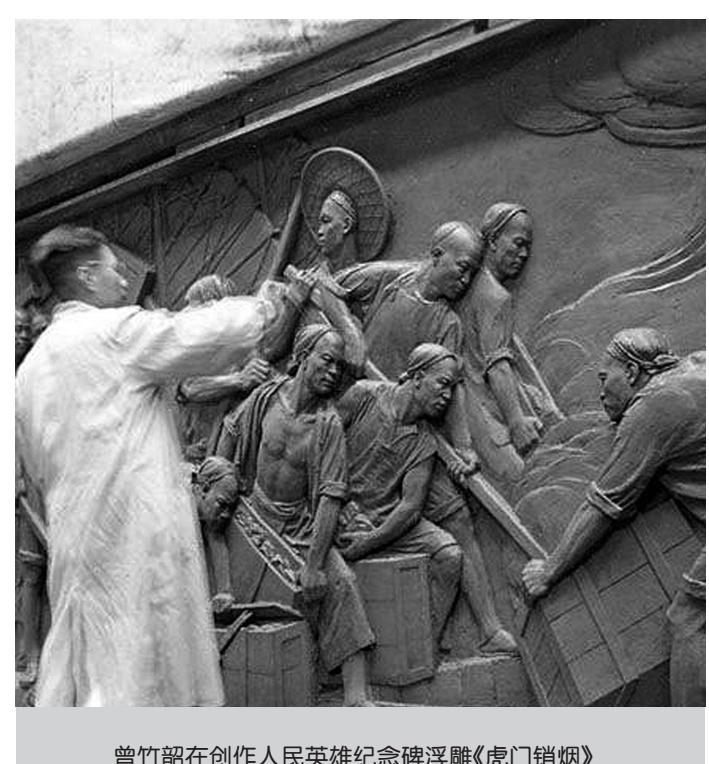


□曾成钢

一个时代意味深长的怀念

——缅怀曾竹韶先生



曾竹韶在创作人民英雄纪念碑浮雕《虎门销烟》

曾竹韶先生的离去,使得我们非常怀念。曾竹韶先生是中国现代雕塑艺术的开拓者之一,是那一代人中最后走的一位大家。这一代人,经历了中国现代雕塑从无到有、艰苦创业的时代。

曾先生早年留学欧洲,学成归来后,一直从事着雕塑创作和教学事业。他们结合中国的传统,融汇了在西方学习的经验,并根据自己国家的特色,建立了现代雕塑的教学体系和创作风格。今天我们再一次回顾那一代所作出的历史性贡献,能感觉到先辈们留下的足迹是不可磨灭的,是永远激励我们不断前进的动力!

曾竹韶先生这一代人有个共同的特点,就是他们的精神、事业乃至生命,都是和民族历史的进程、社会的变革、整个雕塑事业的发展紧密相连的。他们历经磨难,却依然热爱生活,执著于艺术,崇尚社会进步,自觉地把自己融入到时代之中。他们是理想和精神至上的代。这一点在今天尤为可贵。他们对名利如此淡泊、平和的心态,是很值得我们思考的。曾先生是那一代大家中最长寿的,他的故事一定会像他的生命一样,在我们下一代中有更多的记忆,流传得更长久。

也许是同姓的关系,所以也更关注他老人家,记忆更深刻。过去我在南方工作,接触机会少。自从担任中国雕塑学会会长以来,因为工作关系,多次到曾先生家拜望、慰问,每次都感到曾先生思路清晰,有时候我说话快,他还会说:成钢,你再说一遍。他会很清楚地表达他对雕塑教学、特别是对年轻一代教育的想法,强调要走有中华民族特色的雕塑创作之路。近30年来他大声呼吁希望国家早日筹建中国雕塑馆。

曾先生一生追求进步。早年留学法国学习雕塑和音乐,在留法时他和著名音乐家冼星海等人组织了进步的旅法华人音乐家团体“巴黎中国留法音乐学会”,立志回国以音乐参加抗战,还与刘开渠等人组织了“巴黎中国留法艺术学会”,他到旅法华工中间,为工人们教授音乐。正是因为他参加了进步活动,受到法国当局的抓捕,他在急切间只背了一把琴就跑回了祖国。他与冼星海相约回国后创办音乐学院,但日寇的铁蹄粉碎了他们的理想。老人曾对我说,那时他是想去延安的。然而,由于在战争中一家老小的生计需要他来维持,作为长子,他只能放弃自己的理想,担起了家庭人伦的重担,任教高校,走了一条教育报国之路。老人晚年对这一切的坦然面对,更引起了我的由衷敬佩。自古忠孝难以两全,曾先生的孝悌和责任是值得我们尊敬的。

