

清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 15 期

—— 2020 年第 1 期

TAM 清华大学艺术博物馆
TSINGHUA UNIVERSITY ART MUSEUM

清华大学

艺术博物馆馆刊

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

编辑委员会

主任：王明旨

委员：（按姓氏笔画排序）

马 赛 卢新华 冯 远 刘巨德 苏 丹 杜大恺 杜鹏飞

杨冬江 吴为山 邹 欣 张 敢 张夫也 陈池瑜 陈岸瑛

陈履生 尚 刚 徐 虹 鲁晓波 曾成钢

主编：苏 丹

副主编：徐 虹

学术主持：陈池瑜

视觉总监：王 鹏

本期责编：葛秀支

栏目主持

展览现场：马 阅 史论经纬：之 之 艺术与考古：谈晟广

博物馆天地：之 之 经典赏析：赵 晨

艺术资讯：王熠婷

编辑部主任：赵 晨

编辑部成员：（按姓氏笔画排序）

王晨雅 吴 同 张 晓 张 珺

倪 葭 徐 虹 彭 宇

责任校对：余 温

主办单位：清华大学艺术博物馆

地址：北京市海淀区清华园1号

邮编：100084

电话：（+8610）62787532

邮箱：bwg@tsinghua.edu.cn

出版时间：2020年5月

本刊以学术交流为目的，对于所采用的稿件一律只进行编辑上必须的审查，文章由作者承担相应的责任。特此敬告。

卷首语

庚子年春，全国人民打了一场新冠疫情的阻击战，众志成城，力克时艰，取得了阶段性成果。清华园中，格外宁静，全国各地博物馆、美术馆根据疫情已基本关闭，现在陆续开放，神州大地，杨柳依依，绿草繁花，春意盎然。经中国文联副主席、本馆馆长冯远先生几年前提议，总策展人苏丹、徐虹二位和馆里有关策展团队的共同努力，《途·象——“上合组织”成员国肖像画艺术展》于去年12月29日在本馆隆重开幕。展出俄罗斯、中国、巴基斯坦、哈萨克斯坦、塔吉克斯坦、乌兹别克斯坦等七国一百多张肖像画作品，这些作品形式多样、风格各异，从作品中，观众能够领略到不同民族和国家的生活风俗和社会面貌，这是一次国际肖像画的盛宴。本期《展览现场》还报道了比利时艺术家昂托安·莫蒂耶的大幅水墨画展，其水墨作品试图探索中国水墨艺术与比利时抽象艺术的联系，并实验具有国际性的绘画语言，展出大幅水墨画视觉冲击力很强。为了抗疫斗争，本馆邀请国际著名实验电子音乐家张荐于3月16日举办了由钢琴、演奏者，以及摄影机位、摄影作品和录像作品组成的试验剧场艺术，给人以新的审美经验。该展名称为《无人喝彩——疫情之下展厅中的一次实验》。

本刊在原有栏目基础上，新增《艺术与考古》，以期进一步增加本刊的学术性。本期刊发著名美术史家薛永年的《美术视野中的书法》，该文回答了书法何以为美术、书法艺术何以进入美术史。这是中国美术史的独特现象，并结合书法史，阐述书法艺术表情达意等基本特征和各书体的形式美规律。本馆常务副馆长杜鹏飞的《姚茫父早期写铜作品拾遗》长文，广泛收集资料 and 作品，加以考证，对姚茫父的写铜作品进行较为系统和深入的研究。何清俊《明仇英款〈江汉揽胜图〉时代考略》、林硕的《〈明宪宗元宵行乐图〉中的成化朝政》，二文对两幅古代绘画中相关问题做了新考证和探讨。穆瑞凤的论文评介了英国杜伦大学东方博物馆东方藏品的文物与艺术价值。邵晓峰评论以法籍华人雕塑家、书法家熊秉明在中国美术馆的展览为例，探讨熊秉明书法创作的艺术特征。周康对传为苏轼的《昆阳城赋》进行新的考证。孙列则对当代著名画家何家英的工笔肖像画《红苹果》进行细致释读和品鉴。上述论文对有关艺术史论问题的学术研究，对作品的考证与探索及赏析，均有一定的学术经验。

学术主持

陈池瑜

目录



展览现场 Exhibition Scene

- 途·象——“上合组织”成员国肖像画艺术展 6
- 昂托安·莫蒂耶：墨行光影 10
- 无人喝彩——疫情之下展厅中的一次实验 13
- 研讨会撷英 | “理解图像”学术研讨会 16



史论经纬 In-depth Research of Art History and Theory

- 美术史视野中的书法 薛永年 17
- 姚茫父早期写铜作品拾遗 杜鹏飞 23



艺术与考古 Art & Archaeology

- 明仇英款《江汉揽胜图》时代考略 何清俊 36
- 《明宪宗元宵行乐图》中的成化朝政 林硕 48



博物馆天地 The Field of Museum

- 英国大学博物馆中的“东方明珠”——记杜伦大学东方博物馆 穆瑞凤 56



经典赏析 Appreciating of Classic

- 熊秉明书法创作新解——以“自知者明——熊秉明艺术展”为例 邵晓峰 62
- 写真通神 意贯西东——何家英的工笔肖像画《红苹果》释读 孙列 69
- (传)苏轼《昆阳城赋》考略 周康 72

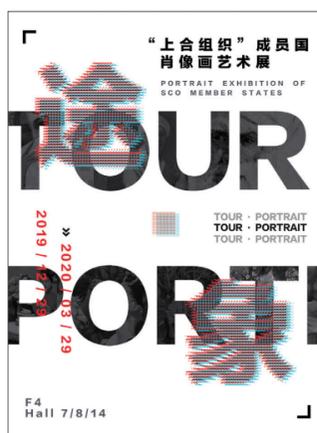


艺术资讯 Art News

- 清华艺博资讯 75
- 海内艺术资讯 77
- 海外艺术资讯 79

途·象

——“上合组织”成员国肖像画艺术展



1/展览海报

展览时间 / 2019年12月29日 - 2020年3月29日
 展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层7、8、14号展厅
 总策划 / 冯远
 总策展人 / 苏丹 徐虹
 分策展人 / [哈]罗莎·阿布伊诺娃 [吉]达米拉·艾什巴耶娃
 [巴]萨伊德·贾马尔·沙 [俄]斯维特兰娜·格拉乔娃
 [俄]玛丽亚·查尔金娜 [塔]贾姆什德·甘尼佐达
 [乌]索比尔·拉赫麦托夫 [中]陈池瑜
 项目协调 / 王晨雅 赵晨 王瑛 张凌 胡晓曦
 策展助理 / 赵晨
 俄语助理 / 孙畅 刘高辰 柳媛
 视觉统筹 / 王鹏
 视觉设计 / 刘徽建
 展陈设计 / 刘徽建 骆佳
 展览执行 / 刘徽建 胡晓曦 骆佳 马阅 王舒静
 画册编辑 / 赵晨
 国际事务 / 黄文娟 王瑛
 行政事务 / 马艳艳
 特别鸣谢 / 诺罗夫·弗拉基米尔·伊马莫维奇先生 上海合作组织秘书处秘书长
 拉希德·阿里莫夫先生 上海合作组织秘书处前秘书长
 阿士莫夫·叶力克先生 阿扎莫·塞迪巴列夫先生
 穆罕默德·阿米尔·汗先生 德米特里·卢基扬采夫先生
 梅田·阿赫梅多娃女士 伊布拉吉莫夫·曼苏尔先生 李军女士
 主办单位 / 清华大学
 承办单位 / 清华大学艺术博物馆
 支持单位 / 上海合作组织秘书处



2/展览入口

在清华大学艺术博物馆举办的“途·象——‘上合组织’成员国肖像画艺术展”可以看作是一个文化地理的图像展，它反映出地理环境对一个区域艺术思想的塑造作用，折射出不同国家的地理关系和文化传播的方式对艺术形态影响的结果。百余幅来自不同国家和民族的人物肖像作品在展览中展出，不仅客观刻画着我们彼此的差异，也影射了人们对生活百态以及对生活理想的表达。绘画不同于纪实摄影，更多的时候是每一位画家带着一种善意去表现生活，它来自生活却又高于生活，总是隐喻着一种期望。

在过去的人类文化遗存中，在那些面具、木雕、壁画和泥塑里，那些用油彩、大理石、青铜刻画的作品中，有关人类的面孔和表情最为吸引我们的目光，最能激发我们的思绪和感情。我们经常注视它们的或微笑或平静，或凝思或沉郁的面容与神情，想象他们和自然环境相互依存，生老病死走过人生；关心他们的问题和期待，为他们的命运和经历感慨。他们是我们的过去，我们通过注视他们的面容与过去联系起来。虽然这些作品有的是根据真人的肖像，有的是经过概括提炼处理的人物形象，但观者感到的是艺术的真实性，也就是这些人物



3 / 展览现场

形象代表了人类存在的精神面貌。由此让我们知道人类不是孤独的个体,而是一个发展着的有相互关系的整体。今天的全球化文化语境里,人与人的联系和沟通更为便捷,文化传播和生活选择更丰富多彩。我们举办这个展览的意义,也是为了将这种差异中有共同性的思考传达给观众。通过互相尊重和理解促进我们之间的友谊,就如我们回顾历史时,共同的命运和境遇将我们紧紧联系在一起。

“上合组织”七个成员国联合举办肖像展是一个有想象力的挑战,为此设立每一个国家有一个策展人的方案。因为他们最了解自己国家的历史和文化、生活和习惯,也最具有眼光和条件选择当代最能够代表他们国家文化气质和艺术水准的作品。他们和艺术家有频繁的交流 and 沟通,他们是艺术学院的院长和教授,是学者或艺术家。他们作为策展人为展览的实现奠定了良好的基础。没有他们的工作,展览不能实现。现在经过他们近一年的努力,展现在我们眼前的内容丰富而深刻,艺术家用造型、色彩、笔触、肌理来表达对一个民族的历史和生活的思考以及感受。这里既能看到传说与神话的形式,



4 / 展览现场

也能看到文化代表人物的想象;既有普通人的亲切形象,也有精英们吸引人的身形……那些男女老幼的神情姿态,衣着佩饰和环境,围绕他们的空间和气氛,无不在向观众揭示他们的情感和事件,让观众欣赏佳作的同时,也让思想有宽敞的空间。

这次展览由百余件作品组成,有绘画和雕塑。绘画有油画、水墨、色粉、炭笔素描和综合材料等。作品表现了开阔的视野,从日常瞬间到经典时刻,重大事件和个体境遇;人在自然中的表现,人和他人关系的平衡等。在表现手法和技巧上,有中国观众所熟悉的流派和风格演绎,也有别出心裁的个性化阐述。有经典肖像的精妙或朴实的写实描绘,也有象征和超现实手法的夸张变形。有选取注重平面的现代样式,也用关注幻觉空间的传统方法……不同文化、不同艺术样式的特点,在作品中得到充分体现。艺术家在作品里倾注了浓厚的感情和深刻的思想,他们要传达给观众自己的发现:一个真实和生动的世界,我们生活其间的世界。所以,值得高兴的是各国来展的艺术作品洋溢活泼的生命力,让我们感受到作为艺术创造的源头的无限可能。展览一定会感染清华大学的师生和广大观众,让他们再一次感受到重要的是创造。□

昂托安·莫蒂耶：墨行光影



1 / 展览海报



2 / 灰色投影_昂托安·莫蒂耶 1963

展览时间 / 2019年11月22日 - 2020年3月22日
 展览地点 / 清华大学艺术博物馆三层展厅
 总策划 / 苏丹 吉尔·克诺普斯
 策展人 / 卡米尔·布拉瑟尔(比利时) 李益(中国)
 协调人 / 弗朗索瓦丝·莫蒂耶
 项目协调 / 王晨雅 王瑛 胡晓曦 王晨雪
 策展助理 / 朱莉·范·德恩
 视觉统筹 / 王鹏
 展览执行 / 刘徽建 胡晓曦 骆佳
 展陈设计 / 骆佳
 国际事务 / 王瑛
 行政事务 / 马艳艳
 视频字幕 / 赵春乐
 主办单位 / 清华大学艺术博物馆 昂托安·莫蒂耶协会 昂托安·莫蒂耶基金会
 支持单位 / 比利时驻华大使馆 比利时博杜安国王基金会 比中经贸委员会
 特别鸣谢 / 比利时驻华大使马文克先生 比利时瓦隆-布鲁塞尔国际关系署
 驻华代表高芸迪女士 比利时瓦隆-布鲁塞尔国际关系署亚太地区负责人阿巴巴卡尔·沙尔卡维先生 布鲁塞尔首都大区国际关系专员丹尼尔·佛海登先生 比中经贸委员会主席伯纳德·德威特先生 阿登高原国际艺术中心公共关系及项目负责人戴金浦先生 欧盟亚洲中心颜瑞女士
 昂托安·莫蒂耶协会志愿者团队 / 米歇尔·佩平 劳拉·韦斯特
 盖尔·潘捷 杰基·梅泽勒
 贡献照片版权的摄影师 / 让·多米尼克·伯顿 吉尔伯特·德·凯瑟
 罗伯特·豪瑟 奥斯卡·谢勒肯斯 卢克·施罗比根

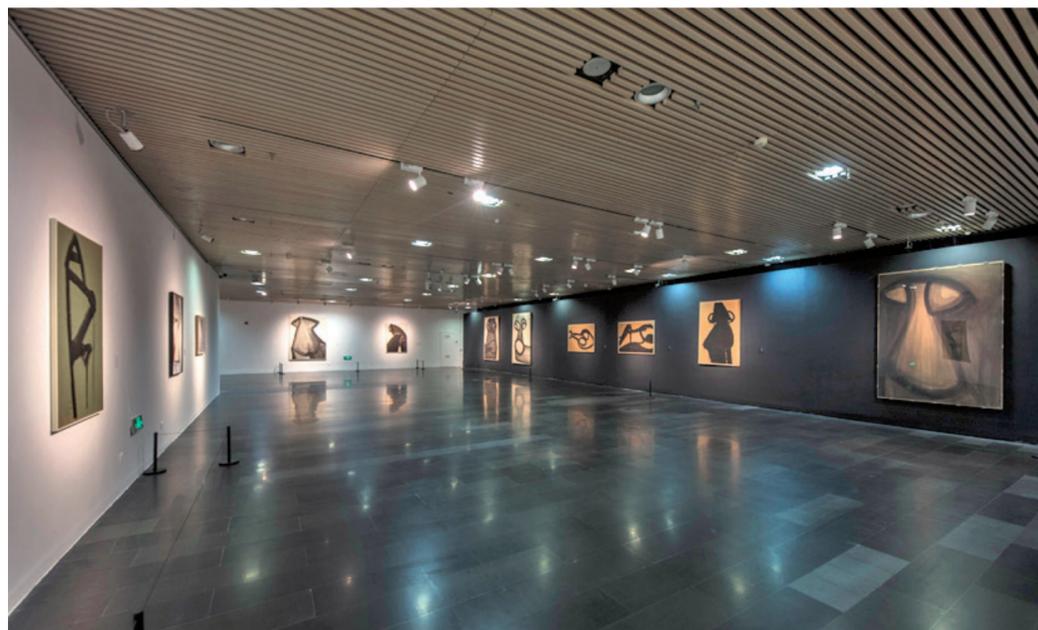


3 / 展览入口

昂托安·莫蒂耶

1908年10月2日出生于布鲁塞尔。15岁时成为一名装饰铸造学徒。1936年，昂托安·莫蒂耶以优异的成绩被圣若斯-滕-诺德美术学院录取，参加夜校课程，学习雕刻和装饰布置。1949年在比利时布鲁塞尔美术馆举办首次个展。1962年代表比利时出席第30届威尼斯当代艺术双年展。1964年，与罗伯特·劳森伯格共同获得第32届威尼斯双年展大奖提名。1994年回到布鲁塞尔定居，五年后辞世于布鲁塞尔，享年91岁。

自2019年11月22日至2020年3月22日，比利时艺术家昂托安·莫蒂耶的五十多幅中国水墨代表作将在清华大学艺术博物馆展出。此展览名为“昂托安·莫蒂耶：墨行光影”，展期三个月。要理解昂托安·莫蒂耶的作品，首先需要了解其身处的历史背景。第二次世界大战结束后，比利时政府组织并参与举办了一些大型展览，目的是促进跨国艺术交流。



4 / 展览现场

莫蒂耶的大幅水墨作品经常激发人们对符号概念的评论，与其试图从作品中找出通用语汇，不如将它们视为图像符号。中国和比利时的抽象艺术之间存在联系，能引发有趣的回顾性对话。

昂托安·莫蒂耶的绘画作品与中国古代艺术产生共鸣，兼具中国传统和现代水墨的手法。此次展览主要选取大尺幅作品，绘画手法类似中国书法，笔触清晰可见。其作品既形象又抽象，将微小与宏大雄伟连接，将内在与生存必需连接，展现出永恒的主题。□

无人喝彩

——疫情之下展厅中的一次实验



1 / 张荐在钢琴前

瘟疫覆盖下的世界，所有的空间变成了吞噬艺术作品的黑洞。艺术博物馆大门紧闭，展厅里空空荡荡，典藏的库房寂静无声。艺术博物馆犹如一个个巨大的艺术品的坟冢，它们也进入一个冰河时期。

但艺术博物馆物理的空间还在，这就是一切生机再现的可能。世界上几乎所有艺术博物馆的空间都是最好的，都出自名手大家，经由巨匠锤炼，都占据着一个个地理范围的焦点。它们一直扮演着文化的地标，政治的麦克风，商业的广告牌。

而当下艺术博物馆又是车间和剧场，泰特美术馆保持了工业时代车间的表征和特质，每一次宏大的铺陈、营造、创新都在其中。艺术从一个想法开始逐渐长大，成为一座隆起的火山，一条摧枯拉朽的泥石流。当代艺术是时空的产物。著名策展人 Marco Scontini 策划的展览中一直想融入戏剧的体验，他策划的展览像实验剧，作品的叙事和观众的参与成为不断生长的作品本身。张荐是国际著名的实验电子音乐家，几个月前被清华大学艺术博物馆正在展出的“瓦尔特·博萨德 & 罗伯特·卡帕摄影展”所感动，希望能用自己即兴的演奏向这两位摄影家致敬。这个过程是一个图像、历史、空间混合生发的过程，不断产生着刺激、反应、输出，再刺激、再反应……

2020年3月16日晚，清华大学艺术博物馆二楼展厅，一台琴、一个演奏者、四个摄像机位、182件摄影和录像作品组成了一个新型的剧场。这场混合着弹奏、击打、摩擦各种造声行为的演出可谓酣畅淋漓，它重启了沉默许久的艺术博物馆。在这个晚上，琴台不仅是一个演出的道具，也是一个图像的载体，还是牵动亿万人心的城市。“琴”是一个动词，代表着一次行动、一场艺术活动中的游魂，于是“琴台琴”就有了几分因时空的牵扯而动人的情愫。

因此我认为有生命的艺术一定是在空间中生长的，空间不仅给予艺术滋养，还会给它返照，让艺术散发之光芒照亮艺术。“琴台琴”



2 / 演奏之前的调试

就是这样的一次艺术实验，音乐人张荐在黑暗的展厅内即兴演奏钢琴，他像个招魂者，在七十分钟的时间里穿越时空，用音乐完成了对这些影像作品的代言。失去了照明后的那些摄影作品像一个个隐没在黑暗中的观众，它们的注视给了音乐人灵光。投影机将一些携带着历史信息的光影碎片扑照在琴台上，演奏者将生成的感悟和输出又返将回去……七十分钟里这种交互此起彼伏，潮起潮落。那一晚，展厅中虽然没有掌声，但此时无声胜有声。

现代艺术以来，艺术的使命不再是在阳光下反映事物的外相，而是努力在黑暗中自生光明。这是对创造力最苛刻的要求，让勇者振奋，令裹足不前者突然终结。虽然解禁似乎遥遥无期，但我们不甘坐以待毙。“琴台琴”就是在用一种更加综合的方法，在尝试艺术博物馆自我救赎的途径。于无声处听惊雷，2020年或许是一个划时代的历史节点，在当下艺术博物馆集体静默之时，“琴台琴”不啻于一声春雷的爆响。□

苏丹 2020年3月31日于北京中间建筑



3 / 演奏现场

艺术家寄语

“琴台与琴”

我常常沉迷于历史或汉字的线索中望文生义；
执着于用我的方式与树木 / 文物或老建筑进行对话；
也特别在乎用音乐的呼吸与空间里的光影产生时间的摩擦。

这次演出的“听众”都是瓦尔特·博萨德与罗伯特·卡帕他们1938年在中国拍摄的影像和图片，其中有一部分是当年的武汉保卫战的珍贵资料。

在武汉的汉阳有一个始建于北宋的古琴台，在清嘉庆年间重修。古琴台又名伯牙台，人称天下第一知音之台。

而在这一特殊的时期，在清华大学艺术博物馆内，用一台钢琴与这些客观的历史影像进行独自的对话，我给这次的作品起名为《琴台琴》。

我一直认为客观比诚实更重要，也一直认定艺术家的态度不是帽子而是尺子。所以，也可以称这样的系列的艺术形式为【客观+】

很开心，在准备很久以后，开启了五十岁以后的第一个十二分之一……

张荐 2020年3月22日 北京

“理解图像”学术研讨会

2019年12月6日，由清华大学艺术博物馆、清华大学美术学院、中国人民大学文学院、复旦大学哲学学院《文艺研究》杂志社共同主办的“理解图像”学术研讨会在清华大学艺术博物馆召开。本次论坛也是2019年1月12日在本馆举办的“杜尚之后的艺术理论”学术研讨会的延续。清华大学艺术博物馆将持续举办与现当代艺术理论相关的学术论坛以及相关公共教育活动，以博物馆的角度为热爱现当代艺术的观众提供可学习的探讨平台。

现代世界是个图像化的世界。在此，“图像”不仅指绘画图像、雕塑造像和影视图像，亦指向形而上的世界表象。“理解图像”不仅意在从艺术史的

角度把握绘画、雕塑和影像的生成逻辑和形式意蕴，更是意图探寻“图像”关联着的“世界实在”。就此，图像学理论、批判理论、艺术现象学、艺术社会学和艺术人类学等艺术研究领域，已在不同层面做了有益探索。然而，面对图像，我们还有诸多问题需要回答：文字与视觉图像的关系如何？视觉形象与口传媒介的关系如何？现代艺术为何舍具象而抽象，其历史动力学是何？图像与主体精神的关系如何？图像中蕴含着怎样的社会学和人类学内涵？关于图像的理论谱系如何，有哪些可行的方法？等等。这些都是本次论坛试图回应的问题。□



1/ 研讨会合影

美术史视野中的书法

薛永年

一、写入美术史的书法艺术

(一) 历史过程

中国古代有书史、画史，但没有美术史这个学科，美术史是随着西学东渐而兴起的现代学科，1912年写进了政府的文件《师范学校课程标准》，确定为学校的课程。

西方早就有美术史，18世纪的温克尔曼就写了《古代艺术史》。一般包含四个门类：建筑、雕塑、绘画、工艺。在民国初年，外国人写的中国美术史，被翻译过来的有欧洲波希尔《中国美术》、日本大村西崖的《中国美术史》也都只有这四个门类，没有书法。这种体例也影响了不少中国人写作的《中国美术史》，比如德国留学回来的滕固写的《中国美术小史》。新中国成立之后，美术史编写受苏联的影响，50年代正式出版的两本中国美术史（李浴、阎丽川），也都没有书法。但中国第一个美术史系——中央美术学院美术史系在60年代本科课程的中国美术史中讲授了书法和古典书法理论，实习考察也包括碑林。改革开放以后的研究生导师张安治也重视书法。所以新时期中央美院美术史系的第一本《中国美术简史》包括书法，其后王伯敏、王朝闻的大部头中国美术史都有了书法部分。王伯敏那本中书法写作者主要是浙江美院的首批书法研究生，王朝闻这本的书法写作者主要是艺研院美研所的力量以及中央美院与浙江美院的力量。

在美术史中加书法始于民国，最早把书法写入中国美术史的是郑昶的《中国美术史》（1935）。一

些美术史家意识到书法是美术的一个门类，在美术史中列了章节。但从理论角度，从美学高度的研究，美学家兼美术史家邓以蛰、美学家宗白华是先行者。前者在1937年发表过《书法之欣赏》；后者1962年《中国书法里的美学思想》，新时期收入《美学散步》影响深远。

(二) 书法何以是美术

书法以汉字为书写对象，它是汉字书写的艺术。基础是文字，但超越了表意或表音的符号功能，既反映客观世界——宇宙自然以致万事万物的根本规律，又表达了书写者的个性感性。

邓以蛰说，我国书法不独为美术之一种，而且为纯美术。……美术不外两种：一为工艺美术，所谓装饰是也；一为纯粹美术，完全出诸性灵之自由表现之美术也。若书法，正杨雄之所谓“书乃心画”。

宗白华说，中国书法不仅是一个表达概念的符号，而是一个表现生命的单位，书家用字的结构来表达物象的结构和生气勃勃。书法家的内心情感也能在中国书法里表现出来，像在诗歌、音乐、舞蹈里那样。别的民族写字还没有能达到这种境地的。

书法不仅表现内心世界，也反映外部世界的本质，多外部世界的反映。有三个要领：一个是生命状态，古代书法理论《笔阵图》讲求的筋骨肉，钟繇：“每见万类，皆画像之。”

二是运动韵律，《笔阵图》说：“然心存委曲，每为一字，各象其形，斯造妙矣，书道毕矣。”《笔阵图》时代，早已不用象形文字，亦很少再使用接近象形文字的古篆，对于大量已经符号化的汉字很



难做到“各象其形”，这里说各象其形是基本点画要有如运动变化着的客观物象，所谓“横如千里阵云，隐隐然其实有形。点如高峰坠石，磕磕然实如崩也”。

三是宇宙法则。孙过庭《书谱》中有精辟的论述，他说：“情动形言，取会风骚之意；阳舒阴惨，本乎天地之心。”大意为：书法家作书法是因感情发动，欲罢不能。这也像抒情文学《诗经·国风》与《楚辞·离骚》的创作一样，“可以达其性情，形其哀乐”。这是一个方面；另一个方面是，书法艺术虽不模拟对象，仿真天地万物，但反映一阴一阳的对立统一为代表的宇宙规律，从最根本的法则上反映客观世界。这个客观世界的根本规律或法则，在古代即称为“道”。

蔡邕的《九势》说：“夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出矣。”从宇宙的对立统一解释了书法的发端及其根本法则。张怀瓘说“书之为征，期合乎道”“会其至理，即与大道不殊”“虽相克而相生”“亦相反而成”“同自然之功”“得造化之理”。他认为书法艺术在根本规律上与宇宙生成变化的规律无异。

二、书法面面观

（一）书法的感情表达

杨雄说：“书，心画也。”

韩愈说：“张旭善草书，不治他伎，喜怒、窘穷、忧悲、愉快、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水崖谷，鸟兽虫鱼，草木之花实，日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，天地事物之变，可喜可愕，一寓于书，故旭之书变动犹鬼神，不可端倪，以此终其身而名后世。”他这段话，有两个意思：一是草书表现感情；二是草书表现对万事万物的感受。

孙过庭说：“羲之写《乐毅》则情多怫郁，书《画赞》则意涉瑰奇，《黄庭经》则怡怿虚无，《太师箴》则纵横争折，暨乎《兰亭》兴集，思逸神超，私门

诫誓（按指《告誓文》），情拘志惨，所谓涉乐方笑，言哀已叹。”

孙过庭关于《乐毅论》《东方画赞》《黄庭经》表现感情的论断，有点主观强调，不大看得出来。但天下第一、二、三行书《兰亭序》精神的超逸，《祭侄文稿》的忠义悲愤，《寒食诗帖》的落拓苍凉，表情能力非常明显。

孙过庭又说：“达其性情，形其哀乐。”人们日常所讲的书法的抒情，实际上也像孙过庭一样，有两个方面：一是相对稳定的性情；一是较易变化的情感与情绪。前者是表现不同的气质、个性，不同审美类型的理想，不同的精神境界。项穆《书法雅言》说：“人品既殊，性情各异。书者，如也，如其学，如其才，如其志，总之如其人而已。”刘熙载说：“贤哲之书温醇，俊雄之书沉毅，奇士之书利落，才子之书秀颖。”后者“形其哀乐”表现出特定的感情状态、情绪。韩愈所提倡的审美感情，显然是张旭与公孙式的，是激荡的豪情。孙过庭实际概括了两种内心感情：一是达其性情；二是形其哀乐。两种都需要，否则就片面了。

从书体而言，各有所长。邓以蛰认为书法的形式表现了书法的意境，“意境美之书法中草书而极”。草书变化最多，最能在流动与停顿的种种变化的节奏韵律中抒发情感。另外的书体在表达情绪上不如草书，但适于表达性情。

一幅书法作品的内容，既有书法墨迹体现的个性与感情，也包括书写的汉字文具的内容。然而，从理论上讲，书法的内容不等于文字内容。

汉字与汉字书法并不是一回事。汉字产生之后，最先得到发展的是文字学。这门学问的对象是汉字的形体、声韵和训诂。研究汉字的形体，无疑也要涉及字体的演变，但出发点是实用，而不是艺术表现。

