

阮



“传国御玺”辨



传国御玺：受命于天，既寿永昌

初治篆刻史，除了古玺汉印明清篆刻以外，以为治史当跳出实践家的技术视野之外，故而对隋唐宋官印特别在意。九十年代的1992年，应上海书画出版社卢辅圣总编辑，曾经写过一部《篆刻艺术纵横谈》约20万言，其中特别列出“印制”一章，详述历代玺印制度包括古代御玺直到唐宋官印乃至清宫康熙乾隆三代御玺再到民国时“大总统玺”种种，与通常的“篆刻”思维不同而有新的切入点，自以为当时在诸种篆刻普及技法书籍中，是眼界较开阔立意较学术的一种。

古代最被关注的，当然是传国御玺。它是皇权的象征。《三国演义》有“十八路诸侯讨董卓”的回目，长沙太守孙坚率先攻入洛阳，从井中宫女尸体锦囊中找到传国御玺，即准备返兵回乡做皇帝梦，但为袁术、袁绍兄弟侦破拦截，逼他交出传国御玺，是一段曲折离奇的演义故事，但其实史有详记，并非全是虚构。更早的故事，则可追溯到春秋时代楚国卞和献荆山玉于楚厉王，被刖左足；又献璞于楚武王，仍被指为石，又被刖右足，直到楚文王时才真正认识到所献为绝世美玉，遂命名为“和氏璧”。据说秦王得知赵国得“和氏璧”，意欲豪夺之，口称愿以十五座城池换之，蔺相如不辱使命，“完璧归赵”的掌故，是人尽皆知的。

史载秦始皇统一六国奄有天下，以和氏璧剖为传国御玺，丞相李斯奉命篆文“受命于天，既寿永昌”，作鸟虫篆文。刘邦先入关中，秦子婴献此天子玺求降，遂为刘邦所得，储汉初长乐宫，至王莽篡汉，逼太后交出传国御玺，孝元太后怒斥并掷御玺于地，玉折其一角，后以金镶补。王莽败后，汉光武帝刘秀

辗转得之，其后才有三国孙坚入洛阳而于井中得此传国御玺之事。魏晋南北朝时期，为争夺御玺而处心积虑大起兵戈之事多见。如东晋司马氏、西燕慕容氏，姚秦诸朝皆有自刻御玺之举。而传国御玺，一说后唐唐帝持传国御玺登楼自焚，遂失所在；另一则传言元末由元顺帝或某一元将带人沙漠，总之，众说纷纭，莫衷一是。至清入主中原，更有后金皇太极得此传国御玺，遂改“金”为“清”，清初皇宫藏御玺39方，其中作为传国御玺者，但连乾隆皇帝自己也不相信，认为是赝品。可见其承传有多么混乱，但就现在大家都认为的“受命于天既寿永昌”鸟虫篆御玺而言，最早不会早于明代仿制。因为春秋战国至秦汉，尚无纸张，在竹木简上钤印于封泥均不会是大印，而

其时也不会有朱砂印泥。更就文字而言，诸体鸟虫杂篆都是后代花体美术字的思维，根本不入先秦格式。沙孟海师以考古科学家的睿智眼光头脑，在其大著《印学史》中，引用了一方“皇帝信玺”封泥原物，相对更为可靠。但细审之，其文字既非花体杂篆美术字，印制也不偏大而是正常的2—3厘米尺寸，可方便在通用的竹木简泥封钤用，即使玉印或可略大，也应该在情理之内而已。

——自秦始皇得蓝田玉以为玺以后传用之。自是巧争力取，谓得此足已受命，而不知受命以德，不以玺也！故求之不得，则伪造以欺人，得之则君臣色喜，以夸示于天下，是皆貽笑千载。（《明史·舆服志·皇帝宝玺》）

——会典所不载者，复有受命于天既受永昌一玺，不知何时附藏殿内，反置之正中。按其词虽类古所传秦玺，而篆文拙俗，非李斯虫鸟之旧明甚……若论宝，无非秦玺，既真秦玺，亦何足贵？乾隆三年，高斌督河时奏进属员浚宝应河所得玉玺，古泽可爱，又与《辍耕录》载蔡仲平本颇合。朕谓此好事者仿刻所为，贮之别殿，视为玩好旧物而已。夫秦玺煨烬，古人论之详矣，即使尚存，政、斯之物，何得与本朝传宝同贻？于义未当。（乾隆御制《国朝传宝记》）

