

白谦慎 著

与古为徒

和娟娟发屋

关于书法

经典问题的思考

什么是书法的经典？

一种本不属于经典的文字书写在何种情况下才有可能成为书法的经典？

看起来这个问题并不复杂，但它却涉及许多社会文化的层面，

比如：古与今的关系、名家书法与无名氏书刻的关系、

财富与收藏的关系、学术与艺术的关系、艺术与社会体制的关系、

平民与精英的关系、经典化与修辞策略的关系，等等。

和娟娟发屋

某宝出版社

白谦慎\著

与古为徒

和娟娟发屋

关于书法

经典问题的思考

荣宝斋出版社

图书在版编目(CIP)数据

与古为徒和娟娟发屋：关于书法经典问题的思考 /

白谦慎著. —北京：荣宝斋出版社，2009.6

ISBN 978-7-5003-1114-0

I. 与… II. 白… III. 汉字—书法—艺术评论—中国

IV. F724.787

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第063612号

责任编辑：崔 伟

特约编辑：王小飞

装帧设计：郑子杰 安鸿艳

责任校对：江金照

责任印制：孙 行 毕景滨

与古为徒和娟娟发屋

——关于书法经典问题的思考 白谦慎/著

出版发行：荣宝斋出版社

地 址：北京市东城区北总布胡同32号

邮政编码：100735

制 版：北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

印 刷：三河市尚艺印装有限公司

开 本：787毫米×1092毫米 1/16

印 张：15

版 次：2009年6月第1版

印 次：2009年6月第1次印刷

印 数：0001—5000

ISBN 978-7-5003-1114-0 定价：42.00元

本书关心的中心问题是：什么是书法的经典？一种本不属于经典的文字书写在何种情况下才有可能成为书法的经典？

千百年来，中国书法的学习是围绕着历代名家法书(比如王羲之、颜真卿等)进行的，但自从清代碑学兴起以来，书法的经典体系受到了极大的冲击，不但古代无名氏的作品被纳入学习体系，而且一些相当稚拙、不成熟的石刻和书写遗迹也被作为临习的典范。一个有趣的现象是，当古代“穷乡儿女”的字迹被当代一些书法家奉为圭臬时，他们对当下类似的书写却不闻不问。这是为什么呢？

看起来这个问题并不复杂，但它却涉及许多社会文化的层面。比如：古与今的关系、名家书法与无名氏书刻的关系、财富与收藏的关系、学术与艺术的关系、艺术与社会体制的关系、平民与精英的关系、经典化与修辞策略的关系，等等。本书通过描述和分析古今书法中的一些现象，对上述问题进行了探讨。

古代的光环——吴昌硕的匾/001

字中之天——傅山的发现/007

《娟娟发屋》——当代普通人的有趣趣书写/023

外国人汉字书写的启示/033

乔丹和波琳谁应该得“优”？/039

篆、隶书体的趣味书写/049

无古无今的学童书法——以陈兮的手卷为例/061

学术显学和“敦煌书法”/081

物以稀为贵/101

什么是“民间书法”？/107

真奇怪：今天的书法家为什么不学当代“不规整”的书迹？/149

王小二的“普通人书法”——一个虚构的故事/159

《娟娟发屋》为什么不可学？/177

平民和精英/187

后之视今亦由今之视昔/203

2003年版后记/209

附录一、《娟娟发屋》今何在？/213

附录二、何谓“素人之书”？/215

附录三、石刻文字的意趣/220

附录四、当代人日常书写举例/223

主要参考文献/225

翻拍图版出处/229

新版后记/231

古代的光环

——吴昌硕的匾

从我任教的波士顿大学步行到波士顿艺术博物馆(图1.1)，大约二十分钟。每次去参观展览或带学生去上课，总能在该馆的亚洲展厅见到一块匾，匾上四个篆书大字赫然在目：“与古为徒”^[1]！篆书出自清末民初大艺术家吴昌硕之手，篆书大字后有款云：“波士敦府博物馆藏吾国古铜器及名书画甚多巨观也，好古之心中外一致，由此以推，仁义道德亦岂有异哉？故摘此四字题之。吴昌硕，时壬子秋杪客沪上。”(图1.2)

