

旧书新知

小题大做为哪般

◎群山

据我寓目,“十七年文学书籍”中,以版画作插图者不可谓少,但套色者少,套色精妙者更少;而以套色版画为童书插图且臻于精妙者,则少之又少。《月牙儿弯弯》一书,正是以精妙套色版画为插图的戈戈小册。

苦吟之心
艺术家与时代语境的共振

《月牙儿弯弯》于1959年由百花文艺出版社初版,收故事五篇,皆“写到了新农村中少年儿童劳动和生活,也歌颂了他们朴实、善良的品德”(本书“内容提要”)。作者刘占周虽声名不彰,但为小书作插图的吴燃却是久不被人提起的优秀艺术家。吴燃原为军旅画家,1959年转业至百花文艺出版社任美编,后调至中国美协天津分会、继调天津画院专事创作,擅版画,且于书法、国画、印章等方面成绩不俗,尤以版画气格沉静,刀法简净,用色明快,意境清雅深远且诗意盎然,尝屡受称许。世称其作兼具匠心、童心与诗心;他自家亦援孟东野《夜感自遣》、贾浪仙《题诗后》诗句,妙化为创作“座右铭”而君子自道:“夜吟晓不休,苦吟鬼神愁,两旬三年得,一吟双泪流”;又,古元在论及其版画时也说:“吴燃的版画艺术是在生活的激流中经过长期努力而形成的。”(见《走近吴燃:吴燃绘画艺术论文集》)倘合此三说观之,可知古元所谓“长期努力”,当不仅就技法的磨炼而言,也更指其在“生活激流”中品行与心性的修为。不妨推想,吴燃在历经离乱、见过太多苦难之后,甫自部队转业走上新的岗位,遂得有机会将胸中淤积的沉郁与悲悯之气,化作对人间清平、幼小安宁的期许,并寄于小册插图而一抒怀抱,大抵也是顺理成章的事了。自然,此亦不免“征候式分析”之后的强说之辞,与其如此这般,则何如看图说话。

其实,只要不是猎奇般走马观花,而是静心图文互读,便极易发现,吴燃的苦吟精神与创作心境,的确已于画面中得到落实。

裁择之妙
以静驭动的布局艺术

他的苦心孤诣的表现,首先在布局的取舍。有过作画经验的人或有体会,一幅画的成败高下,布局乃是第一

要义,画什么不画什么,其间的疏密穿插、留白反衬等等,皆需于撙管之前了然于心,郑板桥所谓“眼中之竹非胸中之竹”大率如此。具体说,吴燃的布局安排,并不随文就事、止作图解,通览书中五幅插图,热烈、喧腾、阔大之画面,竟无一见,他只择取最能契合文心、最能表现自己生命体验的一瞬,看似随性,却凝结深心。而这择取和思索安排的工夫,若没有一番“捻断须”般的苦思冥想,怕也是断不能为之的。

比如与书名同题的《月牙儿弯弯》,原是写小姑娘金霞,意外发现哥哥与同学月光下帮集体于新垦荒地捡石头的秘密,于是也招来一群小姑娘和男孩子们展开竞赛的故事。但吴燃不画妹妹找哥哥的焦灼,也不取竞赛的热烈情景,只取金霞与风琴并肩伏篱、静对弯月的光景。疏朗刀线勾勒篱影夜色,淡青蓝平涂夜空,星月留白成画,正合“月牙儿弯弯像只金色的小船”一句的清宁语象,将小女儿对美好生活的憧憬,藏在极简的夜色里。这般舍热闹而就清宁,去繁冗而取幽微,恰是他强烈向往平和心境的“对象化”。

《向日葵》一篇,本事尤多曲折,栓柱和芳子为给集体换汽车、拖拉机,竟与同学展开种向日葵竞赛,自求取种子、误植荒地,到施肥失度、几至伤苗,再经老农爷爷指点后精心培育而终得收获,其间情节铺陈甚多,可谓一波三折。吴燃却不刻孩子们畅想换来机具时的雀



