

吳榮光書畫鑒藏活動研究

萬新華*

清中期以來，廣東經濟漸趨繁榮，古書畫鑒藏之風興起，藏家輩出。佛山吳榮光（1773-1843）精書法，善鑒藏，是廣東鑒藏之風的先行者。在仕遊天下的同時，吳榮光利用特殊的身份，與博雅文士遊歷，和文物藏家交往，飽覽饌看豐富的私家收藏，造就了非凡的鑒賞眼力。吳榮光積極投身於個人收藏的事業，在北方和江南搜求名跡，慘澹經營，度藏書畫堪具規模，拉開了南粵書畫鑒賞、收藏之序幕。晚年，吳榮光手不釋卷，開始了浩繁的著述工作，整理歷年的書畫文物收藏，著成《辛丑銷夏記》，依託着鄉鄰同好的交際網絡直接或間接指導了廣東的一系列鑒藏活動，成為廣東書畫收藏史上名副其實的先行者和書畫鑒賞風氣的領路人。

本文主要依據《辛丑銷夏記》，參閱其它相關文獻，仔細梳理，試圖從交遊對吳榮光鑒藏的作用、吳榮光書畫鑒藏態度與趣味、吳榮光書畫收藏來源與去向、吳榮光對藏品的閱玩、吳榮光鑒定書畫的經驗等方面，立體地呈現吳榮光豐富而生動的古書畫鑒藏活動之基本面貌，揭示收藏家本人在古書畫收藏、鑒定、欣賞方面的主要特徵，希冀引發更為深入的探討和研究。

吳榮光（1773-1843），字伯榮，號荷屋，晚號石雲山人、拜經老人，廣東南海人；嘉慶四年（1799）進士，由編修擢御史，道光中任湖南巡撫兼湖廣總督，後坐事降為福建布政使，道光二十年（1840）致仕回鄉。在生命的最後幾年裡，吳榮光無它消遣，手不釋卷，開始了浩繁的著述工作，整理歷年的書畫文物收藏，撰寫研究，《吳榮光自訂年譜》、《辛丑銷夏記》、《筠清館金石文字》、《筠清館金文》、《歷代名人年譜》等先後脫稿或刊梓，成為清代官紳退休後醉心撰述的代表性人物。

在仕遊天下的同時，吳榮光利用其特殊身份，與博雅文士遊歷，和文物藏家交往，飽覽饌看豐富的私家收藏，造就了非凡的鑒賞眼力。吳榮光積極投身於個人收藏的事業，在北方和江南搜求名跡，慘澹經營，度藏書畫甚具規模，拉開了嶺南書畫鑒

賞、收藏之序幕。後來，出身於殷商鉅賈的繼起者潘正煒（1791-1850）、梁廷柅（1796-1861）、孔廣陶（1832-1890）等人一方面承接從吳榮光家藏中流散出來的作品，另一方面以重金吸引古董商將各地書畫文物不斷帶來廣東。廣東的本土收藏量及古書畫市場已漸具規模，來自江南與北方的藏品開始廣泛流通，南海、番禺、順德地區的豪門鉅室亦趨尚收藏，成為清代中後期廣東地區最值得關注的文化現象之一。

在這一歷史進程中，吳榮光的作用不可低估。在長期的書畫鑒藏活動中，吳榮光逐漸樹立起較高的威望，依託着鄉鄰同好的交際網絡直接或間接指導了廣東的一系列鑒藏活動，成為廣東書畫收藏史上名副其實的先行者和書畫鑒賞風氣的領路人。

*萬新華，1998年畢業於南京藝術學院美術史系，同年入南京博物院工作，現任南京博物院藝術研究所副研究員，主要從事中國美術史研究，歷年來發表論文四十餘篇，出版論文集《中國美術探微》，出版著作《元代四大家——文人畫的重要里程碑》、《柯九思》、《傅抱石藝術研究》、《藝術中的傳播》（合著）、《舍形悅影》（合著）、《南朝陵墓雕刻藝術》（副主編）等。

本文主要依據《辛丑銷夏記》，參閱其它相關文獻，仔細梳理，試圖立體地呈現吳榮光豐富而生動的古書畫鑒藏活動之基本面貌，揭示收藏家本人在古書畫收藏、鑒定、欣賞方面的主要特徵，希冀引發更為深入的探討和研究。

交遊對吳榮光鑒藏的作用

在四十三年的宦官生涯中，吳榮光足遍京、津、豫、蘇、浙、皖、贛、陝、黔、閩、湘、鄂等地，行萬里路，廣交天下朋友，結識了許多書畫界、鑒藏界的知名人物或翰墨時望，如劉墉（1719-1804）、陳崇本（1730-?）、翁方綱（1733-1818）、蔡之定（1745-1830）等；或風韻名流，如永瑒（1752-1823）、阮元（1764-1849）、李宗瀚（1770-1832）、張岳崧（1773-1842）；或同鄉同好，如謝蘭生（1760-1831）、葉夢龍（1775-1832）、潘正煒等人；或少年才俊，如羅天池（1805-?）、伍元蕙（1824-1865）等人，他們或雅集聚會、品評優劣，或賞奇析疑、砥礪學問，或吟詩作畫、感歎人生，形成了一個比較固定的文化交遊網絡。與此同時，伴隨着吳榮光多次回鄉，南海地區形成了一個以吳榮光、葉夢龍為核心的藝術、收藏文化圈，對廣東地域文化的興起、發展起到了不可低估的作用。

嘉慶四年（1799），吳榮光高中進士，離開南粵來到了京城。毋庸置疑，從南海到京城，是吳榮光人生中的一個重要經歷。視野的開闊、閱歷的增多，成為吳榮光鑒藏生活的無形資產。嘉慶九年（1804），而立之年的吳榮光師從翁方綱講授金石、考據之學，開始了翁、吳兩人十五年的交往史，這年，翁方綱正因嘉慶皇帝開恩從馬蘭峪守陵釋歸京城，閒居在家，而圍繞在翁氏蘇齋內鑒賞品藝、交往酬酢的收藏精英不斷。嘉慶十四年（1809）秋，吳榮光以稽察中倉失察革職後回京居住下斜街，時阮元“以浙江巡撫改編修，寓居相近，日夕過從，指授經義”^{（1）}。阮元曾奉敕修《石渠寶笈續編》並著《石渠隨筆》（1793年成書），在書畫鑒定方面頗有心得。這樣濃厚的學術空氣和良好的人際關係，對

鑒賞水平、鑒定能力的積累，無疑是一種極為重要的因素。當時，資歷尚淺的吳榮光時常請教劉墉、翁方綱、阮元等人，耳濡目染之中，鑒賞能力得以逐步提高。

道光二年（1821），吳榮光在一則題跋中，談到了與劉墉、翁方綱交往的一段鑒藏翰墨軼事：

記在京得侍劉文清公及覃溪老人，評論書畫，互相疑難。一日，以蔡元長送郝元明使秦詩質文清公之，公謂有江湖氣，非真跡。余又以請留再看。翌日，公持卷授余曰，果是真跡，已跋之矣。又一日，覃溪老人論李春湖學士所藏虞永光夫子廟堂碑，謂近拓王節度覆本兆庶樂推等字，已缺漏矣。余曰，此唐拓殘缺，以近拓攙補耳，請再審之。翌日，覆勘定為唐拓，且鈎撫入石矣。兩公虛心下訪，與余實有翰墨緣。^{（2）}

實際上，在吳氏早期書畫收藏過程中，這種現象不僅止一例。正如莊申所言，在書畫鑒賞方面，吳榮光青年時代見聞似乎還嫌不足，仍欠自信^{（3）}，所以，大凡收得宋元名跡，吳榮光幾乎多呈送翁方綱進行鑒定、考證或題跋。^{（4）}賞鑒書畫、講論鑒定及考據之學成了他們必不可少的交流內容。當然，翁方綱對於書畫、金石、碑帖的目力經驗正是吳榮光所信賴和倚重的，兩人“以志眼福”的傳觀交流甚多，僅《辛丑銷夏記》記載有：

宋封靈澤侯敕墨跡卷，嘉慶甲子〔1804〕得於京師，有翁方綱題跋。^{（5）}

元錢選蘇李河梁圖卷，嘉慶十年〔1805〕左右得於京師，有翁方綱嘉慶十年六月考訂跋文。^{（6）}

宋范寬山水圖軸，有翁方綱嘉慶辛未〔1811〕八月廿八日題跋。^{（7）}

宋袁立儒蘆雁圖卷，有翁方綱嘉慶壬申〔1812〕冬考證跋語。^{（8）}

宋李唐畫采薇圖卷，庚午〔1810〕得於南海，有翁方綱甲戌〔1814〕二月、乙亥〔1815〕三月兩則題跋。^{（9）}

宋夏珪長江萬里圖卷，有翁方綱嘉慶甲戌〔1814〕四月廿日題跋。⁽¹⁰⁾

唐摹右軍瞻近漢時二帖冊，嘉慶丙子〔1816〕仲冬獲藏，有翁方綱十一月廿日題跋並借觀兩月。⁽¹¹⁾

顯然，吳榮光受益於與劉墉、翁方綱、阮元、永瑒等時賢名宿的翰墨交往，前輩們對吳氏的提攜與幫助不言而喻。這種亦師亦友的傳授、交流的共通機制，極大地支持了吳榮光鑒賞水平的迅速躍昇。

隨着仕途的不斷陞遷，吳榮光中年後交遊圈不斷擴大，一個相對寬泛的古書畫鑒藏活動網絡隨之鋪陳開去。吳榮光依仗着與文人官僚間鑒藏往來的便利渠道，一步步積累着筠清館收藏的豐富管道和藏品質量的保障，逐漸塑造、樹立其古書畫鑒藏家的資歷和位置。而筠清館循序漸進的古書畫鑒藏交往鋪設起物質基礎，亦帶動起周邊文人、官宦群體的私人往來，於是，圍繞吳氏藏品，翰墨往來，互通有無，鑒真駁偽，評判高低，無形中促成了一個相對穩定的、以品鑒古書畫為主的特色文化圈，形成一個良好的互動，推動着吳榮光鑒藏眼界的再次完善。特別是，吳榮光將書畫鑒藏的風氣帶到了嶺南，客觀上刺激着地域文化世風的發展，促進着南粵地區鑒藏文化空間的逐步形成。

總之，吳榮光書畫鑒藏活動一方面得益於這個文化圈，具有卓越眼力的鑒藏前輩為其鑒藏提供積極指導，其鑒藏眼力在熏陶中逐漸提高，為大批精品的納入奠定了必要條件。另一方面，吳榮光鑒藏活動亦反作用於這個文化圈，共同營造了氣氛良好的一個空間和舞臺，一批鑒藏家、書畫家、理論家圍繞於筠清館，及時反饋資訊，形成互補。於是，依賴古書畫鑒藏文化圈建立的各自獨立又相互滲透相容的交遊場域，在地方文人、收藏菁英的文化社交活動中，其共同利益和地域關係網絡得到再次確認和強調，吳榮光的書畫鑒藏活動的意義也由此得到最大程度的呈現。

吳榮光書畫鑒藏態度與趣味

一、收藏心態

道光辛丑(1841)五月廿八日，幾近古稀之年的吳榮光受潘正煒之邀在鶴露軒鑒賞明代董其昌〈秋興八景圖〉冊，因“此幅有易去畫語”，十分感慨：

香光起為湖廣提學之後未擢太常之前，而銘心絕品書畫散易殆盡，雲煙過眼當作如是觀，視米老之日盥手看兩回為黃昇中計歲月癡矣！香光六十外書畫始散，米老壽五十有九，則為計其把玩自適之日月果孰豐而孰嗇耶！大抵翰墨久暫有定，亦視夫人之緣法深淺也。因香光此幅有易去畫語感慨繫之。⁽¹²⁾

此番論述也道出了吳榮光鑒藏生活一生的心聲。雖然，吳榮光多年來一直竭盡全力從事古書畫收藏活動，有時甚至“累心”⁽¹³⁾，但他從未抱有永佔書畫收藏的態度，而以豁達超邁的樂觀心態視之為“雲煙過眼”，常將自己的藏品視為一種得於“翰墨因緣”的幸運之物。辛丑(1841)四月十六日，吳榮光整理自己的藏品，題跋了五代張戡〈人馬圖〉軸：

此幀余以嘉慶庚午南旋見於書畫肆中，越十餘年，道光乙酉四月歸省得之，迢迢嶺海，竟無真鑒，殊自幸墨緣之不偶也！⁽¹⁴⁾

吳榮光十分相信這種緣份，反復在其藏品的題跋中表達了如此觀念。道光甲午(1834)七月十日，六十二歲的吳榮光在湖南官署再次閱玩早年購藏的宋胡舜臣蔡京〈送郝元明使秦書畫合卷〉，目睹舊藏，感慨萬千：

此卷以乾隆甲寅二月得於南海之佛山，嘉慶間攜至京師，遂有劉文清相公及翁閣學、錢少宰、張太守題跋，迄今四十年，實為余收書畫之始，雲煙過眼，尚得久留，欣幸記之！⁽¹⁵⁾



〔清〕萬承紀〈吳榮光像〉（局部・紙本・設色・167.5 cm x 59.9 cm 1810年） 北京故宮博物院藏
該畫是畫家為記錄吳榮光嘉慶丁卯（1807）秋使浙便道遊覽泰山而作，以松壑覽勝紀之。

吳榮光良好的收藏心態及透澈體悟，促成了其務實嚴謹的收藏擇取。在吳榮光看來，這些收藏祇是“偶有所得”⁽¹⁶⁾，自刻“曾在吳石雲處”收藏印以表明心志，此亦如宋代米芾曾說：

余家晉唐古帖千軸蓋散一百軸矣，今惟絕精祇有十軸在，有奇書亦續續去矣。（……）書畫不可論價，士人難以貨取，所以通書畫博易，自是雅致。今人收一物與性命俱，大可笑。人生適目之事，看久即厭，時易新玩。兩適其慾，乃是達者。⁽¹⁷⁾

所以，在吳榮光一生收藏活動中，藏品流通時而有之，或交換，或散去。吳榮光認為，陶冶情操、愉悅消遣，提供賞心悅目的享受是收藏、賞鑒的目標。因此，以輕鬆的態度對待賞鑒活動使他和朋友間的交流十分隨意，分享成了他一生的鑒藏心態⁽¹⁸⁾，所以，吳榮光的藏品時常輾轉於師友之間。

吳榮光雅好書畫但從不覬覦別人的收藏。戊子（1828）冬月，潘正煒可能出於吳榮光藏有五代周文矩作品之考慮，決定相贈所藏明代顧雲臣〈擬周文矩紅線圖〉，吳榮光並未奪人之愛，“謝而還之”：

