

走进艺术

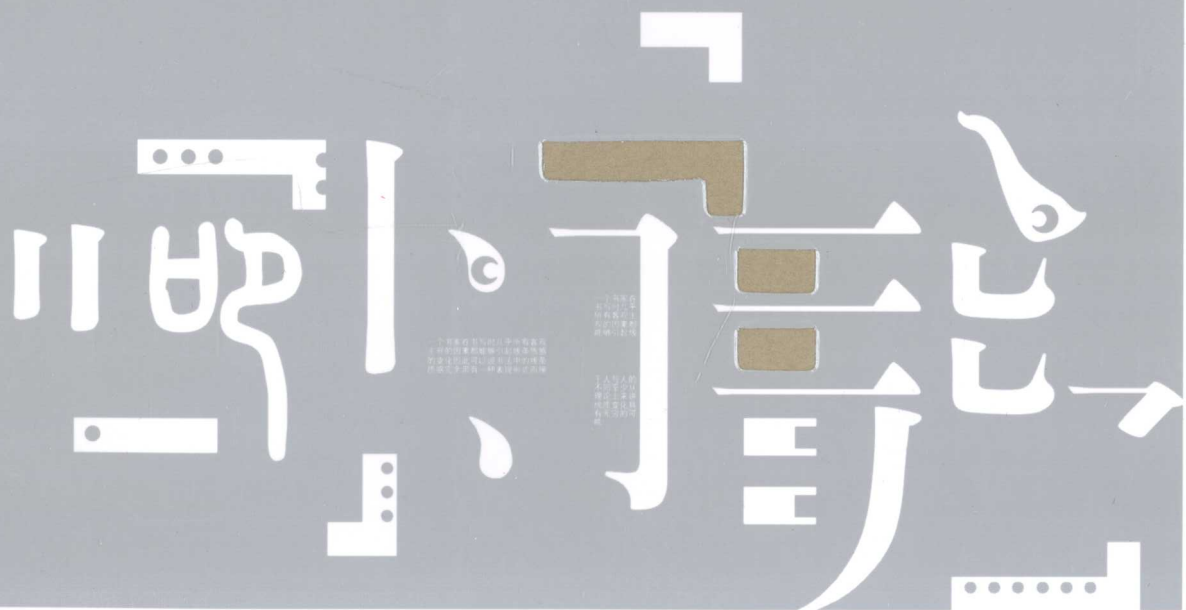
总主编 杨力



邱振中 主编

书法艺术

鉴赏语言



广西师范大学出版社



书法艺术鉴赏语言 SHUFA YISHU JIANSHANG YUYAN

总主编 杨力 主编 邱振中

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社
· 桂林 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

书法艺术鉴赏语言 / 邱振中主编. — 桂林: 广西师范大学出版社, 2008.9

(走进艺术 / 杨力总主编)

ISBN 978-7-5633-7564-6

I. 书… II. 邱… III. 汉字—书法—鉴赏—中国
IV. J292.11

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 081908 号

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人: 何林夏

全国新华书店经销

深圳市森广源实业发展有限公司印刷

(深圳市宝安区 71 区留仙一路 40 号 邮政编码: 518101)

开本: 850 mm × 1 168 mm 1/16

印张: 15 字数: 310 千字

2008 年 9 月第 1 版 2008 年 9 月第 1 次印刷

印数: 0 001~5 000 册 定价: 41.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

前言

中国书法有 5000 年以上的历史，在这漫长的时间里，积存了不计其数的优秀作品。

由文字书写的美化而使书写成为一种艺术，是世界各民族文字的书写中都出现过的一种现象，但是汉字的书写与其他民族文字的书写不同，其他民族文字的书写总是导致一种关于书写的装饰性艺术，而由汉字书写产生的中国书法却导致了一种与人的精神生活关系极为密切的艺术，而且几乎所有使用文字的人都介入了这项活动，这是艺术史上从来没有过的现象。

