



读碑帖

——破译传世碑帖里的文化密码

诸荣会 著

《郑文公碑》《张黑女》《董美人》
《兰亭序》《平复帖》《快雪时晴帖》……
与当代作家、书法家一起，尽情领略
「石上消息、纸上性情」



中国出版集团

中国文联出版社



版权信息

书名：读碑帖 作者：诸荣会

书号：978-7-5143-3041-0

出版社：现代出版社

版本：2015年1月

定价：48元

出版说明：版权所有 侵权必究

壹 读（一）

鼓舞·人心——《石鼓文》

中国多座城市都有“石鼓路”：北京、南京、洛阳、厦门……
如此不约而同，只因为“石鼓文”。



石鼓文拓片局部（先锋本）

只是今天一般人，知道石鼓文的肯定还没有知道甲骨文的多吧！而“文革”中长大的我竟然很早就知道了。

考上大学那一年的暑假，自然是个十分愉快的暑假，只是愉快加无所事事便不免生出无聊；正是在这种无聊中，乡亲们的奔走相告让我知道了一个消息：村里一位在外几十年的乡亲回来了。大家

都赶去他家凑热闹，我自然也是其中之一。

我说乡亲们奔走相告其实并无夸张，因为我的这位乡亲算是村里走出去的一位“大人物”，二十多岁就任河南登封县县长，据说还与蒋经国拜过把子，1949年后因众所周知的原因而身陷囹圄，1973年才作为“战犯”被释放，但也一直不曾回乡——终于一朝回乡，能不让乡亲们奔走相告吗？

不过我赶去他家凑热闹，并非仅仅是因为他是村里的“大人物”和他人生的不无传奇色彩，更因为我从小就听村里人说，他写得一手好字，他的书法当年在河南如何如何“值钱”——当时我正为自己学书而拜师无门苦恼着哩！

他家本与我家既不沾亲也不带故，所以我赶去凑热闹也仅仅只凑得了一点热闹而已；好在他家与我姐姐家倒沾着亲戚，于是几天后，在我姐姐家为他特备的接风酒席上，我与他坐到了一桌，并有了说话的机会。我向他请教一些书法上的问题，他很惊奇，也很高兴，便与我聊了起来，他说他真是想不到，在这村子里竟然还有能与他聊书法的人。我把家里藏着的仅有的两张宣纸拿了出来请他给我写两张字，他将一张写成了幅四尺整张的中堂，将另一张裁开写了一副五言对联，中堂为隶书，对联则是石鼓文。写完后他高兴地说，真是没想到，这村子里头竟然还有人家里藏有宣纸，且纸还不错，很高兴的样子。于是在众乡亲的撮合下，他终于答应做了我的书法老师，只是说我还没到写石鼓文的年龄，还是得先写写唐楷。那一年，我十八岁，他八十岁。

这是我第一次看见石鼓文，更是第一次当面看人书写。说实话，当时除了觉得稀罕外，并没看出什么高妙。我考上的是一所师范院校，大一有书法课，我把那副石鼓文对联带去学校给教我们书法课的老师看，老师一看连声说好，并问我是什么人写的，我如实

相告。老师似自言自语道：“高人！”其实，还没等我暑假结束，那位“高人”老师便又离开故乡去千里之外的子女那里了，当然，他给了我地址，约好我每周可向他寄一次临帖作业，他会通过信件给我批改，但是这样的来回仅几次便断了，我的几次作业寄过去都不见回信，一段时间后得到的竟是他去世的噩耗。

我与第一位书法老师的师生之缘就此尽了，为了表达我的怀念之情，我买来了石鼓文字帖，学着临习了一阵——尽管老师说过我还没有到写石鼓文的年龄；当然，对于石鼓文的认识和了解，也日渐深入和丰富了起来。

所谓“石鼓文”，即刻在“石鼓”上的文字；所谓“石鼓”，指十只花岗岩质地的鼓状文物。石鼓文是我们今天能见到的我国最早的石刻文字，世称“石刻之祖”。石鼓的发现其实很偶然，但随着它的出土和渐渐被重视，中国历史随之进入了一个最为强盛的时代——唐代。当然其中功劳最大者首推韩愈，是他的《石鼓歌》起到了振聋发聩的作用，出土于天兴三畴原（今陕西省宝鸡市凤翔县三畴原）的石鼓，也得以被迁入凤翔孔庙。

然而随着唐朝的灭亡，五代的战乱，石鼓也与我们民族一起开始历经劫难近两百年。

两百多年后，当石鼓被洗去污泥供奉于汴京国学时，中国历史又迎来了一个发展高峰——宋代。此可谓石鼓最光鲜的时代——宋徽宗于大观二年（1108年）下令，对于石鼓文字用黄金嵌填，并从此严加保护，连锤拓也不准任何人再作，包括所有王公大臣。只是谁知道，宋徽宗的这一“好心”，却最终办了件“坏事”，正是上面的黄金，几乎给石鼓带来了一场灭顶之灾：宋灭亡后，金兵见到满身闪着金光的石鼓，以为是“奇物”，遂将其运回燕京（今北京），剥去上面黄金，而将石鼓又一次弃之荒野泥淖。



明拓石鼓文拓片（选页）

当石鼓再次被发现，历史的时钟已走至公元1300年了。感谢一个叫虞集的元朝国子教授，是他让深陷在一片淤泥中的石鼓，回到了国子监达成门内。只是此时的十只石鼓，与我们这个古老的民族一样，已经伤痕累累、疮疤满身，而每一处伤痕都记录着岁月的艰辛和苦难，每一道疮疤都铭记着命运坎坷和多舛：从最初造形的庄严和凿文的神圣，到出土的偶然和无知的冷落；从盛唐诗吁后得识的显赫，到五代乱世十国混战时的颠沛流离；从大宋皇宫中的金碧辉煌，再到沦落异族再陷泥淖……每一次命运的转折，都伴随着我们这个古老民族的崛起和沉沦，也见证着我们多难国度的重生与涅槃！

1931年九一八事变后，日本军国主义向我国悍然发动侵略战争，国家命运、民族安危受到严重挑战；不久东北全境沦陷，平津显得岌岌可危。在国家和民族的命运遭到严重挑战的同时，珍藏在故宫博物院里的大量可谓“国之瑰宝”，其命运也面临着十分严峻的考验。

为了万无一失，当时的国民政府决定，将故宫文物紧急南迁，先南京、上海，再分散后方。

1938年夏的一天，一个从南京驶出的车队，艰难行进至距湖南

酉阳24公里处一个名叫“高坎子”的地方。这里山高路险坡陡，车队好不容易爬了一个大上坡，紧接着是一个大下坡，此时天上不时有日军飞机的追炸，为了抓紧时间，也为了躲避敌机扫射，司机加快了车速向坡下冲去；可是哪里知道，紧接坡下的是一个急弯，司机只得猛打方向盘；可万般不幸的是，弯道还没转过，竟见一辆汽车正迎面开来，司机本能地再打方向躲避，车滑向了路边；说时迟那时快，车上的人，见大势不好，纷纷跳下了卡车，眼看着卡车随即翻下山涧……

跳下车的人一时都惊呆了，但很快，他们便奋不顾身地奔向翻车时从车上落下在路边的几个大木箱，而那滚下山涧的卡车似乎倒被他们遗忘一边了。

他们打开了第一只木箱，所有人都几乎屏住了呼吸；再将一层的包装材料一一揭开……哇！所有人齐声发出一阵惊呼。第三箱、第四箱……直到最后一箱，十只箱子都被打开……所有的人竟齐声欢呼了起来，刚才翻车的惊恐似乎全忘了。

原来，这支车队运送的正是故宫南迁文物，刚刚翻下山去的那辆卡车上，载的不是别的，正是那十只石鼓。当卡车侧翻后，大家发现石鼓竟都完好无损、躲过了一劫，他们能不为此不幸中之万幸而欢呼庆贺吗？

车上的一位担任押车任务名叫那志良的青年，六十多年后在其回忆录《典守故宫国宝七十年》里特别交代说，石鼓装车时候，因为它的本身很重，就没有用绳缚扎的必要，是直接放在车上的。翻车时，在车底朝天的时候，石鼓便自然重重地落到了地上；车再翻时，因其太重便落在原地，不会再跟着车翻下山去了……没有将石鼓捆扎在车上，反让它们逃过了一劫。

当石鼓重新被装上另一辆汽车，继续进行时，似乎所有人都得到了一次重生，并且坚信最后的胜利一定属于我们！他们得到如此的鼓舞不是来自别的，只是来自石鼓，他们相信，只要石鼓在，我们这个民族就不会垮。



吴昌硕书石鼓文对联

我们应该感谢先秦先民们，将这花岗岩的顽石凿成鼓形而不是别的什么形状，那是他们给后世的人们一种永远的鼓舞——在与敌作战中，击鼓向前、鸣金收兵是一种法则。

我们还应该感谢前人在汉语词汇中为我们造出了一个词——“鼓舞”，虽然石鼓不能槌响，但是它不怕任何重槌，它是一种精神、一种意志、一种象征。无论遇到什么艰难险阻，无论遭际什么天灾人祸，只要我们万众一心、众志成城、一鼓作气，胜利终将在自己手中！所以无论何时何地，都不要忘了：鼓舞——人心！

今天，这十石鼓还存放在故宫博物院，虽然它身上的文字已残缺了大半，剩下的文字也剥蚀得难以辨认，但是其国之重器的地位将永不可动摇！

当然，我们今天一般人已不可能有随意亲近石鼓的机会，但是我们可以通过拓片来临习石鼓文。

我的老师是从什么时候临写石鼓文的我不知道，但是我知道他并非从小开始，因为我听我父亲说过，他年轻在家乡时，其书法常得到人们夸奖的一个字是“活”，据此我曾猜想，那一定是流利的行草书吧！但是他晚年几乎放弃了行草书的创作，专写石鼓文，汉隶也只偶写。当我对他书写的石鼓文表示出兴趣时，他曾亲口对我说，学学未尚不可，但是你这个年龄终还写不好它！显然，他说这话的原因，并非只是因为石鼓文只是一种“稀世遗文”，难认难写、存世字少等。他还告诉我，后世学石鼓文者众多，但是得其精髓者唯吴昌硕一人而已，清代之杨沂孙、吴大澂，民国之王福庵，当代之马公愚和他自己，都或刚入得其门，或仅一只脚迈进了门槛，或还完全在门外。

老师的话或许多出于自谦，殊不知就因为他这话，让我这个曾立雪于以石鼓文鸣世的他门下的学生，竟然至今写不好篆书——自以为正、草、隶书都还差强人意。

不知今天已年届半百的我是否到了老师所说的写石鼓文的年龄了？我很想用柔软的毛笔，学敲那坚硬的石鼓，不为别的，只为鼓舞——人心。

鼓舞人心！人心鼓舞！

斯人斯言斯书

不可否认，当今书坛乃至整个社会，确实存在着“官大字好”，至少是“官大字贵”的现象：明明某人只是一书协官员，并算不得真正书法家，但是他的“墨宝”在拍卖场上真能拍得既快又价高，似乎真的比许多真正书法家的作品还值钱；更有一些官大人，只是在用签字笔写多了也写厌了“同意报销”之余，偶尔附庸风雅地用毛笔写了几张“难得糊涂”、“厚德载物”之类，没想到其受追捧程度竟然让许多真正的书坛中人望尘莫及……这现象实在让人无奈而又无语！

在别的艺术门类中，类似现象一般是不可能出现的：人们不可能因为某人官当得大，就理所当然地认为其歌唱得也好、舞跳得也美、文章写得也漂亮……似乎只有书法，只要你官当得大，甚至只要你钱挣得多、歌唱得好、舞跳得美、相声说得利索、小品演得好笑、篮球打得精彩，甚至只要人长得漂亮……总之，只要你出名，出得大名，你的字就理所当然的好，至少是理所当然的贵。

没有哪一门艺术像书法这样，其艺术品价值（至少是市场价格）与创作者身份如此关系密切，所以中国历来就有“书以人贵”一说。若追溯其“历来”二字，至少可以直推至中国第一个留下姓名的书者——也可算中国第一位有名姓的书法家身上——他就是李斯。

人们知道李斯大名，当然多数是因为他在商鞅之后辅助秦始皇统一六国，并制定和实施了一系列巩固统一的措施，其中最有名的就是焚书坑儒和统一文字，统一度量衡等。

只说统一文字，即废除原来六国的文字，统一以秦国的小篆为法定规范文字颁行天下，而秦国小篆又是以李斯书写的为准。这既意味着巨大的权力，也意味着巨大的荣誉。

为什么这等荣誉恰恰落到李斯头上呢，是因为他写得最好吗？绝对不是，至少不一定是——或许他写得的确也算不错就是了。

可是，就算他写得再好，如果他只是上蔡的那个看守粮仓的小吏，秦国统一文字时，是绝对不会以他写出的文字为标准的。

幸亏李斯当年为上蔡粮仓看守时看到了一只仓鼠，并从这只仓鼠身上得到了人生的顿悟：同样生而为鼠，那些置身荒野茅厕之中的，环境极度险恶，整天忍饥挨饿，身心日受摧残，担惊受怕，朝不保夕；而相比之下，仓鼠整天吃喝不愁，一个个长得膘肥体壮，还不用担惊受怕，甚至见了人也不躲避，比之田鼠，它们真是过着天堂一般的日子。然究其之所以如此，仅仅就是因为二鼠所处的环境不同——李斯发誓：“我一定要在有生之年做一仓鼠而非田鼠！”所以，与其说李斯的确曾一度改变了中国历史的进程，还不如说改变中国历史进程的是一只仓鼠。

经过一番艰苦奋斗和不择手段，李斯终于由一只田鼠变成了一只仓鼠，且这座“粮仓”竟是整个秦帝国——那自是上蔡那座小小粮仓所无法比拟的。果然，同样是李斯其人，身价摇身一变而岂止是当初之百倍、千倍、万倍！

此时李斯贵为丞相，地位一人之下万人之上；此时李斯提出统一文字的建议得到了秦始皇批准；此时秦国统一文字当然得以李斯写出的小篆为标准！

——别人的字没有这资格！

当然，皇帝的字是有这资格的，但是似乎太过尊贵了，让天下人对描摹似乎不太合适！再则皇帝日理万机，也没有时间来书写那么多范字——完成这任务自然非李斯莫属。

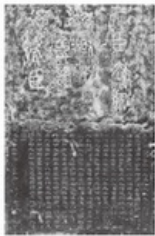
中国“书以人贵”的文化起点便在此！

李斯生活的时代离现在两千多年了，其手书墨迹今天的我们已不可能得见，能见着的便只有刻石，《峰山石刻》、《泰山石刻》、《琅邪石刻》、《会稽石刻》等，它们即传为李斯所书（也有人认为，除《泰山石刻》和《琅邪石刻》外，其他都不能肯定是否经过后世重刻）。



《峰山刻石》拓片

《泰山石刻》今天仍残留在泰山之上，《琅邪石刻》也有残石存世，但说实话，只看原石，客观上已连基本字形也难看清了，要看出其书法高妙处实已一点可能也没有了，所以看石刻原石已不如看拓本，因为拓本至少还能看出字的大体形状；不过拓本字迹其实也漫漶不清，残缺文字也很多，《泰山石刻》只残存29字，《琅邪石刻》多些，也仅有13行，计86字。



■《泰山石刻》拓片



■《琅邪石刻》拓片

《泰山石刻》拓片 《琅邪石刻》拓片

王澐评李斯书法“笔法敦古，于简易中正有浑朴之气，不许人以轻心掉之”。…杨守敬跋《琅邪刻石》说：“嬴秦之迹，惟此巍然，虽磨泐最甚，而古厚之气自在，信为无上神品。”但是，我以为王澐之“敦古说”和杨守敬之“古厚之气说”，说了等于没说——石刻文字经两千多年的风雨剥蚀，“敦古”等原是自然；至于王澐之“简易中正”“不许人以轻心掉之”，也几乎废话，因为李斯文字本来就是作为标准体而推行的嘛！

孙过庭《书谱》中说“篆尚婉而通”。如果光看《泰山石刻》与《琅邪石刻》，真是很难看出这一特点，倒是这一特点，从宋人重刻之《峰山石刻》确不难领略。虽然此刻石是经过后世重刻的，其重刻者在重刻时应该不会乱刻，一定会有所依据并尽量保持原石原貌的吧！所以我还是相信其应该多少保存了些李斯书法的大体风格！

李斯小篆，人们历来称其为“小篆极则”，其评价不可谓不高，但其实也只是一“现成话”而已，因为当年其是作为秦帝国文

字的“标准体”而颁行天下的，其获得“小篆极则”的评价，与唐代欧阳询《九成宫》所获“楷法极则”的评价，有着本质的区别——前者多出于行政命令、政治强迫，后者多出于美的征服、艺术自觉。但是尽管如此，我们也不可否认，李斯小篆，对于篆书艺术原则的确立，还是起了决定性作用的，其对后世的影响还是深远而巨大的。从秦汉篆书，至唐代李阳冰的篆书，甚至直到清代吴熙载、邓石如等人的篆书，其中都不难看到李斯篆书的影子；且他们在篆书已早不作为法定文字使用而只作为纯书法文字的背景之下，在对篆书的学习过程中，其对于李斯篆书的学习已完全变成了一种艺术的自觉。就这样，当初以行政命令和政治强迫而成为“篆书极则”的李斯篆书，至此才名副其实。换句话说，原本“书以人贵”的李斯，至此竟然“人以书名”，成为了中国历史上第一位留下姓名的书法家——与他同时或在他前后，多少写得与他水平相当，甚至写得比他好的书法家，其姓甚名谁都不曾留下，作品更是早就湮没于历史深处了。

近年来一些官员、名人，或许是从李斯等人初靠“书以人贵”而终“人以书名”的历程看到了自己将来也有可能成为书法家流芳后世的希望，于是也热衷于舞文弄墨。然而这事实上已不可能！原因很简单：不要说中国汉字，就是中国书法，它早已走过了草创和初定阶段，早已形成了一整套创作规律、艺术法则和美的原则，已不可能靠行政命令和政治强迫来另搞一套——即使你有李斯这样的地位与权力也不能！更何况有的人无论是实际政治地位还是掌握的行政权力，都比李斯当年差得太多太多，还想重获李斯的历史好运，实在是白日做梦！

“落后”的《校官碑》

从今天出土的一些简牍帛书来看，早在秦国统一文字之时，甚至之前，现实生活中已经有形体结构相对简单的楚篆，甚至简书、

帛书、隶书等了，它们在一定区域或一定的阶层使用，甚至几乎达到了流行的地步，而秦朝规定以李斯小篆为法定规范文字，其政治意义当然是不言而喻的，千百年来我们一直都给予其高度肯定，但实际上之于文字发展本身来说，是一种舍简取繁，是一种开历史的倒车。好在秦国很快就灭亡了，所以小篆实际上作为法定规范文字使用的时间也没几年。紧接着秦朝后面的西汉，通用文字就成隶书了（虽然西汉隶书还带有些篆意，但已完全不是篆书），且似乎这也没见西汉政府对此多么强行推广，一切似乎是一种顺应民意的自然而然。

隶书之所以称之为隶书，是因为它最早只是在下层隶卒间使用的一种书体，而其竟然很快就被汉代统治者接纳和推广使用了，这是否与汉朝统治者原本就是造反成功的下层人士有关，我没有做过考证，不敢乱下论断。但是，从今天出土的西汉简牍和碑刻来看，如果前者代表了民间隶书发展的程度，后者代表了统治者对此的承认和接纳程度，我们不难看出其步骤几乎同步，据此我们不妨设想，如果秦朝不灭亡，且又有着以小篆为法定文字的规定在那儿，其统治者能如此快地接纳隶书吗？答案十有八九是否定的吧！



《校官碑》拓片

当然，隶书的成熟公认要到东汉，但是这种成熟也并非如一块地里的庄稼，说成熟就一起成熟了，事实上在不同地区也有前后，《校官碑》或许可为此提供一证。

《校官碑》刻于东汉光和四年（181），历史上最著名的几块标志汉隶成熟的碑刻，都刻于它刻成时间的前后三四十年间——《乙瑛碑》刻于东汉永兴元年（153），《礼器碑》刻于东汉永寿二年（156），《曹全碑》刻于东汉中平二年（185），《张迁碑》刻于东汉中平三年（186），因此，今天的许多介绍古代碑帖的书籍，提到《校官碑》，一般都会作如此介绍：“《校官碑》为汉隶成熟期之重要碑刻……”（见《中国历代书法名家名帖名碑集锦》，黑龙江美术出版社2013年2月版。）如此若只是对事实的叙述大体也不算错，但给一般人带来的语义理解，则多少有些歧义，甚至会

使人产生误会，以为其言下之意是，《校官碑》也是一块标志“汉隶成熟”的作品。其实非也！

清代金石家方朔则认为，“（《校官碑》）有西京（指西汉）篆初变隶风范”，显然，他以为《校官碑》并不是一件“成熟”的汉隶作品，而只是一件“篆初变隶”的“过渡”性书体作品。

的确，《校官碑》书体的“过渡性”特点十分明显，这只要将它与上面所提几块标志汉隶成熟的碑刻稍加比较就可以看出——甚至是并不需具备多高书法水平的人也可以看出——是明摆着的事实。《校官碑》实际上是一块呈现着西汉隶书风格的东汉碑刻。

为什么会这样呢？

《校官碑》的产生地是当时的溧阳县，其地处江南腹地的吴头楚尾，远离中原文化中心，在两汉时代，其社会总体发展水平肯定是远远落后于中原地区的，文化艺术的发达程度和发展需求也一定都落后于中原地区。因此，当中原书风已进入汉隶的成熟期了，这儿落后个半拍或一拍，应该是十分自然和正常的事；出现在这儿的《校官碑》，在书风上跟不上成熟的中原典型风范，大体上还停留在西汉隶书的面貌，也便很自然而然、合情合理、顺理成章。

《校官碑》因其书风“落后”，而在书法史上具有一种特殊的地位。

我们真应该感谢汉代统治者对这种“落后”的容忍——试想，如果汉代统治者，如秦始皇一般，曾规定以某种文字作为“标准体”而颁行全国，《校官碑》一定不会是这种面貌；而不是这种面貌的《校官碑》，或许就不会具有这样的历史地位与艺术地位了。

对于历史稍稍熟悉的人都知道，虽说统治者的本质都一样，但

在统治方式上汉代统治者与秦朝统治者的确有很大不同：秦朝高度统一，汉朝则相对自由；秦朝强调标准，汉朝多顺其自然；而为了推行其统一和标准，秦朝事实上多高压、强制甚至强迫，而汉朝则因为其事实上相对注意自由和自然，所以其统治明显宽容了许多。正是这种宽容，才成就了中国文化，尤其是汉文化在其发展历程中的第一个高峰。仅就中国汉字形体的演变，众所周知，其最重要的一次便是所谓“隶变”，即从篆书变为隶书的这一次；而这次变化，为什么会出现于汉代？当然有着众多原因，但是与汉代这种相对较为自由、宽松和宽容的政治统治和社会文化风气一定不无关系。因此，我常常想，如果秦朝不那么快灭亡，汉字的“隶变”或许会更晚吧。

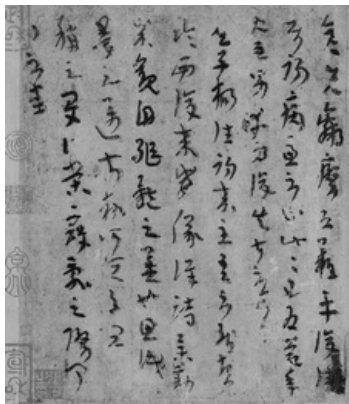
秦统一文字无疑是具有积极意义的进步行为，但是这种进步意义更多只是在政治学和社会学意义上，其对于汉字本身的发展，明显是一种“逆历史潮流而动”。因此，政治的“进步”，有时并不等于文化的进步；而文化的“落后”，有时也并不等于政治上的倒退和反动，甚至有时候，“落后”的文化，其价值还恰恰就在其“落后”上。

鹤鸣悠悠——《平复帖》

每读《平复帖》，仿佛总有鹤鸣悠悠于耳旁。

据说陆机被杀前，留下最后遗言：“华亭鹤唳，岂可复闻也！”华亭即今天的上海松江区，是陆机的故乡。

陆机此言与李斯当年被杀时留下的那句“牵犬东门，岂可得乎”何等相似：陆机从此以后再也不能与兄弟陆云一起听家乡的鹤鸣了！李斯从此以后，再也不能与自己的儿子一起牵着猎犬，在上蔡城的东门外追逐野兔了！



陆机《平复帖》

或许真是“鸟之将死，其鸣亦哀；人之将死，其言亦善”。只有走到人生尽头，人才能发现，自己最珍贵、最牵挂的竟还是故乡、亲人和亲情。然而，人生似乎就是这样一个巨大的悖论，且古往今来，人们似乎一直都挣不脱！功利、权力、名誉等永远显示着比“东门兔”、“华亭鹤”强之千百倍的吸引力，为了追逐它们，人们总是义无反顾地选择放弃“牵犬东门”和“听鹤华亭”的生活，李斯如此，陆机也如此。

其实陆机当初完全可以不做这样的选择，因为与李斯相比，他原本的生活条件和社会地位都不差，不像李斯，只是在上蔡小城中做着一个小小粮库看守——他自己的感觉是如同一只处于荒野茅厕中的田鼠；陆机父亲陆抗曾官至东吴大司马，其祖则为东吴名将陆逊，是典型的世家子弟——若用李斯的话说，是一只有幸生于粮仓

的典型仓鼠。谁知道二陆弱冠之年，东吴竟亡于西晋。二陆在家乡闭门读书十年，难能可贵地获得了“文章冠世”（《晋书·陆机传》）的美名，被时人誉之…“江东二陆”。然而，十年既过，二陆觉得，如此闭门苦读的生活，终究只是人生的手段，而并非人生的目的，于是他们终究还是离开了故乡，来到京城洛阳。他们如此情形又与中国书法史上后来的另一位重要人物赵孟十分相像：赵孟也是世家子弟，不，是皇家后裔，也遭遇国破之灾，也曾选择闭门苦读多年，但最后又都义无反顾地投入了新的统治者怀抱。只是一样的投靠，其心理还是很不相同的，就内心必然遭遇的矛盾、沉重和痛苦程度来说，二陆显然要比赵孟轻多了，这是因为他们所投靠的新统治者不像赵孟那样是“异族”。所以二陆入洛阳，比之后来的赵孟入大都，显得高调多了，一时竟然在洛阳城里形成了“二陆入洛，三张（张载、张协、张亢）掉价”的局面。

这样的局面，虽然让二陆一时收获了极度的风光，但是实际上一定也收获了许多相识和不相识的人的嫉妒与怀恨。好在有朝中重臣太常张华罩着，所以二陆入京后，一度无论是在文坛还是在仕途，都似乎左右逢源、风顺水顺。

《平复帖》应该就写于这一时期吧？

先看其内容：

“彦先羸瘵，恐难平复，往属初病，虑不止此，此已为庆。承使唯男，幸为复失前忧耳。吴子杨往初来主，吾不能尽。临西复来，威仪详跼。举动成观，自躯体之美也。思识口量之迈前，势所恒有，宜口称之。夏伯荣寇乱之际，闻问不悉。”如此一百多字，大体涉及的人物有三个，即彦先、吴子杨和夏伯荣；所叙事情也有三，一是彦先身体多病，难以痊愈，但能够维持现状，已属庆幸，又有子侍奉榻前，可以无忧；二是吴子杨，以前曾到过陆家，但未

受到重视，如今他将西行，复来相见，再观其威仪举动，较前自有一种不同的气宇轩昂之美；三是夏伯荣因寇乱阻隔，没有他的消息。

因为此帖前无称谓，今天我们已无法知道它是写给谁的，但是可以肯定的是，一定是陆机的一位朋友——他曾来信向陆机询问另外几位朋友的消息。仅其本身，我们不难想象，此时的陆机，地位至少是朋友中之中枢；而这位朋友收到此帖，一定是如获至宝，加以收藏，否则此帖就不会传存于世，以至今天成为中国书法史上存世最早的一件墨迹法帖——要知道帖后并无落款，若不是传承有序，谁敢肯定它就是陆机真迹啊？由此也不难想象，陆机无论是人还是书，当时的现实地位应该不低；再看陆机对于三人情况的叙述，彦先病情自然最先交待，但语气间似理性有余而温情不足，不自觉地流露出一种在朋友面前的高高在上；对于吴子杨情况的转叙，虽对其不无夸奖，但语气和姿态也是一种居高临下的赏识；最后在对夏伯荣的近况以一句“闻问不悉”，也就是“不知道”后，戛然而止。全文读完，说句实话，魏晋人信札那种笺短意长的味道一点儿也没有。

再看此帖文字，不难看出是用一支秃笔写在一张糙纸（据专家考证是麻纸）之上。此时的陆机，应该不会连一支新一点的毛笔和一张细腻一点的纸和帛也没有吧？但是他就用这样一支秃笔，在一张随手拿起的糙纸上写了起来。那真是一种真正随意的挥写：书体是平时随手写惯的“自由体”，也是从小写惯的在东吴流行的“草隶”；墨是砚台中所剩不多的一点宿墨，再加上秃笔、糙纸，故难免枯笔破锋，但枯和破一任自然；墨只蘸了四笔，便写完了全帖。虽然一千七百多年过去了，但今读此帖，我们似乎还能感觉到，陆机在书写此帖时，或许正要去上朝点卯，或许正要去领兵出征，或许正要去赴琼林御宴……总之只是忙里偷闲，一挥而就。

然而，书法就是这样，艺术创作就是这样，“无意于佳乃佳”！陆机匆匆忙忙间一挥而就的一百多字，最终呈现出的，竟然是一派完全别样的风格和意趣，其笔意婉转，字法质朴，气息平淡，主人的春风得意、居高临下、野心勃勃的神气竟然一点儿也没有。看《平复帖》上的字，如果用一种动物来与之一比，真是非鹤莫属。这倒并不仅仅因为陆机临死前说过的那句话，而是其每一个字，都恰如那闲云中的野鹤，从容高贵，又天真无邪。而这也是我每读此帖，便仿佛总有鹤鸣悠悠于耳旁之另一原因。

真是奇妙，人与艺竟然真的能如此错位、矛盾而又最终统一！

有人说，这都是因为陆机当时虽处于京华的花花世界，但是他毕竟来自于吴地——当时中国的政治文化中心在中原，相比之下吴地还是偏僻的“蛮荒”之地，其文字和书法的发展自然落后于中原地区，当中原书风已进入比较纯熟的章草阶段，甚至今草也已出现，但是吴地的书风大体上还停留在一种草隶阶段。因此，陆机的书写，如果他不是刻意追求一种京城的文化时尚，而只是“本色书写”，即会流露出吴地原本的书风。《平复帖》正是这样的一件与西晋时尚书风或主流书风相比“落后”半拍甚至一拍的作品。但唯其“落后”，才显得别具一格、尤为珍贵。古人对于这一点，其实早就发现，王僧虔曾说陆机的字“吴士书也，无以校其多少”。李嗣真说：“陆平原、李夫人犹带古风。”其意皆在此。这种现象其实并非特例或者偶然，本人在前一篇谈《校官碑》的小文中也曾说到这一现象：明明是刻于东汉时的《校官碑》，呈现的却是西汉隶书的书风，其原因正是因为它是一块吴地的碑刻，其书风发展落后于中原书风。看来故乡吴地在陆机身上打下的印记，是终究难以抹去的，尽管他入京后为尽早地融入上流社会，进入权力中枢，曾一度竭力抹去。

的确，故乡打下的印记，是一种文化的胎记，抹去谈何容易！

陆机终究只是一名来自吴地的书生，一名典型的江南才子，尽管他热衷于政治，但是终究不是政治家；尽管他想重整家族的声望，但毕竟时过境迁；尽管他亦曾一度大权与重兵在握，但毕竟他最擅长的是笔而不是刀枪；至于权力斗争中必不可少的借风使舵、两面三刀、背信弃义等等，他更是不肯为，不愿为和不屑为，甚至在这方面，他连赵孟都不如，可要命的是他有着比赵孟大许多的政治热情和权力欲望，所以便注定了他连一个赵孟式的文人也成不了，等待他的人生结局便只会是一个大悲剧。

晋惠帝时，“八王之乱”起，陆机不幸置身其中，书生带兵的陆机，与挟持了晋惠帝的司马乂战于鹿苑，大败。宦人孟玖等趁机向司马颖进谗，陆机遂为司马颖所杀于军中，时年仅四十三岁。

据史载，陆机被杀后，陆氏还被“夷三族”。不难想象，当前来抄灭陆家的军队到来时，带给江南这个叫华亭的小镇的是怎么样一种风声鹤唳的恐怖！当年陆机携弟弟陆云离开江南前去洛阳时，他应该怎么也不会想到，自己为故乡和家族最终带来的竟然是这样一场灾难！此后，华亭之鹤当然还会鸣叫，但是只因为陆机、陆云兄弟，它的鸣叫从此带给人们将不再体现一种悠闲、自由和高贵，而是一种惨痛、恐怖和悲凉，中国文化中也因此而多了一个“华亭鹤鸣”的成语。

今天的华亭小镇早已成为中国最大城市上海的一部分，为此上海市有关部门不久前举办了一次“‘平复帖杯’全国书法大赛”，此可谓难得！在今天的高楼大厦间已不可能再听到鹤鸣，甚至连鹤的影子也不可能再在那儿见到了，但《平复帖》还留存于世，读一读它吧，读下去，悠悠鹤鸣终会从纸上升起，会从远古传来，其对于许多人来说，应该是一种警醒！

书法图腾——《兰亭序》

每读《兰亭序》，总会想起那年春天在绍兴兰亭看到的一群日本人：一个个神情庄严、正装危冠，在亭前又是宣读祭文，又是奉献祭品，三叩九拜之后，又是展示他们各自的书法作品，又是煞有介事地请求书圣在天之灵指点……此情景和举动，让人不由觉得，他们不远千里赶来兰亭，哪里是来赴一场文化活动，完全是来朝圣嘛！——兰亭在他们心目中或许就如同宗教信徒们心中的麦加或耶路撒冷吧！

岂止兰亭是中国书法的圣地！若推一件书法作品来作为中国书法之图腾，我想理所当然非《兰亭序》莫属吧！

至今一千多年前的永和九年的那个暮春三月，谢安招集了一班包括王羲之在内的文人雅士，在今天的浙江绍兴会稽山阴之兰亭，举行了一次名为“修禊”的雅集，其间他们又做了一场流觞曲水的游戏，得诗三十七首，编为薄薄一册《兰亭集》，王羲之被推为序者，他趁着微醉酒意，当仁不让，遂援笔立书，一气呵成了一篇三百多字序文——据说王羲之酒醒后觉得此序文书法特好，自己连着重书几遍，竟然都无一赶上；据说唐太宗曾为此帖而日思夜想，最终为得到此帖，一代圣君竟然也不择手段；据说之所以我们今天看不到此帖真迹，是因为唐太宗太喜欢它而将它带进了昭陵……

——《兰亭序》成了“天下第一行书”！



唐冯承素摹本《兰亭序》

《帝范》曰：“取法于上，仅得为中；取法于中，故为其下。”既是“天下第一”，学书岂有不首学《兰亭》之理？

的确，若问学习书法的人，似乎个个都曾学或在学《兰亭序》，即使有事实上没有学过的，在人前恐怕也不好意思说。我虽然没做过统计，但可以肯定地说，之于古代法帖的出版，无论是版次还是印数，《兰亭序》应该都是一个天文数字吧！

作为一名书法爱好者，我早年也曾认真临习过《兰亭序》，但是说句实话，自觉收获并不大，临习一年多后终于忍无可忍地将之丢弃一边了。但是王羲之的字我是确实喜欢的，于是我改临《圣教序》，虽然它只是怀仁集王字而成，但是我学它所得真的比学《兰亭序》所得要多。也几乎与此同时，我竟然发现，古往今来书法大师们，另辟蹊径的且不去说，就说固守二王一脉书风的，其实笔下往往《圣教序》的影子明显要多于《兰亭序》，甚至我至今也没有

发现谁只从《兰亭序》取法就成为了书法名家或大师的。古往今来的一个文化事实是：一是人人都说《兰亭序》好，但是好在哪儿，却似乎又是人人说不出；二是人人都在学《兰亭序》，但是最终又人人笔下无《兰亭序》，其诚如黄庭坚所言：“世人尽学兰亭面，欲换凡骨无金丹。”有人说，这都是因为我们今天所学之《兰亭序》只是唐人摹本，并非王羲之真迹，照猫画虎，终难得书法真经。

此话虽有一定道理，但是也并不全对，因为《圣教序》也只能算是一半王羲之，为什么它就能让古今学书者容易亲近呢？

那么，《兰亭序》只是一件皇帝的新装吗？非也！《兰亭序》是一个象征——“天下第一”的象征。

既然“天下第一”，一定真容难见！

既然“天下第一”，一定生世传奇！

既然“天下第一”，一定不易学得！

总之，有点传奇，有点神秘，不见真容，不易亲近，不易学得……或许这就是《兰亭序》事实上最大的人文特征！

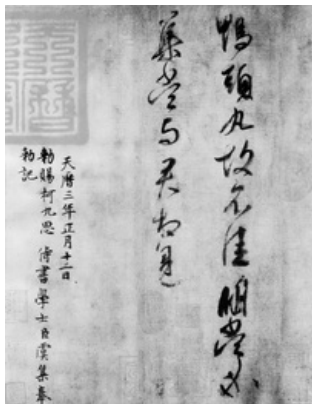
所以，尽管王羲之写过那么多的作品，但是只有它才具备“天下第一”的资格！至于后来的《祭侄稿》，颜真卿创作这件作品的情境确实非同一般，但是其传世过程少了些传奇，少了些神秘，再加上它至今以真迹的面貌存世着，所以，它尽管为中国书法在王书之外开创了另一种书风，且这种书风之于二王书风，如同高天之于大地，群山之于海洋，男人之于女人，以美的形态论，阳刚之于阴柔，本质上是并无优劣、好坏的，但是它也只能屈居“天下第二”；至于再后来的《寒食帖》，更是只能屈居“天下第三”了，

因为无论是苏东坡创作它的情境，还是它的传世过程，都少了些传奇、神秘；再加上它产生年限离我们今天也近，真迹自然保存得又很完好，所以能混得个“第三”的名头已很不错了。

据说，当年郭沫若围绕《兰亭序》真伪与高二适论争过程中，曾建议挖开昭陵看一看《兰亭序》真迹是不是真在其中，真容究竟是何模样。如果这传说是真的，我真是替历史捏了一把汗：真的挖开昭陵，结果又会怎样呢？不外乎两种可能，一是见着了《兰亭序》真迹，二是没见着——或是压根儿没有，或是早烂了。但那又怎么样呢？见着了，萦绕在人们心头一千多年的神秘感或许就可一时烟销云散，但与此同时也难免会让人一声感叹：原来如此，不过尔尔！这对于《兰亭序》“天下第一”的地位有什么好处呢？如果挖开昭陵仍没见着，那结果自然是一下掐断了人们的所有念想、想象和希望，这无论是对于《兰亭序》还是对于人们，无异于都是一种残忍。也据说是周恩来否决了郭沫若的建议。不过对于这样的传说，我一直怀疑其真实性，因为郭沫若应该不会愚蠢到为了证明自己的一个个人观点，而到不惜去挖开一座帝陵的地步，更不会对《兰亭序》如此残忍，因为郭沫若怎么着也是一位大学者，他应该知道《兰亭序》之于中国书法的意义其象征性和文化性要远远大于其现实性甚至艺术性。

《兰亭序》事实上也只是中国书法的图腾而已！

《鸭头丸》



王献之《鸭头丸》帖

每提起《鸭头丸》，我总没出息地想到摇头丸。

据说魏晋人是“吸毒”（吃药）的，鲁迅有文《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，其中说到所谓的“魏晋风度”，背后其实也有酒与药的作用。此所谓“药”，是一种叫“五石散”的矿物，实际上就是一种毒品，人每每吸食后，“面若桃花，脚底生风”。但不少魏晋名士寿短，据说都与此有关系。

那么鸭头丸是一种什么丸呢？是不是真的类似摇头丸？

鸭头丸，故不佳。明当必集，当与君相见。

读《鸭头丸帖》，寥寥数语十五字，真读不出！

能读出的是，王献之吃了此丸后，觉得药效不佳，想以后还是

自己亲自来做的好，并要与“君”（此鸭头丸或许正是此人所送的吧）相见——是为鸭头丸药效不佳而找他“算账”呢，还是找他探讨鸭头丸的制作呢，也读不出！

不得不去查医书，见《医方类聚》卷一二八引《济生》。知鸭头丸为“绿头鸭血为丸，如梧桐子大……主治水腫。面赤煩渴，面目肢體悉腫，腹脹喘急，小便澀少。”…可见鸭头丸与摇头丸无关，虽确为“药”，但“此药”并非能催化“魏晋风度”之“彼药”也。

那么王献之“当与君相见”，倒底是什么目的呢？应该不会是为人家所送之鸭头丸药效不佳而找人家“算账”——他虽然没说，但从他笔下的字迹可以看出，因为它无一笔凌厉之点画，无一丝恼怒之怨气，两行十五字，几乎一笔写成，从容不迫，心平气和，属王献之典型之所谓“一笔书”：确实少凝厚骨势，但能得纵逸不羁；确实多轻巧媚趣，但能得摇曳生姿；确实少揖让礼乐，但能得钩连放逸、快意流美……

有人说，我们看到的此帖并非王献之真迹，只是唐人摹本，但摹本既已如此精彩，想来真迹的精神与风采，只会更过之而无不及吧？

但是，或许是受唐太宗说王献之有“翰墨之病”的影响，或许是从史书上了解到了王献之的确体弱多病而又短寿，或许是因为此帖毕竟为王献之病中用药后所书，我又常常觉得此帖多少有点病态，但是病在哪儿，似乎又说不清。现代书法家台静农，有一次拿着《鸭头丸帖》在手上端详许久，似自言自语，又似恍然大悟：“也不见怎么好嘛！”但是怎么个不好，他也没说——谅他也说不出。

其实，要说出大师创作、艺术经典的好当然不易，要说出其不好，那是更难，尽管其不好也客观存在。

王献之因为多病，所以常与药打交道，所以留下的名帖除了《鸭头丸帖》还有《地黄汤帖》。鸭头丸是药，地黄汤也是药。

有一次看电视，看到赵忠祥欲显示自己的朗诵功力，“深情朗诵”着一则中药方子，想以此让观众和听众获得艺术感动，但遗憾的是，在场的观众最后都被他深情得笑了，可见赵忠祥朗诵艺术的功力还没有深厚得将一中药方子变为艺术的地步；倒是王献之，其生花妙笔真将十分平常的本只是朋友间“吊哀、候病、叙睽离、通讯问……不过数行而已”的短札，变成了艺术经典，使鸭头丸、地黄汤两味中药，从此具有的不仅仅是药效了，还有艺术的灵光。

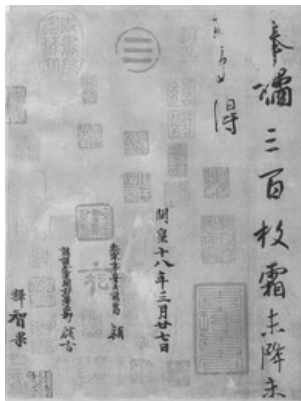
鸭头丸，与摇头丸无关！

壹 读（二）

《奉橘》 《送梨》

熟悉王羲之书法的人应该都知道，其书风大体上分成所谓的“古法”与“今法”两个阶段。所谓“古法”，就是在一些行书作品中，保留了一些篆隶的用笔特征，存世的作品如《姨母帖》即属此类；所谓“今法”，即完全脱去了篆隶的用笔特征，如起笔、收笔的藏头护尾、逆放平出，行笔、转折过程中的中锋绞转等，而是用笔更注重顺着楷书、行书的自然笔势，藏锋、出锋，圆转、方折，起笔、行笔、收笔等，一任自然，存世作品如《奉橘帖》《平安帖》《丧乱帖》等，还有众所周知的《兰亭序》也属此类。而代表王羲之书法最高艺术水平的，也正是此类“新法”作品。

据说王羲之之所以能一改书风，全在于受了儿子王献之的有意无意的一句“大人宜改体”的话的启发。事实或许并不会如此简单，也不会如此鲜活，更不会如此具有戏剧性，但作为老子的王羲之，其书风改变或许真是或多或少在受到儿子王献之的一些影响后发生的，也未可知。



王羲之《奉橘帖》

王献之只活了四十多岁，从他存世的作品所达到的水平来看，即使在很年轻时，其书法水平就应该很高了，否则是不可能在三四十岁时就突然达到如此高的水平；既具体了一定的水平，又年轻，是很容易向老子说出这样的话的——年少轻狂嘛，这似乎是人之共性。



王献之《送梨帖》

我在另一篇小文中曾说到的一个王献之的故事，似乎也可作为王献之不但年少轻狂，而且对于自己书法颇为自信之一证：他在谢安幕时，谢安有一次问他说：“君书何如君家尊？”他竟毫不犹豫地回答：“固当不同！”他这样回答的潜台词其实是很丰富的，至少不会只是说自己书法仅仅有些“不同”而已吧？或许他觉得自己书法比之父亲，不但“不同”，而且不差，甚至更好！有这种有点自信、自负和自傲的心理的支撑，或许他早就“看不惯”和“看不上”父亲的书法了，所以终在一天父亲与他讨论书法时，脱口说出了“大人宜改体”的话来，应该也算不得奇怪。

再据现代心理学分析，儿子在成长过程中，往往都是将父亲当作人生的第一个“对手”的，且都会以一种潜意识的方式表现在实际生活中。所以青春期的孩子很容易逆反，而逆反的对象常常是自

己最亲近的父母——男孩子一般更多会冲着父亲，女孩子会更多冲着母亲。王献之也一样！

如果王羲之真是在听了王献之的话后得到启发，一变书风，那他不但是一位伟大的书法家，应该首先还是一位了不起的心理学家，至少是一位教子有方的好父亲。他没有对儿子的一这句“小人之言”以一句“你一个孩子懂个什么”而轻轻否定，更没有大发雷霆，进而对儿子“严加管教”一番；相反，儿子这句初听起来很有点“犯上”的话，他不但平静地入了耳，而且入了心，再经过一番认真地思考，最终用行动吸取了、落实了。父子关系若此，不能不让人羡慕！汪曾祺有一句名言，“多年父子成兄弟”，说的大体上就是这样的父子吧！

然而现实生活中，父子关系如仇敌的倒不少，其中的原因当然多样而又复杂，但是或许最主要的一点，首先是做父母的不了解，更不能理解子女的种种逆反，更不懂得子女正在是这种逆反中才得到成长，所以常常表现得不能容忍子女对于自己的超越。

其实，子女在将父母当作人生第一个超越对象的同时，首先是当作榜样的，逆反如王献之者其实也一样，此有《奉橘》《送梨》二帖为证。

王羲之《奉橘帖》写道：

奉橘三百枚，霜未降，未可多得。

王献之《送梨帖》写道：

今送梨三百。晚雪，殊不能佳。

读此两帖，实在很有意味，其意味至少有三：

一是老子送朋友一筐三百枚橘，儿子则送朋友一筐三百颗梨，一枚不多，一颗不少，这一定不完全是巧合吧，一定是儿子有意无意地学习着老子！殊不知，正是在这样有意无意的学习中，老子的为人风格、待友习惯、处世原则，就会灌注到儿子的血液中和灵魂中，老子的人格、品质和品德，也会在儿子的身上得到自然的传承和发展！

二是便札的内容与语气，老子三句，儿子也三句，一句告明所送之物的数量，以便对方查收；二句、三句，既是交待，也是客气。一句不多，一句不少，恰到好处；老子不署名，儿子也不署名——即老朋友间，一看字迹便知，署名反显生分了！可以设想，朋友收到赠物，再收到这样的便札，涌上心头的唯有温暖！

三是书法，虽然王献子嘴上宣称自己与父亲“固当不同”，但且看此二帖事实上正相反，是“大相同”：老子写作两行，儿子也写作两行；再看字势风格，《奉橘帖》左倾右摆，飘然宛然，气韵生动；《送梨帖》竟然与之如出一辙，请看所示。

书法是艺术，艺术其实是很难父子相传、子孙相传的，在中国书法史上，父子并称，书名并提的，唯羲之、献之“二王”而已，欲究其因，读一读《奉橘帖》《送梨帖》或许可知一二。

动静——《张猛龙》

文友胡竹峰网告新成一读帖妙文，我让他传过先睹为快。

他竟从《张猛龙》中读出了一个“静”字，这让我觉得好生惊奇，或许这正是应了鲁迅先生言，《红楼梦》“单是命意，就因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……”读帖当然也如读

书，如读人，更如读世上万事万物，自可读出自己的滋味。

我喜欢书法和学习书法算是比较早的，大体在上小学高年级的时候，但由于时代的原因，我们这代人学书法多是从临习今人书写的《雷锋日记》《王杰日记》《毛主席语录》之类开始的，因为古代碑帖那时都被当作“四旧”而被“扫进历史的垃圾堆”里去了。所以今天偶写自己“学书简历”之类，每每写自己“从唐楷入手”时，心是很虚的，因为写唐楷，说起来那其实是我幸运地考上大学以后的事，至于像《张猛龙》，那知道得更晚——算起来应该是在1980年以后。

那一年，刚刚会写一点“柳公权”、“颜真卿”的我，竟被老师选中去参加“全国大学生书法比赛”，其结果当然是一无所获，最后看到学长们的获奖作品，极少“颜真卿”，而“柳公权”更是几乎没有，多数是我们从没见到过的“体”，于是，我一面惭愧自己的孤陋寡闻、不自量力，一面去寻找各种碑帖。大体上就是在那时，我见着了《张猛龙》。



《张猛龙碑》（局部）

初见它，自然觉得与自己写过的唐楷大异其趣：上下结构的字，干吗上面收得这么紧，下面放得那么松？左右结构的字，干吗故意写得如此错落、不对称？包围结构的字干吗团得那么紧？放射结构的字干吗那么放纵？有些横和撇干吗这么长，又有些为什么那么短？有些字为何写得这么大，又有些字为何写得这么小……直觉得它没有一笔放在了一个字该放的位置，更觉得它的书写者是“存心不好好写字”，存心在捣乱，存心在破坏。

捣乱、破坏，首先得制造险情。

《张猛龙》的每一个字，几乎都是其制造的一次次、一个个险情，但又都无一例外地最终给自行解除了。开篇那个“君”字，起笔的那几个横画，写得那么长也就罢了，紧跟着一撇更是长得离谱嘛！然而，谁知道，最后那“口”字一加上，整个字竟又出奇

地“得救”了：重心竟又回到了字的中心，一点儿没有倾覆感。再看那个“春”字，左低右高的三横，竟然几乎平行——这不是大忌吗？然而，哪知道一配上那出奇的撇捺，立即平稳了不少；最后再加上一“日”字，整个字岂止是“得救”，简直是重生嘛！

因此，不能不承认，《张猛龙》实在是通过一种制“险”、化“险”的办法来生动艺术效果的。《张猛龙》的点画，看起来都是实实的，方方的，一笔与一笔不连续、不萦带，不缠绕，似乎如此便完全消解了“动”的因素，其实不然。

那种笔画连续的、萦带的、缠绕类书法（行草书），如同体操运动，其一连串的动作，当然是“动”的；但再看那技巧运动，它们的一个造型成功后，总要“停住”一段时间，而在“停住”的这段时间里，你看上去是不动的，是“静”的，但是谁都知道，其所有的功夫、匠心和精彩却全在其中。《张猛龙》的艺术，不是体操运动，是技巧运动，可技巧运动终究也是“运动”啊！尽管也有“静态美”的呈现，但那应该是次要的吧！

竹峰君还说：“北碑多娴静。”此话除去“静”前的这个“娴”字，我是基本同意此言的；不过若说这“静”是多还是少、是主还是次等，真很难说，至少《郑文公》比之《张猛龙》，其“静”应该是有过之而无不及。《郑文公》点划多呈弯曲、连绵状，字间大小均匀、结体平稳、用笔内敛等，大体风格似乎真是既“娴”又“静”。



《郑文公碑》（局部）

于是，读过竹峰君妙文后我如实相告，我读《张猛龙》，感觉与他正好相反，得到的却是一“动”字。

“擦边球”——《郑文公碑》

北碑名作《郑文公碑》是郑道昭打的一个地地道道的“擦边球”。

《郑文公碑》，全称《魏故中书令秘书监使持节督兖州诸军事安东将军兖州刺史南阳文公郑君之碑》，碑主“文公郑君”，即“郑文公”，亦即郑羲，所以此碑又名《郑羲碑》。书碑建碑者郑道昭为郑羲之子。

儿子为父亲树碑立传本属正常，只是在郑道昭这儿，不说不正

常，至少是不寻常。

郑羲，字幼麟，荥阳开封（今河南开封南）人，出身士族，举秀才，北魏文成帝末，为中书博士；孝文帝初，因镇压田智度起义有功，再加上又与当时受宠于冯太后的李冲连姻，也被冯太后宠幸，升任中书令；孝文帝时，冯太后又令孝文帝纳其女为妃，更是在朝野上下一时红得发紫、炙手可热。但郑羲性贪而吝，多受贿赂，只是因为受宠于冯太后而没有得到应有的惩处，但到492年郑羲去世时，终被孝文帝加谥“文灵”——博闻多见谓之“文”，不勤成名谓之“灵”，可见这“灵”字若用在谥号中，并不是个好字眼；即使贵为皇帝、君主，以“灵”字为谥号的也属“谬丑”，如我们一般人较熟悉的，晋灵公、汉灵帝，之所以得此谥号，前者是因为其生前“不君”，后者则是因为其“无能”。郑羲得其谥号，可谓“生前荣极身后辱”。

当朝皇帝孝文帝，是郑羲少子郑道昭的“发小”，且当了皇帝后也一直与郑道昭过从甚密，几次南征萧齐，都命郑道昭随行，平时二人间甚至还有诗文唱和。但即便如此，对父亲被谥“文灵”，事前事后郑道昭也都不敢在孝文帝面前多言，因为此事非同小可。不久后，孝文帝去世，其次子继位，是为宣武帝，数年后郑道昭官至秘书监（地位仅次于宰相）。此时离郑羲去世已十多年了，郑道昭觉得，该是给父亲洗刷死后之辱的时候了，但苦于谥号中的那个“灵”字仍无法更改——让当今皇帝为了一个死去的臣子而更改先皇的评价，几乎是不可能的事，郑道昭为此而纠结着。

直到郑道昭被任命为光州刺史，有一次他看到一尊新起的石碑字迹甚美，原本是书法家的他被书法吸引着细看起碑文来，看着看着他忽然间心头一震，来了灵感，有了主意，因为他看到此碑文上有造碑者给死者的私谥——父亲的官谥既然难以改易，但何不也为父亲加一私谥呢！很快郑道昭就想好了此私谥就一“文”字，即仅

将父亲的官谥事实上只保留一半——如果朝廷追究，就说这是私谥，朝廷应该也奈何不了；如果朝廷不加追究，就来个“半公半私”。郑道昭就这样，打了一个“擦边球”。

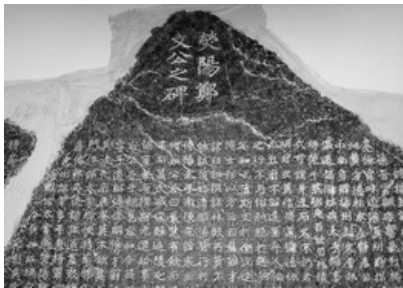
于是郑道昭为父亲撰写了碑文，碑文内容自然多有溢美之词，并在他治下的天柱山（今属山东平度市）上，找了一处较好的山崖刻了一通；稍后他又在云峰山（今属山东掖县）下发现一处更好的山石，他索性又将碑文重书重刻了一通。于是渤海之滨的大山里，就留下了两通“郑文公碑”，前者被习称为“上碑”，后者则被称为“下碑”。

或许是郑道昭并不想让后人知道这篇多溢美之词的《郑文公碑》原本是出自碑主儿子的手笔，所以他在碑文末尾并没有署名。清代阮元主持山东学政时亲临摹拓，并考订出其书者为郑道昭——这样的考订其实并不难，因为当地有许多署名郑道昭的摩崖石刻，两相稍作比较就可得出结论。

或许是郑羲的贪浊终不曾因郑道昭的溢美而被掩盖，甚至因为郑道昭在明知父亲恶行为事实的情况下还做出如此欲盖弥彰之事，人们难免多少对他的人品和书品都有低看，所以，尽管郑道昭在书法史上有着“北朝王羲之”之称，但是可谓他精心之作的《郑文公碑》，很长一个阶段都不受人们重视，直到清代碑学兴起后，人们才对它取“一分为二”的宽容态度，即，另当别论其内容，充分肯定其书法。

由于郑道昭当年精心挑选的刻石质地细腻、坚硬，“郑文公碑”虽经1400余年风剥雨蚀，却能完好地保存到今天，尤其是下碑更是完好。“上碑”刻面高…3.3米，宽…1.5米，碑文…20行，每行40至50字不等，共计883字；“下碑”碑高1.95米，宽3.37米，碑文51行，每行29字，计1243字。二碑书法为同一人同一时期书

写，所以书风也基本相同：字态蕴藉风雅，结体宽博宏逸，气势雄浑开张，有篆之势、隶之意、草之情，清代包世臣对它大加赞赏：“北碑体多旁出，郑文公字独真正，而篆势分韵草情毕具其中。布白本乙瑛，措画本石鼓，与草同源。”康有为看过此碑后更激动地说：“没见过此碑就没有资格谈论书法。此碑书法结字平整，但体势多变，用笔以圆笔为主，多与篆籀用笔相通，这在北碑著名碑刻中恐怕属绝无仅有。”不过说来很可笑，《郑文公》虽然是我年轻时临写时间很长的一通魏碑，但是我临习它倒不是为了使自己的书法“上通篆隶”，恰恰相反，而是为了追随当时本地的一位当红书法家——武中奇。



《郑文公碑》碑额

初学书法的人是很易对“招牌字”着迷的，我年轻时也一样。

想来我生活在南京，对武氏招牌字着迷似乎是一种自然而然，因为此人的招牌字不但遍布南京的大街小巷、随处可见，而且一些重要的标志性建筑和单位的招牌，如南京最大的百货商店“新街口百货商店”、最有名的电影院“大华电影院”等，还有南京所有名胜古迹的文物保护单位石碑上的单位名称等，都出自于他手笔：更

有甚者，南京市委机关报《南京日报》报头等，也是他的手笔。因此，若论南京城里谁写的招牌既多又牛，那是非首推他莫属；再加上他江苏省书法家协会主席的身份，说实话，那时无论是对他的字，还是对他人本身，我都崇拜极了。

他那种“武体”风格鲜明的行楷字，不但工整好认，而且被制成招牌悬之于广厦高檐，的确很是大气，有一种唯我独尊、舍我其谁的味道；不像林散之的字（那时林先生还在世，他也在南京定居，自然市面上也有些招牌出自于他的手笔，如“亨达利”眼镜店、“永和园”小吃店等），在多数老百姓看来，既不那么周正，又不那么顺眼，甚至还不太好认。而那时人们也都知道林散之是中国当代最大的书法家，所以便可常听到有人高论，或曰：林的字水平太高了，高得我们看不懂；或曰：林的字好是好，可惜不适合做招牌！

那时，正在学习书法，更爱好着书法的我常想：什么时候自己写的字也被人做成招牌就太牛了！所以，那时成不成书法家不重要，只想成为一名能写一笔“适合做招牌”的字的人，即使被人称为书手或书匠也无所谓，因为眼看着现实生活中的更多人，对于“招牌书法家”武中奇的喜欢似乎远远超过对于书法大师林散之嘛！

于是那一段时间里，我常常琢磨这种“武体”字的来路，最后记不得是从一本什么资料上看到介绍，说这“武体”字实际上只是将颜体字的架子与《郑文公碑》的点画用笔两相结合的产物。颜体楷书我本来就掌握一点，于是便找来《郑文公碑》，一看果然很有理道，于是赶紧临写一阵，只一个阶段后，它那种圆转的用笔我就觉得掌握得差不多了；于是再以这种用笔以颜字结构写字，果然就写出了“武体”招牌字的样子，且还真一时得到了不少夸奖。

可以肯定地说，《郑文公碑》这件原本打“擦边球”的杰作，的确被武中奇用来又一次打出了成功的“擦边球”，即创造出了他的“武体”字！不得不承认，郑道昭是聪明人，武中奇也是！而笨的只是照葫芦画瓢的我——我当然不能一直笨下去，所以如今的我，早已既不写“郑文公”，更不写“武中奇”了。



武中奇书法

《张黑女》《董美人》

其实题目上的书名号不加也可以，可成一副三言联，且还算工整。大体可与当年清华大学招生考试中的那道考题及其“标准答案”有点异曲同工的味道：

孙行者；

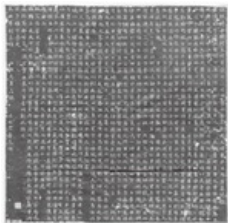
胡适之。

不过我在此将二者放在一块儿，并非是要凑联语；更何况这样一来，或许又有人会问，为什么要凑这么一副对联呢？啥意思吗？仅仅两人名，就放一起可凑成“一对儿”了，难道他们是一男一女不成？

是的，张黑女、董美人确是一男一女——“黑女”非女，是北魏南阳太守，一大男人；美人董氏，隋文帝四子蜀王杨秀之爱妃。不过张、董二人生活年代相隔数百年，如果仅就人物本身，硬将其凑一块儿实在勉强。

我之所以将他们凑到一块儿，只因为他们死后的墓志，因此，凑一块儿来写，实则应该写成《张黑女墓志》《董美人墓志》。但是，我总觉得，如此一来很实诚，歧义也没了，但风景也被大煞。记得鲁迅在一篇文章中说过一个故事：一户三代单传的人家得子满月，众人前去恭贺，人人都说这孩子不但长得好，且一定长命岁。一傻瓜也去了，说这孩子长得确实好，只是这么好的一个孩子，也终将死去。于是傻瓜被掌嘴轰走。但事实上其他人所说的“长命百岁”是明摆着的假话，唯有这傻瓜说了句实诚话，但是这样的实诚话太煞风景，还是不说的好的，所以这里我还是将“墓志”二字都各自省掉，加上一书名号。

《张黑女》我知道得很早，也极喜欢，因缘竟与“钱”，即与人民币有关。或许又有人会说，钱谁不喜欢？喜欢钱与喜欢《张黑女》扯得上吗？不过我说的可真是事实，二者真有关系，且并不用“扯”——人民币上那“中国人民银行”六个字，古朴而脱俗，清秀而高雅，风骨内敛，刚柔相济，生动飘逸。漂亮吧？喜欢吧？而那六个字就是“张黑女体”——既喜欢钱，能不连同着这字儿一起喜欢吗？既喜欢这字儿，能不追着喜欢上这字儿的祖宗吗？



《张黑女墓志》



局部

我不知道为什么当年中国人民银行就选用了这“张黑女体”书

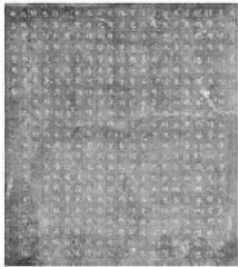
法做了行标字，或许是某种机缘，或许是某种巧合，或许是阴差阳错，或许是多种原因一起促成？但是所有原因应该都与性感无关吧！尽管当今艺术似乎越来越与性感有关：女明星、女作家，甚至女书法家似乎越来越吃香。

不过，若仅听其名，似乎真与性感有关。《张黑女》和《董美人》可算是古今所有碑帖中最性感的两通了——也许是绝无仅有的两通。在这一点上，二者确有相同，不过真实论起，那《董美人》倒确关乎性感，而那《张黑女》与性感原本毫无关系。通读《董美人墓志》全文，可知其要意只两点，一是董美人实在太美了！二是董美人死得实在太早了！如此而已。再读《张黑女墓志》全文，可知其墓志主人本是一大男人，姓张，名玄，字黑女，那“女”字应该读“rú”，原本与女人无关，只因为其名“玄”犯清康熙皇帝玄烨的名讳，清人为避讳只好不称其名“张玄”，而将其姓与字连称为“张黑女”，后世便习惯成了自然，原本的《张玄墓志》便也理所当然改称为“张黑女墓志”，直到如今；墓志内容为其为官执政的记述，多少属实情，多少是溢美，已无从查考，也并不重要。

《张黑女》《董美人》之所以重要，是因为他们各自的书法艺术价值和在书法史上的地位。

清代书法家何绍基评《张黑女》，“化篆分入楷，遂尔无种不妙，无妙不臻”；沈曾植评《张黑女》，“笔意气，略与《刘玉》、《皇甫鳞》相近，溯其渊源，盖中岳北岳二《灵庙碑》之苗裔”。

如果说《张黑女》是魏碑中从篆隶向楷书过渡时期最典型，也是最成功的作品，那么稍后一点的《董美人》，则标志着隶书向楷书过渡的完成。



■ 《董美人墓志》

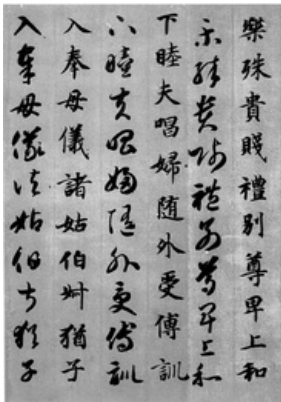


■ 尉迟

清罗振玉曾评曰：“楷法至隋唐乃大备，近世流传隋刻之《董美人》、《尉氏女》、《张贵男》三志石，尤称绝诣。”也就是说，该墓志堪称隋代正书作品的杰作。更有人认为，该墓志，上承北魏书体，下开唐朝新风，是南北朝到唐之间的津梁，为隋代小楷第一，属历代墓志上品，并开唐代钟绍京一路小楷之先河，甚至其章法平正疏朗、整齐缜密，结体恭正严谨、骨秀肌丰，用笔精劲含蓄，淳雅婉丽的风格，直接启发、影响和造就了欧、虞、褚、陆“唐初四家”的楷书风格。

《张黑女》与《董美人》还有一点相同，原石今均已不存，只有拓片存世——拓片说到底只是碑石的“影子”，看来，我们和后世的人们只能永远“顾影自怜”，怜那想象中的美人，也怜我们自己。

天地玄黄——智永《真草千字文》



智永《真草千字文》（局部）

天地玄黄，宇宙洪荒；日月盈昃，辰宿列张，寒来暑往，秋收冬藏……

如此词句优美，合辙押韵，朗朗上口的文字，原本只是一本古代幼儿识字、写字的启蒙教材而已，最初是由梁武帝命周兴嗣从王羲之书法中集出一千个不同的汉字编纂而成，故名《千字文》。但是，自从《千字文》成书后，其事实上更成了书法家们和书法爱好者的一部经典，他们对此书写、临写、仿写，以至借用此文字进行各种书体的创作，一直都不曾停止，为此历代留存至今的《千字文》各体书法作品，可谓数不胜数。仅元代的赵孟一人，留存至今我们还能看到的，就有17种之多，事实上他究竟写过多少，已难以估算——肯定是远远不止这个数字吧！不过若论书写《千字文》最多的古代书法家，恐怕还轮不上赵孟，至少有一个人，虽然因为历

史的种种原因，他流传到今天的作品数量确实不如赵孟多，但是有史料确载，他曾书写《千字文》800多部，并分藏于当时浙江大大小小所有寺院——此人是智永。

智永是一名和尚，和尚擅书法者可谓代不乏人，在中国源远流长的书法史上，“禅僧书法”事实上也可谓一重要章节和段落。一般说来，书法既与禅僧结缘，总会沾上僧的印迹、渗进禅的哲思，至少是书写内容，多数会是宗教经卷、禅偈等等。如我们熟悉的弘一法师，他在出家前写过的书法，文字内容多华采激扬之诗文，但出家后，不但书风一变，而且内容也多佛家经卷，连偶尔应酬，也多“爱国不忘念佛，念佛不忘爱国”之类。而这方面智永似乎是个例外，他书写的佛家经典远没有书写《千字文》多，可见他对《千字文》热情要远远大于对那些佛家经典，据此我们自然可以作出这样的判断，他虽然确确实实是一个僧人，但似乎志不在参禅修行，而在于书法艺术——努力继承，热情传播，竭力发扬；当然，那《千字文》在智永的眼中和心中，绝对已不只是一本幼儿启蒙教材，而是负载着中国书法艺术所有密码的一个最好载体。

