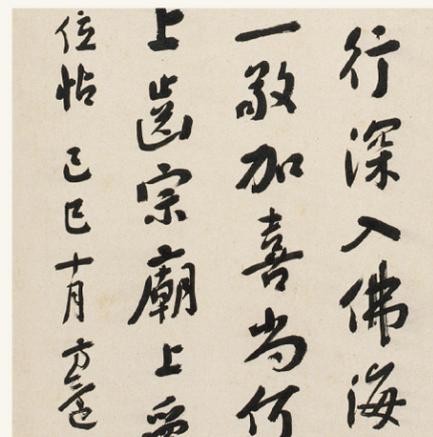


昆仑堂

K U N L U N T A N G



方还 行书自作诗扇面 纸本
18.5×52.5cm 昆仑堂美术馆藏



方还其人其书
赵孟頫大字行草立轴书法初探
清代常熟胡氏祖孙的肖像画创作
元明之际印学的地域性转移
方还与张庸的亲密友谊
关于《玉甫造象记》

昆仑堂美术馆

地 址：江苏省昆山市前进中路109号 邮 编：215301
电子邮箱：ksklt@ksklt.com 电 话：0512-57366892
网 址：www.ksklt.com 传 真：0512-57366893

初元時事殆能說各挾風雷懷抱閒君
往莫聲我鄉國至今一夢等蕭閒

耆青以五湖歸颿因屬題感念今昔為賦絕句錄奉
祝華先生丙午 辛酉四月崑山方還時客秣陵

方還 行書自作詩 紙本 135×31cm 1921年 昆仑堂美术馆藏

詔詞以山陰為上

頌遐先生正書

方還 行書詔詞篆勢七言聯 紙本 142×35cm×2 昆仑堂美术馆藏

篆勢唯江表得之

方還

昆仑堂

二〇二〇年
第三期
(总第五十八期)
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 俞建良

夏天星 萧 平

鲁 力 薛永年

主 编: 钱 笠

副 主 编: 沈 江

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

钱 笠 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: 昆山亭林印刷有限责任公司

本刊图文 未经同意 不得转载

目录

馆藏精品赏析

方还其人其书····· 陆家衡 2

书画研究

赵孟頫大字行草立轴书法初探
——以《行书五言诗轴》为例····· 田振宇 6

人物研究

数世传真容 艺为吴中冠(下)
——清代常熟胡氏祖孙的肖像画创作····· 李 军 28
元明之际印学的地域性转移——朱珪····· 刘 墨 35
方还与张庸的亲密友谊····· 马一平 41

艺苑零拾

关于叶恭绰用印《玉甫造象记》····· 陆昱华 47

方还其人其书

□ 陆家衡

在昆山近代史上，方还（1867—1932）是一位颇具影响力的风云人物。他早年潜心经世之学，致力于地方教育，于清光绪二十七年（1902）创立了昆山第一所新式学堂——樾阁学堂，并任主讲。是年又创立亭林学会，效仿明末复社，以讲学为名，呼吁推行地方政治改革，还当过昆山商会会长。辛亥革命推翻帝制后，被地方士绅推为昆山县民政长，主县政。数年后辞职北上，先后任北京女子师范学校校长、南通女子师范学校校长、上海招商公学校长等。晚年重返政坛，任江苏省省长公署机要秘书、南京国民政府交通部秘书等。

方还毕生热心于地方事业，诸如关心民生、办学助学、疏浚河道、保存文物等，是一位兼教育、政治于一身的社会活动家。方还还是一位学者，他学识渊博，工诗词辞章之学，尤精于书法，一生留下了不少佳作。

我从上世纪90年代开始，就留心收集方还的史料。先是在昆山书画院工作时，妥然接管了由昆山市文联唐汉民先生移交的方还墨迹对联，此联原为苏州瓦翁

先生所捐赠，现由昆仑堂美术馆收藏。继而在昆仑堂美术馆工作时，几经周折，查访到由政府机要室保管的两件方还书法作品，均为朱福元先生在上世纪80年代初所捐赠，现亦归昆仑堂美术馆收藏。近十几年来，方还的书法作品在国内的拍卖会上频频出现。为使地方文献不致散失，昆仑堂美术馆的同仁们不辞辛苦地四处奔走，经过甄别鉴定，共收集到方还书法作品三十余件。其中包括立轴、条屏、对联、扇面、册页、信札、碑铭等，较全面地反映了方还书法的特征和风格，为研究方还提供了第一手资料。

对于方还的书法，前人评述甚少。这是因为方氏是一位社会活动家，不以书名显于时之故。仅见近人陈运彰《纫芳秽琐记》云：“（方还）



方还 行书《叔艺帖》 19×50cm 纸本 1901年 昆仑堂美术馆藏

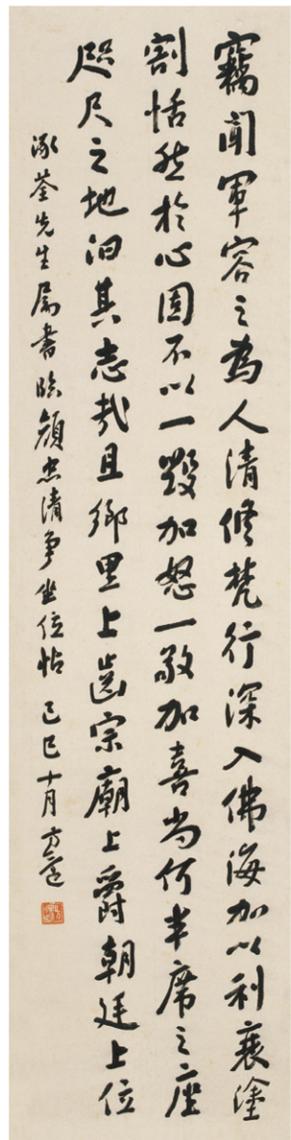
书法颜真卿，略变其体而有自己面目，古拙绝伦。”这段话虽然很简短，但对方还书法作了较为客观的评价。

目前能见到的方还最早的书法作品是其35岁（光绪辛丑，即1901年）时所书的《叔艺帖》扇面一帧，用笔峻朗遒厚，结体精整紧密，饶有小欧（欧阳通）《道因法师碑》和北魏《张黑女墓志》的余绪，看不出有半丝颜真卿的影子。可以推测，方氏早年学的是欧字而并非颜字。民国二年（1912），方还为胡石予《近游图》的题跋，书风显然和十年前大不一样。起笔裹锋入纸，点画圆浑遒劲，颜书的特征已经很明显，唯结体略显严整紧结，尚留欧书遗意。其实即便是方氏晚年的书法作品中，仍然保留着欧书的某些特征。可见方还书法由欧转学颜，重在作笔法的调整而不求形似。和同为学颜的翁同龢、谭延闿诸人相较，取舍不同是显而易见的。

方还中年以后对颜真卿书法的研习，可谓倾其全力，至老尤笃。其50岁前后所作行书《“墨翻笔挟”七言联》，化楷为行，有飞动之势，笔墨老健，显示出深厚的颜书功力。方还在学颜真卿的同时，还探源于汉魏六朝，对钟繇、王羲之以及北朝石刻，广征博采，逐渐形成了自家古厚、奇拙的书风。这个时期的作品，如正书《“圣功归求”五言联》，在用笔和结体上明显取法于北碑。行书《陆放翁诗》的用笔，则由北碑派生而出，取势或方或圆，或欹或正，变化无常。60岁时所作行书《“罗浮金匱”八言联》则稍变颜书体势，

参《集王羲之书圣教序》笔意，笔力遒劲中平添了几分从容自然的意趣。63岁所书《王文华神道碑》，端楷正书，有晋《爨宝子碑》及北朝碑版的遗意。64岁所作行书《临争座位帖》则姿态雍容，不拘形似而神完意足，颇受刘墉、何绍基的影响。66岁所作《黄山谷跋语四条屏》，书风已明显跳出了颜书的樊篱，融合碑帖的用笔，行书跌宕起伏，沉稳而不拖沓，流畅而无浮滑，随势取形，不主故常。晚年所作行书《塾师诗》，气势洞达，上呼下应，左盘右旋，在不经意中妙绪环生，古拙绝伦。碑派行书能达此境界，在晚清的书法家中是不多见的。

方还所处的时代，一方面由于乾、嘉以后碑学的盛行，书坛受阮元、包世臣等人扬碑抑帖理论的影响，无人不学北碑。至康有为《广艺舟双楫》问世，使碑学理论形成体系，影响更大。另一方面，由于北碑无行草书，帖学在案牍和书札中，仍然占有不可替代的优势。特别是进入清末民初以来，政事多变，思潮时新，废科举，办新学，士人多不愿规规于波磔界格。行书书写便捷，应用广泛，世人都好之，碑学家也难于违拗。因此，碑、帖各成体系但又相互融合，已成事实。书家对于传统的认识，眼界更为开阔。不但甲骨文、金文、汉隶、北碑受到青睐，而且对于二王和宋元明清以后的帖学，有了更深层次的认识，出现了像何绍基、赵之谦、吴昌硕、沈曾植等以张扬个性而名重于时的书家。他们对传统的学习采取了另辟蹊径、博采众长的方法，偏师出奇而卓然成家。另一类书家则大部分是学者和政治家，他

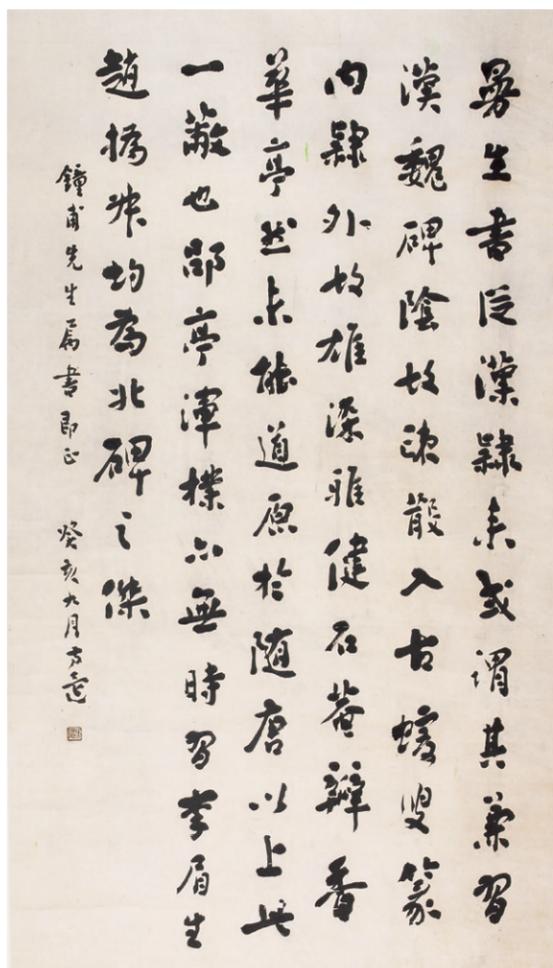


方还 行书节录《争座位帖》 135×31cm 纸本 1929年 昆仑堂美术馆藏

们不以书法为专业，虽然也写碑，但不走偏路险境，不以怪异标榜，行书大多数脱胎于颜真卿，又善于将碑帖的笔法熔为一炉，和而不犯、腴润苍厚，避免了帖学浮滑的流弊。如翁同龢、杨守敬、罗振玉等人的作品，往往不以奇怪夺人耳目，但细细体味则如陈年佳酿，耐人寻味，方还的书法就属于这一类型。

方还论书有独到见解，显示其深厚的学养与识见。如《行书论书》云：

曼生书从汉隶来。或谓其兼习汉魏碑阴，故疏散入古。篆隶内隶外，故雄深雅健。石庵瓣香华亭，然未能道原于随（隋）唐以上，此一蔽（弊）也。邵亭浑朴，亦



方还 行书论书 148.5×80cm 纸本
1923年 昆仑堂美术馆藏

无时习。李眉生、赵搗叔均为北碑之杰。乾、嘉以后，篆隶盛行。曼生陈鸿寿、蟉叟何绍基、搗叔赵之谦都是碑学时风下的大家。陈鸿寿酷嗜摩崖碑版，于汉《开通褒斜道刻石》“心摹手追，几乎得其神骏”（清方朔《枕经堂题跋》），方氏对其作了“兼习汉魏碑阴”的补充。何绍基用笔“篆内隶外”，一语点明了其书法“雄深雅健”的原由。被康有为称为有清一代“集帖学之成”（康有为《广艺舟双楫》）的刘墉，心仪于董其昌，晚年癖好北碑，可惜精力已衰，未能深造。方氏在惋惜之余，也道出了自己为什么对汉魏六朝碑版情有独钟的原因。邵亭是莫友芝的号，贵州独山人。道光十一年（1831）举人，官至知县。精于诗，工真、行、篆、隶书，精金石考据之学。李眉生即李鸿裔，四川中江人，官至江苏按察使，罢官后居苏州。工古文字，精书法，临樵魏晋碑帖无不形神毕肖。这句话从侧面也可看出方氏对自己研习北碑的信心。又如行书《论石鼓文》云：

岐阳鼓相传为史籀书，其体势奇古，虚舟酷好之。临本颇能得其自然，惟用翦笔，此乾、嘉以前相沿成习，至吴恒轩氏乃始振笔直书。恒轩于沂鼓得其严整，吴苦铁得其气魄，然苦铁酬应烦，稍俗矣。

石鼓文在清代篆隶复兴后受到热捧，虚舟王澐、恒轩吴大澂、苦铁吴昌硕都是重要的推手。在方还看来，被康有为称为“中国第一古物”“书家第一法则”（康有为《广艺舟双楫》）的石鼓文书法，虽然在唐代就受到韩愈的赞赏，宋代欧阳修也作过考证，但乾、嘉以前的书家写石鼓文，皆用“翦笔”“相沿成习”，即便好古的王澐亦不能免。吴大澂是第一个“振笔直书”之人。吴昌硕曾当过吴大澂的幕僚，在书法上当然亦受其影响。他一生临石鼓文最勤，一日有一日之境界，以沉雄浑厚和气魄感人而独步晚清书坛。但吴昌硕由于长期鬻书卖画，应酬作品难免沾染习气。写得太多，太熟，且囿于

成见，习气亦在所难免。方还直言不讳地批评吴昌硕，即便在今天看来还是不无道理的。

方还博学好古，于诗文、书画都有很高的造诣和独特的见解。昆仑堂美术馆藏有一件《汤贻汾画梅册》题跋散页，方还跋云：

有清画梅，其精到处皆突过前贤，各有气味。冬心似禅，叔美似处女，玉壶似幽人，两峰似山鬼，山民似古君子，而琴隐老人宛兮罗浮散仙也。

冬心、叔美、玉壶、两峰指的是金农、钱杜、改琦和罗聘，他们都是清乾、嘉、道时期的绘画名家。山民即吴江画家徐达源（1767—1846），字岷江、无际，号山民，他是袁枚弟子，与洪亮吉、法式善有莫逆之交，工诗文善绘画，所画墨梅简老疏古，山水小幅亦有独特风格。琴隐老人即汤贻汾，以画梅著称于时。方还跋语虽寥寥数十字，但对清代画梅六家的风格与特色，作了形象而又恰切的比喻，显示了其深厚的学养与鉴赏能力。《汤贻汾画梅册》今不知所终，日本《南画大成》有著录。

今天我们所能见到的方还书法作品，其书写内容大都为自作诗文。吟咏比兴，言辞释怀，皆随兴而作，处处流露出恂恂儒雅的书卷之气。如行书《题蛱蝶图》：

一年一度韶光老，赢得春风蛱蝶图。
芳草落花人意懒，不堪惆怅对三吴。
春去秋来年复年，蝶衣黄到夕阳边。
江山一角余残梦，梦里分明世外仙。
允之兄出图属题。春残南国，遽然蒙叟之身；秋入西江，凄绝滕王之阁。笔梦已散，诗心不仙。离垢无天，埋愁何地。率尔感赋，写我郁伊。他日或不与飞灰俱烬，亦留得一劫外缘也。方还再题并识。

诗为心声，咏物诗也同样能表达诗人的情感。方还诗诸体皆工，律诗沉稳古健，绝句自然空灵，古风则文思若涌。《题蛱蝶图》的两首绝句是其身在他乡时郁结与惆怅心境的流露，后跋用六朝词赋骈文句式，尤为洗炼瑰奇，显示出

深厚的古文词赋功力。方还论诗主张“有味”，所谓“诗要有理，有理而后有意，有意而后有味，至于有味，而天下之至言也。”（方还行书《论诗》）读其诗细细品味，所论极为精辟。

2015年上海泓盛秋季拍卖会有一件方还、罗贤的书画成扇，方还书扇清劲迢丽，颇得《集王圣教序》笔意。其文云：

扬州陈氏欲从余游，以王愔甫手写集外文为贄，有自序。愔甫文宗震川，言之有序，然弱不举重。其为书淹雅，盖宗松雪、北海，而参以华亭，卓然可传。集外文行楷尤严整有法，中数篇为墨琴书，盖夫妇手录，韵事也，义当归苏州王氏珍藏之。君直先生正。方还。

这是方还书赠友人王君直的一段记事。大意是，扬州有一位陈姓者，欲拜师方还，持王芑孙（号愔甫）手稿作为晋见之礼。王氏文章学归有光，其所言有序，但弱不举重。他的书法高雅，学赵孟頫和李邕，并参以董其昌，卓然成家，可传后世。集外之文的行楷书尤严整有法。其中数篇为其夫人曹贞秀（号墨琴）所书，这是他们夫妇俩的手泽，乃韵事也，理应归苏州王氏珍藏。王芑孙是清代乾嘉学派的重要人物，方还对陈氏所赠的前贤珍贵手稿，赞赏之余却表示不能占为己有，其胸襟之磊落、品行之高洁于此可见一斑。

昆仑堂主人朱福元先生的夫人方韦女士，是方还的孙女。据方女士回忆，祖父方还读书过目不忘，古文能一字不漏背诵，书法儒雅有书卷气。治学严谨，文必据典，字必有由，故慕名前来求墨宝者门庭若市。先生尤嗜好碑帖，家藏历代碑帖拓片计有数百种之多，其中不乏珍贵善本。经常会在梅雨季节后的三伏天，拿到太阳下曝晒，南方人称之为晒“墨老虎”。每获佳本，先生端坐终日，赏玩不倦。夜则收置篋中，与枕同眠。其好古若此。

（作者为昆仑堂美术馆名誉馆长）

赵孟頫大字行草立轴书法初探

——以《行书五言诗轴》为例

□ 田振宇

引言

赵孟頫传世书作众多，伪贗作品的数量更为庞大，对于赵孟頫书法的辨伪一直是书画鉴定以及艺术史研究中的重要话题。2017年9月在故宫举办的赵孟頫书画特展令世人对这位元代书画大家再度瞩目，同年11月举行的“赵孟頫书画国际学术研讨会”，海内外专家发表了一系列最新研究成果，同时故宫出版社发行了《赵孟頫书画全集》。在研讨会上涉及现藏于河南新乡博物馆的一件赵孟頫款大字行草立轴《行书五言诗轴》，有学者认为这是一件明代金琮书写并被改款的伪作。笔者认为有可商榷之处，故不揣冒昧，以此件作品为主，通过图像学的方法，对赵孟頫同类作品进行辨析，不成熟处请方家指正。

