

陶子麟刻《方言》及其相关问题

郭立暄

民国初年,傅增湘收得宋庆元六年(1200)浔阳郡斋刻本《輶轩使者绝代语释别国方言》(以下简称《方言》),请当时的名手陶子麟精摹付刊。这段经历从过程到结局都有出人意料的地方,为理解我国清末民初翻刻(主要指以宋元本摹真为目标的翻刻,又称覆刻或影刻)的情况提供了一个很好的切入点。今试述如下。

一

宋刻本《方言》旧为盛昱郁华阁藏书。王懿荣曾向盛昱借来影写翻刻,持以示人,却被讥为“字如翰苑官体书”^①,王氏遂匿不示人。这部宋本后归傅增湘,傅氏先委托董康寄日本小林忠治氏制珂罗版百部,又请缪荃孙督陶子麟精摹付刊。不料陶氏刻出的本子比王氏本好不到哪里去,原本开版具有典型的宋江西刻本面貌,陶刻不但字体风格相去甚远,还将原本的四周双边刻成了左右双边。

傅增湘对于宋刻本(包括形式和文字内容)作过长期细致的研究,对其字体的地域特点有深入理解。当时的版本研究论及宋本字体,多局限于浙本、建本、蜀本,对江西刻本几乎没有涉及。而傅氏却已多次指出所见宋版从字体上看当是“江右刊本”^②、“于江西为近”,可以说,宋江西刻本是他最有个人研究心得的领域。对于陶子麟所刻的这个完全没有传达出原本时间、地域特点的翻本,他的第一反应显然是不接受。他在给缪荃孙的一通信札中这样写道:

前奉手教,知前书有开罪之处,悚惕万分,迟回再四,未敢遽答,非故迟滞,实恐措辞再有失当,益以重晚之咎也。……至刻书一层,晚前函亦只及陶刻之不合意,并未言《方言》之不用,只言将来拟令北方匠人试刻(亦指他书而言),意欲别开一派,不过悬想之词,固未尝刻,亦未尝有匠人,以其皆在不可知之数耳!……此书既刻成,万无不要之理,且留此别行,亦未

①傅增湘:《藏园群书题记》卷一,上海古籍出版社,1989年,第48页。

②傅增湘:《藏园群书经眼录》,中华书局,2009年,第422页。

尝不可。原书既在敝处，亦未便将刻板奉让，仍乞通知前途将刻值算清，以便归款。^①

根据此札的文意，傅氏此前应该有信给缪荃孙，对陶子麟刻本表示不满，并隐隐流露出想在北方重觅匠人另翻一本的意思，结果引起缪氏不快，误以为傅氏不愿支付刻资。傅氏不得已再作此札，曲为解释。

二

说到这里，需要介绍一下陶子麟其人。陶氏为湖北黄冈人，生于清咸丰七年（1857），卒于民国十七年（1928）^②，清末民初四大著名刻工之一。设书肆于武昌，以摹刻宋元旧本（或依据宋元本的影抄本）闻名。他曾为当时许多藏书家刊刻图书，如为刘世珩刻《玉海堂影宋丛书》，为徐乃昌刻《随庵徐氏丛书》初编、二编、《玉台新咏》、《徐公文集》，为缪荃孙刻《对雨楼丛书》，为张钧衡刻《择是居丛书》，为董康刻《诵芬室丛刊》初编、二编，为刘承幹刻《影宋四史》等。

目前所知最早的陶子麟刻书，是他为湖北崇文书局翻刻的《李太白文集》^③。该本内封面题“光绪纪元夏月湖北崇文书局开雕”，知该本刻在清光绪元年（1875）。传世印本有初印、后印之别：初印本《总目》后有“陶子麟镌字”字样，版心镌刻工名，后印本铲去刻工名及陶氏刻款。初印本版心下提供的刻工姓名，除陶子麟外，尚有陶雨麟、陶仓郎、陶长发、陶古君、陶云山、陶子林、陶光照、陶炳焜、陶心田、陶雨轩、陶万富、陶少三、陶少卿、陶小山、三山、锦章、焕兰、采（彩）臣、怡卿、彝卿、祥惟、焕芝、小香、长法、宗元、林行松等，这些人应该都是陶氏书坊的刻工，陶子麟与他们是雇主与职员的关系。陶子麟的名字镌刻在卷一首叶版心下，我们知道，开卷首叶是门面，一般由技艺精湛的刻工来操刀。从过去手工业作坊的一般情况来推测，这些刻工与陶子麟可能还有徒弟与师傅这层关系，他们的刀法都是陶氏传授的，所以能使全书风格保持一致。

