

不要人夸颜色好, 只留清气满乾坤 ——论杨维桢《真镜庵募缘疏卷》书法艺术的审美意象

□ 傅录志



▲图1 杨维桢《真镜庵募缘疏卷》(局部)

弁言

近年来,社会针对中国书法“丑书”现象批评之声愈演愈烈,大有“山雨欲来风满楼”之势。元末明初杨维桢的书法在中国书法史上褒贬不一,少被重视。近年来却由于“丑书”的现象屡受波及。杨维桢的书法是真丑还是有深刻的审美意象?本文作一论述。

杨维桢(亦作“慎”),字廉夫,今绍兴诸暨枫桥人。在诗、文、戏曲方面均有建树,历来对他评价很高,为元代诗坛领袖,“诗名擅一时,号铁崖体”,在元代文坛独领风骚40余年。杨维桢没有专门论述书法思想的文章,他的书画题跋也大多以诗的形式出现。我们只能从诗学思想解读他的书法思想。

惟好古为圣贤之学,愈好愈高

宋濂在《杨廉夫慎庵志铭》中说:“君遂大肆其力于文辞,非先秦两汉弗学之。”杨维桢曾说:“惟好古为圣贤之学,愈好愈高。而人于圣贤之域。”其诗学上追秦汉,极力复古,并以复古正本清源,主张既要有深厚的内容又要有一唱三叹的艺术效果。

杨维桢诗学思想自然而然地影响到他的书法思想。从其留存下来的行草书墨迹《真镜庵募缘疏卷》(图1)来看,闪烁着他对魏晋笔法的狂热与继承。书法理论学者、书法家陈振濂认为,魏晋笔法的具体含义即在平推、平拖之外的“衅扭”“裹束”“绞转”之法。而书法理论学者、书法家邱振中又为我们形象地描绘了晋人笔画的基本形质。他说:“块面的边线是一些复杂的曲线和折线的组合,曲线道美流转,折线劲健挺拔,同时,点画具有强烈的雕塑感,墨色似乎有从点画边线往外溢出的趋势,沉着而饱满。这种丰富性、立体感都得益于毛笔锥面的频频变动……这便是人们津津乐道的‘晋人笔法’,它是绞转所产生的成果。”

图2中王羲之《丧乱帖》中的“顿”字与杨维桢《真镜庵募缘疏卷》中的“真”字在折笔上是何等的相似,而这种折笔不以提按方式方法完成,而是全凭使转。王羲之《频有哀祸帖》中的“修”与杨维桢《真镜庵募缘疏卷》中“尔”字的竖钩“衅扭”用笔如出一辙。“修”字右下方“月”字先写竖,然后笔锋翻转至横折均全凭手腕转动,使竖画势曲,一笔之内变化万千。“尔”字以草书用笔呈现,先竖折以手腕摆动完成,在笔势将尽处以翻转完成动态婉转的竖钩形态。王羲之《频有哀祸帖》“惟”字和杨维桢《真镜庵募缘疏卷》“虽”字均用了“裹束”笔法,几乎纯中锋用笔,使点画凝练且具有张力。王羲之《频有哀祸帖》“奈何”与杨维桢《真镜庵募缘疏卷》“远”字的方式拉开了一字两个部分的空间关系。看其转笔翻转、折转、使转各尽其妙,而运笔速度与笔画空间分割又产生了立方体的审美空间。

笔法的形成,笔力至关重要,它是形成线质好坏的关键性因素。观照杨维桢《真镜庵募缘疏卷》,真力弥漫,气势宏伟,有万夫不当之勇,也体现了杨维桢对魏晋书法研究的深入。南朝

