



暄暖人生
香寧

小潔和我說了件最近在路上發生的事情。那天下了班時間尚早，她開車去機場接出差歸來的老公，機場附近新開了一家自動洗車店，她把車子洗得亮晶晶，心情很好。當她緩緩倒車出來時，後面有一輛小轎車朝她的方向疾速駛來，對方沒有任何減速的意思。她連忙急剎車，而對方的車終於意識到小潔的車在眼前，可收掣不及，最後關頭還是輕輕碰上她的車尾。

車主是個中年男性，他從車上跳下來開始咆哮，小潔和他道歉，請他看看車頭有沒有任何碰擦的痕跡。他不屑檢查繼續叫囂，喊交警來！現在就喊！反正是保險公司賠，無所謂！小潔繼續好聲好氣，我這裏完全看不到您的車有任何碰擦痕跡呀。男人繼續罵罵咧咧，氣焰囂張。小潔說，當時蹲下去，仔細看了對方的車頭，完全沒有問題。可看到對方如此盛怒，只得陪同他等待交通警察。那是個炎熱的夏日傍晚，交通警察趕到的時候滿頭滿身都是汗。小潔覺得很不好意思，心裏更覺得這是浪費警力。她一五一十地向交警敘述了事情的過程，交警問男人，哪裏有問題？男人也確實指不出什麼。交警嚴厲地看着他，車子根本就沒問題，你們完全可以協商解決。他皺眉拿着男人的駕照開始做記錄，突然他停下手，抬眼看男人：你的駕照已經過期半年了，你不知道的嗎？

藝象尼德蘭
王加

走近早期尼德蘭素描

在剛剛結束的年內第二次英倫之旅期間，我在撤展前趕上了大英博物館舉辦的專題展「早期尼德蘭素描藝術展」。坐擁全球最重要的紙本素描收藏之一，大英博物館選擇了一四〇〇至一六〇〇年間多位尼德蘭地區繪畫大師的紙本素描真跡進行展出，跨度涵蓋了從揚·凡·艾克到魯本斯的時代。由於紙本展陳的脆弱和展出後的「休眠」周期，能在「大英」館內獨立的紙本展廳匯集如此大規模尼德蘭巨匠們的素描真跡，實屬千載難逢之機。

關於西畫中的素描，最早對其系統性定義的意大利畫家、藝術史學家喬治奧·瓦薩里（Giorgio Vasari）將其歸納為創意構思（意大利語 Disegno，音譯為「迪塞諾」）的一個重要組成部分。他奉米開朗基羅為「迪塞諾」理念的至高代表，因為其素描既將腦海中的宏大構思躍然紙上，又能通過無數個局部習作在牆上拼接出傳世經典。然而，在米開朗基羅如日中天之前約一個世紀，早期尼德蘭大師們的素描觀念卻和意大利文藝復興略有不同。

我們所熟悉的如達·芬奇、米開朗基羅、拉斐爾等巨匠的素描手稿多是創作大尺幅作品的局部習作、以科學解剖的視角追求人體各部位的結構和比例準確，且通過明暗皴擦渲染強調軀體的柱狀三維立體效果；而

在展出的幾幅出自羅傑爾·凡·德·維登及其工坊的人物素描稿中，用線條勾勒出細緻入微的表象紋理才是重中之重。髮絲、鬍鬚、衣褶，甚至掛在臉頰上的淚珠……對細節的極致刻畫才是重中之重，並不強調科學的準確性。這一特徵實則遵循着從尼德蘭地區興起的手抄本、林堡三兄弟的時禱書和以揚·凡·艾克为首的「弗拉芒原始派」巨匠們推崇的纖毫畢現的工細傳統。簡言之，文藝復興時期的意大利素描是客觀科學透視結合理想化的結構、三維體積感優先；同期的尼德蘭素描則強調主觀觀察與寫實描繪的融合，二維線描細節優先。