陶子麟雇用的写手，以其同乡饶星舫最为著名。陶氏宣统元年（1909）刻《东坡七集》的《续集》目录后有“黄冈饶星舫影写、陶子麟摹镌”一行，这是二人合作的最早记录。此后，二人又分工协作，为刘承幹写刻了《邠州石室录》、《影宋四史》等。

三

陶子麟将傅增湘交付的宋本刻得如此走样，无疑是令人惊讶的。要知道，

①傅增湘致缪荃孙第九札，《艺风堂友朋书札》，第580页。

②王海刚：《近代黄冈陶氏刻书考略》，《出版科学》2007年第6期。

③王海刚文按年份列举了陶子麟刻书，但遗漏者尚有不少。其所列第一种是光绪三年（1877）为杨守敬刻的《楷法溯源》，实则《李太白文集》刻年更在《楷法溯源》之前。

他可是清末民初影摹宋元旧本最著名的刻工之一，承接的客户几乎涵盖了当时最有名的刻书家。他的刻书基本反映了当时的最高水平。这就产生了一个疑问，《方言》与翻刻底本面貌偏离，究竟是陶氏偶然有失水准的个别现象，还是他翻刻古书的普遍现象？

陶氏摹刻所用的底本，字体风格有显著的差异：他为徐乃昌刻《徐公文集》，从南宋前期明州本翻出，原本是方严的欧体；为缪荃孙刻《宾退录》，从影抄宋书棚本翻出，原本是方整的欧体；为张钧衡刻《唐书艺文志》，从南宋中期建安魏仲立宅本翻出，原本是峭厉的柳体；为张钧衡刻《反离骚》，从南宋江西刻本翻出（张钧衡作“宋尹家书籍铺刻本”，系误鉴），原本字体在颜、柳之间；为徐乃昌刻《白虎通德论》、《风俗通义》，从元大德本翻出，原本字体稍大，方中略带圆；为端方刻《东坡七集》，从明成化程宗吉州刻本翻出，原本字作赵孟頫体，稍显粗率。这些书一经陶氏翻刻，架子还在，但普遍字口锋芒毕露，有些变味儿。陶氏为傅增湘刻的《方言》，其实就属于这种风格。可见，在陶氏翻刻中，《方言》的摹刻失真并不是偶然失手。

傅增湘给缪荃孙的另一封信中谈到陶子麟的刻书风格：

《方言》须力求浑朴，诚如高论。近在式之（章钰）处得见尊刊《宾退录》，亦嫌写样纯是陶派笔意，殊欠古雅，恐写字人未多见古刻耳。^①

按此札写在《方言》未开刻之前。傅氏提到所谓“陶派笔意”，应该就是指上文提到的那种锋芒毕露的字体。

以上材料提示我们，陶氏刻书普遍存在脱离底本原貌、自成一体倾向。不仅我们现在有这种感觉，当时的刻书家也有类似的评价。比如吴昌绶曾说：“陶子麟所刻太标致，已成一派”^②，说的也是这个意思。

四

雕版印刷的操作环节主要有写、刻两项，陶刻出现走样，追究起来，写手与刻工中，哪一方应承担更大的责任呢？

陶子麟书坊的写刻或许未称完美，但他们的技术不至于差到每刻一书必走样的地步。举《对雨楼丛书》本《宾退录》（书版后汇入张钧衡《择是居丛书》）为例，该书底本有清黄丕烈、王芑孙手书跋尾，陶氏依样上版，传达出了原迹的面貌。当然，黄、王二人的手迹带有行草的意味，相比正文的楷书要容易刻一些，但这至少可以说明，陶氏还是具备刻书的专业素养的。

