寬备堂

二〇一七年 第一期 (总第四十七期) 昆仑堂美术馆主办

目录

| 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 |
| | | 陆家征 | 衡 | 单国 | 霖 |
| | | 姜玉 | 诊 | 夏天 | 星 |
| | | 萧 | 平 | 鲁 | 力 |
| | | 薛永年 | 年 | | |
| 主 : | 编: | 俞建! | 良 | | |
| 执行主 | 编: | 陆昱 | 华 | | |
| 编 | 委: | (以姓) | 氏笔 | 划为月 | 茅) |
| | | 于珊 | 册 | 沈 | 江 |
| | | 陆昱4 | 华 | 俞亚 | 琴 |
| | | 俞建! | 良 | 顾 | 工 |
| | | 蒋志! | 坚 | | |
| 编 | 务: | 李晨- | _ | 龚永 | 清 |
| 地 : | 址: | 江苏 | 省昆 | 市山 | 前进中路 |
| | | 109 号 | <u>1</u> 7 | | |
| 电 | 话: | 0512- | -573 | 6689 | 2 |
| 传 | 真: | 0512- | -573 | 6689 | 3 |
| 网 : | 址: | www. | .ksk | lt.co | m |
| E-mail | l : | ksklt | @ks | sklt.c | com |
| 郎 | 编: | 21530 |)1 | | |
| 准印证 | 号: | JSE-0 | 0057 | 35 | |
| 版面设 | 计: | 昆山 | 亭林 | 制版 | 印务 |
| 本刊图: | 文 | 未经同 | 司意 | 不得 | 异转载 |

| 馆藏精品赏析 | | | |
|-----------------------------|----------|----|----|
| 《十六罗汉图》断代与美术史价值研究 | 于班 | 册珊 | 2 |
| ——浅谈董其昌书法中的禅意 | 沈 | 江 | 10 |
| 人物研究 | | | |
| "西泠八家"之奚冈篆刻艺术解析 | 朱 | 琪 | 14 |
| 曾熙与书画题跋 | 朱刀 | ĵ章 | 20 |
| 文博学者郦承铨的书画篆刻 ······ | 孙 | 洵 | 23 |
| 画仙法门: 彦公的猴画和花赋 | | | |
| ——纪念李鱓诞生 330 周年、彦公诞生 100 周年 | 黄俳 | 双成 | 26 |
| 书画研究 | | | |
| 《图画见闻志》载辽代绘画史料考 | 郝 | 斌 | 32 |
| 赵氏《湘管斋藏帖》初探 | | | |
| ——以苏州博物馆藏残拓本为中心 | 李 | 军 | 38 |
| 艺苑拾零 | | | |
| 东坡题跋辨正 | <u> </u> | -克 | 37 |
| 释"初无" | 秦 | 衣 | 47 |

《十六罗汉图》断代与美术史价值研究

□于珊珊

一、风格与技法分析

昆仑堂本从人物面部来看(图1),罗汉 年龄与肤色差别明显,表情各有不同但都表现 生动。作者用线肯定且富有提按变化,面部肌







图 1 昆仑堂本面部



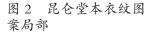




图 3 昆仑堂本衣褶局部

够。而在红色僧衣上便可更清楚地表现出作者 对于阴影表现的不擅长,只是机械地沿着衣纹 线晕染,没有具体的范围和形状,效果不甚理 想(图3)。

反观前文中以建仁寺本为代表的日本镰仓 至室町时代的罗汉图,即使直接摹仿来自宁波 的罗汉图时,仍然不会与之完全相同。因为无 论如何用心,终究无法摆脱日本绘画传统的制 约,具体表现在风格中便是对结构掌握的不同 认识与处理上。[1] 日本罗汉图的风格在笔墨结 构上所表现的特质颇为一致: 在面部表现上较 为简洁,而依赖强而有力线条的作用。画家多 无意于忠实地表现对象的肌骨, 而更在强调罗 汉的各种神情。换句话说, 日本罗汉画家不汲 汲于表达面部的立体效果。而以金大受本为代 表的宁波罗汉画则与此相反,使用了相当仔细 而含蓄的线条,又以阴影的渲染来塑造面部之 肌理结构与立体效果。在对衣纹、肌肉的描绘 方面,日本罗汉画的线条多无金大受本的平滑, 亦不注意细腻的晕染阴影, 而是在忽粗忽细, 忽起忽落的运动中展现人物身体的结构与动态。 换言之, 在日本罗汉图中人物姿势的结构较不 重要, 画面效果大部分依靠线条的起伏、扭曲 与急速的按收来传达。[2] 在这方面, 昆仑堂本 的风格似乎更接近宁波罗汉画的风格。

昆仑堂本的山石以粗笔描绘轮廓,晕染较少,多以湿皴表现结构与体积。整体用笔迅疾,

粗犷草率,时参飞白。在表现树干的时候很有特色,乃是沿着轮廓线,按照树干的形状圆转用笔(图4),这种特殊的技法也出现在日本大阪市立美术馆(图5)与灵云寺所藏的两套十六罗汉图中,然而笔者尚未在国内的作品中发现类似画法。只是日本的这两套十六罗汉图也未署名,其年代与作者归属地亦无定论,暂时无法为我们的判断提供依据。





图 4 昆仑堂本树木局部

图5 大阪市立美术馆藏本树木局部

此外在山体形状上,昆仑堂本明显向一侧弯曲,近乎成90度(图6),在其他版本的罗汉图中尚未见到如此明确的形状与角度。但这种山体却很容易让人联想到明代院体,比如李在的山水(图7),以及在浙派后期如张路等人的作品中,画面右侧也常出现类似山体结构。这其中是否存在一定的借鉴关系呢?





图 6 昆仑堂本山体局部







图8 张路《枫林观雁图》局部

二、细节考订

金刚杵与金刚铃:二者均为密教法器,在 罗汉图像中经常见到。金刚杵的形状以独钴、 三钴、五钴最为常见,昆仑堂本中的金刚杵(图 9)属于三钴杵、且杵尖张开。但值得注意的是: 在昆仑堂本图式来源的高台寺本(图10)以及 建仁寺本(图11)等众多罗汉图中出现的金刚 杵均为五股杵, 且杵尖闭合。不过在镰仓时代 的一些祖师像中出现的金刚杵倒多是三钴杵, 杵尖虽不如昆仑堂本张开的幅度大, 但也不是 完全闭合(图12、13)。唐代金刚杵中就有这 种开口式,陕西扶风法门寺地宫出土的银壶上 就有出现了开口式的三钴杵纹样(图14)。只 是这类三钴杵的实物国内现已不存,所幸在日 本还有遗留,如茨城圆满寺所藏的金铜三钴杵 (图 15)。之后辽代金刚杵继承了唐代的风格, 多为三钴开口式。[3] 但从 10 世纪以后, 金刚杵 已由开口式渐渐转变为闭合式,同时五钴杵与 九钴杵更加流行,现在国内所能见到的金刚杵 多为明清时期闭合式五钴与九钴杵, 三钴杵几 乎看不到。不过这也不足以作为判定昆仑堂本 年代的依据,或许只是作者对于金刚杵的形制

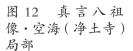






图 9 昆仑堂本 图 10 高台寺 图 11 建 仁 金刚杵 本金刚杵 寺本金刚杵





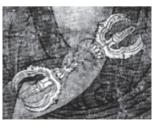


图 13 真言八祖像·空 海(神护寺)局部

不了解,因此描绘得不甚细致,杵尖才没有完 全闭合。







图 15 日 本茨城圆 满寺藏唐 代三钴杵

金刚铃属于乐器,有柄有舌,振之即鸣。 它的柄把多是独钴至五钴杵的形状, 所以也被 叫做铃杵。高台寺本(图17)、建仁寺本(图 18) 等众多罗汉图以及高僧肖像画中出现的金 刚铃柄把都是金刚杵的形状,但昆仑堂本金刚 铃(图 16) 柄把部分则是类似圆形莲花底座的







昆仑 图 17 高台 图 18 建仁寺本 图 16 堂本金刚铃 寺本金刚铃 金刚铃

样式,差别很大,笔者在其他任何绘画雕塑作 品以及实物中都没见过这种样式。但细看一下, 高台寺本金刚铃柄部中杵顶端有圆形突起(类 似实物有内蒙古博物馆所藏的一件元代铜质金 刚杵(图19),再加上闭合的其他几钴,若是 作者对于金刚铃的结构不了解, 亦或者底本不 够清晰的话,确实容易出现昆仑堂本这种错误 的样式。但此图罗汉的姿势明明与建仁寺本一 致, 何以法器却参照高台寺本的样式呢? 这种 "混合式"的表现也体现在笔者《〈十六罗汉图〉 图式来源研究(一)》介绍的罗汉所持之羽扇上, 实在令人费解。

另外日本现存的一种特殊的金刚铃——宝

珠铃也与昆仑堂本有些类似。宝珠铃, 顾名思 义, 其柄部是堆砌起来的宝珠形状, 目宝珠周 围饰以火焰纹样,但这一圈火焰装饰很容易掉 落,所以现存的很多遗品中柄部只剩宝珠(图 20)。一般认为、宝珠铃是在平安时代由中国 传到日本,日本关于宝珠铃的记录是从10世纪 之后开始出现, [4] 现存遗品多是镰仓至室町时 代前期的, 但要通过形制对宝珠铃断代并不容 易。而中国国内不仅没有宝珠铃的实物遗留, 连文字记载也没有,断代更无从谈起,在这里 只作为笔者的一种猜测提出来。



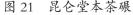
图 19 内蒙 古博物馆藏 元代金刚铃



图 20 日本群 马光恩寺藏宝 珠铃

茶碾: 主要用来将茶饼碾成碎末, 是煎茶 和点茶必备的工具,流行于唐宋之际。茶碾最 早来源于碾药的药碾,两者形制也很相似,经 常混用。前述释元政的十六罗汉题赞中就定为 药碾。唐代茶碾的碾槽多为稳定的长方形结构, 碾轮的手柄也是简单的直柄, 以陕西法门寺地 宫出土的银鎏金茶碾子(图 22)为代表。而从 河北宣化辽墓壁画《备茶图》(图23)中可以 看到,辽代茶碾的碾槽部分变成了流畅的船型, 而基座依然保持原有的高度,做成台基式,更







昆仑堂本茶碾 图 22 法门寺地宫银 鎏金茶碾

为精巧, 碾轮也变成了类似车辕扶手的形式, 更加省力。宋代审安老人所著《茶具图赞》中 将茶碾称为"金法曹", 其插图中的宋代茶碾 (图 24)与《进茶图》中的茶碾又有不同:船 型碾槽的线条更加流畅,尖端上翘的幅度更大; 台基式的底座变为更加稳定而轻巧的足形托板; 碾轮直径变小,手柄改为与穿过碾轮的轴焊接 而成的菱形四边环绕的柄, 受力方向改为双手 向下施力, 使碾轮受力更加均匀。这种茶碾在 宋代非常流行,之后的茶碾基本都保持这种形 式。[5] 大德寺本五百罗汉图中出现的茶碾(图 25) 就与此类似,而与昆仑堂图式相近的如神 照寺本(图 26)和天宁寺本(图 27),虽然形 制大致符合, 但是碾槽比较浅, 手柄相对而言 又太大了。等到了昆仑堂本(图 28),作者似 平根本不知道童子手中握的是什么物件, 碾槽 的结构完全不对,本该握着的手柄已经被画成 "碾槽"的边沿。这种常识性的错误也发生在 法道寺本第十三尊者(图 26)的画面中。





审安老人《茶具图赞》金法槽

图 23 河北宣化辽墓 图 24 《茶具图赞》中壁画《备茶图》局部 的茶碾





图 25 大德寺五百罗汉 中的茶碾



图 27 神照寺本茶碾

碾

图 26 法道寺本茶

图 28 天宁寺本茶碾

当然这两个明显的错误只能说明作者对于 金刚铃杵以及茶碾的不了解,作者生活的时代 或者环境已经难见这两种物品是其中一个可能。 尤其是茶碾,直到元代,饮茶的主要方式还是 煎茶与点茶,都是需要碾磨茶饼,现代流行的 以沸水冲泡散条形茶的方式是明代以后才兴起 的,所以若作者生活在明代以后,不了解茶碾 的构造就说得通。但是碾茶的工具并不止茶碾 一种,还有茶磨,也许作者比较熟悉的是后一种。 当然也可能是其所参考的底本有误造成的误导, 尚无法作为断代的直接证据。

屏风山水:笔者在《〈十六罗汉图〉图 式来源研究(二)》一文中已经谈到昆仑堂本 图五的背景与建仁寺本第十尊者图相近,都有 大幅的山水屏风,但是屏风的画面却不同,

而且在笔者所见 的藏于日本的众 多罗汉图像中, 尚未发现与昆仑 堂本的屏风山水 (图29)类似 的。反而是弗利 尔美术馆所藏的 一件传为天章周 文的山水画(图 30, 纸本水墨, 90.5×35.0厘米, 15世纪)与之 相似度颇高,不 论是山的形状还 是明暗结构都如 出一辙。另外一



图 29 昆仑堂本屏风山水

件日本私家收藏的传为天章周文的山水图(图 31)也与前两者近似。

天章周文,京都相国寺画僧,表字周文, 法号天章,画号越溪。生卒年不详,约活动于 15世纪前后。在室町时代,南宋的院体与禅僧







图 31 周文 山水图



图 32 周文 三益斋图



图 33 周文 水色峦光图

山水画已经得到日本上层社会的热烈追捧, 因此在日本也出现了以禅僧为主的水墨山水 画。周文便是早期的代表人物,他的山水作 品,例如《三益斋图》(图32,1418年,日 本静嘉堂文库美术馆),使用的就是南宋院 体的马远、夏珪风格,但又与中国 14 世纪以 来的马夏派,如孙君泽等人的作品风貌不同。 只是周文几件比较确切的代表作品,如《水 色峦光图》(图33)、《竹斋读书图》(图 34)等都不曾出现如弗利尔美术馆及日本私 家藏本中尖耸的山体。尤其《三益斋图》与《水 色峦光图》, 二者构图非常像, 远景直立而 图 34 周文 份斋读书图 巨大的山峰显示出周文欲扩大构图的企图,

增加了一般诗画轴所罕见的距离感, [6] 这在弗 利尔本与日本私家藏本中也是没有的。总的来 说, 弗利尔本与日本私家藏本在构图上还是典 型的日本诗画轴样式,与明代前期的院体浙派 上追北宋的巨嶂山水相去甚远。虽然弗利尔本 和日本私家藏本不一定是他的真迹, 但他的弟 子岳翁藏丘的代表作《山水图》(图35,纸本





图 35 岳翁藏丘 山水图

水墨, 69.4×32.7厘米, 东京国立博物馆藏), 无论在构图还是笔法上都与弗利尔本一脉相承。 因此笔者认为弗利尔藏本即便不是周文的作品, 也是出自其传派,时间或许比周文稍晚,可能 在15世纪后期。

因此,或许由于昆仑堂本所参考的底本中 作为背景的屏风山水已经磨损得不甚清晰, 或 许这套图的作者本就想要在此处自主发挥一下, 于是采取了当时流行的山水画样式,即周文传派的风格。而明代宁波与日本的贸易往来也十分繁荣,像弗利尔本这样流行的日本山水画传到宁波也是非常可能的。

另外, 画史上关于周文的记载中虽无罗汉 图相关, 但上溯其师承, 便与十六罗汉图乃至 昆仑堂本紧密相连。《画乘要略》记载:"僧 周文, 称玉春, 不知何许人, 师如拙, 直追宋 人,有出蓝名,海内学者宗之。其所画淡彩山 水、人物、花鸟,用马、夏、颜之法,墨画极牧、 玉之奥。梅泉曰: '余顷于紫野养德院,观周 文所画巨障山水, 殆逼宋人, 以排笔作水际, 淡墨潇洒,颇有明人之手法,其师如拙盖明人, 故有明时之习欤。'"[7]关于其师如拙,《丹 青若木集》中提到: "如说,一为拙,亦为雪, 东福寺派僧也。不知所住, 师明兆, 臻丹青妙, 所画不拘形似,惟要于神气活动,笔墨秀矣, 惜哉图绘不多。或曰如雪, 九州人, 居相国寺。 一说如雪大明人, 应永年中来本朝"。[8] 可见, 如雪、如说、如拙均为一人。"如拙"这一名字, 是相国寺住持绝海津命名的,其典出自于老子 的语句"大巧如拙"。在《画乘要略》一书也有:"僧 如拙或曰西海人,或曰明人,应安年间寓京师 相国寺,本邦宗宋人画法者,如拙盖为嚆矢矣。 梅泉曰: '如拙盖明人欤? 余观周文山水颇有 明人之风致, 乃传如拙法者, 因知如拙为明人, 然未见其遗迹故难确定。'"[9] 虽然有关他的 身世有明人和日本九州人两种说法, 但美术史 家似乎更倾向于前一种。前面还提到如拙"师 明兆", 明兆(1352-1431), 讳吉山, 南北朝 至室町初期东福寺的画僧。《国画论》中记载: "僧明兆, 佛像人物宛然不减李龙眠也。论者 谓: 兆佛像为东方第一固非过论也。"[10] 明兆 曾画过十六罗汉与五百罗汉图,笔者《〈十六 罗汉图〉图式来源研究(二)》一文中就提到 了传为他的几个版本,并引用了《罗汉图赞集》

中释元政对其山寺十六罗汉图的描述,与昆仑 堂本图式多处吻合。因此,如拙极有可能学习 并继承明兆的十六罗汉图式与风格,并继续传 授给自己的弟子。至于周文,虽然画史上记载 其所画为"淡彩人物",与昆仑堂本风格不符, 但不排除其画淡彩十六罗汉图的可能。而且他 的弟子众多,其中可能就有继承了自明兆以来 的十六罗汉图式,并在画面屏风中致敬自己老 师。当然,这只是笔者基于屏风山水的来源与 十六罗汉图师承所作的猜测,并不能确定昆仑 堂本的作者是出自周文弟子。但是,且不管作 者的国籍究竟是不是日本,昆仑堂本的年代至 少不会早于周文活跃的15世纪,甚至可能晚到 16世纪。

