

# 昆仑堂

二〇一一年  
第二期  
(总第三十期)  
昆仑堂美术馆主办

封面题字: 朱福元

顾问:(以姓氏笔划为序)

马昇嘉 杨守松

杨 新 陆家衡

单国霖 夏天星

萧 平 薛永年

主 编: 俞建良

执行主编: 陆昱华

编 委:(以姓氏笔划为序)

沈 江 陆昱华

陈凤珍 俞建良

顾 工 蒋志坚

地 址: 江苏省昆山市前进中路  
109号

电 话: 0512-57366892

传 真: 0512-57366893

网 址: [www.kltartgallery.com](http://www.kltartgallery.com)

E-mail : [ksklt@ksklt.com](mailto: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

自有生气跃纸上

——张大千书法的师承和蜕变 ..... 蒋志坚 2

清末最后一科探花

——商衍鎔生平与书法 ..... 孙 洵 7

### 书画研究

《梅花喜神谱》研究综论(续) ..... 吴奇唯 10

朱彝尊与董旭《长江伟观图》 ..... 赵旭东 20

清代吴门篆刻史研究三题 ..... 陈道义 24

### 人物研究

吴其贞与钱谦益 ..... 陆昱华 32

倾盖若旧——蒋仁与郭麐的交往 ..... 朱 琪 37

与古为徒——清末管琳与颖拓 ..... 董 建 40

### 玉峰翰墨

陈子彝生平及其艺术 ..... 陆宜泰 43

陈子彝大事年表 ..... 陆宜泰 45

### 艺苑零拾

关于傅山的“四宁四毋” ..... 卜一克 31

# 自有生气跃纸上

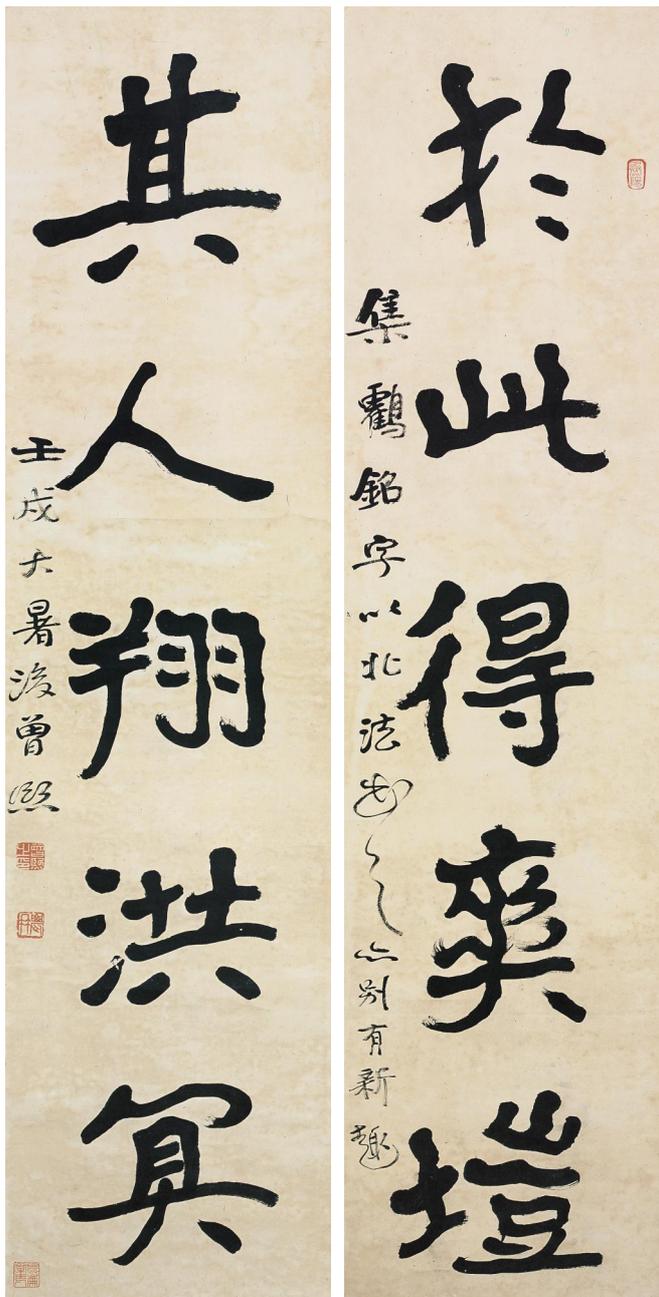
——张大千书法的师承和蜕变

□ 蒋志坚

近现代中国画坛上张大千先生无疑是最杰出的人物之一。他不仅多才多艺，同时一生充满了传奇色彩。张大千(1899-1983)，原名正权，单名爰，字季爰，四川内江人。因曾一度出家，法名大千，后遂以“大千”为号。张大千先生画艺轶群，以擅长山水、人物、花卉、翎毛和精鉴赏蜚声海宇，富收藏及能诗文以外，书法也极有造诣。由于以画名行世，遂致其独具风格的书法艺术“大千体”被画艺所掩而忽视，述者殊鲜，让知者甚惜。

中国书法艺术有一脉传承、恪守师说的传统，使书法发展不致断裂，创新也是继承传统基础上的创新。张大千先生所创“大千体”，也是继承、传播和发展师说的结晶，有源可循，有根可索，张大千对老师的观点能择善而从，不足则辨析之。这种既不废“师道”，又能在师说基础上勇于创新，是

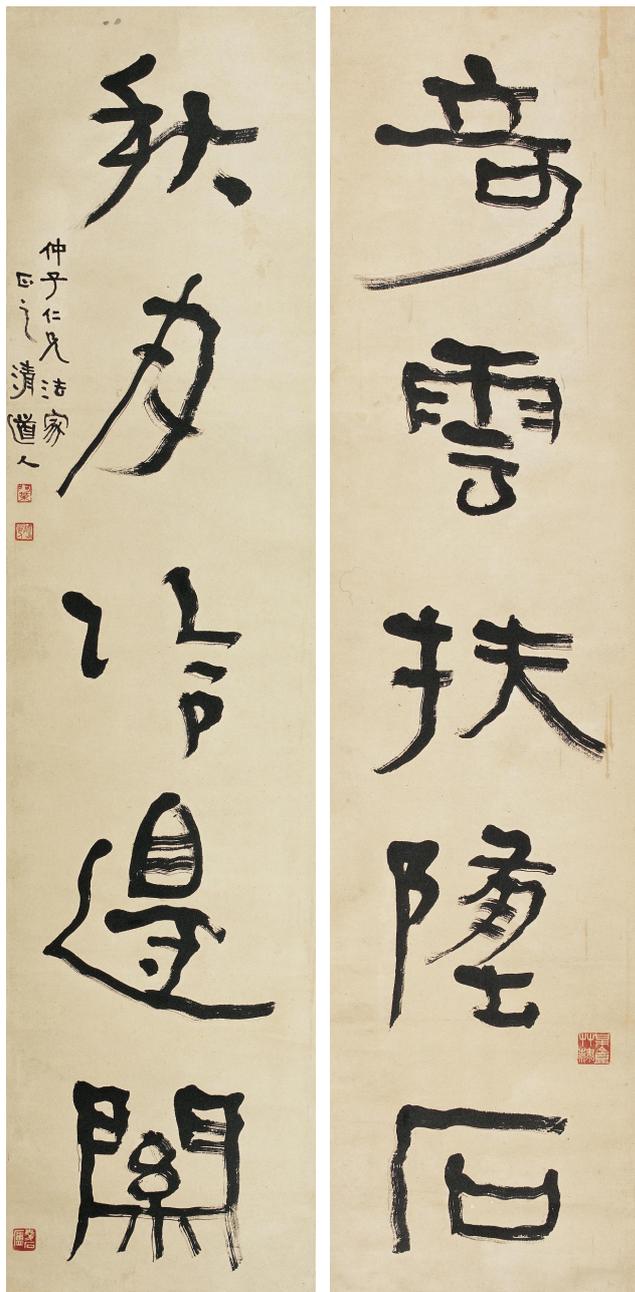
值得我们后人称道。1919年，张大千在上海“从学于曾农髯、李梅庵两夫子”。曾熙和李瑞清有“南曾北李”之称，二位都是前清翰林，当时江南有名的学者和诗人，均善书画、精鉴



曾熙 楷书于此其人联 纸本 128×32cm×2  
1922年 昆仑堂美术馆藏

赏、富收藏，且旧学根底甚深。昆仑堂美术馆藏有曾熙、李瑞清和张大千师徒三人四件书法对联，从中可以看出张大千的师承和蜕变。

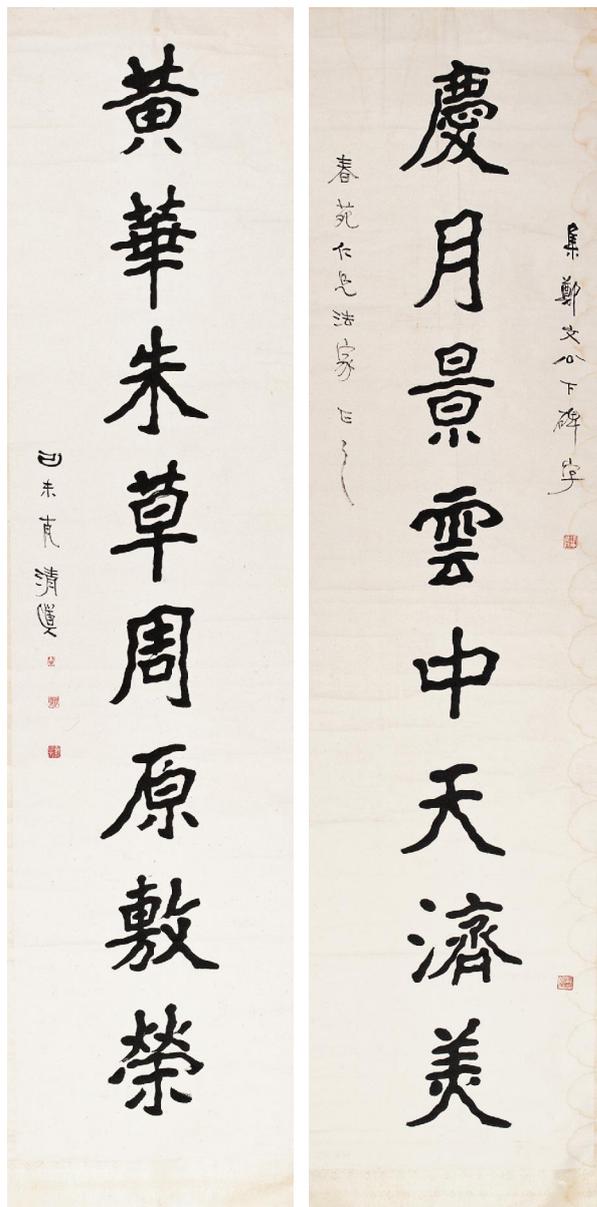
曾熙(1861-1930)，字子缉，号俟园，晚号农髯、嗣元，湖南衡阳人，光绪十六年(1890)中举人，光绪二十九年(1903)进士及第入仕，纳货补兵部武选司主事。辛亥后在湖南家乡闲



李瑞清 草隶奇云秋月联 纸本  
140 × 33.5cm × 2 昆仑堂美术馆藏

居，后受李瑞清之邀赴沪挂牌鬻书为生计。昆仑堂美术馆藏曾熙五言楷书对联，“于此得爽垲，其人翔洪冥。”128 × 32厘米，其落款：“集鹤铭字以北法书之，亦别有新趣。壬戌大暑后曾熙。”下钤“曾熙之印”白文和“农髯”朱文印。曾熙主要研习北碑，而对南碑《瘞鹤铭》却尤为情有独钟。曾多次临《瘞鹤铭》全文或用《瘞鹤

铭》字集联，史学家、书法评论家马宗霍曾说：“农髯临摹三代两汉金石文字，名倾海内。”昆仑堂所藏曾熙五言联可以窥见其书法的特点及审美倾向。曾熙在该联处理上，落墨从大处着眼，营造出大格局高格调的氛围，用篆书笔意及用笔特点，力透纸背，每笔均藏头护尾，保持极大的圆浑与停匀之感，行笔过程中，刻意加入细微的摇动波折动作，使线条出现蜿蜒迟涩的趣味，以求原铭文的圆劲浑厚的线质，不求形似。曾熙在处理线条上温润平正，这与《瘞鹤铭》因石成形，笔势飞动的精神内质不甚相符。然曾熙在落款上，书风能持灵活汲收态度，出刻意的成分少了很多，书写时顺应于毛笔笔性的自然流露，用笔圆通流畅，线条柔和润泽。方圆兼备，寓刚于柔，婉畅多姿，这种轻松用笔落款使对联有了虚实呼应，灵动清新之感，别有逸趣。沈曾植评其书法曰：“俟园于书沟通南北，融会方圆，皆能冥悟其所以分合之故……若人以洞达二字评中朗书，若俟园之神明变化，斯可语于洞达矣。”张大千曾多次向友人情真意切地说：“我一生受益最深的恩师，只有农髯先生。”在师承曾熙习《瘞鹤铭》时，张大千取法上能摆脱了其师温润平正躯壳，而求与《瘞鹤铭》内涵精神的相似，这或许是其师曾熙所不能及的关键所在。故大千先生的书法特色中，既有碑的骨力洞达，豪放雄浑，又有帖的飘逸洒丽，蕴藉典雅。为以后所创“大千体”打下坚实基础，“随人作计终后尘，自



李瑞清 楷书庆月黄华联 纸本  
245×61cm×2 昆仑堂美术馆藏

成一家始逼真。”

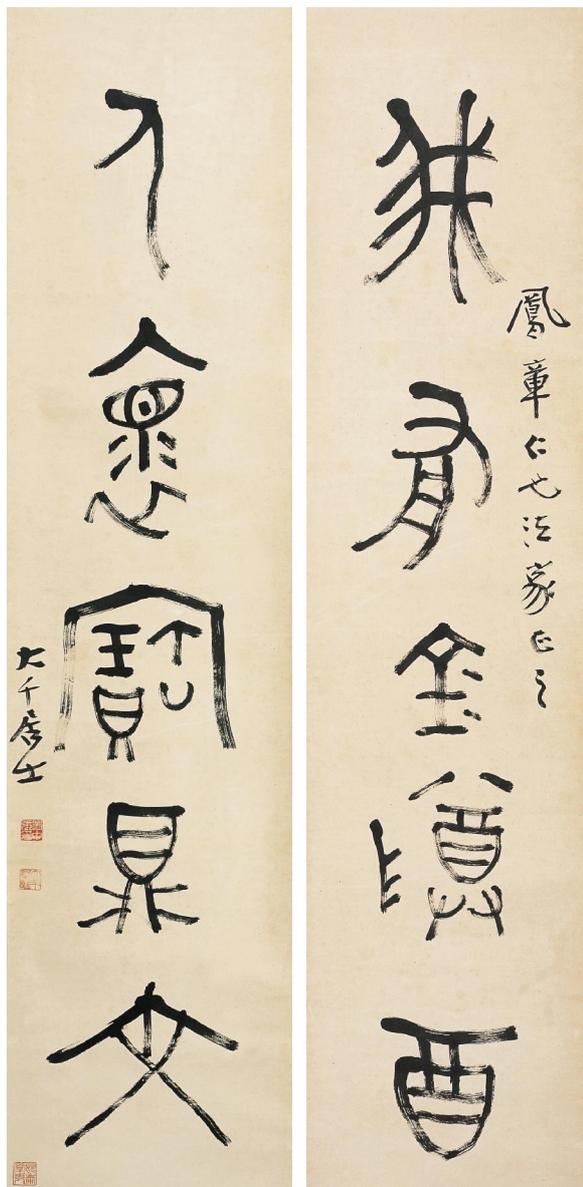
李瑞清(1867—1920),字仲麟,号梅庵,入民国署清道人。江西抚州临川人。光绪十九年(1893)恩科举人,光绪二十一年(1895)进士,授翰林院庶吉士。任江宁提学使、两江师范学堂监督。并一度被委任为江苏布政使、工部左侍郎,官居二品。晚年寓沪。所临钟鼎、汉魏碑帖,印行甚夥,擘窠大字,尤为磅礴有力。行草

得黄山谷神髓,真书出晋唐,古拙超逸。《清史稿》中有称其“诗宗汉魏,下涉陶谢;书各体皆备,尤好篆隶。”海上画派代表人物吴昌硕评价李瑞清之书,“先生精篆、隶、彝器、砖瓦文字,旁通六法,举世共知,不特吾知也。”昆仑堂美术馆藏李瑞清楷书“庆月景云中天济美,黄华朱草周原敷荣”八字联,245×61厘米,其落款为:“集郑文公下碑字,春苑仁兄法家正之,己未十月清道人。”下钤“阿梅”朱文、“清道人”朱文和“黄龙砚斋”白文三枚印。擘窠大字,用笔涩笔顿挫,一波三折,磅礴有力,取法于李瑞清最爱书写的北魏《郑文公碑》,他在临《郑文公碑》时曾说:“余每用《散氏盘》笔法临之,觉中岳风流,去人不远。”从该联中能看出李瑞清确将大篆笔法施于联中,把略宽扁的北魏《郑文公碑》字体,有意识地用横画短、直画长使结体往纵深拉长,李瑞清作书,真气弥漫,笔力充沛,用笔全靠一股柔和之力牵掣而行,必使万毫齐力,而且转折处善用转锋,故其线条有血有肉,浑圆遒美,立体感强。“有淡雅雍容,不激不厉之妙。”故李瑞清的这幅集《郑文公碑》对联,既具有魏书阳刚之美,又富有秀逸之韵,笔力充沛,自成面目。惟其寓直于曲之用笔,“波折太露,若挥颤笔,”这种步步停顿处每见曲折,如波浪起伏之独创风格用笔方法,当时名家评论:“清道人(李瑞清)书,下笔坚实,故无施不可,殆唐后所无。以涩笔临摩金文,行笔有顿挫,即有弹性。”这种尽破前人窠臼笔法,在当时起了探险辟荒的作用,今已不为书家所称道。吾师祝嘉先生也肯定李瑞清为近代一大书家,笔力很强,但同时告诫吾辈“其波折太露,像用颤笔写的一样,初学效颦,易流为丑怪,慎之”。而李瑞清落款所用汉简之笔法,说明李瑞清能及时关注当时考古新发现汉简,并研究其书法笔性,吸取营养,融于自己的书法创作之中,此联其与众不同的线条、形态、内涵更显示出李瑞清深厚的书法功力。难怪沈曾植先生有

“吾尤喜其题评小字，居然汉代木简风味”之誉。

张大千在二位大师门下以学习书法为主，学画、作诗、鉴赏次之。二位老师以自己长期学习书法的经验和用笔技法，毫无保留地传授给张大千，初以双钩拓写三代两汉金石文字，六朝三唐碑刻，称不如此，不知其字用笔之技法；接着又让张大千集各碑版中佳字为联语，称不如是，无以知书法结构之微妙。“先究用笔，而后究结构，而后究机趣，终以究其神为归焉。”使张大千知道中国书法源流及特征，学会如何观察、分析、临摹、掌握各种字体的特点和规律。要求张大千对“名帖双钩拓硬黄”进行刻苦勾摹，达到“茧纸背临怀素帖”的过硬本领。以至后来张大千对任何人的字，能进行周到的分析、解剖，总结出规律，心摹手追，掌握其用笔运腕之诀窍，并模仿得惟妙惟肖，令人叹为观止。据说有一次，张大千写了一副对联，拿给在李瑞清身边学习多年李瑞清的侄儿李健看，开玩笑地说，这是老师所书但未署款。善摩李瑞清书迹的李健，仔细看了后，竟然也分不出其书的真伪，时为佳话。足以证明张大千在书法临摹上的功力，已是惊人了得。

昆仑堂美术馆藏有张大千一幅隶书对联。“书不诵秦汉以下，人本位天地之中。”133.5×23厘米，其款识为：“济成仁兄法家正之，集石门颂字，略参用汉人匋器及流沙坠简笔法为之。甲戌九月昆明湖上书，蜀人张大千。”下钤“张爱私印”白文和“蜀客”朱文两枚印。这幅对联创作于1934年，张大千时任中央大学艺术系国画教授，借居北京颐和园听鹏馆所书，属早期书法作品，张大千在该联处理上，步二位老师用笔之法，用篆书笔意书写隶书，每笔均藏头护尾，粗细一致，力求技法上的面面俱到，墨色厚重，笔力沉凝。在行笔过程中，一波九折的刻意动作，以增强笔触的形态美。纵观此联，结体清俊稳重，用笔中的圆转和方折变化，营



张大千 篆书我有人怀联 纸本  
129×31cm×2 昆仑堂美术馆藏

造书法刚柔并济的体势。张大千先生虽在其联款上称“略参用汉人匋器及流沙坠简笔法为之”，但其书风完全未脱他的二位老师曾农髯、李梅庵两夫子衣钵，通过此联可窥出张大千已掌握二位老师用笔运腕之诀窍，而其落款则已有流露自然笔性。这时期，张大千书法尊其师训以集各碑板中佳字为联语为主，同时怀着“十年门墙感语深，视我如弟如骄子”的感恩之心，本着“弟子为师服其劳”的态度，把常用《石

门颂》、《石门铭》、《爨宝子》、《爨龙颜》等诸碑取字集联,以供二师临池之便,并上门求教、问安,故深得二师喜爱。上海艺苑珍赏社(1934-1935)曾专辑张大千先生《碑联集拓》集字影印本行世。

