

清代扬州刘氏父子图序考论

罗军凤

内容提要 清代学者常为自己的日常生活绘图纪事，道光、咸丰年间，扬州学者刘文淇、刘毓崧的图序在晚清独树一帜。刘氏父子的图序考证画作题材的渊源、历史、演变，溯源于传统，改变了画作的原有主题。扬州刘氏的图序暗合西方图像学理论，赋予日常生活以人文传统，赋予扬州学者以使命、担当，赋予士绅民间教化之职责，烛照出扬州学者的处世态度、经学追求、民生关怀等各个方面。扬州学者的图序对画作的阐释，来源于经学的沾溉和涵养，与经学的经世致用密不可分。

关键词 扬州；图序；图像学；刘文淇；刘毓崧

在明贺复征《文章辨体汇选》、清王先谦《续古文辞类纂》中，“图序”依附于“序跋”类文体，前者收录从汉至明画序 13 篇，后者收录清代画序 3 篇，收录难说全面；又行文风格不一，未可信为典型。本文所论清代道咸年间扬州刘氏父子现存图序 22 篇，以学者之资事考证之文，此类图序不见于光绪八年（1882）编纂成书的《续古文辞类纂》，是为憾事。

道光、咸丰年间，扬州刘文淇（1789—1854）、刘毓崧（1818—1867）父子是扬州一地的经学名家，众人交口称赞的经师人师^[1]，二人是扬州经学衰败之际，被寄希望于重振扬州经学的中流砥柱。刘氏父子与扬州学者交游甚多，每因事而绘图，因绘图而题诗，因题诗而作图序都是对同人画作主旨的抽绎、提炼和升华。刘文淇、刘毓崧父子每因学问湛深且品行笃实而作图序，刘毓崧年甫弱冠，便作《问字图序》（道光十八年，1838），后又多次代替刘文淇作画序，现存刘氏父子图序 22 篇，有 19 篇是刘毓崧所作。自咸丰三年以后，刘毓崧离开扬州，迁居清江浦、东台、金陵等地，其他扬州学者亦赴外地谋生，友朋难再相聚，绘图纪事的雅事亦为之中断，现存刘毓崧的图序止于咸丰初年。刘毓崧之子刘寿曾自青年时期起就读于金陵惜阴、钟山等书院，又在曾国藩幕府谋事，现存《传雅堂文集》未有类似刘文淇、刘毓崧图序的作品。扬州

学者绘图纪事并请同人作图序的传统并未在咸丰之后的金陵等地延续，父子的图序因此在晚清独树一帜。

一 扬州刘氏父子图序的独特性

在刘文淇、刘毓崧父子之前，扬州前辈学者汪中、阮元等人也曾经绘图纪事，但只有题画诗，未有“图序”类的作品，翻看二人文集便可知。扬州学者阮元曾身历乾隆、嘉庆、道光三朝，身居高位，阅历多省，主持风会数十年，与乾嘉诸老颇有往来，又与江浙等地文人、学者唱和颇多，阮元的题画之作在乾嘉时期具有代表性。阮元时常命人画图，自己先做一首题画诗词，邀众人题诗于后。嘉庆元年，阮元在浙江嘉时，兴命人摹写朱彝尊《竹垞图》，自己题写《百字令》和朱彝尊原韵，阮元的题写仅叙及画作的形式特征，和朱彝尊“儒老乾坤，书悬日月”^[2]的学者特点。阮元又命重建朱彝尊曝书亭，太守伊汤安实任其事。据伊汤安所述，阮元每到一处，“必以经术深厚、文章尔雅之儒，是崇是奉”，“将使乡之人知乡之有贤士大夫……且使四方之士知通经博古，述作不朽”^[3]，但阮元推举乡贤、推行教化之意并未表现在题写中。阮元之意，综合作画、题写、建亭三个环节，方得以体现。阮元题凌廷堪《校礼图》、钱大昭

《蕉窗注雅图》^[4]，则表彰二人实事求是的治学之志，以及“求道于典章制度”的治学取向。阮元之意，是以二人为典型，鼓励士人向学；虽有此意，但其题写针对的是学者个人，未触及士人阶层。如果说题写是对画作的阐释，那么，阮元的题画诗词停留在画作的形式，尚未探讨画作的深层意义。

扬州刘文淇、刘毓崧父子二人的画序，则进一步考证画作题材的历史渊源、主题，阐述画作的内在意义。经学是学者之业，图序是学者之文。刘氏父子的图序关注道光年后扬州经学的承续、以及扬州一地的兴衰、内忧外患之中的民生治理，贯穿了道光之后扬州经学的经世致用学说。

乾嘉时期，常州学者的画序亦是友朋酬唱的产物，呈现出相对统一的风格，可以作为道咸之际扬州刘氏父子图序的参照。常州学者的图序，所谓“序”，实即“叙”“记”，叙写绘画的来由，及其背后的人事。如常州骈文家吴锡麒为洪亮吉作《机声灯影图序》^[5]、赵怀玉为洪亮吉作《万里荷戈图序》^[6]，皆叙事而情寓其中。《机声灯影图》当是乾隆四十五年洪亮吉中进士之后请人制作，用以追念幼年慈母深夜陪读的场景，吴锡麟《机声灯影图序》详叙深夜里“机声”“灯影”背后的艰贞、惨淡，征引孔子、曾子等人典故、选取《诗经》蓼莪、菟裘、鸛鸣等意象，皆为表达画作“孝”的主题。