中华民族一直强调对世界整体性的把握，不满足于语言对事物进行概括时缺少对感性内容充分的包容，因此在语言的意义系统之外，发展了一种把语言的视觉形式（“形”）作为辅助的表达手段，这便是书法的开始。人们在文字的视觉形式、书写技巧和内心活动之间逐渐建立了一种默契，并不断磨砺、调整它们之间微妙的关系，世易时移，终于成就了中国书法这样一种独特的艺术。

今天，虽然我们在日常书写中已不再使用毛笔，但由于中国书法是在日常书写的基础上发展而来的，因此它与我们今天的日常书写在深处始终保持着非同寻常的关系。这就是说，不管我们使用什么书写工具，书法都隐藏在我们精神生活的深处。

在中国传统文化中，“艺”与今天所说的“艺术”含义不尽相同。书法在过去是所有使用文字的人都介入的活动，它被看作一种修养，一种表现整个“人”的手段，而它的观赏价值倒是第二位的。今天，我们学习书法、欣赏书法，立足点已有所不同，我们更多地把它作为一种艺术活动。

由于中国书法技巧之精微，含义之复杂，所积存的审美经验之丰富以及审美标准的历史变迁，欣赏书法时要注意以下几点。

其一，书法与写字的区别。

中国书法首先是对汉字的书写，也就是说，书法与文字书写不可分离，但是写字以被识别为目的，只要给出一个汉字的基本结构，就算达到了要求，而书法讲究结构和笔画的表现力，对结构、节奏、空间等方面都有许多要求，并区分出各种不同的等级。人们在“写字”时也常常会有“美观”的要求，但这与书法仍然有很大的不同。书法不仅要求美观，它也可以有各种不同的风格，可以不“美观”，它要求富于表现力，要求作品在技术和意境上都达到一定的水准。

其二，掌握一些关于书法的历史知识。

书法经过长时间的演变，我们对于其中许多内容已经非常陌生，但是书法又是一个不间断的、连续演化的整体，那些陌生的内容对于今天的欣赏仍然具有重要的意义。不了解这些，便不能真正了解书法。其实，那些年代久远的作品，如篆书，并不像人们想象的那么神秘，它的笔法远比行书、草书要简单，即使是识别篆书，也不是那么困难，篆字总数较少，其部首大部分不难辨识。

其三，形式上的细微差异具有重要意义。

观察作品要细致。可以首先选定一件杰作，反复观察，努力记住它尽可能多的细节，越细致越好，最后应能做到不看作品也像作品摆在你眼前一样清晰。然后把记忆的范围扩大到 15 ~ 20 件作品。

没有接受过训练的人们是不知道要细致到什么程度的。对一个点画，应沿着它外部的轮廓进行观察，每一细微的形态变化都应在注意之中。

这些细微的变化其实暗示着线条复杂的质感和运动。只有感觉进入到线与空间的变化中，才有可能谈到对书法的欣赏。

其四，将人们对作品的解说与自己的感受进行比较。

书法含义丰富，初学者一般无法从中感受到一件作品的全部内涵，因此必须借助于他人的阐释，不断调整自己的感受，不断丰富对一件作品的感受。

书法鉴赏与其他种类艺术作品的欣赏并无本质的区别。

书 法 艺 术 鉴 赏 语 言
C O N T E N T S

目 录

001 前言

001 第一讲 线

014 第二讲 字结构与章法

029 第三讲 幅式

047 第四讲 墨迹与拓本

062 第五讲 篆书

078 第六讲 隶书

094 第七讲 楷书

113 第八讲 行书

126 第九讲 草书

139 第十讲 书法的表现性

149 第十一讲 气息与格调

159 第十二讲 临摹

175 第十三讲 创作方法与作品风格

188 第十四讲 域外书法

214 第十五讲 书写工具与材料

229 结束语 当代学术与当代艺术中的书法

232 附录一 中国书法大事记

235 附录二 推荐阅读书目

236 后记



第一讲 线

XIAN

线——或者说线条，是人类最古老、最朴素的一种表达方式。原始人随意拿起一段树枝或木棍在沙地上画几道，不管他出于什么目的和用心，但这就已经是在画线了。所以，大致可以这么说，线起源于“画道道”。

