

(上接2022年12月13日7版)

李瑞清金石法书浅析(下)

黄华清 应宗华

清道人节临六朝碑楷书四条屏(图3) 四条屏1堂4幅,纸本,幅总纵132.5厘米,横31.5厘米。每屏皆依一类拔萃六朝后期(南北朝阶段)作品为指归,取其神韵和笔法临写,作品足以见证清道人体悟出来的“六朝家法”。

第一屏节临《郑文公碑》摩崖石刻文字三十二个墨字:“降逮于汉,郑君当时,播让以振高风。大夫司农,创解诂以开经义,迹拟图史,美灼(二书)。”

跋文:“分行、布白、摄墨、蹲锋,直当于散氏盘求之。不知篆隶而高谈北碑,妄也。”名款:“玉梅花庵清道人”、钤朱文“梅庵主人”“清道人”篆章。

李瑞清在此屏跋文中强调他一贯主张的“学六朝须从篆隶入,乃非伪体”这一重要的书法艺术审美思想和创作金石书法所必须遵循的原则路径。

第二屏节临《爨龙颜碑》拓三十个墨字:“容貌玮于时伦,贞操超于门友。温良冲挹,在家必闻。本州礼命主簿,不就,三辟耳(别驾从事史)。”

跋文:“笔兼篆隶,剑锋入里,尽化纵为变衡(横),郑固法也。”名款:“清道人”、钤朱文“梅庵主人”篆章。清道人将《爨龙颜碑》评为南碑第一,认为《爨龙颜碑》的书法风格源于周代青铜器铭文中的鲁派,晚年多次节临《爨龙颜碑》酬谢亲朋好友。

第三屏节临北魏《嵩高灵庙碑》三十个墨字:“少昊之季,九黎乱德,民涂荼明,嘉生不洁,三代因循,随时损益,有周氏既衰亡。”

跋文:“景君、衡方二碑之间得笔法,而以谷阴为面目”。名款:“清道人阿梅”、钤朱文“梅庵主人”“清道人”篆章。

清道人一贯强调的“功夫在字外”,非常喜爱研究《嵩高灵庙碑》,认为其书风源于周篆《大孟鼎》,在继承《大孟鼎》铭文、《景君碑》刻的方笔和纵势等特点基础上,兼取《衡方碑》《谷阴碑》的气质。

第四屏节临北魏《魏崔敬邕墓志》三十个墨字:“远祖尚父,实作太师,兼旄鹰扬,克佐擒殷。若乃远源之富,奔世之美,故以备之(前册)。”

跋文:“能合郑文公碑、司马景和妻之妙。魏志中此为第一”,名款:“玉梅花庵清道人”、钤朱文“清道人”篆章。

清道人仿魏晋碑铭楷书条屏(图4) 清道人参用散氏盘章法、笔意节临的《郑文公碑》大字楷书纸本中堂(图4),幅总纵137厘米,横77厘米。该幅中堂择《郑文公碑》文中一段27字书写,但多写了一个“才”字,写成了28个字:

“和平中,举秀才,答策高第,擢补中书博士,弥以方正自居。愚才才望称官(后句‘而乃磨载不迁’)。”