造成兩大地域素描風格差異的一個主要因素，在於版畫藝術的興起。相較於意大利，以德國和尼德蘭地區為主的北方文藝復興在銅版畫技法的發展上要早於意大利。反映到素描作品中，早期尼德蘭大師們會用和版畫異曲同工的堆疊排線來繪製陰影。如展出的幾幅和米開朗基羅、拉斐爾活躍於同時代、十六世紀尼德蘭地區重要的版畫先驅盧卡斯·凡·萊頓（Lucas van Leyden）的人物和宗教題材素描，畫中的陰影部分就採用了銅版畫中必備的排線處理方法。而在一幅老彼得·勃魯蓋爾的恩師彼得·科耶特·凡·阿爾斯特（Pieter Coecke van Aelst）所繪《施洗約翰生平場景》的畫稿中，他甚



至採用了接近我國傳統白描的技法，僅用線條勾勒出一個完整的三聯祭壇畫敘事，且畫中未設任何陰影。此作再次印證了尼德蘭大師們更強調線條細節的準確性，而非呈現人事物的塊狀體積感。

這類純線描技法在尼德蘭地區不單用於人物或宗教題材，還常見於風景素描中。展出的馬蒂亞斯·庫克（Matthijs Cock）的《基督在加利利海向門徒顯現》便是一幅純線描的、融入宗教敘事的風景畫。大量的天空留白頗似我國山水，所有人事物均由簡約的勾線完成。在左下角還有其署名和年份，說明畫家並未將此視為草稿，而是完成的作



品。

無獨有偶，一同展出的兩幅老彼得·勃魯蓋爾素描風景在具備相似的白描勾線式之餘也被畫家署名，說明獨立的作品性質也是另一個早期尼德蘭素描的鮮明特徵。又如展出的老彼得·勃魯蓋爾珍貴的「七宗罪」版畫系列中的大量借鑒博世畫中妖魔鬼怪造型的《貪婪》，就完全是為銅版畫訂製的設計稿。署名、年份、圖像所代表的諺語一應俱全，是直接就可送給版畫師製版的成品。綜上，意大利文藝復興大師們的素描更接近於構思的落筆紀錄，而同期尼德蘭大師們則力圖在素描中直接創造結果。

◀ 盧卡斯·凡·萊頓與老彼得·勃魯蓋爾的紙本素描。

「布衣」入印

侯軍

早年間，初讀諸葛亮《出師表》，印象最深的一句話，就是「臣本布衣，躬耕於南陽，苟全性命於亂世，不求聞達於諸侯。」由此，記住了「布衣」這個稱謂；前幾年，讀到孫曉玲回憶父親孫型先生的散文集，書名正是《布衣》二字，頓時感到這個稱謂其實離我們並不遙遠，一種親切感油然而生。

事實上，「布衣」這個說法淵源久遠，漢代桓寬所著《鹽鐵論》中就有明確的記載：「古者庶人耄老而後衣絲，其餘則麻枲而已，故命曰布衣。」由此，「布衣」漸次成了平民百姓的代名詞。有人考證認為，在唐代以後，「布衣」的內涵進一步擴大，演進為與入仕做官相對應的未仕讀書人的代稱，即「布衣之士」，進而形成了中華傳統文化中的「布衣精神」，其內涵包括安貧樂道淡泊名利，堅守志節威武不屈等「大丈夫情操」……

在中國傳統社會構成中，絕大部分讀書人都是生活窘迫的，那些能通過科舉考試一躍登上龍門者，直如鳳毛麟角。即便諸葛亮已然身居丞相之高位，卻依然自稱「臣本布衣」，可見，在古代文人的心目中，「布衣」這個稱謂似乎並無寒酸窘迫之貶義，反倒有一種自鳴高潔的隱喻。

文人們雖身居街閭陋巷之間，卻總要自抒鴻鵠之志，於是寄情詩文，嘯傲江湖，便成了他們最便捷、最常用、也最為用功耕耘的精神園林。漸漸地，文壇上出現「詩在布衣」之說，還有些詩人終生不仕，專事辭章，被尊為「布衣詩人」。後世文學史家則別具慧眼，發現並有意識地將這種文學現象比列分類，將歷代詩文名家區分為「布衣」與「縉紳」兩種身份類型，由此形成「布衣之文」與「縉紳之文」的分野。

