

鲍贤伦《我说大块文章》讲座纪要

今天这个讲座是一个小时,我稍微有些犹豫,如果说一个稍微完整的题目肯定要两个小时,一个小时也不能只聊,聊会散掉。到昨天晚上我下了决心才把内容报过来,我想就以这次展览为例,讲一讲书法创作和研究几个问题,这样或许有点弹性。

展开之前,我先谈一下对展览的感受,也是有一点特殊性的。在我五十岁的那一年,我想应该办个展览,把我学习的阶段做一个小结,也通过办展览来寻找下一步发展的机会。五十岁是知天命之年,关于人生的思考是一个节点,我自己的书法实践也是汉简、汉碑结合那一路,通过大概十五年的探索,基本形成了一种写法,能够把我以前的一些用笔、结字等方面要素能够统摄起来,进行创作,我的第一个个展,命名为“梦想秦汉”,它解决了我一个问题,解决了社会对我写的东西的一个回答,之前人们一直说你写了什么东西,所以我就有篇文章《我写隶书》登在一个大杂志上,我自证清白美了“梦想秦汉”,当时是在杭州。过了几年,宁波美术馆请我去办展览,那是我第二个个展。2014年那个时候我也有许多想法,创作能力也提高了一些,就跑到了北京办了第三个个展,叫“我襟怀古”,当时我写“梦想秦汉”的时候我有一个强烈的想法,就是我们现在创作这个问题的症结所在,就是对古代这个资源学习、认知、解读、应用能力还会不够的,力气下的不够,怀古的思想就占领我的主导方面。然后我就连续办两个展览,不完整,分别在杭州和沈阳。那么这次,是时隔六年我办的第六个个展,这个个展是回乡展,到我的出生地来办,所以我特别用心,从2018年到2020年的上半年,我一直在筹备之中,内心的体会比前面也深一些。我讲这些就想带出一个想法,也是回答“你为什么一直在办个展,办了六个展览”这样的问题,我觉得展厅,对于当代书家来说,是个绕不过去的话题,其实书法创作的作品最省力的就是做网络展,印作品集也是比较方便的事,但是把作品放到展厅里去这个还是很考验的,在书斋看的挺好的作品放到展厅里就有些问题了,还有我们平时创作一幅作品然后去参加展览,一件作品也不是特别能说明问题,如果和旁边的作品搭配不协调,形成很强烈的对比,也是一个问题。这些问题解决的话就是要自己找一个空间来做,自己来创作作品,为这个空间创作一些合适的作品,那么你的个展就是一个大作品,好与不好都是你个人的。所以对这个问题,我在作品集后记里写到,展厅是当代展示艺术品最经典、最正道的场地,经典是因为美术馆、展览馆一出现,它就是艺术品的展示地,最正道是什么呢,人们因为对社会有个展也是有异议的,不是为了宣传、扬名的需要,很有可能给自己造成麻烦的。不是这样一回事,只有办了个展你才会逼迫自己往前走,你不信你不办个展的话,你很可能一直在舒适的重复自己,你没有一种紧迫感你不会在你熟练的创作方式之外寻找新的可能性。所以我这次260件作品就意味着要一次又一次的奋勇突围,寻找新的可能性,这种新的可能性不是事先有设想的,而是在朦胧的想法通过创作来让它变为现实,有的失败,有的成功,即使失败,也提供了一些新的可能性,这就是我要办展览的基本原因。在我2015年退休的时候我就提醒自己千万千万不要偷懒,这个懒惰不只是偷懒了、不写了、享受了,而是进取心不够,勇气不够视野不够,在那里非常舒适地书写,这是一个最大的危险。

下面我要讲的,就是我做展览面临的一个个问题,第一个就是写什么的问题。我们比如说去参加展览我们选一件作品,找一个内容就行,但是一个大展厅就不是找一个内容,而要确定所有文字内容的主题是什么?基调是什么?这就是非常重要的事,不管花多少工夫把这个问题解决,则后面的创作内容关联度不强,没有聚合力,向社会所传播的到底的什么思想、精神,就很含糊。所以第一个问题就是关于书法创作文字内容选择的问题。经过我工作团队的讨论,我们决定应该选择中华经典篇目,要经典、要有名,当然大家太熟悉的名篇我们还不想选择,从时代上应该尽量往前推,上古和中古的作为文章选择的主要内容。在文章的基调上,我们都选择正大气象、宏大磅礴的一些文章,

