

陆维钊山水花鸟画艺术简析

■ 李敬仕

上世纪60年代初,我就读于浙江美术学院中国画系,陆维钊先生是我们的书法和古典诗词的老师。那时,我们在系走廊陈列的作品中,看到陆先生画的水墨山水和枇杷之类的花果等,作品透露着一股高古气息和雅致的笔墨情韵,使我们啧啧称奇。然而,陆先生平时却很少提及自己的画,更没有以“画家”自居,偶然涉及,也是淡淡的一句,“画画嘛,我是偶尔为之”。后来,我们逐渐看到了他的不少画作,很感惊讶,不免在私下议论和感叹:“老先生的人品真高,像陆先生画得这样好,却从来不事张扬,真是少见!”

中国画家作画,历来首重“人品”的修养,所谓“人品不高,用墨无法”。读陆先生的画,首先会想起他的人品,他的山水、花鸟画作是他高尚人格的一种折射。从古至今,自然界的山川云天、花卉草木,还是那个山川云天、花卉草木,然而它们之所以成为历代画家常画不衰的表现对象,是因为不同的画家用不同的思想感情去体验对象,并将这种审美感悟以独特的绘画语言传达出来,这才使作为艺术的山水、花鸟画有了自己特殊的价值。据陈振濂先生研究,陆先生生前的心态孤独悲凉,是一位孤独的书画名家。如果留心一下人类的精神史,就会发现,许多思想家、哲学家、科学家的杰出天才创造,往往都是在孤独中进行而结出硕果。艺术家更是如此,花鸟画大家徐渭,在晚年陪伴他的就是那种在学术、思想、艺术上超乎庸众的,“欲与知己言,回头无人”的灵魂寂寞。陆先生极喜写竹,这正是与他崇仰褒扬竹的品格有关,并以“虚心直上,坚挺有节”,“虚心是尚,直节为怀”等题句明志抒怀。陆先生的山水画,从局部看,他的运笔用墨,笔下的点线皴染,充满着动荡的生气和激情,而构成的整体境界却是安宁而静穆的,这也是他孤独灵魂的一种诗境的创造。他的画作大多以水墨为之,偶尔敷以淡彩。如《黄山一角》、《溪山清远》、《朝气欲浮村舍树》、《苍山蓬勃》等作品,有的葱郁蓬勃,有的简淡悠远,但给人总的感觉是清静、朴素、虚淡。他自题的诗句如“朝气欲浮村舍树,重山难隔旅途心”,“下笔自饶蓬勃气,安家遑计淡深山”等,似乎隐隐地透露着画家行进入生旅途中的一种感慨:既不畏惧重山阻隔的艰

险,坚定地一往无前;又深感疲惫,企求在蓬勃的自然环境中作片刻的安顿。王夫之在论及艺术的本体时指出,“志”、“意”并不等于“诗”,“意”佳不等于诗佳,而是在于审美意象如何。审美意象不是“情”与“景”的外在拼合,而是内在的统一,即“景中生情,情中含景”。陆先生山水画中,体现出的正是一个孜孜不倦地行进在学术路途中的淡泊名利、胸襟宽广的学者,在审美感兴中,由“情”与“景”自然契合而升华成的清静无为的一种寂寞孤独的审美意象,它萦绕在观赏者心中且逗引着对画家质朴高尚人品以及渊深学问的丰富联想。陆先生的花鸟画同样是他人格的体现,虽然它们同吴昌硕的画有着很深的渊源关系,但不同的是吴昌硕后来成为了一名文人职业画家,面对市场,他自订润格鬻画,就不得不顾及市民阶层的欣喜口味,作画大量使用色彩。而作为学者的陆维钊,业余画画只不过为了畅神抒怀,所以画多水墨为主,较少用色,画风显得清峻放逸,冷隽孤峭。

从技巧层面上来探究陆先生的中国画艺术,自然会联系到他深厚的书法功底,这无疑直接影响了他的笔墨表现力。运笔用墨,是中国画主要的也是基本的语言。由于得天独厚的条件,“书法入画”就成了陆先生绘画的主要特色。李泽厚认为,中国文艺同哲学、中医一样都讲“气”,而气的“基本特征是一种诉诸感知的生命力量”。(《美学四讲》)中国书法的用笔体势,讲究自始至终,笔有揖让,“一笔而成,气脉通连,隔行不断”,(张彦远《历代名画记》)由一画之笔迹,流出万象之美,也就是人的内心之美。陆先生画中的用笔一如书法,从一画开始,笔笔相连,以用笔的书写性和运笔的时序性来保证气的流畅,达到连绵相属,气脉不断。他曾自述画竹“以草为竹,意在似与不似之间”,“余试以渴笔画竹,意不在似”,所以画面上撇擦提按,参差跌宕,意气相属。又如《岁寒图》,画一株巨柏拔地而起,参差跌宕,笔拙墨焦,极得老辣之意,诸乐三在画上题款称赞:“微昭老兄,善求通画,笔墨精良,此帧更妙。”又如山水画《宿雨初收》,通幅气力充盈,流光溢彩,清浑犹混。其画山,通体简要勾、分,然后短笔点、皴,顺势成章;画树,着眼成丛,点画与墨块相间,虚实错搭,层次

