

全国第六届

书学讨论会论文集

中国书法家协会学术委员会 主编

河南美术出版社

全国第六届

书学讨论会论文集

中国书法家协会学术委员会 主编
河南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

全国第六届书学讨论会论文集 / 中国书协学术委员会主编.

郑州:河南美术出版社, 2004.3

ISBN 7-5401-1257-3

I.全… II.中国书协学术委员会 III.汉字—书法—理论—学术会议—文集 IV.J292.1-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 023528 号

全国第六届书学讨论会论文集

主 编	中国书法家协会学术委员会
责任编辑	刘灿章
责任校对	李南生
出版发行	河南美术出版社
地 址	郑州市经五路 66 号
电 话	(0371)5727637
传 真	(0371)5737183
制 作	郑州乐士尼文化艺术传播有限公司
印 刷	河南日兴印务有限公司
开 本	787mm×1092mm 1 / 16
印 张	34
字 数	660 千字
印 数	1—3000 册
版 次	2004 年 4 月 第 1 版
印 次	2004 年 4 月 第 1 次印刷
书 号	ISBN 7—5401—1257—3/J·1143
定 价	99.00 元

全国第六届书学讨论会组织委员会

主 任:张 海 张传凯

副主任:于曙光 周俊杰 宋华平

委 员:刘 恒 西中文

全国第六届书学讨论会论文评选委员会

主 任:张 海 张传凯

副主任:张旭光 周俊杰 丛文俊 周永健

秘书长:于曙光

委 员:刘恒(中国书协) 尹 旭(宁夏) 李庶民(山西)
王世征(北京) 徐利明(江苏) 徐 超(山东)
张天弓(湖北) 黄 君(江西) 吴振锋(陕西)
西中文(河南)

全国第六届书学讨论会论文集编辑委员会

主 任:张 海 张传凯

副 主 任:张旭光 周俊杰 丛文俊 周永健

执行主编:周俊杰 于曙光

编 委:刘 恒 西中文

序

张 海 张传凯

备受书法理论界瞩目的全国第六届书学讨论会论文评选已于2003年12月12日揭晓,讨论会将于2004年4月在河南郑州召开,这无疑是当今书坛的一大盛事。

书法理论研究,就其本义来说,无疑是对书法艺术的发生、发展的过程、走向、历史和现状作出客观真实、深入细致的考察、分析和指证,从而得出符合真相的有价值的结论。然而问题是,书法研究本身在当前价值多元的大背景下,也不可避免地发生歧异和裂变。指导思想、哲学体系、切入角度、研究方法等等的差异,都会导致价值判断的大相径庭。

其实这是一种正常的现象。原因是,一则无论是一门艺术还是一门学科,都只有在争论中才能发展。和其他艺术学科一样,一部书法史,本来就充满着传承与变异、皈依与反叛、褒扬与贬斥、肯定与否弃的二元对立。任何一种新思潮、新书体、新风格的出现,任何一个书坛变革——无论是成功的还是不成功的——都无不伴随着激烈的争论,观点之迥异,甚至不啻霄壤。即如王羲之,也不能逃脱这一命运。褒之者称其“尽善尽美,其惟逸少”,贬之者谓为“有右军而书法亡”。“书圣”尚且如此,遑论别人!然而历史就是这样在争论中前进的。

再则,当代正值中国文化的转型期,有着悠久历史的传统文化受到以西方文化价值观为主要代表的现代文化的猛烈冲击和尖锐挑战。东西方各种思潮、各种理念、各种学说都在寻找生存与发展的空间,都希望把书法现象纳入自己的认知和判断体系。传统的书法话语在汹涌而来的现代思潮面前,往往显得有些陈旧、苍白和捉襟见肘,而现代的思潮体系在精深博大的传统面前又每每表现出隔膜、空泛和枘方凿圆。此情之下,即使双方有互相吸纳的诚意,也必然有一个相当长时期的磨合过程,何况它们之间还有着与生俱来的排斥性呢!

矛盾是永恒存在的,不但在书法艺术领域,而且在其他领域也同样如此。比如国学研究,重史识还是重史料的争论,千百年来始终未曾停止过,在不同时期表现为不同的形态,像义理和考据之争,今文经和古文经之辩,汉学与宋学之别等。这个问题在书法领域也有表现,这就是重考据和重阐释的不同。全国第六届书学讨论会提出“论点与论据并

重”的观点,即是把史料研究和史识的建构放在同等重要的地位,我们希望史料考据是在卓越史识统领下的研究,观点阐释则是在可靠史料基础上的论证,反对把二者截然割裂开来。

按照克罗齐的观点:一切历史都是当代史。书法理论研究包括书法史的研究也应关注当代。经过学术委员会的反复推敲,并报中国书协领导批准,全国第六届书学讨论会在《征稿启事》中明确提出,征文选题应“以关注当代书坛创作和书法批评为主,兼及书法史和其它学术问题”。我们希望,通过此次书学讨论会,能对当代书法艺术的现状作出准确、恰当的理论定位,指出其发展前景,而不是仅仅着眼于历史而无视当代书法提出的许多新课题。这应该是今后书法理论研究的主导方向。

