

崑崙堂

二〇〇八年

第一期

(总第二十期)

昆仑堂美术馆主办

封面题字: 朱福元

顾 问:(以姓氏笔划为序)

马昇嘉 杨守松

杨 新 陆家衡

单国霖 夏天星

萧 平 薛永年

主 编: 俞建良

执行主编: 陆昱华

编 委:(以姓氏笔划为序)

沈 江 陆昱华

陈凤珍 俞建良

顾 工 蒋志坚

地 址: 江苏省昆山市前进中路
109 号

电 话: 0512-57366892

传 真: 0512-57366893

网 址: www.kltartgallery.com

E-mail : ksklt@ksklt.com

邮 编: 215301

准印证号: JSE-005735

版面设计: 昆山亭林制版印务

本刊图文 未经同意 不得转载

目 录

馆藏精品赏析

- 江南宿儒胡石予 李海珉 2
李瑞清与杨仲子 孙 洵 6
翁方纲行书《论洛神赋十三行》手卷释读 陈凤珍 8

人物研究

- 徐熙考 徐建融 10
清代印人姜炜小考 董 建 16

书画研究

- 试述晚明古官称印流行现象 陆昱华 27
蓬莱文章建安骨,孤山明月广陵潮
——写在桑愉先生八十诞辰纪念之际 张郁明 36
陈师曾与姚华的交谊小考 李敬东 40
载画满囊诗一肩
——纪念胡石予先生 马一平 42

昆山片石

- 都穆《正德游记碑》浅解 郭志昌 44

江南宿儒胡石予

□ 李海珉

胡石予(1868-1938), 昆山蓬阅人, 字介生, 号石予, 别署石翁、萱百、瘦鹤、丹砾、老跛、胡布衣、半兰、闲主人等, 书斋名有听秋轩、听秋小筑、容膝轩等。南社著名诗人, 生活极其节俭, 特别孝顺母亲, 多才多艺, 终身从事教学, 桃李满天下。

诗书作伴

1884年, 胡石予的父亲去世, 家道越发贫寒, 年仅17岁的石予就在蓬阅镇上开馆授徒, 当起了私塾先生。年轻稚嫩的石予一边教书, 一边刻苦自学, 18岁应考秀才, 县试、府试及院试均名列前茅, 入学成为县学生员。19岁, 赴江宁参加秋闱, 可是乡试不第, 从此不再应试, 教学之暇以诗书自娱。

20岁前, 石予同张景云、张顽鸥、杨雪庐等人常相过从, 作诗唱和影响了蓬阅一镇的读书风气, 家家书声琅琅, 就连开小酒店的熊老板, 尽管识字不多, 受石予的影响也学着作诗填词。后来, 石予汇集众人诗作, 编辑了《蓬溪诗存》一册, 至今传为昆山的一段佳话。

石予一向谦虚好学, 一生教书、读书、买书、藏书、著书, 与诗书结下了不解之缘。在吴中草桥中学任教期间, 经常在宿舍或教室读书, 有浏览有研读; 读到得意处, 情不自禁就高声朗诵起来, 沉浸、陶醉, 总是忘记了吃饭; 不知多少回了, 匆匆赶去, 伙房早已关门大吉。后来, 枕边常备有饼干, 用以充饥。“观书常误会餐期”, 说的就是当时的情景。

草桥中学不远处有条护龙街, 那一带的旧书摊边, 留下了石予淘书的无数足迹。一遇到中意的书就买, 尽管阮囊羞涩, 照样乐此不疲。几个书摊转下来, 总能觅得几本好书。每得一册好书, 兴奋之情溢于言表, 引得同事们啧啧称羨, 因此石

予写有“得书似妾旁人艳”一句, 巧喻, 诙谐得令人绝倒。

学校分给他一间宿舍, 石予的书一本一本地添, 书架是一个一个地置。学生们同事们要找他, 需要沿着书架, 迂回曲折地前行才能到达他的书桌。在草桥中学的宿舍里, 住到第13个年头时, 积累的书籍已达五千卷之多。有石予自己的诗句为证——“四壁纵横五千卷, 一楼坐卧十三年”。

石予教书尽心尽力, 身教重于言教。他不时把自己的读书心得, 向学生宣布, 与学生共同探讨。儒家历来对孔子、朱熹等人不断神化, 视为望尘莫及的圣人, 他们极其平常的一句话, 总要反复穿凿, 演绎出无穷的精微和无比的高妙。“后世视圣人, 绝尘不可追。虽一寻常语, 亦复穿凿之。务以高深求, 夸世而矜奇。”(胡石予《读论语》诗) 石予主张恢复圣人们的本来面目, 破除盲从和迷信, 使学生确立信心, 相信自己完全可以立足于当世, 成为有用的人才。由于石予身体力行, 教人以德, 所以他的受业弟子很多; 记得石予诗中有“红闺弟子满江南”之句, 光女学生就有好几千人。他的“桃李”, 著名的有叶圣陶、顾颉刚、余天遂、王伯祥、吴湖帆、范烟桥、蒋吟秋、江红蕉、郑逸梅、顾廷龙等。

郑逸梅曾不止一次说起石予老师“言教身教, 兼施并举, 影响是很大的”(《胡石予先生小传及其他》)。叶圣陶先生在90高龄时, 为胡老师遗著所作序言中的几句话, 说得真好: “清末肄业于苏州公立中学五年, 受业于介生夫子者三年, 所受学科为国文。而七十馀年间自省, 受用者乃远越于国文。盖夫子崇德笃行, 布衣蔬食, 其不言之教, 当时门弟子莫不敬而慕之, 且以律己。”

石予教书, 与一般师道尊严有别, 他与学生相处十分融洽, 像上面提到的叶圣陶、顾颉刚诸

人,都说石予先生同他们在亦师亦友之间。一次,石予讲授唐人张继的那首《枫桥夜泊》,学生大多到过寒山寺,但是都没有听到过夜半的钟声,言语间不无遗憾。结果,石予老师来了雅兴,当天晚上就雇了两条船,约一起住宿的学生一起出娄门,摇往枫桥。到达寒山寺已是半夜,寺门早已紧闭,大家用力敲门,惊动了寺内僧人,开门和尚大为惊讶,更为吃惊的是,这一群人,竟然为了一听寒山寺的夜半钟声而专程前来。学生们要求寺僧敲一下钟,无奈和尚不敢造次,说这钟是信号,不能随便乱打,目前寒山寺只有晨钟,夜半的钟声早已是历史的声音了。众人听了觉得颇为遗憾,好在第二天是星期天,大家决定坐等天亮,再改道去天平山游玩一番。对此,石予先生也曾系之于诗:“发舟出娄门,云破月微露。泊舟到枫桥,云密月何处。两舟数十人,数人登岸步。山寺门已扁,寺僧唤不寤。犹忆张继诗,姑苏城外路。夜半未闻钟,明日天平去。”现在的中学教学,正提倡探索性、实践性,石予先生这一行动不正是与学生共同探索与实践吗?

俭朴孝顺

石予的弟子都说,先生十分俭朴,一生只穿布衣不穿丝绸,自刻了“大布之衣”一印以自励。据此,朋辈多以“胡布衣”相称,石予含笑相答。他22岁那年向张顽鸥学治印,所用之印大多自己刻就,既然大家这样称呼,索性又刻了“胡布衣印”,经常钤在所作的墨梅图和诗词上。

石予的高足郑逸梅说起过一件事,先生的一件衣服破了,他让家人打个补丁,媳妇觉得实在没法再补了,就花钱换了新的;老先生知道旧衣服被扔了,十分痛心,摇着头连连说“习奢非治家之道,非治家之道”,这位胡布衣,对自己节俭得近于吝啬。如果再联系他自拟的一枚闲章“闲云野鹤”,那么还可以看出石予先生一生不愿涉足官场的品性。

胡石予侍母至孝。民国成立后10年,袁世凯称帝、张勋复辟和段祺瑞执政,世乱如麻,一个个你方唱罢我登场,宋教仁等一批南社社员牺牲于反动政府的屠刀之下,几乎所有的知识分子都陷入了迷茫。柳亚子自感回天乏力,分湖情结突现,他请人画了《分湖旧隐图》,向胡石予等南社同仁广征题咏。石予则请林琴南和南社社友蔡哲夫、黄宾虹绘了《近游图》。在为柳亚子《分湖旧隐图》题咏时,夹有“迺方以《近游图》乞君代徵题咏”一句,要求亚子等南社社友也为他的《近游图》作诗

题。石予的《近游图》,还有他请蔡哲夫发妻张倾城,也是南社成员,画了《倚闾图》,两图都是眷念老母之作。石予在吴中草桥中学任教时,母亲寿年已



胡石予先生像

达90,与石予相差近40岁。石予每次回家总见白发苍苍的老母走出门外,倚闾企望,盼儿心切。古人云“父母在不远游”,石予因为家慈在堂,所以不愿远游,每月必归家探母一次。好多南社朋友都为石予《近游图》作了题赠,柳亚子也为石予《近游图》题了诗,可惜至今未能找到。在《倚闾图》上的那一首七律倒留有底稿,其中有“五十三翁母九一,人间此福最难消”(《磨剑室诗词集·题石予倚闾图》,第306页)。最为传神的是南社社友傅屯良《题石予门倚闾望图》,录如下:

孝可传家俭可师,半兰庐舍日迟迟。
为图一慰平生志,九十亲娘五十儿。
五十年中儿有孙,儿心不改恋亲恩。
儿行未远归须早,怕见归迟母倚门。

据说胡石予家本有一个堂皇的砖刻门楼,经过兵乱之后,门额的砖刻只剩下半个“兰”字,因此取斋名“半兰旧庐”,发表文章取笔名“半兰”。高龄的老母倚着那半兰旧庐,盼儿归来,常令儿子热泪盈眶。

多才多艺

胡石予学识渊博,术业精深,能诗擅文,绘画、篆刻、书法件件皆能。

石予的诗,清淡闲适,神似放翁,南社中人尊为诗翁。著名国学家金松岑评论说:“并吾世负文学资性,足推崇者,大江以南得三人焉。曰武进钱

名山、昆山胡石予、金山高吹万”，故世有“江南三大儒”之称。说到石予的诗，金松岑评定为“诗骨清而不染时习”。

早在编订《蓬溪诗存》的时候，石予就写下“老以诗鸣非本心”的诗句。可以想见石予的鸿鹄之志。他本有兼济天下干一番事业的雄心，由于种种条件的制约，终于未能大展鸿图，而以教书育人服务于桑梓，为家乡培养了大批人才。细读他的《秋风诗》，尚能看出石予激越豪放希冀腾达的另一面。《秋风诗》共计66首，是1911年武昌革命爆发，喜讯传来，石予奋笔欢呼之作。那时他每日撰作若干首，以眉批形式，加上简注，逐日发表在陈去病所办的《大汉报》上，去病每天捧读，日日均有噌啷铿锵之声，不禁连连击节，赞赏不已。《秋风诗》大多是纪事诗，自武昌起义至孙中山任临时大总统止。且看他《秋风诗·自序》：“秋风秋风，迅厉迅厉，振落枯槁，天地义气。仆亦壮夫，近乃病胃，体力日衰，其何能济。既耻雕虫，仍为不讳，非日自娱，直当言志。知我罪我，我心不系。此石予《秋风诗》之所由也。”“《秋风诗》，石予纪事之作也。其作始何时？辛亥八月十九日，武汉风云传东南，石予于是有诗。其第一首第一句有秋风字，遂以名其篇也。”末尾云：“十月十三日叙于半兰旧庐，则南京光复之第二日也。”《秋风诗》颇有史料价值，正如郑逸梅先生所云：“《秋风诗》可作史诗读”。

当然，石予的诗，更多的属于清淡闲适之作，不事雕琢，娓娓道来，于平淡中显功力。他在《半兰旧庐诗》的自序中，有一段自述，颇耐人寻味，“余诗尝自拟一境，似雪窗寒客，豆棚野叟，秋寺残僧。又似月黑云昏之夜，一点流萤，逐风飘泊，三五微星，乍明乍灭，我既不知所以然，人亦视若无睹。”象征性的笔法，拟出自身诗作的意境，妙极！

石予诗思异常敏捷。上世纪20年代初，柳亚子等人韬光养晦，在周庄“迷楼”雅集，做了十馀首律诗，汇集之后寄给了石予，请他作和。就在收到的当夜，石予秉烛达旦，全部和成，次日立即邮寄给亚子。亚子惊讶他的神速，称誉他有“八叉七步”之才。观赏他的诗作，感觉大有一气呵成之妙，亚子赞誉不是虚语。

诗才之外，石予好作小说与散文。小说《岳家军》，寄寓深刻，可谓壮志凌云。散文《读左绎谊》《诗学大义》等，多有独到见解，发人所未发，令人折服。

石予工丹青，善于画梅，也能松竹和兰花，他

家院子里植有梅兰松竹。他喜画墨梅，50余年师从造化，不落范本与窠臼，下笔自然率真，幅幅相异，隐有深沉之味，且多数伴有自题诗句，不脱不粘，自然佳妙，珠联而璧合，可谓诗画双绝。

石予的梅花，大多以书法之笔写去。淡墨圈出花瓣，浓墨点出花蕊和花萼，枝干不用双勾，凭借粗笔水墨一气呵成，或淡功浓，或干或湿，笔势挺秀，枝条极富弹性，熔勾法与没骨法为一炉，既工致又洒脱，布局疏朗，境界开阔，一派疏瘦清妍、宁静婉丽的风神。昆仑堂美术馆藏有胡石予折枝梅花二幅（见19、26页彩图），神清骨秀，高洁端庄、幽独而又超逸。其中一幅题有陆游“烂漫却愁零落近，丁宁且莫十分开”的成句，石予爱梅爱到极点，竟然叮咛梅花不要全部开放，免得过早飘零归去；另一幅自作七律一首，令人想起梅妻鹤子的林和靖，不过石予远胜林逋，在他眼中，梅花是隐士，是才人，甚至是脱却凡俗的仙家。这样的梅花，这样的诗句，隐隐透露胡布衣的立身之德，不为世俗所掩，不为名利所牵，傲骨铮铮，超然物外。石予的墨梅，源于现实又高于现实，将画格、诗格和人格融为一体，堪称胡石予的自我写照。

胡石予民国元年参加南社，与柳亚子最为相得，他赠予亚子的梅花不止一幅。但至今已难寻踪迹，题画诗还留有多首，试录如下：其一，“家在蓬溪浅水滨，百年老屋老梅春。一枝摄得癯仙影，赠予分湖旧隐人。”其二，“莽莽苍苍，寒星之芒，孤润有光，满光流芳。”石予画梅喜画巨幅，一次南社王大觉求他画一小册，他说：“画梅纸小便无用武地。”生性诙谐的大觉听了一笑，作了一诗调侃道：“画梅幅小负君才，却似幽花撑壁开。试问乾坤如许大，可能容得几株梅？”传为南社趣话。

石予画梅，多有创格，有满树繁枝绿叶不著一花的，有花叶同枝的，甚至有花实同枝的。且看他的题画跋语：一，“少时屋后荒篱之南，有梅一树，多年不著一花，乃戏为《催花曲》，而所画仅作繁枝，亦纪实也。”二，“半兰旧庐后园中，甲子八月，齐卢战争时，仰视天空飞机，瞥见梅树着花，以为异，其后陆续开放，至九、十月间，而梅叶未尽凋落也。适为友人作画，遂以残叶，创空前之画稿也。”三，“前年消暑在家，邻家王姓儿童，年七龄，持纸扇要余作画，余为画梅三枝，着十馀花。童子欣然问余曰：‘何时结梅子？’余戏曰：‘明日。’詎知明日，童子又持扇来，请画梅子，余以昨日曾言之，不可欺也，乃为缀梅实数枚于疏枝间，又创空前未有之稿。追忆及之，不禁欲笑。”（转引



胡石予 墨梅图

自郑逸梅《文苑花絮·胡石予先师的画梅》)

由于求石予画梅者接踵而至，应接不暇，也为补贴家用计，石予曾有一首《自题画梅润例》，录次以存真：

皴生画梅三十年，题画诗亦千百首。用覆酱瓿糊败壁，差堪胜任它否否。乃者索画人益多，秃尽霜毫如敝帚。为劝润例一再加，嗜痂逐臭来诸友。都说此非造孽钱，可购书读可沽酒。荒荒世界万花春，一笑从之忘老丑。

诗中自谦之辞不少，“皴生”、“覆酱瓿糊败壁”、“嗜痂逐臭”、“老丑”等等，可见石予的谦逊品格，但是，石予画梅的名声还是遐迩闻名。

石予先生的梅花，早在他在世之日就有人造假用以牟利。郑逸梅先生在《胡石予先师的画梅》中录有这么一段趣闻：有位喜爱胡石予梅花的王先生，特地从他人手中买得了一幅墨梅，石予先生看过之后说：“我的画，虽不见十分高妙，但如此纷乱无序，俗气熏人，那么虽初执笔的时候，也决无这样的丑劣，那是贗鼎无疑！”王君听了，非常懊丧。石予先生说：“我尚有补救办法，你且磨墨来！”便在左边空隙补写梅花一枝，并加上二首七绝：“生前已有假名者，死后可知价值高。笑语王生休懊恼，为君左角一添毫。”“我画梅花四十春，冷摊发现已频频。不知雅俗难淆乱，婢学夫人惜此人。”由这趣闻，石予梅花的高妙不难察知，

而且还透露了胡布衣的雅量。

最后说说石予的书法。1918年石予为柳亚子堂弟柳率初的《兰臭图》作过一首20句的排律《题兰臭图》（见封三），录如下：

松陵柳率初，少年倜傥才。
纳交凌颂南，气谊壤篔簹。
爰绘兰臭图，徵诗到蓬莱。余家蓬阁里亦称
蓬莱

磨墨挥秃毫，聊用倾素怀。
异同观所尚，倘难一例该。
相彼他山石，亦有同岑苔。
苟异洵足怪，苟同无取裁。
草木等臭味，我最喜画梅。
宁不思岁寒，松竹荒围栽。
各自贞素心，相将守荆柴。

戊午残冬，率初先生以《兰臭图》属题，为赋一诗，即奉吟正。石予胡蕴未是草。

钤启首章“闲云野鹤”（白文），押脚印“五十一岁作”（朱文）“胡布衣印”（白文）。

一手行书信手挥洒，布局合宜，从容不迫，颇有二王之风，在章法和用笔方面独具匠心。字字独立少有牵丝，而气脉贯通，大有行云流水之妙。中锋运笔，功夫老到，不时显现露锋和侧锋，但没有薄弱尖锐之弊。即使是瘦劲绵长之笔也仍然圆厚而醇和。字幅似图，有疏有密。此诗前半部分安排绵密，有几处更是密不透风；排律的后半部分较疏，如“草”、“竹”二字，留有大片空白，一则同前面密处对比性呼应，二则也是更重要的，增加了整幅墨迹的透气感，这种书法犹如画幅一样耐人咀嚼。

观赏墨迹，品读诗句，胡石予身处乱世时的立身行事、个性才情，历历在目。

61岁，胡石予回归蓬阁，潜心著述，著有《炙砚诗话》、《半兰旧庐诗》、《画梅新话》和《记事珠》等。67岁患丹毒，赴沪动手术，右足残废，以陶潜自比，吟咏如故。抗战开始，他避难至安徽铜陵章村，1938年8月28日，患痢疾在当地病故。1939年，留居上海的门生故旧，在沪上法藏寺为他举行公祭。挽联很多，其中高吹万、吴铁城二人的挽联最为人称道。高吹万：“先生为四十年道义文字至交，如此风规谁克继；笥篋有千百首手写遗诗原迹，于今劫后幸犹存。”吴铁城：“廿年讲学追炎武；万首删诗比放翁。”由此二联，也能窥见石予治学勤奋和忧国忧民的思想之一斑。

（作者单位：吴江柳亚子纪念馆）

李瑞清与杨仲子

□ 孙 洵

清光绪二十八年(1902)初夏,时在江宁任两江总督的刘坤一遵奉谕旨,酝酿创设新式学堂。首先是邀约知名学者与关心教育事业的社会名人讨论怎么办学。参与此类具体事项的有张謇(1853-1926,字季直,江苏南通人。光绪二十七年恩科状元)、缪荃孙(1844-1919,字筱珊,江苏江阴人,两榜翰林出身)、罗振玉(1866-1940,祖籍浙江上虞,生长于江苏淮安,曾在清政府学部任职)与李瑞清。事业初见端倪之际,刘坤一不幸病逝。原湖广总督张之洞继任两江总督,此公办事认真,雷厉风行。为考虑财政收入,又能解决日后师资问题,张氏同意以办师范学堂为适宜。当时两江总督管辖江苏、安徽、江西三省(按,安徽曾一度称为江南省)。从文献查阅可见张氏有《创办三江师范学堂奏折》:“……此三省各州县应设中心学堂为数浩繁,需教员何可胜计……经督臣同司道详加筹度,唯有专力大举,先办一大师范学堂,以为学务全局之纲领。则目前之力甚约,而日后发展甚广。兹于江宁省城,北极阁前,勘定地址,创办三江师范学堂一所。凡苏、皖、赣三省士人皆可入堂受学……”学堂成立之初,由缪荃孙负责,后因另有重任,调离。此前,李瑞清由道员改任江宁提学使。清光绪三十一年(1905),三江师范学堂易名为两江优级师范学堂。两江总督任命李瑞清出任该学堂监督(即校长)。说来也巧,是年八月,清政府正式下诏废除科举,这在客观上有利于李瑞清引领学校向崭新的教育方向发展。