戊子（1828）冬月，季彤觀察以此幀見遺，予素不欲人割愛，謝而還之。⁽¹⁹⁾

可見，吳榮光不是一個耽於收藏之人，從不會產生貪念。這種心態，對於收藏家來說，是比較實在的。

二、鑒藏趣味

吳榮光一生好文物，以文人官吏的身份從事古書畫收藏幾近五十年，不遺餘力，曾得文同〈墨竹圖〉真跡，因題其室曰“可庵”。⁽²⁰⁾他從流散於世的真贋書畫中，甄別遴選、擘利求索、披沙瀝金，收藏了一批古代書畫力作，上至晉人名帖，下至明清字畫，以及古代金石鼎彝拓片等，琳琅滿目。

道光辛丑（1841），吳榮光告老還鄉，過起了悠閒的鄉紳生活，着手整理自己的藏品，倣高士奇（1645-1704）《江村銷夏錄》體例，以人物為綱，以時代為次，收錄家藏或寓目自東晉王羲之至明末倪元璐等人書畫名跡一百五十一種，著成《辛丑銷夏記》五卷，詳細介紹作品內容、前人評論、真跡題跋、鑒藏印記、遞藏過程，時有吳榮光評論、考證之按語，或記述流傳原委，或辨正前人記載之誤，所採既詳備，考證亦精審，一直為學界所稱道，難怪余紹宋（1883-1949）感慨：“是書體例雖倣自江村，而精審過之；所附跋語考證至為確當，偶附題詠亦無泛辭，可謂青出於藍矣。”⁽²¹⁾

雖然，吳榮光一生收藏古代書畫之具體數目已無從知曉。但是，我們仍能依據文獻探索出大致的脈絡。除《辛丑銷夏記》有所交待外，吳榮光的若干藏品資訊，仍散佈於相關文獻中。根據不完全統計，筆者整理、分析資料，初步輯錄出〈吳榮光收藏繪畫目錄〉、〈吳榮光收藏法書目錄〉，擬定〈吳榮光書畫藏品分析表〉⁽²²⁾，以探尋他對於歷代書畫藏品的賞鑒評論與審美趣味的特色。

吳榮光書畫藏品分析表

形制 時代	繪畫				法書			
	卷	軸	冊頁	合計	卷	軸	冊頁	合計
唐、宋	9	10	34	53	4		9	13
元	8	16	13	37	5		15	20
明	15	18	11	44	17		12	29
清	1				1		3	3
總計	33	44	58	135	26		39	65

經過整理，我們不難發現，吳榮光的書畫收藏基本取向於宋元名家作品和明初吳門四家，其藏品跨度所強調的收藏風格在一定程度上代表了清代中期文人精英的整體收藏趣味和偏好。清初以來，宋元書畫是古書畫鑒藏家們的首選目標，齋中有無宋元畫，被認為是區別大藏家與小藏家的標準之一。儘管古原宏伸的研究結論表明，18世紀由於皇室大量壟斷古書畫收藏，古書畫資源（特別是明代以前的歷代書畫）變得十分匱乏，倖存於民間的宋元名跡已是鳳毛麟角，而在流通渠道中肯定贗品充斥、真偽難辨。⁽²³⁾但是，對於宋元書畫的競相追逐仍是嘉慶、道光年間古書畫收藏界的一大偏向。⁽²⁴⁾

一般來說，書畫鑒定是收藏的前提。清代的古書畫收藏有個基本的規律和現象，即“經過知名書畫鑒賞家收藏過的書畫藏品、經過著錄的藏品，漸漸形成了一個傳播的系列過程，構成了古書畫市場的主體框架結構，即以鑒、藏為主要構成的書畫市場結構、以收藏名人字畫為目的、展現文人官僚品位化生活為特徵的古書畫市場形式，主控着古書畫的流通領域”⁽²⁵⁾。莊申通過研究發現後亦認為，清代收藏家“在原則上喜歡收藏的作品，以曾由早期的書畫著作加以著錄的、或曾由著名的畫家和收藏家所一度藏有的那種畫跡為主”⁽²⁶⁾。吳榮光的宋元書畫收藏共有一百二十三件，其來源同樣顯示了類似的特徵，如五代張戡〈人馬圖〉軸曾經梁清標（1620-1691）收藏，五代佚名〈按樂圖〉軸先後經項元汴（1525-1590）、高士奇遞藏，宋趙估〈御鷹圖〉軸經安岐（1683-?）收藏、元倪瓚〈與張德常割〉冊經卞永譽（1645-1712）《式古堂書畫彙考》著錄、倪瓚〈優鉢曇花圖〉軸為吳昇《大觀錄》著錄、元王蒙〈松山書屋圖〉軸經孫承澤（1592-1676）《庚子銷夏記》著錄、繆曰藻（1682-1761）收藏，元王蒙〈聽雨圖〉卷見於朱理存《鐵網珊瑚》、卞永譽《式古堂書畫彙考》著錄，而〈宋拓五字不損真定武蘭亭叙〉卷元代喬實成、王芝，明代韓逢禧、項元汴，清初梁清標遞藏，“流傳有緒”，“著錄已得大判”。⁽²⁷⁾由此可見，清初諸家著錄或收藏、業已判定的宋元書畫精品是吳榮光收藏選件的取向之一。

毫無疑問，以文人書畫譜系為主脈的收藏，是吳榮光書畫收藏的一大特色。道光甲申（1824）二月，吳榮光購得王蒙〈聽雨樓圖詩〉卷。十餘年後，他以豐富的學識嚴密考證了作品的流傳過程，記錄了王蒙畫作是如何在倪瓚以下等文人雅士的鑒賞品評中逐步成形為典範並蔚為風尚的⁽²⁸⁾，試圖表明王蒙作品是經由傳統文人精英透過賞鑒品評的方式而不斷地賦予其文化意義與藝術價值。他的收藏舉動不僅展現了自己與前輩文人們有着相同的賞鑒品位，更象徵着自己繼承了傳統文人畫的精神。

所以，吳榮光在注重收藏以文同、蘇軾、米芾為代表的“宋代名跡”，以趙孟頫、錢選、黃公望、王蒙、倪瓚等人的元代文人畫家真跡的同時，也沒有偏廢對明中期“吳門四家”和以董其昌為代表的晚明文人士畫家作品的搜集，如“吳門四家”書畫達二十三件，董其昌作品九件，儘管他一度宣稱，“有明距今尚近，其殘篇斷簡，亦不錄入。”⁽²⁹⁾當然，這可能與當時的鑒藏風氣有着極大關聯。莊申的研究表明，道光、咸豐之際的江南收藏圈最為重視的繪畫群體首選為“明吳門四家”⁽³⁰⁾，而吳榮光也一直將江南的書畫市場作為其收藏品的主要來源地，深受江南書畫鑒藏趣味的影響，顯示其對“吳門畫派”畫家作品的熱衷與偏好。正如趙力感言：“當我們將視點擴大至整個江南地區的收藏界，即可發現嘉道年間熱衷於‘吳派’作品的收藏者比比皆是，並非是一地一邑所獨有的情形。”⁽³¹⁾或許由於時間原因，吳榮光並不關注或涉及當朝書畫的收藏，明顯帶有“重古輕今”的收藏趨勢與態度，即便是十餘年後受同治、光緒年間收藏家極力追捧的“清初正統派六大家”書畫作品基本不為吳榮光所重視，有案可稽的僅見王鐸〈枯蘭復生圖〉卷和傅山小楷等。

作為一個正統文人，吳榮光對受明代中後期“心學”影響而興起的“狂怪”風格的書畫作品幾乎不屑一顧，嘗論書曰：“蘭亭已退筆，正謂防痛快；下至張與顏，猶然二王派；戈礫雖小異，古法未逾界；作俑如周越，流毒甚蜂蟻；徒恃血氣勇，勝人若樊噲；莽莽至元明，紛紛逞狂怪。”⁽³²⁾在吳榮光眼裡，“劍拔弩張之形”乃是“流毒”，不宜學

習，晉唐人乃是正道。⁽³³⁾而且，他對明末董其昌倡導的“以禪語悟書畫”理論頗有微詞，儘管他十分佩服董氏才華：

香光以禪語悟書畫，有頓證而無漸修，頗開後學流弊，然其絕頂聰明，不可企及。⁽³⁴⁾

吳榮光內心十分牴觸晚明以來的心學末流和禪學弊端，一直堅守正統的儒學信條，因此作用於書畫收藏上，“明初浙派”（僅戴進〈介子推偕隱圖〉軸）和以徐渭以來的明末狂怪風格的書畫作品絕少見於吳榮光的視野。在他看來，吳門畫派以來的文人畫才是中國繪畫的正道。當然，這種書畫觀念貫穿於吳榮光一生的古書畫鑒藏活動和書畫創作活動，並一直持續到他去世。

受董其昌南宗的影響，吳榮光的大宗收藏可看出其藏品選件是對清代中期收藏圈傳統趣味的傳承。重視董其昌南宗體系論下書畫體系的收藏取向已成為清中期江南鑒藏界的共識，如同莊申認為，嘉慶、道光年間的廣東因收藏資源對江浙地區的依賴性而客觀上受到了後者藝術趣味、價值判斷的“侵蝕”⁽³⁵⁾，19世紀前期的廣東收藏家群體如葉夢龍、潘正煒等人的收藏脈絡亦呈現了其對古書畫收藏的共同價值取向和審美喜好。當然，這種趣味不僅事關個人的選擇，而是清代乾隆以來古書畫收藏圈整體對宋元名跡和南宗文人書畫“兼愛”的風尚。吳榮光在嘉慶、道光年間努力蒐羅宋元名跡和“吳門四家”的畫作，可視為清代中期古書畫鑒藏界普遍現象中一個典型案例。

綜上所述，吳榮光的書畫收藏理念是：其一，大力搜集宋元書畫珍品，盡量是名家名跡，佚名藏品也未嘗不可；其二，較為重視吳門畫派以來的明代南宗文人畫體系的書畫作品，風格多以“虛和朗潤”（有時稱“虛和宛朗”）為主，狂怪野逸類不在收藏之列。⁽³⁶⁾相對而言，吳榮光的收藏標準，是比較嚴格的。

三、喜好收藏名家臨本

對於繪畫鑒賞品評的方式，吳榮光不僅關注畫面的構圖形式、題材表現和精神境界，對於創作者

本身的學識修養與專業技能，也多加強調，進而十分重視臨本對於技法傳承的積極意義：

余謂古人創為一圖，其氣韻、筆法、胸次、境地，後人斷不能到。而去古日遠，原本又未必能長留天地間，故唐、宋以後，有名之跡，端賴得人傳模，以開悟後學。故遇撫古之本，必當亟收，俾六法不墜如線。⁽³⁷⁾

在古代，中國畫家對繪畫的學習與繼承，主要是通過臨摹古代作品來進行的。在臨摹過程中，學者可發現古人的筆墨、設色等技法，從而得到啟示。因此，為學習而實行臨摹的意義是進取的，也是積極的。同時，出於古畫保存因素的考量，有的收藏家還進行拷貝、複製代替真跡，一則以增加古書畫的可傳性，而且又能用於交流、鑒賞、學習。

“撫古之本，可使六法不墜如線”，吳榮光在偏重古代臨本的保存性意義之同時，關注古代書畫對技法傳承的本體意義，表明了他對古書畫鑒賞的一種態度和趣味。所以，他在收藏過程中尤其注意名家摹本的搜集，以實踐自己的書畫理論。

吳榮光十分佩服明代仇英的臨摹功夫，平日鑒賞仇氏畫作數十幅：

仇實父，余所見不下數十幅，都無題詠，甚且有未著款者，意者如禪家不著語言文字為上乘耶！然唐宋名跡，正賴此手模傳不少。（……）曾見實父〈中興瑞應〉、〈清明上河〉兩圖，於原跡不差杪忽，〈清明圖〉且畫至兩載有奇，此真苦心績畢之士，而有明諸名士斷不屑為者，故於此所作十景冊為季彤觀察論之。⁽³⁸⁾

在吳榮光看來，法度是十分重要的，古代名跡則是法度的實物載體。辛丑（1841）五月十九日，吳榮光為潘正煒題跋所藏明仇英《人物山水》扇冊，在第十幅〈茅亭獨坐〉中闡述了他對臨本的態度：

嘗歎聰明絕頂人謂臨古止師其意不必求之形似，此論一開，竟有橫塗亂抹而即以爲王、盧、荆、關者，譬如畫一壯士而曰此美人也，畫一羅仙而曰此天官也，能不令古人之目伺其傍而聽然乎！余謂古人爲一圖，必有若大胸襟費若干心思才力而始成，六法不絕如線端賴臨摹以傳也！（39）

吳榮光進而提出了“臨本貴在形似”的觀點：

蓋古人每作一圖，其經營位置，不知費幾許苦心，以泄發其胸中山水之奇。時代既遠，端賴妙手傳模，與古人心心相印。趙卷董跋，以書家肖似古人不能變體爲書奴，董以禪理悟書法，自據他所得耳！余謂自運固宜善變，若臨本不似，則何貴於臨，書畫一理也。（40）

道光辛丑（1841）秋，時年六十九歲的吳榮光在跋邵文莊公〈點易臺詩真跡〉卷時對明人“舍實踐而蹈空言”的“痼習”進行了駁斥，進而再次強調“形似”之意義：

文莊點易臺，不過因客遺像筆以爲點易之用而作，遂開明季蹈空痼習。（……）余嘗謂，釋氏之學作辨太極圖說駁之，詎知明人舍實踐而蹈空言，實肇於此。（……）夫聖人所以治天下者，名份而已，事功而已！天下無名份、事功，何以定高卑位貴賤，又何以有憂虞悔吝？天下相率於空治，亂尚可問乎？於戲！明之亡非以此哉？毋怪乎文人學士一藝之微，曰書禪、曰畫禪也。又無怪書畫之臨做，動云師其意不求形似。舍形似而意從何屬？此皆釋氏之所謂門頭禪者，逞妄以希入而不意聖門之徒亦隨流而揚其波也。可歎也！（41）

基於以上認識，吳榮光多年來處心積慮，積極尋覓，先後收得明人模古本多種，凸顯其獨特的收藏品位與特色，其中尤以文徵明〈仿顏輝袁安臥雪圖〉卷和〈倣趙孟頫華秋色圖〉卷、唐寅〈倣王維

伏生授經圖〉卷、仇英〈倣張擇端清明上河圖〉卷爲精。莊申的研究表明，以上四圖的原本真跡在清代乾隆、嘉慶年間因入藏內府或成爲民間珍藏而秘不示人，以致時人難有觀賞之機會，所以，精緻的名家摹本在一定程度上可視爲原跡而爲後人提供學習、研究的機會。（42）吳榮光這種“根據自己理論而決定其對古畫搜集的方向”（或者說“以理論支持收集的嚴肅態度”）（43）的收藏舉動，是當時的許多收藏家無法企及的。