每朝都有御玺者以讨圣眷，但其实皇上心里十分明白。伪造欺人，好事所为，明清两代同一调门，正见出这传国御玺的名头太大，外行总是围绕它转圈圈。而生造谱系，以示流传有据，亦是古代文献真伪正讹难以分辨之大弊。文学史绘史书史法甚至至是笔法流史当然还有御玺传递史，无不如此。观此，不禁想起了民国史学大师顾颉刚的史观精论：“累层地建造起来的‘中国史’；著者愈后出，历史愈往前。信然！”



《怎样鉴定书画》标志着中国书画鉴定观念的现代转型



文/林如

张珩及其《怎样鉴定书画》在中国书画鉴定史上的影响是巨大的，它可以说是一次历史性的超越。与民国时期吴湖帆、黄宾虹、赵汝珍等书画鉴定家相比，张珩的优势在于：对鉴定理论的构建有相对宏观和科学系统的把握，在理论叙述上有一定的主次层次和逻辑关系，所谓现代理论体系意义上的概论性书画鉴定理论，其特点正在于此；并且概论性的书画鉴定理论构建中涉及的综合鉴定方法，在张珩具体的书画鉴定实践中也有所体现。吴湖帆与黄宾虹的书画鉴定理论显然更倾向于古代书论画论的随感和札记叙述方式，在现代理论的规范性和系统性方面远远没有达到张珩的高度。赵汝珍虽然率先提出书画鉴定的多种判断依据和方法，但其内在之主次、逻辑关系并不明显，在鉴定作品的具体实践中表现也并不充分，它无法成为书画鉴定理论的一种典型模式。当然，张珩《怎样鉴定书画》理论成果的进步除了归功于鉴定家个人的努力和创造，时代学术观念的进步对个人所带来的积极影响也不容忽视。

张珩对中国书画鉴定的贡献不但表现在具体的鉴定方法上和理论研究的建树上，甚至对于整个书画鉴定的观念模式而言，都是一种质的转变。我们不难发现，后来的书画鉴定概论性的理论成果大都没有脱离张珩的理论模式，较早的如徐邦达《古书画鉴定概论》、王以坤《书画鉴定简述》（重编后改名《古书画鉴定法》，江苏古籍出版社，2001年5月）都以此为范本，只是有所增减，大致内容都出于此。其他如谢稚柳等书画鉴定家虽然没有概论性的理论著作，但他所称之为“内在依据”和“旁证”，徐邦达称之为“主要方面”和“次要方面”等内容，都源于张珩的《怎样鉴定书画》中的书画鉴定主辅依据理论，论精神实质并无根本差别。今天的许多概论类书画鉴定著述，也仍然不能脱离这种模式，由此足见它的影响力所在。

当然，张珩的鉴定方法和理论体系在今天看来，也同样存在着时代的局限性，比如概论性的书画鉴定理论虽然讲求科学的学理与方法，但也只是对书画鉴定学方法的粗略描述，在书画鉴定中一旦发生方法的异同讨论与具体的争执，它的解决矛盾的证明能力还是比较缺乏。这在现代的许多鉴定学派争论事件中已经得到了印证。尽管如此，不可否认的是，《怎样鉴定书画》是中国书画鉴定史上第一部用现代科学体例专论书画鉴定方法的著作，它将中国书画鉴定方法与理论研究推进到一个新阶段，标志着中国书画鉴定观念的现代转型。

而张珩，当然应该被推为中国书画鉴定走向学科化的第一代里程碑式的人物。



古今鉴藏文献摘录

编/蔡思超

前代书画，传历至今，未有不残脱者。苟欲改装，如病笃延医。医善则随手而起，医不善随剂而毙，所谓不药当中医。不遇良工，宁存故物。嗟夫！上品名迹，视之匪轻，邦家用以华国。艺术尊之为师，师犹父也。为人子者，不可不知医，宝书画不可不究装潢。

——明·周嘉胄《装潢志·古迹重装如病延医》

六朝名画横卷，用克丝作楼台锦襍，青丝笔文锦里，次等用碧鸾绫里，白大鸾绫引首，高丽纸，出等白玉碾花轴。六朝名画挂轴，用皂鸾绫上下襍，碧鸾绫托襍全轴，檀香轴杆，上等玉轴。唐五代画横卷皇朝名画同，用曲水紫锦襍，碧鸾绫里，白鸾绫引首，玉轴，或玛瑙轴内下等并卷本用皂襍杂色轴，罽纸障。唐五代皇朝等名画挂轴，并同六朝装襍，轴头旋取首。

