

“新帖学”的学术来源与实践倡导诸问题

——“新帖学”论纲之三

陈振濂

随着学术研究的深入,也随着书法越来越摆脱泛泛的文字书写而走向专业化的艺术创作,“新帖学”的理念自然而然地脱颖而出。由对传统“帖学”的研究所得出的“行草手札”、“名家”、“墨迹”的几个定义支点,也随即获得了真正的学术梳理并被理性地对比出过往的旧涵义与今后的新涵义之间的差异。立足于“新帖学”的视角,分析出它在以刻拓为参照的“旧帖学”基础上的新的发展指向,从而形成今后以墨迹与仿真印刷为参照基础的“新帖学”的基本发展轨迹,这是当下我们所能作出的最大努力。

一、发现“帖学”

(一)“帖”与“帖学”

讨论帖学与“新帖学”,必须对“帖”、“帖学”这些概念的内涵、外延以及在当下的应用形态有一个清晰的把握与认知。更进一步,还应该对“帖学”提出的文化背景与书法艺术背景进行历史性研讨。也就是说:要尽量对作为标准概念(通用概念)的“帖”学,与作为具有特定历史涵义与特殊针对性的“帖学”,进行学理分析并区别出其间的差异。

提出“帖”的专门概念而不仅仅是限于作为一般名词的“帖札”、“书帖”,并刻意为之设立一个对立面“碑”,将“帖”与“碑”视为双峰对峙的阳刚阴柔两极,这样的认识模式的形成,并不是在号为“帖学”祖宗的东晋王羲之时代,而要晚至清代中叶“碑学”兴起的阮元、包世臣、钱泳、邓石如时代。换言之:“帖学”这个名称,首先是由它的对头冤家“碑学”大师们提出来的。这种滑稽的现象,正应了一句老话:“不是冤家不聚头。”

问题恰恰是在于:当二王手札帖括之学盛行天下的东晋时代,其实碑版也早已盛行于世。且不论秦碣汉碑的篆隶书早已风行了几百年,即使是东晋时代以下的各种南朝碑志如《爨宝子碑》、《瘞鹤铭》、《萧憺碑》、《刘怀民墓志》等,其书体已是较成熟的楷书,而在南北朝对峙的约一百八十年间,北朝尚碑、南朝崇帖,即使是南朝这个时空区域中,也有南朝碑志与南朝帖札的对比。至于隋唐以下,丰碑大额与墨迹书帖之间的交错行进,构成了两千多年书法史的基本发展

格局。既然自古以来,“碑”“帖”一直是客观的事实存在,为什么古人如此迟钝,要到将近一千五百年后的清代乾、嘉时期,才由阮元等人率先提出“帖学”与“碑学”这一对范畴,而且还是站在提倡“碑学”的反面立场上才提出来?

从实用的书法向文化的书法艺术的书法转变,其最主要的催化剂是“人”。书法家作为文人士大夫的优越地位与自我意识,书法在日常生活应用中的多取帖札之式,印刷术兴起使刻碑拓制作为传播必备手段的逐渐失效……各种正面的或反面的因素在此中综合作用于历史认识,从而使书写行为的展现,不再取记录永恒式的碑碣而取传递便捷的书帖形式。书法的历史,成了单一的墨迹书写的历史而不复原有的丰富的碑版刻拓与墨迹书写的历史。或更贴切地说:则是墨迹书写(文化行为)为主而碑版刻拓(工匠行为)为次的历史。而在一个文人墨迹书帖为主导的文化史形态中,碑版被不断边缘化;“帖”成了几乎惟一的书法方式——自宋元明清以来,书写帖札的文人士大夫书法家,向来自认是正宗。无论是扩大为中堂、对联、条幅、长卷等,但都还是墨迹帖括而不是碑版刻拓,于是,书法史成了帖札史;而碑版刻拓,几乎在书法的主舞台上消失,只是在实用的为祖宗为德行树碑立传方面才偶一用之而已。

如果不是乾、嘉金石考据之学兴起与地下出土碑碣墓志的增多,即使是博学的阮元,日常交往的书札也皆是“帖”而不会是“碑”,用来纂《十三经注疏》、《经籍纂诂》的,也一定是帖札书写而不可能是碑版刻拓。从这个意义上说,只要限于日常的文字书写应用状态,清代书法家应该与宋元明书法家一样,不可能去发现“帖札”之外还有一个“碑拓”世界。那么,惟一的可能,应该是出于对历史发展脉络的重新梳理与重新认识,或是出于对书法艺术发展模式的重新把握。如果没有这些相对突兀的、另类的思考动机与目的,如果没有作为历史学者的探赜索隐的“怪癖”,几百年来的书法家,本无必要也没有机会去提出一个“碑学”,并由“碑学”再顺势推出一个“帖学”的概念来。在他们而言,每天书写的帖札墨迹,是题中应有之义,它本来即笼罩一切,根本没有必要去以一个“学”来自围,更不必再以一个陌生之甚的“碑学”来与本身即为主导的“帖学”平分秋色。

“帖学”概念的被提出,意味着原来作为单一主流一统天下的帖札墨迹从至高的地位上坠落下来,成为一个与新兴的“碑学”分割天下、南北分治的一端而已。从这个意义上说,“帖学”的被提出不但不是墨迹书法在原有一统天下状态下的再上层楼,而是墨迹书法的原有地盘被弱化并沦为两端之一的“局部化”的结果。它,应该是一个相对“不幸”的萎缩的结果。

