

他不是诗人,心中却荡漾着诗意。——题记

# 父亲和他的诗

■ 吴为山

父亲六十六岁生日时,我曾为他塑过像,那是六年前的事了。他是一个普通普通的知识分子,塑像也只是表达儿子特别的情感,那尊像后来铸成了青铜:头微微上抬,颧骨耸起,面部嶙峋,眼睛里透发出确定的光,并不整齐的头发表有序向后……

这是一件写生作品,但更多意义上是定格在我记忆深处的“父亲”。从我记事始,很少看到父亲、母亲的笑容,母亲总是愁眉。我们弟兄姐妹七个,我排行老五,一家人靠父亲一人工资维持生活。一九六七年,父亲被挂上了黑板,与一些戴帽子的“牛、鬼、蛇、神”在街上游斗。不过还好,他不像有的人被捆绑起来爬街游行。一次批斗大会,父亲站在台上,红卫兵宣读他的“罪行”,他并没有低头。倒是我每天早晨看他排着队到毛主席像前“请罪”。

一九六九年酷暑,父亲四十岁生日,在“牛棚”无辜受刑,写下:

披肝沥胆廿年间,尽瘁桃林未等闲。  
浩劫临头人变鬼,“牛棚”恨恨笑天寒。

那时,父亲穿的是黑灯绒线的棉袄、棉裤、帽子。因为父亲挨斗,我读一、二年级时,也同样受到了同学的谩骂、歧视。六九年严冬,全家随父亲下放农村,八十岁的爷爷、奶奶和我四岁、六岁的弟弟、妹妹也都成了新农民。父亲也因下放,摆脱了挨批斗的困境,他虔诚地向贫下中农学习,在他们身上看到的是纯朴、忠厚。他决心彻底改造自己,常常唱起《我们走在大路上》。早晨也起得早,看广阔天地的日出。我的姐姐、哥哥都辍学务农,冬天挖河、拾粪,夏天割稻、造绿肥。父亲捉摸着试制“九二零”农药,还养了一百只鸡。由此而成为左右邻乡的新闻。不料,“一打三反”运动开始,父亲成了这一运动的“活靶子”,工作组把父亲搞成“走资本主义道路”的典型。后来,上级调他到“五七干校”学习,才算又逃过挨整的关。不久,父亲被起用了,回学校任教,他把对党的感恩之情投入到工作热情中。他天真、正直,但脆弱、敏感、易动情,重执教鞭,他欣然写下:

阴阳错位本荒唐,屈子行吟岂自伤。  
忽报天垂雨露,桔藤野草咏榆桑。

这段时期,他穿的是藏蓝色的中山装。

上世纪七十年代中期,举国上下学张铁生“交白卷”,父亲总是督促我们弟兄读书、读诗。并自制小本子,抄录经典诗词、警句供我们背诵。他自己早晨五点钟起床,点着煤油灯备课、吟诗。到七点钟上课前,嘴角上已是两堆口水了。他喜读《离骚》,谈《红楼梦》,讲李、杜,慕王勃,咏东坡。他尤爱那些具有悲剧色彩的爱国诗篇,吟至激昂或低沉处,总是声泪俱下。他也善于剪报,贴了若干本,关心时事,紧跟形势。对鲁迅推崇备至,满屋子挂的是他手书的鲁迅诗及名言。这些,也使我们那个时代只能学习课本及毛泽东诗词的青少年多吸收了一些传统文化,更早地了解到新文化运动的旗帜。我后来创作《鲁迅铜像》,创作中国历史文化人系列雕像,客观上与父亲早期对我的影响是有内在联系的。令我印象很深的是,一个夏天的晚上,他把我叫到蚊帐里,讲“关于细节描写”,这篇文章好像是吴调公先生发表在《新华日报》上的。我那时正上初中,他对我灌输了一些文艺理论,重点强调文艺的“阶级性”,主要出自毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》。他是充满理解、充满情感而讲的。

一九七八年、一九七九年我连续两次高考落榜,后入无锡工艺美术学校泥塑,大学梦成了泡影。我彷徨、消沉,父亲作诗,以击鼓催发,并送我过江到了惠山脚下,从此我登艺术之峰有了始点:

求医路难,从艺有期莫等闲。  
坐井观天终是小,大江放眼快扬帆。

多年来,我把它作为一种动力,每念及此,总是浮现出第一次由苏北横渡



父亲像(雕塑) 吴为山

长江的壮阔之景,浪淘尽,滚滚东流。

一九八二年,父亲离休,带着壮志未酬的遗憾发出了“身虽病,心难老,范公志,何能丢?冀明天幸复,重游芳洲”的感慨。

那时,我已从艺校毕业,闲居家中,用竹笔蘸墨为父亲作一写生像。这幅画像至今仍保存完好,只是新闻纸已泛黄成褐色。从那气质上看,他心目中常有古贤人,常吟“抚孤松而盘桓”。紧附而下垂的嘴角中流露出“待从头,再附骥驱驰,意正道”(父亲词)的内心世界。不久,他感叹于“病马嘶槽”,顿生“壮心不已”,在地方上创办“腾飞补习学社”。“腾飞”在高考中年年报捷,父亲如沐春风,意气当年,作昂扬斗志的《腾飞补习学社之歌》:堰口虹桥,春光烂漫。鲲鹏腾飞,兴学施教。……喜见人才之丰蔚兮,如雨后之春潮。宏开学社,乐育群英,中华腾飞,端赖吾曹。

这期间,我们弟兄姐妹都各有其业,父母经济上没有负担,他本人多年来在政治上所受的不公正待遇、精神上所承受的压力都荡然无存。通过办学社,在晚年实现其价值,一吐扬眉之气。回首看,父亲的经历,某种意义上也反映了一代普通知识分子的命运。我是一九六二年出生的,正是三年自然灾害时期。据说母亲生我时,月子里唯一的营养仅是用几条小鱼煮了一锅汤。父母亲在我们每个子女身上都尽了很大力,如今我们弟兄姐妹中有工人、公务员、医生、大学教授,也有在体改中在岗的,在平凡的岗位上都兢兢业业地工作,这与母亲诚朴、勤劳的品性之“身教”,与父亲之情理交融的“诗教”不无关系,诗集中的“家教义方”一辑便是记载。

现在父母都老了,一九九八年十月母亲七十寿辰,父亲作:

同甘共苦五十春,风雨沉浮见淑贞。  
育女托儿来晚福,糟糠夫妇乐逢辰。

此情此意,化为境界。父亲七十二

岁了,但他依然天真,似乎理想的光环离他只一步之遥,他每日都在追逐,每日都获得新的希望。他来南京喜欢去秦淮河问古,也喜欢散步于早年驻足的校园,喜欢谈论在大学读书时教过他的教授:陈瘦竹、朱彤、诸祖耿、蒙圣瑞……他怀旧,常念起我的高祖高也东秀才、伯祖高二适先生,表伯赵继武教授,家族的文化渊源使他不经意露出了自信与自豪。尤其是高二适先生——一个文化大师在中国现当代的影响,也勾起他对早年受其蒙蔽的深深眷恋。“一高炳蔚荣书史,海邑同光颂楚星”。

而今,他把这种文化理想的实现深深寄托于第三代,这不仅因为老人们的共性,也是教育工作者的习惯思维与责任,在他数百首诗歌中,这部分内容闪烁着“人本”的爱光,是生命真实意义的颂歌。难怪他看到孙儿荣获“三好生”奖状后,当即挥毫:

手持奖状试公心,心有神灵不露容。  
看你膝前何寄语,诗书后裔胜蛟龙。

他教育的宗旨围绕“爱”:爱国、爱民、爱事业……核心是爱国。这是一个正直知识分子的心声。

父亲并不能算得上是诗人,但他的心中有诗意。他把对生活的理想、热情用诗表达出来了,而且十分真切。有些诗与当时的政治形势有关,并非纯艺术、纯文学的,但在“内容决定形式”的文艺创作原则指引下,一个普通的知识分子受影响、受左右是必然的,这正是其生活、心路轨迹的真实记录。他也写了大量的田园诗,古人笔下的归帆、炊烟、沙鸥、丘林在他的诗中被赋予了新意,这与那些有政治色彩的诗互为补充,是他精神自然、自在、自由的表露!