梁袁昂评:“蔡邕书骨气洞达,爽爽有神。”是说蔡邕书法遒劲有力。王羲之的老师卫夫人在其《笔阵图》中云:“夫三端之妙,莫先乎用笔;六艺之奥,莫重乎银钩。昔秦丞相斯,见周穆王书,七日兴叹,思其无骨。蔡邕学邕,入鸿都观碣,十旬不返,嗟其出群。”“善笔者多骨,不善笔者多肉,多骨微肉者谓之筋书,多肉微骨者谓之墨猪。多力丰筋者圣,无力无筋者病。”

《真镜庵募缘疏卷》笔力劲健,用笔方法和发力方式是其显著特点。一是中锋、侧锋兼用的表现方式。笔锋抵纸面扭动运行,以抵和压的力量蕴含其中,控制住笔锋的运行方向,变化节奏和力量,如此才能“变起伏于锋杪”,在书写过程中,真正的纯中锋用笔是不存在的,它总是配合着侧锋出现,这是由于毛笔的性能及转动动作形成的。《真镜庵募缘疏卷》的线条时而侧锋痛快直下,时而中锋波澜回环,各具其妙,线条始终扎实有力。二是绞转、折转并用的发力方式。线条力感美关键在于发力方式的应用。现代考古发现使我们清晰地看到秦简、楚简以及帛书墨迹。魏晋笔法可说是完全继承了秦汉运笔的发力方式。一是依靠绞转动态的发力方式。即在绞转的弧线中发生运行方向改变时,依靠腕力实现的发力。如图3王羲之《频有哀祸帖》“当”字头中两个横折的发力点。杨维桢《真镜庵募缘疏卷》“便”字“便”上部横折以及捺画与“见”字连笔极尽折转之妙。

“工欲善其事,必先利其器”,杨维桢对古法追寻不仅仅体现在笔法上,对毛笔制作工艺的选择也相当讲究。杨维桢晚年常在书法落款时写出笔工姓氏和毛笔名称。如《论医帖》:“在云间能有斋试老温傅铁心颖书。”《跋李西台六帖》:“在云间草玄阁试老陆铁心颖书。”《杨铁崖诗帖》:“在任老人读易斋试新制铁心颖书。”《画沙锥赠陆颖贵师序》:“在云间之挂扇楼试画沙锥。”《壶月轩记》:“在云间之挂扇楼试老陆画沙锥书。”《友闻录序》:“在小蓬台试陆颖贵枣心笔书。”

杨维桢使用最频繁的是铁心颖。至正二十四年(1364)五月一日,杨维桢撰《赠笔师陆颖贵序》,对“铁心颖”有详细的记载,他指出古法制笔有“柱”有“被”,以中山兔毫为贵重,唐初欧阳通以狐狸毛为柱,兔毫为被制作的毛笔,非常名贵。唐代制笔名家诸葛氏笔分为二等,高贵之笔依古法制作,晚唐名家柳公权尚不会用,只有诸如王羲之等高人能用此笔。湖州笔师陆颖贵“常以丰弧之毫或麝须”专门制笔给他,并说“史铁心颖也”,他使用后书写笔画圆劲、圆畅且挥洒自如。但这种毛笔后人不会用。

综上所述,以王羲之所代表的魏晋笔法绝非神秘笔法,也非失传,只是时过境迁,历史对汉文字的洗礼及人们生活习惯变化,导致了用笔方式的不同。而杨维桢在元末明初高扬复古

大旗,以自己精益求精的艺术实践传达了王羲之笔法的本质内容。

摹拟愈逼,而去古愈远

杨维桢对古法的研究与继承,若只停留在复古再现魏晋笔法,也只是“书吏、书匠”的层面而已,不会有其晚年至情至性的书法艺术风华。杨维桢的复古是手段却不是目标,他认为:“摹拟愈逼,而去古愈远。”外形像与不像,徒有其表,在其某种程度上会遮蔽人的眼睛。表象可以认真摹得之,而事物的本质却是隐藏在表象之内,需用心参悟,才能找到其规律。“出言如山出云,水出文。草木之出华实也”,让心中的情感自然流出,便是得性情的好诗。他说:“发言成诗,不待雕琢而大出焉者,何也?情性之天,至世教之积习、风谣音韵之自然也。”杨维桢强调作诗要大多冲口而出。不能执笔呻吟,模拟拟白。“清水出芙蓉,天然去雕饰”是诗的至境,诗《三百篇》都不是精雕细琢之诗,却保留了古意的真味,铁崖体的成功也正在此。

