

昆仑堂

二〇〇九年
第一期
(总第二十三期)
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

- 郭尚先书法及其字号考辨 俞建良 2
浅解丁云鹏《游春图卷》 俞沁成 9

人物研究

- 蒋仁交游考议 朱 琪 13
关于项圣谟的父亲 陆昱华 20
善撰对联的杨千里 李海珉 24

书画研究

- 未凿天真犹浑朴
——清末翰林许承尧书法初论 董 建 32
梅兰芳大师与书法 孙 洵 36
晚明禅学介入后的文人话语特征:
 以董其昌画论为例(下) 郭嘉颖 39

昆山片石

- 旧日昆山县衙前的戒石碑 郭志昌 43

郭尚先书法及其字号考辨

□ 俞建良

郭尚先是清一代贯穿帖学的著名书法家之一。其书法曾得到嘉庆皇帝的赏识。由于其传世作品较少,鲜有研究者,加上各种史料中郭尚先的字号及生卒年说法不一,故本文对其代表作品稍加研究,并就郭尚先字号、生卒年加以考辨。

一、郭尚先其人

康有为论清代书法云:“盖以书取士,启于乾隆之世。当斯时也,盛用吴兴,间及清臣,未能为多觐。嘉、道之间,以吴兴较弱,兼重信本,故道光季世,郭兰石、张翰风二家,大盛于时^①。”这里康氏所讲的郭兰石,就是郭尚先。

郭尚先(1785—1832)生于乾隆五十年,卒于道光十二年。字元开,号兰石,一字伯抑。^②福建莆田人。世祖系河南固始人。^③其高祖由河南徙居福建莆田,世代以读书做官兴其家业。郭尚先出生的那一年,祖父郭可园任江苏省溧阳县知县。郭尚先3岁时,随祖父郭可园(任无锡县知县)到无锡生活。郭可园为乾隆二十五年(1760年)举人,历官30年。郭尚先的父亲郭仲伊为清贡生,以诗、古文名于时,著有《易要诂》、《礼记要诂》、《四书要诂》、《近光楼诗文集》等多种传于世。书香门第的郭尚先,从小耳濡目染,启发了他诗文、书画等诸多领域的灵性,23岁(嘉庆十二年)时,以第一名举于乡。^④嘉庆十四年(1809年)与林则徐同登进士榜,累官至大理寺卿。他一生正气,为官清正、廉洁,政绩斐然,为清一代名臣。《清史文苑传》载:“郭尚先学问文品俱好,性

狷介、不苟取。典试粤东榜后,有同乡持钜金为贽来谒者,峻拒之”。这里所说的就是金榜题名者、中了举人后的后辈,持礼或持银两以馈赠。这种“贽敬”自古就有,但郭尚先均婉言谢绝。郭尚先自赞画像云:“兰生有劳,石文而醜。我思古人,元有斯守。”反映了郭尚先的人生观和传统的道德观,故深受百姓的称颂。郭尚先博学善属文,更以书法名世,深得嘉庆皇帝仁宗的赏识。^⑤部分作品流传入朝鲜、日本,为皇室及各博物馆所收藏。

郭尚先于道光十二年(1832年)秋,在山东监考途中受暑湿得病,^⑥是年冬病逝于京第。林则徐撰《大理寺卿兰石郭尚先墓志铭》云:“吾闽文学侍从之臣,以嘉庆朝为盛,其声誉煊赫,为中外倾慕者,兰石郭先生其尤也。然慕先生者大抵首推书法……”^⑦近千字的铭文,读后使人敬仰。

郭尚先著有《增默庵文集》八卷、《增默庵诗集》二卷、《使蜀日记》二卷、《经筵讲义》一卷,值得一提的是《芳坚馆题跋》计四卷,题跋碑帖有《汉少室神道石阙》、《汉裴岑纪功碑》等论书137条。另有后人整理结集《郭大理遗稿》八卷(今藏北京国家图书馆)。郭尚先工诗,亦能绘事,曾画山水题诗云:“四更山吐月,残夜水明楼。昔年在临淮,邸舍晓行时。”昆仑堂美术馆藏有郭尚先的山水扇面《江舟图》。山水外尤善画兰竹;并精篆刻,有近百方印章传于世^⑧。已精拓出版《芳坚馆印存》二册。

郭尚先的故居在福建省莆田市城厢区书仓巷,



郭尚先 江舟图扇面 18×48cm
昆仑堂美术馆藏

现为市级文物保护单位。

二、郭尚先的书法艺术

“古人成一艺，亦必脚下行数千里路，目中见无限古人手迹，乃始成名。”^[9]郭尚先的成功，恐怕得力在于此。后人龚显曾在郭尚先的《芳坚馆题跋》序中云：“先生以工八法名嘉、道间，作字甫脱手，为人持去，片缣寸楮，咸拱璧珍之。”据康有为考，郭尚先的书法“大盛于时”，是清一代贯穿帖学的著名书法家之一。

但是，郭尚先的传世墨迹不是很多，他的后裔仅藏郭尚先的墨兰四屏，^[10]无书法作品。所以也阻碍了关于郭尚先书法的研究。据笔者目前所见郭尚先传世的墨迹十馀件，分别是：《楷书·黄庭内景经卷》故宫博物院藏；《行楷·册页》武汉文物商店藏；《楷书·温公墓志铭册》著录于《中国美术全集》书法篆刻篇·卷六，故宫博物院藏；《行书·松下竹西七言联》著录于《历代楹联名迹》；《行书·好古游心七言联》著录于日本《书道全集》；《行书·书札》著录于《明清书法篆刻集》清代书法三·卷五第56，上海图书馆藏；《行书·论书四屏条》著录于《从善楼藏画集》；《题画诗行书·咏竹》，藏于从善楼；《行书·竹粉松风五言联》现藏于梦池楼；《楷书·乐毅论颜氏家训》石家庄市文物管理所藏；《楷书·佛道教经册》

中国文物商店总店藏；《楷书·毛圣思墓志册》故宫博物院藏。另外，郭尚先所撰碑文如《水关记》、《象山书记碑记》等，以及刻本《孝经》^[11]多种传于世。

在郭尚先所传世的这一些作品中，《温公墓志铭册》，傅红展先生在《中国美术全集·清代卷》作过简论；还有刊于《历代楹联名迹》及日本《书道全集》的两幅七言联，由陈振濂先生主编的《大学书法行书临摹教程》^[12]也收集其中，张菊英和蒋文光两位先生在《中国书法鉴赏大辞典》^[13]中作过赏析，这里不再赘述。《黄庭内景经卷》为早期作品。是件，应魏茂林（笛生）之属所书。郭尚先去世后，魏茂林收集整理刊印其遗稿，名曰《郭大理遗稿》，并邀请了曾经与郭尚先同官于京华的陶廷杰作序。陶氏评其书法有句云：“书法精妙，颜筋柳骨”。^[14]另外，《乐毅论颜氏家训》为郭尚先42岁时所作，《佛道教经册》、《毛圣思墓志册》分别是郭尚先43、44岁所作。这些楷书作品，郭尚先将颜、褚、欧糅用。所作《孝经》，郭尚先谨之又谨，因尚孝为百行之原，人生学问事功无不从孝中来。故郭尚先所书笔笔清劲、工秀雅丽。关于《孝经》，郭尚先曾书写过多次，如37岁时应顾菀而作，记录于《兰石公年谱》中。郭尚先对楷书有自己独特的见解，曾云：“晋人小楷最须玩其分行、布白处，唐风虽欧褚大家，绪以为乌丝阑所

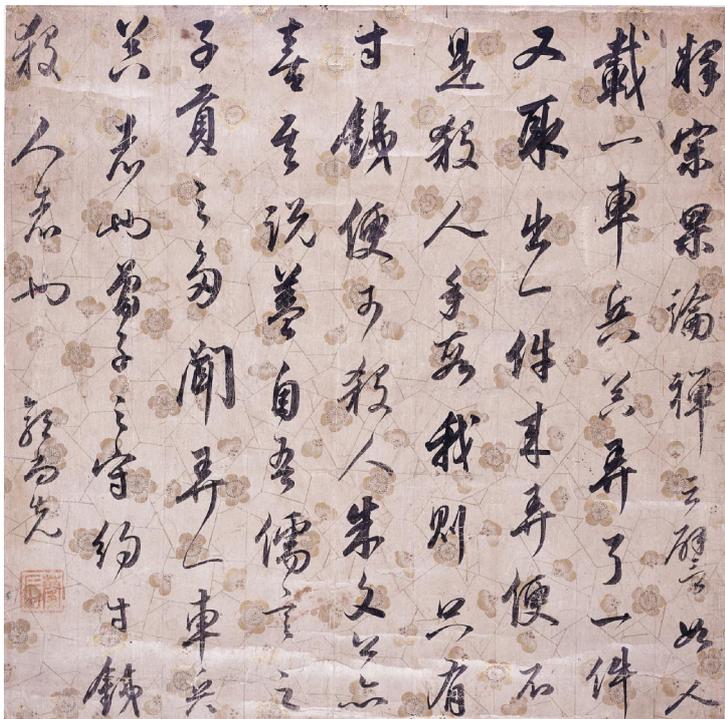
窘,东山帖便萧远有致。”^[15]又云“唐人书《阴符经》皆劲实。”^[16]但从史料来看,郭尚先十分推重明代吴门的文徵明,他在跋《文衡山楷列仙传》云:“衡山先生此卷蝇头细笔,而取势在寻丈之外,其章法似十三行,似破雅论;灵秀独绝,如王子晋骑鹤吹笙,邈然在云烟之表,不知下土方攀罗而附葛也,是为化境,是为仙境。平生见衡山书多矣,此其甲观。”关于十三行,郭尚先又有跋语:“摩挲十三行,想象其落笔时意象,亦复遇之,即离间也。”^[17]郭尚先的书法从颜入手,进而推前研习王献之,曾云:“颜书出于大令(王献之),须以大令意求之。”^[18]

清人王潜刚评郭尚先的楷书“不逊于张照。”^[19]实际上,张照与郭尚先均出入唐颜真卿和北宋米芾之间,曾学董其昌而又复米芾,进而又回到颜真卿。故其书法,均于气魄浑厚中不失清丽,所以能得到嘉庆皇帝的赏识。

今昆仑堂美术馆藏郭尚先行书《论学》云:

释宗果论禅云:“譬如人载一车兵器,弄了一件又取出一件来弄,便不是杀人手段,我则只有寸铁,便可杀人。”朱文公亦喜其说。盖自吾儒言之,子贡之多闻,弄一车兵器者也;曾子之守约,寸铁杀人者也。

款落:郭尚先,钤印:兰石(朱文),蜡笺纸,44×44厘米。其书法辞华,并臻绝妙。观其墨迹,犹如见其运笔,兴酣落笔,挥洒自如。故其书势亦为奔放。诚如曾经讨教过郭尚先的林则徐云:观其作书,“恃其运笔速。”^[20]后人在记载郭尚先时,往往认为:郭尚先“鉴别甚精,有旧拓辄重价购之。本学欧阳,后兼颜、褚,求书者履满户外,一时碑板、文字非尚先书写不乐。”^[21]其实,郭尚先何止仅对欧、颜、褚三家,从传世的作品中,不难看到他对苏东坡、米芾、赵孟頫、董其昌、王铎等诸家的研究。郭尚先曾云:“东坡书须见真迹,方知其运笔凝墨法,如云气蒸湿,初无滞相松雪。”^[22]在论颜书时,郭尚先运用过



郭尚先 行书论学 44×44cm 昆仑堂美术馆藏

米芾的论书:“学颜书须先细观月余,偶有所会,纵笔追之,方能离形待似。若笔笔按顿,如宋伯姬之待姆,便无理会处。颜书意在一洗轻媚之习。故用力太过处,颇少自然……米老言:颜真卿书有俗气,只是以晋人萧散论之耳……”^[23]在论赵孟頫书法时,郭尚先认为要慎之又慎:“松雪(赵孟頫)之学北海(李邕),能于子敬(王献之)探其源,所以气韵生动,神采照曜。习赵书者,须以道朗求之,若烟视媚行,便无入处。”^[24]对于董其昌,郭尚先更是直截了当:“董书用墨浓淡备有神化……学香光书不得其真迹细观之,专向墨刻求之,非佻则滑,即天分十分高者,不过到明畅二字,与香光至意无涉也。”^[25]董其昌后,王铎继承传统,而又敢于否定传统。郭尚先评其作品云:“京居数载,颇见孟津相国书……苍郁雄畅,兼有双进天中之胜。”^[26]此外,郭尚先对篆书也有自己的艺术观点,在跋东汉碑刻《嵩岳少室石阙铭》云:“篆法至唐中叶始有以匀圆描摹为能者,古意自此尽失,秦汉人作篆参差长短,随意笔为之,正与作真行书等耳。”

观郭尚先《芳坚馆题跋》便知,郭尚先不仅对颜

真卿书法的痴迷，又曾经拥有颜真卿的《祭侄文稿》、《争坐位帖》、《送刘太冲序》（刻本）及《刘中使帖》^[27]等法帖，所以他对颜真卿情有独钟。郭尚先在35岁那一年，有这样的记载（《芳坚馆题跋》卷三）：

余自己卯（1819年）使粤，即日临《争坐位》一过，始颇有会。百徐过后，使如铜墙铁壁，再透不过。今岁（1822年，38岁）在鹭门，亦临摹月余，都无理会。十月八日至洪山桥，舟次兀坐，闷甚。聊以此帖消闲，所见似又差进。董香光论书创“不设定法”四字，实为千古未发覆。知此，才可与学颜鲁国、杨少师书而权衡各家高下也。

古人云：颜自褚出。学颜知中令法，学褚须知鲁国法。郭尚先在去逝前一年，即47岁时在去四川的路上仍携褚、颜两家法帖自随，船窗展阅，若有所悟而感叹云：“惜日在倥偬中，不能追其所见耳。今颜褚同处，尚易理会。至米老寄两家篱下处，则非细观，燕然山铭不知。”^[28]

总之，郭尚先的书法艺术之成功，不仅仅在于他的学养、鉴赏以及曾经拥有的法帖，更是在于他对书法艺术的执着，在于他认识到书法艺术只有“心正”，才能“笔正”的哲理。心正笔正也就是郭尚先的书法美学思想，诚如收集于《郭大理遗稿》中诗云：“执笔期于正，诚悬献素扰。漫誇新样脚，须识古贤心。雅曲丹台屏，矜持墨沿临。惺惺常惕念，茂之宛观箴。盘水神能定，锥沙力自深。见墙知坼壁，画被恐惭衾。但解书当敬，何劳帖徧寻。”^[29]

三、郭尚先字号及生卒年考

郭尚先历任编修、四川学政、左赞善、洗马、侍读、右庶子、侍讲学士、光禄寺卿、大理寺卿等官。又多次受命为贵州、云南、广东、山东省乡试考官。其人品高而更受时人仰慕。他的书法曾称雄一时。一次偶然，使我对郭尚先有了认识。

那是在1999年的春天，郭尚先论书《行书四屏条》墨迹来到案头，便引起了笔者对郭尚先的关注。是日，由同道顾工、陆昱华两位发起的《全国地方印社社长篆刻展》在昆山“玉山草堂”展出，同时召开研讨会。会后，南艺的黄惇教授看到郭尚先的书法

四屏条时甚喜，说：郭氏此书出入米董之间，是清嘉、道年间的书家，值得研究。

当翻开家中仅存三本有关书画家大辞典时，有两本所述郭尚先的字号相同，一本不同，而其生卒年三本均不同，有三种说法。基于鉴别所得郭尚先四屏条的真伪，以及笔者对书法艺术的酷爱，经过多年对郭尚先的研究，便有了上述对郭尚先其人、其艺的概述。关于郭尚先字号及生卒年考，笔者从所藏行书《论书四屏条》展开。

“香光临颜鲁国《送刘太冲》、《蔡明远》二叙，精神气象皆在米海嶽右。董书初自米老入手，及学颜后遂纵横雄畅，前无古人。宋四家学颜各得性之所近，未能与之浑合。至香光乃与鲁公相视而笑，莫逆于心。郭尚先”。下有二方印：白文“莆田郭尚先字元开一字伯抑甫印”，朱文“盍孟晋室”。从书法及文字上来看，郭尚先对米南宫、董其昌均有研究。这里顺便节录一段郭尚先跋《董香光临颜自书告身》：“香光书以颜鲁国收因结果，此册临颜妙有生拙之，改以拙得厚耳。”^[30]又：明董其昌跋《送刘太冲序》云：“郁屈瑰奇，于二王法外别有异趣，米元章谓如龙蛇生动，见者目惊不虚也，宋四家书法皆出鲁公，亦出《争坐帖》一种耳，未有学此叙者，岂当时不堪流耶？”此语与郭尚先所言有异论同理之妙。

从四屏条中的印章来看，上海博物馆编、文物出版社出版的《中国书画家印鉴款识》下册第906页，郭尚先条，年代：清乾隆五十年—道光十二年（公元1785—1832年）。字号：兰石、元开（这里与四屏条上的字“元开”有异）、伯抑。籍贯“福建莆田。技能：书法、兰、竹及篆刻。”其印鉴中没有四屏条上两方印，仅有《伯抑甫》白文一方。其他十一方印章均无关联。

再考关于郭尚先的字号及生卒年：

由邹德忠、徐福山主编，新世界出版社出版的《中国历代书法家人名大辞典》第182页郭尚先条和刘正成主编、大地出版社出版的《中国书法鉴赏大辞典》第1241页郭尚先条，两辞典所辑郭尚先的字号及生卒年与上面提到的《中国书画家印鉴款识》一书均相同。这里笔者归纳为第一类。

第二类:由俞剑华编著、上海人民美术出版社出版的《中国美术家人名大辞典》第950页郭尚先条:“(1785-1832年),艺林年鉴作(1784-1832年),字元闻,又字兰石,福建莆田人”。

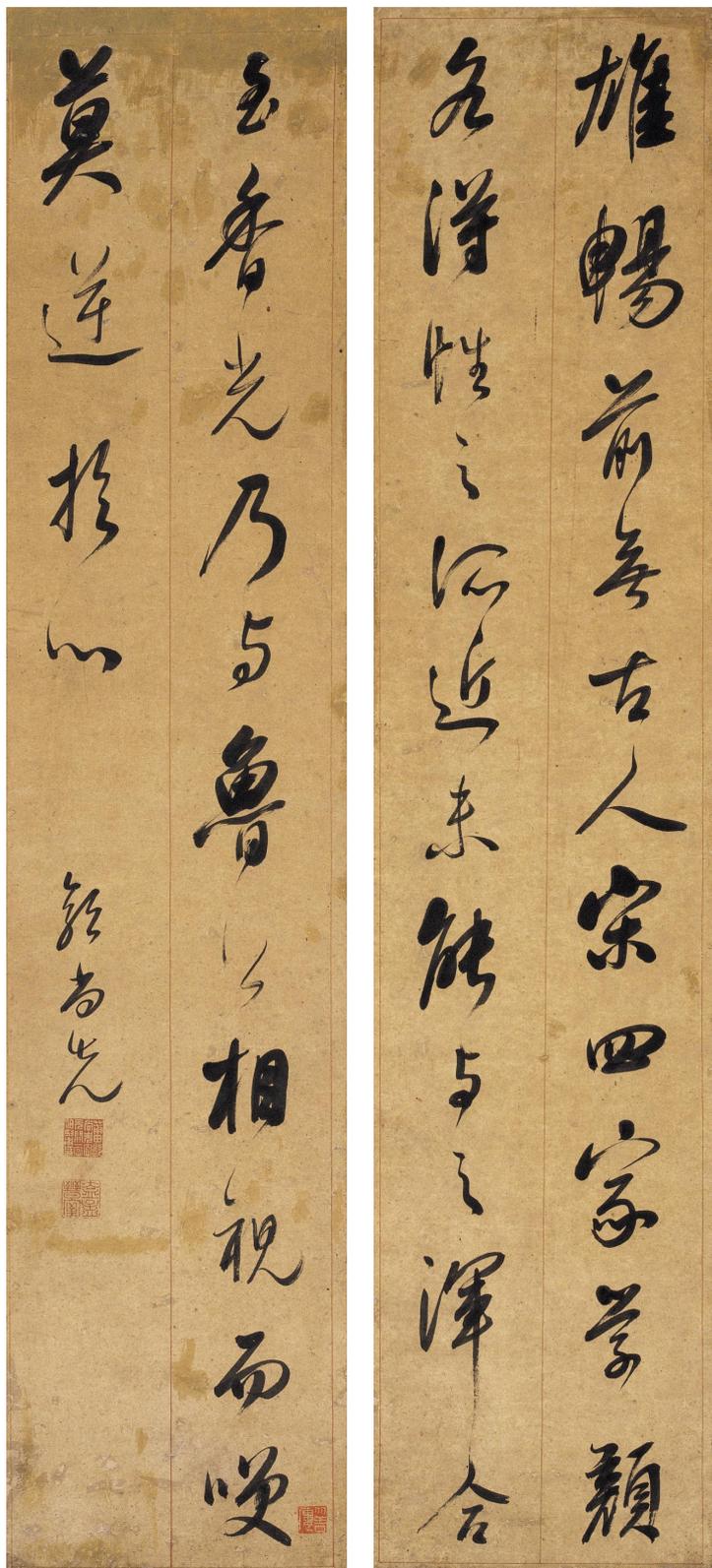
又:由范韧庵、李志贤编著,江苏古籍出版社出版的《书法辞典》第192页郭尚先条:“(1785-1832,一作(1984-1832)。”这里的(1984-1832)应该是(1784-1832),属印刷时误。“字兰石,一字元闻。清·莆田人。”另外,由张慈生编写,天津人民美术出版社出版的《元明清书画家年龄速检表》第115页:“郭尚先,字号:兰石,福建莆田人,生于乾隆五十年乙巳(1785年),卒年道光十二年壬辰(1832年)48岁,或作1784年生。”