(二) 刻帖的产生:“帖”而成“学”

提出“碑学”新理念并进而推演出“帖学”概念的首倡者,是阮元。他的《南帖北碑论》、《南北书派论》是整个书法史上最经典的理论文献之一。他的同道钱泳,也有一段论述,说得尤其简明扼要。兹各引如下:

短笺长卷,意态挥洒,则帖擅其长。界格方严,法书深刻,则碑据其胜。(阮元)

南派乃江左风流,疏放妍妙,宜于启牋;北派则中原古法,厚重端严,宜于碑榜。(钱泳)

对这两段经典之论的解读,将会使我们的思考进入到一个更丰富复杂的历史环境中去。

关于印刷术兴起对中国书法发展的重大影响,早在2000年之际,我曾经撰文讨论过早期雕版印刷发明与楷书书体成形后不再产生新书体之间的因果关系。论文题为《楷书成形后书体演进史走向终结的历史原因初探——书法与印刷术关系之研究》,原文曾在第四届国际书学研究大会(日本)上宣读,收入《国际书学研究2000》论文集(日本书学书道史学会编、日本董原书房出版),该文讨论印刷术与刻帖及“帖学”的关系,可视为关于印刷术与书法研究的又一新的学术视角。

阮元为经学大家,讨论书法中的南北书派其实是他的余兴。他的煌煌巨业,主要是《十三经注疏》、《经籍纂诂》这样的传世名著。

钱泳所谓的南派与北派,抛开作为风格叙述的“江左风流、疏放妍妙”,“中原古法,厚重端严”之外,这“宜于启牋”相对于“碑榜”而言,指的当然是墨迹手札即亲笔所书。在钱泳的时代,大量启牋的存在是不争的事实,即使在“南派”即魏晋南北朝时代,“碑榜”自不用说,“启牋”则可以从王羲之、王献之、王珣、王洽、王慈及陆机、张翰、谢安等的存在(无论是摹本还是原迹)中获得证明。因此,作为对当时书法南北分派的一个事实叙述,它并无任何问题。阮元的“帖”指“短笺长卷、意态挥洒”,“碑”指“界格方严、法书深刻”,本来说的也是同一回事。

但追溯历史事实是一回事,而梳理出学术系统又是另一回事。在魏晋时期,“帖”是“意态挥洒”,在唐宋尤其宋以后,作为“帖学”系统之帖,也都是理所当然地“意态挥洒”吗?我们只要想到:能看到二王及魏晋名作的墨迹或摹本的,只是大藏家或皇宫内府的极少部分人,这部分人是构不成一个派或一个帖学之“学”的。在没有印刷术传播渠道的古代,要把这短笺长卷、意态挥洒的“帖”向大众士子传播并进而依靠他们形成“帖学”传统,唐宋人发明了刻帖。先用枣木板后用石板镌刻,再通过拓墨来复制传播,于是,“意态挥洒”的“帖”的风范神采,竟要靠刻拓这种“碑”的技术手段来存世——阮元说“法书深刻”是“碑据其胜”之由,但岂止是碑,法帖墨迹上石刻拓,不同样是“法书深刻”的类型?

在两晋时代,“帖”本身是“意态挥洒”而不“法书深刻”的。但在后世千年之间,“帖学”系统的成立,却是靠着“法书深刻”的刻拓技术手段,才得以保存“意态挥洒”之美,这同样是个不争的历史事实。由是,“南帖北碑论”只是适用于古代的“帖”的事实叙述,但肯定不适用于后世作为传统的“帖学”这一对象:因为在“帖学”承传中,使用的恰恰是“法书深刻”的碑的复制传播技术手段。

“意态挥洒”的帖札神采为里,“法书深刻”的刻拓技术与物质材料选取为表,构成了横贯两千年“帖学”的基本特征。仅仅看到“意态挥洒”的风格神采,以为它与墨迹帖札的“意态挥洒”可作同等观或根本就是一回事,那其实是误解了技术、材料、形式对书法艺术的“物质第一性”的根本制约作用,说到底,也是对“帖学”这一传统的“误读”。但在过去,这样有意无意的“误读”并不少见。

(三) 刻帖与印刷传播:“帖学”的社会动力

走向“帖学”,即使是因为缺乏印刷传播手段而不得不采用“碑版”式的刻拓手段,但它最终还是为了追寻、揣摩古代法帖的神采韵致或还有基本技法形态的目的。当然,透过刻拓即虚空线条中心而沿刻两边的技术,我们对线条质感、肌理、立体感的认知能力会严重钝化与弱化,会逐渐使本来很敏锐的线条感受空壳化与平面化。这是以刻拓为主体的“帖学”为书法史带来的最大问题——在解决了图像印刷技术落后而不得不借助于刻拓的传播困难问题的同时,也必然因刻拓的传播技术限制而使书法的线条精髓“水土流失”,这或许即是“有一得必有一失”之意。

