

昆仑堂

二〇〇八年
第二期
(总第二十一期)
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

丰坊家世考

□ 王泽玖

【摘要】 明代丰坊博通经史,于经学、易学、诗学、书画等多领域造诣皆深,其书法尤为世人称道。然因其生性狂怪,恃才傲物,晚年穷困潦倒,乃至寄居萧寺,客死僧舍。本文通过其诗集、地方志及后世有关丰氏家族著述,对丰氏家世与家学进行了梳理、考辨。对了解其思想、性格、艺术成就,以及丰坊“万卷楼”藏书历史都大有裨益。

【关键词】 丰坊 丰稷 家世 家学

鄞县(今宁波府城),古称鄞县,滨临东海,自唐宋以来,即成为我国对外交往的重要港口,是浙东政治、经济、文化中心。清初史学家万斯同《鄞西竹枝词》中说:“浙江东渡是宁波,人物由来此地多”。鄞县,是文人、书家荟萃之地。以书法闻名的唐代即有“初唐四大家”之一的虞世南和号为“四明狂客”的贺知章;宋代有张孝祥及其侄子张即之以及丰稷;明代有丰坊、屠隆及因擅书法而授中书舍人的金湜;清代有“清初四大家之一”的姜宸英;近代则有梅调鼎、赵叔孺、沙孟海等,可谓英才辈出。丰坊就是这群星中的一员。

丰坊(1494-1569),字存礼、存叔、人叔,号南禺外史,后更名道生,字人翁。别署人季、西郊农长、南禺外史、南禺病史、碧玉堂下吏、天官考功大夫等。丰坊博学工文,尤精书法,然因其生性狂怪,恃才傲物,晚年穷困潦倒,乃至寄居萧寺,客死僧舍,史志对其生平记载甚略。考查丰坊的家世与家学,对了解其思想、性格、艺术成就,以及丰坊“万卷楼”藏书历史都大有裨益。

丰氏,乃宋代鄞县楼、丰、史、郑四大家族之一。十六世纪中叶一首于当地广为流传的歌谣唱道:“屠公甲第隔江涯,甬上人推四大家。恰比宋朝论士族,娄(楼)丰史郑亦同夸。”^[1]丰氏从北宋丰稷开始,就以名德清节享誉朝野。

丰稷,字相之,为丰坊第十五代远祖。他“受业于鄞江王先生、正议楼公之门,登嘉祐四年(1059)进士,初任襄州谷城令,以廉明称。”^[2]累官御史中丞、礼部尚书,卒后追复学士,谥清敏。丰稷为官之际,正当蔡京用事。“徽宗立,(丰稷)入对,极论蔡京奸状;既而又论京、卞兄弟同恶,击之不已。”^[3]丰稷不畏权奸,疾恶如仇,刚直不阿,这一气节一直传之于后代,成为丰氏家族的性格与特征。

丰稷天性嗜学,所到任处惟以书籍自随,一生勤于著述,为官之暇,醉心翰墨。明安世凤《墨林轶事》云:“丰稷书《慈溪永明寺殿记》海内少见,开大而不沓拖,谨密而不拘曲。驰骋于意象之先,从容于笔画之外,蔡、苏、黄、米之美,无不挹取而不用其一笔。”^[4]丰稷书法传至明代尚有如此影响,可知非泛泛之辈。丰稷一生著述颇丰,有《丰清敏公遗书》、《丰清敏公诗辑存》等。

关于丰氏家世,清全祖望《天一阁藏书记》记载:“清敏之子安常;安常子治监扬州,死于金人之难,高宗赐以恩卹;治子谊,官吏部,以文名;谊子之俊,以讲学与象山、慈湖最相善,亦官吏部;有俊子云昭,官广西经略;云昭子稔、稔子昌传并以学行,为时师表;而云昭群从曰芑,曰菑,皆有名。万卷楼之储,实自元祐以来启之。自吏部以

后,迁居绍兴。其后至庚六,迁居奉化。庚六子茂四迁居定海。孙寅初,明建文中官教谕。寅初子庆,眷念先畴,欲归葬父于鄞。”^[9]

丰氏同邑,清徐兆昂著《四明谈助》中有载:(丰稷)子安常,元丰五年(1082)进士;孙治,监扬州,建炎三年(1129),死于金人之难;其子谊,甫三岁,弃道旁,见者怜而养之。其后高宗特赐褒恤。谊官吏部侍郎,其弟谟,为定城令。皆不愧古名臣。……谊当父死时,三岁,弃道旁,后为名儒。^[10]

《四明谈助》又载:“丰吏部有俊,字宅之,清敏公四世孙,吏部谊之子,登绍熙元年(1190)进士,历官吏部郎中……因与陆象山(九渊)游,其与象山讲学最多。……创立东山书院,造士之法甚备”^[11]“其知建昌时,设义仓以济民;知扬州时,金人南侵,力战却之”。^[12]可知丰有俊不但学识之渊博,其廉与义更为后人所称赞。由此推之,丰云昭、丰稔、丰昌传乃丰稷五世、六世、七世孙,然限于资料,无法详考。丰氏家族从丰有俊辈,举家迁居绍兴,其后辈又迁居其它地方,以至其后几代人生平资料在鄞县地方志上所载甚少。

“殉难通判丰使君存芳,字公茂,清敏公五世孙,官太平州通判。景炎元年(1276)二月,元兵至,知州孟知瓘将以城降,使君力争不得,骂之。孟知州遂引元兵屠其家,同死者十八人。有卒方义,匿其八岁儿礼,育于民间,传至曾孙淳甫,明洪武中(1368-1398),以贤良荐官监察御史”。^[13]丰稷家族传至第六世孙丰礼时,已第二次大难不死,绝处逢生。幼年“育于民间”,想见此与其家族刚毅气节受乡人所推崇,乡人敢冒死相救,有极大关系。

丰氏家族,在丰存芳之后,又经多次迁徙。明叶盛《丰文庆复清敏公故园》中有一段记录:“丰布政文庆,世居鄞,清敏公稷之后也。高祖庚六,徙居奉化;曾祖茂四,徙居定海;考寅初,洪武中授训导,陞九江德化教谕,正统间卒。庆扶柩还鄞,将合葬于祖茔。”^[14]清徐兆昂《四明谈助》有云:“布政使丰公庆,宋学士稷之十二世孙也”。^[15]如此逆推之,丰庚六为丰稷八世孙,丰茂四为九世孙,丰寅初为十一世孙。

丰庚六、丰茂四及丰稷十世孙,限于资料,亦无法详考。丰寅初,字复初,号复斋,博学笃行,隐居自好。洪武十七年(1384)征为国子司业。后上书谏观灯,滴江西德化教谕,成祖入金陵,遂弃官躬耕,享年一百零五岁。其子丰庆,也就是丰坊曾祖,正统己未(1439)进士,授兵科给事中,谏景帝

南城及易储事,言甚剀切,入狱七年。英宗复辟,历升河南布政使,廉声大著。因眷念先畴,欲归葬父于鄞,复迁于甬上定居。丰庆著有《简庵集》、《丰氏园居十咏诗》等。丰坊谓其善书,在他所著《书诀》中将丰稷与丰庆列入书史上得笔法书家之列;“自钟、王以来,知此秘者,赵宋则蔡君谟、周子发、先清敏公……先曾祖通奉府君……数公而已”。^[16]现藏宁波明州碑林尚有成化二年四月丰庆正书、金湜篆额的《宁波府重修儒学记》,^[17]可见其书迹。

丰庆子丰耘,字用勤,号西园居士,官湖口县学训导。以子熙贵,封谕德。丰坊在《书诀》中亦盛赞其“书学子昂、宋克,依洪武正韵一笔不苟”。丰熙(1470-1537),字原学,号五溪,又号一斋,即丰坊之父。丰熙少时志趣非常,“尝大书壁间曰:‘立志当以圣人为主的。逊第一等事于人,非夫也’”。^[18]于成化二十三年(1487)中举人。弘治十二年(1499),举殿试第二(榜眼),由翰林编修迁侍讲。嘉靖元年(1522)进学士。关于丰熙生平清徐兆昂《四明谈助》记载甚详:“(嘉靖)三年,上(按:世宗)主张璫之说,欲考兴献帝,举朝争之不得。公与同里翰林王公相、陆公鉞等招举朝大小诸臣二百余人,同跑文华门外哭谏,声闻大内。上大怒,命系为首者八人。次日考讯,俱以公为举者,谪戍镇海卫。公在戍,唯杜门著书,绝口不言时事,凡十三年,竟卒于戍所。”^[19]

上述记载,即为嘉靖三年(1524)朝廷发生的“大礼议”事件,即因孝宗薨后无嗣,世宗皇帝即位后,想把其父兴献王尊称为皇考,而称孝宗为皇伯考。南京刑部主事张璫投其所好,迎奉世宗主张。而朝廷丰熙等一批前朝老臣认为不合古法,抗廷力争。礼定又上疏谏,跑在文华门前放声痛哭。帝怒,将首事者八人下狱,余者四品以上夺俸,五品以下廷杖。后又将丰熙远戍福建镇海卫,嘉靖十六年(1537)丰熙卒于戍所。

丰熙著有《白庵集》、《一斋集》、《古易传易》、《鲁诗正说》等,丰熙亦擅书法,现于“闽南第一碑林”之云洞岩,还留下不少丰熙题写的摩崖石刻,其中全文一千多字的巨型石刻《鹤峰云洞记》,书法遒丽,为世所赞。^[20]

丰熙子丰坊,由上推之乃为丰稷十五世孙,在才学智慧上有过之而无不及。正德十四年(1519),二十五岁的丰坊举乡试第一而中解元。嘉靖二年(1523),三十岁进士及第,授礼部主事。父子同朝为官,丰氏家族可谓盛极一时。嘉靖三年,丰坊偕父谏大礼受杖,改为南吏部考功主事。

^[17]嘉靖六年,又被贬为扬州府通州同知,后被免官归里。嘉靖十六年丰熙去世,于次年六月,丰坊思效阿谀奉承者,“复言其父前谏大礼非出本意,因走京师,上书请崇献皇宜称宗,祀太庙。”^[18]嘉靖十八年,丰坊又进《卿云》雅诗一章谏世宗,但终无所进擢。由此,前后两次谏世宗被世人病诟为“不孝”。隆庆三年(1569),贫病以死吴中。丰坊尤善书法,董其昌谓“丰考功、文待诏皆墨池董狐也”;^[19]文征明说:“丰先生无一点一画不自古人来。”^[20]詹景凤亦记道:“道生书学极博,五体并能,诸家自魏、晋以及国朝,弥不兼通,规矩尽从手出,盖工于执笔者也。”^[21]丰坊著有《万卷楼遗集》、《书诀》、《古书世学》、《春秋世学》、《诗说》等,其中《书诀》一文在书学上影响较大。

丰坊儿子丰鏊,地方志所记极少,在《民国鄞县志·人物类》“丰坊”条目下载“子鏊,以勇称,亦能诗”。^[22]清全祖望《跋丰考功札》云,“考功与周中丞莓崖札,言其子鏊有万夫之勇,又极言其不孝。考功有愧于学士,故其子亦多忤耳。然尝见鏊诗,又颇蕴藉,不似勇夫。何也?”^[23]由丰坊所言可知,其与子丰鏊关系不是很融洽,且丰鏊中年去世,所以丰坊后半生异常孤独、寂寞。

丰鏊有二子:丰越人与丰应元。钱谦益《列朝诗集小传》误记丰应元为丰坊儿子。^[24]丰越人,字正元,自号天放野人,“少有家难(按:丰鏊去世),年三十方娶”,^[25]与弟应元相友爱。丰越人“性嗜学,工诗,寄情萧散,兴到索笔直书,破墙颓垣俱满。”^[26]另有诗集《丰正元先生诗四卷》收入《四库全书存目丛书》。丰越人儿子丰建,字基仲,天启五年(1625)进士,历官知建昌府。丰应元,字吉甫,从兄受诗法,遂与兄齐名,称为“二丰”,有诗《鸣皋集》。

由上丰氏家族(详表附后)考证可知:丰稷谏徽宗论蔡京奸恶,丰治死于金人之难,丰存芳抗元同死者十八人,丰寅初上书谏观灯,丰庆谏景帝易储事,以及丰熙哭谏文华门争“大礼”,一系列事件说明,丰坊之先辈,历代皆有功名,且性格刚直,敢于争谏,做官清正,为世所称颂。《鄞献表》云:“马园丰氏,在宋有进士七人,明时进士四人,贡士一人。”^[27]全祖望《甬上族望表》云:“西湖丰氏,本自马湖来,清敏公始居西湖,其别业则在城西。丰氏官位,于四姓稍次,而人物独巨。清敏公第一,公子安常第二,扬州盐仓治之死节第三,吏部谊之儒学第四,制使有俊之理学气节第五,太平判存芳之死节第六,共六望。其入明后,表载学士熙一望”。^[28]上述所记可见,同邑后人对丰氏

家族气节推崇之至。

二是丰坊家族家学渊源、人才辈出,“三百年之学统”传承有序。全祖望在《丰学士画像记》又记:“世知甬上四大姓,重圭累衮,丰氏与其一,而不知三百年之学统,绵绵延延,丰氏必参其间”。^[29]丰坊家有“万卷楼”,历代藏书甚富,丰坊出身其间,自幼秉承家学,博通经史,于经学、易学、诗学、书画等多领域成就皆深。其家族尤重书学,丰稷、丰庆、丰耘、丰熙皆有建树,传至丰坊成就最著。丰坊书画之好,可谓着迷,“负郭田千馀亩,尽鬻以购书名帖”。相传丰坊藏有唐贺知章书《千字文》、章草《孝经》、《龙瑞宫记》等珍贵名帖,后失之于火。“考功歿已数年,家所藏遗迹甚多,遂造其妙,购六朝宋元明笔十馀卷,模本残帖数十卷,宝爱过于头目。与李观察公《论书》一篇,为世所传。画山水笔意疏挺,亦有石田遗意。”^[30]

三是丰坊有过人的才学与忠君报国的志向,却终身郁郁不得志。其家世的辉煌和气节的耿直傲骨却身被“不孝”的恶名,导致其极度矛盾、愤懑与哀怨,乃至有过激言行。有如钱谦益所言:“为人狂诞傲僻,纵口狗意,所至人畏而恶之”。^[31]然其同邑后学沈泰灏却能解其心结,“傍观者不测其心胸为何,或题为狂,或题为怪。”^[32]直至晚年丰坊常住寺庙,受佛家沐浴,心境渐趋向平和与豁达。晚年有诗曰:“百年忠孝谁能尽,万古王何俗并移。却笑腐儒身已病,无端忧国泪空垂。”^[33]

其四,是纠正了有关丰坊的错误信息。如钱谦益在《列朝诗集小传》中,将丰坊的孙子丰应元误认为丰坊的儿子,以至在互联网上搜索的此项信息皆有误。

另外,丰坊家族两次落难:建炎三年(1129)丰稷二世孙丰治,“死于金人之难;其子谊,甫三岁,弃道旁,见者怜而养之。”景炎元年(1276),丰稷五世孙丰存芳一家被元兵屠杀,“同死者十八人,有卒方义,匿其八岁儿礼,育于民间”。两次大难,极其惨烈,后世皆由外人抚养成人,且景炎元年之灾更甚,匿育于民间。由此推论,丰氏家族藏书“从元祐始”,中间是否有断链尤值得怀疑。“中国传承最久的家族藏书”^[34]能否冠在丰氏万卷楼上,还有待于进一步考证。

附：

丰坊家世传承一览表

丰稷第几世孙	姓名字号	官 职	生平大事件	著作与书学成就
中兴之祖	丰稷字相之	嘉祐四年（1059）进士，官礼部尚书，卒后追复学士。	谏徽宗论蔡京奸恶	著作：《丰清敏公遗书》、《丰清敏公诗辑存》等。安世凤《墨林轶事》云：“丰稷书《慈溪永明寺殿记》海内少见，开大而不沓拖，谨密而不拘曲。驰骋于意象之先，从容于笔画之外，蔡、苏、黄、米之美，无不挹取而不用其一笔。”
第一世	丰安常	以儒行名太学，元丰五年（1082）进士，官任太常学正。		
第二世	丰治	官监扬州	建炎三年（1129）死于金人之难。	
第三世	丰谊	官吏部侍郎	甫三岁，弃道旁，见者怜而养之。后为名儒。	
第四世	丰有俊字宅之	绍熙元年（1190）进士，历官吏部郎中。	与陆象山游，创立东山（湖）书院，造士之法甚备。	
第五世	丰云昭	官广西经略		
	丰存芳字公茂	官太平州通判	被元兵屠其家，同死者十八人	
第六世	丰 礼		幼年育于民间	
	丰 稔	无考		
第七世	丰昌传	以学行，为时师表		
第八世	丰庚六	无考		
第九世	丰茂四	无考		
第十世	无考			
第十一世	丰寅初字复初号复斋	洪武十七年（1384）征为国子司业。	后上书谏观灯，谪江西德化教谕。	
第十二世	丰庆	正统己未（1439）进士，官河南布政使	谏景帝南城及易储事，言甚剀切，入狱七年。	著有《简庵集》、《丰氏园居十咏诗》等。丰坊《书诀》中将丰稷与丰庆列入书史上得笔法书家之列。
第十三世	丰耘字用勤，号西园居士	官湖口县学训导。以子熙贵，封谕德。		丰坊在《书诀》中亦盛赞其“书学子昂、宋克，依洪武正韵一笔不苟”。
第十四世	丰熙 1470-1537 字原学，号五溪	弘治十二年殿试第二中榜眼，由翰林编修迁侍讲。嘉靖元年进学士。	嘉靖三年争“大礼”远戍福建镇海卫，嘉靖十六年卒于戍所。	著作：《白庵集》、《一斋集》、《古易传易》、《鲁诗正说》。书作：《鹤峰云洞记》，题跋《范文正公帖》、《送万民望试卷》序
第十五世	丰坊字存礼，晚名道生，号南禹外史	嘉靖二年（1523），三十岁进士及第，授礼部主事。	嘉靖三年，丰坊偕父谏大礼受杖，改为南吏部考功主事。嘉靖六年，又被贬为扬州府通州同知，后被免官归里。	著有《万卷楼遗集》、《书诀》、《古书世学》、《春秋世学》、《诗说》等。董其昌谓“丰考功，文待诏皆墨池董狐也”；詹景凤亦记道：“道生书学极博，五体并能，诸家自魏、晋以及国朝，弥不兼通，规矩尽从手出，盖工于执笔者也”
第十六世	丰越人字正元，号天放野人			诗集《丰正元先生诗》四卷“性嗜学，工诗，寄情萧散，兴到索笔直书，破墙颓垣俱满。”
	丰应元字吉甫			诗《鸣皋集》。
第十七世	丰建丰建，字基仲	天启五年（1625）进士，历官知建昌府。		

注 释:

[1] 转引〔加拿大〕卜正民著,孙竟昊译《家族传承与文化霸权:1368年至1911年的宁波士绅》,见《中国社会经济研究》2003年第4期,92页。

[2]、[3]、[6]、[7]、[8]、[9]、[10]、[11]、[15]、[26]、[27] 【清】徐兆昂著,桂心仪等点注《四明谈助》卷三十《西郭南郭》,宁波出版社,2000年5月,第一版。

[4] 马宗霍《墨林藻鉴》139页,文物出版社,1984年版。

[5]、[28]、[29] 【清】全祖望撰,朱铸禹汇校集注《全祖望集汇校集注》第1062、2637、210页。

[10] 【明】叶盛《水东日记》卷七,第81页,见《元明史料笔记丛刊》,中华书局,1980年10月,第一版。

[12] 丰坊《书诀》,《历代书法论文选》503页。

[13] 转引骆兆平著《天一阁藏书史志》,212页,上海古籍出版社,2005年3月,第一版。

[14] 《明史》卷一百九十一,《列传》第七十九,上海古籍出版社,1974年4月,第一版。

[16] 戴光中著《天一阁主——范钦传》,第65页,浙江人民出版社,2006年版。

[17] 丰坊在《万卷楼遗集》卷三《须论》一诗夹注中,回忆当年事:“余为仪部时(按:据查《中国历代官制》,1389年起,明朝礼部下属总部改称为仪部)上欲改礼而怒余执奏,七月十三日,闻其兵千人,露刃且夹余于朝,朝士皆惊散,唯选之立侯颜色尽变,见余无恙乃喜……。”见《北京图书馆古籍珍本丛刊》109册,据明万历四十五年丰建刻本影印。

[18]、[30] 【清】李邕嗣辑《甬上耆旧诗》卷十四、二十三,《文渊阁四库全书》总集1474册。

[19] 董其昌跋《张旭古诗四帖》,见《历代名家墨迹传真·张旭古诗四帖》,上海书画出版社,2001年12月,第一版。

[20] 张寿镛编著《四明丛书·书诀传》,约园刊本,新文丰出版公司印行。

[21] 马宗霍《墨林藻鉴》182页,文物出版社,1984年5月第一版。

[22]、[25] 《中国地方志集成·民国鄞县通志(二)》第120-124页,人物、文学类,上海书店,1993年版。

[23] 【清】全祖望撰,朱铸禹汇校集注《全祖望集汇校集注》第1424页,上海古籍出版社,2000年12月,第一版。

[24]、[31] 【清】钱谦益著《列朝诗集小传》,629、407页,上海古籍出版社,1983年,第一版。

[32] 沈泰灏跋《万卷楼遗集》后序。

[33] 《万卷楼遗集》卷五,见《乌溪卧病闻边报感怀八首》。

[34] 虞浩旭著《丰坊之万卷楼》,见《智者之香:宁波藏书家藏书楼》,第23页。宁波出版社,2006年3月,第一版。

释读吴让之与赵之谦的印学交流

□ 祝 竹

内容提要：

扬州吴让之居中国篆刻艺术晚清四大家之首,是中国篆刻史由古代进入近代的标帜。但当代治篆刻史者,对吴让之篆刻的评价往往并不准确。其中一个重要的原因,是因为赵之谦在《书扬州吴让之印稿》一文中对吴让之颇有贬损,影响了后世学者对吴让之篆刻的认识。本文试图通过释读吴让之与赵之谦之间在同治二年的印学交流中留下的文字材料,以期有益于人们准确地认识吴让之篆刻的艺术价值、公正地评价吴让之在篆刻史上的地位。

关键字:吴让之 赵之谦 魏锡曾 印谱

一、引言

中国古老的篆刻艺术,到清代后期,进入了一个全新的发展阶段。至晚清四大家吴让之、赵之谦、吴昌硕、黄牧甫出,遂使数百年来印坛名家黯然失色。这标志着中国篆刻史已从古代史进入近代史。研究近代印史,与研究古代史必须用不同的方法,最大的差异是,研究文彭以来的古代篆刻史,习惯于从流派着眼,而研究晚清以后的印史,则当着眼于印人自身。譬如研究吴让之与赵之谦,过去印学界往往为流派观念所困扰。赵之谦既不能归于浙派,也不能归于徽派,于是有人强立名目,称之为赵派。吴让之传承邓石如薪火,自当归于徽派。这样,赵之谦便成了开宗立派的大师,而吴让之则如同浙派的末流赵之琛一样,成了流久弊积的一类。但实际上,近代印史上的赵派是根本不存在的。赵之谦的印,其风格特征最终并不成熟,更没有以其主要风格特征为标记的传承者,没有形成流派。吴让之虽是徽派的传人,但其创作与徽派的代表人物邓石如,巴慰

祖相比,从精神的层面到技法的层面,都有了划时代意义的进步,出现了全新的风貌。吴昌硕跋《吴让之印存》云:“让翁平生固服膺完白(邓石如),而于秦汉印探讨极深,故刀法圆转,无纤曼之习,气象骏迈,质而不滞。余尝语人,学完白不若取径于让翁,职是故也。”^[1]吴昌硕认为,在新的历史时期,吴让之已经取代了邓石如的地位,成了印人摹拟学习的宗师。实际上,吴昌硕本人和同时代的黄牧甫,都是“取径于让翁”,通过深入学习吴让之篆刻,而后自树风标,成为一代大家的。吴让之篆刻的格局,是造就大家的格局。吴让之篆刻的影响,远远超出了他所生活的时代。作为晚清四大家之首,吴让之篆刻是中国篆刻艺术由古代进入近代的标帜。

吴让之在印史上的地位,本应较赵之谦高出一头。但近百年来,在印史研究领域,学者往往有意无意地扬赵抑吴,致使吴让之在印史上的崇高地位,并没有得到印学界的广泛认同。其中原因之一是由于研究方法上的失误,不合时宜的流派观念歪曲了历史的真实。另一个重要的原因,是吴让之与赵之谦之间,于同治二年(1863)曾有过一次不同寻常的印学交流,留下了许多文字材料,成为近代印学史研究中的一个热闹的话题。遗憾的是,这些文字材料被许多学者误读了。因此,根据可知的史实,进行分析排比,以期比较客观地了解他们这次印学交流的状况,并力图读懂双方在这次印学交流中留存下来的文字材料,就显得格外重要。

在这次印学交流中,六十五岁的吴让之和三十五岁的赵之谦二人并未谋面。他们的交流,是通过赵之谦的朋友魏锡曾两次赴泰州拜访吴让之进行的。因此,先从魏锡曾说起。

二、魏锡曾是赵之谦的信使

在印学史上，不是印人而与印人关系密切，并且对印学的发展产生过重要影响的，在明代有汪道昆，在清初有周亮工。清末的魏锡曾是可以与他们鼎足而三的又一位重要人物。

魏锡曾(?-1881)字稼孙，号鹤庐、悌堂，斋名鉴古堂。浙江仁和人，咸丰贡生，官福建盐大使。在官朴拙，日事笔砚，尤精于金石之学。高野侯《吴让之印谱跋》云：“吾乡魏稼孙先生好古善鉴，于印有癖嗜。有工斯艺者，无不罗致，精拓成谱，既无门户之私，又无抑扬之意，兼收并蓄，真识雅怀。”魏锡曾热衷于收集整理丁敬以来的名人印谱，挽救了许多濒临湮没的印史资料。他的印学论著，辑为《绩语堂论印汇录》，以其记事翔实，议论精辟，品评公允，向来为印学研究者所盛称。同时，他还是印坛一位杰出的社会活动家。

魏锡曾与赵之谦同为杭州人，但他们原来并不相识。同治元年(1862)春，同样是因避战祸离家的魏锡曾与赵之谦在闽中邂逅相遇。二人同有金石癖，同好相识，遂以订交，情同故旧。魏锡曾见赵之谦印作，大加叹赏，遂遍为网罗，悉心收集，花了半年时间，共搜得赵氏十年间印作近百方。“溯自癸丑(1853)，迄于今兹，朱墨成帙”(胡澍《赵搗叔印谱序》^[2])，辑拓成《二金蝶堂印谱》。这是赵之谦生平第一本印谱。赵氏生性高傲，“性不耐为人刻印”(胡序)，一生所作不多，当时集印百方，对赵氏早期篆刻作品的保存与传播，可谓莫大的功劳。

赵之谦在魏锡曾集拓的《二金蝶堂印谱》上题了四个大字：“稼孙多事”，并记云：“稼孙竭半载心力，为我集印稿、钞诗、蒐散弃文字，比于掩骼埋胔，意则厚矣。然令我一生刻印、赋诗、学文字，固天所以活我，而于我父母生我之意大悖矣。书四字傲之。”^[3]话虽这么说，实际上，他对于这个“于我父母生我之意大悖矣”的成果，仍然是十分珍视的。十年来零星所作之印，一旦集于一谱，得以回顾、总结，当然是一件令人愉快的事。自我欣赏的同时，自然也希望与同道交流，得到朋友的赞扬。环顾海内印人，谁是知音？他想到的，恐怕只有吴让之一人。

当时印坛，浙派名宿赵之琛已于十年前去世，钱松也于二年前去世，健在的唯有扬州吴让之一人。在这前一年，赵之谦为门生钱式作篆书时，曾题曰：“我朝篆书，以邓完白为第一。完白后，近人惟扬州吴熙载及吾友绩溪胡荻甫。”^[4]对于吴让之的篆刻，赵之谦在“会稽赵之谦字搗叔”

一印的边款中说：“息心静气，乃得浑厚，近人能此者，扬州吴熙载一人而已。”^[5]对于恃才自傲的赵之谦来说，这是他对印人同道少有的推崇。但实际上，赵之谦对吴让之了解并不多。他说：“让之所摹印，十年前曾见一二，为大叹服。”(见《书扬州吴让之印稿》^[6])。“曾见一二”，不等于就见到一两方，但数量一定不多。对于一位高明的印人，见到别人少量印作，便能大体上判断其人总体水平的高下，这是不奇怪的，赵之谦有这种眼力。少数几方印的观感，令他十年不忘，可见是一种刻骨铭心的感受。正是凭着这种感受，赵之谦视吴让之为印学知己。当他的第一本印谱辑成的时候，他想到了要给吴让之看看。这就有了魏锡曾的泰州之行。

吴让之《赵搗叔印谱序》开门见山，记述了这件事的原委：“搗叔赵君，自浙中避贼闽海，介其友稼孙魏君转海来江苏，访仆于泰州，见示所刻印稿二册。”^[7]吴让之没有说他的序言是不是应赵之谦之请而作，但在赵之谦自己的题记外吴让之序是这本印谱的第一篇序言。三个月以后，才有了胡澍在京师所写的第二篇序言。

可以这样认为：由赵之谦介绍，送赵之谦的印谱请吴让之品评，并且求序，是魏锡曾泰州之行的首要任务。当然，拜访当时声望最高的印坛前辈，拓存他的印谱，并向他求印，这也是魏锡曾此行的目的。

三、吴让之为赵之谦、魏锡曾刻印

魏锡曾在泰州拜访吴让之的情况，他在一年以后记述道：“予于去夏晤之泰州，年六十五矣，松身鹤发，神完有恃。时憩僧舍，为人作书自给。以目力衰，不肯刻印。予固强之，为搗叔刻二石，为予刻三石，同好妒羨。”^[8]这是我们现在所见到的关于吴让之当时状况最直接、最真实的记述。

在泰州得到吴让之所刻的印章，是被人称为“印奴”的魏锡曾最兴奋的事。在当时也是令“同好妒羨”的事，所以，他在跋中详为记述。

吴让之为赵之谦刻的两方印，一为“赵之谦”，白文，款云：“搗翁名印，让之六十五岁作。”一为“二金蝶堂”，款云：“搗叔先生削正，让之六十五岁作”。六十五岁的吴让之称三十五岁的赵之谦为“搗翁”，充分表示了他的自谦和对赵氏的敬重。对于“松身鹤发，神完有恃”的吴让之来说，这是一种长者之风，而不是出于昏愦。

吴让之为魏锡曾刻印，分为两次。魏氏在夏日第一次赴泰访吴时，吴氏所刻，一为“鉴古堂”白文条印，款云：“让之之年，六十有五。目力昏

耗,已近于罄。责以刻印,无乃老苦。稼翁一笑,弃之如土。癸亥立秋日记”。一为“魏锡曾私印”。此印各谱所见无款。上海博物馆印章馆陈列此印,实为两面印,印的另一面刻“收视反听之居”白文六字,款为“让之”二字。当年冬天,魏锡曾由京返闽,道经泰州,再次拜访吴让之。这一次吴让之又为他刻了一方印,文为“魏稼孙鉴赏金石文字”,白文,款云:“同治二年十二月,稼孙将之闽,作此志别。让之”。魏锡曾《吴让之印谱跋》作于同治三年,他所说的“为予刻三石”,可以理解为夏秋间所刻的三方印,也可以理解为包括冬天所刻的一方,共四方印,因为其中有一方两面印,实为“三石”。

弄清这几方印的创作时间,是有必要的。因为魏氏于立秋以后由泰州赴北京,与先期已至北京的赵之谦、沈均初、胡澍会合,他带到北京与朋友共同赏鉴的印是夏天所刻的五方印,而不包括冬天所刻的一方。夏天所刻五印,虽说也不失为大师手笔,今天看来,无一不是精湛的艺术珍品,但在吴让之的众多佳作之中,这些印并不杰出,最多只能算是中等水平的应酬之作。而冬天所刻的“魏稼孙鉴赏金石文字”印,却是能够体现吴让之篆刻最高水平的神来之笔。其间艺术水平的高下,是不难判别的。可惜赵之谦、魏锡曾、沈均初、胡澍等人在北京品评吴让之印作时,没有能够见到冬天所刻的这方印。1981年西泠印社编印沈均初藏本《吴让之印谱》,其中收进了这方印,当是沈均初、魏稼孙于第二年(同治三年)在福州装订此册印谱时补拓进去的。

现在,吴让之的上述作品,均收藏于上海博物馆。据上博孙慰祖先生介绍,吴让之所刻的这几方印,“都是产自福州寿山的上等白芙蓉佳冻,洁白温润,纯净剔透。如此品质的印材,在当时价值不菲,应是魏锡曾自闽携去泰州的”。¹⁹备上等印材赴泰州求刻,这一细节也说明了当时赵之谦、魏锡曾对吴让之的推崇和景仰。

魏锡曾在泰州,还曾请吴让之的学生刻印。由赵之谦于同治十年题写封面的《西泠印存》中收有“非见斋双钩本”朱文印一方,边款为吴让之所刻,款云“瑶圃为稼孙刻,让之记。”瑶圃名张瑜,为让翁弟子。魏锡曾在泰州所拓的吴让之印谱皆为吴让之自用印和当时所刻未及送出之印,其中印面有张瑜名号的就有八方之多,可证当时张瑜正在让翁身边。魏锡曾在泰州时,和他当有交流。张瑜为魏氏所刻的印,肖似让翁风格,并且让翁为署款,或许是在让翁指导下所刻。

此外,在吴让之存世印作中,还可以见到两方为沈均初刻的印,一为“沈树镛印”,一为“郑斋藏本”。如果这两方印也是魏锡曾二次访泰州时请吴让之刻的,则应当如同“魏稼孙鉴赏金石文字”印一样拓进沈均初收藏的这本印谱,但从西泠印社印本中没有见到。以此可以推知,在此以后,吴让之与魏稼孙、沈均初之间,仍有交往。

四、魏锡曾为吴让之拓印谱

魏锡曾在泰州期间所做的最重要的一件事,是替吴让之拓印谱。“余夙有印癖,寓泰无事,因就所见,辑谱得二十分,让之有喜色。”这是魏锡曾《吴让之印谱跋》中的纪实文字。“辑谱得二十分”,即每方印拓二十份,集为二十部印谱,这并不是一件轻松的事。在此之前,吴让之“六十年刻以万计,从未留一谱”(《吴让之印存·自序》)。现在一下子为他拓成二十部印谱,其感激之情是可以想见的。因此,魏稼孙说:“让之有喜色”。如果只拓一二部,恐怕让之未必有喜色。

为证明“辑谱得二十分”即是拓成二十部印谱,可以举出相同的例证。

1864年,魏锡曾续拓《二金蝶堂印谱》成,作跋曰:“凡余辑搨叔印稿三十五分,以干支五声八音等字分识之。搨叔弟子钱少盖、朱遂生皆助余拓者。”(转引自赵而昌《赵之谦大事记》)这里所说的“三十五分”,也是指三十五部。因为量大,需要搨叔弟子协助,并且“以干支五声八音等字”分别标识于每一部,作为编号。

魏锡曾拓吴让之印谱,是“因就所见,辑谱得二十分”。这“因就所见”四字也很值得思考。

1981年,西泠印社出版的《吴让之印存》是魏锡曾所拓二十部吴让之印谱中的一部,是魏氏带到北京分赠给沈均初的。从中我们看到,魏氏所拓印谱,主要是吴让之的自用印,只有少部分是当时为书画界朋友所刻而未及送出的印。其中有谈权(巽夫)、释真然(莲溪)、杨铎(石卿)、张瑜(瑶圃)、朱鋈(震伯)以及顾熙、蒋应麟等。

吴让之自咸丰三年(1853)由扬州避太平天国战乱至泰州,首寓姚正镛(字仲海)家,后相继客岑镛(字仲陶)、陈守吾、朱筑轩、徐东门、刘麓樵之门。张午桥在《师慎轩印谱》的题跋中曾回忆咸丰庚申(1860)年他客居泰州姚仲海家时,亲见“吴让之丈日在二仲家奏刀”。二仲即指姚仲海、岑仲陶。吴氏先后为二仲刻印各有百十余方,为其他几家以及同时寓居泰州的朋友如汪砚山等人刻印也甚多。让之生平最精彩的印作,多是为这数家所刻。值得注意的是,魏锡曾所拓谱中,这

数家之印一方未见。张午桥跋文中谈到,姚仲海已于咸丰十一年(1861)“入都应京兆试”,未回泰州。而在吴让之存世有明确纪年印作中,1861年后即未见有为这数家所刻之印。联系到魏锡曾1863年赴泰,吴让之“时憩僧舍”,可以推想,当时吴让之的许多好友均已不在泰州。而吴让之本人也在当年冬天接待了魏锡曾的第二次来访以后回到了扬州。由于时局渐平,许多人相继离泰,魏锡曾在泰州虽然见到吴让之,却没有充分欣赏到吴让之在精力最旺盛、艺术最成熟的时期所刻作的大量印作,自然也未能将这些作品拓入印谱,这是历史的遗憾。

魏锡曾所拓二十部印谱,当给吴让之留下若干部,他带到北京的也至少不止一两部。吴让之为其中一部写了序言。因为当时印谱尚为散叶,未曾装订,吴让之所写文字亦是单页,并且未题明是序是跋,故后来或称为序,或称为跋。魏氏到北京后,与赵之谦一道“分定内外编,合者十九,不合者十一。搨叔谓吾两人所定,不必当让翁及前后印人意,此十中之一,亦不可强合”。(魏锡曾《吴让之印谱跋》)这里所说“分定内外编”,就是将他们认为合意的十分之九排列在前为内编,而将不合意的十分之一排在后面列为外编。“既而搨叔为文弁首”,这就是赵之谦所写的《书扬州吴让之印稿》。魏锡曾将吴让之和赵之谦所写的文字与印谱合在一起,订为二册,这就是他自己收藏的正本。正本的二册当是以数量平分为二,不可能将合意的九十余印订为一册,又将不合意的十余方印订为一册。正本以外,因为没有吴让之亲书之序跋,皆称为副本。当时在京的沈均初、胡澍、赵之谦等人可能均得一部。沈均初得到副本后,请赵之谦将写给魏锡曾的《书扬州吴让之印稿》重书一纸,第二年回到福州,在装订成册时,又请魏锡曾将吴让之自序的文稿重抄一纸,魏锡曾在抄录吴让之自序后有一段题跋云:“此仪征吴让翁之印稿自叙也……去年余识之泰州,为谱其印,与赵子搨叔定为内外二册,此副本以贻均初,因识缘起”。

