

松竹皆是寒之友——经亨颐致方介堪

上虞经亨颐先生，一位非常著名而又成功的教育家。他似乎天生是校长的料，担任过好几所名校的校长，其中以浙江一师和春晖中学的影响最大，皆是因他而成名，有此二校，亦可青史流芳矣。春晖中学就是经先生离开浙江一师后，回老家上虞所创办，在他的个人魅力感召下，一所中学云集了众多学者名师，精心打造成享有“北南开，南春晖”的全国名校。而浙江省立第一师范学校，虽然历任校长十多位，在经亨颐之前有着著名的沈钧儒，之后有不太著名的姜伯韩，但要说浙江一师最让人铭记并传诵的辉煌时期，那还是经亨颐执掌校政的那十来年。

浙江一师与经亨颐先生的关系几乎是合二为一的，提起经亨颐，就不能不提浙江一师，而说到浙一师，也不能不说浙江。不过就经亨颐到浙江一师来任职，其实倒是一个误打误撞的偶然：清末时，科举废除后纷纷兴起办新式学堂之风，浙江在杭州贡院的旧址上也创办了一所名谓浙江两级师范学堂。所谓“两级”即分“优级”和“初级”，前者为高等师范，毕业后可任中学教师，后者是初级师范，主要是培养小学师资。但由于大家都没经验，新式学堂开办后，校监和教务长不知换了多少茬，但总也不得法。无奈之下，想到了一批浙籍留日学生。于是就委托在日本的绍兴同乡会从留学生中推荐一位来当浙江两师的教务长，那时像鲁迅、许寿裳、钱钧夫、经亨颐等均在日本留学，同乡会召集开这个推荐会，这几人都不想回国，故也就不去参加这个会，唯有经亨颐不明就里，楞头楞脑地去了会，结果被一致决定举荐回国任浙江两级师范学堂的教务长，于是他只只得申请休学一年，即回国就任了，那时是一九〇八年元月，一年后经亨颐返回日本继续留学深造，等到辛亥革命后他再度回到浙江两师时，就顺理成章地当上了校长，至二〇一三年，学校更名为浙江省立第一师范学校。

所以說，浙江一师这所学校与留日学生有着非常深厚的关系，前期如许寿裳、钱钧夫、朱希祖、鲁迅等，自日本回国后都在该校任过教，校长沈钧儒也是留日海归。经亨颐主政时期，除了原先就在的夏丐尊、先后又请来的李叔同、费龙丁、李次九、陈望道、刘大白、单不庵等，几乎都是清一色的“留日派”，当然也有如姜丹书、朱自清等一些并非留日的名师。而看了这样一份教师名单，你可以想象浙江一师的师资实力是多么的强大。而作为一校之长的经亨颐，他推行“与时俱进”的办学方针以及人格教育的理念，对师生皆有很深的影响，也难怪一师能培养出如刘质平、丰子恺、潘天寿、柔石、曹聚仁、魏金枝等一大批优秀的学生。不过经校长倡导新文化、大胆改革教育的风格，总是遭到了一批守旧势力的排挤而嫉恨。后来由于五四新文化运动的发展，新思潮的蓬勃兴起，浙江一师于一九二〇年又爆发了一场轰动全国的“一师学潮”，其焦点就是学生为了挽留辞职的校长经亨颐所致。虽几经周折而暂停，但浙江一师已元气大伤，随着经校长的离去，再转制合并等，至一九二三年浙江一师则不复存在矣。

辉煌的浙江一师之后，经亨颐先生在家乡巨富陈春澜的支持下办起了春晖中学，又开创了一段新的辉煌。具体的故事不再细述，我想这主要与经先生新颖独特的办学思想和宽容民主的管理风格有关，除此应还有一点，就是经亨颐自身有着较高人文素养的个人魅力。许多人也许不知，经亨颐在日本留学的专业是数学和物理，是一个标准的“理科男”。但他的个人兴趣却是诗书画印，而且有着相当不俗的水准。从一些回忆文章来看，经亨颐似也没有拜过什么名师，只是说他髫龄时即嗜书法篆刻。他的书法学朴茂多姿的《寰宝子碑》，但以隶书的笔法作

