

## ■ 翁思艺语

## 陈传席:宋以后的书法没有独创性

■陈传席(著名艺术史家)

颜书为百代书者效法,不称圣,可称为宗师,或大宗师,其他人连大宗师也不能称。但当代人出于对前辈有一定成就的书法家的尊重,称之为“圣”,如南京的林散之,被日本人称为“草圣”,中国的书法后生也尊称为“草圣”,这种出于尊重的称呼一下,问题不是太大,但写书法史者就不能胡来了。

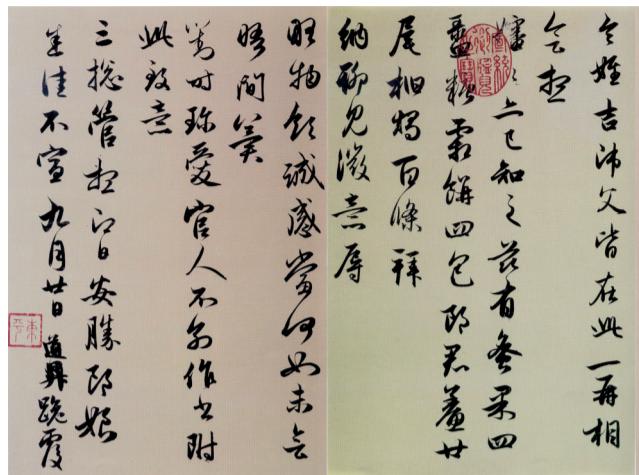
元代的赵孟頫书法基本上没有独创性,他自己追求的也只是古意、复古。严格地说,似乎也没有十分大的鲜明特色,只不过是王字的继承光大而已。但是赵孟頫的书法具有很深的功力、很强的审美性,更有很大的影响。四条之中只缺了一条,但这一条并不是太差,特色还是有

的,只是不十分大、不十分鲜明而已。所以,赵的书法仍在书法史上占有一定地位,甚至可称为元代书法宗师,但不可称为大宗师。

宋以后的书法都没有独创性,有人说清金冬心发明了“漆书”。什么“漆书”?不过是在二爨的基础上略变一点而已。又有人说某某发明了草篆、草隶。其实仍然是篆、隶,只是写得草一点而已。晋唐之后,千余年来书法都没有独创,今人动辄言“独创”,那只是痴人说梦而已。

但宋以后的书法家进入书法史的,其书法必有:一,功力;二,鲜明的特色;三,审美;四,重大的影响。如果硬把“鲜明的特色”也宽大一些称为独创,只是特色上独创,似乎也可以,但和真正的独创终有很大的区别。

(节选《北窗臆语》,题目为编辑后拟。)

■赵孟頫  
《秋深帖》局部

## ■ 书品羣向

■黎向群(著名书法评论家)

上世纪80年代中,我就读华南师大,有缘接触到何绍甲、吴三立、傅宗望、麦兆煊、张桂光几位老师,给我留下最深印象的依然是著名教育家何绍甲老师。曾任华师教育系心理学教授,早年与陈大年、黄文宽、莫铁诸君创办天南金石社,共研金石印学,是广东老一辈的著名诗人、心理学家、音乐家和书法篆刻家。

我认识何老师的时候,他已退休赋闲在家做学问研究,坚持每天上午读书、下午写字的习惯,还兼任学校学生

## 忆恩师何绍甲教授二三事

书法协会的指导老师。学生会组织的各类书法学习班、书法讲座,均请何老师主讲,他从不计较个人得失,总是欣然接受,扶掖后学,殚精竭虑,不遗余力。平日,有兴趣的学生主动拿上临作,叩门求教,何老师都热情接待,从不拒之门外,无论是诗文、书印都循循善诱,或旁征博引,或对照碑帖,或亲自挥毫示范笔法。

不过他对学生的要求很严格,一要资质好,二要人品好,三要勤奋,四要持之以恒。他强调“读书写字是一辈子的事情”,“学习书法,一定要临习古碑帖,反对学时贤的书法。”这些话影响了我

的人生观和书学观,同时成为了我毕生的追求。

我自幼喜欢读书写字,从小学伊始,习字临帖,每日字课,从不间断。大学期间,我和文管班的一位同学拿临作一起到府上请教,这位同学平日练习隶书,他拿了临王遐举先生的隶书习作请何老师指点,何老师毫不客气地说:“时人的隶书不可学,一定要临汉碑摩崖,否则会误入歧途。”我却拿出临习《张猛龙碑》《张黑女墓志》和《郑文公碑》给何老师看,他肯定我临张猛龙和张黑女的路子正确,但建议现阶段不宜学郑文公,应放在后一个阶段来学,并且要有

篆隶的基础方可学。

毕业之后,有一次我到府上拜访何老师,并请教碑刻书法诸问题,他拿出抗战购得并珍藏几十年的郑道昭《云峰山诗刊》的原拓本供我观摩,建议我用铅笔双钩数字,让我感受的原大摩崖的空间间架及笔法,还向我传授刻印的刀法和制作印泥的方法。这些珍贵的求学岁月,令我终生难忘。

何老师耿直、谦和的品格与渊博的学识,深得华师一代又一代学子的敬仰。曾得到何老师沾染的学子,如今大多活跃在广东书坛,有些已成为书坛的中坚力量和著名书法理论家。

## ■ 翁海弄潮

■文杜理(意大利学者)

莱辛承认造型艺术只是表现了物质美。所以莱辛不喜欢近代艺术,因为近代艺术从事于表现整个自然而不只是美的自然。莱辛还希望使绘画遵从拉奥孔雕刻群像这一范例,因为它以三维的形式更好地表现出物质特性。

