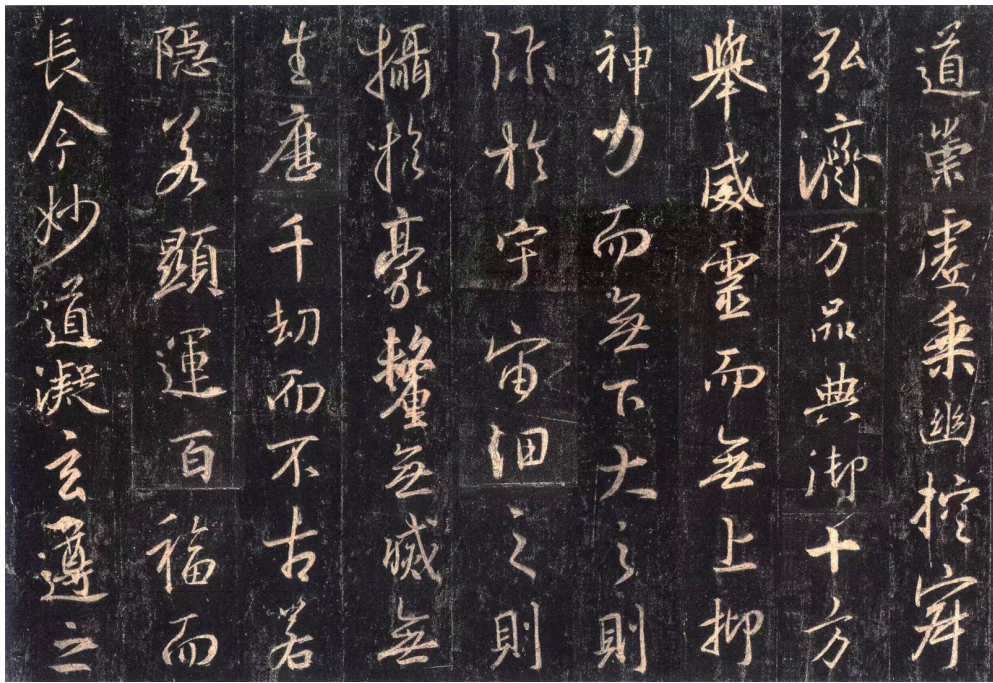
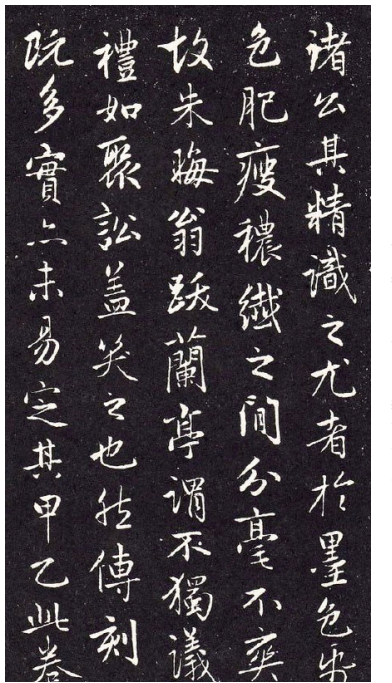


颜真卿《自书告身》(局部)



《怀仁集王羲之《圣教序》(局部)



赵孟頫《圣教序》(局部)

守望经典

□李有来

何为经典?

历史上的书法遗存非常多,留下来的不全是经典,最好的才是经典。

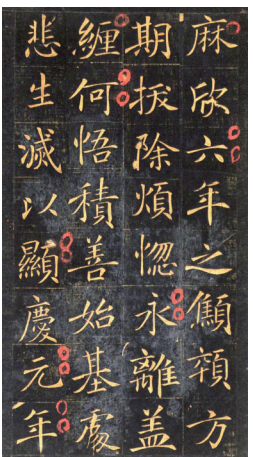
经典可以拆开理解,然后再组合到一起。“经”是什么?庙里的和尚天天念经,这就是答案,常念为经。什么是“典”?有一个词叫“数典忘祖”,常数为典。把这两个字合在一起就是经典。就艺术作品来讲,经典就是广泛为人们所公认、听一遍便始终在耳边回响、看一眼便经常在脑海萦绕、想忘却也忘不掉的优秀作品。那么联系到我们的书法作品而言,能够称得上经典的恐怕也就不多了。米芾传世的作品很多,一套《米芾书法全集》33册,能说是经典吗?最优秀的代表作才能叫经典。所以我们要学习什么?要抓住经典,抓住核心。

如何解读经典?

