

文人手札：藏在字里行间的温暖

篆刻作为一门传统艺术,如想学好篆刻,那学传统古印是必不可少。从读印到临印再到创作也是学习篆刻的必经之路。

品读经典古印作为学习篆刻的第一步,读印方法至关重要。正确读印不仅能提高篆刻者的品鉴眼力,更能有效提升创作能力。

但绝大多数篆刻者虽知要读古印与临古印,更有甚者开口就言曾临印几千方,为什么临印几千方后,还只能做到泥古、仿古,却不能化古?

我以为临印多少不是关键,而是与读印方法以及深度、广度有关。

我一直坚持品读古印时,须读古印中的经典之作,更要读到他人之不读之处,看到别人看不到之处。读熟读透且能烂熟于心并融于心,这样才能真正做到化古,得其神而非只得其形。

我之经验是,品印:首先须了解古印之类别、制作的方法特性(古印有年代、材质、浇铸、凿刻、划刻等区分);其二,观察古印之整体结构特征,从而剖析印面之块面构成特点(古印因其年代不同,其形制也有不同,同时时代的古印制作方法、材质的不同也有区别);其三,剖析印面构成中各元素间的互相关系;其四,分析各元素(包括每一小点、每一线条)所产生的视觉势向对印面整体视觉的影响,牵一发而动全身;其五,分析印中线条的形态与势态的变化,分析古印造势之妙,因为线形之改变必改变其线之势向,从而改变我们观印的视觉效果;其六,细细品读线与线之间交合、交接、交叉点变化,分析其对印面视觉势向之影响;其七,印边与边栏与印之整体不可分离,要剖析印边与边栏对印面的作用(无边也如此);其八,感悟印面虚实之妙,分析其形成过程;其九,对印中文字笔划增减、挪让、叠加、变形、残破等作用之分析;其十,古意生成细节之分析;其十一,剖析古印中文字结体之特征;其十二,体会线条笔意生成之细节。其十三,剖析古印之线性与线质,分析其线条之形成特征……

因篇幅所限而不能尽言,以上所言仅我个人经验之谈,纯属一家之言。

品读古印目的在于提高品印之眼力,眼高才知手低,眼不高则手更低。读临古印须以古为决,决非泥古仿古,仅求其形而失其神。简单的复制不可能是真正的艺术创作,泥古化今方为艺术创作之正道。



作者：夏宇
篆刻：平南将军章

夏宇

我读古印

言论

上海市书法小品展 获奖入展名单

今年是中国全面建成小康社会、实现第一个百年奋斗目标收官之年;当前也是中国人民在遭遇新冠病毒疫情侵袭情况下,万众一心、守望相助、不畏险阻、共克时艰取得重大战略成果的时刻。为讴歌中国人民为实现中华民族伟大复兴中国梦而不懈奋斗的精神和中国人民团结一心、坚韧不拔抗击新冠疫情的伟大精神,也为继续发扬中国书法传统和弘扬海派文化,特举办“扬海派文化、书时代华章——上海市书法小品展”。本次小品展共收到斗方、横幅、对联、扇面、手札等1280件。经过初评、复评、终评和面试,共评出入展作品145件,其中优秀作品5件、优秀提名作品9件。

优秀奖(5人)

潘丹天(浦东新区)、蔡绮霞(长宁区)、陈志轩(闵行区)、张弘毅(闵行区)、高允浩(松江区)

提名奖(9人)

倪文道(浦东新区)、陈晓(浦东新区)、魏信乙(徐汇区)、胡传海(徐汇区)、徐宏斌(徐汇区)、梁宏(长宁区)、杜浩(闵行区)、褚旭(松江区)、徐家来(松江区)

入展(145人)

