

首届「中国(渝北)书法论坛」入选论文选刊

的气格与气韵(上)
于右任碑学草书

刘亚健

气韵进行探讨,并对于右任碑学草书的气韵包括气息、气度、气象以及风韵、风神、风采、意境各方面做了探讨。物我合一。文章从书法本体出发,对于右任碑学草书的气格(包括笔法点画的笔力、气骨、气脉、结构章法的气势、气概、于右任的碑学草书是中国书法史的里程碑。他的碑学草书,在化机中达到化境,由书技而进入书道,可谓随心所欲。



▲于右任「养天法古」

于右任的碑学草书,进入了审美高标准的“化境”,呈现出出神入化的“化机”。“化,谓造化也”(《易经》句),为自然的本体之道;“化机”则是变化通达的枢机。于右任的碑学草书达到“一片化机”,乃是深悟了变化通达的书法之道。所谓:“化而裁之存乎变,推而行之存乎通,神而明之存乎其人。”(《周易·系辞上》)于右任的碑学草书,在化机中达到化境,由书技而进入书道,可谓随心所欲,物我合一。品评于右任的碑学草书,其中所呈现的气格,是书气与我气的化一;所蕴涵的神韵,是书神与我神的化一;所达至的境界,是物境与我境的化一。

于右任涉及前人隶书、草书、行书诸优点,尤其是融会北碑,形成了自己独特的碑学草书风格。此风格的形成,大致分四个阶段:从1921年开始,20年代为收集碑石、临摹碑帖阶段;30年代为集字整理、草书标准化形成阶段;40年代是碑学草书完善和推广的鼎盛时期;50年代到了随心所欲、自在自为的化境阶段。

品评书法有多种规则和标准,纵观传统书法理论,从书法本体上品评方可提纲挈领,抓住主要矛盾。在此,我想从书法的气格和气韵入手,分析于右任的碑学草书。气格偏重于“器”,重在研究书法的气力、气骨、气脉、气势、气概、气场等;气韵偏重于“道”,重在研究书法的气象、气机、气度、气息、风韵、风神、风采、意境等。

在这里,“气”为本源,为核心。五代荆浩在《笔法记》中提出“六要”论:“一曰气,二曰韵,三曰思,四曰景,五曰笔,六曰墨。”“气者,心随笔运,取象不惑;韵者,隐迹立形,备仪不俗……”气在美学中的演变,由原始之气,到哲学的宇宙生命本原之气再到艺术生命本体之气。“气”是中国哲学的原范畴,老子、庄子根据自然之道,认为“气”是天地万物阴阳刚柔相感相应的产物,所谓“通天下一气耳”。“气”显示了自然生命之道的运动规律。儒家学说认为,“气”是某种人格精神和道德修养的内在凝聚,如孟子的“善养吾浩然之气”。强调“气”所包蕴的道德伦理内容和人格修养。管子曰:“有气则生,无气则死,生者以气。”“气”从自然与人的运动规律,又引申到美学审美心理构成。魏晋时期的曹丕以《典论·文论》开辟了文艺品评专著的先河,他

明确提出:“文以气为主。”“气”通过创作的物化过程,而凝结在艺术作品中,“气”决定了文艺作品的思想境界和审美价值。刘熙载《艺概》中曰:“书要兼备阴阳二气。大凡沉着郁,阴也;奇拔豪迈,阳也。高韵深情,坚质浩气,缺一不可以为书。凡论书气,以士气为上。若妇气、兵气、村气、市气、匠气、腐气、俭气、俳气、江湖气、门客气、酒肉气、蔬笋气,皆士之弃也。”书法的“气”,讲阴阳哲理,贵士人气息,在笔墨载体中,蕴含的是宇宙自然之气、士人精神之气。

