

“詩—圖”學視野下的清代 “秋林讀書圖”及其題詩 ——以翁方綱與同人對“漁洋 讀書圖”的題詠為中心

范洪傑

提 要

翁氏和友人、門生關於王士禛“秋林讀書圖”的題詠對該畫題在乾嘉時代文人畫壇的日漸流行和進入詩歌的頻繁題詠潮流中起了一定的帶動作用。作為一個畫題，“秋林讀書圖”發源於元代畫家，屬於在後世漸盛的“讀書圖”系列畫題中較早出現的，在明清時代比較盛行。因具有濃鬱的士人情調，它成為文人創作和題詠的對象。“讀書圖”系列畫題具有較強的交際性和私屬性特點，翁氏及其門生、友人對漁洋“秋林讀書圖”的幾十年間的題詠活動體現了這一點。這些題畫詩對於我們認識王士禛與翁方綱的詩學關係、學緣和翁方綱所在的乾嘉時代學風，以及圖畫與詩歌關係的某些面向，都具有重要意義。翁方綱在題寫、欣賞“漁洋秋林讀書圖”過程中，體悟到的詩學旨趣及詩—畫藝術本體論（“詩髓”說）富有理論價值，值得重新認識。

關鍵詞：秋林讀書圖 翁方綱 王士禛 題畫詩 詩髓

“讀書圖”在宋元明清，尤其是明清時代文人的題畫詩中是一個大量出現的畫題系列。許多詩人將之作為詩歌題詠的對象。具體來說，它有多種不同名

稱的畫題分支,如“秋林讀書圖”、“讀書秋樹根圖”、“秋山讀書圖”、“江村讀書圖”等名目,如果暫不考慮一圖多名、異名等情況,前兩種在題畫詩中似最常見,數量似也最多。¹ 本文主要關注“秋林讀書圖”,因為這個畫題出現的早,² 而且在清代乾嘉時期,形成了一個題詠的熱潮,尤其是以翁方綱及其門生、友人等對王士禛“秋林讀書圖”的題詠為代表。

一、元代至清初“秋林讀書圖” 創作、題詩概況

元代可以說是“讀書圖”系列發展的初步階段。其中就文獻所見,最早創作“秋林讀書圖”的畫家是元後期“元四家”中的黃公望、倪瓚,和趙孟頫之子趙雍。尤其是黃公望,清代戴熙《習苦齋畫絮》卷三:“大癡‘秋林讀書圖’,以烘染而成,蓋設色中大有醞釀在。”³ 卷六:“大癡有‘秋林讀書圖’,設色之妙不可思議。”⁴ 卷八:“‘秋林讀書圖’,畊煙有鈍筆,一種意味尤深厚也。”⁵ 皆是說黃公望有“秋林讀書圖”。清代震鈞《天咫偶聞》卷六:“董思翁‘秋林讀書圖軸’絹本,款云:仿黃子久。”⁶ 即董其昌的“秋林讀書圖”是仿黃公望的。另,明代汪砢玉《珊瑚網》卷四十六記載“仇十洲摹本”的“《邱壑賦彩》畫冊”,其中有“秋林讀書圖”,⁷ 明代畫壇普遍摹習“元四家”,尤其是黃公望、倪瓚。黃公望是“元四家”之首;由戴熙的頻頻致意,可知黃氏此圖藝術水平很高,可以想象以

1 據筆者不完全統計,元明清時期,為“讀書秋樹根圖”所作的題畫詩至少在 110 篇以上,去除重題的情況,進入詩詞題詠的“讀書秋樹根圖”計 90 幀左右。為“秋林讀書圖”題寫的詩詞大約有 70 餘篇,對應的畫作,除了重題外,那也應該有幾十幀,重題較多的就是對於王士禛“秋林讀書圖”的題寫了。

2 宋代出現過以表現歷史故事為內容的畫題“車武子聚螢讀書圖”、“孫康映雪讀書圖”等,相應的題畫詩也主要是詠史。這些畫題當然與元代“秋林讀書圖”為代表的以山水林木和季節為背景的、更具審美色彩的畫作系列不能一概而論。

3 戴熙:《習苦齋畫絮》(清光緒十九年刻本),卷三,頁 25。

4 同上注,卷六,頁 38。

5 同上注,卷八,頁 22。

6 震鈞:《天咫偶聞》(清光緒甘棠精舍刻本),卷六,頁 22。

7 汪砢玉:《珊瑚網》(文淵閣四庫全書本),卷四十六,頁 8。

黃公望在畫壇上的影響力，這幅有不凡藝術水准的“秋林讀書圖”自然不會默默無聞。由此後的題畫詩反映出的畫史實際來看，也印證了這一點。自此“秋林讀書圖”成爲畫家不時着手的一個繪畫主題。

由於該畫題具有濃鬱的士人情調，所以也成爲題畫詩常吟詠的對象。清代官修（陳邦彥署名）《題畫詩》編成於康熙四十六年（1707），該書分類彙集了此前的大量題畫詩。其中畫題帶有“讀書圖”三字的題畫詩，計有 15 首，去除題寫同一幀的，那麼可知圖畫有 14 幅，分佈在元、明兩朝。但此書收錄得並不全面，這裏僅作參考。清代的則沒有收入。

檢索清人別集，入清以來，畫題帶有“讀書圖”三字的畫作和相關題詩還是能見到一些。就以“秋林讀書圖”這個畫題來說，暫且對古代畫作的別稱或異名等一時也無法完全追究清楚的情形不予考慮，早于翁方綱或是大約與翁方綱同時是有數人題寫過“秋林讀書圖”的，從中可見當時此畫題的創作概況。如朱昆田（1652—1699）《題汪無已秋林讀書圖二首》、汪繹（1671—1706）《題無已秋林讀書圖》、查慎行（1650—1727）《汪東川宮贊屬題秋林讀書圖時汪給假將歸》、查禮（1716—1781）《風入松·題朱崙仲秋林讀書圖冊子爲凌獻珍孝廉賦卽送其還烏程》、百齡（？—1815）《題阮方圃秋林讀書圖》等。在原圖已經不明的情況下，從題寫內容看，除了前兩個是題寫的同幀，後面所題寫的“秋林讀書圖”都是不同的。詩的內容一例稱讚對方鄙棄名利、性情高雅，但也是就圖畫中的主人公來說的，那麼很明顯，每幅圖畫的主人和圖中的主人公是一致的，這可以說明該畫題的私屬性特點。圖畫作者大體是主人的友人，或是熟識的某位文人畫家。圖畫主人都是散居鄉間或處在從京城告假、離職回鄉的時刻，可以看出，圖畫本身有明顯的交際性功能，尤其後一種情形下是以題畫的形式寫出的送別詩。當然即使其人已經身在鄉間，友人題畫也是具有聯絡感情的社交意義的。

甚至在此時有以此畫題進貢宮廷者。《石渠寶笈》載有“張鵬翀‘秋林讀書圖’一卷”：

素箋本，著色畫。款題云：“古來天縱號文宣，讀《易》猶令鐵撻穿。好學

聖心真不厭，清秋幾暇正窮研。乾隆九年甲子秋日臣張鵬翀恭畫。”前署“秋林讀書圖”五字。卷前御題詩云：“前席曾聞室號宣，肯教揚子歎袍穿。偶將繪事酬清問，也道經書在說研。”御題下有“乾隆宸翰”一璽。⁸

張鵬翀(1688—1745)，長於書畫，生活時間介於王士禛與翁方綱之間。他曾獻給宮廷一幅“秋林讀書圖”，由孔子勤於讀《易》說到當今聖主讀經(或可認為“聖心”仍說孔子)。乾隆詩作了回應。不清楚畫中人物是何人形象，是乾隆本人還是孔子形象？據清廷繪畫情況進行有限推斷，有可能是一幅有乾隆本人形象的行樂圖。若真如此，那意味著“秋林讀書圖”表現文士的雅逸風致，也符合某些帝王的需要。(現存乾隆的不少行樂圖的確是以文士形象示人的。)但此圖藏在深宮，影響如何，不好判斷。此畫被列入“次等”級。其它地方亦不見對此圖的記述。

可見“秋林讀書圖”具有開放性，可以被廣泛創作，但又不是完全的複製，每一幅都帶上當事人的某些獨特印跡，因此各具價值。其技術層面當然因一些藝術經驗的積累，以及相近的表達要素(畫面的秋林以及讀書的行為寫照)而使該畫題變得具有流通性。“秋林讀書圖”的這種藝術積累和其私屬性與開放性相結合的發展特徵的成熟，是王士禛(1634—1711)“秋林讀書圖”(或稱“漁洋秋林讀書圖”)產生的背景。王士禛的“秋林讀書圖”，乃好友文點(與也)(1633—1704)為其祝壽而作，其交際功能顯而易見。那麼翁方綱師友對此圖的題寫，有何特殊之處呢？為什麼要給予單獨研究？可以說，漁洋秋林讀書圖(或稱為“漁洋讀書圖”)的流轉，翁氏及同人對此圖的題寫和幾十年不變的熱情，使得此圖本身已經超越了簡單的一幅圖畫的意義範圍，其原有的交際功能得到極大地發揮，以至於可以作為看待清代初期和中期兩代詩人羣體(部分的)關係的一個鏡像；隨著此圖而產生的一些詩學、詩圖學方面的思考，也都是值得梳理和重新認識的。至於翁氏同人的題寫，對該畫題以及“讀書圖”的流

8 張照：《石渠寶笈》(文淵閣四庫全書本)，卷二十五，頁15。

播有無影響，那依靠翁方綱在文人學士羣體中的影響力，這似乎是可以推想的，而清後期對此畫題的題寫情況似乎也支持這一點。因為清中後期，對於“秋林讀書圖”以及“讀書圖”的創作、題寫來說，是一個高峰時期。

二、翁氏師友題詩簡況與漁洋誕辰紀念

清代圍繞著王士禛的“秋林讀書圖”，產生了比較豐富的題畫詩，至少有十七題二十五首詩，另有數篇跋文。它也成爲展露詩畫關係，體現王門人事關係和當時詩學、文化風尚的一個有代表性的事件。

王士禛《池北偶談》卷十二《記觀宋子昭畫》：“丙辰二月二十一日過商丘宋子昭斫戶部，觀……沈石田秋林讀書。”⁹ 康熙十五年（1676），王士禛四十三歲時，在宋氏家中見到著名畫家沈周的“秋林讀書圖”。《漁洋精華錄》卷七有《沈周秋林讀書圖》一首，描寫到畫中景象是“白露變丹葉，楓林颯高寒。青山出白雲，岩壑增孱顏。何人坐林中，長日頽巾冠。堯舜禹武湯，如櫛羅簡編。”¹⁰ 王士禛對此圖非常喜歡，“最愛青牛翁，至哉五千言。山風日蕭條，楓葉墮我前……我本山中人，見此心依然。何當及秋風，歸翦茅三間。”可見“秋林”以楓樹爲主，秋日丹赤，畫面豔麗；讀書人形象高古，詩人想象他在讀上古之書。

