“倒棺材”：王鉴《仿赵文敏潇湘白云图》传承始末

［美］安明远著　［美］虞立炜译

内容提要　佛利尔美术馆藏有一幅王鉴（1609－1677）的《仿赵文敏潇湘白云图》（藏品编号 F1956.27）立轴。多年来，一些学者对其真实性持保留意见。尽管他们暂时还无法提出坚实的证据，但他们的意见基本是源于立轴本身的笔墨风格。作为佛利尔美术馆第一篇关于此画的学术研究文章，文本将着重讨论其传承历史以及它与当时绘画风格的关联。这幅钤有乾隆和嘉庆印章的作品，约于 1916 年左右流出紫禁城。在 1932 至 1933 年间，该画成了一场强买强卖的主角，繁衍出了副本，副本的题跋极具暗示性，而后又衍生出了副本的副本，进而引出藏家的诡诈，暴露出转移到上海后的作伪、割出原装画作后重裱等众多事件。除了经手和仿制这幅画作的人以外，在十六年中至少还有七位收藏家和鉴赏家拥有或仔细地鉴定过这幅作品，却没有一位留下过自己的鉴藏或私人印鉴。这幅画在 1933 和 1938 年分别在上海和伦敦被印刷出版，然后于 1948–1949 年左右离开故土并辗转各地多年。1956 年由佛利尔美术馆购得，于 1958 年重新装裱。作者主要讲述了作品的流传始末，关于此画的其他争议将另行撰文。

关键词　倒棺材　李鸣远　金城　吴湖帆　蒋穀孙　陈巨来

一　画家和画作

山水画家王鉴（1609－1677）[1]明万历年出生于直隶太仓州（今江苏太仓），是明代重要鉴藏家王世贞（1526－1590）的曾孙。王鉴在成长过程中收集了不少字画，钻研并临摹了大量早期的重要作品，而且其社会关系也使得他有机会接触到很多其他藏家的私人收藏，饱览丰富的画作。他与好友王时敏（1592－1680）一起响应书画家兼艺术理论家董其昌（1555－1636）的倡导，严格遵循宋元时期的代表作品，尤其是冠以“南宗”的文人画，力求在中国山水画风格上构建新的正统观念。从17世纪末到18世纪，正统风格的绘画在王鉴和王时敏的推动下成为当时艺术界的主流。

王鉴对号称“北苑”的五代画家董源所开创的画风情有独钟，并经常在自己画作的题记上表达从中汲

‹1›　关于王鉴出生年份的重新考证，见白谦慎、章晖：《王鉴生年考》，《中国书画》2009年第11期。本文作者目前接受该说法，但仍需要更多的证据作进一步研究。

取的营养。在《仿赵文敏潇湘白云图》〔图一〕的左上角，王鉴的题记说明该画的直接灵感来自元代赵孟頫，而赵孟頫的风格也是从董源衍生出来的〔图二〕，称：

> 余见赵文敏潇湘白云图，纯师北苑，妙有幽微澹远之致。雨窗岑寂，仿其笔法，愧不能仿佛万一也。戊申五月，王鉴。

钤印："湘碧"（朱文长方印）、"王鉴之印"（白文方印）。"戊申五月"即1668年6月9日—7月8日。

除了董源以外，赵孟頫还经常模仿唐宋时期的绘画样式，反复运用"青绿山水"的画风。然而除了王鉴自己的题记外，没有资料证明赵孟頫有题为《潇湘白云图》的画作。因此无法依此来评估赵孟頫原作是否对这幅画的风格和布局产生影响。

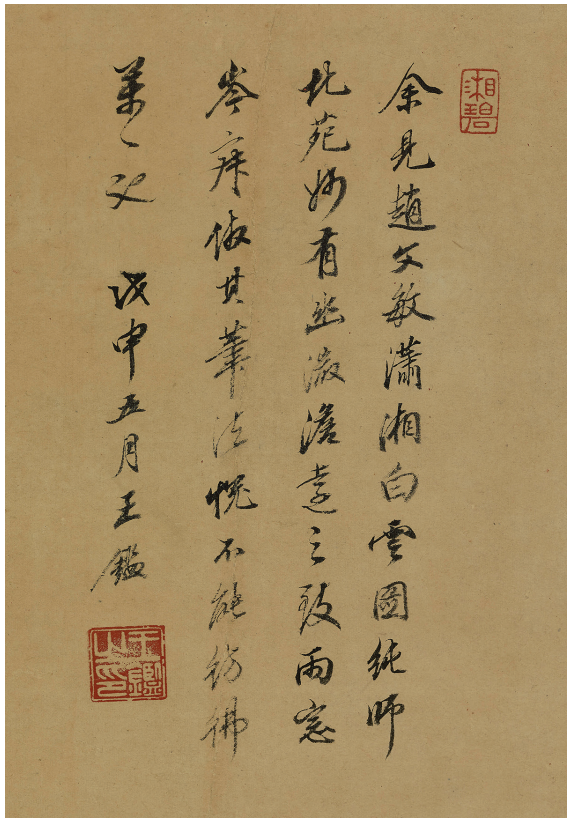
王鉴在构思这幅画作时对赵孟頫的"青绿山水"有所扬弃，并结合了其他不同风格以获得新的形式。比如古意盎然的低云、明快的色彩以及淡青绿和黄褐相间的色调，都令人想起赵孟頫和早期中国山水画的样式。同时画面中山石倾斜的姿态，密集的皴法勾勒的植被和地形的轮廓，则又可以上溯到董源的传统。