《万里荷戈图》是嘉庆四年，洪亮吉流放伊犁，百日后续赦，回归原籍之后，从弟洪釜为之而作^[7]，赵怀玉《万里荷戈图序》详细叙述洪亮吉流放伊犁的前因后果、行途之中的西域之景，其中不无险恶、危急，画中的洪亮吉着短衣、持戈、跨马，与縲紲之“罪人”大异。画作和图序都记载了这次特殊的“行役”历程。

无论是以常见的“课子”为题材的《机声灯影图》，还是以个人不寻常经历为题材的《万里荷戈图》，画作均与个体的人生经历息息相关，图序基本是一画一事一议的格式。道光、咸丰年间，扬州学者刘文淇、刘毓崧的图序则跳出一画一人一事一议的框架，从一人一事带出普遍性的议题，赋予扬州学者的日常生活以更普遍意义；从一时一事延伸至一个地域群体，甚至扩展到一个阶层。

本文所论图序，其图是学者为自己的日常生活作图，图一般为学者自作，或求之于交游圈^[8]，图序亦求之于交游圈。无论是图和图序，都出于同一阶层的士人之手，是互相应酬的产物，以此区别于士人自行绘画题写，也区别于士人受命于他人，为他人的画作序跋。为画作序跋，不管是自作，还是他作，都以画为绝对中心。

扬州刘氏父子的图序虽为图而作，但对图的依赖性不高。图序罕有论及画作的构图、色彩等形式特征。如刘文淇《桃花庵展上巳会序》^[9]，因同人集会而作诗，刘文淇为之作序，考证上巳集会的人文传统，征引《周礼》，表达为民除灾患、祈丰年的愿望。此文并不是专门的画序，但其行文结构与刘文淇的图序类似。刘毓崧《虹桥秋楔图序》的行文结构也与刘文淇《桃花庵展上巳会序》类似，二者都考证学者集会的人文传统，并藉集会表达对扬州再臻繁盛的希冀。扬州刘氏父子的图序不专注于画作本身，更关注画作背后的人事。图序援经人文，用经学考证的方法追溯画作的“故事”，拓展画作的意义，以此表达扬州学者的经世致用思想。

二 图序考证“故事”

刘文淇、刘毓崧为朋友作图序，二人以学者的身份，考证画作题材的渊源、历史、演变等“故事”，揭示画作背后的人事，为道光、咸丰年间的扬州学者描绘出了一幅日常生活群像，赋予日常生活以人文传统，赋予扬州学者以使命、责任，倡导学者提振扬州的学术文化。

1. 扬州图序考证画作的题材来源，溯源人文传统

扬州学者为日常生活绘图纪事，其画作的题名因袭于传统，断非全自出机杼。题名相同的画作不在少数，扬州刘氏的图序则在学者常见的画作题材中呈现追溯来源、考证人文传统的特点，以此倡导经世致用。

道光二十三年，刘文淇与杨亮、王僧保、王翼凤兄弟除夕返乡，王氏兄弟作《除夕同舟守岁图》，刘文淇应邀为之作图序^[10]。图序首先考证“守岁”之名源自《吕氏春秋·季冬纪》高诱注，“除

夕”之名起源于唐太宗。其次，考证文人守岁之故事，如苏轼曾题咏“守岁”之诗送苏辙，晋稽含《娱蜡赋序》讲述年末大蜡节与友朋相处的快乐等。最后，表达岁暮闲暇，又遇年丰，为朋友作图序而乐的心情。图序通过追溯守岁的“故事”，为扬州学者除夕守岁这一事件赋予了人文传承的意味。道光二十七年，刘毓崧代刘文淇作《展重阳樗园雅集图序》^[11]，考证“展重阳”的出处以及展重阳雅集的渊源皆自儒家礼乐文化。“重阳之名，虽盛于汉以后，而其制固起于周以前”，“展重阳之事虽特著于《唐书》，而其义实远宗于《周易》”。图序通过考证，追溯清代学者生活文化的历史渊源与人文传统。

刘毓崧《潘彬卿卓荦观群书图序》^[12]，其题名出自左思《咏史诗》“卓荦观群书”，刘毓崧训“卓荦”二字是“绝异超绝”之义，又引《洪范》、《左传》文公五年文，以“高明沈潜”释“绝异超绝”二字。左思为文苑中人，其绝异超绝，在于沈潜之念，谨严不诬，有经师淳笃之意。图序通过训诂考证画作的题材来源，阐释学者读书的一般意义。图序不为潘彬卿一人而发，倒是为普遍意义上的文人而发，认为文人应兼具学者的气质，沈潜、淳笃，有如经师。刘毓崧《陶式型山中读易图序》首引《大畜象传》“天在山中……君子多识前言往行，以畜其德”，以解释为何读易山中，破世人以为山中“清静”的执念：“古人之藏书必在名山，故多识前言往行者，皆当多训于山中求之，初非以其地之清远，藉资静悟之力也。”^[13]其次，考证昔儒读《易》山中最著者为明人来知德，但来知德采用宋学象数阐述《周易》义理，在清代扬州学者眼里看来，不合于前言往行之训，颇为可惜。最后，肯定陶君读《易》于山中，既绍承家学，又奉教于山阳丁晏，具师承渊源，远胜于来知德。《山中读易图》表彰学者治经，秉承守家法、沉潜，不似宋学方法，最后落入老庄之清静无为。图序在读书类的画作中，阐述读书当重师承、守家法，沉潜向学，承继乾嘉汉学的治学方法，与宋学势不两存，此乃道光时期扬州学者坚守的学术传统。