前文已述，王士禛本人也有一幀好友文點爲其祝壽而作的“秋林讀書圖”。關於此圖，王士禛的再傳弟子翁方綱作了多首題畫詩，分布在前後幾十年的時間裏。此外劉大紳、法式善、吳嵩梁等人都有題詠。翁方綱有兩篇《跋漁洋讀書圖》，對這幅圖作過詳細的介紹，兩篇有敘述重複之處，其中一篇寫得較晚，能究盡原委，姑且稱爲“後跋”（較早一篇爲“前跋”，後文涉及）：

右漁洋先生《秋林讀書圖》，長洲文點與也爲先生祝嘏作也。絹下左方有“戊申八月寫，爲阮亭先生壽，文點”小楷十三字，是年先生年三十五，

9 王士禛：《池北偶談》（文淵閣四庫全書本），卷十二，頁8—9。

10 王士禛著，李毓芙等整理：《漁洋精華錄集釋》（上海：上海古籍出版社，1999年），頁1109。

官禮部儀制司員外郎，與汪苕文、梁曰緝諸君在都下，為詩文社集時也。文與也少先生一歲，年三十四矣。此幀有施閨章、方亨咸、汪楫、梅庚、葉方藹、彭孫適、張玉書、汪琬、陸嘉淑、宋犖十人題，皆七言絕句，葉詩有“兩翁跛腳西窗語”之句，乃知畫中西樵與阮亭也。乾隆丙午夏，新城邑宰劉君大紳於王氏購得此軸，攜往滇南，時曲阜桂未谷摹以寄予，題識其後，後十年未谷始以摹軸來贈。然文與也原軸未得見也。今年春劉君自滇南寄此原軸來京師，屬予題之，爰倩水屋道人重臨此本，並求諸君詠之。於是去未谷初摹時又二十年矣。¹¹

大部分內容他在此前的題畫詩裏有不同程度地展露，但此文內容集中，具有總結性質。簡要看來，此圖是戊申，即康熙七年（1668）王士禛三十五歲生日時文與也創作、相贈。乾隆丙午（五十一年，1786）劉大紳從王家買到此畫，然後攜往雲南。據《清史稿·劉大紳傳》載，大紳“乾隆三十七年進士，四十八年，授山東新城知縣。連三歲旱，大紳力賑之。調曹縣，代者至，民數千遮道乞留，大吏為留大紳三月。及至曹縣，旱災更重於新城”，在曹縣任上“乃得引疾歸”，直到“五十八年，病起，仍發山東，補文登”，¹²此後仍在山東輾轉為官，嘉慶十年始離開。對應時間節點：乾隆四十八年至五十年，新城大旱；而劉氏在新城和曹縣接任之間，也未有機會返鄉（雲南寧州）；那麼王士禛所謂“乾隆丙午夏，新城邑宰劉君大紳於王氏購得此軸，攜往滇南”，應是乾隆丙午劉大紳在新城任上購畫，在曹縣“引疾歸”後再帶回滇南。此外，關於年齡的說法亦不確，實際上文點應長王士禛一歲，而非少一歲。

乾隆五十一年（1786），翁方綱 54 歲，距王士禛去世已經 76 年，在這前後翁方綱對“秋林讀書圖”產生了很大興趣。他曾寫詩“新城邑宰萬里客，滇去只此充歸裝。桂君書來極惆悵，是日買絹神彷徨。”珍跡被門外人購走，漁洋後人不能守護家寶，引起門人和王氏同鄉一時矚目。山東人桂馥（1736—1805）或先

¹¹ 翁方綱：《復初齋文集》（清李彥章校刻本），卷三十四，頁 13—14。

¹² 詳情可參：《清史稿·循吏傳二·劉大紳傳》（北京：中華書局，1977 年），卷四七七，頁 13032。

知聞，通過書信向翁氏介紹了一些基本情況，翁氏知道後觸動很大，感到若有所失。此時桂馥摹得一本，寄予翁方綱請題。翁氏隨即作“前跋”，跋文內容考訂畫作創作背景，上述後跋已經基本涵蓋，故不詳引，其中結尾云：“曲阜桂未谷摹是圖，來屬題，為考其時事如此而繫以詩”，明確提到桂馥的摹圖是考訂之緣起。翁氏題詩是從此次觀圖開始的，翁氏對此圖的興趣與日俱增，延續幾十年直至去世。

此後翁氏曾來山東作學官數年，摹本在兗州，雖相鄰但亦相隔，觀看不便。到了嘉慶元年丙辰（1796），桂馥赴雲南為永平令，二年初，將摹本寄京相贈。¹³翁氏長期以來所吟詠之“秋林讀書圖”，即是此摹本。這當然形成很大缺憾，比如圖畫上諸家題詩，摹本上沒有，影響對圖畫的認識深度。又過十年，即嘉慶十一年（1806）劉大紳寄來原圖，翁方綱是年 74 歲，才了卻一份心願。翁氏觀賞原圖，頗有新獲，如原來只知畫圖中有兩個人物，除了王士禛外，不知另一人為誰，看到原圖上諸人題詩，方知是王士禛的長兄王士祿。翁氏還請水屋道人張道渥對原畫重摹一幅。目前，張道渥摹本（以下簡稱“張摹本”）是“漁洋讀書圖”諸本中唯一存世的（圖見附一），¹⁴藏於山西博物院。

翁方綱可以說是王士禛的再傳弟子。王士禛去世時，翁氏尚未出生。早年他通過同鄉、王士禛的弟子黃叔琳了解到王士禛的詩學思想。翁方綱在神韻說基礎上主張肌理說，認為“今人誤執神韻，似涉空言，是以鄙人之見，欲以肌理之說實之。其實肌理亦即神韻也”，¹⁵但沒有全面否定過神韻說。翁氏詩學對王士禛的詩學思想浸染極深，所以自視為弟子。而且越至晚歲，翁氏對王士禛的感情愈加深厚，所以他 74 歲時得到秋林讀書圖真本後，反復加以題詠，實際上他對此圖的題詩作於本年的也最多。

13 可參沈津《翁方綱年譜》（臺北：“中研院”文哲研究所，2002年）“嘉慶二年丁巳（1797）”。但到底是臨行前贈予的，還是走後寄回的，未明說，張道渥摹本（見本文附圖）天頭上的翁氏題記則有“未谷之官滇南，以摹軸寄京見贈”的字樣，可將細節坐實。按，這部重要年譜對“秋林讀書圖”的題寫情況除此處和《跋漁洋讀書圖》的系年外，基本未予梳理。

14 圖像的照片見於山西省博物館編：《山西省博物館藏書畫精品選》（太原：山西古籍出版社，1999年），頁 148。

15 翁方綱：《神韻論上》，《復初齋文集》，卷八，頁 7。

下面對應事件發展進程、按照大體的時間順序介紹、論列翁方綱主要題詩,隨文略作背景考釋:

1. 《文與也畫漁洋山人“秋林讀書圖”四首(康熙戊申八月)》¹⁶

康熙戊申即七年(1668),八月正屬王士禛生日,文點作畫為賀。

按,此詩是在追記“讀書圖”的創作和對此圖的印象,寫作時間在乾隆五十一年(1786)劉大紳買得此畫並送往雲南後,看到桂馥初摹本並題寫在畫上的。當時所作“前跋”曰:“曲阜桂未谷摹是圖,來屬題,為考其時事如此而繫以詩”,即包括此詩。詩中提到“夢中時到邗江水,林外紅橋颭酒旗”、“揚州廉吏京華住”、“池北他年好載書”(禹之鼎曾為致仕返鄉之王士禛作《載書圖》,為翁方綱所藏)等涉及王士禛經歷的重要地點,翁氏借此表達出對斯人的景仰,對斯畫的懷念。畫作在藝術上“一片青山映墓田,停雲家法故依然”,印象可謂深刻,也可知文點是文徵明後人,畫藝精能,大得家法。

2. 《未谷以漁洋秋林讀書圖摹軸見贈》¹⁷

嘉慶二年(1797)作,此時桂馥將摹圖贈予翁氏。雖是摹本,但在作者看來“摹本非摹軸非軸,不著一字憑何追”,可追原畫。王士禛論詩推重“不著一字,盡得風流”,桂馥的畫藝也完全擔當的起這個標準。人與畫的因緣關係,在詩中敘述甚詳,特別是與桂馥的交往與獲贈此畫的過程。“濟南持節又五年,桂四新詩論信宿。圖在兗州人濟南,不得回環畫重讀”,與桂圖相隔,“別時諾贈癸丑秋,去年來訂前盟續。”桂馥此前就承諾過贈予此畫(癸丑是乾隆五十八年,1793),現在“桂四之行若相逐”,即嘉慶二年(1797)終於兌現諾言。隨著二人交往日深,桂馥當是瞭解到翁氏對這一圖畫的渴念以及此圖對翁氏的意義。又曰:“此圖著句十年前,橫街西坊題懶眠。研池餘墨滴秋翠,每憶小字疏籬邊。”所謂“著句”之始,具體來說就是上詩《文與也畫漁洋山人“秋林讀書圖”四首》,已經過了十年。“每憶小字疏籬邊”,指的是上詩四首,或指文點或名家題字,總之是十餘年念茲在茲。

16 翁方綱:《復初齋詩集》(清刻本),卷三十二晉觀稿五,頁16—17。

17 翁方綱:《復初齋詩集》,卷五十蘇齋小草六,頁1。

3. 《漁洋秋林讀書圖昔年劉邑宰大紳攜歸雲南時曲阜桂未谷爲予摹本，予既一再題詠，今劉君自滇寄此文與也原本來屬題感賦》¹⁸

曰：“舊夢回環二十年，碧雲紅樹故依然。緘書拂絹人何在（感未谷也），對榻論詩語孰傳（葉訥庵題句云：兩翁跛腳西窗語，蓋此幅，是寫西樵與阮亭也）。歲久更應添畫旨，秋空了不著言詮。研屏綠滴瀟瀟雨，合向蘇齋證墨緣。”從題目可知，此詩寫於“讀書圖”“著句”二十年後，即嘉慶十一年（1806），劉大紳終於將原畫寄給了翁方綱，此詩記之並深致感慨。此時才看到原畫面上的諸家題詩，方知畫中兩個人物，除了王士禛外，另一人是王士禛的長兄王士祿。

4. 《再題秋林讀書圖四首》¹⁹

一組五律，是看到原畫之後進一步詠懷兼記史的。這組詩及其自注可以說把“秋林讀書圖”原委進行了初步交待。其中第一首“廿年真軸覲，百載絹微昏。想像諸題蹟，依稀小楷存（文點小字二行僅可辨）。盟心泉遶石，跛脚弟借昆。賴有崑山詠，猶追對榻論（讀葉訥庵詩始知畫中二人其一西樵也）”，可以辨識原畫作者文點的題字，未谷摹本則無；葉訥庵題詩帶來的新的認知，多次提及。第二首是對畫面的直接描述：“秋意澹何許，林虛暮靄橫……葉點雲千縷，嵐飛浦一泓。玉琴山響答，相和讀書聲。”林、葉、雲、山嵐、浦等靜物處於富有生機的關聯中，構成了讀書的環境。

