

西泠藝叢

7



有君明聖鐵膽忠臣
有前賢熱心局婦
心餘相
隨先盡其隨照得
伍伯因人博城北
口吹奏
而今還然

東坡笠屐燕千春蒲扇芒鞋臭味親卻羨聲肩江海外
天荒地變作閒人 苦李先生畫像散原老人東三立題

苦李先生遺像摩年來錄白紙之



憶父系李苦李艺术生活片断

我家祖籍浙江绍兴。自我祖饒湖公作客江西，遂定居南昌，我父亦生于此。十三岁遭父丧，因家贫，未能于端午节送塾师修金，即遭斥退，而塾师曾受惠于我祖，为之父深感悲痛，乃发愤自学。他性喜绘画篆刻，常向邑中藏家借阅书籍，学乃大进。一九〇四年，清光绪三十年，应友人请贞壮先生约，去南通翰墨林书局，初为会计，后任经理。父亲生于南昌之西园，工作于南通翰墨林西园，最后歿于上海西园寺。地皆西园，亦一奇事。

我父早年学习工笔，亦能山水、人物、花卉，后师法徐青藤、扬州八家与赵执朴。『尤擅画松，虬枝苍干，状屈曲若虬攫间以怪石，崿然峻峭，与君高旷兀岸之性相副。杂绘花卉虫鸟之属，应物象形，染墨傅采，媚秀嘉果，雨润而露鲜，潜翔翔羽，罔弗合乎天机。偶为山水，创志构境，水光云影，悉聚尺纸上，令人意远。』②「……又精篆刻，锲金刻石，运刀神动，或纤画撇仄，或洪砌磅唐，其所度拟，不斤斤于规矧，而能朴茂入古。」③前人诸语，全面状出我父绘画篆刻艺术之景象。

我父对创作十分认真。予幼时常见老人据案刻石，不论两字、四字或九字印，都要先打底稿，对章法反复推敲，再三修改，直至自己认为妥贴方描印上石，奏刀篆刻。父亲殁后，我们发现他遗篋中有不少用小匣贮藏之描印底稿。

父亲对书画创作要求也很高。临《峰山碑》小篆多至数十通以篆书说文解字叙^④为日课。积存碑本达数十册。楷书学钟王，行书学颜鲁公。绘画能随兴而得，^⑤学古而不为古所囿，每创一稿，都要先打底稿，然后动笔。有时面对纸墨，凝神静思，至腹稿成熟乃迅速落笔，一气呵成。章法布局，不落旧蹊。对设色、题款、用印，无不严格要求。

父亲待人谦和，见人有一技之长，辄称誉不止。对后辈来请教者，皆循循诱导。生平交往多真淳之友，与陈师曾先生交谊甚笃。师曾先生任教南通师范学校，课馀之暇，常来翰墨林西园与父亲论茗论艺，金石书画，无所不止，相互师法。两人皆先后业於吴昌硕先生，艺术风格均深受昌老影响。师曾先生逝世后，我父痛良友之失，惋惜不止，刻“木头老子”印，并为之题跋曰：“甲子（一九二四）长上日读故友陈师曾印集，鼓兴刻数石，师曾，即世所称朽道人也。治印后余十五年，其所成就几与缶翁并驾，而余有望生莫及之叹，刻此志媿。”父亲对自己的艺事常慷慨然不满，数十年虚心求进步的精神，使我永远不能忘却。

父亲离开我虽已五十三年，但时间不能冲淡我的记忆，每当我涉笔成画，他老人家的形象总在自己的要求严格起来。由于书画功夫甚浅，心手往往不能相应。只有在我有生之年，再好好学习，

① 见曹君觉撰《李君苦李行述》。

④ 诸贞壮诗：「画能随兴得，病尚避人怜」（《题苦李先生遗象》）。

注

李苦李生平简述

王介穆

先生名楨，字筱湖，晓美，别号苦李，原籍浙江绍兴。公元一八七七年生于江西南昌。从小爱好绘画和篆刻。幼年丧父，家又贫困，曾为扇铺绘扇得钱以养母。父筱湖先生从学於赵炳叔，故先生开始学画篆刻，都继承赵氏流派。

二十七岁（公元一九〇三年）迁居江苏南通，任职翰墨林书局，先后十数年，对书画篆刻钻研益勤，功力益深，名传大江南北，与诸贞壮、陈师曾、徐亦轩、曹君觉等朋辈时相往还，探讨文艺，

交谊特深。四十后曾从吴昌硕老人为师，故先生后期作品得老人真传为多。先生为人，严峻而谦逊，刻苦治学数十年如一日。年五十二（公元一九一九年）逝世。

先生书画篆刻原迹大都流散各地，唯篆刻留有印集可资稽考。印集中有昌硕老人亲笔评语甚伙。先生歿后，我曾与先生子李其通、女李愉、李愷、长婿黄稚松谋刊先生印集，并与沙孟海、黄稚松会同编选，翁原协助铃拓，适值抗日战争开始，编辑之事中途搁置，一再拖延，迄一九六五年方始续成。印集中所收各印，除先生自用印章大都系原印拓出外，余皆钲版复制铃拓。

