

# 昆仑堂

二〇一三年  
第二期  
(总第三十六期)  
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

俞亚琴 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

竹风兰韵 书画同源

- 夏翥及其《清风图》、《墨兰册》考 ..... 俞建良 2  
汪楫及其《杖藜图》 ..... 卜一克 7

### 书画研究

- 文彭六札合考 ..... 刘东芹 10  
画学题名考略·《古画品录》 ..... 李 良 18  
论画派构建中的地域因素:以浙派与吴门画派为例 ..... 郭嘉颖 23  
胡钁刻“古杭何其坦印信长寿”印小考 ..... 王学雷 29  
董源山水画管窥 ..... 陆家桂 33

### 人物研究

- 常熟——翁同龢的黄州 ..... 李 军 36  
恨不得填满了普天饥债  
——郑板桥的一方闲章考析 ..... 张树基 42  
赵遂之及其“铁线篆”书法 ..... 孙 洵 43

### 昆山片石

- 沈霞飞撰书《昆山忠烈碑记》 ..... 郭志昌 46

### 艺苑零拾

- 关于邵弥的卒年 ..... 秦 衣 32  
关于张若麒 ..... 陆昱华 45

### 活动一览

- 昆仑堂美术馆参观剪影 ..... 48

# 竹风兰韵 书画同源

——夏翬及其《清风图》、《墨兰册》考

□ 俞建良

日前，昆仑堂美术馆征集历代昆山籍书画家作品时，在上海某拍卖行拍得清中晚期夏翬《清风图》立轴一帧（见封二）。纸本，纵96厘米、横45厘米。其右上方款落：“纵饶白尽人间眼，岁到寒时自会青。乙酉仲冬，为丙庵四兄先生正之，羽谷夏翬。”夏翬，按《墨香居画识》名作丕雉，字羽谷。《墨林今话》名作翬，字丕雉，号羽谷，又号云山外史。江苏昆山人，迁居吴县。夏廷香子。画承家学，兰竹尤妙。尝得钿阁女史（韩约素）、梁千秋（裒）所镌二印，曰“一片潇湘古意”，曰“烟波雪浪中人”，与画竹恰合。并工杂卉，其水仙、梅、菊、写意果品及寻丈大松，笔意苍老，然不轻作，故罕知者。关于夏翬的生卒年相关书籍及辞典等均不详。据《中国书画》杂志2011年第10期沈江《夏翬的墨竹艺术》考，夏翬生于1765年（乾隆三十年），卒于1829年之后，可信也。此外，夏翬子东旭、女令仪均善画，兰竹亦得其家法。数年前，余曾见夏翬画自题：“古人以书法作兰竹，则神气完实而有馀韵，于静中亦乐事也。丁卯夏日稿于听香阁中，学先太常公遗法……”语中既阐明了兰竹源于书法，又表达了夏翬之师承，言简意赅。昆山夏氏，善画兰竹，自明初夏景名世后，明清两代连绵不断。款中所提“先太常公”，就



夏翬 墨兰册(之一) 纸本 32×45.8cm

是夏昫。

夏昫(1388-1470),按《明画录》载朱姓、名昫,登永乐十三年(1415)进士,后复姓夏,是明代前期著名的画竹大家,字仲昭,号自在居士,又号玉峰,江苏昆山人,官至太常寺卿。太宗将夏昫的“昫”改为“昫”。夏昫画墨竹,往往以书法入画,用笔自然圆浑,竹的竿、节、枝叶,笔笔相应,一气呵成。夏昫墨竹又兼收北宋以来各名家之长,具有挥洒自如、纵横飘逸、清翠挺劲的独特风格,时推第一,名驰绝域,争以重金购之。有“夏卿一个竹,西凉十锭金”、“林良翎毛夏昫竹,岳正葡萄计礼菊”之誉,历朝历代对其

评价很高。明中后期“茶陵诗派”的核心人物,诗人、书法家李东阳题夏昫画卷云:“昆山夏老能笔耕,开云种玉看峥嵘……”夏昫善画墨竹,亦喜画兰,惜其传世作品很少。

夏昫的《清风图》与昆仑堂美术馆藏的《泉壑苍翠图》、《墨竹四条屏》迥然相异,前者以竹林为主景,山石为辅景。而《清风图》则以山为主景,并与山势浑然一体,实乃佳作。值得一读。画家写竹,通常从自然之竹到笔下的墨竹,将自己的主观情感熔铸进去,诚如白居易《画竹歌》所云:“不根而生从意生,不笋而成由笔成”。所谓的胸有成竹,就是眼中之竹、胸中之竹,便有笔下之竹。竹节亦非一日长成,故君子非一日名就。夏昫的《清风图》,似乎喻意竹之生长,靠山之挡风,盘根其中,便是竹石相伴万万矣。是图山峰线条之勾勒、皴法似黄公望山水之雪景,而峦头灌木似范宽,足见夏昫之传统功力。

又昆仑堂美术馆藏《兰竹图册》十五开,与笔者近期在汲水轩见到夏昫的《墨兰册》十二开,其创作当是相近,值得研究。《墨兰册》纸本,纵32厘米、横45.8厘米,原为日本木下房之丞珍藏。据藏家说,三年前回流上海,去年岁末回归故里汲水轩。今春同邑吾师陆家衡先生观后,欣然为是册题签,并跋云:“夏昫字丕雉,号羽谷,又号云山外史,昆山人,太常公仲昭后裔。祖兰巢、父野村皆工兰竹。羽谷善承家学,墨竹得先祖遗法,画细竹笔力遒劲茂密,别具一格。晚年用笔放逸苍老,然不轻作。嘉庆年间,画名冠吴中。是册,墨兰十二帧,作于嘉庆壬戌,为羽谷早年(38岁)之作,用笔雄健,墨色腴润。所谓神明于法度之中,超然于笔墨之外,信然。羽谷早岁善饮,索画者常置酒以待。此册有豪放之气,抑或酒后挥洒,未可知也。”

兰为四君子之一,是中国画的一个部分。兰的生长形态和特点,适合中国画的笔墨表现,且与写竹一样,运用书法的笔意来挥写,并





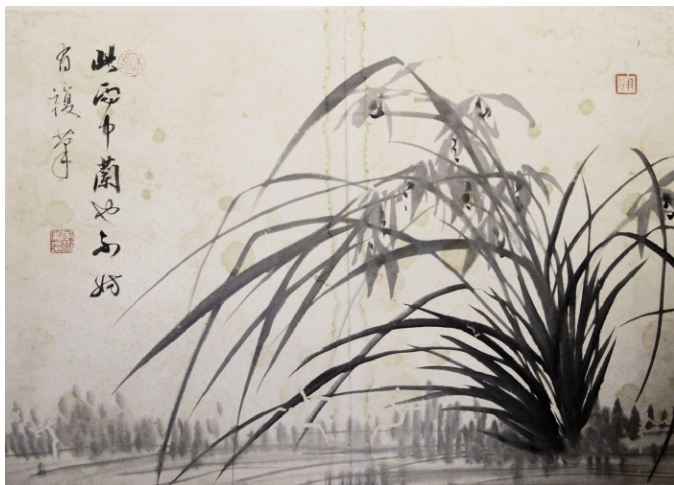
能表现兰的潇洒之姿和内在的秀美。兰的叶、茎画法，及花蕊的点染，可从书法中的文字结构和笔法中得到启发。兰通常分为草兰、蕙兰、闽兰。闽兰产于福建，故又称为建兰；草兰亦称春兰，历代文人尤其是元明时期画家，凡画兰者，几乎只画春兰。兰花一般都具有芳香，而兰之幽香，是兰花的一个重要特征。我国兰花多数为春兰，而春兰中部分无香。夏翥《墨兰册》中，蕙兰三开、春兰九开。众所周知，蕙兰之花为一茎多花，春兰一茎一花、偶有一茎二花，俗雅之分一看明了。唐人仲子陵有句云：“兰为国香，生彼幽荒。贞心内积，芳华外扬”；元人萨都刺有“幽兰日日吹古香”句；清人罗聘句云：“倚风无语淡生香”。足见兰之雅，在文人士大夫心中占据重要地位。

《墨兰册》尾页夏翥自题：“嘉庆壬戌嘉平写，为子仙大兄先生正画，弟夏翥。”这里的子仙何许人也？在清代同期，字号子仙者有四人，分别是浙江绍兴的刘文煊、天津的赵全、上海松江的杨庆，以及侨居昆山的李福。但因册中第七开上，子仙题句左侧盖有一印白文：“李福私印”，虽仅用一次，也足以证明就是李福，且李福斋名“兰室”，故为李福画无疑。

李福字子仙，又字备五，吴县（今江苏苏州）人。侨昆山，寓拱玉楼。求书者踵至兰室，时与李存厚、王学浩饮酒联吟，著有《啸月轩集》。嘉庆十五年（1810）举人，官州同，能文、擅诗词及行、楷书。书宗褚遂良，圆劲多姿。草书宗十七帖。所居兰室多藏古今妙迹，故亦深明画理，遂工花卉，喜写墨兰，虽不常作，然别有蹊径。《墨兰册》第四开上，有李福题句云：“羽谷为太常之裔，以兰竹世其家者也。赠余十二帧，颇能各擅其胜”。按其文字推理，李福此年距中举人还有八年，夏翥为李福作画，可见李福在当时就有一定的社会地位。故夏翥《墨兰册》，值得一读。

《墨兰册》分别是亭亭玉立、兰灵双寿、蝶

恋石上、洁身自好、如侣相伴、日日群放、风雨坚守、枯木逢春、与梅迎风、君子相吟、飞雪傲冬、如蝶起舞。其中第一开，画蕙兰一丛，兰叶



夏翥 墨兰册(之二) 纸本 32×45.8cm

数枝，如晨曦之兰，水露未干，兰花以淡墨点写，浓墨点蕊，清雅恬淡。李福题有：“此幅大似陈古白。”又题“兰茂于春亭亭然，无与为群者



也。若一一相次齐放于长至后者，不是兰也。其品少次于兰，其幽气与兰相类。今人尽以兰目之亦可异矣。集褙帖字，题于兰室之东窗。”这里的陈白古，名元素，明代画家。善写兰，所作兰叶往往偃仰，墨花横溢，超然出尘。上海博物馆藏有其《幽兰赋卷》，其局部极相似。再观《墨兰册》的第四开，作淡墨兰花一株，清幽典雅，兰之花、叶相对均衡，而唯一支兰叶横空出世，既简洁明快，又挥洒自如，清幽之气尽于纸上。此虽孤兰一株，亦与南京博物院藏明代周天球的《兰花图》相类；但其神韵与美国弗利尔美术馆藏郑思肖《墨兰图》相似，其兰叶均有典型的螳螂肚，两图比较，均为兰一丛，无土、无杂木、亦不见兰之根，高雅不群，简洁疏明。郑思肖自宋代灭亡后，所作墨兰，皆不画土，反映其爱国情怀之深。《墨兰册》第五开，绘墨兰两丛，长于小坡，兰花盛开，一前一后，如蝶起舞，翩翩有度。兰叶舒放，清雅柔美。有宋代赵孟坚遗韵，用笔劲爽而笔意绵绵。李福题：“（顾）南雅《和筠椒写兰诗》云：果能神似否？只有美人知。此能髣髴其意。”而《墨兰册》第七开，则画有一石，右旁枯木枝干数株，并有穿石而过，苍劲有力。左下兰一丛，兰叶舒展，有枯木逢春之感。此笔法及构图似今藏故宫博物院明代文彭的《兰花图》。《墨兰册》第九开上画有一枝，横斜而出，梅花竞相吐蕊开放，有元代王元章清贞孤傲之气韵。下方画全露根之幽兰一丛，萧散清远，虽无土，而有梅相伴，高雅不凡。李福题“此风兰也，亦兰之异者，春时生于山之阴，人取之，系之林间，得风相引，欣然自茂。虽不在地，亦生也。集褙帖题，重九后六日病初愈，涤砚书此”。《墨兰册》第十一开为雪兰，此法在历代画家画兰中不多见。其情其景，发人深省。故李福题有“此雪中兰也，花叶若断若续，亦出奇之一法”。《墨兰册》最后一开，此图寥寥数笔兰叶，兰花正面全放而不见一茎。一兰花藏于叶中，而一对兰花悬于空中，犹如蝴蝶翩翩起





夏翠 墨兰册(之三) 纸本 32×45.8cm

舞,富有诗意。画兰悬岩下垂,宋郑思肖有此法,意在以笔墨寄情怀。

《墨兰册》尾,有多位鉴赏跋语,真可谓流传有序。

首先是吴焕采题云:“墨肥苦无骨,险瘦神亦槁。纵笔伤婀娜,取态失苍老。此元僧觉隐论画兰诗也。近世画家各有所偏其妙境正未易到。羽谷为太常之裔,胸之清高。故落笔绝俗也。此册生气远出,劲合自然。子仙先生所谓各擅其胜者也。选叔太守可不宝诸。光绪三年浴佛前五日,皖南吴焕采获观并记。”吴焕采,字兰石,泾县人,咸丰举人,光绪初年官知府。工

书,善画,著有《兰石画谱》。

黄彭年的跋:“羽谷承其家学,此册之胜,子仙先生原评尽之,吾尤喜跋语之韵,书法之超逸,与可墨竹得东坡而其传益远矣。丁丑初夏,雨馀池荷初长获观此,快极因题。”黄彭年(1824-1890)清代官吏、学者。字子寿,号陶楼,晚号更生,贵州贵筑县(今贵阳市)人。道光二十五年进士,授编修。同治元年入骆秉章四川幕府,官至江苏布政使。尝掌教关中书院,保定莲池书院。又应李鸿章聘修《畿辅通志》。著有《三省边防考略》、《金沙江考略》、《陶楼文钞》等。黄彭年出身仕宦之家,其父黄辅辰为清一代循吏。子黄国瑾,亦知名。道光二十三年(1843)举人,二十七年(1847)进士。

濮庆孙跋:“吴门夏禹谷以画兰世其家学,名重一时,此册神明于法度之中,超然于笔墨之外。子仙先生逐加品题,法书名画,并传不朽矣。选叔其世宝之。光绪丁丑四月,濮庆孙识。”濮庆孙,清朝官员,浙江省杭州府钱塘县(今属杭州市)人。濮庆孙为道光三十年(1850)庚戌科三甲进士。官至直隶顺德府(今河北邢台市)知府。

还有清晚期书画鉴藏家“光绪九年秋九月,景韩刘树堂拜观”。刘树堂字景韩,云南保山人。历官至浙江巡抚。书法古厚遒劲,有双清堂帖。工诗,著师竹斋诗集。著有《滇南书画录》。最后有当代书画鉴定家杨新先生为是册赏鉴,并题:“竹风兰韵,家学源长。”

总之,夏翠虽为墨竹世家,并以墨竹名世。然其墨兰,亦乃画坛之一绝也。

(作者为昆仑堂美术馆馆长)

## 汪楫及其《杖藜图》

□ 卜一克

昆仑堂美术馆藏汪楫《杖藜图》(见封三),纸本设色,纵 80 厘米,宽 30.5 厘米。汪楫(1636-1699),字舟次,号悔斋,徽州休宁人,迁居江都。年轻时补学官弟子,但屡试不就,曾以岁贡生出任赣榆县儒学训导。康熙十八年(己未,1679)因巡抚慕天颜推荐,举博学鸿词,授翰林院检讨,充《明史》纂修官,开局东安门内。与汪楫同时举鸿博得官的多为当时名流宿儒,如朱彝尊、尤侗、徐夔、秦松龄、严绳孙等。

汪楫少有诗名,与三原孙枝蔚、泰州吴嘉纪齐名,又与汪懋麟并称“二汪”。阮葵生《茶馀客话》卷二“康熙己未博学宏词科”条称:“康熙己未鸿博之征,一时人才搜罗殆尽。……尤西堂、邱季贞、秦对岩、黄忍庵、汪舟次、徐菊庄以词客著名,亦足鼓吹休明,有光珥笔。”<sup>[1]</sup>汪楫一生著述甚丰,有《悔斋集》四种,总十一卷;并取崇祯十七年事,凡诏谕、奏议、文集、邸报、家传,辑为《崇祯长编》未完稿六十馀卷。<sup>[2]</sup>

康熙二十一年(1682),琉球国王表请封爵,朝廷将派使者前往册封。琉球,也就是今天的日本冲绳,自明洪武五年(1372)就成为中国的“藩属国”,并且从明成祖永乐二年(1404)起,琉球“国王嗣立,皆请命册封”,即由中国政府派使者前往册封,成为一种制度。因此康熙

对此事以及使者人选极为重视,特地让廷臣会同推举,因为册封琉球国要远渡重洋,这在当时是非常危险的使命,因此朝中大臣多俯首畏缩,唯独汪楫昂首鹤立,于是廷臣即推举汪楫为正使,赐一品服,奉命册封琉球。康熙特别问及汪楫的人品学问,大学士明珠汇报说“汪楫系荐举博学弘词,扬州人,家贫,人优。”<sup>[3]</sup>于是在第二年六月二十二日,汪楫便正式率使团从福州五虎门启航,出使琉球,二十六日过马齿山抵达那霸港。汪楫之前曾为史官,参与纂修《明史》,因此他对琉球的历史也特别留心,默记历朝故事,撰成《中山沿革志》二卷(“琉球自隋始通道,明初析而为三,其后山北山南复合于中山为一。”<sup>[4]</sup>)。又记录下当地山川风俗礼仪,回国后撰写成《使琉球杂录》五卷,并详细记述从福州五虎门出发,途经彭佳屿、钓鱼岛、赤尾屿的经历。汪楫《使琉球杂录》中关于钓鱼岛的记载,比日本人古贺辰四郎早了 201 年,有力地证明了钓鱼岛自古以来就是我国固有领土。<sup>[5]</sup>汪楫出使琉球,同时还大力宣扬儒家传统文化,他在琉球居留五个月,与琉球国王的相聚非常欢洽,据朱彝尊所撰《通奉大夫福建布政司使内陞汪公墓表》记载,“国王之讌公(汪楫)也,酒半,手自弹琴以悦公。公故善乐

律,与谈长清短侧之辨,王大悦服。及请公书殿榜,公纵笔为擘窠书,王大惊,以为神。国虽有孔子庙,庠陋将圯,公俾修治。既成,为文刊诸石,上颂天子神圣,声教洋溢海外。繇是国人知学。”<sup>[6]</sup>汪楫多才艺,不仅精音律,能和琉球国王相切磋,而且善书法,其书以骨力胜,深得杨凝式、米芾之法,又能作擘窠大字。琉球人特别喜欢书法,“国人无贵贱老幼,遇中国人稍相浃洽,必出纸乞书,不问其能书与否也。”“乞使臣书尤恭谨,得之辄俯身搓手,高举加额,焚香而后展视,其见重如此。”<sup>[7]</sup>因此他在琉球经常为人作书,朱彝尊曾在诗中这样描写他在琉球的生活:“日长使馆坐无事,围棋隔院闻楸枰。银光研纸百幅呈,诗篇或与沙门赓。爱君临池用笔精,草书不减张伯英,八分远过梁昇卿。”<sup>[8]</sup>他在琉球所题匾额,有“敷命堂”等,嘉庆五年(1800)出使琉球的副使李鼎元在他所撰的《使琉球记》中记道:“最西者为厨房,大堂五楹,署曰‘敷命堂’,前使汪楫题。稍北葆光额曰‘皇纶三锡’。堂后有穿堂直达二堂,堂五楹,中为副使会食之地,前使周公署曰‘声教东渐’。左右即寤室。堂后南北各一楼,南楼为正使所居,汪楫额曰‘长风阁’,北楼为副使所居,前使林麟焟额曰‘停云楼’,额北有诗碑,乃海山先生所题也。”<sup>[9]</sup>一百多年后的李鼎元出使琉球时,还可以看到汪楫的题字,可见琉球国对汪楫字的宝贵。这种宝贵也是缘于对汪楫高尚人格的尊重——汪楫一行在琉球时受到琉球国王的“七宴”款待,“每宴必以金为馈”,但汪楫却拒而不受。李鼎元《使琉球记》中所提到的林麟焟,字石来,福建莆田人,少从王士禛游,有诗名。康熙二十二年与汪楫一同出使琉球,为副使,“却宴金廩费,琉球人德之”<sup>[10]</sup>,可见他们为官廉洁之一斑。沈复在《浮生六记》之第五记《册封琉球国记略(海国记)》中写道:“岸上有屋三楹,额曰‘却金亭’,国王迎候于此。”<sup>[11]</sup>这“却金亭”就是琉球国人为了表彰和纪念汪楫等人的廉

洁而建。沈复于嘉庆十一年(1806)随使团出使琉球国,曾亲见此亭。

汪楫回京后补原官,不久出为河南知府,政绩斐然,擢为福建按察使司。三年后,又转为布政司使。为地方官五年,有功德,深受百姓爱戴。诰授通奉大夫,召回京师,将擢为卿寺,却以疾告归。康熙南巡,汪楫犹抱病迎驾于宿迁。天子熟视良久,感叹道:“汝老邪,朕几不识卿矣。”不久就去世了,终年六十四岁。

汪楫一生,颇致力于事功,出使琉球,在当时尤其是一个极其危险的差事,而汪楫能不辱使命。但是对汪楫一生的仕宦经历,邓之诚却指出:“词林而为外吏,无异贬谪。积升福建布政使,又无故开缺,鸿博之遇,可谓穷矣。”<sup>[12]</sup>究其原因,“实则鸿博入选者,多遭吏议,盖阴有抑之者。”<sup>[13]</sup>大抵当时由鸿博出身,在仕途上是颇受压抑的。因此汪楫一生虽然勤于职守,却并未得到清朝统治者的重视与尊重,而一直被排挤,郁郁不得志。

