

孑星傳承

张立辰教学四十年文献

中国画体认与教学

张立辰 著

高等教育出版社

字墨传承

张立辰教学四十年文献

中国画体认与教学

ZHONGGUOHUA TIREN YU JIAOXUE

张立辰 著
胡 萍 总主编

 高等教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国画体认与教学 / 胡萍主编; 张立辰著. -- 北京: 高等教育出版社, 2013.9

ISBN 978-7-04-038452-9

I. ①中… II. ①胡… ②张… III. ①中国画—教学研究—高等学校 IV. ①J212-42

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 217304 号

郑重声明

高等教育出版社依法对本书享有专有出版权。任何未经许可的复制、销售行为均违反《中华人民共和国著作权法》，其为人将承担相应的民事责任和行政责任；构成犯罪的，将被依法追究刑事责任。为了维护市场秩序，保护读者的合法权益，避免读者误用盗版书造成不良后果，我社将配合行政执法部门和司法机关对违法犯罪的单位和个人进行严厉打击。社会各界人士如发现上述侵权行为，希望及时举报，本社将奖励举报有功人员。

反盗版举报电话：010/58581897/58582371/58581879

反盗版举报传真：010/82086060

反盗版举报邮箱：dd@hep.com.cn

通信地址：北京市西城区德外大街 4 号 高等教育出版社法务部

邮政编码：100120

策划编辑—蒋文博

责任编辑—蒋文博

封面设计—嵇易冬 王东琳

版式设计—张志奇

责任印制—朱学忠

出版发行—高等教育出版社

社址—北京市西城区德外大街 4 号

邮政编码—100120

印刷—北京雅昌彩色印刷有限公司

开本—889mm × 1194mm 1/16

印张—19.75

字数—350 千字

咨询电话—4008100598

购书热线—010 58581118

网址—<http://www.hep.edu.cn>

<http://www.hep.com.cn>

网上订购—<http://www.landaco.com>

<http://www.landaco.com.cn>

版次—2013 年 9 月第 1 版

印次—2013 年 9 月第 1 次印刷

定价—158.00 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题，

请到所购图书销售部门联系调换

版权所有 侵权必究

物料号—38452-00

笔墨传承——张立辰教学四十年文献

编委会名单

总主编：胡 萍

编委会：唐勇力 李 洋 陈 平 刘 建 于光华

岳黔山 蒋文博 郭 煌 于 洋 唐书安

贺文龙 祝振中 段泽林 彭 越 杨 涓

宋胜利 张 弓 张 弦 周 望

文献目录

中国画体认与教学

中国画主干课程教学实录

张立辰教学四十年文献总览

南北名师中国画讲演录

张立辰中国画选集

张立辰中国画教学四十年学生提名展作品集

霜中飛止夢
十三歲
廿七歲
狂
趣
易
頁



◇ 清代 吳昌碩 冷香圖

文人画的学院型演化（代序）

文 / 刘曦林

张立辰的艺术传承链大体是“传统文人画－吴昌硕－潘天寿－张立辰”的承传与演化。这种演化是传统文人画的现代性演化和学院性演化的一例。

一、传统文人画的基本美学特征

传统文人画是文人的艺术，有士人画、士气画、文人画、文人之画和隶体、戾家之说，它与宫廷即院体画、作家画、民间画工画相对应而生。

传统文人画是中国封建社会里士阶层的专利品。士人的唯一前途是科举入仕，致力于格物、致知、诚意、正心、修身、齐家、治国。但士人又往往秉持正义，或变法图治为民呼号而屡遭挫折以至贬黜，于是藉其书画所长发其牢骚、志其心意，或藉山水、花木寄其逃遁自洁隐逸之心，抒其浩然不平激愤之气，在哲学信仰上发生着自儒而道而佛的倾斜，以至愈近玄学与禅宗。故苏轼曰：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。”^[1]故吴镇曰：“墨戏之作，盖士大夫词翰之余，适一时之兴，与夫评画者流，大有寥廓。”^[2]董其昌更谓文人画为禅家南宗。

正是上述文人画之成因，使其逐渐形成了在题材以花木竹石和山水为主，崇尚“意足不求颜色似”的“不形似”造型观，水墨为上的语言特征，“诗凭写意不求工”的简笔写意作风，诗、书、画、印乃至与哲学、医学、武术、戏剧、音乐、舞蹈相通的综合性特征。