诗至于性,况书如何!史上经典王羲之《兰亭集序》、颜真卿《祭侄文稿》、苏东坡《寒食诗帖》等,无一不是寓古法于性情中而实现的璀璨迸发。杨维桢又何尝不是比肩圣贤!《真镜庵募缘疏卷》恣肆古奥,狂放雄强,显示出奇诡的想象力和磅礴的气概,实现了它的书史定位。用笔上,体现了“破体”的多笔法融合特点,杂糅了楷、行、草、章草、今草等多体笔法特征。

点画是书法作品的核心内容,也是情感抒发的最本质表现,“一点之间,变起伏于锋杪;一点之内,殊衄挫于毫芒”。杨维桢在创作状态下试图将古法传承以破法的形式展现,更加强调情感书写的快意。其书点画的跳跃感极强,恣肆爽辣,或顺或逆,或轻或重,或快或慢,或方或圆,或大或小,线条形态劲健刚硬,果敢迅捷,常常侧锋急下,似米芾之痛快淋漓,又倏然温润婉约,似右军之不激不厉而风规自远。尤其是其章草笔法的应用,汲取索靖、张芝、赵孟頫章草笔意,然在捺画处增强了顿挫笔法,使迅捷、常常侧锋急下,似米芾之痛快淋漓,又倏然温润婉约,似右军之不激不厉而风规自远。尤其是其章草笔法的应用,汲取索靖、张芝、赵孟頫章草笔意,然在捺画处增强了顿挫笔法,使迅捷、常常侧锋急下,似米芾之痛快淋漓,又倏然温润婉约,似右军之不激不厉而风规自远。

杨维桢墨法突破了单纯浓淡渐淡、渐淡渐虚的过渡关系,增加了突兀、对立的矛盾关系,甚至于极致的状态呈现,亦如写意国画的用墨方式,产生了极强的视觉冲击力,极大地拉开了空间关系的虚实对比。

《苏轼论书》云:“书必有神、气、骨、肉、血,五者缺一,不为成书也。”血生于墨,墨生于水,而且没有高超的驾驭墨的能力,所谓的神、气、骨、肉,便无法生发。杨维桢对墨法的理解却不落前人窠臼,他大胆地运用了重墨、枯墨,以重按绞锋发挥了笔锋的辅毫效果,以娴熟的用笔技巧,使其锋破而圆,毫无粗野之气。而与调和这一方能扛鼎的重墨、枯墨的关系密切的是,那种“纤纤乎似初月之出天涯”的轻盈的细笔表现。这种大与小、重与轻、急与缓、正与侧、实与虚对比关系在古人的笔下以冲淡中和的形式表现出来。杨维桢却以激情的书写,夸大了其对比

比效果,使这种温文尔雅的,甚至是隐性的关系,成为一种更加显性的艺术形态空间关系表现出来。这是杨维桢的个性使然,也是其追求晋贤遗世高蹈、放浪形骸人生理想的必然。

在章法上,拉大字与字之间的距离,而缩小了行与行之间的距离,形成“乱石铺街”布局方式,看似字字独立,其实字势、笔势关系仍使我们窥见其书写状态。在空间视觉上使上下左右的字啊分生姿,以平面的构成方式营造出绘画效果,突破了传统布局的单一效果,也体现了孙过庭《书谱》“一点成一字之规,一字乃终篇之准”的艺术思想。如果说这种“乱石铺街”的布局方式,前人孙过庭、张旭《古诗四帖》已有所体现,但以行草的方式表现这种布局,杨维桢却是第一人,而且表现得更加自觉。

