

当代名家系列:王登科、李伟



王登科

吉林大学历史学博士。中国书协楷书委员会委员,文化学者、艺术评论家。荣宝斋《艺术品》杂志主编,故宫博物院中国书法研究所客座研究员,清华大学书画高研班特聘教授,中央民族大学美术学院特聘教授,河北师范大学美术考古研究所特聘研究员,日本京都教育大学东洋史学部研究者。荣获2017年由新华社《收藏投资导刊》颁发的“最具收藏价值艺术家奖”。

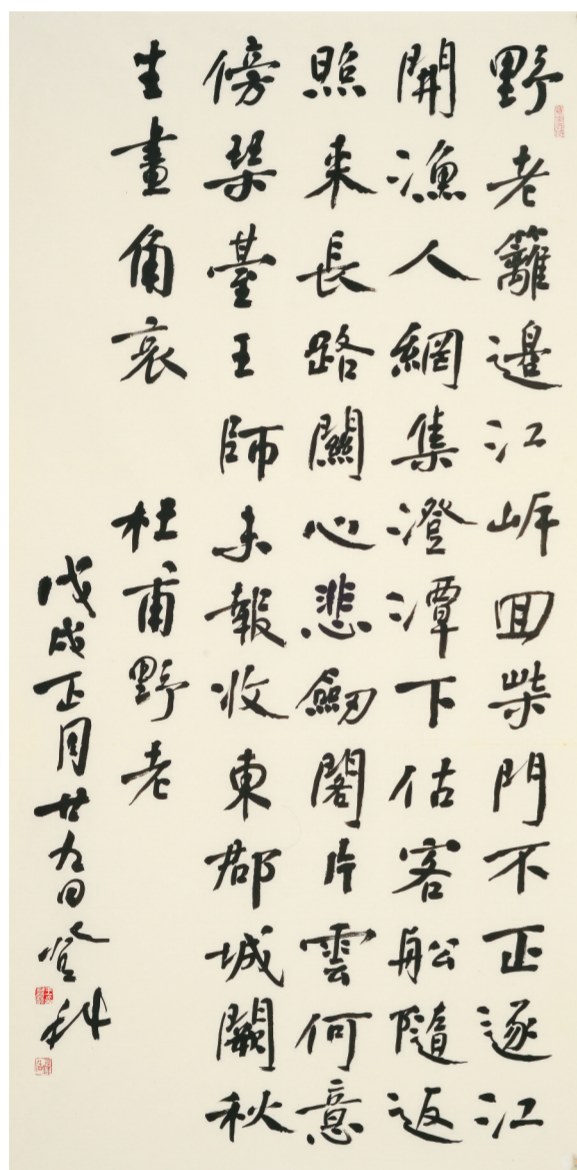


李伟

清华美院书法高级研修班毕业。现为中国书协会员、辽宁省书协理事、辽宁省高校书法研究会副监事长、鞍山市书协副主席、鞍山师范学院美术学院书法专业副教授、鞍山师范学院国学中心书法研究员、苏州石湖美术馆特聘艺术家、辽宁省书法考级特聘教师。获全国第三届楹联书法展提名奖;入展全国第七届书法篆刻作品展,全国第九届书法篆刻作品展,全国第二届草书书法展,全国第六届篆刻艺术展,全国第三届草书展。其作品被中国文字博物馆、山东兰陵博物馆、苏州石湖美术馆等单位收藏。

文意禅心两相宜

□ 赵生泉



王登科楷书《杜甫野老》

在历史上,中国是一个不重视宗教信仰的国家,但是,中国的精英阶层,即知识分子,却大多对宗教,特别是佛教,抱有一定程度的认同感,所谓唐僧取经就是一个突出的例子。唐宋以后,佛教渐趋中

国化,最终导致了本土化的佛教宗派——禅宗的出现,从而彻底弥合了知识心理上之华夷之辨。从此,禅宗开始向中国文化的各个领域顽强渗透,而最隐秘,也最成功的,应该说是以诗、文、书、画为核心的传统艺术领域。

雅宜入,如风行水上,自然成文;其书筑基于唐楷,创变于北碑,间采王铎之势,得其连绵流贯,而今属意苏轼,却又绝其肥扁,取之以正,故而文采风流,气息可人;其画以人物为主,憨态可掬,清雅可闻,观览之际,每每使我情不自禁地想起自己的童年。

艺术技巧可以通过勤学苦练获得,艺术气质却有赖于个人的心智与学养。王登科天性宽厚,与人为善,加之茹素多年,很早就皈依了佛门,对禅理颇有心得,所以看他的作品会有清新醇和的感受。他的罗汉图及题款之所以深受好评,根本原因即在于此。换句话说,这应该是创作对象与佛教、禅宗的契合所带来的“游刃有余”了。既然如此,难怪他要作庵丁了。