直到近代西风东渐,首先,是依托近代报刊传播而盛行起来的木刻图像版籍如《芥子园画谱》、《张子祥画谱》之类的崛起,再进化到西方印刷技术特别是图像印刷技术(如珂罗版技术)在上海、北京等大城市流行开来,而到了新中国成立后的20世纪50—80年代相对高精度的黑白印刷、90年代后期风行天下的彩色印刷等,中国近代的图像传播、印刷技术进化,经历了上述大约四个历史阶段。而书法经典的传播,也在这四个阶段的进化过程中日趋成熟。如果说:在古代书法到清末为止的以石刻、拓墨技术为主的阶段,和木版刻线即如古籍插图与木版画谱样式的阶段,书法碑版的拓制并未受太大影响,但书法墨迹手札之类的传播,却是受到较为明显的限制的——书法图像的整体质量不高,而书法中最关键的线条图像的传达更有相当的困难。从珂罗

关于印刷术的研究,目下大都是限于文献学的立场,关注点是在于文字传播的印刷,但其实,还应该有关于图像传播历史或图像印刷技术史的研究。我过去曾于此稍有关,也收集了一些资料,希望能结合百年西学东渐的历史背景,对此有一些较为成熟的思考成果。

版到黑白印刷,书法线条图像的质量传达,有了明显的技术上的转机。到了当下的彩色印刷技术与仿真和数码技术的发达,书法经典图像特别是线条图像,才真正达到了保质保量、可以真实反映原貌的境界。当然,也正是因为有今天的高科技印刷水平的保证,我们也才会有机会对自宋刻帖以降的“帖学”传统进行有价值的反省与检讨,并对古代“帖学”承传却依赖碑版式的“刻拓”技术的有趣现象进行学术梳理。可以说:没有今天彩色印刷对书法图像信息的充分传递这个相对的“终点”,我们就不可能据此对历来“帖学”发生的起点与过程点有如此清醒与深刻的认识。

对既有的古代帖学传统进行反省,是为了今后在继承传统的基础上重新认识传统、重新阐释传统。在目前,最关键的还在于清楚地提出一个思考结论:从刻帖拓帖到彩色印刷法帖的将近一千年历史进程中,我们心目中的传统的涵义,是处在不断变化过程中的。刻帖的拓本线条平面化空虚化是一种传统,它造就了从赵孟頫到董其昌的平推平拖线条技巧样式;而通过彩色印刷反映出来的线形线质线律的丰富多变及“衅扭”、“裹束”、“绞转”也是一种传统,它将会造就今后书法家学习古典的另一种复古为新的技巧样式。当然,这仍然是“帖学”的历史的延续。但它已经不是自宋代以来以刻帖为基础的“旧帖学”,而反映与构成为自当代以仿真印刷经典重现所必然导致的“新帖学”。新帖学仍然是对旧帖学的承续、发扬与升华,但新帖学与旧帖学之间,会有相当明显的认识差异与技术指标差异。

“新帖学”概念的被提出与被确立,是新一轮学术思想旅行的出发点。

二、“帖学”的几个要素与“新帖学”的立场

由“新帖学”概念的提出,又必须寻找既有“帖学”(旧帖学)概念的大致内容、涵义及定义的边界与核心内容,以便我们对“新”“旧”帖学的存在原点与今后发展方向有一个清晰的认识基础。

对旧“帖学”在乾嘉时期金石碑版学家心目中的概念内涵外延的定位,历来少有人进行专门的学术探究。而且检诸古籍文献,所谓的“碑学”、“帖学”,本身即是一些模糊性很强的概念名称群组。落实到“帖学”,给出精确意义上的定义非常困难,但从各种用例中大致归纳出几个约定俗成的构成元素,却是可行的做法。

通常而言,一提到“帖学”,我们自然而然地会在心中浮现出如下一些信息内容:

1. 书法风格,应该是以二王为标志,以宋元文人书法为主要存在方式的特定风格形态。它的特征,是以尺牍、手札、短笺、手卷为表达形式,反映书写者的书卷气与文人士大夫气的行札、行草书。

2. 书法家身份,应该是以晋与宋元以后有较高社会身份的文士型官僚与名家为主。刻凿工匠与誊抄书手等肯定不在其例。由是:一部帖学史首先即反映为一部“名家史”。它与先秦两汉时的以作品为主的“名作史”的格局,有明显的差异。

3. 书法物质载体,应该是以墨迹书写为主。亲笔书写的行为方式,与墨迹书作的存在方式,是帖学的基本特征。在纸张盛行、书写作为基本文化表达渠道的自两晋到唐宋元明清,这是一个基本的社会生活需求的内容。可以想象:如果不是为了经典的传播需求,刻帖本属多此一举。当然反过来的说明是:“帖”而要刻,是出于应用的需要而不是“帖”本身的需要。它是临时的权变而不是永恒的根本。

4. 书法文化规定:是基于社会文化的走向庶民大众。比如针对魏晋门阀制度的唐宋尤其是

关于晋人笔法中的“衅扭”、“裹束”、“绞转”之古法的研究,参见拙文《从唐摹“晋帖”看魏晋笔法之本相——关于日本藏《孔侍中》《丧乱》诸帖引出的话题》,原载《上海文博》2006年第2期。我也曾在上海博物馆举办的《中日书法珍品国宝展》暨国际学术研讨会上以此文作大会发言。

