

# 陈佩秋考辩《溪岸图》

王琪森

我和谢稚柳先生是同乡，在谢老生前，我有时间去拜访他。陈佩秋先生看到我，会对谢老喊道：“老头子泥瓜(你的)小同乡来了。”

谢稚柳和陈佩秋都是中国古代书画的鉴定大家。在纪念陈佩秋先生诞辰100周年之际，我感到对于陈先生在书画鉴定方面的长期探索与突出成就，令人重视得还不够。记得有一次，陈先生在上海图书馆作关于海派书画的讲座后，我与她谈起了书画创作与书画鉴定，她相当认真地讲：“我在书画鉴定方面下功夫，不会少于在书画创作上下面的功夫。”并由此追溯道：“我之先想做科学家，由于父亲不让我读，种种机缘下学了画画。看的古画多了，再加上现在有问题古画比较多，许多人问我作品的真假，我就开始研究绘画史，关心鉴定。”

说到书画鉴定，主要有三大流派：考订派、经验派与实践派。考订派主要依据书画图式的历史背景与社会成因，是以“标准器”为参照。经验派主要依据创作风格与笔墨构成，是以“标准件”为范畴。实践派不仅要兼有考订派、经验派的能力，而且自己必须是具有很高造诣、很深刻力的书画家，他们不局限于“标准器”或“标准件”，而是一种综合、系统、全面、能动的睿智鉴定。而陈先生就是这样一位集实践派大成的书画鉴定家。

在陈先生的书画鉴定历程中，最有影响、最有价值、也最为成功的是她对五代南唐山水画家董源《溪岸图》的考证论辩。可以这样讲：长期以来，围绕《溪岸图》的真伪，一直是众说纷纭，犹如一部悬疑剧，无论是叙事过程、矛盾冲突、相关人物，还是剧情发展，都跌宕起伏、波谲云诡。尽管此画1997年5月初入藏美国纽约大都会博物馆，系来自当时寓居纽约的著名中国书画收藏大家王季迁处，但对其真伪的议论与焦虑，并没有就此结束，而是又一次引发了争论。

1997年5月22日，美国《纽约时报》在头版刊发了《溪岸图》这幅巨画，并称其为“中国的蒙娜丽莎”，以凸显其尊贵的地位与巨大的艺术影响，在国际艺术界引起关注，传为美谈。然而，同年8月却风云突变，也是颇具知名度的美国《纽约客》杂志，推出了《大都会刚获得的“中国的蒙娜丽莎”，它是真迹吗？》一文，作者是在西方研究中国画极具知名度的高居翰，他认为董源的《溪岸图》系张大千伪造，而谢稚柳、徐悲鸿等人则参与伪造了收藏史。高居翰不仅明确了伪造者，还牵出了一个伪造群体，时间跨度达几十年。高居翰研究中国书画几十年，是享有世界声誉的学者，他的发声是有影响力的。而此时涉及《溪岸图》真伪的三位主要人物中，徐悲鸿

早在1953年即已谢世，张大千于1983年作古，谢稚柳则在《纽约客》那篇文章发表前不久的1997年6月1日远行。“解铃还需系铃人”，但“系铃人”都去了天国，也就是说这场注定了没有亲历者出场的笔墨官司该如何打？

高居翰对张大千、谢稚柳、徐悲鸿的指证，无疑是一场关于《溪岸图》真伪鉴定的大地震。当此之时，陈先生以巾幗不让须眉的豪气挺身而出，从《溪岸图》的笔墨、线条、构图、绢质、人物形象乃至五代画家作画的习惯特征等作了雄辩的考证。记得她当时说：“鉴定《溪岸图》，我并不单单是为了老头子(谢稚柳)，而更重要的是为中国古典名画正名。中国书画的真伪，最终应该由我们中国人来下结论。”此番话可谓掷地有声。在正式评述陈先生对《溪岸图》的鉴定前，应当对《溪岸图》的流传过程及与张大千、谢稚柳、徐悲鸿的关系作一时代背景及历史成因的介绍。