传统文人画，尤与诗歌相通，与诗同趣，不仅讲究画中有诗，且如诗外有诗那般讲究画外有画，画外有诗。陈师曾说：“何谓文人画？即画中带有文人之性质，含有文人之趣味，不在画中考究艺术上之功夫，必须于画外看出许多文人之感想，此之所谓文人画。”^[3]正因为如此，在20世纪初中国画前途的论争中，当改革派以西画写实主义攻击文人画时，传统派画家却注意到西方新派画尤其表现主义与文人画发于心、写性灵的联系，缘其艺术于主观上之强化同趣而然。

[1] 苏轼《东坡题跋》，转引自周积寅编著《中国历代画论》（下编）第790页，江苏美术出版社2007年6月第1版。

[2] 吴镇语，见《铁网珊瑚》，转引自周积寅编著《中国历代画论》（下编）第791页，江苏美术出版社2007年6月第1版。

[3] 陈师曾《文人画之价值》，选自《绘学杂志》第二期，1921年1月出版。

至于文人画称隶体、戾家，前者与隶书不及篆书工整有笔划波磔之变有关，故董其昌言：“士人作画，当以草隶奇字之法为之。”后者所谓戾家即非行家、非正途而谓，启功曰“戾把头子”是也。那么，这种隶变似的、非行家正途的艺术，也便没有统一的技法规范，即所谓文人词翰之余的墨戏，甚至如李日华言：“士人以文章德义为贵，若技艺，多一不如少一。”如此说来文人画是不必多学技艺的，因此也有了文人画不必学、写意不能学之说。故六法不必精，也不需要赅备，更需要的是高怀、文思、别致。所以，陈师曾的《文人画之价值》一文，在首先发表的白话文本上说：“我说画虽小道，第一要人品，第二要学问，第三要才情，第四才说到艺术上的功夫。”^{〔1〕}待发表文言文文本时，只强调：“文人画之要素，第一人品，第二学问，第三才情，第四思想。”把原本列为“第四”的“功夫”也删去了。看来，这文人画的理论若极端地认识，把那主要的东西变成绝对唯一的东西时，就真的成了玄学，不必学也不能学的。正是在这个意义上，《芥子园画传》把本不能学的文人画总结、归纳、分解为可学的物事，为文人画家的启蒙提供了方便之门径，另一方面也养成了一般文人画家依赖画谱的惰性和套式，弱化了文人画对个性、性灵、思想的发挥。

二、从吴昌硕到潘天寿的演化

吴昌硕学艺的路子和传统文人画家没有太大的差异。他像许多传统文人画家那样，从早年启蒙传统国学的经史文词，然后科举，动乱与游历中开阔视野，丰富学识。他首先是一位篆刻家、书法家、诗人，中年之后方显露画才。他的特别处在于以篆刻起家，以石鼓文入画，以北碑学风改变了南方文人的阴柔习气；他在官场上并无大政绩，甚至只有“一月安东令”之仕途，但他却当选了上海豫园书画善会社长、海上题襟馆书画会会长、西泠印社社长，是现代城市里书画社团里的美术高官，他也在这种现代城市社团的经营中，与城市工商业者缔结了供求关系，使文人画在商品经济条件下发生了适应市民文化审美需求的现代性演化。于是，在他的艺术风神上，除了那些以梅为知己的水墨之外，自称“设色成之我好手”“墨痕深处是深红”，以浓烈的色彩改变了徐渭、朱耷以水墨为宗的格局。但是在治艺的路途中，他像古代传统文人画家一样是拜师和自悟，又在这师徒传授的路子上教授了陈师曾、王一亭、王梦白、王个簃、潘天寿等名家，却

〔1〕陈师曾《文人画之价值》的白话文本发表于《绘学杂志》第二期，1921年1月出版。

从来没在上海新兴起的艺术学校里担任过教授。但他却恐潘天寿轻视功力学养,又有“只恐荆棘丛中行太速,一跌须防坠深谷,寿乎寿乎独尔然”之诫语,是反对艺术胡为的。所以我说他是清朝最后一位纯正的未受西学教育体系改造的文人画家,也是现代第一位预示了文人画转换的艺术家。

