

## 缙乡五雅

## 收藏宁海

红妆小件  
生活中的诗意

## 潘天寿的书法风骨(上)

应敏明

红妆是指红色的嫁妆,木质为材,装饰部分采用朱金工艺。自南宋以来,浙东流行起“十里红妆”的婚俗。

“十里红妆”是指官宦和富裕人家嫁女的场景,迎亲的队首,鼓乐齐鸣,新郎骑高头大马,新娘坐流光溢彩的花轿,跟着的是抬的抬,挑的挑,绵延十里的红色嫁妆,有床、橱、椅、几、桶、酒坛、杠箱等,整个场面蔚为壮观。

普通人家虽然没有“十里红妆”,嫁妆也尽力髹朱贴金,体现父母对出嫁女儿的爱怜。

“红妆小件”是相对于上述红妆大件家具而言,是红色的生活、生产用品和欣赏品,尺寸小,大不盈尺,甚至是微型,有些可放掌上把玩。

这些“红妆小件”大都是女子出嫁时,放进杠箱,抬到夫家的。“红妆小件”,是后来的收藏家们为它们取的叫法,“小件”意指讨巧、好玩。

农耕社会崇尚诗书礼仪,耕读传家。读书人也好,富贵人家也罢,垒石植树筑园,建筑雕梁画栋,家具也追求良材造型,嫁妆髹朱贴金……对生活中的美同样有矢志不渝的追求,有“诗和远方”,与今天相比某些方面有过之而无不及。

旧时女子美好生活的点缀。闺阁和洞房中,“红妆小件”是不可或缺的生活用品和艺术摆件,今天“红妆小件”的遗存,某些方面可还原当年的情景。

“红妆小件”可分为两大类:实用器和欣赏器。主要采用木作、箍桶、朱金、泥金等工艺。

这些工艺,工匠众多,传承久远,品种繁多,别出心裁。尤其是朱砂髹漆,局部贴真金,让器物显得华贵。在旧时讲究“明堂暗室”的环境中,那一抹瑰丽的朱金是动人的。

“红妆小件”实用器和主要集中在生活用具和女红用具。

生活用具,有朱金拗斗、熨斗、烛台、麻丝架、果盘、果桶、果盒、贴盒、红皮枕头,还有洗衣槌、茶盘、茶壶桶、梳妆盒……涉及家庭中的生活用具,可谓包罗万象。它兼顾了实用和美观,是生活中的美学。

今天面对这些用具会让你产生“舍不得用”的想法,它们已然成为珍藏品。

金线绣上,刺绣是女子的必修课,甬上金银刺绣用金线和银线,浪漫而高贵。甬上的绣桌是朱红色的,同样,刺绣的“红妆小件”用具,也是美轮美奂。

朱金线板,有长方形、树叶形、半月形等,中间雕刻山水人物、动物花卉,有《西厢记》《牡丹亭》中的才子佳人故事,其中蕴含着未出阁女子的思维。朱色针拔也极漂亮,大都雕刻成飞鸟状,一只清鸟放在绣桌上,张翅欲飞。

甬上梅园石雕的朱金压脚,没有狮子凶猛,伏在绣桌上,憨厚,有了已成绣女玩物。鞋上朱金小针盒,盒上常雕刻如意纹,小巧可爱,讨人喜欢……

作为欣赏品的“红妆小件”,主要体现的是闺阁文化。旧时,官宦和富裕人家的小姐都有单独的小姐房,甚至,有的人家建有独立的小姐楼,闺中女子婉约如兰。

过去讲究“男女授受不亲”,女子大都“深藏闺中无人识”,她们向往外面的世界。

为了排遣寂寞,打发时光,同时接受美的熏陶,闺房中,会陈设许多“朱红小件”供女子把玩、欣赏。

有朱金赏盘、朱金讨奶桶、朱金麻丝架、朱金直甩桶、朱金小屏风、朱金小拗斗、朱金微型家具、朱金小洗衣槌、朱金香盒……这些器物看上去都是把生活中的日用品,做成了一件件精美的艺术品。

