

艺心·问道——庞现军书画艺术品读

□ 吴彦硕



庞现军

1974年8月生。中国书法家协会会员。清华大学美术学院书画名家篆刻高研班负责人,无锡市政协委员,宜兴市书法家协会主席,宜兴紫砂书画艺术馆馆长。2011年被中国书法家协会授予“优秀工作者”称号,2018年被中国书法家协会授予“书法进万家先进个人”称号。

作品在全国第十届书法篆刻作品展“优秀提名奖”第五届全国书法百强榜获“优秀奖”,连续在全国第六、七、八、九届篆刻艺术展获“全国奖”。作品获第四届中国书法兰亭奖“佳作奖”,首届江苏书法奖。入展第五届全国新人书画作品展,中国书法家协会成立30周年优秀会员作品展,第四届“林散之奖”书法双年展,第七届中国花鸟画展全国花鸟画名家邀请展。作品被南京博物院、中国革命军事博物馆等单位收藏。

最早结识庞现军,大抵是8年前。时光荏苒,白驹过隙,在近几年的求学生涯中,因考虑到其工书法、精绘画、善篆刻,不得不又引起我品读其人其艺的盎然兴致。我与现军接触不多,却因某种机缘巧合,使我常在书展、报刊上看到他的书法作品:笔性纯熟,气足力健,线条圆厚饱满,古朴中蕴含活泼、飘逸、流动之美感。一如他的为人,憨厚中不失豪放,朴素中不乏大度,言谈中爽快直率,举止间尽显洒脱,留给我的挥之不去的印象。

书法亦称之为“书道”。“道”的本性是自然。在中国传统哲学中,无论是儒家还是道家,“道”都是处在最高境界的地位而备受推崇。“大道至简”,中国书法的高度抽象性,却能产生形象的美感,这也是老子提出的“大象无形”的思想在书法艺术形式中的体现。进一步说,中国书法以简约之形体、单纯之一画呈现出朴素素心、博雅至深的内涵,以一笔、一墨、一纸,穿越古今,遨游天地,构筑起中国人无比高远的精神空间,体现出自然、社会、历史、民族、哲学、道德的复杂内涵,它“发天地之玄微,宣道义之蕴奥,继往圣之绝学,开后世之良心,功将礼乐同休,名与日月并耀”。这些可以从孔子的“志于道,据于德,依于仁,游于艺”中寻求解答。再则,古人对“艺”的审视,一直都是从社会伦理道德高度来评判艺术水准的高低。就书法而言,必须从简单的“书写技艺”的层面,超越到“道义”的精神层面,达到入化的理想人格之境。历代大书家都有一个共同点,那就是“以道事艺”,而不是“以技事艺”,即以“道”的精神去统摄表现技艺,从而超越纯粹的技术层面。清代思想家魏源有言:“形而下者谓之技,形而上者谓之艺;技进乎于艺,艺进乎于道”。那么,“技进乎道,艺通乎神”便印证了“道”之所在。

“书虽小技,其精者亦通于道焉”,庞现军可谓道中人。

现军,字耕夫,躬耕于砚田三十余载。其书法直追魏晋古风,受泽于“二王”,在“二王”帖学一脉下延伸到历朝历代各大家,如唐之颜真卿,宋之苏轼、米芾,元之赵孟頫,明之董其昌等。他在经年累月、日复一日的心摹手追中,使自己的行草艺术不局限于某一家,亦不会偏离“二王”帖学之正脉。同时,他关注敦煌写经、残纸、简牍以及汉魏碑版等,以此作为构筑自身艺术风格的突破口。纵观其书作,他临帖有一种特殊的精神旨归,即临气不临形,善于巧妙地抓住书家书写的总体艺术特征为己所用。值得一提的是,他汲取魏晋书家典雅中和、流动妍美的韵致,研习笔法特征及书学理念,以遗貌取神的意临来逆反古人,摆脱古人,使之成为一种创作形式。在他看来,“二王”是书法的最高境界,唐宋以降的书法均是发源于此。当然,更深的寓意尚不仅仅在此,而在于进一步追求一种“大道至简”的极致。