今《西泠乙》刊登先生印集中之印章，特略叙先生生平 and 选辑印集经过如上。

岁朝图

李苦李



一百二十石龄图

李苦李



一百二十石龄图
吾家虬仲有生图仿其意
晴耕先生七十寿辰以辰中春中图李秋雷祝

鸡鸣紫陌曙光寒，

莺啼皇州春色闹。

金阙晓钟开万户，

玉阶仙仗拥千官。

花迎剑佩星初落，

柳拂旌旗露未乾。

独有凤凰池上客，

阳春一曲和皆难。

讀徐渭草書大堂小記
徐渭

读徐渭草书大堂小记

沈定庵

新近，看到西泠印社珍藏的徐渭草书大堂真迹，书幅高三五〇公分，阔一〇四公分，纸地，款下铃印三方。通观整幅，笔势雄伟，大气磅礴，有咄咄逼人之势，实为不易多觐之墨宝，展读再三，爱不忍去。

大堂所书系唐岑参和贾至舍人早朝大明宫之作，亦为徐渭六岁时跟塾师管士颜学的第一首诗。按贾至此诗，和者除岑参以外，尚有杜甫、王维两家。四人之诗，虽皆伟丽可喜，然意境高下，历来颇有异论。如东坡极赏子美「龙蛇」，「燕雀」一联，而毛西河则以为杜诗「日暖龙蛇，风微燕雀」并非早朝所见，故当远让王、岑，然王诗「衣字犯重，未又微拂，因此当推岑诗独步。徐渭书此大堂，独采岑诗，其意当自有专爱。

徐渭山阴（今绍兴）人，一字文长，号天池山人，青藤道士，生于一五二二年，卒于一五九三年。是一位活动在明代嘉靖、万历年间的杰出的文学家兼书画家，为后人留下了丰富的文化遗产，除了诗、文、书、画以外，还有

大量的「戏曲」、「小说」、「注释」、「纂辑」等，可谓著作等身，有着极为重要的文献价值。在徐渭死后五年（一五九八），明代晚期著名的革新散文家袁中郎（宏道），无意中在陶石簃家中见「阙编」诗一帙，恶楮毛书，烟煤败墨，微有字形，稍就灯下读之，未数首，不觉惊跃，急回石簃，「阙编」何人所作？石簃告以徐渭所作，歿已五、六载矣。二人跃起灯下，高声诵读赞叹，睡者皆为惊起。自此中郎遍访徐渭所作，以为一一扫近代芜秽之气，并为其作传，传中论徐渭书法，笔意奔放，苍劲中姿媚跃出，并用欧阳修「妖韶女老，自有余态」之语赞之。史载徐渭书法，初学于余姚杨珂（秘图）。余姚县志载：「杨珂幼摹晋人帖逼真，后稍别成一家，多作狂书，或从左，或从下，或从边旁之半而随益之。」会稽陈山人自负能书，亦云：「笔法自中锋者最难，惟秘图为然。」今观西泠印社珍藏徐渭此幅草诗大堂，笔意酣畅，字字中锋，其中「州、剑、拥、难」诸字，精奇杰，而「鸣、金、独、凤」等字，则妩媚横生，不但与中郎所说相符，亦与陈山人所谓「中锋最难」之语吻合。笔者在绍兴青藤书屋见到徐渭所书「凤雏」一尘不到「四字，其中「到」字，与此幅「剑」字笔法无异，而此幅「仙仗」之「仗」字，亦与徐渭谒孝陵诗笔意相同，其为徐渭生平得意之作无疑。

徐渭出身于没落官僚兼商人家庭，一生依靠教书、作幕、卖诗文书画为活。晚年贫病而死，石渠所谓「时完破弊，不能再易，至藉稿寝」，其似塞坎珂，可谓至矣。但观其书法，奔放汪洋，顾盼多姿，无干枯之笔，无桀骜之气，似乎书不称其遭遇，与他所作诗文多磊落不平之句，迥不相称。纵观徐渭法书，不论行、草，都是一笔不苟而逸兴横飞，所谓「似黄鲁直，米南宫而更为放纵」。今观此幅，更觉斯言可信。

徐渭尝自许「吾书第一，诗二，文三，画四」。后人疑其不当。笔者以为先生一生坎珂而倔强不屈，对文艺创作老而弥笃，贫病在所不顾，其自许书法第一者，当自有其见地。

大堂款下有「漱僊」（僊即仙）一印，「漱」有洗濯和磨砺的含意，徐渭以作别号。而为其甥画白花瓶时，曾自题「漱老」二字，又青藤书屋西墙刻有「漱藤阿」三字，足见徐渭有时亦以「漱」自署。