作为西方重要的博物馆之一，波士顿艺术博物馆收藏的中国古代艺术品既多且精。以绘画而论，有唐代画家阎立本的《历代帝王图》、宋徽宗仿唐张萱的《捣练图》、宋徽宗的《五色鹦鹉图》、宋人摹北齐《校书图》(图1.3)等中国艺术史上的赫赫名迹。不过，波士顿艺术博物馆中的中国古代艺术品也并不都是出自名家之手的艺术杰作。在陈列中国古代器物的展厅中，

[1] “与古为徒”语出《庄子·人间世》，原指援引史事，讽喻今人，后喻尚友古人。见《辞源》“与古为徒”词条。

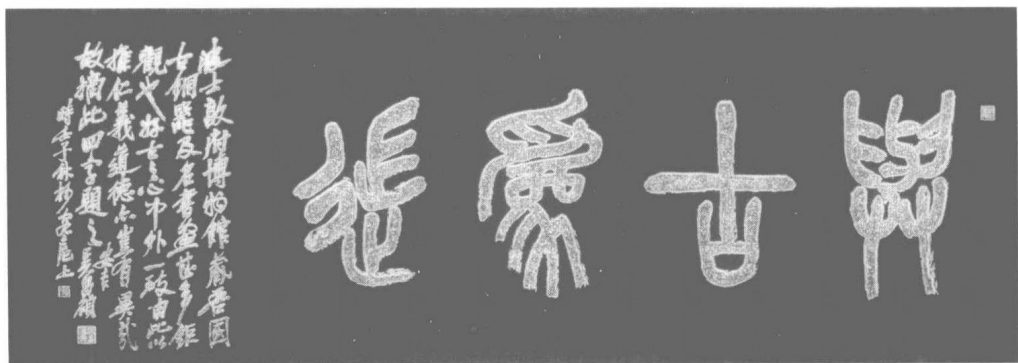


图1.2 1912年吴昌硕为波士顿艺术博物馆书《与古为徒》匾。纵69.1厘米，横188.6厘米。
1913年冈仓觉三氏寄赠

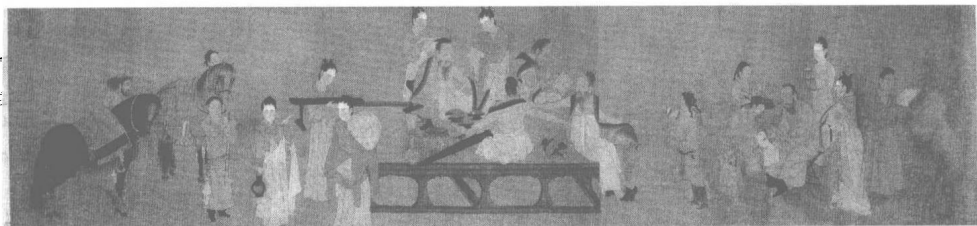


图1.3 波士顿艺术博物馆藏宋摹北齐《校书图》。这张画描绘了中国书法早期执笔书写的实况

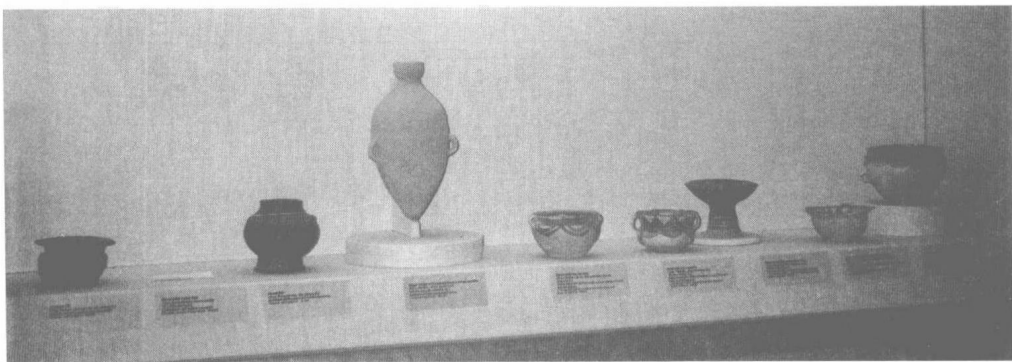


图1.4 波士顿艺术博物馆中国馆的器物陈列

我们可以见到从新石器时代到汉代的一些陶器。这些陶器虽是随葬的明器，但它们和日常的器物差别不大，其中有些或许就曾作为日常的器具使用过。经过清洗，它们被供奉在展厅的玻璃柜中(图1.4)。自从近世西方宗教衰落以

来，拥有宽大明亮展厅的博物馆就不仅仅是艺术的圣殿，^[1]也成了现代公民的“庙宇”。训练有素的专业管理人员便是庙宇、圣坛的祭司，他们在那里保管着我们人类支离破碎的记忆。过去的一切在这里凝固，成为永恒。在静谧的氛围中，衣冠整洁的人们怀着敬意和好奇心“朝拜”那带着光环的“过去”。

对于陈列“过去”的博物馆，当代的艺术史和文化史学者，不乏批评之声。20世纪90年代，我在耶鲁大学的同学杨小滨参观了西方一些博物馆的亚洲部和非洲部后，曾写过一首题为《博物馆》的诗，全诗如下：

把亚洲放在坛子里腌干

亚洲就会成为古董

或者把非洲的骨头剔开

非洲古色古香，瘦得令人心酸