三、可能性探讨

昆仑堂本十六罗汉图虽然在各大博物馆与 日本寺庙中都没有看到完全一致的图像, 但是 在杳看历年的拍卖图录时, 笔者惊奇地发现几 幅与昆仑堂本堪称"多胞胎"的图本。分别为: 北京万隆拍卖有限公司 2008 春季拍卖会(日本 回流)丁云鹏款的一幅罗汉图(图 36);浙江 长乐拍卖有限公司 2008 年秋季艺术品拍卖会的 一幅(图 37);北京翰海拍卖有限公司 2004 迎 春拍卖会的两幅(图38)。总体而言这几幅罗 汉的造型比较畏缩,线条也偏于细弱而僵硬呆 板, 衣纹图案描绘也不精细。比较而言, 昆仑 堂本造型结实,线条劲健有力,整体气度大方 舒展, 绢质老化自然均匀, 这些都不是晚近摹 本所拥有的特征。同时也有图式近乎一样,但 是制作更为简单粗糙,时代更靠后的,如广东 省拍卖行有限公司 2011 秋季艺术品拍卖会的一 套十六罗汉(图39)。更有图式虽然不同,但 是人物衣饰和技法一致的,如中国嘉德国际拍 卖有限公司嘉德四季第三十五期拍卖会的一幅 罗汉立轴(图40),以及北京九歌国际拍卖有 限公司 2013 春季大型艺术品拍卖会丁观鹏款的 一幅罗汉图(图41)。综合来看,笔者认为昆





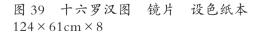




图 36 丁云鹏 罗汉 图 37 罗汉图 立轴 图 118×49cm 设色绢本 137×65cm

图 38 罗汉像 镜心 设色纸本 188×84cm





仑堂本是这几本中水平最高的, 年代应该也是 最早的, 而结合前面的分析, 昆仑堂本中体现 的浙派风格,将其放在15世纪后期至16世纪 较为合理。



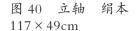




图 41 立轴 设色 绢本 117×45cm

至于昆仑堂本的产地,笔者在《〈十六罗 汉图〉图式来源研究(二)》中已经提到主要 有杭州、宁波、日本三个可能,不仅是出于图 式来源的考虑,实际上杭州与宁波在明代也都 是中日交流的重镇。从入明僧人的日记中看到他们在中国行脚的路程,多数都是从宁波上岸,来回在宁波逗留的时间最长,杭州也是必经之地,由此推测当时的中日佛教艺术交流,是以中国南方地区与日本的交往较多。由于交流地点的再确认,可以确定现存流传于日本的15、16世纪中国佛教美术作品,可能多是属于中国南方地区的产物,尤其是以宁波、杭州两地为主。[11]

入明僧人中较为著名的策彦周良,在其《策 彦入明记》中记载了宁波、杭州与北京三地的 佛教发展情况。其中就提到在宁波和杭州的部 分寺庙中安放有十六罗汉与五百罗汉像[12],由 此可见十六罗汉信仰在两地并未衰亡,因此有 着悠久历史的民间罗汉画继续存在的可能性还 是很大的。只是对于宁波佛画, 在南宋及元初 多会在画面上题写作者的姓名与住址或画坊的 地址, 但是不管是元代的"庆元路总管府"或 是明代的"明州府"、"宁波",都没有标记 这类到了元代之后的称呼, 文献中也没有相关 记载,因此宁波佛画的脉络到了元代之后的发 展情况实在不得而知。再加上此时日本已发展 出有本国特色且数量众多的罗汉画,因而对于 明朝或者说宁波的罗汉画是否还有需求也是不 得不考虑的问题。而杭州佛画的发展情况就更 加复杂且扑朔迷离,这方面的材料也不足,所 以只能说昆仑堂本有可能来自这两个地区。

对于出自日本的可能性,首先此套罗汉图是昆仑堂美术馆创始人——旅日华侨朱福元先生购买收藏的,但是并没有留下其购买于何地记录,按其装裱形制为日本裱,且朱福元先生的收藏主要都购买自日本,则此套图不但曾长期流传于日本,而且也有可能本就出自日本画家之手。另外根据潘亮文的研究,室町时代日本禅僧季弘大叔的《荫凉轩日录》中文明十七年(1485)十月二十四日的记录让我们了解到:当时,即便在创作之初即设定为成组的作品,

作者也可以寻求不同的图样或依画本作画或刻 意依某些图样为本,撷取其部分而另组合成新 图。^[13]

又如《实隆公记》永正八年(1511)三月 二十日的记录中提到: "云龙院来临泉涌寺常 住禅月大师第十八罗汉,但第十七一幅宋朝图 之。是俊芿上人肖像无相违之间,为其留置之 云云。"[14] 根据此份资料,可见当时的日本 人可以接受非同一国家之作者的成组作品,同 时运用自由组合的方式构成新图样, 这恐怕是 15、16世纪的日本社会经常使用的艺术创作方 法之一。更重要的是昆仑堂本图式来源之一的 高台寺本便是由泉涌寺开山袓师俊芿于建历元 年(宋宁宗嘉定四年,1211)自宋携回日本的, 每幅均有"泉涌寺尊"的墨书,虽然此处提到 的是"第十八罗汉",并不是十六罗汉,但是 同为泉涌寺常住,同为禅月大师的手笔,高台 寺本被拿来与其他风格样式组合的可能性也很 高, 而与当时流行的诸如建仁寺本组合而产生 了类似昆仑堂本或者说昆仑堂本的祖本十六罗 汉图便顺理成章, 在时代上也与笔者前面的推 测一致。

结论

综合上述分析分论,再加上昆仑堂本十六 罗汉图并未注明每个罗汉的名号,而且一轴画 两位罗汉,彼此之间很少有互动,显得有点挤, 甚至一位会被另外一位遮挡,在画中的地位并 不十分对等的情况,也都是时代较晚作品的特 点。笔者认为昆仑堂本的年代还是属于明代前 期,15世纪后半叶至16世纪,与薛永年先生 的判断相去不远。

(作者单位: 昆仑堂美术馆)

注释:

[1] 石守谦:《有关地狱十王图与其东传日本的几个问题》,《中央研究院历史语言研究所集刊》第56本第3分册,第611页。

(下转第22页)

淡逸天真

——浅谈董其昌书法中的禅意

□沈 江

董其昌(1555—1636)明末著名书画家、 文学家,字玄宰,号香光,别号思白、思翁 等,松江华亭(今上海松江)人。万历十七年 (1589)进士,选庶吉士,授翰林院编修,官 至南京礼部尚书,赠太子太傅,谥文敏。著有 《容台集》《画禅室随笔》等。

昆仑堂美术馆藏董其昌《草书杜甫诗卷》,是旅日著名书画收藏家朱福元先生所捐赠,卷长310厘米,高31厘米,绢本,书录杜甫应制诗四首。书法字势飞动,淡逸天真,墨色古雅,装帧如新,杨新、薛永年先生鉴定为董书之上品。顾工兄曾撰文,认为此卷虽无题跋,也未见著录,但无碍其为董其昌精彩之作。他认为如此杰作若非出自墓葬,传于世者应有鉴赏家题跋,此作题跋应被古董商割剪,另外去装饰一幅伪品。我颇同意其观点。至于此作书写的时间,他也作了分析考证,认为是1617年董其昌63岁前后的作品,可参看其文《出入之间:董其昌的人生及艺术——由董其昌〈草书杜甫应制诗四首卷〉说起》。

董其昌是有明一代书画艺术的集大成者, 他的艺术思想和书画创作对后世影响巨大。 《明史》有记录当时董其昌书画受追捧的盛 况: "名闻国外", "造请无虚日, 尺素短 札,流布人间,争购宝之。"门董其昌《容台别 集》中也有其自述: "在礼部时,高丽进贡使 者询知余坐堂上,便谓异事,想笔迹亦流传彼 中。又同年夏子阳黄门使琉球归,追请余书, 以应琉球使人,曰:'彼国中所宝如白集故 事,不如诸夏或在此耳'"。[2]可见董其昌生时 其书法亦为海外诸国所宝, 其名如唐代白居易 一样家喻户晓。清代康熙、雍正和乾隆诸帝都 推崇董其昌书法,上有所好下必甚焉,致使董 书风靡。康熙四十四年乙酉(1705)三月,康 熙帝南巡, 驻跸松江府, 御书"芝英云气" 偏 额颁赐董其昌家祠,并谕董其昌孙董建中候铨 州同,送吏部先用,后任用荆门州。清王士祯 在《香祖笔记》中感叹说:"皆旷典也"。[3]康 熙帝在书"芝英云气"四字后题有长跋,其首 说: "华亭董其昌书法天姿迥异, 其高秀圆润 之致,流行于楮墨间,非诸家所能及也。"[4]乾 隆帝更是喜爱董其昌书画,他得到董其昌为好 友陈继儒所画《婉娈草堂图》,欢喜异常,先 后题跋二十二次之多,几乎占尽画面上所有空

淡逸天真 11

白。「「董其昌曾为高僧莲池大师写《金刚经》一卷,现藏于杭州灵隐寺,乾隆题跋竟有六次。」「清代帝皇统治中国,外示儒术,内用佛老之道,特别是顺治、康熙、雍正和乾隆诸帝,对佛法的修证都达到很高的程度。他们推崇董书与自身修证佛法不无关系,因为董其昌也是大禅师。外族入主中原,从政治出发,融入汉文化而统治汉族,是历史的经验,其过程也颇为艰难,必须树立和选择一些标杆式的人物,董其昌学问精深、通禅、书画大家、明末高官、社会地位显赫,综合诸多条件,身后的董其昌成为影响清朝历史文化的重要人物,也不足为奇。

董其昌书法被列为"书家神品",其所得在"淡逸天真"上。康熙帝评其书曰: "每于若不经意处,丰神独绝,如微云卷舒,清风飘拂,尤得天然之趣。"「一此乃深研董书,颇为相契之言。如用此语来品鉴昆仑堂所藏此幅草书长卷,也十分相官。

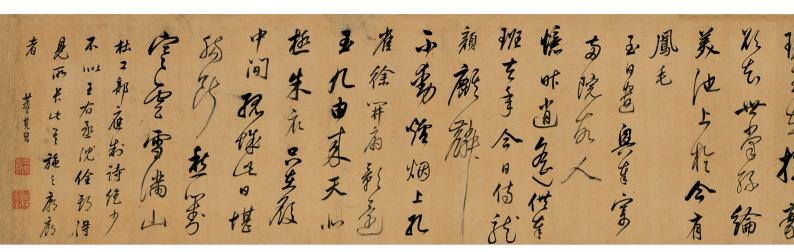
晚明之时禅风炽然,士大夫是推动和鼓 荡这一独特社会文化运动的中间力量。陈垣在 《明季滇黔佛教从考》中指出: "万历而后, 禅风寝盛, 士大夫无不谈禅, 僧亦无不欲与士 大夫接纳。"图董其昌作为社会精英是这股文化 大潮的亲历亲为者,晚明四大高僧除藕益智旭 之外, 其他三位紫柏真可、憨山德清和云栖莲 池, 董氏与他们都有较密切的交往。[9]董其昌 的老师陆树声也深契禅理,为紫柏真可(达观 禅师)所印证。董其昌在23岁时从学陆树声门 下,他与佛法的渊源不仅早,而且有名师的指 导。董氏悟道是在万历十三年乙酉(1585)31 岁时。这年秋,他赴南京乡试,落第而归。在 《容台别集·禅悦》中他记述道: "余始参竹 篦子话, 久未有契, 一日于舟中卧, 念香严击 竹因缘,以手敲舟中张布帆竹,瞥然有省,自 此不疑,从上老和尚舌头,千经万论,触眼穿 透。是乙酉年五月, 舟过武塘时也。其年秋,

自金陵下第归,忽现一念三世境界,意识不行凡两日半,而后乃知《大学》所云: '心不在焉, 视而不见, 听而不闻', 正是悟境, 不可作迷解也。"[10]

禅修实践、参证悟道是董其昌人生的核 心内容, 开悟之人其人生境界是大有不同的, 所谓虚空粉碎,大地沉平,圆融通透,触事无 碍,内心的喜悦自然生发,虽然吃饭还是吃 饭,睡觉还是睡觉,但前后有天壤之别。董氏 在晚明拈出画分"南北宗"这一划时代的理 论,其根源在他的参禅悟道上。董氏书法达 到高妙境界, 其根源也在于此。他以书画为禅 修实践的工具,两者相辅相成,合二为一。他 说: "大慧禅师论参禅云: '譬如有人具百万 貲,吾皆籍没尽,更与索债。'此语殊类书家 关捩子。米元章云: '如撑急水滩船,用尽气 力,不离故处。'盖书家妙在能合,神在能 离,所欲离者,非欧、虞、褚、薛诸名家伎 俩,直欲脱去右军老子习气,所以难耳。哪吒 拆骨还父, 拆肉还母, 若别无骨肉, 说甚虚空 粉碎,始露全身。晋、唐以后,惟杨凝式解此 窍耳, 赵吴兴未梦见在。余此语悟之《楞严》 八还义。明还日月,暗还虚空。不汝还者,非 汝而谁。然余解此意,笔不与意随也。"

禅修法门核心在"舍"、在"放下"、在"离",心神专注于一处,或呼吸、或话头、或佛号、或佛像等等,用此一念(正念)摒除万念(妄念),到达一念不起时,此一念也舍,也离,也放下,此时所合者乃其"本来面目",董氏所言"始露全身"即此也。董其昌说,书家要离的不仅是"欧、虞、褚、薛诸名家伎俩",而且是"直欲脱去右军老子习气",于此离合之际,即见真如本性。董氏书法能达到"淡逸天真"的境界其秘法在此。

再来看董氏作书时的状态,或能见我所说 乃非妄言。顾复的父亲与董其昌是好友,对董 氏了解颇深。顾复在《平生壮观》有记述说:



董其昌 行草杜甫诗卷(局部) 绢本 31×310cm 昆仑堂美术馆藏

"先君与文敏订交时,翁年六十矣" "先君述 文敏作字时,案前敲金吹角,窗外烈风迅雷, 耳中无所闻也。" [11]董其昌《容台别集》中也 有记曰:"此非静者,何由深解,故论书者 曰:一须人品高。岂非以品高则闲静,无他好 萦故耶。" [12] "无他好萦"、"闲静"、"无 所闻"以至于忘我,如此才能淡然,才能品 高。

董其昌说: "作书与诗文同一关捩,大抵传与不传,在淡与不淡耳"。[13]他评米芾书: "余病其欠淡,淡乃天骨带来,非学可及,内典所谓无师智,画家谓之气韵也"。[14],于此可见"淡之玄味"乃董氏书法所追求的境界,他说这样的境界"必繇天骨,非钻仰之力、澄练之功所可强入","若其气韵,必在生知"。[15]那么董氏开出的药方是什么呢? 是禅修,是书画禅,由禅修证悟真如境地,接上自家生命的源头,所谓"生知",庶乎近焉。

此幅《草书杜甫诗卷》给人的另一观感是奇逸,整幅长卷笔势飞动,跌宕多姿,随心所欲,天真烂漫,如入无人之境。董其昌有一则书论云:"古人作书,必不作正局,盖以奇为正,此赵吴兴所不入晋唐室也。兰亭非不正,其纵宕用笔处,无迹可寻,若形模相似,转去转远。柳公权云:'笔正须善学柳下惠者

参之。'余学书三十九年见此意耳。"[16]书法 之妙, 在奇也, 中规中矩必为呆板无趣: 书法 之法,在正也,不正乃邪,去法甚远,董氏拈 出"以奇为正"是深入妙法之言。这使我想起 台北故宫博物院所藏僧巨然《层岩从树图》, 其诗塘有董其昌题署"僧巨然真迹神品", 之后有四五行跋文。"僧巨然真迹神品"几字 特大,而之后的跋文越写越小,整篇布局成三 角形放射状,字为行楷,端润秀逸,一派天 机,此乃"以奇为正"之一例。它的奇在布局 形式, 而董其昌所说之"奇"最主要的是指运 笔和气韵。他说,羲、献父子运笔"如凤翥鸾 翔","似奇反正"[17],"颜鲁公《送刘太冲 叙》郁屈瑰奇,于二王法外别有异趣",[18]他 说"书家以险绝为奇,此窍惟鲁公、杨少师得 之,赵吴兴弗解也。"[19]奇可生逸,但必须有 品,有德,有能,有柳下惠之德行者,才可坐 怀不乱,不正之正乃为大正,由此奇逸生也。

董氏最意得之书是他的小楷和小行书,因不愿作,其生时便"邈不可得"^[20]。他自己也说:"吾书无所不临仿,最得意在小楷书,而懒于拈笔,但以行草行世,亦多非作意书,第率尔酬应耳。"此幅《草书杜甫诗卷》也当为其酬赠之作,但董氏又说:"若使当其合处,便不能追踪晋魏,断不在唐人后乘也。"^[21]其



自视如此,四百年后的我们能不宝之乎。

注释:

[1]清张廷玉等撰《明史》,《列传·文苑四》(卷 二百八十八),第二四册,中华书局,第7395-7397页。

[2] 严文儒 尹军主编《董其昌全集》(全八册), 第二册,《容台别集》(卷二)《题跋·书品》,上海 书画出版社,2013年,第538页。

[3]清王士祯《香祖笔记》(卷十)记曰:"乙酉南巡, 驻跸松江府,御书圣迹流徽扁额,及二陆祠、董其昌家 祠芝英云气扁额颁赐,谕其昌孙候铨州同,建中送吏部 先用,得荆门州,皆旷典也。"《钦定四库全书》本, 影印古籍,"中国哲学书电子化计划御书"(网站), 卷十至卷十二,第13页。

[4]《华亭县志》(卷十五),乾隆五十六年刊本,《中国方志丛书》(台北)成文出版社有限公司印行,1983年,第662-663页。

[5] 颜晓军《宇宙在乎手——董其昌画禅室里的艺术鉴赏活动》,浙江大学出版,2015年,第232页。

[6] 陈雪峰《董其昌与晚明高僧的交往》,"聆雨居士的博客"http://blog.sina.com.cn/u/5149137119

[7]《华亭县志》(卷十五),乾隆五十六年刊本,《中国方志丛书》(台北)成文出版社有限公司印行,1983年,第662至663页。

[8] 陈垣:《明季滇黔佛教考》,河北教育出版社, 2002年,第335页。

[9] 陈雪峰《董其昌与晚明高僧的交往》, "聆雨居士的博客"http://blog.sina.com.cn/u/5149137119

[10] 严文儒 尹军主编《董其昌全集》(全八册)

