金石精神与民族精神的双向同构

——论吴昌硕篆刻的核心价值与历史意义

王琪森

引 言

我在《海派书画领袖——吴昌硕评传》的扉页上曾题写道:“历史地看,一个艺术大师,往往是开创了一种风格或流派;而一位艺界领袖,却往往是开创了一个时代与辉煌。”[1]现实地看,吴昌硕作为一个艺术大师的一面被关注的较多,而作艺界领袖的一面却关注甚少,乃至被遮蔽,这是一个带有相当普遍性的问题。没有摆脱就篆刻论篆刻的局限,没有超越就技法说技术的层面。从更深层的原因来看没有凸显一种时代精神、理论引导、学术拓展及审美前瞻。

记得汉代的夏侯胜曾对其侄子喜好采用各种说明释义、纠缠于具体解析的“具文饰说”提出批评,尖锐地指出这是“章句小儒,破碎大道。”[2]而当下对吴昌硕篆刻取法汉印的诠释、参照石鼓封泥的变法、“印从书出”与“印外求印”的评说等,均没有摆脱“章句小儒,破碎大道”的模式。并没有归纳或进入历史的框架和时代的语境,并从精神层面加以指引和学术认知上进行评判。也就是说当代对吴昌硕研究至今还未真正进入中国的知识、思想与信仰的大文化框架。

一、金石精神与民族精神的对应

社会学家基辛曾经指出:“文化价值和心理倾向很容易使我们的所见所闻具有选择性。”[3]对吴昌硕篆刻文化价值的评判确认、意义的诠释肯定,长期以来、迄今为止,基本上是锁定在师法是如何有绪,技法是如何传承,风格是如何形成,亦即是“六经注我,我注六经”式的轮回,也就是聚焦于篆刻原点上,集结于技法框架中,局限在印章范围内,类似的著作及论文连篇累牍、举不胜举,然而并没有从一个更深的时代背景及更广的社会层面加以审视探讨与研究梳理,这就使吴昌硕篆刻价值的终极取向及意义的最后读识是形而上学的以技载艺、以法显术,没有真正进入学术研究及审美认知的感知系统。

吴昌硕篆刻崛起于清末民初,特别是他在1912年定居上海,1913年出任西泠印社社长后,作为一个重大的文化事件,不仅标志着吴昌硕作为中国篆刻印坛领袖地位的最终确立,而且标志着中国古代篆刻史的终结,近现代篆刻史的发端。吴昌硕对中国篆刻最大的贡献和终极的提升,就是将金石精神推进到了一个时代的高度,由此演绎成了一种民族精神。也就是说吴昌硕把篆刻提升到了社会化的意识形态层面,艺术化的精神象征层面及审美化的公众接受欣赏层面。可以这样界定或确认,这是真正地将篆刻契入了中国的知识、思想与信仰的社会层面与历史范畴。

在历代篆刻家中,从明代的文彭、何震、汪关到清代的丁敬、邓石如、吴攘之等,吴昌硕的金石精神是最为自觉而强烈的。他在赠西泠印社的长联中,曾坦言:“社何敢长? 识字仅鼎彝瓠甓。”[4]在自己的篆刻创作取法时,他亦要言之“道在瓦甓”。[5]由鼎彝瓠甓孕育、衍生出的金石精神,不仅成为吴昌硕的艺术资源,而且成为他的精神取向。他赠自己的入室弟子王个簃的箴言谓:“食金石力,养草木心。”[6]即奋斗以坚强的金石之力,这是精神取向的认同。处世以淡泊的草木之心,这是生活理念的要求,乃是一种人格铸造与励志座右。吴昌硕决不是一位终日留守于书斋、埋首于刀笔的隐士宿儒,而是有着鲜明的公共意识和参与精神的艺术家。历史地看:晚清之际,正是风雨飘摇而又万家墨面的年代,时局的波谲云诡,民生的艰难困苦,社会的动荡不安,外族的入侵蹂躏,这一切对于吴昌硕来讲都是有着刻骨铭心的感受。而对他一生影响乃至刺激最大的是当甲午战火燃起时,正在姑苏息影鸳斋的吴大澂不顾自己年迈花甲,毅然慷慨请缨。吴大澂诚邀吴昌硕作为高级幕僚,参佐戎军,共办军机。对于吴昌硕的从军,其家人表示担忧。吴已年过半百,且体弱多病,北上边塞,“水寒伤马骨”。吴昌硕却义无反顾地投笔从戎,共赴国难。当他立马古榆关,登上山海关时,情感炽热,慷慨赋诗《山海关》:“长城古堞俯沧赢,百二河山拥上京。银海仙槎来汉使,玉关秋草戍秦兵。星临尾部双龙合,月照平沙万马明。闻道辽阳飞羽急,书生急欲请长缨。”[7]后来因继母杨氏病重,吴只得告假回家。甲午之战结局是惨不忍睹。吴昌硕这个“酸寒尉”为此感到相当痛苦悲怆而无奈郁闷,体验到了一个积弱积弊的国家与民族的悲剧性命运,从而形成了他深层的心理基因与性格成因。吴昌硕经历甲午之变时,正是“知天命”后的52岁,也是他金石印风开始确立之时。

