

汤丹文

书香之梅——徐仲偶“只言梅语”艺术作品展，日前在天一阁博物馆云在楼举行。此次，徐仲偶先生带来的50余件形态各异、别具一格的水墨梅花作品，让人惊艳。有论者认为，徐仲偶以木刻入笔的这些水墨梅花，“枝干、叶枝和花瓣以不符合自然规律的方式错综穿插”，进而按照内心的需要，重构了一套梅花的“生命逻辑”。

作为观念形态的艺术作品，都是时代和社会情境的反映。徐仲偶的梅花作品大多创作于此次新冠肺炎疫情期间。他为展览确定的主题是：“国魂，疫情里绽放的寒梅”。

徐仲偶在一幅作于“庚子年正月”、题名为《不屈服》的作品中这样写道：“在这个特殊的日子，华夏的同胞们无论在世界的任何地方，都在为战胜疫情倾注每个人的爱。中华民族进入了一个最艰难的时候。我们只有万众一心才能打赢这场战斗。我感动于国人们的精神，以此画纪念这一伟大的人民。”

在徐仲偶看来，新冠肺炎疫情是人类百年未遇的劫难。当医护人员在一线抗疫，患者与病魔抗争，艺术工作者自然要争分夺秒担负起“向前线送水送食”的职责。只不过这些水、这些食，是艺术作品而已。疫情期间他创作的梅花，粗拙而有山石之意，用他的话说，许多是“情急力就之作”。

但对艺术家来说，疫情也未尝不是一个能静下心来、一门心思考艺术和进行创作的时机。徐仲偶把创作的主体寄托于梅花，也是一种心灵的对应。在他看来，梅花“凌寒而独立，报春而不争”的品格，与他“在孤独中站立、在乱世中独行、在安详中度日”的人生态度，高度契合。

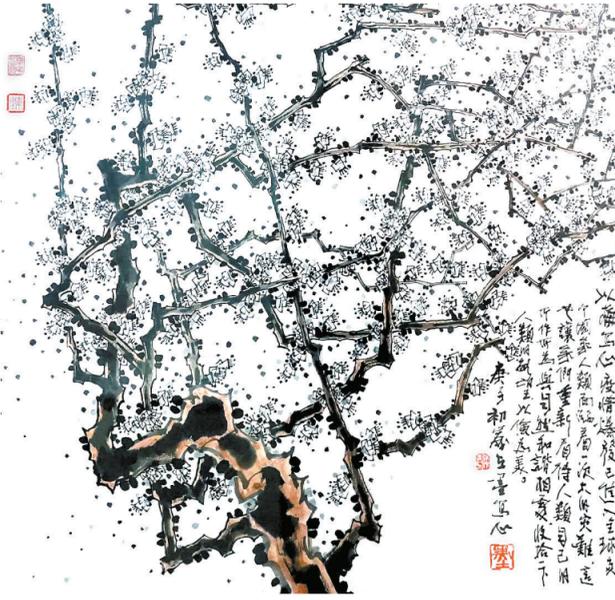
当我们抛开疫情这一特定情境，徐仲偶的梅花作品，更多体现了向艺术大师潘天寿的致敬。在展厅里，悬挂着徐仲偶亲书的两个条幅，一是“梅花知我意”，二是“艺术的高下，终在境界”，而后者正是潘天寿对后学的谆谆教导。

作为宁波大学潘天寿艺术学院院长，徐仲偶初涉梅花题材是在2017年一个阴雨绵绵的冬日。他说，那一天，学院硕士研究点终于获批。深夜，他在画室里画下了第一枝凌寒傲雪的梅花。而就在那一刻，他感觉和从未谋面的潘天寿有了心灵的交流。他自言自语道：“先生，我来了。”

事实上，徐仲偶的梅花作品，也正是潘天寿大美学意趣的“灵魂附体”。潘天寿的艺术作品沉雄奇崛、浩大刚正、

梅花知我意 『格』梅见艺心

徐仲偶『只言梅语』艺术作品展览后



徐仲偶作品 (周建平 摄)

骨如铁成。潘天寿有四方印章，分别为“一味霸悍”“强其骨”“宠为下”“不雕”。在徐仲偶的梅花作品中，我们看到了许多潘天寿式“至刚、至正、至中”的风格。无论构图还是点染上色，他的梅花摆脱了中国传统水墨梅花“高才放逸或以淡雅之笔出之”的束缚。有的梅花图中，梅枝甚至能以出枝90度示人。这就是求变，或许在徐仲偶眼中，时代的变化，观念的演进，中国画的符号系统乃至意境、笔墨，必定也要随之而变？

