

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的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

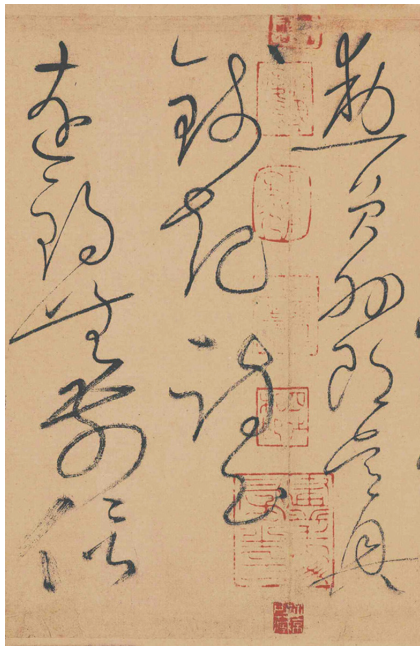
体”与“结体”之间,没有透气的通道,没有婉转的连接,没有奇崛的组合。假若每一个字都像印刷体一样,这样的书法也就失去了其艺术的创造性。如果楷书以“使转”的速度感带领出点画的变换,便能够使“点画”结体达到出其不意的效果。

“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好掌握,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,回环往复,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



自叙帖(局部) 怀素

“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,变起伏于峰杪;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。

很多草书名都曾告诫,草书并非是要写得快,而从近代以来的草书名诸如于右任、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。

据《中国文化报》



清代傅山有言:“写字不到变化处不见妙,然变化亦何可易到?不自正入,不能变出。但能正入,自无卑贱野俗之气。”那么,何为“正入”呢?“正入”就是要从临摹古代书法家的经典碑帖入手,从殷商时期的甲骨文、两周金文、秦代小篆,到汉代的隶书、晋唐的楷书行书及以后宋、元、明、清各朝代留下来的无数经典书法碑刻及墨迹。这些碑刻与墨迹是我们取法学习的范本,可以从这些古代碑帖中学习

古人的用笔、结字、笔势等。笔者学书一直遵循“篆隶学秦汉,行楷学晋唐”的原则,先后临写了秦篆《泰山刻石》《峰山碑》、汉隶《曹全碑》《礼器碑》、楷书《儿宽赞》《阴符经》、行草书《兰亭序》《十七帖》以及《书谱》等大量古代经典碑帖,这便是“正入”。

学书之初应做到“有古无我”,也就是说要尽量写得像古人,继而要进一步做到“古中有我”,然后应“以我为主”,在写“像”古人的同时,逐渐融入自己的审美观念和笔墨语言。在此基础上“以古为辅”,即不以模仿古人点画、用笔、结体等形似为满足,需进一步得古人书法之神韵,再辅以自己的个性,这便是在继承优秀传统文化基础上的变化、发展,从而形成自家的艺术风格。

一些书家学书非常用功,书法功力也比较深厚,但作品却缺乏生气和新意。有时候,功夫越深,往往字就写得越“死”。天下没有永久不变的事物,既然学会一种方法,就要研究其变化,这便是“一知其法,即功于化”。此外,还要懂得“妙造自然”这一真谛。一些人写字用笔常故意颤抖,以追求所谓的金石气息,这是不妥的,且没有必要。在创作上,要在用笔、用墨上反映出提按、轻重、刚柔、粗

细、浓淡、润燥等变化,章法上须有大小、疏密、虚实之变化。尤其要懂虚实,要懂得留白。诚如苏东坡论书法云:“天真烂漫是吾师。”无论是形神兼备的刚健美,大巧若拙的自然美,还是任情恣性的意境美,一句话,就是要充分反映作者的个性美。

此外,还要有敢独创的勇气、决心和精神,要像齐白石先生衰年变法那样宁可“饿死京华,公等勿怜”,不为古人奴。同时,要欣赏优秀的古今书法真迹,学习历代的书法理论,学会鉴别精华与糟粕。近年来,笔者的隶书创作在临习大量汉碑的基础上,又汲取了各种西汉简牍帛书及篆书的用笔,同时特别注意用墨的虚实变化。楷书创作则在唐楷的基础上向上追,汲取魏晋楷书的一些特点和优势。

杨守敬《学书述言》云:“一要品高,二要学富。”在正确理论的指导下,在长期的笔墨生涯中,要着重在“笔墨”二字上有所领悟。康有为《广艺舟双楫》云:“上通篆分而知其源,中用隶意以厚其气,旁涉行草以得其变,下观诸碑以备其法,流观汉瓦晋砖而得其奇,浸而淫之,酿而酝之,神明之。”书法艺术上的变化是学书者头脑中对于技巧的运用,以及技巧与生活、继承与发展、借鉴与创造、理与法等错综复杂问题的融会贯通,是由表及里、由浅入深、由低级向高级、由“生”进“熟”,进而又由“熟”转“生”的变化过程。

据《中国文化报》

书法与骨气

□ 钱德年

我们从小学习书法,都听过“颜筋柳骨”的说法。这一说法来自宋代文学家范仲淹的《祭石学士文》。其实,在更早的汉末魏晋时期,书法就开始脱离实用功能,逐渐衍变为一门与“筋骨”“骨气”相关的艺术。

魏晋时期,“书圣”王羲之的老师卫铄(史称卫夫人)在《笔阵图》中言:“善笔者力多骨,不善笔者力多肉”;南朝梁袁昂在《古今书评》言:“蔡邕书骨气洞达,爽爽有神”;唐代书法理论家孙过庭《书谱》中言:“假令众妙攸归,务存骨气;骨既存矣,而道润加之”;清代文学家刘熙载在《艺概·书概》言:“书之要,统于‘骨气’二字”。