文章的选择花了很大的工夫,几个人选,然后合成再选,所以为什么要选这个文章都是有说法的。另外版本的问题也是一个重要的问题,哪一年出版、再版,有的是古代版本的影印本,有的是中华书局的再版,写得清楚以防止后人误判。有的人一百度就就说这个错了,因为他们觉得我句读没逗好,这是想当然,其实古代的古气就不齐整。另外版本还不够,你选择这个篇章很重要,历代评点无数,好的评点我们选出来,也跟上去,那么再重要的文章我们再加一段跋文来说这个文章如何好,比如我开篇写的《急就章·终篇》的内容,63个字,也就是说一个展览也得有个最重要的作品,这个作品对你的主题关联度最大。2008年我在宁波办展时,选了一件《礼记·礼运·大同》,那是儒家思想最重要的思想,我觉得特别好,那時候我还在工作岗位积极工作,天下已任的思想非常牢固,我觉得这篇文章最好。2014年的展览我选了陶渊明的《归去来兮辞》,那个时候我快退休了,是“耳顺”之年,我就觉得他这篇诗文太好了,他不要当官而是回老家去,但通篇有一点怨恨,他的整个立点是为为什么要回家去,站在人性、人性的立场上来看待这个问题,我当时在跋文里面就说这篇文章就是那个时代第一流人物最一流的文章。

这次也想找一个好的文章,但很多文章大家都很熟悉,后来找了《急就章》,《急就章》本来是一个诗词读本,前面都是教小孩子读书,四字念书的东西,但在最后的末章里写了这六十三个字,“汉地广大”开始写,把国家、民族、百姓、朝廷、社会全部写进,共63个字,包容性很强。写好之后,发了之后人们普遍认为我是抗疫情写的,抗疫情很好用,“中国安宁、百姓承德、阴阳和平”,针对性很强,这就是好文章,古今通用、包容广泛,对这样的文章应该加个跋文,为什么选它?跟历史文脉相关,跟对未来的期待相关,而且一个正文,一个跋文,一大一小,从大的篇章上来说,形式上也满足了。那么,第二件我选什么呢?

我整个展厅里的内容只有这件是现代入写的,而作者是北大考古学的泰斗——严文明先生,严先生现在还在指导考古事业,他写的一首叙事长诗。因为良渚被列为世界文化遗产,中华文明五千年的历史有了一个实证地。有没有实证地和中华文明在世界上的地位紧密相关,国际很大程度上是怀疑我们文明年代的,要提出一个实证。再加上良渚是江南文化一个共同的源流,长三角都是和良渚有关。再加上我个人做文物工作十多年,其中很多大部分是花在良渚文化保护上的。选这个内容有很大的意义,我再用一个跋文把它的重要性表述一下,把严先生的贡献表述一下,再把我和严先生的相处点滴记录下来,合成一个跋文,和他的长诗组合在一起,这样两件长20米,高5米和4.5米的两件大作品完成了。写得好不好是另外事情,这个两个文字内容我可以就正文跋文讲半天,我这样做是给我展厅所有的文字选择提供一种宝藏,同时也想让观众从这里引起一些阅读的习惯,其实包括我们进展厅,阅读的分量是很少的,一是内容大多数都是熟悉的,再一个是对形式的关注,写得好不好,打动不打动入,被形式要素牵着走。本来这个书法艺术首先是阅读的艺术,其次才是视觉的艺术。我说过一句话,书法作品应该束住的是心灵的眼睛,而不是感官的眼睛,如果撇开文字内容和阅读环节的话,那就是非常残缺的。这就我想讲的第一个内容,我讲第一个内容的背景是中国书协已经注意到了这个问题,在乌海论坛和绍兴论坛,主要针对书法家对技法重视的同时,对文化的修养及一些相关联的要素的被忽视、边缘、弱化的现象,而我在这两个论坛都进行了演讲,就是把书和文的关系进行了一个梳理和反思。我们的书法作品,本来最早是从哪里走过来的?早先是文学家写文学作品,写字已经非常日常化了,不会写坏,写的特别好的不经意间变成了书法作品,《兰亭序》《祭侄文稿》《黄州寒食帖》都是这样,首先是文学作品,然后才是书法作品,而不是为了写一个书法作品而去创作一篇文学作品。现在在我们颠倒了,新文化运动以后,白话文替代文言文,现代汉语替代古代汉语之后,我们书法还在写,白话文已经很难进入创作体裁了,于是我们去文库找文字内容,是为了写书法作品而找文

