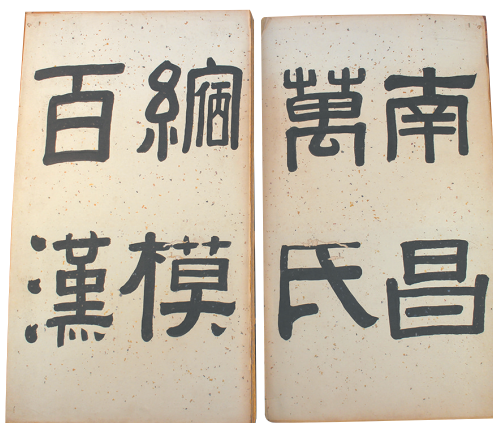


《百汉碑砚集拓》中的大汉印记

郝颖丽

汉代碑刻是中国传统文化艺术的瑰宝。清代中期摹刻的汉代碑刻“百汉碑砚”因清末战乱不知所踪，今仅存《百汉碑砚集拓》，几乎每张拓片上都有道光、咸丰时期张金铺、黄爵滋等官宦名流的赏鉴铃印。江西省博物馆馆藏《百汉碑砚集拓》为“百汉碑砚”主人万承纪摹刻汉代碑铭于砚台上拓片所集，共一册（今存65种），经折装，纸板骨云纹红锦（封）、黄锦（内）裱装，纵52厘米，横30厘米，卷首题写“南昌万氏缩模百汉”。其中一些堪称精品，具有重要历史和文化价值与艺术价值。



“百汉碑砚”的摹刻及“百汉碑砚集拓”

万承纪（1766~1826），字廉山，一字廉三，号“百汉碑砚斋主人”，江西南昌人，清金石家、书画家，乾隆副贡，官至海防同知，署淮扬道，以“缩摹肖刻”百汉碑砚，留名艺术史。《南昌县志》卷三十五载：“承纪取石百方，择汉碑最精者缩临上石，钩勒点画，剥落阙失，夫毫发不爽，神韵之超，刀法

之工，均与原碑无二。”两宋以来就有文人访碑的风尚，清初嵇峻喜捶拓了大量汉碑，开创了石刻摹图之法。但将古碑集刻于砚上，万承纪当为第一人。百汉碑砚的琢刻始于道光三年（1823），道光九年（1829）完成。其中，万承纪完成了选碑、选石、缩摹工作；王应绶则负责将汉碑拓片的缩摹本雕琢于砚背。

王应绶（1788~1841），字子若，江苏太仓人，“清初四王”中王原祁之玄孙，精于篆、隶、雕琢。张金铺《百汉碑砚集拓跋》称：“百汉碑研，太仓王子若应绶为南昌万郡守丈承纪作……郡守之甥也，是刻甫过半。肤施张侍郎井方督河江南，属子若足成之，以归乃氏嗣。”百汉碑砚一套百方，方方镌刻极工。王景淳《百汉碑砚集拓跋》赞道：“其制随砚形大小缩摹摹刻……具见古泽，迴殊常笔……此册合汉碑与砚式而为一，尤令嗜古者更赏赏心之助也。”百汉碑砚的造型丰富多彩，大小不一。多数砚边都刻有款，或“物勒工名”，或镌有碑帖流转及考证文字。其中，算形砚是斋主记述石经残字碑记砚，砚背有斋主签名。“正直碑砚”题款内容则直接刻于桃形砚背的汉碑刻面中心，非常别致。百汉碑砚“合汉碑与砚式而为一”不仅具有开创意义，还具有重要的碑帖学史料与文献价值。张金铺跋指出：碑砚大多数的摹本，是万承纪自家所藏碑拓，只有少量“假于它氏者”，因此“其与欧阳、洪、赵诸录及王氏萃编异者故多。”如“裴岑海祠纪功碑”砚、“西岳华山庙碑”砚、“西狹颂碑”的摹本就与流行碑本相差不多。而百汉碑砚的摹本又多是较早的旧拓缩摹，或选取最完者缩摹。

《百汉碑砚集拓》留存的大汉印记

山阴跳山摩崖石刻“山阴跳山摩崖石刻”，又称“大吉买山地记石刻”，位于浙江会稽跳山，刻于东汉章帝建初元年（76），是浙江现存最古之刻石。清陆增祥《八琼室金石补正》载：“拓本高四尺五分，广五尺五寸……字径七寸至尺余