在结构上，这幅画也颇为复杂。画面被云层分割成大小不等的两个部分。在相对简约和留白的上三分之一中，金字塔式的山形位于中部，左右两侧有较小而窄的山峰远景〔图三〕。在画面中部，有一个巨大的三角楔形或侧转金字塔的山形，右侧的建筑物和景观显得杂乱，左侧的云层和水波则起着平衡画面的作用〔图四〕。虽然画面的重心偏右，但整个构图在画面的顶部和底部在视觉和逻辑上是彼此呼应

〔图一〕清王鉴《仿赵文敏潇湘白云图》轴
佛利尔美术馆藏
本文图版皆已得到佛利尔美术馆授权使用，下不赘述



〔图二〕画作左侧上方的王鉴题跋和姓名印“湘碧”（朱文长方印）、“王鉴之印”（白文方印）



〔图三〕清王鉴《仿赵文敏潇湘白云图》（局部）



〔图四〕清王鉴《仿赵文敏潇湘白云图》（局部）



的，而且精心处理的配色方案和舒缓稳定的笔触显示出平和的感觉和意图。这种在细节方面的注重可能暗示着艺术家本人在绘制画作时已然有着成型的构思，甚至可能拥有实际存在的蓝本。

上述的所有特征都可以在王鉴的其他青绿山水作品中得到印证，特别是那些受赵孟頫启发（影响）的画作。但这幅画的整体效果和王鉴典型风格的作品不同，色调和纹理的对比似乎有点过于柔和，颜色显得苍白，总之，有点不怎么协调。

二　17至18世纪：礼耕堂

在画作的左下角，有一枚身份不明的收藏者留下的，雕工精美的白文方印“礼耕堂”，这也是

画作最早的收藏章〔图五〕。《石渠宝笈三编》(1816)中有关于该印章的记录，表明在18世纪中后期，在该画作成为皇家收藏时此钤印已经存在[1]。

〔图五〕画作左下角的“礼耕堂”印（白文方印）



这枚印没有被记录在现有玺印汇编中。初步研究表明，同一枚印章，或至少有相同文字的收藏章，也出现在传黄公望(1269－1354)、邢侗(1551－1612)、王铎(1592－1652)、弘仁(1610－1664)、恽寿平(1633－1690)等人的作品中。这或许可以表明，这枚印章的主人至少生活在17世纪末，甚至可能是18世纪中晚期，也就是这幅画进入皇家收藏的时候。

三　18至20世纪：清宫收藏和《石渠宝笈》

王鉴的这幅作品具体何时进入清宫内库没有确切资料，但留下了两枚乾隆时期(1735－1796年在位)的印章，“乾隆御览之宝”(朱文椭圆印)和“乾隆鉴赏”(白文圆印)，表明皇帝曾亲自展阅浏览。此外，这幅画未收录于乾隆在位期间编纂的《石渠宝笈》(1746)和《石渠宝笈续编》(1793)两本皇室收藏著录。

乾隆之后继位的嘉庆帝(1796－1820年在位)于1816年编纂的《石渠宝笈三编》里第一次著录了这幅画作，有关的描述非常简略，不过“山半横云，林间置屋”而已。同时嘉庆也钤盖了六枚印鉴，包括了皇家认证和收藏的所谓“五玺全”印章，以及一枚代表《石渠宝笈三编》的印章“宝笈三编”[2]。

如同我们不知道此画作何时进入皇室收藏一样，我们也不知道它何时以及如何流出紫禁城的。但有明确的证据显示，早在民国初期(可能是1914至1916年)，此画已经在北京古董商的手里了。

四　1916至1923年：郭葆昌和颜世清

王鉴的这幅画作至迟在丙辰年(1916)进入了北京艺术品市场，并被当时的艺术品掮客兼收藏家郭葆昌(1879－1942，字世五)以高价购得[3]，另一位富有的收藏家兼官员颜世清(1873－1929，号寒木老

