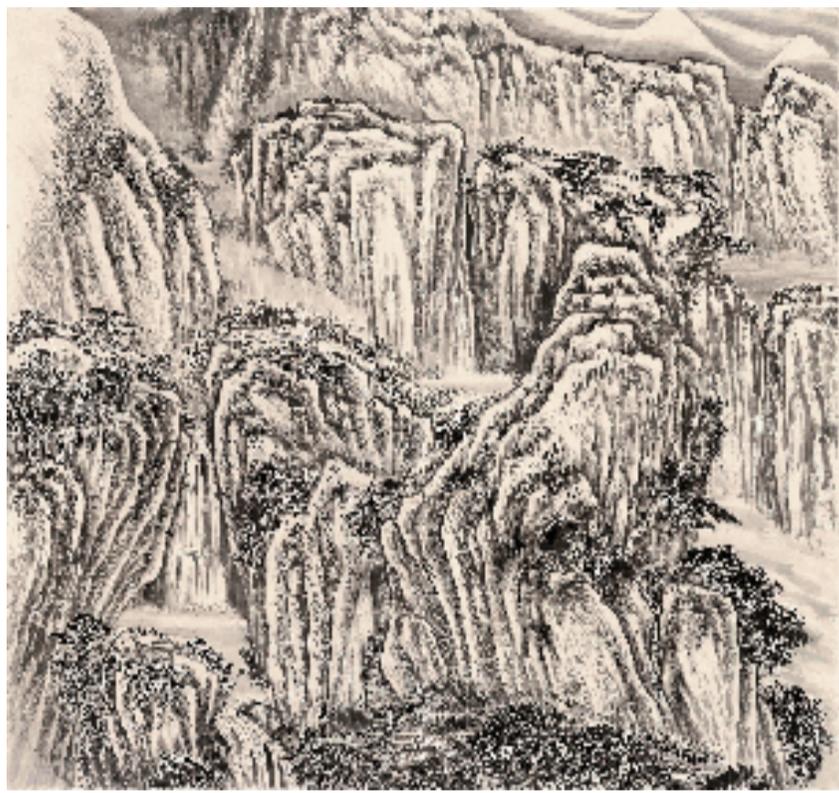


如此豪游千古无

■方长山



温州史上山水画家不多。唐宋名家久远，姑置不论，明中前期有谢庭循、任道逊、姜立纲，任画大笔横扫，有张大风气象。传谓姜画近似黄公望，从已有的署名姜画者看，却是中规中矩，笔简意薄。晚明有林增志尚书画山水，近似吴门画风，至康熙间瑞安蔡家挺已近于水木微澜。乾嘉间项维仁早年流浪金陵，亦学吴门，兼擅造园，称为“本朝永嘉第一”，又以布衣身份与张泰青、郑星平、周藕农诸先生结社，与苏璠、潘鼎、七道士游艺。画家擅长形象思维，以之入诗，往往诗画俱可观。十几年前我整理项维仁诗集，其中《题〈冒雪游仙岩图〉同王无欲、苏鲁美、僧

景方作》古诗一首，大为壮观，诗云：

岁维乙卯春之初，横阳王郎同二苏。裹粮招我搜云区，有衲也来攀飞裾。欲登雁荡天模糊，彤云连海冰折车。斟酌泛棹回南湖，扁舟直抵化人墟。大罗山好亦堪娱，披裘着履经崎岖。子由作文工养吾，黄河泰岳曾追摹，此为小品乃其馀。王洽泼墨兴更殊，林峦到眼供染濡，怪石欲遣秦鞭驱。瞿昙圆公诗格隲，非禅非律心慕儒，岚光烟影见真如。余也可称胆气粗，凭凌峭壁如猿禺，是时雪大风乱吁。高峰垒玉石溅珠，仙关掩隐天花敷。飞泉眩目倾琼琚，直入阴洞粟起肤。只宜避暑凉尘躯，严寒排困真狂狙。山灵莫笑诗人愚，如此豪游千古无。兴

闹提榼归精庐，战寒拇阵空醍醐。俄而雪止冰轮舒，忽讶大地笼晶壶。醉眼相看各欷歔，百年此乐几逢诸。人间佳景原不孤，闲情能得如吾徒。涤荡肺腑洁眉须，此生始知良不虚。乘酣磅礴偶成图，雪泥鸿爪又何须。掷笔大呼吁嗟乎，如此豪游千古无。