字内容,这样我们必然的对文字内容渐渐分离,书被凸显,文就弱化了,文疏离了之后,最大的威胁入也被弱化了。所以我们这几年书法家协会一直提倡自作诗文,其实自作诗文也不是容易的事情,诗文作的不好也达不到好的传播效果,但是我们还是努力去做,至少通过自作诗文提高入的修养,但是不要绝对化,非要走到自作诗文的路上去。当然这是两面,难道不是自作诗文就不能写我心吗?当然这是可以的,这不是简单的两分法的做法,所以提倡自作诗文有合理性和也有局限性。从我的体会来说,如果我们能更多地关注传统文化宝库,是可以寻找到合适的文字内容。

我讲第二个问题,就是关于书法作品的形式问题。一个是尺度问题,现在展厅越做越大,关于大小的问题,《书法报》才讨论“鸿篇巨制”,大小就是一个很敏感的问题,如果不是作个展,我绝对不做大字。大字的写法是背离人和工具的最合理的状况的,人的视觉、臂力当然是写小字正好,写大字的话在地上写多累,体力支撑不住,笔也找不到好笔,这次我为了写这样一件作品不知道换了几次笔,纸也没好纸,要吃得消这个大字,纸要有厚度,但一有厚度,加上各种各样的东西,就没有纸的韧性了,像铁皮一样会响的,无论从哪个角度来说都是很麻烦的。但是个展的话,有一个大空间,都是小作品平均看下来的话,一定是不感人的,所以要有大作品、中作品、小作品,相互错落。所以大小要合适,那么评判也不要以大小而论,不论大、小作品,感人就是好作品,不感人都不是好作品,就是这么简单。还有横竖,传统的书法作品,最早都是横式的,后来有高房子,就挂起来了变成竖式了,有展厅后,横式也多起来了。特别是大块文章,好文章篇章、分量都比较大,展厅高度是有限的,作品只能横向发展,所以这次我的作品横向发展多了。作品俯仰问题和做什么展览有关,做什么展览又和印什么集子有关,原来我的集子都是高的,这次是方的,根不做宽的,因为这次作品大多数都是横向的,大作品放到书里一定不好,放到书里的原大最好,稍大的也好,越大越不好。缩小以后许多东西都看不出来了,把不大好的作品弄好了,把好的作品却弄得不好了,它是中性的,把作品之间的差距变小了。

然后是书体的问题。像我这样做一个展览,是特别麻烦的,我写隶书,要有各种各样的创作,要丰富性,似乎很难,但我觉得还是有路可走的。书体,是什么概念呢?当代人把书体的体制太强化,觉得真草隶篆是分明的,其实是不分明的,书体之间没有明确的界限。光是隶书里面就是五体具备,有篆体、有楷体,到汉末、晋的时候,行书、草书的笔法就很有影响了,甚至草书笔迹在西汉早就有了。隶书是今文字的分水岭,前边的东西就遗下来了,后面的东西萌芽出来。所以我有一个厅叫“隶变探微”,这是老东西了,从八十年代到我前两年的老东西放一个厅,因为白谦慎先生给我写序的时候希望我提供这样的东西,他说我都看到过你的东西,我写文章还要再看,要把它找出来,我翻箱倒柜地找,再从朋友那里借,终于出了五六十件。他说你再找一些临摹作品,更能说明问题,这就更难了,都在别人手里,我再找回来,找回来放了一个厅。我自己回望一下,别人也看一下我怎么走过来的,给年轻人也一些启发,年轻人一看,“鲍贤伦原来年轻的时候写这么难看,我现在比他好看一点”。自信心更多一点。我在每个厅前边有一段话,我就说,“秦汉是隶书的天堂”。我要走进也只是一个想法,其实走不进去,但我可以靠近它,我还要学着它组词发音说家常话。我如果能懂其中两三种方言,那就更好了。为什么?由此我就可以洗脱当代的腔调,我们当代创作有一种腔调,基本我看起来就是概念化,觉得隶书就是这么写的,字就是怎么写的,想象出一种样式,这个概念化其实很简单,很定型。以这个概念去创作一定是拿腔调的。

我们现在写字是太拿腔调,那秦汉人到底是怎么写的?不像我们现在这样,它有许许多多的写法,它的丰富性,如果深入下去研究足够我们运用,用一个书体办一个展览也不是不可能的。问题是我们的眼睛视而不见,我们解读不够深入,就算看到了,我们没有能力把那些不同的东西统摄起来,也就是说能够运用它,变为自己的东西,要让它

