

昆仑堂

二〇一六年

第一期

(总第四十四期)

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 刘 墨

杨守松 杨 新

陆家衡 单国霖

夏天星 萧 平

鲁 力 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

编 务: 李晨一 龚永清

审 读: 于珊珊

地 址: 江苏省昆山市前进中路
109 号

电 话: 0512-57366892

传 真: 0512-57366893

网 址: www.kltartgallery.com

E-mail : ksklt@ksklt.com

邮 编: 215301

准印证号: JSE-005735

版面设计: 昆山亭林制版印务

本刊图文 未经同意 不得转载

目 录

馆藏精品赏析

陶焘《墓庐双桂图》与李超琼 蒋志坚 2

人 物 研 究

“西泠八家”之陈豫钟研究 朱 琪 8

清芬逸珠 永存画史

——一代画人潘君诺 姚善一 25

书 画 研 究

诗文唱和中的交谊

——唐寅《赠彦九郎诗》与正德年间中日文化交流 陈 前 37

柳亚子与《东都谒庙图》 李海珉 43

艺苑零拾

刻碑名手唐仁斋的姓名与籍贯 申 闻 46

关于双石 孙 田 47



陶焘 墓庐双桂图卷(之一) 纸本设色 33×131.5cm 昆仑堂美术馆藏

陶焘《墓庐双桂图》与李超琼

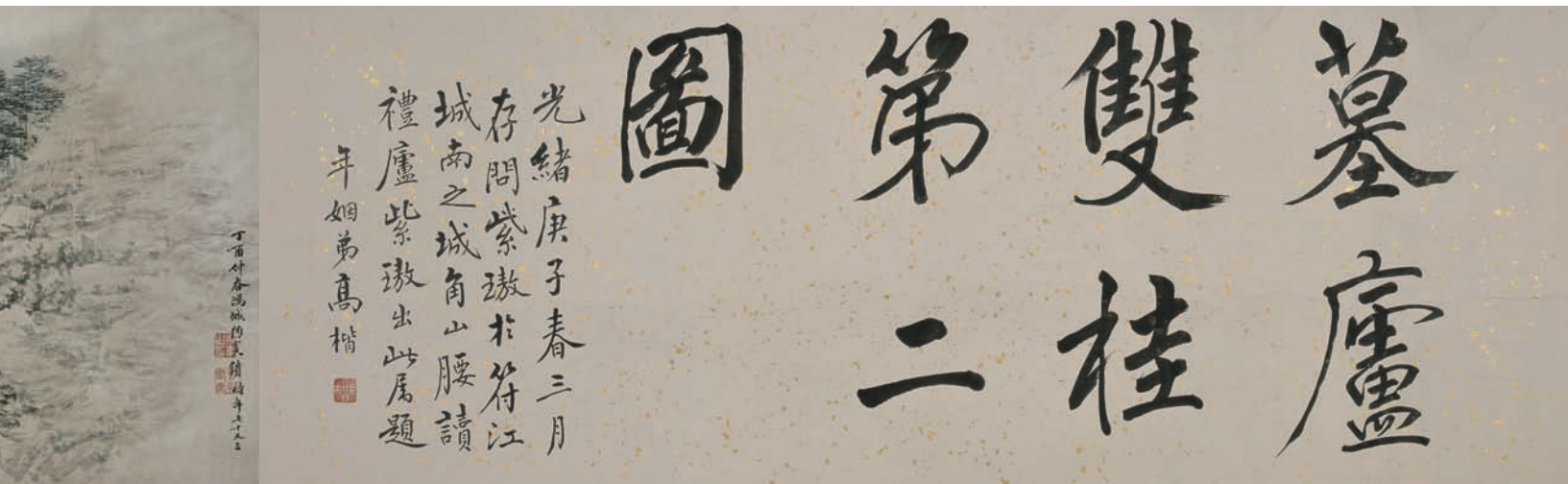
□ 蒋志坚

昆仑堂美术馆近年来注重收藏历代昆山人籍书画家作品,晚清周庄陶焘及其作品也是关注收藏的对象之一。陶焘,初名鲁毅,字饴孙,晚号矩斋,又号东江老画师,生于道光五年(1825),卒于光绪二十六年(1900)。祖籍江苏兴化,明末迁至江苏昆山周庄定居。陶焘自幼聪慧,尤其喜欢绘画,早期拜同郡名画师韩菊坪画花鸟、人物,后致力于山水。其山水画早期立意疏淡,力追香光、麓台、石谷诸家,至暮年,则“苍莽浑厚,不落恒蹊。笔意峭拔,皴法疏简,焦墨苍古,别有意趣。”^[1]其作品影响周边数省,求缣素者踵至,无虚日,甚至“东瀛客亦以得一缣为幸”^[2]。他曾自谓“书画同源,书进则画亦进”^[3]，“作画不能拘泥于范本,须有创造精神,我画如是,尔临如是”^[4],成为后世流传教导学生的警句。张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》称其“山

水苍茫浑厚,不落时蹊”^[5]。

《墓庐双桂图》创作由来

昆仑堂美术馆现藏一件陶焘手卷,题签书“合江李霁岚先生墓庐双桂图,光绪丁酉七月廿四高楠敬书”。此图纵33厘米,横131.5厘米,纸本设色。画面尺寸虽不大,但前有清高楷所题“墓庐双桂第二图”为引首,后有晚清苏州府元和县令李超琼与俞陞云等十几位同时朋辈良友作诗题跋和之,颇为可观。陶焘在此画的布局上,一改中国画留白传统,采用两边皆虚中间实的特殊手法,使人的目光不由自主地注向画面中心的山麓。在绿树掩映下,筑有两间墓庐(古人于先人去世后,服丧期间当在墓旁搭盖小屋居住,守护坟墓,谓之庐墓),墓庐前矗立两棵高大的桂花树,屋后则有两块墓碑



竖立。画面用笔沉着苍劲，山石皴法多以干笔积累，林木之间使用淡墨、干笔和皴擦相结合，表现出了深远的意境和沉厚的气韵。画面左侧边缘，涂上淡朱红，有意塑造光的效果，近处树干、石墙，也是夕阳的赭石红反照，余辉的照映，更显出静谧庄严的气氛，真是“绿阴生昼静，双桂表秋馀”。画面右下方陶焘题：“丁酉（1897）仲春鸿城陶焘绘，时年七十又三”，钤：白文“陶焘之印”和朱文“饴孙书画”两方印。此图离他去世仅三年，属他晚期绘画风格的代表。

这是一件非常有意义且值得研究的作品，因陶焘在其画上只落穷款，观者很难理解其画意，好在此画左侧隔水处，有时任苏州府元和县令李超琼题记，从题记中可知，陶焘绘此手卷系应李超琼之命题所制。其题记曰：“咸丰乙卯中冬，王母氏陈弃养，越二年丁巳六月，王父卿伯公又下世，皆葬吾家西南里许龙德山之阳，先赠中议公霁岚府君结庐其旁，先后将六载，负土之暇，手植双桂于前，日渐葱郁，昊天不吊，椿荫蚤摧实。为同治丁卯十一月之望，遗命卜穴，昭次以期地下相依，因于墓左敬安窆窆，计今又三十年矣。甲午（1894）春犹子廷策来吴门，为言两树老干扶疏，绿影童童如盖，花时香闻数里，父老犹指为孝思所寄，戒攀折焉。

因巧陶先生焘为作一图，俞先生樾复为作记，一时朋辈亦多题咏者。陶先生于岁首复写此以赠，是为第二图，既付装池，复再识缘起于右。光绪二十三年（1897）丁酉六月初吉，不肖男超琼谨志于吴中元和官廨之藤盖轩。”根据这段题记，至少可得到三个信息：一、县令在李超琼老家四川合江龙德山上的祖坟墓庐前，有其父李光祐（霁岚）生前为亡故亲人负土筑坟期间手植的两棵桂花树。二、其父虽去世已三十年，但所植桂树却日渐葱郁，枝繁叶茂，因桂树而孔怀先人，故特巧求陶焘绘此图。三、陶焘应县令李超琼之请，三年前就已绘制完成，李超琼得到所求之画，非常高兴，还请当时著名学者、文学家、书法家俞樾先生在画卷上作《墓庐双桂图记》^[6]一篇。而此图是三年后，陶焘为李超琼再次绘制同样题材的画，故此手卷称“墓庐双桂第二图”。

在坟茔附近植树是非常古老的传统，以植松柏为多，也有槐、桂等树种，寓意根深叶茂、子嗣连枝等。李超琼之父在墓庐前植双桂，则希望在先人的护佑下，惠泽后人，并有“秀杰相承擢丹桂”，即科场折桂取仕之愿。陶焘应李超琼之请，三年前按其意已绘制第一张《墓庐双桂图》手卷，并有俞樾、王念祖^[7]等名人题咏，然

家歸來日留得深林
簇丹 光緒庚子春李于紫敬題

龍橋山前龍巖軒開扉迎靈氣虛古曉叱咤百年躬行
人猶指榜史虛中有雙柯持各儲道是當年龍虎靈
驚鳥唐尚曉林林光則不本想見半塵麻天涕泣時
天風雨散早東方臨誅印得履昨庚家種柏徒悲根黃
一尺流泥洋墓地地地接天起道靈親侍三十年撥
閣數十里花昔春復秋猶然現曉曉山坪汝尚難
酒難接空與馬時見留與人開成道澤白鶴青虹
聲道漫發孫家卜玉侯且喜謝是孫子廷年未佳良
川依舊清明食食天太守陳章晚分祀老君早英早登
我本拜處行原風珠展新開芳氣竟建將久蘇元禮
慶時曾為王東注寫出德涼君子心親慶常親白雲
同將一樹松根淚澗向千秋喬木陰

庚子二月廿九日
大子虛監製法用特方法 名師師本公江蘇他堂行序印

偃廬悲往事 意鬱氣有裁 雙桂
亭 主長從畫裏 開似閭羣鹿
攫還放彩鵬 來孝思原不匱 侵
卷 意遲回

庚子夏四月長汀江漸題君成都

吾嘗莫喜梓種枕而見孫合江有孝子植桂庭後親祖墓父為兒孫固強
不可論人于德就為事此類生存草木雖無如青人培麻地宜物斯茂
營復冬冬全風一披拂作花於於新芬馨院宜足以胎道冠若看今
歲秋出手拾冠元學折足分行時天公門在江上在江上在江上
恩感是落何軒杖來家慶團圓非不數王對生龍增良慰怡與空
成宜無意子為難已百符當香滿林翠綠九原

光緒庚子四月既望華陽王增傑也敬題

芒鞋負土話酸辛 三十年來事已陳
白髮山農重惆悵 林風曾見種花人
家乘清芬後兼看 追甄原不異承歡
墓門一種恩懷氣 龍德山頭夜月寒

庚子九月望德清俞陸雲敬題

淚滴思親土亦香 森然雲
挺墓廬看已芳 嘉樹衰
祥起儘許清芬迷 孝方
仙孝自鍾天地秀 壽藤更
衍子孫祥懸知 魂魄遠依
慈日袖歸來月似霜

齊菴封前墓廬雙桂圖卷今于

石船先生命題

壬寅八月長洲章鈺

章鈺

陶焘 墓庐双桂图卷(之二) 纸本设色 33×131.5cm 昆仑堂美术馆藏

陶焘自己仍觉不满意,这次再为李超琼画《墓庐双桂第二图》,足见陶焘对艺术追求的认真和严谨。此画真乃沈思毅力,一一孵化而来。李超琼得此经意之作,即付装池,并延请时辈友人题咏,可见两人情谊之深。“吊古寻秋桂,怀人说雨花”,留与人间感遗泽。

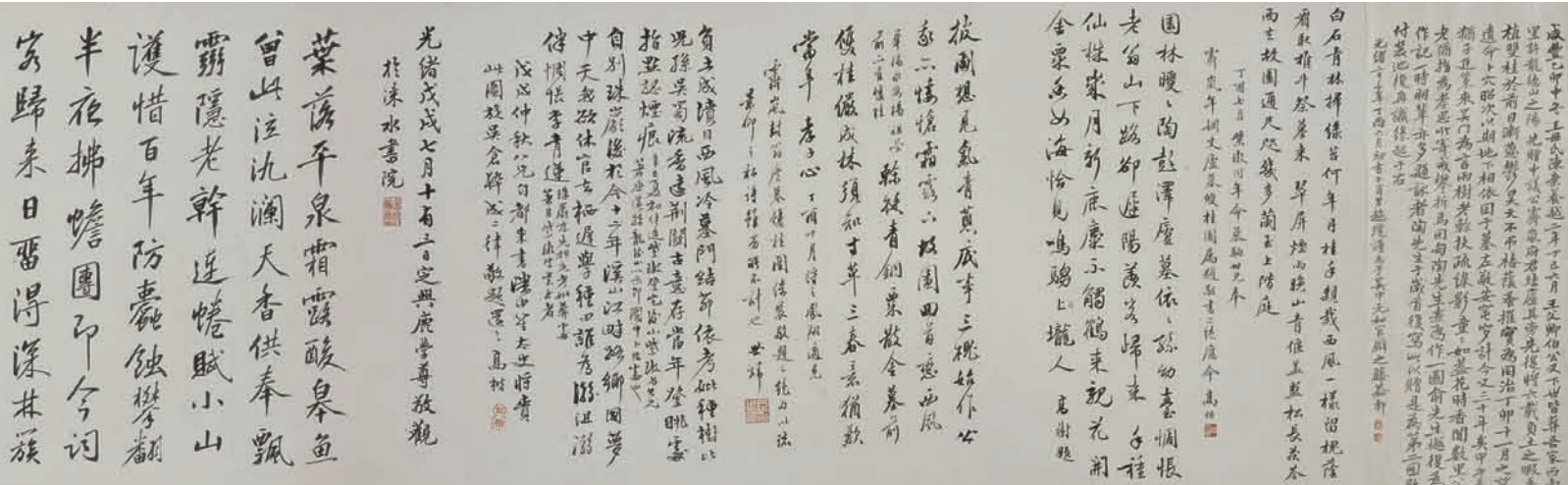
李超琼与周庄陶家

李超琼(1846-1909),字惕夫,又字紫璈,号石船居士,道光二十六年十一月二十日生于四川直隶州合江县东乡中汇支大字湾,卒于宣统元年(1909)闰二月十一日。年轻时曾在东北边境担任过军务幕僚。光绪五年(1879)举人,中举后分发到江苏,历任溧阳、元和、阳湖、无锡、吴县、南汇、上海、长洲等地知县。在光绪十五年(1889)至光绪二十二年(1896)中,两任苏州府元和县知县,在任期间,曾修葺门外官塘,筑金鸡湖长堤(即“李公堤”)^[8],为当地民众称颂。李超琼著有《石船居古今体诗剩稿》、《船石居日记》、《草心庐日记》、《湖游十日记》、《衔恤日记》、《北行日记》、《京寓日记》等。为晚清辽东边陲防务和长江三角洲近代历史研究提供了可靠的第一手材料。

在清雍正之前,苏州府治下并没有元和

县,据乾隆《元和县志》:清雍正二年(1724),由时任两江总督查弼纳提出,因“江南赋税甲于天下,苏、松自所属大县,额征地丁漕项杂税银米多者至四十馀万,是一县粮额与四川贵州一省之额数相等。况州县钱粮纳户零星款项繁杂,民情巧诈,百端诡隐,征比倍难”^[9],请求苏松常三府分县,后由九卿会议准其所请,由朝廷下旨分县置吏。定苏州府长洲分县曰元和,吴江分县曰震泽,常熟分县曰昭文,昆山分县曰新阳^[10]等十三县,分县置治。原周庄地区则因元和县设立而一分为二,约五分之四属元和县,只有五分之一属吴江县(今吴江区)。故周庄镇属元和县管割。1949年5月8日,周庄解放,归属吴江角直区。1952年以后,周庄镇归昆山市(今昆山市)管辖。

今苏州市档案馆内,存有一份《周庄陶氏族谱》档案,为清乾隆年间陶进桡所编,光绪初陶煦续编。据此可知陶家祖籍江苏扬州之兴化,明末避乱至苏州,其始祖陶汝益,字虞卿,以“客授自给,尝设教周庄镇,历年既久,遂家焉”^[11],周庄陶氏由此繁昌。陶家后人因家业中落,便舍儒服贾,在镇上开办“陶恒昇”商行和米行(当时叫“粮食牙行”),又在同里等地也开有“陶恒昇”商行。经陶家几代人“以贾起家,长



厚力善”的努力，清晚期已系当地名绅，为周庄镇核心人物，特别陶氏三兄弟（陶煦、陶焘、陶然）都雅好诗词，便常宴请过往文人唱和酬答，后留有《陶氏五宴诗集》二卷行世。

陶煦（1821-1891），字子春，又号芷村。周庄名绅，有志经世之学，爱好文学，擅长写诗，精于医理，曾在吴县唯亭一带以行医为业。自少屏荣利，以诗文辞自娱。曾参加科场，被选为监生，后获得“候选翰林院待诏”资格，诰封奉政大夫。柳亚子赞其：“文经武纬，著书满家”^[12]。陶煦在同治时被聘任府志采访，详审搜罗，纂辑《周庄镇志》、《贞丰里庚申见闻录》。其著有《泚村诗钞》、《租覈》、《医学须知》等传世，《租覈》一编以确切的事实和严谨的逻辑，揭露了苏州一带农村佃农受到深重压榨的秘密，论述了减租的必要性和办法，是研究清末农业史、租佃关系和地租思想的一部重要文献。1977年，该书由日本东京都立九段高等学校教授铃木智夫译成日文本。陶煦“太平天国”期间所著《贞丰里庚申见闻录》，成为研究当时地方历史的第一手材料，至今日本还有“陶煦读书会”。

陶焘，生前居于苏州城孔付司巷，后于周庄故里有老宅中市河北“乐山堂”，与其兄陶煦共有，其北又有自居别墅“仪一堂”。陶焘天性

喜作画，幼“习举业，恒窃伸纸濡素作画，塾师以为性所近，不之禁”^[13]。随从同郡画师韩菊坪学花鸟、人物，后致力于山水。陶焘惧识隘，遂“纵观宋元迄国朝诸名家手迹，默识神游”^[14]。沉浸于斯数十年，泽古功深，悟出“道贵乎通”之理，画技遂精，求之者，羔雁充庭。晚年虽有意安居僻地，登门求画者却络绎不绝，甚至有日本友人也以得其一画为幸。后世留有陶焘编撰《箬溪渔唱集》若干卷。

陶然（1830-1880），字藜青，号芑孙，生道光十年十月二十八日，卒光绪六年。“少有隼才，性好词章”^[15]，求通于声韵之学，从吴江名儒陈寿熊（子松），遂术业益进。弱冠为长洲庠生，咸丰十一年（1861）拔贡。《周庄镇志》载其：“颖悟过人，博览强识，善诗词，尤长于赋学”^[16]。传其每作一诗文，“构思必呕心沥血，脱一稿，士林多传诵”^[17]。皆阅而心醉焉，从学者甚众。”陶然所作时文诗赋《味闲堂集》，当时就有“坊间翻版四起”，可见其影响之深。琉球国闻其诗名，遣使征聘，陶然不就。诗词曲作家吴梅称：“先生词皆称心而出，不傍门户，自发蕴结，……较乡先哲实未容多让焉”^[18]。有《味闲堂课钞》两卷，《味闲堂诗文集》、《无双谱诗》、《蚬江渔唱》等传世。当代著名画家陶冷月为陶然之孙，亦能

接武前徽，留心雅翰，脱尽家法，别开町畦也。

周庄陶氏三兄弟，陶然在李超琼首任元和知县时，已去世多年，故未及相识。李超琼与周庄陶氏家族相识和相知，实乃通过陶煦末子陶惟坻。陶惟坻（1856—1930）字坻流，又字小芷，为陶煦第七子，自幼聪慧，20岁时就撰写《说文集释》一书。光绪十三年（1887），32岁的他考中秀才，次年又中举人。民国时被选为江苏省议会议员兼乡议会议长，苏州省立图书馆馆长，江苏通志编纂委员会委员，主纂职官志。

光绪十一年（1885），李超琼为江苏的候补（需次）知县时，在苏州担任江南乡试的阅卷官，陶惟坻参加乡试，因文才被李超琼赏识。次年八月，李超琼由候补知县转正就任溧阳知县，为期三年，而在这期间，陶惟坻于1887年以一等第四名考中秀才，1888年又中举人。

1889年7月中旬，李超琼由镇江府溧阳知县转任苏州府元和知县，而周庄镇恰属元和县管辖，故陶惟坻与知县李超琼，既为上下级之僚属，又有师生知遇之谊。对刚上任元和县，对地方民风、事务都需要了解的李超琼来说，土生土长的陶惟坻无疑是他治理元和事务可以信赖的好帮手。

李超琼上任元和，县衙在苏州城内，而陶惟坻则住在周庄，陆路不通，只有水道相往来，信息联系不畅。即便如此，从李超琼日记中可知，其在上任不到一年内，几乎每月都有与陶惟坻书信或登访等往来之记录，可见两人相接席之密，甚至李陶两家族谱（《篆洞圆李氏族谱》和《周庄陶氏族谱》），也由李超琼和陶惟坻互撰序言。李超琼之所以常咨于陶惟坻，甚至履履周庄，造门请教，乃是在陶惟坻身后还有位高人能帮他解惑，他就是陶惟坻父亲陶煦。

李超琼第一次结识陶煦是上任两个月后，在光绪十五年（1889）十月元和遭涝灾后，在陶惟坻引导下，雇舟勘视水灾区，首次到达元和境域最南端周庄，登门拜见年近七旬“精神甚健”的陶煦。陶煦给李超琼的印象是“能诗，性极恬淡，平日足迹不入城，撰述颇丰。而于乡里兴作利济事则乐为之，一方推服，是隐君子而非忘世者，对之惭然起敬”^[19]。陶煦《租覈》一书，“与论吴中私租之重，业户待佃之苛，为天下古今所无”^[20]。痛切之言引起了李超琼的共鸣和慨叹，也为他治理元和县提供了参考。在李超琼眼里，陶煦的人品、学品均在他人之上，且思绪缜密，言行醇笃，是一位“隐君子而非忘世者”。“学博而行粹，生平敦孝，友笃风义，负经世



陶煦 山水条屏(之三) 纸本设色
146 × 38.5cm 昆仑堂美术馆藏

志,为利济于其乡,而淡泊寡营,肃然物外,不愧五柳家风”^[1],故李超琼每“行县至周庄,必一诣”。然李超琼才就任元和县两年,光绪十七年(1891)十月,陶煦就在周庄去世,而其妻朱氏仅差五日也追随之。李超琼闻此噩讯,悲哀不已,叹“境中少一正人,特为周庄一域惜之耳”!亲往周庄,至“陶子春先生宅一吊”,并为陶煦先生伉俪撰挽联云:“以隐君子著述终身,绩学砺行,耄期不倦;与贤夫人后先五日,生天成佛,白首同归。”李在日记中也写道:“前十六字非溢美,对则纪实也”^[2]。

与陶煦“皆少孤,相友爱”的陶焘,同样也受到李超琼的尊敬和礼遇。陶煦在世时,李超琼每到周庄,必邀陶煦、陶焘兄弟“留坐一谈”。陶煦去世后,当李超琼由阳湖知县再调回任元和知县时,也数往周庄拜访陶焘。有一次,李超琼冒雨乘舟抵周庄拜访,然“于其居停舆久之”,方见“年既七十有三而矍铄胜我”之陶焘自外归,可见其真诚。李超琼称“陶先生兄弟父子以诗礼世其家,恂恂揖让,里人薰其德而善良者多,遂耻斗讼,固元和之仁里也”^[3]。在《清故候选按察司经历陶先生墓誌铭》中曰:陶焘“所交多淹雅诚朴豪杰知名士,邑侯合江李惕夫先生亦敬礼之”,非虚语也。故陶焘晚年两次用运之虚和、出以妍雅之迹,为李超琼绘制“墓庐双桂图”,以寄其情怀。