掩映,更于无层次见层次;用墨,枯湿浓淡,沉凝中寓洒脱,运用破墨法写出雨后葱郁清新气象,不见“染”迹,纯以“笔”成。诚如童中焘先生所言:“青山迢递,遥天清晖,观《宿雨初收》,想见先生廓澈高远的胸次。”所以,陆先生山水画显示的是一种笔墨情景,情景即为境界。古语云“境能夺人”,又云“笔能夺境”,但都不如笔、境兼夺为上。笔既精工,墨既焕彩,而境界又能入情,笔墨情景兼而有之,这就是陆先生山水画艺术给我们带来的审美愉悦。近年来,中国画坛谬论丛生,有些人唯西风是瞻,一再贬斥中国画传统,无视笔墨,致使一些笔墨恶俗者混迹于中国画名家的行列。如果说中国画真的面临“穷途末路”,如果说中国画界确有人在大量生产“废纸”,其深层原因正是出于对笔墨的无知,没有能够正确认识传统,更谈不上对传统进行正确的扬弃和继承。

然而,陆先生并不把作画视为是自己书法功力的一种展现和卖弄,他很清楚笔墨技巧仅是在艺术创作过程中的一个中介和载体,一切艺术创造,都是以艺术家在现实生活中获得的审美感受为其发端的。(乐记》中说:“乐者,音之所由生也。其本在人心之感于物也。”(《乐记·乐本》)所以,他的许多作品源于他对现实感受的冲动,有不少画题,即是实际地名,如《莫干剑池》、《桐庐山色》、《雨后永康途中》、《连城金鸡岭》、《狮峰茶讯》等。有的画景虽非实指具体何地,但一望便知是现代景色,如《山川新气象》,画中一座座跨山越岭的高压线铁塔,绵延起伏,延宕千里,令人感到十分熟稔和亲切。他从九溪至龙井踏青归来,见到葛蒲,即欣然命笔,“喜为留影”。1961年初冬,他参加访问福建前线人民公社,首次吃到了木瓜,回来后情思莹逗,萦绕难忘。次年五月即作《木瓜图》以寄托情怀,并题道:“……承以木瓜见饷,味甘质脆,殊佳果也,惜浙中天寒,不易移植,上颊芬芳,图以志缘。”所有这些,都如他自己在《溪山清韵》图中题道:“余心中有画意而笔下无画技。”这种“画意”正是来源于对感性对象的直接观照,成为他画作的取之不尽的源泉。

陆先生虽以“书家”闻名于世,书名掩盖了画名,但他的画却有很深的渊源。只要随便浏览一下陆先生的画作,就可以得知他作



画广取博收,不拘门户,对“四王”、“二谿”(石谿石道人、程青谿遂)、董其昌及元季黄公望、倪雲林等都进行了学习和研究,我们从他认真临摹的《临黄大痴富春山居图》、王原祁的册页之作,以及学米氏云山的《山川出云图》等作品中,即能窥其一二。他的花鸟画其意在赵之谦、吴昌硕间。他在《秋山晴岚》的款识中坦言:“昔年余与黄宾虹文论画湖上,文喜言徽派诸公。此帧余偶效之,果不必乞灵石涛、八大也。世有知者,当会余意。”可见他对传统技法用力至深。清代文论家刘熙载曾言:“诗不可有我而无古,更

不可有古而无我……惟善用古者能变古,以无所不包,故能无所不扫也。”(《艺概》)主张用古而变古。所以,陆先生的学古不是墨守成法,食古不化,而是学其法而能融会贯通,以自己的意思和笔法出之。从他自述的“余心中有画意而笔下无画技”的来看,足见他不满足于师法古人,他一生渴求变化,除向古人学习外,对长辈、同辈都有所取益,以至晚辈的作品,见有启发处,也留心参阅,表现出了一个谨严谦虚、胸怀若谷的学者风范。