它的肝脏流着黑色的血

泼在地图册上显得异常枯萎

如果有钱，就能买下整个世界

以及它每一年的战争和尸骸

[1] 人们可能会这样说，一个博物馆的藏品不见得都是艺术品。我在前面已经说过，博物馆收藏的一些器物，很可能就是日常用器。但由于存留下来的器物数量有限，艺术史家们在讲述艺术的历史时，常挑出古代用器中较精致者，用来讨论那个时代的艺术创作和审美趣味。幸存的古代文物，既为我们了解古代艺术提供了直接的实物依据，又对我们的了解予以限制，这实出于无奈。书法史中也有类似的情况。如商周时期已有简牍，但没有留存下来，今天我们讲商周书法史，也只能主要以甲骨文和金金文字为依据。

以及酋长们的祷文，鼓点在旱季中止
移到室内乐里优雅地敲打

那些随手写来的敕令，也比牲口贵重
因为它并不耕田，只是一味地肝脑涂地

记录在最隐秘的部分，好像伤口
为了公开而不得愈合

并且这些伤口已经分类
所有的类别都看不见血迹

只有疼痛从不提起，被刀镞锈住
疼痛悬挂在很久以前，早已一代代地臣服

在我们祖辈的祭典里
强盗佩戴了女人，成为皇帝

但是活的群众从来不被收藏
因为他们太不整齐，毫无经典性

那时的青春，那时的劳动
饥饿在观赏中变得美丽

过去的一切都禁止抚摸，一旦触及
我们就会立刻老去

作为研究法兰克福学派的学者同时也是关注社会文化批评的现代诗人，杨小滨在诗中对当代西方的博物馆和收藏活动进行了尖锐而又辛辣的批评。由于是批评，他对博物馆在当代文化中的积极意义没有涉及。在西方发达国家中，和博物馆相关的艺术总体来说依然是富豪掌中的玩物，但是，博物馆在现存的社会生产方式和政治文化体制所包容的空间里仍有发挥积极意义的可能。这就如同批判资本主义最重要的经典著作《资本论》能够在资本主义社会中出版并拥有为数不少的关注社会批判的读者一样，西方一些具有独立批判立场的知识分子也同样能够利用博物馆来做一些具有积极的社会意义的事情。近一二十年来，西方一些博物馆举办的批判社会现实、为一般民众和少数民族代言的展览，重视大众的教育作用，不能说毫无积极的社会意义。^[1]