后来出现的书法学，对象是书法艺术，是研究书体、书史、书风、书法理论与书法技巧的学科。着眼点已不局限于实用了。

书法学中的书体与文字学中的字体关系很密切，但也不尽一样，有联系又有区别。高明的理论家则在在字体的基础上探讨书体，进而研究书法风格。庾肩吾甚至认为未穷文字学渊奥的人一样可能写出动人的书法艺术作品，说某些书家“虽未穷字奥，而书尚文情，披其丛薄，非无香草。视其涯岸，时有润珠。故能遗斯纸以为世玩”。这就区分开了一般用作工具的汉字与成为艺术的汉字书法。

（二）书法文化与艺术书法

有一种“艺术书法”之称，后来又出现了“文化书法”的说法。书法是艺术，前面已经说过了，它是一种表现的艺术，不是再现的艺术，是一种抽象的艺术，不是具象的艺术。艺术书法之说，强调书法的艺术性，摆脱写字的实用性，削弱文字的依赖性。与实用分离，减弱非艺术性的负担。按艺术的要求对待书法，强调的是艺术的创新、艺术的个性。

书法是中国文化核心的核心，这句话是熊秉明在《中国书法理论体系》里面说的。中国自有文字开始，同时也就形成了中国的文化。中国书法的源头，也是中国哲学的源头，表现在一个古老的传说，即“伏羲画卦”的传说。文化是一个整体，包括物质文化、精神文化，也就是这个民族的人生观、宇宙观、思维方式、抒情方式等的具体表现。在中国文化史上，文化的核心是哲学。

西方哲学有严密的逻辑关系，中国哲学则重视受用与人生实践。西方哲学家的努力在于构建一个庞大而严密的思想系统，中国哲学家最关心的是心身性命之学。中国哲学家的最后目的是在思想上省悟之后，还要回到实践的生活之中。

如果既重视文化性又重视艺术性，评论书法最重要一条自然是创造性。书法艺术作为一种积淀深厚的传统艺术，自从书体演变完成之后，书家的创造始终是风格的创造。可以被称为书法家的人们，都在既定的汉字框架之内，依赖既有的点画运转，与时俱进地推出了千姿百态各不相同的风格。尽管

古代极少专门的职业书法家，但在评家心目中，绝不是能写汉字的都算书法家（缺乏创造性的拓书人和写经的经生就不算书法家），也决不是作品有个人特点的都叫好书法家。历来对书法的品评，首先看入不入品，所谓的神、妙、能、逸，都是针对入品者而言。不入品的作品也在书写汉字，也有个人特点，甚至在司法鉴定中，也完全能区别真伪，作为证据，但不具备书法艺术之美，从来不属于艺术。当下的问题是，在一些传媒中，不入品的汉字书写也成了书法艺术品可见一斑。

所以说，评论书法，第一要区分的是：属于书写的汉字还是真正的书法艺术，这是够不够书法艺术的问题，入不入品的问题。第二要区分的才是：书法艺术作品的高下。自从毛笔被硬笔接着被电脑取代以来，能拿毛笔写汉字的人日益减少，于是出现第一种混淆。以为毛笔写的汉字就是艺术，能拿毛笔写汉字的人就是书法家，不去讲求有无艺术性，这是天大的误解。第二种混淆也出现了，那就是以为写得与别人不同就是有艺术个性、就是创造。只要异不要好，不去区分风格与习气，不去区别什么是非书家也具备的个人特点，什么才是经过训练、接受积淀、理解了艺术美又有创造的书法艺术的个人风格。这又是当代某些论书者进入的误区。当代选评书法者或者说掌握评选话语权的人，有些并没有从误区中超脱出来。

（三）书法三性与天然和功夫

考察历来堪称书法艺术的作品，大多具有三性：一是历史积淀性；二是所处时代性；三是本人艺术个性。时代性，主要是时代的审美心理（比如崇碑与尚帖），时代的视觉经验（比如现实生活中的几何形与视觉张力）。天然与功夫实际是历史积淀性和艺术个性。

南朝的王僧虔在从事书法批评中提出了一对概念：天然与功夫，天然又被称作“自任”。他评宋文帝书法“天然胜羊欣，功夫不及欣”。所谓的功夫，



与规矩有关。规矩本来是制图的工具，故有“无规矩无以成方圆”之说。引申之后，规矩泛指法则。法则又来源于前人的实践，仅凭任情自纵是不能掌握的。这有赖于艺术实践的苦功，有赖于对前人经验的承继。所谓的天然即指书风自然而不造作，且能充分发挥创作个性而不受成法束缚。总起来看，所谓的功夫则指在认识上掌握规律法则，并在实践上心手相应。书法的创造，作为艺术来说主要是风格的创造，因此必须发挥个性，否则书体形成之后，书法便成了千篇一律的机械复制技术。书法创作，又必需熟练地驾驭物质材料，还必须掌握汉字不同字体的结构，更必须把前人通过用笔、结体、行字来体现天地之心，又表达审美感情的经验继承下来，这样才能不丢掉书法文化而随心所欲地创造。

（四）书法的体与势、动与静

书法离不开书体，五种字体是篆、隶、楷、行、草，书体以字体为基础，又根据实用丰富了美化了，比如篆书就有缪篆、鸟虫篆。但不同书体共同的特点是，不但有形而且有势，所谓“书势”，也就是动态感。西晋卫恒《四体书势》论述“古文、繁、隶、草”四种书体之美和“异体同势”的动态感。古文的“森尔下颓，若雨坠于天”，“矫然突出，若龙腾于川”。篆书的“若鹰跱鸟震，延颈协翼，势似凌云”。草书的“如兽跂鸟跄，志在飞移，狡兔暴骇，将奔未驰”。这里直接点出的势，是一种引而未发的运动趋向感。

康有为说：书，形学也；有形则有势。兵家重形势，拳法亦重扑势，义固相同。得势便则已操胜算。还说孔宙碑“旁出透逸，极其势而去，如不欲还”。

庾肩吾《书品》说：“若探妙测深，尽形得势，烟花落纸将动，风采带字欲飞。”

书势是静中寓动的，是静态中蕴蓄的更大的动势，是一种引而未发的运动趋向感，是笔尽而势不尽。

书法属于空间艺术，是写在纸上作用于视觉的，但在某种程度上，又具有时间艺术的特点。从完成品看，每一个字、每一点画，都分布于二维空间的平面

上，都是静止不动的。而从书写过程看，又是依照笔顺和文句一笔一笔写来，只能在时间流逝中完成。

许多造型艺术品种，如绘画和雕刻也要在时间进程中完成，但一般没有书法那样严格的几乎不可改变的程序。画一个人，可以从头部开始，也可以从脚画起，写一个“大”字却总不能从捺落笔。中国的大写意画讲求起承转合，不可逆性是比较强的。但一经完成，诉诸观者便是完整的艺术形象，而不是程序留下的轨迹。

再者，画家与雕塑家之表现思想感情，一般总离不开状物。情节性的如此，不描写人物的抒情性作品也不例外，都与客观物象保持着较多的直观可视的联系。可是书法艺术，之表现感情个性自然无法靠“应物象形”，而只能凭借点画按一定形态、一定书体结构，以及章法行气运动而形成的节奏律动的轨迹。

近些年，大家或者注意书法空间造型，或者专注感情爆发的时间性，其实二者要结合起来。篆、隶、楷，更要注意时间性，草书更要注意空间性。

（五）书法与生活原型

中国的文字有两个来源：一为象形文字；二为刻划符号。但长期以来，人们都认为它始于象形，所以书法家颇重观察自然，即使写真书了，也还不忘体现万事万物的神采。早在魏代，大书家钟繇就总结了一条经验：“每见万类，皆画象之。”随着真书草书在南北朝的风行，人们进而认识到书体结构离着“远取诸物，近取诸身”的象形文字已经十分遥远。它已经近乎符号化了，书法家讲求的天然也只是以妙手天成的手段表现情韵风采为归，似乎只是自任与功夫的契合，与客观世界了不相干。基于此，要使书法艺术的源泉不枯，自应强调书法的源于万类。

《笔阵图》从两方面总结了经验，一是基本点画要有如运动变化着的客观物象，二是每字以致全篇要有筋骨有骨肉，显现出栩栩如生的活力。在筋、骨、

肉三要素中，《笔阵图》中尤重筋骨，提出“善笔者多骨，不善笔者多肉。多骨微肉谓之筋书，多肉微骨谓之墨猪”。是讲生命感的，不是玩弄形式的。

后来的观看夏云变化、担夫争道、观察荡桨，都是如此。

（六）书法欣赏与写实主义的书法评论

早期书法评论，比喻是惯常手法。如称“萧子云书如上林春花，远近瞻望，无处不发”，卫恒条云：“卫恒书如插花美女，舞笑镜台。”“皇象书如歌声绕梁，琴人舍徽。”“王右军书如谢家子弟，纵复不端正者，爽爽有一种风气。”“陶隐居书如吴兴小儿，形容虽未成长，而骨体甚骏快。”

在书法创作中，点画运动的轨迹熔铸了作者现实感受以致本人的性情品格，虽未模拟客观世界的具体形象，却较宽泛地集中概括了书家对客观世界的审美关系，人们称之为书法意象。形成意象的前提，是书家自由想象中主观感受对客观事物的依托；但在表现过程中，感受对事物的依托又转化成对点线运动表情力的依托。最后，感受以致更丰富的内心世界被传达出来，客观世界有秩序的运动规律被体现出来，而客观事物的原规则不复存在了。中国书法这一创作过程中的特点，决定了书法欣赏的特点。欣赏书法，不应仅仅停留于直观，必须借助欣赏者的生活经验与心理经验越过直观而进入伴随着联想与想象的艺术思维活动。在书法评论中运用比喻，正是运用通感，启发观者驰骋想象的桥梁。熊秉明说是写实主义的评论，是隔靴搔痒之论。

三、书法与绘画的互动

书画异同，以书入画，以画入书。

唐代张彦远是最早的绘画史《历代名画记》作者，也是《法书要录》的编者。他说：“顾有四目，仰观垂象，因俚鸟龟之迹，遂定书字之行，……是时也，书画同体而未分。”

他又说：“周官教国子以六书，其三曰象形，则

画之意也，是故知书画异名而同体。”他还说，“今草书之体势，一笔而成，其脉贯通，隔行不断，……故行首之字，往往继其前行，世上谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画，连绵不断，故知书画用笔同法”。他更说，“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎用笔，故工画者多善书”。

张彦远引用颜延之的话说：“图载之意有三，一曰图理，卦象时也。二曰图识，字学是也。三曰图形，绘画是也。”

张彦远认为，书画之同，一是同源于象形文字；二是用笔同法；三是书与画都是有承载功能的图像。书画之异，主要在于画是描绘事物形象的，而书法所写的文字是记载对事物认识的。他这里谈的实际是文字，混淆了依托汉字的书法与书法写出的汉字。

更多的古今学者认为，书画之同在于既要反映外部世界，又要表现内心世界。其不同则在于具象与抽象。

石涛的说法是：“其具两端，其功一体。”

“一体”是同：1. 都是图像。2. 都直接间接地反映外部世界。3. 都表现内心世界。“两端”是异：是中国画要描写外物，书法表现的是宇宙的规律——道，生命的状态。

以书入画。即以郑板桥所谓“以书之关纽透入于画”。一是书法笔法状物，很好理解。

二是以书法笔法的节律写心——“点线的交响”。石涛写意画有这个特点。

三是大家都忽视了“似与不似之间”的造形观，也即具象与抽象结合的造形观，中国字其实两个来源，象形，示意。两结合的思维方式，形成了中国画的高度提炼的程式，不要琐碎，不要“形貌采章历历俱足”，要“删拨大要”，充分发挥指示性，提炼程式。这种造型，有形似对象的因素，也有不似对象的因素，那不似对象的因素，恰恰对应着心灵的感受。这种妙在具象与抽象之间的智慧，避免了纯具象或纯抽象，不走极端，提供了似与不似两种

姚茫父早期写铜作品拾遗

杜鹏飞

姚华(1876-1930),字重光,号茫父,贵州贵筑(今贵阳)人。早年就读于贵州经世学堂,光绪二十三年(1897)年乡试中举,三十年(1904)会试三甲第九名,赐同进士出身。旋公派留学日本东京法政大学学习法政,兼修教育学。三十三年(1907)归国,供职邮传部。入民国后选为国会临时参议院议员,后弃官从学,寓居北京莲花寺,潜心于学问与艺术。曾执教于清华学堂、北京高等师范学校、朝阳大学、北京美术专科学校等校,并曾出任北京女子师范学校校长、私立京华美术学校校长。于金石文字、诗词曲赋、书画文章无不精通,名重当世,被称为一代通才。姚先生与义宁陈师曾(名衡恪,1876-1923)声气相投,学问相若,艺术主张一致,成为晚清民国北京画坛领袖,一时有“姚陈”之称。

姚华学识渊广,为人诙谐,品位高雅脱俗,所好如皮黄、笺纸、铜刻文房,皆有特别见识与贡献。笔者数十年前即已注意到,各地古玩商铺所陈铜墨盒、铜镇尺上每每属姚华或茫父之名款。初未着意,近数年因整理《姚茫父编年事辑》,又因结识了铜刻文房收藏界的数位达人,才于此稍加留意。文人士夫参与铜刻文房之制作,而能誉满天下如姚茫父先生者,恐无第二人。坊间甚至一些严肃专著皆以讹传讹将其与陈寅生、张樾丞并举为“近代刻铜三大家”。本文无意对此进行辩驳,可以肯定的是,姚华积极参与铜刻文房之写画,留下大量被当下收藏界称作“亲笔画稿”¹的

¹ 所谓亲笔画稿者,实指两类作品,因不易分辨,故常常笼而统之,不作区别。实则,文人学者或书画家直接在铜盒、铜尺或铜屏上写绘,再经刻铜匠人加工完成,这样的作品方能称作“亲笔”;如果是书画作者仅提供纸本稿件,再经由刻铜工匠上稿、刻成,则只能称为“画稿”作品。就笔者所知,姚茫父与陈师曾都是直接在铜件上写画,或去店中,或者“来件”在家中写绘,皆有当事人回忆文字为证。但是,从目前存世之姚华写铜作品中,也可看到并非亲笔却又十分接近亲笔者,通常是书法,笔者猜想,可能在当时已有工匠利用拓本翻制以牟利。

铜刻文房用品,这是不争的事实。但是,如果说姚华曾亲自操刀刻铜,目前尚无一丝毫可资采信的证据。

姚茫父与陈师曾是较早介入铜刻文房写画的学人,到底从何时开始?出于何种机缘?目前尚不可考。就笔者所见,最迟在1915年(民国四年乙卯)姚陈二人已参与其事。茫父作品多有年款,反之,师曾作品则多无。目前已知茫父最早的写铜文房作品在是年三月【图1】,于铜镇尺录刘勰《文心雕龙·物色》篇赞语,由同古堂张寿丞刻成;六月,又与陈师曾合作《青松白云》盒【图4】,而这也成为陈师曾写铜文房有明确纪年的最早记录。

说有容易说无难。限于笔者学识与阅历,尚未见到早于1915年的姚茫父写铜作品,但是有文献记载,早在1912年茫父先生已参与其事。²因无佐证,不敢贸然采信,留待今后作进一步考证。兹仅就实物(或拓本)资料,将茫父乙卯写铜作品罗列考释如下,以期友朋多多教我。

一、行草书文心雕龙句镇尺

三月,应石萼之属写书法铜镇尺一对,以行草书录刘勰《文心雕龙·物色》篇赞语,释文:【图1】

山沓水匝,树杂云合。目既往还,心亦吐纳。春日迟迟,秋风飒飒,情往似赠,兴来如答。

石萼属书,张瘦岑刻,乙卯三月,姚华。
印章:姚。

² 茫父孙婿邓见宽先生编撰《姚茫父画论》(贵州人民出版社,1996)第276页收录茫父题画诗《半山属题铜屏为其尊人灿五先生寿》:“叱叱风云杖策归,征尘又带一官微。青丝镜雪高堂远,红叶霜蔬故里肥。天外雁行秋断续,画中人境意芳菲。江山刻划坤灵感,愿列欢筵竟舞衣。”邓先生注云:“作于一九一二年。”诗未收录于《弗堂类稿》,也不见于《姚华诗选》,那么只有一种可能,邓见宽先生应该见到了这件铜屏的实物,并据此辑录了这首诗。这是目前有关姚父写铜见诸文献的最早记录。

因素按不同比例组合以发挥创造个性的无限可能性。其具象的因素,在于把握对象的生命与特质。其抽象因素,是造型图式的符号化与程式化的趋向。这种图式比之客观对象,要简略,有剪裁、有夸张,还有变形,更有程式化与秩序化。这就强化了中国画传承的门槛,使中国画创造表现为已有程式的个性化,而个性化又回过头来丰富发展了既有的程式。

这个道理我很多年前就讲过,但德国海德堡大学的雷德侯,从研究《清代的篆刻》入手,又研究《米芾与中国书法的古典传统》,新世纪的《万物》讲了一个很深刻的认识,就是说中国美术不模拟自然,而且以模件思想进行创作,实际是把中国画的程式意识的功用延展了。

四是夸张和转换虚实空间。邓石如说:“疏处可以走马,密处不使透风。计白以当黑,奇趣乃出。”影响了金石派绘画。

在更多的书画家那里,书画是相同的。

郑板桥的一段话:“与可画竹,鲁直不画竹,然观其书法,罔非竹也。瘦而腴、秀而拔,欹侧而有准绳,折转而多断续。吾师乎!吾师乎!其吾竹之清癯雅脱乎!书法有行款,竹更要行款;书法有浓淡,竹更要浓淡;书法有疏密,竹更要疏密。此幅奉赠常君西北,西北善画不画,而以画之关纽透入于书,变又以书之关纽透入于画。吾两人当相视而笑也。”

郑燮说:“山谷写字如画竹,东坡画竹如写字。不比寻常翰墨间,萧疏各有凌云意。”

蒋士铨说:“板桥作字如写兰,波磔奇古形翩翩。板桥写兰如作字,秀叶疏花见姿致。”

分别从审美情致上,视觉平衡上,节奏断续上,行间布置上,用墨浓淡上比较相同之处。

石涛的“画法关通书法,苍苍莽莽率天真。不然试问张颠老,解处何观舞剑人。”是说书画舞剑都表现感情,讲它们的相通。

对赵孟頫的“书画本来同”的一个误解。以赵子昂《秀石疏林图》与其题诗相对照,表面看是以

粗砺的飞白笔法描写饱经岁月的巨石,用古厚遒劲而不无斑驳的笔法表现经霜的秋林,使形如波磔劲利生动的笔法描绘嫩竹,仔细玩味其诗则分明是认为一定物象的形质美感正对应着一定笔法形态的美感。在这个意义上,书与画是相同的。这就不难想见,赵诗的本意并非以书入画,而是在保存画的一定特点,在作画中强调书法意识和书法审美表现。

以画入书,80年代出现过象形式的创新,黄苗子等人都尝试过,但是路子不对。孙过庭早就指出:“复有龙蛇云露之流,龟鹤花英之类,乍图真于率尔,或写瑞于当年,巧涉丹青,工亏翰墨,异夫楷式,非所详焉。”(指的是古代追求象形的美术字,所品评的书体均见于唐韦续《纂五十六种书》:一龙书,四云书,八龟书,三十二芝英书,三十六鹤头书,三十九垂露篆,四十五蛇书,五十六花书)

“以画之关纽透”入于书,过去有几种。

一是空间布置。王铎行气的左右摇荡中的平衡,郑板桥的六分半书的乱石铺街的章法。扬州八怪的题款的错落。

二是墨法。董其昌的淡,王文治的淡,刘墉的浓,王铎的涨墨,黄宾虹的宿墨,林散之的干墨。

三是学习抽象派绘画。但一些西方抽象派画家,倒是参考了中国书法,托比(MarxTobeg)禅意书法,汤姆林(BradlegWalkerTomlin)“自由书法”,克莱因(FrangKline)热衷于笔法线条但近于黑白版画抽象作品,波洛克(Jack-sonPollock)更学习中国书法的挥运方法,重视了挥运过程中的因势利导与节奏感,而表现了自己的直觉。

中国当代书法家以画入书,一是构成的张力,二是天趣的表现。处理好的、水平高的,把握了分寸尺度,取得了划时代的突破。简单化的、缺乏素养的,致力于夸张的造形、新颖的空间,简化了笔法,忽略笔法丰富的表现力体现的生命特质和宇宙法则,也太不易辨识。做不到书写内容与书法表现的雅俗共赏了。○



1 / 行草书文心雕龙句镇尺

此拓片信息由盛世收藏网站刻铜版版主朱瀚兄提供，这是目前所知有明确纪年茫父写铜最早之作。非常期待此文问世后，有更多新资料得以披露，以进一步叩问茫父、师曾等文人士大夫参与铜刻文房的最早时间与缘起。

此镇所提刻工张瘦岑，即同古堂刻铜名家张寿丞（约1890—1932，名福臻，字寿丞，也用寿臣，河北新河人。同古堂创始人张樾丞的堂弟）。张寿丞刻铜作品，通常署款“寿丞”或“寿臣”，此作则署“瘦岑”，非常罕见。除了这件铜镇外，仅见于同样在1915年茫父先生写给及门弟子王文华的梅花铜盒上（图26）。茫父先生以同音字瘦岑代替寿丞，一方面可能是出于礼貌（所谓避讳），另外一方面，也说明茫父与寿丞二人此时尚不相熟，亦从一个侧面透露出这是茫父早期写铜作品。

石勇应即姚锡久，字石夫，也用石父。世代以镌刻金属之器为业，后亦大量参与铜刻文房，具体可参见图16楷书黄山谷秋思铜盒。

二、梅花铜盒

民国四年（1915）乙卯四月，写梅花铜盒并题：“疏影横斜水清浅，乙卯四月，茫父。”由同古堂张寿丞刻成。其下面空白处有述文所书节录曹植《七启》句，释文：

飞仁扬义，腾跃道艺，游心无方，抗志云际，凌轹诸侯，驱驰当世，挥袂则九野生风，慷慨则气成虹蜺。焕采尊兄督弟述文书。



2 / 姚茫父写张寿丞刻梅花铜盒

此盒画面构图颇为奇特，盒面正方，几乎平分于上下两半，上半为茫父所写疏梅数枝，流水一泓，下半则是落款述文者应焕采尊兄之督所录曹植句。将整个画面填充丰满，几无空隙，却无丝毫令人淤塞不畅之感，反生出特别的整饬之美。茫父作画向来讲求布局，其题画更是如此，不知此作在画梅时是否已考虑其下题字之需，故留出足够空白。

焕采可能是饶存厚（1873—1951），字焕采，贵州贞丰人。青年时加入贞丰“仁学会”，受维新思想启蒙。光绪三十三年（1907），钟昌祚（1871—1912）、张百麟（1878—1919）创立“贵州自治学社”，他与贞丰“仁学会”诸同人一道参加该组织，从事民主革命。贵州光复后，先后任瓮安、正安、铜仁、福泉等县县长，政声颇好。1951年病逝。

述文不知何人，笔者检索到贵阳人傅启学（1903—1993），字述文。1928年毕业于北京大学政治系，1931年就读于美国加州大学研究院。1935年起先后出任国民党中央宣传部秘书、贵州《晨报》社社长、贵阳大

夏大学政治系教授兼训导长、贵州省政府委员兼教育厅厅长。1950年去台，任台湾大学政治系教授兼训导长。

然则1915年此傅述文方十二三岁，与饶焕彩年龄差距较大，或许另有其人。这里权当大胆假设，有待来者小心求证。

三、为萧龙友写崇福荷花铜盒

五月十二日，写崇福荷花铜盒并录元赵内翰献之暮山溪词，释文：

云房西下，天共沧波远。走马记狂游，正芙蓉、平铺镜面。浮空栏槛，招我倒芳尊，看花醉，把花归，扶路清香满。水枫旧曲，应逐歌尘散。时节又新凉，料开遍、横湖清浅。冰姿好在，莫道总无情，残月下，晓风前，有恨何人见。

元赵内翰献之暮山溪词《赋崇福荷花·崇福在太原晋溪》。

乙卯五月十二日，莱猗室夜窗，贵筑姚华写意。

印章：华。旁边有龙友补题：

姚华君精书画，余甚慕之。此其游艺，属张寿臣刻，龙友。



3 / 为龙友写崇福荷花铜盒

张寿臣即张寿丞。龙友即京城名医萧龙友（1870—1960），名方骏，字龙友，别号息翁，四川三台县人。清光绪丁酉（1897）科拔贡，遂入京充任八旗教席，后分发山东任知县。1928年辞官行医。精通文史，喜好书画，医文并茂，被誉为北京四大名中医之冠。

笔者曾见《汪孟舒俗游纪胜图册》（1934年珂罗版印刷）中每图皆有茫父、龙友题诗，时在1924年。

其最后一图，龙友在诗后注云：“孟舒先生以自画游俗图属题，因步茫父同年诗韵以应。回忆廿年前游踪，如在画里，致可感也。中元甲子六月二十四日雨后，三台萧方骏龙友题识。”可知二人早有科举同年之谊。此盒应是萧龙友于同古堂见到后，补作题跋并请张寿丞刻成者。

四、姚陈合写青松白云铜盒

五月，好友周大烈为族叔周约循先生六十寿定制铜墨盒，请陈师曾写青松白云，茫父先生题款，释文：³【图4】

青松白云。乙卯五月，印昆老友属义宁陈衡恪写奉仲父约循老先生六十大寿。贵筑姚华题记。



4 / 姚茫父陈师曾合写《青松白云》铜盒（方9.5厘米，高3.0厘米）

周大烈（1862—1934），字印昆，湖南湘潭人。长于宦宦世家，书香门第。十九岁在本乡教书，门生众多，颇有声望。而立之年受聘于长沙第一师范学校，名闻省县。曾执教陈三立家塾，与陈师曾情在师友之间。和姚茫父在日本同学，结下终身友谊。

是年，周大烈出任清史馆编纂，借居莲花寺中，得以每日与茫父先生研谈金石文字之学，陈师曾作为周的早年弟子、茫父先生的好友，亦时时造访。此盒正是姚陈二人应周大烈之请，为周的族叔周约循老先生六十大寿所制。周翼菘（1856—？），卒年不详，字约循，号窳庵，清湘潭人。监生，官国子监典籍。著有《小雨楼诗稿》《怡楼诗钞》。晚清名臣赵启霖

3 周继烈主编，《民国刻铜文房珍赏》，北京：北京出版社，2013，第35页。

(1859-1935, 字芷荪, 号游园) 的妻兄。这件作品是为数不多的姚陈早期作品实物, 也是周姚陈三人友谊的见证物。

五、为周大烈写姜白石词意铜盒

六月十一日, 为老友周大烈写姜白石词意铜盒, 并录白石慢词二阙代铭, 由同古堂张寿丞刻成, 释文:

长亭怨慢

桓大司马云: 昔年种柳, 依依汉南。今看摇落, 凄怆江潭。树犹如此, 人何以堪。此语余深爱之。

渐吹尽、枝头香絮。是处人家, 绿深门户。远浦萦回, 暮帆零乱向何许。阅人多矣, 谁得似、长亭树。树若有情时, 不会得、青青如此。

日暮。望高城不见, 只见乱山无数。韦郎去也, 怎忘得、玉环分付。第一是、早(早)归来, 怕红萼、无人为主。算只有并刀, 难剪离愁千缕。

扬州慢

淳熙丙申至日, 余过维扬。夜雪初霁, 茅麦弥望。入其城则四壁萧条, 寒水自碧, 暮色渐起, 戍角悲吟。予怀怆然, 感慨今昔, 因自度此曲。千岩老人以为有《黍离》之悲也。

淮左名都, 竹西佳处, 解鞍少驻初程。过春风十里, 尽荠麦青青。自胡马窥江去后, 废池乔木, 犹厌言兵。渐黄昏、清角吹寒, 都在空城。杜郎俊赏, 算而今重到须惊。纵豆蔻词工, 青楼梦好, 难赋深情。二十四桥仍在, 波心荡冷月无声。念桥边红药, 年年知为谁生。

印昆制器, 属为作书, 因录白石慢词二阙代铭, 并图其意, 以助临池一兴。印昆昔种柳关东, 赋诗责和, 今又数年, 俯仰今昔, 应怅乱山隔望眼也。印昆号十严, 字似千岩, 兵燹以来, 是处劫灰。读扬州慢, 亦以为有《黍离》之悲也乎? 印昆曾属予书拙稿《秋草诗》, 二年无以应之, 而印昆又改官史馆, 再来京师。杜郎重到, 感慨何如? 为书此词以塞予责, 抑亦自愧

所作不如白石之思之尤深也。

乙卯六月十又一日, 贵筑姚华菘猗室记。

张寿丞镌字。



5 / 为周大烈写姜白石词意铜盒拓本



6 / 为周大烈写楷书铜镇拓本

另为周大烈写铜镇, 以楷书录王羲之《用笔赋》。释文:

蒙汜之落银钩; 耀耀希希, 状扶桑之挂朝日。

王右军《用笔赋》见《墨池篇》, 为夕红楼书, 莲花盒。

印章: 姚。

周大烈前已述及, 是茫父、师曾共同的好友。这件铜盒作品写姜白石词意并录原词二阙, 画面构图奇特, 只在铜盒右上一隅和左下一角略作点染, 勾勒出汀州水岸与郁树亭台, 留出中间空阔之水面, 恰好用来题诗。茫父先生以其独具风骨之小楷, 抄录姜白石慢词二阙并跋语计五百余言, 与画面交相辉映, 使得整个画面充实饱满, 再经同古堂铜师张寿丞精心刻成, 其精美令人赞叹不已。茫父长跋亦清晰交待其与周大烈之交游, 可补史阙。拓本有“张寿臣金石刻”, 可知是同古堂所自留拓本。