不等。”刻石共22字，分上下两列，上列竖书“大吉”两字，下列分五行，每行四字：“昆弟六人，共买山地。建初元年，造此冢地。直三万钱。”记录了当时的土地买卖情况。现该石石质剥蚀，字口已趋浅平。阮元第三子阮福《两浙金石志补遗》载：“近年始为山阴杜氏所获，盖当时买地券文也。”即道光三年本地人杜春生访得。该刻石处汉隶发展中期，其书方体，篆意颇浓，笔画圆转，略显波磔，倚岩面随形布势，章法布局浑然严谨，疏密有致，字体大小参差，富于变化。清末汪鋈《十二砚斋金石过眼录》言：“书势古拙，乃西汉之遗。”杨守敬《寰宇贞石图录》亦缩印收入，20世纪日本二玄社《书迹名品集刊》也收入。

嵩山三阙石刻 阙为古代宫室、陵墓、庙观门前的特殊建筑，常呈对称形式分立于神道两旁，中间缺然，故称“阙”。汉代建于河南嵩山的太室阙、少室阙、开母庙三阙合称“嵩山三阙”，是我国现存最古的庙阙。太室阙位于嵩山太室山前中岳庙南，东西二阙，西阙之阳有大段隶书铭文，行间有界格。其他各面均满饰姿态生动的人物、车马、动植物等图案。其铭文隶书，篆意甚浓，圆润古朴，是传世汉代碑铭的精品。少室阙在少室山下，为少室山神庙神道阙，东汉安帝延光二年（123）颍川太守朱宠所建，形制与太室阙相仿。西阙之阳有二十行篆书阙铭。西阙之阴有体形方正、笔画方折的篆书题额“少室神道之阙”六字。东阙之阴有隶书题名四行。其他各面亦如太室阙满刻精美的画像——西人赛马、踢球、射猎、斗鸡、角力、与兽相逐等生活场景。现在因剥蚀较重，图案不甚清晰。可喜百汉碑研给我们留下了一些清晰的大汉影像，如驯象、逐鹿、杂技表演、白虎相争等。其篆铭宽博朴厚，气象恢宏，雄强朴茂，可与商彝、周鼎同日而语。开母庙阙位于万岁峰之开母庙前，开母庙本名启母庙，汉武帝为避景帝讳，改名开母庙。“百汉碑研”将其称为“圣母庙”更为得体。开母庙阙



