

当代名家系列：赵博海、邱尚坤



赵博海

赵博海，号智明斋主。辽宁省书法家协会副主席，辽宁省直属机关书法家协会副主席兼秘书长，中国书法家协会会员，沈阳师范大学书法教育研究所兼职教授，辽宁文化传统学院兼职教授。全国书法篆刻展全国奖获得者。



邱尚坤

全国公安文联会员，中国公安书法家协会理事，福建省公安书法家协会副主席，福建省书法家协会会员，三明学院书法研究所研究员，泉州书法家协会理事，石狮政协书画院副院长，石狮市书法家协会副主席。作品入编《西泠印社首届国际艺术节作品集》。被《海峡都市报》《石狮日报》《泉州空港》《海峡两岸书画名家典藏》等专题介绍。出版《邱尚坤优秀书法作品选》《邱尚坤先生七秩书画作品集》等。参加“十家之美”书法展、“狮城七子书画展”。

赵博海书法人生

□ 李明

身为辽宁省书法家协会副主席的赵博海精神矍铄，聊起陪伴他大半生的书法艺术如数家珍。

中学毕业后，赵博海到上海当兵。大街上悬挂的名人牌匾、百姓家中张贴的书画以及大上海的文化氛围加之少年时获得的赞许，激发了他对书法的喜爱。只要有时间赵博海就逛书店买字帖，每星期仅有一天休息日他都要去文房四宝店欣赏名人字画，平日他还养成了剪报的习惯。从那时起，赵博海的人生已经与书法艺术分不开了。

青年——痴迷书法，砥砺前行

喜爱书法的赵博海在学习创作中不但没有感到枯燥乏味，反而静中寻乐，甚是欢喜。书法中字形、用笔变化形成的奇妙效果，深深地吸引着他。上世纪80年代，赵博海到江苏昆山部队任职，每逢夏季部队实行午睡制，战友们在寝室呼呼酣睡以此缓解训练之苦，他却利用这段时间学习、读书、练书法，几年间从未睡过午觉。用赵博海的话说，这样既能让他忘却背井离乡的孤独感，还可以化解繁重的工作压力，更大的益处则是从书法中感受到了充实和快乐。

在部队期间，赵博海结识了陆家衡等书法名家。对赵博海影响最深的是高

式熊先生。高先生的书法、篆刻功底非常深厚，赵博海看了很多篆刻方面的书籍，对刀法产生了困惑，高先生的一句“执刀和执笔无定法”令他茅塞顿开。自此，赵博海把古人的方法与自己的理解相融合，形成了自己独有的篆刻风格。不久，篆刻作品《有志者》和《事竟成》在《空军报》上发表。

中年——汗水加悟性，成就一代名家

1988年，已婚的赵博海调回沈阳，他将平日省吃俭用攒钱买来的石头、刻刀、书籍塞满了整整两大行李箱。前来迎接他的岳母误以为是带回来的礼物，甚是欣喜，可没承想到家一看却是一堆石头。

多年来，赵博海笔耕不辍，在由篆刻印章向“书法家”蜕变的道路上不断求索。他利用业余时间自费报名参加了中国书画函授大学，每周一次课，一读就是三年，期间赵博海从未请过假。他认真梳理了《中国书法史》，了解文字演变、创新、形成的过程，仔细阅读学习资料，《行书字帖选》《楷书字帖选》《篆书字帖选》等与书法相关的书籍都被赵博海熟读并视若珍宝。天才离不开勤奋，赵博海付出的汗水的确也比别人多，仅《兰亭序》就临摹了几百遍，伏案挥毫至凌晨三四点钟已成生活

常态，废寝忘食成了家常便饭。

著名书法家董文评价赵博海的书法：长于楷则，善八分隶变，倾心行草，诸体兼攻，熔冶一炉，终以楷法而脱颖。究其原因，赵博海用“先人为主”一词加以诠释。1990年，赵博海无意间看到了《张玄墓志》楷书字帖，对其产生了浓厚的兴趣，临摹不下数百遍，中楷的沉着、清秀、劲健、细润和淡雅在他的笔尖下被展现得淋漓尽致。功夫不负有心人，仅一年间，赵博海就先后参加了三次大展，其中以《张玄墓志》风格创作的作品入选了全国首届正书展。首次踏入全国展的大门无疑是对他阶段性学习成果的极大肯定，也以此奠定了他在书法界的影响。“朋友通向我人展时，自己完全不敢相信，多次与发布者核对消息的可靠性，感觉就像做梦一样。”赵博海兴奋地回忆着这段甜美的往事。