智永是一名和尚，但更是一位书法家，并且是一位自觉肩负着文化责任的书法家。

据说智永俗姓王，以王羲之辈算起来是其七世孙。虽说艺术是很难如手艺和绝活般进行家族式传承的，但是其中的技法、技巧部分还是多少可以传授的。所以自从王羲之后，所谓“王字”在王氏家族内一直是“单传”：王羲之传其第七子王献之乃众所周知，王献之据说所传是其外甥羊欣，羊欣又传给王羲之从兄的四世孙王僧虔，王僧虔传萧子云，智永的俗世书法老师正是萧子云。

智永最后选择了出家，他当然知道一旦做了和尚，便自然“无后”；他当然更知道，“王字”要继续传承下去，中国书法艺术更

要传承下去。但是他为什么最终还是出家做了和尚呢？

智永出家结庐的地方是浙江绍兴的兰渚山，为什么选择在那儿？难道真的只是如佛家所说的“随缘”，或都是某种巧合？绝对不会！那应该是智永思虑再三后做出的不二选择！因为那儿有兰亭，即当年王羲之创作出“第下第一行书”《兰亭序》的地方。

今天，我们去兰亭，一般人选择拍那种证明“到此一游”照片的地点，一般都只会在兰亭前或鹅池畔，他们的眼中都只有王羲之和《兰亭序》，这当然也怪不得他们，因为其名气实在是太大了，但是我每次去兰亭，都会去谒瞻一座特殊的坟墓，说其特殊，是因为其中并没有任何人的遗骨，埋葬其中的只是一些写废的笔头——据说智永当年写废的，日久月累竟装满了五大竹筐，最后他怀着一种复杂的感情将之筑成一座“退笔冢”——此绝不会是一次行为艺术，目的只会展示自己的勤奋、刻苦和卖弄自己的苦心和功力；如果有什么目的的话，我想应该是他想以此完成了一种姿态，表明一种决心，即，将自己全部的才华、精力连同生命一起，交给书法，交给历史，成为永恒。

因此，我每次在“退笔冢”前肃立，便总仿佛看到一个清瘦的沙弥，一名精干的法师，一位持重的方丈，在做完了师父或自身规定的每天要做的功课之后，在做完了每天为各色信徒求做的法事之后，在念完了每天要领着僧众必念的佛经典籍之后，无论春夏秋冬，无论凄风苦雨，总独自走进寺院的一隅，青灯下，黄卷间，一管毛笔，一张糙纸，日间挥写夜间思，一日又一日，一年又一年……此情此景，虽非参禅，但谁又能说不深得禅机和禅意呢！

是的，对于智永来说，书即禅，禅即书，书法就是智永毕生所参之禅！

此时，让我们从智永书写的800多卷《千字文》中挑出一卷徐徐展开吧！

或许最初跃入你眼帘的，会只是“散缓不收，反复不已”（苏东坡语）的文字——毕竟只是一部幼儿识字教材，毕竟其所有文字并非智永自己从心中流出，毕竟智永又写了30多年，800多遍！然再细读，或许你就会禁不住如苏东坡一般发出啧啧惊叹：“骨气深稳、体兼众妙，精能之至，返造疏淡，如观陶彭泽诗。”如此书风，不正是魏晋余绪、二王一脉吗？后人归纳出的所谓“晋人尚韵”，其韵不即此而已吗？但我们再看晋人法书，《兰亭序》而外，大多为“吊哀、候病、叙睽离、通讯问，施于家人朋友之间，不过数行而已”的短札之类——不能说这样的文字写出所谓的魏晋风度和韵味容易，但这样的“性情书写”，较之于“专业创作”或“职业创作”至少要轻松许多吧；而智永对《千字文》的书写，完全是一种“专业创作”或“职业创作”——尽管他并不是以此为生；而一部幼儿启蒙教材，虽然其被编纂得似乎也文采斐然，但怎么着也不会如我手写我心的“情性书写”来得心手又畅、得心应手吧！

众所周知，中国古代其实是没有“书法家”这一“家”的，他们在社会上最显著的身份一般都是文人，书法只是其为政、为官、为文之“余事”和“末技”，而相比之下，智永或可算作中国历史上第一位“专业书法家”——其完全将书法当作了他的主要人生，而将包括宗教在内的其他都实际当作了“业余”。

至此有人或许又会问：既然如此，那他为什么要做和尚，干脆就当一个“专业书法家”呢！

其实，这个问题许多人都拿来同样问过弘一法师，只是他最终都不曾有过任何解释，我们能得到的种种解释，都只是来自于他的

弟子、朋友、家人等，而他们所做出的种种解释，有多少是与事实相符的呢！不过我们相信，弘一与智永虽然相隔千年，但是他们既走了同样一条道路，一同归入佛门，在放弃了俗世几乎所有后，又不约而同坚守书法，硬要说其原因，应该有着许多相似之处吧？

所以有的放弃，或许都是因为无奈；而所有的坚守，则肯定都来自于信仰！

无论弘一还是智永，我们最明显能看到的他们的无奈，便是都不幸生于乱世：弘一所遇之乱世离我们很近，那是内战连连、外族入侵，自不必说；无独有偶，智永所遇竟也是这样，先是内乱之“正始之乱”、“八王之乱”，再是外族入侵之“十六国混战”。在这样的乱世，人真如草木、蝼蚁，朝不保夕，死于非命，实在是一种常态。我们不妨设想一下，如果智永不躲进（暂且就算他是“躲进”吧）寺院，其生命或许就在某一天如其师萧子云一样死于非命，这种可能性实在是太大了！昔人云“将以有为也”，智永的结庐兰亭，或许亦如此！

弘一法师的俗世弟子丰子恺曾经说过大体这样一段话：人的生活大体上有三种境界，其一是物质的，为多数人生活之境界；其二是艺术的，能到达这一境界的已不多，他庆幸自己能到达此境界；其三是信仰的，亦即宗教的，其为最高之境界，只有弘一法师等极少数人才能到达。作为弟子，丰子恺给予弘一法师的评价可谓极高，不过在我看来，如果说人生此至高境界，弘一法师已到达了，那么智永更应该早就到过吧！因为他们不但都具有坚定不移的信仰，而且智永在坚守、努力和奋斗方面，比之弘一似乎要更难能可贵。

不是吗，正是因为智永的坚守和努力，作为“王字”传人的他，笔下才得以保存“王字”精髓，在二王之后，“王家书法”事

实上一代不如一代的情况下，使魏晋“尚韵”书风得到一次难能可贵的中兴，并且又同时开启了唐代“尚法”书法之先河；虽然相对于中国漫长的书法长河来说，他只是其中的一个点，但是因其承前启后、继往开来的地位而获得了永恒；而原本只是一幼儿启蒙教材的《千字文》，也因此而获得了文化的超越。书写《千字文》的历代书法家不计其数，其中不乏一写再写如赵孟者，还有不乏以皇帝之至高无上身份如宋徽宗者，但能如此点铁成金的，唯智永一人而已！

“我心即佛。”当智永以一种文化雄心一本又一本地书写着原本只是幼儿启蒙教材的《千字文》而非佛家经典时，佛一定也会在他身后，不，在他心中——微笑吧！当然，一起微笑的还有他笔下的文字——天地玄黄……

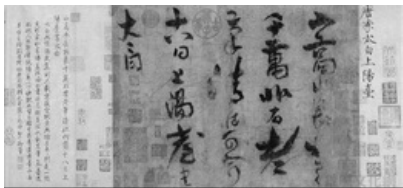
《上阳台》

阳台是啥，今天人所皆知。不说那些别墅豪宅，即使我等住着的普通公寓，一般每户都至少有或大或小那么一座。

上阳台，居家生活中之常事：上去晾衣晒被，上去赏花浇花，上去看云透气，上去晒晒太阳、看看星星……

不过此“上阳台”与李白彼《上阳台》完全无关——此为动宾短语之“上/阳台”，彼为一偏正短语之“上阳/台”，即“台”是中心词，“上阳”起修饰和限制作用。汉语、汉字真是奇妙！一个短语，只看字面，自可两种念法，但是念法不同，其意大异，一不小心便会闹出笑话。我每天上下班都要乘坐的28路公交车上，有一则半广告性质的语音提示——“看皮肤专家到中天，南京中天皮肤病医院提醒您……”但报站器里的那个动听女声天天都报成：“看皮肤/专家到中天/南京中/天皮肤病医院/提醒您……”初听不禁发

笑，但是听得多了，怎么也笑不起来了。



《上阳台》帖

文章开篇便扯得有点远，得赶紧回到李白的《上阳台帖》！

此帖连署名、日期等在内，总共才25字：

山高水长，物象千万，非有老笔，清壮何穷。十八日上阳台。
太白。

左侧潢池上有乾隆很长的题跋，其中明确写着“青莲逸翰”字样；右上潢池上更有宋徽宗瘦金体“唐李太白上阳台”七字赫然。我们知道，乾隆虽好书画一辈子，一生最大的爱好似乎除了到处题诗外就是好在古代名画法帖上题跋，但是由于他眼光事实上常不靠谱，所以他的题跋有时便当不得真。但是宋徽宗与乾隆不同，他虽然皇帝做得不怎么样，但是无论是自己的书画水平还是鉴赏眼光，确实都好生了得，所以他的题跋应该可信；既然他认定此帖为李白真迹，应该不会有假；只是不知为什么他要将李白此帖称之为“上阳台”。要知道，对于古代本无题名的法帖命名，一般都是择帖篇首字词，或主要语句中的主要字词，前者如《中秋帖》《二谢帖》等，后者如《丧乱帖》《快雪时晴帖》等。若是据此常规，李白此帖应该命名为“山高帖”，或“水长帖”、“物象帖”……怎么就

以一落款中的书写地点作了帖名了呢？看来此地名非同一般！

原来此“上阳台”确实非一般场所，它是唐代东都洛阳离宫上阳宫中一台。

上阳宫为唐高宗李治所建，宫中建筑有院、殿、堂、亭、台、观、厩等，据此可知，此离宫实际是一皇家园林。上阳宫建成后，唐高宗常在此处理朝政。公元705年，武则天被儿子唐中宗逼迫退位，之后就居住在上阳宫，直到年底驾崩。唐玄宗登基后，其常携杨贵妃等在上阳宫举行宴会。李白在玄宗时曾一度“供奉翰林”，因此他应该有机会出入上阳宫，登临上阳台。

观李白此帖，只寥寥数字，此因何而书？书后遗谁？当时具体情景如何？为什么所书内容只是没头没脑几句？类似这些问题我们今天自然已无从知道，但是能猜想出的，当时大体上应该是“匆匆不暇”、一挥而就吧？

那么，既然如此匆匆不暇，李白在落款时竟然除了落上具体时间外，还不厌其烦地落上了书写时的地点“上阳台”，岂不有违情理！要知道，如此时间、地点、署名齐全的落款，在古代法帖中是极其罕见的。透过这一罕见现象，我们不能不猜想：李白对于书写此帖的内容或许并不太在意，他在意的倒正是书写的时间、地点——上阳宫可是皇帝行宫，能进入已是一种荣誉；更能登上上阳台，那又可谓一种无上荣誉，时间地点等都是值得自豪、铭记和纪念的，岂有不写之理！

宋徽宗或许也正是看到了这一层，而才遂了李白心思将此本可名之“山高”之类的法帖名之“上阳台”的吧！

读帖读到这份儿上，或许有人要骂我小人之心了：世称谪仙的李白，什么没见过，岂能如此如初进大观园中的刘老老一般？自比

大鹏、志向高远之李白，不是曾一次次上演过“长安市上酒家眠”的活剧吗，又岂能一时皇恩笼罩而如此受宠若惊？

然而，那个“天子呼来不上船，自称臣是酒中仙”的李白是李白，这个在上阳台上觉得皇恩浩荡的李白也是李白！别忘了，他在宫中不但写过《上阳台》，还写过《清平调》：

云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓。

若非群玉山头见，会向瑶台月下逢。

一枝红艳露凝香，云雨巫山枉断肠。

借问汉宫谁得似，可怜飞燕倚新妆。

名花倾国两相欢，长得君王带笑看。

解释春风无限恨，沉香亭北倚阑干。

诗写得不可谓不美，但诗句之外一点也不美：说到底只是遵唐玄宗之命，在百般吹捧杨贵妃。知道了这一点，就会让人不能不感叹：诗仙的才华真是用错了地方啊！

好在李白毕竟是李白，他很快便从长安出走了，且是“仰天大笑出门去”。只是尽管如此，他事实上也仍然并未能从此大鹏展翅，一飞冲天。这不仅体现在他的诗里，甚至他还用实际行动对此做了最好的注脚。

众所周知，李白的《登金陵凤凰台》是为了与崔颢的《黄鹤楼》打擂台而创作的，因为他早年登黄鹤楼时，看到了崔颢的题诗，自叹“眼前有景道不得，崔颢题诗在上头”，等到他登上金陵凤凰台时，他终于觉得能写出一首与崔颢一较高下的诗了，然而其

结果是，《登金陵凤凰台》的确有许多胜过崔颢《黄鹤楼》处，但是最终还是被人们认为并未胜出，严羽在《沧浪诗话》中将唐人七律第一的桂冠还是送给了《黄鹤楼》。之所以如此，其中很重要原因，是因为诗的卒章显志：“崔诗抒发的是游子思乡之情，虽有挂碍，难掩超脱；李诗却是身在江湖，心存魏阙……入世之心迫不及待，几乎脱口而出。”再联想到安史之乱中，他竟投永王李璘帐下，弄得“举世皆曰杀”的狼狈境地。此似乎又为诗做了最好注脚——天才的诗人，原本也有政治痴儿的一面。

在我们许多人的想象中，李白的书法怎么着也应该与他的诗一样，“笔落惊风雨，诗成泣鬼神”，其风格应该如张旭、怀素，至少应该似颜真卿吧！然仅看他留下的这唯一墨迹《上阳台》，事实上应该在似与不似之间。

《上阳台》用笔或行或草，不拘成法，结字大小轻重随意，章法天成，总体书风应该属宏阔博大、雄浑浪漫，这既与李白所处盛唐之总体书风相合，也与他自己的诗风相合，所以宋代黄庭坚评其书“大类其诗”。而几乎众所周知，盛唐书风由张旭开创，到颜真卿达到顶峰，以致杜诗、颜字、韩文并列谓之“盛唐之音”；而据解缙《春雨杂述·书学传授》载：“旭传颜平原真卿、李翰林白、徐会稽浩。”可知李白书法上不但与张旭有师承关系，而且与颜真卿算是师兄弟。知道了这一点后再看《上阳台》，似乎…“物”、“象”、“何”、“穷”等字上，可见张旭草书影子；“高”、“万”、“清”等字又与颜书有几分相似。但是总体上来看，全帖又既不像张旭，又不像颜真卿。换句话说，他既选择了张旭为师，但似乎又不愿意多受其影响；他既与颜真卿同门，又最终做不了颜真卿。的确，李白只是李白，他谁也不像，无论是诗、书、人！他是个矛盾的统一体：他有“至君尧舜上”的政治抱负，但无参与政治的耐心和实现抱负的手段和能力；他有“仰天大笑出门去”的勇

敢，又难舍对于政治、权力和功名的渴望；他有“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”的洒脱，又长怀“总为浮云能蔽日，长安不见使人愁”的忧虑。然而，他的真实、可怜、可爱，也全在此！

所以，李白的这帖《上阳台》我还是很喜欢，尽管它呈现的书法艺术水平，与张旭、颜真卿等人法帖相比确实有着很大差距。黄庭坚甚至说“其行草殊不减古人”，大有为他书名为诗名所掩鸣不平的意思，不过在我看来，李白事实上到底是书名为诗名所掩，还是书名沾诗名而来，真很难说。

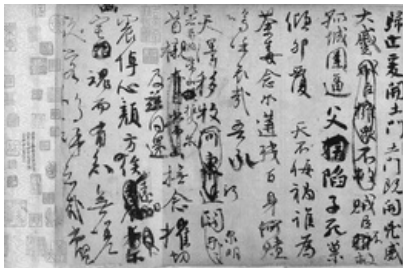
忽然想到一件与《上阳台》有关的事：这件珍贵墨迹之所以能保留下来，当然得感谢与之有关的历代收藏家，但是我们今天有幸得见，更应该感谢毛泽东：1949年后，收藏家张伯驹将此帖献于毛泽东，他于1958年指示中央办公厅，将此帖转故宫博物院收藏。那么张伯驹为什么要将此帖献给毛泽东呢？具体原因我们不得而知，但猜想一下，十有八九有一众所周知的原因，即毛喜欢李诗。那么，若毛不喜欢李诗，张伯驹会不会将此帖献于毛？那应该就很难说了吧！如果他不将此帖献于毛，它今天会在哪里？还会不会存世？即使存世，我们这些小人物又能否有幸得见？这些都将是问题！

政治和权力，有时也很可爱！能真正远离它的人其实很少，甚至可以说没有，李白也好、张伯驹也好，还是我等小民也好，都一样！

《祭侄稿》

《祭侄稿》被誉为“天下第二行书”，但这“第二”应该并非“第二名”和“亚军”；《兰亭序》代表了中国书法美学中优美风格的最高水平，而《祭侄稿》则代表了壮美风格的最高水平；二

者如阴与阳，地与天，女与男，并不分好坏、高下和优劣，是美的二极、二态、二性；《兰亭序》与《祭侄稿》之“第一”、“第二”，实际上只是…“其一”、“其二”。如果中国书法史上没有了《祭侄稿》，中国书法就会少了一半的精彩！



《祭侄稿》

《兰亭序》产生于东晋，那是中国历史上的一个“乱世”；而唐代不是一个社会动荡、纲纪涣散、人多狂士的时代，它是中国历史上公认的“盛世”，其社会稳定、法制严明、人心向上是主旋律；唐代人似乎人人都渴望着建功立业，且似乎人人又都有实现自己建功立业的机会和途径，虽然李白也曾高声抱怨“大道如青天，我独不得出”，但换一个角度来看，即使他在抱怨“我独不得出”时，也不得不承认“大道如青天”也是事实；且也只有唐代才能容忍他这样的大声抱怨。在唐代，你既可以如杜甫执着于“致君尧舜上，再使风俗淳”的努力；也可以如白居易“达则兼济天下，穷则独善其身”般的务实；甚至如李白那样的折腾，也能得到容忍和机会——你看他一会儿立志要“申管晏之谈，谋帝王之术，奋其智能，愿为辅弼，使寰区大定，海县清一”；一会儿又觉得“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”，声称“大丈夫必有四方之

志，乃仗剑去国，辞亲远游”；直至到了“世人皆曰杀”的时候，杜甫不也能公开表示“我意独怜之”吗？似乎唐代社会一切都按部就班，一切都井井有条，一切都有法可循，正是在这样的社会背景和时代背景之下，才成全了唐代书法在中国书法史上“尚法”的风格。但是“唐人尚法”，并非刻板的崇尚、自由的丧失和个性的泯灭，而是只要在“法”的前提下，你可以尽情发挥，尽情展示，尽情创造。所以，唐代书法既拥有欧阳询及其被誉为“楷法极则”的《九成宫醴泉铭》，也拥有“草书天下称独步”的癫张醉素及其《古诗四帖》《自叙帖》等。

那么行书呢？

如果没有《祭侄稿》，唐代书法就失却了中间一极的最高峰，即少了三分之一的精彩！

草书应该不是颜真卿最擅长的书体。颜真卿虽然拜过张旭为师，也曾作过《与张长史叙笔法十二意》，但是他作书永远不会有张旭那般“脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟”的狂放，更不会如怀素那般充满表演性地“忽然绝叫三两声，满壁纵横千万言”。…颜真卿是一位出身于名门之后的谦谦书生、正人君子。他26岁进士及第，以长安尉入仕，后入御史台任监察御史、殿中侍御史、迁尚书省武部员外郎，可谓早年得志，平步青云。或许正是这样的出身和经历，便注定了楷书将是他书法艺术的第一选择和毕生追求；事实上颜真卿也的确一生多写楷书，并且最终以楷书名世；他笔下的楷书，如他的为人一样，方方正正，雍容大度，永远正面示人，永远顶天立地，他最终为中国书法史成就的“颜体”，似乎多也指他的楷书。作为一名书法家，能有这样的成就可以说已十分伟大，足可以流传千古而不朽了，但是毕竟“观人以书主在观其行草”；如果颜真卿不写出《祭侄稿》，他个人书法艺术的标高或许将少了一半的刻度！

颜真卿所有的幸与不幸，都在他写出了《祭侄稿》。

这件作品的背后，不但意味着颜真卿个人遭遇、家族命运甚至生命本身的种种磨难、考验和牺牲，还意味着貌似强盛无比的大唐帝国由此从盛转衰并走向最终的灭亡。也正是在这种时代的天崩地坼、家族的性命交关和个人的生死考验中，颜真卿的生命得到了历练，人生得到了涅槃，人格得到完善，艺术得到了升华——正应验了一句“国家不幸诗家幸”的话。

而所有的不幸，似乎只在一夜之间发生的——唐天宝十四年，即公元755年，安史之乱爆发。此时，颜真卿正任平原太守，而平原郡原本正是安禄山的辖地，可想而知，颜真卿与他的平原郡处在了一个多么危险的境地！然而，在貌似强大无比的唐军兵败如山倒的情况下，唯有小小的平原郡竟成了一时抵抗叛军的中流砥柱。颜真卿被推为抗击叛军的“十七郡盟首”，与其兄常山太守颜杲卿互为犄角，联手抗击叛军。安禄山命人带着三颗抵抗义士的人头前来胁降，颜真卿扣下来使，厚葬三义士（人头）；为争取平卢游奕使刘客奴归正，颜真卿又将自己儿子送去当人质；安禄山叛军攻占魏郡清河，颜真卿分兵六千支援前去再夺城池的义兵，合力与叛军激战数日，最后竟击败叛军，收复清河，此成为河北平叛战役中唯一胜利……然而，平原郡毕竟只是一弹丸之地，颜真卿毕竟不是名将，而只是一地地道道的书生；让一书生带兵，在内无粮草外无救兵的情况下，抵抗数倍甚至数十倍于己的叛军，最终结果可想而知！

安禄山叛军围攻常山，与常山守军激战三昼夜，最终城内兵尽粮绝，颜真卿兄侄颜杲卿和颜季明被俘。叛军为威逼颜杲卿投降，当面将颜季明头颅砍下，颜杲卿不为所动……颜真卿最终也兵尽粮绝，不得不放弃平原郡南渡黄河，以“败军之将”的身份向唐肃

宗“负荆请罪”。然而，他何罪之有！他有的只有无奈、悲恸、仇恨和愤怒，他要将这一切述诸笔墨，让天下人同感其恸，同发其愤，同协其力，以中兴其为之忠诚无比，为之牺牲巨大的大唐！唐乾元元年，即公元758年秋，颜真卿派人四处搜寻兄侄遗体，最终只得到侄儿与身异处的一颗人头，极度的悲愤中他为之作文祭奠——白发人祭黑发人啊！

在一张粗糙的土纸上，颜真卿竭力克制着自己的情绪，以血泪和墨写下了重重的五字“惟乾元元年……”这虽是祭文开头的一般格式，但是也是历史应永远记住的一个时间；或许是颜真卿本想用自己一贯擅长的楷书书写的吧，但又毕竟情难自己呵，落笔之后五个字竟还是似楷非楷，但笔笔如“锥画沙”，如“印印泥”，字字如石，既实又沉；这样的开篇，让我想起另一篇白发人祭黑发人的文字，即《纪念刘和珍君》的开头，作者鲁迅几乎是用同样的方式，提醒人们，也提醒历史，记住这个日子：“中华民国十五年三月二十八日，也就是国立北京女子师范大学为十八日在段祺瑞执政府前遇害的刘和珍杨德群两君开追悼会的那一天……”鲁迅说“长歌当哭是要在痛定之后的”，然而痛定思痛痛更痛啊！紧接着，我们看到颜真卿按照一般祭文的格式，交代了祭主和祭者身份和关系等，当写完这六行后，他似乎再也控制不住自己的情感了，手中的笔也索性不再顾及书法的所有规矩与技法了，一任其渐次直书，什么中锋侧锋，什么辅毫破毫，一任自然；书至“乐父作郡，余时受命，亦在平原”时，兄侄的音容笑貌宛在眼前，宛在眼前的当然还有刀光剑影、烽火硝烟，一时间，颜真卿更加控制不住自己的情绪了，眼泪情不自禁的滴落到纸上，思维也似乎一时陷入暂时紊乱，笔下也出现的笔误；这不得不让他稍作停顿。既稳定一下情绪，也理一理有点乱的文思；只见他圈掉了数字，又改写了数字，思绪似乎已整理清晰，他再次向下挥毫书写，只是情绪并没能够完全平静，竟又接连出现笔误，只是他似乎不再做太多的停顿和推敲了，

或许他想写完再细改吧，所以这里的笔误他只略圈改后，便只顾得趁势直书而下；当书至“孤城围逼，父陷子死，巢倾卵覆”时，悲愤激越之情进入高潮，字迹的点画用笔更加着力，顿挫更加明显，有几个字几近楷书；而到“天下悔祸，谁为荼毒？念尔残，百身何赎”后，情不自禁地第一次发出“呜呼哀哉”的感叹，而这几句文字，似乎任笔纵走而成，如散发乱头；直至“吾承天泽”以下，痛心疾首之情到达顶峰，此时笔下文字已完全没了书法的顾忌，只是凭本能在书写，随行随草，半行半草，小草狂草，不管不顾；字形忽大忽小，大小小，甚至还东倒西歪，完全一任自然；直到最后，从“抚念摧切，震悼心颜”到文末，几乎完全已无意于书，让人不难感受出，至此作者已完全泣不成声；我们也似乎看见，当他将笔置于一旁时，人也几乎瘫坐于案前了。

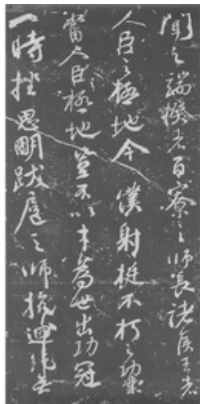
这哪儿是作文？分明是带泪的控诉；这哪儿是书法？分明是泣血的吟唱！这哪儿是艺术？分明是一种生命的投注！然而，《祭侄稿》又确实确实是一件书法作品，这样的书法作品，古往今来，千年之间，唯此一件！

我一直以为，《祭侄稿》这样的作品，只能用来读，而不能学，也学不了。因为你即使有颜真卿这样的人品、人格和艺术才华，也难以有他那样的人生际遇所造就的那种特殊的艺术创作情境；而没有这样的情境，是无论如何也写不出这样的作品的。

我曾在一个相当级别的书展上看到一位我熟悉书法家“创作”的《祭母文》，这里我之所以要给“创作”二字打上引号，是因为觉得他的那件作品确实是“创作”出来的，并非如颜真卿那样和泪泣血而成。我这样说并非是怀疑这位书法家与他母亲的感情和失去母亲的伤痛，而是因为事实上我了解到他的母亲晚年生活得一直很幸福，年过耄耋寿终正寝，作为儿子当然也有悲伤，但是毕竟与颜真卿遭遇的“巢倾卵覆”之灾和白发人送黑发人之恸，完全性

质不同。因此，当我看到这位书法家“创作”的这件一眼看上去酷似《祭侄稿》第二的《祭母文》时，禁不住心中莞尔——这并非是对这位故去的母亲的不恭，只是对她儿子的这件事事实上画虎不成反类犬的《祭母文》。

颜真卿留下的楷书作品，就其量来说要远大于行书作品（真正的草书作品他几乎没有）。他的颜体楷书当然也达到了极高的艺术境界，但是，所有的楷书作品加起来，恐怕都抵不上这一纸《祭侄稿》；当然，颜真卿的行书作品几乎众所周知还有一件《争座位帖》也很有名，那是他为平叛功臣郭子仪抱打不平，为之怒斥郭英义、并与专权臣官鱼朝恩在皇帝面前一争座次而写下的奏折。



《争座位帖》（局部）

宋代米芾曾对颜真卿楷书不无非议，但是对其行书又同时给予极高评价，其中的原因恐怕并不仅仅是因为行书所达到了几乎登峰

造极的艺术水准，更因为其背后有着颜真卿高尚人格和一腔正气的强烈支撑吧！

颜真卿留下的行书作品没有楷书作品多，但它代表了“颜体”书法的最高水平，且这结论绝无争议，所以其在“颜体”书法中所占地位似乎可用四字概括：以少胜多。

壹 读（三）

性情书写——《肚痛帖》



张旭《肚痛帖》

在张旭所有传世法帖中，我最喜欢的是《肚痛帖》，原因当然首先是“写得好”，但他其他许多帖也“写得好”，至少是不差啊，为什么独独“最”喜欢这一帖？

只因其随意，所以真实；唯其真实，所以生动；唯真实、生动，所以亲切、可爱——岂能不喜欢有加！

既“忽肚痛不可堪”，你还写什么字呵？

呵！呵！呵！或许写几笔，阵痛就会随着肚中“咕噜”一声响过去吧？

何以解忧！唯有杜康！

可痛不是忧哇！

何以解痛？唯有写字！

不是吗？书法本就是张旭的生命，这是由他从母体内所带的基因所决定的：其母陆氏的外公是虞世南，叔父是陆柬之——“初唐四家”中竟有两家对张旭有着基因传承，且既有生物意义的遗传，更有文化意义的传承。

世家出生的张旭，自然较早就有出仕的机会，但是他更是为书法而生。当年在老家任常熟尉时，尽管他分内的职责履行得也不错，但无奈在别人眼里他的勤政能力永远不如其书法。这也难怪，谁让他书法水平那么高呢？这不，张旭的治下“刁民”层出不穷，一位老者不停递上状纸告刁状，告成了一“专业户”，但是他仍耐心对待，接状、审案、批状，认认真真。但这位老者已告状告成了张旭面前的一个老面孔，终于有一天让张旭禁不住问这位“老熟人”，你所告都并非是些什么大不了的事，为什么那么爱打官司啊？没想到老者的回答让张旭哭笑不得：“老夫哪是爱打官司啊，老夫不就是为了多得到几张老爷您批在状子上的墨宝吗？”人家分明看重的只是书法家张旭的书法，而不是你这县尉所批的状子——你批是批了，或许能否执行还另当别论呢！

这让当官的张旭一定不无尴尬吧！

这让书法家的张旭一定心生欣慰吧！

据说他有一位邻居，因家里实在太穷而写信向张旭求助。尽管邻居也知道张旭家中并不富裕，但或许在他想来，你怎么着也是个当官的，总能给我一条生路吧？张旭收到此信，立即修书一封，信中慰问一番后特地写道：你将此信拿到市上，就说这是张旭写的，定会有人出百金求购，低于此价你千万别卖。邻居照此行事，果然

将此信卖得百金，解决了家中燃眉之急。

解人之困，当官的张旭，竟也不如书法家的张旭！

对于张旭来说，这官还有什么当头，真不如“且去写字”得了！

于是，张旭一生做过的最大的官也就是一个金吾长史，所以张旭在历史上也多了一个“张长史”的尊称，只是如果不是他的学生颜真卿写过一本《述张长史笔法十二意》，恐怕并不会有多少人知道这个尊称；相比之下倒是那个世人送他的雅号“癫张”，可谓举世皆知，不，应该还“举史皆知”。

张旭索性做了首都长安的一名“西漂”或“安漂”，将自己原本为书法而生的生命整个交给了书法，任凭“下舍风萧条，寒草满户庭”，也“豁达无所营，皓首穷草隶”。

既已将生命交给了书法，现在“忽肚痛不可堪”，眼下能解这生命之痛的办法，他能想到的首先便是书法，这应该也似乎是自然而然的一种本能吧！

于是肚痛难支的张旭，随手拉过桌上的一张剩纸，提笔濡墨：墨是昨天留下的宿墨，但还有半池；他只将笔在砚池中左右濡了两下，便蘸饱了；重新提起笔来，正在想写点什么，腹内又是一阵剧痛……写什么呢？一落笔，竟是“忽肚痛”三字。这三字，自然又粗又重，还有点笨，如三块丑丑的石头，坠在了纸上；没想到随着这三块石头压下，肚内竟“咕噜噜”一阵响，原本紧胀的肚子似乎轻松了许多，只是疼痛似乎并没有缓解多少，于是，又自然而然地从笔间流出“不可堪”三字；只是此时毕竟紧胀的肚子轻松了一些，笔下也轻松了一些，点画不再如“印印泥”；“不可堪”三字一笔，字字相连，写完正好到纸的地脚；于是另起一行写“不知是

冷热所致”，只是只写下“不知”二字，笔上的墨已不多，于是张旭续蘸了第二笔墨后写上“是冷热所致”，这样一来，此处竟无意中形成了一处轻重、枯涩的对比，形成了章法上的一处起伏。但这只是我们后来看出的，当时肚内阵阵疼痛着的张旭，哪想到这些呀，他只想着如何才能使疼痛尽快过去——于是他想到了喝“大黄汤”，此汤药无论对于冷、热所致的肚痛都有效；既然想到，便顺笔顺势写下吧。当然，他之所以想到此药方，或许是因为他想到了王献之曾有一《地黄汤帖》，只是这一点张旭不曾写下，我们未可知；可知的是张旭眼下终无大黄汤可喝，所以他如乌江岸上霸王问虞姬一般，且他比霸王还要可怜，因为霸王还有虞姬可问，而他只能自问：“如何为计？”可怜的张旭！可怜的草圣！

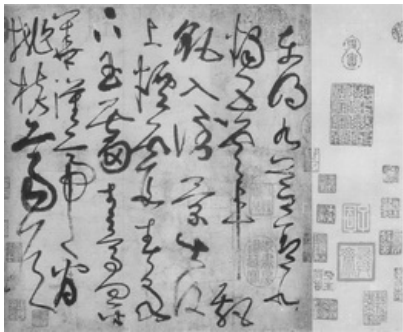
我们今天见着的此帖刻本，有的后面还有“非临床”三字，有人以为是后人伪加。此待考！

无论是就此帖的内容，还是书法，都很像魏晋法帖，这在唐人法帖中并不多见。

之于唐代书法，几乎众所周知的一句话便是“唐人尚法”，这话常常给人一种误解，以为唐代书法只是那种法度森严的楷书，就其书法作品来说，都是一些文化工程性质的碑刻。其实不然，至少是不尽然！

唐代书法实际上可大体分为三类：第一类是工程项目性的，如《九成宫》《玄秘塔》《多宝塔》，此类作品多鸿篇巨制，也几乎代表了唐代书法的主流书风和最高成就。第二类是表演娱乐性的，如张旭“脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟”一般挥就的那些作品；还有怀素“起来向壁不停手，一行数字大如斗”的一类作品。这些作品因为多在寺院酒肆的粉墙素壁之上，所以我们今天自然不得而见了，但是我以为如张旭的《古诗四帖》和怀素的《自叙帖》

等，或可归入这类作品。第三类是自主性情性的，如《肚痛帖》即是，还有怀素的《苦笋帖》《食鱼帖》，杨凝式的《韭花帖》等都可归为此类。我这样分类，并不是说“唐人尚法”只体现在第一类作品中，而是确在后二类作品中，“法”退到了后台的位置，出现在前台的更多的是气势、情性，甚至还要加上酒性。气势更多表演性，性情更多出于本真，至于酒性更只是一种外在的催化，也可归入表演性之中。所以我以为，唐人草书虽然似乎是在《古诗四帖》《自叙帖》中达到了极点，但是我更喜欢的还是那种真实性情表达的第三类法帖，原因并不仅仅因为它们与晋人法帖形式更“像”，而只是因为支撑它们背后的情性的本真，这一点与晋人一样。现代书法家高二适有诗句云：“怀素自叙不足道，草圣原来不识草。”在我看来，他之所以认为怀素《自叙帖》一类作品“不足道”，并且说有着“草圣”之称的张旭竟然“不识草”，原因大体上也只是在对于他们这类表演性书法，抑或书法的表演性的否定，并非是对他们草书艺术的完全否定，更并非是对他们书法艺术的全盘否定。



我曾将张旭的《肚痛帖》与其《古诗四帖》一再比读，说实话，我在很长一个阶段都怀疑后者并非张旭真迹，因为后者无论是章法、结字还是用笔，尤其是线条，都比之《肚痛帖》差了很多，我真的很难相信写出《肚痛帖》如此漂亮线条的张旭，会写出《古诗四帖》中那种扁平的、拖沓的、勉强的、质感很差的线条。但是世人皆传其为张旭真迹，我想此自有证据和原因，我不能不信；但是《古诗四帖》与《肚痛帖》的这种差别毕竟是一个摆在这儿的事实，之所以如此，或许原因就在于《古诗四帖》事实上只是张旭的一件表演性的作品，而《肚痛帖》则是他一次完全出于性情的书写吧！



《郎官石柱记序》

病中的脆弱——《食鱼帖》

《食鱼帖》在怀素传世法帖中，写得真不算好，不要说与洋洋洒洒可谓鸿篇巨制的《自叙帖》不能比，即使与只寥寥两行的《苦笋帖》也不能比，甚至比之怀素那些“醉来信手两三行，醒后却书书不得”的作品，也显得有点松散，有点拘谨，有点犹豫，有点精神不足、萎靡不振；但我读之还是很喜欢——但这主要不是因为书法，而是因为内容。



《食鱼帖》

帖名“食鱼”，想来怀素一定吃了不少鱼吧，否则怎么会为此而留下一帖！但是怀素是个和尚呵，和尚是可以吃鱼的吗？抑或唐朝的和尚是可以吃鱼的吗？不能不给人以悬念！

将帖展开，56个字被分作8行书写，读之怀素一副闷闷不乐、郁郁寡欢、百无聊赖的神情如在眼前：

老僧在长沙食鱼，及来长安城中，多食肉，又为常流所笑，深为不便，故久病，不能多书，实疏。还报诸君，欲兴善之会，当得扶羸也。九日怀素藏真白。

噢，怪不得既没有“自叙”中那洋洋洒洒的激情，也没有“苦笋”中那满篇流动的气韵，首先是因为精神不佳，其次是在病中！

不过，好你个老和尚，你的“故久病”，竟然仅仅是原本“在长沙食鱼，及来长安城中，多食肉”，且食肉食得“又为常流所笑，深为不便”！那你这“不便”在哪儿啊？是不是因为“常流所笑”，你就不能公开吃，不能吃太多？看来你还有顾忌，终还没有跳出三界外嘛！

或许本来就是！怀素虽然身为和尚，但佛道既并非他心中的最高，也非他行为的追求，他的宗教则是书法。

说起来也只有唐朝会有这样的事情，换言之，这样的事发生在唐朝很是正常。想当年，贵为皇帝的李世民，竟然因为喜欢书法而御笔亲撰了一部《王羲之传论》，再后来，贵为皇帝的唐穆宗，在朝廷之上与柳公权讨论“笔何尽善”时，柳公权的回答竟然是：“用笔在心，心正则笔正。”是为笔谏！至于唐朝时为官心不在官而只在书者更是太多了，若推著名者，前有张旭，后有杨凝式。到了怀素这儿，多一个身在佛门又心不在佛而在书的人，岂不很正常！

据怀素在《自叙帖》中所叙，他是长沙人——但是也有说他是零陵人的——他到底是哪里人？谁也搞不清，事实上搞清搞不清也都不重要；重要的是他是个孤儿，这便注定了他的童年必定是苦难的，因而也不难理解他为什么少不更事就成为了一名和尚，且成为了和尚后又不念经，不坐禅，不守戒，而是种了一万多株芭蕉，每天就着大片蕉叶书写，苦练书法，是为“书蕉”！他写坏的毛笔一支又一支，最后竟堆积如山，埋之成冢，谓之“笔冢”。其实这笔冢之中，埋葬的岂止只是笔，应该还有他过早逝去的青春和与青春相伴的种种幻想。因此当流放途中获释的李白，在回家的途中于零

陵小城见到他时，李白竟在诗中称他为“少年上人”——这既与李白看了他的草书而对眼前这个少年肃然起敬有关，但一定也与怀素的“少年老成”有关吧！

李白是怀素书法艺术的第一个伯乐，也是他人生中的第一个贵人，但这话说回来，一切也都是因为怀素的草书的确让李白的眼睛为之一亮：“恍恍如闻神鬼惊，时时只见龙蛇走。”于是他激动地高叫：“王逸少、张伯英，古来几许浪得名！”即“书圣”王羲之、“草圣”张芝，与眼前这个少年的草书相比，只能算是浪得虚名——如此评价可谓登峰造极！

李白评价让怀素一时志得意满、踌躇满志那是一定的，但是或许也让他有些忐忑不安吧！自己的书法真的有那么好吗？于是他离开了零陵、离开了长沙，来到了京城长安，他要求证李白的的评价！他要得到世人的承认！他渴望这样的承认。

于是，一个年轻的和尚，从故乡出发，来到了京城，以笔敲击着一座座侯门王府，以书遍谒着各路达官显贵。每当夕阳西下，华灯初上，怀素就从寄居的寺庙出发了。或徒步，或骑一匹精瘦的老马；或走过一条条僻静的小巷，或溜过一条条热闹的长街，走向一个个约定的宴会与筵场。人们之所以要请这个和尚，一是因为他能喝酒，而且还很“好玩”，一喝起来“十杯五杯不解意，百杯以后始癫狂”，挥拳行令，完全忘了自己是个和尚；当然更主要的还是他的书法表演。这不，宴会的主人，或早将一堵照壁粉刷得洁白，或早将裱好的手卷摊开在一旁——那都是为他准备的。

当酒过三五巡，灯火近阑珊，人人似乎都有了醉意，人人又似乎有了倦意，怀素也似乎有点倦意，他斜靠在交椅上，似睡非睡、似闭非闭的双眼，似乎正也斜着一旁的粉墙或打开在手上的手卷。此时此刻，主人一般都会心领神会，用手势招呼着大家渐渐安静下

来。当众人似乎都屏住了呼吸时，只见似乎已醉倒在交椅上的和尚，突然间跳了起来，濡墨挥毫直冲向粉壁或手卷，只见粉墙上、长廊上、手卷上，立即风烟激荡，立即龙蛇飞舞，立即涛走云飞……当他在众人一片啧啧声中将笔掷去，掌声雷动，“满堂观者空绝倒”——宴会也便在此时达到高潮。如此场景，此前只有张旭能够上演，但张旭毕竟是一“官”，这官的身份，哪里有怀素这和尚身份与行为的反差巨大啊！其效果自然也难同日而语！这哪里只是书法创作，分明是一种行为艺术！只是那个时代没有“行为艺术”这一说罢了。

如此行为艺术，自然为怀素在京城赢得了巨大的声誉，也为他获得了一个“醉素”的雅号，并从此在中国书法史上与“癫张”齐名。

这样的生活，难道不是怀素希望的吗？这样的艺术难道不是怀素一直追求的吗？这样漂泊京华的生活，说起来真是令一千多年后众“北漂”羡慕不已啊！可是怀素却想家了，想吃故乡长沙的鱼。京城纵有千般好，有一点却让他很伤脑筋，也很不习惯，这就是长安没有长沙那么多河流，也便没有长沙那么多的鱼，吃了几十年已吃惯了鱼的怀素，不得不“多食肉”。怀素生病了！他自己说是因为没鱼吃“多食肉，又为常流所笑”才使得他生了病，其实我想，十有八九是他说反了吧：或许恰恰是因为生了病，才想念故乡长沙的鱼的吧！也或许正是在病中，所以他才会脆弱，以至在乎起“为常流所笑”来！因为事实上，当人们邀他大碗喝酒，大块吃肉时，尽管在场的的确多数人只是“常流”，但并没有人笑话他；当他在挥笔将宴会推向高潮时，人们只当他是一个书法家，一个艺术家，甚至是一个疯子、醉汉，就是不会还记着他是一个和尚，并进而笑话他。再说了，就算是他的所有言行真的“为常流所笑”，他又什么时候真的在乎过呢？病中的怀素居然在乎起来了，看来任何人在

病中都会变得很脆弱的！想到这儿，我也就原谅了怀素将这件《食鱼帖》写得不够精彩了。好在他的病应该快好了，因为他在此帖最后几乎是怀着激动的心情报告“诸君”，若再有聚会，一定努力参加。

那一定又将是一场笔飞墨舞的精彩表演！

《韭花帖》

天下的疯子无非两类：一类是真疯；一类是装疯。

若是真疯，疯即为病，除却病因或可略说一二外，可说之处应该不多；若是装疯，可说之处便一定不少，且其中一定还很复杂。

杨凝式，人称杨风子，此“风子”多少有点为尊者讳的意思，其实就是“疯子”——究其“疯”，应该不会是真疯，有他留下的《韭花帖》为证。

昼寝乍兴，朝饥正甚。忽蒙简翰，猥赐盘飧。当一叶报秋之初，乃韭花逞味之始。助其肥羜，实谓珍馐！充腹之余，铭肌载切，谨修状陈谢，伏维鉴察，谨状。



《韭花帖》

《韭花帖》全文仅63字，即使翻成现代汉语，大体也只不过百余字：

（我）午睡刚起，正觉腹中饥饿。忽然收到你的来信，还有赐予的一盘韭花。眼下韭花正是当令蔬菜，味道本来就好，配合肥嫩的羔羊肉一起吃，真是美味啊！你吃到美味（韭花），自享之余（想到与我分享），（这份情意）我将切记于心，（为此）特写此回信答谢，希望你能接受。

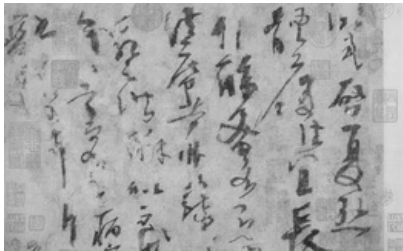
一盘韭花，原本区区，但是由于送达的时刻恰到好处——一是正好午睡起来，腹中饥饿；二是正好有肥嫩羔羊肉可配着一起吃——便既有雪中送炭般的及时，也有锦上添花般的完美；于是对遥送韭花的朋友心生感念，遂修书致谢。如此一来一往间，礼轻情重，语短意长，恰到好处——主人公若真是一疯子，岂能对于人情

世故有如此准确的把握！

再看原帖，写作7行，虽有“天下第五行书”之称，其实字体应属行楷，甚至就算楷书也未尚不可。能操翰弄墨的疯子也是有的，但一般都多只是任笔为体，甚至是信笔涂鸦；能写一笔楷书的疯子，应该是很少的吧！更何况《韭花帖》并非一般楷书作品，即使将之放置于整个书法史上来观照，此也可谓一匠心独运之楷书杰作。

首先，说其为楷书，但是又以行书笔法为之；说其为行书，明明呈现的又多楷书的美学特征。如此笔法，向上越过了整整一个唐代的楷书，直接智永；向下则开启了赵孟以行书笔意作楷书的先河。其次，在章法上也一破楷书常规，将字的行距和间距有意拉开，并采用有行无列的方式，使整件作品呈现出意趣萧散、意味雅淡的风格，把楷书的章法法则与作品的内容意趣结合得浑然一体，如同天成。如此匠心，岂能出自一疯子笔下？即便真是天成，那也只能靠妙手偶得！

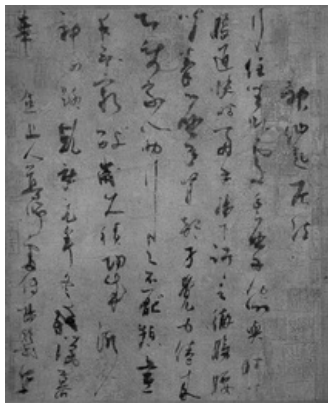
不过，如果杨凝式只写出了《韭花帖》，人们一定不会将“杨风子”的雅号赠予他的，他还写过《夏热帖》，还写过《神仙起居法》《卢鸿草堂十志图跋》，他还在当年洛阳城里城外的大小寺庙中，直向着一座座粉白墙壁“箕踞顾视，似若发狂，引笔挥洒，且吟且书，笔与神会，出其壁尽，方罢，略无倦怠之色，游客睹之，无不叹赏”（张齐贤《洛阳缙绅旧闻记》）。想来那“杨风子”的雅号，一定是这样得来的吧？那情景，那风采，不难想象，一定如当年的癫张、醉素吧——“张旭三杯草圣传，脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟”（杜甫《饮中八仙歌》）；“飘风骤雨惊飒飒，落花飞雪何茫茫。……起来向壁不停手，一行数字大如斗。恍恍如闻神鬼惊，时时只见龙蛇走”（李白《草书歌行》）……



《夏热帖》

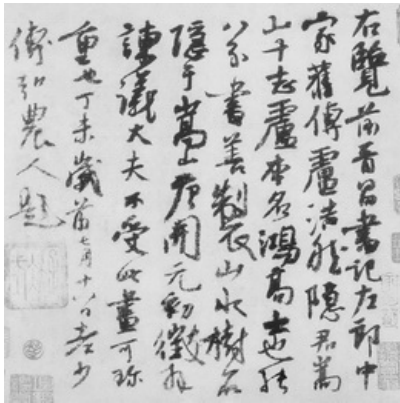
宋代大书法家黄庭坚，曾在洛阳亲眼看见过杨凝式挥洒在寺院墙壁上的书法，他的评价是“无一字不造微入妙”，并将杨凝式的字和吴道子的画评为当时的“洛阳二绝”；多年后，他在为苏轼《黄州寒食诗帖》题跋时，为了高度赞扬苏轼此帖书法水平之高，竟写道：“此书兼颜鲁公杨少师李西台笔意，试使东坡复为之未必及此！”黄庭坚的眼光我们没有不相信的道理！

只是吾生晚矣，无福一睹杨凝式挥洒在那些寺庙粉墙上的墨迹，让我们产生无限遗憾的同时，也给我们无限想象，那些墙壁上的书法，一定不会是《韭花帖》那样的书体吧！一定是龙跳天门般的行书，或惊蛇入草般的草书！或许杨凝式的另几件传世杰作《夏热帖》《神仙起居法》和《卢鸿草堂十志图跋》正可作为我们如此想象的明证——它们与《韭花贴》全然不是一个面目，同时各自又一件一个面目，全然不同：



《神仙起居法》

《韭花帖》故意将字间距与行距拉大，《卢鸿草堂十志图跋》则来了个相反，故意将字距紧缩，使整件作品显得雄浑茂密，其茂密的程度，较之以茂密著称的颜真卿还有过之而无不及。



《卢鸿草堂十志图跋》

《韭花帖》用笔，可谓精致至微妙，而《夏热帖》又来了个相反，似破笔直刷——不知后来米芾之“刷字”是否从此得到过启发；还有其字法与章法，可谓正反、大小、松紧、曲折随意为之，一切似都打破常规，然而，又正是在这样一种奇形异态中天性真情尽显。

《韭花帖》是用行书的笔意写楷书，而《神仙起居法》则走得更远：以狂草的笔法写行书，其故意增大的收放之间，腾挪之间，更加空灵、自由、飘逸，让人能联想到的，不光是神仙，还有与神仙天宫相关的云霞霓裳、氤氲远树，甚至电闪雷鸣……

将《韭花帖》《夏热帖》《神仙起居法》和《卢鸿草堂十志图跋》放在一起，一眼看上去，真是很难看出它们竟是出自一人之手，但是事实上它们又切切实实都出自于杨凝式之手。

什么叫风格，就是一个艺术家总体上所呈现的一个相对固定的某种美的特点，可是杨凝式，似乎没有一个共同的、相对固定的特点，即每一件作品便呈现出一种独特的面目。

那么，杨凝式为什么要如此变换风格？为什么出自他一人之手的不同作品风格差异会如此之大？对于一位艺术家来说，这未免太疯狂了吧？而这一特点（如果也可算一个特点），对于一位艺术家来说，一定是有意而为——而这或许也正可作杨凝式的“疯”是“装疯”而非“真疯”之一证！——如果“真疯”，是绝对不可能如此的，其只能任笔为体、信笔涂鸦！

然而，杨凝式的“疯”还是出了名：“时人尽道杨疯子”。他在朝为官至太子少师，上朝下朝自然有仪仗相随，但是他偏要甩开仪仗策杖前行，理由是那样走得太慢；他喜欢去寺院的粉墙上挥洒，每每出门，仆人问今天去哪座寺庙，他随口回答：“宜东游广爱寺。”仆人说：“不如西游石壁寺。”他说：“就听你的，去广爱寺。”仆人说：“我说的是去石壁寺！”他又说：“好啊好啊，那就去石壁寺。”此言此行，似乎懵懵懂懂在梦中一般，现实生活中似乎完全没了主意如一具行尸走肉。只有当他到得寺院，面对一面粉白的墙壁，他才会重现活力；再当他在这些墙壁上尽情挥洒时，更像是换了一个人一般。而这样的人在一般人眼中岂不就是个疯子！

然而，作为宰相之子，从小养尊处优、饱读诗书的杨凝式，怎么就成了个疯子的呢？据说全因为他父亲的一次举动和他与父亲的一场对话：

唐朝末年，藩镇割据，农民起义，天下大乱；最后朱温自立称帝，国号大梁。眼见着一个个当年信誓旦旦，忠于大唐，“不事二

主”的缙绅大夫，都争先恐后地跑去向朱温交出大唐印鉴，并向新主子宣誓效忠。杨凝式的父亲杨涉，曾是唐宣昭帝的宰相，也准备去向朱温交出国玺，杨凝式见此禁不住冲着父亲大喊：“国家至此，你身为宰相，难弃其罪；不思己罪，便也罢了，竟还要献出故国玉玺，邀宠新主，苟全性命，也不怕遗臭万年！”还没等杨凝式将此话说完，父亲已用手捂住他的嘴巴，并大惊失色地说：“此言若让外人听到，咱杨家定会满门抄斩啊……”从此以后，杨凝式便变得疯疯癫癫。然而细想想，他能不疯吗？一边是自家老小几十口人的性命；一边是自己做人气节，哪一边都是他不愿舍弃的啊！

不过杨凝式“疯了”也好，就此中国历史上便少了一名为亡朝殉节的傻瓜，也少了一名称职于新朝的循吏，而多了一位杰出的书法家；并且，他竟能在唐末到五代近百年中国历史上最混乱的时期之一，奇迹般的活了八十二岁。宋人张世南在《游宦纪闻》说得好：“世徒知杨狂可笑，而不知其所以狂；徒知墨妙可传，可不言其挺挺风烈如此！”“疯了”的杨凝式，其实比谁都清醒！

黄州·寒食诗·帖

宋哲宗元符三年（1100），苏东坡终于结束了三年在海南儋州的贬谪生涯，奉命“北归”。于是他渡海峡，过南岭，奔波辗转了整整一个春天，经南昌、当涂、金陵（今南京），五月抵达真州（今江苏仪征），准备取道润州（今江苏镇江）去常州居住。过真州顺道游金山龙游寺时，得著名画家李公麟为其所绘小像，遂于画上自题小诗一首。谁知竟一诗成谶，诗成后仅仅两月，即建中靖国元年七月二十八日（1101年8月24日），这位中国历史上可谓前无古人后无来者的大文豪便怆然离开了人世，他这条人生的不系小舟，竟然在渡过了琼州海峡的惊涛骇浪后，永远地系在了常州这座江南小城，而他这首自题小像的小诗便成了他对自己一生的总结：

心似已灰之木，身如不系之舟。

问汝平生功业，黄州惠州儋州。

虽非真正绝笔，但字字刻骨铭心非一般绝笔能及！虽和泪蘸血写成，但自嘲语气平淡如水！

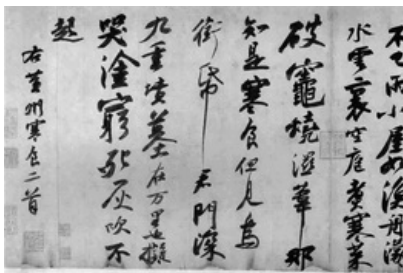
人生如寄，命运如不系之舟本亦寻常，只是如苏东坡那般无常的，恐怕寻之古今中外，也极其罕见，但他在此择出的人生坐标仅仅三处：黄州、惠州、儋州。其实只要对他稍稍熟悉一点的人都知道，他人生中的坐标还有杭州、密州、徐州、湖州、汝州、登州、常州……或许在他看来，那些都不值一提吧。

是的，惠州、儋州是他人生中的地狱和炼狱，黄州是其入口。他人生的小船自从漂泊到这儿后，就再也没有在一个真正属于自己的小小码头系上过，其作为一个人，人生之不归路事实上正从此开始；作为一位艺术家，其生命和艺术正是都在此得到涅槃、升华，并臻于成熟的。

黄州，应该是苏东坡一生中最重要的的人生坐标！

宋神宗元丰二年（1079）七月“乌台诗案”发，于元丰三年（1080）初，苏东坡被贬黄州，在坐牢103天后，任黄州团练副使，全家住在一个临江的小驿站——临皋亭中，其时他已四十四岁，可谓人到中年。他在给友人的一封信中写道：“临皋亭下十数步便是大江，其半是峨眉雪水。”尽管他又写道：“吾饮食沐浴取焉，何必归乡哉……”看来他除了想家以外，过得竟也安然。正是在如此安然的日子里，…他开荒种地，除了收获生活必需的疏果外，本来姓苏、名轼、字子瞻的他，还得到了一个“东坡”的别号。当然，作为一个艺术家的他，在黄州最大的收获还是他一生中最重要的作品，当然它们也可列入中国文学史和文化史上最伟大作

品的行列：前、后《赤壁赋》、《念奴娇·赤壁怀古》，当然还有《黄州寒食诗帖》等。



《黄州寒食诗帖》

《黄州寒食诗帖》在中国书法史上被誉为《兰亭序》《祭侄稿》外的“天下第三行书”，但它有一点与前二者应该有所不同：前二者都是“草稿”，而《寒食帖》应该是一“抄件”。

《兰亭序》《祭侄稿》上面有许多修改、涂抹的痕迹，而《寒食帖》修改、涂抹的痕迹很少。当然，像苏东坡这样的文学天才，下笔不刊也并非绝不可能；但真要做到如此，那他在下笔前应该是充分打好腹稿，直至胸有成竹、几成定稿，这样之后才能做到吧？所以，作为一件书法作品，无论它是一件“抄件”，还是几经腹稿后落墨而成，其与王羲之创作《兰亭序》和颜真卿创作《祭侄稿》，都应该笔下理性略多些吧？

几乎众所周知，《兰亭序》是王羲之趁着微醉的酒意一气呵成的，而《祭侄稿》是颜真卿在一种极度悲愤、情不能自已的状态下一挥而就的，事实上苏东坡创作《黄州寒食诗帖》，无论是诗还是

书，都完全不是这样的情形——客观环境是凄清的、湿冷的、寂寞的，主观心境是压抑的、沉重的、苦闷的，而在这样的主客观状态下，笔下流出的无论是诗还是书，必然是另有一种境况！

南北朝诗人薛道衡，“南归”后总有人怀疑其诗才，于是在一个聚会上，一群自以为是文人指定诗人即以“今日”（即所谓的“人日”）为题作一首诗，用意是看他出丑。面对这种情况，拒绝自是无法，因为那样正可给对方提供怀疑和诽谤的“证据”，但在如此一点儿诗意也没有的情境下作出好诗，谈何容易？此时的薛道衡，虽然所在的客观环境与苏东坡有很大的不同，一个是在热闹的宴会上灯红酒绿，一个是在孤寂的寒江边饥寒交迫；但是有一点其实应该是相同的，那就是内心都是一样的孤独、寂寞、痛苦。或许正是因为这样的相同，所以他们一旦作诗，其基调也便呈现出类似。薛道衡为自己的这首《人日思归》初吟出开头两句是，“入春才七日，离家已二年”；苏东坡提笔写下的两句是，“自我来黄州，已过三寒食”。

据说当薛道衡吟出这两句时，当场一片嘘声，有人甚至脱口而出公开嘲笑道：“这算什么诗啊？”是的，这两句似乎太平常了，平常得如同白话一般；甚至即使以白话论，也似乎别无深意，如同流水账一般。东坡这两句似乎亦如此，初读这样的句子，我们或许真的很难想象，它竟然是出自于大名鼎鼎的东坡之手。再看东坡这开笔书法，老老实实的，一笔一笔，一字一字，非行非楷，亦行亦楷，实为手写稿书，实在别无多少精彩可言。

然而，当薛道衡又接着吟出两句后，全场突然间就静默了，所有或是怀疑，或是嘲笑，或是得意的人，一下子都被镇住了，的确，他接着的这两句，不但本身太精彩了，而且与前二句一接上，竟然有点铁成金之效，使前面原本看上去似乎十分平庸的两句，突然间也被激活了，更使全诗抑扬有致，摇曳生姿。那么，我们也来

看一下东坡接下来的诗句：“年年欲惜春，春去不容惜。”虽然较之薛诗抑扬程度似乎略轻，但其异曲同工之妙一点也不输；再看其书法，一个突然加大至前面单字数倍之大的“年”字，似乎既是自我作一提示，也是一客观标志——此后书法将渐入佳境、另入妙境。果然，从此句后，东坡似乎腕间突然灵活了许多，且愈写愈活，不但结字不再有楷意，而且点画间开始出现萦带，直到诗末，字与字之间竟也出现了萦带和连笔，诗与书都显得一气贯通。再起一首，则更是完全放开，笔墨全无了稿书的痕迹，字迹大小变换，点划轻重搭配，特别是一些纵横之画，更是放纵自由，大开大阖，使全帖书法达到高潮，最后又在高潮中戛然而止。而至此，再反观开头所谓之平淡和无奇，就会发现，其正与结尾之奇崛、放纵，形成动静、抑扬之对比，其效果之精巧如同天成。

曾读到一位青年作家写《寒食诗帖》的一篇文章，他在其中写道：“我想写完之后，苏轼会掷笔大乐的，酒量不大的他或许会说：‘朝云，拿酒来！’”看到此我禁不住莞尔——他显然是把东坡写成李白了！我很怀疑他只是看了黄庭坚《黄州寒食诗帖》后的跋而并没有细看东坡的诗而写下这段话的吧！黄庭坚跋曰：“东坡此诗似李太白，犹恐太白犹未到处。”黄庭坚是“苏门四学士”之一，他对于老师的评价我们当然不必怀疑其真诚，但是事实上这儿终有难脱过于“亲其师而信其道”之嫌，因为李白诗中，真的少有两首苏诗中的凄清、湿冷、寂寞、压抑和沉重；不过如果黄庭坚所说的“太白犹未到处”正是指这一些话，他此评倒也不算太离谱。

尽管如此，但对于黄庭坚对这两首诗所给予的可谓是至高无上的评价，我还是常怀“小人之心”：他这是否在顺着老师的竿子爬啊？

如果《黄州寒食诗帖》是一抄件——诗成后如此郑重其事地誊

抄，本身足可说明东坡一定自己对此诗的珍重吧！如果不是抄件，如此落笔无悔、不涂不刊，也足可推知东坡诗成后一定十分得意吧！总之，无论如何都可说明一点，即在东坡自己看来，自己的这两首诗都是得意之作，是好诗！聪明如黄庭坚者不可能看不到这一点。

但是，这两首“黄州寒食诗”事实上在苏诗中并不算“好”（当然这仅仅只是与他自己的杰作相比），至少是后世千万读者并不“看好”；在这儿，人们认可的、赞赏的只在“书”而不在“诗”，甚至“诗”如果不是沾了“书”的光，是否会被淹没在苏诗海洋中，真说不定！在这儿，诗人的自我感觉、诗作的客观水平与读者的认可度，多少发生了错位现象。

那么，这种错位的原因，有没有可能是因为在这儿“诗”被“书”抢了风头，以致“诗”被“书”掩了呢？有没有是因为苏东坡在黄州好诗、好文、好词太多，而这两首诗被掩了其“好”呢？

此说当然有一定道理，但应该并非全部原因。《兰亭序》被誉为“天下第一”嘛，但是似乎其文的光彩也没被其书所掩。

不妨将这两首诗比之前、后《赤壁赋》《念奴娇》等“好诗（文、词）”，不难发现一点，那些作品之所以“好”，是因为至少有一点，它们中除了有与《寒食诗》一样共有的凄清、湿冷、寂寞、压抑和沉重外，还有一种品质、精神和境界，这就是超脱和旷达，而这一点恰恰《寒食诗》中难以看到，我们读这两首寒食诗，得到的似乎除了凄清还是凄清，除了湿冷还是湿冷，除了寂寞还是寂寞，除了压抑沉重还是压抑沉重。这一点，或许都是因为东坡是在寒食这样一个特殊节日的缘故，这或许恰恰更可以为我们证明一点，再坚强的生命，在遭遇着打击，经历着坎坷时，感觉到压抑和

沉重是常态，能做到超脱和旷达则很难，即使是苏东坡者也一样。然而，唯其很难，所以珍贵，所以易获得人们的认可和赞扬；唯其是常态，所以暗暗舔舐伤口只能靠自己；而这样的自舐之作，最为珍视者自然莫过于自己，《寒食诗》便是这样作品！或许这也是苏东坡如此珍视它们的原因吧！

既是对心灵伤口的自舐，既是对人生困厄的自悼，既是更多的只是为自己而写，“有意”的唯有诗；更何况苏东坡一贯主张书法是一种“无意于佳乃佳”的艺术，他甚至认为书法可以不学就能掌握：“吾虽不善书，晓书莫如我。苟能通其意，常谓不学可。”（《与子由论书》）现实生活中，虽然时人以为苏东坡是书法史上“宋四家”苏、黄、米、蔡中的“老大”，但是他似乎从来都不看重自己的书法，无论何人索要，他常常都随书随送，并将之当作生活中一乐己乐人的愉事。原本就如此对待书法的苏东坡，无论是誊抄，还是起草这两首《寒食诗》时，应该也不会对其书太过“有意”吧，至少是不会有对诗“有意”！不是吗，你看他写完后，连时间、名款也没署落，只随便写下“黄州寒食二首”便收笔了，这也可作为他“有意”的只是诗而非书之最好一证。然而，他“无意”的书，却被后世尊为“帖”、尊为“天下第三行书”，成为中国书法史上的又一座艺术高峰。

艺术常常就是如此，你越“有意”的，越不见得就佳；反而你“无意”的，有时越可见佳——一切本天成，妙手偶得之。黄庭坚所言“试使东坡复为之，未必及此”，或许意也正在此吧！

人生又何赏不亦常常如此！命运都不能预先设想，人生都不能重新来过；太过执着的，未必能成；最后成功的，未必是靠执着。不是吗，苏东坡虽然最终成了中国文化史上的一座高峰，但是他的“心似已灰之木”似乎道出了自己对此的“无意”；那么他“有意”的是什么呢？当然是他念念不忘的“功业”，而“功业”为

何？他没说过，但肯定不是他反话正说的“黄州惠州儋州”。

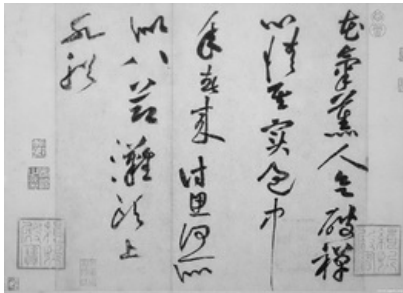
花气熏人

说句实话，在很长一个阶段里我都不太喜欢黄庭坚书法。

黄庭坚在“宋四家”中排名第二，人们常以长枪大戟、如辐似射和大开大阖等来形容其书法风格独特、境界高妙，而我恰恰不喜欢的正是他那长枪大戟、如辐似射和大开大阖。

不喜欢的缘由，其实自己也说不清，现在想来都还是年少轻狂在作怪吧！早年求学中文系，知黄庭坚为“江西诗派”开山鼻祖，而“江西诗派”崇尚“点铁成金”的创作理念，而所谓“点铁成金”，在我们一般人想来不就是炒冷饭吗——一碗扬州炒饭虽说已不是一碗普通的饭，其味道更与原来的冷饭大不相同，炒好它也不易，但只炒扬州炒饭终难炒出高级大厨吧！“江西诗派”在文学史上终走向了末路，而我也因为爱屋及乌的相反效应对黄庭坚不喜欢起来。

因为不喜欢，所以黄庭坚那些鸿篇巨制如《松风阁》《诸上座》以及《廉颇蔺相如列传》等，虽被尊为其书法的代表作，但多引起不了我的兴趣。“宋四家”中除去蔡襄不论（蔡襄入“宋四家”有凑数之嫌，一是其比苏东坡还大了近三十岁；二是其书法拘泥于古，并不能体现宋代书法的“尚意”书风。所以传说原本“宋四家”中的“蔡”，是指蔡京或蔡卞兄弟，只是他们二人人品太差，人们不愿提，但将蔡襄拉来凑数），苏东坡和米芾两家作品，我在学书历程中都曾反复临习过，唯独黄庭坚书法我一直不曾临习过。