离乱人生,遗世高蹈

“书者如也,如其学,如其志,总之,如其人而已。”杨维桢的书法也逃不出这个藩篱,他期以经世之才,治国安邦,然四处碰壁,壮志难酬,遂隐于野,寄情山水。其书法中亦儒、亦释、亦道的迷离气象,也是其人格精神的综合反映。元代统治者重武轻文,少数民族统治下,汉人地位低下,汉儒学者至元末几乎已从统治阶层中被剥离出来,此时期农民起义军揭竿而起。杨维桢正处于这样一个乱世,他自幼颖悟,能“日记文章千言”,其父杨宏在铁岩山麓筑楼,楼上藏书万卷,并将梯子撤去,令其从兄杨维翰专心攻读,每天用糗饭充食,苦读五年,为增见识,又游学浦东。杨维桢32岁中进士,33岁任天台县尹,然春风得意之际却遭奸吏报复被黜。在家乡大桐山中读书,每日赋诗一首。若此时杨维桢尚能克己自勉,心存希望的话,那么随后的一系列打击,便是他一点点希望破灭的过程。元顺帝元统二年(1334),39岁的杨维桢任职钱清场盐司令,盐工赋税苛重,杨维桢多次上书未果,直至以辞职相抗衡,最终得到了减免赋税三丁的成果。其性格刚烈秉直,触犯了统治者的利益,被第二次罢官,还家为父守丧,不久母亲也辞世,杨维桢心中更加悲痛。此次罢官使杨维桢思想发生了根本性的变化,屡次迁徙中已对元朝心如死灰,他行为放荡,常被时人讥笑。

放弃仕途,坠入山林的杨维桢,选择在如诗如道的生活中表达他至情至性的艺术理想。艺术最根本的一个特点是抒写性情,他认为音乐、书画都是讲究抒情的艺术,音乐的魅力,在于节奏旋律合“天下之情”,让人手舞足蹈,打动了人心。至于书画艺术,他认为:“书与画一耳……书画之积习,虽有谱格,而神妙之出于天质,殆不可以谱格而得也。”书画艺术,不是依样画瓢,照谱模仿,要抒写出有生命的情感来。

刘璋《书画史》说:“廉夫行草书虽未合格,然自清劲可爱。”时人以为杨维桢的书法为“丑”,是没有深入地理解杨维桢人格精神,是对其以性情幻化出的独特审美艺术空间的误解,是混淆了“丑”在伦理与美学范畴的意义。“丑”作为美学范畴,和优美、崇高等审美范畴一样,它并不是客观的物理存在,而是情景融合的象征世界,它有一种“意义的丰满”,是在审美活动中生成的。“丑”在美学范畴上并不等于我们伦理学范畴上的“恶”,但我们在日常语言中常常把“丑恶”连成一个词,这就混淆了两个词的概念。“丑”由于显示宇宙的生命力,是内在精神的崇高和力量的生成,是艺术家对世间的悲愤体验而形成的意象,从而具有一种“意义丰满”,即成为美。郑板桥画石而题文:“米元章论石,曰瘦、曰皴、曰漏、曰透,可谓尽石之妙矣。东坡又曰:‘石文而丑。’一‘丑’字,则石之千态万状,皆从此出。彼元章但知好之为好,而不知陋劣中有至好也,东坡胸次,其造化之炉冶乎!燮画此石,丑石也。丑而雄,丑而秀。”米元章论石,不如说是以石法论文人特立独行之气节也。而东坡的“石文而丑”更胜元章一筹,其胸襟、人格

都冶为炉火纯青之高尚境界。郑板桥的“陋劣中有至好也”,“丑而雄,丑而秀”,正是庄子“德有所长而形有所忘”的哲学思想的写照。在奇特的形态中能感受到一种罕见的人格力量、气魄与风骨。