如果说最初“骨气”进入中国书法,是借助人体的筋骨有力、气血充盈来阐释书法之美,那么,后期书法评论中的“骨气”,则直指书家的精神风貌和品格操守,与书家的“魂”融为一体,表征着中国传统文化中修身立德、刚健有为的特质。

唐代楷书大家柳公权提出“心正则笔正”,言简意赅。心术不正,字可能写得歪歪扭扭,人格也跟着“扭曲”。刘熙载言:“书,如也。如其学,如其才,如其志,总之曰如其人而已。”简单地说就是字如其人。南宋朱熹则指出“作字如其为人”,意思是写字就像做人一样。

中国文人在书法中不断追求遒劲有力的“骨气”之美。尤其是随着

北宋以来儒学的复兴,书法评论家们越来越“爱屋及乌”,即书家人品为众人典范时,其书品往往得到较高评价。我们不妨透过那些文墨兼修的书法作品揣摩书作者的情感,进而读出其品格与骨气。

《祭侄文稿》被后世称为天下第二行书。此稿是唐代书法家颜真卿为纪念在安史之乱中牺牲的侄儿颜季明所做的祭文,作者当时情绪极度悲愤,故时见涂抹之迹,国耻家仇、民族大义流淌于字里行间。

《祭侄文稿》线条浑厚圆劲,力透纸外,部分字迹俯仰变化很大,气势凛然。正如宋代书法家米芾在《海岳名言》中评价颜真卿字,“硬弩欲张,铁柱将立,昂然有不可犯之色”。我们从中可以读出颜真卿的铮铮铁骨。颜真卿在另一个传世名帖《争座位帖》中怒斥了当时深受皇帝宠幸、位高权重的宦官鱼恩朝,直言敢谏令人肃然起敬。欧阳修曰:“颜公忠义之节皎如日月,其为人尊严刚劲,象其笔划”,又言“斯人忠义出于天性,故其字画刚劲独立,不袭前迹,挺然奇伟,有似其为人”。

“心正则笔正”来自柳公权与唐穆宗之间的对话,并在中国书法史上留下了“笔谏”之佳话。柳公权楷书骨力遒劲,留下《玄秘塔碑》等经典名作。唐穆宗即位后纵情享乐,荒废政事。有一次他请教柳公权如何运笔,柳公

权借用书法的道理劝谏道:“运笔在心,心正则笔正。”柳公权一心为国,暗喻皇帝应该正心诚意治理国家。柳公权不顾个人安危、不畏权贵的骨气,是对“心正则笔正”的绝佳注脚。

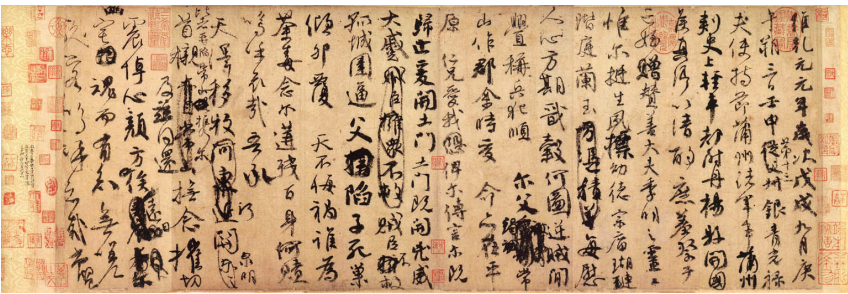
谈起中国书法,绕不开王羲之。王羲之的旷世奇作《兰亭序》,在书法史上是图腾一般的存在。王羲之所在的魏晋时期,是中国历史上知识分子自省自觉的时代,追求独立人格和自由思想蔚然成风。《兰亭序》探究人生命运和宇宙天道,张扬生命意趣和自由个性,文中“放浪形骸之外”等句刻画出了魏晋风骨。

人生不如意事十有八九,苏东坡多次遭遇命运捉弄。元丰二年,因乌台诗案,苏东坡被贬黄州,留下了《黄州寒食帖》,被誉为天下行书第三。苏东坡在此帖中用笔婉转跌宕,气势奔放,字体大小和墨迹的变化犹如心情和命运的起伏波动,从中可以看出苏东坡不向命运屈服的顽强生命力。苏东坡来到黄州后穷苦无助,与之前高居庙堂之上的士大夫生活可谓天壤之别。在最困顿的三年里,他为了生计开垦田亩务农,“东坡”二字也得于此处。但他穷且益坚,不断拓展内心世界获得精神自由,还留下了《念奴娇·赤壁怀古》等“一词两赋”的千古绝唱,其豁达向上的不屈精神激励着一代代文人墨客。

“骨气”一词首论人品,以人论书;书家没有精神上的“软骨病”,其书法方能硬气,才可远传。清代冯班《钝吟书要》中亦言:“赵文敏(赵孟頫)为人少骨力,故字无雄浑之气。”北宋蔡京、清代王铎书法技能也出类拔萃,但都因人格上的污点,书法作品被批“骨气不足”。

何为“骨”?骨者,质地坚硬之架构也。何为“气”?经络畅通、生命旺盛之象征也。“骨气”,便是精气神的完美聚合。笔者以为,书法之骨气,实乃中国人修身养性、仁者爱人、达兼穷善、自强不息、天下兴亡匹夫有责的代名词。

据《光明日报》



颜真卿的《祭侄文稿》