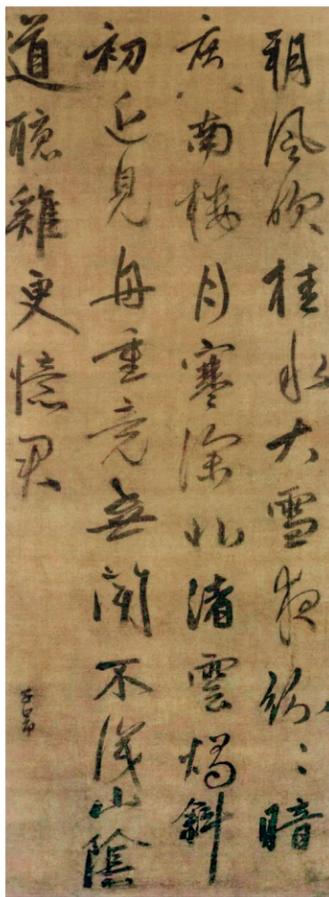


图1 赵孟頫 五言诗轴
河南新乡博物馆藏

一、关于新乡博物馆藏赵款《五言诗轴》

(一) 概况

此作为绢本立轴，本幅高129厘米，宽48厘米，行草书四行，书写内容为杜甫五言诗《舟中夜雪有怀卢十四侍御弟》(图1)，全文为：

朔风吹桂水，大雪夜纷纷。
暗度南楼月，寒深北渚云。
烛斜初近见，舟重竟无闻。
不识山阴道，听鸡更忆君。

子昂

钤“赵氏子昂”朱文印。另左下角有朱文收藏印“谦斋图书之印”一方。本幅右侧上方有清人梁巘题跋：

予生平所见吴兴书凡六种，尹文端公所藏头陀寺碑，本吴门蒋氏物；郑竹坪太守十三札，即刻之渤海藏真者，此外数轴亦皆真确。此幅字势开拓，尤得大令笔妙，墨迹中至宝也。淮郡梁巘。(图2)

题跋中未提到收藏者信息，除

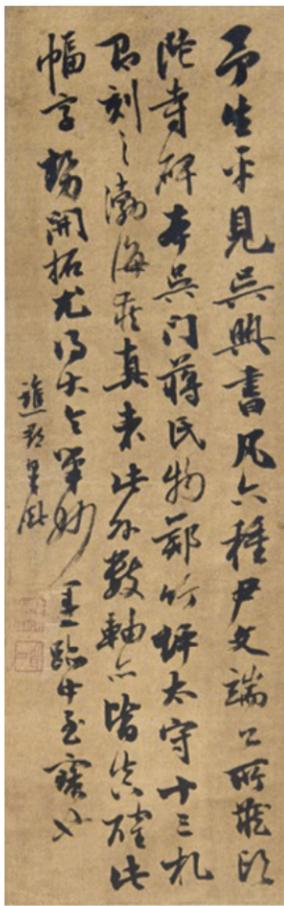


图2 梁巘题跋

“赵氏子昂”印与梁本人的印外，也未见其他收藏印，无法确定是梁氏自藏，还是为他人所题。

(二) 前人审定意见

这件作品是上世纪80年代刘九庵先生在参与古代书画鉴定小组工作期间，于河南省新乡博物馆发现并定为赵孟頫真迹的，由此也被列为一级文物。

1987年9月19日，全国古代书画鉴定小组来到河南新乡博物馆，当时启功、徐邦达皆未在列，杨仁恺、谢稚柳、刘九庵三位专家参与鉴定。《中国古代书画鉴定笔记》中记录了当时情景：

赵孟頫《行书五律诗》？
轴，绢，豫3-01
子昂款印。梁巘题（真）
“道”“雪”等字好。“夜”“纷”“子昂”等字差。刘：真；谢：旧伪。

【谢、杨：到明，明人伪；刘：真。】
赵孟頫书画真迹，所见尚多，唯行书窠臼大字则不多见，辽宁省博物馆《行书苏轼烟江叠嶂图诗》卷为少见之代表作。顷见河南新乡博物馆送来鉴定书画中，竟有赵氏《行书五律诗》绢本立轴，子昂单款，钤印欠清晰，而大字行书殊具气魄，“道”“雪”诸字，极近《行书苏轼烟江叠

嶂图诗》卷，但久看发现，“夜”“纷”“斜”及名款飘浮，离真迹相去尚远。刘九庵先生坚持近似一面，而忽略不似之另一面，认为其为赵氏亲笔，未免过矣。我以为明人中金琮、程南云辈所书，亦不下于此作也。^[1]

由上可见，当时杨、谢、刘三位的鉴定意见是有天壤之别的，除刘九庵坚持赵书真迹，杨仁恺与谢稚柳都持伪作意见。

正因为刘九庵的鉴定意见，这件作品被定为一级文物。刘后来将此作收入其著《中国历代书画真伪鉴别图录》。^[2]

此件也收录于王连起编《墨迹大观—赵孟頫》中^[3]，但同样由王先生主编的2017年版《赵孟頫书画全集》十卷本中未见踪影。

二、存世其他赵款大字行草立轴作品

赵孟頫大字行草书存世虽尚有一些，但多以手卷形式流传，而立轴形式的作品则数量少，散见于各种著录，如明詹景凤《东图玄览》中提到“丘太守谦之藏松雪大草二小轴，真而不佳。”^[4]《石渠宝笈》卷七中著录七件，其中列为上等的有七言律诗三轴、师说一轴；列为次等有五言律诗一轴、临王帖一轴、太极图说一轴，但均未见实物如何，其中必定真伪混杂。今举两件目前可以见到且风格与新乡博物馆藏《五言诗轴》有参照意义的赵款作品为例，以作进一步探讨。

1、《行草书即事绝句》轴

绢本，纵134.3厘米，横53厘米。纽约大都会艺术博物馆藏。

书作内容为赵孟頫自作即事绝句三首之一：

湘帘疏织浪纹稀，白学新裁暑气微。

庭院日长宾客退，绕池芳草燕交飞。

此诗收入《赵孟頫集》卷第五，为《即事三绝》之一^[5]。无落款，钤“赵氏子昂”印。在《赵孟頫书画全集》^[6]卷一的赵孟頫作品年

表中将此件列入无年款书法，题为草书《湘帘疏织七绝诗》轴。方闻在著作中题为《暑气诗》，认为是1319年赵致仕返回吴兴后作。^[7]

著录于陆时化《吴越所见书画录》卷五，曾为成亲王永理所藏，后归张大千大风堂，1988年由顾洛阜遗赠于纽约大都会艺术博物馆。（图3）

对于这件作品的书法，方闻如此评价：“整件作品尽管尺幅巨大，但雅致而宽博，充满了赵孟頫经常萦绕于怀的、北魏碑刻书法的那种英雄气质，比如那个芳草的‘芳’字。1319年，永久地定居在吴兴的赵孟頫，却失去了爱妻管夫人（道升）。《暑气诗》轴写成于他本人辞世之前两年，他发觉自己经历了繁杂的宫廷生涯之后，如今才真正生活于文人隐退的平和之



图3 赵孟頫
行草书即事绝句轴
纽约大都会艺术博物馆藏

中。”^[8]当然这样高的评价，必须建立在作品真伪无误的基础上。

2、《行草杜诗五律》轴

未见著录，仅见一日本刻本的图像，原作质地、尺寸均未详。

行草书四行，书写杜甫五律《过南邻朱山人水亭》：

相近竹参差，相过人不知。
幽花歇满树，小水细通池。
归客村非远，残尊席更移。
看君多道气，从此数追随。

子昂

铃有“赵氏子昂”、“天水郡图书印”。

左下边缘有小字一行为刊刻时间和人物信息：“古河侯藏赵文敏真迹四，今就摹刻其一，足窥门墙矣。宽政□□□仲春，大池长尾兄长”日本宽政年号（1789-1800）相当于中国清代乾嘉之间。（图4）



图4 赵孟頫 杜诗五律
拓本 私人藏

三、研究方法概述

（一）鉴定的困难性

虽然赵孟頫是书法史、艺术史学术界历来关注的焦点，但对于其大字行草立轴这一类型的书法作品，目前尚缺少专门的研究。客观而言，赵孟頫大字立轴作品的鉴定本身存在一定困难。

首先，赵孟頫的书法地位重要，对后世影响大，追随学习其书法者多，在存世作品中真伪混杂的情况比较严重。历代作伪赵孟頫书法的不乏自身有一定书名的书家，如元末俞和，明代陈谦、詹僖、金琮、黄彪、章藻等，其中一些伪作具有一定水平，模仿赵体的部分特点，对于不够熟悉赵书风格面目的观者，具有迷惑性。

其次，同类型作品数量稀少。立

轴作为一种书法样式，最早出现于南宋，整个元代这种形制作品数量稀少，仅倪瓚、张雨、俞和、杨维桢、边武等少数元末明初书家有寥寥几件可信之作。赵孟頫目前传世书作为手卷、册页等形制，字径中等偏小的居多，立轴存世数量绝少，且多为后人伪托贗迹，如日本书道博物馆藏《送李愿归盘谷序》、台北故宫藏《雪晴云散诗》（图5）、谢稚柳藏《尚友斋铭》、天津市文化局文物处藏《前赤壁赋轴》等。其中《送李愿归盘谷序》《前赤壁赋轴》和《雪晴云散诗》均为明初詹僖所作，前人已有指出。广东博物馆藏《陋室铭》为立轴改手卷，私人藏赵款《尚友斋铭》轴为

临摹或集字，二者均为楷书，故不在此赘述。真正值得讨论的行草大字作品只有数件。

其三，赵孟頫书法风格本身具有多变性。赵一生不断学习前贤，从早期取法钟繇、萧子云、宋高宗到中年学颜真卿、米芾、智永、二王，再到晚年参习李邕，其书法风格从未停步不前，鉴定真伪需要对赵书的各阶段面目有比较全面的了解。

这些因素综合，易给人造成这样的印象：赵孟頫时代很少采用大字立轴的书写形式，也许他未必擅长这种形式，即使有也多为后人伪贗。

但事实是否如此？将是后文讨论的重点。在展开讨论之前需要说明的是，尽管存在种种困难，也不意味着没有深入研究的可能。

（二）鉴定的可行性

国内目前研究赵孟頫书画取得瞩目成就的故宫博物院专家王连起先生，曾谈到书画鉴定



图5 詹僖伪赵孟頫《雪晴云散诗轴》
台北故宫博物院藏

的基本原则——“识真才能辨伪”“辨伪的过程是对各种作伪手段的准确认识”，靠“清晰、准确地掌握真样本”。^[9]鉴定此类赵孟頫作品同样需要遵循这样的方法。

由于赵孟頫的作品传世量大，包括碑刻法帖在内，各个阶段书迹几乎没有明显缺环，其书法功力深厚，虽取法很多且一直在变化，但始终维持稳定的基础水准，一些用字和用笔的习惯相对固定，如果可以充分掌握其书风变化的内在轨迹，准确把握固有习惯和风格演进的关系，是能做到正确判断书作真伪的。

此外就是要在全面了解赵孟頫的书法风格的基础上，也

需要熟悉主要作伪者的书法特征，包括本款作品和刻意作伪的作品，如此才能不被迷惑，清晰辨别伪作与真迹之间的差异。

如前所述，要判断这些大字立轴作品的归属，就需要先通过和赵孟頫真迹的比较，来找出彼此间是否存在相同或相近的联系，是否符合赵孟頫的个人书写习惯。然后还要和明确的作伪者的书迹进行比较，排除其出自作伪者的可能。具体到本文的研究对象，目前讨论所涉及嫌疑最大的作伪者，是杨仁恺等提出的明代书家金琮，因此将其作为主要参照。而无论是赵真迹还是金琮书迹，确定可用来比较的标准件是首要步骤。

（三）标准件取样来源

（1）赵孟頫真迹

赵孟頫诸体兼能，其中最为多见的行草书作品，字径一般在五公分以内。有书法实践经验者会理解，书写字径的大小不仅牵涉使用的

工具，也涉及用笔的动作技巧。具体而言，写大字需要更大的毛笔，对笔的弹性和蓄墨能力要求更高。字径放大后，原来借助指、腕可以掌控的，必须要用到肩、肘一起协调动作才能完成；而更重要的是一些小字中容易被忽略的结体瑕疵，会随着字径放大而凸显。苏轼有名言：“大字难以结密，小字难以宽绰。”可视作针对书写大字时容易产生的结体失控问题而言。

考虑到这些变量因素，因此在图像比较中，笔者尽可能选取赵孟頫的传世大字行草作品作为参照。包括以下几件公认为真迹的作品：

墨迹：

1. 苏轼《烟江叠嶂图诗》，无纪年，辽宁省博物馆；
2. 跋李珣《四清图卷》，至大元年，美国纳尔逊博物馆；
3. 《送瑛公住持隆教寺疏卷》，至治元年，广东省博物馆；
4. 大字《归去来辞》，无纪年，湖州博物馆；
5. 为中庭书《南台静坐一炉香》诗，无纪年，故宫博物院；
6. 为中庭书《练得身形似鹤形》诗，无纪年，故宫博物院；
7. 行楷《陋室铭》，无纪年，广东省博物馆；
8. 《杂书三段卷》，大德九年至延祐六年，故宫博物院；

此外，赵孟頫的大字作品除墨迹外，还有石刻，元代顾信曾是赵孟頫弟子，除汇集赵书刊刻《乐善堂帖》外，还将两件赵孟頫大字作品刻碑，今日尚存，来源及真伪无疑问。另外，明安世凤《墨林快事》记载的至大二年八月书《前赤壁赋》是大字行书本，明代由淮藩刻石，有孤本拓本传世，其依据的底本是真迹。

1. 行书《送友人李愿归盘谷序》，皇庆元年，元顾信摹，吴天泽刻，太仓王锡爵故居；
2. 行书《归去来辞》，至大皇庆间，元顾信

摹，吴天泽刻，太仓王锡爵故居；

3. 行书《前赤壁赋》，至大二年，明淮藩刻本，明拓本；

以上所列为赵孟頫大字行草书法作品，作为书迹比较的主力，但样本量有限，故除此之外也会视需要涉及其他可信的赵孟頫书迹，将在后文标明来源。

(2) 金琮书迹

金琮（1449—1501），明代人，字元玉，自号赤松山农，金陵人。少聪颖，好吟咏，善书画，年十二三即能大书。书法初学赵孟頫，晚学张雨。画梅学扬无咎。金琮以善学赵孟頫知名，同时也受到张雨影响，受到文徵明的推崇。朱谋堉《续书史会要》评金琮：“书宗赵文敏公，评者云松雪在元称独步，谓其超宋人而步骤晋唐，若元玉庶几能望其后尘耳。”^[10]同时，他与俞和、詹僖、黄彪、陈谦等并为元、明间重要的赵孟頫伪贗作者。

关于金琮作伪赵孟頫，已引起了研究者的注意，如近年王连起^[11]、赵华^[12]，都对金琮书法进行了深入的研究。

王连起指出《苏轼古诗次韵僧潜见赠》《相州昼锦堂记》、书苏轼《夜泛西湖诗》和《书赞》《与德敷总管札》这几件同时具有赵孟頫和张雨的影响，与明代姚公綬，特别是金琮的风貌非常相近，均疑为金琮一手所伪。

赵华列举了总共6件传世的金琮作伪赵孟頫作品，另有3件无款书作，4件金琮本款作品。

今在两位学者的研究基础上再增补数件金琮本款墨迹，总计共22件，详列于下。

赵孟頫款：

1. 《左太冲咏史诗八首》，大德二年款（或藏北京文物商店，未见图）；
2. 《苏轼古诗次韵潜师》，大德十年款，台北故宫博物院藏；
3. 《致德敷总管高谊·求疏帖》，台北故宫博物院藏；

4. 《相州昼锦堂记》，延祐七年款，台北故宫博物院藏；

5. 《苏轼夜泛西湖诗》，延祐七年款，台北故宫博物院藏；

6. 《小楷小学卷》，无年款（未见图）；
无款：

1. 跋俞和作伪赵款《临定武兰亭序》，成化十六年，无锡博物馆藏；

2. 《梁楷八高僧图》幅后题释，上海博物馆藏；

3. 《丙辰元日言怀》（旧作俞和），北京故宫博物院藏；

本款：

1. 《秋日山中写怀》，广东省博物馆藏；

2. 《为以言书四先生诗》卷，弘治六年，北京故宫博物院藏；

3. 《行草书七绝诗》轴，北京故宫博物院藏；

4. 杜堇《古贤诗意图》卷，弘治十三年（1493），金琮书古人诗十二首，北京故宫博物院藏；

5. 《行书诗卷》，弘治十三年（1500），上海博物馆藏；

6. 《行书手卷》，瀚海2014春拍；

7. 《此画札》，上海图书馆藏；

8. 《西湖雨中诗》，成化十八年（1482），匡时2011春拍；

9. 《致民望札》，美国程琦藏；

10. 《诞辰帖》，藏处未详；

11. 《致士行函》，钱镜塘藏明代名人尺牍卷二；

12. 《诗稿札》，民国印本，藏地未详；

13. 《四月廿一日和韵》草书卷，藏地未详；

其中《行草书七绝诗》轴的尺寸为高148.1厘米，宽29.6厘米，与需要比对的赵款大字立轴作品接近。而在杜堇《古贤诗意图》卷中，有金琮书写的杜甫五言诗《舟中夜雪有怀卢十四侍御弟》，虽然是小行书，恰与新乡博物馆立轴的书写内容相同，这也是持金琮作伪说专家所认为的理由之一，将作为重点对比参照。

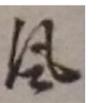
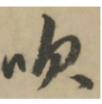
四、书法辨析

(一) 逐字比较

以下将《五言诗轴》中出现的单字逐一与可靠的传世赵孟頫真迹，以及金琮书迹加以对比。展开前需要先说明比较的取样方式，因为不论赵孟頫还是金琮，在书写同一个字时可能存在多种写法形态，笔者选择其中与研究对象相同或接近的写法，是为了要说明，赵孟頫是不是有可能采用研究对象这样的写法，换言之，需要留意的是研究对象的面貌是更偏向赵孟頫真迹，还是更偏向金琮。

金琮书迹，首先选择内容与《五言诗轴》完全重合的杜堇《古贤诗意图》卷，如果写法差异过大，再从其他作品中尽量挑选写法接近者。

表1

	五言诗轴	赵孟頫书迹	金琮书迹
朔		 与中峰明本	 杜堇古贤诗意图卷
风		 前赤壁赋 (至大二年本)	 杜堇古贤诗意图卷
吹		 前后赤壁赋	 杜堇古贤诗意图卷