第三类:由顾廷龙主编、上海书画出版社和上海人民美术出版社联合出版的《中国美术全集》清代卷六,第169页附录139页:“郭尚先(1785-1833年),字元开,号兰石,福建莆田人”。

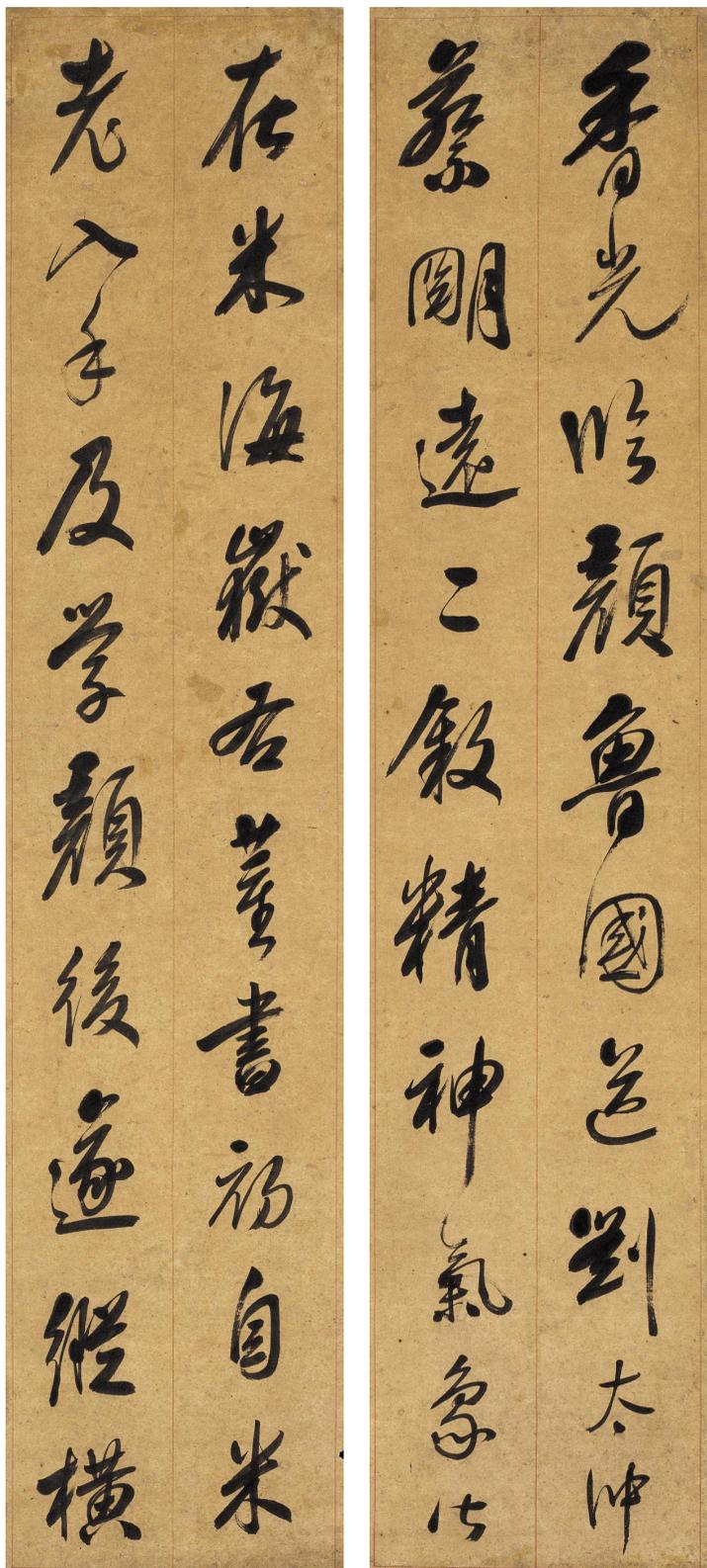
又:由来新夏编著、上海人民出版社出版的《近三百年人物年谱知见录》第161页:“郭尚先,字元开,号兰石,一号伯抑。福建莆田人。乾隆五十年(1785)生,道光十二年(1833)卒,年四十八岁。”又有池秀云编著,山西古籍出版社出版的《历代名人室名别号辞典》第177页,郭尚先字号及生卒年均同上。

第四类:由刘九庵编著的《宋元明清书画家传世作品年表》:“乾隆五十年乙巳(1785年),郭尚先(兰石)生。道光十三年癸巳(1833年),郭尚先(兰石)卒,年四十九。并注明《清代名人传略》中,记二。”

第五类:1921年出版的《中国人名大辞典》、1931年出版的《中国文艺辞典》和1981年上海书店印行的《中国文学家大辞典》及当代多种报刊杂志不载郭尚先的字号和生卒年或不全,这里不一一例举。



郭尚先 行书四条屏之三、四 132×28cm×4
从善楼藏



郭尚先 行书四条屏之一、二 132×28cm×4
从善楼藏

综上，郭尚先的字号有：“元开”、“元闻”、“兰石”、“伯抑”。生年有：“1784年”和“1785年”。卒年为：“1832年”和“1833年”。年龄：一说“48岁”，一说“49岁”。

那么，郭尚先的字号、生卒年以及年龄及“盍孟晋室”是否是其斋名，凡此种种，笔者倾向于第三类说法。下面作浅论：

1、关于郭尚先的字号，笔者在南开大学图书馆古籍部见到了《增默庵文集》八卷，其卷首刊郭尚先曾孙郭嗣蕃撰《兰石公年谱》。其谱载：“公讳尚先，字元开，号兰石，一字伯抑”。此为证据之一；这正与林则徐所撰《大理寺卿兰石郭尚先墓志铭》相吻合，此又为证据之二；又，上面提到的郭尚先《论书四屏条》所用的白文印章：“莆田郭尚先字元开一字伯抑甫印”，为证据之三；这里的“甫”字，古代在男子的名字下才能加上。证据之四：《增默庵文集》载有刘尚文跋语，收集于《莆画录》：“郭尚先，字元开，号兰石。”

那么，“元开”与“元闻”间有什么联系呢？郭尚先是否用过其字号，从史料上笔者还没有找到答案。但有两种可能，即后人将印章中的“元开”误读为“元闻”，因为篆字不象现在的简化字那样经纬分明，印章中的“开”和“闻”通常作“開”、“聞”，较为相似，如果在钤印时印泥不佳，或门内的“开”与“耳”，刻印者用冲力或冲切相辅使其线条破裂，就易接近。其二，国家自从实行简化字后，撰稿者一度仍运用的是繁体字，而工人在排字时将其简化错了，而又没有校出。后人将此作为范本又错，故而版本越传越多。这可能就是将“元开”讹误为“元闻”的理由。

2、关于郭尚先的年龄和生卒年，《兰石公年谱》载：“清乾隆五十年乙巳一岁，是年九月初五酉时生于县署（莆田）。”又：清道光十二年壬辰四十八岁，是年十二月廿九日子时终于京第，享年四十有八。”《兰石公年谱》依照当时习俗计龄，即婴儿落地，便为一岁，过当年除夕夜

为次年正月初一或周岁日过,即为二岁。故郭尚先自清乾隆五十年至清道光十二年为48岁。

如果换算成公历:郭尚先生于“清乾隆五十年九月初五酉时”,按公历和时辰为公元1785年10月5日的下午五时到七时之间出生;郭尚先的卒年:“道光十二年十二月廿九日子时”为:公元1833年2月5日深夜十一时到凌晨一时之间去世。按公历郭尚先生于1785年,卒于1833年,应该是49岁。其实不然,古人算年龄以正月初一为界线,郭尚先去世之日是1833年2月5日,旧历为除夕之前一日,未到正月初一(春节)。如果“占卜”以“立春”为界便可,此年2月5日刚过立春日,但年龄不能按此,故仍为48岁。

3、关于郭尚先所用“盍孟晋室”印章,表明郭尚先用过“盍孟晋室”斋名。笔者在国家图书馆古籍部所存清·郭尚先所著《芳坚馆题跋》中找到了答案,今节录:

余得绍兴刻米书二册,先生亦叹为奇观。

因用米老故事互易焉,使余数年前得此书。今视已茫茫万事都懒惰崎岖,碑碣间亦不原作字匠矣。记此三叹。甲申清明,书于盍孟晋室。^[21]

据目前笔者所知,郭尚先的书斋名有:“增默庵”^[22]、“芳坚馆”^[23]和上面提到的“盍孟晋室”,另外还有“文渊阁”。这些都有印章,收录于《芳坚馆印存》。

行文至此,郭尚先的简介为:郭尚先生于清乾隆五十年秋(公元1785年9月),卒于道光十二年岁末(1833年2月),享年48岁。字元开、号兰石,一字伯抑。福建莆田人。为嘉庆十四年(25岁)进士。官至光禄寺卿、大理寺卿等。以书法名世,并有著作多种行于世。

注释:

[1] 康有为著《广艺舟双楫》,第862页。

[2] 郭嗣蕃编《兰石公年谱》,南开大学图书馆藏。第2页。

[3] 固始:今河南省东南端、史河及灌河流域,邻接安徽省。

[4] 郭嗣蕃编《兰石公年谱》,第2页。

[5] 涂庆澜著、郭嗣蕃辑《清史文苑传》。

[6] 郭嗣蕃编《兰石公年谱》,第9页。

[7] 《增默庵文集录》。

[8] 陈捷文,见《收藏家》2002年第5期,第66页。

[9] 周亮工著《书影》卷八。

[10] 郭雨辰《涓洲日报》“人物春秋”栏,2000年6月17日。

[11] 郭尚先书《孝经》,1884年刻本。

[12] 《大学书法行书临摹教程》,中国美术学院出版社出版。第378页。

[13] 《中国书法鉴赏大辞典》,大地出版社出版,第1241-1242页。

[14] 《郭大理遗稿》陶廷杰序。

[15] 《芳坚馆题跋》卷二,第19页。

[16] 《芳坚馆题跋》卷三,第13页。

[17] 《芳坚馆题跋》卷二,第19页。

[18] 《芳坚馆题跋》卷三,第3页。

[19] 王潜刚著、崔尔平选编点校《清人书评》,第832页。

[20] 《清史文苑传》,涂庆澜撰《增默庵文集》附录,第2页。

[21] 《福建省志列传》陈衍·文。

[22] 《芳坚馆题跋》卷三,第33页。

[23] 《芳坚馆题跋》卷三,第34页。

[24] 《芳坚馆题跋》卷三,第34页。

[25] 《芳坚馆题跋》卷三,第14页。

[26] 《芳坚馆题跋》卷四,第5页。

[27] 《芳坚馆题跋》卷三,第5页。

[28] 《兰石公年谱》第9页,《芳坚馆题跋》卷一,第18页。

[29] 《郭大理遗稿》卷二,第11页。

[30] 《芳坚馆题跋》卷四,第4页。

[31] 《芳坚馆题跋》卷二,第5页。

[32] 《中国书画家印鉴款识》,上海博物馆编,第907页。

[33] 《芳坚馆印存》。

(作者为昆仑堂美术馆馆长)

浅解丁云鹏《游春图卷》

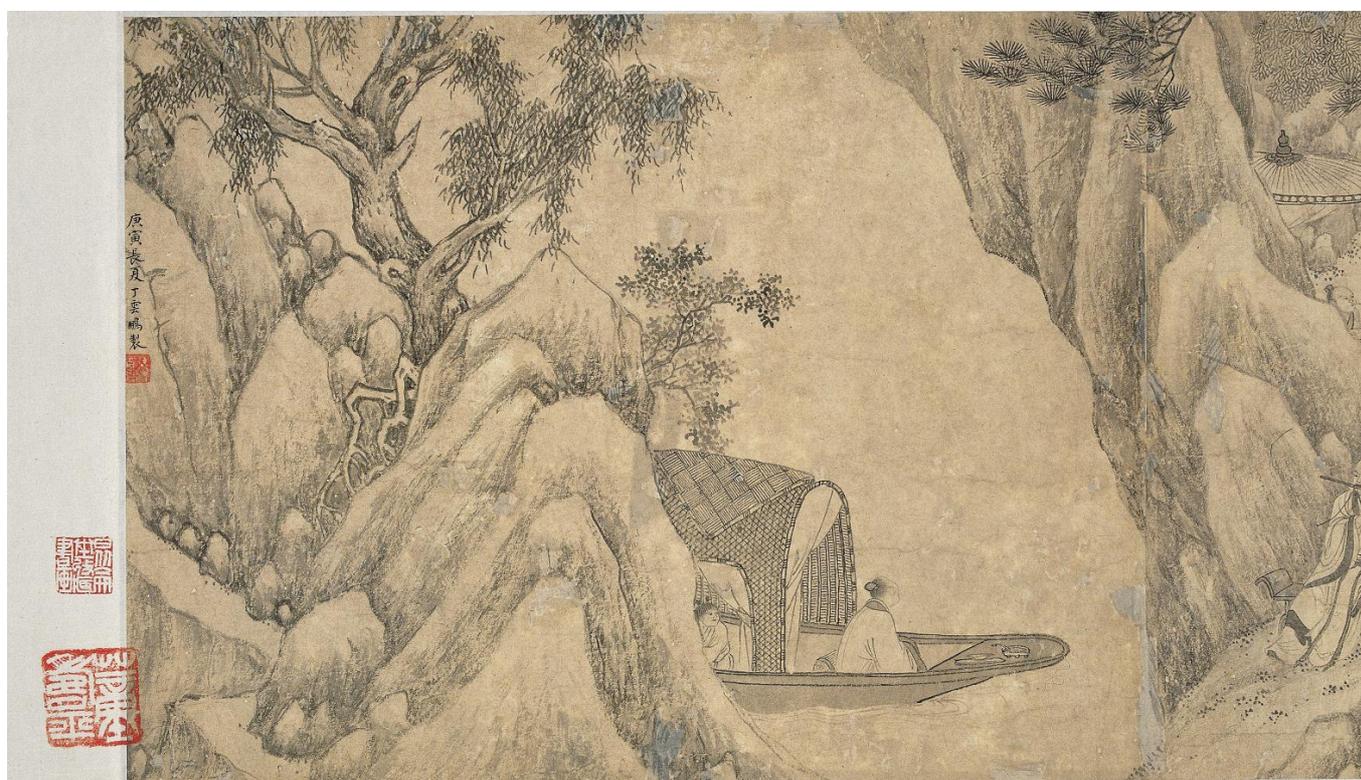
□ 俞沁成

昆仑堂美术馆所藏丁云鹏《游春图卷》，作于明万历十八年（1590），是丁云鹏中年（43岁）时所作，纸本30×200cm，落款“庚寅长夏丁云鹏制”。鉴藏印有：昆仑堂收藏书画（白文）、董寿平（白文）。薛永年、杨新先生认为：《游春图卷》为丁云鹏精品力作。图卷起首画家描绘洞庭湖畔，两位铁匠师正在熔剑铸物；图卷中部出现了高士、侍从等，或骑马或坐鹿车游春的情景；画卷后部，一高士手持铁笛，与众人同乐，就连过往的船只都停下聆听。画卷内容可以概括为“铸剑成笛”、“携友出游”、“临风吹笛”三部分。据史载，元末大文学家、书法家杨维桢曾在洞庭湖边得铁匠所赠铁笛一支，笛长二尺九寸，凿有九孔，吹之，皆合吕律，杨维桢大喜，随后作《迥波引》曲，与江人、渔父和唱为乐，传为美谈。明人田汝成《西湖游览志余》卷十一载：“杨廉夫维桢，初居吴山铁冶岭，故号铁厓，既得铁笛，更号铁笛道人”。薛永年、杨新推论，《游春图卷》的画中高士可能就是杨维桢。所画应是杨维桢得铁笛，更号“铁笛道人”典故的由来。《铁厓乐府》（卷十）曾有诗云：“日落洞庭波，吴娃荡桨过。道人吹铁笛，风浪夜来多。道人铁笛响，半入洞庭山。天风将一半，吹度白银湾。”所写情景与此画似有相合。

杨维桢（1296—1370），字廉夫，号铁笛道人，抱遗老人，浙江诸暨人。元泰定四年（1327年）登进士第，授天台县尹，后任绍兴路钱清场盐司司令、杭州四务提举、建德路总管府推官。曾被命为奉训大夫、江西等处儒学提举。元末农民起义爆发，杨维桢避寓富春江一带，张士诚屡召不赴，后隐居于淞江、昆

山、平江一带，为吴门诗坛领袖。当时的有识之士纷纷登门造访，日日客满。他又周游山水，头戴华阳巾，身披羽衣，坐于船上吹笛，或呼侍儿唱歌，酒酣以后，婆娑起舞，以为神仙中人。

丁云鹏的《游春图卷》所描绘的铁匠、道士、高僧、随从，人物形象生动，十六人的动态、神情十分确切，人物以线描为主，造型古雅，墨色沉稳，点苔布线，纯以笔胜。其技法以李公麟的白描为基础，追崇“曹衣吴带”神韵，并吸收元代“高古细描”画风，不落明代宫廷派之粗犷习气；马、鹿形态逼真，线条繁复严谨；堤岸、柳、松、坡的相呼应，点明了早春的节候特征；画卷中或山或水，皆似古意，笔法精练又富有变化，清淡高雅。历史上有不少艺术家，往往因其某一方面的成就过于突出，而掩盖了其他方面的才华，丁云鹏就是这样的一位。作为明代著名画家，世人大都熟知其在人物、佛像画，尤其是白描画上的卓越成就，殊不知其山水师法宋元诸家，能窥前人之堂奥。初以隽秀为工，后取古拙。此卷所画山水部分，就是佐证。实际上，明代绘画多是继承宋代绘画的传统，多数画家继承宋画院的题材和画风。在师承方面，主要受宫廷绘画、浙派，以及吴门、松江两大派系的影响。另外，民间绘画繁荣，尤其是版画，使得明末出现兴盛的局面。丁云鹏的《游春图卷》取材元代江南士大夫的生活场景。即使在丁云鹏同时代，以曾鲸“波臣派”盛极一时之际，丁云鹏仍能独树一帜，影响深远。清代胡敬在《国朝院画记》中评丁云鹏画艺云“明丁云鹏道释像，其法本宋人，与梁唐壁画之以奇诡擅能者流派自别”。方薰评



丁云鹏 游春图卷 纸本 30×200cm 1590年 昆仑堂美术馆藏





丁云鹏 调鸮图 纸本设色 16.9×48.3cm
上海博物馆藏

曰“道释人物，丁云鹏有‘张、吴’心印，神姿飒爽”。又《笥山画苑论略》评曰：“画名海内，似比李龙眠。尤工佛像，得其片纸者，示为珍宝。”在明万历年间，大学士许国曾邀请董其昌、陈继儒游徽州，见丁云鹏的壁画别开生面，董其昌赞叹谓：“三百年无此作手”。董其昌赠丁云鹏“毫生馆”印章，丁氏常矜于得意之作，此乃艺林佳话也。

丁云鹏(1547-1628)字南羽，号圣华居士，明代安徽休宁人。出生于书香门第，父丁瓚为嘉靖进士，以医术闻名，兼工书画。丁云鹏能诗善画，曾供奉内廷十馀年。所作白描人物，山水、佛像皆精妙。他又是绘墨模名手。他的白描酷似李公麟，丝发之间而眉睫意态毕真，非笔端有神通者不能也。传世作品现存全国各博物馆有：万历二十二年(1594)《待朝图》轴和《溪山烟霭图》轴，万历三十四年(1606)《丛山樵径图》轴，万历四十四年(1616)《伏虎尊者图》轴；天启五年(1625)《白马驮经图》轴。此外还有《洗象图》轴、《罗浮花月图》轴、《漉酒图》轴、《达摩图》轴、《煮茶图》轴、《六祖像图》和《龙王拜观音图》轴

等。这些作品的创作风格与昆仑堂美术馆所藏《游春图卷》有异曲同工之妙，其人物于吴道子、李龙眠“丝发”之间；山水则取法文徵明；花卉、杂画皆精，设色法钱舜举。此外，丁云鹏还是一位版画家，代表作有《博古图录》、《养正图解》、《观音三十二相》和《考古图录》等。他又是一位制作墨模的高手。明嘉靖、万历年间，正是徽墨生产的全盛时期，诸名家迭起，高手辈出，《墨海图》云：“墨之在万历，犹诗之有盛唐。”凭当时丁云鹏的影响，墨家纷至沓来请其绘制墨模。传世的《程氏墨苑》、《方氏墨谱》均出自丁云鹏之手。

丁云鹏的艺术作品传承文明，也深深地烙上了时代的印记。他笔下的《游春图卷》展现了他的内心世界，即追求元人士大夫的“自由”，尤其如杨维桢那样逍遥于仙境之中，而又不失去凡俗的享乐。丁云鹏涉足的艺术门类很广，但历代对他的研究还不够。尤其是他的艺术思想、艺术追求，有待于人们去思索。

(作者为南京艺术学院山水工作室)

蒋仁交游考议

□朱 琪

蒋仁是“西泠八家”中的重要人物,考订其交游情况对于研究其生平经历、性格情志、生存状态、艺术影响等有重要的参考意义。本文从目前所能搜集到的相关印章和史料文献入手,基本厘清了蒋仁交游的史实轮廓。对于研究乾隆时期江浙一带印人与文人交游状况,也具有一定参考意义。

蒋仁,浙江仁和(今属杭州)人。原名泰,字阶平。后改名仁,字山堂。号女床山民、吉罗居士等。布衣终身。工诗善书,其书法与梁同书齐名,篆刻古秀峭逋,与丁敬、黄易、奚冈、陈鸿寿等并列“西泠八家”。

