

叛逆笔墨挑战审美底线: 莫让“扫帚体”横行书坛



■ 何涤非

近年来,有一类书法字体在不少媒介平台逐渐流行,这类字体缺乏根基与法度,在形式上表现为随意和散乱,缺少传统书法的美感和韵味,在民间被称为“扫帚体”。

从商业广告到影视片头,从图书封面到公共空间,“扫帚体”的应用范围不断扩大。更令人关注的是,一些表演者以扫帚为笔、以大地为纸,进行“扫帚体”的“书法表演”,并通过短视频平台快速传播,成为网络热议话题。如何看待“扫帚体”现象,既关系到书法艺术的文脉赓续,也涉及到当下社会文化审美的价值取向。

“扫帚体”现象的由来

“扫帚体”是一种书法字体,源于古代飞白书(扫帚书)。据传,东汉蔡邕受宫廷役人用竹帚扫地的启发,特制板笔模仿扫帚动态,创造出“飞白书”,特点是笔画如扫帚扫过般带有飞白效果,因此被戏称为“拖把体”“彗星体”。当下的“扫帚体”在一定程度上过度解读了古人的飞白效果,在造型方面可以大致归纳为三个特点:一是笔画夸张,过分追求笔画末端散开的效果,特别是捺笔,其形状特征与扫把相似,上半部分瘦小,下半部分粗壮;二是强调顿挫,提按幅度过大而产生线条极度粗细不均,过度追求所谓的视觉冲击力;三是线条同质化,同一字的笔画是一样的,不同字的同样笔画也是一样的,具有印刷体和美术字的同质化特征。

“扫帚体”脱离了传统书法艺术的审美标准,其危害性不容小觑:一是挑拨书法的传统底线。宗白华说过,“最能代表东方艺术的就是书法”。书法,本应通过书写表达意象和气韵之美,但是,当这些叛逆的笔墨不断挑战书法传统审美底线,关于“何为书法”的争议便不可避免地产生了。熊秉明指出,书法是中国文化核心的核心。蔡元培提倡美育陶冶情操,书法正是美育的绝佳载体。正因为书法承载着如此厚重的文化价值,形式上的不适宜便会戳中我们文化认同里敏感的神经。

二是误导书法的大众审美。2022

年全国两会有一份《关于规范电脑字库 杜绝“江湖字体”的提案》提到,近年来,电脑字库收录了一些劣质书法字体,业内称为“江湖字体”,被广泛应用于商业宣传、文化宣传等社会活动中。在大众缺乏有效审美引导的情况下,会将“看不懂”误读为“高深”,将“怪诞”等同于“创新”,这类“以丑为美”的字体严重误导了大众在书法领域的审美判断。

三是扰乱书法的文化生态。“扫帚体”缺乏对历代经典碑帖的深入临习与研究,忽略了书法最基本的笔法、字法、章法规则。以哗众取宠、背离传统、过度商业化为主要表现手段的“扫帚体”,对传统书法艺术的纯粹性、学术性和传承性造成了多方面的负面影响。脱离了书法作为视觉艺术和精神载体的本质,“扫帚体”容易产生“劣币驱逐良币”的传播效应,让大众误以为书法就是“谁都能写”,损害了书法的文化艺术价值。

“扫帚体”何以流行

“扫帚体”火了的背后,我们可以洞察到多种社会文化因素的相互交织。

其一,现代媒介环境为“扫帚体”提供了载体。在短视频平台上,“扫帚体”表现出夸张的表演形式和视觉效果,带来了可观的流量变现,加速了这类字体的传播。可以通过网络下载的“扫帚体”,有不少出自业余爱好者之手,缺乏书法专业的审美审核与艺术把关,制作技术门槛相对较低,易于批量生产上传,以“免费下载”吸引了大量用户。更令人忧虑的是,这种本应局限于网络娱乐或特定商业场景的字体风格,也出现在部分重大公共活动、党政机关的正式场合,给社会公众造

成了“准正规”的印象。

其二,大众书法审美的“弱化”为“扫帚体”创造了可能。计算机使用的普及让键盘打字取代了书写,成为文字交流的主要途径,与过去“笔墨书信”的年代相比,大众不可避免地降低了对书法审美的认知。“扫帚体”具有强烈的视觉冲击力和表演性,恰好符合了当代快餐式的审美需求。不少人难以区分传统好书法与“扫帚体”的基本区别,看到“扫帚体”的奇异性便觉得新鲜,误将随意涂抹视为雄浑苍劲,结字歪斜当作特立独行。