从文辞可知, 此铜镇本应是一对, 惜仅见此单尺拓本。夕红楼是周大烈的斋馆名, 有《夕红楼诗集》《夕红楼诗续集》存世。此铜镇书法风格非常典型, 可与图 8 笙鹤翁小令铜镇(失群, 正反面)及拓本、图 23 为伯蕖写洪觉范诗句铜镇拓本对照来看, 反映了茫父楷书从唐楷参以汉魏碑体的转型时期特征。

六、为方立之写铜盒及铜镇

同日, 又为姻亲方立之写《莲池》铜盒, 并录姜白石《念奴娇》《惜红衣》词, 由同古堂张寿丞刻成。释文:【图 7】

念奴娇。闹红一舸, 记来时, 长与鸳鸯为侣。三十六陂人未到, 水佩风裳无数。翠叶吹凉, 玉容消酒, 更洒菰蒲雨。嫣然摇动, 冷香飞上诗句。

日暮, 青盖亭亭, 情人不见, 争忍凌波去? 只恐舞衣寒落, 愁入西风向浦。高柳垂阴, 老鱼吹浪, 留我花间住。田田多少, 几回沙际归路。

惜红衣。薰枕凉, 琴书换日, 睡余无力。细洒冰泉, 并刀破甘碧。墙头唤酒, 谁问讯、城南诗客。岑寂。高柳晚蝉, 说西风消息。

虹梁水陌。鱼浪吹香, 红衣半狼藉。维舟试望故国, 渺天北, 可惜渚边沙外, 不共美人游历。问甚时同赋, 三十六陂秋色。

乙卯六月十又一日, 菘猗室雨窗对盆荷书白石二词为立之铭器。姚华记, 张寿丞刻。

又为其写铜镇一对, 录元代杂剧家乔梦符《水仙子》小令, 释文:【图 8】

冬前冬后几村庄, 溪北溪南两履霜。树头树底孤山上, 冷风来何处香? 忽相逢缟袂绡裳。酒醒寒惊梦, 笛凄春断肠, 淡月昏黄。立之三兄亲家雅鉴。笙鹤翁水仙子小令, 姚华。



7 / 姜白石词意图铜盒拓片



8 / 笙鹤翁小令铜镇(失群, 正反面)及拓本

方立之(1886-1961), 安徽定远人。1904 年入东京早稻田大学法科, 1909 年毕业。旋归国在奉天省署办理法律编纂事宜。辛亥革命后, 历任北洋政府政事堂参议、法制局局长、国务院秘书长等职。1927 年起即赋闲。1953 年被聘任为江苏省文史研究馆馆员。1960 年被聘任为中央文史研究馆馆员。1961 年病故。

茫父先生与方立之相识较早, 二人同在 1904 年留学日本, 估计在日期间即已相识。后来结成姻亲(铜镇落款有“立之三兄亲家”)。此前的 1912 年二人曾同游颐和园, 有《颐和园游记》记其事; 1914 年写给儿子姚鏊的信中提到方立之请他在日本代购书籍。这件铜盒作品写姜白石词意并录原词, 画面构图饱满, 反复精心计算过, 书、画皆用心, 笔笔不苟, 相得益彰, 诚不可多得之佳作。铜镇书法正反应茫父书风发生转变的关键时期, 将金文“倒薤法”融入楷书中, 形成自己的独特风格。

七、为新吾写姜白石暗香疏影词意铜盒

六月十三日, 大暑, 为新吾兄写《暗香疏影图》铜盒, 并题《暗香》《疏影》词, 由同古堂张寿丞刻成。释文:【图 9】

暗香疏影。

旧时月色, 算几番照我, 梅边吹笛? 唤起玉人, 不管清寒与攀摘。何逊而今渐老, 都忘却春风词笔。但怪得竹外疏花, 香冷入瑶席。

江国, 正寂寂, 叹寄与路遥, 夜雪初积。翠尊易泣, 红萼无言耿相忆。长记曾携手处, 千树压、西湖寒碧。又片片、吹尽也, 几时见得? 右暗香。

苔枝缀玉, 有翠禽小小, 枝上同宿。客里相逢, 篱角黄昏, 无言自倚修竹。昭君不惯胡沙远, 但暗忆、江南江北。想佩环、月夜归来, 化作此花幽独。

犹记深宫旧事, 那人正睡里, 飞近蛾绿。莫似春风, 不管盈盈, 早与安排金屋。还教一片随波去, 又却怨、玉龙哀曲。等恁时、重觅幽香, 已入小窗横竹。



右疏影。张寿丞铸。

乙卯六月十三日，为新吾书。姚华。



9 / 暗香疏影图铜盒拓片

新吾不能确知何人，据笔者推测，有可能是同样有留学日本经历的张新吾（1879-1976），江苏川沙人（今上海浦东），初入上海梅溪书院，后入天津北洋大学堂。光绪二十九年（1903）毕业于日本帝国大学化学专业，回国创办天津工艺学校。入民国后，曾任农商部代理总长，主持筹建石景山炼钢厂（首钢前身）。与吴蕴初、范旭东等创办中华化学会，历任九届会长。晚年潜心哲学，著有《学庸新义》（日本东京白石商店印行，1936）、《三极论》（法律出版社，2012）等。

八、金开祥监制书法铜盒十一种

六月，老友金开祥子诚同年自广西到京述职，先生为其写一批书法铜盒，规格两种：5×5厘米方盒、4×7厘米长盒。由金开祥监制，同古堂张寿丞刻成，分题上款以赠友好。

其一：为季思兄节临写《姜寿碑》句，释文：

乐天知命推乎不可扶也。

姜寿碑。乙卯六月，季思兄鉴。开祥监制，茫父书。

其二：为智樗先生节录刘彦和《文心雕龙序志》赞。释文：

生也有涯，无涯惟智。逐物实难，凭性良易。傲岸泉石，咀嚼文义。文果载心，余心有寄。刘彦和文心雕龙序志赞。

乙卯六月，莱猗室书。智樗先生雅鉴，金开祥监制。

其三：为明卿仁兄节录《郑文公下碑》句。释文：

玄契圣理，超异恒儒。

郑文公下碑。乙卯六月，茫父书。

明卿仁兄雅鉴。开祥监制。

其四：为蛭厂节临《夏承碑》句。释文：

德任其位，名丰其爵，是故宽禄传于历史世，策薰著于王室。

夏承碑。蛭厂兄鉴。开祥监制。

其五：为子毅二兄节录《汉石经·鲁诗》句。

释文：

彼君子兮，不素食兮。

汉石经鲁诗，子毅二兄教。姚华茫父。

其六：为信芳兄节录《论语·为政》句。释文：

孝于惟孝，友于兄弟。

信芳兄鉴。开祥监制。

其七：为子重五弟节录《汉石经·论语》句。

释文：

言中伦，行中虑。

汉石经论语，子重五弟教。姚华茫父。

其八：为焕夔兄节录《北魏崔敬邕墓志铭》句。

释文：

胆思凝果，善谋好成，临事发奇，前略无滞。

崔敬邕铭，焕夔兄鉴。姚华书，开祥监制。

其九：为美南兄节录《王宏[洪]范碑》句。释文：

养质鲲波，终搏鹏羽，爽节川渟，高峰岳峙。

王宏范碑，茫父书，美南兄鉴，开祥监制。

其十：为鸿逵兄节录《汉石经·论语》句。释文：

往者不可谏也，来者犹可追也。

汉石经论语，乙卯六月，鸿逵仁兄雅鉴。茫父书，

金开祥监制，工张寿丞刻字。

其十一：为金开祥节录《文心雕龙》句。释文：

道心惟微，神理设教。光彩元圣，炳耀仁孝。龙图献体，龟书呈貌。天文斯观，民胥以效。秒极生知，睿哲惟宰。精理为文，秀气成采。鉴悬日月，辞富山海。百龄影徂，千秋心在。三极彝道，训深稽古。致化归一，分教斯五。性灵睿匠，文章奥府。渊哉铄乎，群言之祖。

子诚同年属书，姚华茫父。



10 / 金开祥监制铜盒

金开祥（1870-1917），字子诚，号瑞卿，贵州贵阳人。是茫父先生在经世学堂时期的同学。光绪二十三年（1897）秋闱乡试一同中举。历任桂林巡抚幕文案，岑溪、怀集、苍梧等县令，兴学校，劝农桑，有政声。后迁梧州府知府，中越划界交涉督办。曾劝说陆荣廷反袁，参加护国战争，有功于护国之役。

金开祥长期在西南为官，1915年适入京述职，与茫父先生多有往还。这批铜盒估计是他准备携归分赠友好者。在《茫父颖拓》第41页有一件团扇刚好提及此番入京事，茫父跋语云：“刘宋建成将军齐北海二郡太守刘怀民墓志，甲寅夏颖拓一段，以为肖也。乙卯夏，子诚同年述职如京师，见之亦以为肖也，且创见又以为奇也，坚欲有之，遂以奉遗。七夕后二日，

姚华记。”⁴

金开祥在京期间，茫父先生多有书画相赠，在《姚茫父书画集》第99页有一件茫父写给他的团扇，亦与此呼应，其款识云：“乙卯初伏，节老子为老瑞书，姚华记。”右侧小字边跋云：“师曾下笔，予谓其兼麓台、石涛之长。予下笔，师曾亦谓其兼冬心、完白之长。似是标榜，实则各人胸中尚有绝顶。子诚必诧异胡狂态乃尔，曰‘不知有汉，何论魏晋’。师曾名衡恪，义宁陈氏。子诚瑞卿更字。”⁵

题跋中所说老瑞、子诚、瑞卿，皆是金开祥也。

九、奖励女子师范学校毕业生铜盒

夏，制铜盒奖励女子师范学校毕业生。具体数量不知，此为其一。释文：

君子之求。

乙卯夏，北京女子师范学校本科毕业奖蔡桐。姚华记。



11 / 奖励女子师范学校毕业生蔡桐之盒

此前笔者见过一批茫父写铜盒拓片，多达85张（参见拙编《艺苑重光：姚茫父编年事辑》，故宫出版社，2016，第149页。书中说89张，按今据拓本认真清点实为85张，有数张重复、误记。）。这是1916年夏，身为校长的茫父先生定制奖励北京女子师范学校毕业生者，其规格与此件相同。据此推测，1915年的奖品数量应该不会仅此一件，可惜尚无缘见到

4 邓见宽编：《茫父颖拓》，贵阳：贵州人民出版社，2008，第41页。

5 《姚茫父书画集》，贵州美术出版社，1986，第99页。

更多。

十、为峨青仁兄写梅花铜盒

八月四日，为峨青仁兄写梅花铜盒并录宋人史达祖梅花词两首。释文：

梅溪词

换巢鸾凤 梅意

人若梅娇。正愁横断坞，梦绕溪桥。倚风融汉粉，坐月怨秦箫。相思相[因]甚到纤腰。定知我今，无魂可销。佳期晚，谩几度、泪痕相照。人情。天眇眇。花外语香，时透郎怀抱。暗握萸苗，乍尝樱颗，犹恨侵阶芳草。天念王昌忒多情，换巢鸾凤教偕老。温柔乡，醉芙蓉、一帐春晓。

留春令 咏梅花

故人溪上，桂愁无奈，烟梢月树。一涓春水点黄昏，便没顿、相思处。曾把芳心深相许。故梦劳诗苦。闻说东风亦多情，被竹外、香留住。

乙卯八月四日，对烛为峨青仁兄作，姚华茫父。



12 / 为峨青仁兄写梅花铜盒拓本

峨青仁兄应该是刘荣棠，字峨青，其生平不详，河南唐河人。早年曾留学日本，追随孙中山先生，支持共和，反对帝制，民国时与茫父先生同为国会议员。曾参与护法运动，有功于民国。

十一、为文屏写山水铜盒

八月十五日，中秋，写山水铜盒，由同古堂张寿丞刻成。释文：【图 13】

乙卯中秋，为文屏作，茫父。张寿臣刻。



13 / 山水铜盒拓本

文屏不知何人，从落款语气判断，应为茫父学生晚辈。推测有可能是京剧武生名票纪文屏，曾在河北省银行任职，亦曾在鼓楼一带经营煤油庄洋货店。以茫父先生与北京梨园之渊源，此推测不可谓无据。

十二、乙卯重阳写菊花铜盒

九月九日，重阳，写菊花铜盒并录陶渊明《九日闲居诗并序》，释文：

陶靖节九日闲居诗并序

余闲居，爱重九之名。秋菊盈园，而持醪靡由，空服九华，寄怀于言。

世短意常多，斯人乐久生。日月依辰至，举俗爱其名。露凄暄风息，气澈天象明。往燕无遗影，来雁有余声。酒能祛百虑，菊解制颓龄。如何蓬庐士，空视时运倾！尘爵耻虚罍，寒华徒自荣。敛襟独闲谣，缅焉起深情。栖迟固多娱，淹留岂无成。

予喜菊花，时写以遣兴。乙卯重阳对花写此，更书渊明诗以补其阙。非敢自托隐逸，亦聊□晚节而已。贵筑姚华。



14 / 乙卯重阳写菊花铜盒拓本

这是茫父先生自用之盒，其跋语中说：“予喜菊花，时写以遣兴。乙卯重阳对花写此。”可知此盒是先生“对花”写生之作。茫父喜菊花，写菊作品极多，所居莲花盒每到秋必艺菊数十上百盆，可以为证。陶渊明亦喜菊，茫父写菊并录陶诗，虽言明“非敢自托隐逸，亦聊□晚节而已”，当然仍是托画言志的文人画传统。

十三、为黎渊写小楷洛神赋铜屏

九月十五日（10月23日），友人黎伯颜制铜屏，先生以小楷为其录曹子建《洛神赋并序》全文，由同古堂张寿丞刻成。【图 15】

正文释文略。款识释文：

昔子敬书洛神赋遗墨十三行，后人以玉版刻之。伯颜先生制铜为版，因复书一通，敢拟大令，亦聊以寄美人香草之思云尔。中华民国四年十月二十有三日，石駉马街校舍倚棹写讫并记，姚华。”

旁边又补书小字三行半：

旧说赋为感甄而作，明帝见之，改为此题。愚以为陈王被疏，托此自遣，犹《求自试》《求通亲》意也。赋中“长寄心于君王”，意自明。一说以“寄心君王”为宓妃之所陈词，不得赋心。悔录轩以陈王献《责躬》《应诏》二诗表为说，谓文帝以仇视之而惓惓如此，所以虽疑不见用，而卒能自全。斯得之矣。

华附识。张寿丞刻。

印章有：姚华，茫父，菴猗室，发思古之幽情，司空下士，等。



15 / 为黎伯颜小楷录曹子建《洛神赋并序》铜屏拓本

此盒为好友黎伯渊所作。黎渊（1879-1934），字伯颜、伯渊。贵州遵义人，父尹融，曾官直隶知府。4岁丧母，19岁丧父。光绪二十七年（1901）年考取公费赴日，入中央大学法学系。光绪三十一年（1905）毕业回国，经梁启超举荐，任资政院秘书官，直隶总督署文案。民国初年，任北洋政府总统府秘书，政治会议议长，约法会议议长，参政院参政。著有《明致堂诗稿》《鸠寄庐集》《鹤巢集》等。

茫父与黎渊同为贵州举人，皆有留学日本习法政的经历，相知相交至深。1905年黎渊毕业归国，时茫父正留学东京，曾有诗赠别（参见《艺苑重光》第80页）。

此铜屏之精彩有目共睹，溢于言表。《洛神赋》全篇874言，加上题跋231言，总计1105字，茫父所书小楷，字小如米，细若纤毫，点画精湛，瘦硬有神，无一笔懈怠，堪称写铜文房巅峰之作。可惜实物不知所终，惟祈尚在人间。

十四、楷书黄山谷秋思铜盒

九月下浣，以楷书录黄山谷《秋思寄子由》绝句，由姚锡久刻成。释文：

黄落山川知晚秋，小虫催女献功裘。老松阅世卧云壑，挽著沧江无万牛。

山谷秋思寄子由。乙卯九月下浣，茫父书。

印章：姚，石父刻。



16 / 楷书黄山山谷秋思铜盒及另一铜盒拓本

《莲花盒写铜》中亦收录一件黄山山谷秋思诗铜盒，可相互参照。茫父早期写铜作品，大都由同古堂张寿丞操刀刻成。此铜盒刻工为姚锡久，实属难得。笔者《艺苑重光：姚茫父编年事辑》中所录而姚（姚

茫父与姚锡久)合作写铜,最早在1917年冬,见该书第180页。此盒则将二人合作时间提前到1915年,意义不凡。茫父先生1919年正月为姚锡久刻铜拓本集所题跋语云:“惟同时三人,独锡久娴书法,则不可不更于此求之,则或将为锡久之所独擅也!”据此可知,姚锡久擅长书法,因此也擅长刻书法写铜,此件正可证之。

十五、为希濂先生写李贺牡丹诗意图铜盒

为希濂先生画牡丹铜盒并题唐代李贺《牡丹种曲》。释文:【图17】

莲枝未长秦蘅老,走马驮金斝春草。水灌香泥却月盆[盘],一夜绿房迎白晓。美人醉语园中烟,晚华已散蝶又闹。梁王老去罗衣在,拂袖风吹蜀国弦。归霞帔拖蜀帐昏,嫣红落粉罢承恩。檀郎谢女眠何处?楼台月明燕夜语。

李昌谷牡丹种曲。乙卯秋暮,为希濂先生画并题。贵州姚华。张寿丞刻字。

印章:慕猗



17 / 写牡丹并题李贺诗句

牡丹是茫父先生比较常见的绘画题材,可能与他的名字本身就是黄牡丹的别称有关。但是在铜盒上写牡丹,似乎并不多见。此盒构图别致,题跋与绘画错落有致,使得画面有很强的均衡感。

希濂先生可能是茫父先生留日同学袁希濂(1873-1950)字仲濂,江苏宝山(今上海)人。光绪丁酉(1897)肄业于上海龙门书院。甲辰(1904)留学东京政法大学,与茫父先生同学并同为法政速成科第二班毕业。辛亥归国,在天津任法官。1920年调

任湖北武昌。后任江苏丹阳县知事。北伐军兴,回上海皈依,成为著名佛教人士。

十六、为黎渊写安石榴图铜盒

十月十五日,为黎伯颜所购同古堂铜盒写《安石榴图》并以小楷录潘尼《安石榴赋》全文,由张寿丞刻成。【图18】

释文:

安石榴赋有序,潘尼。安石榴者,天下之奇树,九州之名果。是以属文之士,或叙而赋之。盖感时而骋思,观物而兴辞。余迁旧宇,爰造新居,前临旷泽,却背清渠。实有斯树,植于堂隅,华实并丽,滋味亦殊。可以乐志,可以充虚。朱芳赫奕,红萼参差。含英吐秀,乍合作披。遥而望之,灼[焕]若隋珠耀重川;详而察之,灼若列宿出云间。湘涯二后,汉川游女,携类命倚[畴],逍遥避暑。托兹树以栖迟,溯翔风而容与,尔乃擢纤手(兮)舒皓腕,罗袖靡兮流芳散。披绿叶于修条,缀朱华乎弱干。岂金翠之足珍,实兹葩之可玩。商秋授气,收华敛实。千房同蒂,十子如一。缤纷磊落,垂光耀质。滋味浸液,馨香流溢。

伯颜先生制墨藏,属思所以文之,因为写安石榴并录潘赋以补其阙。乙卯十月望日,石駉马街校舍,弟姚华崇广并记。”



18 / 为黎伯渊写安石榴赋铜盒拓本

按黎渊前小楷洛神赋铜屏已述及。此盒亦为其所作,画面亦十分精彩,绘画与书法位置经营得当,疏密相间,安石榴枝叶果实之写意与书法之整饬,相互映衬,堪称茫父写铜代表作。

十七、楷书王士祯绝句墨屏

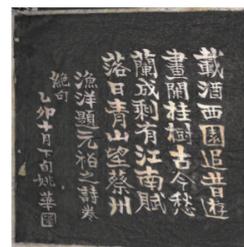
十月下旬,以楷书录清人王士祯绝句于墨屏,释文:

载酒西园追昔游,画阑桂树古今愁。兰成剩有江南赋,落日青山望蔡州。

渔洋题元裕之诗卷绝句,

乙卯十月下旬,姚华。

印章:华。



19 / 楷书王士祯绝句墨屏

从拓片看,此作四角方直,尺寸较小,应为墨屏。渔洋即王士祯(1634-1711),原名王士禛,号渔洋山人,世称王渔洋。山东新城(今淄博桓台)人。清初杰出的诗人、文学家。此铜屏没有题上款,有可能是茫父自用之物。

十八、为若苏写菊花铜盒

十一月,为若苏写菊花铜盒,释文:

若苏文玩。乙卯十一月过伯颜新居写此为纪。

姚华。

印章:姚。



20 / 菊花铜盒

伯颜即黎渊,前已述及。从称呼看,若苏应是茫

父、黎渊之晚辈。此盒是茫父访问黎伯颜新居时所写,由此推知,此若苏者或许正是黎氏后人。

十九、为王伯群楷书节录张华励志诗铜盒

初冬,为门人王伯群写铜盒,楷书节录西晋张华四言励志诗六十字。【图21】

释文:

吉士思秋,实感物化。日与月与,荏苒代谢。逝者如斯,曾无日夜。嗟尔庶士,胡宁自舍。仁道不遐,德輶如羽。求焉斯至,众鲜克举。大猷玄漠,将抽厥续。先民有作,贻我高矩。

伯群老弟雅属,节张华励志。乙卯初冬,姚华。



21 / 姚茫父为王伯群写铜盒拓本

王伯群(1885-1944),名文选,又名荫泰,字伯群,贵州兴义人,军阀刘显世外甥。幼承庭训,及长入笔山书院从姚茫父、熊范舆、徐叔群三人专攻读《孟子》《左传》和数学。后东渡日本,入东京中央大学政治经济系,并加入同盟会。归国后曾官至交通部长等职。王是茫父先生执掌笔山书院时期的学生,终身执弟子礼甚工。茫父晚年多承王伯群关照,售画筹款、为儿子安排工作、出版《弗堂类稿》诸事,书信往来不断(参见拙编《如晤如语——茫父家书》)。

二十、姚陈合写铜镇尺

中冬,与陈师曾合写铜镇尺两只,分赠若苏、蕙侄。【图22】

其一师曾写松,茫父题款:

苍虬。若苏文玩。师曾画,茫父题。

其二师曾写菊，茫父题款：

有菊即重阳。乙卯中冬为蕙侄，师曾画，茫父题。
参见“十三”之菊花铜盒，上款人也是若苏，而
此处一对镇尺，皆有完整双款，分属若苏、蕙侄，笔
者推测，若苏与蕙侄可能是一家人。



22 / 姚陈合写菊花卷松铜镇尺本 23 / 为伯蕙写洪觉范诗句铜镇尺本

二十一、为邵章写楷书洪觉范诗句镇尺

冬日，为邵章写铜尺，【图 23】释文：

爱君修竹为尊者，却笑寒松作大夫。《能改斋漫
录》洪觉范赋竹尊者句，伯蕙先生督书。乙卯冬小玄
海，姚华。

印章：姚。

伯蕙即邵章（1872-1953），字伯蕙，亦作伯炯、
伯纲，号俾盒、俾安。浙江仁和（今杭州）人。光绪
二十九年（1903）二甲第三十四名进士。曾毕业于日
本法政大学速成科。历任翰林院编修，杭州府中学堂、
浙江两级师范学堂、湖北法政学堂及东三省法政学堂
监督，奉天提学使，北京法政专门学校校长，北京政
府评政院评事兼庭长、院长等职。富收藏，精研碑帖，
工书法，四体皆通。其诗文亦名重一时，著《云凉琴

趣词》《俾庵诗稿》《俾庵文稿》等。⁶

茫父先生与邵章友善，二人既同为进士（分别
是癸卯、甲辰科）出身，又是东京法政大学速成科同
学，并且对金石、书画、诗词皆有同好，同为“聊园
词社”成员，因此过从甚密，诗词唱和极多。茫父先
生 1930 年病故后，其墓表即为邵章先生撰文并书丹，
关系可见一斑。这件作品亦颇用心，正是茫父书风转
变的关键期，将金文倒薤法运用到楷书撇捺中，此作
即是例证。

“伯蕙”款不常见，一般版本的邵章简介均未列举。
但是在国家图书馆古籍馆金石拓片组的藏品中，有一
件邵章跋《崔懋造像记》，其落款有“戊午除夕得之
厂肆。仁和邵章伯蕙识于恐致福斋。”于是可知伯蕙
就是邵章表字。

二十二、为芷皋先生写醅醢铜盒

是年，为芷皋先生写铜盒，绘醅醢花，并录宋
人韩维醅醢绝句三首。释文：

细蓓繁英次第开，攀条尽日未能回。不如醉卧春
风底，时使清香拂面来。天意再三珍艳品，花中最后
吐奇香，狂风莫扫残英尽，留与佳人贮绛囊。平生
为爱此香浓，仰面常迎落架风。每至春归有遗恨，典
刑犹在酒杯中。韩持国醅醢绝句，世盛称之，既为花
写照并录与芷皋先生共赏。姚华。



24 / 为芷皋先生写醅醢铜盒

6 关于邵章生卒年，曾见油印本《俾盒遗稿》，收其 1951 年自订年谱，开篇云：“一八七二年清同治十一年一岁，是年七月二十七日巳时生。”最后一行是其子邵锐所补：“一九五三年，八十二岁，七月八日（夏历五月二十八日）寅时卒，葬北京香山万安公墓。”

此盒无年款，但从其构图和书法风格判断，应
作于是年。芷皋即陈登山（1859-1935），字芷皋，
湖北长阳人。日本法政大学毕业，宣统年间归国，
选为湖北省咨议局议员。入民国后历任北京陆军部
军法司司长、汉冶萍公司董事等职。茫父先生为贵
州省咨议局议员，二人同为日本法政大学毕业，多
有交集。

结语

以上是笔者目力所及姚茫父早期写铜作品，大
部分只留下拓片，原物或许尚在人间，亦未可知。
需要特别说明的是，限于篇幅，文中所举作品仅限
于 1915 年。事实上，次年的 1916 年才是茫父参与
铜刻文房写画最为频繁的一年，作为女子师范学校
的校长，仅仅为奖励该年的各类毕业生，就向同古
堂一次性定制了至少 85 个铜盒，以各体书法节录名
言警句其上，由铜师张寿丞刻成后，分赠女子师范
学校该年本科、师范科、讲席科学生，以资勉励。

虽然本文所举皆茫父先生创作于 1915 年之早
期作品，但是已经达到相当的高度，并且足矣奠定
茫父先生在铜刻文房历史上无可撼动的特殊地位。
纵观历史，陈寅生（1830-1912）作为最早参与铜
制文房写刻创作的文人（同治年间秀才），特别是因
其有良好的科举训练，书法功底扎实，自书自刻，
写刻合一，将普普通通的实用之器一举推高为文人
雅士追慕把玩之雅物，对铜刻文房有不可磨灭的开
创之功。但是，诚如茫父先生在《题画一得二笔》
中所言：“自陈寅生以刻铜名，于是琉璃厂墨盒遂为
四方文具之供。然刻则善矣，而书画不超。”可知在
茫父、师曾等人眼中，陈寅生之刻仍嫌“书画不超”，
只能算作“常品”。

正因为茫父先生看来，即便是陈寅生所制铜
刻，也因书画水平不够超迈而只能视为寻常之品，
才会有茫父、师曾亲自执笔写画其上，从而产生连
锁带动作用，使得一大批同时代的书法家、画家、

文人雅士、政界军要参与其中，开创了辉煌的民国
铜刻文房全盛历史。从这一角度看，可以将开辟中
国政治新纪元的民国元年（1912）同样视为铜刻文
房的新时代元年：因为这一年代代表旧时代铜刻文
房的陈寅生秀才谢世，更因为这一年代代表新时代铜
刻文房的同古堂诞生了。而文献记载茫父最早参与
文房写画也恰恰在这一年。

民国铜刻文房之远胜于且远盛于此前嘉道以
来的同类作品，从本文所举茫父一人创作的 36 件作
品，已经可见端倪。这些作品有墨盒 28 件，镇纸 6
件，铜屏 2 件，全部都是茫父先生自用或应亲朋好
友之请所作。这也为我们透露出一个重要信息：即
茫父先生之所以亲自参与到铜刻文房之创作，恰恰
因为以陈寅生为代表的旧式铜刻文房因“书画不超”
而难入其法眼，他的自用铜盒当然要自己写画；而
他所参与制作的铜刻文房显然吸引了众多亲朋好友，
成为他们或自用、或分赠同好的最佳礼物（参见本
文所举金开祥监制的 11 件作品）。于是乎一发而不
可收拾，在此后的数十年中，茫父先生始终满怀热
情地参与铜刻文房的写画，留下作品难以计数（目
前已见到实物及拓本已超过 420 件）。遂开民初书
画铜一时之盛。而茫父、师曾之功尤巨，故有“民
初北京书铜精品，多出自陈师曾、姚茫父之手”之
语（俞剑华语、梁披云袭之，均见《书画家名词典》）。

