

書法研究

一九九八年 第三期

書法研究

总第八十三辑

一九九八年第三期

上海书画出版社出版

ISSN 1000-6044



编辑 书法研究编辑组 出版 上海书画出版社 印刷 上海惠顿实业印刷
发行 上海报刊发行处 订购 全国各地邮局 代号 国内 4-344
ISSN 1000-6044 国外代号 BM1019 中国国际图书贸易总公司
国内刊号 CN31-1069 上海市报刊登记证第296号 1998年5月出版 定价5.20元

钦州南路81号

广告许可证: 沪工商广字04029号

邮政编码: 200233

主 编	戴小京
副 主 编	沈培方
责任编辑	江 宏
封面设计	王宇仁
技术编辑	陶臻平

目录

当代书论

- 1 陈方既 关于风格的思考
- 25 王南溟 引入与误用：新文人书法的当代美学及基础
- 39 杨建文 书法创作中的“精气神”
- 50 毛万宝 “书能表现一般情感”论的我见

书史研究

- 59 戴立强 鲜于枢研究七题
- 79 胡智勇 刘涛 从《王子午鼎》看楚鸟虫书的精神意蕴
- 86 郭占奇 “始艮终乾”、“始巽终坤”与笔画的质量感觉
- 94 刘涛 评《法藏敦煌书苑精华》

篆刻研究

- 100 余巨力 韩登安篆刻艺术浅述
- 107 万瑞杰 古玺研究状况及其对印学界的启示
- 116 陈麦青 印籍珍本钩沉
- 124 张伟生 弥足珍贵的《谢稚柳书集》

关于风格的思考

陈方既

〔内容提要〕

● 本文从书法艺术风格的认识史、风格意识的形成发展、风格的个性与时代性、风格的审美意义与风格创造的时代价值取向等五个方面进行了探讨。意在总结历史的经验,认识书法风格形成发展的客观规律和其审美意义与价值,促使我们把风格追求放在更加自觉的基础上。

〔关键词〕 风格

风格,即艺术作品的风采、品格,是艺术审美的主要内容,风格鲜明、新颖、别致、高雅与否,是艺术作品是否具有审美价值的关键。风格体现艺术家的才识、修养、工力,也反映艺术家的情志与审美追求。书法艺术的风格也不例外。

但是人们并非自有书契伊始就有风格的审美感受。对于风

格,艺术家和欣赏者都有从不知其有到逐渐意识其存在、感知其美到日益自觉追求的历史。对书法艺术风格的认识、感受、追求也是如此。

书法艺术风格的认识史

书法的风格面目随书法的产生而出现。甲骨文契刻,不同贞人以不同的手性、技能,不期而然地给作品带来不同的风格。但这时人们只关心契刻文字的实用效果和完成这种效果的技能,而不知从审美上关心它们之间存在的风格差异。人们逐渐有了对书法形象的审美感受以后,也曾产生许多美妙的联想,但那些都还不是对风格的关注。东汉时期留下的几篇书论,如崔瑗的《草书势》、蔡邕的《篆势》等都显示了这一点。赵壹《非草书》中说:“凡人各殊气血,异筋骨,心有疏密,手有巧拙,书之好丑,在心与手,可强为哉?”可以说,事实上已接触到风格问题。然从其思想脉络看,也只能说他无意中打了个擦边球。他讲的是“书之好丑”,而不是风格差异。

西晋王虞有“书乃吾自书,画乃吾自画”之说,似可看做是自觉的风格意识。但是当东晋王羲之书法出现,众人称美,便争相学仿。足见当时有向佳迹学习的自觉,却不见有创造个性风格面目的意义与价值的认定。

南朝宋书家羊欣奉敕撰《采古来能书人名》,也只是从技能上而不是从风格差异上考察书史,评定书家成就。

以人的精神气格观书,从中发现造成的风格差异原因。到南梁时,才从袁昂《古今书评》中表现出来:

王右军书如谢家子弟。纵复不端正者,爽爽有一种风气。

王子敬书如河洛间少年,虽皆充悦,而举体沓拖,殊不可耐。

羊欣书如大家婢为夫人,虽处其位,而举止羞涩,终不似真。

.....。

把书法给人的审美感受,以社会人的风神、格调来比拟,或者说,把书法形象当作社会人的形象来品藻,这是明显的风格审美观照。人各有不同的音容相貌、情性修养,反映为不同的举止言行、形神意态,书家更有各自的气质喜好、学书经历、艺术见识,其书自然要形成不同的风格面目。这是书法审美观照的一次大跨进。不过,也只说明:此时人们对不同书家之作自然存在的风格面目差异,已有明显的审美感受,书家于书法实践中尚无自觉的风格追求。

直到唐代,张怀瓘才第一次从理论上阐明书法风格的意义与价值。其《书议》中写道:

夫草木各务生气,不自埋没。况禽兽乎。况人伦乎?猛兽鸷鸟,神采各异,书道法此。

夫古今人民,状貌各异。此皆自然妙有。万物莫比。惟书之不同,可庶几也。先禀于天性,次资于功用。

其《评书药石论》还说:

为书之妙,不在凭文按本,专在应变。无方皆能,遇事从宜,决之于度内者也。

故与众同者为俗物,与众异者为奇材,书亦如此。

自是以后,风格日渐为书家与观赏者所关心,也逐渐促进了书法风格的自觉寻求。风格各异的审美效果,也促进了风格审美词汇的发展。唐天宝年间窦泉撰《述书赋》,其兄窦蒙为该《赋》作《语例字格》,反映出他们对自有书史以来各种风格的审美效果的考察分析。

理论上已取得这样的认识,大量的书法实践却还走着摹仿王书的老路,使得晚唐僧人亚栖不能不大呼反“书奴”,要求书家自觉寻求“自立之体”。

但是这振聋发聩的风格呼唤,并未能很快成为时代书家的共

识。精于词艺也能撮襟为书的南唐后主李煜,在品评唐代书家时,就有一个全然无视个人风格意义与价值的观点:

善法书者,各得右军之一体。若虞世南得其美韵而失之俊迈;欧阳询得其力而失其温秀;褚遂良得其意而失其变化;薛稷得其清而失于拘窘;颜真卿得其筋而失于粗鲁;柳公权得其骨而失于生犷;徐浩得其肉而失于俗;李邕得其气而失于体格;张旭得其法而失于狂;献之俱得而失于惊急,无蕴藉态度。

李煜看到了唐代诸家的成就,却不能从风格特征上肯定他们。他根本不关心风格的审美意义与价值,心目中只有王书。认为所有学书的人,只能全面取王,不能有自己的风格面目。他将每个人的成就都看做是“得右军之一体”,将他们的特点,都视为学王未得之“失”。他们如果只有“得”而无“失”,就是全面学王了。然而事实是:如果他们每个人没有李煜所谓之“失”,又何来各家面目呢?

北宋书家苏、黄、米就不同了。他们的风格意识极为强烈:苏轼对自己具有鲜明的风格面目颇为自得,说“吾书虽不佳,然不践古人,是一快也。”黄庭坚则认为“随人作计终后人,自成一家始逼真。”米芾也自得于“既老始自成家,人见之,不知以何为祖也。”

元明之际,出现了宗晋法唐的回归思想,学书讲究师法晋唐,却不讲求取古人的根本经验,创自家的风格面目。明清科举文卷之书,更有阁体的严格规定。恰是这种违反艺术规律的强求,反而促使一部分挤进科举之门的有才识的书家,激起了更为放纵的风格追求。特别在更宜展露情性的行、草书体中,出现了不少风格面目强烈的创造。许多人不仅在技法上寻求新变,而且为适应观赏,还创造了一系列新的装潢形式如立轴、屏联等,工具、材料也有新的发展。

正是风格意识的觉醒,董其昌在回顾历史的书法现象时,还发现了不同时代的风格差异,尽管他还认识不到产生这种差异的根本原因,但是他确实看到“晋人书尚韵,唐人书尚法,宋人书尚意”。

而且还从书法的历史发展中认识到：“书家未有学古而不变者也。”

