

昆仑堂

二〇一七年
第二期
(总第四十八期)
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

姜玉珍 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)

于珊珊 沈 江

陆昱华 俞亚琴

俞建良 顾 工

蒋志坚

编 务: 李晨一 龚永清

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.ksklt.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

墨池径寸蛟龙泽

——昆仑堂美术馆藏张睿墨迹赏析…………… 石剑波 2

人物研究

孙克弘石事小考…………… 孙 田 6

书画研究

宋元拓唐《王卓神道碑》经眼记…………… 田振宇 8

画中“鳌山”…………… 张冠兰 13

新百石斋本《西泠八家印谱》鉴定记…………… 朱 琪 20

苏轼“吾虽不善书，晓书莫如我”考…………… 陆昱华 23

“释道”与“道释”

——《五代名画补遗》画题疏证一则…………… 李 良 41

艺苑拾零

程正揆及其《江山卧游图》…………… 卜一克 47

墨池径寸蛟龙泽

——昆仑堂美术馆藏张謇墨迹赏析

□ 石剑波

昆仑堂美术馆藏有张謇行书四条屏（见封二、封三），内容为张英语摘录。张英，约公元一七六六年前后在世，字云表，号六湖，有《桐城张文端公训斋语四卷》传世。张謇的书法也为人所重，只不过书名为政名所掩。

张謇（1853—1926），字季直，一字处默，又字树人，初名育才，晚号啬庵，人尊称之曰“啬公”。江苏南通海门县长乐镇人。清光绪二十年（1894）状元。他在家乡提出“父实业、母教育”的口号，办公司、办工厂、办学校，在不少领域开全国风气之先。因一生致力于南通地方自治事业，故又有“张南通”之美称。

张謇出生贫寒，父亲读书不多，但对培养张謇不遗余力。张謇自幼聪颖，异于同龄，四岁能背诵《千字文》，十一岁时，《三字经》《百家姓》《大学》《中庸》《论语》《孟子》皆读



张謇像

遍，已开始读《诗经·国风》。十二岁时，塾师见一人跨马过门前，即随口吟道：“人骑白马门前去”，张謇对曰：“我踏金鳌海上来”。对仗工整，不同凡响，在当地一时成为美谈。

从前，科举考试对书法要求很高，张謇十二岁时，因在三叔家相邻的药王庙里，用泥水匠的歪帚题写“指上生春”四字，字大近二尺，出手不凡，当时庙中有一位朱先生，见后大为称赞，逢人便说张謇能书。

同治十三年（1874），张謇在江宁投考钟山书院，受到书院山长李联琇（小湖）的赏识。次年（光绪元年）初，在海门家中度岁的张謇开始以李氏所授的“拨镫法”习书法。其是年正月二十七日日记云：“写联件数事，学以拨镫法作字，腕甚苦痛。”而《啬翁自订年谱》是年二月亦记：“在家始从李先生言，作书学拨镫法，然仅能施之寸以上之字。”到张謇去世之民国十五年，他在《为师范甘肃毕业学生演说》中专门讲到书法，并强调“拨镫法”的重要，张謇讲：“写字须一笔一画均有着落，注意于常人所易忽略之处，从平正方面去做，尤须多玩味古人。今之于篆隶，每推邓完白，予谓何子贞实驾而上之，一则将气，一则士气，何读书多，邓读书少也。执笔用拨镫法，则无论写碑帖皆可。曩摹颜柳，无一肖处，后用拨镫法，

乃头头是道。”可见张謇对此法的“情有独钟”。

按李联琇为江西临川人，其父李宗瀚（春湖）为著名书法家，与刘石庵、程春海有“一石二春”之号。李联琇本人对书法亦颇有心得，所著《好云楼集》中就有所论述，并对拨镫法有所解释。历来对“镫”字有两种理解，一认为是马镫，一认为是“灯”的异体，两种理解导致对执笔方法的两种不同认识。李氏赞同后者。

张謇执笔受李联琇影响，主张用拨镫法，他曾以此法试验过一段时间，觉得很有道理，收获不少。

我们只要翻开《张謇全集》，定会为之惊叹。一个致力于多种事业的人，事务繁冗，还坚持每天用工整的蝇头小楷写日记，且从二十二岁起，一直到临终，确实是一般人所难做到的。从日记中的小楷，就可知他书法的特点，早年日记，字体秀劲，富法帖气；晚年日记，笔致沉雄，融诸家之长。即可见张謇勤奋读书，刻苦练字，矻矻终日，坚持不懈之情形，试抄录几条为例：

光绪五年（1879年，二十七岁），九月二十六日，写字。得王觉斯临王蒙帖。

十年（1884年，三十二岁），正月十六日，写《金刚经》。十月十四日，购《皇甫碑》《道德经》《元妙观碑》《书谱》。

十二年（1886年，三十四岁），正月三十日，写字。子培（沈曾植）来，同诣李氏，观明拓《多宝塔》，诣刘氏，观王恽合作《太湖秋泛图》《刘文清字册》。

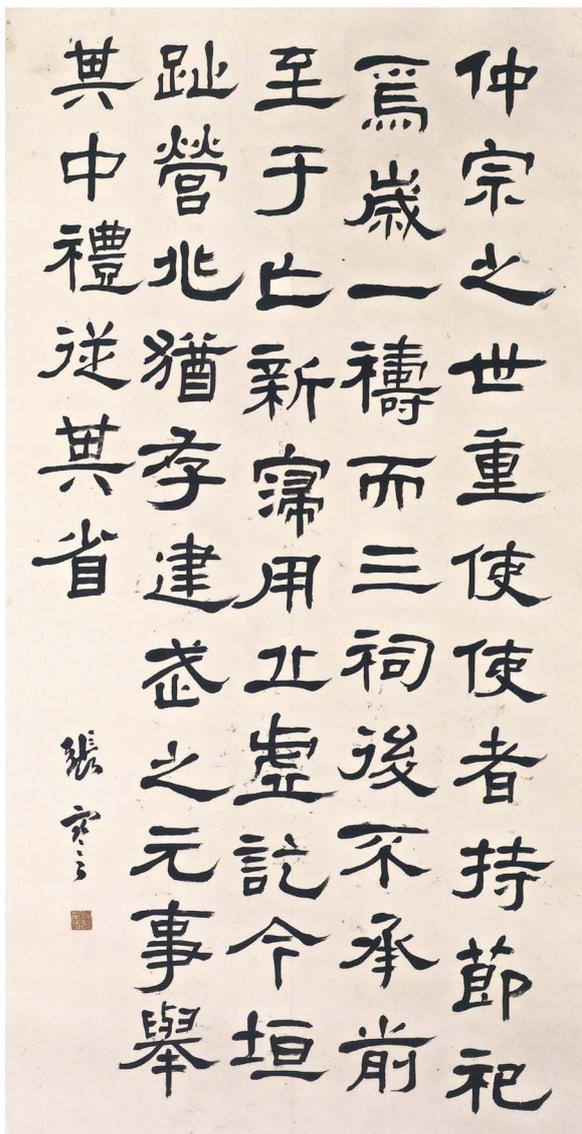
十三年（1887年，三十五岁），六月二十五日，临《道因碑》。日课惟此能行也，日定五十字不闲。七月六日、七日，临《道因碑》。

十四年（1888年，三十六岁），四月一日，自此始写大卷，临《郭家庙》定为晨课。十月三日，临《伊阙佛龕碑》。

十五年（1889年，三十七岁），二月十四日，早写大卷二开。

十七年（1891年，三十九岁），六月二十四日与刘一山讯。托买旧拓《麓山寺碑》。九月二十五日，博孙招食蟹。因得观静娱室四宝，盖隋丁道护《启法师》、唐虞世南《庙堂》、褚遂良《孟法师》、魏栖梧《善才寺》四碑也。天下奇珍，生平初觐，绝大眼福。十月二十七日，临《礼器碑》。

十八年（1892年，四十岁），四月十日，以上日写大卷两开，为人书大字二百，或奔走酒食而已。九月二十二日，曾濂溪送《元教碑》二本。



张謇 临西岳华山碑 南通博物院藏

十九年（1893年，四十一岁），八月一日，临《瘞鹤铭》，山谷得笔法于此，石庵亦以此为本师也。

二十四年（1898年，四十六岁），五月五日磐硕招饮。题黄忠端（道周）墨迹册子。

从《张謇全集》中，不难发现其刻苦临写碑帖，博众家之长，转益多师，努力摆脱“馆阁体”的习气，形成自己书法风格的印迹。张謇一生主要临写的碑帖如下：

二十岁，临褚遂良《枯树赋》《圣教序》颜真卿《告身》《争座位》。

二十二岁，临《爨龙颜》、钟繇帖、孙过

庭《书谱》。

二十三岁，临颜真卿《麻姑仙坛记》《告身》。

二十六岁，临《藏公碑》。

二十七岁，临《醴泉铭》《皇甫碑》《元妙观碑》。

四十一岁，临《瘞鹤铭》。

四十五岁，临《曹娥碑》。

七十四岁，临孙过庭《书谱》、临怀素帖。

最令人感动的是张謇逝世前还在临写孙过庭《书谱》，张孝若《南通张季直先生传记》中回忆道：“我父在逝世前十四天还要写字，可是执了笔，动不来了。”这种持之以恒的严谨学风，堪为后世之楷模！

张謇对书法爱好至深，其书风略可分为三个时期：

一、早年劲健。光绪十五年，张謇临褚遂良《伊阙佛龕碑》，得秀美瘦劲之姿，现藏于南通博物苑的《四时读书乐》四条屏为其学褚得意之作。尝云：“写字要结体端正、平直，决不可怪、更不可俗。”张謇为参加科举考试，苦练书法，在塾师的指导下，练习颜真卿、欧阳询等人楷书，从而奠定了基础。

二、中年豪迈。张謇书风由早年平稳到中年追求豪迈，此时已摆脱“馆阁体”的影响，主要临习《圣教序》、颜真卿《争座位》、孙过庭《书谱》等，用笔主张“拨镫法”，结体潇洒，豪迈俊爽，神采奕奕，充满浓郁的书卷气。

三、晚年苍劲。晚年的张謇经过人生的大起大落，已荣辱不惊，书风渐趋平正老辣。公务之余，常临六朝碑版、《瘞鹤铭》《书谱》怀素草书帖等，似乎受恩师翁同龢行楷影响，张謇用褚遂良笔法结合翁同龢，风姿绰约，并继承了翁同龢小行书的流畅之美和自然之趣，衍化出自家面貌。

张謇的书法自成面貌，名重一时，除楷书、行书外，兼擅篆隶。翁同龢称他字雅致，曾说：“文气甚老，字亦雅，非常手也。”经学大师



张謇 不论听取七言联 南通博物院藏

俞樾曾撰联赞誉：“陈太丘如其道广，颜鲁公何止以书名。”可见评价之高。郑孝胥亦推重称：“书法有棉里针，惟啬翁。”

晚年的张謇，书法被用来服务他的大事业，如通过卖字来弥补慈善经费的不足。他有首《鬻字告终以诗记之》诗，使我们看到他老而弥坚的豪气和济世情怀：

大热何尝困老夫，七旬千纸落江湖。墨池径寸蛟龙泽，满眼良苗济得无。

张謇门人费范九《淡远楼丛墨》有《复子泉简》：

尊公属书之联，顷已由啬师书就。其文曰：“金匱细书，有太史子；泰山耸桂，若颍川君。”真楷庄严，尽颜柳之能事。而以子长拟先生，尤见老人倾倒之意！啬师今年鬻书得万三千金，尚未书十分之一。于故纸山积之中独挥汗而为此，足为先生慰也！

从此信札中可了解张謇卖字收入的丰裕。为筹集教育、慈善等事业经费，他曾一再鬻字南北各地，因此，他的手迹流散全国，声名远播。

张謇于书学理论，见解十分独到，虽只言片语，亦弥足珍贵，如翁同龢日记中云：“季直论书语甚多，谓陶心耘用卷笔非法，极服膺猿叟（即何子贞），直起直落，不平不能拙，不拙不能涩。石庵折笔在字里，猿叟折笔在字外。”与其子张孝若论书云：“学山谷书，须知山谷之所学，山谷用俯控之笔，得之瘞鹤，褚河南书永徽圣教序，即俯控之笔，可体玩也。山谷书于平直处顺逆处须注意，须更观山谷谨严之字，乃能悟其笔法。”虽一鳞半爪，所论都十分精僻。非深知书者不能言也！此可补晚清民国笔记书论之阙。

诚然，与张謇同时并有交往者如翁同龢、

张裕钊、沈曾植、罗振玉、郑孝胥、吴昌硕、梁启超等书家相比，就书法艺术而言，张謇未免稍逊，他尚未能摆脱老师翁同龢的藩篱，其书与翁书相比，堂庑尚不够宽大，用笔也不及其师老到自然，如人先遇子路而后见孔子，高下立见。但张謇作为一位政治家、实业家、教育家、社会活动家，或许书法对其而言，只是茶余饭后一技而已。好在他能将书法这一爱好与他一生的事业契合在一起，互补得当，使之在晚清民国之间仍然享有书名，占有书坛一席之地。大凡有关民国书法的专著，均可读到他的书作。昆仑堂美术馆收藏的张謇四条屏书法就是一个例证。



张謇 太上如来七言联
南通博物院藏

（作者单位：江苏如东县文联）

孙克弘石事小考

□ 孙 田

孙克弘（1533-1611），字允执，号雪居，华亭（今上海松江）人。以父荫入仕，官至汉阳知府。工书能诗善画，素为美术史研究所重。《画禅室随笔》卷二“题孙汉阳画石卷”屡见引用。孙氏爱石、藏石、访石、赏石、题石、画石，于画卷、题刻、遗石、郡人著作等俱可见，辄举数例，连缀成文，以就教于方家。

所见摩崖题刻有二：杭州水乐洞“清响”隶书题刻，单字31×25厘米，署“华亭雪居书”，惜未识岁月；杭州灵隐龙泓洞“转云”篆题，署“华亭孙克弘书”，52×23厘米，近旁孙氏隶书题名三行：“万历丁酉仲春四日 / 汉阳守华亭雪居孙 / 克弘游此漫书”，53×110厘米，则此为孙氏万历二十五年（1597）访古赏石之题，孙氏时年六十六。^[1]“转云”两字又见于孙氏万历壬寅（1602）所作《七石图》之“转云屏”，

此则典出《宣和石谱》旧名。《七石图》今藏故宫，画卷中“藏燕谷”“舞仙石”“衔日峰”等，俱出同典。“藏燕谷”左有同里晚辈孙孟芳^[2]跋：

顾恺之云，零陵郡有石燕，得风雨则飞，状如真燕。故汉阳公以“藏燕谷”名石，且亦《宣和石谱》旧名也。汉阳公有石癖，不啻米颠朝笏下拜，而胸中又具十万丘壑，濡笔染墨，云雾变幻，兹直模其形似耳。传之世玩，余谓岩石有销，此图不灭矣。

同在孙氏绘《七石图》的万历壬寅，《穰梨馆过眼录》卷二六载青浦陆应阳于春暮访孙克弘于薜萝轩，为题所作《海岳庵图》，此图今或不存，于所录跋文可见孙氏于“米家云山”心慕手追^[3]。《云间志略》载孙氏归乡修葺先父东郊故居为精舍，“犖奇石真庭除中，日婆娑其下，所标甲乙丙丁之品，不啻奇章；而时偕友人执笏拜之，又不啻米襄阳也。”^[4]此条亦可与《七石图·藏燕谷》孙孟芳跋互参。

孙克弘故园遗址在松江东门外果子弄底，遗石俗称“美女峰”，为湖石立峰，高逾四米，亭亭玉立，有揽顾之姿。考之故宫藏《七石图》，即为画中“舞仙石”。三十六字楷书铭曰：“嶮而泽，卷而璧，郁林磬，谷城脉。非寻源之支机，乃隐云之越石。”其下小篆长题，详述石缘：



孙克弘 七石图卷 纸本 设色 1602年 27×378.2cm
故宫博物院藏

舞仙石如美人，高髻辘肩，左袖下垂，其质态俨然有翩跹之舞，故云名。石得之青城一田家地间。相传有作圻者，因取土，乃得之。第不知埋没在何年。予以八金获归，竖于雪堂前大梧之旁。每夏时，碧藓苍翠，绿阴清适，良快人意。新秋雨窗志。

孙氏题识首句即言“舞仙石如美人”，与习称“美女峰”相合。舞仙石，美女峰，同石异名，雅俗异趣。是石1975年移于松江方塔园^[5]，今立于兰瑞堂墙门前。立峰中部六行四言三十六字大篆石铭，双刀刻就，惜字迹漫漶，不能遍识，左下刻“汉阳太守章”方印^[6]。石铭中“蜀流”云云，与《七石图·舞仙石》题识所言“石出青城”恰合。衡之斯时陆路舟楫运输条件，自蜀地运石至松江，几不可思议，故“青城”“蜀流”或为用典，具体何指，尚俟考论。然“青城”往事、松江遗石、故宫藏画——本事、实物、再现，历史的三种面貌由此通会。

孙克弘同里晚辈林有麟（1578—1647）辑有《素园石谱》，卷四“梦石”条：

孙汉阳平生好石，闻蓄石名家，靡不发藏索观，随观随绘，数年来不知凡几。时一展玩，未始不神游其间也。万历己亥秋夕，梦一冠盖士延汉阳上堂，揖让殊谨，久之别去。遣人追送三石，一白色如玉，长二尺许，高一尺；一深碧色纹理如核桃，长二尺；一如将乐，中涵碧色，两傍沿如红袖，喜而受之。乃觉，疾书诸纸。尝出示予，予笑曰：“梦非梦，石幻而为梦矣；石非石，梦化而为石矣。梦耶，石耶，其在膏肓耶？”一座抚掌。^[7]

此条言万历二十七年（1599）孙克弘梦石事，林氏年方廿二，石、梦之辩，俨然孙氏忘年知音。林氏言“随观随绘”，李绍文《云间杂识》言孙氏辑《雪堂日抄》，“遇花卉……怪石，即图其形”^[8]。比林有麟年少十岁的同邑吴履震^[9]于《五茸志逸》评述孙氏画石成就：“孙汉阳

嗜石不减米癫，生平画石甚多，大都推其意为之，若使米公见之，堪仆仆下拜矣。”^[10]将此条与林氏、李氏表述对读，“随观随绘”，“即图其形”，则所绘皆有所本，而吴氏言“大都推其意为之”，则重写意——孙孟芳《七石图·藏燕谷》跋所述恰兼而有之，以典起兴，以胸中丘壑化出，“兹直模其形似耳”。寓目孙氏绘石，在在皆题，即是现实与想象交融之证，“梦石”之例，堪称极则，开篇所述“挈云”与“挈云屏”，亦在此中。

（作者为中国美术学院美术学博士）

注释：

[1] “清响”“挈云”二题，蒙许力兄见示。

[2] 孙孟芳为孙得原孙，未满四十而歿。见（明）何三畏《云间志略》卷廿一“孙山人雁洲公传”，天启四年（1624）刊本。虽生卒俟考，由行文中“汉阳公”“谨跋”云云，亦可见孙孟芳晚辈身份。

[3]（清）陆心源《穰梨馆过眼录》，光绪十八年（1892）潜园丛书刊本，卷二十六叶二b。

[4]（明）何三畏《云间志略》，天启四年（1624）刊本，卷廿一孙汉阳雪居公传。

[5] 上海市松江县地方志编纂委员会编著，何惠明等主编《松江县志》上海：上海人民出版社，1991年，第839页。

[6] 松江文史工作者亦曾考察此石铭与印，于石铭仅泛称“诗词”，于印称“汉阳太守之章”，“之”字衍。此石一称“太守峰”，即据其上所镌“汉阳太守章”。惠明、兰森、春麟，太守峰上的诗词，载何惠明编《茸城史录》上海：汉语大词典出版社，2004年，第411页谨此鸣谢松江博物馆委托传拓石铭。

[7]（明）林有麟《素园石谱》万历四十一年（1613）刊本，卷四，叶三十九。

[8]（明）李绍文《云间杂识》，万历四十三年（1615）序刊本，卷四，叶卅九a。

[9] 吴履震生卒考订，朱福生以万历三十四年（1606）“时未弱冠”，定其时年十九，推算吴氏生于万历十六年（1588）。见朱福生《吴履震及其家族考——读〈五茸志逸〉序札记》，《松江报》06版，2016年2月4日。

[10]（明）吴履震《五茸志逸随笔》，道光醉溼居钞本，卷之六，叶十九b。载四库未收书辑刊编纂委员会编《四库未收书辑刊》第10辑第12册，北京：北京出版社，第163页。

宋元拓唐《王卓神道碑》经眼记

□ 田振宇

有唐一代是碑刻与书法发展的高峰，无论丰碑巨碣，还是村野志铭，多具有可贵的史料与艺术价值。近日友人见示一册旧拓唐碑，为中唐贞元年间所立之《王卓神道碑》，叹其罕觐，略识一二以求正于方家。