致谢：在行文过程中得到许多同好的帮助，特
别感谢盛世收藏刻铜版的几位师友：朱瀚、杨未君、
范大鹏、孙爽、常宝波，不仅为笔者提供大量宝贵
资料，而且疑义相与析，贡献了许多有价值的意见
和建议；同时也要感谢茫父先生令孙姚遂先生、孙
女姚伊老师提供资料。感谢好友谈晟广博士提出宝
贵意见。○

明仇英款《江汉揽胜图》时代考略

何清俊

《江汉揽胜图》(图1)以长江、汉水交汇处的汉口为视点,长江从右上向左下斜穿整个画面,汉水与长江的交汇点上的晴川阁为画面构图中心。远景武昌城外的沙洲、山峦云遮雾罩,江上百舸争流、千帆竞渡。画面中心部位晴川阁与黄鹤楼隔江耸峙、遥相呼应,两岸屋宇鳞次栉比,江城武汉一派繁华景象。该图所绘地理方位较为准确,楼观建筑及船只描绘精微细致,历史地理信息极为丰富。在表现手法上,该图融合了水墨渲染和青绿重彩两种技法,

取得了较好的艺术效果。《江汉揽胜图》右下部题有“实父仇英制”字样,现代著名书画鉴定大家徐邦达先生鉴定此图并非仇英作品,但水平不在仇英之下,应属明代另一名家作品。武汉博物馆夏建建先生也承徐氏之说,认定此图中所绘江心沙洲为已消失的明代鹦鹉洲。然详察此图中的建筑与沙洲等历史地理信息,上述结论不能成立。

作为带有舆图特征的山水画,《江汉揽胜图》忠实地描绘了古代武汉三镇的胜景,在画面中甚至

1/ 明仇英款《江汉揽胜图》(又称《武汉三镇图》, 绢本, 纵 107 厘米、横 171 厘米, 青绿设色, 现为武汉博物馆藏国家一级文物)



2/ 明仇英款《江汉揽胜图》月湖二堤局部(图中文字为作者标注)

绘制了洪武十四年楚王朱桢就藩后于武昌城内梅亭山(俗称“梅家山”)所立分封御制碑、连接武昌城和金沙洲之浮桥以及江上众多船只,同时也描绘了武昌城和汉口镇大量的建筑等历史地理信息。《江汉揽胜图》重点描绘了武昌城、汉口镇的繁华景象,以及黄鹤楼、胜像白塔、晴川阁、洪山宝塔、禹王庙、江心沙洲、月湖堤等标志性历史地理景观。《江汉揽胜图》所描绘的汉口地区虽然较为繁华,但没有出现标志性历史地理信息,画面左上角宝通寺洪山宝塔与黄鹤楼前胜像白塔均为元代遗物,三者均不能作为判定此图具体绘制时间的根据。故而只针对《江汉揽胜图》中关键历史地理信息进行梳理和考辨,以帮助确定具体绘制年代。

一、月湖二堤:高公堤与郭公堤

《汉阳志·大别山志》载:“月湖在大别山阴,东近大江、北连汉水,有杨柳、郭公、三搁石三堤”¹,可知《江汉揽胜图》右下方绘有汉阳月湖三堤中的免溺堤(后称杨柳堤、高公堤)和郭公堤(图2),这是确定此图绘制年代的关键历史地理信息。明成化年间(1465-1487年),汉水由龟山南北两道入江改为集中在龟山北麓入江后,东月湖成为汉阳一侧的堤内湖,一直延伸至龟山以北,连通长江。明正德元年(1506年),为避免汛期江水倒溢,汉阳知府蔡钦主持修筑一道数百米长、南北走向的大堤,

¹ 江苏古籍出版社编:《湖北府县志辑》第四册,江苏古籍出版社2001年版,第217页。

将长江与东月湖隔断,阻断江水内浸,故时人称之为免溺堤。《嘉靖汉阳志》载:“(免溺堤)在县治北二里。正德初,知府蔡钦筑堤自铁门关接汉水,建亭曰免溺,至今便之。今亭废,义民周南佐以石桥其亭所,水涨不圯。”²明万历三十五年(1607年),复修该堤并遍植杨柳,故又改称免溺堤为杨柳堤。崇祯癸未进士、顺治十年汉阳府知府邱俊孙在《建修免溺堤记》中详细记载了杨柳堤(免溺堤)的方位和规模,“汉郡治之东北隅,有杨柳堤者,踞龟山之左偏、傍月湖之右臂,东滨长江、北通冀阙;西达景沔,南极潇湘。为士民九达之通途,舟车四集之胜地也……是堤也,脩互则二百丈有奇、高则一丈三尺、阔则一丈八尺、费则一千五百有奇。始工于顺治十二年冬月,告成于十四年之三月也。汉阳志”³。清初陈国儒《杨柳堤记》也明确指出免溺堤的具体方位与排涝防洪功能:“出东门,沿江岸巡,历禹功矶,凿山脊而扼其吭,则俗所称铁门关是踰。关以北有堤,长互数里,襟江而带湖,盖汉镇居民入城孔道也……使江涛不啮于外、湖苇不浸于内,通而不塞,久而无数庶几与大别并垂焉。”⁴

清雍正十年(1732年),汉阳郡守高纲主持维修杨柳堤,堤顶铺垫条石,并与绅士甘昌祺一起在堤中段捐建一石桥,桥上建亭名曰“汉水亭”,东月湖和江水在桥下贯通。时人感念高纲,将原免溺堤、杨柳堤改称高公堤,堤中拱桥被称作高公桥(今汉阳高公街一带)。清同治十三年(1874年)胡丹凤《大别山志》中《月湖图》绘单孔拱桥并明确制标注有高公桥(砦),如图3。

从上述材料来看,高公堤源于明正德初修建的免溺堤,万历年间复修时遍植杨柳故而称之为杨柳堤。清雍正十年汉阳郡守高纲主持重修杨柳堤,并增修了一座单孔石拱桥,称之为高公桥,杨柳堤因

此又被称为高公堤。而《江汉揽胜图》中的杨柳堤上并未绘有雍正十年(1732年)高纲主持复修杨柳堤时所建的石拱桥,不知是作者忽视遗漏抑或是此图绘制在高公桥建造之前。

《江汉揽胜图》所绘汉阳月湖湖心的一道长堤应为月湖三堤中的郭公堤(见图2),为该图的绘制时间提供了更为可靠的历史地理信息。雍正二年(1724年),为方便汉阳城与汉口镇的交通,汉阳郡守郭朝祚募修郭公堤贯穿月湖。《大清一统志》明确记载郭公堤修筑的时间,“郭公堤在城西北大别山麓月湖中,北抵汉口五显庙,雍正二年郡守郭朝祚募筑”⁵。乾隆《湖广通志》载:“郭公堤在城西月湖中,长二百四十五丈、高三丈、阔一丈八尺,中建石桥。雍正二年,汉阳知府郭朝祚倡筑,上有水鉴亭为行人憩息之所,监生李思庚建。”⁶《湖广通志》所描述郭公堤上的水鉴亭和石桥与《江汉揽胜图》中的描绘基本吻合。《江汉揽胜图》在后来重新装裱时,郭公堤石桥和水鉴亭这一部位发生了严重的错位,虽不影响研究,但也十分可惜。清朝乾隆十三年(1748年)的《汉阳县志图》之《月湖图》(图4)中明确绘制并标注出郭公堤,其方位与以上文献记载描述一致。如与《江汉揽胜图》中的郭公堤比对,《月湖图》中的石桥也是单孔,水鉴亭也是在石桥偏西北方向,两图中的郭公堤在建筑形制和地理方位上完全吻合。

成书于清同治十三年(1874年)的胡丹凤《大别山志》记载:“郭公堤石桥在月湖中,连辟三瓮门,可通小艇。”⁷说明郭公堤石桥有三孔可通小船,而《江汉揽胜图》中的郭公堤石桥只有一孔。胡丹凤关于郭公堤“连辟三瓮门”的记载是引用清同治七年(1868)黄式度修、王柏心纂《续辑汉阳县志》

5 同上,第15页。

6 [清]夏力恕编纂:《湖广通志》卷二十,《景印文渊阁四库全书》第531册,台湾商务印书馆1986年版,第675页。

7 [清]胡丹凤:《大别山志·鹦鹉洲小志》,第19页。

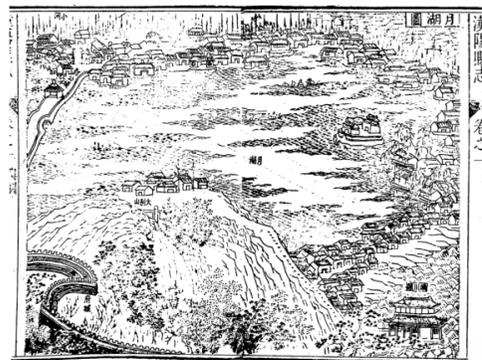
2 [明]《嘉靖汉阳府志》卷二,上海古籍书店1963年版,第83-84页。

3 [清]胡丹凤:《大别山志·鹦鹉洲小志》,湖北教育出版社2002年版,第59页。

4 同上,第60页。



3 / 清同治十三年(1874年)胡丹凤《大别山志》中《月湖图》



4 / 清乾隆十三年(1748年)《汉阳县志图》中《月湖图》

刻本,相去雍正二年郭朝祚募修月湖湖心堤(郭公堤)近一百五十年,这期间可能郭公堤石桥有复修,其形制发生了变化。

《江汉揽胜图》中出现了始建于雍正二年的郭公堤和郭公堤石桥,据此可以初步判定该图绘制于雍正二年之后,郭朝祚于雍正五年(1727年)离任汉阳知府,郭公堤应于雍正五年修筑完成。清朝乾隆十三年(1748年)《汉阳县志图》中《月湖图》的郭公堤石桥仍为单孔,至于郭公堤石桥何时由单孔改建为三孔,因史料缺乏而无法确定具体时间,而不能为《江汉揽胜图》绘制时间提供依据。但该图没有绘制雍正十年重修高公堤所增修之高公桥,而高公桥有连通江湖之重要作用,历史文化与

实用价值较为重要,且在画面构图中处于中心位置,作为带有写实倾向的胜揽图绘,不应将高公桥弃之不顾。但是否能够据此将《江汉揽胜图》绘制时间判定为高公桥所修筑的雍正十年(1732年)之前,尚不能确定。

二、黄鹤楼与晴川阁

《江汉揽胜图》构图中心绘有武汉三镇标志性景观黄鹤楼与晴川阁,这为确定该图绘制年代提供了重要依据。黄鹤楼始建于三国东吴黄武二年(223年),历代屡屡毁建,其形制变化较大。因此,将《江汉揽胜图》中的黄鹤楼形制与历代毁建黄鹤楼形制相对比,可作为判断出此画作绘制年代的依据之一。范勤年先生在《黄鹤楼沿革与历代形制考》⁸中对明、清两代黄鹤楼的毁建梳理较为可信。他认为明代黄鹤楼大约被毁三次,分别是嘉靖末年、万历十七年(1589年)以及崇祯十六年(1643年)。明代黄鹤楼经历了三次重建,分别是洪武十年之前、隆庆五年(1571年)以及万历十七年(1589年)之后。到了清代,黄鹤楼总计被毁三次,时间分别是康熙三年(1664年)、咸丰二年(1852年)和光绪十年八月(1884年),另有康熙二十年(1681年)受雷震一次。清代黄鹤楼经历四次重建,时间分别是顺治十三年(1656年)、康熙三年(1664年)之后、乾隆元年(1736年)、咸丰六年至同治七年(1856至1868年)。整修及重修各一次,时间在康熙四十三年(1704年)、嘉庆十五年(1810年)。

《江汉揽胜图》所绘黄鹤楼主体为三层,攒尖顶形制建筑,制方而外圆(见图5)。关于黄鹤楼建筑形制为三层的记载,最早可追溯到南宋杨济《钝斋文选》:“黄鹤楼凡三层,外圆内方,中祀吕仙象、角巾、弁服、横笛,制甚古。”⁹明代何鏗《古今游

8 范勤年:《黄鹤楼沿革与历代形制考》,《建筑历史与理论》第一辑,江苏人民出版社1981年版,第153-169页。

9 [清]胡丹凤:《黄鹤山志》,线装书局,2004年版,第231页。



5 / 明仇英款《江汉揽胜图》中的黄鹤楼

名山记》记载的黄鹤楼形制与《江汉揽胜图》中的黄鹤楼基本吻合，“省城黄鹤山楼。制方而补四隅为圆，二顶三层，高约五六丈。每隅合九角，每方四溜为柱，中外三起，外二起四面各二十柱，中一起四”。¹⁰元代夏永界画《黄鹤楼图》、山西永乐宫壁画《武昌货墨》以及明代安政文《黄鹤楼雪景图》中的黄鹤楼形制均为“制方”而非“补四隅为圆”，都与《江汉揽胜图》中黄鹤楼形制不符合。由于何镗主要活动时间在嘉靖、隆庆、万历三朝，其所记载的黄鹤楼形制应该是隆庆五年（1571年）所重修，而后来历次重修都延续了此次重修的黄鹤楼形制。

关于晴川阁的记载最早可追溯到明建文帝谋臣程济的《从亡随笔》，载有“永乐癸卯（永乐二十一年，1423年）游于楚，六月至汉阳，登晴

川楼”¹¹。可知明代永乐年间汉阳已有名为“晴川楼”之建筑，此“晴川楼”是否为后来修建的晴川阁却不得而知。明万历年湖北督学姚弘谟在其《晴川阁记》（亦称《重修晴川阁记》）记载晴川阁为明嘉靖年间汉阳知府范之箴在修葺禹稷行宫（原为禹王庙）时所增建，“是阁也，始创者为前守范侯之箴，若干年而废。废若干年而两公命今守程侯金再成之”¹²。姚弘谟没有说范之箴具体于何年修建晴川阁，根据万历《汉阳府志·宦迹志》记载，范之箴任汉阳知府时间为嘉靖二十九年（1550年），嘉靖三十年又有卢璧接任知府，故晴川阁修建时间应在嘉靖二十九年（1550年）。晴川阁自始建以后，几经废兴。明隆庆六年（1572年），刚来湖北任职的

11 [明]程济：《从亡随笔》，巴蜀书社，2000年版，第11页。

12 武汉地方志办公室编：《明万历汉阳府志校注》，武汉出版社2007年版，第213页。

10 [明]何镗：《古今游名山记》卷九，嘉靖四十四年何镗自刻本，第82页。



6 / 明仇英款《江汉揽胜图》中沙洲示意图（图中文字为作者标注）

赵中丞、舒侍御发现晴川阁“鞠为秦莽”，便命汉阳知府程金修葺。万历四十年（1612年），汉阳知府马御丙又进行一次加修。明末因战乱晴川阁遭到严重破坏。清顺治九年（1652年），由御史聂玠、知府王泰主持重修晴川阁。雍正五年（1727年），汉阳知府柳国勋主持加修晴川阁。乾隆中期，毁于大火。乾隆五十二年（1787年），新任汉阳知府杨春芳重修晴川阁。嘉庆十四年（1809年），汉阳知府裘行怨动员富有者出资，历时三年而葺新。咸丰二年（1852年）毁于战火。同治三年（1864年），汉阳士绅请汉阳知府钟谦钧主持修复。光绪年间，汉阳知府余光衢进行增修。辛亥年阳夏战事中，晴川阁又遭破坏，损毁严重。1934年9月23日（农历八月十五）晨，晴川阁被大风刮塌。

从《江汉揽胜图》立意来看，图中所绘黄鹤楼与晴川阁应同时处于鼎盛时期。结合前面所论郭

公堤始筑于清雍正二年（1724年），可以判定《江汉揽胜图》中黄鹤楼时间上限为清康熙四十三年（1704年）黄鹤楼整修之后。《江汉揽胜图》中所绘晴川阁时间可能在清雍正五年（1727年）接替郭朝祚任汉阳知府的柳国勋主持加修晴川阁之后，而晴川阁于乾隆中期毁于大火。从上述时间重叠点来看，《江汉揽胜图》中黄鹤楼与晴川阁同时处于完备状态的上限应在雍正五年（1727年）。

三、从武昌到汉阳：鹦鹉洲的沉浮与迁移

在《江汉揽胜图》画面右上部位的长江中描绘有一树木茂密、村落俨然的江心沙洲（见图6），根据清雍正三年（1725年）傅泽洪《行水金鉴》鹦鹉洲“明季荡灭”¹³和清人胡丹凤《鹦鹉洲小志》

13 [清]傅泽洪撰：《行水金鉴》卷七十六，《景印文渊阁四库全书》第581册，台湾商务印书馆1986年版，第249页。

“天启、崇祯渐沦于江”¹⁴的记载，武汉博物馆夏建建先生认为此沙洲为“明季荡灭”的古鹦鹉洲，并以此为确定此图为明代的依据之一。¹⁵此论存疑。

从北魏到明初，古鹦鹉洲面积虽有增减，但方位、形态基本稳定，即靠近武昌城、尾对黄鹤矶。北魏酈道元《水经注》卷三十五·江水：“江之右岸有船官浦，历黄鹤矶西而南矣，直鹦鹉洲之下尾。”¹⁶指明北魏时期鹦鹉洲在黄鹤矶西南方向，且尾对黄鹤矶。唐代李吉甫《元和郡县图志》卷第二十七·江夏县条，“鹦鹉洲，在县西南二里”¹⁷，指出鹦鹉洲在武昌城西南二里的大江中。北宋《太平御览》载：“江夏郡城西临江有黄鹤矶，又有鹦鹉洲。侯景令宋子仙夜袭江夏，藏船于鹦鹉洲。”¹⁸说明北宋时期鹦鹉洲还存在于靠近武昌一侧的大江中。南宋范成大《吴船录》卷下记载其顺江而下经过鹦鹉洲：“辛巳。晨出大江，午至鄂渚。泊鹦鹉洲前南市堤下。南市在城外，沿江数万家，廛闹甚盛，列肆如栉。酒垆楼栏尤壮丽，外郡未见其比。”¹⁹可见南宋时鹦鹉洲位置与北宋时基本一致。南宋陆游《入蜀记》卷五：“三十日，黎明离鄂州，便风挂帆，沿鹦鹉洲南行。洲上有茂林神祠，远望如小山。”²⁰陆游离开鄂州（今武昌）是沿着鹦鹉洲南行，古代因行船技术限制，江上行舟多不行主航道，且陆游离开鄂州南行属于逆水行舟，最佳选择是走鹦鹉洲与武昌江岸的汉道。由此可见陆游关于鹦鹉洲方位的记述与范成大一致，即靠近武昌江岸。陆游记载鹦鹉洲远望如小山，说明此时鹦鹉洲面积还比较大。从以上材料可以看出，自北魏到南宋，鹦鹉

洲形态位置基本稳定在武昌一侧的江中。

然而，到了明代却出现了关于鹦鹉洲的两次消失和重现的记载。曾参与撰修《大明一统志》的明代状元黎淳在明成化九年（1473年）所写《修砌江岸碑记》中载有：“昔之鹦鹉洲沦没无存，故历代设都开城，基而广之，回视古制，增大十倍。至是大江东击，流沙转徙汉江岸滨，而武昌岸溃可支矣。”²¹可见，在成化年间古鹦鹉洲由于长江主航道偏于武昌一侧，故记为“大江东击”且“沦没无存”；同时在靠近汉阳一侧江中形成了新的沙洲，即黎淳所记“流沙转徙汉江岸滨”。根据清代马征麟撰《长江图说》载“鹦鹉洲旧在大江中，尾直黄鹤矶，明洪武间潮沙雍积，与北岸相连，不复在江中”²²和嘉靖《湖广通志》“后虽沦没，每秋冬水落犹有洲形，今不可复识矣。新沙洲与鹦鹉洲对，明永乐十年楚府立水母祠以镇之”²³的记载推论，鹦鹉洲开始从水面消失的时间大约是在洪武年间。正德进士、湖广汉阳人戴金曾说：“洲聚于沙，而沙转于水也。汉晋以前横亘于鄂，尾接黄鹤楼下，逮国初，徙于汉滨。”²⁴可见明初古鹦鹉洲已经第一次消失，并在汉阳一侧江中淤出新沙洲，故记之为“徙于汉滨”，戴金所记与黎淳《修砌江岸碑记》、嘉靖《湖广通志》一致。然而，不到一百年时间，鹦鹉洲又重新出现，从李梦阳（1472—1529年）的“鹦鹉洲边春水生”²⁵、何景明（1483—1521年）的“千年洲在空流水”²⁶等诗句中可得到印证。几十年后的嘉靖中叶，郭正域（1554—1612年）在《鼎建古鹦鹉寺碑记》中却载有“洲亦沦没于江”²⁷的记述，可推断出鹦鹉

洲的第二次消失大约是在嘉靖年间。七八十年之后，鹦鹉洲再次出现，顾景星《白茅堂集》记云，“明崇祯十二年己卯鹦鹉洲尚未崩。土圯，露唐西川节度使韦皋妾墓志”²⁸。清张廷玉《明史》记载张献忠崇祯十六年（1643年）攻陷武昌后屠城的景象，“由鹦鹉洲至道士洲，浮髻蔽江逾月，人脂厚累寸，鱼鳖不可食”²⁹。可见明末鹦鹉洲还存在于武昌城外大江中，且与武昌城距离较近，其间汉道江流较缓，以至于“浮髻蔽江逾月”。故而鹦鹉洲“明季荡灭”的说法不能成立，至于“天启、崇祯渐沦于江”是指鹦鹉洲处理逐渐坍塌的过程中，而非已经消失。

到了清初，靠近武昌江岸的古鹦鹉洲应该逐渐坍塌并消失。清代方象瑛《使蜀日记》载：“康熙二十三年……初二日，过鹦鹉洲，达汉口，询衿衡墓，久失其处。初三日，访罗鲁峰（世珍），留饮镜堂，始见梅花。初四日，重游大别山，登晴川阁。初五日，渡江访医，中流风涛怒涌，疾遂大作。留寓汉阳门内，距黄鹤矶不半里。”³⁰方象瑛是顺江而下，其所记载地点应当是根据经过的先后顺序而记，然而根据其记载却是初二日先过鹦鹉洲后到了汉口，可见此时鹦鹉洲靠近汉阳一侧。后初四日又到汉阳游览大别山（今汉阳龟山）和晴川阁，初五渡过江来到武昌。从上可以推断出此鹦鹉洲应是距离汉阳较近的新淤沙洲，而不是靠近武昌一侧的古鹦鹉洲。明末清初彭而述《汉阳晤王孝则》诗云：“大别山前鹦鹉洲，江声日夜自东流。”³¹可见新淤出的鹦鹉洲离汉阳很近，所以可以称之为“大别山（龟山）前”。康熙（1662—1722年）中叶，张宗绪与毛大可书中说，“独江心鹦鹉洲一区，水涨不没，涸亦不浮，荒草茸茸，犹带生气”³²，明确指出此时鹦

鹉洲在“江心”。康熙时诸生、湖广广济人（今湖北武穴）舒峻极在《望鹦鹉洲》中云，“中流草色青，鹦鹉自分明”³³，也说明鹦鹉洲在“中流”。可见在清康熙中叶的鹦鹉洲是靠近汉阳一侧江心，至于方宏鼎（康熙间岁贡生）写下“汉阳犹古渡，芳草失前洲”³⁴，蒋业晋（乾隆二十一年举人）“芳洲犹剩一痕青”³⁵的诗句时，吴省钦“墓圯洲已颓”³⁶、单烺“空怜鹦鹉连洲没”³⁷大约已是雍正年间（1723—1735）的事了。

至于现已与汉阳并岸的现代鹦鹉洲，形成于乾隆年间，非靠近武昌一侧的古鹦鹉洲，也非靠近汉阳一侧的江心鹦鹉洲。胡丹凤《鹦鹉洲小志》：“自国初，江夏、汉阳两县志并载之。江夏志据一统志，在武昌府城，跨城西大江中。汉阳志云鹦鹉洲没于江者三百年，乾隆三十四年复淤成洲。时武昌民吴秀卿以江东岸白沙洲为水所没，请以新淤补课，遂易其名曰补课洲。邑人士以鹦鹉洲近在南纪门外，久为汉阳古迹，不应远隶武昌。嘉庆间具控上官前，令裘行恕履勘复丈，仍归隶汉阳。惟吴秀卿补芦地冲课七十二顷，业已报部者，仍其旧。其再有淤出，归汉阳作为官地，仍复鹦鹉名，以存古迹。”³⁸可见乾隆三十四年（1769年）汉阳新淤出沙洲并非之前的江心鹦鹉洲，以“鹦鹉洲”名之的原因是“以存古迹”。清末何良栋《皇朝经世文四编》载：“如汉口镇旧与鹦鹉洲相连，汉水由后湖出江。国初忽冲开，自山下出江，而鹦鹉洲化为乌有。”³⁹指的是由于汉水集中在龟山北麓入江，导致靠近武昌一侧的古鹦鹉洲湮灭。清末杨守敬《水经注疏》卷

14 [清]胡丹凤：《大别山志·鹦鹉洲小志》，第252页。

15 夏建建：《丹青妙笔传神，三镇风貌再现——〈江汉揽胜图〉赏析》，《中国书画》2015年第1期，第30-41页。

16 [北魏]酈道元撰，《水经注》卷三十五，《景印文渊阁四库全书》第573册，台湾商务印书馆1986年版，第520页。

17 [唐]李吉甫：《元和郡县图志》卷二十八，清光绪25年广雅书局刻本，第3页。

18 [宋]李昉：《太平御览》第一册，中华书局1995年版，第328页。

19 [宋]范成大：《吴船录》，中华书局2002年版，第237页。

20 [宋]陆游：《入蜀记》，中国文联出版社2004年版，第137页。

21 [明]薛刚纂修，吴廷举续修：《湖广图经志书》第21册，书目文献出版社1991年版，第97页。

22 [清]葛士浚：《皇朝经世文续编》卷七十二，清光绪27年上海久敬斋印本，第27页。

23 [清]夏力恕：《湖广通志》卷七，第202页。

24 武汉地方志办公室编：《明万历汉阳府志校注》，武汉出版社2007年版，第53页。

25 [明]李梦阳：《空同集》，上海古籍出版社1991年版，第157页。

26 [明]何景明：《大复集》，台湾世界书局，1990年版，第203页。

27 [清]胡丹凤：《大别山志·鹦鹉洲小志》，第247-248页。

28 [清]胡丹凤：《大别山志·鹦鹉洲小志》，第232页。

29 [清]张廷玉等：《明史》第一册，中华书局1974年版，第7974页。

30 上海书店出版社编：《丛书集成续编》第65册，上海书店1995年版，第193-297页。

31 [清]胡丹凤：《大别山志·鹦鹉洲小志》，第271页。

32 汪鹤年：《鹦鹉洲的沉没时间及其原因》，《江汉论坛》，1986年第6期，第75-76页。

33 [清]胡丹凤：《大别山志·鹦鹉洲小志》，第275页。

34 [清]同上，第277页。

35 [清]同上，第280页。

36 [清]同上，第282-283页。

37 [清]同上，第287页。

38 [清]同上，第231-232页。

39 [清]何良栋：《皇朝经世文四编》卷四十五第12册，清光绪28年鸿宝书局，第78页。

三十五载：“《初学记》八，夏口江中有鹦鹉洲。《元和志》，在江夏县西南二里。洲至明季荡灭，世人遂以汉阳城西南之洲称鹦鹉洲，非也。……详郦说，船官浦、黄军浦皆在鹦鹉洲东，近江岸，今洲已没，而浦俱佚矣。”⁴⁰也指出靠近汉阳城西南江心鹦鹉洲非古鹦鹉洲。

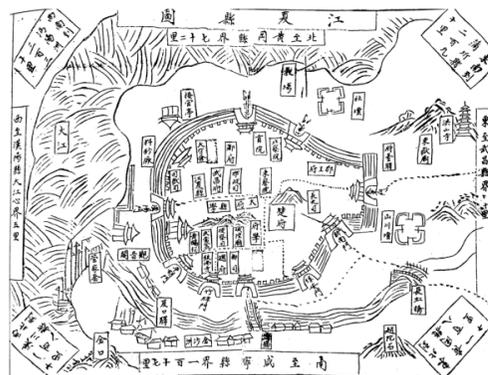
分析以上材料可得出推论，从明初开始，靠近武昌的古鹦鹉洲曾三次从水面消失。鹦鹉洲第一次从水面消失是在明洪武年间，历时八十到一百年左右；第二次消失约在嘉靖中叶，约持续了七八十年；第三次消失于清初。康熙早期在靠近汉阳一侧的江心淤出一个新的鹦鹉洲，康熙中叶时此鹦鹉洲已经出现在文学作品和方志中，但在雍正五年后消失。乾隆三十四年，靠近汉阳南纪门又淤出一个新沙洲并逐渐和汉阳并岸，即现代汉阳鹦鹉洲前身。《江汉揽胜图》中江心沙洲位置明显不符合靠近武昌的古鹦鹉洲“尾直黄鹄矶”方位，也与乾隆三十四年紧邻汉阳南纪门外新鹦鹉洲位置相差甚远，鹦鹉洲“明季荡灭”的记载不能作为判定此图绘制时代的依据。