续表1

	五言诗轴	赵孟頫书迹	金琮书迹
桂		 前赤壁赋	 杜堇古贤诗意卷
		 洛神赋	
		 前后赤壁赋	
水		 烟江叠嶂	 杜堇古贤诗意卷
		 练得身形诗	 四先生诗
		 赤壁赋	 七绝诗轴
大		 楚辞远游	 杜堇古贤诗意卷
			 昼锦堂记
雪		 烟江叠嶂	 杜堇古贤诗意卷
		 楞严经	 昼锦堂记

	五言诗轴	赵孟頫书迹	金琮书迹
夜		 秋声赋	 杜堇古贤诗意卷
			 四先生诗
纷纷		 行书千文	 杜堇古贤诗意卷
		 烟江叠嶂	 四先生诗
		 归盘谷序	 苏轼诗
		 四清图跋	
暗		 烟江叠嶂	 杜堇古贤诗意卷
度		 烟江叠嶂	 杜堇古贤诗意卷
南		 前赤壁赋	 杜堇古贤诗意卷
		 陋室铭	 苏轼诗
		 南台静坐诗	

续表1

	五言诗轴	赵孟頫书迹	金琮书迹
楼		 真草千文	 杜堇古贤诗意卷
月		 与中峰明本	 杜堇古贤诗意卷
		 致中峰明本	 苏轼诗
寒		 秋兴赋	 杜堇古贤诗意卷
			 秋日诗
深		 心经	 杜堇古贤诗意卷
		 归去来辞(辽博)	
北			 杜堇古贤诗意卷
			 苏轼诗
渚		 送秦少章序	 杜堇古贤诗意卷
		 李愿归盘谷序	

	五言诗轴	赵孟頫书迹	金琮书迹
云		 玄都坛歌	 杜堇古贤诗意卷
			 苏轼诗
烛		 真草千文	 杜堇古贤诗意卷
斜		 秋兴诗	 杜堇古贤诗意卷
初		 秋声赋	 杜堇古贤诗意卷
			 苏轼诗
近		 与中峰明本	 杜堇古贤诗意卷
		 (迎) 归去来辞(辽博本)	

续表1

	五言诗轴	赵孟頫书迹	金琮书迹
舟		 归去来辞 (辽博)	 杜堇古贤诗意卷
竟		 心经	 杜堇古贤诗意卷 (镜)四先生诗
无		 四清图跋 练得身形诗	 杜堇古贤诗意卷 苏轼诗
重		 秋兴诗跋 与中峰明本	 杜堇古贤诗意卷
闻		 四清图跋 行书千文	 杜堇古贤诗意卷

	五言诗轴	赵孟頫书迹	金琮书迹
不		 烟江叠嶂 赤壁赋	 杜堇古贤诗意卷 苏轼诗
识		 前后赤壁赋 送瑛公疏	 杜堇古贤诗意卷
山		 烟江叠嶂 	 杜堇古贤诗意卷 苏轼诗
阴		 周易系辞 闲居赋	 杜堇古贤诗意卷
听		 秋声赋	 杜堇古贤诗意卷
道		 烟江叠嶂 吴兴赋	 杜堇古贤诗意卷 苏轼诗

续表1

	五言诗轴	赵孟頫书迹	金琮书迹
鸡		 行书千文	 杜堇古贤诗意卷
更		 闲居赋	 杜堇古贤诗意卷 行书诗卷 夜泛西湖诗
忆		 楞严经 心经	 杜堇古贤诗意卷 昼锦堂记
君		 四清图跋	 杜堇古贤诗意卷 夜泛西湖诗

在以上所列表对比中，可以留给我们一个大致的印象，即《五言诗轴》的绝大部分单字，基本都能在赵孟頫传世真迹中找到不论结体还是用笔都比较接近的参照字，而金琮在书写这些字时往往和真迹的距离要更大。

以同样方法，将另外两件赵款大字行草作品《即事绝句》《杜诗五律》与传世赵孟頫真迹及金琮书法的单字进行比较，都尽可能选择接

近的写法，或者结构接近的其他单字，未找到接近写法的则从缺。比较之后，亦可得出相似结论，即这两件赵款立轴的单字与赵书真迹更为接近。

表2

	即事绝句、杜诗五律	赵书真迹	金琮
湘		 送李愿归盘谷	 (相) 昼锦堂记
帘		 陋室铭	 (廉) 行书诗卷
踈		 行书千文	 致民望札
暑		 与中峰明本	从缺
气		 楚辞远游	从缺
退		 闲居赋	 (送) 杜堇古贤诗意卷
长		 烟江叠嶂	 杜堇古贤诗意卷
织		 (幟) 送瑛公疏	 杜堇古贤诗意卷

续表2

	即事绝句、 杜诗五律	赵书真迹	金琮
微		 归去来辞 (湖州)	 杜堇古贤诗意卷
芳		 楚辞远游	 杜堇古贤诗意卷
草		 闲居赋	 杜堇古贤诗意卷
		 李愿归盘谷序	 苏轼诗
飞		 归去来辞 (湖州)	 四先生诗
		 三门记	
满		 李愿归盘谷序	 夜泛西湖诗
		 与中峰明本	 行书诗卷
差		 与中峰明本	从缺
		 闲居赋	

	即事绝句、 杜诗五律	赵书真迹	金琮
过		 与中峰明本	 苏轼诗
席		 闲居赋	 诞辰帖
道		 周易系辞	 苏轼诗
追		 闲居赋	 行书诗卷
随		 与中峰明本	 (有) 杜堇古贤诗意卷
远		 闲居赋	 致民望札
			 行书诗卷
		 夜泛西湖诗	
通		 与中峰明本	 苏轼诗

续表2

	即事绝句、 杜诗五律	赵书真迹	金琮
看		 与中峰明本	 苏轼诗
从		 仇锸铭	 杜堇古贤诗意卷
知		 与中峰明本	从缺
		从缺	
相		 心经	 苏轼诗
		 归去来辞	
		 归去来辞	 昼锦堂记
多		 仇锸铭	 行书诗卷
人		 与中峰明本	 昼锦堂记
池		 行书家书 二札卷	 昼锦堂记(也)

赵孟頫与金琮在书法上的距离包括了多方面，从单字角度来说主要是用笔和结体。赵孟頫的用笔以中锋为主，辅以侧锋，笔锋落纸时迅速铺毫，果断利落，故不论线条粗细燥润，都能如浑金璞玉，饱满结实，无纤弱扁软之弊。金琮在用笔的掌控能力上存在较明显的差距，不善于使用中锋，笔画显得单薄，当遇到转折调锋时，时露圭角，显得更率意。

结体方面，金琮作为潜心学习过赵孟頫的书家，确实也能够抓住赵书的一些结构特征，但是到位率往往不高，有时欠缺有时又过度，做不到全面模仿赵的结体习惯。

以下将结合实例具体展开。

(二) 与赵孟頫真迹的比较分析

(1) 书写习惯

赵孟頫拥有独特的书写习惯，在处理某些结构、笔画时会自然流露，在本文讨论的三件立轴书作中，能够发现多处细节，可以在其他赵书可靠真迹尤其是大字作品中找到十分相近的处理方式，这些由长期书写形成的习惯特征，可以作为判断是否同出一手的依据。

表3

	赵款立轴	赵孟頫真迹
竖勾的拉长环绕笔法处理		 四清图跋
连带的处理		 烟江叠嶂诗
禾木旁减省首撇		 烟江叠嶂诗

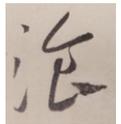
续表3

	赵款立轴	赵孟頫真迹
翻笔技法		 练得身形诗 与中峰明本
长竖笔的处理		 归去来辞 送瑛公疏 烟江叠嶂诗

(2) 混用章草

赵孟頫各体兼擅，其行草作品中往往会夹杂一两个章草写法，以取得变化的效果，这在很多传世作品中都有体现。《即事绝句》轴中的“浪”字即采用了这种方法，试举《四清图跋》《归去来辞》（太仓顾信刻本）以及《秋兴赋》中的类似状况，以作对比。（表4）

表4 章草笔法示例

			
即事绝句	四清图跋	归去来辞	秋兴赋

(3) 飞白笔法

所谓飞白技法，是将笔毫铺开快速刷掠过纸张（绢帛）表面，由此在枯笔写成的笔画中间产生丝丝透白的效果，据传最初由东汉蔡邕见粉匠用帚刷墙而受到启发所创，后来即作为书法中的一种笔法技巧。

赵孟頫是书画兼长的一代大家，对文人画的贡献卓著，其创造力集中体现于将书法用笔应用到绘画当中，尤其是他的兰竹枯木怪石题材作品，传世有著名的题《秀石疏林图》诗句：“石如飞白木如籀，写竹还应八法同。”在赵孟頫画怪石的过程中也确实使用了飞白用笔，而且已成了赵氏绘画的标志性技法。（图6）

在书写一般小字径书法中，这种飞白用笔很少能有体现的机会，而当书写大字时，他充分调动了各种技法。方闻在评价大都会所藏的《即事绝句轴》时就称“字很大（每字高达3英寸），以渴笔作飞白书……”^[13]，日本刻《杜诗五律》中同样清晰展现出飞白笔法的自如运用，与其在画木石时完全一致。



图6a 赵孟頫 秀石疏林图（局部） 故宫博物院藏



图6b 赵孟頫 古木竹石图 故宫博物院藏

表4 飞白笔法示例

杜诗五律轴	
	
	
即事绝句轴	
	
	

图6b 赵孟頫 古木竹石图 故宫博物院藏

(4) 章法的特殊处理

目前可见的三件赵书大字行草立轴中，《五言诗轴》墨迹与《杜诗五律》拓本，书写内容都是杜甫的五言律诗，章法布局都是四行，单行十一或十二字，且均落穷款“子昂”，具有一定共性。除此外，章法上还有一些可以探讨的细节特征，试举二种：

特征一：行末长竖倾斜

在行末出现长竖笔收尾的单字时，赵孟頫有时会将竖长笔画不经意地往左下方倾斜。试举大字作品《送瑛公疏》卷、《归去来辞》卷与《五言诗轴》对比。（图7）

特征二：落款与正文的比例

在赵孟頫大字作品中，有一部分落“子昂”穷款，这时款与正文字体大小往往差距悬殊，这在其他字径类型作品中

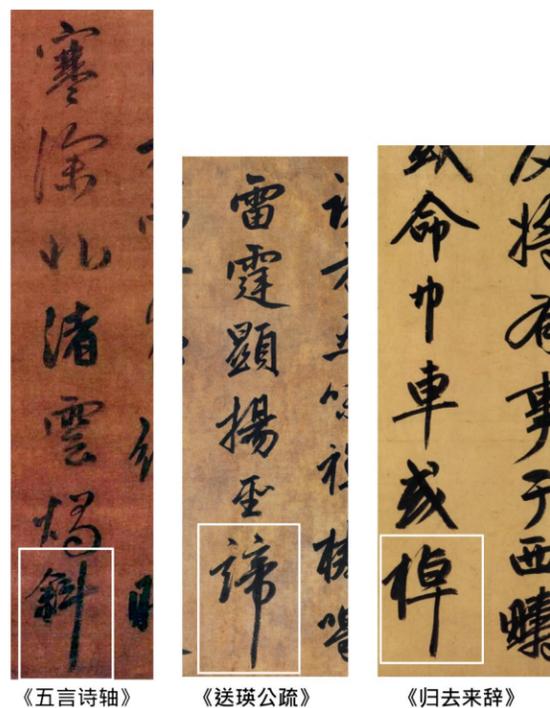


图7 章法特征举例



图8 《五言诗轴》《杜诗五律》《炼得身形似鹤形》、大字《归去来辞》《烟江叠嶂诗》《陋室铭》落款比较

未见。今举大字行书《归去来辞》卷、《烟江叠嶂诗》卷、大字行楷《陋室铭》卷、《练得身形似鹤形》《南山静坐一炉香》等为例，可视为赵孟頫在书写大字时经常采用的一种落款形式。在三件立轴作品中，除《即事绝句》无款外，《五言诗轴》和《杜诗五律》这两件，均落“子昂”穷款，符合这一特点。（图8）

（三）与金琮书迹的对比

（1）用笔

金琮虽然以学习赵孟頫闻名，但具体到用笔细节，与赵孟頫存在着较为显著的差异，不胜枚举，在前面的单字比较中已有展现。今仅再举常见的走之底的捺画作为典型之例。（表5）

赵孟頫在处理这种长捺时遵守一波三折的

严格要求，所见捺笔形态长短有别，但一波三折的动作基本不会减省。对比三件赵款立轴作品的单字，这个特点有充分的体现。反观金琮，能充分完成一波三折的单字出现几率很少，大部分均是一拖而过，动作交代不明显。这显示金琮对赵孟頫笔法特征的掌握能力还存在欠缺。

（2）结体

在结体方面，当处理宝盖头、雨字头等这样上下结构的单字结体时，金琮往往存在过分夸张上半的个人习惯，而且将下半部分右移，造成重心的偏侧，形成视觉上的险势，这种上大下小的夸张，挪移取险的手法，可以在金琮另一位取法对象张雨的书迹中找到痕迹。而在赵孟頫书迹中，全字重心基本保持在中心。此外，在右肩转折处，赵的用笔更圆转含蓄，金琮则多露圭角。

表5

赵款立轴	赵孟頫真迹	金琮书迹

表6

赵款立轴	赵孟頫真迹	金琮	张雨

在本文探讨的三件赵款大字立轴中，如前面单字比较中已经出现的，“寒”“云”“雪”“宾”“客”等字中，并没有见到这种金琮的书写习惯，而是符合赵孟頫的特征。（表6）

再比如“水”字的处理，赵孟頫经常写成左收右放的效果，在遇到末笔写成折笔时，笔尖出锋有意向中宫回收。金琮也注意到赵书水字时左收右放的习惯，但在处理末笔时从不像

赵真迹那样有内收的取势，而是一任放笔，呈斜向下的角度，所见无一例外。（表7）

再如“无”字，虽然金琮也使用赵的行草写法，但中间的短横会习惯写得太靠上而且太短；反观《五言诗轴》中的“无”，其中间部分短横笔的位置形态与赵孟頫真迹是一致的。（表8）

（3）特殊用字

其次，赵孟頫有一些特殊的用字习惯，比如《五言诗轴》的第一个字“朔”，左半部“朔”分写为三横一竖“丰”或“丰”。在赵孟頫的可靠真迹《胆巴碑》和《仇锬铭》中各出现一个“朔”，左半写法均为三横一竖，但竖出头作“丰”。在《与中峰明本札》中的“朔”写法，与《五言诗轴》完全一致。扩大检索比较的范围，赵孟頫在书写局部含有“朔”的字，

表7

赵款立轴	赵书真迹	金琮

表8

赵款立轴	赵书真迹	金琮

表9

五言诗轴	赵书真迹	金琮

如“邈”“愬”“槩”“霸”时，均写作三横一竖，而且竖不出头，与《五言诗轴》之“朔”写法一致。按“朔”字左半作“尹”“笋”“羊”均可，而赵孟頫有一贯的写法，在目前所见的书迹中，未见有写成“笋”或“羊”的。再看金琮本款书迹中的“朔”，左半写为“羊”。这是两人不同的用字习惯所致。（表9）

（4）同类型作品对比

金琮本款仅见一件大字行草书《七绝诗》立轴，现藏于故宫博物院。尺寸为148.1×29.6厘米，较前举传世赵款立轴作品稍高而窄，因此章法上七绝二十八字被处理为两行。无书写年款，落穷款“元玉”。该轴书法以草书为主，间杂行书，与传世的赵款立轴书作比较，书写随意性更强，笔力不够沉着，导致线条质量时现纤弱乏力，单字结体也更为松散，水准相去不少。

然而不可否认，二者间还是存在联系，如对飞白笔法的模仿，还有穷款和正文字径大小悬殊，这些显示出金琮可能受过赵孟頫同类型作品的影响。赵的立轴虽然记载很少，但金琮活跃的时代相去不远，当时应还能见到。（图9）

台北故宫所藏张雨款《绝顶新秋诗》立轴，落款“大元至正辛巳张雨”，虽以行书为主，略掺草书，其在用笔习惯、线条质量，结字章法上与金琮《七绝诗》轴

极为接近，这件作品应是金琮伪作，而非张雨作品。（图10）

五、书法之外的要素辨析

（一）印章

印章也是书画鉴定中重要的辅助证据之一。但古书画的钤印情况比较复杂，作品印章均真

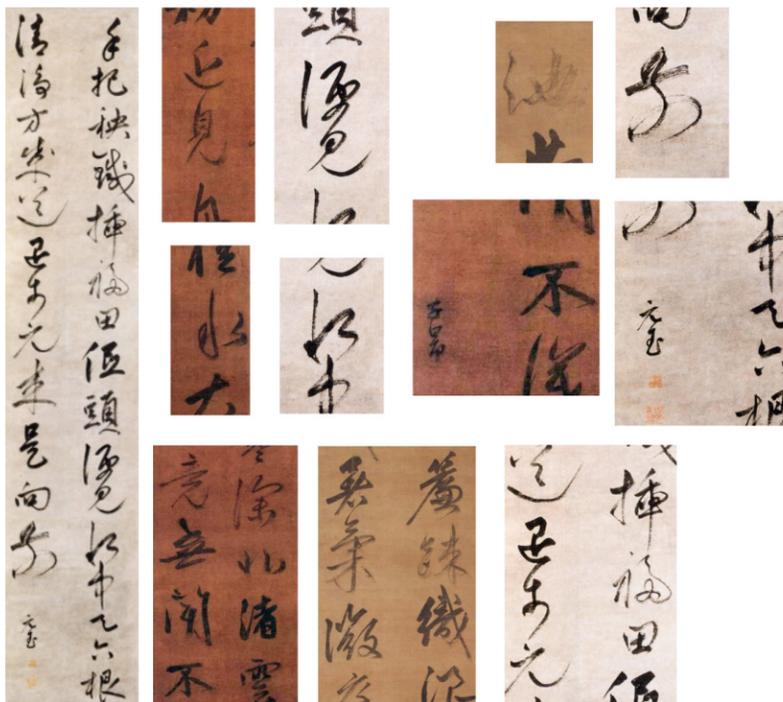


图9 金琮《七绝诗轴》比较 故宫博物院藏



图10 金琮伪张雨《绝顶新秋诗》立轴书法比较 台北故宫博物院藏

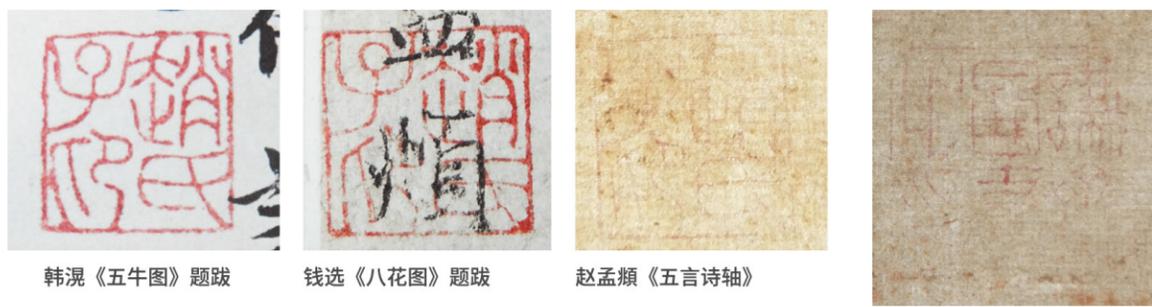


图11 “赵氏子昂”朱文印比较

图12 谦斋图书之印

或均伪当然最普遍，作品真印章伪或作品伪印章真，这两种情况在实践中也屡见不鲜。对赵孟頫的钤印，特别是最常见的“赵氏子昂”朱文印，已有学者进行了充分且成熟的研究工作（参考赵华先生的相关研究）。具体到本文讨论的作品，《即事诗轴》尚未得到更清晰的印章图像，日本《杜诗五律》为刻本，翻刻印章不能用于精准对比，目前只有《五言诗轴》可供研究。其上唯一的“赵氏子昂”印，与传世真印相比，差异明显。而这方印，与故宫博物院藏钱选《八花图卷》后赵孟頫题跋末的一方同文印特征吻合^[4]（图11）。《八花图卷》的钱选画与赵孟頫题跋均为真迹，但这方印章显然并不是真印，这便是真迹上钤盖伪印的例证。同样，并不能以《五言诗轴》的钤印不真来判断书作真伪。