的东西自己的东西浑然起来,这个时候就有可能不那么拿腔调了,就有可能和当代人写的不那么一样了,这就是我们无比可贵的一个前景。

说到我自己的体会,就说隶书,我借助秦简作了一个突围,但是秦简和汉简我始终在交替临摹,我觉得秦简有秦简的好处,它古貌一些,汉简有汉简的好处,汉简的生动性远超秦简,数量上也多出很多,汉简的风格类型有很多,秦简的风格类型是有限的。简和碑又是两个不同的东西,难道靠秦简就能写大幅作品了吗?有人说我的贡献是把简牍的小字扩大了,秦简和汉简都是很小的字,要把它写大很不容易,为什么我们现在展厅里面写简牍的都是多字数,一篇里面由很多的文字组合起来,其实就是简牍写成大字难。那么也有人写,出版的书,很多简牍有放大本,解决了很大问题,大家临习起来很方便,但是也有问题,可能给学者一个误导,觉得小字是可以放大的,如果按照笔法不变的话,写出来的大字一定是扁的。有人把王羲之的字放到电脑里无限放大,结果很吃惊,他的结构关系、黑白关系怎么可以这样,让人有新的惊喜,同时再仔细一看,他的黑的部分是扁的,缩小还原的话不扁,放大以后就是扁的。所以写大的时候笔法要变,简牍的笔法怎么变呢?就需要借助其他的手段,借助碑的手段我觉得是最好的,有时候碑也是有局限,那就借助金文的手段,金文是不会扁的。

简写的好了之后,就会有另一种需要,就是碑的需要,碑写到前面去了之后,就会觉得有另一种需要,就是简的需要。碑提供了骨架和格局,只有碑才能扩大,而简则是血肉,是书写性,提供了笔势最真实的状态,一写简的时候,笔势就来了,而碑没有,碑的笔势是想象出来的,是还原到原来的书写状态中去的,简不需要还原就可以一目了然,按照它写,就流美了,就滋润了,就有血在里面流淌了。有好的骨架,再加上好的气韵,字就好了。但是在写一米见方的一字的时候,我就觉得简的笔法越少越好,它要用碑,不仅要用庙堂,还要摩崖,而且要用大摩崖,让它很浑然,很错落,字和字之间咬合,笔画和笔画可以荡开也可以重叠,这样的一个人气才能够产生整体性的对你的感动,那种笔势在这种大作品中可以消失,所以总体来说这次的展览和以往的展览比较,最大的特点是对简的收敛和碑的放纵,这是我重要的攻略选择。

这次260件作品,其中有200件是这两年创作的,这个创作里面,我可以用纯粹的简的写一点,纯粹的碑的写一点,简碑结合的一点,结合的比重不同,有不同的表达方式。然后我在形式感上也更加多的运用一些变化,比如说,我们通常写作品习惯写个正文然后落款,这样比较省力,落款可以一行也可以两行,基本就结尾了,这是一般的写法。我现在这样的创作就会把正文和跋文作为一个重要的要素来考虑,正文写一个大形式,跋文写一个小形式,形式感上就错开了。我还有一种写法,在网络上很受欢迎,他们称之为“大小字”,这主要是浙江古籍出的关于西泠八家的两本书,有印文有印跋,我就把印文写成大字,把印跋写成小字,三个大字,百个小字,组合起来很好看,大字下面留空再多一点,黑调、灰调和空白就形成了一个空间,传统书法和现代创作最大的一个区别是什么呢?传统的东西重视笔法,集点画成字,然后再集字成篇,它的逻辑起点是笔法。到了当代以后,人们的观念变了,不再是笔法的重要性了,而是章法的重要凸显出来了,然后是字法,最后才是笔法,颠倒过来了,章法不叫章法了,叫“空间”,字法不叫字法了,叫“造型”。我说的正文和跋文,大小字,为什么当代人看起来会觉得更好接受一些呢,就是在审美习惯上,其实已经往我后面说的那个黑白灰构成上面在靠近了。关于形式要素,我借这个展览也说一下。

最后我说一下第三个问题,关于书法创作中人的决定性作用。文字内容是很重要的,形式技法是很重要的,在一定程度上是更重要的,因为首先要把形式让人家愿意接受,技法让人家本身具有审美性,要表现出你的高难度,你的控制力,要不然怎么打动人呢?所以我说书法是艺术的,书法是文化的,但是第三句说了一句话,书法也是生活、生命的。关于我们的书法创作,书法学习,关于我们做展览,人在这里是怎么一个涵义?我想说两点,这