图2 汉少室石阙碑砚拓



图3 汉“山阴跳山摩崖石刻”碑砚拓

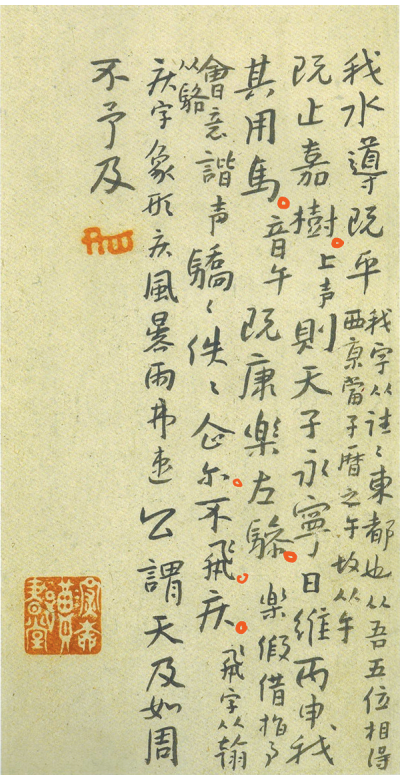
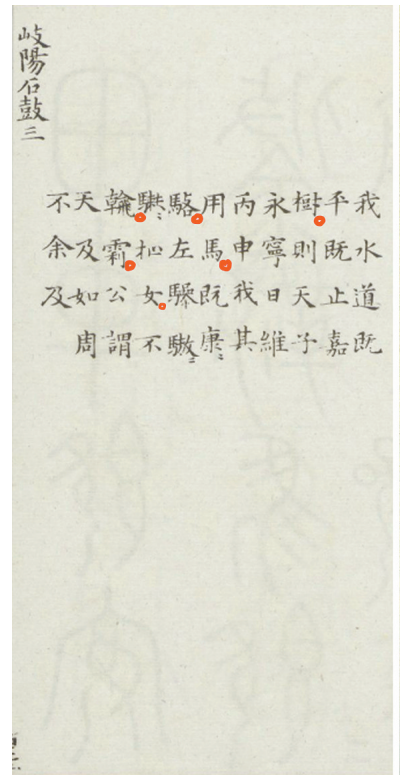
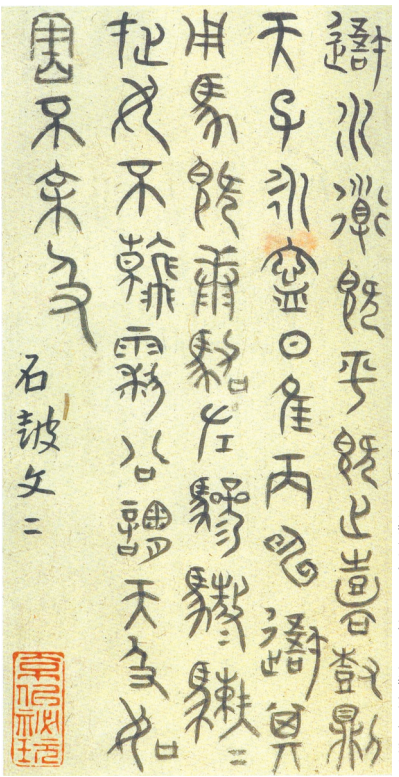
亦为东汉延光二年颍川太守朱宠所建。阙有篆书铭文，以颂扬夏禹治水 and 启母事迹，还有东汉灵帝熹平三年（174）刻隶书“嵩山清雨铭”。其他面亦有画像。杨守敬《平碑记》云：“汉隶之存于今者，多砖瓦之文，碑碣皆零星断石，惟《太室》《少室》《开母》三阙字数稍多，且雄劲古雅，自《琅邪台》漫漶不得其下笔之迹，应推此为篆书科律。世人以郑文宝《峯山碑》为从李斯出而奉为楷模，误矣。”除了书法，嵩山三阙200余幅精美的石刻像令人神往。据统计，有车马出行、宾客迎门、虎逐鹿、犬逐兔、比翼鸟、三足鸟、果下马、四神、羽人、楼阁、百戏、铺首、鸱鸢、宴饮、蹴鞠、月宫、狩猎、双蛇、吹奏、驯象、杂技、斗鸡、大象、骆驼、龙、羊、虎、柏等奇禽怪兽、神话故事以及贵族豪华奢侈的生活画面。

裴岑海祠纪功碑 东汉永和二年（137），敦煌太守裴岑率三千郡兵出击北匈奴，击败呼衍王，恢复了西域各部落人民的安定生活。当年，敦煌百姓建祠歌颂裴岑的战功，并刻立《裴岑海祠纪功碑》以纪其功。“纪功碑”原立于新疆巴里坤村郊，清雍正七年（1729），岳钟琪将碑移置将军府，后迁往巴里坤城外关帝庙筑亭，现藏于新疆维吾尔自治区博物馆。此碑字体系以篆入隶，圆润劲古厚，气势磅礴。字形较它碑为长，宽博大度，章法茂密。与《郃君》《石门》《西狹》刻石同属一路。“纪功碑”清初已经有拓，嵇峻《金石图》载《裴岑纪功碑》：“碑在绝域，拓摹者弗能到，好古之士罕觐焉。故自《集古录》以来，诸金石文字皆不载。予窃叹是碑以先汉法刻，超然独立于万里荒微之外，殊可惜亦可幸也。”汪中《容甫先生年谱》评：汉碑之存于世者，此为天下第一。“小楷之王”郭尚先评此碑为摹印篆，朴古遒爽，与《郃君》《杨孟文》《李翁》诸摩崖同类。方朔《枕经堂金石跋·卷二·汉敦煌太守裴岑纪功碑跋》评：“在篆隶之间，雄劲生辣，真有幸三千人擒王俘众气象。”“裴岑纪功碑”的拓本主要有三种：一是雍正初拓本，二是嘉庆、道光年间拓本，三是清末民初拓本。此研铭刻为雍正时初拓本，首行“惟”字左旁中竖笔未损渐变粗；“煌”字“火”旁右下一点未被石花连至右下。第五行“害”字右竖笔未损渐变。