徐仲偶曾说，他在创作梅图时，会刻意离开真实自然的梅花形态，要的是与传统国画不一样的观感体验，不要任何娇弱香艳的姿态，只取梅花的傲骨，因为他画的是心中的梅。

这种变，让我想起了潘天寿先生的许多变体画。比如《江洲夜泊》，比如秃鹫立于石之上的《雄视图》。这些题材作品，潘先生画了好几幅，不同时间都在画，有的甚至相隔十多年。对于某一主题一画再画，除了寄托情思外，更多诚如美术理论家陈永怡所言：“（潘天寿）为画面的改良或推敲的目的而重画，用不同的构图来表现或强调不同的意境。”徐仲偶画了这么多梅花，也可归之于变体。

潘天寿先生以重色、彩色来画兰竹，看能不能同样画出兰竹的清气和风骨，徐仲偶以构图方正、张力十足的墨梅，致敬大师，其实也在探索以现代的设计感和形式感，展现梅花的神韵。我甚至猜想，徐仲偶是否借助类型化的梅花，去表达内心情感，以获得一种隐性的象征表现？

徐仲偶本人也曾对笔者谈及，现代性就是结构性，没有结构性，现代性就无从谈起。“中国当下的艺术不能做传统文化的笨子孙，一

味地泥古不变。”中国画也必须向现代性转轨。

变体画是一种艺术实验，是对自我否定之否定，是对艺术的不懈追求。徐仲偶梅花作品在笔墨、图式以及视觉传达上的探索，也是走在了一条“格物致知”、追求艺术极致的道路上。如同王阳明“格竹”一般，他画了这么多不一样的梅花，也许是想通过“格梅”致知，进而“穷理”，以追求艺术的真谛。

当然，艺术家们所穷之理不是儒家的仁义道理，更多的是自然之理和艺术之理。艺术家通过这种“格物”，进而达到体悟本心的目的。

这些做法，在徐仲偶的创作历程中是有迹可循的——他曾经推出多幅以卯榫、核桃为题材的系列版画作品，也正是通过对这些物象内容上的穷尽，来达到形式上绵延不断地探索。

在中国的文化当中，“言之于物，融合不分；言即是物，表即是里”，内容形式是统一的。形式、构图、章法上的探索，是为了凸显内容，这在中国画里，就是为了表现某种意境或境界。

与哲学家的格物致知不同，艺术家不是为了抵达一个抽象的绝对真理，而是通过“格物”致知，创作“道生一，一生二，二生三，三生万物”的形象艺术世界。在这次展览的文本上，徐仲偶引用了陆游的《梅花绝句·其一》，笔者认为极有意思，不妨引于此：“闻道梅花圻晓风，雪堆遍满四山中，何方可化身千亿，一树梅花一放翁。”

对艺术家而言，也许就要在一树梅花之前，个性化地创造出“化身千亿”的婆娑世界。这也是当下可作心灵救赎的艺术，与哲学和宗教的根本区别吧。

国产悬疑小说的步伐

枕流

一般喜欢阅读小说的读者会对悬疑类作品感兴趣。这类通俗文学情节曲折、悬念迭生，里面既有善恶交锋，也有美丑对比，更有高智商对手间你来我往的缜密。读者在阅读过程中，能体验到一般小说给予不了的与作品中的角色斗智斗勇的快感——一旦故事结局如你所料，自然能获得一份智商上的优越感；要是结局出人意料，读者也能通过复盘推理过程，对自己按图索骥的细节进行重审，从而提升剖析事件、思辨问题的能力。此外，悬疑小说又往往和推理、侦破、犯罪、恐怖等关键词相连，能触及人性深邃、隐秘之处……

然而，由于中国历来受儒家文化的熏陶，自古而今主流文学相对更提倡那些推崇“仁义礼智信”和“温良恭俭让”的作品。加之具有悬疑色彩的小说多少夹杂着屠戮杀戮等较为负面黑暗的元素，自然很难进入正统文学的场域。不过，悬疑文学在中国也并非全无露头的端倪。它们最早是以罪案故事的形式出现的，还拥有个专有名词：公案小说。著名的有《狄公案》《包公案》和《施公案》。这些作品尽管引人入胜，但尚不具备像柯南·道尔、阿加莎·克里斯蒂、埃勒里·奎因、约翰·迪克森·卡尔作品中“解谜”式的多样化和丰富性。基本上，公案小说遵循的是单一套路：清官良吏根据案件线索，寻找真相，最后破解谜团。诞生于晚清时期，荷兰籍作家高罗佩笔下的《大唐狄公案》则是更接近现代意义侦探悬疑的精彩作品，可惜仍未脱离“断案折狱”的窠臼。相形之下，同一时期的国外优秀悬疑推理小说家们，纷纷在创作上有所突破，先后开创了“孤岛杀人”“密室杀人”“童谣杀人”等模式，并建立起“本格派”“社会派”等推理流派。

