

艺海钩沉

半新不旧斋话

# 黄庭坚与苏轼的笔墨心情

■ 谷柳

《花气薰人帖》是宋代著名诗人、书法家黄庭坚的一件书法作品,现藏于台北故宫博物院,其内容为一首28个字的小诗,意兴淋漓。老朋友王晋卿数次写信给黄庭坚,他都没有及时答和,于是王晋卿通过频频送花来催促,想以此提醒黄大诗人。以诗歌作为媒介进行文学上的切磋,是古代文人们进行交往的方式——甚至可能是最重要的方式,人们通过唱和、酬答来表达对风景、历史、事件、人物等的看法,或者记录当时的集体记忆与感受。文人之间的情感在这样特别的叙述、感慨、评论的过程中加深,在此基础上形成一个个小团体或社群。

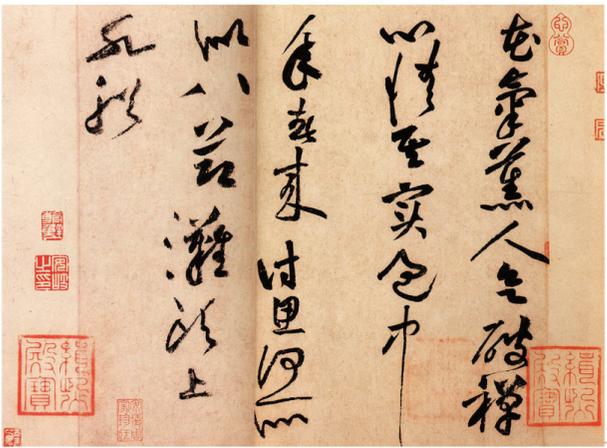
面对王晋卿送来的花,黄庭坚享受着它们开放时的香气,仿佛平日修行安定的功夫都被破除了,他想不到自己人过中年竟然还有这样为自然感动的心情。在这个春天,诗人终于动起写诗的念头,却像经历着一层层逆水的滩头,船要上行,何其艰难:“花气薰人欲破禅,心情其实过中年。春来诗思何所似,八节滩头水上船。”

黄庭坚是一位执着的修行者,他与佛教人士交往频繁,在他们之中拥有广泛的影响力,甚至享有在禅宗著名经典《五灯会元》中留下声名的殊荣。他的诗歌也非常有特色,写作结构往往出人意料,令人猜不透,其“山谷体”获得过“硬转折”和“瘦硬”的评价。当我们细心审看这幅《花气薰人帖》的时候,就会感受到禅、诗、书是怎样同臻一境的。黄庭坚的运笔温和而倔强,虽然是写草书,笔速并不很快,沉着冷静过程既像是按照预设的路径行走,又像是在缓缓行进中等待无数种可能的创生。这跟禅宗中的“渐悟”和“顿悟”何其相似,运动中的“遵守”“期待”和“想象”并不矛盾,它们统一在“禅”中。

可是,书写的进程被打断了,黄庭坚将之归罪于“花气薰人”,也许并非如此,但现实是,笔墨既有的节奏慢慢产生了变化,萦绕、萦带也渐渐多了起来,笔画越来越方、硬,墨色越来越焦、渴,速度越来越快、急,字里行间的“硬转折”出现了,随着情感的舒泄,神采也聚合呈现出来:喷怪、惊喜、狡绘、无奈、烂漫,一时心绪自然而随性地流淌泄露在纸间。

《花气薰人帖》硬朗而饱满的笔画让人印象深刻,观察生活细致入微的古人用“折钗股”来形容书法的这种笔画形态:笔毫平铺,笔锋圆劲,如钗股弯折仍然体圆理顺。“山谷体”的奥妙也尽在于此。诗点亮了生活,让这幅信手而成的作品成为珍贵的“文物”。如果说闲适的生活能够滋养艺术,那么困顿、苦难的生活则更是艺术的添加剂。

和门人兼好友黄庭坚一样,宋代最



花气薰人帖(局部) 黄庭坚

天才的文人苏轼也在远谪的遭际中度过人生的大部分时间。苏轼的乐天性格是那样的“无可救药”,他非凡的性情化解了不少厄运和悲苦,他甚至在晚年自题小像的诗句中得意地宣称:“问汝平生功业,黄州惠州儋州”,但即便心理素质足够强大,在“乌台诗案”之后左迁黄州的苏轼,仍时时被焦虑、悲伤甚至凄怆等心情所折磨。来到黄州三年后的寒食节,苏轼写下了两首寒食诗,后又写成长卷,留给我们一个悲叹伤感的天才的背影:

自我来黄州,已过三寒食。年年欲惜春,春去不容惜。今年又苦雨,两月秋萧瑟。卧闻海棠花,泥污燕支雪。暗中偷负去,夜半真有力。何殊病少年,病起头已白。

春江欲入户,雨势未止。小屋如渔舟,蒙蒙水云里。空庖煮寒菜,破灶烧湿苇。那知是寒食,但见乌衔纸。君门深九重,坟墓在万里。也拟哭途穷,死灰吹不起。

生活竟能这样沉重而令人绝望!南方湿冷阴寒的气候无意让苏轼的心绪更加糟糕。在以忠孝为最高的道德标准的时代,苏轼却经历着“君门深九重,坟墓在万里”的煎熬和痛楚,那种“死灰吹不起”的潮湿、困顿、压抑、遗憾、潦倒、孤寂、无助和欲哭无泪,简直穿越千年,扑面撞来。在诗帖中,苏轼一改惯常的温柔敦厚,顿挫提按,转腕如轴,加粗、放大、拉长,沉雄、激昂、婉转,墨迹的变化犹如心情和命运的变化。在《寒食诗帖》中,我们看不到前后亦赋笔书卷中的那种平缓温厚,看不到《中山松醪赋》中的那种畅达浩荡,也看不到《渡海帖》中的那种率真无畏,只

有一股倔强、执拗、孤闷、彷徨。这件光彩照人的杰作在中国书法史上留下了不朽的声名,人们将其评为继王羲之《兰亭集序》、颜真卿《祭侄文稿》之后的“天下第三行书”。经历过两宋的文祸和党政,不论主流意识形态是否肯定,人们对苏轼及其书法的喜爱程度只增不减,这也让历史的书写者真正感受到纯粹的艺术所能产生的巨大魅力和影响。

元符三年(1100年),应收藏者蜀州张浩之邀,黄庭坚在观赏《寒食诗帖》之后,于拖尾题写了长跋:“东坡此诗似李太白,犹恐太白有未到处。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。它日东坡或见此书,应笑我于无佛处称尊也。”出于对苏轼的理解和认同,黄庭坚以轻松的笔调赞誉了苏轼这首诗同时也是书法作品的高超水准,他认为其中熔冶了前辈大师如颜真卿、杨凝式、李建中等的高明技法,并提炼出东坡书法独有的意趣。这些评价可能会让熟悉苏轼和黄庭坚的人想到以前两人互开的玩笑,黄庭坚戏言肥扁斜侧的苏字是“石压蛤蟆”,对比这个很难看出有什么赞扬意味的评价,《寒食诗帖》的题跋仿佛出自另一位欣赏者的手笔。当然,黄庭坚正是看到了《寒食诗帖》的特别之处,首先是字体不再一味肥厚顿挫,而是大小错落参差,动感十足。二是随着造型的前后变化,许多字的重心也不再稳定地构成中轴线,由此看上去更为自然且更具惊喜,正如苏轼自己所说的那样:“我书意造本无法,点画信手烦推求”,自然而生活化的艺术,也让生活更自然地艺术化。

艺术书架

## 苏庚春的“善鉴”

■ 唐吟方

对普通人来说苏庚春(1924—2001)是个陌生的名字,但在行内,不少老人知道他和王大山是1961年被广东省副省长魏今非从北京请到广东的鉴定家,后来一直在广东工作生活。

苏庚春出生于北京古玩世家,从小随其父苏永乾在北京琉璃厂经营古董店,和刘九庵、王大山、李孟东被称为“琉璃厂书画鉴定四家”。郭沫若当年夸他“年少眼明,后起之秀”。据他的学生朱万章介绍,苏庚春从上个世纪60年代初到80年代中期为国家征集的书画作品有三千多件。其鉴定生涯最得意的两件作品:一件是明代陈录《推蓬春意图》,另一件是边景昭《雪梅双鹤图》。这两张古画,让苏庚春“善鉴”之名在行内不胫而走。

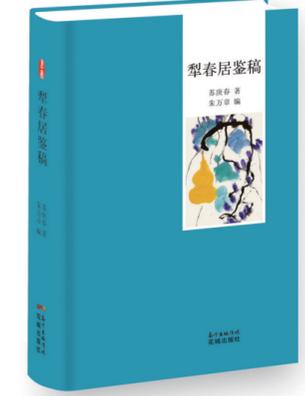
1973年苏庚春从各地送广州中国出口商品交易会换外汇的一批古旧书画中发现了陈录的《推蓬春意图》,凭他多年的经验断定,这不是先前判定的老仿,而是原作,后来以30元为广东博物馆买下。陈录是浙江绍兴人,明早期画家,擅长画梅兰竹菊,作品流传不多。苏庚春通过与陈录传世作品比对,确定这是陈录的真迹。他的鉴定结论也被国家鉴定小组专家认可。1982年广州的文物征集人员从河南买来一批古旧书籍与书画,苏庚春被请去做鉴定,结果在墙上发现了一张颜色黯淡的绢本古画,苏庚春觉得这是件老东西,效法当年张大千收旧绢纸的办法,花