此碑全名《追树十八代祖晋司空河东太守太原王公神道碑》，乃唐德宗贞元十七年（801）十月二十四日，王颜为其十八代祖王卓所立，故亦简称《王卓碑》。原碑今日尚存，在山西省临猗县庙上乡城西村村西200米，砂石质，通高3.43米，宽1.05米，厚0.36米，三面刻字。碑首高1.03米，左右雕刻蟠龙，碑额篆书四行20字“追树十八代祖晋司空河东太守猗氏侯太



碑现状

原王公神道碑”，华洲刺史袁滋篆额。碑阳楷书25行，行56字，虢州刺史王颜撰，大理评事韦纵书，碑文上段保存完好，下段渐有损泐。碑阴为

《王景祚碑》，曾被民国重修《临晋县志》收录，碑额古篆四行20字，“唐故慈州文县令王府君并仲子郴州郴县丞墓碑”，碑文31行，行75字，亦王颜所撰，前20行为隶书，碑主为王颜祖父，“仲子”者为王颜之父王简真，后6行为楷书，是王颜为亡妻李氏所撰碑铭。一面碑文同时包含两种字体、两篇不同事主的文字，在唐碑中也极为稀见。碑石右侧还有楷书，记叙关于临晋县如何设立的内容，已漫漶难识。

《王卓碑》在清以前未见著录，其碑阳文字收录于清代编辑的《全唐文》第五四五卷以及王昶《金石粹编》第一零四卷，除此之外，关于此碑的记载还散见于其他文献中，包括如下：一、《猗氏县志》（清潘樾主编）；二、《猗氏王氏家谱》（清王含光主编）；三、《临晋县志》（民国俞家骥主编）；四、临晋《王氏族谱》（清王恭先编）；五、《山右石刻丛编》（清胡聘之著）；六、《平津读碑记》（清洪颐煊著）；七、《山右金石录跋尾》（清夏宝晋著）；八、《语石》（清叶昌炽著）。

王氏作为中华大姓，其祖先一般多认为源自东周姬氏，周灵王之子太子晋，也称王子晋，因直谏而被废为平民，因出于王族，其后人即以王为氏。《列仙传》收录了王子晋骑鹤登天的神话，后人人为其建设祠庙，留下如北魏《王子晋碑》、唐武则天御书《升仙太子碑》等石刻。

而《王卓碑》的内容涉及的正是王姓重要支脉之一——河东猗氏王氏的源流，因唐代名人王维、王缙兄弟出自此支，故自清至当代，备受学者重视。如《山右石刻丛编》云：“其曰猗氏房右丞维、左相缙即王维、王缙，并有传。王缙兄弟，河中人，以碑考之，则河中猗氏人也。”《平津读碑记》云：“右追树晋司空河东太守王卓碑，在临晋县，碑为虢州刺史王颜撰，自称卓为十八代祖。太原王氏，始自四十一代祖周平王孙赤，与《新唐书·宰相世系表》太原王氏不合，《世系表》亦无王卓支系，当是太原别支。”而王昶则云：“维、缙兄弟，（颜）称之为叔，当与颜同系，然检《宰相世系表》，以维、缙为河东王氏，其源不自卓始，其流又不及颜之本，皆所未详。要之颜撰此碑，自必无误，其追溯源流，亦必有据，或所传各有不同，未可据他书以疑碑也。”岑仲勉在《贞石证史》中为《王卓碑》专列一篇，详论此碑的真实可信，此不赘述。当代学者兰宇冬、过文英在《王维家世、家风与家学》中也将《王卓碑》作为梳理猗氏王姓家族源流的重要论述依据。（见《江南大学学报》（人文社会科学版）2013年7月第12卷第4期）

此碑及碑阴皆为王颜撰，内容都关涉其祖先与家族。王颜，新旧《唐书》无传，零星事迹见于《唐会要》，今有元和二年郑文逵撰《王颜神道碑》传于世，记叙其生平最详。今据《山西通志》录其简概：“王颜，临晋人。晋河东太守司空卓之裔，唐慈州文诚县令景祚之孙，郴州郴县丞简真之仲子，登大历二年进士，补太子校书，转河东猗氏尉，同州郃阳县令，再转洛阳令，移典杭州，入大理少卿，拜御史中丞，出虢州刺史。”王颜撰文的碑刻亦有多件，除《王卓碑》及《王景祚碑》外，尚有如下：任洛阳县令时曾撰《齐州丰齐县令程俊及妻墓志铭》；任杭州刺史时为释法钦撰《国一禅师塔铭》；贞元十七年（一作十一年）虢州刺史任上撰《轩

辕黄帝铸鼎原碑铭并序》，今在河南灵宝荆山；王颜信奉道教，于中条山中创建道靖院，今芮城县博物馆有贞元十四年撰文的《中条山靖院道堂铭》。唐代诗人李商隐尝过中条山，留有诗作《题道靖院（院在中条山，故王颜中丞所置虢州刺史舍官居此，今写真存焉）》一首，可想见当时景象。

此碑的篆额书者袁滋，字德深，新旧《唐书》皆有传，郡望陈郡汝南，蔡州郎山人，元结内弟，建中初年经黜陟使赵赞荐引入仕，授试校书郎，历任检校吏部尚书、兵部尚书，官终湖南观察使。他也是著名的书法家，唐代著名篆书作品“浯谿三铭”中的《浯谿铭》即为袁滋篆书，宋黄庭坚评云：“滋，唐相也，他处未尝见碑文，此独有之，可贵也。”此外前面提到的王颜撰文的《轩辕黄帝铸鼎原碑铭并序》与《中条山靖院道堂铭》也都是由袁滋通篇书写篆文。袁又曾出使昭通，在昭通盐津县西南的豆沙关留下摩崖题记。其他还有散见的碑志篆额，不一一详记。《旧唐书》称其“工篆籀书，雅有古法”，观袁滋所存书迹，诚如所言。其书茂密沉着，不落二李窠臼。可见他是唐代继李阳冰后又一位以篆书得到世人称许的书法家。

碑文书写者韦纵，生平未详，《新唐书·宰相世系表》载韦氏：“鼓城公房有纵，官至左金吾卫兵曹参军。”宋人著录碑刻中有两通皆是韦纵所书，其一《盐池灵庆公神祠碑》，崔敖撰，韦纵正书并篆额，贞元十三年立，今碑尚存，在山西运城，署衔“将仕郎前试大理评事”。其二为《崔淙遗爱碑并阴》，杨凭撰，韦纵正书并篆额，贞元十七年立，今已佚。此两碑《金石录》《金石略》《宝刻丛编》《宝刻类编》皆有著录。今《盐池灵庆公神祠碑》拓本时有可见，其书法风格与《王卓碑》如出一辙，叶昌炽《语石》评韦纵书云：“颜鲁公同时得笔法者，有二家，曰韦纵、曰胡证。《金石录》纵书有二，一为《盐池灵庆公神祠碑》，



外观

一为《同州刺史崔淙遗爱碑》，胡证碑多至七通，皆八分书也，今唯存《盐池碑》，其余皆不传于世。而纵所书别有《追树晋司空王公碑》，证别有《狄梁公祠记》，皆赵德甫所未收，《狄祠记》正书犹难得。韦纵书用拨镫法，蛟螭郁律，得鲁公之筋骨……”（《语石》卷七《右韦纵胡证一则》）。按韦纵生活年代距颜真卿略晚，仅差二三十年，观存世的《王卓碑》与《盐池灵庆公碑》，其书法能够尽得颜晚年劲拔开张的精神，笔法结字与《郭家庙碑》《元结墓表》《颜勤礼碑》等颇为近似，韦纵或曾得颜氏亲授，亦未可知也。

今友人所示者为裱本，楠木夹板经折装，存碑阳正文，共27开53面，每面四行，行6字，无篆额及碑阴，也未见题跋。碑文基本完整，曾经重装，有部分剪失缺损，详见附录全文。所用拓纸为宋元拓本中较为典型的宽帘纹纸，麻纤维明显，以浓墨擦拓之法拓制而成，墨色沉古，据纸墨特征，可断言确为宋元间所拓。取近时新拓整纸精者与此本校勘，裱次似乎略有颠倒，而字画损泐未见明显差异，但旧拓的

古雅风神，远非新拓可比。常理而论，古碑历经千年，自然风化，人工捶拓，难免会有残泐的变化，然而此册宋元旧拓，与新拓在泐痕方面几乎没有太多变化，确实比较意外，而且从原石观察，碑阴字口模糊，残损状况甚于碑阳，推测一种可能是此石久仆于地，宋晚期方重立，故未见宋人著录，未受到时人重视，加之很少施拓，使碑石自宋至今一直保存良好，至清代才渐为人知。古碑因各种原因隐没消失，后又复得，如唐《兴福寺半截碑》，明末重出；《颜勤礼碑》见于宋《金石录》，至民国始挖掘出土；魏《范式碑》宋时入土，清代复现人间，而黄易得入土前拓，矜为奇宝。此块《王卓碑》恐也经历了类似的过程。

裱本内有收藏印两枚，分别为“能静经眼”“蕃钟之印”。“蕃钟之印”，属清乾隆时吴郡词士林蕃钟，林字毓奇（煜奇），号蠡走，元和人，乾隆举人，官华亭县教谕，词以姜夔、张炎为宗，而旁及周密、史达祖，曾著《精选南宋四家词》及《国朝词综》。彭绍升为林氏撰《宴县教谕林君墓志铭》云：“其文善自修饬，



能静经眼



蕃钟之印

不染尘垢，而尤喜晋唐碑帖，日夕临仿，遂以书名吴中，从游者至百许人。”此册或曾为林氏案头之物。另一方“能静经眼”，为清代赵烈文的藏印，赵烈文（1832-1894），字惠甫，号能静居士，江苏常州人，曾任易州知州，为曾国藩机要幕僚多年，军事上多所谋划。对佛学、易学、医学、军事、经济之学都有涉猎。著有《天放楼集》《能静居士日记》54卷。赵氏也喜爱收藏碑帖，所蓄古旧精拓很多，传世善本古籍碑帖上常可见赵氏藏印，今故宫博物院藏颜家庙天放楼宋拓本即为其旧藏。虽然只有两位前人的收藏印记，但都是精于碑帖鉴藏的名家，也可见《王卓碑》拓本的难能可贵。

有关王姓的古代知名碑刻中，北魏《王子晋碑》仅存明拓孤本，唐《升仙太子碑》未见明前旧拓传世，唐《王卓碑》宋元拓本的现世，不论对于中华姓氏文明和唐代历史文化的研究，还是探索颜体书法艺术的传承发展，都堪称极为珍贵的第一手材料。

附：

《王卓碑》全文，以整纸新拓校录，括号中为裱本缺失字：

追树十八代祖晋司空河东太守猗氏侯太原王公神道碑并序

裔孙虢州刺史颜撰 华州刺史袁滋篆
额 大理评事韦纵书

始祖无名，道之出也，曾孙有国，周之宗也。夫国有开必先，粤若后稷播种，

蒸人乃粒，周之先也；（积仁成德），积德成圣，以至文王周公，与天地合德，乃继为家圣焉。《周礼》《周易》与日月俱悬，元著为家法焉。开国德泽之源流，为国制度之本末，俾百（世）不易，（万方日用），岂止三十代中八百年内而已。厥后子孙，因王显姓，始自四十一代祖周平王孙赤。其父泄，未立而卒。平王崩，赤当嗣，为叔父桓王林废（而自立，用）赤为大夫。及庄王不明，赤遂奔晋，晋用为并州牧。自赤至龟八代，代牧并州。龟生乔，至文釗十六代，通前八代，代袭封晋阳侯。文釗生叔（僞，叔僞生）伯明，伯明生毛。毛河东太守征西大将军。毛生卓，卓字世盛，历魏晋为河东太守，迁司空，封猗氏侯。夫人河东裴氏，父仲贤，任雍州牧。卓（翁年七十）九，薨于河东。时属刘聪、石勒乱太原晋阳，不遂归葬，葬河东猗氏县焉。隋拼猗氏为桑泉县，今司空冢墓在县东南解古城西二里，至今（子孙族焉）。

自古太原乡也，亦犹润州上元县有琅琊乡。后魏定氏族，金以太原王为天下首姓，故古今时谚有“鼎盖”之名，盖谓盖海内甲族著姓也。（我卓[按：此二字误隶于“尚尔为也”后]）翁葬河东，子（孙）成族，间生将相，而太原之望，独不鼎盖河东著姓乎？况本枝奕叶，金辉玉映，洪源长派，碧注清涟。袭官婚者，戚属兼之，澄而（为止水，绝）资荫者，徭税不暇，漫而为众（流）。隶军府而耳顺，方免负终身之耻；戍磧石而万里交镇，有次死之苦。更接二京之庭，驱出九流之外。盖魏（地狭隘，迫）而使之然也。开元中，左丞相张公说越认范阳封燕国公；大历初（，左相）缙叔越认琅琊封齐国公。且河东王承太原显望久矣，一旦为缙（叔齐公没）之，而望平沉也。如燕齐两公，皆明世大贤，社稷重器，

尚尔为也，（况中智）已下薄俗者乎。

又见近代太原（房）谱，称显姓之祖，始自（周）灵王太（子晋，琅琊）房谱亦云太子晋后。且晋平（公）闻周太子生而异，使师旷朝周（见太）子，太子年方十五，旷谓太子色赤，（太）子谓旷曰“吾后三年（上）宾于帝，（果十八而）仙”。得不谓元精下降，全（真上宾），则知年未十五，已是神仙矣。岂于三年之中，而始同凡有嗣息邪？是各为修谱（者）务神奇祖先，竟称太子（晋后，不其）妄欤！

凡称太原王者，无非周（平）王之孙赤之后，前已详之明矣。桑泉房隋奉朝请善翁，善之子聘子翁，官至开府仪同三司车骑将军河（北道大总管），见《隋书》，墓今有碑，僧昙（延有）奇表，身長八尺，见《高僧传》，蒲州桑泉人也。或有《延公赞》曰：“德与天全，身居佛半。”桑



新拓篆额

泉房幽州都督玄珪翁，（广州都督）方平翁，皆盛德光时；左补阙智明伯，户部员外郎岳灵叔，猗氏房右丞维叔，左相缙叔，俱伟文耀世。或有上缙叔诗曰：“人间左相笔，天下（右丞诗”，人）谓戏言，时称定论，虞乡房安西北庭二节度正见叔，武德冠时，如入仕朝廷，百舍或一；出宦州邑，十室二三。通文武举选，仅不（比）屋。有（以见我卓）翁积德积仁，垂不已之庆，流于无穷也。

然因官婚，或弃乡族，迷失宗望，亦往往而在。晋司徒昶翁诚宗人曰：“若结婚姻，如暴贵无识，猥（富不仁，慎）勿为（也）。”又）诚曰：“勿三代不仕不学，不看客，失婚无谱，不葬无坟墓，不修仁。若是恶事，三代皆沦小人也。戒之慎之。”

孱孙颜，由（进士）官历台（省，除洛阳）令，（移典）杭州，入大理少卿，拜（御）史中丞，出虢州刺史。常叹大道久隐，浇醅时极，今于正经揭道字为志，于子史揭道字为翼，成五十卷（行于代，建）《轩辕黄帝铸鼎原碑铭》闻于朝。卓翁冢墓古有碑庙，直下宗子，四县离居，每年用正月七日一合来祭，干戈动来，废至今日。时方开泰，（冀得复行。）呜呼！（魏之）风俗，俭不中礼；周之子孙，日失其序。颜实永痛，力建丰碑，有四义焉：一归流遁者之心，二正迷宗者之望，三伏旌垂庆之德，四（永铭储社）之仁。铭曰：

太原一宗，晋代三公。薨时世故，葬此河东。孙谋克著，祖庆所钟。显魂凛凛，遗冢崇崇。

唐贞元十七年岁在辛巳十月（庚朔二）十四日己酉建

（作者为书画碑帖研究学者）

画中“鳌山”

□ 张冠兰



《南都繁会图》



《明宪宗元宵行乐图》



《上元灯彩图》

现今流传着三幅描绘元宵灯会的长卷——《南都繁会图》《明宪宗元宵行乐图》和《上元灯彩图》。《南都繁会图》一直为民间所藏，虽然传为仇英所作，但画工不佳，敷色粗糙，位置经营也十分随意，当非仇英所作，而是出自民间画工的手笔。《明宪宗元宵行乐图》则一直藏在国家博物馆，相传为1966年从江苏苏州虎丘新庄王锡爵墓出土，而事实上却是上世纪国博从宝古斋征集。但将之与藏于故宫的《明

宣宗行乐图》相比较，也可看出是宫廷画家所作。画家在绘制《明宪宗元宵行乐图》时注重肖像性的描绘，其中的明宪宗形象可与历代帝王像及《调禽图》中的宪宗形象相对比（图1），是描绘宪宗行乐无疑。《上元灯彩图》则藏于台湾藏家之手，可惜多年未面世，只流传有模糊的图像。

这三幅画中都出现了形似大型灯山的图像，但仅有《南都繁会图》中的灯山标注了自身“鳌



图1 《调禽图》和《明宪宗元宵行乐图》中的明宪宗形象对比

山”的身份,因此,本文将以《南都繁会图》的“鳌山”为主要的观看和研究对象,以另外两图为参照,介绍画中的“鳌山”盛景。

鳌山历史

“鳌山”是为庆祝上元节而扎的灯山,因其形状像山,且美轮美奂,故称“鳌山”。鳌山在唐代时还并不是指花灯,“登鳌山”与“蟾宫折桂”等意象类似,喻指科举成功、进入朝廷之意。例如唐代杜荀鹤《赠聂尊师》中即有“蟾桂云梯折,鳌山鹤驾游”一句^[1]。

时至宋代,“鳌山”一词开始形容上元灯会的场景,但并不独指灯景,例如在宋代周紫芝的词中有“十载鳌山梦,如今独自倚冰檐”一句;《吴越备史》中则记载了吴越国向宋朝进贡过名为“鳌山宝树”的贡物,与本文之“鳌山”重名;“鳌山”同时还是一个地名。但无论如何,鳌山灯会在北宋宣和年间已成为一个官方庆典活动。《宣和遗事》中有这样一段记载:

州里底唤作山棚,内前的唤作鳌山,从腊月初一日直点灯到宣和六年正月十五夜……

东京大内前有五座门,曰东华门,曰西华门,曰景龙门,曰神徽门,曰宣德门,自冬至日下手架造鳌山,高一十六丈,阔三百六十五步,中间有两条鳌柱,长

二十四丈,两下用金龙缠柱,每一个龙口里点一盏灯,谓之“双龙衔照”,中间有一个牌,长三丈六尺,阔二丈四尺,金书八个大字写道:“宣和彩山,与民同乐”。^[2]

由此来看,在宣和年间,汴京就举办有大型的彩灯活动,在皇城的五座门(东华门、西华门、景龙门、神徽门、宣德门)前都建有“鳌山”。但除了在“内前”(皇城之外)搭建的“鳌山”,还有在“州里”(疑为汴州城内)搭建的“山棚”,这也是一种大型灯山。

又孟元老《东京梦华录》记载有:

大内前自岁前冬至后,开封府绞缚山棚,立木正对宣德楼,游人已集御街两廊下。^[3]吴自牧《梦粱录》里也有记载:

昨汴京大内前缚山棚,对宣德楼,悉以彩结,山脊上皆画群仙故事,左右以五色彩结文殊、普贤,跨狮子、白象,各手指内五道出水。其水用辘轳绞上灯棚高尖处,以木柜盛贮,逐时放下,如瀑布状。又以草缚成龙,用青幕遮草上,密置灯烛万盏,望之蜿蜒,如双龙飞走之状。上御宣德楼观灯,有牌曰“宣和与民同乐”。^[4]

与《宣和遗事》不同的是,《东京梦华录》《梦粱录》都把宣德楼前的彩灯称作“山棚”而不是“鳌山”。但细看《宣和遗事》与《梦粱录》里对“鳌山”和“山棚”的记载,可以发现它们都具有龙灯、牌匾两个要素,即使两者不指向同一座灯山,但至少同属一个类别。因此可以认为,北宋人对上元节时的灯山的称呼并不固定,“鳌山”“山棚”两者皆可。

南宋时期,鳌山灯会随着朝廷的南渡来到临安。周密《武林旧事》记载:

一入新正,灯火日盛,皆修内司诸珰分主之,竞出新意,年异而岁不同。往往于复古、膺福、清燕、明华等殿张挂,及宣德门、梅堂、三间台等处临时取旨,起立鳌山。灯之品极多(见后灯品),每以“苏



图2 元宵灯会的位置



图3 《南都繁会图》中的表演

灯”为最，图片大者径三四尺，皆五色琉璃所成，山水人物，花竹翎毛，种种奇妙，俨然着色便面也。^[5]

“新正”即是冬至。此处提及虽然每年灯会力图出新意，但地点始终在宣德门、梅堂、三间台。由此来看，无论是在汴州还是在临安，自冬至开始由官方在宣德门前立“鳌山”的传统延续了下来。

元代，鳌山灯会的习俗沉寂下去，不见于正史记载，直至明朝再次兴盛。

明代《皇明通纪集要》记载，永乐十年元宵，南京午门恢复举办鳌山灯会，并成为延续下去的传统：

（永乐十年）正月元宵节，赐文武群臣宴，听臣民赴午门外观鳌山三日，自是

岁以为常。^[6]