这里需要弄清楚的是,正本与副本、内编与外编,是两个不同的概念。正本分内外编,副本亦包括内外编。魏锡曾所藏正本与沈均初所藏副本,所拓的印章是完全相同的。昔赵叔孺、王昶等人都见到过这两种不同的拓本,均有题跋说明两种本子的异同。如赵叔孺在沈均初藏本上题云:“斯谱余所见二册,一为友人丁鹤庐所藏,搨叔书序,攘翁自跋以赠稼孙者。此册系川沙沈均初所

藏,亦为搨叔为之书序,稼孙补跋。”正本与副本的区别,赵氏说得很清楚。韩天衡《历代印学论文选》中《吴让之印存》条下说明称:“此谱为魏锡曾同治癸亥(1836)年赴泰州拜晤吴熙载时所鈐印稿,定为‘内外二册’,一自存,一付沈均初。此为沈均初本。”显然是将正副本与内外编混为一谈了。

五、吴让之为赵之谦印谱作序

吴让之与赵之谦之间的印学交流,是从吴让之见到赵之谦印谱开始的。

魏锡曾带到泰州的赵之谦印谱,集拓了赵之谦于咸丰三年(1853)到同治二年(1863)间所刻印作,也就是说,是赵之谦二十四岁到三十四岁之间的印作。今天我们研究这段历史,必须明白,这部印谱收录的作品,不包括赵之谦于同治二年(1863)到北京以后,眼界日宽,所见日富,从而自觉地印外求印、变化出新的那部分最能代表赵之谦风格和水平的作品。

吴让之对赵之谦这一时期印作的评论,主要见于他所写的《赵搨叔印谱序》^[10]。这篇序言,短短不到二百字,有三点值得注意:

其一,标出了赵之谦对自己的推重,并表示谦谢。他写道,赵之谦介绍魏稼孙来访,“见示所刻印稿二册,中有自刻名印,且题其侧曰:今日能此者,惟扬州吴熙载一人而已。见重若此,愧无以酬知,谨刻两方呈削正。盖目力昏耗,久不事此,不足观也。”吴让之这段话,稍有矜持,但也表示了应有的谦逊和对后辈的尊重。

其二,发表了他对篆刻创作的心得:“窃意刻印以老实为正,让头舒足为多事”。这是吴让之为人为艺的宗旨。他在读了赵之谦早期印作后写出这句话,当是有所感而发的。赵之谦早年有些白文印,往往通过笔画的挪移求得印文疏密的变化,而挪移变化未必尽善。如咸丰七年所刻“王履元印”、同治元年所刻“魏锡曾”等,皆有可议之处,这些毛病自然逃不出吴让之法眼。这篇序言,对吴让之说来,当是一般应酬文字,尽管如此,他也不愿完全隐藏自己的观感。“让头舒足”说得浅显生动,一语中的而又委婉真诚,非深于此道的人是说不出的。我们纵观赵之谦的印作,以同治二年为分水岭,前后变化和进步是明显的。其原因自然是多方面的,但不能说吴让之的批评对他没有积极的影响。

其三,认为赵之谦印作为学邓石如。“以汉碑入汉印,完白山人开之,所以独有千古。先生所刻,已入完翁之门,何得更赞一辞耶!”此言近于

客套,吴让之的用意在于褒扬,但赵之谦的感受未必如此。因为吴让之谦谦以邓石如为宗门,而赵之谦却不甘以邓石如自限。这也是他们印学上一些分歧产生的原因所在。

除见诸文字者外,吴让之还会有更多的意见,并且会对魏锡曾面谈。这些意见,魏锡曾到北京后也会转告赵之谦。赵之谦《书扬州吴让之印稿》中说:“让之论余印,以近汉官印者为是,而他皆非。”这些意见,便是由魏锡曾转告的。赵之谦接着进一步说:“且指以为学邓氏。是矣,而未全然。非让之之不能知也,其言有故,不能令让之易,不必辨也”。看来,他对于吴让之的批评和褒扬都不以为然。

六、赵之谦作《书扬州吴让之印稿》

同治二年八月,魏锡曾由泰州至京,与先期至京的赵之谦、胡荻甫、沈树镛会合。九月九日,赵之谦刻“绩溪胡澍、川沙沈树镛、仁和魏锡曾、会稽赵之谦同时审定印”,边款跋云:“余与荻甫以癸亥(同治二年)入都,沈均初先一年至,其年八月,稼孙复自闽来,四人者,皆癖嗜金石,奇赏疑析,晨夕无间,刻此以志一时之乐。”^[11]魏锡曾带去的吴让之印谱,自然是他们四人晨夕无间,赏奇析疑的一项重要内容。将吴让之印谱分订内外编,也应当是他们四人共同进行的。十月二十三日,赵之谦作《书扬州吴让之印稿》^[12],成为赵吴之间印学交流的高潮。

赵之谦《书扬州吴让之印稿》洋洋洒洒,文采飞扬,不失为才子之文。其理论上的意义和得失,不在本文列论之例,仅就涉及赵吴两人关系的文字拈出三条试为分析:

其一,赵之谦对吴让之刻印的评价有了明显的变化。“今年秋,魏稼孙自泰州来,始为让之订稿。让之复刻两印,令稼孙寄余,乃得遍观前后所作。让之于印宗邓氏而归于汉人,年力久,手指皆实,谨守师法,不敢逾越,于印为能品。”详细论述吴让之篆刻的艺术风格和成就,深入剖析赵之谦以上评论是否准确,需有专文,非本篇所能胜任。这里只想指出,赵之谦所作的评价,与他过去对吴让之的推崇是大相径庭的。过去他说:“息心静气,乃得浑厚,近人能此者,扬州吴熙载一人而已”。“息心静气,乃得浑厚”,绝不是“能品”所能达到的品质,如果吴让之印作仅为“能品”,那么他过去的推崇真是大错特错了。还需要指出,这里所说的“手指皆实”,自魏锡曾以来,许多人理解为是赵之谦对吴让之功力的肯定,其实不然。“手指皆实”,是长期“谨守师法,不敢逾越”的

结果,是只能刻出“能品”印作的缘由。赵之谦所说,更多的当是一种贬意。吴让之大量佳作那种使刀如使笔,“神游太虚、若无其事”的神采风韵,用“手指皆实”来概括,也是很不准的。而且,只要把吴让之的印作和邓石如作一番比较,吴让之是否“谨守师法,不敢逾越”,也不难得出结论。吴让之的好友姚正镛说:“让老刻印,使刀如使笔,操纵之妙,非复思虑所及。自云师法完白山人,窃谓先生深得篆势精蕴,故臻神极,其以完白自画者,殆谦尊之说耳。”(“汪璠”、“砚山”印跋^[13])。姚氏的评论,当为知言。

其二,由对浙派印人的评价而引伸出来的巧拙论,是赵氏此文的核心内容。赵之谦以“巧”“拙”二字作为评判浙派印人高下的标准,认为浙派的创始人丁敬为“忘拙忘巧”,水平最高。其继起者黄小松为“巧拙均”,蒋仁为“九拙而孕一巧”,陈曼生为“巧七而拙三”,而“浙中见巧,莫如(赵)次闲”。拙多于巧,是上乘,而巧胜于拙,乃是末流。他对浙宗诸家巧拙的判分是否恰当?纯以巧拙论印之高下,抑巧而扬拙,是否合宜?见仁见智,一家之言,前人早有不同看法,这里姑且不论。需要指出的是,他在这里要表现的真实用意,是用赵次闲来贬吴让之。因为“浙宗自家次闲后,流为习尚,虽极丑恶,犹得众好”。而赵次闲的“丑恶”,即在于“见巧”。而“犹得众好”中,就包括“厌拙之人而愿巧之出”的吴让之。他说吴让之“极称次闲”,而“薄龙泓(丁敬)、秋盦(黄小松)”,是“人以为偏”的见解,实际上即是说吴让之和赵次闲一样是“丑恶”的。

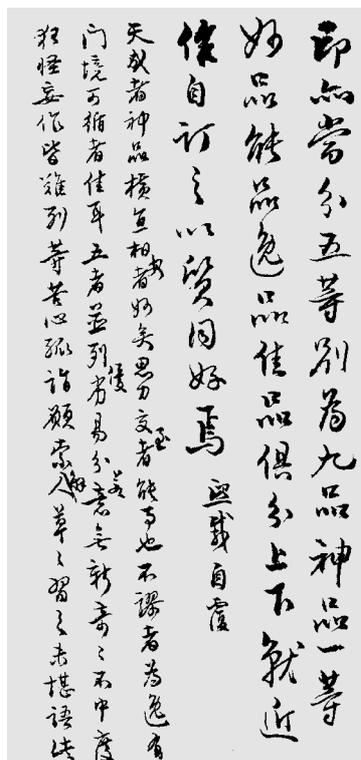
必须指出的是,赵之谦文中所批评的所谓吴让之的观点,其实是赵之谦强加给吴让之的,吴让之压根儿就没有这么多的看法。魏锡曾在《吴让之印谱跋》中论述了此事的缘由:“余尝以钝丁(丁敬)谱示让之,让之不喜。问及次闲,不加菲薄。后语馮叔,因有此论。”^[14]吴让之不喜浙派印,也不喜欢丁敬的印,这是吴让之的个人喜好。对老前辈赵次闲没说什么不敬的话,即“不加菲薄”,这是吴让之做人的道理。这么简单的事,经过赵之谦的铺陈演绎,吴让之如果见到这篇奇文妙论,真要哭笑不得了。

其三,为了将吴让之的印和他自己作一番比较,赵之谦以诗譬印,讲了一个他少时学诗的故事。这个故事占了全文将近一半的篇幅,其文字的铺排、叙述的生动、用心的高妙,真是直逼古人。阅读这段文字,让人感到不是读一篇序跋,而是在读《韩非子》里面精彩的寓言故事。在吴让之

的印谱上不吝辞章写上这个故事,不能仅认为是诗人才情勃发、大雅宏达的即兴发挥。其意在言外,不单譬事理,而且深寓褒贬。他说得很委婉,遮遮掩掩,征引为烦,质言之,赵之谦是说:自己的印和诗一样,是才人之作,而吴让之的印则属于“蠢愚”的一类。

赵之谦以自己的作品作为衡量别人的标准。对自己作品评价如何,可以直接判定其人眼界、悟性、才情甚至学养的高低。吴让之没能高度评价他的作品,就象他的同学看不懂他那些“若庄、若谑、若儒、若典重、若里鄙、若古经、若小儿语”的诗,是“蠢愚”的“窈人子”。赵之谦说:“余平生所为,岂惟印与诗,皆此类也。”但我们现在纵观他的印作,包括他写这篇文章以后的所有印作,实在并不能感受多少他所说的如同他的诗文的那些若这若那的状况,也没有多少所谓“惟所欲为、纵恣狼藉”的状况。他的自身感受和评论,与他的印作之间似乎距离颇大。我们推想,在吴让之所见到的赵之谦早期作品中,似乎并没有什么因为若这若那而使吴让之看不懂的惊世之作。即便是赵之谦后来的作品,在印外求印方面有所突破,但也没有发展到会使吴让之因为审美观念方面的差异而不能接受的程度。至少,从他现在存世的作品中,我们找不出这样的例证。

那么,吴让之和赵之谦之间的差异在哪里



呢?他们的差异不在印外,而在印内。扬州桑榆先生藏有一册吴让之晚年自辑自评的印稿,吴让之在题记中认为,“印亦当分五等,别为九品”,又说,“若意无新奇,奇不中度,狂怪妄作,皆难列等”。(见附图)他看不上“意无新奇”的印,也看不上“奇不中度”的印,这是吴让之论印的重要原则立场。印外求印,固然是发展篆刻艺术的重要途径。但对于成功的

印人而言,印内求印也绝非细事。而且,印外所得的高下,是由印内功夫的高下来决定的。吴让之以书入印,尤重印内求印之功。以吴让之的眼光评印,印内之事当为首务。在这样的眼光审视下,赵之谦的印作,尤其是他三十五岁以前的早期印作,其稚嫩和平庸就显现出来了。吴让之在“画梅乞米”一印的边款中说:“刀法文氏未曾解,遑论其他。”^[15]说文彭不解刀法,是因为吴让之的刀法太精彩了,他有资格这样说。且让翁极少作豪语,不像赵之谦那样易于自得。在吴让之眼前,赵之谦刀法平平的弱点自然也是无可回避的问题。吴让之对于赵之谦的印,不是愚蠢的人看不懂聪明人的创造,而是看得太透彻了。“以近汉官印者为是,而他皆非”,这是吴让之的真实感受。吴让之所指以为非的,包括赵之谦功力不到位和有新的探索而很不成熟的作品,应该说,这是相当中肯的批评。

撇开作品的水平高下不谈,一个三十五岁的人为六十五岁的同道和前辈的作品作序,他在文中所作的议论,无论是作为友善的创作批评,还是严肃的学术讨论,都是不合宜的。

当然也应当注意到,吴让之与赵之谦两人为对方作序,情况是有区别的。吴让之是应赵之谦之请而作,并且是直接要写给赵之谦看的。赵之谦并不是应吴让之之请而作,他是背后发议论写给魏锡曾收藏,不是直接面对吴让之。尽管如此,也不等于就可以肆无忌惮。当今研究印史的一些学者未作深入的研究,往往把赵之谦的这篇文章奉为经典,其影响可以说是恶劣的。

七、吴让之没有读到赵之谦的大作

同治二年冬天,魏锡曾由京返棹回闽,途中又去泰州,再次拜访了吴让之。按照常理,魏锡曾会把赵之谦为吴让之印谱所写的文章给吴让之阅读。但魏锡曾在此后的文字中,没有明确的记载。或许,魏锡曾根本就没有敢将这篇大作拿出来。

魏锡曾于次年作《吴让之印谱跋》,曾试图解释此事。他先说:“既而搨叔为文弁首,论皖浙印,条理辨析,见者谓排让之,非也”。又说:“搨叔之论,所谓言岂一端,亦非排让之也。”^[16]

在一篇跋文中反复地申明,搨叔不是“排让之”,这本身就说明问题了。至少说明,当时能读到赵之谦文章的朋友已经明确认识到赵之谦对吴让之的不友好态度,并且他的这种态度是不被朋友们认可的。魏锡曾一再辨白不是“排让之”,这是作为朋友对赵之谦的曲为迴护之辞。在

他作这些辩护的时候,顺理成章地应该说明吴让之本人对这篇文章的反应,但是他没有说。这使我们有理由认为,以魏锡曾的为人,他是不会将这篇明显伤害吴让之感情的文章给吴让之看的。

赵之谦心高气盛,与人沟通为难,这种毛病,是他自己也不讳言的。“余少负气,论学必疵人,乡曲皆恶。”^[17]这是他在悼念亡妻的印章边款中所作的自我批评。同治年间,他在致魏锡曾的一封信里说:“何子贞先生来杭州,见过数次。老辈风流,事事皆道地,真不可及。弟不与之论书,故彼此极相得。若一谈此事,必至大争而后已,甚无趣矣。”^[18]赵之谦对自己的弱点知道得很清楚。何绍基(子贞)与吴让之是同龄人,都比赵之谦大三十岁,即便与这样的老人,赵之谦也难以与之作正常的学术交流。负气行事,是不会有好结果的。这一点,作为赵之谦的好朋友,魏锡曾也一定很清楚。他不给吴让之看赵之谦的文章,既是对吴让之的爱护,也是对赵之谦的爱护。

为了调和赵之谦与吴让之之间的矛盾,魏锡曾在《吴让之印谱跋》^[19]中还做了两件事:

一是他用自己的感受解释了吴让之对浙派诸家的评论。“盖让之生江南,未遍观丁、黄作,执曼生、次闲谱为浙派。又以次闲年长,先得名,诚相轻。且间一仿之,欲示兼长。其不喜钝丁,习也;不病次闲,时也。”相对于赵之谦的巧拙之论,魏锡曾拈出“习”与“时”二字。所谓“习”,当不止是个人的习性,而且包含着流派的习尚。徽派印人不喜欢浙派印作,包括不喜欢丁敬印作,这是不奇怪的。所谓“时”,是指当时特定的时期,吴让之对赵次闲这位同道长者表示敬重,不加菲薄,这是很有道理的。魏锡曾在文章中只字不提赵之谦津津乐道的巧拙二字,暗以自己的解释取而代之,无疑是有深意的。

二是他对赵之谦作了一些批评:“今日由浙入皖,几合两宗为一而仍树浙帜者,固推搗叔。惜其好奇,学力不副天资,又不欲以印人传。若至人书俱老,岂直过让之哉?病未能也”。在跋吴让之印谱的文中之提出对赵之谦的批评,这是耐人寻味的。魏锡曾此文写于同治三年,时赵之谦三十六岁,魏稼孙便对他作了“病未能也”的盖棺之论,可以看出,魏稼孙的情绪也已经有些激愤了。

作为吴赵之间印学交流的使者,魏锡曾做了他应该做的事,表现了他负责的学术品质。

八、后话

同治二年冬天,吴让之在泰州第二次会晤魏锡曾以后,即离开泰州,回到了扬州,但他与魏锡

曾仍保持着联系。潘承厚辑《明清两朝画苑尺牘》中有吴让之于同治三年写给魏锡曾的一封长信。信中说:“委书各件,寄呈指政。但迁延日久,半由慵疏,亦由自媿难称,嫌于落笔也。且既蒙惠于前,又承厚赐于后,益增汗颜耳。”^[20]魏锡曾购求吴让之的书件,并且有甚为丰厚的资助,这对于吴让之,是非常重要的。吴让之在信中与魏锡曾讨论书法和篆刻,打听朋友的行踪,但没有提到赵之谦,似乎他也没有与赵之谦通过信。

赵之谦在致魏锡曾的信中,曾多次提到吴让之,多数是对吴让之表示不满的话。如同治四年的一封信里说:“门下士冯灿已捐小官,在泰州候补,近有书来。已荐与吴让老,令教之作书。让老昏愠甚,竟无回音。去岁送一纸《文殊经》,亦不言已否收到,奇极。”^[21]其时吴让之年近七十,已回扬州,不在泰州,未必得到赵之谦的信息,却被骂为“昏愠”,并且是“昏愠甚”。这也是赵之谦为人之一斑。

关于赵之谦的为人,马叙编《石屋续瀋》中有一段记载:

赵搗叔之谦,吾浙绍兴人,以书及刻石擅声。举人,致官知县。与李蓴客为中表,而蓴客以妄人斥之。然人谓蓴客毁誉有己意者。惟李审言详《胜语》记搗叔私造魏碑以售于世;书有润格,如应亲友之作,于首一字必淡墨书之,使之有别;又由杨惺吾介绍京师汇文堂为刻《续寰宇访碑录》而不付工资。则搗叔竟无行至此耶!^[22]

抄录这些文字,目的并不在于要像李慈铭(蓴客)那样骂赵之谦为“妄人”。赵之谦和吴让之一样,无疑都是近代印坛的巨匠。他们的艺术成就和历史地位是不可动摇的。但是,他们为人处世中存在的一些弱点,也是无法回避的事实。人们常说,艺品与人品相关。说实在的,笔者并不认为其间的关系有多大。不过,多了解一点其人的性格特征,对于阅读他的文章应该是有益的。譬如赵之谦,当我们了解他的一些性格弱点以后,至少就不会跟在他的后面信口开河了。

注释:

[1]《吴让之印存》,影印吴昌硕题跋手迹。杭州:西泠印社出版社,1981。

[2]西泠印社1985年版韩天衡编订《历代印学论文选》721页作“溯自癸丑讫于今,兹朱墨成帙。”标点有误,今改之。

[3]《天衡印潭》影印赵之谦手迹。上海:上海

书店出版社,1993。

[4]邹涛编《赵之谦年谱》92页。北京:荣宝斋出版社,2003。

[5]《赵之谦印谱》21页。上海:上海书画出版社,1979。

[6]《吴让之印存》,影印赵之谦手迹。杭州:西泠印社出版社,1981。

[7]《吴让之印存》,影印魏锡曾抄录手迹。杭州:西泠印社出版社,1981。

[8]魏锡曾《吴让之印谱跋》,见黄宾虹、邓实编《美术丛书》第二册《绩语堂论印汇录》。南京:江苏古籍出版社,1986。

[9]孙慰祖《吴熙载与赵之谦的一段印缘》,《孙慰祖论印文稿》354页。上海:上海书店出版社,1999。

[10]韩天衡编订《历代印学论文选》719页。杭州:西泠印社出版社,1985。

[11]《赵之谦印谱》24页。上海:上海书画出版社,1979。

[12]《吴让之印存》,影印赵之谦手迹。杭州:西泠印社出版社,1981。

[13]《吴让之印谱》97页。上海:上海书画出版社,1983。

[14]见黄宾虹、邓实编《美术丛书》第二册《绩语堂论印汇录》。南京:江苏古籍出版社,1986。

[15]《吴让之印谱》180页。上海:上海书画出版社,1983。

[16]《绩语堂论印汇录》,见黄宾虹、邓实编《美术丛书》第二册。南京:江苏古籍出版社,1986。

[17]《中国历代印风系列·赵之谦印风》16页。重庆:重庆出版社,1999。

[18]《赵之谦尺牋》53页。上海:上海书店出版社,1992。

[19]见黄宾虹、邓实编《美术丛书》第二册《绩语堂论印汇录》。南京:江苏古籍出版社,1986。

[20]转引自日本书道会1978年编印《吴让之の书画篆刻》207页。

[21]《赵之谦尺牋》74页。上海:上海书店出版社,1992。

[22]马叙伦《石屋续瀋》119页。上海:上海书店出版社,1984。

晚明禅学介入后的文人话语特征： 以董其昌画论为例

□ 郭嘉颖

本文所谓的“话语(discourse)”主要是区别于具有较为完备的语法体系的语言(language)而言。语言作为普遍的符号系统或代码,在发展到一定阶段后,必然对人类的思维发生限制性的作用,维特根斯坦正是因此认为传统中许多哲学命题仅仅局限于某种“语言游戏”;而话语,虽然和语言一样在人们把握世界和自身时用以表达认知、情感和观念,不同的是,话语却往往暗示出表达形式背后那些更深层次的东西,话语也不是“语境(context)”这样的概念所能替代,因为话语潜藏的不仅包涵具体的时空情境,它还显示何以如此表达等其他问题,比如,中国传统文人的话语就根本上体现了民族的思维模式与审美习惯。因此,考察和研究特定群体的话语特征,在目的和意义上远远超出了语言本身而进入了文化学层面的探讨。

这里主要从诠释学的部分观点出发进行如下设问:中国传统随笔式的语录到底是怎样的形态?它所记录的思想是否有其自身的不可取代的深层意义?晚明由于禅学思想的盛行,这一以语录体为形式特征的杂纂式的文人话语得到了某种程度的强化,此时的文人话语特征和深层意谓是什么、该如何诠释?如果这一特征遭受到另一诠释传统(譬如西方科学实证主义)的诘问,这种话语当怎样为自身进行辩护?

在对上述问题的回答中文章将分为四个部分:首先,必须大致认识中国传统随笔式的语录体和晚明文人随笔语录;其后,将重点就“禅悟”与文人话语之关系进行考察;第三部分则涉及诠释学的一个更深层的任务:考察晚明文人话语“生长”的潜能,这一任务从本质上超越了一般的文本自身的解读;最后,笔者将试着针对批评董氏画论的声音作一个初步辩护。

一、关于随笔式的语录

关于记录中国传统儒、道两家哲学思想的文本,无论是《论语》、还是《道德经》或者《庄子》,都有一个显著的文体特点,那就是随笔式的语录体。为了使问题探讨的出发点较为稳妥,我们将从“语录体”这一实在的文本外观形式而不是从话语内容直接考察。

古代圣贤在教授弟子过程当中的所言所行,往往在后来由其弟子通过回忆方式进行较为虔诚的语录汇编,为了达到这些语录的真实不虚,这些汇编有时甚至需要众多门人的共同参与认定方能行世。然而这些语录在流传过程中出现了问题,原因很多,一则,由于历史的久远与通行文字的变迁(如战国篆籀文到汉代官方通行隶书的隶变过程),文本自身在字面解读这一基础层面就出现了障碍,例如关于《尚书》真本的争讼,由此发展了后来的训诂学派;二则,因为在纸张发明之前的数个世纪里,文本一般记录在竹简或者木牍之上,根据流传至今的实物来看,它们书写空间很有限,只能书写数字到数十个字,并且这些竹简或者木牍都系麻质绳索编缀而成,年代稍久,这些简牍断裂为很多残篇是很必然的事情,因此在上古文本中往往容易出现讹误、零乱、重复等现象。面临这些现象,由于对古代圣贤虔诚的态度,后代学者进行了艰苦的版本校勘活动;三则,除了历时久远、断篇残简的原因外,古代经典文本大都用字精简,例如儒家所谓的治身理国的“十六字心传”：“人心唯危，道心唯微，唯精唯一，允执厥中”（《尚书·大禹谟》），字词句近乎罗列式的组合，除去发语虚词“唯”，只剩下十二字，且这十二字也似乎没有十分明确的逻辑关系，这就为后代学者进行政治性的注解提供了极大的空间，从而发展了注经学派。

到了后世,这种“述而不作”的语录体为文人所熟悉和惯用,即便不是出于门人的汇编,作者自身在记录思想时也往往乐于采纳这种十分变通的形式,因之随笔和笔记在古代文人的文集中占据了很大的比重,甚至于许多文人一生之中最重要的著作就是一部随笔。这种文体在写作过程当中,最大的特点就是随事而发、随遇而发、随感而发,这就注定这样的写作过程必然要被分配在极为不同的时空境遇当中,有的甚至是倾毕生之阅历与经验而成。这种必然的巨大的变易性往往使得作者无法趋向某种恒定的、客观的对象化体系,代之的是顺天应人的中庸智慧(这显然与西方自柏拉图后的形而上学体系不同),我们如果用同一律来衡量这种智慧显然是不明智的,因为这种随笔式的语录中所显示的智慧具有极强的相对性,一个具体时空的适宜举措在其他环境中可能会变为很大的愚蠢,因此,我们无法像书写一部哲学发展史那样去为智慧写出一部同样的发展史^[1]。

在这样一种语录体的话语传统之上,我们接下来注意到了晚明这一特殊时代的文人话语。之所以注目于此,是因为这一时期文人所留存的文本中出现了一系列不同以往的特征。从时间上说,隆庆、万历直到崇祯(1567-1644),距今历史并不十分久远——也就是说,并不存在前文提到的古今文字识别与简牍残乱问题,部分文人在论诗、论书、论画方面却出现了许多费解甚至矛盾的论述,而且这些论述对后世的影响颇为巨大。从时代思潮方面来看,晚明时代的儒学、易学、老庄、禅学经历了宋元的演变发展有逐渐趋于统一的趋势,而其中的关键则是禅学的普及:传统儒家理学吸收了禅宗的某些思想演出了潮流洪大的心学,老庄思想则与禅宗义理有着很大程度的相似,这些显示了那个时代禅宗思想在文人中间强大的渗透力,其特定的思维方式进一步反映到了文人话语当中。再从政治氛围来看,晚明由于皇权旁落、中央管制的松弛以及党争之祸愈演愈烈,加之江南地方经济的巨大发展,使得许多地方士绅既乐于享受地方富裕安逸的生活,又可以实现隐居山林清高志向,这在客观上增加了文人清谈结社的可能,使得谈禅论道在文人中变得普及和深入。这在当时文人的文集中多有记载。^[2]华亭人董其昌留有许多论艺随笔,集中在《容台(别)集》、《画禅室随笔》(下文简称《随笔》)等书当中。这些片断论及文章、书画、思想,尤其是论画的影响甚

巨,然而其中颇多明显的不经之处,甚至有乖史实、前后矛盾,这使得其“讹误”的程度比先秦的圣贤文本更甚,而其总体上却闪现出历久弥新的智慧光芒,这种貌似露出破绽的语录体话语引起了后世——尤其是近代的广大争论^[3]。应该是仅仅解读该文本、还是深入诠释该话语?为何在西学东渐之前的有清一代没有大规模的驳斥?这些问题我们将在后文尝试着予以解答。

二、禅悟与话语

对于禅悟与话语关系这一层面的探讨,其实质在于对“理解”这个问题的追问。如果致力于对“理解”的理解,我们就有理由追问:一个以文本形式存在的话语(比如说某一位智者的语录体汇编),其根本目的到底是寻求证明自身所谓的客观真实性还是要使得该话语的受众(后世的阅读者)信服?这是一个很难直接回答的问题。我们承认,利用逻辑对普遍有效性的论证或者辩论,的确在某些方面有助于使得受众信服,但这是否是唯一的说服手段?这种论证的方式是否会在某些领域内(比如诗歌)显得笨拙而不断提出错误的问题甚至于对人们进行误导?西方自亚里士多德以后至现代似乎十分钟情于不断论证,这发展出了严密的形式逻辑体系;但是古代中国的主流学派显然走了另外一条道路,即以“注解”为外在形式进行对文本涵义不断添加阐释,这种后来的阐释既支持着历代的政治与伦理,又支持着进一步的阐释活动以将思想导向深入,这些表现在历代对于诸如《论语》、《老子》、《庄子》等儒、道经典语录的注解中。这些古代中国经典智慧不断以循循善诱的亲切面目或是强健有力的修辞手段说服着一代代学者和政治家们。

通过以上比较,我们知道至少从先秦时代开始,圣贤们即致力于“说服”这样的工作,这种倾向明显压倒了墨家所谓的“墨辩”。事实还不止于此。为了使说服行为更加透入人心,中国士大夫们选择并发展出了佛教禅宗的部分义理,形成了杂纂式语录的一些新的特点。

“禅(Dhyana)”本是印度佛教的一支。相传佛祖灵山说法,拈花示众,众僧不解,唯独迦叶尊者悟得微笑。是故佛祖当即宣布:“吾有正法眼藏付嘱摩诃迦叶。”^[4]后代中文译之为思维修、静虑或者冥想,强调用入静方式获得智慧真谛。禅宗一支于南北朝时期经由达摩传入中国,到了唐代慧能一辈才真正形成了中国禅。严格说来,中国禅与古印度的Dhyana是有所区别的。我们这里只简单讨论中国禅的特点。

南禅的著名口号是“不立文字，教外别传。直指人心，见性成佛”，这里提出的拒绝文字的观点当然可以说来自《金刚经》，然而引人注目处在于跳过文字拘碍而形成的由心即心的悟道（见性）途径。这种观点在研究慧能禅的主要文献《坛经》中得到详尽的表现。慧能的理论出发点是自性论，他认为自性即是佛性，“佛向性中作，莫向身外求”^[9]，强调“但用此心”。既然如此，禅宗就将身外所求的彼岸世界移回到人的内心，即真如自性。这样，禅宗修炼的第一要义就是首先脱离身外一切物的牵挂、一切相的拘执。在这一切物相之中，文字正是被包含在内的。因此，禅宗提出修行必须“无文字相”，由此进而抛弃一切法相而要求直究人心自性，师徒授受时必须超越文字而由心即心的顿悟便是理所当然的了。这种情形到了后来的公案禅那里更甚，云门宗文偃和尚反对门人记录他的语句，“汝口不用，反记我语，他时定贩卖我去！”^[10]，竟然到了见门人记录师语、必定骂逐的地步。

然而问题是，尽管禅宗要求不立文字，但《坛经》毕竟留下万言，后世公案也由“以纸为衣”而被辑录为各种灯录、语录之类，那么，禅悟是否必须依托文字来传达呢？文字传达方式与禅悟之间的关系是否出现了一些新的特点呢？这些问题，既暗涵在慧能禅旨中，后来又有文字禅对此作了较为明确的探讨。

在慧能《坛经》中，除了上述“自性”与“离相”两个要旨外，还强调了一种“出语尽双”的中道观。为了说明身外世界的虚妄不真，慧能提出要否定两边，譬如既否定恶，也否定善，既否定非，也否定是。这是一种辩证性质的相对论，用他自己的话来说：

“若有人问汝义，问有将无对，问无将有对；问凡以圣对，问圣以凡对，二道相因，生中道义。如一问一对，余问一依此作，即不失理也。设有人问：何名为暗？答云：明是因，暗是缘，明没即暗，以明显暗，以暗显明，来去相因，成中道义。余问悉皆如此。”^[11]

这就是说，世界中绝对本体只能是空无，着一边必定失一边，只能两离，做到既不肯定，也不否定。

将这种方法应用到对待文字的态度上，就会出现一种既不立文字、又不离文字的相对倾向，换句话说，就是既不肯定文字、又不否定文字的两可态度。

将文字态度问题解决的较为明确的是文字

禅。12世纪初，黄龙宗的惠洪论述道：

大法非拘于语言，而借言以显发者也。……心之妙不可以语言传，而可以语言见。盖语言者，心之缘、道之标帜。标帜审则心契，故学者每以语言为得浅深之候。^[12]

这种观点与道家成语“得鱼忘筌”是颇为一致的。况且，无论是公案禅还是文字禅所参究的“话头”，都强调参“活句”而不是“死句”，避免正面回答的方式而采取隐语甚至“机锋”、“棒喝”使人了悟。

综上所述，禅宗师徒参悟的话语中充满了答非所问或互相矛盾的非逻辑现象。对这种现象存在着两种解释：要么是谬误，要么是诗性。这里想要区分二者的确比较困难，但我们理由审慎地认为，当作者有意识地避免话语中的得体 and 连贯，话语给予的将有更深刻的意谓。

这样认为的关键在于：我们面对一个杂纂式的语录——比如像董其昌《画禅室随笔》那样的辑录文本，是否存在一个所指内容的“内聚点”？如果我们能从这些拉拉杂杂的箴言、随笔中领悟到某种贯通的态度，找到该内聚点，那么，我们就可以肯定，象《随笔》这样一部影响了清代三百年的画学著作，一定充溢着某种诗性的光辉。^[13]

首先给予我们信心的是董其昌别具智慧的命名——“画禅”。诚然，率先使用该词的未必是董氏本人，但将禅悟与禅语深刻地入于画论的，则一定是《随笔》一书。其次，根据《容台集》等文献记载，我们可以确切地认定董其昌本人在年轻时就曾下过较大功夫参究禅宗内典，并且与当时著名文士结社谈禅，对于他来说，参禅与诗文、书画一道，成为精神生活中不可或缺的部分。因此，认为董氏采用禅的某些思维方式及其话语特征来论述画理并不是没有根据的。

我们依然记得，禅宗话头中往往对以隐语甚至反语，使得问题首先突然进入混沌状态，进而通过悟者参悟又进入澄明境界，等到了悟之后，那些“话头”、“句眼”似乎是游移之精灵触动心性的神秘之弦一般，我们非但不会责问那些话语其逻辑证明的不完备甚至荒诞，而且对于话语那种奇特的传达方式充满了惊讶和感激。《随笔》中体现的话语特征正是如此。在这部随感式的辑录中，我们可以看到作者十分自由随意地将画史中一些具有争议的画家分类罗列，并且这种分类在此前很难说有明确的先例。其中争议较多的是南北宗画派的划分，将画风并不明确的王维、郭忠恕等大家列入南宗画派以装点门面；同时，该书

还在似乎无甚确实根据的情况下,硬将南宋诸家等人排入北宗^[10]。这些分类行为,看上去的确像是天马行空,况且,其中更有鉴定时随心所欲、武断论定等倾向。然而,只要我们搁置下逻辑实证的成见,我们不难从中找到文本给予我们的一致之处和共同倾向。对这些问题的进一步解释和辩护,将留待附录部分进行。

三、考察话语的“生长”潜能

解构主义哲学家雅克·德里达在其《文字学》一书中作出的一个重要贡献就是反思并批判了惯常的写作与阅读方式,重新理清语言和思想、语言和文字、文字和阅读等关系。他指出,阅读所达到的最终效果并非是要复原作者的原本意图。因为,所思之内容与其后所言之内容并不能做到完全一致、等量齐观,思之内容与相应的言之内容必定存在着或多或少的差异;再进一步,文字也不应当是言语的完整再现,因此,以言说者原意为绝对中心的阅读方式必定要受到质疑,正当的方式应该是让文本成为一个开放的结构,让每一次阅读行为都参与到文本结构的内部因素当中,让它们自由组合,从而不断生成新的意义。

从上述观点出发,我们认为以文本形式存在的话语具有某种不断“生长”的潜能。这是一种视文本为有机生命的观点。文本经由古代某位智者最初写就(或被辑成)——尽管我们无法假定它是怎样的一种形态,可无论怎样这种起点是必然的——此时可以将它视作该文本的诞生,而其由于多种原因,该文本与各个历史时期的不同情境相互作用(譬如后代学者的评点和注解行为),当然包括发扬和削减的正负两方面的作用,该文本就如同在经历着一种生长的过程。而对于这一过程的考察往往不为人们所重视,任凭这种考察在无意识当中进行,或者仅仅将这种考察当作复原的一种手段(这是许多评注者已经做了和仍然在做的事情)。事实上,对这种历时性的文本意谓的考察很有可能比探究诞生期的文本涵义更加必要。

进一步的问题是,既然文本能够不断生长变易,那么,不同类型的文本(比如东方的随笔语录和西方的论证体系)其生长的潜能是否相同呢?或者说,它们更适宜生长的空间在哪里?回到我们的论题,文人话语,特别是晚明时期禅学介入后的文人话语在生长潜能上是否有着独到的特点和优势?当作如是问时,显然我们已经在作某种文化上的比较了,这种比较包括两个方面:第一,来自于中国文言文体系和西方逻各斯中心的

语言体系之间的比较;第二,来自于中国文言文体系的内部,即禅宗话语形态是否介入之间的比较。

关于第一种比较,目前东西方学者已经给予了较充分的关注。东西方语言之不同——并且由此导致了各自的哲学思想的发展——最大的集中点在于系词“to be”的有无。西方学者甚至早在17世纪时期研究语言的时候就发现,如果一个民族的语言中并不存在一个如西语中系动词be,那么情形会是怎样?也就是说,因为本体论“ontology”这个词本身来自于be的希腊语词根“ont”,一旦系动词不存在,那么整个本体论大厦也就无法存在了。诚如俞宣孟所说:“ontology——本体论,从字面上说就是关于‘是’的学问。没有‘是’这个词,本体论的产生是难以想象的。”他在详细梳理了东西方哲学比较的一系列观点后又总结,事实是中国古代文言文在很长一段时期里,确实处在系动词缺失的阶段。因此,学界普遍认为中国古代并没有真正意义上的本体论学说^[11],所以在中国古代思想的深处也就不存在西方那种自柏拉图到黑格尔不懈追求的独立于主体之外的绝对理念和先验本体。从这种意义上说,西方那种划分主体与客体的那道天然的鸿沟在中国古人那里是不存在的,这种情况同样能够体现到文本与阅读的关系上面。这样就可以放心地推论,文言文体系与其读者古代文人之间就不象西方那样有一个明显的主客二元对立关系,中国古代文本与读者之间似乎更加融洽,读者的意图可以较为容易地参与到文本中去建构新的意义,这也是很多古代经典文本(尤其是诗歌)常读常新的根本原因。当然还有其他很多因素,这里就不再一一展开。

关于第二种比较,即对禅宗话语形态是否介入文人话语二者之间的比较,目前至少在中国画理论界做的还是不够的。对这个问题的探讨基于对禅宗与其话语形态的深刻理解。依笔者目前对禅学的认识理解,只能做一个很粗浅的概述。

困难之处首先在于智慧能而后的中国禅学与传统的老庄玄学有着天然的相似之处。

古代《老子》、《庄子》这样的经典目前已经被认为是一种长期历史境遇中的杂纂的选集,它的各个片段并没有一定的贯通的联系,甚至是散乱之物随意编辑,假定这些经典一如现今那些流畅贯通的著作那样文从字顺是不真实的。这已经被很多学者认识到。^[12]

然而也正是这种联系松散的辑录文体——

不仅包括段落之间联系的松散,也包括词句之间联系的不紧密,为经典文本造就了大量的有价值的诗性空间,与其说后代读者如王弼、郭象等人聪明地利用了这些空间大作注解,毋宁说这种空间恰恰是为文本将来得以顺利生长留出了余地。之所以这样说是因为更能体现出“生长空间”这一传统文人话语的形态特征。

随着中国文化中儒、释、道三教思想越来越趋向统一,而禅学同时又越来越非宗教化和士大夫化,晚明时代的文坛上弥漫着禅学的气息,此时的士大夫谈禅的风气达到了前所未有的普及。根据吴之鲸《武林梵志》、《随笔》等书的记载,当时的著名文人如冯梦祯、袁伯修、陶望龄、董其昌等常常定期和禅宗高僧一起参加谈禅的集会,在董氏《随笔》中便专有《禅悦》一章。这样,当论禅之风侵入文论和画论时,后者必然受到禅学话语的影响。

除了前文提到的“诗性空间”之外,禅宗话语显然在此基础上更主动地注意到了语言与思维关系的问题,这在文章的第二部分已然论及,不再赘述。此处只要注意,如果说之前的文人话语还有着温和平易的论述,它尽管松散,却似乎仍有章可循,但到了禅宗的“机锋”、“棒喝”的情况下,话语中就连那一点论述的色彩也被消解了。此时语言彻底沦为心性交流时那虽不可缺但已然显得粗糙不堪的工具了。但是通过某种匪夷所思的表达,言语却得以进化为有机的话语,正是这些所谓的话语,才能够像星星之火一样寻找机缘去点燃明心见性的觉悟之焰。

如果说原来的文人话语为话语生长带来了“空间”,那么,禅宗话语形态的介入,又为话语生长带来了“动力”。借助这种动力,读者的阅读可以把原先的空间极大地扩张,使得文本意义的生长更加生机勃勃。但是不足之处也很明显,那就是具有这类特征的话语十分容易使读者感到漫无边际甚至神秘费解。这当然是后代、尤其是近现代某些学者,对《随笔》这样具备禅学话语特征的文本产生误会的主要原因。

附录:关于董其昌的《随笔》的辩护

董其昌生前并没有留下专门的完整的一部画学著作,不管是本文讨论的《随笔》还是《容台别集》中的论画部分,都是后人为其辑录而成的。这些画论连同董氏生前在历代名画的题记一起,对清代绘画的创作和理论产生了深远的影响,这些影响从清初六家、四僧和龚贤等一系列大师级画家的理论和创作上均可看出,甚至是现代的黄

宾虹也被包括其中。

然而这样的著作却在新文化运动后接连遭到批驳,批驳者中甚至不乏像滕固、俞剑华、董书业、启功等这样著名的学者,其中的根本原因何在?

