

“笔墨”的历史视角

——书法“隶变”与书画“笔墨”

钟家骥

内容提要 论者认为,“传统笔墨”“非传统笔墨”同是中国域内的本土存在,后者似应称为广义的“传统笔墨”。狭义的“传统笔墨”是从书法“隶变”之后确立并取得“霸主”地位的。域外“非传统笔墨”主要来自西方“水墨画”的传入。“五四”新文化运动后,西方美学观念、构成观念为“传统笔墨”“非传统笔墨”创造了共同发展的良机。

关键词 书法“隶变” 传统笔墨 非传统笔墨 蕴涵美 率直美

作者简介 钟家骥,1942年生,厦门大学美术系副教授。

在“笔墨”问题新视角”中,曾提出“传统笔墨”与“非传统笔墨”的并列概念,指出“非传统笔墨”来自两个方面:域内和域外。域内,是指非传统笔墨的本土性存在,即“拖、刷、涂、抹……”的贬义笔墨;域外,是指来自它国,主要是西方水墨画的笔墨,即“平直用笔、笔墨袒露”的笔墨。本文将从笔墨的本土性上作必要的历史回顾与思辨。

若想进一步了解中国“传统笔墨”与“非传统笔墨”的关系,就必须进行“笔墨”寻源。历史可以证明,两种笔墨同属历史性存在,而且“非传统笔墨”先于“传统笔墨”而存在,二者之间有着割不断的历史渊源。实际上,它们都可以称为广义的传统,只不过狭义的“传统笔墨”在特定历史条件下,以它的正统性、主导性和代表性,基本上剥夺了“非传统笔墨”在文人艺坛上的容身权,使它只能活跃在民间,植根于广大的社会底层。

追溯中国书画的历史轨迹,便回避不了“书画同源”。“书画同源”同在两点:其一是空间构成意义上的“同源”。象形文字时期的

象形符号,尤其是单体象形字,所展示的“图”“文”共用的空间构成,说它是原始形态的绘画造型程式也好,说它是初创的文字符号也罢,总之它们在空间构成上是同一的;其二是时间意义上的“同源”——笔墨流程。这里所说的“笔墨”,是指“骨法用笔”的“笔墨”,即被奉为正统的“传统笔墨”,这种“笔墨”上的“同源”,是从汉代的书法“隶变”开始的。正是“书”“画”在历史上的两度交合、相互滋养,才产生出时空一体的传统书画笔墨造型——正统的(即传统的)书法文字造型和水墨画程式造型。

本文旨在谈笔墨,故不涉及空间意义上的书法文字构成和水墨画程式构成。

书法“隶变”与“笔墨”

所谓书法“隶变”,是指从“篆书”向“隶书”的演变。“隶变”在中国书画史上具有重要意义,它是书与画的第二次交合,是“传统笔墨”意义上的书画同源。

在中国书画史上,“传统笔墨”并非从一开始就确立了它的正统地位,它由“非传统笔墨”孕育而生,又与“非传统笔墨”抗争而立。

“传统笔墨”的确立始于书法,汉代的书法“隶变”,率先在书法领域完成了从“非传统笔墨”向“传统笔墨”的过渡,而后才被引入绘画,并相继奠定了“传统笔墨”在书画领域的正统地位。换言之,在书法“隶变”之前,被我们称谓的“传统笔墨”还无从谈起,基本上是“非传统笔墨”的一统天下。

何谓“隶变”?“隶变”包含双重意义,一是完成了书法汉字从“篆书”向“隶书”的字形演变,即空间意义上的点划构成演变;二是完成了从“平直用笔”向“提按用笔”的转变,即时间意义上的运笔过程的转变。前者与本文无涉,姑且不论,只谈“笔墨”。正是由“隶变”导致的用笔方法上的改变,才凸显出属于域内的“传统笔墨”与“非传统笔墨”的分野。或许有人问:“难道‘隶变’之前的书法用笔就没有‘提按’吗?比如篆书。”可以肯定地回答:“有。”但那是不完全的“提按”,如当时篆书中的“提按”只表现在落笔和收笔上,并没有体现在运笔的全过程。“右军也反对用笔直过,直过就是不用提按而平拖着过去”、“提’和‘按’必须随时随处结合着,才按便提,才提便按”(沈尹默《书法论丛》),惟此,才是真正狭义上的“传统笔墨”。此说已为古今书画界所公认,无须细言,只要把“秦篆”“汉隶”顺时排放,便可对其渐变过程一目了然。“提按”的随时随处结合,为用笔的“顿挫”转折提供了方便,不仅丰富了笔法,同时增强了笔墨韵味,从而在用笔技巧上奠定了书、画“传统笔墨”的共同根基。

