

董源《溪岸图》的历代装裱过程及收藏轨迹



女嬉戏于旁。屋后山腰有悬泉拾级而下,至山脚汇集于溪池。水流及涌波以细线勾画。山石以淡墨勾皴,重在以淡墨层层渲染,很少加点,而用浓墨染山石之交接处以醒出结构。山体均不高峻,而其形态,则似大浪涌起,数座山峰齐向左似排浪涌动,这却是前无古人的。浪头之崖巅,前后堆叠,望去隐约有“矾头”之形态。而向下的悬崖,则似侧倾的浪谷。

关于《溪岸图》是否五代董源所作,上世纪末曾引起一场国际的大辩论。在研讨会上,美国美术史学者高居翰坚信,《溪岸图》为张大千之伪作。一部分中国绘画史专家认为,此作应为10世纪作品。多年之后,大都会博物馆后来为这张画做了一个红外线检测,发现这张图画经过3次装裱,3次补的绢都不一样。而且,其上还有南宋贾似道、袁枢等人的印章。

纽约大都会博物馆和斯塔尔亚洲艺术品维护研究室运用红外线扫描、X光拍摄、数码影像等技术对此图进行了一次全方位的检测,证实此画应该是一幅经过三次揭裱的古画。画幅最初由两块宽窄不同的画绢拼接而成,并有可能是三联屏的最左侧一幅。在第一次装裱时,由屏风改为立轴,左侧画绢上端曾做过30厘米的裁切。第二次装裱年代不详,但所用绢为双丝绢。最后一次为70年代初,王季迁交给黄鹤堂装裱,然后入藏大都会博物馆,三次装裱都有不同程度的接笔。

大都会对《溪岸图》的拍摄,照片显示现在已

十分残破,画面黯淡失色,还有的局部已完全失落了。只能在几英寸的距离内,非常努力地辨识,才能看出画上的内容。绢面的磨损如此严重,以至于完全无法把握皴擦的笔触和用墨的层次。

而在1997年,此画再次展出时经过重新修复后,作品绢底被清洗和提亮。还有原来的笔墨被强化了。这些处理是在相当长的一段时间内,由不止一位修复专家逐渐完成的,所以一旦完成,就不可能再回到从前。不过,就因果关系而言,是彻底清洗后使得画面清晰,笔墨层次明显了。

日本装裱师目黑三次,黄鹤堂主人,《溪岸图》最后一次的装裱就是由他完成的。目黑是张大千一手调教出来的裱画师,深谙两国裱法,手艺高超,用浆尤好。国立东京博物馆,MOA美术馆等都是他的常年主顾。身在纽约的王季迁也是通过张氏,把此画交由东京黄鹤堂装裱。关于补笔问题,王氏事后也有透露说“只是在几个地方上了些淡墨而已”。只是这“几个地方”是指画意中还是补缺处就不得而知了。

但值得一提的是,《溪岸图》为南宋贾似道和明末袁枢旧藏。袁枢藏品巨富,是明末书画及收藏鉴赏大家。上海图书馆藏《宋拓淳化阁帖》(泉州本)和北京故宫博物院藏宋拓《松桂堂帖》都出自睢阳袁氏(明河南归德府睢州,今河南商丘市睢县)。《国朝画征录》



日本装裱师目黑三次

称其“枢博学好古,精鉴赏,家富收藏,工书画,为华亭董宗伯,孟津王觉斯所推许。”

袁枢为明兵部尚书袁可立子,袁可立与董其昌为同年至交,且为王铎恩师。董其昌一生最珍视的“四源堂”名画几尽归于袁枢,袁枢集藏董巨作品实缘于此。陆时化的《吴越所见书画录》因收录袁可立的《节寰袁公行状》一文竟险遭毁版厄运,致翁同龢在《松桂堂帖》跋语中竟因无考睢阳袁氏而将袁枢和袁赋诚父子误断“其为一人无疑也”的古学术错误。清代以来书画作伪者根本顾及不到睢阳袁氏之鉴赏影响。今天的鉴赏家却以书画有袁氏父子藏鉴印者断为真迹的重要依据之一,并以此作为藏品递传有序的重要痕迹参照。

今所见者,睢阳袁氏藏有《宋拓淳化阁帖》(泉州本)(上海图书馆);董源《潇湘图》(北京故宫博物院);董源《夏山图》(上海博物馆);董源《溪岸图》(美国大都会博物馆);巨然《萧翼赚兰亭

图》(台北故宫博物院)、巨然《层岩丛树图》(台北故宫博物院)、巨然《秋山图》(台北故宫博物院)、巨然的《赤壁图》(王鉴《仿古巨册》跋);宋《摹顾恺之洛神赋图卷》(辽宁省博物馆);元赵孟頫《临兰亭序》(无锡博物院);明董其昌《疏林远岫图》(天津博物馆);董其昌《纪游图册》(安徽省博物馆);王铎《赠袁枢诗册》(美国杨思胜)、王铎赠袁枢《贤弟帖》……