跃,不绘乡邻称赞他们收获时的欢腾,只取两个孩子默默商议培植葵花苗的一幕,于静态中尽显栓柱汗流浃背的憨态、芳子对病苗的爱怜,以及孩子们对美好未来的憧憬之情,可谓以静显动、寓动于静的好例,而画家的情思亦尽藏于他的裁择之慎、用意之笃中了。

再如《骑兵队长》一篇,写的是孩童锁柱素爱效仿解放军,偶遇迷路幼女,便挺身自任“骑兵队长”,一路郑重护送归家的故事,其中原也有“冲锋”“登陆”的情节,亦有孩子们的小小意气 and 矛盾。吴燃却断然舍却对宽阔场面、热闹场景和绚烂风景的刻画,单取锁柱扮作军人、守护小女孩的身姿,锁柱昂首郑重,芳琴怯怯相随,两两对比,既将“我送你”的担当精神尽显无遗,而背景竟然一片空白,可谓不着一刀,尽得风流。与此画颇具异曲同工之妙,是为《姐姐的奖章》所作的插图。故事讲小柱子随姐姐进城运肥,历经冰河险阻、路途辛劳,终于完成任务,姐姐受颁奖章。吴燃略去艰辛涉险的惊心场景,亦不绘姐姐领奖情景的烜赫,只定格小柱



子戴上奖章的腴腆一瞬,其以手抵唇、垂首讷讷之态,既是人物内心懂懂的敬慕,也是对姐姐事迹的侧面烘托。这般以少少许胜多多许,其构图用心之深,竟不见一丝匠气。

在我看来,全书五幅插图中,当属《小河旁》一篇的插图最能表现少年的赤诚,也最能体现画家的用心之深。故事中,石小奎做好事帮一位老人背柴筐,却无意中发现老人是偷折集体树枝做柴火,虽气愤并诘问,但终于不曾告发,乃与同学春林商量,做成上写“爱护国家的树林”的牌子挂于林外河旁;此一过程中,尚间杂有同学的误会、争执,也有同学们假日培土护苗情节。倘以彼时文化风习,为此故事作插图,寻常落笔或多取声色俱厉的对峙,或是非分明的激辩,这在过来人,当能会心。但吴燃不画石小奎与偷树枝老人的激烈冲突,也不画同学护苗的热络情景,只取小奎和春林攀树挂牌、默默守护的一幕,将小小少年的护林笃实,以及为人的温厚,皆于寻常小事中显现。想来吴燃应是熟读过司空图《诗品》,并深得其三昧的。结构布局简净若此,堪称于无声处见精神,于淡泊中见风骨。这种不逐露嚷、但取平和的裁择,恰便画家不趋时风、别存怀抱的极佳例证,更是他一以贯之的苦吟精神与创作匠心的最终落脚点。

简净之美
刀法与赋色的古意传承

相较于结构布局,刀法、赋色之类本属技术层面的问题,但凡良工皆可

为之,然而求其精细严谨则甚不易为。古贤论画,于设色一道最重谨严,要在随类赋彩,不使乖违物象,又贵在色不碍墨,墨不掩色,务令清和雅正,无使浮艳;其为法也,多以淡染层深,不厌轻敷细渍,必待气定神闲,方见温润通透。吴燃之用色与刀法,皆暗合古意,与前之布局取舍一脉相承。《月牙儿弯弯》以满版幽蓝铺写夜空,澄明悠远,正与小女儿的憧憬与向往相融;《骑兵队长》和《姐姐的奖章》则背景尽作素白,不施余色,以白为境,屏除纷嚣,使人物姿态与心事愈加清朗;而《向日葵》一幅,刀法简劲爽利,线条挺拔干净,木刻棱线分明,不做柔靡修饰,恰与少年持重端凝之态相合;至《小河旁》写林野枝柯,刀笔沉稳,顿挫有度,显出林木疏寒之致,亦见少年行事笃实之质。总的看去,其色分蓝白,刀法刚柔相济,皆不为炫技,止以简净之技,托出温厚之心,其不趋时风、独守沉静的艺术品格,于此愈明。