總體而言，吳榮光對古書畫的收藏，雖然採取的是積極大力購藏，以作爲維護藝術歷史傳承的實踐手段之一，但從其藏品目錄仍可清楚地看到他基本以傳統文人繪畫爲依歸的收藏趣味。這些多方搜集而自成體系的書畫藏品，不僅體現了吳榮光本人深受儒家傳統文藝觀念的影響，強調文人書畫家的學識品行與藝術涵養，其所堅持的理想與品位，在清代中期眾多的書畫收藏家群體中，既體現了比較同一的普遍性，也不失其一定的特殊性。

吳榮光書畫收藏的來源去向

吳榮光書畫收藏始於乾隆甲寅（1794），時年二十二歲。他著錄宋胡舜臣蔡京〈送郝元明使秦書畫合卷〉明確記載：

此卷以乾隆甲寅二月得於南海之佛山，嘉慶間攜至京師，（……）迄今四十年，實爲余收書畫之始。（44）

從此，吳榮光一發不可收拾，持續了五十年，成爲其文人生活中不可或缺的文藝活動之一。那麼，在這五十年的收藏史裡，吳榮光的書畫收藏資金、藏品從何而來呢？

一、收藏資金分析

如果以總數來計算吳榮光收藏書畫的總價值的話，可從〈吳榮光收藏書畫目錄〉中推論其收藏的資金。根據黃小峰的研究和統計（45），吳榮光的書畫藏品資金數額十分鉅大。從書畫收藏的來源看，吳榮

光主要依靠購買來從事收藏。當然，吳榮光的收藏是漸進的過程，不可能一蹴而就，買進賣出是常事。但不管怎樣，古書畫收藏絕對需要強大的經濟後盾。那麼，吳榮光的收藏資金何來呢？

吳榮光從嘉慶四年（1799）中進士任庶吉士，至道光辛丑（1841）從福建布政使致仕，為官四十三載。嘉慶十年（1805），三十三歲的吳榮光補授江南道檢察御史。這是一個五品的官職，其年俸根據張仲禮的統計研究，僅為八十兩，而乾隆時期開始實行的養廉銀收入約每年幾十兩。之前，吳榮光在京城朝廷一直擔任六七品的編修等職，薪俸收入更是有限。^{（46）}然而，在這段時間，吳榮光頻繁購藏了多件宋元名跡，有案可稽的有：宋〈封靈澤敕〉卷（1804年）、宋張即之《華嚴經》殘頁（1805年前）、元趙孟頫《洛神賦》冊（1805年前）、元錢選〈蘇李河梁圖〉卷（1805年左右）、宋趙估〈御鷹圖〉軸（1805年）等。按照當時的市場價格，大抵每件五百兩左右。顯然，吳榮光的官俸是無法從事古書畫收藏的。之後的兩年內，吳榮光又先後購藏了宋米芾《多景樓詩》冊、宋拓懷素《集王羲之字聖教序》冊、宋拓歐陽詢《化度塔銘》冊、元吳鎮〈墨竹圖〉卷、倪瓚〈優鉢曇花圖〉軸。因此，從經濟支持來看，吳榮光收藏舉措的背後應該有着雄強資金作為鋪墊。嘉慶十四年（1809）秋，吳榮光以稽察中倉失察革職，生活發生了暫時的困難，變賣歷年所收書畫維持生計。^{（47）}然而，吳榮光一年後似乎經濟很快好轉，又相繼購藏了宋李唐〈采薇圖〉卷、宋范寬〈山水圖〉軸、宋袁立儒〈蘆雁圖〉卷、錢選〈楊妃避暑圖〉卷等。種種跡象表明，吳榮光的書畫收藏應該得到了家族經濟的支撐和贊助。

其實，吳榮光家族最初以鹽務起家，鹽商貿易因獲得政府特許而具有獨攬的特權，並成為清代中期大資本集團之一。此外，吳家在廣東從事其它生意，經濟實力非同一般。吳榮光出身鹽商貿易之家，祖上資產的雄厚是可以想象的。因此，殷實的家世對他早年的收藏活動無疑起到積極的推動作用。事實上，經濟的充裕不但是地區文化繁榮的前提，也是人們風起雲湧踏上科舉仕宦之途的重要物

質基礎。傳統觀念中讀書入仕是公認的第一等人生選擇。長期以來社會各階層對儒家人生觀、價值觀的普遍認同，培養了文人位於“四民之首”的優越感。社會對文人的這種價值認同引發了“買而好儒”的風習。那些富有的商人家庭通常會想盡辦法讓他們的下一代接受最好的教育，希望子嗣能在科舉考試中取得成功，進入官僚體系，使其身份得以轉化為當時社會所尊崇的士大夫階層。吳榮光祖上發家於鹽商貿易，雄厚的資金為他的仕途、學術和收藏提供了必要的條件。無獨有偶，吳榮光的親家葉夢龍和之後的潘正煒、孔廣陶等人都是如此。^{（48）}

當然，這種經濟支撐到吳榮光中年後應該有所改變。隨着吳榮光職務的不斷陞遷，其經濟來源也隨之增多，除薪俸之外，可能還有來自官場饋贈、地方釐金財稅等多種收入。因此，我們有理由相信，吳榮光佔有的得天獨厚的社會、官僚階層的人際條件，是其書畫收藏來源的重要渠道之一。正如王亞南所感歎的：“長期的官僚政治，給予了做官的人，準備做官的人，乃至從官場退出的人以種種社會經濟的實利，或種種雖無明文規定，但卻十分實在的特權。”^{（49）}於是，豐厚的官宦收益也成為其古書畫重要的資金來源之一。顯而易見，雄厚的家族經濟、充裕的官宦收益構成了吳榮光充沛的資金鏈。

二、藏品來源途徑

吳榮光在《辛丑銷夏記》中對大多數藏品的來源或者獲取方式未作詳細說明，這對於我們瞭解他的古書畫收藏、交易活動造成了一定的困難。但是，我們仍可從他的具體敘述中探尋出若干蛛絲馬跡。根據《辛丑銷夏記》記載，吳榮光的古書畫藏品絕大多數來自購買，有些未作明確交代的，也可能通過購買而得，另有一部分為交換而來，而少量則為朋友饋贈。

其一，購買。清代中期，書畫公開買賣。吳榮光多年來一直宦遊四方，一有機會就遊逛古玩市場尋覓古書畫，尤其是他每次回京述職，必逛琉璃廠淘寶，幾成了他日常生活的一個習慣。^{（50）}

從書畫鑒藏史來看，以梁清標、安岐、孫承澤等為代表的北方收藏家群體在清代康熙年間已經嶄露頭角，而後不久，乾隆皇帝在幾十年的時間內將



〔北宋〕文同〈墨竹圖〉（軸・絹本・墨筆・129 cm x 142 cm） 廣州藝術博物院藏

嘉慶七年壬戌（1802）九月，吳氏以宋元山水四小幀易（文同墨竹）於順德溫舍人汝述家，因題其室曰“可庵”。甲子（1804）十月，他邀請翁方綱對此考證並題詩。有趣的是，這件作品與現藏於臺北故宮博物院的文同〈墨竹圖〉軸相似。吳榮光著錄《辛丑銷夏記》時並未收錄這件珍藏了多年的文同畫跡，抑或是有意，還是遺忘？不得而知，其舉動耐人尋味。

全國大部分的古代書畫珍品收入內府，客觀上促進了京城書畫收藏風氣的興盛。乾隆後期，文物古董的專業交易區琉璃廠興起，琉璃廠古玩業在嘉慶後開始走向專業化和規模化，逐漸發展成為京城乃至全國古玩的中心，在一定程度上引發了古書畫資源逐漸向京城聚集，“連那些一貫看不上北人鑒賞水平的江南鑒藏家也以南方人的精明驚歎於京城令人心動的古董商機”⁽⁵¹⁾。京城琉璃廠作為當時重要的古書畫集散地，文人們在公餘多喜歡前往尋覓古代書畫。

作為書畫收藏的一種重要途徑，吳榮光熱衷於在廠肆中找尋自己心儀的作品。嘉慶丁卯（1804）、戊辰（1805）間，吳榮光在琉璃廠閒逛，居然在無意間碰上有人持自己早年臨撫前後題跋的李唐〈采薇圖〉卷臨本求售，成為其一生書畫鑒藏史上的一則奇聞趣事。⁽⁵²⁾整理吳榮光的收藏目錄，有明確記載得自廠肆的有：

倪雲林優鉢曇花軸（……）余以嘉慶丁卯得之京師廠肆，藏弄二十有八年矣。⁽⁵³⁾

王叔明聽雨樓圖卷（……）至道光甲申二月，余以黔藩入都，得此卷於廠肆。⁽⁵⁴⁾

同時，吳榮光還從一些私人收藏家中直接購買書畫。不可否認，藏友之間的轉讓是古代書畫交易的方式之一。吳榮光喜歡結交收藏家朋友，特別與蘇州的書畫收藏家一直保持着密切聯繫。蘇州地區在嘉慶、道光年間一躍成為當時江南乃至全國性的繪畫流通中心，陸時化（1714-1779）對江浙繪畫市場繁榮的原因有如下解釋：

吳越為各省必由之路，傾蓋而逢，日凡幾輩。城中古玩鋪以百計，攜而銷售者俗呼之曰“搨木梢”，更不可數。⁽⁵⁵⁾

趙力的研究為我們描述了蘇州的古書畫市場上的賣方資源的充盈和集積程度。⁽⁵⁶⁾吳榮光途經蘇州時往往都要逗留數日，晚年由於長子尚忠在蘇州任

官，一住往往一旬半月，其間往來於蘇州鑒藏家之間，以藏品會友。⁽⁵⁷⁾庚寅（1830）十二月，吳榮光從蘇州收藏家繆曰藻家族得到了引以為豪的宋拓〈五字不損真定武蘭亭叙〉卷：

右宋拓真定武五字不損蘭亭序榮芑本（……）庚寅（1830）十二月，謹以趙子固落水本五分之一之直得於吳門繆氏，真厚幸矣！⁽⁵⁸⁾

由於吳榮光鑒藏名聲在外，慕名前來求售之事時有發生：

右宋李晞古首陽高隱圖（……）庚午南歸省親，歲除日有人持一匣來，云是黃氏高隱圖真本，見之狂喜，罄囊得之，廿年來夢想此本，竟為我有矣！⁽⁵⁹⁾

當然，《辛丑銷夏記》中也有交易未成的記載，吳榮光多年來似乎一直耿耿於懷：

宋蘇文忠送家安國教授成都詩冊（……）甲子（1804）十月持來售者，以索價過昂未能得，甚為惋惜。⁽⁶⁰⁾

宋米元章書杜詩（……）三過吳門，得觀此卷，恨囊澀不能收之，道光丁酉五月，晤芝楣中丞，知己歸節署，不勝惋悵。⁽⁶¹⁾

吳榮光在《辛丑銷夏記》中記錄了這些交易買賣的過程和內容，但他絲毫沒有透露自己購買古書畫的價格。或許對他這位讀書士人，又曾任過封疆大吏的人來說，要清楚記錄下這些交易買賣的金額數位，在他心裡就是跨不過去的門檻吧！

臺北蘭千山館藏有一通吳榮光致葉夢龍的信劄（四開，前兩開 23.2 cm x 10.7 cm，後兩開 23.7 cm x 10.8 cm）⁽⁶²⁾談到了他收得明代書法的經過：

別入閩月，不得粵中知好片楮，胸中悞塞不可耐。弟自去年十月十三日抵任，大半在鞍馬上



〔南宋〕李唐〈采薇圖〉卷局部（絹本·淡設色 27.2 cm x 90.5 cm） 北京故宮博物院藏

嘉慶庚午（1810），吳榮光南歸省親購得南宋李唐〈采薇圖〉卷，次年十一月首次題跋於京城，詳細記述了入藏的經過。之前的嘉慶丁卯（1807）、戊辰（1808）間，吳榮光在琉璃廠閒逛，居然在無意間碰上有人持自己早年臨撫前後題跋的李唐〈采薇圖〉卷臨本求售，成為其一生書畫鑒藏史上的一則奇聞趣事。庚寅（1830）十一月七日夜，吳榮光入京途經廣東英德，為人竊去，第二年宛轉購歸。

過日子。觀書多在郵亭舍（點去）舍中。郡中漢魏古碑頗不少，尚無暇日摩拓也。相國後裔古物散落，唯故紙堆中尚有俗眼遺珠。月前於魏柏香家中，蒐得明季國初人尺牘百數十通，可裝作八冊。梁焦林家中亦得妙墨十餘種，皆可寶也。昨有以書簡求售，細觀之乃紫陽書。雖稍有剝落，可誦。卷末正統、景泰間名人題跋七家，以朱提十金換之，可云不負此行矣。

以上所述勾畫的吳榮光購買古書畫的多個層面，為我們研究清代中期古書畫交易提供了一個生動的實例。

其二，交換。收藏家之間互相交換彼此的藏品，乃是收藏界極為普遍的事情。以畫換畫，以珍玩交換，是吳榮光收藏的一個重要渠道，而且這種方式在他青年時代即已有之：

嘉慶七年壬戌（1802）九月，以宋元山水四小幀易（文同墨竹）於順德溫舍人汝述家。^{〔63〕}

米家雲山得意卷（……）道光丁酉（1837），余在閩，以重值及珍玩易之。^{〔64〕}

正如前述，出於各種原因，吳榮光與蘇州書畫收藏家一直交往不斷，因此，他與蘇州藏家估計也會交換若干藏品。這種以物換物的交換收藏文化行之已久，方式雖然原始簡易，但充滿禮貌、優雅的精神，同時深具學問。

交換前，雙方各自就作品的年代、作者、品質、歷代經過哪些名人的收藏、有哪些名人的題跋、真跡、摹本、損害情形等細節一一衡量，而形成共識的關鍵就在彼此共用的價值觀、文化背景和知識，這是促成默契使交易達成的基礎。

其三，受贈。吳榮光交遊廣泛，又身居高位，接受師友的饋贈應該也是常事：

七寶轉輪王經(……)余先得五紙，有成哲親王跋，戊子奉諱家居，鮑東方大使以殘卷見示，分贈余及葉雲穀戶部(葉夢龍)，余取其與前五紙外袈裟連屬之文，凡七十九行合裝為冊。(65)

元楊宗道臨各帖卷(……)此卷為吾師生甫先生(蔡之定)所貽。(66)

明金赤松詩(成化辛丑雜和諸先生)卷(……)嘉慶乙丑秋，葉雲谷農部所贈。(67)

當然，饋贈往往是相互的，禮尚往來是中國人的習慣。吳榮光有時將自己的藏品贈送他人：

董思翁每喜書王荊公此詞(……)嘉慶丁卯(1807)，余得董書此詞一卷，約齋司農(宋葆淳)愛之，己巳(1809)，視漕澱津，約齋為巡撫御史，與余同官敦好，遂以為贈。(68)