宋的科举考试的推行;以诗文取士方式的传承一千多年;寒门贫士通过科考进入官场,书写(书法)成了一个必需的台阶与门限;宋以后社会各界对书写文化价值的高度期待并与书写者(书法家)本人文化学术层次对应起来评判的风气……所有这些,都构成了一种“帖”之为“学”的文脉上的依据与理由。

清代乾、嘉以来倡导北碑篆隶的金石考据学家心目中的“帖学”,大致应该具备以上四项内容。在这些内容界说中,明显能看出站在金石碑版与篆隶等等的视角上的立论意识。这,正是“帖学”在被提出时,或即所谓“旧帖学”的基本概念与定义。

民国以降,崇尚“帖学”观的书法名家可谓多矣。但与三百年前的“旧帖学”倡导者们的立场相比,民国时期的名家们并未在观念上予“帖学”以更新的含义。他们往往倾向于把“帖学”(或还有“碑学”)视为一个恒定的概念来沿循。而从客观社会文化背景来看:其时的“帖学”,除了在第四项科举考试以催生书写(书法)文化的方面,已有相当的改观,其他三项即“行草手札”、“名家”、“墨迹”,基本上并未有大的改变。“行草手札”在当代,还是汉字书写(书法)中实用性最强、应用频率最高之所在。比如,楷书抄写已被现代印刷术取代,篆隶书与狂草已被视为古文字或专门之学而难以成为社会书写文化的主导方式,只有行札书行草书,才是最具应用性并兼容实用与审美、艺术的最佳载体。而第二项“名家”,则是近代以来书法界之得以构成一个专业领域的主要标志。自唐宋以来横贯一千多年的书法史由名家主导的模式,在当代仍然获得社会充分的尊重。至于第三项“墨迹”,则更是一种文化行为样式的顺延。我们不可能回到冶铸(金文)与镌刻(碑志)的上古、中古时代,那么在纸帛上书写墨迹,自然是惟一的选择:它既是一种文化选择,更是一种社会物质意义上的技术选择。

倘若依此分析,则“帖学”本当永恒。而“新帖学”对“旧帖学”的改造与取代,也显得略有哗众取宠之嫌而并无多少实际意义——因为总共四个条件与要素,有三个基本没变。既如是,新帖学之“新”便无着落——大致条件相同:何“新”之有?

进一步的思考与学理分析,依循如下脉络而展开:第一是关于“墨迹”的社会学证明。从古代的无论实用书写还是审美表现均采用“墨迹书写”的方式,到今天的实用书写已经被钢笔字书写又再被电脑键盘敲击所取代,惟有艺术创作还充分保留“墨迹书写”形态的对比看:“墨迹书写”不再是书写的全部而只是最艺术的那一部分。看阮元、邓石如、包世臣到康有为、张裕钊、吴昌硕,他们的所有书写都是“墨迹书写”,它是一种文化方式;而今天我们绝大部分应用型书写已经肯定不是“墨迹书写”,只有在从事书法创作时才采用“墨迹书写”,它是属于一种艺术的专业方式。由是:古人的墨迹是自然的书写文化表达;而我们的墨迹是出于艺术创作的专门目的。两相对比,其范围宽窄不可以道里计。

第二是关于“行草手札”的审美立场定位的证明。旧帖学的立足点,是以文人士大夫为核心而引伸出来的书卷气、文人气,它是通过自然孕育而形成的。它的背景依据,是应用性书写本身即是日常文化交流的必需的部分——因为书法是文化的一部分,书写文字传达首先即表现为文化的传播,于是文人气、书卷气的形成与倡导,也就成了顺理成章的逻辑结果。但在今天,当书法不仅是文化还是专业艺术创作(它是小众化的),书法艺术不再仅仅是文化的传播而更是艺术审美的传播,同样顺理成章的结论,则是“文人气、书卷气”不再是“帖学”惟一的选择。“行草手札”中的行草,在旧帖学中是惟一的选项;而在新帖学里,却可能是诸多选项中的一种,比如楷、隶书的略带行草意的墨迹书写,也许未必不能成为帖学的新形态——只要不是镌刻拓墨,它就有可能是“新帖学”的一种。更比如,没有书卷气的民间书写与非文人书写,在过去重视文人气的“帖学”眼中是不入流的,但现在,它却完全有可能成为“新帖学”的一种——总之,在“旧帖学”从二王到苏黄米蔡再到赵董以下的典范意识的对照下,“新帖学”作为一种艺术创作形态(而不是文化形态),完全有可能同时兼容非经典的庞大内容,从而寻找艺术创作的新的风格技巧契机、形式契机与最关键的思想契机。

第三是关于“名家”的身份定位证明。从古代的士大夫官僚式的“名家”形态,到清末民国

吸收新文化营养的近代“名家”形态,在书法观念与行为方式方面,有一些缓慢的“渐变”但并没有根本性转变。近百年来随着书法生存方式的一系列剧变,从书斋走向展厅,从个人自娱走向社会组织行为,从实用书写走向艺术审美表达,从古典文学根基走向现代人文环境……“名家”的存在也有了更大的转换空间。其中最具标志性的内容,即是“书法家”(艺术家)身份认同的日趋清晰化。书法家不是宽泛意义上的文人,书法家首先是艺术家。书法家的书法挥写是定义为“创作”——不是汉字书写,而是创作书法。在此中,艺术家身份的认定,与艺术创作行为的认定,使今天倡导“新帖学”已充分表现为一种彻底的专业艺术创作行为。而新帖学的名家,也必然是一种彻底的专业艺术名家的定位,而非复“旧帖学”时代抱着传统的文人士大夫修身养性自娱自乐式名家的定位。