第二册《容台别集》(卷一)《题跋·禅悦》,上海 书画出版社,2013年,第509页。

[11] 顾复《平生壮观》(卷五),上海古籍出版社, 2011年,第173至174页。

[12] 严文儒 尹军主编《董其昌全集》(全八册), 第二册,《容台别集》(卷四)《画旨》,上海书画出 版社,2013年,第615页。

[13] 严文儒 尹军主编《董其昌全集》(全八册), 第二册,《容台别集》(卷一)《杂纪》,上海书画出 版社,2013年,第529页。

[14] 严文儒 尹军主编《董其昌全集》(全八册), 第二册,《容台别集》(卷三)《题跋·书品》,上海 书画出版社,2013年,第569页。

[15] 严文儒 尹军主编《董其昌全集》(全八册), 第二册,《容台别集》(卷一)《题跋·杂纪》,上海 书画出版社,2013年,第529页。

[16] 严文儒 尹军主编:《董其昌全集》(全八册), 第二册,《容台别集》(卷二)《题跋·书品》,上海: 上海书画出版社,2013年,第535页。

[17] 严文儒 尹军主编:《董其昌全集》(全八册), 第二册,《容台别集》(卷三)《题跋·书品》,上海: 上海书画出版社,2013年,第579、583页。

[18] (同上),第586页。

[19] (同上),第587页。

[20] 顾复《平生壮观》(卷五),上海古籍出版社, 2011年,173-174页。

[21] 严文儒 尹军主编:《董其昌全集》(全八册), 第二册,《容台别集》(卷二)《题跋·书品》,上海: 上海书画出版社,2013年,第538页。

"西泠八家"之奚冈篆刻艺术解析

□朱 琪

奚冈(1746-1803),本名钢,字铁生,号 萝龛、古水、蝶野子、散木居士、鹤渚生、蒙 泉外史、蒙道士、崧庵侍者等,斋室名翠玲珑 馆、愚溪草堂、冬花庵等。原籍新安,隶籍钱塘。阮元评价奚冈的篆刻"六法之外,隶古篆刻,靡不精妙",名列"西泠八家"之一。《西泠六家印存·奚冈传》云:"刻印宗法钝丁,以疏逸胜,顾为画掩,不多作,亦不以此名于人也"。[1]沙孟海先生认为:"无丁敬之豪健,而秀逸之气跃然纸上,风格与黄易接近。"[2]韩天衡先生概括为"冲和拙质"。[3]

奚冈印章风格比较统一,从印面特征上进 行对应,可以分为四类: 仿汉白文印、仿魏晋 朱文印、仿宋元朱文印、仿先秦朱文小玺。仿 汉白文印是奚冈白文印章最主要的类型, 代表 印作有《陈氏书印》《梁玉绳印》《臣钧印》 《赵魏私印》《高树程印》《胡涛之印》《梁 同书印》(白)、《庵罗庵主》《凤雏山民》 《凤巢后人》《石萝庵》《吾本素家》《何元 锡印》《周载崧印》《奚銮》(白)、《清勤 孝友》等。仿魏晋朱文印有《晋斋书画》《少 白山人》《烟萝子》(朱)、《逆旅小子》《 孙氏诜白(伯)》《蕅唐书印》《频罗庵主》 《梁同书印》(朱)、《嗣德》《日贯斋》 《师竹斋》《寿松堂书画记》《铁香邱学敏 印》等。仿宋元朱文印有《髯》《姚氏八分》 《龙尾山房》《碧沼渔人》《秋声馆主》《奚 銮》(朱)、《两般秋雨庵》《平地家居仙》 (朱)、《接山草堂》等。仿先秦朱文小玺的 作品有《古幢》《嗣懋》《昔 凡》《处素》《小年》等,一 般作阔边朱文的形式,印文则 篆法混杂,"古文"与小篆均 有。

奚冈篆刻的渊源与其说远 取于古代玺印,不如说更加直 接地受到浙派宗师丁敬,甚至 同辈好友黄易的影响。丁敬一 直是西泠后七子刻意追摹的对 象,对丁敬的模仿是他们习印 过程中的必修课。奚家本与丁敬之子丁传、丁敬弟子何再不少 接触丁敬原刻的机会。从今存 奚印来看,模仿丁敬的作品多 达十余方(表1)。《汪氏书 印》摹自丁敬《汪氏书印》而 笔画更趋简洁; 圆形《髯》



赵魏私印



铁香邱学敏印



秋声馆主



嗣懋

印意趣与丁敬《髯》仿佛;《蒙泉外史》套用《半塘外史》形式,甚至采用了相同的字形;《臣钧印》与丁敬所刻《臣宪印》同样采取朱白相间的汉印形式;《何琪之印》白文印实际采自丁敬《何琪东父》和《何琪之印》中的字形;《东甫》则几乎是照搬丁敬所刻的同文印作;《汤古巢书画记》《寿松堂书画记》明显深受丁敬《清勤堂梁氏书画记》《王氏宝日轩书画记》一类印作的影响;为梁同书所刻《梁氏元颖》白文印也几乎是丁敬《梁氏元颖》朱

| 奚冈印作 | 丁敬印作 |
|-----------------|--|
| | |
| | S |
| (S) | |
| 江南 鲁京 | が表 書店 |
| | |
| 是 回 可 | |
| 列第 | 月第 |
| 書画間画書記書 | 是 國 國 國 國 國 國 國 國 國 國 國 國 國 |
| で記れ | では、 |
| 耸丁 | W. |
| 屋の | 記 記 知 更 |
| | 門書面 |

表 1

文印的翻版,可能是观摩梁氏用印后的模仿之作;《山舟》亦为梁同书用印,明显取法丁敬所刻的同文印;《古喦老屋》刻意模仿丁

敬《两般秋雨庵》线条的扭动;《十二桥南烟舍》则与丁敬《两峰十二桥人》气息相类。

在《汪用成》(朱)的边款中,奚冈提到 "时观钝丁十二印, 古甚, 喜而作此"。为梁 同书所刻《频罗庵主》的边款中更表达了对丁 敬的推崇之情: "印刻一道,近代惟称丁丈钝 丁先生独绝,其古劲茂美处,虽文何不能及也。 盖先生精于篆隶, 益以书卷, 故其所作辄与古 人有合焉。山舟尊伯藏先生印甚夥,一日出以 见示,不觉为之神耸,因喜而仿此。"奚冈认 为丁敬篆刻艺术达到了"古劲茂美"的境界, 之所以能达到这种高度,是因为丁敬精擅篆隶, 同时更是一位具有"书卷气"的知识分子(诗 人或学问家)。正因为同时具备了"技"与"道" 两个层面的高度,才能够达到"与古人有合" 的地步。值得我们注意的是这里奚冈不仅注重 "篆书"的重要性,也强调了"隶书"对于浙 派篆刻的独特作用和影响。

除了师法丁敬之外,奚冈也受到黄易印章 的影响。黄易与奚冈订交很早,二人同为少年 时代已露峥嵘的杭城才俊,在书画篆刻等艺事 上时有相互角逐之心态。陈豫钟云: "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。" [4]奚冈认为黄易的 绘画不及自己,但对于篆刻一道,则是继丁敬 以后最佳者。[5]"《鹤山后人》边款中自言: "友人黄易,诗翰固妙,而画不如吾,石刻一 道,吾实不如易。是刻成,适易从淮南寄四印 至,视之,真不啻有大小巫之谓。"既如此推 崇好友的篆刻,奚冈确实请黄易刻了不少印章 自用,今日可见印蜕者尚有十一印(见"奚冈 石交表"之二)。因此奚冈印章受到黄易的影 响也就不足为奇,如《梁同书印》《金石癖》 均模仿黄易同文印作;《匏卧室》与黄易《晤 言室》相类;《少白》《用成》形式与笔意与 黄刻《伯渊》《用成》一脉相承;《梁同书 印》(白)与黄易所刻《梁同书印》的字形和 排列完全一致; 圆形单字朱文《罗》印则与同 形的丁敬《丁》、黄易《奚》印相似(表2)。

| 奚冈印作 | 黄易印作 |
|------|------|
| | |
| | |
| 文意及 | の記 |
| | HID |
| | 開開 |
| (8) | |

表 2

奚冈是一位画家,我们似乎可以将其篆刻 视为绘画的一种延伸, 其印章的线条带有一种 抽象的造型意味。陈振濂先生眼光独到地指出 奚冈"以俊逸松秀反映出他对绘画形式的心得", 并以《龙尾山房》印为例,认为此印"具有抽 象空间造型意蕴"间。这方印章的确是奚冈别具 匠心的作品,在线条的空间排布上下足了功夫, 刻意改变全印笔画的纵向走势而强调一种"变 纵连横"的横向编织。为了达到这种效果不惜 将"山"字的构形复杂化,线条如水面波纹一 般灵动活泼。相类者如《碧沼渔人》, 也刻意 用线条的萦曲来制造夸张的波动效果, 惟线条 因柔弱无骨而显得过于孱弱。再如《古喦老屋》 《接山草堂》,线条依然十分夸张,带有强烈 的装饰意味,制造出与以往篆刻家不同的空间 感。这些印作虽然未必个个成功,但依然可以 看到奚冈对干印章线条塑诰的独出心裁。

奚冈印章用字崇尚简约, 为了使印面文字达到简约化 的"古意"效果,甚至不惜 将构形比小篆简单的俗篆或 古文(大篆)杂糅讲来。如《日 贯斋》边款有交代: "《说文》 '田'读若'冠',穿物持之也。 '毌'、'贯'诵,取其古 致。" 其早年为罗聘所刻《画 梅乞米》四字均选用了最为 简洁的篆法, "乞米"字形 简单,偏安于左隅而与中部 长条留红融为一体,恰好等 分了整个印面, 简约之极而 又气韵生动。其他如《罗》《石 萝庵》《烟萝子》(朱)、《平 地家居仙》(白)、《两般 秋雨庵》《奚銮》(朱)等印, 文字不少直接取自当时流行 的传抄古文字书,特别是《六 书通》(表3)。这些古俗字



龙尾山房



碧沼渔人



接山草堂



日贯斋

的篆法虽然有的与常规篆法不合甚至讹误的地 方,但从印面效果上,确实也取得了一种陌生 化的效果。

奚冈对朱文印章有自己的划分标准,他习惯把朱文印章分为粘边(仿宋元)朱文与不粘边(仿魏晋)朱文两类。他把《碧沼渔人》称为"宋人粘边瘦朱文印"(《碧沼渔人》款)。其实这类印章在丁敬的篆刻中已经出现,如《烟云供养》,只是丁敬称为"元人朱文"(《以道德为城》款),后来在蒋仁、黄易手中也有所继承和发展。「一黄易云:"宋元人好作连边朱文,丁丈敬身亦喜为之。"(《乔木世臣》款)"宋元人印喜作朱文,赵集贤诸章无一不规模李少温,作篆宜瘦劲,政不必尽用秦人刻符摹印法也"(《梧桐乡人》款)。奚冈早年颇喜用此种形式,如《龙尾山

| 罗 | 萝 | 烟 | 地 | 銮 | |
|-------|-----|---|----|-------|--|
| (P) A | 薗 鶭 | 厘 | 1位 | () () | |

表 3 (左侧为奚冈印章用字,右侧为《六书通》收字)

房》《髯》《碧沼渔人》《姚氏八分》。但 后来看法有所改变,认为宋元印章气象"轻 媚"(《百钝人》款),并在《铁香邱学敏 印》边款中道出:"印至宋元,日趋妍巧,风 斯下矣。汉印无不朴媚,气浑神和,今人实不 能学也。近代丁龙泓、汪巢林、高西堂、稍振 古法,一洗妍巧之习。友人黄九小松,丁后一 人, 犹恨多作宋印为病, 其道亦难言哉。" 此后这类印章的出现较少,仅有《两般秋雨 庵》《平地家居仙》(朱)二印。仿魏晋朱 文印(不粘边),是丁敬开拓出的具有浙派特 色的新形式,也是浙派篆刻的经典样式。奚冈 印章中如《频罗庵主》《铁香邱学敏印》都是 法度谨严的佳作。但囿于当时对古代印章形制 的了解,在丁敬、奚冈甚至后来的陈豫钟、陈 鸿寿等看来,这些篆书方正的朱文铸印还是汉 印, 所以他们习惯把模仿这类的印章称为"仿

製物

烟云供养



平地家居仙



频罗庵主

汉"。实际上这类印章的流 行跨度在东汉末年至魏晋时 期,尤以晋代为多。

印宗秦汉是明清两代篆刻家不敢妄越的典则。虽然 丁敬以拓荒般的魄力提出"看 到六朝唐宋妙,何曾墨守汉家 文"这样新的艺术取法,但奚 冈仍然是极力独尊秦汉印章 的。其《汪氏书印》款云:"近 世论印动辄秦汉,而不知秦汉 印刻浑朴严整之外,特用强屈 传神,今俗工咸趋腐媚一派, 以为仿古,可笑。"《寿君》 边款:"仿汉印当以严整中出 其谲宕,以纯朴处追其茂古,方称合作。"奚 冈在这里给出了他对秦汉印章的美学理解,我 们不妨将其提出的一系列观念进行拆解和梳理。 他认为"浑朴"、"严整"、"茂古"是秦汉 印章的最美之处,"谲宕"或"纯朴"的元素 也是不可或缺的,用"强屈"来改 造字形、线条达到传"秦汉印刻"

之"神"的境界。奚冈所提出的这

种标准是有独特见地的, 但是反观

这两方印作,是否达到了奚冈所提

出的高度呢?如《寿君》一印,奚

冈对于这种脱离了平正汉篆的奇特

字形似乎颇为自得,以为"谲宕",

实际上不过是木刻印谱中一些怪诞

印章的流弊而已,如《印薮》中的《公

寿》《永寿》。在奚冈的印作中标

榜仿汉印的还有《梁同书印》(白)、

《金石癖》《不翁》(白)、《寿君》

《金石癖》《铁香邱学敏印》《处素》

《胡涛之印》《高树程印》《蕲至》

《 孙氏诜白(伯)》,特别注明仿

汉玉印者有《庵罗庵主》《烟萝子》

(白)、《臣钧印》《生于己丑》《少

白》。然而仔细端详这批"仿汉"

印作时,却不得不感到有些困惑,

这些印章中大约只有一半契合我们

对于汉印的理解,而标榜模仿"汉

玉印"的作品中,恐怕只有《生于

己丑》《少白》略微符合汉代玉印

的风格特征,其他都与真实的汉代

玉印相去甚远。究竟是什么使奚冈

对汉印的形态特征产生了观念上的



寿君



八夫



i ±



外去



烟萝子



生于已丑



少白

偏差? 笔者推测可能还是受到《印薮》之 类刊刻失真的木刻印谱的影响。韩天衡先 生有论:"以《印薮》为范本者,多气格 低下,无源无本。"图若奚冈果取法于斯, 或许可以解释这批"眼高手低"的篆刻作 品的由来。

由于奚冈的篆书作品未获一见,故难 以将其篆书特征与印章作品讲行比较,但 奚冈早年以隶书见长则是不争的事实,我

们可以从其印章中窥见隶书对其篆刻的影响。

自幼工于古隶,又受到金石学家好友黄易、赵 魏等人的影响,奚冈也喜好搜集鉴赏金石碑拓, 他曾以家藏宋搨《虞恭公碑》与杨令仪交换《孔 羡碑》搨本,后赠于赵魏。^[9]又常向赵魏借观 校勘搨本: "《史晨碑》望即检付来一对, 尊 藏《荡阴碑》并假一阅即缴。"(致赵魏札) 奚冈与杭州的收藏家联系较密, 他有很多机会 接触到来自各方的金石藏品, 黄易即曾经把银 两存放于奚冈处,用来购买碑拓藏品。[10] 奚冈 曾言: "古人文字之存于今者惟金石为最久, 不独可补史传之阙,摩挲其器物,拘摄其波磔, 古意盎然,且有生不同时之憾。"他尤喜方整 一路的汉魏晋碑刻,如《西狭颂》《张迁碑》《受 禅表》《孔羡碑》,并且已经注意到从汉魏碑 刻中汲取可堪借鉴的隶书元素, 注入到篆刻字 法中去。其《金石癖》边款云: "作汉印,宜 笔往而圆,神存而方,当以《李 翕》《张迁》等碑参之。"《梁 玉绳印》边款: "久不作印, 棘 横腕间,每一画石,便多死蚓, 参以《受禅》隶法, 庶几与古人 气机不相迳庭矣。"《李翕》(《西 狭颂》)[11]《张迁》[12]《受禅》[13] 等碑刻都是结体方正而行笔带有 圆转灵动笔意的。[14] 奚冈注意 到借鉴这些汉魏碑刻中的方整字

形入印, 但认为在具体的笔意和







《西狭颂》

《张迁碑》

《受禅表》

线条的质感上,不宜过分方整生硬,如此方能 获得如金石碑版一般浑厚朴茂的视觉效果。除 了这两方印章外,这种方圆并用的创作观念在 《孙氏诜白》《梁同书印》(白)、《梁氏元颖》 等印章的结体和笔画中,都有所体现。

篆刻是"篆"与"刻"的结合,是篆法与 刀法的叠加,对于奚冈刀法特征的探讨是非常 有必要的。但因为奚冈印章的原石存世不多, 公布出印面图片的资料更少, 所以本文对奚冈 篆刻用刀的特征分析未免有隔靴搔痒之感,在 此也希望引起广大研究者进行更深入的探讨。 通过观察奚冈的印作, 笔者推测其所用刻刀可 能略偏小, 腕力不强, 用刀取势轻巧, 节奏均 匀,变化起伏不大。是以线条呈现出的质感是 柔韧迟涩的, 印风也属于冲淡内敛一路。其常 用的刀法以长切为主,如《晋斋书画》《臣钧 印》《天潜山人》《生于己丑》《高树程印》 《蕲至》《庵罗庵主》《梁同书印》(朱)、 《烟萝子》(朱)、《蕅唐书印》《金石癖》 《寿松堂书画记》等。奚冈大部分作品切刀的 切入角度和起伏规律尚未形成固定的个人化特 征,程式化的成分较少,这也符合浙派刀法体 系尚未完全规范的发展期特点。也有一些方峻 凌厉的作品, 其切刀节奏较为明快, 如《梁同 书印》(白)、《凤雏山民》。但在模拟宋 元朱文印时除长切的刀法外,有时兼用冲刀完 成,如《罗》《碧沼渔人》《龙尾山房》。而 《姚氏八分》《平地家居仙》(朱)等印则似



梁玉绳印



孙氏诜白



高树程印



蕲至



烟萝子



梁同书印



凤雏山民



姚氏八分



百钝人

乎是碎刀细切而成。孙慰祖先生在鉴定《姚氏八分》原印时也得出奚冈"刀法轻浅"的结论。[15]在《百钝人》一印边款中,奚冈自诩:"印泥画沙,鲁公书法也,铁生用以刻石,一洗宋元轻媚气象。"是印刀法起伏较大,笔画深峻,但此类骋刀深刻的印章在其创作中所占比例并不大。