張溫夫書華嚴經殘頁，余以嘉慶辛酉(1801)歲得之陳曼生。越五載乙丑(1805)，諸君子集桐壽山房觀題，又越六載，庚午(1810)以贈雲谷農部。(69)

一般而言，這類文人雅士的書畫贈送交往，主要並不在於獲取金錢或是物質上的報償，而純粹是出於親朋好友間的情誼，或是成為雙方加強感情聯絡的交際方式之一。當然，這種饋贈關係也是十分微妙的，需要具體分析。

由上所述，我們大致瞭解了吳榮光古書畫藏品的收藏渠道和方式，從個人購買、持者登門求售，到親友間的贈送給予。透過這些渠道，吳榮光得以評賞到眾多的法書名畫，從中揀選符合自己品位的作品加以收藏。這顯示出吳榮光的書畫鑒賞活動，不僅限於文字表述評價而已，更採取了實際的行動，運用其人際社交能力的影響，參與到書畫交易活動中，親身接觸作品本身，使得他的鑒賞評論基礎，有着更為精確紮實的理論基礎。

三、藏品去向初探

從《辛丑銷夏記》的撰寫語氣來判斷，截至吳榮光辛丑夏天整理書畫藏品時，其大部分書畫藏品仍留在筠清館中。同時，依據《聽帆樓書畫記》、《夢園書畫錄》的相關記載，吳榮光的若干藏品，還多在他辛丑致仕後首次題跋，由此說明《辛丑銷夏記》著錄的相當一部分藏品基本還留在身邊，但少量藏品時有流散，譬如，他於道光丁酉(1837)得之吳門的元六家〈貞一齋稿叙〉卷在《辛丑銷夏記》完成後不久即轉讓給了潘正煒，道光壬寅(1842)正月廿有七日遵囑題跋：

右元六人貞一稿序墨跡一卷，道光丁酉(1837)得之吳門。(……)越四年，此卷歸季形觀察，屬考作序入履歷而跋其後。(70)

當然，更多的藏品，在吳榮光逝世後作為遺產分配給了他的子女，如米友仁〈雲山得意圖〉卷傳給他的女兒，其上有吳尚熹(小荷)、女婿葉應祺收藏印為證。在吳氏故世幾年後，他的藏品陸續散出，一部分入藏潘正煒聽帆樓，如唐佚名〈七寶轉輪王經墨跡〉卷、五代周文矩〈賜梨圖〉卷、宋〈封靈澤候敕墨跡〉卷、宋李唐〈采薇圖〉卷、元趙孟頫〈遊行士女圖〉軸、清王鐸〈枯蘭復生圖〉卷等；也有部分藏品極有可能轉讓於三弟吳彌光收藏。(71)

特別須作說明的是，吳榮光的收藏活動開始甚早。從他二十二歲時在家鄉收藏了宋胡舜臣蔡京〈送郝元明使秦書畫合卷〉開始，吳榮光堅持不懈，使其藏品建設初具規模。然而，前述的吳榮光因嘉慶十四年(1809)秋失察革職而變賣書畫經歷，儘管如他自說“所得詩若畫盡散佚”(72)，我們無法全窺吳榮光那次轉賣書畫藏品的全貌，但是考察有關材料，吳榮光變賣書畫是有所選擇的。首先他將法帖拓本轉讓，譬如永理(1752-1823)就在吳榮光那裡得到了顧汝和玉泓館舊裝宋拓歐陽詢化度塔銘、皇甫碑、宋米芾《多景樓詩》冊等。(73)其次他將一些存疑的藏品先後出售，如嘉慶十年(1805)左右購藏的元錢選〈蘇李河梁州圖〉卷(該圖沒有任何收藏



〔元〕李衍〈紆竹圖〉（軸·絹本·設色·138.5 cm x 79 cm）
廣州藝術博物院藏

印、題跋，吳榮光收得後請翁方綱幫助考訂，關於吳榮光的鑒定，容待後文考察）、元趙孟頫〈觀天喜地圖〉軸。道光乙未（1835）重九，吳榮光為自己所藏的一件趙孟頫（款）金書《金剛般若波羅蜜經》冊題跋不久，便將其轉售給了他的同鄉收藏家羅天池，當時吳榮光在福建任職，冊上羅氏題記：

新會羅天池得之吳石雲中丞之吉見齋，又得董文敏設色山水卷。（74）

儘管吳榮光轉讓藏品似乎從未中斷，但他認定的真跡佳作，大致多未流散出去，如文同〈墨竹圖〉軸、宋胡舜臣蔡京〈送郝元明使秦書畫合卷〉、元倪瓚〈優鉢曇花圖〉軸、宋〈嘉定九年封靈澤侯神墨敕〉卷等，直至去世都收藏於筠清館中。

吳榮光對藏品的閱玩

傳統文人雅士收藏書畫的最大功能，莫過於“適情自娛”的消遣目的。他們把書畫收藏當作修身養性、陶冶情操的休閒活動之一，一方面體現出對古聖先賢的仰慕與崇拜，同時也透過書畫形式和主題的表現，強調自我託志寄興的思想。吳榮光對於其收藏的古書畫大致也秉持如此觀念。

廣州吳榮光後裔吳泰藏有一通吳榮光致葉夢龍的信劄，講述了他在單調的公務生活時嚮往“情耽書畫，案盈翰墨”的書齋生活：“碌碌如常，冷署蕭然，清風兩袖，所聞所見，皆風俗之至偷薄者。苜蓿盤中滋味，真不堪為知己述也。日來送舊迎新，大非書生本色，曾不若誦讀家園，猶得優遊自主耳。”（75）品賞書畫藏品，已成為吳榮光多年來公務之餘文人生活的重要組成部分，而他編撰《辛丑銷夏記》的初衷也“不過借林下餘閑以銷永日”（76）：

辛丑四月，余蒙恩放歸田里，（……）無官守，無言責，閉戶養局，長晝無事，因取四十三年來偶有所得書畫或曾觀鑒家收藏者詳記款識一錄出，漫為消遣，閑錄拙詩跋於後，名曰“辛丑銷夏記”。（77）

其實，吳榮光一生的業餘時間基本上是圍繞着他的古書畫藏品而展開的，或在書齋煮茶品茗、吟詩作畫，或與同好泛舟相遊，賞鑒法書名畫，過着優遊自宜的雅致生活。

唐代張彥遠說：“夫識書人多識畫，自古蓄聚寶玩之家，固亦多矣，則有收藏而未能鑒識，

鑒識而不善閱玩者，閱玩而不能裝裱，裝裱而殊亡銓次者，此皆好事者之病也。”⁽⁷⁸⁾這些是“好事者”的缺點。所以，從張彥遠提出的鑒賞家五要素，即收藏、鑒識、閱玩、裝裱、銓次來看，吳榮光是真正的鑒賞家，他不僅收藏知識豐富，而且在閱玩、銓次、保護、裝裱方面也表現出獨特的個人風格。

道光六年（1826）初（或稍前），回家省親的吳榮光在南海覓得元趙孟頫〈軒轅問道圖〉軸。鑒於嶺南氣候潮濕以致畫幅絹素糜損，他令人重新裝裱而改作橫卷以利閱玩；之後，他聘請當地人物畫家蔣蓮略加修補，並抄錄《莊子·在宥第十一》於後。面對如此墨池至寶，吳榮光時常把玩欣賞，覺得“可為養心寡慾之助也”。⁽⁷⁹⁾

明代張丑從賞鑒行為的角度對品賞與鑒定進行了區分和闡釋：“賞鑒二義，本自不同。賞以定其高下，鑒以辨其真跡，有分屬也。當局者苟能於真筆中力排草率，獨取神奇，此為真賞者也。又須於風塵內屏斥臨模，遊揚名跡，此為真鑒者也，是在當局者顧名思義焉，斯可矣。”⁽⁸⁰⁾吳榮光深諳其中的道理，時常以真正鑒賞家之要求落實到具體的鑒藏行為。道光甲午（1834），時任湖南巡撫的吳榮光在長沙搜得南唐周文矩〈賜梨圖〉一卷，“圖畫精能之至”，然“卷尾為人割去，屬以趙松雪書”，“分真跋以誑人厚值”。吳榮光明白其中的蹊蹺，於辛丑（1840）四月毫不猶豫將“卷尾為跋一併割汰”，並“補錄趙松雪書於後而辯之”；而後，他又淘汰了與年月不符的柳道傳跋和與此卷無涉的袁叔英詩，使得全卷完美無瑕。這種去偽存真的處理，反映了吳榮光對書畫鑒賞抱有寧缺毋濫的嚴謹態度。⁽⁸¹⁾

嘉慶庚午（1810），吳榮光南歸省親購得李唐〈采薇圖〉卷，十分珍惜，次年十一月首次題跋於京城，詳細記述了入藏的經過，得意之情溢於言表。嘉慶壬申（1812）二月，吳榮光還請桂芳代求成親王永理題跋，且兩次借給恩師翁方綱賞玩。道光甲申（1824）四月，吳榮光由京師赴貴州就任布政使，攜此卷前往，微遭水厄，深感遺憾，次年八月十二日

晨賞讀完畢後再次題跋，敘述了該次遭遇。庚寅（1830）十一月七日夜，吳榮光入京途經廣東英德，為人竊去，第二年宛轉購歸，感慨萬千，益深珍惜。乙未（1835）三月，吳榮光第三次題跋，記錄他當年失物復得的心情。一年後，吳榮光在湖南邵陽行館，對看雨後春景，心情舒暢，用李唐詩意題詠〈采薇圖〉。⁽⁸²⁾吳榮光一而再，再而三地對李唐〈采薇圖〉題跋、吟詠，透露了其收藏、閱玩古代書畫佳作的心路。

當然，仔細閱讀《辛丑銷夏記》，我們不難發現，這種現象絕不是孤例。對於他自己收藏的歷代書畫真品，吳榮光多要加以題跋，有的還不止一次。從落款來看，地點不一，或京師、或福建、或湖南，由此可見，賞讀書畫藏品已成了吳榮光宦官經歷之外的重要的文人生活方式。

吳榮光一生歷任地方官吏，輾轉南北，總是不忘攜帶他費盡心思得來的古代書畫名跡。道光廿年（1840）五月，吳榮光致仕回鄉，小心翼翼地守護着宋拓五字不損真定武蘭亭敘、宋米友仁〈雲山得意圖〉卷等一大批書畫名跡南歸，途經揚州，拜訪了業師阮元。五月廿八日，師生兩人放舟至北顧山，興致勃勃地遊覽了金、焦兩山附近的美麗江色。面對如此雲雨滿天的長江景色，吳榮光和阮元觸景生情，談及米友仁〈雲山得意圖〉的鑒賞與創作。歸後，吳榮光即出此卷於行篋中，阮元饒有興趣地記下了舟行一刻，並感慨：“似預知此日登山看雲而得意者！”⁽⁸³⁾在吳榮光看來，在旅途中賞鑒書畫無疑是一種精神享受。

習慣上，歷代收藏家利用自己的藏品參加各種交遊，是收藏家生活中必不可少的方式，吳榮光也不例外。早年，吳榮光在京師任官，每次收得歷代名跡後，必請翁方綱題詠，亦師亦友，建立了深厚的友誼。而且，他將書畫藏品作為結識京城書畫界、收藏界名流的媒介。嘉慶乙丑（1805），成親王永理託陳崇本向吳榮光借刻宋嘉定九年封靈澤侯神墨敕捲入詒晉齋集古帖⁽⁸⁴⁾；嘉慶十五年（1810）二月十九日，永理經陳崇本之手為吳榮光所藏唐人書藏經殘字五紙題跋⁽⁸⁵⁾；嘉慶壬申（1812）二月，吳



榮光託桂芳代求永理為李唐〈采薇圖〉卷題書伯夷傳。⁽⁸⁶⁾從相關跋文的語氣來判斷，吳榮光當時似乎並未與永理正式謀面，還要依靠他人輾轉代勞。一來二去，吳榮光藉自己的書畫藏品結識了永理，相互鑒賞藏品，往來不斷。吳榮光時常邀請永理為自己的藏品題跋、題簽，曾收得趙孟頫行書〈洛神賦〉冊真跡，因前缺二十四行，“乞成邸以歐字筆意補之”，⁽⁸⁷⁾嘉慶丁丑（1817）正月四日，永理向吳榮光借觀趙孟頫補唐臨右軍瞻近漢時二帖兩月。⁽⁸⁸⁾而且，吳榮光收藏中也有若干則為永理流散之物，如宋遊昭〈春社醉歸圖〉、宋徽宗〈御鷹圖〉等，更是增加了兩人的共同話題。

因為同鄉，吳榮光與同在京師為官的葉夢龍建立了深厚的友誼，相互交流藏品，時常通過書信談論書畫，交流心得，後來兩人還成為兒女親家。吳泰藏有一件吳榮光致葉夢龍信劄，內容大致是闡述自己對明代祝允明書法的見解，似乎在徵詢葉夢龍的看法：“祝希哲通判云：學書者，用古人不為古人用，用自己不為自己局，乃善學書也，其持論如此，於書法亦如此，非能言而不能行者，是卷自首至尾無一懈筆，足徵爐火純青矣。”⁽⁸⁹⁾莊申的研究表明，吳榮光、葉夢龍的書畫收藏趣味相當⁽⁹⁰⁾，這不能不說是兩人經過長年的切磋、交流所致。他們一起鑒賞書畫，共用其樂，所以，葉夢龍的許多藏品有吳榮光的鑒賞題跋。

種種跡象表明，閱玩、鑒賞古代書畫藏品已成為吳榮光日常休閒生活中的一部分，儘管他公務十分繁忙，甚至有時無暇顧及藏品的整理、考證（考察《辛丑銷夏記》，所錄畫作，吳榮光大多於退休回籍後才首次題跋，故有此說），但是，他的種種舉動無不呈現傳統文人的優雅格調和閒適的生活趣味。吳榮光將書畫當作適情自娛的消遣對象和人情酬酢的交際工具，更將書畫作品的文人文化內涵與表徵意義，落實於世俗生活的物質世界當中而優遊自得。

〔元〕吳鎮〈漁父圖〉（軸·絹本·墨筆·84.7 cm x 29.7 cm
北京故宮博物院藏

吳榮光鑒定書畫的經驗

北宋米芾曾有一段關於賞鑒家與好事者分野的精采論述：

好事者與賞鑒之家為二等，賞鑒家謂其篤好，遍閱記錄，又復心得，或自能畫，故所收皆精品。近世人或有貨力，元非酷好，意作標韻，至假耳目於人，此謂之好事者。⁽⁹¹⁾

關於賞鑒家（也即是鑒藏家）的標準，米芾認為一是篤好；二是遍閱記錄，即精通文獻；三是心得，即善於銓次，分出優劣高下，同時有心與畫的精神交流；四是能畫，不是一個門外漢；五是所收皆精品。

