

关注

启功《论书绝句》的学术贡献

——兼谈《启功论书绝句汇校本》的文献价值

□邓宝剑

一

清中叶以来,“碑学”渐盛。至于晚清民国,学人讨论书法,几乎口必称“碑学”、“帖学”。影响所及,直至今日。能不囿于风气而独开局面者,允推启功先生。

启功先生之书学见于各种著作、论文、序跋,若将这些著述比作一首诗,《论书绝句》则堪称诗眼。百首《论书绝句》及自注,凝练地表达了启功先生的书法观。其中涉及的学术问题非常丰富,很难做出周全的概括。若就书学发展的逻辑着眼,笔者认为,将清代以来的“碑帖之辨”转换为“刀笔之辨”,这是启功先生对书学史的一大贡献。

广义的碑指各个时代的碑刻,而狭义的碑主要指南北朝碑。广义的帖包括墨迹和刻帖,由于六朝名家墨迹难得一见,所以狭义的帖就是刻帖。康有为说得很清楚:“今日所传诸帖,无论何家,无论何帖,大抵宋、明人重钩屡翻之本。”“今日欲尊帖学,则翻之已坏,不得不尊碑;欲尚唐碑,则磨之已坏,不得不尊南北朝碑。”(《广艺舟双楫·尊碑》)

明代书家多临阁帖,而至清代,金石出土日多。对于论学重实证的清人来说,对各种书法遗迹进行考校自是题中应有之义。这种考校,关联着审美的倾向,发展出以碑帖、南北、古今二分为基本结构的书学思潮——“碑学”。尽管“碑学”思潮各代表人物的关注点有所不同,比如康有为便不同意阮元的南北分派之说,但大体的倾向是尊碑抑帖、尊北抑南、尊古抑今(表现为尊崇篆隶笔意、尊魏卑唐)。

20世纪以来,又有大量的书迹面世,如汉代简牍、晋人残纸、敦煌经卷等等。与清代出土的金石不同,这些书迹皆是原汁原味的墨迹。新材料的出土并不仅仅带来新的研究对象,更为重要的是,它还可能更新人们对于历史现象的理解结构。当然,这需要学者对历史现象的敏锐把握与对现有理解结构的深入反思。启功先生可谓开风气之先,他既对清代的碑学做出有力的批判,

又将一种新的书法史观阐发到深微的地步。

二

针对“碑学”中人碑帖、南北、古今诸方面的立场,启功先生的反驳皆有釜底抽薪之效。

《论书绝句》第30首注云:“端重之书,如碑版、志铭,固无论矣。即门楣、楹联、手板、名刺,罔不以楷正为宜。盖使观者望之而知其字、明其义,以收昭告之效耳。……简札即书札简帖,只需授受双方相喻即可,甚至套格密码,唯恐第三人得知者亦有之,故无贵其庄严端重也。此碑版简札书体之所以异趋,亦‘碑学’‘帖学’之说所以误起耳。”“碑与帖,譬如茶与酒。同一人也,既可饮茶,亦可饮酒。偏嗜兼能,无损于人之品格,何劳评者为之轩輊乎?”碑与帖有不同的功用,书写的样貌自然有所不同。概而言之,碑与帖只是不同的功用类别,而非不同的艺术派别。这是对碑帖分派以及尊碑抑帖的批判。

《论书绝句》第92首注云:“余素厌有清书人所持南北书派之论,以其不問何时间何地何人何派,统以南北二方概之,又复私逞抑扬,其失在于武断。”一代书风同中有异、异中有同,远不能以南、北二派做笼统的概括。这是对南北分派以及尊北抑南的批判。

《论书绝句》第95首注云:“书体之篆隶草真,实文字演变中各阶段之形状,有古今而无高下。……贵远贱近,文人尤甚。篆高于真,隶优于草,观念既成,沦肌浹髓,莫之能易焉。”篆隶草真只是不同的字体类型,古今字体之间不能断然做高下之分。这是对尊古抑今的批判。