由于本文的主旨在于从宏观上考察禅学介入后的文人话语特点,因此关于全面辩护《随笔》的内容笔者将另有专文。这里仅仅从有关话语转换的角度展开一些讨论。

批驳的焦点相对集中,郑奇先生曾撰《中国文人画史上重大问题的初步探索》一文,文中整理出了批驳声音中的几个要点:

“1、分宗说的动机是标榜门户,尚南贬北,打击浙派,为自己不下苦功,又‘企图一超直入如来地’制造舆论。

2、分宗说不可据,因明以前无此说。董其昌以佛教禅家南北派比附绘画流派,纯属无中生有,伪造历史。

3、分宗说不科学,无论按师承关系分,或按水墨、青绿两种风格、手法分,或按画家籍贯、身分、地位分,都是漏洞百出。

4、在两宗人员配备上,董、陈、莫各说互有矛盾。等等。”^[1]

对于上述总结,第一条实则发泄情绪,妄下猜测,不是学术态度,此处不予考虑,二、三、四条归结为一点,即董氏不尊重史实和逻辑,也就是说,董氏违背了历史实证主义的信条。

令人惊奇的是:即便是经历了乾嘉学派那样重视考证的学术时期,中国学者在新文化运动以前也未曾大规模批驳董氏观点,这到底是为什么?

自从西学东渐到白话文全面取代传统文言文以后,中国经历了一个亘古未有的文化变易期。最初由胡适等人引进的实证主义逐渐在各个领域流行起来,一批研究历史学的学者由此奉行历史实证主义,一切言论都必须交由逻辑和史实检验,因此论证的形式取代了古代话语那种旨在传达的形式。白话文体系显然参予并极大地促进了这次思想上的改朝换代。

因此之故,本来就玄之又玄的禅宗的“话头”,到了这般境遇下就更加无法理解了。然而,禅学犹可作一时悬而未决的神秘论来对待,可是像《随笔》这样涉及到中国绘画史论的著作便难免沦为众矢之的了。

如前所述,《随笔》是在传统儒道文人话语的基础上融入了禅学话语的成分,这些已是明确的

了。这里也不应该根据该文本对清朝画坛的权威去认定自身的合理性,当务之急是寻找该文本内在的态度上和思考上的一致性,也就是前文提到的“内聚点”,说到底的问题就是:董氏不惜语焉不详、不惜前后矛盾、不惜篡改历史,是否向我们传达了某种难以言说的意义?

答案是肯定的。众矢聚集之处在于董氏的南北分宗。众所周知,董氏以禅之南北喻画之南北。但是,对于这个比喻的喻体和本体(被喻体)所指为何却并没有细究。也就是说,问题关键在于好端端的达摩禅学何以要分出南北,这其中奥妙决不是钱钟书所言的南北风格差异问题^[4],而是分出南北顿渐,纯系出于修行的方法的不同,这本身与修行目标和修行表现出的外在方式并无直接关联。这些才是比喻成分的关键所在。落实到董氏画论当中,就是说南宗画和文人画出现了某种“反绘画”的倾向,董氏所关注的绘画,决不仅仅在于绘画的“风格”体系,还在于关注绘画行为深处的价值系统,那是超越艺术风格层面的“道”体。道体才是文本话语当中的某种“内聚点”,而道体的应变性则根本支持了文人话语的“诗性”。

但是话又说回来,笔者的这些解释,可能也仅仅是话语意义“生长”的一个部分。不管是古代的圣贤,还是画家董其昌,我相信都没有摆出一副君凌万世读者的姿态,因此,这些貌似疏漏的文本总能千秋万世地表现出强大的生命力。

总之,如果我们读过《庄子》中的《德充符》就会明白,那些备受众人和孔子赞美的、以道德充实于内在之身的人们,为什么都是身体残疾、面目丑陋了。他们从未曾在意自己丢失的外在肢体,却能够看透人世间的大道和上德。中国古代文人话语体系也正象这些充满深意的“德充符”一样耐人寻味。必须认识到,在西方诠释学不断发展的今天,我们传统话语体系中禅学介入后的文人话语,可能存有更加旺盛的生命力!

注释:

[1]参见弗郎索瓦·于连,《圣人无意》,北京,商务印书馆,2003。

[2]关于晚明江南地方经济与文人生活,参见陈江《明代中后期的江南社会与社会生活》,第二章第3节,上海,上海社会科学院出版社,2006。

[3]这种争论从夏敬观《忍古楼画论》的猜疑到留德学者滕固的驳斥,还有陈独秀《美术革命》的政治判决,又有童书业、启功、俞剑华等人的附议,多为否定之声音,直到当代,一些学者如卢辅

圣、郑奇等人开始尝试作出再次评价。

[4]《五灯会元》卷1,普济,北京,中华书局,1984,10页。

[5]《坛经 疑问品》,呼和浩特,远方出版社,2004。

[6]见宋慧洪《林间录》卷1,引云门语,转引自高令印,《中国禅学通史》,北京,宗教文化出版社,2004,320页。

[7]《坛经 付嘱品》。

[8]宋慧洪《云门文字禅》卷25,转引自高令印,《中国禅学通史》,373页。

[9]“内聚点”一词为吴光明(美)提出,意为某种共通的态度或者倾向。参见《文本诠释学及其他》,收于周发详等主编的《理解与阐释》,天津,百花文艺出版社,2005。

[10]对此持批评态度的是童书业,见《中国山水画南北分宗说新考》,《齐鲁学报》,1941。

[11]参见俞宣孟《本体论研究》第二章相关内容,上海人民出版社,1999。

[12]参见《文本诠释学及其他》。

[13]郑奇,《中国文人画史上重大问题的初步探索》,《朵云》,1983,5。

[14]参见钱钟书,《中国诗与中国画》,收于《七缀集》,上海,上海古籍出版社,1985。

从“孙萧”谈新安画派之“逸”

□ 陆家桂

画而成派,必有一定的根据,而主要的依据是作品所体现的共同的风格。新安画派也不例外。新安画派中的释渐江、查士标、汪之瑞、孙逸即海阳四家,被称为四大家。其中后两大家所遗作品甚少,所以在研究工作中造成一定困难。而略早于这四人的萧云从,以其所遗作品的数量和质量看,实为新安大家之一。

《历代画史彙传》中有一段关于孙逸的记载:

孙逸,字无逸,号疎林,徽州人,流寓芜湖。山水得子久法,人以为文待诏后身。前与查士标、汪之瑞、释渐江称为四大家。后与萧云从又称孙萧云。

《穰梨馆过眼续录》卷十三周亮工有云:“往在广陵曾为逸跋所藏诸帖,知其人庭户肃然而有坦然自得之致,日读书数十卷,时写云山寄意。”周亮工(1612-1672)字元亮,善书画,系明末清初一名士。他甚向慕孙逸,愿“一望眉宇”,但此时“无逸已归道山矣。”可见孙逸是以归隐终其身的。周元亮虽未见过孙逸本人,但由于他见过无逸跋所藏诸帖,故他又说:“然见辋川图者,何必更见右丞;犹读柴桑篇者,何必定亲彭泽。”“托此帙,如见无逸烟霞之姿,孰谓亮不识无逸耶!”

工诗书,通六艺,名扬大江南北,明亡后避世隐居,与新安诸家友谊甚笃的汤燕生,既与萧云从过往密切,也与孙逸很有交往,他曾说:“往从孙逸先生游,见其蓬户茅轩,庭草芜径,惟床头有数卷书及倪黄先生诸轴而已。其人生平,少长不以利欲干怀,勉志勤躬,夜以继日,惟知引轴自娱,逍遥图画,故尺幅所传,俱足赏会风云,纵横万古。”从以上周元亮、汤燕生所述,可见孙逸的为人、处世哲学以及爱好、志趣等。孙逸和新安其他画家一样,身处明末清初民族灾难深重的年

代,他不仕清政,避世山林,托迹尘外,过着茅轩幽径、庭户萧然的洒脱生活。其人不以利欲干怀,故能安贫乐道,心胸坦然自得。又惟读书引轴,逍遥于图画,故所作画有“赏会风云,纵横万古”的气势。

孙逸作品流传下来的不多,现能见到并可考信的有:

一、明崇祯十二年(1639)和弘仁等五人合作的《新安五家冈陵合卷》,藏上海博物馆。画卷左为渐江所画,并有题字为:

己卯春日为生白社兄寿 弟江韬

画卷右为孙逸画,题字曰:

己卯三月画祝生白社兄四辰初度孙逸

二、写于崇祯癸未十六年(1643)的《松竹闲居图》,藏故宫博物院。画面上远山蔼蔼,近景中巨松高耸,实占画面上压倒优势的位置,可见画家对此是有所寄托的。此图设金色,用笔生动朴实,描写了恬静闲适之情和高古浩然之气。

三、作于清顺治甲午十一年(1654)三月的山水图,画面山石突兀,曲径幽深,树木萧疎,中有僧院,题诗曰:“暮春花树尽。僧院雨声中。远寄惟宜画,萧疎一带风。”体现了清疎、旷达的情趣。

四、安徽博物馆所藏孙逸山水扇页,画角题诗云:“云林不是人间笔,胸次无尘腕下仙。摹得东冈草堂法,两三株树小亭边。”又题:“旋吉词兄属涂并题孙逸”

五、尚有无纪年作品山水轴一幅,题句曰“山松柏老皆长青孙逸”,藏广东博物馆。

六、据知有一幅《朱砂峰》轴,作于清顺治十四年(1657),题曰“丁酉初冬孙逸”。此画现为美国密西根大学所藏。

对孙逸的了解,也见于他所临《鹤林玉露册》,图虽然见不到了,但从其题句中可知一斑。《鹤林玉露册》为唐六如所作,唐六如即唐寅,字

伯虎,号六如居士,其人赋性疏朗,任逸不拘,擅山水画,笔墨秀润峭利,绘景清隽生动。《鹤林玉露册》共十二页,孙逸临之,并每页都有题句。从这些题句中也可知其思想、生活之概况。现摘录其中几页如下:

第二页:

门无剥啄,松影参差,禽声上下,午睡初足,旋汲山泉,拾松枝,煮苦茗啜之。

第六页:

弄笔窗间,随大小作十数字,展所藏法帖、墨迹、画卷,纵观之。

第八页:

步出溪边,邂逅园翁溪友,问桑麻,说杭稻量晴较雨,探节谷,时相与剧谈一晌。

第十页:

牛背笛声,两两来归,而月影前稀矣。味子西此举,可谓绝妙。

第十一页:

人能真如此妙,则东坡所谓无事,此静坐一日如两日,若活七十年,便是百四十,所得不已多乎!

第十二页:

彼牵黄臂苍,驰骋于名利之场者,但见滚滚马头尘,匆匆驹隙影耳,乌知此句之妙哉!

诗以言志。这些题句既显示了孙逸的隐逸生活状况,也寄寓着他的思想、情趣、向往和追求。从此可见,孙逸确实很有些像东晋以归隐表示和污浊社会相决裂的田园诗人陶渊明,也有点像仕途失意,退居辋川,过着幽闲生活的山水诗人王维,故周元亮以孙逸比拟于此二者是不无根据的。

与孙逸同时代的萧云从在评孙逸所临《鹤林玉露册》时曾说:“余髫时便模唐解元此册,不能淡远,与子西所云超轶尘外之义殊失也。无逸,静者也。太古小年,殒于一毫端,故落墨有青蓝之异。昔辋川图出右丞手,以米氏父子临之,犹自叹为刻画。”萧云从在绘事方面虽超过孙逸,然而在体现唐六如《鹤林玉露册》中的“淡远”、“超逸”的神气方面,自认为远远不如孙逸之“绝伦逸群”。而罗绅在谈到孙逸时也说:“无逸,逸人也,超人拔俗,性与六如先生近,宜其笔神情肖焉。”可见孙逸的气质、兴趣、修养等确与唐六如相近,故所临画,能体现其风神、气韵。

孙逸擅山水画,他曾画歙山二十四图,以及其他的一些山水画,这些作品多淡而神往,简而

意足,寄托了文人隐士的情趣。

从以上可知,自然、淡泊和超然逸气,确实构成了孙逸作品艺术美的基本特征。

二

与孙逸并称为“孙萧”的萧云从,《国(清)朝画征录》中有这么一段记载:

萧云从字尺木,号无闷道人。当塗人也。明径不仕。善山水,不专宗法,自成一家。笔法亦清快可喜,与孙逸齐名,兼长人物。尝于采石太白楼下四壁画五狱图,……平生所画《太平景》、《离骚图》,好事者镂版以传。著书等身……尝取杜诗七律中之平仄声处,悉得文从字顺,音律叶和,援引古今,出入经史百家,考据诚精确矣。

黄左田的《画友录》中也有记载:

萧云从字尺木,号无闷道人,晚有号钟山老人。芜湖人。父慎余,明乡饮大宾。云从始生之夕,慎余梦郭忠恕至其门,曰:“萧氏将昌,吾当为嗣。”长而博学能文……中崇禎丙子壬午两科副榜,入国朝不仕……工画山水人物,其有北宋人遗法。《太平山平图》、《离骚图》,皆镂版以传。尝于采石太白楼下,画太白、华岳、峨嵋、匡庐。一时题者甚众,至今,犹未剥蚀也。居城东,近梦日亭遗址,筑室种梅,号曰“梅筑”。卒于康熙七年己酉(1669),年七十八。

《画友录》所载萧云从的诞生颇有传奇色彩。但和其他画史所载基本相同,所不同者是他的出生地,萧云从究竟是当塗人抑芜湖人?尚待考证。

萧云从生活的年代正处于明末清初阶级矛盾、民族矛盾十分尖锐的时期。明亡清立,萧云从拒不仕清,闭门读书,或漫游名山大川,并致力于诗文书画。他的亡国之痛、爱国主义思想常流露在他的诗画中。写于崇禎甲申十七年的《移居诗》六首,其一:

鹿门见寄一行诗,悲带风尘万里馀。
未靖干戈中外警。当途冠盖往来疎。
天高猿啸松枝落,篱折鸡栖月影虚。
鬓短霜繁潦倒甚,杖藜挥泪过荒墟。

在《移居诗》的序中他写道:“畴昔小筑于东皋则迺王处仲梦日亭也。甲申后,为镇兵是据,遂毁精舍为园榭……维乱离迁播,亲友凋残,触景内伤,忽然哀愤……况予老矣、病矣,不能为矣。穷途日暮,情见乎词,特诗六首,求故人书之。……”干戈未靖,亡国之痛,使他心情凄凉。

在《移居诗》后不久,清顺治丙申十三年所作山水图,此画迥异于一般的是画中的人物。古代画家笔下的人物多长袍广袖,或倚杖啸傲山涧,或扁舟飘游泽畔,或茅亭独吟孤弈。而萧云从的这幅山水画中的人物却是短褐荷锄,一色的劳动人民打扮。此和他的《移居诗》二中所说:“老病风前犹种药,伤心雨后亦栽花。生长贫贱原非隐,未许青门学种瓜。”的情况相吻合。

他的另一首《舟过寒蛰》云:

寂寂群峰隔渺茫,舟人无语听寒蛰。

平湖日落孤帆远,矗壁天开千尺强。

菱实几家供食饱,荷风随舸散秋芳。

无鱼尚欲频牵网,枯草横空不忍望。

面对“菱实几家供食饱”、“无鱼尚欲频牵网”的苦难生活,画家不仅为自身处境悲伤,还非常关心广大劳动人民的疾苦。

如果说写诗表达了萧云从的情志和内心创痛,那末他的画更是鲜明地体现了他的思想感情。《闭门拒客图》写深山幽谷中,主人茅轩读书,舍门紧闭,家犬护门,门外站着一宦宦之人,表示拒不接见。画角上的题句表明此宦宦之人乃是仕元的赵荣禄,因此说:“荣禄笔意虽优,余无取焉。”画并题句,充分体现了画家爱憎分明和高洁的志趣。他的《西台恸哭图》画面上高山苍松,云冥冥,风萧萧,悬崖上一士人面对苍空痛哭,画上题句曰:“宋谢皋父事,用赵子固笔法为之,盖其志同也。”谢皋,南宋诗人,元兵南下时参加文天祥抗战部队,入元不仕,并写有散文《西台恸哭记》。萧云从正是慕谢皋气节,按文画图,以示亡国之痛,以及不与清廷合作的坚志。

萧云从既擅山水画,也长于人物画,其代表作是《离骚图》。此图作于顺治元年至二年(1644-1645)正是崇祯朱由检自缢煤山,国破家亡之际,共64幅,这是借伟大爱国诗人屈原一生的悲剧来抒发自己的情怀。他在《九歌自跋》中说:“余老画师也,无能为矣。退而学诗,熟读《文选》,怪吾家昭明,黜陟《九歌》,取《离骚》读之,感古人悲郁愤懑,不觉潸然泪下。诗画相通,他的《离骚图》表达了他与屈原爱国同心,愤懑同志的思想感情。故郑振铎一针见血地说:“尺木为明末遗民,故绘《离骚》以见志。仅署‘甲子’而不书‘顺治’年号”。萧云从画《离骚图》之用意,不宣而明。

所说萧云从于采石太白楼下四壁画五岳图事,《国朝画识》等书均有记载。萧云从以供奉(李白)瞻泰岱,登峨眉,读书匡庐,飞杯华岳,于是乃画泰岱、峨眉、匡庐、衡岳四大名山,以示谪仙人

长存于人间。

萧云从后期的山水画也多流露了隐居不仕,清疏澹泊、洒脱幽逸之气,如《仙山楼阁图》山高楼叠,直冲霄汉,云回雾绕,曲径可通。而《岩壑幽居图》构图奇突,丛岩高悬,深水环绕。悬崖下临水吟读。两幅画都寄托了画家不愿仕清,过起遁世隐迹的生涯。

又如《萧尺木山水图》系水墨画,共七页,每页都有和汤燕生的对题。如第一页无闷道人萧尺木题云:“最是南宗画,无如北苑深,此中堪避暑,翘足听松音。”汤燕生的对题曰:“……意在有无,景分疏密……尺老此画,圆浑深厚,正使一峰捉笔,无以相瑜。”从对题中反映了萧云从退隐后的生活与情志:淡泊、清逸的一面。故清秦祖永《桐阴论画》中说萧尺木:“体备众法,自成一家。笔意清疏,秀饶有逸致。生平所为画极夥,均系萧疏淡远之作”。此评正恰到好处。

萧云从和孙逸的关系,记载所见不多。从年龄上看,萧可能略高于孙,他在顺治十五年题孙逸所临《鹤林玉露册》图时已六十三岁。而从画的数量和质量上看,萧云从实际上都超过孙逸,但他谦逊地自认为在临唐六如画的淡远、静泊方面不如孙逸,为此,他对孙逸倍加推崇。而且他们的深厚友谊,不仅是画风相同,也建筑在相同的思想情志上。由此可见,他们两人的艺术成就是众孚所望,声誉同享的。

三

新安画派包括查士标、汪之瑞、释渐江等,在秦祖永的《桐阴论画》中此等作品都被列入“逸品”。画而分品,始于南齐谢赫的《六法论》。在《古画品录》序中开宗明义便说:“夫画品者,盖众画之优劣也。”分品是评论画的审美标准,也是绘画批评的主要方法之一。

谢赫把27个画家分成六品,其中姚昙度等九人被认为有“逸才”。唐开元年间张怀瓘他在《画断》中把画分为“神”、“妙”、“能”、“逸”。朱景玄论画虽重“神品”但也重视“逸品”。到张彦远对画的品评分为“自然”、“神”、“妙”、“精”、“谨细”五等,并认为“自然”方为“上中之上”。可见,这“自然”一格和朱景玄“逸品”之重自然是有同等意义的。

宋代黄复休在他的《益州名画录》中把画家分别列入“逸格”、“神格”、“妙格”、“能格”。他非常重视“逸格”。“画之逸格,最难其俦。拙规矩于方圆,鄙精研于彩绘。笔简形具,得之自然,莫可

楷模”。他把“逸格”居四格首位,说明他对绘画中的“逸”是如此的重视。北宋邓椿在《画继》中指出:“逸之高岂能附于三品之末”。邓椿也十分强调“逸格”这一画格。

至明王穉登在所著《吴郡丹青志》中把元一明的画家二十五人分为七品,七品之四就是“逸品”。万历年间的唐志契在《绘事微言》中认为“唯逸之一字最难分解。盖逸有清逸,有雅逸,有俊逸,有隐逸,有沉逸。逸纵不同,从未有逸而浊,逸而俗,逸而模棱卑鄙者……”,又说:“逸虽近于奇,而实非有意为奇……其笔墨之正行而忽止,其邱壑之如常少异,令观者冷然别有意会,悠然自动欣赏。此固从来作者都想慕之而不可入手,信难言哉。”虽然唐志契认为逸字最难分解,但还是提出了自己的观点,即逸不能“浊”、不能“俗”、不能模棱卑鄙,作品要使人观之而别有意会,唯如此者才能称之为逸品。

清秦祖永所著《桐阴论画》,集百二十家分为“神”、“逸”、“能”三品。在序言中说:“……至所标品目,非可执一,有神而兼逸,有能而兼逸,有神与能擅而仍无失为逸,亦有神而不能,能而不逸。”秦祖永本人善画山水,深究六法,胸中自有丘壑,于画不求媚俗,笔情跌宕,婉而多风,他于评画标准,虽提出“神”、“逸”、“能”三品,认为三者不能绝然分开,往往互相兼有,彼此渗透。而在相兼中,逸品常出现在神品或能品中。这种分析一方面体现了秦祖永的辩证思想,同时也看出他的审美理想,是很重视逸品之为一格的。

从以上可知,逸品作为审美标准和评画标准之一,正式提出于唐,以后盛行于元、明、清。其中不同时代、不同论家所论之含义虽不尽相同,但总是尚自然,强调那种意趣高古,疏旷简远的韵味,因此成为后来品评画的重要标准。

新安画派之被列入“逸品”,并非偶然。他们生活在明末清初正是阶级矛盾、民族矛盾灾难深重的年代。明末以崇祯帝自缢煤山告终。农民起义的李自成还未来得及巩固政权,叛徒吴三桂无耻迎降,引清兵入关。“扬州十日”、“嘉定三屠”,战火燃遍大江南北,人民流离失所。新安画家中的大多数人携家避居新安山中,闭门读书,志绘事,弄笔过日,过着穷愁潦倒的生活。隐居遁世,虽是消极的表现,但这是受特定时代条件的制约。他们的爱国思想、高洁气节以特定方式,体现在他们的绘画中的就是那种轩爽清秀、飘然清高的逸气,这样的作品被历代论家归入逸品并给予高度评价是理所当然的。但今天我们评价古代绘

画包括新安画派中的逸品,既要肯定它们所体现画家的高尚气节,也要看到消极的一面。如果一味肯定,这样做既不利于古为今用的要求,也不是继承遗产应有的正确态度。

关于上海顾氏《集古印谱》初拓本的考察

□ 孙向群

笔者近在上海图书馆中见到一部十分完整的明代顾从德《集古印谱》，根据版本特征判断应该属于隆庆六年初拓二十本中一部。由于这二十部原拓本的《集古印谱》的出现，对中国篆刻史的发展起到了不可估量的推动作用，所以几百年来备受印学研究者的重视，目前哪怕是残本也已经是凤毛麟角了，更何况是完整的足本。当今人们对足本的寻求真可谓“梦里寻她千百度”，此生能见到如此珍贵的海内孤品，实乃三生有幸也！

由于见历代藏家中有顾浩，所以笔者定此本为“顾浩藏本”。此本十二册，分为两函，每函六册。框高 16.2×12.6cm。白口、无象鼻、无鱼尾。四周单边，半页九行，每半页按四分之一和四分之三分为两截，上段分三格，格内钤盖印章，每格下分三行，共九行。

首册扉页有书牌记：

古玉印百五十有奇，古铜印千六百有奇。家藏及借四方者，集印数年，乃成董廿本。手印者、藏印者、硃楮者三分之。手印友随亦致病，斯谱有同秦汉真迹，每本白金十两。

牌记是鉴定版本的重要根据，可以说是版本的“身份证”。这个牌记的内容我想当今很多人只是见过文献记载，而没有见过实际模样。

卷首为沈明臣隆庆六年序，手书体。半页五行，共九页，版心标“集古印谱序”及页码。后接黄姬水隆庆辛未（五年）的序，手书题。半页五行，共三页。版心标“集古印谱序”及页码（页码延续前序）。对于这两篇序，韩天衡在《中国篆刻大辞典》中曰：“有黄姬水、沈明臣序。明末印谱多有转录，但是多据《印藪》本，文字与此原本稍有出入。”而且韩天衡见到的残本中有的只有黄姬水的序，没有沈明臣的序，两序全存只有“谢磊明本”，而谢本今有不得见，故此本中两序并存就显得十分重要了。

后接“集古印谱凡例”，四周单边，半页九行，

行十六字，楷书。版心标“集古印谱凡例”，无页码，共两页：

集古印谱凡例

—集印法，每项先次玛瑙、次宝石、次银、次铜、次磁

—以尚方小玺冠之首

—玉玺君印置官印之首

—官印各从其类，如将军、偏将军、军司马、假司马、军假司马、别部司马之属

—蛮夷亦附官印之末，盖亦朝廷之赐，不宜别置一项

—姓氏私印从沈韵四声之次第，盖便检阅，而朱姓冠诸首者，所以尊国姓，不敢于后也。

—姓氏私印，姓可变而名不可辨者，仍收四声中。名可辨而姓不可辨者另类于后

—朱文印字多难辨，其可辨者收入四声中，不可辨者次类于姓不可辨者之后

—常利、日利白方单字虫鸟等印类，于朱文后

—两面印、六面印、子母印从姓可辨及不可辨之例

—印文有疑而不可辨者，另类于后，以俟博雅君子不敢强为释，盖以疑传疑之意

—宋元铜印，附类虫鸟印后

—每项各自印起不相联属，庶后有所得仍可增入

—两面印、六面印其间有一面或两面字画磨灭亦所不弃，以备制度之全

—子母全者，附各姓氏之末，或失自印或失母印者，不各自印起混入诸印中，但注失自、失母而已。印锈不出者同此例

此凡例非常细致科学，很多创建性的体例一直影响到今天的印谱出版。而目前有凡例的残本也是非常少的，因为多阙去首册。所以很少有人知道原拓本的凡例究竟应该是什么内容。

后接正文，正文版心出现了很奇怪的现象，

有下象鼻,无任何标示、无页码。卷端也没有任何标示,版式和其他正文版式一致。这一点不但符合一般书籍的规律,而且特别是卷端没有正常的标示和现存其他本《集古印谱》也不一样。一、二册为官印,后十册为私印等。

卷末“翁同龢观”等印,后有吴宪徵跋:

武陵顾氏集赵文敏、王顺伯、杨宗道、吴孟思诸君谱,梓而行之,王百谷名之曰《印藪》,卷首著为王常延年氏,实为云阁所编,盖在此谱后四年也。是谱本董二十,自明迄今,历年三百,宜其流传绝少,印本有朱有墨,此为墨印,秦汉以来篆法古朴淳邃之气于此可见,较诸《印藪》之枣木传刻者大相径庭矣。顾君养之,嗜金石篆学,得此为邨架储,宜其珍若拱璧,所惜者,印之体制、形质文字未加注释,读者有遗憾。养之素工书,或及取刊本《印藪》及《高斋印谱》中所载者,分注各印下,未详者加释焉。疑者阙之,以补前人未竟之功,岂非墨林之快事哉。丁未小类,江西逸叟吴宪徵识(钤朱文“霄显”)

后接道光己酉季锡畴跋:

世传《印藪》皆翻刻木板,原本朱墨印者,仅有廿本,其宝贵可知。余闻齐太守彦怀槐六周上人各藏一本,此本向藏昆山旧家,今为虞山顾子养之所得,养之工篆隶,作印一以汉人为宗,物聚所好,信不虚也。余尝得下半帙,为虞山诗老毛侯庵藏,数年前赠于赵君闾乡,闾乡转赠瞿君子雍,检阅是本如逢旧友,昔瞿赵二君具作古人,不获相与赏玩,而品论之也。

季锡畴(钤朱文“锡畴”)

道光己酉(二十九年 1849)夏无月题,时遇水灾,书之以遣愁。又记(钤白文“老松”)后有光绪二十六年庚子翁同龢跋:

予自闻见以来,讲金石而收藏最富者,惟山左陈氏寿卿,寿卿蓄古印数千,所编《十钟山房印举》八十册,价重难致,友朋中,潘氏郑庵、吴氏憲斋,皆博收而精鉴而宗室盛伯羲王氏莲生所藏亦多,然谱则未见也。此十二册,前明上海顾氏手印廿本之一,楮墨精好,俨然如复斋钟鼎款识。

次公得之弥护备至,暇日出示予,予屢有绿玉印一枚,螭钮,而土蚀文曰“食邑万三户”,岂封邑如此。其多者哉。然篆势奇古,因附印册尾,以资次公怀一箇,而函牛之鼎可乎。岂下脱有字

光绪二十六年岁在庚子正月十二日(二十六年 1900),松禅记(钤朱文“龢”,白文“松禅”)

吴湖帆观款:

己卯元夜,诗初携示,吴湖帆获读一过。(钤白文“醜籀”)

陈巨来观款:

己卯四月陈巨来观于吴氏四欧堂(钤白文圆玺“巨来私玺”)

其间另有一跋:“近人吴平斋《二百兰亭斋》印谱亦精博,当时赠余一篋,今偏检不得矣。”不知是何人所为。

此本全谱印章为墨钤,墨色鲜亮均匀,一点也不亚于印泥,表现力非常强烈。印拓极少有糊漫现象,个个饱满,神气十足,所显示的汉印元神非翻刻辈所能仿佛,应该是自原印拓出无疑,而且所集顺序完全符合凡例所定。顾从德在《印藪》中《集古印谱引》曰:“余既集古印若干枚,用硃用墨印越楮上,作谱凡二十册矣,间为好善者相购去。”结合此本上的书牌记,我们应该可以认定这就是当初二十本中的一部墨钤本。谱间有少数后人粘贴上的红色印拓,也有被一些妄人用墨加盖进入的印章,有的后涂图去,正像有人批注曰:“前两叶此格均有一印经人涂去图书,审为‘有宜草堂图书’,此印亦云‘有宜’,官印中不应有此类印记厕入,当是妄人所为”。还有在官印册中出现“叔明”朱文印,吴湖帆批注曰:“此印与黄鹤《幽居图》款下所钤者合,据顾氏钤收,当是玉印无疑。己卯夏五吴湖帆识。”此是官印册怎么会混入人名私印?这明显也是后人用墨后加盖的,吴氏竟然不察竟认为是顾氏谱原有的。

不但我认为此本是当时二十本中之一,而且像季锡畴这样的版本大家都确认无疑赞叹不已。所以这部印谱的编辑时间应该是在隆庆六年(1572),但是早年上海图书馆曾经标识为“万历钤印本”(现已改为隆庆六年本),看来这个标识是错误的。也许就是因为这个错误的标识,使得过去人们没有给予此本印谱应有的关注。

“顾浩藏本”的版式和“西泠藏本”的版式根本性不一样,而且西泠本为六册本,其版式为半页四行,行四格,二、四行格较一、三行格高出一倍,明显是一、三行格用于钤盖印章,二、四行格用于注释文字。而“顾浩藏本”的版式,不但能够钤盖印章而且逐印填写考释文字时很有顺序,可见顾氏当年是在效仿其他集古印谱的考证功能,为考证者提供方便。所以吴宪徵在题跋中建议顾

浩应该结合其他印谱的考证内容,对此谱进行考证补充。难怪后来毛琛见到一残本而认定是《印藪》稿本。

从卷末诸跋语中我们可以得知,此本在清代后期为顾湘的兄弟顾浩所得,所以笔者为此本取名“顾浩藏本”。顾浩字养之,是《小石山房印谱》的编者之一。季锡畴和吴宪徵的跋就是应他之请而写的。吴宪徵失考,而季锡畴(? ~ 1860)字耘松。太仓州(今江苏太仓)人,则是清代著名的藏书家和版本校勘学家,经他校勘的书籍达千余种,辨正异同,纠舛误,以精审见称,其校勘古书功力深厚。晚年被常熟“铁琴铜剑楼”主瞿镛聘用。因此“铁琴铜剑楼”的善本书,多有他所作跋尾,撰成《藏书志》。1860年(咸丰十年)为逃太平天国起义军而客死他乡,著有《菘耘文抄》。季氏对印章历史也非常熟悉且研究颇深,瞿子雍死后,其子镜之、浚之等于咸丰丙辰(六年,1856)七月将瞿子雍编的《铁琴铜剑楼集古印谱》八册出示季氏,请季锡畴为之序。

在季锡畴题跋“顾浩藏本”后51年,一位“次公”者将此本出示翁同龢,并请跋之。翁不但跋了,又将自己所藏的所谓古印盖在跋首,其文为“食邑万三户”,但是并非像翁氏在跋中所言“然篆势奇古”,此印年代当是宋元以后。