但是鳌山是否只在内城外搭建呢？并非如此，《南雍志》还记载了永乐十六年皇帝赐官员灯宴的事迹^[7]，与永乐十年臣民皆可参与的上元盛会不同，这次灯宴是在内苑举办，为皇家独享。

图像也证明了这一情况。从《南都繁会图》和《明宪宗元宵行乐图》来看，两次灯会一次发生在宫外，一次发生在宫内，虽然两者在庆祝活动上依然相似，但参与的人群已经分成了宫廷、民间两拨人。

清代《帝京岁时记胜》的记载中，北京灯会最繁盛之处已经到了今前门以东外的区域，成为城市居民的盛会，而宫廷皇家已经失去了踪影^[8]。

上元灯会

此时不妨再度回到《南都繁会图》里来。有关《南都繁会图》，有学者认为画中的繁花、鳌山、龙舟、登高等景物分别对应了早春、上元节、端午节、重阳节的节日活动，因此汇聚了大量时间点，并非表现某一个特定的季节。^[9]另外关于此画地理描绘的真实性，亦有学者提出了怀疑，认为此画中的某些标志无法与地志一一对应。因此，应当将画中描绘的南京视为一个象征性的舞台，这个舞台上真正要呈现的是消费和娱乐。^[10]

上元灯会的打社火活动的范围如图中所示，正处于画面的中段。鳌山等建筑、社火队伍、游观人群构成了南北街市之间最热闹的场景，而人群的行进方向正好形成一个C型，将鳌山围绕在了画面核心的位置（图2）。

本文在此按照社火队伍的前进方向对各项娱乐活动一一进行了辨识和编号：

- 1) 蹬梯；
- 2) 乐队；
- 3) 番国朝贡；
- 4) 货郎担；
- 5) 高跷戏；
- 6) 打把什等杂技；
- 7) 耍猴儿；
- 8) 打花灯；
- 9) 跑竹马；
- 10) (似)甩手绢；
- 11) 迎送队伍。

有趣的是，这样围绕着灯山进行的社火活

动并不仅仅存在于此幅《南都繁会图》；在表现内苑上元灯会的《明宪宗元宵行乐图》中，画面末尾的灯山下正是宪宗视线的焦点，也是整个灯会最繁华的地方，在此不妨顺着杂耍队伍的流动方向对其中的活动进行辨析。

- 1) 打花灯；
- 2) 货郎担；
- 3) 杂戏；
- 4) 跑竹马；
- 5) 番国朝贡；
- 6) 乐队；
- 7) 扮钟馗；
- 8) (似)送牌位；
- 9) 蹬技、钻圈、魔术等杂技。

对比之后可以发现，无论是《南都繁会图》的宫外，还是《明宪宗元宵行乐图》的宫内，元宵的娱乐活动节目都存在着相似的组合模式。这些节目中，“大头和尚”“跑竹马”“番国朝贡”和“货郎担”在《明宪宗元宵行乐图》和《南都繁会图》中都出现了，且最易辨识。“大头和尚”是大头舞的一种，也叫“大头人”或“大金头”，是一种戴面具的哑剧。其面具以泥土造型或用竹篾铅丝扎成头型，外裱以纸张，上涂色彩制成各种形象的人物面貌。面具高度约为表演者身高的四分之一到三分之一。表演时，演员身着彩衣，头戴面具，在音乐的伴奏下，表演不同的故事。

“跑竹马”是扮演者骑在竹马上，表演出马或走或奔等各种动作。

至于“番国朝贡”，到底是真有其事还是表演而已？《明宪宗元宵行乐图》图中的外国

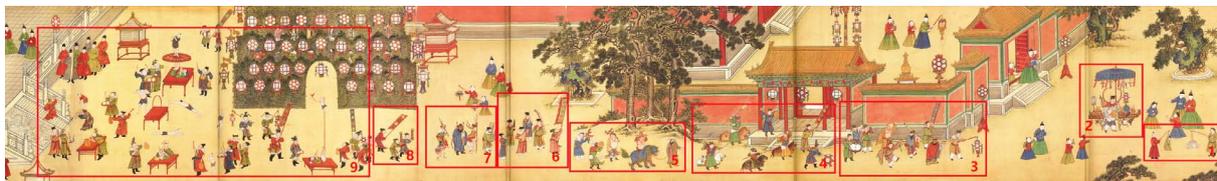


图4 《明宪宗元宵行乐图》中的表演



图5 大头娃娃、货郎担、番国朝贡、跑竹马



图6 《南都繁会图》和《明宪宗元宵行乐图》中的灯山

人和狮子尚且像真人真物，可到了《南都繁会图》，我们便可从狮子的四肢看出艺人假扮的痕迹。

“货郎担”则是杂剧的一种，在此亦是为了给节日助兴。宫内的“货郎担”由内府“钟鼓司”装扮；而在《南都繁会图》里出现的三个“货郎”，装束和货物都不及宫内表演丰富多彩，仅顶着象征性的表演支架。^[1]

然而，虽然娱乐活动如此类似，两幅画中的灯山形制并不相同。

细看两种灯山的形制：《南都繁会图》中的鳌山下部似亭子，可以过人；匾额上写“鳌山”，垂挂条幅和灯笼；亭子顶上似用竹枝搭成山状，“山”分三层，第一层有普通圆形花灯、龙形花灯以及四个佛道人物像；第二层有六个佛教人物像和若干圆形彩灯；第三层则是一个双层庑顶的建筑模型。

《明宪宗元宵行乐图》中的灯山则呈门状，下部亦可以过人。整个灯山以木枝叶搭成，共四层，灯上画着各式彩绘。灯山最上面一层的花

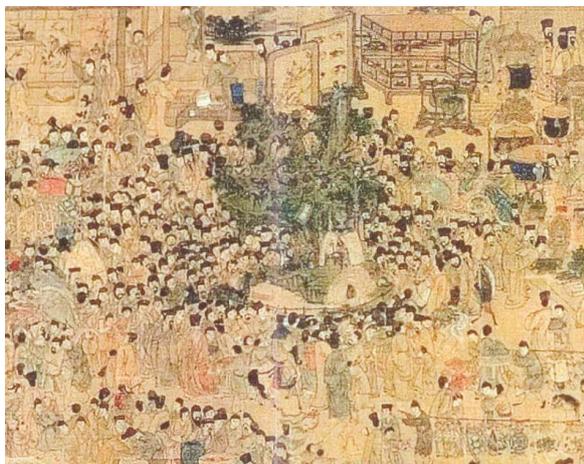


图7 《上元灯彩图》中的“灯山”

灯间穿插着道教八仙像，其下一层亦穿插人物。

按照《列子·汤问》记载，“鳌山”是巨鳌头上的神仙居所^[12]，两种灯山摆放神仙像的设计都体现了这一观念。那么，这两种灯山都可以称“鳌山灯”吗？答案在古籍中可见端倪。

明代《酌中志》里提到了宫内两种元宵节的灯山：

上元之前，或于乾清宫丹陛上安七层牌坊灯，或寿星殿安方圆鳌山灯，有高至十三层者。^[13]

乾清宫前的是“七层牌坊灯”，寿星殿前的是“方圆鳌山灯”，从描述来看，前者既然称牌坊，整体应该是扁平展开，而后者则可能是形似鳌，呈下方上圆的立体形状。这两个名称提供的信息颇符合《明宪宗元宵行乐图》《南都繁会图》里两种灯山的形象。由此可见，当时各种形制的元宵灯山很可能不再混称，灯山也不一定要扎成标准的“鳌山”山形。

《皇明疏钞》里就提及：

富贵之家率于院落栽植花木，装饰假山，元宵做造鳌山花灯。^[14]

更简单一些的灯山，并不需要自己搭建，以假山为支架装饰花灯即可。由此可见，《上元灯彩图》中人群围绕的这座假山也可能是一种大型灯山。这座灯山与《南都繁会图》《明宪宗元宵行乐图》相同的地方在于假山上的许多神仙人物。由此可见，尽管灯山的形制千变万化，但是“鳌山”的仙山意象依然流传了下来。

再看鳌山

《南都繁会图》中的灯山上悬挂着牌匾“鳌山”，这是本文论及的三幅画中唯一一幅在画面上用文字点出“鳌山”身份的作品。在有关鳌山的记载中，《宣和遗事》和《武林旧事》都提及过鳌山上悬挂牌匾，前者写的是“宣和彩山，与民同乐”，后者为“皇帝万岁”，都是具有吉祥意义的吉语，并不指物。而《南都繁会图》中出现的鳌山上悬挂“鳌山”牌匾却



图8 鳌山及其周边情境

是为了刻意点出鳌山此物。由此来看，宋代史籍记载中的鳌山牌匾和画中出现的鳌山牌匾并不是同一个系统。但在此后的文献中，都未见到鳌山上还题字标明的情况。因此，画中的“鳌山”两字指向两种猜想：1、画中灯山并不写实，如果没有文字，很难认出这是灯山。2、画中的灯山无论是否写实，画家希望它被认成“鳌山”，而不能被认成其他形制的灯山。

根据前文的叙述，我们已经知道，《南都繁会图》中的灯山并非难以识别，即使没有“鳌山”牌匾，观者也能够通过灯山下的社火队伍、灯山上的彩灯和雕塑认出这是元宵灯山。如此一来，画家应当是希望强调这座灯山的“鳌山”身份。此举意义何在？我们可以再度观察鳌山在此画中的环境。

首先，画中的鳌山灯位于一排商铺之后的山坡上，游人经过“绣袞”牌坊往高处走，即可走到鳌山下。经过鳌山，首先是一个当铺，随即便出现一个寺庙。尤其值得注意的是，牌坊前走过的社火表演队伍、围观人群与牌坊下往鳌山走去的人群没有发生联系，他们似乎是不相关联的两拨人。而且，相较于四处顾盼的观众，朝鳌山走的人方向一致而专注，似乎脱离了整幅画狂欢的氛围。这使得从牌坊到寺庙形成了一个神秘而克制的封闭空间。这个神秘空间是在向观者呈现些什么吗？

视线回到空间的起点——“绣袞”牌坊。查询史籍，并不见明代南京有绣袞坊，但有“袞绣”一词。“袞绣”本义是古代天子祭祀时所穿的绣有龙的礼服，也代指显宦。“绣袞”有时出现在诗歌中，可以与“袞绣”互换。因此，此处出现于山坡前的“绣袞”牌坊应当寓意着登科之意。有趣的是，为何写“绣袞”而不写“袞绣”，笔者猜测这亦是一种隐喻用法，象征一个非真实的幻境。

登科和幻境在遇到“鳌山”时得到了进一步的强化。回顾“鳌山”一词的历史，“登鳌山”

在唐代时就有了科举成功、进入朝廷的含义；而“鳌山”本身就是一个神仙幻境。此处的“鳌山”与彼处的“绣袞”互文，强化了登科和幻境的意象。

试想，画中宽袖长袍，着浩然巾的读书人虔诚地经过“绣袞”牌坊，登上山坡，一边观赏美轮美奂的彩灯，一边走过“鳌山”，心怀希望地在庙宇前许愿登科。这样一幅表现南都繁盛商业景致和狂热的节庆氛围的图画，同时还满足了观画者心中更深层的心理期待。考虑到画面中绝大部分人群身着宽松袍服，头戴浩然巾，形似明代的读书人形象，或许此画正是卖予前来科考的读书人的旅行纪念。

（作者为中央美术学院美术史硕士）

注释：

- [1] 杜荀鹤《杜荀鹤文集》，卷三，宋刻本。
- [2] 《宣和遗事》，前集，士礼居丛书景宋刊本。
- [3] 孟元老《东京梦华录》，卷六，“元宵”，清文渊阁四库全书本。
- [4] 吴自牧《梦粱录》，卷一，“元宵”，清学津讨原本。
- [5] 周密《前武林旧事》，卷二，民国十一年景明宝颜堂秘笈本。
- [6] 《皇明通纪集要》，卷十四，明崇禎刻本。
- [7] 《南雍志》，卷二事纪二，民国景明嘉靖二十三年刻增修本。
- [8] 《帝京岁时记胜》，上元，清乾隆刻本。
- [9] 胡恒《〈南都繁会图卷〉与〈康熙南巡图〉（卷十）——手卷中的南京城市空间》，《建筑学报》，2015年第4期，第24-29页。
- [10] 王正华《过眼繁华——晚明城市图，城市观与文化消费的研究》，李孝悌编《中国城市生活》，北京：新星出版社，2006年第1-2页。
- [11] 黄小峰《乐事还同万众心——〈货郎图〉解读》，《故宫博物院院刊》，2007年第2期第103-117页。
- [12] 《列子·汤问》：“帝恐流于西极，失群仙圣之居，乃命禹强使巨鳌十五举首而戴之。”
- [13] 刘若愚《酌中志》，卷十六，清海山仙馆丛书本。
- [14] 孙旬《皇明疏钞》，卷四十九，“历律学校风俗”，明万历自刻本。

新百石斋本《西泠八家印谱》鉴定记

□朱琪

鲍传铎先生是南京老一辈印人，先生出生于诗书世家，不仅精于篆刻，也致力于印谱收藏，其中不乏珍贵者。尤其难得的是，鲍先生收藏有三种与“西泠八家”相关的印谱，足见其对于浙派篆刻的关注，其中较为特别者当属一套《西泠八家印谱》（即《西泠四家印谱附存四家》）。

是谱一函十册，磁青封皮，无签条。开本大小为24×15.1厘米。版框蓝印，17.1×11.8厘米，书口上印分册谱名，下印“百石斋”，皆篆书。每页钤一印，不附边款，亦无释文，共收录八家印章390方（印面）。前有丁丙隶书自序：

西泠印人，夙推砚林、吉罗、鹤渚、秋庵。海内珍重，片石珙璧。曩时王安伯、谢卜堂、何夙明诸君各挟数十百方，奇秘牢护，不轻出示，余仅从毛西堂所拓印谱窥见一二。辛酉安伯、西堂同殉难，卜堂丈庚申先逝。迨难作，黄丈上水适陷其家，见金石图籍悉遭抛裂，犹怀数印出至沪上，越十日化去，遗属诸孤贻余三石，返二受一，即今所拓“冬心先生”印是也。上元甲子，浙江镜清，重还旧庐，搜讨文献，旁及印石。黔垣赭地之冥寻，湮河断井之开淘，间出良朋之助，或购骨董之手，囊括四家，网罗百印，要皆王、谢堂前故物也。当时与西堂同印癖者尚有魏稼孙，稼孙走闽中，印拓独无恙，去岁客寒家，摩挲朱墨，鉴别为多。惟其旧拓不下五六百石，以余所获，仅什之二，则其散亡于劫灰者重可惜矣。余非敢侈富藏，特四先生者吾杭文献之所关，心印石交，亦私淑之一端，或可藉是以窥辑瑞典瑞之学耳。同治丁卯上巳日钱唐丁丙志。

第一至第二册为《龙泓山人印谱》，扉页印“西泠四家印谱附存四家，仁和高等治署检”。后附丁丙同治丁卯年（1867）自序、张维嘉题署及《龙泓山人传》。第一册收录36印，第二册收录40印，收录丁敬印章共计76方。

第三册为《吉罗居士印谱》《蒙泉外史印



鲍传铎藏丁仁钤辑《西泠八家印谱》（新百石斋本）书影

数量 版本	印人									合计
	丁敬	蒋仁	黄易	奚冈	陈豫钟	陈鸿寿	赵之琛	钱松		
鲍藏	76	16	35	26	40	40	119	38	390	
上图	76+7	13	33	24+1	37+5	44	106+6	22+2	376	
日藏	77	16	34	24	38	44	106	22	361	

表 1

谱》合册。《吉罗居士印谱》扉页徐惟琨题署并附《吉罗居士传》，收录蒋仁印章 16 方。《蒙泉外史印谱》扉页沈景修题署并附《蒙泉外史传》，收录奚冈印章 26 方。

第四册为《秋影庵主印谱》，扉页陶濬宣题署并附《秋影庵主传》，收录黄易印章 35 方。

第五册为《秋堂印谱》，扉页高保康题署并附《秋堂传》，收录陈豫钟印章 40 方。

第六册为《曼生印谱》，扉页吴恒题署并附《曼生传》，收录陈鸿寿印章 40 方。

第七册至第九册为《次闲印谱》，扉页姚孟起题署并附《次闲传》。第七册 39 印，第八册 40 印，第九册 40 印，共收录赵之琛 119 方。

第十册为《耐青印谱》，扉页吴受福题署并附《耐青传》，共收录钱松印章 38 方。

关于丁丙辑拓《西泠四家印谱附存四家》的缘由，丁利年、丁青先生曾撰《〈西泠八家印选〉版本研究》一文记述甚详。1861 年太平军攻陷杭城，文澜阁毁，钱塘丁申（1829—1887）、丁丙（1832—1899）于抢救文澜阁《四库全书》同时，“……旁及印石……囊拓四家，网罗百印”（即用“百石斋”命名），于 1867 年开始辑拓《西泠四家印谱——附存四家》，至 1885 年完工。丁利年先生对上海图书馆所藏《西泠四家印谱附存四家》（百石斋本）进行了详细地记录和研究。据丁先生记述，该谱共十二册，丁敬、赵之琛各分三册，蒋仁、黄易、奚冈、陈鸿寿、陈豫钟、钱松各为一册，每页背面有释文及边款文字，共收录八家印章 376 方（印面）。^[1]此外横田实先生记录有日本常盘瓮丁旧藏本，分为丁敬、陈鸿寿各二册，赵之琛三册，蒋仁、黄易、奚冈、陈豫钟、钱松各一册，收录八家

印章共 361 方。三个版本收录西泠八家印章数量有较大出入，请见表 1。

杭州西泠印社亦藏有此谱全帙，同为十二册，连史纸木版蓝框，一页一印，印后有楷书木版蓝印释文，与上图藏本同，据郁重今先生统计共收 370 印。^[2]

然而问题在于不仅在于数量上的差别。经过仔细核对鲍氏藏本与上图藏本的歧异品目，我发现这两个版本之间的差别非常大。因为“前四家”印作流传较少，且多有序可查，这里即以“前四家”印章的歧异品目为例整理为表 2。

版本 印人	《鲍藏本》有 《上图本》无	《鲍藏本》无 《上图本》有
丁敬	鸿、扬州罗聘、方君任	南屏明中、赐紫沙门、汪鱼亭藏阅书、汪氏书印、千顷陂鱼亭长、洗句亭、许松之印、臣宪印、汪宪、阿同（朱/白）、阿同（白）
蒋仁	康节后人、应天、小壑山人	
黄易	秋景盒、小坡、魏嘉穀印、生于癸丑、两峰、仇梦岩印	钱塘黄易珍藏、获二殊胜、千石公侯寿贵、寿如金石、小蓬莱阁
奚冈	汪氏书印、姚氏八分、何元锡印	奚冈私印、百钝人

表 2

根据《西泠四家所见录》记载，《汪鱼亭藏阅书》《千顷陂鱼亭长》《臣宪印》《汪·宪》《奚冈私印》《百钝人》为钱塘汪宪后人所藏。这些印章仅出现在上图藏本中，其后没有再出现过。而鲍氏藏本中《扬州罗聘》《方君任》《康节后人》《应天》《小壑山人》《秋景盒》《魏嘉穀印》《生于癸丑》《两峰》《仇梦岩印》《汪氏书印》（奚刻）、《姚氏八分》诸



鲍传铎藏丁仁钤辑《西泠八家印谱》（新百石斋本）

上海图书馆藏丁丙钤辑
《西泠八家印谱》百石斋本

印均为王福庵（1880—1960）所藏后转于俞序文（1897—1942）者，其中部分印章还是丁仁（1879—1949）作缘为王福庵购得的。在鲍氏藏本中如此集中地出现经过王福庵收藏的大量印章，那么可以推定鲍氏藏本的钤辑时间一定晚于上图藏本的钤辑时间。

丁丙本《西泠四家印谱附存四家》的钤辑时间跨度很大，从1867年开始，直到1885方结束。书成之时丁仁年仅6岁，肯定尚未参与其事。丁丙所辑的印章中并不仅是丁氏所藏，如汪宪的多枚遗印即向其后人借拓。而鲍氏藏本《西泠四家印谱附存四家》的钤辑，则应该是由丁仁主事完成的，丁丙所起到的作用大概已经退居其次，甚至已不一定参与其中。因为在这次拓存的印谱中，不再有钱塘汪氏保存的印章出现，却多出了大量王福庵或俞序文的藏品，也溢出了很多大概是丁仁续获的新藏品。这也就解释了鲍氏藏本之所以没有附刻释文及边款文字的原因：经过了较长时间，丁仁已经无法还原丁丙辑拓（包括借拓）时的那批印章，而且丁仁等人又搜罗了不少新的品种作为补充，所以原来带有释文的那一面书板已经不再适用，必定经过了铲弃或者重雕。