另一方鉴藏印“谦斋图书之印”（图12），暂未查到有在

它处出现，不详为何人所有。以印章时代风格判断似为明印。按古代以“谦斋”为名号者有多人，如曾收藏《清明上河图》及《自叙帖》的明四朝重臣徐溥，清代金石书画家沈凤等，均号谦斋，此印主人尚待考证。

（二）材料工具

目前所见三件赵款大字行草立轴作品，除一件为刻本外，另两件，新乡博物馆的《五言诗轴》与纽约大都会艺术博物馆的《即事绝句轴》均为绢本。赵孟頫书写于绢本的作品相对纸本要少一些，可靠的真迹如两件《临定木兰亭》（北京故宫本及苏州博物馆本）《洛神赋》（大德五年本）《吴兴赋》《行书千字文》等。书写在绢上与纸张上呈现的效果是有差异的，由于绢材质的特性，润墨效果不及纸张，当快速行笔时，纸面和笔毫间的阻力更大，易出现渴笔、燥笔的现象。

仔细观察《五言诗轴》和《即事绝句》这两件墨

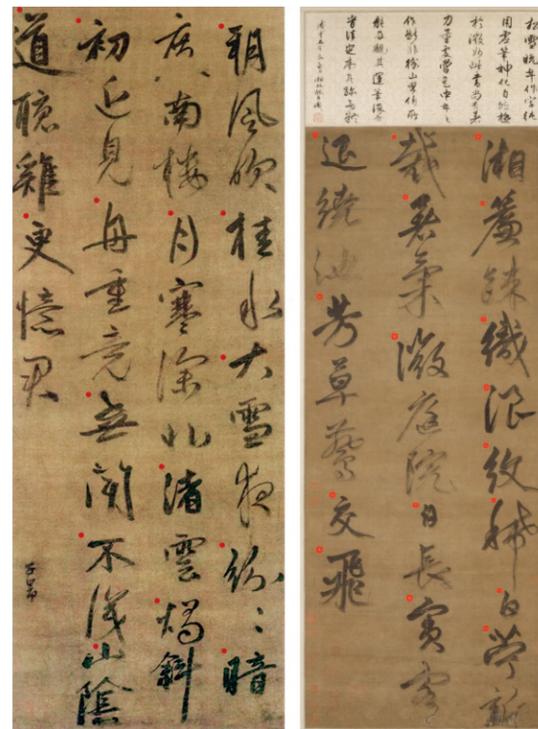


图13 蘸墨次数示意图

迹，可以发现书家蘸墨的频次规律（图13）。下图中标记红圈处为重新蘸墨书写，少则一字一蘸，多则三字一蘸，蘸墨的次数相对比较频繁。这样的结果，就是两三字左右形成一组，笔画从丰润到干枯，整幅作品被分散成多个字组的组合，也形成了较稳定的节奏。这应该与赵孟頫书写使用的工具很有关系，并不是适应写大字的大笔，而是相对较小，蓄墨量不很多的毛笔，再加上绢不易濡墨的特性，形成了我们现在看到的章法墨色变化。

（三）形制

三件赵款大字作品中有两件都是绢本，另外《石渠宝笈》卷七中列入上等的四件赵孟頫立轴也均注明是素绢本。在古代立轴类型作品中，传世公认较早的如南宋吴琚《七言绝句》轴（台北故宫博物院藏）便是写于绢上（图14）。曾有学者提出，这类早期绢本书法立幅作品的最初使用方式可能是用于屏风，而非今天习见的挂轴。

值得注意的是纽约大都会博物馆藏《即事绝句》轴仅有钤“赵氏子昂”印，未落款，这与吴琚《七言绝句》的情况相同。另外，上海博物馆藏一件元人边武的大字行草书立轴作品，同样也是书于绢上而没有作者款识（图15）。

再看日本刻《杜诗五律》，原件材质是纸是绢虽不可考，但上有日人刻跋提到：“古河侯藏赵文敏真迹四，今就摹刻其一……”跋文中的“真迹四”是指各不相关的四件，还是一组四件中的一件，给我们留下了猜想的空间。

不无巧合的是，纽约大都会博物馆的《即事绝句》，在后至元五年沈璜刻本《松雪斋文集》卷五中作为《即事三绝》中的第一首，此外其

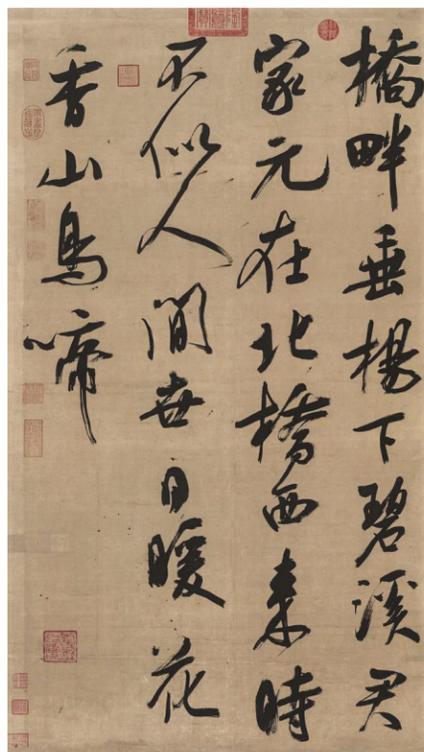


图14 吴琚 七言绝句轴
台北故宫博物院



图15 边武
雨洒珠簾七绝轴
上海博物院藏

后还附有一首，共计四首，如下：

湘帘疏织浪纹稀，白苧新裁暑气微，
庭院日长宾客退，绕池芳草燕交飞。
古墨轻磨满几香，研池新浴照人光。
北窗时有凉风至，闲抄《黄庭》一两章。
绕屋扶疏竹树清，飞飞燕雀共生成。
贫家自笑无金弹，数树枇杷总不生。
又
草长前庭不用锄，自然生意满吾庐。
何须直待生书带，始信康成解著书。

而在至正元年虞氏务本堂刻七卷本《赵子昂诗集》中有《绝句四首》，“湘帘疏织”为其中第二首，另还有三首七绝，与《文集》的编次不同。^[15]但不论何种情况，“湘帘疏织”一诗为成组的四首七绝之一，当无疑问。这四首一组的形式，是否与屏形制有关？如果作为四扇屏当中的

一屏，那落款就有可能是在最后一屏上，如此即可解释为何我们现在看到的这件“湘帘疏织”立轴上没有书家落款仅有钤印的现象。同理推测，吴琚、边武这两件无款绢本立轴作品的情况也可能是类似的。而新乡博物馆的《五言诗轴》和日本刻《杜诗五律》则可能分别属于另两组屏风。

六、赵孟頫大字行草立轴书风在东瀛

如果把视野从中国移向海外，在日本留存下来的中日禅宗书法中，与赵孟頫活动的时代接近，如受元廷派遣出使日本的高僧一山一宁（1247-1317）及其在日所收弟子雪村友梅（1290-1347），均有立轴形制的书迹传世（图16）。元末高僧楚石梵琦（1296-1370）传少年时与赵孟頫有交往，作于至正二十六年（1366）的行楷书《心华室铭》，也为典型的赵体书风（图17）。而传世书迹最近赵孟頫的却是入元日僧雪村友梅。

雪村友梅，俗姓源氏，日本越州白鸟乡人。他成为一山一宁在日弟子后，于至大元年（1308）从浙江宁波登陆，入元长达二十四年，遍游大半中国，访问名刹丛林并修行，泰定四年（1327）被元帝敕封“宝觉真空禅师”法号并主持长安翠微寺。雪村擅作汉诗，是日本五山文学流派的开

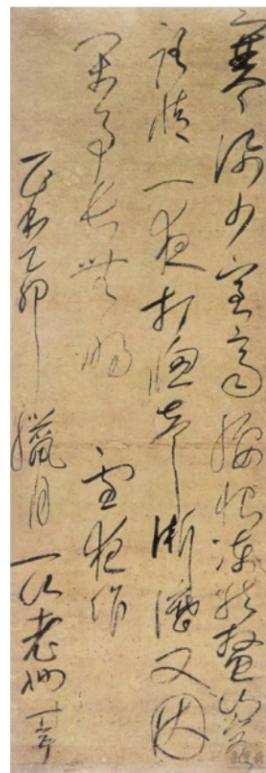


图16 一山一宁
雪夜作 京都建仁寺

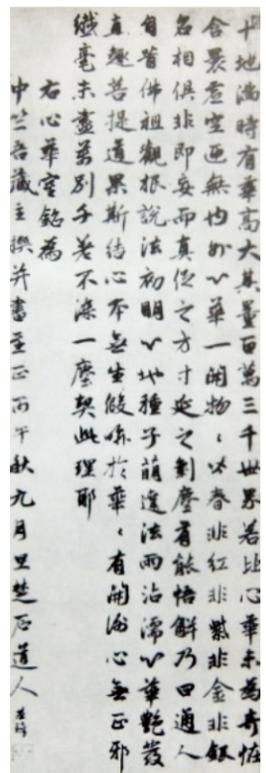


图17 楚石梵琦
心华室铭
东京永青文库

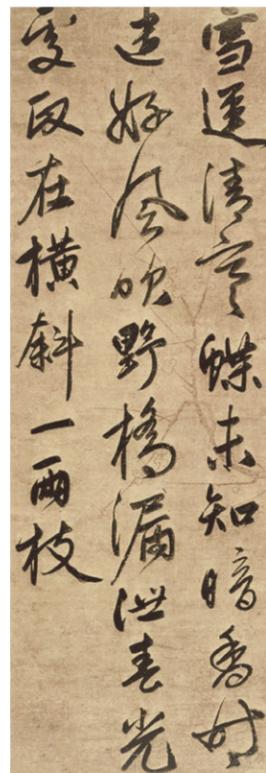


图18 雪村友梅
偈颂诗轴 日本新潟
县北方文化博物馆

创者，诗集《岷峨集》均为访问中国期间所作，另有与门人共著的《宝觉真空禅师录》^[16]。今日尚存雪村书《偈颂》诗轴一件，为大字行草立轴形制（图18）。

此轴现藏日本新潟县北方文化博物馆，列入重要文化财名录。写于梅花图案蜡笺纸上，内容为宋李惇《早梅》（一作宋释绍昙《偈颂》一百零二首之一），与通行集本文字稍有出入：“雪径清寒蝶未知，暗香时（集本作“谁”）遣好风吹。野桥漏泄春光处，政在（集本作“正为”）横斜一两枝。”无款，钤“雪村”“释友梅”两印。

此作展现出典型的赵书风貌，其逼肖程度远在詹僖、金琮等仿赵名家之上，甚至俞和也难及。如将其中单字与赵孟頫款立轴书作及其他赵书可靠真迹作比对，可见彼此的用笔、结



图19 雪村友梅《偈颂》与赵孟頫书迹（含赵款大字行草立轴）单字对比

字存在高度一致性。而使用光滑莹润的蜡笺纸，相较绢帛，更能挥洒自如（图19）。

除此件外，雪村友梅的本款书作，唯见《出山释迦画像》摹写本上的题赞（图20），另于网络见一横幅小行书唐人李九龄《山中寄友人》，未知来源，钤“释友梅”印（图21），这两件真伪难定，与《偈颂》诗轴相比，水准天差地别，显非一人可为。

按雪村友梅的年龄仅比赵孟頫小38岁，《岷峨集》收录在中国诗作，未见两人曾有交游。在由雪村的法孙大有有诸撰《雪村大和尚行道记》中有一段记载：“（雪村）一日访赵氏子昂于翰苑，师挥李北海邕之笔势，见而惊之，宠贖以一大麝煤，称得八方。”^[17]称雪村曾去翰林

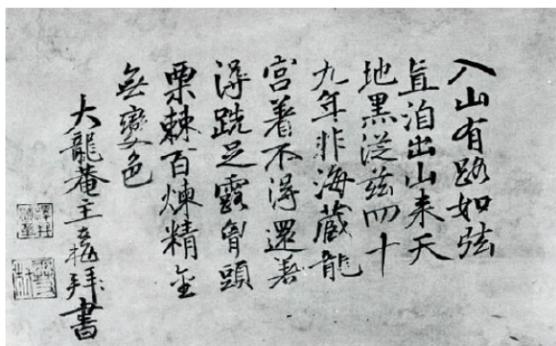


图20 雪村友梅 出山释迦画像摹本题赞 引自李盈悦论文

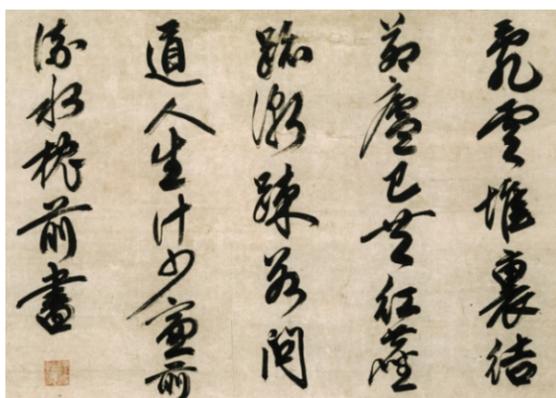


图21 雪村友梅（印） 唐李九龄诗 来自网络

院拜访赵孟頫，赵见雪村写字有李邕笔势，非常惊讶，送他麝煤好墨。但这段记载的真实性有待考量，按雪村至大元年（1308）到达中国不久就来到了大都（北京），至大三年（1310）十月已经离开前往河北，而赵孟頫至大三年十月才奉皇太子诏刚抵大都，之前均在江浙等处儒学提举杭州任上，两人是否有会面时机存在疑问，即是有短暂相见，雪村也没有跟随赵学习书法的时间。至大四年（1311）雪村来到湖州道场山，跟随一山一宁同门师兄叔平隆修禅，皇庆二年（1313）初遭遇蒙冤拘禁被流放西北与巴蜀，而赵孟頫在皇庆元年（1312）五月获准返吴兴，皇庆二年上半年假满返京，两人如有相遇，应当就发生在皇庆元年六月至

次年上半年这将近一年的时间内，地点就在湖州，此后两人再无交集可能。可以推测，短短一年，雪村能得赵孟頫亲授书法衣钵的可能性不高，最多可能有关于书法的交流。另一方面，赵孟頫晚年已名播海内，“即海外来华商人、使者、僧侣亦莫不知中国有位杰出的书画家赵孟頫。”^[18]雪村友梅也必知晓赵氏声名，不能排除他曾向赵孟頫求字的可能。这件归于雪村友梅名下的《偈颂》诗轴，如确实是其私淑赵氏后所作，自然令人感叹其学习能力高超，非常人可及。而另一种可能，笔者大胆揣度，这是他从中国带回的一件未署款印的赵氏真迹，其书风正符合至大、皇庆期间赵孟頫的书法面貌，其咏梅的内容与雪村友梅法名也相合，为表珍重，雪村在轴上钤了自己的印，而被后人误当为了书作的作者。无论哪种情况，这件作品均应视为赵体大字行草立轴风格的优异之作。

七、结论

赵孟頫作为元代最重要的书家，其立轴形制的作品因罕见和真伪难辨，而未得到充分研究，成为书法史中缺失的一环，但这一类型作品对于全面认识赵孟頫书法成就有特殊意义。虽其最初的实用场景可能源自屏风，但仍可以由此窥探赵孟頫是如何承前启后，在立幅空间内发挥创造能力，从而为后来明清立轴作品的流行和成熟，奠定重要基础。

而确定哪些作品是赵孟頫真迹，是研究的基础。通过对传世三件赵款大字立轴作品的对比分析，可以得出结论，它们的风格特征更符合赵孟頫的个人书写习惯，不能排除为赵氏真迹的可能。另一方面，可以确定的是，这些作品与明初书家金琮并无关联。虽金琮以善学赵孟頫出名，也确实有伪贗赵书的前科，但比较观察后，可知金的能力尚不能达到以假乱真的地步，不论用笔、结体、用字习惯还是章