按照這個標準，吳榮光應該稱得上一個名副其實的鑒藏家了。他自己擅長書畫創作，在書畫中長大，與書畫一起生活⁽⁹²⁾，兼以書畫家的身份研究古代大師的作品，能從技法上揣摩作品的風格，評定真跡，顯得游刃有餘。

總體而言，吳榮光為學博大精深，善於獨立思考，不斷信前人之說，也不好作無稽之談。他鑒定古書畫的方法不僅憑藉直覺與探索畫風的淵源關係，而且依靠史料進行分析，還能借助文獻及其它知識進行論證，盡量做到旁徵博引。同時，他又相當尊重前人的鑒定態度，十分佩服古代鑒家的才能。在收藏古代大師作品的過程中，他非常仔細地閱讀每一幅畫、每一本帖，探究它的風格聯繫、尋找鑒定的依據，確保鑒識基本無誤。當然，吳榮光在古書畫鑒藏方面的成就，他那些客觀而難於避免的錯誤，他那些不適當的附合應酬之辭，均與此處論述無關。⁽⁹³⁾

在吳榮光看來，收藏與鑒賞不可或缺，多見方能多識。在五十年代的鑒藏生涯中，吳榮光遊歷大江南北，得見大量古代法書名畫，晚年著成《辛丑銷夏記》，成為其鑒賞大量書畫名跡最有力的證據。因此，與前人一樣，吳榮光的書畫鑒定知識正是在其看過大量的書畫作品之上積累起來的。經過長期

的實踐，吳榮光訓練出令人信服的眼力，形成了自己獨得的鑒藏經驗。通過分析所掌握的材料，我們大致歸納出吳榮光古書畫鑒定方法。

一、分析書畫風格

書畫鑒定，首看風格（包括時代風格和個人風格），這是千百年來歷代鑒藏家最為重要的方法。筆墨風格是鑒定繪畫的重要指標，品鑒每一件書畫時，幾乎都要談及筆法、墨法，或通過筆墨確定是某家畫，或通過筆墨確定不是某家畫，或通過筆墨斷代，或通過筆墨確定師承，或通過筆墨確定是臨摹還是真跡。根據相關書畫題跋，吳榮光精通中國書畫史，熟悉歷代書畫的風格演變，也瞭解各書畫名家的風格發展過程，因此，他首先根據書畫的藝術風格來斷定書畫的真跡，他對趙孟頫書法風格的分析就是一個典型的例子：

松雪書凡三變，元貞以前猶脫未高宗窠臼，大德間專師定武禊序，延祐以後變入李北海柳誠懸法而碑版尤多用之。此卷書鄧善之所撰杭州福神觀記，參用端州石室記及西平郡王碑法，（……）文既簡淨，書尤圓勁。道光丙申（1836）秋孟，有攜卷至京師求告者，余定為真跡，屬友石大京兆（蔡世松）收之。⁽⁹⁴⁾

這裡，吳榮光將趙孟頫一生的書法創作分為三個階段，掌握了這個基本規律，對鑒定、分析趙氏書法是十分關鍵的。雖然，在吳榮光看來，趙孟頫的書法大凡不出此一風格範疇，以此分析具體作品、鑒定真跡，可基本無誤。但是，對藝術風格的整體把握，也不是一概而論的，需要具體作品具體對待。因此，吳榮光在鑒定趙孟頫小楷〈洛神賦〉卷時，就頗有心得：

余謂此卷乃松雪由誠懸而悟入大令，隨筆所至，無意求工，乃遠出平日書跡上。羌由學力既到，遂能如此。（……）余二十年前得公行書此賦冊，前闕廿四行，乃公四十八歲所書，後此二年，雖規倣蘭亭聖教，而用筆消息與此同一鼻孔



出氣，知此為公所書確然無疑者。此益見公之八法與年俱進，蓋公以四十六歲得定武禪帖於獨孤長老有十三跋，此後用筆乃直趨右軍矣。（95）

吳榮光不僅通過筆法、筆墨等風格鑒定書法，也通過風格鑒定繪畫。譬如，他根據作品圖像、風格特徵，鑒賞五代周文矩〈賜梨圖〉卷，並將其歸為張萱周昉一系：

右五代周文矩畫賜梨圖真跡（……）殿閣器用、樹石馬匹，皆豪芒生動；而門外夜色之森沈、從人之困倦、侍者之妍麗恭婉，想見君臣同德，永夕從容，如聞其聲，如見其人也。（……）江南李主倦倦於唐，多畫唐宮故事，如鬥雞、相馬、按樂等圖，侍者皆作大鬟高髻。此圖或後主時進御之作，宜其有張萱周昉遺法也！（96）

當然，吳榮光的風格鑒定經驗直接建立在廣閱博覽的基礎上，通過筆法、墨法等具體細節對作品做客觀分析，從而得出公正的結論。

二、辨析印章、題跋、紙絹、裝裱等

張彥遠《歷代名畫記》曰：“前代御府自晉宋至周隋收聚圖畫，皆未行印記，但備列當時鑒識藝人押署。”（97）從唐代貞觀年間開始，御府收藏始行印記，歷代不絕。私人印記從東晉即已開始，到唐代，已成傳統。押署、印記，不僅可以辨真跡，明是非，而且還可瞭解書畫的遞藏過程。所以，歷代鑒定家都十分重視押署和印記在鑒定中的作用，吳榮光也不例外。

當然，以印識來鑒別書畫的真跡，包括兩個層面：其一是根據書畫作者自己的印識，其二是根據書畫收藏者的印識。例如，吳榮光根據相關印章將項元汴以來誤認為宋代米芾的一件臨古書法進行重新鑒定，他曾對陳壽祺如此解釋：

〔明〕仇英〈玉洞仙源圖〉
（軸·絹本·設色 169 cm x 65.4 cm）
北京故宮博物院藏

白石枕一條下明有宗道書印，處州一條上明有楊氏小印，首下鈐清白二字，皆與元章無涉，所謂海嶽閣主，乃摹米而襲其號耳！（98）

進而，他結合米芾的書學觀念斷定這件作品為元代楊宗道所作，考證了楊氏生平：

右浦城楊宗道所臨晉唐各帖，卷前冠以漢張伯英，卷內有海嶽閣主者印，子京收藏誤為米書，歷數藏家均未論正。余謂鵝群帖，米老既目為怒張狂怪，自不肯屈意臨之，且每段明有楊字及宗道書印，又清白及懷玉山人印，蓋祖關西太尉清白及子孫南浦學士夢懷玉山人而生故事，海嶽閣主則其別號也。宗道名遵，有元遺老，家浦城，徙錢唐，明洪武初以薦征，官至鎮江守，能撫流亡，有循聲。此卷首有著雍敦樣印，或書於洪武十一年戊午耶，字體稍近米老。顧米多側筆，此則中鋒懸腕飛行絕跡，五百年後人罕知者，余表而出之亦以見項氏賞鑒未盡足憑也。（99）

對此，吳榮光似乎極為自得：

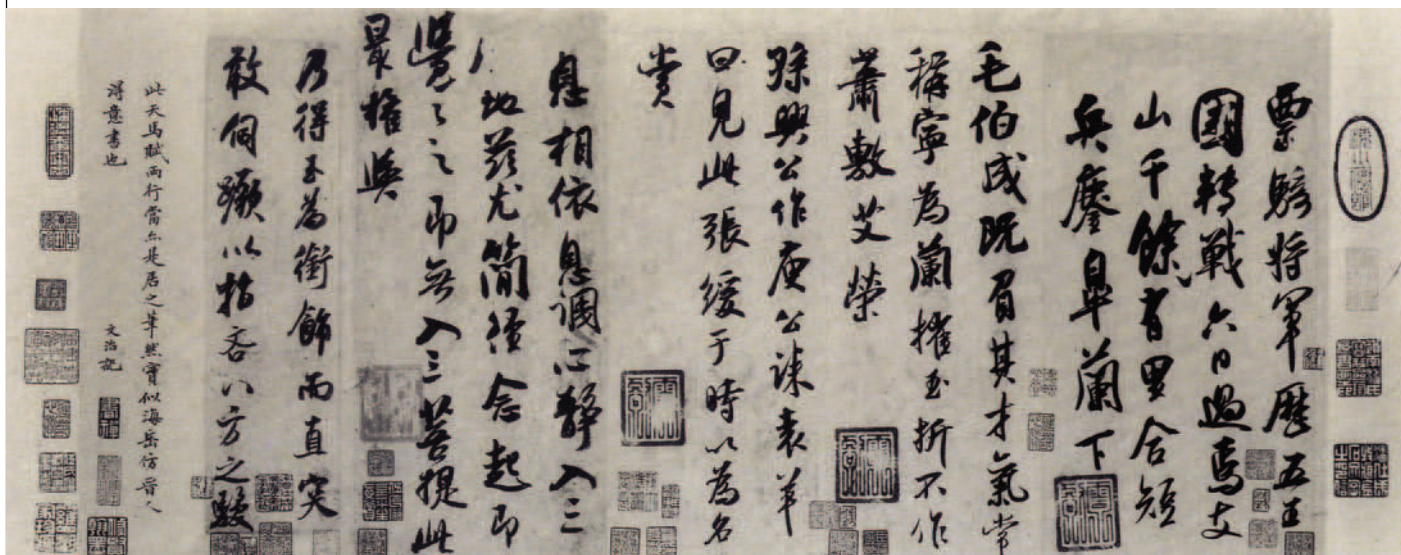
項氏之誤，由於書者未著款，賴有印識以定之，古人隨手作書未必意在必傳，而五百年

後得，余為之論定文字英光，殆有不可磨滅者耶！（100）

而且，吳榮光也熟悉歷代紙絹特性，根據書畫用紙來區分作品是否與所署作者年代相符。例如他根據唐紙特點及筆法特徵斷定所藏唐人書藏經墨迹冊為真跡：

此冊先得五紙，後得九紙，共十四紙。每紙九行，文義連貫，末闕兩行，與昔年所見鮑氏七寶轉輪王經筆法如一鼻孔出氣。七寶經末題有貞觀廿二年十二月十日，用大麻紙七張二分，又有銀青光祿大夫行家令臣閻立本姓名。（……）今此十四紙筆法方重，於九宮法折算無遺，而姿態橫生，與七寶經的是一手，不必遽定乃鍾相。而用大麻紙書，亦與七寶經同，要為唐初人同時書進者毫無疑義。余所得唐人藏經，未有其比，因定為貞觀人書，覺歐、虞、褚、薛去人不遠也。（101）

所謂大麻紙，是唐代書畫的普遍用紙，有白麻紙、黃麻紙、五色麻紙等多個品種。而唐代寫經多為黃色麻紙，用黃柏水染成，可以防蟲蛀。在長期的收藏過程中，吳榮光對歷朝書畫材質有着相當的瞭解，為其書畫鑒定的價值判斷提供輔助依據。



〔南宋〕吳琚《行書碎錦帖卷》（28.7 cm x 63.8 cm）上海博物館藏

三、利用前代書畫著錄文獻

如前所述，吳榮光往往熱衷於前人著述作品的搜集與收藏，因此，他經常利用前代人書畫著錄中的記載來鑒別真跡，一般先用書畫著錄中對某幅書畫的記載資料來對照這幅書畫，或是考證同一名稱的作品是否為同一幅，或是考證上面的題跋是否與前人所記相符等等，然後來斷定是真跡還是偽作。譬如吳榮光對

自藏宋蘇軾題文同《墨竹圖》卷的考訂，顯示了紮實的實學功夫，令人歎為觀止。為了考證蘇軾題文畫的真跡，吳榮光先仔細核查了朱理存《鐵網珊瑚》、郁逢慶《續書畫題跋》、汪砢玉《珊瑚網》、吳昇《大觀錄》等書，發現諸錄皆為贗；然後結合《蘇軾編年集》、《四庫全書》等典籍，就蘇軾的題詩、王世貞的跋語做了翔實的考據，論證嚴謹，邏輯周密：

先貴矣中統三年武
敏歸國之明年也
始移新附民匠于成
都元帥年十三已受
宣命領其眾至元元
平從武敏戰瀘州紫
雲城有功三年武敏
入朝以元帥見佩
金虎符領武敏舊軍
為萬戶四年築眉簡
征守嘉定瀘叙等州
破五獲石城白馬
賁江等寨元帥又有
功五年過馬湖江戰
瀘川縣又有功六年
戰龍興又有功九年
元帥入備
裕宗東宮宿衛十年
出從武敏于襄戰獎
城又有功十一年蜀
省奏元帥仍以萬戶
遷成都圍嘉定戰之
有功十二年奉武敏
之喪葬于穰六月還
收嘉定紫雲叙瀘等
千五百餘里以其帥
及蠻部首領入見
天子嘉勞敕有司若
曰武敏之子當世其
官重慶事畢以聞拜
都元帥還蜀是時宗

江南既平臣不敢自
言先臣功唯上念
之先臣也上曰朕未嘗忘
爾父也會大臣多以
為言者即拜鎮國上
將軍陝西四川等處
行中書省參知政事
未上改僉四川等處
行中書省事廿四年
改行尚書省事廿九
年拜輔國上將軍四
川等處行中書省參
知政事未幾病留成
都里第十餘年廷臣
又以元帥為言大德
八年拜奉國上將軍
行中書省參知政事
八番順元等處宣慰
使都元帥佩金虎符
璽首南列等婦化拜
弓矢衣甲之賜至大
三年移鎮廣東上言
土軍服習水土宜分
守遠地稍移中原之
來戌者於內事聞
朝廷以為然即命元
帥往潮州移其軍行
之日遽卒皇慶二年
五月十一日也年六
十四憲司官來哭之
問其帑才中統鈔四

歐之未致我用籍兵
歸朝莫如其先豈若
力窮窘而求全
皇受其策十用一二
天兵所臨有服無貳
獨鎮于襄卒弗及聞
不有元帥孰繼前勲
維昔造攻坤維其首
廉戰不回國已猶守
仇仇元帥束髮在軍
何戰不前何復不勤
二十餘年既克虛定
大政是參身已告病
餉履申時多福人
起乘兩邊竟殞其身
天子所命我敢自愛
廉吏之祠可以千載
穰城有瑩萬夫所營
孰役萬夫嚴詔有程
其瑩領多松多柏
元帥來復神氣精白
百爾子孫來拜墓門
思孝思忠視此刻文

虞伯生為元一代大手筆其書特
見於題跋此卷欲勒碑無久者故用意
現摹唐人如端人正士言動可法為項
子京家收項自携李得畫宋孫松田記
卷末原應甲戌二月五日題徐作霖畫
簡靜齋書江村高士

