，绢本墨画淡彩。

浙江《山水图册》，纸本墨画，作于1664年。

查士标《桃源图卷》，纸本墨画淡彩，作于1695年。

梅庚《练溪舟帆图卷》，绢本墨画，作于1686年，等五幅。

其中以萧云从（1596—1673）之《奇峰图轴》和浙江之《山水图册》与黄山有关。现拟就此二件作品提出报告。

首先必须声明的是，纳尔逊美术馆与克利夫兰美术馆于1980年至1981年间曾联合举办《八代遗珍展》，许多学者参与研究工作，这篇报告的内容及相关论点多系纳尔逊美术馆现任馆长武丽生先生和前研究员黄君实先生之研究成果。

欧、美所藏萧云从的画并不多，约有七、八件，且多为其晚年所作，较为人所熟知的是其临僧净儒之《归寓一元图卷》，写宣城