13年前,我与登科兄结缘于吉林大学,他给我的第一印象是敦实宽厚,浑身上下散发着儒雅之气。接下来的3年里,我们俩都在丛文俊先生门下求学,他因为年龄、阅历乃至学养均在我之上,并且从各方面毫无保留地帮助我,对我迅速领会书法真谛助益极大。毕业后,我们各自走上工作岗位,虽时有电话往来,却始终不曾谋面,不可谓不是憾事。所以品读他的作品,也就成了弥补遗憾的最佳方式。登科兄是辽宁海城人。辽宁海城在近代历史上人才辈出,政治、军事事当首推张作霖、张学良父子,20世纪的张作霖,如果没有他们,真不知道会是什么样子;文化事业则有开宗立派的著名古文字学家、考古学家于省吾先生,其人虽去世已久,其学术、学风却历久弥新,功在学林。或许正是沾溉于此,海城走出来的登科兄才能在盛年有如此佳绩。

衷心祝愿他在将来取得更大的成就。

纵横魏晋写精神

□ 胡崇炜

李伟与我算是同龄人,看了他的近作我是自愧弗如。我们研习书法的起步时间差不多,又都出生在20世纪60年代,也大多是半路出家靠勤奋刻苦走上书法道路的,我们加入中国书协比较早,算得上是辽宁书法的老作者。总起来说对李伟先生的近几年创作我有三个方面的认识。

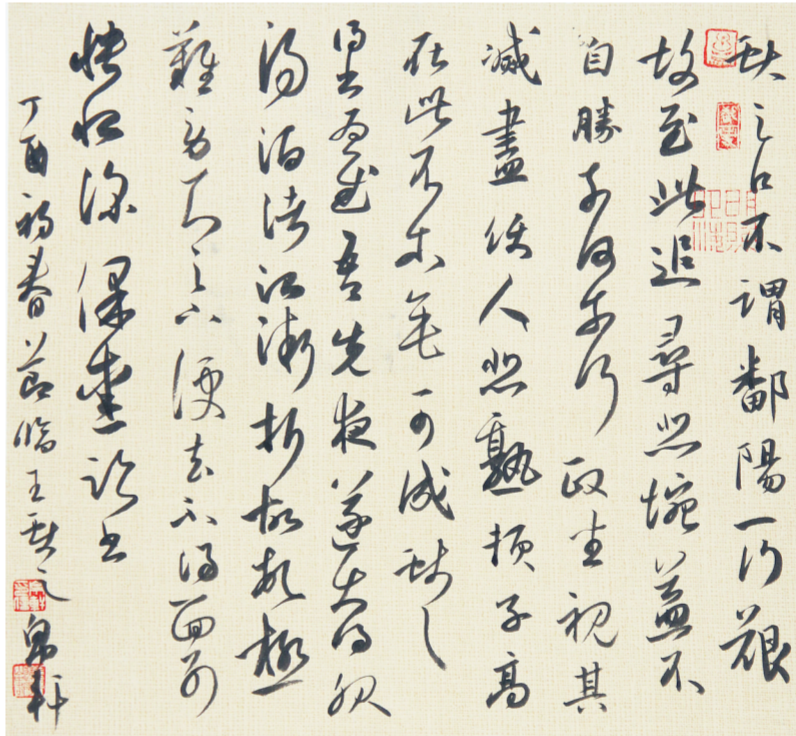
首先,临习古法得其要意,形神兼备且通神。孙过庭《书谱》云:“察之则尚精,拟之则贵似。”李伟先生比较好地把握了这条规律,《自叙帖》这张临作整体气息生动浑然,神采飞扬,具体到每个点画上是疏畅而通灵,虚实对比不大但很有层次感,使转干净利落,呈现着精准、生动、传神而优雅,在我所见过的《自叙帖》临作中这是一件佳作;另一张是王羲之之行书临作,这件作品的动人之处在于它没有机械的

描画,而是对“二王”之法帖的娴熟驾驭,既笔笔到位准确又有自己的正确理解,做到了法度完备且飘逸超脱,有一种形于魏晋、神通象外之感。他的几件临作虽然幅式都不大,但气象却很宏阔,同时细节上很耐看,很有张力。从中我们感受到李伟先生深谙临帖之法,他用创作的情致临帖,精研在先,临创在后,遂有“下笔便到鸟丝栏”的境界。