浦东新区(20人)
谈佳程 奚洁 顾蔚 顾一磊 陈思远 周周星 顾士伟 朱子奇 潘丹天 邹晓燕 周杰 倪文道 黄陈伟 陈瀚 倪源 黄忠贤 赵子月 陈晓 吕江涛 石晶
黄浦区(6人)
张国华 卢俊 周敏浩 张波 俞伊军 张夕辰 静安区(7人)
浦其伟 范佳妮 饶金龙 张德胜 孙燕平 陆华 俞清胜
徐汇区(9人)
胡传海 魏信乙 高俊 吴寒松 王昊杰 吴叶舟 宏斌 李强 贺成龙 长宁区(5人)
梁宏 李晓荣 蔡绮霞 刘霆 陆天艳
普陀区(7人)
王震 周洁 朱由标 徐兴国 何晓华 朱金龙 吴正
虹口区(5人)
张远会 余仁杰 刘炜 程贺晓 丁益珺
杨浦区(8人)
杨文磊 曹欣彤 石鑫 张慧 胡卫平 张琬琪 华波 刘小蝶
宝山区(7人)
杨李洁 罗杰 陈春英 文德元 马如箭 俞宛伶 蔡广侠
闵行区(29人)
余乐 金恺承 倪方云 周林 邢红光 柴小山 夏志耀 沈姗姗 赵凤其 益志刚 陈志轩 俞东风 陆春雷 张弘毅 吴建清 王宜明 严晓为 周子翔 王一力 顾耀忠 周伟俊 陆晓燕 杜浩 张爱萍 张惠忠 赵征宇 斯华申 范菊民 古飞
嘉定区(7人)
徐炜晓 谢言付 孙艳涛 秦福荣 张波 周德民 侯转运
金山区(5人)
周斌峰 易金华 冯强 戚建新 王超
松江区(9人)
高允浩 高庆 耿君豪 盛庆庆 狄秋林 苏奎 卢俊山 褚旭 徐家来
青浦区(6人)
张丽萍 吕静 吕松霖 朱子良 池颖华 周晓怡
奉贤区(12人)
庄木弟 李祖康 吴雯婷 吴培明 韩飞 刘大为 赵纪飞 薛涵 胡群 夏勤第 刘潇 丁春瑜
崇明区(3人)
唐超良 杨岭 李珍

近百多年的历史来看,人们更感兴趣的是在某一历史时期中,那批改变历史走向或是影响社会风气的文化名人,譬如蔡元培、陈独秀、鲁迅、胡适等一批名家,他们对历史的发展与前进起到关键作用,他们的书信手稿即便仅是说一些日常琐事,往往也透露出那个时代不为人知的重要细节,为我们研究那个时代的风云人物提供了更多的信息密码。

书信是人文的肌理历史的注脚

记得梁实秋先生曾写文章说,他收藏的名人尺牍必须有几条标准:用钢笔写在宣纸上的不收,太恭楷或太潦草者不收,还有“作者未归道山,即可公开发表者不收”,或是“作者已归道山,而仍不可公开发表者,亦不收!”我觉得梁氏这几条“标准”颇有意思,前两条是从艺术性的角度来衡量,后两条则是从文献价值来考量:如果一封书信公开了也毫无价值,或是太有价值而永远不可公开,那又有什么收藏的趣味呢?

随着藏家审美水平的提升以及专家学者的介

书信是自然状态下的性情流露

由于中国汉字书法的特殊性,文人的墨迹手札,往往具有很高的艺术性。这是传统文人的基本素养,也是中国文化的一大特点,所以,自古以来,书信尺牍就是书法艺术传承的最佳载体,如二王的《快雪时晴帖》《平安帖》《中秋帖》,颜真卿的《湖州帖》,米芾的《丹阳帖》等,不都是千秋传世的法书经典么?而流传在民间的一些古代书札,或断断续续,即便真伪尚存争议,只要遒健有据,也一样为世所珍。譬如苏轼的《功甫帖》,虽字数极少,仅两行九字,但却极富神采,充分展现了苏轼的笔墨情怀。还有数年前唐宋八大家之一的曾巩《局事帖》亮相拍卖市场,这也是一页尺牍,书风方正严谨,笔画清劲有力,应是曾巩存世不多的墨迹珍品,结果又以超出两亿的天价被藏家收入囊中。