与陶子麟合作的写手，最著名的是饶星舫。从实物考察，饶氏的写样还是存在一定问题的。由他写样的《东坡七集》的字体就与原本差异不小，字体棱角分明，失去原本流丽的韵味。吴昌绶翻刻明正德陆元大刻本《花间集》很可

^①傅增湘致缪荃孙第四札，《艺风堂友朋书札》，第577页。

^②吴昌绶致缪荃孙第四十四札，《艺风堂友朋书札》，第869页。

能也由饶星舫写样^①，虽刊刻不苟，而古雅不足，与《东坡七集》有类似的毛病。民国八年，刘承幹氏嘉业堂将宋绍兴淮南西路转运司刻元明递修本《史记集解》翻刻行世，由饶氏写样上版，卷末镌有“黄冈饶星舫影写，自乙卯夏至丙辰秋书竟”字样。乙卯为民国四年，丙辰为民国五年，饶氏写样用时长达一年有馀，可谓用心了。但对照原本，仍然不象。原本有原版、补版之分，且补版过多次，绍兴原版字体浑厚端凝，南宋中期补版字体方整，元补版字体圆活，明补版字体软弱，各自不同，而刘刻自首彻尾，书体一致，为陶派固有面目。这些证据提醒我们，陶子麟刻书“太标致”的风格，可能与饶星舫的写样有直接关系。

假设在刻书过程中，写手在摹真上没有出现问题，是刻工的有意加工导致走样，那么，应该出现如下情况：陶子麟所刻诸书，尽管由不同的写手写样，字体刀法却能保持风格的绝对一致性，且无一例外。但事实并非如此。陶子麟所刻书中，字体棱角分明的居多，但并不是没有例外。他为刘世珩刻的《大戴礼记》，从元至正十四年（1354）刘贞嘉兴路儒学刻本翻出，原本字仿赵孟頫体，陶氏所翻本初看大体相似，细审则较原本更为秀逸，与上举各本的锋芒毕露不同。同仁仲威先生提出，陶刻《大戴礼记》书体唐碑的意味很浓，接近《王居士塔铭》。从字体看，该书很可能并不是由饶星舫来写样的。

同为陶子麟刻书，写手发生变化，刻出的风格也随之变化，这只能说明，刻工是忠实于写样的，并没有擅自作加工。如果以上推断成立，那么，写手就应该为翻刻古书走样负有更大的责任。

五

写手、刻工的摹刻失真，可能是受到以下几方面因素的影响：

1. 素养

陶子麟所翻刻的底本几乎包括了南宋至明初的各种时代、地域风格，写手、刻工要将这些风格原汁原味地表达出来，没有对版刻字体形态规律的一定了解，很难做到。傅增湘认为缪荃孙刻《宾退录》的写样欠古雅，并将原因归结为“写字人未多见古刻”，应该说有一定道理。

2. 时代风尚

叶德辉在肯定清代乾嘉以来黄丕烈、孙星衍、顾广圻、张敦仁、汪士钟等翻刻古书的成绩时，又指出其摹古的不足及原因：“古书形式易得，气韵难具。诸家刻意求工，所谓精美有馀，古拙终有不及。由于书法一朝有一朝之风气，刻匠一时有一时之习尚。譬之于文，扬雄之拟经；于诗，束皙之补亡。貌非不似，神则

^① 吴昌绶致缪荃孙第一百四十三札云：“《花间》善本可购否？否则当以敝藏奉上，交饶精写，而以尊藏校之。或径以敝藏上版翻刻可否？”《艺风堂友朋书札》，第920页。按“饶”当指饶星舫。