李瑞清曾说“学书不学毛公鼎,犹儒生不读《尚书》也。”临习《毛公鼎》铭文字体是张大千学习书法必修课。昆仑堂美术馆藏有张大千中期篆书书法对联,“我有金尊酒,人怀宝鼎文”五言联,129×31厘米,其识款为“凤章仁兄法家正之,大千居士。”下钤“蜀中张爱”白文和“大千豪发”朱文两枚印。此联以《毛公鼎》铭文结体,用大篆笔法,较好地处理墨的浓与枯、节奏的快与慢,使字体圆通流畅,并巧妙融汇篆、草书的意态,来增强作品的表现力,“体峻者见骨气,体逸者见性情,阴阳刚柔,各见其妙。”其篆书笔法,虽还留有二位老师所临《毛公鼎》的影子,然已有意识地摆脱二位老师“波折太露,若挥颤笔”刻意之“疵病”。书法用笔上开始酝酿变化,在曾和李二师基础上,采用“数笔成一笔”方法,步步停顿(但不是慢慢写),处处涩进,但又不露停顿痕迹,尽力掌握前人书法精髓,结合自己之爱好与所长,努力向传统中借鉴,吸取营养,从其写集《毛公鼎》联,可看出文字贞而不拘,做到了老师所要求:“作书之用笔在于用意,意在笔先方可挥洒自如,而意到、笔到、心到耳。”落款则用开始有自己艺术语言风格的行书,神采飞扬、豪放洒脱、铁画银钩、一波三折,结体上虽还未呈现左低且向下舒展,右部向上而收敛,跳荡灵动,清隽奇肆的“大千体”,然剑拔弩张的用笔气势,字体左右倚伏,阴合阳开,已显现自己苍劲飘逸、瑰奇秀丽的行书“大千体”端倪。

昆仑堂美术馆所藏张大千不同时期的书

法对联,可以看出曾熙、李瑞清二位老师对他的艺术帮助是有着举足轻重的影响,使其能高屋建瓴,顺流而下,知各派源流、师承关系,得各派神采笔法。书法传承,是前人影响后人,但后人的创造性尤为重要,张大千能在继承传统的基础上,领略古法写新奇。如他自己所说:“先师古人,而后师万物,而后师造化,终之以师吾心为的焉。”张大千在书画艺术生涯中,博采众家之长,努力实践创出一条以行楷和行书见长,篆隶亦佳,章草也雅,得魏碑凝重雄强之气,熔南北碑帖于一炉,集各家所长,把自己豪放磊落的性格体现于书法之中,形成内敛、古拙、多变、出新、笔力遒劲而秀逸的自家风貌“大千体”之路,为书法艺术发扬光大。

在评张大千先生书风时,时人大致分张大千书法风格渐次发展成形成路线,30岁以前,多受李瑞清影响;30至40岁间,则近曾熙风格;40岁以后,参照黄庭坚体势,自成一家面貌;60岁以后,个人风格完全成熟。但从昆仑堂美术馆所藏张大千书法对联可以看出,自21至22岁正式拜衡阳曾熙、临川李瑞清为师,遍学“三代两汉金石文字,六朝三唐碑刻”。从碑学入手,至少35岁时,仍受李瑞清影响颇深,后则复参黄山谷等帖学诸家风格,兼收并蓄,融合秦汉篆隶、唐宋行草,行笔抑扬顿挫,节奏明快,寓巧于拙,骨劲肉丰之新书体。

“好古敏求,则变化出矣”,张大千创作出一件又一件传世之作,不失为近现代一位有推动力的大书画家。“董巨荆关迹已陈,别开新境与传神。千帆过尽江流在,阔浦遥山不见人。”这是张大千人生中最后阶段的一首诗,千帆过尽,江流永存。张大千的书法和他的画一样永为后人所珍藏。

(作者单位:昆仑堂美术馆)

# 清末最后一科探花

## ——商衍鎰生平与书法

□ 孙 洵

已故著名学者商承祚生前系(广州)中山大学教授、研究古文字学颇有建树的名家,在书法创作、书史书论、书法教育诸方面业绩也卓著。尤其是篆书作品极为人推重。这与他的家学、父辈熏陶是息息相关的。他的父亲是晚清末代探花商衍鎰。

商衍鎰(1874—1963),字藻亭,号又章、冕臣,晚年在书画作品上常署名或钤盖“康乐老人”一印。籍贯是广东番禺。毕业于日本法政大学,曾在德国汉堡大学教中国语言文字,饮誉欧洲。中华人民共和国成立后曾任中央文史研究馆副馆长、全国政协广东省委员会委员、广东省文史研究馆副馆长。

商衍鎰从小苦读经书,熟谙经、史、文、集,在故里负才名。清光绪三十年(1904)甲辰科(为清王朝最末一次科举考试)中一甲第三名探花,遂出任翰林院编修。不久被选派赴日本法政大学读书深造,受第二次“西学东渐”的启迪,思想观点有所变化。民国初年德国汉堡大学来华延聘专职的汉文教授,商衍鎰目睹国内政局不稳、军阀混战,乃离乡背井应聘出国。1914年第一次世界大战爆发,中德宣战,他只

好随中国使馆人员一道撤回。回国后曾短时间内担任过财政部秘书等文职。

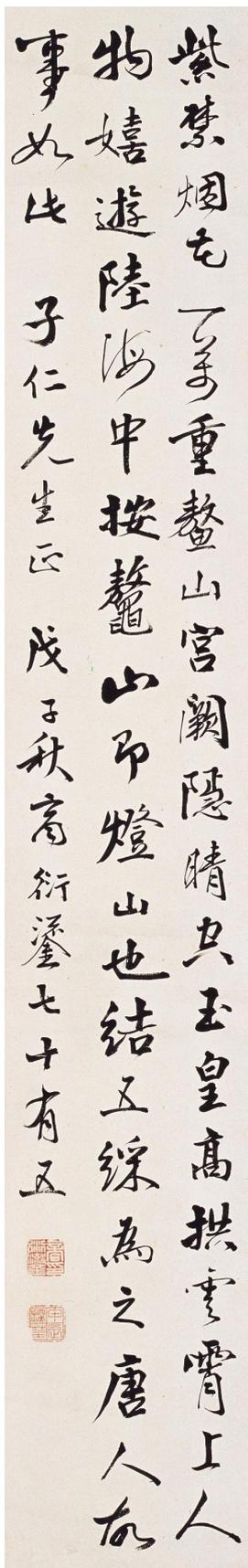
### 二

1937年抗日战争爆发,商衍鎰由南京住所辗转入川。初时客寓成都,后来因避敌机轰炸,先后旅居眉山、夹江等地。抗战胜利后与长子商承祖(国立中央大学外语系德文教授,解放后为南京大学外文系主任、教授)返回南京。故尔,商老先生与南京高教界、文化界、书画界名家多有往来。例如,1953年冬,胡小石、杨仲子、陈方恪、谈月色、苏昌辽等友人为商老恭贺八十华诞,宴请于南京新街口胜利电影院附近的“老广东酒家”,宴毕尚合影留念。

一直到1956年冬,老人家方返回故里,住在次子商承祚教授的广州寓所,直至逝世。

### 三

众所周知,日本在“明治维新”以后,不论社会科学、自然科技、文化艺术诸方面深受西方的影响。故尔,商老先生虽说是清末最末一科探花,他又截然不同于当时那班自诩“遗老”的腐儒。况且,他在德国汉堡大学执教时,个人的思想理念受到很大的冲击、震动。他意识到



商衍鑒 行书轴 纸本 131×20cm 1948年 昆仑堂美术馆藏

封建制度必定灭亡，民主革命是不可抗拒的时代思潮。他从来也不主张也不认同彼时的保皇派、复辟派的言行。纵观他的一生是比较能够顺应历史潮流，跟上时代节拍的学者。

商老有强烈的自尊心，痛恨帝国主义的侵略行径。曾经对记者说：“我是经过三个时代的、活的历史见证人了。清代，我参加科举考试十五年。袁世凯妄想登基称帝的时候，我正在北京。民国三年第一次世界大战爆发，我在德国柏林亲耳听到过帝国主义掠夺战争的炮声……那是个什么世界啊！中国人到处受到歧视。当我回到广州的时候，走到沙面望一望，帝国主义者都要来赶你，国民党政府的腐败无能，使我灰心失望，我再也不过问‘政治’，整天过着清高的隐居生活”（引自1958年4月4日《团结报》）。

抗日战争期间，商老生活也很清苦。乃以砚田代耕，卖文鬻书以贴补生活。乃订出润格由北京荣宝斋接件代办。在港澳，乃至东南亚一带，人们很喜欢在客厅、书斋悬挂清末状元刘春霖、榜眼朱汝珍、探花商衍鑒、传胪张启后的作品，各自书写一帧，配为“四条屏”，珍藏鉴赏，并有策励后代子孙读书上进的寓意。这在世界各地的华侨心目中，有极其特别的文化依托与思乡爱国

之情愫。

1956年11月，中央新闻纪录电影制片厂专门为商老先生拍了专题纪录片《探花晚年》，将其写作情况和日常生活、部分书画作品摄入镜头，这些安详静谧的生活情景与往日的战乱、颠沛游离，实在是不能同日而语。此老在《为党八中全会的号召而欢呼》（原载1959年8月30日《广州日报》）以及《庆祝建国十周年》的颂诗中，老人以诚挚的激情歌颂了我们全国人民在中国共产党领导下展开的伟大事业所取得的成就。

可以看到晚年的商衍鑒，老当益壮、精神焕发，曾自问：“我们这些老年人，受到党和政府这样的关怀照顾，拿什么来贡献给人民呢？”他想到前清的科举制度，很少有人能说清楚，而他自己亲身经历，不但熟悉其各项制度与详细情况，也深知其中弊害，而我国出版界还的确缺少一部系统讲述这方面的专书。他的这一想法受到方方面面的支持、鼓励。从1954年起着手进行，经常跑南京图书馆古籍部、南京大学图书馆、江苏省文史研究馆查找文献，参阅图书近二百种，经三年努力五易其稿，最后完成了《清代科举考试述录》这部23万字著作，1958年由三联书店正式出版。填补了我国学术界在这个研究领域



照片正中为商衍鏊,前排左一胡小石,左四杨仲子,后排左二陈方恪,左三谈月色(女),左四苏昌辽

的空白,有相当高的文献价值。

此后商老又著有《太平天国科举考试纪略》,是书对太平天国的考试制度进行了系统研究。太平天国从辛开元年(1851)建国时就举行了考试,以后十四年间从未中断。商老先生将散落于各处的有关记载汇集整理成书,也是极有意义的一件事,此著在1961年由中华书局出版。可以说是他《清代科举考试述录》的姊妹篇。书中澄清了几个过去比较模糊的问题(如傅善祥实是东王的“女簿书”而不是“女状元”等),受到学术界的重视与好评(参见1962年2月17日上海《解放日报》评介文章)。

#### 四

商衍鏊工书法,楷书学褚遂良、颜真卿,参加晚清科举考试十五年,实在是不同凡响。中年以后学名家行草书,变化自如,飞逸多姿。评者谓其兼有颜鲁公之端庄、褚河南之秀劲,行书尤其潇洒。亦喜画竹。并有《商衍鏊诗书画

集》传世。需要说明的是:商老先生常在思想苦闷时,手书《金刚经》、《心经》等多通,只是苦读佛学经典开脱个人心情,并非信仰佛教。

昆仑堂美术馆所珍藏商老先生这帧行书立轴。创作时间是戊子秋,即民国三十年(1948)。其时当住在长子商承祖教授南京家中。按国人习惯以虚岁计算年龄,当时七十有五。就艺术创作而言,正是人书俱老的最佳时段。看得出老人家心态平和,并不刻意追求一点一滴的娴熟,而是自然恬淡地溢出书卷气。笔势开合自如,似乎露骨其外,藏法其中。说白了,要达到端庄而不板滞,紧密而不局促,达不到相当火候,很难与此老书风并肩。

据当年商承祖教授言及,商老就是著书立说,也喜欢以蝇头小楷为之。至于说题画款以及古体诗,绝对是楷行书为之。可惜我们后人今天再想欣赏,已经是不可能的事了。

(作者为随园书社顾问)

# 《梅花喜神谱》研究综论(续)

□ 吴奇唯

## 一、《梅花喜神谱》图像分析

图像志(iconography)就是图像的记述与分类。<sup>[1]</sup>它是一种起辅助作用的研究方法,研究对象是与美术作品的形式相对的美术作品的内容和意义。在图像志范畴内,第一阶段为自然的内容,又可细分为实际内容和表现内容。<sup>[2]</sup>首先需要认识表现的对象,如人、植物等人类赋予的纯形式之外的普遍认识。然后则是对对象性质的特征进行描述,如悲壮的姿态、欢愉的气氛等。而第二阶段的图像志则是一种作为习惯意义的东西而认识到的母题——形象或形象的组合所传达的特定主题或概念。<sup>[3]</sup>应用于《梅谱》则可对应于一系列梅花图像所传达的整体意义、梅花图像的类型史等。<sup>[4]</sup>

然而,即使是初步图像描述,对于《梅花喜神谱》来说却有特殊的困难。

笔者用一百幅梅花形态中与标题联系最为紧密的“孩儿面”<sup>[5]</sup>一图,遮住其标题和诗文,向A提问(A从未读过《梅谱》):“它像什么?”答:“一张忧郁的脸庞。”其答案有两点值得注意:一是观者很容易将目光集中在整个梅枝的梅花上,而忽略了整个梅枝的形态。其原因应是“孩儿面”的梅花形态与生活中常见的形象(人的脸庞)非常相似,从而立即吸引了观者的

注意,而不自觉地认为问题中“它像什么”的“它”指的是梅花,而排除其他无法轻易找到生活匹配项的局部。二是观者的关注点在于脸庞的忧郁,而不是如标题所言的“孩儿”。足见即使是与标题联系最为紧密的图像,在除却标题、诗文观看时也会有与绘者意图出入的观看结果。

另一组试验选择了与标题次相似的“麋角”<sup>[6]</sup>一图为材料(条件:遮住标题与诗文),列问如下:

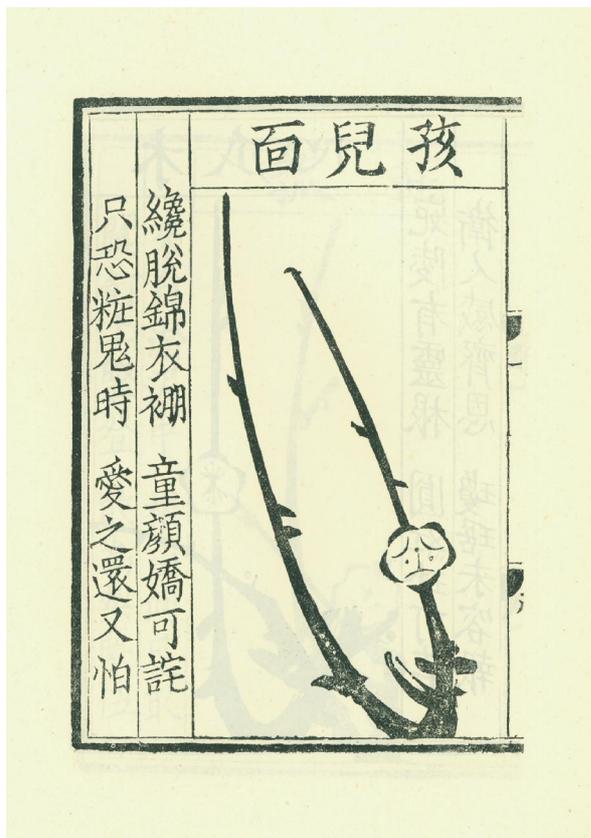
提问一:

笔者:“你觉得它像鹿角吗?”A:“像。”

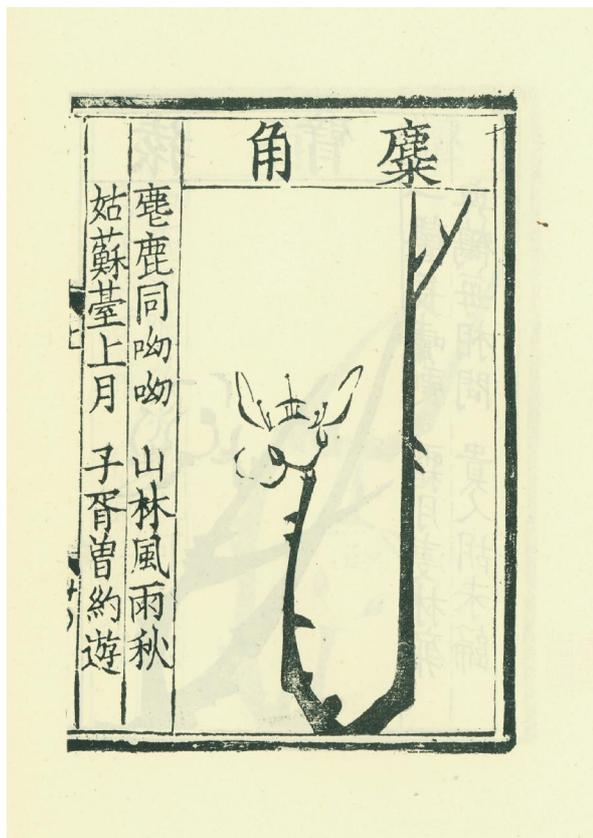
提问二:

笔者:“它像什么?你可以多说几个相似物。”B:“蚊帐钩子、变形的龙。”笔者:“会不会像某个动物身上的一部分?”B:“蝎子,有巨大尾巴的蝎子。”笔者:“你觉得它像鹿角吗?”B:“像。”笔者:“是更像鹿角还是更像你先前以为的事物呢?”B:“更像鹿角。”

在不如“孩儿面”一图与标题匹配的“麋角”图像中,观者B则把“它像什么”的“它”理解为整个梅花枝条而非梅花,足见吸引人的梅花并不如前图可以立即令人联想到某个生活匹配物,从而令观者B将关注点放在整个梅花



孩儿面



麋角

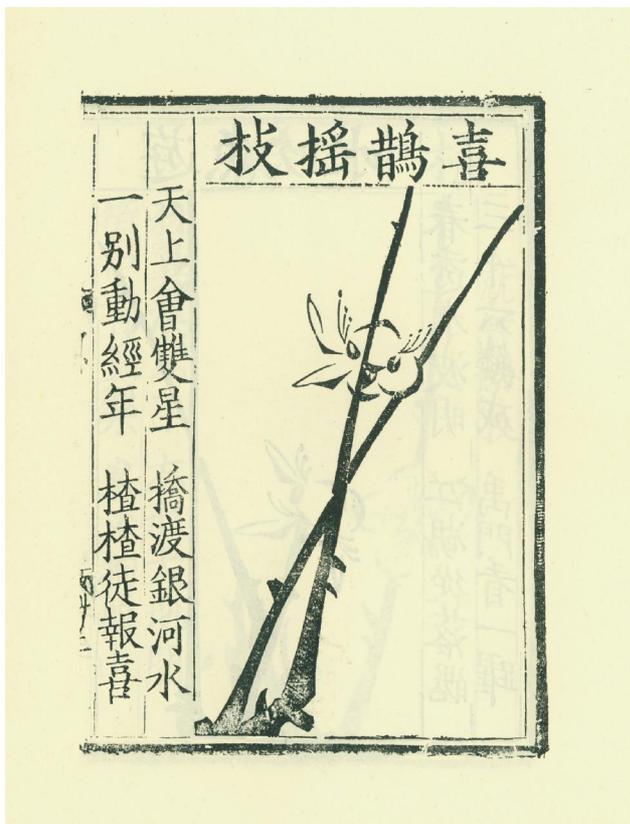
形态上,认为像蚊帐钩子和变形的龙。而另一方面,笔者提问对观者的思维塑造起到很大作用。对 A 直接提问是否像鹿角,能很快得到肯定的答复;而对 B 的步步引导,则必须要提问者提到“鹿角”一词,才能得到最像鹿角的答复。而“蚊帐钩子”、“变形的龙”这些最为直观的联想则与标题所示相去霄壤。

此处的文本并非引领了图像,但它通过提供一种阐释的可能性强化了图像。《梅花喜神谱》图像分析的困难显而易见,任何一个读《梅谱》的识字的人,都不可能排除文字的干扰而观看梅图像。即使再客观的分析,看到和没看到的心理状态必定有所差异:观看《梅谱》同时必将受到语词的影响。

然而在《梅谱》的大部分梅图像中,语词的引导作用也因为标题与图像无内在系统联系而变得尤为重要,“李”、“瓜”、“贝螺”、“蝌

蚪”<sup>[7]</sup>等图像都可阐释为任意相似物。钱天善也从“螳螂怒飞”、“喜鹊摇枝”<sup>[8]</sup>二图可标题互换为例说明《梅谱》标题凭借想象力的比拟<sup>[9]</sup>。此时标题的作用对于图像志分析来说是负面的,它可以将观者的观看方式调整到与标题契合的观看角度,以匹配标题所示的形象。<sup>[10]</sup>

受此语词干扰而用标题引申图像的论述有很多,而《梅谱》左列诗文则比标题有更广阔的阐释余地,也将一些学者的解读引申至图像之外的社会内涵上。同时,一些研究《梅谱》图像的学者也不全是围绕图像分析。如朱仲岳、柳向春和钱天善分别对其版本差异作出叙述和分析,但他们所关注的更多是不同版本间的图文比较,而不是对单个版本的图像分析。日本学者田中丰藏对《华光梅谱》、《梅花喜神谱》以及《松斋梅谱》作文献梳理与考证,论述墨梅画法的流传问题,也没有具体地分析图像。真



喜鹊摇枝



螳螂怒飞

正的图像分析从美国学者毕嘉珍 (Maggie Bickford) 开始, 她从梅枝交迭点、起落笔层层分析, 一窥宋伯仁的图式设计和《梅谱》的绘图初衷:

梅谱的木刻印刷图像来源于绘画, 木刻模仿了笔触。其木刻的表现并非在于凿子, 而在于柔软笔尖的灵活运用; 并且用笔遵守了书法传统, 在昌炽于宋伯仁时代的墨梅画中加以运用。这些图像用不连续要素组合的直线结构来表现梅, 这种不连续性是用清晰的起笔和收笔来表现的(如“颧眉”<sup>[11]</sup>)。连续的形态常常被分割。在表现纵横交错的枝条时, 画家在交迭点收笔, 并在交迭处很远的地方重新起笔。他这么做是为了避免引人注目的笔触重叠, 这种重叠的印迹会瞬间搅乱(作者所营造的)坚实造型的错觉。而刻工模拟画家用笔的工作也并不受自己手中工具的限制。因此, “鸚乘风”<sup>[12]</sup>中