启功先生发出这些批评,并不是简单地站在与“碑学”相反的立场上,比如从尊碑抑帖走向尊帖抑碑,而是从根本上解构“碑学”诸家二元对立的理解结构。

三

历代书迹有多种存世的形式,概而言之有两类,一为墨迹,包括真迹、摹本、临本;一为刻本,包括碑刻、刻帖。前者是由笔完成的,后者是由

刀参与完成的。这些书迹被启功先生纳入一种新的阐释视野,或可称为“刀笔之辨”。

刻本与墨迹之间的比较是启功先生最为着力的。无论是碑还是帖,都是刀刻出来的,与书家的真迹已经颇有不同。《论书绝句》第11首注云:“碑经刻拓,锋颖无存。即或宋拓善本,点画一色皆白,亦无从见其浓淡处,此事理之彰彰易晓者”,这是说碑刻与真迹之差异。又云:“宋刻汇帖,如黄庭经、乐毅论、画像赞、遗教经等等,点画俱在模糊影响之间,今以出土魏晋简牍字体证之,无一相合者,而世犹斤斤于某肥本,某瘦本,某越州,某秘阁。不知其同归枣木糟粕也。”这是说刻帖与真迹之差异。这些差异,清代包世臣、何绍基诸家乃至明代王宠、祝允明诸家多有忽视,这和他们少见晋唐墨迹有关。

刀刻不能准确地传达墨迹,但启功先生并未因此鄙弃刻本,而是通过“透过刀锋看笔锋”建立起墨迹与刻本的关联。要做到这一步,必须对墨迹多有领会,揣摩墨迹与刻本之相通与相异。正如启功先生所说:“余非谓石刻必不可临,惟心目能辨刀与毫者,始足以言刻本”(《论书绝句》第32首注)。刻本与墨迹之相较之例颇多,如以唐摹《丧乱帖》与阁帖相较(第3首),智永《千字文》墨迹与刻帖相较(第7首),西域出土晋人残纸与阁帖、馆本《十七帖》相较(第5首,第61首),高昌末刻墓志与北碑相较(第6首),唐人写经与唐碑相较(第11首),魏晋小楷墨迹与小楷刻帖相较(第11首,第81首),汉简墨迹与汉碑相较(第21首,第97首),《异趣帖》《出师颂》墨迹与章草刻帖相较(第35首),日本藤原皇后临《乐毅论》墨迹与《乐毅论》刻帖相较(第51首),小野道风或藤原行成所临王羲之草书墨迹与刻帖相较(第52首)。

当然,启功先生从早年质疑刻本,到后期以“透过刀锋看笔锋”的方式利用刻本,是有一个发展过程的,正如《论书绝句》第79首所云:“昔我全疑帖与碑,怪他毫刀总参差。但从灯帐观遗影,黑虎牵来大可骑。”

除了刻本与墨迹的比较,启功先生对刻本系

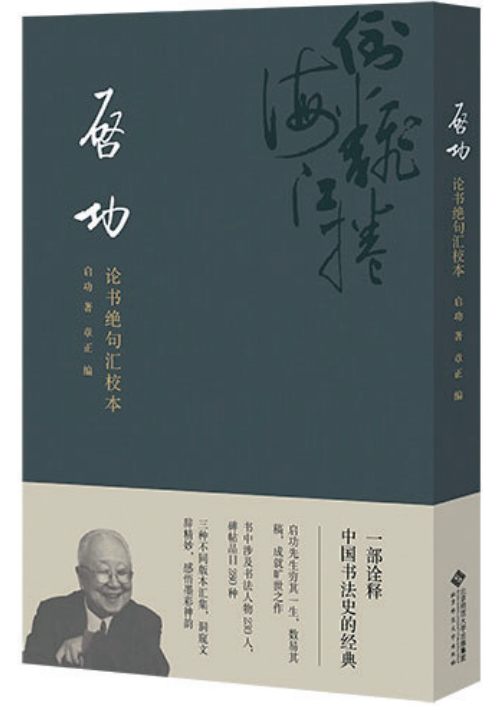
统内部的比较亦有所关注。与清人不同的是,启功先生不再对碑、帖做派别之分和高下之判,只是区别碑和帖不同的功用性质,并考论诸碑与诸帖的不同。启功先生认为碑帖的刻工有精粗之别,如唐碑精于六朝碑(第8首、第28首),《神策军碑》精于《玄秘塔碑》(第54首),《大观帖》精于《淳化阁帖》(第60首)。另外,新出土的碑胜于捶拓已久的碑,如对《朝侯小子残碑》《张景残碑》的看重(第22首、第23首)。这些评判虽然是在刻本与刻本之间进行的,却是以距离墨迹之远近为标准的,也是以对大量墨迹的深入体会为前提的,所以“刀笔之辨”依然是隐在的参照系。

启功先生所作的“刀笔之辨”含着一种书学旨趣,即最大程度地逼近经典作品的真迹。在这样的阐释视野中,历代书迹被纳入一个以经典作品真迹为核心的系统之中,距离真迹近的处于这个系统的内环地带,距离真迹远的处于这个系统的外围地带。新的阐释视野让历史现象呈现出新的秩序,犹如把磁铁放在不同的位置,周围的铁屑会呈现不同的形状一样。启功先生打破了清代以来碑派、帖派二分的格套,但恰恰因此延续了清人重证据、求真相的学术精神。明辨刀笔之别,我们才可能更加看清书法史的真相。