陆先生的人品学问与他的艺术永远是我们学习的典范和宝贵的财富。

独特民居六戗屋

■ 邓中肯



如今已难得一见的民居六戗屋

在平湖城镇,民居一般以排屋、石库门或一颗印为主,而在广大的乡村,旧时最常见的民居就是六戗屋。作为旧式农村住宅,六戗屋最主要的特征就是庑殿式的大屋顶,整个屋面由四个坡面组成,形成了一条两端上翘的主脊和四条垂脊,有六只向上翘起的戗角,犹如凌空展翅的大鹏。

六戗屋这种民居形式主要分布在沪沪交界两地的这个地带,具体为青浦、松江、奉贤、金山和嘉善、平湖、海盐以及嘉兴、海宁、桐乡的一部分地区。它的叫法较多,各地略有差异,五花八门,但大多称为六戗屋、落戗屋或落库屋,也有称作落舍屋、四戗屋、四六戗、四落檐、四落舍、翘脊屋、孝娘屋等。上海市规划与自然资源局主持编写的《上海乡村传统建筑元素》一书中对这类建筑的名称定为“落库屋”,而浙江这边则大多习惯称之为“六戗屋”。

实为同一种民居形式,为什么有这么多的不同叫法?这是因为从不同的角度而言。从其功能而言,因其大屋顶参照庑殿顶做成流线型四个坡面,有利于雨水顺势迅速流下,以适应春夏季多梅雨、多暴雨的气候特点,所以称之为“落库屋”,又因古代汉语中“库”同“舍”,故也称“落舍屋”。从其外观而言,屋脊梁上方两端各一只戗角,四角斜梁上方也各一只戗角,共有四只戗角,加上脊梁上的两个,总共有六个戗角,所以称它为“四戗屋”“六戗屋”或“四六戗”;又因其大屋顶前后左右共有四个斜坡,形成了四个屋檐,所以又被称为“四落檐”或“四落舍”。从其结构而言,其独特之处就是梁架形成六只戗角,这种翘脊房屋非常牢固,加上有四个坡面,可以减小风吹阻力,以抗沿海地区的强风与台风,所以也称它为“翘脊屋”。

此民居式样从何而来

那么,六戗屋这种民居式样到底是从何而来?又是什么时候开始出现的呢?我们知道,汉民居的屋顶形式大有讲究,分为硬山顶、悬山顶、歇山顶、攒尖顶、庑殿顶等五种,根据建筑等级要求可分别选用。而庑殿顶,即庑殿式屋顶,是各屋顶样式中等级最高的屋顶样式,唐朝时见于佛寺建筑,后传至日本和朝鲜半岛。宋朝称“庑殿”或“四阿顶”,清朝称“庑殿”或“五脊殿”,日本称“寄栋造”。庑殿顶是“四出水”的六戗五脊四坡式屋顶,由一条正脊和四条垂脊(戗脊)共五脊组成,因此又称“五脊殿”。由于屋顶有四面斜坡,故又称“四阿顶”。

庑殿顶,明清时规定只有皇家殿堂和孔庙殿宇才可使用,但是也有例外的特例,即在福建沿海地区、杭州湾北岸和琉球的民居,为防风防雨而采用了庑殿顶。杭州湾北岸的六戗屋,外观的基本形态沿袭了庑殿顶,但是,建筑材料和营造工法却大为简化,是仿庑殿顶的一种简化版的民居形制。屋顶参照庑殿顶做成大屋顶,减小阻力以抗强风,并有利于屋顶倾泻雨水。这种皇式建筑转为乡村民居的演变,是与南宋迁都临安、大量护驾移民随皇族南下有着直接的关联渊源,至今约有900年的民居历史。

六戗屋的结构特点

平湖的六戗屋一般是砖木结构,坐北朝南,有三开间或五开间的,但三开间较常见,极个别也有两开间和七开间的。中间的开间较大,称“正间”,俗称“前头屋”,用作客堂。三开间的正间两边的叫“舍间”,俗称“东(西)间屋”;五开间的正间两边的叫“副间”,副间旁边的叫“舍间”。