徐渭法书第一

寒暑易节，皇天如转，
徐渭

徐渭法书第二

國史館藏

2. 增設校工

卷之四

陳香林

真虎为虎

石馬園池

客乃春一也



徐渭



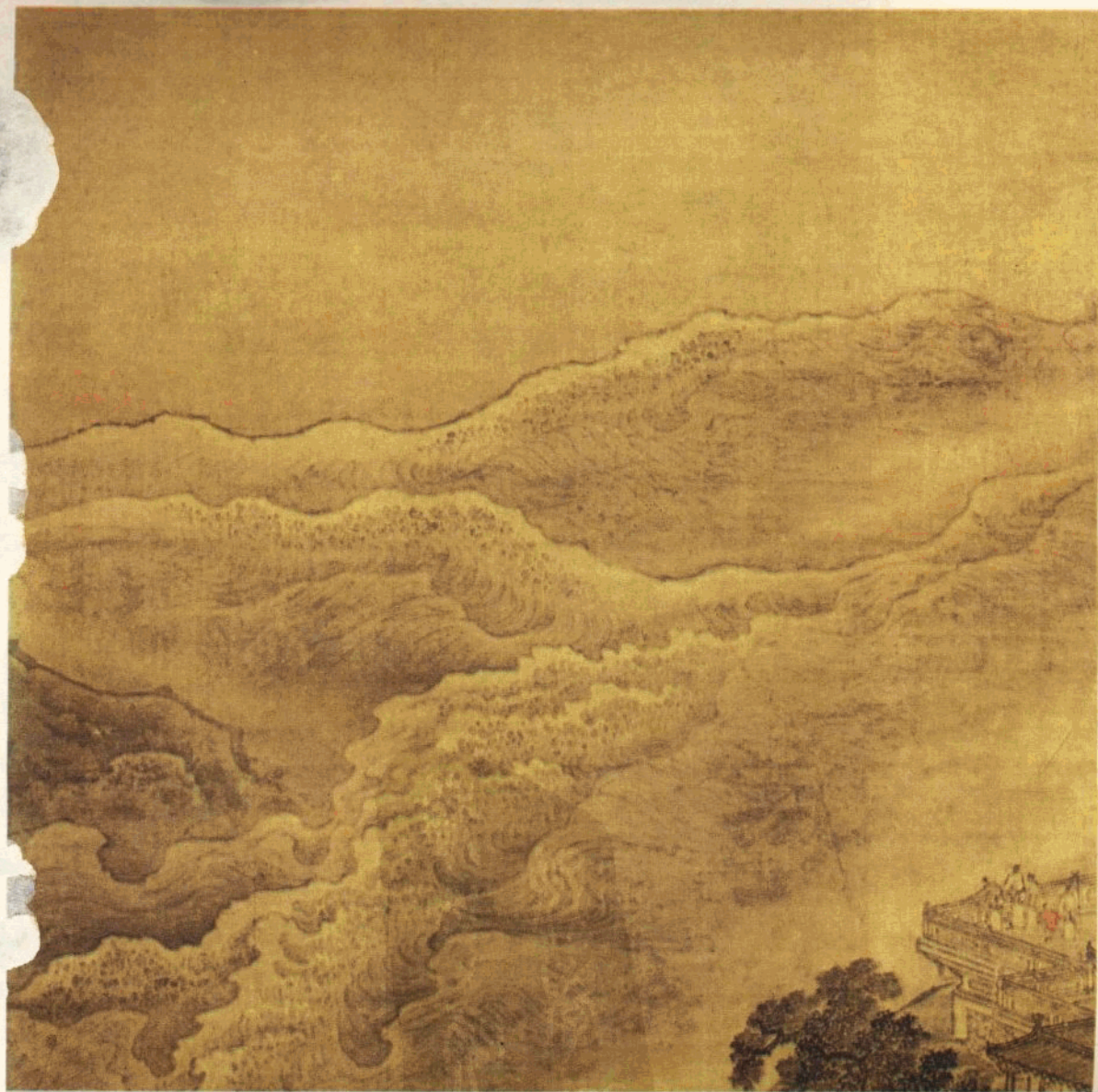
《观潮图》局部



《观潮图》 清·袁耀



錢謙益
丁巳仲夏
畫於
吳興



《观潮图》局部

袁耀《观潮图》 壮观天下无

孔仲起

浙江美术学院中国画系珍藏的古代山水画精品——袁耀《观潮图》，是袁耀的代表作，也可以说是他的第一神品。《观潮图》给我们展示了滔天浊浪排空来，翻江倒海山为摧，以及曲折有致、景色瑰然的壮观场面。