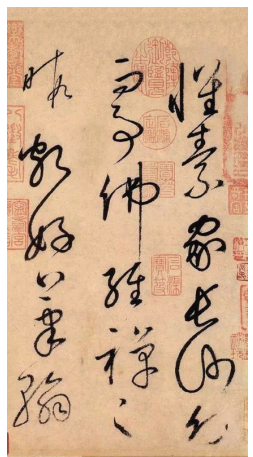
历史上优秀的大家,无一不是在经典里浸淫既久,最终冶炼出自己的一家面目。如何正确解读经典?大家都知道,颜真卿在中国书法史上一直影响巨大,“书宗晋唐”,颜真卿就是唐代书法的代表性人物,《多宝塔碑》《颜勤礼碑》是他的楷书代表作,“宋人无不学鲁公”,而米芾认为“颜柳挑踢,乃后世丑怪恶札之祖”。这个矛盾就出现了,米芾就是学颜真卿才成长起来的,他为什么这样说呢?其实米芾所指责的并不是颜真卿的墨迹,而是刻本。米芾还写到颜真卿“行字可教,真书便入俗品”,他的意思是,楷书被刻手讹作,颜真卿的行书还是很好的,《祭侄文稿》的墨迹米芾是能见到的。颜真卿的楷书《自书告身》也是墨迹,将它和《多宝塔碑》《颜勤礼碑》《颜家庙碑》《麻姑仙坛记》等放在一起比较就会发现差别巨大。拓本上竖钩底部都会出现的一个圆凸,然后再勾出去,大家普遍认为这就是颜真卿的法度。



《曹全碑》(局部)



《王居士砖塔铭》(局部)



怀素《自叙帖》(局部)

颜真卿的楷书从魏晋而来,魏晋的楷书讲求自然,所以拓本中刻露的笔法其实不见得就是颜真卿的写法。但拓本呈现的效果会误导习书者,会阻碍其日后的发展,尤其是对行书的学习构成不良影响,这也就是米芾后来所说“颜、柳,丑怪恶札之祖”的根本所在。

所以对于史上记载的代表作,我们不能简单地去看,它未必是合理的,要科学客观地去分析和甄别。古代书法理论里有很多描述只是一种意象表达,我们在写字以及研读书论的时候应合理理解应用古代书论。其实历史上能够指导书法理论和创作研究的经典书论也不多,古人离我们的年代越久远,隔膜越大,越难以取法,这就是历史的鸿沟。想要一步就跨到历史的纵深处是不可能的,但可以按照历史的脉络在中间架桥,就会从此岸到达彼岸。

《兰亭序》很经典,但对于初学者来说太难了,还没有读懂时最好不要写,因为你只是抄帖,不是临帖,在脑海里形不成体验,不断重复自己

的毛病,不仅不会进步,反而越写越糟糕,应该换一个容易理解、读得懂的经典范本,真正沉潜其中。比如《怀仁集王羲之圣教序》,里面的字来自于很多王羲之的帖,集合在一起,有的字介于行书和楷书之间,有的介于行书和草书之间,它本身就是个集字本,字与字之间、行与行之间的关系不紧密,都是组合到一起的,完全可以采取拆开训练的方法。

钟繇小楷被称为楷书的鼻祖,带有很浓重的隶意,如果把这种意味化入笔下,那么全国展上一定有你的一席之地。现在写小楷的人多学文徵明,二者的境界高下立见,离我们越近的东西越容易上手,大家都选择容易把握的。可以把文徵明作为一座桥,借鉴他的做法,但是不能沉溺于此。