個目士孫性孝友學博洽而究極本源研精探
微心解神其任論一妙一寫法文頗有宋唐
乳淳風韻故明主虞某向學流傳于君忠且自
文宗至順四年因為祖李之訛謝病而歸一十

〔元〕虞集〈楷書劉垓神道碑〉卷（聯下頁圖）（35 cm x 764 cm） 上海博物館藏

右文石室畫竹枝，坡公題詩，原小直幅，用宣和裱式改裝為卷者。朱性父《鐵網珊瑚》、郁叔遇《續書畫題跋》、汪珂玉《珊瑚網》、吳子敏《大觀錄》等書皆載入，然朱、郁等所見皆贗跡，不若此本之為真。朱本坡公詩後書名一字，郁、汪本皆作東坡居士，已顯然二物矣；而吳本

則謂竹二枝，作橫卷，下有文同與可一印，是又一本，而坡詩悉同何也。余嘗謂古人有名之跡，後人臨摹不止一本，而古人書畫對幅作於一時祇有一款甚有無款者，必不如近人陋習彼幅書名此幅書號，惟恐其姓名之不著也。即如此跡，石室既不書名，坡公豈肯書名書號耶！蓋當日石室竹枝或是四幅，坡公原有四詩，定集時或刪去其一

吳榮光書畫鑒藏活動研究

大元故奉國上將軍
行中書省參知政事
廣東道宣慰使都元
帥劉公神道碑銘
翰林待制儒林
郎兼國史院編
脩官虞集撰并書
元帥鄧州穰縣人故驃
騎衛上將軍中書左
丞淮西等路行中書
省事贈龍虎衛上將
軍中書右丞武敏劉
公整之第五子也武
敏先事宋仕至右領
軍衛上將軍東川觀
察使瀘州安撫使大
有戰功威名畫守江
之策上下數千里間
要害阨塞深淺遠近
緩急之勢備禦屯戰
之宜舟騎糧草之數
纖悉不遺而專制
扈之臣內外共為疑
沮發憤率所統十五
州官吏籍瀘州戶十
數萬自歸于我
世祖皇帝悲獻其策
上受之及丞相忠武
王以重兵渡江取宋
武敏師次襄陽以卒
元帥於諸子家幼家

都元帥還蜀是時宗
已亡唯蜀猶未全服
樞密院謂瀘武敏舊
所治奏以元帥領之
築萬達寨戰又有功
大軍圍重慶元帥給
餽餉謹巡戍撫老弱
又有功十四年克瀘
之珍珠堡降其將元
帥遂鎮瀘州四川平
十六年入見拜同知
四川北道宣慰使司
事廿年同知四川南
道宣慰使司事廿一
年丘德祖趙德和上
謀亂元帥定之又有
功廿三年入朝以
子乃麻召見
天子寵賚有加於是
有詔若曰伯顏奏功
宋特來歸者皆重任
獨劉整後命元帥數
其人即奏曰先臣在
襄陽以呂安撫來歸
今為右丞在瀘州以
管安撫來歸今為左
丞臣在西川以管安
撫來歸亦為左丞
上即詔以左丞命元
帥為參政土魯華所
格而止元帥乃言曰

百州五貫顧其封諱
月奉之餘也廣州有
祠廡吏即奉元帥祠
焉而歸葬于穰夫人
彭氏先卒後夫人蒙
古氏亦先卒生子二
人長乃麻台武德將
軍平陽萬戶先卒孫
敏國不華襲其職次
日威廩授承務郎同
知常熟州事移無錫
州事元帥世有戰功
又卒官或言威不當
止在常調威慷慨偉
然丈夫也後首授職
不出一辭以廉直聞
識者韙之至治二年
使來告曰威將刻石
神道敢請銘集嘗侍
罪太史見武敏世家
未嘗不歎其謀略奇
壯欽惟
世祖皇帝知人善任
使故能盡其用哉兩
世爵祿雖未足當其
功多然聞嘗賜之
富貴曰其子孫永保
其在茲乎銘曰於皇
世祖受命于天群雄
效功一定九矩維時
武敏南國之勇彼自

存此三首，則此第二首必無書名書號之理也！卷後題跋，自李息齋至袁子英各錄皆同，惟鄧善之第一詩第二句畫字下郁、汪二錄尚知闕一字，而朱、吳則畫訛作書，其下又妄添生字，試問書生如山未知成何語耶？然則各錄之跋亦無知妄作耳！坡公《編年集》，此詩在廿九卷，註云：丁卯秋冬官翰林學士時作。丁卯為哲宗元祐二年，公年五十有二，自乙丑十月在登州以禮部從外內召，丙寅十月除翰林學士，至己巳始出知杭州也。又考三詩，第一、第三首，黃山谷皆有和韻，而第三首和韻內有“每憶故人來，壁間風動竹”二語，或晁氏諛墓得竹東坡題後以一三幅贈山谷而自藏二幅耶！未可知也！此卷有明時藏王弇州家，卷內弇州題詩，在四部稿內第二十卷，一一符合，跋在一百卅七卷內第一跋，然則下集多石室二字，“誓將偕老”，集作“誓當與此君偕老”；第二跋善畫下集多一竹字，“殊自慶也”，集作“自愛”，前三條想入集時增改，後一條則集訛慶為愛耳！王氏得此卷在隆慶二年戊辰，為朱、郁未著錄前。想真跡早歸弇州，朱、郁、汪、吳均據臨摹本傳錄耳！至此卷書畫超妙，有目者當自知之矣！（102）

清中期的鑒藏風氣崇尚考據之法，吳榮光受到乾嘉學派的影響，在鑒定中極其注重文獻著錄、“流傳有緒”的考訂出處來再次確認藏品，這種鑒別方式無疑確認了他本人在鑒藏圈的知識地位。又如，吳榮光對五代張戡〈人馬圖〉軸的鑒定，則是根據元代周密的記載，比對畫幅裝裱及收藏印章而斷定為真跡的：

周密公謹云，乙亥，秘函黃紋齋以蓬省句點，邀余偕行。具衣冠，拜右文殿，經道山堂，歷汗青軒，登渾臺觀渾儀，步玉渠，登闕閣，閣內兩旁皆列龕，藏先朝御書畫，別有朱漆巨匣五十餘，皆古今法書名畫。僅閱秋、冬收藏，內皆以鵲綾象軸為飾，有御題者加以金花綾，每卷表裡皆有尚書省印。此幀畫壯士解甲，坐憩調箭，

旁滾馬雄蹠異常，四望皆沙漠痕。畫者張戡，僅留一印於右角，而右角上有尚書省印，朱色爛然，其秘府所藏朱漆巨匣中之一留存至今者耶！（103）

他還經過圖像與文字的比照，將徐熙〈梅竹文禽圖〉斷定為宋御府所藏：

熙鍾陵人，南唐名族，設色寫生，意山古人之外。《宣和畫譜》載御府所藏熙畫二百四十有九，其一為梅竹雙禽，即此軸也。（104）（圖像描述性文字略）

但是，由於文獻給人的想象空間太大，模糊性太大，因此以此為依據鑒定書畫，還須慎之又慎。當然，吳榮光對此也有足夠的認識，正如他在《辛丑銷夏記》的凡例三中所說：

江村銷夏錄首重卷冊尺寸，然余所見贗跡，如閻立本之〈秋嶺歸雲〉一卷，及江村所收錢舜舉之茹花兩卷，與原載題詠及卷內尺寸絲毫相符。蓋斗斛權衡，互相盜竊，奸駟狡獪，愈出愈奇，不可究詰，要在真鑒，不必刻舟求劍也。故遇記憶有尺寸者記之，其記憶不清者，寧可闕如，至跡真而跋闕者亦錄一二，微示鑒別之意。（105）

由此可見，考證是吳榮光鑒定書畫的主要方法與依據，也是其書畫鑒定最大的特點之一，如對前人題跋的考證、對前人書畫著錄中的記載考證、對畫家生平事跡的考證等等，無不顯示出他在史學知識方面的堅實功力。（106）在長期的鑒藏生涯中，吳榮光正是通過這種“學者化”的姿態與其時的學術圈保持一種密切的關係，並藉此形成一個相互交流、共同評判的研究性網絡，並“營造了一個延譽與成功共用的機制”。（107）由此，晚年的吳榮光作為鑒藏名家的地位達到了頂峰，書畫藏品在其悉心保存擴充下產生了更廣泛的價值，其聲譽、名望隨之傳播開去；同時，他的收藏趣味在交流、互動的背景中被逐步認同，在嶺南地區引發不小的連鎖效應。

四、綜合性鑒定

為了行文之便，筆者將吳榮光鑒定書畫的各種經驗與方法條分縷析加以論述。當然，一個鑒定家鑒定書畫時不可能單獨運用一種方法去鑒定一幅作品，很多時候結合各種因素綜合分析，而採用多種方法作真偽判斷，我們可稱之為“綜合性鑒定法”。吳榮光在鑒定古書畫時，一般都要結合風格、印款、質地、著錄等多種證據去說明問題。譬如：

寫秋花文石，繞以竹蘭，中置几案，一淡妝麗人雲髻峨峨，兀坐觀樂；前置舞席，有歌者手擎一珠回施其上，旁有雛姬操拍為節；其右一女侍進茗，絹文極舊，粉墨雖脫而神韻嫣然，定為五代名跡，非漫許也。此按樂圖也，宋沈括《辯樂》謂霓裳至第七疊方謂之疊遍，自此始有拍而舞。今圖中有拍有舞，則是疊遍後也。《宣和畫譜》，唐張萱有《按樂士女圖》、南唐周文矩有《按樂宮女圖》，此幅左方上有建業文房之印，朱色爛然，是李後主江南庫中物，款已脫落，未能定其為張為周，然實非南唐高手不能。幅旁右方下僅存項叔子、項子京家珍藏印二，左方下有高氏江村草堂珍藏書畫之印一，而銷夏錄不載，想江村得於癸酉以後耳。（108）

在鑒定這幅五代佚名《按樂圖》軸時，吳榮光首先察看畫幅的質地和藝術風格，以瞭解大致的創作年代；進而結合沈括《辯樂》對圖像進行分析，然後再比照《宣和畫譜》的相關記載和畫幅上的收藏印章，從而斷定該作品“實非南唐高手不能”。

綜合來看，吳榮光在鑒藏書畫時，不但對畫作本身的形式風格多加注意，更對畫家創作的始末源流作過一番精確的文獻考據，顯示出他個人對繪畫領域的深刻認知，且還能從歷史環境的角度，擴充畫作背後的文化意義與藝術價值。當然，吳榮光並非一味地盲目收藏，而是經由欣賞、考證和鑒定的過程，來增加其收藏作品的藝術性和精確性，在鑒真辨偽一幅作品之後，更將研究拓展至畫家的傳承

歷史與風格源流，其收藏鑒定的過程，無不表現出一個學者的本性。

總 結

吳榮光不愧為清代中期負有名望、聲譽的文人鑒藏家。他通過鍥而不捨的努力和廣泛的宦遊經歷將自己的古書畫鑒藏理念潛移默化地傳播開去，在京師、江南、南粵各地的收藏文化圈產生了較為深遠的影響力，確定了個人的地位。

吳榮光一生為官四十三年，長期受正統的儒家教化觀念之影響，成為其個人對於書畫鑒藏品位形塑的重要基礎背景之一。他的見解和觀念大多來源於傳統文藝理論，不過在結合個人認識之後產生了自己的獨特品格和趣味特色。而且，吳榮光讀書著述頗勤，涉獵廣博，留下了自己的藏品著錄，為人們的研究提供了諸多便利。

“書畫著錄是鑒藏書畫的筆錄，前人的著錄對於我們從事研究具有重要文獻價值。”^{（109）}《筠清館法帖》、《辛丑銷夏記》等著作也成為研究吳榮光古書畫鑒藏活動必不可少的文獻資料，展示了收藏家豐富多彩的文人業餘生活。它不僅使人們瞭解了吳榮光收藏書畫作品內容、流傳等基本情況，也讓人們認識到吳氏古書畫鑒定方法、理論和獨特的書畫審美趣味。當我們深入研究吳榮光的書評畫論與賞鑒收藏之後，不難發現，其關於書畫審美觀念、鑒藏心態的言論基礎是相當客觀平實且富有見地的，這些見解具有較為濃郁的道德、哲學的深度，在超越其個人的生活環境乃至時代範疇之後，仍然保持着一定歷史客觀性的存在。當然，吳榮光古書畫鑒藏活動的出現不是一個孤立現象，而是傳統鑒藏文化的延續。它是清代中期傳統文人生活的日常呈現，可視為當時文化、藝術生活的一個縮影。

因而，對於吳榮光的討論是一個研究的開始，正如他本人生活在清代中期由盛而衰的轉捩點上，他本身代表着一個新的切入點，其他許多和他相關的問題、人物、事件都可以在日後的探究中繼續推演下去。