1900年,陶焘去世,李超琼也因自己母亲去世,于1889年卸去江阴知县职务,回四川老家丁内艰,守孝27个月后,直至1902年5月才重回江苏,出任常州府无锡县知县。为陶焘墓誌铭书丹者,是李超琼得意门生、翰林院庶吉士元和潘昌煦。在1890年,仅17岁的潘昌煦参加县试时,李超琼不仅赏识他的文才,更爱他性情纯笃,品谊端正,遂拔以冠军。1898年,潘昌煦登进士殿试二甲,朝考一等,授职翰林院编修。

周庄陶氏家族与两任元和知县李超琼相

接席,为后人所慕。以陶煦、陶焘、陶然之清才和清望,领受周庄水泽之清福,真千载一时也。陶氏家族,兄弟读书于其中,父子有声于郡邑间,四方名士过从无虚日,为周庄闾里增添映照一时的风流文彩。

(作者单位:昆仑堂美术馆)

注释:

- [1] 杨逸撰《海上墨林》,华东师范大学出版社,2009年,第111页。
- [2][3][4][13][14]《清故候选按察司经历陶先生墓誌铭》。陶为衍编著《陶冷月年谱长编》,上海书画出版社,2013年,第4页。
- [5]《中国书画全书》第14册,上海书画出版社,2000年,第124页。
- [6] 李超琼著《李超琼日记》,江苏人民出版社,2012年,第286页。
- [7] 王念祖(1847-1914),又名:王少谷,安徽太湖县人。光绪庚辰科大挑二等癸未科进士,钦点翰林院殿吉士,江苏阳湖县知县等,民国元年壬子委办淮盐总局总务科科长,委办皖岸粮运总局局长。
- [8]《民国吴县志》卷四十三·《水利》二。
- [9] 乾隆《元和县志》(清)许治修。
- [10]《江苏省通志稿·大事志》,江苏古籍出版社出版,1991年,第679-680页。
- [11] 陶为衍编著《陶冷月年谱长编》,上海书画出版社,2013年,第1页。
- [12] 柳亚子《陶小让先生遗集序》。
- [15] 陶为衍编著《陶冷月年谱长编》,上海书画出版社,2013年,第5页。引《吴县志》卷六十八列传六,第36页。
- [16][17] 陶为衍编著《陶冷月年谱长编》,上海书画出版社,2013年,第5页。引《周庄镇志》卷四人物。
- [18] 陶为衍编著《陶冷月年谱长编》,上海书画出版社,2013年,第5页。引《蚬江渔唱》吴梅序。
- [19] 李超琼著《李超琼日记》,江苏人民出版社,2012年,第13页。
- [20] 李超琼著《李超琼日记》,江苏人民出版社,2012年,第96页。
- [21]《周庄陶氏族谱》李超琼序。
- [22] 李超琼著《李超琼日记》,江苏人民出版社,2012年,第97页。
- [23] 李超琼著《李超琼日记》,江苏人民出版社,2012年,第377页。

“西泠八家”之陈豫钟研究

□ 朱 琪

一、生平

陈豫钟(1762-1806),字耦渔、浚仪,号秋堂、墨缘居士,斋号求是斋,^[1]钱塘人。乾隆二十七年(1762)十一月十日,陈豫钟出生于钱塘读书世家,族中排行第三,自幼耳濡目染,习读诗书。^[2]少年时代随侍祖父陈王谟(1697-?)^[3]之际,见其作书篆刻,心向往之,乃学执笔运刀。课馀之暇惟以二者为事,他无所专(由此可知陈豫钟学画晚于书印)。至十八九岁时渐为人所知,弱冠以后已在杭城崭露头角,请其作书刻印者渐多,尤以篆刻酬应最多。^[4]今见陈豫钟最早的纪年篆刻作品,是作于乾隆四十七年(1782)的《汉槎珍藏》白文印,当时陈豫钟二十一岁,正与其自述契合。约于乾隆四十九年(1784),陈豫钟与陈鸿寿(1768-1822)订交,二陈同嗜书画篆刻,乃常向前辈奚冈(1746-1803)请教。^[5]陈豫钟对于金石、书画的兴趣非常浓厚,时常前往收藏家赵魏(1746-1825)、何元锡(1766-1829)、赵辑宁、陈希濂(1762-?)等处观

摩藏品,眼界日广。^[6]陈氏家境并不宽裕,酷嗜金石书画而乏馀资购藏。即使如此,仍节衣缩食,“见名画佳砚,而重值必质衣购之”,“搜蜡



陈豫钟四十五岁小像

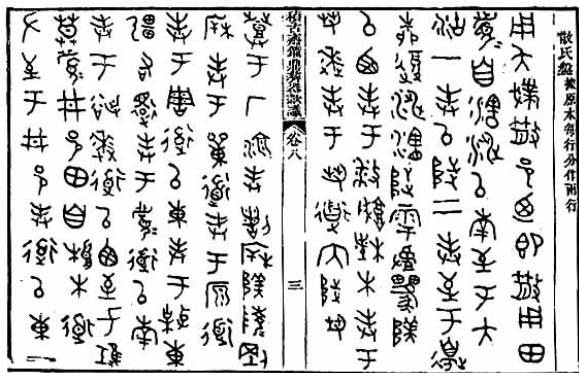
椎拓积数百卷。^[7]陈豫钟矻矻于学,除前往金石收藏家家中观摩之外,遇到罕见的金石资料,辄借观抄录、摹拓。如乾隆五十四年(1789)春,陈豫钟假馆章氏健松堂,借抄赵魏所藏金石学著作《舆地碑目》四卷,可见用笔之勤。后陈氏又将此书质于何元锡处,故其上又有何元锡亲笔所记借单:“陈秋堂三兄借去张力臣《沛州学汉碑释文》一本、《中州金石记》二本、铜章十二块。”^[8]嗜古之深,于此可窥一斑。此时陈豫钟的绘画也有长足进步,尝自写《蕉林学书图》,遍邀当时名家袁枚(1716-1798)、程瑶田(1725-1814)、梁同书(1723-

1815)等题跋。乾隆五十七年(1792)左右,陈豫钟开始以尺牍往还的形式向远在山东游宦的乡贤前辈黄易(1744-1801)请教,并得其褒奖。^[9]从今天所能见到的陈豫钟纪年印作来看,正是从

本年开始刻印数量逐渐增多,可见其篆刻在杭州声名日隆,酬应亦随之增多。

据汤礼祥与余锷(1761-?)的记载,陈豫钟身形“短小精悍”,喜饮酒,性格内敛,又不善交际,是一位“独行君子”。^[10]为人恬淡自足,生活恬退隐逸,所居东园在吴山东畔,“乱烟低屋角,野水啮堤根”^[11],幽僻而饶有水竹之趣。其居所“古香满几双钩帖,秋影侵阶一架藤”,古雅疏淡。^[12]汤礼祥赞其“平居不雕复不琢,想见家风尚真朴”,李堂(1772-1831)则以柳远、李潮比之。^[13]陈氏家境不丰,其生活来源主要依靠假馆课徒与书画篆刻自给,可算是一位“食金石力”的“职业印人”。^[14]他虽贫贱而身有傲骨,不但友朋接济概不接受,还去帮助更贫困的朋友。陈豫钟性情直率,待人至诚,好打抱不平,又喜面折人过,因此“俗客数为所窘,然见重交游亦以此”。^[15]脾性与奚冈相近,故二人相交最洽,使气忤俗、狂饮骂座二人亦极相似。所交者大多为杭城之中同嗜金石书画之士如陈鸿寿、余锷、汤礼祥、徐廷锡、汤燧、高垲(1769-1839)、陈希濂、赵辑宁等人,并时有文酒之会,每会常有赏鉴金石书画及作画分赠同人诸种雅事,实为同道之乐。^[16]

陈豫钟曾赘姻武康学署,故在武康居停过一段时间,新婚燕尔之际,他仍醉心于金石访拓,于二都防风庙内拓得《灵德王庙碑》,并在当地搜集了不少古砖。^[17]好友陈鸿寿作《送家秋堂就婚武康学舍》一诗为贺,中有“莫便风流师米老,载他金石满扁舟”之句誉之。^[18]乾隆五十七年(1792),他将武康所得部分拓本寄赠黄易,正式向其请教金石篆刻,翌年黄易以陈豫钟所附青田石为刻“陈豫钟印”、“浚仪父”二白文印以示楷模。^[19]此后陈、黄二人函札往来日多,黄易更以手题《汉晋以来砖瓦拓本》及《乱石图》赠之^[20],黄易曾刻过多方“金石癖”印章分赠金石契友,陈豫钟也在受赠之列,可见黄易对他的奖掖。^[21]



《积古斋钟鼎彝器款识》阮元重刻本

嘉庆元年(1796)重阳,陈豫钟、陈鸿寿与余锷携酒邀饮奚冈于汤燧之求放心斋,此会极为尽兴,趁着奚冈酒酣耳热之际,陈豫钟请奚冈为写《蕉林学书图》长卷。陈豫钟早年曾自绘此图,盖取怀素绿天庵植蕉习书之意境。此图绘成之后,又邀请奚冈、高树程、吴锡麒(1776-1818)、陈鸿寿、郭麐(1767-1831)等题写诗词跋文,更将早年梁同书、袁枚、陈嵇等人引首与题跋割裱其上,蔚为大观,陈豫钟视同拱璧。此时陈豫钟的书画篆刻早已蜚声杭城,然自视甚高,不轻易为人作。嘉庆二年(1797)前后,赵辑宁之子赵之琛(1781-1852)拜陈豫钟为师学习书画篆刻,赵之琛年少聪颖,篆刻天分很高,陈氏十分欣赏,乃仿刻丁敬(1695-1765)“文章有神交有道”白文印并刻长跋边款俾其研习。^[22]时阮元(1764-1849)任浙江学政,选拔浙江书生聚于孤山编纂《经籍纂诂》,好友陈鸿寿、何元锡、赵魏等人俱入其幕。是以阮元重刻宋薛尚功《钟鼎款识》时,以陈豫钟精篆刻,延其摹写款识铭文,由此受到阮元赏识。^[23]嘉庆三年(1798),陈豫钟假馆汪氏,与汪宪(1721-1771)之孙汪阜(至山,1769-?)朝夕共处,得观振绮堂所藏图书印章。八月,阮元将入都,钱同人于西湖竹阁,陈豫钟、陈鸿寿俱与焉。岁末又多文酒雅集,兴酣处,常与奚冈、余锷、高树程等人合作绘画。^[24]

嘉庆六年(1801),阮元于孤山之阳建诂经精

舍,将陈豫钟列为荐举孝廉方正及古学识拔之士六十三人之一。^[25]是年,奚冈邻人不戒于火,冬花庵中书画典籍及印章俱化劫灰,故此后来奚冈所用印章大多由陈豫钟、陈鸿寿二人补刻,可见对二人的推重。嘉庆七年(1802),时任浙江巡抚的阮元既作文庙乐器,复铸铸钟,又命陈豫钟摹古文以勒名,铸钟既成,阮元叹赏不已,招之而陈氏终不往。^[26]此时陈豫钟正值壮岁,其艺术创作与名声达到一生中最高峰,无论从名望或实力上看,都无疑是杭城篆刻的重要领军人物。然而陈豫钟一生精神悴于书画篆刻,用功过勤,身体状况已颇不佳。汤礼祥云:“秋堂早衰,四十外须眉半落。尝与共卧一室,夜半闻齿牙格格声,心窃忧之。”^[27]可见由于过度操劳,此时陈豫钟业已埋下“名成而年不永”的祸患。

嘉庆十一年(1806)五月,陈豫钟以疾卒,享年四十五岁。至交陈鸿寿、余锷为营葬于西湖白沙泉之侧,并集资资助其家人。^[28]陈文述(1771-1823)有挽诗述其高洁:“君是孤山树,幽林凋一枝。烟云人共散,冰雪世谁知。东郭闻樽暮,西泠画壁迟。无因采秋菊,荐汝水仙祠。”^[29]陈豫钟死后,妻、子生活十分艰难,全凭故交与弟子赵之琛等接济,之后儿子又染废疾,生活更加困顿,其妻直至道光十五年(1835)尚在世,后不知所终。^[30]

二、家世及其他艺事

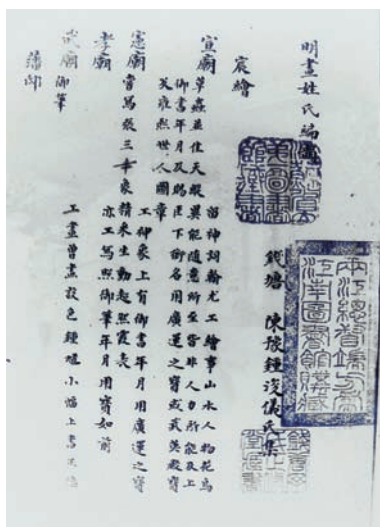
有关陈豫钟家世的史料相当匮乏,亲人可考者甚少。其祖父陈王谟,原名璘,字朗行,又字闾林,号半村。仁和人。诸生,居东园。^[31]陈王谟精通书法,能篆刻。古帖临摹殆遍,书作逼肖晋人,尤得力于欧阳询、赵孟頫,传世有《兰亭》摹本一卷。^[32]兼擅诗文,著有《绣畦草堂杂著》。^[33]此外有陈良谟,原名璟,字叶堂,号漱六。仁和人。官归仁司巡检。著《漱六诗存》。^[34]当与其祖陈王谟为同辈。陈豫钟的父亲陈焘,字熙台,曾客京城,国子监祭酒吴锡麒为其表

侄,故吴锡麒与陈豫钟乃表兄弟。^[35]陈豫钟从弟陈行(?-1827),字小鲁。旧居十五间园,后徙去。性孤介,不谐于俗,坐是益困。工词,有《名园荒了词》,极凄婉。善书,小楷尤精,一日书径五、六尺大字四,力惫卒。^[36]又据记载,道光丁亥(1827)陈行依友人黄山渔以终。一女如曙后之星,没无以葬,同人助之。^[37]陈豫钟侄陈嵒(雪庐),擅为倚声,乃清代杭州知名词人,曾为陈豫钟作《霓裳中序第一》半字谱题于《蕉林学书图》上。^[38]

从陈豫钟学习书画篆刻之弟子可考者有三人,为屠倬(1781-1828)、赵之琛、周庚。^[39]

陈豫钟受祖父熏陶,自幼习书。及长,真草八分并妙,尤精大小篆,兼擅飞白书。赵坦(1765-1828)称其“学凡商周彝、鼎、盘、匜、尊、壘、卣、斝、盃、敦、珙、戈、剑、弩诸款识,以及周宣猎碣、始皇石刻,下迨汉魏六朝瓦当、瓿甃、画象、志铭,莫不心摹手拟,神与古契。故其为书苍雅圆劲,凌轹一时。”^[40]郭麐有诗称赏:“漆筒别科斗,石鼓搜蛟螭。落笔皆篆籀,下亦汉魏碑。”^[41]陈氏亦工绘画,或云师法奚冈,然不多作,今日得见者多为松石兰竹之属,皆以篆法通之,资质倜傥,逸趣横生。

陈豫钟生前曾集明代画家小传为一编,题为《明画姓氏编韵》。^[42]此书为钱塘丁氏八千卷楼旧藏,今藏于南京图书馆。据馆藏著录为钞本一册,分三卷。笔者曾数度调阅此书,经比对陈氏笔迹,可以确定此书并非钞本,而是陈豫钟原笔誊清之稿本。且此书实为四卷,虽未分卷次,然每卷卷首以“明画姓氏编韵 钱塘陈豫钟浚仪氏集”为分界。首叶钤“钱唐丁氏正修堂藏书”朱文印、“两江总督端方为江南图书馆购藏”朱文印,卷一末页钤“善本书室”朱文印。全书无序跋,无界格,满叶八行,满行二十二字。按画人之姓氏编韵,依次记录姓名、字号与特长。卷一收“宸绘、藩邸、宗室”;卷二起“东”姓止“颜”姓;卷三起“边”姓止“詹”姓;卷四起



陈豫钟《明画姓氏编韵》



西泠印社辑《求是斋印谱》

也是陈豫钟唯一的传世的著述。另据丁仁(1879-1949)《西泠八家印选·陈豫钟小传》云陈氏有《求是斋集》，今未见，或已佚失。光绪三十四年(1908)西泠印社辑《求是斋印谱》二册，收印六十四方，卷首有吴隐(1867-1922)题识。^[43]

三、篆刻艺术

笔者就目前所见各种印谱做了一次不完全统计，共辑得陈豫钟的篆刻作品一百

“董”姓止“聂”姓，附录“释氏、闺秀”。此书流传极少，堪称孤本，是研究明代画家的重要资料，八十馀方(这一数字排除了笔者认为属于伪作的部分，但保留了存疑的作品，参见表1)。^[44]从

表1 陈豫钟石交表一：陈豫钟篆刻作品的受主

印章受主	印文			
陈豫钟自用印	陈豫钟印(白)、陈氏浚仪、陈豫钟字浚仪、求是斋(朱，以上四面印)、陈豫钟印(白，玉)、长毋相忘(白)、家在吴山东畔			
赵辑宁	赵辑宁印(白1)、赵辑宁印(白2)、赵辑宁印(朱)、赵辑宁印 素门(连珠印1)、赵辑宁印 素门(连珠印2)、赵典承、典承(以上两面印)、素门先生(朱)、素门所藏金石、素门审定、古欢书屋、竹景龕(方形)、竹景庵(长方形)			
不详	懒云、清河、蓬莱仙馆、独坐庵、怀清堂印、水村山郭、彭城、跌宕文史、彭寿、生于壬辰、生于己丑、峻秦、诗成珠玉在挥毫、素情自处、学善堂印、一苑有花春昼永、长相思、此情不已、天水香凝六一泉、穀貽堂印、云在意俱迟、绣虎后人、有琴有书、山阴灵芝乡人、蒹葭士子涅而不渝、肝肠若雪、玩物适情、静安庐、快晴阁、嫫媿弟子、钱唐胡氏珍藏、我生无田食破砚、唐氏珍藏、嗜好与俗殊酸咸、清啸阁、清啸阁藏、环碧山房、敏藤室、长毋相忘(朱，象牙)、秋雪庵*、澄碧珍赏*			
受主	印文	受主	印文	
张子明	张氏子明	顾洛	西梅	
童铨	佛龕	赵之琛	赵之琛印、赵氏献父、文章有神交有道、水边篱落、嫩寒春晓	
陈鸿寿	陈鸿寿印、陈氏子恭	顾和	顾和	
王健庵	王健庵	程瑶田	我得无诤三昧	
姚嗣懋(修白)	姚嗣懋印、修白	陈国观(宾子)	陈国观印	
杭理(友湖)	杭理之印	张国裕(莲滨)	张国裕印	
陈希濂(澱水)	希濂之印、希濂私印、澱水外史、澱水审定、澱水所藏、青门生	梁祖恩(眉子)	久竹	
奚冈	奚冈之印、不使孽泉、丙后之作、老九	梁肯堂(构亭)	春淙亭长	
潘学敏(阆仲)	潘学敏印	汪珍	汪珍印信	

(续表)

受主	印文	受主	印文
汪农(育民)	汪农印	张泰泉	张泰泉印
闵霏曾(莲庄)	莲庄书画、莲庄	王恕	心如
郭麐	吴江郭氏	仇震(静夫)	仇震字静夫书画之印
孙恩沛(苓村)	孙恩沛印	方世然	方世然印
汪成毅	汪成毅	李湘芷	梦兰李氏
屠倬	琴坞	鲍焯(白华)	鲍焯
汪瑜	可花轩	桑庭樗	长生未央★
汪初	汪初私印	可轩	可轩
叶以照(青焕)	梅隐草堂	雅南	雅南
孙湘(楚帆)	孙湘 楚帆(连珠印)	更生	更生审定
钱廷焯(小谢)	小谢手校、小谢梦无春草句	石农	石农
汪彤云(锦裳)	汪彤云印	意城	结罟斋
王思钤	王思钤印	衡士	锸(萼)绿华见日生
钟式钦(时风、研北)	恐修名之不立	就庵	书带草堂
祝德风(培南)	祝德风印	峰亭	峰亭
王家骏(桐庵)	王家骏印	小坡	玉泉山人
高树程(蕲至)	树程之印、臣、树程	柳泉	茶华馆、柳泉
孙锡晋	孙锡晋印	木斋	丹青不知老将至
赵魏	赵氏晋斋	白华	臣善元印
吴汉槎	汉槎珍藏	辛楣	绍杓之印
闵澄波(鲁依)	鲁依诗画	季庚	托兴毫素
汤以震	君山汤以震印	说岳	说岳翰墨
施友籛(有泉)	航坞山人、航邬山居、施氏友泉、施氏友籛	皆令	皆令金石、留余堂印
王荣	王荣	允嘉	允嘉
裘春湛(茶雪)	妙因山樵、茶雪白事	子琪	子琪
王恕(锡原)	心如	徵蔚	徵蔚之印
许河	许河之印	自堂	自堂
许乃赓(念颺)	乃赓、藕龄启事	寿暘(苏门)	寿暘之印、苏门
许乃蕃(绮兰)	许乃蕃印	仲白	善因
卢小凫	卢小凫印	晓滕	晓滕
汪学海	汪学海印	馮祉	最爱热肠人
汪荣(听彝、蕉隐)	汪荣之印、汪氏听彝	履坝	臣履坝印
汪又山	洗翠轩、又山白笺、个斋	木龕	无尘书室、古驿亭长
汪阜(至山)?	觉庵、几生修得到梅花、家承赐书	孔皆	誠印

(续表)

受主	印文	受主	印文
张雪房	雪房居士所藏	莘圃	怀素后身
夏沛(用新)	夏沛私印、用新	松崖	松崖所藏
沈午泉	沈郎	雪岳	雪岳
沈溶	沈溶印信		

表2 陈豫钟石交表二:西泠印人为陈豫钟所作印章

作者	印文
黄易	陈豫钟印、浚仪父、求是斋(白文)、保安、金石癖*
陈鸿寿	陈豫钟印

(注:带*者表示未见印蜕而仅见于文献记载的印章。)

这个数量来看,仅仅高于“西泠八家”中的蒋仁、奚冈两家,而远少于其余五家,可见其篆刻作品流传相对较少。其中有纪年的篆刻作品共计一百一十九方,占了陈氏印作的六成以上。陈氏三十岁以后的作品数量为一百零六方,几乎占了陈氏篆刻纪年作品数量的九成。

陈豫钟的祖父陈王谟工篆刻,因此陈豫钟

凿、刻三等遗法,向之文何旧习,至此盖一变矣。后又得交黄司马小松,因以所作就正,曾蒙许可。”经过对陈豫钟纪年篆刻作品的排序和比对,笔者认为其篆刻创作大致可以三十岁为界,划分前后两期。(参见表3:陈豫钟篆刻纪年作品)