到了清代，阮元、包世臣等发现历史的书风还有地域的差别。此前，书法因久困帖学规范，人们欲变而不知变。此时，得碑书的启发，出现了许多前所未见的新风格面目。理论上也出现了不少关于风格独创性的论述。朱履真在其《书学捷要》中写道：“学书未有不从规矩而入，亦未有不从规矩而出。”刘熙载《艺概·书概》中提出“书贵入神，而神有我神、他神之别。入他神者，我化为古也；入我神者，古化为我。”朱和羹《临池心解》中则说：“作书要发挥自己灵性，切莫寄人篱下。”“字曰二王，画曰二米，何尝不守家法？何尝拘守家法？不囿家法，正所以善承家法也。”

到了当今，有否独立的风格面目，更成为判断书家是否成熟的基本标帜了。

风格意识的形成发展

人们的风格意识，为风格的存在所决定，又反作用于书法风格的创造与发展。随着书法风格的历史发展，人们的风格意识的形成发展，大体经历了以下几个阶段。

第一阶段，书契出现的早期，由于物质条件不同，方式方法不同，技术水平不同，自然形成不同的书体、书风、书貌。当时人们是看到了这些的。但由于只着眼于实用，只是从技能、功效上观照它们，也会认为技能精熟、功效高的书契比技能差、工效低的好，也会认为它美，但是尚不知有风格上的观照，不会有风格上的审美评价，虽然由于不同贞人的不同情性、手法等所造成的风格差异是客观存在。最能说明这一点的是，贞人们有锻炼自己，寻求尽可能精熟的技能的自觉，却没有寻求不同于人的即具有独立审美价值的风格的自觉。甚至这些书契者，在宇宙万殊的启示、暗示下，“近取诸身，远取诸物”，自然形成书法造型意识，给其书契赋予了生动的形象，并从中获得审美感受，却不知有（“我”的、足以与人区别开来

的)风格面目的寻求。我称此时期为书法风格的朦胧期。

第二阶段,书体经过篆、隶、草、行、正的衍变,最后稳定,书写方式方法也稳定下来,人们的审美感受从技能的精熟、形象的生动,逐渐向风格发展。发现同样物质条件下、同样书体、同样精熟的书写,竟像每个人一样,有不同的风格面目,不同的风格面目的书法也给人以不同的审美感受。只是学习书法为了实用,人们尽量找那使人感到美的书法作范本,而且努力学像,以为学得越像越好。于是就出现了一种公认为美的风格面目普遍流行的现象。这是有风格美的认定与学习,而不知有风格面目独创性的审美意义与价值的阶段。

第三阶段,人们爱好前人技术精良、风格优美的书法,并认真学仿,以求将它的风貌变为自己笔下的现实。但是审美实践使人发现:如灯取影地学取前人,所显示的不过是善于摹仿的技能、工夫,而不是新鲜别致的风貌展示的艺术家的更为可贵的才能、修养,它并不能使人获得如赏前人佳迹的美感,从而认识到:作为艺术创造,还是应该有自己的独特面目。此时,书法的职能主要仍是实用,但并不妨碍而是希望能者给它丰富高妙的审美效果和风格面目。深悟这一点的书家明确提出:“自立之体是书家之大要”。书法的发展,已逐步进入到更要以有无风格特色论高下的时代。

第四阶段,人们已认识到风格独特性的审美意义,书家已有了创造独立风格的自觉,但还不能从规律上认识审美心理发展变化与新风格面目创造的辩证关系。尽管如此,为实际的审美感受所推动的创作追求,在风格上,仍然取得了符合审美需求的成就,反映在理论上,也出现了一些反映审美心理发展规律的观点,如“四宁四勿”、“以丑为美”等,并从长久未能被人见识的古代碑书上发现帖书所没有的美,大胆向其学习,充分吸取其营养,从而创造了既得自古人却不是重复古人的新风格。这就到了虽不谙风格发展规律却在规律支配下进行风格追求的时期。

