

## ■書法微言

## 缺乏文人参与 书法该向何处去

■冯骥才(著名学者)

文人书法的历史要比文人画的历史长。文人用毛笔、墨和宣纸写文章，很容易就对书写的审美有了兴趣。书法的艺术便蕴寓其中。

文人以文章抒发心志，其书法天生具有挥洒情感、一任心灵的性质，故此，文人书法是以个性为其特征。文人性格彼此迥异，有一千个擅长书法的文人，就

有一千个相去千里的书法面貌。故此，文人书法风格都不是刻意追求的。

但是在篆隶时代，字体规范严格，限制了个性的发挥，文人书法未能形成。到了行草时代，字体走向自由，张扬个性的文人书法便应运而生。此后文人书家所写的篆隶，也就融进了个人的意蕴与性情了。

文人的书法，向例是不拘法矩。情之所至，笔墨奋发。文字原本是表达与

宣泄心灵的工具。工具缘何反过来要限制心灵？故此文人进入书法，天地突然豁朗，一无牵绊，万境俱开。

同时，文人不屑于书写别人的话语。言必己出，乃是书法之根本。每每心有难耐之语，或有灵性之句，捉笔展纸，书写出来，笔笔自然都是发自性灵的心迹，字字都是情感乃至情绪的形态。这样的书法，才是有魂的艺术。

历史地看，文人涉足书法，乃是文

化的注入。于是，翰墨的世界，不仅奇花异卉争相开放，书法的底蕴更是走向雄厚深邃。但如今，文人著书立说的工具已经改成钢笔和圆珠笔，很多文人撤离书坛，亦文亦书者毕竟不多，文人书法该向何处去？我以为，文人书法已然历史地落到书家身上。

然而今之书家，是否亦有这般所思所想？（内容据《冯骥才艺术谈》，内文有删改，题目为编辑后拟）

## ■藝思語

## 插花图绘反映社会风尚

■薛冰(知名作家)

插花于器，如今是一种艺术。花艺，有专门的协会和研究会，有规模宏大的展览和赛事。日本人更尊之为花道，将其作为女子教育的必修课，新嫁娘可以不“洗手做汤羹”，却不能不亮相插瓶花。

其实史有明证，日本插花源出中国。中国古时的插花活动，参与者并不分男女老少。“妾发初覆额，折花门前剧”的，是女娃娃；“少日春怀似酒浓，插花走马醉千钟”的，是少年郎；“有花堪折直须折，莫待无花空折枝”，是剩女的吁嗟；“老子舞时不须拍，梅花乱插乌巾香”，是壮士的洒脱；“人老簪花不自羞，花应羞上老人头”，则是衰翁的感伤。而插花成为一种玩艺，更是男人兴起来的，一度曾是僧人的专长。

爱美之心，人皆有之。人生遭遇插花，是极寻常事。寒舍中高矮方圆几件瓶罐，应时换季，插数枝银柳，一把野菊，不过随手摆布，顺眼即好，无所谓技

艺，更遑论流派。就拈花入瓶这基本动作来看，随意插花以自娱，与任何顶尖的花艺、花道表演，并没有什么差别。差别只在于程式的有无。不仅于插花，世间诸多事物，有程式与没有程式是大不一样的。刘邦初当皇帝，群臣哄闹朝堂，他也感觉不到什么乐趣，直到叔孙通制定了朝拜天子的礼仪，皇帝才摆足了威风。程式化虽未必有益于事物的本质，却往往为当事者所乐意接受。

插花的本旨，是各人按照自己的心意，重新安排花卉的形态与组合。人以万物之灵自居，惯欲令天下万物皆为我所用。伟人以改造世界、改造他人世界观为己任，穷酸文人则只能改造些野草闲花，或曲折为盆景，或剪裁为瓶花。

人心不同，性情各异，所爱非一，本来无所谓程式。然而正是程式的出现、完善、打破与重建，使插花成为一种引人注目的文化现象。较之盆景，插花作为花草形态的瞬间定格，宛若过眼烟云，彩云易散琉璃脆，全靠有人形诸文字，绘为图形，摄成照片，才得流传后



■簪花仕女图 唐代周昉

世。而这些文字图片，恰又显示着作者的心志意趣，并进而反映出社会的思潮风尚。（本文内容据《拈花意》，内文有删改，题目为编辑后拟）

## ■目擊當代

当代艺术概念  
过度依赖西方原型

■张晓凌(华东师范大学美术学院院长)

我们注意到当代艺术概念混乱所带来的困惑。在这方面，中国批评家大都屈从于西方的解释，即当代艺术不同于现代主义的特征在于，它在重新召回哲学、政治及文化理论的基础上，将自己定义为探讨意识与语言的符号学影像文本。如丹托所说：不管艺术是什么，它不再主要是被人观看的对象。在丹托那里，属于视觉观看的艺术全部被排除在当代艺术之外。