左下大段题跋:“此碑直可以散盘布白用笔,为之极浑穆博大,中不失沉鸷之气,包慎翁云措画本石鼓,名士门面语耳。”下款:“笏堂仁兄法家正之,清道人。”可见此幅中堂物主

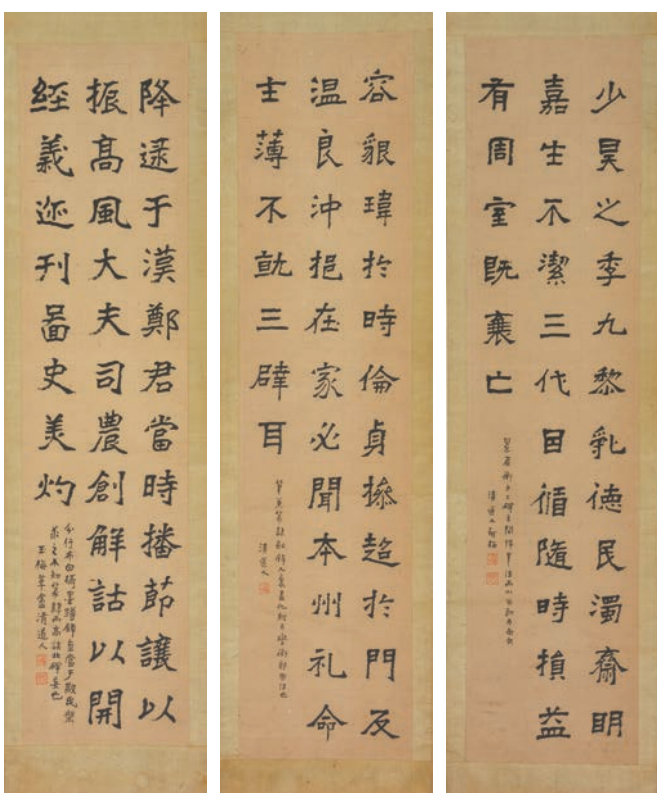


图3 清道人节临六朝碑楷书四条屏

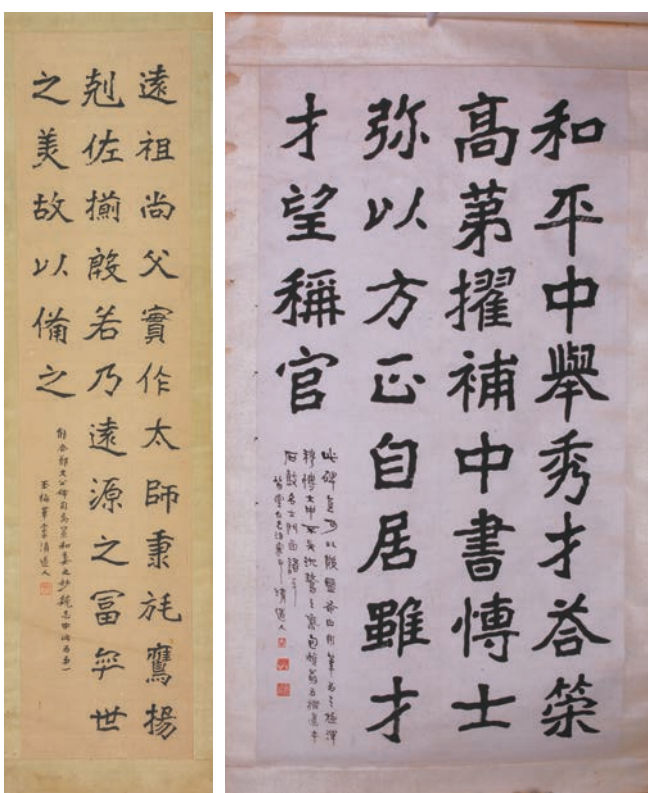


图4 清道人仿魏晋碑铭楷书条屏(民国初)