弄清楚三江师范学堂这根主线,有利于阐明本文的宗旨与相关人物。

李瑞清(1867-1920)字梅盦,又字梅痴,江西

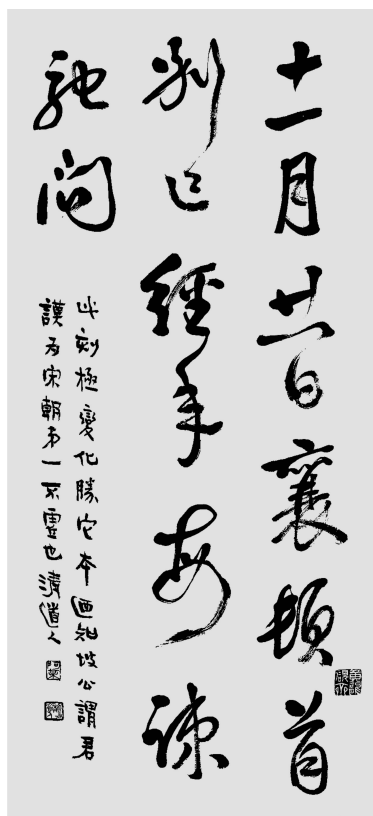
临川人。出身于世代书香的宦宦家庭,高祖李宗翰是清中叶当地资望甚高的收藏家、书法家。传世所藏的金石拓片与名家书画,使其从小就与钟鼎、碑碣结下了深厚情缘。父亲李必昌在湖南为官30年,曾任长沙司马摄武陵县令,人称荣禄公。故瑞清启蒙时读书取法比相同年龄之儿童要高。有“少洽《公羊》学,为文学司马迁、范蔚宗,诗宗汉魏,古直而苍凉……弱冠前乡梓远近即素有才名”。他在清光绪二十年(1894)中进士,旋入翰林院任庶吉士(按清代沿明代建制,翰林院设庶常馆,选拔新进士之优于文学、书法者,入馆深造)。后为江苏候补道、江宁藩司等职。

我们后辈小子专题研究前贤者,务必辩证地剖析。辛亥革命后,孙中山先生出任中华民国临时大总统,李瑞清遂客寓上海改儒服为道服,自号清道人,以鬻书画自给。不论他生前或死后,金石书画界每言及清道人,几乎人人皆知,说其原名,不少人哑然。

好,回归原题。根据胡小石、陈中凡等老先生生前所讲,有关清道人的三件大事是应当载入史册的。

1. 日本在“明治维新”以后,学习西方的众多管理、实践经验,尤其在接受西方科学技术与教育体制上,取得了令世人瞩目的成就。

1906年春,李瑞清赴日本考察教育。对于彼时日本现行的学务的方方面面,进行了系统的学习研究。从中发现日本很重视各级美术师资的培养。返国后为造就我中华民族的美术人才,特在学堂内创设“图画手工科”。可以想象“敢为天下先”就是“一张白纸”,全国高等师范学堂(如保定师范学堂、浙江两级师范学堂)也没有几所,倏然间要设立一个专科,谈何容易。从师资、教材、实



李瑞清 临蔡襄别已帖

习内容直至课程设置。一直到1907年方正式张榜招生。第一届招收的学员当中，即有后来成为著名国画大师、美术教育家、国立中央大学艺术科(系)首席教授的吕凤子(1885-1959,初名潜,字凤子,自署“风先生”。江苏丹阳人)。

另据笔者所知,张大千从日本返国后在上海经常去李瑞清寓中求教,但非学堂图工科学生。其兄善仔善画虎,是否该科毕业,待考。

2. 李瑞清出任监督后,常自开书画课程。分析碑本法帖时不仅详述字的结体、用笔、章法,也阐明各类风格特征,善于类比;尤为学员感兴趣的是,老人家侧重讲书法史、书法理论。最常讲的一句话是“目无二李、神游三代”(李斯、李阳冰,三代指夏、商、周)。

3. 当时学堂延请日本教习八人,主讲化学、博物等自然科学范畴的课程。“图工科”的中国画老师是请的中国人(按:日本学中国画的人很多,称“南画”,简言之,中国画源头仍在中国)。胡、陈二老说中国画老师是我们本国一位画家。后来查阅文献时,才知道是曾熙(农髯)引见的萧俊贤。

陈中凡先生是该学堂学文学的,胡小石(1888-1962)先生是农博科毕业。入民国后,李瑞清在沪做寓公,胡先生专门去李府一面继续求学,一面在李家“课其子侄”。胡拜识沈曾植等老辈学者,也是李的推荐。可见师生间的友情深厚笃实。据胡先生本人讲,1934年金陵大学办国学研究生班,导师全为第一流学者。教育部就是因为小石先生是李瑞清入室高弟,才批准他在该班开书学课(其时方36岁)。

二

杨仲子(1885-1959,南京市人)与胡小石是少年时同学,很谈得来。用北京话讲是“发小”。后来,杨先生还将胞妹(秀英)嫁与胡先生,可见两家通家之好。此公早年留学法国,先学化学后改学音乐与西洋文学。学成回国后,北平各大学争相聘请,曾出任法文与音乐教授。他酷爱书法印章,精于甲骨卜辞与钟鼎文,曾以此类文字入印。为胡小石、徐悲鸿两家治印最多。徐悲鸿评其“为我国以贞卜文字入印之第一人”(按:此评语后为俞剑华教授主编《中国美术家人名辞典》收入该书第1200页,孰料排印时,误将无锡籍民族音乐家杨荫浏与杨仲子混为一人,说明一下为善,别无他意)。徐与杨既是江苏大同乡,又在留学法国时往还,遂成好友。

杨仲子有自刻纪年印曰:“壬申长艺院壬午长乐院癸未主乐教。”即1932年任北平艺术学院院长;1942年任国立中央音乐学院教务长。有件典故提一下,有助于广大读者认识杨仲子。1931年,应杨氏之请,齐白石为之刻朱文印“不知有汉”、“见贤思齐”两方印。齐璜老人初在京华创业时,曾受“守旧”者攻讦。于是视仲子先生为知心良友也。此印跋有“余之刻印不能工,但脱离汉人窠臼而已,同侣多不称许。”这个侧面也说明,杨不仅尊重齐的创新思路,他本人的思想决不抱残守缺。只要鉴赏一下此公的书法印章,也是张扬个性突出时代气息的艺术家。新中国成立后,杨任南京市文物管理委员会主任。

三

昆仑堂美术馆藏有“奇云扶堕石,秋月冷边关”一联(见封底),再三拜读当是清道人真迹。李自称“求分子石,求篆于金”。据小石先生讲,此老生前善逆锋行笔,运笔相对的慢、涩、顿挫加强了线条的弹性(曾有学人评说有意“颤笔”,误传也)。其方笔真书得《龙门》之刚,《刁遵》之柔,以汉简笔意写行草是独树一帜的(按:此联亦为1989年大地出版社《中国书法鉴赏大辞典》收录)。有学者发现上款“仲子仁兄”系挖补者,不免疑虑。依笔者所知,只要弄清楚李瑞清、胡小石、杨仲子的三者关系与情谊,此虑则多馀;况一时疏忽,写错了或原本卖或送与某人,某人未来取,转送另一友人,也在情理之中。

(作者为随园书社顾问)

翁方纲行书《论洛神赋十三行》手卷释读

□ 陈凤珍

昆仑堂美术馆藏有一件清代翁方纲的行书《论洛神赋十三行》手卷(见20-25页彩图),释读如下:

洛神十三行,自宋始合前后装为卷,《宣和书谱》第目为洛神赋,不足本耳。至越州石熙明刻石,而南宋以后渐多重刻,大约其肥本仍从石氏本出也。至荆川唐氏所藏本,董香光品为天下第一,则多用颜法,开宋贤苏米诸家之门径矣。元宴本即从荆川本出。快雪堂刻虽祖之而远失其神理,惟文氏停云馆用宋所翻肥本,实不出越州旧刻遗意。此帖大令实法家学,以右军乐毅书付官奴之秘书在此矣。或乃谓大令外拓纵宕有馀,不能及右军之内敛者,犹是皮相之论耳。

《洛神赋十三行》,是东晋王献之的小楷书法代表作,内容为三国时期魏国文学家曹植的著名文章《洛神赋》。自宋代以来,仅存中间十三行,世称《十三行》。墨迹在宋元时流传有两个版本,一是麻笺本,在元代初期归书家赵孟頫所得。一是唐硬黄纸,后有柳公权等人题跋,赵孟頫定为唐人摹本,后人疑柳公权所临。这两本在宋代都曾有刻石,明清两代辗转翻刻,但基本都出于这两个版本。流传下来的刻本为宋代根据真迹上石的拓本,包括“碧玉版本”和“白玉版本”两种,其中“碧玉版本”较好,它是明万历时在杭州西湖葛岭地下发现的一方刻石,这是没有柳公权题跋的刻石。传世唐人临本以玄宴斋刻本最为著名,玄宴斋本系据聊城姚氏藏本摹刻,鲜为人知。

翁方纲的这件手卷论述了《洛神赋十三行》的诸多本子,如越州石熙明本、荆川唐氏本、元宴本、快雪堂本、文氏停云馆本。

以上几种版本分述如下:

越州石熙明本 石熙明,宋人,字邦哲,家藏古帖最富。越州本《十三行》今藏日本东京国立博

物馆,是《十三行》流传下来的精品刻本。

唐氏荆川本 历来书家推为第一。清王筠林(澍)云:“《十三行》以武进唐荆川所藏为天下第一。”“以荆川本为天下第一者,此董香光语。”“毗陵唐氏《十三行》,名噪宇内……”(《翁方纲题跋手札集录》)。

元宴本即孙慎行玄宴斋本 孙慎行(唐顺之外孙,谥文介)“聊城姚氏所藏旧刻《十三行》一石,即孙文介玄宴斋本,出自武进唐氏者……孙氏石乃用其外祖荆川先生家藏本重摹经年而始就者。”(《翁方纲题跋手札集录》跋聊城姚氏本)“自来书家评此帖者,皆云唐荆川本第一,孙文介本次之。”(《翁方纲题跋手札集录》跋武进孙氏藏本)。

快雪堂刻本 涿州冯铨刻丛帖一种,以晋王羲之书快雪时晴帖墨迹,摹泐为第一帖,筑堂储石,名其堂曰快雪,名其帖曰快雪堂帖。后其石刻围鬻于闽之黄氏,乾隆时,提督杨景素购石以献,清高宗命筑堂为廊以嵌石,仍名其堂曰快雪,其中收藏了大量的名帖刻本。快雪堂刻本《十三行》就是其中的一本。

文氏停云馆本 据翁方纲考证乃出于越州石氏本。翁方纲跋停云馆藏十三行本引何义门(焯)云:“宋《越洲石氏帖》,自《丙舍》以下,大都是停云馆小楷之祖,惟《十三行》停云别是一肥本。”又考证:“宋人所刻大令小楷《洛神》存十三行者,惟越州石氏本矣。其义门云‘别一肥本’者,安知非同出越州石本,而拓手用墨有轻重肥瘦耶?予今以宋刻审对《停云》本,则即是从弇州所谓《秘阁续帖》出者,而《秘阁续帖》实非小楷,则舍越州石氏本更何刻乎?”(《翁方纲题跋手札集录》)

书论中提及的唐氏即唐顺之。唐顺之(1507-1560),字应德,常州人,因爱好荆溪山川,

故号荆川。明嘉靖八年(1529年)二十三岁中进士,礼部会试第一,入翰林院任编修,于学无所不精。嘉靖初年与王慎中同为当代古文运动的代表,世称“王唐”。后又与归有光、王慎中三人合称为“嘉靖三大家”。后人把王、唐、归三人与宋谦、王守仁、方孝孺共称为“明六大家”。著有《荆川集》、《勾股容方圆论》等著作。荆川先生为有明一代大儒,其道德、文章、武功勋业名声显赫。他的书法、收藏已被盛名所淹,其书法直取“二王”。

唐顺之家所藏的洛神《十三行》曾得到翁方纲的多次题跋。今录其一:

玄宴斋洛神《十三行》,前二本皆东昌姚氏所藏石,后一本武进赵味辛新刻也。快雪堂第一本虽是相证,而神理相去远矣。玄宴原本,今在谢蕴山嗣君处,予亦尝借临之。然大令楷书,世无二帖,惟越州石氏本得以考见,右军书赐官奴正脉,若荆川本,实是宋末以后有人影写重翻,虽镌勒极工,而非其旧矣。此正可与《乐毅论》有宋、元以后重加影写之本,遂传为吴氏徐清斋本,邢、董皆论为梁、唐正本也。二事正可作匹对。(《翁方纲题跋手札集录》)

翁方纲(1733-1818),字正三,顺天大兴人。是清代金石大家,一生致力于金石文字学的校订。他对金石碑版极其敏感,能到眼即知时代,致使海内外孤本名刻的藏家不远千里,求其鉴定。翁氏一生所撰题跋之多,在宋元明清众多学者中推为第一,而这些题跋正是研究他书学思想与书

法鉴定的宝贵材料。翁方纲的金石碑版考证:“或究其原,或正其失,言简而意赅,皆于本文互相发明。至金石诸文,订讹辨异,尤足以资经史参证。”著有《复初斋文集》、《复初斋集外文》。

翁氏崇尚苏轼,连斋号都叫苏斋,每年苏轼生日他都要与友人同集于苏斋,谈诗论画。翁氏一生勤奋,弱冠便入翰林,致力经学。他的治学态度在他与金正喜的信札来往中有所体现:“愚今年衰齿八十有四,眼昏不能多看,而嗜学之心,计倍于往昔。每日卯刻起来,即取旧草稿轮流覆看,竟往往有自己脱误字句处。又或引绎未详审处,即于架上抽查。今又无人代查,每一条费几许功夫,每日清晨必有改增改删之一二处。”(《翁方纲题跋手札集录》)翁氏75岁题跋毗陵唐氏本《洛神十三行》,其内容与昆仑堂美术馆所藏的这卷《论洛神赋十三行》中所提及《十三行》的相关内容十分相似。

翁方纲是书家、学者、鉴定家,治学重考据,书学以晋为宗,以唐溯晋,崇尚古朴。在清代书法“翁、刘、王、梁”的排行中,他居首位。他的书法学苏东坡,得苏字精髓。翁氏86岁时,还能每天作小楷。寿终的那一月,仍然每天在胡麻上写小字。昆仑堂美术馆的这件书论作品,虽然已经斑驳,但字里行间精神依然。用笔老辣、厚实,虽落款没有写明时间,从字的精神和内容看应属翁氏晚年作品。

(作者单位:昆仑堂美术馆)

(上接第44页)

书体抄写诸经小本,为缙绅所重。当时有“两京十二部,唯有一王恕”之誉的吏部尚书王恕巡抚江南时,见而爱之,呼为李生。当时邑中文字,必经其手;他州碑石,亦多其所书。归有光为其撰传。

至于都穆本人,也是当时的文学家,他7岁能诗,长大后不习章句,泛览群籍,教授濠上20年,与沈周等友善,经常以诗酒相会。弘治十二年(1499)进士,授工部主事。正德元年(1506)改官南京,正德三年任北京礼部主客司郎中,八年尝奉使至秦川,访其山川形势,故宫遗壤,搜访金石遗文,皆形诸文字。官至太仆寺少卿致仕。其好学不倦,有文名,志尚考索微隐,所著凡数十种。家

居放情山水,绝迹公府,人皆钦敬而高尚之。因家住苏州阊门南濠(今南浩)街,故号南濠居士。

有一点应当指出,明代写隶书的人不多,写得好的更是罕见,都穆的这一块自题碑,就是极少见到的一块。昆山马鞍山历来是文人墨客游览之地,其留题唱和刻石众多,包括历史上所说的“山中四绝”和康熙皇帝的御诗碑刻,各种历史文献中均有记载。无奈由于时势变迁、自然灾害、战火纷争等的破坏,致使到今天见到这样一块480多年前的遗物,意义不同寻常。

(作者单位:昆山图书馆)

徐熙考

□ 徐建融

徐熙,是五代至北宋初与黄筌、黄居寀父子并称的花鸟画家,郭若虚《图画见闻志》卷一论“徐黄异体”云:

谚云:“黄家富贵,徐熙野逸。”不唯各言其志,盖亦耳目所习,得之于心,而应之于手也。何以明其然?黄筌与其子居寀,始并事蜀为待诏,筌后累迁如京副使,既归朝,筌领真命为宫赞(或曰:筌到阙未久物故,今之遗迹,多是在蜀中日作,故往往有广政年号,宫赞之命,亦恐传之误也)。居寀复以待诏录之,皆给事禁中,多写禁苑所有珍禽瑞鸟、奇花怪石。今传世桃花鹰鹞、纯白雉兔、金盆鹤鸽、孔雀龟鹤之类是也。又翎毛骨气尚丰满,而天水分色。徐熙江南处士,志节高迈,放达不羁,多状江湖所有汀花野竹、水鸟渊鱼,今传世凫雁鹭鸶、蒲藻虾鱼、丛艳折枝、园蔬药苗之类是也。又翎毛形骨轻秀,而天水通色(言多状者,缘人之称,聊分两家作用,亦在临时命意,大抵江南之艺,骨气多不及蜀人,而潇洒过之也)。二者犹春兰秋菊,各擅重名,下笔成珍,挥毫可范。复有居寀兄居宝,徐熙之孙曰崇嗣、崇矩,蜀有刁处士(名光,下一字犯太祖庙讳)、刘赞、滕昌祐、夏侯延祐、李怀衮,江南有唐希雅,希雅之孙曰中祚、曰宿,及解处中等,都下有李符、李吉之俦,及后来名手间出,跂望徐生与二黄,犹山水之有正径也。

同书同卷论“古今优劣”又说:人物画“近不及古”,而山水、花鸟画“古不及近”,“徐暨二黄之踪,前不藉师资,后无复继踵”,借使……边鸾、陈庶之伦再生,亦将何以措手于其间哉?”可见,徐熙和黄筌的花鸟画,迈绝了前代的成就,又开创了并世和后世的风气,是空前绝后的。但是,关于黄筌的生平行状,画史记载比较明确,而关于徐

熙的身世,则语焉不明,致使后来的研究,发生了诸多的误解。早在二十年前,我致力于考证徐熙的身世,弄明了他的基本情况,并把研究的结论写入了《中国美术史》十二卷本和《宋代名画藻鉴》等著述,指出他是金陵(今江苏南京)人、徐温之孙,而徐崇嗣兄弟则为其子。但具体的考证,却并未撰成论文发表。现综合过去的研究和今天的新得,撰成此文,以就正于方家。

一、钟陵考

要弄明徐熙的身世,首先需要弄清他的籍贯。关于徐熙的籍贯,北宋的画史有三种说法。沈括《梦溪笔谈》卷十七“书画”称其为“江南”人,这是笼而统之的说法;刘道醇《圣朝名画评》卷三称其为“钟陵”人,郭若虚《图画见闻志》亦称其为“钟陵”人;而《宣和画谱》卷十七则称其为“金陵”人,但同书同卷又称徐熙之孙(应为子,后文另考)为“钟陵”人。“江南”是一个大的范围,可以撇开不论。而“金陵”又称建康、建业、江宁等,即今天江苏省的南京。“钟陵”,据《宣和画谱》,当为“金陵”的雅称,因为徐熙既为“金陵”人,则其“孙”当然也应为“金陵”人,而同书中却称其为“钟陵”人,可见在《宣和画谱》作者的心目中,“钟陵”、“金陵”,是一而二、二而一的。当然,不仅在北宋,就是在整个中国历史上,正式的建制,没有把“金陵”称作“钟陵”的,估计因为南京附近有钟山,而金陵又为五代时杨吴、南唐的都城,所以雅称之为“钟陵”了。但问题是,今人据《中国地名大辞典》引《元和郡县志》,明确了唐元和(806-820)时置钟陵郡,在今江西南昌进贤县西北。尽管晚唐时便已撤置,后来一直没有恢复过,但北宋初年的画史,是否沿用了旧称来称谓徐熙的籍贯呢?就像我们今天用白下来指称南京、用武林来指称杭州一样?这当然也是有可能的。

这样,关于“钟陵”究竟为何地?便有了两

种说法：一、今江苏南京说，二、今江西南昌说。

我的看法，应为江苏南京，而不是江西南昌。因为，某一部书的作者，称谓某地为某名，应该看作者本人是怎样认识的？而不是看地名辞典上是怎样规定的。比如说，今天上海中国画院的某一位画家，创作一件作品后曾题款“某某画于岳阳楼上”。这个“岳阳楼”是什么地方呢？根据地名志，当然是今天湖南洞庭湖畔的岳阳楼；然而，画家的本意，却并不是把“岳阳楼”认作是湖南的岳阳楼，而是认作上海岳阳路上的上海中国画院大楼。那么，研究者要确定此图的创作地点，究竟应该以地名志为据定为湖南呢？还是以作者的本意为据定为上海呢？同样，北宋的诸画史所说的“钟陵”究竟是什么地方？也不能单引《中国地名大辞典》为据，而更应该看一看该书作者的本意是什么。前引《宣和画谱》，把“金陵”同“钟陵”看作是一而二、二而一的同一地江苏南京，这不是孤例。