画面右下方，几位旅人正策马驰骋，循着万马奔腾似的涛声赶去，把赏画者一起引向画面中心豪华的宫殿、宽广的看台、琼台上，早已站着一批兴致勃勃的观潮人，正在领略那涵涌澎湃的怒潮，乱石穿空般的浪花。

画面左下方有一组小景，苍松在大风中像蛟龙一样嗖嗖起舞，巨石峥嵘，山亭兀立，正好和画面中心的怒潮相呼应，达到相得益彰的效果。右上部分，崖岸高冲，怒涛吞吐之气拦腰而过，妙趣横生，正是唐代大诗人、大画家王维所设想的意境，「远岫与云容交接，遥天共水色交光。」一角巨石，使翻滚的巨浪受阻而折回，又奔腾呼啸而去。观画者似乎听到了滚滚波涛像夏日云层中的闷雷由远及近，轰鸣而来，映入眼帘，贯入耳际，产生了声色俱全的动人效果。

《观潮图》用笔结实雄浑，用墨浓重深沉，山石皴法粗壮，间以小斧劈如钉头、石头斑斑点点，犹如久经海水冲击，给人风化和剥蚀的感觉。画面中心的山石和浪涛相对呼应，整个画面的山和水显得很协调。这一切，恰到好处地构成了一幅紧密而壮阔、巧妙而完整的画图。寓鲸跃龙腾的海涛于山翠的环抱之中，可谓匠心独运，自出新意。

古代画法之法，同山石画法一样，有着悠久的传统，早在「千五百六十年前南宋宗炳在他的著作《画山水序》中，就已指出画法的重要性，但唐张彦远在他的《历代名画记》里说，魏晋以降……水不能泛」，可见当时画法已重视而尚未成熟，紧接六朝后的隋代，从展子虔游春图中水的效果来看，微波荡漾，春意盎然，说明水的表现技法已臻成熟。到唐宋时代，则更形发展，愈益成熟。北宋苏东坡曾提到「唐广中，处士孙位始出新意，画奔湍巨浪，与山石曲折，随物赋形，尽水之变」。后人又记载北宋徐文在常州太平寺画水：「一笔数十丈不变，涛澜汹涌，揽得眼花，而仰首近观，更觉飞流激面，为之凛然。诗人杨万里看了惊呼分明是水才是画」南宋马远画的水图更是存世罕见，描写

水的各种动态气势淋漓尽致。在这同时，出现了专门以潮水为题材的精彩作品，进一步丰富了画水的优秀传统。可惜南宋以后近五百年中，未见有杰出的画水专家或画潮能手，亦无突出的记载，直至清代袁江、袁耀，可谓复兴，且有一定的发展创造。

袁耀字昭道，生卒年不详，江都（扬州）人，清初雍正年间，在内廷作画，任如意馆供奉。擅画工笔山水，得力于宋人楼台界画法，精工亭台宫苑、江海波涛，亦善长风水地貌。乾隆十一年（一七四六年）作阿房宫图，十二景图，现在日本。乾隆四十五年（一七八〇年）作阿房宫图，现在南京博物馆。他与其叔父袁江并立为清代界画第一，尤以观潮图独步画坛。袁耀生活在大江大海边沿，对江海有着丰富的感受，又追摹古人，有深厚的传统功力。他描写江海怒潮，不拘泥于自左至右或自右至左的真实现象，而是采取中天倾泻，壑、黄河之水天上来，这样的手法，远处虚空，水云相接，烘托出万顷波涛，汪洋洋洋，洪波涌起之处如沸腾的浓浆，肥腻而混浊，势欲掀扑入地，真是「仰首即眼花撩乱，顿觉飞流喷溅，满脸为之凛然。」他画的潮水，线和点结合，勾与勒并用，流滑中有顿挫，活脱中带收敛，顺抱中含逆势，沉重中显飘逸，密集加波浪纹，万千的小圆点、线线相接点点相聚，无一笔虚设闲放，加上明暗凹凸的渲染，衬托出了高可数丈的潮涌和雪白的浪花。一条飞舞的曲折长线，却构成了潮水的表情，如猛兽扑将过来，像高山压将下来，其气势叫人不忍逼视。这是画面的中心主轴，灵魂所在。《观潮图》奇妙的变化，可说是寓于情理之中，又出乎画理之外。假如作者没有丰富的生活感受和深厚的传统功力，以及巧妙的经营安排，是达不到这种效果的。

顺便说一点，袁耀处在清初二流盛行的时代，他和叔父袁江的界画成就，被不公平地置二流地位，至清代中晚期，山水画的界尤其推崇其昌倡导的南宗画派，视工笔界画为当然北宗。当时多以泉法论画法，动辄清泉石上流，飞流直下三千尺……，画江河的又偏爱「湖平两岸阔，风正一帆悬。」因而对专长江海波涛的袁氏叔侄，自然不大重视，罕有评说和传记。以至历经一百余年不见后来者。直到现代，袁耀的作品才得到了公正的评价，相信今后，这朵伟大祖国艺术宝库中的异彩之花，必将和其他优秀艺术传统一样，得到继承和发扬。