《百汉碑砚集拓》是清代乾嘉学派中金石学的扛鼎之制，堪称中国砚文化、书法史与碑帖鉴藏史一朵光芒四射的奇葩。

《石鼓文》与八大山人

胡淑梅



与《历代钟鼎彝器款识释文》石拓对比

八大山人临《石鼓文》出自《石鼓文篆楷字册》。作于清康熙三十三年（1694），14开，纸本墨笔，纵17厘米，宽8.3厘米不等，江苏南京博物院藏。在《石鼓文篆楷字册》之前，八大山人的篆书作品不多，多见于题款，按时间顺序有：甲寅年（康熙十三年，1674）黄安平为他画《个山小像》上所题“个山小像”四字，甲子年（康熙二十三年，1684）《杂画册》第一开所书“八大山人”名款，以及《天光云景图册》（约在康熙三十五年，1696前后）上的篆书引首，清康熙三十三年（1694）《石鼓文篆楷字册》和壬午（康熙四十一年，1702）《松柏同春图》卷上的篆书引首。其中只有《石鼓文篆楷字册》可以称为篆书作品。八大山人篆书作品虽少，但篆书对他影响深远，且直接促使其书法风格的确立，因此分析其篆书作品对于了解八大山人书法风格具有重要意义。

在《石鼓文》之前，八大山人在书写楷、行、草书时，好用一些奇古难认之字，这些字多出自东汉许慎的《说文解字》中古篆的写法。自宋以来，金石学兴起，以能认善写古篆字视为博学，而八大山人的家族中，更不乏金石学家。八大山人的祖父朱多珩，汪世清《八大山人的家学》称其：“能诗工书，行草杂以古字”。八大山人的族叔朱谋珩是明代文学家、藏书家、金石学家，摹写和考释了当时认为三种最古老的文字《大禹碑》《石鼓文》《比干墓铭》。另一位族叔朱谋颉翻印了南宋金石学家薛尚功的《历代钟鼎彝器款识法帖》，这一版本至今仍是其最佳刊本。据书前自序朱谋颉于崇禎庚午年（1630）重金购得《历代钟鼎彝器款识法帖》木刻拓本真迹，得到此书后，朱谋颉不愿独擅其美，于崇禎六年（1633）将该书刊刻出版。八大山人幼承家学，因此对古篆的写法在其作品中随手拈来。

八大山人临《石鼓文》十面，每篇石鼓文后以行楷书写诗文注释，参考的是薛尚功的《历代钟鼎彝器款识法帖》。将八大山人临本与薛尚功的《历代钟鼎彝器款识法帖》第十七卷比较，可以发现，八大山人临写石鼓文即以朱谋颉翻刻的薛尚功《历代钟鼎彝器款识法帖》为范本。薛尚功《历代钟鼎彝器款识法帖》（以下简称《历代》）二十卷，集合496件夏商周至秦汉时期的铜器款识，

以及3件玉玺、1件玉琥、1件石磬、10件石鼓，共计511件古物铭文汇编而成，是宋代金石书中铜器铭文资料最丰富的一部，每件器物摹录铭文之后又附释文，因此具有经学、文字学与书法学多方面的价值，成为清代画家和学者学习和参考的范本。

石鼓文是我国较早的刻石文字，被称为“石刻之祖”，因石大形状似鼓而得名。鼓有十个，大小不一，高度和直径约二尺，每个石鼓文上面刻着一首四言诗。石鼓的发现，始于唐初，出土于陕西陈仓之野，故有“陈仓十碣”之称，又因在岐山之阳，也称“岐阳石鼓”。鼓上所刻文字，四字一句，延续了“诗经”的体例格式。文字内容最早被认为是记叙秦国君出猎的场面，故又称“猎碣”。