本届讨论会比往届更加开放,在选题上更加不拘一格,同时也更强调学术品位和理论深度。从征稿和评选的情况看,创作、美学、理论、批评、史论、教育等各类稿件的比例大致上比较均衡,书法理论、书法批评、大文化方面的稿件比以往有所增加,成为本届讨论会的一个亮点。

本届讨论会更加强调书法在民族文化中的地位,书法与各相关学科的关系。书法这门艺术,在很大程度上是在一定历史、人文背景下的产物,这种背景也决定了书法艺术的性质和发展方向,书法研究应当着眼于它生成、运动和发展的背景,就书法谈书法,可能有些问题永远也谈不清。

关于书法文化的课题,有两方面的意义,一方面,书法本身无疑是一种文化现象,不论是“表现”也好,“再现”也好,“情感宣泄”也好,“悦人悦己”也好,倘不能提升到文化的层次来观照书法艺术,就很难准确地把握其本质。另一方面,世界经济一体化和东西方文化交流的增加,势必对当代书法艺术的发展产生多方面的影响,因而也就更加影响书法的文化特质和文化属性,弄清这些问题,对于准确理解书法艺术的本质,把握继承传统与创新的关系是非常重要的。

全国第六届书学讨论会已经落下帷幕,我们最后奉献给读者的就是这样一本论文集。成败利钝,自有人评说;当然,通过这种形式,推动书法理论研究乃至书法艺术事业更加健康蓬勃地向前发展,这是我们的殷切期望。

目 录

序	张海张传凯 1
---------	---------

特邀论文

渊源与寻流	沈 鹏 1
秦州《二妙帖》摭谈	周俊杰 12
技道之辨——我的书法观	周永健 23
书法表现二题	尹 旭 29
论王羲之《尚想黄绮帖》及相关问题	张天弓 36
书法艺术的文化凝聚力——元代书法家群体的多民族组合	李庶民 51
关系态——书法本体论研究的新视角	西中文 61
书法的传承与生长——对书法可持续发展问题的若干思考	吴振锋 72
宋刻《风墅帖》黄庭坚手札研究	黄 君 88

一等奖论文

尺牍书法所见平阙形制研究	彭砺志 95
唐代刻石官署及所辖刻工考	程章灿 113
当代中国书法现代性的艺术表达机制	黎东明 124
诗意回归:当代书法可持续发展的必由之路	王伟林 135

二等奖论文

崇高美的沦丧——论颜真卿书法美学范式的历史价值在当代书法的创作空间的意义消解	常亚钧 143
明代殿房书办研究	张金梁 155
笔法研究	李 松 173
中国书法的古代两千年和当今二十年——当代书法的历史反思	赵 正 182
唐代论书诗研究	蔡显良 194
高等书法教育的教学定位和人才培养	倪文东 220
汉字书写何以能成为艺术	陈方既 230
二十世纪中国书法艺术的现代意识	常 春 240
从黄庭坚悟入“字中有笔”的媒介看他的“以禅入书”	陈志平 250
晚清《兰亭序》题跋与帖学观念的演变	曹 建 264

三等奖论文

“皇帝的新衣”——学院派书法理论与书法艺术的悲哀	张稼人 283
论北魏洛阳体的成因	薛龙春 292

论熊秉明书法研究的西化立场	毛万宝 303
20 世纪前叶中国“新学术”环境下的书学研究	徐 清 312
小学书法艺术课程的构建与实践	林兴锋 329
石鼓文刻年春秋晚期秦哀公三十二年说	徐 畅 345
论草书形象性描述及其重要现实意义	温 存 355
豪逸俊爽动真趣——莫是龙的书	楚 默 365
试论北朝墓志题铭的文化蕴涵及书体的装饰性问题	马新宇 376
南宋尺牍时尚风情面面观	吕书庆 386
关于构筑中国篆刻美学史的思考	杨天才 396
论金石书派的理论与风格特色	谢建华 403
书法、书法传统刍议	吴鸿清 414
智性书写——一个新的美学原则(之一)	张渝 薛养贤 422
“人书俱老”问题初探	杨疾超 431
获奖提名论文摘要	
屏障与通路——当下文化生态中的书法困境与突围	宋文京 441
民国时期书法刍议	卜希旸 445
两汉“史书”名实考辨	徐学标 450
非现代书法	王为国 453
汉晋南朝书法典范美的确认——汉晋南朝书法评论语辞的美学分析	陆东方 456
先唐文人书法的产生及其“道—艺”价值观的矛盾与困惑	胡 湛 460
现代文化下的书法危机与对策	王春云 463
视觉化的困惑与反思	梁培先 467
坚守自我与融入时——浅谈现代文化下的书法危机及对策	杨政民 469
理性的视野——对当代篆刻走向的文化批判	胡渤生 472
书法展览与现代书法创——从晚明巨轴行草说起	张爱国 475
美书论	王幅明 479
试论高二适书法活动的分期与特点	曹 洋 482
论书法艺术中的文字语义	侯立新 485
关于“流行书风”的沉思——浅论其偏颇之处及负面影响	王德志 487
张穆与何绍基交游渊源考	于 牧 490
北魏《刁遵墓志》新识	吴占良 493
刘咸炘的书法艺术与书学理论	杨代欣 497
齐白石篆刻的刀法分析及其在辨伪中的运用	俞 丰 500
书法广义本体论论纲	麻天阔 熊伟 503
全国第六届书学讨论会入选论文题目	507
评委感言	511
后记	

