



您现在的位置： 书法艺术—> 高校书法

传统书法的终结

2007-10-1 2:50:01 作者: 沈必晟

传统书法的终结

沈必晟

传统书法是一种书法的经典，或者说是古典的书法，是一种用以衡量当代书法优劣的价值评判标准，同时也是一种使当代书法家陷入“影响的焦虑”的巨大阴影。现代主义艺术大师T. S. 艾略特认为传统是一种更有广泛意义的东西，它不可以加以继承，但如果你需要传统，你就得花上巨大的原劳动才能得到。书法在当代的发展，从实质意义上来说是一个不断发展传统经典的过程。尤其是中国书协成立以来，从历次大展所显示出的新的专家形成、新的书风所及都表明了传统书法的巨大影响力，并从此更加鲜明地使书法在内在属性上与绘画、音乐、文学等拉开距离。

《中国书法》杂志在1999年第12期上刊登了这样一则消息：

“中国二十世纪十大杰出书法家”专家评选日前揭晓。共有三十九人参加了这次记名投票。“中国二十世纪十大杰出书法家”按投票数依次为吴昌硕（三十五票）、林散之（三十五票）、康有为（三十五票）、于右任（三十五票）、毛泽东（二十六票）、沈尹默（二十六票）、沙孟海（二十五票）、谢无量（二十二票）、齐白石（十九票）、李叔同（十五票）。

参加这次专家评选的专家，主要包括全国中青年书法篆刻家作品展评委库成员和《中国书法》、《书法导报》的部分编辑……

面对这个事件，如果将我们的视线回复到传统的文人状态，很可能这份“中国二十世纪十大杰出书法家”的名单，并不会很容易让当选者倍感欣慰。吴昌硕在上海以鬻书为生，是职业化书法家的滥觞，林散之在七十年代以前是传统意义上的隐者，康有为以“平天下”为己任，拿出书法家的名号冠之于他，只能说是削足适履；于右任为政坛耆宿，虽心喜书法，却并不一定以书法家为追求的要务，毛泽东一代伟人，是人民的救星和领袖，沈尹默是“五、四”时期新诗人，沙孟海原为秘书出身，兼治谱牒学问，谢无量是川中学者，齐白石以木匠身份一跃而为文人化艺术家，想来只会觉得合适，李叔同本是学人，后又出家复振律宗，书法家并不是他的信仰与追求。也就是说，被今人度为二十世纪十大杰出书法家的人选中，惟有齐白石、林散之可以从传统文人的角度比较恰切的接受这个说法，其余的“杰出书法家”则只能体现现代人对自已心目中值得尊崇的人在感情上的偏好倾向，并不一定为其本人所接受和为传统文人所敬重。更重要的是，我们很难从他们的书法作品中捕捉到二十世纪的巨大变迁，这种在传统意义上已不为文人所重，在现代社会状态下又不能参与现实生活的双重“落空”，充其量只会使这批“中国二十世纪十大杰出书法家”的作品充当了传统书法在现代社会状态下的古典回音，而这些在回音状态影响下的“权威”们的陆续飘零，则加重了传统书法终结的气氛。

1、权威的坍塌

在我们的印象中，权威（authority）总是与古典相互交接。1989年6月，在中国美术学院书法本科班毕业创作展上，陈大中的一幅《采古来能书人名》的作品尤其引人注目。他在这幅颇费构思且新意迭出的作品中，胪列了古典型书法权威二十名，并集其署名以传统书法作品的形态表现出来。这幅作品在陈振濂编著的《书法的未来》中有这样一段解题：

书法史从某种意义上说就是书法风格史，其最核心的部分就是书法家，而书法家的署名又往往是某个艺术生涯中最为精髓、最为浓缩的一部分。本作品集古来书法大师的署名，并取南朝·宋·羊欣书论名篇《采古来能书人名》于一个三连环的推演思考；（1）“一切历史都是当代史”，历史都是当时人所过滤取舍过的历史，书法史亦如是。（2）一切历史都是有内在关联并一脉相承的，书法史也不例外。（3）一切历史中，最终被积淀下来的必定是少数代表人物，书法史更不例外。