四

章正所编《启功论书绝句汇校本》近日由北京师范大学出版社出版了,这本书影印了《论书绝句》的三个版本,包括启功先生上世纪70年代用毛笔抄录的“简注正本”,1982年用毛笔抄录的“定稿本”,以及上世纪80年代初的“硬笔详注稿”。

《论书绝句》最初发表于香港《大公报》“艺林”周刊,后来结集出版的时候做了修订。书中影印的“硬笔详注稿”即是当年寄给“艺林”主编马国权先生的稿件。文稿经过修订,虽然更为精审,但之前的版本亦有价值。仅举一例,如《论书绝句》第37首谈《出师颂》墨迹,“硬笔详注稿”云:“宋代以来从帖所刻,或题篆靖,或题萧子云,



皆自此翻出者。此卷墨迹,章草绝妙。米友仁题曰隋人者,盖谓其古于唐法,但非篆非隶,可称真鉴”,《大公报》亦照此刊发(1981年7月12日)。1985年香港商务印书馆出版的《论书绝句》单行本,则删去了“但非篆非隶”,其后各本尽皆如此。细审句意,删去实为遗憾。

尤为值得注意的是《论书绝句》第32首自注,《大公报》发表的版本(1981年5月31日)与后来的单行本只是略有不同,但“硬笔详注本”则与其他诸本大有不同。“硬笔详注本”应当是最初起草的,发表时又整体作了改写。改写后的版本中“白骨观”实为妙喻,而“硬笔详注本”亦有其特别的价值。兹节录“硬笔详注本”,读者当可从中领会“刀笔之辨”的理趣:“质言之,北朝诸碑,刻工俱有刀痕凿迹,以视初唐诸刻,盖不免大落椎轮之比。可贵处端在笔势雄强,结体磊落。知其法者,如医家之揣骨点穴,虽隔重裘,望而知其肌理脉络。未知其法者,徒见其棱角方严,乃侧卧笔毫,抹而拟之,犹每恨自其笔之未方,殆如见衣狐貉者而谓其人之自具金银毛色耳。昔有俗语,谓书家体格,有底有面,例如谓某人书‘欧底赵面’。底者指其间架结构,面者指其点划姿态。吾亦以为观六朝古刻之摹勒未精者,尤当重其底而略其面,庶几不为刀锋所惑焉。”

2017年我国文物对外交流亮点纷呈

记者日前从国家文物局举行的新闻发布会上了解到,2017年我国文物对外交流工作亮点纷呈,围绕“元首外交”“一带一路”等主题,开展了一系列特色交流合作项目,在深入参与文化遗产国际治理方面也取得了积极成效。国家文物局围绕“元首外交”,开展了一系列颇具特色的文物交流活动。3月,习近平主席与沙特国王萨勒曼共同出席了国家文物局和沙特民族遗产总机构联合主办的“阿拉伯之路”展览;4月,习近平主席与缅甸总统廷觉,共同见证了中缅防止盗窃、盗掘和非法进出境文化财产协定的签署;9月,在厦门

“金砖国家”首脑峰会期间,与会领导人参观了“金砖国家”文化遗产图片展。围绕“一带一路”建设,稳定高效的政府间文物合作陆续展开。加拿大向我国返还两件19世纪木质建筑构件和中国鱼龙化石、三叠纪晚期鱼骨化石;我国与塞尔维亚签署了促进文化遗产领域交流合作谅解备忘录;与埃及就共同深化文化遗产保护和考古发掘,特别是孟图神庙联合考古等方面的深入合作进行了磋商。

文物援外成为文化外交工作的新亮点。我国援助缅甸开展蒲甘古迹震后修复保护项目;援助尼泊尔开展加德满都九层

神庙保护修复项目;与埃及、沙特、伊朗等“一带一路”沿线国家,联合开展多个考古、规划设计和修复合作项目,为“一带一路”的文化建设提供了坚实的支撑。在深度参与文化遗产国际治理方面,国家博物馆承担“濒危文化遗产国际避难所”义务,参加并为“濒危文化遗产保护国际基金会”科学委员会会议提供了专业支持;在吴哥古迹保护国际协调委员会(ICC)中发挥积极作用;推荐中国专家参加联合国教科文组织世界遗产组织世界遗产中心“海上丝绸之路”概念文件协作组工作;在文化遗产领域的主要国际竞选中,我国全部取得了成功。