5. 《漁洋先生秋林讀書圖真本竟得摹軸於蘇齋壁》²⁰

“今春自滇寄我跋”，寄來真本是爲索跋，並非相贈，這是清楚的。所以出於寶愛，“水屋道人快影寫，蘇齋小像笠屐傍。”趕緊請張道渥（水屋道人）對原圖摹寫一幅，並與“蘇軾笠屐圖”並列齋中。

6. 《又題梧門摹軸二首》²¹

梧門，即法式善（1753—1813），可見法式善也有摹本。第4、5、6組詩都是

18 翁方綱：《復初齋詩集》，卷六十石畫軒草三，頁6。

19 同上注，頁7。

20 同上注，頁10。

21 同上注，頁11a。

寫於嘉慶十一年(1806)翁氏七十四歲時。

7. 《又和“秋林讀書圖”舊題韻二首》²²

翁氏見到“秋林讀書圖”上的諸家題詩，於是選兩家予以和韻。此二首分別是和汪琬和葉訥庵。其中其一：“秋窗誰共昔論詩，曾見然燈授記時。五百牙簽追訪處，手摩遺楷拂蛛絲。”記述自己尋訪王士禛濟南藏書處及想象當年王氏師友討論詩學的情景。

8. 《葉花谿十二首》²³

七絕組詩，嘉慶十一年(1806)作。其七：“羸提神肖大峨仙，浮玉山頭笠屐禪。正值秋林摹軸出，蘇齋筍脯共詩筵。(自注：今年摹得先生秋林讀書圖，同作坡公及先生生日，而此刻適成以二像並懸齋壁，嘗聞濟南人說先生貌似東坡也。)”羸提仙人，代指王士禛，翁氏多次為東坡笠屐圖題跋，多次壽蘇，所謂蘇齋，也因紀念蘇軾而名。這次，翁氏把東坡和王士禛的生日合壽，並介紹了王士禛和東坡長相接近的說法。本年他另有《漁洋先生像贊》曰：“昔瞻遺像，金山坡像之前；今摹斯軸，蘇齋筍脯之筵。竊聞先生於坡像有似焉，貌似耶？神似耶？吾惡知其所以然。請下轉語，印此畫禪。”²⁴提出“畫禪”之說，頗可注意，內容上可以印證本詩。

9. 《又題蘭雪石谿詩舫倩友摹秋林讀書圖二首》²⁵

蘭雪，即吳嵩梁，翁氏得意門生，石谿詩舫是其書齋。吳氏所摹“秋林讀書圖”，當是翁氏手中的原本。

除以上翁氏題詠外，尚有前輩、門人和周邊友人對“漁洋讀書圖”的題詠。如文點原畫上的十家題詠，其中有施閏章詩“獨吟懷抱向人疏，秋色千山一草廬。好記白雲紅樹裏，雙留老眼讀殘書”等。²⁶如劉大紳有《題漁洋“秋林讀書圖”》，當是題寫在文點畫卷上的。“少年才子老儒臣，玉佩瓊琚近紫宸。識是蕭齋紅葉下，秋山影裏讀書人。”“論詩妙在酸鹹外，作畫難傳阿堵間。最好文郎

²² 翁方綱：《復初齋詩集》，卷六十石畫軒草三，頁16b—17a。

²³ 同上注，頁17b。

²⁴ 轉引自沈津：《翁方綱年譜》，頁420。

²⁵ 翁方綱：《復初齋外集》(民國嘉業堂叢書本)，卷二十四，頁26a。

²⁶ 又見施閏章：《學餘堂集》(清文淵閣四庫全書本)，詩集卷四十八，頁17。

解神韻，疏林落葉寫秋山。”²⁷很俊逸的二首七絕。後首著重說明畫作中似乎很難通過人物形象傳達王氏詩學所主張的神韻，但是可以從風景的描述中約略領會。

吳嵩梁有《答秦小峴少司寇題秋林讀書圖後》，²⁸秦瀛有《蘭雪出素冊索書近詩，而蘭雪久不作詩，因用〈題秋林讀書圖〉舊作韻續書於冊，冀蘭雪之一破懶也》。²⁹秦詩句“書庫石帆尋舊夢”是簡括吳詩頸聯“石帆先後尋秋夢，書庫低徊溯墨緣”句意，據此看，秦詩在後，所以秦詩所說用吳氏舊韻，就是指吳氏的《答秦小峴少司寇題秋林讀書圖後》一詩。

劉氏把漁洋讀書圖原本寄給翁方綱之後，似未再索回，想來也是尊重王、翁師門的情誼。因為張道渥摹本上有翁氏跋文曰：“適浮山張水屋來吾齋論畫，興到臨寫此本，不特視昔年未谷摹于山左者倍得神韻。而所快幸者，文點原跡之軸適得並掛於研屏之右，萬里之外，不謀而合，豈非先生精靈默相感召乎？”（見圖一）可見在翁氏書齋中，文點真跡、桂馥摹本、張道渥摹本並藏一室，發揮其各自不可替代之功能（見下節）。

自從得到“秋林讀書圖”原本後，為王士禛過誕辰提上日程。王氏誕辰於是成為翁方綱門人懷念尊師、談詩論畫的重要節日。為“讀書圖”題詩，是必有節日，這帶動了門人對此圖的吟詠之風。

翁氏得到原本後的題詩說起“正合蘇齋過生日”的話頭。本年，即嘉慶十一年八月，翁氏得到蘇軾穎州泛月聽琴詩的拓本，考其年月是閏八月，恰是漁洋生日月份，於是對此“文字之祥，翰墨之緣”感到驚異，並記錄于張道渥摹本的右側中部。八月二十八日，法式善作有《八月廿八日拜漁洋先生生日于蘇齋即題秋林讀書圖後》：“尚書歿已九十年，讀書卷子今猶傳。林間黃葉作秋語，重結詩境詩龔緣。紅橋吟嘯務新句，北渚風懷託煙樹。聽雨西窗又一時，弟兄跛腳商今故。結駟當時俠少場，恥居王後劉（公猷）程（周量）汪（苕文），西川

27 劉大紳：《寄庵詩文鈔》（民國雲南叢書本），詩鈔卷五，頁14。

28 吳嵩梁：《香蘇山館詩集》（清木犀軒刻本），今體詩卷六，頁2a。

29 秦瀛：《小峴山人集》（清嘉慶刻增修本），詩集卷十九，頁12b。

織錦擅天巧,性情之外無文章。”³⁰該詩還描述了畫面的藝術特點,和對王士禛的欽敬。這是對原畫的即時觀感,所謂“劉(公馘)程(周量)汪(苕文)”都是“十老詩句”,所以法式善的題詩也必是題寫于文點原畫卷軸上的。從題可知,翁方綱在書房裏為王士禛舉辦了生日活動,法式善等聚在此處觀摩原圖。法式善《九日冒雨訪吳蘭雪》應是作於數日後,有句曰:“讀書空羨秋林好(時攜漁洋山人‘秋林讀書圖’)”,³¹二人共同觀賞“讀書圖”。考慮到前面翁氏的《又題梧門摹軸二首》,那麼法式善此時所“攜漁洋山人秋林讀書圖”,應是其摹本。

十二月,蘇齋又把東坡與漁洋合在一起為壽。上文介紹過的《葉花谿》其七自注曰:“今年摹得先生秋林讀書圖,同作坡公及先生生日,而此刻適成以二像並懸齋壁,嘗聞濟南人說先生貌似東坡也。”東坡與漁洋都是翁氏非常崇拜之詩人;據當時說法,二人形象是近似的,似有神秘因緣。這是本年度第二次為漁洋慶誕辰了。其實,翁氏壽蘇活動起始甚早,始於乾隆三十八年(1773),除了中間偶有斷隔外,總體上是常年皆辦。翁氏還為黃庭堅、李東陽舉辦過誕辰紀念活動,只不過都是偶爾為之(黃庭堅多是作為蘇軾的陪位、附屬)。壽漁洋則在見到文點原圖後成為翁氏的重要事項,在實際意義上可能有宣示自己作為漁洋詩學真正傳人,或自己是王氏的詩壇領袖地位的繼承者的用意吧,但不可否認這仍是出於對王氏的真正的崇敬之情。

高懸詩人圖像慶誕辰,一般會邀請不少朋友、門生參加,是表達對詩人崇敬之情、凝聚同人共識的獨特交際方式。據翁氏門人梁章鉅《漁洋山人禪悅圖》自注:“師貌亦與坡像相似”,³²如此看來,翁方綱、王士禛、蘇軾形象都是近似的。這種形象“像似”能給當事人帶來心理上的強烈暗示,增進詩學淵源(或詩學地位)上的認同。蘇軾與王士禛形象接近的說法在前,而翁方綱的形象也加入“像似”譜系中,則是在翁氏推進對東坡與漁洋的共同誕慶活動之後的某種結果(生物意義上的相似與否姑且不論)。這樣更能看出翁氏高懸漁洋圖像以舉辦集體性的紀念活動的現實意義。

30 法式善:《存素堂詩初集錄存》(清嘉慶十二年王墉刻本),卷二十四,頁17。

31 同上注,頁18。

32 梁章鉅:《退菴詩存》(清道光刻本),卷十八,頁4b。

嘉慶十二年(1807),翁方綱在弟子吳嵩梁石谿詩舫處壽漁洋,作《八月廿八日漁洋先生生日於蘭雪詩舫作二首》和《又題蘭雪石谿詩舫倩友摹秋林讀書圖二首》(此詩前文已介紹),前詩中翁氏讚賞文點的貢獻:“畫煩與也誰堪繼”;並稱讚吳嵩梁能得“詩髓”之義。而後詩可見翁氏必定攜帶文點原畫前往,所以友人可以摹寫新本。吳嵩梁則作《王文簡公生日石谿詩舫小集,覃谿師取公謂蓮洋語書詩髓二字見貽,感賦長句即題秋林讀書圖後,兼呈小峴先生》,探討詩學。

秦瀛《八月廿八日吳蘭雪招集石溪詩舫祀王漁洋先生,大興翁覃溪閣學攜“秋林圖”先至,屬賦長句一首》³³也是寫于壽漁洋的背景下,將圖像與人事變遷結合起來,予以充分的感情投射。首先從“順治歲乙未,南宮羅羣賢”敘起,描述昔時王士禛與作者的高祖、祖父的友情,細節不遺,最後歎息“迄今百餘載,事往隨飛烟”,接著寫到目前所見之圖,“長洲竺塢筆(圖爲文與也手筆),林木何蒼妍……讀書秋樹底,良友多佳篇。鈍翁認蒼輩,餘韻流冰絃。吾祖在江南,題詠獨缺焉。瀛也擬補之,重結文字緣。”感慨文點之圖上的諸公題詩,而其時秦瀛祖父在江南,未能參與題寫,有“獨缺”之歎,所以秦瀛今日要替乃祖彌補這一缺憾。此時作者轉而“卻憶渡江日,幼子侍我前”,回憶起乙丑秋自粵東赴浙江時,四歲的幼兒陪在身邊,曾對案頭《漁洋精華錄》的漁洋像好奇,並取紙摹寫,此兒後來“一旦成棄捐”,念之傷懷,“今日題公圖,回首一惘然”。可謂百般縈回,迴腸盪氣,先祖幼子,家族親情,皆因此圖而起,生死之間,皆以畫中人——漁洋爲繫。秦瀛又有七絕《又題秋林圖二絕句簡覃溪閣學》³⁴詩,寫得較超然。