学者不仅仅是一个读书人，也应当是关心家国大事、心系百姓的读书人。扬州图序在考证“故

事”之后，往往自勉应为古之君子。道光二十一年，陈阶平提督(1766—1844，字奎五)解甲归田，作《退思图》，刘毓崧代其父刘文淇作《书陈奎五提军退思图后》^[14]，这篇“图后”实即“图序”。通过考证，“退思”，来源于《孝经》。《孝经·圣治》郑注：“难进而尽忠，易退而补过”，谓“进思在服官之时，退思在致仕之时”，此就终身而言；又《孝经·事君》章《正义》引韦注“进见于君则思尽其忠节，退居私室则思补其身过”，此就一日而言。“退思”与“服官”“议政”相对，但《孝经》引《诗》“中心藏之，何日忘之”，这是进亦思、退亦思的意思，忠不仅体现在为官之时，也体现在休致之时。陈阶平的《退思图》取材于退思，其主题实是“贤臣”终日怀抱的“爱君爱国”之义，刘毓崧称颂他身退不敢忘忧国的情感。

《退思图》一般作于官员致仕归乡之时，陈阶平的《退思图》不过以“退思补过”自居，但刘毓崧的图序突破了以往《退思图》在个人修养层面之义，也拒绝取义于休致之后的悠闲、隐逸。刘毓崧的图序考证经学注疏中的“退思”之义，表达了夷乱纷扰之际，学者当为“社稷之卫”的观点。

咸丰五年，刘毓崧作《丁默斋先生攘夷图序》^[15]。他首先考证历史上民间学者“挟裹”的传统，明归有光、海瑞等人以平民身份上书攘夷、平黎之策，其次，谓今山阳丁默斋作《攘夷图》足以振扬士气，感奋人心。最后，论攘夷必先正人心，而士绅为民表率，当倡大义于民间，维持世教。由丁默斋而及民间士绅这一阶层，他们志行高远，是民间教化不可缺少的力量。图序考证明代士绅不在其位而谋其政的传统，倡导士绅心忧国家、百姓，呼吁士绅承担教化百姓的责任。

扬州刘氏父子的图序，带有经学考证的典型特征。图序褒奖汉学学风，反对宋学；图序考证画作的题材皆可追溯至典籍文献，画作所描绘的日常生活，如守岁、过节、读书、过寿、致仕、御外侮，皆可溯源至历史，即“故事”，带有人文传统。无论画作的主人身份为文士还是武官，在位或不在位，都有一个新的身份：士绅。作为士绅，其共同责任就是心系家国，参与乡村治理，正人心，扶世教。这是清代扬州一地学者的身份自觉，也是他们的理

想追求。

2. 扬州图序为扬州学者画像，赋予学者以时代使命

画作虽然是为一人而作，但刘氏父子的扬州图序展现出道光、咸丰年间扬州学者的群体像，表彰他们的学术事业，揭示他们对扬州学术肩负的时代使命。扬州宝应学者刘宝楠在嘉庆、道光年间，九年凡四迁，作《江淮泛宅图》，道光十二年刘文淇为之作《刘楚桢江淮泛宅图序》^[16]。首先，刘文淇的图序释“泛宅”之义，即刘宝楠及扬州与宝应、仪征之间迁徙四次。其次，追叙自己弱冠之后与刘宝楠及扬州友朋切磋经史、相约治经的往事。最后，由友朋交往引申至人生感慨：著书为业，却岁月奔波，宝楠已成书，而自己事业无成。刘文淇的图序由“泛宅”而引申至道光年间扬州学者的普遍生存状况，并流露出对经学未竟之业的叹惜。

道光二十八年，刘毓崧作《黄菊人风雨泛家图序》^[17]，与刘文淇《刘楚桢江淮泛宅图序》所表达的思想类似。黄国华，字菊人，江苏上元（今南京）人，从梅植之学诗，又从刘文淇学经。黄国华因水患而三迁至扬州，此所谓“风雨泛家”之意。黄国华以上元人寓居扬州，刘毓崧的图序从黄国华“泛家”于扬州说起，论其与扬州学术的渊源。首先考证扬州文选学的传承，外郡人传扬州文选学之最著者为唐代学者马怀素。其次考证黄国华与马怀素相似之处，二者的先祖、先父皆与扬州有不解的渊源，二者的师承、友朋皆在扬州，故有责任继承扬州文选之学。最后，希望黄国华与马怀素一样，“以经术致身通显，极儒生稽古之荣”，列于扬州府志“流寓”诸公之中，与马氏媲美。图序从一人之迁居而及扬州之“流寓”学者，说出了扬州学者肩承的学术使命。

刘文淇、刘毓崧的“泛宅（家）图序”改变了画作原有的“隐逸”主题，一为扬州本土学者画像，一为扬州流寓学者画像，二人皆在图序中寄寓了扬州学者的学术使命。刘宝楠的《江淮泛宅图》，本以“隐逸”为主题，众多文人题诗亦以“隐逸”为主题。刘宝楠曾致书丁晏，称《江淮泛宅图》的所谓“泛宅”，就是泛舟于江湖，“买得扁舟自在行，十年风雨入浮生”。刘宝楠还曾称要和