离矣。”^①事实确实如此。每个时代都有自己的时尚书风,写手、刻工多少会受到这种书风的影响,并在临过、刊刻过程中,自觉不自觉地将其带进雕版印刷品中。陶刻《大戴礼记》就是典型的例子。清末民初练习书法者多从临写唐碑入手,陶刻《大戴礼记》或许是由一熟习唐碑的写手来写样,他摹仿的明明是赵体字,写出来却有当时流行的唐楷意味。

3. 观念

从实际操作层面看,翻刻在形式方面走样,主要有以下两种可能:一是操作者主观上按刻书家的意愿来写刻,但自身的素养、技术不足,或态度不够认真;二是操作者在技术上能达到刻书家的要求,但他们主观上没有将逼真原本当作唯一的追求。前者是技术或态度问题,后者是观念问题。

上文说到,陶子麟刻书的字体(包括可以确切断定为饶星舫写样的几种)并不是底本的忠实复制,而是按某种固定套路进行修饰后的产物,这就应该属于观念问题了。我们不能排除这种可能:写手有能力将原本面目惟妙惟肖地再现出来,但他追求的并不是对底本的完全酷肖,而是在所刻书上留下个人的风格烙印。在这种观念的趋使下,翻刻者或许会认为,自己有权按照个人的审美趣味,对底本字体作一定程度的修饰加工。

另外,考虑到作为手工业者的写手看到宋元旧本的机会并不会太多,对此作深入研究的可能性也不大,因此,他们眼中看出的很可能不是版本的原貌,而是一种观念化的“宋元旧本”。陶刻《方言》可能就有这样的问题,该本完全没有表现出宋江西刻本的用笔特点,与陶氏翻刻的宋明州刻本《徐公文集》字体相似。这是因为,宋明州本与江西本两种面貌差别很大的底本,在写手那里已经被一种观念化的“宋本”形象所过滤了,再经刻工上版,刻出的翻本就不免申了味儿。

值得注意的是,陶刻这种经过观念过滤后形成的“宋本”字体,其实在清乾嘉间出现过,如清嘉庆十七年(1812)黄丕烈翻刻的《舆地广记》即是。原本是典型的宋江西刻本面貌,字体仿颜,黄氏翻出的本子字体却近欧。我们不妨这样推测,以陶子麟、饶星舫为代表的清末民初刻工、写手对于宋本的审美趣味,或许在一定程度上受到了乾嘉间某些翻宋本流行字体的影响。

六

在《方言》的案例中,傅增湘最终无奈地接受了走样的翻本,这一结局同样出人意料。一般认为,刻书家作为出资人,对刻本的艺术走向拥有绝对话语权,对写手、刻工具有选择权,因此,他在刊刻过程中应该起主导性的作用。但这一案例提醒我们,刻书家与具体操作者的关系不是单向的,在某些情况下,操作者可能在一定程度上背离刻书家的要求。

^①叶德辉:《书林余话》卷下,辽宁教育出版社,1998年。

梁颖先生在其《说笺》(增订本)^①中提出,影响雕版作品风格面貌的主要因素有刻书家、画师、刻工、印工、受众(市场)等多种因素,一部作品刻成什么样子,是这些因素互动的结果。这一观点对于理解陶子麟刻书很有启发意义,傅增湘与陶子麟这段不愉快的经历正反映了刻书家与写手、刻工之间所存在的互动关系。

有趣的是,尽管招致傅增湘、吴昌绶等刻书家的批评,但陶氏刻书的流行却并未受到影响;为陶氏写样的饶星舫,尽管存在上文说到的种种不足,却仍然供不应求^②。出现这种现象,背后的推手恐怕还是梁颖先生所提到的市场的力量。陶子麟所摹刻的大都是宋元旧本,传世印本稀见,这就决定了处于社会大多数的普通受众基本无缘看到底本,更不用说将底本与翻本比较,进而作出理性的判断了。陶子麟刻书风格一眼看去光鲜漂亮,很容易被大众当作逼真的摹本,进而被市场接受、认可,成为流行时尚的一部分。