如小文开头所言,“十七年童书”的版画插图,单色居多而套色本少,求装饰者易流于繁,守质朴者复难得其简。尤其1959年以降,以成套套色木刻用于童书者日渐稀少,偶有问世,亦不复有如此纯粹沉静之气。吴燃的这套插图,以全套色木刻紧贴文本而独存匠心深心,不因其题材微小而降格,不因其读者年少而率笔,如此小题大做在彼时确属难得。行文至此,蓦然回首,尤觉其用意已不止于丰润文字,更在其有意无意间,为日渐式微的童书套色木刻插图留存下一分体面与尊严。而我如此不惮辞费,虽有强作解人之嫌,却也未必能道其好处之要领。如此,便权作心香一瓣,为吴燃,亦为他的作品,更为当下童书艺术的前路与品格。

从《燕京访古录》,读那个旧日的北京

◎唐山

“次年(1928年)友人刊行《玲珑画报》,要吾为文,凡三四请,不获辞,乃写曩年所欲追录者予之。是篇一出,四方之好燕都掌故者,纷纷争购,销路遽涨。而主笔者,督吾益坚,吾于是欲罢不能。”在《燕京访古录》(中华书局,1934年)的自序中,张次溪(又署张江裁)这样写道。

张次溪是旧京掌故大家,民间有“京华掌故首金张”(金指金受申,张即张次溪)之说。张少负“神童”之名,一生勤于笔耕,只是整理史料多于撰述,保留了珍稀文献,却掩盖了个人风格,这使张次溪的定位飘忽于作家、戏剧研究家、史学家、藏书家、方志学家、文献家、民俗学家、人文地理学家之间,即使是他的代表作《清代燕都梨园史料正续编》,也被顾颉刚先生批为“未尝立意以贻后世,不足以言信史”。

张次溪写书,喜题为某某丛书,其实只是一本,正文前的人名序繁多。从《燕京访古录》的自序看,张次溪19岁时已动笔,次第发表在报刊上,到结集出版时,他才25岁。如此年轻,却能写叙旧的书,非世家子弟不可。

张次溪的父亲张伯楨(又署张篁溪,他写法律方面的书皆署张伯楨,写文史类书皆署张篁溪,篁溪是张伯楨的家乡,广东东莞南城的古称)精文史、有文名,是康有为的弟子,两度留学日本,与朱执信、邹鲁、汪兆铭等同学。后专注于袁崇焕(明末名将,也是广东东莞人)的研究和宣传,立袁督师



庙(今龙潭湖公园内)、重修袁督师墓(今东花市斜街52号)、建袁督师故居(即张园,今左安门内新西里3号,距袁督师墓不远)。民国初,张伯楨提议袁崇焕配享武庙,遭扞后,发动各地军阀集体抗声。

威望溯辽东。糊涂最是张沧海(即张伯楨),乱替人家认祖宗。”

张伯楨人脉广,从张次溪的几位老师就能看出来。张次溪的第一个老师是沈宗畸(字太侔,与徐凌霄、袁克文、徐半梦并称“京师四大才子”),广东番禺人,清同治时中举,居京30余年,“于燕京风土名胜识之独详”,著《便佳蓂杂钞》,记同、光、宣三朝轶闻,平时常“述此地掌故,而为时人所罕闻者”,本想自成一书,却天不假年,所述成了《燕京访古录》中的材料。

张次溪的老师还有吴北江(清末桐城派领袖吴汝纶之子)、杨云史(清末名臣杨崇伊之子)等,当时与张次溪往来的名学者,则有李审言、王晋卿、林琴南等。这对张次溪做学问的方法产生了影响,即偏重“前贤之遗泽里巷之传闻,以及一名一物之微”,与今人重实证、找规律的研究方法不同。