朋友一起隐逸：“钓女樵童凭点缀，经床茶灶任纵横。何时径放山阴棹？蓑笠相寻话旧盟。”^[18]所谓“旧盟”，指刘文淇和刘宝楠曾相约在山水佳处买地置房，在山水中读书、隐居^[19]，但一直未能如愿。王翼凤为刘宝楠《江淮泛宅图》题诗云：“举家惬清尚，扁舟意如此。明月秋复春，沧波一千里。”“披图怀伊人，宛然蒹葭渚。……谁歌沧浪清，濯缨劝君起。”^[20]王翼凤在山水凄清中看到了画作者寄情于扁舟与沧浪之水的“隐逸”之情，只在末尾劝刘宝楠奋起出仕。这些“隐居”主旨，皆得刘宝楠的本意，而刘文淇的图序则引申了画作的原有主题，由读书隐逸的理想，变而为时代背景之下扬州学者欲读书而不得的生存状况的揭示。黄国华《风雨泛家图》也为“隐逸”主题，而刘毓崧的图序则追溯扬州学术的传承，希望黄国华再续扬州流寓学者的学术事业。刘氏父子不满足于独善其身的文人“隐逸”情怀，先后通过图序强调学者学术传承的时代使命。

咸丰五年，刘毓崧又作《吴礼北竹西求友图序》^[21]。吴礼北是包世臣的学生，与扬州学者过从甚密，故作《求友图》以示倾慕之意。刘毓崧的图序从吴礼北的扬州朋友圈入手，对乾嘉、道光年间的扬州学者以及学者精擅之业做了一个鸟瞰，首先列举道光以来的扬州学者，其中有包世臣《求友图序》所及包氏的学生，也包括包氏未及见的学者。继而上推百年以来乾嘉时期的扬州前辈学者，皆可引以为师友。最后，论扬州学者精擅的专门学问及其为学之道，无论经学、小学、史学、金石学、古儒学（义理学）、诸子学、骈散文、古近体诗等方面，皆硕儒大家。道光以来，扬州学者亦各有专精，可行师友之礼，以入扬州先辈学术之门庭。刘毓崧《吴礼北竹西求友图序》点将扬州学者，以扬州学者传承扬州前辈学术为豪，表达了“居今稽古，尚友前贤”、传承扬州学术的迫切要求。

扬州学术的兴衰与世运的升降密切相关，扬州刘氏父子的图序由学术而及世运，再现了扬州衰落对学术的重创。道光年间，扬州学者梅植之（字蕴生，1794—1843）购得一唐碑，作《载碑图》，刘文淇为之作《梅生载碑图序》^[22]。图序抓住“碑”

生发出意义。从唐代扬州幕府收天下“英俊奇特之士”，其作碑版文字，一字千金，足见扬州物力之饶与人情之宽绰。又通过梅植之所得之唐碑，系淮南节度使的幕府田僦的墓志铭，叹慕其为人之品行。结尾仍回到现今之扬州凋敝，不再是人文辐凑之地，四方游士穷困而无所告，学者自然难以继续学者之业。图序由扬州的一方碑志论及唐代扬州之盛，转而论及当今扬州之衰，阐释《载碑图》中负载的扬州经济、世情、民风等方面的意义，最后的落脚点仍在扬州学术的现状与承继上面。

《虹桥修楔图》^[23]作于道光二十五年，刘毓崧在咸丰年间为之作序。图序首先考证画题中“楔”字与“契”“袂”“絮”等字的关联，辗转获取“楔”之义；又引《周礼》，考证古修楔礼，尤其是秋楔礼的来源。其次考证王士禛、卢运曾、朱子颖、曾燠、李彦章等地方官员集聚当地学者，于虹桥修楔，见证了扬州人文之盛及扬州全盛之年。《虹桥秋楔图》虽作于道光二十五年，扬州已呈没落之态，但仍有学术大家主持虹桥集会。图序引宋李格非之言，议论园囿之兴废，视虹桥喧寂为转移，而虹桥之喧寂，视修楔之盛衰为趋向。作者寄望于战乱之后再次在虹桥修楔，可以“刻断疾疾，绝除垢尘，俾扬州再睹承平”。道光年间的《虹桥秋楔图》与梅植之所获唐碑一样，成为扬州的记忆，而学者修楔则成为扬州再致太平的象征。

刘文淇、刘毓崧父子的每篇图序都敷演出一个“故事”：扬州学者日常生活中的交友、迁居、访碑、集会，皆承载了“故事”。“故事”中有扬州学术的兴盛、扬州学术群体的兴盛、扬州城市的兴盛；“故事”中的人事，均鼓励方今学者潜心问学，将扬州学术的辉煌承继下去，也将扬州兴盛的历史承继下去。

三 图序寄寓经世致用的经学理想

在道光之后，扬州学术传统中落，刘文淇、刘毓崧父子倡导知行合一的家族教育，看重地方官推行地方文教事业，尤其重视士绅主导民间教化，以此来挽救世道人心之穷。

1. 图序倡导知行合一的家族教育

课儿图、课读图，在晚清江南普遍存在。每当

子孙获取功名，往往绘图纪念，不管双亲健在或已见背，画作都是世俗间“孝”道的体现。乾隆四十五年（1780），洪亮吉考取进士，请人作《机声灯影图》，实即课儿图。众多题画诗对图（“形”）或“孝”的主题作了回应，江西庐陵人王赠芳（字霞九，1782—1849）作《青灯课子图》，追忆年幼之时母亲课读的情形，刘文淇曾作《题王霞九先生贤母刘太夫人青灯课子图》^[24]（沿用题画诗的体裁），将刘母比作欧阳修之贤母，其主题不出传统的“孝”，但已不关注为人之子的科举功名，而重在强调“读书兼论世”“济时有良策”。