对于蒋仁的研究,交游是非常重要的部分,我们往往可以从其交往的人物身上,挖掘到很多宝贵的资料。如“西泠八家”中的丁敬,虽然也是一名布衣隐士,但他性情豪放,乐于交游,故所交多为名流文士,如杭世骏、厉鹗、金农、汪启淑等。再如黄易,出自杭郡名门,虽然游宦外省,官阶不高,但精于金石学,秉承当时金石考据之风,所交皆一时名士,如翁方纲、钱大昕等,眼界自然开阔。蒋仁的性情和丁敬、黄易大不相同,他是一名孤高绝俗的文人艺术家,性情孤冷,平生交游范围相对狭仄而纯粹,僻居于艮山门外荒村之中,罕与世接,对于权贵,更是敬而远之。中年以后,身体状况和经济条件每况愈下,与外界的接触更少,基本只与数位至交往来;而这些人物中,大多也和蒋仁本人一样,或是落魄清高的文士,或是绝意仕途的书生,这些人

大多囿于江浙一域,他们的地位与成就大多不高,这也成为蒋仁不能进一步开拓艺术视野,获得更高的艺术成就的原因。

长洲进士彭绍升见蒋仁书法而孺慕其人,曾托人(可能是平圣台)求得其书作,作诗报之,并推为“当代第一”。吴江名士郭麐对蒋仁慕名已久,远在外地而以尺素投诗,后一到武林即奔赴东皋拜访,叹服无已。著名文人严元照平生未及一见蒋仁,却早已神交,得知蒋仁死讯哀恸难禁,撰《亡友蒋高士哀词》,情辞挚切。蒋仁与人交游,皆出于至诚,是以虽然交游不广,却相交至厚。如好友邵志纯一直为其晚年摹划生计,蒋仁晚年僻居需与外界联系时,大多由其代劳。好友陆能,出生名医世家,精通医道,却也耽于禅悦,过着隐逸的生活。蒋仁晚年多病,陆能一直充当着其“家庭医生”的角色,远过荒村为其治疗。蒋仁去世前一年,粮储道张映玠见其书而慕之,迎馆于官舍,以弟子的身份馈之以终岁,直到蒋仁辞世。由此可见,蒋仁的艺术魅力和人格魅力是巨大的。

蒋仁以篆刻闻名于世,但“人品绝高,自秘其技,不肯轻易为人作,故流传绝少”^①,陈文述云:“善铁笔,以秦汉为宗。人得片石寸楮珍若球璧。”^②今天能见到的蒋仁印作及边跋,是蒋仁交游的最直接,也是最原始的文献。他喜于印侧作长跋记事,常常在金石之上,留下与其生平相关的宝贵资料。今从蒋仁所作印章中考其交游,兼及各家诗文,应当说

还是十分可信的。兹不论所得资料多寡，分述于下。

(一)蒋仁的友朋

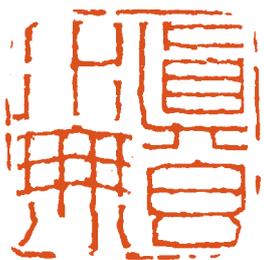


康节后人

邵志纯(1756-?),字怀粹,号右庵。仁和人。诸生。嘉庆元年举孝廉方正,曾协助阮元编纂《两浙輶轩录》。有《乐安书屋诗文集》。^[1]邵志纯比蒋仁小14岁,两人约于乾隆

四十七年(1782)订交。邵志纯受单绍影响,耽于佛理,曾经作《椰子珠赞》记其从佛原委,并请蒋仁书为长卷。邵志纯与蒋仁交往最厚,蒋仁曾为其刻“康节后人”、“邵志纯字曰怀粹印信”、“乐安书屋”,为其子邵书稼刻“书稼”。今存蒋仁写给邵志纯的手札十数通,足见蒋仁与邵氏一门的感情。蒋仁晚年僻居荒村,贫病交加,举凡迁居、典卖、借賒、交游、治病等事,几乎都先和邵志纯联系。邵志纯也常托请蒋仁作书刻印,其先世所居“乐安书屋”斋额,亦为蒋仁所题。^[2]今存蒋诗中有《山阁雨中喜邵四右庵至即送晚晴山长还山阴叠涪翁仁亭诗韵》、《丙午十二月五日雨中答邵四右庵喜子至三用涪翁仁亭诗韵》述及。可以说,邵志纯堪为蒋仁生平第一位挚友。

胡作渠,字浸



真水无香

云,号三十六峰民。斋名燕天堂、三十六峰堂。嗜禅。蒋仁为其刻过八方印章:浸云(朱文)、作渠、真水无香、三十六峰堂、胡作渠印章、浸云(白文)、三

十六峰民胡作渠印、净土。从蒋仁为其所刻“真水无香”边跋上可知,其酷嗜丁敬印章,见解精辟,是一位篆刻鉴赏家。直到胡作渠晚年病重,蒋仁仍为其刻“净土”一印,款刻永明禅师“净土偈”。

平圣台,字瑶海,号晚晴,又号火莲、确庵。斋名妙香龕、清娱阁。山阴人。嗜佛。与袁枚、彭绍升、黄易等均有交往。袁枚有《答平瑶海书》、《到镜湖寓庵访平瑶海太史临别有赠二首》等诗赠之,《随园诗

话》亦有论及。^[3]蒋仁誉为“今之袁中郎、王摩诘”,为其刻过“妙香龕”、“如是”、“火中莲”三方印章。是蒋仁晚年过从甚密的好友,曾从山阴远过吉罗庵访蒋仁,蒋仁有《山阁雨中喜邵四右庵至即送晚晴山长还山阴叠涪翁仁亭诗韵》一诗答赠。

郭麐(1761-1931),字祥伯,号频伽、白眉生。吴江人。诸生。游姚鼐之门,中年绝意仕途,尤为阮元所赏识。工词章,善篆刻,间画竹石,别有天趣。书法黄庭坚。有《灵芬馆诗集》、《灵芬馆词集》、《灵芬馆杂著》、《金石例补》等著作。郭麐是一位标准的“印迷”,不仅自己工篆刻,更喜收藏名家印作。与蒋仁、奚冈、黄易、陈豫钟、陈鸿寿、屠倬、张鏐等都有交往,尤与陈鸿寿一家交善。乾隆五十八年(1793)始投诗蒋仁,蒋仁亦以诗答谢。次年甫至武林即移棹东皋拜望,惊为天人,蒋仁为郭麐作“天遣飘零”印,并为其《水邨图》题三绝句而别,归后作诗《访蒋山堂仁于东皋别去奉寄》。“天遣飘零”印取金纤纤赠郭麐诗句中语,款文四面,后与其他数十方佳印均为偷儿窃去,郭麐懊恨不已。蒋仁死后,郭麐撰《蒋山堂仁挽诗》,言辞恳切,情深意挚。

陆能,字绍之,斋名白凤堂。明代有殉节忠烈之士陆培(行人),与其兄陆圻(丽京)、其弟陆埏(梯霞)并称“武林三陆”。陆能即陆埏元孙,项朝藁表甥。^[4]能诗善书,精于医道。为人廉隅自厉,尤重忠孝节义。蒋仁晚年家贫多病,陆能多次远过村居,施以刀圭。后从富春山人学禅,博究宗乘。蒋仁赞其“良医良相,且馀事矣”^[5],为刻“陆能之印”、“绍生”。

沈龄,字笠人,斋名梦禅纸阁,仁和人。居北郭江涨桥东,性倜傥,善诙谐。少颖异,性高介,不屑为举子业,喜读《史》、《汉》,八家文。工书、画,跌宕诗酒,所交多方外胜流,山居畸士。诗潇洒峭逸,自成一派。抗意而行,复豪于饮。凡杭之名士、宿儒,无不与之交游。在南屏社中八义立就,孙太初、丁文策一流人也。著有《一笠集》。^[6]乾隆四十二年(1777)春,朱彭归杭,主讲沈龄家,与沈龄、胡栗、禅一、倪印元等效法南屏诗社(吟社)遗风,重结诗社于万峰庵,蒋仁亦曾参与其中。蒋仁与其相交30年,过从甚密,为刻“沈龄印”、“龄印”。沈龄有《西溪看梅同何

春渚、吴桂岩、蒋山堂作》。

陈恺，字西堂，斋名晤言室、琴书诗画巢，钱塘人。诸生。亦为南屏社中人。性嗜金石书画，与黄易、蒋仁等相交甚密。蒋仁为刻“陈恺之印”、“无地不乐”。



翁承高印

翁承高，字诵芬，号柳湖，又号可渔。钱塘人。乾隆己亥举人。性豪迈，喜为山水游，布袜芒鞋，时穷幽胜。尤有砚癖。^[1]蒋仁曾为刻“翁承高印”、“翁氏颂芬”两印。为

其写扇面等书法不少。

项墉，字金门，号秋子。贡生。钱塘人。候选同知。少得吴颖芳指授，长古体，工隶书。杭州诗坛领袖人物，在杭州广开诗社吟会，风雅之士归之如云。袁枚到杭州必主其家。笃信佛，又曾与袁枚论佛不合。好醺客，乐交游，家世业鹺，所居在城西孩儿巷。躯干短小，目光射人，性诙谐，喜讥弹他人诗文而自矜许，人或因此不满。有《春及草堂诗集》。^[2]与黄易、蒋仁、奚冈等友善。蒋仁为作“项墉之印”、“项墉”。

胡栗，字润堂（一字润伯），号三竹。昌化人。诸生。家本有素封，不事生产，日以诗酒为事。性情豪放，三入乡闾，遂绝意进取。嗣因中年家落，草衣蔬食，寓城西破寺中，抑郁不得志而终。^[3]画书诗臻逸妙品，兼擅篆刻，尤精于鉴赏。“收弄秦、汉、唐、宋以来金石文字，题识辨证，眼光洞澈，薛尚功、黄伯思一流人也。”^[4]有《陆浑山人集》、《东蒙诗钞》。胡栗也是南屏诗社中人。今天可见的蒋仁最早纪年的印章就是乾隆三十九年（1774）为其所作“昌化胡栗”一印。

黄易（1744—1802），字大易，号小松，斋名秋影庵、小蓬莱阁。仁和人。丁敬弟子。能诗工书，精于篆刻，为“西泠八家”之一。著有《小蓬莱阁金石文字》及印谱多种。蒋、黄两人订交较早，蒋仁曾因此得睹黄易父亲黄树穀之珍藏。黄易曾为蒋仁刻“罨画溪山院长”一印，蒋仁亦刻“小蓬莱”印赠之。两人的交往垂数十年，黄易游宦山东期间，两人也有尺素往来，在信札中涉及书、印及其他杂事。蒋仁曾在

信中称誉黄易“割程取李之八分，入汉出秦之篆刻”，请黄易为其治印并索取印泥。^[5]

奚冈（1746—1803），原名钢，字纯章、铁生，号鹤渚生、蒙泉外史。钱塘人。布衣。篆刻私淑丁敬，为“西泠八家”之一。工诗书，尤以画名重一时。决不趋俗。著有《冬花庵烬馀稿》。据陈斌《三布衣传》所述，为蒋仁友，然性情豪放嗜酒，与蒋仁性格迥异，见蒋仁书则斥为“遗嘱书”（蒋仁信札多愁苦之词）。

董洵（1740—？），字企泉，号小池。山阴人。官通判。后罢官，落拓京师以铁笔自资给。所作绝无时习，一以秦汉为宗。著有《小池诗钞》、《多野斋印说》。董洵曾与蒋仁同客扬州，并以顾从德《集古印谱》中秦九字小玺原拓见赠。

朱彭（1731—1803），字青湖。钱塘人。出身贫寒，但好学能诗，早年受视学浙江的阮元赞赏。嘉庆元年（1796），举孝廉方正坚辞不就。后遍游江南名胜古迹，潜心著述。长于律诗，时人评他是继厉鹗、杭世骏以后杭州诗坛的又一名家。著有《抱山堂集》。又通书画，书法效师黄庭坚，画山水笔法工稳有书卷气，尤其擅长画蟹和葡萄。朱彭与沈聆、禅一等人于万峰庵结诗社，蒋仁亦出入其中。诗集中有《雨中偕烝砂、山堂、笠人、桐柏、吟华过万峰山房看梅》、《送秋同蒋山堂作》。^[6]

倪印元，字首善，号小迂，斋名萧闲馆、云林堂。仁和人。诸生。倪米楼之兄。咨秉颖悟，然屡试不售。结社于两峰三竺间。工诗，寄托高远，有陶韦风致。后从翟晴江教授游，造詣益进，惜为贫所累，未竟其志以卒。有《萧闲馆集》。^[7]颇通印学，吴騫《论印绝句》辑有其论印诗十二首。蒋仁早年为刻“云林堂”印。蒋仁早年在扬州市上购得梁裘所刻“兰生而芳”印，珍爱之极，每有得意作必钤之。后为倪印元乞得，以遗其母夫人苏兰，夫人工诗，尝集闺秀结社联吟，每有投赠，诗笺必用此印。此事为项朝藁刻跋于印上。^[8]蒋仁待友至诚，亦由此可见。

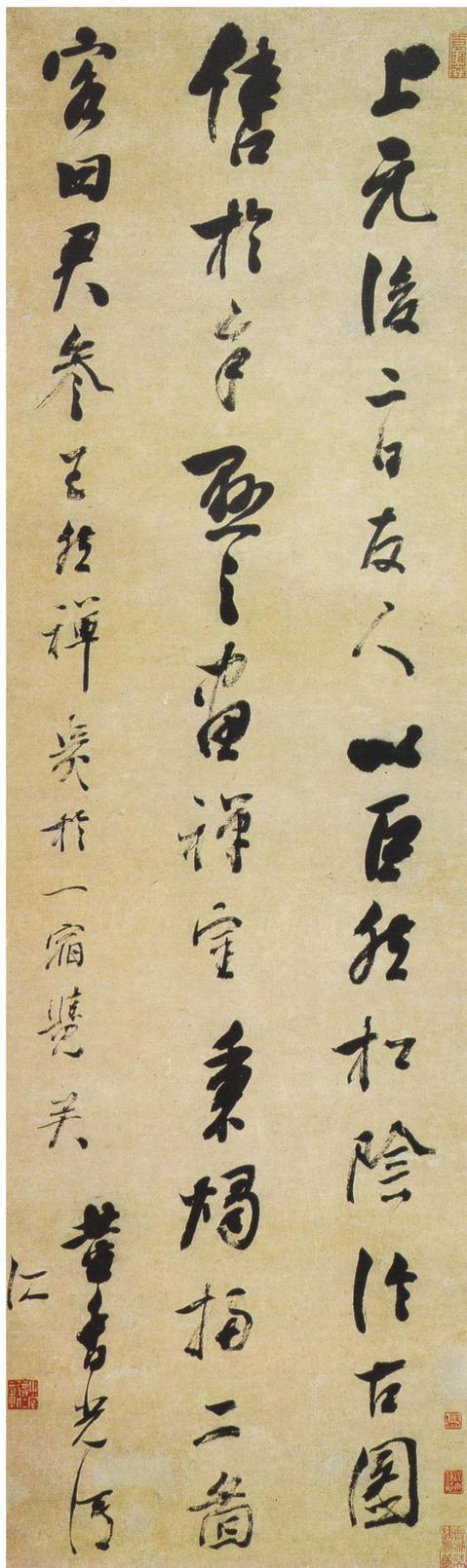
禅一，字小颠，又字心舟。嘉兴人。是南屏诗社重要人物，曾与蒋仁等诗酒流连。其《唾馀集》存有《宿榴北草堂同孙少初、李墨庄、蒋山堂、赵邃楼同用榴字》一诗。^[9]《南屏百咏》小传云：“自幼在南屏

万峰庵出家,为让山和尚高弟。让山工诗,与城中厉樊榭、杭大宗相友善,结社于本庵山舫中。心舟随侍,出口成章。虽在禅门,性嗜酒肉,不念经、不参禅。继让山之志在于山舫结诗社,朱徵君、方使君同人咸集一时,南屏称盛会焉。”张炳《南屏百咏序》云:“乾隆丁酉(1777)春,适青湖夫子自北旋里,主讲于沈君笠人家,从游日众,炳亦请业焉。青湖夫子于论文之暇,兼许游览,而又与心舟有旧缘,遂偕沈君笠人、胡君三竹结社于山舫中。一月一至,来者日多。”

顾廉,字又简,号顽夫,斋名无越思斋。扬州人。工山水,善摹古。^[18]蒋仁早年客居扬州时密友,频年客其家并坐馆课其子。蒋仁对其人品画作极为推崇。曾为刻“廉”、“扬州顾廉”、“无越思斋”三印。“扬州顾廉”仿丁敬“扬州罗聘”而作,其款文云:“龙泓先生为罗两峰制朱文方印,文曰扬州罗聘,古雅之甚。惜两峰风尘自缚,游大人之门,辱先生传矣。顽夫大兄六法远过两峰,二十四桥无出其右者。”视罗聘趋附权势为人格污点而鄙薄之,却给予顾廉极高的评价。由此可见蒋仁择友标准的严苛和深恶权贵俗人的强烈个性。顾廉先于蒋仁去世,其子年幼,颇受族中粗陋无文之亲友欺凌,蒋仁颇为之忧虑,愤然归杭,从此事也可见其对于友情之重视。

单绍,字斗南,号富春山人,晚号华藏居士。富阳诸生。嗜佛。曾逃禅于净慈寺,后寓居仁和茶园街。当时人称金农之书法、奚冈之绘画、杭世骏之酒与单绍之禅著为“浙江四怪”。^[19]为李堂、陈希濂师,奚冈、平圣台友。后寄居城东静修僧舍以终,长女适钱塘莫南采明府,死后无子,以侄为嗣。据李堂所记,单绍“秀容仪,妙言语,博极群书,于经史诗文源流派别靡不穷究”^[20]。与邵志纯交厚,曾为其解说《惟识论》及大乘诸经,又为鲍廷博《知不足斋丛书》作序。所作诗文脱稿则弃去,著作多不传世。蒋仁晚年书札中常提及。陆能亦尝从其学佛。

严元照(1783-1817),字九能、修龄。归安人。幼时即擅书,人称江南奇童。工篆刻。性倜傥,不乐市井,好藏宋版书,虽家道不富,仍乐此不疲,有“书癖”之称。积年,藏书数万卷,多宋元刻本。著有《悔



蒋仁 行书董其昌语 92.7×27.8cm
上海博物馆藏

庵学文》、《娱亲雅言》等。与蒋仁神交已久，惜未获一见。及蒋仁去世，引为终身之憾。撰《亡友蒋高士哀词》。

彭绍升(1740-1796)，字允初，号尺木，又号二林，法名际清。长洲人。早年习儒学，年16为县诸生，翌年中举，后得进士，但家居不仕。初不信佛，精于古文，尤喜陆、王心学，后习道家修炼之法，三年无效，因读明末憨山、紫柏、莲池之书，转而信佛，特仰净土宗。曾建念佛道场，设放生会。著述甚多。初至钱塘，见蒋仁书，“心醉累日”。因托人索书，得蒋仁书《肇论》两篇，以天真野逸评之，推为“当代第一”，并作诗报之：“书中李太白，野逸更天真。艺苑今谁匹，荒江见此入。绳枢余傲骨，梵册伴闲身。寂寞东林社，相期共结邻。”^[21]

陈燦，字象昭，一字二西，号曙峰。钱唐布衣，有《师竹斋稿》四卷。为丁敬入室弟子，工篆、隶，画精山水、古松、野梅、丛竹之属。居北郭枯树湾，与何琪相交最久，曾应黄易招客任城三载，小松歿后回乡任童子师，年80馀岁卒。蒋仁与其常有通信。

汪乔年(1712-?)，字修龄，号绣林。寿州人。善山水，尤长白描人物，善草书，工诗。袁枚《随园诗话》曾提及。著有《碧玉壶天题画诗》、《金台纪行》、《梨花楼诗》、《绣园诗话》。汪乔年70大寿时，蒋仁曾往贺未果。^[22]

阿林保(?-1809)，字雨窗，号适园。满洲人。杭州转运使。与袁枚交善。蒋仁小传多引述其曾客阿林保幕，最早见于蒋宝龄《墨林今话》：“阿雨窗运使重其人，延之入署。偶书苏诗句‘白发苍颜五十三’，遂病辞归，歿年适符其数。”^[23]

沈廷芳(1702-1772)，字晚叔，号椒园、晚芝。仁和人。其父沈仕(青门)工诗、书、画、印。沈廷芳乾隆元年举博学鸿词科，授翰林院庶吉士，散馆授编修，迁河南按察使，再补山东按察使，以老致仕。以经学自任，古文宗方苞，诗效查慎行，于经学多有阐述。建有藏书楼名“隐拙斋”，藏书极富。后家境渐贫，藏书散失。著有《续经义考》、《古文指授》、《鉴古录》、《隐拙斋诗文集》等。蒋仁早年曾与董植堂、徐堂、桑际陶、沈庄士在沈氏隐拙斋作消寒会，得见金石鼎

彝及诸家篆刻不少。^[24]沈廷芳家藏有丁敬为天津水西庄查氏所作“数帆台”印，蒋仁1784年所作“真水无香”印即仿之。

黄模，字相圃，号书厓。钱塘岁贡。有《寿花堂诗集》。为丁敬弟子，“城西六子”之一。所居与丁敬仅隔一墙。^[25]与项朝薰、蒋仁、何琪等人均有交往。《寿花堂诗集》中有《喜蒋春雨来杭招姚春漪项秋鹤集翠云馆期蒋山堂不至》，另有《后怀八首·蒋山堂》诗云：“思何旋忆蒋，雅调协金徽。淮海三年櫂，乾坤两布衣。绿波芳草合，红树乱莺飞。东郭荒三径，期君缓缓归。”^[26]