抗战时期的1938年，徐悲鸿在广西阳朔见到的《溪岸图》(当时称《水村图》)不仅严重破损，且画面污渍混浊，用谢稚柳当时的话说是“乌黑乌黑的”，但画面极富古气。于是，徐从北平用钱买下了。后来，张大千也从北平流亡来到了阳朔，见到此画后眼睛一亮，拍案惊奇，遂以考证之名借走。1939年，徐悲鸿在给上海友人孙邦瑞的信中不仅为此“捡漏”颇为得意，还说：“弟得董源《水村图》巨幅，恐天下第一北苑。大千惊奇不已，必欲携之入川。弟即托之作一番考证。”然而，嗜古入骨的大千却对此画爱不释手。后来，大千托谢稚柳在重庆向徐悲鸿转告，张愿意用自己的藏品来换徐的《溪岸图》。徐悲鸿与张大千关系良好，又有谢稚柳出面说情，于是就同意了，徐提出要张拿所藏的金冬心《风雨归舟图》相换。大千在1944年春让义弟张目寒到重庆将《风雨归舟图》交给徐悲鸿。从此，《溪岸图》伴随着大千天涯行旅。后来，大千将此画携到美国纽约，华人书画收藏大家王季迁见后也极为喜欢，提出想要收此画，大千不允。直到1967年大千定居美国加州十七里湾后，第二年，王季迁才用八大和石涛等人的12幅明清书画与张交换了《溪岸图》。王对此图极为珍爱，并以“溪岸草堂”作为自己的新堂号。1997年5月，《溪岸图》入藏大都会博物馆。

客观地看，收藏《溪岸图》的直接当事人最初就是徐悲鸿与张大千，谢稚柳仅从中传了话，何以被说成是一起做局了？这就涉及张大千与谢稚柳的亲密关系及在收藏上的互动。如1945年张大千以500两黄金加20幅明画购入董源的《江堤晚景图》，因当时对此画也存在疑问，所以大千请博学的谢稚柳作学术文献上的考证。谢不负其望，从元

赵孟頫的一封信札中读到赵曾见过董源的一幅画，其风格与唐朝画家李思训的青绿山水很相似，而《江堤晚景图》也正是董源作品中唯一的一件设色作品。于是大千请谢稚柳在这幅画的装裱处题写了赵孟頫的信札。当时在这幅画上题跋的还有溥心畲、吴湖帆、庞莱臣、叶恭绰等。历史的经验值得注意，高居翰之所以要说谢稚柳参加了做假，无非是为了增强论点的可信度，张、谢关系太铁。

我和谢稚柳先生相识于1989年9月在上海松江举办的“董其昌国际学术研讨会”。1992年6月，谢先生在美国堪萨斯纳尔逊博物馆参加了国际董其昌研讨会后，又应台湾太平洋基金会和台湾美术馆之邀赴台访问。回上海后，我曾请教他在台北故宫博物院看董源《龙宿郊民图》的情况，他说：“这张画我看了。”随后，他作了比较：“董源存世的几件作品，一件是美国王季迁先生收藏的《溪岸图》，这是当年大千用金冬心的画从徐悲鸿手里换来的。一件是台北的《龙宿郊民图》，一件是北京故宫博物院藏的《潇湘图》，一件是辽宁博物馆藏的《夏景山口待渡图》，再一件就是上海博物馆藏的《夏山图》，如今这几件作品我都看到了，原来的看法有些改变，产生了新的想法。看来，对董源要再研究，再重新认识。”然而，天不假寿，谢先生后来归道山了。

在谢老辞世不久，就发生了高居翰对《溪岸图》的指伪，舆论哗然。陈先生在国内获知这一情况后，即以一种责任感和使命感，对原本就很熟悉的董源《溪岸图》作了系统全面的审视、深入仔细的研究。一场当代国际鉴定界的“华山论剑”即将拉开序幕。

1999年12月11日，一直忐忑焦虑的美国大都会博物馆破天荒地为一幅中国古典画卷《溪岸图》召开了中国书画鉴定国际艺术研讨会。高居翰在会上坚持对《溪岸图》的指伪，日本学者古原宏伸也说《溪岸图》是“大千与徐悲鸿合谋造假”，并透露出一个“八卦”：徐悲鸿同意大千以金冬心的《风雨归舟图》换《溪岸图》，其实是为了报答当年徐悲鸿与蒋碧薇离婚时大千对他经济上的暗助。美国的中国艺术史专家方闻则认为《溪岸图》是董源真迹。来自中国的启功睿智地指出：董源是人中之龙，龙的变化是莫测的；此画时代为北宋，接近董源。整个研讨会观点各异，莫衷一是。

陈先生当时是接到大都会博物馆邀请的，因有事未能成行。但她随即公开发表了自己对《溪岸图》的考辨：“按照我的理解，他们作品的时代性是一致的。《溪岸图》《高士图》及《江行初雪图》山的轮廓线厚重而有顿挫，水曲折而有波瀾，枝干曲曲弯弯而有夹叶，屋拙朴，