对奚冈篆刻风格上的评 骘, 历来多以秀逸冲淡论之。 罗榘在《西泠八家印选序》中 说"丁龙泓出,集秦汉之精华, 变文何之蹊径,雄健高古,上 掩古人。其后蒋山堂以古秀胜, 奚铁牛以淡雅胜, 黄小松以遒 劲胜,均以龙泓为师资之导。" 钱松(1818-1860)云:"国 朝篆刻,如黄秋庵之浑厚,蒋 山堂之沉着,奚蒙泉之冲淡, 陈秋堂之纤秾, 陈曼生天真自 然,丁钝丁清奇高古,悉臻其 妙。"(《米山人》边款)奚 冈是浙派篆刻索链中不可或缺 的一环, 他的篆刻虽然在西泠 八家之中略显冲淡, 但在乾嘉 时期以画名世的篆刻家中,却 占据着独树一帜的艺术地位。

(作者系南京晓庄学院美术学院副教授)

注释:

[1]《西泠六家印存·奚冈传》, 清光绪九年钤印本。

[2] 沙孟海《印学史》, 西泠 印社, 1987年, 第145页。 [3] 韩天衡编《历代印学论文选》,西泠印社,1999年,第639页。

[4]《寿松堂书画记》陈豫钟补款。

[5]《铁香邱学敏印》款:"友人黄九小松,丁后一人。"

[6] 陈振濂《俊逸松秀的奚冈》, 《中国书画篆刻品鉴》, 中华书局, 1997年, 第891页。

[7] 可参考抽文《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。

[8] 韩天衡《上海〈顾氏集古印谱〉刍议》,《书法研究》1990年,第4期。

[9]《孔羡碑》又名《鲁孔子庙碑》,黄初元年(220) 立,原立山东曲阜孔庙东庑。杨守敬《平碑记》云:"此碑以方正板实胜,略不满者,稍带寒俭之气。"此拓本 今藏上海图书馆,有奚冈长跋。

[10] 可参考抽文《黄易的生平与金石学贡献》,收入《西泠印社"重振金石学"国际学术研讨会论文集》,西泠印社,2010年。

[11]《李翕碑》即《西狭颂》,又称《会安西表》,摩崖石刻,在甘肃成县天井山栈道中,汉灵帝建宁四年(171)立。杨守敬《平碑记》云:"方整雄伟,首尾无一缺失,尤可保重。"

[12]《张迁碑》,原名《汉故榖城长荡阴令张君表颂》,东汉中平三年(186)立于山东东平。书法以方整著称,运笔朴拙,骨力雄健。杨守敬《平碑记》云:"碑阴尤明晰,而其用笔已开魏晋风气,此源始于《西狭颂》,流为黄初三碑(《上尊号碑》《受禅表》《孔美碑》)之折刀头。"

[13]《受禅表》,三国魏黄初元年(220)立,位于河南临颍繁城镇曹魏故城汉献帝庙遗址。杨守敬《学书迩言》云: "下笔如折刀头,风骨凌厉。"

[14] 奚冈非常欣赏《受禅表》等汉魏碑刻,嘉庆元年(1796) 陈鸿寿携《晋任城太守孙夫人碑》拓片过冬花庵,奚冈为题跋: "秬香先生所藏《晋任城太守夫人孙氏碑》,曾闻小松言其精美,恨未得见。一日曼生过余冬花庵,携二册,启视之,即是碑也。展对数四,以谓晋去魏不远,故其笔法全似《受禅》诸碑,高古峻拔,洵希见之佳拓。"

[15] 孙慰祖《似曾相识燕归来——新见浙宗遗印鉴别记》,《孙慰祖论印文稿》,上海书店出版社,2000年,第297页。

曾熙与书画题跋

□朱万章

曾熙(1861-1930)是近代有名的书画家, 系张大千业师。与很多书画家迥然有别的是, 他在创作大量书画的同时,还留下不计其数的 书画题跋。这些题跋,有题他人的,也有题自 己的。他人中,有题前人的,也有题时贤的。 有鉴藏心得,也有临池感悟;有长篇大论,也 有只言片语。无论何种形式,既可概见其画论、 书学思想,亦可略窥其艺术历程,是研究其艺术生成的重要蓝本。

作为兼具法眼的书画鉴藏家, 曾熙评骘前 人,往往深得要领,如《题王宸山水册》云:"蓬 樵老人自守宋州后,画中气骨为之一变。 蝯叟 尝言此老得三浯异胜,其郁郁兀兀,自成一家 风概。髯曰:能变家法乃能守家法,麓台之于 西庐,蓬樵之于麓台,观此知非十八者不足与 论画也。此册为最晚之作,尤为难得,稼翁其 珍祕之"。"蓬樵老人"为王宸(1720-1797), 字子凝、紫凝、子冰,号蓬心、蓬薪、蓬樵, 江苏太仓人,擅画山水,与王昱、王愫、王玖 并称"小四王"。"蝯叟"为书法家兼书画鉴 藏家何绍基(1799-1873)。王宸为清初"四王" 之一的王时敏(西庐)六世孙,王原祁(麓台) 曾孙,故曾熙有"能变家法乃能守家法"之谓, 正如王原祁之于王时敏、王宸之于王原祁一样。 "十八者"乃源自佛经《地藏菩萨本愿经》中 的"十八者眷属欢乐",指诚意、正心、修身、 齐家。曾熙对王宸的艺术嬗变历程及画风渊源 了然于心,据此不难看出,非深谙王宸画理者 不能至。再如《题张瑞图人物册》,则是以诗 歌形式歌咏其画艺:"佛无色严相,云何得其 象。佛无色声相,即心即佛相。果亭善写佛, 下笔势奔放。天然草稿书, 忽现应真状。哈叟 喜护持,寿与佛无量"。张瑞图(1570-1644), 字长公,号二水、果亭山人,福建晋江人,善 书法,与董其昌、邢侗、米万钟并称"晚明四 家",又兼擅绘画,尤以山水见长。该题跋中 所言其人物册,乃其传世作品中罕见者,曾熙 洞悉其佛教禅理与绘写特色,可谓得个中三昧。 在品评鉴赏之外,曾熙还将心仪的前贤画艺运 之于自己的笔墨实践中,以他山之石攻玉。在 自题画作中,曾熙对"四僧"之一的髡残浸淫 尤深,其山水得其法乳尤多,如《仿古山水册》 中题识曰:"以石溪笔势写此,气韵略有近处", "石溪"即髡残,善画山水,以浑厚苍劲见称, 曾熙即以其"笔势"写山水、松石,以焦墨、 秃笔挥洒,在得石溪笔意之外,融入己意;《赠 马宗霍无尽溪山图》中也题识云: "无尽溪山 残秃笔,不袭其形取其液。精神直接三百年, 天关云深开三益。"曾熙对乡贤石溪可谓情有 独钟, 在山水中不仅肖其形, 更是遥相神挈,

曾熙与书画题跋 21

"直接三百年"。在题诗之后,他还进一步阐述其对石溪的膜拜之意: "石溪《溪山无尽长卷》,蒋孟萍兄所藏,假置斋中,偶临一过。凡下笔必有得,以髯胸相合也。石溪证果天关,而玉梅、华庵又在天关,故有三益之句。"有意思的是,在该画的曾熙题识之外,尚有时人痴豚的题跋: "髯翁书法与梅庵为一时之玲珑,晚年好寄兴于绘事,尤得当世所推崇。熙庐主人出示此帧,运笔苍劲,有文长、石涛之概,洵为其生平之精品,爰志数语归之"。"髯翁"



曾熙 都门杨柳图 纸本设色 广东省博物馆藏

即曾熙,因其晚年号农髯,故名;"梅庵"即李瑞清(1867-1920),与曾熙齐名,均为张大千之师;"文长"为晚明画家徐渭;"石涛"即清初"四僧"之一的道济,两人均以写意花卉、山水著称。痴豚的跋语,无疑彰显了时人对曾熙晚年山水画的褒扬之意。该画确乎能熔诸家之长于一炉,空灵而老辣,乃其简淡遒劲画风的代表。早年张大千在山水画中表现出的文人雅趣与笔墨情趣,很显然便肇始于此。

曾熙的题画录中,不乏叙事散文,目有感 而发, 因物寄兴, 折射其艺术行迹, 乃探究其 艺术嬗变——甚至是洞察其时社会生态的稗史, 如作于1923年的《都门杨柳图》(广东省博物 馆藏)中题识:"壬辰入都,其时铁道未筑, 买舟繇天津, 泝通州, 所经杨柳村一带, 驿亭 晓烟, 若断若续, 舍舟登岸, 远望村落, 在白 云绿树之间。太平之民,农者安耕,舟者安楫, 所谓安者各安其分耳。《易》言: 小人乘君子 之位,则凶。世乱如此,惟'不安分'三字可 以蔽之。偶忆前境,写此三叹"。曾熙记录了"壬 辰"即光绪十八年(1892)自己游历京津所见 一派祥和景象,由此感叹作画之时军阀混乱、 民不聊生的社会现状乃"不安分"所致。作者 以画笔写杨柳依依, 千条万条绿丝绦, 一叶轻 舟游弋于杨柳岸,远处茅屋、浅山淡影,与其 说这是曾熙的写生忆写, 毋宁说是其向往的精 神家园,是在"世乱如此"的严酷现实下的遁 世构想。而其优雅的文字记述,亦可视作一篇 民国时期的世说新语, 所折射的社会状态正是 这一时期文人眼中的真实呈现, 从另一视角为 我们提供了晚清民国时期的十人心态。

非常有趣的是,在曾熙的题画中,他经常会记录一段人生历程、或友朋交游、或江山卧游,甚至记录所经历的风土人情、衣食住行,如日记,也像游记,几乎囊括了他艺术行迹和个人生活的各个方面,让我们看到一个棱角分明、有血有肉的艺术家形象。他在《南岳结庐图》中,

便记载了家乡的奇石异景,并由此勾起饮茶之思: "南岳自九峰山,蜿蜒直起祝融,其间多奇石。或依山筑堡以避乱,或结茅种瓜以为业。此写石头寨境也。山石云气舒翔,其产茶多异香;其人寿,常至百岁。距髯山居之庐,直十余里耳。山人尝以云茶芽相赠,每取字石岩泉水煎之,其味清以瑟,今八年不饮此茶矣。写此,颇有莼菜之思。"这种情真意切的题画短语,为我们呈现了一个情感丰富的书画家形象。

曾熙首先是一个书法家。其书得力于《华山碑》《张黑女墓志》及《夏承碑》最多,兼融汉隶的圆笔与魏碑的浑厚于一体,在晚清民国书坛独树一帜。所以,在其行世的书画中,以书法最多。他所写的书法,不同于当时很多文人雅士,大多抄录前人诗句或自作诗,而是多写书法感悟,或品评前贤。因而,他的大多数书法作品,又可看作是其书学理念的结晶。如其在为"仲武仁兄"所书行书条幅中写道:

得;石庵云:山谷非不解书理,其天禀如此,亦自尽其才而已。予谓宋三家,势成鼎足。苏出太傅,取横势;山谷出《鹤铭》,取纵势;米由褚窥平原,如鹰之善下。"文中,"米元章"即米芾,"黄山谷"即黄庭坚,"石庵"即刘墉,"苏"即苏轼,"太傅"即钟繇,"褚"即褚遂良,"平原"即颜真卿。在不足百字的书法作品中,曾熙便将前人对苏、黄、米三家的论述及自己的心得体会表露无遗,微言大义,尽得书学要旨。

曾熙并未有专门的文集行世,他的诗文大 多散见于书画题识(题跋)中。这些书画题跋, 既是其画学、书学见解的集合,也是其艺术轨 迹与嬗变历程的明证,更是绘画意境的延伸。 在晚年,曾熙热衷于绘画,几乎每一件画作中, 都会记录彼时之所思所想、所见所闻。这是一 笔难得的精神财富,其学术价值,已然超越其 艺术本身。

(作者为中国国家博物馆研究馆员)

(上接第9页)

[2] 石守谦:《有关地狱十王图与其东传日本的几个问题》,《中央研究院历史语言研究所集刊》第56本第3分册,第614页。

"朱子谓书法,米元章理会得,黄山谷理会不

[3] 付春洋:《藏传佛教的金刚杵收藏》,《收藏》 第 205 期, 2010 年 1 月, 第 113 页。

[4] 関根俊一:《日本の美術 541: 金剛鈴と金剛杵》, 至文堂, 2011 年 6 月, 第 57 页。

[5] 刘文娟:《法门寺地宫出土茶具名物研究》, 云南大学 2011 年硕士论文。

[6] 石守謙:《十五、十六世紀中日水墨畫之交融 與分化》,《東亞藝術文化圈之交融與分化:十五、 十六世紀中日藝術交流之研究》,行政院國家科學委員 會補助專題研究成果報告,2010年,第9页。

[7] 坂崎坦編:《日本画談大観》, 目白書院, 1917年, 第 1328 页。

[8] 坂崎坦編:《日本画談大観》, 目白書院, 1917年, 第 1005 页。

[9] 坂崎坦編:《日本画談大観》, 目白書院, 1917年,

第 1328 页。

[10] 坂崎坦編:《日本画談大観》,目白書院, 1917年,第78页。

[11] 潘亮文:《十五、十六世纪中日佛教艺术之交流》,《東亞藝術文化圈之交融與分化:十五、十六世紀中日藝術交流之研究》,行政院國家科學委員會補助專題研究成果報告,2010年,第34页。

[12] "宁波府鄞县四明驿的补陀寺,有圆通宝殿,其后又有堂,堂中央安释迦尊像,分立迦叶与阿难为左辅右弼,同时两侧又塑置十六罗汉之像。杭州府吴江县平望驿的殊胜寺,两廊壁间仿造岩窟,其中安放五百罗汉之木像。殿里左右两侧配列十六罗汉木像。"——转引自潘亮文《十五、十六世纪中日佛教艺术之交流》。

[13] 潘亮文:《十五、十六世纪中日佛教艺术之交流》,《東亞藝術文化圈之交融與分化:十五、十六世紀中日藝術交流之研究》,行政院國家科學委員會補助專題研究成果報告,2010年,第19页。

[14] 转引自上文。

文博学者郦承铨的书画篆刻

□孙 洵

郦承铨字衡叔,号愿堂(自题所居斋名), 生平所作书画,或题无愿居士。1904年初冬生 于南京。从小爱好读书,刻苦治学。年未二十 父病故,母贤,以俭德持家,鼓励其求学上进。 最早他与堂兄承宪(字仲廉)同受业于王伯沆(名 瀣,是仲廉母舅)。

这位伯沆先生是江苏溧阳人, 于经、史、 词章之学造诣精深。最初在晚清"同光体"大 诗人陈三立(人称散原老人)家做家庭教师, 故陈衡恪(师曾)、寅恪与方恪皆受其培育成材。 并曾在柳诒徵主持的江苏国学图书馆协助整理 古籍。后为东南大学、中央大学国文系教授, 以其讲授"四书"条例源流,考辨精审最为同 道与学生称赞,人称其为"王四书"。此老古 道热肠, 见承铨读书认真、善于思考有培养前 途,又介绍几多前贤,遂得向柳诒徵受史学, 向吴梅(瞿安)问词章,再如教诗学著称的胡 翔东(俊)、研究楚辞杜诗有名的胡小石等先 生相从甚密,并与他们的弟子王焕镳、束世澂、 卢冀野等成为好友。声名日渐鹊起, 并从湖南 衡阳萧俊贤学山水画,向江都梁公约学画花卉。 从 1930 年至 1931 年郦氏先后在镇江、青岛任 中学教师: 1932 年至 1934 年在上海暨南大学国 文系以讲授文字学为主。1935年至1937年,郦 氏任教于厦门大学,抗战爆发后到成都在迁入 四川的金陵大学任教授。他平生喜爱收藏典籍, 装为数箱存放在皖南农村,倭寇轰炸时焚毁, 其中有珍贵的毛校本《六十家词》,朋辈闻之, 无不扼腕。

1939 年秋,应竺可桢校长之聘,执教于浙 江大学国文系。1948 年又受台静农之约,专程 赴台湾大学讲学一年。(图1)不久,人民解





图 1 骊承铨《说文解字叙讲疏》书影

放军的辽沈、平津、淮海三大战役先后获胜,郦氏与时在台大任教的魏建功、李霁野同船返回大陆,迎接解放。1950年任浙江省文管会秘书主任,他非常重视人才培养,将年轻人分期分批送至北京大学参加考古训练班学习。在前浙大校长邵斐子先生支持下从上海请来了朱家济担任常务委员,负责地面文物保护;其时沙孟海先生任地下文物调查、发掘的调查组组长。

1953年,郦氏负责整理西湖博物馆文物,为增加"浙博"藏品,他将个人珍藏(曾为刘鹗、王懿荣所藏)的甲骨转让给公家,填补了商周文物空白。1953年被任命为浙江省文管会副主任。直至1959年,各省副厅级以上人事任命权归中央政府,遂有周总理签发的任命书。(图2)





图 2 周恩来签发的任命书

郦氏早在1932年执教于上海暨南 大学时,以讲授文字学(小学)为主, 深受欢迎。后整讲稿著《说文解字叙 讲疏》一册,由商务印书馆采入"国 学小丛书"中发行。(图3)他在《绪言》 中说: "吾国学术之极盛, 在春秋战 国之际, 欲读战国以前书, 必先通小 学,欲通小学,莫要于《说文解字》…… 许书不明,举凡载籍之博,古文之奥, 学者实际无从得入……"今人既读之, 亦首肯也。他秉承清代汉学家遗绪, 重视校勘之学。1932年8月,作《津 逮楼甘氏廿八年(建康实录)》校记, 曰:"此《建康实录》有宋本,归藏 聊城杨氏……"其实宋本《建康实录》 已由中华书局据北京图书馆珍藏本于 1984年影印出版,此即杨氏海源阁本 (是名藏家周叔弢先生捐献)。这个侧面可见 郦氏之严谨,用力甚勤。

1934年,郦氏与堂兄仲廉、好友王驾吾、 卢冀野等八人结成书会,取名"襄社"。宗旨 是以影印名家所藏罕见典籍为主。不及三年, 共印陈散原所藏余怀《东山谈苑》写本,王瀣 手钞明《倪文贞公诗集》(案:倪元璐著,系 清代禁书),还有汤贻汾《逍遥巾》(杂剧稿本) 与陈衡恪的《染仓室印存》四种,极受学界重视。

关于郦氏之诗,初从中晚唐律诗入手。致力于杜甫、苏轼、黄庭坚,风格朴厚沉郁,属唐音正规。1944年春,应友人与诸生之请,删定古今体诗一百五十首辑为《愿堂诗录》三卷,生平读书笔记尽毁于"文革"。如"惯病药成戏,群醒醉转尊。南云带腥臭,人鬼各炊冤。"皆漂泊于巴蜀夜郎间,念乱伤逝之作。