就我個人而言，自知書之日起，就把自己歸類於「布衣」之林。我只是對「布衣」二字一直情有獨鍾，心嚮往之，總在幻想着某一天讓自己的名字堂而皇之地與「布衣」聯袂。剛巧，癸巳之秋（二〇一三年），我靈光乍現，「玩出」了集印詩這種新形式，從此與印章結下深緣——印章是文字的藝術，也是文人的藝術，以這個特殊載體，實現自己與「布衣」二字的合體，不是一件很奇妙的事情麼？

創作集印詩，需要大量現成的印文來拼組詩句，因而收集印章就成為那段時間最緊迫的急務。我在深圳古玩城、北京潘家園等地，購藏了數百枚印章，不看石頭也不看名頭，只看印文內容。偶然購得一方閒章，印文為「江南布衣」，恰合心意，立即被我集到一首新詩裏。這枚印章，石頭很老，包漿很厚，顯然是一枚舊印。但不敢以印上款識來確認真偽，因為「江南布衣」是常見閒文，很多名人都刻過，後人對前代名家的仿刻現象也極為普遍。我收藏這方閒章，只因石上刻了「布衣」二字，自視為「布衣入印」之首獲也！

以我的視野所及，當今印壇名氣最大的「江南布衣」印，當屬齊白石為徐悲鴻所刻者，衝刀直取，線條老辣，是典型的「白石刀法」。這方名印的原作我沒見過，只在徐氏的畫面上見到過印痕。我偶爾會想到，徐悲鴻彼時擔任中央美院院長，照理說也是一個體制內的「大官」了，可他依舊自認是「江南布衣」，可見，傳統文人的「布衣情懷」如古風之延續。這與我所敬重的孫型先生，雖身為老革命老幹部，亦為報社

領導之一，卻終生以「一介布衣」自許，這同樣是傳統古風之延續麼？

我在正式辦理退休手續之後，才萌生請人刻一方「布衣」印章的念頭。原先人在江湖，身不由己，掛個不大不小的閒職，偏要拿「布衣」自詡，總有點故作姿態之嫌。而退休則是一個分水嶺，「長恨此身非我有，何時忘卻營營」（東坡句），如今，總算把自己「贖」回了書齋，「布衣」終可附體了。

在北京，我最先找到的篆刻名家是夏天公先生。他很快就給我刻了一套對章，一方以古玉璽印風刻「布衣」二字；另一方則別出心裁，以元押形式刻一「侯」字。我很喜歡這套對章，不光是元押的形式填補了我諸多名章之空白；還因那方「布衣」二字印，於集印為詩而言，特別好用，我很快就將其單獨集入詩中了。

在深圳，我自然要請一起搞「集印為詩」的兩位搭檔，微齋陳浩和勒齋李賀忠了。我請他們各治一方「布衣侯爺」的印章。在天津方言中，稱某人為「某爺」，並無涉輩分尊卑之意，只是表示親近，互不見外。「布衣」本是平民之謂，而「侯」姓自帶位尊爵顯之古意，把這兩個互相矛盾的意思「捏合」在一起，就變成了一種幽默，還帶點自嘲的意味。我把這層意思跟陳李二兄講清了，他們也都慨然應允。陳浩是快手，轉天就把一方大印交到我的手上，印面為朱文，章法疏朗，樸茂雄渾，有老缶之風神。賀忠兄屬於慢工出細活兒，若干天後才被陳浩兄給「催迫」出來，他的這方為白文印，清秀工穩，刀法爽利，別有奇譎之趣，一望而知，是刻意與陳浩之印拉開距離。

有了這兩方名章，我那整腳的書法也彷彿平添了一絲底氣，畢竟有名家篆刻壓陣，字不夠，印來湊，照樣有可觀者！

「布衣入印」，除了名章，還有一方閒章值得一提：偶讀《龔自珍詩集》，在其《己亥雜詩》中發現一妙句：「城曲深藏此布衣」，一讀心動，再讀傾情，三讀已有詩如自況之慨——我自退休之後，定居京城，好似舊京一閒人，鬧市一寓公，整日裏閉門讀書，碼字品茗，很少出門，亦近乎絕朋息侶，豈非「城曲深藏」之一介布衣麼？思及此處，不禁情緒亢奮，當即給微齋兄發一微信，直言求印。微齋知我，不日印寄京華，「此布衣」又添新曲矣。