人物形象生动，都画得非常繁复，五代的画家都注重写生，画得符合自然规律而生动。这种画风延续到北宋的范宽、郭熙、燕文贵，到元就面貌迥异，以后就变得简单草率疲沓了。”陈先生是因大量临摹古画而精熟历朝历代画家的用笔、墨色、款识及绢质的。所以，她对绢的织造及破损极为关注，并作了风趣的比方：“小娃娃刚生出来皮肤很嫩，老的时候会是皱纹。绢底也是这样，其破损度反映了它的年限，上千年的绢不可能没有时代的痕迹。”还指出：“《溪岸图》中的山石峻峭形体及带角形的外轮廓勾线，线条曲折有棱角的坡和皴、皴笔和小苔点、树干和树叶、曲折的带角形的网巾水波、人物、亭台、茅舍等方面的特征都显示出10世纪绘画的时代性，同时也具有个人的特征。此外，这件作品的绢底材质及其破损也够得上10世纪，再加上款识‘后苑副使臣董源画’的墨色与画面色泽一致，可认定《溪岸图》是目前董源的唯一传世真迹。”

对于《溪岸图》是出于清代画家之手或大千伪造之说，陈先生亦相当直率地指出：“只有外行人才会这样说，懂行的人不会这样认为的。造假画也得有水平，清代没有人能画出这样的线条，大千的水平只能造石涛、石溪、八大、陈老莲和少数不成熟的宋人假画，也不可能画出这样好的五代北宋水平。徐悲鸿是搞西画的，谢稚柳一生不作假画，三人画路不同，如何能串通作假画呢？”(见费滨海、庞冰兰《陈佩秋年谱》352至353页)陈先生从线条顿挫、枝干弯曲、人物形象、皴笔苔点、网巾水波、个人特征、绢质年份乃至大千造假画的水准等作了极有说服力的论断，在国内外鉴定界的反响很大，为当代中国书画鉴定交出了一份漂亮的答卷。

大都会博物馆也用软X光摄影对画幅进行了拍摄，拍了好多层，发现破损的痕迹不一样，显示这张画前后装裱过三次，而且拍出了不少模糊的印章，如南宋贾似道的“秋壑”朱文印，南宋赵与懋“天水郡收藏书画印记”朱文印，元柯九思“丹丘柯九思章”朱文印，“柯氏敏仲”朱文印，明初“典礼稽察印”朱文半印等。而其中“天水郡收藏书画印记”“丹丘柯九思章”与传世作品中的相同印比较均相符。由此可见，《溪岸图》历经沧桑，流传有绪，有印鉴为证，不可能是大千做局作伪。为此，陈先生在2000年12月为谢稚柳庚子作《云壑松风图》题诗堂时，进一步指出：“《溪岸图》左下方有题款：后苑副使臣董源画。上有天水赵氏印、柯九思印，画中水阁人物与南宋李煜内庭供奉贤士高士图骨体相近，波纹杂树及枝叶，山皴轮廓勾勒无不相合，显为同一时代风格。”(见费滨海、



溪岸图 (国画) (五代) 董源

庞冰兰《陈佩秋年谱》386页)至此，《溪岸图》的历史悬疑终于收官。2012年12月，上海博物馆为馆庆60周年，与美国大都会博物馆、波士顿博物馆、克利夫兰博物馆、纳尔逊博物馆四家博物馆合作，举办了《翰墨荟萃——美国收藏中国五代宋元书画珍品展》，备受瞩目的董源《溪岸图》首次在国内外公开展示。记得就在那次展览上，

小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。

照花前后镜，花面交相映。新帖绣罗襦，双双金鹧鸪。

温庭筠这首《菩萨蛮》的起句究竟该如何解释，小山到底是屏山、山枕还是眉山，相持不下。仔细查考，此句乃比喻，是说女子的额黄如同夕阳返照层层群山，金光明灭。

额黄，是汉唐女子在额上涂饰黄粉的一种面妆。用返照比额黄在温庭筠诗词中出现不止一次，他的《偶游》一诗，本体喻体具在，清晰明白：

曲巷斜临一水间，小门终日不开关。红珠斗帐樱桃熟，金尾屏风孔雀闲。云髻几迷芳草绿，额黄无限夕阳还。与君便是鸳鸯侣，休向人间觅往还。(《汉宫词》温庭筠诗集卷四)