溯源与寻流

沈鹏

内容提要：王羲之那个时代是各种书体集大成的历史时代，是书法由章草到今草的转折时期，是法帖的源头，后来的作品是流。流可以比源洪大、宽广，终究比不上源的清纯、洁净、新鲜活泼。要从书法的源头中学习古人的创作意识，创作心态，回复书法本体应有的人文精神与美学价值。

关键词：源流 技进于道 人文精神

(一)

宋代欧阳修的名文《昼锦堂记》，载于《古文观止》，沈德潜《唐宋八大家文》未选，书法家是乐于书写的。宋四家之一的蔡襄出以大楷，明《古香斋帖》刻48版，据董道记述，“每字作一纸，择其不失法度者裁截布列，连成碑形，当时谓‘百衲本’，故宜胜人也”^[1]。这种“集字”的方法不足为训。孙毓指出：“凡书贵有天趣，即系百衲，何由得佳？且刻碑须书丹乃神，若写数十赫蹄，择合作用之，不知若何入石？若用朱填，则益失真矣。”^[2]蔡襄的楷书，尤其是大楷不为世重，由此也可以见得。

明末清初的八大山人就不同了。他写的《昼锦堂记》，以行草体书，在167.5厘米高、85.5厘米宽的大幅上，洋洋400余言，一气呵成^[3]。其中文字有多处错漏，推想他凭背诵书写，心无挂碍如深水静流。八大山人天赋极高，他不去做那种“集字”的笨事，而是在结字运篇上苦心孤诣，自出机杼。中锋用笔，源于篆，是八大独创的，历史上很少书家能达到他那样的高度。而行草书《昼锦堂记》的结字运篇更是十分精到。包括：

1. 大小参差：

大如“穷”（第1行）、“瞻”（第3行）、“喜”（第10行）、“书”（第11行）……

小如“至”（第4行）、“子”（第2行）、“之”（第7行）、“公”（第4行）……

大字与小字对比,相差最大的可达30倍以上。然而总体看来十分和谐,“大珠小珠落玉盘”,更多的是各种较大与较小的字穿插协调。

2. 长扁互用:

长者如“子”(第1行)、“间”(第4行)、“年”(第5行)、“衣”(第4行)……

扁者如“士”(第4行)、“出”(第9行)、“伏”(第3行)……

3. 紧松对比:

紧者如“弃”(第2行)、“蠡”(第6行)、“临”(第9行)……

松者如“于”、“相”、“穷”(第7行)……

此处所说“于”、“相”、“穷”等字,是一字左右两个部分之间留有很大空间,所谓“疏处可以走马”,结体紧者则是“密处不可容针”。

4. 挪让得宜:

在一行之中,不死守中轴线,时而向左偏,时而向右偏,以后者为多。

一个字的结体,由几个部分组成,也不拘于一字的“中轴线”,而是有意地拉开距离,比如“贵”下的“贝”,“礼”下的“豆”,“堂”下的“土”……

还有几个字连成一气,虽然字间没有连笔,没有映带,却有着草书的“字群结构”的效应。“字群结构”最早应推到东汉张芝变章草为今草。章草从隶书演变,分波磔,不连绵;今草虽借鉴章草而源从楷书,取消了隶书的波磔笔法,加以连绵,到王羲之可以说是集大成。王羲之字帖中出现的连绵草有的二三字连属,举例如《丧乱帖》中的“痛贯”、“当奈何”等;有的多至数字连属,见于《得示帖》中的“知足下犹未佳”“吾亦劣劣(中隔一‘明’字)日出乃行”等。这在今天认为是写今草书“天经地义”的事情,在当时却是一个大的变革,大的创造!连绵,应指笔画相连,至于“气”的相连,则是对草书的根本性要求,章草沿续隶书的横势,今草便取纵势,“字群结构”是到了今草形成的。但“字群结构”不限于连绵,可以看做是整个篇章中的一个单元,类似乐曲中的一个单纯音符可以包括2分音符、4分音符……直到32分音符,还有附点音符,都为着加强旋律变化。

