Chinese calligraphy newspaper
中国书法报
2018年07月10日 星期二
本版责编:杨 超 见习编辑:王小辰 版面设计:王小辰

中国书法报
2018年07月10日 星期二
本版责编:赵 阳 版面设计:赵 阳 投稿邮箱:zgsfb@ccndo.com.cn
Chinese calligraphy newspaper

第二届“沙孟海学术研讨会”入选论文选刊

刍议沙孟海先生对碑版刻手优劣的评判
——以东晋墓志、《爨宝子》、《广武将军》等为例(上)

□ 许建一　范琳琳

沙孟海(1900—1992),名文若,浙江鄞县人,现当代著名金石学家、文史学者、书法篆刻家、教育家。沙老在书学史料上有许多理论高屋建瓴,著述提纲挈领,要言不烦,值得后辈借鉴和学习。关于碑版刻手优劣这一问题,他分别在《碑与帖》(1979)、《书法史上的若干问题》(1980)、《略论两晋南北朝隋代的书法》(1983)、《两晋南北朝书迹的写体与刻体——(兰亭帖)争论的关键问题》(1987)、《漫谈碑帖刻手问题》(1988)、《清代书法概说》(1988)等多篇文章都论述过。但是沙老文章中所列举的若干碑刻,其中涉及碑版的刻工优劣评判问题值得进一步商榷。

一、关于沙孟海先生所说的“方”即劣的观念

沙孟海在《两晋南北朝书迹的写体与刻体——(兰亭帖)争论的关键问题》中,将两晋南北朝各种石刻按字刻文字及本简纸张上的墨迹排列起来,分类分体做了比较,指出刻、写不同,同时指出刻件之优劣的问题,但其评判的标准尚有值得商榷之处。现将原文抄录如下:

石刻一　东晋《王兴之夫妇墓志》
永和四年(348)
刻手粗劣,起笔收笔皆用刀切齐,不照毛笔写样。

石刻二　北魏《杨氏祔造像》
景明二年(501)
刻手粗劣,与《王兴之夫妇墓志》同一类型。

石刻三　东魏《高归彦造像》
武定元年(543)
刻手优美,圆笔自然,望似赵孟頫书。

石刻四　《兰亭帖》定武石本
永和九年(353)
原本,唐摹,传是唐刻。刻手优美。

石刻五　《兰亭帖》启功所见旧本
刻手粗劣,起笔收笔多有方角。

碑刻一　东晋《王闽之墓志》
升平二年(358)
刻在砖砖上,刻手粗劣,与《王兴之夫妇墓志》同。

碑刻二　西晋《吕氏砖》
咸宁四年(278)
泥坯上划写章草,划后烧砖,故无方角。

碑书一　高昌《徐宁周妻张氏墓志》
延昌四年(564)
古人方笔如此写法,并非笔笔如刀切。

碑书二　高昌《西寿夫妇砖志》(前五行加刻)
章和十六年(546)
刻笔方饬,不会照写样。

陶　刻　西晋《杨绍买冢地券》
太康五年(284)
泥坯上划写行书,划后烧砖,拟折圆熟,亦无方角。

泥　刻　西晋《郭木思泥刻》
泥坯上划字,划后烧砖。

木简一　西晋《泰始五年木简》
泰始五年(269)
字画圆润,起笔收笔并无方角。

木简二　西晋《泰始五年木简》
泰始五年(269)
字画圆润,起笔收笔并无方角。

木简三　西晋《纪曹木简》
字画圆润,起笔收笔并无方角。

木　牍　北齐《高侨妻王江妃衣物券》
武平四年(573)
多行写件,字画转折轻便,起笔收笔并无方角。

纸本一　西晋陆机《平复帖》(章草)
陆机(261—303)
早期写本,多用圆笔。

纸本二　晋《三国志写本残卷》(楷书)
捺笔重滞,是晋人一般书风。要注意重滞处仍取圆势,不成方角。

纸本三　前凉《李柏文书残片》(行书)
建兴三十四年(346)
从楷书演变出来,笔画圆润,起笔收笔亦无方角。

纸本四　西晋《永嘉四年文书残片》
永嘉四年(310)
体势在章草分草之间,起笔收笔亦无方角。

上列各件,皆注明写与刻的情况。由于刻手有优劣,呈现出笔画轻重刚柔,导致整篇书体有质朴与妍美的差异,关系实在匪浅。

笔者就沙老以上所列举的资料分析整理出多种信息:

(一)书法风格与其承载的载体关系紧密,涉及“碑学”“帖学”的审视角度。如石刻、砖刻上的刻字与纸本、竹木简的毛笔书迹,效果是不同的,如果以墨迹去参照碑版,受刀凿工具的制约,很容易形成方直形。再者,由于二者材质不同,墨迹是不能百分之百体现到碑版上的。