在“画道道”的过程中，伴随着文字的产生和使用，中国人发明了毛笔，有了毛笔画的“道道”之后，对于这个“道道”的考究才逐渐多了起来，其中的“道道”也就变得深奥起来了。于是，便逐渐形成了书法这门艺术。

现在，我们一般认为，书法是视觉艺术的一种，书法的语言是带有一定规定性和自由性的线条。线条的形状、质感、组织、变化等构成了书法形式语言的全部内涵。

我们先来谈谈线条的质感（简称线质）。

中锋和偏锋是书写时最基本的两种笔法，书写时应尽量避免偏锋，保持中锋。为什么要尽量地保持中锋用笔？这是因为中锋用笔时写出的笔画两个边缘受力相等，线条圆浑而饱满。相反，偏锋写出的线条，一个边缘受力，另一个边缘纯为副毫擦出，挺直的一边与瘫痪柔弱的另一边无论如何也无法构成一种力量的均衡，笔画显得扁平、单薄。当然，这两种方法写出来的笔画外观形状也是不同的。由此可见，线条形状、线质首先与用笔方式有关。

《峰山刻石》（图 1-1）是小篆的代表作。书写这种字体的时候要求中锋用笔，笔毫行进时不能有任何的波动和扭曲，这样写出的线条才会给人以圆润流畅、精细圆整的感觉。

《初月帖》（图 1-2）是书圣王羲之的墨迹。用笔中的笔



图1-1 秦 峰山刻石（局部）

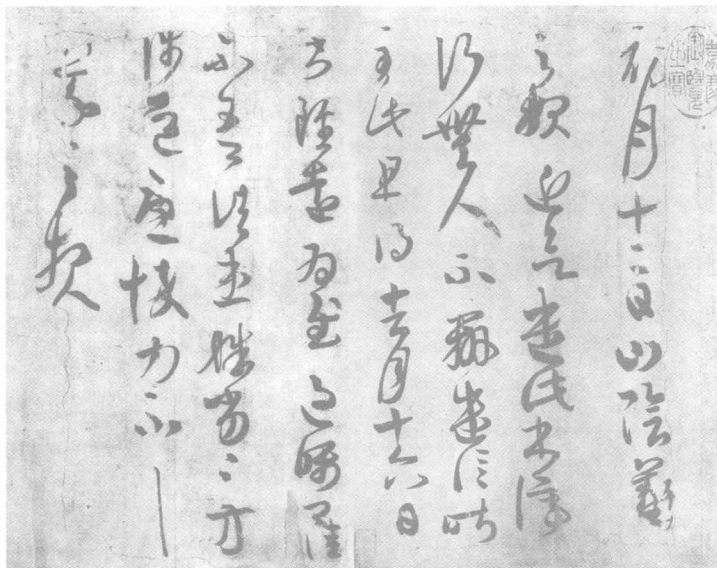


图1-2 东晋 王羲之 初月帖