70岁的八大山人,当时书写《昼锦堂记》,还保持着旺盛的创造力。这件巨作,就各个的字来看,绝大多数属行书,但就章法来看,有着明显的草书特征。我把《昼锦堂记》视为行草书(文物出版社出版藏品中定为“行书”),不是因为其中掺杂了极少数草书,而是着眼于整幅作品的“草意”。这一点,受了八大山人的写意画的影响,也来自他对行书与草书之间的共性有着深刻的理解。比之草、行杂写的“行草书”,八大山人有了自己的特色,他善于融会贯通。

历史上各种字体,是一个发展的流程,是可以相通的。八大山人行草书《昼锦堂记》源于他的悟性,而在技巧上的追求,也分明有许多“刻意”的成分。前面已经提到大小、长扁、紧松、挪让等等变化,就像那个“年”字,长长的一竖上,轻轻地点上三笔很短的横画,可能

是画荷梗的潜意识流露,又有着明显的刻意安排的痕迹。类似这样的技巧,很高妙,却使人感到有点流为“技术”。八大山人是否“做作”?不能说没有。与八大差不多同时代的“扬州八怪”,如金农的“漆书”、郑板桥的“六分半书”,都有明显的“做作”成分。它们都有个性,有创造性,但毕竟“技”的做作多于“意”的创立,在“扬州八怪”所处清初时代,扬州地区商业繁荣,商人以重金购买书画,崇尚奇巧,恰与明代以来崇尚赵(孟頫)、董(其昌)的风气对立,推动了书法在形式上的出新,成为书法传统长河中一支富有生气的小支流。比之八大山人,金农、郑燮追求技术,在技术上刻意求变的成分更多;“漆书”与“六分半书”的优点所在,也同时暴露了矜奇弄巧的弱点。

艺术是离不开技巧的,技巧是为了完成艺术品所必需的造型能力,没有技巧,艺术品无从产生,从特定的角度说,艺术品创造的过程也是发挥技巧的过程。然而技巧并非孤立。技巧从一个方向来说,联系着作者的审美意识、世界观;从另一方向来说,又包含着技术——我们称之为更加接近形而下的因素。作诗的平仄合律,演唱的板眼准确,绘画的透视比例得当……都侧重于技术的方面,创作过程是作者从世界观到技术的全部整合在具体作品中的特定体现。正是在这个意义上,我们才重视技术。

创作离不开技巧(包括技术)。世界观、审美意识、技巧,互相渗透,由一方向他方转化,而在谈论问题时又不能不从逻辑上加以界别。我们可以评论从八大山人到金农、郑燮的技巧的得失,却不能否定技巧的重要性,不能否认任何一个哪怕是最大的天才也离不开对技巧(包含技术)的追求。有人说齐白石是以最大的天才下最笨的工夫,便说明了此中原委。其实,不肯下笨工夫者,也许有点“聪明”,恐怕很难说是真正的天才。

苏东坡的“论画以形似,见与儿童邻;作诗必此诗,定知非诗人”,是大家熟悉的。我们不能因此认定东坡看轻形似。录以下两则东坡自述:

传神之难在目。顾虎头云:“传神写照,都在阿堵中。其次在颧颊。”……吾尝见僧惟真画曾鲁公,初不甚似。一日往见公,归而喜甚,曰:“吾得之矣。”乃于眉后加三纹,隐约可见,作俯首仰视,眉扬而颧蹙者,遂大似。^[4]

道子画人物,如以灯取影,逆来顺往,旁见侧出,横斜平直,各相乘除,得自然之数,不差毫末。^[5]

东坡要求形似的准确,是为着传神;又特别注重把握特征性的形似,以达到神似。古人论书画所谓“毫发死生”,“差之毫厘,失以千里”,都可以从形与神的把握上得到阐释。形之稍失,神就迥异了。

苏东坡的“吾虽不善书,晓书莫如我。苟能通其意,常谓不学可”,以及“我书意造本无法,点画信手烦推求”,都是大家熟悉的。然而我们不能因此认为学书可以忽略基本功,可

以抛开勤学苦练。东坡强调的是“通其意”，是“无法”之法，是对于神的追求。这种境界在广泛学习进入高层次后获得，而在初学阶段也要具备进入高层次的意向，不然便无由进入较高的层次。但初学阶段还是重在基本功。东坡对于书法的勤学苦练也有一段为人熟知的话：

笔成冢，墨成池，不及羲之即献之；笔秃千管，墨磨万锭，不作张芝作索靖。

由基本功到高层次，由有意到无意，由形似到神似，由单一的师承到融会各家……“基本功”、“有意”、“形似”、“单一”有共通点，“高层次”、“无意”、“神似”、“融会”有共通点，两个层面之间互相沟通。在具体的作品中，我们不能把两个层面割裂开来，我们只能大体上加以区别。书法家的追求，无疑应当是高层次的。