事情到了潘天寿时代发生了大的转化。

潘天寿虽经私塾启蒙,但在他出生八年之后清政府即废止了科举制度。他经过了高小至师范系统的新学教育,与中国的士阶层一起群体地由科举入仕转向了社会就业。他一方面以个人拜师的方式向吴昌硕请益传统文人画的美学,却又在结识吴昌硕的当年(1923年)在上海美术专科学校与诸闻韵共同创办了中国美术教育史上第一个国画系,又相继参与创办上海新华艺术专科学校,任杭州国立艺专国画系主任,主持南迁的国立艺专中国画教学,任国立艺专校长,浙江美术学院院长。潘天寿作为文人却自称“教书匠”,一直在现代新学中任教、执长,踏上了一条与古代士阶层完全不同的社会生活旅途。潘天寿于中国文人画,除了继续的阳刚雄强豪博的现代性转换之外,便是将不能教、不必教的文人画传统方式改变为可教可传的现代中国画教学体系。张立辰便是这一教学体系的优秀学生 and 这一教学体系的继承者、再传者和发扬者。

20世纪20年代初潘天寿在上海美专教授中国画习作课与中国绘画史课,自编《中国绘画史》^[1]系统传授,改变了文人画师徒传授中史学教育空白或难以系统的状况。他自上海美专任国画课始,就认为“画画是件严肃、认真的工作……把作画当做消遣、玩乐,是不足取的。”可以说,潘天寿以其严谨的治学态度和生活习惯,以学者型艺术家的理性思考改变了文人画的“墨戏”初衷。之后,益加明确的中国画的民族性和独立性主张,自1936年的东西方绘画“各有其极则”到1957年的“两大统系”论^[2],促成了他从国立艺专到浙江美术学院形成的中国画教学体系。“四十年代,他在国立艺

[1] 据卢忻著《中国名画家全集·潘天寿》,潘天寿1923年夏始兼任上海美专国画实习和理论课教师,所编《中国绘画史》1926年出版。而刘海粟言,潘天寿“上中国画习作课和中国绘画史课”,“那个时候,只有我们美专开设了这门课,没有先例的,当然也没有现成的教科书。他就自己动手编教材,找中国的和日本的参考资料,编了一本《中国绘画史》,这是我们美专最早用的绘画史教材。”据《往事依稀怀阿寿——刘海粟老人谈话记录》,载《潘天寿研究》第26至27页,浙江美术学院出版社1989年12月第1版。

潘天寿1936年《域外绘画流入中土考略》言:“原来东方绘画之基础,在哲理;西方绘画之基础,在科学;根本处相反之方向,而各有其极则。……若徒眩中折中以为新奇,或西方之倾向东方,东方之倾向西方,以为荣幸,均足以损害两方之特点与艺术之本意,未识现时研究此问题者以为然否?”引自《潘天寿谈艺录》第16页,浙江人民美术出版社1985年9月第1版。

[2] 潘天寿1957年《谈谈中国传统绘画的风格》言:“东西两大统系的绘画,各有自己的最高成就,就如两大高峰,对峙于欧亚两大陆之间,使全世界‘仰之弥高’。这两者之间,尽可互取所长,以为两峰增加高度和阔度,这是十分必要的。然而决不能随随便便的吸取,不问所吸收的成分,是否适合彼此的需要,是否与各自的民族历史所形成的民族风格相协调。在吸收之时,必须加以研究和试验。否则,非但不能增加两峰的高度和阔度,反而可能减去自己的高阔,将两峰拉平,失去了各自的独特风格。中国绘画应该有中国独特的民族风格,中国绘画如果画得同西洋绘画差不多,实无异于中国绘画的自我取消。”引自《潘天寿谈艺录》第21页,浙江人民美术出版社1985年9月第1版。