毫纹转使线条在行进过程中蕴涵着非常丰富的变化，但线条的质感又统一为沉厚与圆转。

《多宝塔感应碑》(图 1-3) 是唐代颜真卿早年的碑刻作品。以提按笔法作书，强化笔画端点的力量，线条骨力外耀，给人以健朗挺拔的美感。

通过以上几件作品我们可以发现，不同的用笔方法写出

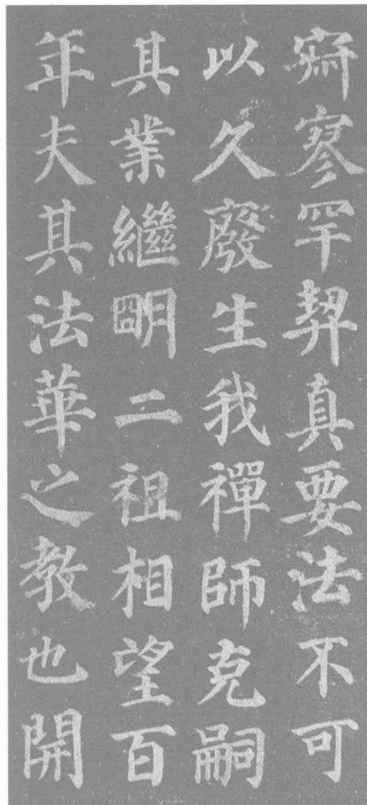


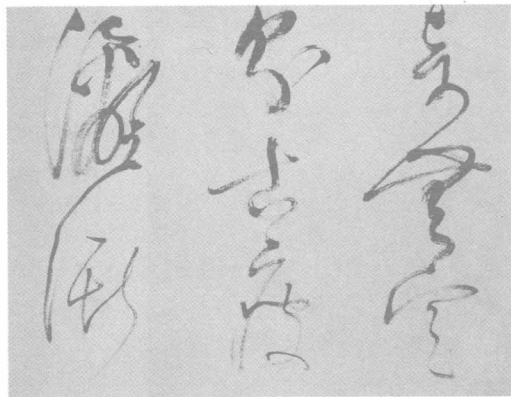
图1-3 唐 颜真卿
多宝塔感应碑(局部)

来的线条外形差异很大。线形直接与用笔有关，小篆的用笔方式怎么也写不出《多宝塔感应碑》的线形。这是上面三件作品相比较的第一层启示。

第二，线条的外形也对线质产生直接的作用。《多宝塔感应碑》骨骼外露，《峰山刻石》、《初月帖》圆浑而婉转。

第三，如果再以《初月帖》和其他两件作品作一比较，

图1-4 明 董其昌
节临怀素自叙帖卷（局部）



我们还可以发现，王羲之的用笔所写出的线条，内部变化远比《峰山刻石》和《多宝塔感应碑》丰富——笔画行进过程中毛笔锋毫在笔画内部的转动（即绞转用笔）与《峰山刻石》的平动用笔、《多宝塔感应碑》的提按用笔——这三种不同的用笔方式将至少导致三种不同的线质：《峰山刻石》的线质清盈圆润，《多宝塔感应碑》的线质骨骼坚硬，《初月帖》的线质圆浑而神秘。概括地说，用笔方式将直接决定线条的质感。