刘毓崧亦为王赠芳作过《王母刘太夫人青灯课儿图序》^[25]，其序从考证画作题材入手，申明“课儿”的内容是成才的关键。首先考证题名中慈母“课儿”的题材来源于宋代欧阳修之母教育欧阳修正道直行，后来欧阳修出仕保持了刚正忠直的品性就是受母亲影响。刘太夫人与欧阳修是同乡，“教子以直节”，不以科举科名教育子弟，正好传承了地域传统。其次论为人之子“膺于慈训”，“以直道自持”，方不愧于母之教诲。最后希冀王赠芳《青灯课儿图》与欧阳修《泷冈阡表》一样，可以流传久远。图序意在表彰家庭教育重视品德的教养，课儿的成果体现在下一代的品行与名节之上，而非科举功名。

刘毓崧又作《胡康斋先生课读图序》^[26]。此《课读图》系高邮胡泉（字仗仙）为其父胡斋康而作，与《课儿图》类似，刘毓崧所作图序亦首先考证画作题名中的“课读”，其方式来源于宋儒：课子之方，“口诵不若躬行”，“言训不如身教”。其次论胡康斋深谙课读之秘，课子而率以身教，其言传身教在其后代身上得以应验。其子胡泉在道光、同治年间对兄弟、友人、族人、乡人之情谊，可证胡康斋课读之成功，其课读之法足为世人取法。

刘文淇、刘毓崧父子都看淡功名。父子二人年轻时便名动江淮，但都在四十岁以后绝意科举^[27]。不以科举功名衡量读书成功与否，读书以名节、直道为务，以期用于当世，这是刘氏父子作为经学家所躬行的“经世致用”的理想。

学界有一偏见，谓汉学家钻进故纸堆，专事考证，而不期于世用；亦有人指责汉学家是没有品行

之人^[28]。扬州刘文淇、刘毓崧父子提供了反证。扬州学者不仅崇奉考证，同时注重品德的修养；不仅学习口诵，同时注重身体力行。刘文淇认为学者当“立身”“守道”，不曲学阿附，做有所作为的“通儒”^[29]，通儒不仅孝友循良，而且“蕴于性情而措诸践履”^[30]。刘毓崧承家学，与刘文淇一样，认为学者当重实践。治经当求“实学”，“崇尚实学以尊经”“躬行实践以尊经”“实事求是以尊经”^[31]。刘毓崧通过图序考证“课读”的内容和方式，正是提倡读书不为科举，培育品德，知行合一，体现出经学的经世致用思想的表达。

2. 图序表达“复古于汉”的经学理想

扬州一地学术文化的振兴，不仅仅是家庭的责任，同时也是师儒、士绅的共同责任。刘毓崧的图序看重地方官员对地方教化的重要作用，尤其看重士绅对乡村教化的重要意义。

道光十八年，刘毓崧《问字图序》^[32]为扬州郡守李璋煜（1784—1857）而作。所谓“问字”，即问学。李璋煜道光十八年为扬州郡守，众学生皆为其座上客，纷纷归附师门。图序首先考证“问字图”的题材来源来源于《周礼》。《周礼》中乡大夫、乡吏、州长、族党比闾之吏分掌教化之职，古之官吏即师儒，“其学术言行俱足以为人之表率”。其次，考两汉吏治之善，如蜀郡太守文翁、武威太守任延，所守之地僻陋，但推行教化，终进于诗书礼乐之邦。最后考证自明代以来扬州地方官的文教事业，表彰现任扬州郡守李璋煜提拔人才之举。图序考证地方官掌管文教、提拔人才之礼制及其渊源，以说明师儒对地方教化的重要作用。

刘毓崧《胡自公先生耕余训俗图序》为高邮士绅胡泉而作。所谓训俗图，系胡泉的先祖胡自公“服畴食德，务穡劝耕，暇时招集邻人列坐场圃，演说孝慈友睦故事”^[33]。刘毓崧的图序首先从画作之题“训俗”入手，考证“训俗”之制度、渊源及历史，以说明士绅（“乡先生”）对民间教化的重要意义。训俗一为止民之惰游，一为教民之勤俭。自少皞氏以来，训俗皆由官员充之，上古之九扈、《周礼》之田峻、《小雅·甫田》郑笺所谓嗇夫、《汉书·百官表》所云三老、嗇夫，皆官员。明初置申明、旌善二亭，设立老人一职，兼汉三老、嗇