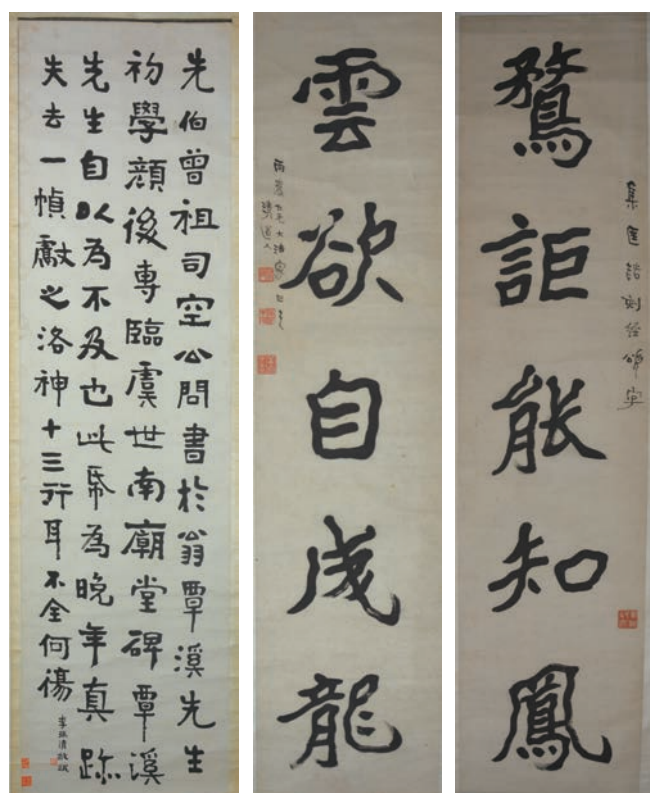


图5 李瑞清仿魏晋碑铭楷书条屏(清末)

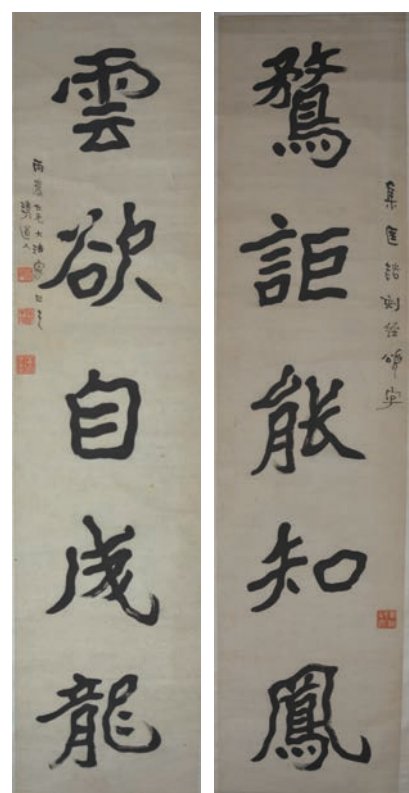


图6 清道人集匡刻经颂《鸢詎云欲》五言联(民国初)

是“笏堂”——丁立中(1878—1958,民国名人,1949年后任江西省政协委员,将此中堂与另外李瑞清书四条屏一并捐与省博)。钤朱文“阿梅”“清道人”印及白文“黄龙砚斋”印。

楷书《郑文公碑》大字纸本中堂墨色浓重,笔势劲健,其结字、字势与幅面气质“金”文气十足。清道人认为《郑文公碑》的“布白用笔”源于西周厉王时青铜器《散氏盘》铭文风格,并指出了他的前辈包世臣“云措画本石鼓”的错误。清道人曾自述自己节临《郑文公碑》时的体会,“每用散氏盘笔法临”写,将《郑文公碑》写成“淡雅雍容,不激不厉,法度严谨、醇古而道丽渊穆的法书;并觉得自己节临的《郑文公碑》“觉中岳风流去人不远”。

李瑞清仿魏晋碑铭楷书条屏(图5),幅总纵166厘米,横44.5厘米。该条屏是李瑞清为其伯曾祖李宗瀚行书纸本四联屏所书写的题跋。其家传李宗瀚行书纸本四联屏原第四联失,为了补齐缺屏而将题跋创作成条屏形式。跋文记述伯曾祖李宗瀚与翁方纲交流学习经验、翁方纲称赞李宗瀚,自己作跋原