据刘道醇《圣朝名画评》，既称徐熙为“钟陵”人，同书卷一王霭条又称：“艺祖以区区江左，未归疆土，有意于吊伐，命霭微服往钟陵，写其谋臣宋齐丘、韩熙载、林仁肇等形状，如上意，受赏加等。”如果说，徐熙的籍贯“钟陵”，不能确定为南京还是南昌；那么，这里的“钟陵”正可以确定为南京，因为当时的宋齐丘、韩熙载、林仁肇等南唐大臣，正是活动在南京而不是南昌。可见，在刘道醇的心目中，“钟陵”、“金陵”也是一而二、二而一的。

又据郭若虚《图画见闻志》卷三称董源为“钟陵”人，卷四称巨然为“钟陵”人，称徐熙为“钟陵”人，称艾宣为“钟陵”人，称蔡润为“钟陵”人。而同书卷六则称巨然为“吴僧”，说明在郭氏的心目中，“钟陵”即“吴”，“吴”即“钟陵”。又董羽条又记：“钟陵清凉寺有李中主八分题名、李箫远草书、羽画海水为三绝。”这里的“钟陵”是什么地方呢？当然是南京而不是南昌。证据不仅有《图画见闻志》卷二陶守立条称其画“建康清凉寺有海水”，更有刘道醇《五代名画补遗》陶守立条：“画山路早行及建康清凉寺浴室门侧画水，南州识者，莫不钦叹。”刘道醇《圣朝名画评》董羽条：“建康有……清凉寺画海水，及有李煜八分题名、李肃远草书，时人目为三绝。”这里的“李煜”应为“李中主”（李璟）的误识，“李肃远”即为“李箫远”，而“建康”清凉寺正是“钟陵”清凉寺。南京清凉山上有清凉寺，而南昌则绝无什么清凉寺，这是历史的常识，甚至直到清初，遗民画家龚贤也寓居于清凉山的清凉寺。可见，在郭若虚的心目

中，“钟陵”、“金陵”还是一而二、二而一的。

正因为北宋提到徐熙等画家籍贯为“钟陵”的三部画史中，都是把“钟陵”与“金陵”作为同地异名使用的，所以，不仅徐熙，在有的著述中作“钟陵”人，在有的著述中作“金陵”人，还有巨然，《图画见闻志》作“钟陵”人，《圣朝名画评》却作“江宁”人；艾宣，《图画见闻志》作“钟陵”人，《宣和画谱》却作“金陵”人。

这样，钟陵究竟为今天的何地？根据《中国地名大辞典》和《元和郡县志》应为江西南昌；而根据《图画见闻志》、《圣朝名画评》则应为江苏南京；具体落实到徐熙等的籍贯，当然以后者为准，不能以前者为据。

所以结论，徐熙、包括董源等画家的籍贯“钟陵”，并不是江西南昌，而是江苏南京。

二、身世考

关于徐熙的身世，《圣朝名画评》称其为“世仕伪唐，为江南名族”；《图画见闻志》称其为“江南处士”、“世为江南仕族，熙识度闲放，以高雅自任”；《宣和画谱》称其为“江南显族，所尚高雅，寓兴闲放”；《梦溪笔谈》称其为“江南布衣”。综合这些材料，可知徐熙的祖上，一直是江南小朝廷的重臣，而他本人却无意仕进，所以成了一名“布衣”、“处士”。

但尽管他是“布衣”、“处士”的身份，可是因为“仕族”的关系，仍与南唐宫廷有着密切的关系。证据有四：一、《图画见闻志》卷六“铺殿花”条：“江南徐熙辈有于双缣幅素上画丛艳叠石，傍出药苗，杂以禽鸟蜂蝉之妙，乃是供李子宫中挂设之具，谓之铺殿花。”二、米芾《画史》记徐熙画多用“澄心堂纸”，“南唐画皆粗绢，徐熙绢或如布”；三、《德隅斋画品》记徐熙《鹤竹图》为“南唐霸府之库物”，《圣朝名画评》也记“李煜集英殿盛有熙画”，可见徐熙的作品，多为南唐宫廷所收藏。而且他多用宫廷所用的粗绢作画，尤其是“澄心堂纸”，极其名贵，在当时是专供后主李煜御用的，存世数量极稀，北宋初年的一些重臣偶有获致，无不诗咏题跋，叹为绝品，而徐熙也能用之作画，如果没有与南唐宫廷非同一般的关系，无疑是不可能的。即如顾闳中、董源等南唐画院的大家，画史上也没有记载他们有幸能用“澄心堂纸”作画的。四、《图画见闻志》“赏雪图”条记：

李中主保大五年，元日大雪，命太弟以下登楼展宴，咸命赋诗。令中人就私第赐李建勳继和，是时建勳方会中书舍人徐铉、勤政学士张义方于溪亭，即时和进。乃召建勳、

铉、义方同入，夜艾方散。侍臣皆有兴咏，徐铉为前后序。仍集名手图画，曲尽一时之妙。真容高冲古主之，侍臣法部丝竹周文矩主之，楼阁宫殿朱澄主之；雪竹寒林董源主之，池沼禽鱼徐崇嗣主之。图成，无非绝笔。

可知徐熙本人虽然没有做官，而他的儿子徐崇嗣却是供奉内廷的画师，并能参与最重大的宫廷绘事艺术活动，这除了崇嗣画艺的高超，与徐氏“世族”的身份当也不无关联。

徐熙的身世既是如此的显赫，那么，他究竟出于当时江南的哪一“仕族”呢？查《南唐书》、《宋史》、《十国春秋》、新旧《五代史》等，得知晚唐至北宋初，江南先后为杨吴、南唐所据，而在这短时间内，徐姓的显族有三：

一、徐温，彭城人，为杨吴权臣，公元909年自领昇州（今南京）刺史，其子知询、知谔先后为金陵尹，遂为金陵人。

二、徐延休，会稽人，仕杨吴为江都少尹，遂为广陵人。

三、徐玠，彭城人，初仕杨吴，后仕南唐为右丞相。

三家中，尤以徐温、徐延休二家，历杨吴、南唐烈祖、中主、后主四朝，真正可称“世”仕江南。徐温为南唐烈祖李昇（徐知诰）的养父，温原拟自为“司马昭”，但他去世之后，义子知诰却先其亲子篡吴自立，并恢复李姓，是为南唐。徐温诸子中，除长子知训于918年为朱谨所杀，本应为“司马炎”的次子知询对义兄的篡位持反对态度，其余三子知海、四子知谏、五子知证、六子知谔皆与义兄友善，故备极礼遇，为南唐的重臣。至知海之子徐游更供职清晖殿澄心堂，南唐的机密大事，皆由其参与决策。又，徐温诸子中，知谏品行雅循，尤好文墨，孙徐游亦以文学从事。至于延休二子铉、锴，虽亦仕南唐为文学从臣，但论权势，远不如徐温一族为“显”。且徐温后人籍金陵，延休后人籍广陵（今扬州），三家徐姓显族中，只有一家为“金陵”籍，所以可与“钟陵考”互证：“钟陵”即是“金陵”；而徐熙必是徐温一族的后人。具体而论，他应是徐温之孙，知谏辈之子，徐游的堂兄或堂弟。则徐熙名从“火”，徐游名从“水”，也应为堂房兄弟起名时不同的五行归属。

本应是自家的江山，却被李姓捷足先登，这可能是徐熙不满南唐政权而无意仕进、甘为“处士”的原因；李姓的江山毕竟由徐姓而来，这可能又是南唐优遇徐温后人，并供给徐熙御用名纸并大量度藏徐熙作品的原因。

进而，徐熙的后人徐崇嗣、崇矩、崇勋，北宋的画史多称为徐熙之“孙”，唯《梦溪笔谈》、《广川画跋》称为徐熙之“子”。那么，究竟是“孙”还是“子”呢？

按徐温的生卒年为862至927年，徐熙既为其孙，应出生于905年前后，卒于976年前后。则崇嗣等若为徐熙之子，应出生于930年前后，若为徐熙之孙，则应出生于950年前后。而前引《图画见闻志》记崇嗣于中主保大五年（947）已参与《赏雪图》的创作，则应有20岁上下。据此，徐崇嗣兄弟只能是徐熙之子，而不可能是孙。因为如果是孙的话，947年的时候，徐崇嗣还没有出生或刚刚出生。

三、“落墨法”考

《图画见闻志》论“黄徐异体”，是从黄、徐两家画法的不同，来解释之所以不同的原因：黄家父子是供奉的画师，所以多写禁苑的奇花珍禽以邀睿赏；徐熙是放达江湖的处士，所以多写水鸟闲草以自寓其志。但这种画法的不同，究竟又不同在什么地方呢？郭若虚并未加以具体的解释，因为当时两家的画迹都有传世，人们很容易加以比照，所以郭氏是就其看得见的“然”解释其看不见的“所以然”。但今天，二黄的画迹虽仍有传世，徐熙的画迹却久已湮灭了，所以，仅就其“所以然”，我们可以认识二黄的“然”，却无法获知徐熙的“然”。据郭氏的这一段论述所透露的信息，我们只能约略地知道，二黄的画法赋色艳丽，而徐熙则色彩清淡；二黄画水景时“天水分色”，富于装饰性，而徐熙则“天水通色”，不太讲究背景的装饰处理。

《梦溪笔谈》讲到诸黄的画花，“妙在赋色，用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成，谓之写生”；而“徐熙以墨笔画之，殊草草，略施丹粉而已”。也就是，诸黄是先用淡而细的墨线勾出形象的轮廓，然后再以轻色三矾九染出形象的体面。这从传世黄筌《写生珍禽图》、黄居寀《山鹧棘雀图》可以得到证实，即后世所谓的“勾勒填彩”法，它与晋唐以来人物画的技法相同，但弱化了人物画的线条表现法，而细腻化了人物画的色彩表现法。不过，所谓“用笔极新细”也不可一概而论，有些对象，像山石、树干等，不是以色彩艳丽胜的，形廓的勾线也可以很粗重，这从《山鹧棘雀图》可以得到证实；只有以色彩艳丽胜的对象，如花卉、禽鸟等等，勾勒形廓时才用淡而细的线条。至于徐熙的画法，这里只是强调了他的用墨而不重色，却没有讲到他的具体画法，究竟是如何处理

形廓和体面的关系。

此外还有《圣朝名画评》论诸黄“不过薄其彩绘以取形似”、“熙独不然，必先以其墨定其枝叶蕊萼等，而后傅之以色”。这样的叙说，同样是不够明确的，它只是告诉我们，诸黄的画法侧重于用色，徐熙则侧重于用墨。这个色肯定是指体面，而不是指轮廓，那么，这个墨究竟是指体面呢？还是指轮廓呢？按正常的阅读来理解，刘道醇论诸黄既然是直接讲体面的处理，那么，论徐熙“先以墨定”、“后傅之以色”当然也应该是体面的处理。也就是说，诸黄画花先用墨线勾轮廓，但刘省略了没有讲，因为在这方面与徐熙并不相异，其与徐熙的相异在于直接用彩色处理体面；而徐熙也是先以墨线勾轮廓，但在处理体面时“先以墨定”、“后傅之以色”。所以，黄徐之异，不在轮廓的处理，而在体面的处理。但是它往往被理解为，诸黄是用墨色极淡的细线条勾轮廓，然后再用清淡的色彩层层染出体面；徐熙是先用墨色较浓的粗线条勾轮廓，然后再约略地在体面上“傅之以色”。这样，形廓完成之后上色之前，诸黄所画是缺乏骨力的细笔白描，而徐熙则是骨力劲健的粗笔白描。但这样的理解，又与前引《图画见闻志》所说的“江南之艺，骨气多不及蜀人，而潇洒过之”不相吻合。

又，《图画见闻志》引徐铉语云：“落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映也。”又引徐熙《翠微堂记》自述：“落笔之际，未尝以傅色晕淡细碎为功。”同样可以使人产生不同的理解，讲得并不是太明确。

正因为此，徐邦达先生在《徐熙落墨花画法试探》一文（香港中文大学《艺与美》1983年第二期）中提出，由于古代“笔墨”是合称的，所以“落墨”就是“落笔”，所谓“落墨法”就是“落笔法”，即用粗重而墨色浓的线条勾出对象的轮廓，然后再用色彩涂染出形廓内的体面。那么，它与诸黄的画法有何区别呢？徐先生认为，诸黄也是先勾形廓，再染出体面的色彩，不过“大都细线一条，以立骨架而已，不能在线条（笔墨）上见工夫”。二家之异，在于细笔双勾和粗笔双勾、赋色细腻和赋色粗略之分。

这样的认识，显然是不足以解释黄徐的“异体”的。因为如果上述的说法可以成立，那么，黄居案的《山鹧棘雀图》中，山石、树干的画法，也是用粗重而墨色浓的线条勾出对象的轮廓，然后再用淡的色彩简略地涂染出形廓内的体面，黄徐的画体，根本就无“异”可言了。

事实上，在北宋之前，直至晋唐，“笔墨”是并不合称的。笔指的是勾勒形象轮廓的线条，尽管它在运施的过程中由于笔头所含水分的减少，也会引起墨色上浓淡的约略变化，但所追求的宗旨，是在笔线的抑扬顿挫，而不是墨韵的枯湿浓淡。墨指的是表现形象体面的明暗，由于人物画的体面主要由色彩所体现，所以，晋唐的人物画只有笔的概念，而没有墨的概念。墨的概念的正式出现，是在晚唐五代，伴随着山水画的兴起，由于中国的诗人、画家，大多喜欢在夜色下观赏山水风景，形象的体面，显得黑沉沉的一片，所以便出现了用墨的浓淡来代替五彩表现山水体面的技法。这就是传为梁元帝的《山水松石格》中所论的“高墨犹绿，下墨犹赭”，传为王维的《山水诀》中所论的“画道之中，以水墨为最上”，以及五代荆浩的正式提出把墨与笔并列为“六要”中的两要。具体而论，像吴道子画山水，只用线条勾出轮廓，便被称作“有笔无墨”，而项容画山水，仅用泼墨表现山水的体面印象，便被称作“有墨无笔”。荆浩认为，这两种方法对于山水画的描绘，都是不够的，前者轮廓明确，但体面空疏；后者体面氤氲，但轮廓模糊。如何表现既有明确轮廓，又有氤氲体面的山水形象呢？荆浩表示要“兼二子之长”，做到“有笔有墨”，也就是先用强调抑扬顿挫的笔线勾出山水的轮廓，再用强调浓淡明暗的水墨涂染出山水的体面。而为了使勾的笔线与染的水墨之间有一个过渡的衔接，契合成一个实体，便是皴法的创造。所谓皴法，就是一些短促的墨迹笔触，既有用笔的约略顿挫，又有墨色的约略浓淡，它介于笔线与墨韵之间，把笔虚化了，又把墨实化了，似线非线，似韵非韵，非笔非墨，亦笔亦墨，用以表现山石体面中的肌理、阴阳、起伏、凹凸。实的笔、介于虚实之间的皴、虚的墨三者的综合运用，才使山水画的技法在形象真实性的描绘方面得到最大的完善。

那么，花鸟画的技法又如何呢？一方面，像诸黄的画法，完全是从人物的勾勒填彩而来，无非着重点由线条转向了赋色，见功力的线条变成了“极新细”的线条，一遍平涂的厚重色彩变成了用淡色三矾九染出细腻的明丽效果。而另一方面，徐熙的“落墨法”应该正是从山水画的勾（笔）、皴、染（墨）而来，它先用笔线勾出形象的轮廓，再用短促的墨迹笔触表现出形象体面的明暗凹凸，再用色彩染出形象的体面。这种表现形象体面凹凸明暗的短促笔触，在山水画称作皴法，在徐熙的花鸟画便称作“落墨法”。因为这个墨，不是晕

染出来的,而是见笔的,所以称为“落”。所谓“迹与色不相隐映”,并不是指勾勒的轮廓线(迹)与体面的色不相隐映,因为虽然诸黄的画花有因色彩的体面渲染而淹没轮廓的勾线的,即所谓“殆不见墨迹(墨线勾的轮廓之迹)”,但在树干等的处理中,形廓的勾勒之迹与体面的渲染之色同样是“不相隐映”的。梅尧臣所谓“年深粉剥见墨踪,描写工夫始惊俗”,也正是因为徐熙的画法,对于形象体面的表现先用“落墨”分出凹凸明暗,然后再赋染颜色,所以最表面的色彩剥落之后,便清晰地露出了色彩下的笔触。可见这个“墨踪”不是形廓的勾线,而是体面上的短促笔触。而所谓“必先以其墨定其枝叶蕊萼等”,也正是指徐熙的画法在勾勒出轮廓之后,并不直接用染色来表现形象的体面,而是先用短促的笔触即“落墨”来表现体面的凹凸立体效果,然后再上色;而即使不上色,它也已经具有了体面的立体感,这就是所谓“定”。所以《圣朝名画评》称其“气格前就,态度弥茂,与造化之功不甚远”;进而再赋上色彩,形象从轮廓到体面的真实感,就更妙夺造化了。而全面地认识前引《圣朝名画评》所分析的黄徐画法之异,如果认为徐熙“必先以其墨定其枝叶蕊萼等”是先勾出形象的轮廓线,那么,诸黄的“不过薄其彩绘以取形似”岂不成了先用彩色染出形象的轮廓?如果认为“薄其彩绘”是在勾出形廓之后的体面处理,那么,相应的“必先以其墨定”当然也是在勾出形廓之后的体面处理。

换言之,“落墨法”与山水画中的皴法是一样的道理,它是用短促的笔触,既有用笔的约略顿挫,又有墨韵的约略浓淡,来表现形象体面脉理、阴阳、明暗、凹凸的一种技法。同时,它与西方的素描也是一样的道理,对于体面的脉理、阴阳、明暗、凹凸,素描同样是用不同的小笔触,有长有短,有粗有细,有浓有淡,有直有斜,有疏有密地组织而成的。就先双勾形廓而言,它与诸黄画法并无相异,甚至也不能说谁是细勾,谁是粗勾,而应该是两家都有粗有细,只是相比之下黄家更细一点。然而就体面的表现而言,黄家是直接染色,层层反复,以分出体面的阴阳明暗;徐熙则先用“落墨”的小笔触分出体面的凹凸,然后“略施丹粉”而成。在上色之前,诸黄不过是一幅平面的白描,而徐熙则是一件立体的“素描”。据此,我完全同意谢稚柳先生在《徐熙落墨兼论画竹图》一文中的观点:

……所谓“浓墨粗笔”,不能作粗笔双勾来理解,而是指从竹的轮廓到(体)面全部描

绘都在于墨。否则,这只不过仍然是白描,是传统的描绘方式而已,它的特点——落墨,又在哪里呢?

(《雪竹图》)的画法是这样的:那些竹竿是粗笔的,而叶的纹(体面)又兼备有粗、细笔的描勾,是混杂了粗细不一的笔势的。用墨,也采取了浓和淡多种不混合的墨彩……

至于今人也有认为,诸黄的画法既为双勾填彩,所以,徐熙的“落墨法”就应该是水墨的乱笔,开后世水墨写意花鸟画之先声;并认为徐崇嗣的“没骨法”就是从乃父的“落墨法”而来,二者都是不勾形象的轮廓线,而直接画出对象的形廓和体面,无非徐熙用墨,徐崇嗣用色之异。这不过是根据明清水墨花鸟和恽寿平“没骨法”而来的揣想,没有学术的依据,在此不作辩正。

四、“没骨法”考

据《梦溪笔谈》,西蜀平定之后,黄筌、黄居寀父子进入北宋翰林图画院成为负责人;不久南唐平定,有人送徐熙的作品到图画院中评定,黄居寀因“恐其轧己,言其画粗恶不入格,罢之”。在这种形势下,“熙之子(徐崇嗣)乃效诸黄之格,更不用墨笔,直以彩色图之,谓之没骨图,工与诸黄不相下”。

黄家人的心虚,是不无道理的。他们当然看得出徐熙画的水平之高超,但他们更明白,一旦让这样的异体画品获得认可,自家的画品及在画院的地位便会受到威胁。就在徐熙画品被“罢之”不久,因李煜内府藏有大量徐熙画,南唐平定后这些藏品又进入赵宋内府,据《圣朝名画评》:“太宗因阅图书,见熙画安石榴一本,带百余实,嗟异久之,曰:花果之妙,吾独知有熙矣,其余不足观也。因遍示群臣,俾为标准。”但事实上,徐熙的画品,在黄家掌权的画院中已无法成为“标准”而失传了,画院的标准,依然还是黄家的画品,一直影响着后世的规整花鸟画风,历北宋、南宋、元、明清至今而不移。

那么,徐崇嗣的“没骨图”、后世称为“没骨法”,又是怎样一种画法呢?