笔者还注意到季锡畴跋中所言他曾经收藏过一部有毛琛跋的顾氏《集古印谱》残本,笔者取名为“毛跋残本”。季氏说他赠送给了赵某,而赵某有转赠给了瞿子雍,那么“毛跋残本”当藏于铁琴铜剑楼中。笔者于瞿氏藏书著录中查得该谱记录:

《集古印谱》一册稿本

明顾从德藏印,从德字汝修,上海人,好古印章,多至一千八百余钮,是帙为其原印墨渡稿,惜仅存下册私印,板格墨刷,每页表里横列二行,行一印至四印不等。私印三十九页,六百二十四钮,以四声为次,古玺吉语杂印二十页,二百七十五钮末附汉铜虎符一页,,不载钮制,亦无考释,盖初成汇拓稿也。前有毛琛题记,有顾汝修白文潘氏珍藏朱文两方印,未有庞君量借阅过白文印。

根据毛琛的跋我们知道毛琛当年见到此残本的喜悦是无法形容的,他一而再的题跋:

无意中以青蚨七百得之,可谓有绿珠联合璧俟诸异日。西河毛琛记。

此顾氏《印藪》底本也,俱从秦汉铜玉印章原印拓下,非临摹失真者比也。惜失去首

册,仅得其半,然足珍重,胜木刻多矣。寿君记。乾隆丁未清明一日竹平安馆收藏。

顾汝修《集古印谱叙》曰:余集古印若干枚,用朱用墨印越楮上,作谱凡二十册矣,间为好事者相购去云云。此册即二十册中之一无疑也,珍重珍重!他日觅得前一本,当装潢什袭传其人耳。丁未清明后三日毛琛又记于竹平安馆。

刻本中所有此本中所无者,皆采诸前人所谱,如赵子昂、王顺伯、杨宗道、吴孟思诸人,惜未注出。

得见此真本,视木刻《印藪》如粪土矣

虞山藏书家毛琛(1733-1809)字保之,号俟庵。他和严源、翁苞同是乾隆年间虞山篆刻的代表人物,他们吸浙派之长,尚古朴之气,力矫妩媚之失,强调个性,彻底改变了虞山印人旧习。毛琛在乾隆五十二年得到此本时,认定他是《印藪》的底稿本。见上还有顾从德的印章,可见顾从德当年自己所留存的也是墨拓本。而季锡畴在看到顾养之的藏本后想起他曾今藏过的“毛跋残本”,于是发出“检阅是本如逢旧友”的感叹。笔者见上海图书馆中另有一本标为《顾氏印藪》初稿的本子:

《顾氏印藪》初稿一卷(明)顾从德辑
铃印本

明(1368-1644)

1册

明万历3年顾氏芸阁刻集古印谱底本。

清毛琛跋。

由于图书馆对此本正在进行技术处理,笔者没有见到,但是根据这些描述完全可以证明这就是季锡畴收藏过的“毛跋残本”。

关于顾氏《集古印谱》,在此之前方介堪、韩天衡先生都有论述,方老曾见谢磊明本,韩先生也认为谢本为唯一全本,而且当是初拓二十本中的一本。当年沙孟海先生发出感叹说,顾氏《集古印谱》全本国内无存,韩天衡先生告知他全本还在国内谢磊明后人手中,但是由于韩先生没有见到这部印谱,而且现在谢磊明本又从大家视线中消失得无影无踪,每次谈及此谱,韩先生总感遗憾,一直在惦念着这本印谱的下落,生怕流落海外。我们还无法知道谢本的具体情况,所以笔者此次发现的“顾浩藏本”就显得非常珍贵了。

王德森与潘师升《墨竹册》

□ 邹绵绵

近人昆山王德森藏清代画家潘师升《墨竹册》，癸未（2003年）岁阑，获见于苏州文物商店。此册为纸裱折叠装，纵37.7厘米，横19.6厘米。清人潘师升绘《墨竹》六开，纸本，纵27.5厘米，横33.5厘米。装裱前画心或因遭水侵漫，局部有残损，经装裱配补之后，几可见其原貌。据同观者中国苏裱技艺协会理事、裱画工艺美术师于剑清先生见教：按此册现状及装裱的材质、工艺、形式等来看，装裱的时间应在清末民初。由于装裱工艺道地，加上保存得当，裱褙及配补处至今未有脱落。由此可见此册收藏者于文物爱惜之情。

有关画家潘师升其人其艺，俞剑华《中国美术家人名辞典》称：

潘师升（1770—1829）[清]字竹坪，元和（今江苏苏州）人。官户部员外，与夏翥为书画友，亦善兰竹，下笔清劲。家藏名迹甚夥，有管道升画竹长卷及吴镇一叶竹。卒年六十。〔耕砚田斋笔记、墨林今话〕

从中可知潘氏生在清乾隆三十五年（1770），卒于清道光九年（1829）。江苏苏州人。官户部员外郎（朝廷掌管户口、财赋司副长官）。交游：与以善画兰竹著称的夏羽谷（按：清潘曾莹《墨缘小录》：夏羽谷，翥，昆山人，自号云山野史。工写兰竹，性嗜酒，兴酣落笔纵逸多姿，酒肆茶坊挥洒殆遍。为予作梅兰松菊长幅，潇洒清劲神韵独绝）友善。艺能：善写兰竹。家富名迹收藏。

所见潘氏墨竹六开，图上均无款题，分别钤有“竹坪氏”，“臣师升印”，“平江潘氏”，“师升印”诸姓名印章，或钤“诗情画意”，“墨态写意”闲章。纵观所写墨竹六开（见图一至六）用笔洒脱爽劲，落墨润泽；发竿挺秀，布叶清利，具萧疏清逸之气。取法应在元管仲姬（道升）、吴仲圭（镇）、明夏仲昭（昶）之间。故画史称其“亦善兰竹，下笔清劲”良，有以也。鉴于此册的笔墨纯熟，应系画家中年后手笔。据此推算，该画迹流传至今亦已二百年。

此册墨竹图首页右镶纸上有收藏者王德森墨书浮签（见图一），记曰：“潘师升，字竹坪，元和人。户部员外，与夏翥为书画友，善兰竹。乾隆庚寅生。耕砚田斋笔记”钤“昆山王德森藏”朱文长方印记。又墨竹图末页图左下钤“岁寒老人家藏”白文方印（见图六），可见藏家对此册的爱惜和珍重。有关此册收藏者王德森其人其事，因读近人诗集和今人所撰苏州艺文史料中多有述及，故在此摘引数则，并摭谈如下。

王德森，生于清咸丰六年（1856），卒在民国三十二年（1943）。字严士，亦作彦士，一字漱六，号岁寒生，晚号岁寒老人，室名市隐庐，江苏昆山人，寓居苏州。王氏“隐于医，精幼科，著有《保赤要言》。又娴于文学，工诗文，性嗜书，富收藏，尤好搜集乡邦文献。”又好与画人游（图七），民国十八年（1929），王氏年逾古稀尝为吴中画家颜元（1859—1934，字纯生，号半葺居士。山阴任伯年弟子，画善人物、山水、花鸟。子现代油画家颜文樑）撰《半葺居士生传》。晚年喜以写竹自娱（图八）。

王氏搜集的乡邦文献，有如旧藏明刻《庄渠魏先生遗书》十六卷，系明昆山魏校撰〔按：魏校（1483—1543），字子才，号庄渠。弘治进士。著有《周礼沿革考》、《大学指归》、《六书精蕴》、《春秋经世》、《经世策》等〕，嘉靖四十年苏州知府王道行刻本。藏本中有其书跋三则，末一跋云：“甲寅（1914年）夏得此书于娄东，其第十三卷内叶数错乱者，先友赵仲宣明经诂翼为正之，而脱一页无补也。今始借得娄东叶伯云茂才所藏本抄补全之，四年遗憾至是始释，为之一快。戊午（1918年）仲秋昆山王德森识于吴门市隐庐，时年六十有三”。可见其于收书、藏书之余，还致力于校勘之学。王氏又凡遇有藏于他氏不能得之善本，辄借而录之。如其钞录邑人潘道根〔按：潘氏（1788—1858）字确潜，一字潜夫，又号徐村老农。昆山周市镇人。勤奋好学，凡六经四书、汉唐训诂、声韵文字、医方药书，无不研求。曾在昆山发

起成立“栎社”诗社。平生致力于地方文献、掌故的考证,以教书行医为生,布衣以终。著有《隐求草堂诗文集》等]《隐求堂日记摘抄》手稿六册,今存苏州大学图书馆。自著有《岁寒文稿》、《岁寒诗稿》皆有刻本行世。近人曲学大家吴瞿安(梅)尝为其《岁寒文稿》作跋,略云:“……丈一老明经耳,而穷年铅槧垂老不倦,一言月旦,尽成文献。此岂当世显著者所能从事乎!”对其爱护文献之热忱推重备至。近代学者、诗人钱名山(振铨)《名山诗集·卷十》有《赠昆山王严士德森》长歌,其中略云:“先生丰姿若乔木,八十精神犹满腹。《岁寒》一集满人间,名论应须百回读。……”见重亦复如此。另见掌故作家郑逸梅《梅庵谈荟》有《王严士之劝孝词》一章,记云:“昆山王严士明经,别署岁寒老人。富藏书,侨居吴门,与吴癯安、吴荫培、程仰苏诸先生友善。间以歧黄术问世,尤多奇效。……老人著有《劝孝词》百章,盖老人有慨夫世教沦亡,伦常乖舛而作也(下略)。”王氏力主忠孝之道,广怀仁义之心,于此概然可见。

观此《墨竹册》,不能不探究王氏因何对已残损的清人潘师升《墨竹册》会如此地见重珍惜,考察其原因约有二点:其一,考昆山画人,自明代夏昶(1388-1470)起,以画墨竹而负“夏卿一个竹,西凉十锭金”之誉闻名天下。继有归昌世(1574-1645,字文休,号假庵)“写墨竹,枝叶清洒,逗雨舞风”、归庄(1613-1673,明诸生,与同邑顾炎武友善,有“归奇顾怪”之称)。“文辞书画,奄有众长,墨竹入神品”,俱以善画墨竹著称艺苑。再传至清代,有夏昶后裔夏大易(兰巢)、夏廷香(野村,大易子)、夏翥(羽谷,廷香子)、夏东旭(翥子),一门累世(俞剑华《中国美术家人名辞典》均有小传),均以擅写墨竹而著名画苑。夫画竹之艺,竟然在一地(昆山)代有传人,且名家辈出,此亦艺苑之佳话也。因此,昆山王德森“七十后学竹”(见“图八”中王氏《墨竹图》所钤印记),当是受上述影响所致。其二,《墨竹册》作者潘师升系元和人,元和、昆山两县在清代同属苏州府。故王氏与之应有同乡之缘。这些便是“尤好搜集乡邦文献”的王氏之所以珍惜收藏此册的大致原由。

余观此“岁寒老人家藏”图册,深感可贵者有二:潘师升其人其艺画史有传,而其画迹至今已罕见。此册幸得收藏者呵护不失,才使我们至今能观赏到潘氏墨竹“下笔清劲”之风采,并为书画鉴别留下了可资比较的参照物,此其一也。再则,从册中所钤收藏者印记可知,此册系岁寒老人王德林旧藏。此老为搜集和保存乡邦文献堪称不遗

余力,其爱惜文物之精神委实难能可贵,足为吾等后辈之楷模,爰不揣浅陋拾掇所见所知并记如上云。

参考书目:

1、俞剑华《中国美术家人名辞典》(修订本),上海人民美术出版社1981年12月版。

2、潘曾莹《墨缘小录》,上海书店1987年3月印行本。

3、钱伯城《画家颜文梁年谱》,载《学林漫录》第6集 中华书局1982年6月版。

4、江澄波《古刻名钞经眼录》,载《苏州文物》1988年第1期。

5、钱振铨《名山诗集》(线装四册全集),1947年木活字印本。

6、郑逸梅《梅庵谈荟》,黑龙江人民出版社1985年9月版。

附注:

附图共八帧,“图一”至“图六”潘师升绘《墨竹》六开,“图七、八”均采自雅昌艺术网拍品,恐难刊用。在此将二图的出处、题识、用印简介如下:

“图七”《九秋冷艳》“乙亥(1935年)新春,玉峰岁寒老人题于吴门,时年正八十”。见于北京华辰拍卖有限公司2005.11.25第四期鉴藏拍卖会0217号拍品

“图八”《高风图》,款识:幼农先生有道正属,玉峰岁寒老人王德森时同客吴门,年七十有五;钤“德森”“漱六”“七十后学竹”。见于太平洋国际拍卖有限公司2007春季艺术品拍卖会(2007.6.24)

长风画麈

□ 徐建融

六法以气韵生动为第一,问气韵生动者何?则说者纷纭,莫衷一是。余尝有言:展一卷画,观者得之于目而会之于心,并应之于手,不觉随画上下颠顿作节奏律动状,则此画为气韵生动矣。而观者亦为解气韵生动者。否,则此画乃庸工之作,虽曰画而非画者。或观画者非解人,不过附庸风雅者。以之验学者,百无一失。噫!此所以若虚所谓气韵必在生知,固不可以巧密得,复不可以岁月到也。原论画家,亦可论鉴赏家。所以画家得气韵生动者,百无一二,鉴赏家解气韵生动者万无一二。昔郭象注庄子,识者谓,却是庄子注郭象。余于注气韵生动,亦作如是观。

唐宋之画,气韵生动者何?形神兼备、物我交融之形象塑造是矣。明清之画,气韵生动者何?淋漓酣畅、沈著蕴藉之笔墨抒写是矣。故一者源于造化,笔墨者所以从于形象。一者基于书法,形象者所以从于笔墨。

余以中国画之变以隆万为关捩者何耶?一曰人品之变,天下为公易为自我中心。一曰画品之变,形象为本易为笔墨至上。中国画何时而不变更耶?唯量变与质变之异耳。

论者每以中国画与西洋画对举,何其谬哉!盖中国画者,中国绘画之一种也,而不能概中国之壁画、版画。西洋画者,西洋绘画之统称也,非特指西洋之油画、水彩。以个别对一般,何其谬哉!

中国画为中国绘画之一种,且为大宗。油画为西洋绘画之一种,且为大宗。则中国画所宜对举者当为油画。油画传而入于中国,亦为中国绘画之一种,且与中国画并为大宗,犹巽巽乎有夺其首席之势,而不变更其油画之名者,盖其画种之名,天下有公论共识而不可移也。中国画传而入于外国,亦为外国绘画之一种,而各国无有名为中国画者,或曰水墨画,或曰大和绘、南画、日本

画。乃知中国画画种之名,中国一家之论识也。

或曰:中国画之名,非画种之特指也,乃中国绘画之泛指也,如西洋画之泛指西洋之绘画者。则汉唐之壁画、明清之版画、近世之油画、水粉、水彩何不称为中国画,如西洋之油画、版画并称为西洋画耶?

子曰:必也正名乎,名不正则言不顺。余曰:名正矣,言犹有不顺处,况名不正乎?名正矣,言犹有不顺者何耶?言有尽而意无穷,难在以有尽而概无穷。名不正而言不顺者何耶?难在以不正而欲立正。故油画名正而言顺,偶有争议处,在有尽无穷之间。中国画名不正而言不顺,争议不绝者在不正与正之间。有尽无穷之争也,所谓真理愈辩愈明,相对真理虽不能至于绝对真理,而可不断趋近绝对真理。不正与正之争也,真理愈辩愈晦,卒至不可理喻,悲乎!

画有南北宗,道有南北辙。南辙者南辕,驾北辕而南辙者,则去道愈远。北辙者北辕,驾南辕而北辙者,亦去道愈远。而今之画苑,率皆驾北辕而趋南宗,可乎?

徐青藤、董华亭之画也,功夫在画外。故学之者就其画而求其画,岂可得乎?黄要叔、范华原之画也,工夫在画内。故学之者就其画而求其画,可也。

以形象精美为气韵生动,则画以存形为本。以笔墨精妙为气韵生动,则画以书法为本。以意境精深为气韵生动,则画废形象笔墨,而以观念为尚矣。然则存形之画,岂无笔墨意境耶?盖其笔墨所以塑造形象也,其意境所以出于形象也。书法之画,岂无形象意境耶?盖其形象所以配合笔墨也,其意境所以出于笔墨也。

中国画有围墙乎?曰有规定而无围墙。规定者,所以定其范围也,范围者必有边缘,而边缘者则不立围墙,故偶有溢出者,亦偶有渗入者。

凡事有法则必有弊，然因弊废法则不可，亦如有食则必有噎，因噎废食之不可也。盖法者，所以律一事而便万人。不足以律其事则不足以为法，不便于万人者亦不足以为法。如规之所以为圆之法，矩之所以为方之法也。

法自圣人立，而圣人之立法也，要在毋我。虽然，圣人之为圆也，不必恃规而能之，之为方也，不必执矩而能之。而圣人立规矩以为圆方之法者何耶？所以便万人也。或曰：圣人既可立法，则人人皆可立法，我之为我，自有我在，故以我用我法，无法而法为至法者，殆矣。盖我法则不便于万人，无法则不足以律其事。

一阴一阳之谓道，此万事万物皆相通，放诸四海而皆准者也。然明乎此，犹不足以明万事万物之所以相异也。譬之以欲知何为书，告知以道，何为画，亦告之以道，则何以明书与画乎？此所以顾亭林以博学于文纠空泛之弊也。

扬子云擅为赋而耻为雕虫小技，上而治经，撰太玄、法言，而变其音节，以艰深之辞文浅易之说，则赋乎？经乎？苏子讥其俗陋。文人擅诗书而荣为大道，溢而为绘事，而变其本法，以不求形似寓高雅之意，则诗书乎？绘事乎？苏子亦有言曰：有道无技，不学之过也。

法者，所以律一事而便万人也。所以圣人之立法，主毋我，主克己。毋我者，所以成事也。克己者，所以便人也。故曰：天下为公。小人之立法也，主唯我，主纵己。唯我者，则碍于成事，纵己者，则不便于人，而天下为公之道废矣。

画有积劫方成菩萨者，盖重画之本法。唐宋之道玄、营丘、要叔是也。画又有一超直入如来地者，盖重画外功夫。明清之青藤、华亭、清湘是也。然一超实由积劫而来，设无画外之积劫，焉能一超于画内乎？

大涤子论画，极言无法而法、我用我法者为至法，然至人之无法我法可为至法，常人之无法我法可为至法乎？无法我法者，然也，至人者，所以然也。必以所以然而后可以证然，非以然可以证所以然也。

禅家南北宗，北宗戒律森严，自有束缚心性之弊，佛法所以赖以不坏。南宗撕经减典，自有解放心性之功，而佛法因此荡然矣。所以百丈起而以律宗整顿禅林，后人妄谈南北宗，谁解其中义？

物无有无常理者，而其理也或寓之于常形，人物、宫室、犬马是矣。或寓之于无常形，烟云、水波、鬼神是矣。故画亦有有常形者，有无常形者，而皆以有常理为上。至若以有常形之画则必无常

理，无常形之画则必有常理，谬之一也。画有常形之物为无常形，谬之二也。故画之求常理，于无常形之物则于无常形求之，于有常形之物则于有常形求之。

世之谈墨者夥矣，而笔墨盖有二义，非可一概而论也。唐宋之画，以形象为中心，笔墨者，所以服务于形象，以精妙之笔墨，写出优美之形象，则气韵称生动矣。明清之画，以笔墨为中心，形象者，所以服务于笔墨，以程式之形象，写出精妙之笔墨，则气韵称生动矣。故一者笔墨源于造化，一者笔墨出于笔法，岂可一概而论哉！

华亭论画，倡顿悟而抑渐修，实误后人不浅。盖顿悟者万不一二人，今举万万而弃渐修，趋顿悟，吾不知其可也。

潘天寿氏论画有云：艺事以奇取胜易，以正取胜难。盖以奇取胜者，往往天资强于功力，以其著意于奇，每忽于规矩法则故易。以正取胜者，往往天资并齐于功力，不着意于奇故难。此与傅抱石氏论南宗文人画挥洒容易，北宗画家画制作繁难，同一机轴。亦董华亭一超直入之乐、积劫方成之苦之意耳。虽然，此论难易，盖就画之本法言，设就画外功夫立论，则又反之。故潘氏又论：以奇取胜者，须其人先有奇异之秉赋、怀抱、学养、环境，然后能启发其奇异而成其奇异，世岂易得哉！则以正取胜虽难，非人人得而入之，而入之者必可有所成也。以奇取胜虽易，人人得而入之，而入之者苟非其人，必难有所成也。然方便之门既开，畏难之途必闭，此又理之常也。

潘天寿氏举弘一法师言：应使书画以人传，不可人以书画传。用倡书画家须有高尚之人格，自是笃论。然用倡书画家不应于本职上用工夫，应于本职外用工夫，则大谬。盖弘一所述，乃就佛门中人言，非就书画家言，其所言应使书以人传者，佛门中之用功，应在本职之佛法，不可人以书传者，佛门中之用功，不可在本职之外之书法。则移之于书画家，弘一之旨，实倡宜以书画之本法传，而非倡宜以书画外之功夫传也。

世之名公论画也必倡人品，倡文化。人品者何？曰清高、曰雅逸，愤世嫉俗是也，超尘脱俗是也。文化者何？曰诗文、曰书法，翰墨风雅是也，精神优美是也。则徐青藤、董华亭辈率皆为人品高尚、文化高雅之典型。所谓人品既已高矣，画品不得不高，而吴道玄、张择端辈皆为人品低下、文化缺失之典型，所谓人品不高、落墨无法，徒以画工论，而不登大雅之堂也。

余之论人品也，不徒取清高雅逸，而所以辨

天下为公与个人中心，而以做好本职工作为要焉。以天下为公为人品之本，而致力于做好本职工作，虽俗其品亦高，吴道玄、张择端辈是矣。以个人中心为本，而用功于本职之外，上流无用，下流无耻，坏其本法，变其音节，名曰高雅，其品实低，徐青藤、董华亭辈是矣。此所以孔子尝为委吏，而碌碌于会计之当否，尝为乘田，而营营于牛羊之茁壮长否是矣。故曰人品在本职之中，非在本职之外，求人品于本职之外者，其人品必大不堪也。

余之论文化也，不徒取诗文书法，亦所以辨天下为公与个人中心，而以做好本职工作为要焉。以天下为公为文化之本，而致力于做好本职工作，虽无文化亦有文化，吴道玄、张择端辈是矣。以个人中心为本，而用功于本职之外，摒其本法，变其音节，我用我法，无法而法，虽满腹诗书而实无文化，徐青藤、董华亭辈是矣。以此所以孔子尝为委吏而碌碌于会计当而已，尝为乘田而营营于牛羊茁壮长而已是矣。故曰：文化即本职，非在本职之外，求文化于本职之外者实无文化也。

文化革命间有一农妇名顾阿桃者，其事稼穡也，舍稼穡而求诸于哲学，而以之为有人品文化，而举天下之农人风靡从之，卒至田地荒芜，民失其天。今之袁隆平氏亦事稼穡者也，究心于稼穡而未闻其以治哲学名，而天下之仓廩足。徐青藤、董华亭辈，画家之顾阿桃也。吴道玄、张择端辈，画家之袁隆平也。今论农人之人品，稼穡之文化，天下人皆归之于袁而不归于顾。独论画家之人品，绘事之文化，归之于徐董而不归于吴张。此所以归有光云：举天下事归之于名，独耕者得其实，其余皆晏然逸己而已矣。悲乎！

周小燕教授论音乐有云：古典唱声，民族歌质，流行抒情。则古典、民族岂无情耶？盖古典亦有情，亦有质，而皆律之于声也，故专业性最强。民族亦有情，而疏于声，故专业性次强，而律之于质者，非音乐之本法矣。至流行者，则并疏于声质，专业性遂废矣。盖人人皆有情，弃声质而唯情，则人人而可以为音乐家矣。此论亦可以论绘画：古典画形象，现代写意象，当代重观念。则古典、现代岂无观念耶？盖古典亦有观念，亦有意象，而皆律之于形象，故专业性最强。现代亦有观念，而疏于形象，故专业性次强，而律之于意象者，非画之本法矣。当代者则并疏于形意二象，专业性遂废矣。盖人人皆有观念，弃形意而唯观念，则人人而可以为艺术家矣。

艺至于道也则损而为无，故无弦琴者，为稀

声之大音，默如雷霆，哀弦急管不足论也。是舍技术而主观念者，故南郭胜于伯牙。白纸赞者，为无形之大象，淡如绚烂，五彩骈丽不足论也。亦舍技术而主观念者，故道玄、营丘、要叔尽充下驷，皇帝之新衣遂大行其道矣。

画之道有四焉，其人则有三。一曰有技无道，众工是也，一曰有技有道，龙眠是也，一日有道无技，东坡是也。有技无道者之画，或有技无道，是画也，岂曰画哉，或技进乎道，真画也。有技有道者之画，真画也。有道无技者之画，虽得天趣，曰妙解，而不谓之画。东坡云：不学之过是矣。

诗之本法，四声也，虽通于八法、六法，而诗人之为诗也，必求诸于四声，而不求诸于八法、六法。书之本法，八法也，虽通于四声、六法，而书家之为书也，必求诸于八法，而不求诸于四声、六法。画之本法，六法也，以其通于四声、八法，故画史之为画也，不求诸于六法，而必求诸于四声、八法，曰：功夫在画外是矣。则诗之功夫不亦在诗外乎？书之功夫不亦在书外乎？

不以规矩不成方圆者何耶？盖规者，所以为圆之法，矩者，所以为方之法，其理通也。今以其理之通，乃以规为方之法，以矩为圆之法，可乎？至以圆为不圆、方为不方，而以不圆为至圆、不方为至方，夫复何言？故南郭滥竽，为俗人所笑，而渊明无弦，为高雅所尚，美丑之辩，雅俗之不可同日而语者如此。

论者评青藤书法云：字林之侠客，八法之散圣。其画亦然。侠客者何？张无忌是矣，令狐冲是矣，所以别于郭汾阳、岳武穆也。散圣者何？寒山拾得是矣，布袋济颠是矣，又有散仙者，铁拐李是矣，张果老是矣，所以别于如来自在、天尊玉女也。侠客行而汾阳武穆废，散圣行而如来天尊废，故书画之变易，亦如兵家之变易，亦如佛道之变易，非繇人力，关乎世风气运。

艺术家为人类精神文明建设之工程师者，何耶？亦如佛家之有如来观音，道界之有天尊玉女，必以妙曼庄严为贵也。天才艺术家与疯子只有一步之遥者何耶？亦如佛家之有布袋济颠，道界之有李拐张果，必以支离肮脏为贵也。举其前者，则营丘、龙眠、要叔，率朝元仙仗而赴灵山法会，唐宋之画史所以辉煌灿烂也。举其后者，则青藤、老莲、清湘，率七奇八怪而戏市井江湖，明清之画史所以荒诞颓唐也。

美为造型艺术之最高法律者，希腊之维纳斯是也，艺术美与生活美之标准相同。审丑即审美，大美必若丑者，阿威农之少女是也，艺术美与生

活美之标准相反。相同,则艺术必以生活为源泉,相反,则艺术必以胡思为源泉,此所以古今艺事之异也。

画品即人品,心画形而君子小人别。所以人品取妙曼庄严,画品必现辉煌灿烂,而画品现辉煌灿烂,人品亦必取妙曼庄严。人品取支离肮脏,画品必现荒诞颓唐,画品现荒诞颓唐,人品亦必取支离肮脏,不可逃也。

圣人立法也,毋我,所以为公,克己,所以复礼。小人之无法而法、我用我法也,所以损公而利己,唯我而覆礼。为公而复后礼者,其利及于万人。公损而礼覆矣,一己之我始得出人头地。大涤子云:不覆圣人之法,则我不得出人头地,冤哉!

洪太尉祭华岳,启伏魔殿封石而群魔滚滚出,此明人水浒说部,演义北宋宣和遗事,实明季以降之现实也。故圣人之教,尽为传奇荒唐所废,而子不语者,世之名士争相言之,画道亦然。天下大乱矣,欲求其大治,盖难于补天阙。

盖明季以降,佛陀菩萨不在如来自在,而在布袋济颠,不在华曼庄严,而在乞丐疯狂,号为散圣。天尊道君不在三清玉女,而在瘸腿倒驴,不在清静仪仗,而在游戏风尘,号为散仙。而儒林亦不在士人,而在文人,不在天下为公,而在个人中心。顾亭林曰:一为文人,便不足观。盖价值观念变于中,形象仪表变于外。故曰士风大坏,文人无行。

罗两峰穷极无聊,乃作装神弄鬼伎俩,盖亦如徐青藤之丧心病狂,一时名士争相逐丑。噫!天才之艺术家与疯子只有一步之遥,亦如散圣之为如来,散仙之为道君,而丑遂为美矣。世界之颠倒如此。

斯文之沦丧也,必始于坏法。法之坏也,必始于其有弊。法既已坏矣,其弊固尽去,人故以去弊之功,称坏法之可,而不知一弊去而万弊生也。

或问中庸?曰:在奇正之间。奇者,坏法也,正者,守法也。虽然,奇正互补,必也以正为本。故吾于画道,主工笔意写、意笔工写。工笔意写者,守法而去其一弊,意笔工写者,坏法而不沦于万弊。

徐悲鸿氏曰:五百年来一大千。余曰:五千年来一大千。盖上下五千年,纵横九万里,众工画壁,文人卷轴,水墨丹青,工笔写意,南宗北斗,欧风美雨,大千以外,有第二人乎?余于摩耶精舍瞻其蜡像,躯体矮小,不称其伟大。不禁起太史公见张子房状貌如妇人女子,不称其志气之慨。既而悟苏子之论留侯曰:此所以为大千欤?

世之作诗者众矣,举诗人如工部而外,书家如南宮,画史如新罗,乃至帝王、名将、医师,无不作诗者。然则以何人为法耶?曰:工部。世之作书者众矣,举书家如右军而外,诗人如小杜,画史如瘦瓢,乃至帝王、名将、医师,无不作书者。然则以何人为法耶?曰:右军。如此,所谓理之常也,亦如世之长跑者众矣,举王军霞而外张怡宁、郭晶晶乃至中小学生、退休老人,无不长跑者。然则以何人为法耶?曰:王军霞。

世之作画者众矣,举画史如道玄而外,诗人如青藤,书家如华亭,乃至帝王、名将、医师,无不作画者。然则以何人为法耶?曰:青藤。曰:华亭。而不曰:道玄。此所谓理之变者。亦如世之乒乓者众矣,王楠而外,刘翔、田亮乃至中小学生、退休老人,无不乒乓者。然则以何人为法耶?曰:刘翔。曰:田亮。而不曰:王楠。此所谓变其音节,用易博学于文也。

中华文明五千年而渊源不绝者何耶?盖一家之计,要在香火延续,野种则不容于室,骨肉则父传于子,子传于孙,子子孙孙,永无穷尽,一家如此,万万家如此,所谓不孝以无后为大。家变为国,孝变为忠,香火之延续变而为文脉之渊源,野种则不容于邦,传统则薪传于火,虽欲其绝,可乎?

外夷之文明无有不中断者何耶?盖一家之计,无有香火延续之念者,王妃则移野种入王室,王子则播龙种于市井,骨肉则形同陌路,莫传遗产。一家如此,万万家如此。则家变为国,文化遂称移民,虽欲其不绝,可乎?

中华文明五千年渊源不绝者何耶?盖缘于中庸。中庸者何?要在自强而不外强。不外强者,不侵略、不掠夺也。今观我国博物馆所藏之文物,未有一掠夺自外夷者,有之,亦为外夷之进贡物可证也。自强者,虽有外夷入侵,力十倍于我者,我必奋起抵抗,前赴后继,同仇敌忾,尽驱鞑虏而后已。试观八年抗战可证也。

外夷之文明无有不中断者何耶?盖缘于外强。外强则必不自强。外强者,殖民侵掠也。今观外夷博物馆所藏之文物,十九巧取豪夺自异国者,即掠自我国者亦百万计可证也。不自强者,倘遇强敌入侵,必缴械投降,未有浴血抵抗者,古希腊、古罗马之衰皆可证也。

丙戌初冬,余自序画集云:知行合一,实事求是,述而不作,见贤思齐。余无见,以圣人之见为吾之见。余何言?以吾之言代圣人立言。画者心画,心画形而君子小人见。子曰:天之将丧斯文

也,文不在兹,天之未丧斯文也,其奈我何?诗云:周虽旧邦,其命维新。

诗云:周虽旧邦,其命维新者,何耶?曰:旧邦而犹思维新,此传统之创新观也。维新而不离旧邦,此创新之传统观也。唯我中华所有之观念意识,外夷所无也。

道者形而上,抽象之物也,所谓无常形者,此中西所同。然西方之道,逻辑之道也,中国之道,技进之道也,此所以中西所异。

逻辑之道者何?盖由逻辑推理而得之,以抽象而演抽象。而拓之于万物求之于外。故其征掠无已,殖民他国之外,更有征服宇宙太空之举。虽以强悍称,然以其无常形也,所以无本,所谓外强中干。所以殖民他国,卒为他国所移民,一旦而有他国强于彼者,则缴械而投降。此所以西方强势文明无一延续不衰者也,岂偶然哉?

技进之道者何?盖由一事一物而体认之,或谓落实于一事一物,以具象而进于抽象,而敛之于一事一物,求之于内也。故无侵略他国,即今之探索宇宙,亦系引进西方之技术也,而非固有之观念使然。虽以柔弱称,然以其有常形也,所以有本,所谓外弱而内刚。虽外族之入主,不能移易传统之文化,虽倭寇之屠城,不能屈我抗战之志。此所以中华弱势文明延绵五千年而不衰者也,岂偶然哉!

逻辑之道,舍本求诸于外者,于我之所已有已知者,以轻心而掉之,于我之所未有未知者,必肆力而拓之。技进之道,固本求诸于内者,于我之所已有已知者,敬业而守之,于我之所未有未知者,适可而展之。故道主于虚,大拓于外必大失于内,道主于实,略展于外必不害于内。

南田外史之于四王也,性相远,习相近,故虽并称六家,实为正统派中之野逸派也。新罗山人之于八怪也,亦性相远,习相近,故虽同属广陵,实为野逸派中之正统派也。

关全、李成、范宽并称山水三家,皆真工实能,不容偷力,李成尤其著者,风靡北宋三百年,郭熙、王诜师之,标程百代,而董巨不与焉。入元,始为董巨所掩,至明清而成废格者,何耶?盖文人之涉事也,好逸而恶劳,取巧而偷力,则必抑彼而扬此,吴李之衰、黄徐之弃,莫不如此。

顾长康论画,以人物为最难,犬马次之,台榭一定器耳,难成而易好。盖人物之难也,形象逼真固难,神韵生动为尤难。而神之所出,必赖于形,所谓以形写神是矣。若夫形之刻画,有一毫小失,则神气与之大变。后世倡为不求形似,用于山水、

花鸟则可,用于人物则不可。所以存形莫善于画,此之谓欤。虽然按图索骥,或为驽骀,而犹为马也,若指鹿为马,尚有马乎?董广川云:画犬马而舍其形似,则变而为牛鬼蛇神矣,犬马云哉?犬马如此,况且人乎?此所以长康以人物为最难也。

法者,一事也,适众也。一事矣而不能适众,不足以为法,适众矣不能一事,亦不足以为法。无法而法,则不能一事,我用我法,则不能适众。所以六法者,所以一画绘之事,而适画史之众。八法者,所以一书写之事,而适书家之众。四声者,所以一诗文之事,而适诗人之众。百工万事之法,莫不皆然。

或有以规画圆者,或有脱手画圆者,而执规可为画圆之法,脱手不可为画圆之法者,何耶?盖以规所画者,必为圆而不能为方也,是为一事,以规画圆者,人人而能之,是谓适众。而脱手所画者,率多非圆,是为不能一事,脱手画圆者,万不一二人,是为不能适众。故圣人虽能脱手画圆也,而卒以执规为画圆之法。至世有妄人,必以脱手为画圆之法者,非其能脱手而画圆也,盖以不圆为圆也。

指鹿为马,滥竽充数,皇帝新衣,世人皆以为拙劣伎俩。而不求形似,琴贵无弦,画赞白纸,画史皆推为极致境界。此所以钱钟书氏以艺术为骗术也,有以哉!