正是有着这样追求进步、追求光明的理想,使得曾先生在新中国成立后,以饱满的热情创作了一系列主旋律题材的作品,从人民英雄纪念碑到孙中山像、蔡元培像、郭沫若像、李四光像,到普通劳动者老边头像,这些作品无疑都已成为我们时代的经典,深深地印入了代人们的记忆之中。

曾竹韶先生为我们时代留下了一批精品力作,那一代人由于复杂的政治原因,创作上受到了很大的限制。雕塑是一门与社会发展、时代密切相关艺术,在过去物质贫乏的岁月,雕塑家能把自己的作品翻制铜雕是一件很奢侈的事,也是很稀少的。整个社会对雕塑的理解也是很欠缺的,多数人不知雕塑为何物。正是在这样的历史背景下,那一代人包括曾先生的作品,都不是很多,但曾先

生世的作品极富震撼力、感染力。他最具代表性的作品之一就是人民英雄纪念碑浮雕《虎门销烟》。这件作品由于是人民英雄纪念碑8块浮雕之一,是整体的一个部分,因此,在创作上要求有相对统一的风格,每位创作者的个人风格显得不那么显著,而那个时代对个人风格也并不强调。即便是那样,我们仍能看出曾竹韶先生的创作依然有自己的追求。他纯熟、精到地把西方雕塑的经典语言转化为中华民族内容的叙述,避免了西方雕塑语言的张扬,而是运用中国艺术的线条,表现了内敛厚重的东方艺术气息,无论是人物结构、画面的安排,还是具体衣饰都处理得非常协调,整体上不为现代纪念碑雕塑的经典。

曾先生在人物肖像雕塑方面取得了很高的成就。其代表作除人民英雄纪念碑浮雕《虎门销烟》外,就是北京中山公园的孙中山先生立像和北京大学未名湖畔的蔡元培像,以及他为教学创作的老边头像等。曾先生的代表作品是很具有经典性的,即便是在那一代老先生中,也是不多见的。曾先生的作品既保持了雕塑的质朴,又尽善尽美表现了对象的特征。他具有欧洲古典艺术的扎实的写实主义功底,与20世纪50年代流行的“苏派”风格是不一样的。曾先生的作品更多地追求人物内在的体验。

曾竹韶先生对现代雕塑教学和创作的中国风格、中国气派的探索是不遗余力的。曾先生早年留学法国对西方经典有深入的了解和掌握,他在改革开放之初还亲自撰文向学术界深入介绍罗丹(《罗丹的地狱之门》)、《罗丹——伟大的探索者和革新者》。他们这一代老先生成功地把西方写实主义的经典转化为中国现代特点的教学体系内容,在那一代人中曾先生是极为重要的代表,曾先生对西方艺术的深入学习和纯熟掌握,使得他能够把西方经典艺术自然协调地融入中国当代的雕塑创作中,曾先生非常明确地认识到外来的的东西只有和民族的文化内容相融合、与民族数千年的传统相契合才能站得住,不然就会格格不入。

曾先生的贡献不仅在于对西方经典包括审

美、方法、技艺等系统在中国的传播和深化,更在于他对祖国传统雕塑艺术的重视和传承。曾先生对祖国文化艺术饱含深情,充满自信,他在给留法老同学、著名雕塑史论家王子云的巨著《中国雕塑艺术史》序言中自豪地写道:“我国雕塑艺术之丰富,为世界首屈一指。”曾先生先后写过《中国古代雕刻发展史》《关于研究和学习古代雕塑遗产的初步意见》《爱护中土雕刻遗产的典范》《让我国雕刻遗产发挥应有的作用》等文章,他考察中国古代雕塑足迹遍及巩县、宋陵、龙门、敦煌、麦积山、灵岩寺等地。他专门撰写了《培养“古代雕塑专业”研究生攻读硕士学位第一学年计划》,为招收专门的古代雕塑专业研究生,培养继承祖国优秀雕塑艺术专门人才倾注了大量心血。