《花气薰人帖》

好在我遇到了那一纸《花气薰人帖》！

是它让我对黄庭坚书法的认识和态度似乎一下子有了改变！

吸引我的首先是这…“花气薰人”四字，它似乎真的带着一股气息一下子就把我熏倒了，以致清醒过来对它爱不释手，不知不觉、自然而然间，它便成了我走近和走进黄庭坚书法世界的一个入口。

花气薰人欲破禅，心情其实过中年。

春来诗思何所似，八节滩头上水船。

此帖所书内容是一首小诗，略加翻译，便也就成一则故事，或一个偈子：

我的禅定就被这花浓郁的香气打破了，现在心境已过中年，并不想被打扰，可是你却在春天送来这些花催我写诗，却不知我现在的状态就像一尾小舟在八节滩头的逆流中颠簸徘徊。

但黄庭坚书写它时，只当一短札而已：

公元1100年左右的一天，晚年的黄庭坚正在家闭关修行，突然有人送来满屋子的花。送花的是驸马王铢，原来是不久前黄庭坚曾答应驸马王铢写诗相赠，但是过了好久，驸马也没有收到，就派人送来一屋子的花提醒，可是没想到这熏人的花气，反而完全扰乱了黄庭坚的禅定，他便写下了这封短札。

黄庭坚如此“无意”于书的一件短札，在我看来成了他一生留下的最精彩法帖。此帖之精彩我实在不愿解说，因为我觉得对它的任何解说都是多余如蛇足，读者诸君只需一读原帖，其所有精彩便可心领神会。我只想说说的是，此帖在黄庭坚留下的所有法帖中显得独特而精彩的原因。

上面说了这么多，其实已无须多说，无非还是应了苏东坡“无意佳乃佳”的话吧！

黄庭坚虽是苏东坡的学生，位居“苏门四学士”之首，但其之于书法，无论是认识还是实践，都是与苏东坡有些不同的，甚至有时候是相反的。

传说宋徽宗有一次让米芾用一个字来概括一下当朝几位著名书法家的书风，米芾稍加思索后说：“蔡襄勒字，沈辽排字，黄庭坚描字，苏东坡画字……臣书刷字。”“勒”、“排”意为何如，我们一般人有点费解，且不去说；“描”、“画”、“刷”似乎不难理解，细究一下“描”、“画”，本意区别并不大，即笔下有点样子，有点小心，有点理性，唯轻重上有些许区别——“描”或稍轻些吧！而“刷”较之“描”和“画”，除了有点随意和随性外，至少还有点速度和力度。证之他们的书作，苏书常被人形容为“老熊出游道，百兽避让”，可见其书确实笔笔沉着，力拨千钧；黄庭坚

的书法家常以“长枪大戟”比之，但较之于苏书终究少了几分沉着，而较之于米书又终究少了几分痛快。

米芾所说的“描字”究竟指什么？我们能从黄庭坚书法中看到的“描字”痕迹，似乎正是他的长枪大戟、如辐似射和大开大阖。在“宋四家”中，黄庭坚是最喜欢也最善于使用那种长而夸张的撇捺和长横的，它们在一个个单字中，如车辐一般向四周射去，极具视觉的张力，是黄庭坚书法最鲜明的特点；这样的笔画，的确很漂亮，其线条本身就极富有立体感和质感，再加上他还每每会在这样的笔画中故意增加一丝儿略有略无的波折，使之或如崩紧的箭弓，或如苍劲的虬枝，以完全避免了线条过长而产生的僵直与单调。而要写出这样的笔画，在用笔上至少有两点必须做到，一是绝对的中锋；二保持笔力须自始至终一送到底，力贯始末。而要做到这两点，除了笔下的功力外，过程中的控制是必不可少的吧？而要很好地控制，其书写速度太快应该是不行吧？黄庭坚书法中的第二个明显特点是其点画的连绵与转折，这在他的草书作品中体现得最为明显，并且这与以往晋唐所有书家似乎都不相同：晋唐草书，从王献之开始，到癫张醉素，其连绵和萦带，虽也为“有意”，但呈现出的往往是“无意”的效果，而黄庭坚的连绵与萦带，“有意性”十分明显；还有他的转折，他似乎总故意努力将弧线绕“远”，圈子绕“大”，但绕的过程中，又非常注意用笔的控制，暗自的提按顿挫不露痕迹，笔锋的绞转得心应手。要写出这样的线条，别的不说，只说其书写速度，也应该不会太快吧？看黄庭坚书法，哪怕是大草作品，我头脑中复原的创作情境常常是这样的：笔多选那种管长锋亦长的毛笔；书写的时候一定是站着，而不能坐着；握管一定是高高的，绝不像一般日常书写那样（苏东坡握管应该很低）；每蘸一笔墨后，便长长屏住气息，等到一笔写完再蘸墨时才换一口气；但虽如此，其展纸濡墨之动作还是很潇洒娴雅的，运笔挥洒的过程也是极从容不迫的，只是李白、杜甫当年形容张旭、怀素草书

的诗句如“脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟”“须臾扫尽数千张，飘风骤雨惊飒飒”之类，绝不能用来形容黄庭坚的草书创作。因为，至少有一点，这就是黄庭坚在书法创作时，无论是其行书还是草书，书写速度应该都不快！

或许正因为其写字速度不快，至少是没有米芾快，所以米芾才说自己“刷字”黄庭坚“描字”吧！

黄庭坚自己也承认，他的草书与唐代癫张、醉素的草书还是有很大不同的，无论是创作形态还是最终效果，他把这种不同的原因归结为都是自己不善饮，即不能借助酒力之故：“余不饮酒，忽五十年，虽欲善其事，而器不利，行笔处，时时蹇蹶，计遂不得复如醉时书也。”一个身在官场而“不饮酒”的人，当然有可能其“不饮”有多种情况，或“不能”，或“不爱”，或“不善”，“不愿”，“不屑”……但无论是哪一种，应该说都是需要很大理性支撑着定力的。的确，黄庭坚不要说比之米芾，就是较之其师苏东坡，其性格较为理性是十分明显的。就说喝酒吧，苏东坡酒量也不大，但是“性喜酒，然不能四五龠已烂醉，不辞谢而就卧，鼻鼾如雷，虽谑弄皆有义味，真神仙中人”…（《题东坡字后》，见《山谷题跋》卷5）。引文中的话正是黄庭坚留下的，不难看出他在书写这些字时，笔下多有羡慕，可见他与苏东坡的不同。喝酒这样的小事如此，大至做人上，诗文、书法上，他们二人的差别也很明显。

黄庭坚二十二岁即中进士进入仕途，其间也曾几经沉浮，但是每一次似乎都是受其师苏东坡的“连累”，他自己留下把柄让人“整倒”的似乎并不多。他授人以柄最严重的一次，要算是担任《神宗实录》检讨官期间发生的一件事了：《神宗实录》修成后，黄庭坚曾屡获皇帝的肯定和提拔，但是遭人嫉妒也在所难免。绍圣初，…章敦、蔡卞与其党羽，为了排除异己，设法编造伪证，以达

到其不可告人的目的，他们大兴文字狱，从《神宗实录》中无中生有地罗列出许多所谓“诬陷不实之辞”，摘录内容千余条之多，说这些内容都没有经过验证。可是不久，经院考察审阅，证明这些内容大多都有事实根据，所剩下的只有三十二件事；其中有一条“用铁龙爪治河，有同儿戏”的话，说是由黄庭坚执笔写在《神宗实录》中的，于是他被招质询。黄庭坚知其来者不善，但是仍回答道：“庭坚当时在北都做官，曾亲眼看到这件事，当时的确如同儿戏。”另凡所查问，他都能言必有据，据理力争。由此除显示出其不畏强权之精神，也可见出其为人、为官之严谨。将之与苏东坡所谓“乌台诗案”相较，其不就是苏东坡在湖州太守任上所作《湖州谢上表》中，在自谦为臣无政绩和恭谢皇恩浩荡后，夹上几句牢骚话吗？两相比较，黄庭坚的严谨、理性，苏东坡的特才、任性，可以看得十分清楚。再看诗文，苏东坡强调，只要表达思想感情需要，即使与诗词格律不合也无妨，其所谓“宁可拗断天下人嗓子”；而黄庭坚及其“江西诗派”，以“点铁成金”为创作理念，最后几到讲究“无一字无出处”之地步，可见其更需要的是学问，是知识，是理性。对于书法，苏东坡言：“吾虽不善书，晓书莫如我。苟能通其意，常谓不学可。”其讲究“通其意”，主张“不学”；而黄庭坚则主张于时时、处处，对事事、物物的心悟。既是心悟，少不得“有意”，少不得理性。

黄庭坚自述其草书精进历程，首先得益“于樊道舟中，观长年荡桨，群丁拨棹，乃觉少进，意之所到，辄能用笔”；其次是“余寓居开元寺夕怡思堂，坐见江山。每于此中作草，似得江山之助”。“群丁拨棹”，看似随意，其实不然，其中不但力之方向、强度、时机之控制非常讲究，而且用力之速度、幅度、瞬间之掌握难以言喻。由此可知，黄庭坚草书之法，更多来自心悟；至于“江山之助”，更多只能是靠心悟，因为同样的江山，为什么并不能给所有人以同样所得？既为心悟，则多理性；既多理性，较之那种借

助酒兴的纵情挥洒，则显得从容娴雅。所以将黄庭坚“大草”较之唐人“狂草”，后者得一“狂”字，此形态为狂放不羁、变幻莫测，鬼斧神工，出神入化；而黄庭坚得一“大”，即其大开大阖、跌宕纵横的只是外在形态，只是其草书之意思、意味、意象，细察其笔法、字法、章法，无不合书“法”，用笔点画行处皆留，留处皆行；结字章法密处还疏，疏处还密；通遍气韵，摇曳生动，有度有致。所以，他的草书，虽多理性的参与，甚至被米芾说成有“描字”之嫌，但好在他那种长枪大戟的点画、大张大阖的章法、连绵不绝的气势，客观上常令人想到的形容词还只会是惊蛇入草、金蛇狂舞、云飞浪走、一泻千里之类，黄庭坚的大草是中国书法史上继唐代张旭、怀素后的又一座高峰。而这座高峰，不但与唐人不同，也与晋人不同。正是由此，黄庭坚也可谓在中国书法史上开创出了草书艺术的又一新境，即与宋代“尚意”书风完全一致的一种草书风格，只不过他所尚之“意”，是一种“草意”——草书之“意思”“意味”和“意趣”。

有人曾送给王铎一顶“理性草书大师”的桂冠，我以为这顶桂冠与其送给王铎，不如送给黄庭坚，因为那种理性参与其中的草书书风，虽然王铎发挥得似乎更加完美，尤其是在理性与感性参与的度的把握上，似乎控制得更好，但在黄庭坚那儿毕竟是首创，王铎只是来者。

不过艺术终究是感性的产物，所以我还是更喜欢《花气薰人帖》：它用纸不大，字数也不多，黄庭坚书写它时，不必用太大太长的毛笔，不必高握笔管，不必站着拉开架势，不必凝神屏气……它也因此而更自然，更自由，更自在，也更可爱；有人将它称为黄庭坚的“寒食帖”，细细想来自有道理。

“米甚贵”——《丹阳帖》

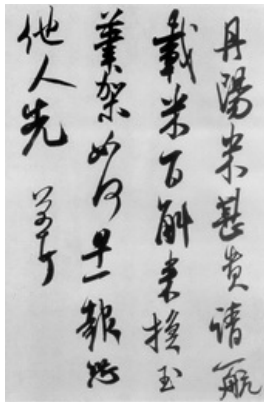
毋庸讳言，在中国传统文人的心目中，书法只是“余事”、“末技”，甚至“墨戏”而已，文人们安身立命虽然日日都离不开为文写字，但他们往往都意在“文”而不在“字”。然而，一个无情的事实是，当年许多似乎堪称“经国之大业，不朽之盛事”的大块文章，随着时间的推移，终被历史的烟尘所湮没；偶有幸运留下来的，那也只是文章内容，至于文章背后的那个主人，他是个什么性格的人，内向型抑或外露型，多血质抑或黏液质；他具体在写作这篇文章的过程中，思路怎样，思维痕迹如何，情绪曾有怎样的波动，等等，后人都不不得而知了。可是书法家们笔下的文章却与此大不相同：别看今天那那些所谓的“法帖”，有的只是一封朋友间的一通手札，一个便条，甚至有的只是一篇文章写成后便被扔在一旁的草稿，它们当初对于整个社会来说，地位与分量或许并不太高、太重，但是当时间过去了数十百年，甚至数百千年后，人们正是通过这些或认真，或随意，或工整，或潦草的字迹，似乎还能清楚地感受到他们本人的性格、当时的心境和书写的状态——手笔哪儿颤动了一下，思维哪儿滞涩了一下，甚至哪儿换了口气息等，都似乎能感受到——他们生命似乎也就这样事实上在他们的这些字迹中得到永生了。这对于书法家们来说，真是何等的幸运和幸福啊！

晋人是最喜欢写这种短札的，最初书写它们之目的，只是“致睽离，通讯问”，但是今天当我们打开和面对那些短札，所谓的“魏晋风度”、“六朝遗韵”就会氤氲、流动于我们面前。只是万分遗憾的是，这样的短札，因为纸的脆弱，我们今天能看到的，并非全是晋人真迹，多是唐人摹本，所以有时候难免又让我们觉得，那氤氲、流动在我们面前的所谓“魏晋风度”、“六朝遗韵”，似乎总带着唐风。而唐代毕竟是一个人人渴望建功立业的大时代，因此“唐风”与“晋韵”还是有些差别的，相比之下，倒是“尚意”的宋人，他们笔下的“意”反而与晋人的“韵”更接近些，其中我以为又尤以米芾尺牍更为接近。

提起米芾书法，一般人首先全想到的或许是《苕溪诗帖》《蜀素帖》《多景楼诗》《研山铭》《虹县诗》等，这些当然是他的杰作，代表了“米字”的最高艺术水平，但是若就书法之自然、随意、亲切、可爱等，即真正的“尚意”来说，我以为他留下的那些手札更难得。

米芾似乎也很喜欢写手札尺牍，至少是我们今天能看到的手札，数量上他似乎最多（当然，这只是我的感觉，并没有去做统计，恐怕事实上也无法统计吧）。

我最熟悉的一帖米芾尺牍是被后世尊为《丹阳帖》的一封短札。我之所以在“熟悉”前还加一“最”字，是因为此帖中所写之“丹阳”，即今天江苏的镇江市（并非今天镇江下辖之县级市丹阳），那是我大学时代生活的地方，可谓我的第二故乡——算起来我与米芾便也有着一段相隔近千年时空的“同乡”之缘：北宋元祐二年（1087），37岁的米芾毅然辞官离开京城汴京（今河南开封），买舟南下，择居润州，此后他本人虽也曾间或赴涟水、蔡河等地任职，但家小一直居于此，直至1107年他也终老于此。



《丹阳帖》

米芾是湖北襄阳人，他之所以将自己的终老之地选在丹阳，其中一定有着多方面原因，但其中一定与这座江南小城的美丽风光、优越地位、丰富物产和悠久文化分不开吧！丹阳有一别称“南徐”，即“南徐州”，可见其地理位置十分优越；隋代以后，大运河与长江南北、东西两大黄金水道交汇于此，丹阳更成为了南北、东西之交通枢纽。甚至在很长一个阶段，唐朝政府为保证漕粮安全，竟将宰相府长设丹阳；时至宋代，相府虽不再设此，但其重要战略和经济地位并无丝毫下降。那时，江南各地的漕粮，先由各处从水道集结丹阳，并在此转从大运河北上京城，可想而知丹阳米市行情一定会成为全国粮食价格的风向标的吧？

宋徽宗崇宁二年（1103），此时米芾已在丹阳居住了十数年，夏秋之间，或许是因为青黄不接，米价一路看涨，米芾给朋友写

信，要他抓住时机来与自己做一交易：

丹阳米甚贵请一航载米百斛来换玉笔架如何早一报恐他人先芾顿首全帖包括落款共29字，正文26字。便是就这26字，如何断句，历来多有争执，大体上有如下三种：

[其一]

丹阳米甚贵，请一航载米百斛来，换玉笔架。如何早一报？恐他人先。芾顿首。

照此断句正文大体上可译作：“丹阳（最近）米价很贵，请（你）用船载一百斛米来，换（我的）玉笔架。为什么赶早写这一封信通知（你）？是怕被他人抢了先。”

[其二]

丹阳米甚贵，请一航载米百斛，来换玉笔架如何？早一报，恐他人先。芾顿首。

照此断句正文大体上可译作：“丹阳（最近）米价很贵，请（你）用船载一百斛米，来（与我）换玉笔架怎么样？赶早写这一封信通知（你），是怕被他人抢了先。”

[其三]

丹阳米甚贵，请一航，载米百斛，来换玉笔架，如何？早一报，恐他人先。芾顿首。

照此断句正文大体上可译作：“丹阳（最近）米价很贵，请（你）出趟船，载上一百斛米，来换（我的）玉笔架，怎么样？赶早写这一封信通知（你），是怕被他人抢了先。”以上三种断句、

三种翻译（理解），似乎都可通，但相比之下，我以为第三种为最切：既然是米芾主动求人交易（当然，此前这位朋友一定表示过看上了米芾的这个玉笔架，甚至已谈过价，只是没有成交），那就不可能太矜持，所以“如何”二字应该是作一种商量口吻，而非第一种理解做设问；再较第二种，第三种之商量语气似乎更为诚恳。至于“早一报，为他人先”，有人说这是米芾的幽默，但是我以为更是生意场上一种常用的“威胁”和“激将”的手段，目的只有一个，希望此交易能够成功。

米芾为什么急着要做成这笔交易呢？

众所周知，米芾有一外号“米癫”，其“癫状”之一便是极好奇石文玩，其留下的“美谈”真是不少，随便即可举出几例：一是平时无论身在何方，每见异石皆拜为“兄长”，为此留下“米癫拜石”一典故，也成了后世中国画家一常画题材；二是他在宫中任书画博士期间曾发生一件事：宋宗徽宗有一次召其谈书挥毫，那只用来磨墨、盛墨的端砚实在让他觉得可爱，当他遵命书完最后一字，把笔一扔，竟笑着向皇帝变相讨起了“润笔”：“此砚经臣濡染，不堪复以进御，取进止。”还没等徽宗应允，他便迫不及待地将砚台抱之入怀，也不管剩余的墨汁污了官袍；当徽宗只好顺水推舟“因以赐之”时，他更是“舞蹈以谢”，惹得在场文武百官大笑不已，笑其“癫劲”、“痴状”；三是有一次，他在一条船上看到一老友珍藏多年的晋人墨宝，叹服之余他求朋友与自己物物相易，朋友不答应，他反复求之未果，最终竟说：“你若再不答应，我马上投江死给你看！”吓得朋友赶紧答应。为了一件喜欢的东西，竟然能以生命为代价，其“癫劲”、“痴状”可谓古今罕见！

或许此前米芾与那位朋友交易没有谈成的原因有二：一是米芾太喜欢，二是米芾觉得对方出价太低。但是既然如此，现在他怎么又主动提出来交易了呢？且他这样一个原本视奇石、名砚、墨宝等

古董、文玩为生命的人，竟还对于这样一宗以古玩换“五斗米”的交易如此急迫！这是为什么？

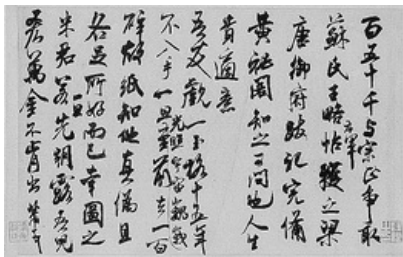
想来只会有一个原因吧，即：“丹阳米甚贵。”既然“丹阳米甚贵”，你干吗不等便宜一点再换呢，那样不是可以多换一点米吗？米芾当然不会真“癫”得连这样简单的生意经也不懂，想来只能是实在等不得了吧——或许家里已快断炊！此可谓不得不“为五斗米折腰”啊！

出身世家的米芾并不乏出仕的机会，事实上从七品到五品的官他也确实做过几任，在那个“三年清知府，十万雪花银”并不算奇怪的时代，他何以落到如此田地呢？或许有人会想到，这都是他把挣得的钱全花来藏石赏石上了吧？其实这应该不是主要原因。他的确爱石，以致在涟水军的任上只任了两年，便只因上司的一个“因石废事”的评语而去职。当时上司也曾找他“谈话”，要他少赏石多做事，但是他竟当着上司的面将一块奇石放至袖中扬长而去，并留下一句：“事当然要做，但这么美的石头又岂可不赏！”所以他的去职，谁又能说不是他的一次“不愿为五斗米折腰”呢？但是在离开涟水时，他并没有带走一块石头，百姓夹道为他欢送，当着百姓的面，他打开自己的所有行李，以示自己的两袖清风；忽然想起他平常使用的毛笔中还有一点宿墨，他立即当着所有人的面，就着路边的一口水塘，将毛笔一一洗过——意将笔中所沾“涟水墨”还给涟水，为此将一座“米公洗墨池”遗迹在江苏涟水留至今日，当然也将他任职涟水两袖清风的美谈直传到了今日。所以，米芾愿以玉笔架换米，可谓“为五斗米折腰”，但这却正是他“不为五斗米折腰”之一证！

既然“为五斗米折腰”，你干吗要告诉对方“丹阳米甚贵”的实情呢？你这告诉对方实情，对方不更加觉得自己的米奇货可居吗？这对于你在交易中不更加不利吗？

这确实让人费解，我们唯一能为米芾做出的合理解释是：或许他想告诉对方，我这玉笔架之所以出价一百斛，是因为最近“丹阳米甚贵”；若等几天米价下来了，这个价就不行了，我就不换了。米价这么高是异常，后面行情一定看跌；而我这玉笔架，却只会行情看涨。所以我出这个价是明摆着的好事，如果你来晚了，就“恐他人先”了——这或许正是米芾自己心里的真实想法吧！真实的想法如实告人，即使是在谈生意时。而这或许也正是米芾的可爱吧！

这笔交易是否最终成交，米芾并没有在别处确留下直接的记载，不过根据米芾此后不久写下的另一则《适意帖》的内容，推想起来应该是成交的，因为他的这位“吾友”几乎成了他的一位老主顾了。在那一封短札中，米芾又在劝那位朋友与自己再做一笔交易，相比之下，内容也更丰富，言语也更有意思，兹亦录之于此：



《适意帖》

百五十千，与宗正争取苏氏《王略帖》（旁注：右军），获之。梁、唐御府跋记完备。黄秘阁知之，可问也。人生贵适意，吾友观一玉格，十五年不入手，一旦光照宇宙，巍峨至前，去一百碎

故纸，知他真伪，且各足所好而已，幸图之！米君若一旦先朝露，吾儿吝，万金不肯出。芾顿首。

在类似尺牍中的米芾，既不是那个拜石的米芾，也不是那个向皇帝讨得润笔“舞蹈以谢”的米芾，更不是在在皇帝面前纵论“蔡襄勒字，沈辽排字，黄庭坚描字，苏东坡画字……臣书刷字”的米芾；这是另一个米芾，或米芾的另一面，带着饮食男女的烟火气，沾着小商小贩的生意经。但这样的一个米芾，在我们这些同样是饮食男女的眼里，比之另一个逢石就拜似乎不食人间烟火的米芾，倒觉得更真实，更鲜活，更可爱！

在这类带着烟火气的尺牍中，即使是对于米芾来说，书法其实真是太不重要了，重要的是生活一日三餐都必须的“米”，是一家老小的温饱；他在书写它们时，什么二王笔法、晋人流韵，等等，应该都将是一种奢侈；然而，说起来书法艺术就这么奇怪——恰恰就是这样的书写，让今天的我们，于尺素之间很容易读出的竟然有许多晋人书札的遗韵，尤其是“小王”的“破体”书风，只是米芾更跌宕，更痛快，更锋利一点；至于其萧散、冲淡、净洁等，确少了几分——这就是米芾，既是本真的米芾，也是艺术的米芾，前无古人，后无来者。

我们真该感谢“丹阳米甚贵”，让米芾写出了这么“超神入妙之字”——此为苏东坡对于米芾书法的评语，并且他还预言，米芾书法“当与钟王并行，非但不愧而已”。此言足可证明，苏东坡不是米芾同道，更是知音，高度评价的同时，更一语道破其最难能可贵之价值所在——如果与二王毫无关系，凭何“并行”；如果与二王亦步亦趋，何来“并行”？

“丹阳米甚贵”，可再贵的米，比之米芾之书，比之苏东坡之评，终究微不足道！

生活中有时确实“米甚贵”，但世上终究还有很多比米更贵的东西！

贰 说（一）

假又如何？——《快雪时晴》

说句实话，不知道什么从时候起我便对存世的《快雪时晴帖》产生怀疑了，总觉得它并不像王羲之写的，倒很像乾隆皇帝的字。不，应该说乾隆的字像它——凭乾隆皇帝写得像，它也应该不是王羲之写的，因为王羲之的字哪是乾隆能写“像”的？



《快雪时晴帖》

不久前偶尔从电视上看到可能是《国宝档案》节目（没看到片头），说到三希堂，说到《快雪时晴》，我随着节目看了半天有关此帖介绍，也领略了半天对于此帖高妙艺术价值的分析和评价，正当我对自己曾经的腹非感到心生惭愧时，节目的最后竟然引用张伯

驹先生当年的话说：“其实《快雪时晴帖》为唐摹本，且非唐摹中最佳者。”若只至此，倒也罢了，因为“王字无真面”，也可谓是书界一常识，今天的我们能看到的“二王”法帖，基本上都是唐代摹本，有的还是宋代的。没想到，节目中紧接着又介绍道，熊秉明先生也认为《快雪时晴帖》，“不但是假的，而且是颇坏的临本”；并进一步具体分析说，“第一个‘羲’字的戈钩就很笨拙，‘力不次’三字最显得勉强凑”。

我们从前在照相馆里照相，好不容易摆好了一个让摄影师满意的姿势，摄影师也做好了拍摄的准备，正逗着我们“笑点，笑点……自然一点，自然一点”，我们也努力地做好“笑点”、“自然一点”了，眼看着摄影师就要按下快门大功告成，突然间他想起自己的相机里竟然还没装胶卷，让我们白白浪费了一次感情。这节目真让我有这样一种感觉。

不是吗？节目前面介绍、分析和评价了半天，让观众跟着“笑点，笑点”半天，可最后又顺手一击，说是假的，且还是很假的，“颇坏”的，这不等于又将前面的一切击得粉碎，让我们在前面跟着白白浪费半天感情吗？

其实，我原本就觉得《快雪时晴帖》似乎有问题，虽然我并不能说清楚自己的这种感觉到底是从什么时候有的，从哪里来的，但是这种感觉时有是肯定的；并且我还可以肯定一点，有这种感觉的人，并非一定需太高的眼光，因为传世的《快雪时晴帖》与其他相传是王羲之的多数法帖差异太大，这几乎是明摆着的。但是事实上我们一般人又长期以来一直不敢与人说出自己的这种感觉，怕被人骂有眼无珠、自不量力，更怕被人骂亵渎书圣。所以，这个电视节目虽然让自己事实上真浪费了半天感情，并在心里骂了半天编导，但还是很高兴，因为其毕竟为自己由来已久的一个疑问作了解答——茫然找到了路径后，腹非有了大声出说的胆量，真有一种遇到

知音而心有戚戚的欣喜。

这样的欣喜已经久违了！

记得20世纪80年代初，那是个文学狂热的年代。那时全国文学期刊出得多，但是我看得更多，只要能找到的，都看，当然主要是小说。因为那时一心想着当小说家。看得多了，自然而然就会将看过的作品在心中有个比较。那时每年都要评一届“全国优秀短篇小说奖”（后来又加上了“全国优秀中篇小说奖”），每届好像是评出15篇。每到年底，我就很关心该奖的揭晓，这倒不是我想得奖

（那时我处女作还没发表哩），而是为了将“自评”出的“优秀作品”与结果对照一下，看看我每届能“评中”几篇，以此来试试自己的眼光。那时每年我都能“评中”大半，为此常为自己与评委间能如此心有戚戚焉而非常得意。如此情形这在今天已很难想象：或许是因为现在我看小说少了，或许是现在我眼光差了、落后了，近来每届“鲁奖”（“全国优秀中、短篇小说奖”就是该奖项前身）揭晓，最后的获奖作品不出意料的都是结果总大出乎意料——有的获奖作品，我等“文学中老年”（当年的“文学青年”）竟压根儿没听说过，更没读过；赶紧找来细读，十有八九并读不出多少好来。总之是让人只能禁不住感叹，随着年岁的增加，阅历的丰富，评判文学的眼光与评委和权威们越来越错位了！现在自己在读帖、临帖的过程中，竟无意中重温了一次与权威间的心有戚戚，岂能不一阵欣喜！

然而，欣喜之余又禁不住想，难道真的包括乾隆皇帝在内的那么多人，真的就不曾看出过《快雪时晴》有可能不是王羲之真迹，他们的眼光真的都还如我这个书法的“半瓶醋”？

答案应该是否定的吧。

今天我们能看到的《快雪时晴帖》是假的，只是唐人摹本——既是摹本，王羲之一定写过一个真本吧？今天我们看到的《快雪时晴帖》，与王羲之的真本比较，一定差了许多，甚至的确“颇坏”，但是今天的哪一件王羲之法帖是他的真迹呢？

已经没有。一件也没有！

今天我们看到的魏晋法帖，基本都是唐宋摹本，这是事实，但这似乎并不影响“二王”书法，乃至整个魏晋书法的历史地位和对后世书法的巨大影响；甚至，兼于这样的事实我还曾想，如果不是唐代如此对待晋代书法，尤其是“二王”书法，其还能有在后世的至高无上地位吗？唐代是魏晋书法的一个全面“经纪时代”，当然，其中最大的“经纪人”不是别人，正是唐太宗，其对于《兰亭序》所做的一切，包括他把它带入昭陵——如果是真的——不光是之于《兰亭序》一件作品，也不光是之于王羲之一人的书法，而之于整个魏晋书法的一次最成功的行为艺术。不经过如此行为艺术的炒作，王书及整个魏晋书法是否能有如此高的地位，或许真很难说。

据说今天世上能认定的晋代书法真迹只有一件，即曾在三希堂中与《快雪时晴》《中秋帖》同存的那件《伯远帖》。今天所能看到的那些赫然写着“王羲之真迹”的古代法帖，多数都是唐人摹本，还有的更是宋人摹本。晋代书法真迹为什么今天都极其罕见？主要原因不能不归结到纸的脆弱；再则，石头虽比纸坚硬许多，但是东晋统治者又有“禁碑”政策。正是这两个原因，使得今天的我们，不但难睹晋代法帖的真迹，而且连“下真迹一等”的石刻拓本也难见。

多亏唐代人做了那么多的工作，在印刷技术如此落后的时代，如此精心地摹下了那么多魏晋法帖，尤其是“二王”法帖。我们不

妨设想一下，如果没有这些唐人摹下的这些魏晋法帖，就算是魏晋书法，“二王”书法，仍具有如此至高无上的地位，那对于我们来说也只能是一种遥想和想象，而仅仅是遥想和想象，又最终有多大意义呢？

事实上真的不可否认，以“二王”书法为代表的魏晋书法，如果不是经由唐代如此大力的倡导、宣传，乃至大量的复制、临摹，其湮在历史烟尘中的可能或许不是没有！所以我们真该感谢“唐代摹本”，哪怕是“颇坏”的摹本！

但愿电视的编导把这节目弄成这样的原因和目的也在此吧，至少他不是想做那个说出皇帝没穿衣服的小男孩儿——喜欢《快雪时晴帖》的人可并非只是皇帝，尽管乾隆皇帝的确很喜欢它，并且在它旁边和前后题跋几十次之多！

我们今天看到的《快雪时晴》是假的，但是假又如何！

小者最胜王献之

鲁迅临终留下的遗嘱中有这么一条：“孩子长大，倘无才能，可寻点小事情过活，万不可去做空头文学家或美术家。”其子周海婴长大成人后，果真没有成为一名“空头的文学家或美术家”，当然也没有成为一位与其父齐名的大文学家，而是成了一名普通的电子工程师。可见，文学艺术不同于一些手艺、绝活之类，可以父传子、子传孙。

当然，历史上父子同为文学艺术大家的也并非绝无，只是实在很少，搜寻古往今来，仅仅也只有文学史上之“三曹”、“三苏”和书法史上之“二王”。

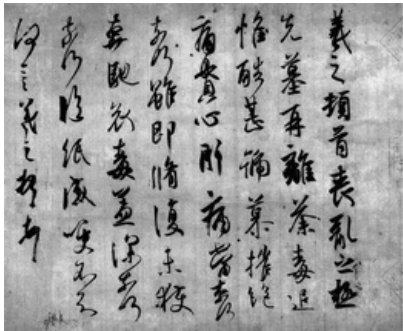
但几乎众所周知，曹丕、曹植文学史上留名，并非是因为得了

曹操什么“真传”；苏轼、苏辙更非是沾了老子苏洵的光，有人甚至以为事实恰恰相反，即老子沾了儿子的光。

可见一个人能不能成为一名文学艺术家，有着内外多方面的原因，父辈的基因和影响仅仅只是其中的一个原因，并起不了决定性作用。

然而不知为什么，在对“二王”的认识上，人们似乎没有这样的理性，总觉得一是儿子沾了老子的光，二是终究儿子不如老子。

王献之为什么能成为书法史上与书圣王羲之齐名的大书法家呢？有这样三个故事：一是王献之洗砚竟然染黑了家里贮水的十几口大缸——他很勤奋；二是王献之写字时其父王羲之从身后悄悄去抽他的笔，竟然不曾抽动——他很专注；王献之有一次竟然对父亲说：“大人宜改体”——他很有创新精神……其实这些故事应该只在真真假假之间：细想一想，将十几口大缸的水染黑（注意，并不是将其中的水都洗成了墨汁，也能用来写字），其实并不需要洗几次毛笔砚台，说明不了什么问题；至于说他写字握笔紧到如此程度，实在是胡扯——从前不少私塾先生和小学老师，真的曾如此要求小学生这样紧握毛笔，但是事实证明这完全是误人子弟，要写出二王风格的那路行书，恰恰要握笔轻巧，才能运笔自然；至于“大人宜改体”的话，倒是觉得王献之或许真有可能说出，因为从他留下的书迹来看，他的确是很具有“改体”精神的。



王羲之《丧乱帖》

我们今天将“二王”并提，这是就总体书风来说的，其实二者间就具体艺术风格来说还是有着许多差异的。

最早觉得差异的不是别人，正是王献之自己。他在谢安手下当幕僚时书名已经很盛，而其父王羲之还在世，其书名当然更盛，人们便很自然地将他们二者并提与比较，以至于谢安有一次也问王献之说：“君书何如君家尊？”王献之竟毫不犹豫地回答：“固当不同！”王献之如此回答是很需要勇气的，因为中国人好讲究个君君臣臣父父子子，儿子在面对别人将自己与老子并提时，怎么着都应该谦虚点儿，以维护老子的面子为前提，以孝道为前提，而“百孝莫如一顺”——父亲又不是一般人，而是被尊为书圣的大书法，岂能说与父亲“不同”，且还“固当”！可见王献之在这里敢于“破”的不光是书法的“体”，而是连同社会的规则和伦理。

谢安听到王献之如此回答，心中应该咯噔一下吧：好小子，真是太狂妄了！于是他又故唱反调地说：“物论殊不尔！”即：世人

可不这样认为啊！没想到王献之的回答再次让谢安心中一惊：“世人哪得知？”即：世上人他们懂个什么呀？

好家伙，就这轻轻一句，便把整个社会共识和公众舆论都给否决了！

然而，谢安毕竟是谢安，其不仅自己的人生经大起大落终能东山再起，而且能让晋室在遭遇失败后以江南半壁于淝水一战而胜从而奠定东晋近二百年基业，人称风流宰相，他最后还是给了王献之“小者最胜”的极高评价——在王羲之几个儿子中，王献之最小，但是这个最小的是最优秀的。

或许在谢安看来，王献之对于自己书风与父亲书风表现出的这种差异性认识得如此清醒与自信，本身足可说明这是他艺术风格的主动追求，而决非无意呈现；而只有艺术上具有这种主动追求精神的艺术家，才能说出这番如此“狂言”，才能成就一番艺术辉煌；而这一辉煌的最后取得，仅仅靠父辈的基因遗传是不够的，甚至加上言传身教也不够。



王献之《鹅群帖》

在很长一段时间里，人们都将“王家书法谢家诗”当作是一种家族的文化绝技，以为有什么秘诀，因为人们确实看到从金陵乌衣巷走出的王谢子弟，为书法家与诗人的特别多。谢家这里暂不说，只说王家，各辈分中擅书者都不少，如王珣，他或许是随意写给伯远的一封信，千年之后竟被乾隆皇帝作为“三希（稀）”之一珍藏于三希堂；另外还有王徽之、王凝之，还有王家的外甥羊欣等等，他们都很擅书。然而，他们终没有一个人取得王献之一般的艺术成就，并达到他在书法史上的地位。其原因当然是复杂的，但是最直接的原因，便是他们终没有在王羲之为代表的“王家书法”之外辟出新的蹊径——唯有王献之这一点做到了。

对于王献之在其父之外所辟的这条新的蹊径，历来多有褒贬，且客观看来贬多褒少。

羊欣说：“献之善隶藁，骨势不及父。”张怀瓘《书断》中说：“惜其阳秋尚富，纵逸不羁，天骨未全，有时而琐。”即，王献之由于行笔的快速流转，有时便有轻滑之嫌，未能沉着痛快；相比之下王羲之更重用笔“骨气”，故字势雄强。

王僧虔曾说：“献之远不及父，而媚趣过之。”原因是王献之书法体势似凤舞鸾翔，以纡回钩连为流美，以纵驰放逸为快意，以墨彩飞动为神逸。张怀瓘《书议》中更具体解说道，王献之书法，“若风行雨散，润色开花，笔法体势之中最为风流者也……时有败累，不顾疵瑕”。

项穆《书法雅言》说：“逸少一出，揖让礼乐，森严有法，神彩攸焕，正奇混成也。”而王献之有意识地改变其父的创作思想，将“中和”转为“失衡”，走向以“奇”、以“险”取胜的新境界，总之：“书至子敬，尚奇之门开矣！”其实，仅此一句“书至子敬，尚奇之门开矣”，对于王献之来说就够了！前面的种种评价，其实都可看作只是一种对于艺术的见仁见智，原本并非就是“真理”。不是吗？说王献之书骨势不如其父的同时，清人张廷济不也在《清仪阁题跋》中说王献之书“风骨凝厚，精彩动人……风神骀荡，气骨雄骏，固已无美不臻”吗？说王献之之书多媚趣，然而，王羲之书法所呈现的媚趣也不少，所以韩愈才在《石鼓歌》说：“羲之俗书趁姿媚”，张怀瓘也说其书“有女郎才，无丈夫气”。何况，如果真没有了媚趣，二王书法还是二王书法吗？其还能成为代表中国书法的最高美学范式而存在和传世吗？至于二王的媚趣到底谁多谁少，到底多少到一个什么地步最好，恐怕永远也说不清吧！再说王羲之书风表现为中和、中庸之美，在我看来，大有如同将…“关关雎鸠，在河之洲”解为“后妃之德”一般的迂腐！更何况王献之的“奇”、“险”本身也是一种美，一种中国书法在此之前不曾有过的新的美！

“书至子敬，尚奇之门开矣。”他为中国书法打开的这一扇门内，岂止只存一个“奇”字啊！其中应该是五光十色、丰富多彩，其为中国书法的发展所开启的可能性路径事实上也正是从此而变得多元……

如果不是王献之一变王羲之结体的“内”为“外拓”，或许就没有颜真卿雍容大度、正面示人的盛唐书风；如果不是王献之的，“奇险”、“失衡”，或许就没有米芾“八面出锋”的“刷”字书风；如果没有王献之“纵逸不羁”的“一笔书”，或许就没有明末清初以王铎、傅山等人为代表的浪漫主义书风……

谢安当年预言“小者最胜”，其“最胜”的地方也应该就在此吧！

唐风浩荡说唐楷

“晋人尚韵，唐人尚法，宋人尚意，明人尚态，清人尚碑”，这是人们在归纳各个时代的书法最显著特征时常引用的一段话，而对于其中的“唐人尚法”我曾经最不能理解——“法”，无非是“法则”、“法规”、“法制”和“法治”等意，但无论是哪一个意思或哪一种理解，“法”的本意不都是指向一种理性吗？而艺术最需要的和最可贵的恰恰不是理性，而是感性——“尚法”的书风岂不与艺术本质背道而驰？

然而，唐代书法的巨大成就，就这么挺立在中国的书法史上成为了一座高峰；唐代的确是一个充满理性精神或曰“尚法”的时代（尽管唐人似乎人人个情飞扬）。这两个事实又让我似乎不能不承认，用“唐人尚法”一语归纳唐代书法的总体风格确实很精当。于是我常常想，明明是作为一种艺术的书法，之所以在中国被称之

为“书法”——而非“书艺”，或如日本人所称“书道”之类——十有八九就是因为唐代的“尚法”书风吧！中国人太以大唐为荣了——海外华人时至今日，在海外不还常常自称“唐人”吗，尽管今天离唐代已过去千年了！

若以“法”论，书法诸体中，无疑体现在楷书中最为明显，而唐代书法最伟大的成就似乎主要在楷书上。书法史上公认的所谓“楷书四大家”，即颜、柳、欧、赵，前三家都是唐人。那么，唐代“尚法”的时代精神，是如何成就了它“尚法”的书风，并取得如此伟大的成就？

欲回答这一问题，我们不能不走进唐楷，细读唐楷，深味唐楷！

唐楷的最高成就无疑是以颜、柳、欧三家为代表，而这三家的如此排序并非是他们历史上出现的时代先后顺序（因为排在最末位的“欧”，即欧阳询，在历史的坐标中出现得最早），而应该是后世的人们对于他们艺术成就的一种态度体现（当然也不能完全说成是一种“排座次”“排名次”）。

生活在唐初的欧阳询、虞世南、褚遂良和陆柬之一起，被称为“唐初四家”，他们带着隋人对于楷书的积极探索成果入唐，几乎同时出现在唐初的星空中，标注着唐代书法的一个很高起点——唐的起点，实际上是隋的辉煌顶点——将现代出土的隋代《董美人墓志》等与唐初四家作品稍作对比，不难看出这一点。因此，尽管欧阳询的“笔力险劲”，虞世南的“姿荣秀出”，褚遂良的“瘦硬通神”，陆柬之的“超诣神骏”，可谓各擅其胜、各显其能、各握灵珠，但是这也仅仅只是唐代书法的一个起点而已，大唐雄风此时还没吹起，盛唐之音此时还未奏响。

魏徵撰文、欧阳询书写的《九成宫醴泉铭》，曾被誉为“楷法极则”，如此评价可谓至高无上！但是，不说艺术上的“极则”是绝对不存在的，且只说一个事实。仅仅在欧阳询写出《九成宫》数十年后，颜真卿便在一旁另树一“楷则”，另起一高峰，再稍后又有柳公权——二者被誉为“颜骨柳筋”，其无论是代表的美学高度，还是艺术本身对现实或后世产生的巨大影响，都较“欧体”有过之而无不及。



《九成宫醴泉铭》（局部）

“颜字”才是“盛唐之音”公认的代表之一（另为“杜诗”、“韩文”）！

不过，代表“盛唐之音”的“颜字”，也并非凭空生出，一朝形成。

在颜真卿的所有楷书碑帖中，有人统计过，《多宝塔碑》被印拓最多，出版发现量最大，流行也最广。那么，这是否可用来证明，在颜体楷书中《多宝塔》艺术水平最高、价值最大呢？答案当然是否定的。

事实上，《多宝塔碑》之所以流行如此之广，除去与它出土较早有关外，最直接的原因是科举，尤其是与明清两代因科举而引起的“馆阁体”盛行有关——学习《多宝塔》最有利于写出一手在科举中获胜的“馆阁体”。说来这令人有点难以置信，“盛唐之音”代表之一的颜体书法，怎么竟与“馆阁体”内在血脉相通呢？



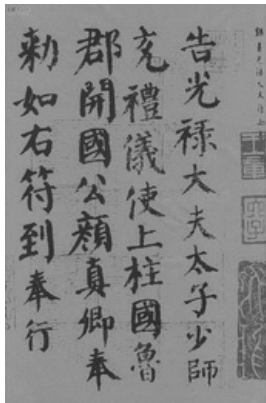
颜真卿书《多宝塔碑》（局部）

然而这是事实，且这一事实的出现其实并不奇怪！

《多宝塔碑》是我们今天能见着的颜真卿留下的较早书迹，书

此时他44岁，虽然这一年龄对于一般人来说，已值盛年不惑，但对于一位艺术家，尤其是一位书法家来说，其实还很年轻，至少是并不一定成熟。颜真卿此时书就的《多宝塔》，一代书法大师的端倪当然已通过它显露无遗。通看整篇作品，虽然结构齐整严密，点画圆润，秀丽刚劲；再看结字平稳端正，严谨庄重，用笔方圆兼施，转折提按自如，顿挫自然藏头护尾；然而，其并未显示出颜体众所周知的雄伟豪迈，雍容大度，沉郁浑厚之独特书风；相反，其受二王、欧、虞、褚以及张旭等人的影响倒十分明显。

颜真卿从44岁时所书的《多宝塔》开始，到46岁时所书的《东方朔画赞》，再到63岁时所书的《中兴颂》，67岁时所书的《麻姑仙坛记》，71岁时所书的《颜勤礼碑》，直到77岁时所书的《自书告身》帖。可以明确看出，其“颜体”楷书特征，即“颜骨”特征，是有一个逐步形成、发展、强化和完善的过程。直到晚年，才应了所谓“人书俱老”“随心所欲”之说，尤其是到《自书告身》，我们明显可以看到，此帖作为一件楷书作品，不但字迹大小随形，而且行列并无严格遵守，显得随意自然，至于一些点画的用笔，竟带有一些行书笔意。…这一切，曾让后世不少人怀疑此帖非颜氏真迹，但是我以为此帖非颜氏不能书！将此帖较之《多宝塔》，其颜体书风已进入自由王国境界可谓不言而喻、不证自明，所有“法”的运用，都显现着一种自如、自由和自在，这样的作品，别人岂能写出！



顏真卿《自書告身》（局部）

唐代毕竟是一个纲纪整肃、法制严明的时代，唐人毕竟求真务实、渴望建功立业而非魏晋名士的狂狷风流。读欧阳询的《九成宫》，我们所能想到的是什么呢？是此件作品毕竟出自名臣之手又经皇帝审读！再说得具体一点，读《九成宫》，无论是文还是书，无论是大处着眼还是细处推敲，无论你是一名家高手还是只一书法爱好者，都不难看出其每一个字迹，每一个点画，在一定的空间里都不可更改，无法挪移；甚至每一个点画的每一处转折，每一处提按，每一处摆放，都增一点太多，差一分不及，一切都恰到好处；其分寸、讲究、苦心等，让人何等震惊！透过它们，我们似乎不难看到，欧阳询在书写此碑时，是何等的荣幸有加，恭敬有加，自豪、自信有加；同时又是何等的小心谨慎，何等的胆战心惊，何等的不敢越雷池半步。而这样的感觉，让我们在读《九成宫》这样的作品时，虽然“唐人尚法”的命题得到了很好的证明、体验和理

解，但是说实话，与此同时，一个疑问或许会总升上我们心头：“尚法”的唐人啊，你们不觉得如此太严肃、太刻板、太理性了一点儿吗？而老这样严肃、刻板、理性不觉得太累了一点儿，太小气了一点儿，太斤斤计较了一点儿吗？

的确，无论是读还是写，欧体楷书是有点累人的，读得多了写的多了，毋庸讳言还会觉其小气，甚至连同虞、褚、陆等初唐诸家，都会觉得有些小气。

带着这样的感觉，我们走向颜柳！不难想象，如历史这样走向颜柳最终获得的感觉是一样的——岂能不让人眼为之一亮，面为之一新，心为之一震？换言之，我们不难看出一个事实是，“尚法”的唐代书法，是如何一步一步，从理性切入，以感情投注，以理性的求实加之感性的真诚、放达、自然，从不自由到自由，再从自由到必然，最后达到高峰，成就一代伟大的书法风格和美学原则，并与其他文化艺术一起，构成唐代的这座中华文化的高峰，以至为整个中华文化，不但设定了其标高，也铸定了其质地，更规定了其方向。

或许正是因为唐代书法，尤其是唐楷如此特殊而崇高的地位，所以唐代以后学习书法，多数人往往都是从唐楷入手，且至今如此。但是唐代以后的又一个事实是，虽然宋代书法的“尚意”，明代书法的“尚态”，清代书法的“尚碑”，的确也各在自己选择的方向上，走出了各自的道路，取得了应有的成果，也获得了历史的认可。但是多在行书、草书，甚至是遥远的篆书上，而楷书的辉煌却再也没能历史地重视。元代赵孟的“赵体”楷书，虽然名与“颜、柳、欧”同列，但毕竟不可同日而语，何况他还常被人们因其人而废其书。因科举而兴的“馆阁体”，虽也可列入楷书的范畴，但实在等而下之，可取之处几乎为零。时至今日，无论是中小学“写字”课上，还是社会上各种书法培训机构，用来作为广大青

少年书法启蒙的教材几乎无一不是唐楷，然而一个残酷的事实是，真正能学得一笔唐楷，并能领悟其精髓的几乎没有；特别是一个现象十分有趣，一些书法培训班中的青少年，只要稍学习数日，便可在老师的“指点”下，用或颜柳，或欧体，“写”出一首唐诗了，且看起来很是像那么回事情，甚至装裱之后，悬之于壁就能装饰新居，参加展览竟也能得到褒奖；但是一般离开老师“指点”，“自己写”，或写“自己的字”，就完全不是那么回事了，甚至立即变得完全“不会写字”。

唐楷在以孩子们为代表的书法学习者那儿是这种尴尬状况，在书法家那儿又如何呢？

今所谓书法家，能写一笔像样唐楷的实在很少，且还有越来越少的趋势；再乏观当今各级专业书展，唐楷出现的数量似乎与展览的所谓“级别”成反比，却展览档次越高，唐楷作品越是几乎绝迹。难道我们当代书法家们的水平都高于唐楷，以致已不屑于它了吗？答案应该是否定的，否则今天又怎么会有书坛闻人在书坛振臂呼出“激活唐楷”的口号？只可惜的是这口号事实上也只是停留在口号上。

其实，对于唐楷爱之、恨之、骂之、弃之的现象并非只到当代才发生，早在宋代就曾如此，最有代表性的人物也绝不是一般人，而是大书法家米芾。他在其书法理论著作《海岳名言》之中，在肯定“鲁公行书可教”的同时，大骂其楷书为“墨猪”；同时更骂柳公权楷书是“丑怪恶札之祖”。对于米芾如此大骂颜、柳的原因和目的，自然很复杂，历来多数人认为多出于米芾的过激，因为他能说出的大骂理由不外乎两点：一是“古法荡无遗矣”，二是其“无平淡天成之趣”。

其实米芾所指出的两点，并非完全无中生有。在颜、柳笔下，

尤其是作楷书时，仅以颜真卿为例，从《多宝塔》到《自书告身》“古法”是越来越少，最终确实几乎到了“荡无遗矣”的地步，但是“颜体”楷书的最高成就恰恰因此而成就；相比之下，《多宝塔》中的“古法”倒是更多些，但是它在所有颜体楷书中艺术价值又确实是最底的；所以，米芾说其“古法荡无存矣”是说对了，但是“古法荡无存矣”并非是“颜体”楷书（也包括柳体）的缺点，相反是其最大的价值所在。至于说颜、柳楷书“无平淡天成之趣”，这要看米芾所说的“平淡天成之趣”倒底具体指什么？

其实米芾少时曾苦学颜、柳、欧、褚等唐楷，甚至可以说他的书法基础最初就是以唐楷打下的，但是他后来宗法“二王”，将自己的艺术目标定为“入晋人格”，而颜、柳楷书，的确是不能“入晋人格”的，因为它们是一种前无古人的创新。或许正是因为这一点，才引得米芾的谩骂吧！不过米芾的谩骂并不能当得他真，因为他曾如此醉心二王，可事实上他在晚年不也发出“一洗二王恶札，照耀皇宋万古”的狂言吗——此时他觉得自己到了“既老始自成家”的时候了！

颜、柳楷书遭米芾的大骂，换一角度看，其“无古法”倒正可以看出其在书法史上较之于前代所表现出的强烈创造性特征！

我们再将眼光从唐代向后看，不难看出，颜真卿、柳公权，不但创造了以“颜骨”，“柳筋”为特征的“颜体”与“柳体”楷书，更伟大的是他们使之达到了完全成熟的地步，以至后来无人能及，更无人超越。有人也曾说，米芾之所以大骂颜、柳，也有因为他“终不能及，故大骂”，此也如同他说唐太宗“学右军不能至……故大骂子敬”。

今天，回观整个书法史不难发现一个事实，楷书虽然产生很早，但是作为书法书体之一种，真正成熟是到颜、柳，因此，颜、

柳是楷书完全成熟的标志。时至今日，我们汉字的印刷体中最常用的宋体字，据说产生于宋代，但是它明显是从颜、柳楷书，尤其是“颜体”楷书脱胎而来，这似乎也可见颜、柳楷书之于汉字字体成熟所起作用之重要。

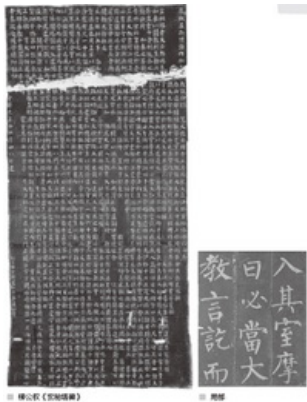
然而，我们又不能不指出几个与颜、柳楷书有关的事实，一是上文提到的，为什么孩子们照葫芦画瓢式的书法学习，最容易学“像”的要数颜、柳，可一旦放弃照葫芦画样，写颜、柳的又最容易“不会写字”呢？二是，为什么学习实用书写，甚至诸如“馆阁体”之类要求颇高的实用书写，最好的范本竟不是颜体中艺术水平最高的作品，反而是艺术水平最低的《多宝塔》呢？三是，事实上多数都是从颜、柳等唐楷入手学习书法的当代书法家们，为什么最终都会抛弃颜、柳和唐楷而选择自己所追求的艺术路径呢？

这些问题的答案自然十分复杂，但是不外乎两个方面：一是在学书者一方，二是在颜、柳一方。学书者一方这里暂不去说，只说颜、柳一方。

前文已经说过，楷书作为一种艺术书体，到颜、柳之手无疑是成熟了，其成熟的标志，除了独特而明显的总体艺术风格外，即是其形成了一套自己的艺术程式。

众所周知，一种艺术的成熟，便是其获得一套属于自己的程式为标志。这在中国传统文化中体现得最为明显，如戏曲、曲艺，甚至文学，莫不如此；然而，所有的艺术程式，既可以使得人们在学习这门艺术时方便进入，又不能不对艺术的发展同时形成制约甚至阻碍，一不小心就会落入程式化的陷阱。就唐楷来说，颜、柳楷书的程式化特征明显强于欧、虞、褚、陆等诸家，甚至用“前无古人后无来者”来形容也不为过。其章法、结体、用笔，无一不显示出强烈的个性特征——强烈得有点夸张，夸张得变成了一种程式。因

为程式，人们往往“一写就像”；因为“一写就像”，这种“像”实际便只是一个假象，即“一丢便没”。书法毕竟是“心画”，最终是要“我手写我心”的，心与手分离的状态下，即使你能写很“像”颜体、柳体、欧体……但是，那事实上并不是真正的书法，因为你一旦放弃你所参照的这些“体”而写自己时，往往便“不会写字”了，而这样又焉能最终真正入得书法艺术之堂奥！



柳公权《玄秘塔碑》

局部

柳公权《玄秘塔碑》局部

毋庸讳言，颜、柳楷书的艺术程式过于强烈，已几至程式化的地步，这一定影响了人们对它的亲近和进入。但是，作为颜真卿与柳公权本人，他们自己在进行楷书创作时，一定从来不觉得有什么程式和程式化，因为他们笔下的每一笔每一画，连同客观存在的程式本身，都是他们自己的“心画”，所以他们从来都不会有以此为绊为羁的感觉。只是对于学习他们的人，那些客观存在的程式，则

不能不成为绊、成为羈，甚至更有甚者，会只见程式，不得精髓，最终竟买椟还珠。我就曾亲耳听过一位著名书法家说，他写了半辈子的颜鲁公，觉得上了他半辈子的“当”，最后他能成为著名书法家，多亏了他能幡然醒悟并改玄更张。或许米芾对于颜、柳的学习，也曾多少有这种“上当”的感觉吧！所以他才大骂。但米芾为什么一面骂“颜体”楷书，一面又对其行书给予充分肯定呢？十有八九，是因为行书中很少楷书中那些程式化的东西，行书更容易进入“我手写我心”的境地。

再以欧、虞、褚、陆较之颜、柳，其程式化的东西明显较少，尽管他们的“较少”，是因为楷书作为一种书体还没达到完全成熟的体现，但唯因之“较少”，所以学写欧、虞、褚、陆诸体时，似乎比学颜、柳容易写出“自己的字”和“自己写字”——或许这就是学颜、柳者为什么这么多但最终效果似乎不如学别的好之原因吧！

在许多学颜、柳楷书多年而不得要领终改学其他似乎豁然开朗者眼里，如果颜真卿不留下《争座位》《祭侄稿》等，柳公权不留下《蒙诏帖》《兰亭诗》等，或许他们就会怀疑颜、柳会不会写行草书的吧！殊不知，伟大的唐代书法正是这样成就的——一面以“法”的名义做着种种程式的规定和强调，一面是大法无形，守法若无；即，一面是唐法险峻，一面是唐风浩荡。

“瘦金”与“瘦筋”

即使将“瘦金体”放置到整个中国书法史的视野中来观照、考察，其独创性也是显而易见的。

凭着一手自创的“瘦金体”，宋徽宗赵佶怎么说也可以杰出书法家的身份列名中国书法史。

然而，“瘦金体”作为一种书体，其最大的“独特”，说穿了不就“瘦”吗？而宋徽宗赵佶之于它的所谓之“创造”，不就是将工笔画的一些用笔移之入书吗？正是因为这一点，在赵佶还没有当皇帝时，他写出的这种字体只被称为“瘦筋体”。“瘦筋”者，瘦骨伶仃、骨瘦如柴、骨突筋显也。这实在不文，不雅，不美！所以赵佶当上皇帝后，就被尊称为“瘦金体”了。

虽一字之改，但是给人的心理暗示即是大为不同的，人们据此的联想立马就变成了：金钩铁画、屈铁断金、金枝玉叶……更何况杜甫早就说过“书贵瘦硬方通神”的话，所以，这瘦至极点、硬至极点的“瘦金体”，可不就成了最“通神”的书法“神品”！

所以 I 有时想，既然书法史上明确写着，“以‘金’易‘筋’，将‘瘦筋体’称为‘瘦金体’是对御书的尊重”，那么，如果赵佶没有当上皇帝会如何？其“瘦筋体”还会有后来的事实地位吗？还会进入中国书法史的视野吗？这或许还真是个问题。

我们无法知道赵佶为什么要将字写成这样，但是我们不难知道的是，他写成这样一定是故意的，甚至是刻意的，因为我们也见过他留下的别的字，如《草书千字文》《草书团扇》等，并非这样瘦。



宋徽宗《草书团扇》

学过书法的人都知道一个常识，同一个人的楷书与行草书相比，别的不说，只说用笔的轻重和点划的粗细，一般都是楷书会比行书重、粗，原因很简单，以一样的用笔书写习惯为前提，写行草书要比写楷书快，自然也就用力轻一些、点划也细一些——只有这样才能快得起来！这一点在颜真卿那儿表现得最为明显，所以米芾一面对其行草书大加推崇，但一面又因为其楷书写得较为粗重就骂其为“墨猪”。在古往今来几乎所有的书法家那里，草书写得比楷书粗、重的，几乎没有，唯赵佶一人而已！苏东坡曾说，观人寓书，意在观其行草。行草书的书写应该更多出自于人的性情，赵佶也应该不例外！因此，仅凭上面所说这一点，我们就足可以推断，其行草书应该更代表了他的本色书写和性情书写，如果说“书为心画”一说是真的，那么赵佶的“心画”，更应该是他的行草书；而其“瘦金体”，应该是他的刻意而为！刻意而为终将与艺术本质多

有相悖，其产物和产品之艺术性和艺术价值也终将大打折扣，因为其更与工艺品接近。

如果这样的推论还不能令人完全信服，不妨以《秣芳诗》为例来“实证”一下。

《秣芳诗》在赵佶留下的“瘦金体”书法作品中字形最大，通过它我们可将其书体特征看得非常清楚：结字上除了将中宫收紧一点外，并无多少特点；最大特点在用笔，笔一定是硬毫利锋，落笔多露锋轻落，运笔迅捷，收笔夸张回锋，即几乎所有横画都归为竖，所有竖画都归为点，所以横竖如竹竿竹节；而撇捺几乎都写如兰竹叶……这种用笔，显然都是工笔画中所常用的，因此这些笔法本身谈不上有任何“创造”，如果硬要说“创造”的话，只是赵佶将之从绘画中搬到了书法中。

我们不难想象，赵佶在书写“瘦金体”时，对于他个人来说，虽然熟练得可谓得心应手，但是如此用笔，如此书写，终难免做作。或许正是因为这，我一直都不太喜欢“瘦金体”，就书法本身来说，我倒更喜欢同样出自于他一人之手的《草书千字文》《草书团扇》等。然而，当我在赵佶的画中看到作为落款出现于画上的那些“瘦金体”时，有时又忍不住喜欢起来。

众所周知，赵佶在绘画方面的成就似乎并不比书法逊色，作为中国历史上一位著名的书画天子，赵佶当然知道中国画是很讲究诗、书、画、印合璧的，所以他在完成一幅绘画的得意之作时，如何题款，用什么字体题，一定也曾经煞费苦心吧！我们今天从赵佶留下的绘画作品来看，其画风多为工笔，落款书法多为“瘦金体”，这让我有时也曾设想，如果将画上的“瘦金体”落款改为他亦同样擅长的草书如何？几乎是毫无疑问，画面整体的艺术效果一定会大打折扣。说句实话，赵佶的“瘦金体”作为题款在画作中是

非常和谐的，在我看来比单独作为书法作品出现时的艺术效果要好很多。至此，我们或许可以作一推断，赵佶当初“自创”这种字体的目的，原本就是为了题画的吧！如果真是这样，这倒也可以作为“瘦金体”自身的工艺性要远远大于艺术性之一证。因为工笔画说到底，本身就是通过其工艺性来显示其艺术性的，如果较之于写意画，其工艺性更是明显。

有人说作为皇帝的宋徽宗，你什么书体不创，偏偏自创出一个“瘦金体”，真是太不吉利了——北宋的江山就是被他这书体越写越瘦，最终只得走向灭亡的。

此话初听起来有点荒唐，一种书体，怎么会被上升到有关国家兴亡的高度呢？这多少还是中国人“书如其人”的思想在作怪吧！试想一下，如果宋徽宗自创的不是“瘦金体”，而是一种别的什么“体”，甚至是如“颜体”一般的以宽厚为特征的“体”，那是不是北宋就不会灭亡，甚至还会兴旺发达了呢？答案显然是否定的。赵佶身为皇帝，那么多更大、更重要的事不好好去忙，偏偏如此热衷于书画，这本身就是个大问题。因为他所处的时代，既不同于此前大唐的贞观，也不同于后来大清的乾隆，他的崇宁，可谓内有忧患、外有强敌。在这样的情况之下，作为一国之君，任凭你将书画水平修炼得再高深，终究与自己的人生角色与历史职责大大错了位，因此，任凭你将“瘦金体”写得再出神入化，终只会给国家和民族带来悲剧后果。以斯言之，荒唐之言又似乎不无道理。

然而一点办法也没有，中国历史在那一个时刻就遇上了并选择了赵佶这样一个艺术的天才、政治的侏儒，这无疑是历史与他开了一个玩笑，他便也只能与历史开一个玩笑：他的国家灭亡了，他的“瘦金体”倒留下了。

如果我们不落入“书如其人”的陷阱，平心静气地来看“瘦金

体”，它作为一种楷书，在已经产生了颜、柳、欧之后，别具一格，另创一体，实在难能可贵，即使仅从艺术和美学的角度来看，它也的确算得上是中国书法史上一种唯美的书体，且这种唯美已进入了一种极致：瘦硬、纤细、充满弹性。呈现在宣纸上的每一个汉字，苗条、硕长、轻捷、灵秀；比之于人，如曼妙的少女，举手投足间拿捏适度、娴静优美、风情万种——这样的少女，不正如T台上的模特吗？她们精瘦至极致的曼妙身材，原本就是一个个精心挑选和职业训练出来的；她们那种优美的动作，娴静的步态，甚至表情的一颦一笑，原本都是职业训练出的。所以美则美矣，但是这既不是生活中真正的美，也不是艺术的美，只是一种职业，一种表演，一种工艺。不是吗？你看那些在T台上光彩照人的模特，一旦走下台来常常便会“泯然众人矣”，甚至与“众人”中的美女相比并不“好看”，其原因往往不在别处，只在她们“太瘦”。“瘦金体”也一样，它最大的独特是“瘦”，但瘦至极致的后果就不全是美了，因为美说到底还是适度，还是中庸，还是恰到好处，“过”与“不及”都不是美的常态和常态的美，最多只是一种病态的美，如鲁迅所批评的那种“吐半口血，扶两个丫鬟，到阶前看秋海棠”般的美。

赵佶虽然贵为皇帝，他自创的“瘦金体”似乎只是他自己的一个绝活，无论是当世还是后代，学书者学习和取法…“瘦金体”的并不多，当然这或许与他又是一亡国之君有关，“书如其人”、

“书以人贵”的定理和逆定理在其中起了些作用，但是我想更主要原因并不在此，因为还有一个事实：我们今天汉字印刷体中的“仿宋体”，据说原本就是从“瘦金体”而来，人们事实的态度竟是将人与书一分为二。真是无独有偶，汉字中还有一种比“仿宋体”使用更多的印刷体“宋体”，据说竟是由秦桧创出的。如果这是真的，真是十分有趣，汉字最常用的两种印刷体，竟然一种由来于亡国之君，一种竟出自于一公认的千古奸相。为什么会出现这样的事

情，难道“书如其人”、“书以人贵”的定理和逆定理在这儿失效了吗？绝不是，至少不全是！

秦桧的书法是什么样子我没见过，但是“瘦金体”与“仿宋体”我们并不陌生，稍作比较的确可以看出二者间的血缘关系。但“瘦金体”是书法，是艺术；“仿宋体”是印刷体，是工艺——二者间的这种血缘关系本身，或许又可作为“瘦金体”书法原本艺术性不如工艺性之一证。既为工艺，终究不如艺术那样关乎情感，关乎人品，关乎人格等。所以，我们绝不会因为赵佶是一个亡国之君，而拒绝由“瘦金体”工艺化出的“仿宋体”，当然也不会因为秦桧是奸相而拒绝其首创的“宋体”。这种一分为二态度和做法，肯定有违“书如其人”的定理和逆定理，但也与“书非其人”无关；有关的只是它们所具有的某种工艺特征，如“瘦金体”之“瘦”——原本的“瘦筋”，“瘦金”只是一种溢美——具有就行，就有价值，当然这种价值只是工艺价值，与艺术无关，与艺术家其人更无关。

两极——祝允明其书其人

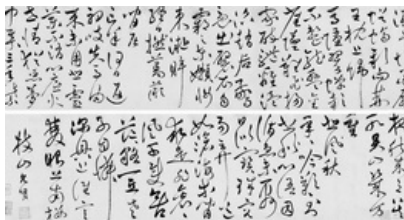
苏东坡曾有比喻：楷书如立，行书如走，草书如奔。所以人们学习书法一般都会由“立”到“走”再“奔”。然而祝允明书法，竟然最擅长小楷与大草。

写小楷需要气定神闲，需要细仔小心；写大草更需要四射的才情，甚至是飞扬的激情。因此，小楷与大草，可谓是书法中的两极。但是祝允明书法恰恰取其两极，并各将其发挥到了一个相当的水平 and 高度。