‹1›　(清)胡敬等：《石渠宝笈三编》卷二，页583，台北故宫博物院，1969年。

‹2›　《石渠宝笈三编》中的“五玺全”指“嘉庆御览之宝”、“石渠宝笈”、“嘉庆鉴赏”、“宜子孙”及“三希堂精鉴玺”五玺，见那志良：《鈢印通释》页107，台北：商务印书馆，1970年。

‹3›　郭葆昌(1879－1942)，字世五，北京著名的艺术品商人和收藏家。作为有名瓷器鉴定家，他还拥有一个小而精的古代书画收藏。他有两个手卷被佛利尔收购，分别是1914年收购的元邹复雷《春消息图》卷(F1931.1)和1914年前收购的南宋/元岩叟的《墨梅图》卷(F1931.2)。1926年，郭葆昌在他的收藏目录《觶斋书画录》里披露了这两幅手卷。见郭葆昌：《觶斋书画录》，收录于《历代书画录辑刊》第八册，北京图书馆出版社，2007年。《春消息图》卷有一个郭葆昌于1925年写的一个长跋，记述了1914年早些时候他如何在住院期间收购的这些手卷：“民国三年春三月，余养疴于京师法国医院，友人出此(邹复雷《春消息图》)求售，索价极昂，展览之余，爱不能释……遂以重价购之。”

人）在郭葆昌处看到此画后迫使他转让（“强易以去”）[1]。

郭葆昌不愿与颜世清交恶，无奈之下请当地以青绿山水和临摹“四王”著称的画师李鸣远，为自己绘制了一幅精确的摹本留存[2]。从现存的照片上看，李鸣远忠实地再现了王鉴的画作，并在摹本的左上方留下自题和“李鸣远”（朱文方印）的私章。但他没有说明临摹的日期和来源，也没有复刻王鉴原作上的收藏章。

七年后的癸亥七月（即1923年8月12日—9月10日），郭葆昌请求艺术名家金城（1878—1926）在李鸣远的副本上题跋，披露了自己对于王鉴原作短暂持有、得而复失的大致经过：

> 郭君世五嗜书画，精鉴别，收藏宋元以来名迹甚富。丙辰岁养病京华，偶见湘碧老人《仿赵文敏潇湘白云图》，用笔古雅，设色秀润，实为廉州生平第一合作，亟购藏之。适寒木主人视疾获观，爱不忍释，出宋徽宗宸翰强易以去。世五格于友谊，勉为割爱，因倩丰润李生摹副自存。越七年，癸亥秋七月，属吴兴金城纪其崖略于上。

在民国初期，金城是北平和北方传统绘画界公认的领袖，同时也是“古物陈列所”创建的主要推手。无论是没落的前朝官员还是当时的政界要员，以及金融界、商业界和外交界人士，前程远大的新兴艺术家、富有的收藏家和有进取心的古董商，都和他来往密切。金城和郭葆昌是老熟人，金城的鉴赏章还出现在郭葆昌的其他藏品中，例如元代邹复雷的《春消息图》卷。

金城在李鸣远副本的题跋里没有提到王鉴的原作来自皇宫，或许他根本就不知就里。但金城可能在这之前就已经知道有李鸣远的这幅摹本，因为金城的学生李上达曾经在数月前临摹过了李鸣远的副本并自题：“癸亥五月，李上达临第二本。”[3]鉴于郭葆昌、金城和李上达之间的身份差异和师承关系，李上达能够临摹李鸣远的副本，应该是由于金城的介入。或许这个日期间隔正是李鸣远的副本一借一还，这样金城为郭葆昌题跋也就变得顺理成章。虽然这只是笔者的推测，缺乏相关的佐证，但这种可能性不容忽视。

其他的相关人士都没有留下各自的记录，郭葆昌和颜世清甚至都没有在王鉴原作上加盖收藏印。金城于1923年在李鸣远1916年副本上的题跋，是1916年到20世纪20年代王鉴画作离开皇宫后唯一的传承记录。我们无法确认原作在颜世清手中留存了多久，但在他1929年去世后的几年间，此画又重新出现在北京的另一位收藏家手上。

‹1› 颜世清（1873—1929），字韵伯，号寒木老人、瓢叟，人称颜跛子，室名寒木堂。广东连平人，寄居北京。擅画山水，精鉴赏，收藏之富为北京之最。在政界多年，提倡文化最力。民国后历任直隶都督府外交厅厅长、北京大总统府军事参议等职。1929年逝世，年五十六岁。

‹2› 李鸣远，字骏声，河北省唐山市丰润县人。民国时期画家。当时与陈缘督（1903—1967）、王肃达（1910—1963）等画家交好。喜作青绿山水，作品远追宋，亦摹清初四王，清逸脱俗。