一种认识,便是今人由误解徐熙的“落墨法”为不勾轮廓的水墨点乱法和清恽寿平的自称祖述徐崇嗣“没骨法”而来,认为“没骨法”就是不勾形象的轮廓线,直接用色彩渲染出形象的形和面,使形即是面、面即是形。进而,更把吴昌硕等的乱笔画法也称作是“没骨法”。对此,吕凤子先生在《中国画六法研究》中也是这样认为的,并表

示,“没骨法”所讲究的是笔墨骨力,因此,称之为“没线法”是可以的,称之为“没骨法”就不妥了。显然,这样的认识,于徐崇嗣的“没骨法”是完全不着边际的。

另一种认识,是北宋人的认识,《图画见闻志》卷六记徐崇嗣《没骨图》:“画芍药五本”,“其画皆无笔墨,惟用五彩布成”,“以其无笔墨骨气而名之,但取其浓丽生态以定品。后因出示两禁宾客,蔡君谟命笔题云:前世所画,皆以笔墨为上,至崇嗣始用布彩逼真,故赵昌辈仿之也。”而郭若虚则认为:“愚谓崇嗣遇兴偶有此作,后来所画,未必皆废笔墨,且考诸六法,用笔为次。至如赵昌,亦非全无笔墨,但多用定本临摹,笔气羸懦,惟尚传彩之功也。”这与《梦溪笔谈》所论,大体相当,可以作两种理解:一种是“效诸黄之格”,不以“落墨法”来表现形象的体面,而完全用色彩来表现形象的体面,只是在形廓的勾线方面比诸黄更细淡,而在体面的色彩渲染方面比诸黄更细腻艳丽。这样,所谓“没骨法”的“没”作“淹没”讲,即体面的色彩渲染最终淹没了形廓的线条勾勒。另一种即如上述,是不勾勒轮廓线,“没”作“没有”讲,直接以彩色染出形象的形和面。这两种理解,孰是孰非呢?

按“没(有)骨(线)法”的花卉画法,早在唐代乃至北朝的莫高窟壁画中便已出现。但究其原因,在当时是出于形象主次的考虑:主要形象大,次要形象小;主要形象(尤其是人物)用勾勒填彩法,配景形象(主要是山水、花竹)用色彩直接涂染法。通过配景形象的朦胧约略,来衬托主要形象的鲜明。而五代、两宋的花鸟画,花卉已从人物的配景中独立了出来,成为创作的主要形象,在明清文人写意的乱笔花鸟出现之前,这样的画法是可能被接受的,因为它对于形象真实性的描绘,不可能达到妙夺造化。所以,唐代王墨等用涂抹法画的山水,朱景玄认为“非画之本”法,张彦远认为“不谓之画”,宋代苏轼用涂抹法画的竹石,也自认为“有道而无艺”,米芾用涂抹法画的山水,则自称“墨戏”。

又按“(淹)没骨(线)法”的花卉画法,在两宋的花鸟画传世作品中,俯拾皆是,无非“骨”(线)的粗细、轻重有别,色彩(淹)“没”“骨”(线)的程度有别而已。徐崇嗣的“没骨法”既是从“效诸黄之格”而来,当然以作“(淹)没骨(线)”的理解为是。又,徐熙的“落墨法”同样是勾勒轮廓线的,无非是用墨迹(小笔触)结合赋色来表现体面,以区别于诸黄的完全用色彩渲染来表现体面。则徐崇嗣

的“更不用墨笔”、“皆无笔墨”,并非指轮廓线而言,而是指体面的处理而言,不用乃父的“落墨法”;而“直以彩色图之”,“惟用五彩布成”,也应是指轮廓线勾好之好,直接用色彩来表现体面。

第三种认识,《图画见闻志》既论徐崇嗣的《没骨图》为“画芍药五本”,不久,董道在《广川画跋》卷三中又指出:

沈存中言,徐熙之子崇嗣,创造新意,画花不墨券,直叠色渍染,当时号没骨花,以倾黄居寀父子。余尝见驸马都尉王洙所收徐崇嗣《没骨图》,其花则草芍药也。自其破萼散叶,蓓蕾露蕊,以至离披格侧,皆写其花始终盛衰如此。其他见崇嗣画花不一,皆不名没骨花也。唐郑虔著《胡本草》,记芍药一名没骨花。今王晋卿所收,独名没骨花,然则存中所论,岂因此图而得之耶?

则“没骨图”不应该引申为“没骨法”,包括“没(有)骨(线)法”和“(淹)没骨(线)法”,而应该是指“没骨花图”也就是“芍药图”的意思。《宣和画谱》所记诸家、包括二黄的作品中,也偶有“没骨图”的名目,应该也是“芍药图”,并不是讲的画法,而是讲所画的题材。也就是说,徐崇嗣根本就没有什么不用笔线勾勒形廓而直接用彩色渍染形体的“没骨”技法,而只是特指其以“没骨花”也就是芍药花为题材的“没骨图”。当然,由于对象不同,芍药花特别的娇媚,不是像梅花等等那样有“骨气”,所以在处理的技法上也有所不同,特别地强调色彩的艳丽,活色生香,而进一步淡化了笔墨。所谓“画花不墨券,直叠色渍染”,也就是“更不用墨笔,直以彩色图之”的意思。但这个“券”字,很容易被理解成“圈”,也就是用墨笔勾勒轮廓线。事实上,“券”的本义只有一项,代表弩弓,引申为“綦”;而“綦”的本义是敛衣袖,束袖的绳。自古至今,两字均无“圈”义,也就是没有规范外形的意思,只能作在已确定的形体上稍加约束解。把衣袖比作一个先有了轮廓的体面,当然这个体面还是空的,要用色彩去填实它;那么在填实它之前,徐熙“落墨法”是先用“墨券”,把体面的阴阳、凹凸约“束”起来,然后再赋以丹粉杂彩;而徐崇嗣包括“诸黄之格”,则不用“墨券”,“直叠色渍染”也即三矾九染而成。换言之,“券”不是确定外轮廓的线,而不过是体面上起到约“束”阴阳凹凸作用的绳。所以,在这里,“不墨券”的“没骨法”仍作“不用墨迹处理体面”解,而不作“不用笔线确定轮廓”解。

(作者为上海大学美术学院教授)

清代印人姜炜小考

□董建

一位书法篆刻家名气的大小,除其本身有艺术高下外,更与其政治地位和身份(职务)有紧密的关系。清代乾隆时期书法家梁巘被认为与当时王澐、刘墉、王文治、梁同书等人齐名,并与梁同书有“南北二梁”之誉,但实际上,梁巘与上述几位相比,名气都要小的多。若论地位,刘墉、王澐自不必说,梁同书与王文治皆进士出身,梁官至翰林院侍讲,王官至翰林院侍读、云南姚安府知府。而梁巘“仅以孝廉官知县,名不挂朝籍,一憔悴老儒耳”^[1]。

梁巘字闻山,号松斋,安徽亳州人。生卒年不详。乾隆二十七年(1762)举人。曾官湖北巴东知县,后主寿州循理书院最久。当然,梁巘虽书名不是大显,但还是名见经传的,《清史稿》中就有关于他的记录。本文谈的不是梁巘书法,而是他所著《承晋斋积闻录》一书中关于篆刻家姜炜事迹及其作品的钩沉问题。

梁巘著有《评书帖》一卷及《承晋斋积闻录》(下简称《承》),后者曾在民国三年(1914)铅印出版。上海书画出版社于1984年4月据数本点校重新出版。

本文所据即此。《承》书中有“印章论”一节,分若干条,姜炜条云:“江宁姜炜若彤为吾所刻图书最多,颇苍老”、“姜若彤镌图书宗汉印,工整而苍健。顾石隐城平生用钝刀,尚古拙,鄙若彤以为俗。余后遍阅古名人印谱,玩其刀法、篆法,而始知若彤全宗古人,为近日良手也。”。被梁巘如此推崇的姜炜生平事迹如何呢?汪启淑《续印人传》及《广印人传》有传,但《广印人传》资料出自《续印人传》,故略而不论。据《续印人传》载:“姜炜字若彤,居江宁上元县之杏花村……性嗜籀篆,于六书之法讨论甚精。摹印规橅自先秦、两汉而下,靡不肆力焉。金陵故多收藏家,知若彤好古,皆乐与之交,时时出所畜金石碑版以资临摹品藻。故若彤虽不能散金广购,而所见甚夥。目耕心织,数十年不倦,遂蜚声艺苑”^[2]。我们在韩天衡先生所编《中国印学年表》中,未能查到姜炜条目。从该书凡例中,我们知道“本书为编年形式的工具书,生卒事略无从考查的印人、作家,暂付阙如”^[3]。

中国文化源远流长,历代作家、名手辈出,加上历史上发生

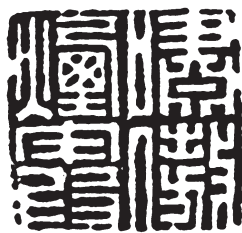


图1 啸傲烟霞



图2 世路如秋风



图3 读书破万卷



图4 野竹侵书幔
山莺进酒杯

的种种因素,淹没一些人也是正常的事情。但如果有可能将他们挖掘并介绍出来,还是很有意义的。况且梁曦推崇的篆刻家,我们不可等闲视之。因为梁曦主持“循理书院”时,当时年仅32岁的邓石如馆于寿州,既未出道又无名气。梁曦见了他的篆隶和镌印,认为“是子笔力横绝,若得见秦汉古碑,何患不出入冰、斯!”^[4]乃作书荐邓石如去梅鏐家,邓石如得以遍观梅家所藏,加之勤奋善悟,终成一代大师。誉梁曦为伯乐,名副其实。

梁曦于篆刻一道,推崇文彭、何震及胡正言。他认为“胡正言学汉魏八分,苍老遒劲,其体势趋方,似字中欧阳率更”。胡正言取何震平实一路,以工稳见胜,与梁曦所评不悖,可见梁曦对篆刻是有研究的。他认为“学镌印章,不先从章法配合匀称稳妥处求之,而即学动宕,亦如学字者,楷书结构未稳而即学行草,未有不走作者也”。这是梁曦的艺术主张和评论依据。在更上一层要求上,梁曦则主张苍老,比如他评胡正言“出于何雪渔,其苍老处尚未能及雪渔也。”又如他肯定姜炜刻印颇苍老,“而维扬有高风冈者,所刻图书较若彤更苍老之至。”

我们既已知梁曦书法作品上多钤用姜炜所刻印,乃取《中国书画家印鉴款识》中梁氏自用印加以研究,试图由此找到一些蛛丝马迹。然而困难显而易见,第一,梁曦何时开始使用姜炜刻印不详;第二,梁曦生卒年不详,加之他书法上多不写年份及年龄。根据《承》书编者所考,梁曦约生于1710年,卒于1785年后。但其1762年中举众口一词,如此算来,梁曦中举已52岁了。得出1785年后尚在世的结论是因梁曦在《承》书中提到自书《李

总镇德政碑》,碑名下注“乾隆五十年(1785)奉令毁”语。但此书的流传一直是抄本,而非梁曦本人手稿,他的弟子或后人在传抄时加注也不是没有可能。我们不妨再结合《续印人传》中提到的有限资料加以联系、研究。汪启淑提到丙寅(1746)时曾游金陵,但不知姜炜其人,后来袁枚(1716—1797)在汪启淑面前推崇姜炜,戊子(1768)秋,汪启淑“始寄花蕊石数钮乞篆”,姜炜闻汪启淑名,很快为之镌寄并贻印谱。据《中国美术辞典》载,汪启淑生于1728年,卒于1800年,戊子时他40岁,而丙寅游金陵时,仅18岁。我们既知汪启淑曾请姜炜刻过印,便找来汪启淑所编《飞鸿堂印谱》查找,果然在《飞鸿堂印谱》第二集、第四集中找到姜炜所刻四方印(图1、2、3、4)。我们知道《飞鸿堂印谱》中所收清代印章,均为汪启淑个人的收藏,约三千馀方,虽然其中个别印曾被后人质疑过,但绝大多数还是可靠的,何况许多印家与汪启淑有着直接的交往,如姜炜即是。

汪启淑言“他日重过白门,把晤若彤于三山二水之间,倾倒当更何如也”。从口气看,姜炜与汪启淑年龄不相上下,但可能长于汪启淑。而梁曦请姜炜刻印时,姜炜“已七十馀矣”,梁曦担心“后恐不可得,求镌名号印几十方,至今用者皆是,尚有藏而未用者。去岁往姑苏由江宁,于市上购得七方,珍藏之,盖若宝也”。^[5]从这里我们可以清楚梁曦至少小姜炜十岁以上。如此比较看来,梁曦约生于1710年的推测恐怕是不确的。许多资料均认为梁曦主循理书院是其晚年辞官以后事,那么可以证明1774年梁曦已主循理书院了,原因便是前述邓石如馆寿州并晤梁曦



图5 闻山氏



图6 臣曦私印

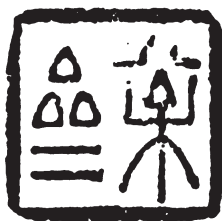


图7 松斋



图8 梁曦私印



图9 松斋



图10 梁曦私印

的时间正是这一年。

图 5、6 印钤在梁蠡乾隆三十八年(1773)作品上。而图 7、8 两印则见于甲午(1774)年作品上。应是其较晚的作品。图 9、10、11 印则在多幅作品中出现。从这些书法来看,皆老笔纷披,亦可证为其老年之作。我们不妨将这些印及印鉴上的其他印结合姜炜的四方印加以比较,从中找出它们之间的共性和特点来。图 1 篆法圆转,有书写意味,图 12、13 近之;图 2 明显师承何震之“延赏楼印”、“笑谭间气吐霓虹”,图 8、11 在刀法上与之很接近。梁蠡遍阅古名人印谱,认为若彤全宗古人,这古人既是指秦汉,也是指明代诸贤,如前举之何震、胡正言。图 10 即是“宗汉印,工整而苍健”的典型;图 14 近于图 4,而图 7、9 则近于图 3。图 15 虽与姜炜四方印在面目上没有直接关系,但可以看出与何震“青松白云处”有着渊源关系。通过以上分析,我们将图 7、8、9、10、11、12、13、14 印归于姜炜名下似可成立。而最关键的一点是梁蠡自言“至今用者皆是(姜炜所刻印)”,鉴于此,基本可以考虑上

述印或出自姜炜之手。

最后顺便说一下有关文章中涉及梁蠡生卒年的问题。目前大多数关于此问题的文章,均作不详。而《书法》杂志 1999 年第 4 期“劲而不野、清而不薄——浅谈梁蠡的书法”一文则将 1710 年定为生年,而卒年约在 1785 年后。不难看出此论是从《晋》书编者序中得出。而《书法丛刊》2003 年第 3 期上,梁蠡作品简介中,干脆将梁蠡生于 1710 年,卒于 1785 年,享年 68 岁(原文如此,应为 75 岁。)肯定了下来。将一个大致推论作为结论,这显然是草率并误导后人的。另外,有的书籍、刊物将图 11、13 释为“景华书屋”,似也可考虑释为“影花书屋”。

注释:

[1][4]《承晋斋积闻录》,裴景福序。上海书画出版社,1984 年 4 月第一版。

[2][5]《续印人传》,见《篆学丛书》,中国书店,1984 年 3 月第一版。

[3]《中国印学年表》,上海书画出版社,1987 年 1 月第一版。

(作者单位:安徽省徽州文化博物馆)



图 11 景华书屋



图 12 蠡



图 13 景华书屋



图 14 闻山



图 15 问讯今何如

(上接第 35 页)

[52] 焦竑:《玉堂丛语》卷五,北京:中华书局,1981 年,第 160 页。

[53] 沈德符:《万历野获编》卷二十六,北京:中华书局,1959 年,第 352 页。

[54] 陆容:《菽园杂记》卷二,北京:中华书局,1985,第 21 页。

[55]《明史》卷六十八《舆服志》四,北京:中华书局,1974 年,第 1666 页。

[56]《明史》卷六十八《舆服志》四,北京:中华书局,1974 年,第 1666 页。

[57]《明史》卷六十八《舆服志》四,北京:中华书局,1974 年,第 1666 页。

[58] 陆容:《菽园杂记》卷二,北京:中华书

局,1985,第 21 页。

[59] 李诩:《戒庵老人漫笔》卷一,北京:中华书局,1982 年,第 26 页。

[60] 侯甸:《西樵野记》“本朝官妓条”。《续修四库全书》第 1266 册,上海古籍出版社,第 689 页。

[61] 谈迁:《国榷》,北京:中华书局,1958 年,第 3642 页。

[62] 见明陆诒孙辑《烟霞小说》,此篇失撰者姓名,转引自孟森《心史丛刊》,北京:中华书局,2006 年,第 240 页。

(作者单位:昆仑堂美术馆)

试述晚明古官称印流行现象

□ 陆昱华

晚明书家,喜欢在自己的书法作品上加钤代表其身份的官称印,如董其昌有“太史氏”(图1)、“知制造日讲官”、“大宗伯印”、“宗伯学士”、“青宫太保”等印。这些用于印章中的官称以翰林与六部官为主,且大多不是明代实行的职官,而是与之相应的古代(主要是周代和汉代)官称,因此其性质仍然属于私印,可以不受当时官印制度的约束和限制。印章

在古代本有官私之分,官印刻官职名称,私印刻私人姓名字号等。也有将官职连同姓名刻在一起的,如汉代的“婕妤姜娟”玉印,这是我们所能见到将官称刻在私印中的较早的例子。到了三国时,魏武帝《选举令》规定“魏诸官印各以官为名印”,将官职与姓名联在一起而著为令,但这类印章传世不多,如顾从德《集古印谱》卷一有“裨将军张赛”印,陈介祺《十钟山房印举》有“尚书散郎田邑”、“淪麋集掾田宏”等印;^[1]这些都是私印中用当时实行的官衔,也可以不受官印制度的约束。官印在秦始皇统一中国以后,就有很严格的规定和统一的制度;西汉初年,还基本沿袭秦朝制度,《汉书·百官公卿表》曰:“秦兼天下,建皇帝之号,立百官之

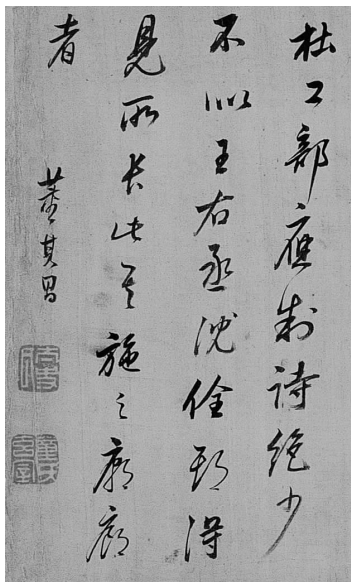


图1 董其昌行书杜甫诗卷(局部),钤太史氏印,昆仑堂美术馆藏

职,汉因循而不革,明简易,随时宜也。其后颇有所改。”^[2]到了汉武帝时,印章制度就更加完备,凡名称、质料、钮制、绶色、尺寸等,都有一定的等级规定。后世对印制虽有所改变,但其所代表的等级制度与等级观念则根深蒂固,一直沿袭不变。到了明代,官印更是等级森严,规制繁琐(详见《明史·舆服志》四)。

晚明文人士、书家在书画上加钤可以直接反映其身份的官称印,成为一种风气。这些官称印在今天为我们判断某个书家书法风格的嬗变、分期和无年款书法作品的系年以及鉴定真伪提供方便。以王铎为例,王铎有“太史氏”、“少宗伯印”、“宗伯学士”、“大宗伯印”、“文渊太傅”等印,按:“太史”在西周、春秋时掌起草文书,记载史事等,到了明代,因修史之事归于翰林院,所以翰林官也有“太史”之称。瞿蜕园《历代职官简释》称:“修史之职,后世皆先归著作局,继归史馆。宋之史馆始置编修、检讨官,而明、清之翰林院亦置编修、检讨,于是影响附会,亦称翰林官为太史。”^[3]王铎于天启四年(1624)授翰林院检讨,则其作品上钤“太史氏”印当在此之后。^[4]崇祯十一年(1638)五月,王铎任礼部右侍郎,按《明史·职官志·礼部》称:“周宗伯之职虽掌邦礼……至合典乐典教,内而宗藩,外而诸蕃,上自天官,下逮医师、膳夫、伶人之属,靡不兼综,则自明始也。”^[5]所以明代也以大宗伯为礼部尚书的别称,而礼部侍郎则称少宗伯。(明代笔记中往往又以“春卿”作为礼部尚书的别称。)宗伯为六卿之一,品秩和地位很高,所以王铎在任礼部右侍郎(正三品)后,就改用“少宗伯印”。到了崇祯十三年(1640)九月,王铎受命南京礼部尚书(正二品),旋又改用“大宗伯印”。而“文渊太傅”为福王朱由崧所封,时间更晚。王铎半生的仕宦经历,都反映在这

职,汉因循而不革,明简易,随时宜也。其后颇有所改。”^[2]到了汉武帝时,印章制度就更加完备,凡名称、质料、钮制、绶色、尺寸等,都有一定的等级规定。后世对印制虽有所改变,但其所代表的等级制度与等级观念则根深蒂固,一直沿袭不变。到了明代,官印更是等级森严,规制繁琐(详见《明史·舆服志》四)。

