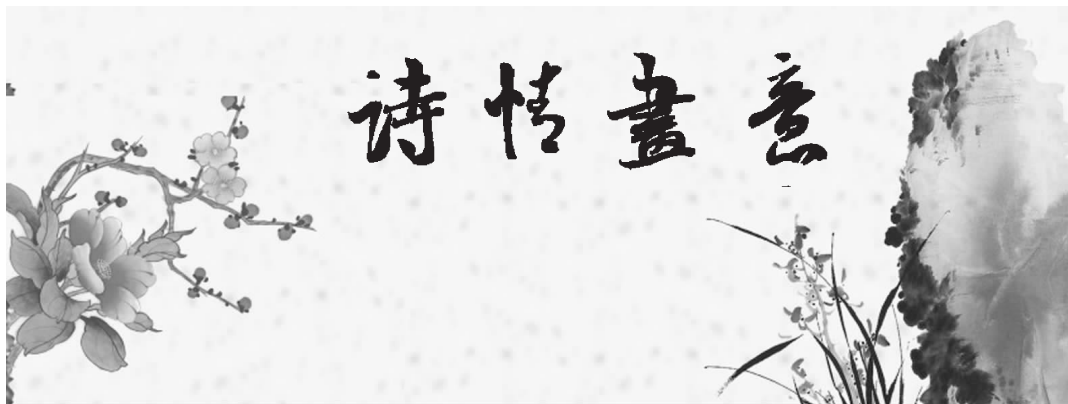




坚守 创变

——对陆维钊先生精神遗产的思考(下)

徐弘道(浙江·杭州)

次言创变。

没有创变,就没有发展。

在道德上,对于合理阐述的内涵,只有坚守,没有创变的余地。例如,忠,本身是一个理念,在封建社会讲忠君、忠社稷,合理的阐述,应为忠社稷。所以,陆先生在说到岳武穆的诗中,便有“当年倘拒金牌召,河朔苍生不受殃”之句,忠的对象变了,但忠的本义并无变化。所以,如雷锋同志所说:“对待同志,要像春天般温暖;对待工作,要像夏天一样火热;对待个人主义,要像秋风扫落叶一样;对待敌人,要像严冬一样残酷无情。”在本质上,还是在“仁”“义”的范畴之中。而作为表达道德、思想、感情的“文”、“艺”,它们作为一种手段、载体,则可以创变,如从诗到词到曲到小说、白话文、散文……,艺亦如此。

陆先生在诗词创作上是恪守韵律的;在绘画上也承传了中国绘画的精华和特

质,那就是“笔”“墨”二字,有笔有墨。这在其山水作品中尤其明显。山水画的六法,如气韵生动、骨法用笔等,陆先生均表现得很突出。他的作品,尤其讲气势、气韵,这在花卉作品、书法作品中同样体现出来。这里,均略而不述。本文,重在论及陆先生在书法上的创变。

王焕镛(驾吾)先生曾言:“平湖陆维钊擅长山水,挥毫苍劲,与其人行事不类”。其实,在书法上也是如此,笔力千钧,大气磅礴,“一射能令百马倒”(张宗祥论颜真卿句),与陆先生的温文尔雅、温良谦恭形成很大的反差。这是因为陆先生在艺术上有追求、有创变雄心的体现,于是精神、气魄毕现。

在书法作品中,他最为世所称的即是创变“螺扁”体,形成非篆非隶、亦篆亦隶的书体。其实,“螺扁”本是古代的书体名。就篆书言,历来宗法李斯,尚长体,但偶亦

有方扁体,宋人就叫作“螺扁”或称“扁螺”。记得1990年陆维钊先生逝世十周年时,在杭州里西湖镜湖厅二楼召开的纪念会上,沙孟海先生说:“螺扁古代就有,但陆先生把它强化了。”怎样强化呢?陆先生把扁形更趋扁,在总体篆书结构和整体隶书布局中,将隶书、魏碑笔法掺入篆书笔法,使它形成似篆非篆、似隶非隶的面目。通过字体,完全可以感受到其笔法的生动、跳跃、变化和力度,使人有所向披靡、笔到岭颓之感。所以,古人对“螺扁”一体有“非老笔不能到”之言。陆先生创作这一体,是他深思的结果,是有目的的、清醒的探索、实践、开拓的结果。

