

百年前，普契尼因病辞世(1924年11月29日，享年66岁)。多年后，人们才意识到，这不仅意味着他个人生命的终止，而且也标志着享誉世界的“意大利经典歌剧传统”的结束——自普契尼逝世至今，意大利不仅没有再为世界贡献任何一位真正具有感召力的歌剧作曲家，甚至没有任何一部意大利歌剧能够进入常演保留剧目库。于是，普契尼就成了意大利歌剧传统延续三百余年的光荣终结。

当然，普契尼之后，意大利歌剧仍在继续——但不论是偏于保守风格的皮泽蒂(Ildebrando Pizzetti, 1880—1968)和马利皮耶罗(Gian Malipiero, 1882—1973)，或是偏于“先锋”技法的达拉皮科拉(Luigi Dallapiccola, 1904—1975)和诺诺(Luigi Nono, 1924—1990)，他们的歌剧上演率都不高，仅在专业圈内为人知晓，无法与普契尼相提并论。说起来，普契尼之后意大利歌剧创作影响力的“断崖式下降”，可谓是意大利音乐人心中一个难解的“痛”。

普契尼的创作生涯在时间顺序上刚好接续威尔第(1813—1901)。萧伯纳(在其作为伟大戏剧家成名之前，曾是伦敦著名的乐评人)很早就看好普契尼，说他是威尔第的直接继承者。冥冥中，普契尼与威尔第之间似有神秘联系：普契尼18岁那年，为节省开支，他从家乡卢卡城步行近三十公里去比萨城，观看当时尚属“新鲜出炉”的威尔第歌剧《阿依达》(1871)——正是这次爆炸般的观剧体验让他发誓要成为歌剧作曲家；普契尼的成名作《曼依·莱斯科》(他的第三部歌剧)于1893年2月1日在都灵成功首演，约一周后的2月9日，近八十岁高龄的威尔第推出自己最后一部(第26部)歌剧《法尔斯塔夫》(基于莎翁戏剧的意大利喜歌剧杰作)在米兰隆重首演——两人的“接力棒交接”几近完美，让人觉得此乃天意。

可以说，威尔第之于普契尼，类似瓦格纳之



1984年11月的某一天，我偶然走进上海历史博物馆，参观华笃安先生捐赠的明清篆刻作品展。那是有生以来第一次接触篆刻，懵懂无知的我震惊了。那种猝不及防的，就像诗中所写的，“北方有佳人，绝世而独立。一顾倾人城，再顾倾人国。宁不知倾城与倾国，佳人难再得。”那个美丽的展就此成了我心中的姑射山，从未被超越。那天是和同学文捷一起去的，文捷的父亲杨秉烈先生知道后，鼓励我们学习篆刻，并赠送了我一把自制刻刀和几方青田印石，盖了他刻的几方印花，我就依样画葫芦开始了终日弄石的篆刻之路，文捷后来偏好收藏，而对于篆刻艺术和印石的喜爱和我一样终身不辍。从那天到今天，恰好是四十年。

贾樟柯导演在某档节目中说起他少年时跑到遥远的县城看了人生第一场电影，那成为他日后走上导演之路的发端，我猜他当时的感受大约和我相似。被一场电影，一次展览改变了人生轨迹，这就是无言却充满潜移默化力量的文化之功。我在上海，此地文化昌盛而多元，使得居住在这里的少年不必跑太远就能看到一场电影、一个展览。这四十年里，上海的文化环境一直在滋养我。当我终于得以举办人生中的第一个个展“坐隐金石”——印章里的中国”书法篆刻展，感觉既是一次回望，是交作业，也希望能向一直支持我的师友、我的城市给出一分回馈。