由三事。款“李瑞清敬跋”,钤印三枚,印文不甚清晰。

该题跋条屏应该为李瑞清早年所作,以篆隶笔意写楷,而有行书笔意。独具特色的颤笔笔法已经在许多字上有所体现。

清道人仿魏晋碑铭楷书五言联 清道人集匡刻经颂《鸢詎云欲》五言联(图6),纸本,幅总纵216.2厘米,横50.7厘米。1956年江西省图书馆移交江西省博物馆收藏。

上联:“鸢詎能知凤”,上款以篆笔行书题款“集匡刻经颂”七字,下铃白文篆“黄龙砚斋”印。下联:“云欲自成龙”,下款以篆笔行书题款“雨衣仁兄大法家正之,清道人”,尾押朱文篆“清道人”“梅庵”两方印和一白文篆方印。

此联肇篆大字,体制宏大,气象雄伟奇古,气势夺人心魄。书以篆隶笔意作书,行笔雄强有力,笔路极富弹性之美,体式兼有楷、行面貌。说明清道人不仅完全掌握了《匡刻经颂》“通隶楷、各方圆、高浑简穆”的笔法和意境,而且临碑能入又能出。要说李氏金石法书本色,此联应当当之无愧。什么是陆

秉之节节加劲,此作便是。

梅庵书斋名“黄龙砚斋”,曾有一段公案,庞树柏《抱香楼随笔》载:李瑞清收藏到阮元曾经收藏过的宝爱之物——西汉黄龙年号砖砚,而同代名人叶玉森(1880—1933,字荻渔)得到一块五凤年号砖砚,李瑞清听闻后,“爱倩周梦坡为媒介,欲以诗为黄龙聘凤。荻渔以谓凤乃鸟中之雄,不如以龙女嫁凤为宜。二说至今未决然,亦艺林一段佳话也。”而后有人以李氏斋名(黄龙砚斋)含龙字有复辟意讥讽之,“梅庵遂毁其匾额,书作也不再铃用黄龙一印,亦墨林轶闻也。”

笔者读此故事,曾以为好事者肆意编造,今读以上作品,事或为真确。

民国文人胡思敬评李瑞清书帖:“今见此帖,秀者如妖韶美女,壮者如勇士横槊,锐不可当,乃知其于各书正变源流,无所不备。”李瑞清书“壮者如勇士横槊,锐不可当”的风采,于此联而言,十分恰当。

“以物论证”

——西藏羌姆服饰的内地文化艺术特色

展丽丹

西藏夏鲁寺的两件羌姆服饰

2020年11月6日,由中国藏学研究中心西藏文化博物馆、西藏自治区文物保护研究所等多家单位联合举办的“元代夏鲁寺汉藏艺术展”在京开幕,展期近两年时间。展览以夏鲁寺历史、建筑、壁画、服饰为主题,展示在国家统一、民族交往的历史背景下,汉藏民族在多方面艺术领域的交流与融合。在展出的众多珍贵藏品中,有两件清代羌姆服饰,即清代石青色缎平金绣云蟒纹羌姆衣和清代杏黄色如意团龙纹妆花缎羌姆衣,尤为引起笔者关注。它们虽是典型的藏传佛教羌姆宗教仪式服饰,却将浓郁的内地文化艺术巧妙融入其中,体现了汉藏文化艺术与内地传统风格的有机融合。

这两件清代羌姆服饰均为夏鲁寺多闻天王宗教法会羌姆仪式中护法神所服用。羌姆衣的主要形制,均采用广袖袍服样式,广袖呈宽阔喇叭状。广袖袍服的腰部左右两侧均有“摆”,“摆”展开后呈A字造型。广袖袍服的面料为色彩丰富的丝绸,纹样题材以内地汉文化吉祥寓意的图案为主。

其中,清代石青色缎平金绣云蟒纹羌姆衣(图1),为夏鲁寺羌姆法会的“牦牛护法神”服用。

其基本形制为圆领对襟,衣身通长121.5厘米,臂展174.7厘米,袖口宽80厘米,腰宽70厘米,下摆宽96厘米。在服装腰部正面缀有两条蓝色丝带系扎,带长30厘米,背面垂有两条杏黄色丝绸飘带,带长68厘米,带宽15厘米。