为了和原先丁丙辑拓的“百石斋”本《西泠八家印谱》（《西泠四家印谱附存四家》）进行区别，本文把这个新见的版本暂定为“新百石斋”本。在丁丙“百石斋”本和丁仁“新

百石斋”本之间是否还有其他版本的存在，还需要找到更多的资料作广泛比较。我们知道丁仁于1904年又辑拓成《西泠八家印选》（甲辰本）三十册，在将《西泠八家印谱》“新百石斋”本与《西泠八家印选》（甲辰本）对比研究的过程中，可以明确“新百石斋”本《西泠八家印谱》的体系更加接近于后来的《西泠八家印选》（甲辰本），比如甲辰本收录蒋仁印章的数量为17方，前16方与“新百石斋”本全同，仅多出一方藏于王福庵处的“雪峰”（实为蒋仁旧款，王福庵补刻印面）。由此可以得出结论：“新百石斋”本《西泠八家印谱》是丁丙“百石斋”本《西泠八家印谱》与丁仁《西泠八家印选》（甲辰本）之间的过渡版本，其成书年代接近于（或稍早于）光绪甲辰年（1904）。应该正是在“新百石斋”本《西泠八家印谱》钤辑完成之后，丁仁才决定另起炉灶，重新开雕书板钤辑了《西泠八家印选》（甲辰本）。

（作者为南京晓庄学院美术学院副教授）

注释：

[1] 丁利年、丁青《〈西泠八家印选〉版本研究》，载《西泠印社》2004年第2期。丁文中所记印章数量多面印只算作一方，为统一标准，下表数据中“+”前后数字总和即为总印面数。此处参考了丁利年先生提供的手稿，特别致谢。

[2] 郁重今《历代印谱序跋汇编》，西泠印社出版社，2008年版，页499。另郁先生在文中又将该谱命名为《西泠八家印选》，然通观是谱，并未出现“印选”字样。

苏轼“吾虽不善书，晓书莫如我”考

□ 陆昱华

宋嘉祐八年，苏轼（1037-1101）作《次韵子由论书》诗，诗云：

吾虽不善书，晓书莫如我。苟能通其意，常谓不学可。貌妍容有曠，璧美何妨椭。端庄杂流丽，刚健含婀娜。好之每自讥，不独子亦颇。书成辄弃去，谬被旁人裹。体势本阔落，结束入细磨。子诗亦见推，语重未敢荷。尔来又学射，力薄愁官笥。多好竟无成，不精安用夥。何当尽屏去，万事付懒惰。吾闻古书法，守骏莫如跛。世俗笔苦骄，众中强嵬駮。钟张忽已远，此语与时左。^[1]

查慎行《苏诗补注》卷四收录此诗，并于卷首注“古今体诗三十八首，嘉祐八年癸卯，在凤翔任作”。嘉祐八年为1063年，是年苏轼27岁。

嘉祐六年（1061），苏轼任凤翔府签书判官，得以大量观看当地文物。嘉祐八年（1063）正月，苏轼寄给他弟弟苏辙“岐阳十五碑”，苏辙赋诗《子瞻寄示岐阳十五碑》，苏轼遂作《次韵子由论书》和之。其诗首韵即“吾虽不善书，晓书莫如我”。

细味此句，颇为微妙——既然说“吾虽不善书”，为何又说“晓书莫如我”？前句似乎很谦抑，后句又自负得近乎狂妄。此中当有深意。那么苏轼为什么要这样“自谦”？自谦的原因是否因为当时苏轼的书法还没有为世人所

知所重？然则当时所谓的善书者又是谁？他们的书法又如何？而苏轼此诗的重点应该还在“晓书莫如我”，如明代初期文学领袖宋濂在《刘兵部诗集序》中说“濂虽不善诗，其知诗决不在诸贤后”^[2]，即袭用苏轼诗意，也可见其对苏轼此诗之理解正在后一句。因此，苏轼此诗，正可见其自信自负——显然他对当时所谓的善书者并不以为然，即他心中自有标准。那么他认为真正的书法又是怎样的？

带着以上诸多疑问，笔者以苏轼作此诗的嘉祐八年（1063）为一个分水岭，对前后两个时期的代表书家及其书学思想作一个全面考察。通过这样的考察，发现在嘉祐八年，也就在苏轼这两句诗中，已经预示着宋代书风的丕变。因此，可以说苏轼的这两句诗其实意义重大。

对苏轼书学思想产生重要影响的是欧阳修。嘉祐六年（1061），欧阳修编撰的《集古录》成书（以后还在不断增补修订），这无疑是当时书法和书学研究的一个重要成果。欧阳修无论在文学还是书法上都力图改变当时的颓靡之势。就像“古文运动”一样，他的《集古录》也在一定程度上为当时书法观念的转变创造了条件。而苏轼也许最早敏感到了这一转变信息——“吾虽不善书，晓书莫如我”或许正透露了苏轼作为一个“预流者”内心的自得与自信。

但是自从清代梁巘《评书帖》中提出“晋

尚韵，唐尚法，宋尚意，元明尚态”以来，人们对苏轼书学思想的研究，多围绕着“尚意”二字，都注意苏轼更为人熟知的名言“我书意造本无法，点画信手烦推求”^[3]，而他更早在《次韵子由论书》中所说的“吾虽不善书，晓书莫如我”，以及其中所透露的信息，却并未引起足够的重视。

因此，笔者拟通过对苏轼“吾虽不善书，晓书莫如我”这句诗所隐含的深意及当时的书法“生态”作深入的考察——细致入微地分析苏轼的书法及其书学思想，辨析其与前人的不同，从而考证苏轼在嘉祐八年写这首诗的时候已经预示着未来书法的发展与嬗变，即后人所谓“宋尚意”书风的形成。为求论述的准确，本文在引用苏轼等人的言论时，尽量以嘉祐八年前后的文献为主，以见当时之观念与思想。

一、嘉祐八年的苏轼

苏轼的一生充满坎坷，宋徽宗建中靖国元年五月（1101，苏轼卒于本年七月），苏轼应镇江金山寺僧的请求，在他自己的画像上题了一段话：“心似已灰之木，身如不系之舟，问汝平生功业，黄州、惠州、儋州。”他人生的多半时间几乎都在贬谪流放中，颠沛流离，居无定所。特别是元丰二年（1079）他人生中的第一次打击——“乌台诗案”，对苏轼影响极大，一变原来的直言而至于“多事畏人”“焚砚弃笔”的境地。因此，嘉祐八年前后的那段岁月，也许要算是他一生中最美好的时光。嘉祐二年（1057），苏轼与其弟苏辙同举进士。嘉祐六年（1061）八月，他又在“制科”（即贤良方正能直言极谏科）试中考入第三等。这非常不容易，也给苏轼带来了极大的荣耀，可以说是一试成名。制科的第一、第二等向来只是虚设，第三等也罕有人得，自宋初至此，只有吴育和苏轼两人。因此一般视同状元，如俞

文豹《吹剑四录》云：“中第三等比状元，第四等比榜眼，第五等同进士。”^[4]而苏轼当时只有25岁，真是人生得意，踌躇满志。邵博《邵氏闻见后录》记陈希亮（字公弼）语，即说他“年少暴得大名，惧夫满而不胜也”^[5]，苏轼后来也说自己当时颇为“年少气盛”^[6]。

苏轼在考取制科后，即被授予凤翔府签书判官。一路行来，遍观各地文物。“至孔子庙，观石鼓；过府厅，读诅楚文；游开元寺，观王维、吴道子画；游天柱寺，观杨惠之塑维摩像；泛东湖；登真兴寺阁；游李氏园，吊秦穆公墓：汇为《凤翔八观》诗。”^[7]苏轼自幼喜欢书法，与其父苏洵“笃好书画，每有所获，真以为乐”^[8]。因此，这一路上，他也颇多留意古代书迹，收集拓本，并亲自钩摹《石鼓文》等。欧阳修《六一题跋》中提到苏轼寄赠他的《终南古敦铭》，也是得于此时。^[9]而苏轼《次韵子由论书》即作于凤翔府签书判官任上。

二、嘉祐八年的书法生态

北宋建国（960）至嘉祐八年（1063）已逾百年，但书法一道，经唐末五代之乱，一直衰颓不振。欧阳修（1007—1072）对当时的文学与书法都甚为不满，有意振兴变革。关于古文的复兴，欧阳修是主要的倡导者和实际的主持者，他和石介、孙复、胡瑗等一批志同道合者一起，从庆历四年直至嘉祐中，坚持不懈，经历几番坎坷，先是摒弃了当时流行已久的绮丽浮艳的“时文”——西昆体骈文，继而凭借嘉祐二年（1057）知贡举的机会，废掉了由于石介等人矫枉过正所产生的晦涩的“太学体”，而复兴了明快达意的古文。^[10]而苏轼父子正是欧阳修古文复兴的“重要收获”，苏辙在《欧阳文忠公神道碑》中说：

（嘉祐）二年，权知贡举。是时进士为文，以诡异相高，文体大坏，公患之，

所取率以词义近古为贵，凡以险怪知名者，黜去殆尽。榜出，怨谤纷然，久之乃服，然文章自是变而复古。^[11]

苏轼兄弟便是本年（即嘉祐二年）所取进士。欧阳修在《苏氏四六》中说：

往时作四六者，多用古人语及广引故事，以衒博学，而不思述事不畅。近时文章变体，如苏氏父子以四六述叙，委曲精尽，不减古人（一作文）。自学者变格为文，迨今三十年，始得斯人，不惟迟久而后获，实恐此后未有能继者尔。自古异人间出，前后参差不相待，余老矣，乃及见之，岂不为幸哉？^[12]

对苏氏父子的文章评价很高，欣慰之情溢于言表。同时却不无感慨——文章一道，经三十年的变革，直到苏氏父子出，始得其人，始见成就，殊为不易，而犹恐后无来者。

至于书法，欧阳修在《世人作肥字说》中说：

字法中绝，将五十年，近日稍稍知以字书为贵，而追迹前贤未有三数人。^[13]

“字法中绝，将五十年”正是当时的实况（自《淳化阁帖》不再颁赐人间至嘉祐间，详后）。欧阳修对当时的书法现状极为不满，常常以唐代为比较，正见一盛一衰，如他在《六一题跋·唐安公美政颂》中说：

余尝与蔡君谟论书，以谓书之盛莫盛于唐，书之废莫甚于今。……盖唐之武夫悍将暨楷书手辈字皆可爱，今文儒之盛，其书屈指可数者无三四人。非皆不能，盖忽不为尔。……治平元年正月十三日书。^[14]

治平元年即1064年，在欧阳修看来，当时善书者犹不过三四人，可见一斑。而宋代书法不振，究其原因，欧阳修认为是当时文士于书法一道并不重视，他与石介信中关于书法的往复辩论正是一个明显的例子。（欧阳修与石介关于书法的辩论，并非仅为书法而辩，当与他以对石介为首的“太学体”的不满有关，亦即他志在

复兴古文的文艺思想的体现。）嘉祐七年（1062），欧阳修在《范文度模本兰亭序》后，一跋再跋，感叹当时书学之不振：

余尝集录前世遗文数千篇，因得悉览诸贤笔迹，比不识字遂稍通其学。然则人之于学，其可不勉哉……嘉祐七年夏五月二十八日。^[15]

又跋：

自唐末兵戈之乱，儒学文章，扫地而尽。圣宋兴百馀年间，雄文硕学之士，相继不绝；文章之盛，遂追三代之隆。独字书之法，寂寞不振，未能比踪唐室。^[16]

欧阳修在编集《集古录》的过程中，得以大量观摩研究古代法帖，因而渐知古法，“稍通其学”，可谓“具眼”，也就对当时书法之不振更加感到遗憾，颇思变革。而正是由于欧阳修不遗余力的倡导，才开出后来北宋书法的新局面。

北宋有两件事对书法的发展产生重要影响，即太宗朝《淳化阁帖》的刊刻与嘉祐中欧阳修《集古录》的编撰。欧阳修所论“字法中绝，将五十年”，以嘉祐中上推五十年，约当于《淳化阁帖》刊刻之后。欧阳修《六一题跋》卷十“十八家法帖”条亦说：“太宗皇帝时，尝遣使者天下购募前贤真迹，集以为法帖十卷，镂板而藏之。每有大臣进登贰府者则赐以一本。其后不赐，或传板本在御书院，往时禁中火灾，板被焚，遂不复赐。或云板今在，但不赐尔。故人间尤以官法帖为难得。”^[17]因此，欧阳修所谓“字法中绝，将五十年”，当即感慨《淳化阁帖》之不再颁赐人间，致使世人罕见古代法书，难以探究并继承传统笔法，由此直接导致当时书法的衰颓。对于《淳化阁帖》，虽然当时人的评价不一，有褒有贬，但不可否认《淳化阁帖》对北宋书法所起的推动作用。（参看张家壮博士后出站报告《追寻与化新：北宋书学的晋唐叙述》）

欧阳修对书法不仅极力鼓吹，而且身体力

行，至老不衰。对于书法鉴赏以及书法学习，都有自己的见地，如嘉祐二年（1057）在《学书自成家说》中提出：

学书当自成一家之体，（一作“自成一体”）其模仿他人，谓之“书奴”……
嘉祐二年（1057）十一月冬至日。^[18]

即主张书法要能“自成一家”，也就是要有自己面目。古来书家，必形成自家风格面目，才能名世；否则，一味模仿他人，只是“书奴”。到了嘉祐四年（1059），他在《李晟笔说》中进一步论述关于书法的“法”和“形”的关系：

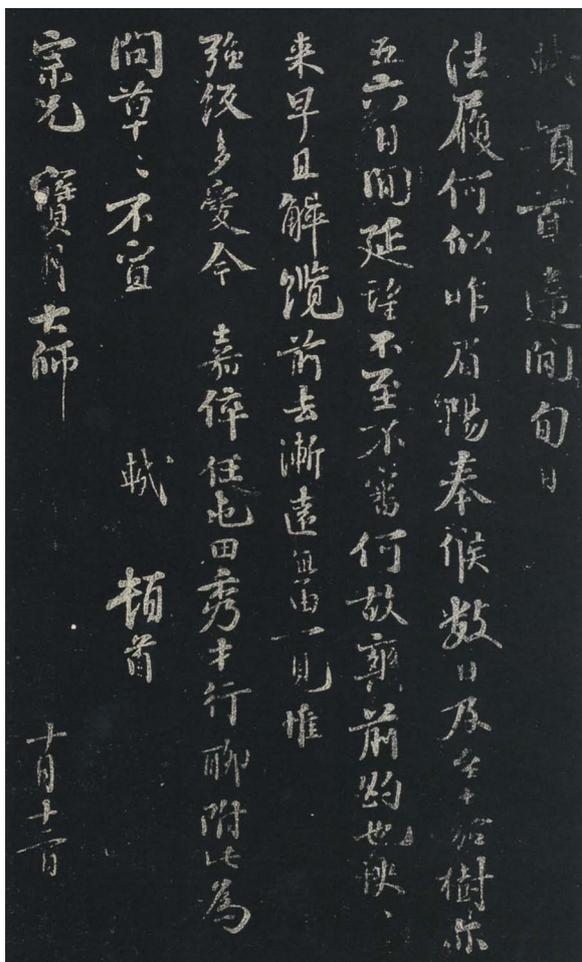
古人各自为书，用法同而为字异，然后能名于后世。若夫求悦俗以取媚，兹岂复有天真耶？唐所谓欧、虞、褚、陆，至于颜、柳，皆自名家，盖各因其性，则为之亦不为难矣。^[19]

“用法同而为字异”，这也就是后来赵孟頫所说的“结字因时相传，用笔千古不易”，即只要书法的本质（笔法）不变，字的形体（结字）却正可因人而异，千人千面，不必雷同。

欧阳修的书学（文艺）思想不仅影响了苏轼，还影响到后来的黄庭坚、米芾等人，他们通过自己的书法创作，在实践中完成了欧阳修的书学思想，并继续向前推进。

三、嘉祐八年苏轼不以善书名

苏轼诗中说“吾虽不善书”，似乎只是文人的谦词，如就在写此诗的第二年，苏轼在《书所作字后》中说：“治平甲辰（1064）十月二十七日，自岐下罢，过谒石才翁。君强使书此数幅。仆岂晓书，而君最关中之名书者，幸勿出之，令人笑也。”^[20]所谓“仆岂晓书”，也就是“吾不善书”的意思。但是，对象不同，其用意也当不同。苏轼在当时享有书名的石才翁前自谦说不善书，自是常情。但结合前面所述苏轼当时的实际状态，正可谓春风得意，意



苏轼 眉阳奉候帖拓本 1059年 纵30.6cm
天津市艺术博物馆藏

气风发，似乎不会在与他弟弟唱和的诗中还故意要表现得如此低调自谦。因此，苏轼说“吾虽不善书”当另有深意。其中或许暗示着：一方面，苏轼当时尚年轻，并未赢得书名；另一方面，则当时自有所谓的善书者。苏轼在当时确乎并未享有书名，并且，苏轼似乎也一直没有被公认为是“善书者”，这种推测，我们或许能从时人的评价中得到证实。如黄庭坚在《跋东坡墨迹》中评苏书：

本朝善书，自当推为第一。数百年后，
必有知余此论者。^[21]

又《跋东坡帖后》云：

比来苏子瞻独近颜、杨气骨，如《牡丹帖》甚似白家寺壁。百馀年后，此论乃

行尔。^[22]

山谷虽一意推尊苏轼书法，许为“本朝第一”，但一则曰“数百年后，必有知余此论者”，再则曰“百馀年后，此论乃行尔”，正可见苏轼书法在当时并未为世人所知重（至于因重其人而爱其书则另当别论）。其中原因，依然可以在山谷题跋中略窥其消息，如其《跋东坡书远景楼赋后》云：

东坡书随大小真行，皆有妩媚可喜处。

今俗子喜讥评东坡，彼盖用翰林侍书之绳墨尺度，是岂知法之意哉。余谓东坡书，学问文章之气，郁郁芊芊，发于笔墨之间，此所以他人终莫能及尔。^[23]

黄庭坚这里说得非常明白，即在当时世俗（俗子）的观念中，还是以翰林侍书，即王著（或以王著为代表的翰林侍书们）的书法为品评赏鉴的标准。以上所引山谷题跋虽未注明年月，但行文中既称“东坡”，“东坡”乃苏轼到黄州后所取之号；又山谷与东坡相识较晚，两人之交谊始于1078年，而第一次见面则在1085年，因此题跋所作时间也当较晚。可见，当时苏轼书法尚未能被世人所真正知赏，则嘉祐八年初出茅庐的苏轼，其书法的影响与地位也就可想而知了。黄庭坚固然是真正懂得书法的，知道苏轼书法之高绝，故能有此卓见。因此，苏轼所云“吾虽不善书”，并非只是文人的自谦，而是他当时还未享有书名，其书法也未被世人所知重的真实反映。

四、嘉祐八年前之善书者

北宋嘉祐八年前，所谓的善书者略可分为名家（士大夫）与翰林侍书。翰林侍书因为其特殊的性质（起草诏书等中央文件），在人才选拔时，就特别注重他们的书写能力，因此往往都是“善书者”。但时过境迁，除了像王著等极少数人外，大多数翰林侍书的姓名以及作

品都已不传。而那些翰林侍书们的书法又如何呢？前引黄庭坚《跋东坡书远景楼赋后》说“今俗子喜讥评东坡，彼盖用翰林侍书之绳墨尺度，是岂知法之意哉”，显然黄庭坚对以翰林侍书的书法为品评标准颇为不屑，“是岂知法之意哉”，即认为“俗子”不懂书法。因此，黄庭坚此论，也等于否定了翰林侍书的书法成就。又如苏轼《跋咸通湖州刺史牒》中说：“唐人以身、言、书、判取士，故人人能书。此牒近时待诏所不及，况州镇书史乎！元符三年十月十六日。”^[24]此则题跋虽作于元符三年（1100），上距嘉祐八年（1063）已过三十七年，但其间翰林侍书的书法当不会有有多大变化，而苏轼对他们的书法似乎很不以为然的态度，亦可见一斑。

翰林侍书的所谓“善书”，大约只能算是“工书”，并不入文士们的“法眼”。而翰林侍书的代表，当然非王著莫属。

黄庭坚说“今俗子喜讥评东坡，彼盖用翰林侍书之绳墨尺度”，正可见翰林侍书（王著）的书法在当时影响之大^[25]。王著，字知微，蜀亡后归宋，官至翰林侍书，以善书得到太宗器重。（本文中关于人物生平介绍主要参考曹宝麟《中国书法史·宋辽金卷》）王著的书迹今已不传，但历来对他的评价却颇有争议，褒贬不一。陈槧《负暄野录》卷上“小王书”条载：

世称“小王书”，盖称太宗皇帝时王著也。本学虞永兴书，其波磔加长，体尚妩媚，然全无骨力。方上集刊《法帖》时，著预校定，识鉴凡浅，不无谬误。如列王坦之于逸少诸子间，意谓名皆从“之”，殊不知坦之乃王述之子，自太原王耳，非琅琊族也。黄长睿《志》及《书苑》云：“僧怀仁集右军书唐文皇制《圣教序》，近世翰林侍书辈学此，目曰“院体”。自唐世吴通微兄弟已有斯目，今中都习书诤教者，悉规仿著字，谓之“小王书”，亦曰“院体”。^[26]