然而,陆先生的创变并没有离开前提条件——承传。中华民族的汉字是我们先

人的创造,是中国文化的基石,因此汉字书法是十分神圣的。古人书写前,要沐手焚香、静气宁神,十分庄严,郑重其事。它不可以被随心所欲地“玩”,哪有“玩”出书法的?早年,沙孟海先生就和我谈起过:“有的人用头发写字,放着好好的毛笔不用,这是做啥呢?”中国书法的根本在于笔法和结体,现在有的人,根本连笔法基础都没有掌握,线条抖动,不见起收,无论骨肉;还有的为了“创新”,解构正常结体,“反其道而行之”,在整个字中,该大的部分缩小,该正的部分倾斜,该平衡的故意让它不平衡,美感消失,代之以丑态。这是“创新”、“突破”吗?这是浮躁社会环境下急功近利在书法上的表现。至于有的人把“书画同源”说成是书可入画、画也可入书,实在完全是一种曲解。离开承传,乃无本之木、无源之水,实在不需再多说了。

陆先生的创变是建立在具有深厚学养和承传的基础上的。如他用魏碑笔法写的“兰亭序”,足见他的功力——炉火纯青。到晚年,我在他房间还看见悬着几张他临写好不久的魏碑屏条,说明他仍在学习,不懈怠地下功夫。他曾与我说:“争取活到九十岁,这样,还要把《四书》、《五经》再看一遍。”仍是在关注学习。

法国当代历史学家比尔·诺哈说:“随着消费时代的到来,一场以发展为指导的现代宏大叙述正在登场。于是,这样的现代化的大叙述必然要抹杀革命的记忆。”我想说,现代化的大叙述必然要抹杀历史的记忆。在实际宣场“物质”时代的时候,实质抛弃了“精神”; (下转第44页)



王伯敏题画诗选

自题山水小品(1942年)

白鸥间碧水,红晕上秋山。
日暮沙汀外,轻舟逐浪还。

题宾翁铅笔速写册(1961年)

勾勒钱塘碧水湾,疏中求密意方闲。
云烟不染漳州漆,别有氤氲淡淡山。

自题山水大幅(1980年)

雨细风斜薄暮天,半溪桃李半溪烟。
漫将隔宿三钱墨,染出九龙百尺泉。

自题《湖山图》(1987年)

读书倦了画云山,落墨灯前不令闲。
淡淡浓浓多是趣,小舟添在水湾湾。

题《晴雪图》(1989年)

吾道心存拙,不以小巧荣。
一钱老松墨,写出万山情。

题海上画派(1998年)

海上布衣袖拂尘,风灯画罢醉新醇。
砚池几度波涛涌,到了凝澜又一春。

论画七言二十首(2001年)(录六)

2001年冬,富春株林坞游归,入夜,于半唐斋书舍煮茶,推窗,邀明月,成此20首,重在论中国画之水墨神化也。

宿墨点多辣味含,元和渍水一分甘。
画中甘辣相俦匹,融入心田化作岚。
宿墨点可提精神,若以宿墨铺水,妙得氤

氲之气,如是融入心田,变墨为岚气,可令丘壑奔腾。

交加积墨墨如银,秃笔常怜点作皴。
百丈峰头云渺渺,斜坡铺水醉诗人。
墨积得妙,其亮如银光焕发。秃笔则宜以点作皴。画到最后,铺水至妙,引出诗路,令人耐看,岂不善哉。

