

# 论朱为弼的吉金之学与铭文篆书(下)

■ 杨帆

## 三、由撮摹到创作

朱为弼癖好吉金与考释铭文只是学力基础,并非具备这种条件的学者都可能或都会去书写商周铭文。学术与书学各有其自身的特点和要求,不能等同视之。可是,椒堂(朱为弼)不仅具备这样的学力条件,其考订铜器铭文,同时也注重器铭本身的书法美,并引入书法创作,堪为他那个时代书写商周铭文篆书的滥觞者。而他将商周铭文引入书法,并不是一开始就直接进行创作的,其撮摹与临摹,集字与创作,都有着密不可分的联系。

椒堂确是藉金石考订以学书的典型。他少时即蒙庭训摹释铜器,这不仅为日后考订铭文奠定了基础,也为书写这些铭文奠定了基础。作为金石学家,研究中必然会经常撮摹铭文的。在《周敬季敦歌为程铁楼驾鸟作》诗中称,椒堂对自己撮摹铭文所作的概括是——

平生癖好在斯,每见古器必手撮,见撮本必手摹。此几句作于嘉庆十二年(1807),其背景是:椒堂借得《周敬季敦》原撮,并将其铭文三十二字摹入《续纂积古斋钟鼎彝器款识》,以补《积古斋钟鼎彝器款识》之遗。从转移铭文的角度讲,依古器而撮者称撮本,依撮本而摹者称摹本。就其价值论,则依器而撮者近于真迹,而依撮本摹者应下真迹一等。椒堂称,之前所见《周敬季敦》,惟《钟鼎款识》摹本,然钤刊传抄,已多失古意。这说明他不仅注重铭文的文献价值,也看重铭文字形本身的书法价值。作为直接材料的原撮,其研究的可靠度较辗转之传刻本高,其审美上的古意亦较传刻者浓。这种重原撮本而轻刻本铭文的看法,就和帖学书法流传中书家皆以真迹为上,而刻帖次之的观念颇为一致。椒堂每见古器必手撮的经历,对于感受商周铜器铭文之醇郁古质与吉金之美,都应是极深刻的,藉手撮铭文获得的审美经验,是他书写铭文并表现吉金之美的基础。

乾嘉时期,撮摹金石铭文不独止于金石学家,书法家亦经常为之。撮摹的目的当然主要是传写金石材料上铭刻的文字,金石学家以此考订真伪,证其经史之缺失,其重在史料价值,书法家则以此穷其书法原委,知其八法之流变,其重在书学价值。撮摹尤其是手摹铭文,对于熟悉古文字的字形和体会结字意趣都是极有助益的。椒堂的时代,宋本《说文》多次被重刊行世,《说文》著述刊板者甚夥,学者书家若顾广圻、江声、王念孙等都曾手摹过《说文》篆文,故小篆书法整体水平的偏高,与此都是不无关系的。

椒堂少时即摩挲古铜器,但终其一生能见到的原器在数量上毕竟有限,欲广见铭文,最好的办法就是据撮本手摹。手摹类于书法学习中的钩摹,能较准确地体会铭文的点画、结字、布局等特征。椒堂常年涉及钟鼎古文之学,并旁及秦汉印,自称皆“手摹而识之,极知钟鼎与印信各自有体”,于此可见其手摹之功效。如稿本卷三中据江德量原撮摹入的《斝鼎》,计二十六字,较之原撮,基本保持了原器铭文的字形特征,某些点画的肥笔皆忠实摹出,章法布局亦一依原撮。因此,未尝不可以说,椒堂每见撮本必手摹的经历,是他引铭文入书法的实践基础。

手摹铭文主要是应考释铭文或著录之需,以传写出铭文原貌为上。椒堂稿本中所存手摹铭文而见于《积古斋钟鼎彝器款识》者,其点画、字形、章法并无多大差别,而积古斋书的铭文,却出钱献之手摹。故手摹铭文严格说不能算作纯艺术表现的书写。椒堂天性好翰墨,此等性情使他对待铭文绝不止于手摹的阶段。他在手摹铭文的同时,偶尔会在案语中就书写意趣发表一番自己的意见。比如,稿本卷三所考楚器《殷仲盃》,铭文为少见的反书,略带草书笔势,其案语便称此器铭文“篆法雄奇”。此外,因铜器铭文的字形通常都偏小,手摹本不足敷书法形式表现的施展空间,那么,将这些铭文以书法作品的格式,展拓放大而临之,便是椒堂引铭文入书法的第一步工作。