冯承素神龙本《兰亭序》点画前面都有尖,不仅敦煌遗书中保留的魏晋墨迹里并没有这样的笔法,王羲之的墨迹双钩填墨本中也难以找到,所以这应该是冯承素的笔法,而不是王羲之的。赵孟頫在《兰亭十三跋》中也说“右军书《兰亭》是已

退笔”,旧笔是不可能笔笔出尖的。学习经典是没有错的,但是对经典要很好地解读,知道它好在哪里、不好在哪里。

历史上自唐以后,写行草书有一定成就者几乎都临《怀仁集王羲之圣教序》,但由于刻的原因,笔法丢失了很多,墨法也不复存在,字与字之间、行与行之间的关系也是怀仁的审美而不是王羲之的审美,所以还原原始的书写状态很不容易。还有些字当时找不到,就拿别的字替代,比如“晨钟夕梵”的“钟”写成“锤”肯定是不对的,应该为“镗”,还有以“包”作“色”等诸如此类。又如“玄”字为了避玄宗之讳而少一点,我们现在再写这个字也少一点就没有道理了。

对于写隶书的人来说,《曹全碑》是必须要学的。隶书从秦代就有了,酝酿于西汉,成熟于东汉,《曹全碑》就是东汉隶书的代表。虽然个性不强,但它是学习《张迁碑》《石门颂》等其他隶书碑刻摩崖的垫脚石。还有《肥致碑》也是很好的入门范本。

《魏季子白盘》《史墙盘》都是金文代表作,属于篆书的范畴。现在有很多人学清代篆隶书,风格的多样化是应该提倡,但写篆书而对秦和秦以前的篆书一无所知,肯定是站不住脚的,必须从前三代经典中寻找支撑。

如何深入经典?

从哲学角度来看,宏观上要对学习对象所处的历史时期、人文背景进行深度挖掘和准确把握。董其昌在《画禅室随笔》里写到:“临帖如骤遇异人,不必相其耳、目、手、足、头面,当观其举止笑语,精神流露处。”王铎写《阁帖》,在像的基础上又有自己的创造,在宏观的基础上加进自己的理解,这才是高级的,貌似临得不像,但精神上是一致的。上海书画出版社新出版的董其昌《丹青宝筏》四本,收入很多董其昌临历代名家法书的作品,那种气息的表达和古人非常一致。

微观细节上的法度可以从以下几个方面进行具体分析:

一是笔法。方向和角度、提按和轻重、速度和激情是笔法中永恒的命题,千古不易的就是这三点。后世评价米芾的字如“风樯阵马,沉着痛快”,在恪守法度前提下当快则快,当慢则慢。快,赋予线条力量;慢,赋予线条韧劲、厚度。建立在准确、

深入理解古人法帖的基础上,这些细节才会读懂,才能做到,刻本可以结合墨迹来体会其中的速度变化。

二是结构。写隶书,最好是学碑刻整拓而非剪贴本,甚至是到碑址现场去看,才能形成宏观上的理解。《王居士砖塔铭》是初唐时期很好的一通碑,体量不大,风格介于褚遂良、虞世南之间,致力于写唐楷的朋友可以学习一下。米芾的微观细节极其丰富,单字结构、空间的切割极见匠心,很有韵味,这就是结构的美。很多人会平均分布点画,分割的空间大小都一样,这样就不美了。书法之美来自变化,变化得和谐统一才是深秀的美,用节奏、速度、角度、提按的组合变化形成空间形态的万变之美就是米芾的手段。

三是墨法。墨法是从绘画理论衍生到书法理论的,书法领域最早是宋代米芾提出的墨法。中国绘画理论中提出过“墨分五色,书画本一家”,很多理论可以相互置换。近现代黄宾虹提出五笔七墨之说:五笔为平、留、圆、重、变;七墨为浓、淡、破、波、焦、宿、积(渍)。相比之前的墨法理论,他增加了宿墨法、积墨法两种,墨色的丰富变化才有了浑厚华滋。米芾是宋四家中墨色最丰富的,现代人写字,一个字没写完却频繁蘸墨,生怕被嘲笑省墨,这也说明了普通习书者和专业艺术家学术认知上的不一致。优质的飞白是由若干个点组成,枯而润,“干裂秋风,润含秋雨”,而我们通常写成丝线,感觉很枯燥。这方面可以学习怀素的《自叙帖》,飞白非常有质量,均由点状组成。大字作品的墨法显得尤为重要。效果之变与我们的工具材料也是密切相关的,笔头的大小应与所写出的线条粗细相仿。