(二)工序上前后影响字的效果。砖、陶、瓷泥坯划字与烧硬后刻字,效果亦是不同。泥坯上划字圆融,烧硬后再刻字容易形成方角。

(三)“刻”与“写”是两个概念。我们容易理解,如果“写”(书丹)在前,依“写”而刻,把二者并置比较,评判的标准多大程度地反映了墨迹本的“形”。这个是比较显而易见的,这样的品评是较容易的,也是初级的。如果再深入一点,刻手是否能惟妙惟肖地展现圆融纤细的点画,加刀法的婉熟、线条的劲挺等,这就是比较高阶的评判要求,因为不仅仅是涉及“摹形”的问题。

(四)困难的问题是,对于现存的不同种类的碑刻我们用何种标准去品评。也就是说,碑刻之前的“书丹”到底是怎样的形状(也有不“书丹”直接刻的,这里所说的书丹是一个大的概念,即在刻之前的就已形成的“书体”概念),是什么历史原因使得碑刻呈现出多种诸如方饬、圆融、纤细、雄浑、粗犷等不同的风格面貌,或者说是怎样的“书风”状态,这是一个复杂的问题,也是我们要去思考的问题。如果这个问题不说清楚,就很难真正地去评判刻手的好坏问题。我们该用怎样客观的评判标准去衡量一件具体作品的刻工好坏?如果只以《兰亭》、赵孟頫等圆融、纤细的笔迹作为刻工的优良标准来评判那些方饬、粗犷的碑刻,显然有失公允。

(五)然而沙老有多处提到“方”字,映射了“方”作为评判刻工好坏的重要参数,得出的结论是“方”即刻工劣。如果以此来判断,历史上许多具有方形笔画的铭石书也有划手功刻工不佳之嫌疑。实际上沙老也确实是这样判断的,如东晋时期以王、谢为主的北迁而来的士族家庭的墓志书风,以“二爨”为代表的具有“折刀头”类笔画的书体风格,在沙老眼里刻工都不佳。但笔者认为沙老忽视了一个重要因素——时代背景下所形成的书风。

二、以东晋墓志为例

华人德先生在《论东晋墓志兼及兰亭论辩》一文中曾对东晋墓志的形制和书法特征做了详细的阐述。认为东晋墓志的墓主主要是来自桓温、谢奕、河南等地乔迁来的世家大族,墓葬主要集中在当时的政治中心建康(今南京)一带。墓志的作用主要是“标识”作用,期待收复中原后,魂归故里,死后希望子孙将骸骨迁回先人旧茔,只是作为子孙迁葬祖茔辨认棺木骸骨的记识,一任工匠书刻(著名的“兰亭论辩”即是从东晋王、谢墓志的出土而引发)。当时设置的墓志是临时的,多仅刻墓名、身份、籍里、卒葬年月等,且形制简单,多刻于砖面,石质亦有,但很少。因此有理由推断,像王、谢等豪门子弟中的书法好手不会去书丹这种暂时的埋幽标记的“标识物”,而是让工匠自行凿刻。加之江左工匠水平整体不如旧京洛阳,刀法简单,文化水平又低下,常有漏、错刻笔画的情况发生。这些个别情况是客观存在的,也是当时的现实情况。

我们把沙老所提到的认为刻工不好的《王兴之夫妇墓志》、《王闽之墓志》两通墓志以年代前后扩展再做些例举:

《谢鲲墓志》,太宁元年(323),花岗石;

《张镇夫妇墓志》,太宁三年(325),青石;

《颜谦妇刘氏墓志》,永和元年(345),石质;

《刘剋墓志》,升平元年(357),砖质;

《王丹虎墓志》,升平三年(359),砖质;

《卞氏王夫人墓志》,太和元年(366),砖质;

《孟府君墓志》,太元元年(376),砖质;

《夏金虎墓志》,太元十七年(392),砖质。

以上墓志除《谢鲲墓志》《张镇夫妇墓志》属于有明显的隶味,其他如《王兴之夫妇墓志》《王闽之墓志》《颜谦妇刘氏墓志》《刘剋墓志》《王丹虎墓志》《孟府君墓志》《夏金虎墓志》笔画方厚平直、体势趋方,风格极相近。这说明这种非隶非楷的体势是当时的主流形态,是一种特定时代的书风,亦可称之为“方笔隶书”。形成这样的局面前文已经叙述到,此时南方楷书逐渐成熟,对于铭石书墓志而言,工匠为了表达形式的庄重性,加上技术上的疏忽纰化,故形成这种特殊的字体形式,即起笔有方头方脑的写法,后逐渐成为一种时尚。若如此,沙老所说《王兴之夫妇墓志》《王闽之墓志》二通墓志由于用笔方而判定为劣刻,就有失公允。笔者就此问题再展开如下说明:

(一)沙老所说“刻手粗劣,起笔收笔皆用刀切齐,不照毛笔写样”,那么毛笔写的“写样”到底是什么样的?是否有能与成方笔刀切状的可能?如书丹的样子即是方笔类如“折刀头法”的存在(从金农漆书用方笔、赵之谦用方笔和当代书家孙伟阔用方笔等的情况来看,技术上是没有问题的),形成这样书风的原因是工匠为了表达形式的庄重性而刻意想保留西晋铭石书遗风,加之观念、技术的落后只能说化成如此风格。