据说优秀艺术家的作品从一开始就是好的，因为天赋使然。我审视学篆之初的一些习作，不敢说好，但是很想像这次展出的机会，求证于方家，所以这次展览的最初部分正是一些少年习作。艺术家多有悔其少作一说。对于展示少年时的习作，我并不忌讳，每个艺术家都是从幼稚走向成熟，少作是见证学艺成长不可或缺的一部分，没有初期的幼稚就不会有后期的成熟，有了这部分的作品，可以使回顾愈趋完整而不致偏颇。而比较有意思的是，艺术家的成长之路各不相同。有不少当世大家，他们成名之初达到的艺术成就，终身未被自己超越。当然还有一些大器晚成的艺术家，少时似寻常，最终达到的艺术高度领先时代，很长时间没有被其他人超越，来楚生先生在篆刻界可以说是后者的代表。但也不能据此认为最优秀的艺术家都是大器晚成的。我私心是希望自己保持学习的兴趣，我认为真正的艺术家永远在“不变”与“变”之间徘徊，不变的是对传统经典的学习，变的是对未知世界的探索。如果艺术之美万古不变，那样的美是毫无意义的。对于个人而言，如果创作出的作品千篇一律，这样的重复也是毫无意义的。

从最初被篆刻之美征服到终日弄石，电光火石之间数年就过去了，然后开始反思：为什么要篆刻。文学即人学，笔墨随时代，我想书法篆刻也是如此。与文学不同的是，文学反映的是普遍的人性，而艺术更偏向于暴露艺术家自己的人性。艺术门类众多，为什么是书法篆刻而不是音乐舞蹈？我想还是天性使然。书法篆刻在古代文人而言是一种修养，就我个人而言应该是一种生活方式。我的书法作品首先是生活的一部分，譬如好友来访，我在等候中抄一首禅师的诗“书当快意读易尽，客有可人期不来。世事相违每如此，好怀百岁几回开”，看看还好，又写了一纸，好友来了，走时拿走前一张。既然生活和艺术混合一起，那么展示的标准可以是“真诚”。书法需要展示的是一种人性的美，没有人性美的艺术是冰冷的没有温度的。而所谓的人性，其实就是为人所珍视的高尚情感和动人故事。

早年写的《旧时月色》，文中引用了两句诗“长日闭门来燕子，一春浮梦到梅花”，乃黄松鹤先生平生得意之句，其意境之美不言而喻，不识

于理查·施特劳斯，或柴可夫斯基之于拉赫玛尼诺夫。三组人物中，均是前者为后者奠定创作方向，后者的成就建筑在前者之上。而且，就艺术业绩而论，后者均是次一级的人物，无法和前者等量齐观，但仍然拥有自己的一方天地，发展出了脱胎于前者但又保持独立品格的特殊风格。和刚健、深刻而宽阔的威尔第相比，普契尼偏于阴柔、感伤与抒情，尽管他终其一生都在寻找扩大自己风格范畴和视野范围的途径。普契尼曾坦言，他的歌剧旨在表达“小灵魂的大悲伤”——1912年普契尼写给意大利著名文学家邓南遮(1863—1938)信中的这句话，相当精准地概括了自己的审美追求，也确乎是后人理解普契尼艺术的一把钥匙。

“小灵魂”即是“小人物”，那些并无惊天动地事迹的芸芸众生，他们在平凡日常中遭遇不测和苦痛，经过音乐的放大和艺术的强化，便体现为催人泪下的“大悲伤”——普契尼身处19世纪末至20世纪初的早期“大众社会”，深知所面对的歌剧观众早已不是养尊处优的王公贵族，而是一般意义上的普通市民和乐迷。这样的市民观众，容易认同舞台上与自己社会身份大致相等的“小人物”，对弱小无助的人物境况感同身受，尤其看到那些美丽动人的弱女子遭遇不幸，往往情不自禁，泪如雨下。普契尼的特别擅长，即是在歌剧音乐中总能百发百中地触碰普通观众内心的最柔软处，让他们与戏中主人公(尤其是女主角)同呼吸、共命运，为剧中悲情牵肠挂肚，终至肝肠寸断而不能自己。