奇而不诡於正

郑板桥的「破格书」

周积寅

郑板桥是清中叶「扬州八怪」中最杰出的书画家。其诗、书、画被称为「三绝」，而书法更是前无古人，独树一帜。

明至清初的书法家，崇尚学习晋唐以来的法帖，谓之「帖学」。清前期至中叶的统治阶级又极力推崇赵孟頫、董其昌的书法，还规定科举考卷的字必需写得乌黑、方正、光洁，大小一律，不得有破体、俗体，从而造成所谓「馆阁体」的书法。这种书体因过分拘谨，缺乏生气，流于僵化，失去了艺术的趣味。这时，一部分不想做官的，或做了官用不着再写「馆阁体」的人，就开始厌恶帖学，另辟蹊径。清代中期以后，随着汉、晋、南北朝碑石的不断发现，以及金石学的重新发展，书法也渐开学碑风气，形成「碑学」。

郑板桥是最早开创学碑风气的书画家之一，他在《署中示舍弟墨》诗中说自己是：

「字学汉魏崔、阮、蔡、邕，古碑断阙，刻意搜求。」

他又从历代和同时代名家书画艺术中获得借鉴，曾反复临过王羲之的《兰亭叙》和怀素的《自叙帖》，他在《行书轴》（上海博物馆藏墨迹）中写道：

「平生爱学高司寇且园（其佩）先生书法，而且园实出於坡公，故坡公为吾远祖也。坡书肥厚短悍，不得其秀，恐至於羸，故又学山谷书，飘飘有欲侧之势，风乎云乎玉条瘦乎。」

在《墨竹图》（南京市博物馆藏）中题云：

「吾作书，又往往取沈石田、徐文长、高其佩之画，以为书法，要知书画一理」。

他学习古人，不是一味的模仿，而是主张「十分学七要抛三」，各有灵苗各有探」，认为必须按照自己的个性取舍古人，因此，他的书法，既有深厚的传统功力，又敢于跳出古人的窠臼，而自立门户。由于他善于吸取诸家之长，他的书法作品呈现出多种风貌。真、草、隶、篆无不擅长。其楷书亦精，惟不多作，《书秦观水龙吟》册页（许莘农藏墨迹）秀逸隽永，是他早年传世中的真迹。乾隆十七年所撰《城隍庙碑记》用楷书写成，从唐欧阳询学的脱胎而来，自认为写得最佳^①。草书主要受怀素影响，清金农说他「狂草占拙，一字一笔，兼众妙之长」，所书《陆园诗一首》笔势奇妙，意趣盎然。隶书《书张志和〈渔父词〉扇面》（徐石桥藏墨迹）结构严谨，爽爽有神。而代表他书法艺术最高成就的，是他与众不同的「六分半书」。他自己说：

「黄浩翁有杜诗抄本，赵雪松有《左传》抄本，皆为当时欣慕，后

人珍藏，至有争之而致讼者。板桥既无浩翁之劲拔，又鄙雪松之滑熟，徒矜奇异，创为真隶相参之法，而杂以行草，究之师心自用，无足观也。」（《四子书真迹序》）

「善书法，自号六分半书。」（《板桥自叙》）

「黄山谷云：世人只学《兰亭》面，欲换凡骨无金丹。可知骨不可凡，而不足学也。况《兰亭》之面，失之愈乎！板桥道人以中郎（蔡邕）之体，运太傅（钟繇）之笔，为右军、王羲之之书，而实出於己意，并无所谓蔡、钟、王者，岂复有《兰亭》面貌乎！古人书法入神超妙，而石刻、木刻千翻万变，遗意荡然。若复依样葫芦，才子俱归恶道，故作此破格书以警来学。」（《跋临《兰亭叙》》）

对于这种「破格」的「六分半书」，历来史学家、文艺家、鉴赏家多有论述。

「板桥世大父……中年始以篆隶之法闢入行楷，蹊径一新，卓然名家。」（清郑燮《郑燮临《兰亭叙》》）

「书画有真趣，少工楷书……晚染篆隶，间以画法。」（《清史列传·郑燮传》）

「书法《瘗鹤铭》而兼黄鲁直，合其意为分书。」（清李玉葵《瓯钵罗室书画过目考》卷三）

「书增减真隶，别为一格……时称板桥体。」（清牛应之《雨窗消息录》甲部卷一）「以八分书与楷书相杂，自成一派。」（清李玉葵《扬州画舫录》卷十）

「书隶楷参半，自称六分半书，极瘦硬之致。」（清蒋宝龄《墨林今话》卷一）

「书有别致，以隶、楷、行三体相参，圆润古秀。」（叶恭绰《清代学者像传》）

据此可知，「板桥体」，「破格书」即「自号六分半书」，主要以隶掺入行楷，有时杂以草、篆，亦间以画法行书。它非隶非楷，隶多于楷，隶楷融合，说它是八分书、隶书，又不像八分书；说它是行楷，又不像行楷，隶味颇浓，却又又有行书的体势。所谓「六分半书」，只能意会，绝不能从比数上作简单的理解。