中国的博物馆体制和西方的博物馆体制并不完全相同，社会文化功能也会有所差异。但杨小滨诗中涉及到的博物馆和财富，“过去”和收藏行为，博物馆和艺术的经典性，权力、精英和群众之间的关系，和本书所要讨论的问题均有关联。本书下面将对其中一些问题进行分析，这里，我想先从吴昌硕的《与古为徒》来谈谈中国传统文化中普遍存在的崇古现象。

在收藏古董方面，中西颇有相同之处。然而，在中国，“与古为徒”却表现为相当广泛的尊崇古代的文化取向。至少在理论上，过去的读书人一直把古代传说中的大同世界作为自己的政治理想。《礼记》云：

[1] 近年来西方学界对博物馆文化的批评性反思的成果甚多，乃至有90年代兴起的“新博物馆学”。在中国学者中，比较深入的讨论见丁宁，《博物馆：艺术经典的意义流变》，载《美术馆》，总第2期（2002），页4—12、24。

大道之行也，天下为公。选贤与能，讲信修睦。故人不独亲其亲，不独子其子。使老有所终，壮有所用，幼有所长，矜寡孤独废疾者皆有所养，男有分，女有归，货恶其弃于地也，不必藏于己；力恶其不出于身也，不必为己。是故谋闭而不兴，盗窃乱贼而不作，故外户而不闭。是谓大同。^[1]

如此充满人情味的古代，怎能让人不向往。于是，我们在杜甫的诗中读到了“致君尧舜上，再使风俗纯”^[2]，在苏轼的词中读到了“有笔头千字，胸中万卷，致君尧舜，此事何难”^[3]的句子。在这样的价值取向中，“古道热肠”和“人心不古”分别成为我们描绘人情真挚和世风衰落时常用的成语。这种政治上和文化上的崇古思想当然和儒家思想有最为直接的关系。正如李泽厚所指出，由孔子创始的儒家文化——心理结构，源于氏族民主制的人道精神和人格理想却因具有相对独立的稳定性质而长久延续和发展下来，对中国文化产生了深远的影响。^[4]这一影响自然也包括对中华民族的审美心理的塑造，古雅、古朴、高古依然是今天我们经常使用的艺术品评语词。

在收藏古物方面，虽然如吴昌硕所言“好古之心中外一致”，但是中国的艺术家更为自觉地把古代的艺术作品作为艺术学习的经典，这是中国传统艺术、特别是书法艺术的一大特色。

[1] 《礼记·礼运》，载《十三经注疏》（北京：中华书局，1980），下册，页1414。

[2] 杜甫，《奉正韦左丞丈二十二韵》，载仇兆鳌，《杜诗笺注》（北京：中华书局，1979），第1册，页74。

[3] 苏轼，《沁园春·赴密州，早行，马上寄子由》，载《苏轼全集》（上海：上海古籍出版社，2000），上册，页581。

[4] 李泽厚，《孔子再评价》，载李泽厚，《中国古代思想史论》（北京：人民出版社，1985），页7—51。

字中之天

——傅山的发现

至迟从唐代开始，中国书法家向古代作品的学习是在以二王为中心的
经典谱系内进行的(图2.1)。这一由历代名家的法书构成的谱系被称为“帖
学”^[1]。但自17世纪开始，由于碑学思潮的兴起，这一情况有所改变。许多
书法家在学习帖学经典的同时，溯本追源，更把魏晋以前的篆隶作为书法学
习和创作的典范。清初鼓吹篆隶一个关键性的人物——学者傅山，曾简要而
有力地阐述学习篆隶的重要性：