四、白沙洲的形成与并岸

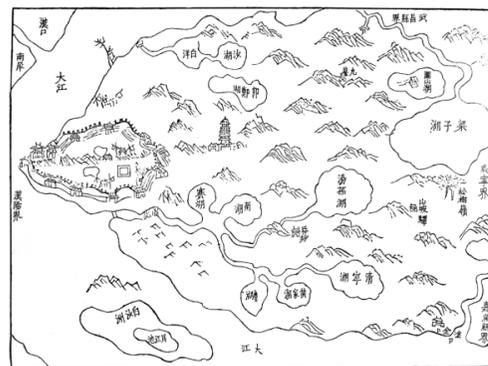
前面论证《江汉揽胜图》中江心沙洲（见图6）并不是“明季荡灭”的古鹦鹉洲，其“身份”的确定是判定该图绘制时间的另一依据。

通过梳理武汉历代洪灾，汪鹤年先生发现明清武汉地区特大洪灾频发是金沙洲和白沙洲形成与消长的主要因素。⁴¹明洪武九年（1376年）武汉地区发生特大洪水，在古鹦鹉洲内侧淤出一个“新淤洲”，即金沙洲的前身。江流顺着这个新淤洲直冲古鹦鹉洲头，十几年后古鹦鹉洲被冲毁消失。明正德二年（1437年）武汉地区又发生了一次特大

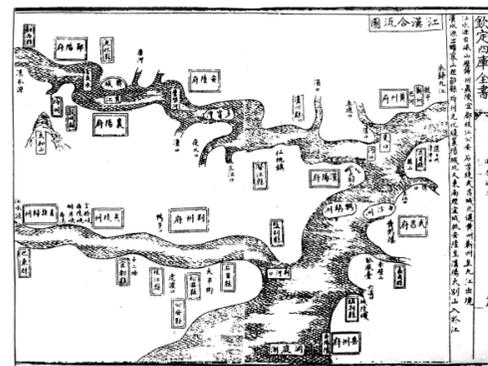
洪水，冲毁沿江大堤，在金沙洲外侧、古鹦鹉洲洲头处又淤出一个沙洲，即白沙洲前身。明成化三年（1467年）洪水冲毁沿江堤岸，特别是汉水由龟山南北两道入江改为集中在龟山北麓入江后，由于汉水的顶托作用，汉阳江面水流变缓，新沙洲得以在汉阳淤出。明嘉靖九年（1530年）洪水冲毁汉阳刘公洲、新淤洲。万历二十六年（1598年）和万历三十六年（1608年）武汉地区连续出现两次特大洪水，偏向武昌的白沙洲（可能在成化至嘉靖年间消失）和新淤洲重新淤出。根据现有材料，白沙洲洲名首次出现在明万历年间郭正域《御史翼城史公江岸生祠记》一文：“夫欲修沙洲，先杀水势。宜于白沙洲浚渠一道，新淤高阜，浚之使卑，使斩水西，然后议岸。”⁴²据此分析，白沙洲自出现以来规模一直都不大、形态非常不稳定，应该是处于时隐时现的状态。到了清初白沙洲有了较大的规模，清雍正五年（1727年）特大洪水使偏武昌的白沙洲沉没，以至于雍正《湖广通志》还将新淤出的白沙洲记载为“新沙洲”，且“与鹦鹉洲相对，明永乐十年楚府立水母祠以镇之”⁴³。雍正五年（1727年）的洪水冲毁偏汉阳江心鹦鹉洲，后靠近汉阳的江岸日渐淤出又一个新沙洲（现代鹦鹉洲前身），到乾隆三十四年（1769年）终于淤成面积很大的一片洲地，即现已并岸的汉阳鹦鹉洲地区。清同治年间胡丹凤《鹦鹉洲小志》载有白沙洲之坍没：“《汉阳志》云鹦鹉洲没于江者三百年，乾隆三十四年复淤成洲。时武昌民吴秀卿以江东岸白沙洲为水所没，请以新淤补课。”⁴⁴据此可知，白沙洲在乾隆中叶“为水所没”正处于迅速坍消的过程中。雍正五年洪水过后，白沙洲再次逐渐淤出并出现向金沙洲并岸趋势，靠近武昌一侧的古鹦鹉洲和偏向汉阳的江心鹦鹉洲再未能出现。对比明清方志中所载舆图，《江汉揽胜



7 / 明正德十六年（1521年）《湖广图经志图》中的《江夏县图》



8 / 清康熙五十三年（1714年）《江夏县志图》



9 / 清雍正十一年（1733年）《湖广通志图》中的《江汉合流图》

图》中的江心沙洲应为白沙洲，图上方隔河靠近武昌城南的沙洲则为金沙洲。此时白沙洲与金沙洲中间有着较宽阔的江流汉道，还未呈现并岸的趋势。

图7为明正德十六年（1521年）《湖广图经志图》中的《江夏县图》，图中明确绘有金沙洲，且金沙洲方位靠近武昌城南，江流汉道上有两座桥梁与武昌城相通。该图没有绘制白沙洲，说明形成于正统年间的白沙洲此时规模较小或者时隐时现。

图8为清康熙五十三年（1714年）《江夏县志图》，图中明确标注绘有白沙洲，此时白沙洲已经形成且面积较大，与《江汉揽胜图》中所绘江心洲方位基本吻合。

图9为清雍正十一年（1733年）《湖广通志图》中的《江汉合流图》，图中白沙洲已经出现与金沙洲并岸趋势，在靠近汉阳的大江一侧绘有新淤出的鹦鹉洲，符合雍正《湖广通志》白沙洲为“新沙洲”、且“与鹦鹉洲相对”的记载。

图10为清乾隆五十九年（1794年）《江夏县志》城池图，也明确绘有白沙洲，方位大小与前两图基本一致。

图11为清咸丰四年（1854年）《清军布防图》，其时白沙洲已基本并岸，中间仅有小河连通江湖。



10 / 清乾隆五十九年（1794年）《江夏县志》城池图

40 [北魏]郦道元撰，[清]杨守敬、熊会贞疏：《水经注疏》卷三十五，江苏古籍出版社1989年版，第2894-2898页。

41 汪鹤年：《鹦鹉洲的沉没时间及其原因》，《江汉论坛》，第75-76页。

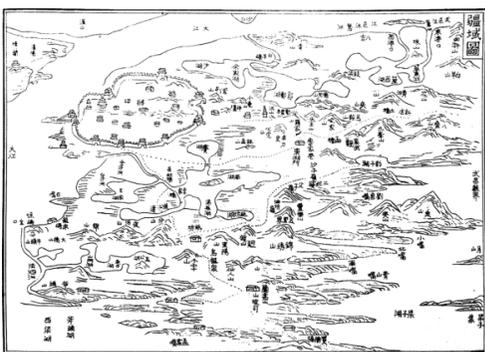
42 [清]夏力恕：《湖广通志》卷一百一，第771页。

43 [清]夏力恕：《湖广通志》卷七，第202页。

44 [清]胡丹凤：《大别山志·鹦鹉洲小志》，第232页。



11 / 清咸丰四年(1854年)《清军布防图》太平天国历史博物馆藏



12 / 清同治1869年《江夏县志图》中《疆域图》

图12为清同治八年(1869年)《江夏县志》中《疆域图》，其时白沙洲已并岸，且从图上地名方位来看，白沙洲在金沙洲外。

从上面材料分析可以推论出，白沙洲的形成应始于明正统年间，但规模较小，后在成化至嘉靖年间消失。从万历时开始，白沙洲重新淤出，但面积

较小，其位置大约正处于此前已坍塌的鹦鹉洲头偏南的位置。从明代正统年间至清初，白沙洲一直处于时隐时现的状态。到了康熙年间，白沙洲逐渐稳定、规模较大，以至于洲上“民居辐辏”。明末清初百姓俗呼其为白沙洲，而屯册上的正式名称仍然沿袭旧名称鹦鹉洲，清初李绂在《鹦鹉洲放歌》诗中注云“洲今编入屯籍，民居辐辏。庐舍外但饶白沙，绝无芳草，俗呼白沙洲，屯册则仍旧名”⁴⁵。到了康熙晚期，白沙洲和靠近汉阳江心新鹦鹉洲已经正式出现在方志图中。雍正五年，白沙洲被“为水所没”，后在金沙洲的外侧再次淤出并逐渐与金沙洲并岸。根据以上材料、结合方志图来看，《江汉揽胜图》中的江心沙洲偏于武昌一侧，且洲形较小，绝非康熙时期“民居辐辏”，也未出现乾隆中叶与金沙洲的并岸趋势。同时，《江汉揽胜图》没

45 [清]同上，第274页。

有绘制乾隆中期淤出的靠近汉阳城南纪门的新鹦鹉洲(现代鹦鹉洲前身)。据此可以推断，《江汉揽胜图》中所绘制白沙洲时间上限在雍正五年、下限应在乾隆中叶。

结论

分析上述列举材料，可以得出以下推论。一、《江汉揽胜图》明确绘有清雍正二年(1724年)汉阳知府郭朝祚所募筑郭公堤、水鉴亭和单孔石桥郭公桥，由此可知该图绘于清雍正二年(1724年)之后。后胡丹凤《大别山志》记载郭公桥为三孔，因郭公堤石桥由单孔重修为三孔时间无法考证，故不能为该图绘制时间下限提供证据。二、《江汉揽胜图》没有描绘清雍正十年(1732年)汉阳知府高纲重修免湖堤(高公堤)时修筑的单孔石桥高公桥(桥)，按此图选景原则，免湖堤(高公堤)上高公桥(桥)的历史积淀、实用功能和画面构图位置均比郭公桥更为重要，而该图绘有郭公桥没有绘制高公桥(桥)，可能该图绘于高公桥(桥)建造的清雍正十年之前。但考虑《江汉揽胜图》作为山水揽胜型绘画，并不需要严格遵循写实原则，也有可能是作者疏忽遗漏高公桥，故不采纳雍正十年(1732年)为该图绘制时间下限。三、《江汉揽胜图》中黄鹤楼与晴川阁位于全图的中心位置，由此可知作者对此二者的重视，可推断绘制此图时黄鹤楼与晴川阁均处于鼎盛状态。晴川阁于清雍正五年(1727年)由汉阳知府柳国勋主持加修，其后焚毁于乾隆中期。黄鹤楼于清康熙四十三年(1704年)重新整修，依旧遵循“制方外圆凡三层”的形制。由此可知，《江汉揽胜图》中晴川阁与黄鹤楼同时处于鼎盛时间段，最有可能是在雍正五年(1727年)晴川阁整修之后至乾隆中期晴川阁被焚毁之前。四、《江汉揽胜图》中的江心沙洲应为尚未与武昌金沙洲并岸的白沙洲，而非古鹦鹉洲。白沙洲于雍正五年(1727年)“为水所没”后再次淤出并逐渐与金

沙洲并岸，清雍正十一年(1733年)《湖广通志图》中《江汉合流图》已经出现白沙洲与金沙洲并岸趋势。因《江汉合流图》绘制的精确度并不高，故不采纳该图中白沙洲与金沙洲并岸的图示作为《江汉揽胜图》绘制时间的依据。五、《江汉揽胜图》没有描绘清乾隆三十四年(1769年)汉阳南纪门外新淤出的鹦鹉洲。从揽胜型绘画取景立意原则来看，不管此鹦鹉洲是否为古鹦鹉洲，《江汉揽胜图》作者不应忽视鹦鹉洲的人文与历史价值而弃之不顾，极有可能该图绘于雍正五年(1727年)汉阳江心鹦鹉洲被洪水冲毁之后和乾隆三十四年(1769年)汉阳南纪门外新鹦鹉洲淤出之前。

此外，《江汉揽胜图》还有大量细节值得深入考证，在新的材料和证据出现之前，可推断出《江汉揽胜图》较为可靠的绘制时间是在雍正五年(1727年)至乾隆三十四年(1769年)之间。《江汉揽胜图》画幅尺寸较大，构图取景气势开阔，图中景观方位准确，楼船官观绘制精细严谨，青绿设色和水墨渲染完美和谐，画艺精湛非一般民间工匠和文人雅玩所能比拟，极有可能为当时官方制作。另值得注意的是，雍正二年主持修筑郭公堤的郭朝祚于雍正五年离任汉阳知府，其善于书画，曾在雍正十一年绘制了带有青绿山水画风格的《雍正平准图》(也称《征西图》，该图现藏旅顺博物馆)。此图是否可能为汉阳知府郭朝祚主持修筑完郭公堤后亲自执笔或命人所作，或其继任者出于彰显政绩等目的而作，限于史料缺乏等原因就不得而知了。至于《江汉揽胜图》被后人增添仇英伪款，可能是该图画风颇似明代仇英青绿山水画，可借仇英“明四家”之一的画名提升该图的影响和价值。○

《明宪宗元宵行乐图》中的成化朝政

林 硕

一、《明宪宗元宵行乐图》概述及创作缘起

中国国家博物馆藏《明宪宗元宵行乐图》，又名《新年元宵景图》或《宪宗行乐图》，乃明代宫廷画师所绘。绢本，设色，纵 36.6 厘米，横 630.6 厘米。图卷细腻地描绘出成化皇帝朱见深在宫中张灯结彩，庆贺正月十五上元佳节的画面。全图共分为三组场景，笔者依次命名为《爆竹声声闹元宵》、《宫廷集市外邦朝》、《鳌山观灯赏杂耍》。除燃放烟火、花灯巡游等民间常规庆祝形式之外，宪宗更是别出心裁：一方面，将走街串巷的“货郎”引入大内，使长于深宫的皇子、公主也能体验到民间过节的喜庆氛围。这种做法为后世的清代君主承袭、借鉴，在万寿山清漪园（颐和园）、香山静宜园以及圆明园等皇家园林中设立“买卖街”，作为“体察”民情的妆点。另一方面，让人头戴面具，换服易容为外邦使节，重演成化十九年撒马尔罕进贡狮子的盛景。宪宗则在后宫妃嫔的簇拥下，端坐于黄色幔帐之内，感受一派盛世欢腾的祥和气氛，沉浸在“万国来朝，贺喜丰年稔岁”，“四夷宾服，颂称海晏河清”的畅想之中。以往对于《明宪宗元宵行乐图》研究，大都着眼于该卷反映出的传统民俗与宫廷风貌，与成化朝政相联系较少。实际上，虽然《明宪宗元宵行乐图》是记录皇室庆贺上元节的盛况，但其场景内的皇子、公主、宦官、杂耍使人折射出成化朝的诸多政治因素，如同镜鉴一般反映出当时的历史风貌，是集艺术、民俗与历史信息于一身的珍贵文化遗产。

《明宪宗元宵行乐图》引首题赞并序凡 439 字，

题名为《新年元宵景图》，款署是“成化二十一年仲冬吉日”，画有“丰年赏玩之宝”印。此外，在卷末还钤有“西湖篆玉赏鉴”与“江宁程氏德耆述夔藏”两方印。上述文字所传递出的信息，为我们探寻图卷的创作缘起提供了重要依据。首先，“成化”即明宪宗皇帝朱见深所用年号，民间称其为成化皇帝。朱见深在天顺八年（1464 年）登基继位，于成化二十三年（1487 年）龙驭归天，谥号宪宗。清高宗乾隆皇帝曾命人将《历代帝后像》藏于紫禁城外朝西路的南薰殿内。笔者将南薰殿旧藏《明宪宗坐像》与《明宪宗元宵行乐图》中的成化皇帝御容对比可知：图中所绘天子确系朱见深无疑。其次，画师完成这幅画卷的时间是“成化二十一年”，是年即公历 1485 年；而“仲冬”，也就是指冬季的第二个月——农历十一月。查《明宪宗纯皇帝实录》：朱见深生于“英宗丁卯十一月庚寅”¹，即公元 1447 年。按照中国传统文化中“逢九过寿”的习俗，成化二十一年恰逢朱见深的四十寿辰，且此画亦创作完成于宪宗寿诞当月的“吉日”。所以，笔者认为《明宪宗元宵行乐图》是为庆贺成化皇帝四十寿辰特别绘制。最后，此图完成于“仲冬”，显然并非元宵节日实景。是故，这幅图卷虽然具有写实的特点，却不属于现场纪实，而是把此前历次的上元灯会通过画师的精心布局，巧妙地萃于一炉，作为成化朝元宵行乐的集大成者，是反映明代宫廷生活和节日风俗的艺术臻品。

¹ 《明英宗睿皇帝实录》卷一百六十

兹将引首题赞抄录、标点如下。

《新年元宵景图》：

上元嘉节，九十春光之始。新正令旦，一年美景之初。

桃符已换，醮祭郁茶辞旧岁。椒觞频酌，肆筵鼓乐贺新年。

万盏明灯，象马人鱼异样。一天星月，阶除台榭辉煌。

贺郎担担，表年年节节之高。乐艺呈工，愿岁岁时时之乐。

感召和气，御沟水泮冰纹。明媚春光，晓岸柳垂金线。

灯球巧制，数点银星连地滚。鳌山高设，万松金阙照天明。

红光焰射斗牛墟，彩色飘摇银汉表。

乐工呈艺，聚观济济多人。

爆竹声宏，惊喜娃娃仕女。

殿阁楼台金闪烁，园林树木绿参差。

鲍老伶僂，遍体曳番红锦绣。

帘灯晃耀，一池摇动碧玻璃。

万国来朝，贺喜丰年稔岁。

四夷宾服，颂称海晏河清。

鑫斯庆衍，神孙圣子乐荣昌。

宗社莫安，万载千秋崇礼仪。

长瞻化日雍熙，永享升平之福。

系之赞曰：

新正吉庆多祯祥，玉楼金殿皆灯光。

瑶池紫府奏仙乐，椒觞满劝分琼浆。

异样装成绮罗里，星月交辉净如洗。

年年良夜尚欢娱，岁岁丰登乐无比。

御沟冰泮春融早，羯鼓声催竞天晓。

鳌山光焰翠云浮，金阙巍峨胜蓬岛。

瑶天万颗灿银星，玉桥柳色扶疎青。

济济人观艺呈巧，连天爆响无时停。

华盖中天万象新，祥光缭绕五云深。

元宵庆赏升平曲，乐事还同万众心。

瀛洲路接蓬莱衢，边峰顿息咸无虞。

太平箫管竞终夕，讴歌鼓腹盈寰区。

成化二十一年仲冬吉日 （画印）丰年赏玩之宝

二、明宪宗热衷宫廷逸乐的因由

按《明实录》记载：这位体态丰腴的天子“间有豫游，不出大内。如南苑，祖宗时恒不废游猎，上未尝一行幸焉”²。换言之，《明宪宗元宵行乐图》的主人公——成化皇帝朱见深从未像列祖列宗一样，前往南苑策马驰骋，只乐得足不出户，在大内欣赏各种演出（图 1）。史料的描述与《明宪宗元宵行乐图》中的场景基本吻合。画卷当中的成化皇帝端坐殿台之上，欣赏着爆竹焰火、元宵巡游、古彩戏法以及顶杆、钻圈等杂技，乐而忘倦。朱见深如此热衷宫廷逸乐，与明初诸多的马上天子形成了鲜明对比。他的高祖永乐皇帝朱棣率部“五出漠北”；他的祖父宣德皇帝朱瞻基亲征平定“高煦之乱”；他的孙子正德皇帝朱厚照更是孔武有力，弓马娴熟，统军赢得“应州大捷”。那么，导致明宪宗远离骑射，沉溺深宫自娱的原因何在呢？笔者认为这与他童年的经历息息相关。

朱见深乃明代第八位天子，但其父明英宗朱祁镇却是明代的第六位皇帝。本应是世袭递传的皇位，缘何父子二人的帝统之间会插入一位第三者呢？这还要从那场改变朱见深命运的“土木之变”谈起。明英宗正统十四年（1449 年）七月，北元太师怀王绰罗斯·也先兵分四道攻入明境，“塞外城堡，所至陷没”³。为扭转局面，英宗朱祁镇御驾亲征，率军出居庸关迎敌。然而，在佞臣王振的鼓惑、操纵之下，五十万明军进退全无法章，最终在土木堡附近（今

² 《明宪宗纯皇帝实录》卷二百九十三

³ 《明史纪事本末》卷三十二



1/ 明宪宗在宫中欣赏古彩戏法、杂技演出，国博藏《明宪宗元宵行乐图》（局部）

河北省怀来县境内）被也先所部击溃，“死伤者数十万”⁴，连英宗本人也被俘获。同时，身在京城的朱见深，其命运亦随之发生转折。

朱见深生于正统十二年十一月，故正统十四年（1449年）八月壬戌“土木之变”爆发之时，仅有一岁零九个月大。然而，英宗蒙尘北狩，国不可一日无君。为了稳定人心，皇太后降下懿旨，册立朱见深为皇太子⁵，准备让他登基成为大明王朝的第七位天子，由叔父郕王朱祁钰监国摄政。然而，北元的虎狼之师随时可能胁迫英宗挥军南下，兵临京师。在这种危急关头，一个尚在蹒跚学步的幼童根本无力处理如此复杂的局面。有鉴于此，正统十四年九月，皇太后在群臣固请之下，以太子朱见深冲幼为由，改立朱祁钰为帝，年号“景泰”。景泰皇帝继位之初，为安人心，诏命仍以侄儿朱见深为皇太子，优加抚育⁶。可上至朝臣，下至百姓都知道：古往今来，凡是

4 《明英宗睿皇帝实录》卷一百八十一

5 《明英宗睿皇帝实录》卷一百八十一

6 《明英宗睿皇帝实录》卷一百八十三

叔父册立侄子做“皇太子”，其最终结局轻则被废，重则遭到弑杀丧命。果不其然：三年之后，景泰皇帝以“父有天下传之子，斯固本于万年”为由，改立自己的长子朱见济为太子，将朱见深“特更封为沂王”⁷。

自从遭到废黜之后，年幼的朱见深长期生活在高压之下，如履薄冰。直到景泰八年（1457年）正月十六日，武清侯石亨联合左副都御史徐有贞、宦官曹吉祥发动“夺门之变”，恭迎英宗复辟，朱见深才被第二次册立为皇太子。然而，八年压抑的生活，就连父亲都被景泰皇帝困囿在紫禁城东南角的南官（今北京市东城区普渡寺），废太子朱见深的境遇可想而知，以致落下了口吃的毛病，伴随其一生；史书上婉转地表述为“玉音微吃”⁸。所幸明代君主常朝之时，与大臣们交流言谈并不多。倘若准其所奏，只需回答一个“是”字，故宪宗尚能应对。然而，

7 《明英宗睿皇帝实录》卷二百十六《景泰附录三十四》

8 《万历野获编》卷一



2/ 身穿曳撒的皇子与身着袄裙的公主，国博藏《明宪宗元宵行乐图》（局部）

这个心理顽疾并未随着时间的流逝有所好转，反而愈演愈烈。到了成化十六至十七年之间，贵为一国之君的成化皇帝甚至连一个“是”字都无法清楚地表达出来⁹。正是由于父亲出征被掳、寄人篱下的童年阴影，长大后的朱见深对骑射全无兴趣。至于临朝听政，对口吃的他而言更是一种的痛苦折磨。凡此种种，导致他在执政的最后几年愈加沉溺于行乐生活，避居深宫观赏戏法、杂技以自娱。

三、《明宪宗元宵行乐图》折射出的成化朝政

（一）垂髻总角闹花灯

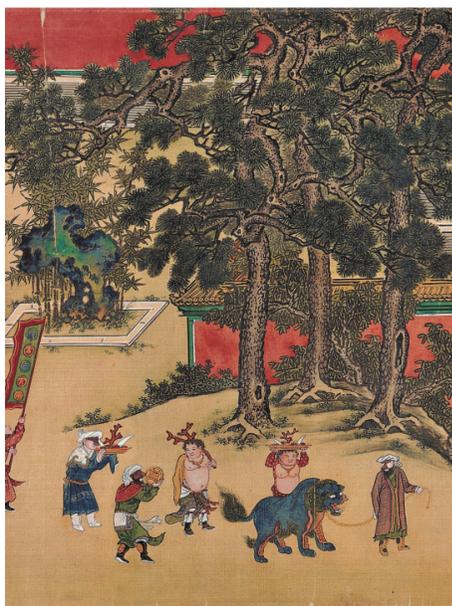
《明宪宗元宵行乐图》的三个场景均有孩童嬉戏其间。其中，皇子的形象是身着曳撒、髻发总角；公主则是垂髻总角，身穿袄裙（马面褶裙）。他们手提各类花灯，分外喜庆且寓意美好。比如，象灯代表“太平有象”、蟹灯取意“富甲天下”，三足金蟾灯则引

9 《菽园杂记》卷六

为“蟾宫折桂”，以及“马灯”（马到成功）、“鹤灯”（松鹤延年）、“兔灯”（大展宏图），可谓“万盏明灯，象马人鱼异祥”。除了上述天潢贵胄，在第一、第二个场景中尚绘有几个束发未冠和梳着髻发鬃鬃的小童：有的在户外燃放爆竹，有的追随在皇子左右侍奉，有的因为仲冬天寒躲入室内烤火取暖。尽管他们的举止、服饰不尽相同，但左侧腰间均佩戴牙牌。按明代定制：凡在内府出入者，贵贱皆悬牌，以别嫌疑。校尉、力士腰间悬挂铜牌，匠人腰间挂有木牌，内官则悬挂着牙牌¹⁰。据此可以判断出这些童子的身份是宦官。其实，无论是小皇子也好，小宦官也罢，孩子们在佳节之中的欢声笑语，无疑给严肃的宫廷生活带来了一种欢快、融洽的气氛。

纵览整卷《明宪宗元宵行乐图》：《爆竹声声闹元宵》场景共有皇子2人、公主1人；《宫廷集市外邦朝》场景共有皇子8人，公主3人；《鳌山观灯赏

10 《菽园杂记》卷二



3 / 巡游队伍中的“撒马尔罕贡狮”，国博藏《明宪宗元宵行乐图》（局部）

杂耍》场景共有皇子3人，无公主出现。故全图共绘有皇子十三位、公主四位。其中，以第二个场景《宫廷集市外邦朝》中出现的皇子、皇女最多，达到十一位。与其他两幅场景中的坐像不同，此处的宪宗头戴黑帽，身着黄色绣金龙袍，右手轻抚玉带，站立在台上。在他近前的小皇子，正凭栏向父亲讲述由远及近的热闹景象。远处徐徐走来的是浩荡盛大的巡游队伍，包括儒、释、道三家，“三英战吕布”竹马，番邦贡狮和钟馗捉鬼。其中，“番邦贡狮”显得格外惹眼（图3）。我们可以从图卷清晰地看出三个头戴面具之人假扮异族，为明宪宗重演“撒马尔罕贡狮”的那一幕¹¹。该事件被誉为继永乐朝“戊申西域贡狮”之后的又一次“献瑞”，被宪宗视为再现盛世的象征。当然，小皇子不可能了解贡狮背后的故事，他更关心的是近处货郎车上的玩具、零食。望着皇兄、皇姐们从货郎手中购买各式灯笼以及糖果蜜饯，自己

11 《宪宗纯皇帝实录》卷二百三十九

也跃跃欲试。或许是在孩子的呼唤下，宪宗才把自己从欣欣然万国来朝的幻象中抽离，转而俯瞰子女们在宫廷集市中兴致盎然地“采买”、玩耍。此时的他不再是一位君临天下的皇帝，更像是一位平凡的父亲。宫廷画师敏锐地捕捉到宪宗的神情变化，将一丝慈爱的笑意注入画卷当中，让父亲对子女的那份关切之情跃然纸上。但是，这派“神孙圣子乐荣昌”的景象却是一份迟来的幸福。

参照《宪宗纯皇帝实录》可知：成化皇帝一生共有十四子、六女。但具体到成化二十一年仲冬，宫廷画师创作《明宪宗元宵行乐图》之时，皇帝的实际子女数为：皇子10人、公主4人。其中，大皇子乃宠妃万氏所出，生于成化二年（1466年），未及赐名便夭折。万贵妃自此不孕，妒心更盛，阻止宪宗临幸其他妃嫔；纵然“偶有进幸者，必药之，堕其胎”¹²。而宪宗的二皇子朱祐极生于成化五年（1469年），成化八年（1472年）薨逝，谥号悼恭太子，传言亦为万氏所害。除了大皇子、二皇子之外，十皇子与四皇女均未及赐名即早夭，不计。另外，十三皇子荣庄王朱祐枢生于成化二十二年（1486年），十四皇子申懿王朱祐楷与六皇女仙游公主皆生于成化二十三年（1487年），都在款署“成化二十一年仲冬”之后，故亦不计。因此，《明宪宗元宵行乐图》中的公主人数与成化二十一年在世的公主人数相符，分别是大皇女仁和公主、二皇女永康公主、三皇女德清公主和五皇女长泰公主。而图中的“皇子”数量为13人，与实际在世人数相差3人，说明在皇子之外，宪宗还招待宗亲子弟入宫同乐。如前所述，此图绝非现场纪实，而是一副写实主义的艺术品，故很难将每位皇子、公主与画中人物逐一对应，只能从总体数量上加以比对。成化皇帝的子女虽多，可从《明宪宗元宵行乐图》可以看出彼此之间的年龄差距并不大，折射出成化初年万贵妃都得专宠，残害皇嗣，