箫声,给人的感觉是悠远的,仿佛来自旷古,又似乎飘扬于未来无际的虚空。它的抑、扬、顿、挫、高、亢、低、沉,冥冥中,正像父亲和他的诗……

(原载《瘦箫诗稿》,作者为中国美术馆馆长、雕塑家)

# 具细表象与概略表象

■ 潘公凯

在上世纪八十年代,为了弄清楚中国传统绘画与西方传统绘画的内在区别,我认真地读了一些心理学的书,并对中国传统绘画与西方传统绘画(不是指西方现代主义绘画。西方现代主义绘画和中国传统绘画的部分理念很接近,却和西方传统绘画有很大的研究和对比,并发现了一些差别。我把这种差别概括为“具细表象”和“概略表象”之间的差别。“具细表象”和“概略表象”这两个词在前苏联的艺术心理学和阿恩海姆的格式塔心理学里没有,是我为了说明中国的问题自创的。这里有一个心理学上的专用名词叫“表象”,这个词我们现在用得非常多,大家望文生义都将其理解为“表面现象”,但这个词的原意并非表面现象,而是视觉心理过程中的一小段,是视觉印象后面的记忆残留的组合运动。所谓“视觉印象后面的残留”,例如:我们眼睛看到一个瓶子,然后闭上眼,大脑中就留下瓶子的印象,这叫“视觉后象”,是很短的一两秒钟。之后会留下一些记忆残留,是破碎不完整的。而后,多次的记忆残留互相补充,在大脑中形成的映象叫“表象”。从心理运作来看,表象在印象的后面,印象是短暂记忆,而表象则是记忆的记忆残留组合。表象在人的大脑中,在人的心理活动中可以持续较长的时间,而印象持续的时间很短。绘画活动在心理运作过程中的主要支撑就是表象运动。

我们所谓的西方传统绘画是指西方古典主义和学院派,这是最典型的西方传统绘画样式。从古典主义和学院派的绘画创作与教学的心理程序来看,老师和学生同时观察一个静物瓶子,然后大家闭上眼,如果老师问学生看到了什么,学生就凭他们的印象(视觉记忆),有的说是一个透明的瓶子,有的说是一个长颈的瓶子,有的说是有小把手的瓶子?这些说法就是残留留在学生大脑里的关于瓶子的“印象”。这些说出来的印象,都是直接的、不完

整的记忆残留,老师让学生再看几次瓶子,印象又增加了,就在脑中拼合成为“表象”。并且大多是很具体、很细致的一些小特征。每个人注意到瓶子的不同方面,这些不同方面合起来就是瓶子的外观给人的视觉映象,我将这些表象称为“具细表象”。具细表象的特点是:在人脑中存在的时间较短,是外观的特征,包括外光和环境色。西方古典主义的油画写生或者素描写生就是学生头脑中具细表象的运动。

西方学院派的写生需要在静物旁边摆一个画架,在一定光线的照射下,画家看一眼画一下。为什么呢?因为具细表象由很多的具体特点构成,不完整,而且在人脑中留下的时间很短,非常容易忘记,所以画家不得不看一眼,画一画,通过很多具细表象,把具细表象的各个点搬到画面上去。而这个“画——看——又画——又看”的过程就叫做具细表象的运作和表达的过程。这是西方传统绘画的学习方式、创作方式。正因为如此,西方传统绘画(古典主义和学院派)不仅是课堂学习离不开模特和静物,画架离不开观察静物的地方,每一幅画都要对着模特画,而且创作也离不开模特。例如:画三个农民在耕地,这个农民找一个模特摆一个姿势,然后仔细对比,每一条皱纹、每一个动作都非常准确地画出来,然后第二个模特再摆一个姿势拼上去,第三个模特又摆一个姿势拼上去。西方绘画的这种创作模式正是依据他大脑中具细表象的运作结果。

中国的绘画则不同,中国人作画时大脑中表象的运作方式是很概括、很简略的表象运作方式,我将其概括为“概略表象”运作方式。“概略表象”是在“具细表象”的基础上进行归纳、梳理、部分抽象化,形成对客体的理解,带有部分的理解性因素在内。“概略表象”的前提是要有较多“具细表象”的积累,否则,“概略表象”无法生成。“概略表象”的产生在时间上比“具细表象”要晚得多。比如说一个中