书法以用笔为上,以用墨为重,而结字亦须工,章法亦须妙。现军在艺术创作上有自己明确且独到的主张,其核心便是“气”和“骨”。南朝画家和绘画理论家谢赫在《古画品录》中提到“六法”,“气韵生动”和“骨法用笔”含括其间。由于对“气”的全神贯注,现军能统揽全局,不在细枝末节处作过多地雕琢,而是在挥毫落笔之际营造出连贯通畅的气势和宽博宏大的格局。至于“骨”,则主要体现在用笔的坚决和果敢方面。东晋卫夫人在《笔阵图》中言:“善笔者力多骨,不善笔者力多肉。”现军作书,崇尚古意,结体自然,悬腕回肘,中锋平直,用笔直入平出而不受法度拘束,既有碑学之朴厚,亦有帖学之灵动。他不仅注重平动,注重使转,注重提按,更善于调锋,除却因毫端中含墨多少而产生的枯湿变化外,字形的安排和取势也颇为讲究。平稳也好,跌宕也罢,其作品并不以多变和奇险的姿态取胜,吸引和打动人之处在于气势的浩然磅礴和线条的坚韧挺拔,体现出一种对骨力的崇尚和追求,深得魏晋之味。在创作过程中,他既注重理性分析,又注重感性直觉;既讲究意在笔先,又讲究意在笔后。如其一幅用泥金纸书写的行楷书镜片《唐诗四首》,淡雅的韵致,精深的功力,似乎在不经意间被充盈着的书卷气所感染;其行书横幅《敲冰煮茗》,四个大字的上部分直入云霄,笔画俯仰顿挫,字的下部分皆为空白,两枚印款铃至其中,一上一下摆布稳当,在视觉上张力无限;其草书条幅《清平乐》,中锋行笔,笔势连绵,但不作一味的圆转,利用翻转的用笔动作形成锐利的线形态,从而造就了潇洒流畅中强烈的弹性特征,故其整体气势凝重浑厚,生涩老辣,力夺韵胜。《书谱》说:“带燥方润,将浓遂枯”,是说书法除了在线体、章法、运笔上表达书法家的某种思想外,更多地要考虑在墨色变化中展现书法家情感起伏和心理状态,现军深谙此道。如其行草斗方黄庭坚《阮郎归·效福唐独木桥体作茶词》,纵横跌宕,龙腾跳跃,点如山坠,滴如雨骤,纤如丝毫,轻如云雾,通过字形的漫不经心和涨墨、枯笔、飞白的交相辉映,表达出一种璞玉浑金的艺术精神。这些作品有承袭,更多的是创造,是作者主观精神在书作中的充分张扬。现军如是说:“书法创作必须以传统为基,尊重传统,颠覆传统的不是主流,但其中所蕴含的文化因素及诸多学养,在许多那里与书法创作已不能同步。”同步很难,尤其是思想上的同步。

见过现军的书法现场创作,可用“快”“迅疾”“利落”“洒脱”来表达,这种能力体现在其对作品熟练的驾驭以及性情的率意流露上,看似无心而为,实则是凭借着深厚的功夫与学养。这使我想起《庄子·养生主》里“庖丁解牛”的故事,文中讲到重技不重道的“族庖”(技术低下之人)与“良庖”(技术一般之人),而庖丁为文惠君解牛则是“奏刀霍然,莫不中音(符合音乐的节奏),合于《桑林》之舞(符合舞蹈的节拍),乃中《经首》之会(合乎曲的节奏旋律)”。这个故事的意在表达“技”与“道”和“技进乎道”之理,“庖丁解牛”能依乎天理,顺其自然,达到神遇而迹化的大道境界。从有心到无心,从有意到无意,从有法到无法,有如佛家的“看山是山,看水是水;看山不是山,看水不是水;看山还是山,看水还是水”,完全地进入自由的境界,这是书画家步入高境的标志。现军以精妙的笔墨含