第五阶段,即前阶段以后到迄今为止的阶段。站在巨人的肩膀上,总结书法艺术形成发展的历史经验,总结书法审美心理发展变化规律,总结书法风格创造的历史经验和规律,把书法艺术的风格追求,放在充分认识规律的基础上,把理论认识与书法实践充分结合起来,开阔视野,升华情志,深入传统,张扬个性,力求创造具有鲜明个性、具有时代风貌、具有高雅格调的书法艺术,求得风格面目多样化的书法艺术的极大繁荣。

所要说的是:理论上作这样的阶段性分析,是根据风格发展的大趋向说的。具体的历史事实却不似刀切般前后分明。思想认识上的阶段性发展是错综复杂的。就具体人来说,有人可能早已由第一、第二阶段跨向第三、第四阶段,有人却可能还停留在第一、第二阶段。一个人的风格意识,在同一时代,也有阶段性的发展变化。各个阶段书法意识的形成,与书法发展的现实有关,也与时代经济、政治、文化背景有关。第五阶段的到来,更与其经济、政治、文化背景有直接联系。但是,由于各个书者见识、修养等的不同,有人向前跨进快,有人跨进慢,有人早已跨入第五阶段,有人将来也未必能跨入。无可讳言,这与天赋有关,也与修养有关,虽然生活在同样的时代环境中。

当今书人具有空前强烈的风格意识,以从所未有的热情关心书法的风格发展变化,企盼高雅新颖的风格面目不断出现。人们确实厌恶庸俗陈腐的风格面目,却不排斥甚至特别喜爱借古老的乃至是被一般人遗忘的传统风格面目的蜕变,即使原作者确非书坛高手而是不谙艺术的工匠。原因是人们欣赏新变,不欣赏重复,既不欣赏帖书的重复,也不欣赏碑书的重复。但这决不意味着对优秀传统的否定,人们不喜欢的只是因循守旧,却不反对而是欣赏书家以时代的审美眼光去观照、发掘传统,从前人未曾发现美的层面发现它的美、吸取它、发展它,举一反三,化为新的创造。使人感到它既高古,又新鲜,既具慧眼,又见匠心。且看今日书坛,古老的

甲骨、金石、竹木简牍、写经残纸、砖瓦缢帛,只要搜寻到的,无不被借取,发为新的创造。这当中,确有些近乎原样摹仿(仅仅是原样放大,移在空纸上),或以书写代替当年的契刻。即使这样,也算以古为新。虽层次很浅,未见心力,但也使风格审美心理饥渴的人们,从中获得一丝满足,而不觉其“陈旧”。从这里,可以看到时代对风格审美需求的迫切。

风格审美意识形成后,会积极推动书法风格的创变。如果书家不知或不能尊重这一点,仍然重复一种单调的风格,必会引起逆反。审美心理的规律是:要求风格不断变化,不断提高,不要停滞。但要求的是风格的变,不是书法艺术基本特性的变,书法变到失去风格创变的基础,书法审美心理也不接受的。

要求这么高,规定这么“死”,当今从事书法者人数空前,能给风格创变的借鉴材料终究有限,且都已被无数次利用。在这种情势下,还能创造新的风格面目么?——这又是新时期书法风格意识中经常出现的新问题。

辩证法使人知道:新鲜风格的重复,都会失去新鲜感。被人遗忘的陈旧,有以吸取、改造,也成新鲜。“新”与“旧”,在审美心理上都只有相对的意义。尺牍、手札,是晋唐以来出现的书法形式,作为艺术,只能手中把玩。明清人将它发展为张悬于厅堂的形式时,便出现了立轴、屏联等。篇幅增大,字迹增大,技法发展,相应地带来了风格的变化。时人在保存立轴、屏联等的同时,又将尺牍、手札等直接作为现代展览形式,与立轴、条屏结合,又使人有了新鲜感。这只不过是举例。若以为当今只有小品才新鲜,手札正当时,趋之若鹜,结果也会适得其反。今天人们的风格审美心理仍然是:喜新厌旧的,排斥离谱的,不满重复的,向往远古有过如今失去的。物质生活要求现代的精华、富丽,艺术审美趋向于远离时代的古拙、真朴。