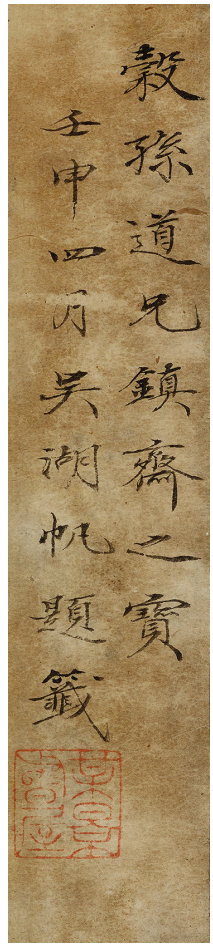
‹3› 李上达，字达之，号五湖，辽宁人，工山水，细笔层峦迭翠，妙到毫巅。氏为金城学生，入湖社。按昔者湖社子弟皆取号中含“湖”字。见《中国近现代书画家辞典》页112，天津杨柳青画社，2000年。

五　1932年至1933年：袁励准、蒋穀孙、吴湖帆、王伯元

〔图六〕吴湖帆的篆书题签



〔图七〕吴湖帆的两行楷书落款



（一）吴湖帆题签

著名的书画鉴赏家吴湖帆（1894—1968）为此画题写了“王湘碧仿赵文敏潇湘白云图，无上神品”的篆书题签，以及两行楷书落款“穀孙道兄镇斋之宝。壬申四月，吴湖帆题签”〔图六、图七〕。壬申四月相当于1932年5月6日—6月3日。题签末尾还加盖了吴湖帆的堂印“梅景书屋”。佛利尔美术馆于1956年购入王鉴的这幅立轴时，该题签应该贴在外侧。我在下面会谈到，在1958年将立轴改换成面板格式时，标签被移到了面板的反面。

“穀孙道兄”是指蒋祖诒（1902—1973），字穀孙，后以字行。蒋来自浙江吴兴（今湖州）南浔的一个著名商人家庭，是一位重要的兼具影响力的收藏家和古董商。蒋祖诒的父亲是清末民初的藏书家蒋汝藻（1876—1954），著名藏书楼“密韵楼”的创始人。密韵楼藏有许多早期的手稿和善本。

由于经商失败，1925年，蒋汝藻将藏书楼变卖，很多有价值的收藏也随之散出[1]。四年后，由于受到1929年经济大萧条的影响，中国的艺术品贸易严重萎缩。到1931年销量已经下滑到之前的一半。政局不稳，加上日本的入侵更是加剧了社会的动荡。虽然卢芹斋（1880—1957）聘请蒋穀孙担任他的来远公司北京分公司的经理，但直到二战前，蒋穀孙大部分时间都居住在上海。在此期间，他交游广阔，结识了两位鉴赏家和收藏家，也就是我们下面要谈到的：年长的吴湖帆和年轻的张珩。

（二）张珩《木雁斋书画鉴赏笔记》

1961年，上海的收藏家、鉴赏家兼古董商张珩（1914—1963）开始撰写他生平过眼绘画作品的笔记[2]。关于王鉴的这幅立轴，他记录了该画作的尺寸、王鉴的题辞和钤印，还有画作上一枚早期的收藏印和八枚皇室印章。张珩没有写明他是在何时、何地以及何种状况下看到的这幅画，但他宣称这是他所看过的王鉴最好的作品。而且张珩还提到了三十年前，也就是1930年代，发生在此画传承者之间不愉快的经过。据张珩说：“此图笔精能艳丽，为所见廉州之冠，且纸色精洁，尤助神采焕发也。袁珏生旧藏，为蒋穀孙赚归海上，以八千金售诸王伯元。其中

‹1› 蒋汝藻的收藏里有两幅来自敦煌的绘画后来成为佛利尔的收藏F1930.36和F1935.11。

‹2› 张珩：《木雁斋书画鉴赏笔记》卷三，页692，文物出版社，2000年。

一段故事，足补《书画说铃》。今荏苒三十余年。”

透过这段准确的描述，我们可以看到蒋穀孙用某种手段欺骗了此画的前一位主人，北京的书法家、收藏家和高端古董商人袁励准（字珏生，1876—1935），并将这幅画带回上海后高价卖给了上海的银行家和收藏家王伯元（1893—1977）。虽然吴湖帆在题签上留下了蒋穀孙的名字，但这四人中的任何一位——袁励准、吴湖帆、蒋穀孙和王伯元——都没有留下各自的收藏或鉴赏印。

（三）陈巨来《安持人物琐忆·记蒋密韵后人》

张珩只是在笔记中暗示此画从袁励准转到蒋穀孙一事，背后有巨大的内幕。而著名的篆刻家陈巨来（1904—1984）在他的回忆录中，对当时艺术界与他有着直接和间接关系的人物事件则做了详尽细致的描述。书中讲述了蒋穀孙对袁励准的欺骗，以及吴湖帆卷入此事背后的经过[1]：