传承经典，不易！

能形成个人印风，难！

气息统一且形式多变则更难！

传承与印风好理解，而气息究竟怎么理解呢？

我以为气息是由印面中单个或多个区别于他人的细节特征所汇聚而成，且能让观者感知到的信息特质，是创作者提供给观者的个人篆刻语言特征的信息量汇总。汇聚成一种视觉磁场，作品完成后，这种磁场会浸染在作品中产生一种视觉能量。使得气息不仅能让观者从表相感知作品中渗发出的个性气质特征，同时也能用心来感悟到。

气息所包含的艺术思想高度、广度、深度以及技法高度等个性化的信息量越多，作品能让人感知与感悟的点与面则更多。不同的个性细节又可组成千变的印面形式，观者可通过各印式中的一个或几个信息特征来感受到你个人气息特质的存在。

个人印风则是创作者拥有区别他人且有个性化的单一形式表相，形式特征越强烈越易被观者感知与认可。以往我们的前贤就是通过确立自己的印风而成为大师宗师，这些成功案例造成了现诸多想创新立派之篆刻创作者皆效仿之。

在当今篆刻盛行传承传统为主流的大趋势下，能成就个人篆刻印风已是很高艺术境界。不过，个人印风的单一化也必将造成感知点的局限，一旦形成了个人印风，很少有人敢再弃之新创，为什么呢？因为弃之新创，观者就有可能不再认可。

我在与学生探讨关于篆刻传承、印风与气息的问题时，有学生就言“风格是死的”。我很赞同此言，我个人认为气息是活的，篆刻创作如能做到形式多变且艺术气息相对统一，那可能是更高的境界。

几十年的学艺感悟到，没有发展的传承只是复制，能形成自我印风已是难事，统一气息且形式千变要比形成单一印风更难。正因其难，许多人不理解更不愿去努力追求。而我却要放弃主流理念去追求这境界，为什么？因为我不希望自己去复制前人，也不想让自己的篆刻形式固化单一，或自我再复制，我只想让作品中的气息包融更多的信息特征及更多的组合，形成印式千变。形式虽多变，但观者却能从作品中的某些信息特征点来感知我。

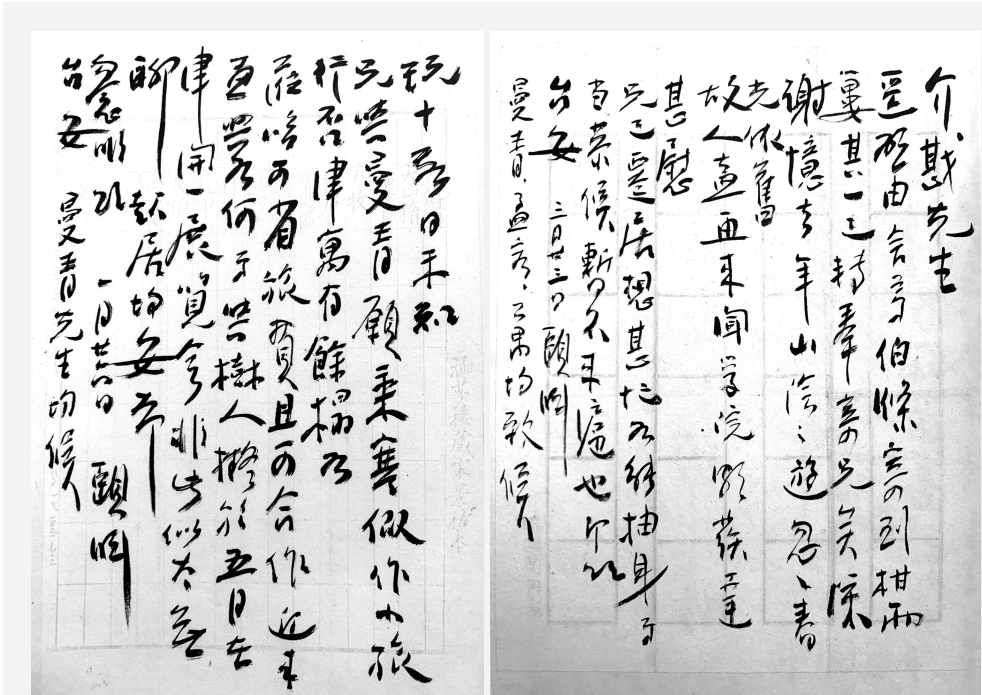
然我的创作理念使我的作品能被一眼认出，但同时却又被众多同道们认为“夏宇篆刻没有风格”。