限于篇幅,有关郦氏在文博领域的建树, 从略。早在1947年间,故宫博物馆马衡院长聘 其为该院专门委员,可见一斑。综合言之,他 不仅是位学博才丰的学者,还是一位有较高素

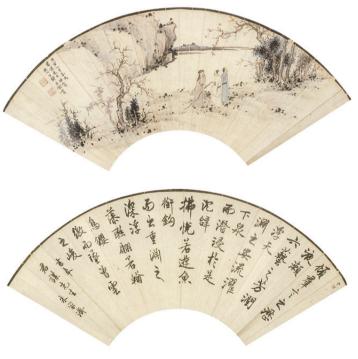


图 3 郦承铨与朱家济合作扇面

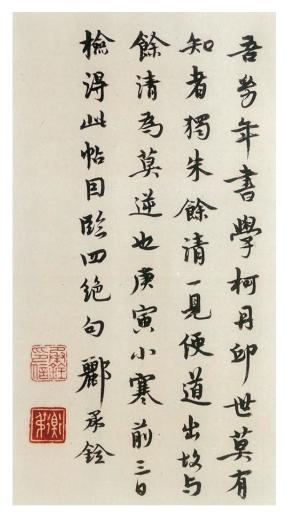


图 4 郦承铨行书题跋 养的书画家、篆刻家。

Ξ

郦氏于书法通甲骨与大小篆,尤精帖学, 纯师正统法乳,从不趋时尚。楷书行草,专学 "二王",下至初唐止。1946年得故宫博物院 影印《唐冯承素摹兰亭帖》与虞世南、褚遂良 两临本,对照临摹、悉心审读,后断冯本确照 原本响拓,最得其真。有跋语:"丁亥(1947) 二月十二日临五十一通,三月十五日再赴杭州, 方至六十三通。"他的好友、已故南京大学吴 白匋教授在《郦承铨传略》评曰:"其结体行 气之和雅,用笔使转之合度,少有造诣如先生



图 5 郦承铨《写春簃印存》书影

者。"笔者不敏,斗胆补充先哲,细读郦氏读书札记、扇面及他为朱家济先生与浙江图书馆馆长张宗祥(冷僧)等书作,郦氏是以平常心,恬淡而不做作,绝弃俗媚与匠气,很可能此公并无以书家自诩的心态、下笔才能如此从容、自然。(图4)

前面提到过郦氏早年画学请益于萧俊贤与 梁公约。上溯古人曾临过李龙眠的《五马图》、 赵孟頫、赵雍、赵麟《赵氏三世人马图卷》等 经典作品,然无论浅绛、小青绿皆能秀雅而古 趣盎然,无火气熏人者。

郦氏篆刻与其书画作品如出一辙:崇尚传统、淳古而高雅,有《写春簃印存》传世。(图5) (作者为随园书社顾问)

画仙法门: 彦公的猴画和花赋

---纪念李鱓诞生 330 周年、彦公诞生 100 周年

□黄俶成

李鱓为"扬州八怪"开山之人,有"盛世画仙" 之誉。他本人无子嗣,但他所开画仙法门却传 承有绪,相沿不坠。葛金烺《爱日吟庐书画补录》 评李鱓云: "开后人无数法门,谁云怪哉,斯 则仙矣!"其法门传至20世纪,则有彦公乔维 良的猴画与花赋。今年适逢李鱓诞生330周年, 刚过乔维良诞生 100 周年, 爱对画仙法门传承 略作考述。

画仙法门

唐代文化以诗盛。唐诗代表了唐代文化最 高成就,贞观之治后产生了一大批诗人,其中 李白、王维、杜甫被分别称为诗仙、诗佛、诗圣。

清代文化以画盛。清代绘画成就超过诗文, 康熙之治下产生了一大批画家,其中李鱓、金农、 王翚分别被称为画仙、画佛、画圣。

李鱓(1686-1757), 字宗杨, 号复堂,别署懊道 人。他又与郑板桥、 顾于观合称为"楚 阳三高",与李葂 合称"二李",与 陈撰合称"陈李", 与高凤翰、图清格 合称为"三君子", 李鱓像



与郑板桥、李方膺合称为"岁寒三友",与高凤翰、 边寿民、郑板桥等合称为"七山人",与金农、



李鱓 加官图

黄慎等合称为"江湖二十三友"。他是一个开 宗立派的人物,在"扬州八怪"中以至清代绘 画史上地位非同一般。

李鱓博学多能,诗歌幽默隽永,书法大气 磅礴。尤其绘画、纵横驰骋、题材多样、尤以 花卉翎毛擅长, 用墨、用水、用色皆至极致。 郑燮云:"复堂起家孝廉,以画事为内廷供奉。 康熙朝,名噪京师及江淮湖海,无不望慕叹羡。 是时板桥方应童子试, 无所知名。"复堂之诗 朋画友如郑板桥、王国栋、顾于观、赵三山等 皆晚于复堂,并受复堂之启。复堂而后,赵三 山之子赵九鼎曾作画册为乾隆寿,钦取为第一。 其后海内承继"八怪"传统者,有海上画派、 白石老人等。桑梓自乾嘉至民初衍续画仙法门 者则分为二脉:一脉以释莲溪、蒋石渠、汪继声、 房少臣、刘恩寿、宫辛伯等相承, 弘扬复堂以 色见长之法,所画花鸟,皆艳丽清雅,俊逸妍秀。 另一脉以张百禄、王墨林、王小林、李芙洲等 相承, 弘扬复堂以墨见长之法, 所画花鸟皆墨 色淋漓,神韵流泻。

乔惟良(1915-1988),字彦公,李鱓之故 里江苏兴化人。其绘画题材,翎毛源自李鱓, 兰竹源自板桥。最常被人称道者,乃为画猴与



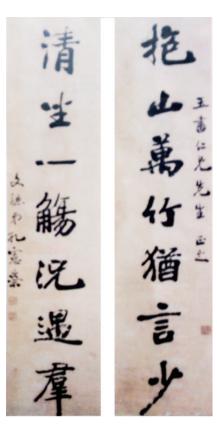
乔惟良像

花赋,有《乔惟良画集》行世。他于俶成亦师亦长也, 权对其衍绪法门略作考述。

20世纪20 年代初,彦公 开蒙于俶成之 外祖父许玉书 先生。许玉书 为光绪兴化末

科秀才,曾就读于文艺思辨家刘熙载开办之上海龙门书院,为刘熙载之再传弟子。光绪吏部

主事孔宪荣 赠许玉书联 云: "抱 山万竹犹嫌 少, 清坐一 觞况遇群。" (见附图) 辛亥兴化光 复,许玉书 出任兴化通 俗教育馆馆 长,代表新 政府接受 前清图书文 物,后任时 思小学校 长。当其时 也, 玉书公 既守旧学,



知熙载弟子孔宪荣赠乔惟良之师 既守旧学, 许玉书联 又开新学,

延聘刘建侯、陈仁山讲授国文,青年教师潘焕奎等教授音乐、劳作、女红等课,他亲讲注音字母,成为"五四运动"在兴化之涟漪。蔡元培先生代表国民政府教育部向其颁金质奖章,此为兴化人所获国民政府教育部所颁之唯一奖项,事见民国《兴化县续志》。有了良好的启蒙,彦公大开眼界。后许玉书公推荐彦公师从其文友高甘来学文,从徐子兼学画。许玉书之于彦公,名分虽为启蒙,实为终身之师。后彦公将其女嫁与玉书之孙。

徐子兼,名兆彬,清末明初兴化人,与李 鱓后学一脉相承。他先从周子波学人物,再从 汪继声学翎毛用色,兼取张百禄、王墨林用墨 之长。复堂用水更优于用墨用色,一度被人忽 视。子兼复取复堂之用水,再取岭南画派、海 上画派之新潮,创新题材,开辟新路,尤以松鼠、 毛猴见长。多地邀其画展,曾在西湖博览会获



乔惟良之师徐子兼:松 石图

会会长,陈锡侯任江苏省文史馆馆员,彦公亦以一猴跻身其中。故彦公出道较早,并得以与画坛名宿游。后倭寇陷境,画社解散,历五十年沧桑,画社老辈凋谢,彦公仅存。1983年兴化书画协会成立,彦公出任副会长,参与掌门,画仙法门,得以延继。

可见从李鱓到彦公,师承分明,文脉相沿,与时俱进。

一等奖。

徐子兼家居 兴化东城外状元坊 北侧之啸天庐。彦 公之父在状元坊西 侧开设银楼。状元 坊乃为李鱓七世祖 李春芳而建。春芳 位极人臣, 有神仙 宰相之誉。民国 二十二年, 兴化书 画社成立,徐子兼、 高甘来率其弟子与 焉。民国二十四年 举行首次画展,虽 布于僻壤瘠邑,但 才俊毕至,名播域 内,成一时之盛。 除徐、高二师外, 尚有魏克三兰花、 吴鲁宾墨竹、赵又 泉花卉、顾春熙山 水、房来宾人物、 薛心元楷书、陈太 羲行书、陈锡侯汉 隶、赵北晖大篆。 其中魏克三曾任光 绪户部主事, 陈太 羲后任香港中医学



乔惟良 松猴图

灵猴出新

彦公之艺,上承画仙,下接徐、高,然不 守成法,取"不似似之"之意象,全方弘扬, 多维创新。

就绘画题材而言,彦公花卉源自复堂,兰竹源自板桥,又取复堂翎毛之神,转画毛猴。复堂花卉古朴霸悍,彦公取其雅逸之气,兼取岭南善用粉彩之巧,从而赋色更为艳丽,见明快洁净之效。兰竹现板桥遗风,具劲节清雅之气。最常被人称道者,乃为画猴。百猴之图,神态各异。猴毛、猴脸、猴肢、猴爪,皆造型精准,丝丝入扣,干笔湿墨,各具其妙。尤其猴眼,



炯炯有神,体异目聚,顾盼传情。彦公长期在 公园观猴,但非离开猴群去观察,而乃立于猴 群去体验,融于胸中,发于笔下。创作之时不 受自然时空之限制,而按心理逻辑去构图。故 而既异于西画近大远小之焦点透视,又异于照 相写真之切割视觉瞬间,实乃源自造化,对自 然时空之重构,对生动物象之再现也。

彦公之猴,并非笼中之猴、绳系链锁之猴, 而与秀丽背景紧密结合。本从复堂花卉起步, 故为群猴布景极为别致。有时全猴出景,有时只露一脸,有时巧露半身,甚至一肢一爪,成潜藏以露之佳境。所布之景,丘壑树木,川流亭阁,绝无苟且。如松猴图之松,俨从复堂《五松图》脱出。以景衬猴,为猴传神,手笔独创。概而言之,彦公之画,章法空灵而巧,笔墨松秀而朴,施色妍艳而润,足可为后世法也。

彦公书法,以楷为主,清秀飘逸,点画圆 润周到,结构横直相安。兼及隶、篆,古拙之 中透出清新。喜篆刻,崇尚文彭、何震,章法平正,方中有圆,质朴有致。除名号印外,常喜用复堂、板桥成句作印文。如"老画师"、"畏人嫌我真"、"无数青山拜草庐"。亦自作印文,如"长乐永康"、"敬畏长存"。

清人邹一桂云:"古人之法,细入毫发, 故能入圣通灵。"彦公崇尚规矩、猴无毫毛紊乱、 花无一瓣偏色, 而对缺乏功力、不讲章法者最 为鄙夷。1982年春、俶成应兴化县袁少群县长 之邀, 返乡助建施耐庵纪念馆、郑板桥纪念馆。 为壮行色,再邀扬州市副市长、国画院院长李 亚如先生前来指导。适王朝闻先生莅扬,李公 再邀王公同行。各方名家茶叙论艺, 彦公盛赞 王公所作毛泽东标准头像中规中矩,发无纤毫 之乱, 目有透壁之神, 乃传世经典。论及当代 画坛弊端, 彦公云: "以粗笔大墨信手挥洒, 实乃骗人之写意,可谓乌蒙之山,黑龙之江, 毫无艺术可言。"王公颔首,李公赞誉,并云: "复堂、板桥皆由工而放,功力自现。未工即放, 动称板桥遗风, 实不知先生为何许人也! 乔公 乃得真谛矣!"诚哉斯言。

"八怪"本质乃为创新。板桥云: "仿我者死。"故刻意模仿,并非"八怪"本意。常创常新才能得其真髓。彦公衍绪画仙法门,题材拓展,技法创新,画识亦颇独到,法古而不泥古,创新而不哗众,乃得真传矣!

花赋弦歌

画仙复堂又生于音乐世家,春芳公即以制作道曲名世。复堂叔祖李清曾助孔尚任撰制《桃花扇》。另一叔祖李沂,号壶庵道人,谱制《道情十首》,首曲云:"渔鼓儿,别有腔,敲起来,意味长,十洲山岛补仙降……"人们拍打渔鼓,演唱道情,情志飞升,上入兜率,下视冥界,道风仙音,令人陶醉。复堂得其真传,惜诗文集毁于文字之灾,今已无法知其家传实况。幸郑板桥接传其脉,再作道情,传于今世。彦公

继以弦歌,弹奏琵琶,擅拉京胡。

琵琶乃汉代江都公主刘细君所创,兴化地 属江都藩国,当为琵琶发源地之属,音乐之乡 也。唐代琵琶大行,宋元稍弱,而明清名手辈出。 彦公先诵《道情》,又自习清人《华秋苹琵琶谱》。 该谱中《十面埋伏》最为著名。彦公反复琢磨, 按楚汉相争历史故实将乐曲名段串联为武套琵 琶大曲。还有文曲如《月儿高》《昭君怨》者, 皆信手可弹。《阳春白雪》更以质朴的管弦语 言表达乐观进取精神。

常人琵琶用丝弦,今人多用尼龙,而彦公乘家开银楼之便,选优质纯银制弦,从而音量宏大,音质清脆,共鸣之效明显。彦公之抚琴也,身、心、臂、掌、指并用契合,各呈其能。左指揉、吟、推、挽、绰、注,右指弹、挑、勾、扣、抹、拂,双目假寐,时而昂头,时而颔首,心神往之,如临其境。大到风雨雷霆,小到百虫之号、万草之吟,皆淋漓尽致,如泣如诉,动人心魄。大开大合,又以细节传神。霸王别姬之哀凄,汉骑践踏之噪杂,悠然在耳,跃然在目。后再改造琵琶曲调,以京胡拉唱,传授弟子,影响更广。各种小曲,彦公更随指弹来,信手拉来。箫、笛、三弦,亦尽其妙。20世纪中叶及稍后,兴化拨弄琵琶京胡者,多出彦公门下。至后来音乐院校大兴,才改私家传授之习。。

彦公奏曲,曲词常自己创作,凭籍较深国 学功底,撰《题画诗录》二册,《赋花草稿》二册。 《梅花赋(以数点梅花天地心为韵)》云:

影度寒香,雪凝皑素。苞簇丛丛,花 开树树。标新韵于岁首,绽繁英于朝曙。 青柯无辍,附老干以连株;逸趣可寻,接 修枝而荫路。黄冠绛蒂,气胜桃夭;冰蕊 檀心,无惭杏妒。色笼明月,岂徒玉洁而 冰清?香挽冻云,原有凌寒之固跗。与山 礬而并茂,齿序兄弟之谊;偕松竹以同贞, 辅成三益之数。

呈秀林泉, 寓身坡岭。冈阜逶迤,

乃有寻花小艇,溪畔崖前,轻移短棹,小坐舷边。随流溪径三三,花花掩映;安得化身千万,树树缠绵。词人吟罢,谁续新篇。林逋一去,谁倚鹤亭。任淘尽诗筒酒琖,莫负将月地花天。尔其梗萼交衔,首尾一体。浸瓶胆而徜徉,折冬花之一穗。夹密朵之玲珑,无损天机;借横枝之清瘦,弥添隽味。其倚枕而闲吟,乃明灯而迟寐。为忆何逊之扬州,兴怀放翁之蜀地。

迨夫梅图填罢,八一红欣,喜催妆之 杏雨,望豆蔻之梢青。导年年之花市,又 大地之回春。回首梅花破腊,何言寂历冬 暮;重来一年芳景,何须连悁冬心。

爰为之诗曰:不向春风逞色妍,香凝 瑞雪众芳前。花呈岁首余寒尽,数点梅花 天地心。

全赋五百余言,极言梅花之娇妍傲寒,耐寂自洁,不亦诗翁之自况乎?另有吟咏牡丹、芍药、兰蕙、菊花、梅花、杏花等十余篇大赋,风格皆从江淹大赋化出,而浑成无迹。盖彦公髫年即从高甘来读江赋,尤其百遍捧读《恨赋》,哀嵇康之死,往往泪随声下:"及夫中散(即嵇康)下狱,神气激扬,浊醪夕饮,素琴晨张,秋日

萧索,浮云无光,郁青霞之奇意,入修夜之不 旸。"彦公振嵇康、江淹之余响,句法参差错落, 音调珠圆玉润,谱出楚阳华章。

彦公传授弟子,亦有独路。俶成有幸,于 20世纪60年代中叶聆听彦公讲授化学。彦公化 学亦出自名门,曾师从侯德榜先生学应用化学。 侯公乃中国现代化工奠基之人。彦公长期从事 中学化学教学。俶成从彦公学时,阶级斗争日紧, 文革之风已吹,彦公处境维艰,头戴右派之帽, 政治压力巨大,但依然故我,手执试管,巧做 实验,寓教于乐,令学生如观戏法,从中得益。 化合价数,分子之式,化学方程,信手拈来, 由零而整,由繁而简,令学生无法分神。为人 师表,谆谆如也。

彦公恪守中华传统礼仪,虽年过古稀,每 到过年必向所有存世长辈拜年。即使年龄与己 仿佛,甚至小于自己者,仍必行礼。长亲看座, 彦公只座小凳,以示尊长。对受业之师,终身 不忘,常示敬意。尝称与俶成乃同学之谊,俶 成云:"师生关系,岂可颠倒?"彦公云:"你 我皆许公门下,岂非同门同学乎?"原来,20 世纪 20 年代初,彦公开蒙于兴化时思小学,时 思校长为俶成之外公许玉书先生,而俶成在 50 年代初则就读于玉书学塾,真可谓忘年隔代之 同学矣。

彦公 65 岁时写自传,末引复堂题画诗云: "西瓜劈瓤,有子有种。"自复堂而九鼎,而 子兼,而彦公,而其后学,皆如西瓜之有子有种, 法门传承,生生未息也。

缅怀彦公乃非一人一族之私。吾人当借此 机,高扬艺坛正气,匡正时弊偏风,冀复堂风 骨常青,"画仙"法门常开,板桥遗风不息, 楚阳弦歌不绝,而乡邦文化精粹常传常新也。