“额黄”一句，是说女子额上涂黄的妆饰就像夕阳下的群山。这里主要不是从形状上取意，而是从颜色上着笔，额黄与返照的光线都是温暖的浅金色。温庭筠显然很痴迷这个喻象，一用再用。当然，也可能由于这些诗词无一例外都是写身份暧昧的青楼歌姬，例外的只是基本局限于室内，当作者在一个狭小空间无数次端详这些女主角，她们的妆容当然也就是凝视的重点。

有时温庭筠也直接用“额山”或“山额”来指额头：

景阳妆罢琼窗暖，欲照澄明香步懒。桥上衣多带彩云，金鳞不动春塘满。黄印额山轻为尘，翠鳞《乐府诗集》作鲜，可从)红稚俱含唾。桃花百

## “重叠金”：额黄与返照

孙华娟

媚如欲语，曾为无双今两身。(《照影曲》，《温庭筠诗集》卷一)

“黄印额山”就是额头涂黄，也即额黄妆。美人们妆饰完毕，慵懒地登上桥头，从水中倒影。桥上美人衣裳纷杂，好像彩云融在一起，好比水里各色金鱼挨挨挤挤。她们额头上涂饰的黄粉轻尘般落下，人人明丽鲜妍，却颦眉带愁。她们像桃花般娇媚含情、艳丽无双，现在水中倒影也和本人一样美丽。此诗只是刻画情景，并无深意，却是一幅很好的风俗画，我们也从中看到“额山”的用法，以及涂饰额黄的妆粉不断飘零的样子。

温词常常是在描绘女子清晨残留在的梳妆时提到额黄，另一首《菩萨蛮》也有“蕊黄无限当山额，宿妆隐笑纱窗隔”的句子。“蕊黄”即额黄，因其色似蕊花。涉及宿妆额黄的还有《遐方怨》：

花半拆，雨初晴。未卷珠帘，梦残惆怅闻晓莺，宿妆眉浅粉山横，约鬟鸾镜里，绣罗轻。(《刘学锜《温庭筠全集校注》下册卷十)

“梦残”两句描绘清晨从睡梦中醒来时宿妆犹在的样子，“粉山”正是指黄粉涂饰的额头。

尽管温词中也有不少“山枕”“屏山”“连山眉”等表述，但他用“(重)叠”作山的修饰语时，往往是指自然界的山：“稻香山色叠，平野接荒陂”(《京兆公池上作》)，“山叠楚天云压暮，浪遥吴苑水连空”(《盘石寺留别成公》)，“楚山重叠当归路，溪月分明到直庐”(《送袁州李中丞赴从事》)，“晴碧烟滋重叠山，罗屏半掩桃花月”(《郭处士击瓿歌》)等。重叠山色反

复在他笔下出现，而“重叠山”与“小山重叠”，只是语序有别。如果他也同时提到“额(黄)”“粉”等字眼，那么，其中的“山”往往是比喻用法，指的是女子头上的额黄妆。

现在我们回头看“小山重叠金明灭”一句就很清楚了。

刘学锜《温庭筠全集校注》在这一句的注释下汇集了今人主要说法，认为“小山”指眉山隐隐，“金明灭”指眉上之涂饰，宿妆犹残。此说近之，但还有错误和含混处。“小山重叠”并非指眉，因为两眉无论如何蹙蹙也不会重叠，也不是山枕、屏山，因为这两物都离妆容稍远，显得较突兀，本句与下句“鬓云欲度香腮雪”，都是就妆容、面容来说。所谓山，是想象出来的喻体，就是自然之山，它的本体是额头。“明灭”，或明或暗，夕阳返照，金色光线闪烁不定，额黄也是金色的。用作涂饰的黄粉多取自花粉，尤其是梅粉，观“琼瑶初绽岭头葩，蕊粉新妆姹女家”(《鬓云欲度香腮雪》)可知。温庭筠《懊恼曲》写“藕丝作线难胜针，蕊粉染黄那得深”，可见这种花粉的额黄不太深，而前引“黄印额山轻为尘”(《照影曲》)，以及“豹尾竿前起飞燕，柳风吹尽额间黄”(《汉宫迎春词》)等句，说明这种黄粉很容易脱落，平时需要经常补妆：“扑蕊添黄子，呵花满翠鬟”(《温庭筠《南歌子》)。不难想象，美人残存的额黄在清晨明灭斑驳的样子。