> 壬申秋日，吴（湖帆）、蒋（穀孙）、她（汪隽文）三人同去北平访古董了，二月有余始归申。在北平时，穀孙又作了一件丑事，事实是：当时北平有名收藏家袁励准，字珏孙[2]，藏古墨及米襄阳小楷、宋某太后哀册著名，此人虽为名人，但亦以买卖古画为利薮者，与蒋为老交易也。是时蒋得知袁新得一幅王鉴青绿山水，名《潇湘白云图》。蒋偕了湖帆二人，在天色已暗、尚未上灯之际，突至袁宅以四王、吴、恽六本尺页，求袁以王画交换。袁七旬老人了，为贪心所迷，竟以王幅交之。蒋一得王幅后，次晨即与吴氏三人同乘车回申了。次日袁老再细察六册，竟无真者，即持去找蒋调回王幅，哪知已逃之夭夭矣。又写信至申催索，竟置之不理，袁大怒，乃亲自来申访湖帆，求其代索，哪知吴一方面以计拖延，一方面嘱穀孙托当时嘉兴画家郭屺庭兰枝[3]连日赶仿王画原迹，并由湖帆加工，即交汲古阁装池，将新画移植于原裱之上，俗名“倒棺材”。是夕蒋回家后，始告与吴同绐画之事，谓余云：“湖帆推荐你，原画上有名人藏印多方，必须由你一一摹刻钤之，则天衣无缝矣。”余问：“几方？”云：“十余方。”“需几天要？”又云：“三天内。”余云：“三天要赶十余方伪印，飞毛手也不能胜任了”，故拒之。后闻即以伪作交去，湖帆力证确是原件，袁以上海人地生疏，竟无可奈何掷还六本，取回伪作而去了。袁去后蒋以真迹仍交汲古阁精装后，即嘱曹友庆[4]持去求售于上海大富翁周湘云了[5]。因王鉴青绿绝无仅有者，暗合“湘”“云”二字，索价高至五千元。周氏请叔师鉴定后，一

‹1› 三位去北京的旅客分别是吴湖帆（1894—1968），蒋祖诒（即蒋穀孙，1902—1973），以及蒋的太太汪隽文（1912—1938）。见陈巨来：《安持人物琐忆》页157—158，上海书画出版社，2011年。

‹2› 前揭《木雁斋书画鉴赏笔记》作“珏生”。

‹3› 郭兰枝（1887—1935），字起庭，或屺庭，号素庵、恕庵。浙江嘉兴人，为仿四王专家。

‹4› 曹友庆，汲古阁店主。

‹5› 周湘云（1878—1943），浙江宁波人。捐班上海候补道，清末民初上海地产大王、著名收藏家，为当时中国首富。他曾经收藏的唐怀素《苦笋帖》、宋米友仁《潇湘图》如今均为上海博物馆镇馆之宝。

口即允三千元。蒋不允，又增为三千五、四千，仍不允，周知有湖帆为军师，三千也不要了。隔了半年之久，蒋托余持至农业银行总经理王伯元家售之，余先询以最低若干价即可脱手。蒋云："二千元。"余即以是言告诸王氏，王一观即允之，并以现钞付余。余云乞交湖帆代转去为妥。王笑云："吾以谓你至少二百可赚，早知如此，只多付一千八百元。"

人们可能会注意到张珩与陈巨来的叙述有不同，而且他们所说的内容和已知的事实有些出入，比如：

一、陈巨来的描述中此事发生时袁励准已经是"七旬老人"了，而事实上他在1932年时只有五十六岁，而且六十岁时就去世了。

二、陈巨来声称蒋穀孙要求他复制"名人藏印十余方"，当事件发生时画作上只有九枚钤印，其中八枚还是来自清宫皇室。这在张珩的笔记里有确实记录，但陈巨来忽略了。

三、张珩听闻王伯元为此画支付了"八千金"，但陈巨来作为经手人写作"二千元"。

四、张珩没有提到吴湖帆，但陈巨来的叙述中，吴是这件事的中心人物。

尽管有这些矛盾和差异，但对王鉴这幅画被转让过程的描述都是一致的，即：蒋穀孙去了北平，从袁励准处将此画骗走并带到了上海，后来将其出售给了王伯元。

（四）再说吴湖帆题签

然而这里有一个矛盾之处：陈巨来给出的诸人北平之行的日期为"壬申秋日去……二月有余归"，和吴湖帆为画轴题签的日期"壬申四月"不对应。显然，如果蒋穀孙和吴湖帆在1932年秋的某一时刻到达北平前不知道这幅画作的存在，吴湖帆不可能在四五个月前的春天宣称并写下"穀孙道兄镇斋之宝"。