《出师颂》是祝允明小楷的传世之作，也可以看作他小楷的代表作。其作一眼上去就可看出，其体在钟王之间，似直接取法于钟

繇《荐季直表》和王羲之《黄庭经》，笔笔中规入矩，一丝不苟；整体风格拙中见巧，蕴藉深沉，轻佻浮滑之气一丝也没有。这样的小楷作品，即使放之于整个中国书法史上来看，也算是绝对的杰作。若仅从此帖看，怎么也看不出其主人是一位“才情轻艳，倾动流辈，放诞不羁，每出名教之外”（清人赵翼语）的风流才子。

祝允明的风流在书法中得到印证唯在其大草作品中，其传世之作有《饮酒诗卷》《草书诗卷》《岳阳楼记》《杜甫秋兴八首》等等。这些作品，不但形式上多鸿篇巨制，而且大多笔墨精良、形神兼备、激情四溢，更难能可贵的是，不同作品还在总体风格中呈现出多种不同的具体特点。在中国书法史上，祝允明的草书，超越了宋元两代绝大多数书法大家，应该说是唐以后除黄庭坚外的另一座高峰，当然也是他当世的一座高峰，与他同时代的书法家，在草书艺术上可谓无人能及，这或许就是他被尊为“国朝第一”的原因吧！



祝允明草书卷

祝允明的书法取法唐代张旭，他这种艺术上的两极取向的特点似乎也和张旭相似，因为张旭也是擅长小楷与大草；再加上张旭原本也是吴中人氏，所以时人甚至有誉之为张旭再世。另外，“祝枝山的字，唐伯虎的画”，两相齐名，以至被世人追捧至今。

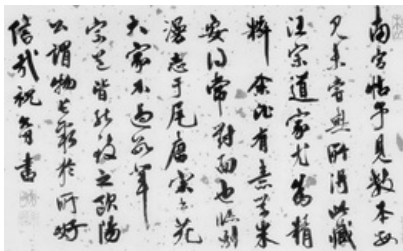
然而祝允明既不同于张旭，也不同于唐寅。

张旭出身世家，但是他似乎天生就不太热衷功名，当了几年官他完全不当回事，以至他最终干脆将全部生命都交与了书法；唐寅是身陷科场黑幕后最终才不得不绝了仕途的。与张旭相比，出身于仕宦之家的祝允明对于功名其实是带着一种先天性的热衷的；与唐寅相比，祝允明不但有出仕的机会，而且事实上也做过几年看上去还算不错的官。

祝允明虽然“五岁作径尺字，九岁能诗”，且在戏曲、音乐等方面又表现出过人的天才，每每玩票，连许多梨园中人都惊叹不已；但是这一切他都只当着玩玩票而已，“空头的艺术家”并不是他人生的目标，他的人生目标当然是科举仕途，于是他平时的主要工夫，理所当然地还是花在读经典，练小楷、写八股上，他一手精良的小楷，或许便是这样练就的！

十年寒窗后，祝允明一次次走向科举考场，但命运似乎给予他的是一个极大的讽刺，科举的号舍中，他一次次进出，最终虽不能说颗粒无收，但是除了精疲力竭外，收获并不多，最终虽然凭着“朝中有人好做官”（其老丈人李应祯不但是著名书法家，而且是兵部郎中），曾做了几年兴宁、应天通判等，但从其中所得的滋味他觉得似乎并不怎么好。好在这官场是怎么回事他也算是经历了，再加上有乡贤如张旭、才高如苏东坡者在先，祝允明很快就看破了这让他曾经对此充满梦想的仕途，原本是这世上最龌龊，最虚伪，最无聊的一条道路——若想走通此道，非学会尔虞我诈、黑白颠倒、见风使舵不可，而这一切他又扪心自问自己一辈子也难以学会。所以他很快就告病还乡：“不知世事谁非戏，争得长年作小儿。”一旦挣脱了系绊，一颗赤子之心似乎便又回到了祝允明的心中，他的人生果然也进入了一个新境界。

当然小楷还会写，但是那是为了对二王经典的一种体悟与重温，已与科举无关，也与公文、判词、奏章等无关，因为他再也不会用它去写八股文和那些劳形的案牍了；从此以后，祝允明理所当然地更喜欢写那挥洒性情与激情的大草。虽然明朝已不是大唐，已没有寺院与大户造好粉壁长廊请他去像当年癫张、醉素一样尽情挥洒，但是苏州离宣州泾县很近，那里的生宣尺幅已造得越来越大，用它装裱而成的手卷与尺页也越来越长越来越大，足够他将笔墨、才情和愤懑一起挥洒其上；更何况每成一卷，总不乏鼓掌和叫好者，他们有达官贵人，也有普通百姓；更重要的是这样的作品，总能卖个好价钱，这足可成为完全绝意仕途后的他生活的最有力保证。



祝允明行书

当然，卖字鬻画的日子毕竟比不上那些“三年清知府，十万雪花银”的主儿，甚至有时也弄得家里断炊、债主盈门，不过那是有些来路不明的钱，再多也难买“老子一个高兴写”。那样的日子里，祝允明高兴的是让一些附庸风雅的财主出出丑，让一些不学无术的家伙丢丢人。他曾为一财主写一春联：“明日逢春好不晦气，来年倒运少有余财。”财主读后气急败坏，把他告到官府，大堂之

上祝允明哈哈大笑说：“你这真是不识好人心啊，我给你这么好的一副吉祥联语，你竟然不感谢我也就罢了，还告我状！请听我读来：‘明日逢春好，不晦气；来年倒运少，有余财’！”…一狂妄书生，一日找上门挑衅道，“我这有一副上联，特来请教一个下联”，说着他报出上联，“马过木桥，蹄擂鼓，咚咚咚”，一面用拳着在祝允明身上连打三拳。三拳虽然打人不痛，但是其意明显是一种侮辱。真是是可忍，孰不可忍！祝允明一笑说：“请听下联，‘鸡啄铜盘，嘴敲锣，哐哐哐’。”说着就是给对方狠狠的三个耳光，对方只得在在场人一阵耻笑声中抱头鼠窜。



祝允明小楷《赤壁赋》（局部）

另外，祝允明还非常乐意为一些弱者尤其是同道抱打不平，两肋插刀。

同为四才子之一的唐寅，因家庭突遭变故，一时陷入颓废中，

他赶去不但给于资助，而且热情鼓励其振作精神。唐寅正是在祝允明的鼓励之下，才连中两元，被人称为“唐解元”。虽然唐寅最后也与祝允明一样梦断科场，但那是另一回事情。不过，或许有人会很奇怪：祝允明为什么在自己已绝意仕途的情况下，仍将此途看作是一条“正途”指给同道呢？是的，这是祝允明的矛盾之处，由此也可看出，成了风流才子的祝允明，其实终还是一介读圣贤书长大的书生。

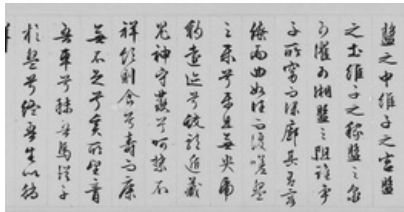
祝允明人生和生命中这种呈现出两极的矛盾其实永远没有调和，也无法调和；而其书法艺术取向的两极化呈现，在中国书法史上作为一道风景似乎也很独特，但其实也很正常，只不过是他人人生取两极化的一种物化呈现罢了。

贰 说（二）

老实——文徵明其人其书

出自于后人笔下的所谓“历史”，与事实发生错位原本是常有的事；至于一旦成为“传说”或“故事”，其中的人事与原本的事实，更是常相差十万八千里。以所谓的“吴中四才子”为例，人们印象中似乎个个风流轻浮，个个都是风月场上追红逐艳之徒，但事实上并非如此，所谓“风流”只是他们人生中的很小一部分，说到底只是外表，他们差不多原本都是“老实人”，祝允明是，唐伯虎是，文徵明更是。

有一次，才子们相约乘船游湖，其间携一二妓同船本也寻常，陪个酒、唱个曲，也并非全为肉欲，助兴应该还是主要的；更主要的是，如此作派也并非罕见于当时社会，当时许多达官显贵也都常如此；官方更是对此并无禁令，所以也犯不得法。可据说文徵明偏不买账，只是他这一洁身自好，岂不扫了其他几位才子的兴，再说他们也不相信这文夫子真的“不需要”，于是祝允明就偷偷捣了个鬼，他让一歌妓预先藏在文徵明的游船上，等船到了湖心再让她出来，他们倒要看看这文老夫子在“既成事实”的情况下会有何举动！



没想到结果大大出乎他们预料，文老夫子一见到船舱中突然冒出个女人，如见老虎一般。当他了解到真相后，仍坚持要那歌妓离船，见众人坚持不让，他竟然扬言，如若不从，就将跳下船去。并说着就准备真的跳。大家一看真要出人命了，吓得赶紧让船靠岸，将那歌妓打发而去作罢。

这样的文徵明，分明是一个古板夫子嘛！

据其家谱所载，文徵明是南宋状元、大名鼎鼎的抗元英雄文天祥之后——这或许便既从生命意义上，也从文化意义上为文徵明的人生品质注入了一种特殊的基因，也注定了他人生的走向。

与那个时代众多读书人一样，文徵明的人生第一选择当然还是科举入仕，报效社稷苍生。只是中国传统知识分子人生的“自古华山一条道”，能最终走通者并不多，除了要幸之又幸的命运外，还要对于这条道上的种种规则和潜规则了然于心、得心应手。甚至我们可以设想一下，文徵明的祖先文天祥，虽然他幸运地在科举的道路上得中了状元，但是如果不是南宋王朝走到了这部田地，事实上是在“朝中无人”的情况下，他能不能如此迅速地出将入相，也很难说；因为根据文天祥后来所表现出的那种宁为玉碎，不为瓦全的人生品质，原本是与中国传统的官场文化并不相合的，甚至可以说是有着很大的排异性的。

文徵明是一位书画全才，就绘画来说，人物、花鸟、山水等无所不能，就书法来说，正、草、隶、篆、行无所不精。然其绘画的代表作，后世公认的是一张白描人物《文信国公像》，即他先祖文天祥的一张肖像；而其书法，人评其代表作为小楷《赤壁赋》。

这两件作品，为什么就成了文徵明那么多作品中的杰作呢？顺着这一问题深入下去，不但可以一解文徵明的艺术，而且可一识文徵明的人生。

文徵明并没有见过他的先祖文天祥，他对于自己这位先祖的了解，想来也与一般人差不多，都是通过读他留下的那些带着血泪写成的诗文吧！当然他读得一定比外人更认真，更动情，更别有一番滋味在心头，那是自不必说的；所以他所描绘之《文信国公像》，依据的一定只会是自己心目中的形象吧！首先是一位正直的忠臣烈士，然而才是自己的先祖。所以你看文徵明笔下，勾勒的每一根线条都如铁画银钩一般，简洁、劲健、传神；每一处皴擦都沉着厚实，适度自然；至于对眉眼等的点染，那更是位置精准无比，大小轻重恰当非常，传神达意更是无与伦比；整幅肖像，作为一件绘画作品，造型之精准，气韵之生动，精神之充溢，几乎是达到了一种完美。总之，只要将此像悬之于壁，任何人，只要面对它，一定会觉得面对的就是一位风骨凛凛的忠臣烈士，一定会非常认可那个能吟诵出“人生自古谁无死，留取丹心照汗青”的爱国英雄，就应该是这个样子！而画出这样的作品，作为画家的文徵明来说，一定凭借的不光是绘画技巧吧，其背后支撑一定还有他对于文天祥人生的理性价值判断的高度情感认可！换言之，文徵明应该是将文天祥当作自己的一个人生偶像崇拜和景仰的吧，一定会以文天祥的英雄事迹来时时规定自己的人生的吧！



文徵明小楷

然而，科场之上文徵明一点儿也没有文天祥当年的幸运，他事实上可谓久试不第，直到54岁那年才凭着书画之名，更在友人的举荐之下，当上了一个“翰林院待诏”——大体上有点与李白当年唐玄宗赐给的职务差不多，实际上只是一个为朝廷粉饰太平，皇帝用来偶尔开心解闷的角色，更何况那嘉靖皇帝又实在是一个与唐玄宗不能比的昏皇，所以朝中上下乌烟瘴气不说，各个部门的实际权力都落在了一些宦官和小人之手。

文徵明在翰林院待了没几天，就有人打小报告说：“画师居然也能入翰林院，这翰林院又不是画院！”既然“燕雀乌雀巢堂坛兮”，只好“鸾鸟凤凰日以远兮”。文徵明很快就结束了或许在别人看来风光无限的翰林生涯，回到了故乡苏州。只是他离开京城时，并没有李白当年出走长安时的仰天大笑——李白当年唐玄宗将

他“赐金还山”，毕竟李白是得到了“赐金”的，而文徵明一家大小的生计却是个实际的问题在那儿等着他哩！好在他有着一副早已磨练得精良无比的笔墨，好在他有着天生勤奋的习惯，好在故乡苏州是一块人文荟萃之地，且他的字画原本在那儿已打开了一定的市场！既然所有的梦想都破灭了，那就全身心沉醉其间，干脆向笔墨讨生计吧！

文徵明的笔墨生涯是勤奋而清苦的，但因为不像祝允明那般的坏脾气，所以他的笔墨生意一直还算兴隆。对于各种上门求购者，他一律“来的都是客”，一律笑脸相迎，对于顾客的各种要求，他都认真对待，来者不拒。是画，人物、花鸟、山水随意；是字，正、草、隶、篆、行任挑，且形式无论是立轴、斗方、中堂、手卷、册页无拘。就这样，在长年累月之下，文徵明的笔墨功夫越来越精深。但是不可否认，也正是这样的笔墨生涯和他的这种好态度，使他的笔下终少了一点祝允明的激情，也少了一些唐寅画中的那种清气，所以就总体境界来说，其书画境界和格次，终在祝、唐二人之下；但也绝非一无是处，其书法之小楷，终获古今公认为“明四家中第一”。

前文曾说到祝允明的小楷水平其实也好生了得，但在文徵明小楷与之相比之下，其缺点还是很明显的显示了出来，这就是他学古终没出古；而文徵明小楷，虽然明显是学赵孟，但是已自出己意，学古终出古，此诚难能可贵。

勤奋清苦，而有一副好脾气的文徵明，自然有着一个好身体；再加上他又生活中严于律己，进退有度，终使得他成为了“四才子”中最长寿的一位。据说他直到临死的那一天，还在为人写字。写着写着，他似乎觉得自己有点不适，一旁的家人也看到他似乎有点不对劲，只见他将笔一掷，便靠在椅子上睡着了，就此再也没有醒来。此年文徵明整整九十岁。

一个生命就此这样结束了，一个时代也就此这样结束了。

透视汉碑的他的目光——金农与“漆书”

20岁左右年纪的人，是很容易对那些标新立异的事物产生兴趣的，30多年前我正那个年纪。

当时“硬笔书法”在中国大地上以前所未有的势头推广着，读师范的我，虽然也曾为通过学校的“三字一话”考试而练过一阵硬笔书法，但是即使那时，对于那些铺天盖地而来的所谓“硬笔书法字帖”我偏偏一直看不上眼。当地举办了一次“硬笔书法大赛”，我鬼使神差地将一支用来批改学生作业的“蘸水笔”笔头拗弯，以金农“漆书”的风格写了一张投去参赛，没想到竟得了那次所谓“硬笔书法大赛”的一等奖第一名。

其实，那时的我无论是对于金农其人还是其书，都知之甚少，亲近它只是因为其“好玩”。

是的，从来没见过有人这样写字和写出这样的字！

好好的毛笔，他偏将笔锋剪去；写字时人人都会将笔舔得“尖圆齐健”，他偏偏舔扁；我们见惯了笔间、字间、行间疏密适度，他偏偏写得密不透风；既为书法，总得讲究点墨色的浓淡枯涩，他偏偏全用浓重的焦墨写，写得其黑如漆，一黑到底……

这样的书法真是太奇怪了！

写这样的书法的人，自然是个怪人。

金农为“扬州八怪”之一，其在民间的名气应该比郑板桥要小一点，但是在书法史上和书法界人眼中，其艺术成就和艺术地位都

应该较之郑板桥有过之而无不及。

所谓“扬州八怪”，都书画兼长，金农也一样，但是就个人来说，他应该书胜于画。而其书，最为有名的，自然是其晚年才定型的所谓“漆书”。之所以其书得此名称，想来原因不外乎二：一是如用漆刷刷出，二是其墨色几无变化，一律墨黑如漆。有没有第三个原因，如，金农是否是从油漆匠的刷漆中得到灵感而自创其书呢？他自己没有说过，不过金农对于油漆匠刷漆，应该并不陌生，甚至他自己也曾亲自做过，所以真说不定——他一度曾书画生意不好，不得不另辟蹊径，在宫灯、风筝上题字刻画，再以卖宫灯和风筝糊口——想来他在做这些宫灯、风筝之类时，应该会用油漆和油刷的吧？



金农漆书对联

金农是钱塘人，他之所以定居扬州，就是看好那里的书画市

场，当然也很看重那儿有一帮志同道合的同仁，用现在的话来说很看重那儿的艺术生态。起初，金农书画在扬州还是很有市场的，证据之一便是他能够蓄绿毛龟、养哈巴狗，还能“嗜饮茶”、“喜弹琴”、“藏异本”，还能玩古董、搞收藏，成为“百二砚田富翁”，还能动不动呼朋唤友，壮游齐、鲁、秦、晋、楚、越，往返二万余里。然而，他似乎又天生乐善好施，天生不会算计，再加上市场的波动，他又不愿过多迎合，而只是一味沉浸在自己的艺术创造中，所以终究千金散尽不复来，从此过上了贫困交加的日子，直至终生。

但是说来奇怪，艺术女神往往青睐的正是那些身处困境中的坚强生命，而对于那些养尊处优，本该有着太多时间和精力从事艺术开拓者反而常不闻不问。

正是在生活的炼狱中，金农的艺术渐渐走向了一个新的境界。

据史载，乾隆元年（1736），金农曾赴京参加“博学鸿词”科考试。我们可以很容易地联想到，他此行的目的，应该主要是为了得到一次改善生活的机会吧！因为他此时的生活已陷入极度的贫困中。但是，尽管他此前早已书画名重东南，尽管很多人都很看好他此行，连大诗人袁枚也称他诗多“独造”；还有人说他“诗有仙骨神辣气”，“自成孤调”，但事实上其结果却是令人大失所望。

名落孙山的金农重回扬州，此年他整整五十岁了。如果对于金农书法稍稍熟悉一点的人都知道，代表金农书法最高成就和最具创造精神的“漆书”，恰恰就是在这一年成熟的。或许情形是这样的吧：回到扬州的金农，又拿起了画笔，但是他同时也拿起了剪刀，将一支毛笔的笔锋毅然剪去——或许他只是想以此表明自己的一种愿望，或是他要对过去一段人生作个了断，或他是要将自己还残存的可笑幻想彻底剪断，当然，也或许是他受到八大山人当年的启

发，从此要用一支秃笔创造出别样的艺术。

是的，八大山人朱耷，作为明朝皇室后裔，在明亡后不得不削发为僧，装疯卖傻、以怪示世，而且将毛笔的笔锋毅然剪去，使自己书风为之一变，自创了一种一律圆净，一律中锋，一律平走，不蔓不枝，不露锋芒，不显棱角的“八大体”书法。

金农剪去笔锋后的书法，似乎与当年的朱耷取得了异曲同工的效果，他曾激动地写信与朋友说：“余近得《国山》《天发神谶》两碑，字法奇古，截毫端，作擘窠大字……”他这里所说的“截毫端”，正是将毛笔的笔锋剪去。

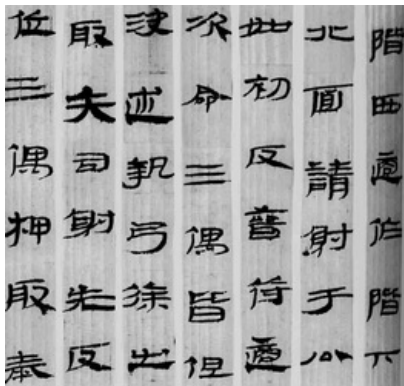
就这样，金农为中国书法创造了一种前无古人的书体，虽然它并未让人们迅速理解，更没有让市场迅速接受并给金农日益困窘的生活带来丝毫的变观，但是凭借着他自己创出这一独一无二的书体，金农不但足可以从“扬州八家”中脱颖而出，而且足可以跻身于中国书法史上杰出书法家的行列。对此，金农似乎说得很清楚，他之所以自创这一书体，原本并不是为了市场，而是在于笔下书法的“奇古”。“奇”者，即郑板桥所说“领异标新”也，此为艺术生命之不竭动力；“古”者，与眼前的功利、喧嚣的红尘、势利的现实拉开距离。

这正是金农书法超越当世的原因所在！

但是，任何的超越，都是建立在对于传统充分继承的基础之上的。今人北岛当年是以所谓“朦胧诗”而名闻诗坛的，当有人对于其诗歌的创新性和创造性给予很高以至过高评论时，他却强调说：“没有传统作后盾，就等于我们的写作不断从零开始。”此言下之意是不可能的，更是愚蠢的。文学是这样，书法更是这样。梁启超在其书法理论著作《书法指导》中，曾经对此具体解释

说：“人类文化的历史很长，都是一代一代继承的，从而发展到现在这样的高度……写字这种艺术，更应从模仿入手。这不是说前人聪明才智比我们强，乃是为了继承和发展。”郑板桥的“六分半书”是这样而来，金农的“漆书”其实也是这样而来的。

所谓“漆书”，体势上应该算是隶书，我们不妨来看一看金农早期隶书，明显可以看出其与多数学隶者一样，多宗法汉碑，结字方整，用笔平稳，整体风格端庄。但是稍后进入中年，其写出的隶书则有了改变，这种改变粗看似乎并不显著，但是我以为对于金农由隶书到所谓“漆书”的发展，几乎起了决定性作用——此时他原本出自于汉碑的隶书作品中，竟然出现了一些汉简风格的用笔。这只要将他这个时期的作品与后来出土的《武威汉简》稍加比较就能看出。



武威汉简

但是要知道，在金农的时代，汉简还没有出土，人们学习隶书都只是从汉碑取法，最多再参以一些摩崖与石刻，但是汉人的墨迹究竟是什么样子，谁也不知道。所以汉以后，学习隶书者很容易犯的毛病便是以笔追刀，把原本属于书法的隶书，写得如当今的美术字一般，见不出笔墨的趣味，刻板而了无生机。金农是不可能看到当时尚未出土的汉简的，也就是说他不可能看到过汉人墨迹，但是他竟然笔下出现了与汉人墨迹如此惊人暗合的用笔，他究竟是如何做到的？我们猜想，唯一的途径就是他在大量临习汉碑的过程中，目光能透过这些刀刻的痕迹，而能想象到其背后原本的墨迹状态和用笔特点。这无疑是艺术的天才才能做到，这样的天才，搜遍中国书法史，唯金农一人，更勿论“扬州八怪”中，或有清一代了。

其实，在金农中期的隶书中，“漆书”就已呼之欲出了，似乎就只等他将笔锋剪去；他的“博学鸿词科”名落孙山，似乎就是上天为他所做的一次安排！



今天，对于“漆书”本身，人们仍褒贬不一，但是有一点人们似乎毫无争议，这就是自创出“漆书”的金农是一位艺术的天才，不为别的，只为他的目光能透过汉碑上原本的刀凿之痕，看到其墨迹的肌理与神采。

只在真假虚实间——董其昌其人其书

对中国书法史稍稍熟悉一点的人，或许都会发现一个有趣的现象，这就是在晚明到清初这一段时间里，“坏人”书法家似乎有点儿“扎堆”出现：董其昌、陈继儒、张瑞图，再加上稍后一点的王铎……照理说，按中国人“书如其人”的定理和“书以人贵”的逆定理，他们是不该在书法史上留下身影的，但他们恰恰都留下了。

这些人成为“坏人”并不奇怪，因为他们所处的这一段历史天崩地坼，人处于其中一不小心就做错了选择，沦为“坏人”，原本也正常；但是问题是他们为什么都能成为被历史记住的书法家？想来原因只有一个，那就是他们写得确实很不错，且比之与他们同时代的许多“好人”书法家，水平只有过之而无不及。以董其昌为例，他在世时有“南董北米（万钟）”之称，而现在我们从他们留下的作品来看，他的水平应该比米万钟高出很多。

这就很让人疑惑：为什么恰恰是他们写得好？为什么写得好的恰恰是他们？



董其昌书法四条屏

仍以董其昌为例，此人人品上大节有亏是可以肯定的；这样说并不只是指他的亦官亦隐，亦进亦退，很懂得官场和政坛的拿捏，因为这一方面，说到底，对于一个沉浮于官场的人是不能太苛求的——如范仲淹那样刚正不阿，“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的人固然可敬，但是不能要求个个人如同他一样；说董其昌大节有亏，主要是看他在亦官亦隐的一生中，“官”时做了些什么，“隐”时又做了些什么？

董其昌出身于松江一贫寒之家，且早年科举也不顺利，连会试也屡屡名落孙山，35岁终于时来运转，考中进士后成为翰林庶吉士，再迁编修、持节使臣、皇太子讲官等。这一段仕途看起来风光，但是其实都是在一些并无实权的位置，也就是说他充其量只是算是一朝中清流而已。这样过了近十年后，竟连朝中清流也做不成了——44岁那年外放湖广副使，而实际上是被排挤出京的。这让董

其昌的心情自然好不起来，于是他就向朝廷请起了病假，并且来了个小病大养。那“湖广副使”的位置他实际上并没去坐，就回到了故乡松江，过起了所谓“隐”的日子。然而，我们看看他在那名义上“隐”的日子里都干了些什么？

多年离乡，家里本就不算好的老宅肯定比较破败了，修一修或重建一下，原本正常；只是董其昌回乡后对自己的旧居可不是一般的修葺和重建，而可谓大兴土木。这让人不由得想，原本家境贫寒的他，在朝为官这些年主要精力都用在哪儿了，因为大兴土木最不能缺的便是钱哪！他哪来的这么多钱？

别墅庄园建成后，他居于其中，所做的事情似乎只有两件：一是充分利用他曾经朝官、现只是休假的朝中外放大员的身份和地位，搜罗党羽，巧取豪夺；二是就在自己修建的庄园内寻欢作乐。据史载，董其昌在松江有“良田千顷，游船百艘”。此时的董其昌已由十多年前的一介奋斗在科场上的贫寒书生，几乎是摇身一变成了一个地地道道的大地主；如果仅仅是地主也就罢了，亦据史载，董氏子弟在松江几乎是横行乡里，曾抢夺民女、毒打寡妇、侵夺民产，还将一生员凌辱致死……事实上，其时的董其昌几乎已沦为了地方的一个恶霸。想想看，董其昌在故乡松江百姓眼中如此的摇身一变，在他们心中激起的愤怒异常强烈并直致有一天爆发，也便很在情理之中。万历四十三年（1615）九月，松江民众忍无可忍，上万人齐聚董其昌松江白龙潭庄园，向董氏讨要公道，董其昌携一家大小和众鹰犬爪牙，如丧家之犬落荒而逃，在苏州、吴兴等地躲避数日，愤怒的民众最终将董氏庄园一把火烧了，史称“民抄董宅”。此案实为董其昌人生中无论如何也抹不去的一个污点，据其说他大节有亏应该不算为过。

然而，就是这样一个有亏大节的人，恰恰写得一手好书法；且风格如果像张瑞图折笔露锋，字如蛮牛一般，那样也还说得通一

点，可董其昌书法风格偏偏是平和冲淡、空灵恬静、精巧雅致。这似乎与他事实上恶霸地主的身份反差太大了！

董其昌很喜欢书写王维的诗，这让我常因之而想，董其昌与王维真有点儿相像：其做人有亏，但其艺极佳。如果平心静气的来看，王维当年沦为叛军工具是真，但是实际上对于他来说其过程真有点糊里糊涂，说其一定是要反叛作乱，似乎太过。那么董其昌呢？照理说贫寒出身的他，应该更能体悟下层民众疾苦，更何况还是故乡的民众！但是事实上他竟沦为了一鱼肉乡里的恶霸，这怎么说都是不应该的；但是，如果也平心静气地想一想，那些鱼肉乡民的事，未必都是他授意的吧？当然，这样说，并非是要为他们开脱，无论是之于王维还是董其昌，我只是在说一个可能的事实。

是的，我说的这些都是事实，“这样一个”董其昌、王维是事实，是成为了历史的事实，无法改变；其艺术上取得的成就、达到的高度、形成的风格也是事实；其二者就这样矛盾又统一在这两个叫作董其昌和王维的人身上。说来这似乎十分有趣，但是有趣的还远不至这点。

再看王维与董其昌，其人生中还有一相同之处：晚年都信起了佛。

王维自号“摩诘”，自认为红尘看破，四大皆空，连诗中最常用的一个字就是“空”：“空山新雨后”、“空山不见人”、“夜静春山空”等不一而足；董其昌晚年将书斋改名为“画禅室”，自号“画禅室主人”，自称笃信“性灵”与“顿悟”。虽然一个曾经的恶霸地主似乎立地成佛让人难以相信，但是看他的书法，我们似乎又不能不承认，佛道多少还是对他产生了一定的影响和作用。

董其昌与赵孟书法所走的路子其实是一样的，都是从“二

王”一路走来，董其昌自己很喜欢将自己的书法与赵孟相比较，他的这种比较其实可以看出，他一定自以为自己要胜于赵。就天资与功夫来说，我们无论如何也很难说董其昌在赵孟之上，甚至事实上恰恰相反——赵孟在他16岁时已能在宋朝名画家赵大年的《江村秋晓图》上题识，弱冠之年便创作了《吴兴赋》、《松溪图卷》等；而董其昌，年近三十了，还在为自己的书法不佳影响他科举成绩而苦下功夫哩。但是，我们今天看他们二人的书法，董书确有胜赵书处：首先是其用笔上他更“提”得起，行笔更加空灵，线条更加流畅；再加上他在章法上创造性地将字距和行距有意拉大，常常能使整篇作品呈现出一种萧散冲淡的风格，相比之下赵孟书就显得太拘谨而乏意境了。两相比较，不难看出董其昌书法之所以能达其境界，显然秘密并非只在笔墨本身，而应该胜在创作观念、艺术理想，甚至胸襟和气质上。

但是若就“人”来说，董其昌与赵孟大体上也属同类，不同的是，赵孟最终成了一名“循吏”，而董其昌终究成了一个“亦官亦隐”的政客，再加上其晚年对于“性灵”和禅宗的笃信，至少也在半真半假间；尤其是在“民抄董宅”后，事件本身不可能不对他的人生产生巨大冲击，这种冲击的效果甚至我以为会使得他这原本半真半假的对“性灵”的崇尚、禅宗的“顿悟”等接近大半，因为他毕竟可以从中获得一定的安慰。或许这也是为什么一旦沦为这类“坏人”的人，晚年多数会选择佛门（禅宗）的原因——董其昌、王维，还有张瑞图等，都不约而同。赵孟没有作这样的选择，他的选择与后来的王铎相似，而或许这就是董其昌书法终在意境方面略胜赵孟书也胜王铎书一筹的秘密，当然也是其总体书风形成的秘密之一，甚至也是他们这一类“坏人”书法家，终能在做人节有大亏之下，另成一艺传世的秘密之一。

其实，对于自己书风形成的秘密，董其昌自己也曾说过这样的

话，“临帖如骤遇故人，不必相其耳目、手足、头面，而观其举止、笑语、精神流露处”……“妙在能合，神在能离”。这样的话，是在说书，但亦若谈禅；各对其半，半真半假，半虚半实；真假虚实之间，董其昌在焉。

大明孤臣——黄道周其人其书

我在上一篇小文中说到，明末清初“坏人”书法家曾“扎堆”出现这一有趣现象，但是好在同在那一段书法史的刻度上，还有黄道周！还有倪元璐！否则，尴尬的就不只是我们这些学书之人，还有这段历史并连同我们这个民族。

提起黄道周，我总会想到倪元璐；提起倪元璐，我又总会想到黄道周。因为他们是一对好友书法家，又都有着相似的人生选择，最终又成就了相同的精神品格；但每当想起他们，我的思绪又都总不会就此停止，我总会想到另一个人——文天祥。

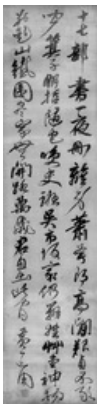
黄、倪的人生与文天祥很相像，甚至在有些方面表现出的精神之可贵，较之于文只有过之而无不及，其中尤其是黄道周。

文天祥当年起兵勤王，是在高中状元并接到了太后的“衣带诏”的情况下，且后来又位居宰相（虽然只是个几乎的空头名义），这多少总会让人想到，他的所作所为，除了出于一种忠诚和义愤外，多少也有一报宋廷知遇之恩的味道；相比之下，黄道周的起兵抗清，则完全是出于忠诚和义愤。

黄道周作为明朝臣子，原本并不讨明朝统治者的好，但是这一切又并不是黄道周的过错。众所周知，明代几乎是一个阉党横行、宦官专权的朝代，至后期尤甚。黄道周在朝的天启年间，魏忠贤一伙结党营私，左右朝野，更是达到了疯狂的顶点。黄道周愤其祸国殃民，决不与其同流合污。

那时段，大臣上朝点卯，下朝回府，每遇魏忠贤，“遮道拜伏”，唯黄道周昂首阔步，旁若无人。东林党案、复社案，其实际上是魏忠贤借机打击报复、清除异己、迫害忠良，许多有志义士纷纷被杀，其中包括苏州无名氏“五人”和周顺昌、张溥等义士。苏州市民出于义愤为其修墓树碑，顶着朝野上下魏忠贤党羽制造的一片白色恐怖，黄道周竟然为之书写神道碑和墓志铭。而与之形成对比的是，也算是明代著名书法家的张瑞图，竟然为魏忠贤的生祠书写歌功颂德的碑文。两相比较，精神的孰高孰低，品德的孰优孰劣，心志的孰远孰短，可谓一目了然。

当然，黄道周与魏忠贤之类的斗争，并不仅仅表现在与他们如此的誓不两立上，更表现在他不断抨击魏忠贤之类祸国殃民的种种罪行。他曾与同列文震孟相约“尽言报国”，只是这样一来，在朝的黄道周，不但成了魏忠贤之类的眼中钉肉中刺，甚至还似乎成了大明朝的一个骨鲠。宰相钱锡龙在阉党的陷害下被罢，黄道周据理力争，并力陈阉党罪恶，与之针锋相对。但最后结果是，钱锡龙免去一死，而他自己则连降三级。崇祯即位后，一度表现出励精图治的愿望，黄道周也似乎因此而看到了希望。他不断上疏指陈弊端，没想到却让新皇帝大光其火，一怒之下将他贬为庶民，遣回原籍以耕田为生。然而，当官复原职后，他竟一点儿也没有接受“教训”，仍多次犯上直谏。崇祯终于被他惹得又一次火了，在朝廷之上厉声斥说：“尔一生学问，止成佞耳？”但黄道周竟当场要与皇帝理论一番何者为佞：“臣敢以忠佞二字剖析言之，夫人在君父前独立敢言为佞，岂在君父前谄谀面谀为忠耶？忠佞不别，邪正淆矣，何以致治？”黄道周说得当然在理，但是最后结果是，所有的“理”当然都是皇帝的。黄道周曾先后因各种说得清和说不清的原因，两次入狱论斩，最后虽然九死一生，但结果是再次回家种地。



黄道周行草条幅

就是这样一个明朝，如此忠奸不分、黑白颠倒，焉有不亡之理？

崇祯十七年（1644），那个将黄道周打进死牢、赶回老家的崇祯皇帝终于在煤山上的一棵歪脖子树上上吊而死，近三百年的大明王朝也宣告灭亡。

正在家养病的黄道周，得到明朝灭亡的消息，按一般人的想象，他应该仰天长笑，然而事实上恰恰想反，黄道周竟然“袒发而哭者三日”。

三日之后，他竟然学着四百年前的文天祥，以一介书生起兵抗清。然而大厦已倾，哪是一介书生的他能挽狂澜于既倒的呀！等待他的命运，当然也与文天祥一样。

众所周知，作为诗人的文天祥，一生最精彩的诗篇是用鲜血和生命写成的那首《过零丁洋》，而作为书法家的黄道周也一样，其最精彩的作品，也是他用所有的鲜血与生命写成的。

1644年，黄道周被清军捕押南京。

说来真是凑巧，南京是朱明王朝的龙兴之地，黄道周能够在生命的最后回到这里，也算是对他人生和生命的一种双重安慰。面对清军备下的酒席，他痛骂不已；而对清军的严刑拷打，他不吱一声；当被问及还有什么最后要求时，他唯求纸笔。于是在囹圄之中，就着昏暗的光线，黄道周奋笔疾书、笔走龙蛇，字字苍劲、笔笔如铁。写完之后还不忘落款用印，鲜红的大印印在洁白的宣纸之上，方方正正，如他一颗方正的心。

既已将这人生最后的绝笔写完，剩下的唯有一死。

据说狱卒和刽子手押着黄道周向刑场走去，走着走着，走出了东华门，当他看到钟山就在眼前，明孝陵已依稀可见，遂对刽子手说：“已见太祖高皇帝，可以死矣！”然后从容就义。当年文天祥倒在了刽子手的屠刀下，其绝笔《衣带赞》所表白和宣告的精神却永远升腾了起来：“孔子成仁，孟子取义；惟其义尽，所以仁至。读圣贤书，所学何事，而今而后，庶几无愧！”黄道周也倒下了，他内衣上留下的是一行用血写成的“大明孤臣黄道周”七个大字。这个“孤”字，终还是将心底的所有孤独、寂寞与悲哀透露无遗。

就如文天祥原本并不想只做一个诗人一样，黄道周原本也并非只想做一个书法家，但是，只因为他们用自己生命留下了最精彩的诗篇和墨宝，他们又都是中国历史上当之无愧的伟大的诗人和杰出书法家。

说到底，诗以言志，书为心画！

聪明——以翁同龢为例说“书非其人”

不知道最早是在什么地方看到翁同龢书法的，一看到便很喜欢，且很长一个阶段，我都觉得翁书大气磅礴、雍容大度，深得颜书精髓；也不知从什么时候起，竟渐渐不喜欢翁同龢书法了，其原因竟是因为越来越走近了翁同龢其人。

这倒并不是我觉得翁同龢是什么“坏人”，也并非发现了他有什么“恶行”；总体说来，我觉得作为一个历史人物，他人生中可圈可点之处还真不少，至少有两点无论是在当时还是在今天，也无论是对他一生持肯定态度的人还是态度有所保留的人，都是十分认可的：一是他的清廉，二是他的书法。



翁同龢书法

翁同龢被誉为“清流”领袖，其清廉之名并非浪得。据史料记载，翁同龢死后家无长物，连办丧事的钱也是他的生前友好和门人们凑的；而在平常生活中，他更是自守清廉，其主要表现在以下几点：一是拒受馈赠。清朝官员俸入微薄，大概也正是因为这一点，清朝有不成文的规矩，官员接受馈赠，只要与公事无关，就不算受贿，更不算贪污。也正是因为有了这个规矩，所以大多数官员都接受馈赠。如果是地方官来京，大多用“冰敬”、“炭敬”、“别敬”等名目给有关京官送礼；若京官到地方办事，地方官送礼的名目则有“程仪”、“津润”、“路费”等，馈赠的礼物主要是银两或贵重物品……而这一切在当时都不算受贿。但尽管如此，翁同龢仍坚决拒受这些。例如，同治五年，他护送父亲灵柩回籍安葬；同治十二年，母亲去世，他回籍丁忧。由于当时他身任同治帝师，当时地方上的一些官员如曾国荃、丁日昌、高心夔等人均先后向他赠银，但他坚决不收。二是严肃家风。翁同龢自己无子女，自然视诸侄如己出，但是他对侄辈、侄孙辈从来都是严格管教。如，其兄翁同书之孙翁斌孙十八岁考中进士，春风得意。翁同龢认为翁斌孙成名太早，恐对日后不利，因而在翁斌孙考中的当月，连续寄去三封信，要他不收礼、不接受“包漕”，且要戒酒、戒骄、戒矜，严守一个“静”字，并特别提醒他：“仓上万不可染，勿预地方公事，勿闲散，勿外出应酬”；“两县送钱万不可收，无论是何名目，总是陋规。”三是约束亲友。光绪初年，盛宣怀因在经办轮船招商局中贪污受贿，被两江总督刘坤一参劾。盛家与翁家是世交，彼此早有往来，盛宣怀的父亲盛康携带礼物找到翁同龢，请翁同龢疏通有关大员，使其子免遭处分。翁同龢退还了礼物，说“此中事实未易悉”，明确拒绝了盛康的请求。光绪十年刑部主事朱寿鏞因受贿被人告发，革职永不叙用。他向翁同龢求助。朱氏有恩于翁家，现在有困难理应帮他。但翁同龢了解了朱氏革职的经过后，认为事涉国家法律和一个官吏的操守，最终不但拒绝了朱氏要求，而且还要他

认真反省，好好做人。

翁同龢的这一系列行为不能不说是难能可贵，甚至放到我们今天，也会让我们许多的“公仆”汗颜的吧！至于在当时，那更是与多数官僚的作派大相径庭，这不能不让他们多少有点尴尬。这或许可能便是翁同龢获得个“伪君子”的名声的原因之一吧——这样的“伪君子”其实很难能可贵。

翁同龢的清廉正是他士大夫人格，即知识分子人格在起着作用。但是翁同龢一直身处官场，事实上又是一个大官僚，这又不能不养成了他身上的另一种官僚人格。而这两种人格同处一身，不时会发生矛盾、冲突，也属自然而然。

翁同龢的确写得一手好书法。《清史稿·翁同龢传》称赞翁同龢的书法“自成一家，尤为世所宗”。…清徐珂《清稗类钞》评价他的书法“不拘一格，为乾嘉以后一人”。清代著名书法家杨守敬在《学书述言》中具体评价他的书法：“学颜平原（颜真卿），老苍之至，无一雅笔。同治、光绪间推为第一，洵不诬也。”民国时期著名书法家谭钟麟对翁字更是推崇备至，他说：“本朝诸名家，直突平原（颜真卿）之上，与宋四家驰骋者，南园（钱沅）、道州（何绍基）、常熟（翁同龢）而已。”这些评价，足可见出翁同龢书法水平绝非一般之高，其书名也绝非浪得。

俗话说，“字如其人”，就我看到过的翁氏书法作品来看，其风格应属宽博、大气一路，但是世人多以小器、狭隘评翁氏为人，这似乎矛盾。这也让我们不能不再次说到那个深深地躲在他自己宽博、大气笔墨背后的翁同龢其人。

封建知识分子历来将人生的最高目标设定为“立德、立功、立言”，翁同龢自然也不会例外，但是翁同龢一辈子，除了他起草的

那些诏书、圣谕和一部被他晚年几次删改过的《翁同龢日记》，以及一些应景应酬诗作外，几乎没有留下来什么文章。显然这不会是因为他的公务繁忙，也不会是因为他真的没有情感需要宣泄，没有思想需要表达，更不会是他的文章才华在考上状元后便江郎才尽了，真正的原因只会是他生怕在文章中泄露自己的心机而惹祸，因为他看到清代有太多的文字狱；他把自己“立言”目标的实现寄托在自己的笔墨中，所以他精研书法，以达到在文化上的不朽，将人的真实面目深深地躲到了笔墨的背后。这既是翁氏书法之所以笔墨精良的原因，也是翁氏书法终显人、书矛盾的原因，更是翁同龢人格双重，且双重人格又时显矛盾的表现。

其实，中国古代知识分子大多数都存在着人格的两重性，因为他们所追求的最高境界是所谓的“内圣外王”；而“内”要做到“圣”，就必须要保持作为一个知识分子操守，即主要是保持儒家思想所要求的底线；而“外”要做到“王”，这实际上是不可能的，现实社会中，他们只能去做的不是“王”，最多只是“官”，也就是说，只能是通过借助于别人来实行自己的“王道”，当然这个“别人”不能是不如自己者，而是力量越大者越好，最好自然是皇帝了。但是，这样一来，在封建时代，知识分子的所谓“外王”，便有点像小马拉大车了，有时候你不但拉不动车，还反而为车所拉，并受其制约，这种制约不但有外在的，还有内在的——与你“内圣”产生不可调和的矛盾。

晚清人物中最赤裸裸地主张和实践所谓“内圣外王”的是曾国藩，出生于传统封建知识分子家庭的翁同龢，当然也不乏这种“内圣外王”的思想。正是因为“内圣”的追求，所以他在几十年的宦海生涯中，竟能保持一个知识分子的操守底线，例如保持清廉。

李鸿章虽然也是科举出生的知识分子，但是他彻底放弃了自己“内圣”的追求，一切只为了自己的“官”——那在他看来才是

他所“外王”的唯一资本，因此，他无论是在收受那些行贿者送上的银子时，还是在那些卖国的条约上签字时，手都从来就不曾抖过，正如荣禄所说“自甘小人”，这自然倒也显得很“真实”；而相比之下，翁同龢倒显得很“虚伪”了。

当然翁同龢的虚伪远不止这一点，其背后有许多的事实史和事例，只是在这里限于篇幅和文章体例我无法一一叙述。

不妨接着说说翁同龢“外王”的运气吧，这方面他算是很走运，一是他考得了状元的头衔，更重要的是他傍上了同治、光绪；但是换一个角度说，他的运气也实在太坏，因为同治、光绪之外还有一个慈禧，这让他很难办，他不得不发挥自己的聪明才智周旋其间。而就是这种聪明的周旋，又无时无刻不与他内心“圣”的追求的性格相冲突，也给人以虚伪的印象。关于这一点，连他的世交潘祖荫也曾经评价说：“叔平虽为君之座师，其人专以巧妙用事。”这样评价虽未必客观准确，但翁同龢不够胸襟坦荡，不曾果敢有为，爱耍些小聪明，爱打些小算盘等等，恐怕也是事实；而这一切终使得他身居高位，但政治才能大打折扣，并最终聪明反被聪明误，且不但误己，更是误国——这也是事实，且都成为了历史。

历史许多时候仅仅只是一个庄重然而又是空洞的大字眼，你越走近了，便越看不到它。例如我现在试图叙述一段历史时，我只看见一个年愈古稀的老人，无意间与一些人走到了一起，并掺和到了一些事情中，更做了一些事情，如此而已。但是，这就是翁同龢的机遇。许多人努力一生、奋斗一生，终不能在历史的天空中留下一点痕迹。不想做、事实上也做不了“维新派”的翁同龢，却被尊为了“中国维新第一导师”；既不想得罪皇帝，也不想得罪慈禧的他却被罢了官；也正是因为这一切，翁同龢便不再是一个科场得意的状元郎，也不再是一个工于笔墨的书法家，而俨然成了一个政治家；而事实上，无论是他的政治才能还是其政治效果，都是极差

的。

翁同龢的一生似乎再次证明了一个事实：历史与艺术似乎总不太喜欢一些太过聪明之人，相反对一些“笨人”或“浑人”往往青睐有加；的确算得上聪明人的翁同龢，其书法或许也可归入一种“聪明字”吧——当然，非那种不临法帖，任笔为体之“聪明字”。

正是有了这样的判断后，我便渐渐不太喜欢翁同龢书法了，甚至有时还有点讨厌，觉得其最大的艺术价值似乎只能在“书如其人”之外成为“书非其人”之一证而已。

但是，书法的最高境界毕竟是“人书互证”！

贰 说（三）

种瓜得豆——康有为其人其书

其实康有为从来就不想当书法家，甚至在他潜心写作其书法理论名著《广艺舟双楫》时，他想的更多的也不是书法。

晚年的康有为曾写下过这样两句意在总结自己一生的诗：“一事无成人老矣，惟将谈艺擅千秋。”如果说前一句多有自明和自谦，那么这后一句说的倒大体是事实。其代表他一生中最为辉煌时刻的“公车上书”、“戊戌变法”，还有他热衷一生、努力一生的“立宪”、“保皇”等等，都一阵风一般的从历史上吹过了，也从他的人生中吹过了，似乎没留下任何现实的痕迹，倒是他的那些原本繁忙公务之余一挥而就的匾额、题刻，还不时地见诸现实中之名山胜迹和大堂高檐；还有那些或斗方、立轴，或对联、中堂的墨迹，还不时出现在一些拍卖场上，且每一显身，总受人追捧，身价动不动就是千金万金；更有一部《广艺舟双楫》的皇皇巨著，更是使得他名列中国历史上杰出书论家、书法家的地位，且似乎还坚不动摇。而这一切，不能不证明康有为的一生，实在是种瓜得豆。说这是阴差阳错也好，抑或是莫大讽刺也罢，都无法改变这样一个事实。

1858年3月19日康有为出生于广东南海一个官宦之家。生在这样的家庭里，其实人生道路本就是早就安排好了的，不外乎由四书五经启蒙，一路齐家治国平天下的儒家经典读将过来，辅以一路的颜柳欧赵加馆阁体训练，最终以一篇八股文，秀才、举人、进土地考将过来，从而官授县府，最后入阁入相，出人头地。如果没有意外，康有为十有八九也会沿着这样的路数走下去，至于能走到哪一步，无非是看他的造化。然而，谁知道这“意外”真又似乎是一种

必然而降临到他的人生中了。



康有为书联

当康有为科场奋斗多年，终于好不容易以举人的资格来到京城参加会试时，结果用康有为自己的话说却是祸不单行：一是会试名落孙山，此为一祸；二祸是他以一名布衣举子的身份向清廷上书，力陈自己对于时局和国家前途的看法与主张，一而再，再而三之后，最终的结果一律都如石沉大海。就这样，带着一颗失落无比的心，康有为只得离开京城郁郁南归，准备来年再卷土重来！

《广艺舟双楫》主要内容大体上就是在康有为这次回到故乡后写的——是想借古代碑版的研究暂时忘记他现实生活中名落孙山的痛苦？是因为上书三次石沉大海后绝了政治的热情从此钻进故纸堆？是从此无意于科举与仕途而调整人生目标为当一名书法家和书论家做准备？

事实证明都不是！

这有他写下的那些激情四溢的书论本身为最好证明：

变者，天也。

盖天下世变既成，人心趋变。以变为主，则变者必胜，不变者必败，而书亦其一端也。

人限于其俗，俗各趋于变。天地江河，无日不变，书其至小者。

故有宋之世，苏米大变唐风，专主意态，此开新党也；端明笃守唐法，此守旧党也。而苏米盛而蔡亡，此亦开新胜守旧之证也。

这样的言论是说书法吗？是，也不是！因为古往今来，从没有这样的书论——不从书法本身出发，而从自然、社会出发论书。

事实上康有为似乎只是名义上说书法，而实在说社会变革之法、之道、之理。

康有为为什么要这样？因为他太了解中国文化中托物言志、借古讽今、托古改制那一套传统了，他知道只有这样的表达，其效果才会比正面言说要好。

如果说康有为所写的也算是一本书法理论著作，其明明是一本文化观点和思想指向都全新的著作，但是他还是傍上包世臣《艺舟双楫》的名义，起名《广艺舟双楫》——为的也是让人们觉得其中所说一切并非是他的胡思乱想，而只是一种自有来路的增广和阐发。

总之，康有为只不过是借对书法理论的阐述，来达到宣传自己社会改良的目的，甚至我们可以说，他写的这部名义上的书法理论著作，实际上只是其社会改良理论的一组成部分而已。

鲁迅说过，一个人在黑暗中大叫一声，如果听到叫好，那可以得到鼓励；如果听到叫骂，可以得到逆反。无论得到的鼓励还是逆反，都有利于再战；而最怕的是什么回声也没有，那就只剩下寂寞了。康有为这样的理论，正如黑暗中的一声大叫，一经问世便引起轰动实在是自然而然的事情，因为一时叫好者与叫骂者可谓此起彼伏，捧之者自然捧之上天，谩骂者自然骂之入骨；但是无论是捧还是骂，实际上都注定了《广艺舟双楫》将成为中国书法史、理论史上的一部奇书。

康有为曾自述其早年曾在其外祖和父亲的严格要求下学习书法，并且其路数与当时的多数人一样，多从帖入手，“先学王羲之、欧阳询、赵孟，后从学朱九江，宗法欧阳通、虞世南、柳公权、颜真卿，又力学张芝、索靖、皇象、章草，后又转学苏轼、米芾、钟繇等”。但是《广艺舟双楫》写成了，无异于理论既已先行，实践理所当然要跟进。

《广艺舟双楫》中是竭力主张“卑唐”、“废帖”、“尚碑”的，他将魏碑归纳为“十美”：“一曰魄力雄强，二曰气象浑穆，三曰笔法跳越，四曰点画峻厚，五曰意态奇逸，六曰精神飞动，七曰兴趣酣足，八曰骨法洞达，九曰结构天成，十曰血肉丰美。”于是康有为主动放弃了早年的帖学和唐楷书法，开始临习魏碑，并自言“临碑用包世臣法，用墨浸淫于南北朝”，所以，所谓“康体”书法便很快在康有为的笔下出现了，当然也在中国书法史上横空出世了！

但是不要忘了，康有为原本论书并不在于书，作书更自然是意

不在书，而在于对社会的变法和改良。

一部著作的学术轰动岂能满足他更大的志向！

1898年康有为在等待了几年后，又来到京城参加会试，只是还没等到会试结束，传来《马关条约》签订的消息，京城震惊、举国震惊！战败、签约、割地、赔款等等，国人从1840年以后因经历太多而原本几乎有点麻木了，但这一次为何让人尤为难以接受呢？只因为这一次战败的不是西方列强，竟是被中国“吃”定几千年的蕞尔岛国日本。是可忍，孰不可忍！于是康有为又一次上书清廷，且吸取了前三次的教训；这一次不只是自己一人悄悄地行动，而是越多越好的拉上众赶考举子连署后再奉上一——史称“公车上书”。

由“公车上书”，再到“戊戌变法”，康有为只数日之间便走进了历史的视野，也登上了他人生最辉煌的顶点。就这样，他携着这样的辉煌，也将自己的“康体”书法重重地写进了历史的书页。

或许因为康有为原本就志不在书，或许因为既登上了人生辉煌顶点，更无暇于书，所以康有为虽然在理论著作中力倡“尚碑”，但无论是北碑还是南碑，他事实上都并没有好好临习过一通，只是凭着才情和感觉，将他见过的感兴趣的各家碑刻杂糅于笔下，此实际上就是其所谓“康体”的本质。然而对此，可说其博采众长，自成风格；也可说其浅尝辄止，任笔为体。即使是就其最有特色的长撇大捺，有人说其气势开张、饶有汉人古意；也有人认为这是虚张声势、浮夸失度。至于那多数学碑者都不擅长的行草，线条则因其没有质感、滥用飞白、意气虚浮而基本被公认为是败笔，潘伯鹰先生曾形象地说其“像一条翻滚的烂草绳”，此话虽然“恶毒”，但并非是污蔑。

康有为写得最好的作品是对联，而其中那副“开张天岸马，奇

逸人中龙”。有人说其得之于石门铭精髓，但是在我看来，倒似乎是直接学陈抟老祖，因为他也写过这副一模一样的对联。

所谓“康体”，还有一个名称，叫“破体”，此名称的含义究竟是什么，各人也自有各人的理解：“打破”？“破坏”？“破烂”？

——谁知道呢？

好在康有为对此似乎从不介意，因为他原本就志不在书，他的“惟将谈艺擅千秋”，是一种意外的惊喜和安慰，是他人生的种瓜得豆；但是也有人说，是他人生种下龙种后，直到“一事无成人老矣”而收获的一只跳蚤。

不过在我看来，豆粒也好，跳蚤也罢，总比一无所获要好吧！

“康梁”与“梁康”

“康梁”是历史给予康有为、梁启超的一个别样称谓，大体有点相当于古代之“孔孟”吧。

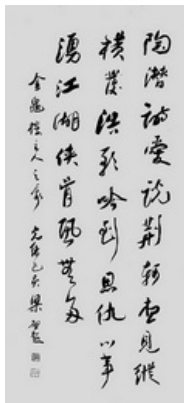
但是有人不买账，以为应该称“梁康”，如毛泽东，他年轻时曾一度无论是口头上还是文章中，都称“梁康”，而不称“康梁”，因为在他看来，梁启超应该排在康有为之前才公平。

之所以有“康梁”之称，最主要原因莫外乎二：一是二人人生最大的辉煌“戊戌变法”中毕竟康为主梁为辅，二是毕竟康是梁的老师。

不过若论“戊戌变法”之后、之外的人生，康有为似乎真的乏善可陈了，倒是梁启超表现得越来越青出于蓝而胜于蓝。

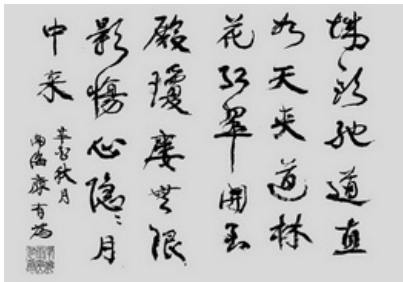
然而历史就是这样，一旦成之为历史，就几乎是“定论”，要想翻历史之案，其实并不容易，哪怕是毛泽东这样的人，任凭他曾言必称“梁康”，但是也没能改变历史上“康梁”之地位。不过历史好在它之所以为历史，并不在于一两个结论和称呼，而在于事实；就康有为与梁启超来说，二人在历史上的轻重，自会有他们各自的言行事实去证明，当然这不是我在这里写这篇小文所要说的；我这里只想说说梁启超的书法，因为前面说过了康有为书法。

梁启超之于书法所走过的道路、所持的基本主张，与康有为几乎是一样的（当时多数知识分子其实大多都差不多）：都是早年从唐楷和帖学入手，目的多为科举和仕途服务；后来碑学兴起，弃帖取碑，以碑派书风面世。但是具体说来，梁启超还是与康有为表现出了一些具体的不同。



梁启超行草书

首先可以肯定地说，梁启超之于书法，就下过的“工夫”和“功夫”来说，比康有为有过之而无不及，因为从他留下的大量书作来看，他几乎是正、草、隶、篆、行，无一不写，且无一不精；而相比之下，康有为留下的作品，似乎以楷、行为主，其他书体很罕见。再看总体书风，康有为无论何处，几乎下笔就是其所谓的“康体”，而这种“康体”实际上只是凭着自己早年的一点帖学根基，再杂糅一些魏碑特点，带着很大的个人习气写出的一种书体（如果也可算是一种书体，关于这一点，我在另一《种瓜得豆》的小文中已说得较多，这里不再赘述）。而从梁启超的书法中我们很容易看出，他一是自始至终都不曾将自己早年学得的一些唐碑和帖学中的东西完全放弃，无论是外在形式的，还是内在精神的。



康有为行草书

这里我们不妨以具体作品来看一看：

以对联为例，此为公认的康有为最擅长、也似乎确是他写得最好的一种书法形式。为什么这种形式康有为会写得最得心应手呢？说到底无非是对联一般都只独行书写（长联除外），这正好可以满

足康氏那种长撇长捺夸张过度的书写，他可以借此尽情发挥，不致于如写条幅、中堂等多字作品，毕竟要在章法、行气上有所顾忌和揖让。但尽管如此，从康有为的书法中，我们看到的只有他自己

（或可算风格，或可算特点，或可算习气），而能看到的传统——无论是帖的东西，还是碑的东西，都很少。与之相比，梁启超书法却大不相同，以可算他对联代表作“人在·酒醒”为例，我们可以看得很清楚，唐碑中欧体的东西他并未完全放弃，当然总体面貌是碑的风格，且主要取法也能看出，大体上为《张黑女墓志》等，至于他个人在作品中似乎并不太强调；但是这种不强调并非等于没有自己的个人面目与风格；事实上，乏观梁启超楷书，其个人面目还是十分鲜明的，这就是结体以唐楷欧体为基础，参以魏碑用笔，但是又不取魏碑尖锐锋利的面目，而是以笔润墨妙的面目出现。总之，梁启超的书风，既充分体现了对于传统的尊重，又没有完全放弃自己个性的发挥。

从康有为与梁启超的书法作品中，我们其实不难看出他们关于书法的见解也有着很大差别的。

我在《种瓜得豆》的小文中已经说过，康有为的书法理论，实际上只是他社会改良理论的一个组成部分，他之于书法的许多见解，实际上其用意并不在书法、在艺术，所有用意全在“托古改制”、“托‘艺’改制”。他的“废帖”、“卑唐”、“尚碑”等，都是围绕此的，所以，在他的眼里，唐碑、晋帖等都是落后保守、固步自封的标志，而他百般崇尚之“碑”，几乎就是变革改良、青春进步的象征。既是如此，前者自然得全盘抛弃，后者自然要热情拥抱。殊不知，他的这种见解和行为，造成的后果事实上是对于中国书法艺术的传统，正如恩格斯所说的倒洗澡水时连着将澡盆中的孩子也倒掉了。相比之下，在这方面梁启超似乎比康有为要冷静和理性得多，他在其书法理论著作《书法指导》中，十分强

调学书对于传统的继承，并解释说，“人类文化的历史很长，都是一代一代继承的，从而发展到现在这样的高度……写字这种艺术，更应从模仿入手。这不是说前人聪明才智比我们强，乃是为了继承和发展”。这就是为什么梁启超的书法中多见传统影子而个人面目不如康有为强烈的原因所在！

但是，就我个人来说，康梁二人的书法我还是更喜欢后者，且在我看来，梁启超的书名虽远没有康有为大，更没有形成所谓的“体”，但我觉得事实上他写得一点也不差，至少不比康有为差；且我的这种态度与“书如其人”、“书以人贵”无关，尽管我也知道毛泽东有“梁康”之称，其对于中国历史所起的作用，事实上梁也在康之上。

仕途不畅书大道——赵之谦其书其人

常在书界混迹，不时收到一些同仁的“大名片”，多数人在自我介绍中总要写上一句“碑帖结合”或“融碑帖为一炉”之类的话。且不管他们笔下的大作是不是真的如他们号称的一样，但是大家不约而同这样写，至少说明这样的话在当代书界是一个很时髦的标签。这让我常不由得想，真是此一时彼一时也！

要知道，当年康有为等人抑帖倡碑时，这样的话是没有人敢说的，因为在他们眼里，碑似乎是进步、健康和美的标志，而帖自然是代表了落后、病态，甚至是丑，唯有丢进历史的垃圾堆而后快，碑与帖似乎水火不相融。

不过，事实上也并非人人如此，有人即使这样的大背景下，一面对这样的社会文化潮流保持充分尊重的态度，一面在自己的书法艺术中实践着碑帖结合的尝试。百年过后，我们回过头去再看这样的人，不能不由衷惊服，他们实在算得上是艺术的智者！而赵之

谦，就是一位。

赵之谦生于道光九年，即公元1829年，浙江绍兴人，字益甫、诒叔，号更是很多，铁三、冷君、悲庵等等，另外他除了给自己起别号外，还喜欢给自己书房起名，不过他最喜欢的似乎有两个：苦兼室、二金蝶堂。许多年后，他的一位老乡鲁迅曾说：“一个作者自取的别名，自然可以窥见他的思想。”从赵之谦的别号中我们不难感觉到，他的内心似乎总萦绕着一股不被人们理解和接受的凄冷之感，而他这种感觉的来由，似乎又可从他的书房名字中多少得到一点信息：他似乎是一个不讨巧的媒娘，日日在书房中都在做着一种将“二金蝶”相结合，使之在某两方面或多方面“兼”而有之。

结合赵之谦的人生，我们很容易地猜想，他所谓要“苦兼”的或许就是是书法的碑与帖吧！

从今天并不难看到的赵之谦书法来看，其书风大体上应该划入“碑派”，但是如果将他与之前后一点的包世臣、康有为、清道人等相比，明显可以感觉到他的难能可贵——用一句我们今天的话来说，他似乎在努力而主动地走着一条“碑帖结合”的道路。

以今天的眼光，我们已基本认识到，所谓碑帖之争，原本就是一个伪命题，因为碑与帖本质上是一回事，最多只是书法艺术一枚硬币的两面而已；然而由于时代历史的原因，我们人为地夸大了它们间的区别，特别是康有为等人的碑学理论，实际上他是当作其社会学理论的一部分来写的，其中的许多见解和结论，原本并不是完全从艺术特点和艺术规律的方面来下的，所以过激之言、不实之辞在所难免，甚至牵强附会、强词夺理、王顾左右等也并不鲜见。再加上这些言论主人的地位强势，使得这些言论也强势得异常，对于当时书坛的影响可谓巨大。

而在这样的理论影响甚至是指导下的书法实践，一时间也表现得过激、偏颇，甚至无所适从，也就在所难免。我们今天看那一个阶段的书法，似乎弃帖取碑是一种时髦。这一现象原本也没什么，可问题如何取碑，取碑的什么？确是一个需要冷静思考和认真对待的问题；即使落实到一些具体的问题上，似乎也并没有找好路子。如馆阁体的一套必须打倒，这是那时大家不约而同的一个共识，这个共识应该说是正确的，但是如何打破呢？张裕钊等用实践似乎想做出回答，但是他只是借用一些碑的用笔，再将字形写得放一点、拙一点、笨一点，似乎就行了。没想到，这竟然还得到了康有为的大声叫好：“千年以来无与比！”但是如此实在是穿新鞋走老路，并无多少意义。

再看康有为自己笔下的书法，似乎以让人看出他早年写过的法帖影子为耻辱一般，表现得竭尽放纵、夸张、破坏之能事。“破坏”似乎成了那一个时代书法创作的关键词，大家似乎有一个“共识”，只要将帖学破坏了，一个书法的新时代就自然而然地诞生了。“破坏”岂止只是一个时代的关键词呵，简直就是最强音！至于更重要的“建设”，似乎没有人关心，即使有人在这方面发出一点声音，也常被淹没，没人在意，哪怕其发声者是如梁启超这样的大腕也一样，当然连同他笔下那种带有明显帖学特点的书法，似乎也入不了“主流”。

赵之谦正是在这样的社会文化背景之下进行他“碑帖结合”的书法艺术实践的。



赵之谦书联

那个时代的文人，其实早年都曾打下过很深的帖学根基，他们只要拿起笔来写碑，其实就可以很自然而然地“碑帖结合”了，但是无奈那是一个破坏的时代，人们似乎不破坏便无以表现自己的进步、健康和美，也无以表示自己与帖学的决裂。你看清道人李瑞清的笔下，竟然夸张得一画之中故意将笔不停折弯、不停抖动，以至弄得点画如锯齿一般，且这竟也成为一时之时尚。而赵之谦完全不是这样，他也写碑，但是他同时也不放弃原有的帖学根基，且应该是一种故意的不放弃。他从不擅锋、抖笔、振笔，或故意顿挫去强调碑的所谓金石气、苍茫味，字的结体上他也从不故作雄强，而是写得轻巧、空灵、优美，他笔下的线条似乎都化百炼钢为绕指柔；正是凭借着这样的线条，赵之谦不但写楷，而且还写行草，且作为同一人写出的不同书体，其行草书与楷书风格的同一性和互证性，表现的十分完美；而这一点是让许多所谓的碑派书法望尘莫及的。

——如邓石如，其碑派楷书、隶书确实达到了很高的境界，但是一写行草书马上等而下之；再如康有为，其行楷对联还差强人意，但是一写行草书，就“像一条翻滚的烂草绳”。然而康有为并没有觉得，更不这么看，对于赵之谦的书法，他似乎是看在他毕竟也写碑的面子上肯定其“学北碑亦自成家”，但是他更毫不客气地批评道，“但气体靡弱”。我猜想，康有为之所以有这样的批评，大概主是因为赵之谦笔下那没有被他放弃的原本是属于帖的一些美学特征吧？然而，事实上这恰恰是赵之谦书法中最为可贵的东西！今天我们再看康有为书法，虽然他主观上一定是以留有早年学过的法帖的影子为耻辱，但是若以一种客观公证的眼光来看，倒恰恰是那些时露他早年写过的帖学影子的作品，艺术性似乎更高一些，那些表现的“破坏”加“革命”的作品，反而并无多少艺术价值。

赵之谦曾说自己的行草书只是“稿书”而已。所谓“稿书”，即起草文稿时的一种本色书写，并非是所谓的书法“创作”。赵之谦之言当然多是自谦，但多少也道出了一个秘密。清人写碑，多数都抓住了碑的用笔刚劲和气势雄强方面，但是唯在这方面太过着力，便忽视了书法之所以为书法的本质，即“书为心画”。书法创作过程中任何过度的强调，都会损害作为艺术的书法的一种感性表达；而赵之谦的“稿书”说，恰恰有利于这种感性表达。