我喜欢欣赏清代“朱红小件”,收藏了不少赏器,几个可成系列。

比如,一用小拗斗,髹朱红漆,把柄上雕刻一朵荷花,荷花贴有真金。一件朱金麻丝架,底托上雕刻一对下围棋的男女,男的着长衫,正襟危坐,女的盘发着旗袍。一件朱金小洗衣槌,二十厘米长,圆形,柄雕佛手,施金箔。

一只朱金木手,一只荔枝形香盒,均迷你可爱。还有各式朱色描金赏盘,画山水、花卉、动物,画才子佳人……

众里嫣然通一顾,人间颜色如尘土。“红妆小件”是古代人们生活诗意的现实表达,是传递情感的重要方式。“艺术生活化,生活艺术化”是人类一以贯之的追求,这在文化精神需求愈切的今天,显得尤为重要。



清代朱金麻丝架



清代朱红小木桶



清代朱金压脚狮



清代朱金小木鱼、香盒



清代朱金线板



清代朱金圆祭盘



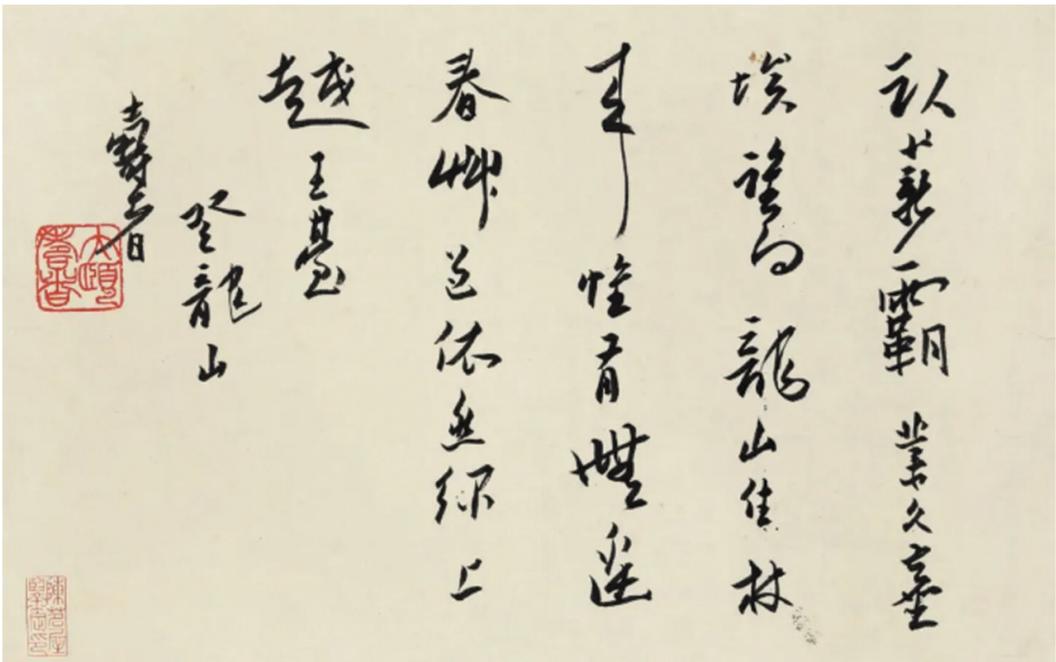
清代朱红针拔



清代描金赏盘

潘天寿是我国20世纪的艺术巨匠。他不仅是独步画坛的中国画大师,还是杰出的美术教育家、美术理论家、书法家和诗人。他有两方常用的闲章,一方白文,一方朱文,刻的都是“强其骨”三字。“强其骨”一语,出自老子《道德经》,潘天寿借此三字,直取其义,旨在表明他对“强其骨”的美学理念的高度重视。他曾在《画论残稿》中谈道:“吾国作画每以线条为间架,故以线条为骨也。骨须有骨气,骨气者,骨之质也。以此为表达对象内在生活力之基础也。故张爰宾云:‘骨气形似,皆本于立意而归于用笔。’”他的书法碑帖兼融,书画同工,无论是篆隶还是行草,乃至篆刻,无不刚劲强悍,骨如铁成,表现出雄肆奇崛,开阖纵横的风格特征。“刚健既实,辉光乃新,其为文用,譬征鸟之使翼也。”由此可见,“强其骨”不仅是潘天寿重要的美学思想,而且是铸就他的生命力和艺术精神的根本所在。