专中国画系开设的课程,除了临摹、写生、习作以外,还有诗词、书法、篆刻、绘画史论等多门,初步形成了较完整的独立体系。”^[1]1950年代,山水、花鸟画地位旁落,又独尊苏式素描,潘天寿提出人物、山水、花鸟分科,使山水、花鸟免遭灭顶之灾。他又主张加强笔线,减少明暗,建立中国画自己的基本训练体系,主张临摹与写生结合,开设书法、篆刻、诗词题跋、画史、画论,以丰富学养,尤其1960年代初年独立开办书法篆刻专业,被称为“我国学院书法教育的倡导者”。^[2]其治学重视规律之谨严,笔墨结构、章法布局之理法考究,具有相当重的可分析、可教授的理性特色。这套融合了文人画学养的教学体系的初步形成,是在批判文人画以适应新形势的社会背景下,对文人画美学的巧妙置换,它以中国画的名义,将文人画散漫的文化遗产体系转换为现代系统的理法、规律的学院式教育体系,使文人画的学养和笔墨在新山水、新花鸟画中得到传承,在人物画中得以化合,改变了学院中国画教育的西化倾向,这是潘天寿艺术教育的重要贡献。张立辰1960年至1965年就学于浙江美术学院潘天寿门下,整整五年间直接聆听了潘天寿的书法、画理画论课,构图及画面艺术处理课这些古代文人画家未及梳理的理法,是潘天寿教学体系的直接受益者。

三、张立辰的传承与发挥

张立辰浙江美术学院毕业后北上京华,1977年始任教于中央美术学院,历任中国画系花鸟画室主任、中国画系主任、中国画学院中国画学科委员会主任,除教授本科生外,又招收硕士、博士研究生,与邱振中合办中国画大写意高研班,主持中央美术学院博士课程班、高研班,领衔太湖国画院八贤工作室,所育弟子数量超越前贤。他向政协所作关于“中国画、书法专业招收研究生及教师高级职称晋升免试外语加试古汉语”、关于“恢复中国画在普通高校本科专业目录中的地位”的提案,更见其把中国画美学体系和文人画学养进一步纳入学院化、体制化的用心。

张立辰全面继承了潘天寿的民族文化立场,在近现代特别是当代思想驳杂混乱的情势下,他有一种如临“火烧圆明园”的危机感。他认为学习中国画首先“要把文化立场转移到中国文化立场上来”。他坚持了潘天寿的中西绘画拉开距离论,在现代文化背景下,又以“先讲民族性,再讲现代性”辩证地处置了民族性与现代性的关系,受潘公凯“两端深入”论影响,并不忽视将中国传统的“现代感”与西方的现代感相沟通。他

[1] 季实《潘天寿对中国画教学的贡献》,《潘天寿研究》第488至489页,浙江美术学院出版社1989年12月第1版。

[2] 刘江《我国学院书法教育的倡导者》,《潘天寿研究第二集》第357页,中国美术学院出版社1997年3月第1版。

明确地反对以素描消解中国画的意象造型规律，而视笔墨为中国画的灵魂，系统地提出了“笔墨结构”学说，认为笔墨结构就是黑白韬略，“笔墨结构具有强烈的精神色彩”“亦是根据审美主体对生活中各种物象的典型化”。他据古人“一画”说，认为一笔创造的精要，“是笔法”“是笔意”“是一笔的状物能力”“是中国画笔墨形态中的文化精神内涵”“是个性融入笔墨世界”。^{〔1〕}“以上笔法、笔意、状物、文化、个性五个方面内涵因素融入一笔一墨，为中国画笔墨结构的构成与表现奠定基础，这是中国画家‘千古不易’的‘中国功夫’”（张立辰语）。评者谓其笔墨结构学说为“用现代观念与创作经验总结中国画笔墨语言规律的一项最新收获”（薛永年语）。

张立辰根据潘天寿“学高不学低”和从规律入手的思想，制定了“从规律到技术，再从技术到规律，不断反复”的教学方案。为此，提出在学习中以临摹为主的临摹、写生、创作关系，又以中国画的意象美学和写意精神为指导，主张在临摹中“迁想妙得、临见妙哉”；间接认识自然，在写生中联想传统，“夺神取象”，重写意而知精微。他认为，通过写生和临摹“悟出自己的笔墨结构这是第一度神化的过程”，是“神化了的感受”；能把传统和生活“打通，化掉”“有相当的高度”为第二度神化，此乃“神化了的笔墨结构”。这“二度神化”论和“三个决定论”（“中国功夫”决定作品质量，修养决定作品格调，个性决定艺术风格）及“黑白韬略”，及“实空白”“虚空白”等皆是他对潘天寿教学原则的创造性发挥。