應該是在嘉慶二十年(1815),翁方綱又在自己的詩境齋和吳嵩梁的石溪詩舫各舉行了一次漁洋誕辰會。吳嵩梁《王石谷漁洋山莊圖爲陳伯芝蘭祥明經作兼呈覃谿師》自注云:“是日值漁洋先生誕辰,覃溪師嘗置酒詩境軒及余石溪詩舫爲壽。各臨文與也爲先生所畫‘秋林讀書圖’一幅。又,爲余作香蘇草

³³ 秦瀛:《小峴山人集》,詩集卷十八,頁29。

³⁴ 同上注,頁30。

堂圖詩，今已二十六年，繪畫者桂林朱君小岑亦高士也。”³⁵根據後一句的說法，距翁氏“作香蘇草堂圖詩”“已二十六年”，而翁氏集中與“香蘇草堂圖”有關的只有《題香蘇草堂圖為蘭雪別》一詩，作於乾隆五十四年(1789)，推二十六年，是嘉慶二十年(1815)。所以吳氏此詩作於此年。³⁶從自注看，翁氏攜帶了文點的原圖，參與者每人都摹了一幅“漁洋讀書圖”。這是此圖的複製與擴散進程的一部分。詩中說“詩境詩舫緣非慳，秋林依舊斜陽殷。”可見“秋林讀書圖”對翁氏和吳氏的深深結緣，是很重要的。

門生、好友接續翁氏的做法，為王士禛誕辰組織集會的，除了吳嵩梁，還有秦瀛(1743—1821)，他在嘉慶十三年(1808)，就做了一次組織者。翁氏有詩《小峴司寇九月六日集同人補作漁洋生日》，法式善有詩《九月六日，秦小峴侍郎招陪翁覃溪先生，暨吳蘭雪、劉芙初、陶季壽，補作新城王文簡公生日，五更驟雨，恐不果行》、《雨稍止竟赴小峴之約》等記錄了這次邀約，單從詩題就可見事件之概。

三、圖畫性質與翁方綱的圖本系統

秋林讀書圖兼具詩人寫真圖和風景圖(讀書圖)的雙重性質。與蘇軾笠屐圖並懸牆壁上，而且說到王士禛與蘇軾的形象貌似的流傳觀點，這是作為寫真圖看待的。其實，詩人寫真圖具有一種特殊的“詩教”功能，能激發起觀者對該詩人的詩歌世界和詩歌精神的接受熱情。但“漁洋讀書圖”裏的王士禛形象是否是清晰可辨？只要看看張摹本(見附錄)就知道這值得懷疑了。而且考慮到與王士禛對坐的另一人物，翁方綱長期未辨識清楚(這與所觀是摹本有關，但即使見到原畫，翁氏也主要是靠葉訥庵的詩才明確另一人是王士禛的)，似乎

35 吳嵩梁：《香蘇山館詩集》，古體詩鈔卷十，頁8。

36 另，“又，為余作香蘇草堂圖詩”也可理解成“又為余作香蘇草堂圖詩”，即除了臨摹讀書圖外，翁方綱又寫了《香蘇草堂圖詩》，雖不見於翁集，但可認為是佚作。那麼吳嵩梁此詩的寫作時間就可另作考慮。但如此則“今已二十六年”意義無著落，令人費解，所以不據此推斷。

可說明圖中的人物形象並沒有足夠清晰到辨認個體面目的。王士禛曾多次被畫家寫真，³⁷關於他的不同寫真圖能見到一些共性，其形象形成了大體穩定的畫像特點。但“秋林讀書圖”裏的王士禛的形象是遠觀視野下的形象，形體小、模糊，主要是依靠畫家提供的背景介紹、讀圖期待而判斷出來的。所以“秋林讀書圖”只能是半寫真性質。而它作為一種情節性、風景性的題材畫，有悠久歷史，其“秋林”之景的描畫，自然已經有很成熟的技法。翁氏和弟子們都認取其“停雲家法”，即文點對文徵明畫法的繼承，這是偏於風景的。

翁方綱在張摹本上的題記有曰：“先生畫像，方綱所見者，邗江、金山二圖及禪悅小照，而此幀乃祝嘏之作，尤于小石帆亭瓣香之意為切合也”。其中《禪悅圖》是禹之鼎所畫（見圖二）。此外還有禹之鼎的《載書圖》，清代戴璐《藤陰雜記》：“漁洋請假歸新城，繪‘載書圖’，都人於彰義門外祖餞，賦詩成帙。”³⁸此圖今存，漁洋形象較清晰，當時為翁氏收藏。另有“戴笠圖”，“戴笠圖”與“漁洋讀書圖”一併在蘇齋懸掛，因“漁洋讀書圖”而壽漁洋的活動開展後，漁洋“戴笠圖”也被一併膜拜。如嘉慶十三年，秦瀛有詩《九月六日，招集同人補祀王文簡公生日……適覃溪閣學先期借示‘戴笠圖’，因……附書軸尾》，³⁹看題目就可明瞭。可見“戴笠圖”的重要。當然由於“漁洋讀書圖”兼具半寫真與寫意的性質，使得眾人膜拜王士禛的同時，還具象地被代入到王氏讀書的情境中來，紅樹青山，意態蕭然，停雲家法創設的一種隱逸山水的氛圍也是足夠吸引人，所以欣賞讀書圖自然比純粹的寫真圖多了一份情味。這也是顯見的事實。在加上翁方綱如前所說的，“漁洋讀書圖”獨特性還在於是“祝嘏之作”，所以表達對漁洋的敬意，是優選之品。

翁方綱書齋內的原本、桂摹、張摹三圖各具價值，但在尊原典與重實用之間，在翁氏這裏卻也並非無所軒輊。文點原跡前賢題詩全備，《跋漁洋讀書圖》：“此幀有施閨章、方亨咸、汪楫、梅庚、葉方藹、彭孫遜、張玉書、汪琬、陸嘉

37 禹之鼎為王士禛作過不少寫真圖，可參毛文芳：《圖成行樂：明清文人畫像題詠析論》（臺北：學生書局，2008年）第六章《揄揚聲譽：王士禛的畫像題詠》、汪元：《論禹之鼎為王士禛繪製多幅肖像的原因》，《故宮博物院院刊》2016年第1期，頁132—146。

38 戴璐：《藤陰雜記》（清嘉慶石鼓齋刻本），卷十二，頁2。

39 秦瀛：《小峴山人集》，詩集卷十九，頁8。

淑、宋鞏十人題，皆七言絕句”，⁴⁰品優格高，這是毋庸置疑的。翁氏有句：“鶴南飛笛後，第一軸佳題。”（《再題秋林讀書圖》）⁴¹用蘇軾生日典故，意謂王士禛身後，此乃最佳畫軸。吳嵩梁《為覃谿師題王漁洋“秋林讀書圖”》其二曰：“誰道故山蠶尾色，百年猶為兩翁青。”⁴²謂畫面人物、景色歷經百年而依然。但這更多出於敬畏此畫的感想。實際情形是，原畫畢竟已歷一百餘年，翁氏在張道渥之本上的題記就說“舊裝絹已昏翳”（見圖1）。而張摹本新穎、煥發，與桂馥二十年前之本相比也“倍得神韻”，文點原本上的十家題詩在張本上未予摹寫（“施、汪諸先生一時偶題之作無庸備錄矣”），但不妨礙張摹本成為“新炙先生論詩之堂，真見停雲家法落墨之妙”（見圖1）的最佳實用之本。

三圖的“觀看”視角對翁方綱來說是也有一定區別的。文點原圖保存的歷史信息量最豐富，翁氏在原圖上的題詩也最豐富，說明他觀此畫時是面向先賢的“仰視”視角。桂摹本是翁氏二十年讀此圖的唯一依賴，正像他的一首詩的詩題《漁洋秋林讀書圖……時曲阜桂未谷為予摹本，予既一再題詠……》中顯示的那樣，曾題寫頻繁，具有一定的過渡作用和工具性色彩，當然這是引起他對“漁洋讀書圖”的興趣、開啓對此圖研究之端緒的主要對象，所以作用仍是重要的。張摹本晚出，翁氏本人是非常喜歡的，其標誌是一些零星的感想也向上寫。比如右側中部的“是日適得坡公潁州泛月聽琴詩，因考其年恰是閏八月，同掛蘇齋壁間，文字之祥、翰墨之緣安可不記。”（前文有及）左側中部“今年春愚所校先生五七言詩鈔刻成，適屬友作石帆亭詩意圖，夏六月朔記於此軸側。”這些與王士禛有關的零散信息，是翁方綱的漁洋研究的心得或成果的記錄。將散點感受記於上面，有一定隨機性，不用太鄭重其事，增添了一種“平視”視角。張摹本上，翁方綱沒有將十人題詩轉摹過來，因而不用面對先賢羣體。可能體現他內心是想有一個可以和王士禛平等交流的場所的真實想法。

40 翁方綱：《復初齋文集》，卷三十四，頁13—14。

41 翁方綱：《復初齋詩集》，卷六十石畫軒草三，頁7。

42 吳嵩梁：《香蘇山館詩集》，古體詩鈔卷七，頁19。

四、圖文關係與“翰墨之緣”

一般來說，有的題畫詩就是直接題在畫面上或接紙上，有的則僅是題詠，並不寫入畫卷。哪些是上圖的，哪些不是，鑒於“漁洋讀書圖”共有四個系統，即文點原圖、桂馥摹本、張道渥摹本、和其它摹本（包括法式善摹本、吳嵩梁摹本等），目前可見者惟張摹本，題寫情況清楚，那麼要想對其它圖本上的上詩情況作粗略瞭解，只能根據題詩本身的内容、語境以及其它信息綜合判斷。比如翁方綱題和韻詩，自注：“右汪鈍翁詩韻”、“右葉訥庵詩韻”，語氣之間似可約略得知翁詩也是題寫在畫卷上的，應是在前人題詩旁加以排列。又如法式善《九日冒雨訪吳蘭雪》雖然說“時攜漁洋山人秋林讀書圖”，⁴³但因為全詩不是圍繞著“秋林讀書圖”而寫，所以可能上題，也可能不上題，至少上題的可能性就低了。現在參照張摹本，本著保守原則將各本圖卷上的翁方綱主要題詩（其它詩人的題詩特別標名）的上題情況推斷如表：