其三,行为艺术的简单模仿为“扫帚体”提供了土壤。在国际艺术交流日益频繁的背景下,一些创作者急于将书法“当代化”融入国际语境,通过简单模仿行为艺术的外在形式,比如夸张的表演性、强烈的视觉刺激,走捷径、博眼球、赚流量,让书法从一门具有丰富内涵的高雅艺术沦为单纯的视觉噱头。

“正本清源”势在必行

“扫帚体”的流行折射出我们在传统书法文化的弘扬和传承中还存在着短板和弱项,优秀传统文化是我们文化自信的源头活水,摈弃非理性的、片面的文化认知偏差,守正创新,正本清源,是发扬好、延续好中华书法文化根源的必然选择。

一是探索创新书法传承路径。书法作为“有形的哲学”,笔画间凝结着华夏文化对世界、对生命的深刻理解。从书斋到屏幕,书法的线条美学没有变,哲学意境不应该变,笔法、结构和章法仍然是中国文化的经典艺术表达,但是,数字时代中书法传承的方式需要与时俱进,书法艺术的传播方式要与现代社会的传播媒介相融合,要在书法艺术

的传播中引导、提升大众审美。比如,在故宫《兰亭序》数字展中,用3D动画还原王羲之的书写过程,让参与者感知书法的魅力与优秀传统文化的精神内核,就是一条以“书法+数字”推动文化传播的新路子。又比如,可以邀请专业的书法家参与书法APP制作,让大众在获得正规书法训练的同时,汲取专业的书法研习知识。

二是健全完善书法评价体系。书法作为优秀传统文化的主要载体,无论是形式还是内容,符合社会主义核心价值观都是应有之义。书法专业机构、高等院校、权威媒体及有学养、有担当的书家、学者都应当积极发声,通过展览、深度评论、公益讲座、系列短视频等形式,对书法艺术的本质、历史、经典标准与鉴赏方法做正向解读,构建清晰有力的专业评价与发声机制。同时,加大媒体平台治理,对“扫帚体”等片面理解传统文化并产生负面影响的内容及时限流和清理。

三是回归崇实崇真的书法艺术本源。推动书法教育回归文化本体,无论是学校教育还是社会普及,书法教育都要超越单纯的技巧训练,注重对书法史、古文字学、古典文学和哲学思想的学习,要培养既懂技法、更懂文化的书法传承者,能够深刻感悟“技进乎道”的涵义。书法的高度,是书家深厚文化底蕴与精神境界的自然外化,而不是外在形式的刻意标榜。

“扫帚体”这类异化的文化现象的出现提示我们,要有更精准的洞察、更丰富的手段和更前沿的技术,才能更好地赓续优秀传统文化,这当然也需要专业机构、教育、学术、媒体、市场、创作者以及社会公众的共同努力。

(作者系中国书法家协会理事,浙江省书法家协会副主席、秘书长)

第十九届中国戏剧节开幕大戏《北上》: 当文学里的运河史诗“流”进剧场

■ 郑永为

话剧《北上》是中国话剧当代化进程中一次有价值的探索。该剧既凝练了原著的精神气质和人文精髓,又赋予了作品鲜明的舞台形式和现代气息,在舞台上呈现上领异标新,于创作思维上予人启迪,完成了一次由文学作品到剧场艺术的创造性转化,不仅入选第十八届文华奖参评剧目,还作为开幕大戏拉开了在杭举行的第十九届中国戏剧节的帷幕。

小说《北上》是“一条河流与一个民族的秘史”,话剧《北上》在舞台上展开了这幅涵盖战争、文化、民俗的历史画卷。该剧以京杭大运河为轴,以百年前小波罗沿河寻亲和当代运河人文化寻根两条线索展开,表现了大运河奔涌百年的历史沧桑,及沿河城埠的文化风貌和风土人情,并以2014年大运河申遗成功作为首尾形成闭环。1900年,入侵者意大利士兵费德尔与家中断绝联络。第二年,其兄小波罗招募翻译谢平遥、挑夫邵常来,护卫孙过程等人,以考察为名沿运河展开了寻亲之旅,途经无锡、扬州、淮安、聊城等地,一路遭遇诸多战乱与纷争,最终在通州逝于船上,临终将遗物分与众人。百年后,他们的后人以遗物为线索,梳理拼合先辈故事,延续着百年情缘,并迎来大运河申遗成功的喜讯。