之所以不避繁冗的引这一大段，只想说明一点，即是，一部书法史是书法权威的历史。

权威（authority）是一类具有启迪别人能力，使别人能够心甘情愿的接受其意见与看法的人。他们这些看法和意见能够变成具体的范例，并能够被赋予行为的正确性，从而导致行为的成功。而在别人看来，对他的这套看法和意见则极具信心，从而在内心自愿的表示服从与跟上。也就是说，权威是一种使自己的看法和意见被别人自愿接受的能力。

一个人在追求成功的行为过程中，会不断地选择自己心目中的权威，并进而开始自愿的服从与跟上，使自己在一段接一段追求过程中不断产生积极追求的信心、勇气和力量。而在自愿的服从跟上结束时，也就是权威崩溃之时，随之而来的很可能就是威胁与压迫，除非你在整个追求成功的过程中，选择的都是真正的权威（The true of authority）。这种选择的正确性缘于人对自身生命和外事物清楚的自觉与自知，只有在这个自觉与自知的基础上，人才能以自由的意志去追求人生中的道德尊严与创造的经验。人也必须通过在具体生活中与真正的、道德的、创造的实例相互接触，受其启发，才重又开始新一轮意义的追寻。这类权威最重要最关键之处在于，他能赋予心灵和社会以秩序（见林毓生先生《论自由与权威的关系》和《再论自由与权威的关系》）。

中国最大的系统性与秩序性思想，是以孔子思想为代表的秩序性符号系统。

而整个书法史，则是以“二王正统”为代表的帖学秩序性符号系统。

这个秩序性符号系统中所囊括的古今杰出书家，都无疑被深深地打上了古典的烙印。他们首先是传统中国社会里的文人，往往集官僚、思想家、诗人等于一身。他们在一般人认为的写字上玩出的花样——书法，都不过是在书斋里优雅的挥洒出来的，仅为二三知己同好所击节称赏，这些法书法帖作为一种玩出来的精雅艺术品，也常常是在文人之间互相流转并以秘不示人的秘传方式保存和传世的。从创造到击节称赏，从击节称赏到秘传，都为文人这样一个阶层所领导并控制。

在传统中国社会里，所有读书人都只有通过科举考试才能够参加到管理国家的系统中来，因而系统职业分类中的“士”、“农”、“工”、“商”，早将“士”（即文人）定位在一种职业生存的状态中。所有的读书人自小就把读书写字作为一种日后谋取功名（参与国家管理）的敲门砖，他们居庙堂是堂堂正正的国家管理者，他们处江湖，除了传承文化而外也同样是随时随地准备出仕的准国家管理者。而被中国传统社会里的文人们极为推崇备至的书法，则分明成为他们“在读书写字等事情上所用不完的、超乎平常人之上的那一部分聪明才智所滋养出来的奢侈品”，是“中国传统文化最为灿烂的点缀品”（见陈滞冬先生《方死未死，将生未生——中国书法的传统与现代》）。也就是说，传统中国社会里的文人与中国书法的这种关系，成就了整个中国书法史上以“二王正统”为代表的帖学秩序性符号系统及为这个系统所囊括的书法权威。

中国传统社会在世界迅猛发展的最近二、三百年里，封闭僵化的价值构架被一轮一轮风起云涌的历史潮流所打破击碎。现代中国人所经历的一切，是以往任何时代的中国人所未有经历过的历史大变革时代，而在过去一百年里所有中国人所经历的磨难与变迁，则也是以往数千年中国人所不曾想象

的变化与拓进。对于书法而言，首先在于取消了传统中国社会里的文化资格。

民国时期，普遍王权（Universal Kingship）崩溃，使整个书法赖以生存的土壤消失，这集中的反映在文人资格的取消上，同时书法本身的内在发展逻辑也发生了巨大变化。书法在这种内外力的逼迫下出现了变革性的发展趋势。这种变革性不仅指普通意义上的书法在技法、形式等方面的新变化，更为引人注目的是新旧知识分子在对从事书法这门艺术后意识形态与职业身份的变化。尤其是后者，在实质性基础上，为文人资格取消后的从事书法作业的书法家提供了一种有别于中国传统社会里文人的生存方式。