——宋·周密《齐东野语·卷六·绍兴御府书画式》

赵子昂问钱舜举曰：“如何是士大夫画？”舜举答曰：“隶家画也。”子昂曰：“然，余观唐之王维，宋之李成、郭熙、李伯时，皆高尚士大夫所画，与物传神，尽其妙也。近世作士大夫画者，其谬甚矣。”

——明·唐寅《六如画谱·士大夫画》

老王说社史

山川雨露图书室(上)

走进西泠印社山门，沿弯石径拾级而上，可望见山腰间的“山川雨露图书室”匾额熠熠生光。据考，该匾名来自清代著名书法家、金石学家翁方纲《常熟道遥游》：“山川雨露图书室；风月琴樽水竹居。”常熟虞山道遥游内旧有严公阁，为明嘉靖年间大学士严讷读书处，花开四季，茂林修竹，风景怡人。西泠印社将之原作改为匾额悬于门楣，植修于庭前，则赋予了它新的内涵。

山川雨露图书室此前有文多说是建于壬子年(1912年)，包括《西泠印社志稿》也是这么说的。其实不然，从目前社存捐献清单来看，早期西泠印社先后发动过数次资金及实物的捐献，由此开始了第一次较大规模的基本建设。初建仰贤亭之后，也就是清宣统二年(1910年)七月，由叶为铭监视，一个叫徐有生的包工头承揽开建的山川雨露图书室，“西泠印社新建厅厅四间，计三间一丈三尺，左边一间八尺。每间三椽共计十二椽。”至八月中秋完工。

这是西泠印社的第二处建筑。



近百枚铜印珍品精彩亮相 朱炳仁铜印篆刻艺术展开幕

本报讯(记者 夏琳)2月2日，位于西子湖畔的中国印学博物馆，近百枚铜印珍品精彩亮相。这是朱炳仁第一次正式对外展示铜印，也是西泠印社成立以来第一次举办铜印个展。年后还将在中国印学博物馆举办本次展览座谈会。



朱炳仁突破铜印传统的制作技艺，创立了随机熔铸工艺，创作出了残缺美、沧桑美与梦幻美共存的“山水铜印”。山水铜印集熔铜艺术与金石篆刻艺术之大成，具有丰富的高山流水肌理纹，印纽的形状千姿百态，每一枚都是浑然天成不可复制的。本次展出的铜印分为机构大印、杭州话印、肖像印、名人印、闲章等五大类。机构大印是朱炳仁先生特为故宫博物院、寺庙等机构量身铸造的铜印，大气恢弘；杭州话印，以杭州方言俚语入印，诙谐有趣；肖像印，以各国领导人肖像入印，富有时代意义；名人印，是朱炳仁先生特为社会各界名流而做；闲章部分，有福祿寿吉万金之吉言等。

展览持续至2月28日。

谈雍、乾两朝御瓷的优劣

文/蔡暄民

乾隆早期御瓷比雍正差？

清朝康、雍、乾三代是中国陶瓷发展的鼎盛期，集历代古瓷工艺之大成，而三代中又以雍正朝为顶峰，到了乾隆朝初期则略有下降的趋势，那原因何在呢？我们先从被誉为“瓷中皇后”的画珐琅瓷中，探寻其内在的根源。有人说，这与雍正帝对官窑瓷烧制的亲力亲为有关，这只能说到了很小的一部分，因为乾隆帝对官窑器烧造的重视程度也是事必躬亲的。我们从清宫档案不难找到此类记载：乾隆六年四月十二日唐英被责问“烧造上色之瓷器甚糙，釉水不好，瓷器内亦有破的，著怡亲王寄自唐英。”足见乾隆帝对御窑瓷的烧造过问亦十分细致，连上色和釉水都点到了。那为什么烧制出来的作品仍不及雍正时？以珐琅彩为例，雍正时画珐琅的画师都是当时风靡画坛的一流高手，如戴恒、唐岱、贺金坤、汤振基、邹文玉等，因此使绘在瓷胎上的画达到了蝶有绒毛，花含露珠之精绝。而乾隆时，这些高手竟移作他用，倒不是将这些画珐琅师贬谪了，而是将他们纷纷提升，以致“乾隆元年四月十四日，催总默承峨为画珐琅人不足用，另欲将画珐琅画人张维奇情商进内当差，照例行取钱粮，每月工合银五两，二八月衣服银八两，回明内大臣海望，监察御史沈翰，外郎三音保准行。欽此。”乾隆元年不但画珐琅缺人，在烧珐琅方面也换了新人：“乾隆元年三月十七日，首领吴书来说，乾清宫苏培盛、交小太监何德禄、王成祥、杨如福、魏青奇四名，传旨，着给