其二,专精使其纵横,创作得魏晋风骨。孙过庭《书谱》云:“至如钟繇隶奇,张芝草圣,此乃专精一体,以致绝伦。伯英不真而点画狼籍;元常不草,使转纵横。自兹以降,不能兼善者,有所不逮,非专精也。”李伟先生在创作上找到了一个艺术的归宿,我经常把这种感觉叫做“心有所依”。有的人把心依于今人,自然依不住,写得累且

不得法,李伟把心定向于魏晋,依于“二王”,此书之大道,必然会一马平川,前途无量。无论行草还是楷书基本都是魏晋一路的形质、法则,从其作品中可以看到他研磨与推敲的痕迹,看到他入其妙理,达其要义的表象,这就是法度的精准,用笔的娴熟、谋篇的变化、整体的写情写意。品读这一系列的作品,有一个共同的特点就是气息自然,其作品有一种空蒙之相。用自由之心态把王羲之的风骨一如展现在纸上,可谓落笔生风古韵昂然。

其三,独特艺术理念的逐步形成。李伟先生书法的特殊意义,就在于作为一个中年艺术家如何对待古法,如何调整自我、完善自我的问题。这个问题不是李伟先生一个人而是差不多是一个时代书法家的共同问题。“翰不虚动,下必有由”是孙过庭《书谱》中的重要观点。这句话十分简单却倒出了书法的深刻定义。研究书法之人,首先要有法度,要有一个艺术的取向,有一个属于书法家自己的艺术之路,或秦汉、或魏晋、或唐宋、或明清等,或兼而有之,总之要学而有宗,这个大的理念必须建立并坚守。我这次之所以用崇敬之心来总结李伟先生的成绩,是李伟先生能够不随波逐流为时风左右,因为他能在近50岁的中年时节,大胆创造,积极吸取古法,走出他自己的一条艺术耕耘之路。李伟的艺术心路在他作品的点画中可以窥见,他没有用笔点画的做作,没有点画的含混,有的是笔法的精准自然与斩钉截铁。因为充分的研习、独具的匠心,所以他达到写性情、写灵魂,这也就是同样写“二王”,李伟先生的字能在全展中获奖的根本所在。书法的笔路犹如心电图,它在笔道的起伏跳跃中告诉我们书法家内心的变化,告诉我们作品取法的真与假,告诉我们书法家的喜怒哀乐,总之,好的作品是无声之生命,在无声地诠释创作者的技法和创作境界。



李伟 草书《节临王羲之尺牍》

古代书论墨法评议

□ 谢景旺

在中国传统的书论中,墨法的论述多散见于少数篇目中,也不够系统全面,常常以“墨色”的形式体现出来并推及其他。相比于中国墨法,往往依附笔法而存在,墨法因笔法而产生。历史上几乎每个时期都有不同墨色层次的作品传世,与时代风尚、书写工具、书写材料和书家个人追求等因素有关。本文立足中国古代书论,参照书史上不同时代的墨迹作品,以期理清墨法在古代书论中的发展脉络,为当下的书法学习提供有益参考。

一、传统“色如点漆”的墨色审美主线

众所周知,墨法形成墨色。在中国古代书论中,南朝宋虞翻在《论书表》中首次提出墨色概念,但主要是对拓书而言,不涉及自然书写。南朝齐书法家王僧虔在《论书》中有“仲将之墨,一点如漆”的记载,虞翻也称“又合秘墨,美殊前后,色如点漆,一点竟纸”。虽然他们主要面向的是制墨工艺,但也可看出早在南北朝时期,我国就形成了“色如点漆”的墨色审美观念。唐代欧阳询在《八诀》中则提出“墨淡则伤神采,绝浓必滞锋毫”的观点,从反面证明了

唐以前对书法墨色的主要要求,虽然不主张“绝浓”的用墨,但也坚定地提出了淡墨伤神的看法。张怀瓘则继承南朝王僧虔的观点,“浆深浓液,墨法往往依附笔法而存在,墨法因笔法而产生。历史上几乎每个时期都有不同墨色层次的作品传世,与时代风尚、书写工具、书写材料和书家个人追求等因素有关。本文立足中国古代书论,参照书史上不同时代的墨迹作品,以期理清墨法在古代书论中的发展脉络,为当下的书法学习提供有益参考。

宜浓,浓则彩生。”清代包世臣《艺舟双楫·述书中》曰:“凡墨色突然出于纸上,莹然作紫碧色者,皆不足与言书;必黯然以黑,色平纸面……乃为得之。”由此可见,传统的“色如点漆”的墨色审美观念已形成一条贯穿古代书论的主线。