(二)不管是先书丹或直接刻,工匠所能表达的最终遗脱不了时代的书风,表现在特定地从北方而来东晋士族的墓志文字——笔画率意、方厚平直、体势趋方的时代书风。

(三)若以沙老的评判,“方”笔即“劣”笔,是否考量到“时代书风”这个不可回避的因素?单纯以“技术视角”为主来考量刻工优劣是不足不够全面?如果我们把东汉《曹全碑》(185)、《张迁碑》(186)做比较,时间上两者只差一年,能否说《曹全碑》刻得精细圆润即是刻工好,而《张迁碑》刻得粗犷方直即是刻工劣?

故以东晋《王兴之夫妇墓志》《王闽之墓志》为例子,来说明“方”笔即“劣”笔,略有不妥当。同样的问题还有《爨宝子碑》。

三、判定《爨宝子碑》刻工的优劣

在《两晋南北朝书迹的写体与刻体——(兰亭帖)争论的关键问题》一文中沙老指出:

> 刻手好,东魏时代会出现赵孟頫,刻手不好,《兰亭》也几乎变成《爨宝子碑》。

在《清代书法概说》中,沙老曾云:

> 南碑如《爨宝子碑》之类,字画粗拙,实缺刻手平准。

从以上两则语句可知,沙老认为《爨宝子碑》的刻工是不好的。不好的原因大抵跟从书家间读出,由于以赵孟頫来做比较,自然也是批其多起方角的样子。

《爨宝子碑》立于东晋义熙元年(405),远在云南曲靖,其字结构内敛,字形最大的特点就是横画两头上翘,后人称其“折刀头”。这种写法是沿用西晋铭石书风,而在用笔上做了简化而成,即起笔露锋下顿至左下,然后向上回锋,徐徐右行,至右以相似的笔法下顿至右下后收笔。这样的写法是在结构和用笔中合用了楷书的成分,是楷法不自觉地渗入造成的。这种书风的形成不是孤立的,较为典型的是出现在四世纪八九十年代到五世纪70年代出现西京、北京政权所留下的部分墨迹和铭刻书中,施安昌先生称之为“北京体”,如《阳渠安周造佛寺碑》,墨迹本《沮渠封戴木表》;还有我们从西北地区发现的晋代写经墨迹本如《摩诃般若波罗蜜船喻品第十四》(摩诃般若波罗蜜大品第十五)中的标题即是此风格,《爨宝子碑》与“北京体”一脉相承,非常相似(只是“北京体”的横画起降稍尖锐一下),由于二者相隔万里,说明地位各自受西晋洛阳铭石书风的影响衍化而成,是一种时代的书风。墨迹本留存是最有说服力的,直接反映了类似《爨宝子碑》书风是客观存在的。沙老把《爨宝子碑》划为刻工拙劣一类,应该也是没有客观考虑到时代书法风格的因素。

《谢鲲墓志》拓本(局部)

《王闽之墓志》拓本(局部)

《王丹虎墓志》拓本(局部)

资　讯

本报讯 6月17日,为深入学习贯彻习近平新时代中国特色社会主义思想和党的十九大决策部署,切实按照习近平总书记对文艺工作提出的新要求,响应四川省第六届书法篆刻作品展征稿,由成都市书法家协会主办的成都市书法家协会书法培训中心备战四川省第六届书法篆刻展冲刺班在福宝美术馆开班。国家一级美术师、中国书法家协会培训中心教授、著名书法家谢季筠,中国书法家协会草书委员会委员、全国第四届草书展评委何乔鑫,著名书法家、成都市书法家协会主席舒炯,成都市书法家协会常务副主席、秘书长赵安如,中国书协会员、成都市书协副主席钟移琴笙、刘宇宇、汤文俊、代明道、张雁、郭彦飞,四川美术出版社副社长王东,中国书协会员、成都市书协理事何江流,成都市书协常务副秘书长、办公室主任何晓巍,福宝美术馆馆长向运华等和冲刺班近50名学员出席了开班仪式。

在开班仪式上,舒炯主席率先作动员讲话,并向出席现场的谢季筠、何开鑫、赵安如、钟移琴笙、刘宇宇、汤文俊、代明道、郭彦飞颁发教授聘书,向王东、何江流颁发辅导员聘书,向何晓巍颁发班主任聘书。导师代表钟移琴笙教授、刘宇宇教授和学员代表陈岩、班主任何晓巍先后发言,何开鑫教授还就展览的若干问题作重要讲解。最后,成都市书协培训中心主任舒炯教授宣布开班。开班仪式由成都市书协培训中心执行主任赵安如教授主持,并提出了培训中心的了略方针,即“一家一帖,经典学精;先专后博,和而不同;读书笃道,创作至上;铸造精品,与古为新”。