结语

《真镜庵募缘疏卷》是杨维桢深厚学养及人格精神集中于书法艺术审美体验,气韵高古,笔力劲峭,笔势开阔,拔山挽岳,给人以离奇古奥、狂怪不经的豪放、雄逸的艺术感受。在元代书法受赵孟頫影响而弥漫的一派道媚娟秀之气中,杨维桢这种直抒胸臆、狂放无羁的逸书风,可谓涤荡清风,独树一帜,在千年书法的隐逸书风中也闪烁着耀眼的光彩。

▼图2



王羲之《丧乱帖》中“顿”字

杨维桢《真镜庵募缘疏卷》中“真”字



王羲之《频有哀祸帖》中“修”字

杨维桢《真镜庵募缘疏卷》中“尔”字



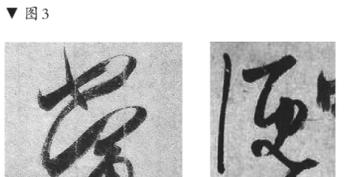
王羲之《频有哀祸帖》中“惟”字

杨维桢《真镜庵募缘疏卷》中“虽”字



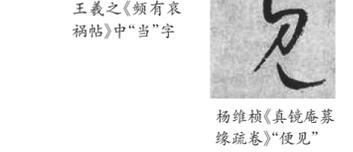
王羲之《频有哀祸帖》中“奈何”

杨维桢《真镜庵募缘疏卷》中“远”字



王羲之《频有哀祸帖》中“当”字

杨维桢《真镜庵募缘疏卷》“便”



王羲之《频有哀祸帖》中“便”

杨维桢《真镜庵募缘疏卷》“便”

首届“中国(渝北)书法论坛”入选论文选刊

沈尹默“以碑践帖”书学思想窥视(下)

□ 戎恺凯

三、“以碑践帖”的技法要求

无可否认,近年来随着书法学科体系的逐步建立,我们对于传统书法艺术无论是技法形式还是书论学理方面的研究都取得了令人瞩目的成绩。然而,将西方美术的图形解构法直接用于书法结构与用笔的分析显得琐碎杂芜且严重缺乏书法艺理的支撑;而宏观的书法审美分析又习惯于将西方的美学思维生搬硬套,无视书法艺术语言自身的审美特性,从而落入空泛苍白的境地。笔者以为,为避免这一尴尬,首先要重视书法艺术传承与发展的历时性;以历史为坐标来审视与考量书法审美与技法形式的递嬗;其次是要立足于书法艺术开拓与创新的时代性,把握时代的脉搏,关注处于同时代的书家在技法运用与审美追求上的共通性与差异性。或许,这正是沈尹默、沙孟海、林散之这一代书家之优于当代书家的地方。

在近现代书法讲求碑帖互融的浪潮中,可以说,沈尹默、沙孟海、林散之等书家各有侧重而各有所创获。在书学思想上,沈尹默乃是汲取碑学思想中可为他所用者,以此来复兴其理想中的新帖学之路,因而是“以碑践帖”。由于其对碑帖理论的融通与深化,体现在其作品中的是在中庸典雅中追求沉稳与丰富,其作品并不以先声夺人的气势给观者以强烈的视觉震撼,而是以精微至妙的技巧传递

观者儒雅清新的书卷清气。虽然当下不乏对沈尹默书法“缺乏现代感的泛古典主义”的诟病,但从某种意义上说,沈氏“以碑践帖”的技法要求在探寻碑帖融合的转型过渡期仍然具有一定的价值。沈氏对于书法的技法形式之重视,可谓“纤微向背,毫发死生”,这种深刻的体悟与洞察乃是基于其人对书法艺术本体与书法史传统的高度认知:

有许多这样的人,修养、学识都好,或是有雄才大略的伟大人物,字也写得很好,这样的人可称为善书者,但不能成为书家,因为他们没有下功夫去学字。字和画都要有功力的,有其自身的规律和要求,这要很努力地去下功夫。然而如果没有修养,素质很差,光练写字功夫,最多也只能是个书匠,也不能成为书家。