《节临怀素自叙帖卷》（图1-4）是明代董其昌的作品。他的作品多用淡墨，行笔迅捷但优雅，一笔书写多字，线条给人以苍茫、流宕的感觉。

《七言绝句》（图1-5）是徐渭的书法墨迹。常规用墨，用笔急促，提按变换幅度非常大，且一笔书写多字，线条老辣雄强。

比较这两件作品，我们至少可以得到这样几点重要的启

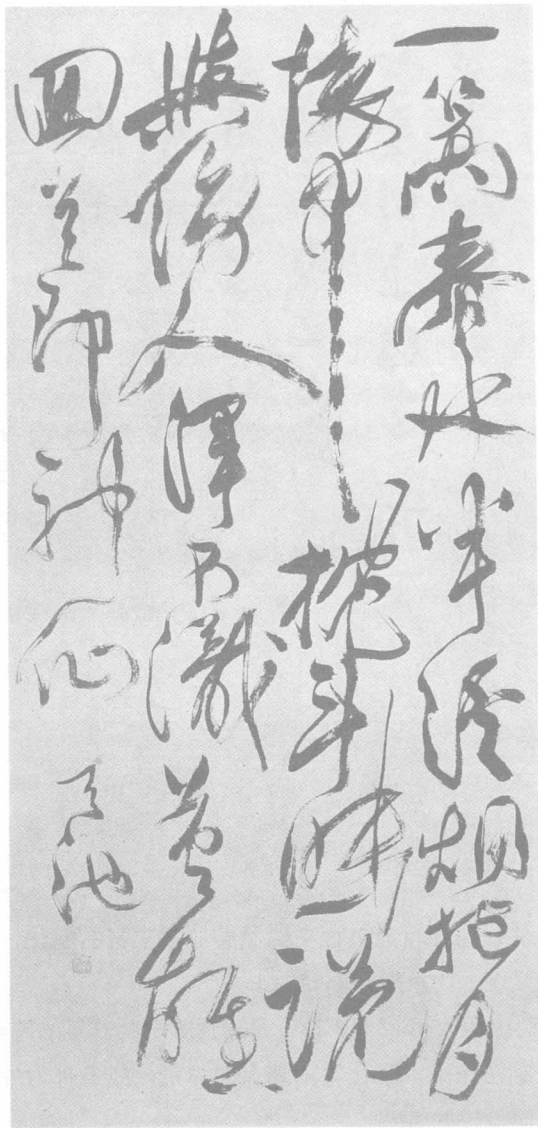
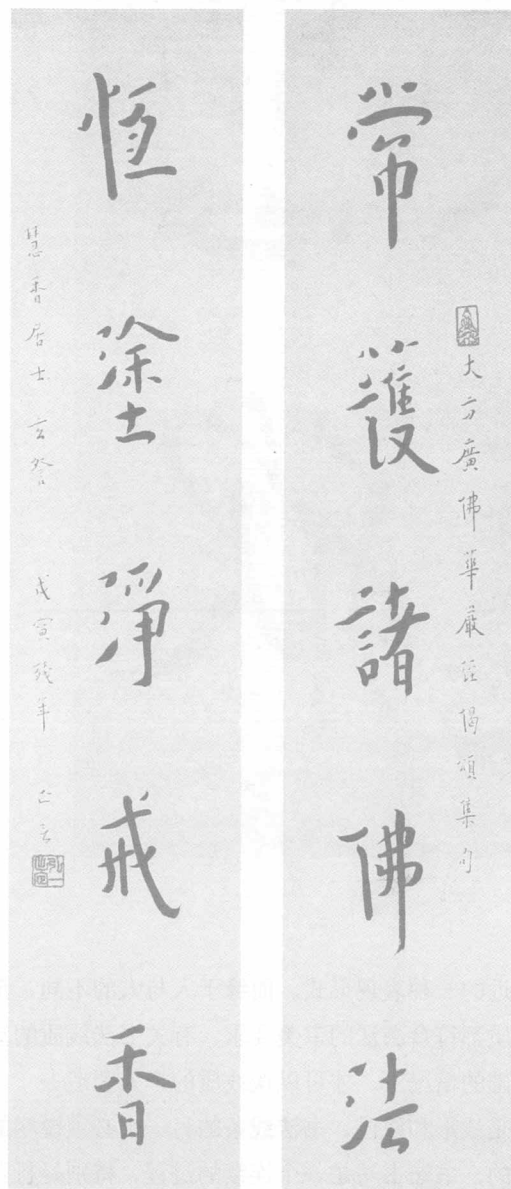


图1-5 明 徐渭 七言绝句

图1-6 弘一法师 楷书对联



发：一、用墨的浓淡将直接决定线质的差异；二、不同书家绝不相似的用笔节奏也会影响到线质；三、蘸一次墨书写的字数的多少同样作用于线质。

下面再看看弘一法师的楷书对联（图1-6）和他的临终作品——行书《悲欣交集》（图1-7），两件作品线质的差异就非常大。

为什么同一书家的不同作品其线质会有这么大的差别呢？我们认为，这主要不是年龄等因素的作用，而是主要取决于心态。弘一法师的楷书对联表现他出家为僧的正常心态，宁静端严，似乎任何的情感波动都要被摒除在外，所以，线质坚实沉静；《悲欣交集》则是回望人世的最后一瞥，书写者的身体还在尘世，但彼岸的光辉已经在召唤着他的心灵。这种状态下，所有关于书写的思虑都不存在，笔下出现的只是即时的心灵一瞬而已，自与平生书写状态判若两人，其线质清苍空寂。可见，同一书家的不同书写状态也会影响到线质。