吾家崇嗣所创没骨法者何耶?或以南田渍染是也,衍而为老缶之点虱者,皆非也。盖其以骨者,作勾勒形廓之骨线鲜,没者,作无有鲜。而原唐宋时,骨容有作骨线鲜者,而没不作无有鲜也。故知南田之渍染,非崇嗣之没骨也。至若明清时,骨虽有作骨线鲜者,而尤作笔墨骨气鲜,则老缶之点虱,虽不勾线廓,而笔墨雄健,骨气森严,岂可名之曰没骨哉?故知二说之皆非也。然则崇嗣之没骨,果何是耶?曰:没者掩盖也,骨者廓线也。盖其为画也,必先以细淡之骨线勾勒形廓,而后敷染色彩,三矾九染而成之,而骨线卒为色彩所掩,观者所见,唯色彩之微妙,如欲活动,如生真香,而不见有形廓之勾线在焉,故曰没骨法。

或曰:唐敦煌壁画中佛菩萨之背景花树,或有不勾形廓而直以彩色涂染而成者,岂非崇嗣没骨法之先例乎?曰:非是。盖彼壁画之制也,万象森罗,错杂繁缛,须分主次。而主次之分,其大旨有两焉,一曰经营,则主大次小,不以远近论也。一曰画法,则主用勾勒填彩,以明确其形象,次用信笔涂色,以约略其影像。至崇嗣之没骨花,要在取明确之形象,而夺造化之真,非在取约略之影

像,而补人物之景者,故彼壁画之花树,不得为崇嗣没骨之先例。

吾家徐熙所创落墨法者何耶?或以其落笔勾勒,骨线粗重,所以别于黄体也。然则郭若虚见闻志论黄徐异体曰:骨气江南多不及蜀人,而潇洒过之,又何解耶?或以青藤水墨点垛释之者,尤荒诞不可信。则落墨者果何是耶?曰:以笔线勾勒形廓与黄体无大异也,唯黄体于勾勒之后,以色彩成体面,所谓全赖传彩之功是矣,而落墨者于勾勒之后,以墨笔分体面之阴阳凹凸,如山水之皴法、西画之素描者,则不待傅色,已成态度气格,进此略施丹粉,而夺造化之真矣。要之,黄体者,未傅色前,一幅墨笔白描也。落墨者,未傅色前,一幅墨笔素描也。

文心雕龙曰:老庄告退,山水方滋。为六朝山水文学肇兴之宣言,亦为治画史诸公取作六朝山水画肇兴之宣言,宜矣。然则何解耶?曰:汉尚礼教,故逐功利,魏晋以降,礼教崩坏而易之以老庄,功利尘土而易之以自然,耽于自然则山水诗画勃然而作兴矣。诚然,而释老庄告退为老庄风靡,殊有不妥。盖礼教崩坏而老庄风靡,而近百年间诸名士所认老庄之道,不在自然而在玄谈,所谓玄学是也。如郭象注庄子洋洋矣,洒洒矣,玄之又玄,莫识所云。故识者云:却是庄子注郭象,失庄子之旨矣。故老庄告退者,非老庄风靡之谓也,玄谈老庄之玄学告退之谓也。玄谈老庄之玄学既告退,乃就自然求老庄之旨,曰以形媚道。山水诗画于是方滋矣。

以优伶喻画史,各有二焉。一优伶也,饰某甲矣,服装举止言笑,百出百变,而观者于其为某甲者咸识不误,性格鲜明如一也。大千张先生是矣,松雪赵集贤是矣。观其所作,于人物、鞍马、山水、花鸟,无所而不涉,于规整、粗放、丹青、水墨,无所而不能,亦百出百变者,而笔墨之性格鲜明如一也。一优伶也,饰某甲矣,其性格之鲜明如一,使人望而识其为某甲者,必赖其服饰始终如一,青藤、华亭是矣,四王、八怪是矣。观其所作,于画材则不专于山水即专于花竹,于画法则不专于程式即专于我法,以百出不变始终如一者,所以成其笔墨之性格鲜明如一也。至若今之电视连续剧者,某甲之饰也,非以性格之鲜明如一胜,徒以服装之百出不变,使观者望而知为某甲者,今之画史所诮之个性风格是矣。

中西文化皆求诸道,其旨盖有二焉。一曰人与人之关系,人与社会之关系是矣。一曰人与天、人与自然之关系是矣。此二者,中西文化

盖无以异,所异者,所以求诸之道也。在我中国,所以求诸之道曰形技,所谓以形媚道、技进乎道,皆言由形而下求形而上也。在彼西方,所以求诸之道曰逻辑,盖由形而上求形而上也。由形而下求形而上者,以守为攻,以退为进,以延续香火为本,故于末也所拓展者不远,月是故乡明,叶落必归根,如风筝之放飞也不断其线,而于本也所守者甚严,虽外力至强者,不可摧而绝之也。由形而上求形而上者,必攻不守,必进不退,以殖民外拓为本,故于末也所拓展者无厌,月亮外国圆,乐而不思蜀,如卫星之升空也必脱其根,而于本也则不思其守,卒为外力所移民,或为强力所摧绝。故世界文明,惟我中华绵延五千年而不绝者,岂偶然哉!

西方文明者,强权文化也,强权文化者,必为殖民文化,殖民文化者,卒为移民文化,欲以己之文化殖他民,己之文化卒为他民所移,所谓侮人者,人必侮之是矣。中华文明者,中庸文化也,中庸者何?曰:自强不息,然后君子,曰己所不欲,勿施于人。故既不殖他民,即为他民所殖亦不能为他民所屈,卒不能为他民所灭。盖殖民者,侮人也,实自侮也,人必自侮而后他人侮之,人不自侮,他人孰能侮之?此之谓欤!

殖民文化所赖者,外拓之技术,中庸文化所赖者,心性之自强。技术愈强,外拓愈广,则内里愈虚,故其本也不可固。心性之自强者,虽或见侮一时,而其志不可夺,其本不可移,即薪尽矣而火犹传,星星矣而能燎原。

所谓礼失求诸野者何耶?犹薪火灭于其表矣,拨灰而寻其里,犹有星星在,所以可期之复燃也。如隆万之际,天下为公之价值观失之于士林矣,而犹存之于闾鄙,存形图真之艺术观失之于高明矣,而犹存之于众工。

画绘之变也,亦如服饰,以兽皮草叶遮体者,原始绘画也。面料精美,做工考究,领袖妙曼者,古典绘画也。是谓为学日增。匹练披身,而无缝纫裁剪做工领袖者,现代绘画也。是谓为道日损。皇帝新衣,戏说搞笑者,当代艺术也。是谓损之又损,乃至无。乃至无,所以人人而可为艺术家也,所以艺术死亡也。

周小燕教授论音乐有云:古典美声,亦如古典绘画之重造型本法也。民族歌质,亦如现代绘画之重画外功夫也。流行抒情,亦如当代艺术之恶搞搞笑也。盖古典艺术,非无质无情者,而其质也须落实于本法,其情也须出之于本法,失其本法则不足以为艺术者。现代艺术者,驰其本法矣,

而非无情者,其情也须出之于品质,失其品质则不足以为艺术者。故古典、现代,皆非人人可为艺术家也。至当代艺术,唯情是求,而不复问本法与品质,则人人而有情焉,故人人而可为艺术家也。至原始之哼哨歌,亦如原始之绘画,规矩尚未立,故方圆犹未成也。

艺术为精神之食粮,则原始艺术者,茹毛饮血也。古典艺术者,吃饭也。现代艺术者,服药也。当代艺术者,可乐饮料也。茹毛饮血不论矣,人而不吃饭,可乎?则古典艺术之不可弃,且具普遍价值者,明矣。人之得病而不服药,可乎?虽然,不得病者,未可乱服药也,又不可以药当饭吃也。则现代艺术之不可弃,且具特殊价值者,明矣。至于可乐饮料,固可增生活之趣味,可当饭吃当药服乎?吾不知其可也。

大滌子论画,倡贵有我在。余独倡贵有画在。盖画者皮也,本也,我者,毛也,末也。皮之不存,毛将焉附,本之不在,末将焉生?则画不以画在,而以诗在,以书在,虽有我在,画乎哉?画以画在,虽无我在,犹画也。进此而求我在,则佳画矣。若舍画在而求我在,谓之弃皮而求毛,弃本而求末,今之行为艺术、装置艺术、观念艺术是矣。绘画遂趋死亡,虽有我在,何足贵耶!

佛国有如来、观音,亦有布袋、济颠,而置如来、观音于大雄宝殿,置布袋、济颠于山门、罗汉堂。独画苑有吴道玄、黄要叔,亦有徐青藤、董华亭,而置道玄、要叔于山门、罗汉堂,而置青藤、华亭于大雄宝殿,雄乎哉?

袁子才作两我论,画贵有我,盖亦有两我焉。一我也,如曾波臣之为人肖像,如镜涵影,形神兼备,而夺彼之真,是谓毋我,我之为我,以有他人。此大我也。一我也,如罗两峰为人肖像,虽妻子而莫识其为何,形神俱泯,唯存笔墨,是谓唯我,我之为我,以有我在,此小我也。

东坡论画以形似,见与儿童邻。人皆以为斥形似者,而不知其所论者乃鄢陵王主簿所画折枝,形极似,如今之所见宋人团扇小品者也。其意盖言赏画不可止于其形似逼真而赏之,须于其象外神韵而赏之,乃得赏画之旨,而非言作画不可以形写神,须弃其形似乃得其神,而得作画之旨也。譬之服饰之赏,论衣以布料,见与儿童邻。盖儿童之见,徒知衣之为衣,必有布料,无布料如皇帝之新衣者,则不复有衣。至于有布料矣,衣无疑矣,佳衣乎?劣衣乎?则茫然不可识。惟高明能辨之,至于赏无布料之衣,犹可谓高明乎?更有服饰之制,倡无布料之衣者,尤荒谬绝伦。

凡事有其然必有其所以然,故学其然者,必先学其所以然,不学其所以然,徒学其然,吾不知其可也。而世人之于学,多用于功,凡人用于功所以然哉!

君子人格,克己而毋我,小人人格,纵己而惟我。君子能容小人,小人绝无能容君子者。所以君子常坦荡荡,而小人辄忧切切。然则君子果无忧,而小人果无乐耶?非也。盖君子者,忧天下忧他人,而不忧己。曰:先天下之忧而忧,后天下之乐而乐。小人者,幸天下之灾,乐他人之祸,而不乐己。曰:先天下之乐而乐,后天下之忧而忧。又曰:君子者,于己之所能并报之于社会他人者,常知不足而常进,于社会他人所报之于己者,常知足而常乐。小人者,于己之所能并报之于社会他人者,常知足而常骄,于社会他人所报之于己者,常知不足而常怨。如此而已,岂有他哉。故君子必成人之美,小人辄成人之恶。小人而有才则尤可惧,今之高智能犯罪是也。故曰:可以使由之,不可使知之。

人性之弱点有二焉,曰:惰性贪欲,曰文过饰非。盖惰性贪欲者,万事莫不皆然,惟文过饰非者,万事皆难以行,惟可畅于艺事而无阻焉。卫星落地,不能文之为成功,粮食减产,不能饰之为丰收。文过饰非难行,则惰性贪欲亦难行,而人犹欲行之。浦江大桥、胡长清后,复有沱江大桥、郑筱萸是矣。画成丑陋,可文之为大美,行为荒诞,可饰之为个性,则现代艺术颠覆古典艺术之后,复为当代艺术所颠覆。盖过与非之由来缘于惰与贪,则过难以文为功,非难以饰为是,则惰与贪也尚有节制。过可以文为功,功翻为过矣,非可以饰为是,是翻为非矣,则惰与贪之畅行,无所节制矣。

董华亭倡一超直入,而斥积劫方成,岂独画哉!盖读书、壮游莫不皆然也。古人之读书万卷,手抄口默,十日而莫能尽一篇,今人网络下载,片时而可搜万言。古人之行路万里,风餐露宿,累月而莫能穷一景,今人则空航车驰,一日而可致十景。所谓快餐文化者,华亭实始作俑者,今人咸以为缘自西方者,非也。虽然,古人之为学,所得者迟且寡也,实久且多。今人之为学,所得者速且多也,实暂且少。一者以其精且深,一者以其疏且浅。

设有一宫观,其监院于道教盖一知半解者,而欲借民族音乐、道教音乐以辅道教文化、道教教义之行,曰:弘扬道教,弘扬道教音乐,弘扬民族音乐,三位而一体焉。及观其演奏,于吹箫之玄

妙，击磬之清虚，琴伴则鹤随，瑟鼓则松响，茫然不著边际，不过紫竹调、茉莉花、上海说唱、革命歌曲之类，而易种田为革命、毛主席语录之词句为重阳七子之里籍生平诸道教常识耳。噫！此所以余谓传统之坏，不坏于反传统者，坏于弘扬传统者，尤坏于当朝之弘扬传统者也。盖礼失诸朝不可惧，以犹可求诸野也。礼失诸朝矣，而朝犹以弘礼为标举，则真可惧矣。以朝之标举礼也，故礼不复可求诸野，以朝之既失礼也，则所弘者礼乎？故圣人不忧礼失，忧失礼之弘礼，尤忧当朝之失礼而弘礼。画道岂不然哉！

上古之画如散兵而待拜将，万众欲向心而未知何所向。唐宋之画如汾阳之以一法而治三军，万众一心而卒成大功。明清之画如侠客而聚五岳三山，各出绝招而成奇功。今世之画如明星而惑粉丝，恶搞搞笑，如痴如狂，吾不知其何功。故上古之画欲求传而不知以何传，唐宋之画明乎画以画传、人以画传，明清之画明乎画以人传，今世之画只求曾经哄动、不求天长地久。

中国画之要义盖有三焉，一曰：外师造化，中得心源。然此非为中国画所专有，而为中外一切绘画所共有，亦非为绘画所独有，而为一切艺术所共有，所谓生活乃一切艺术之唯一源泉是也。至写心不写物之说兴，则异矣。一曰：形神兼备，物我交融。然此非为中国画所专有，而为中外一切绘画所共有，所谓存形莫善于画，忘形得意不若赋诗是矣。至斥形而取神之说起，则异矣。一曰：骨法用笔，气韵生动。此为中国画所专有，所谓书画同源诗画一律是矣。而骨法者所以施于造型，气韵者所以生于造型，而其理各与书诗通也。至以书法为画法，以诗境为画境，则又异矣。

外师造化，中得心源者，所以成艺也，而非必成画也。形神兼备，物我交融者，所以成画也，而非必成中国画也。骨法用笔者，所以成中国画也，而非必成中国佳画也。气韵生动者，所以成中国佳画也。

将未拜而兵勇散，上古之画是矣。道玄起而三军动，古典之画是矣。青藤出而侠客行，现代之画是矣。明星选而粉丝狂，当代之画是矣。

唐宋之画，业精于勤而荒于嬉，行成于思而毁于随，故曰：身为物役，严重恪勤，意在笔先，而无苟下。明清之画，业精于嬉而荒于勤，行成于随而毁于思，故曰：以画为乐，草草点染，意在笔后，而取变相。

万事理相通，故事皆一理。而以他事之理说此事，亦如他石攻玉，犹胜于以此事之理说此事，而不识此山也。术业有专攻，故术各有法，而不得以他术之法为此术，为之，则此术不复为此术，而为亦彼亦此，非此非彼之别术矣。虽然，造桥之理可说唐宋画绘之事，而不可说明清画绘之事。书诗之法不可为唐宋画绘之事，而可为明清画绘之事。

湖帆丈人论画有云：生宣纸盛行而画学亡。盖始于石涛，后学风靡从之，不可问矣。而石涛亦云：纸生墨漏，画家一厄。何耶？盖壁画不论矣，卷轴者，唐宋多施于绢，捶如银板而后为之，取其不渗水而便于形象之刻画，可使无一毫小失，或用纸者，率皆麻纸、竹纸、皮纸、绵纸之类，施以胶矾粉腊，复加研磨，使光洁润泽如女儿肌肤而不渗水，是皆所谓光熟纸者。至元人所用麻纸，不作加工而不渗水，以其纤维紧韧故也，则为毛熟纸，或有名为半生半熟纸者。至明始有宣纸，盖以青檀树皮为原料，杂棉料、草料而为之。然用于书画，必加工使熟或半生熟。至石涛始用生宣纸，缶翁而益盛，共和以降，则非生宣不画矣。故隆万前画，无有施于宣纸者，更遑论生宣纸哉！隆万以降至辛亥画，非生纸者百之九十，生纸者百之十，而生宣纸者仅百之五。辛亥至共和前，非生纸者百之五十，生纸者亦百之五十，而生宣纸者百之四十。共和以降，非生纸者百之十，生纸者百之九十，而生宣纸者百之八十。中国画遂为生宣纸之一家眷属矣。

李鱣论

□ 张郁明

李鱣，字复堂，江苏兴化人，清代杰出的艺术家。他出生于名门望族，为清康熙举人，尝在古北口献诗，得到康熙皇帝的赏识而入直南书房。因性情、艺术旨趣与时不合，不久便失去了兼善天下的机会。乾隆二年复出，为山东临淄、滕县令，又因不能与市俗同流而被罢黜。晚年以卖画为，终老扬州。李鱣精于诗歌、绘画、书法，是我国古典艺术走向现代阔笔大写意的桥梁，当代艺术大师齐白石、陈师曾、潘天寿对其推崇备至，予以高度的评价。但是，对李鱣这样的历史人物，至今仍缺乏整体性研究，间有论述，多带有与历史不合的民间故事传说，这反增加了李鱣形象的模糊性。鉴于此，拙稿从李鱣的生卒年、家世、艺术道路以及美学思想嬗变诸方面进行考证、阐释，力图从现象与艺术本质、创作与社会价值等方面勾勒出一个历史的真实的李鱣。不当之处祈请海内方家指正。

一、生卒年

关于李鱣的生卒年，就目前的资料看是比较混乱的。

郭味渠《宋元明清书画家年表》一书未列其生年，卒年为1762年。

顾麟文《扬州八家史料》：1762年清乾隆27年壬午歿，约70余岁。

《辞海》：生于是1868年，卒于是1762年。

王伯敏《中国绘画史》为1868——1762。自注云：李鱣生年一作公元1692年。

以上诸说均未列出考证。

1. 李鱣的生年考证：

其一，见李鱣本人的自述。李鱣的《魏紫姚黄图轴》（南京博物馆藏）云

“李生七十白发翁，不拈粉白间脂红，洛阳一片春消息，尽在浓烟淡墨中。乾隆十八年四月复

堂懊道人李鱣。”依此推算，李鱣应生于康熙二十三年（1686）。

其二，据李鱣《热河挹翠山房写生花卉册》（中央工艺美术学院藏）推断。该册署款为甲午嘉平月（1714年，康熙五十三年十二月）该册中有李光国语：“余与复堂总角相爱”，“时年复堂二十九”。由此推算李鱣生于是1686年即康熙二十五年丙寅。

从前后两跋推出生年似有偏差，前跋“李生七十白发翁”之“七十”在题跋中往往是个约数，易出偏差。后跋作者李光国既是族兄弟又是和李鱣自幼一起长大是不应说错的。由此断李鱣的生年为1686年。

2. 李鱣卒年考。

其一，《郑板桥集》《题画》^①云：“今年七十，兰竹益进，惜复堂不再，不复有商量画事之人也。”依此推算，李鱣卒于乾隆二十七年壬午，即1762年。

其二，郑燮于《李鱣花卉册》跋云：“册中一脂一墨，一赭一青绿，皆欲飞去，不可攀留。世之爱复堂者，存其少作、壮年笔，而焚其衰笔、蹶笔，则复堂之真精神、真面目千古常新矣。”（四川博物馆藏）此跋作于乾隆庚辰，即乾隆二十五年（1760）。从全跋文字看，该跋由总结李鱣绘画道路到无限怀念之情，如和“复堂不再，不复有商量画事之人也”句相比，不再是往事追述般的悲叹，而是飞湍急切的沉痛哀悼。再从“真精神真面目，千古常新”看，此跋颇有即兴挥毫而作的祭文性质。由此推断，李鱣卒于斯年，即1760年。终年75岁。

二、家世

李鱣的家世，历来的画论论及不多。李鱣常以“李忠定文定子孙”、“李文定六世孙”、“神仙宰

相之家”等闲章铃于其书画上,不难看出他对其显赫家世的自矜。

近几年来由于《李氏世谱》的发现,为我们研究李鱣的家世及世界观的形成提供了宝贵的资料。李鱣确系李春芳(谥文定)的六世孙。其支脉派系为:

李春芳传六子:茂年、茂材、茂德、茂功、茂业、茂中;茂中传三子,长子为;思谦;思谦传四子,次子长蔚;长蔚传二子,次子李法;李法传三子,第三子为朱衣;朱衣传四子:鲈、鲁、庆衍、鱣。鱣传三子:当时、官、午周。而庆衍过续给解氏,故李鱣又有李三之称,如郑板桥有《怀李三鱣》诗。

在李春芳谱系这个分支中,六世祖春芳、祖李法、父朱衣的对李鱣成长及世界观的形成有直接的关系。这三人的情况大体如下:

李春芳(1511-1585),字子实,号石麓。扬州兴化人。嘉靖十年举人,廿六年中进士第一。因入西苑撰青词,为帝眷爱,擢翰林学士。五十五岁升中极殿大学士。嘉靖皇帝死前,曾为顾命大臣,后为首辅,故有李相国之称。晚年疏请归养,曾在扬州西山洪恩寺隐居,死后葬于该寺侧(今邗江扬庙李巷乡)。李春芳生前还有一号曰:华阳洞而起的,足见其嗜静好道之程度。生前和吴承恩交谊甚厚。明万历世德堂及杨闽斋所刊《西游记》均署有“华阳洞主人校”字样,这说明李春芳不仅是吴承恩的经济资助人,而且是《西游记》的参与者。从这一点看,李鱣自号“神仙宰相人家”就不仅是“天上神仙府,人间宰相家”的门第自炫了,还表现出这个门庭的宗教信仰及其文化渊源了。

李法,李鱣之祖,字子荐,因感明朝世代荣养之恩,号不二,又号笼鹅道人。身处明清交替之际,杜门弃举子业,与如皋冒襄辈优游和唱。工书法,善诗文。著有《碧浪山房集》、《祺寿堂集》、《笼鹅道人本记》等。

李朱衣,李鱣之父,字天孙,曾为七品小官“文林郎”。工书法,亦善诗属文。

从上述情况看李鱣家族,从六世祖李春芳到李鱣逐渐走向衰败。从其祖父李法矢志不与清合作,到其父朱衣甘为清代七品文职小官,说明其先世思想上的取向和变化。至李鱣中岁追逐仕途,为了“一官聊以庇其身”(郑燮《饮李复堂宅赋赠》)^[2],其牟求达官显贵的思想,应是循其脉络的必然发展。另一方面,李鱣出生于这样一个“风流文采的家庭环境,是致使李鱣能成为一个诗书画三绝合璧的画家的良好成长条件。

三、李鱣的绘画道路及其美学风格之嬗变

关于李鱣的绘画历程及其美学风格之嬗变,郑燮曾在《李鱣花卉册》(四川博物馆藏,以下不注。)跋中有过论述:

复堂之画凡三变,初从里中魏凌苍先生学山水,便明秀苍雄过于所师。其后人都谒仁皇帝马前,天颜霁悦,令从南沙蒋廷锡学画,乃为作色花卉如生。此册是三十外学蒋时笔也。后经崎岖患难,人都得侍高司寇其佩,又在扬州见石涛和尚画,因作破笔泼墨,画益奇。初入都一变,再入都又一变,变而愈上。盖规矩方圆、尺度颜色、浅深离合丝毫不乱,藏在其中而外之挥洒脱落皆妙谛也。六十外又一变,则散慢颓唐,无复筋骨。老可悲也。

郑燮与李鱣生于同邑,自幼就和李鱣友契。后来各自涉足仕途。郑自谦“宦海常从李鱣游”。于仕途均“为政清简”,也都因“忤大吏”而被罢官。可谓同命相怜。他俩罢官后都南归故乡扬州卖画为生,郑自称“卖画扬州,与李同老”,而李鱣则视郑燮为“性命之交”。郑于《自叙》^[3]中云:“板桥从不借诸人以为名,惟与同邑李鱣复堂友善。复堂起家廉,以画事为内庭供奉。康熙朝,名噪京师及江淮湖海,无不望慕叹羨。是时板桥方应童子试,无所知名。后二十年,以诗词文字比声。索画者,必曰复堂,索诗文字者,必曰板桥。且愧且幸,得与前贤相埒也。”郑燮在其诗文中不止一次恭称李鱣为“老画师”“前贤”,在书画比肩时尚自谦“且愧且幸”,如此地谦逊,是很少见到的。在郑燮的一生中除了石涛外,李鱣也许是他最为推崇的人。出于这样的相知相交,郑燮在上述的跋文中对李鱣艺术历程及艺术风格之嬗变情况的勒应是基本正确的,具有很宝贵的参考价值。但是,由于时间长度横跨六七十年之久,较为粗疏、笼统。尤其是对李鱣晚年的评价是否正确,尚有待深化研究。下面我们对李鱣不同历史阶段的绘画风格及内涵作一分析和论述。

1. 李鱣早年的绘画师承及其艺术风格

郑燮云李鱣早年从魏凌苍学山水,但李鱣口外献诗步入宫廷后,康熙皇帝却叫他去向蒋南沙学花鸟,亦即说李鱣是以花鸟见知于康熙皇帝的,那么李鱣在入宫廷之前的花鸟又是师法何人呢?

李鱣于1753年所作的《花鸟十二屏》(上海博物馆藏)题跋云“余幼学黄子久山水,与震男兄嫂王瑗学花卉。”又于一画题跋云:“余幼学子久山水,馆秦邮,从震男兄嫂学花卉。”这就道出了他的花鸟画的最初师承。震男、王瑗何许人?从

《李氏世谱》可知李震男和李鱓是同一家族不同分支的同辈兄弟。《世谱》云：“炳旦，字震男，号融海。康熙乙酉江南经魁，乙未进士。配王氏，寿八十，善事，老而愈工，远近求者盈集。”《高邮州志》卷十六云：“王瑗，岁贡生心湛女，进士李炳旦妻。幼颖悟，通经史，工书善画，尤精发绣观音。尝以绢素绣瓔珞大士像，析一以为四，精细入神，宛如绘画，不见针线之迹。观者叹为绝技，当代名士题咏几遍。有颂之者曰：‘父家为王相国，夫家为李相国，高山林深，必蓄非常之宝。书法则卫夫人，画法则管夫人，闲情逸致，应登大耋之年’”从上述资料中不难看出王瑗画为元明风格，书乃王氏系统，精于工笔彩绘花鸟。中央工艺美院藏《热河挹翠山房写花卉册》作于康熙五十三年（1714），系李鱓早年可见之作品，大体上步趋了王瑗的画路，可认为是李鱓师法王瑗“雅有门庭”之作，亦即是说是李鱓未染蒋南沙画法的作品。这一说法与现行说法，即康熙五十二年李鱓于口外得到皇上赏识后即奉命师从蒋南沙学画之说是否矛盾？笔者认为这要看对现有资料如何理解。

《兴化县志》《李氏世谱》^④均有“（康熙五十二年献诗行在，钦取南书房行走。特旨交常熟蒋南沙教习，供奉内庭数载”文。李鱓《花鸟十二屏》亦云：“癸巳九月，献诗口外，至主仁皇帝谓李鱓花卉去得交常熟相公教习徐熙、黄筌工细一派。”（上海博物馆藏）这其中有两个结点：其一，李鱓于口外向康熙“献诗”而不是“献画”；其二，“钦取南书房行走”和以绘画“供奉内庭”不完全是一回事。南书房行走是供职于康熙读书处撰写文章、发布诏令之职。李鱓先以“献诗”钦取行走，后也不知出于什么原故被旨令去向蒋南沙学画。这样，在郑跋和李跋中就出现了历时性的时间间隔。郑燮《饮李复堂宅赋赠》有“护跸出入古北口，橐笔待直仁皇前”句，似乎绝非为一个宫廷画师能有的这等威力气势。从上述情况看，即不难理解《热河挹翠出房写花卉册》系李鱓未染蒋南沙画法时的作品。如果这个问题能得到解决，那么四川博物馆所藏的《李鱓花卉册》的断代及何时师从蒋南沙的问题亦能得到解决。即如郑说：“是三十外学蒋时笔也”，即作于是1715年或略晚一点时间内，即李鱓师从蒋南沙之时，否则，目前通行李鱓的生年就不能成立，而应取胜1684年。

对照《热河挹翠出房写花卉册》和《李鱓花卉册》分析，我们不难看出李鱓在师法蒋南沙艺术风格审美理想的差异以及和蒋南沙的艺术分野。

从《热河挹翠出房写花卉册》看，书法师法赵

孟子昂，绘画虽初具规模但用笔稚嫩怯弱，比较拘谨，章法也比较单一，俨然是王瑗画法的再现。在艺术创作上系处于初级阶段。在审美审美意识上既朦胧又缺乏主体性。诗也欠佳。如《热河挹翠出房写花卉册》中题《绣球图》诗云“桃李纷纷谢，琼姿毁众芳。数枝倚坠地，千朵艳凝香。画傅何郎粉，魂飞青女霜。莫教轻折尽，抛去待红妆。”此诗的表现内容和表现手法看还未脱却轻佻之脂粉气，颇能折射青年李鱓的浪漫气习。《李鱓花卉册》的绘画风格与之相比大不相同，显然为入蒋南沙师门之后的作品。此画册的书法题款一变赵字的妩媚，以欧、柳揉合米字的特点，凝重中见灵动，欹侧中见飘逸，已显现出自己的个性风格。再从绘画方面看，其敷色和章法布置上，显然吸取了蒋南沙的清雅庄典和厚重，然其笔法上已见“化板为活”（陈师曾语），实高出蒋南沙一筹。而在审美意识上已表现出审美主体的确立，注重个性的抒发，有不甘于列于他人门墙，不满于宫廷画院那种死气沉沉、雍容华贵画风的意向。这也就有悖于蒋南沙的艺术旨意，表现出他们之间的艺术分野了。雍正十二年（1734）李鱓曾在《蕉阴鹅梦图》中写道：“廿年橐笔走都门，谒取明师沈逸存，草绿繁花无用处，临行摹写天池生。”（《扬州画派研究集》第四辑《李鱓诗系年》）身居禁庭，却要追访在野画家沈逸存；奉旨向蒋南沙学徐熙、黄筌工细一派，却偏说“草绿繁花无用处”；宫廷画院要求温柔尔雅，却要师法“怪诞不羁”的徐青藤；这就难免不有悖上意而被“逐出”宫廷了。

李鱓大致于什么时候离开宫廷画院呢？李鱓于是1717年《题牡丹》云：“临风能卫道，向日独倾心”。（故宫博物院藏）从诗的内容看，尚在得意地向皇帝老子表忠心呢，可见此时尚在北京。到期1718年题《秋菊图》时心情突变。其诗云：“秋菊开好亦嫌迟，索性无兴黑煞时。传语渊明莫相笑，等门贪墨是心期。”（日本定静堂主人藏）刚入宫廷为官不久，正是大展“宏图”之时，何以眷恋陶渊明的归隐生活呢？果然不久，翌年李鱓已至石城（南京）作《杂画卷》了，这说明此时已离开北京了。这样看来，李鱓大约在1717年—1718年间结束其供奉内庭的生活并南归了。

至于李鱓被免职的原因，郑燮在《饮李复堂宅赋》有所说明：“才雄颇为世所忌，口虽赞叹心不然”，于是“萧萧匹马离都市”，但直接涉及何人并未说明。我们于《题水看山味图》题跋中发现了李鱓这样的诗句：“白蒋实如瓜，蹲鸱大可奇，水

肴与山味,粗粝腐儒家”。(1728,河南博物馆藏)蒋南沙(1669-1732)于是1726年升户部尚书并兼兵部尚书,主顺天乡试,因丁艰居家三年,复职后即授文华殿大学士,仍兼户部尚书。其父蒋芬是以阐发君臣之道之《万世玉衡录》起家的。蒋承其家学,对礼部时事,清典章制度之完善多所贡献,深皇上嘉许,亦可说是一个“不读诗,无以礼”的“腐儒”之家了。这首诗作于蒋氏飞黄腾达之际,即使不是指蒋南沙,也是犯大忌的,再联系到李和蒋在绘画上的分野,我们认为李之“萧萧匹马离都市”可能和蒋南沙有直接关系。

2. 师法高其佩及崎岖患难中岁期的美学思想和艺术风格

这一段时间比较长,即郑跋中所云:“变而愈上”而又“崎岖患难”的时期,依郑夔划分至李鱣六十岁。在这段历史时期,主要分再入都门师法高其佩,去山东临淄、滕县为令两个阶段。

至于李鱣何时再入都门师事高其佩,郑夔在《李鱣花卉册跋》中没有交待。雍正六年李鱣为同里袁孟贞作绝句二十首(原件藏国外),时寓居都门定性庵,高其佩在雍正五年七月被革去刑部侍郎之职,此时很可能是李鱣再入都门师从高其佩学画之时,我们认为这种推断是符合实际情况的。其例证是:从雍正六年春所作的《写生花卉册》中的《石榴图》《篱菊图》等作品(见扬新《扬州八怪》)看,画风确实为之一变,构图清简,有明显的指画的笔路,节奏感强,极具高其佩韵味。1728年底李鱣已回至扬州,这说明李鱣师从高氏大约不到一年时间。

关于李鱣检选山东临淄、滕县令之事,《重修兴化县志》、《李氏世谱》等书都有提及,但未言明具体时间。从《杏花春燕图》款识得知1738年李鱣已任临淄县令。乾隆六年七月所作《喜上眉梢图》题跋云“滕阳解组,寓居历下四百余日矣”。(镇江博物馆藏)可知他大约在乾隆五年(1740三月)已被免职。为官时间大约只有两年,而这些都是其题画诗中得到映证。如获至宝1738年春,《题兰花》云:“春山如髻草如口,音沐朝云共晚霞。巧被春风会梳掠,玉钗重整又簪花。”(辽宁博物院)。这说明已被“检选”为临淄令了。再如1740年三月《题仿倪黄山水》云:“倪黄高处无人识,前有青溪后石溪。笑我廿年脂粉笔。白头方悔故山迟。”(《李鱣诗系年》)李鱣虽无诗文集传世,但是他的每一遭际都在其书画题跋中寓情于物地表现出来,以上这首诗也不例外。自恃才高无人赏识,仕途坎坷艰颠蹶,令人望而生畏,误入尘

网,后悔晚矣。说明他已在滕县被罢了官此诗所表现出的心情和上考任免时间是相符合的。

李鱣在滕县被罢官后并未立即南归,滞留滕县三年之久,为罢黜之事奔走于滕县、济南之间,终未达到目的,后又作了一番压抑的周游,于是1745年方回到扬州。此时的李鱣六十岁了。李鱣在检选临淄,滕县县令之前,为了疏通关系,自欺欺人1726年起一直往返于北京扬州之间。也就是说,李鱣在中年这样一段近二十年的时间里,几乎把全部精力都放在仕途经济上了。这就是“笑我廿年脂粉笔,白头方悔故山迟”真正含义。

马克思说:“人不仅在意识中那样理智地复现自己,而且能动地、现实地复现自己,从而在他所创造的世界中直观自身。”又说:“一切对象对于人来说就变成了自己的对象化,变成了肯定(证实)和实现他的个性的对象,变成了他的对象化,也就是说人自己变成了对象。”(《1844年经济学——哲学手稿》)^[5]在李鱣崎岖患难的中年历程中,人们从他的主体对象化的作品中再去观察李鱣他这个对象,人们就不难发现处于这样一个历史时期的李鱣在其精神和实践上出现严重的分裂。一方面是出于他那个世代为宦的家世固有的目的性以及他自幼秉有的儒家经天纬地的家庭教育所赋的重荷,他千方百计两次跻身仕途以实现“雍熙朝堂万无为治”(扬州博物馆藏)遗爱甘棠的匡世理想;一方面出于一个艺术家的旷达、超逸、个性追求,它必须挣脱社会束缚与伦理要求的牢笼,赋万物以感性的生命意识及自由意志之神往,甚止物我为一,与物俱化在有限的对象中展现其无限的精神主体。前者驱使创作出“到头不信君恩薄,犹是倾心向太阳”的《秋葵图》(1726年作,天津艺术博物馆藏)以及抒发意志信仰、针规伦理道德的《德禽图》(1742年作,《艺苑掇英》第八期)、《鲙鱼图》(1736年作,扬州博物馆藏)这样对象化的作品;后者又不得不驱使他创作出“夺朱本事休拦住,尽长墙头去趁人”(1627年作,南京博物馆藏)及“画根竹枝插块石,石比竹枝高一尺,虽然一尺让他高,来年看我掀天力”之《竹石图》(常州何乃扬藏墨迹)这样极具主体意识的作品。当超感觉的意志和目的性远远压倒感觉的实践性时,这就难逸不造成“可怜习染东篱菊,不想凌云也傲霜”(扬州博物馆藏《竹菊石图》)可悲的政治结局及其在艺术上“笑我廿年脂粉笔,白头方悔故山迟”的蹉跎局面。我们认为,这就是李鱣中岁时期生活与艺术的写照,也即是这段历史时期美学思想的内核。

当然,我们并不是否定这一段历史时期的艺术成就,在这一历史时期中,李鱣的绘画不仅跨越了蒋南沙而且在高其佩的基础上对沈石田、文征明、陈复道、徐青藤,尤其是对石涛等前贤的艺术成就兼收并蓄在绘画技法上得到了很大的提高。在书法上的递进更为明显《纺织娘》(1735年作,天津艺术博物馆藏)的书法题跋表现出对怀素狂草的领悟和把握,同时所作的《秋葵》(同上)题跋表现了对米芾书法把握和超越,再往后其书法题跋则以高其佩、石涛、颜柳为主体兼容上述诸家,并自成一格,已达到随意布置、不拘一格的放逸洒脱风格。这一段时期内李鱣的另一成就是表现在绘画题材上,走出了文人画“寒岁三友”、“四君子图”的狭小圈套,无论是北方的大葱、白菜,南方的茭白、茨菇、荸荠都能随意点染,惟妙惟肖地入画,大大地丰富了文人画的内容。这一段时间的绘画作品如郑燮所云,是:“变而愈上”的时期,但不是“巅峰”。这一段时期的绘画创作,也只是如郑燮所云:“规矩方圆,尺度颜色,丝毫不乱,藏在其中而外之”的阶段。最主要的是表现于“尺度”“不乱”之技法上日臻完善,并能“内藏而外之”的运用,但尚不能达到主体的超越和艺术境界的自我确立。

3. 李鱣的晚年及其美学风格

李鱣约于1743年南归,1744年归家并作崇川行,至于1745年回到扬州卖画,就在这一年他还给他的侄儿李道源一函,云:“近复作出山之想,来郡城(扬州)托钵,为入都计”(《扬州八怪书法印章选》^[6])这说明年已花甲的李鱣还想到京师谋官,但是随着时间的推移,他这种想法也渐渐消失了,自此不复作出山之想。从这一点看,郑燮将“六十外”作为李鱣之三变的时间分段是对的。但是必须指出,我们所同意的“对”,仅仅是指时间上的划分,就其内涵而言却存在着很大的分歧。亦即是说,我们对郑评李鱣“六十外又一变,则散慢颓唐,无复筋骨,老可悲也”的论断持不同的看法。其理由:1. 李鱣自回扬州到去世这样一段的时间长达十五年、六年之久,纵观李鱣一生全部作品,晚年几占半数。这一点和郑燮、李方膺一样,他们的现存书画作品也多半出于罢官以后的时间内。为了迎合“庸儿贾竖”的需要,在李鱣的这些作品里当然也不乏有应酬的平平作品,但这不是主流。这一点和“扬州八怪”中所有书画家都近似,何以“扬州八怪”其他人的晚年之作不老而可悲,唯功底极其厚实的李鱣独“老而可悲”呢? 2. 李鱣回到扬州卖画之际,正是卢雅雨、高恒