(作者为为扬州大学教授、扬州八怪研究院名誉院长)

《图画见闻志》载辽代绘画史料考

□郝 斌

郭若虚,并州太原人,宋真宗(赵恒,997-1022) 郭皇后的侄孙,仁宗(赵祯,1022-1063)的从兄相王的女婿,熙宁三年官供备库使、西京左藏库使;并以贺正旦使、文思副使等官职出使辽国[□]。由此可知,郭若虚生于宋辽"澶渊之盟"(1004年)之后,生活于宋、辽和平相处与密切交往的时代,并且曾以贺正旦使、文思院副使出使辽国。因此作为一位对辽代艺术有同时性的观察和直接经历者,郭若虚对辽代艺术应有较为准确的认识,其《图画见闻志》也为我们今天了解辽代艺术打开了一扇窗。

《图画见闻志》中涉及辽代艺术共有六处,分别介绍了六位辽代画家和一组署名兴宗所绘《千角鹿图》,所历时间从辽建国初期直至道宗朝百余年的历史,涉及绘画题材有鞍马、佛道、鬼神、人物写真、千角鹿图、山水林木等蔚为丰富。在郭若虚所论及的辽代画家中,既有契丹族画家,也有在辽地的汉族画家,他们的艺术风貌也因此不同。契丹族画家如胡瓌、胡虔、耶律倍(东丹王)、耶律宗真(兴宗),皆画游牧民族喜闻乐见之题材:髡发人物、蕃马、鹰犬、射雕、鹿图等,这其中蕴含着浓郁的"四时捺钵"等辽文化因素;而辽地汉族画家则主要是佛道人物、山水林木等中国传统绘画题材的延续。

《图画见闻志》卷二·纪艺上·唐末二十七人,载胡瓌艺事:

胡瓌,范阳人,工画蕃马,虽繁复细巧,而用笔清劲。至于穹庐、什器、射猎、生死物。靡不惊奇。凡画驼马鬃尾,人衣毛毳,以狼毫缚笔疏渲之。取其纤健也。有阴山、七骑、下程、盗马(汲本及明覆宋本均作捉马,此元抄本原亦作捉马,后用粉涂去,改为盗马)、射雕等图传于世。子虔,有父风。[2]

胡瓌其人今已无考,其生卒年代亦未知。《图画见闻志》以及其后的《宣和画谱》将其归于唐末画家行列^[3],可知其活动的年限应较早。宋沈遘亦有诗云:"古来画马为世贵,前有韩幹后胡瓌。韩之所图独御蚤,铸金有式易为好。瓌阅众马兼汉胡,遂穷能事绝代无。阴山七骑实瓌造,传之至今为画宝。"沈遘生于1025年,大约与郭若虚同时。两者皆将胡瓌归于唐末画家行列,可知当时对胡瓌及其鞍马画应有着一般的认识,而这所谓一般之认识也为后来宋徽宗宣和年间编著的《宣和画谱》所接受。

关于胡瓌的族属,《图画见闻志》及后来 的很多文献都没有明确提及。刘道醇的《五代 名画补遗》认为其为山后契丹人或慎州乌索固

部落人,并定胡瓌为走兽门神品[4],似乎更加 明确,但亦无确切之证据[5]。这一分歧至今犹存。 《图画见闻志》记载胡瓌为"范阳人",这一 说法也为后来如《宣和画谱》等大量文献所认同。 范阳位于朔方,属幽州,后晋天福三年(938) 为石敬瑭割让与辽国。从宋代文献记载以及存 世传为胡瓌的作品,可知胡瓌画有大量的游牧 题材作品,如《图画见闻志》载"至于穹庐、 什器、射猎、生死物,靡不惊奇。凡画驼马鬃尾, 人衣毛毳,以狼毫缚笔疏渲之";《五代名画 补遗》则更加详尽:"其于穹庐部族,帐幕旗旆, 弧矢鞍鞯, 或随水草放牧, 或在驰逐弋猎, 而 又胡天惨冽,沙碛平远";再如今所传世之《出 猎图》《卓歇图》等皆描绘如此图景,而日在《出 猎图》和《卓歇图》中又都出现有髡发人物, 这都显示出当时胡瓌与游牧民族及其文化的密 切关系。当时在中国北方的游牧民族,已主要 为契丹族,并于公元907年建国,更在938年 将幽州吞并。所以将胡瓌确定为唐末至辽初的 画家应不为讨。

《图画见闻志》载胡瓌的作品"阴山、七骑、下程、盗马、射雕等图",是对胡瓌作品的最早记载。《图画见闻志》中对胡瓌艺术风格的描述也与《五代名画补遗》极为相似,如前者的"繁复细巧"与后者的"细入毫芒"、"纤微精致",而这相类的描述也见于《宣和画谱》,可见在郭若虚时代所见到的胡瓌作品应是较为可靠的。《宣和画谱》更记载胡瓌的作品"六十有五",可知,胡瓌画番马即便在书画鼎盛的徽宗朝也仍然占有很重要的地位,但此"六十有五"幅作品今已荡然无存,而其真伪和风貌更无从可知。

《图画见闻志》对胡瓌子胡虔的记载较为简略,仅提及"有父风",也并未提及其作品。 其后之《宣和画谱》则有传:"胡虔,范阳人。 学父瓌画番马得誉,世以谓虔丹青之学有父 风。"^[6] 并记载御府所藏作品四十有四。今其 作品也已无存。

《图画见闻志》卷二·纪艺上·五代 九十一人,载东丹王(耶律倍)艺事:

> 东丹王,契丹天皇王之弟,号人皇王, 名突欲。后唐长兴二年投归中国。明宗赐 姓李,名赞华。善画本国人物鞍马,多写 贵人酋长,胡服鞍勒,率皆珍华,而马尚 丰肥,笔乏壮气。

耶律倍,《辽史》有传,论及艺术曰:

善画本国人物,如射骑、猎雪骑、千 鹿图、皆入宋秘府^[7]。

由于《辽史》为元人所撰,其内容也吸取前人文献。如前文对耶律倍艺术的论述,即明显吸取了《图画见闻志》和《宣和画谱》的记述,虽然《五代名画补遗》时代或许更早,但从后来的画论等来看,似乎并未被普遍认可。由此也可以看出《图画见闻志》在中国古代绘画史研究中的价值和地位。

从《图画见闻志》的记载中可知,耶律倍为契丹人,且为皇族,主要绘画题材是"本国人物鞍马",主要绘画内容为"贵人酋长,胡服鞍勒",绘画缺点是"马尚丰肥,笔乏壮气",寥寥几句即将耶律倍的绘画面貌表述得十分清楚。然而无法忽略的问题是,郭若虚是以中国传统绘画标准来评价耶律倍艺术的,显然这种方式并不十分妥帖。

抑或,当时辽代艺术所追求的正是"马尚丰肥,笔乏壮气"。这是极有可能的,一方面因为要接续唐代尤其唐末尚丰肥的传统,以体现一种文化正统性;另一方面表现出契丹人的审美情趣,而非寓于汉人对笔墨"壮气"的追求,也以区别于汉族画家和绘画。这种倾向在辽太祖耶律阿保机建国初期就已出现,时阿保机能说汉话,却从来不说,因怕部下效仿而如汉人孱弱。这种思想显然对作为太祖长子和皇太子

的耶律倍有着很深的影响,而这种影响也潜移 默化地渗透在他的绘画之中,即与汉族文化保 持一定的距离。所以郭氏所论及的"马尚丰肥, 笔乏壮气"与其说是耶律倍绘画中的不足,不 如说正是他绘画中的特点。或许,这种特点也 正是辽代艺术的精髓所在,只是这种艺术特点 并不能被寓于汉人绘画的系统之中而已。

=

《图画见闻志》卷二·纪艺上·五代 九十一人,载王仁寿艺事:

王仁寿,汝南苑人,工画佛道鬼神, 兼长鞍马,始师王殷,后学精吴法。晋末 为契丹所掠,太祖受禅放还。相国寺文殊 院有净土弥勒下生二壁。净土院有八菩萨 像,及有征辽、猎渭等图传于世。^[8]

《图画见闻志》卷三·人物门,载王霭艺事:

王霭,京师人,工画佛道人物,长于写貌。五代间以画闻。晋末与王仁寿皆为契丹所掠。太祖受禅放还,授图画院祗候。遂使江表,潜写宋齐丘、韩熙载、林仁肇真,称旨,改翰林待诏。今定力院太祖御容、梁祖真像,皆霭笔也。又画开宝寺文殊阁下天王、及景德寺九曜院弥勒下生像,最为奇出。[9]

对于两位画家,正史中并无记载,最早的记载见于刘道醇《五代名画补遗》,载:

王仁寿,汝南宛人,业儒,性通敏,颇涉文史,亦潜心绘画。初学吴生,长于佛像鬼神及马等。仁寿尝于京师大相国寺净土院大殿前画八菩萨,今见存焉。耆田传云"是吴道子笔",其精致如此。晋出帝开运四年春正月,契丹伪天皇王耶律德光以兵犯阙,时仁寿及焦著、王霭并为德光掠归。至我太祖至明大孝皇帝受禅享御,首遣驿使索仁寿等。时狄人方听命本朝,会仁寿及著考终命,独放王霭归国。仁寿

有子士元,最知名。可列妙品。"[10]

比较两个文献,就会发现其中有一明显的矛盾之处:《五代名画补遗》记"至我太祖至明大孝皇帝受禅享御,首遣驿使索仁寿等……会仁寿及著考终命,独放王霭归国";而《见闻志》记王仁寿"太祖受禅放还"。比较确定的一点是,至少在宋朝太祖年间,王仁寿还在世或者刚刚去世。此时距刘道醇和郭若虚的时代也不过六十至八十载而已,但对王仁寿的生平已经不能够确定,也足见出当时美术史文献的缺失。

除此矛盾处之外,两则文献对王仁寿的记述还是可以相互补充和印证的,如王仁寿为汝南人,工画佛道鬼神,兼长鞍马,画法学吴生,以及京师大相国寺净土院大殿前所画八菩萨像等,在两则文献中都有提及。这些共同的方面已经包括了王仁寿的出生地、绘画题材、画法、师承、作品等可以让我们了解一个画家最重要的几个方面的内容。同时,相互印证确保了这些共同方面的可信度,其他方面又可以相互补充,让我们更加全面地了解王仁寿。

其中较有趣的一点是,《图画见闻志》记载王仁寿曾画有《征辽图》,这很容易就让我们与新近发现的内蒙古宝山二号辽墓壁画中的一首题诗联系在一起: "□□征辽岁月深,苏娘颠□□难任,宁织寄姻□□丁,表妾平生缱绻心" ^{□□}。这似乎都不约而同地暗示了当时陷辽汉族艺术家们的共同心声,即期望南方的汉族统治者早日北征,收复失地,从而可以回归家乡。从这个角度来讲,《图画见闻志》记载王仁寿曾画有《征辽图》还是较为可信的。

兀

《图画见闻志》卷六·近事·干角鹿图,载: 皇朝与大辽国驰礼,于今仅七十载。 继好息民之美,旷古未有。庆历中,其主 (号兴宗)以五幅缣画《千角鹿图》为献, 旁题"年、月、日御画"。上命张图于太清楼下,召近臣纵观。次日又敕中闱宣命妇观之。毕,藏于天章阁。[12]

关于辽兴宗耶律宗真的绘画资料, 史料中并无确切记载, 唯有《契丹国志》提及较详:

帝(兴宗)工画,善丹青,尝以所画鹅、雁送诸宋朝,点缀精妙,宛乎逼真,仁宗作飞白书以答之。盖当是时南北无事,岁受南宋馈遗百四五十年,内府之储珍异,固山积也。^[13]

《契丹国志》为南宋叶隆礼著,虽时代晚于《图画见闻志》,但因常全部引用原文而无所删改,收录了许多今已失传的珍贵史料书籍,故十分可信。尽管如此,《契丹国志》也仅提及兴宗善书画,曾画鹅、雁图,"点缀精妙,宛乎逼真",而其画法、绘画题材、师承以及其他作品等可以帮助我们想见兴宗艺术风格的诸因素都并未提及,也并未提及千角鹿图。除《契丹国志》外,记载兴宗时期辽宋之间绘事交流的还有《续资治通鉴长编》:

初,辽兴宗致其画像及圣宗画像凡二轴,请易真宗及帝容,既许之,会兴宗晏驾, 遂寝。^[14]

再如《辽史》记:

(兴宗)诏大臣曰: 朕与宋约为兄弟, 欢好岁久, 欲见其绘像, 可谕来使。[15]

由以上史料可知,辽宋之间互赠国君画像 以及绘画作品的官方外交行为在当时是确切存 在的。这一点,郭若虚的《图画见闻志》则提 供了更加确切的证据。作为北宋皇室并曾以贺 正旦使、文思副使等职出使辽国的郭若虚,显 然对宋辽之间极为重要的官方外交行为非常重 视,甚至为亲历者。

依据《图画见闻志》所提供的信息推断, 所谓"皇朝与大辽国驰礼,于今仅七十载", 显然应指宋辽"澶渊之盟"(1004年)距今 七十载,也就是1074年,此时辽兴宗已崩,辽

朝为道宗在位期间,宋朝为神宗在位时期。所 谓"庆历中,其主(号兴宗)以五幅缣画千角 鹿图为献,旁题年、月、日御画",为记述前事, 即在宋仁宗庆历中期, 辽兴宗曾以五幅绢画千 角鹿图为献, 并颢为御画。这一时期有一极为 重要的事件需要提及,即辽兴宗重熙十一年(即 宋仁宗庆历元年)十月,"耶律仁先遣人报, 宋岁增银、绢十万两、匹, 文书称'贡', 送 至白沟。帝(兴宗)喜,宴群臣于昭庆殿"[16]。 自此, 宋辽之间再结友好, 故至庆历中, 辽兴 宗赠宋仁宗"五幅绢画千角鹿图"即为非常正 常的外交礼仪行为。所谓"上命张图于太清楼 下, 召近臣纵观。次日又敕中闱宣命妇观之。 毕,藏于天章阁",此"上"应为宋仁宗,而 在此次君臣共赏画的宫廷雅集活动中,作为仁 宗兄弟相王的女婿,曾官供备库使、西京左藏 库使,以贺正旦使、文思副使等官职出使辽国, 并具有极高艺术鉴赏水平的郭若虚,有幸直接 参与此次活动的可能性非常大。即便没有亲历, 无论时间和地点,此次重要的君臣雅集活动都 与郭若虚关系密切。所以郭若虚记述此次事情 的可靠性极高。

其中很重要的一个问题,即御画《千角鹿图》是否为"御画",似乎也并不十分确定。尽管《图画见闻志》言此为兴宗画,并"旁题年、月、日御画",但依据其他文献,我们无法确切知道兴宗是否是一位优秀的画家,其绘画风格如何,画法怎样等都一概未知。仅据《契丹国志》记载兴宗"尝以所画鹅、雁送诸宋朝",今作品已无存。

尽管如此,"千角鹿图"的绘画题材一直 在辽代极为流行。早在东丹王耶律倍时,文献 即记载他曾画《射猎》《猎雪骑》《千角鹿》, 皆入宋秘府^[17]。近年发掘的辽庆陵,尤其辽圣 宗的庆东陵的四季山水图也出现有鹿的形象, 而其绘画风格也基本反映了当时的绘画风貌。 更加引人注目的是,现存台北故宫博物院的两 幅作品——《丹枫呦鹿》和《秋林群鹿》。此两幅作品为辽代绘画的可能性极大:一者,我们将此两幅图与庆东陵的四季山水图进行比较,可以发现其构图、画法、内容、主题都极为相似;再者,从文献对胡瓌和李赞华绘画的记载可以发现,辽代绘画具有"繁复细巧"、"纤微精致"的特点,而这一特点也鲜明地体现于《丹枫呦鹿》和《秋林群鹿》中。所以,李霖灿先生曾经考订这两幅图正是辽兴宗所绘"五幅缣画《千角鹿图》"之二也是可能的。

当然,今天我们已经无法确切地知道《千 角鹿图》的具体面貌,更无从知晓此图是否即 为辽兴宗所绘。我们可以较为确定的是,《千 角鹿图》作为辽代一直极为流行的绘画题材, 在辽代的艺术之中曾经占据着极其重要的地位。

五

《图画见闻志》卷六・近事・常思言,载:

余熙宁辛亥冬,被命接劳北使为辅行。 日与其副燕人马禋、邢希古结驷并驰,希 古恭顺详敏,有儒者之风。从容语及图图。 且燕京有一布衣,常其姓,思言其名。 再出水林木,求之者甚众,然必在渠、母即为之。既不可以利诱,复不可以势功。 即为之。既不可以利诱,但曰:"南朝诸十 大自公之暇,固有琴樽书画之乐。"希 大自公之暇,固有琴樽书画之乐。"希 大自公之暇,固有琴樽书画之乐。"希 大自公之联,形乎神色。(思以谓常生者,果 能不可以势动,复不可以利诱。则斯人也, 岂易得哉。[18]

《图画见闻志》此处对常思言的记载可说 是一孤例,其他文献并无关于此人的记录。依 据上文的记载,我们可以得到如下信息:常思 言者,燕京布衣,为文人高士,善画山水林木, 求之者甚众,并对宋朝绘事无太多知晓。其中, 郭若虚并未对其绘画作更多介绍,而着重推崇 其虽"求之者甚众,然必在渠乐与即为之。既不可以利诱,复不可以势动"。显然,这种高洁的品行正是传统汉族士大夫追求的品质。时辽国已建国百五十年,所以常思言是土生土长的辽地汉族画家,而"不被中国之声教",果能如此,"则斯人也,岂易得哉"。然而,其绘画到底如何,郭若虚最终也没有提及。抑或,这已经不是最重要的事情了,重要的是如中国传统汉族士大夫那样高洁的品行能够在辽国汉族画家中得到延续。

总之,郭若虚《图画见闻志》所记载的辽 代图画见闻,虽仅寥寥几处,却极富价值,更 已囊括了辽国初期、中晚期的绘画情况,较全 面地反映了辽代绘画概况。同时,郭若虚作为 辽代绘画的见证者以及较早的记录者,对后来 绘画史关于辽代的记述有很深的影响,于今仍 具有很高的史料价值。

(作者为中央美术学院博士研究生)

注释:

[1] (宋)郭若虚《图画见闻志》,《四部丛刊续编》子部所收影印本,人民美术出版社,1963, "图画见闻志简介",第5页;以及《四部总录·艺术编》第一册,丁福保、周云青编,"陆心源图画见闻志跋"等,第782页。