于右任的书法,洋溢着宇宙自然的浩然之气、大朴之气、冲和之气;展现着士人精神的清正之气、豪放之气、简约之气;可谓笔墨到处,众美从之。于右任所书横渠四句,把张载这位关学创始人的名言以书法形式展现出来:“为天地立心,为生民立命,为往圣继绝学,为万世开太平。”这四句是士人的精神取向,是立德、立功、立言的志士写照,也是于右任家国情怀、终生奋斗的写照。清光绪二十一年(1895),于右任以第一名成绩考入县学,成为秀才。后在三原宏道书院、泾阳味经书院和西安关中书院求学,与吴宓、张季鸾并称为“关学”余脉;于右任怀着报国之志,先后投身于光复会、同盟会的民族复兴大业;1905年创办复旦公学(今复旦大学),1907年创办《神州日报》,1910年创办《民立报》,以为民立命、宣传民主革命为己任。1922年,于右任创办上海大学并担任校长。他以“为往圣继绝学”的精神重视教育,并付之践行。还创办了西北农林专科学校(今西北农林科技大学)。前后共任国民政府监察院院长34年,可谓清正廉明,两袖清风。于右任写的最多的条幅,是这四句中的“为万世开太平”。1948年,于右任被提名竞选副总统,其竞争对手李宗仁、孙科等人天天宴请代表,免费提供住行以争取选票。于右任作为代表所准备的礼品,乃是一纸书法:“为万世开太平”。他不像其他政客以金钱、关系拉选票,而以文人的独特风格参选,虽未当选而荣耀。落选之后,全体代表起立向于右任鼓掌10分钟,为他的清正、廉洁、正气表示钦佩。1964年11月10日,于右任在忧国忧民的贫病中去世。难以置信的是,人们在于右任逝世后,竟发现他因生活拮据而欠下的借据。比起如今一幅字炒卖几十万乃至上百万的所谓“大书法家”,于右任先生

可谓泰山,可谓绝世而独立的昆仑!

书法的品格、风格,从本体上论,源于气格。气格决定人格,人格决定书格,即气格→人格→书格。“气格”一词,见于刘熙载《艺概》:“灵和殿前之柳,令人生爱;孔明庙前之柏,令人起敬。以此论书,取资致何如尚气格耶?”气格的高下,决定了人格和书格的高下。综合老庄的道学和孔孟的儒学理论,以气格立论,把人格划分为九个品级。如庄子《天下》篇论述了“天人”“神人”“至人”“圣人”“君子”等不同人品:“不离于宗,谓之天人;不离于精,谓之神人;不离于真,谓之至人。以天为宗,以德为本,以道为门,兆于变化,谓之圣人;以仁为恩,以义为理,以礼为行,以乐为和,薰然慈仁,谓之君子。”《黄帝内经》中有“贤人”,排在圣人之后;老子《道德经》第二十章有“俗人”;儒家有“达则兼善天下”的“达人”,有“君子喻于义,小人喻于利”的“小人”。按人格九品排列,即“天人—神人—至人—圣人—贤人—君子—达人—俗人—小人”排列;以此人格对应书格,则为“绝品、神品、至品、逸品、妙品、精品、能品、俗品、下品”这九个品级掐头去尾,就和古人品评的“神、逸、妙、能”四品相近。如今俗品、下品书法不少,若要全面品评书格,用此九级品评法可能更准确些。于右任写书法,凡几十年,无功利之心。他把书法作为公益事业的一部分,人生修养与社会建设融为一体,超越了一般人对书法的认知,达到了书人合一、天人合一之境界。

纵观于右任生平,他从晚清反帝制、求民主开始,在军阀混战、民不聊生的乱世中,始终保持浩然正气,并为教育事业奔波,为书法探索而忙碌。几十年来,于右任通过标准草书的整理、研究,疏浚渊源,澡雪精神,积学以储宝,研阅以穷理,集百家之长,成自家之法。从气格→人格→书格而论,于右任是近现代以来书家的制高点,尤其在碑体草书方面,达到了逸品、至品、神品,甚至绝品。

相对于气韵而言,气格较为具象,属于“器”的范畴。综合古人品评,气格包含了气力、气骨、气脉、气势、气概、气场等。气力、气骨、气脉偏重于笔墨力度和运行;气势、气概、气场偏重于字形结构和章法。用孙过庭《书谱》谈骨气和笔墨运行的两段话,品评于右任的书法,甚为恰当:“假令众妙攸归,务存骨气;骨既存矣,而遒润加之。亦犹枝干扶疏,凌霜雪而弥劲;花叶鲜茂,与云日而相晖。”“观夫悬针垂露之异,奔雷坠石之奇,鸿飞兽骇之姿,鸾舞蛇惊之态,岸崖顿挫之势,临危据槁之形;或重若崩云,或轻如蝉翼;导之则泉注,顿之则山安;纤纤乎似初月出天涯,落落乎犹众星之列河汉;同自然之妙有,非力运之能成。”