国画家在画瓶子的时候,他可能不会总盯着这个瓶子观察,可能是看一眼就走了,而按照他的记忆可能画不出这个瓶子来,所以他不画这个特定的瓶子,但是他会不同的场合去看类似的瓶子,然后把不同时间、不同场合对这类瓶子的记忆在大脑中进行理解、加工、合成、抽取,形成一种概略性的印象,这个概略性的印象把有些偶然因素给筛减掉了,然后把大概共同的理解画出来了,这就是中国画家脑子里的概略表象运作方式。因此,中国画家画出来的不是具细的特征或表面光影,而是对瓶子形状与结构的理解。这便是传统中国画与西方绘画的不同:中国画家画这个瓶子就是凭自己的理解默写,用线勾出瓶子的形状,这个形状的产生和幼儿画画非常接近(让小孩子画一个瓶子,他们马上就能画出来,他们画的这个瓶子肯定不是具细表象,不是特定的瓶子,而是大脑中所理解的瓶子)。也就是说小孩在企图把握一个对象并把对象画出来的时候,他的心理是概略表象的运作。我们中国画家要把对象表达出来的时候,所运用的也是概略表象的运作。中国画的“概略表象”运作方式集中体现在程式化地理解对象与表达对象,这与儿童头脑中的“概略表象”的差别就在于:儿童在表达对象时画出来的概略图形是他自己多次尝试创造出来的;而中国画传统中的程式是很多代人概括出来的,其中有反复的“学习——校正——再学习——再校正”的过程。所以,中国画传统中的程式看似很简单,但是实际却是经过数代人概括、总结、简化、抽象化的结果。例如:画竹子时的“介字形”“个字形”;画梅花时先画花瓣,中间点花蕊,怎么个画法,花瓣怎么画,花萼和花瓣之间什么关系?这些在《芥子园画传》里说得很清楚——这就是程式——不是一个画家想出来的,更不是一时想出来的,而是很多代画家“概略表象”呈现经验的总结。

(作者为艺术家、美术理论家)

## 兰堂偶记

# 闲堂的“闲”

■ 王文英

闲堂,大号官双华。

旧时的人在名字之外,有字有号,现在只有舞文弄墨的人还保留着这样的“风俗”。所以,一直写写画画的双华,名字之外,便有了“闲堂”之号。不过,他可不是开始就号“闲堂”的。早年,也就是说,他还相对年轻的时候,号四无斋主人、默斋、双清山馆主人、梅花屋主主人。

至于什么时候开始用闲堂之号,记不大清楚了。印象里打有了“闲堂”之号,他便有了“宅”的毛病。再后来,遇到相识的朋友总会不经意地问一句:双华在干什么?

这话还真真是问倒我了。细想一下,还真不知道他在家都干什么,只知道,他不会像我一样闲着的时候喝茶、读闲书、看大片,但会起早贪黑地看欧冠、NBA什么的。太阳在天上的时候,我都不在家,太阳下山了,我才回家。吃过晚饭,干千各各的事,还真没留意过他都在干什么。只知道他案头枕边书很多,诗文书画、古文字……很杂,也常见他进我的领地,站在书橱那儿,翻看工具书。顺便说明一下,重要的、大部头的工具书大多放在我身后的书橱里。家里二十来个书橱,分别立在五个地方,但至于怎么砌架,我没经过一点心,但这不妨碍满足我的需求。

闲堂闲“宅”家里,却让本来还算

宽敞的栖息地,空间变得越来越小,越来越让人堵心。乍来的人会以这家人不是刚搬来,就是正准备搬走。随地的书堆着,写过画过的宣纸像贴墙纸,贴满墙面还不够,柜子上,沙发,连睡人的床上也不放过。

想想我自己也读书,也写写画画,也有随便乱贴乱放的可能,只好画他,因为有人抢先有了这些毛病,作为同一个集体的人,只能收敛自己,谁让人家闲“宅”在家里呢。

坐在电脑前,往前捣捣日子,在闲堂还号默斋的时候,他的确不是一个“宅人”。每天风风火火地过活,那节奏快得让人喘不过气来,展览、比赛、会朋友,就像走马灯。一会儿草书,一会儿隶书,一会儿魏碑,一会儿篆书,一会儿行书,对联、斗方、条幅、小品……简牍、碑版,豪放的、内敛的,雄壮的、典雅的……换着样来,让人眼花缭乱,常有跟不上趟儿的担心,但也只能心下埋怨自己的父母,怎么就没把女儿的身子骨生得硬朗些,更是奇怪他怎么就不知道个累呢。

那个时候,在他的眼里,除了他那点写写画画的事,就是满世界地淘换书,同一个内容,只要不是同一家出版社,都不耽误他把它们请回家,有点钱,全用在这儿了。曾经沮丧地以为,他这辈子,无药可救,就这样了。