由此可见《溪岸图》只是其丰富藏品中的其中一幅精品而已。入清后,睢阳袁氏家道式微,袁氏物流散天涯。现所知流向有下永誉、安岐、梁清标、宋荦、吴云等。其中安岐《墨缘汇观》,全书六卷,所录基本为作者本人收藏。

因此,笔者经过目鉴《溪岸图》原作,对材料、装裱、收藏印、笔墨等诸多方面,以及参考历代文献,认为《溪岸图》是一幅高古绘画,其时代应为十一世纪前后。尽管大家是否是否为董源作品上有纷争,仍不失为一幅中国山水画传世名迹。(朱绍良)

2017年美国纽约当地时间3月2日,美国纽约大都会艺术博物馆馆长兼CEO康柏堂,宣布唐骝千将中国山水画传世名迹《溪岸图》(见上图)正式捐赠给大都会艺术博物馆。此前,这一书画名迹只是寄藏于纽约大都会博物馆。

《溪岸图》,绢本,设

色,纵221.5厘米,横110厘米。绘隐士的山居生活:两座山之间的山谷,有溪水曲折蜿蜒而下,汇成一个波纹涟漪的溪池。池岸有竹篱茅屋,后院有女仆在劳作,篱门前有牧童骑牛,小道上农夫赶路,一亭榭伸入水中,高士倚栏而坐,举目眺望,其夫人则抱儿与仆

浙江金华 曹兆燎

自古以来,中国瓶花技艺以民间风俗、佛前供花和宫廷装饰形式出现。

后汉的《修行本起经》中就有“须臾佛到,知童子心时,有一女持瓶盛花,佛度光明,彻照花瓶,变为琉璃。”这是讲古人瓶花供佛的。

宋元以降,焚香、烹茶、插花、挂画,被文人雅士并举为“生活四艺”。“归来重整旧生涯,潇洒柴桑处士家,草庵儿不用高和大,会清标岂在繁华?纸糊窗,柏木榻。挂一幅单条画,供一枝得意花,自烧香童子煮茶。”元代张贞居的散曲《水仙子》活生生地把这四种雅艺神韵如画纸上。

宋代的文人也是最幸运的,最会享受的。那个特殊的年代给了他们种种只有文人雅

士才能享受的福利。春宜浇花折柳和倚窗读书,夏宜竹下小立和远望荷沼,秋宜对月折桂和倚窗赏菊,冬宜玩雪折梅和围炉清谈。四季佳时宜做的一些赏心事,都与插花瓶花有关,这种生活艺术化、艺术生活化的生活质量是今人都所不及和所追求的。

宋代的温革、周密、林洪、苏轼等对瓶花的瓶插技艺、剪裁、搭配、滋养护理、赏鉴等都有很深的研究。宋元时期瓶花艺术完全兴盛起来,到明代则形式齐全,体系完备,理论成熟。把瓶花活动综合引入学术领域。研究瓶花的专著相继问世。商濂的《瓶花三说》、陈诗教《灌园史》、王路《花史左偏》、王象晋《群芳谱》、文震亨《长物志》、张谦德《瓶花谱》、袁宏道《瓶史》、王世懋《花疏》、孙知伯《焙花奥诀录》、屠隆《山斋清供

笈》等等,都是瓶花花艺学的重要著作。当然,如果从瓶花专业性影响力和功用性出发,以《瓶花三说》《瓶花谱》和《瓶史》为佳。其中的一些瓶花艺术理论影响左右着日本的花道界。

这三人中,高濂为瓶花研究的先驱者,袁宏道是瓶花理论的承前启后人。为发扬者起到穿针引线的作用。《瓶花谱》分品瓶、品花、折枝、插贮、滋养、事宜、花忌、护瓶、入节。全文仅一千九百余字。内容颇有见解。以张谦德对瓶花亲力亲为,插作心得,见解观点以及审美理念,是瓶花研究继往开来之作。当然也是瓶花制作的理论结晶。

张谦德在品瓶中说:“凡插贮花,先须择瓶。春冬用铜,秋夏用磁(瓷),因乎时也,堂厦宜

大,书室宜小,因乎时也。贵磁、铜,贱金银,尚清雅也。忌有环、成对,象神祠也。口欲小而足欲厚,聚其安稳而不泄气也。”

明代隆庆与天启年的瓶花显然是受到了“口说小,瓶宜小”的影响,但另外两款万历和康熙年间的有环之瓶花,则显然对作者的审美“忌有环”没有积极地响应。

李渔《闲情偶记》总结道:“瓶以磁者为佳,养花之水,清而难浊,且无铜腥气也,然铜者有时而贵,以冬胜冰,磁者易裂,偶有失防,遂成废物,故当以铜者代之。”多少还是有一定的道理,也许就是“因乎时也”。有明一代文人审美风尚和骨气的句子应该是“贵磁、铜,贱金银,尚清雅也。”正是反映了明代文人生活的一个侧影。

瓶花之源流