最具代表性的是日本悬疑推理界，从昭和时代的江户川乱步到松本清张、横沟正史、高田庄司、横沟秀三以及风靡中国的东野圭吾……且像连城三纪彦这样的悬疑作家，其作品富有相当高水准的文学魅力。有些篇章的文辞之佳甚至和获得芥川奖的纯文学作品相比，也不遑多让。可能不少读者会认为：悬疑推理么，设计出精巧绝伦的诡计才是关键，至于文笔啊、情怀啊，那

是锦上添花的事，有最好，没有也无妨。这种观念流行极广，中外皆然，实为一憾。其实稍加观察就能发现：优秀的悬疑作品，没有一部是文辞粗疏之作，其内蕴的主题也离不开人本关怀和人性追索。

国内悬疑小说曾一度式微，这是一个相对断续的过程。新中国成立前，出现了程小青的《霍桑探案集》、孙了红的《侠盗鲁平》等广为读者喜欢的作品。但不可否认，它们大都是循着国外的探案经典在亦步亦趋。如“霍桑”这个形象，明显是“福尔摩斯”的翻版，“鲁平”则是仿着法国绅士大盗亚森罗平创作而来。新中国成立后，公安、反特文学兴起，纯粹的悬疑推理基本销声匿迹。直到上世纪80年代，中国作家才重新开始这方面的创作。在笔者印象中，流行于1990年代的“警察普克系列”倒是具有原创价值的心理悬疑佳作。《迷离之花》《如影随形》《当局者迷》等，反映了一定的社会问题，对人性也有深度挖掘，在当时可说是更新了悬疑爱好者的阅读经验。从本世纪初开始，周浩晖的“刑警罗飞系列”、雷米的“心理罪”系列，还有宁波作家紫金陈的《无证之罪》《坏小孩》等具有相当质量的国产悬疑推理小说纷纷出现。诚然这些作品还未褪尽模仿国外名作的痕迹，情节安排上不是无懈可击，但起码，新一代小说家们的积极尝试，让国产悬疑重新回归到大众视野之中。

当下市面上的一些本土悬疑作品，总喜欢在书封上标以“中国的东野圭吾”“中国的《白夜行》”等稍嫌夸张的广告语。作为一种市场营销手段，或无可厚非，可如果老调重弹，便显出我们的自卑心理了。现在经常提到一个词，叫“文化自信”。真正的文化自信，首先应该承认：由于种种原因，我们这方面的作品，确实存在数量、质量上与那些有着悠久悬疑文学传统的国家之间，存在着不小差距，更需大家笔耕不辍，迎头赶上，令中国悬疑小说的步伐走得更加坚实有力……



鉴赏与收藏

方向前

“扬州八怪”，这个清代画史上的重要画派，哪怕放在中国画史上也是极有分量的，李方膺是这一群体的重要代表。

值得一提的是，这个画派与宁波也有一些“姻缘”，因为清代宁波籍著名画家陈撰也是这个画派群体中的重要一员。在相关史籍记载中，同为“扬州八怪”画派群主将的陈撰与李方膺之间，除画风、画观上相契合外，彼此似乎没有什么交往。陈撰比李方膺近二十岁，性格孤逸。“八怪”诸画家在性格及为人处世方面多有相仿，极具个性，“轻权贵、近百姓”是他们的共性。据说，陈撰常与“八怪”中的汪士慎、高翔、万鹏等人一起赋诗作画。而李方膺出生于江苏南通，为官多时，罢官后寄寓南京，时常往来于南京、扬州之间。他的朋友圈中有李麟、金农、郑燮等，均为当时画坛名流。

除黄慎外，“八怪”诸家绘画多以花鸟画为主，最为常见的是梅、兰、竹、菊四君子，借物抒情，感怀人生。“八怪”诸家大多出身贫寒，生活清苦，性格上清高狂放，绘画自成一派，不落俗套，文学修养高，诗书画印样样拿得出手。

《菊石图》是李方膺晚年佳作，于1752年秋客居合肥时所作。据记载，乾隆十四年（1749年），李方膺在合肥县任上，因抵牾上司竟被扣上“贪赃枉法”的罪名而罢官。李方膺作《出合肥城

此花开尽更无花

——李方膺《菊石图》赏析



李方膺（1695—1755），号晴江，别号借园主人、白衣山人等，江苏南通人，与宁波籍画家陈撰同为“扬州八怪”画派群之重要画家。

别父老二首》诗以答谢家乡父老：“罢官对簿已三年，故国他乡两挂牵。行李一肩肥水外，计程千里海云边。风尘历遍余诗兴，书画携还当俸钱。莫道劳生空自负，几人游宦得归田。”这种感情与思想一直贯穿在李方膺的诗词及其绘画之中。