昆仑堂美术馆所藏《杖藜图》,画面简净,只有二人,一僧一儒,一前一后。前者(僧人)杖藜,醉眼惺忪,好像不胜酒力,摇摇欲坠,却又飘飘欲仙;后者(士人)正身体下蹲,极力扶持前面的僧人。人物造型生动,颇受陈老莲影响,用笔设色也极为娴熟。而画面全无背景,只在左上方题长诗一首:“洗去浮生孽垢尘,修持不朽老羸身。黄花翠竹皆诗侣,明月清风是主人。机到活时成妙谛,心从定处省前因。杖藜扶我闲移步,问讯东坡话道真。”似有所感发。“问讯东坡话道真”,东坡的一生,在政治上起起落落,一贬再贬,而且越贬越远,直到海南。用他自己的话说,是“心似已灰之木,身如不系之舟。问汝平生功业,黄州、惠州、儋州!”汪楫作此图并诗,是否以东坡在政治上的不得意自拟呢?但同时诗与画中又表现出了东坡的乐观旷达,诗中“洗去浮生孽垢尘”或取自东坡《宿海会寺》诗:“大钟横撞千指迎,高堂延客夜不扃。



杉槽漆斛江河倾,本来无垢洗更轻。”而“明月清风是主人”句,则出自东坡《前赤壁赋》,“天地之间,物各有主,苟非吾之所有,虽一毫而莫取。惟江上之清风,与山间之明月,耳得之而为声,目遇之而成色,取之无禁,用之不竭,是造物者之无尽藏也,而吾与子之所共适。”而“黄花翠竹”更是禅宗语录、公案中常见的故事,据说东晋时的道生法师认为无情也有佛性,说:“青青翠竹尽是真如,郁郁黄花无非般若。”东坡喜欢与高僧交往,他的《东坡志林》就记录了他与当时一些僧人交往的故事,著名的如惠勤、参寥、辩才以及大通禅师等。他与禅宗关系很密,据《五灯会元》,东坡属南禅宗临济宗下黄龙一派,书中就记有东坡与佛印等参禅故事。汪楫这幅画中的人物,虽然不能确定画的是谁,但很有禅意,诗也作见道语。东坡在赠友人晁端彦的诗中有“策杖无道路,直造意所便”(《怀西湖寄晁美叔同年》),又《西斋》诗中写道“昏昏既非醉,蝣蝻亦非狂。……杖藜观物化,亦以观我生。万物各得时,我生日皇皇。”汪楫此图或许即取东坡诗意。又画中士人耳边簪一黄花,似乎也在暗示他是陶渊明、苏轼一流人物。

汪楫的绘画作品传世极少,就笔者所见,仅此一件,弥足珍贵。汪楫善画,朱彝尊有《题汪检讨楫乘风破浪图》,诗中描写此图,“披图雪浪看尚惊,眼花欲眩心怦怦,耳中仿佛波涛声。”<sup>[14]</sup>亦可见汪楫绘画写实之功。汪楫与当时著名画家如石涛、禹之鼎等都有交往,并且禹之鼎还是汪楫出使琉球的随行人员,又擅画人物,因此汪楫的绘画或许也受到禹之鼎等人的影响。

(作者单位:昆仑堂美术馆)

#### 注释:

[1] 阮葵生《茶余客话》,上海古籍出版社,2012年,第30页。

[2] 此据朱彝尊所撰《通奉大夫福建布政司使内陞汪公墓表》。但缪荃孙《云自在龕随笔》卷三“书籍”称:“汪楫《崇禎长编》六十卷,起天启七年至崇禎七年六月,盖非完书,然已有卅册。所著曰《大云山房遗书》。”人民出版社,2013年,第79页。

[3]《康熙起居注》,中华书局,1984年,第833页。转引自谢必震、傅朗《汪楫使琉球及其著述论略》,本文关于汪楫出使琉球的经过多引自此文,不一一注明。

[4] 朱彝尊《通奉大夫福建布政司使内陞汪公墓表》,《曝书亭全集》,吉林文史出版社,2009年,第700页。

[5] 参看方亮《汪楫使琉球及其著述论略》,《江苏工业学院学报·社会科学版》,2010年第2期。

[6] 朱彝尊《通奉大夫福建布政司使内陞汪公墓表》,《曝书亭全集》,吉林文史出版社,2009年,第700页。

[7] 汪楫《使琉球杂记》,转引自谢必震、傅朗《汪楫使琉球及其著述论略》。

[8] 朱彝尊《题汪检讨楫乘风破浪图》,《曝书亭集》卷十二,吉林文史出版社,2009年,第175-176页。

[9] 沈复《浮生六记》,人民文学出版社,2010年,第107页。据彭令考证,《中山记历》系“抄袭嘉庆五年出使琉球的副使李鼎元的《使琉球记》”,第145页。

[10] 王钟翰《清史列传》卷七十,中华书局,第5765页。

[11] 沈复《浮生六记》,人民文学出版社,2010年第84页。按《海国记》系彭令据钱泳《记事珠》抄本中的《册封琉球国记略》考订为《浮生六记》之第五记,亦即《中山记历》。

[12] 邓之诚《清诗纪事初编》,上海古籍出版社,2012年,第499页。

[13] 邓瑞点校《邓之诚文史札记》,凤凰出版社,2012年,第1009页。

[14] 朱彝尊《题汪检讨楫乘风破浪图》,《曝书亭集》卷十二,吉林文史出版社,2009年,第175-176页。

## 文彭六札合考

□ 刘东芹

文彭(1497-1573),字寿承,号三桥,文徵明长子,为明代著名书画篆刻家和鉴藏家。上海图书馆编《上海图书馆藏明代尺牘》中,收有六封文彭信札<sup>[1]</sup>,书体以草书为主,内容多涉及书法篆刻创作、书画鉴藏、往来应酬、刻书刻帖等。本文试图通过对这六封信札的考证来钩沉他仕宦与艺术活动中最细微、最真实的末节,这无疑有助于文彭研究的深入,同时对明代艺术史以及明代文人、印人的研究都有着特别的文献史料意义。

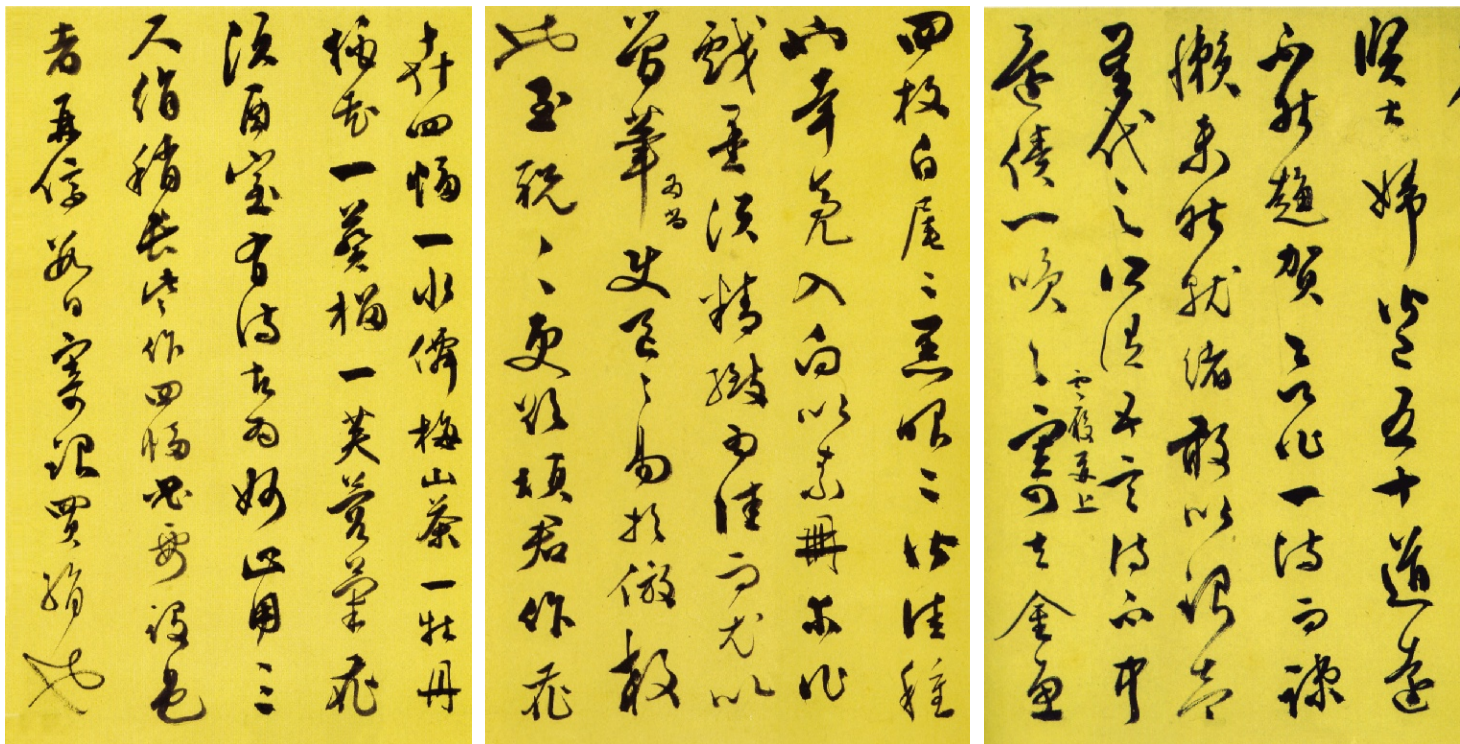
第一札:

恭喜贤夫妇皆已五十,道远不能趋贺,欲作一诗,而疏懒未能就绪,敢以银一星代之,所谓五言诗不中还债,一笑一笑(云履并上)。寄去金鱼四枚,白尾二,黑眼二,皆佳种也,幸亮入。向以素册求作戏墨,须精致为佳,而尤以简笔为尚,使区区易于仿效也。至祝至祝。更欲烦君作花卉四幅:一水仙、梅、山茶;一牡丹、桃花;一葵、榴;一芙蓉、菊花。须酉室有诗者为妙。止用三尺绢稍长些,作四幅,必要设色者,再停数日寄银买绢也。预此申愿。尊夫人诞日,拙荆具粗帕薄仪,并望转达,彭顿首,子朗老弟足下,戊午九月十一日。此札收信人为朱朗。《明画录》载:“朱朗,

字子朗,吴县人,学画于文徵明,乃以写生花卉擅名,鲜妍有致。”<sup>[2]</sup>詹景风云:“朱朗与徵仲酷似焉,亦清雅”。<sup>[3]</sup>此札主要所言之事有二:一为向朱朗夫妇祝寿,文彭夫妇分别送上贺寿礼金及礼品;二为求画。

有关此札的书写时间,《上海图书馆藏明代尺牘》所附释文定为“戊子九月十一日”,实误。因为倘若时间为‘戊子’,则与事实明显不合,考嘉靖戊子为1528年,文彭方三十二岁。从信的内容看,收信人朱朗此时过五十大寿,文彭决无可能在落款时称“子朗老弟足下”。另,文彭此札多为草书,其中‘午’的草法“𠂇”易与‘子’相混,释者可能据此将‘戊午’误读为‘戊子’。

戊午年当为嘉靖三十七年(1558),文彭此年六十二岁,在嘉兴。道光《嘉兴府志·官师》:“嘉兴府训导,文彭,戊午任。”1557年四月初,文彭在北京有致彭年一札,言及将任嘉兴府学一事:“两日前人说是秀水,到开榜日始知嘉兴府学,故尔误书,凡事必待到手方是,所谓前程如漆,岂不信夫?一笑一笑,四月朔日再书,隆池尊兄先生”。<sup>[4]</sup>文彭写信寄朱朗时为1558年九月,人已在嘉兴,而朱朗常住苏州,故云“道远不能趋贺”。信中所云送朱朗佳种金鱼四枚,和文彭此年写给彭年的另一封信能很好地对



文彭信札之一

应。此信写于 1558 年端阳后二日,主要内容为书自作近诗与彭年商讨,诗为七绝,计七首,兹录部分:

玉质金鳞锦不如,相依碧藻映清渠。  
书斋终日无人到,看尔洋洋乐有余。

文鱼濺濺泳方塘,火齐珊瑚映截肪。  
移向益池看不厌,此身何必在濠梁。

乞得金鱼样数多,红红白白戏清波。  
献珠仙女将军印,玉树金花界地罗。

杨妃沈醉锦披头,锦被牙床色更优。  
鹤顶丹砂朱络索,一时声价遍遐陬。<sup>[5]</sup>

诗的主要内容正是围绕金鱼所写,其中“乞得金鱼样数多,红红白白戏清波”二句很好地说明了文彭赠金鱼与朱朗的缘由。此二札均书于嘉兴府学任上,可互为佐证。

明人好养金鱼,是很有趣的雅玩现象,这应和明人园居生活与文人雅致有关。张凤翼曾因朋友赠其金鱼而作《濠上刘使君惠金鱼百尾歌》<sup>[6]</sup>。同样,蓄养金鱼亦是文彭一大爱好,在

后面的一封信中,我们还可以看到,文彭晚年曾寓居南京,在居住条件并不舒适的情况下,亦曾在信中向友人胡秋宇求乞金鱼。

目前所见文彭与朱朗交往的最早记录为嘉靖二十三年(1544)三月,文徵明在文彭、周天球、彭年及文台(文彭三弟,字允承)的陪同下至宜兴春游,朱朗亦在其列<sup>[7]</sup>。在此后的岁月里,二人的来往一直密切,即使文彭在丁忧期间(1559-1561),仍谈诗论画,并邀其择日尝河鲀之鲜<sup>[8]</sup>。

此札中涉及文彭向朱朗求画,朱谋壘《画史会要》载:“朱朗,字子朗,为衡山先生高足,徵仲应酬之作,多出子朗手”。<sup>[9]</sup>结合这封信来考察,朱朗不仅为文徵明代笔应酬之作,文彭所需应酬之画也是一并请朱朗所作。这种求画并非文人间简单的互赠雅玩,而是规定内容、尺寸、材质乃至题款都明确说明“须西室有诗者为妙”。这句话可以有两层理解:第一,画作完成后须请王穀祥(字禄之,号西室)题诗;第



二,画作直接题上王穀祥名款并配诗为妙。根据王世贞的记载:“王吏部穀祥,以失意弃官,数荐不起,天下高之。吏部少写生,渲染有法度,为士林所重。中年绝不肯落笔,凡人间所传者,皆贗本也”<sup>[10]</sup>。文彭此信书写时间为1558年,此时王穀祥已五十八岁,如果王世贞此语确凿,那文彭此信的内容则有着非常强烈的目的性与功用性,我们不能即以此断定文彭参与了书画造假,因为此时王穀祥尚在世,以文氏家族与王穀祥的关系,请其为朱朗画作题诗也不是什么难事。但这其间的历史细节应不容小觑,文彭与朱朗之间以绘画为主题的利益互动还是值得关注。

其实,这种书画请托,经常见于文彭的信件中,比如他还经常求助于文徵明的另一位弟子钱穀<sup>[11]</sup>,在他写给钱穀的两封信中云:“册叶四幅,烦作浅绛色,画如大痴、叔明笔法可也。须今日为我动手,有急用,故耳切切。彭再拜,叔宝老弟。”<sup>[12]</sup>“三扇求妙笔,须今日动手为妙,欲作人事也,至恳至恳。其繁简但凭尊裁,彭白事,叔宝老弟足下。”<sup>[13]</sup>

我们注意到文彭每次求画,对画题均有明确要求,时间多很急迫。在这些类似于命题创作的预定画作中,有着浓厚的商品意识和应酬上的功用味道<sup>[14]</sup>。

#### 第二札:

别来许久,每询动静,知常卧病,岂享清福太过耶?瓦炉竹榻,沙壶建盏,明窗净几,门无俗客,仆梦寐中未尝不在此二小室也。一行作吏,此事尽废,诚非虚语,如何如何?虚室雅谑,少室博古,时时往来于怀。忙中不及作书,幸道此意。往在京师见兄与华山书,千言万语,有胜见面。望不惮翻缕,时惠一纸何如?彭顿首白事。少潜老兄。戊午九月十又一日。天暑,尚未得再造,此心恳恳。术士方对山求见,幸惟与进。彭再顿首。

此信的书写时间与上封信为同一天,即嘉靖三十七年(1558)九月十一日。整封信充满了朋友间的思念与问候,希望对方常来书信以通消息。有关此札的受书人,《上海图书馆藏明代尺牍》一书后所附释文为“少偕老兄”,实应为“少潜老兄”。因为从草法本身看,原札为“潜”,其左边单人旁“亻”并不确定,更似三点水“氵”旁,而右边更非“皆”的草法。今检校怀素《小草千字文》中,“鳞潜鱼翔”之“潜”草法为“潜”,文彭一生于怀素草书尤为用心,其所书与之合,故“潜”当释作“潜”。此信的受书人为“少潜老兄”无疑。

“少潜”为明人顾德育之号。顾德育,字克承,号少潜,晚称安雅生,吴县人。生于弘治十六年(1503),至少生活到隆庆元年(1567)后<sup>[15]</sup>。其善书法,好读书,得异本必手抄至数十百册,与彭年、陆中行友善,吴人目为“三高”,<sup>[16]</sup>书法远绍钟繇,近学文徵明,王世贞评其书法:“酷有徵仲家风,惟老密处有别耳”。<sup>[17]</sup>

文彭长顾德育六岁,二人的交往应该是在以文徵明为核心的交游圈中开始的。除了这件信札,在文彭的《博士诗集》中还收有一诗,也是写给顾德育的,兹录如下:“陋室人皆弃,惟君兴不穷。石蒲圆滴露,水竹细含风。建盏乳花白,沙炉煎甲红。未能分半席,时梦到城东”。<sup>[18]</sup>从诗的内容以及提到的“建盏、沙炉”等来看,此诗所作时间和此信所写时间接近,很有可能就是随信附赠的诗文。

文彭此信是在初赴嘉兴任上所写,其间云“一行作吏,此事尽废”之语,明显可看出文彭对人生首次仕途经历的不适应以及府学训导官小位卑的无奈。而作为艺术家的文彭,其性情之间、梦寐之中依然充分地留恋“明窗净几,门无俗客”的雅致生活。

#### 第三札:

连日不面,殊耿耿。荣行不知的于何日,尚图与坪老同饯送,未审得遂所愿否?

《心山赞》及大字写去，凡为仆转致，感感。其大字尚有一、二失记，得再发纸来，当为写去也。草草奉读，不次。右上一山殿撰大人先生，侍生文彭顿首。

此札没有具体书写时间，受书人为“一山殿撰”，殿撰一般是指科举高第，但有时客套上也用于进士及第。综合资料分析<sup>[19]</sup>，极有可能为秀水人王爱。理由如下：焦竑辑《国朝献征录》载：“王爱，字体仁，号一山，秀水人，嘉靖己未（1559）进士，乞就教，得顺天府学，与诸生日夕讲究，迁国子监丞，擢刑部山西司主事。后迁葬请归，遂不复出”。<sup>[20]</sup>王爱考中进士之时，文彭正在嘉兴府学训导任上。明代嘉兴府时辖嘉兴、秀水、嘉善、崇德、桐乡、平湖、海盐七县。作为地方府学教育的主要官员，文彭没有理由不认识在他任职期间高中的进士。信中所云“荣行不知的于何日”，应为王爱高中进士后赴任之行。

从信中文彭谦逊的口气能看出其对进士身份的尊崇与羡慕，正像其父文徵明屡试不第一样，文彭一生也是十试不售<sup>[21]</sup>，嘉靖三十五年（1556），在他年届六十岁时，才以岁贡生的资格入试礼部<sup>[22]</sup>，并参加廷试而获得了嘉兴府学训导一职。有意思的是文彭在1559年至1561年间，因父亲文徵明卒，三年丁忧服除后，文彭即得到了补授顺天府学训导一职，在嘉靖四十四年（1565）年，文彭又擢为北京国子监学录。而王爱于嘉靖己未（1559）考中进士，其后任顺天府学教授、后迁国子监丞。不难发现，文彭在顺天府与北京国子监的任职和王爱的任职在时间上有先后乃至重叠的关系，二人有成为同僚的可能。而王爱为进士出身，官阶及执掌自然会略高于文彭。应该可以肯定，王爱在文彭的游宦生涯中是一个不可忽视的角色。

综合分析，此札应该写于1559年王爱考中进士至文彭北上任职顺天府学期间，和第一札时间相隔不远。信中所提到《心山赞》及所

书大字托王爱转致某人，是文彭此时艺名颇盛及书画应酬渐多的明证。

第四札：

昨写得草书《千文》一卷，正欲请教，适为门下生取去。兹特告借张旭《千文帖》一观，倘有所得，当更呈览也。《草堂诗笺》并望借看，随当奉纳，不敢久滞。诸容相见细陈，不具。彭顿首白事，讷庵先生侍史。壬戌二月三日。谨空。

此札书写时间为嘉靖四十一年（1562），文彭66岁，因父丧丁忧服除后授顺天府学训导，在北京。信中云“昨写得草书《千文》一卷，正欲请教，适为门下生取去”，正说明其担任府学训导的身份。此札受书人为范大澈（1523—1610），字子宣，又字子静，号讷庵，宁波人，著有《碑帖纪证》。范大澈从二十六岁始，就跟随其叔父天一阁主人范钦游历北京，前后四十余年。<sup>[23]</sup>从时间上看，范此时正活动于北京。信中所言之事应为范大澈向文彭索求草书《千字文》作品，但文彭所书草书《千字文》一卷已为学生取去。文彭又向其借张旭草书《千字文》以及蔡梦弼《杜工部草堂诗笺》，由此可见范大澈书画图书收藏之丰。

其实，文彭与范大澈还有着更为相同的爱好，即收集秦汉古印。作为篆刻家，文彭有这一雅好不足为奇，但其却是“不以此为病”、“勿留滞于物”的消费主义态度<sup>[24]</sup>。而范大澈则苦心搜集前后达三十六年，共得古印三千六百多枚，后令其子范汝桐集为《范氏集古印谱》。对于文彭的见利则蠢蠢欲动的行为，范大澈反唇相讥，其云：“文寿承彭曰，希奇之物人多罕见，今遇目而又得重价，夫何吝哉”？余曰：“此狙估射利之徒，非鉴赏家事也”<sup>[25]</sup>。二人虽收藏态度有别，但经常交流艺事，各抒己见，相谈甚深。范大澈曾多次与文彭就古帖、名拓、印章的鉴藏交换意见。如有关怀素自叙的真伪问题，范大澈就曾当面质询过文彭，其云：“文寿承摹