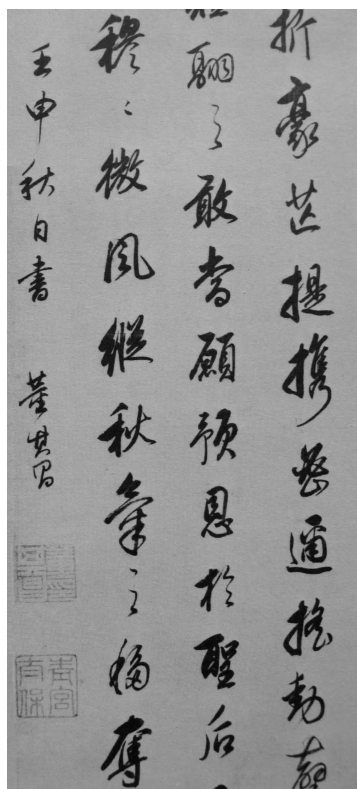


图2 董其昌行书《白羽扇赋》(局部),钐青宫太保印,台北故宫博物院藏

几方印中,划然分明。

古官称印在书法鉴定中的意义也很大,由于作伪者往往对古官称以及作伪对象的仕宦经历不了解,而在伪作上随便加钐与作者身份不相符合的古官称印,我们可以董其昌的几件作品为例。如台北故宫博物院藏董其昌行书《白羽扇赋》轴^[9](图2),自署“壬申秋月书”,钐“青宫太保”朱文印。壬申为崇祯五年(1632),而董其昌是在崇祯七年“诏加太子太保致仕”的,(按太子居东宫,东方色尚青,所以也称东宫为青宫,青宫太保即太子太保的古称。^[10])则董其昌此印应该在崇祯七年(1634)致仕后始用,不能见于其两年前的书法作品上。有趣的是,台北故宫博物院所藏的另一件董其昌行书《白羽扇赋》卷,已被李慧闻质疑为伪作。^[11]又如《书法》2007年第11期彩版所刊出董其昌《行书诗卷》(绢本,纵26厘米,横197厘米),自署书于丁巳季秋,即万历四十五年(1617),并钐“董印其昌”朱白相间印与“宗伯学士”白文印。董其昌于天启三年(1623)擢礼部右侍郎,兼侍读学士,五年正月拜南京礼部尚书,则其作品上钐“宗伯学士”印当在此之后,而不能早在万历丁巳(1617)。按浙江博物馆藏王铎《草书临阁帖卷》,同时钐“宗伯之章”与“少宗伯印”。此作自署书于崇祯十二年(1639)六月,王铎于崇祯十一年五月廿六日任礼部右侍郎,至崇祯十三年九月任南京礼部尚书,则其书此卷时,还是礼部右侍郎,即“少宗伯”,而他在作品上已经用“宗伯之章”,可见在当时礼部侍郎亦可称宗伯。以此为

例,则董其昌“宗伯学士”印,最早不能早于天启三年(1623)。当然,印章只能作为书画鉴定的一个参照的依据,因为有的印章也可能是书画商为

了抬高书画作品的身价而加钐的,或由作者在后来补钐,在鉴定的过程中还须仔细辨别印章及印色等。

明清两代文人用古官称印的例子很多,此处不能一一列举,笔者将在另文《明清古官称印举例》中作专门介绍。

古官称印的出现和流行,是一个时代的社会思想和文化意识的表现,那么为什么到了晚明会形成这种以古代官称入印的风气呢?本文即试着考察这一现象产生的文化和社会背景。

一、明代古官称的流行

明朝社会用古代官称来称呼当时官员的风气,其来已久,“以前朝古官为本朝正式官名雅称之风气,经三年一度科举考试推波助澜,至明清长盛而不衰。”^[12]用古官雅称来称呼当时的官员,最初是为了表示对他品格学问的尊崇敬礼,如明初的宋濂,负重名,与刘基、叶琛、章溢齐名,^[13]“四方学者悉称为‘太史公’,不以姓氏”^[14]。太史是翰林官的古称,宋濂于洪武二年除翰林院学士,可见这种风气在明初之滥觞。(翰林学士称“太史”又更早于明代,本文只论明代的古官称印现象,故不作引申。)

但明初世风纯朴,古官称尚不甚流行,如《明史·吴琳传》载吴琳于洪武六年自兵部尚书改吏部,“踰年,乞归。帝尝遣使察之。使者潜至旁舍,一农人坐小机,起拔稻苗布田,貌甚端谨。使者前曰:‘此有吴尚书者,在否?’”^[15]使者称尚书而不用古称以示古雅。又如《明史·曾凤韶传》:“曾凤韶……建文初,尝为监察御史。燕王称帝,以原官召,不赴。又以侍郎召,知不可免,乃刺血书衣襟曰:‘予生庐陵忠节之邦,素负刚鲠之肠。读书登进士第,仕宦至绣衣郎……’”^[16]绣衣郎是监察御史的古称,曾凤韶于建文朝为监察御史,这应该就是用古官称较早的例子,但曾凤韶显然只是为了韵文需要才偶尔一用。明代早期古官称的流行情况,从明人笔记中也可以窥其一斑——笔记中古官称的运用正是古官称流行情况的直接反映,如明代早期陆容(1436-1494,字文量,号式斋,太仓人)的《菽园杂记》中,用古官称称呼六部和翰林官只出现了六次,其对当时六部官员的称呼多用省称,如称吏部侍郎为“吏侍”,称礼部尚书为“礼书”等。而在比陆容稍早的叶盛(1420-1474,字与中,昆山人)《水东日记》中古官称则用得更多,可见当时还没有形成风气。但是到了明代晚期,在王世贞、沈德符等人的笔记中,用古官称来称呼六部官则已经成为习惯,其例不胜枚举。

《水东日记》“杨文贞公遗嘱”条录杨文贞遗嘱中用古官称，杨文贞即杨士奇，正统九年(1444)卒，于此可见在明代早期的官僚之间也偶尔用古官称以示尊崇：

吾(杨士奇)病久，数数累公卿大夫垂问，感愧甚矣。今不能报，烦院中一僚友，干浼少保先生、宗伯先生、冢宰先生三大人……^[14]

焦竑《玉堂丛语》卷八“谐谑”中有一则笔记，很有趣，从中也可以对明代早期官制以及官场中古官称流行情况有一个大概了解：

今制，东官官名多袭古，如庶子、洗马是也。景泰间，刘主静陞洗马，兵部侍郎王伟戏曰：“先生一日洗几马？”刘应声答曰：“大司马业洗净，少司马尚洗，未净。”众闻之噤然。^[15]

这是景泰间(1450-1456)的故事，这里的洗马、庶子都是明朝袭用古代的官衔，而大司马、少司马，则是古代官称。王伟是兵部侍郎，即古之少司马，刘主静因此以为戏谑，很巧妙；如果用当时实行的官称，即兵部侍郎，就不能有如此巧妙的戏谑了。像这样以古代官称相戏谑在当时或许也只是偶尔用之，就像诗中用典；而王伟一时也没有意识到自己官衔中正暗藏着一个“马”字，所以才招惹了刘主静的反唇相讥。可见当时还没有盛

行用古官称称呼六部官员的风气。

明弘治以后，古官称之风渐渐流行，文人(也是官场之间)在书信中用古官称，也已经成为常式。上海图书馆藏明代弘治间戴珊(1437-1505，字廷珍，号松厓，江西浮梁人。)、谢迁(1449-1531，字于乔，号木斋。浙江余姚人。)手札便是一例：

……正月立春日友生戴珊拜。少司空徐老大人执事。……珊又言。少司空徐老大人执事。(戴珊《致少司空徐老大人函》，图3)

家雁两掌、豚肩一方、山果二合、官酝一尊，专人驰上司空徐大人行轩，聊用奉犒从者，万万麾纳为幸。(谢迁《致司空徐大人函》)^[16]

戴珊、谢迁这两通信札都是写给徐贯的，徐贯在弘治间(1488-1505)曾先后任工部侍郎和工部尚书，可见当时古官称流行之一斑。

到了明朝中后期，特别是到了嘉靖以后，古官称更得到普遍流行(普及)；虽然仍意在尊崇，但已经不再单纯是对人品学问的致敬，更多的却是对地位品秩的崇仰，并成为一种浮夸的时尚，融入到当时整个社会崇尚古奇风气之中。于慎行(1545-1608，字可远，山东东阿人)《谷山笔麈》卷十三“称谓”：

自嘉、隆以来，士风文字雅好古风，官名称谓亦多从古，如称六卿为大司徒、大司马之类，此皆周官旧名，职任相合，称之是也。惟至台长无以称之，乃曰大中丞，则误甚矣。今之左右都御史，乃汉之御史大夫，左右副金督御史，乃汉之御史中丞。在汉官仪，皆无大字，乃以大夫降称中丞，非所以尊之也。至于锦衣掌印，称为大金吾，顺天府尹称为大京兆，益无稽矣。名言之间，礼分所寓，岂宜孟浪如此。若各镇总兵称大将军，虽非今制，亦汉官名所有尔。”^[17]

于慎行生活在晚明，官至礼部尚书，他对明代中晚期社会上古官称的流行情况应该是很熟悉的。由此可见在明代嘉靖(1522-1566)、隆庆(1567-1572)时，“官名称谓亦多从古”已成为流行时尚。于慎行说“如称六卿为大司徒、大司马之类，此皆周官旧名，职任相合，称之是也”，而其他官名则多有比附的嫌疑。明代的六部制度本来就是仿照周之六官而设的，“明之官制，为汉以后所未有，其设六部，略仿周之六官，魏以录尚书事总揽国政，六曹尚书只为尚书省或中书省之曹属，直至元代皆因之，明始废中书省，六部尚书遂为

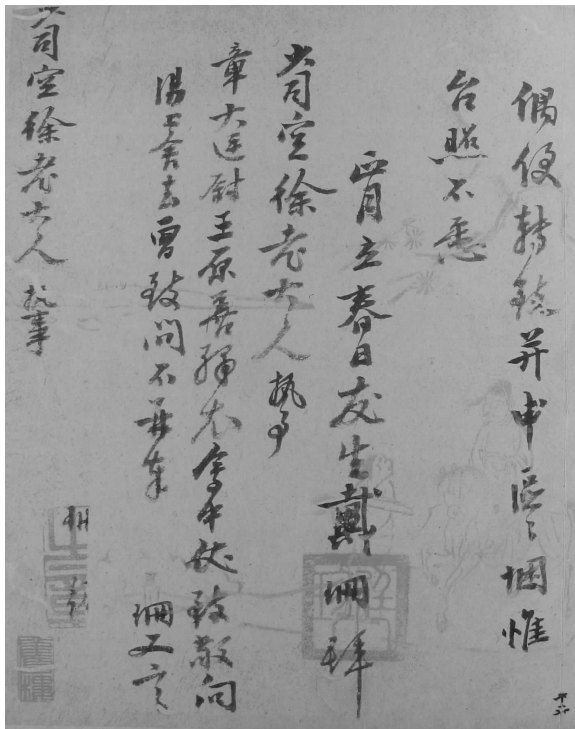


图3 戴珊《致少司空徐老大人函》
上海图书馆藏

最高行政长官。又设都御史,其先称御史大夫,承元代之御史台而设,谓之都察院。六部一院之长官,品秩最高,谓之七卿。”^[18]《明史·七卿年表》:“明太祖十三年罢丞相,政归六部,部权重也。”^[19]而晚明官名从古的恰恰是以六部和翰林院为最常见,这一方面固然是因为“任职相合”,但同时也与其品秩、地位最高有关(这也是晚明尊显和张扬品秩地位的表现)。翰林官的品秩虽然不高(学士只是五品,而编修、检讨则只是正七品和从七品),但地位却很高,如《明史·成祖仁孝皇后传》载:“一日,问:‘陛下谁与图治者?’帝曰:‘六卿理政务,翰林职论思。’”^[20]因此晚明士大夫文人以古官称相称呼,正是既尊显了身份,又不失古雅。

在古官称的流行过程中,嘉靖皇帝实起着推波助澜的作用,王世贞《弇山堂别集》卷十二“今职古衔”条:

世庙好用古官名,又最重典礼,故于贵溪、分宜、铅山、华亭、泰和、常熟、兴化诸公,往往传旨称大宗伯、太宰。又于少保胡公宗宪总督江西、福建军务旨云“大司马兼院右正”。题少师、大学士费公宏《咏春同德录》曰“内阁掌参机政辅导首臣费宏”,尤为新奇。^[21]

世庙即嘉靖皇帝(1522-1566),其好古成癖,甚至在圣旨中也使用古代官称。上有所好,下必甚焉,于是,晚明社会的崇古之风遂愈演愈烈;到了万历朝,则连朝臣的疏奏中也多使用古代官称,且成为常式。《明神宗实录》卷539“万历四十三年(1615)十一月壬午”条记南京都察院右都御史蔡应科上疏乞正疏体:

南京都察院右都御史蔡应科乞正疏体……二戒沿袭,如称辅臣不曰王家屏、沈鲤,而曰山阴、归德;不曰高拱、张居正,而曰新郑、江陵。又或称官及地不曰吏部尚书、礼部侍郎,而曰大冢宰、少宗伯;不曰户部郎中、工部员外,而曰度支郎、将作官属……^[22]

蔡应科上疏批评万历年间在疏体中以地名(地望)及古代官名来称呼当时朝廷官员的现象,可见这种风气在当时已是普遍流行,风及朝野。其实在称谓中用地望也是一种旧习,洪武帝朱元璋对当时的儒生就往往称其地望而不名,如对状元任亨泰(襄阳人)即称“襄阳任”以示优遇。^[23]而疏体中用古官称,也不乏其例,如焦竑《玉堂丛语》卷三“礼乐”：“倪文毅公岳为礼部尚书,值遣祭金阙真人,奏曰:‘徐知證、知详,唐叛

臣之裔也,祀典不敢议,但岁时典祀。一寺官之职耳,宗伯何与焉。’遂为令。”^[24]又《明史·诸王传》:“崇祯中,流贼扰秦、晋、河北。常澆疏告急,言:‘卫辉城卑土恶,请选护卫三千人助守,捐岁入万金资饷,不烦司农。’”^[25]司农即户部的古称。

通过嘉靖、万历前后一百年的推广,到了晚明,古官称被普遍运用于文人的各种文体中,包括行状、尺牍、赠序、墓志铭、笔记、小说等,范围极其广泛。而这种好古之风又只是当时整个社会好古尚奇的一个方面,大抵滥觞于江南的苏州、南京等地^[26],再渐渐影响至于北京,所谓“辇下则此风稍逊”^[27]。苏州向来就崇尚奢侈,在洪武时,朱元璋即“以吴俗奢僭,欲重绳以法”^[28],到了明代中后期,奢僭之风就愈演愈烈,又渐由奢侈而好古尚奇,而这种现象却是明朝两京之制的产物。当明成祖迁都北京时下诏:“乃者仿成周卜洛之规,建立两京为子孙帝王永远之业。”于是将南京称为“留都”。到了英宗正统六年(1441),明朝中央政府分为北、南两京成为定制。北京所在的顺天府和南京所在的应天府,合称为“二京府”,并且两京各建有一套大致相同的中央政府机构。如两京都有宗人府、五军都督府、六部、都察院、通政司、大理寺、詹事府、翰林院、国子监、太常寺、光禄寺、太仆寺、鸿胪寺、尚宝司、六科、行人司、钦天监、太医院、五城兵马司等,官员品秩也完全相同,并接受同样要求的考察。所不同的是,南京的政府机构主要负责江南地区的安全和赋税征收,规模和编制都比较小,官署中副职、虚职和缺员比较多。相对而言,北京的官员有实权,而南京的官员则多为虚衔带俸,且比较清闲。如英宗正统八年,魏骥以年老请致仕,吏部尚书王直以为魏骥还没有衰老,“如念其老,宜令去繁就简。乃改南京吏部”^[29]。到了明代中后期,由于党争激烈,一些清流官员被贬谪或革职或遭排挤后,往往集中到南京及其周边地区——在明代,一个官员由北京改任南京,也会被认为是降级左迁,因为他已经远离政治和权力的中心。南京政府既是虚衔,比较清闲,又汇聚了众多以古为雅的文人雅士,而且还是经济文化最发达的地区,这些条件都足以使南京成为晚明流行时尚的发布地。^[30]

古官称的流行,只是当时社会好古的一个方面。这种风气在当时也颇受批评,前引蔡应科的奏疏即是一例,另外如叶权(字中甫,1522-1578)《贤博编》中说:

今士夫好古,专以古官代今衔。如都御

史则称明御史大夫。既云明矣，明安得有御史大夫官哉？……若以古官名于文字中泛称今人犹可，乃署卷首尾以自称，甚至杂于郡县乘志中，使初学不知此为何官，是谓生今复古，于心何安哉？^[31]

又郑晓《今言》卷四第二百八十三条：

南京诸衙门《题名碑》宜分别书，如吏部，首书吏部某官某，次书南京吏部某官某，又次复书吏部，又次复书南京吏部，乃为实录。今概书南京未善，况都察院名台名府不同，又御史大夫、御史中丞，与今官名亦不同，乃概列于今名官可乎？^[32]

从以上批评中我们也可以看到晚明古官称的影响之广。而郑晓更是明确指出南京诸衙门《提名碑》中以古官称代今官的不规范现象，这也正是崇尚风气首先出现在南京的一个典型例子。

二、明代古官称印的流行

辽宁博物馆所藏欧阳修《行书诗文稿卷》卷末有元末欧阳玄（1273—1357）题跋，钤“太史氏玄”白文方印（这也是官称与姓名相联的例子，并且用的正是古代官称）和宋濂题跋及“太史氏”朱文半通印。欧阳玄在元朝曾“六入翰林，而三拜承旨”^[33]；宋濂在“元至正中，荐授翰林编修，以亲老辞不行”，后来在洪武二年“除翰林院学士”^[34]，两人相知而不相识，却互相赏识，推崇备至。由此可见明代古官称印之滥觞。

但是以古官称入印成为一种普遍现象，应该是到了明代晚期，当社会上古官称普遍流行之后。而这种以官称入印的现象，也曾经受到一些文人雅士的批评，如杨士修（字长倩，云间人）《印母》曰：

至于私印，但可作姓名字，姓名、白笺，小字为佳。斋堂偶一为之。若居士、道人、出生、官衔，则有鬻技道旁者在。^[35]

杨士修所谓“有鬻技道旁者在”显然是把私印中以居士、道人、官衔入印当作是旁门左道，绝非印章正宗。但是杨士修没有举出具体的例子，我们也无法知道他所指的官衔是古称还是今称，或许是无无论古今，一概而论。而在沈德符的《万历野获编》卷二十六“私印嗤鄙”条中则列举了不少以明朝实行的官衔入印的例子：

英宗朝锦衣帅门达之塾师，名桂廷珪者，刻一牙印曰“锦衣西席”，又洗马江朝宗之婿，曰甘崇者，刻印曰“翰林东床”，当时以为笑柄。近日松江徐文贞长孙元春，为太常卿，署印章曰京朝三世肩舆，已堪齿冷。又吴

江给事李龙门名周策者，其长君似刻记曰“礼科都谏长公子印”。又吾乡一庠士，其祖曾守郡，亦刻一印曰“二千石孙”。一太学生曰“天子门生”。此皆俚下厮品，徒堪呕哕。又见吴中一少年私记曰“江南第一风流才子”，盖袭唐伯虎旧印，殊不自揆。秦淮一妓女曰“同平章风月事”，见之扇牋，此烟粉何足贵。若高明巨公，如夏桂州赠王履约中丞手书诗，用“上柱国章”，考其岁月，正削职里居，尚未复职，何以侈及前衔乃尔，宜为分宜所谗。人臣无上，以致奇祸也。今年汪南溟作文，其印“衮绣行边”，汪曾以少司马阅视蓟辽，然往事何足道。时正家食图起家，竟终林下，彼其不朽皆有在，而以腐鼠置口吻，不足满有道一笑。惟杨文襄邃庵临歿，以闲住归，竟不署故官半字，但书“耆德忠正杨公之枢”于铭旌，盖世宗处赐银记，乃此四字，其家用杨治命也，此最为得之，人之识见相远如此。^[36]

沈德符在这里主要批评的不是篆刻，而是当时以官衔为标榜的社会风气。沈德符以为攀附权贵或者以前衔（过去的官衔）为标榜都是鄙俗可笑的行为。其实这种现象也不乏先例，我们在怀素的草书《自叙帖》上就可以看到苏舜钦钤的“佩六相印之裔”、“许国后裔”、“四代相印”等，这是以家族的煊赫历史为荣耀，也是一种普遍心理。沈氏的批评代表了当时正统文人士大夫的价值观和道德观，可见印章虽小，却是社会伦理道德的反映。像沈德符这样以道德批评的眼光来看待当时以官衔入印现象的还不乏其例，如叶盛《水东日记》卷七“图记”条：

图书印信之说，具《印史》等书。盖自汉以来固有之……虽亦有“尊德乐道”、“笔精墨妙”等印，终非雅制。尝见八十年前两伍张氏所刻家乘，一时诸公图记，尚有典刑，后来奇巧溢出，渐不足观。近又有摘古人语以寓己意，或自造语以为谦己自励之辞，皆非也。其书“不尽言”、“仁知所好”等作，固已可笑，而所谓“保傅尚书大学士”章，则又可厌矣。^[37]又如徐官（字元懋，号榆庵，吴郡人，约活动于嘉靖之世）《古今印史》“进士官衔”条：

玄敬又曰：唐、宋人无有书进士于官衔之上者，逮元犹然。独杨维禎廉夫当元世之季，书“李黼榜进士”，至用刻之印章，盖黼死节之臣，廉夫之书之者，欲自附于忠节之后，其意固有在也。后之人乃欲效廉夫故事者，则失之矣。^[38]