以“行草手札”、“墨迹”、“名家”三者的名实变异,到对整个人文(文脉)大背景如科举废除、以及社团组织化与专业化学科化之类的环境变迁,使我们对“新帖学”之区别于“旧帖学”的种种历史理由与艺术理由,有了更清晰的认识与把握。可以说:“新帖学”在“帖学”的性质定位方面,以及关于“行草手札”、“名家”、“墨迹”等概念承传方面,取的是继承态势,尽量保持与“旧帖学”相同的立场与出发点,遵循的是同一发展原则与专业边界。这有效地保证了它能植根于丰厚而悠久的书法传统,能站在巨人的肩膀上起飞。同时,也不至于使“帖学”这一经典概念被异化与变质。在当今书法界人必言创新之时,保持这样的冷静态度是极为重要的。

而在同时使用“行草手札”、“名家”、“墨迹”这些概念定义的同时,由于时替世移的社会文化环境变化,更由于书法史自身的发展与“进化”——包括形态意义上的、技术行为意义上的种种“进化”,乃至书法家自身专业素质与专业视野的“进化”,原有的“旧帖学”中的许多规定,从性质规定到内容规定乃至行为观、价值观、方法论等,都产生了极大的变化。对这些重要变化闭目不视,一味凭老经验老认识照搬照抄,显然是不符合客观发展规律、更不符合当下的书法时代要求的。上述对“旧帖学”中的“行草手札”、“名家”、“墨迹”等进行的分析,以及对它们作为概念在新时代新形势下的新定义进行的揭示,即足以构成“新帖学”概念的基本内容体系与构架。它,可以被看作是“帖学”系统在“与时俱进”的文化背景之下的自我变革与创新之举。“新帖学”之所以冠名曰“新”,即在于它必须有所创新、有所进步。

承传与创新,作为横贯几千年的“帖”与“帖学”历史本体发展的“生命”需要,在当代“新帖学”这个概念群中获得充分的、完整的体现。它作为一种基本的生存要素,在今后还会继续陪伴着我们探索与进步。

三、“新帖学”概念的确定与实践指向

文化背景的置换,使“帖学”艺术化运动成为可能。“新帖学”提出的学理依据,即根植于此。

以书写文字为标志,以文人士大夫书家为标志、以墨迹书写为标志……在过去,它是含有审美因子的文化行为,但在今天,它却应该是以艺术表现为主导的专业创作行为。行草手札可以是帖学的一种表现方式,但肯定不是惟一的方式。行草书体当然还受到我们的尊重,但“帖札”不再是帖学仅有的方式。比如,今天书法家不写尺牍册页而去写条幅对联中堂,但它仍可以是帖学风格的。这即是说:“帖学”的“帖”,不再是过去那种格式的规定,而成为一种美学风格或艺术创作指向的规定。相比之下,后者的范围要扩大得多,也深入得多。

出于艺术创作目的而选择的艺术形式、风格与技巧的分析、研究乃至开拓与承传,为我们带

关于书法的走向纯粹艺术创作,2006年7月8日在日本广岛召开的第五届书法文化教育世界大会上,我应邀作基调演讲。其主报告的题目是《从实用的书法到审美的书法再到艺术创作的书法》,其中特别提到了应该重现“审美的书法”不能混同于“艺术创作的书法”的问题。

来了广阔得多也灵活得多的视野。我们可以依如下的思路来构画出广阔与灵活的具体内容:

一、在“新帖学”的形式表现方面,依“行草手札”、“名家”、“墨迹”为基础,广泛收集符合这三个要素的一些相关参考内容并加以变化之,则除了“手札”之外,当然还可以有“扇”、“联”、“片”等传统方式;此外还可以有“长卷”等特殊方式,甚至也可以有中堂、条幅等非“手札”式的但却追求“帖”式风格品味的另类方式。此外,更宽泛的如古代碑版书、墓志书、摩崖书、简牍书、龟甲书等等外形式以及其他各种非书法的形式,都可以为我所用。只要它们都是墨迹,都出自名家之手即可。

二、在“新帖学”的风格展开方面,同样依“行草手札”、“名家”、“墨迹”为基础,除了原有的二王到宋元士大夫文人手札尺牍之外,还可以有行草中的狂草与章草、隶书中的隶草等书体变化,当然还可以有立足于“墨迹”书写的篆隶书楷书——比如我们对欧阳询书风很难接受它作为帖学之范本;但对于如褚遂良《雁塔圣教序》、《大字阴符经》之类的归属于帖学,却未必有很大隔阂。它表明:“行草手札”这个概念的内容限定也是在不断变化中的。至于同属行草书的敦煌残纸书风如《李柏尺牍文书》之类,虽然未必有如此高雅的格调,但却必然被纳入到“新帖学”的范围中来,并且在事实上已经涌现出了很多卓有成效的实践者。

三、在“新帖学”的材料选择方面,同样依“行草手札”、“名家”、“墨迹”为基础,除了“墨迹”的一般表现形态如宣纸墨书的传统之外,各种“绢”、“帛”、“陶”、“简”、“石”、“砖”等等,本来也是古代中国书法的传统形态,它们虽然大多发生在帖学产生之前,但却完全可以在“新帖学”中合理合法地占有一席之地,甚至在现代新材料的运用方面,又何尝不可以开拓思路兼容并蓄呢?“墨迹”之外的“朱迹”,或别的符合书法要求的“迹”,又何尝不可以成为“新帖学”的一个发展契机呢?