笔者没有看到过潘天寿具体的教案，却看了一份题为“写意精神”的《中央美术学院张立辰教授中国画博士课程班、高研班花鸟画教学大纲》，此为落实由规律入手，规律与技术反复学习的教学方法的具体方案，该方案分4学期逐周安排，其特点是：

第一，明确的“自觉弘扬中国画写意精神、传播中国画学”的教学目的。为此首先讲文化立场、美学特色，“树立正确的、带有研究性质的中国画学习心态。”

第二，由临摹入手，经写生进入创作，系统地研究与掌握“中国画理法规律”的方针。

第三，分阶段目标明确。第一学期“着重于强调中国画的笔墨功夫训练”，由兰、竹、梅入手从事基本训练；第二学期“通过对经典作品的解析着重讲述中国画的笔墨结构及章法布局规律”；第三学期“强化中国画意象造型观及笔墨结构认识”；第四学期“着重以笔墨结构观念强化毕业创作”；由写生而创作，插以专家讲座，完成包括书法篆刻在内的三至五张毕业创作，举办毕业创作展（含画集、教学文献集出版）。

第四，重视书法训练和诗文学养，学兰、竹、梅，第一学期伴以篆书、隶书、楷

〔1〕 此事缘于教育部1998年以文件形式将中国画专业从中国高等教育本科专业目录中取消。

书及篆刻，第二学期伴以行草书，第三学期伴以唐诗宋词研究、画论解读及论文写作。

第五，重视学习古代传统，第二、三学期进行自宋代至清代经典作品分析和名家画法研究。

这是一部思想明确、目标清晰，极富中国画规律的教学大纲，是传统文人画的美学传统经数度演化的规律性体现，但又是文人画的随机性、自由性、不便传承性向现代系统性及可传承性的学院性演化。当它兼有师徒传授和学院教育之长而落实于一个学院之外的博士课程班和高研班时，尽管失去了些师徒制个别传授的自如和学院必贯彻教学大纲的严谨，也许其价值与意义即在于这种两难和两得之间，也许这正是全民族对传统文化的呼唤和中青年画家群体性期求从名师升华的必然。当名师之家庭无法管理和教授如此多的弟子时，当学院内教育不可能脱离教委要求亦不可能按一位名师的学术主张行事时，这种院外的名师班又取得了导师的全部自主权，并进而取得可观的成绩。

笔者前文曾论述古代文人画之社会生存条件，今日文人画已经发生了异化，那种不规范的聊以自娱的墨戏在真正的作家、文人那里依然流行着，但在学院派出身的张立辰这类专业化的艺术家笔下，更多的承传是一种美学规律的传承。当你读过《张立辰中国画理法讲习录》特别是后部“潘天寿先生经典作品解析”^{〔1〕}之后，你会感叹潘天寿理法之精严和张立辰解析、承传其理法之深入。由潘天寿到张立辰已经不是简单的师徒关系，而是一种化合了文人画学养的中国画教学体系的传承。张立辰们也已经不是戾家，而是化合了那些所谓戾家的文人画传统、于行家技巧达到了相当高度的立志于“学高不学低”的现代画家，又是背负了传承与升华民族艺术责任的教育家，这正是在吴昌硕之后由潘天寿到张立辰发生的文人画的学院性演化现象。在这个民族艺术既要传承规律又要突破创造的历史时空，这种文人画的学院性演化现象无疑是值得继续关注和研究的重点课题。

〔1〕 已收录进《中国画体认与教学》第二章第六节，第129至143页，高等教育出版社2013年9月第1版。

目 录

3	第一章 坚持民族文化立场 拉开中西绘画距离
5	第一节 坚持民族文化立场
8	第二节 拉开距离论是中华文化艺术的科学发展观
9	1. 高瞻远瞩，别具慧眼，在世界文化的大视野中审视中国画
12	2. 正本清源，重任在肩，在中国画自身发展中找出方法论
15	3. 力挽狂澜，拨乱反正，建立中国画现代教育的框架
20	4. 借古开今，造诣独特，探索中国画学习、创作之路
27	5. 拉开距离论带给人们的思考
30	6. “拉开距离”与“两端深入”
32	第三节 中西文化立场的对立与对话
37	第四节 “中国画”名称的由来
39	第五节 中国画写意精神与大写意花鸟画
44	第六节 中国画的意象造型观
60	附 文 坚持传统 高瞻远瞩——恩师潘天寿及母校中国美术学院琐忆
71	第二章 “笔墨结构”是中国画的认识论和方法论
73	编者按 “笔墨结构”观念的提出
74	第一节 中国画的笔墨结构
74	1. 绪论
80	2. 中国画审美的内在主魂——笔墨结构