对于传统经典的学习,我提三点建议:一是找准点,二是理出线,三是连成片。根据自己的性情、笔性和喜好,在历史经典中选择几个点,进而连成线,站在一定高度去俯瞰,自然而然就会连成一大片。历史上很多成功书家都是这个套路,比如“二王”一系的自然就可连成片。未必要走得很慢,走得坚实才好。研习经典有五大忌:一忌朝秦暮楚,没有定力;二忌蜻蜓点水,不够全面;三忌取径不明,取法路径要清晰;四忌远离古法;五忌有功无性,下足了功夫但缺乏性情的表达,也无法向深层次推进。

篆书“错别字”统一评判标准有待建立

□王 苗

写出了大家字形的“沼”,或者用金文字形中的“水”旁与金文“邵”字的“召”旁构造出来了,因为合情合理,那也并不会被认为是“错别字”。

“与古为新”是晚唐诗人司空图在其《二十四诗品》中提出的一个诗学观点,借用到篆书创作的用字取法上,却明显受到古文字学学养的影响。如果不懂古文字学,则连“述而不作”都可能“述”错,更别说“与古为新”了。随着新出古文字材料的不断发现,旧字典上很多我们习以为常的字已经被古文字学界重新改释了。如甲骨文中旧释“福”的字形,现在改释为“裸”等等。己亥之秋,安徽大学藏战国楚简公开发布,又有大批先秦文字材料惊艳呈现,为篆书作者提供了新鲜的字形参考。如果不持续保持对古文字研究新成果的关注,就难免出现老作者犯新错误的现象。

两种立场对篆书创作不同发展命运的导向

毋庸置疑,书法国展在当代书法发展中具有举足轻重的引领作用。对于篆书而言,评审专家们对“错别字”的判定秉持两种相对立的立场,自然也将导向着篆书创作不同的发展命运。

“述而不作”——被束缚而逐渐消沉。当我们对于可“述”的“古”材料进行划分,甲骨文材料还有商与周之分。当我们标称自己写的是殷商甲骨,而同时还使用了周代的甲骨文字,是不是也算错字呢?再往下,如果将商周金文归为一类,战国文字划为另一类,当我们标称自己写的是商周金文,而同时还夹入了战国文字构形,是不是也算错字呢?继续展开,战国各地文字各异,写中山王风格时借用了楚简帛,写晋盟书时借用了秦楚文字形,是不是也算错字呢?还往下,写秦国石鼓文风格的时候用了秦统一之后的小篆字形,是不是也算错字呢?若是,则与作茧自缚无疑。

艺术是为时代立言、为人民讴歌的。而现代篆书创作如果必须“述而不作”,那么当面对很多反映这个时代特色的文本创作内容时,篆书就成为一种毫无解释力的艺术,只能自我束缚,越来越渺小地蜷缩在古人的旧章句里亦步亦趋,逐渐失去与时代同频共振的活力。

“与古为新”——受鼓励而繁荣发展。对于艺术创作而言,古文字材料应当作为一个大宗,不同风格的篆书创作只是艺术形式的差异,我们进行不同风格的艺术创作时,对古文字材

料要合法度地各取所需,才能为篆书领域的百花齐放提供源源不断的养分。换草书而言之,历两汉至明清,草书的字法与风格也有时代及流派之别,我们尚且会鼓励追古溯源、融多家而成一家。在面对篆书时,又何必操起了另一重标准呢?

