

学术空间

谢赫“六法”与骨法用笔

曹新刚

谢赫在《画品》中言:“虽画有六法,罕能尽该。而自古及今,各善一节。六法者何?一、气韵生动是也;二、骨法用笔是也;三、应物象形是也;四、随类赋彩是也;五、经营位置是也;六、传移模写是也。”

根据这段记载,我们一般认为是谢赫提出了绘画“六法”论,可谓是“六法精论,万古不易”。然而我们细读这段文字,“虽画有六法”,“虽”字何意?对“虽”字的不同释义可能会产生对这句话不同的解读。笔者综合考察各种文本,“虽”字有以下几种释义或用法:

1.连词,把意思推开一层,表示“即使”或是“纵然”的意思,后面多有“可是”“但是”相应,如“虽然”“虽则”。

2.原本。当然有关“虽”字的释义还有几种说法,笔者在此仅列举以上两种。那么,根据这两种解释,我们发现,在《画品》原文“虽画有六法”中,无论套用前一种释义或后一种释义都是可以的。换句话说,作为一个完整的句子结构,无论这里的“虽”字作“虽然”“纵然”这样的连词用,还是作“原本”的意思用,都可以从语法中获得这个句子的合理结构,但是意义却迥然不同。如果在“虽画有六法”这句话中,“虽”字释读为“原本”或“本”的意思,那么很显然,我们可以获得关于“六法”新的阐释:“六法”原本就存在,谢赫在后面引述出来,或者也可以这样认为谢赫的“六法”是谢赫根据前面曾有的一个“版本”修正而提出的。

回到上面关于“六法”的问题,如果“六法”并非谢赫原创,那么“六法”是如何而来的?笔者通过对汉代至魏晋南北朝书法理论的梳理,认为“六法”源头应该是从书法理论体系中得来。依据的标准主要有:一是在古代书论中有与“六法”内容极为相似甚至是雷同的文本;二是“六法”的得名与书论密切相关。比如在这一时期,很多书论中都很偏爱“六”,笔者未曾专门对“六”进行考释,但是发现了书论中跟“六”相关的文本,如卫恒《四体书势》:“昔在黄帝,创制造物,有沮诵、仓颉者,始作书契以代结绳,盖睹鸟迹以兴思也。因而遂滋,则谓之字,有六义焉。一曰指事,上下是也;二曰象形,日月是也;三曰形声,江河是也;四曰会意,武信是也;五曰转注,老考是也;六曰假借,令长是也。”

卫恒不仅提到了仓颉造字的“六义”,还提到了“六书”与“六篆”,卫铄《笔阵图》“夫三端之妙,莫先乎用笔;六艺之奥,莫重乎银钩”提到“六艺”,这里



“昔在黄帝,创制造物。有沮诵、仓颉者,始作书契以代结绳,盖睹鸟迹以兴思也。因而遂滋,则谓之字,有六义焉。一曰指事,上下是也;二曰象形,日月是也;三曰形声,江河是也;四曰会意,武信是也;五曰转注,老考是也;六曰假借,令长是也。”

——卫恒《四体书势》

善笔者力多骨,不善笔者多肉;多骨微肉者谓之“筋书”,多肉微骨者谓之“墨猪”;多力丰筋者圣,无力无筋者病。

——卫铄《笔阵图》

笔者强调的是“六法”的命名应该与当时的书论是密切关联的,换句话说,“六法”的表述借鉴于当时书论话语。其次,书论与画论中的很多文字与后世“六法”文字极为相似也可以佐证这一点。

“为书之体,须入其形。若坐若行,若飞若动,若往若来,若卧若起,若愁若喜,若虫食木叶,若利剑长戈,若强弓硬矢,若水火,若云雾,若日月。纵横有可象者,方得谓之书矣。”

——蔡邕《笔论》

“圣皇御世,随时之宜,仓颉既生,书契是为。科斗鸟篆,类物象形,睿哲变通,意巧滋生。”

——索靖《草书势》

蔡邕在《笔论》谈到了书法的形的问题,若云雾、日月、水火、长戈等,皆为自然之象,可谓形参造化;尤其是索靖在《草书势》直接谈到了“类物象形,睿哲变通”,与“六法”中“应物象形”几乎是雷同的,但索靖在前谢赫“六法”在后。