李玉棻在《函钵罗室书画过目考》中记载,曾目见椒堂摹钟鼎铭字大帧。既是大帧,则此“摹”就不是考帖释

铭文的手摹,而是将铭文放大临成完整书法作品。椒堂临写铜器铭文为作品者并不少见,如《临迟簋盖铭》,书写铭文二十二字,署款注明所临器名并题名钤印,是一件具备书法形式诸要素的完整条幅。此作所临铭文,出自周器《迟簋》,椒堂稿本卷二曾作考释,不过未摹铭文字形。后《积古斋钟鼎彝器款识》卷七曾据钱献之所藏原撮本摹入,此簋有盖铭和器铭之分,椒堂所临为盖铭部分。通过对照可知,椒堂的临作已不完全遵守摹本,而更多体现出放大成纵向条幅后因毛笔书写带来的自然意趣。用笔有连断停顿,有粗有细,有圆有方,有藏有露,并不刻意去模仿铭文因铜液浇铸而形成的非书写性的铸痕。字形结构虽遵守摹本,却顺应笔势而多出己意,铭文因器形造成的敬侧,则就纸张幅面而作就正处理,以应书写中贯气之需。就通篇章法看,则分行布白一应自然,长短阔狭随手变化,统一而不呆板,变化而不破碎。如果说椒堂的手摹铭文出于保持原貌之目的而尚且拘谨受缚的话,那么,将铭文临写成作品,则完全不受摹本限制,多有洒脱轻松、随意错落之美,这都是直接以书法形式美元素去书写所致。

对铭文而临写,是有范本依托的书写行为,当然不可以说是创作。椒堂与其他写篆书的书家一样,都有一个由模拟性创作到开拓性创作的过程。集古碑铭中宇写成作品,便可作模拟创作观。前人所遗留集字作品,一般以字数较少的对联为主,书体则以篆、隶、楷为多。清代碑学兴盛以后,书家集金石材料中古文宇书写成对联,是极常见的形式,尤其商周铭文,因其字量少不易创作,非如小篆书法的可资《说文》写成长篇大赋,故集字为联确是书写商周铭文的一个极佳办法。椒堂也不例外,其篆书作品中便常有此类集字为联者。

小莽苍苍藏椒堂《篆书七言联》,纸本,纵一百三十八厘米,横二十九点四厘米。据椒堂署款,此作上联集自《积古斋钟鼎彝器款识》卷四所见据赵魏藏撮本摹入的《颂鼎》,下联集自《积古斋钟鼎彝器款识》卷三所见据纪昀藏撮本摹入的《周公华钟》。虽未署具体书写时间,但作于嘉庆九年以后无疑。

今人著录此联,按字形作繁体释文云:“辭成頌鼎受通錄,龜公華鐘樂大夫”,此不仅文辞不通,与椒堂当日集联之义亦不合。上联第一个字的字形,集自《积古斋钟鼎彝器款识》所释《颂鼎》文句“命女官治成周”,据其案语,古司、治、嗣、辭四字,并作此字形。《说文》“辭”,除字头篆文外,还收有籀文字形,从司,与《颂鼎》字形正同。上联末一字字形,集自铭文“通录用命”。下联第一个字的字形,集自《积古斋钟鼎彝器款识》所释《周公华钟》文句“周公华乃择吉金”,其按语称:“周字,程易畴所定为古篆文,庄进士述祖释为郑公。五等之爵,于其国皆称公似也,然按其字形,不如释周字为长。”因是,知椒堂假“辞”作“治”,假“龜”作“周”,则此联释文当作“治成頌鼎受通录,周公華鐘樂大夫”为胜。此外,下联“樂大夫”,乃铭中义独立的文辞。这说明,椒堂的集字创作,是颇讲究文辞内容和古文假借的。

就摹本看,二铭文字形风格并不一致。《颂鼎》结字多有长短阔狭的不同,有的字随器形之变而倾斜过甚,如“辭”、“頌”、“通”等字。《周公华钟》字法则相对匀整,字形以纵长为主。椒堂以集字创作,在六书上本于二铭,而结字则以相对匀整来统领上下联。若不观对联两侧题跋中对文字来历的说明,几乎看不出是从两件铭文中集字而来。由此可知,椒堂集字创作,在书写时未必全依摹本,而是基于模拟并稍作变化,这正是由集字走向创作的极有效的方法,但风格上整体略显拘谨,较之商周铜器铭文率意之美。嘉庆时期以商周铭文入书法的学者,比较普遍的都曾采用这种形式来进行模拟创作。当然,由于铭文入书在当时还是新鲜事物,在技法上没有多少历史经验可参考遵循。适此时正是二李篆书盛行的时代,面对这林林总总、离奇错落的铭文,书家们能将些铭文写得既变化又统一的最大借鉴,便是用小篆书写的方法。