法处理，与以新乡博物馆藏《五言诗轴》为代表的赵款大字立轴作品存在全方位的距离，故可以排除金琮是这些立轴作品真正作者的可能。

（作者为中国美术学院考古文献与古物研究博士生）

注释：

- [1] 杨仁恺《中国古代书画鉴定笔记》第五册，辽宁人民出版社，2014年，第2391页。
- [2] 刘九庵《中国历代书画真伪鉴别图录》，故宫出版社，2013年，第89页。
- [3] 王连起编《赵孟頫墨迹大观》，上海人民美术出版社，1995年。
- [4] [明] 詹景凤《詹东图玄览编》卷二，《中国书画全书》，上海书画出版社，2000年，第19页。
- [5] [元] 赵孟頫《赵孟頫集》，钱伟强点校，浙江古籍出版社，2016年，第149页。
- [6] 《赵孟頫书画全集》卷一，故宫出版社，2016年。
- [7] 方闻《超越再现》，李维琨译，浙江大学出版社，2011年版，第350页。
- [8] 同上，第351页。
- [9] 王连起《书画的鉴定与收藏史问题十谈》，来源：2019年12月30日荣宝斋书画艺术品鉴赏与投资高研班讲座整理报告，https://mp.weixin.qq.com/s/q9D2hG33s3VSHgzQz2_UAQ。
- [10] 朱谋璣《书史会要续编》，《中国书画全书》第四册，上海书画出版社，2000年，第484页。
- [11] 王连起《赵孟頫书画真伪的鉴考问题》，《中国书画鉴定与研究—王连起卷》，故宫出版社，2018年，第260页。
- [12] 赵华《一件张冠李戴的金琮书法》，武昌书画公众号。
- [13] 同[8]。
- [14] 赵华对于传世赵孟頫作品真伪印章有专文研究，并给予笔者帮助，在此表示感谢。
- [15] [元] 赵孟頫《赵孟頫集》，钱伟强点校，浙江古籍出版社，2016年，第158、159页。
- [16] 有关雪村生平，参考李盈悦《雪村友梅及其〈岷峨集〉研究》，四川师范大学硕士学位论文，2018年。
- [17] 李盈悦《雪村友梅及其〈岷峨集〉研究》，四川师范大学硕士学位论文，2018年。
- [18] 黄惇《杭州到大都——赵孟頫书法评传》，《中国书画全集》43，荣宝斋出版社，2002年，第26页。

数世传真容 艺为吴中冠（下）

——清代常熟胡氏祖孙的肖像画创作

□李 军

三、胡芑孙、胡琴庵父子传承家学

咸丰十年（1860）庚申之难，对苏州摧残极大，胡骏声客死异乡，独子亦未返乡。关于胡骏声的子女情况，蒋宝龄《墨林今话》卷十五“望禹书屋”条称他“有女名清，字若莲。善钩染花卉，得同邑朱济源（即朱素涛）指授，及笄患弱病卒”^[53]，未说有子。胡清虽有绘画的天赋，可惜体弱多病，十余岁便夭折。

齐学裘《见闻随笔》卷二十五《总领众香图》一条说胡骏声有“子一，茂才，乱后不知所终”。其子应是道光二十九年（1849）二月七日在潘遵祁家代咯血病发的胡骏声招待客人的胡梅村^[54]，他在《翁心存日记》中出现得并不多。此前，道光二十八年二月廿五日《日记》有“（清晨，肄业生）胡谷壬（映琪）、胡国超（梅村）、顾世骏（轶侪）等”来见的记录^[55]，则胡梅村名叫胡国超，当时正跟随翁心存读书。照翁心存、齐学裘二人所述，胡梅村似不再以写真谋生，转而用功于科举考试，中过秀才。民国《吴县志》卷七十六下有胡国超小传，证实以上推测基本无误：

胡国超字梅村，骏声子。常熟诸生，流寓苏州，善吟咏，著有《韵兰仙馆诗集》

（临川李联秀序）、《世保堂文集》。子二：长亮功，字惕人，善太素脉；次淦，字芑孙，能承祖业，工写照，善画芦雁。（胡则鄞述）^[56]

胡梅村《韵兰仙馆诗集》前既有李联秀序，很可能他曾侍父寓海门，与李氏结识，以诗集求序。据潘遵祁《四叠前韵寄胡芑香海门》诗中有“聪明孙子堪排闷”一句，胡骏声应是举家避居海门，子孙皆随行。若齐学裘所言不虚，胡梅村恐同治初年就已不在人世。同治十一年（1872），翁同龢丁内艰，回乡守制，七月初八日“胡芑香之孙（芑孙）来晤”^[57]，次年（1873）八月初九日又云：

大雨。乘轿至胡芑孙处（并晤其兄惕人，其侄某）。哭何子贞前辈。谒李眉生，情话良久，即饭于彼。归途至中市谒盛旭人，不值。^[58]

胡骏声的长孙胡惕人精于医术，次孙胡芑孙传乃祖肖像画的衣钵。龚方纬《清民两代金石书画史》谓“胡岫云，字芑孙（芑香孙）。工花卉，又精医术”^[59]，应是将胡亮功、胡淦兄弟二人误作一人之故。

前文谈及胡梅村不以家传的写真技术谋生，想必胡骏声赞成其业儒，毕竟从科举走入仕途，

才是光大门楣的正路。另一方面，以丹青谋生之苦，胡骏声就有深刻体会，故其孙辈中，胡惕人习医，以悬壶自给。继承祖父的写真之术，并非胡芑孙本愿，《翁同龢日记》同治十一年（1872）十一月廿二日云：

晴，暖。写经。胡岫云（芑翁之孙）来辞行，并囑荐一征收馆，念两世交情，不得不允。^[60]

足见，胡芑孙并不以写真为终生志业。不过，从同治十二年（1873）三月二十日翁氏记“胡岫云来，囑其摹亡室像”^[61]看，胡芑孙的肖像画确已得祖父真传，声名在外。潘遵祁的同年好友杨沂孙（1813—1881）有《吾邑胡芑香为传神绝艺，今不易觐矣。其孙曰芑孙，习其业，为予写照，自题此诗》云：

人谓是濠叟，有人曰非也。胡然似汤盲，审谛似诚颇。形貌恒河沙，焉能无似者。偶尔具此形，何丑复何冶。况形随年换，孰真复孰假。即此四岁孩（图中并写成姑），谁不云婀娜。洎乎鲐背时，定然讶非我。圣贤所以存，功德言非痾。区区形貌间，妹妯褒骊夏。与夫施都朝，至今赢笑骂。象教所由立，孝敬起愚下。金人牖魂梦，泥塑神庙社。是有至理寓。瞻印无苟且。若彼蚩蚩氓，对面侮孀爹。何能语临质，惟知信甲马。定省礼胡数，拜跪泪胡洒。见面如未面，谁复认阿堵。见闻心目瞿，此义知者寡。我今画老幼，寄兴亦诚伙。似我与似人，平视固两可。人我本相似，求异反两叵。即今写汤盲，将云为濠写。谁能齐是非，何不浑俗雅。若以示曾元，更不辨那个。或落好古手，藏弃竟不舍。形画两无取，题诗博高价。^[62]

光绪三年（1877）丁丑冬，胡芑孙应邀为江阴缪岐写照，名曰《柳村图》，杨沂孙、杨泗孙、翁同龢、杨恩海等先后为之题咏^[63]。

其实，胡芑孙的肖像画彼时在苏州已小有

名气。早在同治十年（1871）五月二十六日，顾文彬在第十一号《家书》中问顾承：“汪佑生曾否归家？向借明贤图册，共若干人，先抄示，欲各写一传也。其像或请子辛或请岫云皆可，摹一副本。”^[64]次年（1872）四月初三日，他又和顾承说：

至于绘祖先像，岫云足胜其任。汝母之像，凭空摹拟恐难求似，或汝积诚所感，能得其仿佛耳。汝三姨母我见过，并不像，七姨母却记不得。问祝三，倘有几分相像，便可邀岫云先为七姨母画一照，再加增减，较有把握耳。^[65]

让胡芑孙在清末苏州文人群体中备受赞誉的，正是他祖父胡骏声最擅长的肖像画，其具有代表性的作品便是与《问梅社七贤图》《沧浪五老图》等一脉相承的《吴中真率会》《吴中七老图》系列。顾文彬《过云楼日记》光绪五年（1879）九月初九日云：

在怡园举真率会，午刻入席。到者李香严、吴愉庭、潘养闲，不到者沈仲复（因姐病剧）、彭訥生（扫墓）。席散后，胡岫云来画照，香严、愉庭各画墨骨一纸。^[66]

同年十一月廿三日顾文彬“往晤胡岫云，送与画真率会照三元，前付五元清讫。带归少仲、眉生两份，即送交眉生，并荐任舜琴可以补图。眉生已允他日送来。余自携少仲一份送交愉庭。愉庭嫌已照之瘤太大，玉泉面色太红，囑余送令略改”^[67]。据顾氏所述，参与真率会的每个人都请胡芑孙画过一张雅集图。过云楼藏本今归苏州市档案馆，卷前有光绪八年（1882）吴云（1811—1883，号愉庭）题“吴中真率会图”引首，后有光绪六年（1880）秋顾文彬、七年（1881）李鸿裔、八年（1882）彭慰高、吴云、沈秉成、潘遵祁题跋，惟图上无款无印（图8），若非《过云楼日记》的记录，今必不知系胡芑孙写照、任薰补景。南京博物院藏两卷《吴中七老图》，其一有“海虞芑孙



图8 胡芑孙、任薰合作 吴郡真率会图 苏州市档案馆藏



图9 胡芑孙 吴中七老图 南京博物院藏

胡淦写照并补图”落款，下钤“胡淦”朱文方印^[68]，可以确定此为胡氏所作（图9），图中七人与苏州市档案馆藏《吴中真率会》完全相同，而前无引首，卷后仅有光绪八年（1882）彭慰高题两段，因疑此为七卷中由彭家保存的一卷。另一卷有光绪五年（1879）杨沂孙题“吴中七老图”五字引首，卷后有同年俞樾作《吴中七老图记》及吴云、李鸿裔、杨沂孙、赵烈文、沈秉成、蒋德馨、杜文澜、勒方琦等题咏，上款为潘曾玮。图中仅有“海如画印”白文方印，故今定其作者为林福昌，是否存在胡芑孙与林氏两人合作的可能？惜无证据。不过，光绪六年（1880），胡芑孙曾应潘曾玮之请，补绘其父潘世恩小照，沙馥补图，即今藏南京博物院的《潘世恩像》卷（图10）。同年二、三月间，胡芑孙数次往铁瓶巷顾家，为顾文彬写照，据《日记》载：

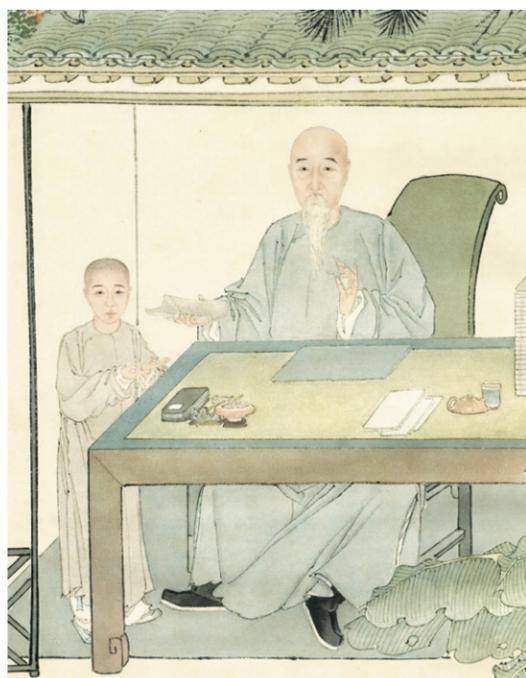


图10 胡芑孙、沙馥合作 潘世恩像（局部） 南京博物院藏

二月廿三日：胡岫云来，为余画册页小影，面如指顶大。据云伊从未画过小者。尽日之长，画成二纸，颇为神似，皆正面。

二月廿八日：芑孙为余写第三照，侧面。

二月廿九日：芑孙写第四照，即昨墨骨。

三月初一日：芑孙画照。

三月初三日：午后，芑孙来写俯面照。

三月初四日：午后，芑孙来写仰面照。

三月初九日：午后，芑孙来写照。

三月初十日：午后，芑孙来写照。

三月十一日：芑孙写照，至此共得十二帧，送与润笔十元。^[69]

胡芑孙共用八天时间，为顾文彬画成一套十二开肖像册，得润资十元，每开不到一元。此册今不知流落何处？胡芑孙将写真之技，传给其子胡祥，即为江标摹黄丕烈《镜中影》之胡琴安，其号又作琴涵、琴庵、勤安等。苏州博物馆藏有胡祥《仕女》扇页（图11），款署“斜倚薰笼坐到明。厚夫仁兄大人雅政，琴盒胡祥”，下钤“琴庵”朱文方印。龚方纬《清民两代金石书画史》有传：

胡琴涵（涵亦作舍），岫云子。工花卉、

仕女（名祥，涵又作舍，并善人物）。^[70]

胡芑孙应有一女，嫁予黄丕烈玄孙黄望帖。黄氏《士礼居分题咸宜女郎诗册》内有光绪八年（1882）八月十四日潘遵祚作《黄丈堯圃先生镜中影小象，为先生之元孙实甫、望帖昆仲题，如先生自题绝句之数，并仿其疑，意在怀旧言情，故不复及咸宜集也》诗八首，其二云：

笑貌声音尚宛然，恍亲旧雨吮毫妍（图为老友胡芑香所写）。文孙喜获东床婿，应信良缘是夙缘（近遇望帖，得重展是册。望帖为芑香孙岫云婿）。^[71]

黄望帖的夫人胡氏，可能是胡琴涵之姊。潘钟瑞《香禅日记》光绪十年（1884）十一月初六日有“课暇写贺胡芑孙郎勤安完姻小对一副”^[72]，无疑胡琴涵晚至本年才成婚。且胡芑孙有子二人，据《香禅日记》光绪十一年（1885）五月十五日云：

仓石回寓，仍同行，过交让王庙。因神寿，有音乐唱戏，游人集焉。过胡芑孙家，进去，仓石有画件托之。见芑孙及两子勤安、俭安。勤安一号琴庵，亦能画。俭安一号剑庵，习举业，谈顷出。又西至仓石寓门首而别。^[73]

可见，胡琴涵还有一弟号俭安（一作剑庵），



图11 胡祥 仕女扇面 苏州博物馆藏

与祖父胡梅村一样，改习举业。按：光绪十一年（1885）五月，吴昌硕已迁居西美巷^[74]，他托胡氏的画件，很有可能是肖像画。交让王庙位于乐桥附近的干将坊，胡氏父子住所必在干将坊、西美巷之间。果不其然，《香禅日记》光绪十四年（1888）四月十五日云：“至干将坊巷胡琴庵家，但

见其老翁岫云，谈画。”^[75]至此，可以确定胡芑孙、胡琴涵住在乐桥东侧的干将坊巷，与过云楼顾氏所在的铁瓶巷相去不远。故在潘钟瑞日记中，屡有在怡园偶遇胡琴涵的记载。如光绪十年（1884）四月十一日，潘氏约吴昌硕、顾澐、金心兰等游怡园，遇胡祥、潘敦先（潘遵祁三子）于园中。光绪十三年（1887）三月廿四日，游怡园，再遇胡祥。次年（1888）三月十七日云：

傍晚出，街路已燥。游怡园，牡丹大开，且受雨稍摧，不看，行将剪去。遇熟识人甚多，与芑孙、琴庵乔梓同坐吃茶。^[76]

是父子俩一起游园赏花，与潘钟瑞又一次相遇。光绪十四年（1888）五月廿六日，潘钟瑞“赴廉夫之约于乐桥聚仙楼，心兰已在，少时子振来，少时煦谷来，少时琴安、熙年来，天晚，余先起以行”^[77]，陆廉夫、金心兰、许子振与吴大澂结怡园画社，胡琴涵与之相熟，后遂有入吴氏幕府，为窳斋及其母、夫人画像等事。

潘钟瑞曾请胡琴涵为其画像，《香禅日记》光绪十四年（1888）四月初六日云：

始批阅东林卷。……胡琴庵来，余约其来为余写画小照。遂搁起卷子，倩其画焉。因取从前诸名家为余所作小像付观

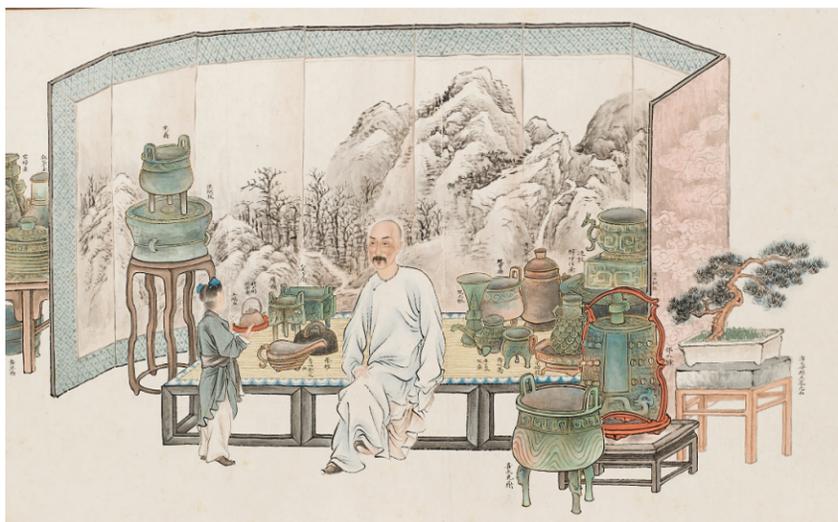


图12 胡祥、陆恢合作 窳斋集古图（局部） 上海博物馆藏

之，各有品评。今画一小独立形，徐徐点染。……余候琴庵画完，送之去然后收拾各物了，乃就东园茶话。^[78]

同年四月十五日，潘氏至干将坊巷胡家，晤胡芑孙谈画，“理前日琴安所画小照，尚未补景，先送以润笔一元”^[79]，至六月十九日始“湾胡琴安家取小照以行”^[80]，六月廿九日题之，名曰《得剑图》。

光绪十六年（1890），吴大澂因母亲去世，回乡丁忧。至十八年（1892）夏起复，入京候选，携新装《窳斋集古图》入都，征师友题跋，今藏上海博物馆。《集古图》分上、下两卷，下卷前的吴氏小照（图12），即出于胡琴涵之手，景则由陆廉夫补绘。图中仅钐“陆恢私印”白文方印，而无胡氏款、印，幸有吴湖帆小字补注记此事：

右窳斋公五十八岁像，琴川胡琴涵先生所画。而衣服布景、钟鼎彝器、围屏山水等皆吴江陆廉夫先生（陆恢）画也。公另有五十八岁画像，亦胡、陆二氏作，面相如一。时在光绪十八年，正服阙入覲授命湘抚也（见后王文敏公跋）。

胡琴涵、陆廉夫合作的另一幅吴大澂五十八岁

小像，不知是否即现由吴氏后人保存的吴大澂冬服坐像？惜图上无作者款、印，无法确定。吴大澂任湖南巡抚后，于光绪二十年（1894）正月廿三日致侄子吴本善家书中，提及请胡氏摹绘真德秀像：

现属蕴石绘湘中名贤像，真老二有真西山像，乞代为一借，属胡琴涵临出寄下（送洋一元）。^[81]

胡氏父子画开相的润格，从光绪六年（1880）胡芑孙为顾文彬写照，到十四年（1888）胡琴涵为潘钟瑞写真，再到二十年（1894）胡琴涵摹真德秀像，大约每幅一元，这一行情十余年基本没变化。且胡芑孙、胡琴涵父子的画开相功夫在当时堪称一流，被潘遵祁、顾文彬、吴大澂等看重，便是明证。光绪二十一年（1895），吴大澂在中日甲午战争中失利，奉旨仍回任湘抚，夫人陆氏随之入湘，途中不幸病故。吴大澂于四月廿二日写信给苏州的侄子吴本善，称陆夫人的“喜容属琴涵画，明后日可竣”^[82]，次日他又致函兄长吴大根说“韩太夫人遗像，属琴涵敬摹一轴，乞交昂千带湘（用洋铁筒裱好，可不受潮）”，原函后有吴湖帆附注：

