

法疑草圣传

气夺天池放

◆胡西林



本不想拟题目，写一段欣赏文字，聊发矫情而已。但是这两句诗写得，非常适合吴昌硕，也适合欣赏这幅画，于是就拿它盖在头上了。

其实，两句诗就出自吴昌硕的笔下。

《紫藤拳石图》作于 1920 年，吴昌硕 77 岁时。初一展卷，已被吴昌硕的气势所吸引。竖幅长轴本是吴昌硕擅长的画幅形式，而紫藤天然物性一缠绕二纵放又合吴缶老以气夺人的画学主张。这是一种极有生命力的豆科木质藤本植物，给它一抔土，它就蓬勃向上，竟天而发。而纵 185.5 厘米、横 43 厘米的尺幅不仅让紫藤获得了生命伸展的天地，也为吴昌硕提供了艺术施展的空间。所以，卷轴中的紫藤，枝蔓缠绕，张扬向天，花叶交合，俯拾往下，莘莘然呈茂盛状。一上一下，从两个方向延伸了画幅，仿佛卷轴里的紫藤有无限的生命力，画之气韵因势而出，不仅郁勃于鲜活的花叶间，更蒸蒸日上在盘来绕去的枯枝繁枝里。枝有枯繁，也是在衬托对比的关系中，显示繁枝的勃勃生机。

吴昌硕熔草篆于一炉的笔法绘写紫藤可以说是最合适的一路。然而用笔尽管老辣，设色却是清淡，两相互补，无一点突兀。一拳湖石，点缀而已，但决不可少。行书长题录的是徐渭的诗句：“笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中”。徐渭当年因为穷困潦倒画《墨葡萄图》做了这首诗，吴昌硕却将它移植到《紫藤拳石图》中，不仅题材不一样，两人的生活境况、社会地位都不同，吴昌硕怎么了，是调侃还是故作矫情？其实都不是。吴昌硕作为中国绘画史上写意花卉的大师，不仅画脉直传青藤、八大，文脉也与青藤、八大息息相通。徐渭借痛苦发泄才情，吴昌硕一生尤其晚年没有徐渭那样的坎坷经历，他的才情借快乐也可以发泄。苦与乐都可以激发才情，前提是画家得有才情。所以，吴昌硕录徐渭旧句，旨在取气，不在用意，更不是调侃，拿三百年前的徐渭寻开心。打个不恰当的比方，如此题句，就像这段文字，本不需要题目，但是吴昌硕的两句诗写得，就盖到了头上，回过头来一看也无不妥。对不对？



作者 许先皋

1629 年复社在苏州成立，各地文人纷纷响应，全盛时有 2000 多人，浙江士子也有相当的数量，陆上澜即是其中响应者。陈洪绶与中国历史上的大部分文人一样，对治国平天下始终拥有强烈的向往，在屡试不中的情况下，1642 年入货国子监，并参加政治活动，在得知其师刘宗周触怒天听，含恨离京，国事日非之时，陈洪绶忧心如焚。

陈洪绶在接到陆上澜家人的委托之后，时代的状况与个人的遭遇一时又相会而至，与传统的祝寿作品多以南山、松柏、寿桃、萱草、仙、佛等寓意不同，陈洪绶却以高士持莲出之，在晚明混乱的政治局势中，复社代表的是出淤泥而不染的清流。可见用高士持莲来比喻受画人是十分合适的。莲在中国文化中有特殊的



为翹楚 为观止 为大美

——周尚均太平有象石雕赏析

◆韩天衡

说到古来的石雕大师，行家无不称誉清代康熙时的周尚均。尚均，名彬，福建漳浦人，是几世纪来，公认的巨匠，寿山石日后享有它石不及的巨大影响，也是与这位大师的施艺推介不无关系的。

这件“太平有象”（连座高 95 厘米）为周尚均所作，“尚均”阳文篆书款镌于象的腹部。采用的是寿山石中的逸品——将军洞所采的白芙蓉晶，石洁白如羊脂一拳，剔透润莹，像捏得出油来的那一种。这等佳石，是足以激发作者的创作灵感和热情的。作品为其定名为“太平有象”，因为这是明清时御时兴的题材。小童持“瓶”音谐“平”，“象”音谐“祥”，故曰“太平有象”或可称为“喜象升平”。寓有吉祥祈福的好意头。

象是中国传统文化中赋予神圣祥瑞的动物。在三国时代，万震的《南州异物志·象赞》称：象之为兽，形体奇诡，身倍数牛，鼻为口役，望头若尾，服重致远，行若邱徒。历来佛门又以象喻事，称为“象王”。若《涅槃经》载：“是大涅槃，唯大象王能尽其底。大象王者，谓诸佛也”。而尚均所镌刻的这尊六牙白象，则更是天庭神兽，是释迦牟尼和普贤菩萨特定的坐骑。

尚均的这件“太平有象”是令人赞叹的极品。我们不妨对其作些艺术上的诠释。象是动物中很难刻画和表现的庞然大物，一味求圆浑，容易坠入臃肿，失之神采；一味求风动，又易于坠入机巧，失之庄重；一味求平实，又

陈洪绶《高士持莲图》

◆吴晓明

寓意，周敦颐的《爱莲说》将莲与文人的高洁品行相联系，陈洪绶以老莲为号，是以莲而自况。莲作为象征物，在传统的祝寿题材中是不多见的，在约作于 1645 年的《莲石图》轴是为祝寿而作，运用了莲作为象征物，而高士与莲的象征叠加，指示出了更丰富的意义。