（表見頁 146—頁 147）

那些在畫卷上進行書寫的題詩，與圖畫的關係更為密切，詩畫構成互相依附、生發的一體的、有機的關係。翁方綱的題詩，以“秋林讀書圖”為中心，串聯人事變遷和人物來往之跡，記實、記史，展現一段難以磨滅的生命軌跡。可以說把“秋林讀書圖”注入了歷史和生命的因素，把圖中隱含的讀書、學問的主題也變得更具有詩性內涵了。此外，題于文點原圖上的《又和秋林讀書圖舊題韻二首》自注云：“嘗舉先生所著錄有卷第可考者，得五百五十餘種，列其目於‘載書圖’後”，⁴⁴那麼就是說翁方綱把王士禛的著作目錄寫在了“載書圖”畫卷上（此做法類似于在張摹畫卷上記錄研究心得）。可以想象，這幀與“秋林讀書圖”近似的、相關連的“載書圖”本身所承載的極其豐富的文學、文化信息，畫面提供了信息集成的空間。而這又在“秋林讀書圖”上得到轉述，在兩幀畫之間建立了“互文”的意義場域，促進了意義共享。

43 法式善：《存素堂詩初集錄存》，卷二十四，頁 18。

44 翁方綱：《復初齋詩集》，卷六十石畫軒艸三，頁 16—17。

翁方綱畫卷題詩簡表

	文點原本(1668)	桂馥摹本(1786)	張道渥摹本(1806)	法式善摹本(1806)	吳高梁摹本(1806)
乾隆五十一年丙午(1786)	翁氏之前,“十人”題詩在此圖初創不久即已陸續上題。	絕句組詩《文與也畫漁洋山人秋林讀書圖》			
嘉慶二年丁巳(1797)		七古《未谷以漁洋秋林讀書圖摹軸見贈》(按,根據張道渥摹本上的影寫,圖上此詩結尾題作《丁巳正月題未谷摹本作》)			
嘉慶十一年丙寅(1806)	七律《漁洋秋林讀書圖昔年劉邑宰大紳攜歸雲南時曲阜桂未谷為予摹本,予既一再題詠,今劉君自滇寄此文與也原本來屬題感賦》、五律組詩《再題秋林讀書圖四首》、五絕組詩《又和秋林讀書圖舊題韻二首》等。 備注:本年法式善七古《八月廿八日拜漁洋先生生日于蘇齋即題秋林讀書圖後》和絕句組詩《再用汪鈍翁葉初庵二先生韻》題於此;吳高梁《為覃谿師題王漁洋秋林讀書圖》亦應題於此本。		七古《漁洋先生秋林讀書圖真本竟得摹軸於蘇齋壁》(按,據畫上題記:“五月二十有四日晨起雨中書”)另,畫卷天頭有長篇題記寫于本年五月廿三此本裝軸後,“漁洋先生《池北偶談》云”至“文與也為梁作江村讀書圖也”,是筆錄以前的跋文內容,接著轉錄乾隆丙午為桂馥本所寫絕句;最後部分是“先生畫像,方綱所見者……”一段,才是新加內容。	七絕組詩《又題梧門摹軸二首》	備注: 吳高梁《答秦小峴少司寇題秋林讀書圖後》、秦瀛《蘭雪出素冊索書近詩……因用其〈題秋林讀書圖〉舊作韻續書於冊……》與應是題於此摹本。

續表

	<p>文點原本(1668)</p> <p>備注：吳嵩梁《王文簡公生日石谿詩舫小集》，覃谿師取公調蓮洋語書詩髓二字見貽，感賦長句卽題秋林讀書圖後，兼呈小峴先生》題于此本或吳高梁摹本。 秦瀛七絕《又題秋林圖二絕句簡覃溪閣學》、五古《八月廿八日吳蘭雪招集石溪詩舫祀王漁洋先生，大興翁覃溪閣學攜“秋林圖”先至，屬賦長句一首》題於此本。</p>	<p>桂馥摹本(1786)</p>	<p>張道渥摹本(1806)</p>	<p>法式善摹本(1806)</p>	<p>吳高梁摹本(1806)</p>
<p>嘉慶十二年丁卯(1807)</p>					<p>《又題蘭雪石谿詩舫倩友摹秋林讀書圖二首》</p>
<p>備注</p>	<p>劉大紳《題漁洋秋林讀書圖》，寫於購得此圖後。</p>		<p>桂馥摹本上的《未谷以漁洋秋林讀書圖摹軸見贈》又被摹入此本。</p>		

題畫詩是詩人擴展圖畫內涵的表達載具，也是使圖畫深入詩人自己的生命的方式，體現的是人與畫的交流關係。而對於畫面上的題詩來說，不僅如翁方綱多次提及的看到文點原圖上的葉氏題詩所起到的完善認識、糾正誤解的作用，而且不同的題畫詩之間在解讀圖畫內涵上也會相互影響，其中最直接的例子就是和詩，翁氏和文點原畫上的汪琬、和葉訥庵二詩性質上就是和前賢的對話。對先輩題詩的和詩，甚至對前人之詩步韻，乃是致敬前人。當然，這種對話、致敬不限於和詩。翁氏對此畫的喜愛是包括著對前人題畫詩的接納的，當翁氏頻繁地把自己的詩寫在這些詩後面時，也就意味著自己的題畫詩和前賢的作品並列在一起，從而以接受和改變的雙重方式共同形成了新的闡釋序列。翁氏也就把所有的題畫詩都納入到以漁洋“秋林讀書圖”為基礎、自己編織的一幅新的“筆墨因緣圖”與“師友學緣圖”之中來了。

王士禛曾居宣武坊保安寺街，翁方綱有詩《小峴詩來語及漁洋戊申萬保安寺街因用漁洋己未稿月夜三詩韻奉簡末章兼示蘭雪》（嘉慶十二年），謂“又添石帆卷，重仿秋林跡”。⁴⁵ 由保安寺街讀書環境想到秋林讀書圖裏的景致，現實的背景因與讀書圖環境的相似，而獲得深層認可。現實能成為圖像的摹本，圖像能成為現實的“底本”，當然基因于“秋林讀書圖”對王士禛形象和生活、學問等廣義形象的成功塑造、定型。其實，翁方綱自從乾隆五十四年（1789）就已搬到保安寺街居住，在這裏“何減昔禪榻，相與數晨夕”，與漁洋在感情上更切近一層了。

秦瀛題圖詩有句“宣武坊南寄數椽”、“書庫石帆尋舊夢，龍樓鳳閣記前緣。”（《蘭雪出素冊索書近詩》）⁴⁶ 又說：“卜居記得近精藍，日下名流盛世兼。”（《又題秋林圖二絕句簡覃溪閣學》）句下自注：“漁洋嘗寓宣武門外之保安寺街，今閣學亦居此。”⁴⁷ 在宣武坊中神交古人，于環境，于心理，都更為近便；名流聚集，也得地理之利。近來學者有注意到嘉道時期京城“宣南詩社”的存在，也

45 翁方綱：《復初齋詩集》，卷六十一石畫軒艸四，頁18。

46 秦瀛：《小峴山人集》，詩集卷十九，頁12b。

47 秦瀛：《小峴山人集》，詩集卷十八，頁30a。

注意到蘇齋弟子在其中占相當的比例。⁴⁸ 筆者更願意指出，蘇齋弟子們，通過翁方綱，與王士禛建立的精神聯繫可能也是重要一個文化資源，那麼後來整體宗宋的“宣南詩社”，其早期活動，王士禛有無作用，作用如何，也未必不可以作些思考。

作為乾嘉時期卓有影響的學問家和詩人，翁氏題詠“秋林讀書圖”除了紀念詩學導師之外，也與重視讀書和追求學問的時代主題契合，在乾嘉漢學時期具有特別意義。他通過師友活動提高了對“秋林讀書圖”以及“讀書圖”系列的關注度。對其它各種“讀書圖”的題詠在翁氏師友中也時有出現（就翁氏本人來說，他曾題詠文點所畫“江村讀書圖”，見《帶經堂集》卷二十一；題寫由杜甫詩句發展成畫題的“讀書秋樹根圖”，見《復初齋外集》詩卷第十三；還有《洪穉存編修以其先昆霞太守“秋山讀書圖”屬題》，《復初齋詩集》卷四十八；《夏萑隈文學“竹里讀書圖”用前韻》，《復初齋外集》詩卷第十九；《題王若農上舍“蓬萊閣讀書圖”三首》，《復初齋詩集》卷二十八……）。翁氏好友葉紹本、法式善、錢載、吳榮光、程晉芳（《題趙叟深柳讀書圖》）、吳錫麒等，弟子吳嵩梁、謝啓坤（《題江墨君秋林讀書圖即送赴山陰幕》）、陳用光（《題菜根軒讀書圖》、《題張鱸江秋林讀書圖應其幼子涵屬》等）、劉嗣綰（《題管椒軒水閣讀書圖》）等都對包含“秋林讀書圖”在內的“讀書圖”畫作進行過題詠。由此可觀察此類畫作的創作情況。此後的“讀書圖”創作和題詠，雖不能完全判定是以這些人為中心的文化擴散現象，但至少這些詩壇名手的題寫、推動應是存在相當的效應的吧。

清代後期在翁氏題詩活動的大約同時及之後，“讀書圖”的創作和吟詠確實出現了一個熱潮，數量多、密度大。搜檢清人別集，單就被題寫過的“秋林讀書圖”來說，據不完全統計，至少接近三十幀甚至更多；這與翁氏之前，清初被題過的不超過十幀的情況相比，是個明顯的變化。

這些題詩、題贊也多在師友之間。⁴⁹ 如王芑孫《章光重“秋林讀書圖”贊》，

48 魏泉：《士林交遊與風氣變遷——19世紀宣南的文人羣體研究》（北京：北京大學出版社，2008年），頁84。

49 少數是自題的，如僧達純：《自題秋林讀書圖》，《兩浙輞軒續錄》（清光緒刻本），卷五十一，頁25。

由序可知,“余生乾隆乙亥,甫冠而識章君光重於故沈歸愚先生之家。時先生已歿,君以外孫持其家事,年四十餘,端然成德,君子也。”⁵⁰章光重是沈德潛的外孫,與王芑孫在沈家相識,後來分開,三十餘年後復見,“則蒼顏白發非復曩人”。“既見,出所為‘秋林讀書圖’示余,作圖之歲實余始生之年,撫念流光,不堪把玩,慨焉興贊,豈唯為君”,⁵¹人事的分合、歲月的流逝,都蘊含其中,作者對此圖可謂感慨深矣。儘管如此,“相期努力,追程古初……有如不信,質以斯圖”,以此圖為見證,相約力學。

這些題詩內容上與漢學風氣的興盛相為表裏,有的則對乾嘉考據之風提出反思,杭世駿《題皇甫(鯤)“秋林讀書圖”》:“要從孔曾會大意,豈在盜竊窺陳編。”⁵²這在學風上自有積極意義。湯貽汾《徐子容州尉“秋林讀書圖”》:“堂前一對青松樹,黃綬神仙索詩處。有時興發一高吟,白鶴回頭不知故。桑墟草屋八九間,我家蓉湖相對閑。相對閑,秋風歇。致君堯舜須讀律,東坡此語肝腸裂。”⁵³“致君堯舜須讀律”,出自蘇軾的《戲子由》,以反語諷刺當時科舉“試律令”的做法。⁵⁴此詩用意也是在暗諷現實中學風之不正。而謝啓昆《題江墨君秋林讀書圖即送赴山陰幕》寄語“樸學繼先後”的江墨君,贊之“近乃習申韓,寧甘守甕牖。抗懷思致君,窮經尚黑首。中丞(玉達齋先生)古臯陶,許君善決剖。讀律求國典,芸臺望亦厚(見阮學使詩)。”⁵⁵則是讚賞讀律治國的理念了,這體現出樸學和實學的矛盾。