正是在这样一种时代氛围与社会背景下,吴昌硕相当崇尚金石精神的郁勃刚健、坚韧遒劲、恣肆苍逸,“强其骨”而“殊从容”。为此,他在著名的七言古风长诗《刻印》中旗帜鲜明地自宣称:“我性疏阔类野鹤,不受束缚雕镌中……山骨凿开浑沌窍,有如雷斧挥丰隆。”[8]可见他是用“有如雷斧挥丰隆”的情感来从事篆刻的,也就是在这种从艺心理与精神作用下,他以金石精神为艺术载体与变法中介,寻求一种精神的倾诉与灵魂的呐喊,最终形成了那种雄健苍劲、豪放浑朴、大气磅礴的篆刻印风,弥散出浓郁而高亢的金石精神。而当这种印风一经推出,即在那个积弱积弊、颓废萎靡、灾难深重、企盼自强的时代环境中,产生了强烈的国民精神震撼作用和激昂的民族情感振奋效应,这也是那个时代整个民族在寻求思想意识上的代偿共鸣与情感理念上的宣泄喷发。从而获得了社会的普遍推崇和公众的群体认同,使吴昌硕篆刻成为印学界一面精神的旗帜和一种信仰的呼唤。这在上下几千年的印学史上,具有里程碑的作用。唯其如此,我们应当确认:正是吴昌硕将金石精神与民族精神的双向同构,得到了一种同质化的时代体现与对应性的社会承载,而这也构成了吴昌硕篆刻的核心价值与历史意义。

二、金石精神与民族精神的渊源

在《西泠印社记》中,吴昌硕曾深情地缅怀道:“予少好篆刻,自少至老与印一日不离。”[9]他与篆刻相约于童年,与金石相守于一生。因此,我们在对一位艺术大师进行整体的研究及历史的评述时,应当要寻找其主体的从艺精神与性格脉络,由此及彼、由表及里、登堂入奥。而作为吴昌硕主体的入世从艺经历和人生形态,无疑是金石精神。再追溯这种精神的渊源或发轫,即从“予少好篆刻”所孕育与萌发,更可贵而颇有创造意识的是,他把这种金石精神与民族精神的变汇通融,相当自觉自醒地引进其他的姊妹艺术——诗文、书法、绘画,从而成为一种贯穿于整个时代的审美追求与艺术取向,这无疑是应当深入研究和探讨的文化现象。为此,颇有理论功力和审美觉悟的潘天寿在《中国绘画史》中谓:“光宣间,安吉吴缶庐吴昌硕,四十以后学画,初师(撝)叔、伯年,参以青藤、八大。以金石篆籀之学出之,雄肆朴茂,不守绳墨,为后海派领袖。”[10]

历史地看:篆刻家——在更高层次上又称为金石家,因篆刻所用的文字大都来自青铜钟鼎、彝器石刻、碑碣瓦甓等。因此,明代印学家朱简在《印经》中指出:“碑鼓所遗,鼎彝所识,惟金石是则。爰契以蕃,分隶代兴,惟金石是证,作渊源。”[11]即金石资源成为篆刻最初的文字载体与创作资源。因此,金石成为篆刻的别称或雅称。从社会学来看,篆刻这种具有丰厚的历史底蕴或深邃内涵的艺术,在其后的发展历程中又由审美转化及理念演变涅槃为一种金石精神:即内蕴着一种无坚不摧、坚忍不拔、砥砺意志的指向。最著名的就是《荀子·劝学》中的“锲而不舍,金石可镂。”[12]锲既是雕刻,镂即是凿琢。金石与锲镂天人合一,物我相应,天工开物,从而打造了中国特有的民族精神的一种范式:金石精神。