12 《胜朝彤史拾遗记》卷三

导致诸位皇子大都集中出生在成化六年（1470年）之后的历史事实。

（二）奢靡逸乐渐成风

作为明清鼎革之际的史学大家，谈迁在《国榷》之中对明宪宗称颂备至：“当其时，朝多耆德，士敦践履，上恬下熙，风淳政简。称明治者，首推成弘焉（成化、弘治，笔者注）。”¹³但历史上真实的“成弘之治”是否真的如此呢？我们从《明宪宗元宵行乐图》的第三个场景《鳌山观灯赏杂耍》中可以窥见端倪。“鳌山观灯”，又称“元宵鳌山”，典出《列子·汤问》。相传渤海以东亿万里之遥，有无底大壑，百川注入。其上漂浮着蓬莱、瀛洲等五座仙山，随波涛上下摇摆，不得稳固。玉帝遂派大禹指挥十五只巨鳌将五山固定¹⁴。自宋代以来，每到元宵花灯之期，人们便会以松柏搭成灯棚，以“鳌山”命名，上悬各式彩灯作为庆贺佳节的压轴大戏，与“端午龙舟”齐名。但是，皇帝在宫中搭建“鳌山灯棚”完全是出于个人观赏需要，且耗资甚巨，历来被视为“奢靡”的象征，遭到臣僚反对。元英宗就曾提议在元宵节张灯结彩，搭建鳌山。名相札刺亦儿·拜住当即将贤臣张养浩的奏疏呈上：“今灯山之构，臣以为所斲者小，所系者大；所乐者浅，所患者深。伏愿以崇俭虑远为法，以喜奢乐近为戒。”¹⁵

成化皇帝搭建鳌山灯棚，也遭到群臣力谏。如成化三年（1467年）十一月，朱见深命翰林院各位大臣“预作鳌山灯火诗”，为次年的元宵节做好充分的准备。翰林编修章懋、黄仲昭以及检讨庄景上疏苦谏：“宜将烟火之事一切停止，不使接于耳目而移此视听，为文王之视民如伤，为大舜之闻善若决江河，省此冗费。”¹⁶奏入，明宪宗勃然大怒，勒令将其廷杖，贬官外放。然而，史料仅仅提及“省此冗

13 《国榷》卷四十

14 《列子》卷五

15 《元史》卷一百七十五

16 《皇明通纪》卷二十

费”，却并未列出兴建“鳌山灯棚”的具体金额。不过，在《明史·朱衡传》中，对隆庆朝制作“鳌山灯棚”的预算有明确记载：“计费三万余两。”¹⁷那么，“三万余两”是什么概念呢？成书于万历朝的小说《金瓶梅》采用“以宋写明”的手法，记录了明代中后期的经济生活。其时距隆庆朝未远，使我们可以藉此了解到当时的物价水平。在“李瓶儿何家托梦 提刑官引奏朝仪”回目里，千户何天泉请西门庆帮忙，购买提刑夏龙溪的一处宅院：“门面七间，到底五层，仪门进去大厅，两边厢房，鹿角顶，后边住房、花亭，周围群房也有许多。”¹⁸如此豪宅，“原契”写明“一千二百两”，故“三万余两”的购买力可见一斑。其实，上文提及隆庆皇帝架设鳌山的提议，最终被朱衡奏止。到张居正施行新政之时，亦告诫万历小皇帝：“元夕烟火鳌山非祖制，宜裁撤。上深以为然，明年元夕罢烟火鳌山。”¹⁹参考历代君臣对搭建鳌山供皇帝私人行乐的态度，对比成化朝“鳌山高设，万松金阙照天明”的场面（图4），便知谈迁笔下“风淳政简”的赞誉实属溢美之词。

（三）宦官、术士乱朝纲

在《明宪宗元宵行乐图》的第三个场景《鳌山观灯赏杂耍》当中，除了鳌山灯棚之外，另一个重头戏便是魔术、杂技场景。成化皇帝端坐在殿前的黄色幔帐之中，与一位小皇子交谈。在他周围簇拥着妃嫔、侍女，宦官则在丹陛之下候命。在殿前第一张桌子旁，青衣人正在表演古彩戏法。在他身后，则是顶杆、钻圈以及蹬车轮等几组杂技。画卷真实地反映出朱见深对杂技、异术情有独钟。自成化朝以来，朱见深开了通过“内批授官”的形式，给精通奇技淫巧的术士授予官职的恶劣先例，即所谓不经吏部选拔的“传奉官”。这一陋规被后世弘治、正

17 《明史》卷二百二十三

18 《金瓶梅》第七十一回

19 《明会要》卷十四



4 / 成化时期的鳌山灯棚，国博藏《明宪宗元宵行乐图》（局部）

德两朝所承袭，直至嘉靖时期才杜绝²⁰。

在明宪宗宠信的众多“能人异士”之中，首推李孜省。此人在《明史·佞幸列传》中位列第三，足见其为害一时。李某系江西南昌人，原本以“布政司吏”的身份在京城待选；后因贪赃获罪，藏匿在京中。对于成化皇帝嗜爱观赏奇人异术，李孜省早有所耳闻。他以重金贿赂宦官梁芳，伺机将其引荐至皇帝驾前，表演“五雷法”。所谓“五雷法”，又名“五雷天心正法”，属于道教的一种符咒。按《宋史·方技传》所载可以召唤风霆，祈降甘霖²¹。当然，李孜省在宫中粉墨登场展示“五雷法”，目的并不是祈祷上苍普降雨露，而是要在宪宗面前表演一场精彩的奇幻大戏。不出李孜省所料：未见深果然被他精湛的演技深深折服，后来还“特旨”封他为太常丞。

20 《明神宗实录》卷三百四十五

21 《宋史》卷四百六十二

除了“五雷法”之外，成化皇帝最为欣赏的奇术还有“扶鸾”（亦称“扶乩”），旨在通过请神附体的方式预言吉凶祸福。扶鸾之际，需要六人协作方可进行，即正鸾、副鸾，以及记录、唱生各两人，在观赏性方面丝毫不逊于“五雷术”。除了李孜省之外，顾珙、赵玉芝等术士也时常在卖力地在御前表演扶鸾之术²²。至于几位红人是通力合作，还是轮番上阵，便不得而知了。

当然，纵使术士们的演技出色，若无宦官从中引荐，也是枉然。在《明宪宗元宵行乐图》画卷的每个场景之中，都有描绘有大量宦官的身影，尤以《爆竹声声闹元宵》场景最多。他们有的在殿前开箱分发爆竹，有的在庭中燃放彩焰，有的则侍立丹陛之侧，以备皇帝随时召唤。而推荐李孜省的御马监太监梁芳，想必也会随侍驾前。此人与汪直、韦兴并称为

22 《明宪宗纯皇帝实录》卷三百七



5 / 燃放爆竹焰火的宦官与宫门前的锦衣卫，国博藏《明宪宗元宵行乐图》（局部）

成化朝三大宦官。一方面，以美珠宝取悦万贵妃，寻求庇护；另一方面，又抓住宪宗喜爱在内廷观赏异术的猎奇心理，招揽术士入宫，谗言惑主。恰在《明宪宗元宵行乐图》落款的“成化二十一年”，群臣对于梁芳欺上瞒下、陷害忠良的行径义愤填膺，上疏弹劾，但宪宗仍旧听之任之。

还有一点值得注意：在第一、第二两个场景衔接处的宫门旁，站立着两个人，分别身着赤色、蓝色曳撒。从他们腰系“绣春刀”可以判断是锦衣卫，而非宦官。总览《明宪宗元宵行乐图》全卷，锦衣卫仅此二人，但宦官竟有四十余人之多，其中成年宦官凡三十八人。宫廷画师将两名锦衣卫湮没在一片宦官的海洋当中，应属刻意为之。这种处理方式真实地反映出厂、卫两种特务机构在成化朝截然不同的境遇。成化十三年（1477年），明宪宗在东厂（东缉事厂）之外增设西厂（西缉事厂），两厂均由宦官提督。后者因汪直多次刺事有功，权宠赫奕，圣眷

日隆，地位远远凌驾于锦衣卫之上，甚至锦衣卫指挥使见到两厂督主也要礼让三分。这种宦官与锦衣卫之间的微妙关系，也被宫廷画师经过巧妙构思绘入图中，以为后世之警。通过梁芳、汪直等宦官弄权不难看出：有明一代的“阉党之祸”，并未因为王振命丧“土木之变”中止，反而在成化朝持续发酵，愈演愈烈，达到了新高峰。

纵览整卷《明宪宗元宵行乐图》，三个场景不仅以连环画的形式展现出成化朝元宵灯会的盛况，更蕴含着丰富的历史信息，使我们从中窥见所谓的“成弘之治”，不过是朱见深沉溺于内廷逸乐，宠幸阉宦、术士，为私欲耗费公帑兴建鳌山。凡此种种，不一而足。笔者权且将图中场景连缀成诗，作为本文的结尾。正所谓：爆竹声声闹元宵，宫廷集市外邦朝。鳌山观灯赏杂耍，成弘之治竟传谣。○

（原文发表在《文物天地》2019年第3期）

英国大学博物馆中的“东方明珠”

——记杜伦大学东方博物馆

穆瑞凤

在大学中设立博物馆，这个传统在英国已经有300多年的历史。英国大约有400多个大学博物馆、美术馆或收藏机构，其中25%对公众定期开放，其余75%属于各个院系、研究院所，藏品仅供教师、学者进行学术研究使用，不对外开放。在英国著名的大学中，甚至出现一所大学有七八座博物馆的情况，如牛津大学有7座博物馆、剑桥大学有8座。位于英格兰东北部的城市杜伦的杜伦大学始建于1832年，该校的历史可以追溯到600多年前，是仅次于牛津大学和剑桥大学的英格兰第三古老的一所大学。20世纪60年代，该校建成的东方博物馆以收藏亚洲和北非的文物为特色，藏品总数量超过了三万件，其中有一万多件是中国文物，堪称英国大学博物馆中的“东方明珠”。

一、藏品来源及分类概况

杜伦大学东方博物馆的建立是基于教学和科研的需要，由该学校的东方语言系的教授收集起来的藏品。这种以教学、科研为目的的收藏行为，收藏目标明确并且具有一定的针对性，收藏的范围限于某一地区或某些国家，藏品特色鲜明，具有一定的代表性。早在1832年，杜伦大学建立之时就开展了东方语言的教学，圣经希伯来语作为神学教学的一部分，随后又增加了阿拉姆语，二十世纪二十年代时，杜伦大学的现代阿拉伯语言文学的教学在著名的伊斯兰学者阿尔弗雷德·吉拉姆的领导下在全英

居于领先地位。第二次世界大战后，杜伦大学成为全英国五所设置东方语言教学的中心之一。1951年杜伦大学成立了东方研究院，教学和研究迅速得到扩展，所涉及的研究囊括了古埃及、土耳其和中国等多种东方文化。东方研究院的第一任院长威廉·赛克（William Thacker）非常有远见卓识，他认为学生需要了解他们所学习的国家的物质文化，而不仅仅是语言和文学。他提出：“一所旨在教授东方文化背景的东方学院，必须拥有一个可供使用的博物馆。”他的想法不仅停留在口头上，还存在于他积极为博物馆的创建所作的努力中。于是在东方研究院正式成立之前，他就已经开始计划为学院的教学和研究开展收藏。1949年他在诺森伯兰郡征集到了来自埃及和近东的古物，为该学院未来博物馆的创建打下了坚实的基础。

20世纪50年代，东方研究院策划的两个重要的展览吸引了专家和收藏家的关注，并为下一步的收藏铺平了道路。一个重要的展览是1953年东方研究院请该学院的中文讲师雷蒙德·道森（Raymond Dawson）利用阿克·卡尔（AEK Cull）先生收藏的中国青铜器策划了一个关于中国青铜器的展览，以此纪念女王的加冕礼，此次展览吸引了媒体的广泛关注。另外，1954年在杜伦的格林王宫里的科辛图书馆举办了有关中国书籍和纺织品的展览，这个展览引起了中国专家和收藏家的关注。这两个展览之后，马尔科姆麦克·唐纳爵士和查尔斯·哈丁爵士

将他们的藏品捐赠给了杜伦大学，现在他们捐赠的藏品成为东方博物馆中国藏品的中坚力量。最初，东方研究院的收藏被整个大学作为教学使用，随着藏品数量的增加，不得不为其建造一座博物馆用来存放这些文物。20世纪60年代，东方博物馆筹建后，该馆在整个英国大学博物馆中成为一座独具特色的研究东方文化的宝库。因该馆收藏的中国藏品非常重要，2008年东方博物馆获得英国博物馆、图书馆和档案馆（MLA）颁发的“特定馆藏奖”，以表彰其在国家和国际交流中发挥的重要作用。

东方博物馆是以收藏亚洲和北非的艺术品和考古文物为特色，该馆大约有三万三千多件藏品，时间跨度从史前时期一直到现在，按照藏品所属的地区不同分为八个地区，即埃及、中国、日本、韩国、东南亚、印度和东南亚、喜马拉雅山脉和中亚、近东和中东。东方博物馆最大的特色就是该馆的中国文物的收藏，该馆收藏的中国文物有一万多件，占到总馆藏的三分之一，收藏的艺术品包括青铜器、书画、玉器、陶瓷、金银器、印章、刺绣、丝绸、漆器、牙雕、竹刻、木刻、珉玉、鼻烟壶、服装、装饰品等。馆藏文物中最精彩的系列是中国的陶瓷，该馆所藏中国陶瓷大约有一千件，其中有四百多件是马尔科姆·麦克唐纳（Malcolm MacDonald, 1901-1981）捐赠的。这些藏品涵盖了中国所有朝代的器皿和釉料类型，该系列藏品的时间从公元前2500年左右的新石器时代一直到清代（1644年至1911年），从功能上讲既有储水的陶罐，又有皇家用瓷。这些陶瓷囊括了中国陶瓷发展的主要阶段，整个系列在器物类型上非常典型。

该馆馆藏中国玉器和宝石系列的收藏规模在英国大学博物馆中排在前三位，藏品有两千多件。玉是中国人最喜欢的材质之一，在社会观念上提倡“君子比德与玉”，玉器作为君子德行和操守的象征。因此玉被广泛应用于各个场合，丧葬、仪式、装饰和实用器皿，成为各个博物馆硬石系列的重要组成部分。



分。除了玉器以外，该馆还收藏了各种由其他硬石制成的文物，这些文物藏品以明清两代居多，包括人物和动物雕刻、印章、文房四宝、服饰配件、鼻烟壶、红玉、水晶、琥珀、各种玛瑙、青金石和一系列其他硬石雕刻而成的器物，还有牙雕、竹雕、木雕、珉玉和犀牛角雕刻等，这些藏品充分体现了中国雕刻大师的非凡技艺和艺术才能。传统意义上讲，中国人将绘画和书法视为中国艺术的最高形式，东方博物馆藏有绢本、纸本等各种形式的绘画和书法作品，包括立轴、手卷、扇面等，这些作品以明清画家的作品居多。此外，该馆还有一些拓片和当代木刻版画。该馆中还有非常精彩的刺绣和丝绸，特别是清代官方龙袍及其配饰，这一系列还包括鞋类、头饰、戏剧长袍、挂饰和民族服饰等。该馆收藏的中国家具中有一张大约19世纪上半叶制作的大床，这张床是由硬木制成，上面有黄杨木和象牙镶嵌板。

东方博物馆古埃及藏品的数量是仅次于中国藏品的第二大类收藏，这些藏品涵盖了古埃及时期（公元前5500年-3100年）到科普特时期（公元395年之后）几乎所有类别的文物，从纪念雕塑到编织凉鞋，共有七千多件。这些藏品中最重要的文物是杜伦大学购买的十九世纪中叶诺森伯兰郡的阿尔杰农·珀西（Algernon Percy, 1792-1865）公爵四



世的藏品。阿尔杰农·珀西公爵曾经在 1826 年访问埃及后对埃及产生了浓厚的兴趣，后来他收藏了两千多件文物。这些埃及文物大部分是通过英国拍卖行购买的拍品而不是他在埃及旅行期间购买的，其中包括詹姆斯·伯顿和英国领事亨利·萨尔特最初收藏的文物。在 20 世纪 40 年代，他决定出售这些藏品，当时大英博物馆和布鲁克林博物馆都表示有兴趣收购全部或部分藏品。但爵士的继承人非常希望藏品能保持原始状态，如果可能的话最好保留在英格兰东北部。同时，杜伦大学也表示希望获得这批文物来扩大馆藏，最后在斯波丁（Spalding）博士和夫人的慷慨捐助下，以高于原价一万两千英镑的价格购得。亨利·威尔康爵士的捐赠极大地增加了该馆埃及文物的持有量。威尔康爵士是一家知名制药公司的创始人，他本人热爱收藏，他是英国在考古学、人类学和人类健康史领域最大的私人收藏家之一。1936 年，他去世后，他的受托人花了五十多年的时间在英国的博物馆和图书馆中分发他的藏品，东方博物馆很幸运地收到了大约四千件埃及文物，这些文物大大加强了该馆在项链、石器工具和古埃及时期的藏品。除了这两次重要的馆藏品是有

针对性的购买和捐赠所得，后来还有一些捐赠和考古挖掘文物使得该馆的埃及文物藏品得到进一步的扩充。

东方博物馆在喜马拉雅和中亚地区的藏品收藏主要以西藏地区的藏品为主，关于藏族的收藏主要集中在佛教题材上，佛教在公元七世纪、八世纪传入西藏，从那里又传播到蒙古和其他中亚地区。该馆的西藏藏品主要包括一系列精美的唐卡，这些彩绘或刺绣佛像作为挂饰悬挂在寺庙和室内用作教学工具，是视觉、心灵、灵感的来源，用于冥想，也可在仪式上使用。该系列还包括其他仪式器物、武器，印章、家具、乐器、祈祷轮、各种材料的护身符、纺织品、景泰蓝、圣物箱及各种材料的仪式和家庭用的器物以及木版画等。在早期几个世纪中，丝绸之路沿线的希腊化艺术传统，反映了南亚哲学和宗教的融合，这一时期产生的雕塑作品、阿富汗的金属制品和武器、尼泊尔的佛教文物以及不丹的珠宝等该地区其他材料文物作为一种补充，增强了该馆在这一地区的馆藏品的丰富性和多元性。

印度和南亚地区历史上是一个强大的帝国，拥有强大的经济和文化的多样性，世界上几大宗教，印度教、佛教、耆那教和锡克教起源于南亚，基督教、伊斯兰教、犹太教和拜火教也经由贸易路线抵达该地区，因此这一地区有丰富多样的艺术。东方博物馆拥有南亚地区的藏品三千多件，这些藏品反映了塑造该地区文化的所有主要宗教，藏品的范围从石雕到家具、从纺织品到武器和盔甲，从手稿到绘画，特别重要的藏品是一组精美的微缩画和莫卧儿玉器。此外，该馆还拥有一套近 5000 张考古遗址和纪念碑的照片，这些照片是 1902 年至 1923 年间由印度考古总监约翰·马歇尔爵士收集的，这些档案资料为研究印度建筑和考古遗产的人提供了重要资源。因为这些资料中的许多结构和特征已经找不到了，因此保留这些照片具有非常重要的意义和价值，目前该馆正在对这一重要收藏品进行数字化建设项目。



近年来，东方博物馆的日本展品大幅增加，馆内现有大量 20 世纪日本文物，21 世纪文物也在逐年增加，藏品在材质种类方面非常多元化，最具代表性的当属纺织品、武器、装甲、陶瓷、木版画和悬锤，其他藏品包括家用佛龕、家具、漆器、绘画、雕塑、博彩件、青铜古刹钟、硬币等，大多藏品源于江户时代（公元 1615-1868 年）和明治时代（公元 1868-1912 年），部分藏品甚至可追溯到室町时代（公元 1336-1573 年）和桃山时代（公元 1573-1615 年）。在日本馆藏的众多藏品中，值得一提的是源自江户时代的名为浮世绘的版画，画上印有演员、名妓和风景，该画是著名艺术家安藤广重（公元 1797-1858 年）和葛饰北斋（公元 1760-1849 年）创作完成的。该馆还有明治时期的艺术家丰原周延（公元 1838-1912 年）的版画藏品，其他藏品还包括保存完好的剑和盔甲、做工精细的丝绸和服、精雕细琢的悬锤、装饰精美的印笼以及产于 17、18 世纪的伊万里瓷器。与博物馆众多其他典藏不同的是，日本藏品并不是在一个或两个主要捐建人的基础上建立起来的，相反，这些展品多数来自多位捐赠人的慷慨捐赠，加上博物馆斥金购置了一些藏品。近年来，该馆正努力增加日本展品的当代元素数量，在“新艺基金”的资金支持之下，日本当代陶瓷、版画、漆器、漫画、街头时尚和日本商

品也已添加到本馆收藏之列。

相对于该馆的中国收藏和日本收藏而言，东方博物馆的韩国藏品不足七百件，虽然藏品数量不多，但是藏品的时间跨度大，内容也十分丰富。该馆最古老的一件藏品出自新罗联合王朝时代（公元前 57 年至公元 935 年），引人注目的藏品有上好的高丽王朝的青瓷釉瓷器，这些瓷器有的未经装饰，有的则有镶嵌纹样的釉下底。此外还有高丽王朝的铜镜以及来自其他朝代的乐器、纺织品、服饰、钱币、武器、家具和印花布等。该系列的许多展品是由主教理查德·鲁特捐赠的，他在 1954 年第一次作为英国圣公会的传教士来到韩国，鲁特在韩国生活将近二十年，从 1965 年开始担任西首尔区的执事长之后成为助理主教，然后又成为覆盖韩国的多道的大田主教管区的主教。在韩国的这段时间，鲁特对韩国的文化和文学产生了浓厚兴趣，发表了很多英韩双语的相关文章。另有一些藏品是亨利·德拉兹洛博士的收藏，亨利·德拉兹洛 1901 年出生于布达佩斯，曾在英格兰和瑞士求学，在参观过一次大都会艺术博物馆之后，他于 1941 年开始了收藏。由于担心大都会艺术博物馆的展品会在二战期间遭到损坏，他决心尽其所能保护艺术品，他的收藏包括了汉代的中国农场模型、伊朗的卢里斯坦地区的青铜器以及一些品质上好的韩国陶瓷容器。除了这些古老的展品之外，该馆藏近日又有针对性地购入了当代的韩国艺术品作为补充，包括陶瓷、纺织品和音乐纪念品，这些物品是由艺术基金、东方博物馆的赞助者及《世界故事展》出资购买。

从广义上来讲，“近东”和“中东”指的是非洲、欧洲和亚洲相连接的地区，由于地跨不同的大陆，这个地区拥有极其复杂的历史。东方博物馆古代近东藏品主要是塞克教授为该馆收藏的，包括伦纳德·武利爵士从乌尔城和凯斯林·凯尼恩从耶利哥城挖掘的藏品、亨利·威廉赞助的拉基士挖掘点以及许多其他挖掘点的藏品，还有圣经《但以理书》

中提到的巴比伦统治者尼布甲尼撒二世时期的砖块。诺森伯兰第七任公爵的长子亨利·珀西先生的赠予为数可观的刻有楔形文字的印章和手稿。除了一些古代器物，该馆中还有一小部分公元纪年后出产的陶瓷、金属十字架和墓碑。该馆伊斯兰教时期的藏品为数略少，但仍可发现一些保存完好的书法作品、中世纪与中世纪之后的陶瓷、玉器或青铜制手工艺品，这些藏品主要收集自叙利亚、伊朗和土耳其。

东方博物馆收藏了来自东南亚地区许多国家的文物，其种类丰富多样，包括陶瓷、纺织品、乐器、木雕、漆器、兵器和盔甲等，这些东南亚藏品体现出该地区多元的文化特质。东南亚地区的核心藏品原先来自马尔科姆·麦克唐纳阁下的收藏，展品先后于1976年和1980年分批获得。二战后，麦克唐纳时任马来西亚和新加坡总督，后任东亚地区总监，任职期间，他收藏了许多精美绝伦并能彰显当地文化特色的展品，其中很多展品由当地政界人士在他任职期间相赠。该馆还藏有大量来自巴厘岛的木雕、塑像以及画作，充分展现了20世纪巴厘岛艺术的变迁。此外，还有一百多件横跨史前到20世纪的东南亚地区的陶瓷艺术品。

二、陈列空间

杜伦大学的东方博物馆藏品陈列是根据不同的国家和地区进行排布，先分国家和地区再按照年代细化，在不同的年代中选择不同艺术种类的代表作品陈列；同时根据捐赠人、赞助人的要求进行调整，由不同的经费资助的展厅会考虑经费资助方的某些要求。该馆按照地区进行展示，共分西亚、古代埃及（赛克展厅）、喜马拉雅山脉以及南亚和东南亚、中国奇迹、古埃及、朝鲜和韩国、日本、中国（麦克唐纳展厅）八个展厅。西亚展厅在该馆的地下一层，西亚地区一直是世界信仰、文化和艺术传统的熔炉，该展厅陈列的藏品主要是伊斯兰早期的艺术和手工艺品，包括陶瓷、书法和金属制品等，这些陈列能

够充分反映西亚地区丰富多彩的文化遗产。

2016年2月，该馆的古埃及的展厅进行了翻新和重新设计，新的展厅以东方博物馆创始人赛克教授命名，他所收藏的古埃及藏品成为展厅的亮点，该系列藏品被英国政府部门认定为具有“特定地位”。新展厅的设计用最少的干预来展示收藏品，让藏品自己说话，这种设计原则为充分展示这个系列的藏品发挥了重要作用，使每个文物都能充分展示其魅力，该展厅中有雕像、珠宝、狮身人面像，甚至七英尺高的花岗岩方尖碑都在展出。还有世界著名的“女仆”雕像，作为极少数幸存的雕塑之一，它摆脱了埃及艺术风格的惯例，这一独特的现实主义作品吸引了几代埃及古代学者和艺术史学家的广泛关注。

喜马拉雅山脉以及南亚和东南亚展厅是2015年2月13日重新对公众开放的新翻修的展厅，这个展厅的藏品是该馆的策展人在纽卡斯尔、桑德兰、达勒姆和米德尔伯勒的当地南亚和东南亚社区成员的协助下，历时18个月重新评估了数千件藏品的重要性，并对馆藏进行了深入研究后的学术成果的展示。这个经过全面翻新的展厅占据了博物馆的整个二楼，展品从藏传佛教骨围裙到雕刻精美的印度玉器，再到婆罗洲的猎枪等藏品丰富多样，从公元前2500年的古代印度河谷的陶瓷到印度尼西亚人用伊斯兰图案装饰的20世纪60年代的安全头盔等。该展厅被命名为“罗伯特展厅”，以纪念诺森伯兰郡的罗伯特博士和夫人，他们在20世纪90年代向该馆捐赠了许多20世纪的东南亚艺术品，展厅的翻新得到了英格兰艺术委员会，文化、媒体与体育部以及沃尔夫森基金会博物馆改善基金的慷慨支持。

该馆一层的“中国奇迹”展厅是以政治家、外交官马尔科姆·麦克唐纳命名的，麦克唐纳是热衷于中国陶瓷的收藏家，他的收藏从新石器时代一直到现当代艺术品，应有尽有。他的梦想是将中国艺术按照时间发展的顺序展示，其中的亮点包括青铜器、古代墓葬模型、玉衣、玉器、宋代精美的瓷器、

清代单色釉瓷器等，这些藏品已被认定为具有“特定收藏地位”。这个是由英国遗产彩票基金和指定发展基金资助建立的，该展厅主要为观众提供中国艺术和文化方面的介绍，陈列的主题涵盖了中国的家族观念、文人、农业、节日、艺术和手工艺等，展品的亮点包括御用瓷器、雕漆、金银首饰以及运用榫卯结构制成的木床，还有兵马俑的复制品。这个展厅还有一个大型活动区为年轻游客提供装扮服装和互动活动，并为老年观众提供舒适的沙发。

位于地下一层的“沃尔夫森古埃及展厅”是为年轻观众介绍古埃及设计的，展出的藏品与学校教授的古埃及主题，如食物、农业、建筑、写作和信仰等密切相关，该部分还设计了游戏和互动环节，供观众欣赏埃及护身符、动物木乃伊和精美的珠宝，观摩金字塔和寺庙玩具并参与古代埃及人玩的巨型游戏。朝鲜和韩国藏品是该馆规模最小的收藏，这个展厅的特色是乐器、家具、陶瓷、书法和书画工具，最早的一件展品可以追溯到大新罗王朝（公元668-935）时期，来自文化、媒体与体育部以及沃尔夫森基金会博物馆改善基金、艺术基金、东方博物馆之友和英国艺术委员会等机构的支持能够专门为这个空间扩展收藏。笔者参观该馆时，该馆东方部的策展人瑞琪儿（Rachel）女士介绍，2017年得到一位热心的捐赠者捐赠的印有朝鲜最高领导人金正恩头像的宣传画，在欧洲能得到这样的藏品实属难得。从日本动画和电影中看到江户时代的木版画、复古和服与现代街头时尚、几百年历史的陶瓷与近现代大师们的作品，在该馆的日本展厅中都能看到，这个展厅的创建是为了直接回应观众对当代日本艺术和文化的兴趣，在艺术基金的慷慨资助下，该馆获得了一系列当代日本艺术、时尚和商品，这些是对古代日本藏品的补充。