当然,仅凭以上两点来论证“六法”的生成问题确实有点牵强,但自汉代以来至魏晋南北朝时期,书论中关于书法用笔与“骨”的关系也可作为参照来看待“六法”生成与书论的关系。

诚如上文所述,绘画“六法”生成于汉以来至魏晋南北朝的书法理论体系,那么在“骨”的关系也可作为参照来看待“六法”生成与书论的关系。

用笔?这里首先关联的是对于“六法”的断句问题。关于“六法”的断句,目前有两种主流观点,一是根据唐张彦远《历代名画记》记载的“四字”断句法:“一曰气韵生动是也;二曰骨法用笔是也;三曰应物象形是也;四曰随类赋彩是也;五曰经营位置是也;六曰传移模写是也。”其次是钱钟书先生有争议的断句:“一曰气韵,生动是也;二曰骨法,用笔是也;三曰应物,象形是也;四曰随类,赋彩是也;五曰经营,位置是也;六曰传移,模写是也。”笔者较为赞同钱钟书先生的观点,为何?首先如前文引卫恒《四体书势》中关于“六义”断句:“一曰指事,上下是也;二曰象形,日月是也;三曰形声,江河是也;四曰会意,武信是也;五曰转注,老考是也;六曰假借,令长是也。”

作为近乎同期的文本表述,钱钟书先生的断句方式更契合时代语境。其次,“骨法用笔是也”和“骨法,用笔是也”虽然强调的都是用笔的问题,但是从语法分析上,各自的侧重点有所不同。“骨法用笔是也”中强调的是骨法问题,骨法可以作形容动词或动词使用,而“骨法,用笔是也”则是转折的语法,这里更加重视用笔的问题。所谓骨法,是书法用笔来呈现出的一种力度效果,因而笔者认为,中国画的本身就是“笔法”。而笔法,即为骨法用笔,骨法用笔就是书法用笔。古代同期文本或稍早的文本中,包含了大量的书法用笔与骨法的案例,由此也可以佐证“六法”生成与借鉴书论的问题,这里引述数则:

善笔者力多骨,不善笔者多肉;多骨微肉者谓之“筋书”,多肉微骨者谓之“墨猪”;多力丰筋者圣,无力无筋者病。

——卫铄《笔阵图》

《周本记》:重叠叠论有骨法,然人形不如《小列女》也。

《伏羲神农》:虽不似今世人,有奇骨而兼美好。

《汉本记》:李王首也,有天骨而少细美。

——顾恺之《魏晋胜流画赞》

曾不兴,五代吴时事孙权,吴兴人。不兴之迹,殆莫复存。唯松间之内一龙而已。观其风骨,名岂虚成!

——谢赫《画品》

上述所引事例,无论是摘自书论还是画论,可以看出都非常重视用笔,尤其是作为画家的顾恺之,在评价魏晋肖像画作品时,也看重骨法,至于“六法”中所涉及的形象、构图、设色等等都是略而不言。从谢赫的评语也可以看出,这时画家已经开始将书法用笔引入绘画。

今观此诸碑,乃愈觉大小欧阳、褚河南之所出也。人言康氏卑唐乃偏激之论,然以我观之,康氏之卑唐,乃屡翻屡坏之唐碑,诸如欧阳询、褚河南、颜平原、柳公权诸家名碑是也,然康氏亦盛赞新出之小唐碑,亦即不太常见之唐志,上所列唐碑,即康氏所言之小唐碑是也。若以隋碑及六朝碑之品格而论,则大小欧阳、褚河南、颜平原、柳公权诸碑,确乎品格已逊。夫今所见新出之隋唐碑志,数量及质量远胜康氏,然以康氏之天才,即令其见一碑,亦足远胜我等凡夫俗子之见百碑矣。于天才而言,见一碑即等于见百碑,于我等凡夫俗子而言,自然是所见愈博愈好,况即令见百十碑,亦未必有精妙之论。