490元当旧绢买回去,待返回拭去尘埃,用放大镜细看,画的右上角有边景昭的一行题识:“待诏边景昭写雪梅双鹤图”,画风符合,又有题款,存世第六件边景昭作品就这样被发现。作品后来在北京装裱修复时,又发现“边氏文进”等两方印,就更加坚定了他的判断。这两件古画以后被到广东迎鉴的国家鉴定小组专家徐邦达、启功等定为一等品。现在,两件古画已是广东博物馆的重要藏品。

苏庚春是由古玩行前辈韩慎先带出来的鉴定家,这类成名鉴定家的特点是经历多,实战经验丰富。当年苏庚春向韩慎先学“本事”,每个月去天津一两次,每次只教一两“招”,每学一“招”要付十元,不是韩师傅贪财,而是想让徒弟记忆深刻。韩慎先曾说过:学鉴定第一要有好记性,第二要熟悉书画家的名字号,第三要有辨别真伪的能力。苏庚春买画卖画,后来从事鉴定工作,靠的就是眼力,脑子里装满了明清到民国的画史史料,有的得于耳闻,更多的由目击和过手得来。他的书里到处是“秘闻”。如吴昌硕五十以前署名“俊”,自五十一岁以后则署名“俊卿”,约至六十九岁以后,就一直落“昌硕”。如齐白石到了晚年(八十岁)名气更大了,市面上仿制他画的人很多,他制了一颗铜印,一般钤在画的下端。又如张大千曾专门派人收购绢本的古画,价格比较便宜(当时大约十块钱)他说如果收到一张

宋画,那就值了(因宋画多为绢本)他还专门搜集旧裱装的“废料”(不用的裱边、残绢、纸等),以供不时之需。还有如徐悲鸿出生之日正好就是任伯年去世之日,两人都是58岁的寿命。这样的琐碎信息看似毫无头绪,细细想来,其实就是每个书画家差异化的个性习惯,所谓的鉴定,是从书画家的个性特征出发,印证作品,合则真,不合则伪。

从琉璃厂走出来的鉴定家一向注重实学,不尚空谈。以刘九庵为例,他是看明清书画的高手,他最擅长的方法归纳整理,如收集这个时期书画家款识,通过排列对比,对材料进行分析,寻找书画家款识的变化规律。这样的方法对于作品多、在世时间长的那些书画家尤其适宜,但要耗费极大的功夫。刘先生花最大的功夫做积累,对明清书画家就有了发言权。苏庚春也是这种类型,不惜工本,在掌握材料上有独门功夫。苏庚春小时候和张大千同住,在桐树胡同,大千与其父苏永乾是好友。有时候大千差遣他跑腿,某次让苏去某家取物,写了一张条子,大意是“介绍庚春世兄前往贵府取明画……”苏庚春不明“介绍”“世兄”两词意义,大千当场予以讲解。由于这层关系,苏庚春留意大千作品上的款识与用印以及大千同时代仿制他画的身份、笔性、特色等情况。另一个原因,苏庚春从古玩行行业,正是大千画风不变的重要时期,他有跟踪的条件和时机,也有机会接触较大大千



春居居鉴稿  
苏庚春著 朱万章编  
花城出版社2016年8月版

的作品,加上古玩行买卖盈亏由自己负责,容不得半点差池。这种职业特点,导致从业者重视对实际经验的归纳总结,苏庚春能够清晰地说出大千各个年龄段款识钤印用印纸画风的特征,并根据这些因素判断真伪。苏庚春这样做,除去职业要求,也是长期养成的职业习惯。

苏庚春的《春居居书画项谈》,当时编报的编辑因为这个项谈有好多属于古

## 中西绘画比较

■ 杨福音

不过,可能只有很少人注意到一个不寻常的现象,那就是作为卷尾题跋的黄字,竟然要比作为主体中心部分的苏字大许多,而在内容上来看,黄庭坚在遵循题跋旧式赞扬苏字之后,又谈起了自己,谈起了自己的书法和苏轼书法的微妙关系。正像石守谦先生观察到的那样,“它日东坡或见此书,应笑我于无佛处称尊也”,黄庭坚的自评分成了好几个层次,虽然承认《寒食诗帖》的巅峰成就,称得上是书界的“佛”,但也表露了对自己书法成就的绝对信心,欲与东坡一同称佛称尊;非但如此,他所谓的“于无佛处称尊”还要安排由东坡之口说出。推东坡为“佛”,自许为“尊”,再以“尊”向“佛”抗争叫板,这就是黄庭坚以如许大字骄傲题跋的争胜心理。