实际上,商周铜器铭文经由数道工序再由铜液浇铸



朱为弼书法作品

而成,其圆浑的风格特征正是以用笔出入之迹的泯灭为代价的,固无笔法可循。后世书人对这些铭文所作的笔法解读,只不过是各自以自书写经验并参悟墨迹去追加而已。在初引铭文入书的嘉庆时期,其用笔、结体、章法等技巧形式美的参考,当是传承有序的二李篆法。故元代书家吾衍指出,钟鼎古文“但皆以小篆法写,自然一法”,这个观念的影响极大。

椒堂的创作更反映了那个时代二李小篆风潮给予的潜在影响。在《求是斋印谱序》中,椒堂曾言:“以艺论,诗古文词,不期于艰深奇险,而务求纯粹尔雅。”这种观念,也能使他不会肆意于铭文的奇异之变,而求其格调的纯粹尔雅。浙江省博物馆藏《篆书七言联》,纸本,纵一百三十六厘米,横二十七点五厘米。联语曰:“诗书图画皆入古,礼乐钟鼎扬成名。”由署款“适宦都下”可知,书写时间当在嘉庆十年中进士京官以后。由于是创作,就不像集字那样严格,字字皆有铜器铭文可遵循。如上联第一字“诗”,《说文古籀补》《金文编》《古文字类编》《汉语古文字字形表》等书字皆无商周铭文字形。椒堂所写字形,很可能是根据《说文》“诗”的古文字形而变化的。“成”字,虽然商周铭文有多种字形变化,可椒堂所写,倒与《说文》字头篆文更有相承关系。至于用笔,则迟涩浑厚而少见飞白,除有少量提按动作外,基本还是像二李篆法那样做中锋圆匀状。至于结体,则未刻意追求铜器铭文那种左右敬侧、牝牡相生的变化,寓小篆之柔而方于铭文之敦而圆,有奇妙生动,亦不乏小篆之裁为整齐。这就说明,椒堂的创作在用字上,已不仅是铭文篆法,在用笔结体上,也不仅是铭文特征,而是借鉴《说文》并参考小篆书法的结果。

从椒堂作品的署款可知,其商周铜器铭文篆书多为应索而作,这说明他这类创作在当时是颇受欢迎的。其

引鼎铭入书,对开拓篆书创作的新领域,自有筌路蓝缕、以启山林之功绩。可是,他那个时代的篆书风潮仍以师摹二李为尚,加之铭文考释未能深入,古文字字书亦稀见,引鼎铭入书就像初生树苗,未能枝繁叶茂,仅限于部分通于款识之学的学者书家。并且,其时的鼎铭篆书创作,也存在取法重器少,对铭文风格的划分意识薄弱,模拟创作多而开拓创作少等方面的弊端。此外,当时虽有讲篆隶者当先考鼎铭的书学观念,但这种观念尚不能普及,亦不易落实,其创作队伍自然就小,创作水平也就难以整体提高了。

## 四、结语

椒堂的学术与创作说明,篆书创作由固守二李篆书向鼎彝铭文的拓展,在学术上离不开款识之学,也离不开《说文》学,在书学上同样离不开传承既久的二李篆法。一种新的古文字材料被引入篆书创作领域,往往是学术研究开路,而创作实践在后的。在汉学兴盛、研究《说文》成风的时代,二李篆书成为潮流,既是时代使然,也是书学传承的规律使然。鼎铭篆书只能算是初开风气罢了。只有到了晚清,鼎铭篆书创作才逐渐摆脱二李篆书之藩篱,才实现“莫不人人言金文”的书坛胜景,这既赖于金石学研究的细致深入和古文字学的独立,也有赖于碑学书法观念的广被人心。三代鼎铭之遗存,及椒堂等辈的尝试,正为晚清以来李瑞清、曾熙、吴昌硕、黄宾虹等人在鼎铭篆书创作上构建的“新僻之国”奠定了坚实基础,可这个崭新世界,却是那批乾嘉老辈不能见到的。