原著三十多万字的体量,几个家族、几十个形象,对于舞台艺术无疑是极大的挑战。话剧《北上》根植其中,却未受拘囿,纵横链接,并多维拓展,不是简单地删减和浓缩,而是进行了打散后的提炼与重构。原著的精华没有遗漏,戏剧结构却更加清晰,戏剧性也得到凸显和强化。如“大闹众姑娘教坊司”的情节,调整了原著中“小波罗被打”的布局,以雕版引入天香登场,又以她的托付作为收场,整个情节更加顺畅,结构情节也更为清晰。尤其是天香与谢平遥之间暧昧的情愫,及其沦落风尘的无奈及对故乡的思念,增添了舞台的靓丽色彩。而原著中天香这一人物仅寥寥数笔,经剧作者契合人物命运走向的延展和再创



作,这一舞台形象显得既自然,也精彩,又合理,好像她本来就在那里,编剧只是补充了其原本被遮掩的部分。作为与主线平行的线索,谢平遥和孙宴临若即若离的情感故事,也被梳理得精致曲折又意蕴悠长。“人不能两次踏进同一条河流”,不同的时代,河边生活着不同的人群,岸上演绎着不同的故事。但运河的儿女即使素昧平生,冥冥之中总有无法割舍的百年情缘。这条现代的故事线穿插其中,作为一种对比和延伸,是机缘,有巧合,也暗示着轮回。

戏剧作为具有公共性的文化事件,话剧《北上》在情节上也进行了强化和提升。如故事展开伊始,谢平遥对小波罗“约法十章”,不仅强调了中国土地上的中国规矩,也凸显了中华民众对西方侵略的愤慨和抗争。即使有外敌入侵的伤痛,有戊戌变法失败的彷徨,但运河儿女的头颅并未低垂,舞台上国人的形象更有硬度和力量。

小说《北上》的叙事结构经过裁切和错位进行重组,1901年和2014年两条故事线相互交织形成了别具一格的拼贴感。话剧《北上》借势出新,以拼贴形成舞台的形式特征,呈现出强烈的对比和有意味的形式感。这在“淮安”一场表现得尤为突出,以舞台中线为界,一侧是充满现代感简约并空灵的舞台,另一侧是蒿草苍莽的写实情节。一条笔直的细线好像一个巨大的

蕴含着文化隐喻,也凝聚着象征意味。

“北上”既是逆流而上的行程,同时也是由温暖到冷峻、由温柔向坚强的过程。杭州是戏剧的起点,扬州有风流与温柔,淮安有民间的烟火。通州是小波罗永远沉睡的地方,而他以生命找寻的弟弟却并未死去,费德尔逃离军队化名“马福德”,与恋人成亲后也隐居在通州。1934年,作为曾经的侵略者,也作为痛恨侵略的人,马福德死于与日本侵略者的殊死抗争中。人类共同的情感诉求,就像运河水奔流不息,贯穿其中的亲情和乡情,跨越了东西文化的隔阂,昭示着“和平”才是全人类的福音。

由小说到舞台是中国戏剧发展中一条重要的脉络,其不仅自带影响、流量、受众,更为舞台呈现提供了扎实的文学根基。但即使删繁就简强化主线,叠印整合简化人物,凝聚洗练变换场景,往往也不可能将动辄几十万字的小说压缩至有限的剧场时空。因而,在由文字到形象,由叙述到展现的转化中,无论创作者还是观赏者都应意识到这是独立的两个艺术生命。戏剧脱胎于文学,却不能也不必继承所有。一方面,应该充分尊重舞台艺术创作规律,允许基于戏剧样式与舞台格调独立完整而进行的再创造。同时,文学也是戏剧取之不竭的宝藏,应该鼓励对文学作品多层次、多视角、多版本的持续开掘,以形成兼具风格化、样式感、独特性的作品系列,使舞台成为相较于文学更为丰富多样并充满想象的延伸空间。