这就是朱艳萍在她的研究中提到的民国“专业书法现象”。她研究的这一现象，为区别民国时期专业书法家同中国传统社会里的文人士大夫型书法家提供了四个标准（见朱艳萍《民国专业书家现象研究》）；

一、他们的文化修养以及个人生活经历是为其书法创作与书法活动服务的，而不仅仅把书法作为丰富其自身文化修养的一种手段。

二、他们视书法为一种专门的艺术创作，而不是普通的文字书写，不是文人余事。

三、他们经常以书法创作、书法教育以及与书法有密切关系的社会活动为主要目标。

四、他们自我形象定位是专业的书法家，不是文人、官僚或者其它。

这也就是在被“普通王权”（Universal Kingship）彻底崩溃从而导致的政治秩序的瓦解与文化秩序的损坏后，从事书法作业的一批书法家在个人经历与学问修养、专业心态与专业成就、职业行为、自我形象定位上与中国传统社会里文人士大夫型书法家的不同之处。

以职业行为为例，这些专业书法家所从事的工作很多为传统士大夫所未曾经历过或不屑，譬如吴昌硕、李瑞清、曾熙等人在上海的鬻书行为；1914年由日本人白石鹿叟在上海发起举行的《吴昌硕书法篆刻展览》以及1928年，吴昌硕逝世后一周年在上海举办的《吴昌硕书法展览会》等；1909年，上海豫园书画善会的成立，以及1913年西泠印社的正式成立等；1930年，沙孟海发表《近三百年书学》，1936年于右任《标准草书千字文》出版，1938年蒋彝《中国书法》完成，1941年，于右任主编的《草书月刊》第一期出版，1943年，沈尹默撰写《执笔五字法》，1949年，黄宾虹、邓实《美术丛书》第四集完成等（见朱艳萍《民国专业书家现象研究》）。这些新颖的书法社会性活动预示着文人士大夫型书法家的生存状态已越来越与时代格格不入，很难融进现代社会的时代主流中去。同时，书法艺术也因此有了向着更深、更广层次发展的多种途径的可能性。

以“二王正统”为代表的帖学符号系统渐渐支离破碎，囊括在这个系统符号中的书法权威也无一例外的都分崩离析，留给现代书法家们的则是在这个转型过程中的痛苦与迂回。

我们知道，在一个铁板一块，僵硬死寂的文化与社会中，我们不可能真正发现具有伟大原创力并使之上升为秩序的“权威”，同样，在一个文化与社会遭遇激烈反传统震荡并致使传统的一般规范崩溃的进程中也不可能出现真正具有伟大原创力并使之上升为秩序的“权威”。只有在信息对称、交流畅通、环境自由的时空里，真正意义上的“权威”才会不期而降。很遗憾，我们近百年来社会与文化的历史主流却正是从僵化的传统走向激烈反传统的记录，被中国传统文化所造就的中国传统书法，一方面由于传统文化精神所决定的古典书法观念使这门独特的艺术形式有赖存在的基础，一方面也正是因此使传统的书法极易依赖这种古典的文化模式而较难从中独立出来，一旦这种古典的文化模式被抽离或置换，也就是说随着近百年历史的不断变迁，当普通王权崩溃瓦解之时，传统书法的历史由此开始了终结，传统书法权威也随着历史的飘逝一步步走向坍塌。现代书法权威又不易在这种变革过程中由以自然的产生，也就是说，传统书法的规范早已与这个时代大相异趣，而新的与这个鲜活时代相一致的书法规范仍然在难产之中。

2、笔法的失传

考察整个书法史，可以发现历代书法文论中讨论笔法的文字最多。古人没有现在便利的科学工具将书写的方法录像下来，就想尽办法，或比兴、或描述、或总结口诀……目的很清楚，第一，笔法对于书法而言至关重要；第二，笔法除了在有限环境下进行口传身授外，利用文字媒体，一定要让大家都知道、都能够掌握好，归结到一点，即是能比较便利快捷的写好字。

