

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扫扫地的启发，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，具有印刷术和艺术字的同质化特征。

“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：一是挑战书法的传统底线。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



“扫帚体”常见于各类广告、字体库等。

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“丑丑美”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，书法是“谁都能写”的错觉，让不少业余爱好者之手，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”具有的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，摒弃非理性的、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脉的必然选择。

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核心艺术表达，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异。

“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）

诗教究竟“教”什么

编者按：诗教是中国文化 with 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

诗心未老，传统就不会断流

■ 卢文丽

在语速飞快、图像泛滥的时代，旧体诗词似乎成了一个被搁置的意象。它被一些人冠以“高远古雅”“素以默处”的评价，被贴上“古旧”的标签。

但年轻人真的在远离古典诗词吗？事实恰恰相反。社交媒体上，越来越多的创作者用古诗词融合现代音乐，制作短视频；“飞花令”等诗词游戏在综艺节目和社交平台上热度不减；还有人将诗词嵌入国风穿搭、汉服文化，让传统与当代美学产生新的交集。这些现象表明，旧体诗不仅没有被遗忘，反而在以新的方式被重新激活、重新感知。

作为一名写作现代诗近四十年的诗人，我在六年前开始尝试旧体诗的创作。从自由诗到格律诗，这段双向的实践让我切身体会到：旧体诗中所蕴藏的“诗心”，从未褪色。相反，在这个信息爆炸、情绪过载的时代，它为我们提供了一种“节制的自由”。

旧体诗的格律和平仄，看似约束，实则是一种节奏与美感的训练；用典与对仗，看似繁复，实则是语言与意境的淬炼。这种“减法诗学”的练习，讲究留白、节制、内敛。这种训练不仅关乎技艺，更关乎一种精神气质的培养。

写诗，不论古今，终究是在追求“言有尽而意无穷”。这种张弛之间的美学张力，不仅是一种语言技艺，也是一种哲学观：世界本不确定，情感常难言明，而诗，正是那种能把“说不清”的事物得以说出的语言形式。无论是现代诗还是旧体诗，都是我们寻找语言与精神契合点的方式，所不同的，只是路径与表现形式。

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

“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（老师和进校讲诗的诗人）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，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。要我讲，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。如今小学生的课业压力已经不小，我们做诗教，决不能再去增加孩子们的负担。

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艺火花。

（作者系当代诗人、翻译家、文学博士）

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，表现了大运河奔腾百年的历史沧桑，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，却不受拘囿，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，戏剧结构更加清晰，戏剧性也得到凸显和强化。如“大闹众姑娘教场司”的情节，调整了原著中“小波罗被打”的布局，以雕版入天香登场，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



《北上》剧照。

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，谢望和与孙宴临若即若离的情感故事，也被梳理得精妙曲折又意蕴悠长。“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。“建安”一场表现得尤为突出，以舞台中线作为一种对比和延伸，是机缘，有巧合，也喻示着轮回。

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，也凸显了中华民族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度。

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趣味的形式感。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，另一侧是蒿草苍苍的写实情境。一条笔直的细线好像一个巨大的

锯片，将不同审美风格、不同时空维度、不同故事情境的两个时代切片并置于此。一侧应和着现代节拍扭动着身姿，另一侧是谢平遥与小波罗守着天香的衣冠冢，文替演绎并推进着各自的剧情。他们近在咫尺，却又浑然不觉，隐喻着那相依百年却形同陌路的两条血脉。

歌队的使用并不新奇，但在话剧《北上》的舞台上却令人印象深刻，其不仅构成了话剧《北上》最鲜明的形式感，同时也为其增添了强烈的仪式感。歌队及其诵读首尾呼应，不仅使信息量更为饱满，同时也是连接情节的有效手段，甚至成为时空转换过程中的一种过渡和依托。这就像一个精致的包装盒，将戏剧桥段收纳其中并有序排列，形成了一个富于整体感的戏剧架构。

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制的多媒体，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，在舞台上叙事的多媒体，也悬于舞台顶端，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，

——浙江省乐清市读者@越卿