（2008年4月完稿於南京鍾山南麓）

【註】

- (1) 吳榮光編，吳尚忠、吳尚志補編：《荷屋府君年譜》，清道光年間刻本，北京圖書館藏，頁19。
- (2) 吳榮光：〈劉文清公書杜詩圖卷後〉，《石雲山人文集》（道光二十一年吳氏筠清館刻本，湖北省圖書館藏）卷五，頁44。
- (3) 莊申：〈由袁立齋蘆雁圖論吳榮光對於古畫的鑒定〉，《屈萬里先生七秩榮慶論文集》編輯委員會編：《屈萬里先生七秩榮慶論文集》，臺北，聯經出版事業公司，1978年10月，頁143。
- (4) 另據文獻記載，翁方綱為吳榮光收藏書畫題跋事例還有：嘉慶十年（1805）仲春四日，為吳榮光題明董其昌書（翁方綱《蘇齋題跋》卷上）；嘉慶十年（1805）四月二十七日，吳榮光屬跋趙孟頫〈洛神賦〉，同年題吳榮光所藏張即之《華嚴經》殘頁、吳寬、沈周〈溪山風雨詩〉卷；嘉慶十一年（1806）二月九日，跋吳榮光所藏北宋拓集王羲之聖教序（日本博文堂影印本）；嘉慶十一年（1806）九月望，跋吳榮光藏陳獻章草書詩卷，並賦二詩（關冕鈞《三秋閣書畫錄》卷下）；嘉慶十二年（1807），為吳榮光吳仲圭竹卷賦；嘉慶十二年（1807）十月二十五日，再題吳榮光所藏趙孟頫〈洛神賦〉（《松雪洛神賦》）；嘉慶十四年（1809）二月十四日，跋吳榮光藏趙孟頫〈觀天喜地圖〉立軸（方濬頤《夢園書畫錄》（光緒三年定遠方氏刊本，南京博物院藏）卷五，頁10-11）；嘉慶十六年（1811）三月二十五日，為吳榮光所藏宋遊丞相藏定武《蘭亭》王沈本跋（翁方綱《題跋彙抄》）；同年為吳榮光題所藏錢選《楊妃避暑圖》卷；嘉慶十九年（1814）四月十八日，為吳榮光題宋李公麟〈天女散花圖〉（《夢園書畫錄》卷二，頁26-27）；嘉慶二十一年（1816），為吳榮光所得項聖謨〈竹林書屋圖〉題詩二首（具體可參見沈津：《翁方綱年譜》，臺北，中央研究院文哲研究所，2002年8月，頁412-482）。然而不知為何，時人對翁方綱的鑒定似乎頗有微詞，吳榮光跋明董其昌《秋興八景圖》冊時說：近來草溪老人漸而未頓，而考鑒未至即留人指摘，奈何！奈何（《辛丑銷夏記》卷一，頁73）！上述畫跡多為吳榮光早年收藏的宋元畫跡，但《辛丑銷夏記》多未著錄，探察其動機耐人尋味。筆者有個不成熟的猜測，吳榮光早年一度從事古書畫的買賣，且規模不小，獲得古書畫後往往請翁方綱題跋，以利出手。兩人或許達成默契，若干偽跡也在翁方綱題詩後出售。根據吳榮光著錄《辛丑銷夏記》時“不錄贗品”的原則來判斷，李公麟〈天女散花圖〉、錢選〈楊妃避暑圖〉、趙孟頫〈觀天喜地圖〉等極有可能是偽作。儘管如此，我們不能否定吳榮光的鑒藏能力，反而更讓我們瞭解到他更為豐富的一面。
- (5)(6) 吳榮光：《辛丑銷夏記》（光緒乙巳葉德輝刊本，南京博物院藏）卷一，頁33；卷四，頁5。
- (7)(11) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，頁34；頁22。
- (8)(9)(10)(12) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷二，頁5；頁18；頁20-21；卷五，頁70。
- (13) 道光十二年（1832）九月十六日，吳榮光在湖南衡州行館欣賞了曾遭竊二次購藏的元代虞集〈劉垓神道碑墨跡〉卷，十分感歎：（……）念生平好收書畫，多至累心，記此自警，且以保守之難，益增珍重耳（《辛丑銷夏記》卷三，頁52）。
- (14) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，頁26。
- (15) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷二，頁22。
- (16) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，“序言”，頁1。
- (17) 北宋·米芾：《畫史》，收錄於陶宗儀：《說郛三種》（七），上海，上海古籍出版社，1988年，頁4192。
- (18) 莊申通過考察吳榮光與廣東畫家的關係後認為，吳榮光長期各於在廣東畫家面前出示書畫藏品以供觀摩，十分自私（莊申：〈論吳榮光與廣東畫家的關係〉，臺北，《大陸雜誌》第47卷第5期，1973年5月，頁8-14）。其實，此論對吳榮光來說有失公允。因為，吳榮光長年在外任官，公務繁忙，極少回鄉，怎麼能要求其藏品在南海畫家間輾轉而發揮其對創作層面的作用呢？更何況，吳榮光從不吝嗇自己的藏品，廣泛遊歷於同好之間，相關記載在《辛丑銷夏記》中比比皆是。在此，筆者祇是糾正人們對吳榮光的若干偏差，以利於吳榮光研究的正常展開。
- (19) 吳榮光跋顧雲臣《擬周文矩紅線圖》頁，〔清〕孔廣陶：《岳雪樓書畫記》（清咸豐十一年刻本，南京圖書館藏）卷五，頁46。
- (20) 翁方綱跋宋範寬山水圖軸曰：屋藏文與可竹卷，神品也，愚嘗為題其齋曰可庵（《辛丑銷夏記》卷一，頁35）。有趣的是，這件現藏於廣州藝術博物院的文同〈墨竹圖〉軸（絹本，水墨，144.6cm x 124.7 cm），與現藏於臺北故宮博物院的文同〈墨竹圖〉軸（絹本，水墨，130.1cm x 104.4 cm）十分相似，為吳榮光於嘉慶七年（1802）九月“以宋元人山水四幀易於順德溫舍人汝述家”，甲子（1804）十月，翁方綱對此考證並題詩，正是得了這幅文同墨竹之後，吳榮光將齋署名“可庵”，並刻印“可庵墨緣”。道光丁酉（1837）四月，吳榮光在蘇州覓得宋〈蘇軾題文同墨竹圖〉卷，將原小直幅用宣和裱式改裝為卷，而且將齋署改名“坡可庵”。不久，連同先前的文同〈墨竹圖〉軸，吳榮光將其攜往福州。戊戌（1838）五月十一日，吳榮光在福建布政使署之坡可庵對宋〈蘇軾題文同墨竹圖〉捲進行詳細考訂。五月十三日，吳榮光對三十六年前交換而來的文同〈墨竹圖〉軸補和翁方綱詩，六月一日，將新購的宋〈蘇軾題文同墨竹圖〉卷的相關情況附識其上。然而，吳榮光著錄《辛丑銷夏記》時並未收錄這件珍藏了多年的文同畫跡，抑或是有意，還是遺忘？不得而知。其舉動耐人尋味。但根據吳榮光嚴謹的治學作風，這幾乎不太可能，再聯繫到吳榮光著錄作品的原則，倒令我們思考起這幅作品的真偽性。
- (21) 余紹宋：《書畫書錄解題》卷六，北平，國立北平圖書館，1932年6月，頁40。
- (22) 本目錄主要參考了《辛丑銷夏記》和翁方綱題跋等資料而得，吳榮光收藏的碑帖拓本不在收錄範圍，擬於《吳榮光碑帖鑒藏研究》考察時再行統計。對清代法書墨跡，吳榮光的確收藏過諸如劉墉等人的作品，但經常用於各種應酬，幾乎從不納入藏品之列，符合其“厚古薄今”的鑒藏原則，因此，也不必收錄。吳榮光曾自述：余自辛丑歸里每

- 以書畫自娛，嘗取數十年來已所鑒藏並曾經鑒賞者編成一帙，名曰《辛丑銷夏記》。(……)繼而棹訪潘季彤觀察於聽帆樓(……)即選數種，刊入予銷夏記中(吳榮光：「序言」，潘正煒《聽帆樓書畫記》卷一，收錄於盧輔聖主編：《中國書畫全書》第十一冊，上海，上海書畫出版社，1997年4月，頁805)。可見，《辛丑銷夏記》所著錄的書畫，不完全是吳氏本人的藏品。又根據吳氏「故遇記憶有尺寸者記之，其記憶不清者，寧可闕如」的敘述，《辛丑銷夏記》中尺寸不詳的，估計不為吳氏收藏。剔除這兩部分後，其餘大概皆可納入其中。從相關內容判斷，吳榮光在收藏過程中出於種種原因而流散而《辛丑銷夏記》並無記載的作品，也一併輯錄，以瞭解吳榮光一生的收藏規模與藝術趣味。當然，這個整理仍不夠完善，有待今後進一步補充。
- (23) 古原宏伸：〈古典主義的終結——關於「倣」〉，《18世紀的中國繪畫——以乾隆時代為中心》(1994年展覽目錄)，東京，松濤美術館，1994年。
- (24) 古書畫收藏界對宋元書畫的愛好直接導致後來大量贗品偽跡的出現，乃至道光以後的收藏家摒棄宋元書畫。晚清收藏家葉德輝(1864-1927)對此十分感慨：道咸迄同光，士大夫鑒於以上弊端，乃屏斥宋元，斷自明中葉以下，迄於乾嘉，獨四王吳惲六家二百年間如江河萬古，一幅之值乃十倍宋元；光緒中葉，海西各國爭收中國舊緒破緋，一時宋元又聲價陡起(葉德輝：《觀畫百詠》，民國丁巳(1927)葉氏觀古堂刊本)。
- (25) 劉金庫：《「南畫北渡」——梁清標的書畫鑒藏綜合研究》，北京，中央美術學院博士論文，2005年5月，頁109。
- (26) 莊申：《從白紙到白銀——清末廣東書畫創作與收藏史》，臺北，東大圖書股份有限公司，1997年1月，頁351。
- (27) [清]顧文彬：《過雲樓書畫記》(清光緒八年蘇州刻本，南京博物院藏)卷一，「凡例」，頁1。
- (28) 參見吳榮光：《辛丑銷夏記》卷四，頁20-21。
- (29) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，「凡例」，頁1。
- (30) 莊申：《從白紙到白銀——清末廣東書畫創作與收藏史》，頁542。
- (31) 趙力：〈江南風象——從地域創作的異動談晚清畫風的嬗變〉，《區域與網路國際學術研討會論文集》編輯委員會編：《區域與網路——近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，臺北，國立臺灣大學藝術史研究所，2001年9月，頁484。
- (32) 吳榮光跋董文敏行草詩冊，《聽帆樓書畫記》卷三，頁851。
- (33) 吳榮光跋董文敏行草詩冊曰：「拔弩張之形，始於周越，晉唐人無此狂怪也。右軍雄強，非弩張之謂，觀閣帖六七八卷，可憫然悟矣。即如此董書十二頁，風舉雲移，不為便面束縛，筆法何嘗不肆，而校之會稽山陰，不逾繩尺，書雖小道，可以意為變亂，自作聰明耶！(……)抑塞叫怒之書，乃才士不得志於時之所為。願吾學侶慎之，此亦可以，觀氣質也。」(《聽帆樓書畫記》卷三，頁851)
- (34) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷五，頁23。
- (35) 莊申：《從白紙到白銀——清末廣東書畫創作與收藏史》，頁322。
- (36) 「虛和朗潤」是吳榮光書畫鑒賞時常用的品評辭彙。在〈跋王右軍長風帖摹本〉(《石雲山人文集》，頁1)、〈跋趙子昂書淨土詞〉(《石雲山人文集》卷五，頁17)、〈跋趙仲穆書洛神賦真跡〉(《石雲山人文集》卷五，頁20)、〈跋宋王逸老千文冊〉(《辛丑銷夏記》卷二，頁29)中，吳榮光多次表達了自己對這一美學趣味的理解。也正是這一審美原則指導着他多年的古書畫鑒藏活動。
- (37) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷四，頁54。
- (38) (39) 吳榮光跋明仇英〈人物山水〉扇冊，《聽帆樓書畫記》卷三，頁845。
- (40) 吳榮光道光甲午(1834)七月初十日題文徵明〈仿趙孟頫華秋色圖〉卷，《辛丑銷夏記》卷五，頁45。
- (41) 吳榮光跋邵文莊公〈點易臺詩真跡〉卷，《聽帆樓書畫記》卷二，頁825。
- (42) (43) 莊申：〈再論吳榮光對於古畫之鑒賞〉，《台靜農先生八十壽慶論文集》編輯委員會主編：《台靜農先生八十壽慶論文集》，臺北，聯經出版事業公司，1981年11月，頁653；頁654。
- (44) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷二，頁22。
- (45) 參見《清代書畫市場價格簡表》，黃小峰：《晚清北京古書畫市場中清初「四王」繪畫之境遇》，北京，中央美術學院碩士論文，2005年6月，頁53-60。
- (46) 張仲禮：《中國紳士的收入》，上海，上海社會科學院出版社，2001年1月，頁8-11。根據《戶部則例》卷七的記載，清代的官吏薪俸應該是十分有限的，這在吳榮光致三弟吳彌光家書中曾有透露。在信中，吳榮光向家人簡單說明薪俸與開支情況。譬如，一通為福建布政使任內寄三弟者，稱俸祿「可領到手者，每年不過五千兩有餘」，儘管生活十分節儉，「不置一衣，不買一物」，而「每年幕修須二千余，酬應須千餘，所存作澆裹者不過千餘金耳」。以上材料僅作參考，相信會對瞭解吳榮光書畫收藏資金來源有所裨益(吳泰：《吳榮光家書》，廣州，《收藏·拍賣》2007年第10期，頁53-54)。這則材料也正正好印證了張仲禮關於清代中後期漢族文職官員收入平均每月5000多兩的判斷(張仲禮：《中國紳士的收入》，頁40)。
- (47) 吳榮光白曰：「余以稽察中倉失察革職，由天津回京，閉門謝客，京遇八口，蕭然有卒，歲憂，將歷年所收書畫易米，書篋為之一空，至有揮涕出之者，噫癡矣！」(《荷屋府君年譜》，頁19)
- (48) 這一現象，頗類似於明代中期的吳門畫派。在以文徵明為核心的文化圈中，多位文士便是出身商人家，例如王寵(1494-1533)的父親王貞(字清夫)即是個成功的酒商；袁袞(1502-1547)也有一位因行醫而致富的父親，其財富除了診斷病患之收費外，可能大部分來自於藥材買賣；黃姬水(1509-1574)也有相似的家庭背景，黃家在當時雖已是書香門第，並有相當高的學術聲望，但其祖父實際上還是通過某種商業手段起家，為後代提供了優厚的財力資源，讓其得以專心從事各種文藝學術的鑽研。由於這種經濟上的優渥條件，大部分的這些蘇州文士在年輕時期都得到了

當時最優良的教育，並在文藝學術上有着非凡的表現。王寵、袁宏與黃姬水都被視為夙惠的文學奇才。王寵之師蔡羽也是文徵明知己，他甚至在十二歲時以“操筆為文，已有奇氣”聞名於蘇州。文徵明的學生王穀祥（1501-1568）也來自於一個藥商之家，其文采才華，早在弱冠前便得到眾人的稱誦，當時的蘇州文壇領袖王鏊（1450-1524）甚至以“千里駒”期之。也正是這幫青年才子成為蘇州乃至南京文壇的主導，左右着南京主流畫風的徹底轉變。

