

看展去

◀ （上接 5 版）

形失真。但到了弟子梁启超那里，则不得不承认珂罗版兴起后，帖学有了复兴的希望。

但是珂罗版印刷也存在着重大的局限性，那就是工序繁琐、成本高昂。尤其是在表现色彩方面，只能通过人工手段给黑白照片手工上色。这种古老的色彩复制的方式不但有可能使得“复制”成为一种“再创造”，这对于绘画的复制来说不啻就是一种临摹——不仅不同的工匠复制出来的色彩有可能完全不同；也大大增加了珂罗版的印刷成本。而众所周知，书法作品尽管大多数时候是纸本墨笔书写，但由纸本身的固有色、自然变旧的黄色、界格颜色和所铃印章的各种红色等所构成的色彩体系也不可谓不丰富。因此在书画复制史上，珂罗版印刷技术仿佛昙花一现，很快就被新兴起的四色印刷所取代。和木版水印技术类似，今天珂罗版技术还仅仅在一些艺术品收藏机构作为一种工艺品复制技术得以保留，满足着部分收藏爱好者“复古”与“猎奇”的心理，只不过这种从西方经由日本舶来的技术无法申请成为中国本土固有的“非物质文化遗产”罢了。

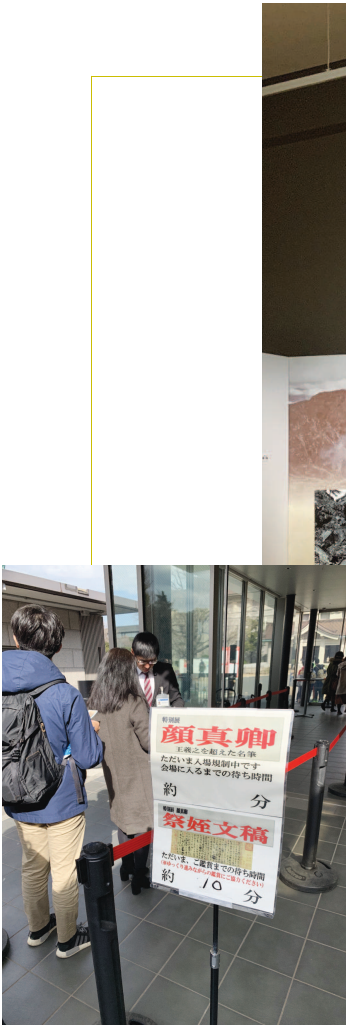
今天我们在书店里看到的大量精美的碑帖印刷品乃至高仿的复制品，大多是四色印刷的产物。所谓四色印刷，就是除了个别通过特殊工艺和材料专门生产的“专色”（如某些荧光色）外，完全通过青（C）、品（M）、黄（Y）、黑（K）四种油墨来把自然界和艺术作品模拟成印刷品的一种技术手段。也就是说，无论肉眼看来多么清晰的印刷品，在特制的放大镜下，都会呈现出由四种油墨组合而成的“点阵”。这就好像无论多么清晰的非矢量图数码照片原图，在电脑上放大后都会最终呈现为“马赛克”一样。在这种现代电子技术下，印刷技术只会越来越精微化，但永远无法做到与原作等同。正因为这一技术障碍的存在，才使得书法中的“微形式”（书法理论家邱振中语）无法通过印刷复制来传达。而促使众多书法爱好者、书法研究者赴日观看《祭侄文稿》原作的理由，正是很多微信公众号所宣传的那句“那些通过印刷复制失去的东西，才是书法作品中最重要的灵魂”。这样看来，这句话所说的其实并非完全言过其实。难怪西方法兰克福学派批判理论的先驱本雅明，会先知般地预见“机械复制时代的艺术品”本身就是一个悖论。

不仅是油墨，印刷复制所

使用的纸与原作更是不可同日而语。众所周知，书法中的用纸对书法作品表现力及视觉效果有重要的影响。古人的书法作品，书写《兰亭序》的“蚕茧纸”、后人双钩用的“硬黄纸”、制作拓片使用的“连史纸”乃至《蜀素帖》带有乌丝栏的“蜀素”（绢本）等，各不相同，给观赏者的视觉感受也各有千秋。反之，印刷品则一律印制在高亮、反光的铜版纸上，但是问题在于，此类铜版纸最适合自然光条件下直视，稍有人工光源，或者从侧面等其他角度观看，就会受到高强度的反光干扰。购买过苹果电脑的人都有一种体验，那就是电脑的屏幕，往往有“仅限机主本人直视”或者“180 度均可显像”两种设计形式可供选择。当然苹果这样设计的初衷，是在公共场合使用时，前者可以保护机主的隐私，后者则可以方便让更多的人看到（比如教学或商业演讲）。可是，对于铜板纸上的印刷品则似乎仅有前一种选择，这带给了我们与观看原作完全不同的感受。如果印刷在某些哑光的特种纸上，则又会损失油墨的光泽。至于制作“高仿品”时所使用的宣纸更常常是张冠李戴。