[2](宋)郭若虚《图画见闻志》卷二·纪艺上, 第33页。

[3] (宋)《宣和画谱》卷八·番族·胡瓌,湖南 美术出版社,1999,第181页。

[4](宋)刘道醇《五代名画补遗》,走兽门第三, 宋临安府陈道人书籍铺刻本。

[5]《五代名画补遗》成书于公元 1059 年,刘道醇亦活动于 1056 年左右,其时代也仅略早于郭若虚。刘道醇是否掌握有郭若虚所不能见之证据,今已未可知。

[6](宋)《宣和画谱》卷八·番族·胡虔,第184页。 [7](元)脱脱等撰《辽史》卷七十一·列传第二, 中华书局,1974,第1211页。

[8](宋)郭若虚《图画见闻志》卷二·纪艺上, 第53页。

[9] (宋)郭若虚《图画见闻志》卷三·人物门, 第69页。 [10](宋)刘道醇《五代名画补遗》,妙品四人第四。

[11] 内蒙古文物考古研究所、阿鲁科尔沁旗文物管理所,《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓发掘简报》,《文物》,1998年第1期,第73-94页。

[12](宋)郭若虚《图画见闻志》卷六·千角鹿图, 第143页。

[13] (宋)叶隆礼著,李西宁点校,《契丹国志·第八卷·兴宗文成皇帝》,上海古籍出版社,1985,第83页。

[14] (宋) 李焘《续资治通鉴长编》卷五十六, 文

渊阁四库全书影印本。

[15](元)脱脱等撰《辽史》卷二〇·本纪第二〇·兴宗纪三,第246页。

[16](元)脱脱等撰《辽史》卷十九·本纪第 十九·兴宗纪二,第227-228页。

[17](元)脱脱等撰《辽史》卷七十一·列传第二, 第 1211 页。

[18](宋)郭若虚《图画见闻志》卷六·常思言, 第155页。

东坡题跋辨正

□卜一克

《东坡题跋》卷四"记与君谟论书"条云:

作字要手熟,则神气完实而有馀韵,于静中自是一乐事。然常患少暇,岂于其所乐常不足耶?自苏子美死,遂觉笔法中绝。近年蔡君谟独步当世,往往谦让不肯主盟。往年,予尝戏谓君谟,言学书如溯急流,用尽气力,不离旧处。君谟颇诺,以谓能取譬。今思此语已四十馀年,竟如何哉。[1]

按欧阳修《试笔》之"苏子美蔡君谟书"条, 与上引东坡"记与君谟论书"极为相似:

> 自苏子美死后,遂觉笔法中绝。近年 君谟独步当世,然谦让不肯主盟。往年予 尝戏谓君谟,学书如泝急流,用尽气力不 离故处。君谟颇笑,以为能取譬。今思此语, 已二(一无此字)十馀年,竟如何哉?^[2]

所论相同,文字亦相仿,颇疑其中必有一则系后人伪造掺入。按蔡襄(1012-1067)长东坡(1037-1101)25岁,卒于1067年。东坡记此事在"四十馀年"前,以东坡卒年(1101)计,则东坡"戏谓"当在1055年前后,时东坡方

二十岁左右,始入京,必不能与自己长辈之蔡襄(蔡襄为东坡考制科时考官之一)有此戏语。 又,若此则果为东坡所记,则必在晚年,而君谟卒于1067年,其间相隔三十馀年,东坡说"近年蔡君谟独步当世,往往谦让,不肯主盟",于理亦不通。故知此则当非东坡所作。

又"作字要手熟,则神气完实而有馀韵,于静中自是一乐事",亦见于欧阳修《试笔》中,原文为"作字要熟,熟则神气完实而有馀,于静坐中自是一乐事"。^[3] 据孔凡礼点校《苏轼文集》注,《稗海》本《志林》"作字要手熟,则神气完实而有馀韵,于静中自是一乐事"一句另为一篇,亦无"然常患少暇,岂于其所乐常不足耶?",^[4]亦可知《东坡题跋》此则当为后人抄缀而成。

注释:

[1] 屠友祥校注《东坡题跋校注》,上海远东出版社,2011年,第223页。

[2]《全宋笔记》,第一編,五,大象出版社,第225页。 [3]《全宋笔记》,第一編,五,大象出版社,第224页。 [4] 孔凡礼点校《苏轼文集》卷六十九,中华书局, 1986年,第2193页。

——以苏州博物馆藏残拓本为中心

□李 军

容庚《丛帖目序》有云:"丛帖之刻,始于《淳 化阁帖》,而极盛于清代,习书法,言鉴别者, 所必需也。"^[1] 纵观《丛帖目》所著录,诚然 以有清一代为巨观。而进入民国以后,汇刻丛 帖的活动并未因辛亥革命和新文化运动而终止, 但其情势毕竟已日薄西山,与昔日迥然不同。 民国间的刻帖活动,无论是艺术价值,还是文



图 1 吴湖帆像

献确重且帖不未拓原遇乱运到拓价有视有刻久系流石各及动毁本值值者些成,统传便种政,弃传机,得,丛后尚传,遭战治遭,世

之稀,犹如宋元古刻,但声名不显,知之者甚少, 自不可与宋元旧拓之声名赫赫同日而语。苏州 甪直赵氏所刻《湘管斋藏帖》,就是一部从清 末一直延续到民国方刻成的断代丛帖,其主人 赵氏的家世生平及其本身的艺术、文献价值, 以今日之眼光看来,实有深入发掘之必要。

去年年初,因一个偶然的机会,在苏州市名人馆看到一册吴湖帆集句词《联珠集》铅印本,书衣上有吴湖帆(图 1)题"公线老弟,倩庵"六字(图 2),墨迹潦草枯淡,受赠者为赵公绂(一作公黻)。赵氏名志麐,江苏吴县(今苏州)人。为吴湖帆及门弟子。画擅山水,颇得师传。二十馀字的生平简介,仅见恽茹辛《民国书画家汇传》中,馀皆无闻。其实,他就是最后将《湘管斋藏帖》刻竣的赵氏第三代传人。

嗣后检阅《顾颉刚日记》,始知赵公绂为





图 2 联珠集书影

顾氏原配殷履安的表弟。其祖赵卓,字嵩霞,家有湘管斋,藏书画、古籍甚富。南京图书馆、苏州博物馆、苏州吴中区图书馆等处,均曾见其藏书。其父赵晋,字季蕃,号湘芸,又号硕道人,能世其家学。师从顾若波(沄)学画,为海上书画联合会会员。民国十一年(1922),与叶赤松、俞勉庭、马楣轩等在苏州城内观前街筹设金石书画会。赵氏旧藏释本曜《墨花禅印稿》乾隆间钤印本[2]上,有"赵晋"、"赵晋珍玩"、"赵晋字季蕃号硕道人"诸印。南京图书馆藏清抄本阎尔梅《蹈东集》上,则有"湘管斋赵"、"湘管斋"、"赵卓珍藏"、"甫里赵嵩霞藏"、"赵氏嵩霞珍藏"、"赵晋之印"、"季蕃"诸印。

赵公绂幼年就读小学时,适逢叶圣陶 (1894-1988) 任教干甪直,故其为叶氏早年学生。 后经营实业, 复从吴湖帆学画。民国二十九年 (1940),吴湖帆曾为其墓绘王石谷《江山无尽图》 长卷。抗战胜利以后,赵公绂寓居苏城碧凤坊, 顾颉刚回乡,屡过赵家饮宴,并于民国三十七 年(1948)二月十三日,观其所藏黄鹤山樵、 倪云林画。建国后, 赵公绂移居上海茂名路升 平街芝瑞里二十一号,任职于救济会,"三反 中指为大老虎, 停职反省, 囚禁会中历四个月, 卒以不得罪证释放。囚时曾发狂疾,一切事均 不知,后渐清醒。" [3]后因他与赵朴初为东吴 大学同学,遂入京任中国佛教协会办公室主任, 寓居东皇城根南街三十四号。1958年4月13日, 顾颉刚曾访赵氏,看四王吴恽画册。1975年11 月2日,赵氏访顾颉刚,谈及殷履安在甪直的 兄弟均以去世。"赵家所刻明人尺牍,不详归 于何处矣。又云湖帆身后,所藏书画全归上海 博物馆,可谓得所"[4]。顾颉刚所记的赵氏刻明 人尺牍,就是赵氏三代陆续所刻的《湘管斋藏 帖》。

去年十二月,上海博物馆在吴湖帆去世近 五十年以后,将吴氏所藏书画、碑帖善本等作 专题展览,并召开学术研讨会,系统探讨吴湖 帆在近代书画鉴藏史的地位。笔者在上海博物 馆参加吴湖帆书画鉴藏学术研讨会时,遇到故 宫博物院杨丹霞女史,巧合的是,她就以《梅 景门人赵志麟及其家藏遗珠》为题撰写论文, 介绍赵公绂身后所遗留书画及收藏,不过也坦 言没有找到《湘管斋藏帖》原石和拓本。

从上海回苏后不久,因整理馆藏地方碑帖,竟然意外发现一包《湘管斋藏帖》拓片,共计五十二张,应是建国后所拓,留为参考资料者。拓片中还附有夹签一枚,毛笔记"园林管理处书条碑,五十二张",钢笔又记"石已不全"。据馆藏目录备注,原石当时暂存于苏州大公园(即今位于公园路、民治路之苏州公园)内,今已不知何在。通过测量拓片尺寸,可知《藏帖》原石约长79.5厘米、高30.5厘米。全部为明代人书法,主要是题诗、题跋与书札,其中尤以书札居多。

由于苏州博物馆所藏《湘管斋藏帖》为残本,已无法反映原帖的全貌。不过从民国二十三年(1934)甲戌七月顾颉刚所书题辞中,可以看到大略。值得注意得是,据《顾颉刚日记》所载,《藏帖》题辞是1934年9月,顾颉刚的父亲代他所作,顾颉刚略加改易后抄录其词,附刻于此帖之后,日期则提前了两个月,现据底稿,题为《赵氏湘管斋藏帖序》,收入顾氏《宝树园文存》:

自来论帖学者,以《兰亭》一刻为鼻 祖,开皇、定武矜为枕秘,至王著《阁帖》 出而集其大成。是后《绛》《潭》继踵, 摹刻成风。传至有明,书家崛起,上轶荣 元,而要皆胚胎于《阁帖》。法乳所传, 瓣香不替,分支推演,遗泽弥长。登瀛守 士,珥笔殿廷,韦布名流,扬芬简札。绍钟、 张之衣钵,擅羲、献之风流,实为帖学全 盛时期。顾迄今三百年,曾未有汇集其之 翰而鸠工选石,以继《停云》《快雪》之

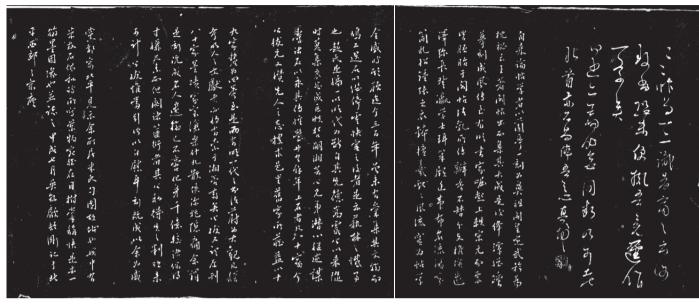


图 3 顾颉刚《赵氏湘管斋藏帖序》

后者,是亦艺林之憾事也。赵氏是编,一 以明代为断, 自其先德嵩霞公以来, 随时 蒐集, 裒然成巨帙。哲嗣湘芸公兄弟潜心 继述, 谋寿诸石, 以永其传。经营廿有馀年, 上石者凡八十家。今公绂兄有缵先人之志, 搜求邑里旧家所藏,益以十九家,厘为四卷, 至是而有明一代之书法蔚为大观, 凡稽考 明人之文献者,必将有索于湘管斋矣。公 绂又谓原刊八十家墨迹,家室沧桑,什九 散佚, 深抱隐痛。余谓是刻既成, 名人遗 翰已不啻化身千亿, 较诸偶得寸缣尺素而 但閟诸箧衍者,其公私得失之判殆未可计, 公线惟当引此以自慰耳。刻既成,以余为 戚党, 邮寄北平见示。余所居, 米氏勺园 故址也。册中有友石倡和诗, 所写景物, 宛然在目, 拊掌称快, 是亦一翰墨因缘也。 甲戌七月吴县顾颉刚记于北平西郊寓庐。[5]

从现存拓片看,顾颉刚的这段题辞位于《藏帖》卷四最后一家瞿式耜之后(图3),由于是在全帖之后,所以称"序"是不太妥当的,若改为《赵氏湘管斋藏帖跋》,似更允当。从文中可知,自赵公绂的祖、父辈开始,《藏帖》

就已经开始进行有计划的勒石。赵嵩霞与赵季蕃父子,在清末陆续将家藏明人墨迹,摹勒上石,经过了二十多年,一共刻了八十位明人墨迹但似乎并未将之视为一部完整且独立的丛帖,进行分卷、传拓与流播。到了民国间,已经刻石的明人墨迹,大部分底稿已不幸从赵家流散出来。而赵公绂继承先人之志,发愤搜求同乡旧家所藏明人墨迹,又续刻十九家上石,并将祖辈所留之石合于一处,分为四卷,并请顾颉刚撰写题辞,终于使得家藏明人墨迹刻石以《湘管斋藏帖》一名,留传后世。

虽然苏州博物馆所藏《湘管斋藏帖》已经 残缺不全,但在没有看到完整拓本之前,实具 有重要的文献价值, 殆可借此窥见全帖的概貌。 《藏帖》前原有四卷的目录, 虽然现仅见卷三 (部分)、卷四两卷拓本一纸, 但已堪称不幸 中的大幸, 毕竟已留下很多线索。卷三目录从 "袁尊尼"开始, 至"程国祥", 共计十七家, 前无"卷三"字样, 恐仅得其半。卷四始于"李 流芳", 终于"瞿式耜", 共计三十一家, 最

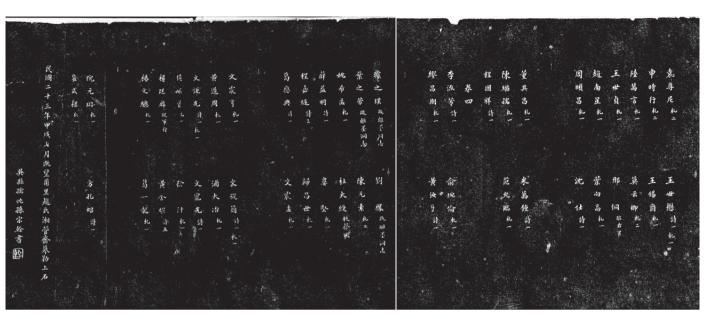


图 4 《湘管斋藏帖》目录

后未提及顾颉刚题辞,而是由目录书丹者落款二行代替:

民国二十三年甲戌七月既望甫里赵氏湘管斋摹勒上石

吴县儒忱孙宗榦书(下钤"榦"字白 文方印)

孙宗榦(1870-1946),字树人,号孺臣(一作孺忱),晚号沧浪孺、风木老人、经隐老人。 江苏吴县(今苏州)人。清末小学家孙传凤 (1845-1890)幼子、学者孙伯南(1868-1934) 胞弟。元和县学优附生。曾任苏州美术专门学校、吴县县立女子高等小学、江苏省立第一师范、江苏省立第二女子师范学校国文教员,江苏省立第二图书馆文牍员,兼任民国《吴县志》采访员。其人博学好古,工书法,尤精篆文。兹将目录一纸(图4)移录如下:

袁尊尼(札二) 王世懋(诗一、札一) 申时行(札二) 王锡爵(札一) 陆万言(札一) 莫云卿(札二) 王世贞(札一) 邢 侗(临右军) 赵南星(札一) 叶向高(札一) 周顺昌(札一)沈 仕(诗一) 董其昌(札一)米万钟(诗一) 陈继儒(札一)范允临(札一) 程国祥(诗一) 卷四 李流芳(诗一)俞琬伦(札一) 缪昌期(札一)黄汝亨(诗一) 璩之璞(跋离墨洞志)刘 凤(跋离 墨洞志)

叶之芳(跋离墨洞志)陈元素(札二)姚希孟(札一)杜大绶(秋声赋)薛益明(诗一)娄 坚(札一)程嘉燧(诗三)归贵孟(札一)文震孟(札一)文震高(礼一)文从简(诗一札一)黄道周(札一)文宠光(诗一人)文谦光(诗一札一)徐 汗(札一)杨廷麟(札一)贫光耀(诗五)杨文骢(札一)方孔炤(诗一)程式耜(札一)

以上四十八家,虽不到九十九家之半,但已相去不远。从其排序看,可以推定《湘管斋藏帖》大略按各家生卒先后排序。卷一、卷二及卷三前半人数应为五十一家,分布似没有后面这样密集,究原因,很可能是前期各家中有些书迹篇幅较大,这可以从现存拓本中得到验证,如残存的吴宽一家,长札一通,即独立刻一石,文徵明除了书札之外,还有《丁巳除夕》《初春书事四首》及《司马温公独乐园记》等诗文,已占去三石之多。

但这种按时间排序并不十分严格,以上四十八家中,除周顺昌、陈继儒、范允临、程国祥、文宠光、倪元璐、方孔炤等数家未见外,大多拓本均存,其中王锡爵与莫云卿、王世贞与赵南星刻于一石,便与目录顺序有所差异。

关于《湘管斋藏帖》所收九十九家的具体 名目,除了以上四十八家外,通过现存的拓片 与之对比,还可以增加若干位:

李应祯 史延直 李东阳

吴 宽

杨慎陈沂

都穆乔宇

顾璘周用陆深

文徵明

王守王宠

蔡 羽 文伯仁 文 彭

居 节 谢时臣 项德新

袁聚严澂严泽严澍

陈询

王 问

莫如忠 陈 鎏 陆师道 彭 年

王穉登 张凤翼

陈道复

王榖祥

许 初 顾祖汉

袁福征(袁尊尼)

以上三十七家,是据有落款者统计,尚有如史

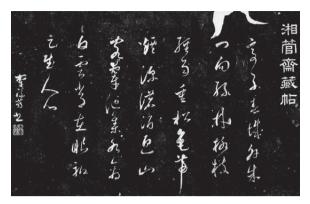


图 5 《湘管斋藏帖》(局部)



图 6 《湘管斋藏帖》(局部)

存直、周用《同斋箴》、文彭、顾祖汉《跋离 墨洞志》等部分诗文、书札首尾分属于二石, 若前半部分无落款,只能暂时付之阙如。



图7 《湘管斋藏帖》(局部)