刻陆水村《水镜堂自叙》，人多称赏，余独知其墨迹之贗，寿承甚嘉余鉴识，今见宋拓，亦可知矣”。<sup>[26]</sup>

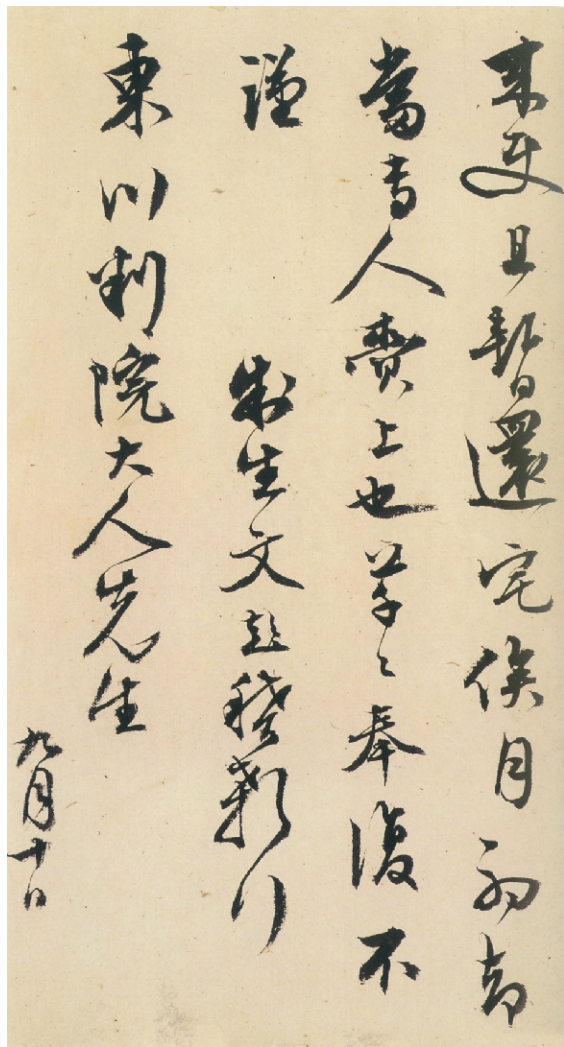
第五札：

连日不面，耿耿！《淳化帖》昨只对得一本，且裱来看看。再整得，当奉敬也。涪翁书画跋借来一看，随当纳还，不久滞。庭中设一小盆，欲得金鱼数头，闻令亲处有之，能转乞数头惠我如何？若得就以所蓄者付来，尤妙尤妙。两日棋着已通神矣，何日过我试之。彭顿首，秋字太史先生。

此札陆心源《穰梨馆过眼录》卷十九曾有著录<sup>[27]</sup>。信中未注明书写时间，但从受书人及内容来看，大致可以推测其写于隆庆二年（1568）年后，因为此年文彭升任南京国子监博士<sup>[28]</sup>，寓居南京。而信中受书人“秋字太史”，正是南京人胡汝嘉。胡汝嘉，字懋礼，号秋字，嘉靖癸丑进士，选庶吉士，官编修，吏科都给事中，著有《菑园集》、《沁南稿》，善山水，但所画不多；精书法，为金陵名品，书画、图书收藏均富<sup>[29]</sup>。

隆庆三年（1569）春，南京，胡汝嘉曾在文彭寓舍中一起欣赏冯承素临本《乐毅论》，并携归作跋。<sup>[30]</sup>隆庆四年（1570）四月，胡又在文彭处观《王羲之平安帖》，并题跋。<sup>[31]</sup>综合以上二跋及文彭信中内容来看，文彭此札应书于隆庆三年至隆庆四年间，特别是胡汝嘉在前跋中提及“山谷老人论书，要字中有笔，此帖近之”，与文彭此信中所云“涪翁书画跋借来一看，随当纳还，不久滞”，二者所论话题均为黄庭坚《山谷题跋》，不排除有因果联系，故此信书写时间与胡汝嘉隆庆三年（1569）春所作跋文相距应不远。

文彭于隆庆二年（1568）年从顺天府学训导升任南雍国子监博士后，甫至南京，未得安定，只得赁屋居住，还时被房东催促迁居<sup>[32]</sup>。对胡汝嘉这样一位有着仕宦经历和书画雅好的本地



文彭信札（致东川判院大人先生）

乡贤，文彭自然是愿意结交的。对于书画鉴藏，二人间必然有诸多共同语言。据顾起元《客座赘语》载，胡汝嘉书法以钟繇、张旭、崔瑗三人为宗，曾取《阁帖》中三人之书，手摹刻之<sup>[33]</sup>，故而我们从信中可以看出来，文彭为胡汝嘉校对《淳化阁帖》应在情理之中。当然，文彭作为篆刻家，身为收藏家的胡汝嘉自然不会轻易放过求其镌刻印章的机会，在文彭写给胡氏的另一封信里，就提到了将要为其摹刻一方瓢印和一方图书收藏印的事。<sup>[34]</sup>

二人在书画创作和鉴藏等方面的共同兴趣与频繁交往，使双方结下了深厚的友谊，故而文彭在信中很自然地提到了索求金鱼以养



于庭中的请求,同时还邀请胡汝嘉有时间来较量棋艺,明代文人的生活与雅玩由此可见一斑。

第六札:

彭顿首,书奉子元尊兄执事。别来忽复改岁,极深怅仰。日来进德想益佳胜!昨见陆子传校对《北堂书钞》,讹字不胜其多,原本是张石川者,往年见月鹿有旧抄本,料得胜此本,闻是吾兄之物,不审果否?盖有人要刻,故也。吾兄多闻,必知有善本处,能一物色之不?亦所谓共成胜事也。切恳切恳。兹启:陆贞山偶遇齿疾,闻贵乡曹石津之名,托仆转恳,幸一指引,千万千万。寒家自家君而下俱各康善,想亦欲闻者。草草不尽。友弟文彭顿首。

我们不可忽视,文彭作为书画篆刻家外,在书画鉴赏、刻帖以及古籍版本鉴定<sup>[55]</sup>方面亦是行家里手。在于敏中编《天禄琳琅书目》<sup>[56]</sup>中,就记载有文徵明所藏宋版书二十四部。文徵明故后,文彭兄弟并未将家族藏书继承太久,而是陆续转给了别的藏家。明代苏州刻书业十分兴盛,而参与刻书更是文彭早年的重要副业,精明的文彭通晓书籍版本之学,熟悉刻书的各个环节。他并曾多次从事书籍出版的具体事务<sup>[57]</sup>。

此札中涉及的主要内容正有关于此。文彭欲代友人寻《北堂书钞》善本以便校刻梓行,遂向受书人“子元尊兄”打听善本藏家。“子元尊兄”应为董宜阳(1511-1572),字子元,号紫冈,别号七休居士,其家为上海望族,曾入太学,后屡试不第。遂攻诗古文词,与何良俊、徐献忠、张之象才名相亚,有四贤之目。又善书法,楷书学虞世南,行草法智永,顾璘、文徵明、许穀常推奖之<sup>[58]</sup>。何三畏云其:“生平无所嗜好,惟书史石刻名帖,日坐一室,手丹铅校勘,至丙夜不休”<sup>[59]</sup>从现有的资料看,董宜阳与文彭的交往应始于其父文徵明的书斋中。上海人何良俊在

写给文徵明的一封信里,提到了他就是从董宜阳和张月鹿<sup>[60]</sup>那里得知文徵明的近况,因为二人刚从吴门文氏宅中归来<sup>[61]</sup>。文彭的《博士诗集》中也有《次韵董子元乱后见怀》可证二人相识已久<sup>[62]</sup>。

董宜阳既是藏书家又是图书出版者,比如国家图书馆所藏南宋刻本《宋汤汉注陶靖节先生诗》就曾为其收藏<sup>[63]</sup>,而王宠的《雅宜山人集》的出版者也是董宜阳。故而文彭在信中向其打听《北堂书钞》善本藏家,应该是再自然不过了。信中提及“陆子传校对《北堂书抄》”,指文徵明学生、文彭好友陆师道。师道字子传,号元洲,后号五湖,长洲人,嘉靖十七年进士,得工部都水司主事,后擢尚宝少卿。有关陆师道爱校对抄书之事,王世贞在《陆子传先生传》中云:“独抄典籍,后先积数百千卷,丹铅俨然”,其抄录爱以颜真卿《麻姑坛》体入书<sup>[64]</sup>。王又云其“与文先生之子博士彭、司谕嘉日相从,评鹭文字,考校金石、三仓、鸿都之学与丹青”<sup>[65]</sup>,他们三人还曾至嘉兴大藏家项元汴天籁阁中欣赏金石字画<sup>[66]</sup>,这些信息都能与文彭信中内容很好地对应起来。

### 结 语

上海图书馆所藏的这六封文彭信札,书写时间多集中于文彭晚年,其内容囊括了文彭艺术生活的方方面面,是全面研究文彭以及吴门书画篆刻史不可多得的第一手文献。不可否认,它们在很大程度上是依赖文彭书法的独特艺术价值而得以为人珍藏并传世。我们也有理由相信,这不过是文彭传世信札中的一小部分,其他公私收藏的文彭信札应不在少数,作为文献价值与书法价值并存的名人手札,应越来越值得我们关注。

(作者为南京大学文学院博士生)

### 注释:

[1]上海图书馆编《上海图书馆藏明代尺牍》第二册,上海:上海科学技术文献出版社,2002年,以下简

称《上图藏明代尺牘》。本文中各札顺序基本按考订的时间先后排列。

[2] 徐沁《明画录》卷六，《续修四库全书》，上海，上海古籍出版社，1995年，第1065册，第681页。

[3] 詹景凤《詹氏性理小辨》卷四十一《画旨》，《四库全书存目丛书》，济南，齐鲁书社，1995年，子部第112册，第571页。

[4] 张大镛《自怡悦斋书画录》卷十三《文寿承尺牘册》，道光二十年刻本，第3页。

[5] 《钦定石渠宝笈三编》延春阁藏四〇《元明书翰》，《续修四库全书》第1078册，第575页。

[6] 张凤翼《处实堂集》卷一《濠上刘使君惠金鱼百尾歌》，《续修四库全书》第1353册，第219页。

[7] 《海昌朱氏康肇簠斋帖》：“甲辰三月之望，奉同衡山太史丈洎寿承、允承、子朗、公瑕游史燕峰、文选玉阳洞天，漫赋数诗，殊不能题目佳景也。隆池山樵彭年识。”转自周道振、张月尊纂《文徵明年谱》，上海，百家出版社，1998年，第545页。

[8] 文彭此札内容为：“子朗老弟足下：闻说河鲀上来，寻旧友生□盘期放筋，玉体喜润美。饱饭原无害，庖烹不厌精。一年尝一度，物候若为情。文彭具草。辛酉正月廿九日。《明贤墨迹》，商务印书馆，民国二十二年影印本。

[9] 朱谋壘《画史会要》卷四，《景印文渊阁四库全书》，台北：台湾商务印书馆，1986年，第816册，第538页。

[10] 王世贞《弇州四部稿》卷一百五十五《说部》，《景印文渊阁四库全书》，第1281册，第496页。

[11] 钱穀，字叔宝，号馨室，长洲人，为文徵明弟子。

[12] 卞永誉《式古堂书画汇考》卷二十四《文寿承与叔宝札》，《景印文渊阁四库全书》第828册，第63页。

[13] 《明名贤手札墨迹》，民国间有正书局石印本。

[14] 有关文彭书画活动中的经济意识和行为，刘东芹《射利与雅玩——文彭书画鉴藏活动中的经济意识和行为》一文有详细讨论。《第九届全国书学讨论会论文集》，北京，中国文联出版社，2012年，第234-247页。

[15] 有关顾德育的生卒年，主要依据瞿鏞《铁琴铜剑楼藏书目录》中的记载：“《吴中旧事》一卷，旧钞本，

此为隆庆间顾德育钞本，有跋云，余尝见陆友仁书《吴中旧事》一卷于衡山先生几上，后数年，过苍雪馆，见已装帙，且用松雪翁印印之，遂假归，亦录一册，仍系徐显克昭所著《友仁小传》于后，以见非松雪翁笔也。隆庆改元丁卯四月安雅生顾德育记，时年六十有五”。见瞿鏞《铁琴铜剑楼藏书目录》卷十一《史部四》，《续修四库全书》第926册，第210页。

[16] 倪涛《六艺之一录》卷三百七十《历朝书谱》，《景印文渊阁四库全书》，第837册，第835页。

[17] 王世贞《弇州四部稿》卷一百三十一《文部·三吴楷法十册》，《景印文渊阁四库全书》，第1281册，第193页。

[18] 文彭《寄顾克承何有斋》，《文氏五家集》卷八《博士诗集》下，《景印文渊阁四库全书》，第1382册，第527页。

[19] 主要依据资料为《明人室名别称字号索引》及《明清进士题名碑录索引》。

[20] 陈于陞《承德郎刑部山西清吏司主事一山王公爱墓志铭》，焦竑辑《国朝献征录》卷四十七《刑部四》，《续修四库全书》第527册，第489页。

[21] 文徵明、文彭、文肇祉祖孙三代可谓官运不济，文肇祉以诸生入太学，亦是十试有司，均不利。

[22] 所谓贡生，就是府、州、县等地方儒学按照有关规定和手续向国家级学校推荐的诸生。争取岁贡生的资格其实是一些老秀才久考举人不中，不得已而为之的一条路。

[23] 范大澈《范氏集古印谱自序》，罗福颐《印谱考》卷一，民国二十二年墨缘堂石印本，第16页b。

[24] 文彭在《蕉窗九录序》中对项元汴云：“然予窃有规焉：天下身外之物，特其寄耳。若必役役焉疲精力而为之，此累也，而亦病也。子京丈其勿留滞于物而可哉？”见《续修四库全书》第1185册，第297页。

[25] 范大澈《范氏集古印谱自序》，罗福颐《印谱考》卷一，第17页a。

[26] 范大澈《碑帖纪证·淳熙秘阁续帖》，《丛书集成续编》，上海：上海书店出版，1994年，第47册，第429页。

[27] 陆心源《穰梨馆过眼录》卷十九，《续修四库全书》第1087册，第202页。

[28] 黄儒炳《续南雍志》卷十一《隆庆博士》：“文彭，直隶长洲县人，岁贡，隆庆二年任，有传”。台北：伟

文图书出版社有限公司，影印中央图书馆藏明刻本，1976年，第635页。

[29] 胡汝嘉的生平，笔者综合了焦竑《焦氏澹园集》、朱谋壘《画史会要》、沈德符《万历野获编》、顾起元《客座赘语》等文献中的资料而成。

[30] 胡跋云：“山谷老人论书要字中有笔，此帖近之，然非有砚白笔麓者不足以语此。隆庆己巳春日，从三桥寓斋携归谛观，因题其后归之。建业胡汝嘉记事。”郁逢庆《书画题跋记》卷三《唐冯承素临本乐毅论》，《影印文渊阁四库全书》第816册，第636页。

[31] 胡跋云：“旧闻衡山翁所宝平安帖，真迹入神，未获见也。今于三桥寓舍始得纵观。乃知传闻殊未尽其美。谨题此以识幸会。时隆庆庚午清明日也。建业后学胡汝嘉”。《钦定石渠宝笈续编》养心殿藏二《王羲之平安帖》，《续修四库全书》第1070册，第508页。

[32] 此事见文彭写给王穉登一信：“日日欲南来，一面竟不可得。虽曰冷官，因科场近阅卷，监试伺候两厢，兼有俗人见委，亦需言还。移居之事又因房主延推催促，不可少缓。病中有佳作不见寄来，只催图书，何俗如之，一笑一笑。彭顿首，玉遮尊兄亲家”。陆心源《穰梨馆过眼录》，《中国书画全书》，上海：上海书画出版社，2000年，第13册，第285页。按：王穉登有女适文嘉子元善。

[33] 顾起元《客座赘语》卷八《秋宇先生著述》：“先生隶书师锺元常，草书师张伯英、崔子玉，常取三人书之在《阁帖》者，从宋榻本手摹刻之，较今所传《阁帖》，神检殊胜，张草中‘耳’字长尺余，与《阁帖》异，今此本在中州”。《四库全书存目丛书》，子部第243册，第406页。

[34] 此信的内容为：“瓢印大不惬意，须用重作，前日已略为改，尚未出，月初当为公料理，不误。昨有人送《太清帖》四卷，中间参错颠倒，不可装池。有便，吾兄□发来一试试，何如？《艺文类聚》承赐，多谢！扁书写去，当时陈白阳有‘翠雨堂图书记’，甚好，惜不曾钩得，忆在书册上有之，但仓卒不易检耳，当容当容。彭顿首，秋宇太史兄”。《明代名人尺牍选萃》，北京：国家图书馆出版社，2008年，第10册，第148页。

[35] 钱曾《刘勰文心雕龙》后记：“然我闻项墨林每遇宋刻，即邀文氏二承鉴别之，故藏书皆精妙绝伦”。钱曾著、丁瑜点校《读书敏求记》卷四，北京：书目文献

出版社，1984年，第148页。

[36] 见于敏中编《天禄琳琅书目》，光绪十年刻本。按：此书目编订始于乾隆九年，乾隆四十年重为补辑定稿。

[37] 有关文彭兄弟将家族宋版书转手及其参予的刻书活动，见前揭刘东芹《射利与雅玩——文彭书画鉴藏活动中的经济意识和行为》一文。

[38] 此处董宜阳的生平综合了《江南通志》卷一百六十六以及《佩文斋书画谱》卷四十二中的相关传记资料。

[39] 何三畏《云间志略》卷十九《董太学紫冈先生传》，《四库禁毁书丛刊》，北京：北京出版社，史部第8册，第552页。

[40] 张之象(1507—1587)，字月鹿，又字玄超，华亭人，别号碧山外史，晚年号王屋山人。

[41] 何良俊《与文太史衡山书》：“……春中欲一修省覬之敬，俗务纷沓，竟愆初愿，多罪！多罪！近张月鹿、董子元从吴门回，得备询动履之详，知神候精爽，有踰于昔”。《何翰林集》卷二十二，《四库全书存目丛书》集部第142册，第177页。

[42] 文彭《次韵董子元乱后见怀》：“风日萧条独倚阑，高歌强笑不成欢。频年兵燹何时已，此日烽烟讵忍看。千里故人劳问讯，一时黎庶惜凋残。蹉跎岁月惊新梦，怅望云间思渺漫”。《文氏五家集》卷七《博士诗集》上，《景印文渊阁四库全书》，台北：台湾商务印书馆，1986年，第1382册，第503页。

[43] 此见于中国文物网(<http://www.wenwuchina.com>)，并见于中央电视台《国宝档案》栏目。

[44] 孙鑛《书画跋跋》卷一《墨迹》：“陆子传作麻姑坛体绝精整，其行款及字大小俱仿麻姑式，宛然鲁公遗意，览至此顿觉神爽”。《景印文渊阁四库全书》第816册，第34页。

[45] 王世贞《弇州史料》后集卷七《陆子传先生传》，《四库禁毁书丛刊》史部第49册，第287页。

[46] 陈继儒《妮古录》卷四载：“项子京藏紫端石子砚，如羊肝，不穴研池而细滑可翫，其研匣银胎外漆之，以宝珠为足，盖阴有金书题名‘隆池彭年同高阳许初’。又‘田汝成拜观’，又‘三桥文彭、文水文嘉同五湖陆师道过天籁阁赏’。《四库全书存目丛书》子部第118册，第690页。



# 画学题名考略·《古画品录》

□ 李 良

南齐谢赫《古画品录》纪三国至梁画人二十七人,第以六品,前有序文一篇,言“画品”著述性质及品该标准。由于谢赫此书题名,历来官私著录时或不同,遂引起人们对此书原题的猜测,陈传席先生在《六朝画论研究》中提出一个看法,认为原书的名称当作“画品”。陈先生列出的理由大致有以下几个方面:

## 第一:原书当作“画品”的原因。

A:即谢赫原书序文中自称“画品”。

B:《画品》一名,魏晋时代的“九品中正制”,把人分为九品,对社会的影响极大,故当时论诗有《诗品》,论棋有《棋品》,论书有《书品》。其中《诗品》与《书品》均把所论人物分为九品,故谢赫之作称为《画品》甚合其理。

C:姚最续谢氏之作,而名为《续画品》。

D:唐日之前,皆称此书为“画品”。如唐许嵩《建康实录》“顾恺之”条、唐张彦远《历代名画记》卷四“曹髦”条。

## 第二:称“录”的原因。

A:宋郑樵《通志》记载所录画家为28人,而张彦远《历代名画记》引用《画品》中的人物为29人。我们现在看到的只有27人,《画品》在宋代为残本。<sup>[1]</sup>

B:此书即为残本,后人因据残本重刻,遂

以《古画品录》名。此盖为郭若虚称《图画见闻志》称名“古画品录”的原因之一。

现就以上几条辨证如下:

### 1. 关于谢赫自称“画品”。

谢赫原文云:

夫画品者,盖众画之优劣也。图绘者,莫不明劝戒,著升沈,千载寂寥,披图可鉴。虽画有六法,罕能尽该,而自古及今,各善一节。六法者何?一气韵生动是也;二骨法用笔是也;三应物象形是也;四随类赋彩是也;五经营位置是也;六传移模写是也。唯陆探微、卫协备该之矣。然迹有巧拙,艺无古今,谨依远近,随其品第,裁成序引。故此所述,不广其源,但传出自神仙,莫之闻见也。<sup>[2]</sup>

序言首先阐明《画品》的性质,后谓“随其品第,裁成序引”,又云,“故此所述,不广其源,但传出自神仙,莫之闻见也。”意为:根据《画品》一书的品格次第,“裁成序引”,这篇序言,不去考证《画品》来源,只是听说出自“神仙”,无处追寻。这里的问题是:我们现在看到的“古画品录”其实有两个部分组成,一是序言中提到的《画品》;一是谢赫依附《画品》所作的“序引”。这类著作,性质近于编撰,即具录前人之

作,然后加上序文与阐释部分,如“诗大序”、“乐记”、“尚书正义”以及“某某叙录”等,这里就存在一个疑问,即谢赫的序文中所提到的《画品》,是否即为《古画品录》本身,抑或是前代作者的遗存,而谢氏不过是加以整理,并加上“序引”,遂成为我们现在所看到的面目?