作为画家的李方膺也是位出色的诗人。其一生写诗无数，才情横

溢，诗画浑然一体，相得益彰。李方膺在他的《菊石图》中题诗曰：“黄花簇簇旧柴门，风送秋声动客魂，自愧折腰归去晚，不如小草淡云痕。”画中描绘一菊一石，作品的主体则是菊花。菊花作为四君子之一，深受文人墨客赞赏，因为在中国传统文化中，菊花被赋予了诸多精神品格，意指情操高尚，也被比作作隐逸之士，还寄寓了“长寿吉

祥”“飞黄腾达”等内涵。在这幅《菊石图》中，李方膺既流露出遭罢官后的寂寞与失落，也展示出菊花般的孤傲和倔强。

此作构图十分简洁，画家把菊、石置于画幅中间，作品下方一根斜长的长线，由左下方延伸至右上方，冲破了竖立的石头与菊枝的平衡，画面顿时生动起来。菊、石布局，一高一低，一细一宽，互相

对比、照应。李方膺绘画大多给人以简逸之感，着墨不多，但内涵丰富，意境深远。画边题上自作诗后，更是锦上添花。作品诗、书、画、印俱全，在我眼里，真正意义上大写意文人士大夫绘画，就该如此。

据说，在“扬州八怪”诸画家

中，郑燮怪在“传奇”；金农怪在“才气”；黄慎怪在“悟性”；汪士慎怪在“性格”；罗聘怪在“使命”；高翔怪在“淡泊”；李麟怪在“命”；而李方膺则怪在“倔”字。这种评价尽管不够全面，甚至有失偏颇，但也大致反映了画家的一些特点。按此评述，我觉得宁波籍画家陈撰之怪大概在于他的“孤傲”了，因为陈撰不喜欢与达官贵人交往，据说陈撰也是“扬州八怪”画派群体中唯一不以卖画为生的画家。

中国文人画兴盛于唐宋，发展至清朝，宫廷派、吴门派、四王四僧等流派风格成为当时画坛主流。这些流派在绘画观念上“以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃为大成”，大多数画家跟在古人后面，亦步亦趋，作品多有仿古名家之作，形成了一种僵化的局面。而“扬州八怪”画派群的出现，使画坛别开生面。“八怪”诸家也尊重传统，但他们“师其意不在迹象间”。他们主张“古人须眉，不能生我之面目；古人肺腑，不能入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉”。

从《菊石图》中，我们可略见李方膺花鸟画独特的“须眉与肺腑”。总体看，其画笔墨苍劲老厚，墨气通畅，表现手法上粗头乱服，痛快淋漓，运笔时豪放纵横，不拘绳墨，其画风意在青藤、白

阳、竹葱之间。画家在《菊石图》中笔墨虽不多，“言简意赅”，但确实“以少少许胜多多许”，绝没有一笔是多余的，且笔墨皆精。

李方膺的花鸟画质量之高，靠的是线条，中国画的“骨”就是靠线条完成的，而线条的质量全凭画家对传统书法的继承和吸收。“扬州八怪”诸家有一个显著特点，那就是书法出色。他们的书法不但传统功底深厚，还多有各自“出新”之处，金农的“漆书”，郑板桥的“乱石铺街体”，等等，已成为中国书法史上的亮点。李方膺书法虽没有上述几位出色，但也绝不弱。从《菊石图》中题跋看，他的书法碑帖融合，线条既有碑的厚重，也具帖的灵动，结体随势造形，自然而变化，墨色丰富，具有浑厚奇崛之特点，与他的画作十分协调。再看画家在画菊时，先画菊枝，运笔从下往上行，菊枝共用二笔，而二笔连接处极其自然，恰到好处地表现了菊花的风姿，也避免了“一笔而成”而容易产生单调或笔力不到。另外，一枝菊花有花若干，或开或合，花卉全用线条来勾勒，且笔笔见精神。画家画菊用的是细线条，而菊旁的巨石则用粗结合的线条来完成，有些地方用侧锋、重笔、轻笔，连贯通畅，以勾带皴，一气呵成，然后，适当点苔，石头显得“孤而不单”。这件作品以墨墨看，画家大多是用线条来表现的。

用墨上，作品以淡为主，淡则雅，易显高格。此作菊石多为淡墨，偶在菊叶、点苔等处墨重一点，具“点睛”之效，菊石顿觉精神。

总之，《菊石图》笔墨精简，构图平中见奇，墨色淡雅，格高韵长，是李方膺花卉中的一件佳作。