三、教育活动

英国的大学博物馆不仅给大学生提供良好的学

术条件和环境，为不同年龄的儿童、中小學生创造良好的体验场地和学习机会，还将家庭作为一个社会单元纳入到其教育项目的范畴中，为参观博物馆的家庭提供各种活动和资源，而且其中许多活动都是免费的。杜伦大学的东方博物馆以该馆的藏品为基础设计的家庭活动特色鲜明、针对性强，其中为5岁以下的儿童设计的“小小龙”项目俱乐部，旨在促进婴幼儿的智力水平和社交能力，通过游戏、歌曲、故事、工艺品、角色扮演、藏品探索等为孩子提供多感官的学习体验，满足孩子的探索需求。结合该馆的藏品和展览为5-11岁的孩子提供参观中国展厅中“剑器”的机会并进行装饰“剑器”的手工课，让孩子们了解古埃及人如何建造金字塔、制作埃及的船、创作中国画和书法、制作印度新年排灯节用彩粉绘制的蓝果丽等一系列具有东方国家的特色的实践课程。此外，该馆还关心患有自闭症的儿童，这些儿童因为学习或感官上的障碍会产生很多问题，东方博物馆充分利用馆藏开发一系列针对这些特殊儿童的学习活动，有助于帮助他们在社交活动中减轻疾病带来的痛苦。如该馆通过馆藏的日本鱼盘，让自闭症儿童及其家人用各种艺术材料制作自己的精美鱼盘，这类专门为特殊群体打造的博物馆艺术教育项目充分体现了博物馆的社会责任感和人文关怀。

东方博物馆的馆长和策展人除了在本馆、英国打造这家独具东方特色的博物馆，同时还积极开展国际交流活动，加强和藏品所属国的联系，分别于2016年、2017年和中国北京故宫博物院、日本国立历史民俗博物馆签订了合作协议，共同开展学术研究、展览策划和人员培训项目，期待东方博物馆这颗英国大学博物馆中的“东方明珠”，发挥藏品优势在中西交流中更大的作用。△

（本文为中国国家博物馆馆级科研项目“如何为藏品赋能——以英国博物馆藏品使用经验为例”，项目编号：GBKX2019Y06，阶段性研究成果。）



熊秉明书法创作新解 ——以“自知者明——熊秉明艺术展”为例

邵晓峰

2019年11月23日，由中国美术馆主办的国家美术作品收藏和捐赠奖励项目“自知者明——熊秉明艺术展”在中国美术馆开幕，展出雕塑、油画、版画、中国画、书法、速写、剪纸等门类的作品百余件，以“行始之归”“塑者之述”“生活如斯”三个篇章首次全面展现了熊秉明先生的艺术作品。作为总策展人，中国美术馆馆长吴为山为展览作序，高度评价熊秉明的艺术成就与文化贡献。在此基础上，熊秉明的艺术与学术又一次在中国掀起热潮，笔者先后参加了《熊秉明文集》十卷本出版座谈会（北京大学美学与美育研究中心，2019年11月23日）、自知者明——熊秉明艺术展学术研讨会（中国美术馆学术报告厅，2019年11月26日），受益良多，对先生的艺术创作又有新的认识与发现。

熊秉明不仅是国际雕塑大师，还是卓有成就的书法家与大学者。1962年，他任教于巴黎第三大学东方语言文化学院，教授中国文化及哲学，并开设书法课，从事书法实践与教学研究。他以非凡的哲学思维和理论诠释中国书法，将其提升到哲学高度。出版《中国书法理论体系》（1985年），得到文化界高度评价。其书法研究的贡献还见于《中国文化核心的核心》（1995年）、《书法和中国文化》（1995年）、《颜真卿〈刘中使帖〉的分析》（1989年）、《关于中国书法理论体系的分类》（1986年）、《书法领域里的探索》（1985年）、《张旭与狂草》（1984年）等著述中。优美舒畅、深入浅出是熊秉明著述的典型风格，没有屈辱犛牙、卖弄辞藻、故意引经据典的学究气，

而学术新意又层出不穷，其文化深度令人高山仰止，这在当代书坛是罕见的。

“自知者明——熊秉明艺术展”共展出十余件书法作品，多半为首次展出。鉴于多年来国内外学界涉及熊秉明的著述中，讨论其书法理论建构的很多，而分析、阐释其书法创作与作品的很少。因此笔者不揣谫陋，就此次展览中的书法展品进行归纳与解读。

自知者明，熊秉明曾谈论过自己的创作，他说自己是一个单纯的人，认为“创造很神秘也很简单”。吴冠中则在整体上谈过熊秉明的艺术家气质，认为他是具有哲人气质、十分敏感的艺术家人：“秉明极敏感，但哲学的理念总制约着他的艺术气质。他一面创作，一面反省创作是怎么一回事，是否永远在探求情与理的矛盾与和谐呢？也许！新境永远在诱惑他，他并不考虑自己一定要成什么家，他为探新境而往往忘了归途！”¹中国美术馆馆长吴为山也概括过熊秉明的艺术高度，认为熊秉明“以智慧和品格研究学问，体悟艺术；他以温和、宽容而厚意友朋。因此，无论是他的文字或绘画、书法、雕刻，总是在千锤百炼的历练中折射出人性的光辉”。“熊秉明作为带着中国文化的基因在法国长成参天大树的生命试验，佐证了中国文化的品质及其强劲的生命力”。²

1 吴冠中《熊秉明的探索》，《美术》1982年第6期，第9页。

2 吴为山《自知者明——熊秉明的文化自觉》，《中国艺术报》2019年12月4日。

熊秉明弟子邱振中在《熊秉明与中国书法》一文提出：“熊秉明先生的书法创作在当代别树一帜。它与先生对书法的整体观念有关。他认为书法是生命的自由表现。书写只应受主体精神状态的影响，有悖于这一点的书法都不是好作品。因此他的书写是自然的、不受干预的。他书写自己的诗文，采用的是日常书写的风格，而且多为横书。他在当代书法创作中开辟了一条自己的道路。”³邱振中认为熊秉明书法作品书写时是“自然的、不受干预的”，这是对于其总体特征的高度概括。熊秉明弟子梅墨生说：“大凡与熊先生相交往的人，总会不同程度地感受到他的单纯与平实。当我在傍晚的微风中扶携他走在人行道上的时候，我深深感到了这位文化老人的平淡的生命气质。我相信那是一种文化境界很高的生命状态。中国古人说书如其人，而西方说风格即人，以此去看熊秉明的书法作品，我们确实看到了一种单纯率真的美。”“它（1985年熊秉明在台湾台北市举办的“展览会的观念或观念的展览会”中的书法）的形式与态势都不是传统的，新诗、横写，书写也极率真、自然。”“熊秉明的书写活动本身无妨视为他艺术生命的活动记录，他并不在于在意世人的评价——尽管他希望与观众交流。”⁴梅墨生认为熊秉明书法作品在审美上是“单纯”“率真”“自然”，这些是对于其作品境界、书写状态的整体性描述。

可见以上对于熊秉明书法艺术的高度评价均是整体性概括，均未深入展开，也未言及具体的形式美、元素、构图、线条，以及在艺术创造上的构成性、表现性、突破性等方面。因此，这些还有赖于对其具体作品的深入剖析。“自知者明——熊秉明艺术展”中的书法作品主要以行书、行草书、隶书以及其他变体写就，按书写题材，可分为杜甫诗句书写、其他传统内容书写、新诗书写以及书画合璧书写等。

3 邱振中《熊秉明与中国书法》，《中国书法》2003年第24期，第41页。

4 梅墨生《文化生命的秋实——熊秉明及其书法艺术》，《文艺研究》2000年第1期。

下面试做解读，以管窥熊秉明在书法创作上所达到的不凡境地。

一、杜甫诗句书写

熊炳明非常喜欢书写杜甫诗句，特别是其《秋兴八首》，他以多种字体一再书写，其独特的书风、积极的探索也集中在这些书写中呈现出来。这种思绪和熊炳明对于杜诗的由衷感悟与积极探索有关，也和海外游子的复杂思想有关。遥想当年杜甫入川，也有着非常落寞的心境，并通过诗句一再表达因山河破碎而悲凉、背井离乡而忧思的情感。这种情感虽历经千年，跨越中外，但古今文人之间仍是相通的。

行书《杜甫诗秋兴八首选句》（图1）书写“千家山郭静朝晖，一日江楼坐翠微。信宿渔人还泛泛，清秋燕子故飞飞。匡衡抗疏功名薄，刘向传经心事违。同学少年多不贱，五陵衣马自轻肥”。其章法密集，无落款，仅盖名章，几乎不见字距、行距，56个字紧紧排在一起，但并无杂乱之感。这是因为通过单字相互之间的穿插、避让、呼应、错落，以及字形的大小变化、线条的粗细变化，达到清明分明、相得益彰、游刃有余的境地。

在书写杜甫诗《房兵曹胡马》的行书作品（图2）中，熊秉明的笔法又为之一变，显得异常雄肆，堪称矫逸多姿、苍辣劲道，由笔端锋豪所展现出的自信漫于幅面。因为杜甫诗对于西域大宛马“竹批双耳峻，风入四蹄轻”的赞美，给人“万里可横行”的雄伟苍茫感。这种感觉可有助于艺术家在书法创作中表现豪迈的性格，创造形态的变化、拓展视觉的冲击，使人们通过品读书法可以感受作者由内而外迸发出来的性情。

《杜甫诗江上值水如海势聊短述选句》（图3）将隶书与行草书进行了自如交融，使隶书的厚重与行草书的洒脱融为一体。譬如，“来”“明”草书笔画的洒脱与“老”“浑”等隶书字体的厚重构成了鲜明对比。其整体章法也和传统不同，“一九九四年”



1 2 3



4

- 1 / 熊秉明《杜甫诗秋兴八首选句》，纸本，69厘米×37厘米，年代不详，中国美术馆藏
- 2 / 熊秉明《杜甫诗房兵曹胡马》，纸本，66.8厘米×36.8厘米，年代不详，中国美术馆藏
- 3 / 熊秉明《杜甫诗江上值水如海势聊短述选句》，纸本，69厘米×46厘米，中国美术馆藏
- 4 / 熊秉明《杜甫诗秋兴八首选句》，纸本，46厘米×68.5厘米，年代不详，中国美术馆藏

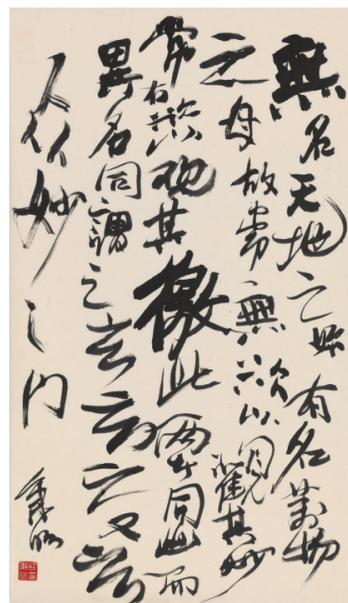
的时间写在右侧中部，落款“秉明”二字很小，写在“愁”的下面，其旁的印章非常具有装饰性，几何图形，大块简洁，富有天趣，可能源自中国史前的庙底沟彩陶纹样。

杜甫《秋兴八首》中的诗句“香稻啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝”（图4）也成为熊秉明创新性书法的创作内容。此幅主要运用隶书笔法，但在表现性上结合一定的楷书、行书笔法，因此与传统隶书拉开很大距离。在章法安排上，不体现传统隶书的字

距和行距，而是追求十四个字的整块效应，将字当作造型与构成元素进行设计。通过相互之间的一些粘连、依托，传达出字体构成的新颖模式，给人以苍朴拙厚、不拘小节的总体感觉，体现了强烈的书写意趣和烂漫的审美味道，形成一种格外与众不同、讲求整体性视觉特征的艺术创作成果。

二、其他传统内容书写

除了杜诗，中国传统文化中的其他内容也是熊

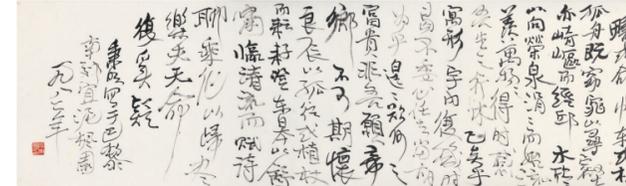
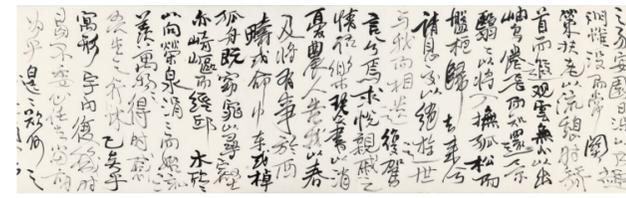
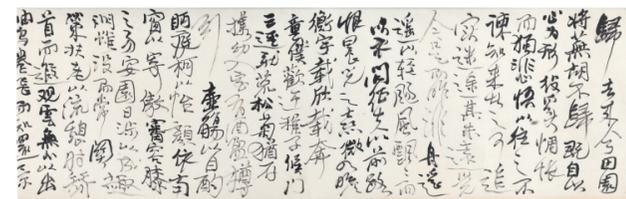


5

秉明钟爱的书写题材，如老子《道德经》、陶渊明《归去来兮辞》《礼记·中庸》等，甚至民歌也可入其创作题材。

熊秉明对于老子《道德经》的书写（图5）显示了字形抽象形式美的冲突性，显得无拘无束，如入逍遥游境界。有的字拙厚而突出，如第一个字“无”；有的字表达了内紧外松的夸张追求，如“微”。有的字书写得迅捷而潇洒，如“地”“玄之又玄”“众妙之门”等，这些显然均是快速写法。其中，下笔的徐与疾、墨色的重与轻，形成强烈的形式对比关系，这是作者利用书法艺术对于点、线、面的形式要素尝试大胆架构的一种视觉展现。

草书手卷（图6）表现内容是陶渊明《归去来兮辞》，主要以行书写就。线条畅快，细而不弱，淡而不轻，笔法变化多端，其间的轻重缓急、干枯浓淡，可谓表达自如。可见通过传统文学载体依然可以表达寄居海外的当代艺术家的内在心情。此作系熊秉明1982年写于巴黎，长达350厘米，展现了作者对于章法的驾驭能力、字形的控制能力、线条



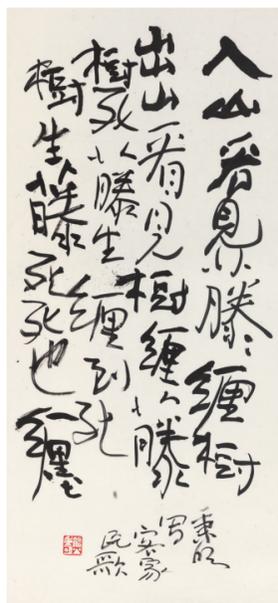
6

的掌握能力、虚实的处理能力以及黑白灰的感悟能力。其中的字形对比较为夸张，它们的重和轻、粗和细、长和短、干和枯等形式要素，呈现得非常丰富，其大大小小、浓浓淡淡、疏疏密密、虚虚实实，宛如一首不断流动的田园乐曲音符，呈现出起伏舒展的视觉之美，也反映了作者渴求自在的心境。

《无息》（图7）是熊秉明不多见的大字作品，将隶书交融于行书的一种大胆尝试。“无息”是不间断之义。《礼记·中庸》曰：“故至诚无息，不息则久，久则微，微则悠远。”书此是熊秉明对自己的一种激励。作品中的“无”的字形变化丰富，长横追求波磔效果，是典型的“一波三折”，但与汉代隶书横画的波折并不相同，而是更为生动与爽快！“无”的四个短竖、四个小点的形状、位置也力求各不相同，体现轻重缓急的书写变化，具有错落有致的匠心安排，成为抽象的构造元素。而“息”的书写则笔酣墨饱，一气呵成。落款的“丁酉秉明”四字则以矫健流畅的行草笔法完成。张又栋曾对熊秉明的隶书七言联有极高评价：“此作用笔与结构均不严守



7



8

5 / 熊秉明《道德经选句》，纸本，68.5厘米×40厘米，年代不详，中国美术馆藏

6 / 熊秉明《陶渊明归去来兮辞》，纸本，45厘米×350厘米，1982年，中国美术馆藏

7 / 熊秉明《无息》，纸本，145厘米×63厘米，1957年，中国美术馆藏

8 / 熊秉明《客家民歌》，纸本，81厘米×37.5厘米，年代不详，中国美术馆藏

隶书法度，但又见汉隶的深刻影响。其用笔十分洒脱，藏收、轻重、润枯似乎随心所欲，极具自然之态。笔画形态各异，和谐统一，结构不求规整，字形大小、方圆、长短，往往任其自然。熊氏此作大胆创新，内含中西文化结合和人书俱老的思想意境。”⁵我们可以从《无息》中感受熊秉明的大胆挥写，收放自如、张弛有度地将形式创造与情感表达有机地化为一体。

熊秉明曾在对比中西文化的过程中，深刻地感悟到身体与心灵的真是交融，为此，他提出：“西方哲学家说：‘人是领会存在的存在者。’中国人写书法，正是从躯体与心灵两方面领会存在的真实。”⁶因此，他甚至以客家民歌的内容入书。“入山看见藤缠树，出山看见树缠藤。树死藤生缠到老，树生藤死死也缠。”是一首情歌，源自九腔十八调的客家山歌《藤缠树》，“树”是男子的象征，“藤”是女子的象征，“缠”是爱情的象征。作为客家文化的丰富载体，口

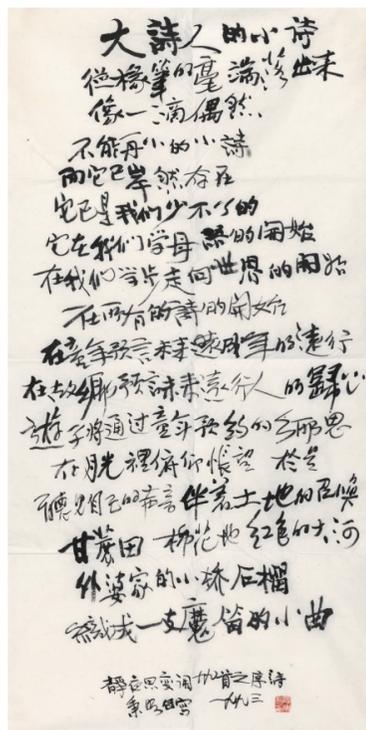
5 张又栋编著《书法创作大典·隶书卷》，北京：新时代出版社，2001年版，第349页。

6 熊秉明《书法与人生的终极关怀——老年书法研究班讲稿》，《中国书法》2003年第12期，第33-38页。

口相传的客家山歌记录了客家人的艰苦历史，男女互诉衷肠而表达海枯石烂的爱情意愿也是其中的重要内容。熊秉明的书法《客家民歌》(图8)属于行书，但随性而书，笔笔中锋。字与字相互牵连，彼此错落，有的字缠绕而交融，如第一列的“看”“见”“藤”，“缠”与“树”；第二列的“树”与第三列的“缠”；第三列的“缠”与第四列的“死”。该民歌的浓厚情感以其中的四个“藤”、四个“树”、四个“缠”来体现，熊秉明在书写时呈现出它们造型与结构的不同，似乎在不经意之间，这种对于真实情感存在的表现，更显得天趣烂漫、拙朴纯真。

三、新诗书写

在关于熊秉明艺术的品评中，人们对其新诗横写产生了较大兴趣。早在1985年，熊秉明在台北举办了“展览会的观念或观念的展览会”个人展览，展览主体是以20首他自己创作的关于展览会、反思展览会的自由体诗为书写内容的系列书法作品。这些诗几乎均以口语写成，节奏感强，集中表达了他



9

对展览会的观念，并用这种新诗横写书写的特殊形式与观众对话。例如，《静夜思变调》(图9)是熊秉明展示、发表频率很高的一幅作品，其特色是内容是白话新诗，形式为横向书写，每行的开头与结尾是非规则的，整体布局如同一个花瓶剪影，字形具有大小、浓淡、粗细的不同变化，尤其具有独特的节奏感。

实际上，熊秉明非常关注李白名诗《静夜思》诗句的再变化与再生成。熊秉明曾作新诗《床前明月光》，主要以《静夜思》中的20个字采取多种形式的组合、排列、取舍、搭配，获得丰富的现代诗效果，此诗在新近出版的《熊秉明文集(十卷本)》中长达16页⁷。对这类新诗的新书写，是对书法本体

7 熊秉明《床前明月光》，《熊秉明文集(十卷本)》，安徽教育出版社，2018年版，第76-91页。

语言的新思考，使中国书法在当代又获得一种新生。这种探索认识源自他在教授法国学生学习中国书法时的发现。法国学生在书写静夜思诗句时，经常多一两个字，或少一两个字，或重复某些字。熊秉明把法国学生的作业归纳与总结后，发现这些再造的新内容反而构成了一种独特的韵味，因为有着如同再设计的形式美感，带来了一种新的节奏与不同的韵味。书法如何与时俱进，如何与当代社会、当代生活接轨、融合，也是熊本明这些年旅居海外的艺术家经常思考的一件事，《静夜思变调》是形象而有力的见证。

四、书画合璧书写

熊秉明的一些书法杰作还展现在其“书画合璧”式样的书写中，其中的书与画相得益彰、意味无穷。

《无题》(图10)中的书法以行楷书写，书风端庄朴拙。虽曰“无题”，但“无中生有”，颇具创意。书写内容是关于战国时的庄子与惠子在濠梁之上的著名对话。构图甚满，上半部穿插了一条水墨鱼，仅寥寥数笔画就，可谓有笔有墨、形神兼备。它发挥了“点睛”之用，似乎使满满的文字变成了濠河之水，鱼儿游弋其间。在这里，鱼之乐，人之乐，书法焉？绘画焉？抑或彼此交融而一体焉？在这里，熊秉明通过这种新形式的书画创作给读者带来具有哲学意味的思考。

书画作品《杜甫诗奉济驿重送严公四韵》(图11)中的书法与绘画在布局上几乎各占一半，形成了强烈的形式对比。作者以行草书写杜甫诗《奉济驿重送严公四韵》，线条灵动率性，洒脱不羁，在轻重缓急之中，笔画相互之间的呼应、勾连、穿插、揖让，显得轻盈多姿，显示了他对于传统行草书高超的驾驭能力以及对于章法的控制能力。上半部的山水，为中远景的处理方式，全以水墨绘就，笔锋狂放，局部使用泼墨、破墨，堪称逸笔草草式的大手笔，显出“青山空复情”的无尽苍茫之意。此诗



写真通神 意贯西东

——何家英的工笔肖像画《红苹果》释读

孙 列

肖像画隶属于人物画科的肖像类题材范畴，在我国绘画史上有着特定的称谓：传神、写照、追影、容像、揭帛、写真、代图、接白、圣容、云身、衣冠像、行乐图等。从这些传统称谓中，大抵能够感受到其特定的供奉、祭祀、缅怀类功用。

作为独立艺术创作形态，真正从审美本体出发用肖像画来表达作者个人的审美意向，并在专业机构、美术院校中得以研究、传习，是从20世纪初西方美术教育经由日本传入我国开始的。新中国建设时期经过北派（蒋兆和、李斛、黄胄等）、新浙派（方增先、周昌谷、李震坚等）、黄土派（石鲁、刘文西、王子武等）的写实主义本土化创作进程，以及改革开放所带来的海量西方艺术涌入国门，为何家英的工笔人物画创作提供了丰沃土壤和气候条件。《红苹果》是其“衡中西以相融”为核心的美学体系中，肖像画创作初期的代表作之一。今日之肖像画已然成为重振元明以来的人物画颓势，并担当着当代艺术的扛鼎支柱，该作品的题材选择、构思立意、传神之道、价值启发，无疑为时代之典范。

《红苹果》的审美立场与题材选择

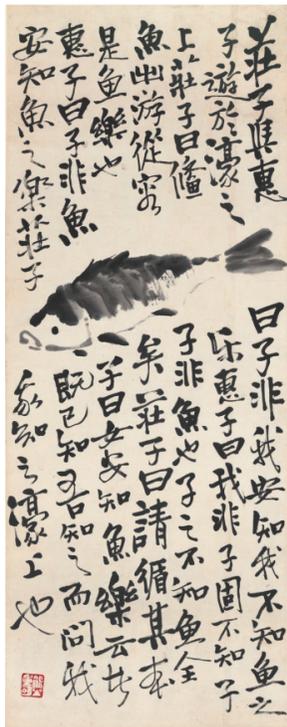
20世纪80年代中国美术界的大气候是人们都倾向现代化思潮，由于“文革”十年的禁锢拼命吸收西方最流行的风格与技术。当时的何家英实际置身于中西方两个传统中，并在两者的时代契合点上，融合着两者共通的方面。这与清代以来的肖像画大家都或多或少通过基督传教士、旅西友人在西画堂等处修习、



1/ 《红苹果》114×82厘米 绢本重彩 何家英 1990年

接触过欧洲写实绘画的阅历异曲同工，二者均催生了肖像人物画的大发展，但80年代的西方文明涌入大潮无论在体量还是深度上都远超前者。

何家英自身的专业实践中，除去接受民间画师（少年时曾拜尚鸿玉、李墨等为师）的开蒙式传授之外，青年时代经历了天津美术学院严格的科班训练。未满而立时，已形成站稳传统脚跟，沉潜不懈的走向生活，以写实主义手法向民族文化的纵深看齐的艺术立场。



10



11

9 / 熊秉明《静夜思变调》纸本，136.5厘米×68.5厘米，1993年，中国美术馆藏

10 / 熊秉明《无题》，纸本，82厘米×31.5厘米，中国美术馆藏

11 / 熊秉明《杜甫诗奉济驿重送严公四韵》，纸本，89.5厘米×60.5厘米，1958年，中国美术馆藏

中末句为“寂寞养残生”，画中的空寂，也带出作者无尽的乡愁与感怀。这种书画对应的新形式，给杜甫诗意图的当代表现开辟了新的局面。

结语

在实践上，熊秉明长期投身于中国传统文化艺术的创作、教育、传播与推广工作。上世纪80年代开始，他多次回国，在北京相继举办“书技班”“书艺班”“书道班”，每期均一周，前后参加学习班的有数百人。他亲自给学员授课，不但提高了他们的书法水平，更重要的是，和大家共同探讨、实验书法的各种创作的可能，追寻书法的艺术本质，倡导书法是中国文化的核心，在世界文化中具有独特地位。其新鲜的学术观点和灵活的互动式教育方法，在当时的书坛产生了重要影响，对当今亦影响深远。

他认为“如果说书法是一种‘寄托’，此所谓‘寄托’其实也即是某一种意义的‘皈依’”⁸，这是倡导书法内美，回归对于精神与理想的寄托，即回归文化的初心。故而，熊秉明书法创作的成就，与其长期的书法思考与研究，雕塑创作与研究，绘画创作与研究，新诗创作与研究，哲学研究，均密不可分。特别是雕塑创作与研究中的形式法则思考、实验性尝试、规律性探索、当代性体悟等均对其创作书法作品的视觉呈现产生了重要作用。□

8 熊秉明《老年书法班简介》，《中国书法》2002年第3期，第77页。



这是对“文革”模式的厌恶排斥，对因循抄袭的反感蔑视，对古典精神的亲和认同，尤其对中西方的现代艺术全盘照搬，刻鹄画虎地逐一模仿的摒弃。

他由此确立的思想原则、艺术立场、审美追求等等，在《红苹果》的创作中得到有力支撑。画作中，我们能读到一种孤独、一种出奇的寂寞——仿佛在人们一片拿传统祭刀的大合唱中，“你方唱罢我登场”的逐波扬浪中，兴奋的先锋、林立的派别、激昂的口号中，《红苹果》独享寂然，在立场选择的自由和自由的创作快慰中，孤独而坚实地诞生。

《红苹果》的人物造型与设色技法

若把《红苹果》的主体形象做成单色剪影，可以看到完全是左右对称的正面造型。作者没有给这个形象安排特殊动作，坐姿是正面，人物的头部角度也是正面，甚至面部没有刻画她的任何表情，喜、怒、哀、乐什么情绪都没有。这对于一般画家而言，从形式语言上来表达的话无疑是具有极高难度。画面本身就没有布陈任何环境与道具，何家英为何又将人物以如此

“缺乏变化”的视角来表现呢？

试举一例：佛堂中罗汉们的各式动作、表情、服饰、法器、坐骑等各尽其变，无一雷同，故有五百云云之称；唯独佛祖一尊居中，面无表情，身无怪姿，却是修为至深、境界至高者。对于刻画人物来说，没有表情的表情蕴含着大喜、大怒、大悲、大乐之后的蕴藉，是最深刻的表情。特别是女人，可能更会有这样的状态。人与自然、与宇宙往往有一种呼应关系，那种神游冥合是最放松的状态，使自己的灵魂脱离自己的躯体。当代量子力学界和宗教修行者对此多有印证。但对于我们常人来说，经常都有一种不知不觉之中入神的体验，忘掉自己在想什么，或者随着自己的思绪完全地飘移开了，飘移开自己有意意识的思维。谁都会有这样的情形，不论男女。人们说男人的心像地球，博大而充实；女人的心则像宇宙，深不可测，有一种无法解释的、神秘的、有境界的、很有意思的东西。何家英曾多次表述他对女性所具有的这种诗意与境界，充满审美向往与情怀。在这一点上，《红苹果》《十九秋》《秋冥》《若云》《初春》等不下十数幅人物