的斜枝与根枝、嫩枝交叉时笔触起落了三次。在绘图中, 作者中断他建构树枝的笔触、保留了空隙好让梅花穿插其中。在“穿花蝶”<sup>[13]</sup>一图中, 刻工为了留下空隙而将斜枝分割, 使与树枝交迭的花瓣得以嵌入。由于花瓣填满了空隙, 树枝的图示并不逼真, 并且彰显了绘画的形式设计。<sup>[14]</sup>

毕嘉珍强调木刻模仿的笔尖起落, 说明《梅谱》的一百幅梅图是作为一绘画作品、而非简单的图谱来设计的。也就是说, 她从《梅谱》的绘画定位为它的艺术价值正名。而陈德馨也从飞白效果、粗细变化、按压提放等笔墨变化<sup>[15]</sup>表明《梅谱》之原型为南宋墨梅画。

毕嘉珍的进一步分析有: 斜线结构 (linear structure)、系统分割 (systematic segmentation)、飞白的树皮 (flying-white bark)、盘旋的花瓣 (circled petals)——皆源于扬无咎的《四梅

图》。<sup>[16]</sup>同样是对梅图像可能原型的探讨,陈德馨则从文献中寻求承继脉络。他与毕嘉珍一样重视技法的变更,并征引了文献中对墨梅技法的描述,认为:花光仲仁、扬补之、徐禹功、汤正仲、赵孟坚的不同墨梅技法<sup>[17]</sup>,是一个不断精细化的过程。<sup>[18]</sup>在现存的梅花谱中,仲仁《华光梅谱》并未留下任何图像;吴太素《松斋梅谱》留存四个本子皆为日本节抄本<sup>[19]</sup>,其梅花图像也不能代表南宋梅花画风。虽然没有图像佐证,但文献提供了画法变更的依据。不过《梅花喜神谱》是否可以代表陈德馨所谓的“南宋墨梅精细画风”还需要与毕嘉珍的另一个引申相结合来体察:

从绘画到木刻伴随的细微变形(incidental reduction of nuance)使得其墨梅并非直接来源于扬无咎所代表的墨梅传统,而是传统墨梅图式的系统简化(systematic simplification)。<sup>[20]</sup>也就是说,扬无咎的图式和《梅谱》的刻工技术同时对《梅花喜神谱》的成型起到关键作用。毕嘉珍并未具体分析每幅图的细微变形,但这足以与当代学者关于明代版画的刻工、赞助等社会学角度的研究相互呼应。

如果深究毕嘉珍的图像分析(如上文所谓“坚实造型”<sup>[21]</sup>solid forms等),不免在描述方式与图像匹配上发生分歧,因为不同的人用语言描述感觉经验往往差异很大。值得深思的是,从基础问题、尤其是从用笔中发掘绘者作图的情绪和意义——美术史的基本问题——没有受到大部分中国学者的关注。而类似的图像分析在西方学者的研究中已相当成熟,高居翰等许多外国汉学家同样深研典籍,但他们都在经眼图像的基础上,从图像本身发掘意义,进行美术史研究。这有两点意义:一是认识了文献对图像描述不可避免的影响,并力图在文献与图像二者间权衡;二是承认并发掘了图像本身的价值。<sup>[22]</sup>然而,毕嘉珍并没有对每一幅梅图作一一分析,她与陈德馨一样,通过诗文与标题

的分析将研究引申到《梅谱》的政治意图上。

## 二、《梅花喜神谱》的版面设计

在书籍史研究中,罗伯特·丹顿(Robert Darnton)的“传播周寰”(Communications Circuit)概念常被征引:书籍之创造与流通,乃经过从作者、出版者、印刷者、运输者、销售者、到读者的流程,但读者于作品发表前后都可能影响作者的构思与判断,作者自己又必然身兼读者,所以其通路并非线性,而是以读者与作者相联结的环状管道。<sup>[23]</sup>若不能清晰掌握书籍在此脉络中的意义,则难为体察其真正含义。

作为画谱的《梅花喜神谱》,首先是一本南宋书籍,它可确切得知的南宋跋文仅叶绍翁、向士璧二家,而其他著录记载则延至清代才见踪迹。民间刻坊金华双桂堂却并未留下任何文献资料,此刻坊除《梅谱》之外也并未留存其他书籍。<sup>[24]</sup>甚至宋伯仁仕途不显的江湖诗人地位,使他在交游圈中与同侪的唱和诗赋也不多,所以除宋伯仁现有诗集和《梅谱》之外,并未在其他文献中发现《梅谱》出版的相关事宜。能够确定的是此谱为景定二年的重槧,而初版于嘉熙二年。

其次,它的图、文、标题是以连续性的组合图像呈现在观者眼中的,所以这种综合性的组合形制显然不能局限在图像分析上,而应放在南宋前后的书籍图景中观览。

《书林清话》卷八《绘图书籍不始于宋人》<sup>[25]</sup>载:

吾谓古人以图、书并称,凡有书必有图。汉书艺文志论语家,有孔子徒人图法二卷,盖孔子弟子画像。武梁祠石刻七十二弟子像,大抵皆其遗法。而兵书略所载各家兵法,均附有图。隋唐经籍志礼类,有周官礼图十四卷。又注云,梁有郊祀图二卷,亡。又载郑玄及后汉侍中阮谿等三礼图九卷。论语类有郭璞尔雅图十卷。又注云,梁有尔雅图赞二卷,郭璞撰,亡。晋陶

潜诗云“流观山海图”，是古书无不绘图者。顾自有刻板以来，惟绘图列女传尚存孤本。

如是，古已有绘图书籍，而叶德辉所列多为“成教化、助人伦”之儒学目的的绘图书籍，也包括武氏石刻这样并非在绢帛或纸张上的图文并茂石刻。现存最早的雕版印刷行于唐世，如敦煌千佛洞的《金刚般若波罗密经》卷首扉页画，四川成都东门外望江楼附近一座唐人墓里的尸骨架手臂上、银镯内的《陀罗尼经咒图》，韩国东南庆州佛国寺释迦石塔内的《无垢净光大陀罗尼经》等，木刻图像多为佛经引首。

早至晋开运四年(947年)，匠人雷延(近)美所刻的“大慈大悲救苦观世音菩萨像”<sup>[26]</sup>下列经文，上置观世音，菩萨左右分列两行标题。相同样式的还有五代时期(约950年)的刻本“阿弥陀佛像”<sup>[27]</sup>和刻本“大圣文殊师利菩萨像”<sup>[28]</sup>。将佛像或菩萨像捺印在写本佛经上半层的作风遗留至宋代，便成为插图本书籍“上图下文”的格式了，<sup>[29]</sup>如宋绍定间(约1230年)刻本《妙法莲华经观世音善门品》<sup>[30]</sup>。

同时，敦煌发现的两种卷轴装历书——一是中和二年(882年，残本)，一是乾符四年(887年)——说明宋以前已有非宗教性的木刻画存在。<sup>[31]</sup>延及蝴蝶装盛行的宋世，像《纂图互注礼记》，《纂图互注荀子》<sup>[32]</sup>(宋嘉定间(约1220年)刻本)都沿袭了“上图下文”的格式，至于元明，有宋槧的影印、重刊，使得宋之绘图书籍不至于湮没于古今书厄之中。

值得注意的南宋刻本有宋淳熙二年(1175年)的《三礼图》<sup>[33]</sup>，它与《纂图互注礼记》都将整个人物图像作为插图安排在书籍中，但左右排列图文的《三礼图》比“上图下文”格式的《纂图互注礼记》更易观览。同时，《三礼图》的排版并不拘泥于每一单页只刻一图，似乎可以节省刻材，“侯伯鷩冕”和“子男毳冕”二图分列左右，中央界栏内置记述侯伯之服的文字，而论

子男之服的文字则居另一单页上，紧接这些文字刻书者再另行一图。显然，图文并茂的排版是在文字需要之处插图，而图像也力图用它工于谨细的状貌、纹饰起到辅助阐释的作用。左右排列图文使得图像更加自然地成为书籍的组成部分，而传统的“上图下文”类型则明显分割了图像和文字。《三礼图》的标题位于图上、单线勾框，这点与《梅花喜神谱》十分相似。但《梅谱》每页严格地左文右图排版和一系列生成荣悴的梅图则明显是精心设计过的，图像与诗文并列，成为作者排版时综合考虑的对象。此处图像并不局限在插图作用上，它更讲究一种连续图像的美感。也就是说，《梅花喜神谱》的图像无论与文本是否有关联、有何种关联，它的设计并非仅仅为阐释文本而作。在宋代大宗绘图书籍中，它显然别具一格。

在《梅花喜神谱》之前宋伯仁已有《清癯集》之作<sup>[34]</sup>，将《梅花喜神谱》辑录在《松斋梅谱》中的吴太素收藏了此书：

后有器之宋氏，尤称善继(扬补之)，且尝取补之之作，百花百咏为集，名之《清癯》以行世，予家藏之久矣。<sup>[35]</sup>

另一则相似的类例是宋伯仁的《烟波渔隐图》。四库馆臣曰：

作《烟波渔隐词》二卷。其书盖著于淳祐元年。取太公、范蠡、陶潜诸人，各系以词一首。又有潇湘八景、春夏四时景，亦系以词，调皆水调歌头。后附《烟波渔具图》。凡舟笛蓑笠之属，各系以七绝一首。绝句小有意致，词殊浅俗。<sup>[36]</sup>

淳祐元年(1241)是《梅谱》初刻的三年之后，可见不惑之年的宋伯仁已熟谙于这种图文并列的排版方式了。此处的太公诸人物、潇湘八景、春夏四时景各系之以水调歌头，正如在《梅谱》里的梅花百咏皆用古绝一般，以相同的诗体题图。后附之《烟波渔具图》亦然，各系以七绝。即使现今的《烟波渔隐词》未见流传，仍可

猜测当时宋伯仁的整体设计思想已相当成熟。《宋史艺文志补》中还记载了宋伯仁《烟波图》一卷,不知与《烟波渔具图》有何种关联。<sup>[37]</sup>

书籍的分类、流传、刻印、装帧、图像、文字有很多阐释余地,对于《梅花喜神谱》研究,诸家学者阐释角度各不相同。

陈德馨从整体观览方式和版面设计的角度强调《梅谱》的与众不同。据其研究,梅花生成荣悴的整体观览不仅在花光仲仁、扬无咎的墨梅画标题中可见端倪,在南宋张至龙的“梅花十咏”诗题中也能发现。<sup>[38]</sup>从而概括出梅花系列整体观览的大略背景。同时,他强调了蝴蝶装的装帧方式,从每两页标题的字数对称、每两幅图像的整体美感来讨论《梅谱》版面设计之精巧。但于宋人图鉴式画作强调品类特征的取向上,陈德馨并未详述,而日本学者则从此处研究。

岛田修二郎从整体梅花形态特征出发,认为宋伯仁并无留意其枝梢之势,而主要表现变化中的花姿,因此他称《梅花喜神谱》为“梅态谱”。<sup>[39]</sup>从整体观览,展演梅花生成荣悴的形态十分明显;在大小比例上,梅花显然比现实中的大得多,而枝条却显得纤细短小;刻画的精细程度上,对梅花的图写细致入微,而于枝条却似简单为之;标题的设置上,大多数都围绕梅花形态而定名。可是,岛田修二郎仅留意了梅花图像的设计,却没有说明图像、标题与诗文的整体排版。同时,他也忽略了宋伯仁对梅花枝条的处理:每幅图中梅枝姿态变化万千,作者还用粗细变化、飞白效果小心图写它们。

如果宋伯仁有意用标题来引导读谱者的观览,则有少数标题并非着眼于梅花,而是选择从整个梅条形态定名。如“麋角”、“蜗角”二图,其梅枝都构成了“角”的一部分,它们是从整幅梅图上肖形的。而此二图中的主角也并非是梅花。相反,枝条则构成鹿角的主要部分,安插的硕大花朵反而使枝条模拟的鹿角显得十

分怪异。也就是说,梅花的存在使得标题与图像的匹配程度减弱了。宋伯仁为了尽可能肖形,很可能是将展开的花瓣配合枝叉,模拟成鹿角的分支。此时标题和图像创作的孰先孰后则比较模糊了,宋伯仁序中所言先图写花之状貌、后名其所肖的顺序则不一定确切。如“麋角”一图,可能是作完图后题名为“麋角”,尔后据此题名再调整图像,使之更为匹配标题;或是在观察梅树或是作图时已有对标题的设想,于是依此图写梅花与枝条;更可能是对标题和图像反复加删调整,逐一匹配。

虽然大多数图像中的梅花枝条并未成为标题所描述的主题,却也占据了必不可少的一部分。如“惊鸥振翼”一图<sup>[40]</sup>,花瓣构成了双翼,而挺立枝条构成了惊鸥的颈部、身体和腿部。若没有僵直的、似乎是惊鸥紧绷身躯的枝条,观者仅从梅花姿态也无法将观看匹配到标题所引导的角度。梅枝起重要作用的图像还有“蜻蜓欲立”、“螳螂怒飞”、“蛛挂网”等。

除非假定宋伯仁在毫无考量的情况下恰如其分地图写花瓣和梅枝,并且许多枝条的形态也巧合地配合梅花匹配标题,否则对梅花枝条的设计将成为“梅态谱”之说的反证。虽然宋伯仁设计了梅花生成荣悴的观览方式,但枝条的作用也是整体设计的一部分。同时,排除标题、诗文探讨版面设计,也不能确定《梅谱》的全部创作初衷。

### 三、《梅花喜神谱》功能

宋代绘图书籍品类繁多。涉及农事,有《耕织图诗》,分耕图织图,并各系以诗;涉及医家,有《经史证类备急本草》,以图说本草形状、列名目于图上;还有经卷插图、礼教类图说、地理类舆图等。这些书籍中的绘图功能非常明显,是为农事、医学、宗教、礼教、地理作图说用,它们因各自功能分属农家、医家、地理等各类。

对于书籍分类来说,谱录类书籍尤为困难。其中往往杂列多项,即使追其源流而定名

也常流于附赘。四库谱录类“以类相从”，将书籍细分为“器物之属”、“食谱之属”和“草木鸟兽虫鱼之属”。若《梅花喜神谱》因之为“谱”姑且归入谱录类，无疑归于“草木鸟兽虫鱼之属”。其中，欧阳修《洛阳牡丹记》所述为花品、花释名的由来、游宴贡花的风俗以及接植栽灌之事<sup>[41]</sup>；范成大《范村梅谱》、《范村菊谱》则列十二种梅花，分述其形态、大小、栖息地等基本情状<sup>[42]</sup>；刘蒙《刘氏菊谱》、史正志《史氏菊谱》、蔡襄《荔枝谱》、韩彦直《橘录》、周必大《唐昌玉蕊辩证》皆不出评次种类形色、叙述栽植之法、考证花卉故实。<sup>[43]</sup>而《梅花喜神谱》却未述各植物谱所言之事；更不相同的是《梅谱》有百幅梅图。

据当时所见裒辑成书的有史铸《百菊集谱》、《菊史补遗》和陈思《海棠谱》，它们都辑录了古今各家诗词题咏，附于品录之后。但《梅花喜神谱》所列之古绝不仅由宋伯仁自己创作，还依据每幅梅图题于图像左侧，与蒐罗各家题咏全然不同。可见将《梅谱》归于谱录一类是不恰当的。

《书画书录解题》认为《梅花喜神谱》为“写梅之意态而作”<sup>[44]</sup>，将其归于作法属下图谱一类，但它却并未言及任何梅花画法之事。同在作法属下图谱一类的《雪湖梅谱》有“写梅十二要”、《冶梅梅谱》有“写梅法十二则”<sup>[45]</sup>，而《梅花喜神谱》百幅梅花系以古绝的创造形式使它的价值更倾向于一部艺术品而非有确切功能的书籍。正是这种模棱两可性，使得艺术史家对它的创作意图颇为关注，并将《梅谱》放在不同的背景中探讨其功能和意义。

大部分功能研究都从序跋和题诗开始分析，并悉数指向《梅花喜神谱》的政治意图。

在黄丕烈士礼居中，洪亮吉比较了《梅谱》中的五言古绝和郑思肖《井中心史》中的咏梅诗，认为此二者相类：

宋器之梅花谱又在所南之前，诗笔疏

放，亦略相似，皆南宋中逸格也。<sup>[46]</sup>

洪亮吉他将宋伯仁与郑思肖相联系，认为“二者相类”，或是因为二者一处偏安南宋、一为赵宋遗民，诗词中都借咏梅表达心系国事之意。此处应是对《梅谱》五言诗中政治意图的最早发掘。

日本学者田中丰藏也提到了郑思肖的咏梅诗，他认为：在金元胡虏肆虐国土窘迫之际，南宋士大夫之间崇尚节义颇为盛行，因此那些文人画家将幽谷吐芳之兰、傲雪之梅尽收笔底，这些无不有其寓意。<sup>[47]</sup>虽然田中丰藏将宋伯仁放在南宋士大夫盛行咏梅以言志的背景中认同了如宋伯仁序中所言——此书非为画法而作——之事，但他更关注的是《梅谱》在墨梅画法上的价值：它是可靠的宋代画梅的例子。<sup>[48]</sup>并确定它图文并茂的形制影响了吴太素的《松斋梅谱》。

田中先生将《梅花喜神谱》放在《华光梅谱》与《松斋梅谱》这两本宋元梅花画谱之间，虽然对梅花所寓没有具体讨论，但对墨梅画法流传、《梅花喜神谱》对后世的影响都有谨细考证。而毕嘉珍与陈德馨则从序跋中发现梅花之所寄寓：

客有笑者曰：“是花也，藏白收香，黄传红绽。可以止三军渴，可以调金鼎羹。此书之作，岂不能动爱君忧国之士出欲将、入欲相，垂绅正笏，措天下于泰山之安？今着意于‘雪后园林团半树，水边篱落忽横枝’。止为冻吟之计，何其舍本而就末？”余起而谢云：“谱尾有‘商鼎催羹’，亦兹意也。”

宋伯仁序言中的“动爱君忧国之士”即是作谱因缘，而最后一幅梅图“商鼎催羹”也能将梅花的含义引申到盐梅调羹上：

脱白弄青玉，风味犹辛酸。指日梦惟肖，羹调天下安。<sup>[49]</sup>

《书·说命下》：“若作和羹，尔惟盐梅。”盐

咸梅醋,和之以调羹。盐梅寓指国家所需的贤才,调羹则意为国家政事。陈德馨和毕嘉珍则据此分别提出假设。

陈德馨结合他对《忘机集》和《西塍集》的分析,认为叶绍翁题跋的时间(嘉熙二年八月廿六日)与宋伯仁第二次前往泰州的时间相合,所以叶跋是在宋伯仁北上泰州途中题写的。宋伯仁携带《梅谱》北上的缘由是将它当作一部自我推荐书,希望呈献高官而得到赏识。<sup>[50]</sup>因为内中关节都难作考证,所以此结论只可看作猜测。首先,《梅谱》的初刻已不复存在,景定二年的重钺与初刻有多少差异全然不知。其次,《西塍集》中“嘉熙戊戌夏复游海陵稿”中十八首诗对《梅谱》只字不提,甚至连北上干谒之意都没有明确表述。再次,江湖诗派文人表达忧国爱民之诗不计其数,即使《梅谱》中的诗文有表达动爱君忧国之意,没有充分的史料也难以证明它就是干谒的工具。

陈德馨所借用的社会史研究方法,对象首先是作为自然人、社会人而非政治人的人,其次才是被追加了种种身份,地位的人。<sup>[51]</sup>也就是说,他作为泰州拼桑鹺场监官的身份,应被置于他作为江湖诗派成员之后,而此身份又应被置于他作为一个南宋书生之后。同时,这种自下而上,自内而外的方法,也容易引发至社会行为的基础——社会意识与社会心理特征之上<sup>[52]</sup>。陈德馨由江湖诗派诗人常以咏梅诗干谒的社会心理特征,推演出宋伯仁《梅谱》是干谒工具的结论。

然而,此处的推测虽然建立在社会意识与社会心理特征之上,却有违自内而外的原则,是以宋伯仁作为一个社会人和半政治人的身份所可能的社会心理,而反推其并非个人心理,此心理与自然人相关还是与社会人、政治人相关并不确定。也就是说,献诗干谒的现象是普遍的,而《梅谱》图谱、诗谱并列的形式是一个特例。以前者而推及后者显然有失妥当。

即使《忘机集》后三十篇干谒之作可确证宋伯仁的江湖诗人身份,也无法立论他在《梅谱》的创作中也同样具有政治意图。

在毕嘉珍的研究中,不仅是“商鼎催羹”,许多《梅谱》诗文和标题中的暧昧语句都被阐释为政治意图。例如对“胄”图的分析:诗中“秀铁压肩寒,中原思未报”以“胄”为标题,暗指了韩侂胄 1206 年的北上征战和他次年死于暗杀的事宜。<sup>[53]</sup>毕嘉珍诸多阐释都难以确证,这与诗文包涵的丰富内容以及广阔的阐释余地有关。后她将宋伯仁笔下梅花的政治意图引申至宋元墨梅涵义的转型。她认为:宋伯仁将梅花引入到政治领域,而《梅谱》是外邦政治压力下文人通过文化断言自己价值的方式。同时,它是元朝确立的文人画模型的先驱,其政治象征符号已逐渐成为元朝正统墨梅的主流。

《梅花喜神谱》对元朝墨梅传统的影响还有待考察,需要认真对待的是谨防落入臆想的圈套。《梅谱》中有许多古绝含义模糊,使得诗文的引申意有了更多诠释余地。《梅谱》百幅梅花和百首题咏究竟是何时所作,在何种情境中制作已无从知晓,但可以确定的是,宋伯仁并非终日将盐梅调羹萦绕于心。在作《梅谱》时,他将辞藻情趣、历史典故、归隐之想与调金鼎羹并存,都记载在诗文之中。

钱天善先生提出了版画诗的概念<sup>[54]</sup>,将《梅谱》研究引入了一个最为直接的问题:标题、图像及诗文三者之间的关联。这也是最难以解决的问题之一。整体上观览,可以确定每幅梅图的标题肖梅花之形态、假借于诸物。但对于诗文,谱中不见一首传统的咏梅诗。宋伯仁并非咏梅,而在吟咏与标题相关之物。如“猿臂”一图<sup>[55]</sup>:

一声长啸处,霜月凄林扉。与鹤每相问,贵人胡未归。<sup>[56]</sup>

图中枝条伸展姿态可以肖形假借于“猿臂”;而诗文却既非以梅咏,也非以“猿臂”咏,

而是取“猿臂”之“猿”作为标题与诗文的一个关联点,用鹤声、猿吟之声,烘托妇人等待沙场未归郎君的悲凄。对于研究者来说,如果旨在说明宋伯仁以梅表达政治意图,则可将此诗阐释为“南宋战乱之际宋伯仁借梅花针砭时事”。可是这种解读有多少价值却很难确定,江湖诗人表达忧国忧民情怀的诗文浩如烟海,并且随口应声之作与干谒之作一样常见。

在图文关联这一问题上,还需要更加全面的分析。林山石(Peter Wiedehage)先生说:宋伯仁笔下的梅花,成了历代圣贤、普通平民及形形色色的男男女女,并且在创作过程中融汇进自己——一个江湖诗人——的世界观。<sup>[57]</sup>或许这个观点可以成为《梅谱》研究之出口:从每幅梅图的图像特点、标题设置、诗文技巧依次分析宋伯仁眼中的梅花形象,而并不局限于对政治意图的发掘。

《梅花喜神谱》的研究范围广阔、成果颇丰,涉及收藏和版本、作者生平及诗集、图像研究、版面设计以及社会功能等各方面。然而因为图像分析不足、过度阐释等问题,仍需要修正与补充。值得注意的是,林山石将《梅花喜神谱》翻译成德文,兹以引出,期待深研德语的学者作进一步研究。

(作者为中国美术学院史论系硕士研究生)

#### 注释:

[1] 潘诺夫斯基《图像学与图像志》,阿庇译,《美术译丛》,1984年第2期,第26页。

[2][3] 同上,第27页。

[4] 这一阶段与图像学研究紧密联系,往往第二阶段图像志分析是为了第三阶段分析本质意义和内容相联系。第三阶段即图像学(iconology)。

[5] 图“孩儿面”。

[6] 图“麋角”。

[7] 图“李”、“瓜”、“具螺”、“蝌蚪”。

[8] 图“螳螂怒飞”、“喜鹊摇枝”。

[9] 钱天善《〈梅花喜神谱〉在版本学与诗学上的价

值》,《问学集》第十二期,第184页。

[10] “在批评性描述中,我们并非是独立地使用词语,而是与描述对象即实例同时并用的。此外,我们不是从提供信息的角度,而是从论证的角度使用词语的。”巴克森德尔,《意图的模式》,第11页。对于观赏《梅花喜神谱》的观者来说,标题的论证作用非常重要。

[11] 图“攀眉”。

[12] 图“鹤乘风”。

[13] 图“穿花蝶”。

[14] Maggie Bickford, “Stirring the Pot of State: The Sung Picture-Book Mei-Hua His-Shen P’u and Its Implications for Yuan Scholar-Painting,” Asia Major, third series, Vol.6, Part2 (1993), pp.173-174.