普契尼一生十二部歌剧中，有七部都以女主角姓名作为剧名，也往往以女主角为轴心来展开剧情。这位作曲家的审美意图和创作倾向由此可见一斑。《波西米亚人》(1896)中的绣花女咪咪，可被看作是普契尼笔下所有女性人物的基本“原型”：这样一个惹人怜爱的社会底层弱女子，虽遇到真爱，却被贫苦和病魔一点一点夺去生命——普契尼在歌剧中以高超的戏剧节奏感展现

咪咪这一“小灵魂”不幸被逐渐摧毁的过程，从中浮现的“大悲伤”，其细腻令人赞叹，其伤感无以复加。那首咪咪出场的自我介绍著名咏叹调“人们都叫我咪咪”，堪称绝妙到位的咪咪肖像画，普契尼由此也找到了自己的风格原点。从咪咪出发，他在之后的剧作中对这一具有典型意义的“普契尼式女子”进行各种不同方式、不同角度的转型、扩大和修饰，但无论如何变化，这些女子的身影背后总隐约闪现着一个咪咪——或者说，她们的创造者普契尼内心深处总是无法忘却咪咪，真可谓“一往情深”。

《托斯卡》(1900)的女主角应算是“大一号”的咪咪，她贵为歌剧院名伶，更为泼辣奔放，也更加敢作敢为——如她在第二幕的核心咏叹调“为艺术为爱情”所示。但她在第一幕和情人卡瓦拉多西相会时的嫉妒和柔情，依然不脱“小女子”的妩媚。《蝴蝶夫人》(1904/1906)中的日本艺妓巧巧桑在第一幕和第二幕仍是咪咪的娇小近亲，但随着剧情发展，知晓美国丈夫背叛真情的她，在性格上逐渐变得刚烈，音乐气质便靠近了托斯卡。《西部女郎》(1910)、《燕子》(1917)和《修女安娜莉卡》(1918)的女主角形象刻画各有千秋，虽不如前几部剧作那般吸引人，但都是咪咪型“小女子”的衍生和扩展；妮妮《西部女郎》更为成熟，玛格达《燕子》更为俏皮，而安娜莉卡更为内敛悲凉。至普契尼的“天鹅之歌”《图兰朵》(1924)，因想象中的东方(中国)异国情调需要，普契尼笔下出现了一位咪咪的直接后裔——感人至深的女仆柳儿，以及那位让我们国人很难认同的冷面公主图兰朵——她是普契尼所有女性人物创造中最奇特、甚至最怪诞的一位，距离咪咪最远，从中也可看出普契尼决意扩充和更新自己的艺术努力。

不过，《图兰朵》至普契尼辞世时没能最终完成(第三幕柳儿死后至剧终只留下残篇)，这是普契尼本人乃至歌剧史上最著名的遗憾之一。目前此剧在世界各地上演使用最多的是作曲家阿

尔法诺(1875—1954)的续写版，尽管歌剧圈和音乐界一直对这个包括最后二重唱在内的续写版颇有微词。后来，又出现了不少其他人的续写版(包括中国作曲家郭维亚的2008年版)，但均是毁誉参半——这不禁让人联想到高鹗续写曹雪芹《红楼梦》后四十回的情形。当然，《图兰朵》作为一部有缺憾的杰作，在艺术品格上可能和伟大的《红楼梦》并不在一个层面。

我常想，当代中国人观看《图兰朵》会有抵触(尽管剧中对大家熟知的民歌“茉莉花”的引用和发挥，会让国人感到熟悉和亲近)，当代日本人面对《蝴蝶夫人》同样也会感到不适。这些东方题材的歌剧，诞生于百余年前西方殖民文化的语境中，其中展现的东方，就必然是当时包括普契尼在内的西方人有色眼镜中的东方，必定带有所谓“东方主义”的误读和偏见。时至今日，在“后现代”“后殖民”的大潮中，对普契尼这些异国情调的歌剧内涵进行“政治不正确”的质疑和批判，在学界已是家常便饭，尽管这并没有影响普契尼歌剧一如既往地舞台上演率。其实，20世纪以来，对普契尼的批评甚至责难就一直不绝于耳——如美国音乐学家、批评家约瑟夫·科尔曼在其名著《作为戏剧的歌剧》(原著修订版，1988)中，就花费不少笔墨抨击普契尼的“陈腐”和“矫揉造作”(顺便说一句，笔者作为此书译者，并不同意科尔曼对普契尼如此严苛的非难)。而当今国际学界鼎鼎大名的音乐史家理查德·塔鲁斯金在其五卷本的《牛津西方音乐史》(2005)中则以“真实性还是施虐癖？”为题(第三卷第12章第10节)，质问普契尼的艺术用心——“这位作曲家喜好‘观赏’人物被损害甚至被毁灭的过程，其剧作中常常不乏‘嗜血’细节(如《托斯卡》《外套》《图兰朵》等都充满近乎‘现实主义’的暴力情节)，这不啻是某种‘颓废’甚至病态趣味的反映。”