何琪，字东甫。号春渚。钱唐布衣。丁敬弟子。书法董文敏，诗宗厉樊榭。居北郭枯树湾，颜其读书处为“小山居”。性和蔼，品尤高洁。^[27]阮元尝欲举为孝廉方正，不应辟。黄模赞其与蒋仁为“乾坤两布衣”。其诗文集《小山居稿》中有《西溪包兰友邀同蒋山堂沈笠人看梅有怀令兄承绪》^[28]。

周骏发，字亦耕，号亦庵。仁和人。乾隆壬午举人，官江西。与丁敬、黄模、倪建中、何琪、蒋仁、厉秀周等为好友。乾隆甲寅(1794)春、乾隆乙卯(1795)春两过蒋仁隐居之吉罗庵拜访，蒋仁有《周亦庵先生雨中见过别去兼句大雪后袖诗往赠有幽兴并望酒世情惟借书之句子以他出归来三复不已叠前韵二首就正并有开岁探梅湖上之约》。周骏发作《雨过蒋山堂隐居仍次春日过访韵》二首，蒋仁歿后作《岁暮怀人诗》缅怀之，诗云：“斯人矜独行，破屋问郊居。幽意并忘酒，世情惟借书。无儿同伯道，高卧媲皇初。桑迳徐桥畔，频回长者车。”^[29]

汤礼祥，字点山。仁和人。与奚冈、陈豫钟、陈鸿寿、何梦华等友善。有《栖饮草堂诗钞》。自云得蒋仁书法最多，后为人攫去。曾作《怀旧诗·蒋山堂》：“蒋君山泽癯，由来无俗情。言如芳兰臭，笑比黄河清。隐居在东郭，白日闭柴荆。故人偶相访，一经犹自横。家有晋唐帖，暇日常品评。临池三十载，辛苦名乃成。结构多古法，挥洒亦性灵。有时如泼墨，下笔云霞蒸。见墨不见笔，逸气纵横生。权门乞真迹，往往潜其名。至今城东路，高风人所称。伯道嗟无儿，念之涕泪零。”

陈豫钟(1762-1806),字浚仪。号秋堂。钱塘人。生于金石世家。晚蒋仁20岁。陈鸿寿(1768-1822),字子恭,号曼生、种榆道人。钱塘人。贡生。官淮安府同知。比蒋仁小26岁。二陈均与奚冈交厚,同居杭城,应当有机会同向蒋仁请益。但尚无直接文献可证。

赵之琛(1781-1860),字献父,号次闲。钱塘人。篆刻师法陈豫钟。晚蒋仁38年出生。其《种榆仙馆印谱》序云:“琛幼为篆刻,从学秋堂陈夫子,课余之暇每肆力焉。时奚丈铁生、黄丈小松、蒋丈山堂皆得过从。”^[10]今日可见赵之琛最早的印作“之琛”,有陈豫钟跋:“献父妙年作印如此,将来何可限量耶。”可见赵之琛甫学治印,即得以向蒋仁求教,赵之琛篆刻起步之早,可见一斑。

徐堂(1725-1771),字纪南,号秋竹。仁和人。少孤露,且复善愁,好为诗歌,间事篆刻。从游于杭世骏、金江声、丁龙泓诸老,后与吴颖芳订交。兼善调制印泥,曾以赠丁敬。著有《藉谿古堂诗》。^[11]

李睿,字澄斋。仁和诸生。以诗闻名,与吴颖芳唱和数年,年未30而歿。吴颖芳为之删定成《谿堂集》。^[12]蒋仁在“世尊授仁者记”边款中云:“亡友李睿澄斋有流水长者印,皆天然巧合姓氏曩见者……”可知两人曾有交往,然事迹不详。

李堂(1772-1831),字允升,号西斋。仁和人。不事举业,隐居市廛,亦不慕荣利。工诗词。诗格正气苍劲,直入古人之室。曾以诗谒袁枚,袁枚记其“年才弱冠,貌亦温雅”。^[13]少年亦与蒋仁、奚冈等杭城名家交往,曾经多次拜访蒋仁,述见面时“虽默对竟日而情味恰然”。著有《冬荣草堂集》、《蓬窗剪烛集》等。

钱馥(1756-1796),字广伯,号绿窗。浙江海宁布衣。明六书音韵之学,精于考订,不乐仕进。著有《小学龠遗稿》。曾客邵志纯家,任其子邵书稼师。蒋仁信札中屡次提及。

毛琛(1733-1809),字宝之,号畹香,又号寿君,晚号俟龠。苏州昭文人。家贫,自少致力于诗,后囊其诗游于四方,至老而归,赁居僧舍以没。与蒋仁、黄易等为友。有《长至日笠人招饮榴北草堂待雪同

蒋山堂俞香圃诸君赋》。

孙大椿,号苕花。仁和人。为仁和孙士毅(补山)侄。乾隆甲辰进士,官江西萍乡上饶知县,以亲老告养归主鸳湖书院,常与周骏发、曹斯栋酬唱为乐。曾与周骏发同访蒋仁,周骏发有《同金山农孙苕花访蒋山堂隐居留赠》纪其事。

顾修龄,字养停。顾光(彦青)子,仁和诸生。蒋仁为其刻“顾修龄印”。

(二)蒋仁的弟子

项朝藁,字寿芝。仁和人。乾隆己酉举人。熟精“三礼”,出诸城窦光霁门,再上春官不第,以羸疾卒,才及壮。^[14]《广印人传》云:“学印于蒋山堂。所刻印款亦神似山堂。”^[15]早年从蒋山堂游,同至扬州。蒋仁曾为项朝藁“饮酒游山”印刻跋文:“项子此印扫尽作家习气,乍看不能佳,久而始见。项三绮岁已臻此境,真可畏也。”蒋仁晚年贫病,诸事仍多请其奔走代劳。曾为其刻“项藁印”。今存项朝藁抄本《尔雅白文》后有项臬跋文:“乙巳余受业秋雀夫子,秋雀初号秋吟。讳朝藁,字寿芝。又号铁耕。乾隆戊申拔贡,己酉孝廉……为钱塘名秀才,皆余宗塾师。”^[16]

张映玠,曾任浙江粮储道、盐运使。曾为《大清律例全纂》作序言。据严元照《亡友蒋高士哀词》:“甲寅之冬,粮储道张公映玠见高士书而慕之,迎馆于官舍,愿执弟子礼。岁终受其馈,得不窘。”^[17]

(三)生平事迹不可详考者

姚筠,与蒋仁、黄易有交往。蒋仁为其刻“姚筠之印”。

姚垣,号三摩居士。姚楠友弟。蒋仁为其刻“三摩”、“姚垣之印”。

邵武堂,蒋仁称呼其为姑丈。工诗画。蒋仁刻有“曾住近南湖上将家”,即取其诗。

吴苍涯,号雪峰。蒋仁早年客扬州曾与之过从甚密并为其刻印。

史若月,蒋仁早年好友。蒋仁早年迁居,曾将家传历代书画二百余件寄储其家,后为他人巧偷殆尽。

许鉉(?),蒋仁曾刻过一方“雪香”小印,从风格

上判别应属早年所作。雪香可能为许鉉的号,何琪《雪香居士诗集序》中载:“雪香居士姓许氏,侯官世家子也……居士名鉉,字元孟。雪香其别号也。”许鉉与何琪相识于邗上,蒋仁早年也客扬州,可能因此相识。

纫兰居士,姓名不详,蒋仁为其刻“吉祥止止”。

其余尚有边跋及零星文献中间接涉及者,大多只有字号,不能详考,故不录。

注释:

[1] 罗架《西泠八家印选序》,见韩天衡编订《历代印学论文选》,西泠印社,1999年,第640页。

[2] 陈文述《西泠怀古集》卷十,清道光刊本。

[3] 见阮元《两浙輶轩录》,清光绪十六年刊本。

[4] 蒋仁“乐安书屋”边款。

[5] 参见袁枚《小仓山房诗文集》,上海古籍出版社,1988年。

[6] 项朝藁“白凤堂印”边款。

[7] 蒋仁“绍生”边款。此印后被磨去,由胡震改刻自用印,蒋仁原款尚存。

[8] 张炳编纂《南屏百咏》,清钱塘丁氏千卷楼刊本。

[9] 吴振棫《杭郡诗辑续辑》卷二十三,同治甲戌同里丁氏重校刊本。

[10] 见丁仁《丁鹤庐西泠八家印存稿》批注,丁鹤庐研究会2003年印。

[11] 张炳编纂《南屏百咏》,清钱塘丁氏千卷楼刊本。

[12] 蒋仁“昌化胡栗”边款。

[13] 在这封信札中,蒋仁述及早年黄易为其所刻“冲寂观”印为僮仆鑿坏,希望黄易重治。信末有“尊处印色佳极,肯寄惠些微否?当以他物奉报……”云云。蒋仁与黄易少年订交,俱有才情,然而由于家世背景、性格与人生经历的不同,如今两人的生存状态已经产生了颇大的差异。在这封写给昔日老友的信中,蒋仁发出了深自肺腑的感慨。此信曾为张爱收藏。

[14] 朱彭《抱山堂集》,清刊本。

[15] 张炳编纂《南屏百咏》,清钱塘丁氏千卷楼刊本。

[16] 参见梁袞“兰生而芳”边款。

[17] 禅一《唾馀集》卷中,清嘉庆刊本。

[18] 冯金伯《墨香居画识》,清同治刊本。

[19] 单炤《小安养斋贻稿》,嘉庆补钞本。

[20] 李堂《缘庵诗话》,清抄本。

[21] 彭绍升《观河集》,清光绪四年刊本。

[22] 蒋仁“陈恺之印”边款。

[23] 蒋宝龄《墨林今话》卷十一,清咸丰二年刊本。

[24] 蒋仁“真水无香”边款。

[25] 潘衍桐《两浙輶轩续录》卷二十,清光绪十七年刊本。

[26] 黄模《寿花堂诗集》卷三,清嘉庆杭城爱日轩刊本。

[27] 施朝翰《武林人物新志》卷三,清刊本。

[28] 何琪《小山居稿》卷三,清嘉庆刊本。

[29] 周骏发《卧陶轩诗集》卷十六,清嘉庆刊本。

[30] 参见郭宗泰辑陈鸿寿篆刻《种榆仙馆印谱》,清道光元年钤拓本。

[31] 参见韩天衡主编《中国篆刻大辞典》,上海辞书出版社,2003年,第142页。

[32] 阮元《两浙輶轩录》,清光绪十六年刊本。

[33] 袁枚《随园诗话补遗》卷八,见王英志点校《随园诗话》,江苏古籍出版社,2000年,第583页。

[34] 吴振棫《杭郡诗辑续辑》卷二十七,同治甲戌同里丁氏重校刊本。

[35] 叶铭《广印人传》卷十一,西泠印社,宣统二年刊本。

[36] 项泉跋文见项朝藁钞本《尔雅白文》。

[37] 严元照《悔庵学文》卷五,清光绪刊本。

(作者单位:江苏教育学院南京学前分院艺术系)

关于项圣谟的父亲

□ 陆昱华

近日偶尔读了几种中国画论画史著作,发现各家对明清之际秀水大画家项圣谟(1597-1658,字孔彰)的父亲到底是谁,颇有争议。笔者即根据所见,将各种观点大致罗列于后,并稍加爬梳条理,以就正于大方之家,虽难免疏漏,尚冀能因此得一共识。

关于项圣谟的父亲到底是谁,大抵有三种意见,其一,认为是项德新(元汴三子)之子。这种观点产生较早,近代以来,学者多主此说,因此影响也最大,如高居翰《山外山》:“项氏一门当中,绘事成就最高且最为严肃者,并非项元汴或项德新,而是德新之子项圣谟。”^①、郑银淑《项元汴之书画收藏与艺术》“项元汴之子孙”一节中说:(项圣谟)“德新之子”、“徽谟(德新长子,次子圣谟)”^②,其他如徐邦达、杨新等早期也都主此说。

其二,否定“德新说”,但也不另属他人,其态度接近存疑。如杨新先生《项圣谟》一书中称:“项子京有六个儿子,名字叫德纯、德明、德新、德成、德达、德宏……项圣谟的父亲不知是其中的哪一位,以待查考。在项圣谟的各种传记中,只称其祖,不道其父。有的史籍称项德新是项圣谟的父亲,大概是因为项德新是一个画家的缘故吧?这实在是一场误会……项圣谟在二十四岁时创作有一套《山水兰竹册》(今藏苏州市博物馆),在第二幅‘墨竹’中曾题记说:‘雪夜呵冻作此册,又新伯在座,不觉墨酣笔走,忘其寒矣。’‘新伯’(按当作‘又新伯’),即项德新,圣谟称其为‘伯’,那么他的父亲应比德新小。重

刊万历《秀水县志》卷七‘翰墨’载项圣谟为‘德新从子’是可靠的。”并在注中声明:“拙文《项圣谟的‘大树风号图’》(见《故宫博物院院刊》1980年第一期)亦沿袭旧说,认为项德新为项圣谟之父,实误,特此更正。”^③杨新先生虽然指出了项德新不是项圣谟的父亲,但是没有能够考出到底谁是项圣谟的父亲,并且,对项元汴诸子之排行也很混乱。徐邦达先生亦然,如他在《历代书画家传记考辨》中说:“过去记载都说项圣谟是项德新(字又新)之子。我写此文时亦从之。近时看到项圣谟山水小册中自题,称德新为‘又新伯’,乃知旧说尽误,但不知究为何人之子。”^④现在一些青年研究者在他们的论文中也多持这样保守的观点,或回避此一问题。万木春先生的《味水轩里的闲居者:万历末年嘉兴的书画世界》中也注意到徐邦达的质疑,但因为他错误地理解了汪砢玉《珊瑚网·名画题跋》中的一段话,并且相信“汪砢玉说项圣谟是项德新之子,万万不会错。”因此,他的结论却是“于是项圣谟是否为项德新所出,便有互相矛盾的两说。或许存在过继的情况,也未可知。”^⑤而将此问题轻轻放过。

其三,认为是德达(元汴六子)之子,但这一观点较为晚出,似乎还没有被项圣谟研究者所注意和接受。如汪世清《董其昌的交游》中称:“项圣谟……德达长子。”^⑥汪世清先生在艺苑疑年考证方面功力深厚,但他关于项圣谟为德达之子一说,却并没有注明出处(也许在别处有注明,而为笔者所未之见

者),而这偏偏又是一个最敏感的问题。笔者估计汪世清先生所据乃清代叶燮的《已畦集》(笔者注意到他在考证项徽谟时,曾引用叶燮《已畦集》,汪世清文中“已”作“己”。)现将《已畦集》中两段资料略引于后:

《太学项君暨配张孺人合葬墓志铭》:墨林公生六子,其季讳德达,字秦望,太学生,即君之考也。君讳徽谟,字尔休。^[7]

《项母锺曹两孺人合传》:锺氏孺人,嘉兴人,考镇江知府西星公,母孙氏,尚书简肃公从孙女,适太学生项,讳德达字秦望,墨林公第六子也。孺人为女时以孝著,年十七归秦望君,墨林公已即世。孺人事寡姑黎太君一如事其母,每事能为其难。……生子三:圣谟、嘉谟、声表。侧室曹,生子一,讳徽谟。^[8]

按叶燮,字星期,号横山,浙江嘉兴人。《清史列传》卷七十本传称:“年四岁,(父)绍袁授以《楚辞》,即能成诵。及长,工文,喜吟咏。康熙九年(1670)成进士,十四年,选江苏宝应县知县,旋罢归,遍游四方。晚年乃定居吴县之衡山,人因以横山目之。……新城王士禛称燮诗古文镕铸古昔,能自成一家。”^[9]叶燮既为嘉兴人,又擅文名,所以项氏一族多次请他作墓表传记等。《已畦集》所收就有《太学项君暨配张孺人合葬墓志铭》、《项母锺曹两孺人合传》、《墙东居士生圻志铭》等多篇。其与项家应该很熟,所记也应该是可靠可信的。(就算不熟,按照当时的惯例,东家请人写铭传之类的文字,也会把传主的基本情况抄具,所以一般不会有错误或假造。)

汪世清先生的《董其昌的交游》1992年就已经发表,^[10]但也许因为它在国外发表,国内读者不易看到;又或许因为文章里面没有提供确实的能够证明项圣谟为项德达之子的史料,所以一直以来没有引起国内学界的注意或重视。万木春先生已经接触到这篇文章,却又与之失之交臂,很可惜。他的《味水轩里的闲居者:万历末年嘉兴的书画世界》中说“可是汪世清在《董其昌的交游》一文中,据叶盛集指出项圣谟为元汴六子项德达所出”,这里的“叶盛集”颇不可解,不知是人名还是文集名,笔者颇疑即

“叶燮《已畦集》”之误译,而作者又因此误译而没有能追索到《已畦集》。

其实胡艺早在1985年就已经据上引叶燮《已畦集》中一传一铭撰文指出项圣谟为项德达之子,文章发表在《学林漫录》第十一期^[11],题目为《画史析疑两题》,其中一篇即《项圣谟的父亲不是项德新》,这是笔者所知最早纠正“项德新说”并提出项圣谟为德达子的文章。但是,此文一直以来却没有引起项圣谟研究者的注意或重视,也许文章太小,不易引人注目。笔者将全文照录于后,以示不敢掠美之微意。

项圣谟的父亲不是项德新(胡艺)

读到几篇介绍鲁迅书写项圣谟《大树风号图》题画诗的文章,在谈到项圣谟时,都说他的父亲是项德新。如倪墨炎《鲁迅和项圣谟的题画诗》,说:“他(指项圣谟)父亲项德新,也擅长绘画。”杨新《项圣谟的〈大树风号图〉》说:“(项圣谟)父亲项德新(字又新),亦是有名的画家。”

事实并非如此。项圣谟的祖父是明代著名的收藏家项元汴,字子京,号墨林(1525-1590),这是人们所熟悉的。可是他一共有六个儿子,这一点就不大为人们所熟知了。虽然董其昌《太学墨林项公墓志铭》写着:“有六子,各受一经,严为程课。”但因该文有错简,其错断处正是在“六”与“子”之间,“六”与“子”分列两处,也就不成其为“六子”了。好在叶燮《太学项君暨配张孺人合葬墓志铭》中有:“墨林公生六子。”可以证实。

墨林公六子的次第和名字呢?《太学墨林项公墓志铭》只记有二名,曰:“公之长君德纯……而次君德成。”其余数子呢?董其昌却省略了。仅说:“子姓(?孙)曾玄之属,具《京山先生行状》中,不复载。”行状未见,有人说德新是老二,并不对,可能是老三。德明,可能是老四,老五名字不详。老六是德达。叶燮《项母锺、曹两孺人合传》曰:“适太学生项,讳德达,字秦望,墨林公第六子也。”

六人中谁是项圣谟之父呢?《项母鍾、曹两孺人合传》曰:“鍾氏孺人……年十七,归秦望君……生子三:圣谟、嘉谟、声表。侧室曹,生子一,讳徽谟。”这里说得很明确,圣谟的父亲是德达(秦望),母亲是鍾氏。圣谟是他们的长子。当德达死时,圣谟仅有十三岁。

文献上也未看到德新是圣谟的父亲之说,只说:“项德新,字复初,即元汴子。”可能由于不了解项元汴有六个儿子,想当然地认定德新为圣谟的父亲,因而造成了这样的错误。

胡艺文中所排项元汴六子之次第是正确的,而他所不知名字的老五,则为德弘。读者可参看汪世清先生《董其昌的交游》所附表1《秀水项氏质支世系表》。

杨新先生说“在项圣谟的各种传记中,只称其祖,不道其父。有的史籍称项德新是项圣谟的父亲,大概是因为项德新是一个画家的缘故吧?”这或许是误以项德新为项圣谟之父的主要原因,而一直以来又辗转因袭,以致一误再误。汪砢玉《珊瑚网·名画题跋》中有一段记项德新和项圣谟的文字:

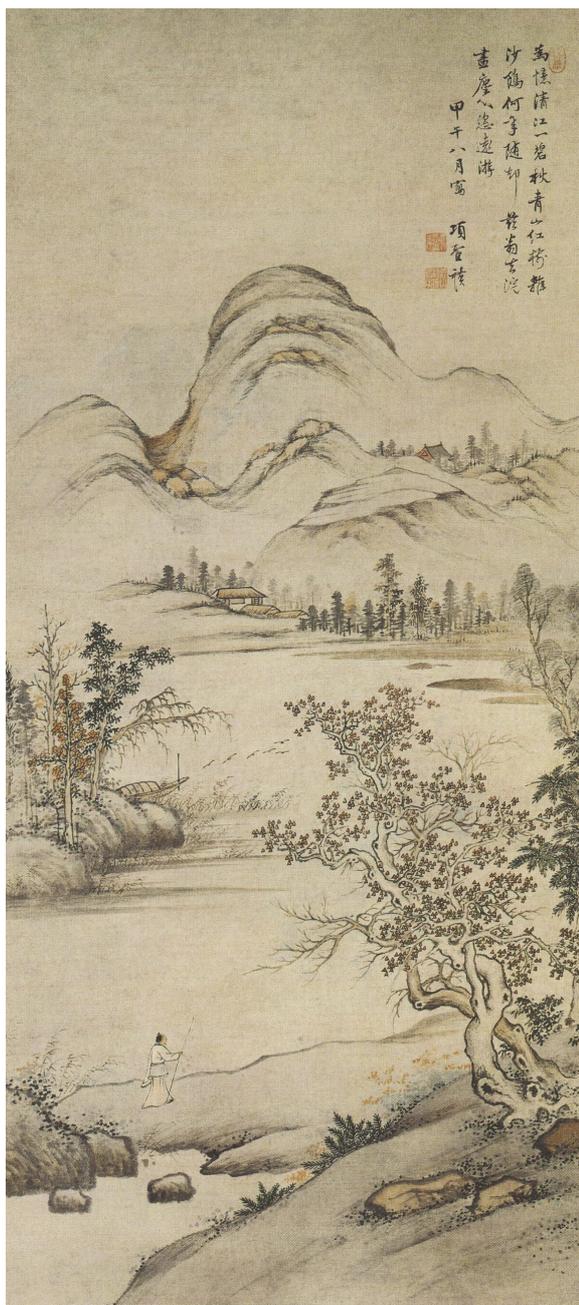
项君复初(项德新)。为墨林公第三子。博雅好古。翩翩文墨间。与余契厚有年。每过余斋头。或跌梅根话月。或跻松颠语风。或移灯写石影。或剪烛辨花色。挥毫染素忘倦。余亦时谒其读易堂。出所藏书画玩好。鉴赏不休。意甚洽也。不意癸亥冬日。余自北还。项君已谢人间世矣。为绎韵唁之云:“斗酒无从共论文,廿年雅谊付斜曛。黄金台去空还我,白玉楼成竟召君。诗卷曾题梅上月,画图犹带竹边云。堂留读易看多构,莫叹人琴不再闻。”时展其小阮孔彰为余作《鸳社图》。余斯际正欲补绘未尽景致。恨不即促之。与墨荷诸幅俱留不朽佳迹。可胜山阳之感。砢玉记。^[12]