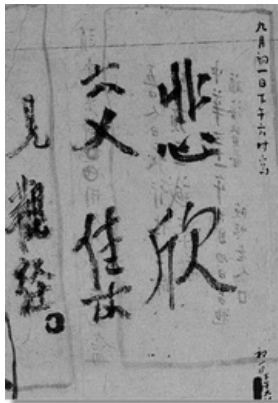
康有为的弟子萧娴女士，晚年长居南京，这使我等有幸得见并对其书法非常熟悉。应该说萧先生作为一女性，将碑派书法写到这个程度，也可谓不负康有为衣钵了，但是当她晚年细细研读了《圣教序》《兰亭序》后，她说她发现自己原本并“不会写字”。此话当然更多有她自谦的成分，但是在我看来也并非尽然，猜想起来，不外乎她晚年从帖学中发现了许多碑中没有的东西，而其对于书法艺术来说同样可贵——事实上是更可贵。

或许赵之谦真如他所说，所谓之“碑帖结合”只是他的一

种“稿书”而已，一种无意而为，但是苏东坡早就说过“无意于佳乃佳”的话，书法是这样，艺术大体都是这样，甚至人生有时也是这样，至少对于赵之谦来说是这样，因为他一直并不想当书法家，他人生中最热衷的还是功名，但是最终他当到的最大的一个官也就是一个实质的“七品芝麻官”，以斯看来，他那些凄冷的别号，或许冷之原由还有这方面吧！好在他仕途不畅书成大道，我们今天看来他唯一遗憾是其56岁的人生似乎短了点儿，否则他应该还能将以他为标志的那个时代中国书法的水平推得更高一些，因为他毕竟超越了那个时代所谓的“尚碑”，甚至也超越了所谓的“帖碑结合”。

悲欣交集——以弘一大师为例说“书如其人”

作为书法家的弘一大师，若推出其一件最有名的书法作品——只一件，恐怕要算是那一纸“悲欣交集”四字了吧！



那是弘一大师的绝笔，各种出版物上常可见到，因而生活中经常有人指着它问我：“这字好吗？”这样的问题我当然无法回答，因为其人既提出这样的问题本身，实际上言下之两层意思已十分明显：一是此字在他看来并不“好”，二是为什么这在他看来并“不好”的字，别人都说“好”，且还要被印在各种出版物上？

不过对于提出这样问题的人，我虽然从来不曾回答他们的问题，也从来不与他们做任何理论，但对他们我多还是怀有几分敬意，至少是从来不会以“夏虫不可与之语冰”的态度来对待他们，因为他们至少比那些压根儿对任何“字”的好坏都视而不见、漠不关心的人要好很多。用丰子恺的“人生三层楼”之说言之，即“人的生活，可以分作三层：一是物质生活，二是精神生活，三是灵性生活。物质生活就是衣食，精神生活就是学术文艺，灵性生活就是宗教。能提出上面所说的如此问题的人，应该是爬上了、至少是接近了“第二层楼”的；而扪心自问，我等大体上最多也就生活在此楼层之上。

然而，弘一大师是一个“爬上三层楼去”了的人，他用一生的生命与智慧写就的这件绝笔，它的“好”岂是我等这些尚在“二楼”的俗人能够说得出的呵，即使是以“精神”的即“艺术”的角度和标准来说？

说句实话，在我心目中，弘一就是一个谜；且我相信，许多人都与我有着一样的感觉。

他给我们这些俗人留下的最大的一个谜，当然就是他的出家。

出家本来也并不值得太大惊小怪，因为历朝历代出家之人说起

来也并不少，但是那一般都是在经历了太多的或生命的痛苦，或人生的无奈后，才作出的一种选择，而弘一似乎并非如此。

弘一在被称为李叔同时，用我们当下的说法，其人生是很“成功”的。出身于豪门的他，早年是一翩翩公子，衣来伸手，饭来张口的“物质生活”自是不在话下；登上社会与人生的舞台后，则是凭着自己的过人才华，轻而易举地就成了一位风流名士，且他把这名士做得不仅有裘马欢场的销魂、潇洒倜傥的风光和弦歌广袖的热闹，而且还有笔飞墨舞的痛快、粉墨登场的沉醉和指点江山的飞扬，甚至还有“得天下英才而教之”的幸运与荣耀——许多后来名字写入中国文化史的人物，如夏丏尊、丰子恺、刘质平等，都曾在他门下。然而，就是这样的一个李叔同，却似乎突然间成了弘一——曾经翩翩裘马的公子成了袈裟披肩的一个和尚，曾经诲人不倦的老师成了青灯古佛下的一名方丈，曾反串舞台倾国倾城的名角成了斩断红尘的一位律宗大师。

这样的反差实在是太大了，人们岂能不关注有加？对于其中原因，更岂能不追问有加？

对于别人的追问，无论是艺术的还是人生的，李叔同原本是诲人不倦的；然而既已成为了弘一，他便不会再做任何的回答，因为李叔同与弘一，肉身虽属同一，但是灵魂已完全不同；能给予人们追问一些回答和提示的，只是李叔的学生、友人与亲属们，但是他们毕竟既不是李叔同，更不是弘一，如同庄子不是鱼，他怎么能知道鱼的快乐与否呢？所以李叔同弟子、友人和亲属们的所有问答和提示，又有多少道出了实情呢？或许实情本身就是一个永远的谜，一个连李叔同和弘一也说不清楚的永远的谜。所以现实生活中，我每见到有人煞有介事地争论弘一大师的出家原因，有时竟争得面红耳赤，我便会在一旁暗暗好笑。心想，有这工夫，还不如多读一读他留下的那些书法作品来得实在一点！

从李叔同到弘一，他几乎斩断了红尘中所有的联系与牵挂。我这里之所以用了“几乎”二字，是因为事实上他将俗世的一样东西带进了佛门，并一直不曾丢弃，直到终生，那就是书法。因此，我等俗人，若想接近弘一的世界，或许书法便是一个很好、也是唯一的口子吧！

李叔同的性格是张扬的，他青春的旗帜那时常常被他扯得哗啦啦作响，声色犬马的同时，音乐、绘画、书法、文学、演戏等等，他无一不热衷，无一不拿手，甚至对于变法、革命，也曾很积极了一阵，以至还被一度“通缉”，不得不从天津南下上海。看他此时的书法，多取法于魏碑，且是当时很少有人取法的《天法神谶碑》《张猛龙碑》和《龙门二十品》中的一些有些冷僻的碑刻。究其原因，首先是这些碑刻棱角锐利、转斩刚劲，用笔如斩钉截铁般的书风，很切合他此时书写青春宣言的需要；其次也是一种社会的时尚作用于他的结果，要知道“尚碑”在当时既是一种艺术的时髦，更几乎是一种进步的标志，因为康有为等人，将书法艺术的“尚碑”提到了一个变法与进步的政治高度，此情形大体上就如同20世纪一度或以红色、或以绿色为进步和革命之标志一样。总之，李叔同时代的书法，可用来形容的词语，通常是锋芒毕露、器宇轩昂和斩钉截铁等；然而，当他遁入空门，弘一大师时代的书法，则似乎是突然间便脱胎换骨了：所有棱角都钝去了，所有的锋芒都消解了，所有的斩钉截铁都随意自然了，所有的气宇轩昂都被取而代之以萧散清逸、空灵恬淡和浑穆肃然，总之全是佛家禅意和空门韵致了。

我对“书如其人”的可靠性多数时候是相信的，且还相信其“人”与“书”之间的这种“如”是一一对应、从一而终的，但是对于同一个人不同时期之“人”与不同时期之“书”，竟然表现出如此对应，还是很感到不可思议，因为一个人的书风的形成，往

往都是与他某种特定的书写习惯和动作机能相一致的，而这些一旦形成，是终生都难以改变的。或许正是因为这一点，才能成就西方之所谓“笔迹学”，公安机关也才能用来据此办案破案。然而，从李叔同到弘一，其肉身之人无疑是同一个，而同一肉身之人写出的“字”，竟然如出自于两个完全不同的人之手，岂能不令人费解！对此，真不知道西方之“笔迹学”能否给出一个合理的解释！

如果说对于李叔同书法，我们并不难看出其取法于《天法神谶碑》等，而对于弘一书法，说实话我已完全看不出他取法于古往今来哪一个法帖和碑刻，或许我们只能说，他取法的唯有他自己的内心。就这一点来看，作为一名书法家的弘一，应该算是中国古往今来最独特的书法家了，且这种独特性，即使比之于同为僧人的智永、怀仁等，也显而易见。智永、怀仁等，今天被我们记起，大部分是因为他们的书法，而弘一让我们感动，其实并不全在书法。他历来主张“应使文艺以人传，而不可人以文艺传”，这无疑成就了他书法“人”与“其书”的高度一致。所以，弘一之后，学他者不乏其人，但是至今无一人学得其精髓，不因为别的，只因为他“其书”可学，且一学就“像”，似乎非常简单，但“其人”不可学。当然此“不可学”，也并非是他当了和尚别人当不了，而是在于他这样的和尚，别人终究成不了；因为他从李叔同到弘一的人生别人终无复制，且说穿了也没有必要复制——他“念佛不忘救国，救国必须念佛”，但是真的大家一起去念佛救国，这实在又令人难以想象。

弘一的人生只属于他个人，弘一的思想也只属于他个人，弘一的书法也只属于他个人，其注定不可能成为一种社会主流，学弘一书法者，也注定终究徒费年月——因为“其人”与“其书”实在是太高度统一了，无论是形而上还是形而下，两者都真是太“像”（如）了：从成为弘一后不同时间留下的照片来看，他人

是逐渐清癯，字形则逐渐瘦长；人是离红尘越远，字态则日见淡泊；人最后归于圆满，字意则完全归于形而上，以至于最后绝笔之“悲欣交集”四字，根本就无法用通常的书法艺术标准来评价和言说了，用一般的“好”与“不好”来评说更是对它的亵渎。

其书法无法解读和评说，那字面的意思和意义又怎样？

对于这表面字义似乎并不深奥的四字，因为它为弘一绝笔，围绕它自然曾有太多的释读和解说，我也曾暗自有过一番揣度，但揣度的结果是更多的疑问和不解：面对即将降临的死亡，早已看破如弘一者，竟然还有“悲欣”，在我看来他应该无“悲”只有“欣”，甚至“无悲无欣”才对呀，因为“悲”是我们一般人面对死亡才有的呀！庄子不是在得到他老婆去世的噩耗时“欣欣然鼓盆而歌”吗？

加缪曾说过，哲学的最高归结便是如何面对死亡，即让人类学会一种“由死观生”的智慧。因为只有这样，才易于发现生命中原本真正宝贵的东西，才能既在现实中调整自己的生活，又能在面临真正的死亡时从容面对。假如等到临死的时候才想起来“抱佛脚”，一切都为时已晚——此情形如同今天的许多贪官，一个个到了身陷囹圄之时，总是痛哭流涕、悔不该当初，但是一切都为时已晚。为人也好，为官也罢，这样的人生当然是失败的。那么如何避免人生的这种最后失败呢？李叔同当初或许正是凭着这种意识上“先行到死”的智慧，才毅然决然地皈依佛门的吧？那么，他既然早就意识到了这一天，并早就看破了这一点，临终的弘一怎么又“悲”从中来呢？难道像他这样的人，也还是最终没有解决这人生的最后一个也是最难、最大的难题吗？

1942年春天，弘一法师临时住进了温陵养老院，农历八月十五日为中秋节，他应邀为大众讲经，并向院中的老人讲说净土法要，

不久后觉得身体不适，但是他拒绝医药，只是专一念佛。二十七日绝食，只饮水。二十八日写下遗嘱，并向妙莲法师交代后事。九月一日下午，弘一在一张纸上写下“悲欣交集”四字交给妙莲，并对他说：“如在助念时，见我流泪，并非留恋世间，挂念亲人，而是悲喜交集所感。”说完话，默念佛号，真至四日晚间在一片念佛声中安详圆寂，时年63岁。

这是我据有关资料整理出的一段记录弘一最后圆寂情况的文字，据此不难看出，弘一最后的因“悲喜交集之感”而流下的泪水，“并非留恋世间，挂念亲人”，当然也就非我们寻常意义上的“悲”。那是为什么呢？或许弘一为我们留下的又一个谜。既是谜语，总是吸引着人们去解便也是自然，我也一样。也正是为此，我是多么渴望能有机会看到这一纸四字真迹呀，或许它会给我们一点儿提示，但遗憾的是一直无这样的缘分。

近来，出于写作本文的功利，我又找出了各种不同版本印刷品上的这四个字来看，或许是天意，我竟从其中一个版本上，看到它右上方原本有一行小字“九月初一日下午六时写”，左下方更还有“见观经”三字赫然。

见此，我几乎本能地就想到两点：其一，弘一即使是在生命的弥留之际，竟还那样的清醒——对于时间，对于所写内容的出处；其二，这“悲欣交集”四字，原本是有出处的，那它原本的意思，也应该不是我们平常所理解的吧？

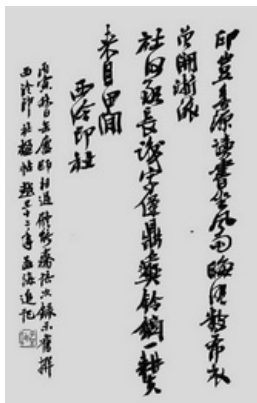
只是遗憾的是，我对于佛家经典一无所知，自然也不知道这“观经”究竟是一部什么经典，更不知这四字在其中原本是什么意思。好在据此我完全可以做一番猜想了：弘一这里所说的“悲”，或许是“慈悲”的“悲”，是“悲悯”的“悲”，是“悲辛”的“悲”……

虽然我不知道这样的理解，是否算是摸到了通往弘一这道大门的门边，但一股“悲欣交集”之感此时确确实实突然间涌上了心头。

“社何敢长”——以吴昌硕为例说“人以书名”

1913年，西泠印社建社已整整10年，可是在这10年时间里，印社一直没有社长，原因是4位创始人丁仁、王禔、叶铭、吴隐都互相谦让，谁也不肯出任社长。

长期“无社长”总有些不便，于是印社成立10周年之际，同人公推吴昌硕为首任社长，此年吴昌硕年整70岁。盛情难却之下，出于对同人们信任的答谢，也出于对印社10余年来所取得的艺术成就的肯定，更出于对同人们的勉励，吴昌硕撰书一联语，此联至今天还挂在西泠印社的观乐楼上：



印诂（岂）无源？读书坐风雨晦明，数布衣曾开浙派；社何敢长？识字仅鼎彝瓴甃，一耕夫来自田间。

然细读此联，不难发现其似乎更像是吴昌硕对自己大半生游学、游艺、游宦生涯的一个总结——“印诂无源？”吴昌硕首先是以印章名世的，其印初学“皖派”篆刻大家徐三庚、吴熙载等，但终追溯秦汉古印，后又参齐鲁泥封、汉魏六朝瓦当等，从而最终形成了自己峭古拙，朴穆苍茫、雄浑大气的艺术风格；他的这种印风，不但前无古人，而且身为浙江人的他，其刀下呈现的竟然与“浙派”有着很大的风格反差。然而，他却被公推为浙派印风发源地和聚集地的西泠印社首任社长，足可说明他艺术上又事实上是熔皖、浙二派为一炉，即其推陈出新的极大成功，这不能不让他感到无比欣慰；当然，让他更感欣慰的是，“浙派”本就与“皖派”一样，都是“数布衣曾开”，而他自己，同样也只是一布衣，虽然他有一颗“一月安东令”的闲章，且事实上他也确曾做过四十天的安东（今江苏涟水）知县——虽说为“七品芝麻官”，但终不算布衣。

那是光绪二十五年，即1899年，那一年吴昌硕56岁。或许是他此时艺名日隆，或许是他时来运转，经友人举荐，他被任命为安东知县。然而，此时甲午战争失败三年，戊戌变法失败刚一年，曾经也算是风光无限的大清朝已快走到了它的末日，任何人似乎都回天无力了——这种时候，吴昌硕得一小小知县，其结果可想而知，纵然有补天之志，肯定也是做不了补天之材，况且他原本就是一颗不成材的顽石。

但是他确实去做了这个小小安东知县——或许他真的有志想做一块补天的五色石！此前三年，他还以五十一岁的“高龄”投笔从

戎，追随好友吴大澂北上御日，并写下这样的诗句铭志：“补天谁有大手笔，顽石跃出锅炉中。”然而，他哪里知道，此时的国家，已如李鸿章所说，完全是“纸糊的江山”，任何修补都已无济于事了！吴昌硕的官场生涯与他的投笔从戎一样，很快就结束了，前后仅仅四十天。

这让我们又常常据其结果而猜测：他之所以去安东，或许是因为这安东曾是宋代书法家米芾任职过的地方，他将此当作了一个追慕先贤的机会；或许是他本就只想借此机会学一学竹林七贤之一的阮籍——这位青白眼诗人一直躲避政治不愿为官，一日忽然向司马昭说，自己愿意去东平。司马昭一听真是太高兴了——连阮籍都愿意出仕，岂不是自己的“美政”已深入人心！于是立即任命他为东平知府。可是没想到，阮籍骑着毛驴来到东平，只在那儿待了十多天，便又骑着毛驴回到了洛阳，只是留下了一段佳话，为此数百年后李白还写下这样的诗句：“阮籍为太守，乘驴上东平。判竹十余日，一朝化风清。”不过这些都只是我们的猜想，吴昌硕知安东应该没有这么诗意，唯一的诗意便是他从此多了那一颗“一月安东令”的闲章，并以此使他终生布衣的身份更加鲜明。

然而，吴昌硕最终以布衣身份走进了历史，走进了中国杰出艺术家的行列，这不能不说是十分难能可贵的，因为中国艺术，尤其是书法艺术，实际上是很讲究从艺者的身份的，所谓“书以为贵”是自古以来的一个普遍现象。遍检中国书法史，真正的布衣而留下姓名的书法家几乎没有，尽管我们今天见到的历代许多抄经、刻石、摩崖，其所显示的书法艺术水平都达到了很高的高度，但是它们书者何人？没人知道！究其原因，即他们的布衣身份。吴昌硕的投笔从戎和“一月安东令”，或许潜意识中也有改变这种身份的目的吧？

然而一切都谓之不可能，这是他的宿命，时代注定了他只能“读书坐风雨晦明”。

1844年吴昌硕出身于浙江安吉一耕读之家，七岁时洪秀全发动太平天国运动，虽然远在广西，谁知战争却很快就蔓延到了他的家乡——洪秀全定都“天京”（今南京）后，江南成了清军与太平军的主战场，地处江南腹地的安吉成了战争的重灾区。战乱中，本来人丁兴旺的吴家，九口人只剩下他与父亲二人。十三岁那年，第二次鸦片战争爆发，侵略者火烧圆明园，清政府割地赔款，民不聊生。弱冠之年虽考中秀才，但是清王朝都已风雨飘摇，把自己的命运系在它身上显然是没有太大指望了，更何况眼下的养家糊口总得解决呀！好在他会刻章，也喜欢刻章，于是暂且做一个江湖艺人吧！青年时代的吴昌硕，一会儿杭州，一会儿苏州，一会儿湖州，如果套用一句苏东坡的诗句，那正是：“问汝青春岁月，杭州苏州湖州”，四处卖艺的同时更学艺，四处寻友的同时更拜师，没有裘马过世家的轻狂，没有青春赌明天的放纵，全部的身心都用在养家糊口的同时，深潜在灵魂深处的艺术灵光和智慧倒被点燃和激活。此时，他的人生便已注定，那就是他终将成为中国历史上一位开宗立派的大艺术家。

“社何敢长？”吴昌硕出任西泠印社社长，实在是众望所归，然而他却如此说。这是一种胸怀，这是一种态度，更是一种品德！

众所周知，吴昌硕是一位诗、书、画、印的通才，且每一个领域都达到了很高的水平。除印章外，他在绘画方面，尽管起步较晚，三十岁时才拜任伯年为师，但是却开一代文人画画风，留下的“苦铁画气不画形”的文人画主张，可谓振聋发聩；在书法方面，无论是行草还是篆隶，都形成了自己的独特风格，尤其是在石鼓文的推陈出新上，他几乎从艺术上再造了石鼓文，使这一古老的字体，放射出两千多年来从不曾放射过的光华。所以，他自言“识

字仅鼎彝瓿甗”，其既是一种自述，更是一种自谦，但其中也有一种自信。

石鼓文是先秦遗物，早在唐代就曾出土。在吴昌硕之前，其实也多有人研习，但都不曾出彩。如元代的赵孟自言其篆书曾取法石鼓文，但实际收效甚微；清代杨沂孙也学石鼓文，但是杨守敬评价其，虽取法甚高，但写得不活，从用笔、结字到其整幅作品的气息，都过于规整，致使笔墨情趣不浓；甚至有着“有清第一书家”之称的何绍基也曾研习过石鼓文，但事实上也没有多少艺术的突破。唯有吴昌硕，在石鼓文研习上取得了光彩夺目的成绩，故被誉为“前无古人的功臣”。

沙孟海先生曾评价吴昌硕的石鼓文是“最为先生名世绝品”，并具体介绍其“寝于《石鼓》数十年，早、中、晚年各有意态，各有体势，与时推迁。大约中年以后结法渐离原刻，六十左右确立自我面目，七八十岁更恣肆烂漫，独步一时。世人以为先生写《石鼓》不似《石鼓》，由形貌看来，确有不相似处。岂知先生功夫到家，遗貌取神，用他自己的话说是‘临气不临形’的。自从《石鼓》发现一千年来，试问谁写得过先生？”细看吴昌硕书写的石鼓文，至少有这么几点与原石风格明显不同：一是其用笔不计工拙，浓墨涩行，一破原石的用笔均匀；二是字的结体上紧下松，一反原石结字之平整匀停；特别是一些左右结构的结字，则故意左右间上下错落，左低右高，显得活泼自然；三是美学上将原石所呈现的一种带有古朴的文物美，转变为一种带有浪漫主义风格的艺术美。总之，我们虽不能说千年文物是“腐朽”，但是吴昌硕确实在石鼓文书法上几乎达到了化腐朽为神奇的程度。

更为难能可贵的是，作为一位全能型的艺术家，他竟然最终还将石鼓文书法的精髓，不仅领悟于心并融之于血液和灵魂中，更转化至他艺术的方方面面：无论是其行草书，还是他的印章中，无处

不见石鼓文的“影子”；尤其是在绘画中，体现的最为明显，你看他画的竹，不但竹竿完全如写篆，而且竟然连竹叶也似，一反郑板桥“撇捺应该当兰竹写”的画竹经验。谁见过哪位画家画过这样两头都不出锋的竹叶？谁见过现实生活中如吴昌硕所画的竹叶？应该都没有！但是谁又能说他画的不是竹！谁又能说他的这种画法不让人耳目一新呢？谁又能不承认他这样的以书入画不是一种别开生面，别具匠心呢？

当然也有人对此攻击道：“缶庐于石鼓，以画梅之法为之，纵横横张，略无含蓄，村气满纸，篆法扫地矣！”（见马宗霍先生《栖岳楼笔谈》）不过，这样的攻击明显还是多冲着“人”而非“艺”而来。吴昌硕确是位终生布衣，甚至是一名村夫野老，但是“村夫”的艺术便一定“村气满纸”吗？即使其笔下石鼓文书法真的是“以画梅之法为之”，但如此书画相通怎么就“篆法扫地矣”？攻击者攻击的根本原因，不用多说，仍只是中国“书以为贵”的一种文化传统在作怪。

不错，吴昌硕原本只是“一耕夫来自田间”，但是百年过去了，今天的我们回过头去看那些攻击他的文雅之士们，他们又焉在哉？倒是吴昌硕的艺术生

龙门二十“品”

沿着伊水逆流而上，我们以当日第一批游客的身份，一脚便踩醒了龙门的一个普通早晨。

此行我本不想来，因为不久前雨天骑自行车不小心滑倒而跌伤了腿脚，但是当听说此行会去龙门，忍不住还是跟着来了。来拜佛吗？当然不是，因为我并不信佛；来研究雕刻艺术吗？我没这个资格和水平；我只是很想看一看《龙门二十品》的真容。

一入龙门，同伴们便轻快得如同一朵朵轻云，在伊水边的石崖上飘上飘下。只有我以腿脚小伤为由，心中打着自己的小九九，故意走得缓慢并落在了后头——这龙门石窟上千窟，半天时间是无论如何也看不过来的，不如索性只择其中一二细品一番；更何况对于我来说，此行目的本只有一个，那就是古阳洞——“龙门二十品”中的十九品就在其中。

对于北朝书法其实许多年来我都不太关注，说起来原因不外乎是常言所道，一个人来到世上，绝不是你来占有文化，而是你被文化占有。尽管常有人将我误认为是“北人”，但是我实为一地地道的“南人”，管辖我故乡的那座城市世称“六朝古都”，王羲之、王献之曾在那儿长大，我的人生足迹除了短期的旅行外至今不曾离开过江南，沐浴过王羲之的江南山水、人文风景一样沐浴着我的人生，我在这样的环境中长大，学书情有独钟于魏晋法帖，本就是一种自然而然的结果，更何况史书上古人还曾有这样的记述：“北朝丧乱之余，书迹鄙陋。”所以，自己学书多年，但长期临习、描摹的主要都是二王为代表的六朝法帖，以及这一脉遗风余绪，我自觉不自觉地浸淫在王羲之开创的一脉帖学风中，乐此不

疲地品味着六朝人独特的“魏晋风度”，其差不多成了一种文化爱好；我的精神在六朝人遗留下来的或真迹或赝品、或墨迹或刻帖所营造的情韵中畅游和停泊；我熟悉其审美情调，更熟悉其艺术风格，以至推而广之，常常生出这样的一种感觉：六朝的艺术总不外乎行云流水、璎珞环佩、芳树清风。但是，也正因有了这样的一种感觉，似乎也就有了一种隐隐的不满足；更何况那些我曾精心临摹过的六朝法帖，事实上并非二王真迹，多数只是唐人摹本，甚至还有出自宋人之手的赝品。当接受了“王字无真面”的事实后，生活在世称“六朝古都”之中的我，也曾将自己的目光投向今天的南京唯一能寻得的六朝遗物——辟邪。那是六朝人用石头向我们今天做出的问候，只是这样的问候比之六朝人的行云流水、璎珞环佩、芳树清风，实在太过粗疏、严肃和冷冰冰了。尤其是当我又了解了另一事实后——六朝的统治者长期“禁碑”，六朝人对于石头的热情似乎便全用在了将之碾成粉末、炼成“五石散”，服下以求“面若桃花，脚底生风”，以致不但使整个六朝不曾为我们留下一块碑石，而且使六朝人的生命走向死亡的脚步加快了许多……我便开始遥想北朝了。

“六朝”之所以又被称为“南朝”，是因为与此同时还有一个“北朝”。

好在还有一个北朝！

北朝人在云冈、龙门、麦积山等地，用一个个石窟、一尊尊造像、一处处摩崖，显示了给予石头的最大热情，也留给了后世最实在的见证，更跨越时空给了今天的我们最真诚的馈赠和问候。

于是，我开始借助着今天已大量出版印刷的各式各样的拓片关注起魏碑，目光也开始一次次地透过江左的风流潇洒，从此岸到彼岸地搜寻，而每一次搜寻，一种不同的情调总会充盈我的身心。尽

管我内心深处多年的美的沉积在不停的抵触着它们，但最终我还是忍不住渐渐走近了它们的质朴、粗犷、浑厚与阳刚。只是我在这一过程中时常会想到一个问题：与南朝文人纸上的挥洒相比，北朝工匠们这种以石头为介质的创作显然要艰辛百倍，他的动力究竟来自何处？对此思考再三，我只能得出这样的结论：工匠们创作的第一动力当然来自于对宗教的执着。后来，当我在那些本为宗教而开掘的石窟内发现，那些佛像的脸竟然就是北魏的几个皇帝的脸，就不得不认为工匠们创作的最直接动力恐怕还是来自于皇命的驱使。尤其是当他们完工了一座佛像，在最后为之雕凿“记”时，实际上是与宗教完全无关，有关的只是那些有权者权力的显示，有钱者财富的炫耀，以及供养人的流芳百世……

问了不知多少人，我好不容易寻到了古阳洞，只是令人遗憾的是我最终并没有如愿细读到其中的任何一篇造像记——出于对洞窟艺术的保护，洞内灯光很暗，连造像的模样也只能看个大体，那一则则造像记，更是无法看清字迹。

旁边有人打开了手机上的“手电”功能，我“借光”只与《始平公造像》匆匆打了个照面便闪了过去，因为打手电者很快就被管理人员制止了。我之所以一眼就能认出《始平公》，当然是因为其特征我早就太熟悉了：一是其用方笔至极致，二是其是龙门造像中唯一一块阳刻作品。在“龙门二十品”中，《始平公》与《杨大眼》《孙秋生》《魏灵藏》又被合称“龙门四品”——“龙门二十品”已经是魏碑书法中之精品，而此“四品”更是精品中之精品。

“龙门二十品”的说法最早出自于康有为，在《广艺舟双楫》中，他对魏碑书法推崇备至，将其书法艺术之美归纳为：“一曰魄力雄强，二曰气象浑穆，三曰笔法跳跃，四曰点画俊厚，五曰意态奇异，六曰精神飞动，七曰兴趣酣足，八曰骨法洞达，九曰结构天成，十曰血肉丰美。”…众所周知，康有为并不是一个一般的艺术

家和学者，他更是一位社会改革家；一般人对他的最初了解，都是来自于中学时代的历史教科书；他在历史上最大的影响，无疑则是他发起的戊戌变法。正因为是这样的一个康有为，所以他对于艺术的研究和阐释，从来都不是仅仅着眼于艺术，而更多是着眼于历史的总结、时代的认识和社会的发展，他对于魏碑书法艺术如此归纳出“十美”，和归纳出如此之“十美”，其出发点和归结点，显然多在开启民智、改革社会，这可谓他同时之于艺术与社会的一片苦心；但尽管如此，康有为还是道出了魏碑书法最基本的美学特征和最为难能可贵的艺术价值。魏碑书法虽然多刻在石上，但是那种粗犷中的灵秀，硬朗中的轻柔，方朴中的圆润，恣意中的内敛，随意中的严谨，为中国历代书法中所没有——同时代的六朝书法中没有，之前的秦汉石刻中也没有，之后的唐代碑刻中更没有；它们虽然出自于刀，显之于石，但用刀如笔，刀刀不爽，其干净利落，分明如手起笔落，纸白字黑，轻松自然。我们真是无法想象，那些雕刻魏碑的工匠们，如何将原本是由被宗教和强权驱使的劳动升华至如此境界的，但无论如何这都己是一种创造，一种艺术，一种美。我虽然立在黑暗中，但是凭着记忆和想象，它的美我还是充分领略了，且不只是魏碑作为一种书法的艺术的美，更有创造这种艺术的过程中所显示出的一种大美——因为我立在黑暗中，耳边似乎响起了叮叮当当的凿石声。

从古阳洞退了出来，出于一种完形心理，我还是特地又寻到了位于老龙洞外的第六百六十窟（慈香窟）。结果自然不出所料，与前面一样——事实上也是什么都没看见。不过对此结果，我一点也不后悔，因为我毕竟来到了龙门，并且真正走近了“龙门二十品”，自己对它的亲近不再只是一种隔江的眺望，而是真正地从此岸来到了彼岸。我相信自己此后再读、再临那些出版印刷在纸上的各式各样的魏碑拓片，感觉一定会不一样，自己笔下的书法也将多少会有些与原本不一样。

既然此行龙门的目的已经达到，我开始往回走，一路上那些石窟和造像，顺道也看了看，只是说句老实话，我并没看出什么名堂，最大的收获便是两腿的更加酸痛与沉重。

有同伴兴致勃勃地去了伊水对岸的香山寺，我与一鸣兄坐在水边的石凳上歇息。此时我们静阅龙门，见一水中流，高山夹岸，山水之间真是一座巨大无比的“门”；再想，那么多的佛陀、菩萨、飞天在崖上，用平静的目光、慈祥的微笑和优美的舞姿守护着，这“门”分明是一座通向天国的大门了。

有了这样的想象，不禁惶惑起来，但看山崖之上石窟之中的佛像，还是那么安然、坦然、超然，于是，我们的心似乎也变得越发沉重了起来。因为我此行的心思其实只在“二十品”，并不在“龙门”；且最终事实上又不曾将这“二十品”入目、入口、入心，由此看来，这龙门之另一座“门”，我是注定很难进入了。

突然，前面人头攒动起来，见一小堆人之中一人在册页上挥毫。想来是遇见翰墨大家了，我与一鸣兄自然而然也凑上前去，想一睹大家的笔墨风采。没想到还没凑过去两步，便被两个凶神恶煞的壮汉伸手拦住了。我们有些奇怪，正想与其理论，一旁有人悄声告知，挥毫者是某位高官。

原来如此！

想与高官的保镖说，我等是良民，身上没带凶器，更不会刺杀领导，只是想一睹领导的笔墨风采而已，但转念一想，高官们的笔墨领教的还少吗？这种场合不领教也罢！还是让那些有资格领教的人好好领教去罢！

于是干脆走出了“龙门”，…但去看香山寺的同伴还没从龙门

走出来，我们只好在门口等着，等他们出来后好一同回去。此时，龙门迎来了一天的客流高峰，我们看着一旁的“进口”，游人正鱼贯而入，禁不住想，龙门就是这样的一座门，进者自进，出者自出，进进出出间，或许便是从此岸到彼岸，此中况味——宗教的、艺术的、人生的——全在于各人自品。

曲靖访“二爨”

一本散文集在云南民族出版社出版，为有关事宜我生平第一次踏上了这片“彩云之南”的土地，并很荣幸地受到了出版社朋友的热情接待。酒过三巡后，得知我是一位书法爱好者，朋友竟在酒桌上扬言要“考一考”我，题目是要我说出他们出版社的社标字出自于什么碑帖？

我一听这题目应该难度不大，尽管他们社标字我以前真没太在意过，但他们并非要我说出出自哪位书家手笔，而只是要我说出出自什么碑帖——既然是集碑帖字而成，那碑帖一般应该是很著名，而著名碑帖，我自信都还算熟悉。

一位朋友拿出了一本正好随身带着的校样，说实话，我只一眼便看出这“云南民族出版社”数字应该出自“爨宝子碑”；再一想，该碑是云南最有名的碑刻，于是便更加肯定地说出了自己的答案。

谁知朋友的所谓“考试”只是他们的一个引子，原来他们得知我是个书法爱好者之后，便想带我去领略一下有着“南碑瑰宝”之誉的“二爨”，即《爨宝子碑》和《爨龙颜碑》。

此真可谓我求之不得！

第二天一早，刚结识的出版社编辑室主任李福春兄陪同我一起

驱车直驶曲靖，沿沪昆高速东行约三个小时左右，我们就进入了曲靖市区，司机几乎熟门熟路，很快就到了曲靖市第一中学的大门口。这是当地的一所百年名校，现为云南省重点中学，学校培养过不少名人，他们在各行各业为母校增光添彩着；不过真要说最为该校增光添彩的，也最使该校名扬四方的，恐怕还是要算它多年来保存了《爨宝子碑》原石——该碑现为国家一级文物，1961年就被国务院公布为国家重点文物保护单位——一所中学，拥有这样一种荣耀，这在全国应该极其罕见！



《爨宝子碑》（局部）

李兄事先约好的曲靖本地朋友早就等在校门口了，我们一下车便被热情地领进了校园。校园坐落在曲靖市中心，校园几乎被高楼大厦所包围，但校园毕竟总是滚滚红尘中的“飞地”，气氛与一墙之隔的大街上完全不同。我们再轻轻地穿过校园中的教学区，来到了其后部的一个院中园。此时正是四月，各种鲜花盛开，远远地就见一座有异域情调的碑亭掩映在花丛中，我想那应该就是“爨碑亭”了。此时我想起了一首诗：“寻碑万里曲州来，惆怅碑亭锁未开。窗外共君窥宝子，绿荫檐下几徘徊。”那是在抗日战争时期，

一位名叫卢蔚乾的专习“爨体”书艺30年之久的书法家，为了一睹“二爨”风采，设法到昆明举办个人书法展览，其间再专程赴曲靖寻访“二爨”，以一了自己多年夙愿，可是当他来到曲靖，找到爨碑亭时，只见亭门紧锁，他最终只得无奈地隔窗窥视一番后怅怅离去，并留下了这首诗。而相比之下，我真是太幸运了，似乎并不曾“寻碑万里”，就将来到“爨宝子”近前尽情一睹其真容。

近前最先映入眼帘的是亭柱上的一副对联：

奉东晋大亨，瑰宝增辉三百字；称南滇小爨，石碑永寿二千年。

陪同一旁的朋友介绍，此为清光绪二十九年（1903）经济特科第一名袁嘉谷所撰，并说此联文字并不算深奥，唯“大亨”二字值得一说：“大亨”即晋安帝壬寅年（402）的年号，但此年号只用了一年，次年就改元“元兴二年”了；但“元兴”也只用了三年，405年又改元“义熙”了。《爨宝子碑》落款为“大亨四年”，即公元405年，而此年实际应该是东晋晋安帝“义熙元年”，但是造碑者竟只知“大亨”，而不知“元兴”、“义熙”，便想当然地署了一个实不曾有、任何史籍上更不曾见的“大亨四年”。由此可见，当时云南地处边陲，实属“天高皇帝远”。

不过事实上真多亏了“天高皇帝远”，否则这《爨宝子碑》或许压根儿就不会产生。

熟悉历史的人都知道，东晋历代统治者都有“禁碑令”，这便是今天在江南各地不曾有东晋碑刻的原因，也是为什么王羲之号称书圣，但是却只留下法帖，而不曾留下一块碑石的原因——如果王羲之能留下确认的碑石，或许《兰亭序》还有许多号称“王字”法帖的真伪，便可不难得到确证，也不会出现今天这种尴尬：我们敬

王羲之为“书圣”，可其存世书迹我们又无法确认一件是他的真迹，以至使“王字无真面”成为一事实。

进入“爨碑亭”，《爨宝子碑》终于就在眼前了，说实话，我一见其真有一种“熟悉的陌生人”之感，陌生的是上面书迹并没有平时看到的印刷品碑拓清晰，熟悉的是每一个字的形体、用笔，当然还有整体呈现出的书风：隶楷之间过渡的楷书，然各字又忽隶，忽楷，忽篆，甚至还三者相掺，“三体一字”；整体风格古朴浑厚而又时露灵秀奇巧；书法用笔方圆兼施，拙中带巧，外刚内柔；章法布局参差有致，大小错落；字与字间彼此顾盼，首尾呼应，气贯全篇；点画、字形、行气、篇韵都浑然天成。康有为为之曾赞不绝口，在《广艺舟双楫·碑品》中道其“朴厚古茂，奇姿百出，当为正书古石第一”，并评其在书法艺术史上和汉文字的演变史上，“上为汉分之别子，下为真书之鼻祖……以其由隶变楷足考源流也”。

然而众所周知，中国汉字“隶变楷”最显著的时期应该在西晋，至东晋已基本完成，至隋唐楷书则完全成熟。那么东晋末年的《爨宝子碑》，怎么会具有这样“隶楷过渡”特征的书风呢？要知道，在此之前数十年，远在江南的王羲之，不要说已写出《兰亭序》这样代表中国书法最高水平的行书作品了，就说楷书，他也早写出了《黄庭经》这样的成熟作品，甚至王献之也写出了《洛神赋》这样精美的楷书了，虽然这些都只是小楷。再看一个事实，学界公认与《爨宝子碑》书风最相似的碑刻为《中岳嵩高灵庙碑》，而此碑刻于北魏太安年间，总之是西晋楷书书风。

但是《爨宝子碑》确实是东晋碑刻！它的书风确实很“落后”于时代！

然而，我们不妨设想一下，如果“二爨”不是这种“落后”的

书风，它还会得到如上所述的高度评价吗？答案应该是否定的吧！因为如果它们的书刻者，也书写当时在江南已十分通行和成熟的楷书，量他们不要说写不过“二王”是肯定的，恐怕江南随便找一个书手他们都写不过吧！好在他们所处的云南“天高皇帝远”，他们身处东晋，但“落后”得还只会写西晋书风的字体。所以，我们真该感谢云南的“天高皇帝远”呵！

离开“爨碑亭”，我们又顺便看了同在一校园内的《殷氏与三十七部会盟碑》。当我们走出曲靖一中校园时，已是晌午，用过午餐后，我们事实上便驶上了归程，只是并非沿着原路，而是从曲陆高速稍绕道陆良，再沿昆石公路回昆明——如此可看到“二爨”的另一“爨”，即《爨龙颜碑》。



陆良县马街镇贞元堡小学里的《爨龙颜碑》

出曲靖南行只一个多小时就从一出口下了高速，几分钟后便到

了一所几乎坐落在高速公路边的乡镇小学门口——曲靖市陆良县马街镇贞元堡小学。《爨龙颜碑》原石便在此小学校园内。真是难以想像，一所乡村小学内，竟然拥有国家一级文物。想来这样的事情也只有在“天高皇帝远”的地方才会有吧！

《爨龙颜碑》全名“宋故龙骧将军护镇蛮校尉宁州刺史邓都县侯爨使君之碑”，因其比之《爨宝子碑》碑形较大，所以被习称“大爨”。原碑石立于贞元堡镇，清代道光年间，云贵总督阮元在荒野发现了它，命知州邱均恩建亭保护，存至今日。《爨龙颜碑》书风与《爨宝子》相近，只是它的造刻年代已是南朝宋，较《爨宝子碑》又晚了数十年，这体现在书风上，最明显的特征便是其虽总体上还在隶楷之间，但隶意较《爨宝子碑》轻了许多，更接近真正意义的楷书了。

走出贞元堡小学，我情不自禁地想到自己的母校：真是无独有偶，我中学的母校，也曾在抗战时期保存过一块古碑《校官碑》，它也属国家一级文物，只是在20世纪50年代，便被收入了南京博物院。这当然对于碑石本身来说并非坏事，只是如此一来它便似乎入了深宫，让曾经保护过它的母校人，甚至它的故乡人，从此一见都不易。不久前，为了见证母校与《校官碑》之间的一段不解情缘，也让母校人对它的思念多少有所寄托，在我的多方倡议和努力下，有关部门终于同意母校照该碑原石复制一块，立于校园。但这与曲靖一中校园里的《爨宝子》和这小小的贞元堡小学校园内的《爨龙颜》岂可同日而语啊！因为母校校园碑亭里立着的《校官碑》毕竟只是复制品。

让我由“二爨”想到《校官碑》的原因还有它们的一共同点，这就是它们事实上都是由于“天高皇帝远”而造成的“落后”，才不但造就了自身，更成就了它们在中国书法史上各自的重要地位（关于这一点，我另在前面的《落后的〈校官碑〉》和后面的

《〈校官碑〉释疑》两文中都有较详叙述，此便不再赘述）。但是，今天随着科技的进步和交通、通信的发达，真正“天高皇帝远”的地方已基本消失，而与之一同消失的恐怕还有文化的地域性、多样性和民族性，真不知道这是否也是人类文明的发展所必须付出的代价。

回到昆明当晚，主人说有杨丽萍《云南映象》的演出，问我愿不愿去看。我说当然愿意去看。

整场演出果然十分精彩，除去舞美、灯光、音乐等，给我印象最深的，当然还是舞蹈本身。说实话，对于舞蹈我是个外行，眼光大体上也就在比看热闹稍高一点点的水平上，但是尽管如此，我还是被深深打动了。再说句实话，这主要是因为没看演出前就已从宣传中得知，所有舞蹈演员，都没专业人士，而只是所谓“原生态”的当地少数民族群众，他们原本或是农民、渔夫，或是石匠、木匠，或是家庭妇女、山寨妹子……他们所有的举手投足，虽然若以舞蹈动作和艺术语汇来衡量，或许没有专业演员们做出的到位而标准，但是他们动作间的那份粗犷，那份力度，那份真诚，分明又带着一种来自泥土的气息和一种属于边疆、山林和苗寨的原生态气息；而这正是专业演员身上绝对没有的，也是他们绝对模仿不出的，是原汁原味“彩云之南”的艺术！

我在看演出的过程中多次想起白天看过的“二爨”。

他成全的是艺术——访赵孟故居

赵孟是中国书法史无论如何也绕不过去的一个人物，他与唐代的颜真卿、柳公权、欧阳询并称“楷书四大家”，所谓“颜、柳、欧、赵”是也，其书法人称“赵体”。

赵孟又是历来遭人非议最多的一位书法家，其人常被斥之为“贰臣”，其书则被斥之为“奴书”。

数百年来，赵孟一直是中国文化中的一个尴尬存在。

一

听说湖州的“赵孟故居”重修后开放了，双休无事，特地驱车前去参观。

一座粉墙黛瓦的园林式建筑依河傍桥——河叫孙衙河，桥名甘棠桥。

有关史料记载，南宋理宗宝祐二年（1254），赵孟诞生于这里。据说赵家为数十人聚居的大户，赵府规模很大，皆临河廊屋式建筑，共三进六开，每进之间，院落、天井、游廊一应俱全，且河沿砌有码头、立有廊柱，跨街搭有飞檐、盖有层楼。为此有诗云：“溪上玉楼楼上玉，清光合作水晶宫。”眼前的“赵孟故居”就是在当年的赵氏故居原址上重修的，只是规模较之原来小了许多；又唯其是重修的，所以看上去还有些“新”，有些“火气”；但总体上古色古香，尤其是宋代江南水乡民居风格体现得十分鲜明，看来修建者还是花了许多心思的。

湖州古称吴兴，是典型的江南水乡，更是闻名于世的“丝绸之府，鱼米之乡，文化之邦”。谚语“苏湖熟，天下足”中的“湖”，便是指湖州；唐宋以后“湖州丝绸遍天下”不只是一句谚语，更是一个事实；还有这里出产的毛笔世称“湖笔”，代表了中国毛笔的最好品质；这里书画文风历代繁盛，世有“一部书画史，半部在湖州”的说法……因此古人有诗云：“行遍江南清丽地，人生只合住湖州。”我立在甘棠桥上，凭栏望着孙衙河里一条条悠悠过往的各式船只，又看着停靠在河畔小码头边的小船，装

货、卸货，上人、下人……想象着生长在这样一个城市中的赵孟会是个什么样子呢？我愣愣的目光中，似乎一个白衣书生正从时光的深处向我走来又走去，我知道，那一定就是我心中的赵孟。

我由于喜欢书法，所以经常临习赵孟的字帖，对于他的生平我也并不陌生。他是宋太祖第十一世孙、秦王赵德芳之后，正宗宋室后裔。他天生聪明，五岁时就能诵诗习字了；他的第一位老师是他的母亲邱氏，十多岁时，父亲病逝，随之很快家道中落；不难想象，赵孟早年的记忆中，一定也不乏孤独与凄凉吧！因为那年月，一个失去了父亲的孩子就等于是孤儿了，哪怕他贵为“金枝玉叶”。也不难想象，有多少个夜晚，就在一支蜡烛或一盏油灯下，一个孤儿，一位寡母，一个学生，一位老师，一面读书习字，一面执着守望，守望着一个心中不灭的希望。盛夏时节，年轻的母亲一只手捧着线装古籍，一只手轻摇着蒲扇，为儿子一面驱散着炎热和蚊蝇，一面不时地指点一二；隆冬季节，母亲总将脚下的火钵让给儿子，但又要求儿子写字时不得缩手缩脚，必须端坐笔正。母亲虽然总是微笑着，很温柔的样子，但也很严厉，她总在儿子写字的书桌上放着一把戒尺，时时提醒着儿子……她是一个名副其实的孀妇，但是在她身上，绝没有一丝穷愁潦倒的影子，甚至连一丝苦涩也没有，眼角眉梢有的只是一种高贵。她所做的一切，都是为了恪守着一个母亲的信念，履行着一个母亲的职责。赵孟便是这样在母亲的教诲中长大的。而在母爱中长大的人，往往人格上有一种共同的特征，这就是他们常常在人生中表现得自卑而又自尊，敏感而又执着，软弱而又坚强。如果我们稍稍留意一下中国文化史，就会发现这似乎是一个有趣的“规律”，远的暂不去说，近的如胡适及鲁迅、周作人兄弟等，他们便似乎都是这样的人。因此我以为，赵孟后来之所以成就了那样一种尴尬人生，或许也与这一“规律”的作用有关。

当然，赵孟毕竟还是与一般的孤儿不同，他毕竟属于宋室的“金枝玉叶”，14岁时他便凭着“祖荫”而入了国子监，良好的教育很快使他在诸生中脱颖而出，他16岁时已能在宋朝名画家赵大年的《江村秋晓图》上题识，弱冠之年便创作了《吴兴赋》《松溪图卷》等。至此，他和母亲心头的那个曾经的希望，似乎就要实现了，至少是从此以后，赵孟在一种优越、安逸和高贵的环境中过上一种诗意人生，一定是不会有什么问题的吧！

然而，在赵孟26岁那年，人生正当最美好的年岁，前程将展开一片锦绣之时，宋室覆亡了，他的人生一下子成了问题，而且成了大问题！

随着元朝的一统江山，是选择做一名前朝遗老隐逸山林，还是顺应世事潮流出仕新朝，这一个严峻的问题别无选择地摆在了赵孟的面前，且只能是向左，或是向右，没有第三条道路可走。

中国历史上朝代更替频繁，其实这样的问题是经常出现的，它也变得经常拷问着士大夫的灵魂，但只是这一次的拷问尤其厉害，因为这元朝的统治者是被称为“胡”的蒙古人。

在此之前，中国多数朝代的更替大多数只在汉人之间进行，所以士大夫是选择做前朝遗老还是入仕新朝，实际上只是在“新”与“旧”之间进行选择，而这一次则大为不同。元朝统治政权是一个被称为“胡”的蒙古人建立的空前的全国性的政权，它的建立实际上意味着汉民族统治第一次全面失败，这对于汉人来说无疑已经是一个很大的打击了，与此同时，是做前朝遗老还是入仕新朝的选择，不但是一种只在“新”与“旧”之间的选择，更牵涉民族高度和文化层面上的一种选择，因此，不能不更加的艰难和痛苦。赵孟是汉人，这种艰难和痛苦当然不可避免；但对于他说还要多一层，因为他毕竟又是宋室的后裔，宋朝的灭亡和元朝的建立

立，对于他来说，不但是“国破”，还是“家亡”。因此，如果说一般士大夫的痛苦是双重的，那么赵孟则应该是三重的。

但是，再国破家亡，可人还得活下去呵，总不能真的都去为一个亡朝而自杀殉节吧？

可怎么活呵？

当一名遗老，去过一种隐逸山林的日子，这是当时许多文人、士大夫、艺术家所首选的应付办法。如画家马远，他从此只用水墨画江南的残山剩水，把自己深深地隐藏在自己的笔墨深处，在他的笔下，山石多峻峭峻嶒，且总是上不见天下不见地；水草树木总沉于画面一角，凄凉之气氤氲，人称“马一角”。还有一位叫郑思肖的画兰高手，从此画兰皆裸根须，人问其故，他说，只因土地已全被番人夺去，已无寸土。现实生活中，他直至老死，也不再面北而坐，只因为面南者已是番人。还有“元四家”之一的吴镇，在生活的极其艰难中誓不入仕，只以笔墨吟咏为娱，他画墨竹自明其守“节”之志，并题诗曰：“依云傍石太纵横，霜节浑无用世情；若有时人问谁笔，橡林一个老书生。”傲然之气跃然纸上。

赵孟当然也最先想到要这样，并且也努力实践了，因为这样至少可以在三重痛苦中减少两重。因此，在元朝建立后的最初六七年间，他一直在湖州过着一种“隐于市”的生活，日日以书画为娱为乐，日子过得清贫恬淡。其间，据史料记载，元吏部郎中夹谷之奇欲荐赵孟出任翰林国史院编修官，但被他拒绝了。因此，说赵孟的仕元是“完全厚颜无耻的变节”似乎也太过。

然而赵孟毕竟不是一般的文人士大夫，虽然他只十多岁时父亲就已死去，对于父亲和父亲的父亲的父亲等等，他并没有太深刻的印像，但多少还是有一点记忆的，而且曾几何时，他们一直都是母

亲嘴里永远也念不完的一本大书，赵孟听着念着这样一本大书长大，为此而深知自己毕竟是“金枝玉叶”，他需要出人头地，需要封妻荫子，需要出有车食有鱼，至少是不能落魄得因衣食之忧而废了自己所立志献身的艺术！——这一切，如果还在宋朝，自然都不成问题，可眼下宋室已亡，且已过去六年，眼看着“恢复”实质上已成了一句痴人的梦话，眼看着自己已33岁，已过了古人所说的“而立”之年还仍一事无成——怎么办？

赵孟除了痛苦，一定更多时候在观望，在寻觅。

他观望的结果是，许多在宋时比他位高权重者，竟然都一个跟着一个出仕新朝了。这些人中给他影响最大的人是留梦炎，他是赵孟父亲的老朋友，赵孟很早就认识这位“世伯”，他曾任宋朝的宰相，自己与他相比，无职无权，实际上只不过是顶着个“皇孙”的空名的老百姓一个。看到像留梦炎这样的人都纷纷入仕新朝了，赵孟一定不止一次地想过，自己操翰弄墨的手，从不曾握过兵符，入仕新朝岂可以“降”字来论；就算是“降”，那么多曾有职有权的人“降”得，我为什么“降”不得呀！

另外还有一点，赵孟并不像陶渊明那样讨厌公文案牍，他不以处理它们为累，甚至对经济管理之类还很感兴趣，因此他似乎也想一展这方面的才能，甚至他也会想，如果弄点这方面的公务办办，或许也能像调弄丹青笔墨一样的得心应手。

至元二十三年（1287），江南名士、时已任行台侍御史的程钜夫，“奉诏搜访遗逸于江南”，赵孟被“列为首选”，程钜夫找到赵孟，力邀他“登朝”。

这一次赵孟没再拒绝。

赵孟来到了京城，忽必烈呼之为“神仙中人”，将他比于唐时的李白，宋时的苏东坡，随即封他以官职自然是不在话下，而且一再礼遇、优待有加。史料记载的两件事情很值得一提：

忽必烈初见赵孟，便要他坐在右丞相叶李的上方，几乎与自己“促膝并坐”。这可非同小可！一是与礼制大为不合，二是也有碍于安全。当场就有蒙古大臣向忽必烈指出此举大为不当，但忽必烈一笑置之，仍一如既往。

赵孟骑马上朝的途中，要经过宫墙边与护城河平行的一段小路。赵孟眼睛或许是有点儿近视，有一次，竟然不小心落入河中。忽必烈得知此事后，竟然下令将宫墙后移两丈，将道路放宽。

类似这样的事情，无论忽必烈真正出于什么目的，但是他将一个“礼贤下士”的成语在现实中演绎得如此淋漓尽致，不能不让赵孟大为感动。再联想到我们现实生活中，许多人口口声声痛骂官本位，但一旦某个什么“长”、什么“书记”，说了他一句好听的话，便禁不住心花怒放、喜形于色，若是再请他去“共进午餐”，他跑得比兔子还快。而赵孟面对的是比“长”和“书记”大多了的皇帝呀！至此，我们设身处地地想一想赵孟将如何应对呢？或许他会想，若不真替人家办些实事，世人一定会骂我不识抬举、尸位素餐了吧！

好在做官其实说难也不难，无非是在保持平衡、经营关系和揣摩话外之音、言外之意等方面能拎得清、摆得平、玩得转，而这一切其实与书、画、诗、文之道有着太多的相通，正所谓“世事洞明皆学问，人情练达即文章”嘛！而作为“名满天下”的丹青和诗文皆称“圣手”的赵孟，官场上的那点事儿自然也难不倒他。

中国画最讲究构图的平衡，讲究景物人物在图画中的关系，而这种平衡关系，又讲究平中见奇，出奇制胜。在这方面，无论是在纸上还是在官场上，赵孟都表现得好生了得。作为一个“南人”，虽然有忽必烈罩着，但赵孟入朝之初自然很受蒙古贵族的排挤，处境并不好，但是不久他便以自己的智慧使自己的处境得到了很大的改善。当时朝廷为惩治官员腐败有一条法律，贪污二百贯就要判死刑。对此群臣都明知其太苛，但一是心怀畏惧，二是怕人说“心里有鬼”，所以不敢非议。赵孟吃透了群臣的这种心理，上奏说，二百贯处死刑是20多年前定的了，如今随着物价上涨，二百贯的实际价值已大不如前了，所以应该对这条法律进行修改。还有，元官吏必须天不亮上朝，稍有迟到便在朝廷之上被脱去裤子当众棒打屁股。赵孟对此也上奏大声疾呼：“是辱朝廷也！”赵孟不但因说出了朝中许多大臣想说而不敢说和不便说的“心里话”，很是取得了他们的好感，与之关系随之得到了很大改善，而且忽必烈也因此从心里认定他不但敢于“犯上直谏”，而且还很懂经济。赵孟对类似此事的处理，犹如创作一幅画时的点睛之笔，轻轻一点，满篇皆活，尽得风流。

在我们一般人的印象中，赵孟似乎是个好好先生，且他的身份和尴尬地位也决定了他只能如此。然而令人难以想象的是，就是他竟然领头参倒了当时朝中贵为宰相的权臣桑哥。其中的秘密实际上全在他善于“听话听音”，能听出皇帝有意无意间的一句话的话外之意，并及时把握住。而这实在与经营诗文时力求“言有尽而意无穷”，讲究字里行间“不着一字，尽得风流”等等，并无本质的不同。

有一次，忽必烈让赵孟对宋朝的两位旧臣叶李和留梦炎进行评价，在这一过程中，忽必烈以两人面对权臣贾似道的胡作非为表现不同，指责留梦炎装聋作哑、不置一词，意思是要自己的群臣不要

学留梦炎。然而赵孟除听出了这一层意思外，更听到了更深一层的意味，即忽必烈已不自觉地将当朝宰相桑哥比作了贾似道。于是他便当场与奉御大臣撒里咬耳朵，及时提醒他；后再撺掇撒里领头，群臣众口一词弹劾桑哥。就这样，忽必烈便很容易地来了个顺水推舟，将桑哥罢职处死了。

赵孟入朝之初得到的第一个官是兵部郎中，具体职责是总管全国的驿置，相当于全国兵站的总监，虽然官不太大，但是一个实职。后来他又外放为官。在元朝，汉人外放一般只能做副职，但赵孟多数时候都是任正职，即使是任副职，也多是那种有职有权的副职。可见忽必烈将赵孟招入朝中并不是只想用他装点门面。这固然有忽必烈对他的信任，但也不能不说与他的确“会当官”有关。

然而尽管如此，可并不能改变赵孟在朝中的尴尬地位。

元朝实行的是民族歧视的等级制度，其将全国人口分成四等，最高等自然是蒙古人，其次是色目人（北方各少数民族），第三等为汉人（即北方的汉族人），第四等即最低一等是南人（即南方的汉族人）。

赵孟是标准的“南人”。虽然忽必烈对他礼遇有加，但这并不能改变他的“南人”身份。虽然有皇帝的赏识和看重，但这并不能改变元朝的国策呀，也就并不能得到朝廷实力派蒙古贵族的认同，相反只能得到他们的排挤和妒忌。甚至每当他表现出才干，皇帝有意重用的时候，就会有人出来反对。所以，赵孟在“被荐登朝”之初的数年内，不但官一直做不大，甚至连家庭生活也一直很拮据，以至于“帝闻孟頫素贫，赐钞五十锭”（《元史·赵孟传》），英明果断如忽必烈也只能以这种方式对赵孟予以照顾，赵孟在朝中的尴尬地位可想而知。到了武宗时，有一次皇帝要赏赐赵孟“五百锭”，竟然担心“中书每称国用不足，必持而不与，其以普庆寺别

贮钞给之”，也就是怕有关部门找借口不给，特意吩咐身边人员，从皇帝的小金库里拿钱。这样的事情说来似乎令人难以置信，但却是事实被记录在有关史料中，由此可见，赵孟虽然在朝中兢兢业业，夹着尾巴做人、做事，但仍然处境尴尬，并不像人们想象的那样风光。

然而，赵孟仕元后，职位的高低，生活拮据等还在其次，他内心其实无时无刻不在遭受着道德的谴责，这才更是让他内心矛盾与痛苦的；而且这种矛盾与痛苦，还一点也不能流露出来，其平常生活如履薄冰战战兢兢之状态自是不难想象。前面提到的忽必烈让赵孟评论叶李和留梦炎两个人的那件事情，《元史》中也有较详细的记录。面对忽必烈的提问，他回答说：“梦炎，臣之父执，其人厚重，笃于自信，好谋而能断，有大臣器；叶李所读之书，臣皆读之，其所知所能，臣皆知之能之。”…显然，如此评价纯粹只局限在两人的才能比较上。忽必烈对此自然不满，他以为这是因为赵孟碍于留梦炎是他父亲的朋友才不便责备，于是说：“梦炎在宋为状元，位至宰相，当贾似道误国罔上，梦炎依阿取容；李布衣，乃伏阙上书，是贤于梦炎也。”进而要赵孟做诗讽刺梦炎。赵孟明知这种应命的诗歌是很难做的，但也不能违抗，于是他写道：

状元曾受宋家恩，国困臣强不尽言；往事已非那可说，且将忠直报皇元。

赵孟仍然有意避开对前朝人物的道德评判，据说忽必烈对这首诗的后两句尤为赏叹。这里表面上看起来，赵孟的滑头只是为了在当朝皇帝面前有意避免是非，而实际上如果设身处地地替他想一想，你让他如何评价呢！自己已做了“贰臣”，还配对前朝人物做品德的评价吗？赵孟内心的所有尴尬、无奈和自知之明，在这短短的四句诗里可见一斑。

不过赵孟在朝中不受足够的重用，甚至有时候也竟处于可有可无的边缘化状态，这对于他来说未必不是一件好事，因为他还有艺术。况且种种迹象证明，他的所谓“降元”入仕，很大程度上正是为了艺术。

然而，赵孟内心的凄风苦雨岂止只是这些呵！

自从他入仕后，一些朋友，甚至家人也都纷纷疏远他，他的亲侄儿也给他寄来了绝交书，他的族兄做得更绝：赵孟离朝回乡探亲时，听说族兄赵孟坚已隐居海盐，他当然要去拜访，但孟坚竟闭门不见，让赵孟吃了一闭门羹，后来孟坚在夫人的力劝下终于同意一见，但才一坐定，孟坚便问：“家乡的弁山和笠泽近来还好吧？”赵孟回答说：“还好。”没想到孟坚紧接着又问赵孟说：“你有什么办法让人们不再喜欢这美丽的山水呢？”一语便让赵孟无言以对、难堪之极，只好知趣地退出。赵孟刚一离去，赵孟坚立即让人将赵孟刚坐过的椅子用水冲洗，故意让赵孟羞愧难当。

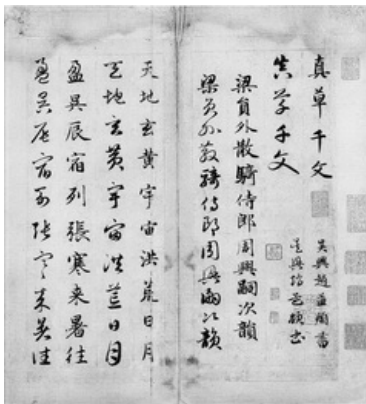
朝中的尴尬，家人的遗弃，众叛亲离的他唯有孤独和寂寞相伴。而孤独、寂寞有时正是艺术的催化剂。赵孟唯有将艺术进行到底，他的人生才有可能寻得出路，更何况他少时，母亲邱氏曾明确地对他说：“汝幼孤，不能自强于学问，终无以觐成人，吾世则亦已矣。”此话很易让人想起“岳母教子”的故事，虽然对于儿子的要求和其身份，一个是从艺，一个是尚武；一个是百姓，一个是皇孙，但其语境是如此一致。或许这也便从他人生的源头注定了赵孟的一生不能不将艺术进行到底，正如同岳飞也不能不将精忠报国进行到底一样。

面对各种各样的误会、不解和咒骂，赵孟万分尴尬，但尴尬之余他总是一转身走进书房，走到书桌前画案旁……

现实生活中，我们常见到这样一些人，对艺术似乎表现得无上的喜欢和尊重，甚至也曾身体力行地去参与某种艺术实践和艺术活动，但是只要工作一忙，事情一多，他们就会全然忘了。对于这样的人，你不能说他们对艺术的喜欢全然是假的，但是至少他的喜欢一定不是出于生命的需要和灵魂的皈依。

赵孟似乎就是为艺术而生。想当初，元军在临安兵临城下，此时他人正巧也在临安城内，满城都惶惶不可终日，但他竟然仍沉浸在自己对诗情画意的营造中——既然自己既不能与岳飞那样建功于疆场，也不能与文天祥那样宁为玉碎不为瓦全，那还不如做一点自己力所能及的事情吧，最后他竟然在元兵攻城的隆隆炮声中，令人难以置信地创作了诗意满纸的《松溪图卷》（绢本）。这看起来有点不可思议，不可理喻，不近人情，但足可见出艺术之于赵孟生命的重要。

前面已曾说到，初入元廷，赵孟也可谓是走进了一片地雷阵，一切他都得小心应对，劳心劳力自是不必说，但就是在那样的艰难中，他还是完成了草书《千字文》长卷，和《羲之换鹅图》等堪为他代表作的书画精品。赵孟就是这样，再忙，再累，再危急，他都不能忘情于笔墨，忘情于艺术，因为对此，他是真喜欢，真热爱，是出于生命本身的需要，甚至可以说，这本身就是他生命的一部分。



赵孟书《真草千字文》（局部）。像这样的作品，今天有案可查的赵孟留下的就十七部之多。

纵观中国书画史，像赵孟这样的艺术家其实并不多，中国书画艺术很多时候被士大夫当作是为官、为政、为学的“余事”，更有甚者只当作是一种“墨戏”，当然还有人只将它当作是一块敲门砖，研习它的目的只是想有朝一日用它去敲自己想敲开的门。但赵孟从来不把它看作是余事，也不太像是将它完全当作敲门砖，哪怕在他在朝为官最为春风得意之时。

忽必烈虽然对赵孟信任有加，但授给他的官职有实权但终不高不大，倒是后来的仁宗皇帝给了他无上的光荣和极高的品位，但那又多有职无权，实际上只是个文笔侍臣的角色，让他办的差事大多只是为秘书监里的书画珍品写目录标签之类，这样的差事当然不是什么人都有资格做和都能做得了的，也是可谓无上光荣，但说到底

只是写写标签。另外就是为皇室书写《千字文》之类。每一卷写成，皇帝都亲自招呼精工装裱，高格收藏，其可享受的光荣也是可想而知的。但是，此时此境，如果是一个只将书画丹青视为“余事”而志却在经天纬地的政治痴儿或狂徒，是很容易在这种貌似宠优中滋生出政治野心，以至于弄出人生和生命的双重悲剧的。而赵孟没有，他乐此不疲地沉浸在自己的笔墨中，光是有案可查的《千字文》他就写了十七卷之多。他之所以能做到如此，只能有两个原因，一是他是真喜欢做这一切；二是他知道自己只能靠笔墨，靠艺术，靠文化，在元王朝这个别人的舞台的边缘唱自己的戏，立自己的名，吃自己的饭。

这话虽然说得有点悲凉，但却是事实。

其实，自从宋室灭亡后，赵孟一家吃饭一直是个问题。做遗老的六年多自不必说，就是入仕后也一直是问题。原因是元朝初年，统治者一直没能拿出一个好办法解决全社会的经济困难，对于这一点，前面说到的那两个事例可以证明：一是朝廷大员贪污二百贯就要被处死刑，此虽一方面说明元朝刑法太苛，但同时也见出元朝正因为没钱所以才将钱看得如此之重；二是皇帝要赏赐“五十锭”、“五百锭”竟然要从小金库中拿钱，这固然是中书找借口，但这样的借口中书既敢找，也同时说明府库实在太空虚了。

因此，我们也不能说赵孟绝对不曾将笔墨丹青当作敲门砖，但“敲门”本身似乎还不是最终目的，最终目的虽不能说完全是为稻粱谋，但稻粱谋至少也在其中，因为说到底，饿着肚子还怎么去搞艺术哇！

纵观赵孟的一生，他的入仕也好，得意也罢，甚至是他的位极人臣，并非是凭借他的权谋和钻营，也并非依傍对政治势力的主动奉迎，他进入政治舞台靠的是他的艺术和文化影响力，且在政治角

逐的游戏中，最终也只是做了一个“循吏”，既无多少政治功绩，也没什么劣迹。总之，无论是主观上还是客观上，政治都没有成为他的人生主题。从这一意义上来说，是艺术成全了他别样的政治人生，同时别样的政治人生最终又塑造和成全了他别样的艺术人格。