笔法，简单地说，即是利用一定的工具，形成点线结成文字的方法。形成点线、结成文字，无一不在“写”这个操作状态中予以生发，而古人在执笔法、用笔及作成的点画形质感上都有围绕“写”而形成的众多记录。

譬如，从执笔法而言，就有单钩、双钩、三指、四指、五指法、龙眼、凤眼法、双苞、单苞、才族管、撮管、握管、搦管法，要求指实掌虚、指死腕活等等，不一而足；就用笔来说，又讲究正锋、偏锋、藏锋、落锋、裹锋、平动、绞转、提按、衄挫、抽拔、翻断、外拓、内压才仄、疾涩、横鳞竖勒等等；而所谓的“锥画沙”、“印印泥”、“圻壁路”、“屋漏痕”、“银画铁钩”、“银钩趯尾”、“嫩处如金”、“秀处如玉”、所谓的“千里阵云”、“万岁枯藤”、“百钩弩发”，所谓的“侧”、“勒”、“努”、“策”、“掠”、“啄”、“磔”、“悬针”、“垂露”……都说明了形成点线结成汉字的形质感。细细品味，这里面实际上隐含了这样一个书写的全过程，即怎样拿笔去写——怎样“写”——“写”出来怎样。如果细心考察整个书史，就可以比较清楚地将古今关于笔法的书论归结为这三个方面。

笔法的重要性，甚至出现令人捧腹的传说，钟繇找韦诞苦求笔法，“自捶胸三日，其胸尽青，因呕血”，韦诞铁心不与，只有等到他死，钟繇才“阴令人盗开其墓，遂得之”。（宋陈思《秦汉魏晋四朝用笔法》）这种阴损的办法不足取，但我们很快注意到钟繇对笔法的关注，这种关注很难说是无关痛痒的心血来潮。不光如此，古人还煞有介事地将书法的传授进行排列，如汪珂玉在《珊瑚网·书品》卷24中就有一篇《传授笔法人名》：

盖自蔡邕授于神人，而传之崔瑗，及女文姬，文姬传之钟繇，繇传之卫夫人，夫人传之王羲之，羲之传之献之，献之传之外甥羊欣，欣传之王僧虔，僧虔传之肖子云，子云传之智永，智永传之虞世南，世南传之欧阳询，询传之陆柬之，柬之传之侄彦远，彦远传之张旭，旭传之李阳冰，阳冰授徐浩、颜真卿、邬彤、韦玩、崔邈，凡二十有三人。书法之传，终于此矣。

我们可以对这段记录横挑鼻子竖挑眼，但有一点是可以肯定的，即是笔法传授的中绝就意味着“书法之传”的终结。这是意味深长的，笔法的重要性之于书法，简直是毁灭性的。

那么，真正被古人魂牵梦萦的笔法究竟是怎样的？它又怎样失传了呢？下面就是我们要讨论的内容。

先谈第一个问题，古人所说的笔法究竟是什么？在这方面，南京孙晓云女史所作的探讨极富意义，邱振中教授对古今笔法演变的若干规律的归纳也颇有见地。下面就让我们“请循其本”。

古代的执笔法在唐代书家韩方明的归纳中，可以分为五种，即“执管”、“才族管”、“撮管”、“握管”、“搦管”。所谓的“执管”，“既以双指苞管，亦当五指共执。其要指实掌虚，钩、才仄 仄、送，亦曰抵送，以备口传手授之说也。”（韩方明《授笔要说》）这种执笔法，是用拇指与食指、中指与无名指双夹笔管，是我们平素最熟悉的执笔法，也是被历代出家奉为“经典”的执笔。

其余的如：“才族管”，是“五指共拙其管末，吊笔急疾”，然“全无筋骨，慎不可效”；如“撮管”，实际上就是抓笔；如“握管”，为“捻拳握管于掌中”；如“搦管”，实为拇指与其余四指共执笔管。这其余的几种，不是世俗用笔，就是“非书家流所用”。