乙未四月廿二日湘抚署中。琴涵为胡芑香曾孙，名祥，常熟人。承家学，以写照著名。吾家祖先遗像，光绪间重摹者都出其手。^[83]

同年（1895）八月初二日，吴大澂写信告诉吴大根“韩太夫人像已属琴涵临出一本，交许铉带回。其临本乞交訥士代为付装，留在家中可也”^[84]，然则，此次吴大澂赴湖南，胡琴涵应是作为幕僚之一随行

入湘，其母韩太夫人的喜神及祖先像，可能就是胡氏在此期间重摹的。

两月之后，光绪二十一年（1895）十月中旬，吴大澂被劾罢官，返回苏州。恰好两江总督张之洞奉旨办理绘刻《钦定元王恽承华事略补图》一书，吴大澂主动承揽此事，复荐陆廉夫、胡琴涵、倪墨耕、沈塘等人绘图^[85]。《钦定元王恽承华事略补图》作为清末内府刻本的殿军之作，其版画为研究者所重视，胡琴涵却未因此留名。光绪二十三年（1897）十一月，江标在《黄芑圃先生年谱》的《黄芑圃先生像》（图13）识语中称：

芑翁六十三岁像，原装入《鱼元机诗思图》题词册中，从先生后人实夫借得，即乞芑香孙琴安重摹，刊入《年谱》。^[86]

与胡琴涵相识的江标竟也偶有疏忽，将他误为胡骏声的孙辈。有点像胡骏声的《梅社七贤图》，因江标的误解，以讹传讹百余年，给考察胡氏祖孙生平事迹增加了一些疑团。

常熟胡氏一家，胡骏声、胡梅村、胡芑孙、胡琴涵祖孙四代中，有三代以写真著称于世。从胡梅村改攻举业开始，其长子胡惕人改行习医，胡芑孙次子胡俭安亦业儒，却未能转变家族的命运。胡琴涵同辈中，其堂兄弟胡庆曾在



图13 《黄芑圃年谱》书影 清光绪刻本

坐馆教书的同时，以写真补贴家用。《翁同龢日记》光绪十七年（1891）五月十一日云：

晚邀胡稚潜（庆曾）便饭。稚潜者，艺香翁之曾孙，梅村之孙，此孙之侄也。年三十六，教读，以画为生，画人物尚秀，投余求馆。^[87]

从《翁同龢日记》看，光绪二十九年（1903）九月，胡庆曾还曾寄食物给翁氏^[88]。胡庆曾生于咸丰五年（1855），似年长于胡琴涵，两人可能入民国后均健在。然而，随着清末西方摄影术的传入，照片慢慢代替喜神、雅集图的功能，肖像画的实用功能日渐衰落，从道光初年到光绪末年以写真擅名画坛近百年的常熟胡氏家族随之为世人所淡忘。

（作者为苏州博物馆副研究员）

注释：

[53] 蒋宝龄《墨林今话》，上海古籍出版社，2015年，第345页。

[54]《翁心存日记》，中华书局，2011年，第699页。

[55]《翁心存日记》，中华书局，2011年，第640页。《日记》道光二十八年二月四日云：“清晨汪小珊、胡梅村来。已初登岸拜客，晤李吉人方伯、曹一如、胡艺香乔梓。”又，同月廿四日云：“又访胡艺香乔梓、汪秉斋昆仲。”

[56] 王骞《民国吴县志校补》，第十二册页176-177。胡有鄂，一名有丰，字煥章，号蛰庐，常熟人。善书画，很可能是胡氏后人。

[57]《翁同龢日记》，上海辞书出版社，2019年，第964页。

[58]《翁同龢日记》，上海辞书出版社，2019年，第1028页。

[59] 龚方纬《清民两代金石书画史》，凤凰出版社，2014年，第294页。

[60]《翁同龢日记》，上海辞书出版社，2019年，中西书局，2012年，第985页。

[61]《翁同龢日记》，上海辞书出版社，2019年，第1006页。

[62] 杨沂孙《观濠居士遗著》，清抄本。见《清代诗文集汇编》第653册，第461页。

[63] 缪辛龙主编《江阴东兴缪氏家集》，上海古籍

出版社，2014年，第1621-1623页。

[64]《过云楼家书》，文汇出版社，2016年，第52页。

[65]《过云楼家书》，第146页。

[66] 顾文彬《过云楼日记》，文汇出版社，2015年，第497页。

[67]《过云楼日记》，第499页。

[68] 庄天明主编《明清肖像画选》（天津人民美术出版社，2003年）将此图作者误作“胡淦”，以致引用此图者多沿袭其误。今从原图题款及文献记载两方面看，均应作“胡淦”。

[69]《过云楼日记》，第505-506页。

[70] 龚方纬《清民两代金石书画史》，凤凰出版社，2014年，第294页。

[71] 叶昌炽《缘督庐日记》，江苏古籍出版社，2002年，第3册第1470页。

[72] 尧育飞整理《潘钟瑞日记》，第232页。

[73] 尧育飞整理《潘钟瑞日记》，第272页。

[74] 光绪间，吴昌硕在苏州之住址变迁，参看李军《光绪时期吴昌硕在苏事迹补考——以潘钟瑞〈香禅日记〉稿本为主》，《艺术工作》2016年第4期，第50-57页。

[75]《潘钟瑞日记》，第511页。

[76]《潘钟瑞日记》，第505页。

[77]《潘钟瑞日记》，第523页。

[78]《潘钟瑞日记》，第509页。

[79]《潘钟瑞日记》，第511页。

[80]《潘钟瑞日记》，第527页。

[81] 李军整理《憲斋公家书》第九七通，见《历史文献》第21辑，上海古籍出版社，2019年，第119页。

[82]《憲斋公家书》第一一七通，见《历史文献》第21辑，第132页。

[83]《憲斋公家书》第一一六通，见《历史文献》第21辑，第131页。

[84]《憲斋公家书》第一四〇通，见《历史文献》第21辑，第140页。

[85] 详见李军《清内府本〈钦定元王恽承华事略补图〉编印考——兼论吴大澂晚年与张之洞的交往》，收入《2014年中文古籍整理与版本目录学国际学术研讨会论文集》，广西师范大学出版社，2015年，第703-728页。

[86] 江标《黄芑圃先生年谱》，清光绪刻本。又冯惠民整理《黄丕烈年谱》，中华书局，1988年。

[87]《翁同龢日记》，上海辞书出版社，2019年，第2492页。

[88]《翁同龢日记》，上海辞书出版社，2019年，第3529页。

元明之际印学的地域性转移——朱珪

□ 刘 墨

在中国文人印史上做出巨大贡献的赵孟頫与吾丘衍二人，更多还是自己篆印之后再交给别人去镌刻的，在《吴县志》中，记录了一名名为谢杞的印工，“贞元间，钱翼之有二私印，为吾衍所篆而杞刻之”。吾丘衍《竹素山房诗集》中有一篇题为《赠刊生林玉》的诗：“我爱林生刻画劳，能于笔意见纤毫。牙签小字青铜印，顿使山房索价高。”从中可见因为林玉的刊刻技术高超，因而吾丘衍篆印的价格也增加了一些。又有《赠图书钱拱之男二绝句》，其一云：“一种青铜自琢磨，尔家铜色似宣和。十年为尔腾身价，不道平身篆已多。”这大概是一直和吾丘衍保持合作的印工了。

从诗中也可以得知，吾丘衍可能比较偏爱于青铜，当然并不排除牙或玉一类的材质。同时也可以推测出赵孟頫印章所采用的材质。这些材质非常坚硬，必须采取一些特别的方法即特殊的工艺制作才能完成。从“君子不器”的角度说，让文人来从事这种工艺式的制作，在当时很有可能会被认为是失身份的事情。

尽管宋人已经在用象牙、犀角、黄杨木、竹根等材质而非金、铜、玉、水晶等来制印，但是面对这些坚硬的材质，文人们难免因感到棘手而难于自己操作，他们一直在寻找一种能够代替这些坚硬的材质的东西，自己设计，自己制作，可以在上面任意地奏刀，轻松地玩味

篆刻中所具有的只能他们自己才能表达出来的精美意味。

这种愿望终于很快因为找到了一种新的材质而实现了。

刘绩在《霏雪录》中记载说：“以花药石治印者，自山农始也。”刘绩，字孟熙，别署西江先生，洛阳人，却久居于绍兴，既与王冕同时，又与王冕同里，因而他的记录是可信的。^[1]

“山农”者谁？——王冕是也。

王冕（1287-1359），字元章，号煮石山农、饭牛翁、会稽外史、梅花屋主、方外司马等。浙江会稽人，屡举进士不第，遂隐居于九里山，筑室三间，题曰梅花屋，自号煮石山农。他是元朝著名的画家之一，以画梅而著称。

如果说王冕在艺术史上有什么非常突出的创造的话，那么，一个是他对画梅技巧的改进，另一个就是他在篆刻史上的开拓：以易于受刃的石质印材来刊刻印章——不论是王冕无意中的偶尔发现，抑或是他专心搜访的结果——正是这种易于受刃的石材的运用，才为以后的明清篆刻艺术的蓬勃发展，提供了基础。盖艺术之发展，往往随材质之变化而发展——材质愈易于控制，则表现思想、情感愈为方便。

前文刘绩所说的“花药石”，或作“花乳石”，或作“花蕊石”，其实并不一样。黄惇考证，花药石产于离绍兴不远的萧山，酱红色，石上

时有乳白色的斑点，属叶蜡石，品质比不上后世称为“灯光冻”的青田石，但也是理想的印材。后来浙派篆刻的领军人物丁敬，刻过一方“用拙斋”的印，边款上明确刻道：“石固丑，花蕊石，王元章所喜者，颇宜雅人几上耳。”

所以孔云白在《篆刻入门》中说：“元、明易代之际，会稽王冕自号煮石山农，创用青田花乳石刻成石章，以代晶玉犀象，截切琢画，称其意气，如以纸帛代竹简，无人不称便，从此范金琢玉，专属工匠；文人学士以牙石寄兴，遂列艺事。”这种概括，极其精当，就像文人画的金碧山水和水墨山水之区分一样，工匠“范金琢玉”，文人“牙石寄兴”。

尽管许多研究者并不同意把以石刻印之始归于王冕的名下，但是我们却可以肯定，从王冕开始，石章才在文人中变为一个普遍运用的印材，给文人治印提供了无限的方便。因此，在孔云白的话中，最深入肯綮的词句，就是“寄兴”二字。

从美学上来说，中国文艺中的“兴”，是一种先于艺术形式而存在于内心——它首先是一种生命历程、过程、动作，其次则是在内心形成物、借助于某种艺术媒介而为形式——它直接指向的，是与艺术和审美相关的更为深层的、更具活力的生命表现和存在状态。这种倾向在元代的艺术中普遍存在。元僧觉隐曰：“我尝以喜气写兰、以怒气写竹。”李日华则发挥道：“盖谓兰叶势飘举，花蕊舒吐，得喜之神。竹枝纵横错出如矛刃，饰怒耳。”而王冕采用了极易操作的石质印章，使后世的文人们在印章里也和书法、绘画一样，自如地抒发文人之思想与情怀。

从他们所留下来的作品中，我们可以看到，在书画作品上大量地运用印章，已经成了一种风气，甚至是书画创作完成之后必不可少的一道程序。

在印章风格方面，他们也无一例外地采用

了赵、吾二人所开创的两种风格：要么是汉印的古雅质朴，要么是元朱文的婉约流畅。这几乎是从元人开始暨明清流派印章的一个最为基本的审美取向，甚至可以称为明清流派篆刻史的“双重变奏”。

较之于宋代文人用印，他们的确是抛弃了宋代印章的怪诞奇巧，而准之以平正典雅、明朗豁脱——我们是否可以将这种倾向称之为“印章的雅化”呢？我们可以为元明之际的文人印的兴起作一概括：

- 一、确立了以汉印为主要参照风格，即以“古雅”为主格调的印章美学特色；
- 二、对易于受刃的石质印材的采用；
- 三、文人审美意识的灌注；
- 四、文人篆刻家群体的出现；
- 五、开始出现与之前集古印谱不同的由篆刻家自治的印谱；
- 六、使印章成为书画作品不可或缺的组成部分。

如果说，赵孟頫从美学理论上开文人治印之先河，从而把它导向古雅清新，吾丘衍在具体的创作上多所发明的话，那么，从王冕开始，文人们终于不再在印章制作的大门之外徘徊。自王冕专以石章刻印始，就标志了文人们所长期探索的集印章之书写、设计、镌刻于一体的时代的里程碑——沉寂了千年之久的印章艺术，从此又开始大放异彩！

值得注意的是，赵孟頫是湖州人，吾丘衍、吴叡是杭州人，王冕是诸暨人，而吴叡（1298—1355）的晚年，则移居昆山，将刻印技艺传授给昆山人朱珪，这意味着，14世纪以杭州为活动中心的文人印作者，渐渐向苏州转移。

吾丘衍的弟子吴叡，字孟思，号雪涛散人，杭州人。存世有《吴孟思印谱》一卷，也叫《汉晋印章图谱》，共存印92方，分别为官印篆式、私印式、汉官仪。印下注有释文、印材、钮式

等等，这一印谱尚可在《说郭》中见到，虽然摹刻的面目失真，却是现今唯一可见的宋、元时期的印谱。

张雨所称赞的朱珪（约1316—约1378）——如今篆刻史研究者不太重视朱珪，但在我看来，他却是一个关键性的人物，即只有通过朱珪的关注，才能回答为什么文人印章会从浙江（杭州、湖州）到江苏（苏州）并最终形成吴门印派。

进言之，王冕在篆刻艺术史上取得了辉煌的成就，但他随后的影响却没有我们现在所熟知的那样大。因为只是从《儒林外史》小说流行之后，他才为世人所瞩目。明代印学一派比王冕更著名与更有影响力的，是比王冕晚了140年的文彭。

但这中间，一定有一个桥梁式的人物，这个人物，就是朱珪。

朱珪，字伯盛，昆山人，他曾向吴叡学习书法，遍仿夏商周三代金石刻辞，于《石鼓文》《峯山碑》尤有体悟。刘基《诚意伯刘文成公文集》卷八《吴孟思墓志铭》称吴叡：“少好学，工翰墨，尤精篆隶，凡历代古文款识制度无不考究，得其要妙，下笔初若不经意，而动合矩度，识者谓吾子行、赵文敏不能过也。故四方来求书者日众。”吴叡晚年客居昆山之后，为当地官私碑志书写了不少篆额与碑志文，朱珪把经由他自己亲手所刻者辑入了《名迹录》中。

比起朱珪来，作为前辈的吴叡交游更为广泛，他与东南地区的名士如张雨、倪瓚、王冕等来往密切，显然，朱珪日后与当时名流能有广泛的交往，离不开吴叡的扶持。在《名迹录》卷六《附赠言》中，还能见到朱珪师法吴叡一些重要纪录：

卢熊《〈字原〉、〈表目〉跋》云：“右朱珪所摹吴孟思篆书《字原》暨《说文表目》也。孟思尝为胡膺写《说文解字》一部，既成，且谓托熊分注其下，今书藏吴氏，然犹缺其注字未完。珪爱其篆法，摹此五百四十字，求予小

楷补缀其间，因为改正讹误。”

又，张翥、陈世昌、郝经、释清欲、顾瑛等人所作《题朱伯盛所藏吴孟思书三体〈心经〉》：

张翥云：“孟思以钟鼎、篆、隶三体书《心经》，严劲清润，有商周秦汉之遗法。吴朱珪氏工篆字，故孟思写此以赠。珪当为入石，传诸后世，诂不以河南视之也。”

郝经云：“予闻孟思先人玉溪翁好游，其家故多秦汉石刻，用力既久，色色精诣，自吾竹房、赵松雪、虞道园以下便为第一手。昆山朱珪，隐于方寸铁，盖亦黄鹤仙、伏灵芝之俦也。宝藏此卷，不以轻示人，宜及其目力勒诸坚珉，以传好事。”

顾瑛云：“予友朱君伯盛，精字法，悟空相，故濮阳吴孟思为书三体《心经》以赠。前有淮海张叔厚（按：张渥字叔厚）白描观世音像，引首久欲题识而观其人。适予同访了翁庵禅老（按：释清欲字了庵），伯盛出此卷，一见而了庵言下意会，即拈笔一一重为指出，信当世之三绝也。”

由众人的题跋来看，朱珪与吴叡之间，关系极为良好。

除此之外，他还学习赵孟頫、吾丘衍诸家的印章风格，张雨将他刻的印集，命名为《方寸铁》，杨维桢专门为他撰写了《方寸铁志》：“古之豪杰，修己治人者，必自方寸铁始。黄金白玉可磨，此铁不可磨也。子以是铁，印诸金银铜玉犀象，使佩之者，皆无愧乎是铁，外史氏心印之教行矣。吁，岂真求工于刻画，无戾夫古制也哉！”^[2]

苏州人朱存理（1444—1513）《珊瑚木难》卷三专门收录了顾瑛、陆仁、秦约、元鼎、朱经、陈世昌、钱惟善、陆居仁、张绅等人为朱珪篆刻所作的诗文铭赞，这堪称是篆刻史上出现的第一个与篆刻家有关的文献汇编。朱存理特意提到：“成化乙巳夏五月八日，借昆山黄应龙抄本录于小楼。”成化乙巳，即1485年。从这批文

献资料来看，他们对篆刻家的赞扬，丝毫不弱于诗文书画！

他的同乡顾瑛（1310—1369）就将他的品性与篆刻艺术联系起来一起评价：

伯盛朱隐君，余西舜草堂之高邻也。性孤洁，不佞于世，工刻画及通字说。故与之交者，皆文人韵士。予偶得未央故瓦于古泥中，伯盛为刻“金粟道人私印”，因惊其篆文与制作，甚似汉印。^[3]

在这段文字中，值得注意的是朱珪这个人“性高洁”“通字说”“似汉印”，这似乎成了一个印人与印章艺术是否合格的品评标准。

堪称14世纪中国文艺沙龙的召集人顾瑛对朱珪极其欣赏，在诗文中反复提到朱珪。

在朱珪所交往的师友中，顾瑛是一个关键人物。《名迹录》卷六《附赠言》中赠与朱珪诗文的那些名士，几乎都曾参与了顾瑛的玉山草堂雅集。顾瑛的父亲顾信为赵孟頫弟子。顾瑛家境富有，40岁的时候就当家产交给儿子顾元臣，筑玉山草堂，一头扎进文化圈中，图书器玩，甲于江左，文采风流，倾动一时。元末的江南一带虽然是以杭州为政治文化中心，但太湖地区的苏州、松江等地的经济文化，却更吸引文人的到来，尤其是至正十二年（1352）因红巾军与元军在杭州激战，原居杭州的富绅文士就纷纷避入吴地，因而此处所荟萃的人文，远胜于其他地区。