等开明文人任两淮盐运使之际,此时是扬州清代盐业鼎盛、经济文化最繁荣的时代。卢氏乾隆丁丑修禊红桥,和唱人数多达七千余人,几乎囊括了天下名士,仅此一例即足以说明这一段时期扬州经济文化的状况。在李鱣到扬州之前,高凤翰因卢氏关系任泰州坝长,金农乾隆元年赴试鸿博不就后亦寓居扬州;在李鱣回到扬州之后,黄慎奉母归家后又回到扬州,而郑板桥于乾隆十八年在山东罢官后也来到扬州,差不多与郑同时,李方膺在安徽亦被罢官,往来于南京扬州之间,再加上定居扬州的高翔、汪士慎都活跃在扬州画坛。这就是说,所谓“扬州八怪”的历史大汇合并形成潮流,正是在李鱣回到扬州这段时间内。由于全国各地如此多的杰出书画家集中在扬州“坐地论画”,角逐市场,社会的统摄作用与主体超越性的驱使,不得不逼使书画家们绞尽脑汁,这各显身手,这样也就形成了扬州画坛千峰竞秀的局面。从现在流传下来的“扬州八怪”书画作品看,大部分作品出于这一历史时期,“扬州八怪”群团在艺术上的成熟,并达到颠峰状态是在乾隆年间形成的,这是历史造成的事实。在“扬州八怪”艺术群体都在趋于成熟、日臻化境的大气候中,何以李鱣“斯人独憔悴”呢? 3. 李鱣的晚年虽然有些精神上的反复,如在《题芍药》中写道:“如梦韶华去不归,聊将粉绘展春晖”(美国伯克莱加州大学藏《李鱣花卉册》题句)在《浮鸥馆踏雪夜归放歌》^[7]中写道“人生斯世亦若此,俗缘千劫皆幻形,腰间玉带复复轻,不如眼前美酒倾千觥”,但是这种政治上的失落,正是艺术主体复归的前提。刘禹锡云:“能离欲,则方寸他虚,虚而万象入。”苏轼云:“静故了群动,空故纳万境”,唯有超脱功利欲,方可在艺术上超出象外,得其环中。在李鱣南归后,或许在他的友人中因其生活之颓唐放纵担心殃及其绘画。李鱣于《题桂花菊花图》中写道:“薄宦归来白发新,人言作画少精神,岂知笔底纵横甚,一片秋光万古春。”(见《陶风楼书目》)这不仅表现了李鱣对“人言”俗语的反馈,而且为我们展现了潜藏在生活表象之中的艺术主体的真实世界。花鸟画创作,其题材的重复在所难免。题材重复对于画家来说不能说是一件好事,对于理论研究来说却不一定是坏事。同一体裁不同历史时期的不同处理,可反映出画家的创作水平是停滞不前了,还是前进或是衰退,这对鉴定一个画家是成长、发展提供了物质性的帮助。十八世纪的扬州是一个商品社会,为了迎合盐商的需求某些题材的重复是扬州八怪绘画的特征之一,李鱣也

不例外。李鱣重复最多的题材是《五松图》和《喜上眉梢图》。其《五松图》，自五十起至七十不下十幅，从书报画册刊出折作品看，题材虽同章法不同，笔法日趋泼辣，愈老愈见精神。再拿《喜上眉梢图》来说，目前能看到的有两幅，一幅藏镇江博物馆作于乾隆六年(1741)斯年李鱣五十六岁，另一幅现藏昆山仑堂美术馆，为乾隆二十年作(1755)，斯年李鱣七十岁。前后两幅相比无论是梅花的出枝，还是喜鹊(昆仑堂多一只)的神态后者都比前者好，更见精神。由此可见，郑燮的上述论述是站不住脚的，下好相反李鱣晚年的绘画更加成熟。

从以上三点分析，我们认为郑燮对李鱣晚年的否定即“老而可悲”的论断是不能成立的。

李鱣晚年的绘画，随着他对伦理意志的摒弃，随着他的艺术主体意识的复归和强化，确实为之一变，表现出他前所未有的面貌。如1744年的《映雪图轴》(见《板桥》第五期)、1753年的《鸡图轴》(见扬新《扬州八怪》)，尤其是以1754年的确良1747年的两幅《五松图》(见《板桥》第四期)为代表，确实表现出了他一生的聪明才智和非凡气派。这些作品往往是以轻快的草书用笔勾勒和阔笔写意的水墨淋漓交织在一起，纵横驰骋，不拘绳墨，倏突变幻，自得天趣。此时的李鱣已不是明代的林良、徐渭，亦不是清代的恽、蒋、高乃至八大、石涛，而是汇各家之长，自熔自铸，我行我法了。从总体上看，李鱣晚年的绘画风格更趋向于用笔活脱奔放，章法的朴茂老干，甚至在粗放中求情、求理、求法，寓情、寓理、寓法。这就和郑燮毕生追求的“删繁就简三秋树，领异标新二月花”的清刚简劲，确实是大相径庭的另一种审美趣味和美学风格了。

李鱣晚年之所以能在艺上超越自我、意境上升华除和上述的时代大环境影响、书法上的超前成就、绘画技法上的多方面的继承有关外，另一方面的因素是他在扬州见到大量的石涛和尚作品、论述，在治学方法受到石涛和尚的启迪。具体表现是多面的，最重要的一点是，这一时期的李鱣和石涛一样，在艺术创作的同时开始注意并进行艺术上的自我反思和理论探讨总结。虽然李鱣的诗文集失传了我们尚可在他的绘画题跋中略见端倪。

在《花鸟十二屏》跋(1753)云：“写意起于元朝，而盛于明代。石田翁之苍古，天池生之幽怪，汉阳太守之老辣，陆包山之稳当，国初有陈道山。得睹公一铢半两，皆可名世。石田谓笔力不让古

人，不及古人处，往往读书少耳。胸有书卷，气韵自佳。”李鱣在总结花鸟写意发展史时，提出唯有读书，方可气韵自佳。董其昌《画禅室随笔》云：“画家六法，一曰气韵生动。气韵不可学，此生而知之，自然天授。亦有学得处，读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然邱壑内营，立成鄞鄂，随手写出，皆为山水传神。”董氏之说，大体上可以帮助我们窥探李之“胸有书卷，气韵自佳”的内涵。读书——去尘——气韵自生，是李鱣晚年游历了半个中国后的领悟，实则是刘禹锡“境生象外”的另一种说法，实非一般肤浅之论了。

李鱣于《冷艳幽香卷》跋云：“本朝虞山夫子，画苑传人，高司寇指头生活，另开生面。八大山人长于笔，清湘大涤子长于墨，至予则长于水。水为荣墨之介绍，用之得法，乃凝于神，甚矣。”(1749年，南京博物院藏)后又在《花鸟十二屏》云：“颜色费事，墨笔劳神。颜色皮毛，墨笔筋骨。颜色有不到之处，可以添补遮盖，墨笔则不假装饰。比之美人，粗服乱头皆好。八大长于笔而墨不及石涛，清湘大涤子用墨最佳，笔次之。笔与墨作合生动，妙在用水。作画固难，而识画尤难。余画不佳，而得名最久，同时美过西子、王嫱而人不知者甚多。世每多贗本，此时渠管小利，将来损我淑名，自唤无可奈何而已。”这两段题跋除对八大、石涛作了最为实在的、最为地道的评价外还涉及到方方面面的问题，本文不想全面涉足，现仅对其中色彩、笔墨、用水这一方面的绘画美学思想作一简要的论析。

颜色，这里指绘画色彩。它在六法中不仅占有“随类赋彩”一法，而且是“应物形象”的主要手段。李鱣早年随兄嫂王媛学过色彩，入宫廷后又受到过蒋南沙的亲手传授，在清代中叶和“扬州八怪”中称得上难以类比的色彩大师。其功力之深，一着眼当可鉴知。然而，到了晚年却说出“颜色皮毛，墨笔筋骨”这样石破天惊的话来。这种翻悟，不仅是李鱣他对自身的否定，而且触动了宋以来花鸟画创作的根本大法。这大千世界的花草、鸟虫走兽的千姿百态不借助于色彩何以表现其生命及精神？李鱣晚年在石涛的启发下崇尚用墨。张彦远于《历代名画记》中云：“夫象必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似皆本于立意而归于用笔，故工画者多工书。”又云：“以气韵求其画，则形似在其间矣。”这就是说，绘画的气韵、骨气形似都要集中到“笔”的表现功能上来，而用笔的最直接、最简约的方法就是和墨发生关系。

绘画所表现的客观事物不管它如何工细、毕

肖,都是对客观事物的概括和抽象,而且是带有主观意念的概括和抽象。中国画从工笔模写到彩笔点染再到墨笔写意,每进展一步,即是对客观事物的一次概括和抽象,同时亦是再一次积淀人类的主观意念和对自由神往的过程。概括、简约的次数愈多,审的自由度就越大,所积淀的社会内容也就愈多也就愈能表现人的自由精神和审美理想。以笔墨代替色彩,就是以黑白对比代替五彩粉绘,这不仅给创作带来更大的自由空间而且在终极意义上更接近“知其白,守其黑,为天下式”,“为天下式,常德不忒,复归无极。”(《老子》)东方体论天人合一的哲学本源了。不过,李鱓并没有停留在哲学的终结意义以及前人在用笔用墨的成就上,他主张并强调“岂止造化从心手”(1753年,徐平羽藏)的主体目的性和实践性经过他数十年的艰苦探索和结累,他在八大之“墨”、“石涛之“笔”的基础上提出用“水”。他说:“笔与墨作合,生动在于用水”,“水为墨之介绍,用之得法乃凝于神,甚矣。”(1749年,《冷艳幽香卷》南京博物院藏)这就是说,笔墨作合,得水则荣,得水则生动,得水则得神;失水则失枯、则板滞、则失气韵。其实道理很简单,无水之墨乃是枯燥漆黑的团,有了水才会出现焦墨、浓墨、淡墨、破墨、白墨(即以水渍晕湿在纸上的白斑痕)的墨分五彩的变化。这样,在绘画色彩学上,把中国传统丹青的“青、黄、赤、白、黑”五色中的“黑”独立出来,并衍生出上述的墨的“五色”大系,大大地丰富了中国画的内涵并使之与中国传统哲学靠近,走向中国绘画本体论。可以这么说,李鱓毕生的努力和晚年的成就都集中在一个“水”字上,这个“水”字也集中地反映了李鱓晚年的审美法则和审美理想。在这一点上李鱓很自负,他说:“八大长于用笔,石涛长于用墨,至予则长于用水。”李鱓把自己和八大、石涛并立是不是近乎吹嘘?我们却不以为然。纵观李鱓留下的书画他确实“在用水”上作出了艰辛的探索并取得了很高的成就。

在现存的题画诗给我们留下不少在“用水”方面探索的痕迹,这是为我们而今研究、学习、借鉴李鱓绘画作品的宝贵遗产。李鱓1740年于《芍药》题诗中云:“淡墨何浓写一枝”、“笼烟含露背人时”(日本古文化研究所藏)。这说明此的李鱓已开始究淡墨水晕的用水方法,似乎尚不被时人理解。斯年李鱓五十五岁。1753年他于《水仙竹石图》题诗云:“日日临池写水仙,何曾粉黛去争妍,便知写竹皆书法,悬腕中锋篆隶然。”(加拿大皇家安大略博物馆藏)这说明他力图从书法得到

启示深化绘画技法研究。同年他在《荷花鸳鸯图》(《三万六千顷湖画目》)、《牡丹图》(辽宁省博物馆藏)、《梧桐蕉竹图》(《陶风月楼书目》)、分别写道:“素纸光同淡水光”、“看去一团真墨气”、“请看墨笔如云起”,从这些诗句中我们不难看出李鱓在研究“水”和“墨”的关系中如何从“水光”到“一团墨水气”再到“笔如云起”的不断演化过程,仅从上引资料的时间跨度看,1740至于1754年长达十四五年之久,自1757年李鱓卧病不起,已无画传世,也可以说,李鱓毕生精力所致都在一个“水”字上,由此可以想象李鱓在“用水”方面用心及其艺术造诣。1754年李鱓在题《孤竹幽兰图》(沈阳故宫博物院藏)中写“若有清香入画图,墨如金玉水如珠。欲将孤竹幽兰比,只有夸齐屈大夫。”这似乎在作总结,指出要使自己的绘画气韵高标,必须使墨如金生色,水如珠光闪耀并将其和人格超脱统一起来,庶几乎和康德《判断力批判》^[8]中所提出的:“自由概念应该把它的规律所赋予的目的性在感性的世界里实践出来……因此,我们就必须有一个作为自然界基础的超感觉界和实践方面包含于自由概念中的那些东西的统一的根基。”即同一于知性和理性的审美判断力和审美标准。此时我们见到的李鱓,既不是“先受而后识”亦不是“识而后受”的李鱓,而是墨海中立定精神、尺幅中脱去皮毛“藉其识而发其所受,知其受而发其所识”(石涛语)的一个经过自我完善、自我超越并在艺术风格深化的同时人格亦不断递进的李鱓了。

对于李鱓的绘画艺术在中国美术史上应予以什么样的评价和地位呢?葛嗣彤于《爱日庐书画补录》云:“其花容叶态,鱼鸟虫豕,皆纳入活泼之地,以发其精华。有时银钩铁画,有时墨点淋漓,虽隔数百年而墨迹未干焉。画之不足而题足之,画之无声而诗声之互相为用,开后来无数法门。谁之怪哉?斯诚仙矣。”陈师曾于《清代花卉之派别》(《湖社月刊》)云:“蒋(南沙)之弟子李鱓,作画不尽与蒋同,因勾花与写意之影响,故能化板为活,又一写意派也。与明写意派不同,又实是写意勾勒兼蓄,李鱓与南沙不同,又不同于与陈道复、徐青藤、沈石田,除传授不同,也因时代不同。画家都受时代影响而不得不变。明人善变者若林良、周之冕,到清恽寿平、蒋廷锡一变,至李鱓一变,乃自然趋势,不可强也。”这就把李鱓的绘画推到乾嘉时代的高度上来了,也就是说,李鱓的花卉派别是通向晚清赵之谦、现代吴昌硕阔笔大写意的中坚和桥梁。

注释:

[1] 《郑板桥集》，上海古籍出版社 1979 年版，第 164 页。

[2] 《郑板桥集》，上海古籍出版社 1979 年版，第 49 页。

[3] 《郑板桥集》，上海古籍出版社 1979 年版，第 177 页。

[4] 李氏师俭堂 1928 年刊。

[5] 《马克思恩格斯全集》42 卷，人民出版社 1979 年版，第 97 页、第 177 页。

[6] 《扬州八怪书法印章选》，江苏美术出版社 1993 年版，第 253 页。

[7] 《兴化耆旧集》，民国年间刊。

[8] 《判断力批判》(上)，商务书局 1964 年版，第 13 页。

唐人执笔方式衍变考略

□ 杨 春

一、引言

有唐一代,文艺昌盛,书家辈出,他们在书法上的继承、发展与创造共同谱写了中国书法史上辉煌灿烂的一章。然纵观唐代书法,又可大致分为两个不同的时期。唐代初期,由于太宗李世民笃好王羲之书法,于其遗迹重金搜求,并数度摹搨以赐近臣,倡导学王,逐使研习王字,蔚成风尚,以至于唐初书家,虽各有特色,但总体风貌仍笼罩在王羲之之下。殆至盛中唐张旭、颜真卿、怀素等横空出世,适时趋变,终于大开新境,圆丰豪放,大唐气象因之确立。

唐代的书风转变,是多种因素共同作用的结果。历来研究者多从审美观念的改变这一角度来研究和阐释这一现象,并取得了丰硕的研究成果。但是,我们所关心的是,唐代书风变换的技法支持是什么?它在唐代有着怎样的发展轨迹?目前有些学者已开始关注这一问题,但较为详尽的考察成果尚未见。我们认为,从初唐书风转变为盛中唐书风的技法关键,在于执笔方式的转换——从“单苞斜执”走向“双苞立执”,从而为唐代的书风转变提供了笔法上的前提。故本文拟对唐人执笔方式的衍变轨迹作一考察梳理,以期对唐代书风转变的研究工作提供些许帮助。

二、唐代之前的“单苞斜执法”

所谓单苞斜执法,是指以拇指和食指从里外分别握住笔管,中指在下托住笔管,无名指和小指自然拳曲,笔管倾斜的一种类似于今日执钢笔的姿式。因这种执笔姿式只有食指在外钩住笔管,故亦称“单钩”。又因无名指和小指不着笔管,不起握管作用,故又称“三指握管法”。

关于这种执笔方式,在唐代以前的文献里鲜有记载,唐代之后偶有言及,也都只言片语,语焉

不详。但近年来对此问题的研究逐渐增多。沙孟海先生在其《古代书法执笔初探》一文里谈到:“写字执笔方式,古今不能尽同,主要随坐具不同而移变,席地时代不可能有如今天竖脊端坐笔管垂直的姿势。”^[1]又云:“我曾注意观察古代人物画中所绘写字执笔姿式……以上各图,也无不是斜执笔管的。”^[2]但沙老所言仅止于“斜执笔管”,而未涉及执笔的指法。启功先生则根据《北齐校书图》和日本学者《敦煌画之研究》一书里的图像资料,进一步推测出:“古人,特别是宋以前,在没有高桌,席地而坐(跪)写字时,他们采用的是‘三指握管法’。”^[3]并认为:“古人席地而坐时,左手执卷,右手执笔,卷是朝斜上方倾斜的,笔也向斜上方倾斜,这样卷与笔恰好成垂直状态。此时握笔最省事、最自然,也是最实用的方法就是……所谓的‘三指握管法’,与今日我们握钢笔、铅笔的方法一样。”^[4]

笔者以为,沙老之言是基于自己所见而做出的审慎的结论。启功先生推论,宋以前没有高桌,席地而坐(跪)的古人在写字时采用的是“三指握管法”也是合理的,但尚有进一步研究和商榷的余地:一,是否至宋代才出现了高桌,人们方告别了席地而坐(跪)书写方式?二,人们告别席地而坐(跪)书写方式转向坐高椅、就高桌而伏案书写之后,是否马上由三指握管的单苞斜执转变为五指握管、笔管垂直的双苞立执?如果不是,其衍变过程又是怎样?三,古人席地而坐(跪)书写时,卷与笔是否恰好成垂直状态?

张朋川先生的研究对上述问题做出了一定程度的解答。^[5]他从竹木简和毛笔的形制出发,结合人的生理特点和相关的图像资料,进而推论出单苞斜执法曾“主导汉唐书坛”,但迟到中唐

就出现了坐高椅、就高桌而伏案书写的人物形象。另外,从其所列的图像资料《西晋对坐书佣》、《北齐校书图》,再结合笔者曾仔细观察仿真精印件的《女史箴图》,可以看出,这些图像中的书写姿势并非如启功先生所说的“卷与笔恰好成垂直状态”,而是卷与笔约成45度角倾斜的。但张先生认为双苞执笔法在北宋才逐渐兴起,似有未安。下文就对这一问题略做探讨。

三、“双苞立执法”的产生及其原因

(一)“双苞立执法”的产生

所谓“双苞立执法”是指以大拇指在内、以食指和中指在外执住笔管,以无名指在下抵住笔管,小指自然附于无名指之下,笔管垂直于桌面的执笔姿式。因这种执笔姿式是食指和中指两个手指在外钩住笔管,故亦称“双钩”。又因五个手指在执笔时均起作用,故又称“五指共执法”或“五执笔”。

前文提到,唐代之前的文献里鲜有提及执笔的指法问题的。

开始对执笔问题予以关注,是从初唐太宗李世民及其近臣开始的。如欧阳询在其《八诀》里提出:“虚拳直腕,指齐掌空,意在笔前,文向思后。”^[6]在其《传授诀》里提出:“每秉笔必在圆正,气力纵横轻重,凝神静虑。”^[7]欧阳询的这两句话,虽没有提及单苞或双苞,但可以看出他开始关注执笔问题。

另一位初朝书法家虞世南在其著作《笔髓论》里有“指意”一篇,其中提到执笔时说:“横豪侧管则钝慢而肉多。竖管直锋则干枯而露骨。”^[8]由此可知,他认为执笔既不能太斜,也不能太直,我们的理解是笔管与纸面的角度不能是45度,而是要再竖直一些,但又不能与纸面垂直成90度。这似乎可以看到执笔正由以前的斜执向立执发展。接着,他在“释真”一篇里又提到了执笔:“笔长不过6寸,捉笔不过3寸,真一、行二、草三,指实掌虚。”^[9]其中的“指实掌虚”与欧阳询所说的“指齐掌空”比较接近。

太宗李世民的点多与虞世南同,盖因君臣二人常在一起探讨笔法所致。如他在《笔法诀》里提到:“大抵腕竖则锋正,锋正则四面势全。次实指,指实则节力均平。次虚掌,掌虚则运用便易。”^[10]其中,也提出了“指实”、“掌虚”的概念。

综合上述三家,他们在执笔方面一是强调了手的状态,即“指实掌虚”、“秉笔圆正”,二是强调了腕的状态,即“直腕”和“腕竖”。而这些特征正接近于后人描述的双苞执笔法,或许这个时期正

是双苞立执法的萌芽期,但遗憾的是他们都没有明确执笔的具体指法。

稍后的孙过庭在其《书谱》里记录了一条关于执笔法的重要信息:

代有《笔阵图》七行,中画执笔三手,图貌乖舛,点画湮讹。顷见南北流传,疑是右军所制。虽则未详真伪,尚可发启童蒙,既常俗所存,不籍编录。^[11]

其中的“执笔三手”,笔者以为并非如马永强先生所说的三种执笔的手势,^[12]而是以大指、食指和中指等三个手指执笔的单苞执笔法,它是和上文提到的“五指共执法”、“五执笔”(均指双苞执笔法)相对应的。这就是说,当时有一种流传很广的论书著作《笔阵图》,上面画着以三个手指执笔的图式,虽然图式有些别扭,字迹也模糊不清,不能断定是否王羲之所作,但还是可以指导小孩子练字的。由此可以看出,当时普遍流行的仍是单苞执笔法,否则,《笔阵图》怎可用来“发启童蒙”?

这样,就产生了看似矛盾的局面。一方面,太宗及其近臣那里似乎出现了双苞立执法的萌芽;另一方面,社会上广泛流行的依然是单苞执笔法。我们认为,这恰是新生事物产生的一般规律,由萌生期的弱小和不成熟逐渐发展壮大,最终取代旧事物。至于双苞执笔法为什么首先在太宗及其近臣那里萌芽,我们会在下文提及。

如果说双苞执笔法在初唐已初露端倪,那么到了盛中唐就会获得合乎逻辑的发展。

唐天宝年间的书法家蔡希综在其《法书论》中援引张旭的话说:“或问书法之妙,何得齐于古人?曰妙在执笔,令其圆畅,勿使拘挛。”^[13]张旭这句话回答得很圆融也很原则,没有详细回答执笔的指法,但联想到他的狂草书法,若非双苞执笔,笔管竖起,恐难以避免“拘挛”而确保用笔的“圆畅”。这也许是因为他意识到自己的执笔与晋人单苞斜执的古法不合,故做此答。

唐人陆羽在其《释怀素与颜真卿论草书》里记载了盛唐书风的杰出代表张旭、颜真卿和怀素三人对笔法的探索:

怀素与邬彤为兄弟,常从彤受笔法。彤曰:“张长史私为彤曰:‘孤蓬自振,惊沙坐飞,余自是得奇怪。’草圣尽于此美。”颜真卿曰:“师亦有自得乎?”素曰:“吾观夏云多奇峰,辄

常师之,其痛快处如飞鸟出林、惊蛇入草。又遇坼壁之路,一一自然。”真卿曰:“何如屋漏痕?”素起,握公手曰:“得之矣。”^[14]

笔者以为,三人之所以均转向大自然而求得笔法的解悟,在一定程度上是因为他们意识到自己的执笔法已与古法不同,从而不能够再沿用古人的笔法作书所致。

殆至贞元年间的书法家韩方明出,始明确提出了双苞执笔的概念;

夫书之妙在于执管,既以双指苞管,亦当五指共执,其要实指虚掌,钩撇送,亦曰抵送,以备口传手授之说也。世俗皆以单指苞管,则力不足而无神气,每做一点画,虽有解法,亦当使用不成。曰平腕双苞,虚掌实指,妙无所加也。^[15]

其中所谓“双指苞管”,即是食指和中指从外面包住笔管的“双苞法”,韩方明自言授笔法于徐璠和崔邈,而徐璠的父亲徐浩与崔邈同是张旭的弟子,所以他说:“清河公(崔邈)虽云传笔法于张旭长史,世之所传长史法者,惟有得“永”字八法,次有五执笔,……。”^[16]可知他所说的“五指共执”即来源于张旭的“五执笔”,从而也反证了张旭的执笔就是双苞执笔法,由此也可推论出张旭的大批弟子及再传弟子如吴道子、颜真卿、邬彤、怀素、李阳冰、韩滉、徐浩、韦玩、崔邈、魏仲犀、蒋陆、卢野奴等人均为双苞执笔法,而这批人正是盛中唐书风的代表人物。

韩方明又引徐璠的话说:

徐公曰:执笔于大指中节前,居动转之际,以头指齐中指,兼助为力,指自然实,掌自然虚。虽执之使齐,必须用之自在。今人皆置笔当节,碍其转动,拳指塞掌,绝其力势。况执之愈急,愈滞不通,纵用之规矩,无以施为也。^[17]

徐璠在这里提倡的是“执笔于大指中节前”,反对的是“执笔当节”,其中的“中节”和“节”就是指大拇指两截中间的关节内侧。若以单苞斜执法靠在桌案上书写肯定会使笔管置于大指中节处,笔管下的中指、名指和小指很自然地就会拳起并塞于掌中,这就同于今日的执钢笔、铅笔的指法。而若“执笔于大指中节前”又要“双指苞管”则笔管势必直立起来,否则更碍笔之转动,只要一试便知。也就是说,徐璠在这里所倡导的执笔法就是“双苞立执法”。这种“双苞立执法”做为新生事物,还只是在上层社会中运用,而大多数平民阶层还是以古代流传下来的“单苞斜执法”执笔,所以徐璠才会批评他们“皆执笔当节,碍其转动,拳指塞掌,绝其力势”。

综上所述,初唐太宗李世民及其近臣当中已出现了双苞执笔法的萌芽,发展至盛中唐,这种新的执笔方法逐渐成熟并开始在士大夫阶层

传播开来,以至中晚唐时期,讨论执笔方法成为人们津津乐道的话题,出现了一大批论述执笔方法的书论著作。纵观这些著作,人们均是围绕着双苞立执法的特征来展开的,如林蕴在《拔镫序》里讲的“虚掌实指,指不入掌,东西上下何所阂焉”^[18]、卢携在《临池诀》里讲的“用笔之法:拓大指,撮中指,敛第二指,拒名指,令掌心虚如握卵,……凡用笔,以大指节外置笔,令动转自在……皆不过双苞,自然虚掌实指”^[19]、韦荣宗讲的“须浅其执,牢其笔,实其指,虚其掌”^[20]等等。由此可见,作为新生事物的双苞立执法正在蓬蓬勃勃地传播开来。这种新的执笔法又经过五代李煜、北宋黄庭坚等人的大力倡导,遂在宋代以后确立了其在执笔方法上的统治地位,以至于用单钩法作字的苏轼,反而成为人们诟病的对象。

(二)“双苞立执法”产生的原因

唐代之前,人们在书写时多跪坐在席或较矮的床、榻之上,左手执简、帛或纸,右手单苞斜执笔,手腕自然悬空,如前面所举的西晋对坐书佣。这也正与西晋文学家成公绥的记载相符:“尔乃动纤指,举弱腕,握纨素,染玄翰。”^[21](“动纤指”是指遣运执笔的右手手指,“举弱腕”是指手腕轻轻悬起,“握纨素”是指左手执缣帛,“染玄翰”是指以黑色的墨写字。

到了南北朝战乱时期,出现了民族大融合、胡汉杂居的局面,使得胡床、绳床等坐具由胡人和僧侣传入内地,并逐渐发展为高脚椅、凳。这种高脚椅、凳最迟至唐代初期已开始皇室及贵族阶层中应用起来,与此同时,配合高脚椅、凳的桌案也开始使用,而这批贵族们也开始习惯起垂足坐和伏案书写。台北故宫博物院藏的初唐阎立本《竹林五君图》(石渠宝笈续编宁寿宫著录),图中绘有一官吏坐于靠背椅上,左手按卷,右手执笔,伏于高脚桌案上写字。仔细观察,我们能依稀看到其执笔方式是双苞执笔法,但笔管还是稍斜的,这可能是双苞执笔法的雏形。之所以发生执笔方式上的变化,是因为书写方式已由跪坐转变为伏案书写,如果再沿用单苞斜执法,手腕就不会像过去那样自然悬空,而是著于桌上,执笔右手的中指、名指和小指也不得不随之拳曲,以至“拳指塞掌,”有碍行笔。所以,太宗君臣提出了“腕竖则锋正”、“指实掌虚”等概念,以使执笔方式做相应的调整,适应书写姿势的新变化。

盛中唐之后,高脚桌椅不只在贵族阶层普遍使用,而且向中下层官吏中传播开来。台北故宫博物院藏的《演乐图》,系活跃于唐代宗、唐德宗

年间的人物画家周昉所画,图中一名侍女捧着乐器“阮咸”演奏,五位贵族文士即坐高脚椅、凳围于桌案四周欣赏。晚唐《宫乐图》中(现藏台北故宫博物院,石渠宝笈续编御书房著录列为元人画,近年研究定为晚唐画)十余位女乐或演奏或欣赏,也是坐凳子围于高脚大桌案前。如果说这两副画反映的是上层社会的生活,那么安西榆林石窟第25窟北壁壁画《弥勒下生经变》中的写经图,反映的就是下层书吏写经的场面。图中一书吏端坐椅上,左手抚经卷,右手执毛笔,伏于高脚桌案上书写。其执笔方式,据张朋川先生在现场仔细观察,是以大指和食指握笔,其余三指抵于笔下的单苞法。^[22]这幅壁画是中唐大历十一年至建中二年的作品,与韩方明约略同期,正好可做韩方明论著的注脚,说明了当时两种执笔方式共存的局面。也就是说,在盛中唐时期,由于高脚桌椅的渐趋普及,伏案书写已成为普遍现象,正是这种书写姿势的改变,直接导致了执笔方式的转换。但无论是书写姿势的改变,还是执笔方式的改变,都经历了一个漫长的衍化过程。所以在很长一段儿时间里,单苞斜执法和双苞立执法是同时并存的。即使到了宋代以后,双苞立执法取代了单苞斜执法而成为主导的执笔方式,单苞斜执法也没有彻底绝迹,而是仍保存在少数人群中,这我们可以从宋代以后的绘画和文献里看到,此处不再赘述。

四、执笔方式的转换导引的运笔方式的变化——“运腕说”的提出

如前所述,双苞立执法在经历了初唐的酝酿之后,到了盛中唐,逐渐成熟并在很多文人书家中传布开来。执笔方式的改变引起了人们对运笔方式的重新思考和讨论。

在以单苞法执笔时,起作用的主要为大指、食指和中指,名指和小指只是自然附着于中指之下,处于“闲置”状态。而一旦转换为双苞立执法,人们发现五个手指均派上了用场,在运笔时发挥着各自不同的作用,(所以把这种执笔法称为“五指执笔法”)如韩方明总结的“钩、擗、讪、送”^[23]、林蕴的“推、拖、捻、拽”^[24]、卢携的“拓大指,擗中指,敛第二指,拒名指。……名指拒中指,小指拒中指,此细要也。”^[25]到南唐后主李煜则演绎为“擗、压、钩、揭、抵、导、送”^[26],更趋于精细与繁复。

执笔方式的转换,除了引发人们对手指作用的重新分配之外,更重要的是引发了人们对手腕作用的觉察与重视,这同样是从初唐开始觉醒

的。虞世南在其《笔髓论》“释行”一篇里讲到:

行书之体,略同于真。至于顿挫盘礴,若猛兽之博噬,进退钩距,若秋鹰之迅击。故覆腕抢毫,乃按锋而直引,其手腕则内旋外拓,而环转纾结也。^[27]

这里,我们可以清楚地看到虞世南已经开始察觉到行笔时手腕应“内旋外拓”而不应处于“胶着”状态。再看唐代以前的文献,只有西晋书法家索靖在其《草书势》里提到了行笔时的运腕:“命杜度运其指,使伯英回其腕。”^[28]大概是因为魏晋以来,人们以单苞执笔书写,手腕自然悬空,并不妨碍笔的运转,故而处于一种“指运而腕不知”的状态。而到了初唐,由于皇室、贵族阶层已开始伏案书写,若“腕著而笔卧”,则会有碍笔的运转。所以,欧阳询提到了“虚掌直腕”,李世民提出了“腕竖则锋正”,这里的“直腕”与“腕竖”含义相同,并非仅指字面意思——把手腕竖直起来,而是指要把腕稍稍抬离桌面,即悬腕,这样才能达到虞世南所说的“内旋外拓”、“环转纾结”。

到了盛中唐,由于伏案书写的逐渐推广,人们在热烈讨论执笔、运笔的指法问题的同时,对手腕在运笔时的状态和作用也开始关注起来。张怀瓘在《评书药石论》里提出:

盖欲方而有规,圆不失矩,亦犹人之指腕,促则如指之拳,矧则如腕之屈,理须裹之以皮肉,若露筋骨,是乃病也,岂曰壮哉!^[29]

这里的主题虽是讲如何避免抛筋露骨,但却侧面提出了行笔时指、腕的并运。

蔡希综在其《法书论》里也提到了写“一体书”(即“一笔书”)时手腕的运转:“夫始下笔,需藏锋转腕,前缓后急,字体形势状如虫蛇相钩连,意莫令断。”^[30]即是说,写“一笔书”时起笔要稍慢,藏锋起笔时要转动手腕以调整笔锋,再往后迅疾行笔写出笔断意连、“状如虫蛇相钩连”的“字体形势”。联想到盛中唐时的行草书迹,尤其是狂草作品,其下笔伊始,确实不同于初唐之前的露锋顺入,而是藏锋转腕以逆入的。

另一位书论家卢携则说:“腕须挺起,粘纸则轻重失准。”^[31]意指写字时手腕须悬起而离开桌面上的纸,不然就无法自如地写出轻重适宜的点画。

张敬玄则不但谈到了写楷书时的“运腕”,也谈到了写行草书时的“悬臂”:

楷书把笔,妙在虚掌运腕。不可太紧,紧则腕不能转,腕既不转,则字体或粗或细,上下不均,虽多用力,元来不当。又云楷书只虚掌转腕,不要

悬臂,气力有限。行草书即须悬臂,笔势无限;不悬腕(“腕”字疑是“臂”字之误),笔势有限。^[32]

这就是说,写楷书时若执笔过紧,则有碍于手腕的运转,手腕若不能灵活地运转,就难以把握笔画的粗细。而写行草书时,由于其笔势的连绵不绝,更需把手臂悬起,以获得更大的活动范围。

由上可见,伴随着执笔方式的衍变,产生了运腕之说,它同样是于初唐萌芽,至盛中唐而后逐渐成熟的。也就是说,运腕说的提出是执笔方式改变的必然结果,是双苞执笔法的内在要求。由此以至南宋,运腕说逐渐占据了统治地位,以至于姜夔认为:“不可以指运笔,当以腕运笔。执之在手,手不主运;运之在腕,腕不主执。”^[33]

五、结论

唐代书法在整个中国书法史上处于重要的转型期,起着承上启下的作用。而这种转型的形而下的基础,是执笔方式在唐代的重大转变——从单苞斜执到双苞立执,其衍变过程贯穿了整个唐代,可大致分为三个阶段:第一阶段——初唐,单苞斜执法占统治地位,双苞执笔法开始萌芽;第二阶段——盛中唐,双苞执笔法崛起,但尚不成熟,使用面之广度亦不及单苞执笔法;第三阶段——中晚唐,双苞立执法走向成熟和完善,并逐渐为大众所接受,单苞斜执法走向式微。这种执笔方式的衍变,同时引起了运笔方式的变化——导引了运腕说的提出。由执笔方式的改变到运腕意识的觉醒,从而为唐代书风的转变提供了技法上的支持。

注释:

[1]、[2]沙孟海《古代书法执笔初探》,《沙孟海论书丛稿》,上海书画出版社1987年版

[3]、[4]启功《学书首需破除迷信》,《文艺研究》2000年第3期

[5]张朋川《中国古代书写姿势演变略考》,《文物》2002年第3期

[6]《历代书法论文选》,98页

[7]同上书,105页

[8]、[9]同上书,111页

[10]同上书,118页

[11]同上书,127页

[12]马永强《书谱?书谱译注》,81页,河南美术出版社,1986年9月

[13]《历代书法论文选》,273页

[14]同上书,283页

[15]、[16]韩方明《授笔要说》,《历代书法论

文选》,286页

[17]同上书,287页

[18]同上书,290页

[19]同上书,295页

[20]《唐人书论》韦荣宗论书,《历代书法论文选续编》,42页

[21]成公绥《隶书体》,《历代书法论文选》,9-10页

[22]转引自张朋川《中国古代书写姿势演变略考》,《文物》2002年第3期

[23]韩方明《授笔要说》,《历代书法论文选》,286页

[24]林蕴《拨镫序》,同上书,290页

[25]卢携《临池诀》,同上书,295页

[26]李煜《书述》,同上书,300页

[27]同上书,112页

[28]同上书,20页

[29]同上书,230页

[30]同上书,272页

[31]同上书,295页

[32]《唐人书论》张敬玄论书,《历代书法论文选续编》,42页

[33]姜夔《续书谱》,《历代书法论文选》,388页

再论风格对于中国画史及鉴定的作用

□ 郭嘉颖

近代以来,在探究艺术史的发展演变的文章与专著当中,专家们相当普遍地使用了“风格”这个术语,既用以描述艺术史的形状,又以某种决定论的面目描述着艺术自身的生长。甚至不止于此,很多研究中国画的专家更进一步据此将风格作为鉴定绘画作品(尤其是古代绘画)的主要依据。应该说,在西方美术史上,自沃尔夫林等人试图建立一部“没有姓名的美术史”以来,风格学成为了西方美术史的一门显学,在某些方面,它的确对美术史有着强大的解释力。随着西方艺术观念的东渐,这种以风格为主线梳理美术史的新方法迅速并悄然渗透到中国画研究领域当中,并在该领域取得了许多重要成果。但是,由于中西方绘画存在着文化等各方面深层次差异,单纯运用风格分析法研究中国绘画史也在一定程度上带来了传统中国画的深刻隔膜和误解。本文旨在通过澄清“风格”概念,重新确立风格法在研究中国绘画史研究中应该占据的恰如其分的地位。