两点我觉得是现在被严重忽略的。

第一,书法是修身的,它是书法源头带有的一个鲜明的特征,书法是中国文化的一个重要组成部分、表现样式。有人说,书法是中国文化核心中的核心,我认为这个核心首先就是汉字带来的,汉字理所当然站在文化的中心,书法就是书写汉字,才有这么一个地位,不是说一开始一个线条就有核心占据的资格,我觉得不是这么回事。那么中国文化最重要的特征是什么呢,大传统是什么呢?就是道德关怀,是人的命运。人怎么做,关系怎么相处,在社会中人应该怎么共处,这才是我们中国文化的大传统。那么书法是什么呢?书法是和这个大传统最亲近的,所以修身啊,就比绘画、音乐等都要明确。修身传统就是最明确的,你看,它写什么,首先就是学习经典,五经等,这些就是做人的点则,书写做人的点则的过程就是修身的过程,所以书法的学习,从来不仅仅是一个使用的问题,它和人的修养、立身、处事紧密相关。回头我们看“书如其人”“书为心画”,为什么是“心画”,其实一个人的修养如何,为人如何,书法就是表达这些东西,在自觉与不自觉间流露出来。苏东坡说的更好,他说,“苟非其人,虽工不贵”,要看书法一定要看本人,如果不是那个人的话,写得再好也不值得肯定,这就是我们的价值观,这就是中华几千年下来的一个传统,做人要紧。昨天我发了一张开幕式照片,写了两句话,“人生先于艺术,道义重于笔墨”,人的命题才是根本的问题。那天我还和一些年轻人说到,人做好比写字写好还要重要,人做好字才有可能写好,人做好了字写不好也不值得悲伤,人没做好字也写不好,人没做好字万一万写好有没有呢?有也不值得肯定。我今天回头看看大家对我表示出的友谊、爱戴、帮助,哪是因为我字写的好,他们是觉得我这个人还可以,还值得交。

第二,体现在养性。什么叫性情?除了技法外就是性情,性情就是你的修养、品格、人格气象,是作品的反映,如果没有这样的性情,没有这样的修养,作品怎么反映出你的气象呢?怎么能够打动入呢?所以作品如果能水到渠成形成风格的话,那是多么美好的事情。风格是怎么形成的?风格一定是建立在技法和性情上才有可能的,没有性情这一块是形不成的,它比技法还要重要。之前在乌海论坛上,我认为自己说的最好的一句话,我问:什么叫做最好的技法?你能做多少种书体的书写和创作,当然是能表明自己功力的程度,你勇于做各种技法尝试,也是一个书法家分内之事,但是,我们所有的努力并不是期望来叠加多多益善的技法,根本问题是在技法的积累过程中发现和寻找到最适合你性情的那部分技法。一旦被寻找到,捕捉到,你把它表达和运用成功,那就是风格成型,那就是功体圆满。你的性情,出现一种状态,他的性情,出现另一种状态,那么书法表达人性的丰富这个命题就完成了。书法最终是要表达什么的?我认为书法是表现人性的丰富性的,如果要完成这个命题的话,就需要所有的书法家都去努力,都去做好这个文章,然后通过过硬的技法和它的碰撞、博弈产生出一种风格样式,那我们的局面就非常好了,性情贫弱者,一定是相互雷同,性情充盈者,一定是各自为主,变化万端。书法的繁荣,风格的成型,不仅仅是一个形势情形,它是一个审美判断,它一定要提供审美的新经验,一定要拓展审美的新领域,这么一个命题,靠技法单独能完成吗?导引它的是什么?导引它的是个人的整体修养、修为和精神气象,一个斑斓的人能写出一幅大气磅礴的书法作品吗?不可指望,他的方法论、价值观一定是另一套。如果还不得修身的和我们书法创作之间有关联的话,再不去注意的话,这么指望书法向前发展呢?对个人来说,是艺术的成长受到障碍,对整个书法界来说,投机取巧,功利主义,满脑子是厉害取舍的这样一个群体的组合,这将是多么令人失望的局面。我借这个机会想讲一下,书法是艺术的,技法很重要。往前说,涉及入古的问题,对古代资源的整理的问题。同时,书法是文化的,也不要因为过多的强调文化以后反观技法不太好以后,反而连书法是文化的都不承认,书法也是生命的,最终是入的提升才使书法美好的、未来的、可靠的突进。谢谢大家!