面料以石青色素缎地为底,采用金色丝线,运用平金、打籽、斜针等技法,在羌姆衣正反两面及两肩处绣五蟒图。五蟒形象威严庄重,刚烈可畏。前胸两条为升蟒,两蟒左右对称,侧面相对,圆目有神,大口利齿,爪为四趾,身体盘卷蜿蜒,蟒纹清晰,共戏龙珠。背面一条升蟒及肩处两条升蟒的姿态基本相同。五蟒周边间饰有众多祥云纹、海水江崖纹等中国典型传统吉祥纹饰。广袖袍服的袖端为明黄色妆花缎喇叭状袖缘,袖缘上织五彩火焰纹和蟒纹。

从纹样与工艺上分析,此件服装应为清代早期羌姆衣。羌姆衣面料产于江南地区,通过中原地区刺绣,最后由西藏当地民众手工完成剪裁与缝制。纵观整件服装,图案布局丰富饱满,色彩对比鲜明,织造工艺精密均匀,属宗教服饰精品。可惜的是,由于年代已久,西藏寺庙条件有限,保存状况欠佳。

另一件,清代杏黄色如意团龙纹妆花缎羌姆衣(图2),为夏鲁寺羌姆法会的“老虎护法神”服用。

其基本形制为直领对襟,衣身通长141厘米,臂展158.9厘米,袖口宽97厘米,腰宽60厘米,下摆宽68厘米。服装腰部正面缀有两条红色丝带系扎,带长30厘米,背面垂有两条红色丝绸飘带,带长77厘米,带宽15厘米。在广袖袍服的袖端及服装腰部下侧,采用色彩对比强烈的红色与黑色相配置,结构是类似那典型式条纹排列,具有典型藏式服饰特点。

面料以杏黄色暗花缎为地,采用彩色丝线织两种主要纹饰——如意云纹与团龙纹。如意云纹和团龙纹布局不同,两种纹饰呈左右间隔排列,纵横交织分布。其中六朵如意云纹紧密相接,底部较大一朵作直立支撑状,七朵如意云纹形成一个椭圆形花簇儿结构。团龙纹则遵循一个龙首向上,一个龙首向下的循环规律出现……在羌姆衣底摆处装饰粉红色缎织二龙戏珠纹。其二龙相对,火焰披毛,双目圆睁,爪为五趾,共戏火球。它们在朵朵飘逸的五彩祥云中自由行走。底摆边沿还装饰有耸立的岩石和波涛汹涌的海浪,俗称海水江崖纹,富含“四海升平”“一统江山”之意。



图1 清代石青色缎平金绣云蟒纹羌姆衣



图2 清代杏黄色如意团龙纹妆花缎羌姆衣

其中,清代石青色缎平金绣云蟒纹羌姆衣(图1),为夏鲁寺羌姆法会的“牦牛护法神”服用。

其基本形制为圆领对襟,衣身通长121.5厘米,臂展174.7厘米,袖口宽80厘米,腰宽70厘米,下摆宽96厘米。在服装腰部正面缀有两条蓝色丝带系扎,带长30厘米,背面垂有两条杏黄色丝绸飘带,带长68厘米,带宽15厘米。

面料以石青色素缎地为底,采用金色丝线,运用平金、打籽、斜针等技法,在羌姆衣正反两面及两肩处绣五蟒图。五蟒形象威严庄重,刚烈可畏。前胸两条为升蟒,两蟒左右对称,侧面相对,圆目有神,大口利齿,爪为四趾,身体盘卷蜿蜒,蟒纹清晰,共戏龙珠。背面一条升蟒及肩处两条升蟒的姿态基本相同。五蟒周边间饰有众多祥云纹、海水江崖纹等中国典型传统吉祥纹饰。广袖袍服的袖端为明黄色妆花缎喇叭状袖缘,袖缘上织五彩火焰纹和蟒纹。