于右任的两副书法对联“进为天下利,退有百世名”“养天地正气,法古今完人”。从气力而言,如奔雷坠石之猛;从气骨而言,犹扶于扶疏之力;从气脉而言,似泉注山润之畅,真正达到众妙攸归,与云日相晖,犹众星之列河汉。在这里,养天地正气,首先是“养心”“心斋”。从气格之高,到人格之高,方能法古今完人,才到书格之高,从而使其气力、气骨、气脉达到随心所欲,贯通神达于点画之中。书法之气贯通点画,乃是书法的最基本要求,点画亦是气格的载体。孙过庭还有一名句:“真以点画为形质,使转为性情;草以点画为性情,使转为形质。”于右任草书的点画,正是其性情的自然抒发。

于右任草书的气势、气概、气场,具有雄劲的震撼力。参考于右任书《野蚕吐丝》立轴。此幅作品写于1948年4月:“野蚕食青桑,吐丝易成茧。无功及生人,何异偷饱暖。我愿均尔丝,化为寒者衣。”这篇草书结字、运笔、布局铿锵有势,流转自然。如“食”“成”“寒”,皆是于右任草书的标准符号。书作碑意亦浓,如“无”“饱”的笔画,最为典型。

蔡邕《九势》曰:“夫书肇于自然,自然既立,阴阳生焉;藏头护尾,力在字中,下笔用力,肌肤之丽。故曰:势来不可止,势去不可遏,惟笔软则奇怪生焉。”于右任的草书,结体严密规整,融碑于草,在字体规范中,体现笔势的丰富变化;承上启下,穿插有致,放时放得开,收时收得拢。他的碑学草书气势、气概、气场,令人如赏崇山峻岭之美,如饮陈年老酒之妙。正如蔡邕所言:“为之体,须入其真,若坐若行,若飞若动,若往若来,若卧若起,若虫食木叶,若利剑长戈,若强弓硬矢,若水若火,若日月,纵横有象势者,方得谓之书矣。”

篆刻技法解析(五)

刘洪洋

篆刻的学习是从临摹到创作循序渐进的过程,其每个环节都非常重要,必须遵循篆刻特有的发展规律,才能推陈出新。

临摹的方法

篆刻学习应从临摹入手,主要取法对象是汉印。学习汉印是牢固掌握篆刻基础知识和基本技能的有效途径,临摹范本的选择可由易到难,从简到繁。可先从篆法工稳、刀法清晰的印章入手临习,这类印在汉私印中多见;然后再选择线条轻重变化较大的印章临习,这类印在汉官印中多见;最后选择风格多变、情趣盎然的印章临习,这类印章在汉官印中多见,即《急就章》中较多。

在对汉印的刀法和章法有了一定的认识后,可以临习明清流派篆刻作品。把握篆刻艺术的形式语言和风格特征,是走向篆刻创作的必然。

一、文字上石

可以采用水印法和反写法:

(一)水印法

首先把所刻印文做成墨稿,然后准确地覆于印石上,墨稿与石面相对,四周纸边折下,使纸石不能移位,用清水少许涂在印稿上,吸收多余的水分,再用凸形器物轻轻揉压三五遍,使印稿墨色附着在印石上,最后用小楷毛笔细心地填墨,对着镜子勾描准确。

(二)反写法

反写法是把印稿先用透明纸钩摹好,然后把纸反过来,由于纸的透明我们看到的就是反文的印稿了,然后依照反稿上的位置关系,先用铅笔在印石上钩摹一遍,再用小楷毛笔填墨,最后对着镜子与原稿比较至勾描准确。若书法功底较好,也可直接用小楷毛笔把印文反写在印石上,但此法不适合初学者。

墨稿的制作可以用钩摹的方法来完成,钩摹是领会原作结构神态和笔情刀趣的最佳途径。“钩”是指双钩填墨,“摹”是指用毛笔依照原作直接描写在纸上。无论“钩”或“摹”,下笔都要轻,照原样钩摹出来。当钩摹有了足够的经验,上石方法也可简便。首先把要刻的印稿复印,用剪刀裁下,四边可多留一些,将印稿的一面准确地覆于印石上,四周纸边折下或用少许浆糊粘帖,使纸石不能移位,再用干净毛笔蘸适量香薰水或指甲水涂在印稿上,再用凸形器物轻轻揉压三五遍,使复印的碳粉附着在印面上,印稿十分清晰,方便刻划。

二、临摹的方法

应先“摹”后“临”:
(一)摹写

这个过程可以用透明纸双钩填墨完成。要求精细到位,忠实原作,掌握结字规律,认识线条排叠的特征,体会以书入印的感觉,避免将印章作为图案进行机械的摹写。摹写印稿必须坚持,心摹手追,方能达到精准。