研究风格的形成发展规律,是为了自觉地进行具有审美意义

与价值的风格创造。不是现代人才这样做。我们讲的第四阶段,即明清之时,在赵、董书风影响下,帖学大盛,风格日益单调、虚靡之时,有见识的书家就考虑到要从流行的令人逆反的书风中摆脱出来。在尚未获得改变现状的启示以前,书人习惯地在帖学传统内调节。即使如此,审美逆反心理也迫使人走上了与精妍相反的方向,在古人“返朴归真”的思想启发下,有了寻求拙朴的尝试,“乱头粗服”,“以丑为美”、“宁拙勿巧”等就是在这种逆反心理支配下出现的书法美学思想。即以王铎学例,他虽声称“独宗羲、献”,然其书绝无二王之妍媚闲雅,而有其时流行书风难得的雄放恣纵。碑书得以发现和审美价值的认可,正因为其时人们风格审美心理急为饥渴。书人们在这里找到了跳出久已厌倦的帖风的启发,便以极大的热情学习、汲取,碑石上那因时光造成的漫漶缺痕,在厌倦帖书精媚的逆反心理支配下,也成为一些学碑者用心摹仿以创造新异的风格面目的根据。而且也确因碑书的启发,习碑的需要,书写技法也有了相应的发展。使清代书法因风格出现了新变化而激起了新的创作热情,理论研究上也出现了前所未有的繁荣。

到了现今,认识风格的审美特性,探讨风格的创变规律,更成为每个书家自觉研讨的重要课题了。

风格的个性与时代性

人们常说:“风格是人”。意思是风格是艺术家个人不同的个性、才能、修养的表现。这话不错,但不全面。书法的风格,是书法得以产生的诸多因素结合展露的。这些因素,包括物质的和精神的。不同书体的文字、不同的书契工具材料的运用、具体的书写形式方法等属于前者,书者的书写能力、修养、风格意识、情性爱好等属于后者。二者结合,才有书法实际和由它展露的风格。其实这还不够,即以一个人的风格意识为例,除了来之于本人的风格实践,更有历史地形成的风格现实的抚育,以及时代审美风尚乃至所

在地域书风现实或正或负的影响。科学地认识风格,不能不充分注意其所以形成的复杂性。

每个人的风格,都有一个从不成熟到成熟的发展形成过程。这是一个不断吸取营养、不断提高审美修养、不断增进艺术表现力的过程。每个人风格形成过程不是一样的。有的人形成快,有的人形成慢,有的人不断形成不断变化,有人总是淹没在时风中,始终未能形成自己的风格面目。

书家的风格,有随见识、修养、经验、感悟、追求出现的变化,也有基于本性、习惯、偏好等形成的特点(以致其无论怎么变化,仍有变不掉的东西)。人们讲时代风格、地域乃至群体风格,其基础都是个人风格。风格的个人特征与时代性等是统一在一起来的,显示风格时代性、地域性、群体性的,大都是时尚、风气、一定的美学精神等;显示风格个性特征的,大都是物质条件具有个性特点的运用和那仅属于个人且难以更移的性分、气质、癖好的展露,而最为可贵者则是书家个人对书艺创作规律独特感悟后所取得的对时风的突破。

风格从书家具体作品中展露,但制约书家进行这样而不是那样挥运,以这样为美而不以那样为美,作这样而不是那样追求的,不是基于一种先验的思想观念,而是基于一定的思想见识、审美感受、艺术追求。这些都是一定历史、时代社会赋予的。书家在一定的历史背景、时代社会获取一定的文化知识,形成一定的思想感情,在一定物质条件和精神条件下,掌握书法技能、进行书法实践,所有曾经认知、感受、接触过的“身外之物”,必然结合书者的秉赋、情性、修养、技能等,化作艺术追求,从书法实践中反映出来。因此,所谓个人风格,实际是汇集于书家笔下,以个人创作形式表现出来的传统书法精神和时代审美理想的总和。从一个书家的风格,既可以看到个人才识、技能、情性、修养,同时也可以感受到历

