

# 早期玉器中的线性空间

■朱洪涛

中国人对“线”的领悟达到精微奥妙的境地,这是民族艺术很独特的表现。大家熟知的书法和国画至始至终以线的千变万化来凸显精神。至于雕塑,一般人认为重要的是块面的空间,线居于次要的地位,实际上,中国雕塑也用很隐蔽的“线”来引领空间。

在工艺方面,中国人特别重视物料的材质,玉石温润坚毅,故而君子比德于玉。玉器的大量使用和备受珍视也使其工艺呈现出精绝的面貌。其中,由线的使用可以寻绎出玉器线性空间的演进过程,同时也造就了玉器多种多样的空间表现。我们可以通过从西周至西汉的五件玉器来对这一过程略加说明。

在一个玉器中,面与线是主要的造型语言,两者之间,往往是线来“引领”面的表达,面随线而变化。西周早期的玉铲,形状极为简约,除了玉铲上一大一小的两个钻孔,整个玉器呈不规则的长方形。玉铲成片状,三面有刃,除了无刃的一边有玉器的厚度面,另外三个有刃的边都只是打磨凸起的边缘。这件玉器的面线关系非常直观。也就是说,面通过打磨相接的地方会构成线,而这个过程,往往是制作者有意识地先了解作为器物造型边际线的位置。这有别于泥塑类“做加法”的



西周 玉透雕龙凤人物饰及局部 高6.8厘米 宽2.4厘米 厚0.5厘米 陕西省长安县张家坡村出土 中国社会科学院考古研究所藏 图片来源:《中国美术分类全集·中国预取全集·卷二·西周》

造型方法,而是在不断地“切磋”中完成形体。当线成为了形体造型的重要“标识”,

往往也决定了玉器打磨的流程。

西周时期的玉透雕龙凤人物饰,其造型较上一件西周早期的玉铲复杂得多。但是可以更加清晰地说明线如何规定、指引了玉器加工的过程。以这件玉透雕中段局部的卷龙部分为例,卷龙的身躯由两条并行的曲线表示。卷龙腹部内侧的一条曲线有两条较深的线性刻痕组成,其中外侧的一条刻线带出了一个紧紧相随的斜面;卷龙躯体外侧(龙脊处)的刻线也是由两条较深、较细的线刻组成。同样的,在这条线的外侧部分行至玉龙躯体的中段至尾端,也斜铲了一个相随的面。由上可见,本来玉器的造型非常简洁——仅就一个面板上刻线,通过以线作为基准,顺着线的运动变化做出了一些相随的面,玉器的造型就变得丰富起来。放眼同时期的西周玉器,以线来“领”面的造型方式越来越成熟。

西汉前期的螭虎纹玉佩,展现了玉器制作线“领”面的造型手段愈加多样。如果从雕刻的造型手法来看,这件玉器使用了透雕、圆雕、全浮雕和阴线刻纹等,可谓复杂。然而如果就玉器造型中的线与面的处理关系,其制作逻辑却又异常简单。以这件玉器的细节——其中最大的、昂首突出的螭虎纹的线性变化来看,从螭虎的

头部一直到尾端,其丰富的造型空间都是由线“领”面的形式来决定的。比如螭虎高出玉佩弧形面的翼,是由螭虎颈部的线运行至玉佩弧形面升腾而带出。再看螭虎腿部及身躯上的弧形纹饰,皆是由弯转的曲线“领”出而变化成面。螭虎的尾部顺着躯体的“S”形也承接了一个“S”形,不同的是,这个尾部似乎只用阴线刻的雕刻手法。然而由于其尾部的几条并行的线刻扭动变化,加之螭虎又是在一个弧形的玉佩结构面上,尾部看起来也不只是平面的阴刻线,而显得格外有力。这也就是为什么中国古代雕塑的造型空间常常显得简单却又有丰富的表现内容:简单是因为以线的起伏、穿插作为整个造型的中心;丰富是因为线通过自由的变化运动可以带出丰富的空间,从而使得整件雕塑空间既有归纳(由线统摄),又有姿态变化。

以上案例虽是按照时间线索进行论述,但玉器的线性演进并非如此平顺直出,真实的情况往往更为复杂多变。值得重视的是,汉代以后中国玉器的线性空间表现也并非以由简至繁单一的方式演进,更多地呈现为对各种线性形态的包容并蓄。事实上,由玉器所展示的线性空间表现也能反映在中国古代器物造型的其他门类当中。(作者系景德镇陶瓷大学教师)

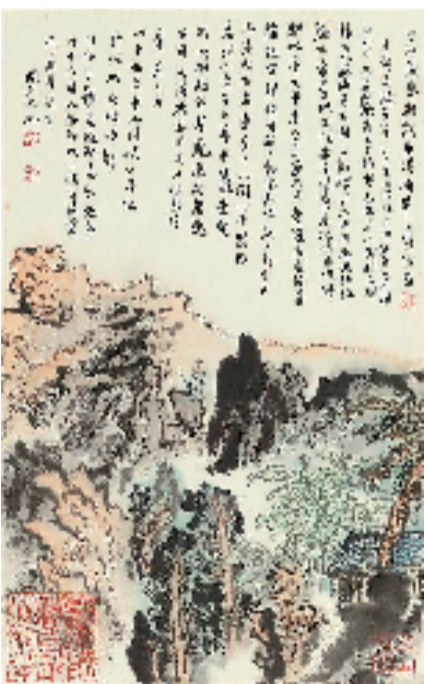
# 陆俨少补绘《杜甫诗意图》

■周惠斌

“自来唐诗以李杜为极则,李豪放而杜沉郁,各擅胜场。我禀性近杜,又八年抗战,流寓四川,与杜公九载巴蜀,天涯羁旅,忧国怀乡,出处相类,心情无二。故所创作,题材取杜为多。此杜甫诗意图百开之所由作也……”著名山水画家陆俨少在《〈杜甫诗意图〉回忆录》中,以沉雄郁勃的笔触,抒写了自己对唐代现实主义诗人杜甫的敬仰、对杜诗的热爱,记述了长期创作杜甫诗意图山水画的由来。