曾竹韶先生不仅关心优秀文化艺术的继承发扬,也关心当代雕塑的发展。他对于城市雕塑的正确发展导向和质量极为重视,先后撰写了《城市雕塑与建筑要相得益彰》《城市雕塑的意义》《对城市雕塑建设的几点意见》《努力开创城市雕塑新局面——在全国城市雕塑会议上的讲话》等文章。

尤其令人感动的是,近30年以来,曾竹韶先生一直在不遗余力地大声疾呼国家早日筹建“中国雕塑馆”。他作为政协委员撰写了提案并在政协会议上发言《关于“七五”计划北京市城市雕刻艺术发展的几点建议》和《建议在增强首都政治、文化、中心的功能方面安排三个大型的设施》,他先后撰写了《关于筹建“中国古代雕刻艺术博物馆”的设想》《关于成立“中国古代雕塑艺术博物馆筹备处”》等文献,并给中央领导和有关方面上书《关于建立“中国古代雕塑艺术博物馆”的报告》《关于在首都建立“中国古代雕塑艺术博物馆”的建议》《关于在首都建立国家歌剧院、国家艺术博物馆、中国古代雕塑艺术博物馆的建议》《建立“中国古代雕塑艺术博物馆”致领导同志的信》等。2010年底,在曾先生的感召下,我们再一次启动向中央领导上书,要求筹建中国雕塑馆。曾先生不仅亲自带头签名,并以102岁高龄再次上书中央领导呼吁尽快筹建中国雕塑馆,这封由他老人家领衔,18位中国文艺界、美术界知名人士签署的信,正是由曾先生本人亲自交到中共中央政治局常委李长春同志手里的。李长春同志对此做出了重要批示。现在我们正在继续推进这项事业。

曾先生把那一代风华卓绝的大家风采深深印入我们晚生后辈的眼帘,深深地影响了我们的心灵。我们今天追思、纪念他有着非常独特的意义。中国雕塑学会和中央美院联合主办的“曾竹韶奖学金”可以充分说明这一点。曾先生作为一个雕塑家、教育家,他在生活和艺术方面给予了我们非常深厚的精神财富。无论从艺术、做人,还是精神境界,还是对事物的判断,这些优秀的品质如此全面、深刻地集中在他的身上,这种杰出的人格魅力对今天的时代和人们有着强大的引领作用。作为一个雕塑家,他的艺术是和他的人格相联系的,他的为人和他的作品都达到了神形皆备的高度。他在生命最后日子里的音容笑貌,无论是艺术还是养生,不管从哪个方面,都对后辈是一种非常有力的激励,可以说他为我们晚生后辈提供了很多新的发展和成长的可能,为时代留下了意味深长的怀念。

沈鹏在《书法,回归“心画”本体》一文中说:“读书法作品,我们可以不记得作品的文词,不记得每一笔画如何书写,留在脑海里印象最深的是作品的情性,寓于‘形质’的‘情性’是书写者心声的最深刻的表露……一切都排除了,剥离了,余下的只是赤裸裸的个性存在。我们与之交流、共鸣、同哀乐、同生死……进入完全自由的时空当中。”

如何欣赏书法作品,沈鹏先生提出了如此深刻的洞见,我不禁联想到了现象学的方法论。现象学作为20世纪的“显学”,开创了一种崭新的思维方式,它消除本质与现象、直观和理性的二元区分。胡塞尔称它为一种“看”事物的方式,这种“看”,首先是直观,其次要把握事物的本质。

现象学的根本口号是“回到事情本身”。胡塞尔将“回到事情本身”,即无偏见、无前提地直观意识活动的方法论原则发展为一种操作性的规则,就是“现象学还原”。它的研究方法是“画括号”——将被研究的意识对象用“括号”括起来,这也叫做“中止判断”或“悬置”。当我们把一切先行的成见、偏见、自然态度等统统画上了括号之后,就可以直观在意识活动中能直接体察到的东西了。画括号之后剩下来的东西,便是纯粹的现象。至此,我们便诉诸直观,对直观到的东西进行分析和描述。因此“回到事情本身”也可以说是“回到直观活动中去”。胡塞尔指出:当我们感知时,可以同时具备两种直观,即感性直观和本质直观,同时获得了感性对象和本质。他的方法是:以对感性对象的直观为基础,通过转变自己的眼光而朝向本质,形成观念的直观,“本质”就显露出来。进而,作为具有“明见性”的直观并非一种简单的看,而是一种特殊的方法,通过想象的变更来摆脱事实之物而达到本质之物。它包括三个步骤:由前像通过想象生产众多的后像作为催生本质的基础——在众多像中找到统一性和联结处——确认差别中的同一(参见胡塞尔:《经验与判断》)。