不幸的是，吴湖帆的《丑簃日记》自壬申年一月二十七（1932年3月3日）后的部分都遗失了，我们无从知晓他在1932年春或秋天的旅行活动的情形[1]。当时有一个未被披露的秘密。1931年"九一八事变"后，国民政府决定将故宫博物院的书画作品从北平迁移到南京的安全地带，为此召集了一些鉴赏家进行咨询。有证据表明，吴湖帆在农历三月份的时候去了北平为故宫博物院的迁移建言。正如吴湖帆在王翚的一本与此事不相干的册页的题跋所示，"壬申春北游，获见故宫博物院藏王象先画册"[2]。由于吴湖帆农历正月的日记里没有这次访问的记载，那他必定是在农历二月或三月，也就是公历1932年三月初到五月初期间前往北京。

有鉴于此，陈巨来回忆录中或许由于记忆或转述的差错，将时间误定为"秋"实际上应该是"春"。如果是这样的话，三人可能是三月初到达北京，五月初返回上海。在陈巨来所描述的事件后，吴湖帆在五月或六月初写了新题签，和他的记录相符。这和汲古斋重裱王鉴的原作在时间上大致相符，并且在蒋穀

‹1› 吴湖帆：《丑簃日记》，见吴元京审订、梁颖编校《吴湖帆文稿》页13—14，中国美术学院出版社，2004年。

‹2› 单国强《〈湖帆画跋〉与鉴定方法》一文中称："又如《四王吴恽山水集锦册》，未署年款的王翚、恽寿平山水，亦是依据款文、印文考出相对年代的。吴湖帆在王翚山水册页上题曰：'壬申春北游，获见故宫博物院藏王象先画册，其印文曰："若谷一字石谷"，则象先之名应在未改翚以前所用，其时年未满三十也。'"见单国强：《〈湖帆画跋〉与鉴定方法》，《艺术市场》2017年第1期。

孙向周湘云(1878—1943)兜售之前。事实上，蒋和吴可能一开始就把周作为此画的买主，因为他们认为周可能愿意为此支付更高的价格："……持去求售于上海大富翁周湘云了。因王鉴青绿绝无仅有者，暗合'湘''云'二字，索价高至五千元。"如果将陈巨来的叙述从"秋"改到"春"，那么陈巨来关于此事时间线的描述便与吴湖帆在王翚册页上的落款日期和王鉴画作的题签对应上了。

另一方面，如果陈巨来关于北平秋天之行的日期是正确的，那么他的时间线里1932年农历九月或十月(也就是公历的1932年十月或十一月)蒋、吴回到上海，随即伪造并重裱王鉴的原作。这就意味着吴湖帆伪造了题签，故意将蒋穀孙获得此画的日期提前到了农历四月。这样就虚构了蒋穀孙在秋天去北平之前就拥有此画的说法，有助于转移任何附着在此画作上的不利的传言，并对上海的潜在买家放出风声。

在任何一条时间线索上，由于蒋穀孙、吴湖帆诈取袁励准画作并直接参与作伪都局限在小范围内，不太为外人所知，因此吴湖帆的题签为他当时参与不法勾当提供了罕见的具体证据[1]。回到上海后，吴湖帆负责了每一个环节：请郭屺庭来作伪的是吴湖帆；希望陈巨来伪造印章的是吴湖帆；让汲古斋来处理复杂装裱的也是吴湖帆。同样，向周湘云兜售但没有成功的掮客曹友庆依然是吴湖帆选择的。他来选择完成这项工作的画师和工匠，应该是基于他们的质量和严谨。

每一道工序里，吴湖帆都将身影潜在了幕后并派遣蒋穀孙出面作出必要的安排。虽然对袁励准偷梁换柱时吴湖帆人在北京，但此事最终得以成功还是取决于吴湖帆在上海艺术界的地位和人脉。正如周湘云所意识到的，尽管两人都参与了这件事，但年轻的蒋穀孙只是前锋，而吴湖帆才是真正的幕后推手。在与周湘云的交易失利六个月后，蒋穀孙又一次接近陈巨来，这次是请他做中间人向王伯元出售重新装裱的王鉴画作。按陈巨来的时间描述，这笔交易最有可能发生在1932年底或1933年的某个时候。

浙江慈溪人王伯元(1893—1977)在年轻时就学得了黄金贸易的诀窍，并于1921年在上海开设了自己的店铺"裕发永金号"，利用金价的波动投机，成功地赚取了大笔利润。1929年，王伯元出任中国垦业银行常务董事兼总经理，并将总部从天津迁移到了上海[2]。作为当地的一名投资领域广泛并在商业圈中信誉卓著的银行家，王伯元在其后的十五年中始终处于上海金融界的中心，包括1937年至1945年的战争年代。20世纪40年代，他为汪伪政府做事。1948年冬，王伯元举家迁到台湾，后又到了香港。最后在1954年定居纽约，直到1977年去世，享年八十四岁[3]。