赵之谦:篆如钟鼓之音

赵之谦的篆书,让我想起了商周之际的青铜纹饰,繁复、华美、精炼、劲健,那种修饰缠绕盘曲之美无以复加,有如黄钟大吕,钟鼓琴音,磅礴而混沌;也似蟠龙缠绕,老笔纷批;还让人想起汉代墓葬壁画上的纹饰,让人在天国的世界中享受人世的奢华。往后的篆书,格局越来越小,气息越来越靡弱,虽精巧别致,甚至也不乏文人书卷之气,但不能让人有庙堂之想。奇怪的是,赵之谦的篆书,虽几乎纯为小篆一系,不涉古文篆籀,但气息却直接上古。习篆写什么其实并不是首要,重要的是那种气息和格局。格局不够,气息不高,没有那种华美的气象,即使把金文大篆挨个写遍,也还是不顶用。用一句流行的话说,主要看气质。

(作者系文化学者、中国书法杂志社社长助理兼编辑部主任)

艺术,让人成为幸福的人

张新科

“艺术何为?”当我们遇到这个问题的时候,可能会有各种不同的答案。通过艺术,我们可以获得知识,正如孔子有言:“学诗可以‘多识于鸟兽草木之名’”;通过艺术,我们可以观察一个社会的风貌,“可以兴,可以观,可以群,可以怨”;当然,我们谈论最多的就是艺术可以给我们带来美的感受,这也是艺术区别于一般日常生活用品的主要特征。不管怎样,艺术,是人的艺术;而人,也不能没有艺术。

艺术,让人成为感性的人。艺术之美,在于它让我们的身心培养一种对日常生活的敏感,让我们感受到人性之丰满。“登山则情满于山,观海则意溢于海”“悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春”,春夏秋冬,山石海花……当我们将这些日常之物转化为艺术的时候,我们就有了一颗诗心,一颗艺术之心。艺术之美,在于它还可以让我们感受人性之深度,历史上的艺术经典为我们塑造了一个又一个极具性格特征的人物形象,《哈姆雷特》中王子的犹豫,《少年维特之烦恼》中维特的感伤,《牡丹亭》中杜丽娘的深情,《红楼梦》中林黛玉之专情和贾宝玉之多情,更有“尾生与女子期于桥下。女子不来,水至不去。尾生抱柱而死”(《庄子·盗跖》)的动人故事……这些艺术让我们懂得,原来人还可以如此执着,如此深情,如此可爱……艺术不仅可以展现人性的丰富,还可以发掘人性的深度,恢复人身上原本所具有的活泼的生机与感性。

艺术,让人成为理性的人。人为人,人与动物的不同,不在于人有喜怒哀乐的情绪,而在于人有控制这种情绪的能力。也就是说,人具有一种主观能动性。这种控制情绪的能力和主观能动性也可以看作是人的理性。艺术中的理性可以是孔子兴观群怨的教化功能,也可以是柏拉图将诗人驱逐出“理想国”的政治主张,可以是《岳飞传》中对忠贞的赞扬和对奸佞的鞭挞,也可以是“横看成岭侧成峰,远近高低各不同”的哲理诗……艺术不仅记录着人的喜怒哀乐之情感,它往往也承载着人的思想观念与价值诉求。艺术创作不仅需要艺术家的敏感,敏感性只是一种启发,在启发之后还要对艺术进行构思,这构思过程与人的学识素养、价值观念密切相关。杜尚之所以能将一个小便池当作一个艺术品进行展览,沃霍尔之所以能举行“布里洛盒子”的展览,就在于他们都对艺术的内涵和发展有着深刻而独到的见解。苏轼所谓的“论画以形似,见与儿童邻”,倪云林的“逸笔草草,不求形似”,以及吴冠中的“笔墨等于零”也体现着他们对中国水墨画的态度和看法。《哈姆雷特》在表现了王子之犹豫的同时,也体现了从中世纪到文艺复兴的过渡时期人的精神轨迹。艺术深深地影响着人的思想观念和价值追求,与人的社会生活密切相关。就像有秩序的社