必须提及的是在汉代以前,文字书写多由社会地位低下的“刀笔吏”承担,他们从大量的书写实践中积累了丰富经验。时至汉代,一些心灵手敏的“刀笔吏”终于体验到,“提按用笔”不仅可以提高书写速度,而且能

带来书写快感——一种浅层的生理心理满足。然而,由于他们的地位卑微、生活忙碌、修养浅薄,根本不可能把“提按用笔”的书写方法升华为自觉的美学追求。倒是被文人士大夫阶层悟出奥妙,凭借其优越的社会地位、充裕的闲暇、见多识广的文化素养,倾其心力,把尚显率直稚气的“提按用笔”,当成一种寄情于书的精神追求。就像东汉光和年间,赵壹在《非草书》中所描述的那样:“……夕惕不息,仄不暇食。十日一笔,月数丸墨。领袖如皂,唇齿常黑。虽处众座,不遑谈戏,展指画地,以草别壁,臂穿皮刮,指爪摧折,见腮出血,犹不休辍。”特别是到了魏晋时期的文人手中,不仅笔法渐丰,且凭借其文化素养,为“提按用笔”赋予了哲学、美学意义——笔力“中和”的蕴涵美,从实践和理论两个方面,为所谓“传统笔墨”的“霸主”地位奠定了根基。此间的二王(王羲之、王献之)书法,代表了“传统笔墨”在书法领域的成熟。据书画史记载,文人自汉代以后,大多书画兼及,故将书法用笔引入绘画势在必然,这大概也是“文人画”一说的最初原由。但相对而言,绘画造型与画面整合远比书法复杂,故绘画用笔的成熟晚于书法,也是情理之中的事。对此,只要把汉、魏、晋的同时代书画加以对照,即可明辨。至于书、画“传统笔墨”的并驾齐驱,则是唐宋以后的事了。

“传统笔墨”主导地位的确立,并不意味着“非传统笔墨”的消亡。自汉至今的两千余年,“非传统笔墨”从未断过香火,敦煌壁画中的色块平涂、民间日用陶瓷中的率真彩画、北方乡村的“影壁画”(照壁画)“炕围画”“中堂画”、各地园林中的廊、阁彩绘……都可以找到大量“非传统笔墨”的踪迹,它活跃在民间画工的手中,植根于广大的庶民百姓,虽没有“传统笔墨”来得高雅,却满足了基层劳苦大众的审美需求。如果说“传统笔墨”属于上流社会的“阳春白雪”或“文言”,那么“非传统笔

墨”当属“下里巴人”或“白话”。正是这两类不同的笔墨,共同构筑了中国书、画史的完整性。

以上所述,旨在以简约的史实说明“非传统笔墨”先于“传统笔墨”而存在,以及“传统笔墨”身居主流地位的历史成因,这一过程无疑存在着它的历史合理性。

“笔墨”历史辩证观

一切历史都是当代史。因为对史实的解读,只有靠现实、现世的当代人才能进行,当代人不可能重返生命跨度前的历史时空,所以,当代人对历史的解读绝不可能是历史的翻版,必定打上属于当代的烙印。

历史的合理性并不能囊括现实合理性,否则,我国根本用不着改革开放,历史的非重复性延续,意味着“发展是硬道理”。只有站在当代人的立场,以唯物辩证的智慧思考历史与现实,才能在历史与未来之间寻觅出当代人理应肩负的责任,在所从事的领域作出应有贡献。出于此,有必要对“笔墨”进行如是思辨:

第一,必须承认,“传统笔墨”的主流地位是特定历史条件下的必然选择,在漫长的历史跨度内,经文人士大夫的不懈努力,使它具有了“非传统笔墨”无法与之抗衡的文化底蕴。同时,也必须承认,“非传统笔墨”先于“传统笔墨”而存在,并自古至今活跃在中国的土地上。所以,本土意义上的“非传统笔墨”也应属于广义上的传统,只不过它不处在主流地位罢了。否则,我们将无法解释业已存在的史实与现实。

第二,“传统笔墨”与“非传统笔墨”都存在历史性的发展机遇。如果说,封建统治下的闭关自守,是“传统笔墨”发展的历史机遇,那么科学民主、改革开放,则为“传统笔墨”和“非传统笔墨”提供了公平的、共同发展的历