当天上午,赵安如教授作《书法理念初探》专题讲座。当天下午,刘宇宇教授、汤文俊教授分别现场点评每位学员临帖作品和创作作品,直接为学员们指明学习和创作的方向。广大学员均表示,有豁然开朗的感觉,获益良多。据悉,在微信学习群中,刘宇宇、汤文俊教授还将自己的临帖示范视频、作品发到网上,供广大学员参考学习。在省展截稿前,还将举行三次集中培训。

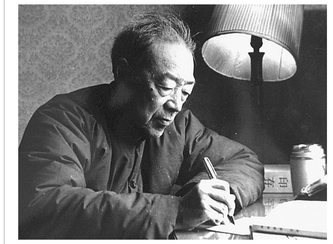
据悉,成都市书法家协会书法培训中心是成都市书法家协会依据《教育法》第26条规定,参照中国书法家协会培训中心、四川省书法家协会培训中心小学模式并且学习江西省书法家协会培训中心办学经验后创立的,旨在传承书法艺术和培养成都书法中坚力量。成都市书法家协会书法培训中心主要开设:各战全省书法展和各战全国书法展的短期培训班,一年制基础班和二年制高研班,少年儿童书法传习班和名家导师班。成都市书法家协会书法培训中心现有三个校区:宝光校区(新都宝光寺)、福宝校区(福宝美术馆)、文轩校区(文轩美术馆)。

(成都市书协)

第二届“沙孟海学术研讨会”入选论文选刊

历史“原境”中的书法建构(上)
——沙孟海书法艺术探析

□ 付　威



历史“原境”中的书法建构,其中“原境”一词来源于巫鸿先生在《美术史十议》当中所采用的词汇,要求对艺术品进行“实物的回归”,在哲学话语的框架下便是海德格尔所说的“回到事情本身”。“原境”主要遵循的方法是历史分析的方法,这就要求回到沙孟海先生所处的历史环境,从历史发生学的角度入手,按照“向内”与“向外”两个方面的历史领域来进行分析。其中,“向内”方面的历史领域以纵向的角度分析沙孟海先生书法艺术形成的历史过程,同时也是文化的展现过程。“向外”方面的历史领域以横向的角度分析影响沙孟海书法艺术形成的历史“场域”。无论是从历史发展顺序还是历史异域环境,是以纵和横贯穿时空的历史交错,将二者相结合的方式来系统性地分析沙孟海书法艺术的建构。

一、沙孟海书法艺术发展镜像

沙孟海先生被载入中国现代书法史当中,代表着沙孟海先生的书法有其不可磨灭的传承与精神在内。这种精神的生发源于沙孟海先生的书学过程,同时也是心灵创造的作用。在此作用之下,沙孟海的书法艺术便与人生联系在一起,通过重视心灵的创造及其精神的内涵来展示人生的信与追求。如果说批判和超越是现代性最基本的两个特征,它的基本元素为理性,人类最高的精神意识通过理性来表现,而就美学问题和文艺评论而言,它的发展一定是在彻底的反思与批判精神之下获得认自我超越为目的的自由创造精神。纵观沙孟海书法艺术的发展过程,先生在书法艺术形成的道路上有对传统的继承,有对传统的反思,有创造性的转化,更有创新性的发展,而这些都体现在先生书法艺术的不同阶段。沙孟海先生的书法艺术按书学道路来划分主要分为三个时期,按照沙孟海先生自己的语言将前两段时期概括为“彷徨求索”“转益多师”,第三时期为沙孟海先生的“升华期”,将此时期概括为“平淡成妙”。由此,沙孟海书法艺术发展镜像表现为沙孟海书法“向内”的纵向发展,也就是通过历史单向性分析沙孟海先生的书法艺术形成的脉络。