寿许青屿山水轴局部(国画)清 吴历

会一样,艺术也有着其内在的逻辑和理性,从而也影响着艺术创作和艺术欣赏者的理性。

艺术,让人成为完整的人。卓别林系列影片《摩登时代》之一是“拧螺丝”,讲几个工人在车间里站着一直重复同样的工作,有拧螺丝的,有捶打加重的……可以说这是在讽刺工业时代人的机械化,或者说是人的异化。因为这种劳动是以牺牲人的健康全面发展为前提的。“异化劳动”是马克思提出的一个观点。在异化劳动中,作为劳动主体的人与作为劳动客体的结果之间是一种分裂乃至对立的关系。异化劳动的目的是局限的,乃至压迫劳动主体的。比如,在这个拧螺丝的劳动中,每天重复这一个动作对人的身体健康无疑是有害的,而且拧螺丝的目的仅仅是为了“挣工资”这一个局限的目的——它与促进人的全面发展是对立的。而艺术,却可以避免这种异化劳动的弊端。在艺术创作中,艺术家不但需要调动整个身体,还要去构思,这就使人的身心得到全面的发展。当我们全身心投入艺术中去的时候,便达到了主体(人)与客体(艺术)的统一。艺术欣赏者也应是,在艺术中忘却自我——并非真的没有作为主体的“我”,而只是这个我与作为客体的艺术完全融合,我寓于艺术之中,是一种“仰天而嘘,苍焉似丧其耦”的境界。也就是说,艺术活动中的人与其目的是合一的,不是分裂对立的。人可以在艺术活动中获得身心整体全面的发展。

艺术,让人成为自由的人。现实生活中,我们往往为生计所迫,为名誉所累,为欲望所缚,以至于我们一些美好的理想在现实面前变得渺小卑微。但不管怎样,我们的内心都曾

在某一瞬间变得如三月煦风般温柔。与其说这是人之性本善的缘故,毋宁说这是人性中本来所固有的诗性——对自由的钟爱。在艺术活动中,我们可以暂时与现实生活保持一定距离,不必为物质、名誉等所累,从而达到完全的自由。正如孔子所说的“游于艺”,我们可以在艺术中无拘无束地游心游目。虽没有翅膀,人却可以在艺术中插上想象的翅膀在天空飞翔。艺术给人的自由,是一种突破时空限制的自由。在中国水墨里,有限的空间往往指向无限的境界,所以中国绘画有了“马一角”“夏半边”“留白”等手法。一部红楼梦,既有前世灵河之畔的木石前盟,又有今生贾府的苦乐兴衰。艺术给人的自由,是一种虚实结合,有无相生的自由。艺术之所以不同于一般日常用品,是因为它在具有物质性的同时还承载着其独特的审美精神性。这种境界如镜中花、水中月,让我们在现实与虚幻之间往来穿梭。艺术的美妙,就在于它的这种韵外之致,让我们在其中觉得象外之象、境外之境,超越时空的限制,跨越虚实的鸿沟,在艺术中自由地徜徉遨游。

综上所述,艺术可以让人成为感性的人、理性的人、完整的人、自由的人。艺术丰富了人性,也深刻了人性。通过艺术,我们获得的不仅是美感,还有心灵和精神的自由,以及整体性的全面发展。艺术,是人的艺术。艺术是人的本质力量对象化的一种实践活动。没有人,就没有艺术。同时,艺术的特性也对人产生重要的影响。人之所以离不开艺术,就在于人的生命需要艺术,人向往自由和幸福,追求使得人从生命深处召唤艺术满足。艺术,让人成为幸福的人。

思旧录(四)

朱中原

晚近楹联之弊

梁启超有一副挽蔡锷联堪称古今佳作:“吾见子之出,而不见其人也;天未丧斯文,而忽丧斯贤耶。”