技巧(含技术)很重要。但是最高的技巧泯灭了技巧的痕迹。能够让人看透“安排”的那种技巧，还没有达到最高境界。我们肯定八大山人《昼锦堂记》的独创性，主要是在技巧意义上，特别是将篆书笔法与草书意境引入行书这样一个方面，堪称精心安排。板桥“六分半书”、冬心“漆书”也是独造，为前人所无，但有人单纯的模仿，便索然无味。他们的意义在于告诉人们书法的技巧是可以拓展的，他们在技巧的创造上表现出高度的机智。但他们毕竟只是江河的一支，还够不上博大精深，刻意去学，不及其余，便步入了狭窄之路。

(二)

在纪念王羲之诞辰 1700 周年的日子里，我随意翻看王羲之的墨迹印刷品，还有《十七帖》以及众多的刻本，我对它们比较熟悉，但又谈不上真正意义上的熟悉。真正意义上的熟悉要建立在深刻理解的基础上。温故知新，历史上真正的伟大作品，随便什么时间，随便从那个角度去阅读，总会有新的发现，获得新的启示。《红楼梦》如此，王羲之也是如此。哪怕随意翻读其中一个段落，也会浮想联翩。董其昌“晋人书取韵，唐人书取法，宋人书取意”的著名论点^[6]到梁山献发挥为“晋尚韵，唐尚法，宋尚意，元明尚态”^[7]。确有很高的概括性。用一个字概括，当然要病其简单也容易，但表现了穿透力。晋人以王羲之为代表，开启了法帖的源头。由“韵”而“法”、“意”而“态”，为形式的成分多了，与前人比，明末清初诸大家便是“流”了。处在明末清初的时代，要么循着赵、董的常规继续前行，要么就来个反叛。碑学的盛行为书学拓宽了道路，功不可没。我们也可以从碑帖的融合的角度来看郑板桥、金冬心等人的成就。

他们的创造是充满匠心的、机敏的。但是相对于晋代的大家来说，还算不上智慧。晋人的法书中处处流露着智慧。源清流浊，对比便可以明了。

欧阳修有云：

所谓“法帖”者，其事率皆吊哀候疾，叙睽离，通询问，施于家人之间，不过数行而已。盖其初非用意，而逸笔余兴，淋漓挥洒，或妍或丑，百态横生，披卷发函，烂然在目，使人骤见惊绝。徐而视之，其意态无穷尽，故使后人得之以为奇玩，而想见其人也。^④

这段话的点睛之笔，一在“其初非用意”，二在“想见其人也”。一切都从自然流出。

“吊哀”，如《姨母帖》：“顷遭姨母丧，哀痛摧剥，情不自胜。”

“候疾”，如《七月帖》：“知足下故羸。”又自谓：“吾故羸乏力，不具。”

“叙睽离”，如《远宦帖》：“足下悬情武昌诸子，亦多远宦，足下兼怀，并数问不？”

“通询问”，如《上虞帖》：“夜来腹痛，不堪见卿，甚恨。”“修龄来经日，今在上虞，月末当去重熙。”

书写者没有任何功利目的。如果一定要说有，仅是家人之间互通音讯，在战乱年代，“东床坦腹”的王家子弟的肺腑之言，无关宏旨，不费经营，就书法的眼光来看，大小的穿插，笔法的运作，行其所当行，止其所当止，即使几字相连的“字群结构”也丝毫没有勉强。

要说这些笔札不涉功利，是会得到许多人同意的。但倘若追究这些笔札有什么“意义”，便不好回答。也许它们的无意义便是“意义”之所在，与欧阳修说的“非用意”不是完全一个意思，而有相通。欧阳修说的“非用意”指笔札的内容，更指笔札所达到的高度书法水平，其初并不因为“用意”。这些笔札的“无意义”，也就在“非用意”的心态下完成。晋人王羲之就是生活在那样的环境之中，时下我们已经习惯以功利的眼光看待事物，看待所谓的艺术。“意义”是织成功利的内核，即我们平时说的“思想”，如说法帖中的信札不具备“思想”，不合逻辑，如要求具备我们平素所要求的那种“思想性”，肯定没有。晋人还有一种不良习气，喜好服药，如“五石散”之类。《抱朴子·金丹》：“五石者，丹砂，雄黄，白矾，曾青，慈石也。”红、黄、白、青、黑五种颜色的矿石，道家谓服之长寿，其实可以图一时痛快，却反为药所误，王羲之信札：“吾服食久，犹为劣劣。”“又晚热没有定发日……吾疾患迟速无常。”“得散力，烦不得眠，食至少，疾患经日。”^⑤像这类诉苦，还能举出不少。今天被认为可笑甚至愚蠢的“服散”，肯定不足为训，按我们习惯的思维方式要加以批判。可是这些信札的价值恰恰就在它毫无遮掩的真实性。