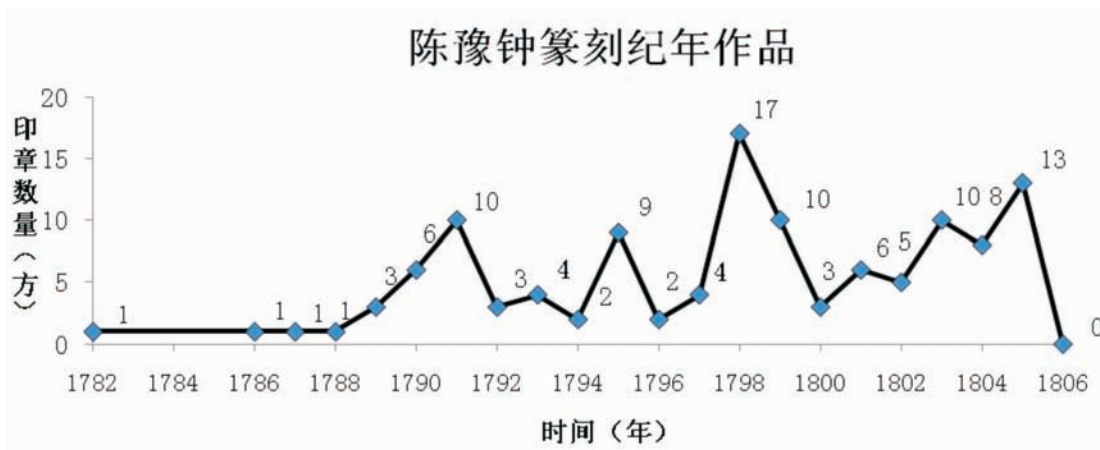


表3:陈豫钟篆刻纪年作品

的篆刻启蒙很早。陈氏尝自述篆刻经历:“余少时侍先祖半村公侧,见作书及篆刻,心窃好之,并审其执笔运刀之法。课余之暇,惟以二者为事,他无所专也。十八、九渐为人所知,至弱冠后,遂多酬应,而于铁笔之事尤夥。时有以郁丈陞宣所集丁砚林先生印谱见投者,始悟运腕配耦之旨趣。又纵观诸家所集汉人印,细玩铸、

陈豫钟弱冠之前的纪年篆刻作品已无从得见,目前所能见到的最早纪年印作,是二十一岁(1782年)为吴汉槎所作《汉槎珍藏》,此印工整朴茂,取意于汉印与明人篆刻之间,虽无明显的浙派特点,但无疑已经十分成熟,可视为陈氏早期篆刻的代表作。四年后陈豫钟重观旧印,亦颇为自得,补款云:“细玩之,略有汉人

刻铜遗意。近日酬应虽多,以此印较之,一无长进。抚(印)三叹,不止斯技也。”陈氏二十五岁(1786)时曾为篠墀治印,其款云“樵雪渔(何震)切刀法”。^[45]二十六岁(1787)所作《说岳翰墨》,自云乃模仿明末清初钱塘篆刻家丁良卯^[46]。丁良卯宗法文彭(1498-1573)、何震,能融合两家之长,有浑厚秀润之致,丁敬亦曾师法于他。此印秀雅润婉,神采确实与丁良卯相侔。再取陈氏为数不多的早期纪年印作观之,除《托兴毫素》(27岁)、《赵氏晋斋》(28岁)是浙派面貌外,《孙锡晋印》(28岁)、《绍杓之印》(28岁)、《祝德风印》(29岁)等印都是典型的汉印面目。综合其自述与上列印例,可知陈豫钟早期篆刻面貌主要是模仿文彭、何震、丁良卯、顾筑公等明清印人,系统学习模仿秦汉印章和以丁敬为代表的浙派印人则在其后。乾隆五十一年(1786)陈豫钟与赵魏、赵辑宁订交,赵魏是著名的金石鉴藏家,赵辑宁是著名的藏书家,他们度藏的秦汉印章与印谱定然不少,丁敬、黄易、奚冈等浙派前贤也都为他们或其长辈篆刻过印章。与金石好友的时常过从研讨和观摩这些印章实物,大大的开拓了陈氏的眼界,也影响了陈氏的篆刻取法。后人评价陈豫钟“凡秦汉以下至前明诸家印谱无不临摹”^[47],实不为过。这些影响在陈氏弱冠之后的篆刻观念和实践中逐渐沉淀,最终厚积薄发,在其三十岁以后的篆刻创作中显露出来。

陈豫钟三十岁以后进入创作的高峰期,这一点无论从他的纪年印章的数量或质量上都可得到验证(参见表

3:陈豫钟篆刻纪年作品)。陈氏三十岁以后印章创作的主线,主要是融合了汉印工整一路与丁敬切刀表现的浙派面貌,而这两种印风本不相悖。郭麐曾说“浙人自丁敬身精研篆隶,于刻印专以汉人为法,后之作者奉为矩矱,吾友陈秋堂恪守其说。”^[48]丁敬的印章中,取法汉印风貌的占其创作的多数,对于这种“汉印”风格的白文与朱文印,章法上都以平实自然为旨归,字形则为平正简约的缪篆。在字体的选择上,陈豫钟沿袭了由丁敬、蒋仁(1743-1795)、黄易、奚冈一路发展而来的结体方折的缪篆。孙慰祖先生认为,“印文篆书的平正化、定型化趋向在陈豫钟的创作中已经出现”^[49],事实上浙派篆刻自从丁敬筚路蓝缕首开风气之后,蒋、黄、奚对字体一直追求着合乎篆法规则简化和纯化,而这种趋向的确在陈豫钟与陈鸿寿二人手中基本完成并定型。

陈氏篆刻的主要形式大体可以分为汉白文印式、汉(魏晋)朱文印式、宋元朱文印式、古玺印式四类。汉白文印式印章的数量在陈豫钟的篆刻中占据相当大的比例,在边款中明确标明仿汉印的作品就有《汉槎珍藏》、《张氏子明》、《王家骏印》、《几生修得到梅花》(仿汉玉印)、《汪彤云印》、《鲁依诗画》(仿汉玉印)、《梦兰李氏》等。汉(魏晋)朱文印式则有《赵氏晋斋》、《赵辑宁印》、《希濂私印》、《穀貽堂印》等,这种印式也是始于丁敬而西泠后来诸子一直延续的浙派经典印式。

宋元朱文印式主要是指以笔势圆转流畅的小篆入印,取法近于宋元

陈豫钟篆刻



汉槎珍藏



说岳翰墨



梦兰李氏



赵辑宁印



希濂私印



久竹



西梅



施氏友篋

陈豫钟篆刻



卢小凫印



托兴毫素



古欢书屋



祝德风印



竹景庵



此情不已



莲庄书画

人朱文印。其中最具代表性的作品有《静安庐》、《快晴阁》、《西梅》、《久竹》、《施氏友簃》、《赵氏献父》、《卢小凫印》等。此类印章堪称陈豫钟成就最高的印作。从章法上看,《久竹》的高低错落,《西梅》的顾盼婉转,都不可不谓极尽巧思。再如《施氏友簃》、《卢小凫印》对角呼应的布局,使得疏密自然贴切。在刀法上则冲切并用,或细若游丝,或绵里藏针,呈现出工稳圆劲、典雅流丽的艺术风貌。这种风格的印章一直被当时浙派印人认为是“元人朱文”^[50]或“宋人粘边瘦朱文”^[51],起源于丁敬(《烟云供养》),又在蒋仁(《小蓬莱》)、黄易(《湘管斋》)、奚冈(《龙尾山房》)手中各有继承和发展,然而数量并不多。陈豫钟篆书本出于李阳冰一路,故而此类印作对于他而言似乎格外得心应手,不但作品数量明显增多,而且更加整饬秀逸,对后世圆朱文的发展具有很大的影响。

古玺印式在陈豫钟印作中仅偶一为之,如《臣》、《树程》、《肝肠若雪》等,以古文奇字入印,格调不高,可视为是丁敬此类作品的馀绪。

陈豫钟的刀法大约也以三十岁前后为界分为两个阶段。早期印作中具有浙派特征的切刀运用明显并不精熟,且主要以简洁明快的长切为主,如《托兴毫素》(27岁)、《古欢书屋》(30岁)等。而更早的一些模仿汉印和明清印人的作品甚至看不出切刀的运用,几乎主要是以冲刻完成,如《汉槎珍藏》(21

岁)、《说岳翰墨》(26岁)、《祝德风印》(29岁)。陈豫钟三十岁之后的创作加入了更多碎刀短切,刀法也逐渐稳健纯熟,但起伏变化较为和缓,如《竹景庵》(38岁)、《此情不已》(39岁)、《莲庄书画》(41岁)。大约因为陈氏体弱,腕力不强,所以不论是早期或



丁敬 烟云供养



蒋仁 小蓬莱



黄易 湘管斋



奚冈 龙尾山房

后期的用刀,入石刻划皆比较轻浅,刻成之后钤拓不易。毛庚(?-1861)曾大量辑拓西泠印人的作品,对于陈豫钟的印章发出如此感叹:“秋堂先生印甚难印,印出十馀纸一无足取,泥薄而印面太细,无从下手也。”^[52]

陈豫钟自言私淑丁敬,阮元也评价“秋堂专宗龙泓,兼及秦汉。”^[53]弱冠之后曾有人以郁礼(1725-1800)所辑丁敬印谱赠之,陈豫钟“始悟运腕配耦之旨趣”。^[54]后来陈氏又将自己所能搜集到的丁敬印蜕汇编一册,以供平日观摩学习。

他多次在印款中表达了自己对丁敬的崇敬之情：

余少好篆刻，见胜国诸名家印谱辄肆力焉。及见丁居士作，错综变化，无美不备，一以秦汉为归，因汇为一册，日置案头，于此得力不少。（《秋雪庵》款）

砚林丁丈，无美不备，以蕴酿为主，譬之于书，丁、顾止于李唐，丁丈则晋魏也。（《澱水外史》款）

印章边款中标明模仿丁敬的作品很多《肝肠若雪》（可对照丁敬《采南》、《象昭》等印）、

《长相思》、《文章有神交有道》、《臣善元印》、《澱水外史》、《希濂私印》。此外如《汪彤云印》与《汪彭寿印》章法字形皆相近似；《汪氏听彝》中“氏”字照搬《陈氏可仪》；《藕舫启事》借鉴了《艺圃启事》，《雪房居士所藏》取意于《汪鱼亭藏阅书》。这些印章有的是对丁敬纯粹的模仿，有的则是参考了丁印的章法和字形。应当看到，对丁敬的心摹手追，既是后代浙派印人习印的必经之路，也体现了以陈豫钟为代表的后辈对丁敬印坛宗主地位的认同和尊崇。

陈豫钟印作	丁敬印作	陈豫钟印作	黄易印作

陈豫钟印作	丁敬印作	陈豫钟印作	黄易印作
		陶谿之德。” ^[56] 从这封信札的言辞中可见陈氏相当恭敬地将黄易引以为师长。此后陈氏多次以所得古铜印及金石拓本馈赠黄易，黄易也数度为陈豫钟刻印以为示范，今日可考者尚有《陈豫钟印》、《浚仪父》、《求是斋》、《金石癖》、《保安》五印（参见表 2：陈豫钟石交表二）。 ^[57] 陈豫钟学习黄易印作亦不在少数：《竹影庵》、《赵氏晋斋》借鉴黄易为赵魏所刻《竹庵庵》、《赵氏晋斋》；《鲁依诗画》神采近于黄易《画秋亭长》；《陈豫钟印》则可比照黄易所刻同文印。《我生无田食破砚》边款云：“黄司马小松为吾宗无轩先生作朱文是句印，圆劲之中更有洞达意趣。余此作易以白文，亦略更位置，然究不若司马之流动，为可愧耳。”可知实是对黄易印章的再创作。这些都可窥见黄易对陈氏篆刻的影响。	

除丁敬之外，陈豫钟的篆刻不可避免地受到师长一辈黄易、奚冈的影响。与契友陈鸿寿的交流切磋，也促使其创作观念有了更深刻的认识。嘉庆九年（1804）陈豫钟观跋奚冈《寿松堂书画记》印：“奚丈铁生自少工书画，而篆刻亦与黄司马小松角胜，后笔墨繁甚，而篆刻疏矣。此印为廿馀年前所作，奏刀用意，绝似丁龙泓先生。”奚冈对陈豫钟一向奖掖有加，这也是今日能见到的陈氏对奚冈篆刻唯一的评价。陈豫钟尝自言“余素服小松先生篆刻，于丁居士外更觉超迈”^[55]，他与黄易的交往正是通过奚冈的引介。乾隆五十七年（1792）陈豫钟致黄易札云：“唯豫素耽金石，无如学浅质鲁，绝少师传，久倾山斗，是以前函恳示我楷模。荷蒙不弃，许以心传，并附上劣石二方，敢乞公馀之暇镌就见寄，俾得所则，傲异日或有寸进，当谨志

陈豫钟与陈鸿寿的篆刻在当时均负盛名，被誉为“二陈”。二人早在乾隆甲辰年（1784）即已订交，当时陈豫钟二十三岁，陈鸿寿十七岁。阮元有论：“秋堂深于小学，篆隶皆得古法，摹印尤精，与曼生齐名。秋堂专宗丁龙泓，兼及秦汉；曼生则专宗秦汉，旁及龙泓。皆不苟作者也。”^[58]郭麐云“秋堂贵绵密，谨于法度；曼生跌宕自喜，然未尝度越矩矱。”^[59]二陈既结为金石契友，时相过从研讨书画篆刻，如《莲庄》印款记载陈豫钟过访陈鸿寿种榆仙馆，观摩董洵（小池，1740—1812 后）、巴慰祖（予籍，1744—1793）、胡唐（长庚，1759—1826 后）、王声（振声，1799—1865）四人模仿汉印的印谱，“乍见绝汉人手笔，良久，觉无天趣，不免刻意。所谓笃古泥规模者是也。”陈豫钟认为学习汉印应该重天趣，去刻意，更加反对“笃古泥规模”，

因此贬抑董、巴、胡、王四子。可以想见，这种观点应该正是二陈研读印谱的一致结论，只是处世圆融的陈鸿寿定然不会随意讥评其他印人，而从“直亮无匹俦”、“见过辄力攻”（余锲语）的陈豫钟口中道出就不奇怪了。

陈豫钟与陈鸿寿皆从汉印与丁敬取径，虽然取法近似，但由于天赋、个性、经历的差异与艺术观念的分歧，两人印章所展现出的艺术风格有着显著的区别。陈豫钟的篆刻以平正秀雅的书卷气质为追求，陈鸿寿则以率性自然的金石韵味为旨归，时人曾以“曼生以天分胜，秋堂以学力胜”论之。^[60]从艺术上讲，两者并无高下之分，但从自然生趣而言，陈豫钟或许要稍逊一筹。陈豫钟自己也深谙此理，在嘉庆七年（1802）为陈鸿寿所刻《陈鸿寿印》边款中自道：“其（陈鸿寿）学问文章，故不能望其项背。即书法篆刻，生辣而气横，亦为余未逮。至工致具体，自谓过之。”陈豫钟在跋陈鸿寿《寿苏》白文印的边款中谦虚地说：“此印神似汉人铸章，曼生所长也，余作此种不能如此跌宕。”更以陈鸿寿原印为范本为其缩刻《陈氏子恭》小印，边款中云：“此印即缩临尊作，以章法熟可改易，知不嫌勦袭也。”可见他是由衷地欣赏陈鸿寿的篆刻。他曾以张燕昌（1738—1814）所篆旧石嘱陈鸿寿改作名印，陈鸿寿为刻“陈豫钟印”朱文印：“二印本芑堂作，秋堂复以属予造。古所谓石交将在是

坎。然雷门鼓布，增余颜汗，尚不足云东家效颦也。”曼生此跋言辞谦逊诚恳，可见对秋堂十分尊重。二陈交谊笃深，切磋共进，此数方印作正是同道之间砥砺篆刻一艺的绝佳佐证。

乾嘉时期金石收藏与考据之风大炽，大量新发现的金石文字直接对当时篆刻家产生影响，借鉴和吸收新见的金石文字入印，成为促进篆刻艺术发展的一股新兴潮流。浙派印人中丁敬、黄易是清代著名的金石学者，他们对陈豫钟的篆刻影响很大。在陈豫钟的社交网络中，奚冈、赵魏、何元锡、赵辑宁等都是杭州有名的金石收藏家，他们之间的金石交游前文已有述及。陈豫钟自己也对金石收藏鉴赏有着极大的热情，更有亲自访碑拓碑之经历。就婚武康期间，曾手拓《灵德王庙碑》，又搜求古砖多种制成拓片分赠同好，仅寄赠黄易的砖拓就有《俞泰作三字砖》、《建兴砖》、《义熙砖》、《钱文砖》等十二种。^[61]砖瓦一类形制较小，文字语意吉祥，宜于入印。今见陈氏借鉴瓦当文字入印者如《长毋相忘》朱、白文印各一^[62]，其白文印边款云：“关中为秦汉建都之会，近年掘得瓦当文字甚多，过其地者各挟以归，文皆吉祥，字更精妙，中有‘长毋相忘’四字，可施于简牘。因捡青田旧坑制之，惜腕力弱甚，运刀草刻，愧合作耳。”友人桑庭樗生日，陈豫钟仿《长生未央》汉瓦作小印为贺，桑庭樗作诗答谢：“……缓铸急凿置不讲，自



陈鸿寿印
陈豫钟刻



陈氏子恭
陈鸿寿刻



陈氏子恭
陈豫钟刻



陈豫钟印
陈豫钟刻



长毋相忘瓦当



长毋相忘
陈豫钟刻



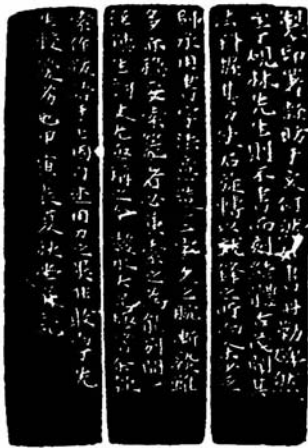
长毋相忘
陈豫钟刻

率胸臆施刀锥。求是庵主最卓犖，馀事为此尤雄奇。瓣香前奉丁隐叟，同时黄易名肩随。识君擅长盖有故，癖嗜金石忘其疲。晴窗罗列恣探讨，鹤头龙爪薤倒披。峰山之碑鲜真本，摭拾乃到荒苔基。断砖零甃认点画，珍重不异璧与圭。……”^[61] 虽然陈豫钟此时已经有借鉴金石文字入印的意识和尝试，但是尚停留在较为肤浅的摹拟层面，或生搬硬套，或求其形似，这种金石趣味与其秀雅工稳的印风并不能完全侷合，故而无法达到陶镕一炉的艺术境界。

“西泠八家”之所以能成为文人篆刻的典范，不仅仅因为其篆刻上所呈现的独特面貌，也在于他们重视边款的创作，继承并革新了边款的刻制方法，扩展了边款的内容与形式。尤其是边款中的长跋，具有丰富的信息容量，或记事写人，或论艺抒情，具有很高的史料与文学价值。

陈豫钟的边款在当时享有盛名，尤擅工整规矩的密行细字边款，在西泠八家中十分有特色。求其印者皆喜其款字，常有索作长跋者，皆欲其款字“多多益善”。同时，陈豫钟也大概是明清以来第一个留意于印款技法研究的篆刻家。其《希濂之印》边款云：

制印署款昉于文何，然如书丹勒碑然。至丁砚林先生，则不书而刻，结体古茂。闻其法，斜握其刀，使石旋转，以就锋



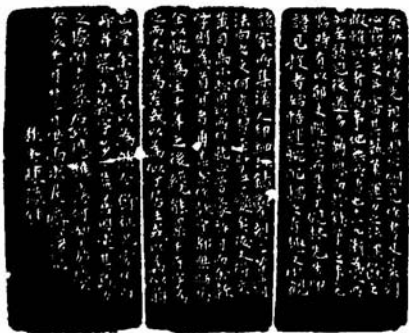
《希濂私印》边款

之所向。余少乏师承，用书字法意造一二字，久之腕渐熟，虽多亦稳妥，索篆者必兼索之，为能别开一径，铁生词丈尤亟称之。今澌水大兄极嗜余款，索作跋语于上，因自述

用刀之异，非敢与丁先生较优劣也。^[61]

这里不仅探讨了篆刻署款的起源以及丁敬单刀刻款的鼎革，更道出了自己刻款的独特练习方法，即以日常书写的字体字形刻款，熟能生巧以后自能稳妥。《最爱热肠人》边款云：

后又得交黄司马小松，因以所作就正，曾蒙许可，而余款字则为首肯者再。盖余作款字都无师承，全以腕为主，十年之



《最爱热肠人》边款

后，才能累千百字为之而不以为苦。或以为似丁居士，或以为似蒋山

堂，余皆不以为然。今余社兄索作此印，并慕余款字，多多益善，因述其致力之处，附于篆石，以应雅意何如？

陈氏所刻款字得到黄易、奚冈这两位浙宗篆刻前辈的称道，几乎可算作是当时篆刻界的最高评价。此二则印款中所言“用刀之异”、“别开一径”、“都无师承”，显示出陈氏对自己边款创作的高度艺术自信。细究其语，陈豫钟刻款是“以腕为主”，又与丁敬以石就刀的方法有别，故应当是固定印石不动，而采用以刀就石的方法。

陈豫钟的边款书体有楷书和隶书两种。楷书款为日常创作落款的常用书体，密行细字的边款最见功力，具有代表性的如《希濂之印》、《文章有神交有道》两印。陈氏楷书由魏晋入手，早年又常有借抄图书的经历，故小楷娟秀典雅。早期款字即已十分工整，如二十五岁时为《汉槎珍藏》补刻之边款，此后愈见精熟工稳。观其四十岁时所书小楷花蕊夫人《宫词》十首扇面，满满数千字，无一懈笔。恐怕也只有具

备了此等功力,方能以刀代笔移之于石,达到“累千百字为之而不以为苦”的境界。^[66]陈豫钟的边款行刀以钉切为主,小字风流蕴藉,纵然连篇累石,仍能铁划银钩,纤毫不失,堪称绝技。这种钉切之法与前贤蒋仁颇有共通之处,且蒋仁亦擅刻数百字之长款,只是蒋款苍茫古雅,陈款工致精巧,可谓各有擅场。^[66]韩天衡曾有论:“楷书款参魏晋法,用刀蕴藉静穆,所作温驯醇雅。不仅较其手书之字高出,即使比勘前贤,也远出多多。故印款之发展,似与书史之发展暗合,先得古朴,继趋华美。何、丁之流古朴之属,秋堂之作华美之制。”^[67]