畫題的流傳,會形成某些藝術格套,但流傳既廣,作畫者勢必要做出一些創變,滿足自己的表達的需要,這種情況最可能發生在藝術功底深的畫家有強烈的抒情需要時。大部分題詩展示“秋林讀書圖”的情旨,多是悠閒的雅致。但“揚州畫派”的陳撰(諸多關於“揚州八怪”名單的說法中有一種認為他列名其中),“饒有田廬……事起意外,蕭然屢空,年來奔走南北,息影何期,乃畫秋

50 王芑孫:《淵雅堂文集》(清嘉慶刻本),“惕甫未定稿”卷二十,頁26。

51 同上注。

52 杭世駿:《道古堂全集》(乾隆四十一年刻),詩集卷十四,頁1。

53 湯貽汾:《琴隱園詩集》(同治十三年曹士虎刻本),卷十二,頁23。

54 王水照選注:《蘇軾選集》(上海古籍出版社,1984年),頁46。

55 謝啓昆《樹經堂詩續集》(清嘉慶刻本),卷一,頁11。

林讀書圖以寄意，亦可悲已”（王昶《聲聲慢·序》），⁵⁶王昶與之“定交垂三十年”，所題《聲聲慢》，就蘊含著陳氏“榮悴消長之故”，并寫出“風景無限淒涼”，“不堪重問”之狀；在半生坎坷之後嚮往秋林讀書，更多是一種慰藉。“而今添了斜陽，待後日補當初茅屋，長嘯秋光。”⁵⁷雖結尾的豪氣也不能掩蓋全篇淒涼意。對名畫家陳撰來說，既然其“秋林讀書圖”是一種“寄意”之作，個體抒情色彩濃，考慮到“揚州畫派”在藝術上也是頗具創新性，那麼此圖創作上對藝術格套想來必有明顯突破。可惜畫作未能見。

總之，翁方綱與門生、同人對“秋林讀書圖”以及“讀書圖”畫題繫列的推廣作用，應是可以想見的。“讀書圖”不斷被創作出來，作為學人之間致贈之雅品，或作為個人抒情之表達法。圍繞著相應圖畫的題詩的生產，那麼勢必會帶動主題的深化，衍生更多的敦友和論學的具體話題；而自我表達的畫作，仍是需要同人的詩文題寫，才能“合法化”，意義世界才能建立得穩固。這樣的多樣化情形，正是我們在清後期文獻中見到的。

五、詩髓：畫藝宗極

詩學思想上，翁氏越到晚年越趨於融通。因為他盛年時主要的詩學主張乃是強調徵實的“肌理說”，雖以王氏詩學為基礎但是卻主要強調的是相對於王氏詩學之異，而晚年在圍繞著“秋林讀書圖”的題畫詩中反復闡述和體會王士禛的神韻之說，則是在強調與王氏詩學之同。這最鮮明地體現在題畫詩上。如《文與也畫漁洋山人“秋林讀書圖”》：“詩家三昧無多子，澹綠疏黃未著初”，⁵⁸是對王士禛“詩家三昧”詩學主張的妙解，把詩學融入繪畫意境中。《漁洋先生“秋林讀書圖”真本竟得摹軸於蘇齋壁》有曰：“夢追金翅擘龍象，幾人掛角參羚羊。空音詩喻有如此，疏林翠滴非丹黃。”⁵⁹意思是此畫蘊含著王士禛以

56 王昶：《國朝詞綜》（清嘉慶七年王氏三泖漁莊刻增修本），卷二十九，頁8。

57 同上注，頁9。

58 翁方綱：《復初齋詩集》，卷三十二晉觀稿五，頁16—17。

59 翁方綱：《復初齋詩集》，卷六十六石畫軒草三，頁10。

禪論詩的妙詣。“此間論詩無一字，峰青遠接天蒼茫。先生有神試領取，爐煙篆嬾來毫光。”⁶⁰實際上把“讀書秋林圖”無言而妙的畫境與圖中人物王士禛的“神韻”詩學旨趣予以溝通和意會了。類似的寫法在其它題詩裏也常見。這一點，他的弟子也心領神會。

從圖畫與詩歌在藝術的表現關係來看，翁方綱和其弟子吳嵩梁、友人法式善大量使用“詩髓”或詩的“真髓”這兩個相近的表達或概念，是值得要特別注意的。在他們筆下，“詩髓”一詞呈現了從詩論到詩畫交叉領域的衍化過程。

“詩髓”無疑首先是說詩的概念。方回以“瀛奎律髓”的書名直接說詩，“髓”意為“精華”，主要指稱一部分精品詩，還不是指詩中的某種核心內質。據記載，楊慎曾編過選集《蘇黃詩髓》，⁶¹其實與方回用法一樣。明清文獻中“神髓”一詞多見，評價某家詩得到了前人詩作的核心內在，是在宗唐宗宋的復古風氣中產生的；在書法上則是指得到前人之內在精神等。王士禛詩之“髓”的用法即是如此，但已經側重指詩的某種特別的藝術品質。王士禛《分甘餘話》云：“余與海內論詩五十餘年，高才固不乏，然得髓者終屬天章也。”⁶²因為王士禛主張“神韻說”，詩“髓”就與他的“神韻”說聯繫起來，使其意義更明確、具體。檢索明清別集，“詩髓”這個概念從使用次數來說，主要就是翁、吳、法三人在使用，特別是翁氏（計三十六例），其次是吳氏（計十餘例），使用次數多，甚為突出。而在三人之前，王士禛發其端，雖然他關於此概念的用例少，但因為王士禛的吳雯（天章）得“髓”之評是翁氏諸人談論“詩髓”這個概念的起點，所以作用很重要。欲探明此概念意義之變遷，確需從王士禛到翁方綱再到吳嵩梁、法式善的詩學系統上去縷清。

綜觀不同語境，翁氏使用的“詩髓”簡略而言大約有數義：

一，精妙的詩歌素材或內蘊，如“正擬拈詩髓，舟車鞍馬間”（《送洪介亭典陝西鄉試》）⁶³等。

60 翁方綱：《復初齋詩集》，卷六十石畫軒草三，頁10。

61 王世貞：《藝苑卮言》（明萬曆十七年武林樵雲書舍刻本），頁9b。

62 王士禛撰，張世林點校：《分甘餘話》（北京：中華書局，1989年），卷二，頁60。

63 翁方綱：《復初齋詩集》，卷六十三石畫軒艸六，頁13。

二,代指詩,指一部分精品詩、好詩,如“真意蒼然蘇病骨,不徒詩髓是金丹”(《兩窗運使書來問疾,書中頗以覓題爲難賦此寄答》)⁶⁴等。

三,精妙的風景或畫境,如“從公默證吸詩髓,香燈一炷添寒宵”(《蓬萊閣觀日出》)⁶⁵等。

四,代指畫,指得到詩之神韻、精妙之境的畫作,如“廿載東平雪霽同,誰從詩髓悟空濛。石帆儻許丸螺印,小洞庭開宿夢中”(《蠶尾山房圖墨二首》(其二))⁶⁶等。

前兩項乃傳統義,用例數量相對少,接近十例;後兩項則是翁氏將“詩髓”應用在繪畫藝術領域產生的新涵義,有二十餘例。下面就舊義與新義各自內容進行論述。

前兩項雖則相對後兩義是傳統義,但翁氏亦有發展。“詩髓”或詩的“真髓”,字面上看是說詩的真正意味或精髓,但如《小石帆亭二詩》其二:“詩髓既證王,經義兼補朱”,⁶⁷《送樂蓮裳南歸》:“後來吳(天章)與李(丹壑),然否嗣漁洋。詩髓悟者誰,阪路峻且長。格調神韻間,延佇徒彷徨。”⁶⁸都是對證王士禛提倡的“神韻”二字的,或是後者的“格調神韻間”。這可以說是前述對王士禛用法的繼承。何紹基《題奎垣欣遇卷爲羅研生作·意有未盡再題六首》有句曰:“力求質厚洗浮娟,意到蘇齋詩髓邊。我自清狂微尚別,蜷夔異趣最相憐。”⁶⁹從“力求質厚洗浮娟,意到蘇齋詩髓邊”看,何紹基理解的翁方綱的“詩髓”是以質實爲核心內涵的,其實就把“詩髓”理解成進于“肌理”說的一個指代性概念。這與翁氏用此概念“證王”的取嚮有明顯不同。這種理解的產生可能源于翁方綱在大量使用“詩髓”一詞上很突出,所以後人略王尊翁,語義也潛轉相代了。但持此看法者是少數。

吳嵩梁《……覃谿師取公謂蓮洋語書“詩髓”二字見貽,感賦長句即題“秋

64 翁方綱:《復初齋詩集》,卷四十九蘇齋小艸五,頁4。

65 翁方綱:《復初齋詩集》,卷四十三小石帆亭藁上,頁11。

66 同上注,頁14。

67 同上注,頁1。

68 翁方綱:《復初齋詩集》,卷六十四石畫軒艸七,頁6。

69 何紹基:《東洲草堂詩鈔》,清同治六年長沙無園刻本,頁17。

林讀書圖”後,兼呈小峴先生》有曰:“公論詩法主神悟,獨以得髓稱蓮洋。蓮洋所得定何似,桃花流水春茫茫……嗟我從遊二十載,豈有秀句誇天章。八分辱贈詩髓字,真諦似許參毫芒。”⁷⁰ 王士禛曾稱吳雯得詩“髓”,現在翁氏又稱許吳嵩梁如此,淵源即在“公論詩法主神悟”。吳氏《爲覃谿師題王漁洋“秋林讀書圖”》其四:“海內論詩得髓真,石帆衣鉢孰前因。桃花偈子參三昧,許我蓮洋作替人。”⁷¹ 吳嵩梁反復提及吳雯受漁洋稱許一事,真實心理則是對翁師印可之事表示自謙兼自豪。據吳氏所說,翁方綱給予吳氏“詩髓”之評後,還作了一篇《詩髓說》,可惜今已不得見。吳氏《興魯書院示及門諸子》詩句“詩髓一篇衣鉢在,拈花重與證蓮洋”之下有自注曰:“覃溪師……在撫州使院見贈詩云:蓮洋得髓他年喻,迦葉拈花現在因。又爲余作《詩髓說》,書於‘香蘇草堂圖卷’後。”⁷² 而《南昌使院送督學翁覃谿師入都》一詩自注曰:“公以‘蓮洋見髓’見獎,因作《詩髓說》云:‘性情者,孝弟而已矣。’”⁷³ 僅留片羽。但能肯定的是《詩髓說》是詩論文字,尚未涉入畫論領域。