运用现象学的方法论来观照书法艺术,就能够“看见”书法。这里的“看见”,既不是物理对象(如宣纸、墨团),也不是纯粹的观念(书法家的理),而是介于二者之间的意象。沃尔海姆对“看作”(seeing-as)与“看见”(seeing-in)进行对照,认为“看作”是再现的看,而“看见”是现象学意义的“看”,即事物如何显现它本身,我们就如何来看待这事物。恰切地“看见”书法,并不忽视书法媒介及书法的物理属性,却不只是关注书法媒介(文字),要从中看出“形质”与“情感”来。

古曼德在《艺术语言》中谈论艺术作品的“真本性”问题,并引入了“亲笔艺术”与“代笔艺术”两个概念。所谓亲笔艺术,就是原作与赝品之间存在差异的艺术;而代笔艺术是没有这种差异的艺术。亲笔艺术使用非记谱语言,也就是模糊语言或模拟语言。显然,书法属于亲笔艺术,由笔法、结体、章法、墨法这些非记谱语言构成。“回到书法本身”,笔法、结体、章法、墨法都是可以亲身直接感受到的。

“看见”是有层次的。

首先,直观人的认识活动中直接亲身体验到的东西——“看见”书法的笔墨外形层与形质之美。

书法作品具有物理属性,它是毛笔借助于墨在纸、绢等上施力形成的笔墨外形层。“形质”主要指笔法和形态。解缙在《书学详说》中谈用笔,极尽丰富之能事。“若夫用笔,毫厘锋颖之间,顿挫之,郁屈之,周而折之,抑而扬之,藏而出之,垂而缩之,逆而顺之,下而上之,袭而掩之,盘旋之,踊跃之,沥之使之人,衄之使之凝,筑之使之穿,按之如扫,注之趣之,擢之指之,挥之掉之,提之拂之,空中坠之,虚抢虚之,穷深掣之,收而纵之,蛰而伸之,淋之浸淫之使之茂,卷之蹙之,雕而啄之使之

密,覆之削之使之莹,鼓之舞之使之奇。”用笔中处理好方圆、藏露、曲直、开合、伸缩、刚柔、虚实等,形质之美昭昭自现。再如王羲之《笔势论》中说:“视形象体,变貌犹同,逐势瞻颜,高低有趣。分均点画,远近相须,播布研精,调和笔墨。纤纤往来,疏密相附,铁点银钩,方圆周整”。解缙《春雨杂述·论学书法》中说:“一篇之中,可无絮矩之道乎?上字之于下字,左行之于右行,横斜疏密,各有攸当,上下连延,左右顾瞩,四面八方,有如布阵,纷纭纭纭,斗乱而不乱,混沌沌沌,形圆而不可破”。以上分别从结体和章法的角度讲述形质之美,不难看出“对比”于美感的产生起到多么重要的地位。如果我们做一个总结——点画的方圆、藏露、曲直;结体的正欹、宽窄、向背;墨色的浓淡、枯湿、润燥;章法的疏密、虚实、错落;节奏的迅速、留遣、轻重——当这些变化的元素在符合平衡感和对称性的原则下,体现于一幅书法作品中时,我们就会感受到书法艺术的魅力。相反,横平竖直、大小均等、状如算子、毫无变化的“写字”,丝毫让我们感受不到“形质”之美。

其次,对事物按其直接向我们显现的样子进行分析和描述,即对意识的现象学描述——“看见”书法,乃是“看见”书法。

苏珊·朗格说:“在每一件作品中,线条和色彩以一种特殊的方式组合在一起,一定的形式和形式之间的关系激起了我们的审美情感。”(《哲学新解》)书法艺术又何尝不是呢?翻检古代书论,有关书法表达情感的论述比比皆是。蔡邕“书者散也,欲书先散怀抱”;孙过庭“达其情性,形其哀乐”、“书之妙也,近取诸身。假令运用未周,尚亏于秘奥;而波澜之际,已凌发于灵台。必能傍通点画之理,博究始终之理,鎔铸虫篆,陶均草隶。体五材之并用,仪形不极;象八音之迭起,感会无穷”;张怀瓘“或寄以骋纵横之志,或托以散郁结之怀”;盛熙明“夫书者,心之迹也”;项穆“夫经皆心画也,书法乃传心也”。那么,书法到底表达怎样的情感?