不作篆隶，虽学书三万六千日，终不到是处，昧所从来也。予以隶

[1] 关于帖学和碑学比较清晰的定义，见华人德，《评帖学与碑学》，《书法研究》，1996年第6期(总第69期)，页12—21。关于中国古代书法的经典(或称楷模)的形成的讨论，见丛文俊，《中国书法史·先秦·秦代卷》(南京：江苏教育出版社，2002)，页1—17。“碑学”一词缘起甚晚，它有狭义、广义两种用法。狭义的用法仅指晚清以后取法北魏碑版的书法。广义的用法指清初以后取法唐以前二王体系以外的金石文字以求古朴稚拙意趣的书法，如何绍基、吴大澂学钟鼎文字，也在碑学的创作实践中。而出于名家之手的唐碑，则不被列为碑学系统的书法资源。



图2.1 唐摹王羲之《兰亭序》(神龙本)。尽管对其真伪的争论依旧存在,《兰亭序》依然是中国书法最重要的经典

需宗汉，篆须熟味周秦以上鸟兽草木之形，始臻上乘。^[1]

楷书不知篆隶之变，任写到妙境，终是俗格。钟王之不可测处，全得自阿堵。^[2]

他还对汉隶书法的艺术特色做了如下形象的描述：

汉隶之妙，拙朴精神。如见一丑人，初视村野可笑，再视则古怪不

[1] 陈玠，《书法偶集》，载《屏庐丛刻》（北京：北京书店影印天津金氏刻本，1985），页5b。

[2] 傅山，《傅山全书》（太原：山西人民出版社，1991），第1册，页855。

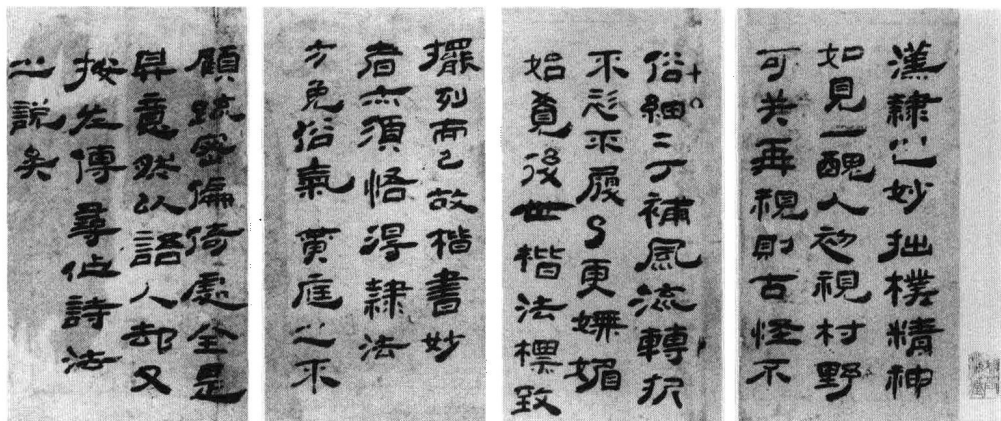


图2.2 傅山论汉隶。上海博物馆藏册页

俗，细细丁补，风流转折，不衫不履，似更妩媚。始觉后世楷法标致，摆列而已。故楷书妙者，亦须悟得隶法，方免俗气(图2.2)。

我们今天能见到的汉隶面貌很多，有《礼器碑》的精谨遒劲、《熹平石经》的严整端庄、《曹全碑》的婉转娟秀(图2.3)、《张迁碑》的古质朴厚(图2.4)……由于傅山对汉隶的取法偏重于奇肆古拙的一路，所以他专门拈出“拙”、“丑”、“不衫不履”来描述汉隶的艺术特色。

汉代书家无自署名款的习惯，碑版鲜有书刻者的姓名。虽说汉代的碑版常出自名家之手，但在当时的刻石中，也有些书丹者、刻工的文化水准可能都不高。值得注意的是，作为学者的傅山在研究汉隶时，已意识到某些汉代刻石的书手或刻工“似不读载籍之人”^[1]。把非名家的书刻也作为取法的对象，这对于千百年来主要以历代名家的法书作为经典的传统来说，不啻为一个意义重大的转变。以后碑学的兴起，就是循着清初这一思路发展的结果。到了清末，康有为更是鼓吹“魏碑无不佳者，虽穷乡儿女造像，而骨血峻