由王羲之，联想到陶渊明。陶比王晚生半个多世纪，仍属同时代人。陶渊明以不为五斗米折腰闻名，赋归、饮酒、采菊（谓服食可延年），钟嵘《诗品》，列为中品，《文心雕龙》竟只字未提。后来名声越发提高。要说诗的“意义”，陶渊明虽然有“猛志固常在”的金刚怒目式的句子，但是大量的杂诗、饮酒诗，又如“采菊东篱下，悠然见南山”，“微雨从东来，好风与之俱”，“日入群动息，归鸟趋林鸣”等等，倘一定要究根追底，是很难说清楚的，而“幽室

一已闭,千年不复朝”,“俯仰终宇宙,不乐复何如”,倘扣上一个“消极”,倒也不难。我们习惯于以“积极”和“消极”作艺术的价值判断。“积极”便与“健康向上”相连,“消极”便有了负面效应,照此,由陶诗往上推,古诗十九首又当如何看呢?我想无论陶诗、古诗十九首,也无论王羲之,最可贵的在于不失其赤子之心,掏出心来让自己看,给别人看,没有半点矫揉造作,朴茂如其人。欧阳修说的“所谓法帖者”一段话,用于陶诗、古诗十九首也是很恰当的。“盖其初非用意……而想见其人也”。若其初在“用意”,便非其人。“其人”的可贵,在“非用意”。比起我们平时说的“无意而为之”,似乎又高出一层。因为平时说的“无意而为之”,还有“为”,并且先有一个“意”在,有个出发点;真正的“非用意”,一切从潜意识流露,完全抛开了功利目的。

陶诗作为“隐逸诗人之宗”,形成一大流派。沈德潜云:“陶诗胸次浩然,其中一段渊深朴茂不可到处。唐人祖述者,王维有其清腴,孟浩然有其闲远,储光羲有其朴实,韦应物有其冲和,柳宗元有其峻洁;皆学陶焉而得其性之所近。”^[10]历史上开宗立派的师祖,包容性大,后人从之者众,各取所好,这种情形是屡见的。王羲之书法在张怀瓘《书议》中,真、行第一名,章草第五名,草书第八名。由于唐太宗李世民的大力倡导,誉为“尽善尽美”,后代的大家(颜真卿例外)几乎无不受他的影响,却又难跳出藩篱,“如蜂子采花,鹅王择乳,得其一支半体,融会在心,皆为我用”^[11]。然而正如王澐所说:“有意求变,即不能变,魏晋名家无不各有法外巧妙,惟其无心于变也,唐人如自立家,皆欲打破右军铁围,然规格方整,转不能变,此有心无心之别也。”^[12]这里的“有意”、“有心”和“无意”、“无心”,已经说到了要妙处。魏晋名家是无心于变乃变的,刻意求变,效果适得其反。

文学艺术家自身的学力天分是不可少的。然而为什么后来者如王维、孟浩然等总不能达到陶渊明的境界,八大山人以及金冬心、郑板桥等的机智总不能企及王羲之的智慧?是否仅由于个人天赋与勤勉抵不过前人?我想还不能作如此简单的判断,还要从历史的大环境去寻找原因。王羲之那个时代是各种书体集大成的历史时代,是书法由章草到今草的转折时期,是法帖的源头。后来的作品,是流。流可以比源洪大,宽广,终究比不上源的清纯洁净,新鲜活泼。前面说过,技巧是可贵的,艺术依赖技巧,在一定意义上说,书法发展的历史也可以归结到书法技巧的演变。然而技巧毕竟只是构成艺术的必要元素,有了技巧并不就有艺术,尤其是杰出的艺术品并不单以技巧取胜,仅从技巧的角度无法阐释杰出的艺术。许多可能是杰出却够不上伟大的作品,倒是更多地给人以高度技巧的直觉感受。“右军铁围”要“打破”,然而王右军是历史的客观存在,从这一点来说,是打不破也无法打破无所谓打破的,后来者可以在一定程度上超越,却不可避免流与源的区别。前面所引王澐“此有心无心之别也”下面紧接着“然欲自然,先欲有意于方整,终于变化,自有会通处”这段话,没有脱离从方整到变化的技巧规律。所谓“有心”是努力于方整,诚然无可非议,但要回归晋人的“自然”也难。

(三)