王伯元对中国书画终生怀有热情。他的生活日常里交往了很多当时知名的艺术家，购买他们的作品并资助他们的艺术创作。王伯元往往花几个小时与画家和鉴赏家(比如吴湖帆和张大千)讨论市场上的绘

‹1› 诚然，当年吴湖帆有可能两次旅行到北京。第一次是春季，他在故宫博物院看画；第二次是秋季和蒋一同骗了袁励准，如陈巨来所述。但这依然会得出吴湖帆伪造标签的结论。

‹2› 1926年4月14日，中国垦业银行成立于天津，1929年3月总行迁到上海。

‹3› 王伯元去世后，他从上海一直到纽约的老朋友王季迁(C.C. Wang，1907—2003)协助售出了他的收藏，有一部分进入了大都会艺术博物馆。

画作品以提高自己的洞察力，同时关注他们的新作品。1932年至1933年上述事件发生时，王伯元已然赢得了精明和狂热的书画收藏家的美誉。目前并不清楚王伯元在获得此画后拥有了多久，但应该是在战后准备出国期间转于他人。

六　1933和1938年：首次照相和影印版

这幅画的珂罗版首见于1933年2月在上海出版的《文物》第一期，注明为王鉴的重要作品。杂志编辑没有表明此画归谁拥有，但他们提供了画作的尺幅并注明出自清廷：

> 廉州书卷之气胜石谷。是帧幽微淡远，爽朗空灵，可与文敏雁行，而石渠储藏妥慎，楮墨如新，尤可爱宝也。

虽然我们已经知道此画有两份摹本，以及一份摹本的摹本，但这本杂志依然是1816年宫廷目录以来有关此画的第一份详细记录，也是已知的关于此画最早的出版物。

1938年，斯德哥尔摩瑞典国家博物馆的芬兰馆长喜仁龙(Osvald Sirén)发表了可能是同一幅画的照片。但在这里，他注明了画作属于“上海蒋穀孙先生”[1]。喜仁龙在1935至1936年的中国旅行期间遇到过吴湖帆，当时他正在积极地为瑞典博物馆征集藏品。吴湖帆当然知道蒋穀孙将此画卖给了王伯元，如果喜仁龙的这张照片是来源于他，要么是喜仁龙混淆了画作的主人，要么是当时拥有此画的仍然是蒋穀孙而不是王伯元。在这种情形下，陈巨来的论述的时间线被压缩，即这幅画的转让时间大大晚于他传记里所提到的。当然，喜仁龙也有可能是在完全不同的状况下或完全不同的人手中得到的这张照片，这些人可能根本不知道蒋穀孙将此画卖给了王伯元。

七　20世纪40年代至1956年：张大千和王季迁

在王伯元转让此画之后，艺术家、鉴藏家兼古董商张大千在画作的右下角留下了四枚收藏章：角落里的“大千鉢”(朱文方印)，位于其上方的“张爰”(白文方印)，其上是“大风堂珎藏印”(朱文长方印)，再往上是“南北东西只有相随无别离”(朱文方印)〔图八〕。从这四枚原刻印章的边款上可知，陈巨来(应该是巧合)在1946年为张大千刻了前面的三枚，顿立夫(1908—1988)可能是同一时期镌刻了第四枚。

张大千于1949年离开了中国大陆，因此才能够与王伯元在多年的旅行和生活中保持联系。但我们无法确知是否有哪位收藏家或古董商在王伯元之后拥有过此画，也不了解张大千在何时何地从何人手里得到这幅画。然而，考虑到制印的时间和两人的密切关系，张大千完全可能在1946年或不久之后得到这幅画，甚至可能直接来自于王伯元本人。

‹1› Osvald Sirén, *A History of Later Chinese Painting*, Vol.2, London: The Medici Society, 1938, p.92.

〔图八〕画作右下角的四枚张大千收藏章



同样，我们也不知道王鉴的画作何时离开了张大千之手。他没有把它包含在1955至1956年由日本出版的四卷本《大风堂名迹》中，我们也无从知道张大千在此书出版时是故意选择忽略此图，还是已经转手。无论如何，这幅画的再次出现是在张大千的老朋友和同行，同样也是艺术家、鉴藏家和古董商并客居纽约的王季迁（C.C.Wang，1907—2003）手中。

从博物馆的记录中，我们了解到王季迁在1955年将此画存放在佛利尔美术馆并表达了出售意向，后于1956年9月正式将此画作卖给了佛利尔美术馆。由于王季迁没有在画作上留下收藏印和鉴藏印，因此可能他拥有此画的时间并不太久。他也未在其《王季迁读画笔记》里提供任何关于他从张大千收到此画或当时状况的记录‹1›。