道映物,触灵通神,而这一切又是年复一年精研传统的结果。一个艺术家理解和驾驭技法的过程,是人的心性和自然性不断契合的过程,当这种契合达到亲密无间之时,艺术家的心性与技法便与天地万象连成一片,感同身受,这便是技进乎道的清静无为境界,达到“通会之境”了。

“书画一理,画者必知书”,现军亦善画。元代以后,文人画占据主流,以书法笔法观照绘画的认识论很多,比如赵孟頫极力倡导“以书入画”,杨维桢也持相同看法,认为“士大夫工画者必工书,其画法即书法所在”。现军作画,将笔法移入画法,使画意深邃,境界阔大。我认为,现军是个特想想法的人,有“应物象形”的造型能力,有“经营位置”的构图能力,亦有“随类赋彩”的色彩感悟力。他的写意花鸟得传统文人画之精髓,有青藤之纵横奔放,有八大之萧散清逸,有老缶之气象峥嵘,有白石之天真浪漫。“气韵本于游心,神采生于用笔”,其得笔墨之妙源在徐渭,流在缶翁,他左手阳光,右手倒影,左右采撷,兼收并蓄,那种出入于历代大师艺术语言的创造,不正是笔墨的现代思维对传统思维的超越,更是“胆”的可贵,“境”的追求。

中国画以笔墨传情。笔墨不仅具有造型之功用,而且承传了文化的生命。书画家艺术成就的高低在于对笔墨的驾驭。现军强调非理性的无意识表达,他大胆运用浓墨、淡墨、湿墨、焦墨和破墨,极丰富地开拓墨在宣纸上的表现力,线的节奏也颇有情趣。现军之画,之所以生动传神,之所以赏心悦目,关键在于其用笔灵活。圆润的、厚重的、流畅的……老辣劲健的力度中姿媚跃出,那是饱含婀娜婉转的灵润;婉转曲折的变化中浑朴稚拙,那是暗藏强劲雄浑的风骨。细观他的画,有的线盘旋回环,乃有屋漏痕之味;有的线一落千丈,湿而复干,有枯藤下垂之趣;有的线轻盈婉约,漫不经心,随心所欲;有的线老辣苍劲,力能扛鼎。总之,其用笔根据表现对象决定轻重疾徐,物象变,笔亦变,不刻板,不局促,不乖张,运用之妙,存乎一心也。现军善于把握笔墨,笔与墨合之处是为氤氲、疏密、浓淡、留白,那是在不经意中尽显功力。因此,花草树木不论是成丛成团,或密或疏,皆能得心应手。他以色代墨,以笔运色,或中锋、侧锋、散锋,或浓或淡,或积或破,真乃“元气淋漓障犹湿”。观整幅画作,满纸墨色,满纸生动,呈现出的是墨线之美,墨韵之美,阳刚之美,天趣之美。在其扇面《牡丹图》中,三朵牡丹花在疏枝密叶中竞相绽放,火红的花瓣以大笔概括,藤黄的花蕊点缀其间,扇面的右侧留部分白,铃朱泥小印一枚,不加以任何色彩的修饰,朴素清新,明净典雅,意境的“空灵”和颜色笔触的“充实”,这是洋溢着鲜活的生命之态。