追溯华夏五千多年的文明史,我们这个民族经历了那么多的坎坷、那么重的灾难,但我们这个民族依然能自立自强于世界民族之林,在相当程度上离不开这种金石精神的支撑。而吴昌硕作为一个个体,也曾历经苦难。他自幼家境贫寒,从小耕田种地,尤其是在清军与太平军的战乱中,随父逃难,又被乱兵冲散,只身流亡安徽、湖北等地,举目无亲而又饥寒交迫,常以树皮野果乃至观音土充饥,为谋生替人担水打柴做短工。五年后回到家乡,面对的是一片废墟,九口之家仅存他和父亲。他在《忆昔》诗中曾写道:“软脚病我神悽惶,日拾橡栗难盈匡。”[13]坦言自己曾是“担薪汲水一佣工。”在如此艰难的生存环境中,吴昌硕还是坚持刻印读书,锲而不舍,执着追求。这种性格形成和心理积淀应当讲是得到了金石精神的砥砺与激励。

如果说吴昌硕的人生经历得到了金石精神的涵养与帮助,那么他的从艺过程亦得到了金石精神的陶冶与影响,而这正构成了他个人的知识、信仰与思想的互补与提升。吴昌硕从青年时代起就游学问艺、拜师交友,由此构成了他的人生形态就是“书画缘,金石契。”吴昌硕25岁时就负笈西子湖畔,就学于孤山脚下的诂经精舍,师从一代经学大师俞樾,主攻小学、训诂、辞章,受到了系统正规的学术训练和高端严谨的艺术指导,对他个人的文化造诣、金石篆刻的取法、书法诸体的师承都产生了重要的奠基作用。其后他到湖州陆心源府任司账,亦帮助陆整理文物与校对。陆不仅是大藏书家、“皕宋楼”主,而且是一位金石收藏大家,致力于两汉、两晋的古砖收藏。这使喜好金石的吴昌硕大开眼界,大有收获。古砖上的文字及纹饰奇谲多姿,他那方著名的“道在瓦甓”印即刻于此,他在边款上谓:“陆府旧藏汉晋砖甚多,性所好也,爰取《庄子》语摹印。”[14]吴昌硕33岁时在苏州名士吴云的听枫园设馆授课。吴云的镇宅之宝为青铜齐侯罍二尊及《兰亭序》各种旧拓,因而书斋名为“两罍轩”、“二百兰亭斋”,著有《两罍轩彝器图释》、《虢季子盘考》等专著,吴昌硕在此所见的金石系列藏品,奠定了他毕身金石学系的基础,提升了他对金石精神的深入了解与认知。

吴昌硕对金石精神认知的升华,并真正达到知行合一、奇峰突起的是在他和清末的金石大家潘祖荫、吴大澂结交之后。1833年,吴昌硕已年近不惑,是年经好友潘瘦羊介绍相识潘祖荫。潘氏在当时的苏州乃是钟鸣鼎食的名门世家,有“潘贵”之尊。潘祖荫不仅是当时权倾一时的庙堂高官,曾出任军机大臣,而且是清末顶级的金石收藏巨擘,以收藏青铜国之重器大克鼎、大盂鼎名重天下。尽管双方身份地位悬殊,但潘祖荫却礼贤下士,将自己所藏的金石彝器拓片及碑碣古帖赠送给吴昌硕,而后又诚邀吴昌硕到其府上做客,将自己所藏的青铜彝器、碑碣珍本等让吴昌硕鉴赏,使他零距离地接触这些国宝级的金石实物,还就青铜彝器的款识、铭文等给他作了讲解,使吴昌硕对金石谱系及金石精神有了深入系统的知性了解与整体领悟。1890年,吴昌硕又与晚清名臣、一代金石书画大家吴大澂结下金石之缘。他们相识之时,正是吴大澂的晚年,也是他息影姑苏,在金石收藏上集大成之时。吴昌硕在赠《上窓斋大中丞》中赞之为:“文章德业倾中外,节钺驰驱半九州。”[15]吴大澂让吴昌硕遍观家中所藏的钟鼎吉金、古玺碑刻乃至古币镜铭,吴昌硕如入宝山,做了大量的摘录笔记及考证鉴识,现存有《金石考证》五十多篇,《汉镜铭》二十八篇,这不仅是他留下的金石专业的学术记载与文献档案,而且也是对他金石精神一次大运动量的充电与吸纳,终于使吴昌硕以高蹈昂扬的金石精神契合于民族精神,引领了清末民初社会审美的走向及艺术创作的取向。