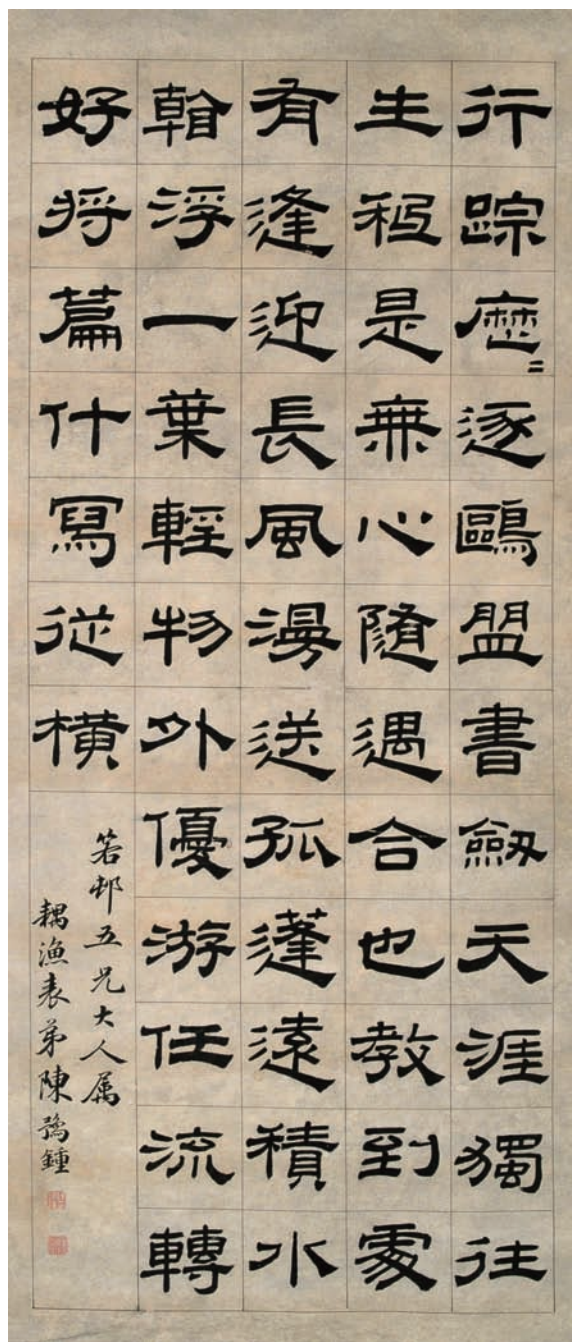
陈氏《文章有神交有道》款云:



《文章有神交有道》边款

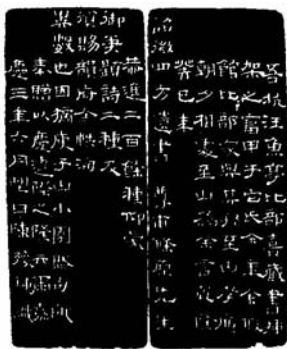
昔丁居士尝拈此诗首句为汪蔗田制印,今已为人磨去,不可得见,余向藏居士印谱有之。赵生之琛课馀之暇肆力篆刻,尤邃意款字,苦于无见闻。余于此虽不能如居士之入化境,工整二字足以当之。篋中适有是石,因仿居士此作,并刻少陵诗于右,俾置之案上,作画粉本可耳。

赵之琛向陈豫钟学习篆刻,但苦于没有临习边款的范本,陈氏乃摹刻丁敬旧作,并刻杜甫《薛端薛复筵简薛华醉歌》全文于印侧供其临摹,故此印及边款可作陈豫钟课徒稿观。赵之琛篆刻天赋亦高,转益多师,学秋堂而不泥,镌刻边款用秋堂之法而变其结体,自成面貌,然亦能作长款而一笔不苟,可谓不负师诲,尽得真传。



陈豫钟隶书条幅

篆隶是陈豫钟擅长的书体,他曾在《张迁》、《曹全》等汉碑下过苦功,其隶书边款即得力于此。其隶书款数量不多,今日得见者仅十二三方,虽然自有特色,但是从艺术质量上看,逊于其楷书边款。其中最精美者无如《家承赐书》的边款,此印乃陈氏为假馆之东主汪至山所刻,又语涉乾隆时汪氏一族蒙受圣恩御赐之



《家承赐书》边款

事,故而镌契尤为精心,款文两面整饬秀美,神完气足,仿佛一方缩小了的精美汉碑,洵为其隶书边款之代表作。

四、结语

作为“西泠八家”

之一的陈豫钟,后世对其篆刻的评鹭向来各执一端。钱松(1818-1860)以为“纤秣”、“雅逸”^[68],罗槩认为“以工致为宗”^[69],韩天衡论“以娟秀工致胜”^[70]。陈振濂认为其印作“能见出很敏感的空间构架意识与线条穿插的功夫。”^[71]于良子更对陈氏篆刻褒美有加,认为“既有丁敬的古拙、蒋仁的质朴,又有黄易的精美、奚冈的清疏,表现出多样的创作才能和较大的风格包容性。”^[72]然而贬抑者亦不在少数,其中最具代表性的莫过于赵之谦(1829-1884)。赵氏所撰《书扬州吴让之印稿》,是比较浙宗与徽宗两派篆刻的重要文献。赵氏本浙人,篆刻从浙派入手,眼界极高,故评议浙派印人甚详,对丁敬、蒋仁、陈鸿寿、赵之琛四家持论均有创见,唯独于奚冈、陈豫钟两家片语不提。赵之谦此文缄口不提奚、陈,可见评价甚低。^[73]傅枋(1850-1903)于光绪癸未(1883)编辑《西泠六家印谱》,虽将陈豫钟列入“西泠六家”,却在跋语中这样写道:“秋堂作印,笔多于意,侪诸五家,不免如仲宣体弱。以齿长曼生,列之第五。”^[74]认为其印细弱无力,难与其馀五家相颉颃,语意十分勉强。此外清代印学家魏锡曾(1828-1881)对陈豫钟也是褒贬参半,他在两首论印诗中分别云:“秋堂师砚叟,自语得工整。媿媿复纤纤,未许康庄骋。小印极精能,芥子须弥境。”“秋堂师钝丁,亦足廊庑。欲洗犷悍习,调瑟而胶柱。虽无达士怀,不失先民矩。(其小注云:第五句意谓墨守成法耳,然秋堂亦自有独到处。)”^[75]这两首诗指出

陈氏篆刻虽有独到处,却墨守成法,而且过分追求工致具体到了细弱的地步。

那么,究竟是什么原因造成了后世印人与印学家对陈豫钟篆刻评价上的分歧?今天又应该如何去定位陈豫钟这样一位篆刻家,评价其作品呢?不妨让我们回溯浙派篆刻兴起的初始——“两浙久沿林鹤田派,钝丁力挽颓风,印灯续焰。”^[76]在东南印坛长期笼罩于林皋(1657-?)一派细腻妍美的印风之际,丁敬异军突起,以方正质朴的汉篆字形和酣畅峭拔的碎切刀法,构造出苍茫古朴的篆刻新面貌。如果把林皋一派典雅秀逸的印风比作书法领域的“帖派”的话,那么以丁敬为代表的苍劲浑朴的浙派印风毫无疑问堪比“碑派”。丁敬所进行的革新,大概可以视作是“金石趣味”对于“书卷气韵”的一场胜利。蒋仁、黄易、奚冈紧随其后,继续壮大和完善了浙派篆刻艺术。延续到陈豫钟时,由于陈氏天赋秉性、艺术经历和美学观念的差异,他的篆刻虽然在秀雅典丽的印风上取得了成功,但过分守成和一味工致却阻碍了他在艺术上更进一步。虽然他在论及书、印时也说:“书法以险绝为上乘,制印亦然,要必既得平正者方可趋之。盖以平正守法,险绝取势,法既熟,自能错综变化而险绝矣。”^[77]但从其艺术实践来看,他尚且无法实现他的这一艺术观念。陈氏篆刻追求的“渊然静趣”^[78],实际是将浙派前辈倡导的“金石气”转头领向了“书卷气”,即篆刻的技法和印章的面貌虽然是浙派的,内里的气韵却是娟秀工致的,这种迂回恰与浙派篆刻浑朴苍劲的精神内涵背道而驰。因此后世印人在感叹秋堂篆刻秀雅的同时,总会觉得其印作较之西泠其他诸子显得孱弱。陈豫钟在三十七岁时所刻《家在吴山东畔》边款中曾流露出一不凡的创作自信:“年来作印无它妙处,惟能信手而成,无一毫仿造而已。若其浑脱变化,姑以俟诸异日。”然而就其一生的创作来看,他的篆刻过早地成熟,也过早地定型,四十

五岁即英年早逝,更使他的艺术生命过早走向终结,因此最终成为“西泠八家”中篆刻风格最保守的一位。当然我们也应看到,陈豫钟的篆刻章法工整自然,平和静穆之中暗藏巧思,字形与线条妍润而不失遒劲,大有绵里藏针、刚柔并用的意味,展示出另一种浙派篆刻的风貌。其宋元朱文样式的印章成就远高于同侪,在典雅蕴藉方面有着新的发展,对后来的赵之琛乃至“新浙派”王福庵(1880-1960)等近世印人秀雅妍丽的印风,具有重大的影响。

笔者曾经将浙派篆刻划分为“前浙派”与“后浙派”两个时期,其代表人物分别对应“西泠四家”与“西泠后四家”。^[1]陈豫钟是“西泠后四家”中年龄最长者,他曾得到黄易、奚冈的指点,奚、黄二人也都对他褒扬有加,视其为浙派篆刻的继承者,故陈豫钟在杭州印坛的声望很高,是“西泠后四家”中的领军人物之一。他与陈鸿寿二人同为浙派篆刻转折与嬗变时期最重要的传承者和领导者,二人在浙派篆刻史上的地位和影响,正与奚冈与黄易的情形类似。陈鸿寿一生游宦二十余年,足历四方,他的贡献在于继黄易之后进一步壮大了浙派篆刻的影响力,拓展了更广大的欣赏群体。而陈豫钟则近于奚冈,一生久居杭州,几乎未曾远游,成为继奚冈之后杭州篆刻的领军人物。陈豫钟生前对弟子赵之琛的悉心指授和培养,更是为浙派的发展和壮大培育了新兴力量。陈氏曾在赵之琛早年所刻《之琛》印侧云:“献父妙年作印如此,将来何可限量邪。”可见对赵之琛寄予的殷切厚望。虽然后世对赵之琛篆刻的评价更是毁誉参半,但其作品流布之广,影响之大,足称浙派集大成者。从浙派篆刻的传承和发展的进程来看,陈豫钟对赵之琛的亲炙之功,实不可没。

(作者单位:江苏第二师范学院南京分院艺术系)

注释:

[1] 陈豫钟又字耦渔,可见其多件书作之落款。此

外也见于北京故宫博物院所藏奚冈绘《蕉林学书图》梁同书引首及袁枚题诗之上款。

[2] 陈豫钟生年与生日之考订,以往无人论及。今据陈豫钟小楷《心经》(民国石印本)所钤《生于丙午》朱文印可确证其生年为乾隆二十七年丙午(1762)。其所作《锷(萼)绿华见日生》印款云:“余亦以是日生,每欲用此典制印未果。衡士兄索作此印,可谓先得我心矣。秋堂。”按“萼绿华”乃道教女仙。陶弘景《真诰·运象篇第一》:“萼绿华者,自云是南山人,不知是何山也。女子年可二十上下,青衣,颜色绝整,以升平三年十一月十日夜降羊权。”由此典故可知,陈豫钟生日为十一月十日。

[3] 陈王谟生年据其自作诗《丁卯十月五十初度感怀》考订,诗见《两浙輶轩录》卷三十四,清光绪年间刻本。

[4] 陈豫钟《最爱热肠人》款。

[5] 见陈豫钟1805年跋陈鸿寿所刻《问梅消息》印:“予自甲辰年与曼生交,迄今二十余年,两心相印终无间言。”另,陈豫钟为陈鸿寿所刻《陈鸿寿印》款文:“余自丙午岁始与曼生交,至今无间言。”则记二陈订交于乾隆五十一年(1786)。两者有出入,其中定有一处出自陈豫钟误记。

[6] 见陈豫钟《素门所藏金石》款:“余夙嗜金石,闻晋斋赵兄搜罗甚富,丙午春造庐往观,时素门兄适至。晋斋谓余曰‘是亦金石友也’,与语甚惬,遂订交于吉金乐石之斋。每遇佳辰良夕,挟所有角胜以为乐。而素门藏书最富,获一古碑佳拓,涵咏词章,意会笔法,取某书细按之,必深悉其始终本末而后已。所藏弄者,品皆精美,事更融会。虽不及晋斋之多,而古人精神已贯通于千载之下矣。”

[7] 叶铭《再续印人小传》卷一,清宣统二年印本。

[8] 宋王象之辑,清陈豫钟钞、瞿中溶校《舆地碑目》四卷,是书先后有陈豫钟、瞿中溶、何元锡、默轩、吴湖帆题跋,今藏上海图书馆。

[9] 陈豫钟乾隆五十七年(1792)致黄易信札。原件见《古欢》册,国家图书馆藏。

[10] 余锷《夜梦陈秋堂感而作此》诗云:“性冷不谐俗,落落寡交游。”《慈柏山房诗稿》,稿本。

[11] 陈鸿寿《访家秋堂(豫钟)问途不得》,《种榆仙馆诗集》卷上,西泠印社,民国四年刻本。

[12] 李堂《过秋堂小筑留赠》,《冬荣草堂集》卷一,清道光十二年刻本。

[13] 见汤礼祥《集王心如宝月山房作歌奉赠兼简余慈柏、陈秋堂》,《栖饮草堂诗钞》卷三,清嘉庆二十

年刻本。李堂《过秋堂小筑留赠》诗云“柳远当杯尤放纵，李潮下笔更精能”，《冬荣草堂集》卷一，清道光十二年刻本。柳远，字季云，柳玄达之子，河东南解人。性粗疏无拘检，时人或谓之“柳癡”。好弹琴，耽酒，时有文咏。李潮，唐杜甫甥。善八分小篆，奄有韩择木、蔡有邻之长。小篆逼李斯，八分一字值百金。杜甫有《李潮八分小篆歌》，其书石刻者绝少。

[14] 余锺《夜梦陈秋堂感而作此》诗云：“笔耕足自给，于世复何求。”《慈柏山房诗稿》，稿本。

[15] 汤礼祥《怀旧诗·陈豫钟》，《栖饮草堂诗钞》卷四，清嘉庆二十年刻本。

[16] 如汤礼祥《怀旧诗·陈豫钟》记载：“余常招同人集慈柏山房。秋堂、曼生暨余慈柏、高迈庵、梁蕉屏皆善画，酒酣合作长幅，笔墨淋漓，座客争攫之。”又有诗《何梦华招集得树轩，奚铁生作画贻诸同人，余后至不及，陈秋堂分得水仙一幅赋谢》记其雅集盛会。分别见《栖饮草堂诗钞》卷四、卷一，清嘉庆二十年刻本。类似的记载很多，兹不赘录。

[17] 《灵德王庙碑》五代吴越王钱鏐所立，今藏德清县博物馆。

[18] 陈鸿寿《送家秋堂就婚武康学舍》，《种榆仙馆诗集》卷上，西泠印社，民国四年刻本。

[19] 这些拓片，黄易皆记录于《小蓬莱阁金石目》稿本中，并注明乃陈豫钟得于浙江武康。

[20] 谢国楨记载：“一九八二年春游沪上，获黄秋盦手题《汉晋以来砖瓦拓本》，为何元锡所批校，旧藏于陈钟豫家（应为陈豫钟，笔者注），有其白文印。”《江浙访书记》，上海书店，2004年，第19页。

[21] 乾隆六十年（1795）陈豫钟在奚冈冬花庵观跋黄易为何元锡所刻《金石癖》印：“小松先生笃嗜金石，故作此印特多，以贻同有是好者。梦华与余各得其一，亦略相似，但大小不侔耳。”

[22] 陈豫钟《文章有神交有道》边款。

[23] 据阮元《定香亭笔谈》卷四记载，重刻薛尚功《钟鼎款识》，“钱塘吴寿朋（文健）明于小学，审定文字以付梓人；陈秋堂（豫钟）精篆刻，为摹款识；高爽泉（垞）善书，为录释跋，皆一时之能事也。”清嘉庆五年刻本。

[24] 见《梅竹水仙图》轴题记：“天潜山人属迈庵写石，慈柏画梅，秋堂作水仙。是日为戊午十二月廿一日。集可花轩观画者筱岩、眉子山人令子曰绾人复乞余补竹而藏之。铁生并记。”今藏浙江省博物馆。

[25] 孙星衍《诂经精舍题名碑记》。

[26] 赵坦《陈豫钟传》，《保璧斋文录》卷下，清道光

七年刻本。

[27] 汤礼祥《怀旧诗·陈豫钟》，《栖饮草堂诗钞》卷四，清嘉庆二十年刻本。

[28] 同上。

[29] 陈文述《挽家秋堂豫钟》，《颐道堂诗外集》卷三，清道光年间刻本。

[30] 见奚冈所绘《蕉林学书图》道光乙未（1835）赵之琛跋文。

[31] 据《杭郡杂咏》：“东园在庆春、艮山二门之间，地分广阔，林木荒秽。”

[32] 此卷乡贤长辈题跋殆遍，传至陈豫钟时，又延请吴锡麒、郭麐、查揆诸名士题诗其上。吴锡麒《半村老人兰亭模本并序》，见《有正味斋诗集》卷八。查揆《题陈半村先生书契帖为秋堂作》，见《笈谷诗集》卷九。郭麐《陈秋堂（豫钟）属题其祖半村先生临兰亭缩本一首》，见《灵芬馆诗三集》卷一。

[33] 《两浙輶轩录》卷三十四，清光绪年间刻本。

[34] 《两浙輶轩录》卷三十四，清光绪年间刻本。

[35] 吴锡麒《半村老人兰亭模本并序》，《有正味斋诗集》卷八。清刻本。

[36] 施朝干《武林人物新志》卷五，清道光十五年刻本。

[37] 《国朝杭郡诗三辑》，清光绪十九年刻本。

[38] 见奚冈绘《蕉林学书图》陈嵇、吴锡麒跋。

[39] 屠倬自云篆隶金石学陈豫钟，见其诗集。赵之琛为陈豫钟入室弟子。关于周庚之记载见陈豫钟篆、周庚刻《善因》白文印款：“年来懒酬应。周生庚从余游，课馀之暇喜事篆刻，颇清朗妥适，遂篆而命刻之以应仲白兄教。未知尚足充文房否？秋堂记。”可知周庚曾从学于陈，并尝为其代刀。

[40] 赵坦《陈豫钟传》，《保璧斋文录》卷下，清道光七年刻本。

[41] 郭麐《陈秋堂（豫钟）属题其祖半村先生临兰亭缩本一首》，《灵芬馆诗三集》卷一，清嘉庆年间刻本。

[42] 丁仁辑拓《西泠八家印选》所附陈豫钟小传误记为“《明画姓氏均编》”。

[43] 同年还有吴隐“潜泉印丛”本《求是斋印谱》二册行世，版式、题识相同，唯版心“西泠印社辑”改作“潜泉印丛”。二谱对比可参见陈振濂编著《中国印谱史图典》，西泠印社，2011年，第1317-1324页。

[44] 陈豫钟印章的伪品数量不少，就文博机构收藏并公开出版的而言，如台北故宫博物院所藏《印信封完》、《陈邦彦印》，皆与陈豫钟真刻相去甚远。关于这

部分印章的辨伪,本文并不涉及,请参考拙文《西泠八家伪印三考》(待刊)。

[45] 此印陈豫钟原刻印文后被人磨去,由陈祖望改刻《皋緘》朱文印,原石陈豫钟边款尚存。

[46] 陈豫钟《说岳翰墨》边款。

[47] 见林大宗《名人印集》,道光十九年钤印本。

[48] 郭麐《曼生存印记》,《灵芬馆杂著三编》卷六,清刻本。

[49] 孙慰祖《跋涉在仕途与艺术之间——陈鸿寿行略与艺事考》,《陈鸿寿篆刻》,上海书店,2007年版,第20页。

[50] 丁敬《以道德为城》边款。

[51] 奚冈《碧沼渔人》边款。

[52] 见毛庚致魏锡曾信札。

[53] 阮元《定香亭笔谈》卷一,清嘉庆五年刻本。

[54] 陈豫钟《最爱热肠人》款。郁礼,字佩先,又作陞宣、佩宣,号潜亭。钱塘(今浙江杭州)人。清代藏书家。其藏书楼曰“东啸轩”,与同郡赵氏“小山堂”藏书并称。

[55] 见陈豫钟观跋黄易为奚冈所刻《鹤渚生》边款。

[56] 陈豫钟乾隆五十七年(1792)致黄易信札。

[57] 黄易刻《保安》朱文印,款云:“秋堂三兄以北齐保安造像祝余生日,感其意,用青州马脑石刻此报之。泉唐黄易。”见张鹤亭辑《芥弥精舍印萃》,清钤印本。

[58] 阮元《定香亭笔谈》卷一,清嘉庆五年刻本。

[59] 郭麐《补罗迦室印谱》序,道光丁亥年钤印本。

[60] 汤礼祥《怀旧诗·陈豫钟》,《栖饮草堂诗钞》卷四,清嘉庆二十年刻本。

[61] 见黄易《小蓬菜阁金石目》稿本。与黄易相关的更多金石交流可参考拙文《黄易的家世、生平与金石学贡献》,故宫博物院编《黄易与金石学论集》,故宫出版社,2012年,第350-371页。

[62] 陈豫钟《长毋相忘》朱文印,象牙质,韩天衡收藏,收入韩天衡、韩回之编著《文玩赏读》(增补本),上海人民出版社,2006年,第133页。《长毋相忘》白文印今藏浙江省博物馆。汉《长毋相忘》瓦当,甘泉宫遗址城前头村采集,面径15厘米,乃汉人常用吉语,图版引自傅嘉仪编著《中国瓦当艺术》,上海书店,2002年,第434页。

[63] 桑庭樗《初度日乞陈秋堂(豫钟)仿长生未央汉瓦作小印以诗迎之》,《国朝杭郡诗续辑》卷二十八,清同治年间刻本。

[64] 又《澄碧珍赏》边款云:“刻章署款,始于石印之后。文、何两家,署款之最著者,然与书丹勒碑无异。若不书而刻,乡先辈丁居士为然。其用刀之法,余闻之黄小松司马,云握刀不动,以石就锋,故成一字,其石必旋转数次。”内容与《希濂之印》款大体相同。囿于笔者识见,此印及边款遍查诸种谱录均未获。此条及《秋雪庵》印款均始见于韩天衡编订《历代印学论文选》,西泠印社,1999年,第741页。因此可能是韩天衡先生目验之孤品,今一并注出以备参考。

[65] 陈豫钟小楷花蕊夫人《宫词》十首扇面,今藏西泠印社。

[66] 对蒋仁印章边款的讨论,请参阅拙文《蒋仁的生平与篆刻艺术》,收入《第二届“孤山证印”西泠印社国际印学峰会论文集》,西泠印社,2008年,第271-287页。

[67] 韩天衡《天衡印话》,上海科学技术出版社,2000年,第92页。

[68] “纤穠”见钱松刻《米山人》边款。“雅逸”见童大年刻《西湖不厌久长看》一印所存钱松原边款。

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

[70] 韩天衡编订《历代印学论文选》,西泠印社,1999年,第639页。

[71] 陈振濂《中国书画篆刻品鉴》,中华书局,1997年,第897页。

[72] 于良子《浙派篆刻创作特色谈丛》《“百年名社·千秋印学”国际印学研讨会论文集》,西泠印社,2003年,第209页。

[73] 详阅赵之谦《书扬州吴让之印稿》,韩天衡编订《历代印学论文选》,西泠印社,1999年,第597页。

[74] 傅棡《西泠六家印谱跋》,韩天衡编订《历代印学论文选》,西泠印社,1999年,第621页。

[75] 魏锡曾诗第一首题为《论印廿四首·陈豫钟》,见韩天衡编订《历代印学论文选》,西泠印社,1999年,第891页。第二首诗题为《论印诗六首·陈豫钟》,见《如心室未定草》,稿本。

[76] 汪启淑《丁敬传》,《续印人传》卷二,清道光年间刻本。

[77] 陈豫钟《赵辑宁印》、《素门》连珠印边款。

[78] 陈豫钟《莲庄书画》边款。

[79] 参阅朱琪《奚冈的家世、生平与篆刻艺术》,《第三届“孤山证印”西泠印社国际印学峰会论文集》,西泠印社出版社,2011年,第212页。

清芬逸珠 永存画史

——一代画人潘君诺

□ 姚善一

潘君诺先生(1907-1981),名然,晚年号然翁,斋称虫天小筑、茧蜕斋、演雅楼,祖籍江苏丹徒。毕业于上海美术专门学校,先后入郑午昌、赵叔孺、陈半丁诸师门墙,曾为蜜蜂画社、中国画会、中国画人协会、中国美术工作者协会成员,以花卉草虫、人物造像和指画三绝闻名于画坛,尤以写意草虫开宗立派。