八大山人《临石鼓文》与原作风迥然有异。《石鼓文》体现了秦文化质朴雄浑的特点。体势方正丰厚，用笔起止均为藏锋，圆融浑劲，结体促长伸短，均匀适中。古茂雄秀，冠绝古今。八大山人临《石鼓文》，在忠实于法帖中字架结构的同时，没有囿于篆书笔法，粗细均匀，圆起圆收，而是用行草的书写速度写就，行笔流畅，任意挥洒，因此兼有小篆婉转圆润的特点和行草书生动活泼的气息。具体表现在他一方面是笔法转变刀法，任意自然，在快速行笔中完成了用笔上丰富的变化，形成了浑然的气势；另一方面在字的结构上也摆脱了石鼓文整齐方正、均衡对称的特点，字体大小错落，笔画少的字形小，如石鼓文之二中（图1），“止”“子”“日”与字形繁复的“鹜”大小相差很大；在结体上，改变石鼓文字体结构左右均等的特点，自然呈现八大山人行草书中结体左短右长、左下角的留白的特点，如“物”“磬”等字整体布局参差错落，疏密有致。全文行笔流畅，任意挥洒，因此兼有小篆婉转圆润的特点和行草书生动活泼的气息。

八大山人在每篇石鼓文之后另附释文，所写释文在《历代》释文基础上做了很多考订。如石鼓文之二释文中（图2），“疾”：从辵，疾声，象形。疾风暴雨弗速。“駉”：八大山人改为“乐”；“乐”：假借指事会意谐声，从辵，从“树”：上声。“马”：音午。“女”改为“而”，“女”和“而”的篆书写法不同，熟悉金石学的不会混淆，这应是八大山人考

虑到经过刊刻的铭文与古器上的真铭之间存有差异，如再经过翻刻，尤其是以抄本为底本的翻刻本，所存差距更远。所以他依据铭文内容对篆文作出了自己的解释。八大山人对《历代》释文进行了考订，表明他对金石学有很高的造诣。从《历代钟鼎彝器款识法帖》成书的南宋绍兴十四年（1144）到八大山人写此《石鼓文》的清康熙三十三年（1694），历经500余年，金石学发展更加完善，因此八大山人对释文有异见处改之，空白处补之，音异处注之。这样细致地临写研究，表明八大山人对《石鼓文》的喜爱，这也解释了他为何最终将小篆笔法创造性地运用于行草书直接促使其书风的确立。

八大晚年的书法作品以行书居多，他的行草书借鉴各家之长，融会贯通而自成一家，世称“八大体”。在他的行草书作品中，特别是一些大字立轴，常带有篆书的笔法特征，最典型的是中锋用笔。中锋圆润，省略提按，雄厚婉约，浑厚多姿，笔锋在转向、弯曲、自由滑动的过程中完成了丰富的变化。此外，篆书中转折的圆转行笔等特点，也都反映在八大山人的行草书作品的笔法中。在一些以竖收笔的字中，最后一竖故意拉长，并带有不经意弯曲，这种典型的篆书笔法，苍劲中带有一股柔韧感。与他所画荷花花茎的笔法有异曲同工之妙，正是书法兼之画法。

《石鼓文》集大篆之成，开小篆之先河，在书法史上具有承前启后的作用，且具有极高的艺术价值。唐代张怀瓘《书断》赞云：“体象卓然，殊今异古。落落珠玉，仓颉之嗣，小篆之祖，以名称书，遗迹石鼓。”唐韩愈在《石鼓歌》中写道：“鸾翔凤翥众仙下，珊瑚碧树交枝柯。金绳铁索锁钮柱，古鼎跃水龙腾梭。”以鸾翔凤翥、珊瑚碧树、金绳铁索、古鼎跃水形容《石鼓文》之美。石鼓本为历代书家视为学习篆书的“书家第一法则”，学者无不临习，得益于石鼓文的书法家众多。《石鼓文》和所有书法范本一样，因学者审美、观察、理解能力的差异，师法相同而结果各异，八大山人以笔意刀，遗神取貌的“写意石鼓”独辟蹊径，他通过临习《石鼓文》将篆体的笔法、结字和“错落”之趣运用于行草书，并以他对形式的敏感及创新成为后人学习的典范。



图4

（上接5版）

《人民胜利万岁》内容说明与幕前献词（图2）该文物为10月2日第三场演出所使用，对开4页，长13.1厘米，宽19.1厘米，纸张泛黄，第1页为幕前献词，第2至第4页为每段歌舞的导演及内容说明。