肖像作品，均围绕这一审美特性而存在。

对于“缺乏变化”的既定视角，何家英展示了超凡的绘画实力。从人物造型处理上，虽为左右对称姿势，从露出裙摆的左脚到右侧宽绰灰色裙角，在大气浑然间交代出人体结构后产生了白球鞋与黑裙角那自然而鲜明的对比；与此同理者还有腰部裙纹与毛衣下摆的对比，面部中左鬓露耳与右鬓半掩的对比、左右刘海的分组韵律等等将少女“质本洁来还洁去”的韵致妙手写来。从笔法布陈上（如下图），自A而F依次由密至疏（G为最疏的背景），但在画面中各部分疏密的安排上绝不是由A至G的僵滞顺序，最密集的头发表A与次密的毛衣B之间是最疏的面颈部F……上下左右在实际画面排序为AFBEDCG，其规律一定是至密与至疏对话，不透风与可走马互溶，可谓道尽画理之妙。从色调安排上，大片的灰色裙D置于底座位置以稳塔基（因C的存在而不沉闷），遥应头部响亮的黑发A，茶白相间的毛衣色调最跳跃，设于人物头与手间的中心位置，似欲道出少女的青春无尽心绪。

写生为何家英还带来设色技法上的革新。在遇到写生时没有表达过的东西，何家英会着力提出新问题并找出尽可能完美的解决方法，这对于他的肖像画来

说实际上就是一种创造。作品《秋冥》的诞生，引起广泛关注的原因之一是解决了工笔画中从未面对过的毛织类题材，实际在《秋冥》之前的肖像作品《红苹果》创作时，就已经为此问题提供了完美的答案。当时《红苹果》的创作是在美院冬天的课堂上，模特穿什么衣服是个大问题，不能像其他季节可以穿裙子而有好的造型和适合工笔的衣纹组合。因模特穿的毛衣，颜色、图形搭配得十分入画，于是第一次面对表现毛衣的质感，何家英考虑到日本人画毛衣是大概做些肌理，边缘虚些就行了，而这件毛衣不是那样的感觉。中国古人在画一些篮筐时都是以密集的线条组织的，使画面加强了疏密的对比，也是白描的一大特色。于是他以此手法“编织”毛衣，但还觉得不够有质感，又运用古代沥粉的手法填在里面（如图3）。纯粉质中国画颜料尤其是高出画面的沥粉，遇水易溶化，于是他在绢本上洗掉重来，通过几次试验，最终用于后不溶于水的丙烯白颜料调加蛤粉完成毛衣部分的绘制。在沥粉层上再固定一层胶膜，画面整体而富质感也不掉粉块了，效果十分理想。在以传统线描融合为体、解决西式素描之用的问题之后，沥粉法表达现代人毛织类衣饰成为其肖像画语言的标志性方法。仅从素材来源于写生、技法创新于实践需要这两点来看，何家英已经脱开了明清以来仅以程式化复制不同功用肖像品的陈习窠臼，避免了追摹西方时流的藩篱，而是从更高精神层面上将二者的本质烙印在作品中。

对于何家英个人来说，经过半个多世纪的艰苦而漫长探索，他对创作的真诚诉求与超验体悟一步步完善，业已形成“衡中西以相融”的美学体系。肖像作品《红苹果》虽属其体系建立前十年初期阶段的作品，与后期作品相比尚待对晋唐以来传统学理总结以及用写生类速写贯通西东、盘活工笔的画理通达，但使我们得以管窥由写真为出发点所达通神之境的何家英式秉异天赋。□



2/《红苹果》铅笔稿



3/《红苹果》114×82厘米 绢本重彩 何家英 1990年





（传）苏轼《昆阳城赋》考略

周 康

《昆阳城赋》(图1),纸本行书,本幅纵30.8厘米,横95厘米,由两纸拼接而成,计21行242字。幅后今存袁忠彻、程瑶田、蔡之定、阮元、梁章钜及其子梁逢辰、铁良、黄以霖八人共十三段题记。整幅所钤印鉴计80余方。该帖原属寓居美国的二石老人程琦,今已为台湾私人所藏。是帖在民国初年曾被商务印书馆作为苏轼真迹影印出版,后刊录于二玄社1996年出版的《宋元明清四朝翰墨》第一册中。帖亦曾被清初江涓《职思堂法帖》及清末陆心源《穰梨馆历代名人法书》收刻,并著录于吴其贞《书画记》卷一、缪曰藻《寓意录》卷一、梁章钜《退菴金石书画跋》卷六、顾文彬《过云楼笔记》卷六、陆心源《穰梨馆过眼录》卷二、端方《壬寅销夏录》、完颜景贤《三虞堂书画目》卷上。

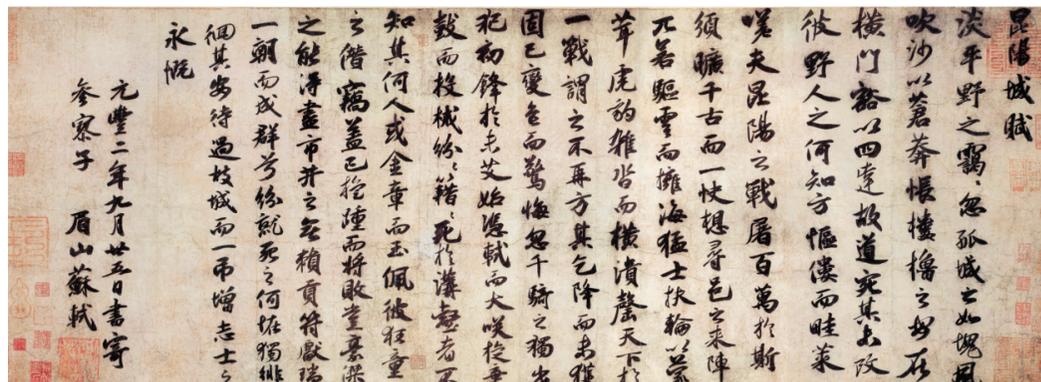
按是帖本幅钤有宋徽宗“宣和”及贾似道“悦生”、“长”等印,知其似经二人鉴藏。至明初,帖则为袁忠彻所藏(见帖后袁忠彻跋)¹。袁氏之后,帖又曾经

夏仲昭(帖上有“古二千石”印)、吴廷(帖上有“江村”、“吴廷之印”)等人鉴藏。清初,帖相继为江孟明(两淮大商)、梁清标所藏(本幅有梁清标“安定家宝”印)。之后此帖不知何故被“尘封”故纸堆中,以致纸有“蠹蚀”(见帖后程瑶田跋)。所幸被人检出,重价售给了巴慰祖之子巴树谷(字孟嘉),故今帖上钤有“孟嘉秘玩”、“高平巴氏文房”和“还香室收藏印”等巴氏印鉴。道光十二年(1832)春,在齐彦槐(号梅麓)的物色下,此帖为梁章钜购得(见帖后梁章钜第三、四段跋)。梁氏获得此帖,不仅先后给吴荣光、杨振麟、张岳崧等名家过眼,还将之携至扬州,亲送到阮元手上请其赏鉴。今帖后存阮元一跋,实即阮氏当时在家中看过帖后给梁氏的回信。梁氏去世后,此帖继为其长子梁逢辰收藏。故今帖上有“曾在梁吉甫处”等印,并在卷末题有一段长跋。约在光绪元年(1875)前后,此帖又相继为陆心源、端方所藏²。端方去世后,是帖流传情况不详。考程琦之父程秉泉为清末民初的收藏

1 本文所涉题跋皆引自首都图书馆藏民国初年商务印书馆珂罗版影印《苏东坡书昆阳城赋墨迹》。此帖全卷曾刊于《中国书法》杂志2002年第1期,亦可参。

2 参清 顾文彬《过云楼日记》点校本,文汇出版社2015年版,352页;张廷银、朱玉麒主编:《缪荃孙全集 日记2》,凤凰出版社2014年版,503页

1/名称:《昆阳城赋》墨迹 作者:(传)苏轼 尺寸:20.2厘米×187厘米 材质:纸本(宋研花笺) 时间:宋神宗元丰二年(1079)九月(款)



大家,与缪荃孙、端方等皆有交往,不知是帖是否其从端方手中所购。

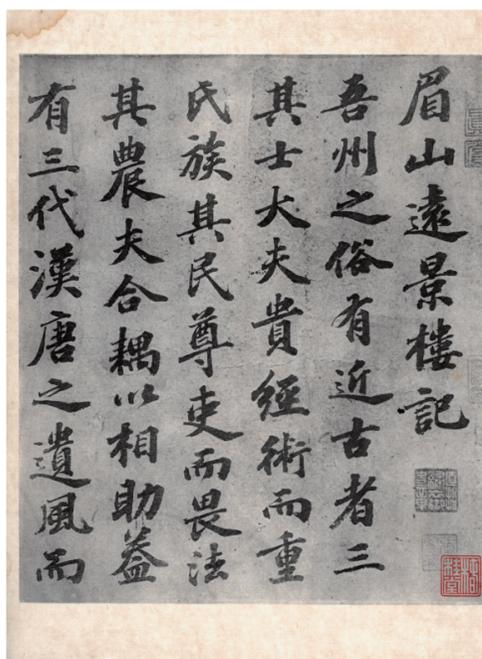
以上结合《昆阳城赋》墨迹卷上的题跋、印鉴及相关著录,对其递藏经过作了简要梳理。虽未能肯定是帖一定曾经宋徽宗、贾似道鉴藏,但自明初以来一直流传有序,则似无疑。即便如此,对该卷是否为苏轼原迹,目前学界也还存有争议。

这件作品之所以存疑,其实是由诸多因素构成的。首先是此作在明清虽叠经题跋、著录,流传有序,但在宋、元时却无一人题跋。其次作品自款书写时间在“元丰二年九月廿五日”,当时苏轼尚因乌台诗案被拘系在狱,是否有书写此鸿篇巨制的条件和心态,也很难说。再者此作与今存苏轼元丰年间书风多有不类,也不免使人生疑。不过略加分析,这三点因素实都难以成为辨伪的核心依据。比如据阮元“坐中一客”的推测,此帖并非无宋、元人之跋,只是已为人割去补配伪迹,另资所售罢了(见帖后阮元跋)。吴其贞曾载是卷“后有数题识,失载其名”³,知清以前此卷尚存数种前人题跋,非止今存袁忠彻一跋而已。这也说明此卷题跋确曾为人割去。而这被割掉的“数题识”之中,很可能便有宋、元人的题跋在。而关于此帖款在狱中,梁章钜父子已题有长跋进行了解释(跋中引有明黄道周在白云库监狱书写《孝经》事例)。刘正成在《海外新出苏轼墨迹二种考辨》里也作了细致辨析,并认为梁氏父子所言乃“笃实之论”⁴。可见对于苏轼这样的非常之人,有时的确是不“可以恒情测之”的。换言之,在狱中还能写出巨迹,不但不存在可疑,反倒符合其“皎如白日”的心胸和挫而不废的大贤品德。

而此卷字画风格在今传世墨迹中确实较难找到近似者,但不能以此就武断地将之定为伪作。因为流传至今的苏轼元丰二年前后类似抄写诗文的正式“书”

3 (清)吴其贞:《书画记》卷一,邵彦校点,辽宁教育出版社2000年版,23页

4 刘正成《海外新出苏轼墨迹二种考辨》,载《中国书法》,2002年第1期



2/名称:《眉山远景楼记》墨迹局部(民国时期无锡文化书局珂罗版) 作者:(传)苏轼 尺寸:不详 材质:纸本 时间:宋神宗元丰五年(1082)四月(款)

作实屈指可数⁵。在缺少参照的前提下便进行辨伪,恰恰有可能陷入“后生不见前作,往往便谓贗本”的鉴定陷阱⁶。何况民国九年(1920)无锡文化书局曾珂罗版影印过裴景福所藏的一件款苏轼元丰五年(1082)四月所写的楷书《眉山远景楼记》墨迹,将该作和《昆阳城赋》相较,不论用笔还是结字,都很有些相近(图2)。只是该作偏楷、方笔居多,和行书本帖多用圆笔略有些区别。故从这一点来看,《昆阳城赋》可能并非是一件“妄人所造”的无根之作⁷。

此帖用笔沉重厚笃,前后书写一气呵成、洋洋洒

5 传世苏轼墨迹以尺牍居多,若将这些尺牍和为数不多的抄写诗文的大幅行书进行比较,可以知道两者不论是在用笔、结字还是章法上,都存在很大不同。比如刘石、曹宝麟等学者都指出过苏轼《寒食帖》中多处地方是悬腕而书,这与其一贯的枕腕书写习惯显然不合。所以元丰二年前后虽存有不止尺牍,但并不宜作《昆阳城赋》这类“书作”的辨伪参照。

6 (明)汪珂玉:《珊瑚网》法书题跋卷四,哈佛燕京图书馆藏清抄本

7 近代张伯英未见真迹,但其据《职思堂帖》刻本及商务印书馆珂罗版,认为《昆阳城赋》乃是“妄人伪造”。参李天马编述《张氏法帖辨伪 余氏书录辨伪》,齐鲁书社,1987年版,111页



3 / 名称：特殊摄影技术处理后《昆阳城赋》第一纸右上方显现出的白头翁图案

酒，可圈可点之处实不少见。袁忠彻跋谓此卷“文气苍古，笔法浑融”，梁逢辰跋谓此卷“纯绵裹铁，笔意在徐季海、颜平原间”，皆可看出前人对这卷书法的抬爱。不过细审其书，似也可发现该作存在一些点画不精、部分笔画轻掠漂浮、“用笔转折中少顿挫和节奏感”的弊病⁸。不过一个书家再怎么有水平，也很难确保他所写出的作品每件都是精品。比如王铎、傅山，一些佳作固能让人拍案叫绝，但也有应酬之作差到足以令人大跌眼镜。即便米芾这样的行家，也曾发出过“三、四次写，间有一两字好。信书亦一难事”的感叹（见米芾《中秋登海岱楼作》墨迹）。所以卷中有一些弊病，也难以作为辨伪的依据。何况是卷既款狱中书，则身心状态自不比狱外，卷有不佳也是符合情理的。

总之，上述种种因素实际上都难以作为辨伪的依据。

2018年初，台北故宫博物院曾举办了一场“宋代花笺”特展。展出前，工作人员曾利用特殊的摄影技术对传世的几件宋人墨迹进行了处理，从而使得很多宋代花笺上肉眼难以看到的纹节重现。有意思的是，《昆阳城赋》也正好在处理之列。据工作人员介绍，是卷在处理之前，肉眼只能看见第二张纸面布满了清

晰水纹及隐藏的几座不明显的楼阁。而第一张从正面几乎见不到纹饰，只能从书法线条的吸墨程度不一来判断纸张本身印有花纹。然则经过特殊的影像处理后，“发现第一纸的构图十分复杂，右上方有一只张翅白头翁，左下也有一只背对观者的禽鸟，其间装饰着花草，为一完整的构图”（图3）。最后经技术测定，台北故宫书画组专家认为：

此（《昆阳城赋》）二纸无论从构图或是雕工来看，都属于宋代制作最为精美的研花笺纸，目前尚未见到类似的构图，所以在制纸工艺史上是极为罕见且珍贵的实例⁹。

这恰也证明了梁章钜“宋纸似此花纹者亦所罕见”、阮元谓“其宋笺尤妙，不能伪”判断的精准。当然，这一结论并不足以证明是卷即苏轼真迹。但至少说明了该卷的确有是真迹的可能。

另此卷引首有“耆德忠正”九叠朱文篆印一方。该印上海博物馆编《中国书画家印鉴款识》收在苏轼条下，印钤在苏轼《洞庭春色、中山松醪二赋》合卷的引首¹⁰。如其印确属苏轼印鉴，则可将《昆阳城赋》所钤同《洞庭春色、中山松醪二赋》进行比勘。如若没有破绽，则在很大程度上能作为鉴真的依据。另卷尾“眉山苏轼”下亦钤有一印（印中似有镌有佛肖像），刘正成推测也是作者自钤。不过此印目前尚未见于他处，是否是苏轼印鉴还有待考证。另卷上宋徽宗“宣和”、贾似道“悦生”、“长”及元内府“奎章阁”等宋元藏印也可进行勘验，以辨是卷的流传经过。

总之，《昆阳城赋》墨迹的真伪问题是较为复杂的。鉴于其用纸确乃是北宋笺纸，而又有着较高的书写成就，在没有确凿证据的情况下，目前似还未可轻断为伪作。□

9 何炎泉主编：《宋代花笺特展》，台北故宫博物院2008年版，13页

10 上海博物馆编：《中国书画家印鉴款识》，文物出版社1987年版，1592页

展览预告

吉祥圣域——藏传佛教绘画与造像艺术展

日期 / 2020年4月—2020年10月



清华大学艺术博物馆收藏有一批十七至二十世纪的唐卡精品，包括反映本尊题材的大威德金刚，充满图像志含义的吉祥天母，黑唐技法的财宝天王，以及沈从文先生所捐的降龙文殊等。首都博物馆为北京地区大型综合性博物馆，收藏有近万件古代金铜造像，此批精美的造像既体现出北京地区佛教发展的特色，又展示了我国汉藏两系佛教艺术演变的全貌，深受广大佛教艺术研究者及爱好者的推崇。此次展览将首都博物馆收藏造像与清华艺博收藏的唐卡并置展出，呈现唐卡绘制的流程、仪轨，展现唐卡与造像艺术之美。

窗口2020——疫情时期图像档案展

日期 / 2020年4月—2020年5月



由清华大学艺术博物馆和清华大学新闻传播学院联合主办的“窗口2020——疫情时期图像档案展”将于4月26日在清华艺博三层展厅开幕。本次展览面向公众征集了6000余件疫情期间拍摄的各种与“窗口”有关的影像，得到了社会各界人士的热烈反响。经过三轮评审，最终选出200余件影像作品，分为“空间的窗口”、“相识的界面”、“探寻的通道”，和“表达的舞台”四类主题进行展出。

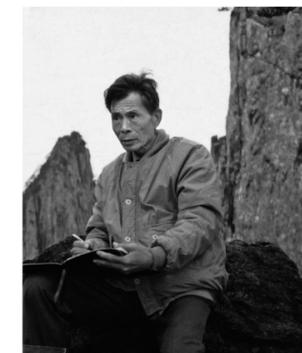
公教活动

数字展厅



清华艺博因为疫情暂停开放期间，数字展厅通过互联网的方式呈现。通过在微信上关注“清华艺博”，进入参观指南—数字展厅的方式，观众可以在线浏览清华艺博正在展出的数个展览，包括《随方制象——清华大学艺术博物馆藏品展 / 家具部分》、《瓦尔特·博萨德与罗伯特·卡帕在中国》、《昂托安·莫蒂耶：墨行光影》、《途·象——“上合组织”成员国肖像画艺术展》、《美育人生——吴冠中百年诞辰艺术展》等。

云导览



疫情期间，清华艺博为正在展出的数个展览策划、组织了由策展人、批评家视频导览的云观展活动，导

览人包括《途·象——“上合组织”成员国肖像画艺术展》的总策展人之一徐虹、著名艺术批评家贾方舟、清华大学美术学院白明教授、清华艺博副馆长苏丹等。

云欣赏



疫情期间，清华艺博遴选部分优秀藏品以主题策划的形式在线展出，以高清图片配合详细解说，重新呈现珍贵藏品。展出藏品包括《蒲觞邀福图》、“龙纹系列”、“康熙青花釉里红八仙大碗”等。

云讲解



清华大学艺术博物馆目前正在展展览九个，“云讲解”系列整出其中七个展览的展厅直播活动。艺博的优秀志愿者——来自清华大学的七位老师和同学，以直播讲解的方式，让观众足不出户地感受清华艺博展览的文化魅力。

抗疫行动

清华艺博志愿者“44小时爱心抗疫行动”



疫情期间，清华艺博志愿者于阳、张德忠、程蔡莉、韩瑛、翁扬、曹艺戈参与了《人民日报》新冠患者救助通道的志愿相关工作，了解到武汉的医护人员和病患对卫生用品的需求很大。核实情况后，六位志愿者期望能在清华艺博志愿者团队内组织捐助活动，并得到博物馆的支持和鼓励。3月3日18:47，于阳在“清华艺博志愿者团队微信群”发出倡议，发起定向捐助活动。截止到3月5日凌晨1点，共收到123人合计捐款10066.4元。随后，清华艺博志愿者、武汉当地志愿者、厂家负责人、门店主管、业务员、超市员工等十几人建立起紧急送货联络群。3月5日中午14:37，武汉市中心医院、武汉市江岸区中部战区总医院汉口分院、湖北省新华医院、湖北省中西医结合医院、武汉市蔡甸区妇幼保健院、武汉市第三医院光谷院区、武汉市黄陂区前川卫生院、武汉市同济医院八家医疗等机构完成接收物资。

艺博活动

“与天久长——周秦汉唐文化与艺术特展”最美文物摄影大赛



清华大学艺术博物馆自2019年12月9日发布“与天久长——周秦汉唐文化与艺术特展”最美文物摄影大赛公告以来，共收到300余位热心观众的参赛投稿。经过大赛评委会的严格评审，最终从271位有效参赛投稿中评选出：一等奖5名、二等奖10名、三等奖20名，并将特别纪念奖授予近日离世的“故宫珍赏”微信公众号主编华胥先生

清华大学艺术博物馆官方网店上线



清华大学艺术博物馆自开馆以来，开发文创产品200余款，品类涵盖50余种。以《尺素情怀》展览元素设计开发的系列产品曾荣获全国文创百强称号。此次网店上线，精选艺博经典系列、主题展览系列、复刻版画系列和校园创意系列四类产品作为首批线上商品。网店的渠道为淘宝和艺博的官方网站。

海内艺术资讯

云游故宫



展馆：故宫博物院
展期：2020年1月25日—

1月25日，故宫博物院因为疫情关闭，同时将多个“云游”项目整合到故宫官网首页。其中包括展现故宫5万件高清文物影像的“数字文物库”，以视听、视频、VR技术支持的“云游故宫”，为孩子们打造的《我要去故宫》免费公益视频课等。

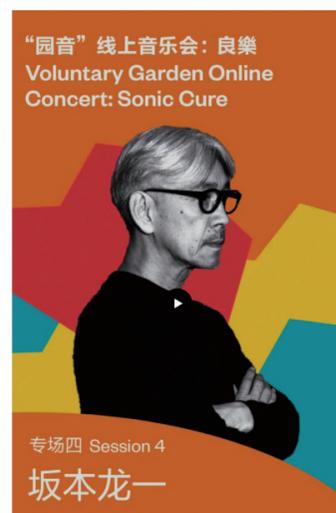
国家博物馆“抖音”直播



展馆：国家博物馆
展期：2020年2月20日—

2月20日晚,“在家云游博物馆”直播活动在抖音平台开播。第一场直播是国家博物馆2019年重磅文化展“证古泽今——甲骨文文化展”。讲解员从甲骨文的发现、甲骨的制作说起,抽丝剥茧,带领观众走进甲骨文的世界,通过一块块珍贵甲骨了解商周时期的政治、文化、生活面貌。随着讲解的顺序,展厅里的文物、图片、展板文字介绍在屏幕上清晰呈现。国家博物馆也开设了抖音账号,截至4月23日已拥有超过170万粉丝。

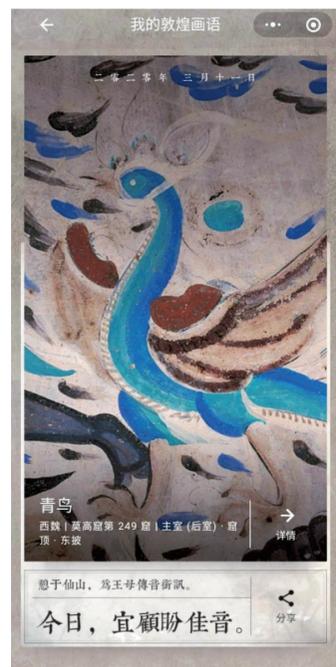
UCCA 尤伦斯当代艺术中心“快手”音乐会



展期: 2020年2月29日—

2020年2月29日,UCCA尤伦斯当代艺术中心邀请九位风格迥异的音乐家在“抖音”上进行了一场接力音乐会。音乐家身处各地:冯梦波、夏雨言、黄锦、庞宽在北京,张梦在上海,冯昊在合肥,刘与操和郭雅志在波士顿,坂本龙一在纽约。累计300多万人在线观看了这场音乐会,相关话题冲上微博热搜且阅读量破亿。

敦煌研究院推出“云游敦煌”小程序

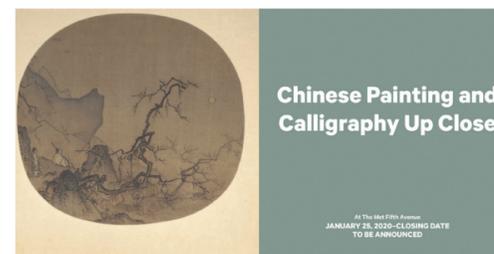


展馆: 敦煌研究院
展期: 2020年2月—

“云游敦煌”小程序由敦煌研究院和腾讯联合推出,上线十天,独立访问用户就超过了100万人,相当于2015年敦煌的全年线下接待量。“云游敦煌”小程序把石窟丰富的壁画内容搬到线上,进行分类呈现和深入解读。游客“云”参观敦煌艺术,可以按照艺术类型、朝代、颜色等维度去自行探索。游客打开小程序,每天都能获得一幅“每日画语”,以及专属壁画背后的历史和寓言故事。

海外艺术资讯

“笔墨精微——中国书画名品展” Chinese Painting and Calligraphy Up Close



展馆: 美国纽约大都会艺术博物馆
展期: 2020年1月25日—2021年1月3日

展览以“观察”为主题,展出大都会艺术博物馆收藏的中国古代书画。多件馆藏中最古老、最著名的中国书画珍品按时代先后陈列,包括卷、轴、扇等四十余件,跨越十一至十八世纪,分两期展出。展品包括李公麟传世仅三件作品之一的《孝经图》、马远的《月下赏梅图》,赵孟頫的《人马图》和董源的《溪岸图》。藉由并列原件和放大的细部照片,展览分析图像,显现观众在浏览时可能会忽略的笔墨、质感和线条的精妙处。

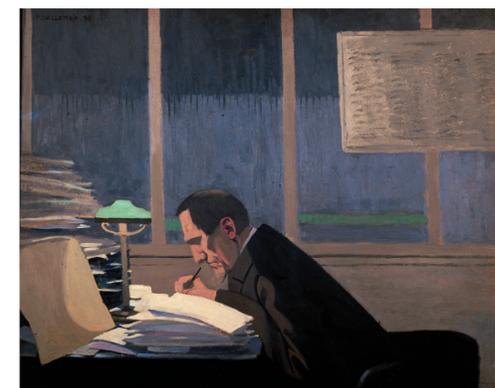
蒂姆·沃克: 美妙之物 Tim Walker: Wonderful Things



展馆: 英国国立维多利亚与艾伯特博物馆
展期: 2019年9月18日—2020年3月22日

蒂姆·沃克1970年出生,现工作于英国伦敦,被认为是最有发明创造精神的时尚摄影师。特展题目“美妙之物”一词源于考古学家霍华德·卡特在大约100年前发现图坦卡蒙的墓葬时发自内心的感叹。摄影师沃克在三年时间里尽情游荡于博物馆,为他的展览创作调研、寻找灵感。该展览展出了300多件物品,不仅包括摄影作品,还有短片、剪贴簿、草稿、装置艺术和视频等等。

费利克斯·费内翁: 无政府主义者和先锋派 Félix Fénéon: The Anarchist and the Avant-Garde



展馆: 美国纽约现代艺术博物馆
展期: 2020年3月22日—7月15日

展览展出约160件绘画、照片、信件和文献,致敬20世纪初巴黎艺术界的一位重要人物——费利克斯·费内翁(1861—1944),他是收藏家、艺术评论家、画廊管理人、无政府主义者,以多重身份见证了艺术从传统转向现代的历程。费利克斯·费内翁对现代主义艺术的发展具有重要影响,1886年他首次提出“新印象派”

的概念，1912年在巴黎策划了第一个未来主义展览，亨利·马蒂斯、乔治·修拉、保罗·西格涅等许多欧洲先锋派艺术家都曾得到过他的帮助。

超凡的女性 Fantastic Woman



展馆：德国锡恩美术馆
展期：2020年2月13日 - 5月24日

展览主题为20世纪30年代到60年代超现实主义流派中的女性艺术家，将展出全球34名女性艺术家的多达260件作品，其中包括知名的弗里达·卡罗和路易斯·布尔乔亚。女性艺术家在超现实主义运动中的贡献正在被重新发现，超现实主义与心理学、女性主义的关系也被重新梳理。

凡·艾克：一次光的革命 Van Eyck: An Optical Revolution



展馆：比利时根特市斯库恩昆斯滕博物馆
展期：2020年2月1日 - 4月30日

本次展览是早期尼德兰画派最伟大的画家之一，也是15世纪北欧后哥德式绘画的创始人凡·艾克迄今规模最大的个展，展出约20件作品，其中许多是最新修复完成的。展厅因疫情关闭后，博物馆将展览搬至博物馆的官网，由博物馆的馆长和该展览的策展人向观众导览该展览。

NIRIN：第22届悉尼双年展 NIRIN: The 22rd Sydney Biannual



展馆：澳大利亚当代艺术博物馆
展期：2020年3月14日 - 6月8日

双年展以“NIRIN”为主题，将在6处场地呈现94位艺术家的作品。“NIRIN”来自澳大利亚原住民的语言，意为“边缘”。展览旨在以艺术家和原住民为主导，探索澳大利亚当地社区与全球网络的广泛联系。展览共分为7个部分：主权与合作、治愈、食物变革、不同的故事、物的力量和环境等。策展人表示，双年展旨在讲述艺术家们拥有解决、治愈、分化问题的力量，能够想象一个充满变革的未来，重新塑造这个世界。