对篆书创作用字取法的包容,将有可能鼓励这门古老的艺术在作者们的探索创造中获得新的能量而勃发千姿百态,绽放出与时俱进的风采。当然前提是,这种探索创造是科学的、合乎规则的,否则,亦有可能把篆书创作导向一个杂乱无序的繁芜时代。

两种立场调和的可能性

首先,要正确理解篆书创作与古文字研究的关系。事实上,篆书创作与古文字研究是以文字为中心的两个相反方向的操作(如图1)。相较于其他书体而言,篆书是一种深具文字学学术意义的艺术。但篆书创作绝对不是纯学术的,用纯粹学术的目光来苛求艺术创作就如同用写《史记》的目光来看待《离骚》,那当然是不恰当的。

古文字研究最直接的目的,一是要认古人所留下的某个形体的古文字是后代的什么字,二是要在识字的基础上解释文句所表达的意义。而篆书创作则正好相反:第一步要思考使用哪个汉字来表达我们的言辞意义,第二步要了解这个汉字在古文字中的形体,即确定我们所说的字法,然后才能创作。所以,

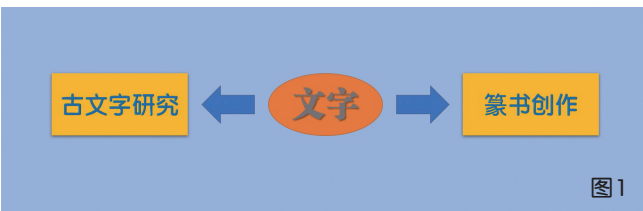


图1

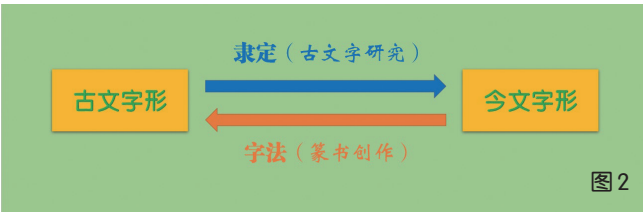


图2

篆书创作如果能够沿着古文字研究的反方向科学地进行,那么“与古为新”就应当成为“述而不作”的“法定继承人”(如图2)。

其次,要重申艺术发展的基本规律:继承与创新。

再回到孔子的“述而不作”上,其实我们都知道,这只不过是一种谦虚的说法,因为孔子的思想已经在他“述”着前贤经典的过程中生发、创立,直至流芳千古。现在我们所用的汉字绝大部分是古人造的,少部分像“曲”“钅”等元素名称则是现代用严格的“形声法”造的字,用“金”旁作义符,“由”“内”等作声符,其读音和要表达的性质很容易让人理解。所以,篆书创作的字形构造不能无中生有,创造之前必须深刻懂得古文字构形的法度。至于具体的字形构造规则,需要在书法界达成一个共识,那些不符合这个规则而生造的字才会被判为“错别字”,遵循规则就能获得创作的自由。

构建篆书“错别字”评判依据的设想

全国第十二届书法篆刻展览评审工作信息显示:“评审工作以各专业领域庞大的文献资料数据库为基础支撑,避免专家学者个人经验性判断;以小组审议、专家审核为评审方式,避免标准不一。”可见此次评审在公正性方面得到了很大提升。然而评审环节仍然没有学术上的成文规范,一方面,专家组成员的人选带有随机性,人的认知和立场也是可变的,很难保证换一批评审专家或者到下一届评审时规则不会发生改变;另一方面,由于标准不成文,这些仅在展览评审时遵循的临时“标准”就无法起到对广大篆书作者创作用字的明确规范作用。

也许,一种既尊重原材料、又包容新创造的取法路径可以遵循这样的路径进行:如果先秦该种类别的文字中有其字,则用其字;如果先秦该种类别的文字中并无其字,但先秦同期其他种类或更早期有其字,可借形重构;如果先秦无此字,但有本字,可用本字;如果先秦无此字及本字,可借小篆之形重构;如果以上皆无可取,则可借偏旁部件严格按古文字构形的规律进行建构。另外,深语音韵学者还可使用同(近)音假借法。由于古文字形来源多方、形体多变,考证的新资料层出不穷,因此在评审时应当保持客观与灵活。

以上路径只是一种粗浅的设想。期待能够早日构建一个统一的学术标准,令其成为评审专家与篆书作者都能够公开遵从的、具有可操作性的“错别字”判定规范,如此,相信作为国粹书法的传统篆书艺术发展将会迈出巨大的一步。