夫之职，皆“教训正俗”之义。这些掌管乡间教化的人可称之为“乡大夫”。明洪熙、宣德以降，训俗之人不得其选，故训俗之义缺，训俗之责任落在“乡先生”（士绅）身上。其次，考证《孝经》《仪礼·士相见礼》皆有乡先生训俗之礼。汉代不乏乡先生因训俗之功而声名显著者。乡先生虽不是官员，但他们对乡村教化之功不可忽视，乡村训俗之业仍待乡先生辅之。最后，论胡自公在宝应劝耕、推行“孝慈友睦”之风俗，便是乡先生之典型。胡自公“其上世袭本卫指挥，屯田于宝应”，其曾孙辈胡吕（槐窗）、胡泉（杖仙），皆绍承其先之旧绪。《胡自公先生耕余训俗图序》表彰宝应一地的士绅，承继了汉代乡先生民间教化的责任，赓续了明代中叶以来地方官教化断绝之后的民间训俗之业。而刘毓崧《胡康斋先生课读图序》表彰胡自公的后代胡康斋对落魄兄弟、贫寒家族、友朋乡邻施以经济上的资助，有裨于民间教化，这也是乡绅民间治理、教化的重要内容。咸丰三年，刘毓崧作《朱云林棠湖鸥寄图序》^[34]，改变了《棠湖鸥寄图》的“隐逸”主题，谓朱云林继承了明末清初扬州许学士治疗民间疾疫的义举，“以活人为志，而不以获利为心”，有功于民生，同样是士绅民间治理、教化之一途。

不管是师儒，还是士绅，都掌管地方教化，这是汉代礼乐制度的重要内容。刘文淇赞同“乡大夫”为主导的荐举人才的制度，又认同《周礼》中族师的教化之职^[35]。刘毓崧的图序中有师儒如李璋煜，有士绅如胡自公、胡康斋，他们都是地方教化的典型人物，实际履行了《周礼》中的乡贤制度，当为现今“乡人士君子所当取法”。

明代以来，扬州地方官失其职守；道光之后，扬州民生羸弱疲敝。如何解决这些社会民生问题，从刘毓崧的图序中可以找到答案。地方官员提拔贤人士子，是汉代地方官推行民间教化的遗留；地方乡绅对兄弟、家族、邻里经济上的帮扶、对乡村风俗的引导，是汉代乡贤制度的遗留。扬州一地欲复太平之世，不如取法于汉代的职官制度，地方官员掌管地方文教，士绅治理家族、乡村，这样的心迹，体现了扬州学者“复古于汉”的经学理想，也是扬州经学“经世致用”的重要表征。

四 扬州图序的学术史意义

1. 扬州图序崇尚“古画”为事而作

刘毓崧等人以经学研究的方法考证画作题材的渊源、历史、主题，目的在于复古：学画须学古画，为事而作，以写实为特征，详征于典章制度，不可托之为“写意”而草草下笔。

文人绘图，起于宋代。文人为自己的日常生活绘图纪事，常见于明清，至有泛滥的趋势。扬州学者自觉拒斥自晚明以来泛滥成灾的写意山水画。仪征刘氏赞同明末清初谢肇淛、顾炎武等人的画论。谢肇淛《五杂俎》回顾画史，唐以前写实，宋以后写意；写实，便有“故事”，写意，则无“故事”，其弊流毒至明代：“自唐以前，名画未有无故事者。盖有故事便须立意结构，事事考订，人物衣冠制度，宫室规模大略，城郭山川形势向背，皆不得草草下笔，非若今人任意师心，卤莽灭裂，动辄托之写意而止也。”“今人画以意趣为宗，不甚画故事及人物。”^[36]顾炎武认为古画必因事而作，“古人图画皆指事为之，使观者可法可戒。……自实体难工，空摹易善，于是白描山水之画兴，而古人之意亡矣。”^[37]谢肇淛、顾炎武所谓“故事”“为事而作”，均与“任意师心”相对；就画作的题材来说，系有为而作；就所画的对象来说，是写实的，是有成法可依的。所谓事事考订、“指事为之”，则与“空摹易善”的“白描”“写意”相对，乃就画作的创作手法而言。

谢、顾二人皆主张画作复古，刘毓崧是赞成谢、顾二人的画论的。刘毓崧认为世俗好为简易，故古画亡，古意不续。“古人多画名物制度者，固由人心之务实，亦因成法之易循。至于后世古画存留者日见其少……于是实体无从措手，遂改为写意空摹。”^[38]刘文淇的画论当亦相似。刘氏父子的图序考证画作的题材来源，有意表明画作系有为而作，有其历史传统，其复古的旨趣、追求，与谢、顾二人相似。

扬州学者“绘图纪事”，系“为事而作”。诸如除夕、重阳节等节日聚会，又如获取功名时，在年过半百之时、休致之时、赴任之时，都是重要的节点，往往成为题材，进入绘图。绘图纪事并非扬州人所专有，颇可注意的是，从扬州图序的视角

看来，扬州画作选取传统题材，展示出学术、政教、世情、民俗的生动画面，画与文字一样，具有记录历史、转载精神的工具性特征。图画的这一特性标示了扬州日常生活绘画的价值，正是扬州学者的图序提升了扬州日常生活绘画的品格和定位，赋予画作深层次的意义。

除了少数人请画家为自己作画（如《梅生载碑图》），大多数画作并非专业的画家所作，没有保留下来。为免于同仁画作被讥讽的尴尬，必考证画作之“故事”。所谓“故事”，指画作题材的渊源、历史、演变等等，皆承接自传统；考证“故事”，是有意将画作主人与古人古事比较或比附。将课读的慈母与宋代欧阳修之母相比附，将清代扬州太守与汉代良吏文翁、任延相比附；与明代理学家文德来比山中读《易》，与扬州历史上的流寓学者马怀素比学术研究，和扬州鼎盛时期的官员、学者比修楔、学术，与汉代、明代的士绅比乡村教化，和明归有光、海瑞比进言献策。扬州画序描写的读书、课读、守岁、修楔等人事，或出自著名学者左思、欧阳修、苏轼，或出自《周礼》，一切皆可追溯其“故事”。刘文淇、刘毓崧的图序通过考证“故事”，致意于传统，表彰扬州学者在日常生活中延续的古人生活状态、承担的振兴扬州学术文化及民间教化之职责。