光未然在幕前献词中写道：“人民政治协商会议开幕了，新中国诞生了，全国人民欢欣鼓舞。我们为了祝贺人民解放战争和人民革命的伟大胜利，迎接中华人民共和国的诞生，表现人民胜利的愉快和建设新国家的坚强信心，特编排了这部《人民胜利万岁》大歌舞。”人民自豪着“独立、民主、和平、统一、富强，这些美好的概念，已经变成或正在变成可以触摸的活生生的新事物了。”这是中国人民长久梦想着的，在中国历史上从没出现过的新事物。

内容说明简要介绍了每段歌舞所表达的主题内涵，包括人民群众热烈庆祝人民政治协商会议的顺利召开与中华人民共和国成立；解放区肃反运动、工农同志对前线夺取战争胜利的支援与拥护；中国人民努力创造一个工业化的新国家、解放台湾、解放西藏，与全世界人民紧密团结，保卫世界持久和平的信心与决心；祝愿民主中国万年等。胡沙谈及人民胜利万岁创作经过时说：“我们要研究中国人民这样神速的胜利的原因：那是由于在无阶级领导下中国人民长期的艰苦奋斗、国际的援助、人民解放军的胜利进军、工人农民们奋不顾身的支持前线、毛主席英明的领导，各民主党派、各民族空前的大团结、在毛主席旗帜下继续胜利前进等。”《人民胜利万岁》大歌舞将各种胜利因素与人民愿望巧妙融合，更强化了其大众化、民族化、革命化特征，有效巩固了新中国人民建设国家的凝聚力与战斗力。

戴爱莲参与编导的《人民胜利万岁》剧照 这是著名舞蹈家戴爱莲参与编导的两段舞蹈的系列剧照。其中包括：《庆祝胜利》剧照（图3）和《在毛泽东的旗帜下，胜利前进》剧照（图4）。

戴爱莲（1916~2006），祖籍广东省新会县，中国共产党优秀党员，舞蹈家、教育家，中国当代舞蹈史上的开拓者，被誉为“中国当代舞蹈艺术之母”。1937年抗日战争爆发后，戴爱莲在英国伦敦多次义演筹集资金，支援祖国抗战。1940年戴爱莲回国后，先后担任华三舞蹈队队长、中华全国舞蹈工作者协会主席、北京舞蹈学校校长等职。这一时期，周恩来和邓颖超等同志鼓励她向民间学习，努力发展中国民族舞蹈事业。在他



图3



图3

们的影响下，戴爱莲积极践行党的文艺思想——民族性、革命性、群众性。

在工作中戴爱莲反复强调“搞自己的文化，要爱自己的国家，要爱自己的人民，要爱自己的文化。”在这一舞蹈思想的指引之下，《人民胜利万岁》中的几个节目是直接或间接的根据民族或民间素材加以改编而成，如《庆祝人民政协》根据东北秧歌改编，《献花祝捷》中走花灯则根据陕北民间舞蹈改编而来。以人民群众所创造并且喜闻乐见的艺术形式赋予了整场歌舞更强烈的中国气派与中国色彩。此外，戴爱莲还在《红旗飘扬》与她个人独舞部分将一些西方舞蹈元素融合到本民族舞蹈艺术之中进行全新的展示，胡沙对此评价：“我们认为很合适，并未被它束缚，观众并不觉得不协调，因为她适当地表现了内容，并和秧歌舞融合在一起了。”戴爱莲以这些素材，为舞台描绘出中国现代舞新蓝图。

《人民胜利万岁》是在中国人民解放战争取得重要胜利、第一次大会确立人民文艺路线、人民政协第一届全体会议胜利召开、新中国即将成立的多重背景之下创作的大型歌舞，首开以大型歌舞书写中国共产党奋斗历史的先河。

如今，《人民胜利万岁》系列文物已成为新中国诞生的重要历史见证物，带我们回溯中国人民政治协商会议第一届全体会议的生动历史瞬间。让我们既感受到新中国成立之际这场歌舞带给人民的强大力量与巨大信心，也更加深入了解中共中央在香山筹备新政协、筹建新中国的光辉历史。