春夏秋冬，花开花落；时光流逝，激情不减。1998年，赵博海调入辽宁省文联工作。为了将自己的书法爱好与工作完美地结合，他甘愿放弃了办公室主任一职而选择了当一名书协干事。在这一岗位上，赵博海大展身手，他参与组织全省临帖班，吸引了众多书法爱好者参与其中，入展数量达到了全国前列。除此之外，还参与了全省兰亭展和省展。在推广文化交流活动中更是不遗余力，多次组织各种书法班，每逢重要的节日还要举办书法展，等等。为了挤出时间创作，他每天七点半前一定会到单位，晚上则是最后一个下班。在1999年全国第七届书法篆刻作品展上，赵博海又一举折桂，摘得最高奖。虽声名鹊起，但他坚持临池不辍，此后多次入国家级书法展，享誉省内外，跻身名家之列。

老年——功成名就，崇尚艺德

书法是中国传统艺术，赵博海虽身为名家，仍不忘初心，弘扬中华传统文化视为自己的神圣使命。多年来，多次参与组织了沈沈书法名家走基层活动，激发百姓对传统艺术的喜爱与追求；连续多年下到各地市辅导书法爱好者，挖掘培养新人。赵博海认为，书法作为中华传统文化的核心被人认可、传承需要很多因素，首先政府要提倡，将书法艺术上升到一定高度，赋予其一定价值，才能使书法具有荣誉感，得到尊重，这也是一种激励，只有这样书法爱好者才会增多。其次，要将书法传承下去，不仅要真心热爱书法，还得具备中国传统文化的底蕴，必须要肯付出肯吃苦。第三，书法不单纯是艺术品，它还包括书写者的人品、学识、志向。赵博海说：“大汉奸汪精卫的字写得也很好，但没有谁会把他的字挂在屋内。只有好的人品配以好的作品才能成为佳作，人们才会欣赏。”

体势宏阔 气力雄壮

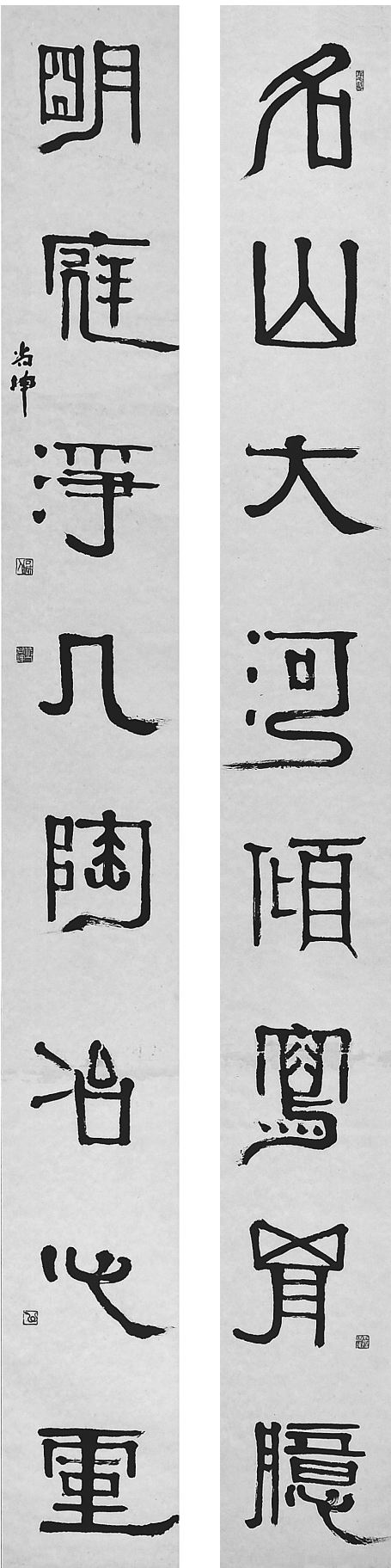
□ 刘恒

邱尚坤的书法以隶书为主要面目，他写隶书，在用笔、结体的基本技巧上，是以福建乡贤伊秉绶的风格为取法来源。伊秉绶的隶书从临习汉碑入手，于汉碑中方整、雄壮一路的作品用功最深，对其中的沉实粗犷加以提炼、夸张，于是形成了自己独有的风格面貌，在清代书坛上独树一帜，对后世的影响也相当广泛。