顾瑛在昆山玉山草堂举办的雅集，见于史料记载的大小共有50余次，柯九思、张雨、黄公望、倪云林、杨维桢、卢熊、王蒙、陆仁、周砥、陈基、袁华、秦约、李孝光、郑元祐、

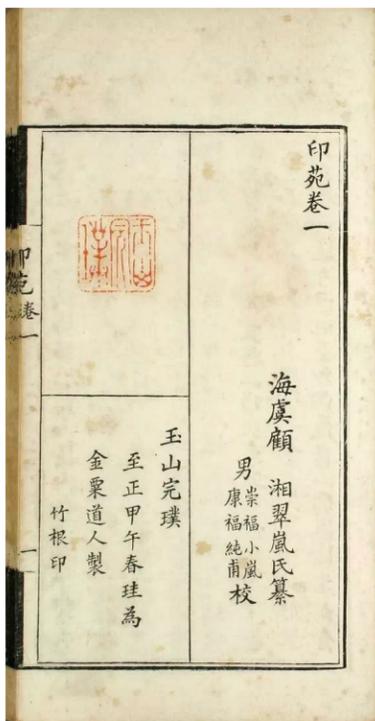


图1 朱珪 玉山完璞

郭翼、于立等纷纷与会。从《玉山名胜集》来看，朱珪也曾参加过多次。（图1）顾瑛《赠朱伯盛诗》云：“我家金粟道人章，瓦款蟠螭识未央。千古典型今复见，佩之何必兽头囊。”《焚香为说书以为识》云：“当心一画到如今，画画皆心不可寻。尽说朱珪精字法，看他那画上求心。”

《四库全书》还收录了朱珪的《名迹录》，这一著作是朱存理从黄应龙的藏本中抄出来的。书末均有明成化二十二年（1486年）朱存理一跋：

昆山黄应龙嗜古好学，所畜奇书异传，并一时典故，与予同所好也。去冬寓昆僧寺一

月，与应龙日相接论，因借此《名迹录》一编，岁久蠹简，不敢托诸人，遂手录之，连序目五十三纸。成化二十二年岁次丙午三月廿一日小楼记，吴郡朱存理性甫。

朱珪平生以刻碑、治印为业，《名迹录》是他将自己所刻的官私碑记、墓志铭以及刻帖、箫铭、镜铭、柱杖铭等杂刻编辑成书，这些文字内容主要出自杨维桢、郑东、顾瑛、卢熊等人，而书碑篆额者则有不少出自朱珪的师友如吴叟、卢熊等人。由此可以看出，朱珪不仅是昆山当地刊刻技艺最为超群的刻手，正如秦约《名迹录序》所说：“（朱珪）尤善摹刻，凡朝廷制诰词命，与夫公卿大夫、遗民逸士、道官僧寺碑志墓碣之类，及山水题名、尺牍往返，亦所不遗。岁月滋久，积以成帙，盖欲传悠久、示将来……”而且，俨然是这一文化群体中重要的代表性人物。

所以在此时，文坛领袖人物也纷纷对以朱珪为代表的篆刻的艺术地位给予了非常高的评

价。《名迹录》卷六《附赠言》保留了当时著名文人张雨、杨维桢、李孝光、郑元祐、郑东、倪瓒、顾瑛、卢熊等22人为朱珪所作的诗、颂、铭、志、序、题跋等，内容极其丰富，大致可以归为七类：

1、《赠朱伯盛诗》，诗序为郑东所作，赠诗作者有张雨、李孝光、郑元祐、倪瓒、郭翼、顾瑛、陈世昌、卢熊、释清欲、释智宽。

2、《方寸铁志》，杨维桢作；《方寸铁铭》，陆仁、谢应芳作；《方寸铁颂》，秦约作；另有郝经、张昱、元鼎、陆居仁、钱惟善所作《方寸铁诗》。

3、《静寄轩诗三首》，倪瓒作。

4、《朱伯盛甫小像赞》，倪瓒、殷奎作。

5、《〈印文集考〉序》，卢熊作；《〈印文集考〉跋》二则，均为张绅所作。

6、《〈字原〉、〈表目〉跋》《〈字原音训〉跋》，均为卢熊所作。

7、《题朱伯盛所藏吴孟思书三体〈心经〉》，张翥、陈世昌、郝经、释清欲、顾瑛作。

这些内容，互见于汪珂玉《珊瑚网》卷十一所收杨维桢、顾瑛等人为朱珪所作《方寸铁志》《方寸铁铭》《方寸铁颂》之中。今择要录之如下：

陈世昌在题《方寸铁志》的诗中有云：“朱生心似铁，篆刻艺弥精。应手多盘折，纤毫不重轻。么麽形独辨，羸羸势初呈。汉印规模得，秦碑出

入明。风流金石在，润色简书并。余刃庖丁解，风斤郢匠成。达观应自悟，赏会足生平。趣刻无多讶，因君托姓名。”^[4]

陆仁在《方寸铁铭》中也说道：“娄东朱珪……尝以余力刻印章，则为吴中绝艺。闲游钱塘，遇句曲张外史，名之曰‘方寸铁’，盖以喻其能坚其志操，期以进乎道……虽然，科书

废已久，必以篆籀为师法，汉隶而下不在论，能复其古，其庶几朱君乎？朱君与予相游，嘉其志操之日坚。今年余来玉山中，验朱君之书法益有进，是犹张旭悟公孙大娘之舞剑器也。见其刻玉石如切泥，则又若漆园氏夸庖丁解牛而得肯綮也。张得于舞剑，庖丁得于解牛，吾知朱君得于书，而悟外史方寸铁之旨矣。”^[5]

郑元祐《赠篆刻朱生盛》：“子刻印如刻秋涛，转折变化手纵操。”张昱《赠朱伯盛诗》：“仓颉制书观鸟迹，白日能令鬼神泣。何如朱生手中一寸铁，文章刻遍山头石。”

北京故宫博物院更是藏有倪瓒一件小楷《静寄轩诗》卷（图2），卷中还有张绅题写的篆字“静寄轩”“静寄轩诗文”——这就是送给朱珪的诗，因为朱珪又号静寄居士。郭翼在送给朱珪的诗中有“幽居巷里时相见”一句，清初沈心在论印诗的注里也提到“朱伯盛住昆山幽居巷”，依此文献来看，朱珪的静寄轩就在昆山的幽居巷里。

根据《静寄轩诗》卷后倪



图2 倪瓒 静寄轩诗
北京故宫博物院藏

瓚自题：“辛亥十二月云林子过云门先生娄江寓馆，遇伯盛，相从累日，作此并书云门题篆焉二十二日”，可以得知倪瓚写此卷的时间为洪武四年（1371）十二月。倪瓚的诗文分三个部分，第一部分是《朱伯盛氏小像赞》：

游乎古六艺之书林，业刻符而工摹印，类夫鲁独居之男子，身不娶而能忍贫，饮沆该漉而为浆水，友寂寞而与邻。瘦骨昂藏老鹤精神，盖将追踪西塞山之渔、锺武桃花源之民者非耶？

第二部分，为《刻古印诗四韵》：

炜煌金石刻，郁崛蛟螭文。
犹遗姓名在，萧然秦汉分。
宝玉道几息，瑰奇散如云。
朱翁业古艺，千载挹清芬。

第三部分，为《静寄轩诗》：

静寄轩中无垢氛，研苔滋墨气如云。
匣藏数钮秦汉印，白玉蟠螭小篆文。
独行应如鲁独居，心同柳下孰云迂。
纵教邻女沾濡急（点去，下改为“衣沾湿”），试问高人安稳无。
身是梅花树下僧，茶烟轻扬鬓鬢髻。
神清又似孤山鹤，瘦骨伶仃绝爱僧。

形象地于印章以外看到了倪瓚笔下的朱珪——终身未娶，性格既孤傲又善良，喜欢收藏、饮茶、刻印——而在以前，除了印章实物之外，我们几乎见不到任何一位篆刻家具体的生活画面。

即使100多年以后，到了1487年，吴宽在看到朱珪的篆刻时还说：“余尝见故元时吴人印章，刻画古雅，疑其多出于吾子行之手，而不知有朱伯盛者……”^[6]

在诸多文献资料中，我们可以看到“篆刻”一词已经频繁地出现，而且由于文人们多方面的修养，诗、文、书、画、情趣、人格、美学思想……无不流露于小小的方寸之中，于是篆刻乃能以其刀法、章法、篆法、风格等等，有

如弦之音、舞之态、书之意、画之形，表现出吾人灵明妙曼之心灵与其散朗无对之情怀。

文人们对新兴的金石篆刻有如此浓厚的兴致，与他们的文人气质与嗜好是分不开的。汪砢玉《珊瑚网》卷十一《法书题跋》中为我们记下了这样的诸多轶事，如张绅写在朱珪印谱后面的一段文字：

馆阁诸公，无不喜用名印，虽草庐吴公，所尚质朴，亦所不免。惟揭文安公，绝不用其制。吾竹房论著甚详，然其所用，人多不合作。赵文敏有一印文，曰“水晶宫道人”，在京与李息斋、袁子英同坐，适用此印，袁曰：“‘水晶宫道人’，政可对‘玛瑙寺行者’。”阖坐绝倒。盖息斋元居庆寿寺也。鲜于郎中一印，曰：“鲜于伯机父”。吾子行曰：“可对尉迟敬德鞭。”滑稽大略相同。子行尝作一小印，曰“好嬉子”，盖吴中方言。一日，魏国夫人作马图，传至衍处，子行为题诗后，倒用此印。观者曰：“‘先生倒用了印。’子行曰：‘不妨。’坐客莫晓。他日，文敏见之，骂曰：“个瞎子，他倒好嬉子耳。”太平盛时，文人滑稽如此，情怀可见，今不可得矣。”^[7]

人们从印章的方寸之中，看见故事，看见人物，看见情怀。

（作者为独立学者，自由艺术家）

注释：

[1] 另有一名为刘绩者，弘治三年（1490）进士，官至镇江知府，当为另一人。

[2] 汪砢玉《珊瑚网》上册，成都古籍书店，1985年，第281页。汪砢玉收入《珊瑚网》，比朱存理的《珊瑚木难》，晚了半个世纪，因而又多了吴宽在1487年所作的一则题记。

[3] 同上，第282页。

[4] 同上，第284页。

[5] 同上，第283页。

[6] 同上，第285页。

[7] 同上，第285页。

方还与张庸的亲密友谊

□ 马一平

近代著名书法家、诗文家、教育家和政治活动家方还（图1），初名张方舟，又名张方中，字惟一，清光绪三十三年（1907）复方姓，更名还，晚号螭庵。生于清同治六年（1867），卒于1932年4月10日。新阳县（清雍正二年析昆山县西北境置，民国元年复并入昆山县）蓬阁镇（今昆山市蓬朗街道）人。光绪十二年（1886年）以第十名考取新阳县学生员（俗称秀才），逾年补廪膳生员，光绪年间又成为例贡生。

近代知名诗人、教育家和图书馆学家张庸（图2），原名兆荣（一作兆蓉），改名庸，字景云，一作润云、锦云，号玉海。生于清同治七年三月十五日（1868年4月7日），卒于1919年11

月24日。昆山县蓬阁镇人。清光绪十三年（1887）以第十四名考入新阳县学，成为生员（与同学胡石予同科）。有《张景云先生遗诗》（896首）传世。

方还与张庸虽都是蓬阁镇人，年龄相仿（方还大一岁），但因方还幼失怙恃，育于嘉定县钱门塘张筠亭家（因此袭张姓），故小时候互相不认识。直至清光绪二十四年（1898），张庸赴元和县甫里镇（今吴中区甪直镇）王姓家作家庭教师，才与时任甫里书院山长的同乡张方中相识，从此成为终生好友。张方中是光绪十五年（1889），因甫里士绅沈国琛（字宽夫）、殷樾材等捐助巨金，在陆龟蒙祠之南重建甫里书院（原甫里书院咸丰十年〔1860〕毁于火灾）后，被聘为山长而至甫里的。

在甫里时，张方中与张庸昕夕过从，经常与镇上文人韵士欢聚，在镇中的名胜古迹处雅集，诗酒酬唱。方还在《张景云哀辞》中追忆道：“……始我识君，吴淞之湄。翩然两生，蛩距因依。我性疎放，君顾而嘻。清风之亭，斗鸭之池。夕阳在山，绿酒盈卮。川原莽漾，草木畏葸。忧来无端，如



图1 方还像



图2 张庸像

山嵯嵯。一醉别去，明又扬解。斯须不见，或病之疑。……”而《张景云先生遗诗》中此时期的相关诗篇有己亥年（1899）的《甫里馆秋日杂诗之三》：

瘦如碧鹤张惟一，九鼎能扛笔一枝。
百尺楼头呼酒坐，渴虹吸海我题诗。

《与惟一》：

黄鹤楼头逢太白，草元亭下拜扬雄。
平生自遇张惟一，事事甘心在下风。

庚子年（1900）的《与惟一夜饮》：

寥落风尘下，年来百事乖。
难言惟世故，易感是羁怀。
恨每花前得，愁拼酒底埋。
何时抛故砚，别自作生涯。

《苏台怀古与惟一联句》：

春流一曲抱山塘（张惟一），三月东风
碧草香（张景云）。

花外莺声开晓阁（张惟一），水中人影倚虚廊（张景云）。

万家箫管仍明月，一簇楼台自绿杨（张惟一）。

望断浣纱溪畔路，碧天无际水茫茫（张景云）。

光绪三十一年（1905），因废科举而兴学堂，沈国琛的次子沈浚源将甫里书院改名为甫里公学，推举原山长张方中为校长，张庸被聘为教师。次年，沈国琛的长子长孙沈柏寒（张方中的学生，同盟会会员）从日本留学回国后，与甫里公学的方还、朱文钟等商议，改甫里公学为元和县甫里小学堂，仍由张方中为首任校长。但不久昆新学会（后改称昆新教育会）成立，张方中被

推为会长，又任昆新学会的负责人。同时，其发起成立学款经理处（负责整顿、经理全县公共学款和田亩存款等教育经费）。因工作繁忙，辞去了校长之职。光绪三十二年冬（1907年初），张庸也辞职离开了甫里。

宣统元年（1909）四月，经方还介绍，张庸被清末状元、著名实业家、教育家和社会活动家张謇聘至通州（今南通），任其独子张怡祖（字孝若）的家庭教师，教授诗文。张怡祖时年十二岁，在通州国立师范学校附属小学就读。张庸时常随他回海门直隶厅长乐镇（今海门市常乐镇）家中辅导，长达六年。

次年2月，张謇聘张庸担任通州国立师范学校（1912年更名江苏省代用师范学校，代用即代为省立师范，俗称南通师范学校）教习。这是张謇于清光绪二十八年（1902）创办的我国第一所独立设置的师范学校，也是第一所民办师范学校，且一成立即称“学校”，而不是当时国内新式学校习称的“学堂”，无“学堂”改称“学校”的过程。张庸初任“讲报”，1911年至1914年教授修身课，1914年至1919年教授国文课。在校授课循循善诱，每晚均有学生到其宿舍请教学问，则详尽解惑，未有丝毫厌烦之意。更重育人，时常与学生函论饮食起居之礼节，对学生倾注满腔热忱，爱生如子，如孵鸡雏。其道德文章为学校师生所敬重，张謇评价其为“人师之选”。

宣统元年（1910）三月和十月，方还先后当选为江苏省谘议局议员和清政府资政院（相当于国会）民选议员（共

98名），积极参与政事。赴京师出席第一次常年会，会上以他为首提出“先行讨论速开国会案”，敦促清政府尽快立宪，推动了君主立宪制的进程。张庸有《寄怀方惟一北京》诗：

兀兀乾坤那得安，一樽浊酒强相宽。
河桥草绿清明近，山店花稀雨雪寒。
话到沧桑应有泪，忧来天地觉无端。
春明门外东风冷，可有闲情一跨鞍。

《再寄惟一》：

嗟余仆仆真无谓，笑汝鬢鬢已有须。
沧海百年容易变，高秋一鹤不胜羸。
清时良会知难再，羸马长途亦孔幼。
猛忆隔年黄浦路，东风弹指未须臾。

宣统三年（1911）三月，方还因调查盐务事到通州，两人又欢聚一堂。受张謇邀请，方还参加了通州师范学校校友会第二次大会，并发表了演说。

张庸有《雨夜喜方惟一来》：

雁讯鱼书阻朔南，多时不见鬓毵毵。
正愁酒座逢刘四，岂意江城见魏三。
四野湿云围小阁，二更红烛剧深谈。
入门衣袖淋漓甚，笑问先生那得堪。

《同惟一夜话》：

吾辈而今值几钱，一时笑倒故人前。
不辞海水三千里，浪得诗名二十年。
纵酒几人还痛哭，落花如梦太缠绵。
风风雨雨过寒食，明日河梁又惘然。

方还实地调查所得通九地区的盐业情况，极大地震撼了张庸的心灵。张庸出身贫寒，对广大劳苦大众本就抱有深深的同情。他随即创作了《煎丁苦》五首古风诗，对沿海盐民异常艰苦的生活作了淋漓尽致的描绘，包含了无限深情，堪比白居易的《卖炭翁》。

《煎丁苦 辛亥三月惟一调查通九场盐时作》：

煎丁苦，十日淫霖泥没髁，埤场潦深
不得卤。欲煎无盐炊无草，土壁啜啜抱空

釜，昨日一餐今日无。大吏催盐还似火，云何缺额终漏私。头长到门骂囚虏，累汝老子受鞭楚。煎丁缩缩鼠见虎，欲言不成面色土。呜乎一歌兮，煎丁之苦，苦于日日雨。

煎丁苦，昨日淫雨今日晴，赶簸场灰天未明。好待朝阳卤气升，卤白欲花天忽雨。充场盐计旋入土，半日之土粒盐无，忍泪乃望明日补。呜乎再歌兮，煎丁之苦，雨旸不时，虽有神巧人难施。

煎丁苦，昨夜刮海风，茆屋掀去如飞蓬。今日遇烈日，脚踏卤灰如火炙。无盐哭得眼泪空，有盐煎成目眶红。最艰六月一伏火，灶下浑身汗如卤。掀帘走出晚风前，埤场咫尺升九天。呜乎三歌兮，煎丁之苦，寒暑不时，海滨辽远无人知。