当然,古代的翰墨书札因其存量极其有限,按物稀为贵之原理,动辄拍至过亿的天价似乎已成常态,非寻常人所能染指。再者一些古代墨迹由于年代久远,造成专家鉴别的难度和争议的问题也多,相对而言,民国时代的人文书信因去时不远,存量较多,故更受专家的重视和藏家的喜爱。就近年来的书法行情来看,如梁启超、胡适、周作人、郁达夫等一批民国文人的书信,其市场的成交价都远超同时期的书法大家。究其原因,就是通常意义的书法作品,常以诗言格言或是对联警句作为书写题材,它提供人们研究的价值并不大,主要以欣赏书法艺术为主。而文人书信所提供的信息量则完全不同,尤其是名家的书信,它是具有艺术和文献的双重价值,且旧时文人善书者多,其艺术性本来就不低,书信又是在一种随意状态下的性情流露,它往往比艺术创作更真实,更放松,也更自然。更重要一点是,书信中涉及的一些文人间的互相关系和交往故事可供人研究,通常来说,如果没有特殊的原因,绝大多数的书信在内容上都是独一无二的,不可能重复,因此较之可以无数次重复的常用诗词而言,书信具有它的唯一性,因此更具收藏和研究的价值。

文人书信的价值,艺术性往往还在其次,就

这是一次特殊而又难忘的创作经历,除了用什么笔自己定,其他都做了明确的规定。可以说,这次创作实践无论是从作品尺幅、内容字数、创作时长、打磨次数都是我从前未有过的。老实讲,写名字,说容易容易,说难也难。说它容易,相对于诗词文赋的创作,名字里较少有生僻字,识读的难度大大降低;说它难,原因有三:

(一)写名字难快捷。不像写诗词,看一眼就可以写十几个甚至几十个,写名字则要写一个写一个,还得用手机把写过的名字遮住,以防止干扰,再加上名字用繁体字写笔画一下子增加了几倍之多;另外,写名字章法处理也成问题,画格子话条件及时间上都不允许,而且算不准字数,折格子写有折痕,影响到书写,徒手书写气息最好,但弄不好就会写斜掉,就像老师写黑板一样。这些都大大影响了书写的速度。

(二)写名字难变化。书法创作和其他艺术门类一样,书法创作也是一项创造性劳动,集中精力写一个两个名字问题不大,十个八个也还行,问题是一百多个连续下来就有些快撑不住了的感觉。原因是:重复字多、形近字多、同音字多,有些姓如“李”“张”“王”“陈”等差不多都要近百甚至更多,写名字警觉性更高,像“峰”与“锋”、“草”与“萍”、“燕”与“艳”等等,稍不留神就会弄错,重复的字要想写出变化也非常

在『召唤』——上海市抗击新冠肺炎疫情 美术、摄影、主题展创作研讨会上的发言

● 张丰

难,所以原则上以不变应万变,只能在下笔轻重、用笔疾迟、组合疏密、字形大小等方面做些微调,总体取向还是以平正为主,由于要求风格既要兼顾艺术性与可读性,所以有些字就做了适当调整,比如“峰”,经典的书写里面都是上下结构的组合,我在此次创作的时候就有意识地按现代的审美习惯写成左右结构。