法式善《吳蘭雪香蘇山館詩集序》:“又有誤傳君死耗者,覃溪先生泫然告余曰:‘蘭雪亡矣,吾將合黃仲則詩刻行之,此二君皆得詩髓者。惜其詩止此耳。’仲則已矣,其詩之傳於世者已如此,蘭雪之詩格愈變而法愈嚴,余又安能執一律以量其所至哉。”⁷⁴ 有兩種斷句方法:“覃溪先生泫然告余曰”是一直到“惜其詩止此耳”,還是到“量其所至哉”? 用前法,可見黃仲則也是被翁方綱看作“詩髓”的詩人的。用後法,那麼可見不僅如此,翁氏還認爲“詩髓”並不局限於某種格法的詩歌,而是可以含括廣泛的風格和作法的詩作的。總之,要麼翁氏持此見,要麼法式善發展了翁說而有此見。即“詩髓”適用於不同格法的詩。

翁氏“詩髓”四義中的後兩義則全然屬於翁方綱的理論創新,數量也多,無疑是更值得注意的。對新義來說,前兩義,即“詩髓”作爲深得“神韻”的詩材或藝術本質,或相應的詩作,實際上是疊加在新義裏面,形成新義在“詩”“畫”交

70 吳嵩梁:《香蘇山館詩集》,古體詩鈔卷七,頁14—15。

71 同上注,頁19。

72 同上注,頁6a。

73 同上注,頁2a。

74 法式善:《存素堂文集》(清嘉慶十二年刻增修本),卷二,頁21a。

又語境中的語意背景。翁方綱在詩畫合說的角度，使用“詩髓”一詞來肯定繪畫的藝術表現能力，側重指繪畫能傳達詩意、詩味。

不僅如此，翁方綱認為“詩髓”乃是山水繪畫藝術的本質和歸趨，這可稱之為翁氏“詩髓”論。如《程音田屬友為寫欸乃一聲山水綠，又寫夜山圍在月明中二句詩意各一幀，即送其請假歸歛》其二：“房山能貌夜看山，收得南宮豹霧斑。今夕衆峯迴楮墨，前身明月即荆關。層青如夢峭無影，妙悟尋源深一灣。畫理日從詩髓出，有人丹篆共舟還。”⁷⁵從題目看，此詩是題寫由“夜山圍在月明中”而作的詩意圖。翁氏借此提出“畫理日從詩髓出”的命題，認為此畫之成功即在較好地傳達了詩意，領會了“詩髓”，是繪畫者作此類山水畫的關鍵。所謂“畫理日從詩髓出”，類似於常理皆從“道”中流出一樣，“詩髓”是繪畫藝術的本源，是繪畫造極之境。又，《南田山水》：

……天機故在賦色外，元氣淡入空濛煙。定光一縷不著紙，神妙正落甌香圓。荆關董巨豈我法，元四家并非言詮。此幀自題澹軒仿，專家派肯徐黃沿。遠峯近渚活雲影，樹杪石罅皆飛泉。無字句處詩髓在，寫生所以全其天……我詩品畫出意表，鏗然山響非琴弦。弦外之音水中月，參透三昧真南田。⁷⁶

評論清初畫家惲壽平的山水畫藝，畫法上能不拘泥於“荆關董巨”“元四家”的具體法度，展露“天機”和“神妙”。那“元氣淡入空濛煙”、“遠峯近渚活雲影”的山水妙境的形成，根因即在於“無字句處詩髓在，寫生所以全其天”。詩髓在詩的字句之外，而繪畫寫生能夠完全保存這份“天機”，類似於弦外音，水中月，表現力非凡。也就是說，惲壽平的山水真諦在於“詩髓”的傳達。是“詩髓”使其擺脫繪畫成法限制，畫境也進至藝術“三昧”之地。

唐以後常見的詩畫一致之說，總體上多流於印象式的一般看法。王士禛

⁷⁵ 翁方綱：《復初齋詩集》，卷五十蘇齋小艸六，頁3。

⁷⁶ 翁方綱：《復初齋詩集》，卷五十八石畫軒艸一，頁12b。

也曾將詩與畫並觀,如《帶經堂集》:“詩與畫二者,事雖不相謀,而其致一也。”⁷⁷也曾將神韻之詩與畫論溝通,如《分甘餘話》:“詩至此,色相俱空。正如羚羊掛角,無跡可求。畫家所謂逸品是也”,⁷⁸但也只是說神韻詩和“逸品”有同妙,那麼到底妙在何處?翁方綱指實為“詩髓”,這不得不說是一大進境。翁氏“詩髓”說不是把詩歌和繪畫兩個領域進行簡單組合,也不是簡單地泛論其一致性,而是從藝術本體層面立論,對詩與畫作了本質上的熔鑄,將其與成熟的詩歌理論“神韻”說構成一體關係,為其注入了豐富理論意涵。王士禛的繪畫觀點大體是認同董其昌以來的“南宗畫”理論,推崇文人旨趣;也有在繪畫中心印“神韻”的傾向,而翁氏將“詩髓”作為繪畫之“道”的所在,作為繪畫世界的源源不窮的藝術之根,將文人化旨趣大大強化,某種程度上點出了畫藝的本體之所,同時也是對詩意畫的極大的理論肯定和推進。

正是在他的詩一畫藝術本體論的基礎上,翁方綱發展了“詩髓”這一概念的新義。他在不少題畫詩中對一些符合他藝術理想的詩意畫給予了“詩髓”的佳評。

現略舉數例略作分析:

清才夏玉佩瓊瑤,幾箇聰明慧業如。蘭雪漫懷吳季子,芙蓉空憶沈尚書。
破琴悟徹三生後,迦葉拈來一笑初。合是蘇齋詩髓在,月明如水印窗虛。
(《雪意詩題手山畫冊二首》其二)⁷⁹

昔欲圖田盤,非為訪岩穴。將以印詩髓,謂可探畫訣。(《宿盤山下》)⁸⁰
灤峰青照戶,詩髓倩君傳。(《音田為我作蘇齋圖次韻奉酬》)⁸¹

蒼然詩髓在,佇立轉超忽。(《石谷畫扇》)⁸²

77 王士禛:《帶經堂集》(清康熙五十年刻本),卷九十二,頁12。

78 王士禛:《分甘餘話》(文淵閣四庫全書本),卷四,頁9。

79 翁方綱:《復初齋詩集》,卷五十三嵩緣艸一,頁4。

80 翁方綱:《復初齋詩集》,卷四十一石墨書樓集三,頁14。

81 翁方綱:《復初齋詩集》,卷四十六蘇齋小艸二,頁7。

82 翁方綱:《復初齋詩集》,卷四十三小石帆亭藁上,頁1。

歷山山翠滿巾筓，蒼然詩髓非文字。（《二十四泉草堂圖歌》）⁸³

畫手故知詩髓在，卸帆人意入蒼茫。（《雨窗運使越遊詩畫冊八首·白鶴浦》）⁸⁴

詩髓蘇齋拈一笑，小橋流水月明中。（《唐子畏桃花塢圖》）⁸⁵

首例就金手山的“雪意圖”題詩，稱美妙的風景、可入畫之境為“詩髓”。第二例《宿盤山下》之句把作畫的法門（“畫訣”）歸於“詩髓”，那麼字面上看“詩髓”應是精妙的、如詩的風景在畫中的體現，究其實，則是詩畫共有的審美本質的傳達。第三例，王麓臺有《蘇齋圖》，翁氏“屬友”摹之，希望能傳達原畫妙境，所以“詩髓”指精妙的畫作或畫境。第四例《石谷畫扇》和第五例《二十四泉草堂圖歌》之句，都是觀畫興感，“詩髓”都是指畫境或指代畫作本身。第六例《雨窗運使越遊詩畫冊八首·白鶴浦》之句，畫家深知風景之精妙處所在，所以“詩髓”指如詩的風景或精妙的畫境。最後一例作者觀唐伯虎的“桃花塢圖”而探得“詩髓”，字面上看是畫中有詩意，觀畫而得詩意，究其實來說，則是在肯定繪畫的表現力的前提下，對詩意畫所傳達的詩畫深層共在的審美本質的把握。翁氏師友所著意推闡者，即是此義。無論是側重風景、可入畫之境一邊，還是側重指畫一邊，其共同的歸趨，也都是此義。

以上翁氏對“詩髓”的使用分布在不同的歷史時期，而到了晚年對漁洋“秋林讀書圖”進行觀照時，他仍用“詩髓”來肯定繪畫的表現力：“秋意澹何許，林虛暮靄橫。篋簽人共展，詩髓畫難成。葉點雲千縷，嵐飛浦一泓。玉琴山響答，相和讀書聲。”（《再題秋林讀書圖四首》其二）⁸⁶“詩髓畫難成”，指的正是詩後半所描寫的畫面景物，富有詩意，難以畫出，但這幅畫竟然表現了出來。在這裏，“難畫”與“能畫”辯證統一，“能畫”的意思未明確說出，這是與以前不同

83 翁方綱：《復初齋詩集》，卷二十七桑梓掄才集，頁3。

84 翁方綱：《復初齋外集》，民國嘉叢堂叢書本，詩卷第二十三，頁7。

85 翁方綱：《復初齋詩集》，卷四十九蘇齋小艸五，頁11。

86 翁方綱：《復初齋詩集》，卷六十石畫軒草三，頁7。

的,它蘊含在畫面中;而對“難畫”的感歎,或許說明翁方綱晚年對漁洋的“神韻”之說越發有悟解不易之歎,這也與他在此期題詠“秋林讀書圖”時常常要在詩中感悟漁洋詩學是一致的吧。

身為畫藝世家,文點畫作必然不少,但“漁洋讀書圖”絕對能算得上是其代表作品(據《分甘餘話》,文點為梁日緝所作《江村讀書圖》,汪琬、王士禛等曾題詩),甚至是最著名的作品之一,這從歷來對其作品的記錄與吟詠的情況可以看出。翁方綱和其他同人在題詠“漁洋讀書圖”時,多次認取文點在藝術上所繼承的“停雲家法”,將此圖視為“停雲家法”的一種範本。“停雲家法”,簡單說來,就是文徵明(或也包括其子)繪畫作品中體現出來的一套繪畫方法、程式、風格特徵、意涵境界等的體系。文氏有“停雲館”,故名。據一些研究者的觀察,文徵明的風格非常多樣,人們對他的畫法和風格的描述也不一,但他晚期和去世後市場上複製的最多的確實是一種“文家山水”,接近于趙孟頫的青綠山水風格。⁸⁷ 但也有學者認為,文徵明實際上是塑造了一種供當時的士人進行精神依託的、與以往隱士生活周遭山水頗為不同的新的“隱逸山水”,這種意涵境界才是其廣受支持的主因,而非單純從藝術形式上去認識。⁸⁸ 本文對“停雲家法”的含義不作細論。但據題詠和張道渥摹本來看,“漁洋讀書圖”是典型的青綠山水,而且樹色碧、丹交映,較為鮮麗,有一種向俗的工筆與清遠的文人意調相結合的趣味。左部三分之一與右部三分之二分看,在構圖、設色、意境上,頗與文徵明作於不同時間的兩幅《真賞齋圖》(分藏中國國家博物館和上海博物館)同致。清《國朝畫徵錄》說“文點”：“山水用筆細秀,多點染,暈潤迷離,蓋以墨勝也”,“筆墨極文雅”。⁸⁹ 證之“漁洋讀書圖”,信然。