从纹样与工艺上分析,此件服装应为清代早期羌姆衣。羌姆衣面料产于江南地区,通过中原地区刺绣,最后由西藏当地民众手工完成剪裁与缝制。纵观整件服装,图案布局丰富饱满,色彩对比鲜明,织造工艺精密均匀,属宗教服饰精品。可惜的是,由于年代已久,西藏寺庙条件有限,保存状况欠佳。

另一件,清代杏黄色如意团龙纹妆花缎羌姆衣(图2),为夏鲁寺羌姆法会的“老虎护法神”服用。

其基本形制为直领对襟,衣身通长141厘米,臂展158.9厘米,袖口宽97厘米,腰宽60厘米,下摆宽68厘米。服装腰部正面缀有两条红色丝带系扎,带长30厘米,背面垂有两条红色丝绸飘带,带长77厘米,带宽15厘米。在广袖袍服的袖端及服装腰部下侧,采用色彩对比强烈的红色与黑色相配置,结构是类似那典型式条纹排列,具有典型藏式服饰特点。

面料以杏黄色暗花缎为地,采用彩色丝线织两种主要纹饰——如意云纹与团龙纹。如意云纹和团龙纹布局不同,两种纹饰呈左右间隔排列,纵横交织分布。其中六朵如意云纹紧密相接,底部较大一朵作直立支撑状,七朵如意云纹形成一个椭圆形花簇儿结构。团龙纹则遵循一个龙首向上,一个龙首向下的循环规律出现……在羌姆衣底摆处装饰粉红色缎织二龙戏珠纹。其二龙相对,火焰披毛,双目圆睁,爪为五趾,共戏火球。它们在朵朵飘逸的五彩祥云中自由行走。底摆边沿还装饰有耸立的岩石和波涛汹涌的海浪,俗称海水江崖纹,富含“四海升平”“一统江山”之意。

科举文化视角下的家具木构件赏析

何慧



图1 清浮雕状元归来图金木板



图2 清浮雕三元及第图金木板



图3 清浮雕五子夺魁图金木板

湖北省文物交流信息中心在为湖北明清古建筑博物馆征集藏品时,清理出一批颇具特色的家具构件,其中以清浮雕状元归来图金木板、清浮雕三元及第图金木板、清浮雕五子夺魁图金木板最为典型,可谓是科举文物的典型代表。科举文物历经千年沧桑,一些科举文物湮没无闻,一些科举文物流传至今,成为科举文化的历史见证。本文从科举文化视角对典型的科举文化家具构件进行赏析。

科举文化视角下家具木构件的赏析

科举制创设于隋唐,完善于两宋,鼎盛于明清,历时千余年,不仅在我国历史进程中发挥着重要的作用,更深刻地影响了民俗文化和官本位文化。隋唐时期是科举制度的萌芽期、成型期;至宋朝,科举制度逐步得到完善,有常科、制科、武举等;到明清时期,科举制度发展至巅峰,其名目繁多,体系庞大。清朝经康乾盛世,家具构件的木雕工艺无论在造型、纹饰还是质地上,都得到了前所未有的发展,受科举制度影响,表现科举文化成为家具构件木雕的主要题材之一。

状元归来图金木板 状元为科举殿试第一名的美称,由皇帝钦点,是科举文化中的巅峰,是历代读书人的美好愿望。帝制时代,科举考试是平民百姓提升自身阶层的重要途径。科考的竞争力非常激烈,普通人考取秀才便有了功名,从秀才到进士,还要陆续经历三年一次的乡试、会试、殿试,且要在殿试中脱颖而出,才能成为状元,其难度之大,可想而知。在中国1200余年的科举历史中,各朝各代先后录取了数以百万的举人及十万进士,而状元的人数不足600人。