正如李彤先生所言:“在艺术审美接受的过程中,自然就摆脱不了作品与作者之间的联系和联想,而作者的人品、修养、学识因此都将成为审美想象的线索或基础,从而使作品获得不同于其他作者的增值。”在这里,沈尹默深知艺术不等同于技术,所以在强调技法的同时也并没有忽视修养,而其本人的书法也是以其人学者兼诗人的气质修养作为支撑。但是,要想成为有所作为的书家,没有对技法上下的苦功夫就不会有对于书法艺术内在规律的把握,张芝的池水尽墨,智永的退笔成冢,米芾的四十年集古字皆如

此。以沈尹默“以碑践帖”的书学思想理念而论,沈氏对书法技法的理解是“五指执笔”“万毫齐力”“笔笔中锋”“腕平竖直”,对此其在多篇论文中有过详尽阐释。

包世臣在《艺舟双楫》中曾说:“北朝人书,落笔峻而结体庄和,行笔涩而取势排宕。万毫齐力,故能峻;五指齐力,故能涩。”

而沈尹默在强调书法执笔时则说:“书家对于执笔法,向来有种种不同的主张,我只承认其中之一种是对的,因为它是合理的。那就是唐朝陆希声所得的,由‘二王’传下来的:撮、押、钩、抵、五指法。”

笔管是由五个手指把握住的,每一个指都各有它的用场,前人用撮、押、钩、抵五个字分别说明它,是很有意义的。五个指各自照着这五个字所含的意义去做,才能把笔管握稳,才好去运用。沈尹默对相传于“二王”后为陆希声所得的五指执笔法情有独钟,并认为是“执笔的唯一方法”,这种观念不得不说是受包世臣“五指齐力”说的影响。而其对于“笔笔中锋”的强调,则更见出他在技法要求上“以碑践帖”的特点:

自来书家们所写的字,结构短长疏密,笔画肥瘦方圆,往往不同,可是有必然相同的地方,就是点画无一不是中锋。因为这是书法中唯一的笔法,古今书家所公认

而确遵的笔法。

笔笔中锋,点画自然无不圆满可观。所以历代书家的法书,结构短长疏密,笔画肥瘦方圆,往往因人而异,而不能不相同的就是“笔笔中锋”。因此知道,“中锋”乃是书法中的根本方法,必当遵守的笔法。

我们知道,“中锋”与在用笔中的权威性、与碑学体系的建立有着直接关系。包世臣书论中倡导“笔笔中锋”“笔笔回锋”“中实之美”,而沈尹默更将“笔笔中锋”视为用笔的唯一法门。因为,只有讲求“笔笔中锋”才能实现“通体圆满”“万毫齐力”的审美追求。徐无闻在1963年拜访沈尹默时曾听他说:

用笔就是使笔行墨,要做到万毫齐力,平铺纸上。点画在运行的时候,笔要有提顿,不能拖过去。一个字是点画都要像蔬菜丝一般,圆而活。所谓得笔,是指字的精神色泽而言,不得笔,字就没有生气,不见性情。

通过以上论述我们发现,沈尹默“以碑践帖”的书学思想对于技法的要求,不论是“五指执笔”抑或“笔笔中锋”都带有鲜明的唯一性色彩。从某种意义上说,沈氏的这种“标准化”有利于书法技法的正本清源,是对碑学发展以来技法粗疏、草率的补救,同时也有利于书法教学的开展与书法技法的普及。但同时我们又不得不说,这种“一元论”本身不利于艺术创作的长久发展,它将束缚书法“达其性情,形其哀乐”的审美创造。无怪乎陈独秀在1938年写给合静农的信中说:“尹默字素来功力甚深,非眼朋友所可及,然其字外无字,视三十年前无大异也。”或许这只是陈独秀近乎苛刻的一家之论,但何以“字外无字”,这一点确实值得深究与反思。