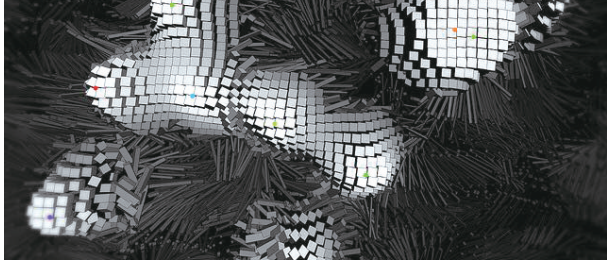
钦州坭兴陶艺术亮相京城

近日,李人骈、陆景平、黄海基等坭兴陶大师作品观摩推介会在京举办。本次活动由钦州市人民政府主办,是第六届北京国际斗茶文化节钦州坭兴陶北京专场推介会的一部分。中共钦州市委常委、副市长徐立京致辞。她说,钦州坭兴陶是千年古陶,同时也是中国四大名陶之一,是中华瑰宝,是文化名片,更是发展动力。为深入贯彻落实党的十九大精神,钦州市委市政府提出了“建设‘一带一路’南向通道陆海枢纽城市。未来,钦州将以坭兴陶特色小镇为核心,形成坭兴陶与文化、旅游、商业相互融合发展,不断壮大坭兴陶产业,大力打造坭兴陶特色小镇,以坭兴陶国际文化旅游节带动产业发展,不断强化人才培养,推动坭兴陶科技创新。



钦州坭兴陶始于隋唐,距今有1300多年历史,是中国四大名陶之一,国家非物质文化遗产。坭兴陶以其独特的陶土、奇特的窑变及精致的雕刻等特性著称。近年来,钦州市委、市政府高度重视坭兴陶产业发展,出台了一系列政策措施,提高了钦州坭兴陶的知名度、影响力,为钦州坭兴陶的宣传推广搭建了更多、更新、更广的平台。

觉·物——互联网与中国人的日常生活艺术展



1月19日至21日,由腾讯研究院主办、观唐文化策展的“觉·物——互联网与中国人的日常生活艺术展”在北京751D·Park第一车间举行。此次展览分为“觉”和“物”两个部分,分别对应数码时代对硬件的过分依赖和以此为背景给人造成的心理感受两个方向,以艺术的视角探讨信息技术深度介入生活的科技伦理。展览“物”部分呈现了念家雯、黄智铨、徐幸媛、袁越、刘舒韵、侯旋、李金徽7位艺术家的作品,他们从“硬件”出发,以具体现实触发观众的切身感受。“觉”部分的7位艺术家郭锐文、姚瑶、卓颖岚、陶娜、徐寅良、杨鹏、张贯宇更倾向于艺术形式的呈现。不论是传统绘画、电子投影互动装置还是基于听觉的感官体验,这些感受最终落脚于科技发展带给人们可感知的想象力。新一代艺术家以更加直接的感官体验进行创作,形式上的多样和对艺术责任的理解都具有典型的时代特征。

主办方表示,《觉·物》不仅是一个以审美为主旨的艺术展,更是力求以艺术的视角来审视和思考人与科技的关系。希望通过科技世界“觉·物”的呈现,来唤起观众对真实世界的“觉悟”。同时,此次展览与AR技术团队合作,新媒体的互动体验成为一大亮点。

□陈履生

是创作的基礎也是國家綜合實力的表現

绘画基础材料的品质与制造水平

视觉前沿

人们常说“纸寿千年”,因为甘肃省天水放马滩汉墓出土了西汉(公元前206年~公元前23年)早期的纸,证明了此说不谬。还有说“绢寿八百”,因为长沙出土了战国中晚期的《人物龙凤》《人物御龙》帛画,这是2000多年前的遗物,那么,丝绸的绢的寿也超过千年,所谓的“绢寿八百”就不对了。不管是纸还是绢,自身的耐久度是一方面,保存的环境则是更为重要的另外一方面。由此可见一些说法和认识,在考古发现前都会得到新的结论,而颠覆旧说也是常事。中国绘画的发展在经历了陶器时代、青铜时代之后,绘画一直依附于器物,从距今约7000年左右的河姆渡遗址“猪纹方钵”“稻穗纹陶盆”,到后来的“彩陶人面鱼纹盆”“彩陶舞蹈纹盆”“鹳鱼石斧图彩陶缸”,都是刻或画在器物之上。进入到漆器时代,至迟在战国中期,因为出现了采用百分之百头桑蚕丝而织成的白色丝帛,为绘画提供了非常适用的材料,绘画不再依赖器物的表面或墙面,可移动的特性也扩展了绘画的功用,这就有了标志这一时代绘画成就的帛画。画的直接表现,再也不需要通过刻和铸造的过程,或者说是人们放弃了商周时期烦琐的工艺,而以绘画的直截了当表现了一个时代的审美潮流。