“彷徨求索”时期是沙孟海先生在23岁之前在家乡鄞县茫无目的的学书时期,受儒医家庭的影响,跟随父亲学习篆书、刻章。不仅如此,沙孟海好学的性格便他偶尔也会学习楷书和行书,曾临习《集王书圣教序》,对其中的运笔与结体研究深入,但未得精髓。而后又转学篆书,经过不断的努力他的篆书在当地已小有名气。在对圆笔的笔势追求过程中被方笔的硬挺坚实所吸引,以此改为学习梁启超与黄道周的方笔体势。虽然在这一时期沙孟海先生经常舍此趋彼,甚至自称为这一时期为“彷徨求索”,但这一时期是他书法艺术成长的根基,也是在这一时期埋下了他艺术成长的种子。第二时期,“转益多师”时期是沙孟海先生到上海的这段时期,在此期间先生受沈曾植的影响,学习黄道周的笔意,而后追溯到锺繇与索靖,为他的楷书奠定基础。之后受康有为、吴昌硕等大师影响,对书法体势无为关注。同时,由于个人的喜好及其对书法体势的研究,沙孟海先生钟于颜真卿书法大气磅礴、雄浑刚健的气度,在此基础之上先生“与古为徒,转益多师”,他曾临习“宋四家”、祝允明、傅山、邓石如、伊秉绶等书作,这一过程使沙孟海先生虽清了书法的源流。在20世纪70年代,沙孟海先生曾提出“穷源竟流”这个概念,他在文章《我的学书经历与体会》中指出:“什么叫穷源,要看出这一神帖体势从哪里来,作者用怎样方法学习古人,吸取精华,什么叫竟流,要找寻这一神帖给予后来的影响如何,哪一家继承的最好……”简言之,宗其根本,寻求影响。从沙孟海先生的这篇文章当中我们可以读到,先生主张的是回到书法传统之中,对书法的“文本”进行深入分析究其根源,主张回到历史“原境”之下,分析传统书法经典,以此上升到一般的美学用之于实践。由此,我们可以看出,沙孟海先生的书法在“转益多师”这一时期是反思了书法艺术本质的过程。第三时期,“平淡成妙”的时期是沙孟海书法创造性转化的时期。书法创作的本质在于超越传统书家和原作品,而不是简单的尾随于原作者和作品之后,具体地说,沙孟海先生对于书法的建构赋予了作品新的诠释,回归传统只是成为他书法作品创作活动的始基。将生命情感融入作品的诠释之中,从西方后现代主义的视角出发,弄懂传统、考证传统、回归传统是必要的,因为创造活动的始基在那里。先生对书法的经典作品进行研究的过程也是和经典的伟大的心灵对话的过程,因为书法艺术的创造是心灵的创造、精神的创造、境界的创造,正如宗白华先生说:“一切美的光是来自心灵的源泉:没有心灵的映射,是无所谓美的。”唐人张璪说:“外师造化,中得心源。”而这种“心”是一种稳定的理论核心,正如沙孟海先生通过立足于传统经典找到书法发展的“体势”一样,在经典之中寻求创新的可能,将碑帖二者的矛盾相融合与统一,“以碑方笔入行书,常常侧锋取势,迅速爽利,锋凌跃然,线条浑厚朴实,但又极尽变化,具有阳刚之美。”

有许多学者认为,“沙孟海是中国书法由传统向现代转型的关键人物”。这种转型的体现恰恰是先生创新性转化与创造性发展的过程,是他在纵向的历史“原境”当中所带来的变化,这种变化的结果就是推动书法艺术向前发展。

二、沙孟海书法艺术的历史“场域”

任何一种艺术与文化都应该深入到自己深广的书法理论领域,这是从“向内”的纵向历史逻辑出发。而这种研究方式似乎显得单调与乏味,从这种思想方法来看,无论是研究艺术,还是研究文化都应该从研究对象的深度入手。但仅仅有深度是不够的,由此所带来的乏味与单调的方法就应扩大研究的广度。由此,“向外”构成的要素显得尤为突出,正如沙孟海先生在研究书法所用的“穷源竟流”的方法,即通过“问题法”,只不过我们调整了思维方式,在纵向的历史逻辑的基础之上,从横向出发扩大问题的“场域”,关注“边缘”影响,而这种“边缘”需要限定在自己的界限之内。无论是中国传统文化还是书法艺术都在体现着某种社会关系的价值观念,而这种社会关系是由多方面的历史“场域”构成的,研究沙孟海先生的书法艺术要依据于历史“场域”,我们需要回到历史“原境”之中,挖掘“原境”所构成的“场域”,这需要回到沙孟海先生的“时代原境”“家庭原境”“文化原境”等,需要回到影响沙孟海的整体社会生活方式及其文化现状来进行分析。

(未完待续)

书法美简述

□ 章祖安

汉字、毛笔和中国人天生的灵性成就了中国书法艺术。汉字,载体也;毛笔,工具也。由此构成书法艺术即汉字艺术化之三要素,曰结构、用笔、神采。今分而论之。

一、结构。已由汉字完成大半。汉字虽被称为方块字,实只大致近似方块而已。字形众多,不论何种字体,均由长短不同、斜正不一的几种笔画,互相平行交叉,按照可辨认性和美的规律建造,不能不赖其结构之千变万化。此博大丰富之文字系统,如以建筑艺术为例说之,即是各种建筑形式之基本框架。夫人无古今,状貌各异,极易辨认,此天授也。惟书,人各不同,庶几近之。书法家只须发扬而光大之,个性自显。

二、用笔。毛笔比之硬笔,富弹性,天生机敏易感,最具传达书法这一精密的有节律的运动形式之特殊效能,活泼泼,其效果可至千变万化。而欲掌控此一有特殊性能之工具,以天赋功力为差等,足以使人投入毕生精力,务使得心应手、熟能生巧,宛如此工具有主观能动性者。至手忘于笔而随笔走,心忘于书而随书行,恣情任性,实施多种多样之韵律变化,出现各种不同的结构点画形态之美。此种纯粹点画美与结构美之魔力,迫使书法家贯注全神于形式,毋庸赘叙及文字内容,而凸显其艺术个性,具有绝对纯粹之艺术品格。过程是心手双畅,结果是丰富复杂之美迹。而欲达此境界,必须赖挥运之功,此用笔所以为要素之一也。穷究到底,书法技巧不过是手能从心,不过是能已形欣赏的意象支配筋肉的活动,使筋肉的精细动作逐化于某一平面上。此种特殊技巧须待后天学来,特别是能回动全身之力于手腕的能力须经长期磨炼方可获得,此亦为书法须有师授与临摹古人名迹之理据。至于别的什么,古人与老师皆无能为力。