史机遇。

“五四运动”以前的中国历史,并非没有与域外交流的记录,但这些交流多处在同一文化圈内,即伦理学统摄下的文化形态,而且由于中国身居该类文化的强势地位,所以,历史上虽曾出现过印度佛教文化、中亚文化的大量传入,却因其仍属东方伦理学的统摄范畴,根本谈不上对中国传统文化的重大冲击,始终能够保持着兼容并蓄的安然姿态,反倒为“传统笔墨”的顺向发展提供了滋养,并将其成果向周边国家辐射,受益之甚莫过于日本。然而,时至清代,特别是“五四新文化运动”前后,当与西方截然不同的文化体系遭遇时,却是另一番景象。“传统笔墨”的价值观受到了空前未有的挑战,这一次率先应战的不是书法,而是绘画,首当其冲的当然是处于“正统”之巔的中国传统水墨画,至于书法,则是迟至“改革开放”后,才引起反响。

“五四”新文化运动高扬“科学民主”,大量引进包括绘画在内的西方现代文化、现代观念、人文精神和科学理念,使中国看到了迥异于东方的另一种文化——认识论统摄下的西方文化。中国绘画界的先驱们求知若渴,远渡重洋,其间那些敢为人先的中国画家们,首先领略了建立在认识论基础上的焦点透视、人体解剖、光影画法、色彩造型,并在国内兴办洋学,倾心传播,初步完成了西画的本土移植。刘海粟、徐悲鸿当为代表。中西两大文化体系(含绘画体系)的碰撞,当然引起传统保守势力的顽强抵抗,其激烈程度是局外人难以想象的。尤其当西方水墨画与中国本土水墨画的贴身近战时,更使中国传统画家们深感切肤之痛——一贯遭“传统笔墨”嗤之以鼻的“非传统笔墨”,竟在西方水墨画中堂而皇之地存在!理论上的混乱和实践上的困惑长期迷漫着中国画坛,时下张仃、吴冠中的“笔墨”之争,传统书法与现代书法的论辩,正是这段历史的延续。

诚如人们已经看到的那样,“改革开放”后,西方现代艺术及观念的引入,进一步开阔了人们的视野,深化了民主理念和科学精神,一些具有当代审美眼光的书画家发现,中西方的“非传统笔墨”并非洪水猛兽,它不仅可以与“传统笔墨”兼容、并存,而且通过非程式化的空间构成,不论将其用于具象描绘或抽象表现,乃至在书法的文字结体和空间布局上,都可使作品产生不同于“蕴涵美”的“率直美”,在新的历史条件下,借助西方“现代构成”理论,为“非传统笔墨”赋予了现代美学意义,大大增加了画面的构成意味和视觉冲击力。当然,这是在弱化“提按”、强化“构成”的移位中获得的,它必然导致“非传统笔墨”的大量介入。对此,林风眠不愧为拓荒者,黄永玉、吴冠中及部分中青年书画家,则拓宽了“非传统笔墨”的表现空间,而坚持“传统笔墨”的潘天寿,则在画面的整体构成上,为传统水墨画的发展增添了精彩的一笔。其实,古人早就对“非传统笔墨”的“合法化”做过尝试,比如“龙门二十品”中的某些“魏碑”以及金农的“漆书”,只不过历史时机未到,缺乏强有力的美学支撑,自然难成气候罢了。

通过对相关历史的回顾与思辨,深深体会到:任何事物,“变”是绝对的,“不变”是相

对的;“传统笔墨”在变,“非传统笔墨”也在变;“笔墨当随时代”(石涛)既适用于“传统笔墨”,也适用于“非传统笔墨”;艺术活动是一种创造性活动,绝非“修旧如旧”的文物保护;“变”是存在的前提,更是发展的需要。历史上从来没有抽象、恒定的“笔墨”标准,现在的“原汁原味儿”实际上已经“变味儿”,谁能说、谁敢说张仃先生的焦墨山水没有变味儿?他画面上的“擦法”恰是“非传统笔墨”。还应看到,当今的时代,任何书画式样都不可能重登“霸主”宝座,当代多元化的发展趋势实属历史必然,无疑为“传统笔墨、传统水墨画”和“非传统笔墨、非传统水墨画”的平等共生提供了有益空间。事实证明,这也是当今书法界所面临的情境。因而相互诋毁不如互相切磋,共同营造良好的学术氛围。具体到某一画家或书家,何时采取何种笔墨式样,一是要看该书画家的知识结构、笔墨能力,量力而为;二是要看创作需要,有感而发,以情定言,言而有衷。对于书、画教学来说,则需要全面讲授,切忌偏激,以情率法,综合练习,不可偏废。一家之言固然可贵,却不可以“一家言”废“百家言”,我们毕竟生活在多元化的时代,需要有多元化的胸怀。

责任编辑 陈诗红



电话收藏家

于昌伟