情感是一种主观体验、主观态度或主观反映,它属于主观意识的范畴。根据不同的角度,可以把“情感”分为很多种类型。比如,根据价值主体类型(如宣纸、墨团),也不是纯粹的观念(书法家的理),而是介于二者之间的意象。沃尔海姆对“看作”(seeing-as)与“看见”(seeing-in)进行对照,认为“看作”是再现的看,而“看见”是现象学意义的“看”,即事物如何显现它本身,我们就如何来看待这事物。恰切地“看见”书法,并不忽视书法媒介及书法的物理属性,却不只是关注书法媒介(文字),要从中看出“形质”与“情感”来。

古曼德在《艺术语言》中谈论艺术作品的“真本性”问题,并引入了“亲笔艺术”与“代笔艺术”两个概念。所谓亲笔艺术,就是原作与赝品之间存在差异的艺术;而代笔艺术是没有这种差异的艺术。亲笔艺术使用非记谱语言,也就是模糊语言或模拟语言。显然,书法属于亲笔艺术,由笔法、结体、章法、墨法这些非记谱语言构成。“回到书法本身”,笔法、结体、章法、墨法都是可以亲身直接感受到的。

“看见”是有层次的。

首先,直观人的认识活动中直接亲身体验到的东西——“看见”书法的笔墨外形层与形质之美。

书法作品具有物理属性,它是毛笔借助于墨在纸、绢等上施力形成的笔墨外形层。“形质”主要指笔法和形态。解缙在《书学详说》中谈用笔,极尽丰富之能事。“若夫用笔,毫厘锋颖之间,顿挫之,郁屈之,周而折之,抑而扬之,藏而出之,垂而缩之,逆而顺之,下而上之,袭而掩之,盘旋之,踊跃之,沥之使之人,衄之使之凝,筑之使之穿,按之如扫,注之趣之,擢之指之,挥之掉之,提之拂之,空中坠之,虚抢虚之,穷深掣之,收而纵之,蛰而伸之,淋之浸淫之使之茂,卷之蹙之,雕而啄之使之

势。点横之间,静穆儒雅;尺幅之中,醇厚大气。那苍劲的笔力、高雅的格调、雄强的气势,正是作者“品高”、“学富”——他的学养与气度、品格与灵魂的艺术体现。

我在《诗美断想》中写过一段话:“既不崇拜权威,也不重复自己。诗人最重要的品格是创造,诗人惟一的追求,是独一无二。”诗人如此,书法家也不例外。要学习前人,要继承传统,但学习和继承是为了发展变化、革新创造。古人早就说过:“凡书通即变……若执法不变,纵能入石三分,亦被号为书奴,终非自主之体。”(释雅柄语)“书家未有学古而不变者也”(董其昌《画禅定随笔》)。“书贵入神,而神有我神他神之别。入他神者,我化为古也。入我神者,古化为我。”(刘熙载《艺概·书概》)

周宏兴从小酷爱书法,在读中小学时就天天临帖。中年以后尤爱隶书,曾潜心学习和研究过《曹全碑》《礼器碑》《史晨碑》及其他隶书传世经典。但他不满足于只是传承汉魏古隶风韵,不满足于“入他神”而“我化为古”;在创作了大批笔书隶字佳作的基础上,他大胆创新,以指代笔,用指头写隶体书法,将“古化为我”,别开生面,独树一帜,并很快取得了受到艺术界广泛关注和热情赞誉的丰硕成果,被称颂为“中国隶体指书”第一家,开创书法审美新天地。

周宏兴书法艺术典藏》全部收的是隶体书法,包括笔书和指书,以指书为主。他的笔书隶体圆润遒劲,朴厚敦实,笔酣墨饱,“滑气洞过,爽爽有神”,可以看出作者深厚的书法功底。但汉魏以来,历代隶书经典已经很多,要超越突破毕竟不容易。比较起来,我觉得周宏兴写得更好、更美、更独特而精采的还是隶体指书。周宏兴在《学书述言》中强调,学书者除天分、多思、多写之外,还须有二要:“一要品高,品高则下笔妍雅,不落尘俗;一要学富,胸罗万有,书卷之气,自然溢于行间。”古之大家,莫不备此,断未有胸无点墨而能超轶等伦者也。”胸中有千古之思,腕下才能具纵横之