## 2. 九品中正制与《诗品》等问题。

按,九品中正制,当作“九品官人法”,宫崎市定认为其被误称为“九品中正制”,缘于后人对《资治通鉴》卷六九《魏文帝纪》文中“九品官人法”胡三省注的误解。<sup>[1]</sup>另外,对于中正以九品论人的风气,是否直接影响到《古画品录》的题名,结论尚嫌简单。至于钟嵘《诗品》将诗人分为九品,也与事实不合。《诗品》收录汉魏至梁五言诗人一百二十三人,分以三品,离为三卷,卷前各有序文一篇,后人将其合并,置于卷首。其第二卷序云:

一品之中,略以世代为先后,不以优劣为论次。<sup>[4]</sup>

这种以世代先后,不以优劣为次的排列方式,源于中国尚古风气。王叔岷先生曾对《诗品》的体例进行考察,认为:《诗品》分《国风》、《小雅》、《楚辞》与《史记·屈原列传》所谓“《国风》好色而不淫,《小雅》怨诽而不乱。若《离骚》者,可谓兼之矣。”相关,其行文格式有时亦明受《史记》词义影响。<sup>[5]</sup>另外,《诗品》序中有“昔九品论人,七略裁士。”句,对于其中的“九品”的所指,有两种说法,一为班固的《古今人表》;<sup>[6]</sup>一为“九品官人法”。<sup>[7]</sup>虽然现在还无法确定钟嵘的“九品论人”到底是前者,还是后者,但“七略裁士”则明显出自刘歆之《七略》。《诗品》略纪诗人始末的作风,也与《七略》相近。因此,汉魏六朝时期的品藻风气,只能作为此类著作的写作背景,至于其写作的体例与题名,则还需进行广泛的考察。对于“九品”的划分,源于中国古代“数始于一,而终于九”的观念,故其区判列物,率以“九”为常格。若《禹贡》裂地为

“九州”,又依地之高下制九等之赋;<sup>[8]</sup>《尧典》依人伦亲疏之杀,止于“九族”;<sup>[9]</sup>《礼记·王制》官备“九卿”;<sup>[10]</sup>《周礼·大司徒》“辨五物九等”。<sup>[11]</sup>至于班固《古今人表》依人之才德,第为“九品”,<sup>[12]</sup>则云祖述孔子。<sup>[13]</sup>可见,这种以“九”来区判事物的习惯,为中国历来之传统,非肇于“九品官人之法”。

## 3. 南北朝姚最《续画品》及唐人皆称为“画品”问题。

宋代之前,书籍传播多系传抄,故题名不一,文字或异;后人著述称引,亦多省文,不必尽据作者自题。至于官私著录,因所见传本不同,时或两歧,若《隋书·经籍志》两存《诗品》之目,<sup>[14]</sup>至于省文、简称、改字诸端,不烦枚举。杨果霖先生《新旧唐书艺文志研究》一书举例繁富,可资参阅,此不赘述;<sup>[15]</sup>《续画品》或名《续画品录》,可参见郭若虚《图画见闻志》卷一《叙诸家文字》。<sup>[16]</sup>姚最未尝自名其书,“续画品”之称始自《新唐书·艺文志》,《通志》承之,《宋史·艺文志》同,实《通志》多承旧文,未能尽检原书,而《宋史·艺文志》则未必据作者自题,若刘道醇《五代名画补遗》与《圣朝名画评》,《宋史·艺文志》作“新编五代名画记”、“宋朝画评”。<sup>[17]</sup>

## 4. 残本称“录”。

汉魏六朝书流传于后者,率多残本,无有因其残而称“录”者,如《宋史·艺文志》所著录浮丘伯之《相鹤经》为宋黄伯思自马总《意林》、李善《文选注》、鲍照《舞鹤赋》抄出,<sup>[18]</sup>《春秋繁露》亦为宋人所辑,<sup>[19]</sup>汉刘向《说苑》,隋、唐《志》皆云二十篇,<sup>[20]</sup>《崇文总目》云“今存者五篇,余皆亡。”<sup>[21]</sup>以上皆非完本,然诸家均不以“录”称之。且《古画品录》收录人数小异,又有传本不同之可能,不可遽断为“残本”。

## “古画品”与“古画品录”——来源与题名

《历代名画记》卷一“叙画之兴废”:

(前略)南齐高帝科其(按:谓秘阁所藏画迹)尤精者,录古来名手,不以远近为

次,但以优劣为差,自陆探微至范惟贤四十二人为四十二等,二十七秩,三百四十八卷。听政之余,旦夕披玩;梁武帝尤加宝异,仍更搜葺;元帝雅有才艺,自善丹青,古之珍奇,充物内府。<sup>[22]</sup>

齐高帝令人科简秘府所藏,其名品、优劣、等次必著之簿籍,以备检索。梁虞龢《论书表》中述其与巢尚之、徐希秀、孙奉伯等科简秘府所藏法书及修葺收藏簿籍事:

诏臣与前将军巢尚之、司徒参军事徐希秀、淮南太守孙奉伯,科简二王书,评其品题,除猥录美,供御赏玩。<sup>[23]</sup>

又:

又旧书目帙无次第,诸帙中各有第一至于第十,脱落散乱,卷帙殊等。今各题其卷帙所在,与目相应。虽相涉入,终无杂谬。又以封书纸次相随,草正混糅,善恶一贯。今各随其品,不从本封。条目、纸行、凡最、字数,皆使分明,一毫靡遗。<sup>[24]</sup>

又:

又二王缣素书,珊瑚轴、二帙、二十卷;纸书,金轴、二帙、二十卷;又纸书,玳瑁轴、五帙、五十卷。皆互帙<sup>[25]</sup>金题玉躐,织成带。<sup>[26]</sup>

又:

至此以下,别有三品,书凡五十二帙、五百二十卷,悉旃檀轴。又羊欣缣素及纸书,亦选取其妙者,为十八帙、一百八十卷,皆漆轴而已。二王新入书各装为六帙、六十卷,别充备预。又其中入品之余,各有条贯。<sup>[27]</sup>

以上引文,可约为三事:一,科简所藏,评其品题;二,整理卷帙,与目相应;三,装褙裱轴,各随等差。“叙画之兴废”与《论书表》两文,皆涉及秘府收藏科简品题之事,后者又言及秘府簿籍,<sup>[28]</sup>则知当时必有相关著录,《隋书》卷三二“经籍志”:

炀帝即位,秘阁之书,限写五十副本,分为三品:上品红琉璃轴,中品紺琉璃轴,下品漆轴。于东都观文殿东西厢构屋以贮之,东屋藏甲乙,西屋藏丙丁。又聚魏以来古迹名画,於殿后起二台,东曰‘妙楷台’,藏古迹;西曰‘宝迹台’,藏古画。又于内道场集道、佛经,别撰目录。<sup>[29]</sup>

隋时内府所藏,犹品以甲乙,纂为目录。同书“簿录篇”所收“书品”、“名手画录”、“法书目录”与“七略别录”、“七略”、“晋中经”、“宋元徽元年四部书目录”例为一部,<sup>[30]</sup>其间关系可以想象。而“古画品”之格式与叙述之次第,与齐高帝秘府科评颇有同者。其一,首自陆探微;其二,但以优劣为次。故疑“古画品”之作源于内府著录。谢氏语涉飘渺,言诸神仙,不审为当时之习语抑或有所忌讳,余嘉锡先生《古书通例》曾提到的汉代中秘藏书不许流布之事,文云:

《汉书叙传》曰:‘游(班游也)与刘向校秘书,以选受诏进读群书,上器其能,赐以秘书之副。时书不布,至东平思王以叔父求太史公诸子书,大将军白不许。’是者向当时所校之书,当时不许流布,班游得之,以为异数。考《霍光传》云:‘山(光之子)又坐写秘书罪,显(光妻,山母)为上书献城西第,入马千匹,以赎山罪,书报闻。(师古曰:‘不许之’)。会事发觉,(按谓谋反事。)山自杀。’而《百官公卿表》云:‘蒲侯苏昌为太常,坐籍霍山书,泄秘书免’。<sup>[31]</sup>

至于题名为“录”,盖“画品”为抄录前人遗篇,其自己所为者仅“序引”部分。所谓“序引”,《文心雕龙》卷十八《论说》篇:

序者,次事;引者,胤辞。<sup>[32]</sup>

明徐师曾《诗体明辨》“乐府”条:

述事本末,先后有序,以抽其臆曰引。<sup>[33]</sup>

又《文心雕龙》卷十八“论说”条:

详观论体,条流多品;陈政,则与议说合契;释经,则与传注参体;辨史,则与赞评齐



行;銓文,则与叙<sup>[34]</sup>引共纪。<sup>[35]</sup>

是“序”者,次叙其事;“引”者发明其意。今传本《古画品录》前有序文一篇,即所谓之“序”;每品之后,次以画人,或一人一评,或数人兼议,即所谓之“引”。《隋书》卷三四“经籍志”著录有《棋九品序录》一卷,题曰“范汪等注”,<sup>[36]</sup>此书虽已不传,观其题注,则与《古画品录》相似,盖两者皆为依附前人,不自成篇,此既是与庾肩吾《书品》,钟嵘《诗品》题名不同之原因。故“录”在这里很有可能是标示“作”与“述”的区别。

庾肩吾的《书品》与钟嵘的《诗品》,由于时代相近,体例相孚,故可连类而谈。对于书画品评类著作的体例来源,四库馆臣以为,

自庾肩吾、谢赫以来,品画者,多从班固《古今人表》分为九等。<sup>[37]</sup>

《诗品》序言有“昔九品论人,七略裁士,校以宾实,诚多未值。”<sup>[38]</sup>句,若可悬拟,此中“九品”与“七略”当为班固《汉书·古今人表》与刘歆《七略》。意为:无论是“九品”的品第还是“七略”的流别,都有名实不符之处。在《诗品》中,钟嵘主要做了两方面的工作,一是以“上”“中”“下”三品品该诗人,一是对诗人的“诗体”来源的考溯,这正是综合了《古今人表》与《七略》的特点。《古今人表》据儒家“上智”与“下愚”来等差庖羲以迄嬴氏为九等;《七略》厘别古今著述为六类,<sup>[39]</sup>各溯其源。<sup>[40]</sup>这种特点在《书品》中同样存在,如其中的“天然”与“功夫”,以及对隶、草二体的溯源;只是《书品》不及《诗品》详富,这大概是因为两者在政教地位上的轻重之别,源流之远近,以及由此衍生的观念之积累。故《诗品》言诗赋,可上溯“风”、“雅”;《书品》序草隶仅及秦史,至《古画品录》则无所依托了。

又有在品评之中略纪作者行事方面,《七略》详于《诗品》,《诗品》详于《书品》。盖《七略》所记,时代寔远,恐其堙没,故略纪所闻,以备不忘;《诗品》不逾汉代,故于人所能详者,每每

略之。惟于刘宋区惠恭,本为胡人,又居下僚,稍能歌诗,遂备记始末;<sup>[41]</sup>至谢灵运,仅记其小名“客儿”由来而已。《书品》尤为疏略,《古画品录》则阙而不具。殆及李唐,书体渐备,画有分科,又两者之地位,渐重于前,且作者又众,故张怀瓘为《书断》得以备论众体,条别源流,而书人行事,转为详尽;朱景玄《唐朝名画录》虽仅志本朝,犹得百二十四人,<sup>[42]</sup>画人行事一具卷中,其体例与《书断》大同小异,惟于画学各科的考溯,由于本身观念积累上的欠缺,未能与《书断》相侔。

(作者为鲁迅美术学院《美苑》编辑)

#### 注释:

[1] 陈传席《六朝画论研究》,天津美术出版社,2006年6月,第173-174页。

[2] 谢赫《古画品录》,引自《四部存目丛书》子部第71册,第116页。齐鲁书社,1995年9月。

[3] 宫崎室定《九品官人法研究——科举前史》韩昇、刘建英译,中华书局,2008年3月,第55页。按《资治通鉴》原文“尚书陈群,以天朝选用不尽人才,乃立九品官人之法;州郡皆置中正以定其选,择州郡之贤有识鉴者为之,区别人物,第其高下。”胡注云:“九品中正自此始。”[司马光《资治通鉴》,中华书局,1956年6月,第2178页。]

[4] 钟嵘《诗品》,博古斋影明毛晋汲古阁原刊本,民国十一(1922)年,第8a页。

[5] 王叔岷《梁钟嵘诗品笺证稿》,中华书局,2007年7月,第31页。(因行文需要,引文部分有所改动,后凡有此类引文,皆以楷体字标示,杂于正文之中,不再跳行空格。)

[6] 同注33,王叔岷笺证引陈延杰注:“班固《汉书》,著《古今人表》,列九等之序。”第90页。

[7] 同注33,王叔岷笺证引古直注:“《魏志》‘陈群传’:‘制九品官人之法,群所建也。’”第90页。

[8] 请参见《尚书·禹贡》,其略云:冀州,厥赋惟上上;兖州,厥赋惟中下;青州,厥赋惟上下;徐州,厥赋惟上中;扬州,厥赋惟下下;荊州,厥赋惟下中;梁州,厥赋惟下上;雍州,厥赋惟中下。(清阮元校刻《十三经注疏》,中华书局,1980年9月,据世界书局本影印,第

146-151页。)

[9] 请参见《尚书·尧典》，引文同上，第119页。

[10] 请参见《礼记·王制》，引文同上，第1325页。

[11] 请参见《周礼·地官·大司徒》，引文同上，第704页。

[12] 此“九品”之称，依《汉书》卷一〇〇“叙传”，请参见本书第4241页。

[13] 同注22，第861页。

[14] 《隋书》卷三五：“‘诗评’三卷，钟嵘撰，或曰‘诗品’。”中华书局，1973年8月，第1084页。

[15] 杨果霖《新旧唐书艺术志研究》，花木兰工作坊，2005年12月。

[16] 郭若虚《图画见闻志》，四部丛刊续编影元钞配宋本，卷一，页2B。

[17] 脱脱《宋史》，中华书局，1985年6月，第5290页。

[18] 参见叶德辉《书林清话》卷八“辑刻古书不始于王应麟”条，长沙观古堂1920年刻本。

[19] 参见苏舆《春秋繁露义证》“自序”，中华书局，1992年12月。

[20] 即隋书，新旧唐书“经籍志”。

[21] 参见永瑢《四库全书总目》，中华书局，1965年6月，第72页。

[22] 张彦远《历代名画记》，明嘉靖刻本，3B。（标点为笔者所加。）

[23] 张彦远《法书要录》，博古斋，民国十一（1922）年，据明毛晋《津逮秘书》原刊本影印，第19册，29B。（原书无标点，标点为笔者所加。）

[24] 注14，第19册，31B。

[25] 互帙：其意不详，“互”字疑误。

[26] 同注14，第19册，31B。

[27] 同注14，第19册，32a。

[28] 《法书要录》唐褚遂良“晋王右军书目”所纪法帖，皆下注行数与寄付之人，或录法帖正文数字（《津逮秘书》，第19册，86A。），与引文中“条目、纸行、凡最、字数，皆使分明。”的格式近似，褚遂良尝奉旨鉴别内府所藏法帖（事具《旧唐书》“褚遂良本传”，中华书局，北京，1975年5月，第2729页。）此“晋王右军书目”为其得便抄出，因此怀疑引文中“条目、纸行”数句即为簿籍格式。

[29] 《隋书》，中华书局，第908页。

[30] 《隋书》，中华书局，第991页。

[31] 余嘉锡《古书通例》，上海古籍出版社，1985年7月，第113页。又：顾炎武《日知录》以为颜注有误，参见本书中册993页“秘书国史条”及下册1540“汉书注”条（《日知录校注》，陈垣撰，安徽大学出版社，2007年8月）。又《出土文献研究》第六辑（中国文物研究所编，上海古籍出版社，2004年12月，第76页）有李均明《简牍所反映的汉代文书犯罪》一文有“泄秘书”条说同顾炎武。又，相关文献可参观班固《汉书·东平王本传》、《汉书·艺文志·兵权谋》等篇。

[32] 刘勰撰，詹鍈义证《文心雕龙义证》，上海古籍出版社，1989年8月，第673页。

[33] 徐师曾纂、沈骥重订《诗体明辨》，顺治十六年（1659）十经楼刻本，卷十六，页7B。

[34] “叙”，原注云：“叙”即“序”。引书同前，第670页。

[35] 引书同前，第669页。

[36] 《隋书》，第1017页。

[37] 参见永瑢等撰《四库全书总目》“唐朝名画录”条，中华书局，第954页。

[38] 王叔岷《钟嵘诗品笺证稿》，中华书局，第89页。

[39] 此六类依次为：“六艺略”、“诸子略”、“诗赋略”、“兵书略”、“术数略”、“方技略”。至于“辑略”，实为全书之总序，可参见原书“颜师古注”与姚名达《中国目录学史》。

[40] 刘向父子的《别录》与《七略》，班固援之为“志”，后之修史者，遂藉为楷模，或体有变改，实史志与簿录之区别。可参见张舜徽《广校讎略》“簿录体例论”篇，其云：“簿录群籍，必赖有解题而后可考镜得失，夫人而知之矣。论者咸以《崇文总目》之删去序释，出于郑樵，相与讥短而嫉恨之，至今不休，此则不明乎簿录体例之过也。无论《崇文总目》之无序释，与郑氏不相涉，即书目下不列解题，其体例实创于班固。盖史志不同于朝廷官簿与私家目录，亦即在此，尤不可不明辨也。”见华中师范大学出版社，2004年3月，第54页。

[41] 王叔岷《钟嵘诗品笺证稿》，中华书局，2007年7月，第365页。

[42] 这里的140人，系根据作者自序，今传本仅97人。

# 论画派构建中的地域因素： 以浙派与吴门画派为例

□ 郭嘉颖

画派的产生与发展有一个由自发到自觉的过程。一个画派的产生,在初期大多是在一个地域范围内,由一位或数位核心画家以开风气,同时又有众多追随者仿效学习形成群体,并产生一定的扩散效应,这就形成了画派现象。而后有众多文人撰述文字,利用其政治或者学术的影响力,鼓吹发扬这种群体,并为时人和后人所接受,这样便实际奠定了画派的概念。随着时间的推移,画人的派别意识日益自觉,近现代以来,有一些画派其实是由当时人着意缔造而成的,例如岭南派、长安派等。

考察相关文献不难发现,早起绘画史中并没有明确出现“画派”的表述。尽管中国文化极为强调谱系的纵向传承,然而直至明代,我们都没有发现真正意义上的画派。在中国绘画史上,一位名家的风格手法往往被后人效仿,因此固定为一种“样”,或称为一种“体”,例如佛画的“四家样”,便是四种风格样式,其中周昉“周家样”同时又被称为“水月体”;这些都是就风格技法的归类而言的。这种风格手法得到传承,我们往往将之称为某某画家的“传派”,却不是后来意义上的画派。这种区分有何意义呢?传派着重表明手艺的纵向传承,而画派则更强调名利的横向归属。区分这两者的不同,

实质是对绘画史进行着不同维度的研究。传派维度主要研究的是绘画风格学问题,而画派维度则主要涉及到经济、文化、观念等社会学问题。当然,这仅仅是出于便捷考虑的权宜分法,不过本文着重拈出“画派”一词做文章,意在表明,画派的出现与中国绘画的观念变迁以及发展方向关系甚大,今日美术史研究,已经无法回避画派问题。画派如何得以形成?为何在明代形成?为何又在明代的中后期日益鼎盛?