于此可见，王著书法一方面被某些人奉为圭

臬——“中都习书诰敕者，悉规仿著字，谓之‘小王书’，亦曰‘院体’”；同时也深受诟病——“其波磔加长，体尚妩媚，然全无骨力”。这里明显分出两种不同的评价标准和价值取向——“习书诰敕者”，也就是翰林侍书们，出于实用的功利目的“悉规仿著字”，学习并推崇王著书法，且美其名曰“小王书”；而士大夫则完全从书法艺术的角度批评王著书法。当代书学研究者评论王著：“他主持的《阁帖》工程出了很多错误，似乎是连累他名声的主要原因。”^[27]认为王著因主持刊刻的《淳化阁帖》疏漏错误太多，为人诟病，而拖累了他的书名。然而，比王著稍晚的黄庭坚，却颇能就书论书，在肯定王著书法成就（有古法）的同时，又指出其书法“病韵”，也就是于韵不足。这一评价应该是较为客观公允的，如黄氏《跋周子发帖》云：

王著临《兰亭叙》《乐毅论》，补永禅师、周散骑《千文》，皆妙绝同时，极善用笔，若使胸中有书数千卷，不随世碌碌，则书不病韵，自胜李西台、林和靖矣。盖美而病韵者王著，劲而病韵者周越，皆渠侬胸次之罪，非学者不尽心也。

又云：

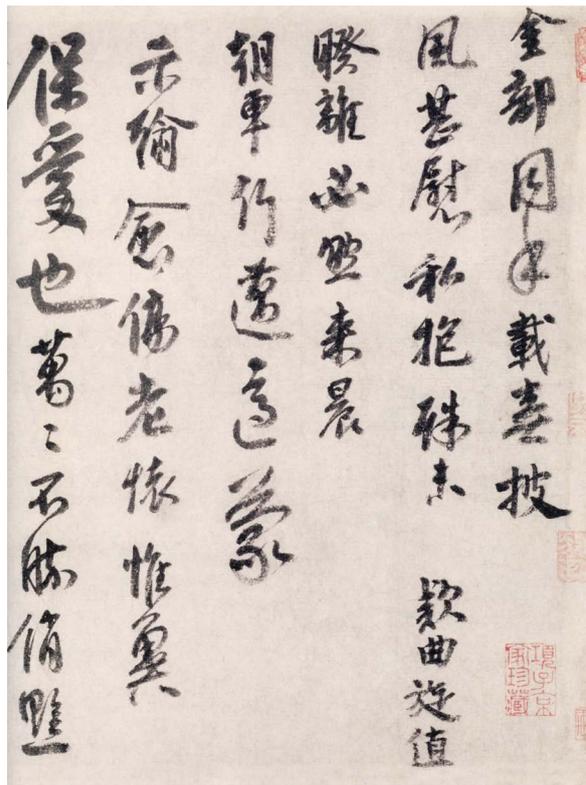
前翰林侍书王著书《乐毅论》及周兴嗣《千文》，笔法圆劲，几似徐会稽，然病在无韵。^[28]

黄庭坚批评王著的书法“病在无韵”，而之所以乏韵的原因，则是读书太少——“若使胸中有书数千卷，不随世碌碌，则书不病韵”。固然，这是因为品评书法的标准已经发生了巨大的改变，即由原来的尚法（努力继承以唐代书法为楷模的古法），转而为追求书法中的韵致和意趣。而之所以发生这样的变化，也就是黄庭坚特别强调“胸中有书数千卷”的原因，是其时出版业的空前发达，在很大程度上改变了读书人对读书的态度。^[29]——毕竟王著与黄庭坚已是生活在两个完全不同的时代。

较之“翰林侍书”，那些名家（士大夫）们的书法又如何呢？前引欧阳修写于治平元年（1064）的《唐安公美政颂》中说“今文儒之盛，其书屈指可数者无三四人”，真是寥寥无几。我们今天所知，自宋开国以来，号称名家者，举其代表主要有李建中、周越、宋绶、苏舜钦、蔡襄等数人。对于他们的书法，苏轼有一个大致的评价：

李建中书虽可爱终可鄙，虽可鄙终不可弃。李国士本无所得，舍险瘦，一字不成。宋宣献（绶）书清而复寒，正类李留台重而复寒，俱不能济所不足。苏子美（舜钦）兄弟俱太俊，非有馀，乃不足也。蔡君谟（襄）为近世第一，但大字不如小字、草不如真、真不如行也。^[30]

下文主要以苏、黄的观点为参照，对苏轼所提到的这几人及其书法作一个简略的评析，以窥见欧与苏为代表的两个时期审美品评之不同。



李建中 同年帖（局部） 纸本 33×51cm
故宫博物院藏

李建中(945-1013),字得中,号岩夫民伯。洛阳人,太平兴国八年(983)及进士第,历官著作佐郎、殿中丞、太常博士、金部员外郎等,人称“李西台”。

李建中在当时就享有书名,“号为能书”,并得到太宗褒奖。在经历了唐末五代的衰乱以后,文艺凋敝,李建中的书法确实也算得当行,但后人对他书法的评价却并不很高。苏轼于《评杨氏所藏欧蔡书》评曰:

国初李建中号为能书,然格韵卑浊,犹有唐末以来衰陋之气。^[31]

又于《王文甫达轩评书》云:

唐末五代文章卑陋,字画随之。……今世多称李建中、宋宣献,此二人书,仆所不晓。宋寒而李俗,殆是浪得名。^[32]

苏轼对李建中书法的评价是“格韵卑俗”,即格调韵致不高。和黄庭坚一样,也是强调以“韵”作为书法品评的一个重要标准。

宋绶(991-1040),字公垂,平棘(今河北赵县)人。大中祥符元年(1008)赐同进士出身。历官知制诰、翰林学士兼侍读、知枢密院事、参知政事等,谥宣献。

宋绶书法今已不存,苏轼往往将他与李建中并论,曰“宋寒李俗”,评价都不高:

宋宣献书清而复寒,正类李留台重而复寒,俱不能济所不足。^[33]

而黄庭坚则以宋绶与王著相提并论,肯定其能得古人法度,惜乎未能摆脱古人,自成一家,终止于一篲:

近世士大夫书富有古人法度,唯宋宣献公耳。如前翰林侍书王著书《乐毅论》及周兴嗣《千文》,笔法圆劲,几似徐会稽,然病在无韵。如宣献公能用徐季海策,暮年摆落右军父子规摹,自成一家,当无遗憾矣。^[34]

周越,字子发,一字清臣,淄州邹平(今山东邹平)人。为三门发运判官。景祐三年(1036)

以国子博士为膳部员外郎知国子监书学。《宣和书谱》称其“天圣、庆历间以书显,学者翕然宗之”,但苏轼对周越书法评价不高,且并不把他与李建中、王著、宋绶、苏舜钦、蔡襄等人并称,甚至在《六观堂老人草书》中写道“逢场作戏三昧俱,化身为医忘其躯。草书非学聊自娱,落笔已唤周越奴”^[35],可谓轻视之极。

黄庭坚早年书法学周越,自谓“予学草书三十余年,初以周越为师,故二十年抖擞俗气不脱”。但他对周越的评价同样是肯定其能得古人笔法,却和王著一样少了气韵(病韵)。如《跋周越书后》云:

周子发下笔沉着,是古人法。若使笔意姿媚似苏子瞻,便觉行间茂密,去古人不远矣,何止独行于今代耶?建中靖国元年(1101)九月乙丑,荆江亭下舟中书。^[36]

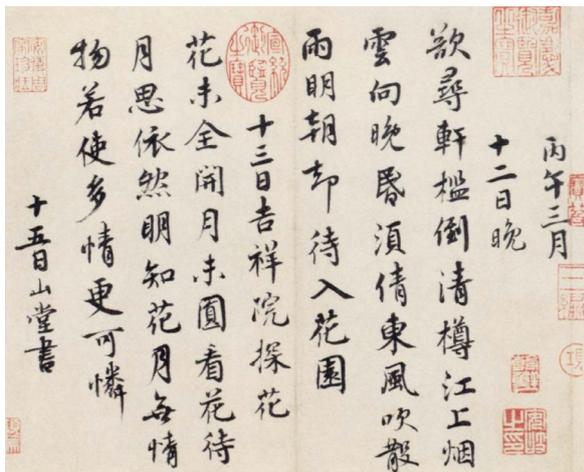
又如《跋周子发帖》云:

盖美而病韵者王著,劲而病韵者周越,皆渠侬胸次之罪,非学者不尽功也。^[37]

从黄庭坚对王著、周越等人书法的批评,不难看出,其关键词是“法”和“韵”,也就是说,以王著、周越等人为代表的北宋早期书家,所重在“法”(古法、笔法等);而到了北宋后期,以苏轼、黄庭坚等为代表的书家则已经不满足于仅得古法,而是在“法”之上更要求气韵生动。这是北宋前后两个时期书法追求的最大分别。

蔡襄(1012-1067),字君谟,兴化军仙游(今属福建)人。天圣八年进士,历官知谏院、知制诰、知开封府,为翰林学士、权三司使等,谥忠惠。

蔡襄生活的时代介乎北宋前期与后期之间,因此,他的书法既同前期的书家一样尚法,同时也能被后期的书家所推重。苏轼对蔡襄的推崇更是不遗余力,评价极高,这一方面是因为蔡襄书法确有不同于王著、李建中等人的高明处;另一方面,也许与蔡襄曾是苏轼考制科时的考官,并且与欧阳修关系甚密有关。而欧阳



蔡襄 自作诗 纸本 25×27cm
故宫博物院藏

修对蔡襄书法评价很高，称“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。”^[38]，这一评价也被苏轼所继承，如苏轼在《论君谟书》中说：

欧阳文忠公论书云：“蔡君谟独步当世。”

此为至论。言君谟行书第一，小楷第二，草书第三，就其所长而求其所短，大字为小疏也。天资既高，辅以笃学，其独步当世，宜哉。^[39]

又于《评杨氏所藏欧蔡书》重申这一评价：

国初李建中号为能书，然格韵卑浊，犹有唐末以来衰陋之气，其余未见有卓然追配前人者。独蔡君谟书，天资既高，积学深至，心手相应，变态无穷，遂为本朝第一。然行书最胜，小楷次之，草书又次之，大字又次之，分隶小劣。又尝出意作飞白，自言有翔龙舞凤之势，识者不以为过。^[40]

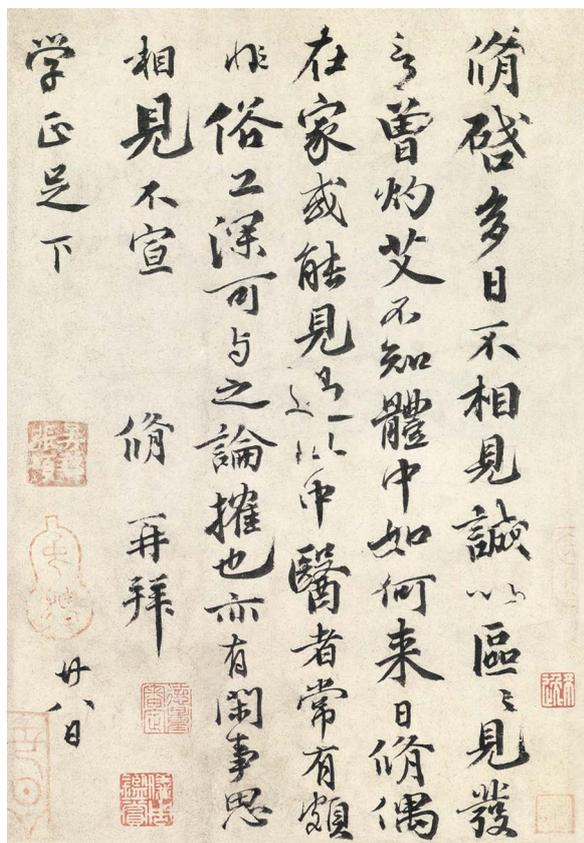
以上即嘉祐八年前的书法状况，而那些享有大名的所谓善书者，除了蔡襄以外，在苏轼看来，似乎都并不以为然。因此，苏轼说“吾虽不善书”，也似乎颇有些悻悻然的意思。

五、欧阳修对苏轼的影响

苏轼的书学思想深受欧阳修的影响，并且

与当时以欧阳修为首所倡导的“古文复兴”密不可分。欧阳修所倡导的“古文复兴”，不仅改变了当时的文风，更是对整个文艺思想的全面变革意义重大，影响深远，后人甚至称其为“古文运动”。而文章与书法，体裁不同，其理则一。只有这样去看待，才能理解欧阳修为什么在复兴古文的同时，依然投入大量精力从事书法的研究与创作。由此也就不难理解，欧阳修为什么要与石介反复而又激烈地讨论书法。而从欧、石对书法的讨论中，可以看出欧阳修的书学思想也正是他的“古文复兴”思想。在这场激烈的讨论中，欧阳修批评石介书法的刻意求怪异，“特欲与世异而已”，所持态度正与其对石介文章刻意追求嶮怪的“太学体”的强烈反对相同。因此，可以说欧阳修与石介表面上是在讨论书法，实际是在为复兴古文而辩。通晓这点，我们就可以而且应该把苏轼的文学思想与书学观念并观，从而避免陷入片面之境。

欧阳修的复兴古文，其宗旨是文章要简洁明快而能达意，既不是像“西昆体”的“浮巧轻媚、丛错采绣”，也不是如“太学体”的险怪晦涩、求深务奇。他在《易童子问》中说：“孔子之文章，《易》《春秋》是已，其言愈简，其义愈深。”^[41]颇能代表他的古文观。而他所提倡的“其言愈简，其义愈深”的创作思想也对苏轼的书法产生了极大影响，如苏轼在《书唐氏六家书后》中说：“永禅师书，骨气深稳，体兼众妙，精能之至，反造疏散，如观陶彭泽诗，初若散缓不收，反覆不已，乃识其奇趣。”^[42]“精能之至，反造疏散”，即大道至简，这几乎成为苏轼艺术创作与审美的最高标准，涵括了他的书法、绘画、文章等，如他在《与潮守王朝请涂》中讨论刻碑，也不忘郑重关照：“此古碑制度，不须徇流俗之意也。但一切依此样，仍不用周回及碑首花草栏界之类，只于净石上模字，不着一物为佳也。”^[43]要在疏散中求蕴藉，也就是要寓极丰富的内涵于极简单的外在形式



欧阳修 灼艾帖 纸本 25×15cm
故宫博物院藏

中，正是苏轼艺术追求的极旨。这一观念与欧阳修所倡导的古文运动的精神正相一致。

欧阳修的艺术修养很深，悟性极高，因此，他对书法的理解也超出时人。如嘉祐四年，他在《李晟笔说》中就对蔡襄提出批评，虽然他对蔡襄的书法一直极力推崇：

蔡君谟性喜书，多学，是以难精。古人各自为书，用法同而为字异，然后能名于后世。若夫求悦俗以取媚，兹岂复有天真耶？唐所谓欧、虞、褚、陆，至于颜、柳，皆自名家，盖各因其性，则为之亦不为难矣。^[44]

我们今天看欧阳修的这番批评，真是远见卓识。蔡襄虽然诸体皆擅，但终于也因“多学”而未能在境界上进一步超出。嘉祐五年（1060），欧阳修在跋《李邕书》中，即以自己的书法实践为例，提出学习书法当“得其意而忘其形”：

余虽因邕书得笔法，然为字绝不相类，岂得其意而忘其形者邪？因见邕书，追求钟、王以来字法，皆可以通。然邕书未必独然，凡学书者，得其一可以通其余，余偶从邕书而得之耳。嘉祐五年（1060）春分日雪中，西窗（一作斋）信笔。^[45]

“得意忘形”是欧阳修书学的重要部分，这一观点在他以后的书论中一再被拈出，如《六一题跋》卷十“杂法帖六”：

学书不必惫精疲神于笔砚，多阅古人遗迹，所得宜多。

又谓：

古今事异，一时人语亦多不同。传模之际又多转失，时有难识处，惟当以意求之尔。嘉祐七年大饗明致斋于中书东阁偶题。^[46]

欧阳修的这些书学思想，都在嘉祐八年以前就已形成。以苏轼与他的亲近，必然多得聆教，因此，对当时苏轼书法观的形成产生重要影响也是毋庸置疑的。如苏轼论学书：

学书时，临摹可得形似。大要多取古书细看，令入神，乃到妙处。惟用心不杂，乃是入神要格。^[47]

又关于临摹，苏轼也特别强调贵在“得意忘形”，正与欧阳修同调。如他在《题笔阵图》中说：

笔墨之迹，托于有形，有形则有弊……不假外物而守于内者，圣贤之高致也。^[48]

又曾敏行《独醒杂志》记苏轼评章惇学书云：

客有谓东坡曰：“童子厚日临《兰亭》一本。”坡笑云：“工摹临者非自得，章七终不高尔。”予尝见子厚在三司北轩所写《兰亭》两本，诚如坡公之言。^[49]

苏轼说“工摹临者非自得”，正是批评章惇学书但得其形而未得其意，亦即仅得其法而未得其韵。其所论书，与欧阳修如出一辙，可见受欧阳修影响之深。《东坡题跋》中有一则《记与君谟论书》，与欧阳修《试笔》几乎全同，疑即后人所造伪而假托苏轼。然而，于此亦正

可见苏轼书学思想与欧阳修最为接近（参见拙文《东坡题跋辨正》，《昆仑堂》2017年第1期）。

六、嘉祐八年前后苏轼的书学思想

常人都有一个不断修正自己思想观念的成长过程，如黄庭坚谈到自己的学书经历，就是一个不断否定自己，从而不断成熟的过程，始终“觉今是而昨非”。但苏轼似乎是个例外，他的书学观念和文学思想都成熟得较早，并且终其一生，几乎没有大的改变，我们试看二例。其一，苏轼作于治平元年（1064）的《书所作字后》：

献之少时学书，逸少从后取其笔而不可，知其长大必能名世。仆以为不然。知书不在于笔牢，浩然听笔之所之而不失法度，乃为得之。然逸少所以重其不可取者，独以其小儿子用意精至，猝然掩之，而意未始不在笔，不然则是天下有力者莫不能书也。治平（1064）甲辰十月二十七日，自岐下罢，过谒石才翁。君强使书此数幅。仆岂晓书，而君最关中之名书者，幸勿出之，令人笑也。轼书。^[50]

另一则是其《自评文》（一作《文说》）：

吾文如万斛泉源，不择地皆可（皆可一作而）出，在平地滔滔汨汨，虽一日千里无难。及其与山石曲折，随物赋形，而不可知也。所可知者，常行于所当行，常止于不可不止，如是而已矣。其他虽吾亦不能知也。^[51]

苏轼论书法的“浩然听笔之所之而不失法度”，与论文的“常行于所当行，常止于不可不止”，可谓高度一致，都是强调在谨守法度前提下的自然，不受拘束，也就是说创作者不刻意地以个人的主观意识（意志）去驾驭创作的过程——“书初无意于佳乃佳”。但这则《自评文》目前还不能考知具体的写作时间，我们可以参考

苏轼写给谢民师的信：

所示书教及诗赋杂文，观之熟矣。大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于所不可不止，文理自然，姿态横生。^[52]据孔凡礼《苏轼年谱》，此信写于元符三年（1100）十一月，也就是苏轼去世前一年。其中所表达的文学创作思想与前引《自评文》和《书所作字后》可谓一脉相承（这里“初无”是“都没有”的意思，见拙文《释“初无”》，《昆仑堂》2017年第1期），可见其文艺创作思想几十年不变，一以贯之。这也意味着苏轼的思想很早就已经成熟，有如孔子所说的“生而知之者”。这在当时人的评论中也可可见一斑，如刘克庄在《江西诗派总序》中说：“国初诗人，如潘阆、魏野，规晚唐格调，寸步不敢走作。杨、刘则又专为昆体，故优人有捋扯义山之谑。苏、梅二子稍变以平淡、豪俊，而和之者尚寡。至六一、坡公，巍然为大家数，学者宗焉。然二公亦各极其天才笔力之所至而已，非必锻炼勤苦而成也。”^[53]可见宋人即目苏轼为天才。又如释惠洪评苏轼文章：“其文涣然如水之质，漫衍浩荡，则其波亦自然而成文，盖非语言文字也，皆理故也。自非从般若中来，其何以臻此。”^[54]“般若”是梵语音译，意为终极智慧，也可见其有宿慧。而黄庭坚则评苏轼“善书乃其天性”^[55]，所论皆同。

苏轼的文学观深受欧阳修影响，也因此得到欧阳修的赏识与提携，如他在《谢馆职启》中说：“性任己以直前，学师心而无法。自始操笔，知不适时。会宗伯之选抡，疾时文之靡弊，擢居异等，以风四方。”^[56]这里说到自己因为文章符合宗伯（欧阳修）的观念，而被“擢居异等”（苏轼以第二名成进士）；而“以风四方”则透露出了欧阳修欲以苏轼的文章来影响天下（四方）学子。据欧阳发所记，“嘉祐二年，先公知贡举。时学者为文，以新奇相尚，文体大坏。公深革其弊，一时以怪僻知名在高

等者，黜落几尽。二苏出于西川，人无知者，一时拔在高等，榜出，士人纷然，惊怒怨谤。其后稍稍信服。而五六年间，文格遂变而复古，公之力也”^[57]，与苏轼所述正同，可见苏轼与欧阳修的文艺思想之相契。