他却突然有一天号闲堂了,外面

是风是雨,突然也和他没有多大关系了。闲堂“宅”的时候越来越多,笔下的风景越来越波澜不惊。

开始有人说,从闲堂的作品中体味到了一种清凉,一份出世的宁静。我的老领导,研究美学的金开诚先生也曾看走眼,误以为闲堂的作品是出自红尘外的佛家弟子。

“宅”在家写写画画的闲堂,能拨动神经的,怕是只有他的学生了。上课下课,对他而言,没什么区别,只要有人问,他就不吝赐教。不管是黑天还是白天,也不管这时候是在干啥,他指定会停下手里的活计,去回复学生的问题。更让人不懂的是,他弃方便的语音留言不用,非要一个字一个字敲在手机上,好像只有这样他才踏实,也一定要写好范字,拍照发过去。手机在他来说,只有这功能最重要,因为出门时,他很少怀揣手机,就是“宅”着,也常静音。

“宅”着的闲堂,也有出门的时候。淘换书和文玩的癖好还在,也常会“寻花问柳”,看看山、看看水,应景写写诗、填填词。

寻到残荷横卧处,数枝折取入梅瓶。明明活在烟尘里,却像跳出三界外,不在五行中,这怕也是只能这样了。都说江山易改、本性难移,只好随他去吧。

(作者为书画家)

## 艺术书架

# 不贩卖八卦 不节外生枝

■ 万君超

一个作者如果将自己的文章集结成书,剔除某些众所周知的功利因素之外,文章无论长短,起码应该要有一些与他人不同或少有人提及的事实、观点与思考等内容,即“必有详人之所略,异人之所同,重人之所轻,而忽人之所谨”。否则,人云亦云,道听途说,东抄西摘,拼凑成书,与兔园册子何异也?清代学者李兆洛在《快雨堂题跋》序

中有云:“凡书之醇疵,类因乎其人”之学间有深浅、性情有厚薄而分。”虽是论书法之法,其实文章之事亦同此理。

本书中的二十余篇文字大致为三辑,上辑《古画今看》,中辑《艺林掌故》,下辑《旧文校释》。其中除了少数几篇文章与近世艺林较少有关涉外,其他则或多或少都与近世艺林的人与事有关。本书其实贯穿有一个中心主题,即近人或今人对古代

书画的鉴赏和鉴藏,以及那些鲜为人知的掌故轶事。另外还有一个副主题隐约穿插其间,即某些著名书画家、鉴藏家的私生活、交际圈子、思想往事等内容,将有限的文献碎片还原为历史场景之一隅。我试想告诉读者:那些植根于世,如雷贯耳的“大人物”,他们绝不是所谓的不食人间烟火

的“圣人”,而是同我们绝大多数人一样有着七情六欲的饮食男女。但我绝无唐突或冒犯前辈之意,只是想尽最大可能地“旨在如实,为史留真”而已。我绝不无中生有,炫奇立异,以自欺而又欺人;也不“贩卖”名人隐私或八卦,这是我多年来在写作时始终

恪守的一个底线。有些隐私或真相,极具颠覆性、摧毁性和杀伤力,它们或许终有一天会大白于天下,但也许永远都不会有公开披露的那一天。

近几年来文史、艺林掌故书,在市场上是一个热门品种,且有相当的读者群体。但如何做到严谨性、真实性与可读性、趣味性之间的拿捏,确实是一个不小的难题。我们都不是那些往事与掌故的当事人或见证者,所以只有尽最大可能在史料的面相与取舍,个人的学识和素养等方面去予以弥补。历史学家孟森先生在《董小宛考》一文中

说,凭空结撰可也。倒乱史事,殊伤道德。即或比附史事,加以色泽,或并穿插其间,世间亦自有此一体。然不应将无作有,以流言掩事实,止可以其事本属离奇,而用文笔加甚之;不得节外生枝,纯用指鹿为马方法,对历史上肆无忌惮,毁记载之信用。事关公德,不得不辨也。”凡是真正有良知的写作者和研究者,皆不可对历史事实与真相肆意妄为,随心所欲。文章是千秋之事,学术乃天下公器,任何人都不可御侮褻渎。

(本文节选自《近世艺林掌故》后记,题为编者所加)



《近世艺林掌故》  
万君超著  
浙江人民美术出版社  
2017年4月版