画派这一概念的实质是地缘政治经济与地方文化共同作用的结果。也就是说,画派是顺应地方需求而产生的,地方的经济、文化状况决定了该地域是否产生画派和产生怎样的画派。因此,画派现象折射出的是地域文化;与之对应,我们也可以透过一定的地域文化,去深入理解一个画派何以兴衰及价值何在。

清初的张庚曾这样点评明清画派的起始:

画分南北始于唐世,然未有以地别为派者。至明季方有浙派之目。是派也,始于戴进,成于蓝瑛。<sup>[1]</sup>

傅抱石的《中国美术史大纲》也大致沿袭这一观点,认为所谓的浙派是最早的以地为名的绘画流派。从文献记载来看,上述二者的观点似乎都来自晚明董其昌。“浙派”的名称最早



戴进 溪堂诗意图 绢本设色  
194×104cm 辽宁省博物馆藏

见于董其昌的《画禅室随笔》：“国朝名士，仅戴进为武林人，已有浙派之目。”<sup>[1]</sup>这说明早在董其昌以前，浙派的称呼就已经成型了。然而由于史料的阙如，我们无法得知当时人是怎样理解所谓的“浙派”的。按照董其昌的口气，“元季四大家，浙人居其三。王叔明湖州人，黄子久衢州人，吴仲圭钱塘人，唯倪元镇无锡人耳……国朝名士，仅戴进为武林人，已有浙派之目，不知赵吴兴亦浙人。”这里似乎是按照画家籍贯进行区分，而又不论风格。有一个情况颇值得注意，就是元四家，浙人居其三，倘若按照王世贞的“四家论”，以赵孟頫替代倪瓒，那么元四家就全部是浙人了。为何在元代史料著述中没有提到“浙派”的称呼呢？董其昌所说“时人有

浙派之目”的“时人”是否有特指？无论特指谁，但既然已谓“时人”，即所谓“与戴进同当时人”，这说明明早期便有此称呼了。果真如此吗？有必要先考察戴进行迹。他早岁曾随父景祥于永乐年间进京，在宫中习画二十年。那时戴进的画名仍为其父所掩。继而归乡，成就画名。此时的戴进在浙江已经是颇有成就的画师了。但可以推断在整个永乐年间，很可能还没有出现“浙派”的说法，更加不会有戴进的地位。而大约在宣德初（宣德三年？），戴进又被征召入宫，直至正统十四年前后被迫离开京城，期间共计二十余年。<sup>[2]</sup>而在这二十余年间，正是戴进广泛学习、画艺大进的时期。虽然可能由于宫廷画师间名利倾轧等原因，戴进没有得宠于宫廷，但是期间他用自己卓绝的画艺，以及早先由其父亲奠定的人脉关系，他已经在当时的画师及上层文人圈内赢得了较大的声望。后世有诸多掌故都是论及此时戴进的不遇之命。如成书于万历年间的李诩《戒庵老人漫笔》中曾讲到宣德间的画院考试，戴进被命画龙，却疏忽于礼制，随常俗画了四爪龙呈上。而按明制，皇帝不同于一般大臣，应饰以五爪龙。因此，其他十七人皆得用命，独戴进被“著锦衣卫重治，打御棍十八发回。”《七修类稿》卷四十三则记戴进第二次考试，其命题为“万绿丛中一点红，动人春色不须多”，戴氏画丹顶鹤立于群松之上，又不被取。<sup>[3]</sup>这些慨叹多少说明了当时戴进绘画才能横溢而声名卓著的情况。从反面来看，当时戴进的画艺已经达到了足以令所有同僚忌惮的境地了，称戴“见谗放归”<sup>[4]</sup>的说法被人不断提及。事实上，这些颇具传奇故事色彩的经历，很可能为戴进在当时的京城文人圈内赚足了名气，但“浙派”之名似乎并没有文献提及。即使推崇戴进的李开先在其成书于嘉靖辛丑年前后的《中麓画品》中仍然没有见到这种称呼。这不外两种可能，其一，“浙派”之名虽或有之，但仅仅以非正式的口头流传方式存



在着,其内涵指向较为含糊;其二,至少在戴进求进于北京期间,尚无“浙派”之称,立派之事至少应当发生在此后的归杭时期。

对于第一种可能,我们可以从明代画院画家的籍贯里找到一些线索。笔者粗略地统计了一下,明代画院声名较著者,不足二十人,而其中浙人居其大半:供奉于洪武朝的盛著,系浙江吴兴人;供奉于永乐、宣德间的谢环、郭纯、卓的,则是浙江永嘉人和奉化人;供奉于宣德朝的石锐、倪端,都是浙江杭州人;供奉于成化朝的钟钦礼,是浙江上虞人;供奉于弘治朝的王谔及吕纪,分别是浙江奉化人和宁波人;供奉于正德朝的朱瑞,是浙江海盐人……在十分注重“同乡之谊”的明代宫廷中,竟然有如此之多的浙江人供奉画师,且历时长久,如何不被人视为一派?“派”字在《说文解字》中训为“别水也”,后引申为宗族的分支。封建社会的地缘与血缘一致,因此在外地的同乡也就自然地被称为“派”。例如,《扬州画舫录》卷十三有云:“吴氏为徽州望族,分居西溪南、南溪南、长林桥、北岸岩镇诸村,其寓居扬州者,即以所居之村为派。”<sup>[8]</sup>因此,从常理推断,浙派很可能首先是来自于宫廷内外对浙江籍画家的非正式称呼。董其昌所谓的“时人以浙派目之”说的可能就是这种非正式的称呼。<sup>[9]</sup>但这仅仅限于一种推测。相比之下,第二种可能似乎更具有说服力些。

如果我们承认,戴进主盟“浙派”之名在其活动于北京期间尚未形成,那么真正令“浙派”之名获得实质影响的时期,只能是在戴进求进无门,晚年回归家乡杭州的时期。那么戴进是如何实现的呢?关于戴进晚年状况的文献阙如,我们今天所能考察的,只有当时一些文人的诗文集里零星可以推测。一个重要的线索,便是与戴进大致同时的杜琼,在其《东原先生遗集》中曾提到:“右画卷共二十馀纸,皆本朝永乐、洪熙间名士之所为……戴文进作画,通诸家,一一臻妙。初居北京,以画见重,无所

荐达。晚乞归杭,名声益重,求画者得其一笔者如金贝。”<sup>[10]</sup>杜琼与戴进所处年代既同,吴地与杭州地理复近,应当说,杜琼的记述远较明清之际的文人笔记来得可靠。聊聊数语勾勒了戴进生平,其一,戴进是当时“名士”,其二,戴进画艺早熟,其三,戴进晚年归杭州前的确有困顿期,其四,戴进晚年依靠家乡卖画改善了生活。我们可以想见,一位早年奔走于权贵之门的画师终于在知命之年回到了故乡,垂垂老矣,只能依靠卖画授徒维持生计了。所幸正如杜琼所说的那样,五六十岁的戴进在家乡卖画生意很好,以至于他的儿子、女儿、女婿俱传其衣钵,且有相当多的学生从学。我们从徐沁、朱谋壘等人的记载中可以探知,除了儿女辈的戴泉、戴氏、王世祥等之外,追随戴进画风的还有同乡夏芷、夏葵兄弟、被誉为“戴门颜子”的方钺,以及仲昂、陈景初、陈玘等人,稍后的私淑弟子更是不可胜数,即便是吴门家学渊源的沈周,同样也认真临摹过戴进的作品。<sup>[11]</sup>我们今天所看到的戴进精品力作,大多是作于晚年归杭时期。戴氏晚年盛名,我们大略可从其七十三岁应索请而作的《南屏雅集图》(现藏北京故宫博物院)可以看出,此时戴进早已经受到了当时文化名流的普遍尊敬。从这些迹象看来,戴进晚年潦倒穷困而死的记载是不太符合实际的。恰恰相反,我们认为,正是此时,戴进将自己绘画的声望推向了顶峰。从有限的资料记载中,我们可以看到他与夏泉、刘溥、叶盛以及杨士奇、王直等名士的交往,感受到戴进本人晚年的广泛影响力。<sup>[12]</sup>他用自己的画艺和良好的营销,以及学生的传播推动,从而将自己的影响从杭州扩大到杭、嘉、湖的江南地域,再影响到广大的北方地区。“浙派”之名大行,自在情理之中,以至于那些与戴进同乡的在朝画家,也自然被连带地视为浙派的阵营了。

尽管戴进的晚年绘画的商业行为目前还无法以文献考量,但是一个颇有意思的现象逐

渐显现出来。戴进于正统六年回到杭州,而正是从正统、天顺年开始,江南凋敝的社会经济逐渐得以复苏,到了成化前后已经相当兴盛了。我们因此可以合理地猜测,戴进所代表的浙派,正是在这种江南民间经济文化崛起的黎明时段获得了发展。



沈周 青园图卷(局部) 纸本设色 29×188.7cm 旅顺博物馆藏

尽管这种发展随即被经济文化更为发达的吴门地区所掩盖了。绘画史上画派的兴替,很可能来自于非绘画因素的推动。关于吴门画派地域性的讨论或许更能说明这个问题。

较浙派而言,而“吴门画派”的情况则更加明朗。吴门土生土长的四位主要画家,除了文徵明有着短暂的进京修史的经历外,其他人都常年于吴门地域生活和创作。他们结合了当地先进的工商业经济以及较为普及的文化市场,依靠卖画过着相对富足的生活。而且在当时就已经有了较为明确的“吴门画家”的指称,地缘意识十分鲜明,理论鼓噪者众多。画派作为地方利益共同体的特征已经完全显现。这充分体现在为吴门画派鼓吹者的地域归属上,我们来看看鼓吹吴门画派的几个文人的状况。首先是《吴郡丹青志》的作者王穉登,他是嘉靖时的吴人;吴宽作为吴人,与沈周文徵明私交极好,也是吴门画家的鼓吹者;《国朝画谱》的作者顾凝远,也是吴人;提出“惟吴人有派耳”的范允临,还是吴人。作《四友斋画论》推崇沈周的何良俊,虽非吴人,却在吴门生活数十年,还是文徵明的学生。另外,标榜“明之沈、文,慧灯无尽”的沈灏,也是吴人。嘉靖末年成书的《吴郡丹青志》,虽如余绍宋所言“不详叙其生平画派及其作法”<sup>[14]</sup>却是专为“乡邦画人作传”,极言吴人绘画,而与李开先辈针锋相对,算是为吴门画派的开派工作做了

奠基。嘉靖年中的何良俊,在其《四友斋画论》中采摘明代画家尚未拘于门派之见,而能对沈周、文徵明给予很高的评价。另外,当时的文人王世贞也在其著述中不无自豪地频频提到“吾吴”画家。他承袭宋濂的古今之变的论调,在《艺苑卮言》中曾俯瞰画史论述了历代名家,将其同乡沈周与元代艺坛盟主赵孟頫相提并论,说道:“赵子昂近宋人,人物为胜;沈启南近元人,山水为尤。二子之于古,可谓具体而微。”<sup>[15]</sup>这就在无形中将沈周提到了明代画坛极为核心的位置上了。明代文人袁宏道《袁中郎集竹林集序》曾记载袁伯修有这么一句话:“近代画苑诸名家,如文徵仲、唐伯虎、沈石田辈”<sup>[16]</sup>,可以说,像袁宗道这样生长于湖北公安而成就于北京的文人,然而在年轻时期就已经久仰吴门画家了,这足见当时吴门绘画影响之大。鉴藏家李日华在纵论画史时,提到明代,大多也只是赞美文徵明、沈周、仇英等吴门画家。这里并不是说这些鼓吹者一定出于某些明确的利益目的,更大的可能是他们有着深深的地域文化认同意识。没有这种浓厚的地缘自豪感带来的普遍凝聚力,画派可能就无从谈起。而画派形成的背后,折射出的却是一个地域的经济、文化、艺术等全方位的领先。

而正式于文献中提到“吴门画派”的,居然还是董其昌。他在明初杜琼《南村别墅图册》后

跋文曰:“沈恒吉学画于杜东原,石田先生之画传于恒吉,东原已接近陶南村,此吴门画派之岷源也。”<sup>[14]</sup>与浙派不同,这里董其昌的语气十分明确,似乎吴门作为一个整体的画派,已然成为定论,而他所要做的,只是要顺出吴门画派的最初源头而已。另一位与董其昌同时代的吴县范允临也曾说过“惟吴人乃有派耳”的话。这都说明晚明时期,吴门画派已成定论。

应当说,吴门画派比起明初浙派来说是一个更为成熟的地方画派。从其诞生之初,就非常明确地树立起自己的核心画家沈、文、唐、仇等人。在晚明时期,至少其中的沈周、文徵明就已经被尊奉为“国朝名家”了。入清之后,吴升正式将仇英引入,与沈、唐、文并称“四家”。随着这四家影响的不断推广和深入,至迟到了康熙年间,“四家”又升格为“明四大家”<sup>[15]</sup>,这似乎着意与“元四大家”并举了。但是最终从明初戴进的成就以及晚明董其昌等人的影响等因素出发,“四家”最终还是被定为“吴门四家”,以此来作为吴门画派的杰出代表。然而需要提出注意的是,吴门四家的风格面目有着较大的差异。沈周的风格体系主要来自元四家,尤其是王蒙与吴镇,其画风老健而醇厚。文徵明虽



文徵明 山水诗意册页(选一) 纸本墨笔  
26.4 × 27.3cm 美国大都会艺术博物馆藏

为沈周弟子,也多取法于元四家,但是文氏笔踪较为轻细秀润,其山水画在笔力上稍稍不逮元四家,差近赵孟頫的山水画风,然其画法精工具体,气息俊朗清新,最能代表吴门画派的特色。总的来说,沈、文二人在风格谱系上比较接近,董其昌正是针对这一点说他们源自杜琼的。唐伯虎与仇英都是周臣的弟子,承袭着南宋院体一路的风格,然而他们又各自不同。唐伯虎虽运用所谓的“勾斫”之体,但是其笔线极为灵动细腻,有诗人的敏感气质,与同为学习马、夏的浙派画风又自不同。仇英则在大收藏家项元汴的家中浸淫古画经年,选择了青绿一派山水,设色艳丽而气格清雅,用笔虽注重形似勾勒,但是也有柔和隽永、工稳细腻的情味。从“吴门四家”名号的确立过程中我们不难发现,一个画派的诞生、发展乃至最终在历史上确立地位,很多时候的确会因为师承交游甚至市场认同度的关系,导致风格面目和创作手法上的近似甚至统一,但这只是一种最为直观浅表的印象。很多时候,画家们的风格手法其实有着明显区别,但是仍然被归为一派,地域所导致的集体利益才是核心要素。这也正可以解释“金陵八家”风格迥异为何又称为金陵画派,“扬州八怪”面目不同为何又称为扬州画派了。再如近代的海上画派,其中的任熊、任薰、吴待秋等,与吴昌硕的风格手法相去何其之远。

“吴门四家”,其师承授受或同或不同,风格手法及个人面目则大异其趣,为何会被归为一派?其最直接也是最正当的理由只能归为他们同属一个地域。他们带动了一个地域的画人,和这些画人一起都属于吴门一带的绘画群体,这些人都在整体上受惠于并依赖于这个群体以进行绘画创作及绘画交游,更以这个群体来博取声名和获得利益。例如周臣、沈周、文徵明等人是吴门地域成功卖画的典型画家,正如沈德符所言,“以至沈唐之画,上等荆关,文祝之书,进参苏米”<sup>[16]</sup>。由此,一些门第不高的商

人子弟甚或平民纷纷慕名拜师学画。一则书画本风雅之事,再则书画射利非艰。当时吴门街肆中朝学衡山、暮易斗米的现象普遍存在,这充分说明了吴门艺术市场的繁荣状况和强烈的地域认同意识。这种地域认同意识有时甚至超越了真伪之辨:“太史之字与画,毋论真鼎,即其厮养厮为者,人争重值购之。海内好事家无太史之字与画以为缺典”,<sup>[17]</sup>所以才会有“我画真衡山,聊当假子朗”的艺林笑谈。沈周、仇英等画家也大抵如是。这种艺术产业甚至吸引了当时经商起家的徽州富户。詹景凤与王世贞有一段诙谐生动的对话说明了这种现象:“凤州公同詹东图在瓦官寺中。凤州公偶云:新安贾人见苏州文人,如蝇聚一膻。东图曰:苏州文人见新安贾人,亦如蝇聚一膻。凤州公笑而不语。”<sup>[18]</sup>这是吴门画派以地方文化魅力征服外地资财的明证。

从关于这些简要的讨论中不难发现,一个画派的背后,其实是一个集明星画家、风格追随者乃至造假者、理论鼓噪者以及艺术产业经营者的系统单元。这个系统的终极推手,只能是特定的地域经济文化。吴门画派是继浙派之后地域逻辑的一个典型,其后的松江、娄东诸派是这种逻辑的再次演绎。因此,画派作为中国绘画史研究的一个突出现象,必须充分地认同其地域因素的建构作用。明代画派之所以与六朝、唐、宋的传派、画体、画样不同,根本原因就在于明画派诞生于特定的地缘政治、经济、文化全面崛起的社会形态之下。此文目的,即是理清“画派”这一概念的地域因素。

(作者为江苏省淮海工学院艺术学院讲师,美术学硕士)

#### 注释:

[1] 俞剑华《中国画论类编》,上册,人民美术出版社,2004年,第223页。

[2] 于安澜《画论丛刊》,上册,人民美术出版社,1960年,第78页。

[3] 参见杨卫华《戴进中年居京时间新考》,《美术研究》,2004年,第4期。

[4] 转引自刘道广《明代画院之制及戴进事迹考略》,《美术研究》,1989年,第4期。

[5] 徐沁《明画录》,华东师范大学出版社,2009年,第41页。

[6] 李斗《扬州画舫录》卷十三,中华书局,1960年,第296页。

[7] 关于明初院派与浙派的关系,穆益勤在其《戴进与浙派》一文中提出早期所谓的“浙派”犹“浙气”,即取法南宋杭州马夏画风的画风而形成的民间院派,并非后来意义上的地方画派。此观点有道理,然而论据并不充分。参见舒士俊辑《朵云:戴进与浙派研究》,上海书画出版社,2004年,第77页。

[8] 杜琼《东原先生遗集》下,题“沈氏画卷”,道光刊本。

[9] 即使如黄小峰所言,那件颇为引人注目的沈周的《临戴进东山图》真伪较为可疑,然而由于沈周的确家藏了一定数量的戴进作品,沈周在早期曾取法戴进应当是一个合理的事实。参见黄小峰《真伪之外——沈周临戴进东山图研究》,《苏州文博论丛·吴门画派研究》,2012年。

[10] 铃木敬《明代浙派绘画研究》一文对戴进晚年与同代文人的交往考察较为详细。参见《新美术》,1989年,第4期。

[11] 余绍宋《书画书录解题》,北京图书馆出版社,2003年,第320页。

[12] 俞剑华《中国画论类编》上册,人民美术出版社,2004年,第116页。

[13] 俞剑华《中国画论类编》上册,人民美术出版社,2004年,第129页。

[14] 此册跋文现藏于上海博物馆。

[15] 盛大士《溪山卧游录》卷一,见于安澜编《画论丛刊》上册,人民美术出版社,1960年,第404页。

[16] 沈德符《万历野获编》卷26,中华书局,1959年,第653-654页。

[17] 江盈科《文翰林甫田诗引》,《文徵明集》,周振道辑,上海古籍出版社,1987年,第1611页。

[18] 周晖《二续金陵琐事》,南京出版社,2007年,第312页。



# 胡纘刻“古杭何其坦印信长寿”印小考

□ 王学雷

北京华辰拍卖有限公司 2003 年秋季拍卖会上,曾以人民币 8800 元的价格,拍出过一方清末著名篆刻家,浙江石门人胡纘(1840-1910)所刻的印章。该印印面 2.8×2.8 厘米,石高 5.7 厘米,为青田石质。印文以“井”字型界格布局,刻“古杭何其坦印信长寿”白文九字,边款署“履平仁兄正是,丁丑五月,匆叩”。丁丑,即清光绪三年,公元 1877 年,这年胡氏三十八岁,那么这方印章可确定为其中年的作品。

胡纘的这方印章以前似未曾公开发表过,



在方去疾先生所编的《胡纘印谱》中就未见收录。<sup>[1]</sup>但是这方印章有两点颇值一提:一是印主何其坦的身世;二是布局形式在胡氏作品中的标志性。

## 一、印主何其坦

我们通过对一些零碎的文献进行爬梳,何其坦的身世能够大致地勾勒出一些眉目。

何其坦的身世并不彰显,据印文知其为杭州人。胡纘的边款称“履平仁兄”,“履平”应该就是他的字。据 1919 年版,潘祖芬纂修的《东汇潘氏族谱》记载:何其坦号“梅阁”,三品衔候选道江西余干县知县。<sup>[2]</sup>另据苏州人张炳翔于 1931 年纂修的《苏州张氏家谱》记载:何其坦为在任候选道候补知府,属理新建南昌知府,补授江西余干县知县。钱塘附贡生。其父何绍章,号啸麋,运同衔江苏候补直隶州知州,属理丹徒县知县。<sup>[3]</sup>

从身份上说,何其坦属于晚清时期杭州的士绅。当时,士绅之间跨地域联姻的情况十分普遍。何其坦娶的是苏州元和县韩氏之女,时间在光绪三年(1877)二月,也正是胡纘为他刻这方印的三个月前。他的姻亲长辈,苏州人谢家福(1847-1896)在《欺天乎日记》本年本月中有两则记载:

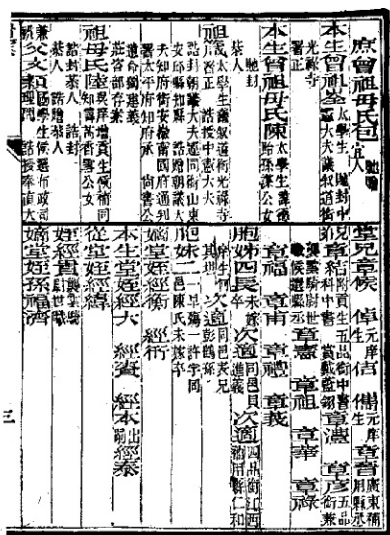
二月朔:上午贺何梅阁甥送盘,并至

韩内弟家贺受盘。午刻，归。

初三日：大女许字黄梅先大郎传经，是日传红。何梅阁甥娶韩氏妹妹。故往两家贺喜。<sup>[4]</sup>

十二年后，何其坦的内弟韩章铭(1859-?，字瑞森，号毓泉)考取顺天乡试举人。韩章铭的硃卷履历中记载，他的三姊“适四品衔江西补用(知)县，仁和庠生何其坦”。<sup>[5]</sup>韩章铭称何其坦应为三姐夫。

不仅何其坦联姻苏州，他的子女嫁娶的也



是门第相当的苏州士绅子女。其子何祖植，号仲璧，娶苏州东汇附监生，五品衔江西候补县丞、奉直大夫潘诵焜(1853-1901)第四女。<sup>[6]</sup>其女嫁的是光

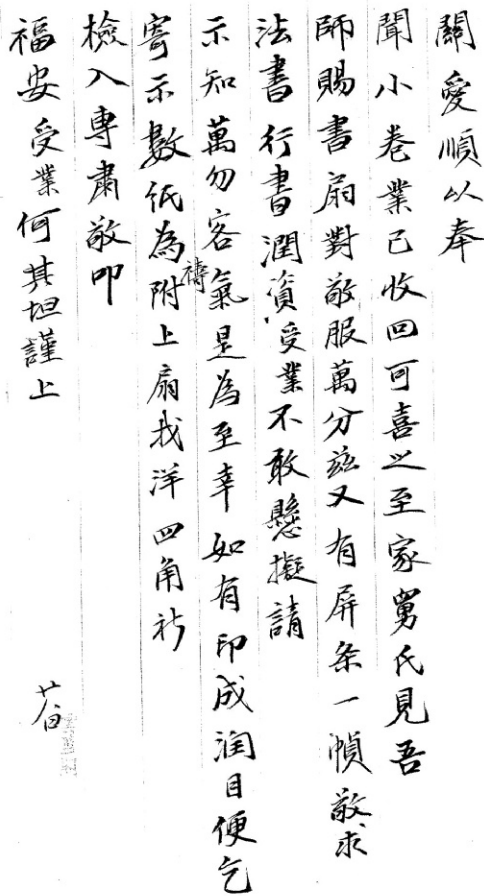
张炳翔纂《苏州张氏家谱》书影 张炳翔(1893)江南乡试举人，苏州长洲县张炳翔(1859-1934)之子。<sup>[7]</sup>