万木春先生因此认为:

这段记语不但展现了项德新和汪砢玉这批人书画交往的图景,而且历来以项圣谟为项德新之子,都是以文中“时展其小阮孔彰为余作《鸳社图》”一句为证。汪砢玉和项德新有“廿

年雅谊”,和项圣谟更是姻友。当时李日华长孙娶项圣谟女,孙女适汪砢玉子,李、项、汪三家互通婚姻,实为书画史上一时盛景!而汪砢玉说项圣谟是项德新之子,万万不会有错。^[13]

按汪砢玉《珊瑚网·名画题跋》所记项德新死后,汪氏“时展其小阮孔彰为余作《鸳社图》”,孔彰即项圣谟,而所谓“小阮”,则典出晋阮籍阮咸叔侄。



项圣谟 青山红树图 纸本设色 132×53.5cm
上海博物馆藏

阮籍阮咸叔侄二人都是名士，同列名于“竹林七贤”，时人即称阮籍为“大阮”，阮咸为“小阮”，宋吕渭老《水调歌头》词“小阮贫尤甚，犊鼻挂长竿”，即讲阮咸故事。按《晋书·阮咸传》：“咸与籍居道南，诸阮居道北，北阮富而南阮贫。七月七日，北阮盛晒衣服，皆锦绮粲目。咸以竿挂大布犊鼻于庭。”^[4]陈后山诗“从昔竹林维小阮”即本于此。^[5]而后世即以“小阮”雅称侄子。如程正揆(1604-1676)诗题《乙酉八月，喜穆倩小阮还白门有作三首》中的小阮即程邃，二人为同宗叔侄，而他们生活的时代也与项圣谟同时，可见当时多以“小阮”为侄子之代称^[6]。所以汪砢玉《珊瑚网·名画题跋》中称“其小阮孔彰”，正是项圣谟为项德新之侄子的又一确证。而万木春先生因为误以“小阮”为对他人之子的雅称，才确信项德新为项圣谟之父。

另外，万木春先生又提出“过继”一说，以为“或许存在过继的情况，也未可知。”但是，我们如果稍知明代发生在嘉靖初的“大礼议”事件，就应该知道明代的“过继”在礼法中的规定是极其严格的。“大礼议”事件乃嘉靖即位后与杨廷和等一班老臣争继统和继嗣的问题。继嗣即“过继”，是不能再尊本生父本生母的，只能称自己的生身父母为伯(叔)父伯(叔)母。但因为当时事出仓促，才有这样关于名分的旷日持久的争论，竟因此把明代的政制、士气士风都拖向衰败。因此，如果项圣谟真的存在“过继”的可能，也只能有一个父亲，并且那些与他们家族有通家之谊的出自诗礼之家的朋友也不会犯原则上的错误。^[7]而且，项德新与项德达都另有子，则过继的可能亦微乎其微。

注释：

[1] 高居翰《山外山》，上海：上海书画出版社，2003年，第115页。

[2] 郑银淑《项元汴之书画收藏与艺术》，台湾：文史哲出版社，1984年，第18、19页。

[3] 杨新《中国画家丛书·项圣谟》，上海：上海人民美术出版社，1982年，第2页。

[4] 徐邦达《历代书画家传记考辨》，上海：上海人民美术出版社，1984年，第106页。

[5] 万木春《味水轩里的闲居者：万历末年嘉兴的书画世界》，杭州：中国美术学院出版社，2008年，第131页。

[6] 汪世清《卷怀天地自有真——汪世清艺苑查疑补证散考》，台湾：石头出版，2006年，第155页。

[7] 清叶燮《已畦集》卷十六，《四库全书》集部，第244册，上海古籍出版社，第158页。

[8] 清叶燮《已畦集》卷十九，《四库全书》集部，第244册，上海古籍出版社，第187页。

[9] 王锺翰点校《清史列传》卷七十《叶燮传》，北京：中华书局，1987年，第5732页。

[10] 原注“原载于 Wai-kam Hoed., The Century of Tung Chi-chang 1555-1636 (Kansas City, Mo.: Nelson-Atkins Museum of art; Seattle: University of Washington Press, c1992), vol. 2, pp. 461-483”

[11] 《学林漫录》第十一期，北京：中华书局，1985年，第208-209页。

[12] 卢辅圣主编《中国书画全书》，第五册，上海：上海书画出版社，2000年，第1161页。

[13] 万木春《味水轩里的闲居者：万历末年嘉兴的书画世界》，杭州：中国美术学院出版社，2008年，第130-131页。

[14] 《晋书》卷四十九《阮咸传》，北京：中华书局，1974年，第1362页。

[15] 梁章钜《称谓录》，北京：中华书局，1996年，第58页。

[16] 族侄亦可称“族阮”，如金埴《不下带编》：“族阮一士根，辛卯元日占筮于村中神祠云……其严君文学又源兄宗涛见闾吏手一纸……喜曰：‘吾儿中式于闾君矣！’果然。此一士为予言。”

[17] 如晚明公安三袁之一的袁中道，在他的《游居柿录》卷七有一条写道：“饭后，同谢居士、云泽叔、侄祁年，同至祖莹冢岭山。”(上海：上海远东出版社，1996年，第162页。)祁年是袁中道的儿子，当时已出继给伯修，如果这里标点不错的话，那么在袁中道的笔记中尚且称已出继的儿子为侄。

(作者单位：昆仑堂美术馆)

善撰对联的杨千里

□ 李海珉

杨千里(1882-1958)吴江同里人,幼承父学,饱读诗书,文章、诗词、书法、篆刻乃至小说都有擅长。杨千里留下的墨宝很多,柳亚子纪念馆和吴江博物馆就有对联、屏条、立轴近30件,其中对联最多。他的联语对仗工整,平仄合宜,读来琅琅上口,本文重点谈谈杨氏对联的贴切用典和形象描绘,兼带介绍他的学养、品性和书法艺术。

善于用典

杨千里在联语里喜欢用典,且善于用典,寓情怀于典故。且看下面的对联:

书城博极金楼子,墨瀋香凝玉带生。

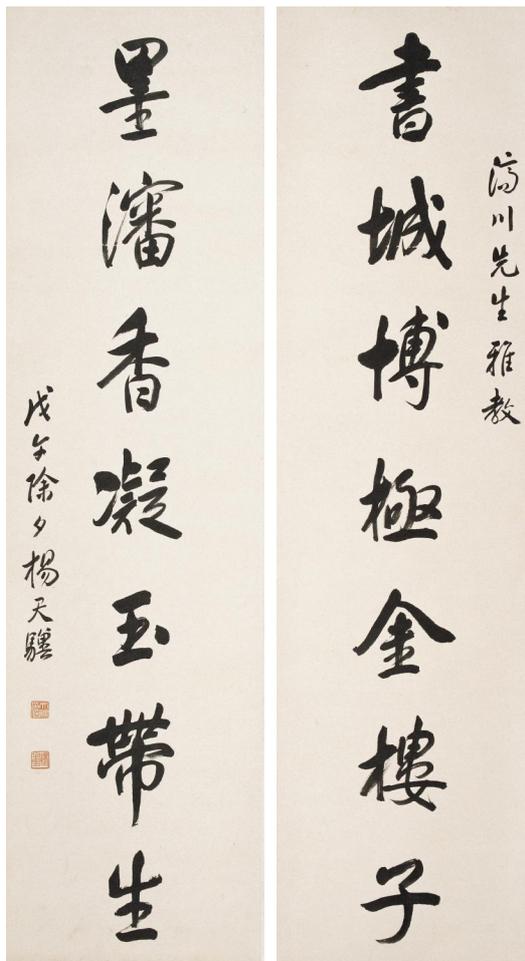
上款:济川先生雅教,落款:戊午除夕杨天驥。

上联“书城博极金楼子”。《金楼子》,书名,梁元帝萧绎自号金楼子,他撰写的书径以《金楼子》为名,原有10卷,15篇,至明代散佚大半。现在存世的《知不足斋丛书》本,录自《永乐大典》。《金楼子》一书内容广泛,所征引的周秦古籍,好多是近世已经失传了的,因此颇有价值。

下联“墨瀋香凝玉带生”。文天祥生前有玉带生端砚,最为心爱的案头用品,长圆形,就像一只鞋子。此砚现存故宫养心殿,砚面宽5.5厘米,长17.7厘米,石色纯紫,砚台边壁的中间环绕着一条白色石英层,好似一道莹白的玉带,文天祥命名为“玉带生”。明清两代不少文人墨客观赏过,并留下了咏叹的诗篇,记得朱彝尊就作过《玉带生歌并序》。

对联的受赠人是“济川先生”。吴江的同里镇清代排定了“王金范任”四大家,王氏居首,济川先生

就出在四大家之首的王家,同里人习惯上称为“南旗杆弄王家”。王家从明代开始世代书香,出过不少举人进士,因而竖起了标榜身价的旗杆。王济川秀



杨千里 行书书城墨瀋联 144×39cm×2
吴江博物馆藏

才出身,喜欢读书做学问,十分博学,他坐拥书城,诗词书法文章绘画样样在行,从不虚度光阴,经常舞文弄墨,为人又仗义慷慨,一般文人墨客都乐于与他交往。

此联运用了两样物品的典故,而更多的典故是用历史名人来比附生活中的人物,如下面的对联:

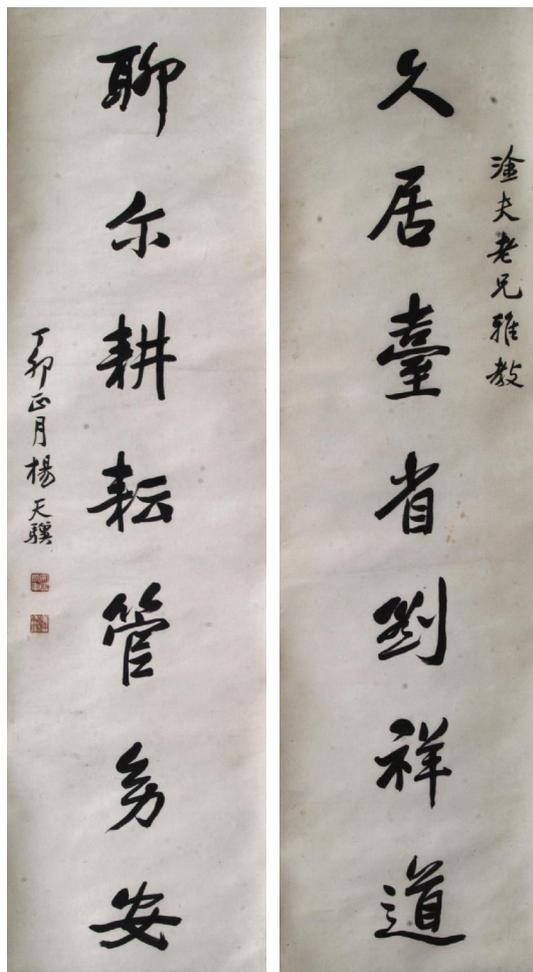
久居台省刘祥道,聊尔耕耘管幼安。

上款:滄夫老兄雅教,落款:丁卯正月杨天骥。

上联“久居台省刘祥道”。台省之名始于汉朝,以尚书为中台,设禁省中,尚书始有台省之名。唐代尚书省称中台,门下省称东台,中书省称西台,三省合称台省。刘祥道是唐代人,字同寿,年轻时荫袭祖上得爵,历任御史中丞,升迁吏部黄门侍郎,知选事,釐补弊缺,迁司刑太常伯。据记载,每当审察重大案件,刘祥道歔歔累歔,奏决人犯那天,总是食不下咽。

下联“聊尔耕耘管幼安”。聊尔,聊复尔耳的简缩,意为姑且如此,暗用了阮咸家贫,7月7日晒衣之典故。管幼安,即管宁(158-214),东汉末年避居辽东30余年,魏文帝征他为太中大夫,明帝又征他光禄勋,都固辞不就。躬耕陇亩,馀暇时日,以读书述作为乐,著作有《氏姓论》等。管宁年少时就不贪富贵,不慕虚荣,老少熟知的“管宁割席”的故事就出在他身上。

对联受赠者滄夫,是薛凤钧(1867-1941)的字,号梅隐,与杨千里同为吴江同里人,早年饱读诗书,后考中秀才,以文章诗词名于乡里,书法专学刘墉,小楷精劲道美。民国初年,滄夫支持胞弟凤昌创建吴江中学,凤昌任校长,滄夫任国文教员。他还与陈去病、柳亚子和薛凤昌一起积极抢救并整理乡邦文献。1920年前后在吴江检察院任职,克尽职守,平时好为老百姓出力,避免了不少冤假错案,深得家乡人民的好评。杨千里对这位年长自己整整15岁的老先生非常敬重,在联语中,以刘祥道作比,对他作出了高度的赞扬。50岁过后,滄夫两袖清风,回到同里老家,辛勤笔耕,颐养天年。古稀之后一手小楷依然清秀怡神,常常应人书写扇面,当时苏州及吴

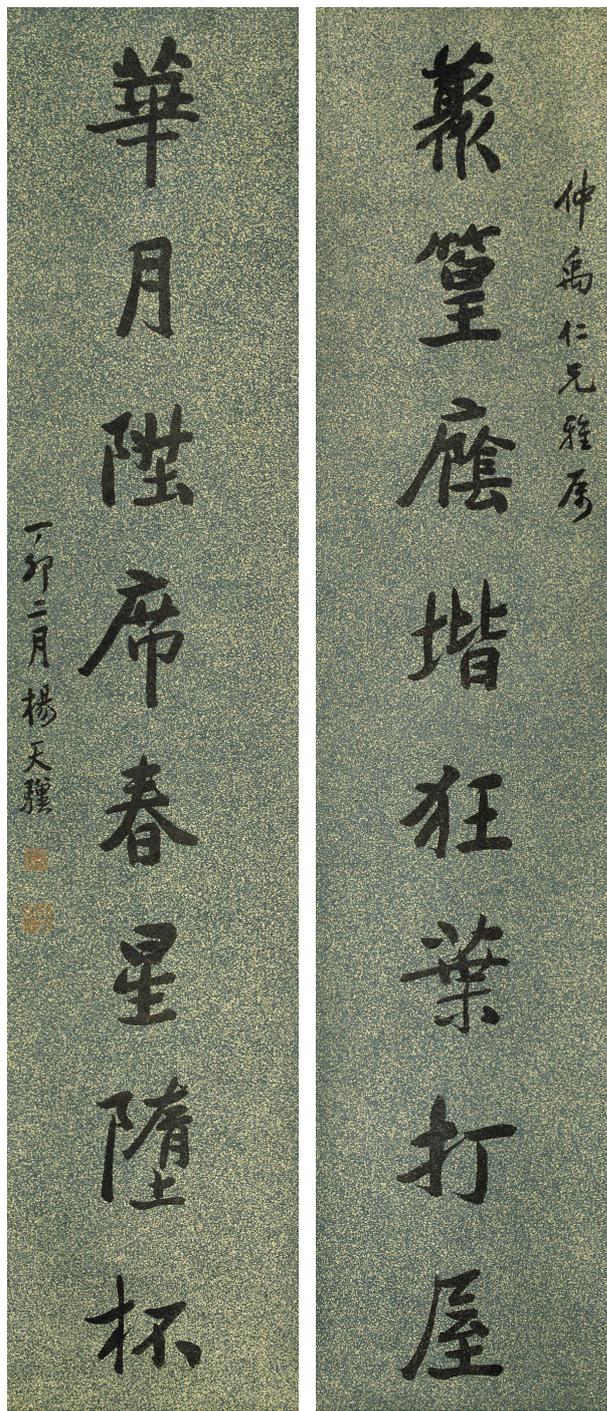


杨千里 行书久居聊尔联 146×39cm×2
吴江博物馆藏

江几位竹刻家多请滄夫老先生书写扇骨,镌刻后特别抢手。

杨千里经常向老先生讨教诗词文章和书法。丁卯,正值滄夫先生60花甲之年,杨千里撰写此联为之祝寿。

由两副对联可知,杨千里有学识,更有史识。物以类聚,人以群分。杨千里与济川先生滄夫老兄相交,赞扬济川和滄夫,其实也是夫子自道,透露了他自身的素质。杨一生走南闯北四处奔波,但始终抓紧时间阅读诗书、练习书法、镌刻印章。为薛凤钧撰写对联时,他刚刚卸任无锡县县长,即将担任吴江县临时行政委员会主席。1929年到1930年正式出任吴江县县长,当政期间杨千里为家乡父老做了不



杨千里 行书丛篁华月联 170×37cm×2
吴江博物馆藏

少好事,至今时时为人提及。

形象描摹

杨千里对联的第二大特色是运用形象描摹表情达意,寄哲理于描绘。

下面引录两副对联,都是杨千里应邀之作。作者运用了形象手法,描写自然景色和令人生喜的梅花与鸚鵡,曲折含蓄地表达了理性的思考。

第一联:

丛篁廕堦狂葉打屋,华月陞席春星墮杯。

上款:仲禹仁兄雅属,落款:丁卯三月杨天驥。

本来,竹子、台阶(“堦”是“阶”的异体字)、树叶、房屋都是寻常景物,但作者用了“丛(原文用的是丛的异体字)、廕、狂”三字限定,再下了个动词一“打”,平常事物顿时为之变色。万竿恶竹侵入台阶,遮天蔽日,没有阳光,缺乏雨露,更糟糕的是,时不时还有狂风裹挟着落叶,阵阵袭来,墙破屋漏偏遇急风暴雨,险恶的环境简直无法容人。然而那位仲禹仁兄,经受住了这一阵又一阵的波折,终于迎来了明月朗照星光灿烂的晴空,好事喜事接踵而至。

金明远(1899—1957),字仲禹,号东柳醉侯,吴江同里人,是同里“王金范任”四大家之一的金家,号称“吴江文皇帝”的金松岑先生的堂弟。上联“丛篁阴堦狂叶打屋”,既形象又含蓄地写到了那轰动一时的“打松岑”事件。

辛亥年初,金松岑的同川学校需要扩建,学校附近有一座破旧的猛将庙,残墙断垣,摇摇欲坠,随着学校规模日益扩大,金松岑动员部分学生拆除了猛将庙,在庙基上建造校舍,作为建校10周年的献礼。事有凑巧,1911年秋天,江南发大水,同里遭遇了百年未见的特大洪灾,四乡难民纷纷涌到镇上,还有好些安徽的难民也来到了同里镇。两伙灾民在镇上要吃要住,发生了冲突,双方动了武。势单力薄的安徽籍难民当然要吃亏些。金松岑祖籍安徽,出于对乡人的同情,站出来帮安徽难民讲了几句话。同里及周边的灾民本来心中就窝着火,金松岑的话一出口,立马变成了烧身之火,有人造谣说:“都是这个金松岑,是他拆了猛将庙,激怒了刘猛将军,我们这里才引发这么大的水灾。”封建迷信顿时演变成一股异常强大的暴力,灾民的矛头很快就指向了金松岑,由同里管家圩的农民带头,数以百计的灾民手执庙旗,连夜将章家浜金氏寓所团团围住,扬言要打死金松岑。金松岑从梦中惊醒,一听到喊叫

声,立即带上了老娘,让妻子带着儿子,匆匆从后门出逃,直奔苏州。灾民涌入金宅,开始是拿粮食,后来但凡可以搬动的家具什物,几乎洗劫一空。第二天早晨,同川学校的学生知道了,匆匆赶来护住了金宅,可是除了书籍和几件搬不动的硬件家什外什么都没有。“打松岑”事件对金松岑,对金氏一族,都是巨大的挫折,不仅是物质的,更大的是在心理上。当时,金仲禹年仅13岁,亲眼目睹了这可怕的事件,印象是异常深刻的。

经过同川学校师生的努力,事情终于逐渐平息下来。金松岑随即辞了同川学校校长之职,移居苏州。金仲禹一家仍然生活在同里老家,继续在同川学校与吴江中学读书,后考入复旦大学,毕业后回到桑梓,出任吴江县参议员,江苏省议会秘书长,同里小学校长,吴江中学二院(同里)校长。依然保持着堂兄金松岑积极用世之心,努力为家乡父老办事,乐善好施。1923年,支持柳亚子先生创办《新黎里》报,出钱出力,为宣传新文化、新思潮出力,黎里成立惠黎小学,他大力捐款助学。