明代早期以官称入私印的并不多,而且其入印的官称也很杂,没有规范。如杨荣“大学士章”、吴讷“都御史章”等即用当时实行的官衔;而胡俨“大司成章”、董越“玉堂学士”、卢濬“秋官大夫”等则是古官称。这种混乱的现象一直要到晚明才有所改变。如董其昌、王铎等文人书家,都有很完整的可以反映其一生仕宦经历的古官称印,这些印章中的官称也比以前更加规范统一,可以视为明代古官称印现象形成的标志。

正如白谦慎先生所指出的“如果说晚明是一个礼崩乐坏、经典权威衰落的时代,那么它也是文学与书画艺术的创作空前活跃的时代。道德的松弛有时与创造的活力并驾齐驱;当对传统经典的敬畏感消解之际,肆无忌惮地戏拟经典的慧黠很快达到了高峰。”^[43]晚明社会是一个雅文化俗化,俗文化雅化的时代,不管沈德符等人的批评是站在什么立场,也不论其保守或进步,我们却因此得以窥见晚明以古官称入印风气逐渐演变、形成之一斑。而晚明以古官称入印风气的形成——即以古官称逐渐代替当时实行的官称——正是俗文化雅化的例子。白谦慎先生说在明代文人的心目中“古与雅总是密切相关的”^[44]当文人们为了既标榜自己的身份地位,又要表现出一种高雅的时候,自然就选择了与当时官衔相应的古代官称。

三、古官称印与牙牌

明代朝臣所佩带的牙牌与古官称印的流行不无关系。在传为何震(约1530—约1604,字主臣,一字长卿,号雪渔,新安人,久居南京)的《续学古编》中说:“汉所谓印章,则今所谓牙牌。”直截了当地指出了牙牌的性质与功能。明代的牙牌是权力与职官的象征,如《明史·万安传》中说万安专以房中术取媚宪宗,及孝宗即位,“帝(孝宗)一日于宫中得疏一小篋,则皆论房中术者,未署曰‘臣安进’。帝命太监怀恩持至阁曰:‘此大臣所为耶?’安愧汗伏地,不能出声。及诸臣弹章入,复令恩就安读之。安数跪起求哀,无去意。恩直前摘其牙牌曰:‘可出矣。’始惶遽索马归第,乞休去。”^[45]万安是宪宗朝的阁老,摘掉牙牌就等于罢免了他的官职。所以《续学古编》中也就直接把明代牙牌等同于汉代的官印。因为牙牌在明代官场中的特殊意义及其可能对明代篆刻(特别是古官称印)的流行与发展所起到的推动作用,故附述于后。

明代牙牌上署官衔 《续学古编》将牙牌等同于汉代的官印,首先是因为牙牌上署有官衔,

这在宋朝已然,“宋臣黄万石谕其部将米立曰:‘吾官衔,一牙牌书不尽。’盖牙牌书衔,在宋已有之,第不知在佩带否?”^[42]明代牙牌上也署有具体的官职和字号,《明史·舆服志》记述牙牌上的字号:

牙牌字号,公、侯、伯以勋字,駙马都尉以亲字,文官以文字,武官以武字,教坊官以乐字,入内官以官字。^[43]

《续学古编》对牙牌上所署官称的描述更加详细:

如六部尚书,吏曰“冢宰”,户曰“司徒”,礼曰“宗伯”,兵曰“司马”,刑曰“司寇”,工曰“司空”。五军都督属曰“参军”,都御史曰“中丞”,十三道御史曰“侍卿”,通政曰“纳言”,给事中曰“司谏”,太常曰“太常”,大理曰“大理”,两京府尹曰“京兆”,太仆曰“太仆”,翰林曰“太史”,布政曰“方伯”,府曰“二千石”,州曰“州牧”,县曰“令尹”,按察司曰“观察”,蕃王赐印外自制,或曰“某王章”,或曰“某王印”。^[44]

据此,我们知道明代牙牌上所署的官职名称(特别是六部牙牌)恰恰是以古代官称为主。[按:据黄惇先生的考证,《续学古编》却是一部拙劣的伪书,大约成书于清初,主要抄了元吾丘衍《学古编·三十五举》与明周应愿(字公谨,吴江人)《印说》(约成书于万历中期,此据韩天衡《历代印学论文选》)。^[45]当然也有作者认为何震的《续学古编》并非伪书。但无论《续学古编》是真是伪,书中所指出的牙牌上刻古代官称应该是事实,这是明代等级制度的反映。但《续学古编》的作者说“户曰司徒”,却很有问题,明代其他五部都与《周礼》六官相配,惟独户部尚书不称大司徒,而是以汉代的大司农为户部的别称。如焦竑《奉赠太宰郑公考绩北上序》:“其表率百官、统均四海者,无如吏部,而司农、司马与之颉颃而相表里。”^[46]谈迁《国榷》卷七十九“(万历二十九年十月)巡抚保定右副都御史汪应蛟请屯田海滨,略曰‘……即充近镇之年例,省司农之转餽,无不可者。’章下户部。”^[47]《明史·诸王传》:“崇禎中,流贼扰秦、晋、河北。常涝疏告急,言:‘卫辉城卑土恶,请选护卫三千人助守,捐岁入万金资饷,不烦司农。’”^[48]而沈德符《万历野获编》卷十二“户部”即以大司农称户部尚书,如曰“陈大司农(藻)主计时,国用苦乏”、“若依今法垦得七千顷,可得谷二百万石,非独天津餉足,而司农亦不匮矣。”^[49]都是以司农作户部的别称。又据《明史·职官志·户部》称:“明初,尝置司农司,寻罢。吴元年置司农司……洪武

元年罢。”“洪武元年置户部”^[50]。但是在清代却普遍以司徒为户部的别称,如梁章钜的《称谓录》



图4 内使牙牌

“户部”中,即说:“尚书,大司徒;侍郎,小司徒。”^[51]这或许也可作为考证《续学古编》成书年代的一个证据。但各部侍郎一般通称“少”,而梁氏书中则都作“小”,恐有误。]

明代牙牌上所署官称,往往模仿印章的形式。罗振玉《历代符牌图录》中收录牙牌数枚,虽然没有六部的朝参牙牌,但我们从中还是可以对牙牌的形制获得一个大概的印象。如“内使牙牌”(图4)正面中间仿印章样式,方形,刻“内廷肃禁”,九叠篆;侧面刻“某字壹百一十六号”。按牙牌上所刻印章形状也是等级制度的体现,如焦竑《玉堂丛语》卷五“方正”中所记:“优人臧贤被宠,能轩轻士夫,士夫或与善,贤因是请改牙牌,制如群僚印文改方者,傅珪不可,召老优更事者诘曰:‘尔优,敢乱法,尔宠可常保否?即遗尔辱,祸靡极矣。’优乃戢,俱与新之。”^[52]并且明代对官印的形制也有严格的规定,如沈德符《万历野获编》卷十三“不识方印”条:“本朝印记,凡为祖宗朝额设者,俱方印;而未入流则用条记。”^[53]条记,即长方形印,如关防之类皆是。罗振玉《历代符牌图录》所收录的“东司房旗尉牙牌”(图5),正面即刻“关防”长条印,九叠篆。通过这几枚牙牌,我们也可想见何震《续学古编》中所描述的牙牌的大概形制。



图5 东司房旗尉牙牌

明代牙牌的颁发制度 牙牌是职官的象征,但是,在明代却并非所有官员都能够佩带牙牌,大抵只有常朝官和留值内阁的官员以及内官可以佩带,而南京诸司品秩虽高,却不得佩带牙牌。陆容《菽园杂记》卷二所述甚详:

常朝官悬带牙牌,专主关防出入,与古所佩鱼袋之制不同。观其正面,刻各衙门官名,背面刻出京不用字及禁令可知……凡在内府出入者,贵贱皆悬牌,以别嫌疑。如内使火者乌木牌,校尉、力士、勇士、小厮铜牌,匠

人木牌,内官及诸司常朝官牙牌。^[54]

而《明史·舆服志》对牙牌的颁发制度的叙述就更加详尽:

凡文武朝参官、锦衣卫当驾官,亦领牙牌,以防奸伪,洪武十一年始也。其制,以象牙为之,刻官职于上。不佩则门者却之,私相借者论如律……嘉靖二十八年,内府供事匠作、武职官,皆带朝参牙牌,尝奉旨革夺,旋复给之。^[55]

明代牙牌的颁发,一直有很严格的规定,最初主要是为了“防奸伪”,但同时,牙牌反映职官与地位等级的功能也渐渐凸显,在正德十六年(1521),即规定对不朝参的文官“毋得滥给牙牌”:

正德十六年,礼科邢寰言:“牙牌惟常朝职官得悬。比来权奸侵柄,传旨升官者辄佩牙牌,宜清核以正名器。”乃命文职不朝参者,毋得滥给牙牌;武官进御侍班、佩刀、执金炉者,给与。^[56]

而到了嘉靖二十八年(1549),朝廷对牙牌的发放又有了新的规定:

嘉靖二十八年,内府供事匠作、武职官,皆带朝参牙牌,尝奉旨革夺,旋复给之。给事中陈邦修以为言,礼部覆奏:“《会典》所载,文武官出入禁门带牙牌,有执事、供事、朝参之别。执事、供事者,皆届期而领,如期而缴。惟朝参牙牌,得朝夕悬之,非徒为关防之具,亦以示等威之辨也。虚衔带俸、供事、执事者,不宜概领……”报可。^[57]

在这个新规定中明确规定除了朝参官员可以朝夕佩带牙牌外,其他如虚衔带俸、执事、供事等都只是“届期而领,如期而缴”,“不宜概领”,并且强调牙牌的性质“非徒为关防之具,亦以示等威之辨也”,这就是说佩带牙牌不仅是地位身份的象征,更是一种荣耀,这也就是《续学古编》中说的“汉所谓印章,则今所谓牙牌”。

牙牌对明代文人心理的刺激 牙牌既然是地位身份的象征,则其对当时一般不得佩带牙牌的官员的心理实是一个很大的刺激,特别是在以职官品秩为标榜的明代社会。早在陆容《菽园杂记》中即论牙牌“若以为荣美之饰,则朝廷待两京一体,何在京伶官之卑有之,而南京诸司尊官不以此容美之邪。”^[58]陆容虽然批判“荣美”之说,但也正反映了当时社会上以佩带牙牌为荣美的普遍心理。这种心理在李诩(1505-1593,字厚德,自号戒庵老人)《戒庵老人漫笔》卷一“牙牌排衙”

条中就说得很直白了：“外任官与京职官相遇，外任官曰我爱京官有牙牌，京官曰我又爱外任有排衙。”^[59]可见当时一般官员对牙牌之重视、觊觎。我们还可以通过另一则笔记来看当时人们眼中的牙牌：“国初于京师尝建妓馆六楼于宝聚门外，以宿商贾。时虽法度严密，然有官妓，诸司每退朝，相率饮于妓楼，咏歌侑酒，以谋斯须之欢，以朝无禁令故也。厥后漫至淫放，解带盘薄，牙牌累累悬于窗榻，竟日喧呶，政多废务。”^[60]这种景象对晚明崇尚奢靡生活的文人真不知会有多么大的诱惑力。

明代牙牌的神圣化 明代牙牌不仅是职官与地位的象征，同时它还在不断地被神圣化甚至神秘化。牙牌的背面刻有“不许借失，违者治罪”等字样，就人为地使牙牌平添了一层神圣庄重的色彩，而一旦损坏或遗失牙牌，是会受到很重的处罚的，如谈迁《国榷》卷五十八“世宗嘉靖二十二年”：“（四月）庚辰，山东道监察御史戴维师擅笞兵马指挥郑思贤、金夏，损其牙牌，被讦，滴维师江西布政司都事。”^[61]即是因损坏牙牌而被讦迁滴的一个例子。

并且，牙牌还被用来驱鬼辟邪，则宛如神物，如明代的笔记小说《纪周文襄公见鬼事》：“尚山在京求仕不偶，都御史刘观延作馆宾，与同乡诸缙绅交往甚久，物故于宣德二年。魂忽附于翰林修撰尹凤岐之次子，求见诸故旧，于吾尤切……吾时为越府长史，与文渊何御史、南云程中书、吏部郑侍郎之弟同往。四人俱见此子紧闭双目，面碧而卧，口绝不言。何（文渊）执牙牌叱咄之曰：‘甚么人在此无礼！’”^[62]牙牌已经到了被神秘化的地步。

在明代文人的古官称印中，除了“太史氏”外，用古官称印最多的就属六部官员，而六部官也有朝参与虚衔带俸之别，那些授虚衔的官员，如南京诸司，以及晚明大量的添注官都领不到牙牌，这对他们的虚荣心是一个极大的刺激。这可能是造成当时以古官称入私印之风大炽的重要原因，如熊廷弼有“大司马章”，但他的兵部尚书却是添注官；董其昌、王铎都有“大宗伯印”，而两人都是南京礼部尚书。同时，南方（以南京、苏州为代表）经济发达地区的篆刻艺术也发展得很快——经济的繁荣促进艺术的发展，当时主要的一些篆刻家如文彭（1498-1573）、何震等也都是南方人。而当时的南方也颇以篆刻为雅玩，文人甚至请人刻印送给自己喜欢的秦淮名妓。如何震的《听鹧深处》印，边款刻“王百谷兄索篆赠湘兰

仙史”，王百谷即王穉登，苏州名士，有豪侠气，称“文徵明第二”；马湘兰是与董小宛、顾横波、卞玉京等齐名的“秦淮八艳”之一，善兰花、小楷。王百谷请何震刻印赠马湘兰，可见当时篆刻在文人生活中的重要地位，以及当时社会上对篆刻的接受程度。（关于篆刻与晚明文人的生活，可参看白谦慎先生《傅山的世界》之《文人篆刻对书法的影响》一篇。）

正是政府对牙牌的限制使用、南京官员的特殊性以及当时的尚古风气与篆刻艺术的迅速发展，使晚明以古代官衔入私印蔚然成风。

注释：

[1]以上据沙孟海《印学史》，杭州：西泠印社，1987年。

[2]《汉书》卷十九上，北京：中华书局，1962年，第722页。

[3]清黄本骥编：《历代职官表》，上海：上海古籍出版社，2005年。

[4]明代翰林官也有用“玉堂学士”印的，如董越有“玉堂学士”白文印，见其跋朱熹《行书城南唱和诗卷》，故宫博物院藏。“宋代学士院、明清翰林院别称‘玉堂’，源自宋太宗为学士院‘红罗飞白’玉堂之署”匾额。”（龚延明《中国历代职官别称研究》，《中国古代职官科举研究》）

[5]《明史》卷七十二，北京：中华书局，1974年，第1750页。

[6]国立故宫博物院：《故宫历代法书全集》第三十卷，1979年，第71页。

[7]以青宫作为东宫的别称在明代是很寻常的，如《明史·杨士奇传》记宣宗与杨士奇语“先帝在青宫，惟卿不惮触忤”。《张璠传》世宗手敕加张璠、桂萼二人太子太保，张璠“辞以未建青宫，官不当设”。晚明文人文集中以青宫称东宫的例子也很多，如沈德符《万历野获编》卷十四“金实”条：“金实者，浙江金华人……晋春坊司直郎，洪熙中，升卫王府长史……以青宫近臣，曳裾王门。”又卷十五“乡试借题攻击”条：“盖物情惟欲焦（竑）早离青宫讲筵足矣。”

[8]李慧闻：《董其昌的“其昌”署款演变研究及其对董其昌某些作品系年及鉴定的意义》，上海：《书法》2007年第10期。

[9]龚延明：《中国历代职官别称研究》，《中国古代职官科举研究》，北京：中华书局，2006年，第36页。

[10]焦竑《玉堂丛语》卷三“宠遇”：“高帝建国初，遣使者樊观以东帛召青田刘基、丽水叶琛、龙

泉章溢、金华宋濂至建康，入见，上甚喜，赐坐。从容问劳曰：‘我为天下屈四先生耳。’”

[11]《明史》卷一百二十八，北京：中华书局，1974年，第3788页。

[12]《明史》卷一百三十八，北京：中华书局，1974年，第3965页。

[13]《明史》卷一百四十三，北京：中华书局，1974年，第4055页。

[14]叶盛：《水东日记》卷八，北京：中华书局，1980年，第91页。

[15]焦竑：《玉堂丛语》卷八“谐谑”条，北京：中华书局，1981年，第270页。

[16]上海图书馆编：《上海图书馆藏明清名家手稿》，上海：上海古籍出版社，2006年，第196-197页和第204-205页。

[17]于慎行：《谷山笔麈》，北京：中华书局，1984年，第148-149页。

[18]孟森：《明史讲义》第一编第二章《明史体例》，北京：中华书局，2006年，第7页。

[19]《明史》卷一百一十一《七卿年表》，北京：中华书局，1974年，第3395页。

[20]《明史》卷一百一十三《后妃传》，北京：中华书局，1974年，第3510页。

[21]王世贞：《弇山堂别集》，北京：中华书局，1985年，第218页。

[22]《明实录》卷五百三十九《神宗实录》，中央研究院历史语言研究所校印本，第1024页。

[23]焦竑：《玉堂丛语》卷三“宠遇”，北京：中华书局，1981年，第78页。

[24]焦竑：《玉堂丛语》卷三，北京：中华书局，1981年，第91页。

[25]《明史》卷一百二十《诸王传》，北京：中华书局，1974年，第3649页。

[26]王士性《广志绎》卷二《两都》中说：“姑苏人聪慧好古……如斋头清玩、几案、床榻，近皆以紫檀、花梨为尚，尚古朴不尚雕镂，即物有雕镂，亦皆商、周、秦、汉之式。”

[27]沈德符：《万历野获编》卷二十六《玩具》“好事家”条，北京：中华书局，1959年，第654页。

[28]《明史》卷一百四十二《姚善传》，北京：中华书局，1974年，第4042页。

[29]《明史》卷一百五十八《魏骥传》，北京：中华书局，1974年，第4319页。

[30]以上关于明代两京制度的叙述引自陈江《明代中后期的江南社会与社会生活》，上海：

上海社会科学院出版社，2006年，第22-24页。

[31]叶权：《贤博编》，北京：中华书局，1997年，第36页。

[32]郑晓：《今言》，北京：中华书局，1997年，第162页。

[33]宋濂：《文宪集》。

[34]《明史》卷一百二十八《宋濂传》，北京：中华书局，1974年，第3788页。

[35]韩天衡编：《历代印学论文选》，杭州：西泠印社，1999年，第88页。

[36]沈德符：《万历野获编》，北京：中华书局，2004年，第673-674页。

[37]叶盛：《水东日记》，北京：中华书局：1997年，第78页。

[38]韩天衡编：《历代印学论文选》，杭州：西泠印社，1999年，第49页。

[39]白谦慎：《傅山的世界》，北京：三联书店，2006年，第270页。

[40]白谦慎：《傅山的世界》，北京：三联书店，2006年，第224-226页。

[41]《明史》卷一百六十八《万安传》，北京：中华书局，1974年，第4525页。

[42]于慎行《谷山笔麈》，北京：中华书局，1984年，第161页。按《谷山笔麈》此条出于《宋史·米立传》，但中华书局本《宋史》却作“先牌”，甚不可解，或为“牙”字之误，而于慎行所见《宋史》正作“牙牌”，待考。

[43]《明史》卷六十八《舆服志》四，北京：中华书局，1974年，第1666页。

[44]韩天衡编：《历代印学论文选》，杭州：西泠印社，1999年，第55页。

[45]黄惇：《伪托何震的〈续学古编〉辨讹》，《中国古代印论史》，上海：上海书画出版社，1994年

[46]焦竑：《澹园集·澹园续集》卷三，北京：中华书局，1999年，第816页。

[47]谈迁：《国榷》卷七十九。

[48]《明史》卷一百二十《诸王传》，北京：中华书局，1974年，第3649页。

[49]沈德符：《万历野获编》，北京：中华书局，2004年，第319、321页。

[50]《明史》卷七十二《职官志》一，北京：中华书局，1974年，第1743页。

[51]梁章钜：《称谓录》，北京：中华书局，1996年，第237页。

(下转第18页)

蓬莱文章建安骨,孤山明月广陵潮

——写在桑愉先生八十诞辰纪念之际

□ 张郁明

回顾建国以来扬州书画界的人物,如果你走出扬州,譬如到南京、北京或上海、杭州,只要你说你是扬州人,人家便会谈到孙龙父、桑愉,至于其他人,人家都会感到陌生。请不要诧异,我这么说是有根据的。对那位已故的才高八斗、学富五车、冷眼向洋看世界的董欣宾,大概有所耳闻吧。他心中还有人吗?有。他于《金陵书坛四杰》中写道:“近来称‘书法家’、‘著名书法家’、‘大书法家’者愈来愈多,但建国之后,江苏称得上书法家的,苏州应算沙曼翁、费新我、张辛稼先生,无锡秦古柳先生一家,丹阳吕凤子先生,扬州孙龙父、桑宝松先生,都是有一定风格和见地、影响的名家。”(《东南文化》1979年版)只要你掂量一下,可知他说的还是有些道道的。今年3月14日(农历二月初七)为桑愉先生八十诞辰纪念日,有关方面要我写点纪念文字,这次我想换个侧面,就我的耳闻目见,谈谈我所认识的桑愉及桑愉为什么成为桑愉的。扬州了解桑愉先生的人很多,我所知道的也只是红花四周的一叶,不足之处望大家补充。