2. 扬州图序拓展画作的主题、意义

从传统绘画角度解读画序，可以发现扬州图序考证“故事”，复绘画之古，提升了画作的价值。但若从图像学角度考察扬州图序，就可以看到图序关注画作的主题和意义，远胜于画作的母题和前图像志的分析。图序从考证“故事”入手，解析画作的主题，阐释其意义，赋予学者的日常生活以人文传统，赋予扬州学者以使命、担当，赋予士绅以教化的责任^[39]。

按照图像学的理论，分析一幅画作，第一阶段，以图像为核心，研究线条、色彩、自然物、非自然物的形式特征，逐一列举画作的母题，对画作作前图像志的描述；第二阶段，研究母题所承载的程式主题，对画作作图像志分析；第三阶段，研究画作的内在意义，揭示一个民族、一个时代、一个阶级、一个宗教和一种哲学学说的基本态度，对画作作深义的图像志解释^[40]。扬州图序略去了第

一阶段,在第二阶段用功颇深,而其最终归宿是在第三阶段的图像学解释,表达了扬州学者在道光、咸丰年间对时代的思考,以及对学者、士绅这一阶层的基本态度,代表了扬州学者在道光、咸丰一段时期的经世致用的思想。

刘氏父子的图序从不关涉画作的“形式”,不研究画作的母题,这可能是因为图序的作者是学者而非画家有关,同时,他们又以学者的态度认为画作当复古,需要谨严、实事求是的态度,不可写意蹈虚。

第二阶段的程式主题与“形式”相对,是由概念表达的世界。扬州图序由画题中的抽象的“概念”入手,考证“故事”,获得画作的意义。画作题名中往往有一个到数个不等的概念。《山中读易图》有两个概念:山和读《易》;《虹桥修楔图》有两个概念:修楔和虹桥;《青灯课儿图》有两个概念:青灯和课儿;《退思图》《攘夷图》《泛宅图》《载碑图》《问字图》等题名各有一个概念。题名中的“概念”,代表抽象意义,并非那些表现在画作上的形式。山是藏书之所,虹桥是扬州的盛世记忆,青灯是清贫寡母的象征,泛宅是居无定所之意;《载碑图》中的碑,承载着唐代扬州历史。修楔、退思、攘夷、问字、课儿等都是具有人文传统的概念。扬州图序用经学考证的方法分析概念,明确画作的意义。其考证方法,本文有详细的论述,在此不再赘述。

由分析概念得来的程式主题,虽然存在于抽象世界中,但是这个意义毕竟与形式相关,是隐藏在形式中的主题。《山中读易图》必有山有书,《载碑图》必有载碑之舟,《青灯课儿图》必有点燃在暗夜的灯,《虹桥修楔图》必定有虹桥和人的集会,《退思图》里的人必定褪下官服,换上百姓的日常服装,《攘夷图》里必有防御工事,或穿戴外族服饰的人,《问字图》上必有师生画像,《泛宅图》必有山水之中的宅屋。虽然画作大多不传,但根据文献记载和合理的想象,可以推知画作具有以上形式。如果真有画作缺少以上形式,如山中的书、屋中的青灯、穿着异族服饰的人,我们也不会惊讶,因为相较程式主题,概念更为重要,形式倒在其次。程式主题是隐藏在形式中的东西,是第二性的。

第三阶段,研究画作的内在意义,这是画作的象征性价值所在。内在意义完全脱离画作的外在形

式,它是深藏在画作之下的时代风气、民族性格、阶层态度、处世哲学,等等^[41]。内在意义不由画作者本人所定义,而取决于阐释者。扬州刘氏父子熟知扬州学者的生活方式,深谙学术之道,抱有明确的经世致用的理想,他们对画作的阐释,往往识见超卓。扬州图序将画作放置在道光、咸丰时代的扬州,经济衰敝,内忧外患频仍,学术荒芜,民生艰难,那些看似平常的课儿、读书、会友、集会,无一不在这个时代、这个城市和一个学术群体发生联系。在扬州学者的笔下,扬州学者的画作对日常生活的记录,具备了不同寻常的内在意义。

在扬州刘氏父子看来,画作主人及其社交圈都是学者,在官为“师儒”,在野为“乡先生”,不管在官还是在野,都可称为“绅士”^[42];习文则为文人兼学者。他们有一个共同特征,就是以经学为业,本文称之为学者、士绅。扬州图序的内在意义针对扬州学者这一群体而言,学者当讲求品德修养,承继乾嘉汉学的家法、师法,自觉承担扬州学术的使命;在内忧外患的年代,在官抵御外侮,关注民生,养贤任能,即便在野亦负民间教化之职,心忧家国。扬州图序所揭示的画作的内在意义,是道光之后的扬州学者立身、行事的集中体现,是扬州学者在个人修养、学术身份、社会角色之中的自我定位。

扬州图序之所以能挖掘、提炼这些内在意义,来源于经学的沾溉和涵养。刘文淇、刘毓崧父子尊崇古周礼及以古周礼为渊源的汉代礼乐制度,将汉代制度作为解决当下问题的有效途径;他们深刻体认扬州学术文化的危机,自觉承继扬州经学的命脉;他们看到道光之后的内忧外患,拒绝隐逸,要求学者培育品行,掌管地方教化。扬州经学名家刘文淇、刘毓崧父子的图序,为扬州学术群体塑像,同时鼓动学者为扬州学术的振兴、为家国的安定兴盛不遑多让,传达了道光之后扬州学者复古于汉、经世致用的愿望。