在当今全球一体化的进程中,中国书画艺术的发展势必面临着“一体化”的挑战。书法如何坚持民族性,彰显当代性,就成了我们无需思考的问题。本文试图通过潘天寿“强其骨”的美学思想和艺术精神这条线索,探寻其书风从传统向现代转换过程中的理性自觉成分,以期给当代书家带来一些有益的启示。



林邦德

## 一、汲取——重风骨

潘天寿虽以绘画享誉中外,但若论他的从艺历史,则最早接触的应是书法。他7岁入私塾,酷爱习字,描红摹写,每日数纸,连续五年,从小学断。嗣后,在县城纸铺中凡见有石印字帖,皆设法选购临习,其间用功最勤的是《瘞鹤铭》与《玄秘塔碑》。宋代黄庭坚极为推崇《瘞鹤铭》,有“大字无过《瘞鹤铭》”之赞誉。《瘞鹤铭》的风格笔贵篆隶,浑朴厚重,参差错落,意态别致,沉着中含超脱之气,平实中见侧侧之动势。《玄秘塔碑》为唐柳公权的传世名作,其特征为瘦硬通神、劲拔道丽、清健孤傲,骨力夺人。潘天寿在蒙童时就选择了这两本名碑临习,在很大程度决定了他的书法“以风骨为体,以变化为用”的风格面貌。

潘天寿从18岁考入浙江第一师范,到27岁在上海时间画坛宗师吴昌硕,这先后10来年的时间他艺术生涯中至关重要的转型期。浙江第一师范,当时聚集了诸如经亨颐、李叔同等一批“五四”时期风云一时的先驱人物。李叔同在书法上是卓然大家;经亨颐则以学术见长,其书法篆刻亦为一代俊彦。这两位大家的书法以及处世不阿、爱国救世的精神,对青年潘天寿的影响可谓颇深。潘天寿与吴昌硕的交往,尽管是出于学画的目的,但吴昌硕的书法和篆刻的领袖地位与成就无不影响着年轻的潘天寿。吴昌硕的书法根植秦汉,浑厚质朴,具有浓郁的金石篆籀之气。他的强悍朴野、率放不拘的艺术气质和审美追求对潘天寿书法艺术生涯同样产生了巨大的影响。

正是在上海期间,潘天寿真正跨入了书画艺术的殿堂,并在书法上也开始迈进了对传统全面汲取时期。这一时期,更加注重选择符合自身个性、气质和审美取向的碑版、书体作为取法对象,诸如卜文、猎碣、汉隶、二爨以及诸玺、简帛、钱币、瓦当等,尤于汉碑用功最勤;隶书则溯源于《秦诏版》、《菜子侯》、《褒斜道》、《大三公山》、《杨孟文》诸刻;行草书出入晋唐,尤重明清,中年以后倾心黄道周、倪元璐。金文、石鼓的高古苍浑,汉魏碑刻的朴拙犷悍,颜真卿的雍容宽厚、博大雄强,黄道周和倪元璐的严冷方刚、奇崛恣肆,十分契合潘天寿的个人气质和审美理

想,而在其看来非“强其骨”者,如赵子昂、董玄宰、王觉斯等则从不问津。自辟门径,取舍分明,充分表明了“重风骨”的主体意识和审美立场。

## 二、融合——养风骨

“风神骨气者居上,妍美功用者居下。”潘天寿以“风骨”为首务,潜心秦汉古法,深究篆隶凝练之骨法,然而他不为前人所囿,能遗貌取神、融会贯通。因而他的用笔常以侧锋入纸,中锋运行,故线条虽锐利而不失之偏薄,所谓“风骨遒劲”,正是在线条薄上保持锐势又不失厚度的鲜明特征。同时,他还将魏碑卧锋斩截之笔调与黄道周、倪元璐等明末书家一路行草相融合,演绎出挺峻峻拔、钢筋铁骨般的线条,以及纵横跌宕的横向运笔特性的风卷云舒的行气。