[15] 陈德馨《〈梅花喜神谱〉研究》,第51页。

[16] Maggie Bickford, “Stirring the Pot of State: The Sung Picture-Book Mei-Hua His-Shen P’u and Its Implications for Yuan Scholar-Painting,” Asia Major, third series, Vol.6, Part2 (1993), pp.174.

[17] 如陈德馨所言,除了徐禹功承继补之的精细外,其技法可分别总结为墨晕、速成;连枝带干、双钩圆瓣;倒晕素质以反之(在绢素背面渲染墨色,以衬托正面的墨梅形象);浓淡相合、钩晕相宜。《〈梅花喜神谱〉研究》,第50-56页。

[18] 同时他也简单提及从宗教色彩至文人内涵的转变:扬补之梅花的特质是疏瘦清妍,此特质与仲仁的墨晕、速成已有不同,与文人的书法用笔可作连结。陈德馨对精细化的阐释与前文所述的生平及诗集研究都为《梅谱》的功能研究作好铺垫。

[19] 岛田修二郎《松斋梅谱解题》:四个本子分别为近卫本、浅野本、妙智院本、富冈本。

[20] Maggie Bickford, Stirring the Pot of State: The Sung Picture-Book Mei-Hua His-Shen P’u and Its Implications for Yuan Scholar-Painting, Asia Major, third series, Vol.6, Part2 (1993), pp.175.

[21] 巴克森德尔《意图的模式》,第7页。称之为“效果词”。即使是与图画本身最为密切的图像分析,能够思考或谈论的东西仍然是间接的。描述中必定立足于观者本身的思维方式、有观者自身的取舍。

[22] E. H. Gombrich, “Art history is indeed concerned with values, with appreciation, in contrast to ar-

chaeology that has always concentrated on the objective evidence which the relics of the past may offer to the historian or sociologist.”,“ From Archaeology to Art History”,《美术史与观念史》Ⅶ。贡布里希强调了美术史与价值的重要关联,它并非仅仅重视客观证据。如果对《梅谱》的研究缺少了图像分析,则失去了它在美术史上的价值和意义,它的研究也成为对一历史文献的研究。

[23] 马梦晶《十竹斋书画谱和笺谱的刊印与胡正言的出版事业》,《新史学》十卷三期,1999年,第4页。

[24] 《宋坊刻书之盛》:“宋时坊刻。前有建安余氏。后又临安陈氏。”叶德辉,《书林清话》,1999年。卷三,第85-88页。记述闽中、浙中、江西、蜀中、秦中各地刻坊及所刻书籍。宋伯仁所居杭州刻坊尤盛,除却陈起陈宅经籍铺外,还有临安府太庙前尹家书籍铺、钱塘门里裹车桥南大街郭宅□铺、临安府金氏刻坊等。

[25] 同上,第218页。

[26] 图“大慈大悲救苦观世音菩萨像”。

[27] 图“阿弥陀佛像”。

[28] 图“大圣文殊师利菩萨像”。

[29] 郑振铎《中国古代木刻画史略》,上海书店出版社2006年,第9,10页。

[30] 图“妙法莲华经观世音菩萨品”。

[31] 郑振铎《中国古代木刻画史略》,上海书店出版社2006年,第12,13页。

[32] 图“纂图互注礼记”、“纂图互注荀子”。

[33] 图“三礼图”。

[34] 宋伯仁《梅花喜神谱》序言:“余有梅癖,辟圃以栽,筑亭以对,刊《清癯集》以咏。”

[35] 吴太素《松斋梅谱》,广岛市立中央图书馆1988年,第192页,第289页。

[36] 《四库全书总目》卷二〇〇,集部,词曲类存目,第1831页。

[37] 王云五《宋史艺文志补》,商务印书馆,中华民国二十五年六月,第22页。

[38] 《无准师范禅师语录》,《卍续藏经》:无准禅师为仲仁十幅一套墨梅所作偈颂题为:悬崖放下、绝后再苏、平地回春、淡中有味、五叶连芳、一枝横出、偏正自在、高下随宜、幻花灭尽、实相圆常。扬无咎《四梅图卷》跋文:范端伯要予画梅四枝,一未开,二欲开,三盛

开,四将残。张至龙《梅花十咏》,《雪林删余》咏梅诗歌的标题为:梅稍、蓓蕾、欲开、半开、全开、欲谢、半谢、全谢、小实、大实。陈德馨,《〈梅花喜神谱〉研究》,第42-44页。

[39] 岛田修二郎《松斋梅谱解题》,《松斋梅谱》,广岛市立中央图书馆,1988年。

[40] 图“惊鸥振翼”。

[41] 《四库全书总目》,中华书局,1983年,第990页。

[42] 《范成大笔记六种》,中华书局,2008年,第254-279页。

[43] 《四库全书总目》,中华书局,1983年,第991-993页。

[44] 余绍宋《书画书录解题》,北京图书馆出版社,2003年,第207页。

[45] 同上,第208-210页。

[46] 洪亮吉跋《中国古代版画丛刊二编》,上海古籍出版社,1994年,第151页。

[47][48] 田中丰藏《宋本梅花喜神谱》,《中国美术の研究》,东京二玄社,1964年。

[49] 宋伯仁,《梅花喜神谱》,《中国古代版画丛刊二编》,上海古籍出版社,1994年。

[50] 陈德馨《〈梅花喜神谱〉——宋伯仁的滋味推荐书》,《国立台湾大学美术史研究集刊》第五卷,1998年。

[51][52] 马新、齐涛《中国古代社会史研究中的几个问题》,《文史哲》,2006年第4期。

[53] Maggie Bickford, “Stirring the Pot of State: The Sung Picture-Book Mei-Hua His-Shen P’u and Its Implications for Yuan Scholar-Painting,” Asia Major, third series, Vol.6, Part2 (1993), pp.210.

[54] 钱天善《〈梅花喜神谱〉在版本学与诗学上的价值》,《问学集》第十二期。

[55] 图“猿臂”。

[56] 宋伯仁《宋刻梅花喜神谱》,文物出版社,1982年。

[57] Wiedehage, Peter, Das Meihua Xishen Pu des Song Boren aus dem 13 Jahrhundert— Ein Handbuch zur Aprikosenblüte in Bildern und Gedichten. Sankt Augustin: Institut Monumenta Serica, 1995.

# 朱彝尊与董旭《长江伟观图》

□ 赵旭东

## 一、董旭《长江伟观图》

董旭，字太初（亦作泰初），另字遂初<sup>[1]</sup>。浙江新昌人。史传其“少负英气，博通群书”。元季，方国珍据东南，闻董旭名，强欲罗至幕下。不屈，遂遇害。入《浙江通志》忠臣传<sup>[2]</sup>。

董旭工诗能画，尤擅山水，画史、方志均有记载。然其真迹罕为流传，民国《新昌县志·董旭传》记董旭有《江山伟观图》，经朱彝尊藏<sup>[3]</sup>。检朱彝尊《曝书亭集》卷五十四有《题江山伟观图》，云：

元会稽董旭遂初《江山伟观图》以金、焦二山画之纸背。题长歌于图后，书法亦工，用董旭私印印诗之简端，遂初私印印诗之尾，同时题识者三十一人。忆岁在辛巳，予留昭庆僧寺，此卷为姚氏收藏物。予爱旭长歌高声奔逸，借抄寄顾孝廉侠君，选入《元诗》。今年春，我宗衍斋上舍见而不忍释手。姚氏之子谓曰：子欲得之，跋者人各一金。遂以白金二斤易之，亦称好事也已。卷首“江山伟观”四篆字，钩画奇古，不识何人所书。<sup>[4]</sup>

朱氏此记甚详，民国《新昌县志》所据即此。董旭之画名见录于徐沁《明画录》、朱谋壘《书画会要》诸书，仅列名而无评<sup>[5]</sup>，唯吴其贞

《书画记》录所见董旭画甚详：

董遂初《长江伟观图》纸画一卷：画于阴纸上，稍有破碎。画金、焦二山，用笔飘逸，甚有秀色，盖效郭河阳。前题“长江伟观图”五字，用董旭、遂初二图书，卷后题一长篇。识十有三字，曰：至正丙申四月董旭画所图并赋。其左用遂初一图书，卷首不知何人书“长江伟观”四篆字，卷后有当代人题，到明初时共三十一人。此卷在杭城观于绍兴张汝公手，时乙卯十月二日<sup>[6]</sup>。

《书画记》作《长江伟观图》与朱彝尊记“江山伟观”异，此画吴氏所见虽先于朱氏，而终归朱氏，按常理朱记应无误。然事实恰与之相反，据文中记“借抄寄顾孝廉侠君，选入《元诗》”一语，考顾嗣立《元诗选》<sup>[7]</sup>，题诗多辑录于癸集，此题正作《题董太初长江伟观图》。另《御选宋金元明诗——御选元诗》<sup>[8]</sup>所录亦同。而皆未全录。罗雪堂有刊刻《元人选元诗五种》<sup>[9]</sup>，末卷为《伟观集》，集录董旭诗及诸家题跋。卷末刊刻记：

此卷原附《敦交集》后，皆元人所作，并录之。

是卷前录《敦交集》<sup>[10]</sup>，即朱彝尊所藏本，题跋俱在，雪堂所据者乃朱氏原抄无疑。《伟观

集》中题皆作《长江伟观图》。又考卷中诸题画诗,知所画“长江伟观”乃以镇江金、焦二山为主景,故此画亦有题名《金焦图》者,见《佩文斋书画谱》画家传。<sup>[11]</sup>新编《新昌县志》人物篇记董旭有《金焦图》、《江山伟观图》,则又误作二图<sup>[12]</sup>。

## 二、《长江伟观图》之流传

《伟观图》初藏会稽张氏,《伟观集》金柔题诗并跋云:

余观会稽张氏旧藏董旭所画《长江伟观》……并志岁月之先后云。永乐壬辰鞠月登高前一日金柔再赋<sup>[13]</sup>。

后张氏后人携至杭州。吴其贞《书画记》谓“此卷在杭城观于绍兴张汝公手,时乙卯十月二日。”考吴其贞生万历三十五年(1607),又《书画记》记至康熙十六年丁巳止,则吴其贞见《伟观图》之乙卯年当为康熙十四年(1675)。之后归姚氏。

朱彝尊初见《伟观图》在杭州昭庆寺,已是姚氏藏物。是年为辛巳,其“记借抄寄顾孝廉侠君,选入《元诗》”,与顾嗣立选编《元诗选》之时合,又《朱彝尊年谱》记康熙四十年三月朱氏游杭州,故此辛巳即康熙四十年(1701)<sup>[14]</sup>。后在海宁我宗衍斋<sup>[15]</sup>以白金二斤易之于姚氏之子,《朱彝尊年谱》记朱彝尊康熙四十八年(1709)卒,盖归藏朱彝尊当在此之前<sup>[16]</sup>。

朱氏歿,画卷不知流落何家。惟朱氏抄稿夹附于所藏《敦交集》,后归缪荃孙艺风堂<sup>[17]</sup>,清季经罗雪堂刊刻为《伟观集》入《元人选元诗五种》,实元季诸贤之大幸。

## 三、诸家题跋与《伟观集》

朱、吴二记皆言董旭自题长诗后同朝题跋三十一家。计《伟观集》录二十九家,遗二家。检《元诗选》、《御选元诗》,合二十八家,有潘易、柳膺为《伟观集》所遗<sup>[18]</sup>。三集互校,合董旭自题计诗赋三十八篇,得董旭外赋跋者三十一人。据《伟观集》次序列名于后,并附姓名略考:

(按:凡姓名爵里可考者作注,不可考者据《元诗选》录,“□”皆《元诗选》原缺)

许德彝一首 《元诗选》作许惠,惠字仁夫,□□人。

种山樵者唐元寿一首 《元诗选》:元寿字彦常,号种山樵者,□□人。

考:据《保越录》事迹,唐元封为绍兴人。

会稽陈谟一首 《元诗选》:谟字仲嘉,会稽人。

考:《敦交集》:陈仲嘉,名谟。是集录其诗《和李五峰先生韵》。康熙五十八年《绍兴府志》卷二十九(职官志六,郡佐,学职):陈谟,邑人,永乐中(上虞教谕)。

东墅沈性一首 按:此诗《元诗选》未录。

考:沈性字自诚,吴兴人,工八分、小篆。元明间有二沈性,另沈性者字士彝,一字克循,号砥轩,会稽人,景泰辛未进士。与是卷人物活动时间不合。又东墅乃吴中东庄别名。是吴兴沈性无疑。

笃烈图一首 笃烈图,字敬夫,一字彦诚。捏古氏,居永丰。燕山(今河北)人。官至南台御史。

考:乾隆五十七年《绍兴府志》卷二十六(职官志二,郡佐):笃烈图,至正八年任绍兴录事司达鲁花赤。

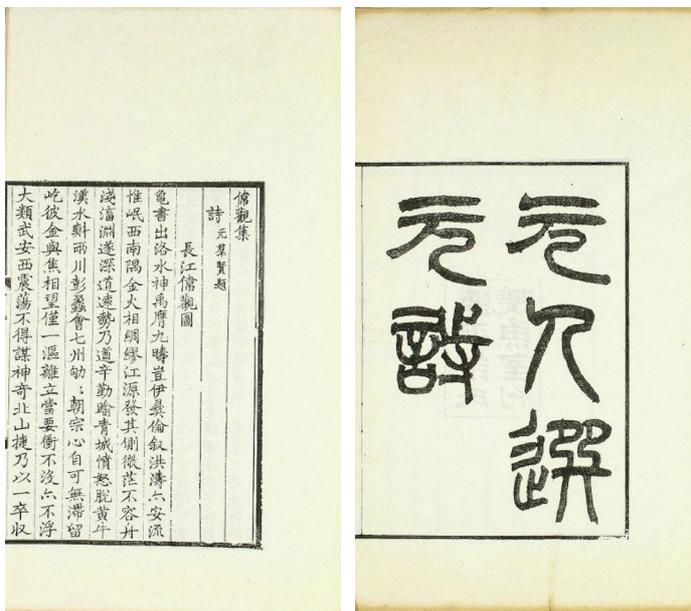
马山二首 《元诗选》:山字□□,□□人。

按:《伟观集》此一首,后一首在李焯题后,当为入明后题,意境与前有先后之别。

山阴王受益一首 《元诗选》:受益字□□,山阴人。

考:《嘉庆山阴县志》卷九职官:洪武十三年任本县训导。卷十四乡贤传:王受益,字子谦,初受《书》于钱宰,又受《春秋》杨澄源。尝取汪氏《纂疏》、李氏《会通》、程氏《本义》三书为《春秋集说》。洪武初被诏预纂《尚书会要》(见钱宰传)。除陕西学政,五典乡试及会试,得人甚盛。升国子助教。(《成化府志》儒林)

浚仪赵良翰一首 《元诗选》:良翰字彦楨,浚



元人选元诗书影

仪人。

钱塘钱元肃一首 《元诗选》：钱元肃字□□，钱塘人。

浚仪赵孟义一首 《元诗选》作赵孟义，孟义字□□，浚仪人。

永嘉毛琰一首 《元诗选》：琰字□□，永嘉人。

钱塘钱宰四首 钱宰，字子予，一字伯均，会稽人。大德三年生，洪武二十七年卒。元至正间中甲科，亲老不赴，公交车教授于乡。洪武二年以明经征为国子助教，后进阶为博士、校书翰林，有《临安集》六卷行世。

按：两题四首，前二首在元季，入明后，有跋记后题诗前。

延陵陶定理一首 《元诗选》：定理字元康，延陵人。

山西何九思一首 《元诗选》：九思字仲诚，山西人。

毗陵陶珽一首 《元诗选》：陶珽字廷玉，毗陵人。

高唐郝天凤一首 《元诗选》：天凤字子仪，高唐人。

雷门邵毅一首 《元诗选》：毅字□□。会稽雷门人。

三山楼礼一首 《元诗选》：礼字三如，□□人。

玉笥老人王礼一首 《元诗选》：礼字符礼，号玉笥老人。□□人。

钱塘释元颢一首 《元诗选》：元颢，钱塘僧。

山阴王俨一首 《元诗选》：俨字思敬，山阴人。

考：《嘉庆山阴县志》卷九职官：洪武二年以荐辟任本县教谕。卷十四乡贤传：王俨字若思，通毛诗三礼，洪武初以明经荐除本府教授，性方严，动有典则，为当世儒宗。又：康熙五十八年《绍兴府志》卷二十九（职官志六，三，郡佐，学职）：王俨，自山阴教谕迁（府学教授）。

山阴胡裕一首 《元诗选》：裕字伯容，山阴人。

山阴沈懋二首 《元诗选》：沈懋字□□，山阴人。

按：《元诗选》只录其一。

南阳叶颢一首 《元诗选》作叶颢，字伯昂，南阳人。

魏郡李焯一首 按：此诗《元诗选》未录。

考：李焯，字宗表，号草阁。其先人因宦游由北而迁南，居钱塘。明以后文献作李晔、李暉、李煜、李昱者，盖避康熙帝玄烨讳。

李恕一首 《元诗选》：恕字如心，□□人。

考：康熙五十八年《绍兴府志》卷二十九（职官志，三，郡佐，同知）：李如，汉阳人，天顺五年任。

胶东杨德贤一首 《元诗选》作杨贤德，字□□，胶东人。

庐陵锤弼一首 《元诗选》：弼字□□，庐陵人。官爵未详。

考：《康熙会稽县志》卷十八《职官志》明代主簿：锤弼，洪武二年任，善隶书。《三友亭记》其书也。

草阜金济刚（金柔）二首

按：《元诗选》未录。后诗跋永乐壬辰年，云前诗在元季而题。名氏失考，据题记：金柔，应字济刚，号草阜。

潘易一首 《元诗选》：易字太初，□□人。

按：《元诗选》见录，《伟观集》失录。

柳膺一首 《元诗选》：字□□，□□人。

按:《元诗选》见录,《伟观集》失录。

上元季明初三十一人,可考者十人,另有七人其籍山阴或邻近,其活动之迹自是明了。卷中诸人与张氏过从外亦有董旭旧识。钱宰《临安集》诗有《题董太初画》:

有客泊舟沧水湾,卧吹铁笛非人寰。

小溪白石乱如齿,平地双松高似山。丹丘赤城久为客,沃州天姥何曾还。嗟哉董生不复见,安得致身图画间<sup>[19]</sup>。

此诗题下记:“时太初客死天台。”伤悼之意不言自明,其与董旭相善无疑。卷中诸人亦必有交互。考《嘉庆山阴志》、《康熙会稽志》笃烈图元季官绍兴,王受益、王俨、锤弼皆洪武初同僚,又王受益授业于钱宰之门<sup>[20]</sup>。唐元寿义举见于《保越录》<sup>[21]</sup>,邑中士绅必与之交。陈谟之名载《敦交集》<sup>[22]</sup>,其交往皆当时名公。元季文人雅集唱和之风之盛,肇自顾瑛玉山草堂集<sup>[23]</sup>,会稽魏仲远敦交集遥相呼应,朱彝尊附此抄于《敦交集》或有举一旁证之意也。

