



书屋小记

邵琦
著





书屋小记

邵琦
著



浙江大学出版社
ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP)数据

书屋小记 / 邵琦著. — 杭州: 浙江大学出版社,
2013.10

ISBN 978-7-308-11841-5

I. ①书… II. ①邵… III. ①美学—研究

IV. ①B83

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 171051 号

书屋小记

邵琦著

策划编辑 殷尧

责任编辑 余健波

装帧设计 殷尧

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 杭州中大图文设计有限公司

印 刷 杭州丰源印刷有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/32

印 张 7

字 数 80 千

版 印 次 2013 年 10 月第 1 版 2013 年 10 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-11841-5

印 数 1—4000

定 价 15.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部联系方式: 0571-88925591; <http://zjdxcbcs.tmall.com>

目录

1-220 正文

一

比较,寻找的是异同。

批评,分辨的是优劣。

二

撰写绘画史,最需要的是历史标准,而现在最缺的也是历史标准。

三

标准的失落,在当今是不争的事实。不过,这一事实却是被遮蔽的、潜在的。在艺术,是用新旧来遮蔽的。

这种僭越状态,给人造成一种错觉:现今的标准便是新旧。

当然,这种现象不仅仅在艺术中,在社会的其他领域中,也同样存在着。

四

创新,或许是艺术的本性之一,是艺术的要求,但不是艺术的标准。艺术的标准是优劣。

虽然,这已近于老生常谈,却依旧是需要明确的基本前提。因为,把“创新”作为标准来检视艺术,用“新旧”来替代“优劣”,正是当下的现实。

新旧的比较,尽管也可以空间地进行,但时间的不可逆,从根本上否决了空间比较的客观性,并使得这种比较成为一种虚幻,一种假象。

五

维新是求的表象背后,是崇洋,而崇洋在绘画上的表现便是:拿来西洋的标准。

西洋的标准能够大行其道,又不是绘画本身能做到的。其背后的社会尤其是政治上的崇拜,才是根本。绘画只是满足了这种需求而已。

六

“当代压力”，其实是现代压力。这种“现代”实际上主要不是来自艺术，而是社会或政治的。这就是为什么有“当代压力”的画家多半具有更强的政治感——权欲。

因此，当代压力，根本上是非艺术性质的。

七

画，是什么？

这是一个关于绘画本体的问题；也是一个被刻意回避的问题。

当下，回答关于画的本体问题，固然十分紧要，但更值得追问的是：为什么会刻意回避？

八

画，淘汰了实用功能，剩下的便是审美——画

本身的东西。就像一个人，撤去了所有的角色之后，才是他本身。

九

顾恺之《洛神赋图卷》大抵是第一件纯艺术作品。因其没有宣教之功，故唯有审美之用。

一〇

不具人伦功能的作品，足具审美价值。

一一

中国画宏大叙事作品，早有《历代帝王图》、《清明上河图》，近有《康熙南巡图》等，虽然数量不多却也传承有序。只是这种宏大叙事作品在中国古代并没有被视为艺术巨构。至于现今人们的珍奉有加，或是所持的品评标准已在中国画本体之外？

一二

以知名度或者知晓度作为标准,也是一种遮蔽。在媒体时代,这种现象的合理性不难见到。不仅演艺界如此,体育界也如此,更要命的是学术界也不可幸免。影响因子、引用率,不仅是中文社会科学引文索引(CSSCI)的重要指标,同样也是衡量学术价值的指标。学术娱乐化,此即为样本。细究之下,其根由有二:一是媚洋,一是科学崇拜。当然一旦形成,更有利益、权力介入其中。

社会科学,包括艺术、文化在内,是否可以像科学那样用“引用率”来检验?这本身就反映出科学崇拜或科学迷信。“引用率”必须针对同一对象才具有意义,且其学理逻辑必是相联的才有价值。以科学来弄艺术,艺术必死;反之,以艺术来弄科学,科学亦必死。

然,更深一层,CSSCI之所以具有权威性,也在

于社会学科的标准失落,于是量化、数据,便以貌似公正的面目登台了。

一三

有论经济的文章,题为“为什么中国未能产生资本主义?”这种发问方式本身就极其无聊。为什么中国要产生资本主义?就像问欧洲为什么没有井田制?英国人为什么不讲汉语?莫名其妙!

费尔南·布罗代尔(Fernand Braudel)曾说,资本主义是欧洲特殊的历史和制度环境的产物,并不是每一种文明都是可以自发形成的。并且以中国为例论证。

中国在春秋时期商品经济就已经十分发达,宋代纸币的发行也让欧洲人感叹不已。“为什么中国没有产生资本主义”,这种话乍听起来掷地有声,其实与以下说法是等值的:中国在几千年前也有小

麦,中国人也懂得用火,为什么中国人不吃面包?

商品经济与资本主义之间有着怎样的必然联系?是不是小麦所做的食品必然是面包?