97	3. 笔墨结构的构成因素
105	第二节 笔墨结构的衍化与边界
110	第三节 笔墨结构的创造
116	第四节 中国画章法布置——笔墨结构的大格局
116	1. 合掌法，顺掌法
116	2. 直起横破，横起直破
117	3. 欲上先下，欲左先右
118	4. 露根不露梢，露梢不露根
118	5. 折枝画法
120	第五节 笔墨结构中的几组重要关系
120	1. 黑白
124	2. 繁简
125	3. 疏密
126	4. 虚实
129	第六节 潘天寿经典作品的章法布局分析
129	1. 《雁荡山花》
132	2. 《朱荷》
137	3. 《西湖碧桃》
140	4. 《濠梁观鱼图》
146	附 文 略谈中国画笔墨的意义

151 第三章 明中国画理 入笔墨堂奥

152	第一节 临摹：师古、出古、化古
152	1. 临摹之要义
156	2. 临摹之步骤
160	3. 山水画之临摹

163	4. 人物画之临摹
166	5. 花鸟画之临摹
169	6. 临摹教学的逻辑关系
173	7. 《芥子园画传》与中国画程式
177	第二节 写生：师造化、夺天工、度物得道
177	1. 写生之概述
180	2. 写生之方法
182	3. 写生与临摹：物象结构与笔墨程式
185	4. 写生与创作：物象结构与笔墨结构
190	第三节 创作：笔墨结构的创新就是中国画创新
190	1. 中国画创作概述
196	2. 神化笔墨、泻胸中块垒 ——中国画创作过程中的两度神化
199	3. 创作与个性
200	4. 创作的题材与创新
203	5. 中国画的装饰与“变形”
206	附 文 博大精深 造诣独特——对潘天寿先生教学的分析

219 第四章 晓中国画理法 练“中国功夫”

220	第一节 “技”“道”合一的“中国功夫”
223	第二节 “梅兰竹菊”训练是锤炼“中国功夫”的捷径
230	第三节 “书画同源”也“同道”
233	1. 笔法
235	2. 笔意
235	3. 笔墨结构的状物能力
236	4. 笔墨结构的文化内涵

237	5. 从笔墨结构看画家的个性、胸襟
239	第四节 诗、书、金石对中国画审美的提升
243	第五节 对中国画基本元素的认识
243	1. 用笔
248	2. 用墨
254	3. 用色
256	4. 用水
261	5. 题款、钤印
266	附 文 抉幽发微 悟变悟常——写在潘天寿指头画展前

269 第五章 个案研究

270	真正的民族英雄——谈潘天寿的艺术贡献
279	画意入书书自高——浅谈潘天寿先生书法艺术及书画关系（提纲）
281	浅谈周昌谷的人物画成就
291	从方增先的人物画看中国画造型体系的拓展
300	后 记

△一系形

許氏說「彗刑者」，蓋成其物，隨律該也。日月是也。

此日第何○外系其佳之圖內一上象日牛暗黑氣。此月牛

黑髮每步定位板三作 日 月 兼作 日 月 圖 附 文 諸 時 多

物象其上下弦之形。中黑点。象月半黑點。月及則黑氣漸

六五不克上休 〇 〇 〇 其他山水人物 魚鳥蟲獸

審其刑名而考其離所見不同其刑名之異其為名刑別

西例多人側立則作子子子、急其正立、則作大東其小

步則作才
解子達象長行則作光
其互一萬

杭州大東美術館製

之微，或氣或理，通使狀態儼然為生，此隨體而化之妙也。

(A) 仰視之形

四
實也 文明盛也
完全也

湖也 泉月三缺



望玉森曰川為利之物文

१

古雲字 亦雲字 地從

(男) 倚案之形

水

ψψ

百七十八

米

金文作 金文作 甲文作 金文作

作橫增放之刑

(C) 正西之刑

人

金文作 甲文作

三

金安