#### 注释:

[1] 疑遂初为初字,避九世宋董遂初名易太初。《御选元诗》泰初,或避“太”字讳。

[2] 四库《浙江通志》卷一百六十四,人物,忠臣。

[3] 见民国《新昌县志》卷十二人物忠节篇所录。朱彝尊,字锡鬯,号竹垞,晚号小长芦钓鱼师,又号金风亭长。浙江秀水人。明崇祯二年生,康熙四十八年卒。清康熙己未举博学鸿词,授检讨,寻入直南书房,出典江南乡试。有《日下旧闻》、《经义考》、《曝书亭集》等行世。

[4] 《中国历代书目题跋丛书》第三辑《曝书亭序跋》,上海古籍出版社,2010年,卷十八,第271页。

[5] 《中国历代画史汇编·明画录》,第三册,天津古籍出版社,1997年,第149页。徐沁,字野公,号委羽山人,明末清初会稽人。

[6] 邵彦校点吴其贞《书画记》卷六,辽宁教育出版社,2000年,第274页。吴其贞,字公一,号寄谷,明末清初徽州人。

[7] 顾嗣立(1665-1722)字侠君,号闾丘,江苏长洲(今苏州)人,辑《元诗选》。

[8] 康熙四十八年(1709年)成书,顾嗣立为录选官参与其事。

[9] 日本早稻田大学藏清光绪三十四年罗振玉辑连平范氏双鱼室刊本,共六册。罗振玉,字叔言、叔蕴,号雪堂,晚号贞松老人,上虞人。《元人选元诗五种》:胶州柯氏藏元刊本《河汾诸老诗集》八卷、《国朝风雅》七卷、唐风楼藏元刊本《杂编》、艺风堂藏影洪武刊本《大雅集》八卷、艺风堂藏旧抄本《敦交集》一卷、艺风堂藏旧抄本《伟观集》一卷。

[10] 元季上虞魏仲远辑交往唱和诗集。仲远名寿延。

[11] 见文渊阁四库全书本《佩文斋书画谱》卷五十四,画家传十。

[12] 《新昌县志》人物篇,上海书店,1994年。

[13] 见《伟观集》。

[14] 是年“三月,游西湖,寓昭庆寺经院。”杨谦《朱竹垞先生年谱》(清刊本)页三十三。

[15] “我宗衍斋”海宁马思赞之宅。马思赞,字寒中,号衍斋。见王鏊、伏亚鹏点校叶昌炽《藏书纪事诗》卷四,北京燕山出版社,1999年,第331页。

[16] 按年谱,是年七月《曝书亭集》开刊,朱彝尊日夜删补校勘,至十月卒。康熙五十三年《曝书亭集》之刊刻由其后人续成。杨谦《朱竹垞先生年谱》第45页。

[17] 《中国历代书目题跋丛书》第二辑《艺风堂藏书记》卷六,上海古籍出版社,2007年,第391页。

[18] 《元诗选》录二十八家题诗,诗二十九首。《御选元史》录六家六首,皆出《元诗选》。《御定历代题画诗类》录钱宰一首。

[19] 文渊阁四库全书集部钱宰《临安集》卷一。

[20] 见《嘉庆山阴县志》卷十四乡贤传。1992年5月绍兴县地方志编纂办重排《嘉庆山阴县志》,第214页。

[21] 见徐勉之《保越录》,中华书局《绍兴丛书》本,第二辑。

[22] 《敦交集》录陈谟诗《和李五峰先生韵》。

[23] 一名阿瑛,又名德辉,字仲瑛。昆山人。筑玉山草堂,会天下名士,唱和十多年,辑和诗为《玉山名胜集》。

# 清代吴门篆刻史研究三题

□ 陈道义

吴门篆刻自苏州文彭创“三桥派”(后亦称“吴门派”)以后,在明万历年间盛极一时,当时五大篆刻流派中除休宁朱简一派之外,其余各派都与吴门有关,其中“雪渔派”、“泗水派”的开派人物何震与苏宣均是文彭嫡传;“娄东派”创始人汪关虽为徽籍,但他久居太仓,亦属吴门。因此,明代吴门篆刻影响广大,意义深远,可谓灿烂辉煌!然而,至清代中期,“徽派”、“浙派”篆刻崛起,印坛曰徽曰浙,从而吴门印学逊位。然文、何余响不绝,继之者亦多可圈可点,尤其是文人士大夫与篆刻及篆刻家的关系凸显特色。本文选三题加以阐述,以窥其一斑。

## 一、顾苓及其塔影园

清代初期,顾苓是吴门派篆刻的代表人物,也是地道而典型的文人。他是大明遗老,心怀故旧,在其《三吴旧语》中有自况:

苓生长江南,家传素业,目不辨风云之色,耳不察金鼓之音,足不谙步伐止齐,手不胜干戈矢石,遭时丧乱,放废山阿,采拾旧闻,流连往帙。”<sup>[1]</sup>

顾苓精书法、工诗文,其行楷书法仿赵孟頫,最留心汉隶,凡汉碑皆能默记于心,《虎阜石刻仅存录》载有“松风阁记,顾苓撰并书”;文集有《金陵野钞》十四卷,《三吴旧语》一卷,《卜

居集》一卷,《斜阳集》一卷,《塔影园集》(手抄本,不分卷)等。明亡后隐居不仕,购得文彭之子文肇祉的塔影园(遗址在今虎丘山麓),吟诗作书,茗饮唱酬,萧条高寄,集文国博公(彭)“塔影园”八分书题其上,自有诗云:

篱豆花开香满园,赤阑桥畔塔斜悬,  
偶思小饮沽村酿,门外鱼虾正泊船。<sup>[2]</sup>

因此他的名字总与塔影园相随!他治印一心瓣香文氏,在《塔影园集》中有顾苓为文彭之孙文震亨所作的“行状”,自称“弥甥”。并且顾苓在《先处士府君行状》中云:

不肖因得从外祖(文震孟、文震亨)膝下见诸长者,异日诸长者或为国柱石,或为乡楷模,皆不肖儿时撰杖履、乞枣栗以从者也。<sup>[3]</sup>

由此可知,顾氏刻印的家学渊源与文氏家族有关,所以其印风恪守文彭一脉可谓顺其自然。尝作《武英殿中书舍人致仕文公行状》、《文公子传》等,为文氏家族树碑立传。清初周亮工曾求顾苓仿文氏作牙章十馀方,见顾子治印之家法。故云:

今日作印者,人自为帝,然求先辈典型,终当推顾苓。

作印得文氏之传。<sup>[4]</sup>

而且,清代中期汪启淑在《续印人传》中亦多次提到顾苓的影响。苏州老篆刻家矫毅对吴门印人素有研究,他认为文彭、顾苓二人为“吴门派”的正副二将,确为的评。顾氏尝与清初隶书名家郑簠(谷口)友善研书,又与徐州万年少(寿祺)论印。其论作印云:

白文转折处须有意,非方非圆,非不方非不圆;天然成趣,巧者得之。<sup>[5]</sup>

顾苓(1609-?)字云美、员美,号浊斋居士,吴县人。以前一般文章只署其“活动于明末清初”或“活动于清顺治、康熙年间”,现据陈去病《五石脂》:“见有顾孝妇陆氏墓碑文……。孝妇陆氏者,吴江(应为吴县——笔者注)顾云美室人也,讳宜,字山淑。长洲陈墓镇人,氏少顾子六岁,壬申年十八,妇顾子。”推之,顾苓生于1609年。此非孤证,又见顾氏《塔影园集》(手抄本)中有“亡妻陆氏行略”一文:

长洲顾苓妻陆氏,讳宜,字山淑,陈墓镇人。……崇正壬申四月来归,年十八,端默闲静,入门上下赞贺,先孺人甚欢。<sup>[6]</sup>

而且,在《先处士府君行状》中亦有“乙巳,吾母陆孺人来归并治家,家业日起。……乙酉(1609)二月生不肖”,明晰记其生年。在《塔影园集》中还有顾苓所作诗“丁巳岁朝大雪”,可见其卒年在1677年之后。另外,有些繁体字的文章或书籍中将顾苓的字写作“雲美”。如中华书局上海编辑部于1958年6月编辑出版的繁体版《顾云美卜居集手迹》封面



云美



顾苓之印



虎丘塔影园客

上的印刷体书名,及其“出版说明”中皆写作“雲美”,而原迹扉页上有《前尘梦影录》的作者徐康(1814-?,字子晋)手署的“顾云美自书诗稿”却作“顧云美”。今据其《三吴旧语》中自用印、稿件钤印等确认,应为“云美”无疑。

顾苓是大明遗老,其塔影园是当时文人尤其是明遗民文人雅集之地。虞山钱谦益为其制《塔影园云阳草堂记》。万年少《隰西草堂集》中有《游顾氏塔影园记》一文,描述更为详尽:

虎丘塔寺西十步……岁在戊子,太原顾苓携妻子来居之。南渡乙酉,苓以经明行修贡于朝,未几,海内大乱,苓以文氏甥向气节,不入城市,来隐于此,名曰“塔影园”。闭户著书,伏腊辄入松风寝,春秋佳夕,策杖登虎阜,望云气拜跪以为常。壬辰春,隰西寿道人至吴郡,闻虎丘有园,问之则顾氏。顾苓是道人十年前故人,所谓云美者也。<sup>[7]</sup>

“明季三孝廉”之一长洲徐枋又为顾氏塔影园之“松风寝”作记,抒发了顾苓之高志:

吾盖深有感于顾苓氏之松风寝也。顾氏世著江东,自典午渡江,家声轶乎王谢。苓……当弘光时,以明经廷对,既膺上第,而南都陷,弘光帝逊去,同举者或当再观变,以图去就,苓竟拂衣出重茧而归,且行且哭曰“吾不忍以祖父清白之身事二姓也”!既得抵里,遂隐居虎丘山麓,奉烈皇御书“松风”二字以颜其寝室,名之曰“松风寝”,息偃其中,不交世事,若将终身焉。苓之言曰:“吾寝于斯、食于斯,而出入瞻仰于斯,以无刻不覲吾先皇之耿光也。先师不云乎?岁寒然后知松柏之后凋,则吾所不违,咫尺者庶几有以自勉,而终身无忘乎故君。可也,徐子盍为我记之。”<sup>[8]</sup>

顾苓印风是“吴门派”中坚,白文远师汉私印,朱文传承元朱文。周亮工推其为“求先辈典型者”,吴门印人宗之者最多。乾隆时修撰的

《苏州府志》记顾苓：

少笃学，尤潜心篆隶。凡金石、碑版及鼎彝、刀尺、款识、虫鱼、蝌蚪之书，皆能诵。晚而篆隶益精，临摹秦汉铜章、玉印，见者以为不减吾衍、文彭。<sup>[9]</sup>

据载顾苓有《塔影园印稿》。清中期汪启淑撰《续印人传》，在吴树萱（少甫）传中称：

（少甫）工篆隶摹印，师承秦汉，尤爱顾云美塔影园谱苍秀古雅，洵足珍赏。<sup>[10]</sup>

可知乾隆年间有此谱，但乾隆距今又二百多年，此印稿是否尚存，已难寻觅矣！至于顾云美



传是楼

所留印迹则凤毛麟角，清代嘉庆时吾吴陈星泉、陈懋淦父子二人觅得顾云美白文《顾苓之印》、朱文《云美》自用印二枚，载《树谖斋集印谱》中；道光年间虞山顾湘（翠岚）收集到顾苓篆刻白文《枫落吴江冷》、《空谷幽兰》，朱文《老树空庭得》、《眇眇兮予怀》四印，钤拓于《小石山房印苑》中。民国高时丰收集到顾氏为昆山徐乾学（健庵）所刻朱文印《传是楼》，后载入《乐只室印谱》。以上各印现在只有《传是楼》一印藏于上海博物馆。“传是楼”是昆山徐乾学的藏书楼，此印章法宽大雍容，幽雅中有恢宏富华的神趣，圆转处之韧力含蓄在细线之中，瘦而有神采。

顾苓刻印意在仿汉，实则学文氏，刀法兼冲、切，笔划虽圆润而少方折，但仍有古朴之气；章法的虚实处理较得当，繁简对比，疏密穿插，间有玄机，使容易呆板的字形活跃起来，唯一缺乏的是“熟后生”，与文彭印相比，创新的部分少了一些。然在吴门篆刻史中，顾苓是承前启后者，故后人对他评价甚高，如清人杨复

吉《论印绝句》云：

白石元章著宋元，一灯不坠溯渊源。

三桥余韵传吴下，继起端推塔影园。<sup>[11]</sup>

在其他文人笔记中也能经常看到类似的好评。

## 二、沈德潜的印缘

沈德潜是清代乾隆年间的著名文人，他是否刻过印，不得而知，但他的经历却与篆刻多有缘分。因其晚年文运亨通，在吴门乃至全国的地位和影响举足轻重，地方文人篆刻家及其他印人也多乐意攀附，所以他的言行、用印品味以及对篆刻的评点等对吴门篆刻会有一些的潜移默化作用。

沈德潜（1673—1769），字确士，后改字归愚，长洲人。少时贫苦而有志于诗，22岁中秀才，之后时运不佳，直到66岁始中举；但明年成进士，入翰林，从此平步青云。因深得乾隆帝赏识和青睐，并受赐匾额“诗坛耆硕”，从而名满天下。

沈德潜青年时曾受到诗坛前辈王士禛等人称许，27岁时拜大诗论家叶燮为师，先后组织“城南诗社”和“北郭诗社”，推动了家乡的诗歌创作。晚年掌教苏州紫阳书院，培养出王鸣盛、王昶等突出人才。沈氏作诗论诗讲“格调”，与王士禛主“神韵”、袁枚主“性灵”构成当时诗坛鼎立的三大诗派。清代中后期文学界盛推沈德潜，如舒位撰《乾嘉诗坛点将录》奉之为“托塔天王沈归愚”，列为第一，可见其总领诗坛的地位。同时期的袁枚在《赠归愚尚书》诗中也称颂道：

手扶文运三朝内，名在东南二老中。<sup>[12]</sup>

沈德潜在文坛的声望隆高，与印章的缘分也不浅。一因其时文人用印已相当普遍（如信札、书画作品等），而且颇有考究；二因许多文人自己刻印已成为一种雅好；三因刻印者集拓印谱乐意请名人作序写评论等。具体说来，沈氏印缘表现在以下三个方面：

其一,名字与古印有关。

据《长洲沈德潜归愚自定年谱》记载:“(康熙)十三年,甲寅年,二岁。周岁日,先祖(祖父沈钟彦)买图章二方,一‘沈潜之印’,一‘玉堂学士’,心窃喜,于潜字上增一德字,因命名曰德潜。”<sup>[13]</sup>

文人嗜印,由来已久。自唐代收藏印广为应用之后,宋元文人多与篆刻结下不解之缘,除了自用印要备多枚以外,如有人获得古印,则必邀同好共赏,甚至为其吟诗作赋。如元代吴郡陆友仁得白玉印,其文曰“卫青”,临川王顺伯定为汉物,著名文人、奎章阁学士虞集作《赋卫青玉印诗》,礼部尚书泰不华作《卫将军玉印歌》,还有侍讲学士揭傒斯也作《题姑苏陆友仁藏卫青玉印》曰:

白玉螭螭小篆文,姓名识得卫将军。

卫将军,今何在?白草茫茫古时塞。将军功业汉山河,江南陆郎古意多。<sup>[14]</sup>

又如元代著名学者、书法家杨维禎专为吴门篆刻家朱珪作《方寸铁志》,说朱珪喜为人刻印,遇茅山张外史张雨,外史赐之名“方寸铁”,张雨亦是著名书画家、文学家。期间还有元代著名文学家、学者昆山顾阿瑛的题记,之后又有天台元鼎、河南陆仁、淮海秦约、陇右郝经、钱塘陈世昌、云间陆居仁、云门张绅、吴门吴宽等所作赞美朱珪篆刻的诗、颂铭。留下千古佳话,并为明清文人流派篆刻的兴盛奠定了坚实的基础。以前有人根据所得古印而改名的,如明代汪关,原名汪东阳,因于吴市得“汪关”铜印,遂改之;也有因古印文字内容而取斋室名号的;还有“名同古印”的,如朱象贤在《印典》卷第三中记载:

徐元懋云:予家藏古铜印,有一龟钮者,其文曰“子实”,古且拙,意其为汉物也。嘉定一友潘士英,字子实,以此赠之。吾苏刘尚书纓号铁柯,杜御史启偶得一古印,亦曰“铁柯”,因以赠之,往往有相同

者。<sup>[15]</sup>

但像沈德潜这样取名时直接与古印有关,较为少见。日后沈氏为施一山作《古铜章歌》,或与其因印取名有关,歌曰:

云烟过眼十七朝,此印苍凉阅人代。

应有精灵永护持,历遭尘劫常不坏……

鸿文高隐师往哲,人与古印同千秋。<sup>[16]</sup>

其二,与部分印人交往密切。

沈德潜除了纳印史专家朱象贤为弟子以外,在其《归愚文钞》中记录印人徐夔、袁三俊踪迹最多。

徐夔(1676-1725),字龙友,长洲诸生,清汪启淑《续印人传》中第一人。龙友素性伉爽,能面斥人。年四十馀,孑身走京师,不屑时趋,不向贵人门投刺,时论高之。龙友既目空一世,世亦目龙友为狂生,群起而毁之。独居旅邸,至炊烟不续,困而归,乃自悔其北游之大谬也。龙友生平于学无不窥,喜览典籍,诗文卓著,慷慨有燕赵声。著有《挹爽亭诗集》遗存,沈德潜为之序。沈氏23岁始与龙友定交,定交12年又与龙友等在吴门结“城南诗社”,后忆起每以为荣。故曰:

予交徐子龙友垂三十年,中间略无阙忤。道既同,又以交最久,不相垂隔也。

(雍正)三年乙巳年,七月,闻徐子龙友歿于广南,失一良友矣。<sup>[17]</sup>

沈德潜对徐夔比较推崇,又曰:

龙友天分高,学古歌诗、杂文在予后,而成就远出于予。……古文骈俪语皆得体。金石篆刻独出冠时,无识与不识,皆知其工。然予恐世以艺人目之,而忘其学殖之厚也。<sup>[18]</sup>

袁三俊,字籟尊,号抱瓮,吴县人,居苏州葑门,著《篆刻十三略》。其生卒年,以前论著均署不详,或注“约活动于康熙到乾隆前期”,而据沈德潜《自订年谱》记载,袁三俊卒于乾隆十八年(1753)。原文曰:

(乾隆)十八年,八十一岁。八月,袁君籲尊来,予谓予生平知己惟徐子龙友、李子芥轩、翁子霁堂、周子迂村,……暮年常聚惟吾两人矣。时月之晦日,乃别去三日而籲尊暴卒。<sup>[19]</sup>

沈德潜又作《祭袁籲尊文》:

呜呼哀哉!人之痛伤莫如长别,或睽经年,或隔累月,而我与君分襟三日,消息传来,伊人奄忽。……君才多能,篆刻尤工,出入秦汉,追琢金铜。顾苓擅长,艺中犹龙,君得正传,仰希前踪。此虽馀事,亦足称雄。<sup>[20]</sup>

接着便回忆两人少儿时比邻而居、“我忧君忧,君喜我喜”的生活情景,情真意切,语气感人!最后写到:

十载归来,重经阡陌。我已耄龄,君亦头白。我怀故乡,经营新构。如鸟归巢,地惟其旧。旧人无存,惟君同臭。钓斯游斯,童时今又。而胡溘然,遽辞世宙。呜呼哀哉!<sup>[21]</sup>

由此可推知,袁三俊生年与沈德潜不相上下,应在1673年前后。

沈德潜与吴江篆刻家张锡珪禹怀也有交往,而且深为赞赏禹怀印,作《题张禹怀印谱序》,并推崇文彭、顾苓一脉。据现有资料统计,沈德潜为篆刻家或文人哀辑印谱作序的还有:《飞鸿堂印谱序》(汪启淑辑)、《坤皋铁笔序》(王玉如刻,鞠履厚补)、《西京职官印录序》(徐坚刻)、《阴鹭文印谱序》(邢德厚刻)、《墨花禅印稿序》(释续行刻)等。

其三,以诗之“格调说”论及印学。

清初周亮工在《与济叔论印章》中有“明诗数变,而印章从之”之论,说明了篆刻艺术的变化必受到同时期文学艺术思潮的影响。周氏认为,漳海黄子环、沈鹤生以《款识录》入印,完全不顾古法,以变文、何旧习,可与诗之公安派相比;而“刘渔仲、程穆倩复合款识、大、小篆为

一,以离奇错落行之,欲以推到一世”则可与诗之竟陵派相比。沈德潜倡导作诗讲“格调”,主张创作有益于温柔敦厚“诗教”、有补于世道人心之“中正和平”的作品,即以儒家诗教作为最根本的诗歌品格的标准,以人之品格、学养决定诗之品格。这与此前诗坛的“公安派”、“竟陵派”不同,也与其

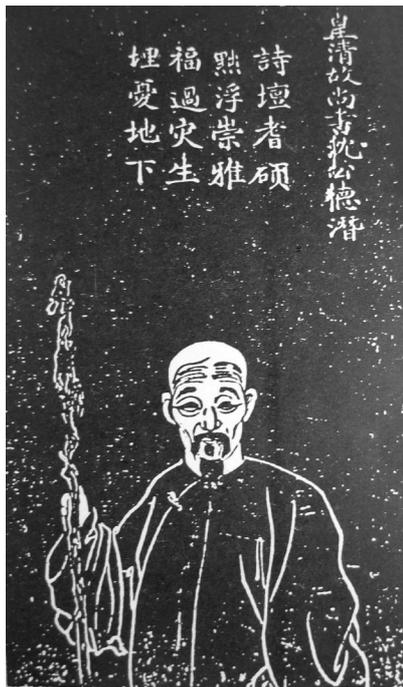
同时期的“神韵派”及稍后的“性灵派”有别。沈德潜论诗的“格调”说,强调“学古”和“论法”,成为主盟,故而其品印亦归之于有法可循。他在几篇印谱序中多次提到“谈篆刻者必以秦汉为宗,犹论文者必准则左史,论诗者必讨源风骚,论书画者必问途钟张吴顾诸家也。近日篆刻家但工妍媚,不及淳古,而故作怪异者,又樵形似于剥蚀坏烂,致尽失古人之由”<sup>[22]</sup>之类。