1956年第二届全国国画展览会展出先生花卉草虫小品,“北齐(白石)南潘(君诺)”之誉鹊起。

1983年(去世后二年),上海人民美术出版社刊行《潘君诺花虫小品集》;2012年,上海书店出版社刊行《潘君诺写意草虫艺术》;2013年,列为上海文化发展基金会文化艺术资助项目的《潘君诺绘画艺术》,由上海书店出版社刊行,并于艺苑真赏社举办潘君诺画展。

一、卓尔超奇的写意草虫

郑逸梅先生在《题潘君诺画册》一文中写

道:“在昔贤论画,谓画写物外形,要物形不改。人以为难,而丹徒潘子君诺却优为之,其超轶侪辈也何如?潘子雅擅花卉,花卉以兰竹为难,

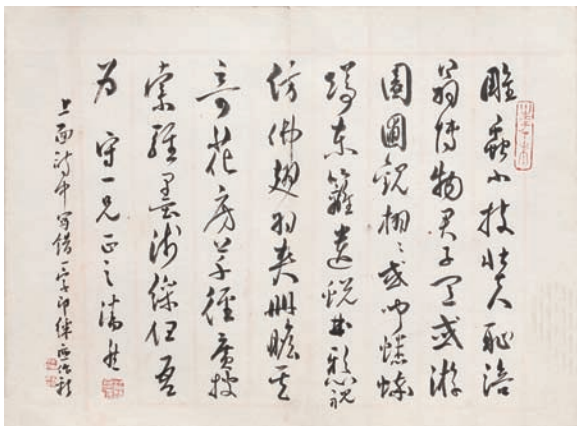


潘君诺像(1976年时年70岁)

潘子又优为之,拂楮吮毫,顷刻立就,往往疏逸冷隽,气韵自然,其超轶侪辈也更何如?余曾见其绘紫藤,牵枝纠叶,以草书法写之,有似张旭当年之濡墨;见其绘牡丹芙蓉,擢秀敷荣,掩润华湛,极翠瓣红酣凌波出水之致。盖流露灵府,涤尽尘埃,寓有法于无法之中,写色香于色香之外,沉浸秾郁,意趣磅礴,令人莫测其所以;且无论春卉秋芳,辄点缀一蜂一蝶,入妙造微,栩栩欲活;信笔所之,万类由心,不屑随人步趋,纯以造化为师,洵足夺标艺苑,拔戟自成一军者矣。”

郑逸梅前辈对潘君诺先生的花卉、草虫有精辟的评述。本文拟更多地谈谈潘先生“自习独创”的写意草虫。

潘君诺先生的三个斋名都与虫有关:“虫天”,摘自《庄子·庚桑楚》篇“唯虫能虫,唯虫能天”句,言百虫能各适其自然之性。“茧蜕”,蛹



潘君诺 行书自作诗

蜷蛭伏，蝉蛻蛇解，意在游于太清。“演雅”，推行《尔雅》（《尔雅》省称“雅”，中有《释虫》篇），潘先生所作七律诗中有“雕虫小技壮夫耻，涪翁（黄庭坚）博物君子宜”句，应是斋馆“演雅楼”的注解。

草虫虽微细，《诗经》比兴，亦加寓意。自兹以降，历代画界多有名流。画史上有曾云巢“不知我之为草虫、草虫之为我”之说，潘君诺先生又何不若此？更有趣的是，潘先生竟能模声虫语，作虫语交通，比前人更胜。逗蟋蟀不用丝草，而引之以声。晚年的潘先生画虫时，也常有不期之声，弟子闻虫鸣便四处张望寻找，他却一脸无状地说：“声音是我嘴里发出来的。”逗得弟子大笑。先生在画上题及“余儿时喜蓄蟋蟀，爱其鸣声而不使斗也”，其童年对草虫痴顽如此。古稀之年犹潜心于虫，见有“叫哥哥，山东产，每年届时有出售者，对其生活情况尚需研究”的题句，真不倦于孳孳。

潘先生有诗录其对草虫生态积精蓄神的观察：“雕虫小技壮夫耻，涪翁博物君子宜。或游园圃观栩栩，或闻蟋蟀蹲东篱。遗蛻曲悬视仿佛，翅羽夹册瞻其奇。花房草径广搜索，轻墨浅彩任吾为（题《虫天小筑画册》，1971年）。”

潘先生谙熟虫性。有弟子陪先生在静安公园散步，忽然，先生将手伸入花丛，抽出手时，弟子惊讶地发现一只蝈蝈已在他掌心之中，不

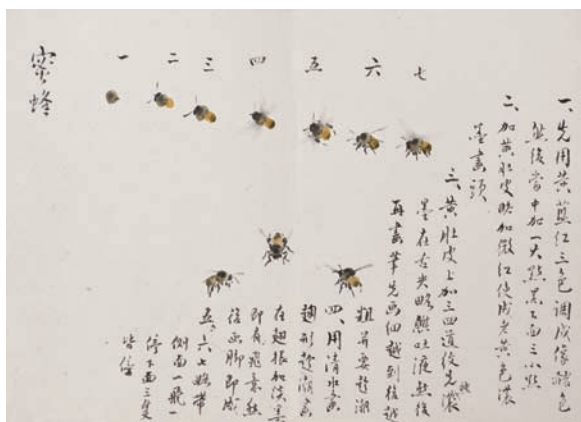
想举步蹒跚、目力衰退的老人，但出手竟如此敏捷。潘先生就着手中的虫，与弟子讲解虫的头、胸、腹、须、翅、足。说完后，他摊开手掌，让蝈蝈自行遁去。

潘先生在上海美专时（1927—1930），曾临摹宋元以来历代名家的人物、花鸟、草虫作品，更着意揣摩孙龙、居廉、新罗山人等草虫佳作。有一次，我告诉先生在博物馆看到新罗山人所画的蜜蜂，先生随即说出新罗山人是如何画的，可见其早年对古人的草虫所下的功夫。潘先生结识昆虫学家尤其伟时（1936年），获赠一部日文版昆虫图录，虽历经几十年种种变故，但此书一直保存至终。只不知何时何故已成残本，封面、封底无存，内页也只存第9页至第318页，故不知其书名。

师物为原本，摹古是借鉴，贵在寓目得心。据经而从事，不随人步趋，意在若然启关。潘先生由对草虫的深识，到意象的提炼，进而变化为墨韵色相，体现为用笔；由工而写，趋向野逸高雅，更多地采用“没骨法”画草虫。此种化度贯穿于潘君诺整个草虫写意生涯，形成自己的面目。

写虫之难，难于取舍。写形不能舍、不能取，或谨毛失貌，或狂怪失真。潘先生将妨碍笔墨表现力的非主要征状，如蜻蜓刚毛状细微的触角，如蝴蝶过多过杂的斑纹、斑点等，皆多舍去；重要的特征、富有表现力的色彩纹点，如天牛触角的节状，如黄脊蝗翅上的斑点，一定留取，甚至强调。因而他笔下的草虫，不是恣意卤莽的“非虫”，也不是面面俱到的标本，而是有特征、有生气的写意。

写虫之难，难于笔墨。用笔须一笔一个结构，要见笔、见墨（色）、见意、见方圆，草虫具有的目、科、种等细微特征，皆能点剔而成。无论工细点丑，笔墨间神与趣会；无论俯仰向背，皆合于透视规律。至于刻意工巧，不知笔墨之道，此无可论。



潘君诺 草虫技法

写虫之难，更难于写心。写其形，必传其神，传其神，为写其心，惟妙悟方不失其真。潘先生画瓢虫，可掬的是其“憨巧”：爬行时的瓢虫，鞘翅合闭如球状，头上探出的触角一直一曲，短小的六足在如球的硬壳下前伸后蹬，笨拙中透出捷巧。而飞行中欲停息的瓢虫，一对鞘翅将合半翕，鞘翅下的一对膜翅煽动渐弱而呈黑影，圆圆的身躯增大了一倍，似难以承托自身之重，而触角直探如故，足肢前屈后伸，皆已早作控于花叶的准备，笨重中愈见精巧。潘先生笔下，蚱蜢有腾越之势，螳螂有攫物之贪，蟋蟀有振旅之雄，至于蚂蚁虽小也各具情性，生态的虫已灵变为妙夺造化的虫。

虫大多有翅，尤其是蜂、蝉、蜻蜓的膜翅，飞则灵动，驻则透明，以翅称绝的佳作迭出于草虫画史。前贤任伯年画蜂，前后翅合成扇状，翅翼振动渐淡渐虚，仿佛若有声。齐白石继之。潘先生惜扇状之翼似有沉重之感，而另辟蹊径。

潘先生画蜂，为其标志。此栩栩欲活在于四翅，用清水点出蜜蜂四翅，淡墨分别翅根，水墨浑化渐虚渐无，而前后翅分明；浓墨点后足（携粉足），后足因与后翅润化若有腿毛，若携花粉而隐约翅下，如此微薄的膜翅在他的笔下竟有这么多的蕴含。此种表现方法，具收获满载之意，又不失嗡嗡振翅之轻盈。

潘君诺先生工于花卉、蔬果，一经虫豸点缀，更觉勃勃生意。虫虽小，却是点睛之笔；见其大，妙在匠心别具。画虫者常恐虫之微不显于画面，或傅色亮丽，或置之画面空处，此为常法。潘先生不落旧套，不入时蹊。其写《捕蚊图》，蜻蜓掠翅，将观者视线引向其下方：一蚊惶惶，不逃明眼。此是曲畅之笔。虫有保护色，绿蚱蜢隐于青草间，虫草一色，如何寻得？先生于虫腹淡抹紫朱，一泄天机。此是无藏之心。潘先生写《墨荷豆娘》，荷花双钩，荷叶泼墨，豆娘橙红；豆娘不飞旋于大片空白处，却躲于墨叶下的草茎上，先生谓之“别有洞天”。

大幅难，难于纷纷纭纭，难于其中细细微微的虫。我曾见潘先生大幅紫藤（先生谓，画大幅得益于青海画布景），牵丝攀藤，草书气骨，叶舒自由，汉隶风韵；画上数蜂，有驻息于花上，有飞掠于藤叶间，居然比大片的花、叶、藤还要“扎眼”，更添乱于纷纭。

人皆视画手卷为畏途，而潘先生信笔为之，动与古会。我于庄正先生处见其所藏先师《花卉蔬果草虫长卷》长达4米余，画有四季花卉十种、蔬果十种、草虫四种；还有《花卉草虫长卷》长3米余，画有四季花卉七种，草虫十三种。画面由虫串联花卉，跌宕起伏，疏密有致。

小品亦难，难于经营，难于小中见大。潘先生小品居多，奇思异想，洒洒落落。《山雨欲来时》，19×27cm，画面左上柳叶从风，款压右下，而占据画面大部的是姿态各异的蜻蜓，两只盘旋于中，两只由外入内，画面只觉气象郁闷，却丝毫不觉壅塞。《蛛网添丝》，19×26cm，画面左上蛛网疏布，右下大篇题款，唯有中间一蜘蛛倒挂，才将蛛丝引向右，又将蛛网织向左，画面空灵却有路远思（丝）存之重。《儿时》，22×28cm，一石横卧于画面下方，长款横题于画面上方，此是章法之忌，然先生画石虚其左而实其右，于石右方出秋草、点苔痕、押朱印，石棱右上再踞一蟋蟀，布局险奇。

中年至晚年为潘先生花卉、草虫画创作的主要时期(只偶作翎毛、造像),所作蜂蝶蝉螽等,种类繁多,甚或蚊蝇蚁尾,亦无所不为。他曾和唐云先生有过一回打赌雅事:唐云先生画出多少种花,他就上添多少种虫,且须合花之时令,居然终有胜算。其身后出版的《潘君诺花虫小品集》中所画的一些草虫,编辑者得延请昆虫研究所的专家释名。我收集到潘先生所画草虫有30余种(见《潘君诺写意草虫艺术》一书),如此众多之虫,能如此出神入化,前人所未有。

潘先生的草虫由工笔而兼工带写,由小写意而大写意,或双钩,或点厾,各有生机;或沁墨,或破笔,心意自恣;更有以指随手点抹,象外生意,于中国画写意草虫门类绝伦超奇,开宗立派。

二、妙笔传神的人物造像

1947年出版的《美术年鉴》记载:“(潘君诺)工花卉,设色明净,笔姿放逸。自去岁北游幽燕,作风渐趋浓重,写点景草虫,天趣盎然。尤擅写真,白描勾勒,以西法速写出之。为曾鲸、焦秉贞二派之后,另辟蹊径,颇为时人推重。”

潘君诺先生在燕京时,特去谒见年已84岁的黄宾虹师,并为作肖像。黄宾虹在馈赠的山水画上题:“余与君诺道兄别十馀年矣,近晤于故都,见其学谊孟晋。因为余写小像,雅健似明贤,无作家习气。今将南旋,捡拙笔以赠行,聊博喁喁而已。”

潘君诺先生在上海美专就读时,得黄宾虹师亲授,黄宾虹前辈以画家的敏锐目力、学者的厚重素养和师长的深识前瞻评价潘先生的写真“无作家习气”,传神“雅健似明贤”。

潘先生初入上海美专时随俄国画师习西画一年,而其人物造像并未采用西画表现明暗的技法和巍坐屏息的画像方法,而是以熟想默识的观察领会,施以传统的白描勾勒,得简而

意足的传神。所以,高存道(1876-1960)称潘君诺的人物造像“此海上所仅见者”,谓其造像“然也奋起点染新,古法传真间期世”,“新”是指新径另辟,率略简易,精而造疏,至于要旨而不蹈袭前人,落落数笔已丘壑自现;“古”是指归于古雅,风神气韵,至于理趣而不刻意状貌,形似之极而得意于丹青之外。

在吴眉孙(1878-1961)先生1940年的题跋中,可见当时潘君诺写真盛况:“一日在秦婴盒坐上,(潘君诺)为予写科头小像,顷刻便成,形韵两得。数月间,遍画群贤,一一妙肖。蔡巨川(1900-1974)为镌‘每逢佳士必写真’小印相贻。婴盒谓,其人其技足与何阿黑并传艺林。”

此时的潘君诺先生已名重海上,姚荫达(1871-1944)先生的诗中写道:“潘郎潘郎早擅场,行见艺林名大噪。一纸千金价未高,踏穿门限迹难扫。”

潘先生作肖像,往往交谈于动笔前,意在待其言笑流溢,发见本真性情,而后可以会心,一得佳思,亟运笔墨,放笔如在笔底。故其造像神完气足。此可见于仇采(1873-1945)的记叙:“君诺仁兄先生工花卉、翎毛、草虫,并精画像。点笔传神,惟妙惟肖,均有声于时。近(1940年冬)遇于同社至友午昌鹿胎仙馆画室中,相与倾谈,欢然如故。次晨,为采钩小像,极肖,因订神交。”

1956年,潘先生为冒鹤亭(1873-1959)写照,此前曾二趋其寓所,未竟。究其因由,恐冒时任上海市文管会顾问,忙于政务,潘未能静而求之。时隔一年半,至三赴乃成,并添写唐云像。此所谓形不开而神不现,故为之三赴。冒鹤亭作《丹徒潘君诺为余写像,唐云补景。复依样再画二帧,一赠唐云,一自留,而索余一诗,赋二十八字》,诗云:“京江张(夕庵)顾(子余)画无伦,犹逊松原善写真(六莹堂藏蔡松原合家菴原上舍及其已像为渔樵图,余有摹本)。困扇家家吾不称,莲巢喜见姓潘人。”

洪丕谟在《回忆潘君诺师》文中详述潘先生人物造像的整个过程：“一次，他给家父画像。画像之前，先是在交谈中静默观察，捕捉形神，如此酝酿了好几个星期，迟迟没有落笔。忽然一次他让家父明天去他家里，届时他让家父摆好姿势，提起眉笔，又端详一会，大概只十多分钟，家父面戴银丝边眼镜的清淑容貌，就被细笔勾勒，神情活现地捕捉到了尺页上面。接着是家父可以自由活动了，这时，只见他刷刷几笔，让画面的家父穿上了一件长衫，然后又在他的手里添上了一柄风雅的鹅毛扇。最后在画面右上角略缀紫薇。”

传神写照，不曰形曰貌，而曰传神，因神出于形。潘先生善细察，着眼于对象不经意间流露的神态，故其肖像造妙入微，各极其变。

我于李学殊先生处见潘君诺先生 1945 年所写的《茗仙老伯遗像》。此画为潘君诺造像，刘伯岩写衣褶，尤无曲补景。画中的茗仙老伯，双颊瘦削，气象倔强，双目炯炯，凝情定志。用笔处轻重恰合，秀骨珊珊，不可移易；傅色处淡雅融合，清神奕奕，凹凸磊落；无模糊着迹之弊，呈显豁朗爽之心。

我于陶为衍先生处见潘君诺先生 1963 年所写的《冷月先生前辈六十九岁造像》。画上，陶冷月(1895-1985)先生虽已步入老年，却华润之至。此造像形其形逸逸淡痕，折皱虽嵌，却具发越之象；色其色和泰纵腴，气血蕴肌，独得圆融之妙。最妙在老目神浅，眼梢旖旎，载笑载言，可近之情流溢于眉睫之间。最活在毛发，发拂淡青，发际沁墨，此苍茫清峻，此灵变之机，虽顾(恺之)、陆(探微)弗能。

吴待秋(1878-1949)先生诗赠潘君诺，以黄荃、徐熙、李龙眠三大古代画家相喻，“以志赞叹”。诗云：“活色生香莫比伦，荃熙或者是前



潘君诺 芍药风蝶 36.5 × 53.5cm 1973 年

身。白描兼有龙眠笔，写出庐山面目真。”

吴待秋先生金石书画兼长，尤工山水、花卉，间作人物，与吴湖帆、吴子深、冯超然合称“三吴一冯”，又与赵叔孺、吴湖帆、冯超然并为“海上四大家”。他与潘之老师赵叔孺先生平辈齐名，又年长潘二十九岁，却以“道兄”相称，既是赞许奖掖，亦可见潘君诺先生已崭露头角于上世纪 40 年代的上海画坛。诗跋中写道：“君诺道兄工花卉草虫，尤擅传真。比来沪读以小册为余写照，不渲染，不设色，随意数笔，神情兼得，真绝技也。”

三、从难求变的指头丹青

我在撰写《潘君诺先生艺术年表》时，拜访请益于王中秀先生。王老师热情地接待我，并找出他收藏的潘君诺指画《丝瓜草虫图》让我拍摄。

此画设色，写于 1972 年。入眼只见畅快如泼的大篇瓜叶，有枯有荣，明暗相衬；叶间藤蔓纠纷，粗藤跌宕迈越，细蔓缱绻绸缪；出于藤叶的丝瓜绿玉簪花，黄花上有络纬，绿叶上有瓢虫，另有花蜂一群相聚。叶之色，赭墨、石绿、汁绿诸色浑沦，有滃然而云之妙；藤之劲，枯湿纵逸，有兔起鹘落之疾；瓜、叶上的勾筋，刻削苍劲，直逼青藤之骨力，透露出不愿墨守成法的

创造精神。

我所能见到的潘君诺指画，皆画于辛亥（1971）至癸丑（1973）间，没见到早于此期的指画。

潘君诺先生的指画是否承教于潘天寿师，无从得知。1927年至1930年，潘君诺在上海美专学习期间，潘天寿在该校任教，但未见师生二潘的指画。从潘天寿戊子秋（1948）所作指画《磐石墨鸡》题跋“示作指画已三年多，偶然着墨荒率殊甚……”来看，其于1945年始以指画示人，而此时及以后，师生二人动如参商，行踪未见有交集。但潘天寿受迫害致死是1971年，而所见潘君诺最早的指画也是1971年，这是否是对业师的一种缅怀？

潘天寿先生在《听天阁画谈随笔》中论述指画：“予作毛笔画外，间作指头画，何哉？为求指笔间，运用技法之不同，笔情指趣之相异，互为参证耳。运笔，常也；运指，变也。常中求变以悟常，变中求常以悟变，亦系钝根人之钝法欤！”

潘君诺先生在指画《丝瓜草虫图》上题道：“余从事于笔墨五十馀载，每欲思变终不得其法。壬子新春，中秀持纸索画，试以指为之，顿觉豁然而悟，遂与之论画甚洽，余画自此一变。世所谓七十而从心所欲不逾矩者，其斯之谓乎？盖不择手段而已。”此语与潘天寿师同出慧心。

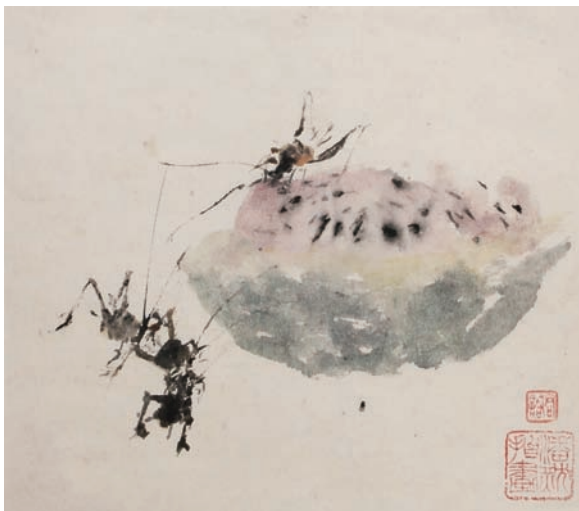
潘君诺先生早期得郑午昌师亲炙，花卉师法白阳、新罗，淡墨浅色，风格清新，细谨时纤毫不爽，粗放处酣畅淋漓。后又从赵叔孺师，画风温润清雅，饶有真趣。中年犹不辍于学，北上投陈半丁师门下，笔墨苍润朴拙，色彩浓重沉着，形象简练清隽。至1960年代初，潘先生多用退笔，时而还用左笔，出笔生辣，破笔碎墨，漫不经心，写胸中之逸气。综而观之，转益多师、画风演漾，“每欲思变”贯穿于潘君诺整个艺术生涯。

指画与笔画全然不同，运指较于运笔受到的限制更大，远不如毛笔随意，也不如毛笔易控制。至1970年代初，潘先生常作指画，所以弃便从难，为求变也。

潘天寿先生谈指画用墨之难：“指头既不能含



潘君诺
指画竹
1976年



潘君诺 指画钱驼子食瓜



潘君诺 指画荔枝飞蝉

较多的墨和水分，蘸一点墨和水，就在指端集成一点，一着纸，全部的墨和水就一起着纸，易于泛滥，而整个指头也就完全枯竭，既不相宜画慢线，作长线更无办法。”

潘君诺先生指画墨竹，将指画之短变指画之长。指头着纸易泛滥，故叶叶交错，枝枝穿插，枝叶相扶；以浓破淡，以淡破浓，浓淡相润；因其易“泛滥”，反得淋漓元气，呈随意沁渗的墨晕。指头过纸易枯竭，故快撇疾捺，粗简恣肆，迹断意连，灵动飘逸；因其易“枯竭”，反得草草荒疏处见跌宕敲侧的韵律。