行文至此,我们不妨再来宏视一番今天的状况。不可否认,我们离书法源头那个时代是更为悠远了,除了岁月的悠远,更重要的是我们距离源头的那股清气,活气。当前,至少可以说,书法已经从社会生活中最大量存在的书信、笔札等实用价值中游离出来,因而逐渐远离群众的日常生活,在当代文化生活中也会令人隔膜——说到这里,我们耳际会立即响起另一声音:我们的书法热已经持续了20余年,社会上各个层面爱好书法者很多。仅全国电视书法大赛收到的来稿即有55000件,社会上各种书法展览、报刊很多很活跃,又该作怎样的评估呢?对此我立即需要说明,所说的书法“脱离”社会日常生活,是从3000余年历史和当代13亿人口这样一个基本事实出发的。55000件来稿是一个可观的数字,可是按照人口计,只是每24000人有一件投稿。我知道对于书法大赛这样的举措,很难用投稿者的比例衡量得失,我只是为了说明,书法本来是全民参与的文化活动,今天确实在起着变化。

当今书法越来越专业化。专业化,意味着从全部文化中独树一帜的倾向更加强化了。对古人来说,传统的书法,当着“全民”参与并且与实用不能分割的时候,书法同广义的文化密不可分。书法作为文字载体的功能与作为艺术欣赏的功能是同在的。书法既是人类创造的物质精神生产总和的一部分,也反映了人类创造的物质精神生产的成果,时至今日,这两个方面,都在减缩。

书法的专业化表现为书法逐渐成为少数人专门从事的一门艺术。今天即使是专门的书法家,恐怕也极少用毛笔书写全部信函和稿件,而是在“创作”书法作品的时候才“进入”书法。书法家为了展示,将自己的作品出现在展览会、报刊媒体以及其他场合,一般说来不是用以自娱,也不为少数同好,而是直面广大的观众——不错,艺术直面观众,难道有什么不好?难道要否定观众?但不可否认的是艺术的另一面被削弱了。艺术要顾及观众的“掌声”、“获选率”、“观赏率”、“上座率”、“票房价值”……艺术家最能够表达真情的那份内心独白、窃窃私语被减到了最低限度。因为要给一批又一批的观众欣赏,就不能不顾及他们口味的“共性”,由之而来的是减弱以至牺牲个性。而在王羲之那个时代,以王羲之为代表的书法家完全没有顾及要“争取”那么多的观众。王羲之没有料到身后有如此多的爱好者、追随者,或许可以说,正因为一切出于无意,所以才成其伟大。王羲之并不因为“迎合”社会才赢得广泛的爱好,也不因为“张扬”个性而失去共性。

作家、艺术家的专业化,是社会分工的产物,屈原、陶渊明、杜甫、苏轼以及曹雪芹,都不是现代意义上的专业作家,虽然他们的作品几乎已成为他们本人的同义词。现代意义上的专业作家是从各种职业中分离出来的,以创作为生,为专门的职业。专业作家创作的作品,成为商品社会中的商品之一种交流。王羲之书《黄庭经》换鹅以及拿苏东坡的字换

羊肉^[13]的美谈不属于这种交流方式。按照马克思主义,社会分工的精细是必然的,有进步意义的,然而正是马克思、恩格斯曾经指出:艺术家“禁闭在某一艺术的范围内而仅仅作一个画家、雕塑家等等”,充分表现出“他的职业发展的局限性和他对于分工的依赖性”,马、恩设想:“在共产主义社会中,没有画家,而只有把绘画作为自己活动之一的人。”^[14]

在我国历史上,书画的专业化在清代的扬州有了明显迹象。康熙至乾隆时代,扬州商业发达,出现资本主义萌芽,大批富商巨贾(特别是盐商)购买书画,“扬州八怪”因书画致富,郑板桥手订的“润格”所谓“白银为贵”,以金钱不以实物交易,充分表现了书画的商品意识,是前所未有的^[15]。“扬州八怪”的商品竞争心理促进了书画形式的矜奇争巧,即所谓“怪”,比之固守赵、董不思变异来说,肯定具有积极的因素,为传统书法注入了新的活力,但是我们不得不承认,无论金农的“漆书”,抑或郑燮的“六分半书”,其变革都属于书法形式上的层次,修饰气重而真挚、自然不足。说到此,仍旧要回到前面说过的“流”的局限性,这样说,可能被认为苛求古人,但是从历史的对比得出,不在于后代人物天分高低,是后人已不再属于晋人生活的那个时代了。

历史上每个时代,各种书法风格的出现都有必然性。晋人可以成为后人典范,后人全盘照搬却行不通。要变,就会有得有失。把“扬州八怪”与源头对比,再看今天,问题就更清楚了。我们说今天书法进入商品化,是从书法成为具有使用价值与交换价值相统一的商品的共性而言,并非所有的书法都作为商品出售。专业化,也并非所有的书法家都以书法为专门职业,是从书法由全部文化中强化了独立的地位来说。而商品化,又促进了以书法为专门职业的现象,这种现象之所以值得重视,是因为它表明了一种占主导地位的趋向,而不仅在乎“量”的多少。