除此之外,在中国书法史上还有一个“旧帖学”以外的重要的部分,也应该作为“新帖学”书法艺术创作的丰富营养来源。

清代碑学兴起之后,从阮元、邓石如、包世臣、王澐、钱坫以下,直到何绍基、赵之谦、杨岷、吴大澂、康有为……横跨三代左右的清代碑学大家们,在对待北碑的态度上,前后也不尽一致。早期阮元、包世臣一辈,是想汲取真正的北碑营养,因此用笔方法大都是追踪刻凿的碑意,以笔师刀,成为一种新颖的方向。而到了何绍基、赵之谦以下,则由于北碑书风也渐成定势,这些高层次的文人胸次极高,不知不觉中开始以高雅精巧的文人意识来化用、改造本属于山野村夫的北碑,于是也即出现了一种非常特殊的风格类型——我们称之为是“帖骨碑面”,以碑版为基本格式,但写出来的格调品味,却是极为舒卷自如。在这方面,最典型的是赵之谦,写北碑外形把握极有准确度,但点画挥让之间,却毫无荒率犷野的趣味,相反却是精致圆熟,全然不同于北碑应有的精神风貌。像这样的北碑其面、南帖其质的方式,在北碑艺术家而言,恐不免“罪人”之讥,但在倡导“新帖学”之际,或许正是一种难得的新的启示内容——它表明,“新帖学”的根源是在“帖”的传统,但它在当下的创作情景中绝不限于原有的“帖”,取法篆隶北碑本不属于“帖”,但它仍然有可能构成新的意义上的帖学内容。“新帖学”的来源,不但有从二王、宋代文人书法直到赵孟頫、董其昌,还应该从秦篆汉隶直到北碑唐楷,只要能融会贯通,只要不失帖学的本位,作为一种应用与化用,“新帖学”完全应该海纳百川,从历代各家各派的传统经典中寻找发展与创新的机缘。而拥有这样难能可贵机缘的依据,就是因为“新帖学”不再仅仅是一种泛书写文化、泛书法文化的形态,而更多地表现为是一种书法艺术创作的专业形态。

至此,我们已可以对“新帖学”提倡的宗旨、理念及历史观,以及它对当下书法创作实践所

欧阳询的《九成宫》等碑版显然不属于帖学,但他的《梦奠帖》似乎又属于这一范围,其间的边界,或许不能以人来划分。不过对于褚遂良的技法风格属于南派的帖学,书法史学界似乎并未有多少异议。

赵之谦写魏碑纯用帖法,流畅圆熟,遂引得康有为指责他为“北碑罪人”。如“气体靡弱,今天下多言北碑而尽为靡靡之音者,则赵搢叔之罪也”(事见《广艺舟双楫·述学第二十三)。

可能拥有的率引、指导作用,作如下的归纳与梳理:

一、传统的“帖”(墨迹形态)的产生,是基于物质意义上的纸张的发明、书写文化的走向大众,以及青铜冶铸、碑版镌刻的退出实用文字舞台的社会时代变迁。但在当时,“帖”只是一种尺牍、手札的应用格式,并没有如后来学者“碑”、“帖”对应的涵义内容,直到唐宋元明横贯两千多年,大致如此。

二、出于传播经典的需要,宋代出现了刻帖。于是,就有了以石刻拓制技术来保存古代墨迹帖札的方式。在此中,刻拓本来是作为印刷复制方式而存在的,但它无意之中却与碑版的刻拓在技术上走到了一起。于是,就有了所谓的“帖学”的物质形态,它可以与“碑学”形成对应。但很显然,在当时,因为它反映的是千古经典,它必然是一枝独秀的主流形态,而碑学则还不成面目与架构。

三、清代乾嘉时代,由于行草书的烂熟,一些有识之士开始倡导新鲜的荒村野岭的北碑,以求为书法史进程注入新血液。而正因为倡导碑学新风,于是又提出了一个帖学旧统以作为对应。帖学的提出,是作为碑学的陪衬而存在的。它对于帖学这个系统本身而言,是一种无可奈何的悲哀:原有的主流地位遭到了极大的动摇,一枝独秀变成了平分秋色,甚至在双峰对峙的格局中,它还是一个相对不那么时尚的、相对弱势的一端。但无论如何,清晰的、完整的“帖学”概念与历史梳理工作,应该是从这个阶段开始的。而且令人惊诧的是:它竟是以提出北碑碑学新观念作为前提条件的,这未免令我们这些研究帖学者感到些许气馁。

四、由清代金石学家提出“碑学”同时带出的“帖学”概念,形成了我们所论的“旧帖学”的基本内涵。在乾嘉时代个性分明的“碑帖分流”的已有认知方式,到了民国以降,被更融合、更含混、更宽泛的“碑帖结合”的理念所代替。在一个泛泛的“结合”的口号下,又是在原有的写字式书法观念的制约下,“帖学”也逐渐陷入了缺乏发展动力的困境。