沈德潜字碣士



大宗伯印



沈德潜像

我们观其自用印亦当略知一二。

沈德潜 68 岁以后恩荣备至，诗名远播海内外，97 岁歿后十年，却因一柱楼诗案而被牵连，遭毁祠、仆碑之祸。然道光八年（1828），沈氏被贬后 50 年，他的肖像又出现在苏州沧浪亭五百名贤祠内，题曰：“诗坛耆硕，黜浮崇雅；福过灾生，埋忧地下。”

### 三、郑文焯与“江南二铁”

著名诗人、南社社员沈禹钟《印人杂咏》有诗云：

艺似禅家最上乘，駸駸篆法逼斯冰。

江南二铁当时论，大鹤遗文信有征。<sup>[23]</sup>

“江南二铁”，是指吴昌硕苦铁和王大炘冰铁。“大鹤”即郑文焯（1856—1918），字俊臣，号小坡，又号叔问，别号瘦碧；晚年别署大鹤山人、鹤翁、老芝、樵风遗老等。大鹤为辽宁铁岭人，自称高密郑氏，其父兰坡公曾官至河南巡抚，公暇涉笔诗书画，鹤幼染家学，好文翰，六岁即知临摹事，年十三，能以指作画，年二十中举后会试屡不售，遂绝意科举。光绪六年，吴子健中丞（元炳）抚苏，闻叔问先生名，聘至幕府，先生偕张宜人来苏州，卜居乔司空巷；光绪十二年二月，移居庙堂巷汪氏壶园；三十一年，于孝义坊购地五亩（即吴小城故址），建筑新居，榜曰“通德里”。因爱苏州山水幽胜，遂客居三十馀年以渊明自比。他在王冰铁所刻“吴小城东墅”印下题记曰：

吴小城，见《越绝书》，阖闾所筑，案之志，乘合。城中口鱼桥迤东，冈峦起伏，峭若岫壁，俗所谓高冈子者，即其故址也。鹤翁卜居其东，苍烟五亩，空翠回环，屏障天合，直几案间一研山耳。

辛亥革命後，清史馆聘大鹤为纂修，不就；民国六年，蔡元培长北京大学时，聘大鹤为金石学教科主任，亦婉辞不就。而以鬻画行医为业，甘老食贫固其素，常往来于苏、沪之间，劳劳于陶渊明所谓“倾身营一饱”也。大鹤博学多

才，凡训诂考据辞章之学，以及音吕、医经、讖纬诸秘籍，与夫金石书画鉴赏，无一不精。刊著有《大鹤山房全集》凡十种：

《说文引群书故书》二十七卷

《杨雄说故》一卷

《高丽永乐好大王碑释文纂考》一卷

《医故》二卷

《词原校律》二卷

《冷红词》四卷

《樵枫乐府》九卷

《比竹馀音》四卷

《茗雅馀集》一卷

《绝妙好词校释》一卷

尚有数种未刊行，多散佚。据《郑叔问先生年谱》编订者戴正诚回忆“壬戌年得先生手写所著书目凡三十九种”。

鹤翁于印，少即游心汉制，研习六书，虽不常作，然嗜之至老不倦。25 岁迁居苏州，时桐城篆刻名家吴康甫廷康居杭州，大鹤夙慕其名，访之，晤谈甚欢。又与吴缶翁苦铁同寓吴门，闲谈往往投机；其时吴县王冰铁移居上海，亦受鹤翁推崇，从《冰铁戡印印》可知其中鹤翁题记、序跋最多，故鹤翁与“江南二铁”交谊甚密。有《文焯私印》、《叔问》二印蜕题记为证：

吴人常称余书画押尾之印靡不精妙，谓小者皆出之罅山（冰铁）之手，大者非缶庐（苦铁）所刻不以上纸。

鹤翁 61 岁刻《铁尊者》，印跋云：

惜昔壶园邻柳巷

（苦铁之苏州寓所），过门呼酒相从。巷寒云壑满奇胸，高怀常伴鹤，妙手本雕龙。而今偕隐淞滨老，故庐都付秋蓬，书师樗散两心同。不逢青眼答，还对黑头翁。调寄临江仙，斫此以博缶翁道兄拊掌一笑。

鹤翁在题记中还录有与冰铁把盏论印二



铁尊者

则。其一曰：

甲辰(1904年)中秋后二日,放舟石湖,登千岩观,看越城桥下串月之游。明日从胥口探桂于邓尉山中,归泊木渎下沙,与罐山论古篆刻之义例,有会而作此印(朱文“琴西侍儿可可典图书记”),刷有笔虎之神,亦非兴到时不能手为心使也。

其二,白文《郑文焯印》题记曰：

是印为光绪甲辰年十月刻于沪上高丽闵园丁寓斋,时大雪没径,有出无车之叹,彻夜作书,狂歌极饮,罐山为凿印二石,涩刀冻指,刷有奇致。

高丽闵园丁,即清末朝鲜国贵戚闵泳翊(号园丁),字养泉,国亡避地沪上,筑“千寻竹斋”与中国书画印家切磋艺术,鹤翁与“江南二铁”是其座上贵宾。如郑大鹤题冰铁所刻《郑文焯长幸大吉又利》印云：

闵有印癖,旅沪廿馀年,凡印人皆获交手,而于岳庐、罐山之技独心折焉(“此印亦刻于东海里闵氏斋中”——大鹤注)。

吴苦铁与闵氏交谊也非常深厚。1914年7月7日,闵泳翊在上海逝世之后,吴昌硕写了一首题为《挽兰勺》的长诗,序云：

勺闵氏,朝鲜人,善写兰,自称东海兰勺。客沪上,交卅馀载,嗜予刻印,为之奏刀三百餘石。

我们在《吴昌硕印谱》中能看到不少昌硕为闵氏所刻之印,如《竹趣园丁》、《千寻竹斋》、《园丁书画》、《园丁生于梅洞长于竹洞》等。而王冰铁也为闵氏刻过一些印,如《竹洞旧门楣》等。1888年11月16日,吴苦铁为闵泳翊刻《石尊者无垢》印边款曰：

戊子八月,养泉先生自蜀来游沪上,偶以七十金购得玉虎符半具。脊文一行云:汉与阜陵王,虎符第五。越一月,古董家又持虎(符)半具来,与前所得合苟处毫发无间。养老再出百金,购归。闻之前代造

符,当发兵时用之,半留于内,半给于外。故后世藏古家,亦罕见有得全具者。养老获此,岂非金石奇缘耶!属刻是石,为识缘起如此。十月十三日。仓石吴俊卿。第四行虎下夺符字。昌石为石尊者改作是印,属冰铁记。

韩国黄相喜先生认为,这方印是目前为止发现最早的吴昌硕为闵泳翊所刻的印章。而且,其边款是王冰铁所刻。因此,这方印既是吴、闵珍贵友谊的象征,也是“江南二铁”友好合作的真实记录。

从以上资料记载可知,郑文焯与苦铁、冰铁之间的交往非常密切,并为这“江南二铁”声名之远播起到了推波助澜的作用。

以上三题折射出清代吴门篆刻史中文人士大夫对篆刻艺术的雅好。历来文人总是以文为尚,视篆刻为馀事,故而晚明以前的职业刻印者极少受到历史的眷顾,即使有,也多是生卒年不详者。但随着时间的推移、时代的变化,文士也摒弃成见,从而躬身印事或乐意与印人交游,正因为如此,我国的篆刻艺术才得以跻身于高雅殿堂。

(作者为苏州科技学院教授)

#### 注释：

[1] 顾苓《三吴旧语》,见《丛书集成续编》第51册,上海:上海书店出版社,1994年,第733页。

[2][3][6] 顾苓《塔影园集》(清抄本),苏州市图书馆古籍部藏。

[4] 周亮工《印人传·书顾云美印章前》,见《篆学丛书》(上),北京:中国书店出版社,1984年。

[5] 顾湘《小石山房印苑》卷九,光绪甲辰年仲春月海虞顾氏藏板。

[7] 万寿祺《隰西草堂集》卷一,民国刻本。

[8] 高振霄《明季三孝廉集·徐枋》,民国八年上虞罗氏排印本。

[9] 雅尔哈善等撰《苏州府志》,清乾隆十三年(1748)刻本。

[10] 汪启淑《续印人传》卷七,见《篆学丛书》(下),北京:中国书店出版社,1984年。

[11] 杨复吉《论印绝句》,见韩天衡编订《历代印学论文选》,杭州:西泠印社出版社,1999年,第877页。

[12] 见《袁枚全集》,南京:江苏古籍出版社,1993年,第352页。

[13] 见《沈归愚诗文全集·年谱》,教忠堂藏版。

[14] 揭傒斯《题姑苏陆友仁藏卫青玉印》,见韩天衡编订《历代印学论文选》,杭州:西泠印社出版社,1999年,第806页。

[15] 朱象贤《印典》卷第三,见韩天衡编订《历代印学论文选》,杭州:西泠印社出版社,1999年,第225页。

[16][17][18][20][21] 见《沈归愚诗文全集·文钞》,教忠堂藏版。

[19] 见《沈归愚诗文全集·年谱》,教忠堂藏版。

[22] 见郁重今编纂《历代印谱序跋汇编》,杭州:西泠印社出版社,2008年,第291页。

[23] 转引自马国权《近代印人传》,上海:上海书画出版社,1998年,第53页。

## 关于傅山的“四宁四毋”

□ 卜一克

傅山在《作字示子孙》诗附言中提出了著名的“四宁四毋”说,即“宁拙毋巧,宁丑毋媚,宁支离毋轻滑,宁直率毋安排”,最为人们所熟悉,当代书法研究者也对其中所揭示的美学意义研究甚夥。但是对于傅山此说的渊源,却鲜有提及。其实,“四宁四毋”这样的句式及美学思想并非傅山最早提出,宋陈师道(1053-1102,字履常,又字无己)《后山诗话》中即有:

宁拙毋巧,宁朴毋华,宁粗毋弱,宁僻毋俗,诗文皆然。

这是笔者所知最早提出“四宁四毋”这种句式及文艺思想的。胡仔(?-1170)《苕溪渔隐丛话后集》所引吴曾《能改斋漫录》也录有陈师道这段文字,可见当时影响之一斑:

韩子苍言:“作语不可太熟,亦须令生。近人论文,一味忌语生,往往不佳。东坡作聚远楼诗,本合用‘青江绿水’对‘野草闲花’,以此太熟,故易以‘云山烟水’,此深知诗病者。”予然后知陈无己所谓“宁

拙毋巧,宁朴毋华,宁粗毋弱,宁僻毋俗”之语为可信。<sup>[1]</sup>

又朱熹(1130-1200)《朱子语类》卷第十“读书法上”云:

读书,须是遍布周满。某尝以为宁详毋略,宁下毋高,宁拙毋巧,宁近毋远。<sup>[2]</sup>

从陈师道、朱熹到傅山,于各自所论诗文、读书、书法中都提出了“四宁四毋”的观点,虽然内容有所不同,但从中也可见先后之流传与借鉴。而其中“宁拙毋巧”又为三家所共有,因此,我们在研究傅山的“四宁四毋”时,对于其渊源,即陈、朱两家之说,似乎也不能完全忽略——如果不明其渊源,而仅从字义上作种种解释,对其意义的阐发难免会有所局限,难以深入。

注释:

[1] 吴曾《能改斋漫录》“逸文”,上海古籍出版社,1979年,第552页。按此条为胡仔所引,而不见于今本《能改斋漫录》,上海古籍本补逸附于后。

[2] 朱熹《朱子语类》,中华书局,1986年,第165页。

# 吴其贞与钱谦益

□ 陆昱华

一

吴其贞<sup>[1]</sup>《书画记》卷二“黄大痴《草堂图》小纸画一幅”条：

以上二图在子舍、去非馆中观于虞山宗伯手。先生自昔以文章名望著天下，性好博古。子舍特出余所集元人字百幅，计六十有二人，知其名者有半，余皆因元朝年号，知为元人之书，实不知其系也。讯之先生，一一悉其人始末，可见先生学博，称为才人，名不虚誉矣。是日仍见宗伯行囊中入记中者有：黄大痴《洞天春晓图》、郭河阳《高松山水图》、王右丞《雪霁图》、萨天锡《云山图》、王右军《平安帖》，不入记者：褚河南《西竹经》、米元章《多景楼诗》、米元章《题定武兰亭记》。以上皆得于溪南丛睦坊者，时壬午十一月六日。<sup>[2]</sup>

按故宫博物院藏本《书画记》此条有删节（当为四库馆臣所删），即将“先生自昔”至“名不虚誉矣”一段关于钱谦益（1582—1664，字受之，号牧斋，常熟人）的文字删去，这是因为钱谦益及其文字为当时所讳的缘故。<sup>[3]</sup>

吴其贞这天所记共两图，另一为王叔明《九峰读书图》，而再上两条都记于壬午（1642）十月朔日，因此此条称“时壬午十一月六日”可确定为吴氏见牧斋的当日所记，而非日后补

记——此关乎牧斋壬午十一月之徽州行。

吴其贞此条所记“是日仍见宗伯行囊中入记中者有：黄大痴《洞天春晓图》、郭河阳《高松山水图》、王右丞《雪霁图》、萨天锡《云山图》、王右军《平安帖》”。据《书画记》，黄大痴《洞天春晓图》与郭河阳《高松山水图》见丁丑二月十一日所记（《高松山水图》作《乔松山水图》），观于榆村程正言鼎文堂。<sup>[4]</sup>丁丑为崇祯十年（1637）。王右丞《雪霁图》见己卯（1639）三月十一日所记，观于榆村程龙生家<sup>[5]</sup>。王右军《平安帖》见己卯（1639）四月四日所记，观于溪南吴琮生家<sup>[6]</sup>。萨天锡《云山图》见辛巳（1641）十一月望日所记，观于丛睦坊汪莘敬家<sup>[7]</sup>。以上五件作品，吴氏所见最晚的是萨天锡《云山图》，在辛巳（1641）十一月望日，即于牧斋手中观黄大痴《草堂图》（壬午十一月六日）的前一年。

当时这五件作品都在徽州，则牧斋于壬午十一月当有徽州之行，而吴其贞亦得以于子舍、去非馆中与牧斋有此一面之缘。

据牧斋《初学集》卷四十六《游黄山记序》称：

辛巳春，余与程孟阳订黄山之游，约以梅花时相寻于武林之西溪。踰月而不至，余遂有事于白岳，黄山之兴稍阑矣。徐维翰书来劝驾，读之两腋欲举，遂挟吴去

尘以行。吴长孺为戒车马庀糗脯。子含、去非群从相向怂恿，而皆不能从也。<sup>[8]</sup>

关于牧斋此次黄山之游，陈寅恪先生《柳如是别传》第四章“河东君过访半野堂及其前后之关系”中亦有所考证：

《黄山记》作于崇祯十五年正月，《耦耕堂序》作年虽不详，亦在孟阳既卒十二年以后，皆牧斋事后追忆之笔。两序文意，若作预约孟阳于辛巳春为黄山之游，而非于辛巳春始作此约，则与当日事理相合。然绎两序文之辞语，似于辛巳春始作此约者，恐是牧斋事后追忆，因致笔误耳。<sup>[9]</sup>

据寅恪先生考证，牧斋此次黄山之行，当在崇祯十四年（辛巳，1641）春。即吴其贞于子含、去非馆中见牧斋之前一年。并且牧斋此次黄山之行正出于吴去尘、吴长孺、子含、去非之怂恿，则牧斋与子含、去非早已熟识当无疑。而吴其贞得识牧斋，也是因为子含、去非的引介。陈寅恪先生于吴去尘有详考，而于吴长孺、子含、去非等人却未作介绍，似乎对这三人之生平亦未详。据吴其贞《书画记》卷一“罗稚川《村庄牛羊图》绢画一卷”条：

此图观于长孺侄家。侄讳祚，子含、去非父也，仪容瑰伟，敦礼仪，事寡母，以孝称于宗党，处富贵而谦约自如。迨崇祯末年，荒乱之际，凋息一方，人多赖之。<sup>[10]</sup>

又同书同卷“杨无咎《雪竹梅花图》绢画一卷”条：

此卷丙子四月望日为子含侄孙购之于仇斗垣。子含讳闻诗，坦衷直谅，高节自持，与人交，始终不渝。幼能文，举笔千言立就。若辨古玩真贋，一见洞然。弟去非，聪悟亦然。时里中竟以好古相尚，而昆仲二人尤为著云。<sup>[11]</sup>

又同书卷二“梅道人《竹梢图》小纸画一幅”条：

此图得于邑中市上，寻归于去非侄孙。去非讳闻礼，美容仪，翩翩然有才子之

风。读书之暇，好临池、赏玩古器，目力超迈，余亦服膺之。时己卯三月二十六日。<sup>[12]</sup>据此，则吴长孺与子含、去非乃父子，又是吴其贞的侄子侄孙。（吴长孺名祚，子含名闻诗，去非名闻礼。）吴长孺于“荒乱之际，凋息一方，人多赖之”，与牧斋《游黄山记序》中所记“吴长孺为戒车马庀糗脯”，其性格及行事习惯亦正相吻合。而子含、去非“能文，举笔千言立就”、“聪悟亦然”、“翩翩然有才子之风”，宜其得从牧斋游。

据牧斋《游黄山记序》所记，当时（辛巳春）吴长孺与子含、去非当俱在牧斋处，而非在徽州。然则，第二年吴其贞见牧斋是否也不在徽州？即牧斋于壬午十一月并无徽州之行？按前面提到吴其贞所见牧斋行囊中五件字画前后数年间都在徽州，故牧斋有去徽州之可能，且既然称“行囊”，则也可以作为牧斋出行在外，不在虞山的证据。又《书画记》于壬午年，子含、去非都有在徽州的记录，如卷二“三朝翰墨一本计十馀则”条：

此册购于榆村程正言家人手，归时适去非来，索观不能释手，强夺去，后竟不肯与余复见。忆昔薛道祖夺去宝晋斋砚山石，不肯与原主复见，以为千古忍心人，今去非亦然。时壬午六月七日。<sup>[13]</sup>

据此可知去非时在徽州。又同卷“崔子西《杏花游鹅图》绢画一幅”条：

以上二图观于子含读书处，时壬午九月二十五日。<sup>[14]</sup>

而此下一条“王右军《雨后帖》一卷”条称：

时壬午十月朔日，观于王越石家。<sup>[15]</sup>

据同卷“王叔明《破窗风雨图》纸画一卷”条：“越石居安人……客游二十年始归……时壬午五月既望日。”<sup>[16]</sup>则王越石此时正在徽州居安家中。吴其贞见子含与见王越石中间仅相隔五六日，故知子含当亦在徽州。此处“子含读书处”或即吴其贞见牧斋之“子含、去非馆”。而吴

氏于王越石家观画，距见牧斋之十一月六日，亦仅隔一月有馀，则此一期间吴其贞与子含当无远游之可能。且据吴氏所记“子含特出余所集元人字百幅”，似亦可为吴氏未出徽州之一旁证。

又细绎《书画记》之记录，吴其贞至迟于辛卯（1651）三月二日之前，其寻访书画古玩之行踪并未出徽州境内。如《书画记》卷三“曹云西《松林觅句图》大纸画一幅”条：

此图并松雪《林山小隐图》、《五湖渔隐图》、倪雲林《苏台怀古诗》，购于程尔仪，皆程季霞物也。时辛卯三月二日。<sup>[17]</sup>  
按吴其贞是日所记犹在徽州，距崇祯十五年壬午十一月之见牧斋已历十年，而此前十馀年中，亦未见吴其贞有出徽州之记录。而此下一条，即“赵千里《明皇幸蜀图》大绢画一幅”条曰：

此观于杭城汪然明家。汪，歙西丛睦坊世家也，子登甲榜。为人风雅多才艺，交识满天下，士林多推重之。时辛卯八月十日。<sup>[18]</sup>

按此条注明“观于杭城汪然明家”，这是《书画记》中第一次明确记录吴其贞走出徽州，而杭城正是他走出徽州的第一站。之后即遍游苏州、杭州、常州、扬州各地，吴氏亦一一详记其所至，（据《书画记》，吴氏每到一地，必明记其所之。）则其壬午（1642）十一月六日于子含、去非馆中见牧斋时，当犹在徽州。此亦可证牧斋实有徽州之行。

按陈寅恪先生《柳如是别传》第四章“河东君过访半野堂及其前后之关系”第三期考证河东君自崇祯十四年至崇祯十七年之行迹甚详，而独未引《书画记》此条。至于牧斋此行是否如陈寅恪先生所论欲结交福建之武将（徽州与福建亦甚接近），则因资料有限，不敢断言，存此待考。又方良编《钱谦益年谱》及前人各种年谱都未引《书画记》此条。故不避繁复，详论牧斋

于壬午十一月之徽州之行，或许可以补年谱此年之缺，并为牧斋此际之活动提供一些线索。

《书画记》中关于吴氏与牧斋的交往只此一次，十八年后，吴氏曾有常熟之行，但未见到牧斋，只在钱曾（1629—1701，字遵王，牧斋族孙。）家中看赵松雪《重峦叠嶂图》，记曰：“此（庚子）六月望日观于常熟钱遵王家，钱风雅好藏书。是日仍观宋版书五厨。”<sup>[19]</sup>

## 二

据前所引，子含、去非“辨古玩真贋，一见洞然”、“时里中竟以好古相尚，而昆仲二人为尤著”、“赏玩古器，目力超迈”。又《书画记》卷二“崔子西《秀竹画眉图》绢画斗方一幅”条：