看来，普契尼有局限、有问题，这无可否认。但话说回来，处在21世纪文化多样性环境中的当

代观众，没有必要“将孩子和洗澡水一起倒掉”——在普契尼辞世百年之际，我们不妨以宽容与开放的心态，在理解和接受普契尼局限的同时，体察并欣赏他作为一个具有鲜明个性风范、同时也具备顶级歌剧音乐创作才干的艺术家所取得的不朽业绩。就继承意大利歌剧中重视人声表达的传统而言，普契尼是这一优秀文脉中最卓越的旋律大师之一——他笔下众多脍炙人口、荡气回肠(尤其是为男、女高音主角所写)的咏叹调是为明证，而他总是能够在剧情发展的关键当口(甚至是任何时候)，让人声唱出(并在乐队的协同帮衬下)只能出自他之手的那种充满感召力、往往令人过耳不忘的“普契尼式”优美旋律。在分曲结构和音乐连续体模式的结合上，普契尼是唯一可与晚期威尔第相提并论的形式建构大师，这使他既能尊重普通观众对音乐舒展性抒情的需要，也不妨碍情节连贯性展开的戏剧逻辑。而这恰又得益于他在人声艺术之外熟练掌握控乐队写作的精湛笔法，在所有意大利歌剧作曲家中，普契尼对乐队的重视和运用达到了炉火纯青的高度，甚至不输于经过漫长的修炼方至胜境的晚期威尔第。

而特别需要提醒的是，普契尼不仅是表现伤感悲情的一流名家，还是意大利喜歌剧轻松诙谐色调的罕见高手。至19世纪末，意大利喜歌剧的优秀传统渐近消失，只是在几个稀少的例证中才能找到其能够复活的证明——普契尼的《贾尼·斯基基》(1918)是继晚期威尔第无与伦比的《法尔斯塔夫》之后，唯一具有正宗意大利喜歌剧品格的大师杰作。在这部歌剧令人捧腹的讽刺与打闹中，少女劳蕾塔不失时机唱出动听的“哦，我亲爱的爸爸”。这是一曲著名的恳求咏叹调，听起来似曾相识：我们不禁会心一笑——它果然携带着咪咪的特别“普契尼风味”，只是更加甘美，更加健康！

2024年10月30日写毕于冰城临江阁

## 坐隐金石四十年

徐兵

此美者，无目人也。后来得知黄老是厦门人，这两句诗出自上世纪80年代的一次漱园雅集——黄老字漱园，漱园也是黄老的寓所。当日参加漱园雅集的诗人中有杨纪波先生，是文捷的大伯，曾在一次宴会上拿出一颗硕大的江瑶柱，文捷和我分而食之(从那时到现在，我对江瑶柱的喜爱也没有变过)。再后来周亮工先生的《闽小记》，江瑶柱赫然其上。古今同好原来如此的接近，只因一颗江瑶柱。翻检到这篇旧作，记忆涌上心头，就将这两句诗写成条幅，淡墨为之。请章子敬兄批评，予敬兄春秋笔法，说淡墨甚雅。他其实是说古人善用者，与我无关。然而，我还是在展厅挂出，因为这也是我生活的一部分。