「六分半书」在书体的结构上，多带扁形，於转折处常用蹲笔，而且按得较重，有力透纸背之感。其行款，有人称之为「乱石铺街」，「虽大大小小，方方圆圆，长长扁扁，疏疏密密，浓浓淡淡，意之所至，随笔挥洒，迥然占拙，另具高致」，^②有音乐般的节奏感和韵律感。这不仅是为了构图形式美的需要，也在某种程度上

上起到了表现作品思想内容的作用。如他所书唐代诗人刘禹锡的诗《金陵五题·乌衣巷》：「乌衣巷口夕阳斜」的「斜」字，写成斜状，变静态为动态，非常形象化，形式和内容统一，寓意深刻，更加使人联想到诗中一片荒凉衰败的景象。

他特别喜欢用古体异体字或篆籀结构，将简单的字写得很繁密，如天字写成「𠀤」，有时又将繁密的字写得很简单，如龍字写成「𪛗」，还有些字笔划作了移动，如腰字写成「𪛗」等等。这样一来，一方面固不为常人所识，确实有点「怪僻」，另一方面却取得了疏密相间，活泼自由的总体效果。在他的书法作品作品中，没有相同写法的重字，如书「评」条幅，有七个「书」字，写法各不相同，丰富而有变化。

他还将绘画笔法的特长融化到书法中去，可谓天衣无缝，恰到好处。试看《润格》一书，「到」字的一竖，即为画竹竿之笔法，两个「也」字，前者一笔无短，用的是画竹叶之法，后者一笔无长，简直就是兰花的叶子。清蒋士铨说：「板桥写字如作兰，波微奇古形翩翩。」因此，他的书，是「书中有画」，观摩他的一幅字，犹如欣赏他的一幅画。这方面，也有一些评论：

「如雪柏风松，挺然而秀，出於风尘之表。」（清郑方坤《郑燮小传》）

「如秋花依石，野鹤戛烟，自然成趣。」（清牛应之《两窗消息录·甲部卷之一》）

「如灌天使酒骂座，目无聊相。」（清桂馥《朝朝集品》）

郑板桥认为书法艺术除了向传统学习之外，也必须从生活中汲取营养，只有这样，才能使书法艺术有所创造和发展。他说：「昔人学草书入神，或观蛇斗，或观夏云，得个入处，或观公主与担夫争道，或观公孙大娘舞西河剑器，夫岂取草书成格而规模仿效者！」（《板桥题画·新秋田家画》）

他认为学习书法，一定要下苦功夫，「精神专一，奋苦数十年，如『不奋苦而求速效，只落得少日浮夸，老来窘隘而已』」（同上）。民间有这么一个小故事，说郑板桥发愤下苦功，揣摩各名家笔法，把锤、王、颜、柳各体都写得神似了，只是不知怎样突破，只好继续用功。一天，他竟在妻子背上划来划去，研究笔法的勾、横、撇、捺，妻子问他发什么痴？他说在练字。妻子说：「写字嘛，你有你的体，我有我的体，你老在人家的体上缠什么！」郑板桥听后恍然有所悟，但经过努力，果然脱出诸家窠臼，自创一格。^④这是传说，但加在郑板桥身上，是很切贴的。他的从孙郑奎说他中年开始变法，我们看他三十六岁所书的《四子书真迹》，初具「六分半书」的雏型，但还不够成熟，五十一岁以「破格书」临《兰亭叙》，柔中寓刚，清新奇特，正是他学力精到之时，六十八岁的《郑板桥自序》徐平羽藏墨迹，已臻熟中求生，炉火纯青的境地了。

「板桥体」在中国书法史上有着不可磨灭的一页。黄山谷称苏

东坡的书法，常用「行草法相杂」，「便胜文与可十倍」。而有人说：「郑板桥能把隶、楷、行三体相参，在这方面似乎又胜东坡十倍了」。^⑤这虽然有点过誉，但郑的「三体相参」，在章法上确乎「将军下笔开生面」，杂而不乱，自然和谐，使布局增辉，篇章益活。