起笔直陈其事，招友同游雁荡阻雪，回棹攀游大罗山，笔势转折。继以苏子由、王洽、圆公喻指诸友诗画豪情，衬我“胆气粗”。中间一段大笔挥洒，极尽游山之景之情，读之如临其境，如在眼前。结句大呼“如此豪游千古无”。下一段雪霁回山，感叹“百年此乐”难逢，“乘酣磅礴”画图，掷笔再呼“如此豪游千古无”，回应前一段游山之乐，意犹未尽，击节三叹。——可惜有诗无画，颇为憾事。

近观瓯海博物馆“山壮气象 水湛清华：吴佐仁书画作品展”的巨作《仙岩雪霁图》画仙岩三瀑全景，广庭之下，凛凛然有冰雪意，马上联想到了项诗《题冒雪游仙岩图》，以此画回应此诗，相得益彰。

吴画右侧底部起笔寒松一组，继以巨岩夹道，由山路上行，“怪石欲遣秦鞭驱”。

丛莽涸灭之处可见雷响潭一泓，以淡墨作凝冰，冰面雾气升腾，山洞霰雪濛濛，潭上山崖合峙之处出以悬瀑。画面左侧山脚另起一组山岩，沿山路拾级上行，与右侧山崖合拢，汇成梅雨潭，梅雨瀑宽而水势宏大，“飞泉眩目倾琼琚，直入阴洞粟起肤”，遥应雷响潭。瀑上左侧有高崖直抵云霄，与右侧雷响潭前后并峙相对。构成画面中景主体部分。上方远景有叠嶂斜横过画面，排闼汹涌，收拾气势向左上聚拢，“凭凌峭壁如猿禺，是时雪大风乱吁”。左上角雾雪迷蒙之处有龙须瀑，似从天外垂悬，“高峰垒玉石溅珠，仙关掩隐天花敷”，此处亦实亦虚，用笔草草，殊为精到。右上方远山皴皴，浓云如织。画至此，不知画师有没有“掷笔大呼”。

《雪霁图》纵一米九，横一米八，近似方形，画面中心点到四个方向等距，不容易造势。吴画通过云山走向的偏斜处理，有一股自右下向左上的奔涌之势，左下有梅雨潭押住画面，与右上角山崖、雪雾的流动性形成对比。总体画面可以看作一个不均等的三角向左侧倾斜挤压，近实远虚、左实右虚、下静上动。

画山水以雪景、夜景为难，前人画《赤壁赋》所作夜景大多近似白天，惟近人黄宾虹最擅夜山。画雪景者稍多，惟马远《寒江独钓》堪为千古绝唱。大抵夜景至实，雪景至虚，作画实中有虚，虚中有实，皆非易事。吴画学陆俨少，而此图近似《雪景寒林图》，以雨点打皴，兼以王羲常重手法写画，悬肘推笔，故笔笔着实，笔笔分明，画山崖似屏障，画瀑流如铸铁，画古松似武夫，画云霭似野马，好似个铁打江山。

史载项维仁豪迈好酒，生性耿介，其画皴线密密麻麻，打点密集，落笔很重，似乎要搥到纸上，黄宾虹称之“秀雅”。七道士较之更甚，画似刮铁一般，潘鼎画兰画荷梗也是重手，或许乾嘉盛世之下的温州有一班牛脾气怪脾气文人，殊不知三百年后有人暗合。吴师早年因为成分问题失学从艺，与陈我鸿、吴永良、叶玉昶、董楚平、王敬身、陈铁生一班长者相识，与王学钊、吴明哲、李岂林等组建过文联，诸君多怀郁勃之气，寄托歌诗书画，我行我素，我用我家法，也算三百年后的非主流。陈我鸿早年曾流浪泽雅，与吴相识，借乃师陆俨少的册页于吴临摹百余件，居然结缘一生，但是吴的气质终究不似陆画的浪漫敦实的身量里蓄积着豪迈，令人想到金冬心的古拙，也有一种野逸。其画每有过不及之处，粉本却多从写生得来，正如其诗作的不事雕琢，与古人同调，与天地同调。今以其画《仙岩雪霁》对照项诗《冒雪游仙岩》，大概可佐一证。（作者系温州博物馆副研究员）

良工必精于技——记杭派装裱传承人王志平

■朱光明

“装潢者，书画之司命也”。书画装裱在我国有着悠久的历史。唐代张彦远《历代名画记》称：“自晋代以前，装背不佳，宋时范晔始能装背。”于此可知，晋代以前装裱就已出现，只是装背不理想，到了范晔，装背稍微好一些。