八　1956年至今：佛利尔美术馆

1923年，金城对此画作了如下描述：“用笔古雅，设色秀润，实为廉州生平第一合作。”回想此画在30年代初，张珩也同样称这是他所见过的最好的王鉴作品（“为所见廉州之冠”）。而且他还注意到画作明亮光洁的外观：“纸色精洁，尤助神采焕发也。”同样，1933年的中华文物馆也观察到“石渠储藏妥慎，楮墨如新，尤可爱宝也”。1938年喜仁龙更提到此画的“精确性和极致入微”。郭葆昌和王伯元也为此画付出了不菲的代价。然而在今天看这幅画时，这样的描述似乎有些夸张，而且很难相信在1916和1932年居然在一幅画作上发生许多不光彩的事情。或许画作的外观在传承过程中发生过许多变化，特别在它周游世界期间，以及已知的两次重新装裱之后。

1958年，佛利尔美术馆将其从立轴的形式重裱成面板格式，面板原料采用类似日式屏风的轻型材质，纵215.4厘米，横81.2 厘米。根据佛利尔美术馆修复保护部门最近的记载：此画作曾于1958年重裱。因此它必定是由杉浦崇（Sugiura Takashi, 1912—2005）和他的一名助手来完成，老旧的装裱材料应该舍弃不用了。所用面料是带有中国图案的日本样式，编织的方式和厚度都极具典型的日式特征。如果是中国面料，在20世纪30年代阶段应该会更薄更好。面料的状况极佳，除了有一些拉长和松散的织线。另外，装裱用的织物上方有一条垂直的接缝，这是日式裱画师重复使用原料的典型方式，而中国裱画师不会这么做。这种面料不属于佛利尔赛克勒美术馆裱画库存原料，而且收藏中也没有其他画作用这种面料装裱。另一个有趣的事是杉浦崇在上浆和装裱（即安装在面板上）时显然用了他标志性的染料催化剂。因为：一，画面上不自然的橙色调显然是染料覆盖在纸面上形成的；二，染料颜色已经渗透到装裱织物的切边并形成了细条的橙线。这种不自然的色调遍布整幅画面，肯定是杉浦崇希望画作看上去比较

‹1›　[美]杨凯琳：《王季迁读书笔记》页338，图表117，中华书局，2010年。

老旧。

杉浦崇出生于日本并在当地接受相关的训练。他于1953年至1980年在佛利尔美术馆任东亚绘画保管员达二十七年之久，但很少留下关于他在材料使用和修复方法上的记录，目前的保管档案中也没有关于此画的任何信息。如上所述，重裱的过程等于毁掉了所有在1956年佛利尔美术馆获得此画前的装裱格式和状况的记录，而且重裱后所作的特殊处理也有效地掩盖了它最初的样貌。

虽然无法从重印的旧的黑白照片里得出任何结论，但在1933年和1938年的出版物中，画面中的线条看起来比现在能看到的更干脆和清晰。特别是深邃的墨色和微妙的色调，利落的线条和明暗之间柔和的对比，显得不那么强烈。简而言之，艺术家的生花妙笔可能在重新装裱时受到影响，或许这会让一些文人学者在看到这幅画时感到伤感。

高居翰(James Cahill，1926—2014)于1956年加盟华盛顿佛利尔美术馆，并在1958年到1965年担任中国书画部主任。据笔者所知，高居翰没有对新征集的策展档案发表过任何评论，也没有任何证据表明他了解杉浦崇负责的重裱工作以及这一工作对画作的影响。而且，在高居翰后来的著作和讲座里也从未注意或讨论过这幅画。

此图曾多次出现在佛利尔美术馆举办的展览中，如前书画部主任傅申筹备的《清代书画展》，傅申还为它写下策展评论。此画还分别在1993年和2010年举办的《中国绘画杰作展》中出现。另外在笔者1998年参与的《山中》和2014年策划的《元代遗珍：中国山水风格》中也展出了这件作品。

王鉴的《仿赵文敏潇湘白云图》在他的众多作品中知名度可能只是泛泛，未必会引起太多的注意。但其传承历史中牵扯的人事和流变的诡谲则似乎远远超出了画作本身的分量。传统观念中的艺术品，在摆脱了它们最初的状态和功能后，传世或消失的过程往往在历史的长河中湮没无声，能够重见天日的无疑都经历过一场不为人知的历险。在艺术品面前，我们充其量只是匆匆过客，能够让它们保持本来的面目，不再承受伤筋动骨的颠沛流离，可能就是留给未来人类最好的财富。

[作者单位：佛利尔赛克勒美术馆，史密森博物学院；

译者单位：佛利尔赛克勒美术馆]

（责任编辑：盛　洁）