(二)临写

有了摹写印稿的经验,有了对汉印知识的积累,当使用毛笔达到一定熟练程度之后,就可以直接在石面上临写印稿了,但要忠实原作,力求精准。

(三)篆刻

篆刻就是把原印稿的风格特征忠实地再现,力求形似。印石选择与原拓印面等同,然后墨稿上石,填墨后认真修改,达到准确;刻制前要详细审视印章的风格特征,确定刻制方法;最后依据自己的习惯和掌握的刀法进行刻制。

(四)意临

方法与对临相同,所不同的是对临要忠实原作,力求形似;意临则在求形似之中加入自己的想法,可略变原印中未能尽美之处,但不可变化过大。意临是在深刻理解原印的基础上,融入了临刻者的才思情趣,是在原印的制约下发挥自己的性灵,比自由创作难度要大,既要求基本与原作相似,又要把握原作的精神和临刻者的创造融合一体。

篆刻的学习过程中临摹环节非常重要,摹印能较好地掌握形态,临印则能较好地体现原作之神,两者相辅相成,缺一不可。前者存“法”,后者寓“意”,学印应摹写、对临、意临循序渐进,在汉印中节度其手,不可急于求成。



▲汉印 虎牙将军章



▲汉印 李嘉



▲汉印 军假侯印

二十世纪草书书风与碑帖观念嬗变(下)

钟源达

(二)不喜用长锋羊毫是“活外行”

羊毫的提倡几乎是随着生宣纸的广泛使用在书家中流行。羊毫笔比狼毫笔蓄墨量大,能在生宣纸上连续书写。因生宣与羊毫能更好地表现“金石气”,受到碑派书家的广泛运用。碑派技法审美的实现,长锋羊毫的使用至关重要。林散之认为只有软毫才能写出刚硬的字,他曾说“上海有位书法家说,他不喜欢用羊毫,更不喜用长毫。他真是活外行,不知古人已说过,欲想写硬字,必写软毫,唯软毫才能写硬字。可惜他不懂这个道理”。林散之坚信古人作书都是用软毫笔,而且还必须是长锋羊毫。庄希祖曾回忆林散之使用长锋羊毫的情形:

林老晚年76岁(1973)时,笔者常见其临过双隶《西狭颂》,先生临帖十分认真,且双手执长锋羊毫(笔头足有:两寸半长)在对开的元书纸上蘸饱墨水写八个大字(字径9厘米左右),书写时凝神聚气,十分稳健,笔笔着力,且求基本形似,并无任何率然写意之笔,或故作那上变形之态。

此外,他也说过:“予曾用长锋羊毫,柔韧有弹性,杆很长,周旋余地广,特命名为‘鹤颈’‘长颈鹿’,不意

笔厂仿造甚多,用者不乏其人。”“柔韧有弹性”说明林散之喜欢用的羊毫笔是加健的,“周旋余地广”可以看出林散之书写时活动范围大。除此之外,林散之书写时还很注重笔法,他在《论执笔》诗中曰:“执笔之法,双钩盘肘,力在笔中,笔随手走,如锥画沙,如屋漏痕,不传之秘,先贤所守。”正是这种“大鹏展翅”的运笔姿势,运出了气势连绵的大草。

(三)林散之的画家身份及其墨法实践

林散之从小喜欢作画,曾在张青甫那做学徒,条件艰苦,但用功甚勤。其后听从黄宾虹的“读万卷书,行万里路”的建议后,遍览名山大川,“得画稿八百条幅”。由此可见林散之的绘画基础。黄宾虹对林散之的影响至深,特别是拜师之时对他说的那么一番话。他对林散之曰:“凡用笔五种,曰锥画沙,曰印印泥,曰折钗股,曰屋漏痕,曰壁划纹。”又言:“用笔有所禁忌:忌尖、忌滑、忌扁、忌轻、忌俗;宜留、宜圆、宜平、宜重、宜雅。钉头、鼠尾、鹤膝、蝉腰皆病也。”又言:“古人重实处,尤重虚处;重黑处,尤重白处;所谓知白守黑,计白当黑,此理最微,君宜领会。君之书法,实处多,虚处少,黑处见力量,白处见功

夫。”作为画家的黄宾虹,十分注重墨色变化,他教导林散之曰:用墨有七种:“曰积墨、曰宿墨、曰焦墨、曰破墨、曰浓墨、曰淡墨、曰渴墨。”林散之注重墨色的变化,他认为写字要有墨法。浓墨、淡墨、枯墨都要有,“字枯”不是墨浓墨少的问题。他认为怀素和王铎都是善于用墨的书家:

怀素能于无墨中求笔,在枯墨中写出润来,筋骨血肉就在其中了。

王铎用干笔蘸墨重写,一笔写十一个字,别人这样就没有办法写了,所谓入木三分就是此指。

他标举宣重光“磨墨欲熟,破水写之则活”的理论,反对只用浓墨。因为浓墨使笔锋打不开,应蘸水破浓墨。在笔墨交融时,他认为用笔是根本,他说:“有笔方有墨。见墨方见笔。笔是骨,墨是肉,水是血。”用笔和用墨是相辅相成的,正因如此,林散之的大草作品在墨色上浓淡相生,酣畅淋漓。

由此可见,林散之在学书选择上不仅取法不偏碑与帖,而且运用碑派技法改造草书。这尤其表现在他在书写技法上对碑派书法的继承以及在墨法上的创变。

四、结论

清代初期,草书创作上仍然延续着晚明的浪漫书风,以王铎与傅山为代表。但这股风气很快就被随之兴起的金石考据之学阻隔。金石考据之学的兴起,带动书家在取法与创作上以金石碑版为主,书家多在篆书与隶书上下功夫。到清代晚期,随着大量北碑出土,碑学大兴,北碑成为书家取法的不二选择。草书的研究和实践几乎停滞。碑派书家在技法上强调迟涩与厚重,在工具上提倡了生宣与长锋羊毫书写,在气息上以高古的“金石气”为尚。这些都走向了草书流畅、婉丽的对立面。虽然邓石如、赵之谦、何绍基等碑派书家都在创作时进行了以草意入书的尝试,但其目的仍然是为碑派风格服务的,于草书的发展并无起到太大作用。

碑学的兴起虽抑制了草书的发展,但也给草书的发展带来了新的契机。20世纪初,草书创作一改19世纪以来的颓势,开始走向复兴。大量汉简的出土为草书的发展提供了契机。晚清遗老书家率先尝试复兴草书的实践,由于遗老书家不能摆脱碑学对其书风的影响,在草草复兴上选择了碑帖融合之路。因此民国初期书坛呈碑帖融合之态。在民国初期遗老的碑帖融合的草书复兴的

尝试奠定了基础之后,到20世纪时王遽常、高二适、林散之把碑帖融合的草书复兴走向成熟。他们的实践分别走出了三条成功之路,即王遽常碑学的坚守、高二适帖学的回归以及林散之的碑法大草。就他们对草书的观念上看,王遽常和高二适都主张草书书风的复兴,认为草书是草书的根源,不同的是王遽常在沈曾植以隶法写草草的基础上融篆法入草草,认为篆书亦是草草的源流。他融篆书入草草可谓“前无古人”,开启了全新的草书书风。而高二适以文人风骨自居,认为草书的创作必须带有草草意味,否则就沦为俗作,宋克之所以被高二适大加赞赏,正因为如此。王遽常和高二适相比,在草草的创新上,走得更远。高二适大致还是延续了元明时期的草草风格。但是站在晚清民国时期的书坛的草草书风来看,他跳出了碑学笼罩的牢笼,超越了清代的书风,可以说是帖学草草书风的强势回归。与王遽常和高二适复兴草草不同,林散之致力在大草书风的探索上。林散之受黄宾虹的影响,在金石碑版里汲取养分,以碑法、画法作大草。从他们的创作实践上看,王遽常用草草书写榜书,用

碑派书家的用笔方式,书写古拙浑穆的榜书大字。而高二适的草草书风,直追魏晋风韵,推崇宋克四体混合的书风。林散之在工具和画法上进行大胆用长锋羊毫作草,以墨法入草。他们的实践无疑都是具有划时代意义的,使大草历经清代后再次散发生命力。

王遽常、高二适与林散之在草草上的成就,给我们当代的草草创作提供了借鉴意义。当代草草创作存在诸多问题,最需解决的缺乏创新能力问题。当代草草创作时存在“趋时贵书”盲目跟风的恶习,停留在简单的模仿与继承上,甚少能有所突破。从当代草草取法的对象看,大致可分为三种范围:一是魏晋时期,以“二王”为代表;二是以唐宋时期,以张旭和怀素及黄庭坚为代表;三是以明清时期的草草风格。但是站在晚清民国时期的书坛的草草书风来看,他跳出了碑学笼罩的牢笼,超越了清代的书风,可以说是帖学草草书风的强势回归。与王遽常和高二适复兴草草不同,林散之致力在大草书风的探索上。林散之受黄宾虹的影响,在金石碑版里汲取养分,以碑法、画法作大草。从他们的创作实践上看,王遽常用草草书写榜书,用