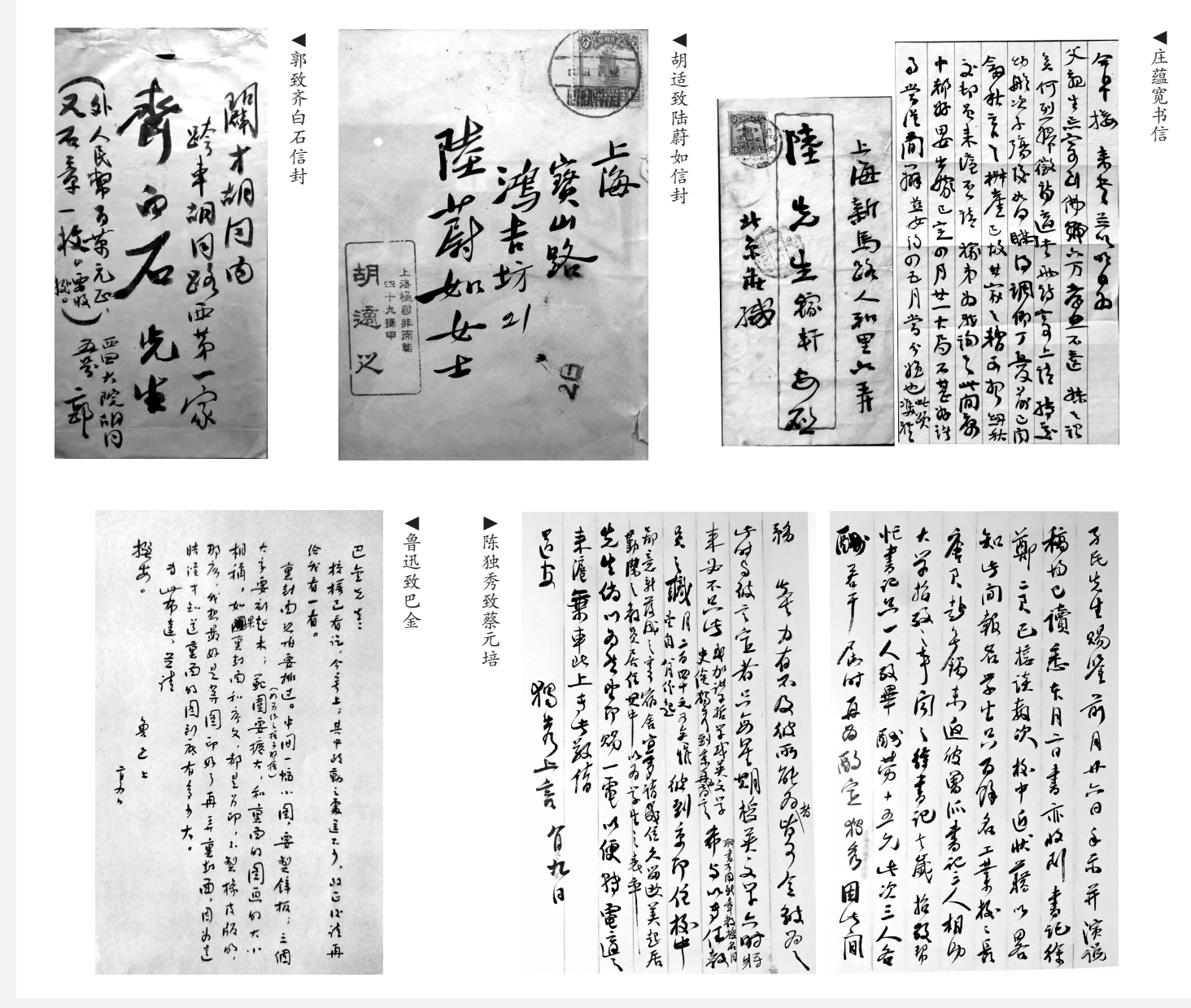
(三)写名字难搭配。为了和正文名字搭配得协调,书体及格式也是几经调整才形成现在的效果:比如医院名称的书体由原定的小楷调为小行草,为了使主题醒目同时凸显英雄的名字,题头由原来的小号隶书改成榜体楷书的同时也将英雄们的名字全部顶格写,取义——顶天立地“英雄榜”。

创作这样一件超大型的作品,无论是在生理和心理上都无疑是一个巨大的挑战,对于我来说,这是一次难得的学习和锻炼的机会。这件作品的创作从酝酿、构思、准备到创作、打磨、定稿,可以说并非一帆风顺,出现了许多意外也有许多巧合,一波三折,可谓来之不易。现在回想起整个的创作过程,虽然在作品形制、字体字号、书体风格等诸多方面充满了变数,但自己的状态却基本能保持始终如一,一鼓作气完成了这样一项工作,我想这正是英雄们的精神鼓舞了我。我想利用这样一个机会再次向英雄们致敬!谢谢大家!