二、墨法实践的经验拓展与变革

墨法的审美主线在后世的实践中也有许多的拓展与创新。东晋卫铄《笔阵图》就从实践角度提出“多骨微肉者谓之筋书,多肉微骨者谓之墨猪”的审美准则,“墨猪”一词遂成后世书法评判标准之一。南朝梁武帝萧衍在《答陶隐居论书》中指出“纯骨无媚,纯肉无力,少墨浮涩,多墨笨钝,比皆然”,这种实践经验,与卫铄的理论相合。直至明清初涨墨进入书法创作的审美领域,“墨猪”才由全面禁忌变为主要面向初学者的评判尺度。如明代中后期詹景凤《书杜诗诗轴》就已经发挥了涨墨的深入拓展与变革。

在实际书写中,我们更多的是遇到墨色递变问题,尤其在行草书中,墨色的丰富性尤为明显。唐代

欧阳询《用笔论》:“其墨或洒或淡,或浸或燥,遂其形势,随其变巧。”书写中“随其变巧”而不在经验上做形式上的规定。孙过庭在《书谱》中提出“带燥方润,将浓遂枯”的辩证墨法观,对书法墨色审美与实践具有很强的指导意义。到了宋代,文人士大夫们更是有意识地对墨色进行变化,从宋人墨迹可看出,苏轼书法的墨色主要恪守“浆深浓液”的传统,黄庭坚则在草书中融汇浓淡干湿,变化无穷,增强了墨色在草书中的表现力,米芾则拖“墨戏”心态,综合各种墨表现手段,增强了艺术感染力。北宋黄伯思《东观余论》中评价鲍照书法:“盖或轻若发丝,或重若云山,浓淡相错,乃成字。”南宋姜夔《续书谱》中更列“用墨”专题论述润燥对不同书体的影响及书写要求。元明以后,这种浓淡、润燥相宜的辩证墨法观的接受度更为普遍。董其昌受禅宗思想影响,认为诗文书画应“以天真幽淡为宗”,强调“用墨须使有润,不可使其有燥,无忌肥浓,肥则大恶道矣”。由此,书法中对墨色的要求形成了“浆浓色深”与“平淡天真”的两极。相比于前者,后者虽形成一定影响,但未形成历史主流。

清代周星莲在前人的基础上提出用墨“浓欲其活,淡欲其华”的主张,即用浓墨要活脱不滞,淡墨要有神不薄,非常有见地。我们发现,对于书法用墨的理解,古人是不停地在实践中加深、拓展和变革的。

三、墨色在笔法探索中的辅助作用

墨色的审美主线是以“漆黑浓重”为尚经过历代书家的实践又不断地认识深化、拓展变革,这些正是后世笔法鉴别的重要依据之一。在古代,笔法常作为一种不传之秘而存在,但通过研究历代书论,我们发现书家们通过墨色变化进行笔法逆推的案例,如黄庭坚《论书》:“古人作《兰亭序》《孔子庙堂碑》,皆作一淡墨本,盖见古人用笔回腕余势。若深墨本,但得笔中意耳。今人但见深墨本收书锋芒,故以旧笔临仿,不知前辈书初亦有锋锷,此不传之妙也。”黄庭坚认为淡墨对于笔法的呈现要比深墨清楚。此外,墨色中的“聚墨痕”在古人看来最能体现笔锋的变化,常常被当作中锋用笔的重要参考。这种把处于笔画中间的一缕浓墨作为中锋的判断依据是符合毛笔书写规律的。明代董其昌《画禅室

随笔》在评价苏轼《赤壁赋》墨迹时也称:“坡公书多偃笔,亦是一病,此《赤壁赋》底几所谓透纸背者,乃全用正锋,是坡公之兰亭也,每波画尽处,隐隐有聚墨痕,如黍米珠,恨非石刻所能传耳。”这里董其昌用“聚墨痕”辅助了其判断作品中锋的判断,并且指出石刻在表现书法墨色上的局限。清代包世臣在《艺舟双楫·述书下》中则进一步论述了笔法与墨法的相互关系:“然而画法书法,本于笔,成于墨,则墨法尤书艺一大关键已。墨实则墨沉,笔漂则墨浮……尝见有得墨法而不得墨者矣,未有得墨法而不由于用笔者也。”由此可见,墨法在对笔法判断中的辅助作用是毋庸置疑的。

实际上,墨法虽然在中国古代传统书论中的地位无足轻重,古人似乎也并不对此做过多精力投入,但不可否认的是,墨法在研究古人书写上又是不或缺的,尤其对于古人的笔法方面的研究。在当代社会,书法中的墨法价值被大力提倡,墨法在书法创作中的作用也日益被提升,梳理研究古代书论的墨法理念对于书法的继承与发展意义深远。