这里更有一点值得注意的，就是苏轼自言“性任己以直前，学师心而无法”，这正是他一切文艺创作的根本。“任己以直前”“师心而无法”也就是前面提到的“浩然听笔之所之”“常行于所当行，常止于不可不止”，只是不同的表达而已。这也许正是苏轼与欧阳修之所不同，却又特别为欧阳修所赏识者。欧阳修在《与梅圣俞书》中说：“读轼书，不觉汗出，快哉，快哉！老夫当避路，放他出一头地也。”^[58]隐隐然有意要将文坛盟主的位子让给苏轼，使自己所开出的古文复兴之道得以光大。苏轼在《太息一首送秦少章》中说：

昔吾举进士，试于礼部，欧阳文忠公见吾文曰：“此我辈人也，吾当避之。”……今吾衰老废学，自视缺然……张文潜、秦少游，此两人者，士之超逸绝尘者也，非独吾云尔，二三子亦自以为莫及也。^[59]

这里苏轼很明显地表达了欧阳修当初有意把自己当作文坛传人，而自己也希望将这个文坛宗主的位子传下去。（参看何寄澎《北宋的古文运动》）而欧阳修看重苏轼的，应该就是他“性任己以直前，学师心而无法”的天才与个性。其中最重要的是苏轼文艺思想中的“无法”观念，也就是“自然”观。就文章或书法而言，欧阳修还是和北宋早期的作者一样，深受唐、五代以来的观念影响，不离“尚法”，如他在《论尹师鲁墓志》中辩解：“述其文，则曰简而有法。此一句，在孔子六经，惟《春秋》可当之。”^[60]尹师鲁是和欧阳修一起倡为古文的同道，欧阳修以“简而有法”来概括评价尹师鲁的文章，并将这四个字推崇得极高，其实正体现了他自己的追求。不独文章如此，于书法亦然，如他

在《世人作肥字说》中说：

字法中绝，将五十年，近日稍稍知以字书为贵，而追迹前贤未有三数人。^[61]

又题《李邕书》云：

余虽因邕书得笔法，然为字绝不相类，岂得其意而忘其形者邪？因见邕书，追求钟、王以来字法，皆可以通。^[62]

真是斩断于法，念兹在兹。而比他晚一辈的苏轼则已经不满足于谨守法度，因为谨守法度往往会被法度所限制，而容易流于刻意板滞，甚至连“独特的作风，却也因之泯灭”^[63]。因此他更注重自然，注重气韵生动。如其在《书黄子思诗集后》中说：

予尝论书，以谓钟、王之迹，萧散简远，妙在笔画之外。至唐颜、柳，始集古今笔法而尽发之，极书之变，天下翕然以为宗师，而钟、王之法益微。至于诗亦然。苏、李之天成，曹、刘之自得，陶、谢之超然，盖亦至矣，而李太白、杜子美以英玮绝世之姿，凌跨百代，古今诗人尽废，然魏晋以来高风绝尘亦少衰矣。李、杜之后，诗人继作，虽间有远韵，而才不逮意，独韦应物、柳宗元发纤秣于简古，寄至味于淡泊，非徐子所及也。^[64]

可见他并非完全否定“法”，只是若一味尚法，则会失去萧散简远的意蕴。而他要追求的却是“天成”“自得”“超然”，是“发纤秣于简古，寄至味于淡泊”的韵味，因此必须竭力脱出法的束缚。关于这一点，我们可以通过比较欧阳修、苏轼、黄庭坚三人对李建中书法的评价，从中得其消息。

欧阳修在《杨凝式题名》后题曰：“五代之际有杨少师，建隆已后称李西台，二人者笔法不同，而书名皆为一时之绝。”^[65]对李建中书法评价极高，而所重者正在笔法。苏轼对李建中书法的评价已见前所引，并不像欧阳修那么推崇。之所以会有这样大的差异，正是因为

时势与品评标准的不同。欧阳修的时代，“笔法中绝”已久，因此他要兴复书法，首先就要在笔法上追踪前人，时时以前人书法中的法度（古法、笔法）为悬鹄。又受蔡襄影响甚深，而蔡襄也是一个尚法的代表书家，曹宝麟在《中国书法史·宋辽金卷》中对蔡襄的定位就是“只能是一支‘尚法’遗绪的安魂曲，而决不是一座‘尚意’发轫的里程碑”^[66]。因此，欧阳修论书首重法度也就不足为怪了。而到了苏轼的时代，对于“尚法”以及由此而产生的僵硬无生气的书法已经不再满足，而是力主于法外更求气韵。他截然区别并强调工书者与士大夫书法之大不同，正是为了强调“尚法”与“尚韵”的不同，如其《跋汉杰画山》云：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策皮毛槽枘刍秣，无一点俊发，看数尺许便倦。”^[67]又《书吴说笔》云：“笔若适士大夫意，则工书人不能用。若便于工书者，则虽士大夫亦罕售矣。”^[68]其意正是要力革由一味“尚法”而导致的匠气，没有神采气韵。出于开风气之先的艰难，所以，他对拘守古法的书家如李建中、王著等人的评价都不高，甚至近乎苛刻，绝不稍贷。而到了黄庭坚，由于前面苏轼的努力，书法的观念已经发生了巨大的改变，因此，他不必再像苏轼那样苛刻得近乎偏激，而是比较从容客观。如他在《题李西台》中说：“余尝评李西台，所谓字中有笔者也。字中有笔，如禅家句中有眼。”^[69]评李建中“字中有笔”，正是肯定他能得笔法。黄庭坚的文艺思想（包括他的书法和诗文），强调法与韵的结合，因此他对李建中、王著等人的书法，常常能够一分为二地作出评价，既肯定其能得古法，又指出其中不足——病韵。

与黄庭坚书论中直接拈出一个“韵”字不同，苏轼论书鲜有提及“韵”字，但苏轼所未明言的其实也正是一个“韵”字，只是以“博喻”的表达方式，以期“立象以尽意”，而不愿将

之限死在某一具体的意象和定义上。^[70]因此，嘉祐八年，苏轼在《次韵子由论书》中说的“晓书莫如我”的旨趣，正是其一以贯之的在法度前提下所张扬的自然与不受拘束的书学思想的体现，是其心中所久蓄的对书法的自得，终于一朝发而为诗。而他的这一“自得”，也就开启了后来的“尚意”书法之风尚。

七、苏轼书法之韵

到了苏轼生活的时代，以二王为代表的东晋书法已不易多觐，如号称“宝晋斋”的米芾，据其自述，所得也不过数件^[71]。因此，实际对苏轼书法产生重要影响的是隋代的智永。苏轼对智永书法评价很高，如《跋叶致远所藏永禅师千文》云：

永禅师欲存王氏典刑，以为百家法祖，故举用旧法，非不能出新意求变态也，然其意已逸于绳墨之外矣。云下欧、虞，殆非至论。若复疑其临放者，又在此论下矣。^[72]又《书唐氏六家书后》云：

永禅师书，骨气深稳，体兼众妙，精能之至，反造疏散，如观陶彭泽诗，初若散缓不收，反覆不已，乃识其奇趣。^[73]

我们知道，诗人陶渊明几乎可以说是苏轼的最爱，他自言“吾于诗人无所甚好，独好渊明之诗”^[74]，并曾依韵和陶诗109首，历代所无。他在题智永书法时，竟将其比作陶渊明的诗，推重之意自不待言。而“初若散缓不收，反复不已，乃识其奇趣”，又正是苏轼心目中最高的审美理想。这样的评语也被他人奉为圭臬，如释惠洪评彻上人诗“初若散缓，熟味之有奇趣。字虽不工，有胜韵”^[75]，即袭用苏轼语。惠洪以彻上人的诗书并举，正可以帮助我们理解这句话——所谓“初若散缓，熟味之有奇趣”其实也就是“有胜韵”。

从苏轼对智永书法的评价中我们可以获得

一些关于苏轼书法观的信息，略分析如下：

一、法：“存王氏典刑，以为百家法祖，故举用旧法”。智永是王羲之七世孙，而二王笔法又被后世奉为帖学之正宗。因此，智永以传承右军古法为己任。正是由于他的恪守坚持，不刻意变法求新，所以较好的保存了二王笔法，故能“骨气深稳，体兼众妙”。

二、韵：“其意已逸于绳墨之外”，绳墨，即规矩、法度。也就是说智永在对古法的高度熟练后，虽然不刻意求新求变，但自有新意存焉，这是自然化出，故而生动。“精能之至，反造疏淡”，疏淡也就是他的“新意”。而所谓疏淡，即看似平常却极其丰富。传卫夫人《笔阵图》曰“隐隐然其实有形焉”，应当正是此意。

法与韵在古代书论中，往往是一个对举的范畴，二者既对立又相统一。法所以用来表现韵，若不能表现韵，那依然是俗书。黄庭坚对此论述较多，如：“若其灵府无程政，使笔墨不减元常、逸少，只是俗人耳”^[76]“笔墨各系其人，工拙要须其韵胜耳。病在此处，笔墨虽工，终不近也。”^[77]“今世人字字得古法，而俗气可掬者，又何足贵哉。”^[78]下面即以法和韵为切入，试析苏轼书法。

1、苏轼笔法试析

黄庭坚在《跋东坡水陆赞》中说：

士大夫多讥东坡用笔不合古法。彼盖不知古法从何出尔。杜周云：“三尺安出哉？前王所是以为律，后王所是以为令。”

予尝以此论书，而东坡绝倒也。^[79]

黄庭坚引杜周语为喻，前王后王虽各是所是，但都可以作为律令，^[80]说明法并非一成不变。而那些俗子胶滞于法，反倒成了死法。

黄庭坚之所以有这番

论述，缘于苏轼的执笔法不同时人，且多为时人所诟病。从黄庭坚的描述中，我们大致可以知道苏轼的执笔方法：

或云东坡作戈多成病笔，又腕著而笔卧，故左秀而右枯。^[81]

又《跋东坡论笔》云：

然东坡不善双钩悬腕，故书家亦不伏此论。^[82]

于此，我们知道，苏轼执笔用单钩法，手腕很低，不离桌案；笔不直，斜度很大，几乎卧倒。这样的执笔方法既然为时人所非，可见当时书家正是普遍用“双钩悬腕”法。但值得探究的是，苏轼这样的执笔方法既然为时人所诟病，他为何还要坚持不改？他固执己见的理由又是什么？

其实古人写字，在还没有桌椅的时代，书写的姿势决定了执笔不可能是笔直的。所谓的“笔正”，只是当桌椅普遍使用后才发生的变化。细细追究，反倒不是“古法”。而斜执笔才是古人正常书写的方式。因此，苏轼坚持单钩斜执笔，在他看来，正是得古人执笔法之妙谛。

试以苏轼《赤壁赋》与智永《真草千字文》以及初唐蒋善进《临智永真草千字文》^[83]作比较。我们可以发现，《赤壁赋》中的竖画和智永《千字文》一样，笔画中截往往都不是笔直的，而是略呈反S形，如“取”字、“非”字的长竖。

蒋善进《临智永千字文》虽然是临摹智永《千字文》，但其中的长竖却几乎都写得既长且直，如“拜”字、“举”字。究其原因，正是书写姿势与执笔方法不同所致。智永与苏轼



智永《千字文》 苏轼《赤壁赋》 智永《千字文》 苏轼《赤壁赋》



智永《千字文》 蒋善进《千字文》 智永《千字文》 蒋善进《千字文》

用斜执笔法，手位又低，贴近桌面，在写竖画时，受到一定的限制，自成阻碍，不能随意笔直地往下行笔，因此竖画都有一定程度的摆动，出现这样弯曲的形状。而初唐时，随着“传统家具床、榻由低向高发展”^[84]，书写姿势以及执笔方法也随之改变，渐渐发展成为“双钩悬腕”法。蒋善进并非以善书名家，因此从他的书写中正可以看出一时风尚的改变——虽然是临摹智永《千字文》，但其竖画的形态却与智永迥异。这样的差异（变化）却并非出于蒋善进的刻意追求，而是随着书写姿势和执笔方法的变化而潜移默化。两相对比，智永、苏轼书写时虽然受到一定的限制，笔画却别有一种意外的生动和韵味；蒋善进虽然能中锋运笔，竖画写得既长且直，却少了几许馀韵。因此黄庭坚说苏轼书法“虽其病处，乃自成妍”，即许其有韵。而所谓“病处”，也只是时人以当时的习惯为标准而“病之”，是“不合时宜”之病，而非真“病”。这应该正是苏轼虽然受到当时人的诟病，却依然坚持不改的原因——书法的终极是有韵，而非以执笔方式的是否入俗眼为高明。

执笔方法当然只是技术的问题，虽然这技术也直接影响到了书写的效果。但更重要的还是笔画的形态如何体现古法。历来讲书法的都

知道“逆笔取势”，但究竟如何才是逆笔？有人以为欲右先左、欲下先上就是逆笔，其实大不然。所谓逆笔，应该是在笔画入纸后即反向运笔，这样会产生力挽狂澜的审美效果。而书法中所体现出来的这种力与书写者在书写过程中用力的大小没有关系。苏轼在治平元年《书所作字后》中即已辩正这个问题，“知书不在于笔牢，浩然听笔之所之而不失法度乃为得之……用意精至，猝然掩之而意未始不在笔，不然则是天下有力者莫不能书也”^[85]，真是见道语。试以横画为例，横画的起笔先是右下侧按取势，如果继续顺着往右下行笔，就是顺势，笔画会显得轻薄无力。而如果在右下取势后旋即往右上（反向）运笔，不使有一点稍懈，则笔画自然劲挺，并且还会显得饱满，有古意，如智永《千字文》与苏轼《赤壁赋》中“杯”字、“接”字的首横。而苏轼的斜执笔，则正可以轻松地调整运笔的方向，得到“逆笔取势”的效果。

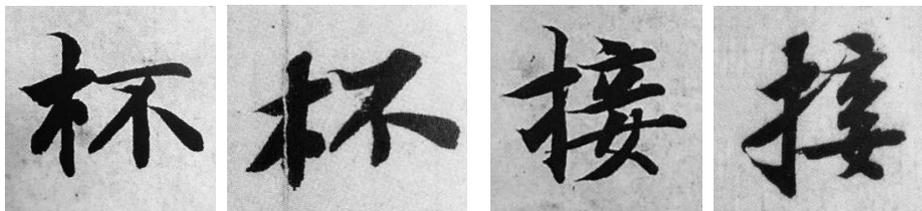
2、苏轼书法之“韵”

今天所见苏轼作品，大都以行楷为主。文献记载苏轼也能写草书，但没有作品存世。估计就算苏轼能写草书，在他的作品中大概也只是很少的一部分。

苏轼的书法大都写得不激不厉，闲闲然，有一种最自然的节奏，这种节奏与生命的自然律动相合，所以欣赏者极易与之产生共鸣，有一种轻

松惬意的感觉。据元代王恽《玉堂嘉话》记载：

智永禅师临右军四帖。后东坡跋云：“辨书如听响切脉，



智永《千字文》 苏轼《赤壁赋》 智永《千字文》 苏轼《赤壁赋》

知其美恶则可，谓必能名之者，过也……
熙宁五年子瞻书。”^[86]

苏轼这里虽然以听响切脉来形容书法的欣赏过程，但或许潜意识中，苏轼即注意到书法中像脉搏一样的节奏，而这正是他书法中所具有的自然律动。这样的节奏因为和人们的生命律动极相吻合，所以又别有一种韵致——节奏的韵。但这种韵却正如苏轼所说，是只能感知（“知其美恶则可”），而无法言说（“谓必能名之者，过也”）关于韵的不可言说，可参观宋人范温的《潜溪诗眼》。范景中先生的《黄山谷论韵》中有精辟的解读。^[87]

“韵”虽无法言说，但我们可以通过一些意象来感知。如黄庭坚评苏轼书法：

东坡简札，字形温润，无一点俗气……
至于天然自工，笔圆而韵胜。^[88]

又谓：

东坡道人少日学《兰亭》，故其书姿媚似徐季海。至酒酣放浪，意忘工拙，字特瘦劲，乃似柳诚悬……至于笔圆而韵胜，挟以文章妙天下、忠义贯日月之气，本朝善书，自当推为第一。^[89]

又：

东坡书随大小真行，皆有妩媚可喜处。……余谓东坡书，学问文章之气，郁郁芊芊，发于笔墨之间，此所以他人终莫能及尔。^[90]

黄庭坚对苏轼书法的评论中，较多用到的是“笔圆而韵胜”，笔圆是笔画的形态，也是笔法。我们上面已经略述苏轼的笔法能得“逆势”之妙，而所表现出来的线条正是“圆”。又因圆而润，而妍，这润和妍就是韵的一种表现意态。

同时，我们也可以从苏轼的诗论中略窥其所谓“韵”，如其论陶渊明诗：

其诗质而实绮，癯而实腴，自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人，皆莫之及也。^[91]

又《评韩柳诗》云：

柳子厚诗在陶渊明下、韦苏州上。……所贵乎枯淡者，谓其外枯而中膏，似淡而实美，渊明、子厚之流是也。若中边皆枯淡，亦何足道？^[92]

又《书黄子思诗集后》云：

李、杜之后，诗人继作，虽间有远韵，而才不逮意，独韦应物、柳宗元，发纤秣于简古，寄至味于淡泊，非余子所及也。^[93]

可见苏轼用心所在，乃“质而实绮，癯而实腴”“外枯而中膏，似淡而实美”，即外在（边）的简单质朴，内在（中）的丰润姿媚。亦即“发纤秣于简古，寄至味于淡泊”。既非“中边皆枯淡”，亦非刻意追求外在的妍美，这与他论文时所引孔子的“辞达而已矣”正同，过犹不及。所以我们也就不难理解，苏轼书法，除了极少数像《黄州寒食诗帖》这样写得比较情绪外露的作品外，大都写得温润平和。从外表看，似乎全不见技法功夫，而细细品味，始觉韵味无穷，正是“精能之至，反造疏淡，如观陶彭泽诗，初若散缓不收，反覆不已，乃识其奇趣”。

当然，苏轼书法之所以能以“韵胜”，又不仅由于用笔，更重要的是“学问文章之气，郁郁芊芊，发于笔墨之间”，即内在修养在书法中的流露与体现。

结语

本文通过对苏轼作于嘉祐八年（1063）的诗句“吾虽不善书，晓书莫如我”的写作背景（包括当时的“古文复兴”运动、主要书家及书学思想等）的全面考察，揭示出诗中所含的微意——苏轼已经看到当时书坛“尚法”的局限性，同时预见到新的书法审美的形成，即后人所称的“尚意”书风。并以苏轼书法为例，具体分析其所追求的“韵”，以此作为苏轼“吾虽不善书，晓书莫如我”及其书学思想的验证。

（作者单位：昆仑堂美术馆）

注释:

[1] 清王文格集注、孔凡礼点校《苏轼诗集》卷五,中华书局,1982年,第210页。

[2] 黄灵庚编辑校点《宋濂全集》,人民文学出版社,2014年,第497页。

[3] 苏轼《石苍舒醉墨堂》(1069年),《苏轼诗集》卷六,中华书局,1982年,第236页。

[4]《全宋笔记》第七编五,大象出版社,2016年,第162页。

[5] 邵博《邵氏闻见后录》:“吾视苏明允(洵)犹子也,某(苏轼)犹孙子也。平日故不以辞色假之者,以其年少暴得大名,惧夫满而不胜也。”中华书局,1983年,第121页。

[6] 苏轼《陈公弼传》,孔凡礼点校《苏轼文集》,中华书局,1986年,第419页

[7] 孔凡礼《苏轼年谱》卷四,中华书局,1998年,第99页。

[8]《苏轼文集》卷七十二“杂记·子由幼达”:“子由之达,盖自幼而然。方先君与吾笃好书画,每有所获,真以为乐。唯子由观之,漠然不甚经意”,中华书局,1986年,第2296页。