谈到了“经典”执笔法，不得不谈“拨镫法”。在唐代陆希声看来，“笔法凡五字，才仄、押、钩、格、抵，谓之拨镫法。”南唐后主李煜在《书述》中将这一说法归纳得更细腻，并有详释。实际上，我们在这里想要解决的，无非是“拨镫法”与“才仄、压、钩、格、抵”的关系。

在孙晓云的考察看来，这种针对“经典”执笔法的所谓“镫”，实为笔，“拨”实为拇指、食指、中指执笔管的一种反复来回动作，这种捻管的动作总会令笔管转动。这个动作的形象之处，正在于匈奴人骑马的办法，即将马头引出的两条绳索系于左右两镫，用双脚来控制马头的左转右转，空出两手来拿武器。而这个动作放到执笔中，就可以这么认为，拇指为左镫，其余四指为右镫，笔在手掌中纵横进退，悉听指挥。

那么“才、压、钩、格、抵”又与这个形象比喻的执笔法有什么关系呢？孙晓云认为，用“双苞”的经典执笔法左转，“笔杆就从拇指的上节根部转至顶端，必由食指中节使力，令笔杆稍向左倾，此时的掌心稍朝下，呈才、压、钩、格、抵状，故为才、压”；如右转，则：“笔杆从拇指的顶端转至上指节根部、拇指使力压，故为压；此时掌心稍朝上，笔杆稍向右倾，因拇指呈画押状，故又为押”；“钩，无疑是令中指向下，钩起时，无名指与小指朝上，便为格”；“抵”，则是抵销的意思。也就是说，才、压、钩、格、抵是指“双苞”经典执笔法的左右横向转笔，钩、格则是纵向的上下来回，转笔到尽头，必然往回转笔，这一左一右、一上一下的用笔，正是作用相反的一对矛盾。这种“双苞”执笔的办法，最适合转笔与对笔管的控制，而古来已有的“永字八法”，欧阳询的“三十六法”、李煜的“七字法”等等，都不过是大同小异，各人根据自己的经验与体会归纳出一整套用笔的办法，但中心只有一个，即是论述转笔的技巧与办法。所以所谓的“笔法”，即是“以右手经典执笔法有规律地来回转动毛笔，令笔画纵横自如的方法”。（孙晓云《书法有法》）简单地说，用这种办法写出来的字才叫“书法”，而这种写字的办法就被称之为“笔法”。

可是，这种写字转笔的办法，究竟优势在什么地方？这是我们在后面需要讨论的。

可以做一个小实验，用转笔与不转笔的方法来写字。显然，用不转笔的办法写字，字还没写完，笔锋不是开叉就是扁下去，需要不停地去整理笔锋；而用转笔的办法写字，笔锋始终裹在其中，可以连续不间断地写很多字。

转笔的好处之一是减少舔笔锋的次数，提高工作效率。

今天的生活状态已经很少能见到古人的影子。我们倒是常常看到日本人、韩国人的有些生活起居，实际上，他们的很多生活习惯保留了中国古人的习惯。比如坐吧，日本人、韩国人就是中国古人的席地而坐，两膝着地，脚掌朝上，屁股落在脚踝上。我们现在所习惯的垂足坐姿，实际上是胡床、胡榻、胡椅引进后才慢慢演变而来的。

也是一个非常重要的线索。伏案工作在古代，几乎是很少有的。我们熟知的关云长夜读兵书，实际上是一手握书简，一手捋胡须，几案基本上不是读书的凭藉。那么写字也是不是这个样子呢？这让我们想到用毛笔蘸釉料画碗的工匠，他们一例是左手持碗，右手执笔，很迅捷便利地完成工作。礼失求诸野，说不定工匠的操作办法里隐藏了古人用笔的玄机。