艺术三品“能品、妙品、神品”，在此三品之上还有逸品，目前书家对于逸品的认识肯定有误差，因为当很多人同时认为某人的作品是逸品的时候，这恰恰证明某人的作品可能水平一般，逸品必然是极少部分人才可能认识到的。一般认为艺术家的门槛是掌握一定的技能，然而对于艺术的品评而言，以技者只能在能品之列。我认为能品是技匠，可以是现代科技人工智能的天花板，未必可以排在艺术家之列，而一部分技能掌握稍逊于能品的艺术家，因为其艺术作品有独特的创意和对世界的真诚认知而完全可以排在艺术家的行列，这是因为人性的高度大于技术的高度。我自谓多作品在能与不能之间，偶尔有些妙品，譬如一方回文印“赏花归去马如飞，去马如飞酒力微。酒力微醒时已暮，醒时已暮赏花归”，以十四字做二十八

字印，契合了据传为东坡居士所作的此诗。

我写过一篇文章《哀骀它和支离疏》，语出《庄子》“德充符”篇。行为艺术家般的两位高士，共同特点是外丑而内美，庄子的反衬笔法本身也极具艺术性。这种艺术观影响到清朝的大书法家傅青主，他总结出“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁直离毋轻滑，宁真率毋安排”的“四宁”艺术观。笔者深以为然。当代推崇傅山先生的文人学者艺术家众多，大多对傅山先生是误读的。宁拙毋巧的意思是宁愿拙也不要巧，拙并不是最好的，巧更不好，是两害相权取其轻的意思。明人徐上达在《印法参同》一书中说：“须是巧以藏其拙，拙以藏其巧，求所谓大巧若拙，斯可矣。”时人误读，以拙、丑、支离、真率为追求方向，大谬。“四宁”中的真率，真是追求方向，率则要斟酌。艺术的传承自有其内在的精神脉络，技术并不是最重要的。

本次展览中最多的创作题材还是来自庄子和苏子，大约是以铁笔做日常读书笔记的意思。“庄子百印”曾在吾同书局公众号连载，我既作文又篆印，乐在其中。其中的《高士传》系列是向邓散木先生的致敬之作，每个高士都有一个神奇的故事，让人读来欲罢不能。与苏子的渊源则更深。曾篆刻“一蓑烟雨任平生”印，在艺享空间作为藏印票供爱好者收藏。2020年与版画家金大鹏、书法家钱建忠做了东坡居士赏心十六事的问题创作，并以“遇见东坡”展名数次巡展。我想，如果真有一种篆刻叫文人篆刻的话，那一定就是文人以篆刻刀所做的读书心得。本次展览中的俳句印我也略成系列，俳句

中有一种隐约之美，令人心动。2020年曾参与策划第一届国际汉字篆刻艺术交流展，从民间艺术交流中又获得不少灵感。日本书家能看懂汉诗的并不多，汉诗翻译成日文，平仄押韵不能保留，读诗的趣味损失大半。但中国人完全能读懂日俳，我们轻易就能在松尾芭蕉的俳句中读出王维。我因此刻了一批俳句内容的印章，如“鸥声微白”，语出松尾芭蕉“海暗了，鸥鸟的叫声，微白”。“以月为印”，出自日本俳人与谢芜村的俳句“一行雁字，题写过山麓上空——以月为印”。“鸟巢”出自良宽的俳句“五月雨——鸟巢 四处浮……”笔者当时正赁屋而居，便拿来做了临时高号。

回望我的书篆学习历程，我感觉与三代以上文字有一种天然的亲近，展览最初部分就有一方甲骨文印章“呼我以马 在天为龙”，当时不懂甲骨文，但象形文字的基因流淌在血液中。这方印在我心中一直放不下，我后来又刻了一方，章法和字法几乎没动。这是一方怀旧之作，而内容反映出来的心境竟然贯穿了我的半生人生。近刻来了一批货系印章，以货币形制入印，与我的职业、兴趣有关。作为钱币学会的会员，我对于货系文字的研究与使用也有本能的冲