(整理:周心瑶、张亚琦、王竞雷 汇总:王竞雷)

金石开泰

——纪念著名金石学家朱剑心诞辰115周年

杨嘉麟

一直是传统文化的重要物化形态。然而,作为艺术文化产业,在东西方文化激烈碰撞的现今,难免小众。幸运的是,十八大以来,在以习近平主席为核心的党中央对中国传统文化的大力倡导下,经由国务院原副总理李岚清等党和国家领导人的逐步推广和广大书法篆刻家的不懈努力,金石欣赏和教育才有在象牙塔里全面普及发展的趋势,形势喜人。

作为金石学前辈的朱剑心,或许并不大为人所熟悉,其实早在上世纪三四十年代,他便有著作《金石学》问世,其中朱氏考证了“金石”文献和实物之源,首次提出金石学和甲骨学同等重要的学术见解。该书1940年由商务印书馆出版后,1948年再版,1955年重版,而后历经动乱洗劫又重放光

彩,于1981由文物出版社出版。此外,该书还有港台的几个翻印本。进入新世纪以来,再多次出版,冷门学术类著作发行量大、再版次数之多,实为罕见。

值得一提的是,和朱剑心同时代研究金石学而写成专著的分别有故宫博物院原院长马衡的《中国金石学概要》、清末秀才陆和九的《中国金石学讲义》。马衡曾经主持北京大学考古学的学科发展,为北大的文化考古事业奠定了坚实基础。而朱剑心在他的著作中开宗名义的指出:“金石学者何也?研究中国历代金石名义、形式、制度、沿革,及其所刻文字图像之体例、作风;上自经史考订、文章义例,下至艺术鉴赏之学也。”显而易见,朱氏认为传统金石之学既有文化考古的视野,也涵盖了艺术审美的特点,这无一不是金石学进入现代学术体系分为考古和艺术两个学科的有力佐证。

朱剑心除了潜心在金石学问以外,在古典文学、诗词、书学研究上也成绩斐然,其论著往住别具慧眼,点石成金,恩泽学林。比如1963年《孙过庭

书谱笺证》的出版,遂引起学界重视,启功、沙孟海等均步先生后尘开展持续研究,此著也堪称新中国成立以来唐代书学研究的里程碑。关于上世纪60年代初的一场“兰亭论辩”,先生亦不缺席,自有专论,见解深刻。

新中国成立以后,先生有将包括《明穆宗实录》70卷等一万册古籍珍贵文物捐赠给国家的善举,更有因国家自然灾害而断然放弃高级职称待遇的慷慨,乃至其激励后人“许身为国应思党,破浪乘风忆家”积极参军的家国情怀,无一不昭示其坦荡、大爱、超然的胸襟,生动演绎着百折不挠、坚韧奋进的华夏金精神,广而化之,更是中国文化人格的生命脊梁,万世不朽。

近数月抗疫蛰居在家,得闲整理书斋,随手翻阅到《章汝夔书法集》,为其蝇头小楷之儒雅钦佩。章汝夔先生的堂款,便是近代赫赫有名的国学大师章太炎,20世纪20年代章太炎担任上海国民大学校长,他开设的国文课上有一位高材生朱剑心,日后成了著名金石学家。

朱剑心(1905-1967),名建新,以字行,浙江海宁人。朱氏家族是朱熹、朱彝尊后裔,他的祖宅有一座远望可见钱江潮起潮落的万册藏书楼——“八宋楼”,“八宋”,是因拥有八部宋版书而冠名,此外还藏有大量的金石拓本和名人书画。1936年朱剑心入上海商务印书馆任编辑,抗日战争爆发后随馆南迁香港,后因香港沦陷返沪。1945年起先后执教于上海敬业中学、上海市私立女中、上海电力专科学校,曾经作为优秀知识分子代表赴北京出席相关庆典活动。

金石学在现代教育体系中,并非显学,其发轫于殷周,至两宋鼎盛,研究对象主要是铜器和石刻,偏重金石文字的著示和考证,证经补史,从传统学术结构上解析,可以视为国学的一个分支。

从社会学而言,金石是篆刻的雅称,金石家又被称为篆刻家,朱剑心书法五体皆擅,旁涉篆刻,其印风在浙皖之间,曾汇辑有《雅藏陶印谱》。由篆而刻,