赵之谦早期的北碑体隶书（图1-8）和他晚年写的北碑行草书《吴镇诗》（图1-9），两件作品出自同一书家的不同时期，前者书写时年纪轻一些，线条肉多于骨；写后者时年龄老去了许多，线质仍有多肉之感，不过骨力明显增强——随着年龄增加书写功力的递增也是决定线质的一个重要因素。

通过以上的比较，我们可以发现决定线条质感的几个重要因素：用笔方式、行笔速度、墨色、字径，再加上我们在“书写工具与材料”一讲中谈到的纸张、毛笔等因素。实际上，一个书家在书写时几乎所有客观、主观的因素都能够引起线条质感的变化，因此，可以说，书法中的线条质感完全带有一种心灵铭刻的意味，它是即时的、直接的，是与“人”的

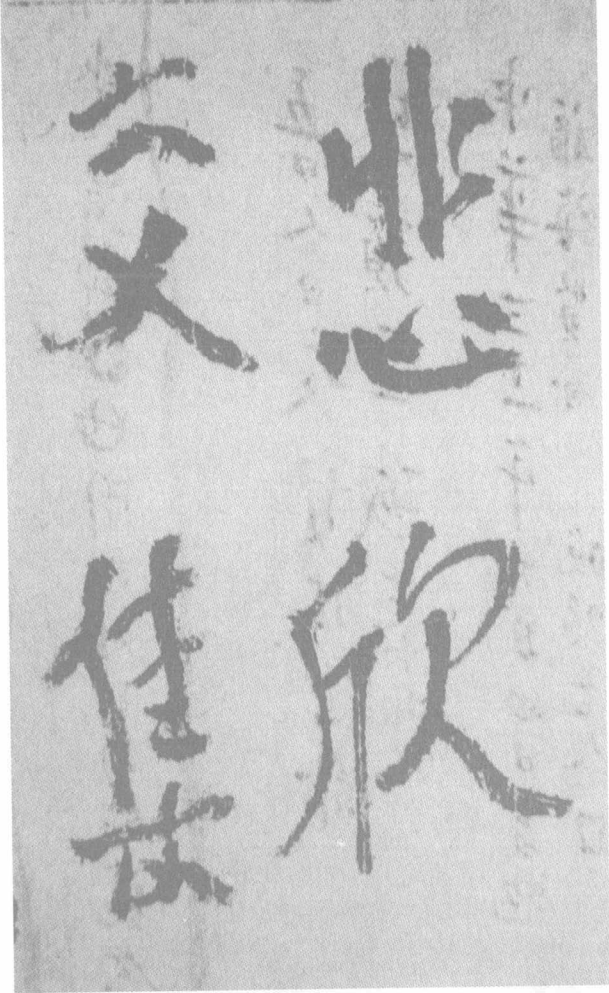


图1-7 弘一法师 悲欣交集

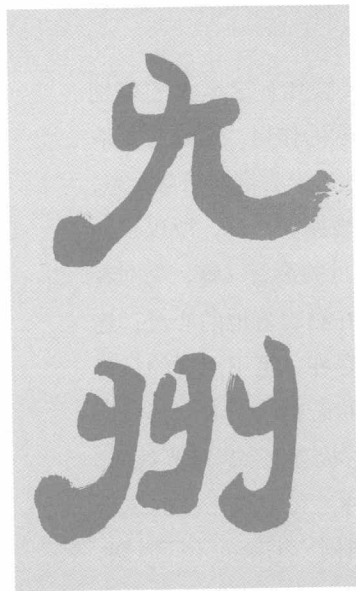


图1-8 清 赵之谦 隶书



图1-9 清 赵之谦 吴镇诗 (局部)

方方面面最接近的一种表现形式。而缘于人与人的不同，至少从理论上讲，线质变化具有无穷的可能。当然，这并不意味着不管什么样的线质都符合书法的审美要求，有关书法线质的基础性要求还是有的，这就是苏轼所说的筋、骨、血、肉、神。只有在具备这一基础的情况下，才可以谈线质的个人塑造。

以上谈的是线形和线质，书法线条的另一个必须说明的重要方面是线条之间的关系，也可以称之为线条的构造和律动。正如人们所熟知的，书法书写是一个连续的过程，特别是行草书讲究贯势——笔中有墨之时必须一直往前推进。