人,如今的文人手札,不仅是艺术价值得到了重视,更重要的则是书信中具有极高的史料文献价值受到关注。因为书信是一对一的关系,它原本不求公开,而且朋好亲友之间的通信,通常是直抒胸臆,不事雕琢,这就可能包含了许多鲜为人知的故事和不足为外人道的内容。有的书信历经大半个世纪从未披露,如今读来,还原并丰富了当时的情景,也使那个时代的人物或事件,更接近了他的本源。如上海档案馆前两年公开的一批书信,其中有一封陈独秀于1917年8月致蔡元培的百札,这是蔡、陈两人任职北京大学的第一年,信末待兴,陈独秀在信中大力向蔡元培举荐胡适到北大来任职,并称赞胡适中英文俱佳,有办事才干,内容还包括请胡适授课的科目乃至多少薪酬,都写得非常具体。这封信的重要性不言而喻,而且上世纪八十年代出版的《陈独秀书信集》中并未收录此信,如今的公开,填补并丰富了新文化运动前期三位重要人物的一段历史。还有,南社文人姚鹓雏致柳亚子的一封信,写于1949年6月,此时的柳亚子是著名民主人士,共和国待若上宾。而姚鹓雏则“行年六十,体气已衰”,又“客游卅余年,立维

无地”,他希望柳亚子帮他给陈毅市长作个推荐,趁自己精力尚强,也好为新社会做点事。所谓“做事”就是聘他为上海文物保管委员会委员,这样的话其实也不用做什么事,但生活经济可以确保无虞了。尽管在南社前期,柳亚子与姚鹓雏为唐宋诗之争曾闹得不欢而散,他们已二十多年未通音讯了。但柳亚子当时收信后果然向陈毅市长力荐,并办妥了此事,让姚鹓雏如愿以偿。这又是一封具有重要史料价值的书信,尘封了六十年,它的出现,让我们读到了过去文人之间的大度以及隐藏在文字深处的温情,也感受到陈毅市长对民主和文化人士的关注与重视。

由于书信的公开具有一定的延迟性,因此它往往成为我们事后解读历史或观照历史的补充。有专家认为,公共的史料更多体现的是历史的一些骨骼和轮廓,而书信日记这一类私密性的文献史料,则成了有血有肉的历史肌理。我想,公共的历史轮廓可以让我们近看或远观,而阅读研究书信等私密方面的史料,则仿佛是我们置身其中,感受文字的温润,抚摸人文的肌理,寻找历史的注脚。



● 王德彦

海派书家捭谭(三十九)——谢稚柳

谢稚柳(1910—1997),原名稚,字稚柳,后以字行,晚号壮暮翁,斋名鱼饮溪堂、杜斋、烟江楼、苦篁斋。江苏常州人。谢稚柳早年师从江南名儒、前清进士钱名山学画,十九岁时倾心于陈老莲画风,后又直溯宋元,终成一代名家。谢稚柳成名很早,但寓沪并不早。

谢稚柳初次入职是南京,接着是重庆、成都、敦煌等地。1930年,谢稚柳在中央博物院举办的古代绘画展览上看到陈老莲的作品,极为倾心。他认为“找到了最好的老师”,从此专意摹学其花鸟。1941年3月,张大千带领友人及学生数人抵赴敦煌莫高窟,张大千曾几次信促谢稚柳去敦煌之做伴。此时期,谢稚柳正任于右任秘书,且接受了中央大学艺术系主任徐悲鸿的聘任,兼职艺术系教授。谢稚柳斟酌再三,最后还是选择了去敦煌。谢稚柳在敦煌历时一年。1943年9月,谢稚柳告别莫高窟,继而考察榆林窟西千佛洞等,后经兰州又返回重庆,仍任中央大学艺术系教授。著有《敦煌石室记》《敦煌艺术叙录》《水墨画》等,编有《唐五代宋元名迹》等。直到抗战胜利后,谢稚柳才来到上海,以后一直居住在上海直至去世。谢稚柳在上海的活动主要发生在40岁以后,曾历任上海新闻报社秘书主任、上海市文物保护单位编纂、副主任、上海市博物馆顾问、中国美协理事、中国书法家协会理事、上海书法家协会主席、国家文物局全国古代书画鉴定小组组长、国家文物鉴定委员会委员等。

谢稚柳精于书画鉴定,最值得一提的是他的“翻案”功夫,许多在画史上被鉴定为真迹或是张冠李戴的作品,他经过精研分析,推翻了前人定论并作出合乎历史的真实评价!其中有苏东坡