说到书法的专业化,它使得在书法大环境弱化的形势下还有人专门从事,怎能不予以肯定?书法专业化,很大程度由书法专门向社会展示的职能造成。展览起着相当大的作用。展览会有许多作品争取观众驻足停留,观众与作品存在较大的空间距离,在大量作品中如何“跳”出来夺人眼目,便成为作者创作中特别需要面对的问题,从“刺激性”与“耐看性”两者的关系来说,展览效应以“刺激性”居上,于是与案头观摩的“帖”在审美需求、审美观念上有了差别。日本少字数书法适应了展览形式的需要,蔚为流派,其他的书法流派都在不同程度上迎合展览观众的需求。在我国,书法艺术也越来越呈现出向刺激视觉的目标追求的倾向,比如在接受传统当中,除了通常意义上的碑、帖之外,秦砖汉瓦的文字,竹木简,民间书写字体……特别是其中笔法张扬的成分,受到一些作者的偏好。再就是外来视觉艺术的冲击,包括抽象派、立体派、行动派、装置艺术……实际上早已从不同的角度影响我国书法,只不过有些展览与出版物的社会波及面较小,不很被书法界注目。

书法文化中的新现象,不以哪个人的意志为转移。有些现象的得失不容易立时做定论。同历史上的作品相比较,不容易简单地论得失。正如八大山人、郑板桥、金冬心与王羲

之如何作比?倘要比,还应承认王羲之的精神境界、文化艺术境界更高。

传统文化的缺失,是当代书法的一大薄弱环节。这可说是书法界少有争议的共识。就最浅近的意思来谈文化,反映在书法作品中,表现为文化知识不足。时常出现并非笔误的错别字;繁体字与简体字分辨不清,当简化字“回归”繁体字的时候没有弄清原义;人名、地名、年号、番号的混乱,可能出于一时疏忽,也应当归于文化知识的范畴。

进一步,是文化精神,涉及对传统文化的理解。写古人诗词多限于唐诗宋词,而唐诗宋词又限于少数几位名家,若干首人们共知的名篇,于是由雅而俗。这种情况,与书法的接受者也有很大关系。

要求书写“健康向上”的内容,似乎任何时候都理直气壮。可是如果我们将“健康向上”作表层的理解,那么又有几首诗符合标准?古代文人处在特定时代发出的愤懑、牢骚、不平,对于社会不良现象的抨击,今天的书法家理解了,书写出来,恐怕不应目为“影射”什么。因为那是写的古人作品,何况今天社会生活并非一切都“健康向上”。古人诗词中还有许多遁世的、倦怠的、无聊的,以至莫名所以的语句,要说“消极”也未尝不可,但是真正富于思想哲理审美价值的作品,只用“消极”二字远不能入其堂奥。往往貌似“消极”的背后深藏着积极的意义。这里都是就书写的内容来说的。至于韩愈在《送高闲上人》中所说张旭能在任何状况下进入创作的最佳状态“一寓于书”,更是天才的标志。

雅俗共赏的要求似乎普遍能被接受。雅与俗,相对而言。诗三百篇,大多来自民间,今天能懂得的,便入雅。秦代刑徒砖上的文字,在当时至俗,今天的书写者吸取其拙朴,可能得了雅趣。晋代王氏一门书札,属雅,其实在那个门第范围内,也是世俗之事。淳化阁帖,属雅,待到帖学普及,便成为雅俗共赏了。待帖学进入末流,又伤于俗。雅俗共赏的现象是普遍存在的。所谓俗,大体指艺术接受者的普及面,艺术欣赏口味的通俗性品格,俗无伤于雅。至于低俗、庸俗,则又是别一境界。低俗、庸俗与通俗之间,有时只有毫厘之隔,但不属于同一层次。再说雅,也不是凡“雅”都好,有假装风雅,附庸风雅,还有连任何人包括自己在内都说不出所以然的,恐怕进不了大雅的范围,也不是一个俗字所能包括得了。

宏观来看,书法处在社会转型期,书法的大环境是相对薄弱的。当前有一大批爱好者已非易事,在传统与现代,东方与西方,高雅与通俗的冲撞中,欣赏水准、爱好口味会有许多差别。在这个意义上提出多元化,肯定多元化,既合乎现状,也能给书法界营造一个健康发展的环境。理论的任务是面对现实,进行研究、商榷、导引。理论家的手里没有棍棒,却有责任提高爱好者(以及已进入书法家行列的人)的水平,探讨真正的繁荣之路。

我们的问题已经接触到书法的文化品味,谈到文化知识、文化精神,再深一层,我想应当进入文化精神中核心的部分——人文精神。西方的人文精神,狭义地说,从文艺复兴时期发端;广义的人文精神,无论西方与东方,是与人类有文字以来的历史俱来的。书法由技进入艺进入道,那“道”的要义总离不开人文精神。纪念王羲之,我想不应当局限于学