



陈振濂谈

铁如意



张宗祥藏铁如意实物(张宗祥纪念馆供图)

铁如意,更见冷峻

鲁迅名篇《从百草园到三味书屋》有一段出神入化的文学描写,堪称经典。引如下:“先生(指寿镜吾,鲁迅的启蒙老师)自己也念书。后来,我们的声音便低下去,静下去了,只有他还大声朗读着:‘铁如意,指挥倜傥,一座皆惊呢;金叵罗,颠倒淋漓噫,千杯未醉噫……’”

我疑心这是极好的文章,因为读到这里,他总是微笑起来,而且将头仰起,摇着,向后面拗过去,拗过去。”

最早令我印象深刻的,是描述塾师寿先生读书入神后的表情姿态:“向后面拗过去”,还叠一个“拗过去”,实在是表情姿态呼之欲出,太形象了。这是现代文学的视角。后来又对“先生”的读书内容产生了兴趣:“铁如意……”一段,竟有这么些“呢”“噫”“啊”的语气词,古汉语貌似不会这样用,仔细一琢磨,这应该是读到得意时的拟声叹词,不是原文,而是寿先生绘声绘色声调抑扬顿挫的表达,是读书者加上后又较少鲁迅记录下来的。于是想要去验证一下,查到原出处为清末刘翰撰《李克用置酒三垂岗赋》中的两句:“玉如意指挥倜傥,一座皆惊;金叵罗倾倒淋漓,千杯未醉”,对偶精巧凝练,的确没有这么些“呢”“噫”“啊”的叹声词。但新的问题又来了:“颠倒”本是“倾倒”,一字之误,但同一意思还好说;而“铁如意”却本是“玉如意”,为何改“铁”?但从“指挥倜傥”来看,应该是铁如意更见冷峻,玉如意太过儒雅温润了,与唐代沙陀大将李克用的杀伐一世,显然不是一个意境。

铁如意的用途转换

铁如意本是一种铁制的爪杖,古人用作挠痒的工具。最早见诸记载的,是南朝宋·刘义庆《世说新语·汰侈》:“石崇与王恺争豪,并穷绮丽,以饰舆服。武帝,恺之甥也。每助恺。尝以一珊瑚树高二尺许赐恺,枝柯扶疏,世罕其比。恺以示(石)崇,崇视讫,以铁如意击之,应手而碎”。用铁如意打碎珊瑚宝物,表示自己更富有,拥有更名贵的珊瑚,是贵族之间夸奢赌富的举止。但石崇手持铁如意,却是当时士人豪族的风气,就像魏晋玄学清谈崇尚多持麈尾一样。直到清代无名氏,还有“诸名士方且摇玉柄麈尾,擎铁如意,瞪目哆口如木鸡”(见《帝城花样·春姍传》)。以玉柄麈尾与铁如意对举。如是,倘如前引刘翰的“玉如意指挥倜傥”,当然不成形象——玉如意若击珊瑚树,岂能“应声而碎”?恐怕珊瑚未碎自己先碎了。而如上述,玉如意也无法与玉柄麈尾对举,同质同类,搔者何为?擎者又何为?

唐五代以后,铁如意又有了新用途。《新五代史·后蜀世家·孟昶》有载“昭远手执铁如意,指挥军事,自比诸葛亮”。铁如意成了挥军进退、一决生死的信物。至南宋末,抗元义士谢翱率乡兵数百人追随文天祥转战闽、粤、赣,兵败隐身浙东永嘉、括苍、鄞、越、睦诸地,是一位忠臣烈士。他曾有《铁如意》五言,其中曰:“其一起楚舞,一起作楚歌”“双执铁如意,击碎珊瑚柯”。慷慨激烈,昂扬低回;忠愤之气跃然。其后寓居吾杭西湖,客死他乡。闻其墓葬在今之吾杭桐庐严子陵钓台之南。今传有《南宋文信国公铁如意》拓片,吴昌硕题诗堂,或正是谢翱追随文天祥(信国公)时物乎?又闻明代高濂《遵生八笺》云:“如意,古人以铁为之,防不测也,时或用以



《南宋文信国公铁如意》拓片

指挥向往”,则直是以兵器视之矣!