正是通过以上对吴昌硕金石精神与民族精神的渊源追溯,可见他对这种金石精神的感悟及形成是有一个相当长的认知过程与体验经历的。从而也相当鲜明地凸显了吴昌硕作为一代大师、艺界领袖的精神成长史,而这些在以往的吴昌硕研究中是被忽略、遮蔽的。也正是这种空白,使吴昌硕研究长期处于一种难以突破的封闭状态和轮回局面。

三、金石精神与民族精神的认知

那个极有哲学感悟的庄子在《庄子·天地》中曾提出:“故金石有声,不考不鸣。万物孰能定之!”[16]即金石不仅是一种物化形式,亦是一种思想形态。金石学家朱剑心在其《金石学》一书中曾指出:“然则金者何? 以钟鼎彝器为大宗,旁及兵器,度量衡器,符玺,钱币,镜铭等物,凡古铜器之有铭或无铭识者或皆属之。石者何? 以碑碣墓志为大宗,旁及摩崖,造像,经幢,柱础,石阙等物,凡古石刻之有文字图像者皆属之。”[17]这些铸刻于金石之上的文字,具有我们这个东方民族的情感寄托与精神承载,从而转化或衍变为一种金石精神。由此可见,吴昌硕对金石精神的崇尚正如他在《刻印》中所言:“信刀所至意无必,恢恢游刃殊从容……摹印小技亦有道,谁得鄙薄嗤雕虫?”[18]

作为一种学术探讨的观念和理论研究的范畴,应当看到吴昌硕对金石精神的认知是抓住了两个特征:本质特征——金石精神,这反映在他和陆心源、吴云、潘祖荫、吴大澂的金石交往与鉴赏研究中;表现特征——刀笔造型,这反映他对钟鼎彝器、古玺封泥、石鼓瓦甓、明清流派篆刻中的取法师承与变法创新中。从儿时父亲的锲刻发蒙到垂暮之年的金石坚守,他毕生奉行的就是金石精神的洗礼和操守。诚如《后汉书·广陵思王荆传》所言“精诚所加,金石为开。”[19]。因此,篆刻又称为“治印”,一个“治”字可见其精神元素和文化含量。《周易·系辞上》就十分辩证地指出:“形而上者谓之道,形而下者谓之器。”[20]而吴昌硕就是在长期的金石相契、刀笔相交中,将金石精神尊为其“道”,刀笔造型持为其“器”,他的长诗《刻印》就对此进行了诗化的阐述和学术的论证。因此,在吴昌硕那种雄健郁勃、豪放苍劲的金石印风背后,折射出的正是在万马齐喑的那个令人窒息的年代中,一个民族不屈不挠的呐喊和自强自立的追求,从而获得了整个社会的集体推崇,达到了金石精神与民族精神的高度认知。而以往对于吴昌硕篆刻的评判研究,却失落了精神层面上的关照或审视,金石精神却成了盲点和集体无意识。