七

说到清末民初的翻刻,论者每每将黎庶昌在日本东京刊刻的《古逸丛书》与以陶子麟为代表的中国翻刻书相提并论。其实,二者之间既有联系,也有区别。

陶子麟翻刻的底本选择并非一开始就以宋元旧本为对象,他早期翻刻过清康熙五十六年(1717)吴门缪曰芑双泉草堂翻宋蜀本《李太白文集》,但那毕竟是间接的翻宋。即使这类翻本品种也不多,还不成气候,说不上形成特色。目前所知较早的陶氏翻宋本是他清光绪二十四年(1898)为刘世珩刻的所谓宋本《孔氏家语》,后来才专以摹刻宋元旧本为主要方向,并逐渐闻名于世。陶氏的这一转变,或许是受到了《古逸丛书》——刻始于清光绪八年,成于光绪十年——的影响。

《古逸丛书》由杨守敬实际操办,刊刻工作则由日本刻工完成,其中以四代木村嘉平(1855-1883)最为著名,严格说来,它反映的是当时日本而非中国雕版业的艺术水准。据杨守敬记载:“日本刻书手争自琢磨,不肯草率,尤以木村嘉平为最精。每一字有修改补刻至数次者。《穀梁传》一部,尤无一笔异形。传至苏州,潘尚书伯寅(祖荫)、李廉访梅生(鸿裔)见之,惊叹欲绝,谓宋以来所未有,国朝诸家仿刻不足言也。”^③其实何止是清朝诸家仿刻,即便是陶子麟

①未刊稿。

②1918年1月18日,王国维致罗振玉札:“哈园刻书事,饶星舫只认每年四十万字,若后年可以增加,且每种大小总算,千字须五元九角,殊太昂贵。”刘寅生、袁英光编:《王国维全集·书信》,中华书局,1984年,第242页。从饶星舫当时开出的工价之高,可以想见其在当时受欢迎的程度。

③杨守敬:《邻苏老人年谱》光绪九年癸未条,民国四年石印本。

翻刻书,在摹真方面与《古逸丛书》也有相当差距。

《古逸丛书》中的《广韵》,其底本今藏上海图书馆,与之对照,可知此翻本摹刻之精,绝非陶氏所能到。这种优胜的原因,除了杨守敬所提到的日本刻工态度认真、技艺精良外,还有更深刻的新技术背景。陈捷《关于杨守敬与日本刻工木村嘉平交往的考察》文提供了一条重要证据,木村家藏黎庶昌《重修广韵》跋说,该书是“假用西洋印相法影照寿梓”^①,即利用近代照相技术将宋本拍照,再用照片上版翻刻。这样做,当然比使用传统的临写后上版更不易在形式上走样。遗憾的是,这一新方法,似乎并未被中国雕版业者及时吸收,更没有普遍采用。傅增湘委托陶子麟刻《方言》之前,已经请日本小林忠冶氏制珂罗版百部,但也没有想到用一部珂罗版本上版。这种对新技术的迟钝,一定程度上限制了清末民初中国雕版业的技艺发展。

黄永年先生提出,古书翻刻(尤其是以摹真为目标的翻刻)有仿刻,有覆刻。清初张士俊刻的《泽存堂五种》最多只能算是仿刻。乾嘉间的翻宋本仍然只能算仿刻。真正的覆刻要到清季才流行,最早的是黎庶昌刻的《古逸丛书》,其后就以陶子麟的影刻书为代表^②。总之,以留真为目的的古书翻刻随着时代前进,水平越来越高。通过分析,我怀疑,上述说法有作局部修正的必要。首先,陶子麟的不少翻本同样只能算是仿刻而非覆刻,水平未必高过乾嘉间的翻宋本。其次,陶子麟刻书与《古逸丛书》似乎也应区别对待,不宜作为整体一概而论。认识到陶刻的不足,有助于我们对清末民初翻刻的整体水准作出更为恰当的评价。

作者工作单位:上海图书馆历史文献中心

①《中国典籍与文化丛刊》第七辑,北京大学出版社,2002年,第124-139页。

②黄永年:《古籍整理概论》,上海书店出版社,2001年,第36页。