一、生存环境和家学渊源

大凡一个艺术家的成长,无不和其生存环境相关,如果能兼及家学沾溉,那就非长成一棵大树不可了。桑愉几乎二者兼得。

桑愉1929年出生在一个开香店的家庭,父亲名桑绶卿,商号曰桑恒顺,坐落在天宁门街的中段,坐东朝西,前后两进,第一进是店面,中进是住家,屋后有廊房和半亩大的园子。园子里种有四时花卉,是主人憩息和接待客人的两宜之处。这是中国传统的前店后居的格局,并没有什么特别之处。出奇的是天宁门这条街和桑恒顺香店的主人。

先说天宁门这条街。别看它现在冷冷清清的,可它在清代及民国年间乃至解放后拆城墙之

前,是出北门的南北通道,商业极其繁华,早晚二市,人头攒动,热闹非常,若是朝香之日,更是车水马龙,拥挤不堪。光是这一点还未必是出文人的必备条件,再看看这条街的四周环境便不同凡响了。出天宁门,便是扬州八大古刹之首的天宁寺,且不说它是康熙、乾隆二帝南巡的行宫,曹雪芹祖父曹寅刻《全唐诗》的处所,扬州八怪起首画家金农和郑板桥即客居此。天宁门街的身后向东,分别是罗聘的朱草诗林和高翔的居家,站在高翔家的门口,即可和马氏小玲珑山馆相望,马曰琯所谓“两家老屋常相望”即出于此。

桑宅对面的街后是小秦淮河沿,有两个地方是桑愉经常提到的,一是天心墩(亦称讲经墩),它不仅是圣僧佛驮跋陀罗设坛讲经之处,还是晚清大书法家包世臣的寓居处,这是北头。而南头城墙根处是大涤草堂遗址,一代宗师石涛和尚最后十年即定居于此,他晚年的那些价值连城传世佳作亦创作于此,他那部奠定中国绘画美学精神的《苦瓜和尚画语录》亦杀青于此。在大涤草堂的对岸即是晚清大才子沈三白的寓居处,《浮生六记》所记载的三白和芸娘的缠绵故事,至今仍是文人骚客寻芳觅踪玩味不尽的流连之处。可以说,天宁门百米方圆内集中了如此多大书画家、大文学家的踪迹,这不仅是扬州文化乃至全国文化史上极少的佳胜之地。也给一个艺术家的成长提供了极佳的文化环境。

下面再谈谈桑愉的家学渊源。桑愉的父亲桑绶卿承其祖产以制香售香为业,这是维持生活的手段。但其人也是在上辈的熏陶下博雅好文、能书能画,喜结翰墨缘,广交扬州书画文人。现举二例以说明此翁底蕴。他家的商号“桑恒顺”为道光年间伊秉绶之子伊念曾书,据传在先为伊秉绶所书。咸同年间太平军占领扬州,天宁寺及天宁门街皆遭战火破坏。后伊念曾过扬州,桑复请还其

旧观。这大致可说是桑氏的家学的部分吧。另外，桑绶卿喜收藏，其中多极品。例如藏有曾国藩和石达开的信札就各有一大摺。传到桑愉时曾出过一个笑话，某大学一教授偶得一封曾国藩的信札，得意非常，写了洋洋万言的论文。后为桑愉所知，桑打趣道：“若把我家的曾国藩信札给他写，岂不要忙一辈子？”后来这二摺信札，石达开这部分捐给了中国历史博物馆，曾国藩的部分和陈履恒换了印谱。这是后话。其时桑宅茶室内设有画桌，过往文人常聚于桑恒顺，酒足饭饱、品茗神清之后便留下墨宝，可谓主雅客来勤，大有马氏玲珑山馆遗风。其时座上客有陈含光、蔡易庵、鲍娄先、何其愚、顾伯逵、孙龙父、卞孝萱、王启明等。桑愉呱呱落地之际，便掉入这样的一个文化摇篮之中，可谓左右逢源，遍得沾溉。观其后来的言谈举止、情趣志向，便知是一个艺术的种子。这颗种子其时如落入陈含光的囊中，日后肯定是位画家，收入卞孝萱门下，肯定是个文史学家，偏偏为蔡易庵抢走，日后不成一个大书法篆刻家才怪呢。

二、桑愉交游摭拾

一次沪上乐心龙作客扬州，在舍下书斋闲聊，他随手在书桌上拿起《桑宝松印谱》边翻边聊。突然扬起脸来吃惊地说：“桑先生作品中竟有那么多大名人！都曾直接交往过？”是的，看过桑愉印谱，那些闪光的名子都会令人吃惊，江苏的林老、高老、钱、亚、宋、魏自不必说，他的交游录中北京方面尚有郭沫若、余冠英、赵朴初、叶浅予、刘炳森等，江浙一带的尚有沙孟海、陆俨少、程十发、周哲文、罗叔子、丁吉甫、陶白、韩天衡、王冬龄等等。可谓洋洋大观，令现在的年轻人眩目。桑愉和这些人交往，并非如一般人所想象，其中有不少动人的故事。现举几例，从中我们可进一步了解桑愉其人其学其品。

郭沫若 50年代桑愉曾和时任政务院副总理的郭沫若有过交接。这是一次学术讨论作牵线的交接。讨论的是《论语·秦伯》一段话的断句：“民可使由之，不可使知之”还是“民可，使由之；不可，使知之”。发诘者，桑愉，答复者，郭沫若。郭氏的复信现仍完好藏于桑宅。由此，桑愉曾刻过一批《论语》句子的印章，如《传不习乎》、《游于艺》等，此事曾得到任半塘先生高度赞誉，名噪一时，传为佳话。其时任半塘就住在我家对门，后将《传不习乎》印花赠与我，一直保留至今。

沙孟海 60年代桑愉曾为沙翁刻过《孟海题记》一印。沙翁甚喜，写了一幅三尺横批为谢。

桑愉收到书作后复一函云：“先生海内大家，作字何以如此荒率。请复作。”沙翁接函后，认认真真另作了一幅三尺横批回报，曰：“满意否？”现此二横幅均在桑宅。

林散之 文革中的一年，林散老至扬尝寓桑宅，畅谈彻夜。一日兴至，急书二十几副约一尺半长三寸宽的五言四言联，贴满桑氏书房内的窗棂上。尽是些“有书真富贵，无事小神仙”、“剑气非关月，书香不是花”、“山高月小，水落石出”等雅语逸句。白花花的一片，成了对联的森林，蔚为壮观。林散老走后，凡至桑宅，喜欢者皆可自取。桑愉笑而视之，不加阻拦，自己却一副未留。至今这二十几副对联不知花落何处，但愿这些好玩的对联仍瓣香扬州，不要因易柴换米流落他乡。

罗叔子 一年，罗叔子至扬拜访桑愉。见其书斋桌上有一方《非法非非法》的吴让翁的印，立即俯首下拜，口中喃喃而语：“此乃神灵之物也，恨不能起让翁而师事也。”桑见之亦不得不随之同拜，口中喃喃道：“我兄这是为哪般，又发的什么疯也。”罗叔子笑着说：“弟先拜印为弟有，古人曰：印，拜而后授之也。”桑愉也笑着说：“不可，不可，此为他人寄放之物。舍此室内诸物任兄取也。”罗叔子，南艺教授，大画家、大理论家、大篆刻家。文革中经不住酷斗，于1968年早春，上吊自杀于南京黄瓜园松树林中。桑子闻之落泪，痛失一诤友。

刘炳森 早年写字恨不入门，托耿鉴庭之子耿刘同（颐和园园林管理局主任）将其习作转寄扬州，请桑愉批改，后再寄耿刘同转之。往返有年。后刘成大名，有所谓“京华招牌皆姓刘”之说，名满天下。要不是2005年过劳早卒，现应为中国书协主席。北京人大概不知，他们崇敬的刘炳森先生早年曾于扬州获益匪浅。关于此事桑愉生前从未向人说过。

启功 桑愉生前曾为启功先生刻过《启功》一玺。为启功所钟爱。启功最后一次到扬州，一直打听为他刻印的桑愉的下落，很想再见其人。后听说已过世多年。启老说：“娃娃这么年轻，怎么就走了呢？可惜啊！”为之伤感不已。

王启明 解放初年，扬州画家王启明落拓，长年寄食桑宅，桑氏毫无倦色，伺候周到，软语宽慰。现王启明的画笔和用印尚留存于桑宅，算是一个纪念吧。

最后讲一个萧高洪吧。萧，已故江西社科院历史研究所所长、研究员，当代极负盛名的篆刻家、书法家，首届兰亭奖获得者。他没有到过扬

州,也没有见过桑榆,如果说他们之间有一段情愫,只能算是神交了。1995年萧于南京的中国印风丛书编辑会议上首次见得桑榆的印章,佩服之至,欲至扬拜其为师。后知桑已过世,深为痛惜。翌年,萧被台湾《书印天地》聘为大陆版主编。曾致函:“尝听说桑榆先生,颇为敬佩。社会上极少见其篆刻,孙洵《民国篆刻》似亦漏收,可否为本刊做一专题,让世人多了解些。是盼。”2002年萧著《篆刻史话》在台湾付梓,轰动一时。2004年荣宝斋将此书在国内再版发行,影响甚大。国内报刊多有专评。该书多处论及桑榆,并对国内大家作了排次。其书第七章:《现当代——篆刻艺术的辉煌成就》写道:“黟山派也称粤派,民国年间邓尔雅、李尹桑、乔大壮为其三位高足,易孺、寿石工、马万里、傅抱石、桑榆、陈子奋等步其后尘,均卓然成家。”将桑子写入中国篆刻史,而名列傅抱石之后,光荣之至。自此,桑榆蜚声海内外,萧高洪兄2002年英年早逝,终年44岁。至今我尚未为其写过纪念文字,在此略记数语,以示对其怀念。

以上几段小故事,识者读后会感慨良多,我不想再作分析。有两点我想点明的是,社会交游,朋友之间,不应是一味互相媚好,应是正直的,有所争议乃至误会,均属正常。朋友之间不应是互为攀附,而应是互为扶持。犹如红花绿叶的关系。花红绿叶娇,叶绿花更红。红花绿叶,互为彼此。第二点是,社会交游,自己也要有点本钱,也应有点回报,否则,人家会搭理你吗?所谓“投我以木瓜,报之以琼琚,匪报也,永以为好也。”木瓜乎,琼琚乎,君有否?

三、桑榆生命中的三个

人——蔡易庵、孙龙父、陶白

歌德说:“生命是长青树,理论是灰色。”话说回头,若是生命得不到及时的浇灌,也会早衰,同样会变成灰色的。也就是说人的生命过程中,在其转折处总要有有人帮衬、引导方可通向坦途。桑榆之所以成为艺术家,在其成长的过程中有三个人不得不提,那就是蔡易庵、孙龙父和陶白。

蔡易庵,名济,字巨川,号易庵,排行第四。父鹭卿公,光绪年间任职户部多年,尝以公使衔出使日本,后调任湖北荆宜道,为三品财政官员。辛亥革命后退休,举家迁沪上,后移居扬州,居扬州粉粧巷。先生毕业于北平艺专,满腹诗书,擅长书画,尤以金石篆刻名震江淮。因富家出身,一辈子不知柴米油盐。对人极其随和,久而久之,人们忘记了他的名字,见面都称他蔡四爷。蔡易庵的岳丈陈氏,为江淮名门望族,曾岳祖陈嘉树公为江西巡抚,岳祖亦舟公为安徽巡抚,岳父陈重庆为湖北盐运使。蔡易庵和江淮书画名家陈含光为姻兄弟。陈氏有三位千金分别嫁给北大名教授、先秦文学专家余冠英,蔡易庵及大诗人赵朴初,一时传为佳话。桑榆入蔡易庵先生之门,客观上也接应了这一煊赫的社会关系,为他日后交际铺下一条道路,修得这样的好老师可谓三生有幸了。蔡易庵执教弟子甚严,把一身绝学都传给了桑榆;加之桑榆资质聪明,很快便蜚声江淮,为时人所重。

我们研究桑榆和其师蔡易庵印章风格时发现了一些问题。蔡易庵的白文印善古玺和汉印,桑榆亦善古玺和汉印,然而蔡之作浑厚而苍莽,桑则凝重爽利,有明显的铸印和玉印之别。这是其一。其二,蔡易庵的朱文,晚年喜刻六朝砖文,而桑榆的朱文则



桑榆 瘦西湖上园丁



桑榆 梅花知己



桑榆 芜城



桑榆 我自岿然不动



桑榆 收拾金瓯一片



桑榆 兴到何妨施颞腕

是刻黃牧父，後來連白文也靠到黃牧父那兒去。再向後連和黃牧父都不像了。這樣就出現了一個疑問：桑愉可以有自己的蛻變軌跡，但是要變也應變到吳讓之那兒去，因為揚州是吳讓之的老巢，他變得不像老師也罷，為什麼不是吳讓之而偏偏是黃牧父呢？這一創作的重大轉折便關係到另一位大師。他就是孫龍父先生。

孫龍父，江蘇揚州人，1917年生，是年為小龍年，故原名琬，字懼玲，號赤城居士、培風居士。三十歲後據“潛龍易象，漁父騷心”句更名龍父，以字行。父伯驊，業中醫。抗戰前及抗戰後在泰州行醫，所以龍父早年曾在泰州生活過一段時間，抗戰後返回郡城揚州。先為揚州中學教師，解放後為揚州師院（現為揚州大學）中文系古典文學副教授。孫龍父先生是個全才，曾就學於上海正風文學院，精通詩文書畫印章，漢學功底深厚。在書法方面和林散之、高二適、費新我齊名，有“江蘇四老”之譽。由於孫龍父學術成就和聲望，揚州書畫界立即向其靠攏，孫龍父也就理所當然地成為揚城的學術中心和龍頭老大。也就在此時，桑愉和孫龍父結為友好，有一時“瑜亮”之喻。

孫龍父到了揚州，幫助我在研究桑愉印章風格的變化時找到了答案。孫龍父的印章，初刻漢印，後取法黃牧父，還稍稍參入些吳昌碩，以“牧倉樓”顏其居。在我和孫龍父、桑愉相處的那麼多時間中，從未聽他們談論過吳讓之，卻對趙之謙喜愛有加，可知孫、桑二公都不喜愛吳讓之。現在我們找到了答案，即桑愉印章轉向黟山派之初是受到孫龍父的影響所致。

細讀桑愉的《樂觀樓印章札記》就會發現其中有“風格在於獨創”、“文章切忌人後”、“屋下架屋”之語，可知其創作心態。不久，桑愉又從孫龍父的圈子裡走出來，取法漢金文，開創了自己的“方刀治印”流派風格。

以上所述，即是桑愉的印學三變之歷程。

下面談談桑愉生命中的第三個人物——陶白。

前江蘇省委宣傳部長陶白，文革期間下放揚州。陶白精於老莊，文革中凡遇到落難人，輒勸其讀《莊子》。嘗云：“一部《莊子》不知救活多少人也。”大致可以看出此老在文革中的心態。在揚州期間遍交社會名流，孫老和桑愉家是他去得最多的地方。陶老喜收藏，精鑒別。每遇到佳構，孫、桑是他首選的切磋人選。1977年春陶老得到落實政策，揚州地委為之開了歡送會，送陶回省復職。陶老在歡送會上說：“揚州是文化淵源深厚、人才

輩出的地方。在我下放揚州的這些年中，有兩個人令我嘆服不已。一是卞孝萱，一是桑愉。希望你們以地方文化事業為重，人才難得，善待之。”陶老話一出，驚動了揚州地委。卞老其時在北京擱淺，很快調回揚州師院（今揚州大學），而桑愉的工作環境也得到改善，調至市七中任教。陶老離開揚州前一天，至桑愉家告別，並在桑愉家吃了頓午飯。分手時，陶老送了一方焦葉白的端硯，稍有損傷，成色很舊，應是清代的珍品。而桑愉回贈了家傳的一幅李漁的七言對聯。對聯的內容是蘇東坡詩句：“暫借好詩消永夜，每逢佳處輒參禪”。書體介於楷隸之間，取橫勢，極扁極扁。極佳。這種扁形的書體我至今再也沒有見過，可謂書中奇品。

1979年春，桑愉過世。陶老非常痛惜，其時陶老調至中央黨校任職。他托人給我捎了口信，要我好好寫一篇論述桑愉印章的文章。寫好後交給他，由他在北京發表。事過兩年（1982年）這篇文章竟發在《南京藝術學院學報》上。這年秋，我去南京拜望丁吉甫先生，問起了這事。丁老說：“陶老在北京碰了壁，一氣之下寄給我。我為這篇文章的發表頗費了些周折。”我這才明白，一篇寄到北京的稿子何以要到南京來發表。其時雜誌很少，政治空氣還未解放，發表文章要政審，還要單位出證明，一個地方上的印人的篆刻研究要發表在大雜誌上，談何容易。其時，南藝自己就有丁吉甫、羅叔子、陳大羽等篆刻名家，《南京藝術學院學報》至今也沒有發表過他們篆刻研究的論文。這篇文章之所以能發表，全仗陶大部長的面子。對桑愉篆刻研究論文的發表，意味著桑愉由揚州走向南京。上世紀90年代初桑愉的篆刻被丁吉甫先生收入《現代印章選集》，2002年桑愉的生平及藝術成就被蕭高洪寫入海外版《篆刻史話》。自桑愉1979年去世時至今日的30年中，每隔一二年就有他生前好友為其撰文紀念。今年3月14日（農曆二月初七）為其八十誕辰紀念，海內名家紛紛題辭撰文，盛贊其藝術業績。當代印壇巨頭韓天衡從滬上寄來“印魂”篆書條幅。蓋棺論定，可謂榮光之至。路是一步步走出來的，造勢亦要一年年持之以恆。設想沒有陶老的知遇之恩，又會怎樣呢？

人生難求一知己，誰還敢進一步奢望一“知遇”呢？如果真的碰上了，真是今世前生修來的。所以我說陶白先生是桑愉生命中的第三個人物的道理即在此。

（作者為揚州教育學院美術系教授）

陈师曾与姚华的交谊小考

□ 李敬东

在中国近代美术史上,陈师曾作为新北京画坛的领袖人物,不仅在当时表现出卓尔不群的艺术才能,时至今日其清风流响仍然激荡着艺林。他的艺术主张特立独行,成为近代绘画思潮的一代风标。在陈师曾的后半生,和他成为莫逆之交的道友,除了妇孺皆知的鲁迅、齐白石等人外,还有一位不常被人们提及的人物——姚华。

陈师曾(1876—1923)名衡恪,江西修水人,早年赴日留学。1915年秋其好友张棣生在住所东面修缮一间房屋供陈师曾居住,因堂前有槐树一株,遂颜其居曰“槐堂”,又号朽道人。晚岁得安阳出土唐志石,又称其书斋曰“安阳石室”、“唐石籀”。又因倾慕吴昌硕先生的书画篆刻,而常以“染仓”名其室。陈师曾著述颇多,以《论文人画之价值》而闻名。留学归国后在南通、长沙等地任教,继任国家教育部编审,北京高师、北京美专教授,北京画学研究会导师。工书画篆刻,书法擅诸体,山水、花鸟、人物无一不精。曾出版《陈衡恪画选》、《染仓室印存》等著作。

姚华(1876—1930)贵州贵阳人,原字重光(一作崇光),后作一萼,号茫父。著有《弗堂类稿》。姚华早年留学日本,于诗文书赋、碑版古器及考据、音韵、戏曲等无不精通。因久居北京莲花寺,别署莲花庵主。姚华为光绪二十三年丁酉(1897)举人,光绪三十年甲辰(1904)科举制度最末一科进士。在日本留学时入政法大学学习法律政治。学成回国,在邮传部船政司任主事,后升邮政司建核科科长。辛亥革命后姚华当选为参议院议员,历任四届。后隐居莲花寺以鬻画为生,诗文亦名重一时。

陈姚二人的交往始于1913年,陈师曾刚刚来到北京开始与姚茫父论交,切磋金石书画,相契投合,遂成莫逆。姚华的颖拓,可谓绝活,令师曾青眼有加,赞为绝伦,点石成金。姚华作《师曾继室汪夫人墨梅花遗墨,何秋江为妇乞诗》并注云:“师曾旧题一词,下搨春绮、师曾二印,是夫妇合璧也。秋江(姓何,名墨),丹徒人,妇为汪夫人侄,均能画。”1915年姚华任中华大学国文讲席,政事堂礼制馆编纂,得以与陈合作,研讨绘画。次

年9月师曾为茫父刻“茫公”印。1917年4月16日,师曾为姚华题山水画,云:“好山到眼散千忧,草稿真能尽意搜。此境旁人不投足,荒湾野水似同游。”1922年,陈、姚共同参加纪念苏东坡诞辰885周年的雅集活动,参加的人有王梦白、周养庵、汤定之、齐白石、陈半丁等。

《北京风俗图》是陈师曾1910年自日本留学归国后潜心创作的一套册页。根据册页上的题跋可以断定画于1915年以前。陈师曾辞世后,姚华在1925—1926两年内为《北京风俗图》填词,每幅画填词一阙,共记34阙。此间姚华患病在身,病中忆及故友,多发感慨。这批词结集为《菘猗室京俗词》卷,曾与原画同时印行。从姚华题词中能窥出几许哀怨与惆怅。如《法驾导引·丧门鼓》云:“丧门鼓,丧门鼓,一击一声哀。短梦已随流水去,夕阳空见素车来,行路几徘徊。”《虞美人·糖葫芦》:“幃泥油壁人归去,惆怅春游处。少年犹自傍香车,宝马轻尘,烟外一鞭斜。香飏串串胶生楂,一样沽春价。几多蜜意只微酸,留与郎归,小试颯淩边。”叹惋数十年的生命匆匆,不由得思虑徘徊,少年时的从容自遣,今日已息影岑寂。另一阙《太常引·菊花担》更见两人性情相契,惺惺相惜。陈师曾画上有老叟,貌似姚华,正在菊花担前挑选菊花。该词写道:“泉明去后有馀芳,处处作重阳。蟹紫更花黄,遍朝市,朝忙夜忙。爱花人多,识花人少,洋菊尽梯航。拣罢担头香,问孰是陶家旧汝?”姚华在故友画作面前吟咏“爱花人多”,能不泫然?