金仲禹凭着他坚强的意志,正直的为人,渐渐地为家乡父老所肯定,金氏一族终于迎来春星华月的新境界。

第二联:

对联:寒与梅花同不睡,闷寻婴武说无谬。

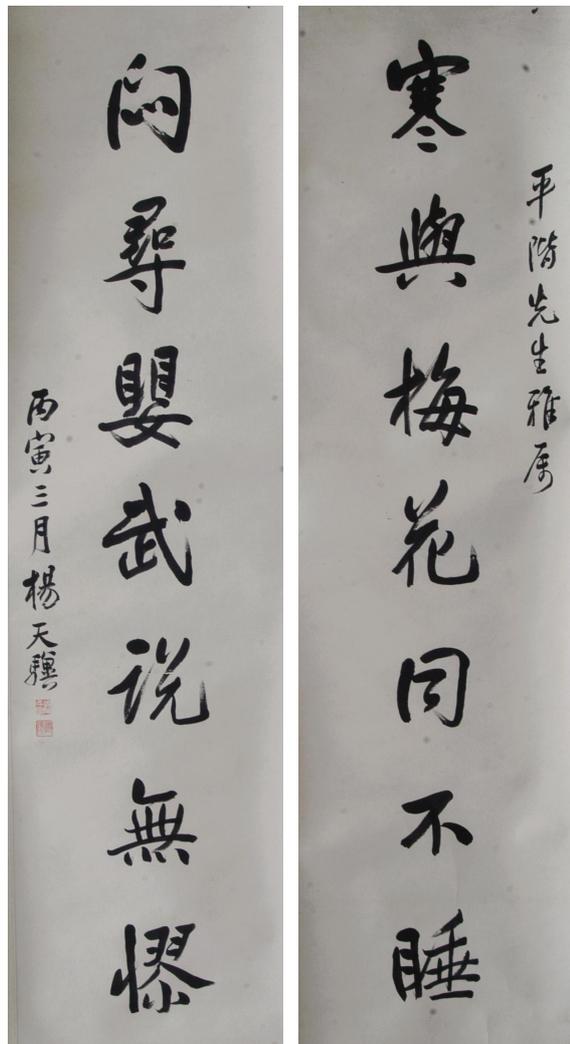
上款:平階先生雅属,落款:丙寅三月杨天驥。

这一联,杨千里拈用了陆游《遣兴》中的成句,同样用来写景状物,寥寥14字,描写了形象的梅花和动听的婴武(“鸚鵡”的谐音省略),特意省略了主语,省的是谁呢?当然就是平階先生了。平階姓徐,名光泰,字平階,又字稚稚,吴江同里人,主要活动在晚清至民国年间,之江大学肄业,擅长书法,小楷非常秀美。

早年的徐平階,也有一番雄心壮志,与范烟桥等在同里组织“同南社”,合编《同南社》社刊。杨千里与徐平階颇有共同语言,杨千里在民元前就加入了柳亚子、陈去病等人组织的南社,配合同盟会推翻了满清王朝之后,又反袁世凯称帝反张勋复辟反段祺瑞执政。范烟桥1917年9月加入南社,徐平階

始终没有加入南社,他似乎不愿涉足政治,过起了闲适优游的生活。

徐氏喜好评弹与小说家言,江南一带对于《珍珠塔》的故事,几乎妇孺皆知。徐平階曾经考证过,也收集过资料,他认为《珍珠塔》一事实有其事,且发生在同里。他在乡间购得陈氏妆奁簿一册,首页画着一座珍珠塔,徐氏将此簿册赠予陈氏后裔陈毓良。又据《同里志》载:“明代万历(1580庚辰、八年),任南京道之监察御史陈王道住同里,府第前建有青石之侍御牌坊,门口石狮一对,石柱六,后面有亭榭园圃,当地居民呼之陈家牌楼。相距里许,有九松亭,西约一、二里,有白云庵。”凭此,徐氏认定,弹词



杨千里 行书寒与闷寻联 140×38cm×2
吴江博物馆藏

中的陈璉就是陈王道,书中称方卿自河南探亲到湖南襄阳,实际陈府南数里有九里湖,旧时称为湖南,并非三湘七泽之湖南,而是九里湖的湖南。陈府在同里镇来安桥,九松亭在市梢,方卿遇盗在吴江北门外运河旁的三里桥附近,如此等等,颇为详尽。现在同里旅游开发公司,已经重辟陈御史古坊,作为一处重要的景点,徐平階的作用不小。

不过,徐平階,毕竟是一位高雅的玩家,他喜爱植梅赏梅,畜养各种珍禽,一派超然物外的姿态。这也许算不上什么高尚的爱好,但也决不是什么不良的嗜好。可是,依照杨千里的个性、品格,当很难再将徐平階引为同道了。

在此,让我们来看一看杨千里的主要生平就可以明白个中原由了。杨千里,一名出色的文人,又是一位社会活动家,积极参与政治。父亲为他取名锡骥,他自改天骥,字骏公,号千里,别署天马。1899年,他进上海南洋公学,光绪二十八年被举为江苏壬寅(1902)科优贡,1904年任上海澄衷学堂国文教员,1906年后,加入同盟会和南社,辛亥革命时,参加上海革命攻打吴淞炮台及道台衙门,民国初元担任临时大总统府秘书,1917年在广州参加国民党,1920年任北京政府国务院秘书,1921年任中国代表团咨议,参加太平洋会议。1925年开始先后出任无锡县县长、吴江县临时行政委员会主席和吴江县县长。此外,历任国民政府财政部主事、佾事、秘书,教育部视学、交通部秘书、监察院监察委员等。曾供职上海《民立报》、《申报》和《新闻报》。抗日战争时期辗转于香港、湘、桂、重庆,以卖字和篆刻为生,1945年返沪。解放后由柳亚子介绍加入民革,出任上海华东文物管理委员会特约顾问,徐汇区政协委员。一匹行空的天马,怎么会欣赏庭院里的梅花与鸚鵡呢?

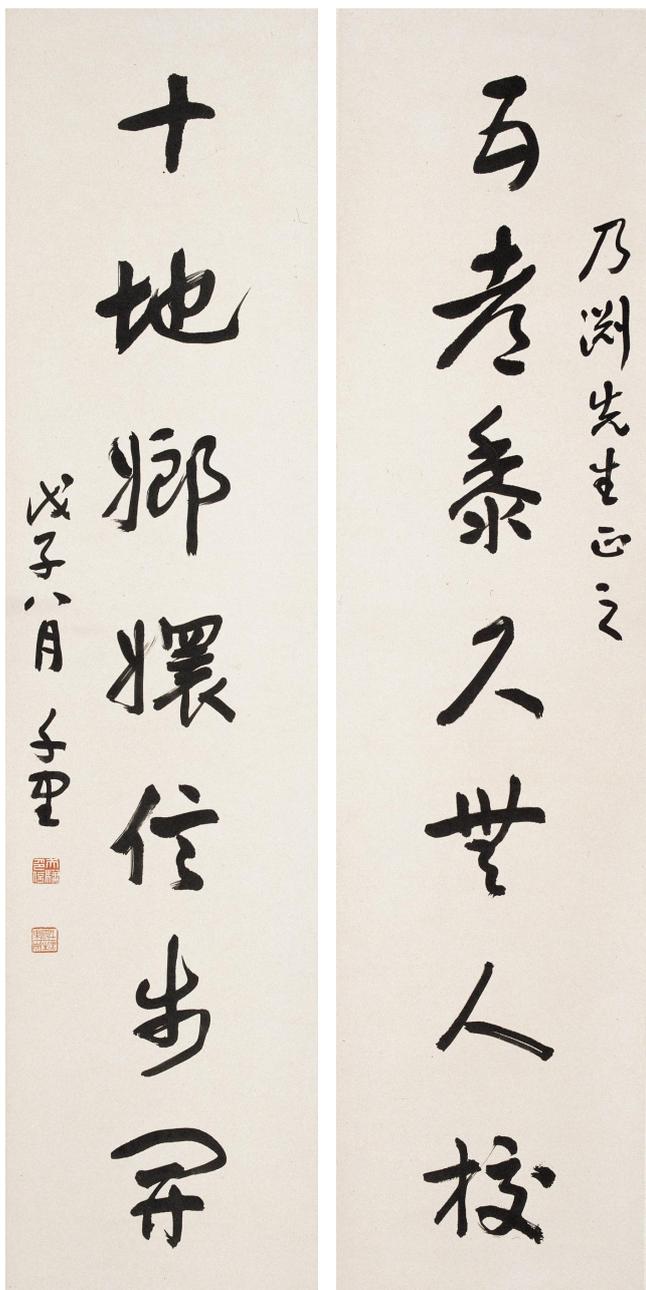
阅读再三,特别是“闷寻婴武说无缪(聊的异体字)”,寓形象于理性,巧妙地寓

贬于褒。

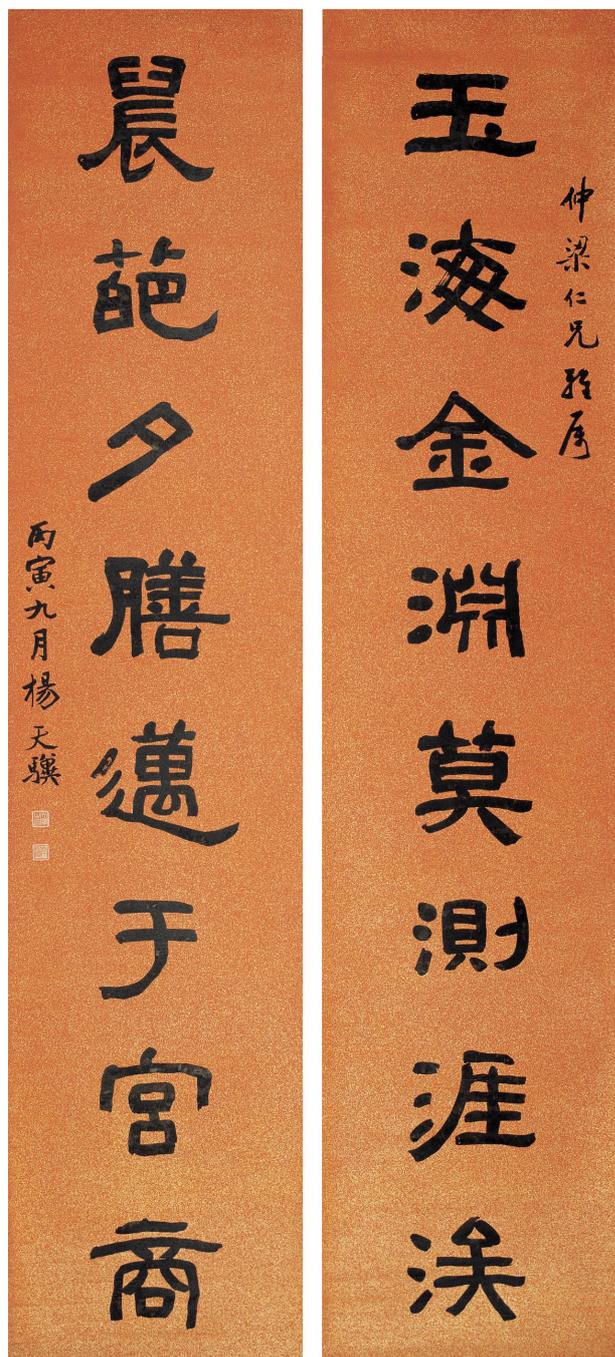
学养·人品·书艺

杨千里一生勤奋,阅读了大量的古籍,学养深厚,好多典故信手而出,随意挥洒。上文已经介绍的“金楼子”就是。再如:

“五都黍尺无人校,十地娵嬛信步开”一联。前



杨千里 草书五都十地联 133×32cm×2
吴江博物馆藏



杨千里 隶书玉海晨葩联 200×45cm×2
吴江博物馆藏

句出自清代名家龚自珍的《己亥杂诗·过市肆有感》：“五都黍尺无人校，抢攘廛间一饱难。”后句“嫦娥”，也作“琅嬛”、“娜嬛”，神仙洞府，幸福之地，源自元人伊始珍的《琅嬛记》。

隶书对中“玉海金渊莫测涯涘”一句，《玉海》和《金渊》都是古代重要书籍。前者为类书，南宋王应麟辑录，200卷，分天文、地理、官制、食货等21门，征引完整，特别有关宋代史事，录自皇帝《实录》和《国史日历》，可信度较强；金渊就是《金渊集》，元代仇远撰写，明代《永乐大典》本内收有6卷，也保存着重要的史料。

还有“玉券瑶编贞符毕凑，碧幢红籀宠命洵申”一联，内中的“玉券”和“瑶编”，泛指卷帙浩繁的书籍，贞符，也作《贞符》，唐柳宗元作，一部批判推古瑞物以配天命的著作，充溢着唯物主义思想，阐述了自然哲学的贞符观点。

杨千里胸中装载着许多历史人物，单从本文引录的对联来看，就有王羲之、萧衍、刘祥道、管宁、阮咸、王勃、徐禔、陈番、米芾、文天祥等等，对这些历史人物的身世、职位、个性及其掌故他都熟透于胸。

至于书画方面的历史名家，更是如数家珍。再看一下另外两副对联：

米老画禅参泼墨，永和书法盛流觞。

小队纓铃徐禔榻，焚香书画米家船。

永和曲水流觞是讲书圣王羲之的故事，这且不说，要说的是两副对联都写到的米芾。米芾的写意山水，不求工细，多用水墨点染，自谓“信笔作之，多以烟云掩映树石，意似便已”。米氏这种横点积叠法，突破了钩廓添皴之传统，开创了新风格，他有时甚至用纸筋、蔗滓、莲房代笔，水墨淋漓，气韵生动。他自己认为“无一笔李成、关仝人俗气”。他的儿子米友仁，继承父法，有所发展，自称“墨戏”。画史上有“米家山”“米氏云山”和“米派”之称。米家船，宋人葛立方《韵语阳秋》：“米元章书画奇绝，从人借古本自临拓，临竟，并与临本、真本还其家，令择其一，而其家不能辨也。以此得古书画甚多。”黄山谷曾有“沧江静夜虹贯月，定是米家书画船”之句，米家书画船特指米芾所藏书画极多。

杨千里对封建王朝的典章制度、风俗游艺等等都非常熟悉。对联涉及的知识，可谓方方面面，既博

且雅,因而他运笔动墨,才能如此得心应手。

杨千里虽说也从政,不过他最终还是书生本色,一位活跃于社会的知识分子。

本文引录了一个行楷立轴,可以看出杨千里少年时代的刻苦与勤奋。立轴作于“戊戌初冬”,1898年,杨千里只有16岁,正是这一年,杨家的千里驹进学成为了秀才,一手楷书已有相当的功力。整伤紧密,规矩森严,也不乏柔和与丰润,除了天赋之外,大半是由于他的父亲。

千里的父亲杨敦颐进士出身,官至江苏学政,儿时的千里随父到驻地镇江读书,由于家学渊源,父亲督责有方,儿子的四书五经以及书法长进很快。当时的社会,除了走科举之路之外,似乎也没有什么其他的出路。再加上父亲身为学政,管的就是县州府学的生员及其科举考试,因此杨千里作为杨家的长子,父辈望子成龙的心情当然是非常迫切的。可以想见,杨千里5岁读书,6岁开笔,每天生活在书籍笔墨之间。儿时的千里天天操练楷书,为日后的书法打下了坚实的基础。

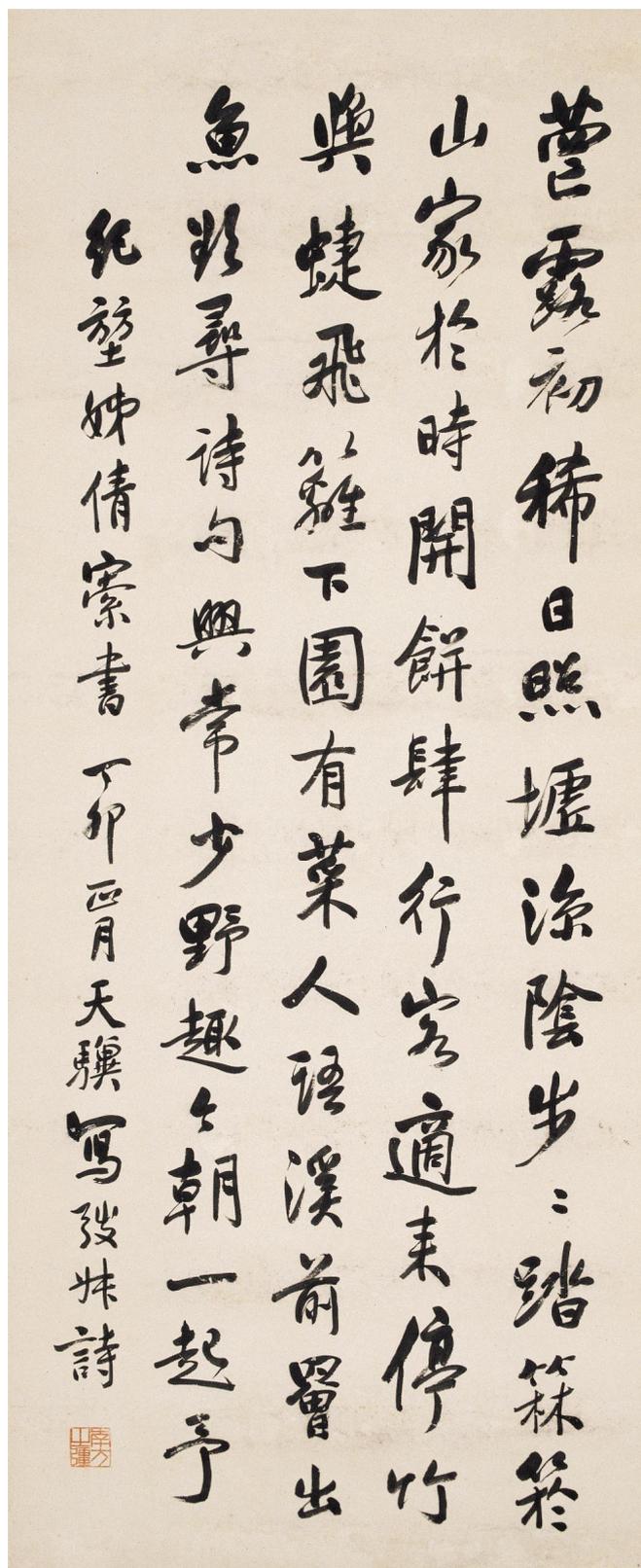
立轴的落款是“千里弟杨锡骥涂”,几乎所有的资料都介绍,杨的父亲从曹操诗句“老骥伏枥,志在千里”二语,拈出了儿子的名字“天骥”,字“千里”。从这幅手迹来看,父亲为儿子取的是“锡骥”,而不是“天骥”。锡,通赐;骥,千里马。推究父亲的心愿,当求老天赐予杨家一匹千里宝驹。

杨千里很早就踏上了社会,武昌起义,陈英士在上海攻进制造局,缴获制造局总办张楚宝的一辆黄漆马车,陈把马车送予杨千里,这时的千里正好在《申报》任主笔,天天乘上马车到报社办公治事。当时英国人福开森执掌着报社大权,杨天骥不肯趋奉,骑着马车倨傲作态,目中根本没有他这洋大人,没几天被福氏停职,杨昂然不顾扬长而去。他53岁那年,从东坡诗句中拈出“白发苍颜五十三”一句刻成印章,梁爰居小他一岁,约定次年转作赠品,陈倦鹤更小一岁,说越年再赠倦鹤,就这样,一枚印章在朋友中次第转手,成为趣谈。他儿子取名“万里”,寓有“跨灶”之意。

但凡杨千里的手迹,如果应人之请而作,落款时

呂映徽茂才邀人作簾鉤詩首唱云磔戟深、鉤影徹玉竿、月上綺窗、衣啜、啼燕語窺
 巢入溶漾、絲牽入戶、飛十里、釵、銀、攀、絡、素、一、堂、鐙、燭、落、珠、璣、巖、公、幕、下、憐、才、甚、三、掛
 中是也非、吳、穀、人、太、史、云、繼、珠、畫、向、鴉、叉、展、宛、似、書、摹、蠶、尾、成、秦、端、佳、太、史、云、遊、空
 半、學、魚、抽、已、倒、挂、真、疑、鳳、是、公、吳、古、狀、云、眼、于、檻、外、看、公、鳳、手、出、塵、頭、見、美、人、穀
 人、又、有、一、聯、下、句、仔、細、擗、頭、怕、礙、封、惜、忘、其、出、句、戊戌初冬書
 丹忱仁兄大人 青鑒
 千里弟楊錫驥涂

杨千里 行楷立轴 132×31cm 吴江博物馆藏



杨千里 行书跋叔诗轴 130×53cm
吴江博物馆藏

大多下有“雅属”“属书”二字，如果是他主动赠送的，那么落款中下的往往是“雅教”、“教正”“正集”，值得一题的有两副联语，一副在戊午年大年夜书赠“济川先生”的，还有一副是1948年元旦为“云翔大医师乔迁志喜”所撰作的。杨千里的交往，尤其是待人接物的礼遇由此可见一斑。