动。货系文字属于吉金文字的一部分，对于货系文字入印，前贤已经多有涉及，如赵之谦已经达到很高的成就。笔者则尤其喜爱秦以前的货系形制及文字，似乎入局者尚不多见。

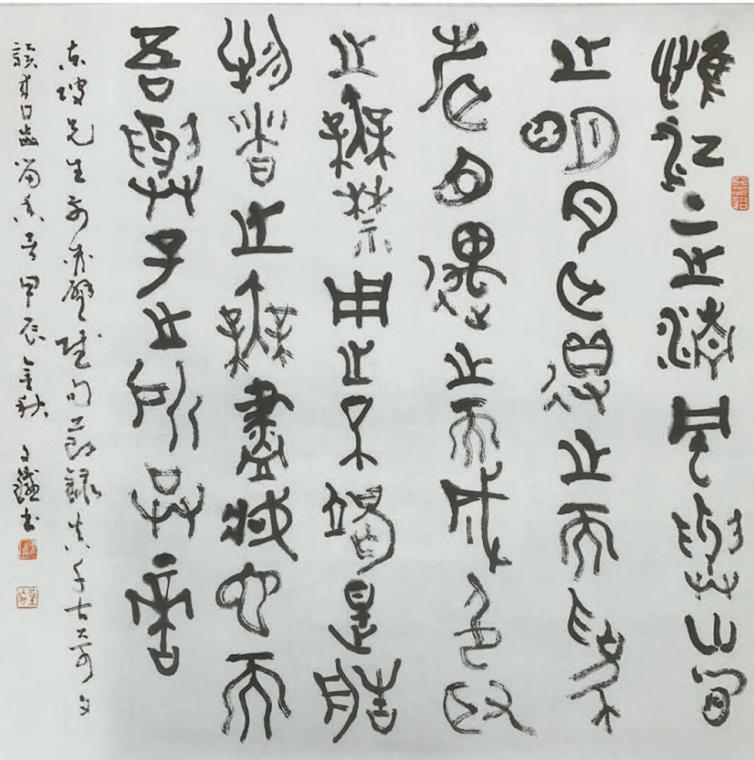
我刻过一方印，“隐约雷声”，印文包含了我对自己的书篆作品最希望达到的状态：那就是有一天我的书法和篆刻作品中出现一种气象，有不被同时代人所理解的人性精神，又有一种隐约可见的传统经典的根基。

吴全良老师曾在朋友圈发文：“好友徐兵兄……篆书喜以秦诏版、权量筑基，行草于孙过庭颇下功夫。篆刻工细与豪放兼擅，略取明人印风，可谓能者无所不能。乃乐为觴矢。”吴先生为提携后学，难免溢美，然更多是婉转为我指明前进的方向，对此我自心领神会。笔者一路走来，初期发蒙于厦门王守慎先生，后从沪上陈寅生先生游，2014年拜师徐梦嘉先生；除了这三位师长，还有很多师友都曾给予我无私的指点和帮助，这也是海派艺术传统的一部分。我与吴全良老师未曾见面，当时每日在虚拟世界受其熏陶，获益良多。先生于去年初往生，痛惜之情至今未衰，每与荆溪溥泉兄通话，言必及先生。溥泉兄近得鄞州印社编印之《吴全良先生纪念专辑》，特地寄来惠我，以我与先生缘深故。翻阅专辑，不免睹物思人。先生号荃者，荃既是香草，也有贤者、王者意，先生嬉笑怒骂皆成文章，诗书画印无不称能，一身才华横溢，实为文艺界的王者，惜生前知者不多。曾泣挽一联：八斗文章八斗艺才格调高标真荃者 一帖惠我一字教我奖掖后进吾良师 行文至此，略有失态，然不能止，谨此告慰先生。

2024年11月26日

## 笔会

均选自“坐隐金石——印章里的中国”徐兵 书法篆刻展



惟江上之清风与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色，取之无禁，用之不竭，是造物者之无尽藏也，而吾与子之所共适。(苏轼)