珐琅作，与烧珐琅。欽此。”可见竟然将这些小太监也用上了，其烧制质量自然不能与雍正时同日而语。

乾隆下这样的御旨，是提升原班画珐琅画师后，突然发现画珐琅人缺了，故立即下旨着内务府招新人补充，在他看来仿佛画珐琅器不必非要全国一流的宫廷画师，只要有相当高超的水平即可。而事实上，如此一调换，直接造成瓷胎画珐琅器的水平下降。我们可以从瓶碗上看出，雍、乾之间珐琅器上绘画水平的高低差异。比如同样画奇石，雍正的宫廷画师运用国画的皴法和细笔勾勒，精细地表现出奇石的立体效果，而乾隆时的画师，只是将笔由山顶整片深抹下来，甚至用石青色简单地分出些浓淡而已。就是在诗词的钤印上，乾隆时也不及雍正时讲究，多用红彩代替了红料。一对比，立分高下。另外，一个更为直接的原因：雍正时，珐琅彩瓷是先由景德镇烧好素胎后运京中，交由造办处，等宫廷画师绘成后，送如意宫，怡亲王府和颐和园小窑烧制而成。加之雍正帝亲自参与，任何人不敢草率为之。到了乾隆时，宫中珐琅彩瓷移交景德镇烧制完成。清宫档案中有记载“乾隆三年六月二十五日，太监高玉交瓷器一百七十四件，传旨交与烧造瓷器处唐英……再五彩珐琅瓷五寸瓷碟一件，五彩珐琅暗八仙瓷碗一件收小些也烧造。”

弹劾追责之下 乾隆御瓷又有惊世之作

移交景德镇，交唐英督烧，照例质量也不会下降多少。唐英艺术素养非常高，既是个绘画能手，又是制瓷高人，

有学者说他是因为由员升为官后志得意满，业务上松懈所致，此观点值得商榷。因唐英在乾隆七年曾上书要朝廷免去其“九江关务”一职，希望自己专职督烧御瓷，足见他并非将官职看得很重，骄愈一说经不起推敲！他一再遭到乾隆的查问，如前面所述的色和釉的问外，同月又被更严厉的追查，“唐英钦奉硃批，不但去年，数年以来，所烧造者远逊雍正年间所烧造，且汝从未奏销。旨到可即将雍正十一、十二、十三年等，所费几何？所得几何？乾隆元年五年所费几何，所得几何？——查明造册奏闻查，仍缮清单奏闻。”

用词之严厉快到弹劾追责的程度了。其实唐英哪敢懈怠？他做事历来谨小慎微，克勤克俭，这主要是由于御窑厂协造一职屡屡更换之故，而更为主要的原因，此时唐英主抓税务，陶器竟然为次了，一年只去景德镇两次。自己不能自始至终亲历其间，质量上出现问题是很正常的。唐英再有能耐，靠遥向指挥必然不如意。加之具体掌管烧造的人，即工厂的厂长一职，无固定人员，运作自然松懈，产品质量必定无法保证。皇帝的追责，唐英何敢申辩，只好强吞苦涩，直到乾隆六年十二月，一个名为老格的督窑员继承协造一职后，情况才有了改观。所以，乾隆八年之前的御瓷无论从形制或纹饰基本都参照雍正时的产品，少有创新之作。直到乾隆八年至乾隆二十年唐英退休，在老格和另一帮手六十三的共同努力下，又创造出了很多惊世之作！将景德镇的官窑又提升到了一个新的高度！被《饮流者说瓷》中提到的落“古月轩”款的珐琅彩瓷应该是乾隆八年后唐英、老格、六十三合力研烧的精品，不输给雍正时



的瓷胎画珐琅器。

以上是乾隆早期御窑质量不及雍正朝的种种原因所在。至于现在坊间流传的一些落有“乾隆年製”和“雍正年製”底款的珐琅彩瓷大多是民国时期所仿，上世纪五十年代为出口创汇也仿了一些，近十几年景德镇新仿的更多，但仿品和雍乾时的真品比，除了珐琅料的质的区别外，主要是画工远远到了不了雍正时的水平，具体就不在此文中赘述了。