事实正是如此。

孙晓云在一次偶然的阅读中，看到一张关于西晋永宁二年的青釉双坐书写瓷俑的文物图片，这在实物上印证了我们猜测的正确性。这件文物在1985年于长沙出土，“两俑对坐，中间为一长方形几，上面放置着砚台、笔与笔架。一俑似乎捧几块板，这样的板明显是牍。古时的牍为薄木板所做，一尺左右，故为尺牍。另一俑侧左手持一尺牍，右手执笔作书写状。”好了，这件文物功莫大耶，它不仅真实再现了西晋人的书写姿势，也证实了几案在很长一段时间里，并不做书写时肘、腕的支撑与依托，同时还证明了，中国人在相当长的时间里，是在手臂、手腕没有任何凭藉的基础上进行书写工作的。

那么，这种姿势与转笔又有什么联系呢？

如果你到博物馆看到过真正的竹简，我想会有不少人会为那书写在一厘米见方的小竹简上流畅的文字击节称赏，甚至震撼。那些书写在如此窄小的竹简上的字，字字顺滑，笔笔流畅，没有一丝毫的迟滞与颤抖。可以想见，这些文字的书写，正是前面提到的那个西晋陶俑的书写姿势。

可以做个实验，用不转笔与转笔的方式按照陶俑所显示的“席地而坐”来进行文字的书写。可以很清楚的知道答案，不转笔书写且用这种姿势，既不能保证文字线条的流畅，又费力费事影响工作效率，用转笔的办法来进行操作，情况则大不相同，五指共执，捻转有得，使笔锋的力铺展分散，既很顺意地控制了笔画的粗细，又比较轻松的使笔画圆转光滑，并且便捷快速，不影响效率。

转笔的好处之二，即是在“席地而坐”的书写姿势下，可以比较快捷地写出笔画光滑匀称的文字。

至此，我们对古代笔法做了一个简要的回顾，实际上把这个笔法的失传过程同字体的演变结合起来考虑是有趣的。前面提到过，只有胡床、胡榻、胡椅的成功引进，我们的书写姿势才发生了变化。邱振中教授对笔锋物理性质的考察，认为笔锋拘于其物理，只有三种典型用笔，即平动、绞转、提按，而这三种典型用笔正好应着三种最基本的书体，即平动对应篆书，绞转对应隶书，提按对应楷书，物理性质的极致，导致书体的极致，而工具的不变，则使书体的变化终结。也就是说，楷书是提按典型用笔的结果，在工具依旧是毛笔的岁月里，物理特性决定了书体的终结。邱先生的这个归纳，从逻辑上来说，无懈可击。但他的考察多半是按现今的书写姿势进行的推究，这就在逻辑起点上有了偏差，而这样推究下来的结果就是很难将隶书中的波状捺脚解释清楚。楷书的完善意味着书体的终结，而刚好在这个时候，我们的书写姿势也正在发生着前所未有的变化，我们不再“席地而坐”，我们的几案除了搁置东西外还渐渐成为人书写挥运间的凭藉，如果不需要枕腕，古人的书写状态则大大比以往潇洒豪放了许多。一旦习惯于这样的书写状态，真正古人的笔法则渐渐走向了没落。那种可堪把玩，终于自己给自己找麻烦的所谓“回腕”等所导致的笔墨效果，才慢慢从实用性书写中脱离开来。

我在上世纪九十年代中期曾猜想笔法的演变，尤其是隶书中的波状笔画，我凭借邱振中教授所运用的办法，继续往下追踪，虽然在考古材料的基本运用上仅仅凭借一种生活化的直观认识而导致结论的失败，但这篇文章却在推理上仍有可取的精妙之处，现附录在本节后，聊做纪念。

笔法的失传也已久矣，现当代在书法的运用上，多从画面的形成上考虑，以画面为原则的思考，其逻辑结果必然是画字，那么这个笔法传统怎样继续，则是摆在我们当代书法家面前最为紧迫的问题。也正是在这个意义上，我才深深地感到传统书法的终结与危机，让我们拭目以待吧。

(转载)

上一篇： 启功先生书法的得与失

下一篇： 陈独秀书法 骤雨旋风声满堂

版权所有：北京大学书法艺术研究所 Copyright © 2006

电话：010-62767586 传真：010-62767096 邮编：100086 E-mail: :pkushufa@126.com