因有书画之基础,现军的紫砂陶刻更是锦上添花。他精通此好,并乐此不疲,件件紫砂器物的轮廓突显其刀法稳健,布局严谨,笔笔清隽,字字隽永。章法上讲究疏密穿插,线条锋锐挺劲,宛若银钩;刀法上讲究意多于法,强调在工稳中再现自然的情趣。我认为他从事紫砂陶刻是艺术成长过程中的一个重要环节,他将自己人生深刻的哲学思想融入其中,在其思想基础上确定审美取向。他承载的是一种文化精神,即对传统书画乃至陶刻创造性的发展,试图创造出一种具有地道的“中国味”的紫砂作品。我认为,他的思想和笔墨,已远远地超越了他本人之范畴。尤其在当今书坛、画坛直呼创新的语境下,现军却能够深入中国书画之本体,用笔墨去诠释“道”的诸多理念,用书画、陶刻对人生哲理作最曲折、最生动的表达,无疑对现代紫砂陶刻的崛起具有文化反思和智慧启迪的作用。可以说,这是一个现代艺术家对人生、对社会的展望。我欣赏他,是因为他充满着对生活的阳光感;我欣赏他,是欣赏哲学家难以表达出来的思辨,把思想刻出来,让智慧具有形状。显然,现军作为一种个案、一种现象,在中国书画向紫砂陶刻演进的过程中有着较为特殊的意义。这终究让我觉得他的成功不是练笔的结果,而是思考的结果。他的艺术思想,有似于庄子《逍遥游》中的“北冥之鱼”,当海风兴起,飞往南冥之时,那南海就是一个广袤而又天然的大地。



庞现军《梅石图》

晴雨楼藏砚品读之平板砚

□ 朱曙光

平板砚,是指砚面不开砚池呈平面状的砚台,是一种特殊的砚式。通常作长方形,厚者称砚板,薄者称砚板,但两者并无明确的界限。也有作圆形、椭圆形或不规则形的异形平板砚。

砚台早期的主要形制之一即是板状、片状的,称为研板。如汉代的带研磨石的长方形研板,一般盛放于漆制的砚盒中使用。也有呈圆形平板状的。宋代米芾《砚史》中说:“又丹阳人多于古堽得铜砚,三足蹄,有盖,不镂花,中陷一片陶。”是在铜砚中间嵌入了片陶片用于研墨。宋代何遵《春渚纪闻·赵安端研砚制》云:“《砚谱》称唐人最重端溪石,每得一佳石,必疏而为数板,用精铁为周郭。”

以上所说的研板其实都只是砚台的一个组成部分,真正独立使用的平板砚应该是在宋代才开始流行的。这与宋代具备了平板砚产生的条件有关:一是以端石、龙尾石为代表的各种砚石的成规模开采,有大量优质砚石可供裁切,为制作平板砚提

供了可能;二是外观简约素朴、内涵丰富的平板砚,符合宋代士大夫阶层崇尚“极简”的时风。

有了砚材支持,有了市场需求,平板砚于是大行其道。宋代《端溪砚谱》在记述砚之形制时已有砚砖、砚板的样式:“曰砚砖,曰砚板。”宋代罗大经著《鹤林玉露》卷之四有徐渊子《买砚》诗:“俸余拟办买山钱,却买端州古砚砖。依旧被渠驱使在,买山之事定何年?”这里的砚砖并非一定是确指,但以砚砖代称砚台,也从一个侧面反映了宋代砚市上端石砚砖已多见。

宋代《歙砚说》也提到了:“有为砚板,砚板之类,微坳其首而已。或直用平石一片,别以器盛水,旋滴入研墨。以此知今人不如古人书字之多耳。”说明当时砚板也有平板砚这种形式,只是当时人认为砚板磨墨量较少,不太适合写字较多时使用。宋代黄庭坚的《山谷集》里有一札:“惠示砧研,物材颇精,似亦不甚使用。盖磨墨之地不广,则难得墨沈,多置水则溢四旁,

非良器也。”意思是说,你送来的砧砚看到了,材质非常精美,但使用起来好像不太方便。因为能够磨墨的地方不够大,所以磨不了多少墨汁,水放多了就流淌到砚面外,不是一方很好用的砚台。

砧砚,从砚名且结合下文推测是像砧板或砧墩样的平板砚,而平板状砚台上磨的那点墨汁显然是无法让他在书写《松风阁诗帖》这样的巨制时尽兴挥毫的。材质虽精而不实用,看来,宋代的平板砚主要样式——砚砖或砚板,已具有欣赏把玩与实用的双重功能。