此图购于仇斗垣手，随即并赵松雪《兰竹图》、方方壶《雪山图》、汉远《野草图》、倪雲林《竹梢图》、赵希远《杜诗卷》尽归于去非。<sup>[20]</sup>

又同书同卷“宋徽宗《大白蝶图》小绢画一幅”：

此图并赵松雪二赋，得于吴本文家，寻归于子含。<sup>[21]</sup>

又同卷“三朝翰墨一本计十馀则”条：

此册购于榆村程正言家人手，归时适去非来，索观不能释手，强夺去，后竟不肯与余复见。<sup>[22]</sup>

又同卷“林君《江南八景图》纸扇面八张为一册子”条：

此图向藏净慈寺，传代之物，为子含得之，后又为余得于通三。<sup>[23]</sup>

可见子含、去非既精鉴赏，平时也从事书画古玩的收藏，或许还兼及书画交易，则平日很可能为牧斋收购书画古玩，即所谓“士商互动”，也是当时的普遍现象。

牧斋精于版本学，如《绛云楼书目》附曹溶题词中所述：

（顺治五年）戊子，同僦居吴苑。时时过余，每及一书，能言旧刻若何，新板若

何,中间差别几何。验之,纤悉不爽。<sup>[24]</sup> 洵为专家。而张大镛(1770-1838,字声之,号鹿樵)《自怡悦斋书画录》“李长蘅画册”条记牧斋自题黄子久画:

此幅为四明谢象三所贻,适以示檀园。檀园拊掌赞叹,以为是必子久在虞时所作,故能为虞山写照,精妙入神至此。夫子久相去三百年,人得其片纸,辄珍如拱璧。今象三不远千里,邮致此图,而又遇檀园法眼鉴定,悬之草堂,顿令生色。故乐而书。辛巳二月望日记。<sup>[25]</sup>

此黄子久(黄公望,1269-1354,字子久,号大痴。)画当亦为后来绛云楼中物。而牧斋得此象三所贻黄子久画时,尚需假借檀园之法眼鉴定。按檀园即李流芳(1575-1629,字长蘅,嘉定人,居常熟)<sup>[26]</sup>,与牧斋、程嘉燧(字孟阳,号松圆)等为老友,牧斋《初学集》卷八十五《题长蘅画》:

长蘅每语余:“精舍轻舟,晴窗净几,看孟阳吟诗作画,此吾生平第一快事也。”余笑曰:“吾却有二快,兼看兄与孟阳耳。”<sup>[27]</sup>

又徐沁《明画录》载:

李流芳,字长蘅,常熟人。等乡荐,工诗文。书法苏东坡。画山水,出入宋元诸家,而于吴仲圭尤为精诣,竹石花卉,逸气飞动。<sup>[28]</sup>

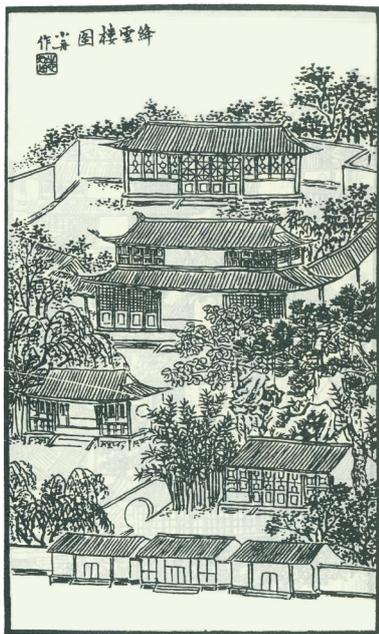
董其昌《画旨》:

余以丙申冬,得黄子久《富春大岭图卷》,以丙寅秋得沈启南仿痴翁富春卷,相距三十一年,二卷始合……丁卯夏五月雨窗观长蘅鉴定,书此以志崇慕。<sup>[29]</sup>

李流芳擅画,出入宋元各家,于子久画多有研究,且精于鉴赏,因此当牧斋得象三所赠黄子久画时,即请他鉴定——难道牧斋鉴定书画不如鉴定古籍版本?若是,则其与“辨古玩真贋,一见洞然”之子含、去非兄弟交,也是有所假借

其法眼?而牧斋此次徽州之行,行囊中书画正不少,即如吴其贞所记《云山图》等,吴氏前后数年间观于徽州诸家,而一旦归牧斋所有,或许正是有赖子含、去非的掌眼、收购。

又前引“赵千里《明皇幸蜀图》大绢画一幅”条,称“此观于杭城汪然明家。汪,歙西丛睦坊世家也,子登甲榜。为人风雅多才艺,交识满天下,士林多推重之”,按汪然明与钱牧斋、柳如是都交往甚密,柳如是得归牧斋,也是由汪然明从中介绍<sup>[30]</sup>。而吴其贞所见牧斋行囊中书画又正得之于丛睦坊,则亦有汪然明



从中作伐之 绛云楼图

可能(按其中萨天锡《云山图》原藏丛睦坊汪莘敬家,则牧斋行囊中书画当即得于汪莘敬家,而非同为丛睦坊之汪然明)。

牧斋此次徽州之行,或与营建绛云楼有关,据顾云美(苓)《河东君小传》:

为筑绛云楼于半野堂之后,房椽窈窕,绮疏青琐,旁龕古金石文字,宋刻书数万卷。列三代秦汉尊彝环壁之属,晋唐宋元以来法书名画……君于是乎俭梳靚妆,湘帘棊几,煮沉水,斗旗枪,写青山,临墨妙,考异订讹,间以调谑,略如李易安在赵德甫家故事。<sup>[31]</sup>

又陈寅恪先生《柳如是别传》引《牧斋遗事》:

牧翁于虞山北麓,构楼五楹,匾曰绛云,取真诘绛云仙姥下降,仙好楼居,以况

柳,以媚柳也。牙签万轴,充彻其中。<sup>[32]</sup>  
又引《觚觶》叁《吴觚》下“河东君”条:

至是(牧斋)益购善本,加以汲古雕  
鏤,與致其上,牙签宝轴,参差充彻。<sup>[33]</sup>

按绛云楼上“牙签万轴”、“牙签宝轴”似亦含书画之轴,即《河东君小传》所谓“晋唐宋元以来法书名画”,而非限于图书典籍。河东君于崇祯十四年夏归牧斋,明年(壬午)十一月,牧斋即有徽州之行,且行囊中书画甚夥,或即为博河东君之欢心。惜乎绛云楼毁于火,书画典籍同化为灰烬。

《书画记》于各条后往往注明“观于某处”或“得于某某”,都是指吴氏所自观自得,此条所记“以上皆得于溪南丛睦坊者”,则并非吴氏自己所得,而是吴氏所见牧斋行囊中书画都得于溪南丛睦坊。特此指出,以免读者误会。

辛卯五月读《柳如是别传》后  
(作者单位:昆仑堂美术馆)

#### 注释:

[1] 吴其贞,明末清初徽州骨董商人,经营书画四十多年,凡所经眼,择元代以前作品随手著录,成《书画记》六卷。张光宾曾据《书画记》中记载,对他的生卒年都有所推算,认为吴氏“当生于明万历三十五年丁未(1607)。到《书画记》最后纪年‘丁巳’的康熙十六年(1677),已经是七十一岁高龄了,也许就是他寿终的时间”,比大陆的相关研究都要早;并认为吴氏“可能名珩,字其贞,或以字行,更字公一”(《黄公望〈富春山居图〉以外的问题》,《故宫季刊》第九卷第四期,1975年),这是我在写《〈书画记〉三题》时所不知的,现补记于此。

[2] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第80页。

[3] 乾隆三十四年(1769)即明令销毁钱谦益著作。当编《四库全书》时,于钱谦益所持最严,据任松如《四库全书答问》:“当时磨勘抽毁各书,苛细达于极点。……而对于钱谦益氏之诛绝爬剔,尤为无微不至,无孔不入。不但他人书中,不容有钱氏文字,及与钱氏往来

文字,与夫推重钱氏之文字,甚至凡有钱氏姓名字样之处,亦非悉予窜夺不止。”

[4] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第29-30页。

[5][6][7] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第46、50、73页。

[8] 《钱牧斋全集》贰,2003年,上海古籍出版社,第1147页。

[9] 陈寅恪《柳如是别传》,三联书店,2001年,第624页。

[10] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第38页。

[11][12] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第26、48页。

[13] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第76-77页。

[14][15][16][17][18][19][20][21][22][23] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》,辽宁教育出版社,2000年,第79、79、75、89、89、173、68、59、77、79页。

[24] 《绛云楼书目》,商务印书馆,1935年,第2页。

[25] 张大镛《自怡悦斋书画录》,《中国书画全书》第十二册,第540-541页。又潘景郑辑《绛云楼题跋》,上海古籍出版社,2005年,第58-59页。

[26] 檀园是李流芳在嘉定的住所,李氏有《檀园集》传世。牧斋诗文中即往往以檀园称李流芳。

[27] 《钱牧斋全集》叁,上海古籍出版社,2003年,第1790页。)

[28] 徐沁《明画录》,上海华东师范大学出版社,第92页。

[29] 董其昌《画旨》,王伯敏、任道斌主编《画学集成》明-清卷,河北美术出版社,2002年,第233页。

[30] 可参看陈寅恪先生《柳如是别传》第四章第一期。

[31] 顾苓《河东君小传》,范景中、周书田编《柳如是事辑》,中国美术学院出版社,2002年,第5-6页。又顾公燮《丹午笔记》“柳如是”条即本此传。

[32][33] 陈寅恪《柳如是别传》,三联书店,2001年,第828页。

## 倾盖若旧——蒋仁与郭麐的交往

□ 朱 琪

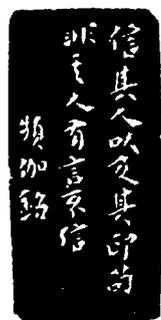
郭麐(1767-1831),字祥伯,号频伽、白眉生、浮眉词客、蘧庵、复庵等。吴江人。诸生。其人癯而清,如鹤如玉,以一眉莹白,人呼为“郭白眉”。先世居秀水,后迁居吴江,晚年侨居嘉善。郭麐是清代中晚期文坛与诗坛的重要人物,少游桐城姚鼐之门,鼐许为通隽豪士。其诗“才思秣至”、“气骨清隽”,由于游历四方,结识皆一时名士,对后世影响很大。三十后绝意进取,专力诗、古文、词,尤为阮元所赏识。《墨林今话》载其醉后画石又画竹,诗人之画,偶一为之,别有天趣。

郭麐出身于清贫的读书世家,其父为饱学之士,于乡里授徒为业,以至终老。因为父亲去世,郭麐弱冠饥驱四方,其弟郭凤年方十五,从人学贾。郭麐性格豪隽爽快、疏淡放旷,少年时志向远大,于仕进意有不屑而心向往之,以为凭借自己的学问与文才,功名唾手可得,却屡试屡败,无功而返。这种矛盾、失意的心绪,常常浮现在他的诗作之中,进而给郭麐的人生抹上了“廓落鲜欢”的基色。郭麐一生困顿,以游幕、课徒为业,常年过着居无定所的生活,先后于泰兴、杭州、诸暨、绍兴、扬州、高邮、淮阴、淮安、苏州、桐乡、南京等地坐馆游历,过着“家如传舍难常住,身似奔轮爱小停”的颠沛生活。

郭麐不仅是一位诗人,也是一名印人,他书法黄庭坚,篆刻取法浙派,喜爱收藏当时篆刻名手印作。他与蒋仁、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。郭麐与蒋仁的交往始于乾隆五十八年(1793),当时郭麐酷嗜篆刻,十分仰慕蒋仁的书法与篆刻技艺,作《寄蒋处士仁》一诗投寄蒋仁,对其高洁人品推崇备至:“倾倒西湖蒋处士,昨于尺素见平生。行间风骨何疏儻,诗格波澜亦老成。此事终因人品重,如君岂屑近时名。达官尽有董才手,一任忿忿唱渭城。”蒋仁亦将其引为知己,作《次韵奉答》,以诗邀约:“神交芳讯经年达,暮雪荒村卧疾平。岂有墨皇朝米老,绝怜赋手得兰成。互回终恐虚声误,哀懒何论后日名。闻道江南游览遍,几时放棹武林城”。乾隆五十九年(1794)冬,二十七岁的郭麐来到杭州东皋,拜访仰慕已久的蒋仁,惊为天上人。约二十年后,郭麐追述当时见面情形:“先生性孤冷而笃于交谊。书法、篆刻妙绝一时,而不以自名。家至贫,时不举火。所居老屋两间,欹危殊甚。琴书并灶咸在其间,山妻小女欣然忘贫。虽古之天民逸士未能过也。”此次会面,蒋仁为其《水邨图》题三绝句,复取金逸(纤纤)“江东独步推君在,天遣飘零郭十三”句,为



骚之苗裔



郭麐印信

郭麐刻《天遣飘零》印，款文四面几满，郭麐宝爱之极，佩不离身，惜后与所藏其他数十方印章均为偷儿窃去，郭麐懊恨不已。此次会面归后，郭麐又作《访蒋山堂仁于东皋别去奉寄》一诗纪事：“停舟问路苦徘徊，水曲桥横一径开。君与青山分地住，我随寒月到门来。姓名通后方呼入，灯烛残时忍却回。昨岁寄书劳在口，江湖自愧总龠才。”

蒋仁与郭麐一生风尘困顿，都可归为“寒士”阶层。他们颇多相似之处，蒋仁称自己为“支离朴楸，不可青黄之人，如庄生所称樗木也者”（致邵志纯札）；郭麐则自谓“于世无当似玉卮，但能醉酒与颠诗”。蒋仁

时常为生计担忧，感叹“苏季子无负郭田，颜平原有《乞米帖》”（致黄易札），郭麐也时有“人生无如米难得，全家食贫有底急”（《书鲁公乞米帖后》）的尴尬境地。

也许正是因为两人都有着于世无当的个性和佹僚迍邅的人生际遇，郭麐和蒋仁分外投契，也是发自内心的相互欣赏。郭麐曾在《种榆仙馆印谱引》中论及蒋仁的篆刻：“余尝谓笔墨之事，有心知之而手不赴者；有心知之手赴之而无所余于手之外，则究亦无所得于心之中。

此其消息甚微，而不可以言传，索解人綦难矣。篆刻虽小，亦笔墨之别子也。余于并世，最服膺黄小松司马、蒋山堂处士。小松以朴茂胜，山堂以逋峭胜。其所作不同，而有所余于心手之外者无不同。”又在诗中将蒋仁与杭城炙手可热的书法家梁同书（斋名频罗庵）的书品与境遇对比，大为蒋仁鸣不平：“相轧相倾自古同，频罗早达吉罗穷。而今遗墨争藏弃，始信评论死后公。”

郭麐虽然生长于江苏吴江，但他的篆刻面貌，却完全是浙派风格。他所交往的印人，也几乎都是追随浙派风格的，嘉庆、道光年间，江南一带浙派篆刻的风格几乎一统印坛，这已是康乾时期丁敬、蒋仁、黄易等人所无法想见的。郭麐、陈鸿寿、屠倬、张鏐、瞿中溶、高垲等一批幕游印人实起着巨大的媒介与推动作用。

蒋仁死后，郭麐撰《蒋山堂仁挽诗》，言辞恳切，情深意挚，可见二人心性投契，绝非泛泛之交。《挽诗》全文如下：

西湖众峰环，孤山乃孤起。夸然意不屑，有似世外士。所以百年来。地多隐君子。得气山水中，孤冷入骨髓。丁（敬）金（农）蹈高踪，西林（吴颖芳）接其轨。呜呼眼中人，蒋生庶可比。前年来武林，大雪一舟艤。迷蒙问东皋，延缘入芦苇。曛黄叩柴关，良久门始启。危楼颓欲扶，藓壁立将圯。落然一室中，但有折足几。烹茶灶觚踞，偶语间左跼。迴舟重相访，为我具酒饌。翦韭作园葵，中有鲤鱼尾。温温杂谭讌，历历徵文史。微笑或听然，未尝露牙齿。真身冰雪旁，自觉形神鄙。归来论友朋，苦节有如是。乞食江湖行，那不颡有泚。经时遣僮奴，问讯告行止（时将入都）。如何秣陵书，已作招魂纸。传闻有达官，牵率入城市。岂有饗爰居，而用钟鼓理。平生味禅说，妻子皆法喜。仅有月上女，并无玉川婢。为诗不求工，澹永一何绮。于书成一

家，逸态结古体。卷舒春空云，断续寒泉水。贵人手盖芽，蛇蚓随十指。宁知一世间，尚有邢与米。惟君风骨高，此事特余技。流俗寡识真，即此可见矣。竭来访故居，穉弱已转徙。春风二三月，湖畔耀桃李。登舟望中流，孤山色如死。往时辱一言，谬谓诗篇美。可知绝弦琴，不入九泉耳。曾摹缪篆文，刻印方有咫。诗成钤红泥，或尚能识此。惓惓有孤怀，惻惻不能已。耆旧谁为传，写此持送似。

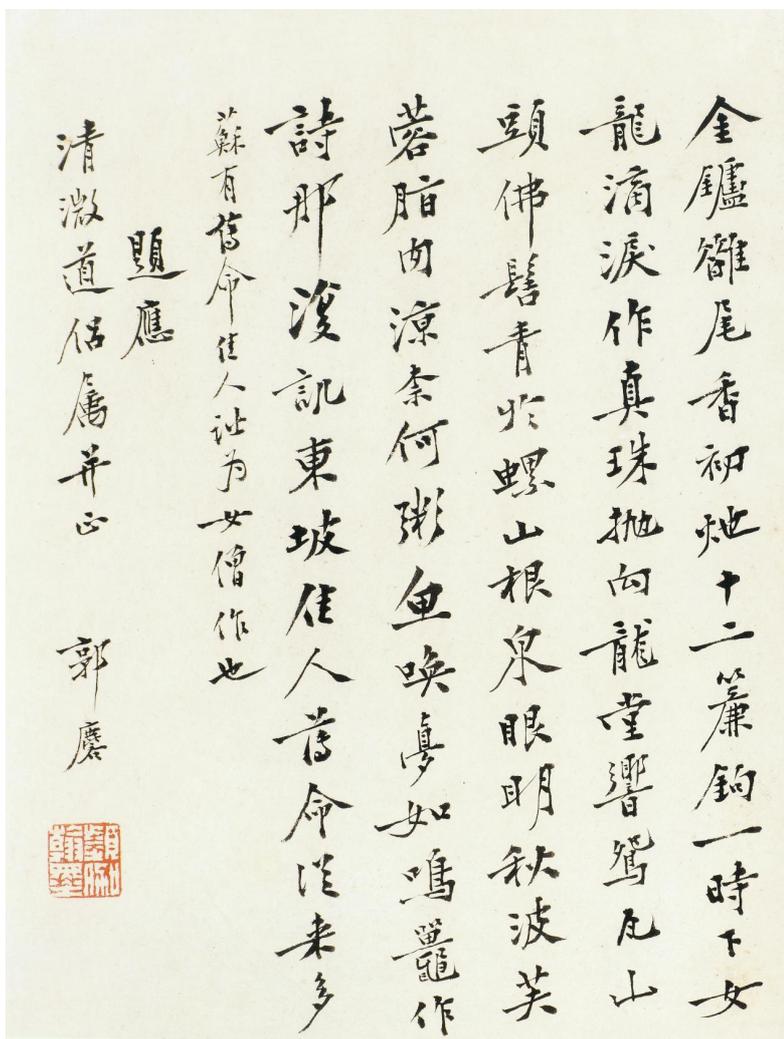
蒋仁去世后，生前所刻自用印《世尊授仁者记》、《磨兜坚室》转归陈鸿寿所有。嘉庆壬申（1812）年前后，郭麐又为题《题山堂石墨册并序》二首，让陈鸿寿珍重保藏此两印：

记到杭州最初见，西

湖之外一先生。论交如我早心识，含睇与谁独目成。一别遽为终古恨，五穷能立不磨名。镌华石墨摩挲看，渺渺黄墟郁郁城。

信天翁与物无争，金石图书毕此生。老矣何心作儿戏，居然妙手得天成。唾盂象笏思遗泽（所刻有记其先世所藏书画及咏汉玉磨兜坚诗），茶版香灯礼净名。双壁烦君好珍重，莫教容易换连城。

蒋仁长于郭麐 25 岁，称得上忘年之交。郭麐与蒋仁一样，都是才高负气却怀才不遇之人。他们的一生几乎从未有过积极入世之思



郭麐 题空山听雨图 无锡博物院藏

想，他们一生同样行藏无策、出处两难。最终只能一个以书印为禅、一个以诗文为佛事。无尽的岁月最终将这一对翩翩才子，销磨成鬢鬢老翁。郭麐曾有一首《偶闻人言率尔自嘲》，用来为两人写照似乎再恰当不过：

平生沦落非无故，半世虚名果不祥。村姬偶然识坡老，盲翁政尔说中郎。市人谁问不二价，旅舍先惊馈五浆。生意无多知己尽，从今人我要两忘。

（作者单位：江苏教育学院南京学前分院艺术系）

# 与古为徒——清末管琳与颖拓

□董建

2006年某秋季艺术品拍卖会上,有一件署名黄土陵、管琳《清供图》的拍卖品,图为青铜彝器和瓦当,很像拓片,但又似是而非。画面右上题跋云:“周素爵、汉兽环口,两器皆无铭。‘佐弋’瓦,海盐张石匏藏。汉长乐宫瓦,文曰‘长乐未央’四字,按史记高帝纪七年,长乐宫成。廿年,未央宫成。长乐、未央本二宫,此瓦文合而一之,此取吉祥语意。甲寅暮春下浣画奉祥甫仁兄正属。京口又坪弟管琳。”其实管琳题跋已经说明了作者问题,但偏有无知的佻父自作聪明,认为管琳没有什么名气,知道黄土陵善画钟鼎,便添了一个字迹拙劣、文辞与画面牛头不对马嘴的黄土陵伪跋,既冒充不了黄土陵,又破坏了管琳的作品,实在让人哭笑不得。

在常见的几种人名辞典中,均查不到管琳的资料,仅见网上简单介绍他为“丹徒宣统时期人”。清咸丰四年(1854)和民国三年(1914)均为甲寅,从“清供图”作品风格来看,应为后者。此作钤有管琳三方印(伪黄土陵印不计在内),分别为“丹徒管琳”白文印、“五十以后作”朱文印、“五百年后必有知我者”朱文印。我们即使按照1914年管琳为五十岁算,他最晚也生于1864年。同一资料称其作品为“响拓”,实误。“响拓”是复制书法的一种方法,操作时,以透明纸覆帖上,向光照明,勾勒书法,然后再以墨填充。管琳所作,实为颖拓加擦笔。