本文引用杨千里的手迹十多幅，多数是对联，也有立轴和条幅。书体主要是行书，也有楷书、隶书和草书。

杨千里的行书，主要师法王羲之，也学米芾和东坡。铁画银钩，丰腴跌宕，精神饱满，骨格强硬而意度娴熟；追风逐电，行笔犹如天马行空，驾驭自如而豪气焕发。

杨千里的隶书和楷书，主要得力于石经。隶书颇有蔡邕“熹平石经”遗意，用笔凝练含蓄，方圆齐下，遒劲流畅，结体温文尔雅，没有平板单调，也毫不夸张，用笔顺涩疾缓，结字的起承转合，寓动于静，孕奇于正，内涵丰富而又韵味醇厚；楷书则师承唐开成石经为多，字形修长，笔力劲健，提按顿挫清晰分明，骨骼硬朗峭拔，神气端庄清隽，融入了自身的心裁。杨千里的楷书，介于楷隶之间，整体上看属楷，同时参入了隶书的笔势，因而温润秀美，蕴含着轻灵之姿。

其草书师承右军、大令和怀素，兼有明人王宠的影子，拙中寓巧，婉约而疏逸，别具沉静风神。

书法之余，勤于治印。他的印章多出己手。书斋名茧庐。主要著作有《满夷猎夏始末记》、《茧庐吟草》、《茧庐长短句》、《茧庐印痕》、《茧庐治印存稿》等。

（作者单位：吴江柳亚子纪念馆）

未凿天真犹浑朴

——清末翰林许承尧书法初论

□董建

明清至民国间，徽州曾涌现出一大批著名画家，并形成了“新安画派”这样一个重要的绘画流派。书法方面，虽不乏擅书者，但影响与成就不可与绘画同日而语。近代黄宾虹不仅是一位国画大师，也是一位书法大家，其艺术成就正被人们广泛认识和发掘。黄宾虹好友许承尧先生是民国时期徽州一位重要的书法家，但因其过早的蛰居故里，外界对其了解不深。本文试图通过掌握的资料，分析其书法风格及形成背景，并对其书法作品大致作年份划分和分期，同时对相关问题略作考释。

许承尧(1874—1946)字际唐，一作雾塘。号疑庵，晚号茆叟。室名眠琴别圃、晋魏隋唐四十卷写经楼。歙县唐模人。他是民国时期诗人、方志学家、文物鉴藏家、书法家。

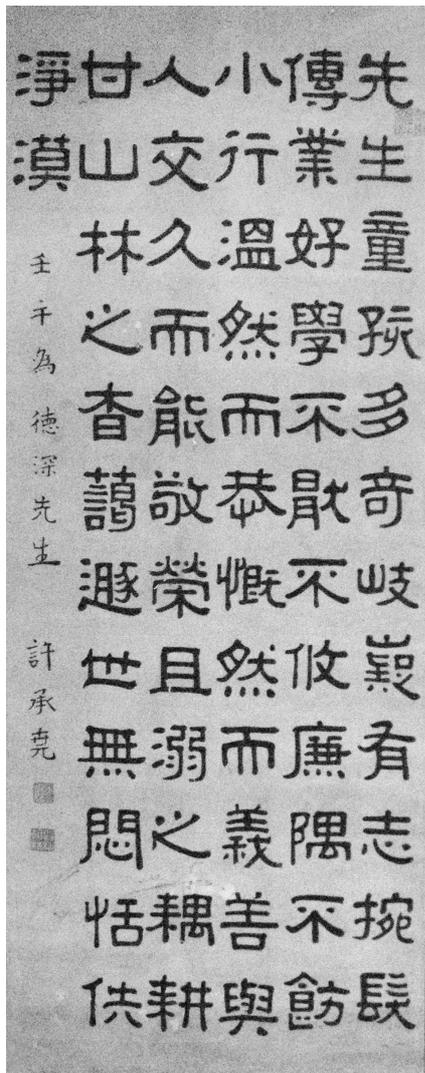
许姓为唐模大族，许承尧家学渊源，21岁中举人，师事汪宗沂，与汪鞠卣、黄宾虹为同学。光绪三十年甲辰(1904)进士，授翰林院庶吉士。第二年，许承尧告假回归故里，创办新安中学堂、紫阳师范学堂，任监督。又与同盟会陈去病、汪律本、黄宾虹等人组织“黄社”，表面以研究学问为名，实为秘密反清组织。后因事发，许承尧遂辞去二校监督职，幸因查办此案的安徽巡抚恩铭被徐锡麟刺死，许承尧方化险为夷。回到北京后，重入翰林院任编修，兼国史馆协修。辛亥革命后，应皖督柏文蔚聘，任筹建芜屯铁路总办。民国二年(1913)，应甘肃督军张广建之聘，先后任甘肃省秘书长，补甘凉道尹、兰州道尹、省政务厅长、渭川道尹等。1924年辞官回京，同年由京返歙。许承尧晚年虽任安徽省府顾问，但基本不

过问政事，而是忙于鉴别书画、吟诗作书、编纂方志等事务。著述有《疑庵诗》、《歙故》(出版书名《歙事闲谭》)、《疑庵文集》、《歙县志》等。

笔者认为，民国间徽州一地擅书者自不乏其人，但真正有成就和建树者，并不太多。许承尧虽然书艺高深，但他中、晚年蛰居故里，其书艺流播、传扬难免受到地域限制，徽州以外，知者较少，与其书艺水平极不相称，亟有推介和深入研究的必要。另外，一般人认为许承尧于书法只擅隶书，但随着笔者搜集、掌握资料日多，这种认识和观点开始动摇。当然，论书法成就，许承尧仍以隶书造诣为高，这也是本文立论的根本和重点。

大凡立论，皆应建立在事实的基础之上方具有说服力，为此，笔者广泛搜集资料。从现有资料看，许承尧隶书作品占了绝对优势，草书未见，篆书曾见一通临《三公山碑》，楷书数见，行书仅见一横幅，而多见于信札中。在其十几件隶书中，有几件临汉人作品，如《樊敏碑》、《张迁碑》、《褒斜道刻石》等。其它作品从风格看，基本也和上述三种汉隶一致。由此可见许承尧对雄浑、古拙、质朴、开张一路的书法风格情有独钟。他在《学书偶作》中云：“学书尚气势，恣汝力屈铁。十年黑池水，不解汉人拙。今晨偶得之，冥想会一瞥……”^①此诗前二句代表了他对书法尚势、尚力的审美追求，而“拙”字则是他悟到汉人精髓之处。因此，汉碑中秀美一路的书风在许承尧的笔下从无临习和表现。许承尧又有《题建初买地石刻》诗：“弟兄买地作此券，遥遥东汉建初年。字方三老食堂大，刻占敦煌片石先。未凿天真犹浑

朴,无波神力自苍坚。盎然别会西京意,不数戈戔半两钱”。^[14]“建初买地石刻”即“大吉买山地记刻石”,东汉建初元年(76)摩崖石刻题记,隶书,字大尺许,额书“大吉”二字。其书出自民间书手,率真自然,用笔圆浑,无波磔,带有篆书笔意。许承尧赞“未凿天真犹浑朴”,可谓搔到痒处。清代是篆、隶书大盛时期,名家辈出,如郑簠、金农、伊秉绶、邓石如、何绍基、吴让之、赵之谦、徐三庚、杨岷等,在清代书家中,许承尧曾明确表示不喜欢邓石如和包世臣二人书法^[15],并且对刘墉的书法也颇多微词^[16]。然而对于伊秉绶书法,许承尧却大加褒扬,赞伊书“寻常横平而竖直,忽化浑金与坚石。两端凝注中贯精,肃穆方严自撼臆。斯乃汀州先生分书之诣极,恰如老杜诗,



许承尧 隶书轴

弯弓馥满仍似不用力。自唐以来甚稀有,平揖汉京疑可即……”^[17]许承尧爱乌及屋,称伊秉绶之子伊念曾的隶书:“芸石于分书,卓尔受父笔。差已同精能,惟应逊闾实。直干何森森,劲肆亦无匹!不数王异公,何论邓传密?”^[18]芸

石,伊念曾字;邓传密,邓石如子;王异公,王时敏子。

伊秉绶书法纵横开张,气象博大,醇古壮伟。在古拙开张上得《褒斜道刻石》气象,而雄强朴茂处则为《衡方》、《张迁》、《郾阁颂》等遗韵。伊秉绶将诸书熔为一炉,加以美术图案化,比如笔划横平竖直,排迭森然,在这似乎近于僵硬的结构之中,忽在个别字上出现一二处几何形,顿觉生动起来。伊氏在点的处理上也是独具特点和个性。由此可以看出,许承尧在隶书的取法上、审美上基本和伊秉绶趣味相投,作为晚学,许承尧受其影响很大,在作品中时见伊书的影子。许承尧家乡唐模水街一处药铺墙壁上的“道地药材”四字,“道”字活脱脱为伊书翻版。当然,许承尧书法中直取伊书面貌的并不太多。许书与伊书比较,我们可以看出许承尧隶书中更多的是《张迁》意味,因而更多朴拙味,而且愈到晚年愈强烈。

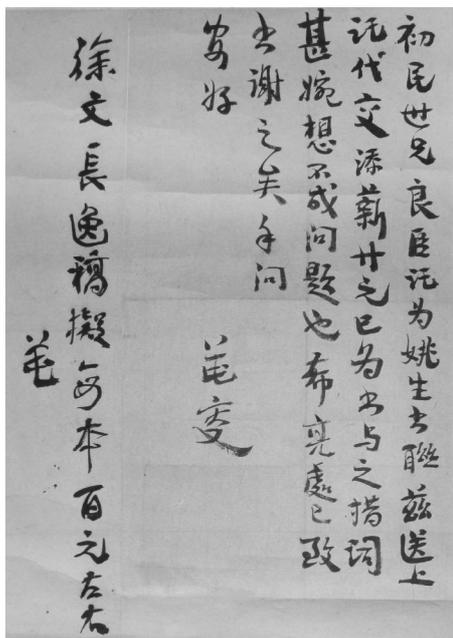
甲戌(1934)春,养痾于唐模的许承尧临《褒斜道刻石》自遣,这件临本,比较忠实于原作,署款亦用《褒斜道》笔意。另《开张修治隶书联》(150×19.8cm)在字形与笔意上均与《褒斜道》一致,楹联中“郡”、“开”、“张”更是同出一辙。不同的是临本在线条及字的结构上均体现一种“率意”,而楹联则刻意的多,这当与一为取自“原始材料”,一为“加工”后的成品有关。庚午(1930)节临《张公方碑》是许承尧在上海时为方曦所写。许承尧孙许克定先生所编《许疑盒先生年表》云:这一年“春末由浙江经杭州至上海,在杭曾游西湖,此次在上海逗留较久,秋后返歙”。^[19]作品上款“晓之”为方曦字。方曦是位著名徽商,在上海产业很大,与其亲家在金陵中路288号所开的布店成为歙县旅沪同乡会的会址。因其经营有方,其布店跃居上海布业之首,因此众推方曦担任上海市布业同业公会理事长。许承尧去上海,常居其家。这件作品尺幅较大,175×92厘米,纸本。此临作亦忠实原作,但在章法、字法上处理的较平稳。在个别字中,如“之”、“克”、“利”、“民”、“人”、“亲”等字之最末一笔皆有一个细小的出锋动作,都是在笔锋送到位后进行的,这种现象只在少数几幅作品中存在,可能是这一时期的一个特点。总体来

讲,许承尧隶书以体现《张迁》意味最多,也最精彩,如《传楮工图七言联》和《楚汉史班八言联》都是难得的精品。这几幅联还有一个特点,即字多向右下略微倾斜,可以看作是其晚期作品的一个标志。

在研究过程中,笔者发现许承尧绝大部分作品不署纪年,这甚至都成了其作品的一个参考特点,当然也对许承尧作品分期带来了困难。在笔者所见真迹中,署纪年最早一幅作品是临《樊敏碑》大中堂,作于1926年(53岁),其时许承尧已居唐模。又见另一种临《樊敏碑》四条屏,风格大致相同,年份可能略晚于前者。

徽州一地曾流传一个说法,即署名中“承”字二横者为许承尧真笔,而署三横者为其小女儿许家华代笔,还有汪印川代笔说。理由是署三横的书法笔力都较弱。在许承尧作品中,确实存在有二横“承”、三横“承”之区别,我曾就此事专函请教许家华先生,许先生明确表示“先父书法作品,生前从无代笔之事”^④。《疑庵诗·代前言》中说“先生中、晚年以卖文为生计,故应酬之作较多,另有一些竟带‘遗老’声口,如‘九月记事’(写辛亥革命)中竟有‘哀痛陈三诏’、‘虞渊涕泪凉’之语……”这卖文显然是指文章。至于是否鬻字,没有提及。但香港版《疑庵诗》前面印有许承尧致黄宾虹信札,其中提到“弟近年喜一切如昔,鬻书为活,所入足供食用”。这说明许承尧卖文亦卖字。无论是友人无偿索取还是鬻字,写字终究没有画画复杂,况且也没有太多付润资的字要写,许承尧更不会无聊到故意将代笔与亲笔以“承”字用二横、三横来作区别。笔者通过对许多原作进行对比、分析,得出一个看法,即“承”字署三横者为中期以前作品,署二横者为中、晚期作品,这也可以解释为什么署三横者书法相对稚弱一些,以至有了代笔之嫌。这里应该指出,近年市场上已出现了许书伪作,伪作者当然会混淆其中概念,署二横或三横皆有。至于三横二横的区别出现在什么年份,目前尚没有可靠的资料可以说明。那么,许承尧书法中为何出现二横和三横两种写法呢?我想这和许承尧晚年书法愈来愈老辣、简约有关。“承”写二横在古代书法作品并不少见,汉《夏承碑》如此,

清人邓石如亦如此,乃至六朝楷书中亦有此写法。晚年许承尧书法返朴归真,崇尚简朴,笔划化简亦是常情常理,如前举《传楮工图联》中,



许承尧 行书尺牘

“传”、“图”皆是化繁为简之范例。此外,书画家对署名往往刻意设计,这是因为署名具有划押之属性,亦是本人个性之体现。

许承尧当年能中进士,说明他在楷书上必定下过功夫,但,是师唐或师魏?目前有关许承尧的介绍文章中,尚无人论及他在楷书上师法渊源,更遗憾的是,目前尚未发现他早年这方面的书迹和资料。笔者所寓目之楷书有两件,一为楷书立轴,书于己卯(1939)年,许承尧66岁。现藏屯溪博物馆。另一件为四条屏,从文字内容看,原作似不止四屏。此四条屏未署年份,“承”字为三横,所钤印章亦仅见于此。字体是带有何绍基意味之颜体,亦略有魏碑笔意。笔法老辣,融隶于楷,这种面貌之作品,笔者尚是第一次见到。从以上特征看,应是许承尧五十前后的作品,说明许承尧的楷书渊源可能出于唐贤,间受魏碑影响(许承尧曾有《题云峰山碑》诗:“北朝有书圣,羲献未能逾。留得仙坛石,焯然照海隅。真精函太璞,奇冶眩神姝。千载云峰顶,朱霞自卷舒。”^⑤许承尧对云峰山刻石可谓推崇备至)。己卯楷书轴写得清瘦淡雅,字距行间疏朗,尖锋入纸,勾多作左向横出,捺画有隶意,既有魏晋风度又有王雅宜风韵,与四条屏判若两人。此轴引首钤“晋魏隋唐四十

卷写经楼”印章,似给我们指出了寻觅方向和线索。许承尧在 1913 年至 1921 年近十年的陇上生活,使他有幸收藏到几百件敦煌写经、文书。他回到故乡后,遴选出 40 件精品,度藏于故宅楼上,即为“晋魏隋唐四十卷写经楼”之来历。徐者则赠送友人或交换书画。关于敦煌写经,许承尧诗中多有记载和涉及。1914 年,许承尧作《寄孔少轩索唐写经并佛像》诗:“城南老尹(许自谓)真眼馋,一生不止诗酒贪。搜奇癖古入肝膈,譬生作女喜见男。况复唐人手写字,千年墨色青如岚……”^[1]1916 年,许承尧将敦煌写经寄给友人马通伯并作诗题其后:“渥洼流沙隈,中有古德字。千年楮墨色,粲粲骇新异。大法昔东来,至宝艳滕笥……我来嗟已晚,千百见三四。隋书立瘦鹤,魏书警神骥,更溯太和前,神奇诧初睇。唐书稍近今,转侧缚行次……”^[2]1927 年,许承尧由杭归歙途中,作了杂诗 55 首,其中一首云:“回峰塔已委榛芜,塔缝遗经刻画殊。一字艳称珠一串,不知世有晋人书。”诗后许承尧自注:“余藏有晋人写经”。^[3]在这些诗里,我们能清晰地看出许承尧在得到这些古人遗墨后的欣喜与珍视。笔者认为许承尧并非将这些珍宝一藏了之,而是研究、吸收了其中精华,尤其运用到了楷书、行书方面。那种带何绍基意味的颜书早已不写,代之以下笔尖、轻,收笔重、钝的新书风,即带有写经意味的书体。除前述楷书轴,许承尧二件行书信札也是如此,如“致初民”、“致宾虹”信札,“致初民”中“良”、“代”、“交”等字之捺画,皆重捺粗壮,与经生书都极为相似。而“致宾虹”札则比比皆是。此外晚年许承尧在许多书画上题跋也是此类风格的小行书或小楷书。上述作品的精致用笔与格古韵高的书风与他雄浑厚重的隶书形成了一个较大的反差,均代表了许承尧一生最高书法成就,这一风格的形成约在其 60 岁以后。

许承尧未能像老友黄宾虹一样享高寿,仅 73 岁而卒。许承尧 70 岁左右的作品,也因他不署纪年而无法确定。但笔者寓目之一件“十年磨剑,万金买邻”联和一件《临褒斜道刻石》,可以认为是其较晚之作品,此《临褒斜道刻石》与甲戌所临风格完全不同,笔画浑厚朴茂,名曰临,基本出于自运。“十年磨

剑,万金买邻”联署“许芑”,笔墨枯湿互见,笔划随意,一派老来天真的情趣,随心所欲不逾矩,这一切提示我们作者已迈入了老年期。

近年来,“徽州学”正在不断升温,歙县作为古徽州府治,是当时地方政府政治、经济、文化中心,加之人杰地灵,自然倍受瞩目。明清以来所编纂的徽州志书,其重要的历史参考价值不言而喻。作为近代歙县志的最后一部力作、民国版《歙县志》的总纂者许承尧先生,其做出的卓越贡献是有目共睹的。他又一部汇集了丰富的徽州历史人文资料的著作《歙故》,更是被后之研究者广征博引。作为诗人,许承尧有《疑庵诗》问世;作为方志学家,《歙县志》、《歙故》早已蜚声在外;作为鉴藏家,他收藏的大量文物是安徽省博物馆的亮点。唯作为书法家的许承尧,其作品虽流布四方,亦不乏知音者,但更多的人是将其书法当作翰林字来收藏的。因此,对其书法的探讨尚属起步阶段。偶见一文,将黄宾虹长许承尧 10 岁这样的简单事实都弄得颠倒起来,遑论深入研究了。作为徽州近代真正意义的少数几位书法家,这一切与其成就是不相符的。

注释:

- [1] 《疑庵诗》,黄山书社,1990 年,第 211 页。
- [2] 同上,第 165 页。
- [3] 见“答萧寄踪”诗。同上,第 328 页。
- [4] 见“戏题刘石庵书幅”诗。同上,第 321 页。
- [5] 见“墨巢为伊汀州作生日,属书寿墨籀三字,并寄诗来,答之”诗。同上,第 291 页。
- [6] 见“得伊念曾分书题其后”诗。同上,第 302 页。
- [7] 香港出版《疑庵诗》。
- [8] 许家华先生致笔者函。
- [9] 同[1],第 279 页。
- [10] 同[1],第 66 页。
- [11] 见“以敦煌写经寄马通伯先生即题其后”诗。同[1],第 84 页。
- [12] 见“由杭归歙途中杂诗五十五首”诗。同上,第 149 页。

(作者单位:安徽中国徽州文化博物馆)

梅兰芳大师与书法

□ 孙 洵

中国绘画、中国书法与京剧,是我中华民族文化艺术的象征,也是人格精神的标志,也最能凸显东方人美学思想的睿智与深邃。在国人心目中他们是国粹,也是瑰宝。这是实实在在的具象,绝非泛泛而谈的抽象理念。例如绘画的大写意,书法中行书、草书的参差不齐,虚实飞白,开合自如与京剧的大量丰富的虚拟动作,何其相似。而书画的中锋、侧锋、捺锋等(包括夸张的表现手法)与京剧手、眼、身、法、步几乎同出渊源。尤其是篆书的中锋用笔与京剧强调的字正腔圆、板式唱腔的抑扬顿挫,还有书法结体的优美、章法的跌宕、起伏,简直就是相同形式的表述。诚然,能将这三者溶于一体、集于一身、浑然天成、巧夺天工的佼佼者,又能呈现出庄重、敦厚、辉煌而一丝不苟者,当推艺术大师梅兰芳。

—

梅兰芳于1894年(农历九月二十四日)出生于江苏泰州凤凰墩,梅家远祖曾以精巧的雕花木工谋生于乡梓。祖父梅巧玲(1832—1882,字蕙仙、号小坡、别号蕉园居士、自署梅道人)对戏曲产生兴趣,曾举家迁居苏州,深研昆曲(当时京剧方见雏型,人称“辞弹”)。去北京后,艺高名噪为当时京剧名旦,位列“同光十三绝”之一。也就影响并培养了梅兰芳的父亲梅竹芬(1874—1897),后来也成为京华著名

的昆曲、京剧旦角演员。梅兰芳的母亲杨长玉(1876—1908)是著名京剧武生杨隆寿之女。而伯父梅雨田(1865—1912)是与“国剧泰斗”谭鑫培长期合作的琴师。事实上,因父母早亡,梅兰芳是由伯父梅雨田抚养成人的。