[1] 傅山，《张迁碑跋》，载《傅山全书》，第1册，页421。



图2.3 汉《曹全碑》明拓本。安思远藏



图2.4 汉《张迁碑》

宕，拙厚中皆有异态，构字亦紧密非常”^[1]（图2.5）。清代以后，很少有人会怀疑北魏书迹在书法学习和创作中的意义了，当时不认为是法书的文字遗迹现在也成了书法学习的范本。20世纪考古发现的简牍卷子帛书，也成了书法家们取法的对象（图2.6）。这些考古材料虽为墨迹，不是范铸和凿刻的金石文字，但是，取法传统帖学经典以外的文字遗迹，向名家谱系以外的无名氏的书写之迹寻求启发，这样的思路，是清代碑学的思想和实践的延伸，依然是碑学的逻辑。^[2]

应该指出的是，古代帖学名家谱系以外的无名氏的书写形态万千，有些是相当优雅精致的。这部分比较精美的书刻，虽然不属于帖学系统，但它们和古代帖学名家谱系之间并没有很大的隔阂。明朝万历年间，《曹全碑》一出土，就有书家引为学习隶书的范本，未见异词（图2.7）。何绍基取法《张玄墓志》，博得一片喝彩。顺着这一思路，20世纪初汉简和敦煌卷子发

[1] 康有为，《广艺舟双楫》，载《历代书法论文选》（上海：上海书画出版社，1979），下册，页827。

[2] 关于这一点，读者可参见华人德，《评帖学与碑学》一文中有关论述。



图2.5 北魏龙门《仵和寺造像记》

现后，许多书法家热诚地研究临摹(图2.8)，一直到20世纪的80年代也从未见过尖锐的批评意见。在出土的简牍卷子中，有很多书迹运笔和间架的法度谨严、气息古雅。而六朝墓志中也有极为精美者，其技法与气息绝不亚于唐楷(图2.9)。这部分今天可以归入碑学系统的书迹很容易为帖学系统的书法家所接受，并进入中国书法的经典体系。其实，今天和碑学毫无关系的纯帖学系统的书法家已经不多见了。^[1]自碑学思潮兴起以来，帖与碑这两大传统之间固然有竞争，但两者互相磨合与消融的关系一直是主流。只有当康有为认定的“无不佳者”的“穷乡儿女造像”之类的铭刻之迹也被纳入书法学习的范本系统时，它们才和传统的名家谱系的帖学发生了真正的冲突。虽然康有为极力鼓吹“穷乡儿女造像”，但他本人的书法实践并没有走得那么远。只是

[1] 虽然今天我们依然能见到行草书专攻二王、米芾的书法家，但是谁不曾写过些隶书呢？学隶书谁又不曾临写过汉碑呢？今天很少有书法家一点不碰碑学系统书法的。从这个意义上来说，纯帖学的书法家已不容易见到。



图2.6

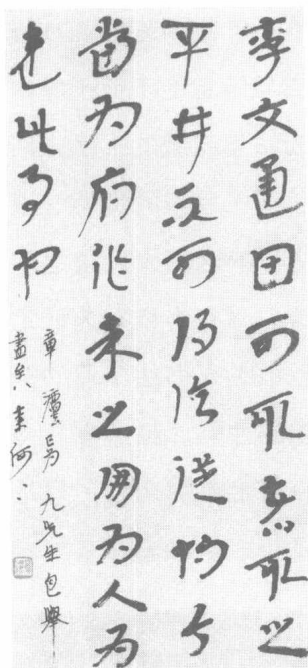


图2.8



图2.7

图2.6 汉简

图2.7 《拟山园帖》中的王铎隶书，娟秀如《曹全碑》

图2.8 胡小石先生临汉简

图2.9 书法温雅婉丽、刻工精致的北魏《常季繁墓志》