何其坦曾是苏州书家姚孟起的学生，姚家人藏有其与姚孟起的残信一封，内容与姚氏书法的润格有关：

(前缺)关爱，顺以奉闻。小卷业已收回，可喜之至。兹又有屏条一帧，敬求法书行书，润资受业不敢悬拟，请示知，万勿客气，是为至幸。如有印成润目，便乞寄示数纸为禱。附上扇，找(划)洋四角，祈检入。专肃，敬叩福安。受业何其坦谨上。廿八日。

以笔者寡见，何其坦的身世所知就这么多，或许提不起广大读者的兴趣。但接下来谈

一谈这枚印章的风格问题，以及它在作者胡饒的篆刻中的意义。可能读者对此兴趣会略大一些？



何其坦 与姚孟起残信

### 二、风格及意义

从风格上看，胡饒的这方白文九字印章取法的是秦印的边栏界格式布局，但秦印在布局上最常见的是“田”字形和“日”字形(包括横“日”形布局)界栏两种，也就是说这两种形式适合四字印和两字印。汉承秦制，玺印中亦颇有取法秦制者，其中还有以“井”字形为界格的形式，是为满足六字印而出现的一种布局形式，如汉印中的“故成平侯私印”和有界格无边栏的“千岁衰老私印”两印，即是如此。但是秦汉玺印中六个字以上的，目前所见则多为无界无栏者，如汉九字印“新成顺德单君集之印”那



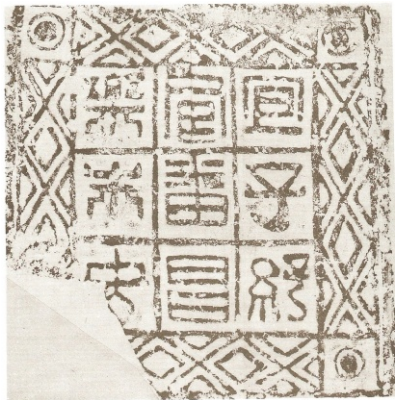
故成平侯私印



千岁衰老私印



新成顺德单君集之印



宜子孙富益昌乐未央砖



长乐未央子孙益昌砖

样。以“井”字型界栏的形式来布局，印面可容纳九个字的秦汉玺印似未曾见，在汉代的实物中，倒是东汉砖文中可见到这种布局形式，如“宜子孙富益昌乐未央”和“长乐未央子孙益昌”两砖，但与玺印似无直接的关联。

正如辛尘先生指出：在先秦古玺中，界格只是一种可有可无的装饰，是附加而非必须的。而秦代玺印之所以采用界格，则与其制度有关，目的是强制性地加以推行来清除以往官玺的地域性差异，易于凸现制度化的要求。<sup>[9]</sup>而胡钁的这方印章仅仅是从形式上借鉴了秦汉玺印的布局，使无界无格的九字印变得有边

栏界格而已，绝无制度化涵义。胡钁之所以采用这种形式刻制这方印章，其实并无何种深意，解释只可能有两种：一是作者凭借多年的篆刻创作审美经验，对这九个字所做的处理；二是印章主人的要求。更坦白地说，就是“一种可有可无的装饰”。因此，剖毫析厘地探求这方印章布局形式上的创作意图，并无特别的意义。

那么，这方印章布局形式为何

颇值一提呢？问题不在于形式的本身，而是这种布局形式的印章在胡钁的作品中实不多见，并且能够印证今人对胡氏刀法演变过程的研究。

这方印章是胡钁三十八岁时所作，属于其中年的一件力作。但这种布局形式的作品在胡氏一生的篆刻中，以笔者管见除此还有另一方，是作于丁未五月，即光绪三十三年，公元1907年的“陈文瀚审藏金石书画”一印。<sup>[10]</sup>此时胡氏已六十八岁，快要走到生命的尽头，与“古杭何其坦印信长寿”的创作时间跨度已有三十年之久。

辛尘先生曾这样描述胡钁篆刻风格的演变过程：胡钁参用秦诏版的方拙挺秀和汉玉印的清洁静雅，并且基本采用汉印平实的布局，这种形式固然容易造出静穆之感，但也容易失之于简单化。为了避免简单化，在用刀方面，胡钁经由初学陈鸿寿的切刀，后改冲刀，最终定型为一种冲、切结合的刀法，使其线条表达出简练、直拙而浑厚的意味。<sup>[11]</sup>笔者认为，这个描述是十分准确的，



陈文瀚审藏金石书画

如果说“陈文瀚审藏金石书画”则印证了胡氏晚年“最终定型为一种冲、切结合的刀法”的风格特征，那么“古杭何其坦印信长寿”一印在刀法

上看正是采用了“用秦诏版的方拙挺秀和汉玉印的清洁静雅”的风格特色,印证了胡氏中年时改用冲刀的事实,因此,这方印完全可以视作胡饒中期篆刻风格的一个标本。

(作者为苏州书协副秘书长)

#### 注释:

[1] 方去疾编《胡饒印谱》,上海书画出版社,1991年。

[2] 潘祖芬纂修《东汇潘氏族谱》卷4“西分隆池房世系表”,承志堂活字本,1919年。

[3] 张炳翔纂修《苏州张氏家谱》,民国20年,上海图书馆藏稿本。

[4] 谢家福《欺天乎日记》,苏州博物馆资料部藏抄本。

[5] 韩章铭硃卷,顾廷龙主编《清代硃卷集成》,台湾成文出版有限公司1992年,第122册,第199页。

[6] 潘祖芬纂修《东汇潘氏族谱》卷4“西分隆池房世系表”。

[7] 张炳翔纂修《苏州张氏家谱》。

[8] 辛尘《历代篆刻风格赏评》,中国美术学院出版社,1999年,第59、69页。

[9] 方去疾编《胡饒印谱》,上海书画出版社,1991年。

[10] 辛尘《历代篆刻风格赏评》,中国美术学院出版社,1999年,第173页。

## 关于邵弥的卒年

□ 秦 衣

邵弥(约1592—1642),原名高,字僧弥,号瓜畴。长洲(今江苏苏州)人。曾受业于钱谦益,诗宗陶渊明、韦应物。书法晋唐,颇得钟繇及虞世南笔法,温润古雅,圆秀多姿。善画山水,学宋元人,清瘦枯逸,意境高远。性迂僻不谐俗,吴伟业尝作《画中九友歌》,称其“一生迂癖为人尤,僮仆窃骂妻孥愁。瘦如黄鹄闲如鸥,烟驱墨染何曾休!”是明末很有影响的画家。但是关于邵弥的卒年以前却一直不很明确,各种记载多有不同,如杨岷《迟鸿轩所见书画录》称“(画中九友)甲申后存者王时敏、王鉴、张学曾及僧弥也”;俞建华《中国美术家人名辞典》未注明邵弥的卒年,但称“其康熙元年(1662)所作墨梅图,载故宫名画梅集。”似乎邵弥卒于康熙元年以后。今人据陆心源《穰梨馆过眼录》:“邵瓜畴泉隐图卷”条所载文柁题:“僧弥别予已阅五载。昔年哭之至不忍诗,今日僧弥宜哭予矣。倏然长逝,天夺僧弥早,所以厚僧弥也。……友人索题因识卷末。丙戌(1646)秋文柁。”丙戌是1646年,以此前推

五年,即为1642年,文柁为邵弥好友,所记当不误。又金圣叹题邵弥画,曰:“此帧为瓜畴先生遗笔,吾友般若法师藏之,而得之于圣默法师者也。余与先生生既同里,年又不甚相去,使先生稍得至今日犹未死,余与先生试作支、许,竟日相对,实未知鹿死谁手。崇禎甲申夏尽日涅槃学人圣叹书。”也可为邵弥卒于鼎革之前的证据。(参看陆林《晚明书画家邵弥生年新说》)但陆林文章中说对邵弥卒年最早做出精确考证的是徐邦达,其实缪荃孙(1844—1919)《云自在龕随笔》中早已提到“邵瓜畴歿于崇禎壬午,不应编入国朝人内”,是指出张庚《国朝画徵录》之误,原来张庚也不确定邵弥卒年,以为其尚得入清。

又《江苏艺文志》称邵弥“崇禎十五年落水死”,不知其所据。邵弥死后,其长子邵豫请吴伟业为作墓志铭,吴伟业在邵弥墓志铭中提到邵豫之死,“豫客授,步归渡所,过河,遇风船覆,溺死矣。”《江苏艺文志》或许是将邵豫之溺死误以为邵弥。



# 董源山水画管窥

□ 陆家桂

中国画至唐代始为极盛时代,然那时主要是人物写真,着重在道释图像,山水画还未兴盛。之前,东晋时,山水画仅是依附于人物画的配景。到唐开元天宝年间有王摩诘、吴道元、李思训各写嘉陵江山,于是山水画一派始盛。至唐末荆、关崛起北方,董源兴于江南,他们是画史上最早从地域划分的两大山水画流派,标志着山水画在艺术上的进一步成熟。

北方,有由唐末入后梁的山水画家荆浩。北方山水画石体坚凝、长松巨木,用笔雄犀,气势浩渺。南方画派与之面貌不同,南唐的山水画大多具有清越婉约的格调,透露出明秀、悠远而浩渺的意境。他们以江南景色为题材,曲尽山水云物、烟雾缥缈、风雨晦明之态,表现了浓郁风俗特征的江南景色,但无论南北两派,他们各以雄犀之笔,尽写山川秀丽,于是山水画一派蔚为大观,同时也标志着山水画在艺术上的进一步成熟。

其后建业僧巨然,祖述董源法,皆臻妙理。大体董源及巨然画笔,皆宜远观,其用笔甚草草,近视之几不类物象,远观则景物粲然,幽情远思,如睹异境,他们开创平淡天真的江南画派的特有风格,成为南方山水画派之鼻祖,这也就是“董巨”并称之为来由。与北方山水画的开创者史称“荆关”的荆浩、关仝,四人合为五代、

北宋间的四大山水画家。

董源(? -962)源,一作元,字叔达,五代南唐杰出画家。又号董北苑。钟陵(今江西南昌)人,钟陵在《元和郡县志》载为汉置江南西道洪州南昌县。隋改为豫章县。宝应元年改钟陵县,十二月该为南昌县,此与王勃《滕王阁序》的一开头“豫章故郡,洪都新府”相应,故董源亦作江南人。南唐中主时董源任北苑使。北苑亦称宫苑,《十六国春秋》云北苑亦作后苑,《通雅》中说:李氏都建业,其苑在北,故谓之北苑,并在苑内设官置位,谓之北苑使。南唐,中主李璟朝(943-961)时,董源任后苑副使,为南唐画院画家,故鉴赏家以“董北苑”称之。当时董源的画受到朝廷的赏识,随着政治地位的升迁,使他的绘画艺术有了一个施展的良机。

董源作画题材用现代话说应是多元化的,《图画见闻志》称董元画“水墨类王维,着色如李思训,兼工画牛虎”。《宣和画谱》称其“工画龙、水、钟馗”。《十国春秋》又称赞其“工人物,尝于八尺琉璃屏上写夷光,冯延巳奉诏入宫见之,疑为着青红锦袍宫娥挡门,不敢进”。

这些,说明董源作画题材确是十分广泛,乃画林中天赋多能,无可比拟者。

然而对董源本人讲,显其彰者,唯山水画为主。《宣和画谱》云:“董源所画山水下笔雄伟,有崭绝峥嵘之势。重峦绝壁,使人观而状之”。《画鉴》中也说:“董源画山水,得山之神气,足为百代师法”。山水以描写江南多泥被草的山峦丘陵,风雨明晦的景色为主,风格平淡天真。他的山水画有两种,“一样水墨矾头(山顶石块象矾石块),疏林远树,平淡幽深,山石作麻皮皴。一样着色者,皴纹甚少,用色浓古,皆佳作也”尽管如此,然观其总体,似尤重淡墨轻岚。故《宣和画谱》对其着色山

水虽也给以好评,但又说:“不如其自写胸臆之水墨山水”。董北苑画所用材料也有两种:一是绢本;一是画纸。所见传作绢本居多,画纸罕见。然其煊赫传世的力作多见之纸素,而且所用纸必为澄心堂纸,此纸质坚白古洁,异于它纸,应是南唐佳制。南唐以澄心堂纸供名人书画,故北苑奉命作画,必用此纸。从笔墨看,他有超凡入圣,自出机杼之神功,《江村销夏录》中说:“南宗中以北苑为超凡入圣,其法用淡墨、浓墨、积墨、破墨,以穷山水云物风雨晦明之变态。宋李成、范宽徒得山水之形,北苑独得山水之神者,而形似自在其中”。纸本水墨相发,其效晶莹湛湛,弥漫弥远,且能远发逸韵,足动千古之思。

董源的传世作品今人罕见,唯从历代画家、评论家对其评论中可见其真谛,如《梦溪笔谈》云:“江南中主时,有北苑使董源善画,尤工秋岚远景,多写江南真山,不为奇峭之笔”。米芾《画史》认为董源画为“近世神品,格高无与比也。峰峦出没,云雾显晦,不装巧趣,多得天真。岚色郁苍,枝干劲挺,咸有生意。溪桥渔浦,洲渚掩映,一片江南也”。恽南田对董北苑的评价也很高,“北苑画正峰能使山气欲动,青天中风雨变化,气韵藏于笔墨,笔墨都化成气韵。”又云:“董巨行笔如龙,若于尺幅中雷轰电激,



董源 夏山图卷(局部) 绢本设色 上海博物馆藏

其势从半空掷笔而下,无迹可寻,但觉神气森然,不知其所以然也”。

书画尺寸寓心意,仅从以上评论中,可以见到董北苑画山水,他吸取各家之长,但独创一格,多以江南景色为题材,不仅善用水墨,笔法高超,更主要的是他画的是真山水,是得山水之神气,能为山水传神,并且他以笔墨自写胸臆,远发逸韵,做到了与造化同流,其格之高,实无以比也。

## 二

《潇湘图卷》是董源的代表作品。“潇湘”指湖南省境内的潇河与湘江,二水汇入洞庭湖。“潇湘”也泛指江南河湖密布的地区。作者以江南的平缓山峦为题材,取平远之景,绘一片湖光山色,山势平缓连绵,大片的水面中沙洲苇渚映带无尽。江上有一轻舟飘来,江边的迎候者纷纷向前。中景坡脚画有大片密林,掩映着几家农舍。画面以水墨为主,山峦多运用点子皴法,墨点的疏密浓淡,表现了山石的起伏凹凸;墨点由浓化淡,以淡点渲染,表现远山,山峦上的小土丘自近至远,由大渐小、由疏渐密,在晴岚间造就出一片淡薄的烟云,塑造出了模糊而富有质感的山型轮廓。

《潇湘图卷》，现藏故宫博物院。此图经明代董其昌鉴定，认为是董源的真迹。

值得一提的是董源的《烟岚重谿图》，此图画面千岩万壑，山石泅水，层次分明，其写树枝干柯叶，交加掩映，呈风雨欲来之势。谿有前后，由近及远，迤邐深入，望之如复，古曰“重谿”。整个画面具幽深、苍茫、浑厚之气；其远近明暗处视之如凸起状，如更无穷尽。而藏家安顺姚氏对此评价更有其独特见解。

姚氏名大荣（1860—1939），字俪桓，号芷澧，贵州普定（今贵州省安顺市普定县）人。清光绪八年（1883）进士。历官内阁中书、起居注主事、刑部主事、学部图书局行走、大理院推事等。辛亥革命后居住北京，专事著述。民国时任评政院秘书长。著作有《墨缘汇观撰人考》、《惜道味斋集》、《马阁老洗冤录》、《木兰从军时地表微》、《西王母国故》等，颇为后世学者尊重。1939年在天津英租界去世。

姚氏既是官员，又是学者，对书画十分欣赏，据姚氏自述，他昔年曾购得集古大画册十二帧，其中有董源《烟岚重谿图》。获此图他“欣喜无量”，“百读不厌”垂三十余年，心得体会甚深。故他认为评董源的《烟岚重谿图》最精髓之语，“一言以蔽之曰：‘凹凸山水’”。他认为中国画家所作画面多平扁，即使是名家如张僧繇画一乘寺，赋色五彩于粉垭上为花蕊枝叶、根莖之形，此作远望如凹凸，近就视之则平。作画忌扁平，而董北苑于数尺薄纸，下笔时淡墨、浓墨或浓淡适均者，破笔洒墨，率能避免扁平之病，成凹凸之状。“就视之，诚不类物象。却立远望，或左右横看，则峰峦涌现，其势若波涛澎湃奔湊，顷刻满眼，不辨起止”，真是“咫尺之内，星罗棋布，玲珑剔透，迤邐深入，不啻千里之遥。”

姚氏所说的“凹凸”从字面上看和西画中的凹凸似有相同之处，其实不然，中西画法所表现的“境界层”是不同的：西画写实，重形似；中国画传神，重神似。西画以焦点透视法，所谓

焦点透视法就是严守近大远小的一种特定的视点去表现景物。除透视法外，西画还运用解剖学、光影凸凹的晕染等，特别是油画，画家利用油彩在画布上层层堆叠，迭显出明暗凹凸的立体质感，其画境似可走进，似可手摩，它们的渊源是埃及、希腊的雕刻艺术与建筑空间。

而中国画是散点透视法，散点透视法它是多视点的，就是说在表现景物时，可以不拘泥于一个观点，画家多采用移动式、减距式、以大观小的散点透视法来表现无限丰富的景象。这种手法给画家带来了空间处理上的极大自由度，可以比较充分地表现空间的跨度以及比较大范围的景物的方方面面。因此，散点透视法，这是传统中国画的一个很大的优点。

技法上，中国画是在薄纸上，以水墨淡色描写山峦丘陵，以抽象的笔墨，把握物象精神，写出物的内在生命，此中也有明暗、凹凸，有宇宙空间的深远，但却没有立体的刻画痕；在中国画中，物象的虚实明暗交融互映，所描绘的宇宙空间呈现的是气韵生动的神似，是一片神游的意境。在此神游的意境中也自然产生了立体体积的深度之感。

姚氏说董源的《烟岚重谿图》画是“凹凸山水”，其意是说董源在运用众画家之长的基础上有他的独创性，他以水墨以及他独特的笔墨在薄纸上勾画描绘出的景物，不再是通常中国画一般所呈现的扁平景象，而是在虚实明暗交融中出现了凹凸感，也可以说这是中国式的立体质感。

董源传世作品有记载的尚有：《夏山图》卷，藏上海博物馆。《夏景山口待渡图》卷，藏辽宁省博物馆。《溪山雪霁图》，香港私人藏。《寒林重汀图》、《龙袖骄民图》，台北故宫博物院藏，《洞天山堂图》，台北故宫博物院藏。《寒林重汀图》，日本黑川古文化研究所藏。《溪岸图》，美国大都会博物馆藏。

（作者为无锡轻工学院教授）

# 常熟——翁同龢的黄州

□ 李 军

开缺回常熟六年之后，在一九〇四年七月的一个深夜，翁同龢长逝于家中。倏忽之间，已逾百年，在他逝世近一百一十周年之际，常熟博物馆举办了“两朝帝师翁同龢——常熟博物馆翰墨藏品展”。清明时节，曾在过兴福寺之后，往观翁氏晚年书迹，惜行色匆匆，未能细看。近观苏州博物馆所藏翁氏书迹，书札两册，主要分致翁奎孙、吴鸿纶，其内容均已收入谢俊美先生新编《翁同龢集》<sup>①</sup>，而晚年行书集锦一卷，多写苏诗，虽为古人成句，却不无寄托之意。反复再三，不由让人觉得——常熟在八百年后，成了翁同龢的黄州。

苏州博物馆藏翁同龢行书卷，共分五段，依次写东坡《郭熙秋山平远》二首及《次韵胡完夫》一首、《熙宁中轼通守此郡除夜直都厅囚系皆满日暮不得返舍因题一诗于壁今二十年矣衰病之余复忝郡寄再经除夜庭事萧然三圉皆空盖同僚之力非拙朽所致因和前篇呈公济子侔二通守今和》一首、《二月二十六日雨中熟睡至晚强起出门还作此诗意思殊昏昏也》一首、枚乘《七发》“客曰”观潮二节、《黄庭经》“五藏为主肾最尊”以下一段。其中，前三段均为苏轼诗，手迹多已刻入《西楼苏帖》，翁氏临本每段前上钤“延年益寿”朱文方印，下钤“救虎阁主”朱文方印，段后下方钤“紫芝白龟之室”白文方印。《七发》、《黄庭经》两段均未用印。全卷之后

有邓邦述题记。

邓邦述的题记分为三段，第一段作于宣统三年(1911)，其文云：

瓶居士书，超绝群诣，为光绪朝一代宗匠。南中士大夫得其寸缣尺楮，珍若连城。此卷学坡仙迹最多，纵放奔逸，非恒墨所能。后幅写《黄庭经》，乃入神品矣。宣统三年辛亥三月二日灯下，门人邓邦述记。