图 8 《湘管斋藏帖》(局部)

若将以上两者相加,则《湘管斋藏帖》之 九十九家中,已得八十五家,由此推测,原石 数量在五十二块的基础上,可能再增加十石左 右,似已可容纳所欠二十馀家(包含卷三、卷 四未见拓本诸家及目录一石)。

现存拓本中,仅二纸尚存"湘管斋藏帖" 题名,虽都有些残损,却仍能看清文字内容及 作者名讳。其一在李流芳之前(图 5),可以 明确是卷四之首。另一在王问之前(图 6), 是否为卷三之首,尚不能确定。

另外,当时传拓入藏之际,提及石已残缺不全,这在现存拓片中也能得到验证,如文徵明书札部分,有一石残存其半(见图7),文从简书札部分,"哭贤郎"一通也有类似情况(见图8)。目前尽管可以通过字迹来确认,残缺的两通书札分别是文徵明、文从简所作,但是,还是需要墨迹原件或未损前拓本,能与之两相印证,才能真正确定无疑。而目前,只发现了文从简"哭贤郎"一札墨迹。

Ξ

关于刻《湘管斋藏帖》所用墨迹底稿, 顾

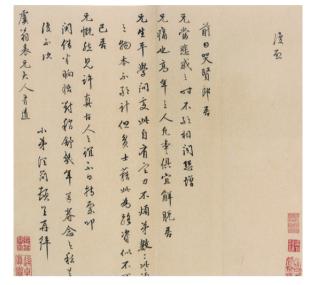


图 9 文从简《哭贤郎》札

颉刚在题辞中已经转述赵公绂之言,在他祖父辈手里就已经从家中流散,究竟转归何处,并未明说。而今在发现文从简"哭贤郎"一札(图9)的《钱镜塘藏明代名人尺牍》(原二十册,今藏上海博物馆,影印本分装六册)^[6]中,我们可以看到另外十馀家也有墨迹被收入《湘管斋藏帖》:

沈钟(钤赵卓真赏、缃芸审定等印)^[7]李东阳(钤赵卓真赏、缃芸审定、季 蕃真赏等印)^[8]

张弼(钤赵卓真赏、缃芸审定等印)^[9] 吴宽(钤赵卓真赏、缃芸审定等印)^[10] 杨慎(钤赵卓真赏、缃芸审定及王礼治、 检叔等印)^[11]

陈沂(钤赵卓真赏、缃芸审定、赵晋 及石亭居士等印)^[12]

王问(钤赵嵩霞藏、赵晋等印)[13]

陆治(钤赵卓真赏、缃芸审定、赵晋 等印)^[14]

张凤翼(钤赵卓真赏、缃芸审定、赵晋等印)^[15]

杜大绶(钤赵卓真赏、赵氏缃芸、赵 氏湘管斋藏等印)^[16] 王锡爵(钤甫里赵卓珍玩、赵晋珍玩、 缃芸审定等印)^[17]

莫如忠(钤甫里赵卓珍玩、缃芸审定 及木桃花馆藏等印)^[18]

文从简(钤赵卓真赏、吴下赵晋、赵

氏湘管斋藏、缃芸审 定等印)^[20]

以上十四家中,现存《湘管斋藏帖》残拓中收入墨迹者,计有李东阳、吴宽、杨慎、陈沂、王问、张凤翼、杜大绶、王锡爵、莫如忠、归昌世、文从简十一家,沈钟、张弼、陆治三家墨迹很可能也收入《湘管斋藏帖》中,只是现存拓片中未见而已。

十一家之中,又可以 分为两种情况,钱镜塘所 藏李东阳、杨慎、陈沂、

王问等九家书札,是作为图10 王问墨迹

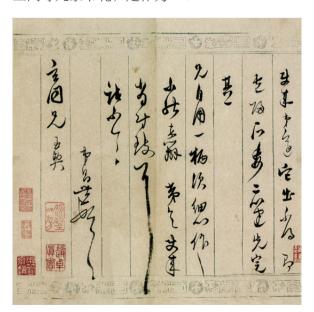


图 11 归昌世手札

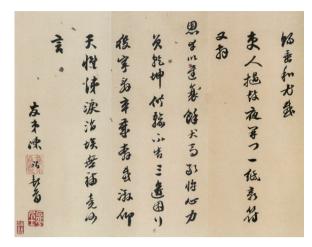


图 12 陈沂手札

來古名

修数

智艺候

スな

あるお位

四面生後傷るだ。再

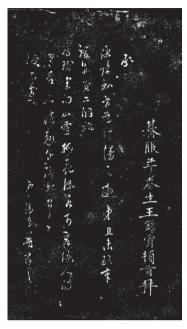
可田区



图 13 李东阳手札

底本刻入《湘管斋藏帖》,作者和作品完全一致; 吴宽与杜大绶的两札,虽为赵氏所藏,但却并 没有刻入《湘管斋藏帖》,非其底本。由此可见, 赵氏收藏明代书札之富,一家不止一二通墨迹, 在众多藏品中,何者入刻,显然是经过慎重考虑, 精心挑选的结果。

现存的九家墨迹尽管数量不多,但弥足珍贵,如王问一札,馆藏拓本已残破,墨迹(图10)则完整无缺。通过与拓本的对比,可以看到赵氏摹刻《湘管斋藏帖》的某些细节。如:(一)书札的拼合方面,并不刻意抹除原札分为数页的痕迹,如陈沂(四页)、李东阳(三页)等;(二)书札用笺纸的底纹的去除,如李东阳一札用笺印有一枝黄花花纹、莫如忠札用笺有上下蓝格、归昌世札(图11)用笺为博古蓝格纹,均未在刻石时有所反映;(三)对作者印章的保留,较为明显的如陈沂一札前



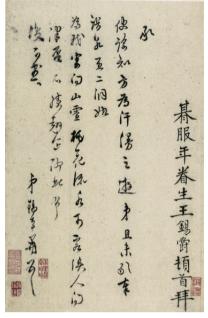




图 14 王锡爵手札(拓本) 图 15 王锡爵手札(墨迹本)

图 16 文徵明《司马温公独乐园记》

有"拘虚"朱文长印、后有"石亭居士"白文 方印(图12),落款"沂"字上钤有"鲁南私 印"朱文方印,李东阳一札落款"东阳"上钤 有"宾之"朱文方印(图13),均得以保留, 拓本上黑白二色的实际效果,较墨迹之朱墨对 比鲜明,自然要逊色很多,是则毋庸讳言; (四)对后世收藏印的去除,最直观的就是赵 卓、赵晋父子自己的藏印,全都没有镌刻上 石,其他藏家的用印如归昌世一札上的"脉 望山房"印、杨慎一札上的"王礼治"、"检 叔"二印,同时浏览现存八十馀家拓本,也都 没发现作者本人以外的印章出现在刻石上; (五)对于墨迹本身浓淡的表现,在王锡爵一 札上表现得较为突出,通过对比墨迹、拓本 (图14、图15),可以看出刻工力求能体现墨

除了艺术价值外,对于《湘管斋藏帖》的 文献价值,顾颉刚在题辞中早已有所注意,认 为此帖一出,"至是而有明一代之书法蔚为大观,

迹本身的浓淡、轻重, 但效果似乎并不理想,

显得较为模糊。可惜,目前没有关于刻工的任

何线索。

凡稽考明人之文献者,必将有索于湘管斋矣"。 而对于全帖所收九十九家诗文内容加以利用者, 目前仅见周道振《文徵明年谱》一种,涉及此 帖中文徵明的《司马温公独乐园记》,称此记 文氏一生多次书写,传世不止一本。美国克利 夫兰美术馆所藏仇英《独乐园图》《翁同龢旧物》, 后配装文徵明《独乐园记》,末署"嘉靖戊午 二月晦日书,徵明时年八十九",与赵氏藏本 之题名"司马温公独乐园记",署款"嘉靖丁 已九月既望徵明书"(图 16)相比,要晚一年, 两本面目亦有所差异。

从内容方面看,在未找到《湘管斋藏帖》 所依据各家墨迹原本之前,拓本无疑具有很重要的价值,甚至可以说具有唯一性。如吴宽 (1435-1504)一家,《钱镜塘藏明代名人尺牍》 所收墨迹一通,乃致"仲山先生"(即徐源, 1445-1515)者,连上下款凡九行,内容颇为简 单,远不及《湘管斋藏帖》中所选二十二行一 札来得丰富、重要:

比承《文思公文集》之惠, 谨领, 感荷。 知自宣之馀, 尚德好文, 尤为士论所称道。 近见隐士沈周诗稿,叙事真切,维布衣有美弗遗,况前辈旧德乎?兹有弊郡陈祚佥事,没而乡人谈其直道甚盛。其坟墓在西山,有司虽奉诏修葺,尚未完美。今其孙怡,特至□告,而于仆欲分付府县,稍加工力,未审尊意如何。凡公为人,其家已修成事实二册,号《直道编》。览之可知,不得此编而信者。伏惟不见疑,幸幸。暑甚,草草,更希恕察,万万。年生宽再拜。都宪老大人尊契执事。

文中提到沈周(1427-1509)和陈祚(1382-1456,字永锡),尤其是《文思公文集》,应是彭礼为其兄彭华所刻之《彭文思公文集》。据此推测,收信人"都宪老大人"应该就是江西安福人彭礼,他曾从弘治十年(1497)十月起,以右副都御史巡抚苏松,直至十六年(1503)七月致仕[21],在江南为官六载,吴宽此札应作于这一期间。关于陈祚坟墓与祠堂的修建,今知祠堂完工于弘治十年春,有崇祯《吴县志》载吴宽题写"直道陈公祠"额事,以及唐寅《谒故福建佥宪永锡陈公祠》诗等为证。吴宽此函主要为修葺陈祚坟墓一事而发,或许即写于同一年。值得注意的是,函中看似无意地牵及了"明四家"之一的沈周。

作为父母官的彭礼,到任后不久,便特意召见一介布衣沈周,礼遇有加,欲留之幕中,终未果,又嘱黄淮为刻诗集,并亲撰诗序,冠于弘治十六年黄氏刻本《石田稿》卷首。从《湘管斋藏帖》所收吴宽一札的口吻看,他有意向彭氏推荐沈周的倾向性十分明显。这为研究沈周、彭礼的交往,提供了另一个重要细节。吴宽仅是《湘管斋藏帖》九十九家之一,本文对于书札内容的解读,也只是一个初步的尝试。全部《藏帖》之价值,仍有待继续深入研究。

(作者单位: 苏州博物馆)

注释:

- [1] 容庚《丛帖目》,香港中华书局,1980年,第1页。
- [2] 见上海敬华拍卖公司 2015 年春拍古籍善本名人书札专场第 1219 号拍品。
- [3]《顾颉刚日记》卷七,中华书局,2011年,第 284页。
 - [4]《顾颉刚日记》卷十一,第422页。
- [5] 顾颉刚《宝树园文存》(五),中华书局,2011年, 第299页。
- [6] 钱镜塘辑《钱镜塘藏明代名人尺牍》,上海古籍出版社,2002年。
- [7] 钱镜塘辑《钱镜塘藏明代名人尺牍》第一册, 第 18-19 页。
- [8] 钱镜塘辑《钱镜塘藏明代名人尺牍》第一册, 第 24-27 页。
- [9] 钱镜塘辑《钱镜塘藏明代名人尺牍》第一册, 第 28-29 页。
- [10] 钱镜塘辑《钱镜塘藏明代名人尺牍》第一册, 第 226-227 页。
- [11] 钱镜塘辑《钱镜塘藏明代名人尺牍》第二册, 第 114-115 页。
- [12] 钱镜塘辑《钱镜塘藏明代名人尺牍》第二册, 第 128-131 页。
- [13] 钱镜塘辑《钱镜塘藏明代名人尺牍》第三册, 第8-9页。
- [14] 钱镜塘辑《钱镜塘藏明代名人尺牍》第三册, 第 36-37 页。
- [15] 钱镜塘辑《钱镜塘藏明代名人尺牍》第三册, 第52-53页。
- [16] 钱镜塘辑《钱镜塘藏明代名人尺牍》第三册, 第 66-67 页。
- [17] 钱镜塘辑《钱镜塘藏明代名人尺牍》第三册, 第 174-175 页。
- [18] 钱镜塘辑《钱镜塘藏明代名人尺牍》第三册, 第 206-207 页。
- [19] 钱镜塘辑《钱镜塘藏明代名人尺牍》第五册, 第 28-29 页。
- [20] 钱镜塘辑《钱镜塘藏明代名人尺牍》第六册, 第 128-129 页。
- [21] 吴廷燮《明督抚年表》,中华书局,1982年,第 354页。

释"初无"

□秦 衣

《东坡题跋·评草书》曰"书初无意于佳乃佳尔", "司书法研究者对苏轼此语都很关注,不乏专文研究,但往往都侧重在"无意于佳乃佳", 而对前面这个"初"字则或有意或无意的忽略不提,因为这个"初"字在我们习惯的理解主要是初始的意思,如有的作者就将这句话理解为"一开始", 认为"这个无意于佳只是在一开始书写的时候不要刻意去追求。显然,他并没有否定要真正写出'佳'的作品仍然需要在不知不觉地'求佳'之中产生",这样就很难和苏轼真正要表达的书法创作思想相契合,因为东坡所要强调的绝非只是一开始的"无意", 而是将这种"无意"贯彻于整个创作过程中。因此,很多研讨这句话的论著就只能对这个"初"字避而不谈。那么这个"初"字到底当作何解呢?

其实在唐宋人的诗文中,"初"字和"无"字、 "不"字连用,往往作"都无"或"一点都没有"解, 姑以宋人文章略举数例,以见一斑,如黄伯思《东 观馀论·第六王会稽书上》:

《追寻帖》,米以为大令书,非也。字势圆紧既非献之体,而中云"吾老矣! 余愿未尽,惟在子辈耳。"案大令寿四十三,初无后嗣,与此不合。[2]

按这里是辩正《追寻帖》非大令(王献之)所书, 理由是帖中有"余愿未尽,惟在子辈耳"一句, 而王献之"寿四十三,初无后嗣,与此不合", 也就是说王献之并没有儿子,因此不可能说"惟在子侄辈"这样的话。据此,则这里的"初无"只能作"都没有"解,而不能作"最初没有"或"起初没有"解。

又,何薳《春渚纪闻》卷七"泖茆字异": 今观所谓三泖,皆漫水巨浸,春夏则荷蒲演逸,水风生凉,秋冬则葭苇蘩蘙, 鱼屿相望,初无江湖凄凛之色。所谓冬暖 夏凉者,正尽其美。[3]

按这里描写了三泖的繁荣景象,因此"初无江湖凄凛之色"显然是说"都没有"江湖凄凛之色, 而如果作"起初没有"则不可解。

又邵博《邵氏闻见后录》卷第十六云:

按唐《刘梦得嘉话》,晋谢灵运美须, 临刑施为南海祗洹寺维摩塑像须。

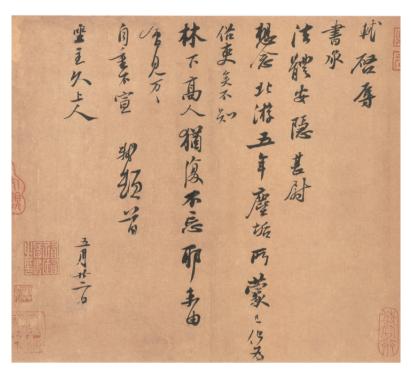
寺之人宝惜,初无亏损。[4]

邵氏所记说的是谢灵运临刑前,把自己的胡须 施作南海祗洹寺维摩塑像的胡须,寺中僧人很 珍惜,"一点都没有"亏损。

再以苏轼文章为例,如《与王定国》札:

谪居六年,无一日不乐,今复促令作郡,坐生百忧。正如农夫小人,日耕百亩,负担百斤,初无难色,一日坐之堂上,与相宾饗,便是一厄。^[5]

是以农夫为喻,让他挑一百斤的担子, "一点都没有"难色。又《东坡题跋·跋文与可草书》



苏轼《北游帖》 北京故宫博物院藏

谓:

是日,坐人争索与可草书,落笔如风,初不经意。^[6]

又《书通叔篆》谓:

李元直,长安人。其先出于唐让帝。 学篆书数十年,覃思甚苦,晓字法,得古意。 用銛锋笔,纵手疾书,初不省度,见余所 藏与可《墨竹》,求题其后。因戏书此数 百言。通叔其字云。^[7]

又《跋刘景文欧公帖》谓:

此数十纸皆文忠公冲口而出,信手而成,初不加意者也。其文采字画,皆有自然绝人之姿,信天下之奇迹也。^[8]

以上数例,显然都当作"都不"解才通。

其实,王鍈《唐宋笔记语辞汇释》中对"初" 字就有解释:

> 初,全、都,范围副词,多与否定词"不"、 "无"等连用,表示所否定的是动作对象 的全体。^[9]

> 又刘铮《始有集》之《袁子才的问题》一

文也提到: "'初无'是'一点都没有'的意思。如《北史·列传第七十六》: '禽虫之迹,交横左右,而初无侵毁。'再如《资治通鉴·梁纪四》: '洛阳有汉所立三字石经,虽屡经丧乱而初无损失。'上述例子里的'初无'若不做'一点都没有'解,就解不通了。"[10]

因此,苏轼《论草书》中的 "书初无意于佳乃佳尔"的"初 无"正是为了强调这个"无意" 的程度,是"完全没有"的意思。 再如怀素《自叙帖》中"戴御史 叔伦云:心手相师势转奇,诡形 怪状翻合宜。人人欲问此中妙, 怀素自言初不知。"这里的"初

不知"也就是"都不知", 当明白无疑。

(作者单位: 昆仑堂美术馆)

注释:

[1] 孔凡礼点校《苏轼文集》卷六十九,中华书局, 1986年,第2183页。

[2] 黄伯思《东观馀论》,《中国书画全书》一, 上海书画出版社,2000年,第852页。

[3] 何薳《春渚纪闻》, 中华书局, 1983年, 第104页。 [4] 邵博《邵氏闻见后录》, 中华书局, 1983年, 第127页。

[5] 孔凡礼点校《苏轼文集》,中华书局,1986年,第2456页。

[6] 屠友祥校注《东坡题跋校注》,上海远东出版社, 2011 年,第 208 页。

[7] 孔凡礼点校《苏轼文集》,中华书局,1986年, 第2210页。

[8] 屠友祥校注《东坡题跋校注》,上海远东出版社, 2011年,第231-232页。

[9] 王鍈《唐宋笔记语辞汇释》,中华书局,2001年, 第20页。

[10] 刘铮《始有集》,浙江大学出版社,2012年,第 163页。