[9] 欧阳修《六一题跋》卷一:“右终南古敦铭,大理评事苏轼为凤翔府判官,得古器于终南山下”,上海书画出版社,2009年,第516页。

[10] 参见东英寿《欧阳修的科举改革与古文复兴》,《复古与创新——欧阳修散文与古文复兴》,上海古籍出版社,2013年。

[11] 李之亮笺注《欧阳修集编年笺注》第八册,附录卷四,巴蜀书社,2007年,第503页。

[12]《全宋笔记》第一编,五,大象出版社,2014年,第228-229页。

[13]《全宋笔记》第一编,五,大象出版社,2014年,第213页。

[14]《中国书画全书》一,上海书画出版社,2009年,第550页。

[15] 同上,第536页。

[16]《中国书画全书》一,上海书画出版社,2009年,第537页。

[17]《中国书画全书》一,上海书画出版社,2009年,第569页。

[18] 欧阳修《笔说》,《全宋笔记》第一编五,大象出版社,2014年,第210页。

[19] 同上,第214页。

[20] 屠友祥校注《东坡题跋》,上海远东出版社,

2011年,第204页。

[21] 屠友祥校注《山谷题跋》,上海远东出版社,2011年,第125页。

[22] 屠友祥校注《山谷题跋》,上海远东出版社,2011年,第126页。

[23] 同上,第129页。

[24] 屠友祥校注《东坡题跋》,上海远东出版社,2011年,第203页。

[25] 屠友祥校注《山谷题跋校注》即谓“翰林侍书”为王著。

[26]《全宋笔记》,第七编,五,大象出版社,2016年,第262-263页。

[27]《中国书法史·宋辽金卷》,江苏教育出版社,1999年,第16页。

[28] 屠友祥校注《山谷题跋》,上海远东出版社,2011年,第139-140页。

[29] 参看王宇根著《万卷——黄庭坚和北宋晚期诗学中的阅读与写作》,三联书店,2015年。

[30] 屠友祥校注《东坡题跋》,上海远东出版社,2011年,第217页。

[31] 屠友祥校注《东坡题跋》,上海远东出版社,2011年,第216页。

[32][33] 同上,第217页。

[34] 屠友祥校注《山谷题跋》,上海远东出版社,2011年,第139-140页。

[35] 王文诰辑注《苏轼诗集》,卷三十四,中华书局,1982年,第1795页。

[36] 屠友祥校注《山谷题跋》,上海远东出版社,2011年,第256页。

[37] 同上,第141页。

[38] 欧阳修《试笔》“苏子美蔡君谟书”条,《全宋笔记》,第一编,五,大象出版社,2014年,第225页。

[39] 屠友祥校注《东坡题跋》,上海远东出版社,2011年,第206页。

[40] 同上,第216页。

[41] 李之亮笺注《欧阳修集编年笺注》,第四册,巴蜀书社,2007年,第534页。

[42] 屠友祥校注《东坡题跋》,上海远东出版社,2011年,第245页。

[43] 孔凡礼点校《苏轼文集》,中华书局,1986年,第1802-1803页。

[44]《全宋笔记》第一编,五,大象出版社,2014年,第214页。

[45] 同上,第226页。

- [46]《中国书画全书》一，上海书画出版社，2009年，第570页。
- [47]元王恽《玉堂嘉话》卷三。《玉堂嘉话山居新语》，中华书局，2006年，第78页。
- [48]屠友祥校注《东坡题跋校注》，上海远东出版社，2011年，第182页。
- [49]曾敏行《独醒杂志》，《全宋笔记》第四编第五册，大象出版社，2008年，第153页。
- [50]屠友祥校注《东坡题跋校注》，上海远东出版社，2011年，第204页。
- [51]孔凡礼点校《苏轼文集》，中华书局，1986年，第2069页。
- [52]同上，第1418-1419页。
- [53]辛更儒《刘克庄集笺校》，中华书局，2011年，第4023页。
- [54]《跋东坡仇池录》，《六一诗话冷斋夜话》附录，凤凰出版社，2009年，第116页。
- [55]屠友祥校注《山谷题跋校注》，上海远东出版社，2011年，第123页。
- [56]孔凡礼点校《苏轼文集》，中华书局，1986年，第1326页。
- [57]李之亮笺注《欧阳修集编年笺注》，第八册，巴蜀书社，2007年，第565页。
- [58]同上，第195页。
- [59]孔凡礼点校《苏轼文集》，中华书局，1986年，第1979页。
- [60]李之亮笺注《欧阳修集编年笺注》，第四册，巴蜀书社，2007年，第395页。
- [61]《全宋笔记》第一编，五，大象出版社，2014年，第213页。
- [62]《全宋笔记》第一编，五，大象出版社，2014年，第226页。
- [63]罗根泽《中国文学批评史》，上海人民出版社，2015年，第663页。
- [64]屠友祥校注《东坡题跋校注》，上海远东出版社，2011年，第120页。
- [65]《六一题跋》，《中国书画全书》一，上海书画出版社，2009年，第571页。
- [66]曹宝麟《中国书法史·宋辽金卷》，江苏教育出版社，1999年，第78页。
- [67]孔凡礼点校《苏轼文集》，中华书局，1986年，第2216页。
- [68]同上，第2235页。
- [69]屠友祥校注《山谷题跋校注》，上海远东出版社，2011年，第286页。
- [70]参看范景中先生《苏黄书论中的韵》，南京艺术学院“深美闲约”讲坛，2016年12月12日。
- [71]米芾《书史》：“余白首收晋帖，止得谢安一帖，开元、建中御府物，曾入王涯家。右军二帖，贞观御府印。子敬一帖，有褚遂良题印，又有丞相王铎家印记。及有顾恺之、戴逵画《净名天女》《观音》，遂以所居命为宝晋斋。”见《全宋笔记》第二编，四，大象出版社，2013年，第248页。
- [72]屠友祥校注《东坡题跋校注》，上海远东出版社，2011年，第195页。
- [73]同上，第245页。
- [74]苏辙《子瞻和陶渊明诗集引》，《栾城集》卷二十一，上海古籍出版社，2009年，第1402页。
- [75]《六一诗话 冷斋夜话》，凤凰出版社，2009年，第114页。
- [76]屠友祥校注《山谷题跋校注》，上海远东出版社，2011年，第131页。
- [77]同上，第171页。
- [78]同上，第173页。
- [79]同上，第122页。
- [80]黄庭坚所引杜周语与《汉书·杜周传》有所不同，此处据黄庭坚说。
- [81]屠友祥校注《山谷题跋校注》，上海远东出版社，2011年，第122页。
- [82]同上，第127页。
- [83]书于贞观十五年七月，见《书法》2016年第三期。
- [84]朱大渭《中古汉人由跪坐到垂脚高坐》，《中国史研究》，1994年第四期，第109页。
- [85]屠友祥《东坡题跋校注》，上海远东出版社，2011年，第204页。
- [86]王恽、杨瑀《玉堂嘉话山居新语》，中华书局，2006年，第65页，标点稍作调整。
- [87]南京艺术学院“深美闲约讲坛”，2016年12月12日。
- [88]屠友祥校注《山谷题跋校注》，上海远东出版社，2011年，第121页。
- [89]同上，第125页。
- [90]同上，第129页。
- [91]苏辙《栾城集》卷二十一《子瞻和陶渊明诗集引》，上海古籍出版社，2009年，第1402页。
- [92]屠友祥校注《东坡题跋校注》，上海远东出版社，2011年，第97页。
- [93]同上，第120页。

“释道”与“道释”

——《五代名画补遗》画题疏证一则

□ 李 良

画史中明标人物一门者，始北宋刘道醇（生卒年不详）之《圣朝名画评》与《五代名画补遗》，而释、道制像杂列其中，书前序言“论观画之法”以释氏居道流之前；另有“鬼神”一门，位次“花竹翎毛”之后、“屋木”之前，凡此序次，实多关政教风俗，历来论者少有及之，故掇拾载籍，以为疏证，以明图史之裁与政教之浮沉。

上古论序绘画颇有次第者，当属楚国屈原（前339—约前278）《九歌》，其所记楚先王及公卿祠庙壁画，山川神灵与古贤事迹杂错而行，行文之先后，一依画壁之次序。屈原既为楚人，所见又为本国祠庙图绘，故其文辞与绘画之性质可并而论之，不必离其畛域以为博士之论也，是可参诸贤达，以烛幽隐。今所见论屈骚能出其藩篱者，有陈寅恪、姜亮夫诸先生。姜亮夫谓《九歌》“所陈事理、天道、性命，皆孔子所不言，而三代史实复与邹鲁之士不同。盖屈子所陈乃齐楚所习闻，与老、庄、山经相近。”^[1]陈寅恪颇疑屈子赋与滨海燕、齐方士有关，《金明馆丛稿初编·崔浩与寇谦之》篇云：

今《离骚》篇首以“摄提贞于孟陬”为言，固历元用寅之义也，篇末以从彭咸之遗则为结（王逸章句云：彭咸，殷大夫，谏其君不听，投水死。）则《晋书》壹佰《孙恩传》所谓：‘恩穷感，乃赴海自沉，

妖党及妓妾谓之水仙。’者也。由是推之，《离骚》当与道家有关。^[2]

又姜亮夫《楚辞今绎讲录·屈原赋今译·天问篇》：

屈原曾两次出使齐国，而时间正是稷下先生们谈天论地最热闹的时候。屈原是否直接受稷下先生们的影响，不敢十分肯定，但稷下有“大九州”“小九州”之说，而《天问》中也有“大九州”“小九州”的痕迹。^[3]

而王延寿（生卒年不详）之赋景帝（前156—前140在位）程姬之子恭王馀（？—前128）所立灵光殿，亦以山神海灵与古先帝王并论，至图绘一节，次第与屈子《天问》相仿佛，^[4]按诸班固（39—92）《汉书·艺文志》，诗赋略首标屈子，则俨然视为宗主矣。姜亮夫以为西汉政治建置与秦异者，皆楚之旧，其云：

长江流域古文化，自汉以后为中土历史总汇中之一大支柱，此非从高祖楚歌舞、长安之新丰市容、河内三姓侨民立言也。举其宏纲：则凡政治之建置与秦异者，皆楚之旧也，黄老杂霸之治，亦楚故言。语其条目，则职官、令仪、考工、古器、翠翘朱尘之技，歌诗乐舞之妙，下至襍祥导引之端，籥奕流杯之戏，菱花照面之术，

织腰曲眉之饰，凡后世所艳称者，无一非楚化也。^[5]

又云：

自汉武罢黜百家，表彰六经，经生文士，多利禄之徒，遂使昭、宣以后，唯被公卿落于九江矣。此虽在朝一扼，而在野肆习如故，中秘之宝藏亦如故。向、歆父子，校讎典籍，辑而理之，又附以文作（王延寿之附《九思》亦同此义），楚辞幸而未坠。^[6]

姜亮夫以为，汉武而后，儒学定于一尊，其后骚赋零落，汉宣（前73—前49在位）欲修武帝（前140—前87在位）故事，征能为者，仅九江被公卿（生卒年不详）一人而已。唯政教之与风俗，未必划一，故民间未废习诵。是知东京班固之赋两都，张衡（78—139）之咏两京，辞存“松乔列仙”“八灵毕方”之义。^[7]以此观之，两京自汉武以后，虽表彰儒学，而实途有多门，故其擒辞错藻，图绘廊庙，宜乎圣贤忠孝与黄公、飞仙并举，实左图右史，未能出政教风俗之寰域。

陈寅恪谓屈赋与滨海燕、齐方士多有关联，可谓烛察幽隐。所需留意者，乃其所言“道家”者，尚非谓后世之“道教”。或谓道教起于道家，又或谓出于燕、齐方士，如陈国符之《道藏源流考》、^[8]许地山之《道教史》等，^[9]林富士以为未必，所著《巫者的世界》引证详密，^[10]可资观览，此不赘述。陈寅恪《金明馆丛稿初编·天师道与滨海地域之关系》《崔浩与寇谦之》诸篇疏证道教源流，立义与林富士又有不同，足见道教来源之驳杂。然就其大概而言，道教之形成，在汉章（76—89在位）之后，爰论其事，则繁复难理，非本文所能尽该，仅就其要且与画史有关者论之：一是汉章帝建初七年（82）三月，章帝赐东平王苍（？—83）“秘书、列仙图、道术秘方”；一是于吉（？—约200，书又或作“干吉”）《太平经》中之神仙系统；一是曹操（155—220）平张鲁（？—216），徙其众以实三辅。第一事可知章帝之时已有道

教性质之绘画；第二事则关系道教绘画中尊神形象之理论基础；第三事为天师道流行中原，渐为士大夫所服膺，并世代奉习，实由此肇之。第一事因文献不足，暂付阙如；第三事可参观陈寅恪《天师道与滨海地域之关系》《崔浩与寇谦之》两文。于画史而言，东晋顾恺之（约363—418）《画云台山记》即与天师道信仰有关，云台山在今四川苍溪县东南三十五里，地接阆中县，为张道陵学道处。《画云台山记》中所画即天师（即张道陵）与王长、赵昇试法故事。^[11]唐张彦远（815—876）《历代名画记》卷四《叙历代能画人名》录古来名手计四百人（起轩辕以迄唐），所录画迹有关佛教者约三十九事，而道教仅十七事。陈国符《道藏源流考》附录二《道教形象考原》云：

唐释法琳《辩正论》卷六自注：“考梁、陈、齐、魏之前，唯以瓠庐盛经，本无天尊形象。按任子《道论》及《杜氏幽求》云：道无形质，盖阴阳之精也。《陶隐居内传》云：在茅山中立佛、道二堂，隔日朝礼，佛堂有像，道堂无像。王淳《三教论》云：近世道士，取活无方，欲人归信，乃学佛家制作形象，假号天尊，及左右二真人，置之道堂，以凭衣食。宋陆修静亦为此形。”是宋代道教，已有形象。梁陶弘景所立道堂无像，是梁时道馆立像，尚未甚通行也。又释玄嶷《甄正论》卷上：“近自吴、蜀分疆，宋、齐承统，别立天尊，以为教主。”唐初道馆内立元始天尊像，左右二真人夹侍。《茅山志》卷二十二《唐国师昇真先生立观碑》谓唐太宗为王远智造太平观，“又于内殿奉为文德皇后造元始天尊像一区，二真夹侍。”又《桐柏真人茅山华阳观王先生碑铭并序》谓王轨于唐太宗时重建华阳观，造“正殿三间，两庑，并及讲堂，坛靖，房宇门廊。”“又于内殿奉造元始天尊像一躯，光跌八尺。左右真人夹侍。

神仪肃穆，法相希微。”^[12]

《历代名画记》中又有“鬼神”者，多与民间祠祀有关，当是巫祝之属，为民间历来之信仰。^[13]唐裴孝源《贞观公私画史》卷一著录《鬼神样》二卷，为西域僧迦佛陀画，^[14]知画史所谓“鬼神”者，未必皆与道教有关。释、道二教于经典、用语，互为剿袭，钱锺书《管锥编》第二五五条：

朱元洪妻孟阿妃《造老君像》：“敬造老君像一区（躯）。……愿亡者去离三涂，永超八难，上升天堂，侍为道君。芒（茫）芒三界，蠢蠢四生，同出苦门，俱升上道。”按卷九阙名《姜纂造老君像铭》：“敬造老君像一躯。……神光照烂，遍满阎浮；香气氤氲，充塞世界。……以此胜因，追资亡略（其子名），直登净境。……飞出六尘……长超八难，弹指则遍侍十方，合掌则历奉三圣。……三涂楚毒，俱辞苦海；六道四生，咸蒙胜福。”虔事老子“求福”，始于汉桓帝，观《全三国文》卷六魏文帝《禁吏民往老子亭祷祝勅》可知；盖相沿已久。然此两篇属辞遣言，纯出释书，倘拓本上“道君”“老君”之字漫漶，读者必以所造为佛像，而“清信士”“清信弟子”乃奉佛之白衣矣。弘雅如庾信，撰《道士步虚词》，选藻使事，谨严不滥，而第一首第一句“浑成空教立”、第四首第六句“教学重香园”，未免阑入释氏套语；出于俗手之造像文字杂揉混同而言之，更无足怪。固由当时道士掇拾僧徒牙慧，如甄鸾《笑道论》所指斥者，故“清信弟子”耳熟而不察其张冠李戴；亦缘流俗人妄冀福祐，佞佛谄道，等类齐观，不似真人大德辈之辩宗灭惑、恶紫乱朱。《南史·宋宗室及诸王传》下《竟陵王诞传》记有人名夷孙曰：“天公与道、佛先议欲烧除此间人，道、佛苦谏，强得至今”；可徵六朝野语涂说已视二氏若通

家共事。^[15]

道教经典袭用释氏，以致民间祷词与文士擒藻习焉不察；而释氏亦有袭道教经典以为己说者，汤用彤《读〈道藏〉札记》谓：“鸠摩罗什尝注《老子》，目见《唐书·艺文志》，此前因不见于他处，尝疑其伪。后读《道藏》所收宋李霖《道德真经取善集》，见其中有引鸠摩罗什所注《老子》十馀条，因加疏论，以为若果为鸠摩罗什著，则其间思想与佛教般若颇有关系。”^[16]然两教地位轻重不同，此可由隋唐以往佛道藏修撰与寺观、僧道之数目得知。^[17]

儒、道、释三教虽互有沉浮，然其经注，皆凭依本教贤圣，故其图绘亦倚重人物一门，前引陈国符一书已言之。顾恺之《画云台山记》虽明标山水，然大辘椎轮，粗备形容而已。览南梁谢赫（约457—约549）《古画品录》，首标“气韵”之旨^[18]，谢赫擅士女人物，北周姚最（537—603）《续画品》谓其“写貌人物，不俟对看，所须一览，便工操笔，点刷研精，意在切似，目想毫发，皆无遗失，丽服靓妆，随时变改，直眉曲鬓，与世事新，别体细微，多自赫始。”^[19]故其所以首重气韵，实与人物画有关。钱锺书《管锥编》第一八九条云：

谢赫之世，山水诗已勃兴，而画中苦乏陶、谢之伦，迫使顾、陆辈却步；山水画方滋，却尚不足与人物画争衡，非若唐后之由附庸而进为宗主也。

又云：

唐朱景元《唐朝名画录·叙》云：“夫画者以人物居先，禽兽次之，山水次之，楼殿屋木次之。……以人物禽兽，移生动质，变态不穷，……故陆探微画人物极其妙绝，至于山水草木，粗成而已。”故知赫推陆、卫，着眼只在人物，山水草木，匪所思存。^[20]是其后张彦远撰《历代名画记》，开篇疏论图绘之地位，然莫不依傍人物立论：

夫画者，成教化，助人伦。

又云：

以忠以孝，尽在于云台；有烈有勋，皆登于麟阁。见善足以戒恶，见恶足以思贤，留乎形容，式昭盛德之事；具其成败，以传既往之踪。记传所以叙其事不能载其容，赋颂有以咏其美不能备其象。^[21]

此实即敷演曹植《画赞》^[22]与谢赫《古画品录》^[23]而成。至刘道醇《圣朝名画评》，则例画科为六，曰人物，曰山水，曰畜兽，曰花竹翎毛，曰鬼神，曰屋木，并以神、妙、能三品裁之。其后时或变改，郭若虚（约1035—1085）《图画见闻志》卷三《纪艺》例画科为四，首以人物，次以山水、花鸟、杂画，而卷一《论古今优劣》篇则云：

或问近代至艺与古人何如，答曰：近代方古多不及而过亦有之。若论佛道、人物、士女、牛马，则近不及古；若论山水、林石、花竹、禽鱼，则古不及近。^[24]

故沈括（1031—1095）《图画歌》以山水为首，次花竹翎毛，次蕃马，次海河鱼水，次佛像、菩萨，次士女。^[25]此虽为歌诗，然由此可窥见当时习尚。止山水非关人伦，亦非政教所重，是以竹帛所书，廊庙所图，仍主人物，此有所不得已耳。

宋徽宗（1101—1126在位）崇尚道教，故御制《宣和画谱》所立画科十门，乃以道流居释氏之前，而人物又次之，且其中已无“鬼神”之目，此盖因自宋太宗迄徽宗整顿祠祀，民间鬼神信仰逐渐纳入道教系统之故。宋赵彦卫（生卒年不详）《云麓漫钞》云：

宣和画学之业（后略）。其习有六，一曰佛道，二曰人物，三曰山川，四曰鸟兽，五曰花竹，六曰屋木。^[26]

与《宋史·选举志》所记同。^[27]徽宗嗣服之初仍以释氏居首，盖承祖宗故事。五代周世宗（954—959在位）显德二年（955）下诏毁除无额寺院，是时所毁寺院达三万馀，仅存二万六千馀所。^[28]宋太祖（960—976在位）建隆元年（960）六月诏令“诸州府寺院，经显德

二年停废者勿复置，当废未毁者存之。”^[29]乾德四年（966）河南府进士李霭（霭，一作“蔼”，生卒不详）因僧人讼其“不信释氏，尝著书数千言，号《灭邪集》，又辑佛书缀为衾裯”而被决杖流配沙门岛。^[30]同年，又诏令西川转运使沈义伦（909—987，字顺宜，开封太康人，后避太宗讳，改名伦）于成都写金银字《金刚经》，^[31]开宝四年（971）勅令高品张从信（太宗时宦侍，生卒不详）往益州雕大藏经板。^[32]此经共计十三万馀板，六千六百馀卷，至太宗太平兴国八年（983）始克成之。此间奖励译经，并建译经院，^[33]修葺伽蓝，可见宋太祖施政与柴周不同，此盖借鉴唐太宗之策略。