在唐代宫廷中，已有专门从事装裱的人员。《唐六典》记载：“秘书省有熟纸匠、装裱匠各十人。”到了宋代，由于帝王的喜爱，书画艺术高度繁荣，装裱也达到新的高度，形成了“宣和装”，使得书画更具有艺术性。明清时期，装裱技艺更加成熟，出现文震亨的《长物志》、杨慎的《墨池琐录》等著作，装裱进一步走向理论总结的层面，得到了高度的提炼。晚明扬州的著名收藏家、装裱专家周嘉胄专门就装裱写了一本《装潢志》，使得后人得以了解明代装裱的风尚，也是明清时期装裱领域的杰出著作。周嘉胄在此书强调“良工须具补天之手，贯虱之睛，灵慧虚和，心细如发”，这对装裱工匠的要求也很高。

南宋时期，装裱艺术在苏州繁兴。号称“吴装”，其裱件平挺柔软，镶料配色文静。杭派装裱受“吴装”和“宣和装”影响比较大，形成了自己的特色。杭派的镶料

配色文静、淡雅大方、装制贴切、整旧得法。京派装裱特点是色泽艳丽，裱背厚重，舒卷之间当当作响。扬州装裱善于仿古装裱，揭裱古画；湖南装裱用湘绣带锦，特别艳丽。岭南派用三色纸绢装裱，色彩华丽，配岭南国画合适。

杭派装裱传承人王志平于1995年开始学习装裱，师从杭派书画装裱名家王载烈。学艺之初，师傅并没让他直接上手，而是让他做了很多书画装裱的准备工作。每天清晨他便早早地来到工作室，先烧一壶热水，然后开始擦拭工作台，紧接着便开始打浆糊，这是装裱必备的材料。古人云：“墨以胶成，裱以糊成。”墨要靠胶水黏在一起才能成为墨，装裱字画必须要靠浆糊才能顺利完成。浆糊用得不好，使得字画卷舒温适。现在很多裱画师傅都不会制作传统浆糊，而是购买化工浆糊。传统浆糊由小麦淀粉自然沉淀发酵，对湿度、稠度、粘合力有很高的要求，现代的化学成品则在粘合力与保护画面上远不如传统手工浆糊。

周嘉胄在《装潢志·治糊》中曾介绍用花椒熬汤制作浆糊的做法，这样制作的浆糊的糊性充分，用来装裱字画，会比较平

整，不会出现卷曲。王志平坚持用手工的方式制作传统浆糊，传承的是杭州老底子的技艺。为了能尽快上手装裱，他在宝善桥附近的出租屋内粘报纸，用报纸进行练习，反复训练自己的手感。每天从工作室回家后，就粘报纸，按照装裱的流程一遍遍地琢磨、思考。在工作室做基础工作，做了一年半，他便在老师的指导下，正式开始学习了杭派装裱的技艺。从最简单基础的托裱画心，到日后制作镜片、立轴，逐步到手卷、册页的装裱以及对镜框的制作，就这样对装裱持续学习了三年，逐渐熟悉了装裱的各个流程，具备了独立装裱的能力。

《考工记》称：“天有时，地有气，材有美，工有巧，合此四者，然后可以为良。”在不断的总结反思中，王志平意识到要结合天气、材料等因素，从整体出发去考虑，才能真正做好这项工作。就拿装裱的季节来说，秋天是最好的，其次是春天，然后是冬天和夏天。冬天太干燥，夏天太潮湿，容易发霉，都不利于装裱。

装裱名家字画，要做非常充分的前期工作。比如他曾装裱潘天寿、孔仲起合作《东海波涛图》，这幅作品纵157厘米、横253.5厘米，尺幅较大，大气磅礴。潘先生

题李白的《横江词》：“海神来过恶风回，浪打天门石壁开。浙江八月何如此，涛似连山喷雪来。”王志平根据画的脱胶、脱色、配纸、材料、款式等情况，为其量身打造一套修复装裱的方案，得到收藏家的认可，放心地把这幅画交给他来装裱。为了能够更好地修复装裱这幅画，他选择夜深人静的时候去做，这样不会受到外界的干扰，可以全神贯注地干这件事。不知熬了多少个通宵，才完成这幅画的修复和装裱工作。除了名家字画外，王志平修复的还有杭州净慈寺、上天竺、中天竺、下天竺寺庙客堂等单位收藏的字画。

“非遗”是民族的根和魂，而传承人是“非遗”的主角，是“非遗”保护和发展的关键。杭派书画装裱作为一项中国非物质文化遗产，要想传承要想发展，就要让更多的人了解，就应该在注重保护传承民族传统手工艺技术和原有文化属性的基础上，把握时代潮流，促进技艺转型升级。王志平认为，作为非遗传承人，就要把它当成一项神圣的事业去做，干一行爱一行，力求“补天之手，贯虱之睛，灵慧虚和，心细如发”。（作者系杭州市灵隐街道办事处副主任）