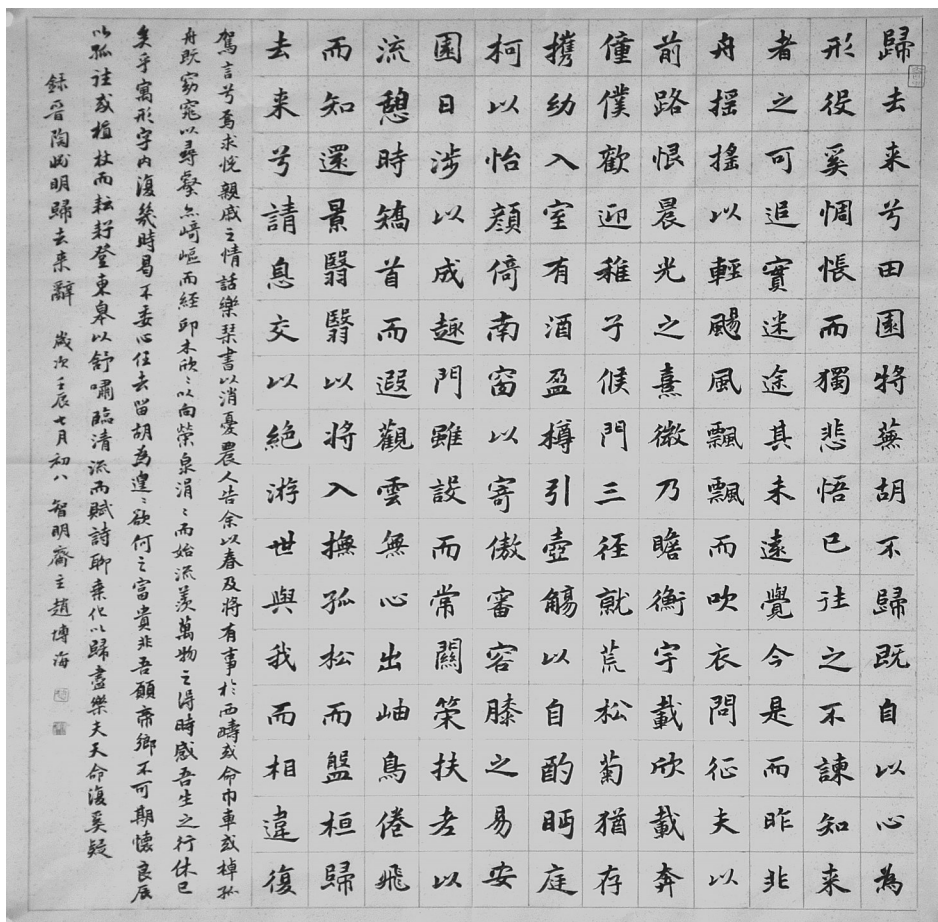
邱尚坤对伊秉绶隶书的研习，首先体现在用笔的劲挺流畅上。自清代中期碑派书风兴盛，学隶书者均取法汉碑，努力追求沉稳凝重的趣味，甚者则有意摹拟斑驳残损的石刻效果，在行书过程中故意颤抖、顿挫，流为习气。伊秉绶则迥异时流，以光洁挺健的笔触写出强劲厚实的点画。邱尚坤在用笔上正是继承了伊氏的这一特点。看他的作品，可以感觉到作者在书写过程中不是描摹、修饰，而是果断下笔，顺势而行，通过转折处的沉稳以及点画的粗细变化来达到一种气息上的饱满贯通。要取得如此的效果，肯定要经过长期、反复的练习，才能做到自然、洒脱而不拘谨生硬，由此，我们可以看出邱尚坤所下的功夫和积累。