那么显然,温克尔曼的批评比莱辛的批评高尚:温克尔曼试图用道德理想解释希腊作品,莱辛则将那种解释降低到实质上的物质层面。当人们考察莱辛谈及绘画中的丑时,对以上所言便有了一个反证。关于这个问题亚里士多德讲过一句聪明的

## 美或丑并无严格的界限

话:连绘画中复现的丑陋形象也会令我们感到愉悦。莱辛想反对这种说法并做出区分:绘画作为模仿的技能可以表现丑,绘画作为美的艺术却不能表现丑。这是一句同义反复。但是,绘画作为艺术能不能表现丑呢?莱辛承认我们善于从再现对象的丑中抽离出来而只欣赏画家的艺术。“但是,这种欣赏会因不时思考这种对艺术的不当运用而被打断,而且这种思考难得有不导致贬低艺术家的。”总之,莱辛发现自己陷入无法摆脱的重重矛盾之中,恰恰是因为没有理解艺术的精神价值能够存在于丑陋的形象里;因为他不能欣赏精神美,例如伦勃朗作品中的精神美;还因为他用物质的

方式去解释希腊雕像的美。

此时我们可以反躬自问,如果造型艺术与诗歌的这种区分附加有如此多的物质特性,那这种区分能有多少道理呢?而事实上那点道理只能是来自美学的一种不同角度。对风格的区分(崇高的、美的、模仿的)有助于艺术史研究去确定艺术的个性;同样的道理,对诗与画的区分有助于让批评家注意每位艺术家表现造型与色彩的手法。那么这些区分的性质是什么呢?肯定不是哲学的性质,因为它们不能上升到范畴的高度;而是语文学的性质。这些区分实际上就是语文学分析的元素,有助于

解释个体的连续和暂时的发展阶段。后来的艺术史研究便照搬了这些区分,并意识到这些区分之所以优于之前时代的艺术理论和画家传记的道理。艺术史研究在其最伟大的创立者中之温克尔曼和莱辛两位身上得以确立,并发展和成倍增加了这种区分以更接近目标。

要达到这一目标的道路一直是漫长的。首先,必须认识到各种艺术语言中的艺术完美十分不同于古希腊罗马的风格;其次,必须恢复近代艺术的创造与思考艺术的方式之间的联系。

(节选《艺术批评史》,题目为编辑后拟)

## ■ 翁术逸闻

■马未都(著名学者)

青瓷是中国陶瓷中最庞大的家族,历史久远。宽泛一点儿说,商代已有原始青瓷现身,成为了瓷器的鼻祖。在瓷器发展的历史长征中,青瓷从率领队伍,到参与其中,一直跟随队伍,永不掉队,每一阶段都留下了自己坚实的足迹,让后人有迹可寻。

青釉的美学追求从开始就包含了泛大众因素。青色是自然界中最为悦目的颜色,不矫揉造作,不分地域地广泛存在。青色专注地反映着自然界中的勃勃生机,寒来暑往,年复一年地演绎着生命的顽强。古人在观察青色的美丽之余,赋予了青色以生命,让其在陶瓷大戏中担纲主角,领衔主唱。早期青瓷显然是无奈之举,古人尚不能控制瓷之颜色,但自然界普遍存在的铁元素

## 青釉美学自开始便有泛大众因素



■商 原始青瓷尊 上海博物馆(翻拍自《瓷之色》)

将原始瓷器不经意地染青。可以想见古人在瓷器烧造中偶得的兴奋,大自然乃造世之主,让青色为瓷器诞生,让古人为青色欢呼。

欢呼归欢呼,在漫长的瓷器生涯

中,古人曾搞不懂瓷器为啥会青,久而久之,古人恐怕也不想再搞清它。原始青瓷在文明的长河中随波漂泊,从商到周,从汉到晋,直到南北朝时期早期白瓷的出现,青瓷才知一展自己的芳容,与白瓷开始了暗中较量。

原始青瓷勉强可以称之为青。其青色泛褐黄色者居多,观之色泽偏暗。但放在三千多年前的商代,这已是代表当时最先进生产力的拳头产品了。与冶炼术相比,商周青瓷远达不到商周青铜的水平,但价格低廉,取之不竭的瓷土是青铜原材料的劲敌。以最便宜的材料获得生活上的最大方便,继而获得商业上的最大利益,在这一点上,青铜又远比不了青瓷。当青铜器退出历史舞台千年之后,青瓷器仍挥舞着旌旗高歌而行。艺术永远迁就市场,市场并不创造艺术。

上海博物馆所藏原始青瓷尊,侈口

长颈,深腹圈足,一副邻家女孩的模样,丝毫不像三千多年前的惊世之作。在陶瓷工艺史上,圈足是非常先进的工艺特征,唐以后才缓缓登场并逐渐完善,可此商代瓷尊,圈足外撇,周正随和,颠覆教科书,让学者瞠目。多数时候,我们不具备解释历史的能力,在历史之谜面前往往只剩下拍案惊奇。

西周至战国,青瓷除成为日用器,还成为丧葬文化中的重要一支。以瓷之造型仿青铜造型比比皆是,无论是礼器,还是乐器;无论是酒器,还是食器,青瓷闪亮登场,在缓慢发展的奴隶制社会后期,担负起庞杂的社会责任。这一现象正是社会发展的必经之路——普及社会高端产品,具有社会前行的推动力,青瓷在其原始阶段就不遗余力地身体力行。

(节选《瓷之色》,题目为编辑后拟)