梅兰芳8岁开始学戏,9岁从名旦吴菱仙老先生学唱青衣。光绪三十年(1904)农历七月初七,年方10岁的梅兰芳第一次登台表演,在“七夕”应节戏《天仙配》中串演昆曲《长生殿·鹊桥密誓》中的织女,一炮打响,名震京都。1908年,他搭喜连成班演出,这个班子是培养京剧名伶的著名“科班”。这时他一面继续求艺于吴菱仙,一面又向名旦秦稚芬和名丑胡二庚学习花衫戏,并刻苦学习昆曲,练武功和蹁功,广泛观摩旦角本工戏及其他各行脚色的演出,为日后的艺术创造打下了坚实的基础。

1913年,梅兰芳首次应邀赴上海演出。京剧界人称“通天教祖”王瑶卿之弟——王凤卿(圈内人尊乐凤二爷)领衔挂头牌。梅为二牌,当时王凤卿已是驰名全国的名须生,而梅兰芳是初出茅庐。王凤卿热心提携后进,竭力推荐他主演“大轴戏”压台。他初次压台演出的剧目,为茹莱卿传授的《穆柯寨》。他出色地完成了穆桂英这一艺术形象的塑造,受到上海各界戏迷的赞赏,大小报刊纷纷报导。在沪期间,他曾观摩了上海以表现近现代和当代题材为主

的“新戏”。也参观了新式舞台的灯光、布景,以及一些演员的化妆方法及服装式样的设计。一方面说明他好学的精神,一方面也提示出上海作为“中西文化交流”的窗口,对他的启发。由沪返京后,他搭翎文社演出,排出第一个新戏《孽海波澜》。1914年秋,他再次应邀赴上海演出,上座率经久不衰,盛况空前。自此梅兰芳这三个字,已深深嵌入国人脑海,并吸引了不少英、美、欧洲国家与日本观众的注目。也开始了大量新剧目的排演和艺术上的革新。

从1915年4月至1916年9月,梅兰芳排出了11出戏。时装戏有《宦海潮》、《邓霞姑》、《一缕麻》;古装新戏《牢狱鸳鸯》、《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《千金一笑》;昆曲传统戏有《思凡》、《春香闹学》、《佳期·拷红》以及《风筝误》的《惊丑》、《前亲》、《逼婚》、《后亲》等。此后数年中,他又排演了大量古装新编历史剧,如《廉锦枫》、《霸王别姬》、《天女散花》、《麻姑献寿》、《洛神》、《西施》、《太真外传》等。还整理演出了传统剧目《宇宙锋》、《奇双会》、《金山寺》、《樊江关》、《打渔杀家》、《二堂舍子》、《审头刺汤》等。他在演出过程中对京剧的服饰、道具,尤其是京剧音乐的发展都作出了卓越的贡献,有些剧目已成为京剧舞台上的经典。他与程砚秋、尚小云、荀慧生为人誉称为“四大名旦”,他位列四大名旦之首。他的唱腔影响广泛,人称“梅派”。

大师之所以为后人称为大师,除在继承传统的前提下不断革新、精益求精,也反映出他在求艺过程中转益多师。梅兰芳不仅请教过王瑶卿先生,也不满足于祖辈、父辈传授的昆曲基础。著名曲学大师吴梅于1916年12月应蔡元培校长之约出任北京大学国文系教授,梅兰芳亲自登门求教于吴梅(参见本刊总第八期)。这种谦谦君子、不断锤炼个人艺术的精神,实在是学无止境的表现。正因如此,他在艺术上的卓越成就引起国外人士的重视。1919年和1924年,曾两次应邀去日本演出。早在1913年日本大地震时,梅兰芳曾发起过义演,为日本受灾者筹集赈济金。他后来两次赴日演出,引起日本朝野极大震动与空前的欢迎。这也是中国京剧走出国门之始。1929年底,他应邀赴美国演出,不仅引起

轰动,美国波莫纳学院与南加利福尼亚大学分别授予他名誉文学博士学位。京剧取得国际上的认同与荣誉,也是自梅兰芳开了先河。

1931年“九·一八”事变后,东北沦陷,梅兰芳自北平移居上海。在沪排演了《抗金兵》《生死恨》等戏,鼓舞士兵与民众的抗日情绪。1935年,他应邀赴苏联演出。此行他结识了世界知名的作家、艺术家,如高尔基、A.H.托尔斯泰、斯坦尼斯拉夫斯基,还在苏联结识了萧伯纳、布莱希特和他的老师皮斯卡托尔。他们对梅兰芳的表演艺术备加推崇,认为给了欧美乃至世界戏剧界的众多借鉴与启示。所以,后来戏剧史上将苏联的斯坦尼斯拉夫斯基、德国的布莱希特与中国的梅兰芳,誉为“世界三大表演体系”,无疑提高了中国戏曲的国际地位。1937年,抗日战争全面爆发后,他虽身居沦陷区,不为敌伪的威胁利诱所屈服,毅然蓄须盟志,拒绝演出,一直坚持到抗战胜利。梅兰芳这种崇高的民族气节,受到全国人民的赞扬与敬重。

新中国成立后,梅兰芳先后当选为全国人民代表大会代表、中国人民政治协商会议全国委员会常务委员、中国文联与中国戏剧家协会副主席,先后出任中国戏曲研究院、中国京剧院院长等重要职务。1952年,在第一届全国戏曲观摩演出大会上,文化部授予梅兰芳荣誉奖。1953年,他参加中国人民赴朝慰问团,慰问朝鲜人民与中国人民志愿军。1955年,文化部、中国文联、中国戏剧家协会联合为梅兰芳、周信芳(即麒麟童)举办了舞台生活50周年纪念活动,举行纪念性演出,并为他摄制戏曲影片《梅兰芳的舞台艺术》与《游园惊梦》(此剧与俞振飞先生合作)。1956年5月,梅兰芳应日本《朝日新闻》社等团体的邀请,率团赴日演出,先后在东京、京都、大阪、福冈、八幡、名古屋等地公演23场。观众达7万余人。1957年7月,国际舞蹈家协会授予梅兰芳荣誉奖章。同年11月,他参加中国劳动人民代表团,赴苏联参加庆祝十月革命40周年庆祝活动。1959年3月,梅兰芳光荣加入中国共产党。同年,为向国庆十周年献礼,排演了《穆桂英挂帅》。1961年8月8日,他在北京病逝。

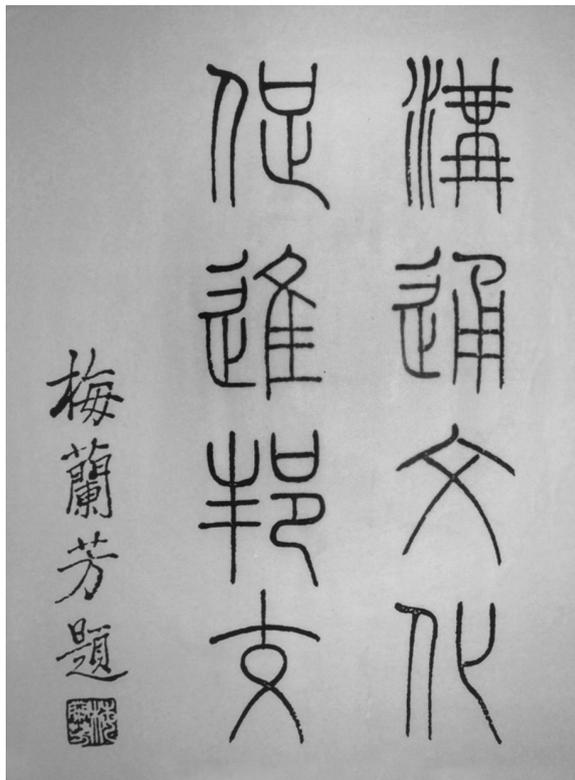
二

上文提到抗日战争期间，梅兰芳虽身居沦陷区，但不为敌伪的威胁利诱的屈服，毅然蓄须盟志，拒绝演出，足以体现了一位艺术家的民族气节。为了解决一家人及戏班子里众多人的衣食问题，他选择了“鬻书画以自给”。

笔者撰写《民国篆刻艺术》、《民国书法史》时，在档案馆与图书馆查阅了大量文献资料，发现老一辈有成就的京剧表演艺术家，不约而同地喜爱金石书画。很多老艺人甚至认为这是互补互存的。梅兰芳是其中的佼佼者、具有代表性的大师级人物。我能见到的文字资料，造诣很高、名气很大的书画家与梅兰芳交往者有数百人之多。从中筛选对他书画艺术创作影响最直接者，如齐白石、陈师曾、姚华、溥儒、郑午昌等人。从《榆园画志》上看，梅兰芳与王云（1888—1934，也有认为是1891—1938，字梦白，号破斋主人，江西丰城人，画花鸟，为吴昌硕所赞赏，陈衡恪极力为之揄扬，曾在北京美专教中国画）也有很深的交往，这方面的例子很多。梅兰芳在京剧上博采众长，自成一家。他的思路与求艺方法换到书画艺术上来，同样也可以“博取”、“择善从精”，这是完全可以理解的。

有关梅兰芳与书法的渊源，好多学人喜从书法与京剧同为国粹的角度去研究；也有学人从书画名家与之交往的角度去研究；这确是外在的因素。我以为更重要的一点：就书法而言，家学熏染尤为重要。不妨从《清书史》、《明僮续录》、《怀芳记》、《越缦堂日记》等所引资料来分析，尤其是《越缦堂日记》称梅巧龄（梅兰芳祖父）“喜购汉碑。工分隶，远在其乡人董尚书之上。”且不论这位泰州籍的董尚书是谁，既是尚书起码也是进士第无疑。而一位京戏老伶工的分隶写得比进士还高明，可见一斑了。

2005年11月下旬，中共江苏省委宣传部、江苏省文联、泰州市委市政府等单位在泰州、姜堰市召开纪念“兰亭论辩”40周年——中国书法艺术高



梅兰芳 篆书轴

层论坛。笔者有幸出席此会，才得以拜谒“梅兰芳先生资料陈列馆”。我与嘉兴学院郑国贤老师读到梅先生遗墨“沟通文化，促进邦交”八个地道的“铁线篆”书体，极为振奋。从源头上说这种篆书胎息于传为秦丞相李斯的《峄山刻石》、《会稽刻石》。此与先前我们读到梅先生的楷、行书截然不同。它是一种沉稳的美、内在的美，放敛适度的美。书写要求极高，除笔笔中锋、一丝不苟。还必须静屏住气将一些笔画在微妙处理中，追求内在势能的聚积与转换。要达到精神奕奕，笔画圆劲，古意毕臻，形神俱肖，实在是不容易的事。就算是专业精深的善写篆书的书法家未必能有此杰作。这绝不是偶然的。与大师数十年来在京剧舞台上的艺术实践，艺术语言的表述，特立独行的风格体系是密不可分的。

（作者为南京随园书社学术顾问）

晚明禅学介入后的文人话语特征： 以董其昌画论为例（下）

□ 郭嘉颖

三、考察话语的“生长”潜能

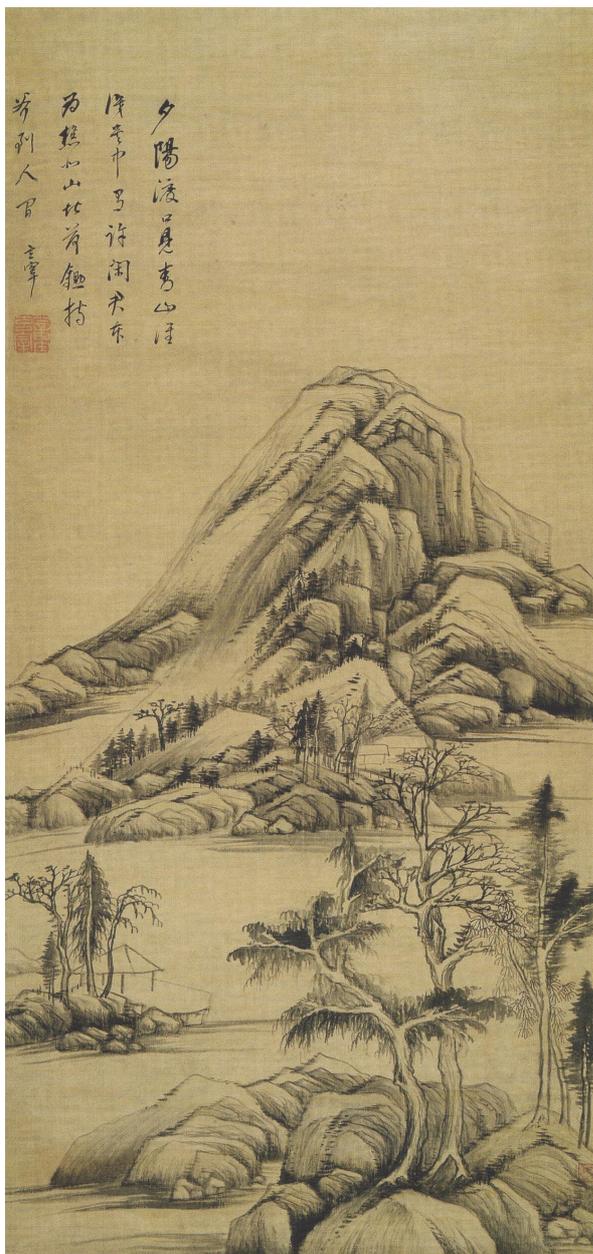
解构主义哲学家雅克·德里达在其《文字学》一书中作出的一个重要贡献就是反思并批判了惯常的写作与阅读方式,重新理清语言和思想、语言和文字、文字和阅读等关系。他指出,阅读所达到的最终效果并非是要复原作者的原本意图。因为,所思之内容与其后所言之内容并不能做到完全一致、等量齐观,思之内容与相应的言之内容必定存在着或多或少的差异;再进一步,文字也不应当是言语的完整再现,因此,以言说者原意为绝对中心的阅读方式必定要受到质疑,正当的方式应该是让文本成为一个开放的结构,让每一次阅读行为都参与到文本结构的内部因素当中,让它们自由组合,从而不断生成新的意义。

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,而其后由于多种原因,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,



董其昌 北山荷锄图 117.7×56.3cm
上海博物馆藏

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^[1]，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。对这个问题的探讨筑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。

困难之处首先在于自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，它的各个片断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馀地。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、童书业、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年。

[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年。

[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] 普济《五灯会元》卷一,北京:中华书局,1984年,第10页。

[5] 《坛经·疑问品》,呼和浩特:远方出版社,2004年。

[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年,第320页。

[7] 《坛经·付嘱品》。

[8] 宋慧洪《云门文字禅》卷二十五,转引自高令印《中国禅学通史》,第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》,收于周发祥等主编的《理解与阐释》,天津,百花文艺出版社,2005年。

[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年。

[11] 参见俞宣孟《本体论研究》第二章相关内容,上海:上海人民出版社,1999年。

[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年,第5期。

[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年。

(作者为南京艺术学院人文学院教师)

旧日昆山县衙前的戒石碑

□ 郭志昌

进得昆山亭林园大门,走过公园桥,穿越紫藤架,沿通往顾炎武纪念馆的石铺甬道北行十多米,在路西的顾鼎臣祠堂东墙外,面东立有一通刻着“公生明”三个楷体大字的青石碑,这就是自宋绍兴二年(1132年)夏六月开始由宋高宗下诏立于各地署衙门前的“戒石碑”。

这块石碑并不是当年的原件,而是元末明初时昆山的金石大家朱珪摹刻的,距今已有600多年了,朱珪在其著作《名迹录》中有记。

戒石碑高1.62米,宽0.62米,厚0.23米。碑阴上刻三个由右向左横排的字“戒石铭”,下为竖排的四行十六个字:“尔俸尔禄,民膏民脂。下民易虐,上天难欺”(一般人称之为“孟昶令箴”),亦为楷书。

当初,戒石碑的碑文颁行天下时,碑文是高宗皇帝从后蜀孟昶的《颁令箴》中选出,由当时的大书法家黄庭坚(山谷)手书一部,然后通知各地派人到京城临摹回去再加工制作的。黄庭坚书丹的那一块碑,则保存于他当过县尉的河南叶县(今平顶山市东南)的旧县衙中。因为是要求由省到县的各级衙门都要一体执行的,因此,全国各地便有了两千多块这样的碑刻。

按说,因为是御制,碑子的内容是不能随意更改的。但是,139年之后,蒙古人入主中原,建立了元朝,它还是被改成了四句别的话,并且,也沿用了97年。直到明初,“戒石铭”才得以恢复原貌,并规定,戒石碑必须树立在从仪门到衙署大堂的路上,也就是甬道上。到了清代,又规定立在大堂门前正中。其目的也是“使守令僚佐,触目惊心,务求为良吏,无徒朘削兆人,则国家之利实多矣。有斯民之责者,各

其勉旃”。

戒石碑的主要训诫对象,是相对于京朝官的外官、州县官,也就是过去所谓的“亲民官”。拿着俸禄,吃着皇粮,在衙门里上班的官员们,每天一早进得大门来,迎面就是“公生明”三个大字,似乎是一种提醒。在正厅大堂里,一眼就能看到铭文。下班后,一路走过去,十六个字也是抬头就可看到,好像让你对照检查一下,看看有无过失或昧心之处。

昆山宋代的那块“公生明”碑,已经无从寻觅了,我们现在看到的这块石碑,是昆山名宦、元至正九年(1349年)丹阳人史文彬担任昆山知州时,请朱珪摹刻的,距今660年。

但是,后来的各级官员们却没有把耳提面命的戒石碑当回事,所以至今我们在全国看到的戒石碑已不足10块了,特别是宋代的更是难睹芳容。15岁登上帝位,21岁时亲笔写下“百字官箴”的孟昶本人,就是历史上有名的昏君。他荒淫奢侈,别的不说,光是用金银宝玉和其它各种材料制成的夜壶,就装了七间房子。保存于西安碑林的那块最著名的“官箴碑”,上至国家总理,下至平民百姓,许多人都能十分流畅背诵出它的全文。殊不知它的作者、担任过陕西延绥道台的颜伯焘——那位倡议刻制碑文的四品官恰恰是一个大贪官。18年后, he 被从二品的闽浙总督的位子上撤了下来。在返乡的路上,随从竟然近3000名,用餐时要开400桌。途中的每一站,地方官要郊迎十里,一般要招待五日,使得所过之县“供应实不能支,必使设法促之起行,方使县中息肩”。一个五代时的皇帝,一个清朝晚期的朝廷命官,竟然都是这样的言行大悖,无怪乎有人说那



昆山亭林公园内戒石碑

继在旧址重建、增建县衙，但规制已不及当年的十分之三，也没有顾得上重立“戒石碑”。康熙十年，新任知县董正位将其清理出来，移到了正对大堂的甬道上，并且盖了个亭子保护它。后来碑亭倾圮。

清雍正四年，昆山县被分成昆山和新阳两个县，同城而治。乾隆十九年昆山知县许治重建“戒石亭”，不久又废，置石于大堂西偏。再后来，因为立甬道中使人感觉出入不便，有人提出将其改为木制牌坊立于仪门内的甬道上，不影响人们行走，三个字被制成坊心匾刻在朝南的一面。位于昆山县治东南

“廉生威”是狗尾续貂呢。事实上，全国各地，也没有将“廉生威”单独刻碑的例子，就像解放以后党对各级干部提出的“官箴”“为人民服务”的后边再没有其他多馀的一个字一样。

清顺治二年（1645年）六月，清兵打到昆山，县丞阎茂才赍印归附，激起民变。愤怒的百姓杀官焚治，使得县治毁为灰烬。官员借民房办公达十馀年之久。原来县衙内的这块戒石碑，长期匍匐于荒草之中。康熙六年开始，知县王仲槐、魏熙相

苑菜桥东的新阳县县衙与昆山县县衙的规制大体相同，木牌楼也刻制了“公生明”的坊心。那块“戒石碑”便被弃而不用了。

一百多年后的20世纪90年代初，亭林公园扩建，需要大量的石料，公园“建园办”的工作人员便四处寻找。有人在市政府后院（今玉山镇镇政府楼后）的档案室外边的草丛中，发现了这块已经沉睡了二百多年且毫无损伤的珍贵石刻，便将其运回，揩拭干净，重新描漆，立于此处，使之重见天日以外，还发挥着向人们讲述历史的作用。

有人也许会问，一块距今已经有600多年历史的碑刻，怎么能够如此完好无损地保存到今天？怎么能够躲过历次的战争和其他灾难？这是因为，一来它是一块奉敕而造的石碑，一直置于碑亭之中，不曾受到日晒雨淋之苦，二来它是在衙门里面放置，各级官员对它心存敬畏，百姓难得见它一面，与那些荒郊野外的各种碑刻相比，它始终处在一种养尊处优的地位。第三，对昆山和马鞍山破坏最为严重惨烈的太平天国战争到来时，“公生明”早已由木制牌坊代替了戒石碑，被弃置一旁匍匐于草丛中的它又侥幸地逃过了一场浩劫。

顺便提一句，现代不少书家都觉得甚至肯定昆山戒石碑的字不是黄庭坚所书，或者说是朱珪临摹得不像。认为黄字挺拔峻峭，遒劲有力，不似此碑的绵软甚至臃肿，特别是“公生明”三个字。其实这种怀疑是没必要的。黄庭坚的字，我们平时看到的，大多是行书或行草，很少有楷书的。但只要体味一下他的行楷《牛口庄题名卷》，或者有机会亲自到平顶山看上一次，疑虑也就会消失了。至于说朱珪临摹得不像，对于当时杨维桢、郭翼和顾阿瑛都十分尊敬的刻字名家朱珪来说，这个问题是不会存在的。

从全国范围里来讲，宋代的“公生明”石碑也许只剩下了今天平顶山市的那一块，而宋以后所刻制的也不足十块，因此，对幸存于昆山的这块戒石碑，我们应当备加珍惜。

（作者单位：昆山图书馆）