灯前落墨拥三疆,妙在三疆雾里藏。
果若一图裁一角,犹如断句亦成章。
花卉画有折枝,千万朵中取二三朵;画山水,有一角半边之景。只要画得好,取全景与取局部,均可取胜。

渍水淳淳露滴空,松烟淡淡作云封。
毫端力吮千升墨,画必淋漓天地濛。
此言松烟渍墨和渍水的效果,为水墨画之上乘法。

(上接第43页) 在大肆鼓吹“创新”时代的时候,实际抛弃了“承传”。恰如同济大学教授刘强所言:“文化是‘养出来’的,而不是‘造出来’的;……正如教育产业化的着力点未必真在教育,文化产业化的着力点恐怕也未必真在‘文化’”。其实,这种“创新”,着力点并不真正在“艺术”、“书法”上,有个别人还借此盗名欺世,其目的是落在私利上。所以,有人说“大师之后再无大师”,其实所指,乃在品格。

坚守,是一个学者的执着;创变,是一个艺术家的胆识。陆先生留给我们的精神遗产,应该是两者的统一。两者相辅相成,达到一个既定努力目标的新阶段、新境界。



画中题诗之漫谈

熊垣桂(浙江·杭州)

唐人的画似乎都不题诗,像王维(字摩诘)这样的大诗家又是大画家,他的集子里,也没有题画之什。目前所流传下来的一些作品,画中委实没有题诗。苏东坡有云:“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗”,可见王维的画上不曾题有诗。如果王维把诗题在画上,东坡的赞语便觉多余了。同时,有位擅名的郑虔,据说,曾“自写其诗并画”以献唐玄宗,署其尾曰“郑虔三绝”。然因郑虔的诗、书、画没有片纸留传,究竟是否把诗题在画上,没有说清楚,很有可能诗与画是单独进呈的。因为从上引文的语气来看,“诗并画”是两回事。唐代题画诗的创始人,鄙人认为应是杜甫。从现存“杜工部集”中统计得出,杜甫的题画诗不下十多首,有题马的、题鹰的、题山水的、题画鹤的、题画鸬的,几无一篇不是精心杰作。不过,杜甫本人不会作画,仅仅由于他爱好艺术,工于赏鉴,而又具有表达能力,所以留下来这许多佳什。

到宋代逐渐风行起来,如苏东坡题文与可画竹诗,为世传诵。元代赵孟頫、管道升夫妇,并以“三绝”擅长,偶尔题上几句,也是兴到而为之,并不是每一幅画都有题诗的。吴仲圭(镇)也是元代画家,又是诗人。他在画竹中题诗云:“我亦有亭深竹

里,也思归去听秋声”。诗情画趣,相得益彰!

到了明、清此风大盛,像徐青藤(文长)、董玄宰(其昌)的题画诗也是美具难并。明末清初,高僧无可、大涤子(石涛)、八大山人、石谿等,他们的题画诗,均寄托遥深,抒发身世之感,也反映出强烈的民族精神,风格又是一变。

清代的题画诗又是一种风格,例如人们最熟悉郑板桥(燮),他以画兰竹著名。他在作品上大都题有诗句,往往嬉笑怒骂皆成文章,是对俗子市侩们的蔑视和嘲弄。还有以画“鬼趣图”著名的罗两峰(聘),他的题画诗也就是讽喻诗。郑、罗是“扬州八怪”中的“二怪”,他们都是玩世不恭的艺林怪杰,创造力很强,画和诗都有独特风格。

当代画家多,诗人少。所有画件,或者只题上几句应时、应景、纪念性的款识,有的干脆题一个下款了事。读画的人们似乎也觉得题画诗可有可无,并不意味着画上题了诗会增加艺术价值。事实上,按照中国国画的传统,画家如能题诗,总是提上几句的为妙。一方面画中所不能表达的,用诗来补充,使画里精蕴衬托出来,给人增加艺术享受,所以鄙人倾向于画上有诗。

(下转第41页)