《天际乌云帖》,王羲之《游目帖》,武宗元《朝元仙杖图》,八大山人《水仙卷》,柳公权《蒙诏帖》,《紫丝鞞帖》,颜鲁公《湖州帖》,周昉《簪花仕女图》,王羲之《上虞帖》,张旭《古诗四帖》,董源《夏山图》等。谢稚柳的有个弟子劳继雄,关于“海派”一词,美术史学者经常引用张祖翼的题跋皆出自劳继雄的考证。所以在这里顺便提一下。

童年时期的谢稚柳就学于寄园,从钱名山研习诸子百家及诗词文赋。钱名山精心引导他利用课余时间研习书画,并将其所藏碑帖和书画展示给谢稚柳欣赏和临摹,加深了他对书画的兴趣。钱名山的书法初学颜鲁公继学汉隶。后又沉迷北碑而晚年又喜怀素,这对谢稚柳有着深远的影响。谢稚柳后期致力于行草书的创作,与此不无相关。

谢稚柳早期学陈老莲书法。谢稚柳于陈老莲用功极深,他的早期,甚至中期的书画题跋、信札手记,与陈老莲比对,足可以假乱真,且这一书风一直保持到转学怀素、张旭方始改变。然而谢稚柳学陈书,绝非陈书的简单翻版,如果把两人的书法仔细地比较,就会发现陈述中那种倔强迟涩的笔意谢稚柳并未汲取,而陈老莲的秀逸又被谢稚柳所强化。这是谢稚柳性格的表现,这种秀逸、清润、文静的性格是始终贯穿他的艺术生涯的一条主线。

谢稚柳的书法艺术在1949年后发生了一个明显的转变,这要归因于他到上海从事古书画鉴定研究的工作。谢稚柳十九岁初在南京工作时,就经常去故宫博物院观赏古书画,加之他在绘画上的追根溯源的研究,不仅提高了他的书法艺术水平,也提高了他的鉴赏水平。古代的书法作品,经他的鉴定确定了柳公权《蒙诏帖》是珍

品,将过去的假象彻底推翻;发现了王羲之《上虞帖》是唐摹本;确认《论书帖》和《小草千文》为怀素真迹。在辽宁省博物馆,他目睹了《古诗四帖》原作。此帖是否为张旭所书一直是学术界和鉴定界争执不休的悬案。谢稚柳至细而切实地体察了其用笔的风格和渊源,明确地指出了张旭草书用笔笔端逆折、锋正势圆的特点,以其书法本身的书写情性为出发点,以草书的衍变历史规律为证据,从学术研究的角度,指出杨凝式《神仙起居帖》和黄山谷《诸座上帖》皆是师法《古诗四帖》而来,是张旭书风之余绪。由于谢稚柳强有力地厘清了《古诗四帖》在艺术上所应有的不朽价值和崇高地位,谢稚柳也由此深深地被张旭的草书艺术所吸引,坚定了探索草书艺术的意志。

“文革”爆发后,谢稚柳不能画画了,也不能写字了,于是他将他全部精力和寄托都用到书法之中。此时期,谢稚柳只有面对张旭的狂草书时,心情才能稍微解脱,略得平静。他将原来细心勾摹的《古诗四帖》作为日课,勤摹苦练,谢稚柳的草书获得了新的突破。当然,谢稚柳对张旭书法的痴迷,也不能完全说是时代所迫的结果,他的求学历程从陈洪绶到黄山谷、到怀素,再到张旭,一路下来,看似很简单的书法经历,却经历了丰富而曲折的过程,这在他的草书中都的到了体现。有人认为谢稚柳的草书是当今无以匹敌的“张草”。谢稚柳先生的草书虽然来源于张旭,但也不乏时代的精神和书家自身的气质,不如称其为“谢草”。沈尹默在世时就曾多次赞赏谢稚柳,并以自己的佳妙作品多件,赠与谢稚柳,以祝愿他“晚岁大成”。可惜的是,深爱谢稚柳的沈尹默,最终未能看到谢稚柳最后的草书成就。如果沈尹默天堂有知,当何等欣喜!