翁方綱對文徵明很推崇,其《兩峰竟以文畫見贈和衡山自題韻為謝二首兼邀魚山和作》：“讀畫馮生榻,春晴畫漸長。誰評年少壯,有此筆蒼涼。共爾參詩髓,添予掛壁光。”⁹⁰ 羅聘所贈的這幅畫是文氏早年相對粗疏之作(“麓筆”),

87 郭偉其著：《停雲模楷：關於文徵明與十六世紀吳門風格規範的一種假設》（杭州：中國美術學院出版社，2012年），頁142。

88 石守謙：《風格與世變：中國繪畫十論》（北京：北京大學出版社，2018年），頁329。

89 張庚撰：《國朝畫徵錄》（天津圖書館藏），卷上，頁18a。

90 翁方綱：《復初齋詩集》，卷四十七蘇齋小草三，頁5b。

翁氏就已視為“詩髓”的體現。那麼文氏藝術成熟後之作品進境如何，“詩髓”之評，當然毫無疑問。

鑒於翁方綱以“詩髓”稱許過的大部分畫作皆已不見，或不明。連接著他的人生後期幾十年人生軌跡的“漁洋讀書圖”既被他作為“詩髓”的代表作，而且今天還存在摹本，那麼通過這幅畫認識他的詩—畫本體“詩髓”論，就當是合理、有效的途徑。對“漁洋讀書圖”“詩髓”的體悟，最有價值的當然還是翁氏同人對此畫的題詠，他們在詩中記錄了觀感，表達了理解。除此之外，“詩髓”的含義能否被具體地闡釋清楚？是用指代性語言還是描述性陳述？“詩髓”是否只限於某種美學類型，還是說它是包含在所有山水圖畫的視覺形象背後的本質？這些問題，還是需要進一步思考，而且恐怕不能局限於“漁洋讀書圖”的研究範圍了。

翁方綱的“詩髓”論在身後有無反響？法式善、吳嵩梁、何紹基等人主要在詩學意義上用“詩髓”之義。繼承翁氏“詩髓”論畫之義的則罕見。出於各種原因，翁方綱“詩髓”論畫並沒有得到較好繼承和發揚。今日研究“詩—畫”關係，翁方綱的“詩髓”論是可以給我們理論啟迪的，值得重新認識。

六、結 語

“秋林讀書圖”是明清時代“讀書圖”系列中的一個作品豐富的畫題，它的盛行總體上是伴隨著“文人畫”興起而興起的，具體地則與士人重學之風在不同時代的表現相符應。而對於王士禛及其王門弟子、後學如翁方綱來說，這個畫題具有不同一般的重要意義。

王士禛的“秋林讀書圖”在其過世後逐漸引起弟子們的注意，此圖流傳到社會上，輾轉到雲南，後又歸於翁方綱之手，其間翁氏同門多次題詠此畫。此畫也見證王門學人的交往來去之跡，更成為翁氏同門懷念王士禛、深化詩學認識的神聖載體，儼然成為“聖跡”，因此也成為翁氏同門、後學相聚共參詩學、加強聯誼的凝聚力量。

翁方綱對漁洋圖的禪學解讀，“妙悟”式的觀圖方式，而且不是針對人物形

象,更多是針對風景吧。何爲“詩髓”,何爲“詩”,對這些問題,翁方綱肯定在觀圖過程中有相當思索。其“詩髓”論也是這樣成熟起來並被他有意識使用的。在他觀畫時,由圖畫之妙境引發的禪思式的體悟中勢必對詩本身的根本問題有一番相攝相入的思考,這可能是促使他由強調“肌理”與“神韻”之異到強調兩者之同的轉變的助力之一。當然,對詩髓的悟解不是完全在觀想“漁洋讀書圖”時才有的,但這是一幅兼有漁洋寫真像和可引發聯想的深得停雲家法之妙的文人山水造境的圖畫傑作,就翁氏對“漁洋讀書圖”的題詩中不斷重複的妙悟式體驗來看,他的確從中體悟到“神韻”的所在,並努力去加以把捉。這種體驗,才是“詩髓”說的基礎。而這對於今日之“詩一圖”研究,特別是“詩一圖”之藝術溝通方面,亦能增添一新的有趣的歷史案例。

“秋林讀書圖”在翁氏同門圈子裏的流轉及其王氏“聖跡”的地位,使它與學術、詩學諸端發生密切關係。“讀書圖”的尚學意味,也使其成爲諸人交流學風之媒介。諸人之書寫方式,如同題吟詠、唱和等,都是加深“秋林讀書圖”的意涵、提升其地位的文化行爲,凡此諸端,皆可以借由“詩一圖”關係的視角加以觀察。



圖1 張道渥摹本“漁洋讀書圖”山西博物院藏



圖 2 禹之鼎作 漁洋禪悅圖

(作者：山東師範大學文學院 講師)

引用書目

一、專書

- 王世貞：《藝苑卮言》。明萬曆十七年武林樵雲書舍刻本。
- 汪珂玉：《珊瑚網》。文淵閣四庫全書本。
- 王士禛：《池北偶談》。北京：學苑出版社，1999年。
- 王昶：《國朝詞綜》。清嘉慶七年王氏三泖漁莊刻增修本。
- 何紹基：《東洲草堂詩鈔》。清同治六年長沙無園刻本。《續修四庫全書》，冊 1529，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 吳嵩梁：《香蘇山館詩集》。清木犀軒刻本。
- 吳錫麒：《有正味齋詞集》，《續修四庫全書》，冊 1725，上海：上海古籍出版社，1994年。
- 法式善：《存素堂詩初集錄存》。清嘉慶十二年王墉刻本。
- 法式善：《存素堂文集》。清嘉慶十二年刻增修本。
- 周篆：《艸亭先生集》，《續修四庫全書》，冊 1416，上海：上海古籍出版社，1994年。
- 查慎行：《敬業堂集》，《四部叢刊初編集部》，上海：上海書店，1989年。
- 施閏章：《學餘堂集》。文淵閣四庫全書本。
- 施閏章：《施愚山集》，合肥：黃山書社，1992年。
- 杭世駿：《道古堂全集》。乾隆四十一年刻。
- 秦瀛：《小峴山人集》。清嘉慶刻增修本。
- 翁方綱：《復初齋文集》。清李彥章校刻本。《續修四庫全書》，冊 1455，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 翁方綱：《復初齋詩集》。清刻本。《續修四庫全書》，冊 1454、1455。上海：上海古籍出版社，2002年。
- 翁方綱：《復初齋外集》。民國嘉業堂叢書本。
- 梁章鉅：《退菴詩存》。清道光刻本。《清代詩文集彙編》，冊 2332，上海：上海古籍出版社。
- 梁章鉅：《退菴文稿》。《清代詩文集彙編》，冊 2333，上海：上海古籍出版社。
- 張照：《石渠寶笈》。文淵閣四庫全書本。

張大受：《匠門書屋文集》，清雍正七年顧詒祿刻本，《四庫未收書輯刊》，8輯冊24，北京：北京出版社，1997年。

湯貽汾：《琴隱園詩集》。同治十三年曹士虎刻本。

湯貽汾：《琴隱園詩餘》。《清代詩文集彙編》，冊2390，上海：上海古籍出版社。

趙爾巽等撰：《清史稿》。北京：中華書局，1977年。

劉大紳：《寄庵詩文鈔》。民國雲南叢書本。《續修四庫全書》，冊1473，上海：古籍出版社，2002年。

震鈞：《天咫偶聞》。清光緒甘棠精舍刻本。

謝啓昆：《樹經堂詩續集》。清嘉慶刻本。《清代詩文集彙編》，冊1648，上海：上海古籍出版社。

戴璐：《藤陰雜記》。清嘉慶石鼓齋刻本。

戴熙：《習苦齋畫絮》。清光緒十九年刻本。

王水照選注：《蘇軾選集》。上海：上海古籍出版社，1984年。

毛文芳：《圖成行樂：明清文人畫像題詠析論》。臺北：學生書局，2008年。

石守謙：《風格與世變：中國繪畫十論》。北京：北京大學出版社，2018年。

尹丕聰：《王漁洋先生年譜》。山東：山東大學出版社，1989年。

李毓芙等整理：《漁洋精華錄集釋》。上海：上海古籍出版社，1999年。

沈津：《翁方綱年譜》。臺北：中研院文哲研究所，2002年。

蔣寅：《王漁洋事迹徵略》。北京：人民文學出版社，2001年。

蔣寅：《王漁洋與康熙詩壇》。北京：中國社會科學出版社，2001年。

魏泉：《士林交遊與風氣變遷——19世紀宣南的文人羣體研究》。北京：北京大學出版社，2008年。

郭偉其：《停雲模楷：關於文徵明與十六世紀吳門風格規範的一種假設》。杭州：中國美術學院出版社，2012年。

二、論文

汪忞：《論禹之鼎爲王士禛繪製多幅肖像的原因》，《故宮博物院院刊》2016年第1期，頁132—146。

劉東海：《順康詞壇王士禛首倡揚州多人步韻唱和考述——以〈題青溪遺事畫冊〉與〈紅橋〉兩次唱和爲中心》，《中華文史論叢》2013年第2期，頁343—369。

劉東海、王兆鵬：《論清代順康、雍乾詞壇羣體同畫唱和主題》，《甘肅社會科學》2017年第3期，頁62—69。

On the Qing-dynasty Painting “Reading in the Autumn Groves” from the Perspective of the “Poetry-Painting” Relationship, Focusing on Weng Fang-Gang and His Colleagues’ Inscriptions on the Painting of “Yuyang Reading”

Fan Hongjie

(Lecturer, Faculty of Literature, Shandong Normal University)

Abstract

The inscriptions on Wang Shizhen’s (1634 – 1711) “Reading in the Autumn Groves” by the disciples and friends of Weng Fanggang (1733 – 1818) boosted the increasing popularity of these kinds of paintings and inscription of poetry on paintings in the Qianlong and Jiaqing eras (1736 – 1820). The title “Reading in the Autumn Groves” was first created by Yuan-dynasty painters, appeared in a “Reading” series of painting titles that became increasingly popular, and contributed to the formation of a new vogue in the Ming and Qing dynasties. Because of its rich intellectual appeal, it won the favor of the literati and became an object of literary creation and inscription. The series of “Reading” painting titles are strong in both communicative and private features, which is reflected the decades of similar works by Weng Fanggang, his disciples and friends, who inscribed on Wang Shizhen’s paintings under the title “Reading in the Autumn Groves.” These inscription poems are of great significance in our understanding of the relationship between Wang’s and Weng’s poetics, their academic backgrounds, and the scholarship styles of the Qian-Jia era in which Weng mainly lived, as well as some aspects of the relationship between painting and poetry. In

the process of inscribing and appreciating these paintings titled “Reading in the Autumn Groves,” Weng Fanggang gained enlightenment in poetics and the ontology of the art of poetry and painting from a cross-disciplinary perspective (called “Marrow of Poetry” theory). These have rich theoretical value and are worth re-consideration.

Keywords: “Reading in the Autumn Groves”, Weng Fanggang, Wang Shizhen, Inscription poem on painting, “Marrow of Poetry”