潘君诺先生指画兰草，简略中见精工。兰叶用枯墨，以半甲半肉出飞白长叶；兰花用湿

色，以指肚指侧点滋露紫萼。新花与衰叶，一润一渴，无碎弱，无霸悍，疏简处不落于草率，粗放中间亦有蕴藉。

潘天寿先生谈指画设色之难：“用指头来烘染设色，不论重烘染重设色，与轻烘染轻设色，有指头独具的缺点，难以与毛笔作同等的要求，这是无可讳言的。”

潘君诺先生指画设色牡丹，点叶堆水堆墨，水墨相融无隔而具深浅。写花用色薄而清澈，花瓣浓淡层次分明，既非散漫无致，又无凝滞不匀。花、叶泫泫然而欲滴露，得简逸传神之妙。

潘君诺先生指画《钱驼子食瓜》，画上瓜瓢堆彩，彩则露鲜；瓜皮理纹，纹见敦雅。最妙为瓜籽，墨玉如有包膜嵌于沙瓢。最奇是数只钱驼子，一只附瓢上，美食如飴，三只似争啖，喋喋不休。画中钱驼子，驼凸的身形纵恣张横，有力的后肢劲腿长胫，有细中求粗，又粗中求细。最传神的是触角，有捷挺之劲，又有随意之巧，捷挺如锥画沙，随意如不经意，实添长须的晃动之趣。

潘君诺先生晚年，八帧指画小品分装四架镜框，在演雅楼常年悬挂，每幅一花一虫。初入眼时粗服乱头，细视之则舍形留神，生气逼人，指头蘸墨晕色，幽艳古雅。

其中《荔枝飞蝉》：手抹三四枚荔枝，朱深赤浅，丹中又透着绿。以甲指出枝，似断似续，生拙处退笔弗能及；又随意点染墨叶，枯湿浓淡，落拓不拘；简而意赅，特具一种凝重古厚的意味。画上飞蝉，亦以指为之。淡墨轻抹蝉之胸背，以浓墨接画头、眼，水、墨各有张力，相撞而不容。点浓墨破胸腹背板上的淡墨，胸背凸分三面，腹背隐约分节，墨迹似水流石上，波起如鱼鳞，虽简而不简。拇指清水撇翅，淡紫渗翼，翅根以淡墨接胸侧，有如风清而振绮；将干未干时，以指甲勾翅脉，翅脉若有若无，得意到指不到之趣。蝉飞忽忽，模糊之迹愈形其美，令人

寻味无穷。

潘先生于难处求变革,于变处夺天功。尤无曲先生有云:“故友君诺兄……晚年指画尤为佳妙,风韵独特超然,诚近代艺坛绝唱也。”

四、学力精到的有法非法

潘君诺先生有论画诗词存世,画论又大多散见于作品的题识中。

潘先生的《论画》诗,提出他的“精神不渝”论:“作画有三类,难与俗者言。状物能‘绝似’,而无笔墨痕;以此自夸耀,实未入画门。或与物象殊,写意自为尊;意既不能达,鱼目与珠浑。惟有能绝似,又绝不似真。绝似非形似,能得物之神。精神既不渝,形似自内存。学者悟此理,画道方得伸。”

对于“殊于物象”者,潘先生以为或是无知,或欲求奇,或沽名矫节,种种做作皆于此邪思中泛滥。

无知者盲目于某某大家有此画法,不知“物”之所以然,不知“迹”之所以然,不知“物”如何成“迹”。此所谓字经三写,乌焉成马。欲求奇者任意师心,动辄托之大写意,往往废于常理不当。沽名矫节者诡僻狂怪,徒取于惊心炫目,这不是艺术的变相,而实质是虚是伪。所以,故善画者师理不师意。

潘先生致力于慎之于理。源于象,方能取于神;观其所象,可得其形,得其势,得其韵,得其性。形虽无常,但皆有物理;常理当,方合于天造,无形因之而生,方能变态不穷。所以,善学者师物不师迹。

潘先生在教学中,一再告诫学生,学画须观察生态中的花卉、草虫,通过观察参透常理,笔下方能一俱物理生意。万不可以标本、图片为活灵,因人意而自恣。

花卉与虫皆有种属科目之分,皆有不同的分布区。花卉与虫配,成虫有不同寄主(如雁来红、鸡冠花无花冠,非采蜜的蜂蝶之寄主),成虫发生期又有南北之不同。种种虫豸更需细辨

特征,不病其暗。

蝶、蛾同目(鳞翅目),蝴蝶触角前端如球棒状,而蛾之触角羽状如美眉。蜻蜓、豆娘异科,蜻蜓后翅大于前翅,而豆娘前、后翅大小相同。同称为蜂,蜜蜂采蜜,后足有毛,用以携粉,而叶蜂取食叶片不采蜜,后足无毛。

暗者往往病于人意。虫分头、胸、腹三个部分,胸部长三对足、两对或一对翅。若将虫足画于腹上,将虫翅长于腰间,此皆大谬。触角为虫的重要感觉器官,生气全在于触角的灵动。古时候,插雉尾于武冠上,戏剧中,武将顶植长长的一对“雕翎”,其示果勇,似天牛触角外弯前探。若依样将蝴蝶触角也画成外弯,则此蝶已殁,因有生命的蝴蝶触角内弯如一对括弧。若将天牛触角后曲于身边两旁,则已了无生气,或是做成的天牛标本。此种种谬误皆出于一任人意,失之常理。

对于“无笔墨痕”的画风,潘先生强调:只有形似的轮廓,或无笔,或无墨,自以为画,则愈失于画。先生在《芙蓉图》上题道:“无论精粗,要皆以有笔为祖,未有无笔而成画者。”

书画非异道,以书入画,或雄劲古秀,或粗疏雅正,或狂放飘逸,气骨流利,见灵性绚烂。这就是所谓的“笔力”。潘先生有题“写梅要枯劲有力,更须书法旁助。书法佳者未有不能画梅也”、“写兰要学草书,亦须悬肘,自然挥洒自如也”、“写藤如写草书,肥瘦浓淡任其自然,信手拈来,不计似与不似也,乘兴而已”。笔之轻重疾徐,墨之浓淡枯润,又合成笔墨的浅深疏密。笔墨浑成,跌宕敲侧,舒卷自如,触手成趣,这书画之道岂能舍去?无笔墨者是无根无本。

至于“惟有能绝似,又绝不似真。绝似非形似,能得物之神”,潘先生以身体力行来阐明唯有精神契合方是画道。

潘君诺先生所填《渔歌子》词,涵盖其用色特点:“着色从来不喜鲜,淡中有味惹人怜。深紫去,绿都捐,青黄夹墨自天然。”

潘先生的花卉、草虫赋彩拂澹，工于用色而得其雅。即使画文采斑斓的蝴蝶鳞翅，也多蕴蓄：画粉蝶不用白粉，只用清水写翅，复于翅根轻染淡绿，翅脉用淡赭色细勾，翅缘碎点淡墨沁于翅，无白粉之板滞而得透白轻盈。画重彩凤蝶不眩以颜色，用老黄撇翅，复以湿墨勾勒，斑纹润化有墨气，亮而不艳。加之翩翩反侧，生意浮动，极态尽妍，多跌宕之趣。

以自己的色彩观评论他人的用色，此亦可知其好恶。

先生题弟子《黄菊墨蟹》习作：“菊以黄色为正色。古谚云：菊有黄花。至于后来五彩缤纷，皆老圃培养之功。画亦如此。若用五采之色配之以蟹，则俗不可耐矣。杜荪写此，颇合余意，为题之如此。”此借言菊花之色的变异，道出作画设色应纯重雅正，性出天然，不求五彩缤纷。

先生题《山茶水仙》：“斧丁作画爱淡雅，不欲以颜色眩人耳目。此受余之影响。余以为颜色愈妍愈俗，则不堪入目矣。”此言用墨用色宜轻宜淡，忌浓忌艳；轻淡者因清而秀，浓艳者因浊而俗。设色不难于鲜艳，难于古雅；古雅者无莽气，无作气。

潘先生的用色丰度隐然，美在意外，其设色之妙，当以神会。

先生先后相继写芍药遗我，一设色，色中有色，色中有墨；一墨笔，墨中有墨，墨中有色。有趣的是：题《设色芍药》“是否扬州金带围？余虽在扬州任教，并未见金带围究属如何颜色”，设色却问何色。题《墨笔芍药》“此是扬州金带围”，墨色竟谓本色。金带围为芍药中之珍品，产扬州，《广群芳谱》引宋刘放《芍药谱》：“花有红叶（此指花瓣）黄腰者，号金带围。”先生曾在扬州读书、任教多年，想必不会不见扬州名花金带围，至于画上写出的“究属如何颜色”，则是先生色授魂与。

潘先生所作笔力精劲，而傅彩简淡，往往

于疏爽萧条之际弥漫旧气，此难画之意，观者未必尽识此中妙处。

画有工写、晴雨、时序之变，写虫也如此，造妙入微，穷其妙旨，方得奇幻之变。

以潘君诺先生画蝉为例，可识其脱化种种而造无尽意。

潘先生工笔之蝉，可比于古代美女梳“蝉鬓”发式、着《舞衣曲》咏之蝉衫。蝉之“鬓”：头钝尾锥，复眼如双髻突出两侧，胸背发达，呈半球状，黑而光润；蝉之“衫”：翅翼轻薄，飘渺如绸，腹背漏泄春光。先生大写意之蝉，前胸小点如珠，后胸大点如坠石；一对复眼，落笔如啄，收笔如勒；勾翅脉，用笔如掠，力到锋尖；画肢足，一趯（钩）一努（竖），铁画银钩。皆草书入画，势如纵横不拘。

有法必有化，自能尽变而无法。

画夏日之蝉，有盛阳透翅之影：翅脉勾勒浓淡相复，如翅脉投影于身，淡赭染身留白于翅脉，见双翅透明架之于身，这样画成的蝉翼燥而明彻。画入秋之蝉，有秋露濡衣送凉之意：翅形用清水画，淡墨趁湿勾翅脉，翅如镜面附雾，复以浓墨醒翅缘，翅现缘边有骨，这样画成的蝉翼晕而未晞。

画雨中之蝉，墨笔噙水点胸腹背板，因墨见凹凸，因水分块面；复趁湿染赭色，以色沁墨，变化于淋漓之间；清水撇翅，勾脉无一笔不从口出，虽遇水而无润化之虞；淡赭出肢足，以墨复醒，呈胫节红斑。湿笔虽难，却用笔见笔，又晕化一体，莹然而雨，其美亦尽见。雨中之蝉也可泼墨，浓墨点胸腹，淡墨着背，浓淡浑然一体；丑笔写翅，性率而存其形，草草勾脉，苟简而有其筋；湿水如浸的蝉翼略张，有晾翅欲去淋漓之感。

先生画飞动之蝉，又是一绝：蝉身如玄璜，色墨浑然，黑而光润；蝉翼如透膜，腋生红紫，煽动薄遽，以蝉翼之轻透，承玄璜之凝重。

画有法而非法，观潘先生种种写蝉，又往

往视画面临时起意,非墨守“一”蝉。不守绳墨是为非法之法,方知所谓“至人无法”。唯其天资高迈,学力精到,乃能变化至此,駉駉度越前辈,睽睽前无古人,为画坛、为后学留下精美丰厚的遗产。

五、温润如玉的性情中人

1947年出版的《美术年鉴》述及:“(潘君诺)个性温和,出言幽默。擅口技,善度曲。每遇嘉会,得其参加,合座尽欢。”

幽默温和,随遇而安,伴随潘君诺先生度过眇眇凌云和飞霜六月的一生,支撑着他中年困顿的生活。曾有印人徐璞生先生以齐白石“可惜无声”句入印相赠,潘先生婉谢曰:“岂无声哉?”作画得意时,他会抑扬顿挫地吟诵几句古人题花诗;写虫微妙时,他作虫语与纸上之虫对话;休息踱步时,他会摇头晃脑地哼唱一小段京戏;课徒馀暇时,他填词作诗,豁然心地。惟识者知其不可荣辱。

潘君诺的温淳是滋味腴厚的幽默,此种幽默在画的题识中时时透漏。

他题《瓜》:“儿童爱食瓜,故作不胜载。失手墮地中,容颜假懊悔。写此忆童年,付之张永恺。”以活脱生动的形象来调笑童年的狡黠可爱。

他题《秋声》:“十月秋深矣,野外蟋蟀入我床下。”以虫我一室的清苦来描摹晚年的写虫生涯。

他题《桂花嘉果》:“中秋佳节不能无所点缀,但未免使人垂涎欲滴耳。”以遐想来自嘲贫困的日子。

他题《钱驼子》:“一生皆为孔方累,不尔如何背向天?”以隐喻来调侃对金钱的欲望。

他题《山芋蝼蛄》:“园收芋菽未全贫。”以宽慰来传达心底的无求无忤。

他题《螳螂欲捕图》:“白石翁尝以工笔写虫,泼墨写花。余则工亦不足,泼亦不足,徒污纸墨耳。”以自嘲来直言苦苦的探索。

他题《春兰》:“余于春间每月向绍兴人购兰,种之盆中常不能活。今写此兰,虽若千年亦不败也。”以自得来显示充分的自信

他闻知好友住院治病,即画《拳石杜鹃》以致问候:“心牧兄养痾医院而爱画成癖,特作此慰之。俟其出院日而来谢余,一乐也。”从幽默中可触摸到他对朋友的真挚。

弟子徐梦嘉请潘先生为陈莲涛所画的猫补景。先生补月季粉蝶,并题“莲涛兄为海上写猫能手,佩服佩服。余补此景,难免续貂之讥矣”。从幽默中可看得到他对同道的敬意。

弟子张海南拜师潘先生时,特带去先生早年所作的《紫藤黄蜂》。潘先生在原题“黄蜂不酿蜜,何事傍花飞?”后,加题“此为余十馀年前旧作,为海南弟购得,观之不觉汗颜。癸卯春正月携来演雅楼,重为题志,将来可覆瓮也。”从幽默中可感觉到他对绘画艺术的无尽追求。

洪丕谟在《回忆潘君诺师》一文中写道:“他题《水墨辛夷花》:‘秃笔写花,别饶风韵。草草不恭,到此完竣。覆瓮覆缶,已为万幸。洁求学兄,信与不信。潘然戏作,尚须盖(印)。’最后一个‘印’字,没有写出,而是用一方‘潘然私印’的小印替代。”从幽默中可感受到他的画风在不断变革。

他的幽默会出现在执笔上,或以左手、或以拳握笔作墨戏,时又弃笔而用指掌作画。

他的幽默会出现在用纸上,以翻丝棉用的薄棉纸、糊窗用的高丽纸、做油纸伞面的桑皮纸,还以吸水纸、机制纸等作画。这些非国画常用纸在潘先生的笔下,皆能画出各适纸张性能的特殊效果来,有薄棉纸的滃郁、桑皮纸的枯渴、吸水纸的蒙混。

潘先生曾示我一本墨绿色硬纸封面的画册,共22幅草虫花卉。此册原为速写本,因藏之久远,纸张泛黄。因为画的晕化效果有如宣纸一般,不细察还以为染色的仿古笺。

机制纸虽有似于熟纸,但在上面画国画还

确实不易,用笔易滑,用墨用色易浮,干湿难掌握,湿则糟糕一团,干则骨肉分离。潘先生画出另一番奇观:因纸不吸水而造墨与色的润化,色与色的交融。丁香白花,沁着淡绿,愈见洁白;茄、柿果熟,饱含水分,愈见鲜嫩;尤其是雨后灶马,墨勾的腹节又见笔又晕乎其身,光亮犹湿,愈见生气。潘先生在画册的首页,题写“敝帚”二字,有“自珍”之意,可见先生当时颇为自得,可能还暗笑骗过了观者的法眼。这又是一种幽默。这种幽默其实是潘先生在画材上的探索,是“每欲思变”的一次次实践。

潘君诺的温厚是流传后世的教化,这在弟子的心中留下永远的纪念。

潘君诺一生弟子众多,且很早就有教授国画的经历。他曾和我说起,上海美专毕业后,一时找不到工作。一日,他随许征白应邀至江子诚府上,主人见其年轻,为探虚实特展一花卉长卷,问,能背临否?潘默默阅画,以指于掌上比划顷刻,说:可。当即捉笔。画成示江、许,皆谓得八成,显现出传移模写的天赋。自此,先生受聘在江府教授林今雪国画。

以后潘先生又在扬州平民中学、崇明堡镇工人子弟学校、上海市艺术师范美术中心站、上海市新陆师范学校、伯特利中学、沪西中学等从教美术。

在沪西中学,先生自编、自刻油印美术课教材,在课堂上教学生学中国画,有梅花、菊花、葡萄、蟹、鱼等。李绍琪先生曾就读于该校,他回忆起潘先生当时教课的种种情景:先生教画水墨螃蟹时,先教大家用水墨画蟹身,再照油印画稿画蟹脚,他又把蟹脚的各种变化画在黑板上,教学生画出多种姿态的蟹。

1961年正月,潘君诺因病自青海返沪。仅仅两年多,人瘦得竟连老朋友都认不出了。先生时患肺结核病(中晚期),上海市静安区结核病防治所谢之江医师送医送药,悉心治疗,病情终有好转。大家闺秀之身的师母王晋卿做外

包工,收入极其微薄。手不能提,肩不能扛,一身是病的潘先生尚有十指,以鬻画课徒为生。虽贫病加身又膝下无依,然无论贵贱长幼求之皆为画,我曾询之潘宅周围邻居,大多有先生画,都是送的。

1964年间,刘海粟夫人夏伊乔问起当今画花卉草虫谁为首推,刘海粟先生说,当属潘君诺。刘先生知夫人有从师之意,因此时已闭门不出,故延请潘先生每周日下午上门教画。

1968年后,潘先生的弟子渐多,有青年,也有中、老年。中、老年中大多是学者、文人、教师、演员;青年中有在学的,有做工的,有待业的,有在农场的,有插队落户的,有些还身患残疾。当时先生教画,也是战战兢兢,在画室的墙上他贴着一幅字,大意是我教你们绘画,你们要取其精华,去其糟粕,为工农兵服务云云。

无子嗣的潘先生特别喜欢小孩,郑逸梅先生在《艺林散叶》中记道:“潘君诺无子女,却极喜儿童,常于儿童为伍。爱诗人朱大可之小孙,每次到朱家,不访大可,而访大可之孙以为乐。”他对孩子的感情由此可见。我从先生习画时,课后常陪着他外出散步。路上,碰见孩子,他总会停住脚步,拄着拐杖堵在孩子的面前,对着孩子笑,眼睛里透出孩童般的天真。

潘先生待弟子的慈爱如待自家的孩子。在贫困线上挣扎的他,却对家庭经济困难的弟子免费授课。弟子周鸣秋师事之初,学费是每月4元。潘先生得知其待业在家,就将学费减至2元,后又全免学费。有时课后还留饭,饭后让他在其画桌上临画。潘先生全无门户之见,以为转益多师有助于弟子成长,将画艺日臻成熟的周鸣秋介绍到好友谢之光先生处继续深造(先生曾将多名弟子举荐于其砚友,或学山水,或学篆刻)。每述及此情此景,现已60多岁的周鸣秋几至哽咽。

潘先生授业,皆为弟子作范本。弟子每有小成,先生必在习作上题句,称赞有加。弟子临

摹他人的画作,先生会详述流派风格。有些弟子停学后又复学,先生依然接纳如初。有时弟子晚到,他入睡了还披衣起床。有时他病了,还支撑着教画,而弟子全然不知。有精神时,他会拄着拐杖带弟子去中山公园、静安公园看花识虫。兴起时,他会让弟子搀扶他去看望老友,不过,他从不坐,片刻就走,或是怕麻烦别人,或是怕连累他人。

对于一时未解画法的弟子,他会当即演示,“写芭蕉不得其法,作此示范”、“不知画蟹之诀,作此示之”。对于急于求成的弟子,他在画的题跋上告诫:“写花草宜先画一种,熟练后触类旁通,自能得心应手。学习有时,方知吾言之不谬也。”他会在画作上阐述画理,“作画之意不可不似,亦不可太似,要在即离间,方是高手”。循循善诱,深入浅出,令弟子茅塞顿开。

对于弟子的求教,他会细细作答:“竹之为用亦大矣哉。种类之烦而繁,未能尽述。大小粗壮,各有不同,而画法亦异矣。竹有风、雨、晦、明、月、雪之类,此气候之不同也;新篁、枯竹、大小、粗细,形状之不同也;同一竹也,笔法又有不同,故难言矣。”他会对特定的意境当场予以特殊的笔墨:“写雪竹大都以淡墨渲染而成,余用焦墨渴笔为之,亦未始无雪意也。加以小鸟略带寒态,则自然雪竹矣。”

潘君诺先生写意草虫妙绝时人,而授业从不潜藏,不啻耳提面命,还将写虫步骤一一画出,旁注文字以解惑。好多弟子都有这样图文并茂的手稿。弟子庄正所藏《演雅楼小品》册页,就是一本草虫技法图解,上有二十六种草虫,旁书画虫的技法、程序及用色。

潘君诺的温文是交融于诗书画的文人气息。

他在《花蜂金莲》上题:“花似凌霄叶似莲,此花史上不为多。休言野草无人识,兴到居然入画图。”先生常以不入花谱的野草入画,从中能感受到他探求真知的执拗。

他在一幅《秋菊图》(作于1964年)上题诗:“百卉由来不耐霜,千红万紫久深藏。赏花人倦秋光老,谁识东篱晚节香。”先生以深从隐秀的菊花入画,非孤芳自赏,是以“晚节香”明志。

莲花涅而不缁,以喻君子之清白,历代文人歌以咏之,文以诵之。潘先生喜画莲,常有佳作。先生在《白莲红蜻图》上题诗:“本无尘土气,身在水云乡。楚楚净如拭,亭亭生妙香。”先生虽时运不济,蒙受冤屈,却能蛹卧于丝茧,惟蛾术于时习,终蝉蜕于浊秽。在他弥留之际,一纸补办的“干部退休证”,让先生终得昭雪。

斯人已去,他留下《题秋葵》诗(作于1963年):“今日一花开,明日一花开。今日花正好,明日花已老。人生百年转瞬间,孜孜为学当及早。可怜我年五十馀,两鬓如霜白皓皓。雕虫之技未能成,假我廿年或可造。”

有多少人能释解他自鞭自苦的涅槃心境?他只得祈求老天再给他20年寿,以成就他的虫天梦;老天又何其吝啬,只再予先生18个春秋!这18年,深度近视的潘先生,加之糖尿病尤损视力,仍于画案上浸渐花卉草虫,虽至古稀之年犹不障于目,秀韵天成而心得自在,运腕深厚而意在轻松,技进乎于道矣!