正是在这样的背景分析下,我们才有机会提出新思路与新构想。随着学术研究的深入,也随着书法越来越摆脱泛泛的文字书写而走向专业化的艺术创作,“新帖学”的理念也自然而然地脱颖而出。而由对传统“帖学”的研究所得出的“行草手札”、“名家”、“墨迹”的几个定义支点,也随即获得了真正的学术梳理并被理性地对比出过往的旧涵义与今后的新涵义之间的差异。立足于“新帖学”,分析出它在以刻拓为参照的“旧帖学”基础上的新的发展指向,从而形成今后以墨迹与仿真印刷为参照基础的“新帖学”的基本发展轨迹,这是当下我们所能作出的最大努力。

五、作为当代书法艺术创作类型之一的“新帖学”,在进行学理架构方面,应该考虑到如下一些要素并以之作为今后的认识、运作实践时的基本原则。

1.关于风格的定性与定位。

顾名思义,既名曰“帖学”,则“行草手札”的第一个定位,应该得到必须的尊重。它可以有如下的阐释:首先,在书体上应该是以行草书为主。从二王帖札与西域残纸以下,“帖”的范围应该不外乎这个规定,则“新帖学”当然也可以承继这个规定。倘若可以作一些拓宽,则篆隶书中的篆草、隶草、行楷书,当然也应该是“新帖学”可以参酌应用的内容。此外,即使是正规的隶、楷书,如赵之谦那样的“帖骨碑面”的做法,也可以称为“新帖学”的一种选择。但毫无疑问:在开拓思维的同时,抓住“帖学”的行书、行楷行草书的根本,还是一个必需的要求。而从这个立场出发,以文人挥洒为中心的士大夫风范与翰墨情性,当然也是必须守护的底线。只有有了这个底线,才会有“新帖学”大发展而不变其内质的可能性。倘若以民间书法中的残纸竹木简牍为取法对象,那它们在形式表现上自然可以给予我们以很大的启示空间,但只要是今天艺术家的书法创作,则必然会有知识人、文人意识的投射,因此在总体上说,它必定是接近于古代文人类型而肯定不是工匠镌刻类型的。如何在“新帖学”中建立起“行草”为主兼及隶楷与雅逸为主兼及古朴笃实的风格特色,仍然是我们积极探索的学术内容。

2.关于形式的引导与拓展。

“手札”是帖学的又一个事实规定。所谓“帖”学,即是“帖札”之学。历来刻帖所选的,当然也都不是长卷与条幅,而是寸纸片楮的尺牍帖札。“新帖学”之取“手札尺牍”之外形式,本来好像也是题中应有之义。且“手札尺牍”长短自如,也最有利于发挥文人士大夫的风雅之趣。

但随着书法的从实用书写(哪怕是风雅的书写)转向艺术创作,作为视觉艺术创作的作品,再自囿于固定的尺牍手札,显然是自找别扭。于是,艺术的书法必然要寻找更适合自身艺术表现、更开放的形式语言。比如在“手札的帖学”之外,当然还应该“有”条幅的帖学、“中堂的帖学”、“斗方的帖学”、“对联的帖学”乃至其他各种外形式的帖学——如果说过去“帖学”主要是立足于案上书,则今后的“新帖学”应该更多地取壁上书的形式表现——这是一个“旧帖学”未曾多加思考的命题。当然相对于“帖学”在风格、书体上的注重文化含量、以行草书为主的取继承与守成态势而言,在艺术创作形式方面,它取的是一种开拓创新,丰富多变的姿态。不但是条幅对联中堂,也不仅仅是案上书与壁上书,更多的外形式表现如碑碣方式、竹木简牍方式、扇笺方式或其他方式,都应该被包容在这个形式的引导与拓展的范围之中。它是“新帖学”之所以确立的一个很重要的组成内容。

3.关于技巧的深化与变异。

“旧帖学”的技巧法则的建立,是基于二王手札与历代名臣贤相文人士子的尺牍,宋初刻《淳化阁帖》取的就是这样的类型。但如我在《新帖学论纲》“之一”、“之二”两篇长文中提到的那样:由刻帖而形成的“刻拓”式手札,其实在技术上却是一种“碑”的形态,它是以镌刻、拓墨以及线条两边刻空的方式来展开的。它的好处,是可以拓许多份,取代印刷技术之不足;但弊端则是把原有的血肉丰满、表情丰富的线条情态加以平面化与虚化,原有的“裹束”、“衅扭”、“绞转”之古法荡然无存,而平推平拖却成了经典。那么,“新帖学”在技巧上的深化,首先即是要厘清这一历史脉络,澄清一些历史演变事实,在用笔技巧上要深入发掘古法的原意,还原“帖”本身应有的“衅扭”、“裹束”、“绞转”之法并熟练掌握之。此外,还应该在深化古法的同时更加以拓展之,比如在点画撇捺与中侧正偏以及圆转方折等技法原则之外,对于一些新的用笔法如刮、擦、扫、揉、簇、节、拖、截等法,也不排斥为异端而强调它们在丰富传统笔法体系中的积极作用。与正规的写字之法相比,这些方法都是“变异”之法,但却是书法的艺术创作(而不是写字)所乐于引为己任的。当然,这还仅仅是限于用笔、运笔的书写技巧,再扩大到字法、章法技巧,还可以有更丰富的变异与深化的拓展空间。总之,立足于书法艺术创作,则技法技巧没有禁区,只要为我所用,任何方法都不必有事先的褒贬优劣高下,有无价值,主要应取决于是否适合创作应用。