张宗祥与铁如意

话题转到西泠印社中兴功臣第三任社长张宗祥,他曾经自号“铁如意馆”。他在自述年谱中称:“予谱名思曾,是年始应书院课,一论一策,完卷时当书名,方读《宋史》文丞相传,敬其为人,遂名‘宗祥’。榜发第一,因未改”。由于敬仰文天祥而自名“宗祥”,未知这一节与《文信国铁如意》拓片可有瓜葛?但他自己收藏有一柄铁如意,并有专文记其本为“宋器,相传为宋赵清献物”。赵清献本名朴,浙江衢州人,北宋时曾历高官,还历任过杭州知府,与吾杭有缘,在朝以“铁面御史”著称于时,乃得与铁面包公齐名。苏东坡有《赵清献公神道碑》颂其风骨凛冽。张宗祥特意点出这柄铁如意为宋赵朴物,当然有他本人以此砥砺名节的含义在。其后到明末,则为同里海宁硖石抗清志士周忠彝所得。周为崇祯举人,聚硖石子弟持铁如意血战兵败,全家殉难,张宗祥自民间觅得此宝,在抗战时期辗转京、汉、渝诸地,铁如意从不离身。晚年与此相伴,视为生命,“铁如意馆”之名,盖有来由耳!

从东晋的特铁如意如持麈尾,到五代的以铁如意挥军进退,再到北宋“铁面御史”赵抃的风骨,再到文天祥的铁如意(今存拓片),再到谢翱咏《铁如意》五言诗,又到明末周宗彝以铁如意血战殉国,再到清人刘翰写唐末沙陀大将李克用指挥倜傥的“玉如意”之赋,再到鲁迅儿时三味书屋的描述,以及与鲁迅曾为朋友的张宗祥的“铁如意馆”,以之相伴历尽艰辛不离不弃视同生命,正足以构成一个以“铁如意”为话头的忠君报国、抗敌殉难、沙场斗阵、面折权贵的真正古代士夫君子的意象。

今日徜徉于海宁张宗祥纪念馆,又得瞻仰这柄有着传奇色彩的铁如意,一物如斯,却足可寓意浩瀚国学和中华传统文化千百年来滋养润泽;回想吴昌硕题的《南宋文信国公铁如意》拓片,古墨黎苍琼花;铮铮铁骨、浩浩元气,铁如意代表了中华民族精神,当可永恒于生死朝暮之时,而不灭于天地之间也!

专论

二十一世纪以来对现当代书画鉴定方法论的反思(二)

文/林如

对书画鉴定方法论的反思,除了对个体鉴定家鉴定方法的问题进行反思以外,还有对目前普遍运用的具体某项鉴定依据的反思。比如利用古代文献是鉴定书画的一个重要手段,几乎所有的鉴定家都不能否认古代文献对书画鉴定的参照作用。在书画鉴定争论中,学者们通常会以古代文献记载作为论辩的有力武器,它是书画鉴定中最常用的方法之一。书画鉴定中运用的古代文献主要是指古代书论、画论等著录中,关于某个画家、画派和某件作品的大致风格描述、尺寸规格和画面内容的记录,或画家生平与艺术思想的记载。在鉴定中以此作为参照的对象并达到证明其流传有序的目的。比如在过去,博物馆系统的鉴定专家如徐邦达先生就特别善于在鉴定中运用古代的文献著录。一般来说,在缺乏图像资料的情况下,利用古文献的文字记录当然可以作为鉴定的一个佐证。但是,也有研究者对这种文献鉴定法提出质疑并对此而产生的方法论问题进行反思。