困惑首先来自概念语词本身的内涵变迁。在迄今的研究中国画的论著当中,“风格”这个词的真实涵义往往并不十分明确。总结起来,使用者理解该词一般有三个侧重:第一类,认为风格是指艺术家创作的手法、样式,即偏重于作品的外在形式;第二类,认为风格是指作品带给观众某种审美感受,有时候也指作品中透露出的作者的趣味心理,即偏重于作品带来或包含的内在情绪感受;第三类,认为风格就是个性特色,艺术家的风格即是区别他人的标志。当然,对风格的三类理解并非截然的区分,这里仅仅是指出对该词的使用存在着侧重。譬如说,我们说“质朴的风格”时,我们使用“质朴”这一形容词来修饰与限定作品的形式语言,这时候,风格表示可直接感觉到的外在的手法、样式,至于“质朴”,仅仅是观者个人自身或者一种观念形态下的理解,应当是一种追加式的描述;而从另外一个角度来看,似乎“质朴”又常常被说成为风格之本身、成

为区别其他趣味的特征所在。举一个例子,《东南文化》杂志2007年第三期刊了《风格是鉴定书画的主要依据》^[1]这样一篇文章,该文在谈论风格时断章取义地引用了一些西哲的话,认为风格即个性特征,如声称沃尔夫林认为风格具有“独异性”,这本没有什么问题,但是依此来定义风格就完全不对了,试想“独异性”如何能够成为风格本身?这就好比良药苦口,但是苦口的就不一定是良药一样,这是一个极为简单的逻辑常识错误;再有,该文引用布丰的名言“风格即人”,却不知道布丰在《风格论》(1753)中的原话为“这些东西超越于人,风格则属于个人”^[2],他强调的是人本身要具备智慧和思想,而并不是认为风格就是个性特征。《风格是鉴定书画的主要依据》这篇文章因为把风格概念的内涵不恰当地扩张,故而通篇充斥着决定论的梦呓。一篇专门讨论绘画风格的文章都是如此,其他就更不必多说了。因此,将风格本身无论归结到趣味还是特征,都是十分令人疑惑的。这种现象至少可以上溯到上个世纪的中期。在中国近现代的美术理论中,往往出现一些对风格概念不甚了了的现象,比如潘天寿在《谈谈中国传统绘画的风格》一文中模糊地说道:“风格二字,原是一个抽象的名词,常用于文学艺术方面,一般是指文学艺术在表现形式上互不相同的风情、格调、趣味等特征。”^[3]该处虽然提到了“表现形式”,却又最终指向“风情、格调、趣味”,并且将题材剥离出了风格之外,“同样的题材内容,可以用不同的形式风格来表现。”从这些言论当中,我们看到风格其实被当成了形而上的感受了,并且进而与画家和观众心理直接纠缠在一起了。因此,在这里,我们说到“风格”就必须面对可感(至少以回忆或想象的形式出现)的、已经被创作出来的作品,即风格应当直接依附于作品。但是,当我们说“个人风格”时,却无法确切知道我们实际面对的到底是艺术家个人、抑或是艺术家创作的所有艺术作品。由于这种不确定的因素,我们对

“风格”的理解其实经常被凿空为某种趣味心理,以至于我们提到董源,就立刻感受到“平淡天真”,这几乎成为了一种标签!进一步,当我们面对更为宏大的所谓“时代风格”时,风格之所指就显得更加缥缈。事实是,这种所谓的“时代风格”往往沦为“时代精神”的代名词,而这种神话般的“时代精神”正是波普尔所成功批判的历史决定论的核心概念之一。^[4]

为了解决这个困惑,我们有必要对“风格”这一概念正本清源。在中国古代文言文语汇当中并不存在当今意义上的“风格”概念,“风”、“格”各有自己相对独立的意义。古人认为气之流动而成为风,所以风多包含气的某些意义,而中国古代哲学的气主要指具有本体意义的“元气”^[5],既是宇宙物质的基本实体,又可形成人的精神气质,所以,古人论人、论艺多有“风气”、“风韵”、“风采”等词语。《世说新语》中关于“风”的例子很多,《任诞》:“阮浑长成,风气韵度似父。”《赏誉》:“澄风韵迈达,志气不群”,等等。而《文心雕龙·徵圣第二》有云:“夫子风采,溢于格言”,这里的“风”即是风韵气度,“格”则包含有法则的意思,后世所说的“规格”、“格法”都是如此。

当然,古代文献中也会偶尔将“风”、“格”二字连用,但并非今天意义上的“风格”。例如,《历代名画记》卷八郑法士条下,“气韵标举,风格迥俊”,同节评陈善见画人,“固未及于风格,尚汲汲于形似”。但是根据陈传席的说法,这里的“风格”应当解作“风气骨格”,用以描述表现对象——人的内在精神。^[6]

至此可知,“风格”一词本身并不是中国传统文言文所固有,而是属于舶来词汇。

目前被翻译为“风格”的英文源词有二, style 和 idiom, 尤其依法前者最为普遍。在拉尔夫·迈耶著的较为权威的《美术术语与技法词典》中是这样解释这两条的:

Style. 风格:指在形式(FORM)再现中的独到表现方法。风格是依据历史时期、流派、民族、地域或艺术家团体来区分的,风格也指技法(TECHNIQUE)和某个艺术家的独有的特点。

Idiom 风格;特色:某一艺术家个人的技巧风格,或某一个时期,一个艺术运动或绘画方法的特色。^[7]

从以上两个词条尤其是对 style 的解释中我们可以看到,作为中文翻译词的“风格”,尽管它反映着作品“特点”、“特色”,但“风格”词语本

身是指向形而下的形式和方法的,并未涉及画家个人的审美“趣味”——尽管二者有一定的关联。

同样,在《观念史辞典:精选核心理念研究》一书中则定义为:

风格指文学作品中的语言运用,以及所有艺术的某一时期、流派或门类共同形式特征的总和。^[8]

邵宏引用贡布里希的“风格”定义为:“风格是表现或者创作所采取的或应当采取的独特而可辨认的方式。”^[9]并将之作为讨论风格和形式问题的基础。的确,正如邵宏考证的那样,在18世纪由文学领域引进的“style”最终代替了美术领域中的“manner”(手法、样式),尽管稍有变化,但还是保留了风格的主体意义——manner。

20世纪上半叶在德语国家产生广泛影响的沃尔夫林,在其代表作《艺术风格学》(1915)以文艺复兴和巴洛克艺术为主要研究对象,曾将艺术史的形态归纳为五对辩证的概念:线描和图绘,平面和纵深,封闭的形式和开放的形式,多样性的统一和同一性的统一,清晰性和模糊性^[10]。这五对概念被阐述为视觉方式,它们显然属于形式范畴之内。这就恰好应用领域印证了风格这个概念。

从以上的考察中我们可以明确,绘画作品的风格,其核心指向关乎外在形式的各种因素,它是由传统规范所派生出来的,涉及到描绘题材与技法语言(包括对绘画媒介笔、彩的使用和透视、光影效果的把握以及构图布局的安排等)两个的问题。另一方面我们也感受到,正是由于中国古人对“风”的独特理解,在“风”与“格”共同组成合成词之后,二者原本的意义也发生了混合,故而造成了今天部分绘画史中“风格”一词意义与“style”的不对等。

尽管如此,从大量的讨论中国传统绘画的论文和专著中我们仍然可以看出,一些西方学者或者有着西方学术背景的中国学人多数能够较为准确地运用 style 意义上的“风格”概念。

早期的运用风格学来研究中国美术史的代表人物是具有留德背景的滕固,在很大程度上他正是因为在中国美术史领域中引进并应用了当时西方盛行的沃尔夫林学说而获得了“中国现代艺术史学奠基者”的殊荣。在《关于院体画和文人画之史的考察》与《唐宋绘画史》^[11]二篇文章中他旗帜鲜明地运用了沃氏的风格学理论,

并且试图借此否定了董其昌的南北宗论,此乃是真正从学术意义上质疑南北宗理论的先声。

西方现当代研究中国传统绘画影响较大、倾力最多的几位学者罗樾、高居翰、方闻等同样规范地使用了风格概念,沿袭了西方传统的风格分析法。罗樾在《中国画的阶段与内容》中认为,“超再现艺术(元代)……风格变成每一个人的中心问题”,方闻更是在其《心印》一书中明确指出:

风格分析的方法已经成为中国画研究的一项有益的现代贡献。这种方法是分类的而不是叙述的;它注重于时代而不是个人,为了区分一类风格,现代艺术历史家不仅仅关心形式要素、主题和技法,这些都是个人风格的标志;而且还要关注于形式之间的关系与视觉构成(画面形式的含义及其组合的方式)……历史上持续的视觉结构的形态分析为一幅画的断代提供了有益的线索。当缺乏外部(历史学的或考古学的)证据时,多数情况下可以运用风格分析来为一件佚名作品定出大致的年代或者来源。〔12〕

可见,在方闻等西方学者那里,风格法在描绘美术史生长的同时,又以其确切可感的形式(包括方闻所谓的视觉)为古代书画作品带来了鉴定的依据。在实际运用风格法的时候,有的学者甚至不再顾惜其他证据,单纯以风格法对待美术作品的鉴定,纯粹地将一部充满着主体精神、价值理念以及意义世界的绘画史仅仅看作是一部“风格衍变的历史”。这样,很多这一类的论述必然导致中国绘画史呈现出一副遭到阉割的形态;而在鉴定行为中单纯运用这种方法则又会导致许多浅薄的错误。这些错误典型地体现在由高居翰、方闻等人发起的关于鉴定《溪岸图》的巨大冲突中。

在围绕《溪岸图》的争论中,高居翰认定这是20世纪画家张大千的伪造,在列举该画疑点时候,高氏集中笔墨质疑该画的风格因素,尤其认定在物象描绘的手法和效果与10世纪的惯例不相符合,然而他同时又对那些与10世纪风格极为吻合的因素视而不见、不置一词,并且在谈论笔墨时候明显表现出对中国画的不理解。例如他在谈论《溪岸图》的用墨时就说了这样很外行的话:

《溪岸图》的笔墨的运行并无清晰的笔迹可寻,墨是平平地糅入绢面,未留下清晰可见的笔触。显然,这从根本上与常见的早期山水画的笔墨系统是背道而驰的,那时的笔墨样式即使看上

去有些奇怪邈远或者含混重叠,但总能分辨出清晰的笔触来。〔13〕

高居翰显然没能理解那位略早于董源(约活动于870-930年)的开山水画一代新风的大家荆浩(约活动于870-930年)的两句名言:

墨者,高低晕淡,品物浅深,文采自然,似非因笔。(608)

吴道子画山水有笔而无墨,项容有墨而无笔。〔14〕

这里高氏囿于所谓的时代风格,并且狭隘地认识了早期山水画的风格,从而得出了错误的结论。而方闻的观点则与高氏相反,承认《溪岸图》是10世纪作品。他在《〈溪岸图〉与山水

画史》一文中,从该作品的主题、题材(包括描绘对象)、技法手法等风格要素出发,通过

对大约同时期的画作的比较而得出结论。他并认为《溪岸图》的构图风格通过14世纪的王

蒙而对后世产生了影响(30),应该说他对风格学的适度而合理的运用是令人称赞的,然而

令人略感遗憾的是,方闻先生假想出了不同时代必定有着不同的“形式关系”和“视觉结构”,他在另一篇文章《〈溪岸图〉:从鉴定到艺术史》中这样说道:

模仿者……必然会带出属于他那个时代的形式关系和视觉结构。通过对形式结构,即画面中形式构思和组织方法的分析,我们就能够指出在某个时段之内、之外,绘画习惯是如何被提炼和改变的……并且,如果可能的话,确定样本,以之作为重现中国绘画史时代风格系列的基础。〔15〕

在这里,虽然方闻没有设定某种先验的风格框架,我们却无法确知那个“形式关系”和“视觉结构”是怎样成为必然并进而成为“样本”的。读者有权利要求也更有兴趣看到一段令人信服的论证,以此来说服我们不同时代必定拥有自己独特的“形式关系”和“视觉结构”,可惜方闻先生将它们付之阙如了,只是非常模糊地说道,由于“自然观念”的变异,“今天评论家眼中的自然和过去画家眼中的自然可能是不同的”(着重号为笔者所加)。这样看来,就连作者自己也不能够确证上述论断逻辑上的可靠性。

方闻在鉴别张大千制作的巨然贋品画时指出,张氏的贋品画虽然使用了“书法意味的长披麻皴和大而圆的苔点”,(事实上这已经说明,“形式关系”等风格因素事实上已经被重复使用了,)而张氏不足之处在于使用了“外来的光

源”，并且“用水墨技巧营造出明暗风格”，此外就是受到了清初山水画“龙脉”式构图的影响。然而，我们要说，这些不足的地方，都属于表现技法或手法，是风格范畴内的因素，从理论上说是可以被克服的，只不过我们需要一个更加高明的张大千而已。关于风格与鉴定的关系，邵宏的两个悖论说得十分透辟：

一旦对某一个艺术家作出常规风格归纳，便不再容许他的艺术中有“非常规”因素存在，否则即判其为伪作。……模仿者在学习原创者风格的过程中，其最大的目标就是全面排除个人可能的风格迹象，有意识地试图完全再现原创者风格；而任何风格分析的证据只会使伪作者更理智、更精确地模仿原创风格。……许多鉴定家对现存藏品的鉴定意见大相径庭都表明风格鉴定的局限。^[16]

通过以上的讨论，我们可以看出，完全利用西方概念中的“风格”分析法，对于鉴定中国古代绘画作品是具有局限性的。由于风格自身的物质性（姑且这样说），这就决定了风格分析不能独立承担鉴定的任务。

我们决不是以此来贬低方闻等美国学者的富有新意的探索和努力，事实上，他在参考西方文艺复兴之后的美术史论来研究中国美术史的时候，曾经不止一次地提出“采用中国的方式而不是西方的法则”。他已经比高居翰等人迈出了很重要的一步：感觉到西方的风格概念似乎并不能完全包括中国画的全部法则，于是引入了“视觉图像”，认为这一术语关系到其他事物，他说道：

视觉图像并不仅仅是现实物象的复印机，其中还包含着独特的政治和意识形态上的暗示。^[17]

这种观点似乎已经稍稍脱离了西方传统风格学而具有了艺术社会学的因素，然而他并未能进一步深挖下去，看到更为深刻的中国画特有的主体价值指向与天人之际的意义世界，并努力寻绎出这个深层世界的外部呈现物——笔墨的独特意义。从文化学的意义上来看，笔墨超越了西方美术史的概念体系，并不能单纯归类于风格的范畴。由于这个话题超出了本文的论述范围，这里就不作展开了。

综上所述，一度给予西方美术史界以深刻影响的风格学在引入中国绘画领域时，从理论上说，只能起到一定的参考作用。中国画与西方绘画在风格样式上进行比较，必然显得单一而缺乏

丰富的变化，但她却在心灵与外物的关系上做出了更为深刻的把握，因此她的价值并不在于繁复多变的风格。由于笔墨的构成来自主客双方，所以它注定将成为鉴定的核心依据。

注释

[1]倪进：风格是鉴定书画的主要依据，南京博物院：东南文化，2007.3

[2]参见邵宏：美术史的观念，第7章，中国美术学院出版社，2003

[3]潘天寿，徐建融导读，中国传统绘画的风格，第1页，上海书画出版社，2003

[4]关于对各种形式的决定论的批判，可以参阅卡尔·波普尔的系列著作，这里主要见其《历史主义贫困论》（也译作《历史决定论的贫困》），何林 赵平等译，中国社会科学出版社，1998。另外可以参考贡布里希 范景中 曹意强 周书田译：《理想与偶像》的译者序：贡布里希对黑格尔主义批判的意义，上海人民美术出版社，1989

[5]参见程宜山：中国古代元气学说，湖北人民出版社，1986

[6]参见陈传席：六朝画论研究，第151页，天津人民美术出版社，2006

[7][美]拉尔夫·迈耶 邵宏 罗永进 樊林等译，美术术语与技法词典，第395页与194页，江苏教育出版社，2005

[8]Dictionary of the History of Ideas, ed. P.P. Wiener, 转引自《美术史的观念》，第130页。

[9]同上

[10][瑞士]H·沃尔夫林 潘耀昌译：艺术风格学，辽宁人民出版社，1987

[11]滕固：滕固艺术文集，上海人民美术出版社，2003

[12][美]方闻：心印：中国书画风格与结构分析研究，第11页，陕西人民美术出版社，2004

[13][美]高居翰：对《溪岸图》的十四点质疑，见朵云：解读《溪岸图》，第53页，上海书画出版社，2003

[14]俞剑华：中国古代画论类编，第608页，人民美术出版社，2004

[15]同13，第203页

[16]同2，第145页

[17]同13，第214页

学画,买画,失画,还画,献画

□ 钱君匋

1

我幼时家贫如洗。父亲听了我的教师钱作民先生的劝说,忍痛借债送我到上海进上海艺术师范学校读书,从吴梦非、丰子恺教师学西方美术,从刘质平教师学西方音乐。后来靠音乐结识了开明书店创始人章锡理先生,承他邀请我到开明担任音乐、美术编辑;靠美术——版画的一种:书籍装帧,我又从那里开始在上海出版界和新文学界站稳了脚。年方二十的我,成为当时的大作家鲁迅、茅盾、郭沫若、巴金、陈望道、叶圣陶、胡愈之等人的朋友,在他们的扶植下,我的名字在新文学界及读者中不胫而走,成为他们所熟悉的人并获得了一些名望。

美术和音乐这两种艺术,我学的是西方的;当然还有东方的,即我国自己的美术和音乐。我仅仅学过西方的,不去钻研我国自己的,恐怕是十分欠缺的。悟到这一点后,我就反过来学习中国的绘画、书法、篆刻以及中国音乐。在研究的过程中,渐渐觉得我们中国的绘画和音乐并不比西方的差,甚且过之,为什么大家都热衷于西方的呢?我就发奋致力于中国绘画、书法、篆刻。一个人精力有限,不可能件件都抓在手中研究,在这种情况下我就放弃了音乐,专门研究中国的绘画、书法、篆刻,要在东方艺术中做出较满意的成绩来。学习绘画如果只靠阅读珂罗版画册是不够的,相差甚远,还应从名师学习。在旧时代从名师必须付出巨额的经济代价,而我是贫家子弟,没有那么多钱去从师学习,只能徘徊在珂罗版画册之间。往后经济稍宽,也不拜师,却四处求同时代的书画家的作品,一旦求得,再付出一些装裱费用,就可悬挂书室,作为学习,借鉴。这较从一名师所接触的画要广泛得多,受益亦多。因此从那

时起,我陆续求得了孙增禄、徐菊庵、朱梦仙、陈焕卿等同时代书画家的作品,再扩大到于右任,谭延恺、谭泽恺、马公愚以及张大千、李苦禅、潘天寿、沙孟海、张闾声等的作品,作为学习、借鉴之资。从这段时间开始,在珂罗版画之外,才多方面接触到广大同时代书画家的真迹,我得以在绘画、书法上大大地提高了一步。看了真迹,懂得用笔用墨、调色敷彩的诀窍,较之拜师受益更多。我就无师刻苦钻研,篆刻也是这样学习。到了70年代,我退休以后,才把书画篆刻推出来与人见面,但磨砺的时期却花了几十年。从此我在书籍装帧之外,又树立这方面的声名和地位。

2

我在同时代的书画家的作品中经过一段熏陶之后,觉得还嫌不足,因此又扩而大之,面向清代、明代书画家作品。要买些他们的作品,非花代价不可。我的实力已经足够,这才开始了买画的生活,开头我有机会买到了明代的徐天池、陈白阳、文徵明等人的作品,接着又收到沈石田、陈老莲、仇十洲等作品,往后又取得清代的石涛、新罗山人、王石谷、王麓台、金冬心、郑板桥、伊秉绶、赵之谦、吴让之,近代的吴昌硕、黄牧甫、任伯年、虚谷等的作品,扩展了学习、借鉴的面;同时作为藏品。经过若干年节衣缩食不断的收求,到60年代前期,又收到名人作品不下数千件。70年代起,继续收得齐白石、黄宾虹、朱屺瞻、刘海粟、谢稚柳、丰子恺等作品,其中于右任的书法作品就有100件,丰子恺的漫画也是100件,朱屺瞻的山水、花卉超过100件,吴昌硕刻印200件,赵之谦刻印100多件,黄牧甫刻印150余件,华新罗100余件,齐白石和任伯年合为100余件,逐渐形成了我买画藏画的阵营。我买画藏画的出发点

还是根据我学习需要而选择的,和一般为藏画而藏画的收藏家完全二致。

记得买华新罗的画时,因为手头没有这样多的巨额现金,于是变卖了查士标、吴昌硕、徐悲鸿的作品多件凑数,并与物主协商分期付款而得到同意,才能买下。这一次把我的历年积蓄都花光了,但是我不觉得惋惜,倒是变卖了查士标、吴昌硕、徐悲鸿三家的作品,非常痛心!至今还经常出现在我的梦中,颇有“鱼我所欲也,熊掌亦我所欲也”之慨。两者无法兼得,我只好放弃其中之一!

买赵之谦刻印 100 多方,我完全不顾 5 寸厚的积雪,和友人从北京赶到天津,在劝业场看到这批印后,使我欲罢不能。但物主卖价过高,使人难于接受,不得不颓然而返,一直谈到这一年的大除夕,才算谈妥了代价而取得。那时我已经从北京回到上海度春节了。在谈判中我的心随着物主的代价一上一落,紧张的状态不可言喻,深怕被人出高价而夺去。等到拍板了,虽然这批印还没寄到我手中,我已情不自禁,在家饮酒的兴致加浓,酒量随之而升到 5 斤。印一到手,立即邀请同道一起来欣赏、观摹,都沉浸在我得印的喜悦之中。

齐白石的一幅四尺整张《红莲鸣蝉》,1949 年我到北京,在琉璃厂一家画店中见到。这幅画悬挂在极显著的进门处,问价为 100 元连框,我嫌价太高没有买;1950 年我又至北京,见此画仍旧挂在这家画店门前,我问价仍为 100 元,不肯减去一分一厘,我还是没有买;1951 年再去北京,见此画还是高悬着,仍旧要 100 元,不能还价,我只好望望然后去之。直到 1954 年我再经过那家画店,想想还是依了他们,用 100 元买了回来,重裱后挂在我上海的客厅里,到了恶魔时期被“红卫兵”抄走。当其他画件大部分归还以后,我屡向上海文物清理小组交涉取出这幅画,直到现在这个小组已经结束,还不见有画迹的征兆。看来从此与买了几年才买得的画就此永别了。

有部金冬心的水墨花卉册,最初由中介人携来三开,索价为每开 50 元,我爱不释手,就依价买下了。过不多天,中介人又进来三开,经细看是同一册中的,我已买了他三开,中介人知道我的心理,一定会买,所以索价每开为 100 元。我说同样大小的三开,为什么今天每开要 100 元?他说物主所开的价钱,少一文不卖。我为了要凑一部完整的,只好忍痛买下。问他是不是还有第三次的三开,他说不会再有了。但不到 10 天,这位奸猾的中介人又来了,向我说他又在别处发现三开,

要不要送来看看?我当然说好的,他送到第三批三开金冬心的水墨水花时,索价竟又高了 50 元,变为 150 元一开,我因为要凑齐一部册页,如果买下,只差一开了,所以这三开每开 150 元我也答应了。再过一段时间,我的一位远房族弟,邀我到他家去看画,其中杂有一开金冬心的梅花,正是这部册页的最后一页,如果得到这一开,这部册页真正完全了。我问他要多少价钱可以割爱,他这一开竟索价高达 250 元,较中介人第三次的又多出 100 元。我这时为了使画完整,照数付出了 250 元,当时把画展出来的人,就是这样欺诈爱者的钱财。诸如此类买进的书画,不止一种,可见物主的狡猾了。

3

我对书画篆刻爱之若命。凡书画篆刻作品一到我手中,总要很妥帖的的装裱一新,篆刻作品则配锦盒保存,使之完好无损,增加欣赏时的兴趣。我曾请好友刻过一方“曾经钱君匋珍获”的印,我收藏的书画要使之完整无损的意思,尽在这方印中表达了。但是可诅咒的 1966 年 9 月 2 日恶魔时刻终于到来了。在这天的黑夜,“红卫兵”数十人蜂拥而至,闯入我家,在客厅中画地为牢,强迫我困守在这方圆不到一米的圈子中,不能动弹。这伙人发疯似地挖墙撬板,什么卑劣的手段都使了出来。这是为了搜查我所藏的金银财宝。不到几小时,他们认为可疑的地方都挖撬遍了,结果徒劳手脚,白费辛苦。因为金银财宝早在 8 月 24 日被“勒令”全部交出,不再有剩馀的,但这伙人还怀着鬼胎,以为还有密藏的可以发掘。他们在失望之余,立刻分散到各层楼的房间中乱搜我所藏的书画之物。但是这些家伙没有专业知识,见了书画文物有如瞎子,一件也不识好坏。无奈中只好来求帮助,才从客厅里把我解放出来,接着就强迫到藏画、文物的那间房子,胁迫我指出哪些是明、清的绝品,哪些是现代人的作品。我在威胁之下,为了这些文物不致失散,以使以后得以全部收回,就一一指给他们看了。他们就胡乱搬到客厅集中,装入原来的皮箱,也不给任何凭证,只是七手八脚向卡车上装。一豺狼假装不明白,指着于右任、齐白石、吴湖帆三人的作品,问我这三人是什么样的人?我回答他们是大书法家、大画家。此人却说他们是战犯、地主、汉奸,威胁我把这些作品当场撕掉或烧掉。我坚决不同意、不干,并说要撕要烧,你们自己动手吧。这伙豺狼见坚决拒绝,只好收起来带走。这时我不顾

生死,大声疾呼,这些都是全人类的精神财富,谁也不能毁灭它,损坏它,带走是可以的,但必须好好保存,如有破坏,就是天诛地灭的人!死有余辜的人!结果这伙人没有向我反驳,夹着尾巴走了,只是说还没有抄完,明天再来。我的心在此时已经碎了,突然晕厥了过去。

隔了一年,他们才把这些抄走的书画文物交到上海博物馆。博物馆便把这些不义而来的书画文物,列入他们的帐册,收进仓库。70年代初我被迫退休,用莫须有的罪名迫我靠边,到此也“解放”了,似乎没有事了。此时我的房产、钱财、文物悉数被没收净尽,成为身无长物的一个穷阿大。我对房产、钱财失却,到还不觉痛心,惟有文物没有了,一直放在心上,无论如何难以排解!怕只怕这些文物不幸毁于一旦。有些同情我的朋友,不时给我些消息,是真是假我也不去分析,也不敢根据消息而去打听,怕再受无谓的麻烦。日复一日,只是埋头在我的创作中,借此排遣。

4

我煎熬在艰苦的岁月中。忽然乌云散开了,说对抄家的将落实政策。接着首先得到了存款和扣发的工资,又说还要发还文物,这个消息使我非常的兴奋、喜悦。待到真正发还的一天,我的兴奋比任何时刻来得都强烈,携带了可以包装文物的破被单前去。果然由我的单位移交给上海博物馆的一批文物首先还到了手。那时的心情如母子重逢,喜悦得垂下泪来,其心情非文字所能形容。回到家里便急不可待地刻了“与君一别十三年”和“君匋庚申重得”一朱一白两印,准备印在久别重逢的书画文物上。文物回家的那天晚上,在回家高兴之余,我竟痛饮了5斤花雕,为有生以来第一件快事。但一检点,发现少了一幅四尺整张虚谷的《枇杷》,在发还清单上赫然此件已还,我恍然了。我已照单签收,少一件,发还的机构怕不会承认,我只好抱着试试看的心情前去交涉,总以为没有希望了,“银洋当面点清,离柜概不负责”嘛。幸好他们也在对帐,在我的名下正好余存一件,双方的帐完全吻合。那位负责的女同志非常通情达理,很爽快的补给了我。我真喜出望外,如获至宝,感谢她认真对待每一件事情,待人温文,洞察失主的心情。

原来我收到的印章,都是若干方盒存一锦盒,是硬嵌的,不能换掉位置。还给我时,这些锦盒大部分不见了,心中颇有感触,觉得上海博物馆对抄来的文物不当一回事,把藏印的锦盒几乎

全部丢掉。可以说丢掉锦盒还算幸运,据目击者说,有大批印章堆成好几大堆,竟用煤锹来铲的。有些印章被刻去一角,有些被刻成两段,我才更惨了!还据目击者说,有整间整间房子的文物,任其日晒虫蛀,霉烂成灰。可见这次遭殃的文物,其数量之大,是不可估计的。还有一些文物杂在普通的书画中,成捆成捆廉价卖给外商,靠此发财的人有的是!我的印章总算大部分回来了,失去的锦盒真的不算一回事。我收集的吴昌硕刻印有200方,还来仅156方,还少44方,我再三催索,始终没有着落。幸亏我硬着心肠,抄走于右任、齐白石、吴湖帆的作品时,没有受威胁或撕或烧。于右任的100件书法到这时还了半数以上,后来断断续续又还了一些,还不及抄走之数。当我接到第一批发还的于右任书件时,在喜悦中写了一首七绝:

髯翁妙笔复归我,
如对故人意缠绵。
犹记当年拈饮日,
毫风墨雨卷山川。

有一天通知我去领还弘一大师的五言联对。上海各报记者都在场,竞相要我发表一些感想。我说抄走本来是不应该的,现在还给我是为了弥补过去的不足。我失而复得,心情当然舒畅愉快,但事情要做得彻底,不要还了一些就算完事了,应该都退出来,不留尾巴。我这番话后来上海各报都没有如实报导,只说我得到发还是如何喜悦,用这种冠冕的话掩盖了原意。事实上到现在为止,我抄走的文物还有300件没有还到手,哪来“喜悦”!

5

1985年我正好80岁,走到人生的最后阶段,不得不考虑到身后的事了。对重得文物的处理和家人谈了我的想法。如果照平常的处理分给儿孙,我能监护的只不过三代而已,再延续下去,他们对这些文物所持的态度如何不得而知,也许吃尽卖光,而我千辛万苦收集珍护下来的文物,聚则不易,散则极快,不如把这些文物一股脑儿如数捐献给故乡。由故乡建立机构来永远珍护下去,永不分散,这不是一件很放心的事吗?数目虽然只有4000多件,说多不算多,说少倒也不算少了。在80年代的今天,要收集这么多文物已经不是一件容易的事。家人听了我的设想,经过认真思考之后,一齐表示同意捐献。于是把还得的书画印章和其他文物,以及历年来画友书朋惠赠的

作品,稀有的善本印谱等一件不漏,捐献给故乡。故乡县政府特拨巨款,由上海同济大学建筑系设计为这些文物建筑一座君匋艺术院接藏了,经常把这些文物的部分公开陈列,任人研究,参观。

我所藏的名迹,原是为了一己的学习而收藏的,是有的放矢的,不像一般藏家只是为了收藏而收藏。我体会到青年时代求藏家发慈悲给我看名迹之不易,所以我这些文物主张对人公开。我在君匋艺术院开院的大会上曾经宣布我的感想和希望:

我今天所有的一切,都是艺术的赐予。当然,用不着妄自菲薄,我也勤奋的笔耕过。我把一切还给艺术。因为生命有限,艺术无涯。第二母亲——艺术哺育了我,我也有义务为艺术的发展尽一点人子的微力,完全是应该的,根本不值得赞扬。任何称颂,只会使我汗流浹背。我虽无知,但早已失去了自视过高的勇气。未来的岁月,仍然是个普通的小学生,向古人,向长者、贤者、后辈等等好好学习,求得一点点进步,于愿足矣!记得在少年时代,初出茅庐的岁月,想观摩一件艺术品,苦于认不得收藏家。店里有精品,也不昂贵,可怜衣食迫人,哪有收藏的可能?历史是反省旧我的明镜,又是创造新我的动力。所以我在60年间一直希望为青少年们做点有益的小事,就是不忘当初观摩名作之难。所以,我希望君匋艺术院开门办院,为专家们服务,也为普通读者效劳,这样才能物尽其用,无愧前哲。如果把艺术院办成一把锁,一只保险箱,那就违背了我们的初衷。收藏仅仅为了研究,为了造就新人,这一点恳求领导和朋友们给我以支持!

万事起头难!对于艺术院的计划、设计、施工、布置、促成,许多人付出了时间。时间是生命的细胞。这种道义上的声援,没有衡器能称得出分量。尽管说一句“谢谢”太没有分量,我还是表示由衷的感谢!

中国的艺术处于历史的新时期,生活本身逐渐教会我们清算封建意识和极左的民族虚无主义观点。新事物是不可战胜的。我们能为明天的文化事业跑个龙套,回顾一下艰辛悠长的历程,才知道龙套的分量。龙套很渺小,但是有人接力,所以又是不朽的!

我快乐的是朋友自远方来,真正的朋友不怕利益矛盾和看法分歧,也经得起道德、时间的考验。所以衷心的欢迎大家来指教,祝愿艺术院越办越踏实!朋友们越来越年轻!