老天有眼。在先生《题秋葵》后的20年,也即其归道山后两年,《潘君诺花虫小品集》由上海人民美术出版社刊行。一位几近被湮没的老画家及其绘画艺术引起人们的关注。后又有谢春彦先生首事成书于沪港,在《怎样画蔬果、草虫》中推介潘君诺写意草虫技法。

新世纪,潘君诺先生的画作和简介造入《海上绘画全集》(上海书画出版社2001年版),填补了上海美术史的一个空白,他以一生的付出而获得的艺术成就,得到画界、画史的肯定。近年来,有关潘君诺先生的文章和他的画作,又屡屡见于报端和美术期刊,钩深致远,扬厉潘君诺先生的绘画艺术。

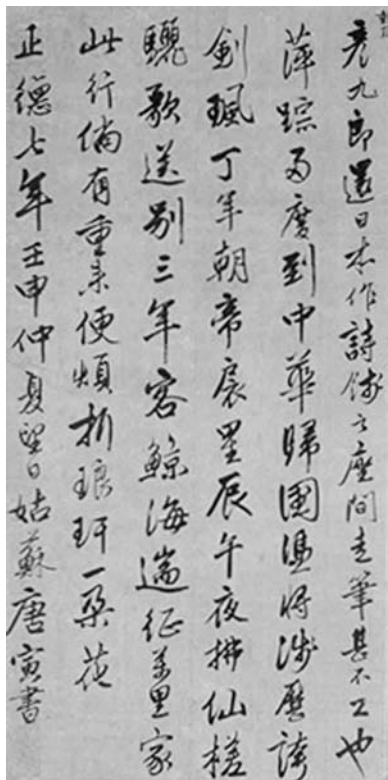
诗文唱和中的交谊

——唐寅《赠彦九郎诗》与正德年间中日文化交流

□陈 前

一、唐寅与《赠彦九郎诗》

此诗书为唐寅赠别日本友人彦九郎于姑苏所作，二人的相遇相知发生于正德七年闰五



唐寅 赠彦九郎诗

月中旬，时为

日本使者完成朝贡任务由南京返回宁波途经姑苏。此时唐寅 43 岁，诗文才华已享誉四方，更为日本使者所熟知。而作为饯别对象的彦九郎却并未被过多记载，张哲俊认为“不知何许人也，从名字看不像是僧人，也可能是日本的海商”。^[1]另也有许多推测。

除唐寅之外，其好友、同为“吴中四才子”的祝允明也曾作有《和日本僧省佐咏其国中源

氏园中白樱花》和《答日本使》，与日本僧省佐进行诗文唱和。因此我们可以发现，日本使臣在苏州停留时与当地文人进行诗文交流并非罕见之事。明代江南文人与日本使臣及商人的交流极大得促进了中日的文化交流。至于他们在这种频繁交流过程中是否形成过一个较为固定的文化圈，还有待进一步研究。

明代正德年间中日文化交流如此活跃，并非偶然之事，而要归结于当时中日间经济政治多重因素，即以勘合贸易为中心的明代中日外交。勘合贸易自建文朝酝酿，到永乐时恢复，再经过宣德时的修订而确立，从正统到正德朝，即沿着这一轨迹运行。弘治九年（1496）的事故算是一次转折点，自此明孝宗命“今后日本国进贡使臣，止许起送五十人来京，余存留浙江馆谷者严为防禁”。只许五十名日本使臣上京这一命令也间接促成了唐寅与彦九郎的相遇相知。

二、《赠彦九郎诗》的题名与内容

此处所采用的“赠彦九郎诗”的题名为京都国立博物馆所定，并非原诗所有。对于此作的题名，除“赠彦九郎诗”外，还有作“饯彦九郎还日本轴”^[2]、“彦一郎还日本作诗饯之座间走笔甚不工也正德七年壬申仲夏望日”^[3]、“饯彦

九郎还日本诗”^[4]、“赠彦九郎还日本诗”^[5]、“手书赠日本友人”^[6]、“唐寅钱彦九郎还日本”^[7]、“彦九郎还日本作诗钱之座间走笔甚不工也”^[8]以及误作“钱彦九郎还日本诗”^[9]等。由于原诗唐寅未书题名,致后世不同文献纪录存有较大差异,有的取诗首句作题名,有的是首句加尾句,最多的著录是根据作诗原因,如“钱彦九郎还日本”、“唐寅钱彦九郎还日本诗”等。

上述各资料对该作品的内容著录也存有较大出入。且以日比野丈夫《书道全集》为底本,所著录全文如下:

萍踪两度到中华, 归国凭将践历夸。
剑珮丁年朝帝宸, 星辰午夜拂仙槎。 骊歌送别三年客, 鲸海遄征万里家。 此行倘有重来便, 烦折琅玕一朵花。 正德七年壬申仲夏望日, 姑苏唐寅书。

伊藤松《邻交征书》中著录与上文有一处不同,即“萍踪”作“萍跡”^[10]。《大日本史料》中的记载也有差异,其中“践历”作“涉历”,且文末录有朱文印“南京解元”^[11]。《唐伯虎全集》与《大日本史料》著录原文相同。张哲俊在《中国古代文学中的日本形象研究》中记录的诗文与底本差异最大,有四处不同,分别为:“践历”作“涉历”;“仙槎”作“星槎”;“倘有”作“尚有”;“琅玕”作“琅玕”^[12]。以上对于原文著录最大的争议在于“践历”与“涉历”。根据文意,“践历”通常指经历,经过。文徵明《华尚古小传》中也写道:“南昉钱塘,北尽京口,数百里中名山胜境,靡不践历。”除此之外,根据《草书大字典》^[13]中“践”字的字形,“践历”比“涉历”的可能性要大。

对诗文内容含义的初步解读:序文“重直彦九郎还日本,作诗钱之,座间走笔,甚不工也”,其中“重直”两字偏小,居右上角。“座间走笔甚不工也”或为作者本人的自谦,因对比唐寅其他诗文,此诗写得的确质量不高,或许是未经过多思考而提笔之作,故“座间走笔甚不

工也”。首联“萍踪两度到中华,归国凭将践历夸”,前述诗书序文中也有“重直”二字,意为“再次会遇”^[14],说明彦九郎有两次来华经历,并且此次为两人第二次会面。“归国凭将践历夸”体现了明朝文人相对于日本遣明使的优越感,认为两次来到大国明朝是一种难得的资历。颌联“剑珮丁年朝帝宸,星辰午夜拂仙槎”,“丁年朝帝宸”指彦九郎年纪虽轻却已拜见正德皇帝,实属俊杰。“仙槎”原指神话中能来往于海上和天河之间的竹木筏,这里当指日本使臣归国的船只。颈联“骊歌送别三年客,鲸海遄征万里家”,“三年客”表明彦九郎在中国时间至题字时为三年。尾联“此行倘有重来便,烦折琅玕一朵花”,句中“琅玕”一词的含义存在一定争议。“琅玕”一词本身有四中含义:一、美玉;二、美竹;三、华美的词藻或佳文;四、树名。笔者认为,作为文人的唐寅,希望能够阅读彦九郎以及日本国的佳文,故此处“琅玕”一词以第三种解释较为合理。

三、明、日政治关系

(一)概述

洪武初期,明王朝刚刚建立,朱元璋便因倭寇问题的困扰希望与日本国建交。这时正处日本国内分裂,形成南北对峙的局面。双方均碍于国内战争而无暇顾及朱元璋通好的请求。洪武三年(1370)拥立南朝的怀良亲王在国内形势不利的情况下改变对明态度,接纳了明使臣赵秩。洪武七年(1374)明朝廷正式与日本南北双方开始交聘,但并不顺利,同时日本国内的形势依旧极其复杂。至洪武二十年(1387),林贤借日兵助胡惟庸谋反事件被揭露,朱元璋从此深恶日本,切断与日本国的一切政治贸易关系,并制定祖训,将日本列为“不庭之国”,永远不准日本来中国贸易。

日本应永初年(1392),足利义满以武力结束南北对峙的局面,统一全国。由于当时日本统治阶级的一切高档商品都以明货为最佳,朱

元璋所制定的海禁政策严重影响了幕府将军的生活质量,因此应永十年(1403)足利义满便开始主动与明通好并俯首称臣。明朝方面,朱棣刚刚于南京即位,为尽快建立外交关系以巩固地位,遂违背祖训与日本建立册封贸易关系并签订《永乐贸易条款》,即勘合贸易。

关于日本的国家权力问题,此时真正掌握国家核心权力的是幕府以及大武士。足利义满在应永十五年(1408)死后,他的儿子足利义持以及身边的富商认为幕府垄断对明贸易并限制倭寇行动,倭寇劫掠可获巨利,因此便中断明日勘合贸易,自此倭寇劫掠明沿海活动顿时猖獗。

正长元年(1428)正月,足利义持卒。他的

儿子足利义教发现,中断对明外交和贸易关系,只对搞走私贸易和组织倭寇劫掠的各大武士有利,对幕府本身毫无益处。因此他就任后立刻着手改变这种不利于幕府的政策。明朝方面,明宣宗即位后,面对倭寇的不断侵扰,也在考虑与日恢复外交关系,解决倭寇扰边的问题。不久,遣明日使便与明朝廷在北京签订《宣和贸易条规》,以代替《永乐贸易条规》。正统元年(1436)二月重新颁给《正统勘合》。自此明日双方贸易正常进行。

(二)宣德勘合起明日使臣来往的记录

第十一次过后,近百年的明日进贡贸易结束了。结束进贡贸易的主要原因是,日本国内

次数	离日 / 中 时间	贸易组织者及所派 船只数量	正使	到中 / 日时间	赠赐礼物 情况	签订条约	备注
1	永享四年 (1432)八月	幕府1艘,山名大武士1艘,畠山、一色、细川等大武士及醍醐寺、大乘院等13家寺院共组成3艘	龙室道渊	宣德八年(1433)五月至北京	明方馈赠极厚,尤其铜钱很多	宣德勘合	
	宣德九年 (1434)五月	宣宗派500余人乘5船	雷春	同年5月底	明方携宣德勘合、国书以及赠品	——	
2	宣德九年 (1434)九月	足利义教,6艘	恕中中誓	宣德十年(1435)十月至北京	——	正统勘合(并将宣德勘合收回)	英宗于正统元年(1436)即位
3	景泰四年 (1453)	乘船10只,1200人	东洋允澎	——	日方所带货物为以前十倍以上,明也以厚礼回赠	——	日使沿途肆虐扰民,引起礼部不满
4	——	船2只,人300	天与清启	成化四年(1468)五月至宁波,十一月至北京	日携国书与贡物	成华勘合(命下次将剩馀旧勘合缴回)	携成华勘合回日时被大内氏掠夺
5	文明八年 (1476)四月	幕府与细内氏,船3只,人300	竺方妙茂	成化十三年(1477)九月至北京	携景泰旧勘合和国书,明方以五万铜钱回赠	——	说明成化勘合被盗
6	文明十五年 (1483)底	由幕府组织,堺市商人承包,船3只	子璞周玮	成化二十年(1484)十一月至北京	日方物薄,并向明索要厚礼	——	
7	明应四年 (1495)	幕府1只,细川氏3只,共同携景泰勘合;大内氏2只,携成化勘合	尧夫寿莫	弘治九年(1496)至北京	——	——	日使在济宁持刀杀人

次数	离日 / 中 时间	贸易组织者及所派 船只数量	正使	到中 / 日时间	赠赐礼物 情况	签订条约	备注
8	正德元年 (1506)	大内氏 2 船, 细川氏 1 船	了庵 桂梧	正德六年(1511)至宁 波	——	正德勘合(大 内氏手中)	
	——	细川氏又秘派宋素卿 率 1 船	宋素 卿	正德四年(1509)十一 月至北京	宋素卿无国 书, 以黄金两 千贿赂刘瑾, 得到朝廷赏 赐	——	
9	大永三年 (1523)	大内氏 3 船 300 余人	宗设 谦道	嘉靖二年(1523)四月 二十七日至宁波	携正德勘合	——	两派由于利 益冲突在宁 波爆发武斗; “争贡事件”
		细川氏 1 船, 百余人	鸾冈 瑞 佐、 宋素 卿	嘉靖二年(1523)四月 底至宁波, 迟于大内 氏	宋素卿贿赂 太监赖恩	——	
10	天文八年 (1539)四月	大内氏 3 船	湖心 硕鼎	嘉靖十八年(1539)5 船至宁波	——	——	
11	天明十六年 (1547)春	大内氏 4 只, 637 人	策彦 周良	同年 5 月至定海, 嘉 靖二十七年(1548)六 月驶入宁波港	——	日方要求新 颁勘合, 因弘 治、正德勘合 仍未缴回, 故 下次颁发	

群雄割据战争即所谓战国时代已经开始。大武士守护等忙于国内战争, 无暇顾及对明贸易, 特别是大内义隆在第 11 次对明贸易船回国后不久, 被家臣刺死, 国内动乱, 已无人再组织进行对明贸易。加之, 明沿海倭寇、海盗出没无常, 正式贸易船极易遭受攻击, 大内氏第 11 次对明贸易船的第三号船, 在返国途中, 曾遭到 28 只海盗船的围攻, 死伤许多船员。因之, 无敢再驶商船出海者。当然, 倭寇兼私商的船依然如故。^[15]

若根据唐寅诗文中的题字, 他与彦九郎相会应于“正德七年壬申仲夏望日”, 所以作为遣明使的彦九郎应为第八次遣明使中的一员。至于他是由大内氏还是由细川氏派遣至明的, 以下将作进一步考证。

四、唐寅会彦九郎

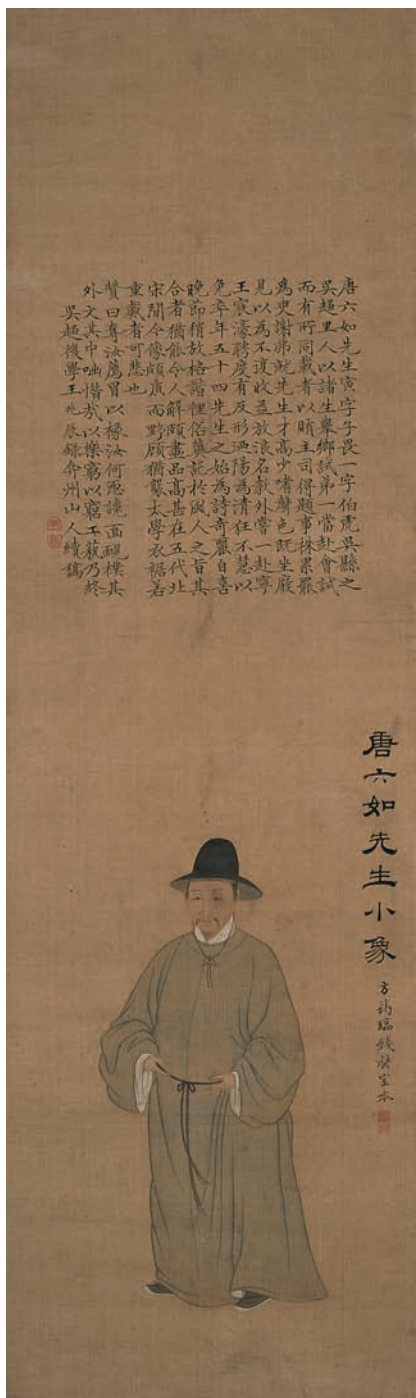
正德年间正值以勘合贸易为中心内容的中日关系和平时期。尽管如此, 由于日方片面追求经济效益, 加之勘合贸易管理的混乱, 此期间中日往来并非一帆风顺。《明史》载: “弘治

九年三月, 王源义高遣使来, 还至济宁, 其下复持刀杀人。”^[16]正是由于此次事件, 明孝宗“命今后日本国进贡使臣止许起送五十人来京, 徐存留浙江馆谷者严为防禁”^[17]。只许五十名日本使臣上京这一命令一直沿用至勘合贸易结束。

日本方面, 此时派遣勘合贸易船的组织权已完全由幕府交由各大武士全权掌控, 其中最大的权臣大内氏和细川氏经过协商后, 定为大内氏领一号和三号船, 细川氏领二号船, 组成第八次遣明团。其中遣明正使由东福寺僧了庵桂梧出任, 携弘治勘合三道赴明。但细川氏并不满足, 私自增派船只一艘, 由宋素卿担任纲司, 携弘治勘合四号单独入明。

据《日本一鉴》记载, 以 87 岁高龄的了庵桂梧为正使的船队一行 668 人早在日本永正三年(明正德元年, 1506)十月便从日本出发, 可到达明朝的宁波已是五年后的永正八年(明正德六年, 1511)^[18]。而《武宗实录》卷五八“正德四年十二月戊子朔”条记载: “礼部奏, 日本

国进贡方物，例三船，今止一船，所赏银币，宜节为三之一，且无表文止，咨本部赐敕与否，请上裁得旨，勿写敕所司移文答之。”可见细川氏增派的船只，即彦九郎所在勘合船于正德四年十二月便到达京城，但明朝官员不明为何三艘



方筠 唐六如小像 绢本设色
86.5×25.5cm 昆仑堂美术馆藏

船只至一艘，故主张所赏钱币应为例年的三分之一。至于宋素卿如何至京，文献中也有记载：“日本国王源义澄，遣使臣宋素卿来贡，赐宴给赏有差，素卿私馈瑾黄金千两，得赐飞鱼服，陪臣赐飞鱼，前所未有也。”^[19]“(正德)五年春，其王源义澄遣使臣宋素卿来贡，时刘瑾窃柄，纳其黄金千两，赐飞鱼服，前所未有也。”^[20]所以宋素

卿携无效勘合，通过贿赂当权太监刘瑾得以进京朝贡。

至于了庵桂悟的船只何时至明，《武宗实录》记载：“癸卯，日本国王源义澄遣使，贡马匹、盔、铠、大刀诸方物。浙江守臣奏，今山东直隶盗贼充斥，恐夷使遇之，为所得。请以所贡暂贮布政司库，收其表文，礼、兵二部会议请敕南京守备官，即所在如例宴赏，遣回从之，仍令附进方物，亦给全价，毋阻远人效顺之意。”^[21]这一批实为了庵桂悟所率领的使团，然由于山东、直隶一带农民起义，局势混乱，故滞留于姑苏。在了庵桂悟滞留在姑苏时，曾与多位明朝文人交往，时姚江的杨端夫在饯别了庵禅师的诗文中写道：“日本了庵禅师，膺使命來我皇明，馆于姑苏几半载，凡士大夫之相与者，无不敬且重焉。”落款为“正德七年四月望日”^[22]。王守仁在其文《送日东正使了庵和尚归国序》中写道：“今有日本正使堆云桂悟字了庵者，年逾上寿，不倦为学。领彼国王之命，来贡珍于大明，舟抵鄞江之浒，寓馆于驿。予尝过焉，见其法容洁修，律行坚巩，坐一室，左右经书，铅朱自陶，皆楚楚可观爱，非清然乎？”^[23]表达了对了庵桂悟老而致学的敬仰，落款为“皇明正德八年，岁在癸酉五月既望”。从时间上可以看出，正德七年二月至明已近半年，正德八年准备启程回国，故了庵一行一直停留在姑苏，从未至京。了庵桂悟与当地文人交流所留下的诗文并不少，在此暂不一一列举。

那彦九郎一行又是如何到苏州的呢？诗文中“骊歌送别三年客”一句，暗示彦九郎已入明三年，唐寅题此诗为“正德七年壬申仲夏望日”，故彦九郎是在正德四年入明，再次论证了彦九郎为细川氏所派，与宋素卿同船入明。后来，据《明史》卷三三二记载，“（正德）五年春……至是，充正使，至苏州，澄与相见。后事觉，法当死，刘瑾庇之，谓澄已自首，并获免。”宋素卿完成朝贡后于正德五年初前后在苏州停留，

与其叔朱澄会面,停留时间相对较长,彦九郎也有可能是差不多时间来到苏州。

至于彦九郎的身份,笔者尚未找到有明确记载的史料,清朝文献中有记载一日本人“高山彦九郎”,但证实并非明正德年间访华的彦九郎。大多数学者认为他是日本小滨做生意的商人,因其名不像僧人。若其为商人,则通常会在朝贡后返回宁波的途中一路进行贸易活动,长时间停留在某地也是有可能的。当时为日本使臣作诗赠别、题写序跋的中国文人屡见不鲜,如祝允明曾著《答日本使》^[24]送别日本使橘省佐,文中未题创作时间。据《殊域周咨录》记载,“(正德)六年,西海道刺史左京兆大夫大内义兴复请勘合,遣省佐入贡。”其中省佐就是祝允明诗文中饯别的对象。从其“复请勘合”来看,橘省佐也是上京朝贡的五十人之一,这么说来,他与彦九郎也极有可能相识。笔者认为,彦九郎作为日本商人的可能性很大,原因之一便是极少有史料记载,因为日本遣明勘合船中有大量商人,并非如僧人一样有较高的文化造诣和修养,其主要目的便是盈利,为日本幕府和天皇缴纳贡品,因此作为个人被文献记载的机率自然偏低。倘若未与唐寅相遇,彦九郎或许也不会在姑苏,更不会在明代历史上留下任何痕迹。

唐寅与彦九郎作为正德年间日本遣明使与明代文人交往的代表,正如唐寅诗文中“归国凭将践历夸”所展现的,能够来到明朝访问是一种莫大的荣幸,而与当地的文人进行诗文唱和自然也是难得之事。明朝文人面对来访的日本使臣,除德高望重的僧侣外,都有一种强烈的优越感,但还是表现出对于异域文化的好奇与尊重,所以唐寅才叮嘱彦九郎,“此行倘有重来便,烦折琅玕一朵花”。

(作者就读于中国美术学院美术学史论专业)

注释:

[1] 张哲俊:《中国古代文学中的日本形象研究》,

北京大学出版社,2004年,第288页。

[2] 刘正成主编《中国书法鉴赏大辞典》,第922页。

[3] 周道振、张月尊辑校《唐伯虎全集》,第367页。

[4] 周倜主编《中国历代书法鉴赏大辞典》,第1472页;(日)下中弥三郎编《书道全集》第十七卷《中国12元明1》,平凡社,1956年,第179页。

[5] 史树青《鉴宝心得》,第162页。

[6] 张哲俊《中国古代文学中的日本形象研究》,第288页;杨知秋编注《历代中日友谊诗选》,书目文献出版社,1986年,第115页。

[7] 李国钧主编《中国书法篆刻大辞典》,湖南教育出版社,1990年,第765页。

[8] (日)伊藤松《邻交征书》,第160页。

[9] 王九儒编著《中国文字源流史:历代书法大系》,金川出版社,1979年,第771页。

[10] (日)下中弥三郎编:《书道全集》卷一七,第179页。

[11] (日)《大日本史料》第九编之四,第811页。

[12] 张哲俊《中国古代文学中的日本形象研究》,第288页。

[13] 中华书局,《草书大字典》,第1361页。

[14] 也有人猜测“重直”是日本人姓氏,但无根据。

[15] 张声振、郭洪茂《中日关系史》第一卷,社会科学文献出版社,2006年。

[16] 《明史》卷三百二十二,中华书局,第8348页。

[17] 《孝宗实录》卷一百一十六“弘治九年八月乙亥”条。

[18] 郑舜功:《日本一鉴》,“穷河话海”卷七,转引自陈小法《流存东瀛的唐寅诗书——送彦九郎》。

[19] 《武宗实录》卷六十,“正德五年二月丁亥”条。

[20] 《明史》卷三百二十二,中华书局,第8348页。

[21] 《武宗实录》卷八十四,“正德七年二月丙子朔”条。

[22] (日)伊藤松辑,王宝平、郭万平等编《邻交征书》,初篇卷之二/诗文部/明。

[23] (日)伊藤松辑,王宝平、郭万平等编《邻交征书》,初篇卷之一/诗文部/明。

[24] 全文为:“姓橘名省佐,相国寺僧。祝允明希哲。日边来处几何时,闻说占申复到寅。(海舶行凭指南针,日本在寅,由南折西,指申却回还近寅,乃中国滨。寅读若夷。)遥仰北辰趋帝座,却经南甸驻行魔。诗名愧动鸡林客,禅谛欣参鹭领师。回首山川浑渺邈,只看明月慰相思。”转引自(日)伊藤松辑,王宝平、郭万平等编《邻交征书》,初篇卷之二/诗文部/明。

