



颜真卿《祭侄赠赞善大夫季明文》
现藏台北故宫博物院

说不完的颜真卿

祝帅

专业的读者可以从原作中看出“纸墨相发”的质感。书法作品虽然是一种“平面艺术”，但并非没有质感——纸本身的质感、纸墨接触时的质感等，这些都无法通过平面的印刷来呈现。现场观看原作时的一些出其不意的角度是再高清晰度的印刷品也无法复制的，也往往是我们从书法作品的原作中发现问题的关键。

对于书坛来说，2019年无疑“颜真卿年”。2018年底江苏人民出版社引进翻译的美国汉学家倪雅梅（Amy McNair）的海外中国书法史研究名著《中正之笔——颜真卿书法与宋代文人政治》所引起的讨论在书法界方兴未艾，2019年1月，由日本国立东京博物馆主办的“颜真卿：超越王羲之的名笔”大展开幕，又吸引了国内外众多书法爱好者的目光。平心而论，如果单纯是一次书法界的展览还并不会引起圈外公众的关注，但围绕展览中的核心展品——收藏于台北故宫博物院的镇馆之宝《祭侄文稿》究竟是否该“飘洋过海”借出海外巡展等话题，似乎让“颜真卿”成了社会焦点。近年来，围绕一位书法界名人的专题展览所引起的社会轰动效应，记忆中还没有哪一次能够和眼下的颜真卿相提并论。不过对于书法界而言，显然更关注的是颜真卿本身。

颜真卿所生活的唐代是中日文化交流的鼎盛时期，作为唐代书法杰出代表的颜真卿自然早已为东人所知悉。众所周知，中日两国书法史在源头处本来是合一的，但隋唐之后两国各自走出了不同的发展道路。就王羲之和颜真卿两位中国书法源头时期的重要代表人物而言，他们对唐以后两国书法史都可谓树立了典范。无论是中国的“宋四家”还是日本的“三笔三迹”，都在不同程度上

受到了两位宗师级人物的影响，以至于传播甚广的《中国书法史》的作者、日本书法史家神田喜一郎，把王羲之和颜真卿并称为中国书法的“两大潮流”。美国中国书法学者、加州大学圣塔芭芭拉分校教授石慢（Peter Sturman）在给《中正之笔——颜真卿书法与宋代文人政治》一书所写的书评中也指出：“由于颜真卿的书风恰好在中国书法史上处于一个承前启后的位置，并且对后世影响深远，所以人们很容易得出这样的判断，即颜真卿是中国历史上最为重要的两位书法家之一（另一位当然是王羲之）。”究其原因，王羲之和颜真卿代表了中国书法史审美范式的两级，王字中宫收紧，而颜字向外扩张。这两种代表两个极端风格，几乎穷尽了所有中国书法形式美的可能性。

作为颜真卿书法的爱好者，笔者自然也是此番赴日大军中的一员。2008年《祭侄文稿》上一次对公众亮相时笔者恰好有两个月的时间在台北进行学术交流，只是由于当时并没有“微博”“微信”等传播力如此之大的自媒体，身在台北的我竟然对此毫不知情。因此，这次遗憾错过十年以后才有的机会自然不会放过。再加上上一次来上野的时候，不但东京国立博物馆中并不见颜真卿的身影，就是台东区立书道博物馆的镇馆之宝——（传）颜真卿的《自书告身帖》也没有拿出来亮

相，此次更是多了一番故地重游的理由。尽管如此，笔者个人的经验毕竟不能代表国内成千上万赴日观展的书法爱好者的共同心态。众多国内书法爱好者赴日观展，恐怕也不仅仅出自“朝圣”这一个冠冕堂皇的理由。

也许有很多人不能理解，书法作品有必要看“原作”吗？的确，书法作品不像建筑、雕塑、工艺等艺术作品那样立体，以至于无法通过图片来传达。今天高水平的印刷技术，也足以把包括书法、绘画在内的平面艺术作品一网打尽，一些尺幅不大的作品完全可以做到“原大复制”，甚至把它们复制得“下真迹一等”。这种背景下，书法作品的“原作”似乎没有那么吸引人了。更何况，在博物馆展出的书法原作，往往有玻璃橱窗和警戒线与观众阻隔，像《祭侄文稿》这样众人争先恐后目睹的重要展品，更是规定了观众在展品前的停留时间。也正因此，更多的书法家和书法爱好者没有选择来日本和《祭侄文稿》进行近距离的接触，他们宁愿买一件通过现代印刷技术高仿的作品，拿在手中反复展玩。事实上，一些研究书法史的学者也未必看过自己所研究的重要作品的原作，例如，倪雅梅的成名作《中正之笔——颜真卿书法与宋代文人政治》，就是根据上世纪末中日两国出版的为数众多的颜真卿书法印刷品来做研究、下结论的。

其实，即便有了现代的印

刷技术，有条件的书法家、书法爱好者和研究者，还是不会轻易放过任何一次看原作的机会。原因是，尽管观看原作不是“充分条件”，但却是一个“必要条件”。那些没有看过原作的书法从业者，有机会的时候还是会去看原作，没有机会看原作虽然并不妨碍临习颜书甚至出版专著，但也一定会以此事为遗憾。究其原因，就是不仅仅是图个“清晰”，有经验的观众还会从“原作”里解读出许多印刷品无法复制和传播的更深层的信息。举例来说，上世纪50年代的“兰亭论辩”中间，郭沫若对《冯承素摹神龙本兰亭序》（以下简称“神龙本”）提出了多方面的质疑。郭沫若一定是有机会看到《神龙本》的“原作”的，相信他一定不会放过今天很多书法爱好者通过印刷品就能够看到的那些所谓双钩的笔锋和“每”字系由“一”字改动而来的疑似痕迹，但他仍然坚持《神龙本》并非一件复制品，认为它本身就是隋代智永和尚的笔迹。即便如此，郭沫若还是审慎地承认自己的结论只是一种猜测，他年如果真的发现了《神龙本》的母本——王羲之的《兰亭序》原作，他会修正自己的结论。

再如旅日书法史学者祁小春曾告知笔者，日本著名书法史学者杉村邦彦在台北故宫博物院看到《祭侄文稿》的原作时流下热泪，这激发了他关于颜真卿书写《祭侄文稿》时一定也

是热泪盈眶的猜测，并悉心在《祭侄文稿》上发现了疑似颜真卿眼泪的痕迹。类似结论的提出都证明了看原作的重要性。如果不是通过目睹原作对类似的痕迹进行检验和确认，是断不能得出定论的。

究 其根源，就不得不追溯到印刷的局限。今天的技术早已使得基于雕版印刷进行书法传播的“刻帖”时代走向终结。“刻帖”兴于雕版印刷技术高度成熟的宋代，盛于明清，民国以后渐渐退出历史舞台。笔者曾寓目的最晚的刻帖就是民国时期的私刻帖。不过刻帖并不是一种理想的复制工具，不但字形走形在所难免，而且墨色的层次、飞白等基本上无法通过石版或木版的雕刻而精确复制，今天一些传统手工艺所传承的“木版水印”技术也与此类似。这种技术与民间木版年画的印刷并无二致，只不过一个用于民间作品，而另一用于复制文人画。民国时期兴起了珂罗版印刷技术，这种印刷技术相比较之前的雕版乃至石印术更加精确，通过照相的方式甚至可以清晰地复制出书法作品原作墨色的层次变化。晚清之际，康有为撰写《广艺舟双楫》大力提倡“碑学”而对“帖学”极尽贬损之能事，其理由之一便是粗糙的雕版复制技术和反复翻刻让当时的刻帖已经走