六戗屋房屋的进深、阔度是由横梁(也

称“桁条”)的多少与长度决定的。横梁的多少,俗称“路头”;有5根横梁的称“五路头”,7根的称“七路头”,9根的称“九路头”,进深分别为4.4米、6.6米、8.8米左右。乡间通常“七路头”居多,“九路头”的一般为比较富裕的人家。中间最高端的一根横梁即是正梁,正梁下面两侧的横梁为经梁(俗称“贰护梁”),经梁下侧的横梁为步梁(“五路头”则无步梁,“九路头”则有两道步梁),步梁下侧的横梁为壁梁(即与墙壁吻合)。正梁、经梁、步梁分别固定在两端的贴柱上(东西两墙墙壁称作“贴面”),贴柱中间的一根叫作正柱,柱下装础(有方、圆两种,俗称“石鼓墩”),础下垫石块,石块下为房基,“基”与“础”构成基础。正梁两端向四只角45角度延伸的木梁叫“戗木”,装上竖柱与掇梁,就形成了“戗”。这就是六戗屋的基本屋架结构。

旧时造房征税不按占地面积,而是按照正梁的根数。清嘉庆《嘉善县志》记载:康熙二十年(1681)杂税规定,新造一间房屋,缴三钱银子皇税。而六戗屋只有一根正梁,正梁两端钉掇梁,实际造了三间,但只能算一间,所以比同样造三间的直贴头要合算,而且六戗屋造得越高,则内部空间就越宽敞,落戗坡面获得的面积也就越大,因此“七路头”三间占地面积可达80平方米左右,“九路头”的面积则更大。

六戗屋正间的宽度一般在3.8—4.7米,因为各横梁之间竖钉着椽子,所以可以用椽子的多少来计算,椽子一般有17发、19发、21发、23发(“发”即两根椽子之间的间隔)不等,“发”的宽度就是瓦板的长度(22.5公分)。椽子上面铺上瓦板(也称对砖、曼砖),瓦板上面摊上小瓦,屋檐末端以瓦当与滴水瓦收口。

屋面小瓦铺好后要做屋脊。在民间建房有个规矩,即成排的六戗屋连在一起,其朝向、高低和前后必须一致,但屋脊可任意加高,戗角也可向前伸出。正梁上方做的脊,两头向上高高翘起,称作“翘脊角”(实为“推尾”的变形),要做得既高又长还要美观。其余四只戗的中间和下端也要做上翘脊,下端的四角叫作“屋戗角”。

六戗屋设计科学

平湖六戗屋的建筑外型主要有两种:一是“伞头戗”,即在正梁的东西两侧砌筑小伞头,从正柱顶端朝前后廊角扎戗;二是“长落戗”,从正柱正梁顶端朝四角扎戗。六戗屋设计相当科学,结构精密,因而坚固耐用。从力学角度看,它没有承重墙、承重柱(全封空的堂屋除外),把整个屋顶负荷合理分解到各梁、柱、壁、廊上。叠扣的瓦片压在瓦板上,瓦板铺在椽子上,椽子钉在横梁上,横梁架在柱子上,柱子之间用木串横联,廊柱支撑边梁,填砌单砖墙,柱边砖头斩切“咬口”,使砖浑

然一体。这样,整个负荷由所有材料承担,其坚固度可想而知。两侧舍间的建筑设计更是别出心裁,灵活多样,变数无穷。有用进深梁立落地柱,有用从经柱到廊后柱架伞舍梁。用材长短结合,灵活多变。

这样的建筑不但坚固,而且容易维修,屋面扫漏、换椽子与瓦片都很方便。即使房屋年久倾斜,只要拆壁将柱子垒正,重新砌上,就可纠偏。所以,上百年的六戗屋几乎村村都有。为了抵御台风和暴雨,六戗屋的檐口一般压得很低,高度一般在2到2.3米,利于抗寒保温,为主人提供了冬暖夏凉的宜居环境。

六戗屋的门窗都是木制的。门为木板门,房门在190×85公分,考虑到家具或大件物品搬运,门可脱卸,且在门边装置30公分宽的掩门板,也可脱卸,这样,使整个进口可达120公分以上。前门(也称大门)稍高稍宽,正门两扇220×100公分;边门为220×45公分,有两扇或四扇。

六戗屋建筑很注重采光和通风。每间房间和厨房都装有木楞窗,每扇用11—13支小方木横穿二档木条联成,档间用纸糊,条件较好的人家装木格开关窗,木格中镶嵌蛎壳,开关窗可脱卸。此外还采用装天窗的办法来解决室内光线不足,一般在厨房和五开间的副间房步梁下装上玻璃天窗。六戗屋对给排水设施考虑得很周到。大多人家在天井或弄道的屋檐口设落水檐沟。落水檐沟一般用粗毛竹对开削去节削的竹片制作(后用花铅皮制作)。为防腐耐用,大多用桐油抹过。很多人家会在天井檐沟落水处放一只大水缸。因为天落水干净,可食用,又节省了去河边提水或挑水的时间。檐沟落水除少量被再利用后,大多排入阴沟。阴沟用青砖砌成,通过厨房并接通灶上排水,通向小河的排水沟。