这是何缘故？

印风是壳，气息为魂。

我想这可能是我的气息在作怪吧！

传承、印风、气息



介堪先生：

久不通问，深念。弟以津较沪为安，故暂不言归。惟不获亲近左右引以为恨耳。前阅读及北平何处出版关于封泥及其他刻石有用书籍，希示我。旧历春正拟往北平游玩十数日，未知兄与曼青愿乘寒假作小旅行否？津寓有余榻，如莅临可省旅费且可合作，近来画兴如何？弟与树人拟于五日在津开一展览会，非此似太无聊。起居均安，希勿念顺颂台安

一月廿六日 渊頤
曼青先生均候

此两札经亨颐先生皆以行草书挥就，比较随意。其一出落款为“三月廿三日”，也许在前。因为信中有“忆去年山阴之游，忽忽春光依旧”句，查《渊頤诗集》，其中有一组诗，诗前题记曰：“十八年四月，与树人、香凝、若文、介堪、伯涤、曾咏发上海、三宿白马湖。登兰苕，渡曹江，舟寓游东湖、武陵、兰亭、柯岩、鉴湖，往来山阴道上，乐享湖山清福。介堪作印，树人写生，余为之题。”如此看来，山阴之游是一九二九年，那么此信应写于一九三〇年三月。文人相聚一起，得湖山之胜，以诗自娱，必然有说不完的乐趣，难以忘怀。“学院频发达”乃指方介堪等人任教的新华艺专，该校一九二六年年底成立时，初定名为新华艺术学院，后才更名为新华艺术专科学校。读此信开首，实为“舍弟伯涤寄到柑两簍”而写，“伯涤”即经亨颐的堂弟经亨沐，字伯涤。据查此君也通书画，精篆刻，与褚德彝等均有往还。现存 的何香凝《墨梅图》就有“伯涤先生法正”之上款，去年山阴之游伯涤也在其中，故今年带柑一簍也不忘转赠方介堪，可见他们之间的关系都非常亲近熟稔。

其二落款为“一月廿六日”，此当为一九三一年。因据《渊頤诗集》所记，经亨颐一九三一年正是在天津，且与陈树人合作了多幅松篁、梅竹、水仙等国画作品，经亨颐不擅鸟虫，往往由“树人补之”。多有合作可能即为天津办一展览所画。这一年六月，经先生又“与树人由津抵粤清游”了。两信中分别提及的“曼青、孟容、公禺”，即书画家郑曼青和马孟容、马公愚昆仲，他们其时皆在新华艺专任职，应也是寒之友社的成员。经先生还盛邀介堪与曼青，最好能利用寒假北上作一次小旅行，反正“津寓有余榻”可栖，不必另花旅馆费用也。

经亨颐与方介堪，年龄相差二十四岁，整整一个辈分有余，而且经先生是民国著名的教育家，那时的方介堪才三十岁未满，刚出道不久，但两人的关系却十分投缘。他俩虽都擅长治印，然风格和状态却截然不同。方介堪相当于职业印家，风格工稳婀娜；而经亨颐刻印则线条古拙，章法天然，不作过多的修饰，彰显钝刀下的率性。另外经亨颐治印还独擅边款，篆隶真行无所不能，并还以《寰宝子碑》的行楷笔意作款，奇崛朴拙，别具风采。方介堪虽也为经先生刻印，但经亨颐的书画作品中，所用之印基本全是自己所刻。因为他的书画作品，皆以写意为主，介堪一路的印则很难配上。

虽然经亨颐的诗书画印“四绝”，都属“玩票”的性质，然造詣之深、分寸之高，还真像是少有人能企及。环视近代文坛，以一个著名校长之身份，却是像他这样的诗书画印全才，恐难寻第二人也，这是给学生树立素质教育的最好典范。和许多文人书画家一样，经先生也有对自我诸项艺术的排行，他曾说“吾治印第一，画第二，书与诗文又其次也”，相比之齐白石、邓散木，经亨颐的这个排序则很规矩实在，到底是一生从事教育的，不会太虚。