高士是陈洪绶绘画的最重要主题，人物画的象征，须依靠所熟悉的相关背景，并与这些人物所象征的人生观、道德风范相联系。

可以说此图名为祝寿，实为自况。持莲之高士既是陈洪绶对受画人的褒奖，也是陈洪

绶自己的写照，陈洪绶虽有酒色之好，然能粪土权贵，蔑视俗物，有名士之风范，虽在甲申之变中没有殉明，却能全其节，所以全祖望在刘子（刘宗周）祠堂配享碑中称陈洪绶为有大节者，以此画观之，实不诬也。

此画的风格是典型的陈洪绶人物画风格。在构图方面，简洁明快，以主体人物为中心，人物均有头巾，与历史上的高士形象一脉相承，而造型下丰上锐，是陈洪绶的独特造型语言；主要运用高古游丝描，线条有力而气势纵贯，为吴道子、李公麟人物画的优秀传统；设色淡雅，加强了古意的高雅气质。

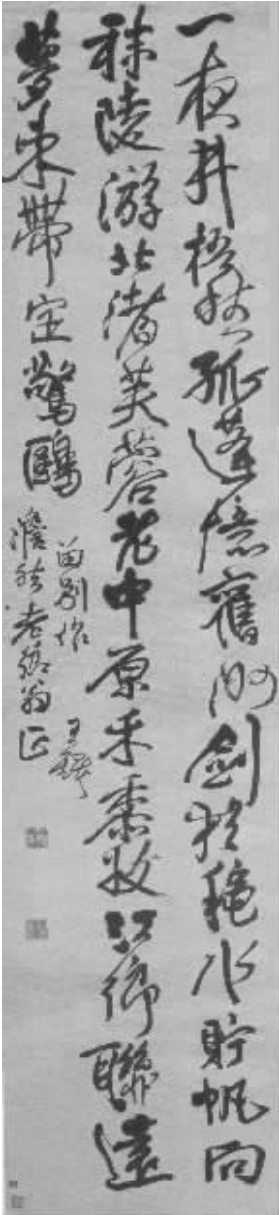


王铎行书《别淡然乡翁诗》

◆余杨

王铎以自己的诗作书法，多为录写旧作，但是此作不是。此作系王铎由中原老家前往“秣陵”之前专门为“淡然老乡翁”道别而作。秣陵是秦朝古县名，旧治在今江苏江宁县南，后移治南京。告别老乡翁，“帆向秣陵游”，王铎心情难舍，借春秋时楚王命莫邪铸双剑的传说表达离别心情。南朝诗人鲍照在《赠故人马之乔》诗之六这样描写这一传说：“双剑将离别，先在匣中鸣。烟雨交将夕，从此忽分形。雌沉吴江里，雄飞入楚城。”王铎《别淡然乡翁诗》中那句“剑犹秋水贮”即由此典故演化而来，“秋水”古人也用作比喻剑，白居易“湛然玉匣中，秋水澄不流”即为一例。但是这儿的秋水是喻指遥远的南京，再写别离，难舍之情于此可知。

问题在于王铎的“这一次”由中原老家“帆向秣陵游”，是他一生中多次往返孟津南京之间的哪一次？显然不会是早年，也不会是晚年。检索王铎相关行踪，自从明天启二年（1622）31 岁他中进士走上仕途后，就一直在“北都”（北京）任职，其间虽有派遣，但其身份是京官。崇祯朝一共十七年，他的官职有过数次升迁，其中两次是到南都（南京）任职，而两次他都是先返回孟津老家，再由老家往南京赴任。第一次是崇祯八年（1635），他因为与首辅温体仁不和，自请调任南都翰林院事。九月回到老家河南孟津，通报家人并做准备，十二月率家人乘舟沿黄河东下赴南京上任。这一次仅仅过了一年半时间，因为温体仁致仕（退休），他就返回京城任少詹事职了。第二次是崇祯十三年（1640）九月，王铎获命出任南京礼部尚书。这年，中国北方发生饥旱大灾，山东的阳谷甚至“民相食，斗米值银二两，流离者十之八九，饿盗四起，官衙民舍尽为灰烬，只存关帝庙、城隍庙、启圣祠……”。可以说已经是民不聊生，天下大乱。而另一方面民族矛盾十分尖锐，北方的满洲皇太极举兵关内……与前一次一样，王铎也是先回孟津老家，然后由孟津取道赴任，这一次他走的是陆路。但是极为不顺，出门不久即遭李自成农民义军围追，一路颠簸，父母也先后亡于途中。停停行行，还要守丧，直到崇祯十五年（1642）十一月底——这时距离他出门已经两年多了，他还未到达南京，妻马氏又病故江苏桃源……事实上，他的这一次南京赴任并没



有到达南京，而是在坎坷颠沛中盘桓在苏南地区，最后于困苦无奈中又返回了孟津老家。这是他在明亡以前动作最大的一次南行。明亡后，福王朱由崧称监国于南京，推王铎为东阁大学士，又加太子太保、户部尚书、文渊阁大学士、太傅等职衔，王铎在摇摇欲坠的南明弘光朝中做了两年阁僚大员，这时的他既无心情也不可能从容往返于老家孟津和南京之间。且读为“淡然老乡翁”留别而作的这首诗：

一夜并牀愁，孤蓬忆旧洲。
剑犹秋水贮，帆向秣陵游。
北渚芙蓉老，中原黍稷收。
江乡联远梦，束带定惊鸥。
田园景象，远梦乡联，有留恋，是作别，但绝无悲哀……