由此可见，在宣统三年邓邦述收到此卷时，苏诗各段已经与《七发》、《黄庭经》合装成卷。第二段系小字，附于第一段之后：

此卷为居士罢官后所作，零缣片玉，往往不钤章署款，信手弃掷，或乃给胥隶仆养，不轻为士大夫作也。余同时收一卷，都未署款识。此卷凡六纸，纸纸有之，视者其宝爱又何如也。

然则，邓氏当时一同收到两卷，仅此卷有落款、印记。第三段题记作于八年之后，即民国八年(1919)己未正月，其文云：

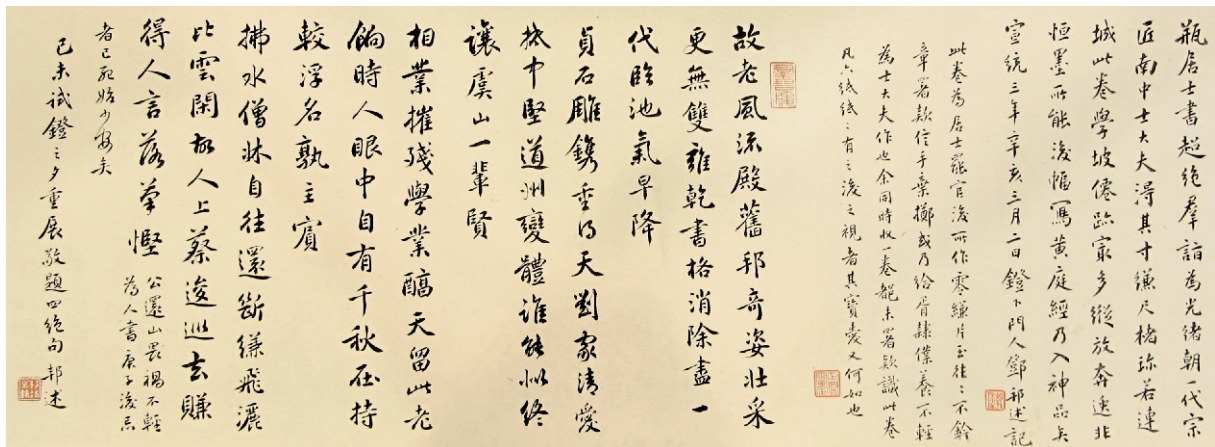
故老风流殿旧邦，奇姿壮采更无双。  
雍乾书格消除尽，一代临池气早降。

贞石雕镌重得天，刘家清爱抵中坚。  
道州变体谁能似，终让虞山一辈贤。

相业摧残学业醇，天留此老饷时人。  
眼中自有千秋在，持较浮名孰主宾。

拂水僧床自往还，断缣飞洒比云闲。





### 邓邦述题记

故人上蔡逡巡去，赚得人言落笔慳。（公还山畏祸，不轻为人书。庚子后忌者已死，始少安矣。）

己未试灯之夕重展，敬题四绝句，邦述。

从三段题跋看，邓邦述更多地侧重于对翁同龢书法的品评，对于临写苏诗各段，并未多加笔墨，而对小字《黄庭经》评价颇高，以为已入神品。尤其最后四首绝句，将翁同龢置于清代书法史中加以论定，认为其书学继刘墉、何绍基之后，为有清一代之殿。

据邵宁对翁氏书法的研究，认为“同治年间至光绪初年，翁同龢行书趋于苏轼风味，尤其对苏轼扁阔的体势与肥劲的用笔把握很到位。同早年取法赵、董相比，取径苏轼而入颜真卿堂奥，是翁同龢中年书风转变的另外一个标志。而把宋代帖学流畅的笔意融入到颜体书法创作中去，则表现出一种独具匠心的大家气息，这集中反映在光绪六年（1880）所作《论画语》中。在翁的笔下，颜之端庄、苏之流利得到巧妙的融合。此作打通唐宋，可谓精极，为其中年代表作。”同时他以为“这即是翁同龢中年书风的特点，特殊的时代让翁同龢碑帖兼修，从苏轼那里得到了颜书的酣畅畅达，从钱沅那里得到了颜书的古拙凝重，深厚的帖学功底是他在书法创作中游刃有余的基础，融入拙涩的碑

学审美则是在这一基础上的创新。从翁同龢晚年书风演变来看，《哲句轴》无疑是其‘帖底碑味’书法的滥觞。”<sup>[2]</sup>虽然翁同龢晚年的书风，已经由帖入碑，但并不意味其与早年之风格、爱好彻底决裂。此卷临苏之作，是由他个人的客观境遇与潜在艺术偏好共同促成的。

翁同龢不仅在书法风格上与苏东坡有着千丝万缕的关系，同时对于苏诗也有所偏爱。在世纪之交翁万戈让归上海图书馆的古籍善本中，有一部翁同龢于同治十年所购的宋嘉定六年刻景定三年修补本《注东坡先生诗》四十二卷（存三十二卷），为现存苏诗最善本之一。在翁氏日记中，也有颇多阅读东坡诗的记录。

此卷所录苏诗，集中在元丰、元祐两个时期，即东坡从贬谪黄州至回朝的数年之间。三段之中，最后《二月二十六日雨中熟睡至晚强起出门还作此诗意思殊昏昏也》一首之后，有落款云“竹鸡上脱泥深二字，庚子八月廿五日睡起，书苏公诗，松禅”按：庚子为光绪二十六年（1900），查《翁同龢日记》，此日日记全文如下：

晨犹微雨，旋放晴，午后晴朗，风止矣。东涂西抹，了无一事。园公文有峭厉者，诗尤淡远，宜惜抱称之。始得见昨日新闻纸（今日无）。得緝夫函，知圣驾十七日安抵太原（廿一日出都）。是日吐血一口。<sup>[3]</sup>

所谓“东涂西抹，了无一事”，应该就是指临写苏诗而言。从苏诗、《七发》、《黄庭经》用纸来看，相对于裱边，苏诗三段纸张一致且色略白，《七发》纸色黄而幅略窄，《黄庭经》与裱底色近，加之苏诗四首三段钤印位置相同，可以推测，应是光绪二十六年（1900）八月所书。

众所周知，黄州是东坡一生的低谷期，由于王安石的变法，苏轼被贬黄州团练副使。而对于因为支持变法，得罪慈禧太后，开缺回籍的翁同龢而言，常熟无疑是他的黄州。苏东坡于元丰七年（1084）四月，离开黄州，这一年他四十九岁，经过一年的辗转迁移，终于在王安石去世后的元祐元年（1086）年回到京师，此时他五十一岁，而此前东坡谪居黄州已达四年之久。相对于苏东坡而言，距光绪二十四年四月开缺，翁同龢临写苏诗时，他已回籍两年有馀，而且这一年他已经七十一岁，整整比苏东坡回朝时大二十岁。对于六十六岁就去世的东坡而言，如以七旬高龄回朝，再想有所作为，虽说不无可能，但希望毕竟已属渺茫。

在翁同龢临写的苏诗四题中，《二月二十六日雨中熟睡至晚强起出门还作此诗意思殊昏昏也》一首写作时间最早，在元丰三年二月（1080）东坡刚刚抵达黄州之际。另外三题，依次为《完夫舍人见戏一首》（即《次韵胡完夫》），作于元祐元年（1086），《郭熙秋山平远一首》（其实是二首）作于元祐二年（1087），《熙宁中轼通守此郡除夜直都厅囚系皆满日暮不得返舍因题一诗于壁今二十年矣衰病之馀复忝郡寄再经除夜庭事萧然三圃皆空盖同僚之力非拙朽所致因和前篇呈公济子侔二通守今和》一首作于元祐五年（1090），均在他回朝之后。东坡在黄州最著名的作品，无疑是《黄州寒食诗》，同时诗帖也是东坡最著名的书法作品。翁同龢并没有选临《寒食诗帖》，而是以此四首为楷模，或许另有深意在焉。

常熟对于翁同龢，颇近于黄州之于苏东坡。苏诗四题中，时间最早的，是《二月二十六日雨中熟睡至晚强起出门还作此诗意思殊昏昏也》，其诗如下：

卯酒困三杯，午餐便一肉。  
雨声来不断，睡味清且熟。  
昏昏觉还卧，辗转无由足。  
强起出门行，孤梦犹可续。  
泥深竹鸡语，村暗鸠妇哭。  
明朝看此诗，睡语应难续。

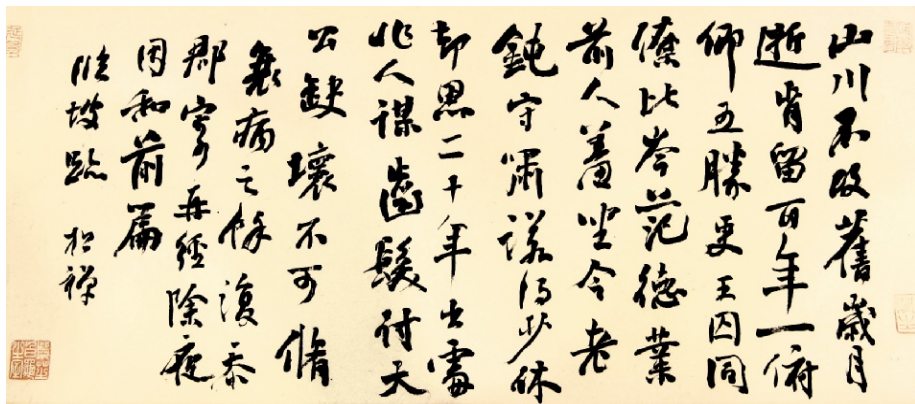
这首诗描写苏东坡初到黄州时，心情低落，意绪不畅，寂寥与不安如影随形，酒后难以入眠，辗转反侧，加之雨声鸡鸣，让人想起“风雨如晦，鸡鸣不已”的情境。这种蛰居荒村的情景，很容易让落魄于江湖的翁同龢产生共鸣。

《郭熙秋山平远》二首，是苏东坡为北宋著名画家郭熙所作《秋山平远》图所题诗。原诗如下：

目尽孤鸿落照边，遥知风雨不同川。  
此间有句无人见，送与襄阳孟浩然。  
木落骚人已怨秋，不堪平远发诗愁。  
要看万壑争流处，他日终烦顾虎头。

从内容看，在摄取画面部分情景，赞扬郭熙的画艺之外，借题发挥，展现出孤身无忧的孤寂，以及由画到诗，转而再到人的一种愁怨情绪。值得注意的是，翁同龢误将两首题作一首，可能出于他的一时误会与失察，也许将它与苏东坡另外一首《郭熙画秋山平远》相混淆，其诗云：

玉堂昼掩春日闲，中有郭熙画春山。  
鸣鸠乳燕初睡起，白波青嶂非人间。  
离离短幅开平远，漠漠疏林寄秋晚。  
恰似江南送客时，中流回头望云巘。  
伊川佚老鬓如霜，卧看秋山思洛阳。  
为君纸尾作行草，炯如嵩洛浮秋光。  
我从公游如一日，不觉青山映黄发。  
为画龙门八节滩，待向伊川买泉石。



翁同龢行書

相同的感情在《熙宁中轼通守此郡除夜直都厅囚系皆满日暮不得返舍因题一诗于壁今二十年矣衰病之余复忝郡寄再经除夜庭事萧然三圉皆空盖同僚之力非拙朽所致因和前篇呈公济子侔二通守今和》一首中，可以很清晰地发现：

山川不改旧，岁月逝肯留。  
百年一俯仰，五胜更王囚。  
同僚比岑范，德业前人羞。  
坐令老钝守，啸诺获少休。  
却思二十年，出处非人谋。  
齿发付天公，缺坏不可修。（衰病之余，复忝郡寄，再经除夜，因和前篇。）

从诗本身来看，以描写画境居多，但是如果结合黄庭坚同时所作和诗来看，就能很明显地发现苏东坡诗作的旨趣所在，黄氏《次韵子瞻题郭熙画秋山》云：

黃州逐客未賜環，江南江北飽看山。  
玉堂卧對郭熙畫，發興已在青林間。  
郭熙官畫但荒遠，短紙曲折開秋晚。  
江村烟外雨脚明，歸雁行邊余疊巘。  
坐思黃柑洞庭霜，恨身不如雁隨陽。  
熙今頭白有眼力，尚能弄筆映窗光。  
畫取江南好風日，慰此將老鏡中發。  
但熙肯畫寬作程，十日五日一水石。

从字眼上看，黃州、逐客、歸雁等，无不表现出对苏东坡贬谪生活的追记，同时也是黄氏对自己遭遇的自伤。这种共鸣发生在苏东坡、黄庭坚身上，千百年以后，同样也发生在翁同龢身上。感情更直接的苏诗，应该是卷中的《完夫舍人见戏一首》，其诗云：

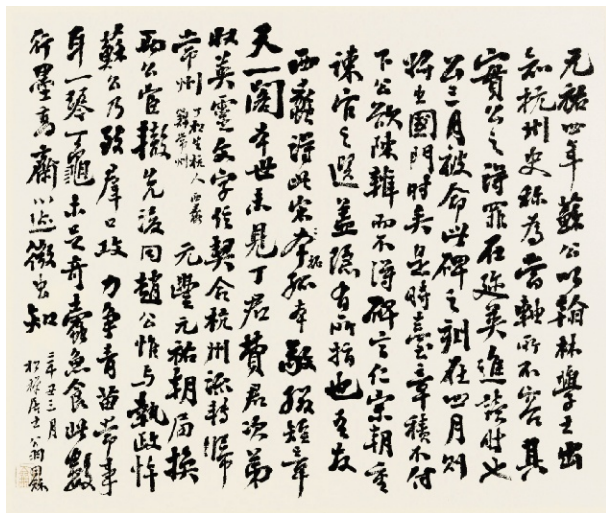
青衫別淚尚瀾斑，十載江湖困抱關。  
老去上書還北闕，朝來拄笏望西山。  
相從杯酒形骸外，笑說平生醉夢間。  
萬事會須咨伯始，白頭容我占清閑。

这里似乎描写了老友久别后的重逢，那种欣喜与愉悦，很快被分别后的种种所占据，以喜写悲。十年的隔离，一朝相见，虽然过往的忧愁已经逝去，但昔日的风华壮志也随之而去。

这时的苏东坡已经五十五岁，但较之年逾七旬的翁同龢而言，仍可算作壮年，不过却已有了迟暮之感。在临写苏诗时，想必翁同龢对此也是了然于心的。不过，正像邓邦述题记中所说，“庚子后，忌者已死，始少安矣”，由于政敌的去世，让翁同龢重新看到了依稀的可能，所以说，邓氏所言，可以理解为并非单纯指书法而言，同时也揭示了翁同龢心存魏阙之情。这从他八月廿五日日记中“东涂西抹”一句后，还不忘看新闻，系心“圣驾”之语，可以得到证明。殆书法一道，在当时似乎并没有太大的禁忌，翁同龢回常熟后，对于亲友求书，并没有一概谢绝，只是较为谨慎矜持，不轻易以书结恩示好。他大部分时间均家居不出，除修整先人坟茔之外，偶尔赴苏州城内访友。

当时苏州城中与翁同龢往来最密切者为汪鸣銮、费念慈两家。光绪二十七年（1901）三月，费念慈以苏东坡所书《赵清猷碑》携示，翁同龢特意题诗三首，前有小序云：





翁同龢 《赵清献神道碑》题跋

元祐四年，苏公以翰林学士出知杭州，史称为当轴所不容。其实公之得罪，在途英进讲时也。公三月被旨。此碑之刻在四月，则将出国门时矣。其时台章纷然，积不付下，公欲陈辩而不得。碑言仁宗朝重谏官之选，盖隐有所指。此碑墨本，著录家皆未见。西蠡吾友得此天一阁物，海内无二，珍重赞叹，辄缀短章。

其诗第二、三两首云：

元丰元祐朝局换，两公宦辙先后同。

赵公惟与执政忤，苏公乃致台谏攻。

力争青苗常事耳，一琴一龟未足奇。

蠹鱼食此数行墨，高斋心迹微虫知。<sup>[4]</sup>

这是在临写苏诗半年之后所作，从翁氏小序、题诗看，其重点仍是元丰、元祐间的东坡，这种心绪与此前可以说是一致的。从翁氏日记和自订年谱中，可以看到光绪二十四年（1898）四月，作为帝师的翁同龢被黜职时的情景，与苏东坡之出国门似乎也有相似之处。不久之后，翁同龢再次为《赵清献神道碑》作题跋：

光绪辛丑三月，费西蠡携示苏公书《赵清献神道碑》拓本，为从来著录所未及，世间无第二本矣。肃穆之气，纯用欧法，观此始知丛帖之谬。

赵搗叔云“此宋拓可宝，同治丙寅稼孙从丁松生求得之”云云。今归西蠡，西蠡云是天一阁所藏单片也。

专取欧阳作本师，更从收敛得雄奇。谁将赵董秣纤态，谬附龙门百尺枝。<sup>[5]</sup>

这一段，可以说更多得是讨论苏书得力于欧法，对于他最早取法的赵孟頫、董其昌，则有不同的看法，无疑是翁同龢晚年对书风心得之见。

除了为费念慈藏拓一再题跋，显示出翁同龢对苏书的喜爱，同时他还曾临写《赵清献公神道碑》，在卷尾并缀有长跋：

苏公撰《清献神道碑》文见于集中，至其奉敕书石，则世无传本，著录家未之及也。光绪辛丑三月，费此怀自郡来，携一本见示，墨光如漆，笔意沉肃，如欧、颜而参以季海。中缺千馀言，然犹得三数千言也。此怀得之魏稼生，稼生得之丁松生。松生，杭州藏书家也，云于天一阁残书中得之。余为题三诗，并录一通，以识墨缘。公书如龙如象，当于中锋方整求之，非丛帖所刊肥浊烂漫者可拟。是月二十八日，同龢记。

上文可与翁氏第一次题跋相互印证，第二段题跋云：

余藏元、明刻苏集两本，以校此刻，订正者二字，公父亚才而板本讹才为永，长子岫又讹作岫，则不成字矣。用此知板本不足凭也。元祐四年三月，苏公被谗出守。此碑之作，正奉命守杭之后，未去国门时也。公在讲帷，论古事无所回护，群小以离间，大臣目之，及将去，台谏劾疏，或指为川党，或斥为怨诽，皆出死力挤之。公既不欲欲申辩，而意不能无感慨。此碑所叙仁宗朝事，盖隐有所寄。刻成而墨本甚稀者，其以此欤？后之君子，处危疑之际，其尚知所守哉。松禅又记。<sup>[6]</sup>

此处所言，可见翁氏仍耿耿于出国门时



事，是单纯在为八百年前的古人苏东坡鸣不平，还是由自己的遭遇而发生共鸣，我们自然不难想见。

此卷后半段，为《七发》客曰两节、《黄庭经》一段，《七发》一段末尾仅有“松禅居士”四字落款，而无年月。《黄庭经》一段后则有小字附注“光绪二十八年岁在壬寅四月廿有八日灯下摩眼写。瓶居士记”一行。虽非与苏诗四题同时所写，然均是翁氏晚年之作，连缀一卷，恰能反映翁氏晚年的部分情况。按光绪二十八年（1902）四月廿八日翁氏日记云：

大风怒号，几欲拔木，云起，晚微雨，风止。看《汉书》三卷，静无一事。秘结困顿。<sup>[7]</sup>

此前一天的日记则云：

晴，日出红热。余生朝也，拜墓凄恻，叩湖桥墓，登小石洞，徘徊久之，热甚，归。妾氏来。饭后畏热不出，看《汉书》。是日晨起头眩，出游乃止，便秘甚苦。李元辞去。夜大风。<sup>[8]</sup>

从翁同龢晚年的日记看，心情方面，落寞寂寥，郁郁寡欢，身体方面则饱受老病的折磨，年龄愈大，这种身体上的病痛就越来越频繁、明显，从这两天的日记也可以直观地发现这一情况。而翁氏所书《七发》与《黄庭经》的内容，均是谈祛病养生之语。《黄庭经》录得是最后一节：

五藏为主肾最尊，伏于大阴藏其形。  
出入二窍舍黄庭，呼吸庐间见吾形。  
强我筋骨血脉盛，恍惚不见过清灵。  
恬淡无欲遂得生，还于七门饮大渊。  
道我玄膺过清灵，问我仙道与奇方。  
头载白素距丹田，沐浴华池生灵根。  
被发行之可长存，二府相得开命门。  
五味皆至善气还，常能行之可长生。

其中谈及强健筋骨养血气，恬淡无欲求生，都是老年之人，尤其是久病如翁同龢者所

当遵行的口诀。而此前所录《七发》客曰两节中，也有相似的内容，如其中第一段有云：

临朱汜而远逝兮，中虚烦而益怠。莫离散而发曙兮，内存心而自持。於是澡概胸中，洒练五藏，澹漱手足，颯濯发齿，揄弃恬怠，输写洪浊，分决孤疑，发皇耳目。当是之时，虽有淹病滞疾，犹将伸偃起甃，发髻披鞞而观望之也。况直眇小烦懣，醲醑病酒之徒哉。故曰发蒙解惑，不足以言也。

第二段结尾是“太子曰：仆病未能也”一句，与《黄庭经》相近似，与他个人祛病养生观念有着密切关系。

自光绪二十四年（1898）四月落职回乡，经历了六年多的蛰居生活。在其书信、日记中，无不透露出寂寞与失落之情，而又不能过于详细地记述暮年的壮心。苏州博物馆藏翁氏晚年临苏东坡诗卷，不仅与本人书风显示出密切的关联，同时在内容上，还有着更深层的意义。黄州成为苏东坡元丰、元祐年间诗歌创作的一个主题，而对于八百年后书写苏诗的翁同龢而言，生命最后几年寄身的故乡——常熟，是他的黄州。

（作者单位：苏州博物馆）

#### 注释：

- [1] 谢俊美编《翁同龢集》，中华书局，2005年。
- [2] 邵宁《翁同龢书法研究》，南京师范大学2006年硕士论文，第11页。
- [3] 翁万戈编《翁同龢日记》，中西书局，2011年，第3337页。
- [4] 谢俊美编《翁同龢集》，中华书局，第857页。
- [5] 谢俊美编《翁同龢集》，中华书局，第875页。
- [6] 2010年西泠春拍近现代名人手迹第1121号翁同龢临《赵清献公神道碑》册页，四十二开。
- [7] 翁万戈编《翁同龢日记》，中西书局，第3439页。
- [8] 翁万戈编《翁同龢日记》，中西书局，第3439页。

# 恨不得填满了普天饥债

——郑板桥的一方闲章考析

□ 张树基

在郑板桥百馀颗传世书画用印中,有一方惊世撼俗的篆文闲章,颇为世人称道。这颗朱白寸方之印,赫然刻着“恨不得填满了普天饥债”。却能表达这位“臧否人物,无所忌讳,坐是



恨不得填满了普天饥债

得狂名”者对当时社会的处世观念。这句愤世怜贫令人怦然心动的十字警言,出自明朝著名字文学家徐渭《四声猿》杂剧《女状元辞凰得凤》一

出戏里的引语;“那更是兵荒连岁,少米无柴”之际,作者借剧中人周丞相(庠)之口,昂然无忌地喊出“我恨不得填满了普天饥债!”