总之，“金明灭”一句描绘女子宿妆犹在，额黄零落，残存的金粉，如同夕阳返照重重叠叠的远山，明明灭灭。由于句式、字数的限制，省去了比喻的本体——残存的额黄，也未明示

小山、金光为喻体，对“重叠山头的金色夕阳”这一喻体的表述是不完整的。这样说一半、留一半，造成语意朦胧，也导致解释纷歧。

对于温庭筠，这暖金色的、灿烂又斑驳的深闺宿妆，与遥远的山光仿佛有着某种看似不伦却又深刻不虚的关联，它们都是残存的金光，也将转瞬即逝。这是作者清晨罗帐内对眼前女子宿妆的痴迷凝视，本有微微的颓废感，但因指向自然，情色意味被冲淡，格调毫不卑下。借雨一多《官体诗的自赎》对初唐宫体的评价，这癫狂中有颓废，堕落中有灵性。

全词既可以理解为女子因为情人不在而迟迟不愿起床梳洗，也可理解成她从初醒、慵起、梳妆到更衣，情人自始至终都在场，并一直凝视着她。这两种情境生发出的后续阐释也完全不同，前者固然可以解释为相思伤悲中不忘严妆的“爱好”，后者却是“意绪绵静日玉生香”的恬美圆融。前者当中也有作者的凝视，但近乎全知视角的虚拟的静观；后者的静好，则实实在在出自情人当下真实的目光。

以返照比额黄的瞬间，温庭筠再现了宋玉所开创的传统。美人清晨残存的额黄如山头返照，与瑶姬的朝云暮雨性质并无不同，比兴象喻在神女与山水自然间自由变幻。不过，相对于辞赋的任情铺排，词的篇幅短小，不利于展衍畅叙，主题的限制也使得温庭筠未能创造出《高唐赋》《神女赋》那样的鸿篇，只留下了这些吉光片羽般的词句。“小山重叠金明灭”是其中最聚讼不休也影响最大的一句，《菩萨蛮》一调甚至因此又名“重叠金”。这个别

黄。鸂鶒晒翅眠池草，翡翠衔鱼立野航。霜蟹正肥新酒熟，破橙宜趁菊花香。(顾嗣立《元诗选二集度集》)

“烟抹”一联精巧妥帖，上句说树林中间一抹烟雾，就像美人纤柔的腰肢，古人本来也常用一曳绢帛来比喻女子的纤腰；下句说当夕阳返照山头，好比女子涂饰的半边额黄，因为女子的额黄常常常涂饰半个额头。吴诗用女子的额黄来比夕阳返照山头，把温句的本体、喻体颠倒了过来，但二者取譬的相似点则一仍其旧，一是位置，山额即山头，额黄也在美人头部；一是颜色，额黄与夕阳皆金色，前者的零落与后者的逐渐黯淡、明灭也复相似。本体喻体具在，加之上下句与此结构相同，比喻方向也一致，这样一帮衬，读者就能看得很明白。本、喻体一经调换，修辞也焕然一新，本、喻体又足够清晰，所以比温庭筠朦胧的原句更易于为人模仿。

直到清代还有诗人像吴景奎一样反其道以行，用妆容去比况山头夕照。戴延介《探春慢》：“只凭前岭斜阳，额黄传出无限。”李慈铭《满江红九首》其八：“本、额黄、无限夕阳山，西南映。”很明显，都从吴景奎诗而来，远祖又都是温庭筠的名句。他们都尝试把本、喻体倒过来，避免陈熟，就像从前“不是六郎似莲花，是莲花似六郎”的把戏，但都缺乏温词、吴诗的表现力。

温庭筠原句以返照比额黄，冲淡了颓废，吴景奎将其颠而倒之，以额黄比返照，脂粉气反而为山水增加了人间的亲切活泼。他们都要在女性形貌与自然景象之间建立关联，就像当年宋玉一样。宋玉赋作的那种神话原型之力，后人难以再拥有，温词、吴诗都只是较单纯的修辞，但已足够超卓。单一的行文或线性的赋写，因为引入了更丰富的、且与本体差异巨大的对象和体验，变得新异可观。当然，温之新异要清晰浮现于我们眼前，既有赖于他自己诗作中充足的内证，也借助了后人的反向拟写，经过他们别出心裁的正话反说，从前朦胧多歧的才最终变得无剩义。

雨晴秋气转苍凉，万籁依稀奏羽商。烟抹林腰横素素，日回山额半涂