话剧《北上》的舞台空间就像一个方正的盒子,板式的侧幕板与有节奏的多媒体,构成了一个空灵却不空洞的空间。那条结构主义的“船”充满设计感,在舞台上是叙事的载体,当它悬于舞台顶端,又成为一个巨大的符号,不时提醒着观众:这是一个关于船与河流的故事。话剧《北上》有一个异常丰富的符号系统,那条船,罗盘、手杖、相机、日记、雕版等,不仅是精美的道具,也是情节的载体,是链接两条故事线的“戏眼”。那是一个无声诉说着的语言体系,让时间凝固,使意念物化,

(作者系中国戏剧家协会理论评论专委会委员,辽宁省戏剧家协会副主席,沈阳艺术创作研究所负责人、研究员)

诗教究竟“教”什么

编者按:诗教是中国文化与教育传统的一大特色,深刻体现了中国审美精神的核心。今年9月底,首届中国诗歌教育大会将在浙江常山举行。值此契机,我们邀请两位诗人,从不同角度探讨当代诗教的传承与创新。

■ 树才

“诗教”这个词,我们并不陌生。它是一个词,一个概念,依我看,更是一种理想。这种理想的源头,可以追溯到孔子。有一天,孔子站在庭院里。他的儿子孔鲤低着头,匆匆走过;孔子问:“学《诗》乎?”孔鲤答:“未也。”孔子于是说:“不学《诗》,无以言。”孔子这句话的意思是:“不学诗你怎么说话?”孔鲤听了父亲的话,便乖乖地回去学习诗文。这里的《诗》,就是《诗经》。不学诗真的就不会“说话”吗?这倒没那么严重。一个文盲,说话还说得好好的呢!可见,把“言”翻译成“说话”,还是不那么妥帖。我认为把“言”翻译成“表达”,也许更合适。说话,正是最直接、最日常的“表达”方式。

诗教究竟“教”什么?于是就有了答案:教“表达”。

中国古代的诗,与歌和舞相互融合,就是对人类内心情感的立体表达。也就是说,诗是一种“表达”的艺术。“不学诗无以言”的“言”,既是指“表达”的行为,也是指要表达的“东西”。言为心声,如果不学习“诗”,一个人就无从表达“心声”。用什么表达?用语言符号。对中国人来说,这种语言符号,就是一粒粒汉字。

那么,为什么非要用“诗”来“教”呢?诗教,依其本义,就是“诗歌教育”。这是因为,诗歌是语言的最高(指水平、境界)的、最妙(指意义、意味)的表达。人们通过说话,互相问候,传递信息,交流思想;人们通过诗歌,放飞想象,创造意义,表达沉默(诗,经常就是说不出来的内心声音,它们沉默着)……语言的“说话”功能,就这样被“诗歌”超越过去了,抵达了另一种境界;语言的物质“符号”,就这样被诗歌妙用成了“精神”产品。诗歌,看上去毫无直接的实际效用,却能让语言不断地更新自己,更富于表现力、感染力和创造力,从而影响和塑造人类的情感价值。

说到底,人类是“情感地”存在着的;而诗歌的最大用处,就是帮助人类表达情感。

可以想象,在孔子的时代,诗教是一种“家庭教育”。《诗经》的内容,就是风、雅、颂;它们是诗歌的三种形态或功能:记事、抒情、赞美。如今,教育更多地是在

“学校”进行,所以学校就成了诗教的主要场所。理想地说,诗教的工作,最好同步在家庭和学校开展。学校(老师和进校诗人的诗人)可以起到“引导”的作用,但家庭(父母和其他亲人)才是鼓励孩子们“表达心声”的关键力量。学校和家庭互相支持,老师和父母共同介入,孩子们“写诗”的语言兴趣和表达能力才能提高。

从2014年开始,出于一个偶然的机缘,我做起了诗教的努力。我认为,一个孩子开始“说话”时,就在开始“说诗”了。孩子说出的是“话”,同时也是“诗”,只是孩子不在乎,大人也不察觉,于是这些“诗句”就随风飘散了。可以说,落笔写诗之前,一个生命早就在经历诗了。孩子会不会写诗?一首诗是怎么写出来的?怎样才能叫一首好诗?……瞧,这些问题都有了答案。