[本文系国家社科基金一般项目“清代扬州春秋学新疏研究”(20BZW102)的阶段性研究成果]

[1] 包世臣称“刘君齿未壮,即以淹通经史知名江淮间”(包世臣《艺舟双楫》卷四,《清故国子监生凌君墓表》,清

道光安吴四种本);丁晏《念楼集序》称刘文淇“岿然为江左经师”(《宝应刘氏集》,第125页,广陵书社2006年版);汪廷儒称扬州学者中刘文淇品学第一(“新都转……询以邗上品学,侄但举年伯一人以对。”《稀见清代尺牍》第一辑第五册,第72页);刘恭冕《清故优贡生刘君墓志铭》称刘文淇“研经笃行,为世儒宗”(《宝应刘氏集》,第590页,广陵书社2006年版)。汪喜孙致书刘文淇,称赞刘毓崧“其人品、经济,将来大有可观”,时刘毓崧未成年,《稀见清代尺牍》第一辑第二册,第6页,林登昱、黄显功主编,台北经学文化事业有限公司,2021年版。

[2] 阮元:《百字令·和朱检讨自题竹垞图原韵》,《定香亭笔谈》卷二,33a,嘉庆五年扬州阮氏琅嬛仙馆刻本。

[3] 伊汤安:《重建曝书亭记》,参见杨谦纂,李富孙补,余懋续补:《梅里志》卷六,17a,《续修四库全书》第716册,第735页,《续修四库全书》影印光绪三年刻本。

[4] 阮元:《题凌次仲教授廷堪校礼图》《题钱可庐明经大昭蕉窗注雅图》,阮元《研经室集》,第804、783页,中华书局1993年版。

[5] 吴锡麒:《洪稚存同年机声灯影图序》,吴锡麒《有正味斋集》骈体文卷九序七,清嘉庆十三年刻《有正味斋全集》增修本。

[6] 赵怀玉:《亦有生斋集》文卷五,清道光元年刻本。

[7] 洪亮吉:《北江诗话》卷三,陈迥冬校点,第50页,人民文学出版社1983年版。

[8] 若交游中有画家,便可请他为自己作画。据端方《壬寅销夏录》稿本,道光十六年,梅植之曾请衲庵和释几谷分别作《载碑图》;道光十八年,又请甘泉画家李育作《载碑图》。

[9][10][11][12][13][14][15][16][17][21][22][23][24][25][26][29][30][31][32][33][34][35][38] 刘文淇、刘毓崧、刘寿曾:《仪征刘氏集》,吴平、李善强、郑晓霞整理,第44—45页,第42—43页,第430—431页,第662—663页,第205页,第541页,第542页,第40—41页,第660—662页,第522页,第41—42页,第434—435页,第157—158页,第524—525页,第520—521页,第153页,第91页,第467页,

第519—520页,第554—556页,第573—574页,第17页,第622—623页,广陵书社2018年版。

[18][19] 刘宝楠:《丁俭卿同年晏寄题江淮泛宅图词一阕,漫题图后,并寄俭卿》;刘宝楠:《辛卯九月同孟瞻应省试,孟瞻作别号舍诗见赠,依韵奉酬》注:“孟瞻买田北湖,相约村居,此志今犹耿耿。”刘宝楠《念楼集》,见《宝应刘氏集》,张连生,秦跃宇点校,第184页,第185页,广陵书社2006年版。

[20] 王翼凤:《题刘楚桢先生江淮泛宅图》,见徐世昌辑《晚晴簃诗汇》卷一百四十一,民国退耕堂刻本。

[27] 丁晏说刘文淇四十以后不再参加科举考试,见丁晏《念楼集序》,《宝应刘氏集》第125页。阮元说刘毓崧屡次不应征举,年仅四十,便不参加科举考试。见阮元《阮庵笔记五种》之《选巷丛谈》卷一,17a-b。汪廷儒亦说刘毓崧年仅四十,便已绝意科举。参见《稀见清人尺牍》第一辑第5册汪廷儒致刘文淇的信件。

[28] 钱穆指责戴震“盗窃赵东潜校《水经注》,伪谓自《永乐大典》辑出,以邀荣宠,其心术可知”。钱穆:《中国近三百年学术史》,第355页,商务印书馆1997年版。

[36] 谢肇淛:《五杂俎》卷七,第135页,上海书店出版社2001年版。

[37] 顾炎武:《日知录集释》中册,黄汝成集释,栾保群、吕宗力校点,第1224—1225页,上海古籍出版社2013年版。

[39] 本文中,学者即士绅,属于士人阶层。学者,以经学为业,就习经来说,是学者;学以经世致用,学者即化身为掌管民间治理、教化的士绅。

[40][41] 欧文·潘诺夫斯基:《图像学研究:文艺复兴时期艺术的人文主题》,戚印平、范景中译,第3—13页,第5页,上海三联书店2011年版。

[42] 刘文淇《青溪旧屋集》十一卷,“绅士”出现8次,刘毓崧《通义堂文集》十六卷,“绅士”出现16次,“师儒”3次,“乡先生”12次。

[作者单位:西安交通大学中文系]

责任编辑:李超