三、神采。书法之技进乎道,犹绘画之有气韵。神采与气韵二而一也,而稍有别。于书法用“神采”视用“气韵”为优。盖书法较之绘画坦白,故出采尤为重要。书法在20世纪80年代已被余冠名为“全裸之艺术”,字字裸,笔笔裸,其形迹无遮掩,而所含内美又经得起细细品味,此固书法所以能有最纯粹的艺术品格之一因也。书法神采之最高境界当体现出生命元气有节律之鼓荡与奋发。若细言之,须观者得感知下列美感:

(一)力强。此为书法成为艺术之前提。古人有云“笔力惊绝”者,即言其笔力之强使人进入惊异、惊奇状态,甚者使人惊恐,此均由错觉形成之审美快感。有所谓龙威虎震、鲸鸟乍飞。又如响山绝崖、人见可畏等比喻。

(二)势盛。此为动力之美,由汉字结构生发,再加笔力助成。汉字单文笔画错综成势。上下、左右结构者,更在不平衡中获得平衡。此种平衡不是天平式,而是“中国老秤”式的。其中不平衡成分,产生有动力之势能;由艺术化推向极致,造成险势,复归平衡,成极不平衡之平衡,相摩相荡,其势益盛。视觉冲击力、震撼力等均由此出。

(三)意深。凡视觉艺术,若其缺乏抽象品性,一览无余,而使人之想象力无由驰骋,必致索然寡味。中国书法正缘其抽象品性而得字外之奇。此只可意会,不可言传。温润小楷,或若美人款款而前;雄强大字,或如猛将跃马而至。古人所谓“坚质浩气,高韵深情”,能启发欣赏者之无限想象与遐思。此种由错觉而引起的联想,实无过于书法艺术。

(四)气满。此气指生命元气。人能感知者,即为生命感。此种生命感,由书法家经长期品察,于人和动物之运动形式与植物之屈曲伸展状态中获取,经转化而注之于书写过程,体现于书迹。整幅有节律,笔笔有节律,一波三折之,形成鼓荡之态势。无分中锋侧锋,万毫齐力,起伏翻滚,收放自如;个字若生龙活虎,整幅如源泉浑厚,淋漓尽致,而进入无法之境。笔迹所至,不可臆攻,不能重复。人无以尽知其法之所在;又因其自然之至人,人皆于无意中忘其精工之所聚。正可谓善学者乃学之于造化也。

此四者相辅而成,无法截然分开。

由于书法绝对纯粹之品格,书者只需不断追求变化。无须追求个性,而个性自在;刻意追求个性,则个性必失。

人在得意忘形之时,或精神困惑之际,时时可以从中体察到新的图景而终于物我两忘,他无须脱离现实世界而似乎已得解脱。

2010年8月

附记:

我草成此文,是受到沙孟海、陆维钊二先生之启发。

沙先生曾说:“学习书法,除了取法古人书迹之外,更无其他范本,主要在古人好作品的基础上积累功夫,自然而然,酿成自己的新风格。同学们在学时,第一打好基础,基础越厚越好,一生受用不尽。如我年龄,还在打基础,我不轻易谈创新。”(见《沙孟海论书文集》,《在慕祝沙孟海教授九十华诞座谈会上的讲话》,上海书画出版社,1997年版,第766页)

1980年,我拿自己的作品《临石门颂》和《题卢坤峰梅花图》向沙老请教,沙老看后对我说:“好!你的字写得很‘旧’。”一个“旧”字,带着浓重的宁波口音,使我终身难忘。

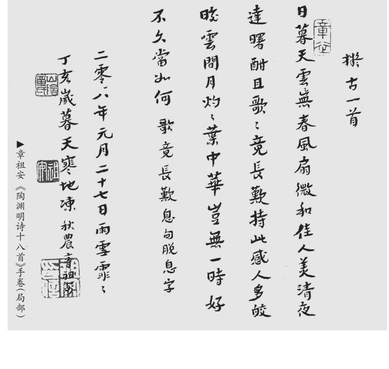
本师陆维钊先生有云:“我草作书,应求从临摹而渐入规化,以达到最后之创造。然整高自卑,非经临摹阶段不能创造;临摹时于范本,最要在取其意,兼得其形,摭其精,的有其皮,庶可自成一家,不为古人所囿。”(见陆维钊著《中国书法》,华夏图书公司,1948年初版;1985年由浙江古籍出版社再版时更名为《书法述要》)