我能真切地感到,当孩子们自由地使用自己的语言,去写出自己的心声时,他们是异常快乐的。这就是表达给予他们的快乐。孩子们会写诗,不只是一种能力,更是一种事实,一种语言天赋。

诗教“教”给孩子们的,应该是爱(对世界万物的爱的感觉),是语言(对言语的自由使用)。我的诗教之法,其实是不教之“教”。我只是挑选一首好诗,跟孩子们一起分享,一起细细品味;在这个过程中,孩子们的语言感觉慢慢就放松了,身心不知不觉就进入了一种想象状态,他们的胆子一放开,现场一点拨,一鼓励,诗的形象就像鸟儿一样自己飞来了。要我说,我只是在“帮”孩子们让他们自己“写出”诗来。诗是孩子们写的,完全是他们的语言天才。

教孩子们写诗,首先要让孩子们感到一首诗的有趣,写一首诗的好玩。这样,写诗的过程,就是度过一段快乐的时光。可以让孩子们放开手脚,尽情想象,鼓励他们做各种各样的语言游戏。如今小学生的学业压力已经不小,我们做诗教,决不能再增加孩子们的负担。

现在诗教的尝试已经在全国各地蔓延开来,今年9月底浙江举办首届中国诗教大会,一定会碰撞出更多更精彩的诗火花。

(作者系当代诗人、翻译家、文学博士)

诗心未老,传统就不会断流

■ 卢文丽

写旧体诗,不必拘泥于梅兰竹菊,也无需仿古雕饰,而是要用它来丈量、记录我们自己的生活。城市的孤独、地铁的疲惫、网络的喧嚣,甚至清晨窗前的一缕暖阳,都能被纳入古典的格律中,成为属于这个时代的诗行。

古人写诗,不为发表,也不为炫技。王维在山水间写诗,杜甫在战乱中写诗,陆游在孤独晚年中写诗。对他们来说,诗是活法,是精神的呼吸。他们活在诗中,诗也活在他们的命运里。

今天我们写旧体诗,不是为了“回到古代”,而是为了“重塑诗意”。在喧嚣中重新找回语言的温度,在浮躁中修复感受世界的能力,与千年文脉共振,试图构建一种新的精神生活方式。这种“非实用”的美学训练,让语言重新成为灵魂的栖息地。

今天我们写旧体诗,是在进行“诗心”与“诗体”的双重重构,让古老的形式,照见新的生活。我们不是在“继承传统”,而是证明:我们本身,就是传统的延续。

诗在当下,活水长流。旧体诗不是博物馆里的瓷器,而是一泓清泉,它穿越时代的河床,流进我们的日常,流入我们的心灵。它仍然温热、鲜活,提醒我们如何在时代的喧嚣中,仍能开辟出一方属于诗意的天地。就像我在一首小诗《诗学偶得》中所记:

古调又逢春,诗心不染尘。
行间藏气象,字里见精神。
岂欲千秋事,宁为一点真。
源头泉水在,传示后来人。

只要诗心未老,传统就不会断流。只要我们愿意走进诗律的门槛,古意便能与新声共鸣。

(作者系诗人、一级作家)

微评

音乐节应回归音乐

今年,当红演员受邀献唱音乐节成为一种趋势。诚然有一些艺人能够影视、音乐双栖,但大多数演员的专长依旧是表演而非歌唱。流量带来的票房红利固然诱人,但若一味迎合粉丝经济,让唱功薄弱、音乐作品稀缺的演员占据舞台,实则透支音乐节的专业性,不仅消耗观众信任,更稀释了其文化内涵。商业与艺术并非对立,但需找到平衡点。音乐节的核心应是音乐本身,而非明星的短暂光环。

——广东省广州市读者@声泉

别让镜头只朝向过去

各种社交平台上,“老街”深受摄影爱好者关注。但当我们扎堆拍摄青石板路时,是否也陷入了某种“怀旧的陷阱”?相同的机位、滤镜,让摄影从个性化的艺术,滑向同质化的打卡。我们热衷于复制明信片般的旧时光景,却忽略身边正在发生的时代变迁——西湖边络绎不绝的游客、日新月异的城市景观等,乃至我们每天的日常,何尝不值得被注视与记录?别让镜头只朝向过去,而错过这个时代真正动人的风景。

——浙江省乐清市读者@卿