煎丁苦，一埤一场一草荡，本来比附沿海上。无奈海势日东迁，埤场卤薄潮不旺。欲移近海苦无钱，废埤之场还征盐。无盐应课乞诸邻，偶一愆期火符纷。奉符之吏何为来，得钱而去否乃灾。呜乎四歌兮，煎丁之苦，东海为田，责令世生生充灶户。

煎丁苦，煎草为盐母，随埤草荡相比附，今乃开垦十之五。买草煎盐斤五钱，斤盐斤草乃可煎。一桶二百斤，草价一千文。各场平均约此数，又加皂角与油火。运往盐场车与船，二百青铜才抵垣。屏息垣外领桶价，每桶乃只八百外。成本不敷将奈何，如何索钱纷纷多。忙工头长兼打发，修庙育婴还濬河。昨又闻说本场地，议开学堂复抽税。煎丁终身不识字，乃认桶捐供学子，谁实为之有如此。呜乎五歌兮，煎丁之苦，民不如为盗，生不如速死。

1912年农历十月，方还自江南至南通，张庸陪同张謇接待，请其留宿博物苑相禽阁。同乡好友连日把酒欢然，然而相对说起故乡事，

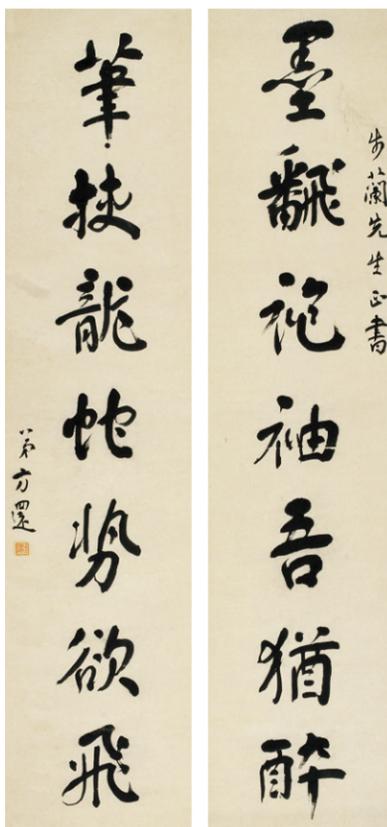


图3 方还 行书墨翻笔挟七言联
纸本 132×30cm×2 私家藏

方还又喟然长叹，兴悲不能已。这是因为辛亥革命武昌起义爆发后，方还与同盟会会员一起投身昆山光复活动，胜利后于宣统三年九月十六日（1911年11月6日）成立昆山军政分府（是年底改称民政署），方还被推为民政长（相当于县长），主理县政。但革命初成，时局的艰难程度超出了他的想象。虽然在昆山光复过程中，他与同盟会会员们合作默契，但在革命派眼中，他脱离不了旧士绅的身份，受到他们的敌视。同盟会会员张栋成为昆山军政分府司令，赴苏州参加北伐先锋团，不断要求他让商会筹备军饷，使他不胜负担。更为严重的是辛亥年的大水灾，农民颗粒无收。县议会本来商酌酌情减征赋税，可是江苏都督程德全却命令照常征收漕粮以备军需。老百姓认为政府背信弃义，引起杨湘泾（今淀山湖）、正义（今正仪）等地的农民抗租风潮，县署派出常防军进行镇压，直到年终方才平息。虽事后方还以民政长之尊亲自到正义慰问调停，并出资给逝世农民购棺入殓，但还是招致了各方的非议。1912年3月，昆山县议会召集第一次会议，方还以民政长的名义提交会议讨论两件议案：一是清丈全县土地，二是裁革庄书。清丈土地旨在整顿地方财政、减轻农民额外负担，是一项利民措施，但遭到地方拥田大户地主的极力阻挠，后来费时十年，才终于完成。庄书，是清代地方的一个特殊群体。清代钱粮征收，由一批勾结成帮的庄书包办，这些人营私舞弊，蠹害乡里，裁革庄书也是当时百姓的心声。当年8月，县议

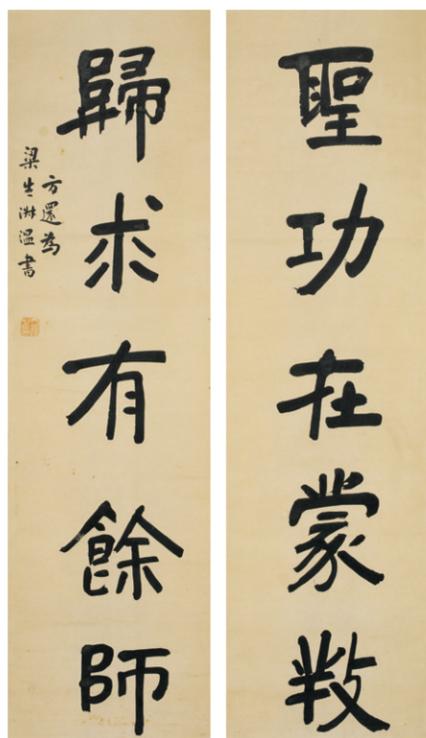


图4 方还 正书圣功归求五言联
纸本 113×31.5cm×2
昆山市博物馆藏

会讨论裁革庄书案之日，爆发了轰动一时的革弊庄书事件。先前力主废除庄书的江苏省议员蔡璜（字望之）被二百多名庄书围殴，先在杏花楼茶馆被打，后又被架到城西卜庙继续殴打，前后历时五个小时。方还闻讯后，立即赶到卜庙，当场写下保证书，并经多方劝解，才救出命在旦夕的蔡璜。此事经江苏省议会调查，以首恶判刑两年告终，庄书弊政后来在省议会介入下被废除。面对昆山上下错综复杂的政局，方还虽勤勤恳恳、废寝忘食地处理公务，但仍左支右绌，感到事无可为。该年10月，方还治县恰满一年，为民国新县政作出了筚路蓝缕之功后，他毅然选择了主动引退，辞去了昆山民政长一职。辞职后，为解除郁闷，调整心情，故有了南通之行。

七日后，方还告辞，临别之际，各赋诗为赠，方还之诗已佚，张庸之诗三首尚存。张庸在诗中对方还进行了劝慰，兹录于下：

《壬子十月惟一自江南来嗇公曰嘉客也留宿博物苑之相禽阁连日把酒欢然相对话故乡事则又喟焉兴悲不能已已越七日别去瀕行各赋诗为赠》：

莽莽山城万木秋，一官抛却便东游。
霜高海国呼灯坐，夜静江声绕阁流。
欲折黄花簪短帽，翻怜寒雨滞归舟。
殷勤说有南州老，卧汝高高百尺楼。

生年满百亦无多，况复劳劳鬓易皤。
孤坐对花闻太息，一啼流恨满山河。

诗名早动长淮右，病骨其如浊酒何。
夜半高歌重抖擞，寥天肃肃一鸿过。
海岸霜酣万菊黄，阁中对酒夜茫茫。
家居竟为纤儿坏，此局谁令一国狂。
人事几回呼负负，颠毛一昔各苍苍。
明朝送汝河梁去，千万加餐好自将。

张庸的诗作，向来为人称道。张謇曾谦逊地与人语：“吾文不如方惟一，诗不若张景云。”对方还文、张庸诗给予高度评价。张庸为人“敦性蕴情，奴嗅群物”“情思绵邈，于亲故热气拂拂，肝鬲震荡，发为诗，丽若春云。”（方还语）方还推崇其为“天之畸人”。

1913年起，方还历任北京师范学校校长、北京女子师范学校（后升格为北京女子高等师范学校）校长等职，为我国近代教育事业作出了贡献。1919年8月，应聘出任南通女子师范学校校长。久别的好友重新一起在同城工作，异常欣喜，张庸对方还戏言：“我磁汝针。”喻像磁铁与针一样终会吸引在一起。

然不幸的是同年10月起，张庸身患重病，延医诊治但疗效不好。于是方还每日抽空前往看护。11月21日，张謇抽空前往南通图书馆看望，时张庸病已笃，他对南通怀有很深感情，表达了身后欲埋葬在此人生最后十年为之鞠躬尽瘁之地的意愿，张謇慨然允诺。

11月24日凌晨一时，张庸客逝南通图书馆。一切丧葬事宜与费用均由张謇出面料理和承担。12月14日（《张謇日记》所记），在南通城内中公园嘉会堂隆重召开“张景云先生追悼会”，当地官员、耆宿与南通师范学校师生纷纷到场悼念，白马素车，挽联挽幛很多，盛况空前。

张庸的中年病逝，令方还异常悲伤，他全程参与张庸丧事的料理，并在《南通报》上发表《张景云事略》与《张景云哀辞》（图5），深情地回忆了两人相交相知二十载的深厚友谊，抒叙了恻彻肺腑的悲痛之情，颂扬了挚友毕生献身文化教育事业的不可磨灭业绩。他说：“还与景

云订交廿年，今秋来此，又听夕过从，一日不见，必遣使存问。即令观透生死，而骤焉永诀，人孰无情？每一念及，怆然陨涕。世间无人外之佛，菩萨当此，亦应酸楚入骨。承委暂代馆事，义不容辞，而车过腹痛，殊难为怀。”“景云死，而余益不知肺腑之安托也。”

方还又撰写了《述张景云先生轶事》与挽联与张謇的挽诗一起刊登在1919年12月16日当



图5 刊载方还（惟一）《张景云事略》的1919年《南通报》局部



图6 刊载张景云先生追悼会与挽诗（张謇撰）、挽文与挽联（方还撰）的1919年12月16日《公园日报》局部



图7 张庸任首任馆务主任的南通图书馆（创办于1912年，1914年摄）

地出版的《公园日报》(图6)。

《挽张景云先生联》：

回肠郁积哀，昔尝戏言，结交当有三千载；

收泪作豪语，我犹未死，会而且迟五十年。

张謇创办的南通图书馆1912年10月在原东岳庙址开始设计建设，1914年3月工程竣工，即聘张庸担任首任馆务主任，负责图书整理与编目工作(图7)。故张庸也是我国最早的现代图书馆工作者之一，为普及我国早期公共图书馆事业作出了贡献。1919年11月24日张景云病逝后，图书馆事务由方还暂兼，直至次年九月由丹徒学者陈祺寿(星南)接任。

张庸的灵柩暂置东寺(太平兴国禅寺)。张謇为之筑墓于长江畔的剑山之阳，并立碑碣(图8，由方还撰文、张謇书写)，碑阴刻“昆山诗人张景云之墓”九个大字(张謇书)。1921年3月25日上午，张謇亲自护送张景云的灵柩到剑山南麓举行公葬(图9)。同时在剑山南麓公葬的还有一位英年早逝的荷兰青年水利专家亨利克·特来克(1890-1919)，他1916年4月应南通县保甲会所聘，来南通任驻会工程师，全面负责南通地区建筑水利工程，1919年8月17日，特来克到黄海边建设中的遥望港九门闸工地督工，

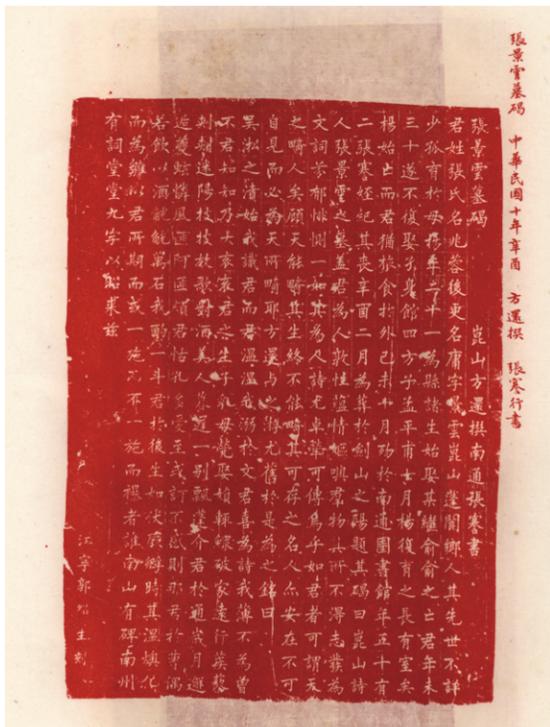


图8 1921年昆山方还撰、南通张謇书、江宁郭绍生刻的《张景云墓碣》碑拓(刊于1948年《南通县金石志》)



图9 1921年3月25日，南通各界在剑山南麓举行张庸、特来克公葬

不幸感染霍乱，次日凌晨遽逝，年仅29岁，张謇亲撰墓表，并镌石永志纪念。同日下午，在墓前举行了隆重的公祭，以悼念这两位为南通文化教育与水利事业作出较大贡献又长眠于南通大地的异乡和异国优秀人士。

(作者为苏州历史文化研究会理事)

关于叶恭绰用印《玉甫造象记》

□ 陆昱华

叶恭绰《遐庵清秘录》(太平书局,1961年)卷二著录《宋李公麟蕃王礼佛图》，钤有“玉甫藏象记”朱文条印^①(按，叶氏此书仿高士奇《江村销夏录》体例，于收藏印一一据其形状画出方圆长短并释文)，此图曾在《宋画全集》中看到过，对这方印章也有印象，因为记得是“玉父造象记”，便随手改过。但翻到后面，又多次看到这方印，而且都释作“玉甫藏象记”，就不再相信自己的记忆，翻开《宋画全集》第一卷第六册，找到这方印(图1)，确实是“玉父造象记”。不知叶氏于自己的藏印何以释文错误？

叶公绰(1881-1968)字裕甫，又作玉甫、玉虎、誉虎，皆谐音取字。“父”“甫”古字并通，因此印文释作“玉甫”亦可。但第三字用的是大篆“造”字，出自上海博物馆所藏颂鼎

“监司新造贮用官御”句(图2，第七行第二字)。据《说文解字》：“𦨰，古文造，从舟。”^②可知造字古文正是作舟旁。容庚《颂壶考释》说：“颂器传世有壶二，鼎三，簋(俗称作敦)五，铭辞皆同。”^③其释“监司新造贮用官御”句云：“《说文》造古文作𦨰，此复从宀作𦨰。”^④即在船上又加了“宀”部。而上海博物馆藏颂鼎则从“广”。既然各种颂器“铭辞皆同”，则无论从广从宀，其同为“造”字无疑。

关于颂器铭文中的“造”字，故宫博物院与台北故宫博物院所藏颂鼎都作𦨰，即从舟从宀(图3)与颂壶同，另有颂簋作𦨰，从辵从宀(图4)。因此，叶恭绰此印“造”字当即出于上海博物馆所藏颂鼎铭文。

《遐庵清秘录》卷二所著录绘画作品钤此“玉甫造象记”者另有：《宋僧法能画五百罗汉卷》《宋宣和内府藏揭钵图卷》《宋马远醉仙图卷》《宋人渡海罗汉真迹卷》，叶氏都释作“玉甫藏象记”。除了《马远醉仙图卷》，其他各卷都是佛像画，据叶恭绰在《宋僧法能画五百罗汉卷》后自题：“此卷于民国乙丑归于遐庵，为遐庵所藏各佛象之冠。余平生尊藏佛象不下五百通，恒欲建一精舍为宝弄之所，卒未如愿。”^⑤可见其藏佛像之富。因此，在所藏佛像画上钤一“藏象记”，应该是叶氏本意(据其释文作“藏象记”可知)，也确实比“造像记”更



图1 玉父造象记



图2 上海博物馆藏颂鼎铭文

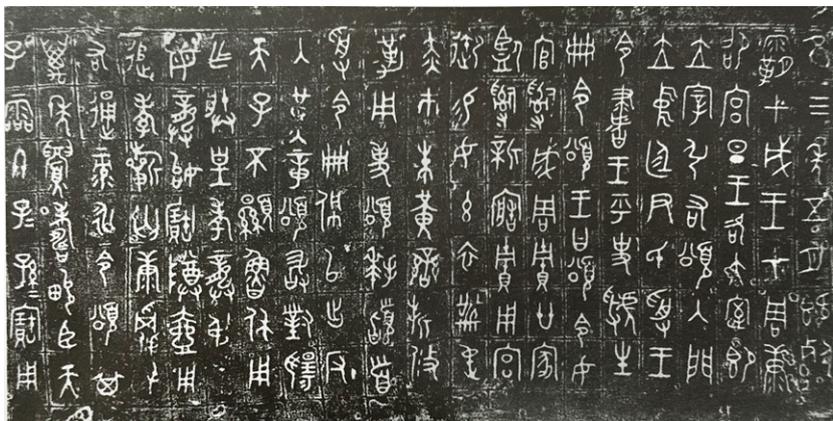


图3 颂壶铭文



图4 颂簋铭文

恰当。但此藏印却误刻成了“玉甫造象记”。究其原因，或许是刻印的人把颂鼎中的这个“造”字误认为是“藏”字，因为在篆刻作品中“藏”字的篆法就有从“舟”的，如明末清初大收藏家梁清标的“蕉林收藏”印（图5）。而在浙派印人的作品中更是屡见不鲜，如丁敬“承斋藏书”、黄易“西堂藏书画印”、钱松“藏寿室印”（图6），都与上海博物馆所藏颂鼎中的“造”字形近。以浙派篆刻在当时的影响，刻印的人对这些印应该都不会陌生。

又《遐庵清秘录》卷一《日本藤原皇后文殊师利问菩提经卷》著录有“玉甫造象记”朱文条印^[6]，未见原印，但形状相同，当即同一方印，而释文正作“造象”，或许叶氏在抄录过程中经人指出后改正。叶氏《自序》称斯编之作，“聊存其目，以供他人之考索，意谓可不负此过眼云烟，亦所以娱苟延之岁月”“抗战时隐居香港……杜门无俚，乃簿录其较优异者以遣日，

了无诿次”^[7]，“了无诿次”应该是当初抄录时的实际样貌，只是在后来当他八十岁时，“诸亲友主印此为寿，坚不可却，乃取而与之”，才部次分别为法书与绘画各一卷，而不必当初即按此体例，法书抄录在前。

叶氏此印以及著录中常见的“玉甫心赏”“玉甫”诸印都未见收录于钟银兰主编的《中国鉴藏家印鉴大全》^[8]，附记于此，聊备读者鉴画时参考。

注释：

[1] 叶恭绰《遐庵清秘录》，太平书局，1961年，第113页。

[2] 许慎《说文解字》，中华书局，1963年，第39页。

[3] 曾宪通编《容庚杂著集》，中西书局，2014年，第235页。

[4] 曾宪通编《容庚杂著集》，中西书局，2014年，第234页。

[5] 叶恭绰《遐庵清秘录》，太平书局，1961年，第107页。

[6] 叶恭绰《遐庵清秘录》，太平书局，1961年，第16页。

[7] 叶恭绰《遐庵清秘录》，太平书局，1961年，第1-2页。

[8] 钟银兰主编《中国鉴藏家印鉴大全》，江西美术出版社，2008年。



图5 梁清标《蕉林收藏》



图6 丁敬《承斋藏书》、黄易《西堂藏书画印》、钱松《藏寿室印》