古人遇现实困境,常从历史中求解答,无所得,则借口“礼失求诸野”,搜求轶闻、传说,深挖其中的“前贤遗意”。缺点是易成“发明历史”,给主观想法贴上“早已有之”的包装,优点是“活人感”强,历史不再是枯燥的数据、记录,而是具有启发性,与当下息息相关。

过去百余年来,学问方法剧变,致今人对张次溪式的学问方法感到陌生,很难进入其语境中,则《燕京访古录》便显得离奇,似求异太过、至于荒唐。

比如开篇的“崇祯遗迹”:“煤山(即景山)东垣内,有巨槐一株,枝干皆为铁链所缚,相传为明崇祯帝自缢处也,树为清时封锁,西向之横枝,有带印痕迹,树本有血书大明崇祯帝升遐处八字,盖帝终时,中指破血所书。每遇阴雨,字迹宛然犹存耳。”崇祯死在景山,但具体地址至少有6种说法,“罪槐”或属虚构。

再如“后悔迟吗”:“宣武门箭楼下吊桥之西,立一石,镌‘后悔迟’之大字。按此为清朝所立。清制每遇犯人赴菜市口就刑,必经宣武门,盖欲犯人见此石,悔悟后悔已迟也,亦是教民之道云。”此说广为流传,未见图证。

还有“子午线”:“筑宫室者,不敢用正,虽皇官亦用少斜。俗传正阳门城西,埋有石兽,地安桥下,埋有石猪,即为北平之子午线也。”此说有多版本,其一称正阳门下埋的是石鼠,即子;地安门桥下埋的是石马,即午。还有人称考古学家找到了石鼠、石马,均不确。

至于“白塔寺之七铁箍”“四水镇”“蚂蚁坟”等,皆属以讹传讹,可“洪承畴府第”“椒山遗迹”“吴三桂故宅”“良岳石”“李妈妈祠”等,又扎实可信。在这种闪烁不定的“半真半假”中,张次溪掩盖了自己——很难读出他在想什么,他只是板着脸,一会儿说真话,一会儿说假话。而这,恰恰是《燕京访古录》的趣味所在。

以“少师遗发”为例:“明姚广孝为僧时,所削之发,在郑邸某殿梁上,用铁匣封锁,今仍存之。”姚广孝17岁在杭州妙智庵出家,他的头发是如何跑到北京的?显然又是一条不太靠谱的记录,却瞬间打通古今之隔。对于身处动荡时代、不敢遥望明天的人们来说,该如何给贫苦、枯燥、重复的生活附魅呢?于是,张次溪“看到”了旧大理寺衙署廊舍内的菠菜石、东四牌楼勾栏胡同中的铜铸女像、地安门下的金“门锁”(疑为门簪)、东直门内双井石马槽上尉迟恭留下的马蹄印和鞭痕……它们未必实有,或已失去,可只要它们还能走进心中,成为你的念想和期待,生活就值得继续下去。

万物与我相关,这是一份并不容易得的惊喜。在《燕京访古录》中,知识不再是客观的,它们如此感性、鲜活,不需牢记,只需刹那间的感动。随着旧学凋零,人的心灵也在规范化中日渐单调化,欢乐、伤感、错愕、想象、梦想等已变得如此一致,对乏味者来说,看什么都乏味,包括看《燕京访古录》。生于新时代,坐着旧时代在渐渐沉没。吴世昌先生曾引杜甫“冠盖满京华,斯人独憔悴”为张次溪叹,周汝昌先生说:“(后来)我打听他的情况,有人说,他死得很惨。倘如此,一切俱不可问了。”(宋希於:《掌故家张次溪晚年侧影》)张次溪逝于1968年,终年59岁。