海派书家捭谭（三十一）——潘天寿

作为中国二十世纪的国画大师，潘天寿的名字几乎是无人不晓。可是作为海派书法家的身份还是需要交代一下。潘天寿(1897—1971)，字大颐，自署阿寿、寿者。现代画家、教育家。浙江宁海人。1915年考入浙江省立第一师范学校，受教于经亨颐、李叔同等人。1923年春，潘天寿任教于上海民国女子工校。这期间，潘天寿在上海结识王一亭、黄宾虹等著名画家，经他们介绍，潘天寿兼任了上海美专中国画系国画习作课和理论课教师。潘天寿在造访吴昌硕时，八十高龄的吴昌硕和年仅弱冠的潘天寿结下了忘年之交。吴昌硕赠书潘天寿“天惊地怪见落笔，巷语街谈总入诗”诗句。结识吴昌硕潘天寿的画风向吴昌硕接近，由原先的恣肆挥洒向深邃蕴藉发展。潘天寿的艺术成就，被誉为继吴昌硕、齐白石之后中国花鸟画的又一高峰。1928年杭州国立艺术专科学校创办，潘天寿应邀任中国画系主任教授，定居杭州，但仍兼任上海美术专科学校、新华艺术专科学校教授，经常往返与沪杭之间。1923年至1927年，潘天寿寓沪近五年时间。就潘天寿的艺术生涯而言，第一个历史时期的活动舞台在浙江，那么第二个舞台就是在上海。

1910年春天，潘天寿进入县城的正学小学读书，开始接受西式学校教育。学校所设的课程中有图画课，自此他便可以名正言顺地发展他的兴趣爱好了。潘天寿的书法有三个重要的转折点。潘天寿7岁入私塾，酷爱写字，初习描红格，每日午间一张，从不间断。在宁海县城国民小学读书期间，他经常光顾纸店，买些便宜的土纸，同时也翻翻在那里出售的字帖和画谱。“扫叶山房”石印的墨底白字的字帖十分让他动心，他买了《瘳铭铭》和《玄秘塔》，朝夕临摹，爱不释手。这是他接触书法艺术的开端。第二个重要的节点是1915年，潘天寿进入浙江第一师范。浙江一师是五四新文化运动的一个中坚，聚集这经亨颐、李叔同

7月下旬，笔者和嘉定博物馆人员一行前往乐善堂探望顾振乐先生。顾老是嘉定人，每次家乡来人他都特别的热情和善，拉拉家常，叙叙往事，聊聊新闻，尤其是对家乡发展变化的关注。有时家乡的人请他题个词写个匾，他也很乐意而且义务书写。因此，家乡人对他也非常敬重感恩，或许这就是人们常说的“故乡情结”吧！

顾老今年已是105岁高龄的老寿星了，精神矍铄，记忆清晰准确。我们在聊到长寿之道时，顾老微笑说，他就两个字：宽容。在与顾老畅谈一个多小时里，也让我们深深感受到“宽容”二字已成为顾老生活的状态、人生的心态。

顾老曾经历过三桩事：一是在上海书法家协会成立时，推荐首届理事的事；二是中国书法家协会成立时，推荐上海首批中书协会会员事；三是西泠印社推荐入会事。他见到了一些有趣的现象，但是，他都以“宽容”之心成全了别人，面对那些“有趣之人”、“有趣之事”他仅仅是一笑而过之，心安谦让，自然快乐。顾老在早年就师从童星录、瞿树宣二先生学习书画，后投入张石园门下，入室专攻“虞山画派”，与此同时，交游于邓散木、胡问遂、方去疾诸先生，可以说他在长期的艺术陶冶中，形成了自己做人做事做艺术的风格。所以，有评论家这样写道：字如其人，画如人生，观赏顾老之作品，能够让我们欣赏到他的人生、他的人格。

“宽容”说起来容易，做起来就难了。中国的汉字是十分有意思的，从“宽容”二字的结构看，我们就能够感悟到“宽容”的寓意。“宽容”二字都有一个宝盖头，寓意着它的珍贵，而“宽”字的宝盖头下面是由草字头和一个见字组合的，它寓意想“宽”，须透过杂草，或者与杂草并存；而“容”字的宝盖头下面是两个人和一个口字组合的，它寓意在两个人或者两个人以上的空间里，人人都可能讲话，当然，讲话就难免有“公”“婆”之争，各说其理。“容”字就是告诉在各说其理的情况下，还必须求同存异，这就是汉字的奇妙之处。由此，说宽容别人，其实就是在宽容自己，多一点对他人的宽容，就是给自己多了一点心灵空间，有了空间就给自己留出了时间，去静心学习，去安于修德。