徐渭,山阴(今绍兴)人。字文长,号天池、青藤。能诗文、工书法,尤精写意花卉,用笔放纵,水墨淋漓,驰名画坛。他创作的杂剧《四声猿》,借红剧情节及人物活动,表现了一种狂放不羁、扶困愤世的顽抗精神,在中国戏曲史上颇具影响,历来都有好评。大戏曲家汤显祖曾说:《四声猿》乃词坛飞将,辄为之演唱数通,安得生致文长,自拔其舌!“钟人杰在《四声猿引》中亦说:徐文长牢骚士,“当其喜怒窘穷,怨恨思慕,酣醉无聊,有动于中,一一于诗文发之。”

可谓奇文共赏,赞声不绝。

郑板桥一生自负甚高,但对徐渭却推崇备至,认为徐“只有文章书画笔,无古无今独逞。”蒋宝龄的《墨林今话》也说郑板桥“视古人亦罕所心服,惟徐青藤笔墨真趣横逸,不得不俯首耳。其随意所写花卉杂品,天资奇纵,亦非凡手所能,正与青藤相似。”其实,他不但对徐渭绘画有所效法,而且对青藤敢于用自己的椽笔指论时事、颂美刺恶的无畏精神及艺术成就,极为心仪,曾专意恳请篆刻家吴雨禾刻成“青藤门下牛马走”一章,以示崇敬追随之情。而对《四声猿》杂剧,更是自幼爱不释手,百读不厌。在《潍县署中与舍弟第五书》里,有这样一段坦坦自述:“忆予幼时,行匣中惟徐天池《四声猿》、方百川制艺二种,读之数十年,未能得力,亦不撒手,相与终焉而已。”《四声猿》的艺术魅力与警言智语,深深感染启迪着后来的“贤”郑板桥;官场中一些坎坷相似的遭遇、心中聚积的诸多不平,自然便产生了思想的共鸣,徐渭杂剧里这句“愤世嫉俗”警言,由此就萦绕扎根心中了。

郑板桥在山东连任县官十馀载,有政声,“慈惠简易,与民休息”。在那个皇本思想的社会里,有着强烈地民本意识。他时常以画竹宣泄自己的思绪与激情。那首脍炙人口的《潍县署中画竹呈年伯包大中丞括》七言题画诗,最能表达他的心声感言:

(下转第44页)

## 赵遂之及其“铁线篆”书法

□ 孙 洵

“铁线篆”作为一种书体,最早见于何种文献,说法不一。惟从中国书法发展史论之,海内外学人还是认同最早见于唐李阳冰的《谦卦碑》。也有论者说铁线篆即“玉筋篆”,实际上玉筋较粗,铁线则细,而其用笔之法相同。关于铁线之名,一说取象于“铁线草”,其叶柄细长而黑,有光泽,似铁为之。见明李时珍所著《本草纲目》。香港书谱出版社、广东人民出版社1984年所印梁披云先生主编《中国书法大辞典》即采纳此说。

先简介李阳冰。约生于唐玄宗开元年间,卒年不详。字少温,是诗人李白的族叔。赵郡(今河北赵县)人。曾为集贤院学士,官将作少监,人称李监。工小篆,传世书迹有《缙云城隍庙碑》、《李氏三坟记》、《般若台题名》等。关于《谦卦碑》,李阳冰未署年月,原在安徽芜湖,原刻久佚。今存者乃张大用、章简甫重刻。共四石,二十二行,行十字。清王昶《金石萃编》著录。明王世贞《弇州山人稿》:“此刻虽再登石,居然有残雪滴溜之状,是廷尉正脉。至于《谦卦》,当人置座右一纸。”这位老夫子要求书家每人均应有此刻,以砥砺自家。清王澐《竹云题跋》:“《谦卦》尤为奇

绝之作。运笔如蚕吐丝,骨力如绵裹铁。舒元輿所谓虫食、鸟步、铁石堕壁、龙池馘解、鳞甲活动者,于此见之。”王澐这段生动描述让后人深

悟李监的“铁线篆”风骨。话说回来,唐吕总《续书评》:“阳冰篆书,若古钗倚物,力有万钧,李斯之后,一人而已。”这段名言,洗练了一代又一代下过苦功的书家。

以上的溯源有利于本文介绍的书法作品。

赵遂之(1914-1990),江苏镇江人。系宋赵皇室后裔,仅元、明、清三朝之一支赵家出过多名进士、举人、贡生,多不仕,以设馆教书为业。此公身高颀长(1.82米),笔者见到他时已在“文革”后,明显佝身驼背。十足耳聋,与之交谈需纸笔书写,每问必答。尤以《宣和书谱》、《宣和画谱》、《石渠宝笈》等经典,娓娓道来,如数家珍。因历经极“左”路线干扰,备受冲击,每问及宋赵后裔是多少代的孙子,不是岔题,即讳莫如深。有一次谈及赵孟頫书画,他即明言与他不是一支脉。北、南两宋有十八个皇帝,统治三百二十年,后宫嫔妃佳丽不知其数,若宠幸致孕,即封侯分邑,这在帝制



赵遂之篆书

时代是屡见不鲜的。例赵孟頫久居南浔(属今浙江湖州),归称吴兴,人称赵吴兴便是一例。

遂之年少时家道中落,中学毕业后无钱升学即去邮局上班,攒足了学费生活费才去上海读大夏大学。毕业后久在镇江、苏州、常熟任教。抗战胜利后来南京,在市立师范、金大附中、汇文女子学校任教。他教书不同于常人,能开数理化,又能讲国语、历史、地理。同事有称他博学者,也有称其为“杂家”。他业余时间醉心于书法篆刻,偶作梅兰竹菊颇有文人画韵。更胜人处是其填词作诗的才干,故尔“四人帮”下台后,我开始撰文选专题写书时,经常求他代觅代查史料。正好,他退休后在南京图书馆古籍部协助工作。1911年11月开放阅览的“江南图书馆”即为此馆的前身。为清末两江总督端方奏请而创设,实际创始工作为江阴缪荃孙(筱珊)携弟子柳诒徵运作(该馆比北京图书馆

还早两年)。

1987年秋,河北省书协地南宫市召开晚清北碑大家张裕钊的书法研讨会。不期而遇见到复旦大学中文系柳曾符兄,此前我在《南京日报》“周末版”写过介绍史学家、文化史学者柳诒徵的四篇小文。见面交谈一拍即合。原来他祖父早年也曾求教过赵森甫老先生。故兄对遂之先生了如指掌,推许他的学识渊博,书法篆刻之精到。

本文所刊《裘纛录旧作》是铁线篆。每个字的起止处,微露锋锷,用笔有力且笔锋在字画中,劲利稳妥,不欹不散,绝无“接线”之痕迹,盖其造妙功力。笔者见过同类型书风,有此意境者,罕见。所用印章为他本人所刻,有徐三庚徐绪。遗憾的是此公字裘纛,当时曾告诉我出处,年代久远已想不起来。

(作者为随园书社顾问)

(上接第42页) “衙斋卧听萧萧竹,疑是民间疾苦声;些小吾曹州县吏,一枝一叶总关情。”那是何等的胸怀,何等的境界!历来画竹者多矣,未见有此喻之入木者,拳拳之心,古今鲜见!

言为心声,情发于中,以诗词鸣不平,也是郑板桥感慨无奈之举,他在一首《沁园春·恨》词里这样写道:“难道天公,还箝恨口,不许长吁一两声?颠狂甚,取乌丝百幅,细写凄清。”其“风神豪迈,气势空灵”与青藤在思想上是“心有灵犀一点通的”。

乾隆十一年(1746),郑板桥由范县调署潍县,继任县令。是岁山东遇大旱,遭饥荒,人相食,争逃亡。板桥为官清廉,关心百姓的疾苦,对眼前灾区民不聊生、怨声载道的苦况,深感不安。于是,奋笔作歌,实写当时悲惨的灾情:“山东遇岁荒,牛马先受殃。人食十之三,畜食何可量。杀畜食其肉,畜尽人亦亡。”甚无奈,悲

切切,“十日卖一儿,五日卖一妇,来日剩一身,茫茫即长路。万事不可言,临风泪如注。”激昂欷歔,长歌当哭。直面受灾百姓挣扎在死亡线上的现状,备感自己一个小小“七品官”的束手无策;俯仰天地,呼天不应,唤地不灵,万难之时,只得一面上报灾情,一面冒着杀头的风险,即刻开仓赈贷,以解灾民燃眉之急!最后终因“以岁饥为民请赈,忤大吏”而被罢官。他哀叹,“下吏权轻,小民命贱”。压抑在心头的遗恨,随即焱焱升起,不觉想到了徐剧中那句警言,再请篆友吴雨禾挥刀镂石,刻成此印,雷语呐喊,铿锵振声!它充分体现了郑板桥“生死同民命”的怀抱和“关心民瘼尤堪慰”的内心世界。

罢官日,板桥满怀义愤与遗憾,“囊橐萧然”,辞别了潍县父老,从此再也不能与他们同舟共济、分忧解难了。只有这方闪光的闲章和他倾心喻意的墨竹,永留人间!



# 关于张若麒

□ 陆昱华

吴其贞《书画记》卷五“马远《梅溪图》绢画一幅”条记山东胶州书画收藏家张先山：

以上三图，是张先山携至吴门，访余于庄家园上，观赏终日，不能释手。先山，山东胶州人，闾閻世家。乃翁笃好书画，广于考究古今记录，凡有书法名画在江南者，命先山访而收之，为余指教某物在某家，所获去颇多耳。时癸卯正月十日。<sup>[1]</sup>

吴其贞这里顺便提到了张应甲的父亲张若麒，吴氏称他“笃好书画，广于考究古今记录”，应该是个大鉴赏家，但是关于张若麒赏鉴的资料却很少，我们只能在赵孟頫的《鹊华秋色图》和旧传董元《平林霁色图》（美国波士顿美术馆藏）等作品上看到他的鉴藏印“张若麒印”（朱文），而鲜有题跋。

宋荦《漫堂书画跋》载“文康公十友图跋”：

明天启崇禎朝，一时名士大夫往往寄情绘事，纵六法有未精，而一种高怀别致盎溢笔间，如倪文正、黄文烈诸公皆然，得者无不珍惜。先文康公绘事仿佛诸公，此卷本初年开府畿东时，为属吏萧五云氏

作。……今五十年后，偶从吴门僧舍得之，前题字已无，拜阅一过，泪落纸上。王于一题字佳绝，后溧阳陈相国、宛平刘司马、胶州张银台诸跋皆有三昧语。王、陈文望最著，刘为至戚，张亦

同朝，精于鉴别。

按宋时有银台司，掌管天下奏章案牍，因司署设在银台门内，故名。明清时的通政司职位和银台司相当，所以当时官场或社会上也就以银台称通政司，这是当时的一种风雅。据《清史列传》张若麒本传，张氏于顺治九年（1652）四

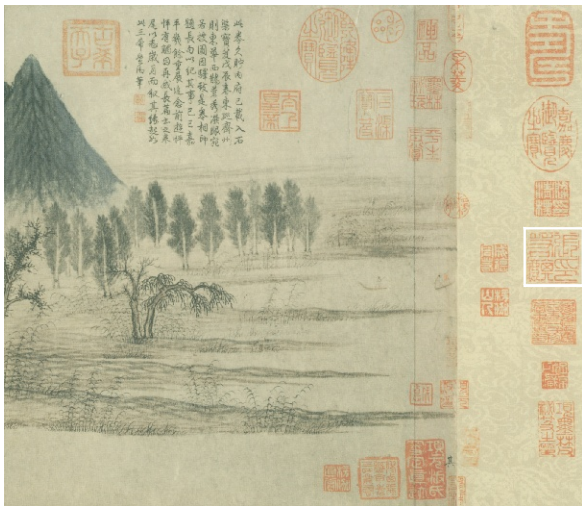
月擢通政使，并且正是与宋荦父亲宋权同朝为官。<sup>[2]</sup>因此，这里宋荦许其“精于鉴别”的“胶州张银台”当即张若麒。可惜此图已不传，不能一睹张银台跋。

注释：

[1] 吴其贞撰、邵彦校点《书画记》，辽宁教育出版社，2000年，第188页。

[2] 黄宾虹、邓实编《美术丛书》初集第五辑，浙江人民美术出版社，2013年，第67页。

[3] 张若麒与宋权同朝，见王鍾翰点校《清史列传·贰臣传》，中华书局，1987年，第6484、6605页。



赵孟頫《鹊华秋色图》前隔水所钤张若麒印

# 沈霞飞撰书《昆山忠烈碑记》

□ 郭志昌

抗日战争胜利以后,1945年9月14日,国民党昆山县政府在玉山镇重新组建。国民政府任命沈霞飞担任县长(此前曾被任命为镇江县长,未到任)。他将妻子儿女全都带来了过来,把家安在了县政府东南百步之外的一座两层小洋楼中(后人称“沈公馆”,上世纪九十年代昆山宾馆兴建前拆除),三个上学的孩子被安排在培本小学上学,长子沈以正后升入省立昆山中学。

沈霞飞进城接篆,发表过《施政纲领》以后,他“巡视阡陌,涤除垢秽。循贤祠宇,征诸里人,恶其无一是处。”他觉得位于西塘街由汪伪县长杨玉清建起的“三贤祠”特别的刺眼。

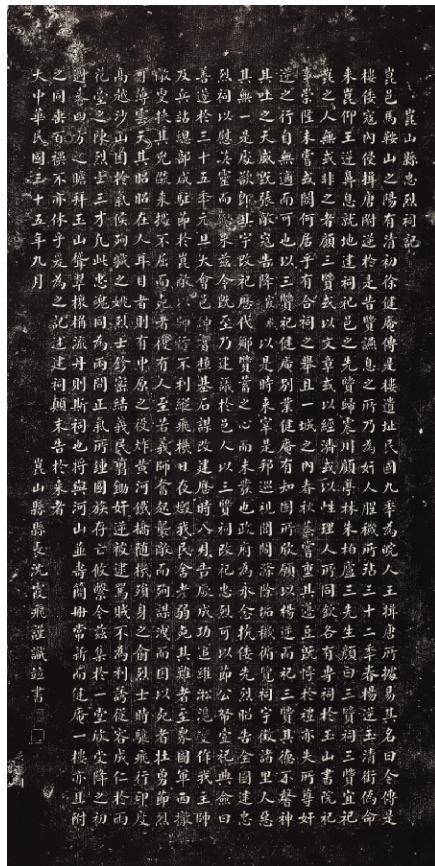
这倒不是说三贤祠不应该建立,而是建立者不具备这个资格。先前,三贤已各有专祠于玉山书院,祀事崇隆,未尝或阙,没有必要搞重复建设,那样会使崇敬三贤的人们无所适从,毕竟不是基督教的教堂,可以用“上帝无所不在”的理由来解释为什么建那么多的教

堂。我们中国人崇拜的孔夫子的文庙,一千多年来每一个县是只能建一座的。况且,以三贤祀健庵(徐乾学)别业,健庵有知,固所欣愿,以杨逆而祀三贤,其德不馨,神其吐之。他想清除掉汉奸的恶劣影响,并将“三贤祠”改作纪念历代乡贤的场所。但他没把这个想法公开讲出来。

不久,国民政府发出通知,决定在全国各地凡是与抗战关系密切的县级行政区域中,建立“忠烈祠”,以“慰英灵而励来兹”。沈霞飞积极响应,决定利用此机会,名正言顺地将“三贤祠”改建作“忠烈祠”,既可以节约大量资金,又能实现统一祀典。

1946年元旦,昆山各地军政警学校社团及各镇民众在中山堂举行三十五年元旦庆祝暨团拜典礼,会后在藏书地(即徐乾学传是楼遗址,在今昆中校园内)举行“忠烈祠”奠基典礼,并由大会派员分赴各先烈家庭访问慰劳。

三贤祠改建为“忠烈祠”的工程历时8个



沈霞飞 昆山忠烈碑记

月。期间，沈霞飞撰写了《忠烈祠记》，送到苏州请吴中金石名家周梅谷先生镌刻。朱敬之议长撰写的《忠烈祠记》，刊登在1946年9月8日的昆山《旦报》上。由国民党县党部和县政府共同确认的昆山抗战英烈有陈三才、俞时骧、姚钫等共23位。随后，英烈名单在12月18日的昆山《旦报》上先行登出，向社会公示并征询意见，读者和忠烈遗属如有异议，可向县政府和筹备会议提请下次筹备会议议决。发现有漏报未报者，各区署及烈士家属，亦可具备报告。

1947年元旦昆山《旦报》头版头条消息的副标题是“忠烈陈三才等今日入祠”。在中山堂召开的元旦庆祝大会的第三项议程从十点开始，举行已核定的陈三才等23位忠烈入祠典礼。仪式颇为隆重。两名政府工作人员手执“忠烈入祠典礼”横幅走在最前面，下来依次为驻军和宪兵队伍、鼓乐队、烈士神位亭、烈士家属队伍、细乐队、参议会及各党团组织、县政府及所属各机关、农工商渔教育自由职业团体、各学校代表、警察及保安队，人人表情严肃，个个步履沉重。队伍中山堂大门出发，经宣化坊向右折入中大街至老县前，再经县西百花街，过半山桥至西塘街，最后进入忠烈祠。

沈霞飞亲临主持典礼。立在祠前碑亭中的由沈霞飞撰写的《昆山忠烈碑祠记》正式揭牌。沈霞飞与受到筹备会邀请前来出席观礼的烈士遗族一起置放烈士牌亭，全场人士行鞠躬礼，然后依次进入祠堂瞻仰烈士遗照及事迹简介。

沈霞飞《昆山忠烈碑祠记》全文如下：

昆邑马鞍山之阳，有清初徐健庵传是楼遗址，民国九年为皖人王揖唐所据，易其名曰今传是楼。

倭寇内侵，揖唐附逆，于是昔贤燕息之所，乃为奸人腥秽所玷。三十二年春，杨逆玉清衔伪命来昆，仰王逆鼻息，就地建祠，祀邑之先贤归震川、顾亭林、朱柏庐三先生，颜曰“三贤祠”。

三贤宜祀，昆之人无或非之者。顾三贤或以文章，或以经济，或以性理，人所同钦，各有专祠于玉山书院，祀事崇隆，未尝或阙，何居乎有合祠之举。且一城之内，春秋蒸尝，重其筮豆，既悖于礼，亦失所尊，奸逆之行，自无适而可也，以三贤祀健庵别业，健庵有知，固所欣愿，以杨逆而祀三贤，其德不馨，神其吐之。

天威既张，倭寇告降。霞飞以是时来宰是邦。巡视闾阎，涤除垢秽。循览祠宇，征诸里人，恶其无一是处。欲即其宇改祀历代乡贤，蓄之心而未发也。

政府为永念抗倭先烈，昭告全国建忠烈祠，以慰英灵而励来兹。令既至，乃建议于邑人以三贤祠改祀忠烈，可以节公帑，壹祀典，金曰善。遂于三十五年元旦大会邑绅耆，植基石，谋改建。历时八月告阙成功。

追维松沪变作，我主帅及兵站总部咸驻节于昆。敌以师行不利，纵飞机日夜毁我民舍，老弱死其难者至众。国军西撤，敌更挟其凶焰来据。不屈而死者复有人，至若义师奋起袭敌而殉，谋泄而囚以死者，壮勇节烈，可薄云天。其昭昭在人耳目者，则有中原之役炸黄河铁桥随机殒身之俞烈士时骧，飞行印度高越沙山困于气候殉难之姚烈士钫，密结义民、翦除奸逆被逮、骂贼不为利诱、从容成仁于雨花台之陈烈士三才。凡此忠魂同为两间正气所锺。国族存亡之攸系，今兹集于一堂，欣受降之初，周来四方之瞻拜。玉山耸翠，榱桷流丹，则斯祠也，将与河山并寿，简册常新，而健庵一楼亦且附之同垂百祀，不亦休乎？爰为之记述建祠颠末告于来者。

大中华民国三十五年九月  
昆山县县长沈霞飞谨识并书

吴县周梅谷镌

撇开政见，平心而论，沈霞飞的这件作品，

可以说是文字俱佳,无可挑剔的。沈霞飞六岁开始读书,毕业于上海法学院,毛笔正楷写得颇见功夫。

解放以后,这块石碑理所当然地被推倒,但侥幸地躲过了进一步的破坏,尤其是被称为“十年浩劫”的“文化大革命”,一直沉睡在文管部门简陋的仓库之中达六十余年之久。

改革开放以后,沈霞飞的海外家属二十多人曾于新世纪之初造访昆山,时任市文管所所长的王金春先生将此碑的拓片赠送给沈霞飞的长子、台北故宫博物院评审员、著名画家沈以正先生。

由于历史原因,原有几十块之多的昆山民国碑刻,经过解放后的历次政治运动,特别是“文化大革命”,已经所剩无几了。八十年代以来,两岸关系逐步缓和,民间甚至官方的友好

往来逐渐增多,大批的台商来到昆山办厂做生意。双方对抗日战争的看法渐趋一致,政府向张灵甫等一批国民党著名抗日将领的遗属颁发了抗战勋章,肯定了他们对民族和国家做出的杰出贡献。沈霞飞碑文中提及的昆山英烈、谋杀汪精卫未遂的陈三才的英名被镌刻在清华大学烈士纪念碑上,他的英雄事迹得到了顾毓琇老先生的证明并写诗吟诵;飞行员俞士骧(俞楚白之子)、姚钡烈士的英名被镌刻在南京雨花台航空烈士纪念碑上,向世人和后代彰显了他们的光荣。

沈霞飞撰写的《昆山县忠烈祠碑记》应该受到我们的重视。1946年在全国数百个县市中立起的此类碑刻,目前存世的尚不到十块。在昆山,它是和“公生明”戒石铭一样极为珍贵的碑刻作品。

## 昆仑堂美术馆参观剪影



2013年9月17日中央文化部副部长董伟参观昆仑堂



2013年9月18日江苏省文化厅厅长徐耀新参观昆仑堂