- (49) 王亞南：《中國官僚政治研究》，北京，中國社會科學出版社，1981年6月，頁112。
- (50) 吳榮光跋唐賢首禪師法書卷曰（1834）：“余以嘉慶丙子（1816）見此卷於琉璃廠肆，後聞歸成哲親王府。道光辛卯入都，復見之，欲購未果。癸巳七月，郭生至湘南以刻本呈，始知真跡已為琴山農圃所得，已入石矣。今年至京，琴山復出此卷索題，自念十九年中與墨禪周於離合，如獲良友，而余手腕亦漸不如前，展卷增慨耳。”（潘正煒《聽帆樓續刻書畫記》卷上，收錄於《中國書畫全書》第十一冊，頁890）
- (51) 黃小峰：《晚清北京古書畫市場中清初“四王”繪畫之境遇》，頁3-4。
- (52) 吳榮光跋李唐《采薇圖》卷，《辛丑銷夏記》卷二，頁12。
- (53) (54) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷四，頁23；頁21。
- (55) 陸時化：《書畫說二十》，《吳越書畫所見錄》，收錄於盧輔聖主編：《中國書畫全書》第八冊，上海，上海書畫出版社，1994年10月，頁978。
- (56) 趙力：《江南風象——從地域創作的異動談晚清畫風的嬗變》，《區域與網路——近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，頁487-488。
- (57) 例如，嘉慶十五年（1810），他出都南歸省親，訪宋芝山孝廉、鮑東方、陸謹庭孝廉，縱觀書畫，以唐人書七寶轉輪王經及宋拓夏承碑、啟法寺碑為劇跡（《荷屋府君年譜》，頁20）。道光二十年（1840），致仕南歸，至尚忠寓所，留住兩月，“吳門故多收藏家，讀書觀畫題圖刻石，殆無虛日，尤可異者，許長史舊館壇碑，覃溪老人畢生訪搜未獲，余以三月過吳門得觀，至是翁叔均（大年）鈎贈一本，晤徐問渠（懋）、張叔未（廷濟）、顧湘舟（沅）、僧六舟（達受）話舊，臨行摹所藏定武蘭亭贈湘舟（《荷屋府君年譜》，頁52）。
- (58) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，頁6。當時，吳榮光還從繆氏手中購得元王叔明松山書屋軸（《辛丑銷夏記》卷四，頁13）。這次蘇州經歷，吳榮光還得見元倪瓚《優鉢曇花圖》軸原題裝一冊本求售，欲去畫而留其題終不可得（《辛丑銷夏記》卷四，頁23）。而且，吳榮光收藏的唐人書藏經殘字墨跡後九紙，就來自於蘇州藏家鮑東方的饋贈。
- (59) (61) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷二，頁12；頁3。
- (60) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，頁46。
- (62) 國立故宮博物院編輯委員會編：《蘭千山館法書目錄》，頁162，國立故宮博物院，1987年10月。道光六年（1826）元旦回家省親，六月假滿八月抵京，十月抵達福建任布政使。
- (63) 吳榮光跋文同墨竹圖軸，見蘇小華主編：《廣州美術館藏中國畫精品集》，廣州，新世紀出版社，1997年9月，圖版1。
- (64) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷五，頁73。
- (65) 吳榮光跋唐人《七寶轉輪王經墨跡》卷，《聽帆樓書畫記》卷一，頁810。
- (66) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷四，頁49。
- (67) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷五，頁26。
- (68) 吳榮光跋明董文敏《王介甫金陵懷古詞》卷，《辛丑銷夏記》卷五，頁48。
- (69) 吳榮光跋宋張溫夫《華嚴經》卷，《聽帆樓續刻書畫記》卷上，頁896。
- (70) 吳榮光跋元六家《貞一齋稿叙》卷，《聽帆樓書畫記》卷一，頁821。
- (71) 吳榮光三弟彌光在哥哥的影響下，也開始了自己的收藏事業。值得一提的是，吳榮光早年收藏的南宋俞珙《黃鶴樓圖》軸，於道光乙未（1835）為吳彌光在京師所得，道光丙申（1836）臘月三日，吳彌光攜其帶到了湖南，吳榮光為之題跋（《岳雪樓書畫錄》卷二，頁46）。文獻資料顯示，吳榮光的部分藏品為其侄孫吳荃選收藏，而吳荃選即是吳彌光的孫子。
- (72) 吳榮光：《黎樵山水卷跋》（1810），《石雲山人文集》卷五，頁40。
- (73) 永瑔在跋王穀祥《行書千字文》卷曰：“荷屋（吳榮光）多收古跡，而家貧率以易米而散去。余得其數種如化度、皇甫，皆宋拓本，無所希有者也。此西室千文，道光二年（1822）又為余所得，想歲暮無可摒擋，故耶可歎也。正月二日記，時年七十有一。”（《岳雪樓書畫錄》卷五，頁14）其實，吳榮光也自豪於法書、碑帖的收藏、研究，青年時代，吳榮光就開始留意碑帖的收藏，嘉慶三年（1795），吳榮光“同溫遂之謁南海神祠浴日亭觀日出，遂盡拓廟中唐宋碑本藏之”（《荷屋府君年譜》，頁9）這可能是他有關碑帖收藏的最早記錄，後來，他一度收藏過宋拓《淳化閣帖》第四卷、宋拓歐陽詢《化度塔銘》冊等名帖。道光十年（1830），丁憂在家的吳榮光“以家藏唐宋墨及古拓善本入石摹刻為《筠清館法帖》”（《荷屋府君年譜》，頁37）六卷，“唐以前人書法多採自《絳帖》及《群玉堂帖》，為淳化官本所未收者。宋君臣書，於二帖之外，兼採墨跡，元人書則專取墨跡。首卷楷帖，多屬善本”（張伯英《法帖提要》評），由梁智齋、郭子堯鐫刻，影響較大。道光十九年（1839），吳榮光又彙集鍾、王、顏、蘇諸家法書，撰著《嶽麓書院法帖》一卷，端州郭子堯摹刻。在他生命的最後一年，他抱病著成《帖鏡》六卷。而且，吳榮光喜好收藏法書墨翰，所藏書法幾佔全部藏品的三分之一。通過比對，吳榮光收藏這些法書、碑帖的目的是可能出於刻法帖成卷之需，這與當時士大夫書畫鑒藏家的收藏旨趣與愛好的影響有關。關於吳榮光對碑帖的愛好、研究，可作深入探討，容今後進一步討論。
- (74) 該件作品共四十一開，縱25 cm，橫14.7 cm，著錄於《辛丑銷夏記》卷三，頁27。但著錄時，吳榮光自己似乎無法

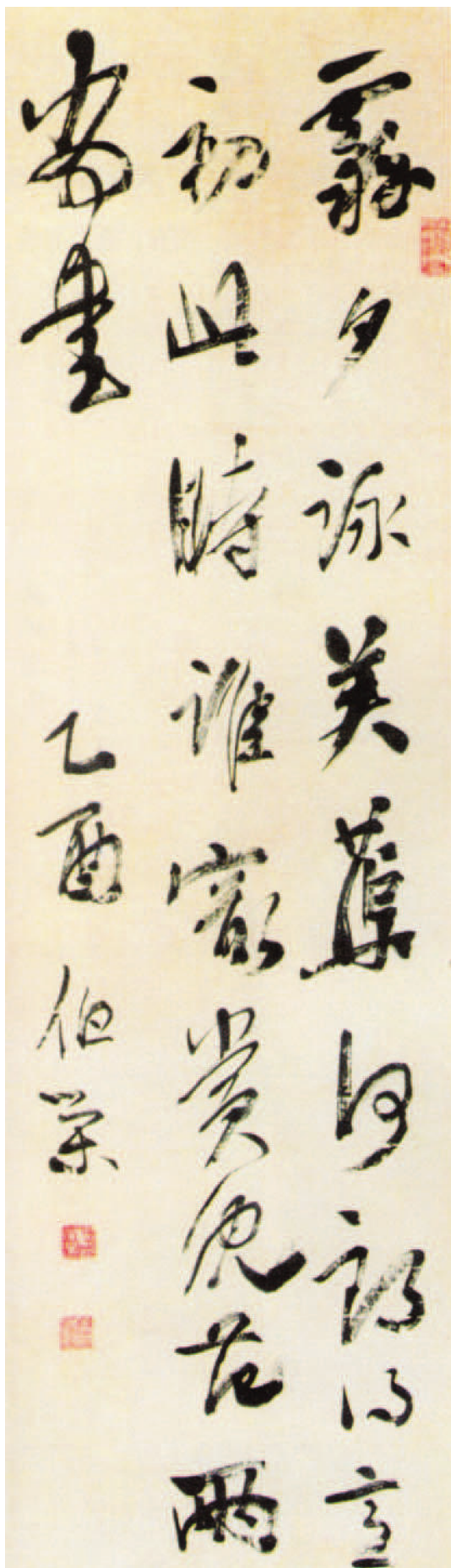
回憶起他題跋的日期。2005年5月14日，該冊現身於中國嘉德國際拍賣有限公司春季拍賣會。

- (75) 參見吳泰：〈吳榮光致葉夢龍書劄〉，廣州，《收藏·拍賣》2007年第11期，頁55。
- (76) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，“凡例”，頁1。
- (77) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，“自序”，頁1。
- (78) [唐]張彥遠：《歷代名畫記》卷二（俞劍華校注），上海，上海古籍出版社，1964年，頁45。
- (79) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷三，頁25。
- (80) [明]張丑：《清河書畫舫》卷一，收錄於盧輔聖主編：《中國書畫全書》第四冊，上海，上海書畫出版社，1992年10月，頁137。
- (81)(84)(85)(88) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，頁25；頁34；頁15；頁24。
- (82)(83) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷二，頁19；頁13。
- (86) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷二，頁19。從行文語氣來判斷，桂芳似乎並沒有向永理說明該卷為吳榮光所藏。
- (87) [清]趙慎珍：《榆巢雜識》卷下，北京，中華書局，2001年3月，頁176。
- (89) 參見吳泰：〈吳榮光致葉夢龍書劄〉，廣州，《收藏·拍賣》2007年第11期，頁54。
- (90) 參見莊申：《從白紙到白銀——清末廣東書畫創作與收藏史》第5卷，第2章“清季廣東五家藏畫的意義”。
- (91) [北宋]米芾：《畫史》，《說郛三種》（七），頁4192。
- (92) 關於這一點，已故著名書畫鑒定家張珩先生說得好，畫家在鑒定上“佔便宜”。另外，徐邦達先生在《古書畫鑒定概論》中對此也持相同看法。具體參見張珩《怎樣鑒定書畫》（北京，文物出版社，1964年4月），徐邦達《古書畫鑒定概論》（北京，文物出版社，1981年5月），張、徐兩位先生對“書畫家與鑒定家關係”的問題有精闢論述。
- (93) 這裡需要特別提及的，吳榮光於道光丙申（1836）十一月十一日為黃德峻鑒定的一幅傳為閻立本的〈秋嶺歸雲圖〉，可能出於友情而無法推脫，他寫下了一段模稜兩可的跋語：“鑒家自黃米後，多辯仰識評跋及書畫波磔形似尺幅分寸。自《書畫史》、《雲煙過眼錄》，以至於今著錄不下數百種，均一名跡所錄，不無異同。為權衡者，竊權衡為斗斛者，竊鬥斛刻舟求劍，其奈之何哉！而書家畫家起而矯之不求考據，但以意見所及，佳則真，否則贗，其實後人目光未必盡能照到古人深處，楚則失矣，而吳亦未為得也。此間右相秋嶺歸雲卷，校之張泰階《寶繪錄》，無一不合，其為張氏所見之本無疑。琴山農部示質於余，余謂此卷自張氏至今，已越二百年，絲絲相縈，節節相符，請即以《寶繪錄》定為唐人可也。”（吳榮光跋唐人秋嶺歸雲圖卷，《石雲山人文集》卷五，頁3。）但是，他內心十分清楚作品的真跡。後來，他在撰述《辛丑銷夏記》時還特地提到了這幅作品：江村銷夏錄首重卷冊尺寸，然余所見圖跡，如閻立本之秋嶺歸雲一卷，及江村所收錢舜舉之茹花兩

卷，與原載題詠及卷內尺寸絲毫相符。蓋斗斛權衡，互相盜竊，奸駘狡獪，愈出愈奇，不可究詰，要在真贋，不必刻舟求劍也（《辛丑銷夏記》卷一，“凡例”，頁1）。後來，潘正煒購藏了這件〈秋嶺歸雲圖〉，他在著述《聽帆樓續刻書畫記》時將吳榮光題跋做了適當的刪改，僅保留了後半部分：此閻右相秋嶺歸雲卷，證之張泰階寶繪錄絲絲相縈，節節相符，定為唐人真跡無疑。琴山農部其寶之，道光丙申（1836）十一月十一日，南海吳榮光並書（《聽帆樓續刻書畫記》卷上，頁888）。顯然，作為朋友，潘正煒肯定閱讀了吳榮光的《辛丑銷夏記》，十分清楚《秋嶺歸雲圖》的真跡，但是出於個人的原因將其做了修改，以達到鑒藏方面的某種目的。或者，黃德峻本人先前裝裱時已對吳榮光跋語做了一定的修改。多年來，〈秋嶺歸雲圖〉在嶺南藏家之間輾轉，最終到了孔廣陶手裡。孔廣陶應該十分清楚這幅畫的來龍去脈，然而他還是將其著錄於《岳雪樓書畫錄》中。也許因有《辛丑銷夏記》為證，吳榮光的這段題跋實在影響到作品的可靠性，令人產生懷疑。孔廣陶購藏〈秋嶺歸雲圖〉之後，進行重新裝裱，對潘正煒已做刪改的吳榮光題跋重新處理，刻於匣面（《岳雪樓書畫錄》卷一，頁11）。這樣，〈秋嶺歸雲圖〉卷上本身已經沒有吳榮光的跋語了。同時，令人費解的是，從相關材料來判斷，吳榮光應該沒有收藏過這件作品，但是《岳雪樓書畫錄》的記載卻有“吳氏筠清館所藏書畫之印”的鑒藏印。這種良苦用心，頗值得深思。這段收藏軼事，為人們描繪出當時收藏界的某種偏向。筆者在研究吳榮光時，檢讀文獻而發現這個問題，在此提及無非想提醒研究者的注意，希望能重視古代書畫著錄中這個問題，從而引發相關的研究。當然，這種現象自古有之，譬如元代湯垕《畫鑒》曰：“宋高宗每搜訪古書畫，必命米友仁鑒定題跋，往往有一時附會迎合上意者。嘗見畫卷數，頗未佳，而題識甚真，鑒真不可知也。”

- (94) 吳榮光跋元趙文敏〈杭州福神觀記〉卷，《辛丑銷夏記》卷三，頁39。
- (95)(96) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷三，頁43-44；卷一，頁25。
- (97) [唐]張彥遠：《歷代名畫記》卷二，頁49。
- (98)(99)(100) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷四，頁49；頁48；頁49。
- (101)(102)(103)(104)(105) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，頁20；頁45；頁34；頁34；頁1。
- (106) 關於吳榮光的考據功夫，莊申研究甚為詳細，在此不用贅言，具體可參見莊申〈再論吳榮光對於古畫之鑒賞〉，《台靜農先生八十壽慶論文集》，頁656-671。
- (107) 趙力：〈江南風象——從地域創作的異動談晚清畫風的嬗變〉，《區域與網路——近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，頁499-500。
- (108) 吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，頁26。
- (109) 金維諾：《中國美術史論集（下）》，哈爾濱，黑龍江美術出版社，2004年9月，頁119。

【編者留言】本文篇末尚附有“吳榮光書畫藏品目錄表”（繪畫135件、書法129件），因篇幅所限未及全錄為憾，倘需用作研究參考的讀者請賜函敝刊編輯部索取。



吳榮光〈行書五言絕句〉軸
 道光五年（1825） 105 cm x 30 cm



吳榮光〈行書聯語〉對聯
 道光十年（1830）

