

书法里的增减之道

□ 许传良

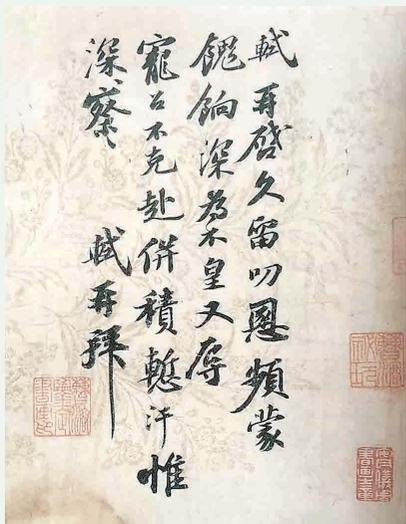
中,随着书体的演进,演绎着时增时减的变化,在每一个成熟的正体书出现时,另外在民间亦有一种相对的草体相伴流行,一如篆书与隶书,或者隶书与草书。在正与草之间,每个汉字的字形,必然会有或增或减的现象存在。魏晋南北朝时期,墓志多出,其字减笔增笔尤为突出,而到以尚法为核心艺术特质的唐代楷法成熟时期,字中增减现象犹存。以褚遂良《雁塔圣教序》为例,与同时期其他书家相比,其有增减笔之字就多达十几个,比如凡带“土”字者皆在其右另加一点,而“源、德”两字分别减一撇、一横,“藏”字则省去左下数笔等。而在颜真卿《勤礼碑》中,“勤”字少写一横,“辟”字多写一横等,亦存在较多增减笔画现象。固然,这应不属唐代书家的独创,追本溯源,可以想见,在约定俗成之中,增笔当与空间的变化以及书写时的笔势相关,而减笔亦有遵从简约或空间安排的需要,二者都趋向于体现书法和谐之美。总之,在实用与艺术两种功能的历史性相摩相荡中,字形增减亦时有消长,从这个角度来看,书法中的字形增减,是一个可资研究的学术课题,包括繁简字的合理转化、异体字的正确运用、生僻字的考释等。

学书讲究多读帖,重视精准临摹,但往往眼高手低,那么,认真将所临与原帖进行比照,并借此修正,便显得尤其重要。在临摹之时,以字帖为参照,仔细对比观察所临笔迹与原帖,何处有增,即行减之;或者何处有减,即行增之。如此可谓有的放矢,学书效率会大大提高。从用笔方面而言,则重点看笔画粗细的增减;从结构方面,则重点看笔画空间的增减。为什么有时所临与原帖十分接近,力度感却仍有缺失?这也就涉及笔锋垂直于纸面的提按以及平行于纸面的疾徐变化等,当一并勤加体悟,提升线质,方可逼近古人。

就临摹拓本而言,由于捶拓或翻刻等工序对原墨迹不同程度的“改造”,造成拓本中笔画多骨少肉、缺筋断脉的现象较为常见。因此,在临摹时需要运用规范并合理的笔法,进行针对性的增减处理。遇到“石花”,摒弃之,不原样照临;见有残损,特别是笔画中截缺失处,借助笔势即行增之,当不失为活学古人之一法。而若亦步亦趋,有时会适得其反。

如果说临摹是对原帖一定程度的增和减,那么与临摹相较而言,创作就是在临摹基础上的增和减。因为创作需要凸显一定的风格,所以历代书家常用减法,力求去掉对塑造风格有抵牾作用的因素,这也可认为是历代书家传承并创新的主要法宝所在。例如,书圣风流,代代相承,而自羲献之后,虽然难以完全再现魏晋风度,我们却在历代大家中依然寻觅到二王法乳所在,他们寻源探流,正是用了减法,最终得其一枝半体而独出机杼。众所周知,二王一脉,虞世南得“君子藏器”,褚遂良得温婉之风,颜真卿得其厚,杨凝式得其空,苏东坡得其醇,赵孟頫得其媚,董其昌得其清,白蕉得其逸等,率以二王为母体,减去旁枝,独寻其旨并融合自身,方成就了他们所拥有的书史地位。创作之于传承,无外乎先增后减,增之则具备了古法与格调,减之方有了“这一个”的书史存在价值。

临摹与创作中的增减之用,因人而异,静躁不同,显然各有各的增减法,但随着自身综合学养的提升以及功力的锤炼,毕竟还当遵循“平正、险绝、平正”升华之道,“绚烂之极复归平淡”为不二法门。



久留帖 苏轼

增减相反相成,辩证统一。书法中的筋骨血肉,不可缺一,亦循增减相谐之妙,如不可骨多肉少,亦不可骨少肉多,最佳之处,正是“增之一分则太肥,减之一分则太瘦”。书法艺术中的增减之道,值得深入体味。寻诸历代书论,多有涉及,如清代邵梅臣《画耕偶录》云:“昔人论作书作画,以脱火气为上乘。夫人处世,绚烂之极,归于平淡,即所谓脱火气,非学问不能。”脱火气,就是减火气之意,涵养学问就是增文气之法。至于如何历练,确实“非学问不能”,元代名儒郝经《移诸生论书法书》可资借鉴与领会:“必精穷天下之理,锻炼天下之事,纷拂天下之变,客气妄虑,扑灭消驰,淡然无欲,倏然无为,心手相忘,纵意所如。不知书之为我,我之为书,悠然化然而然,从技入于道。”字里行间,“减”之内涵,其义自显。