又云:“形成了美型风格,便是创造。”并列举中国历史上几种著名的美型风格,如朴茂、飞逸、方峻、圆融、端重、轻健、精妙、静穆、雄厚,等等,每项下均列有代表性名作,指出:“从风格中悟到复杂的辩证的趣味之重要”“美的感觉愈多愈好,如:圆融兼飞逸、质朴;方峻兼清健;秀润兼静穆。美的感觉相反相成……好比一菜多味,多菜各味,如李笆一人能写几种风味,王羲之一种字有几种风味。”然而“还有许多风格则比较有副作用”,如:“奔放,副作用粗野;苍老,副作用枯寒;质朴,副作用呆木(臃肿);潇洒,副作用浮滑(庸俗);新奇,副作用怪诞;清丽,副作用纤弱。”“副作用要防恶性发展,如:笔力强而至于生硬无清,只求表面的力;装法新而至于违反情理;线条奇而至于贵脂作誉;描规圆矩而至于描头画足。”(见《书法述要》书后所附《书法的欣赏》一文)

先师并曾亲口对我说过:“将来的书法很可能坏在‘创新’上。”

现将二位先生的教诲谨记于上,聊供读者参阅。

(本文曾收录在2010年《沙孟海论坛·暨中国书法史学国际学术研讨会论文集》,后又发表于2010年12月6日《文汇报》)


▶章祖安《角渊明诗十八首》手卷(局部)

加强高校书法学科建设　改变基教书法滞后现状

□ 吴立桂

高校书法教育是学校教育特别是现代学校教育中不可缺少的重要组成部分,它不仅可以开发学生潜能、启迪思维,而且还具有提高学生审美素质、陶冶性情、锻炼意志等多种特殊作用,这种特殊作用可以说是其他任何学科所望尘莫及的。令人遗憾的是全国各省市有许多学校,特别是边远和落后地区的学校未在中小学阶段开设书法课,即使有的学校将书法课排入了课表,也形同虚设。要么根本没有专职的书法教师,索性由其他学科教师“顶替”,要么书法课就是名存实亡的“自由课”。在大力推行素质教育的当今,有此教育问题,应引起我们教育主管部门足够的重视。

作为一个普通的书法教育工作者,我认为改变这种现状,应当主要抓好以下四个方面:

一、提升书法教育认识

当教育主体在教学实践和教育思维活动中产生了偏差,自然对书法教育就不会重视,因而导致有些人错误地认为书法不涉及升学,是副课中的副课,开与不开、学与不学根本无所谓。试想,有这样一些观念在作怪,焉能顺利开展书法教育?就笔者所闻,全国范围内各省市教科院配备了书法教研员的寥寥无几。据我所知,不是没有这方面的人才,而是不给“编”、不设“岗”。试想学校没有专职书法教师,教研室没有书法学科教研员,这个地方何以开展书法教育?何以保证书法教学效果和质量?

书法教育不能仅仅把它作为一门艺术教育,而应把它提升到一个国家的战略高度来对待。只要有了这样的思想认识,书法教育就一定会繁荣发展。

二、健全书法教育制度

随着社会的发展,电脑、网络进入平常百姓家后,人们大多很少写字,有的甚至不写字。所以“提笔忘字”,甚至错字别字连篇,都成了家常便饭。在此环境下,写字完全脱离了实际运用,所以书法教育呈直线下滑趋势。

尽管教育部曾多次下文要在中小学大力开展书法教育,各级政府也非常支持,可总是收效甚微。在如此情形下,迫切需要出台一系列相关的制度保障机制。

三、建设书法教师队伍

教师是教育发展的先决条件。尽管我国高校在培养书法研究型人才方面做得比较好,但在培养书法普及型人才方面做得还不够,令人担忧。

据统计,我国义务教育阶段在校生的人数为1.6亿,按一名书法教师教300名学生来计算的话,全国中小学至少需要书法教师53万人,而目前专业的书法教师数量要远远低于这一数字。

笔者认为,要解决师资短缺的问题,现阶段可从如下三个方面着手:

(一)高校要扩大书法系和书法专业的教学规模和招生人数,以培养更多的书法教师。目前,全国开设书法专业的高校有近300所,有限的招生数量只能是杯水车薪,远远达不到社会对书法人才海量的需求。

(二)将现有一部分书法教师选送到高校去进修,而另一部分书法教师,则请书法教育专家定期对其进行专业培训。这种方法可以使书法师资队伍的质和量在短期内有一个较大的改善。

(三)借助社会上的专业力量,如对书协、艺术馆等当地书法教育资源进行整合,聘请有教学能力的校外书法家做兼职书法教师。

四、构建书法教育体系

要想解决书法教育基础建设严重滞后的问题,可以从以下三个方面开始:

(一)编撰统一书法教材

教材问题,是当前高校书法教育亟待解决的问题。尽管各高校的书法教材不少,但大都没有深入研究高校学生学习的实际,没有深刻领会新课程理念下的书法教育理念,就无法为高校学生量身定做书法教材。因此各高校必须通力合作,尽快编撰出一套书法教材和教师参考书。