一四

二十世纪初,相当数量的留学人员去了法国、日本,或者欧洲的其他国家,这些人中的大多数对中国美术的修养都是极为有限的,因此,对西方艺术的技法与观念的学习与接收便了无障碍。亦即他们主要的艺术(美术)观念是西方的。这一点虽是常识,却总为今天的人们所忽视,似乎拥有西方的观念是天经地义的、必须的,也是应该的,且是先进的。

在这观念中最重要的是:艺术对社会的干预。这个要求在更早的时候其实已经被明确提出,但全面落实却是在这些留学生中。

中国绘画自宋以来,便步入了私人化境地。这与二十世纪初期提出的绘画大众化,有着显而易见的区别。尽管宋之前的绘画也主要是大众化的,但中国画的传统却是在宋代臻善的。换言之,中国画千余年的历史是以私人化为指向的。二十世纪的向大众化的回拨,就不是是不是可以、是不是应该的问题,而是如何的问题。但恰在这个问题,不是有效地面向历史进行思考与借鉴,而是直接挪用了西方的观念。

从历史角度来看,二十世纪绘画的根本特点,便是通过留学生的回国完成了绘画公众化的搬用。因而,二十世纪中国绘画的特点也就是绘画的公众化。

一五

据,汉译“个人”即 individual 作为一个观念的

出现,有三个明显的阶段。

一八九五年前,往往根据上下文将 individual 译为“人人”或“人”。尽管自唐宋以来在口语中就已经有了“个人”一词,但没有用作 individual 的对译。宋时“个人”的所指是“我本人”,这一用法至今延用;而在诗词中“个人”则指“我所爱的那个人”。没有政治社会学上“组成社会基本单元”的意义,且这个含义上的“个人”一词,据统计在一八九九年前的政治、社会思想词汇中,找不到“个人”,一九〇〇年才开始出现。一九〇二年,梁启超把 individual 与“个人”关联对译,把“个人”定义为私领域之外的一个人(拥有权利这一公德载体),并在下面注了 individual 原文。

同样考察艺术、文化中“个人”的概念也是有意义的。个人的观念的出现,并在新文化运动中大众化、普及化。其实新文化运动的根本,不单不仅仅

是文学的,也不限在艺术范畴,而是社会、思想、政治之上,并能涵盖这些领域的文化。于是,文化与政治混为一谈,社会与国家不分,所谓公共领域中的诸多问题与私人领域纠杂了。因此,政治家、艺术家以至于各色“个人”都陷入了“目的地不明”——如果说没意识到,那么不免尴尬;如果是意识到了,那么,就处于无奈的困境。不知道针对什么,也不知道要用什么方法途径,甚至不清楚自己在表达什么,为谁表达……于是,在这种无知便无畏中,都成了脊梁——承担,只为承担而承担,不管承担的是什么,承担了什么。

新文化运动以来,中国知识阶层中的这种“盲目”,在原先的民族、救亡,渐变为现在的民主、图钱。

——以民主为旗号圈钱谋利,是当代文化艺术领域中最冠冕堂皇的理由。

一六

梁漱溟在参观陶行知创办于南京北郊的晓庄学院后极为赞许,并有感叹:“我们啊!无能力又不平民化,不能做事又要享受贵族生活。——社会的通病,是学校制度给予社会的病痛。”一九二八年言辞,在今天读来依旧振聋发聩。

一七

梁漱溟在《中国文化要义》中说:“伦理本位者,关系本位也。”所谓“关系本位”,指的是超越彼此之后的另一种存在。

这种“关系本位”是“大学”研究的对象。春秋战国的诸子百家,所要揭橥的正是“关系”这一客观的存在,并且,通过对关系的梳理,界定人之为人,我之为我。

对一方的界定,在根本上也完成了对另一方的

界定。

一八

文,说文解字解为“错画也”。也就是“𠄎”。这种纹可在古陶上见到。在青铜之前,古陶,是神妙的人工物,应该是献给神灵的,或者是象征神灵的。

既然是献给神灵的,当然不能随随便便,于是就有了一整套的规则。这规则规范着人;受此规则的人,便能从凡间化出来了。

从文化育,是一个过程。

说有文化的人,也就是说被文化育过了的人。

一九

读书人叫书生,有文化的才是文人。

文人是读书的,书生却未必能做文章。

所以,读书是一生的事;文章是千古的事。

二〇

文化,是一个动词。

通过被归入“文”的那些事物来“化”人。感化、教化、化育。——一如蛹之化蝶。

二一

中国文化,坐落在关系上,是人与自然、人与人的关系。

关系,不是具体的,不是人,亦不是自然,而是人与自然之间的那个东西;关系,亦不是虚无的,既是人,亦是自然相关联的那个东西。

故,关系既不是实有,亦不是虚无,而文化便在这有无之间呈现。

二二

误读和确解是相对的。