再行展开,寻绎书法中的增减之道,在字形演变、临摹、创作等方面进行思考,当不无裨益焉。众所周知,汉字字形在其演变过程



自叙帖(局部) 怀素

草书并非是要写得快

——兼谈草书的点画与使转

□ 林思均

具备点画意识是写好书法的前提,而在草书之中点画意识显得尤为重要。孙过庭《书谱》中讲:“草乖使转,不能成字;真亏点画,犹可记文。”很多书家在进行草书学习的过程中,总会把草书的速度感与流动性放在第一位,特别是在读到这句话之后,又会觉得自己的想法判断的应验了先贤理论。殊不知这种想法的加深,很可能会更加阻碍书家对草书的学习与理解。

其实,孙过庭在论述草书与楷书表达之时做了很巧妙的处理。对于书法的基本论述词汇有很多,例如:点画、使转、结字、体势、用笔、墨色、章法等,但是孙过庭偏偏在论述真、草两种书体关系的时候只用到了“使转”与“点画”,并且在这句话中,每个词汇分别提到了三次,这显然不是偶然书之。单从这一点就足以证明,在他看来“点画”“使转”在真、草两种书体中都有着不可撼动的地位。而字面表达的“必要”与“不必要”之分,则是相对而言的。很多人看到:“草以点画为情性,使转为形质。草乖使转,不能成字。”这句话便认为“点画”对于写草书而言没有必要性,而“使转”才是草书的精髓。我认为这恰恰是对《书谱》的误读,“点画”与“使转”才是草书最重要的表达方式。而之所以把“使转”单拿出来评述,是因为“使转”是草书相对于其他书体而言,有最明显的特殊性。楷书也是如此,“点画”与“使转”都是其重点,如果书家只注重“点画”的表达,就会导致“结构”与“点画”处于对立面。单注重“点画”,而不具备整体的因素,把每一个字“点画”与“线条”都写得很到位,是封闭的,每一个结体都封闭得死死的,“点画”与“点画”之间,“结体”与“结体”之间,没有透气的通道,没有婉转的连接,没有奇崛的组合。假若每一个字都像印刷体一样,这样的书法也就失去了其艺术的创造性。如果楷书以“使转”的速度感带领出点画的变换,便能够使“点画”结体达到出其不意的效果。

“点画”意识对于草书而言是极其重要的。“线”是书法的本体,同时也是书法生命力的体现。“点画”则是书法中线的不同表达形式,“点画”处理不好,草书中的造型、章法无论怎么好,都会缺乏书法的生命力。对于草书而言,很多书家所反复强调的就是法度的严谨性。就书体相对比较而言,楷书的法度、结体以及用笔规律相对比较掌握,但是草书则不同,由于“点画”的连绵以及速度的映带,“章法”的穿插,则会出现大量出乎意料的变形方式,其复杂性显而易见,就算是在历代经典的草书法帖之中,法度也都往往存在一种若即若离的临界状态。能够判断出草书法度的书家,往往只集中于专业化的一小部分人,很多书法爱好者都很难对草书法度进行判断,更不用说大众了。而事实上,衡量草书作品甚至于狂草作品是否符合法度的标准,与衡量楷书法度问题具有强烈一致性,需要我们从作品的“点画意识”去作相应的判断。楷书中的“点画意识”主要体现在运笔动作中的“起行收”,而草书也无时无刻不在体现着“起行收”的概念。只不过在草书的书写过程中,书家把“起行收”的动作以连绵的形式拉长了,一组连续的动作中,包含着几组具有强烈节奏的“起行收”,如果只为了强烈的连绵性与速度感,去不断地画圈圈,那么这种草书便是没有节奏、没有创造性的,同时也不具备创造性的审美意义。

在草书书写的过程中,一个大组的“起行收”包含着许多节奏的“节点”,“节”便是“止”,“奏”便是“动”,每一个“止”的位置,其实都是另一个“起行收”的过程,是上一小组的“收”,同时是下一小组的“起”。每一个“止”都是重新调整笔势的动作,或

提或按或变换方向,都是在用笔中重新蓄力的过程,循环往复,使其笔毛的柔韧性与笔肚中逐渐减少的墨汁达到最高的契合度。达到这种状态之后所凸显出来的草书的“起行收”就可称之为草书的“点画”。

但从形质上来看,草书以“使转”为主,而真书则以“点画”为主,草书如果缺少了真书的“点画意识”,就会失之严谨。所以,作草如真中的“点画意识”是与法度意识相联系的。在草书创作过程中,对于每一个“点画”,尤其是其起承转合的细节之处,必须强调像真书的“点画”一样,讲究用笔、行笔之法,并使其呈现出点画的法度与表现。所谓“一画之间,起伏于峰杪;一点之内,殊衄挫于毫芒”,即是“点画意识”“点画”表现,而不是任笔为体,一味画圈圈。

很多草书名家都曾告诫,草书并非是要写得快,而从近代以来的草书名名家诸如于右任、林散之等留存的视频中我们也能发现,其草书的书写速度并不快,而草书“点画”的表达形式则是他们共同注重的地方。正如孙过庭《书谱》所讲:“草不兼真,殆于专谨;真不通草,殊非翰札。真以点画为形质,使转为情性;草以点画为情性,使转为形质。草乖使转,不能成字;真亏点画,犹可记文。”“点画”与“使转”,皆为草书之重。