谈及陈师曾与姚华的交谊,不能不提及的一个人,就是周大烈。周大烈何许人?他与陈、姚又是什么关系?

陈师曾早年从范镇霖与范肯堂学习书法,向周大烈请益诗文。周大烈名印昆,与姚华是好友,故姚华与陈师曾从辈份上讲是师友的关系。1915年姚华40岁生日时,师曾作画并题诗祝贺。因诗中有“四十蹉跎我似君”句,故姚华答和有题为《丙辰四月二十六日予四十初度,师曾来小玄海作画为纪,并赋一绝书于扇头,因书奉答》一诗,诗云:“四十蹉跎我似君,不如意事日相闻。何如

此老山中住，步出柴门闲看云。”诗中处处流露出两人的高情厚谊。据《弗堂类稿》所收诗中，与陈师曾相关的竟有十首。二人常相唱和，吟诗作画，相互启发。他们曾到北京法源寺聚会，姚华赋诗如《己未三月二十日法源寺饯春，师曾诗先成，遂依韵作书与道阶和尚》，诗云：“连年看花要笔战，碾尘千足来入殿。日下看花不当春，三月风多沙注面。愁中悔放桃李过，犹喜丁香开似霰。忽逢佳会意相逐，好雨转作催诗宴。”陈师曾初到北京时，住新华街张棣生院子，后迁至西城裤子胡同，陈师曾为此作《移居》诗七律四首，中有“自笑裨中能处虱，心悬枝上独承蛸”。姚华借此也奉答四首，其中一首云：“处处槐堂处处风，南柯日月任西东。小园枝上兰成序，略可安巢大抵同。”陈姚二人皆精诗词画艺，往来切磋，互相题赠，是常有的雅事。

当民国十二年（1923）8月7日师曾在南京患病辞世，消息传到北京，姚华听到噩耗以后，挽诗云：“年来行迹太匆匆，聚散存亡事岂同。一死成君三绝绝，几人剩我五穷穷。清秋湖海添新泪，隔代文章见故风。未可驴鸣嫌客笑，只堪往事吊残丛。”姚华这首七律《哭师曾》作于师曾辞世的第四日（8月10日），可能是此日始知师曾逝世。师曾去世以后，许多藏有师曾遗墨的人都来求姚华加题。

陈师曾给姚华画过一帧头像，画面上的姚华戴着一副墨镜，神采奕奕。师曾为题诗云：“绘事槐堂接宝纶，偶然弄笔亦无伦。从知五色盲人目，玄牝绵绵有谷神。”诗题写于己未闰七月九日莲花庵。丁巳五月姚华于都门题画道：“莲花十载一身藏，丧乱馀年事事荒。自与山僧等憔悴，不关人世有兴亡。”在陈姚诗词唱和中可以看出他们对人事的感怀，时常发生共鸣。周大烈亦有题句，以为师曾写此照颇肖其人，并题诗自以为不逊于画，诗云：“拓墨重重映水晶，更无眼目向人明。模糊只见周秦汉，不记桃源学士行。”诗句虽好，周大烈题后又发现有误，误把陶侃当作陶潜，再吟四句题上，“拓墨重重喘两睛，向人青白已难明。纷纷但见周秦汉，更不开眸学步兵。”周大烈擅于诗文，作为师曾的老师，曾为这位得意门生撰写过《染仓室印集序文》，终因抱病未竟，还是姚华来解围，捉刀为序。周大烈评价师曾耽于书画，于诗却不甚精，但多以为为之。周并非否定师曾诗词的艺术价值，恰恰认为以意为之，方为高妙。陈师曾绘制过《姜白石词意册》十二帧，每幅皆有姚华题词与周大烈题诗。这本册页是师曾去逝两月

后，姚与周因怀念故友而作题跋，其中第一幅画上师曾原题是：“满汀芳草不成归，日暮更移舟向甚处。”画面意笔山水小景，颇具荒寒迟暮的野趣。周大烈题一首五绝云：“一片江南草，萋萋只欲归，移舟愁日暮，风短不能飞。”姚华填了一阙《卜算子·和竹屋春晓词韵》道：“坐看夕阳红，没入层波去。江上行舟不肯停，无计留人住。底事问春程，又听清明雨，哪管高楼梦醒时，怨极黄昏句。”周与姚的诗词渲染了画境，极尽萧瑟凄凉之意，不胜人琴之感，这是对故友深深的悼念与伤怀。姚华在册页跋尾写道：“忆人念往，泪痕暗落”，可谓伤悼惆怅到了极点，令读者泫然。

想想师曾在世之时，联袂出游每有唱和，盘桓竟夕。茫父在诗中表达自己的落寞心情，两人寂寞同愁，引为同调，堪慰人心矣。周大烈藏有《秦泰山刻石》拓片，请师曾作画以资纪念。师曾用秃笔作泰山胜境，水墨山川，跃然纸上，咫尺之间，有万里之势。师曾在画端题识云：“泰山刻石，先是在岳顶玉女池上，后移置碧霞元君祠之东庑。乾隆五年庙灾，石遂毁，后又于榛莽中求得之，置于斗姥宫，仅存十字。去年衡恪与彭章诸君曾登泰顶，以同行志在地质，未及一访，至为怅恨。今印昆夫子得此拓，命作泰山图以记之，乃为写碧霞元君祠景，犹追想二十九字。时在乙卯七月，陈衡恪并记。”

诗人周大烈，作为师曾和姚华的师友，亦是陈姚交游情深莫逆的见证人，与陈姚的感情可谓近于手足，却又胜出手足之情。师曾歿后，姚华倍感伤痛，加之爱子和爱女的早夭，更使他痛不欲生了。茫父55岁时，终于在病痛的折磨中辞世。姚华故去2年，师曾已去世9年，周大烈眼看茫父的莲花庵破败不堪，惆怅不已，检出昔日师曾赠画，卷轴已损，并在画上题识，记其始末，这时周大烈也已经是77岁的古稀老人了。

参考文献：

《陈师曾遗诗》，民国十九年中华书局石印本。

《弗堂类稿》，民国十九年上海中华书局影印本。

《北京风俗图》，2003年1月第一版，北京出版社。

《陈师曾书画精品集》，2004年2月第一版，人民艺术出版社。

《陈衡恪》，2003年8月第一版，河北教育出版社。

（作者单位：哈尔滨师范大学呼兰学院艺术系）

载画满囊诗一肩

——纪念胡石予先生

□ 马一平

今年是吾昆硕贤胡石予先生诞辰 140 周年，也是他逝世 70 周年，作为乡后学，特敬撰斯文，以志纪念。

胡石予（1868.4.8 — 1938.8.28），名蕴，字介生，号石予，别署很多。昆山蓬阁镇人。我国近代著名教育家、诗人、画家和古文学家，被近代国学大师吴江金松岑（天翻）推崇为“江南三大儒”（另二位是武进钱名山和金山高吹万）之一。自幼攻儒学，光绪十三年（1887）20 岁时考入新阳（民国后并入昆山）县学（与草桥中学校长汪家玉同科），成为邑庠生员（俗称秀才）。喜吟咏，弱冠时即在家乡蓬阁镇与诗友结文社，互相酬唱，风雅倜傥。辛亥中秋（1911.10.6）在高天梅、余天遂、柳亚子的介绍下加入著名的南社，遂成为南社耆宿之一。其诗冲淡闲适，清丽隽永，神似陆放翁。诗才又极敏捷，1920 年冬，柳亚子、陈去病、叶楚傖、王大觉、费公直等南社著名诗人在周庄镇“迷楼酒家”雅集，诗酒兴会，抨击时政，纵论天下大事，

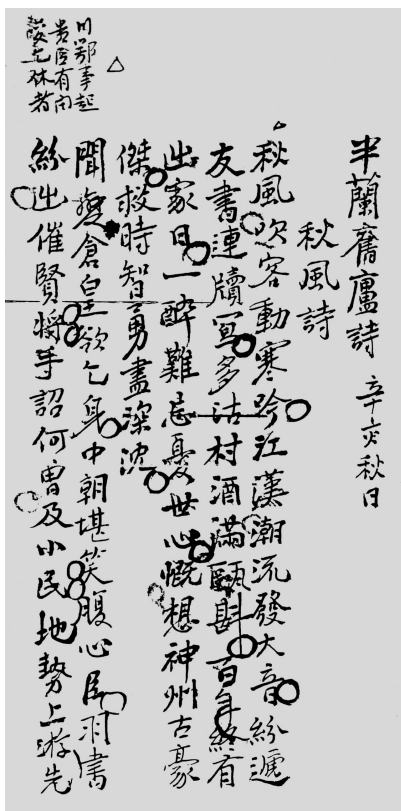
积极宣传三民主义，即兴吟咏出了不少脍炙人口的迷楼诗。雅集后，亚子嘱堂弟柳率初将十多首“迷楼诗”分寄南社社友，征求和作。石予收阅诗毕，一时诗兴大发，秉烛达旦，全部和成，立即邮寄亚子处，亚子讶其神速，不禁以“八叉七步”（八叉指温庭筠八叉手成八韵，七步言曹植七步成诗——笔者注）来盛赞他，当时传为诗坛佳话。

今天，我们还能在南社社刊——《南社丛刻》中看到石予先生的许多诗文。先生思想进步，积

极参加南社活动，辛亥革命武昌起义后，欢欣鼓舞，密切关注革命形势的发展，每日看到报载重大新闻，必作诗记之，于是乃成《秋风诗》七律 66 首。其诗热情讴歌以孙中山为代表的辛亥革命志士，无情鞭挞昏庸腐败的清王朝统治者，表达了对民主制度的拥护和向往，揭露了袁世凯企图篡夺革命成果的阴谋。《秋风诗》之《自序》曾收入《南社丛刻》第九集（1914 年），诗稿的前一小部分曾发表于其友著名诗人陈去病创办之《民苏报》。石予先生在其毕生所作诗文中，特别珍视《秋风诗》，单独抄成一册珍藏。先生高足、著名历史学家顾颉刚先生生前十分推崇《秋风诗》，将其比作杜甫之“诗史”，1978 年曾拟亲自抄录，并加补注，推荐给全国政协文史资料征集委员会编印之《文史资料选辑》刊用，然终因顾老多病，一年多后溘然仙逝，此事未能如愿。1991 年辛亥革命 80 周年时，由笔者辑录 23 首发表于《昆山文史》第十辑。2001 年辛亥革命 90 周年之际，复由笔者选注 33 首发表于《苏州史志资料选辑》第二十六辑。

石予先生诗文之外，兼工丹青，画梅五十年，素享盛誉，名满江左。画梅喜用墨，不喜用颜料；喜大幅，不喜作小件，虬枝纵横，大气磅礴，取法自然，不受画谱之束缚。展纸濡墨，抒写胸中逸气，帧帧各殊，讲究气韵，飘逸高雅，深得神韵。作画必自题诗，诗画双绝，珠联璧合，异常精妙。如赠柳亚子的《画梅赠亚子》一绝即见一斑：

家在蓬溪浅水滨，百年破屋老梅春。



胡石予 秋风诗手稿

一枝摄得癯仙影，赠与分湖旧隐人。

因声誉日隆，乞求梅画者应接不暇，故1921年由高吹万、柳亚子、余天遂、姚石子、郑逸梅等文坛名流为其重订了画梅润例，以此加以限制。先生还独创一格，画梅只画叶，只画梅实以及只画繁枝不补一花一蕊，追求“源于自然，高于自然”之臻妙境界，所以南社著名诗人、湘集主任傅屯良盛赞他：“昆山胡蕴真奇卓，载画满囊诗一肩”。

石予先生学识渊博，术业精深，笔耕勤奋，著作等身。毕生作诗万余首，撰文上百卷，汇编成帙的有《半兰旧庐诗稿》、《半兰旧庐文稿》、《秋风诗》、《梅花百绝》、《后梅花百绝》、《锦溪集》、《章村诗存》、《半兰旧庐诗话》、《炙砚诗话》、《画梅赘语》、《松窗琐话》、《半兰旧庐杂钞》、《诗学大义》、《四史要略》、《读左绎谊》、《缥缈史》、《岳家军》等十多种，除少数几种曾出版外，大多未及付梓。

胡氏以诗文与画梅驰誉文坛艺苑，更在教育上贡献卓然。20岁成为秀才后，就试金陵未能中举，因家境清寒，即在家乡蓬阁镇设塾授徒，经过近十年的辛勤教育，成绩斐然，学生中有余天遂等5人成为邑庠生（考中秀才），殊不容易，因而名声大震。光绪三十一年（1905）废科举，兴学堂。石予先生积极顺应潮流，不顾年近不惑，次年即与长子昌会一起赴沪求新学。分别考入上海东城师范传习所和半景园师范传习所学习。光绪三十三年（1907）赴苏州，任教于苏州公立第一中学堂（俗称草桥中学，民国后更名为江苏省立第二中学，今苏州市第一中学），教授国文和修身课达20余年，又曾断续在私立振华女学、省立第一师范和省立第二女子师范兼课。门生弟子遍天下，学生中英才辈出：著名教育家、作家、出版家和社会活动家叶圣陶，著名历史学家、民俗学家顾颉刚，著名书画家、收藏鉴赏家吴湖帆，著名雕塑家江小鹁，著名文学家、编辑家王伯祥，著名作家范烟桥，著名书法家蒋吟秋，著名文史掌故作家郑逸梅，著名版本目录学家、图书馆学家和书法家顾廷龙等一代隽杰，均沐受过他的教泽。作为一个教师，毕生能教育培养出一位如上述这样大师级的学生，也倍感欣慰了；而能培养出如此众多的杰出人才群，在中外教育史上也堪称一个奇迹。

石予先生国学功底深厚、授课循循善诱，学生如沐春风。又精诗，叶圣陶、顾颉刚在校读书时，非常钦慕，常向其借抄诗稿，录成副本，揣摩学习，乐而不疲。胡氏对学生和蔼中带着严肃，除

任课外，兼任舍监，非常关心住校学生的生活，每晚督促学生自修，学生有所叩问，总是详为解答，言无不尽。直至学生入睡了，还要到宿舍巡视一番，看看是否盖好了被毯，检点过了，才放心自己寢息。他视学生为子侄，学生们视其如同父亲，师生间结下了深厚的情谊。他的笃学俭行，他的道德文章，对学生们的成长影响很大，在学生们心头留下的印象也实在太深了。无怪乎叶圣老在七十多年后犹念念难忘师恩，1983年1月在为胡先生遗著所作序中深情地写道：“清末肄业于苏州公立中学五年，受业于介生夫子者三年，所受学科为国文。而七十馀年间自省，受用者乃远越于国文。盖夫子崇德笃行，布衣蔬食，其不言之教，当时门弟子莫不敬而慕之，且以律己。”景仰之情，溢于言表。郑逸老亦在其出版的著作中多次追述胡师的嘉言懿行，还在南京师范学院编印的《文教资料简报》1983年第11期上发表了一组记述胡石予先生生平的文稿（包括年表）。

石予先生崇尚俭德，平生夏不穿绸，冬不御裘，布衣朴素，时有“胡布衣”之号。生活虽俭，但热心公益，济贫救困，踊跃争先。买书也从不吝啬，据郑逸老回忆，先生每天授课馀暇，总喜欢到苏州护龙街（今人民路）一带旧书铺去“淘书”，看到惬意的就买，时常因“淘书”耽误了学校的晚餐时间，就买些饼饵充饥了事。他买书日积月累，添了许多书架，以致走进他的宿舍，须循着书架的环回曲折，才能到达他的座前。后来年老告归（1927年）时，这许多藏书，装了几条船才得以搬回蓬阁镇，可惜后均毁于抗日战争。先生晚年卜居故里“半兰旧庐”，仍笃学不辍，撰文吟诗，与全国各地诗友酬唱；还每日临池挥毫，用毛笔蘸清水在光滑的大青砖上练书大字娱乐。67岁时患丹毒，延请医生施行手术，不幸反致右足残废。两年后又逢抗日战争爆发，由家人扶避陈墓镇，后又辗转至安徽铜陵的章村等地。铜陵沦陷，因染上细菌性痢疾，而无医药治疗，呜呼，一代宿儒，客逝他乡。直至抗战胜利，1947年才由先生幼子胡昌治（敬修）赴皖将先生遗柩运归故乡蓬阁安葬。1939年8月28日先生逝世一周年时，其门生故旧高吹万、范烟桥、郑逸梅、赵眠云发起公祭于上海法藏寺，参加者均海上一时名流，收到挽联、挽诗甚多，表达了学术界、文艺界和教育界的一片痛惜、敬仰和缅怀之情。

胡石予先生离开人世已整整50年了，但他的姓名、著作和业绩将永载中华文化史册。

（作者单位：昆山市爱卫办）

都穆《正德游记碑》浅解

□ 郭志昌

昆山华藏寺观音殿存一正方形石碑，边宽41厘米，厚9厘米，上阴刻隶书8行，共计59字，内容为“正德十一年四月丙子重游昆山，饮华藏禅院。同游者黄云应龙、王纶理之、李元寿仁山及应龙之子元祐。时期而不至者俞璋朝相也。郡人都穆玄敬题。”这是一块石灰石碑刻，刻工精良，书法优美。

据住持秋风法师介绍，这块碑石是2000年在整修马鞍山西山风景区时，一民工在河中挖到的。后几经转手，被陈志高先生收藏，以后捐给了华藏寺。

按碑文上说，这一天，都穆（字玄敬）陪几位文人雅士重游昆山华藏寺并在其中饮茶，同游的人中有黄云（字应龙）、王纶（字理之）、李元寿（字仁山）以及黄云的儿子元祐四个人。另外，还有一位说来却没有来的，是时任南京大理评事的俞璋（字朝相）。雅集之后，由都穆题刻留念。

碑文中所提到的人物，既有达官贵人，又有书画名家。其中四人，除黄云的儿子元祐以外，另外三位都名闻遐迩。黄云后来入选“吴中名贤”，是昆山的历史名人。俞璋虽不是名贤，但他是嘉靖“广五子”之首俞允文的父亲，其本人在正德五年乡试中式举人，次年为廷试进士，曾经三为郡推官，官至南京大理评事。

据邱樾《昆邑赋》（1903年著、1929年出版）和邵忠、李瑾编著的《吴中名贤传赞》（江苏古籍出版社1997年8月出版）介绍及《康熙昆山县志稿》记载，黄云是黄子澄的曾孙，原籍江西分宜，明初其祖黄泽入籍昆山。黄云是明朝弘治年间的文学家，号丹岩，家贫好学，疏豁慷慨，与文徵明、唐寅为挚友，文徵明在27岁时就为他画过《云山

图卷》。自少以诗文为已任，师从沈鲁，尝就藏书家借录，卷帙阅后，辄能记忆，心口了然，凡刑名、钱谷、水利、算数、军旅、仪制，无不究心，期为有用之学。弘治中，以岁贡授瑞州府训导。尝廷谒监司，耻之，欲解组去。是时邵宝为提学，刘玘为郡守，待以殊礼，屡慰留之。丁外艰归，绝意仕途。黄云为文，得东坡遗意，一时碑版之作，以出其手为重，然非其好，终不与。岁饥，见亲族孤嫠时，复收养之，虽屡空弗恤也。性方严，不能做软美态，对后辈多加训诫。年七十馀卒。所著有《丹岩集》十卷，为其门人、巡按直隶监察御史（江西）高安人朱实昌所编，其中有许多是与沈周、文徵明等往来题咏之作。苏州《沧浪亭五百名贤图象赞》对他的评语是“性异时趋，学期世用，一官虽微，能以人重”。

王纶，更是名重一时的书画家，其伟貌修髯，喜吟善画，为沈周入室弟子，善画，尤工篆隶楷书，曾为沈周画过六十岁小像。阙里重建孔庙，东抚礼聘以往，穹碑大额，皆其手笔。现保存于亭林园“步玉峰”牌坊下的“三贞碑”上，西面的碑文即为柴奇撰文，王纶书丹（篆书）。从署名上还透露出了他是太原王氏，说明他们家祖上是南渡移民。所居昆山中隙地数弓，种竹数十竿，篆题之曰“君子林”。他曾预修《武宗实录》，参与修撰《昆山志》、《昆山邑志正误》，所著有《昆山杂咏》、《续昆山杂咏》、《昆山唱和集》以及《节烈编》等。

碑文中提到的李元寿字仁山者，自号鹿野翁，从小就写得一手好字，楷法精擅，曾经以四种

（下转第9页）



都穆 正德游记碑 昆山华藏寺藏