在结体上，邱尚坤继承了伊秉绶隶书方正、宽博的风貌，字形整饬而均衡。同时，他更注意到伊氏隶书结体在浑朴粗犷之中时时流露出巧思与变形的特点，并在实践中加以把握和运用。伊秉绶的隶书之所以表面稚拙、古朴却并不呆板僵化，就在于他能够灵活运用甚至夸张从汉碑中提炼出来的某些因素，通过个性化的强化塑造来造成一种特殊的生涩、活泼融为一体的趣味。邱尚坤在实践中也抓住这种表现手法，在对字形的分布处理上经常突出某些局部，以聚散疏密的差异对比来打破平均整齐，而且这种处理方式在他的笔下都是以自然轻松的面目出现，并无刻意摆布安排的痕迹，充分显示出作者对其规律的理解和在操作经验上的娴熟。

临习和模仿是书法学习与实践过程中的重要阶段，个性、风格往往在这样的练习逐渐发现、明确并成熟起来。从邱尚坤的作品中，也可以感觉到这样的特征与趋势。比如他在沿袭伊秉绶风格的作品中，就带有一种不同于伊氏的轻松率意；除此之外，他还有一种取法近似《石门颂》一路的细笔隶书，用笔和结字都更显疏宕和舒张；同时，他还喜欢在隶书中融入一些篆书的结构元素，偶尔也会有篆刻中的移位或疏密手法出现在笔下……总之，在邱尚坤的作品中可以看出继承、模仿与自我习惯的交替和融合，而这正是一个作者不甘故步而且能够不断前行的表现。



▲ 邱尚坤隶书对联



▲ 赵博海楷书作品

评中国书论中的三种书法本体论之“书肇于自然”

□ 魏东方

本体，是一个事物成为自身并与其他事物相区别的根本标志。书法的本体也应作如是观。对书法本体的探究表现为对“书法是什么”的回答。从古至今，人们都很少从字面意义上把书法理解为书写的法则。在更多情况下，人们对书法的定义，都可同时作为对书法美的定义。所以，笔者就把把这两者当作同一个问题。在中国书论史上，对书法的定义有很多，但大致可分为三种。第一种是从自然中寻找书法的根据，即“书肇于自然”。第二种是从主体心灵的角度，表现为“书为心画”。第三种是书法形神观，即把书法比附为人或者其他生命体，认为书法也是形与神的统一。

“书肇于自然”为东汉蔡邕所提出：“夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出矣。”自然界中有阴阳之道，阴阳之道是永不停息的生命运动，表现为静态的“形”与动态的“势”。蔡邕是把书法中的相反相成关系，例如中侧、方圆、藏露、浓淡、疏密等，当作阴阳关系的一种体现，把书法的“形”与“势”当作自然界中的“形”与“势”在书法中的凝结，这是从自然中寻找书法的本源。这种书法起源论会导致再观论，即把书法视为对自然的再现。由于书法受到汉字造型的限制，这种再现绝非逼真的描绘，甚至也不是中国画式的类型化描绘。因此，这种再现只能在“囊括万殊，裁成一相”的意义上来讲。书法再现自然的一个直接结果是法度的提炼和建构。“横如千里阵云”“点如高峰坠石”“竖如万岁枯藤”等可以说是以物喻书，但更多地是法度的