柳亚子与《东都谒庙图》

□ 李海珉

柳亚子先生有作图寄意的喜好，他常常把自己的回忆、思念或憧憬化作形象的构思，请人绘成图画。1943年5月28日，柳亚子57岁，他请人绘了《辽东夜猎图》和《樱都跃马图》，用于祝寿，也用于预言抗日战争的胜利。1944年，柳亚子先生敏锐地预见到，逆民主潮流的希特勒败势已成，在中国大地上逞凶的日寇覆灭之日就在眼前，届时全国统一，从中日甲午战争清政府失败以来已经沦陷50年的台湾终将收复。柳亚子设想那时自己将和亲朋好友同去台湾拜谒延平王郑成功的祠庙。1944年5月28日是柳亚子先生的生日，当时的青年画家尹瘦石等人前来祝寿，柳亚子决定预先作图寄意，就请尹瘦石绘制一幅理想中的《东都谒庙图》。

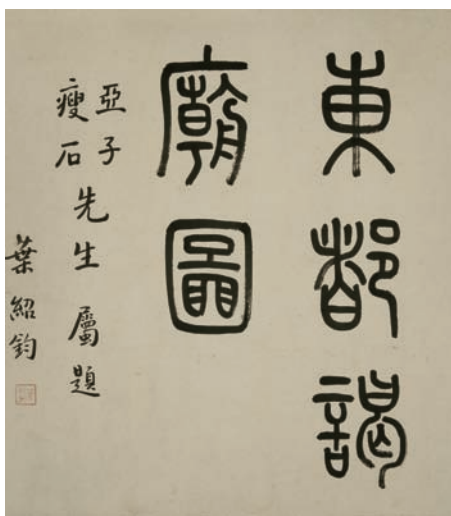
《东都谒庙图》完成于1945年10月。柳亚子把它裱成一个长卷，总长710厘米，芯高32厘米，其中尹瘦石所绘之图，长100.5厘米。柳亚子又请了当时正在重庆国立戏剧学院任教

的叶圣陶先生题写了篆书“东都谒庙图”五字。叶圣陶的篆书长29.5厘米。柳亚子自己撰写了《南明延平王三世庙谥议》、《东都谒庙图记》及《二十一叠九字韵》诗，以瘦金体行书写就。长卷融绘画、书法和史学论述于一体，是一件不可多得的珍品。

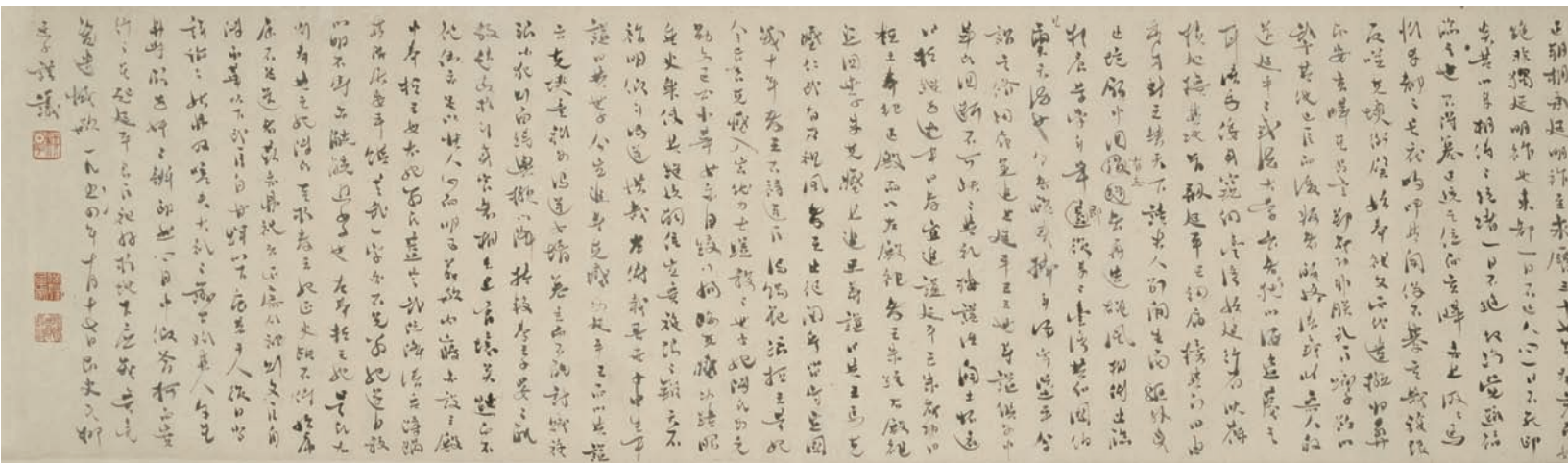
台湾自古属中国领土，隋以前称夷洲，隋朝改称流求，元明两朝在澎湖设巡检司管辖台湾诸岛。明朝天启四年（1624）和六年，荷兰和西班牙殖民者分别入侵台湾，南明永历十五年（1661），

郑成功从殖民者手中收复台湾，建东都欲迎明匡皇帝，从此，台湾才有了“东都”的别称。

《东都谒庙图》的绘画部分，工笔设彩，描绘了想像中的延平王庙，门庭高轩，飞檐重角，赭墙朱门，台阶洁白，石狮昂首，加上参天的古柏，十分庄严雄伟。庙前阶石上是人物群像，写真传神，形神毕肖。所画人物共有七位，从左至右分别是：谢冰莹，湖南新化人，1921年入湖南省立女师读书，未毕业就从军参加北伐战争，



叶圣陶题《东都谒庙图》



尹瘦石《东都谒庙图》并柳亚子题(局部)

因此一身戎装打扮，柳亚子认她为义女，给她取名“无畏”；杨瑾瑛，浙江奉化人，柳亚子义女，取名“无双”；柳夫人郑佩宜；柳亚子；林北丽，福建闽侯人，柳亚子好友林庚白的夫人，柳亚子称她为“淞妹”；陈馨丽，江苏吴江人，陈去病女儿，柳亚子称为“祥妹”；廖梦醒，廖仲恺女儿、李少石夫人，柳亚子认作义女，为她取名“无恙”。七人的位置安排参差错落、神情、姿势和服饰各有个性。图中可以看出，五位女士陪同柳亚子夫妇刚刚谒庙步出大门，正在门口的台阶上稍事休息。

柳亚子是南明史专家，抗战开始，他蛰居于上海，把书斋命名为“活埋庵”，深居简出，致力于南明史研究，以“南史氏”为笔名撰写了一系列的文章，后来汇编成《南明史纲·史料》一集。在《东都谒庙图》中，柳亚子借谒庙的艺术形象，赞扬了郑成功抗御侵略保卫祖国领土完整的业绩，表达了对反法西斯战争必胜、台湾必将回归祖国的信心。

《南明延平王三世庙谥议》中，柳亚子以史家之笔评述郑氏三世及其文武大臣的功过，提出抗战胜利以后重修延平王庙的建议。全文以民族大义为核心，正气凛然，大有南社遗风。文末署“一九四五年十月十七日南史氏柳亚子谨”，钤朱文“柳亚子”名章，两枚闲章，上为白

文“佯狂屈正则”，下为朱文“孤愤贾长沙”。柳自比屈原、贾谊，联系上文的“活埋庵”斋名，我们可以想见遭受蒋介石为首的国民党右派开除党籍、又遭国破家亡的爱国者的满腹忧愤。

柳亚子的《东都谒庙图记》首行文字下也钤有两枚闲章：白文“亲炙中山”，朱文“私淑列宁”。此记主要交待了请尹瘦石作图的缘起及经过，叙述了郑氏三世在台湾的历史，追述了自己所作“抗日必胜，台湾必归”的预言，以及被历史发展证实后的喜悦，另外也对图中人物一一作出介绍。最后，柳亚子自谓“得瘦石此图，传神笔底”，可以“卧游”了。文末署“一九四五年十月十七日吴江柳亚子题于沙坪坝之津南村十一号庑下”，下钤一印“羿楼”，这是柳亚子在香港的书斋名，较多与“射日斋”配合使用，以“后羿射日”之义，暗寓抗日的决心。

手卷末尾，柳亚子题了《东都谒庙图二十一叠九字韵》诗，他以欢快的笔调写道：“世仇已复齐襄九，人头饮器黄龙酒。齐民亿兆尽欢呼，河山还我东都秀。”“谒庙图成更作歌，歌成想见英灵吼。”诗作充溢着还我河山的欢欣和对民族英雄郑成功的怀思。钤有压脚印二：“天生德于予，桓魋其如予何”和“当今之世舍我其谁”。

柳亚子的书法不倚门户，直抒胸臆，自成一格。曾有不少人说这是无祖无师的才子字。



柳亚子自己也说过，“除了描红和印格以外，我连帖都没有临过。老实讲，临起来也不会像样的，你的字是你的，我的字是我的，临有什么用呢？”这实在是柳亚子先生的自谦之辞。据黎里老人回忆，柳亚子的磨剑室书房旁边，有一张特殊的矮桌，抽屉里放着毛笔、水盂和字帖，矮桌上有一块“金砖”（二尺二寸见方的一种特殊的方砖），柳亚子和他的孩子们每天用蘸着水的毛笔在上面练字。现在，透过柳亚子书法的点划细节，还是能够看出早年在颜、柳二体上下过的功夫。柳亚子学养深厚，再加每天毛笔不离手，所以他的字用笔洒脱，或重落轻放或浅入疾出，纵情恣肆犀利痛快；结字乱头粗服，不拘小节，多有出人意外的奇构妙造。不过，大多数时候柳亚子诗思如潮，尽管落笔如飞，仍然跟不上大脑纵逸的思维，这时的笔画多有不到家的地方。南社好友楼辛壶先生评柳书有“意到笔不到”一语，可谓中的。柳亚子的书法，字如其人，豪放不羁，痛快淋漓，诗人气质充溢字里行间。纵观柳氏书法，特别是他下功夫的书作，比如他一丝不苟所书的三册柳氏家谱，酷似瘦金体，疏落闲雅，饶有书卷气。观赏《东都谒庙图》上的柳体书法，可以见此一斑。

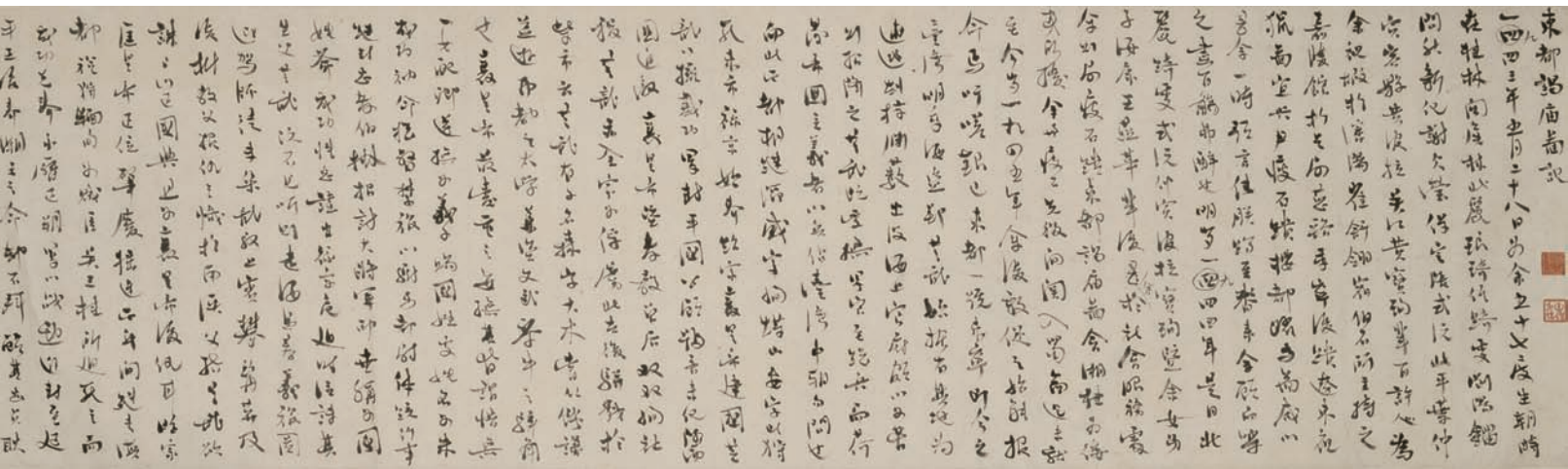
柳亚子的预言一向是非常准确的，抗战胜利以后台湾收复。回顾历史，有清一代，郑成功

一向被视作海盗，直到清末倭寇窥视台湾，才建行省以沈葆楨巡其地，沈首次为郑成功建延平王祠，并且为郑氏撰写了一副楹联：

由秀才封王，替天下读书人别开生面；
驱外夷出境，愿中国有志者再造雄风。

至抗战时延平王祠已不存，所以柳亚子先生有重修祠庙增其旧制的倡议。1895年，中日甲午战争爆发，清政府战败，失却了台湾主权，到1945年，50年过去，柳亚子说“理想为事实之母，余顽健不死，终当与图中人共践此宿诺耳。”可是，抗战胜利后，内战爆发，柳亚子再次出走香港，无法带领图中人实践宿诺。

在柳亚子先生逝世21年之后，邓小平同志首倡“一国两制”的构想。随之而来的是香港和澳门的回归。在《东都谒庙图》绘成后的2005年，图中人硕果仅存的北丽女士，已经90岁高龄，经柳亚子纪念馆南雁先生的再三要求，终于在抗日战争胜利纪念日前三天，以被日兵击伤的手臂艰难地用钢笔写了《纪念抗日战争胜利60周年，回忆东都谒庙图》一篇跋文，寄给柳亚子的孙子柳光辽先生。柳光辽工工整整地以毛笔誊录到宣纸上，落款为“林北丽撰，柳光辽书，二〇〇五年八月十五日日本投降日”。在跋文中，林北丽女士念念不忘祖国的统一，她希望在有生之年能够代表图中人到台湾去拜



尹瘦石《东都谒庙图》并柳亚子题(局部)

谒延平王庙,以告慰柳亚子先生等人的在天之灵。可是,一年后,林北丽女士带着遗憾离开了人世。

海峡两岸的炎黄子孙,心中都只有一个中国,因为历史的渊源、人心之所向,祖国的统一

是必然的趋势。相信统一的时日不会太远了,到时柳亚子的后裔一定会到台湾拜谒郑成功的祠庙,了却柳亚子夫妇及他们的义女、义妹们的心愿。

(作者单位:黎里柳亚子纪念馆)

刻碑名手唐仁斋的姓名与籍贯

□ 申 闻

据《陶寿伯印谱》所附《年谱》记,民国五年(1916)十月,他随父一行到苏拜师,“由阊门入城,当天先到城隍庙前唐家,拜见太师母,及大师母、二师母和三师母。然后再到汉贞阁店内拜见大先生唐伯谦、二先生唐仲芳。三先生多年前逝世,太先生唐公仁斋去年谢世。当时店中尚有一位职员钱翼如,他是常熟名士钱泳(号梅溪)之孙。”按:关于汉贞阁的两代主人事迹,素存疑问。陶氏所述,为最直接而准确的记录。唐氏一家寓居城隍庙前(今景德路城隍庙附近),第一代主人唐仁斋卒于民国四年(1915)。据王巨安整理《叶为铭佚稿〈五朝镌刻

墓志碑志姓名录》》载“唐仁斋,名文杰,苏州人,刻戴文节公墓表”。而张晓旭《苏州碑刻》、程章灿《石刻刻工研究》等皆以唐文杰、唐仁斋为两人,分开著录所刻之碑。据《翁同龢日记》光绪二十七年(1901)六月十八日载“苏州开碑帖店之唐文杰(仁斋)寄《七姬权厝志》复本,还之”,则仁斋为唐文杰别号无疑。不过唐文杰并非叶为铭所说的苏州人,他祖籍无锡,设肆后举家定居苏州,故刻碑时附记籍贯,有署无锡者,如《莫祥芝墓志铭》末署“光绪辛卯无锡唐仁斋镌”;有署苏州者,如《吴宝恕墓志铭》末署“吴郡唐仁斋”,其实为同一人。

关于双石

□ 孙 田

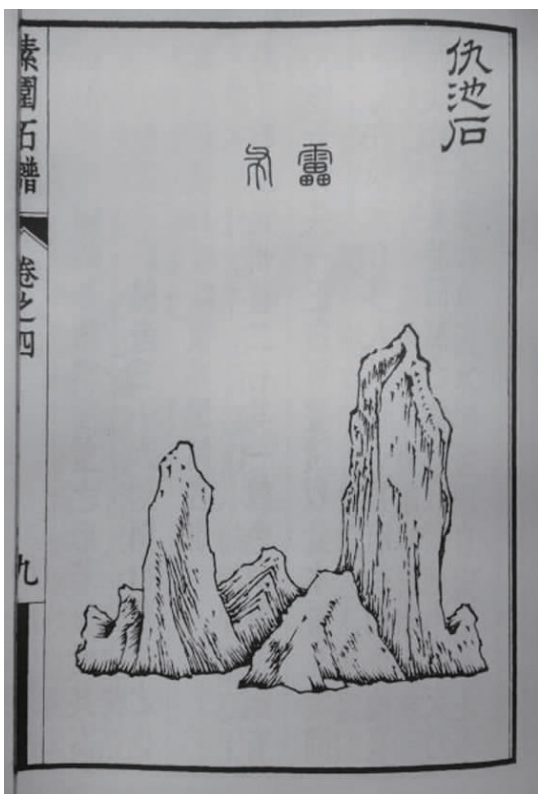
友人知我于奇石文献周旋久，近日示孙承泽《庚子销夏记》句：“或坐藤下，抚摩双石”，问双石名目。王铎《前门行》序：“京师以正阳门为前门。北海（孙承泽）有老屋一区，在门之南。青藤梧竹，最称幽胜。藤下黄石高五尺余，通体玲珑，宋艮岳物，陈江伯载至京师。灵璧石又高五尺余，米元章物，后有手题曰‘泗滨浮玉’。《陈眉公集》载在南中吴伯与家，米太仆友石取至京师。”^①《庚子销夏记》中的双石，确有实指，即上述艮岳黄石遗峰与米海岳故物灵璧石“泗滨浮玉”。检《妮古录》卷二之首：“吴伯度家有灵璧石，高七尺，阔五尺。后刻元章题云：元符元年二月丙申米芾题。又有篆云：‘泗滨浮玉’”^②。此后先两条著录，虽一言高七尺，一言五尺，“吴伯度”、“吴伯与”又为异文，大体尚不出规矩。

又，美国雕塑家 Richard Rosenblum（1940—2000）藏石甚富，翻阅其展览图录《世界中的世界》，可见其故藏中一块名为“海上三山”灵璧供石（9.2×19×12.6cm），有“退翁”横行楷书石铭、“元符二年”竖行隶书刻款和“米芾”竖行行书刻款。此石得名于慈溪严信厚（1828—1906），其八十五岁跋石手迹裱于木质石座上缘，移石可见。其跋记云“退翁”为“鉴家

款识”，除去后部漫漶之处，在今日可辨识部分中，无法找到与米芾相关的字句^③。考米芾于绍圣四年（1097）得涟水军使，元符二年（1099）六月去涟水任，因涟水地接灵璧，故有得石之便。此“元符二年”款或为应此。

回到诗文中的“双石”，或为自唐代白居易以来不断丰富的文学意象与典故，辄取三例。白居易《双石》云：“苍然两片石，厥状怪且丑。俗用无所堪，时人嫌不取。结从胚浑始，得自洞庭口。万古遗水滨，一朝入吾手。担舁来郡内，洗刷去泥垢。孔黑烟痕深，罅青苔色厚。老蛟蟠作足，古剑插为首。忽疑天上落，不似人间有。一可支吾琴，一可贮吾酒。峭绝高数尺，坳泓容一斗。五弦倚其左，一杯置其右。洼樽酌未空，玉山颓已久。人皆有所好，物各求其偶。渐恐少年场，不容垂白叟。回头问双石，能伴老夫否？石虽不能言，许我为三友。”^④由“得自洞庭口”可知此双石为湖石，其用一为支琴，一为贮酒，结尾由醉酒问石，喟叹双石与“我”允为三友。李白诗云“举杯邀明月，对影成三人”，乐天“双石三友”于虚实腾踔，不及青莲，但于对石倾言的文学，已然为名典。

苏轼亦有《双石》，其小序云：“至扬州，获二石，其一绿色，冈峦迤邐，有穴达于背。其一



素园石谱 仇池石

正白可鉴，渍以盆水，置几案间。忽忆在颍州日，梦人请住一官府，榜曰：‘仇池’。觉而诵杜子美诗曰：‘万古仇池穴，潜通小有天。’乃戏作小诗，为僚友一笑。”^[5]苏轼承老杜，题一绿一白的双石为“仇池”。而苏轼于“仇池”意，另有发明，语见《和陶桃花源》小序：“予在颍州，梦至一官府，人物与俗间无异，而山川清远，有足乐者。顾视堂上，榜曰“仇池”。觉而念之，仇池武都氏故地，杨难当所保，余何为居之。明日以问客。客有赵令畤德麟者，曰：“公何问此，此乃福地，小有洞天之附庸也。杜子美盖云：‘万古仇池穴，潜通小有天。’”他日工部侍郎王钦臣仲至谓余曰：“吾尝奉使过仇池，有九十九泉，万山环之，可以避世，如桃源也。”^[6]仇池双石，由此成为苏轼可以避世的小有洞天，“如桃源也”。难怪王诜欲夺，苏轼非韩幹二散马不易。“双石”在乐天笔下，不过日常小景，而到了苏轼笔下，传奇叠现，陡然旷远。

明代《素园石谱》的作者林有麟家藏玄池双石，并为之辟“玄池馆”，他在是书序言中写道：“……而家有先人敝庐玄池石二拳，在逸堂左个。少时弦诵之暇，便居起之。每焚香静对，肃然改容，如见尊宿已。于素园辟玄池馆，供礼石丈，而三吴之残崖断壁、嵒崿窿坳^[7]者，稍具焉。雨深苔屋，秋爽长林，风入棱波，哀玉自奏，一编隐几，莞尔不言。一洗人间肉飞丝语境界。”^[8]“玄池”有“仇池”的影子，“不及时务”^[9]，连接出尘之想。《穆天子传》：“庚戌，天子西征，至于玄池。天子三日休于玄池之上，乃奏广乐，三日而终，是曰乐池。天子乃树之竹，是曰竹林。”乐天左琴右酒置双石，玄池则意味著琴、石、竹，三美并俱。二拳玄池石，上扣高古天子，暗合乐天醉语，遥接苏翁小有洞天，而临石如对父祖，化用米芾拜石典，又超越了“三友”，蔚成“双石数代人”——追忆亲情、担荷家族，于此又添一份郑重。

（作者为中国美术学院美术学博士）

注释：

[1] 王铎《前门行》，载孙承泽编《天府广记》，北京：北京出版社，1982年，第761页。

[2] 陈继儒撰、印晓峰点校《妮古录》，上海：华东师范大学出版社，2011年，第27页。

[3] R. D. Mowry. Worlds Within Worlds. Cambridge: Harvard University Art Museums, 1997年，第155-158页。

[4] 白居易著、朱金城笺注《白居易集笺校》，上海：上海古籍出版社，第423页。

[5] 曾枣庄主编《苏诗汇评》，成都：四川文艺出版社，2000年，第1478-1479页。

[6] 曾枣庄主编《苏诗汇评》，成都：四川文艺出版社，2000年，第1845页。

[7] 此字缺末笔，俟考。

[8] 林有麟《素园石谱》自序，万历癸丑（1613）刻本，上海图书馆藏，第1-2页。

[9] 林有麟《青莲舫琴雅》卷二，万历甲寅（1614）刻本，云南大学图书馆藏，第48页。