正式成立于1913年,以“保存金石、研究印学”为宗旨的西泠印社,是中国近代篆刻史上第一个具有现代艺术理念的印学团体,特别是在公推吴昌硕为首任社长后,他更是大力推崇并高举金石精神的旗帜,使之成为一个印社的群体追求和公共信仰,从而形成了大师云集、精英荟萃、群星灿烂的大格局,使西泠印社进入了鼎盛期。吴昌硕在亲自书写的《西泠印社记》中开宗明义地指出:“顾社虽名西泠,不以自域,秦玺汉章,与夫吉金乐石之有文字者,兼收并蓄,以资博览考证,多多益善,入其中如探龙藏,有取之无尽,用之不竭之概”。[21]此记写于1914年(甲寅),其时吴昌硕已71岁,他对金石精神的认同与践行已进入了巅峰期。为此,他强调了对“吉金乐石”的“兼收并蓄,以资博览考证”及“多多益善”,肯定其“有取之无尽,用之不竭之概。”这不仅彰显了一种高迈的艺术取向、敏锐的理论认知,而且展示了一种宏观的学术视野和深刻的美学思想,从而使金石精神成为这个“天下名社”的灵魂,由此使对金石精神与民族精神的认知成为整个西泠印社的集体皈依与团队觉悟。而吴昌硕在1921年领衔筹款赎回《汉三老讳字忌日碑》的行动,就是以西泠印社的名义谱写的一曲金石精神与民族精神的颂歌。此碑出土于浙东,其时日本人出巨资欲购,78岁的吴昌硕闻讯后,不顾自己疾病缠身,领头抱病作书画义卖,其他西泠印社的社员也闻风而动,终以8000大洋将此碑收藏于孤山之巅,并专建石室供奉,吴昌硕后又亲书《汉三老石室记》,以述此民族大义之举。

作为一种理论思维的阐述,是重在发现;作为一种学术研究的境界,是贵在突破。作为一种史学考察的评判,是要在更新。应当看到正是吴昌硕对金石精神的执意追求与大力推行,并维系其一生,同时凭借着他在艺界的地位及影响,使之辐射及转换成一种社会化的对金石精神与民族精神的认知。从外貌上看,吴昌硕仅1米60出头,瘦小体弱,然而他之所以成为那个时代的“巨人”就是其精神上的强悍、思想上的高尚与观念上的通达,他以西泠印社盟主的身份和印宗的地位,使金石精神不仅成为印社从艺的宗旨,更是一种精神的坐标。即使在吴昌硕归道山之后,继任的马衡依然恪守这一宗旨与诉求。被郭沫若称之为“使中国金石博古之学趋于近代化”[22]的马衡,在《谈刻印》中就相当明确地指出:“故金石学家不必为刻印家,而刻印家必出于金石家,此所以刻印家往往被称为金石家也。”[23]正是出于对金石精神与民族精神的认知与推崇,马衡特别对刻印家的身份进行了确认和归属,即“必出于金石家”。审视那个时期的篆刻家群体,如赵之谦、徐三庚、黄牧父、马衡、赵石、赵叔儒、王福厂、丁辅之、沙孟海、钱瘦铁、朱复戡等,他们均是对金石学颇有造诣、具有鲜明的金石精神的印学家。然而反观当代的篆刻家,可进行金石家身份确认的是寥寥无几。存在决定意识。由此导致金石精神的失落及对金石精神与民族精神认知的疏离也就不足为怪了。

当代篆刻界对金石精神的认知不说是集体无意识,也至少是空气稀薄、氛围淡漠的。从而把篆刻单纯地看作是技艺的高低、功力的深浅、锲刻的好坏等,即越来越制作化而少创作化,越来越技术化而少审美化,越来越展览化而少人文化。正是金石精神的消解、失落,审美理念的滑坡、底迷,使当代篆刻印坛失去了提升的支撑点和继续发展的原动力。更有甚者,将篆刻的文字搞得支离破碎、丑陋肢解,将刀法搞得乖谬草率、疲软油滑,不仅毫无金石精神可言,乃至是对这门经典艺术的亵渎。对大师精神及艺术呈现的无视或无意识,从而消解了大师精神的核心内容与艺术呈现的边界底线。正是在这种情况下,研究及传承吴昌硕对金石精神的身体力行与推崇追求,提升当代整个篆刻界对金石精神与民族精神的认知,是极有紧迫的现实意义的。

注释:

1 王琪森:《海派书画领袖——吴昌硕评传》,文汇出版社,2014年10月版,第1页。

2《汉书·夏侯胜传》,中华书局,1962年版。

3 美国,罗杰·M·基辛:《当代文化人类学》,浙江人民出版社,1986年1月版,第6页。

4 同1,第175页。

5《吴昌硕印谱》,上海书画出版社,1985年9月版,第28页。

6 朱关田编:《吴昌硕纪年书法篆刻录》,浙江古籍出版社,2014年8月版。

7 同1,第113页。

8《吴昌硕诗集》,华东师范大学出版社2009年12月版,第8页。

9《吴昌硕作品集——书法篆刻》,西泠印社,1984年4月版,第24页。

10 潘天寿:《中国绘画史》,上海人民美术出版社,1983年12月版,第264页。

11 韩天衡编订《历代印学论文选·上》,西泠印社,1999年8月版,第135页。

12《中国古代名句辞典》,上海辞书出版社,1986年7月版,第623页。

13 同8,第37页。

14 同5。

15 同8,94页。

16《庄子》,山西古籍出版社,1999年9月第117页。

17 朱剑心《金石学》,文物出版社,1955年版,第3页。

18 同8。

19 同12,第538页。

20 同12,第880页。

21 同9,第23页。

22 同11,第402页。

23 同11,第403页。

从书法展览诞生说起

葛昌永

20世纪80年代初书法展览问世,在书坛具有划时代意义。展览的出现与书法家协会成立,前者直接促成书法由文人书斋走向大厅广众,后者则推动展览行为成为一种时代自觉。

书法展览的应运而生,是时代的产物。促使展览诞生的主要条件是:交通、资讯、展厅以及材料业的进步发展,新的历史条件下人们精神需求的增长,再就是改革开放打开国门后对国外经验的吸收与借鉴。

有了书法展览,好处在于

■一是给了人们学习、欣赏这门艺术的便利。让书法走出书案,走近人民群众。

■二是有利于书法艺术传播。一方面是扩大了普及面,让人们可以随时随地的看到书法。另一方面是运用展览的动员功能,扩大参与面,发现和催生书法人才。

■三是传递书法导向,引领书法风尚。引导得当,可以醇化书风,匡正偏差,促进书法艺术健康发展。

■四是展览与日益发达的出版、资讯业共同作用,改变了书法传承习惯,使书法传习以一室之间的师徒传授为主转向多元化。

总之,展览的出现大大提升了书法艺术的人民性、社会参与性和审美普识性。

近几十年书法事业繁荣发展,展览功不可没。作为新生事物,展览还将伴随书法事业的发展走向久远。可是,冷静思考这些年来展览的得与失,会明显感到,展览正能量的“得”虽然显而易见,而负作用的“失”也相伴而生。失,不在展览本身,而在于我们过分放大了展览的作用,使“唯展览”成为一种“思潮”。

目前看显露的问题主要在于

■第一,在参赛作品评选上。书法作品评选不似体育竞技,可以在单位时间内精准地对比效果。也不会像比较物体,可以在一致的尺度上对比质量和体积。作品优劣的评鉴是由评委主观判断,即使评委都是业内翘楚,可毕竟每人的审美总是有倾向性和局限性。而况评选作品时还会受到评审规则、时下风向、评选时间、人情干预、评委的精力和情绪等诸多因素影响。何况有的展览设计天生存在缺陷。

■第二,由于展览环境、设计和制式对作品有特定要求,创作作品便有了限制,作者只能在“这块田地里耕耘”,必须考虑遵循参赛设定的规则,客观上有了框框。

■第三,为了便于把握评选尺度,评审作品最终可以把握的度无奈只能落脚到技法上,于是也自然偏向“看从哪种书法范本来”最为便当,而个性强烈的作品,由于评价尺度不易把握,最易成为“有争议”的作品。这样久而久之,逐渐地出现了“展览体”现象。所谓“展览体”,其实就是展览作品呈现的程式化气息与味道。

还有,当展览作用被过分放大,并成为书法审美主导时,最要命的问题还在于:入展获奖的利益驱动,以及给作者带来的表象高度与荣耀,使许多书法人止步于“展览体”的窠臼,徘徊在精度临摹的园地裹足不前,便会在艺术前行的道路上人为地竖起一扇可望而不可逾的玻璃门,无奈终止于精于临写囿于创新这个层面。这正是展览具有了巨大导向功能之后,所产生的负作用。而且,负作用还不止这些,譬如快餐培训、突击创作、片面强调技法、人文气质弱化、急功近利、偏激浮躁、推测评选风向、揣度评委好恶、抄袭、腐败等问题相伴而生。