很显然，丹托的新艺术概念，是建立在与过去断裂的基础之上的。在我看来，这个概念表面上言之凿凿，却于理论上偏狭，于实践上无用。

从理论上讲，既然丹托之言并非神谕，那么，它有何权力将“可以看”与“不可以看”视作当代艺术的绝对标准呢？“不可以看”充其量是当代艺术的一种而非全部；从实践上看，丹托的新概念既无法准确地描述当代艺术的文化属性与功能，也无法涵盖当代艺术类型以及正在发生的事情，将其生搬硬套地用在中国当代艺术领域，则近于荒唐。

同时，既有的“中国当代艺术”概念也难以令人满意，过度地依赖西方原型，让它看起来更像是一个二流的翻版。面对这样的困局，改造、重建“中国当代艺术”概念不仅必要，而且颇具战略意义。理由是不明确的：中国当代艺术虽然是西方输入的产物，无论在观念或形态上，均多有重合之处，但我们不要忘了，中国当代艺术更是由中国社会变革的趋势与性质所决定的——这种内在的压力甚至远大于外在的影响。依我的理解，“中国当代艺术”概念的改造与重建将从三个方面入手：以确立“中国当代艺术”的独立身份和价值为前提，探索并建构其历史文脉、文化属性、资源、方位与功能，描述与确立其特有的形态与类型。

总之，这是一个前所未有的开放性概念，一切具有“当代性”的艺术类型，皆可被指称为“中国当代艺术”。（内容据《论苑撷英——张晓凌近年主要学术观点与名句摘录》，内文有删改，题目为编辑后拟）

## ■敲鐘欽欽

## 青绿山水的复兴之路

■梁志钦(资深媒体人)

今年一出《只此青绿》舞剧让极具专业性的青绿山水“破圈”走进了大众眼帘，千年前的王希孟作品因此再次被“活化”，而百年前的张大千创作的青绿山水则通过拍卖的天价成交，与前者构成了推动青绿山水成为顶流的组合拳，尽管二人相距数百年，但却又是青绿山水发展史上阶段性的代表，他们的共同“发力”，不禁让人猜想，青绿山水会再次复兴吗？

相比水墨山水，青绿山水（或称金碧山水）的出现要更早，在北宋王希孟画《千里江山图》之前，青绿山水早已在数百年前的初唐，迎来了一次高峰，李思训、李昭道父子即为杰出的青绿山水画家，李思训首创大青绿山水及金碧山水一格，而李昭道（传）的《明皇幸蜀图》更是青绿山水的代表。此后发展至宋元，青绿山水由浓艳色调往淡雅的小青绿、浅绛风格转向。可以说，直到北宋，青绿山水依然是山水画坛的主流风格。

可后来，青绿山水为何就逐渐衰微？这就不得不提文人画的抬头。已故著名美术史家高居翰评价文人画，“艺术家通过笔墨以及绘画本身来表达的是他的思想情感，而不是再现事物。”无可否认，如果说中国画也有写实主义的话，那么青绿山水则首当其冲。而北宋，苏东坡“论画以形似，见与儿童邻。”的观点影响也尤大，他逸笔草草的《木



■唐 李思训 江帆楼阁图 绢本

石图》更被誉为文人画鼻祖级的作品。在他的印象下，文人逐渐介入绘画中，而还有一个社会发展的必要因素不可忽略，那就是宣纸的普及，在青绿山水主流的年代，多以绢本绘画，晕染效果不明显，但生宣纸的应用，与文人在应无定法的追求上不谋而合。

宋末元初，山水画迎来了追求抒情写意的高峰，赵孟頫在理论上提出的：书画同源更进一步强化了文人画诗书结合，他提出“石如飞白木如籀，写竹还

应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”他更把这一理论归结为古意，“若无古意，虽工无益”。从根本上否定了精工细作的青绿山水。

如果说，苏东坡与赵孟頫的归纳，不过是零星的观点，那么明末清初董其昌、莫是龙、陈继儒等对绘画提出的“南北宗论”则将青绿山水与水墨山水彻底分野，并形成了两大阵营。一派由李思训领导，另一派的领袖是王维；他们被分别贴上了北宗和南宗的标签，这借鉴了禅宗北渐南顿的分法。北宗艺术家是专业画家，努力追求绘画效果；南宗画家则推崇自然天赋，能够轻松胜任绘画。而这一分法，早在北宋郭若虚《图画见闻志》就有端倪，他说：“水墨类王维，着色如李思训。”而唐代的王维在其《山水诀》所提的“夫画道之中，水墨最为上”则被南北宗论进一步强化，并成为他们追求笔墨的最高统领纲要。

从此，以着色精工为主导的青绿山水，逐渐式微，追求笔墨趣味、书画同源乃至诗书画印合一的文人画逐渐成为了中国山水画坛的主流。相比强化技术的青绿山水，水墨山水师法造化，追求天地合一的哲学思想更能引领广泛的人们追随。

今年，青绿山水不但通过文娱节目“破圈”，更在艺术市场上打了一场漂亮仗。那么，青绿山水会因此借势复兴吗？拭目以待。