陆俨少(1909—1993)是海上画派的重要代表,与北方的李可染齐名。1927年考入无锡美专,同年随王同愈习诗书,次年从冯超然学国画,并结识著名书画家吴湖帆。新中国成立后,担任上海中国画院画师,1979年被聘为浙江美术学院山水画教授、浙江画院院长,著有《山水画论》和多部书画集。陆俨少擅长山水画,兼作人物、花鸟,笔下山水云蒸雾霭,浩淼激荡,线条流动,层次丰富,给人清新隽永、古拙奇峭、气韵生动、意境卓绝之感,散发出浓郁的文人气息,尤其是勾云、勾水、留白、墨块等独特技法,别开生面,自成一格。

陆俨少自幼崇拜杜甫,嗜读杜诗。抗战时期,他避难巴蜀,“独携杜诗以自随”,流寓西南,对杜甫的认识愈益透彻而一往情深:“入蜀前行李中只带一本《钱注杜诗》,闲时吟咏,眺望巴山蜀水,眼前景物,一经杜公点出,更觉亲切。城春国破,避地怀乡,剑外之好音不至,而东归无日,心抱烦忧,和当年杜公旅蜀情怀无二,因之



陆俨少《杜甫诗意图》之《一丘藏曲折 缓步有跻攀》43.5x27.5cm 上海市嘉定陆俨少艺术院藏

对于杜诗,耽习尤至。入蜀以后,独吟无侣,每有所作,亦与杜诗为近。”(《陆俨少自叙·十九》,上海书画出版社,1986年)8年间,他以杜甫咏蜀诗作画,累积写生稿数以百计。

1962年,是杜甫诞辰1250周年。为了表达对诗人的爱戴和敬意,陆俨少打算在1959年创作的25开《少陵诗意图》基础上,再作15开,合成40开《杜甫诗意图》,

以此向杜甫致敬。这一想法,得到了吴湖帆的高度赞赏。吴湖帆又建议陆俨少将册页增加至百开,因为古今画史上,山水册页从来没有出现过百开的,即便唐寅、新罗山人曾作百开巨册,但皆是由人物、山水、花鸟、走兽合并而成,一册之中全是山水,又融合各家各派笔意,面目独具,没有雷同,非大手笔不能胜任,因此竭力鼓励陆俨少大胆尝试。于是,陆俨少花了两个月时间,新创作了75开(隶书题款),加上1959年所作“少陵诗意图”25开(楷书题款),合成史无前例的百开《杜甫诗意图》。

百开《杜甫诗意图》完成后,先后在上海中国画院、浙江美术学院、苏州等地展出,好评如潮。“文革”期间,因中国山水画属于“四旧”之列,该册页缴存上海中国画院,由于当时资料室未曾对作品进行登记,也没有相关的借阅手续,以致1985年归还给陆俨少时,散失了三分之一,仅剩下65开。1989年,经荣宝斋王大山提议,80岁高龄的陆俨少在北京郊区重新补作,了却了心中的缺失之感。1991年,《陆俨少杜甫诗意图特集》由香港翰墨轩《名家翰墨》首次出版,并配发了陆俨少的《学画微言》《后序》,以及沙孟海、宋文治、包立民等书画家、评论家的回忆和评论。

但是,陆俨少对于补作的35开《杜甫诗意图》并不十分满意,认为“情怀殊恶,由笔纸俱不佳,苦不惬意,未能代表此时期水平”,因此在1991年,对其中29开又进行了重新创作,这批新作,后来捐赠给

了故乡上海嘉定拟建中的陆俨少艺术院。此后,陆俨少又在深圳晚晴轩重画了31开(行草书题款),连同此前的69开,结集为《杜甫诗意图一百开》,1992年由东方出版社出版。最终补全的百开《杜甫诗意图》,完整体现了陆俨少中年、晚年山水画的特征,无论早期画风的清雅,还是晚年笔墨的随心所欲、出神入化,皆为一时佳构和典范之作,可以窥见画家中年工致缜密的风格,晚年简约浑厚的气象,显现出陆俨少中晚年时期画技画风的嬗变和日臻成熟。

百开《杜甫诗意图》是陆俨少毕生精神集聚的代表作,堪称中国画史空前未有的鸿篇巨制,画面层峦叠翠,技法丰富完备,工笔、写意、水墨、浅绛、青绿兼具,笔墨雄奇,线条多变,高洁隽永,超凡脱俗。赵朴初赋诗赞曰:“下笔险夷纷万态,陆翁画妙世间无。”吴湖帆也称颂不已:“因为册页必须幅幅变异,笔墨章法风格设色应不一样,才不致令览者意倦,而有逐幅新鲜引人入胜之妙。一部册页完全是山水,作者必须掌握多种笔墨,具备各种技法,展示面目,层出不穷,而后可以胜任,这是不容易的。”(《陆俨少自叙·三十七》)。对作品的内在价值给予了至高评价。

北京翰海2004年春季拍卖会上,百开《杜甫诗意图》受到买家热烈追捧,最后被藏家杨休以6930万元收入囊中,创下了陆俨少作品的新高,更刷新了当时中国古今字画拍卖的最高价。藏家后来还特意创建长风堂博物馆,精心保藏该册页。