四

我是一名书法爱好者，但是说句实话，我一直都不喜欢赵孟的书法，这倒绝不是因为人说其是“奴书”，也绝不是因为他作为宋室后裔而确实去做了元朝的高官而被人们斥之为“贰臣”。“书如其人”的话虽说有一定道理，但我一直不太相信一个人的忠、奸、善、恶真的都可以从他写的字上看起来。王铎也是一个“贰臣”，但我从不因此而隐瞒自己对他书法的喜欢。

我对赵孟书法的不喜欢是自发于内心的。赵孟书法确实很精到，而我恰恰不喜欢他的这种精到；赵孟书法确实很典雅，而我恰恰不喜欢他的这种典雅；赵孟书法确实很唯美，而我恰恰不喜欢他的这种唯美；赵孟在书法上表现得很全能，而我恰恰不喜欢他的如此全能。但是我又常想，作为一座艺术高峰，能在那么多人的不喜欢中一直傲然挺立，一定自有它的原因、道理和秘密，因此我虽然不喜欢，但又从不曾小看他，亦不曾绕过他，更不敢冷落他，他的《洛神赋》，他的《胆巴碑》等，我曾花过许多时间和精力去临习，随着我对他这些作品的临习越多越深，我越不得不承认，他的确是中国书法史上的一位书法大师。他那传世的大量书作为我们今天从明清浪漫主义走向晋唐古典主义示范性地架起了一座桥梁，他“用笔千古不易”的名言的确道出了书法创作中的至理，他“学书在玩味古人法帖”的主张的确为学书者指出了一条捷径……

数百年来，许多人对待赵孟，无论是态度上还是行为上都与我

相似！一个艺术家，其艺术被人们如此对待，不能不说是很尴尬的事情。

我常将赵孟与两个人相比较，一个是朱耷，一个是王铎。

赵孟与朱耷有许多相同之处，一是二人本都是“金枝玉叶”，赵孟是宋太祖赵匡胤十一世孙，秦王德芳之后；朱耷为明太祖朱元璋第十世孙，宁献王朱权之后。二是他们都在二十多岁时遇上了国破家亡，且都亡于外族，面临的人生尴尬完全一样。然而后来两人的人生选择却完全不一样，赵孟选择了仕元，朱耷选择了将明遗老做到底。这样一来，朱耷现实生活中虽然贫困不堪，但他的艺术反倒因此而得到了成全，其人格也因此而得到了升华。从此在他的笔下，那些或缩成一团，或伸长脖子，或白眼朝天，或眼睑闭成一线的飞禽游鱼，成了他在这个世界生存方式的最形象表达，那此逸笔草草勾成的残山剩水、枯枝败荷成了他心目中江山故国的最真切写照；那用秃笔写成的“八大体”书法，成了他那颗孤寂清冷的心灵中抽出的无头愁丝，总之他在现实生活中虽然因贫困而不免尴尬，但是他在历史的天空中艺术与人格却得到了完美的统一。这是赵孟所永远也无法企及的，与朱耷相比，赵孟所有的艺术尴尬都是活该。

王铎与赵孟相比，他虽非王孙，但在明朝时曾官至尚书，身份之珍贵比之赵孟实际上有过之而无不及；更有一点与赵孟相同，这就是都入仕新朝了。然而王铎与赵孟又有不同之处：一是他的入仕新朝不但可以实实在在地用一个“降”字，而且他似乎降得干脆、大大方方、完完全全。1645年春，当多铎率领清军在南京兵临城下时，此时王铎是南明的礼部尚书，照理说，他此时忠要报国，义要捐躯，更何况前有史可法，后有黄道周、倪元璐，都可谓是榜样。但是王铎却与礼部尚书钱谦益一番商量后，决定主动打开城门投降清军，什么气节、大义，完全被置于了脑后。正是为此，王铎

与钱谦益成了历史上的一对活宝。入清后，钱谦益这位江南名士，或许是毕竟读过那么多圣贤书，或许是身边有个峻峭峻嶒的柳如是——不管是出于什么原因，他对于自己的投降总算还表示出了一些悔恨，至少有一些抑郁和耿耿于怀；倒是王铎，这样的感情他是一点儿也没有。据史料记载，弘光小皇帝被拘后，王铎大概是出于一种看好戏的阴暗心理吧，竟安排弘光与明旧臣、遗老君臣相见。钱谦益一见旧日之君，立即伏地不起、恸哭不已；而王铎相比之下却潇洒得可以，他不但不再下跪，而且语出惊人：“余非尔臣，安所得拜？”此情此景，让我们很容易联想到电影里一些汉奸，为了在鬼子面前表示他的“忠诚”而故意作贱和污辱自己曾经的战友。但王铎的表现是真实的生活，不是演电影！因此，他很快得到了清廷信任，官越做越大——这一点似乎也与赵孟一样，但他们各自所凭借的其实有着很大的不同。照理说，即使他们在人品上只是五十步与百步的差别，但赵孟的五十步毕竟好于王铎的百步哇，对赵孟也因此更宽容一些才对；即使再退一步，对待赵孟至少应该与王铎一视同仁，而不应该更苛于赵孟吧？然而奇怪的是，事实上后世的人们对于王铎似乎比对于赵孟宽容许多。王铎的书法艺术似乎没有赵孟书法艺术的尴尬，因为很少有人也说它是“奴书”，对于王铎人们几乎已有一个定论，这就是“政治小人，艺术天才”——在王铎身上一分为二的哲学思想似乎得到了很好的体现，而在赵孟那儿就是难以体现，或事实上体现得很少。赵孟为什么会落得这样呢？难道是王铎的艺术水平比赵孟高许多吗？

众所周知，赵孟与王铎在艺术上都是主张复古的，然而事实上他们艺术上的复古主张，体现在实践中却有着很大的不同。赵孟的复古主张很大程度上是为了迎合和坐实元代统治者“近取金宋，远法汉唐”的文化政策，他的复古实际上在很大程度上是艺术为政治服务的一种翻版，一种注脚，这就注定了他艺术上的“复古”，只会在体势、笔法、章法等一些艺术的形式上模拟古人（赵孟尤其模

拟的是二王），且往往表现得不敢越雷池一步，而不可能追求到古人的那种创造的精神、自由的个性和内在的气质。而王铎在这一点上与赵孟不同，他一面说，“书不宗晋，终入野道；今易古难，今浅古深，今平古奇，今易晓古难喻，皆不学之故也”，但与此同时他又说，“他人口中嚼过败肉，不堪再嚼”，主张学书要像“虎跳，熊奔，不受羁约”，“文要胆。文无胆，动即局促，不能开人不敢开之口”。…由此可见，王铎艺术上所主张的复古，很大程度上倒切入了艺术的本质，这就注定了王铎的笔下必定有许多与古人不同的东西出现。再加上他身上又是那种连投降也投降得很大胆、很干脆、很坦荡的性格，所以他无论是生活中还是艺术上，都不会如赵孟那样患得患失、斤斤计较。这一切注定了王铎的书法确实上得了一个很高的艺术水准。傅山是与王铎同时代的另一位书法大师，也是一位将明朝遗老坚决做到底的很有气节的隐者，他对于王铎的为人是不可能认同的，但是对于其书法评价却很高：“王铎四十年字极力造作，四十年后无意合拍遂能大家。”后世如康有为者，也说王铎书法“笔鼓宕而势峻密，真元明之劲”。总之，王铎虽然主张复古，但他的笔下毕竟出现了许多古人笔下所不曾有过的新东西，至于这些东西是不是高明，是不是美好，是不是经典，那是另一回事，但至少它是新鲜的。而赵孟笔下缺少的就是这些新的东西，这样一来，即使你对二王模拟得再惟妙惟肖，但终究你不是二王！既有二王了，何必还要你呵！所以我常常想，人们说赵书为“奴书”，倒并非是骂赵孟仕元而做了元人的“奴”后所书，或许更多还是从他缺乏艺术的开拓精神和创新勇气这一点上来说的吧？

尴尬是赵孟的宿命，无论是人生还是艺术！

那么造成他如此尴尬的原罪是什么呢？当然是政治！

艺术与政治不同，各有其应该遵循的规律，政治不能代替艺

术，艺术也不能临驾于政治之上。我们以前过于强调艺术从属于政治，这是对艺术的伤害。但今天一些人似乎又过份强调艺术要远离政治，强调人性，强调个人，以至于《色·戒》这样公然歌颂汉奸的电影竟然也能上演，这就不能不让我们再一次明确赵孟人生与艺术双重悲剧的意义了。

对于艺术执着如赵孟者，最终还是政治让他的艺术无比尴尬。一个人的艺术是一个人人生的最好注解，赵孟的艺术当然也是他人生的最好注解，但只有理解了作为“贰臣”的赵孟，方能理解作为艺术家的赵孟。换言之，没有作为“贰臣”的赵孟，也就没有作为艺术家的赵孟。

一个尴尬的艺术家，其全部尴尬的人生只为了成全其尴尬的艺术——这不就是赵孟吗？

五

此刻，我在“赵孟故居”前，垂手而立。

我不远百里赶来瞻仰赵孟的故居，本身便是对他的一种遥遥的祭拜。是的，我是祭拜这位七百年前的书法前辈来了！他的文化理想也许并不是成为这样一个尴尬的艺术家，但是有什么办法呢？每当文化理想与现实政治相抵牾时，屈服的一定是文化理想。但赵孟毕竟有所坚持，他最终没有做那种为一个亡朝名义上玉碎而实为无谓的殉葬，也没有用自己的艺术作敲门砖去无耻钻营，他在自始至终的冷嘲热讽中构建起了自己真实的文化人格，并执着追求着自己并不求轰轰烈烈的人生幸福，直面迎接着人生赋予他的厄运与痛苦。

公元1322年，赵孟去世，享年69岁，这个年龄死去在那个时代

也算是寿终正寝了，死后皇帝追封他为魏国公，谥号文敏。虽然他至死也背着个“降”字在身，但是纵观他的一生，就他的所作所为来看，任何时候任何方面我们似乎又很难说他是一个“叛逆”之臣，相反似乎是个标准的“循吏”。据说他到逝世的那一天还坐在桌前写字，他最后留给世人的除了他的字，一定还有他那一如既往的平和的笑。

我想了这么多，竟还没走进“赵孟故居”。天已近午，还是赶快进去吧，要不会关门了！

但愿我就此真能走进赵孟的精神家园。

风流——谒唐寅墓

那日为寻苏州红木雕刻厂做一楹联，竟寻进了桃花坞大街。



唐寅墓

街既名“桃花坞”，想来著名的桃花坞应该就在这条街边的某处吧！只是说是“大街”，但街面其实极其曲而窄。我们的车小心翼翼拐了几个九十度的弯又过了一座桥，车窗外突然闪过一个地名

牌“唐寅故居·唐寅墓”，我心中不觉为之一惊。

就因为唐寅，即唐伯虎，所以我早就知道苏州有个桃花坞，虽然不知道它在苏州的具体什么地方。

成为“吴门四家”、“吴中四才子”之一后，唐伯虎的确过了一段风流快活的日子。他用卖字画所得的钱，在城北的桃花坞，买下了一处地皮，并建造了一座简朴但优雅的园林别墅，过起了轻狂的生活。桃花坞本是南宋时章庄简的别墅旧址，那儿位置优越、环境幽静、景色宜人，有小溪蜿蜒，有垂杨飘拂。唐寅重新建造的这座桃花坞别墅，虽说比较简陋，多数只是茅舍草亭，但檐下悬着雅致的匾额：“学圃堂”、“梦墨亭”……内部更是书画四壁，那都是唐伯虎自己还有其好友沈周、祝允明、文徵明等人的杰作。每遇春秋佳日，他们都会相聚这里，或饮酒，或赋诗，或挥毫，谈论不知倦，狂放无顾虑。就这样，原本地处苏州城一隅的桃花坞，渐渐成了一处文化圣地兼书画市场，又渐渐地，“桃花坞年画”，竟成了与杨柳青、杨家埠、武强齐名的中国四大年画之一。不过我真不知道，桃花坞竟也是唐伯虎去世之后的葬身之地。

办完了正事，回程时间尚充裕，于是我们决定瞻仰一下这位当年自称“江南第一风流才子”的故居倒底是个什么模样，也去他的墓前拜谒一番。

谁知结果却让我们大失所望：眼前的桃花坞已无一株桃树，更无一瓣桃花，有的只是扑面的人间烟火气息。依着地名牌的指引，又顺着一条“唐寅坟路”走到了尽头，见一片居民住宅和一片不大的池塘。此时是春天，天也并不冷，但仍有几位老人在一旁的墙脚下晒着太阳。我们走上前去向他们打听这儿是不是桃花坞，当得到肯定回答后，我们又问他们唐伯虎故居和墓在哪儿？一位老者用手向不远处的一块石碑指了指，我们走向前去，上面“唐寅故居遗

址”数字赫然在目。

既是“遗址”，肯定什么也没有了。我们回过头来再与老人攀谈了起来，一位老人告诉我们说，这儿的水塘里原本有荷花，水边还有杨柳，可是现在什么也没有了。他把“什么也没有”几外字说得特别重，然后便是更加沉重的一声叹息。

见我们有些失望，老人又告诉我们说，唐伯虎死后是曾葬在这儿，其后事是其亲友及好友王宠、祝允明、文徵明等人凑钱料理的；但是后来又由朋友出资迁走了，迁到了城西，现在政府在那儿修了一座“唐寅园”，你们可以去那儿看看。

既然如此，我们正好回程要经过城西，于是我们决定再去唐寅园。

唐寅园位于苏州城西横塘运河的东岸，即解放西路上。园子不算大，打理得很精致。我们走进园子，来到一门楣上悬着“唐府”二字的门前，想来这该就是唐伯虎的故居了，不过看起来像是新修的，因为它看上去太新了，且也应该太过豪华——唐寅当年哪住得起这么好的房子呀！

见这样的一座“故居”，里面的陈列如何，其实不用进去也能想象出来，不过既然来了还是走了进去，结果果然不出所料，并无什么可看，因为一切都是复制品，也就是一般人所说的“假的”。

从“故居”内购得的一本小册子上，我大体知道了唐寅墓从桃花坞迁于此的情况。

原来唐寅去世后确初葬桃花坞，但十多年后，由于种种原因迁移到此；到明朝末年，已杂草丛生，破败不堪，甚至连坟头也因牛羊践踏，几成平地，文人雷起剑、毛子晋等人见此，不禁喟然长

叹：“千载下读唐伯虎之文者皆其友，何必时与并乎！”于是出资对墓及周边进行了一次较大规模的整修和重修，不仅加堆一墓封，而且重立了墓碑，并在墓旁建起了三间祠堂，也就是眼前的这座“唐府”，其实唐伯虎从来不曾其中住过一天，说其为“唐府”或“唐寅故居”实在有点张冠李戴。嘉庆年间长沙人唐仲冕来苏任吴县知县，因他为唐寅族裔，又再次对这座墓园进行了整修，今天立于墓前的“明唐解元之墓”一碑，便是那一次竖立的。

看来这座“唐寅园”中多数都是“假的”，唯有那座坟墓还算是“真的”。于是我们来到墓前拜谒。

墓只是一石围的土墓，看着眼前这么一抔黄土，想起那曾经的“江南第一风流才子”，其风流的最终归宿竟就是这么一抔黄土，让人不禁慨然系之，五百多年的时光，也似乎瞬间接通。

因为《三笑》《唐伯虎点秋香》等，一般人印象中的唐寅，是一位风流潇洒的才子，甚至因为周星驰等人那无厘头的影视剧，一些年轻人印象中的唐伯虎，完全是一个诗酒人生、醉生梦死和醉卧花丛的浪荡子；然而真实的唐伯虎，不在那些家喻户晓的传说中，也不在那些异彩纷呈的戏剧中，更不在那些让人捧腹的影视中，甚至也不在他价值连城的画作和难以计数的诗词中。传说、戏剧、影视中的唐伯虎，完全是一个人们根据自己的需要创造出的另一个人，绘画中真实的唐伯虎则隐藏到了他笔墨的背后，我们一般人是难以透过他笔墨造就的那些青山绿水、花鸟虫鱼，看到其背后他所寄托的真实感情的，更难以从那静默的山石读出其无声的怒吼，从盛开的鲜花读出其无奈和痛苦，从富丽的亭台楼阁读出其生活的贫困和窘厄；至于诗词中的那个为落花流泪，见流水伤心，望危峰息心，看破红尘的诗人，也并非真实的唐伯虎。

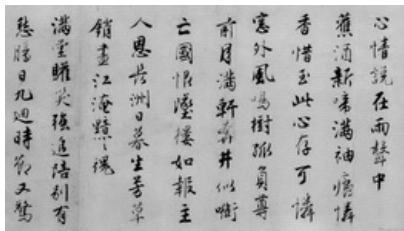
最可见出真实唐伯虎的应该是他留下的书法作品！

以《落花诗册》为例，其笔墨间的唐伯虎老老实实，认认真真，规规矩矩。

不是吗？读唐伯虎书法，不需要太多的书法修养，一般人都可以读，相信一般人也能读懂，至少一般人会一读就喜欢上，不为别的，只因为他书法非常平易近人。

如果你是一个有点书法修养的人，常常会不喜欢唐伯虎的书法，因为在你原本的想象中，“江南第一风流才子”的他，其书法似乎不但谈不上风流，而且是太过老实了！

的确，唐伯虎的书法不要说赶不上癫张醉素，即使与他的好朋友祝枝山、文徵明相比，缺少风流也是显而易见的。我们很容易就能看出其书法来路似乎就只是赵孟——赵孟本来就够“老实”的了，而他写得似乎比赵孟还要老实。这样的书法，如果你是一个没有看过唐伯虎书法的人，只是初见，随之爬上心头的一定是不信、失望、疑惑等。



唐寅《落花诗册》（局部）

然而，书法笔墨中的唐伯虎，的确就是真实的唐伯虎！

唐伯虎放纵的只是其外表，“老实”才是其本性。否则，他怎么能连着在院试、乡试两级考试中连中头名，一举夺得解元？

还有一个事实似乎也证明，真实的唐伯虎原本是一个内心丰富而以功名自律的人：在成为书画“明四家”和“吴中四才子”之一后，宁王曾召其入幕，他一听之下自以为有出仕腾达的机会了，于是就屁颠颠地跑去南昌，然而当他终于发现宁王原是一个准备谋逆的主儿时，他又以装疯卖傻、蓬头裸奔骗过宁王得以逃脱，最终宁王阴谋败露，他因事先逃脱而躲过一劫。

你看，即使是成为了风流才子后的唐寅，不还是一个很看重名教的人吗？

他之所以书画为生，只因为绝了仕途前程；而之所以仕途绝望，只因为身陷科场黑幕；之所以身陷科场黑幕，似乎是命中注定；既是命中注定，那不如干脆诗酒人生、醉生梦死、醉卧花丛。

但是，内心的痛苦终究是难以摆脱的呵！这一切或许正可以解释，原本风流放纵的唐伯虎，怎么最终又皈依了佛门，将那枚用了多年的“江南第一风流才子”的印章收了起来，另刻了一枚“六如居士”的印章——无非还是为求得内心痛苦的解脱，因为《金刚经》中明确写道：“一切有为法，如梦幻泡影，如露亦如电，应作如是观。”晚年的唐伯虎，似乎真的从佛门中寻得了一丝解脱，他曾在一首禅诗中这样自问自答：“我问你是谁，你原来是我。我不本认你，你却要认我。噫，我却少得你，你却少不得我。你我百年后，有你没有我！”只是唐寅并没有活到“百年”，54岁那年，他的人生便走到尽头，化作了一抔黄土，如今这一抔黄土就在我们的面前，所有的真真假假的风流都尽数被掩其中，至于世上的那些风花雪月的传说、故事，还有那些无厘头的影视、剧，更是原本就与他无关！

发现——瞻傅山纪念馆



傅山纪念馆

去游晋祠，竟发现“傅山纪念馆”也在那儿！

于是我将半天时间消磨在了这座不大的纪念馆中，而同伴都去看宋塑圣母像、木雕盘龙和鱼沼飞梁等去了。

能消磨掉我半天时间不觉惜的当然是馆里四壁悬挂着的难得一见的傅山真迹。说句实话，每一件都让我非常震撼。

其实对于傅山书法我并不陌生，我的一位书法老师就是专攻傅山大草的名家，他临习傅山大草条幅的全程，曾被拍成书法教学“D V D”由出版社公开出版发行；他曾一再向我推荐傅山书法，这便让我平时对于公开出版的各种傅山法帖没有少读，读得多了便自以为算得上熟悉了。然而，说来惭愧，我一直无缘见到傅山真迹的机会，这次一见之下，觉得与那些出版物和印刷品上的几乎是两回事，所以岂能不给我震撼！

震撼首先是傅山书法那巨大的尺幅所引起的。

众所周知，书法作品，无论多大尺幅，一旦印成印刷品，一般都缩小到一纸页之间了——尽管当今印刷技术的发达已可以将作品印得形神兼备，但是毕竟看大不盈尺的纸页上的字迹，与看数尺、甚至竟丈原作的感觉完全不同；而傅山的书作，多数都是动不动就八尺、丈二，其一旦缩小出版印刷，与原作间的缩小比便特别巨大，因此看惯了印刷品的我，这次难得看到原作，这种感觉不同得几乎如看山水盆景与实游真山真水的感受不同一般。

其次，傅山书法本身也给了我直接的震撼。

说实话，之所以我的老师是学习傅山书法的高手，而我一直都对其只读不学，原因是我心里总暗自思忖：傅山书法虽然气势夺人，但结字、用笔、章法等诸多方面终究有失之粗疏之处，尤其是其因用笔少提按而一味缠绕、平拖，线条缺乏质感。所以我一直以为，对于傅山书法，只需多读，以对其造势手段有所领悟就行了。然后，现在见其原作，竟发现多年来我一直被印刷品“骗”了——傅山书法用笔自有其路数，转折缠绕之处多是其精彩点；其线条原本也很有质感，只是因为印刷品缩小后，无法显示出线条的墨色变化，也使线条质感在印刷品中消失殆尽。此番看到真迹，大有一种见得庐山真面目、发现新大陆一般的豁然开朗。

再次是傅山书法在这一厅之内所呈现出的多变风格也让我很诧异。

平时我们一般看到的公开出版的傅山书法作品，多是他的行草条幅；而纪念馆中所陈列的，除此之外还有他大量的短札、文稿、题签、批注等，在这些原本是傅山最本色、最性情的书写中，呈现给我们的则是另一个傅山的书法世界：有严谨一小楷，有随意的行

草，甚至有的题签还是隶书。在这些小品中，最让我震撼的是他的小楷，其取法钟王、笔笔精严，古意盎然，与他的那些盈丈大草迥异其趣。读这样的小品，如同看到了一个伟大人物生活中的另一面：神圣之外的烟火气息，转过身去的一个微笑，孩子面前的一个鬼脸……

的确，傅山是一个几乎被历史和传说一起共同神化了的人物。李白当年“天子呼来不上船”，而傅山与之相比似乎有过之而无不及，因为李白的“不上船”终究是在喝醉了的情况下，且天子呼他只是去吟诗赏乐；而傅山呢，用今天的话来说，比李白还要“牛”：康熙十七年(1678)清廷开博学鸿词科，官方要傅山赴京，并一番或暗示或明示地告诉他，只要他去应试，就可中进士入翰林，甚至入阁拜相也不是没有可能，但是他称疾不从，最终官吏竟令人将他连床带人一起从山西抬到北京。可是及见午门，傅山泪眼涔涔，抵死不应试，最终屈服的竟然是康熙皇帝。其为真真切切的历史事实。

而在传说中，傅山更是了得。在金庸等人的武侠小说和港台的许多武打片中，傅青主更不但是一个反清复明的义士，还是一个武功高强的英雄，所向无不披靡。另外在民间传说中，傅山还是一位高明的中医、药师、接生“婆”（妇科医生）、风水师……另外，长于书法并不常作画的傅山，传说还有神笔马良的能耐，他画什么就会变成真实的什么：有一次，他在一友人家做客，朋友请他作画，他趁兴本想画一幅月夜图，结果因故被打断，他便将纸一揉扔在了一旁，没想到天黑入夜，此一团白纸中竟有亮光发出，朋友好奇地将纸展开，发现光亮竟发源于傅山画中的那一轮月亮……

当然，这些半人、半神、半仙、半怪的傅山，决不是真正的傅山。真正的傅山，今天除了在他的诗文里，还在他留下的大量书法作品中。

1607年傅山出生于山西一书法世家，少年时学书由钟繇小楷入门，后学颜真卿大楷，行书学“二王”，草书追摹张旭、怀素。篆、隶学秦汉。这样的学书之途其实并无多少特别，特别的是傅山能自出一格、自创一体、自成高峰。傅山书法的出格是用字、诗文与形式的全方位，即作品用字尚古好奇，假借字繁多，让一般人极难辨识；形式则随心所欲，尺幅巨大，笔墨纵横驰骋，连绵缠绕，有时数字甚至一行，竟连成一笔，飞流直下，极富气势；后世论家将之归入一种浪漫主义书风——如果此确为一种书风，傅山可谓是前无古人的开一代书风之大师。近代马宗霍评说：“青主草书则宕逸浑脱，可与石斋、觉斯伯仲。”确实，傅山是与觉斯（王铎）齐名的书法大师，在中国书法史上，是属于里程碑式的人物，但终究王铎的“贰臣”身份，使他的书法艺术地位大打折扣；而相比之下，傅山以明朝遗老身份终其一生，便使得无论是其人还是其书，都更加的难能可贵。

不过也因为这一点，我曾将傅山与王铎二人的书法进行比照，并自以为是地得出一个轻易的结论，即就书法本身来说，王铎无论如何是要高过傅山的，只是人们似乎对于这一点一直不愿意承认罢了，其不愿承认的最好证据便是人们常常将他们二人并提本身。有时我曾想，如果王铎、傅山的人品倒一个头，那么，人们舍弃傅山、中国书法史和中国历史舍弃傅山，几乎是可以肯定的事。然而，今天我在傅山纪念馆盘桓半日后，竟然觉得我曾经的这个结论是多么的轻率！傅山书法自有它的特殊意义，即使比之于王铎书法，即使放之于中国书法史上来观照。

比之王铎书法，傅山书法首先更感性，而王铎似乎更理性。尽管我对于“书如其人”一说一直半信半疑，但是在这一点上，我又不能不想到此说。王铎书法的理性，虽然有出于其自身风格的原因，但是应该更与他的所谓“贰臣”身份不无关系。而作为遗老的

傅山，现实生活中虽然是困窘的，但心灵是自由的，其笔下挥洒便自然而然更感性、更自由。因此，我们读傅山书法与读王铎书法的感觉常常会产生一种微妙的不同，觉得傅山书法虽然有些地方技法上确有失之粗疏之处，但是坦荡、诚实、正大，其客观存在的一些技法上的粗疏与失误之处常常可以获得原谅；而王铎书法虽然技法上的失误很少，但是似乎有一种为了减少失误和隐瞒失误的小心谨慎，偶有失误，就会让人难以原谅。另外，他们在用字上有一相同爱好，这就是都喜欢在书法中写古体字、异体字，但是事实上总让人不由得想，他们这相同的爱好，一定是出于不同的心理吧——这真是没有办法的事！

傅山书法无疑是应该归于“奇”、“怪”一路的，傅山其人也应该归于“奇”、“怪”；但是怪又不怪，因为一旦沦为遗老，其“奇”、“怪”都将是一种必然，无论是人还是艺，与他同时代的八大山人、龚贤等无一不是如此，其原因其实只有一个，那就是他们选择了做遗老，本身就意味着选择了一种“非常”的，甚至也可谓“奇怪”的人生——大家都能归附新朝，就你们不能，这本身不是“非常”和“奇怪”，又是什么呢？

归附了清朝的王铎，与归附了元朝的赵孟一样，其实说到底只是做出了一种多数人的“正常”选择，那么既是“正常”的人生，其艺术自然也便失却了“奇、怪”的动因、前提和资本，便只能在“正常”路子上实践其艺术；而这样的艺术，若想得到时代和历史的宽容和接受，唯有在技法上更加的精业求精，王铎的书法是这样，赵孟的书法也是一样。

那么，作为后世学习书法的我们，在了解了这一点后，应该处何种态度呢？

死揪住“书以人贵”和“书如其人”的态度显然是不合适的

吧！我想正确的应该在充分知其人和书的前提下，对“书以人贵”和“书如其人”的观点有所超越，在书法学习和书法实践中，不，应该是在所有的艺术学习和艺术活动中，无论是对于傅山、八大山人们，还是对王铎、赵孟们，都一分为二——如此观点虽谈不上新鲜，但今天的访谒确实让我对这样的观点有了新的认识。

回家后一定好好跟老师学着写一写傅山，当然，写了多年的王铎也还会写下去——走出傅山纪念馆时，我禁不住在心中想。

通人心——访郑板桥故居

郑板桥虽为“扬州八怪”之首，其实他并不是扬州人，而是苏北的兴化县（今天兴化市）人。

偶尔去兴化公干，忙完正事后打听得今天的兴化城内还有一处“郑板桥故居”，便特意寻了过去。

“故居”在城中心新拓出的“文化一条街”上，一看没一点“故”味，便知是新修甚至新建的，不过青砖黛瓦的，倒确为苏北水乡的民居风格，其在这日益“现代化”的城市中心，就如一个富丽堂皇的西式客厅里，摆放着一件中式古典风格的工艺品，倒也很特别。

据介绍，“故居”是在原址上基本按照原来格局整修出的，一共有两进砖房加一个不大的后花园，第一进是过堂和客厅，第二进为书房和卧室。当地百姓习惯称之为“郑家大屋”。看起来当年的郑家也应该在兴化城里算得上是一小康之家。不过又据“故居”内的文字介绍，郑家虽然世居于此，但是原来一直是居于茅屋，砖瓦房是郑板桥“出道”之后才建起来的。如果真是这样，那郑板桥倒也算得上是贫寒出身。

“鸡声茅店月，人迹板桥霜”，当年在茅屋勤学苦读原名郑燮的郑板桥，应该是读到这两句唐诗后才为自己起了这个“板桥”别号的吧！从此，这个苏北少年，走过了故乡的石板桥，并由此出发，最终走进了历史。郑板桥还算是幸运的，虽然他确实是“康熙秀才、雍正举人、乾隆进士”，五十多岁才去山东潍县等地做得几年七品知县的芝麻官，但比之千千万万在科场奋斗一生终一无所获者来说，毕竟对人生也算是有个交代了。

或许正是既已有了交代，所以就不必太过在乎。上任伊始，他便命衙役将衙门四周各开一个门洞，人问其故，曰：“透一透多年的浊气。”当地寺庙中一年轻和尚和附近一尼姑庵中一年轻尼姑幽会，被人捉住送到衙门，郑板桥大笔一挥写下的判词，但不是“有伤风化，严罚不贷”之类，而竟是“令其还俗，配为夫妻”。正当二人在众人目瞪口呆中将要离去时，他又喝令：“且慢！”并当场另写一诗送给他们，末二句是：“是谁勾却风流案，记取当年郑板桥。”是的，这样的一个县太爷，这样的一个郑板桥，岂能不让人记住？且记住他的又岂止是这对被勾却过风流债的年轻人？直至今天，我们社会当然是进步了许多，这样的“风流债”若在今天实在算不得什么了，但人们仍会有记起郑板桥的时候，并且并不仅仅是因他的书法、绘画，也不是因为他“扬州八怪”之首的身份。



郑板桥竹石图

郑板桥在潍县等地的知县任上一做就是十二年，这在官场之中算是很“失败”了！但是有什么办法呢？虽然他这个有点另类的县太爷所到之处百姓都很喜欢，但升迁并不是老百姓说了算哪！有时甚至越是百姓喜欢的，不但越当不“上去”，而且还当不“下去”。郑板桥正是这样。在当知县的第十二个年头，他连这七品芝麻官也终于当到了头。不过他倒真是一点儿也不留恋，因为这官当到这进步，实在是成了个人生的鸡肋，弃之可惜，食之无味。他为之作诗一首：

乌纱掷去不为官，囊橐萧萧两袖寒。

写取一枝清瘦竹，秋风江上作渔竿！

离任时，百姓夹道送行，郑板桥雇了三头毛驴，一头自己骑，

一头让人骑着前边领路，一头驮行李。这在那个“三年清知府，十万雪花银”的时代，他十二年知县做下来，清廉如此，送行百姓无不为之感动。

郑板桥爱画竹，也擅画笔，他在一幅自己所画竹子旁题诗道：

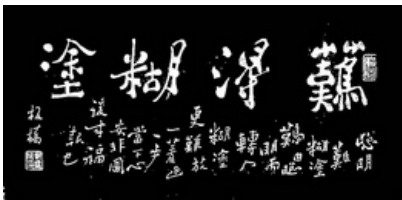
衙斋卧听萧萧雨，疑是民间疾苦声。

些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。

作为一个官员的郑板桥，被人们记住，被历史记住的原因也许就在此吧！

不过，我们见到不少今天的官员，他们记住郑板桥似乎是因为他留下了另外四个字：“难得糊涂。”这四个字或许在郑板桥书法作品中，是被出版翻印最多的一件了吧！只是那些将他“难得糊涂”四字挂在办公室的官员们，其实有几个人真正读懂其背后的含义呢，恐怕又是另一回事了！

郑板桥在“难得糊涂”四字后有一段较长的题跋：“聪明难，糊涂难；由聪明而转入糊涂复难；退一着，放一步，非图后来福报也。”显然，郑板桥的“糊涂”是难得的，是一种对底线的坚守，是原则坚持下的良心自扣和自保，是一种大智若愚；但是现实中我们见过太多的人，他们将这四字奉之座右铭，只是当作推诿工作的借口、放弃原则的理由和昧着良心的自慰，当然也成了他们对于百姓疾苦麻木不仁、漠不关心的最好写照。而这又原本与郑板桥无关。



郑板桥“难得糊涂”拓片

郑板桥的人生小船，最后系在了扬州这座当时中国最大的商业城市的大码头上，成为了“扬州八怪”之首。

成为了“扬州八怪”之首的郑板桥，历史记住他的当然是他的书画，是表现在其中的“怪”。其“六分半书”前无古人。何谓“六分半”，大体上是正、草、隶、篆、行五体各一“分”——他的字，一眼看上去，五体皆不是，但再细看似乎五体都有，加起来可算“五分”；还有一分应该是“画意”——他的字，所谓“乱石铺街”的章法，而这“乱石铺街”不是画吗？还有所谓的“撇捺应当兰竹写”，兰竹不是画吗？还有半分是什么呢？应该是他所说过的“师心自用”吧？虽然他说过“师心自用，无足观也”的话，但是那应该是他的自谦，事实上，如果没有了“师心自用”这半分，或许上面的这“六分”都等于零，因为事实上，只要是学习书法的人，学过正、草、隶、篆、行和画的人，是太多太多了，但别人为什么就没有写出这前无古人的“六分半书”呢？唯一原因，恐怕就是少了那“师心自用”的“半分”吧！

据说郑板桥书法上的这一顿悟来自于他的妻子：由于沉浸书法，夜间睡眠，躺在床上他还不自觉地用手描画着，且老是在妻子的身体上描画，妻子为此责怪他说：“你有你的（身）体，我有我

的（身）体，你干吗不写你的（身）体，老写我的（身）体？”没想到，妻子无意中一句，让他茅塞顿开。

在此之前，郑板桥之于书法可谓广学各家，早年时“学汉魏、崔、蔡、钟、王，古碑断碣，刻意搜求”；后又对于“宋四家”着力非常，尤其是对于黄庭坚潜心临习。然而尽管如此，他的笔下虽然功力深厚，所书作品书法虽然充满古意，但终究缺乏个人风格。

当时扬州，虽是中国最发达的商业城市，但是书画市场也很有限，要在这有限的市场内脱颖而出、生意兴隆，其实并不容易，至少是没有明显而独特的风格是很难的。当然，之于书画，中国历来有“书以人贵”的文化传统，但是郑板桥只是一个下台的小小知县，“贵”又无从谈起，所以他只能凭艺术本身征服市场，也征服艺术之神。

好在郑板桥是农民出身，他写不出“小楼一夜听春雨，深巷明朝卖杏花”，但是他能写出“一庭春雨瓢儿菜，满架秋风扁豆花”；他写不出“云间树色千花满，竹里泉声百道飞”，但是他能写出“删繁就简三秋树，领异标新二月花”；他写不出“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”，但是他能写出“作画题诗双搅扰，弃官耕田两便宜”。

中国的诗歌史虽然源远流长，但是瓢儿菜、扁豆花应该在此之前还从没人让它们入过诗吧，因为它们太土了，土得诗人们都不愿意多看他们一眼；然而这正好，它们春雨中、秋风里的带着泥土气息的诗意，正好留给郑板桥；三秋之后的树木，枝丫被勤劳的农人修剪一过，春天还没到，新的枝丫和嫩绿还没有绽放出，看上去有点怪异，有点丑陋，甚至还有点可怜，但是只要等到来年二月三春，谁又能知道将是一片怎样的新风景呢？那些立异标新的一定不光是那招人的鲜花吧！所以郑板桥作诗比不过李白、杜甫，甚至作

画也比不过太多的文人雅士，他尽管也在画上题诗，但这只是遵从中国诗、书、画、印一体的习惯而已，其实百姓在乎的只是画本身，所以他竟然公开声明“作画题诗双搅扰”。

郑板桥的笔下终于面貌一新，且散发着田野泥土的气息、春雨秋风的清凉和红花绿树的鲜嫩，这是中国书法史上不曾有过的气息和气象，如此气息和气象的作品，当然也是当时扬州书画市面上从来不曾有过的；而其书与画又是那么的和谐一体，甚至可以说，他书法就是他绘画的一个有机组成部分，尽管他曾自己命名为“六分半书”，也有人人为其命名为“板桥体”“乱石铺街体”等，但是我认为，若非得给郑板桥的书法起一个“体”名，最合适的名称应该叫“漫画体”，因为我常常看他的书法看得忍不住笑起来，那种结字上的变形，用笔上的夸张，章法上的出其不意，与漫画实在有一种异曲同工的效果。然而，如同漫画在画界的地位一样——虽然大众喜闻乐见，但似乎总入不了主流——郑板桥书法似乎只是书法中的旁门左道，常常让有钱的达官贵人和清高的士子大夫不屑一顾，好在郑板桥本来就正对他们不屑一顾哩！于是他干脆公开宣称：“凡吾画兰画竹画石（当然也包括书法），用以慰天下之劳人，非以供天下之安享人也……惟不与有钱人面作计。”而事实上少了达官贵人和士子大夫，郑板桥照样生意兴隆，一时间里，扬州“索诗字文者，必曰板桥”。想来老家兴化城里的那两进带花园的砖房该就是那段日子建的吧！

今天，我在郑板桥住过的这几间砖房里转悠，虽然知道里面已不可能有多少他的生活痕迹，连挂在墙上的字画，标签上都标着“复制品”的字样，但是并不妨碍郑板桥的形象在其中鲜活起来，当然也在我们心中鲜活起来。

郑板桥最“难得”的不只是他的“糊涂”，而是与他的名字一样，是一座桥梁，且这座桥梁接通的不只是书与画，更有人心之

间。

在潭渡看见一道彩虹

如今似乎很少看见彩虹了，不知是否与大气污染有关！但说来真巧，我们去潭渡村拜谒“黄宾虹故居”，远远地看见村子上空正升起一道彩虹，当时我在车上惊奇地叫了一声。

一位同伴说：“真有意思，还没拜访宾虹，倒先见到了彩虹。”我们进村几经打听，才知“黄宾虹故居”在村子的最西头，而我們是从村东头进村的。

一位年过花甲的老先生热情地要我们跟着他走，他一手抱着个孩子，领着我们穿村过巷。这是一个不大不小的村落，看起来目前的经济状况并不好，如今常见的那种式样的农家小楼村里很少，多是些低矮的平房，还有些陈旧的徽式的老屋，大多因年久失修而破落不堪，但仍有人家住着。说实在的，像这样的村子在皖南山区并不少见，然而就是这样一个普通的山村，百年前却走出了个黄宾虹——中国山水画的集大成者、中国近现代文化史上一位杰出的文化大师。

这究竟又是一个怎样的村落，能给中国山水画提供那么多元气淋漓的笔墨？究竟它有一座怎样的庭院——一个十二岁的懵懂孩童走进来，再走出来就成了一位文化巨人？带着这些问题我们寻访着大师的故居。终于，“黄宾虹故居”就在眼前了！但是它在我们眼前竟实在是一座很普通的徽式老屋，且处在村边的陋巷中。巷很窄，窄得我们想在门前留个影竟无法取景。我在心中暗暗有几分诧异：宾虹大师真的可曾在其中安居？但是当我们抬头凝视门楣上的匾额，又真切地感到，大师离我们确实很近了。

故居的匾额为红木刻成，“黄宾虹故居”五个墨绿色的大字为宾虹大师的弟子、“当代草圣”林散之所书。我们说我们从南京来，和散之大师算是同乡，是在江苏省美术馆刚看了“黄宾虹遗作展”后追寻大师的足迹到这儿来的。为我们带路的老先生说他是宾虹大师的本家晚辈，也是“黄宾虹故居”唯一的工作人员。说话间黄先生对我们更加热情起来，我们一下子有了一种遇上多年不认的亲戚的感觉。

黄先生为我们将庭院的大门打开，浓郁的文化氛围立即把我们簇拥起来，这种氛围有有形的，也有无形的，有形的是庭院中扶疏的竹木、雕花的轩窗、嶙峋的假山、曲折的庑廊，甚至院中仄铺的青石断砖也呈现着不同凡俗的韵致；无形的是这里的静寂和深藏在静寂中的那种大气和凝重。

“潭渡是宾虹大师的故乡，但他因父母在外经商而出生浙江金华，十二岁尊父命应童子试而回乡。时为1880年春。从此，他在这幢老屋里一住就是三十多年。因庭院中的这丛天竺和这片残损的假山石形如灵芝，他便将这幢老屋取名‘石芝阁’、‘石芝室’等，又因村前石拱桥头有一座‘宾虹亭’，他早年常去那儿作画，所以自号‘宾虹’”——黄先生在院中不停地指点着为我们讲解着这些，如数家珍。但语气间不时流露出时过境迁、物是人非的苍凉。

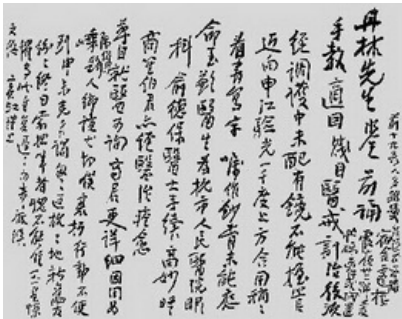
法国著名作家雨果曾说过的一段话：“大地与苍穹都有阴晴圆缺。但是，这人间与那天上一样，消失之后就是再现。一个像火炬那样的男女，在这种形式下熄灭了，在思想的形式下又复燃了。于是人们发现，曾经被认为是熄灭了的，其实是永远不会熄灭。这火炬燃得比以往任何时候更加光彩夺目，从此它组成了文明的一部分，从而屹立在人类无限的光明之列。”黄宾虹正是这样！他虽然离开我们已近半个世纪了，但他创造的艺术将永留人间，他存世的四千多件书画作品，随时都能唤起人们与他作心灵的和鸣，他的生

命也因此而获得了永恒。

我所在的城市，曾两次举行“黄宾虹遗作展”，一次在十多年前，那时刚过“文化大革命”，社会的文化气息刚开始复苏，但开展后观众云集，盛况空前，竟出乎主办者所料。另一次是在不久前，这次展览每天观众络绎不绝，甚至有外省观众不远千里赶来，原计划一星期的展览，延长了三天仍不能满足观众要求，这在市场经济大潮汹涌澎湃的今天实在令人感动。这便是大师艺术的长久魅力和永恒生命所在！我们走进“石芝阁”，读“黄宾虹事迹陈列”的前言，知道他“中年激于时事，戊戌变法、辛亥革命皆有所参与”；曾“加入南社，交识一时俊彦”，“会从事垦荒，以兴修水利为先务”；庚子赔款后，为同盟会筹集经费，也为扰乱清朝币制，他承担私铸清币的任务而被通缉，从此背井离乡；他与倒行逆施的袁世凯誓不两立，斥之“助纣为虐”。由此可知，黄宾虹现实行为是“激进”的，也正因此，他才没因为自己曾经一段“闭门著书，谢绝酬应，在故纸堆里与蠹鱼争生活”的人生历程，而成为一个两耳不闻窗外事的书呆子，和一个只困于笔墨的书画匠。即使在那一段人生历程中，他也不曾忘记现实，他观照传统，审视传统，但他的观照、审视和借鉴，又始终是立足现实的。他正如潘诺夫斯基所说，“为何关注往昔，因为对现实感兴趣”。因此，他的艺术世界里，既积淀了传统的精华，更不乏对现实的感知和思想。也因此，在他的艺术面前，无论你是一个传统的学究，还是一个“现代派”的青年，你都会得到艺术的启发，受到心灵的震撼。

记得二十多年前的“文革”末期，那时我并不知道黄宾虹，但在一个偶然的时机里得到了他一张题为“练滨草堂”的水墨画——当然只是复制品。画上数间草屋，几株垂柳，一抹远山，形略意远，笔墨萧散而凝重，一股清新而又几分落寞的气息深深打动了我那时尚十分年轻的心，我分明感到，画面上也跳动着一颗质朴真诚

而又热烈奔放的心。我把它挂在我小屋的墙上，为此曾被人斥之为“资产阶级情调”。上大学时，我学的是文学，曾很爱读古代的山水诗，我怀疑这是否与那张画有关。有时读着读着，眼前就会浮现出那张画，那用萧散而凝重的笔墨涂抹出的远山、小溪、垂柳、草屋，竟与诗中的意象交相叠现。朦胧间，我又仿佛看见一个伟大的灵魂，在山间临风长啸，在泽畔披发行吟。诗是有声的画，画是无声的诗！诗言志，诗为心声，画何尝不也如此！中国最优秀的山水诗和最优秀的山水诗人产生于南北朝，但那是一个民族分裂，国家不幸的时代。黄宾虹的时代呢？八国联军入侵、甲午战争惨败，戊戌变法流产，直至日寇全面侵华，“中华民族到了最危急的关头”。在这些国家和民族的大不幸面前，“具有觉醒意识的人们，外向者投身重建学术，或科学或艺术，各有所求，黄宾虹义无反顾地选择了后者”。虽然他最终没有去组织一次暴动、发动一场起义，但他用手中的画笔，创造了一个“熔铸了浑厚华兹的美学品格和刚健、清新、大气的华夏风神的‘黄宾虹世界’”。有人曾说，黄宾虹现实行为的激进与他艺术风格的古典似乎矛盾，殊不知，他正是在历史和现实这两个坚实的基础上构建了一座美学的桥梁和认识的桥梁。它既属于古典和传统，又属于现代和现实，更属于他——“一位继古开今的人物，一位中国山水画从古典传统进入现代形态的中介人物”。



黄宾虹信札

我们登堂入室。居中厅堂里的陈列柜中，陈列着黄宾虹的作品和手稿，中堂位置挂着他的画像，两旁的墙上挂满了书画，多是宾虹大师的弟子们所作，他们是林散之、张仃、李可染等。这也是一串在中国现代艺术史上熠熠生辉的名字，然而在这里，只能分列左右，簇拥着他们共同的老师。

尽管我对黄宾虹的生卒年代、人生履历、艺术成就早已较为熟悉；尽管为我们讲解的黄老先生的皖南口音十分严重，他抱在手上的孩子又老是哭闹，但我仍然心甘情愿以至于十分虔诚地聆听他的讲解。这固然是因为我造访的黄宾虹，不只是位画家，而是“中华民族的一座‘大美学’宝库”。我作为一名传道授业解惑的教师，更让我景仰和崇敬的是作为教师的黄宾虹。他并不因自己的艺高和名重天下，而使学生囿于自己的艺术门户，相反，他能成功地让学生站在自己的肩膀上，在各自的天地里另立艺术的门户。这一点我觉得更为难能可贵，也就凭这一点，我以为他就可以无愧于位列中国历史上的大教育家之林。

我们知道，中国书画十分讲究师承，但承师的目的不是学生重复老师。宋代的吴踞师承米芾的书法，尽管学得惟妙惟肖，但终究难逃“书奴”的命运。因此，有良心的艺术家是不愿自己的学生摹仿自己的。齐白石就曾严厉地告诫学生：“学我者生，似我者死。”但“学我”而不“似我”并非易事。齐门弟子不是有许多人一辈子也脱不了齐白石的影子吗？而黄宾虹，虽没有对学生做如齐白石那样的严厉训诫，但学生中绝无“画奴”：李可染，学他处处见笔的笔法，却学出了笔下金铁烟云的境界，也卓然成为大师；张仃学他的焦墨法，却几乎穷索了那种在焦墨的单纯中求取浑厚华兹的至难境界；还有林散之，学他的破墨法，却创造出了独步古今的“水草”书法，而成为“当代草圣”。这虽然与学生的天分和努力有关，但与老师也绝非无关。在现代中国画坛，就个人艺术成就而言，“南黄北齐”，齐白石或许可与黄宾虹齐名，但在艺术教育上，黄宾虹与齐白石相比，我以为无论如何该略出其右。

黄宾虹，无疑是艺术信徒们走向艺术殿堂的一座坚实而可靠的桥梁！

突然间，我想起了我们进村前看到的那道彩虹。人们习惯于把虹比作桥，把桥比作虹，宾虹大师将“虹”作为自己的名字，或许仅是一种巧合，但他在中国艺术史上确实不仅仅是一座高峰，更是一座桥梁。告别潭渡时，我又回头希望再次看见那道彩虹，然而它早已消失了，但我的心中从此将有一道彩虹永远五彩缤纷。

文房四宝

签字笔时代寻购湖笔的历程来到湖州，当然要买几支湖笔带回去。

在中国传统的“文房四宝”笔、墨、纸、砚中，笔是占第一位

的，而湖笔代表着中国毛笔的最好品质。

但哪里知道真正的湖笔并不出自湖州，而是出自它下面一个叫善琏的镇子上。那个镇子太小了，那两个字放在一块儿读起来又有点拗口，外地的人们难以记住；容易记住的是它隶属于湖州，所以那儿生产的笔便世称为“湖笔”了。

来到善琏镇，沿街总能看到许多笔庄和笔店，且都是那种传统风格的：店招是红木匾额式的，上面是石绿色的字，多出自于书法名家手笔；当街曲尺形的柜台，柜内放满了各种各样的湖笔，柜上有红木的笔架，架上也挂满了大大小小的湖笔；店内的墙壁上，你一不小心就可以看到林散之、沙孟海的字，或者是林风眠、陆俨少的画。

这样的小街，这样的小店，让我们有一种时光倒流的感觉，因为这样的小镇今天只在影视上经常看到，而在现实的中国除了这儿可能很难找到第二处了。虽然如今的确是一个市场发达，商品丰富的时代，但是即使是在大都市，要买得一支可心的毛笔并不是一件十分容易的事情。不过这也并不奇怪，如今用毛笔写字的人越来越少，用钢笔的人越来越多，不，用钢笔的也越来越少了，用那种一次性的签字笔，或者干脆不用笔而只用电脑打字的人越来越多了。毛笔在现如今几乎成了书画家们的一种专用品了。既然销量有限，经营它赚不得更多的钱，谁愿意卖它。

而这儿依然是一个毛笔的世界，只几家小店走过来，握在我手上的笔已一大把。我知道，有些笔我是不会用它们的，有几支我是纯粹因为它的名字太好了才买的，如“金不换”，它是那种用来写小字的狼毫，我很少写小字，但买上一支带回去，做个纪念，说不定还可以送给朋友——送人，你想想，这笔的名字正合适！还有“幽兰”，是一种兼毫，顾名思义一般都是用来画兰草的，我虽

不画兰，但就冲这名字，带一支回家，悬于我案头的笔架上，一定会让我时常记起那关于幽兰的诗：“幽兰在山谷，本自无人识；只为馨香重，求者遍山隅。”也让我更能埋头写自己的字，读自己的书。

在一家叫“戴月轩”的店里，我在柜上的红木的笔架上，竟然看到了一种名叫“中山兔毫”的毛笔，这让我十分惊诧，因为我知道，那是一种早已失传了的毛笔，且它的产地本也不是湖州，而是我的故乡。

我的故乡在苏南的溧水，那儿古称中山，是一个小地方，不太有名，但是它竟是传说中中国毛笔的发源地。

传说秦朝时，秦始皇命大将蒙恬远征楚国，并要他定期写出战报及时汇报。那时，人们“写”字，除了用刀子（刻），就是用竹笔，即将一根竹棍头部削薄，削尖，沾上墨汁，将字写在竹片或木片（简）上。蒙恬所写的战报，由于要做千里传送，为了方便，他就写在一种白帛（白色丝织品）上。而竹笔在白帛上写字，一不小心就会划上帛丝，写起来很慢很吃力。有一天，他率领大军来到了一人叫“中山”这个地方，见“中山多狡兔”，兔子尾巴拖在沙地上留下的痕迹让他产生了灵感，于是，他猎了几只野兔，剪下尾毫，并将其束于竹端，就这样，蒙恬发明了毛笔，而他本人也被后世尊为中国制笔业的始祖。

毛笔当然不会真是由蒙恬发明的，因为有太多的证据证明，早在秦以前中国人就开始使用毛笔了，但是我常常想，究竟是谁最先发明了毛笔呢？以后中国人为什么会选择毛笔作了最普遍的书写工具呢？毛笔属于软笔，写起来绝无硬笔方便，且中国人最早使用的笔也是硬笔——甲骨文、金文等一定是用硬笔“写”出的，但是后来为什么就取软弃硬选择了毛笔了呢？其中或许有偶然，但一定也

有着必然吧？

与西方人相比，中国人的性格是含蓄的，即使有再多的不满，也常常只会是绵里藏针式地表现，毛笔及其由他写出的线条，或许正符合中国人的这种性格。因此，与其说中国人选择毛笔，还不如说毛笔选择了中国人。正因为这种选择，世界才有了以写意、含蓄、抽象、表现为特征的东方艺术，并以此区别于西方艺术的以写实、明朗、具象、再现为特征。中国人出于自己的生命需要造就了毛笔，也赋予了它生命的特征，同时毛笔又强化了中国人的这种生命需要和性格特征，简而言之，是中国人造就了毛笔，同时毛笔也造就了中国人。我坚信，如果没有毛笔，中国人和中国文化一定会是别的样子。

大概正是因为江南人与北方人相比性格更含蓄、更会绵里带刚吧，所以毛笔的发明者虽是北方人，但最终还是让他来江南完成了他的发明，且中国最好的毛笔终究是由江南人制造的。

我的故乡虽是传说中毛笔的发源地，但由于南宋时文化中心辐聚杭州，再加上后来的元人南侵，制笔工匠的南逃，故乡制笔中心的地位渐被湖州取代，时至今日已不出产毛笔了。然而，有太多的史料证明，“中山兔毫”的确曾是中国历史上毛笔中的名品，而我的故乡也的确曾经是中国制笔业的中心，只是现在已很少有人知道了。这实在有点令人遗憾。大概是为了弥补这种遗憾吧，我故乡的书友许君，近年来正埋头试制“中山兔毫”，想用一己的智慧恢复失传的“中山兔毫”，虽然现还没取得令人满意的结果，但精神可嘉。如今湖笔中竟有了“中山兔毫”一款，我自然买上两支：一支带回去自己留着做纪念，一支送给故乡的许君，想必多少能对他的试制有一点参考作用吧。不过虽然我也祝愿他的“中山兔毫”能早日试制成功，但更希望作为一位书法家的他，能就用手上的笔写出更好的作品，无论是用什么笔，只要是毛笔。

满载而归到了我们下榻的湖州宾馆，我打开电视看每天必看的“新闻联播”——是中外领导人的一个签字仪式。

这样的签字仪式，从前我是很愿意看的——主要是为了欣赏毛笔给我带来的那份民族的荣耀与自豪：在那种签字仪式上，中方领导轻轻拿起一支准备好的毛笔，在一旁的砚池中轻濡一两下，然后悬腕甚至悬肘写下自己的名字，那一气呵成、从容不迫的过程，可用来形容的词语自然是从容、潇洒、大气等；而相比之下，外方领导似乎显得总有点急促、拘谨，甚至有点鬼头鬼脑。

为什么同样只是签一下字，但给人的感觉却很不同？我想其中除了我的民族自信心的作用外，全在于签字双方一方使用的是毛笔，一方使用的是钢笔（签字笔）吧！毛笔是笔中的贵族，它的笔杆那么的长，书写时书者必须将笔杆竖握，最好还要悬腕甚至悬肘，同时要端坐平视——如此书写，本身就堪称一种行为艺术了；而与毛笔相比，那钢笔的笔杆短多了，书写时一般又是随意地斜握在手，平时这样倒也没什么，而在签字仪式那种场合上，它实在显得有点寒酸了，再加上钢笔的书写，不需任何辅助动作（最多也就只需将笔帽除下就可），这本身就显得有点急促，再加上书者都得埋头伏案，这就更显得有点鬼头鬼脑了。

只是不知道从何时起，也不知何种原因，我国领导们也在中外签字仪式用签字笔签字了，时到如今几乎已放弃了毛笔——难道这也是一种“与国际接轨”吗？

真希望我国领导在中外签字仪式上还是多用毛笔，因为用毛笔写字本身就可代表中国。

打印机时代关于徽墨的联想我们是冲着胡适而去上庄的，但没想到竟看到了胡开文。

上庄，皖南绩溪县的一个美丽村子。村里一处普通的两进徽派砖瓦房是胡开文的故居，现如今被胡开文的后人们打理成了“胡开文故居”——有点像一座纪念馆。来到这座纪念馆的游客大多与我们一样，本是去看“胡适故居”的，这“胡开文故居”既已路过，也进去看一看吧！这让我不由得想，这胡开文真是沾了胡适的光，好在他们百年前原本就是本家，谁沾谁一点儿光都无所谓。

胡开文是商人，做墨的生意的商人；胡适是文人，文人自然是用墨的，那么产自他故乡的“徽墨”，既是中国最好的墨，他一生一定没少用吧！尽管胡适是留过洋的博士，是喝足了洋墨水的，但是胡适也喜欢写毛笔字，且很以自己的书法而自得。我看见过胡适的字，那种带有北碑风格的行楷，刚柔相济，亦秀亦拙，秀中带拙，拙中藏秀，一派风流。以编辑为务为生的我第一次看见时，曾不由得想，胡适的那些大块文章竟是用这样的漂亮的字迹写成——看这样的文章，不要说内容了，光是这字，也是一种享受呵！只是今天这样的稿子再也不可能看到了。

是的，今天的人们写稿已不再用墨，甚至连笔也不用了，而是用电脑“敲”或“打”，“写文章”已变成了真正意义上的“敲文章”或“打文章”了。说起墨，可能许多人连它的形态都已经弄不清了。他们能够迅速联想到的或许首先是打印机上的墨盒，因为现如今，打印机似乎并不算贵，几百块钱就能买上一台，倒是那墨盒实在是太不经用了，一年得换好几个，而几个的价钱就远远超过一台打印机的价钱了——这让人不由得怀疑，这打印机的“便宜”原本就是商家事先早就设好了的一个阴谋和陷阱；其次，他们或许还能联想起上小学时用过的那种在坊间用块儿八毛就能买上一瓶的化学墨汁，因为它的那种既怪又臭的味道一定曾给过他们深刻的记忆。

我虽然也用打印机，也曾遭遇过墨盒的阴谋和陷阱，我上小学时也曾用过那种奇臭的墨汁写过“大字”，但是我一般不会因为墨而产生这样的联想，我有关墨的联想比这些美好许多。

小时候的我是个调皮的孩子，我的调皮所付出的代价是常常将自己弄得皮破血流。每当此时，母亲常常会拿出一块墨来，再将一只碗翻个底朝天，在朝天的碗底里滴几滴水，在里面磨出少许的墨汁，涂到我的伤口上。说实在的，对此我最初有点怕，怕这漆黑的墨汁会把我已破了的皮肉弄烂掉弄黑掉，但母亲告诉我说，这是爷爷留下的墨，涂些在伤口会好得快。果然，涂过墨汁的伤口，一般会愈合得很快，等到黑黑的痂盖脱去后，长出皮肉总完好如初。因此，我对墨的最早记忆是，它无异是一种良药。

不过，墨原本不是药，尽管它有着如此的药效。古时墨是“文房四宝”之一，那时的文人们首先是用它写“最新最美的文字”，又用它画“最新最美的画图”。但是它之所以成为文人雅士至爱至赖的信物，并不单单只是用它磨成墨汁以作书绘画；他们求墨、搜墨、藏墨更不单单是为了弄一块墨来磨墨汁，他们是以这一过程本身为一种雅事，并以此追寻一种雅趣，他们更注重赏墨，古人云，文人“有佳墨者，犹如名将之有良马也”。因此，佳墨既是一种实用的对象，更是一种审美的对象。

据史籍记载，徽州并不是墨的原产地，但是中国最好的墨的确产自这儿。中国历史上最早的制墨中心在河北省易水之畔的易州，是唐朝的安史之乱让那里的制墨工南逃，其中奚超、奚廷父子俩，为黄山白岳之奇和绩溪、新安之妙所吸引，遂定居歙州，重操旧业。此时又得皖南的古松，燃之为烟，以烟为墨，后又改进了捣松和胶等技术，终于创制出“丰肌膩理，光泽如漆”，经久不褪，香味浓郁的佳墨。南唐后主李煜，雅爱书法绘事，将奚廷召入宫中担任墨务官，并以赐“国姓”李为奖励。于是，奚氏全家一变而为李

氏，李廷也因此成为古今墨家的宗师。时至宋宣和年间，已出现“黄金易得，李墨难求”的局面。从此以后，历代制墨名家辈出，垂至明、清，“徽墨”早已一统天下，其中尤以“胡开文”品最佳、名最著。

胡开文原名胡天柱，原本是上庄村的一个牧童。

慢慢走进胡开文故居这座两进的瓦房，胡天柱放牧时用过的鞭子自然已经不在，因为如果他仅仅只是在家乡放牧，是断不能走进中国文化史的。但是他学徒时雕的墨模、开店时用过的算盘，还有他店号里制作的墨碇等应有尽有。看着眼前一切物件，我们似乎看到两百多年前，一个少年，身背褡裢，独自离开上庄去为自己讨生活的情景。

胡开文少年去了休宁县汪启茂墨店当学徒，因诚实勤劳，精于店务，深得老板器重。后来又娶汪启茂独生女为妻，于乾隆三十年（1765）承顶汪启茂墨店。为创出高质量产品，他不惜出巨资购买上等原料，挑选旧墨模中之精品，聘良工制墨，并取徽州府孔庙的“天开文苑”金匾中间两字，冠以姓氏，打出“胡开文墨庄”招牌，在墨家如林的徽州，通过竞争，终获成功。

据说胡开文墨配方绝妙，其中因加有冰片、麝香等名贵中药，所以它不但墨色鲜亮，而且遇水不跑不褪，不霉不蛀。这当然是胡开文墨业成功的原因之一，但更重要的原因恐怕还不在此。

传说胡开文第二代（即胡天柱次子胡余德）时，店里研制出一种新墨，任在水中浸泡多长时间也不溶散，因此此墨销路一时很畅。一日，有位先生竟一次性购买此墨一布袋之多，声称是慕名而购。然而他走过不久便回到店内，声称他在路上过河时连人带墨都掉到了河中，上岸后，墨水染黑了他的背。胡氏最初并不信他的

话，但购墨先生当场以盆盛水，将墨浸入其中，不久，便见墨裂色散——原来是店里伙计在生产这批墨时偷工减料了。胡余德连声道歉，并以一袋“苍瑰宝”作赔，并令所属各店各坊，立即停售这批墨，已售出的，高价买回。不久，胡开文便将这批劣墨全部倒入休宁城外的一个废弃的池塘中，这池塘竟因此而变成了一方真正的“墨池”。

如今，那“墨池”是不是还在，我不知道，但我知道那当初使胡开文墨业兴旺的秘密一定全在这个“墨池”中。

宣纸故乡一刀宣纸的分量如果没有了宣纸，中国的书法史便会少了一半的精彩，因为那些刻在甲骨上的图案、摩崖上的造像、碑石上的汉隶与唐楷，以及铸在青铜上的金文，终究加起来只能勉强算作是中国书法的一半形式，而且是其最早期的形式；唯有那纸上的一——宣纸上的一——龙飞凤舞、铁画银钩、水墨淋漓、云蒸霞蔚才代表了中国书法的最高境界；而中国书法最美丽最潇洒的姿态——落墨如烟，笔走龙蛇、计白当黑、笔断意连，也只有在宣纸上才能表达和实现。

如果没有了宣纸，或许就没有了“中国画”，即使有，那也可能只是“中国的画”，它可能很难区别于日本的浮世绘，印度的细密画，甚至也可能很难区别于西方的水粉与水彩画。当然，鲁迅先生也无法用一张白纸就能换得外国版画大师的一张画作。

如果没有了宣纸，中国文化可能就会是另一种形态。

我们去宣城，就是冲着宣纸而去的。

然而，就如同湖笔的故乡并非湖州而是它下面的一个镇子一样，宣纸的故乡并不在今天的宣城，而是在它下辖的一个县——泾县。

许多人知道泾县这个地名，是因为六十多年前发生在那儿的一次事变曾让周恩来挥笔写下了一首诗：“千古奇冤，江南一叶；同室操戈，相煎何急？”但并不知道他写诗的这张纸便是产于泾县的宣纸。

因为泾县古属宣州。虽然最好的宣纸产于泾县，但它销得太远了，名声也传得太远了，人们于是只知道它来自宣州。于是泾县似乎有意无意间一直潜伏在中国文化的后台。

顶着夏日的骄阳，我们走在泾县的山间，走在古宣州的大地上。

漫山遍野都是纸，白花花的宣纸，它们晾晒在村头的山坡上，一大片一大片，让人很容易就会想到天上的白云。如果那就是白云，那么那簇拥在白云间的一个个山村呢，就像是飘在天上的仙境了，更何况还有青山绿水在远处作了它们的背景。

这里是一个青山绿水的世界。制造宣纸最重要的原料便是檀树与竹子，这里山上正多檀树与毛竹，取之不尽，用之不竭；制成的宣纸要云一样的洁白，丝一样的柔韧，要纯净的矿泉漂洗，这儿的水多山泉，不但养人，也养纸，更养中国几千年的文化。

这里也是一个纸的世界。这里家家造纸，造了千年了。

相传，蔡伦的徒弟孔丹，以造纸为业，为了感谢师傅传艺之恩，他一直想制造一种理想的白纸来为师傅画肖像、修年谱，但经过许多次的试验都未能如愿。东汉末年，因战乱孔丹流落到皖南泾县一带，有一次，他在山里看到有些檀树倒在山涧，因年深日久，被水浸蚀得腐烂发白。凭着一种职业的敏感，他就用这种腐烂发白的树皮来试着造纸，果然造出了一种不同寻常的白纸，特别适宜于

写字画画——人称宣纸。如果真是这样的话，那么——王羲之的《兰亭序》或许就是用桃花塄所造的仿古宣一气呵成的；王献之的《中秋帖》或许就是用竹西寨所造的虎皮宣一挥而就的；颜真卿的《祭侄稿》或许就是用张家所造的毛边草就的；苏东坡的《寒食帖》或许就是李家所造的玉版宣书成的；还有，赵孟的手札、张瑞图的长卷，王铎、傅山的条幅……当然还有顾闳中的《韩熙载夜宴图》、范宽的《秋山行旅图》、黄公望的《富春山居图》以及扬州八怪和八大山人的花鸟、黄宾虹的山水……或许都是用这里出产的净皮或绵料挥就的吧？

.....