其实,在写这段跋文之际,正是黄庭坚生命由困顿转向奋发的好时光,徽宗登基以后,他的“前罪”遭赦,更得到监管鄂州盐税的官职。本拟即刻赴任,却因江水大涨不能成行,索性乘舟到青神和戎州探访亲友,盘桓三月有余,其间应远来求学的张浩之请题跋,留下了这段与苏轼的隔空对话。也许是对苏轼太过熟悉,也许在川期间看到太多苏轼的“身影”,黄庭坚的这段题跋看起来写得非常自然,又暗含力量,绝不比他刻意为之的任何一件书法逊色,或有过之——因此,题跋内容中对《寒食诗帖》的评价转而成为黄庭坚的自况,“试使东坡复为之,未必及此”,就算让黄庭坚再写一次,同样也难以达到既有的样貌和效果。

次年,也即建中靖国元年(1101年)的五月,黄庭坚写下了他另一件重要的作品:《经伏波神祠》长卷。这件书法虽非擘窠大字,仍觉惊心动魄,文徵明评其“真得折钗、屋漏之妙”。苏轼和黄庭坚二人早年均学颜真卿,在颜、柳之外,黄庭坚也常临苏字,直到他于京口见断崖《崖鹤铭》,开始剧烈变法,终于脱出陈臼,形成长枪大戟、舟子荡桨的个人面目。《经伏波神祠》是黄庭坚晚年的代表作,黄庭坚亦颇为自得,他在卷后题道:“待到淮南,见余故旧可示之,何如元祐中黄鲁直书也。”在诗法上标榜“夺胎换骨”的黄庭坚,终于见证自己书法的“夺胎换骨”——不过,就像苏轼在《寒食诗帖》中写到的“病起头已白”那样,黄庭坚也以“山谷老人病起须发尽白”八字收束《经伏波神祠》全卷。

未及四年,这位耿直、狷介、高傲的老人,在贬所宜州那个狭窄、阴暗、潮湿的戍楼中凄苦孤寂地离开人世,此时他的身上刚刚背负起一条叫做“幸灾谤国”的新罪名。

(作者为中国社会科学院文学研究所博士后)

视边随笔

## 山水画者之修养

■ 莫肇生

但乎山水画者,需师古人与师造化。古者乃经典,造化则自然也。

老子云:“圣人法地,地法天,天法道,道法自然。”自然乃天地之大道,而山水画者则为道之行者,然必与之交融。

古有读万卷书不如行万里路之说,实两者皆行者修身之必备,行万里路已不再是单纯游走,而更在乎悟道,悟自然与文化之关系。与小院里练八卦掌的徐先生聊起内家拳的比较,其讲道:“形意拳是山,八卦掌是风,太极拳乃水也。”以此可观中国文化之共通处——自然为上,就如中医所讲之阴阳、虚实等证,无不从自然中悟得,所以山水画者不能独守闺阁,而应纵横山水之间,放怀风雨烟云,享自然之滋养,方得至理,方明大道。

纵横山水是否得悟,关键在于观察与思考。陈绶祥先生曾讲:“中国与西方人对事物的观察方式不同,因为中国是一个农耕文化社会,生存空间较稳定,对事物之观察是全方位的,他们不会一个观点去观察及思考问题。而西方社会多以狩猎作为生存之方式,居无定处。狩猎之形式注定了他们对事物观察只有一个观点。故西方出现焦点透视,出现照相机。”农耕社会决定了中国人对自然观察之方式,同时也构成了中国文化在各领域之独特观察、体验及创造模式。

对自然之观察,山水画者应与农夫、游者不一样,不应停留在外形,止于表象,更应与之交心,以心阅之,读其内蕴。刘勰道:“为五行之秀,实天地之心,心生而言立,言立而文明,自然之道也。”可见山水画者更重要之目的是“言立”、是表述、是创造,而这由心而生之表述乃真性情也。

只要以心与自然相交,感受自然所赐,这就是滋养。再就是在行走中,对那些早已被自然滋养出来不同地域之民风、民俗深入解读,这些都是成就一个山水画家必不可少之修养。心至,大道也。

(作者为画家)

况,启功、徐邦达有,谢稚柳也有,现在只有杨仁恺的鉴定手记出版成书,其他鉴定家的手记均处于封存状态。《春居居鉴稿》一书收录的文字,猜想只是苏先生漫长鉴定生涯里的一小部分,假如《春居居鉴稿》一书编者能一鼓作气,把苏先生鉴定手记也整理出来,内容一定更好看,岭南博物馆藏画的“全视野”才算真正有了开始。