总结与运用。“自然是法度的来源。”即使不这样理解，我们至少也可以断定：自然美对法度的建立乃至创新是有启发意义的。张旭、怀素、黄庭坚等人从自然中悟得笔法就是例子。

在中国书法史上，“书肇于自然”的观念在唐以前是主流，宋元明时期较为沉寂，清代又重新出现。在唐以前，它最鲜明地表现为用自然美比喻书法美，例如王羲之《兰亭序》曰：“其曲如弓，其直如弦。矫然突出，若龙腾于川；泐尔下颓，若雨坠于天。”类似的例子还有很多。这当然是欣赏书法时的联想活动及审美感受，但也可勉强看作自然物象之美在书法中间曲折的反映，总之，皆是强调书法与自然美之间的联系。直至唐代，这一联系仍被广泛强调。李阳冰旗帜鲜明地说：“细想圣达立卦造书之意，乃复仰观俯察六合之际焉：于天地山川，得方圆流峙之形；于日月星辰，得经纬昭回之度；于云霞草木，得霏布滋蔓之容；于衣冠文物，得揖让周旋之体；于须眉口鼻，得喜怒惨舒之分；于虫鱼禽兽，得屈伸飞动之理；于骨角齿牙，得摆掣拉嚼之势。随手万变，任心所成，可谓三才之品汇，备万物之情状者矣。”所谓“形”“容”即蔡邕所讲的“形”，“势”即蔡邕的“势”；“度”是数量、范围、界限之意，“体”有形式、体式、制度等意，“分”是差别，“理”是秩序、规律，相当于“形”“势”背后的“阴阳”“道”。因此，李阳冰的这段话是对“书肇于自然”的具体表达。唐代不仅强调书法与自然的联系，还强调书法与心灵的联系，从而形成了自然本体与心性本体并重的格局。孙

过庭认为书法本于“天地之心”，即阴阳之道，同时又又可以抒发哀乐之情。张怀瓘也说：“形见曰象，书者，法象也。”“法象”一词源于《易传·系辞下》中的“仰则观象于天，俯则观法于地”。“象”指天上之物，“法”指地上之物，“法象”泛指自然界的一切事物。圣人观察法象，制作八卦，后来“法象”便引申出效法、模仿之义。所谓“书者，法象也”，即是说书法是对自然的模仿。同时，他又说：“或蓄以骋纵横之志，或托以散郁结之怀。”肯定了书法抒情写意的一面。

宋代比较重视性情、人品、学问等精神方面的修养，造成书法中的心性本体论兴盛开来，于是对自然的关注就不及以前了。元明两代也是如此。清代对历史上的书法观念进行了总结，观察自然的学书方法又被提倡。晚清刘熙载就认同“书肇于自然”，他对怀素、李阳冰而去自然以学书表示肯定，将其概括为“与天为徒”“观物”。但他对“书肇于自然”也有所发展。他说：“书当造乎自然。蔡中郎但谓书肇于自然，此立天定人，尚未及乎由人复天也。”这句话实际上区分了“书肇于自然”的贡献与不足。贡献在于“立天定人”，即说明了书法的起源或生成；不足在于没涉及“由人复天”，即书法应达到自然天成的境界。

“书肇于自然”这种观念有没有优点呢？笔者认为有二。第一，古代画论强调“外师造化，中得心源”，其实书法也如此，“书肇于自然”这种观念会促使书家外师造化，开阔眼界，涵养胸襟，这对于成为一个杰出书家是有益处的。第二，从自然中汲取营养会使书法具有更多的灵性，宋代

书法与唐代相比，总缺少一些生机与活力，原因就在于过度强调每次修养，而不重视师法自然；反之，否认书法的再现性，割裂书法与自然的联系，对书法的发展是不利的。

“书肇于自然”的缺点也很明显。第一，“书肇于自然”其实是大而化之的理论，主要揭示了书法的起源及再现性，而没有揭示书法的独特内涵。如果说“书肇于自然”，那么，是否也可以说“画肇于自然”“艺术肇于自然”？如果两个能够成立，那么，“肇于自然”就只是所有艺术的一个共性。如果两个不能成立，那么，凭什么断定“书肇于自然”成立？所以，仅仅抓住“肇于自然”，根本不足以使书法成为自身并和其他艺术相区分。笔者认为，“书肇于自然”更多地可视为一种学书方法，即从自然中汲取书法的营养，获得笔法的启示，等等。第二，艺术主要是在与现实相间隔的意义上讲的，是一个相对独立自足的世界，虽然不排除它多少有些再现现实的影子，但它本身并不以再现为目的，因此，用再现解释艺术从根本上讲是不妥当的。书法也是如此，虽然书法是书写汉字的艺术，汉字又起源于象形，但象形不是书法的任务。书法虽然能让人联想到物象之美，但并不以描绘、再现物象之美为自己的使命。书法只是能够再现，但并不是为了再现。更何况书法的再现性是在“囊括万殊，裁成一相”的意义上，即是在再现自然界的虚实、疏密、动静等形式美意义上的讲，因此是十分微弱的。

由上可知，虽然“书肇于自然”是中国书论史上的一个主流观念，对书法也有裨益，但它并没有切中书法的本体。（文章有删减）