王照宇《古书画鉴定中的困惑:文献对文本的替代》即是一例。文章论述了中国古书画研究中图像文本的严重缺失,却由相关文献资料替代的现象,结果使古书画鉴定出现书画系统风格构建困难、鉴赏与鉴定混淆的困境。结论落实到对古书画鉴定“方法”的思考,认为对考古学方法的借鉴与运用,其效果取决于这些方法是否能够纳入到古书画的体系中去。文章认为,古书画鉴定和现代书画鉴定的实质,都是把某一件传世作品放置到一个合适的时空坐标中,它所依赖的是一个准确、系统的书画风格标本,而准确、系统的书画风格脉络,又是由一系列合适的书画作品构建而成。但是因为历经几百年甚至上千年的中国古代书画,能够留存至今的图像文本已寥寥无几,因此以相关的书画文献替代缺失的书画文本就成为理所当然、又可能是十分无奈的选择。而文献记载通过历代文人的主观理解,通常会见仁见智,各执一词,难有定论。(参考:王照宇《古书画鉴定中的困惑:文献对文本的替代》,《中国文物科学研究》,2006年第3期。)因此,文本的缺乏使我们丧失了与古书画具体形象的直观对比,而以被解释过的抽象文献作为参照,由于在视觉上难以确定,这很容易会使我们对书画作品风格的准确判断产生不小的误导,由文献堆积起来的抽象的风格系统描述,对于书画鉴定而言显得苍白无力。

图像文本缺失,以文献替代图像文本所造成的不良后果就是鉴赏和鉴定概念的混淆,以鉴赏替代鉴定。因为文本的缺失,往往使作为美学意义上的传统鉴赏的品评等文献资料,被后人作为现代考古学意义上的“鉴定”时的参照系。而实际上,追求科学性与实证性的考古学意义上的鉴定,才是今天我们所说的书画鉴定的根本任务。因此,在古书画鉴定中,鉴赏与鉴定之间经常发生抵牾,同一种文献因为阐释视角的不同,可以同时用来作为完全不同的两种鉴定结论的证据。这也使许多古书画鉴定问题至今争论不休,无果而终。

大拍

1449万元! 曼生壶创世界拍卖新纪录



实习生 方安然 记者 陈友望

7月16日,在西泠印社2017年春拍第二日“中国历代紫砂器物暨茶文化专场”,清中期·龚心钊旧藏杨彭年制、陈曼生刻香衡款紫砂泥粉彩百衲壶以580万元人民币起拍,1260万元落槌,1449万元成交,创造了曼生壶世界拍卖的新纪录。此壶的拍卖,也成了今年西泠印社春拍中的又一高潮。

这件“杨彭年制陈曼生刻香衡款百衲壶”,为清末收藏大家龚心钊旧藏,瘦木盒外由龚氏题签“曼生百衲壶”,内衬亦有多方藏印与一纸题记,十分珍贵。壶形制小巧,把下钤“彭年”小章。壶底钤“香衡”长印,“香衡”即陈曼生之子小曼宝善。

此壶器形端庄稳重,比例协调,简洁质朴,气度不凡。壶身大小如拳,手感极佳,入手温润可人。胎身宝光煜煜,灿若朝霞,泥色褐中泛红,错落披饰着黄、褐深浅色泥,斑驳一似碎布补缀之百衲僧衣,泥色运用传神,呼应铭文,让人心生赞叹。此壶曾于2013年在台湾历史博物馆主厅“国家画廊”展出。并先后著录于2008年黄伯嘉、李富美主编,《紫韵雅韵》(台北,天地方圆);2013年史俊棠、黄健亮主编《陶都风鸟岛情》(台北,盈记唐人工艺出版社)。

曼生壶最早记载出现在清代徐康的《前尘梦影录》中,曼生十八式是集中国文化之精华内涵,壶的造型完全符合中国人的审美要求,经典具有哲理的壶铭启迪人的思想情感,与壶相得益彰。这也是曼生壶深受众人喜爱的原因。



古瓷轩微信号

艺经

画坛奇人——清初四僧

文/杨金仙(杭州文物有限公司副研究员)