望着这儿如白云一般铺展开在天地间的宣纸，一抹最温馨的关于文化、关于艺术、关于历史的情感从我们心头掠过。

发明造纸术的蔡伦是河南人，他发明纸的首要目的当然是为了实用，但是江南的山水让纸在保证实用的前提下将其艺术品性发挥到了极致——它的洁白与细腻能将落在它身上的墨色自分出浓、淡、枯、涩，它的坚韧与柔软能让走过它身上的笔锋凸现出提、按、顿、挫，它的内敛与含蓄能将龙飞凤舞的激情渲染成一种力的张扬，它的中庸与平和能将云行水流的韵致氤氲成一种美的永恒。

因为有了宣纸，中国的书画艺术事实上成了纸上的艺术——最简单同时又最高难，最实用同时又最写意，最古典同时又最现代，总之成了世界上最接近艺术本质的一种艺术。它与西方美术是布上的石上的艺术相比，似乎脆弱许多。但唯其脆弱，才更让人珍视。我记得我小时候，家里的墙上贴着爷爷工笔手书的“敬惜字纸”的纸条；村里宗祠的天井中，设有专门的“化纸炉”。我在祠堂里念书时，还可常见到村里的老人，将有字的纸片特地送到那儿去焚化，其神圣的表情至今只要一想起还历历在目。正因为中国人对于

纸，尤其是字纸如此珍视，才有了“秀才人情半张纸”的传统。猛然想起徐志摩与陆小曼结婚时，诗人邵洵美送给他们的礼物就是四尺三开的一小张宣纸，上面简笔画了一把茶壶、一个茶杯，还有诗人的几行字：“一个茶壶，一个茶杯，一个志摩，一个小曼……”这就是宣纸——因为薄所以厚，因为轻所以重，因为脆弱所以坚韧，因为单纯所以丰富，因为古老所以亲近，因为文化所以敬惜。

离开泾县时，县文化馆书法家，也是与我神交已久但见面还是第一次的书友关德虎兄，竟送给我一刀宣纸，并亲自给我扛上了车——半张纸的人情也是重情呵，这一刀宣纸的情分让我如何还呢？

歙砚故乡一方歙砚的约定砚，如今在现实生活中已踪影难觅了，不要说在寻常百姓人家，就是在一些知识家庭里，甚至在一些书画爱好者的家里，也很少看到它了。就说我吧，虽也顶着个书法协会会员的名头，但家里案头就没有一方像样的砚台，每每操翰，多以碟盛墨——现在都用墨汁，已无需以砚磨墨了。

曾从照片上看到林散之老人的书房里挂着一副对联：“有书真世界，磨墨静精神。”可见在古人那里，在真正的书画家那里，磨墨是作书绘画的一个必不可少的程序，哪有不磨墨就走上来展纸挥毫的呵？那样无疑是一种乱弹琴，是对笔墨的一种糟蹋，也是对自己的一种作贱。

既要磨墨，砚便必不可少。

既然以砚磨墨也是一种境界，那么砚与墨一样，也便可赏了，进而可藏、可搜、可寻了，此过程本身也便是一种雅事了，当然，其中的雅趣非入得其中者不可道也！

我曾在拙作《寻梦午梦堂》中写过关于眉子砚的故事，那

是一个可以拍成一部几十集电视连续剧的故事，这里限于篇幅，恕我难以赘述，我在这里提起它来只是想说，像这样的故事，其实是代不缺乏的，它们也是中国“砚文化”的重要组成部分。

在代表传统“文房四宝”最高品质的湖笔、徽墨、宣纸、端砚中，前三者都出自江南一隅，唯有端砚出自古端州，也就是今天广东省的肇庆市。我常常想，这或许都是因为人们觉得，总不能四样都让江南占了吧！至少分掉它一样也好哇！

其实江南也出产好砚，那就是“歙砚”——因产于古歙州（也就是今天安徽的歙县和江西的婺源一带）而得名。

真要论起砚本身的品质来，歙砚也并非一定比端砚逊色多少。古人论砚之“坚、润、柔、健、细、膩、洁、美”，即所谓“八德”，歙砚一德不缺。

而要论起历史，歙砚也有着很长的历史，与端砚也不相上下。北宋唐积《歙州砚谱》上就曾有这样的记载：婺源人“唐开元中，猎人叶氏逐兽至长城里，见叠石如城垒状，莹洁可爱，因携之归，刊出成砚，温润大过端”。可见，歙砚的历史至少也在千年以上了。

湖笔、徽墨、宣纸，再加上歙砚，江南的文房四宝就算是全了。我常想，古代的文人为什么多对江南充满了向往之情，除了那里有如画的风景、富饶的财富和美丽的佳人外，一定也与这儿有着中国最好的文房四宝有关吧！想想看，那时的文人，若到江南走上不必太大的一圈，就可湖笔、徽墨、宣纸、歙砚样样不缺，那将是一种怎样的惬意和风流呵？

就差一方歙砚，我此次的江南之行就算是圆满了，所以来到歙县，就下决心一定得带一方歙砚回去。然而走过了一家又一家砚

店，竟然发现这并不容易。当然，这并不是因为走了这么多的店看了这么多的砚，真的没有一方看中样好不好？你说你最高愿意花多少钱？我根据你出的价给你选一块料，刻好寄给你，你如果觉得满意，你就寄给我钱，如果不满意，你就把它还到我弟弟在南京开的店里去，我给你重刻，直到你满意为止。”还有这样的事情？我说：“你就不怕我收到你的砚不寄给你钱吗？”“不会的，爱砚之人决不会做这种事情的！”她坚决地说，“再说你得让我看一下你身份证啊，你真不给钱，我会找上门的。”既是这样，我还有什么推辞的呀！于是我与她说好价钱，写给她寄货的地址。她也将她弟弟开在南京的店的地址写给我。我一看她写的地址，也有些吃惊，真是太巧了——那儿离我的住处很近！但我也有些疑惑，因为我好像并没发现那儿有一家歙砚店。

回到南京的当天，我就找到了她弟弟的店。然而那并不是一家砚店，而是一家茶叶店，兼营歙砚——怪不得我多次晚饭后散步从这儿走过，并未发现这儿有歙砚出售。

店主是一位三四十岁的中年男子，我想这就是那位砚店主人的弟弟了。只要确有这样一家店，我想一切就不会是骗局了。再说我又没付钱，能骗我什么呢？

近一个月过去了，我真的收到了一个寄自安徽歙县的邮包，一掂那分量就知道除了是砚不会是别的。迫不及待地打开，果是一方砚。然而说真的，并不是我心目中的样子。我有点失望，心想，好在根据约定我可以将它退给不远处的那家店里。但是真的可以吗？我忐忑不安地来到了那家店里说明来意，没想到店家非常爽快地就收下了。这弄得我倒有点不好意思了，于是没话找话地想与他搭讪几句，希望他能对我带给他麻烦有所谅解。正是通过与他的攀谈，我知道了他姐姐并非是一位家庭妇女，也并不是看店的，她那天是

偶尔在店里，她是一位歙砚的传人，有着“中国工艺美术大师”的称号……

知道了这一切后，既为自己当初的有眼无珠深深内疚，又为自己看不出大师作品的妙处而深深自惭，我于是说：“要不就算了吧，就这件吧？”“不，看不中买回去不舒服的。这是说好了的嘛！再说你看不中，那是你与它无缘，但总有有缘人哪！说不定放在这儿还能卖个比你贵的价钱哩！你不必有什么歉意。”话虽这样说，但我心里还是有些不安。

又过了近一个月，我又收到了一方歙砚，或许也有心理的作用吧，这一方砚我只一眼就喜欢上了它。于是我赶紧将钱按地址如数寄去——我想加一点，但又怕亵渎了这一份美丽的砚缘。

《校官碑》释疑



《校官之碑》拓片

有着“江南第一碑”之称的《校官碑》，现存于南京博物院，为国家一级文物，其文物价值显而易见的同时，最为人们称道的是其书法艺术价值，《金石文字记》（顾炎武著）、《两汉金石记》（翁方纲著）、《碑帖叙录》（杨震方著）等古今碑帖专著，以及俞樾、翁同龢、康有为、方朔和杨守敬等名家，对其都有具体介绍和很高评价；但是，自从它出土以来，围绕它有许多误会和讹传，让人们产生了一些不必要的疑惑和争论。

释名之疑《校官碑》，杨震方《碑帖叙录》中称之为“校官潘

乾碑”；刘运峰在《汉校官碑集联·前言》中云：“《校官碑》又称《汉溧阳长潘乾校官碑》。”至于一些相关的地方文献中，其称谓则更是混乱，“溧阳校官碑”、“高淳校官碑”、“固城校官碑”等等不一而足——如此常让一般人误会，以为有多块“校官碑”。

那么，同一块碑刻，怎么会有这么多名称？

《校官碑》刻于东汉光和四年，即公元181年，至今已有1800多年了；是为表彰溧阳长潘乾兴教办学之功而刻立的，因此，此碑最初立于古溧阳县内有关场所，应该是毫无疑问的，而这或许就是今天的溧阳市（今属江苏省常州市）一些地方史料上多称“溧阳校官碑”的原因。只是为强调此碑与本地的关系，将碑石属地地名加于碑名前试图成为碑石名称的做法，实属罕见；然而，无独有偶的是，《校官碑》竟然还有两个与之同类的…“别名”，即“高淳校官碑”、“固城校官碑”。此又为何？这与当地行政区划的变革及此碑的出土、保存过程有关。

秦始皇统一中国后（公元前221年）即设溧阳县，治所在固城，直到东汉时仍在此，所以《校官碑》最初刻成时，也应该立于此；可是后来古溧阳县治所却发生了迁移，固城也随之几乎被废弃，《校官碑》也随之被淹没在历史的尘埃中。隋文帝开皇十一年（592），古溧阳县又一分为“溧阳”和“溧水”二县，原溧阳县县治所在地固城旧址从此不再在溧阳县境内，而成了新成立的溧水县的属地。南宋绍兴十三年（1143），溧水县尉喻仲远在固城湖滨发现了淹没已久的《校官碑》，并将其移至县衙，并从此流传至今，其间流传有序，并无争议。然而，请看今天的一些文献，对此表述明显或含混，或错讹。仍以《碑帖叙录》和《汉校官碑集联·前言》为例：

“校官潘乾碑”，宋绍兴年间（1131—1162）溧水县尉喻仲远得行固城湖滨（在江苏高淳县）。（杨震方《碑帖叙录》）

“南宋绍兴十三年（公元1143年），溧水尉喻仲远访得于固城湖滨，置之官舍，今在江苏溧阳孔庙。（刘运峰《汉校官碑集联·前言》）

杨震方的表述，应该说并无大错，但是语意含混。固城湖属今天的江苏省南京市高淳区（原江苏省高淳县），但是喻仲远访得《校官碑》时，它事实上是属溧水县——当时压根儿还没有“高淳县”。喻仲远当年发现《校官碑》后为什么会将此运到溧水县衙而非溧阳县衙？原因很简单，因为此时固城一带已属溧水县而不属溧阳县了；而高淳县还要过几百年后才成立——明孝宗弘治四年（1491），从溧水县析出的“西南七乡”新建的一县为高淳县——《校官碑》确实是出土于今天高淳的土地上，却在出土后从不曾在高淳保存过，所以，杨震方的表述，初看并无任何不妥，事实上也无大错，但是因其含混不清，是让人很易在理解时生出歧义的；如果一定要如此表述，至少得在“高淳县”前加一个“今”字（若真是在今天，则还要将“江苏高淳县”改成“江苏省南京市高淳区”）。

刘运峰的表述，显然是因并不了解《校官碑》出土和流传的具体情况，更不了解当地行政区划的变化，于是便在所难免地发生了错误：既是溧水尉喻仲远访得，并“置之官舍”，怎么又会“今在江苏溧阳孔庙”？这完全是他凭主观想象出的——《校官碑》从来就不曾进过溧阳孔庙，而且从来也没到过今天溧阳境内过，它一直都保存在溧水，直到新中国成立后仍在，一千多年间流传有序，此为事实，争议完全不必要发生。

至此，《校官碑》的“身世”大体上我们就可以清楚了：它刻

立于古溧阳县，目的也是为表彰时任溧阳长潘乾的功德的，所以它与溧阳自然关系密切；900多年后溧水县尉将它从历史的烟尘中发现，并在溧水保存了1000多年，亦即溧水人民为它的存世至今做出了杰出的贡献，所以其与溧水关系可谓非同一般；而它最初刻立和后来出土的地方毕竟在今天高淳的土地上，所以事实上高淳与它也有着密切的关系。或许是因为《校官碑》一直都在溧水保存的事实，所以溧水当地史籍中历来提到它时，出于自信与自豪从来不曾它在它名称前加上“溧水”二字；而溧阳、高淳两地地方史籍，提到此碑常称之为“溧阳校官碑”、“高淳校官碑”和“固城校官碑”等，但是此行为不合碑帖称谓惯例，徒增混乱，是很不恰当的。

那么《校官碑》名称究竟为何？

按对于碑石称呼的一般性惯例，都是将碑石本身的碑额作为全称，简称则取碑额或碑文关键字（最多为碑石所表颂主人公的名字）紧缩而成。如我们一般人都熟悉的汉碑《张迁碑》，全称“汉故穀城长荡阴令张君表颂”即此碑额，《韩仁铭》全称“汉循吏故闻熹长韩仁铭”，亦即此碑碑额，《鲜于璜碑》全称“汉故雁门太守鲜于君碑”（见图4），亦即此碑碑额；同时又因为它们所表颂主人公为张迁、韩仁和鲜于璜，所以我们一般就简称其为“张迁碑”、“韩仁铭”和“鲜于璜碑”。

看《校官碑》原石，其碑额只四字“校官之碑”，应该说这就是此碑的全称；而简称，只能是“校官碑”或“潘乾碑”。

《校官之碑》中“校官”二字究竟又作何解呢？

“校”、“学”二字，在汉代，甚至在此前很长一个历史阶段，都可以互通的：“‘宫’、‘官’形相近，古通用。‘学’字

古亦作‘黻’，‘黻’、‘校’音相近。”所以“校官”，即“学官”，亦即“学宫”——大体相当于今天的学校；而“学官”作为管“学”之“官”解，亦不是绝无和不能，如《史记·儒林列传》中有语：“太史公曰：‘余读功令，至于广厉学官之路，未尝不废书而叹也。’”这里，“学官：又称‘教官’，指主管学务的官员和官学教师，如汉代开始设的五经博士”。也就是说，从汉代设“五经博士”等之后，“学官”也可以指官职和官位，亦即“校官”也可解为“学官”，亦即一官职、官位。

那么，“校官碑”上的“校官”到底是“学宫”还“学官”呢？

对此历来也多有争议：明末著名学者顾炎武，就认为是官名，如“学官”；而清代书法家翁方纲则认为是“学舍”，今人刘运峰更明确认为：“校官，为学舍之名。”且据笔者所见资料，今人多同此解。

如果是“学官”，那么此碑表彰、颂扬的主人公为“潘乾”，按碑石简称、别称惯例，称之为“校官潘乾碑”似无不当，甚至再简称为“潘乾碑”亦无不当；但是，“校官”如果是“学宫”的意思，那么如此别称、简称就大为不当了。

“校官之碑”中的“校官”二字，到底是指“学宫”还是“学官”？文字学训诂学知识似乎在此无能为力，唯剩下从碑文本身中去找答案这一路径了。

《校官碑》立碑目的是为潘乾歌功颂德，尤其是他“构造学宫……推泮宫之教，反决拾之礼”的功德，此毫无疑问，对此只要多读几遍碑文自可明白；那么，既然如此，此碑名之《校官之碑》，如果此“校官”是指官职，那碑文歌颂之主人公自然就是潘

乾无疑；再换句话说，“校官”一定是潘乾所任一职务（哪怕是本职之外的兼职）！然而通读全文，其中无一句提及潘乾兼任“校官”一职，他只是“溧阳长”；再据翁方纲考证，地方长官兼学校官员，只有西汉有此例，“后汉时，亦不闻特设学校之官”。也就是说，潘乾不可能兼任县学“校官”。那么会不会是此碑中“校官”另有所指呢？也不可能！因为碑文从头至尾没有提到另外第二人。因此，“校官之碑”所歌颂的潘乾兴教办学之功，无非是他作为当地一行政首脑，对此方面“舆论上重视、政策上倾斜，财政上支持”等而已——既是表彰这些，怎么会在碑文中另外再弄出一个“第二者”的“校官”来呢？

由此看来，《校官碑》所及虽与兴教办学有关，但是被表彰主人公潘乾并非“校官”；同时，也因为其与兴教办学有关，所以最好的树立之所便是“学宫”，即“学舍”，亦即“校官”。所以“校官之碑”，解作“（树立于）学校中的碑”，应无大谬。而刘运峰先生既也认为“校官，为学舍之名”，但同时竟又说，“《校官碑》又称《汉溧阳长潘乾校官碑》”，难道是“汉溧阳长潘乾竖在自家学校的碑”的意思吗——显然是自相矛盾说不通嘛！所以他的这一“又称”的依据不知从何而来。

释文之疑《校官碑》是江苏省境内现存唯一一块完整汉碑，属国家一级文物，此原石多年来一直是南京博物院的“镇馆之宝”，但是也曾有人质疑：“碑字曾经开凿，故有疑为宋时重刻者。”当年江苏省溧水县中学（今江苏省溧水高级中学和南京市溧水区第一初级中学前身），从抗战时期直到中华人民共和国建立后的一段时间里，为《校官碑》的保存传世做出过特殊贡献，所以2009年经南京市溧水区文化局申请、南京博物院同意，溧水区第一初中获得了复制此碑一块的机会，笔者有幸参与了复制工作全程，自然也见到了如今深藏于南京博物院作为镇院之宝的该碑原石。据肉眼判

断，我们绝看不出此碑“碑字曾经开凿”的任何痕迹、印记和影子（有几个能看出凿损痕迹的字和笔画，那是因为从前拓者，为了使自己的拓片卖个高价，在自己拓过后故意凿损，此为破坏，大可恶）。

当然，今天看不出，并不等于从前没有开凿过——若真是“宋时”凿过，算来至今也七八百年了，到今天确实也有可能不易看出。但是此种可能性事实上也绝无，原因有三：

一、据史料记载，宋时喻仲远最初寻得此碑石时，曾万般激动；消息传出，在当地轰动一时，随即碑石便被运至县衙妥善保存了起来；后转移至文庙陈列时，有关人士还将本县人士所藏唐颜真卿书《送刘太冲序》墨迹刻石，与它一起并列……具体过程，在此不做赘述，但据此事实可以肯定的一点是：它既然如此受人重视，无论是宋代刚发现它时，还是此后在保存的过程中，竟然有人会“开凿”它，这从情理上是实在令人难以想象的！

二、众所周知，宋代文人有寻访珍藏古碑为时尚的时代风气——这也是为什么中国历史上的许多汉唐名碑，多在宋代发现并流传后世的原因。而在有着这样大的社会文化背景之下的宋代，人们会将一块好不容易寻得的汉碑“开凿”一新，此可能性也可谓绝无！

三、上文就提到，《校官碑》自从北宋出土后，便一直存于溧水，从不曾再被淹没过，其传承也一直非常有序，实物与文献都能一一互证，所以相关文献可谓都是“信史”；然今天我们搜遍溧水本地所有方志、史书、古籍，也从来不曾见到过有“开凿”过《校官碑》的任何记载。

那么，“有疑为宋时重刻者”此言从何而来呢？据笔者猜测，

很有可能是此言大错有二：一是单禧的释文并非在“碑阴”，而是另择石料刻成的另一块石碑，即《汉〈校官碑〉释文》碑（见图5）；第二，单禧所刻释文其实也并不是他所释，而是南宋时的著名金石学家洪适于南宋时对照原文用南宋时的语言所作释读文字，因此，通过此碑石，可以识读原石上一些今天（甚至元朝时）已缺损的字。再则，这块“释文碑”至今也有600多年，事实上也是一难得文物了，600多年来，其一直都与《校官碑》原石一起陈列于溧水县衙、文庙、溧水县中学等处，中华人民共和国成立后也随《校官碑》原石一起，于1957年8月被江苏省文物管理委员会征至苏州博物馆，1960年代再移至南京博物院，并于此珍藏至今。

释书之疑《校官碑》除了文物价值外，历来备受人们推崇的是他的书法艺术价值，特别是清代碑学兴盛后，其受人重视程度更是倍增，著名学者、书法家康有为在《广艺舟双楫》中曾以“丰茂”二字概括其艺术风格；金石家方朔评其“字体方正淳古……唯《衡方》、《张迁》二碑如其结构”；书法家杨守敬则评其“方正古厚，已导《孔羨》之先路。但此浑融彼峭厉耳”……但是，他们在对《校官碑》书法给予极高评价的同时，对其书法艺术风格和艺术价值进行的具体解说，又长期以来多有分歧，甚至某些方面让人颇多疑惑。

“《校官碑》为汉隶成熟期之重要碑刻……”今天的许多介绍古代碑帖的书籍，提到《校官碑》，一般都会如此介绍；然而，清代金石家方朔则认为，“（《校官碑》）有西京（指西汉）篆初变隶风范”，显然，他以为《校官碑》并不是一件“成熟”的汉隶作品，而只是一件“篆初变隶”的“过渡”性书体作品。

众所周知，汉隶成熟于东汉，《校官碑》刻于东汉光和四年（181），历史上最著名的几块标志汉隶成熟的碑刻，都刻于它刻成时间的前后三四十年间——《乙瑛碑》刻于东汉永兴元年

(153)，《礼器碑》刻于东汉永寿二年(156)，《曹全碑》刻于东汉中平二年(185)，《张迁碑》刻于东汉中平三年(186)，因此，说“《校官碑》为汉隶成熟期之重要碑刻”，与事实并不相违，只是这样的表述因本身多少有些歧义而易使人产生误会，将此理解成《校官碑》也应该是其中一块标志“汉隶成熟”的作品。

《校官碑》书体的过“渡性”特点十分明显，这只要将它与上面所提几块标志汉隶成熟的碑刻稍加比较就可以看出——甚至是并不需要具备多高书法水平的人也可以看出——是明摆着的事实。

所以，说《校官碑》是“汉隶成熟期”作品，是就其书刻时代而言的，而说它是一种“篆初变隶风范”的“过渡”性书体，是就其书法特点和风格来说的，这里的两种说法其实并不矛盾。

《校官碑》呈现的是一种“过渡”性书风，这一点是肯定的，但是在如何看待其“过渡”性，却各执一端、分歧很大。

清代书法家、书论家、金石家都大体上同意方朔的观点，《校官碑》显示了“篆初变隶风范”；但是令人不解的是，《校官碑》明明是刻于“汉隶成熟时期”的东汉，汉字书体演变历史上的确有一个“篆初变隶”阶段，但是学界认为此阶段在西汉就已完成，刻于东汉末年的《校官碑》如何具有这一书体特征？由于持上述论者对此都没有具体论证，所以让一般人很是疑惑不解。而南京大学已故教授丁灏先生则对此提出了自己的看法：

东汉末年书风将变，行草渐兴，隶书也随之反朴去华，这种新的气息，也多少在《校官碑》上显露出来。所谓“质文三变”，就是这个道理。但是清朝的士大夫考据成癖，认识偏颇，却偏偏把民间书风的清新、朴素附会成格调高古，因而李乡家跋《校官碑》说：“汉季隶篆沟通，《国山》《天发》之前河也。”《校官碑》

的字形趋向方正，笔法灵活自然，波挑笔势已见收敛，乃是隶变楷兴的表现，与篆书毫无关系。

在这里，丁灏先生虽然也承认《校官碑》总体上呈现的是一种“过渡”性书风特点，但是他从书体演变的大势出发，认为其并非是由篆书向隶书的“过渡”，而是由隶书向楷书的“过渡”。对于自己的观点，丁先生当然也进行了论证，然而所谓论证只多从东汉的时代风尚所进行的推测，虽然也对具体碑文书法列举了例子进行解说和试图性论证，但并不能令人信服；唯有一证似有道理：

此碑系由潘乾治下诸吏所立，且称“谀”《文心雕龙·卷三》对“谀碑”之用有专述。周代即有铭谀之文，但是“临丧能谀”，同时又“贱不谀贵，幼不谀长”。而谀文则“荣始而哀终”……

《校官碑》正是这种为自己歌功颂德的产物，只有“荣始”而无“哀终”，而一群下属在舞文弄墨，应该称其文曰“颂”，曰“铭”才为妥贴，居然称“谀”……生而作谀，下以谀上……反成笑话。

丁先生举出这个“笑话”的目的，无非是要证明《校官碑》的作文者和书写者，只是“一群下属在舞文弄墨”，他们并无多少学识，所以出自于他们手笔的东西，应该只会有“民间书风的清新、朴素”，绝不会“格调高古”。此种推论初听似有一定道理，但是，我们且不说一群既为“谀上”的下属，再马虎、再愚蠢，竟马虎到这种程度、愚蠢到这步田地，似乎总令人难以置信；而只需稍往深处一想，就能很容易得出恰恰相反的结论：就算《校官碑》的作文者与书写者真是一群小吏，殊不知这样的人，尤其是又地处偏远地区的这样的人，在时尚文化的洪流中笔下恰恰会比一般人更“格调高古”——现实生活中“古风犹存”的地方，多是发达地区还是所谓的“落后”地区？…笔下“格调高古”者，多是文化弄潮儿，还是沉于一隅的下层文化宿老？出自于那些偏远地区下层人

之手的民间风浓郁的艺术，其长处是多保留古意，还是多引领时尚？答案应该是不言而喻的吧！

《校官碑》的产生地是当时的古溧阳县，其地处江南腹地的吴头楚尾，远离中原文化中心，在两汉时代，其社会总体发展水平肯定是远远落后于中原地区的，文化艺术的发达程度和发展需求也一定都落后于中原地区。因此，当中原书风已进入汉隶的成熟期了，这儿落后个半拍或一拍的，应该是十分自然和正常的事；出现在这儿的《校官碑》，在书风上跟不上成熟的中原典型风范，大体上还停留在西汉隶书的面貌，也便很自然而然、合情合理、顺理成章。其实，中国书法史上还有一例，也可从侧面证明这样的事情并不算稀罕，这就是“二爨”（《爨宝子碑》《爨龙颜碑》）——正是因为它们产生于地处偏远的云南，所以其书风才与同时代的江南和中原书风大为异趣，即比之同时代的江南和中原碑刻“格调高古”许多——也正是因为这一点，它们才更具有有一种特殊的艺术价值，并为历代书家、学者更加珍视。《校官碑》大体情形与之类似，即使它真出自于一群地处偏远的下层小吏之手，但他们笔下，也绝不可能开启魏晋楷书新风的先河，其书风的“过渡”特征绝不可能是“隶变楷兴的表现”——他们既没有如此文化弄潮的欲望，也没有如此艺术前卫的能力，他们笔下事实上稍落后于时风意趣，是一种再正常不过的事情，这也便使得《校官碑》这块事实上的东汉碑刻难能可贵地呈现出西汉时的书风，成为“汉隶成熟时期”一块卓尔不群的作品，从而使得它在中国书法史上反而具有了一种特殊的地位。

那么《校官碑》碑文中“生而作诰”真是一个语文习惯、文章体例上的“笑话”吗？其实也并非一定是——正因为这群为《校官碑》“舞文弄墨”的小吏虽然身在东汉，但文化认识和艺术能力还停留在西汉阶段，所以其语文习惯和文章体例等方面，表现为从古

不从今。“谏”在两汉到底有着怎样的文体规定？这当然不能以《文心雕龙》的规定为准，而应该以汉代的著作为准，如《说文解字》。《说文解字》收有“谏”字，对此段玉裁注曰：“諛，禱也，累功德以求福也。按‘諛’施于生者以求福；‘谏’施于死者以作谥。《周礼·六辞》郑司农注：‘二字已不分矣。’”因此，在汉代“諛”与“谏”其实是可以通用的一一或许先秦时并不通用，《文心雕龙》的时代也不通用。据此，说《校官碑》中“生而作谏，下以谏上……反成笑话”，似也失当；倒是它反而恰恰成了《校官碑》在语文习惯、文章体例等方面也多留有“古意”的另一证据。

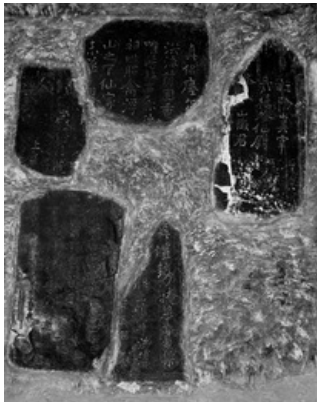
以上只是从文化史方面所作的一系列推论；当然，欲论《校官碑》书法所呈现的到底是“篆初变隶”的“过渡”特征，还是“隶变楷兴的表现”，最好还是看其书法本身。

《校官碑》中文字写法保留着大量篆意，甚至有的字基本就是篆书写法，这里仅举几例为证：如碑额的“之”字，完全是篆书写法，还有碑文中第一行和第七行的“呼”、第八行的“无”和“树”、第十二行的“作”……这些字也基本是篆书写法（见图6），在东汉的其他成熟汉隶碑刻中这样的情况基本不见；至于带有篆意用笔的字，那更多，就无须一一例举了，可谓明显事实，只是不知为何丁先生竟看不出来，还说“与篆书毫无关系”？

总之，《校官碑》的确造刻时代为汉隶成熟时期的东汉，但是它本身并非“成熟”汉隶，而只是一种“过渡”性书体——篆书向隶书的“过渡”，而不是隶书向楷书的“过渡”。

历代论《瘞鹤铭》者多自相矛盾背后

《瘞鹤铭》被誉为“书家冠冕”、“大字之祖”，黄庭坚说“大字无过《瘞鹤铭》”，可见《瘞鹤铭》在中国书法史上地位之重要。



《瘞鹤铭》今存此五块残

《瘞鹤铭》书者何人？围绕这一问题，按各自给出的答案大体可分为两派：其一不妨名之“挺王派”，即认为是王羲之所书；其二不妨名之“否王派”，即认为书者不是王羲之——至于是何人又莫衷一是，有说是陶弘景，有说是颜真卿，有说是顾况，有说是皮日休，有说是隋朝的某人，还有说是某个时代的某个无名小道或下层小吏……不但涉及对象如此之多，而且这些人分布的时代从魏晋到晚唐，时间跨度数百年。争论至今未获定论，几成中国书法史、甚至是中国文化史上的一个难解之谜——“《瘞鹤铭》之谜”。

笔者不期凭己力一解此谜，但之于相关研究关注经年，竟发现一罕见而有趣的现象，即历代论《瘞鹤铭》者，持论过程中多出尔反尔、自我否定和自相矛盾：

宋代大学者欧阳修在《集古录跋尾·瘞鹤铭》中两次引《润州图经》说，“（《瘞鹤铭》）以为王羲之书”，并两次评价其“字亦奇特”、“字亦奇放”；但他同时又说，“然不类羲之笔法，而类颜鲁公”；最终又说，“不知何人书也”——实际上将自己的看法全否定了。

与欧阳修同时代的黄庭坚，在《题遗教经后》中明确写道：“顷地，见京口断崖中《瘞鹤铭》大字，右军书，其胜处有不可名貌。以此观之，良非右军笔画也？若《瘞鹤铭》断为右军书，端合人不疑！”在《题〈瘞鹤铭〉后》又进一步肯定：“右军尝戏为龙爪书，今不复见。余观《瘞鹤铭》势若飞动，岂其遗法邪！”但他同时又说：“欧阳公以鲁公书《宋文真碑》得《瘞鹤铭》法，评其用笔意，审如公说。”实际上他又对欧阳修的推测（“类颜鲁公”）表示赞成。

元代学者郝经在《陵川集·瘞鹤铭考证》中主张《瘞鹤铭》为王羲之所书，但他同时又说：“其准绳意匠，后世唯颜鲁公书《中兴颂》《宋文贞公碑》为近之。”清代书法家翁方纲在《〈瘞鹤铭〉考补》中，对铭文书法用笔、结体和风格进行了一番严密考证后，十分激动地说：“寥寥乎数十字之仅存，而兼谈上下数千年之字学，非右军而能若是乎？！”但最后又斩钉截铁地得出结论：“考其文、其事，则决非右军也！”还有宋代的王观国，明代的安世凤，清代的吴东发等，也都认为《瘞鹤铭》的书法很像王羲之，但同时又得出其书者非王而另有其人的结论。

或许也正是因为在一个问题上人们对自己观点的阐述，如此或自我否定，或出尔反尔，或自相矛盾，才使得“《瘞鹤铭》之谜”更加的扑朔迷离。

二

《瘞鹤铭》书者自署“上皇山樵人逸少书”。见“逸少”二字，人们自然会首先想到王羲之或皮日休，因为他俩都号“逸少”。可这七字究竟为一个完整别号，还是前五字“上皇山樵人”是籍贯、身份等，只“逸少”二字是别号呢——这便是人们在问题认识上产生分歧的物理起点。

那么人们认识产生分歧的时间起点又在哪？

应该不会是书写、刻石的当时吧！

在当时的工程技术条件下，于如此大面积的断崖之上造刻这么一大片铭文，应该算是一项较大工程——不光是一项文化工程，而且也是一项土木工程——于光天化日下进行多日，在并不涉及保密的情况下，谁人撰文，谁人书丹，谁人投资，谁人刻石等，不说当时一定人尽皆知，至少不会人皆不知吧！且一段相当长的时间内在当地发生以讹传讹的可能性也很小，也就是说，之于真正的书者，当地人、当时应该是不会弄错、传错和记错的吧！

那么，当时当地人口口相传的《瘞鹤铭》书者是谁呢？

上世纪80年代初，笔者求学京口时就知当地人几乎众口一词——《瘞鹤铭》书者为王羲之。当然，人们今天口口相传的某一说法，并不一定与昨天传说的一致，更不一定与事实一致。那么，我

们再往前推，看看历史上当地人一直口口相传的《瘞鹤铭》书者是谁？有没有发生过变化？

据史料，对于《瘞鹤铭》的书者是王羲之最早产生异议的时代是宋代，那么我们就先看宋代几位“否王派”的有关表述：

曾在镇江一带漫游而写下《竹窗杂记》的文人蔡佑，在其著作中说：“世因谓羲之书，虽前辈名贤皆无异论，独章子厚丞相不以为然。”书法家张邦基是江苏高邮人，高邮与镇江相距并不算遥远，他在《墨庄漫录》卷六中云：“世传以为王逸少书，然其语不类晋人，是可疑也。”著名词人李之仪在《姑溪题跋》卷一《跋瘞鹤铭》中云：“世以为右军书，或谓其语不类晋人，然卒不能辨也。”……

他们在阐述自己观点时，都不约而同地用“世因为”、“世以为”、“世传”等引出自己欲否定的观点，即王书铭文观点，这等于告诉我们，王羲之书《瘞鹤铭》的观点，在当时社会几乎是一口口相传、几成主流的“共识”。

这里我们还要特别提出在宋代对王书《瘞鹤铭》说法提出异议的第一人——欧阳修。之所以要特别提他，一是因为他既是宋代“否王派”第一人，事实上也是有史以来“否王派”第一人；二是因为他在提出异议时，引用了一部书——《润州图经》。

欧阳修对于王羲之书写《瘞鹤铭》的说法应该是从心中压根儿不同意的。但我们换一个角度来看，如果他不同意的这个说法影响很小，且只一般人说的，作为大学者的欧阳修，有兴趣和必要撰文加以否定吗？因此，欧阳修撰文本身不也最好地证明了此说法在当时影响之大吗？还有更为重要的一点，《润州图经》作者孙处玄是一位镇江本地人（一说与镇江相邻之江宁人），《润州图经》又

是一部镇江的地方志，所记内容应该可信——退一万步说，至少有一点应该可信，那就是当时在镇江本地，《瘞鹤铭》为王羲之书应该是一“主流”说法，甚至是一种“共识”，否则孙处玄是断无将此写进书中的理由；更重要的是孙处玄是唐代人，尽管今天其具体生卒年已不详，但是据《文苑英华》等记载：“神龙初，功臣桓彦范等用事，处玄遗彦范书，论时事得失。”但最终未被桓彦范采纳，于是他“去官还乡里，以病卒”，而桓彦范死于公元706年，因此孙处玄生活的年代也应该只会在此之前而不会在此之后，《润州图经》成书时间也应该在此之前。再看后世有人说《瘞鹤铭》为唐人书，具体较集中在颜真卿、顾况和皮日休三人身上，而颜真卿生于公元709年，顾况生于公元727年，皮日休生年今虽没有确说，但据有关资料显示大体上在公元834—839年之间，还有一说在公元902年之后，那更晚。总之，这几位《瘞鹤铭》的疑似书者，都生于《润州图经》成书之后，这无疑最有力地证明了《瘞鹤铭》决不可能是他们所书！实际上也几乎证明了不可能是唐代人或唐后人所书！如果是，作为当时、当地人的孙处玄，怎么会不如实记载而非得在书中说是王羲之所书呢？

当然，孙处玄书中有《瘞鹤铭》为王羲之书的记载，并不能作为王羲之书的铁证，因为孙只是唐代人，并不是与王羲之同时代人；但可以证明的是，至少到唐代，《瘞鹤铭》书写者是谁，还并没有成为一个问题——那时的人们——至少是镇江人，对这一问题应该多明确地认为是王羲之。

《润州图经》应该是一件破解“《瘞鹤铭》之谜”中的“铁证”！

但对它也有人提出了质疑：“《润州图经》久佚无存，欧阳修的这一转载可信与否，已无从考证。果若可信，则《润州图经》的相关记载自当以王羲之书《瘞鹤铭》的首倡视之，非同小可，理当

引起宋代金石学者广泛关注，但却唯独欧阳修一人加以引述，且语焉不详，岂非蹊跷？或《润州图经》至北宋时已佚无存，欧阳修乃据传闻转载亦未可知。”此话初听有理，实则大谬。

首先，《润州图经》确有其书，其可靠性不用怀疑！因为新、《旧唐书》中都有该书著录；其次《蒲圻张氏大典辑本》甚至《永乐大典》中至今都可见部分条目；再次，《润州图经》今天虽“已佚”，但并不能据此便主观想象“北宋时已佚无存”——此书在宋代事实并未散佚，今天仍可见的北宋《太平寰宇记》、南宋《舆地纪胜》和《景定建康志》等书中均有该书部分佚文的辑录——如果当时真“已佚无存”，这些书的编者当年是如何辑得这些佚文的？再则，欧阳修不但是一位众所周知的大文学家，也是一位大史学家，曾主修《五代史》，这样一位学者对于如此重要的文献，竟然断其“乃据传闻转载”，显然是不但低估了欧阳修的学品，而且也太低估了他的人品；再退一万步说，就算欧阳修真有臆造之嫌，那他也应该臆造一个对自己观点有利的“证据”呵，可事实上他是不同意《瘞鹤铭》是王羲之所书说法的，他为什么要“臆造”出一个证明与自己相左观点的似乎是“铁证”的文献呢？这也太不合情理了！至于为什么“唯独欧阳修一人加以引述，且语焉不详”，笔者倒有两点推测：一是很有可能恰恰是因为该书在宋代非但未曾“已佚无存”，而是并不鲜见，所以其转述也就只需点到为止就行了；二是欧阳修主观态度上毕竟是倾向“否王”的，他对《润州图经》点到为止，或正是他一种复杂心理的体现，即，主观上并不愿接受它，但是作为学者又不能视而不见，可一时又无法解释——这或许又正可从另一角度证明欧确曾见过《润州图经》。

今人卞孝萱显然也注意到了《润州图经》，但是他在《〈瘞鹤铭〉之谜》一文中的观点是：“《瘞鹤铭》的产生，应在受李观、韩愈瘞砚撰铭之影响而出现了皮日休瘞鹤撰铭之后，应在颜真卿新

体书风行之后，应在古文运动取得胜利之后。具体时间为唐乾符元年（872）至五代吴国大和六年（936）。”这样他就无法解释《润州图经》中的有关记载，于是他在该文写到欧阳修对该书的引用时加了一条注释：“欧阳修所说的《润州图经》非孙处玄《润州图经》。”可一部“久佚”古书，不知卞先生在并没有看到原书的情况下是如何做出这一论断的？

《瘞鹤铭》非唐人作品！

还有一物证：与《瘞鹤铭》同一断崖上另有一处刻石《金刚经四句偈》，其“唐僧贞观”的落款至今清晰可见，其确为唐代作品无疑，而此石刻形制特点与《瘞鹤铭》迥异——唐人书“尚法”，体现在摩崖上，一般都先磨平崖面，再书丹刻字，而《瘞鹤铭》并未对崖面做任何打磨，是在天然岩面直接书丹刻字的——这恰恰是魏晋摩崖的特点。

至此，我们可以初步得出两个结论：一是《瘞鹤铭》不可能是唐人或唐以后人所书；二是从今天，到明清，至少直到唐代，镇江当地人口口相传的《瘞鹤铭》书者都是王羲之，一直未变——尽管口口相传的民间传说并不能作为完全的学术证据，但是我们之所以称民间传说为“文化化石”，就是因它有时在历史文化信息的保存方面有着很高的可靠性和可信度。因此，镇江当地有关传说，至少可以作为王羲之书写《瘞鹤铭》说法的一个旁证。

三

其实，民间一直都认王羲之为《瘞鹤铭》书者，历代关于《瘞鹤铭》书者的争论一直都只发生在书斋中、文人间。

那么文人们否定《瘞鹤铭》为王羲之书的理由又是什么呢？一是作品书法风格和用笔特点；二是作品中有关词句的语意指向。

前文已提到，“挺王派”认为《瘞鹤铭》就是王羲之的书法风格，翁方纲等甚至觉得“非右军而能若是乎”；可是“否王派”则认为其书风不“像”王羲之而更“像”别人，尤其是颜真卿。这就很有趣了，在这儿，同样一件书法作品，书法风格和用笔特点等，竟同时成了“挺王派”肯定和“否王派”否定的根据。发生这一现象的原因，是不是仅仅因为对于书法风格的感觉和判断很大程度上带有欣赏者的主观因素呢？当然有这方面原因，但并不尽然。

今天，我们如果将《瘞鹤铭》书法与一般所见的王羲之书法《兰亭序》之类进行比较，即使是并无多少书法眼力的人，也能看出差别很大，至少是很难看出《兰亭序》那隽秀柔美的书风与《瘞鹤铭》粗朴豪放的书风有多少相通处。如果仅仅这样，那自然是“否王派”占上风，甚至据此就可完全击败“挺王派”了。但真若这么简单，那还有“《瘞鹤铭》之谜”产生和存在吗？

曾记否，郭沫若当年就是凭南京地区新出土的几块王羲之堂兄王兴之等人的墓志，发现其上面的字与《兰亭序》上面的字风格差异巨大，便断定：“天下的晋书都必然是隶书”，并没有“成熟的楷书和行书”，而行书《兰亭序》“既不是王羲之的原文，更不是王羲之笔迹”！而众所周知的是，郭沫若的观点早已被高二适先生驳倒，人们也由此知道了一个事实，墓志、石刻、摩崖书法，与手札体行书，在当时原本是因用途不同而风格差异巨大的两种书体——前者因用作的场合庄重，所以多取隶书、楷书，后者因只是日常书写，所以多取随意行书；而两种风格的作品是无法用来对某一位书家书作进行旁证、互证和共证的，即二者原本没有可比性，也就是说用《兰亭序》来旁证《瘞鹤铭》是否王羲之书是没有道理的。古今识者显然是懂得这一点的，如黄庭坚，他在《题〈瘞鹤铭〉后》写道：“右军尝戏为龙爪书，今不复见。余观《瘞鹤铭》

势若飞动，岂其遗法邪！”这里，黄庭坚用来做参照的王羲之书法，显然不是一般的常见手札体行书，而是另一种更为庄重的书体，即他只是听说也并未见过的“龙爪书”。可卞孝萱先生说黄庭坚这是“为了表明自己的书法的渊源，抬高自己的书法地位”，是一种“立论的狡猾”，这显然是卞先生并不知道上述常识，而以低估黄庭坚书品、人品为前提做出的一种主观臆断；但他同时又批评“郝经以人人可见的《兰亭序》立论，是愚蠢的”，倒是很有见地，只是这样一来他事实上又站到了黄庭坚一边了。

我们至今也没见过王羲之的“龙爪书”，也没有见过他写的墓志、石刻，所以我们也无法知道《瘞鹤铭》是否真的与王羲之另一种书体（龙爪书）风格相似；无论是“挺王派”的黄庭坚们，还是“否王派”的欧阳修们，也都没有见过；但是，若说《瘞鹤铭》书法像不像王羲之，都只是一种猜测，似乎也不对，因为有人将《瘞鹤铭》与王羲之小楷《黄庭经》等进行比较，确也能在二者间看出些许用笔和结体的共同点，为此启功先生也有诗云“江心水拓瘞鹤铭，坊间木刻黄庭经”。但是终因一是摩崖大字，一是碑刻小楷，常人还是难看出端倪，以此为证似也勉强；倒是可实实在在、真真切切看到，《瘞鹤铭》与“颜体”楷书确更为相像——这或许又正是让古今许多“挺王派”论者心生纠结，以至持论常自相矛盾的原因之一吧！

《瘞鹤铭》尤与颜书《中兴颂》《宋文贞公碑》等有许多相似之处，既是为古今论者所证明的了，也是摆在这儿的事实，然而若据此就认为“是《瘞鹤铭》的书者仿颜体”，显然过于武断，原因有三：一是前文已述，载有《瘞鹤铭》的《润州图经》一书成书时间远在颜真卿出生之前，这就从根本上证明了颜真卿不可能是其书者；二是明眼者一看就知，《瘞鹤铭》的书风比之颜体楷书，其“籀鼓之奇”、“汉隶之瘦掣”，以及钟繇楷书“扁阔”的特点

更为明显，亦即所保留的篆隶意味和北碑意味要更多更浓（也正是因为这一点，历代都将《瘞鹤铭》与北碑《石门铭》并提为“南北二铭”），在时代上前者是不可能出现在“颜体”之后的。的确，“颜体”是颜真卿“变法出新意”而来，但是若人模仿“颜体”，其仿书只会比“颜体”更有“新意”，断不可能仿得反而比“颜体”更有“古意”——这应该是学书者都有体会的，也可谓是书家所共有常识。卞先生竟然为了自圆己说，或是不顾、或是不知这一常识，所以得出错误结论。看来卞先生虽是著名学者，但毕竟不是书法家！再则，仅仅就因为《瘞鹤铭》与颜体书风有一些相似之处，就不作时代先后的考证，做出如此断定，也大不合逻辑。唐代徐浩楷书与颜体楷书，二者的相似度更大，但是能说是徐书模仿了颜书吗？事实上恰恰相反，颜书是从模仿发展徐书而来，这已是古今一共识。因此，我们这里完全可以推断：之所以《瘞鹤铭》与颜体楷书有一些相似之处，是因为颜真卿在“变法出新意”时模仿、学习过《瘞鹤铭》，并从中获得了不少营养。作为书法家的蔡襄，或许是正因为看到了这一点，所以他虽不同意《瘞鹤铭》为王羲之所书的说法，但是他也不同意是颜真卿等唐人所书：“东汉末多善书，唯隶最盛，至于魏晋之分，南北差异，钟王楷法为世所尚。元魏间尽习隶法，自隋平陈，中国多以楷隶相参。”所以他得出“（《瘞鹤铭》）隋人书”的结论。不过蔡襄认为这种“楷隶相参”的书风，直到“隋平陈”后才出现，显然错了，今天已有许多作品证明魏晋时就几乎很流行了。所以蔡襄如果不是在这一点出错，他的最后结论或许会不同，因为他的基本思路是正确的。

四

历代论《瘞鹤铭》者，虽然在持论过程中多出尔反尔、自相矛盾，但是他们各自“挺王”、“否王”的事实态度还是很明显的。

态度上最明显“挺王”者莫过于黄庭坚，他曾先后九次表达自己的“挺王”态度；蔡襄、翁方纲等，虽然最后得出的结论不尽正确，但是他们从书法本身出发，表达了对颜真卿等唐人书铭的观点的坚决否定，实际上其态度指向与“挺王派”很接近，将他们归入“挺王派”似也无不可。态度倾向于“否王”者自然以欧阳修为代表，另有蔡佑、李之仪等，还有今人卞孝萱等也应该属此列。这里我们不妨将两派中人士所持态度和他们在生活中的实际身份进行比照一下，不难发现一个事实：“挺王派”人士多为书法家；而“否王派”则多是学者。这便让我们不由得想，“挺王派”多出于艺术家的敏感，只要从书法本身出发，常常便会如翁方纲一般发出“非右军而能若是乎”的惊呼；但同时他们又常常无法破解“否王派”学者们提出的“其语不类晋人”的“铁证”，所以纠结、矛盾便自然而然。而“否王派”学者，多从理性实证出发，亦即从“其语”出发，所以“否王”的效果似乎十分有力；但是，在紧接着必须要回答具体究竟谁是书者的问题时，又常常显出破绽，至少是又无法破解“挺王派”从书法本身出发所举出的这一方面的“铁证”，于是他们也同样只能纠结、矛盾。

这或许就是为什么历代论《瘞鹤铭》者持论过程中多出尔反尔、自相矛盾的根本原因吧！

“否王派”用来否定作为一件书法作品的《瘞鹤铭》为王羲之所书的“铁证”并不是书法本身，而是其有关文字的一些语意指向，其虽然作为证据来说只是一种旁证，但是也十分有力。前文已经提到的卞孝萱先生的《〈瘞鹤铭〉之谜》一文，可算是近年来一篇表达“否王”观点的力作和代表作，大体可梳理出其用来“否王”的证据有四：

一是文中有相关内容与晋代人、俗不合；二是文章不像王羲之口吻；三是文中出现的几个时间显示与王羲之生平不合；四是文中

有一个典故，王羲之不可能运用。

此四者中，如果说前二者为多有主观参与其中，那么后二者似乎为客观事实，因此显得十分有力，似乎可作为否定《瘞鹤铭》为王羲之书的“铁证”。

然而，其实不然，至少不尽然！

卞先生言：“主张《瘞鹤铭》为王羲之、陶弘景书的人，既未考虑东晋、南朝萧梁有无瘞鹤刻铭的风俗，更未考虑王、陶是否爱鹤。《晋书·王羲之传》云：（王羲之）‘性爱鹅。’李石《续博物志》卷七云：‘陶隐居云：学道之士居山，宜养白犬、白鸡，可以辟邪。’把瘞鹤刻铭的举动，强加于爱鹅的王羲之和养白犬、白鸡的陶弘景，是难以自圆其说的。”此言虽有一定道理，但是，时代与社会“无瘞鹤刻铭的风俗”，并不等于就绝无有此等行为之个人；王羲之的确“性爱鹅”，但是并不能因此而认为他就不能爱鹤——一个人喜欢吃鱼就等于他就一定就不喜欢吃肉吗？况且《瘞鹤铭》署名“华阳真逸撰”，这就说明撰文者和养鹤、瘞鹤者是他；说王羲之是书铭者，并不等于说养鹤、瘞鹤者也是王羲之；所以即使王羲之真的只爱鹅不喜鹤，也并不能证明他就绝无应别人之邀而书铭的可能。

卞先生引“黄伯思《东观余论·跋瘞鹤铭后》云：‘王逸少以晋惠帝大安二年癸亥岁生，年五十九，至穆帝升平五年辛酉岁卒。则成帝咸和九年甲午岁，逸少年三十二……不应三十二岁忆自称真逸也。’”此言也只是一种推测，三十二岁当然在今天还算是青年，多数人还都在积极进取，一般不会自起一个“真逸”的号，但是古人则并非绝不会，苏东坡三十七八岁不就自称“老夫聊发少年狂”了吗，更何况是有着魏晋风度的王羲之呢？怎么就能断定他三十二岁不会“自称真逸”？至于卞先生还在引郝经等人的说法后认

为：“《瘞鹤铭》中有王羲之卒后的事，难道是王羲之鬼魂写的吗？”其在明知王羲之生卒年有多种说法，故意取较前一种推出此言，只能算一种噱头和幽默而已，更不作为证。

卞先生根据铭文中“雷门去鼓”一句，认定此典故出自于孙恩叛乱，而引“刘昌诗《芦浦笔记》卷六《瘞鹤铭》云：‘今考《铭》引雷门故事……恩起兵攻会稽，杀逸少之子凝之，盖在安帝隆安三年，斫鼓必此时，岂有羲之谁肯遽取以引证哉？’”意思即，这件事情对于王羲之来说是伤心事，他不可能在铭文中提起。同时卞先生更指出“孙恩杀王凝之时，王羲之已卒，《瘞鹤铭》‘雷门去鼓’的典故，绝不会出现在王羲之的笔下。”其实这一说法也并非卞先生首先发现，在他之前已有多人提出；初看起来，如果说刘昌诗的观点还只是一种推断，那么卞先生的补证，几乎是道出一客观事实了，可谓一“铁证”。然而细究之下，此“铁证”事实上并不“铁”，且自有漏洞。

几乎众所周知，《瘞鹤铭》原石曾被雷击而崩落江中，宋代因水退而重现，大约就是从那时始，有人寻得残石进行摹拓，只是因为水淹多年，崖石本身又碎裂、残损得厉害，从上面所拓铭文缺失较多；清代陈鹏年命人进行打捞，所得残石仅仅五块而已；近年来，镇江有关部门，曾利用现代设备两次进行打捞，但所得也很有限，并没能对宋后拓本有太多内容上的增补。而人们据残石拓片进行拼凑、推测、猜度，甚至想象、隐括等而得到的铭文，称之为“残石本”，其铭文的可信度自不难想象。好在《瘞鹤铭》还有一“抄本”或“文本”系统——即在它未崩落江中前，有人曾抄下铭文，辑于相关书籍中，于是其便通过这些书籍保存了下来。据曾担任焦山碑林博物馆馆长的书法家王同顺考证：“《瘞鹤铭》最早的“文本”是《唐人书瘞鹤铭文》，简称‘唐人本’……北宋刁约在‘金山经度中得之’，又称‘金山本’。”又由于这个系统的本

子内容较全，所以又称“全文本”。“唐人本”比“残石本”铭文更为可信应是不言而喻的：“‘唐人本’内容丰富，立意较高；文字多而全……其价值在于《瘞鹤铭》未显赫于世时，其‘文本’已整理抄录于经后，为后世研究、定位提供了参考依据。”那么，将“残石本”比之“唐人本”，即可发现，“残石本”上“雷门去鼓”一句，在“唐人本”上则是“山阴降迹”四字。

“山阴降迹”的典故，虽然与“雷门去鼓”有关，但产生的时代要早得多，其最早见于贺循《会稽记》中，而贺卒年为公元319年，其生活年代比王羲之早了百年上下，所以王羲之或王羲之时代的人，完全有可能使用这一典故。

因此，历代“否王派”学者几件最有力的所谓“铁证”，并不能作为用来否定《瘞鹤铭》为王羲之书！

五

不过，不能否定《瘞鹤铭》为王羲之书，并不等于就证明了一定是王羲之书。会不会是另一位“晋人”所书呢，如陶弘景？

宋人李石最早在《续博物志》中说：“陶隐居书自奇，世传《画版帖》及焦山下《瘞鹤铭》皆其遗迹。”的确，从陶弘景所处时代、活动范围来看，他确有书写《瘞鹤铭》的条件和可能。然而此说唐前史料中一概不见（注意，李石这里所提《画版帖》一书，只是凭“所传”，再则此书中多宋代内容，故此书成书时间也不会早于宋代）其可靠性和可信度就很值得怀疑；其次，据卞孝萱先生考证，陶绝无书铭的可能。此应该可信：铭文有“壬辰岁，得于华亭”句，而梁弘景一生所历之“壬辰岁”，为梁天监十一年，即公元512年，但陶弘景此年在永嘉，并不曾到华亭；铭文中“甲午

岁，化于朱方”句，而梁弘景一生所历之“甲午岁”为梁天监十三年，即公元514年，而他该年在茅山不在朱方（镇江）。再则，前文已曾说过，《瘞鹤铭》所在地镇江，人们口口相传的事实都是《瘞鹤铭》为王羲之所书，王羲之与陶弘景生卒年虽然相差了几十年，但两人大体上算是同时代人，对于同时代的两个人，人们是断没有将一件如此重要的作品在归属上弄错的道理；就算是历史也存在“马太效应”，即随着时间的流逝，历史会将一些小人物所干的“好事”、“大事”、“重要事”移花接木到一些大人物身上，但前提是做这些事的人是“小人物”；而陶弘景决非等闲之辈，更不是小人物，他是道教茅山宗的创立者，被尊为“百代之名师”，“身有仙术”；同时他还有着极高的政治地位：“武帝既早与之游，及即位后，恩礼愈笃，书问不绝，冠盖相望……国家每有吉凶征讨大事，无不常有数信，时人谓山中宰相。”所以历史的“马太效应”应该不会在王羲之与陶弘景身上发生。即，如果真是陶弘景书写了《瘞鹤铭》，历史并没有必要，也没有可能将此功转移给王羲之；再退一步说，如果王羲之真只是因为“马太效应”的作用而才获得《瘞鹤铭》书写者之名义，那前提只有一个，即那位“上皇山樵人逸少书”真是一“小人物”，反正绝不会是如陶弘景这样的“大人物”——“马太效应”一般是不会在同时代的两个相当的“大人物”间发生的。或许正是受“马太效应”这一特点的启发，有人近年来提出了一全新的观点，认为是某一位或某几位下层的官府小吏或世外道人撰写了《瘞鹤铭》。遗憾的是此说虽新，但似乏实据，所以只可聊备。

综上所述，《瘞鹤铭》为王羲之所书的可能性最大；如若不是，只能是某一下层小吏或世外小道——尽管这很难让一些死抱“书如其人”、“书以人贵”观点者接受。

当书法遭遇“简化字”

“简化字”（指1964年国家语委经国务院批准公布的，不包括70年代末公布征求意见并也曾试用过一阵的那一批）在中国被作为法定规范文字推广使用至今已整整40年，以书写汉字为最基本创作手段的书法艺术，与简化字的现实遭遇自然是注定了的！

当古老的书法与年轻的简化字发生现实遭遇后，书法家们与书法一起，几经现实尴尬，几度内心无奈，几番试图接受，至今似乎终达成了一…“共识”，即对于简化字——要么“全用”，要么“不用”，反正不能“繁简混用”！

“全用”简化字进行书法创作，的确曾有书法家进行过尝试，众所周知者如大名鼎鼎的郭沫若、启功等。那约在20世纪70年代前后。那时由于人们很担心当时无法输入电子计算机的汉字，会被以信息化为特征的新一轮现代科技革命所抛弃，以至使我们又一次失去追赶世界科技先进水平的机遇，于是全社会一股“简化汉字走向世界文字拼音化道路”的热潮甚嚣尘上于一时，且政府有关职能部门，一度还强制要求，所有党政机关、厂矿学校等单位的标牌，及其主办的报刊的报头、刊头，甚至大小商店、饭馆的店招、街幌，一律也要使用规范汉字即简化字书写。正是在这样的大背景下，一些书法家，甚至一些老书法家，如郭沫若、启功等，便主动地尝试在自己的书法创作中书写简化字，甚至还曾一度热情提倡。

政府此举，当然无可非议，因为一个主权国家的政府，有权利也有责任规范本国的语言文字，国人也有义务接受和遵守国家的这种规范。只是当古老的书法艺术与政府的这一现实文化举措遭遇后，实际上所发生的现实情形却又是复杂而意想不到的：且不必说学习书法艺术必须临习的那些古人留下的碑帖中多是繁体字，让书法完全弃之而使用简化字，这实在不只是书法学习者和书法家们的尴尬，也是中国书法艺术的尴尬，更是中国传统文化的尴尬；只说

那些遍布大街小巷的店招、街幌，和大报小刊的报头、刊头，本来就多出自于书法名家之手，还有一些百年老店的，更是多出自一些文化大师，甚至是领袖之手，且有的已穿越了百十年甚至数百年的时空，早已不仅仅是一商业标志和符号，其更附着着巨大的商业价值，甚至早已凝聚出文化价值了，完全更换，自然不当，而主人更是一万个不愿；再则，即使只将其中的一二字稍作更改，事实上也很困难，因为当年的题写者，早已进入了历史，无法让他们复生将其中一二字重书。好在科技工作者很快便解决了汉字输入电子计算机这个在当初一些人预言是不可能解决的难题，觉得我们或许不必让汉字“走世界文字拼音化之路”也并不会又一次失去追赶世界科技先进水平的机遇，于是有关部门最终虽出于现实无奈，但也不乏理性地对相关规定做出了补充意见，事实上也是对有关规定进行了适当调整和放宽：以书法面目出现的店招、街幌以及报头、刊头等，繁体字可以出现其中；当然，这也无异于承认了书法家在进行书法创作时所书写的繁体字也算“规范”。至此，书法家们总算不再纠结了，至少是不再担心那些自己对着古代法帖临写了无数遍才练就的漂亮字儿，只因为没有“简化”（其实一“简化”就不是原来的模样了）而被人指责为“不规范”，于是，一些当初曾尝试、提倡用简化字进行书法创作的书法家，也都基本上在自己此后的书法创作中放弃了这样的尝试，更不再提倡，其中也包括启功本人，直至他终生，我们似乎再也没有见过他使用简化字创作书法作品了。

实践证明，让书法放弃繁体字而“全用”简化字是一种极端；然而，若完全拒绝和排斥简化字呢，我以为这无异于又走到了另一个极端，毕竟汉字从它产生至今，数千年来走过的恰恰是由“繁”到“简”的道路，换言之，无论是作为语言记录符号的汉字，还是书法中作为艺术载体的汉字，数千年来一直都在“简化”着，“简化”是其自身发展的一种必然；事实上这也是谁也拒

绝不了的，若拒绝，其无异于如堂吉诃德与风车的战斗一般，是十分可笑的。然而时至今日，书法界事实上似乎正走上了后者这个极端：不要说在书法“国展”中，只要泛观一下各级各类稍有规格和档次一点的书展，其中绝不会出现使用简化字的作品。简化字在当今书法界似乎已成了过街老鼠，完全用简化字创作书法的人在今日中国书坛可谓已绝无了，连偶尔在作品中使用一二简化字的，似乎也成了一种大忌，忌之曰：“繁简混用。”常见到在一些书展的评审过程中，如果一件书法作品中出现了一二简化字，它就会被“一票否决”，理由似乎相当充分。

然而，书法中“繁简混用”真的就如此大逆不道吗？那些说不能“繁简混用”的人，都能说出为什么不能吗？

其实，在传统书法中从来就并非绝对不能使用“简化字”（这里是对当时或许称作为“古字”、“古体字”、“简写字”、“简体字”、“俗体字”或“异体字”等的通称），即使是古代书法大师的经典作品中，它们的身影也是并不鲜见的，即使是如一般人都熟悉的苏东坡的《黄州寒食诗帖》和王羲之的《兰亭序》等这样的经典作品，其中也事实上使用了简化字：前者中的“坟墓在万里”一句，苏东坡写的是“万”，而不是“萬”；后者中“会于会稽山阴之兰亭”一句的“于”，王羲之写的是“于”，最末句“有感于斯文”中的“于”，他则写成了“於”，同一件作品中的同一个字，竟然如此“繁简混用”，这样的作品若出现在今天“国展”中，一定会被一些人“一票否决”的吧？然而，事实上，谁又能说和敢说《黄州寒食诗帖》和《兰亭序》不是中国书法史上的经典作品呢？！再如王铎，众所周知他是最喜欢用古体字的，但同时他也常在自己的作品中使用俗字（“简化字”之一种）。

其实，古人书法经典作品中出现的这些简化字本身，早就为我们证明了书法中“繁简混用”并非“不能”，亦即书法“能不

能”使用简化字的问题其实是个伪命题，倒是一旦使用，用得“对不对”和“好不好”确实是一个问题，特别是在简化字已成为了全社会法定规范文字的今天，这个问题更是显得尤其突出。

对一件书法作品因“繁简混用”而“一票否决”做法，虽然简单干脆，但显然是如恩格斯所说的“倒洗澡水连同澡盆里的孩子一起倒掉了”，是愚蠢而错误的，至少是并不完全正确的；随便放任“繁简混用”呢，似乎又更不行。因此，我们今天很有必要搞清楚：古人的那些书法经典作品中，为什么会出现简化字？而如此“繁简混用”的作品，为什么并没影响它们成为经典？书法创作中到底什么情况下可以“繁简混用”，哪些简化字可以“繁简混用”，而哪些绝对不可以？

我们这里不妨仍以《黄州寒食诗帖》和《兰亭序》为例，看一看苏东坡和王羲之为什么要各在其作品中的这两处使用这两个简化字吧！

先来看一下《黄州寒食诗帖》中的这个“万”字所处的位置：苏东坡从前面一路写来，写到“墓”字时他不能不将它写得较大较重，因为右行的那个“纸”的末画那一竖拖得很长，如果与它相邻的这个字不写得尽量大而重一点，这儿就会显得太空；但是这样一来，紧跟在它后面的字，应尽量写得小而轻一点，否则的话，一是纵向行气上，会因为全是大小轻重差不多的字而显得过“平”，二是这一块也会在整幅作品显得太“重”，有失整体的谐调。所以他写到“在、万、里、也”几字时，苏东坡就在这几个字上“破”一下这种局面，所以将这几字写得尽量小而轻；再加上“万”字前后的“在”字与“里”、“也”，正好笔划又都较少，如果将“万”写成“萬”，虽然它应该是当时的“正字”（相当于我们今天的所谓“规范字”），可是因之笔划较多，很难写得小而轻；把它写成“万”，则正好可与其它几个“小”字一起，很好地起

到“破”的效果；于是苏东坡在这里便写了一个在当时或算是“异体字”，或算是“俗字”，总之是属“简化字”的“万”。另外，若写成“萬”，它上下结构，与后一个“里”字，结构上也似乎相似，一眼看上去有雷同之嫌，而写成“万”，又正好可完全避免这种雷同。因此，苏东坡在这儿选择写一个简化字，可谓有一举两得的艺术效果。

我们再来比较着看一下《兰亭序》中王羲之写的两处“于”字：先看第一处，它前后是两个“会”字，左边是“也”字，右边是“永”字，这几个字都是以斜笔画为主笔，王羲之在这儿写成了以横画和直画为主的“于”，正好可以“破”一下，即努力避免了笔划走向的重复与雷同。而另一处的“于”字，它正好处在“感”字与“斯”字之间，这两个字笔画多而繁，写成“于”，似乎显得轻重反差过大，所以还是写成了“於”。

当然，上面这样的分析只是我们根据作品的实际艺术效果所做出的一种推判和猜测，而到底是什么原因让他们在这两处使用了这两个简化字，只有他们自己能说清楚——甚至他们自己也不一定说不清楚，而最清清楚楚的是，这两个简化字就出现在这两件书法经典中事实上也成了经典的一部分。的确，在这两例中我们不难看出，苏东坡也好，王羲之也好，他们之所以在自己的作品中放弃“正字”不用，而选用作为当时或是“异体字”或是“俗字”的简化字，应该是多出于对书法艺术效果的考虑。

那么，是不是说在具体的书法创作中，只要是为了强化和优化书法艺术效果，就可以任意使用简化字呢？

也绝非如此！

某个字，在一件书法作品中的某处，是不是可以使用“简化

字”，我以为前提首先是要看它对这件作品所书写的诗、文、联等，在意思与内容上会不会产生破坏，即会不会因之文义生歧，即使读者产生费解甚至是误解。如苏东坡的这个“万”字，王羲之的这个“于”字，各在那儿并不会使作品产生任何歧义，读者也不会因此而生出任何费解和误解，所以，它们虽然在当时确是一个简化字，非但不会因之而使整件作品失去其书法经典的资格和地位，相反，事实上还成了两处妙笔。

那么，今天的书坛为什么会将苏东坡和王羲之早就实践过的“繁简混用”认作为书法一忌呢？其实，这绝非是“繁简混用”本身有什么大逆不道之处，而是因为许多人不会“混用”，在他们笔下，一“混用”就出错，于是人们寄希望于通过一种对简化字“要么全用，要么不用”，这种“一刀切”的方式来减少错误和笑话。然而，事实上，对于有些人来说，无论他“全用”或“不用”，都不能减少他们笔下的错误与笑话。笔者曾见一位“著名书法家”书写的《陋室铭》中，将“孔子云”写成了“孔子‘雲’”——而他在整件作品中，倒是没有使用一个在他看来的“简化字”——一定在他自己看来自己已努力避免“繁简混用”了，殊不知在这儿他闹出的笑话，恰恰就是他拒绝了在他看来的这个“简化字”“云”字，可谓该“简”时不简。…而无独有偶的是，笔者又曾见过另一位“著名书法家”书写的唐诗《别董大》，其中竟将“千里黄雲”写成了“千裏黄云”…，这更是令人哭笑不得——这儿的问题又正是出在这位“著名书法家”的“繁简混用”上，即不该“简”的他简了，而该“简”的反又不简。

因此，“繁衍简混用”并不是书法创作中的什么“大忌”，本身并没什么问题，而事实上一些人恰恰又常在这方面生出问题，但这些问题的根本是因为他们缺乏必要的文字学知识，具体说来，对于汉字“简化”过程中的一些来龙去脉一无所知，在创作中对于有

些字该“繁”时不繁，该“简”时、能“简”时又不简。如此岂能不常出笑话！

那么，哪些在今天看来属“简化字”的字，其实是可以与“繁体字”“混用”的（如“万”——“萬”等），哪些又是不能“混用”而要看具体场合的呢（如“云”与“雲”等）？弄清这个问题看来很复杂，其实只要对于汉字“简化”的大体原则和方法有所了解，也是并不难搞清的。

