



吉子： 传统家具的眼睛

应敏明 文/图

吉子，是传统家具中罗锅枋或直枋与台面之间连接的一种木雕件，有时也用在枋条上（江南民间把木条子用榫卯结构做成的各种图案叫枋条）。吉子在家具中既有加固功能，也具有装饰、美化作用，后者的意义往往更大。吉子是宁波人特有的叫法，北方人叫“卡子花”，南方一些地区叫“节子”，也有叫“花结”的。

吉子，多用于清式家具，明式家具崇尚简洁，较少出现。宁波本地家具上，吉子随处可见。如果把家具看作一张脸，那吉子就是上面的眼睛。比如一张朱金春凳，通体红漆，枋上突然跳出几只金光闪闪的花果吉子，素红中露几点金光，就有了种暧昧的美。甬式小凉床的眉额处，通常有三根枋条，枋条上大多镶嵌着吉子。正中央那只尺寸最大，雕刻也最繁复，如果说吉子是眼睛，那这一只就是二郎神的眼睛了，有种睥睨一切的傲世之态。使用吉子最多的，还数甬式拔步床，一张床上可以装饰几十只甚

至几百只吉子，密密麻麻，遍布周身。老宁波总说甬式拔步床“闹猛”“有看头”，说的就是床上的雕刻和吉子。

吉子的好坏，最能表明一张床的身价。吉子工艺精湛，床就不会差到哪里去。它就像文章里的闲笔，看似可有可无，细品独具匠心，不可或缺。

甬式家具的吉子，用材考究，有紫檀、鸡翅、红木、花梨，使用最广泛的却是黄杨木。宁波本地出产一种小叶黄杨，所谓“千年不大黄杨树”，因为生长缓慢，黄杨木木质细腻，非常适宜入刀，而且色泽温润浅黄，与深色硬木家具搭配，特别出挑，颇有万绿丛中一点红的意味。黄杨吉子还常与“一根藤”工艺相配，“一根藤”弯弯曲曲，吉子嵌在中间，象征果实，寓意子孙绵绵，生生不息。“吉子”这个名字在这里真算是名副其实了。

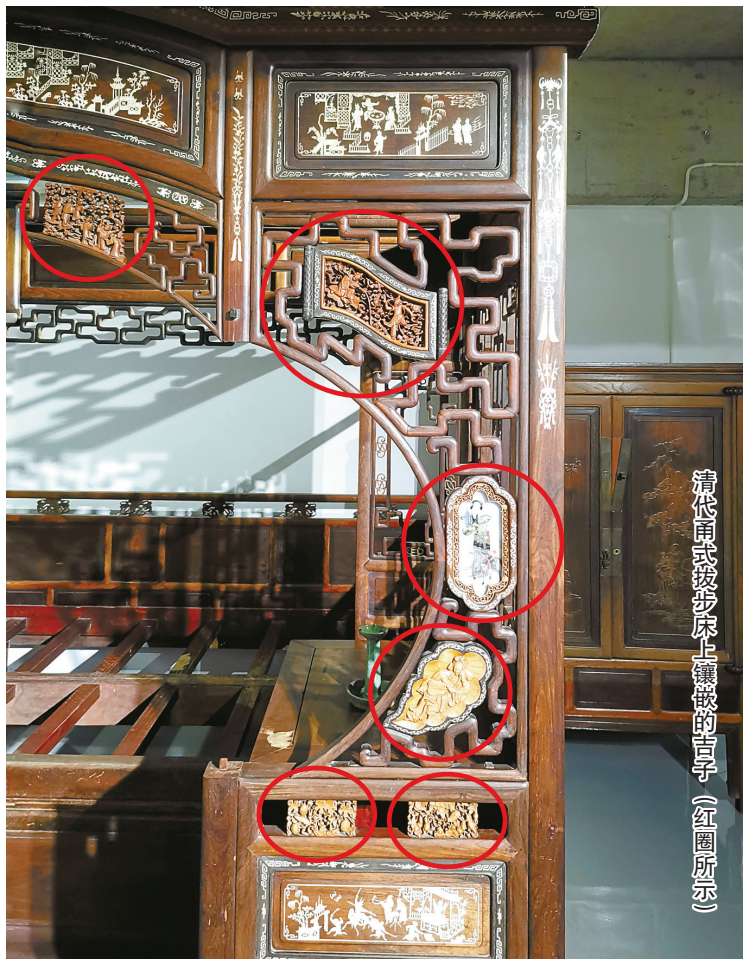
甬式家具的吉子，有圆形、方形、菱形、不规则形，尺寸都不大，小的直径几厘米，最大也就十几厘米。有透雕、浮雕、阴刻、嵌镶等雕法，题材多为山水