可是,此联如果按照我们现在楹联界的规矩来看的话,不论是内容对仗还是平仄音韵,都是谬误百出,不要说每个字上下联不能相对,即便是宽对也属勉强,用楹联界的通用术语来说就是“对得”。更要命的是,上下联还有一个重字“而”。这哪是对联啊?可是,这正是梁启超的高明之处。梁启超的高明之处即是上下联用重字,这是以古风入对,于梁启超属首创。其实梁启超、章太炎这类大文人向来十分反对去搞这种雕章琢句式的文字游戏,偶尔玩一下尚可,只不过是消遣而已,但若沉迷其中,至耽于帖括游戏,则有点“玩物丧志”了。当然,对于过去的文人而言,作对子这种文字游戏多少还是要玩玩的,只是只能玩玩,而且还要玩得高明。梁启超的高明之处在于,于此对联中加入了大量的虚词尤其是叹词和语气词,子、之、其、而、也、耶,皆属虚词!虚词是没有实际意义的词,若按现代文法,可要可不要,但却在此联中占据了近1/3字数。需要强调的是,此联正是因为大量使用虚词,方使得其情感达到了十二分的热烈,将其对蔡公之逝的悲慨之情展现得淋漓尽致。此联绝非雕章琢句之类,而是随口吟出,是对联吗?不是,也是,是诗吗?不是,也是,是歌行体吗?不是,也是,是白话吗?是,也不是。某种程度上,已经打破了单一的文体界限,而向着一种新的文体迈进。

正如梁启超所说,对联这种东西本来算不得什么,是骈文中附庸的附庸,不过是消遣罢了。玩多了,是要“玩物丧志”的。但话又说回来,“它毕竟是我国美文中之一种。”所以,就是玩,也得玩出品格来。集古诗为联句,历来盛行,但集词为长联,于梁启超不但是开先河者,而且是在当时即最有水平者,就是病中消遣而已。今人写对联,尽管动辄拿平仄说事,固无可厚非,但真正格调境界不俗者,实在少之又少。

任伯年的“工匠精神”

任伯年是中国近代人物肖像画当之无愧的鼻祖和宗师级人物,在这方面,吴昌硕都要让三分的。只是因他享寿不长,再加上文化程度不是太高,一方面文人画家有点看不起他,另一方面西泠方面的职业画家也有点看不起他,导致了他在绘画史上的地位没有得到应有的呈现。其实,任伯年在人物画领域的地位是无与伦比的,功力非凡。吴昌硕都尊其为师。今天我们提倡“工匠精神”,任伯年就是其中真正大师级的领袖人物。还是徐悲鸿有眼力,称他为“近三百年来无与伦比的人物”。这话当然有些夸张,但可以看出徐悲鸿对他的推崇。今天的一些人物画家自称其画五百年来第一,其实跟任伯年相比,实在是小学生。

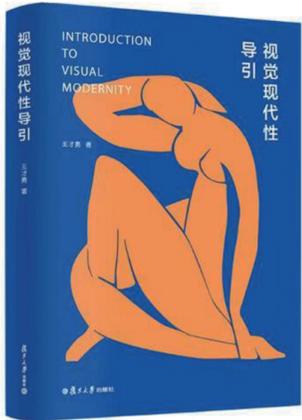
康南海之崇“小唐碑”

余十年前读康南海,觉其论南北碑及隋碑、唐碑甚妙,今见此诸碑志,愈觉其妙,此证康氏所言非妄也。康氏之盛赞隋碑,言其上承六朝遗绪,下开唐风,

艺术书架

视觉现代性是当代审美实践向我们呈现的一个新话题。19世纪中叶前后,人类视觉审美样式发生了深刻变化。正是这一始于视觉艺术、逐渐深入日常生活审美各个角落的变化,拉开了读图时代的序幕。相较于传统视觉审美,这种新视觉的特点是什么,其审美机制何在?进而,视觉审美中人类意义认知方式又发生了什么样的改变?本书结合从印象派迄今的经典艺术作品64例,对现代性视觉的发生方式、特点和根源做了深入剖析和阐释,开启了现代视觉美学研究的新视野。

(尚苓)



《视觉现代性引导》王才勇著 复旦大学出版社 2018年8月版



《百年方成》王九成著 文化艺术出版社 2018年10月版

《百年方成》系漫画家王九成耗时4年创作完成。书本采用编年体行进的方式,全面追述了方成的艺术成长经历。在内容创作上,融入时代背景,将方成的人生纳入中国历史、中国文化史、中国漫画史中去描写,以漫画家的视角,对方成的代表作和关键人生选择作出点评,帮助读者深入领会方成的漫画艺术,为读者全景式展开方成的漫画人生。

(梁鹏)