所谓颖拓,就是用毛笔蘸墨汁





在纸上用各种手法模拟“画”出金石拓片的效果，近代书画家姚华于此道最负盛名。姚华（1876—1930），字重光，号茫父，贵州省贵阳市人，主要活动在北京。书画之外，他在诗文、词曲、音韵、古器考据以及刻铜诸方面皆有造诣。另一位擅长颖拓的是张海若先生，张海若（1877—1943），湖北蒲圻人。光绪三十年甲辰进士，工书法、绘画。曾任约法会会员、国务院参事。一些文章说颖拓是姚茫父在民国初年始创，此说不确。已故书画、篆刻家康殷先生也擅长颖拓，他在颖拓“周善夫克鼎铭”题道：“颖拓之法，早已有之，似是墨客游戏之作，少有专以此技名世者。逮及近代姚茫父、张海若等，皆擅此道，为墨林增色……”康殷先生所说“早已有之”，不知早于何时，不过管琳早于姚华倒是符合事实。姚华颖拓的名气大，和他多方成就有关，并非仅凭颖拓技艺。姚华颖拓，多用擦，辅以点；管琳颖拓，多用点，辅以擦。管琳作品上的题字，十分热衷用带有篆意的别字、异体字和生僻字，与他好古有关。

安徽中国徽州文化博物馆藏有管琳颖拓四条屏，每屏三帧，共十二幅。依旧画其拿手的青铜器和瓦当。其中一张署款云“时在光绪甲辰夏五，奉竹林仁兄大人正之。又坪弟管琳作。”甲辰为光绪三十年（1904）。其中一幅作品钤有“四十一岁改□□□”一印，可惜印之左半边残缺，释读不全，但起码可以说明管琳最迟生于1863年是没有问题的，这竟然与前面“五十以后作”基本相合。但考虑到这两方印在刻制当年和以后若干年都是可以继续使用，所以1863年出生也只是下限而已。在这十二幅作品中，落款有“澹道人又坪画”、“淡道人又坪作”和“敏求轩主人琳记”，印章则有“管仲子”、“又坪父”、“字又坪”、“古润管氏”、“幼安公后裔”等，“古润”或“润州”常代指镇江。“幼安”为东汉人管宁，北海朱虚（今山东临朐）人。管宁之“割席断交”、“锄园得金”为其千古佳话。综上所述，可知管琳字又坪，号澹道人，斋名敏求轩，江苏镇江人。四条屏上其他闲章有“本色家风”、“又坪笔画钟鼎古器”、“又坪伯钟鼎金石文”、“知音希”、“自成一家”等，“又坪笔画钟鼎古器”说明他对自己作品的定性，可能当时尚无颖拓这个名称概念。

祁门县博物馆也藏有一幅管琳颖拓古器作品，未属款，只在画面左下方钤“管琳之章”白文印和“断砖残瓦皆文章”长条朱文印。画之中段斜题篆书、行书跋：“汉天禄书镇，屈

原《九歌》即有‘瑶席玉镇’之语。此器在七国时以(同己)有之。‘永和’砖文曰‘永和五年八月’。宣嘉壁上端文曰‘大吉祥、宜子孙’六字。周兕觥,此器偏曲,置之则倾,以索贯鼻,随处可携。周‘子东’鼎铭曰‘子东’二字。丹徒管又坪前辈酷嗜金石,尤精抚古。哲嗣坪孙以家藏遗作持赠权之仁仲,嘱为补题考证,即希指正。民国二十一年秋九,程兰荪时客白门。”引首钤“古意”长条白文印,跋尾钤“程兰荪印”朱文、“石门山人”白文印。管坪孙事迹不详,仅知其为“贞社”成员。“贞社”是由黄宾虹与友人于1912年4月在上海发起成立的一个综合性艺术社团,黄宾虹自任社长主持社务。王中秀《黄宾虹年谱》载《贞社题名》名单有程云岑、宣古愚、毛子坚、江晓楼、管坪孙、庞芝阁、邹适庐、黄少牧、王恕安、潘老兰等。“贞社”宗旨为“保存国粹,发明艺术,启人爱国之心。”研究范围包括书画、金石、古籍版本、古铜玉器、古今工艺乃至欧亚著述翻译等。1922年6月,“贞社”停止活动,于1926年初为黄宾虹、何实斋、孙纯斋等人发起的“中国金石书画艺观学会”(简称“艺观学会”)取代。从“贞社”成员名单来看,都是一时俊彦,管坪孙身列其间,自非等闲之辈。

颖拓非画非拓,既不能与绘画比肩,也不能和拓本等量齐观,只是文人墨客笔墨之余的遣兴戏作。管琳似乎对颖拓情有独钟,并颇为自负,但近百年过去了,影响甚微确是事实,“五百年后必有知我者”的豪言恐怕也只是一个画的饼子而难以充饥了。

颖拓外,管琳又擅铁笔,有《敏求轩印存》行世。署管又坪,出版年代为宣统元年(1909)。

(作者单位:安徽中国徽州文化博物馆)



# 陈子彝生平及其艺术

□ 陆宜泰

陈子彝(1897—1967),名华鼎,号眉盒、蜃庐。昆山陈墓镇人(今锦溪)。明末陈继儒后裔。20世纪20年代初定居苏州护龙街(今人民路)乐桥堍。

王謩在《续补藏书纪事诗》中这样赞道:

扶桑蓬岛曾经历,洱海苍山亦旧缘。

过眼云烟焚笔砚,儒书且弃证心禅。

陈子彝挚友王謩(佩诤)也有一段发自肺腑的“写真”:

陈子彝(华鼎),昆山陈墓镇人。长于篆刻,善识钟鼎、甲骨文,兼长汉碑、南北朝书,临名碑数十种,均能逼真。能诗文,精鉴别碑刻,版本。三十年来,家园就荒,藏本散尽。以避寇橐笔来沪上,会有不敦气节之浙人与之同姓名者,余每于大庭广众语才士必数君,必称我吴有气节之陈某,从别于夫己氏,闻者为我危,弗顾也。子彝授课云南大学、性好西竺教义,研几唯识极精,盖行将焚笔砚而证心禅者也。

陈子彝早年毕业于苏州草桥中学,受业师



陈子彝 1952 年在上海

陈志坚、胡石予、金松岑、章太炎。与王伯祥、叶圣陶、吕叔湘同学。后至上海东华大学商科修业,曾任江苏省立苏州图书馆编纂主任、苏州美专、振华女中、东吴大学、云南大学教授。

他出生于书香门庭,家学渊源,兼及自幼聪明,好学不倦,故凡诗词书画、篆刻摄影,无不涉猎和研习。书法宗周金汉魏六朝文字,写北魏碑版,字势偏长而苍劲朴茂,能得近代康有为、于右任笔力敦厚、洗涤凡庸的风姿。写行书,初师柳公权,后攻褚遂良,严整而有风骨,但不失清逸雅丽之内涵。中年后,偶得郑板桥书法真迹,大喜过望,朝夕临池,几乎达到乱真的地步。间写丹青,能山水,更喜画墨梅,张大千寄寓网师园时曾指点其写梅之法,并以红绿扇箴贻赠,使子彝更沉浸在写梅的海洋之中,常常以梅花为题,自作书画遍送好友,先后得其条幅或扇面者有蒋吟秋、王佩诤,陈子清、顾衡如、吴似兰、吴秉彝等。蒋吟秋特作诗以为答谢。他又擅长刻印,追宗秦汉古玺。曾为瞿秋白、鲁迅镌刻笔名印章。而摹

刻石碑,尤称能手,横竖撇点折,刀刀到家,字字剔清,稳健而潇洒,沉着而有韵致。原苏州可园内堆有王士禛诗作书条石四块,经详读后发现尚缺两块,即由陈子彝补字刻石,维妙维肖,令识者叹为观止。

1929年秋,他作为江苏省教育厅特派日本社会教育考察团成员赴日本考察。通过这次考察,他开始接触到国外现代公共图书馆发展的趋势和先进的管理方法。回国后,一口气撰写了《日本社会教育事业考察记》、《日本图书馆事业一瞥》等好几篇文章,引起了图书馆界的广泛重视。之后,他参照美国图书馆学者M·杜威的《十进分类法》,结合苏州图书馆藏书的实际,对从前沿用的经、史、子、集、丛、新六部分分类法进行了大胆地改革,编制了苏州图书馆“十进分类法”。苏州图书馆馆长蒋吟秋称此分类之法“间采各家著述,遵循十进之规范,容纳《四库》之精神,因本馆所宜,清理积存两万八千余册,悉以十类编目,使图书既各守其类,阅者得究其学。”实践证明,“十进分类法”是当时国内最先进的古籍图书分类方法,从而被广泛采用。同时他又结合中国文字学、目录学、版本学,发表了《图书编目法》、《图书分类法》、《汉字检字法》、《中文常用工具书目录》、《中国纪元通检》等图书管理学专著,创造了一整套中国图书分类索引和管理的方法,一跃成为三四十年代全国最知名的图书馆学专家之一。

陈子彝对于金石书画图书之学,无不专精,亦工诗文,文宗秦汉,诗习陆放翁、吴梅村,常以真挚之情,融合在诗文之中,无虚文俗套、无做作之态,读来清新自然。

他个性豪放,诚恳热情,在苏州图书馆工作的十馀年间中,凡馆内摄影工作全由他一人包下。如1932年4月图书馆举办的“梅展”、1937年2月举办的“吴中文献展览会”,与展品纪念册中的照片,都为其所摄。这些珍贵的资料,一直传至今。平时与吴湖帆相处友善,吴所

藏历代名人字画和古碑拓片,常人不易见到,唯独信任子彝,请他全部照相留存。

1937年,日寇轰炸苏州,为了馆藏珍贵图书的安全,馆长蒋吟秋召开馆



陈子彝手札(局部)

务会议议定,选出一批善本及案卷,卡片共51箱,分3次运至东山杨湾鉴塘小学密室及西山显庆寺满月阁复壁内保藏,将《古今图书集成》40大箱和《大藏经》6箱运至南园圆通庵保藏。馆长避居上海后,陈子彝先生不顾自家妻儿老小,独自冒着生命危险多批护送这些书籍到西山、东山。终因劳累过度,病重于东山,直到当年春节才回陈墓与家人团聚。

1947年9月他再次受聘上海南洋中学,任高中部语文教师兼图书馆主任。1956年调任上海师范学院图书馆馆长,兼该校中文系教授。同时参加了上海书法金石研究会,为会员。

子彝先生学识渊博宏达,对于甲骨文、钟鼎文极有研究,对于中国古典文学、史学、印度哲学等方面均有极深的研究和造诣。

他一生著作有《眉盒印存六册》、《吴中文献二十四种》(与蒋吟秋、王佩诤合编)、《寰宇贞石图目录》、《红兰逸乘》(与王佩诤合编)、《历代帝王年号纂编》、《陈子彝过录寿阳祁氏原刻本顾亭林年谱》、《陈子彝过录刘氏嘉业堂本顾亭林年谱》、《眉厂诗稿》、《眉厂印存》等。

# 陈子彝大事年表

□ 陆宜泰

**清光绪二十三年(丁酉 1897) 1岁**

农历七月十八日生于苏州葑门外之陈墓镇(今昆山市锦溪镇)下塘街大有里。陈氏为吴门望族。先生祖父陈文浩,字仲庵。父亲陈定勋,字竹铭(1874-1909)。母亲陆氏(?-1946)。兄弟妹共七人。先生居二,名华鼎,字子彝,别号智舆居士、三归居士、眉龠。室名:帝网精舍、宝汉书楼。曾用笔名苏民。

**清光绪二十四年(戊戌 1898年) 2岁**

先生长妹瑞贞出生。

**清光绪二十六年(庚子 1900年) 4岁**

农历11月25日,先生弟鉴仁(华钧)出生(1988年4月3日卒)

**清光绪二十七年(辛丑 1901年) 5岁**

开始在家私塾读书。

**清光绪三十年(甲辰 1904年) 8岁**

农历6月17日,先生妹叔言出生(1994年5月11日卒)。家有藏书两万馀卷,在家自学。

**清光绪三十一年(乙巳 1905年) 9岁**

先生的父亲定勋与乡贤歛昉(祖方1864-1925),陈定祥(渭士1875-1935)一起在陈墓镇创办吴昆公立两等小学堂。

**清宣统元年(己酉 1909年) 13岁**

先生妹宝鲁出生。先生父亲定勋(竹铭)病

故,享年36岁。是年秋,先生入公立两等小学堂高等班读书。

**清宣统二年(庚戌 1910年) 14岁**

秋,先生考入江苏省立第二中学(苏州草桥中学)读书。

**民国元年(壬子 1912年) 16岁**

因操单杠不慎受伤而休学、肄业。

**民国二年(癸丑 1913年) 17岁**

夏,先生长妹瑞贞病故。因其母不让复学,遂从舅父陆菊裳(前清举人、日本留学生)研究文学。

**民国三年(甲寅 1914年) 18岁**

开始从乡贤前清举人陈志坚(思九,1844-1925)研究文学、史学、目录学、考据学,寒暑十载。

**民国五年(丙辰 1916年) 20岁**

与严叔荷女士在陈墓镇老宅完婚(严叔荷1896年农历6月15日生。公历1993年10月30日卒。享年98岁)。

**民国六年(丁巳 1917年) 21岁**

农历正月初七日,长子兆龙生(1994年7月16日卒,享年78岁)。

**民国七年(戊午 1918年) 22岁**

农历十月初十日,二子兆骧出生。

民国九年(庚申 1920年) 24岁

农历七月十四日长女兆涟出生。

民国十年(辛酉 1921年) 25岁

先生大病。

民国十一年(壬戌 1922年) 26岁

同学俞云陞(1895-1969)时任陈墓公立两等小学校长,邀先生任高年级的国文、历史教员。

民国十二年(癸亥 1923年) 27岁

农历正月初二日,二女兆赧出生。先生在家自修文学史学。

民国十三年(甲子 1924年) 28岁

军阀齐燮元、卢永祥交战,昆山及外乡逃难来陈墓镇的人很多,先生与友人陆调梅(家鼎,1904-1977)等七人筹办救济团,借吴县陈墓小学校舍收容难民。战争结束,难民回去,将结余款捐入消防机构。

民国十四年(乙丑 1925年) 29岁

农历六月二十二日,三女兆琤出生(1969年2月6日卒)。因家庭人口增多,大家庭没法



云从  
陈子彝刻



倬人  
陈子彝刻



龙印  
陈子彝刻

维持生活,开始分家,先生和弟弟分得二百亩田各负担二千五百元债。先生在故乡与陆调梅一起创刊《陈墓月报》抨击地方封建势力。八月(带五个孩子)迁苏州。住护龙街六号半(今人民路)。

民国十五年(丙寅 1926年) 30岁

农历十二月初八日,四女兆玫出生(1993年3月3日卒)。先生在苏州一时找不到工作,为了生

计,卖掉祖田六十多亩后又陆续卖掉九十多亩。

民国十六年(丁卯 1927年) 31岁

四月,陶惟坻(小沚,1855-1930)任江苏省立苏州图书馆馆长,招先生进馆,帮助接收图书工作。宁波谛闲法师来苏,先生由外祖父陆静渊介绍从法师学习印度哲学。同时兼振华女中书法及美术课,又兼苏州美专美术史、金石学课程。

民国十七年(戊辰 1928年) 32岁

农历九月初一日,三子兆鲲出生。先生任苏州图书馆编纂主任。同时从陶惟坻研究文字学,陶又介绍先生从金天翮(松岑,1874-1947)研究文学史。

民国十八年(己巳 1929年) 33岁

王謇(佩诤,1888-1969)介绍先生从章炳麟(太炎,1869-1936)研究学术史及印度哲学。(9月13日-12月12日)先生代表苏州参加江苏省社会教育参观团东渡日本考察。兼苏州美术专科学校讲师。著有《苏州图书馆年刊》、《著者号码编制法》、《中央大学区立苏州图书馆图书分类法》、《中国分地金石书目》,由馆内出版。加入中华图书馆协会、中国社会教育协会。

民国十九年(庚午 1930年) 34岁

撰有《日本社会教育事业考察日记》及《日本图书馆事业一瞥》。春,苏州图书馆陶惟坻馆长病故。九月,省教育厅聘陈定祥(前清拔贡)为苏州图书馆第四任馆长。先生与蒋镜寰(吟秋,1897-1981)一起修订《图书十进分类法》。七月,撰有《甫里观塑记》。农历十二月十七日,五女兆璿出生。

民国二十年(辛未 1931年) 35岁

夏,省教育厅举办识字运动,先生被调至镇江工作两个月。编有《中国纪元通检》。撰文《明季吴中湮没之民族英雄陆世钥》(署名苏民)。后发表于《江苏教育》1934年3月号。又从陈定祥先生研究印度哲学。



陈子彝 花卉扇面

**民国二十一年(壬申 1932年) 36岁**

农历六月十一日,六女兆璆出生。编纂《江苏省立苏州图书馆馆刊》、与沈勤庐合编《寰宇贞石图目录》。

**民国二十二年(癸酉 1933年) 37岁**

七月代表省立苏州图书馆至北平出席中国图书馆协会年会,并至济南参与中国社会教育协会年会,与蒋镜寰合编《江苏省立苏州图书馆图书目录》。

**民国二十三年(甲戌 1934年) 38岁**

农历四月二十二日,七女兆玲出生。搬入苏州盐仓巷居住。

**民国二十四年(己亥 1935年) 39岁**

五月二十二日苏州图书馆馆长陈定祥病逝于任上。省教育厅派王厦材继任。调先生任附属印刷所当主任,月薪六十元,此时已育十个子女,生活很困难。经章太炎、金松岑推荐,九月,经香港、越南至昆明,受聘云南大学文学院中国文学系讲师。开中国通史、国学概论、

文学史、文字学等课程。期间潜心研究佛学,通读了《大藏经》,为现代唯识学专家。

**民国二十五年(丙子 1936年) 40岁**

二月离开云南,转从越南回沪,因气候变化太剧,患“伤寒症”。函请徐子明代课。其时蒋吟秋任苏州图书馆馆长,聘先生为总务主任,月薪一百元,并允许仍兼美专、振华课程,又介绍担任世界书局编校工作。先生即函云大辞职,八月起到馆上班。为吴县用直《甫里志》题跋。撰《吴梅村磬清湖诗考》

**民国二十六年(丁丑 1937年) 41岁**

先生对书画艺术、摄影均有很高的造诣。二月举办“吴中文献展览会”,4159种展品、纪念册的照片以及1936年4月举办的“梅展”都是先生一人所摄。先生忠于职守,敬业精神备受称颂。是年夏、秋抗战爆发,苏州遭日军轰炸之初,先生舍家秘密只身护送一批善本书及案卷卡片共51箱,分三次运往东山杨湾鉴塘小学密室及西山显庆寺满月阁复壁内保藏。冬,

返回陈墓与家人团聚,同时在家开门授教。

#### 民国二十七年(戊寅 1938年) 42岁

春,经王謩(佩诤)推荐赴沪任东吴大学中国文学系教授,开中国通史、文学概论、各体文选等课程。兼授震旦大学国文。

#### 民国二十八年(己卯 1939年) 43岁

八月起,担任南洋中学高二、三国文,兼任大中中学普三、东南中学高三国文教员。为了抚育子女,维护生计,每周担任三十六小时课时。先生先后在大学、中学从教二十二年,始终潜心教授,更注重育人于教育之中。

#### 民国三十年(辛巳 1941年) 45岁

继乡贤李邃庭先生(华缙,1900-1983)之后,任吴县甬直甫里小学校长。后战事吃紧,学校被迫停课。经乡贤朱庆曾(章淦,1906-1985)介绍赴沪任中国实业银行上海分行文书主任(朱时任分行经理职)。

#### 民国三十四年(乙酉 1945年) 49岁

秋,中国实业银行总行由重庆迁回沪。先生调任总行总务处文书课课长。是年,堂弟陈子静(华炜,1902-1951)在故乡昆山陈墓镇发起筹办私立槃亭中学,先生被推举为校董,协助朱庆曾筹划办学经费。

#### 民国三十五年(丙戌 1946年) 50岁

二月,私立槃亭中学正式开学,先生被举为校长。冬,母陆太夫人病逝,返故乡守孝。撰有《心经显论》。

#### 民国三十六年(丁亥 1947年) 51岁

五月,调任总行储信部文书课副课长。九月,向中实银行辞职,回南洋中学复课,除担任高三国文、历史外,兼任图书馆主任。将学校七万多册藏书编订目录。撰有《南洋中学图书馆概况》、《南洋中学图书馆图书分类法》。兼聘入龙华书库帮助慧舟上人编撰佛典。印《心经显论》一千册(存锦溪图书馆)为先慈陆太恭人讳

巽贤生莲功德惟原普种佛因同登极乐。

#### 1949年 53岁

五月上海解放。经手将南洋中学七万六千七百多册古籍、图书捐献国家,存放于富民路以顾廷龙为馆长的“合众图书馆”。八月,辞去私立槃亭中学校长职。

#### 1956年 60岁

任上海第一师范学院图书馆副主任,并被评为历史系副教授。由盛霭如介绍加入中国民主促进会。后曾先后当选为上海县第二、三届政协委员。

#### 1958年 62岁

8月18日经上海市委教育卫生工作部同意,上海第一师范学院任先生为图书馆第一副主任。

#### 1961年 65岁

12月26日院党委决定任先生为图书馆主任(1962年7月11日市委教育卫生工作部批复同意)。

#### 1962年 66岁

5月上海市高校图书馆协作组成立,协调、指导高校各图书馆的业务工作。先生为西南片(包括上海师院、化工学院、交通大学等)的负责人之一。

#### 1963年 67岁

先后主持举办《工具书展览》、《历代碑帖展览》,主持筹办基本书库,撰写《上海师范学院图书馆开展资料工作的一点体会》等。

#### 1965年 69岁

9月13日参加院党委统战部组织的老年教工学习访问队,去松江学习农村社教运动。此后,身体每况愈下。

#### 1967年 71岁

因病医治无效于4月23日,与世长辞。