势。点横之间,静穆儒雅;尺幅之中,醇厚大气。那苍劲的笔力、高雅的格调、雄强的气势,正是作者“品高”、“学富”——他的学养与气度、品格与灵魂的艺术体现。与书法界某些新奇怪异、癫狂粗俗、胡涂乱抹、哗众取宠的所谓“创新”形成鲜明对比,周宏兴书法艺术“出自新意,不践古人”,是真正的创新。他的书法艺术,特别是隶体指书,采天地之灵气,纳山川之神采,不以怪邪媚世,而以雅美怡情,高雅典雅而又朴实和谐,体现出一种“天人合一”的哲学境界,既具有自己独特鲜明的艺术个性,又反映了和平盛世的时代精神。我想,这也许就是他的书法艺术受到书法界和广大读者喜爱和赞赏的主要原因吧。

□晓 雪

开创隶体指书的新天地

——读《周宏兴书法艺术典藏》

1982年5月,我与周宏兴在杭州庆祝艾青创作生活50周年的学术研讨会上初次见面,至今已快30年了。后来我曾为他90年代初出版的学术专著《艾青研究与访问记》写过序言。作为这么多年的老朋友,过去我只知道他是学者、教授、文学评论家、艾青研究专家,还创办了北京人文大学,学生有数十万之众,遍布全国各地,是一位影响广泛的教育家。去年我们在安徽安庆市“五千年文博园”第13届国际诗人笔会上久别重逢,我才知道,他原来还是收藏各种奇石(特别是对我故乡的大理石收藏得最多、最精美)的著名收藏家和成就卓著、别具一格的杰出书法家。最近收到他惠赠的书法集《周宏兴书法艺术典藏》,我认真拜读,反复欣赏,真是愉悦心悦目,惊喜万分,激动不已!

诗是心声,书为心画。如果说,诗是文学中的文学,是文学的最高境界,那么,书——中国独有的书法艺术,就是艺术中的艺术,是艺术的最高境界。孙过庭在《书谱序》中说:书法要“情动形言,取会风骚之意;阳舒阴惨,本乎天地之心。”张怀瓘在《书议》中把书法的本质特点概括为“囊括万殊,裁成一相。无声之音,无形之相。”刘熙载说:“书,如也,如其才,如其志,总之曰如其人而已。”“书作者,心学也”;“写字者,写志也”。林语堂这样说:“在书法上,也许只有在书法上,我们才能看到中国人艺术心灵的极致。”美国学者福开森在研究了中国书法及其他艺术门类之后,甚至说:“中国一切的艺术,是中国书法的延长。”看了《周宏兴书法艺术典藏》,我首先想起了这些话,因为感到周宏兴的隶体书法艺术,“情神妙纵,超逸优游”,“力屈万夫,韵高千古”,“淋漓挥洒,百态横生”,“学问文章,郁郁芊芊发于笔墨之间”(黄庭坚),正是他的才、学、识,他作为学者、教授、诗人、收藏家的渊博学识和广泛志趣,成就了他沉稳博大、古朴厚重、典雅高贵而又丰润灵秀,和谐自然、出神入化的书法艺术。杨守敬在《学书述言》中强调,学书者除天分、多思、多写之外,还须有二要:“一要品高,品高则下笔妍雅,不落尘俗;一要学富,胸罗万有,书卷之气,自然溢于行间。”古之大家,莫不备此,断未有胸无点墨而能超轶等伦者也。”胸中有千古之思,腕下才能具纵横之

势。点横之间,静穆儒雅;尺幅之中,醇厚大气。那苍劲的笔力、高雅的格调、雄强的气势,正是作者“品高”、“学富”——他的学养与气度、品格与灵魂的艺术体现。

我在《诗美断想》中写过一段话:“既不崇拜权威,也不重复自己。诗人最重要的品格是创造,诗人惟一的追求,是独一无二。”诗人如此,书法家也不例外。要学习前人,要继承传统,但学习和继承是为了发展变化、革新创造。古人早就说过:“凡书通即变……若执法不变,纵能入石三分,亦被号为书奴,终非自主之体。”(释雅柄语)