有些平板砚我们今天很难理解当初的制作动机。如元明时期的龙尾石眉纹砚砖,重达15公斤,浑朴厚重。只是这样的体量,这样的方正形状,与实用肯定无关,从砚面漂亮的眉纹推想其用途应为书房案头陈设欣赏,捎带一点炫耀——龙尾石的眉纹砚石可是从来没用过的。

平板砚现在常被称作砚板或笔舔。其实这是不同的文房用品,笔舔

是用于检视墨色浓淡和理顺毛笔锋毫的文具。明代文震亨《长物志》有“笔砚”一则:“笔砚,定窑、龙泉小浅碟俱佳,水晶、琉璃者式,俱不雅,有玉碾片叶为之者,尤俗。”可以看出,严格意义上的笔砚与砚台无涉。实际使用中,后来某些平板砚也承担了笔砚的功能,应该是“兼职”。

平板砚,是用砚区区别于其他样式砚台的浪漫的选择。平板砚如佳人,其天生丽质让你一见钟情,虽素颜朝天也引人入胜。魅力就在于其留下的想象空间让你联想、欣赏,且基本不涉及砚台的使用功能,就可以“相看两不厌”。不过对有些日子久难免“审美疲劳”。或有人不满现状,或者遇到不识货的“砚盲”,忍不住想按自己的想法用蛮力改造,以图方便实用,最常见的便是——挖砚池。结果是伤筋动骨,弄得面目全非,不伦不类,残局无法收拾,这是许多劣质平板砚后来被破坏的原因。也见一些古玩商专门收购老砚板、砚砖,请砚工改制成砚台再充当古砚出

售,造成大量平板砚改头换面,可惜了。

砚界有一种说法:“大璞不斲。”意为只有好的砚石才会摒弃精雕细刻而制成平板砚。而米芾在《砚史》中否定过这种观点:“大抵石美无瑕,方可施工,璞而厚者,士人多识其藏疾,不复巧制,人或因其浑厚而美之。余尝恶斲样俗者,凡刊改十余砚,才半指许,便有病见,顿令人减爱。其端石不斲成,祇持璞卖者,亦多如是。”米芾说的“璞而厚者”,应该包括了端石、龙尾石的原石和平板砚。从流传下来的实物看,平板砚品质参差不齐,似不可一概而论。大部份平板砚秀外慧中,品质较好,是经得起检验的。的确也有一部分用“不斲”作为隐藏内部瑕疵的手段。但不管怎样,平板砚的表面或石品精彩,或纹理清晰,或石质纯净,多有可取之处。

时至今日,很多砚工或砚友认为平板砚的制作相对简单,只要把砚石毛料四边一切,两面磨平就可以了,毫不费力。这实在是个误解,前

人制作平板砚可是一丝不苟的。仅从外形上看平板砚,平整而不板滞;长方形平板砚的线条看似平直,实则暗含张力,随形平板砚更是取舍自如,张弛有度。另外,从选材、石品位置、确定形状、裁切、砚面和侧边的琢磨等,都是煞费苦心、反复权衡经营的结果。

通常制砚可以用雕工来掩饰甚至美化石病,而平板砚,稍有瑕疵就一览无余。即使砚石内真有石病想掩饰,也要依靠以丰富经验练就的穿透性眼力,调整好裁切的位置,才能瞒过米芾这样的挑剔者。因为从砚石侧面也很容易窥见砚石内部。

套用一句流行语:“好的平板砚,是砚工给予一块好砚石的最高礼遇。”这不是工匠偷懒省事,而是一种高境界的琢磨手法,是保持石材本色,彰显石品纹理的最佳方式,是经过深思熟虑后的取舍,是削尽冗繁后的洗净与纯净。

所以,一方好的平板砚是上苍的恩赐,更是天人合一的佳作。