然而，他的这种创造，也遭到了时人和后人的非难，所谓常人尽笑板桥怪^⑥，「或以野狐禅目之」，^⑦或认为，将篆隶行草铸成一炉，不可以为训，^⑧或批评他「参用隶体，然失则怪，此欲变而不知变者」，^⑨或指责他「然以之师范后进，则魔道也」，^⑩等等，这都是对他的书法艺术并非真正的理解以及少见多怪的缘故。他的「怪」正是清郁松年所说：「奇而不诡于正，它对绝无出格的『馆阁体』来说，实在是大破了『格』，『怪』到了家的。有人说他楷书尤精，但为什么不多写呢？用他自己的话来说，是因为：『蝇头小楷太习，长恐工书损性灵。』^⑪只有破格的「板桥体」，才能反映他的性格。他一生的酸甜苦辣，各种思想情绪，都可以通过「板桥体」那千变万化的笔法生动地表现出来，一见其书，如见其人。他那带有书法用笔的兰竹，题上间以画法用笔的六分半书，相互映带，光彩熠熠，具有感人的艺术魅力。

他的书法艺术对当时和后世影响很大，据咸丰元年重修兴化县志卷八记载，他的「一撇一画，不独海内宝贵，即外服也争购之」^⑫学者很多，清李斗说：「山东潍县人多效其体」，^⑬又说：「关帝庙道士吴雨田，从之学之，可以乱真」。^⑭清李凌之说：「郑抡书学板桥，周封书有板桥风格」。^⑮清牛应之之说：「多效之者，然弗能似也」。^⑯由于这些人没有另辟临池路一条」的创造精神，因此纵得其形似，也往往缺少神韵。

新中国成立以来，美术史论界、文学界对郑板桥的研究，大大超过了「扬州八怪」的其他各家。批判地吸收其中有益的东西，对发展今天的社会主义书画艺术，无疑是很有好处的。

〔注〕

- ①见《郑板桥集·补遗·刘柳村册子残本》。
- ②见南京许莘农藏木刻拓片。
- ③查礼《铜鼓书堂遗稿》卷三十一。
- ④静之《郑板桥的体》《书谱》一九七五年第二期。
- ⑤黄绮《结构和破体》《书法》一九七九年第二期。
- ⑥清蒋士铨《忠雅堂诗集》卷十八。
- ⑦清郑奎《跋郑燮〈临兰亭叙〉》南京许莘农藏木刻拓片。
- ⑧清钱泳《书学小纂》。
- ⑨清朱康有为《艺舟双楫》。
- ⑩清末杨守敬《学书言》。
- ⑪《郑板桥集·诗钞·方超然》。
- ⑫《扬州画舫录》卷十，卷二。
- ⑬《清画家诗史》。
- ⑭《雨夏消息录·甲部卷一》。

郑板桥书法选

吳山雲
 陽
 吐江樓
 望江樓
 西
 年
 板橋

纂

聰明

美

月
金

鷄鳴

明月

轉

胡塗

更難放

一著

一步

當下

安非圖

後寸福

報也

塗

乾隆辛未

秋九月十

夏
·
極
極

七品
印

黑云翻墨未遮山，白雨跳珠乱入船。卷地风来忽吹散，望湖楼下水如天。

姜东舒书

黑雲翻墨未遮山
白雨跳珠亂入船
卷地風來忽吹散
望湖樓下水如天

蘇東坡詩六月二十七日望湖樓醉書

一九九九年十二月五日 姜東舒書



滯雨長安夜，殘燈獨客愁。故鄉云水地，歸夢不宜秋。

韓天衡書

滯雨長安夜，殘燈獨客愁。
故鄉云水地，歸夢不宜秋。

韓天衡書



PDG

《西泠艺丛》四期载张郁明同志《印章边跋艺术初探》一稿，作者对古今来的篆刻边跋作了探索。《印章史》上，直接的如印清印章，相辅的如有关著述，确实有“宝贵材料在，然而也有以误传误，蓄意杜撰，非宝贵材料的。如果对之不予审辨，别择失速，遽以引证，反会使探索混淆不清，问题更加滋长。像作者所引用的《七家印跋》，就是例子。

《初探》作者两处引用的《七家印跋》，即注⑤和⑥，就是有问题。⑤引的是蒋仁刻《笔砚精良人生一乐》印边跋，据此，《对印章史上谁最先创花乳石治印》作者说是蒋仁“提出了异议”，並似乎同意蒋仁的“异议”，倾向于“推翻”始自宋冕一说，用了两个“若”是来反问，更将创用时间上溯到宋末。⑥引的是丁敬刻《傲骨热肠》印边跋，作者据此发挥了对于敬治印和文、何治印两者“创作方法”不同点的论点，並从而引到“边跋艺术中来”。

按《七家印跋》为梁溪泰祖水辑，收入神州国光社《美术丛书》二集第三辑中，即精装本第七册三辑一三九五至五六六页。在一三九页书名下有“依稿本刊”字样，可见先无刻本。所谓七家，即丁敬、金农、郑燮、黄易、奚冈、蒋仁、陈鸿寿七人。