(注:本文作者任教于四川大学艺术学院,考古学博士后)

# “尖笔取神,娟秀绝俗”——明代宫廷画家朱端记略

■ 金章



朱端《寻梅图》

2005年5月29日至30日,在香港会议中心举行的“中国古代书画”专场拍卖会上,一幅《消暑图》出人意料地以325万港元成交,竟比估价高出了30倍(估价10万元至12万元)。这画的作者,就是出生于平湖乍浦的明代宫廷画家朱端。

作为宫廷画家,朱端长期在宫内活动,到了晚年始归家乡,又不久便去世,所以他的生平极少为人所知,家乡的志书中尽管有所记载,但也往往语焉不详。《南湖晚报》于2004年6月19日曾刊登过《明朝海盐画家朱端》一文,文中说:“朱端很得正德皇帝的器重,授锦衣卫指挥,钦赐一樵图书(故号‘一樵’),但他名不见经传,在海盐县的县志里也找不到他的名讳。所幸的是在故宫的藏画中有他的几件作品,才使人们知道有这样一位画家。”朱端确实是一位不应被遗忘之在中国绘画史上比较重要的明代宫廷画家,但事实上他不是海盐人,自明天启《海盐县图经》中提及以后,此后的海盐县志再也没有他的记载,因为他是乍浦(平湖)人,从明天启的《平湖县志》就已开始收录他的事迹,后来数部平湖县志都有记载,清代学者沈季友所编《樵李诗系》、清邹瑄所编《乍浦备志》、民国收藏家孙振麟所编《当湖历代画人传》等对其都有记载。将朱端误作海盐人,一是因为平湖是从海盐县分析出来;二是因为明宫廷画家与外界接触极少,他的生平、事迹便渐渐不为人知,乃至以讹传讹。

据史料记载,朱端被征入宫廷,是弘治十四年(1501),而且与他同时进宫的还有一位乍浦画家,名为曾和。因为曾和进宫后不久便逝世,所以其事迹就更鲜为人知。

据明天启《平湖县志·人物·艺术》载:朱端,字克正,为海宁卫后所人;曾和,乍浦所人。明代地方的最高军事首领为都指挥使,掌一省之军政,其下以卫所制为主,凡各要害之处均设有卫或所。卫所之官兵皆为世职,即一人从军,一家便永远为军户。乍浦为海防军事重镇,在明代设有两个千户所,均隶属于海宁卫。这两个千户所分别为乍浦守御千户所、海宁卫后所。乍浦守御千户所设立于明洪武十九年(1386),海宁卫后所于明正统八年(1443)由海宁卫调守乍浦。因此,朱端、曾和皆为乍浦人,实为确凿无疑。

朱端年轻时十分贫穷,以打鱼、砍柴为生。但他十分喜欢绘画,因为没钱购买画笔和纸,就经常在沙滩上或者石头上练习绘画。沈季友《樵李诗系》中记载了一个关于朱端、曾和年少时遇异人授画诗的传说:“有一天,朱端、曾和在乍浦山脚下的一块石头上绘画,碰到一位异人。他问朱端道:‘你要学习绘画吗?我给你一支

笔。’然后摸出一支笔给了朱端。曾和见后,连忙跪下相求。异人又摸出一支笔,咬掉笔尖后给了曾和。从此以后,两人画艺大进。曾和尤擅秃笔作画,是因为异人所授之笔无笔尖。”清卢奕春有竹枝词赞曰——

绿萼青萸唱晚风,云根一片落霞红。

异人肯授丹青笔,任尔渔樵画亦工。

由于两人勤学苦练,画技日臻臻于一流,颇为当时所推重。弘治十四年(1501)两人一起被征入宫廷,因为那一年是辛酉年,为入诙谐旷达的朱端便为自己刻了一枚“辛酉征士”的印章。正德年间(1506—1521),朱端又以杰出的绘画才能升迁为“直仁智殿锦衣指挥”。明代宫廷绘画承袭宋制,但未设专门的画院机构。朝廷征召的许多画家,皆隶属于内府管理,出众多授以锦衣卫武职。画史称他们为画院画家,实际上是宫廷画家。名洪武和永乐两朝属初创时期,机构未臻完备。至宣德、成化、弘治年间,浙江与福建两地继承南宋院体画风的画家,陆续应召入宫,遂使明代画院一时呈现出取法南宋院体画的面貌,宫廷绘画创作也因此达到鼎盛时期。朱端也极得正德皇帝的赏识,曾获赠一枚“钦赐一樵图书”印章,于是又自号“一樵”。