如何改变这种状况

一方面,作为社会和展览组织者,要对展览的功能有正确评估,不宜过分放大展览作用,防止展览产生畸形影响力。

另一方面,作为书家个体,虽然改变不了环境,但可以改变自己。

清醒的人一定明白,既要重视参与展览活动,又不能把参与展览活动当作最高追求。明白参与展览活动有益处,入展获奖肯定光荣,“十年寒窗无人问,一朝获奖天下知”不为过,但终不能把展览成绩当包袱,陷入自己营造的围城中。沉湎于“展览体”不能自拔,以致不能走向书法和艺术的远方。

从这个意义上讲,自然抒性书写便显得尤其重要。书家在谙熟经典法度基础上,崇尚自然抒性书写最大好处在于,在临习与创作之间架起一座没有“玻璃门”的桥梁,便于书家在个性风格形成上走得比较顺利便畅。

从『扬州八怪』的创新说起

吕颂宪

在清代中期,有一群活跃于扬州地区的书画家。他们大多出身贫寒,生活拮据,往往以书画针砭时弊,抒发真情实感。这些书画家的艺术风格,当时不被以王翚为代表的正统画派所认同。说他们是不入流的“丑八怪”。

“扬州八怪”的代表人物有金农、郑燮、李鱓、汪士慎等。他们的艺术成就,至少可归纳为四个方面:

一、理念创新

在当时,正统画派讲求以临摹古人,遵守古法为原则。而“扬州八怪”则强调在传承基础上,更注重创新法、走新路、反僵化。他们接受石涛“师其意,不在迹象间”的理论,对传统是“学一半撇一半”。苏东坡提出“胸有成竹”的创作思想,而郑燮则主张“胸无成竹”理念。他认为胸中要“莫知其然而然”,郑燮画竹直接取法自然。这两个理论看似矛盾,实质互通,两者之结合则是强调构思与熟练技巧的统一。

二、形式创新

观金农书法,笔法横粗竖细,撇飘逸捺厚实,字型长方,骨架稳重。而黄慎的书风,擅以狂草运笔。他画人物不落俗套,为清代带来开派之风格。再观郑燮书法,笔法如乱石滚涌,跌宕起伏。他将书法用笔入绘画之中,形成独创。

三、艺术创新

“扬州八怪”极力主张个性化风格,不走前人老路,而是另辟蹊径。他们将诗书画印集于一体,显现了相得益彰的艺术效果。尤其郑燮的自作诗,配以画中,以志寄情。“咬定青山不放松,立根原在破岩中。千磨万击还坚劲,任尔东西南北风。”寓意深刻,百年传咏

四、工具创新

“扬州八怪”对创作工具的使用,敢于打破常规。金农用漆笔写书法;李鱓、黄慎故意用破笔泼墨,且习惯在画作上用破笔题长跋。使书与画交融统一,叹为观止。

纵观“扬州八怪”的创作轨迹,这与当时社会大举创新风潮不无关系。他们勇于打破僵化,追求标新立异的探索精神值得赞扬。也对当今书法的发展具有借鉴作用。

反观当今书坛现状,举创新之风大有人在。有的书家在艺术创新上,确有成效,而有的则创而不新,误入歧途 。这些所谓的“创新”,实则失去了书法艺术的基本审美标准。一些书法装饰化、低俗化、丑书化的现象,玷污了大众的眼界。这些人不懂得书法艺术的内在之美,跟着世俗人云亦云,急功近利。我认为创新要根植于传统,如果脱离了传统文脉,凭空臆想,或将失败。其实“扬州八怪”的创新也不是凭空而起,而是确立在传统之上的。郑燮取法徐渭、石涛、八大山人而自成家法;金农取法《天发神谶》、《国山》、《谷相》诸古碑,独成一格。李鱓早期继承黄公望画法,后又向高其佩求教,最后又从石涛笔法中受启发,遂以破笔泼墨。黄慎青年时勤奋好学,往往借佛殿光明灯读书。他早年师从法上官周作工笔画,后从唐怀素草书中受到启迪,以狂草笔法入画。还有李方膺、汪士慎、罗聘等传统功底都是非凡。在清代,他们就是一批推陈出新的践行者。我们都应该学学他们的创新精神。这也进一步证明:只有根植于传统的土壤,依靠勤奋的努力,才能创作出符合新时代艺术生命的优秀作品。如是说……