(二)加强书法教育理论研究

书法教育理论研究滞后是书法教育面临的又一窘境,学科体系不健全,科研成果少,使高等院校书法教学缺乏理论指导。近些年来,有关书法教育的理论研究虽有所增加,但仍捉襟见肘,数量还远远不够。在当前的教育体制下,要打破“一直以来各个院校各自发展,缺乏院校之间的相互交流”的局面,加强理论研究,对有学术成果的人才要有政策倾斜,譬如说,评职、晋级和适当增加科研经费等。只有这样,才有更多的积极性,才会投入更多精力去研究。

(三)改善书法教育的基本设施

书法教学场所也是阻碍书法教育发展的一个羁绊。书法是借助书写汉字来表达作者精神的艺术,它看似简单却细腻触动人类的灵魂,它强调以个体训练为主,因此要想书法教学现代化,不仅要有设施齐备的办公室和多媒体教室,而且还要有宽敞明亮的展览室和报刊资料多样的活动室。当然一些条件不太好的中小学校可以在场地和教学设备上适当降低标准,但不能降得太多,否则就难以保证书法教学的顺利进行,更难以保证课堂教学的质量。

万丈高楼平地起。中小学阶段是最基础的教育阶段,倘若没有了基础,高校的书法教育便成了空中楼阁。这是个再清楚不过的道理,也是个不争的事实。最后,希望我们的政府、学校、学生家长和学生密切配合、通力合作,达成共识,对书法教育学科建设引起足够重视,从认识、制度、师资和基础设施等方面给予积极支持,真正让书法这门艺术不断发扬光大,健康传承下去。

黄道周书风的当代脉续与流变浅述(下)

□ 陈建新

四是品格追慕的爱屋及乌。黄道周是以身殉国的忠烈之士,生前他的人格便一直为世人所称道,崇祯朝扫蒙冤入狱就有未曾谋面的后辈愿意入狱奉侍,抗清兵败有门生“四君子”随同赴死难。近后乾隆皇帝赞其为:“立朝守正,风节凛然……不愧一代完人。”挚友旅行家徐霞客称其“字画为馆阁第一,文章为国朝第一,人品为海内第一,学问直接周孔,为今古第一”。许多书家便因追慕其高尚的品格而效法其书风。潘天寿最为典型,据邓白的《潘天寿评传》分析,潘天寿为了与他的绘画风格密切协调使书画珠联璧合,经过长期探索,终于找到了明末黄道周的墨迹。尤其使潘为之倾倒的是,这位流芳史册的民族英雄,其匡济之才、忠烈之节、道德文章以及不同流俗的笔法,无一不是他生平所崇尚的规范。他中年以后一直致力于黄道周书法的研习,不是出于偶然,而是心契神会、志趣相投。来楚生也是敬慕黄道周的道德文章而迷上其书法,《来楚生书法成功之路》一文记载了来楚生从1936年左右就开始临写《榕坛问业》,他偏爱黄字的特殊结体以及字紧行宽、顶天立地的明人气势,“来先生用在黄字上的功夫不下20年,可谓登堂入室,尽得其奥秘”。大多数学习黄道周书法的书家是既喜欢他的字,也崇敬他的高尚情操和郑厚才情的。

三、黄道周书风的当代流变走向

文化脉续往往体现的是推陈,而推陈的目的正在于出新。取法黄道周是当下部分书家的主动选择,也是黄道周书法文脉接续的一种必然。但如何学习黄道周书风并能够跳出樊篱而形成个人风格,则是摆在书家面前的课题。笔者在翻阅历年展事作品集及个人作品集时,比较了20世纪90年代取法黄道周书风而出道的书法家作品。可以肯定一点,经过二三十年的锤炼,书家们的创作面貌发生了变化。

一方面是坚守。坚守不等于墨守成规,而是在坚持延续黄道周书风的基础上,向更为精细化方面发展,从中找到契合自己审美取向的点。有的从黄道周的信札中汲取其中率性朴拙,有的则汲取其书卷气息;有的从黄道周的诗帖中吸收其连绵而下的情感宣泄元素;有的对其独特的字法造型做了加法,进行夸张突出,走向荒率;也有的做了减法,故意使用秃笔,多用涨墨,使得章法节奏更为急促,以此强化或提纯,形成了较为鲜明的个人特点。

另一方面是融合。融合是吸难的,就像器官移植一样,手术后如果没有排斥反应,融合才能算成功。有部分书家以黄道周书风为出发点,在探索构建个人风格的过程中,逐步融入其他书法因素,比如有的融入同时代相近的张瑞图风格,有的融入倪元璐的元素,有的则融入王铎、米芾和北碑,有的则按照黄道周的路子上溯苏东坡、蔡襄。

也有书家选择了转型。他们早期主要以学习黄道周书风为主,出道后为寻求个人的书法创作风格而转益多师,在千余年来的书法长河中寻找吻合自己审美情趣的艺术养分,经过多次的选择取舍,逐步放弃了原