然而看原作则不同。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。有过现场观看原作经验的人都知道，除非展柜或者灯光布置的阻碍，一般情况下你可以选择从多个角度观看书法作品，一件书法作品，除了传统印刷品的观看角度外，还可以选择从侧面看，也可以选择视线与直面平行，从接近平面的角度看，甚至从这些角度能看出所用的墨的浓度、叠加以及“入木三分”的视觉证据等。这些出其不意的观看角度都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。因此总的说来，观看书法作品的原作，的确会有许多印刷品所无法替代的重要发现和直观感受，可谓有百利而无一害。这就是笔者不远千里来日本观看“颜真卿：超越王羲之的名笔”大展的理由。

大 展现场的人虽然多，但并没有想象的那么嘈杂。总体而言，这是近年来海内外专题书法展览中策划非常精彩的一次。展览以颜真卿为中心，但显然不是颜真卿的个展，而是立体地呈现出了颜真卿时代的前后左右。展览现场名作很多，除了把日本本土收藏的



唐玄宗《纪泰山铭》拓本 现藏东京国立博物馆

展览外场吸引了大量观众。场内观众络绎不绝。

颜真卿相关墨迹、刻帖等搜罗殆尽外，还从中国台湾、中国香港等地区借展了很多展品。由于要体现颜真卿的影响，展览还囊括了日本收藏的其他书法墨迹，包括不久前刚刚现身传王羲之的《大报帖》（暂命名）。唐代以前的作品以拓片为主，至于宋代以后的中日名家墨迹更是令人目不暇接。由于笔者在东博的停留时间只有一天，根本无法做到细看每一件展品。因此，笔者果断制定了“以墨迹为主，兼看拓片”和“以先唐为主，兼看后代”的观展原则。这样一来，笔者就掠过了大量的拓片、刻帖，也略过了一些千篇一律的敦煌写经和大量元代以后的墨迹作品，直奔主题——唐代和唐以前的墨迹。

此次展览的重头戏《祭侄文稿》被摆放在第一展厅的特别区域，需排队观看，且到作品跟前时不能驻足。想看这件展品，大约需要排队五到十分钟。好在东博在排队处专门设置了一个动画放映设备，让你在排队时不会感觉那么无聊。这个设备对《祭侄文稿》的书写过程进行了模拟演示，虽然有牵强附会之处，但看字迹在纸上生成的过程还是一种非常特别的享受和体验。只是让人难以接受的是，由于工作人员的不断疏导和提醒，使得每位观众在作品前大约只能停留五六秒的时间。当然可以反复排队，也可以在现场保安人员身后远距离观看，没有时间限制。笔者观察了一下，展览开放到

21 点，相对来说，午饭、晚饭的时候人是最少的，晚上的人数则和白天差不多。笔者就利用午饭和晚饭的时间排了十次，总算对《祭侄文稿》这件十年前在台湾遗憾错过的名作有了真切的体会。

一般来说，笔法、字法、章法和墨法构成书法作品几个最重要的评价指标。相对而言，如果说字法、章法乃至笔法都可以通过印刷品基本上得到准确的传达的话，那么应该说，“墨法”恐怕是通过各种复制技术最容易损失的一部分内容。所谓墨法，不光包括墨色的浓淡层次变化，也包括用墨本身的光泽、亮度等，后者尤其是与书写的载体——纸张有密切的搭配关系，而无论是高清的拍照还是印刷，都无法对此进行精确的再现。墨色变化的丰富性尤其见于北宋以前的纸本墨迹，原因是宋代刻帖兴起之后，书者大多取法刻帖。临习刻帖，有可能把字形甚至章法临写得相当准确，但是对于墨法却束手无策。原因是，墨法本身的丰富性使得现代平板印刷技术都很难复制，更遑论基于传统雕版技术的刻帖了。因此，对于元明以降一些取法刻帖，完全忽视了墨法的书家，书法史上往往加以“墨猪”的贬称，这是令人感到遗憾的事情。

此次给笔者留下深刻印象的，也正是墨迹的原作所包含的丰富的墨色变化。一如古诗中所说“书被催成墨未浓”，这一点在《祭侄文稿》的开头表现

得很明显。《祭侄文稿》的第一行相对来说比较淡，有可能是笔上含水量比较多，也有可能是墨磨得尚欠火候。之所以没有渗化，是因为当时所使用的纸张还是熟宣。到了第二行，不但墨色与第一行相比有了明显的变化，而且所使用的油烟墨的光泽也能够体现出来。笔者在东博的灯光下，从侧面就看到第二行“壬申”几个字墨色的光泽，与第一行有些类似松烟的淡墨形成了鲜明的对比。我们看印刷品的时候，当然也能够看出来《祭侄文稿》的第一行和第二行有浓淡对比，但是墨色光泽的对比却是印刷品无论如何也无法呈现的。并且，这里仅仅是举了第一行和第二行的对比为例，其实《祭侄文稿》通篇都充满了这样墨色的变化，让人从远处就能够感受到内中跌宕起伏的气息。只是无论如何，笔者几次排队的匆匆浏览，都还没有发现杉村邦彦先生所说的“泪痕”。

再如第二展厅的怀素《自叙帖》真迹，传统上一般认为前六行早毁，系宋代苏舜钦所补书。单纯从字法、章法来看，苏氏补书几乎可谓天衣无缝，一般印刷品上也只能从用纸方面看出两者的不同来。但在现场观看真迹，则会看出墨法方面的差别。即苏氏补书的前六行用墨更焦，而怀素自书部分用墨更润一些。这些都是观看原作时才能够确认的视觉经验。

（下转 7 版）▶