史文化背景和时代艺术精神。所以,我们认识书法的时代风格,要从个人风格中考察历史留下的和时代赋予的共同点;认识个人风格特征,不能忽视其所以产生的历史背景和时代艺术精神。

个人风格构成因素中,有随主观愿望经主观努力可以调控的方面,也有不能随主观愿望进行调控的方面。形式的选择、技法的运用等,可通过主观努力由不会到会,不精到精;喜爱哪种风格的书体、法帖,也可由人自由选择,这些都属于前者。难以随主观愿望调控的则有:性格、天赋、历史背景、时代精神、已经存在的书法现实等。书者的风格面目,就是以这些为条件的书法实践中显示的。书者所要做的,就是正视不可调控的方面,遵循它,对可调控的方面进行符合时代审美理想的调控,并将二者结合起来。米芾曾慨叹高闲而下的晚唐书法,整体风格失去前人的“高古”,认为这是“时代所压”,即时代已失去产生那种气象、风格的气候和土壤。这也说明:个人风格,虽由个人创造,却常常在不自觉中受到历史背景、时代精神的制约。特有的风格境界,是特定的历史时代赋予其时艺术家的,是一定历史时代的产物,是历史时代的精神条件使其达到的。时代到来(比如浑朴的远古、雄强的秦汉),虽没有自觉的风格追求,也古朴、也雄强;时代过去了,特有的时代风格,虽经书家主观努力,也难以达到。古希腊繁盛的艺术,后来者永不可及。以历史的特有条件形成的古代书法艺术,其风格境界之高,也是后来人永远达不到的。初有书契之时,风格皆真率、拙朴,无人以之为贵。随着历史的发展,书法物质条件日益精良,书写技能日益精熟,原初的真率、拙朴风神,却日益失落。后来者发现这一点,曾以极大的努力,今人也还在作这种努力,指望将它拿回来,却做不到。根本原因是产生那种风格境界的时代氛围永远地离去了,创造这种风格的艺术永远不可能了。

这似乎是极大的悲哀。

事情并非如此。可以设想:如果几千年后的今天,仍然是那个

时代的风格面目的重复,有什么意义呢?历史老人不允许艺术家这样做。

但是为什么我们现在还作这种追求呢?因为时代存在着这种审美心理需求。这种心理需求是在一味寻求精妍的书风使人逆反后产生的。拙朴,只在失去拙朴的时代,才成为审美需求,才具有审美意义。只不过今天这种追求,是以新的创造条件为基础提出的。不是回到原初,不是重复历史。

不能重复历史,不等于不能创造新代。人们可以为满足这种审美心理需求去创造被时人认为“拙朴”的风格,事实上它不是,也不可能是原初的重复。

个人风格的形成,除了上述的根据,有时似乎也有某种偶然性,如偶尔得到某师承的影响,偶尔得到某法帖的启示。如果不是这样,其风格形成可能不会这么快,甚至根本不会形成这种风格。

其实,偶然性正寓于必然性之中。同样的老师不能培养出同样水平的书家,同样的法帖不能影响同样的继承人。

一个时代风格的形成,更有历史与现实的必然性。秦汉之书,是继承了先秦传统,又据时代需要、以时代的物质条件和精神条件创造的。秦汉人确以征服天下、统一华夏的恢宏气概,赋予了秦篆、汉隶充满气势和力量的风格。魏晋人为连年战乱所苦,失去了争取战功、题名凌烟阁的热情,向往平静恬适的生活,门阀世族,叹人生苦短,寻及时之乐,炼丹、饮酒、吃药、谈玄、秉烛夜游,东汉士大夫关于道德、节操、修养的藻鉴,此时转为个人才情、风格、气格的品赏。反映在书法风格上,便有了不激不厉、平和萧散的追求。

初唐之书,犹不失六朝遗韵。由于李世民的提倡,时代出现了前所未有的学王热情,力求按王书矩度一步一趋,由于过分着眼于法度,逐渐形成了以法度森严为尚的时代风格。大唐盛世,特有的时代精神和文化氛围,产生了以颜、柳为代表的楷法严谨的一代新书风而成为封建鼎盛期的代表。唐代在出现颜、柳之时,还出现了