人物、亭台楼阁、戏曲故事、吉祥花果等。因为尺寸小，给雕刻匠人的发挥带来了挑战。但宁波匠人凭借高超的技艺，螺蛳壳里做道场，方寸之地显身手，把吉子雕刻成精彩纷呈的艺术品，这真是大本事。

今天，黄杨吉子已成为收藏家们追逐的“猎物”，一对上佳黄杨吉子卖几万元也是常事。香港木器收藏家沈墨宁出过一本名为《吉子》的书，其中最精美的都是甬式家具上的黄杨吉子。我也收藏有好几对黄杨吉子，其中一只清中期的黄杨吉子，长16厘米，宽7厘米，在两棵大树下，两位高士坐在石桌边下围棋，神清气爽，似处世外桃源。令人咋舌的是，尽管尺寸这么小，但其中的棋子和棋罐特意用紫檀木镶嵌，真可谓工不厌精！这件吉子称得上吉子中的逸品了。

在古玩界，吉子特别讨巧，为中外人士所喜欢。改革开放初期，上海、杭州、宁波等地的古玩地摊上，常有人一麻袋一麻袋在卖吉子。当年港澳同胞很爱吉子，买来一个配上镜框，挂在家里，就是上佳装饰品。欧美人和日本人对吉子也是宠爱有加，欧美人最喜欢朱金吉子，金光闪闪，华美夺目；日本人偏爱黄杨吉子，文静素雅。当年上海有个澳大利亚女外交家，人称凯蒂夫人，体态丰腴，和蔼可亲，她经常光顾上海东台路地摊，专买吉子等各种小木雕。几年下来，收藏甚丰。前段时间，有朋友在澳大利亚遇见凯蒂夫人，她又说起收藏的那些宝贝，说平日不时拿出来欣赏把玩，这成了她在中国的日子里最美好的记忆。

吉子本是甬作家具中的一件装饰品，但因为其过于精彩，喧宾夺主，出现了意想不到的“后果”。收藏古玩的人大多经历过这样的场面：兴高采烈遇到一件好家具，定睛一看，家具上的“眼珠子”已经被人抠走。我曾见过一张非常精彩的清代甬式朱金拔步床，床体完好，可上面的上百个吉子一个不剩。留下那些空空荡荡的卯口，就像一个人被拔光了牙，看着让人心疼。所谓皮之不存，毛将焉附，吉子纵然再好看，它合适的安身之所应该在原来的家具上、枋条上。当它成为单品独件时，尽管风采依旧，总归添了几分漂泊的伤感。



清代甬式拔步床上镶嵌的吉子（红圈所示）

婉转流美 静穆空灵

——韩登安篆书作品《丁敬论印绝句》赏读

方向前

“篆尚婉而通，隶欲精而密，草贵流而畅，章务简而便”，这是唐代著名书家孙过庭《书谱》中的一句名言。“篆尚婉而通”要求写篆书时笔画首尾藏锋，用笔中锋，线条圆实，行笔时抒情流畅，转笔处婉转圆通，一气呵成。

韩登安以篆刻名扬印坛，同时在书法创作上篆隶楷行皆擅，尤以篆、隶最为出色。篆刻是篆与刻的结合，大凡有成就的篆刻家往往也是出色的书法家。譬如清代篆刻，从“徽派”代表邓石如、吴让之、桂馥、徐三庚，到“浙派”的丁敬、黄易、蒋仁、奚冈等“西泠八家”，他们既是篆刻大家，同时在书法甚至绘画领域亦有相当高的造诣。

清代邓石如曾提出“以书入印，印从书出”，这一学说对后来印坛与书坛影响极其深远。它指出了书法与篆刻之间的重要关系，强调书法创作是篆刻家的一项基本功。康有为在《广艺舟双楫》中说过：“完白山人（即邓石如）未出，天下以秦分为不可作之书，自非好古之士，鲜或能之。完白既出以后，三尺竖儒，仅解操笔，皆能为篆。”邓石如把小篆的书写线条融入印稿，使书法与篆刻的关系变得更加密不可分，最后归纳出“印从书出”的治印主张，成为后学遵循的基本法则之一，韩登安便是这一法则的真正实践者。

对篆刻家来说，写篆书是信手拈来之事，这件《丁敬论印绝句》作品，韩登安以自己擅长的铁线篆来进行表现。铁线篆是小篆的一种，从作品风格及笔法特点看，由秦代《泰山刻石》《琅琊台刻石》等玉筋书风中脱出，以李斯、李阳冰等影响最大。作为后浙派有代表性的铁线篆书家，韩登安这件作品笔画纤细刚劲，运笔圆润婉转，线条始终保持钢丝般的劲挺，作品气息典雅，意境飘逸，艺术格调相当高。