朱端的绘画技艺全面,除擅长山水人物画外,兼工竹石花鸟,也善书法。《乍浦备志》评其绘画为“尖笔取神,娟秀绝俗”。朱端的山水画宗法南宋宫廷画家马远、夏圭等,人物画学元代画家盛懋,花鸟画画法同时代的宫廷画家吕纪,墨竹画则师法明代画家夏昶。具体而言,他的山水人物画成就最高,他在继承南宋院体的基础上,有所创新,用笔精劲,墨彩明媚,画风秀润,自成一格,成为宫廷绘画与吴门画派之间的“链接”。主要代表作品有《烟江晚眺图》、《远眺山水图》、《寻梅图》、《寒江独钓图》和《弘农渡虎图》、《秋船图》等。《烟江晚眺图》画临江峻岭平岗,树木葱郁,岗上二人对坐,居高远眺。江面烟霭迷漫,对岸村落人家,岸边船楫林立,渔舟扬帆,江中堤岸小桥,老翁携童漫步其间,而靠水边,两舟正在隔篱。江南山清水秀的清明意境,水乡农村的生活气息,跃然绢素之上。《远眺山水图》所绘为文人泛舟江上、垂釣赏景的情景。画面作对角线构图,右实左虚,中景对江水为主,点缀坡陀舟船,主景隔江对峙,境界显得极为开阔。《寻梅图》为绢本设色,立轴,著录于《石渠宝笈

三编》之延春阁。画面湖天积雪,一策杖撑竿的老翁勉力行于湖滨;两童子分别抱琴、负书,随行于侧,看起来是准备渡江到对岸的梅村。《寒江独钓图》绘一渔夫独钓寒江,大雪笼罩了一切,使观者寒意顿生。历代文人都喜欢此类题材,画面多闲情逸致或遗世独立之意。朱端尽管为宫廷画家,但出身贫寒,年轻时便靠渔樵为生,他画此图,便少了常见的闲趣却多了几分孤寂。据《樵李诗系》,朱端曾有自题画云:“自剪烟销写钓竿,孤舟一叶楚江湾。”现珍藏于美国波士顿美术馆的《秋船图》,十分注意环境的描写,在构图上作“一河两岸”式布局,近景岸边有些湖石,间有四五株高耸的杂树,聚散错落,宾主分明。树阴下停泊一渔船,船尾一疲倦的渔夫正蜷身抱头酣睡,而船头另一端是仰卧的文人,却仿佛深深地陶醉在秋天的景色中。人物线条流畅,典雅蕴藉。近处河岸之上草木茂盛,水波淡淡,远处山势平缓,空明幽淡。面对这良辰美景,渔人无心欣赏,而倦乏之态与文人的精神状态形成鲜明的对比。画面景致在意趣上颇似元人山水画风格。值得注意的《秋船图》画面左上自识“正德戊寅岁九月初二日,雅山一樵朱端写”。这也进一步印证了朱端确实是乍浦人。

朱端晚年回到乍浦,生下一子,未周岁而朱端病逝,所以他的画艺无人继续下来。而与之同时的曾和尽管去世较早,但有一子传承其父业。他的孙子叫轩轅,以医为生,亦善绘画。《乍浦备志》记载,清初李天植编纂《九山志》,曾请曾轩轅画《九峰图》,李称他的山水是“天机磅礴,登作者之堂”。

朱端现有多件传世作品分别为国内外多家博物馆及私人收藏。《烟江晚眺图》轴、《弘农渡虎图》轴、《竹石图》轴、《寻梅图》轴,均藏于故宫博物院;作于弘治十四年(1501)的《雪景图》轴,藏于上海博物馆;《松院听吟图》轴,藏于天津艺术博物馆;《寿桃图》轴,藏于烟台市博物馆;《渔乐图》轴,藏于瑞典斯德哥尔摩博物馆;《寒江独钓图》轴,藏于日本东京国立博物馆;《秋船图》轴,藏于美国波士顿美术馆。湖南美术出版社1998年12月出版的《海外藏中国历代名画》也著录了朱端的几件作品,分别为《仿郭熙山水图轴》(编号134,又作《远眺山水图》)、《秋江泛舟图》(编号135)、《竹石图》(编号136)。