大多数六戗屋正间前面比舍间向里缩进一“路”来设置大门,这一区域称为“廊下”;也有在全三间或全五间的步柱与廊柱间用箍头小梁銼空设置“长廊下”,廊宽一米五左右。“廊下”既保护了木质门窗不受雨水侵蚀,也减少了太阳的暴晒,而且廊下能避风挡雨,可暂堆放粮食或柴草;冬天时家中老人可在此晒太阳,夏天乘风凉,农闲时做做针线活,饭后茶余扯扯山海经,“孝娘屋”之名由此而来。

六戗屋的衍生类型

六戗屋架构的基本形式就是单戗的六戗五脊四坡面,称“清六戗”。根据居住的需要,在此基础上可衍生出多种不同的组合形式:

屋后单边拖一间或两间硬山顶的厢房(俗称“厨灶”),称“单厨灶”;两边都拖东西厢房的,称“双厨灶”,组成“凹”字形,俗称“一埭二厨灶”。也可在“双厨灶”后砌上围墙,间留天井,组成一个后三合院。也可在“双厨灶”后连上三开后厢房,组成一个四合院。天井里可挖水井,可栽栀子花、蔷薇

花、月季花、牡丹花等花木,也可种上石榴、枇杷、樱桃等果树,书香门第则喜欢种上玉兰、桂花、倚阑娇等名贵花木。

三开间六戗屋两面向前伸出两间厨灶,两边厨灶间砌墙,中间开两扇大门,上面搭有三架廊,围成一个天井,组成一个前三合院。“七路头”六戗屋,靠西南伸出两间或一间厨灶,与正屋成弯龙式,称“七路头上南屋”。当然根据地理环境以及自有的宅地而定,也可朝南厨灶,也可造在东南角。

在落戗屋舍间向外横伸出一间或两间的,俗称“七路头拖龙梢”,当然也有“五路头”,“九路头”拖龙梢的。“拖龙梢”还可以与“抱娘屋”组合,形成一个天井(东天井或西天井)。

在落戗屋两面舍间再向外造出一壁披屋,称“双拔披”;只造一面披屋的,称“单拔披”。

在落戗屋的东侧或西侧造两间硬山顶的横屋或竖头屋,作仓库、堆放柴草、农具或养牛、羊、猪之用,与正屋不超前脱后,距离正屋一条弄堂,约二、三米,过路连接正屋,俗称“抱娘屋”,东面称“东抱娘”,西面称“西抱娘”。

少数富裕人家有前后双戗六戗屋,即两座六戗屋一前一后,两面各两间厨灶,中间一个天井,围合成一个四合院。前埭正间后壁处大多设有仪门。前后埭都为庑殿顶,东西厢房为硬山顶,设置“观音兜”式马头墙,墙头还要装上“鸬鹚”(类似鸬鹚的脊饰,以避邪折吉);大多以“七路头”“九路头”居多,建造工艺比较考究。这种房子称“前后埭六戗屋”,一般前埭为“七路头”,后埭为“九路头”,或者后埭比前埭高一点,所以俗称“望前埭”。

六戗屋讲究和谐

平湖六戗屋的建筑,突出建筑物与建筑物、建筑物与自然环境的和谐。六戗屋一般依水而建,大多靠东西向的河流,这样利于生活用水、船只运输、水产养殖和消防安全。

六戗屋屋前有场地,屋后置竹园或菜园。场边筑高于地面30公分左右的土基,四周开沟,称“埭筑”或“埭堆”,用于堆放收割后来不及脱粒的稻麦豆其或柴草,俗称“埭头”。场地东西两角一般栽种两棵榉树(“榉”谐音“举”,意为门第出举人)或槐树,春夏绿荫,秋冬落叶,夏天可乘凉,冬秋宜晒谷。屋后一般栽种朴树,寄望“前榉后朴,代代享福”。东邻西舍一般靠得很近,有的弄堂仅容一个人能过,有的则留有三五公尺。但成排的六戗屋屋檐前后、高低完全相同,显得十分整齐,使整个村庄和谐一致。

曾经随处可见的六戗屋,至20世纪80年代后急剧减少,而现今则成了稀罕物了,奇货难觅,然而正是它体现了先民科学构筑民居的卓越智慧和杰出才能,多少六戗屋的背后蕴含着取之不尽、用之不竭的文化源泉。因此,当下保护好现存的六戗屋,保护传统村落,寻回失落的乡愁,显得尤为重要。