宋太祖在位十六年，终其一生，未能平定海内，又以臣子骤登大宝，恐不能忽物议，此与唐太宗（627—650在位）面临的情况近似。汤用彤《隋唐佛教史稿》谓唐太宗本不以信佛见称，及即皇帝位，所修功德，多有用心，贞观三年（629）之设斋，忧五谷之不登；为太武皇帝造龙田寺，为穆太后造弘福寺，所以申孺慕之怀；^[34]为战亡人设斋行道，于战场轩伽蓝十有馀寺，为阵亡将士造福。至若下诏度僧，因祈雨而酬德。贞观初年，延波颇（565—633，中印度摩揭陀国人，梵名 Prabhā karamitra）于兴善寺译经，或仅为圣朝点缀，但似亦有政治关系。综计太宗一生，并未诚心奖挹佛法。^[35]观宋太祖行事，与唐太宗如出一辙。至于后来奖挹文教，幸国子监以及招徕道流与隐逸高贤，皆为导抚民庶，以确立新宋王权之正统，非出于私心之爱憎，宋太宗（976—998在位）整齐祠祀以及建立太一宫同其用心。^[36]真宗（998—1001）欲显扬功德，推扬道教，屡为天书祥瑞；仁宗（1023—1064在位）少为矫抑，以为制衡，且当时官学兴盛，孙复（992—1057）、胡瑗（993—1059）、石介（1005—1045）、欧阳修（1007—1072）、李觏（1009—1059）、邵雍（1011—1077）、周敦颐（1017—1073）等皆排

击佛、道。仁宗虽稍亲释氏，亦惮于台臣论列：

伯温尝得老僧海妙者言：仁宗朝，因赴内道场，夜闻乐声，久出云霄间。帝忽来临观，久之，顾左右曰：“众僧各赐紫罗一疋。”僧致谢，帝曰：“来日出东华门，以罗置怀中，勿令人见，恐台谏有文字论列。”^[37]

宋英宗在位仅四年（1064—1067），未能有所作为，神宗（1068—1086在位）锐意变法，于佛道两教未闻有所偏倚，^[38]哲宗亲政仅六年即病逝，^[39]徽宗（1101—1126在位）于崇宁以前（1101—1108），并重佛、道二教，《续资治通鉴长编拾补》卷二一“徽宗”条引蔡絛（生卒年不详）《史补·道家者流》云：

上嗣服之初，于释老好尚未有适莫，鲁公喜佛，因导上以性理，天下始建崇宁万寿寺。^[40]

故在政和、崇宁之前，画学著作之题目，其言“释”“道”二教，皆承故习以释氏居首，如刘道醇之《圣朝名画评》《五代名画补遗》，郭若虚之《图画见闻志》，^[41]沈括之《图画歌》，而崇宁二年（1103）李诫（？—1110）之《营造法式》亦如之。^[42]至宣和年间（1119—1126）编纂《宣和画谱》，画科十门之中则以道流居释氏之前。此虽细末，然实为政教之一大变动。《宋史纪事本末》卷五一《道教之崇》述此事颇有次第，兹条录如下：

徽宗崇宁四年（1105）五月，赐信州龙虎山道士张继元，号虚靖先生。

大观二年（1108）三月，颁金篆灵宝道场仪范于天下。

（政和三年）十二月癸丑，诏求道教仙经于天下。

（政和）四年（1114）春正月，戊寅朔，置道阶。时王老志、王仔昔、徐知常等得幸，遂赐号先生、处士等名，秩比中大夫至将仕郎，凡二十六级。后又置道官二十六等，

有诸殿侍宸、校籍、授经，以拟待制、修撰、直阁之名。

（政和六年）闰月丁未，从林灵素之言，立道学，自元士至志士，凡十三品，岁大比，许襴襦就试。

（政和六年）九月辛卯朔，帝奉玉册玉宝如玉清和阳宫，上玉帝尊号曰“太上开天执符御历含真体道昊天玉皇上帝”。

（政和七年）夏四月庚申，道箴院上章，册帝为教主道君皇帝。

重和元年（1118）八月，诏颁《御注道德经》。丙戌，诏太学、辟雍各置《内经》《道德经》《庄子》《列子》博士二员。冬十月置道官二十六等，道职八等。

宣和元年（1119）春正月乙卯，诏更寺院为宫观。林灵素欲尽废释氏以逞前憾，请于帝，改佛号大觉金仙，馀为仙人、大士。僧为德士，易服饰，称姓氏。寺为宫，院为观。改女冠为女道，尼为女德。寻诏德士，并许入道学，依道士之法。

（宣和）二年春正月甲子，罢道学（中略）以灵素为太虚大夫，斥还故里，命江端本通判温州，察之。端本廉得其居处过制罪，诏徙置楚州。命下而灵素已死，遗奏至，犹以侍从礼葬焉。^[43]

徽宗自崇宁四年（1105）尚道学，至宣和二年（1120）春罢之，凡十有五年，《宣和画谱》前序称“宣和庚子岁夏至日”，当即此书编纂年月。承宣和遗绪者为邓椿（约1109—1183）《画继》，^[44]是书画科例为八门，首以仙、佛、鬼神，次以人物传写，此书除在最目中以道流居释氏之前，书中行文凡所相涉者亦如之，且“鬼神”移居“人物”之前，其立义承袭宣和，一望即知。考邓椿^[45]大父邓洵武（1055—1119，字子常，四川双流人）徽宗朝尝官至观文殿学士、知枢院，拜少保，封莘国公。殆后赠太傅，谥文简。因其依附蔡京（1047—1126），颇为论者所疵，

《宋史》卷三二九云：

（邓洵武）撰《神宗史》，议论专右蔡卞，诋诬宣仁后尤切，史祸之作，其力居多。

又：

徽宗初，改秘书少监，既而用蔡京荐，复史职。

又：

邓氏自谪以来，世济其奸，而洵武阿二蔡尤力。京之败乱天下，祸源自洵武起焉。^[46]

徽宗崇信道教，与蔡京颇有关系，其宠信之道流羽士如徐守信（1032-1108）、王老志（？-1114）、王仔昔（？-1117）、林灵素（1075-1119）等，多为蔡京引荐。邓洵武与道流关系如何，史无明文，然徽宗重和元年（1118）九月蔡京请集古今道教事以为纪志，徽宗从其请，并赐名“道史”，^[47]而同年之八月，邓洵武亦尝请选择道经数十部，镂版刊行，颁之州郡，^[48]观察、邓二人所为，若枝动而影随，此可见邓洵武之态度。邓椿《画继》两及“先大父”，足见执砚之思，宜其踵宣和故事以为《画继》之作也。

（作者为鲁迅美术学院学报编辑）

注释：

[1] 姜亮夫《重订屈原赋校注·二招校注》，《姜亮夫全集》第六册，昆明：云南人民出版社，2002年10月，第214页。

[2] 陈寅恪《金明馆丛稿初编》，北京：三联出版社，2001年6月，第157页。

[3] 姜亮夫《姜亮夫全集》第七册，第112页。

[4] 姜亮夫亦持此论，以为自“图画天地”至“善以示后”，与《天问》所陈事迹，所言大义，若合符节。说见《姜亮夫全集》第六册，《重订屈原赋校注·二招校注》，昆明：云南人民出版社，2002年，第214页。

[5] 姜亮夫《楚辞通故》第一辑〈序目〉，《姜亮夫全集》第一册，昆明：云南人民出版社，2002年，第10页。

[6] 姜亮夫《楚辞通故》第一辑〈序目〉，《姜亮夫全集》第一册，第11页。

[7] 以上请参观汉班固《两都赋》，张衡《西京赋》《东京赋》，（见梁萧统纂《文选》卷一、卷二、卷三，上海：上海古籍出版社，1986年）。

[8] 北京：中华书局，1963年12月。

[9] 上海：上海古籍，1999年12月。

[10] 广州：广州人民出版社，2016年11月。

[11] “王长”，《历代名画记》作“王良”，据毕斐《〈历代名画记〉校勘与研究》改，（中国美术学院博士论文，杭州：2003年，第197页。）

[12] 陈国符《道藏源流考》，北京：中华书局，1963年，第268-269页。

[13] 此论请参观林富士《巫者的世界》。

[14] “僧伽佛陀”当作“释迦佛陀”，当为五、六世纪时魏人，张彦远误读《续高僧传》，以“随帝”作“隋帝”，并行“至隋”，故误以佛陀为隋朝人。见毕斐《〈历代名画记〉校勘与研究》，第260页。

[15] 钱锺书《管锥编》第四册，北京：中华书局，1979年，第1511页。

[16] 见《历史研究》，1964年第3期。

[17] 《隋书·经籍志》著录道经凡三〇七七部，一一一六卷；而佛经一九五〇部，六一九八卷。隋炀帝在位十三年，度僧六二〇〇人，修故经六一二藏，二一七二部，治故像一一〇〇〇躯，造新像三八五〇躯，造二禅定并立别寺十所，道教似未闻此数。李唐定道教为国教，高祖武德八年（625），诏序三教先后，先老，次孔，末释，开元（713-742）中编纂丛藏，曰《三洞琼纲》，凡三四四卷。（见陈国符《道藏源流考·序》，第1页）然唐朝为佛教翻译鼎盛期，为人所共知，如仅玄奘一人所译经论总七五部，一三三五卷，（汤用彤《隋唐佛教史稿》，武昌：武汉大学出版社，2008年，第240页）汤用彤《隋唐佛教史稿》谓唐元和中，僧人合注疏及开元至贞元（785-805）中新译立为别藏，计共四九〇〇余卷。此为新译与注疏之总和，若仅计隋至元和中撰述，约不下二〇〇〇卷。（第77页）又太宗贞观二二年（648）玄奘请度僧，九月诏京城及天下诸州寺宜各度五人，弘福寺度五十人，寺计海内三七一六所，度僧尼总一八〇〇五人。（第237页）

[18] 关于“六法”断句，可参钱锺书《管锥编》第一八九条，北京：中华书局，1979年，第1353页；及邵宏《衍义的气韵—中国画论的观念史研究》，南京：凤凰出版集团，2005年。

[19] 王世贞辑、詹景凤补益《王氏画苑》卷一。（见《四库存目丛书》子部第71册，济南：齐鲁书社，1995年，第123页。）

- [20] 钱锺书《管锥编》第四册，第1355-1356页。
- [21] 张彦远《历代名画记》卷一〈叙画之源流〉，明嘉靖本，卷一，页1a、2a。
- [22] 其云：“观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高洁妙士，莫不忘食；见忠臣死难，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者，图画也。”（见严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》，北京：中华书局，1958年，第1145页。）
- [23] 其云：“图绘者，莫不明劝诫，著升沉，千载寂寥，被图可鉴。”（见《四库存目丛书》子部第71册，第116页。）
- [24] 《四部丛刊续编》景宋刻配元钞本，卷一，页9b。
- [25] 王世贞辑、詹景凤补益《王氏画苑补益》卷一。（见《四库存目丛书》第71册，第133页。）
- [26] 赵彦卫《云麓漫钞》，北京：中华书局，1996年，第28页。
- [27] 脱脱等《宋史》，北京：中华书局，1985年，第3688页。
- [28] 薛居正《旧五代史》卷一一五〈周世宗纪〉，北京：中华书局，1976年，第1531页。
- [29] [宋]李焘《续资治通鉴长编》卷一，北京：中华书局1995年4月，第17页。
- [30] [宋]李焘《续资治通鉴长编》卷七，第169页。
- [31] [宋]李焘《续资治通鉴长编》卷七，第173页。
- [32] [宋]志磐《佛祖统纪》（见《大正新修大藏经》第49册，经二〇三五，卷四三，东京：大正一切经刊行会，1924年。）
- [33] “唐自元和以后不复译经，江南始用兵之岁，有中天竺摩伽陀国僧法天者至鄜州，与河中梵学僧法进共译经义，始出《无量寿》《尊胜》二经（按，此处原书断句失读，《无量寿经》全名为《佛说大乘圣无量寿决定光明王如来陀罗尼经》；《尊胜》亦作《最胜》，法天译有两经，一为《最胜佛顶陀罗尼经》，一为《佛说一切如来乌瑟膩沙最胜总持经》，见《大正藏》第19册，三经皆属密教部），《七佛赞》法进笔受缀文，知州王龟从润色之，遣法天、法进献经阙下。太祖召见慰劳，赐以紫方袍。法天请游名山，许之。上即位之五年，又有北天竺迦湿弥罗国僧天息灾、乌填曩国僧施护继至。法天闻天息灾等至，亦归京师。上素崇尚释教，即召见天息灾等，令阅乾德以来西域所献梵夹。天息灾等皆晓华言，上遂有意翻译，因命内侍郑守钧就太平兴国寺建译经院。是月，院成，诏天息灾等各译一经以献，择梵学僧常谨、清沼等与法进同笔受缀文，光禄卿汤悦、兵部员外郎张洎参详润色之，内侍刘素为都监。”见《续资治通鉴长编》卷二三，第522页。
- [34] 宋太祖于乾德二年（964）亦为其父立奉先资福禅院。
- [35] 汤用彤《隋唐佛教史稿》，武昌：武汉大学出版社，2008年，第13页。
- [36] 关于太一信仰及有宋整齐祠祀，可参见汪圣铎《宋代政教关系研究》（北京：人民出版社，2010年5月）；吴羽《宋代太一宫及其礼仪——兼论十神太一信仰与晚唐至宋的政治、社会变迁》（见《中国历史研究》2011年第3期）。
- [37] 邵伯温《邵氏闻见录》卷二，北京：中华书局，1983年，第13页。
- [38] 其时虽有释智缘，亦不过为开拓边土之一时之用，及智缘与王韶有隙，即命召还，委以右街首座，其事见《宋史》卷四六二〈方技传下〉，另参《新补续高僧传》四集卷六〇；另有熙宁四年（1071）轩中太一宫，则是祖宗故事，与道教的隆替无涉。
- [39] 哲宗九岁即位（1085），由太皇太后高氏听政，元祐八年（1093）亲政，元符三年（1100）崩。
- [40] 秦湘业、黄以周等辑：《续资治通鉴长编拾补》卷二一〈徽宗〉。（见《续修四库全书》史部第349册，第252页。）
- [41] 人物门下注云：“五十三人，僧道并工传写者附”。其于诸画人擅佛道人物者，并以释氏居前。
- [42] 见卷一二〈旋作制度〉“佛道帐上名件”。此书为官修。（《古刻新韵》三辑，杭州：浙江人民美术出版社景陶湘本，2013年，第322页。）
- [43] [明]陈邦瞻《宋史纪事本末》。（见《历代纪事本末》，北京：中华书局，1997年，第1401-1402页。）
- [44] 此谓“遗绪”者，非谓著作之体。《画继》乃承张彦远《历代名画记》与郭若虚《图画见闻志》而作，皆为画学中记传之体。（按，范景中先生将中国画学著作分为记传、品评、著录三类。说见毕斐《〈历代名画记〉论稿》，杭州：中国美术学院出版社，2008年）而《宣和画谱》为品评类。此言“遗绪”者，专就道、释地位评判而言。
- [45] 邓椿父邓雍，《画继》谓其曾官侍郎。《四库全书总目提要》于邓椿家世多有讹误，谢巍《中国画学著作考录》〈画继〉条及上海大学刘世军博士论文《〈画继〉研究》多有辩证，可参。然于邓雍事迹多有脱略。今仅就载籍所见附识如下：

（下转第48页）

程正揆及其《江山卧游图》

□卜一克

程正揆(1604-1676)，初名正葵，入清后更名正揆，字端伯，号鞠陵，别号青谿道人，湖北孝感人，祖籍安徽。明崇祯四年(1631)进士，授翰林院编修，因得罪辅臣而调外任，寓江宁(今江苏南京)，住秦淮河青谿上，因自号“青谿主人”。清顺治二年，和硕豫亲王多铎定江南，程正揆与内阁大学士王铎等献城迎降。入清后，官至工部右侍郎。顺治十四年(1657)，程正揆被革职，遂专意以绘画自遣。

程正揆的绘画以山水为主，并立意创作《江山卧游图》系列。其动机，缘于入清后颇受压抑，如其自述“己丑以后，予往京师，十年如蚕之处茧，遂作《江山卧游图》”，显然欲以“卧游”遣怀。其壬辰(1652)八月自题辛丑年所作《江山卧游图》云：“居长安者有三苦：无山水可玩，无书画可购，无收藏家可借。予因欲作《江山卧游图》百卷布施行世，以救马上诸君之苦，约成三十馀卷，皆为好事者持去。”又张大镛《自怡悦斋书画录》著录《江山卧游图》“百之四”，有吴山涛题“程孝感尝语予云，愿画百卷以传于世，今观此作又逾其数矣。”^[1]可见程氏初衷欲作《江山卧游图》百幅传世，但是据周亮工《读画录》“程正揆”条记载，程氏“尝欲作《卧游图》五百卷，十年前予已见其三百幅矣，或数丈许，或数尺许，繁简浓淡，各极其致”^[2]。周亮工所说程氏“欲作《卧游图》

五百卷”应该是得之程氏所说，也许是后来随着所作渐多，遂有五百之志。但周亮工说“十年前予已见其三百幅”则并不确。按周亮工卒于1672年，则他说的“十年前”最晚也在1662年前，据今天所见程氏在1662年前后所作《卧游图》上的编号，如辛丑年(1661)分别为“第九十一”“其一百十八”(故宫博物院藏)、“其一百五十”(四川省博物馆藏)，壬寅年(1662)“第乙百五十三”(东京国立博物馆藏)，至甲辰年(1664)，编号也仅为“乙百八十七”(上海博物馆藏)，因此，周亮工在1662年之前不可能看到编号达三百的《江山卧游图》。

程正揆所作《江山卧游图》往往都有编号，其顺序大致不误(但由于数量太多，也许会有一些小的误差)。故宫博物院藏《江山卧游图》，款署“甲寅七月，第三十二”(“二”字另行，被印章所掩，《中国绘画全集》释读此卷即失此“二”字)，甲寅为康熙十三年(1674)，程氏71岁。而此前如辛丑年(1661)已有编号“第九十一”“一百十八”(故宫博物院藏)、“一百五十”(四川省博物馆藏)、壬寅年(1662)“第一百五十三”(东京国立博物馆藏)、甲辰年(1664)“一百八十七”(上海博物馆藏)以上顺序基本正常，因此，其甲寅年(1674)所作编号仅为“第三十二”，是必无可能的。

程氏此前所作《江山卧游图》，现在还能

看到的,如辛卯(1651)十月,其七;壬辰(1652)六月,其二十五(故宫博物院藏);癸巳(1653)七月,其四十八(朵云轩藏);丁酉秋(1657),其七十一(私人藏)。

程正揆画初学董其昌,得其指授,姜绍书《无声诗史》“程正揆”条称:“是时董宗伯思白为风雅师儒,先生折节事之,虚心请益。董公亦雅爱先生,凡书诀画理,倾心指授,若传衣钵焉。”^[1]但他后来不受董氏约束,另辟蹊径,风格一变而为苍劲浑茫,张庚《国朝画徵录》称其“初师董华亭,得其指授,后则自出机轴,多秃笔,枯劲简老,设色浓湛。”其画颇得时誉,朱彝尊《程侍郎江山卧游图》诗曰:“启祜之际南北派,书有董米画崔陈。青溪先生起夺席,二者并妙称绝伦。”^[4]评价很高。但程正揆在

画史上似乎并没有得到应有的地位和影响,吴湖帆颇为其不平,笔记中说:“程青溪画面目甚多,无不跌宕有韵。余所见《江山卧游图》都十馀本,各各不同,而世人不重视,何也?”^[5]

(作者单位:昆仑堂美术馆)

注释:

[1] 张大镛《自怡悦斋书画录》,《中国书画全书》第十一册,上海书画出版社,2000年,第516页。

[2] 周亮工《读画录》,西泠印社出版社,2008年,第111页。

[3] 姜绍书《无声诗史》,华东师范大学出版社,2009年,第91-92页。

[4] 朱彝尊《曝书亭全集》,吉林文史出版社,2009年,第187页。

[5] 吴湖帆《梅景书屋随笔》,《吴湖帆文稿》,中国美术学院出版社,2004年,第282页。

(上接第46页)

李光《庄简集》卷八有〈论邓雍劄子〉谓:“吏部侍郎邓雍不学无术,世济奸邪。其父洵武任枢密使,因缘请托,特许赴殿试,关通近幸,猥中科目,滥厕从列,帷薄荒秽,士大夫目为‘艳班’。”(台湾商务印书馆景《文渊阁四库全书本》集部第1128册,第511页。)

王志勇《靖康要录笺注》卷六〈靖康元年五月〉条:“吏部侍郎邓雍乞宫观,圣旨:除龙图阁学士、提举鸿庆宫;徽猷阁学士任照明转一官致仕。”(成都:四川大学出版社,2008年,第723页)。

庄绰《鸡肋集》卷上谓雍官至待制,典荆州,洵武枢密之子。(北京:中华书局,1983年,第28页)。

李心传《建炎以来系年要录》卷六(建炎元年六

月癸亥):“初,贼祝靖寇荆南,安抚使邓雍遁去。”又,“李纲言于上,夺雍龙图阁直学士。”又,“雍,洵武子。”(北京:中华书局,1956年,第149-150页。)

[46] 脱脱等《宋史》卷三二九〈邓綰本传〉,北京:中华书局,1977年,第10601页。

[47] 脱脱等《宋史》卷二一〈徽宗纪三〉,北京:中华书局,1977年,第401页。

[48] 秦湘业、黄以周等辑《续资治通鉴长编拾补》卷三十七〈徽宗〉,其云:“辛未,资政殿大学士、知陈州邓洵武奏,乞选择道藏经数十部先次镂版,颁之州郡,道录院看详取旨施行。又乞禁士庶妇女辄入寺院,诏令吏部申明行下。”(见《续修四库全书》史部,第349册,第405页。)