清浮雕状元归来图金木板(图1),长28厘米,宽21厘米,平面浮雕,透雕装饰板。画面中状元骑马游街,春风得意。“春风得意马蹄疾,一日看遍长安花”等诗句形象地表达了读书人高中状元后春风得意的神情。这种题材在民间木雕中很常见,显示了民间木雕的想象力和创造力。

三元及第图金木板 古代科举制度的乡试、会试、殿试的第一名为解元、会元、状元,合称“三元”,三元及第是人生大事,唐元和年间的进士周匡物在中第后作诗“袍似烂银文似锦,相将白日上青天”,把中进士比作上天成仙,可见其难度之大。

清浮雕三元及第图金木板(图2),长23厘米,宽12厘米,人物浮雕,庭院阴刻,镂空,有双钱隐喻“福寿双全”,整块金木板洒金,开窗内故事情节为“杏林春燕”,图中有“一子杏花开”的文字。“杏林”代表科考。

五子夺魁图金木板 “五子夺魁”出自“五经魁”一说。明朝科举考试科目为儒家典籍《诗经》《尚书》《礼记》《周

易》《春秋》中的一科,各科第一名称为“五经之魁”。“五子夺魁”是十分流行的人物图案纹饰,表现形式常作五个童子争夺鳌帽、魁星的画面,“鳌”同“魁”谐音,是第一、首领的意思,意在表达祈求科举及第、夺魁入仕的美好愿望。五子夺魁作为人物装饰图案,源于中国古代传统社会对功名利禄的追求,同时也蕴含了人们对子嗣前途兴旺的世俗情怀。

清浮雕五子夺魁图金木板(图3),长45厘米,宽23.5厘米,浮雕减地,画面中五个童子争夺鳌帽。随着科举文化的兴盛,该图案逐渐成为时新的装饰,影响了同时期的纹饰。清代社会把“五子”题材与科举中“五魁”联系在一起,有希冀子孙仕途光明、家族兴旺的含义。

科举文化视角下家具木构件的文化解读

科举制度的创设在中国历史上具有非常重要的意义,科举制度不仅是一种选官制度,更形成了独具中国特色的科举文化。科举文化对社会的影响体现在各个层面,木雕纹饰同样受到了科举文化的影响,最为典型的便是木雕纹饰中的科举题材纹饰,既有民俗文化,也和官本位文化息息相关。

民俗文化 民俗文化和科举文化有着很深的关联,与科举文化有关的民俗文化不胜枚举,比如,浙江绍兴的状元红、状元戏曲等。木雕作为一种民间工艺,深受同时期的民俗影响。在民间神话中,魁星是掌管文才兴衰的神,深受读书人的崇拜。士子们借魁星祈祷高中及第,进而衍生出与“魁星崇拜”相关的民俗文化。古代社会,各地均有文昌阁,供奉着文昌帝君、文昌星、魁星等,读书人每逢考试之际,便会到文昌阁祭拜魁星,祈求神灵的庇佑。

明清时期,人们将“五子图”与“魁星”结合成五子夺魁的纹饰,成为民俗文化中广为流行的吉祥纹样。至今,人们仍能在民间木雕、木雕画、瓷画中看到五子夺魁的纹饰,一方面表达了对子孙后代的美好祝愿,另一方面表现出了鲜明的时代特征。

官本位文化 中国的官本位文化源远流长,儒家思想中的“学而优则仕”是集中表现,这样的思想在隋唐时期演变为科举制。通过科举考试制度选拔官员,进而进一步强化了“万般皆下品,唯有读书高”的官本位文化,吸引读书人,寒窗苦读,只待金榜题名。清浮雕状元归来图金木板画面中状元骑马游街,春风得意马蹄疾,正是官本位文化的真实写照。类似的纹饰还有三元及第、五子夺魁、鱼跃龙门等,均是官本位文化在木雕纹饰中的具体体现。官本位文化在中国传统文化中占有不同一般的分量,时至今日仍发挥着巨大的影响力。