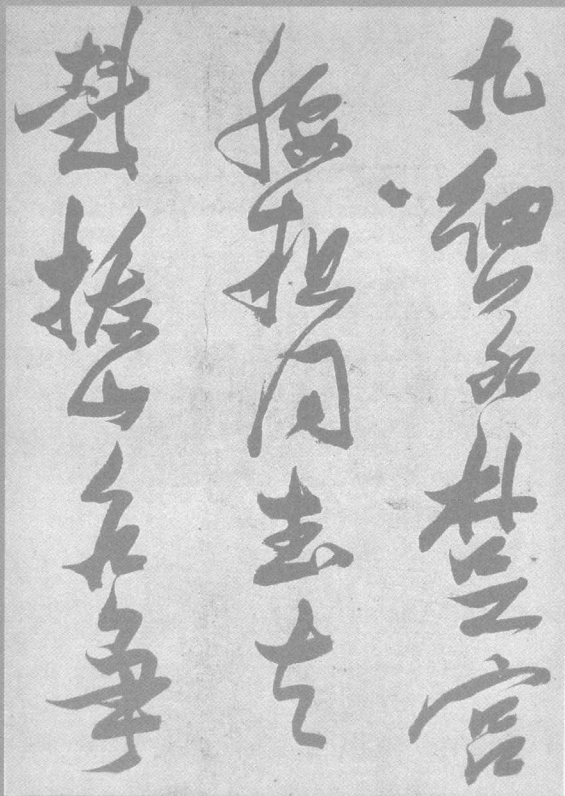
《辰州道中诗卷》(图1-10)是晚明张瑞图的墨迹。线条尖利翻折,流动感被顿挫所取代。笔画往往团得很紧,短促的笔画对应着短促的节律,忽然荡开的某些长画起到调整运行节奏和空间节奏的作用。

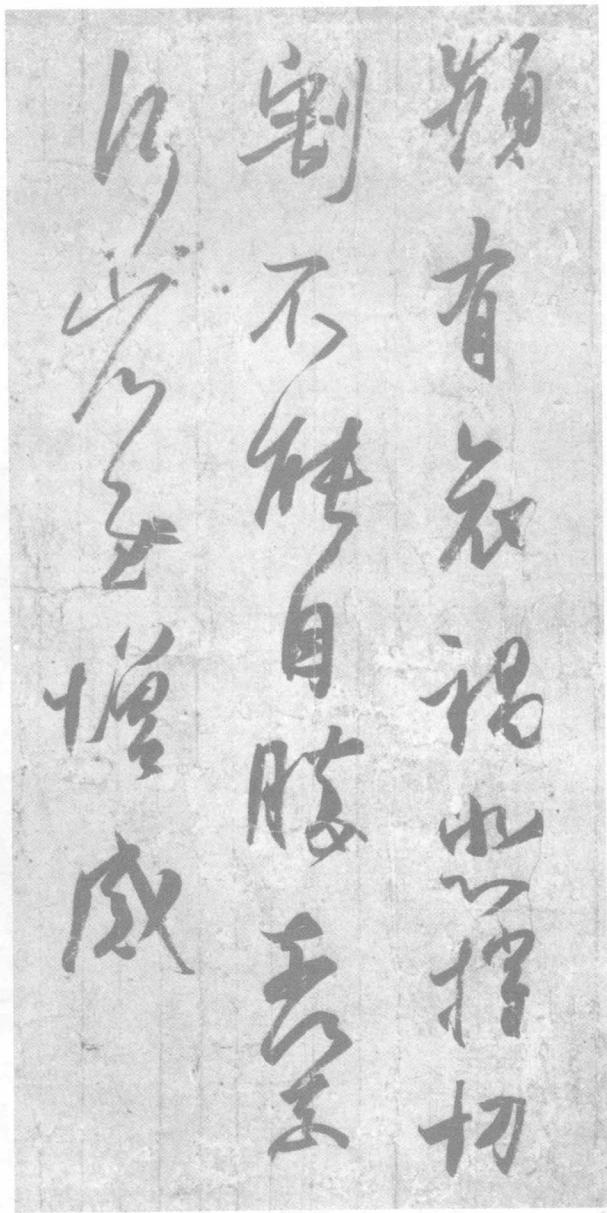
《频有哀祸帖》(图1-11)是书圣王羲之的墨迹。这件作品中没有张瑞图那种夸张做法,线条之间也没有出现“团”在一起的现象。但这决不等于《频有哀祸帖》是一件线条均匀安排的作品,细细品味线条与线条的组织安排以及所切割出来的各种形状的空白,即可看到,王羲之此作线条组织关系的变化远比《辰州道中诗卷》要丰富得多。特别是各种三角形内部空间的变化强有力地支撑起线条,使线条充满了来自内部空间的张力,这一点张瑞图的作品就做得不能令人满意了:笔画团紧处空间琐碎、细小,谈不上什么外张的力量,开阔处的空白亦多呈方形,内敛有余而外张不足。概括地说,张瑞图草书的线条组织原则大致为短线的团紧与长线的拉扯,而《频有哀祸帖》我们几乎归纳不出什么大的线条组织原则,每一段线条都不一样,每一个字的线条关系都不雷同,这就是书圣高于后世书家的一个重要方面。