这里，也让笔者想到了110岁的著名画家晏济元老先生。记得在1998年9月时，晏老在上海美术馆举办个展，笔者作为保障人员，有幸与晏老数日的交往。从就餐，外出参观、展览过程他都给笔者留下了深刻印象，他也是一位宽容随和，始终怀揣着一颗平常之心的人。他曾与郭沫若、张大千、于右任、张善孖、谢无量、何香凝等都有数年交情，而且，朱德委员长在观看他的画展时评价“海外有个张大千，国内有个晏济元”。然而，晏老并不以此自傲，却甘于平淡，不去炒作，也不去拉大旗作虎皮，清心寡欲，他常言“我的荣辱悲欢，尽在书画之中”。

“宽容”是与谦虚、真诚、坦然联系在一起的，因而，老子说：“德可以延年。”孔子说：“大德必得其寿。”当然，“宽容”不是放纵，也不是姑息与退让，更不是忍气吞声，惹不起躲得起，“宽容”是有度的，“宽容”也是讲原则的。



篆刻：宽容者寿

作者：夏宇

宽容者寿

(上接第3版)在今天的展厅中，我们可以看到一些三十年前的作品，这些作品让我们看到书法空间与线条的节奏变化的无限可能。但是，现代书法自产生之日起，便一直伴随着争议，就在几天前，《人民日报》刊登了一篇评论文章——张瑞田先生写的《警惕“无意义文本”书写》。这篇文章对现代书法、当代书法中存在的主要争议双方观点进行了概括：一部分人认为，书法写什么不重要，关键是怎么写，书法艺术应该具有独立的审美价值，应该具备与文本没有关系的视觉审美价值。另一部分人认为，现代、当代书法虽然重视视觉呈现，却无视书法的创作规律，所以无论是对字形的夸张，还是对墨色的处理等手段，其实都是形而下的对书法创作的矮化和贬低。无论如何，有一点必须承认，现代书法所表现出来的探索和创新精神，必须值得钦佩和肯定。

在这里谈到争议双方的观点，关注的重心其实并非争议的内容，而是促使大家思考，为何中国现代书法出现三十年，关于它的争议没有停止过？为何今天看展厅中30年前的作品，依然觉得新鲜而没有过时，这种现象是否合理？其实，问题是有有的，它直接反映出中国现代书法审美和评价体系的理论缺失，没有梳理，没有标准，是导致争论和混乱存在的根源。以至于我们今天回望书法传统，回望20世纪90年代的现代书法才发现，中国书法的现代化进程是相当滞后和缓慢的，所以，今天研讨会的一个重要意义，便是提示书法理论工作者尽快地构建和完善现代书法的审美和评价理论体系。

第二，书法需要有技术的支撑，但最终的目的则是“由技入道”。但是，今天书坛的生态环境却并不乐观，前面苏金成老师谈到，中国书法从业者对书法的认识停留在工艺层面，事实也确实如此。改革开放四十年来，各级书法家协会以及各种书法展事对书法的繁荣起到了巨大的推动作用，但是，也带来了巨大的副作用，书法从业者“技术至上”“重技轻道”的问题，大家有目共睹，因此，某种意义上，当下是书坛最为繁荣的时代，但却也是最没有“希望”的时代。所以，今天的展览和研讨也给书法工作者一种启示，书法的线条不是孤立的，作为艺术是有思想、有灵魂、有温度的，我们究竟是要做书法家还是书法匠。我在学校未毕业时有一次展览，我以“明清调”写了一副草书作品，当时有一位香港过来的老师问我：‘你这件作品有何意义、想要表达什么意思？’我当时对这个问题是不屑的，但今天，我把这个问题送给大家。

书论讲：“古不乖时，今不同弊”，在提倡中国传统文化全面复兴以及“一带一路”倡议下中外文化交流不断加强的时代大背景下，中国书法的发展绝对不是对用笔、构字、章法等传统古典元素的固守，而更需要为线条、空间注入笔墨精神、水墨意境等精神层面的表达，确实，今天的书法已经不是写什么的问题，而是怎么写，怎样让笔下的线条有生命、有温度，这是今天的书法从业者需要思考的问题。