▲（左上、右上）夏天公所刻「布衣」、「侯爺」對章；（左下）李賀忠所刻「布衣侯爺」印章；（右下）陳浩所刻「城曲深藏此布衣」印章。作者供圖

路怒的代價

燈下集
李廣宇

有一本「薄得風吹得起」的小冊子，夾在兩大本書中間，一不小心就會錯過，抽出一看，是柳木下的詩集《海天集》，淡青色的封面，手寫的書名和作者名，左上有一小的一幅裝飾畫，水天一色，海闊潮平。書名頁的題詞是：「靈鳳先生教正 木下一九五八，一月十日。」這是詩人柳木下唯一的一本詩集，版權頁顯示的出版日期是上一年的十二月，應該是甫一到手就奔走相送了。題籤用毛筆小楷書寫，非常工整，盡顯對於受贈者的尊重。這也難怪，葉靈鳳長期為柳木下提供版面，在生活上也對他多有接濟，是個不折不扣的慈善的兄長。

柳木下（一九一四年至一九九八年），原名劉慕霞，又名劉暮霞、劉孟（台灣學人秦賢次依據所藏一九三四年夏編印的《復旦大學同學錄》，指出其學名為劉漢雄，見《〈魯迅日記〉中人物註釋的補正與辨識》，《文藝報》二〇一三年九月十一日），筆名柳木下、苗湘成、馬御風、婁木等，廣東興寧人。一九三二年到一九三五年入讀上海復旦大學。在此期間曾與魯迅通信，《魯迅全集》收有一封一九三五年十二月四日「致劉暮霞」的信，長達四百餘字，似乎面對的不是一個陌生的文學青年，而是一個無話不談的同道。談論的是《藝術論》、《科學的藝術論叢書》、《煙袋》及《四十一》等幾本譯著的出版及被禁情況，其中不乏「其實中國作者的被害，也不但從這一方面，市僧和編輯的虐待，也大有力量的」這樣的憤憤之言。

復旦大學畢業後，柳木下曾赴日本深造，隨後於一九三〇年代末來到香港。他是早期香港很重要的詩人，很早就在《紅豆》、《詩群眾》等雜誌上發表詩

從《海天集》憶柳木下(上)

作。《海天集》中的詩作，大部分寫於初來香港的時候，「詩寫得含蓄樸素而又簡練」。香港第一代新文學作家李育中曾說：「我對他有過很大的期許，實在愛他的詩。我覺得他很像那個俄羅斯大地的兒子葉賽寧，那個最後的田園詩人。」但是，「寫詩是不能餬口的」，更何況他還「有潔癖，不是什麼文章都肯寫的」，「只能過着被人周濟的生活」。「終詩人一生，無妻無子，孤家寡人」（李育中語，《南天走筆》，廣州出版社二〇〇九年版）。據說，「他有過向外秀內慧的佳人追求的一段愛情，可惜不成功，還自殘身體」（羅琅語）。

也許跟這段情史有關，他在一九四〇年秋天患了精神病，先是被送入高街精神病院，同年還返回梅縣鄉下養病，但他的病卻是時有發作，一直沒有根除。葉靈鳳日記中不乏對於他的病情的記載，一九六八年五月二十日的日記說：「黃茅來電話，謂星期六在九龍城見到柳木下，神經病又復發，赤身蹲在街頭向小販們胡鬧。他走近去，柳已不認識他，看來日內又將被送入青山病院了。」

當時文化界的朋友談起柳木下，無不搖頭嘆息。據說他生活困難，曾在地攤上廉價買一些絕版書，找一些作家、編輯朋友去求售。

好多人之所以並不揭穿柳木下的「把戲」，固然是有意伸出援手，但柳木下的學問也確實值得大家「惜才」。雖然他向朋友兜售的書大多是從書攤低價採購，但眼光委實可以，也能看人下菜碟，投其所好。對於葉靈鳳，他更能精準把握他的胃口，例如他知道葉靈鳳愛讀寓言童話故事一類，就以六元的代價出讓一本《拉封丹寓言》，葉靈鳳果然當晚就根據這本書寫了一篇短文。