《丁敬论印绝句》给我们的第一感受是“静”。静穆是书法作品的一种境界，好的作品总会给人带来安静，让烦乱的心灵得到宁静。书写铁线篆，对作者的心境有很高要求，这主要是由铁线篆如发丝的线条所决定的，书写时作者须凝神静气，全神贯注，行笔须笔笔到位，字字精准，线条始终保持粗细一致，来不得半点懈怠。从这件作品中我们仿佛也看到了作者心境如禅、淡然自如的书写状态，简淡平和的心态在不激不厉的运笔节奏中保持始终，尽管行笔中有一些微妙的变化出现，但作者书写时的感情委婉地融入行笔过程中，控制得不动声色，镇定而安静。所以，一件成功的铁线篆作品一定是内与外精致的统一，“内”即作者的内心深处，“外”是作者心灵的“迹化”——作品，两者达到天衣无缝，人书俱静。

韩登安的这件铁线篆作品，不禁让我想到近代李叔同、王福庵、赵叔孺等书法大家，他们个个是书写铁线篆的高手，其艺术成就令人仰望膜拜。特别是李叔同，其书法境界之高让人望之莫及，这与弘一法师崇尚佛学、潜修禅意有很大关系，当然也跟他他在文学、音乐、戏剧、绘画等领域的深厚学养、造诣相关。弘一的铁线篆来自深厚扎

鉴赏与收藏



韩登安（1905—1976）浙江萧山人，现代著名书画篆刻家，曾任西泠印社总干事。



韩登安篆书作品《丁敬论印绝句》（方向前 供图）

实的魏碑功底，柔中带刚，沉稳而方正，而韩登安的铁线篆更多以“印学”来丰富和滋养，作品有古意，有静境，也有金石味。

“空灵”是这件篆书作品的另一个特点。铁线篆线条劲道，留白较多，给人以空灵之感。“空”即是“白”，书法作品中的“白”与中国画中的“白”道理上是一样的，中国古人早有“计白当黑”“留白”“布白”之说。潘天寿曾说过：“我落墨处为黑，我着眼处却在白。”著名美学家宗白华在《中国书法的美学思想》一文中提到：“点画的空白处也是字的组成部分，虚实相生，才完成一个艺术品。空白处应当计算在一个字的造形之内，空白要分布适当，和笔画具有同等的艺术价值。所以大书家邓石如曾说书法要计白当黑，无笔墨处也是妙境。”作为一名出色的篆刻家，韩登安对印面的布白、虚实更为注重和讲究，延伸到书法创作上也是如此，空白的掌控恰到好处，透气而疏朗，淡雅又清静。

《丁敬论印绝句》从每个字一撇一画之间的间距，到字距、行距，都做到了匀称、和谐，作品中“古人”“上”“六”“宋”“文”等字笔画很少，而其他字笔画较多，如何把控好少笔字与多笔字的疏密、黑白关系，让疏处不觉疏，密处不觉密，疏密均匀，对书家来说是一个考验。综观通篇作品，上下左右字形大小一致，上下通融，左右照应。另外，这件作品的横向第二排三个字“人、上、墨”，上下有错落感，这种字形安排容易造成章法上的“乱”，但作者借助巧妙的布白能力，调动了上下左右的布白关系，使作品全篇仍能达到疏密调匀、气脉通畅，令人佩服。另外，此作品以行书落款，尽管行书是韩登安艺术中的弱项，但数字与正文的书风总体相当和谐，体现出作者驾驭整体章法的高超水平。

一件优秀的铁线篆作品其“空灵感”是靠出色的“布白”与“结字”是不够的，作品内在的精神气质、神采气韵更为重要，技法仅仅是一种载体而已。王僧虔早就说过：“书之妙道，神采为上，形质次之，兼之者方可绍于古人。”作品的静气、空灵这些“神采”来自作者的各方面学养，它不是一朝一夕能够得到的，内行人看书法总是先关注作品的格调、境界、气韵等，其次才是笔法、字法、章法、墨法等形质，诚所谓内行看门道、嚼味道也。

韩登安的篆书与篆刻在风格上是一致的，总体上属平整一路，圆润对称，体势修长，线条粗细均匀，布局严谨，书风印风相得益彰。韩登安在艺术道路上受王福庵的影响较大，所以二者风格上走的也是同路。王福庵在近代篆刻上能自开新境，与其高超的书法艺术及深厚的文字学修养密不可分。他曾对篆与刻之间的关系有过自己的见解：“知书善书者乃治印之本，若徒见刀石而无笔墨，格不入。”从这件《丁敬论印绝句》作品看，韩登安的铁线篆似乎比王福庵多了些自由与灵动，在气息上也多了些清新流美，艺术水平不在赵叔孺、王福庵之下。