写在这里,我把学画、买画、失画、还画、献画

简略叙述了一个梗概,不知读者读了有何感想?献画,像我这样全部献出,国内还是首创。我认为这是抛砖引玉。今后希望有更多的藏家也一己为大公,把民族的文化遗产好好的公诸于世,保存在更稳妥的地方,流传千古,为子孙后代造福。

1989年10月22日,上海

高邮宣古愚谈印学(二)

□ 孙 洵

宣古愚究竟出身名门,家学渊源。自髫龄即在高邮故里长大成人。清代乾嘉学派(皖宗)肇始者——戴震(东原,安徽休宁人)的高足——王念孙即是高邮乡贤。念孙尝分古韵为 21 部,为顾炎武、同门段玉裁诸家所不及。撰有《广雅疏证》搜求汉魏以前古训,详加考证,以形、音、义互相推求。他与儿子王引之在著述上略有分工。研究群经的成果后被收录在王引之的《经义述闻》中。至于史部书、子部书以及一些集部书的研究收入《读书杂志》。

笔者讲一部学人无所不知的工具书——《康熙字典》原本 42 卷,清张玉书等奉诏而编,康熙五十五年(1716)印行。计收四万七千零三十五字。这部大字书成绩不多说了,惟在音切、释义、杂糅罗列,漫无标准;疏漏、谬误很多。好在此书按同文书局原版,中华书局 1958 年 1 月第 1 版始,后面附有《康熙字典考证》,改正引用书籍、字句讹误者计有 2588 条。考证作者就是王引之。对于学者的真材实学,不是看他生前的官阶、社会地位,当是看这位留给后人是什么?! 时至今日,不论国内,还是台湾省、港澳地区,在学术界无人不知“高邮王氏父子”。章太炎的老师俞樾(曲园)一生都说个人是“私淑”王念孙的学术研究者。

故尔,宣古愚自小即受“乾嘉学派”——“言之有物、言之成理”的实证方法的熏染。通俗点说今人称之为“考据学”。这在方法论的大范畴中,也是硬梆梆的、磁磁实实的学问。

《宣和集古印史》:“宣和印史,昔已不传。明代有自称‘宝印斋制宣和印史’。夹连四棉纸,墨刷,珊瑚硃砂印色复印。衣勤绫套藏,藏经笈面。定价官印一套,纹银一两五钱;私印二套,纹钱三两。绝无模糊欹斜破损,敢悬都门。自方吕览,恐充贗口用。汉佩双印印记慧,眼辨之,来行学颜叔

识。此袭宣和印史之名,而实非宋代谱录之旧者也。”

《宣和集古印史官印序》:“印有史乎,夫印何为者? 同文合符。传信妨奸之物也。”

在帝王时为国玺。在官私缙绅则为官印。在民间则为私印。率用‘六书’。遵古篆鸟迹蝌蚪虫鱼、龙凤钟鼎、玉柱例薤诸体,是结绳之变,而仓颉之遗也。程邈变为小篆,李斯又变为八分,八分又变为隶。隶者,可谓其通于奴隶。凌夷至钟王,而古法荡然。故曰书妙于钟王,而坏于钟王。惟印章则至今不变,然亦寝不如古。尝考玄夷苍水、龙威吴文。往往藏之名山,秘之洞府,又知书法神。又考,诰紫微云林诸真,所称天章云篆三元八会,灵篆明光之章,神灵符书之字,绝去人间尸秽俗体。而知书法本乎玄宰。苍颉作书,而天雨粟鬼夜哭,谓其为泄宣宰之妙;自颉始也。

云间顾氏,尝集古今印章,著为印藪一书。多所阙略。古印灾木,博物君子病焉。固陵来君颜叔得宣和印史于桐棺丹筒中。又今生平家藏古印,悉褻诸家手摹,训诂,多印藪所不载。顾氏所不获见闻者,呜呼盛哉。真仙度之清微,灵人秘之玉检。古今帝王将相,或生与册府同藏,歿与珠襦同殉者,而一日集于史帙。第披卷回环,而悉收其精灵光怪。余惧为神所妒也。颜叔方在茂龄、杭志青云之肇,以其余力博古搜奇,精核若此。其为当代之中垒执戟,司空丰城何疑。颜叔之王母以节烈闻,尊人卢某孝感嘉祯种种,乃生诸子。琳琅玉树乌衣王氏,风流文采冠江左,实发祥太保至德。夫本根茂而后华藿促生,理固然矣。罗娑园居士屠隆纬真甫撰。”

必须说明五个问题:一、凡文中缺印、模糊不清者,宁缺勿滥,空一个方格示之;

二、仓颉是黄帝的一个史官,传为“汉字创

造者”。实际上,那么多汉字不大可能为仓颉一人所造,我认为他当是“这个学科的带头人(领衔者)”更恰当些,较接近史实;

三、“程邈变为小篆,李斯又变为八分”是作者原文错了,还是排版印报时不小心,颠倒了。人所尽知,李斯领衔创制了小篆,因在秦王朝时期,后人称为“秦篆”。程邈不过是个低层狱吏、抄抄写写的,程将小篆“简约”一些,出现了“草篆”——也就是古隶、隶书的雏形阶段。从史料上看,这一个新书体当时在底层、在民间很受欢迎、很盛行。所以,搞书史书论的人都知道:隶书始于秦,而成功于两汉。这才符合文字发展与书法发展史;

四、细心的读者会发现:末文有“罗娑园居士屠隆纬真甫撰。”似乎是另一人,但报上刊印时紧接在宣古愚的文章后,是此老笔名?还是另一人、还是编排时漏登。为慎重起见,笔者特地检阅民国二十二年版、张元济等人编《中国人名大辞典》,是商务印书馆的,还查了陈乃乾等编《室名别号索引》,皆未果。即不要“张冠李戴”也不能主观臆断,列于待考,为妥;

五、拙文发表后不少读者颇有兴趣,希望能插点图表或印蜕。执行主编陆昱华君也有此意。事实上这份旧报有书法、有画、有印章(与宣文无关)还有各式各样全裸、半裸的欧美女性照片(估计报商为了扩大销售额)。但皆不能乱用、滥用,乞谅。今刊登书法篆刻前辈名家杨仲子为该刊的“刊头题字”以飨广大读者。关于杨仲子生平业绩,与哪些名家交往,下文详介。

赵之谦金石交友初考

□张青

赵之谦为清末著名书画篆刻艺术大师。正如沙孟海所言：“赵之谦一代才华，经学、史学、词章、金石学、绘画、书法、篆刻各方面都有卓越的成就。”^[1]然而“文章憎命达”，这位艺术大师一生道路坎坷，仕途维艰，亲人早逝，这是他人生的不幸，从他的篆刻作品中便能领略其悲凉冷逸的情感。所幸的是，在赵之谦的治学道路上，结交了一批使他人生重又焕发光彩的挚友：胡澍、魏稼孙、沈均初等，他们个个学富五车，都有金石书画之好，且又都具有极深的艺术涵养。共同的嗜好使他们成了学术和艺术上的知己，乐于在一起“奇文共赏析”，并且他们对赵之谦的才气非常钦佩；在对待赵之谦艺术的变革上采取宽容和鼓励支持的态度，对赵之谦的艺术创新起到了非常积极的作用。由此，本文试图对赵之谦一生中所交往的金石好友做一个初步的考查，意在对其其人其艺有一个更为全面深入的了解。

一、赵之谦其人

赵之谦(1829-1884)，字益甫，又字搗叔，号铁三、冷君、子欠、次寮、憨寮、悲盦、思悲翁、无闷、娑婆世界凡夫、支自头陀、笑道人等，自署二金蝶堂、苦兼室、悔读斋。浙江绍兴人。咸丰己未举人。

赵之谦生活在清末，其时正是一个内忧外患的时代——如火如荼的农民起义太平天国运动，和中英鸦片战争。他就生活在这流离失所极为不安定的时代里。赵之谦自幼天分极高，其友潘祖荫在《府君行略》中记：“府君天禀瑰异，颖悟倍常童。甫二岁即能把笔作字，稍长读书过目辄成诵。又好深湛之思，往往出新意以质塾师，塾师不能答……”^[2]其聪颖好学至此，当时前辈学者皆奇赏之。然其家道中落，14岁丧母，父亲终年患哮喘，卧床不起。15岁时，“兄为仇诬以讼破家”，时常饥寒交迫，终岁不数饱。17岁，始为金石之学，山阴沈复桀为其第一导师。22岁时，赵之谦受溧阳缪武烈公赏识，入幕缪梓府办事，结识了同门之

士如胡丈(培系)、胡澍等。25岁丧父。31岁赵之谦以浙江乡试第三名的成绩中举。与其同时为咸丰九年举人的有胡澍、丁文蔚、沈树镛等，后来都成了他的挚友。此时赵之谦已声名雀起，大司空吴县潘祖荫对其尤为引重。之后他又结识了魏稼孙，于学术和艺术上更为精进。34岁丧妻，悲痛欲绝，自号“悲盦”(图1)，开始信佛。此后他屡次上京城考试却屡次失败，最终不得不打消进取之志。他在题魏稼孙辑《二金蝶堂印谱》中说：“然令我一生刻印赋诗学文字，固天所以活我，而于我父母生我之意大悖矣。”可知赵一方面极热爱艺术，另一方面又因为违背父母“为官”之意而抱憾于胸。^[4]



图1

45岁，他在友人潘祖荫的帮助下以国史馆誊录议叙知县分发江西，开始了他的为官生涯。其间，他总司编辑《江西通志》，并为当地百姓做了不少好事。友人赞其：“府君为政明敏，以锄抑豪强兴废举坠为主，而勤民之隐，尤惕然于寤寐之间。”^[4]可以称得上是一位正直的好官。但是，56岁，赵之谦便早早告别了人间。

赵之谦的性格有异于常人：孤傲自负、言谈直率。他在早年所刻之“子欠”印的款中记道：“余名曰谦而不虚心，因有此字。”可见他虽自负但仍有自知之明。中举为官是赵的一生夙愿，然其本人又极痛恶官途，如其所云：“……官途恶劣至于如此，吾辈钝根人为无钱故，犹恋此土，真可叹也。”^[5]“江西官场，昏昏闷闷。人兽一关，人绝兽活。”^[6]显示了他矛盾无奈的心理。赵之谦由于仕途艰难，常悔恨自己读书无用，然而又不愿埋没自己的才识，于是将热情投入到学术与艺术之中。并希望自己的著作与作品能公之于世。他在致友人函中云：“……弟万念俱寂，唯愿穷不至死，再混人间数十年，将生平恶札全数暴露，便是

切己要事。”¹⁴他一生著书甚富,在诸多友人相助下,辑有《章安杂说》、《补寰宇访碑录》、《六朝别字记》、《国朝汉学师承续记》、《勇庐闲诂》,主编《光绪江西通志》等。传世还有《二金蝶堂印谱》、《悲盒居士诗剩》、《悲盒居士文存》等。

在赵之谦的艺术创作中,以篆刻为最著,作品合浙皖两派为一,融古开今,成为一代宗师。绘画则开海派之先河,对上海画界产生重大影响。书法更是真、行、篆、隶无所不能,无一不精。又长于诗文韵句。其在江西为官时的同僚张公束在《挽赵之谦联》中道:“西汉文章,北朝书法;南城仙吏,东浙通人。”高度评价了赵之谦的多才多艺,不愧为其自称的“汉后隋前有此人”。

二、赵之谦的金石交

赵之谦一生中结交了不少朋友,通过赵氏的印谱便能追踪其线索。其中与他感情笃厚的知己有胡澍、魏稼孙、沈均初、江湜、丁文蔚和潘祖荫等。赵之谦的这些挚友无论在精神或物质上都给予他极大的帮助,可以说赵之谦的成就与这些朋友的支持是紧密相关的。其一生治印不多,约三四百方,其中为朋友治的印便占了绝大一部分。胡澍在《二金蝶堂印谱》序文中称赵之谦“……又性不耐为人刻印,故交求者间得一二,非真知笃好,或靳不与”¹⁵。可见,赵之谦是不轻易为别人治印的,除非是其知己,彼此赏识,才会欣然为之。如同治二年(1863)所刻“绩溪胡澍川沙沈树镛仁和魏锡曾会稽赵之谦同时审定印”(图2)便可知

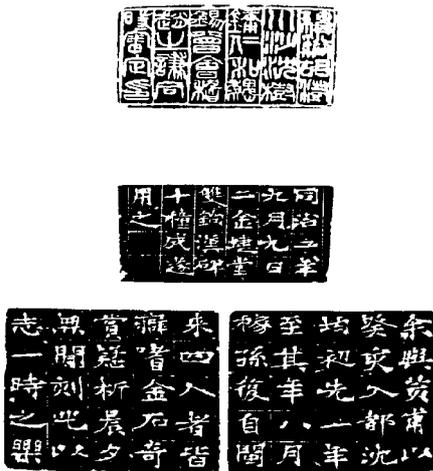


图2

其治印是为了会友遣怀。刻款云:“余与芑甫以癸亥入都,沈均初先一年至。其年八月,稼孙复自闽来,四人者,皆癖嗜金石,奇赏疑析,晨夕无间。刻此以志一时之乐。”表明了他们在志趣上的同好和学术上的共识。同月,《二金蝶堂双钩汉碑十种》装成,赵之谦题耑,用沈均初分惠宋纸,胡澍篆书内封。四位金石爱好者雅集鉴赏,各

显所长,共同营造出一种高层次的艺术气氛,有利于艺术家的进步。

以下就以赵之谦结识好友的先后顺序对他们作一初考。主要人物有胡澍、丁文蔚、江湜、魏稼孙、沈均初、潘祖荫。

(一)患难与共——赵之谦与胡澍

胡澍(1825-1872),字芑甫,一字甘伯,号石生,安徽绩溪人。咸丰九年举人,官户部郎中。通训诂之学,精书法,尤擅篆书,得秦汉人遗意。亦擅画梅。兼通医术,刊有《内经校义》,列入《滂喜斋丛书》。

道光三十年(1850),即赵之谦22岁时,胡、赵两人同在繆梓幕,以文章道义相切磋了六七年,可以说是赵之谦早期文字交。赵于29岁时为胡澍刻“安定”朱文印(图3),七年后追刻印款:“此丁巳四月在常山中作,迄今癸亥七年,千军万马之间、九死一生之后,故人无恙,旧作犹留。而家屋漂临长逝者,皆不返矣。悲哉。”表达了赵对乱世中的友人的真心祝愿和物是人非的感慨。庚申(1860)三月,太平军攻克杭州,芑甫避乱于绍兴东关,与搗叔全家合住一起,赵诗云:“……君家亦无恙,想见贺湖畔。乱离得欢喜,团聚从患难。寄居于我室,谈笑恒彻旦。僦屋更比邻,酒食相互唤……”¹⁶真切地写出了离乱中患难与共的情形。



图3

同治二年(1863),赵赴京参加恩科会试,胡澍亦同船至京。这年,赵为胡制印颇多,如“胡澍审定”、“臣胡澍同治壬戌七月以后作”、“胡澍之印”等等。“胡澍之印”款云:“印不直(值)钱,产自青田,路七八千,入悲盒手,刻贻其友,曰可长久。长久伊何,患难再过,安平日多。托身皇都,求口可糊,君书我图。”寄托了他想与胡澍一起过上安稳日子的心愿。赵为胡制印19方,其中“芑甫”一印(图4),线条凝练流畅,结字古雅大方。



图4

胡澍的篆书(图5)在清末



图5

书坛上富有胜名。其取法邓石如，线条流转舒畅而又不失沉着，与秦人严整厚重的篆书相比更具书写的意味，不愧为继完白后的篆书名手。赵之谦对此也予以肯定，他在为钱次行篆书《绎山碑》册页跋云：“……我朝篆书以邓顽伯为第一，顽伯后近人惟扬州吴熙载及吾友绩溪胡荻甫。熙载已老，荻甫陷杭城，生死不可知。荻甫尚在，吾不敢作篆书……”^[10]赵氏如此自负之人，也那么推崇胡氏篆书，可知赵对胡书艺的钦佩。由此也可知，赵氏的篆书一定程度上受到胡澍的影响，因为胡比赵年长，两人又都师法邓石如，而胡氏已颇为成功，赵自然也易潜移默化。只是赵之谦在流转舒畅的同时，更多婀娜圆熟。

此外，胡澍为赵的《二金蝶堂印谱》、《六朝别字记》作了序。其在《二金蝶堂印谱》中的文字显示了他在金石学方面的涵养与见解，可以说为赵之谦篆刻创作打开了思路，对其后来的“印外求印”，变革印风起到了不小的作用。文曰：“……窃尝论之，刻印之文，导源篆籀、子姬彝鼎、羸、刘权诂，多货数百言，少则一二字。繁简疏密，结构天成，以之入印，实为雅制。它如汉、魏碑版、六朝题记，以及权货瓦砖，措画布白，自然入妙，苟能会通，道均一贯……”^[11]从这些言论都能看出胡澍在当时徽、浙两大宗统治的印坛中，支持赵氏不墨守成规，大胆开放的创作思路，并且评赵之谦道：“吾友会稽赵搨叔同年，生有异禀，博学多能，自其儿时，即善刻印。初遵龙泓，既学完白，后乃合徽、浙两派，力追秦汉。渐益贯通，钟鼎碑碣，铸镜造像，篆隶真行，文辞骚赋，莫不触处洞然，奔赴腕底。辛酉遭乱，流离播迁，悲哀愁苦之衷，愤激放浪之态，悉发于此。又有不可遏抑之气，故其摹铸凿也，比诸三代彝器，两汉碑碣，雄奇噩厚，两美必合。规仿阳识，则汉氏壶洗，各碑题额，瓦当砖记，泉文镜铭，回翔纵恣，惟变所适。”^[12]其对赵评价之高可见一斑。同时，胡又鼓励他刻印“要皆自具面目，绝去依傍。”^[13]开创自己独特的篆刻风格。

同治十一年(1872)，胡澍卒于京，年48岁。

此年赵之谦在杭州，将赴江西履新，他“为位以哭”，十分哀伤。赵之谦在胡生前与其互赠书画，并联手制墨。赵一生中几乎没有直接写给胡澍的信，但从他与胡培系的书信中，常可见到他对胡氏近况的关心以及彼此在事业上的信赖与支持。

(二)手足情深——赵之谦与丁文蔚

丁文蔚(1827-1890)，萧山人。字豹卿，号蓝叔，斋名大碧山馆。

丁文蔚是赵之谦早年朋友，并且又与赵同为咸丰九年的举人。两人常互赠诗画，感情笃厚。赵曾为丁文蔚《大碧山馆图》题诗：“……昔年见蓝叔，翩翩美少年。今年见蓝叔，豪兴不减前……”^[14]可见赵对文蔚的喜爱。咸丰九年(1862)，赵之谦与丁文蔚结拜兄弟，并制“三生石上增答之墨”一种，墨正面赵之谦篆书题：“三生石上增答之墨”。款：“搨叔、蓝叔合制于东瓯学署。”背面丁文蔚作“飞来石”图，取三生结拜故事，题“莫不是飞来石三生因果”，由此可知两人的投缘。

赵为丁文蔚作印数方，其中“丁文蔚”白文印(图6)，开单刀刻印之先河，极具创意。

(三)诗文唱和——赵之谦与江湜

江湜(?-1866)，字笈叔，别署伏敌堂，江苏长洲人，官浙江候补县丞，工诗，有《伏敌堂诗集》传世。与赵搨叔、丁蓝叔，称浙东“三叔”。

咸丰十一年(1861)四月，赵之谦与江湜初识于瑞安，赵有诗云：“新知遇江总，词章斗璀璨。”遂与江氏成为诗文唱和的好友，两人聊天的内容



图7

后由赵辑成一书，即《章安杂说》，其序云：“自客章安，得识于江笈叔于永嘉，上下议论，互有弃取。简札既多，笔墨遂费，因随所得录之，且及书牋。题曰‘杂说’，志无所不有也。”^[15]《杂说》所论书画碑碣者占多数，如书与画的关系、谈书的内外功、论画家的拙与野等均简率而又言之切要。又论及《红楼梦》者也极为精彩。可见以文会友、因友著书这两者之间相辅相成的微妙关系了。说实话，我们真应感谢江笈叔，是他打开了

赵之谦这位艺术家的话匣，辑之成书，令后人能更加清晰地了解到赵氏的艺术观。

次年，赵之谦为江澱叔《伏敌堂诗录》篆书题耑并作跋文一则，谈及两人相识之经过，论及江澱叔之文学主张、学术思想，认为其人专于辞章，且心血所结，刻诗传世。并谓澱叔“江南畸人，浙东小官，余兄事者长洲江澱叔。”而澱叔在《赠赵益甫诗》则谓：“我方愧为兄，君愿我为弟，何德以兄君，并以伤我意？”从彼此的称呼可见两人的情谊非同一般。同治五年（1866），江澱叔逝世。赵在致魏稼孙信中云：“……澱老歿后四十日，其妾有遗腹，产下一男子。此尚可慰九京者，亦吾辈所共慰籍，以为善人不绝后之征也。”^[16]可见赵对澱叔的感情之真。赵之谦为江澱叔治印共八方，以“伏敌堂”一印最为精彩。

（四）人生知己——赵之谦与魏锡曾

魏锡曾（？-1882），字稼孙，号鹤庐，别署绩语堂等。浙江仁和人，咸丰贡生。官福建盐大使，嗜金石考辨，于印论尤有心得。其友谓稼孙“在官朴拙、日事笔砚”。魏氏一生笃好金石碑碣的考证研究，尤嗜集印、会集印谱、评说流派，见解高明，卓然独立，人称“印奴”。其友有诗赠稼孙云：“倘有残碑在，扞罗剔古崖。”是指他酷嗜金石碑碣的研究而言。魏稼孙可以说是赵之谦一生中最好的朋友，赵尝称“如兄者庶足当知己之一矣。”^[17]《赵之谦尺牘》中保留了许多赵氏当年写给稼孙的信，多谈碑刻源流，拓本流传，议新碑发现，甚至斟酌印文，讨论书艺，评议诸家。从中可以了解到两位金石挚友的直率性格和真诚感情。

同治元年（1862），赵之谦与魏稼孙相识于福州，稼孙以诗乞澱叔点勘并索画梅花，其诗中有：“知君家住大坊口，十过君门九回首，”表达了对赵的渴慕之情。赵之谦当时也以诗相和并作墨梅以酬，并记云：“稼孙尊兄以诗索画梅，亦知我也。”自此建立起长达20年的深厚友谊。魏虽不刻印，但赵对魏的鉴印眼光极为赏识。一次赵于集市上得一方古玉印，狂喜之余寄印蛻于魏氏观赏，函中道：“……缘此事无善知识，以左右望，眼睛独君有一双，他皆眉鼻中间两耳而已矣。”^[18]在风趣中蕴含相敬之意。另，在赵作《书扬州吴让之印稿》一文中提到：“稼孙与余最善，不刻印，而别秦以来刻印巧拙有精解，其说微妙，且有让之与余能为之不能言者，附书质之。”^[19]可见赵对魏的篆刻理印论水平给予很高的评价。

魏稼孙不仅是位富有卓见的金石理论家，也是位热心的艺术活动家。目前保存的吴让之、赵

之谦最完整的本子都是由他收集的。他于同治壬戌（1862）开始为赵之谦集印谱，之后专程从福州去江苏泰州过访一代篆刻大师吴让之，促成了吴与赵的互评互议。稼孙到泰州后，向吴出示赵的印稿，吴除了刻赠赵两方印作外，还为赵的印谱作了序。他说：“窃意刻印以老实为正，让头舒足为多事……先生所刻，已入完白室，何得更赞一辞耶？”^[20]显然对赵作有褒有贬，后来，赵又在《书扬州吴让之印稿》中对吴作提出了“谨守师法，不敢逾越”^[21]的批评。对于这段仁者见仁、智者见智的评议魏稼孙做出了一番比较客观中肯的评价：“……澱叔之论所谓言岂一端，亦非排让之也……让之虽心摹手追，尤愧具体，功力之深，当世无匹。澱叔谓手指皆实，斯称善鉴。今日由浙入皖，几合两宗为一，而仍树浙帜者，故推澱叔，惜其好奇，学力不副天资，又不欲以印传，若至人书俱老，岂直过让之哉？病未能也……澱叔语其云：字画疏处可走马，密处不可通风。”^[22]魏对吴赵两人艺术成就的肯定，尤其是对赵之谦在艺术上的精进有着巨大的意义，在印学史上是绝无仅有的。

魏氏花了半年时间为赵之谦集了《二金蝶堂印谱》，请赵题辞，赵之谦遂写下了“稼孙多事”，（图8）在常人眼中这似乎有点不妥，然而，因两人的特殊交情，显得亲切而别致。赵在一旁写道：“稼孙竭半载心力，为我集印稿，钞诗，蒐散弃文

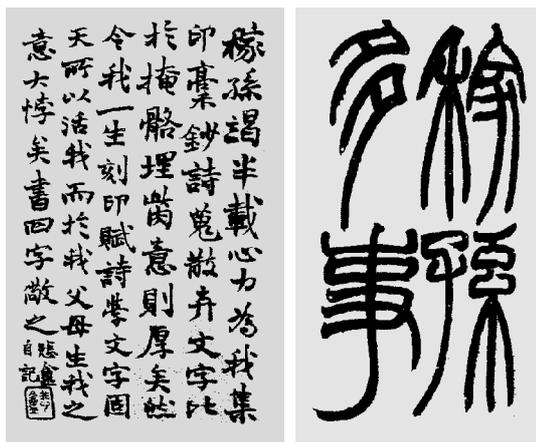


图8

字，比于掩骼埋胔，意则厚矣。”可见澱叔对稼孙的感激之情。

赵之谦与魏稼孙之间也有识见相左之时，但两人坦诚相待，亦无所隐讳，称得上是一对诤友。更有趣的是，赵不仅赞赏魏氏，有时还要“骂魏”。同治元年（1862）十月初七，赵氏因致稼孙数信不回，乃痛书一札，将其骂了个狗血喷头：“自前月

迄今,不知发过多少信而一字不复,真乃怪事。弟生平待友最真,何阁下以荒谬对耶!寄石来时,恳切如此,早知如此之一信不复,不如一石不刻之为愈矣。可杀!可杀!现在弟为无识,又将各印一一封寄。此信到日,若竟无一字来,则魏稼孙狗心鬼肺,神人共愤矣。况前次寄尺牍,价便嫌少,亦必写一收到之条(自此以后竟不发一信,吾以汝为死矣)。”^[23]这种语气在常人看来是很重的,对朋友如此未免有过分之嫌,可见赵之谦性子一急,说话就有些刻薄。但正所谓情愈深而责愈切,因此这封信反被传为赵、魏友谊的美谈。

魏稼孙多次往来绍兴,同治四年(1865)乙丑腊月两人相聚,寓赵之谦会稽祖居,一同渡江访碑,于次年同访禹陵窆石,极尽一时之乐。

赵之谦除书画篆刻爱好外,还有个习惯,就是爱吸鼻烟。34岁客闽中时为魏稼孙刻印颇多,而乞魏氏给鼻烟作为回报。曾致信魏氏云:“求转乞令亲处鼻烟少许……此物有在陈之厄,一来最能振刷精神。且刻如许印章而需索只此,谅不以为贪也……”,^[24]可见两者间的亲密关系。同治八年(1869),赵客京师,撰成《勇庐闲话》,正是研究鼻烟壶的著作。

光绪七年(1881),魏稼孙病故。次年,赵在致稼孙之子的信中写道:“已闻尊甫噩耗,犹以为未然也,正月接来函,读悉一一,悲感累日。”^[25]他随即感叹“金石之友,不获金石之寿。”忆及当年在京师,在家乡以及在闽中时事,不胜悲戚。稼孙在世时曾嘱托赵为其生母和庶母的节考事略,而赵答应却一直未能动笔。直至其逝世后,才致信其子曰:“尊父在日,嘱撰先传已脱稿而未改定。二十年不写是弟大罪。冷铜在手,竟不能伏案理旧业。今必写寄一份焚之,以慰九原。”^[26]又刻了一方“小人有母”朱文印,款云:“稼孙属刻四字,有孝思焉,亟成之,搗叔。”最终赵之谦完成了知己生前夙愿。

赵一生为魏稼孙治印共22方,这些篆刻作品正值赵氏创作的高峰时期所作,其中精诣者不少,如“钜鹿魏氏”一印(图9),章法与字法皆别具一格。其款上的诗不仅表达了对稼孙的赏识,同时也阐述了赵在篆刻理论上的卓见,诗云:“古人有笔尤有墨,今人但有刀与石。此意非我无能传,此理舍君谁可言。君知说法刻不可,我亦刻时心手左。未见字画先讥弹,责人岂料为己难。老辈风流忽衰歇,雕虫不为小技绝。浙皖两宗可数人,丁黄邓蒋巴胡陈;扬州尚存吴熙载,穷客南中年老大。我昔赖君有印书,入都更得沈均初。石交多

有嗜痂癖,偏我操刀竟不割。送君惟有说吾徒,行路难忘钱及朱。”

(五)

金石癖友——

赵之谦与沈树鏞

沈树鏞,字韻初,号郑斋,南汇人。韻,古作均。故赵写韻初作“均初”。咸丰九年举人。精鉴别,富收藏。

同治二年(1863),沈均初与赵之谦在京相遇。同好金石,成为知己。均初是个大收藏家,每有佳藏必与赵共同赏玩,并互为题跋相赠。在此交流过程中,给赵之谦提供了大开眼界的机会,促成其艺术的发展。同年八月,赵在京师买得郑文公碑,沈均初买得碑额并送予赵,赵喜不自禁致沈函云:“手教敬悉,郑碑得额,玉匣、玉盖,所谓天生神物、终当合也,感谢并志喜。”^[27]赵之谦自从得到此碑后,开始用心学习北碑书法,书风从此改变。赵在致胡培系函中云:“自来此间,见郑僖伯所书碑,始悟卷锋。”^[28]是年岁除,均初得熹平石经(原石久佚,传世皆为宋、明之际的翻本),尚在人世间,乃欲访之,先求赵之谦刻“汉石经室”印(图10),“铭其室以俟”。而后他“风雨寒暑,几忘寝食”而多方搜求,终于于是年除夕夜得之。赵之谦急走相贺并又刻“如愿”一印赠之。他还在致魏稼孙信中说:“汉石经竟为均初买到,二百金,价可谓大矣,拓本实佳。”^[29]这一收获又给赵之谦提供了学习的机会。

同年,赵之谦在沈均初、胡澍、魏稼孙等朋友相助下,重新整理搜访古碑刻,著《补寰宇访碑



图9

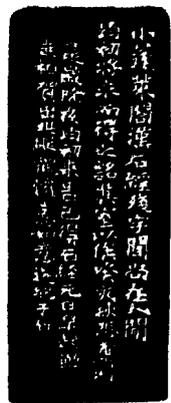


图10

录》一书。此书为其一生力作,其间均初出力最著,可见两人交情之深。当时稼孙认为该书付梓匆促,集稿不全,持保留态度。而均初则与稼孙相反,不但为此书撰跋,并谓此书“搗叔为之十馀年复失之,失而再为之,未敢自为成书。余既促成之,且决之刻之”^[30]。可见“访碑录”的刊成,实有赖于均初的敦促。难怪赵之谦在此书中称“此书始末与两沈君有缘(另一位当指沈霞西),曷可无记”^[31]。

在赵与沈的交往中,赵之谦有幸见识到许多宝贵的墨迹碑版,如沈收藏的邓石如《司马温公居家杂议残册》、《赠也园楷书册》、隶书善本《韩敕碑》、《六朝造像二十品》、《汉酸枣令刘熊碑》等等。这些对赵之谦在艺术上的进步可谓大有裨益。并且均初不但收藏墨迹碑版甚多,好纸佳石也不少,赵常乞古纸于他,均初也常欣然赠之于佳石嘱之刻印,这些都提起了赵之谦艺术创作的兴致。

同治十二年癸酉,均初卒,年43岁。赵为沈治印共31方,可谓数量极多。按沈均初继室吴,即吴大澂之妹,沈故后其女又嫁吴家为媳,即为吴湖帆生母。

(六) 知遇之恩——赵之谦与潘祖荫

潘祖荫(1830—1890),字东斋,号伯寅,别署郑斋、滂喜斋等,江苏吴县人。咸丰二年进士,官至工部尚书,军机大臣,加太子太保衔,其一生刻书藏书之外,尤酷嗜古物彝器的鉴藏。他的藏品中以西周青铜重器大盂鼎最为有名,还藏有宋代金石学文献《金石录》。

同治二年(1863),赵赴京参加恩科会试,经友人周星誉引介与潘祖荫相识,投其门下。因潘好集善本及碑版之属,赵与胡澍为其搜罗,得其赏识。

按年龄来讲,潘比赵还小一岁,但他早已考取进士,官至工部尚书,这种地位正是赵之谦梦寐以求的,因而他自第一次赴京赶考认识潘祖荫之后,一直与潘保持着交往。同治十年(1871),赵之谦再次赴京,参加礼部考试,这已是他第四次考进士,但仍未考中。此时的他已过不惑之年,43岁了,于是在无奈中呈请分发江西,也就是用钱买个官做,而这就必须借潘祖荫之力不可,但当时赵经济并不宽裕,幸有潘祖荫这位贵人相助才使他如愿以偿。其有函云:“议叙知县……所费千金……潘伯寅侍郎已助百金。”^[32]由此可见,两人的金石之交非在泛泛之间。所以这一年多时间,赵给潘刻了不少印章,并且为他双钩碑版,访书

集古,为此书信达一百多封。当然赵之谦如此卖命亦可想像,亦可理解。而潘对赵的才学也十分佩服,对其诗评价极高,云:“大集捧读三日,自口至心惟有佩服而已。觉二百年来无此手也……人事世情都道尽矣。”^[33]

从同治三年到光绪八年这段时间内,潘祖荫的印章几乎都出自赵之谦之手,共20方,其中以“赐兰堂”印(图11)最为精湛。此印刀法浑厚,风神洒脱,没有赵氏以前作品中刻意痕迹,显得平和自然。赵之谦在此印款中刻有“不作印已十年,目昏手硬”,此印与“金石录十卷人家”(图12)一印恰好相隔十年,可认为是赵氏一生最后一方印。因潘公对赵极为赏识信任,潘父墓志、铭文、撰写及篆额皆委托赵书写,有《潘公墓志铭》行世。

(七) 其他

赵之谦一生中除了交到以上几位感情甚笃的金石挚友外,还有一些好友,只是他们没有像以上几位好友那样与赵亲密无间,且对赵氏艺术带来直接的影响。他们有些是富有清才的读书人,如:傅棻、戴望、谭献、周星誉、韩佛生、程秉钺、王懿荣等;有的为其官场上的同僚,如:胡培系、陈子馥、张鸣珂、董沛等;有忘年交曹葛民;还有著名制笔商人邵芝岩也是赵氏生前好友,赵之谦用的毛笔多为邵氏所提供。

当然赵氏除了有好友之外,也有与他关系甚恶者,如当时的书法家何绍基,赵论何氏:“见过数次,老辈风流,事事皆道地,真不可及。弟不与之论书,故彼此投相得。若一谈此事,必致大争而后已,甚无趣矣。”^[34]关于何与赵的这段因缘,赵之谦在致何氏弟子的信中说得很直率:“……前去杭州,何太史逼弟论书,意在挑战,以行其罟。弟一味称颂太史书,谓古往今来,生民未有,彼无可伺罟而去,然犹向其乡人大肆诟厉,类村夫俗子行经,殊可笑也。……”^[35]对何氏为人颇有意见。另有赵之谦族亲李慈铭,与赵关系甚恶,称赵为妄子。

这两人与赵氏不和,通过他们留下的文字材料可以使我们对赵之谦有一个更为全面的认识,

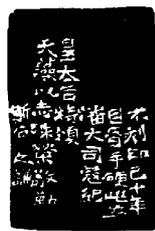


图 11



图 12

具有进一步研究的价值。

三、赵之谦的金石交对其艺术创作的积极意义

俗话说：一个好汉三个帮。艺术大师赵之谦也同样如此。他平生所交的金石挚友胡澍、魏稼孙、沈均初、潘祖荫、江湜、丁文蔚个个都是当时文艺界的权威和知名人士，可以说，如果赵氏没有这些朋友的帮助，他在艺术上不可能取得如此大的成就，也达不到现今人们所认可的高度，而且名声不会那么广为传播。在他家破人亡，仕途无望，情绪一度低落之时，是这些朋友给了他精神上的慰藉，使他从命运的低谷中站起重新燃起对人生和艺术的热情和希望。赵在致友人信中写道：“弟在三十前后，自觉书画篆刻，尚无是处，壬戌（1862）以后，一心开辟道路，打开新局。”^[6]咸丰九年（1859），他与胡澍、丁文蔚、沈均初同时中举人。壬戌年（1862），又结识了魏稼孙，于前一年认识了江湜，实现了他“一心开辟道路，打开新局”的转折点。在这两三年里，他迈入了艺术成熟期：检《赵之谦年表》可知，同治二年（1863），赵作印20方以上，为历年所作之最，在篆刻创作的数量和质量上达到高峰。并确立了印学的“巧拙论”，同时投身于著书和双钩碑版的事业中，而且更号“悲盦”为“无闷”，对人生有了彻悟，可以说无论在艺术和思想上都得到了一种新生。中年，他在声望显赫的潘祖荫的协助下进入了人生的又一个重大转折点，凭借潘的实力赵不但实现了他为官的心愿，而且其名声也在潘的推崇下远扬京城，艺术地位得以肯定。当然我们首先应该承认的是赵氏本身的艺术天赋和执着创新的精神才造就了他在艺术史上的卓越地位。然而我们却不能忽视这些好友对他各方面所起到的巨大影响，他们就如催化剂，使赵氏在艺术上的进程从量变发展到质变，从而进入新境界。赵与他们情谊笃厚，并形成了一种高雅的有利于艺术家成长的艺术氛围，这种情感是推动艺术发展的动力之一，因而，交友这种看似表面而又普通的现象在文化艺术界中有其特殊的积极意义与作用。

参考文献

- 1 清赵之谦撰，赵而昌整理标点《赵之谦尺牋》，上海：上海书店出版社。
- 2 清赵之谦撰：《赵之谦信札墨迹书法选》，北京：荣宝斋出版社。
- 3 清赵之谦撰，赵而昌整理标点《章安杂说》，上海：上海人民美术出版社。

4 邹涛编：《赵之谦年谱》，北京：荣宝斋出版社。

5 韩天衡编订《历代印学论文选》，1992年第2版，杭州：西泠印社。

6 方去疾编：《赵之谦印谱》，上海：上海书画出版社。

7 孙慰祖、俞丰编著《印里印外——明清名家篆刻丛谈》，上海：上海书店出版社。

注释

[1] 邹涛编：《赵之谦年谱》，北京：荣宝斋出版社，第232页（沙孟海1996年所作《悲盦居士存跋》）。

[2] [3][4] 同上书第1页（原文名为《皇清诰授奉政大夫晋朝议大夫同知衔江西叙叙知县先考馮叔府君行略》，转载于《悲盦剩墨》第二卷）。

[5] 邹涛编：《赵之谦年谱》，北京：荣宝斋出版社，第285页。

[6] 清赵之谦撰，赵而昌整理标点《赵之谦尺牋》，上海：上海书店出版社，函23，第64页。

[7] 邹涛编：《赵之谦年谱》，北京：荣宝斋出版社。第136页。

[8] 韩天衡编订：《历代印学论文选》，西泠印社，1992年，第609页。

[9] 邹涛编：《赵之谦年谱》，北京：荣宝斋出版社，第71页。

[10] 邹涛编：《赵之谦年谱》，北京：荣宝斋出版社，第92页。

[11][12][13] 韩天衡编订：《历代印学论文选》，杭州：西泠印社，1992年，第608页。

[14] 邹涛编：《赵之谦年谱》，北京：荣宝斋出版社，第66页。

[15] 清赵之谦撰，赵而昌整理标点《章安杂说》，上海：上海人民美术出版社，第1页。

[16] 清赵之谦撰，赵而昌整理标点《赵之谦尺牋》，上海：上海书店出版社，函5，第12页。

[17] 清赵之谦撰，赵而昌整理标点《赵之谦尺牋》，上海：上海书店出版社，函17，第49页。

[18] 清赵之谦撰，赵而昌整理标点《赵之谦尺牋》，上海：上海书店出版社，第函10，25页。

[19] 韩天衡编订：《历代印学论文选》，杭州：西泠印社，1992年，第598页。

[20] 韩天衡编订：《历代印学论文选》，杭州：西泠印社，1992年，第607页。

[21] 韩天衡编订：《历代印学论文选》，杭州：西泠印社，1992年，第597页。

[22] 韩天衡编订：《历代印学论文选》，杭州：

西泠印社,1992年,第596页。

[23]清赵之谦撰、赵而昌整理标点《赵之谦尺牘》,上海:上海书店出版社,函18,第19页。

[24]邹涛编:《赵之谦年谱》,北京:荣宝斋出版社,第181页。

[25]清赵之谦撰、赵而昌整理标点《赵之谦尺牘》,上海:上海书店出版社,函23,第62页。

[26]清赵之谦撰、赵而昌整理标点《赵之谦尺牘》,上海:上海书店出版社,函23,第65页。

[27]邹涛编:《赵之谦年谱》,北京:荣宝斋出版社,第104页。

[28]邹涛编:《赵之谦年谱》,北京:荣宝斋出版社,第119页。

[29]转引自孙慰祖、俞丰编著《印里印外——明清名家篆刻丛谈》,上海:上海书店出版社,第269页。

[30]邹涛编:《赵之谦年谱》,北京:荣宝斋出版社,第127页。

[31]邹涛编:《赵之谦年谱》,北京:荣宝斋出版社,第126页。

[32]转引自孙慰祖、俞丰编著《印里印外——明清名家篆刻丛谈》,上海:上海书店出版社,第273页。

[33]邹涛编:《赵之谦年谱》,北京:荣宝斋出版社,第204页。

[34]清赵之谦撰、赵而昌整理标点《赵之谦尺牘》,上海:上海书店出版社,函18,第53页。

[35]赵而昌《赵之谦尺牘——人物考》,赵而昌整理标点《赵之谦尺牘》,上海:上海书店出版社,第172页。

[36]黄苗子:《记赵之谦》,《学林漫录》第六集,北京:中华书局,第84页。