技法的拓展、深化与变异,应该是“新帖学”倡导中最令人关注的关键所在,也是确保“新帖学”之所以“新”、却又立足于“旧帖学”的丰厚基础之上而具有承传性格的根基所在。

4.关于书法创作新元素的介入。

书法从写字、审美活动逐渐走向艺术创作,给今天的理论家与学者提出了许多新的命题。从观念角度上看,过去书法是写字,是通过书写汉字而传播意义内容,直到现在,为一件书法作品标出“李白诗一首”的题目,其实也是这种古老的传播文字意义内容的旧思维在发挥作用。但在今天,书法开始走向艺术创作,原有的传播文意的功能被大大削弱,在这种新条件下,古诗文的意义表示,必将被艺术创作中的“思想”——构思、主题、立意、内容等新元素所取代。换言之,从原有的“传递”文意(文字内容),到今天的“表现”作品立意(构思与主题),是一个质的意义

关于《新帖学论纲》总共有三篇长文。第一篇《新帖学论纲之一:对古典“帖学”史形态的反思与“新帖学”概念的提出》,发表于《文艺研究》2006年第10期;第二篇《新帖学论纲之二:从唐摹“晋帖”看魏晋笔法之本相》,发表于《上海文博》2006年第2期并参加上海博物馆、日本东京国立博物馆主办的中日书法国际学术研讨会作会议发言;第三篇《新帖学论纲之三:“新帖学”的学术来源与实践倡导诸问题》,即是本文。三篇论文大致勾画出了“新帖学”这一理念可能涉及的各个方面的学术话题。

上的创作转型。相比于原有横贯几千年的书法而言,相比于同样古老的“旧帖学”而言,它是一种不折不扣的“新”的要求。它所触及的,是各种艺术创作过程中必须的“新元素”,它所确立的,正是作为艺术创作的“新帖学”。

“形而下”的物质意义上的“新元素”也有不少。比如关于材料的选择,比如关于装裱外形式的变化,比如关于展示方式的改革……就这样,从“形而上”的创作思想即构思、主题、立意、内容等抽象元素,到“形而下”的创作物质基础如材料、外形式、展示方式等具体元素,只要过去书法没有的、只要是“旧帖学”所没有的,都可以被看作我们所提倡的“新元素”——这些“新元素”多了,“新帖学”的存在,也就有了充分的学理依据与现实作品依据。

综上所述,“风格的定位与定性”的偏于坚守本位,“技巧的深化与变异”也较多地关注发掘古典,“形式的引导与拓展”与“创作新元素的介入”则更侧重于变革与开拓。这些不同侧重不同价值取向的指标汇聚起来,即构成了一个当代“新帖学”的丰富体格。它有立体的多侧面的形态,它与古典的“旧帖学”有着千丝万缕的承传关系,它又在许多方面与“旧帖学”有着明显的区别。有正有反,有承有变,“新帖学”的冷静与理性,足以保障它是有足够生命活力的。

余 论

有机缘走向一个“新帖学”的迷人世界,是当代书法家的运气。“帖学”作为一个固定的概念,从清代中叶开始算起,已经持续了两百多年。而从“帖”之学开始算起,则上限或到魏晋或到宋初,至少也有一千多年将近两千年的历史了。有这样悠久的历史积累,自然会遇到一个是否能革故鼎新、推陈出新、除旧布新的问题。“新帖学”的提出,正逢其时。没有这一百年来的风云激荡以及在书法方面的文化背景专业背景大转换,我们还未必会有这样的机遇。而在今天书法日益走向公共空间、成为“展厅文化”的一部分之时,我们对“新帖学”的定位,正是一个认真继承传统、与时俱进、不断激活“帖学”生命力的过程。从这个意义上说,“新帖学”所面对的问题和所作出的思考、所求得结论,不仅仅是“帖学”本身的问题,而更多地表现为是一个“全书法”的问题。它所具有的意义、价值指向,必定会在当代史上投射出更深刻、更广阔的影响来。

追究其统系与来源,则是以文人书法与民间书法并举,以经典书法与草根书法并举;研究其当下的存在方式,则是以“名家”、“墨迹”为基本形态,植根于当代作为艺术创作的书法理念,广泛开拓从风格表现、形式表现到技巧表现以及创作新元素的介入……这就是“新帖学”目前所取的立场与姿态。它是当代书法创作的一支主要力量,它有着深厚的(旧帖学)传统支撑,但同时它又是创新的、在理念与意识上前所未有的。这样的“新军”突起,正是当代书法创作有活力的重要标志。

(作者单位 浙江大学人文学院)

责任编辑 金宁

关于书法走向展厅文化时代,我曾发表一篇长文,题为《关于当代书法创作“展厅文化”现象的综合研究》,载《书法研究》2001年第4期。