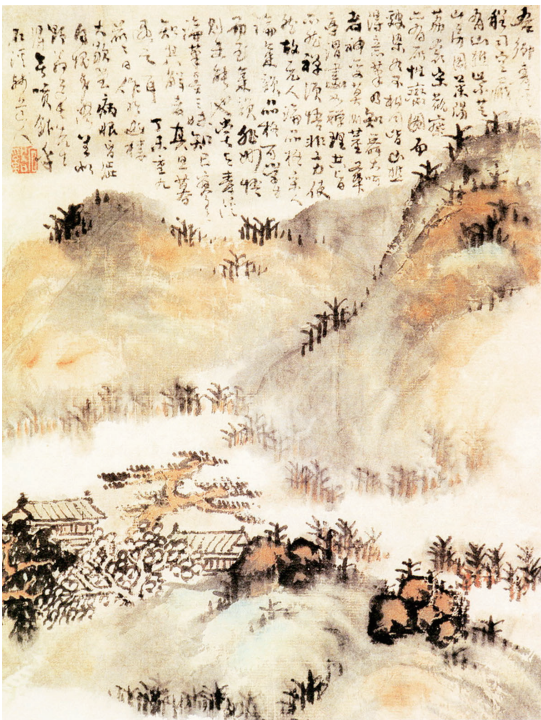
在“四王”绘画被立为正宗的清初,“四僧”的崛起可谓独树一帜,他们敢于摆脱旧传统的束缚,勇于革新创造,成为后人的楷模。这4位画僧是石涛、朱耷、石溪和弘仁。

石涛本姓朱,名若极,明朝宗室,出家后法名道济,又作原济,字石涛,他的名号极多,常用的有大涤子、清湘老人、苦瓜和尚等。他多游名山大川,对大自然有很深的感受,主张画山水要“脱胎于山川”,“搜尽奇峰打草稿”,提倡“法自我立”、“笔墨当随时代”。其山水、花卉构图新奇,善用“截取法”,运笔粗细勾斫鼓点并用,用墨枯湿浓淡兼施。讲求气势,可谓画法千变万化,山水千姿百态。仿石涛的作品很多,但大多低劣,唯近代大家张大千的仿作能乱真。

朱耷,也是明朝宗室,字号特别多,有许多是他个人的经历和家族遭遇的寓语。他有口吃的毛病,因号“个相如吃”;奇特的画押“三月十九日”,传为崇祯皇帝吊死之日署款“八大山人”,写成“哭之笑之”的样子。明亡后,他落发为僧,后又当道士。与石涛不同的是,他从不出乡里,直至80岁老死南昌。他的绘画大多将物像人格化,寄托自己的感情。所画鱼鸟,“白眼向人”,一圈一点,眼珠顶着眼圈,作出对现实不屑一顾的神态。其山水枯索冷寂,满目凄凉,而在荒寂境界中有雄健之气。仿八大山人的作品也较多,对照后可看出真假绘画用笔、用墨及书写方法均有较大的距离。

石溪,俗姓刘,20岁前削发为僧,名髡残,字介丘,号白秃、石道人、残道者、电住道人等。为人刚直不阿,画如其人。其山水长于干笔触擦,墨气沉着。据说,他在南京清凉山时,用4年时间完成一幅画。他观察山云出没,看一笔,画一笔,掌握自然变化,写出真实景色。不像当时的“四王”,一味临古。

弘仁,号渐江,俗姓江,名韬,安徽歙县人,明亡后



髡残《松岩楼阁图》,南京博物馆藏

入武夷山为僧。其山水画多师法倪雲林,构图洗练简逸,善用折带皴和干笔渴墨,作品不同于云林的荒寂而更多清新之境。弘仁画黄山能“得黄山之真性情”,与石涛、梅清成为“黄山画派”的代表,同时又是安徽“新安派”的创始人。

清初,“四僧”的绘画自辟蹊径,登上清初绘画艺术的高峰。



弘仁《黄海松石图》,上海博物馆藏