传世实物，除金农、郑燮作品稀见外，余五家则于西泠四家、六家、八家诸谱可常见，並散见于四十年代几种各家集印谱。

统计《七家印跋》内容：丁敬五十一印

跋，金农二十三印跋，郑燮十二印跋，黄易五十印跋，奚冈十四印跋，蒋仁十六印跋，陈鸿寿五十六印跋。

《美术丛书》三集第二辑，即精装本第十一册，收有魏锡曾撰孙撰《续语堂论印汇录》，有一节论述，值得一读：《飞鸿堂谱》所收丁敬，惟《后叔私印》，《飞鸿堂藏》，《秀峰赏斋》三印，又张洪崖绝句大印，又一文界格大印，是先生手制；余皆贋鼎，盖秀峰受同时作伪者之始也。何凤明辑丁黄印谱中《飞鸿堂》朱文三字，即承秀峰之误。又武林，宝古，金井吹梧叶，一个峰头住一年，朋友千里烟霞自灵五印，亦伪。其他伪石，不可枚举。

《续语堂论印汇录》中，近见传抄丁、黄、蒋、奚、板桥、冬心、曼生印谱一册，而文皆闲散语，款则维缪支离，并诸家时代先后，交游踪迹，亦未稍加考证，妄人所谓，诚不足辨。然传之久远，惧或贱玉贵珉。今求诸家真印，何谱而外，惟林云楼排字“栖溪”（羲）名人集印，傅子式斌近辑《西泠六家印存》，虽搜采无多，皆精审不少假借。后之鉴赏者，尚守斯“谱为衣钵”乎？

由此可见，魏稼孙已见到过《七家印跋》的传抄本，虽未

关于《七家印跋》及其它 ——与张郁明同志商榷

夷平

著书名，揣其详议，即和篆刻内容相同，是值得注意的。不过魏稼孙只惧贱玉贵珉，没有计及后人竟会把这种“批缪支离”妄人所为的跋跋，当考证作材料加以引用。《初探》作者在引用魏著时，即⑥，还将其中“一纵而一横，十荡更十决”之原句错成“一纵而横十，十荡更十决”。

再分析一下《初探》作者引用的蒋仁《笔砚精良人生一乐》印边跋，就可证明《七家印跋》的不可靠性。所引蒋印边跋说：“印章至宋元，风斯日下，然宋元章作者引用增二‘之’字，火正后人，赵王孙之‘水晶宫道人’，皆出自篆书，各立门户，卓然可观，非后世所能梦见。”《初探》作者引用到此为止，全跋还有“此作摹其篆意，仍运老夫刀法。”和小字注“甲子除日，吉罗居士蒋仁”等四句。考蒋仁生于清乾隆八年癸亥公元一七四三，卒于乾隆六十年乙卯公元一七九五，活五十三岁下世，一生只过了一个“甲子”年，按干支顺序推算，甲子年当是他生年癸亥的下一个。试想，虚岁二岁的蒋仁，不但已能乐乎乎地刻成这方印，还居然老气横秋地以“老夫”自称，岂非旷古奇闻奇事乎？！

望云草堂张鲁厂先生生前，收藏印谱、印章，以及有关印学参考古籍极伙。他有过一部《啸云楼印谱》，本数很多，装在一只约二十公分高的木匣子里，抽盒上刻着书名，填了石绿色；谱内边款系用松烟劣墨拓，藉以显得旧气。张先生知道它是假谱，所以没有编入油印本《张鲁厂所藏印谱目录》。还有一部署四

明严信厚辑的《七家名人印谱》十四册，则知其假而误入于目录。后一种已归西泠印社，前一种惜已迷失，要是能合此二谱，和秦辑《七家印跋》仔细校对，或许可以搞清，楚相互溯源。早年有过传说，严信厚以雄于财力，偶附风雅，成批购入印章，但鉴别不精，使作伪者有可乘之机。

《初探》一稿里还有“丁敬（静父）一印（倒丁）边跋（附图），一看后附拓款印片，乃是‘为甥可仅刻’的白文‘玉池山房’印的边跋。可仅名陈鸿宾，静父（甫名汪彭寿，有西泠印社出版的何凤明本《西泠四家印谱》印文，边跋可参证，中给汪彭寿刻带边跋有四印，给陈鸿宾刻带边跋有三印。《初探》稿将可仅刻‘玉池山房’印边跋误作丁敬刻《静父》一印的边跋，说句笑话，是移‘玉池山房’给静父居住，给古人调配了房子。至于稿中两处提到‘丁翁’系‘文蔚’之误。

《史》上确实存在许多有待探讨的问题，本着实事求是才能得到正确论据。近年来有个别著作，一面指摘前人，一面又在不知不觉间重蹈覆辙，这是须努力改，中，愿和大家共勉之。