世界上公认的最早的纸是古埃及人约公元前5000年所用的莎草纸。而中国最早的纸浆纸,一般认为出现在西汉初期。公元105年,东汉蔡伦改进此前很粗糙且应用不广的纸,被认为造纸术的鼻祖。纸作为一种书写介质,相比于此前的竹简,这种书写的介质极大地改善了介质自身,提升了书写的舒适度,便于携带和收藏,因此,对于文明的传播,做出了重大的贡献。可以想象的是,如果没有纸,中华文明还停留在竹简的传播方式之中,那么,今天的遗存不仅仅是一般性的堆积如山,而且极大地限制了文化的发展和文明的传播。纸的出现也为中国绘画的发展开辟了一条逐渐脱离绢本的新的道路,尤其是在纸的由熟到生的转变中,中国水墨遇到合适的纸,才有了“气韵生动”的表现,才有了“墨分五色”的效果,才有了文人画的成就,才有了在世界文化多样性中的一枝独秀。

纸上的历史发展,成为文明的承载,文字与绘画在纸上的发展除了信息的记载之外,还有中国艺术的发展历程。而在西方,艺术除了纸上的表现之外,还有在布上,中国也有在绢上的表现。绘画的“成教化,助人伦”功能,积累了中外历史上的重大事件和文化传承中的重要图像,绘画所表现的图像的历史发展,成为有纸张以来图像发展的文化传达,人物、山水、花鸟,以及静物、风景、风俗等等。作为绘画的基础材料,与之相关的还有笔、墨、颜色等材料,也在一种相互的关系中发展变化。毫无疑问,与中国水墨画相关的宣纸,因其材料的特殊性,近邻国家和地区无法制造,这就有了一种专属性。因为专属,保护了产业生态,但也不可能获得新的技术上的突破,因为离不开青檀树皮。毛笔和墨的生产则完全不同,日本的毛笔和墨的品质有超越的口碑,正如同日本瓷器的生产一样。

当然,今天来看绘画的发展已经不仅是中国水墨画,其大宗的油画和水彩,几乎是分庭抗礼。西画传入到中国已超过百年,与绘画水平和画家人数相比,我们的基础绘画材料的生产,并没有达到同步发展的水平,只能说是从无到有;但一个世纪过去了,却没有实现从有到精。不管是画布、水彩纸,还是油画、水彩颜料,国货的品质一直没有达到满意的状态,这种低水平的生产只能满足于初学或一般画家,稍有名气的画家还是在用进口货。实际上我们的画家越多,中国画家的画价越高,英国、法国的画材产业越发达。

而放大视野来看,在200年前人类开始发现用科学的方式来获取眼睛所见到的影像,由此带来了摄影术的发现以及此后巨大的发展。当摄影术发现近200年的历史发展中,由相纸作为呈现方式的摄影,在记录和艺术表现的两个方面,为人类文明的发展发挥了无法替代的重要意义。今天,当我们要了解百余年来历史与社会的发展,都必须通过历史照片来获取相关的信息。人们好像忘记了绘画曾经所承担的使命,尽管今天的历史画依然是美术创作的一个方面,可是,摄影的重要性已经成为人们的依赖。当底片从玻璃板转到胶片,再成为今天肉眼所见不到的数码芯片。今天,摄影的呈现方式又从相纸转向了屏幕,可是,利用纸来传播图像在今天仍然是常规的方式,人们在直观的观赏方式中获得了超于屏幕的体验,更重要的是在摄影市场上,以纸为媒介的照片市场还是一统天下。从传统洗印开始的摄影影像都没有离开过相纸,今天在摄影高度普及的进程中,相纸与屏幕相互辉映,然而,中国的相纸在哪里?而与印刷相关的高档用纸,也几乎是依靠进口。像纸这样的传统产业在中国除了完全依赖于原材料的宣纸,其他的高端用纸都没有在产业发展中跟上时代,以至于每年消耗的高端印刷用纸和相纸都成为产业的空白。

当我们今天把注意力集中到那些高端制造业上的时候,依然表现为高端制造的那些与传统产业关联的产业,需要在全面发展中综合考量产业的布局。做好一张纸、做好一支笔、做好一管颜料,也是国家实力的表现。然而,这种产业布局与现状,只要去看看徽墨的生产,大致就可以了解一斑。这种无关乎民生的基础画材的生产,目前只是在自生自灭的市场规律中表现出客观的存在,却反映出国家综合实力的方方面面中边边角角存在的问题。