有意思的是，此作品的方方面面都与“篆”相关。篆刻大家韩登安写了一首《丁敬论印绝句》，丁敬为西泠八家之首，而作品上款人为林乾良，林为韩之学生，也是西泠印社资深社员，不过，题款中韩登安十分客气地称乾良为兄，看来师生之间还有另外一份感情。

车厘子

戏曲行当粗分生、旦、净、丑，在以梅兰芳为首的“四大名旦”把旦角戏唱红之前，京剧舞台上挑班压轴挂头牌的角儿几乎全是老生，流派纷呈，蔚为大观。老生又称“须生”，演员上台大都戴髯口（代表胡须），顾名思义，演的是中老年男性角色，人物形象表现为成熟、稳重。与之相对的小生，大多俊扮、不戴髯口，演青年男子。有意思的是，小生在京剧里谈不上什么分量，没有几出戏是以小生为主角的。这大概跟当时的社会审美观有关，因为小生扮演的多是文弱书生，局限性较大，普通观众不爱看，常常蔑称其为“小白脸”“书呆子”。京剧小生代表性的角色，如《白蛇传》中的许仙、《西厢记》里的张生，好不容易当了男一号，还生生被女一号和女二号抢了风头。

纵向类比，这一情形很像上世纪90年代初的影视界，中国电影第五代导演密集出人出戏，主流风格偏原生态，崇尚粗犷美，换言之，长相俊秀的“奶油小生”演员，在当时是没市场的。——这是我在看《人

物》杂志对影视演员刘奕君的专访时所了解的一个前置背景。

即便现在，乍一提起刘奕君的名字，很多人估计还不上号，但要说到几年前两部现象级的热播剧《伪装者》和《琅琊榜》，其中多疑而狠毒的王天风、心机深重又怀有深情的谢玉，都是他演的，尽管是配角，而且是大反派，观众也一下子记住了他。

刘奕君生于1970年，今年正好五十岁，人到知天命之年，当然不可能再演小生，只能演老生。然而你去看看刘老师年轻时的照片，唇红齿白、眼角含情，有点男生女相，论“颜值”丝毫不输当下任何霸占屏幕的“流量小生”，可惜生不逢时，这长相放在那个年代，拍戏就是不吃香。刘奕君1991年毕业于北京电影学院表演系，毕业后与同班同学张嘉译一起被分配到家乡的西安电影制片厂工作，看似进了大电影厂，但因为自身条件不符合社会潮流，结果都没戏演。当时很多人初见刘奕君的相貌，不会相信他是土生土长的陕西人。

在西影厂“混”得郁郁不得志，没想到反而促成了刘奕君与宁

锐观察

大器晚成 刘奕君



资料图片

波的一段渊源。刘老师在访谈中提到，当年宁波电视台邀请他来宁波当导演拍电视剧，他很快就答应了，直接从西影厂调到宁波台，在那里当了两年的导演、编剧，作品还得了奖。不过他也很直白：“在事业单位，不是天天在做跟艺术有关的工作，大多数是无聊的日子。宁波人很少说普通话，我无法融入他们的语言环境。大多数时间，我很沉默，又觉得自己追求的东西和审美，和周围的人存在差异。”——其实不用说他一个从大西北过来的外省人，觉得自己与当时的宁波环境“格格不入”，就是我们下边县市上来的普通人，也很难说能完全融入宁波独特的地域人文氛围。

表演专业出身的刘奕君终究志不在“导演”，他始终没有放弃内心深处演员梦。出名要趁早，最终，27岁的刘奕君毅然决然选择去了北京，他想演戏。作为一名普通观众，我对刘老师的荧幕“初印象”是在2002年央视播出的电视剧《摩登家庭》中，他饰演肖家唯一的儿子肖云天，那年他也才三十出头，所以这

个角色注定还只是侧重于外形的“小生”。从出品单位来看，该剧在当时算得上大制作，可在《人物》的这期访谈中，刘奕君压根没提过这部戏，想来在他的心目中，这一作品无足轻重。

2008年，电影频道《流金岁月》节目采访北京电影学院表演系87班，主持人请他们的老师马精武给在座的每位学生做一个评价，轮到刘奕君，马老师说，此人必将大器晚成。马老师言中了，晚至2015年，刘奕君凭借在《伪装者》中的精彩表演而成名。那时候，他已是“老生”了，“中年的思虑送走了少年情怀”。2018年，刘奕君又在电视剧《远大前程》中出演上海滩三大亨之一的张万霖，将其演绎得狠辣、凶狠暴戾的人物形象诠释得淋漓尽致。

在“小鲜肉”大行其道的当代影视里，刘奕君只能演他们的父辈。不再年轻，其实也未见得不是件好事，这时候观众能记住你，是纯粹被你的演技征服，而不是靠“脸”。青春饭能有几年好吃？称得上“戏骨”、立得住人物、留得住作品，才是演员这行的正确打开方式吧。