我们今天的所谓简化字，大体上可以分为两类：

一类是通过减少和合并笔划、替换偏旁等手段，另造一个笔划相对较少、结构相对简单的新字来替换原来那个字，这个“新字”与原来的那个字，字形与字义大体一一对应，其关系只是一种“繁简关系”，如“贝”——“貝”、“鱼”——“魚”、“洒”——“灑”，以及上文的“万”——“萬”等等，都属此类。对于这一类，简体也好，繁体也好，因为他们的繁简是一一对应的，故一般在使用中，只要能将字形写正确，是不太会出错的；同时，也正是因为他们繁简的一一对应性，我以为此类字在书法中，偶尔出于书法艺术效果的需要，是可以“繁简混用”的，因为，即使如此，它们并不会发生对作品所书写的诗、文、联等，在意思与内容上产生破坏和影响。

另一类简化字称其为“简化字”并不准确，因为它在汉字中其实并不是一个我们今天通过减少笔划等手段造出的“新字”，它们与被“简化”的那个字之间，或为“古今字”，或为“异体字”，或为“通假字”，我们今天在“简化”时，只是在其中选择一个相对笔划较少、结构较简单的，将它保留下来，作为规范字，同时其他几个字，或废弃不用，或挪作他用。因此，这样产生出的那个“规范字”，看起来也算是“简化字”，但是与它有关的所

谓“繁体字”并非一一对应。正是因为这点，这类字在书法中是不能“繁简混用”的，一“混用”，就很易发生错误甚至生出笑话。如上面举到的“云”和“雲”，这就是两个“古今字”：“云”出现得最早，是所谓的“古字”，是一个象形字，在甲骨文中，它就如同天上的一朵云；可是后世因为这“云”又可作为说话的“说”的意思来使用，为了不使得这个意象与天上的云的这个意象混淆，人们便在这基础上用形声的手法另造了一个新字“雲”，此便称为“今字”，而“云”与“雲”便成了一对“古今字”；但是这里的“今”是相对于造这个字的那会儿来说的，对于我们今天来说，那又是很“古”的时候了；而我们在对汉字进行最新一次简化的过程中，又将“云”和“雲”这两个“古今”字合并为一个字“云”了，这样一来，也就是说，我们今天法定规范的简化字中的这个“云”，实际上与之相对应的“繁体字”有两个，一个是“说”的那个意思的“云”，一个是天上的“雲”。因此，在一件书法作品中，如果你将别的“繁体字”写成了“繁体”，那就要将这两个字分清，而不能“混用”。如“孔子‘云’”，绝不能写成“孔子‘雲’”；而“蕩胸生層‘雲’”，也绝不能写成“蕩胸生層‘云’”。至于“异体字”、“通假字”等，在所谓的“规范、简化”后得到的这个今天属于“规范字”和“简化字”，与原来的“异体字”和“通假字”更不具有一一对应性，如“里”、“裏”和“裡”，后二者是同字异体，属“异体字”，而“里”与它们二者，除了读音相，其实本无太大关系，但是恰恰就因为这读音相同，所以在古代有时它们偶又会发生“字音通假”，所以它们便也算是“通假字”。而我们在最新的一次汉字规范和简化过程中，所用的办法是从这三个字中，选了一个笔画最少、结构最简单的“里”字同时取代了原本的“里”、“裏”和“裡”三个字。这样一来，这三个字在实际书法创作中就有点复杂了，大体上“裏”和“裡”是可以“混用”的，因为二者有一一对应性，而“里”与另二字则不能“混用”，因此，绝不能将“千里黄

雲”写成“千‘裏’黄雲”，同时也不能写成“千‘裡’黄雲”…，至于写成“千‘裏’黄‘云’”…或“千‘裡’黄‘云’”，则更是笑话。

综上所述，当古老的书法无可避免地遭遇简化字的今天，并不能将“繁简混用”本身看作是书法的大忌，而将“繁简混用”来对书法作品和书法创作进行“一票否决”，更是失之偏颇，正确的态度应该是看其有没有“用”错，进而再看是不是“用”得好、

“用”得妙。至于在非书法创作的日常书写中，尤其正式出版物中，则另当别论——那是绝不能“繁简混用”的！

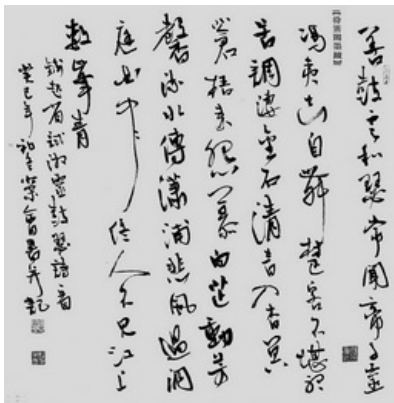
“特征性关系”抑或“关系性特征”——当代人文视野 中书法艺术标准论

一管竹枝，一撮兽毫，合而为毛笔一支，便成就了世界上一门独特的艺术——中国书法；这支成就中国书法艺术的毛笔，在中国人手上一握就是几千年——今天的毛笔，与民国人手上的那一支，与明清人手上的那一支，与唐宋人手上的那一支，与秦汉人手上的那一支，甚至与更早的中国人手上的那一支……并没有质的不同——书法很古老！

然而，今天多数国人手上所握的实用书写工具已不是毛笔了！在毛笔已全面退出实用书写舞台、实用书写又大有被电脑打字逐渐替代的今天，中国书法不但顽强地生存着，而且还能不断地在社会上形成一股一股的“热”和一波一波的“潮”，毫无疑问，书法早已脱离实用书写而独立成为一门艺术了，虽然“书写”仍还是其创作的主要手段，但是正渐渐脱离实用书写——书法正青春！

古老而青春，正是中国书法在当代所呈现的总体人文特征。

书法的古老性注定了我们今天对它的所有艺术努力决不能停留在章法、字法、笔法、墨法等实用书写的层面上，因为在这一层面上今天的我们已不可能达到古人所已经达到的高度、精度和难度；书法的青春性又注定了我们对于它的文化观照决不能郁于写实、写意，具象、抽象、现实、浪漫等现代“纯艺术”探讨的范围内，因为书法较之于其他门类的艺术，在这些方面有所作为的空间和余地似乎要小得多，注定其并无与它们一较高下的能力。总之，我们之于书法的艺术观照，一是要具有时间的当代性，二是要具有视野的人文性。



本书作者书法

在当代人文视野中，作为艺术的书法实在不是一门“纯艺术”，因为超越了实用书写的书法，其人文性要远远大于其艺术性（实用性更不在话下），其所有艺术特征从来就不是静态的、单一的

和纯净的，至少是明显存在着一系列特征性关系或关系性特征的；且事实上，如果我们在书法的学习和创作中，能够把握住这些特征性关系或关系性特征，便基本把握了审视书法之艺术标准，即存在于现实生活中与书法有关之种种——是艺术创作还是实用书写，是积极探索还是哗众取宠，是大胆创新还是招摇撞骗……便可一目了然。

一、空间性与时间性

书法作为一门艺术，创作者其艺术价值的最后实现，无疑都是要落在纸上（当然也有别的介质，但本质都一样）的；而欣赏者，其艺术欣赏的起点也是要落在纸上的，即那一笔笔静静地呈现在纸上的字迹——说得更具体一点，即这些字迹的点画、线条、墨色以及构成它们的章法等等。在这里，书法作品无论是作为创作者艺术实现的终点，还是欣赏者艺术欣赏的起点，客观上都是静态呈现的。以此观之，书法似乎是一种空间艺术，如绘画、摄影、建筑等。

将书法当作空间艺术来看待和欣赏似乎并不错，因为它的确具备空间艺术所具备的一些基本特征。如讲究线条的构成、点面的分割和体积、质地的对比等，书法的确也常常用这些手段来构建其自身的艺术美；一般的书法爱好者与欣赏者，他们对书法美的创造和欣赏，所能到达的高度和深度大体上也就到此为止。

空间艺术理所当然地都属于视觉艺术，书法一般也被归为视觉艺术，而与之最相近的视觉艺术莫过于绘画了，且中国从来就有“书画同源”之说；但是书法又不仅仅是视觉艺术，也就是说，书法作为一门艺术，其艺术美并不仅仅局限在空间性上，它同时又具有一定时间性艺术的特征。如，现实生活中，我们在细细欣赏一幅书法作品时，除了会看字法、墨法和大小章法等以外，常常还会

通过这些“还原”其书写者的创作过程：从哪儿起笔，到那儿收笔；如何起笔，如何走笔，最后又如何收笔……越是杰出的书法家和优秀的书法作品，这一切越是表现得明显而充分。而相比之下，我们在欣赏一幅绘画时，一般说来是绝不需要如此的，也就是说在欣赏一幅绘画时，我们既不需要知道、也无法知道画家是从哪一笔开始画的，又是画完哪一笔结束创作的；而书法欣赏中，这种对书法家艺术创作过程的“还原”，显然便具备了时间性艺术的欣赏特征，也就是说，本是静态的书法作品，在实际的欣赏中便人为地被“赋予”了动态的时间性艺术特征。

那么，明明是静静“躺”在纸上的本属于视觉艺术和空间艺术的书法，为什么能够呈现（被赋予）动态的时间性艺术特征呢？其所有奥秘就因为书法的艺术创作手段，甚至可谓唯一手段——书写。

我们在欣赏王羲之的书法时，常常更多关注的并非是那些字迹本身，而是这些字迹所呈现出的自然流畅、精完神足和气韵生动的意象，进而总体所呈现出的意境、气息、韵味等等；我们常常津津乐道的，是王羲之在书写它们时如何的一气呵成、笔走龙蛇、笔断意连、落纸如烟等，至于其字迹所呈现的空间性艺术特征，亦即一些装饰性艺术特征，我们则常常并不太看重，甚至有时还会有意无意地忽略——静态的空间性艺术美，与动态的时间性艺术美相比，永远都是处于弱势、次要和从属的地位的。

总之，高水平的书法家和书法作品，绝不仅仅以到达空间艺术美的境地为满足，而总是会通过对其“书写性”手段的强化，努力呈现出时间性艺术的诸多美学特征，从而使书法艺术的深度和高度远远超越一般的空间艺术——包括绘画。古人或许正是深知这一道理，于是才提倡“以书入画”，并将“写意”而非“写实”作为中

国绘画的最高追求。

以动态性为特征的时间性艺术，与以静态呈现为特征的空间性艺术相比，无论是就其艺术创作的难度，还是就其艺术效果达到的高度来说，前者自然都是后者所远远不能及的，这一点我想是不必证明便毋庸置疑的。然而，书法似乎总是静止地呈现在纸上，这又常让人产生一种错觉，以为其只是一种静态的空间性艺术，所以在创作中，也常常被一些人误解，甚至在学习和创作中，会不时做出本末倒置的事情来。如，当今书坛上有人竟公开提出“画意入书”的口号，并且还自以为是地标榜其“独特性”和“开创性”。殊不知这是一种标准的本末倒置的瞎折腾，对于书法艺术的追求更是一种南辕北辙。对此不妨打一个这样的比方：我们今天的短衣窄袖相对于古代的长衣广袖，是服饰文化进步的结果，可是有人偏要在现实生活中长衣广袖，且他只是凭着对前后左右人的一番观察，发现没有人如自己一样，于是就自以为这就是一种“独特”和“开创”，并大为之沾沾自喜。这实在是一个天大的笑话，因为你的这种“独特”和“开创”在艺术上是通过一种“倒行逆施”获得的，更多的人之所以不如你一般，是因为别人都不愿那样——当然，只有你一个人那样，本身确实也是一种“独特”和“开创”，但是这样的“独特”和“开创”意义又何在呢！艺术是需要“独创”，但不能为了独创而独创，其中的道理可谓只是一种常识，且这种常识与生活常识其实很相通：人人都将上衣穿上身、裤裙穿下体，你非来个相反，硬将上衣套在下体、裤裙缠在上身——如此也一定很“独创”，但是这样的“独创”不但毫无意义，而且只能是十足的笑话。

再看前些年曾在书坛流行一时的所谓“学院派”书法，其创作也基本成了一种拼图游戏，其作品成了各种书体和风格文字的拼贴，花花绿绿、大大小小、奇奇怪怪，虽然这样的作品有时也确实

具有一种强烈的装饰效果，至少看上去也很“漂亮”，但是这种以重构成、轻书写的“创作”方法制作出的作品，实际上已将书法完全降格成了纯粹空间性艺术了，其时间性艺术的特征在这类作品中已被大大消解。这样的作品，其实并不是真正的书法作品，而只能是一种工艺美术品了。

空间性与时间性特征的同时存在，使书法绝不等同于绘画、摄影等一般的视觉艺术，倒是与舞蹈等一类视觉艺术有着更多的相像，其作品虽也是一个个艺术语汇的空间构成——舞蹈是一个个动作的组合，书法是一个个点画的组合，但是它们的组合原则和要素是连贯、流畅、生动…，这就从本质上具有了时间性艺术的特点；再则，书法创作又几乎与舞蹈创作一样，虽然创作者之前可以一次次训练，可以积数年甚至数十年之功，但具体创作时只能在一个时间段里瞬间呈现，容不得任何调整、更改和修补，是绝对“一次性”的“遗憾的艺术”（书法看起来可以添加，甚至可以“重写一张”，但这样“重写”出的“这一张”已不是“前一张”了）；即使是一位再熟练的艺术家（书者也好，舞者也罢），对最终艺术效果也有着很大的不可控制性和不可复制性。这一切正是时间性艺术所具备的特征。如果将书法误以为只是一般的空间性艺术，甚至误以为与绘画、摄影同类，实际上便是消解了书法中最为可贵的时间性艺术特征，也就是将书法在艺术层阶上降了一大格，其结果必然是有一天被别的空间性艺术（如绘画、摄影等）完全替代——因为一旦降格为纯空间性艺术，与绘画、摄影等相比，书法便一无优势。与绘画、摄影等相比，书法最大的优势恰恰在时间性艺术特征上，只有充分发挥此优势，才能在实用书写形式急剧改变的今天和将来，使书法不至于被绘画、摄影等空间性艺术所完全替代而走向消亡。

二、整体性与个性

……中国艺术与西方艺术有着许多方面的大不同，其中在艺术语言、创作手段和技法、技巧等许多方面，中国艺术都讲究“出处”，而在这一点上表现最为明显的，恐怕要算是传统诗词和书法了。

中国诗词中最普遍的讲究“出处”莫过于我们常说的“用典”。因为“用典”有一个最大的好处，就是可以大大增加语言的容量，进而语言的表现力也得到大大增强。其实书法作为中国一门独特的传统艺术，也是很讲究“用典”的，即讲究各种字法、笔法和章法等“出处”，也就是要求书法创作者必须能写出古人已经写出过的并忆被公认的好的笔法、字法和章法等；一位书者，也只有掌握了这些笔法、字法和章法等，他笔墨的文化含量和艺术表现力才能大大增加，这是不言而喻的；也只有这样，他笔下的字迹，才能易于获得人们的文化认可，成为书法，甚至被尊为“法书”。

那么为什么只有中国艺术讲究“出处”，或者说更讲究，西方艺术为什么相比之下就不太讲究这一套呢？从根本上说，这是由中国文化所决定的。中国是一个农业文明的国家，农业文明最大的特征就是讲究经验的积累和传承，这一点是中国文明在起始阶段就与游牧文明和海洋文明表现出的最大区别；而以农业文明为基础发展起来的文明和中国文化，又是数千年来不曾中断过的，众所周知这在全世界是独一无二的。这就从本质上决定了中国文明和中国文化，必然是一种代代相承的文化，因此重积累、重继承也便自然成了其最明显的特征，而由这种文化浸染着的每一个中国人，其审美活动中的讲“出处”、重内涵等也必然成为一种集体无意识。在中国文化中，各个门类的艺术，似乎是一棵棵大树，一棵棵生生不息的文化大树，所有的诗人、作家、艺术家，其创作实际上都只是在那一棵棵大树上添枝加叶而已，因此，你添加的这些枝叶，首先必须与这棵大树相“匹配”。在这一方面，中国的诗词与书法表现

得最为明显——这便是中国艺术的文化整体性特征，而这一特征是创作者必须在创作中尽量保持和努力表现的。

俗话说：“熟读唐诗三百首，不会做诗也会吟。”著名唐宋诗词学者叶嘉莹，曾对此进一步解释说：“中国的传统诗词有自己的语言系统，学写诗词就像学外语，必须背；背下来，写得就‘像’。人们写诗词并不把自己的创作放在第一位，而是把中华民族的精神之树、语言之树放在第一位，所以要有‘出处’，这样味儿才对。现在有些人的诗词，虽然也用一些词，就是味儿不对，以致让人觉得他倒不如去写快板、三句半、顺口溜什么的，就是不应该写旧诗词。”叶嘉莹的这一番话虽说的是传统诗词学习，但是与书法学习在道理上也完全相通，甚至相同。学习书法为什么一定要从临帖入手？说到底，这不仅仅是为了学习技法，更重要的就是为了接受文化的整体性熏陶和训练。众所周知，米芾年轻时的书法被时人称之为“集古字”；王铎一生之于书法，几乎每天都是上午临帖下午创作。他们之所以如此，都是为了自觉地接受作为艺术的书法的一种整体性文化熏陶和训练，从而在自己的作品中尽量保持这种文化的整体性特征，从而增强自己艺术的文化内涵和文化品格。

事实也证明，忽视书法的这种整体性文化特征，拒绝接受其影响和训练，笔下一定不会产生高水平的书法。这样的例子古已有之，如南齐时的张融，他的草书，无视古法，师心独创，齐高帝曾批评他，为什么不学二王的法规？他放言道：“非恨臣无二王法，恨二王无臣法。”此话说得可谓大胆，似乎也很“有理”，但历史终究是无情的，二王千古不灭，而张融又安在哉！而现实生活中这样的例子更是太多了，就以一些离退休干部为例吧，他们中喜欢诗词和书法的很多，但是为什么写出的诗词也好，书法也好，都只能被人们归入“老干部体”呢？问题也主要出在他们之于诗词从来就

不曾“熟读唐诗三百首”，之于书法也从来没有好好临习过古代一家法帖，只是“任笔为体”地书写；而这样写出的所谓“诗”，或许也合乎律诗、绝句的押韵和平仄规则，但让人读来多数总像顺口溜，并没有传统诗词的“味道”；而写出的字，初看上去也能横平竖直，甚至还有浓淡枯湿，且形式上或为横批、条幅、斗方、扇面等，很像那么回事儿，但就是没有“书味”，也终成不了真正的书法。

中国传统艺术的这种整体性特征，决定其创作中从来都不讲“知识产权”，此仍以诗词与书法为甚。如诗词创作中不但有“用典”，还有“化用”，甚至以黄庭坚为首的江西诗派，更提出了“点铁成金”的创作手法，且以此确也创作出了许多优秀的作品流传后世，这样的作品从来没有人说它有抄袭之嫌。在书法的学习阶段，你学“二王”也好，学“颜体”、“柳体”、“欧体”、“赵体”等等也好，你学得越像，便越是你的本事，你也越能获得人们的认可和赞扬，至少决不会有人说你“抄袭”了二王、颜真卿、柳公权、欧阳询和赵孟等。相反，学习书法从来都是从临摹古人书迹入手，且这是唯一的正途。南宋姜夔在《续书谱》中说得很明确：“唯初学者不得不摹，亦以节度其手，易于成就，皆须是古人名笔，置之几案，悬之座右，朝夕谛观，思其用笔之理，然后可以摹临。”清代秦祖永在《绘事津梁》中更强调说：“画不师古，如夜行无烛，便无入路。故初学必以临古为先。”此言虽为说画，但画且如此，书更亦然——中国书法的学习是“求古不求新”的。

但是中国书法的这种“不求新”并不是说从本质上不求创新，而是指对其整体性文化特征的一种必须体现与遵守；而这种体现与遵守是书法成其为艺术的前提，一旦获得了这一前提，创新又是所必须的，因为任何艺术，从本质上看又都讲究创新的，中国艺术自然也不例外，诗词书法当然更不例外。众所周知，即使是中国传统

诗词，如果“用典”过了，什么都用典。什么都得用“陈言”，真的“无一字无出处，无一字无来历”，这样的作品也会十分令人生厌。中国书法也一样，如果一味讲究无一笔无来历，笔笔古人，那也肯定是不行的，这样的书法历来被人们斥之为“奴书”，这样的书者也会被人们斥之为“书奴”。

与所有艺术的创新之途一样，书法的创新之途首先便是要写出个性。此正如唐代孙过庭《书谱》所说：“学宗一家，而变成多体，莫不随其性欲，便以为姿。”只有这样，才能真正写出自己的个性，将书法艺术推至较高的境界；若对“学宗一家”与“随其性欲，便以为姿”间各执着于一端，便皆为不可取。

清人包世臣在《艺舟双楫》中记载了一件有关书法的趣事：翁方纲曾质疑刘墉书法，责问道：“你的字哪一笔是古人的？”可刘墉听到此话后竟反问翁方纲：“你的字哪一笔是自己的？”…翁与刘都是当时著名的书法家，他们在这里发生的互相责问，实际上反映了各自对待书法艺术的不同见解，一个过于强调整体性，显得过于保守；一个又过于强调创新、强调个性。应该说他们都各自太执着于自己的见解，而各自的见解也只各对了一半，这一点今天我们可以从翁和刘的书法中不难看出：翁书的确太过传统了，显得缺乏个性；而刘书个性倒是明显，但又显得传统艺术因素不多，因而总体艺术品位也不算太高。翁与刘因此在中国书法史上终究没能成为开宗立派的里程碑式的大家宗师，最多都只能算是二三流的书家。

整体性与个性缺一不可，使得书法学习的文化取向必须在“求古不求新”与“书为心画”之间求得一种动态的平衡，以期既不写出“无一笔古人”的“老干部体”，又不成为“无一笔自己”的“书奴”。

三、市场性与书斋性

中国书法的文化性（对此我有专文论及，此处限于篇幅而不赘述）决定了书法的书斋性，即书法是一种属于书斋的艺术。但是自古以来，中国文人即使是“居庙堂之高”时，收取一点书法的“润笔”也是常有的事情，虽然他们并不会为之刻意追逐，但是也不会以之为耻；至于落到“处江湖之远”的境地，其自我生存的最后一招往往便是“卖字”。因此，书法自古以来又是很具有市场性特征的一种艺术——至少与文人们掌握的文章、诗词、哲学等相比，其所具有的市场性特征是最显而易见的。

纵观中国书法史，书法的市场性特征是随着时间的发展而越来越凸现和强化的，“黄庭换白鹅”的事情在王羲之那里只是偶一为之，且并非真正的市场行为。书法真正走出书斋进入市场，大体上要等到明清时代，所以明清时代对于中国书法来说，是一个重的变革期：一是中国书法的所有形式到明清已基本完备，特别是高堂大轴的出现，使得书法不再只局限于书斋把玩，而是有了与绘画几乎平起平坐的展览性和装饰性功能，进而也适应了市场化的需要。二是书法到那时，创作大体上已形成程式——程式当然会对艺术形成束缚，但程式也是一门艺术成熟的标志和象征，因为程式本身实际上也是在对生活和艺术高度概括、提炼和升华后才能获得的；中国的传统艺术，凡是高度成熟后都会形成程式，如唐诗、宋词之于诗律、词谱，京剧之于唱、念、做、打，都有各自的程式，各种艺术程式确实常常是各自艺术精髓的凝聚。三是出现了真正市场化书法（画）家，如明代的“吴门四家”，清代的“扬州八怪”等，他们可算是中国书法史上最早的市场化书法（画）家。中国书法在明清所呈现的这一系列变革，并不是说中国书法随之有了质的变化，也不是说中国书法的艺术水平至此有了大的提高，而是其市场化特征大体上已完全呈现。时至今日，书法的市场性特征更是被当今社会发挥到了前所未有的境地，而书斋性特征似乎正随着时间的发展而

被渐渐消解——这似乎是在今天的人文背景下的一种必然。不是吗？今天，一场文化的革命正在一般文人的书斋中悄悄进行着：书桌、画案正在被电脑所代替，纸质图书正在被电子光盘所代替，亲友间的书信往来正在被电话、-mil和网络视频所代替，即使是文人的写作，也早已“换笔”——换成了电脑打字，不要说书法了，就是日常的实用性硬笔书写也越来越少，毛笔对于许多人来说更是一辈子也极少有可能再在其生活中出现了。文人尚且如此，一般民众更可想而知。这便是今天我们所面临的人文现实。正是在这样的人文现实中，书法存在的方式与以往相比自然发生了很大变化。

不得不承认，当今书法已基本走出了书斋，更多地是以艺术品甚至是文化产品的身份出现于人们的现实生活中，其不但进入了文化市场，更生存于文化市场；今天的书法家也几乎已从文人的队伍中分离了出来，今天的文人们只有极少数人还能“兼文墨”擅书法。正是因为这样的人文现状，当今我们常见的所谓“书法”，大体上可分为两类，即所谓的“专业书法”与“文（名）人书法”。然而，此二者又绝不类于中国古代的“画师画”与“文人画”——前者是指宫廷画家和民间画师为创作主体的一种写实风格的“院体画”和“画家画”，后者是指宋元后兴盛起来的以文人为创作主体的一种“写意画”，二者都有着很高的艺术水平，代表了中国画的两种传统；而我们今天的所谓“专业书法”，常常是指那种出自职业书法家之手、可又往往表现为重模仿轻创造，重工艺轻意境、重形式轻内涵，总之重技术轻文化的一类书作，有些甚至只能算是一种工艺品，并不是真正意义的书法；而所谓“文（名）人书法”，则又是多无书法之起码技法、技巧，甚至连书写基本功也没有的信笔涂鸦——虽然其书写者不乏著名作家、学者等，但是由于他们缺乏书法最起码的技法、技巧，所以其丰富的人文素养也无法附丽于他们的笔下，他们太过随意挥洒出的最多只能是一种“名人墨迹”而已，绝不是真正的书法，有的甚至被人们批评为“鬼画

符”。

中国古代从来就没有什么“专业书法”与“文（名）人书法”分别的，原因前文已经说到，传统的中国书法家都是文人，大书法家往往都是大文人，大文人又多是书法家；即使是一般的文人，也都大多擅书；一切书法的基本功和技法、技巧的训练，大多数都在是一种不知不觉间完成的。然而这样的情形在今天已一去不复返了，一个文人要在一种似乎不经意间完成基本功训练进而成为一名书法家，几乎已没有可能，因为今天的人文背景是毛笔书写已完全退出了实用书写。

那么，在今天这样已客观存在的人文背景之下，如何成为一名真正的书法家，并将中国当代书法水平保持在一个应有高度，甚至还有所提高呢？唯一途径就是让那些正角逐于文化市场的书法家们能多回到书斋，因为书法说到底毕竟还是书斋里的艺术。当然，让文人走近和走进书法，理论上也是一条途径，但是事实上此路早已不通，因为今天真正的“文人”已几乎绝迹，他们已被现代意义上的“知识分子”所取代，但现代意义的知识分子又是各种专业人才的集合，他们已不像古代文人那样，一生的追求全在一“文”字上，他们有着太多的事情要忙，拥有的“知识”也更非都在一“文”字上，倒是更多的有关自然科学、社会经济、内政外交等等，而这些知识更将他们中大多数人的大半精力都耗尽了，哪还有向书法这样的“余事”、“末技”延伸其才华和精力的可能啊？因此，书法这种在古人那里的“余事”和“末技”，在今天则交由书法家去忙其实是一种社会和艺术的双重分工；而书法家们既然接受了这样的分工，为保持书法应有的艺术水平，从市场回到书斋，便既是提高自己艺术水平的一条有效途径，更是一种社会职责。

其实，中国书法几千年来所走过来的本就是一条书斋性与市场性兼顾的道路，并非今天才如此，只不过在今天在市场经济条件下

表现得更加明显一点，尤其是它的市场性特征更得到了一种前所未有的强化罢了，只是即使如此，我们也不能忘了其书斋性特征。

书法是艺术，也是一种文化。艺术也好，文化也好，其本身是无法进入市场的，但艺术品和文化产品，不但可以进入市场，而且只有进入市场，才能获得一种可持续发展的动力。在中国几千年来的书法史上，不但“黄庭换白鹅”是佳话，许多“一字千金”的故事也同样被人们传为美谈。但是，书法艺术水平的高下，从来就不是通过市场来作唯一判断的，因为说到底，决定一件书法作品质量高低、优劣的，并不是其物质存在的方式，而是附着在它上面的文化与精神含量，这是书法——即使是进入文化市场成为了商品的书法，与其他一般性商品的重大不同。现实生活中，你从拍卖市场上拍回一件书法作品，只要它不是赝品，且没有破缺、污损等，任凭你回家欣赏几天后发现它艺术水平并不值你付出如此高的价钱，你也不能去找到卖家要求退货。一般的商品，顾客的一句“不喜欢”有时就可以成为退货的充足理由，而艺术品、文化产品一般说来则不行！否则，艺术市场也便因完全无规则和秩序而永远无法形成——人人都可以将艺术品买回家欣赏一阵以“水平不高”或“质量不行”为理由退货。因此，包括书法作品在内的艺术品和文化产品，即使在成为商品后，实际上也与一般商品大不相同，最明显的一点就是无法进行“售后服务”——因为说到底市场无法为其制定统一、具体和明确的质量标准来确定其是不是以次充好、以劣充优和虚高价格等。换言之，包括书法在内的艺术品和文化产品，即使进入了市场成为了商品后，那也是特殊的商品，用来衡量一般商品质量高低、优劣以及性价比等方面的市场标准，并不能用来衡量它。因此，今天处于市场经济社会的书法家们，放弃市场当然是不可想象的，但是若忘了书法本质上是属于书斋的艺术，以为市场价格与艺术水平成正比，眼中和心中唯有市场，其艺术之途便成了歧途和绝路。

综上所述，在当代人文视野中，书法不能不说是一门很特殊的艺术，其特殊性就来自于它自身的确存在着多组关系性的特征，而这些互为关系的特征又事实上构成了一系列错综复杂的关系，其不但决定着书法成其为艺术的本质，而且动态地平衡着、制约着书法的面貌、特点与风格，以至最终成为衡量作为艺术之书法的水平高低、质地优劣的一个硬性标准，当然也一目了然地区分出市面上那些真真假假的“书法”与“书法家”。

书法，独特的东方艺术；书法，典型的东方文化。

文心·诗性·哲思——书法文化精神三支点

书法是一门艺术，更是一种文化。其文化精神的支点至少有三：

一、文心的余绪

中国古代书法家的社会身份是各色各样的，但是最主要的还是文人，这是因为书法的创作对象是文字，“识文断字”是书法创作的前提。书法，从其产生之日起，与之关系最亲最密的人始终是中国文人。书法是中国文人在“为政”和“为文”之外的一种生命延伸——只是一种“延伸”！所以宋代朱文长在其《续书断》中说：“夫书者，英杰之余事，文章之急务也。虽其为道，贤不肖皆可学，然贤能之常多，不肖者能之常少也，岂以不肖者能之而贤者遽弃之不事哉！”无论是李斯还是米芾，他们虽都醉心和忘情于书法，但是书法又决不是他们人生的全部，他们的社会身份虽然多有不同，甚至自身也多有变换，但是其人生角色都是不变的，这就是文人。而传统文人们在现实生活中的第一人生取向当然是“文”（传统文人因为“学而优则仕”的信条，“为文”、“为政”在他们那儿常常

又是一体的），即文章和文学等，此才是“经国之大业，不朽之盛事”，而书法只是“为文”之外的一种“余事”，是学习各种技能时附带的一种“末技”，甚至只是一种“墨戏”（笔墨游戏），总之是一种“小道”，且进一步认为“小道必有可观焉，致远恐泥。”即在书法上而不必下太多的功夫，否则会影响你对“大道”的学习。这样的认识，更是从理性上强化了书法千百年来一直作为一种“业余”文化活动而存在的性质。

因为“书”对于“文”的这种事实上的依附关系，便注定了“文为书之基”，注定了文章、文学、文化不但是书法进步的阶梯，而且其修养则是书法进入审美境界达到情感层面的桥梁。黄庭坚评价苏轼的书法时说其“学问文章之气，郁郁芊芊发于笔墨之间，此所以他人终莫能及耳”。文人之于书法既是必备的条件，又有先天的优势，正是文人与书法的结合，才能使书法步入艺术的殿堂。因此，书法之于文人，既是得志时的天使，也是失意时的慰藉，甚至可以说，正是书法，让中国文人在涛走云飞的滚滚红尘中和沉浮无常的人生道路上找到了“自我”，从而获得了一种无上的精神满足，而这种满足，岂止仅仅只是艺术的，更应该是文化的。

为此，唐代书论家张怀瓘在书论名著《书议》中，曾提出了学习书法要“兼文墨”的主张。在他看来，一个书者，没有丰富的学识、深厚的修养和一颗柔软的文心，是不可能成为一位真正书法家的，那怕你书写的技法、技巧掌握得再纯熟也不能；因为技法、技巧通过磨炼是可以无限接近的，而心灵的丰富是无穷无尽的，精神提升是永无止境的，且比起技法、技巧的学习来，又是十分艰难和缓慢的；而这种艰难性和缓慢性或许也正是当今天中国书坛上的弥漫着浮躁之气，人人似乎都急于事功的客观原因之一。

二、诗性的外溢

众所周知，中国是诗的国度，诗是中国一切艺术的灵魂。苏东坡因此说：“诗不能尽，溢而为书，变而为画，皆诗之余。”书法当然是写“字”，但更是写“诗”——不仅仅指现实生活中书法家的创作最喜欢抄写的内容便是诗，更指书法家所追求的便是自己的笔下的作品能具有“诗意”，即诗的意象、诗的意味和诗的意境等。一幅书法如果没有诗意，哪怕它艺术技法和技巧运用得再多再好，那也是下品，至少不是上品。因此，如果说“文为书之基”，那么“诗为书之魂”，书法是书者对诗意和诗性的一种笔墨演绎。

好诗到底好在哪里，或者说什么样的诗才是好诗？王国维说：“词（诗）必以境界为最上。有境界者自成高格。”好书法好在哪里？或者说什么样的书法才是好书法？王僧虔说：“书之妙道，神采为上，形质次之。”那么诗的境界又是什么？古人言：“诗言志，歌咏言。”诗歌的最高境界便是心志；而书法的神采又是什么？古人又言：“书为心画。”书法的神采来自心灵，古人每每以能“达其性情，形其哀乐”评价优秀的书法。在这里，“诗”之境界与“书”之神采，实际上并无多少本质不同，都是指诗人与书家在笔挥墨舞之间，从内心流淌出的情感、情思和情操，在书法必定是线条、点画、笔迹、墨韵的生命化和人生的形态化，此正为人之最高境界和至高神采。

孙过庭在《书谱序》中说：“情动形言，取会风骚之意。”他特别反对“手迷挥运之理”（这里的“挥运之理”，大体上便是指现代艺术理论中的“构成”），认为那是“俗”。…的确，在真正优秀的书法作品中，即使是有形可见有迹可寻的“章法”，从来就不等于现代艺术中的“构成”，若以“构成”的要求来衡量一些书法名作，它们中多数都与之背道而驰，如《兰亭序》和《寒食帖》，首先整体上前工后草，这从“构成”的角度来看似乎是大

忌；其次是其中个别文字甚至有些局部点画的夸张，若以“构成”的要求来衡量，则会显得突兀而莫名，如《寒食帖》中，“年”、“苇”和“纸”等几个字末笔悬针，拖得特长，不仅在本帖中显得很“刺眼”，而且在苏东坡所有书作中也都极罕见；写到“年年欲惜春”，“年”字忽做大字；“破灶烧湿苇”及其后几行，尤其是“哭途穷”、“乌衔纸”等，写得字大笔重，“挤”在了一块……类似之处，苏东坡在章法的处理上，显然并不是从构成出发的，而是随了诗意（文气）的影响，是随“意”挥洒的效果。这样的效果，虽然不符合“构成”的原则，但是如此，“诗”与“书”反而互为优化、相得益彰了。在这一方面，颜真卿的《祭侄稿》更是体现得淋漓尽致，历来为人们所称道：它的乱头粗服完全是书者感情激越奔流的外化与物化，那是与“构成”绝对无关的；至于后世的人们在分析其章法时，总能分析出它在许多地方与“构成”相合，那只是一种暗合而已，并非颜真卿的有意为之——如果硬要说他这也确有有意之处，那也只是有意让自己的感情在自己的笔下一泻千里。

诗、书结合的艺术思维方式，历来都是中国书法的一个艺术原则，至少从孙过庭以来，已深入中国历代优秀书法家的内心，以至形成了一种书法传统，即诗意主宰书意，书意全从诗意来，诗不同，书亦不同。正是因为这样，不仅王羲之、颜真卿、苏东坡笔下的书法会各不相同，而且即使是他们自己的书法，《快雪时晴帖》绝不会同于《丧乱帖》，《争座位帖》也不会同于《祭侄稿》；《洞庭春色赋》更决不会同于《寒食诗帖》。

书法不是实用书写，它是写“字”，更是写“诗”，是一种艺术创作，是一种情感的抒发，更是一种诗意的寻觅；在那落墨如云，挥毫如烟、笔走龙蛇的体验中，如果不能全身心陶醉其中，也就不能进入那种物我两忘的诗境，甚至连达到书写的心手双畅也不

能。只有进入那种诗意，文化的彰显和精神的飞扬也便尽在其中了，此时，与之有关的一般性技法、技巧都会退至次要；相反，如果你不能进入那种诗意，无论你的技法、技巧掌握得如何牢靠，运用得如何纯熟，那最多也只能是书匠的实用书写，因为其笔下没有诗的意象、意味和意境，仍然不是真正的书法。因此，要想成为一个真正的书法家，首先要努力成为一个诗人，至少是一个有诗的情怀之人。

三、哲思的物化

中国书法即使在有形的技法层面上也是充满着哲学思想的，哲学中最基本的原则，如对立、统一，矛盾、和谐，相反、相成，主要、次要，整体、局部等，在书法的技法层面上都有着对应的体现。如点画的欲左先右，欲右先左，无往不回，无露不缩；章法的“密不透风，疏可跑马”；各种笔法、墨法的对照、比较与衬托等。不仅如此，中国书法本身实际上就是中国哲学思想的一种大的体现，可以说，书法本身就是一种哲学。如果说，在书法技法层面与之相对应的哲学原理，只是书法浅层次的哲学性特征的话，那么书法的哲学性特征则更有着深层次体现。

古人言：“一墨大千，一点尘劫”，中国书法所包含和体现的哲学思想是整体性的，从来都具有自己相对完整的体系，并始终保持着自己的独立性和独特性，即讲究“形”“神”、“气”“韵”、“法”“理”等。

“形神论”是中国书法一个核心哲学范畴，也是中国古代哲学中“形神论”的一种生发。“形”与“神”的关系，在古代哲学思想中是指人的形体和精神之间的关系，而在书法上则是“形质”与“神采”的关系。如前文已提到的王僧虔的名言，其立论前提显然便也在此，王僧虔说，“书之妙道，神采为上，形质次之，

兼之者方可绍于古人”。在这儿他所强调的是，书法应该“形”和“神”兼备，亦即强调的是“形”“神”的同一性。沈括说：“书画之妙，当以神会，难以形器求也。”他这里所说的“神会”，即…“物”“我”的契合和统一，以期达到的那种“物我两忘”的境界，亦即“我”对“物”的同化性。再到苏轼那儿，他则主张舍“形”而求“神”，他在《书鄢陵王主簿所画折枝二首·其一》中写道：“论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定非知诗人。”苏轼特别强调精神的重要，显然是受了道家的“形本生于精”思想的影响，从而认“神”为质，以“形”为用。“形”与“神”两相比较之下，书法家更应该重视和训练的当然是“神”，且在平时的生活和学习中，他们要不断地去认识、感受和捕捉，以期“熟于心”；且“熟”的过程，也即“练”的过程；也因此，苏轼在《和子由论书》谈论自己的学书体会时这样写道：“吾虽不善书，晓书莫如我。苟能通其意，常谓不学可。”显然，在苏轼看来，学书最重要的便是“通其意”，而这里的“意”也显然主要是与“神”有关，而不是“形”——这在他看来，恰恰这正是属于“不学可”的。也正是因为苏轼强调学书“通其意”的观点，他最终不仅在成为伟大的文学家的同时也成了一位伟大的书法家，而且开创的宋代书法“尚意”的书风。中国书法中的“形神论”作为哲学上的“形神论”的衍发。在对形神关系的把握中，因侧重不同而产生不同书法风格和面目，如北碑和唐楷，及早期的书法，多重“形”而呈现出一种风格和面目；但是总体上来看中国书法在纵向发展的过程中，是越来越重“神”的，因为在古人看来，唯有“神”才是对形貌的精神主宰，所谓“形无神不活，神无形不存”，所以把“写神”和表现“神韵”作为最高追求。

“气”与“韵”是中国书法评论中最常用的两个概念。我们评价某件书法作品达到了很高的艺术水平时，最常用的一句现成话便是“气韵生动”。在这里“气韵”实际上是对书法中体现

的“神”的另一种表达，在“形”的层面上是无“气韵”可言的。

“气”本身就是中国哲学中的一个概念，内涵极其丰富和复杂。最早在《诗经》中就已经出现，在春秋战国时的诸子百家的著作中更是常见，只是那时…“气”的概念，外延和内涵都丰富和复杂，甚至还有点混乱，有时指自然界运动、变化的一些现象，有时又指其运动、变化的一种规律，…有时又指人类的生成及其精神现象，如孟子言：“我善养吾浩然之气。”这儿的“气”则显然是指一种来自个人的道德修养的“精神”。如果说“气”本身最早是一个哲学概念，那么“韵”本身最早则是一个美学概念，指人和物在形体之外的一种“风韵”、“韵度”和“韵味”等，如常言中所说的“徐娘半老，风韵犹存”即是。“气”和“韵”既是内在的，又是形体之外的，因此“气韵”一词的意思，大体上便如同我们今天所说的“精神质地”，一种“风流姿态”，一种形而上的美的境界。而“气韵生动”一词中，“生动”既可看作是“气韵”谓语，表示“气韵”正表现为“生动”的状态；也可将“气韵”与“生动”看作是二者的联合，即“气”生成了“韵”的境界，“生”到达了“动”的境界，即艺术之精神已达到了一种极高境界。总之，“气韵生动”既是一种美的境界，又是艺术对美追求的一种方法。因此，在中国书法中“韵”即是一种艺术风格，又是一种最高的艺术美的标准，…清人梁巘在…《评书帖》中，论及历代书法风格时曾总结道：“晋尚韵、唐尚法、宋尚意……”正是基于此，米芾说：“草书不入晋人格辙，徒成下品。”现代书法家蔡叔庸先生也说：“书不入晋则难成正果。”这一切，大体上说的便是中国书法终结意义上的“理”，而围绕其一切实现的手段便是“法”——书法之“法”，或许意也落于此。总之，书法作为一门艺术之最高艺术美，与其说是艺术的，还不如说是精神的，更是哲学的。

文心、诗性、哲思和人品（限于篇幅本文对此没作论述）等，几乎已是狭义文化的全部了，它们一起附加于书法，并与书法的技

艺性相辅相成，构成一种特征性关系，或关系性特征，从而决定了书法的优劣和高下。

书法，独特的东方艺术，典型的中国文化。

当代人文视野中书法的文化性特征

一

在当代人文视野中，作为一种艺术形式的书法（非实用性书写），到底具有怎么样的特征性关系或关系性特征呢？或者说，在书法的学习和创作中，我们到底要怎样去把握呢？在书法学习和创作中真正把握和实现其技艺性与文化性的平衡和优化，是既很关键也很具体的一点。

艺术技法、技巧在艺术创作中是属于技术性层面。一般说来，在多数艺术门类中，技术性与艺术性是成正比的，即技术性越高往往艺术性也越高，然而，书法却不一定。

孙过庭《书谱》中论述学习书法的阶段性的时说：“至如初学分布，但求平正；既知平正，务追险绝；既能险绝，复归平正。初谓未及，中则过之，后乃通会。通会之际，人书俱老。”可见他将“人书俱老”看作是书法的最高层次，足可见表面的技术性呈现并不是书法的最高艺术水平，因为那种“人书俱老”的作品，其高妙之处常常并不在表面的技术性呈现上。当然，有人会说那种“人书俱老”所表现的那种“无技巧”其实是一种高技巧。此话说得当然不错，但那更是在哲学层面和文化层面上来说的（此下文还有具体论述），与我这里说其并不是以表面的技术性呈现来显示其艺术性并不矛盾。

然而，当今书坛有一个奇怪的现象：这就是在各类“国展”中

一些二三十岁的“小青年”的入展率要远远高于“老先生”，若不是多数成名书家和各级书协的组织者领导者以及书展的评委多以“老先生”为主，恐怕各类“国展”上更是“小青年”的天下。这一现象的背后当然有着很复杂的原因，但我以为其中有一个原因是最主要的：那就是“小青年”们对于书法技术性的掌握和运用，的确有胜过“老先生”们之处；而技术性对于书法来说，虽说是最浅层次的，但是唯其处于最浅层，便很容易显现，也很容易被人们（包括书展的评委）一眼看出和认可；而处于比技术性更深层次的艺术性与文化性的东西，反而不太容易被人们一眼看出，而需要细细领悟。

为什么当代书坛上的一些“老先生”在书法的技术性方面似乎不如“小青年”呢？这里面其实有两种情况：一种是“真不如”，一种是“似不如”或“假不如”。前者是因为那一部分“老先生”，在年轻时，即在书法技术性学习和训练的最佳年龄段里，由于历史的原因（如社会的动荡、运动的冲击等）失去了学习和训练的最佳时机，尽管他们后来多有努力，但毕竟因失去了最佳时机而收效不大——这有点如同学习语言失去了最佳时机以后便很难学好一样，因此在书法技术性方面，这一部分“老先生”比之“小青年”的确没有太大的优势；而后的“不如”，其实只是一眼看上去的一种表面感觉，实际上是一种错觉，因为这类“老先生”事实上并非真的在技术方面比之“小青年”有什么欠缺，而是他们的书法早已到了“人书俱老”的境界，在技法上早已返朴归真了，到了烂漫之后复归平淡的境界了。这类书家在当今虽然不多，但也并非绝无，他们在自己一生的艺术实践中，在技法、技巧的训练和掌握达到了一个很高的高度后，便逐渐地在以后的艺术实践中做起了“减法”，以至最后的面貌和风格并不在技术性方面取胜，而是以一种综合的内在的艺术性和文化性取胜。这方面最典型例子的莫过于弘一法师了，他年青时的书法可谓技术娴熟、华彩烂漫，

但是晚年的书法，似乎舍弃了所有技巧，但是我们又不能不承认这是一种大巧若拙的大技巧和无法为法的高技法。但是这种高技巧和高技法，及其表现出的高艺术性，是需要读者和观众不但具有一定的眼光才能发现和领悟，同时更需要有一颗安静的心才能发现和领悟；因此，这类书家的书法，有时与“小青年”笔下的那种技巧都浮在表面的作品在一起参加评审，倒常常是“吃亏”的，有时被淹没甚至埋没也并不奇怪。因此常听到有人说，在当代书展中，若王羲之和颜真卿等再世，将自己的《兰亭序》和《祭侄稿》寄去应展，恐怕十有八九会落选——这样的事情在当今书坛发生真是可能性太大了，一点也不会令人奇怪。然而这说明什么呢？我想绝对不能说明当今书坛的总体水平已高过了王羲之与颜真卿吧！只能说明当代书坛对于书法艺术性和艺术价值的判断还停留在浅表的技术性（最多是技艺性）层面上。

二

书法是一门艺术，其作为艺术的所有“艺术性特征”一样也不缺乏；同时，书法又是一门很特殊的艺术，其“艺术性特征”有时又远不如其“文化性特征”强烈和鲜明，所以，与其说书法是一门艺术，还不如说书法是一种文化。书法的艺术性实际上很大程度上正依赖甚至源于其文化性。

纵观人类文化发展的历史，艺术的分工与社会的分工一样，是越来越趋向于细致和具体的，且细致和具体的程度，又是与该门艺术的“艺术性特征”强烈和鲜明的程度成正比的；换言之，某一门艺术，其“艺术性特征”越强烈、越鲜明，它就越能获得在艺林中的独立地位，也越能获得更多的专门从业者，最终使这门艺术本身成为一个专业，一个职业，甚至成为一种行业。“书画同源”是众所周知的事实，但只要我们将书法与绘画稍作比较就会发现，绘画

凭借着自身的“艺术性特征”（实际上常常具体表现为技艺性特征），很早就从艺林中获得了独立地位和大量的专门从业者（以绘画为生的行业和画师）。由此便可见出，书法的“艺术性特征”（至少是技艺性特征）远不如绘画强烈和鲜明。（倒是画家中的一部分“业余”画家，即文人画家，他们的绘画因其并不是一种职业而只是一种文化活动，其“艺术性特征”反而与书法更为接近。那些业余画家的社会身份是文人，即所谓士人，而职业画家的社会身份则是匠人，之所以匠人的地位始终不能和士人相比，其原因就是因为士人在掌握绘画技艺之外还拥有文化。）晚清时有一个著名书画家叫溥心畲，一生以书画为业，但却以书画家为耻。他常常反复对人讲，与其称我为画家，不如称我为书法家；与其称我为书法家，不如称我为诗人；与其称我为诗人，不如称我为学者。在他看来，画家总不如书法家有文化，绘画本身（主要指职业绘画）当然也不如书法本身有文化——由此例也可简单看出，绘画，尤其是职业绘画，就文化含量来看是低于书法的。

绘画对于社会的意义和功能，在它作为一门艺术而获得独立（成为职业绘画）后，很快地便成为了再现场景、装饰居所、美化环境和点缀生活等；而书法很长一个阶段却并不是如此，至少主要不是如此。中国传统书法，以被国人尊为书圣的王羲之的书法为例（因为中国书法正是到他的手上似乎才摆脱实用而成其为一门艺术的），其大多数作品的创作目的是遣兴、抒情、寄性等（这也是它们为什么都只是些大不盈尺的手札，而没有大篇幅，也没有固定的程式的原因），书就以后，多数也只是供亲朋好友的把玩私赏，绝不是为了装饰居所、美化环境、点缀生活等。那时的书法，如果被人挂在大厅、去做居室的装饰，是会让书者感到耻辱的，因为那是绘画（且是匠人绘画而非文人绘画）的事情。由此足可见出，书法在独立成其为一门艺术的同时又并不是一门“纯艺术”，而是作为一种文化活动而存在，且是一种高雅的、小众的文化活动。

中国在数千年间，事实上也一直就没有真正意义上的职业书法家，那些留下大量书法杰作、成就中国书法艺术的历代书法大家，都是或为文人，或为官僚，甚至还有帝王将相、三教九流各色人等，在他们那儿，书法与其说是被他们作为一种艺术在创作着，还不如说是作为一种“业余”文化活动而被开展着，他们之于书法，从来就不是当着正儿八经的艺术创作，都只是他们的“余事”、

“末技”，甚至是娱乐的“墨戏”而已。今天，如果我们将各级书法家协会和书画院中的驻会书法家和各高等院校中的专业书法教育工作者看作是职业书法家，并将他们的出现作为书法成其为一门独立艺术获得社会分工的标志，那么这种分工的获得，可谓是在各艺术门类中最晚的了。那么书法在获得了这样的艺术分工后情况又如何呢？我们竟然吃惊地发现一个事实，这就是这些职业书家写出的书法，常常并不比“业余”的高明——将书法作为一种艺术专门学习和追求，反不如当着一种业余文化活动而达到的艺术水平更高，这在别的艺术门类中是不可想象的，但之于书法我们似乎又都觉得很正常。或许这又可以从一个角度证明，书法与其说是一门艺术，还不如说是一种文化。

三

今天的书法家也几乎已从文人的队伍中分离了出来，今天的文人也只有极少数人还能“兼文墨”擅书法。正是因为这样的人文现状，当今我们常见的所谓“书法”大体上有两类：即所谓的“专业书法”与“文（名）人书法”。然而，此二者绝不类于中国古代的“画家画”与“文人画”——前者是指宫廷画家和民间画师为创作主体的一种写实风格的“院体画”和“画师画”，后者是指宋元后兴盛起来的以文人为创作主体的一种“写意画”，二者都有着很高的艺术水平，代表了中国画的两种传统。而我们今天的所谓“专业书法”，常常是指那种出自职业书法家之

手、可又往往表现为重模仿轻创造，重工艺轻意境、重形式轻内涵，总之重技术轻文化的一种工艺品，并不是真正意义的书法；而所谓“文（名）人书法”，则又是多无法起码技法、技巧，甚至连书写基本功也没有的信笔涂鸦——虽然其书写者不乏著名作家、学者等，但是由于他们缺乏书法最起码的技法、技巧，所以其丰富的人文素养也无法附丽于他们的笔下，他太过随意挥洒出的最多只能是一种“名人墨迹”而已，也绝不是真正的书法。

中国古代从来就没有什么“专业书法”与“文（名）人书法”的分别的，原因前文已经说到，传统的中国书法家都是文人，大书法家往往都是大文人，大文人又多是书法家；即使是一般的文人，也都大多擅书；一切书法的基本功和技法、技巧的训练，大多数都在是一种不知不觉间完成的。然而这样的情形在今天已一去不复返了，一个文人要在一种似乎不经意间完成基本功训练进而成为一名书法家，几乎已没有可能了，因为今天的文化背景是毛笔书写已完全退出了实用书写。那么，在今天这样已客观存在的人文背景之下，如何成为一名真正的书法家，将中国当代书法水平保持在一应有高度，甚至还有所提高呢？唯一途径就是让那些正角逐于文化市场的书法家们能多回到书斋，因为书法说到底毕竟还是书斋里的艺术。当然，让文人走近书法，理论上也是一条途径，但是事实上此路早已不通，因为今天真正的“文人”已几乎绝迹，他们已被现代意义上的“知识分子”所取代，但现代意义上的知识分子又是各种专业人才的集合，他们已不像古代文人那样，一生的追求全在一“文”字上，他们有着太多的事情要忙，拥有的“知识”也并非都在一“文”字上，更多的倒是有关自然科学、市场经济之类，而这些知识更将他们中大多人的大半精力都耗尽了，哪还有向书法这样的“余事”、“末技”延伸其才华和精力的可能呵？因此，书法这种在古人那里的“余事”和“末技”，在今天则交由书法家去

忙，其实是一种社会和艺术的双重分工；而书法家们既然接受了这样的分工，为保持书法应有的艺术水平，从市场回到书斋，但既是提高自己艺术水平的一条有效途径，更是一种社会职责。

论当代书坛“书写本位”的倾斜

熟悉当代书坛者一定不难发现一个不争的事实，这就是当今书法的“书写性”特征越来越趋于弱化，以至于书法这一艺术形式最应该坚守的“书写本位”正在倾斜，且大有逐渐失落的趋势和危险。

作为艺术创作的书法是从实用书写发展而来的，换句话说，书法创作只是在实用书写基础之上的一种提高罢了，因此即使是作为艺术创作的书法，其最本位创作手段也即是书写。如果书法真的有一天完全脱离了“书写本位”，而变得以造形、描绘、设计等为创作本位了，那么作为一种艺术形式的书法也以实际上变成了绘画、工艺美术等的附庸而不复存在。因此，书法的“书写本位”，既是其作为一种艺术的标志也是一种艺术的手段——作为一种艺术的书法区别于其他任何一种艺术的最明显标志，作为艺术的书法在创作中应该和必须使用的一种最基本手段。再换一句最通俗不过的话来说：书法总得要“写”出来。

然而泛观当今书坛，有太多作品都不是“写”出来的，而是“做”出来的。如前些年的“墨海弄潮”、到晚些时候的“广西现象”、“学院派”，再到影响广泛的“新古典主义”、“流行书风”等，还有出现在包括国展在内的各大书展上的众多似曾相识的作品，其很大部分给人的普遍感受是，“书写”在这类作品的创作中似乎已不再那么重要，至少是在作品的创作中，“书写本位”已明显倾斜甚至基本失落了。

中国人自从结束了甲骨文时代而进入毛笔时代后，书法中的“书写本位”几乎一直是不可动摇的。二王书法自不必说，因为在他们的作品中，“书写本位”体现得实在是太明显了。尽管宋代的米芾曾说过，苏东坡是“画”字，黄庭坚是“描”字，他自己是“刷”字的话，但他这里所说的“画”、“描”、“刷”等，只是他们各自在自己的书法创作实践中，在坚守“书写本位”的前提之上的一种个人风格化的“写”而已。之所以这样说，有他们各自留下的大量书法作品为证。他们的作品，虽然在用笔、结字、章法等方面都各自表现出了强烈的个性和风格，但有一点是一致的和共同的，这就是都体现了一种自然性和生命感，即不做作，不虚伪，不装腔作势，不故弄玄虚；每个字迹，每个点画，每根线条，甚至每处飞白和萦带，都是在一种自然状态中“写”出来的，而不是“做”出来的。即使是到了明清时代，不管傅山等人如何的“放”，郑板桥等人如何的“怪”，但在他们的书法实践中，“书写本位”大体上也从不曾失落过（他们偶一为之的一些游戏之作除外）。

那么，为什么当今书坛“书写本位”会倾斜得如此明显，失落得如此迅速呢？原因不外乎以下几点：

第一，毛笔从实用书写领域的退出，客观上为动摇书法的“书写本位”创造了条件。当今社会，人们早已以钢笔、圆珠笔、铅笔等作为普遍的实用书写工具。硬笔书写起来简单快捷，毛笔使用起来复杂麻烦，而这种复杂性常常给人一种错觉，似乎只有写硬笔字才是“书写”，只要一提起毛笔来，那就不再是书写了，而应该是一种“创作”活动；而既是“创作”，就要端起个架子来，而不该像一般书写那样自然平常。然而事实上，书法虽然高于一般的应用书写，但最可贵的恰恰是要怀着一种平常心态、自然性情去写，最忌讳那种端起个架子的所谓“创作”。长期在一种错觉下进行的书

法“创作”，“书写本位”在一种不知不觉中逐渐倾斜也就不足为奇了。

第二，清末碑学的兴起客观上也使得当代书坛“书写本位”的倾斜成为了一种历史的必然。碑学的兴起对中国书法有着特殊的意义，这是自不必说的事情，这里要说的是，自从碑学兴起后，中国书坛的“书写本位”一直呈倾斜的趋势，这也是一个不争的事实（限于本文篇幅，这里对此不作论述）。碑派书法的美学特征是金石味、苍茫气，其创作上的最大特点是以笔追刀，甚至以笔代刀。而以笔写出本该是由刀创造出的“金石味、苍茫气”，这本身就与书法的“书写本位”相背离，正因为这种背离性，书者（尤其是书法学习者）在书法实践中是很难把握的，一旦把握不好，便流于“做”字、“画”字，终将书法的“书写本位”失落殆尽而不知。这种情况在康有为、邓石如等人身上都一定程度存在，更何况在一般的书法爱好者和学习者身上呢！当然，把握得好的人也不是没有，如赵之谦、黄宾虹等，他们带着很深的帖学修养在碑学中反复出入，最终才形成了自己独特风格的碑派书法——他们这种碑派书法，恰恰是“书写本位”的很好体现（限于篇幅，对此在这里也不作论述）。然而当代绝大多数碑派书法的追随者，他们一般都是直接从碑入手学习书法的，更有甚者是在帖学王国中败下阵来，转而以一种投机取巧的心理转而学碑的，本来就不具备像赵之谦、黄宾虹等人那样的帖学修养，更少有人在碑帖之间几经出入，因此，在他们的笔下“书写本位”渐渐失落也就成了很顺理成章式的必然。现当代以写碑派书法著称于世的女书法家萧娴，在晚年研究了二王书法后曾感叹自己“不会写字”，想来也与她多少意识到自己在长期的书法实践中对“书写本位”客观上有所失落有关吧！

第三，“画家字”的影响。唐代以前，中国的书法家与画家几乎是互不相兼的，宋以后才大量出现所谓“书画家”，但古代“书

画家”一般都是以书法家的身份进入绘画而成为“书画家”的，因此，古代即使不是“书法家”而是“书画家”的书法，也不会失落“书写本位”，倒是古人“书画家”的绘画，一般都明显带有“书法味”。再观我们今天的多数“书画家”，他们多是以画家的身份进入书法，且他们的画家身份是依靠现代美术教育体制培养而获得的，他们是从画石膏素描开始他们的艺术人生的，这就注定了他们的笔下多数先天就带有“画意”而非“书意”，严格说来，他们的书法不是书法，只是一种带有“画意”的美术字，如画家范曾的“书法”即是这样一种美术字。而这种美术字的确也具有一种装饰性和美感，而这种装饰性美感又很容易吸引书法初学者的眼球，以至追随其而去，以至越走越离真正的书法越远。

第四，书法学习者的急功近利也是导致当代书坛“书写本位”倾斜的原因，甚至可以说是很关键的原因。现代出版技术的快速进步和现代出版业的高度发达，为书法学习者和书法家博览群帖提供了方便，这是件好事；但与此同时也为一些急功近利者拼凑、“创作”他们的“书法”提供了方便。

我们都知道，在书法学习的过程中，临帖是必不可少的手段。临帖的最终目的是通过对古代优秀书法作品的学习，与古代的书法家作一种心灵的对话，完成一种艺术技巧和艺术思想的跨越时空的传承，从而提高自己的艺术水平。而这需要一个漫长的过程，可这又是为一些急功近利者所不能容忍的。他们满足的是自己只要能将古代书家的笔迹在自己的笔下复制得有几分相像就行了。但如果只会将古人帖中的字在自己笔下复制，而非内化为一种书写“习惯”和书写者生命的本能表现，那么你笔下的字也只是一种个人化了的美术字而已，因为它并没打上你生命的印记。当代书坛上多的便是这样的一种个人化了的美术字（如许多挂着所谓“新古典主义”招牌的书法即属此）。而在现实生活中，因为这种美术字事实

上的与书法的难以区分性，它们不但能够常常加入各种书法展览，甚至还能常常获得各类书法大奖。这无疑让许多急功近利者对此趋之若鹜、争相效仿。笔者曾有幸看到某位号称著名书法家的作品集，初看里面五光十色、琳琅满目：秦篆、汉隶、唐楷、二王风格的行书、王铎傅山的大草、广西现象的条幅、流行书风的横幅，应有尽有，且每一件大作都很像那么回事。但整本集子看下来，给人的感觉只是一本个人化美术字大观，人们也完全有理由怀疑其作者也许只是一名个人化美术字的制作高手，而非一位真正的书法家。

“书写本位”的倾斜和失落对于当代书坛的影响明显呈两个方面。第一方面可算是“意义”：一是促使书法研习者多从主观上与应用书写自觉拉开距离，努力强化其作品的主观抒情性和表现性——虽然对于许多人来说，他们所作的这种努力事实上又以客观落入了使笔下的作品图案化、绘画化，甚至美术字化的结果，但比之实用书写的文字，这些图案化、绘画化甚至美术字化的书法，毕竟还是更接近些真正的艺术的。事实上也的确如此，现当代，无论是哪一级书法展览，那种完全是应用书写的作品（如馆阁体）已不太多。二是因为“制作”和“复制”出一种所谓的“风格”总比在长期的艺术实践中自然形成正真的“风格”要来得快和容易，因此“书写本位”不断倾斜的当代书坛，风格（如果也能叫“风格”的话）空前的繁多，大有一种百花齐放的局面，书坛也常常因之而热闹许多，这种热闹可以使得书法作为一门艺术在越来越被边缘化的今天，获得更多的关注者、参与者和爱好者。这对于当代书坛也是大有意义的。

当然，与“意义”相比，“书写本位”的倾斜和失落对于当代书坛造成的“后果”更为明显和严重。

一是使得一些有一定才华并有希望成为真正书法家的年轻书者误入歧途。当今社会，似乎书法家成名越来越早了，君不见昨天还

是一名默默无闻的青年书法爱好者，突然一张字入选了“中青展”或“全国展”，甚至还获得了“全国奖”，一夜之间便声名鹊起，俨然成了书法名家、大家，到处参展、办展，到处报告、讲座，甚至到处出书、出帖，然而艺术水平总不见长，甚至每况愈下。这时人们再看他当初入选国家级大展甚至获得大奖的那张字，怎么看怎么不像他写的，于是知其底细者告曰：“当初的那张字本来就不是他‘写’的，而是他用了半年时间‘做’出来的！”前几届“中青展”上的英雄和“获奖专业户”中，此等“书家”不在少数吧！笔者关注过但至今不曾见过的江苏某位青年书法家（恕我在这里不点出他的大名），近来的作品在我看来越写越失水准，其中究竟有何原因，笔者不敢妄加断言，只愿他不是属于此类书家。另外，这里笔者还想说一说某位原写篆隶近年多写大草的著名书法家。该先生的篆隶作品写得的确很好，高古而又不失现代气息，十分难能可贵。但不知何故近年来少见他的篆隶而多见他的大草。说实话，该先生的大草也是有特点的，那种大开大阖的章法，浓淡枯涩的墨色等，似乎也竭尽了跌宕变化之能事，然而给人的感觉除了做作就没有别的了：那一个个墨色淋漓的文字总给人觉得并不是“写”出来的，而是“画”出来的，那连绵不断的中锋线条也并不是“写”出来的，而是“拖”出来的。究其原因，是该先生草书的“书写性”实在是太弱了。笔者就曾在他的作品前听到有观众议论：谁写字这样写（并不仅指应用书写，也包括书法）啊？是的，笔者常常想，即使是该先生自己，如果不是刻意“草书”恐怕也不会这样写字吧！书法最本质的美是什么？应该是一种生命律动的体现。换句话说，我们从书法家笔下看到的点画、墨色、线条等，应该是一种人格高度、生命形态、审美意趣的体现，而不仅仅是一种类似于图案装饰元素和符号的东西，该先生的草书恰恰是把笔下的一切当着这些来经营了（篆隶作品因其自身的特点，有时经营一下似还无妨），这便将书法的“书写本位”失落殆尽，因而这样的书

法，点画再精到也很难给人以艺术美感。

二是使得当代许多老书法家不是“人书俱老”，而是“人老书‘烂’”。孙过庭在《书谱》中说到学习书法的过程和书法家的成长时有这样一段名言：“至如初学分布，但求平正，既知平正，务追险绝，既能险绝，复归平正，初谓未及，中则过之，后乃通会，通会之际，人书俱老。”可见“人书俱老”无论是对于书法本身还是对于书法家，都是一种最高境界。事实也的确如此。凡是历史上著名的书法家，他们的书法人生多数都经历了这么一个过程。他们的晚年之作多数都较之于早年的作品艺术水平要高。再观当代，这样人书俱老的书法家也不乏其人，如林散之等即是。然而再看当代另一类老书家，他们人的确很“老”了，但书不但一点也没“老”，反而是越来越“烂”——只要把他们的晚年作品与他们自己青壮年时期的作品稍作比较，就不难得出这样的结论。如某位现任中国书法家协会副主席、某省书法家协会主席的著名书法家，近年来在艺术上呈现的颓势是十分明显的，何以如此？原因当然是多方面的，但是只要我们看一看他的近作就不难发现，他的笔下哪还有一点“书写”的意味，有的只有“狂涂”的胆量。“书写本位”在他笔下的完全失落，当然这也为他带来了一定的“意义”，这就是他的个人“风格”越来越强烈了。但这是一种什么样的风格呀，霸、粗、野、蛮，丝毫不能给人以美感。请问，这样的“风格”再强烈又有什么意义呢？！

三是使得当代书法与绘画、工艺美术等渐行渐近。我们知道，绘画从本质上说是属于再现性艺术，画家通过用色彩和线条等手段，对生活场景和物象进行描画再现，来展示自己的情感。而书法是属于表现性艺术，书法家笔下的点画、线条等只是给读者（观众）一种艺术联想和提示的凭借而已。从艺术本质来说，书法的艺术层级较之于绘画更高。然而当代书法“书写本位”的失落，实际

上即是对自身艺术本质特点的逐步放弃。具体来说：放弃“书写本位”，最容易滑落到“画意本位”（因为书法毕竟与绘画是相邻的艺术门类）。事实上的确如此，“中青展”对所谓“现代书法”的接纳便是一个标志。然而，书法毕竟从艺术的本质上来说是高於绘画的一种艺术形式，书法向绘画的靠近不是一种进步而恰恰是一种艺术的退步和投降。当代书法“书写本位”的倾斜与失落，让人担心总有一天书法会被绘画所吞没！这恐怕是任何一个热爱书法这门古老艺术的人所不愿看到的吧！

热爱书法的人们，请用手上的笔去真正“书写”你的笔下人生吧！