1934年所写的行书《莫干山诗》册页,已有明显的黄、倪一路的风貌。线条劲健,骨力刚强,结构欹侧错落,斜趋而紧凑,颇得黄道周的风神。但此作的行、草掺杂,形态大小、节奏疏密的对比变化,却是他个性风格元素与黄道周的整合和融通。

同样是1934年所写的“黯黯千山暗,朦胧路犹白。几点野星垂,寒光能射额”,线条的粗细变化限制在一个很小的范围之内,而以其冷峻、枯寂的风貌与同一时期其他作品拉开了一定的距离。潘天寿在署款中并不讳言他是受到八大山人书法的影响:“偶然涂抹似个山僧。懒头陀寿。”从黄道周到八大山人,两者的书风跨度极大。但潘天寿以其出众的智慧和高度提炼的才情,在两者之间寻找到相同的契机,然后遗貌取神。此“神”即两者均不袭古人且各具鲜明的个性特色。

其次,其书作与前人的书法相比,其中掺杂了更多的画意。尽管笔法的变化基调基本上还是方笔侧锋以取其锐,而结构上却更强调疏密、欹平、长短、粗细等分割空间的幅度的变化。一行字之间长、扁结构的交叉;平稳、倾斜的交替;正方形、三角形、菱形、多边形的外框结构的领域出现等等,使他的书法在空间领域

中获得了无穷的魅力。每个字的情态各异,风姿多殊,然而却让人获得一种非凡的而又赏心悦目的美的享受。其中,既可见对宋代黄庭坚、明代祝允明草书那种辐射式结构的细心揣摩和运用,又可见出将绘画折枝构图揉进书法中的痕迹。潘天寿书写每一个字,是把它作为一幅花鸟画折枝穿插的构图来对待的,这幅对鸟字造型结构的精湛的把握,主要是依靠于字外功夫——对绘画构图研究的长足进展。

潘天寿曾在读《文心雕龙》的眉批中指出:“飘逸不可费沉雄,疏淡不可出无骨。文可靡弱,时势衰颓之征也。”他画春兰,不以婉约之姿为美,反以强骨之笔来写,正如他在题《兰》款中所云:“此谓春兰,清妍婉约,为空谷佳人。今以霸悍之笔写之,非旗本君矣。”春风鬻影,而以穆桂英之拳旗杀敌之风。重视书法与绘画的融合,强调书法在绘画中的作用,也是潘天寿始终坚持的艺术主张之一。他认为中国绘画又与中国书法艺术的用于绘画,以书法中高度艺术性的线条用于绘画上,使中国绘画中的线条有千变万化的笔墨趣味,形成高度艺术性的线条,成为东方绘画独特风格的代表。他说:“晋卫夫人作《笔阵图》云:‘点,如高峰坠石,磕磕然突如崩也。’故作点,须沉着而有重量,灵活而不呆滞。”因此,即使是《雨霖》远景云雾的画法,也绝不是淡墨渲染,糊涂一片,而是以饱蘸浓墨的大笔,铿锵有力地一笔一笔写出,笔笔见力量,笔笔“强其骨”。

潘天寿的篆刻,在用刀上十分注重刀和笔的浑融,从常用不同印面的“强其骨”数方闲章中可见一斑。他认为刻印有作篆极工依法刻之不差毫发者,有以刀法见长者,或不露刀法多浑厚精致者,或见刀法多疏朴峭野者。有刀有笔,刀笔浑融者,才能表现出作品雄强的气格,才能反映作者的气质和精神。如“一指禅”、“止止室”等印,线形无论曲直,直者犹如钢筋铁骨,弯者好似曲铁盘丝,笔笔见刀,笔笔遒劲。