另外,在线条的节律方面,这两件作品也有很大的差距。《辰州道中诗卷》线条的松紧对比很清晰,短线群落急促如鼓点,偶尔的长线突然变得悠长,虽然在急促与悠扬之间尚有一些不长不短的线条的过渡,但还是让人感觉到强烈的反差。概括起来,这件作品的线条节律只分三个层次:短点急促的、迂回婉转的、悠长舒展的。其线条的节律如同基础的钢琴练习曲;而《频有哀祸帖》的线条节律却难以找到这样的规律,在线条盘郁、顿折、交错的过程中,固然可以发现某处激昂一些、某处低回一些,但整个作品的节奏却无任何明显的规律,一气呵成,仿佛一位钢琴家的即兴之作,繁音杂作而又自成一个完美的整体。

由此可见,线条组织关系的处理水平直接关系到作品整体水平的高低以及它们带给欣赏者的不同感受。

图1-10 明 张瑞图 辰州道中诗卷(局部)





《神仙起居法》(图 1-12) 和《韭花帖》(图 1-13) 都是五代杨凝式的墨迹。如果截取两件作品的一段线条,我们可以发现,在用笔技巧上两件作品难分高低,毕竟它们是一个书家不同时期的作品,技术水平不会有太大的起伏,但它们又是两件风格差异非常大的作品。其中起主要作用的即是线条的组织关系的变化。在《神仙起居法》中几乎所有的横方向线条都写得很短而且团得比较紧,纵方向线条则极力拉伸,形成了这件作品狭长的主导结构方式。而《韭花帖》的线条则相对没有那么大的对比,长线条不是太长,短线条也不是太短,在长短之间的有限空间内,书家又能把线条处理得参差变化,所有的字内空间或大或小,各种形状都有,但绝不会相似。自然,这样两种不同的线条组织处理所带来的线条节律上的变化也是有很大差异的。做个不甚恰当的比喻,后者如二胡的低沉顿挫,前者如琴箫的激扬清越,其乐感、意境都是不一样的。

通过这两件作品的对比,我们可以对线条的组织关系问题有一个更深入的了解,这就是,线条组织关系的变化将直接引起作品风格样式的变化。由这个启示我们还对“个人风格”这个概念有了另一层新的认识,即一位书家在形成自己的个人风格之后往往苦恼于风格的束缚,想变很难,但上面两件作品告诉我们,个人风格是可以改变的,只须改变作品固有的线条组织关系,已形成风格的书家照样能够写出与以前风格截然不同的作品。

关于中国书法的线条质性、特征,我们还可以把它放到一个大的美术史的框架中加以认识。

图1-11 东晋 王羲之 频有哀祸帖

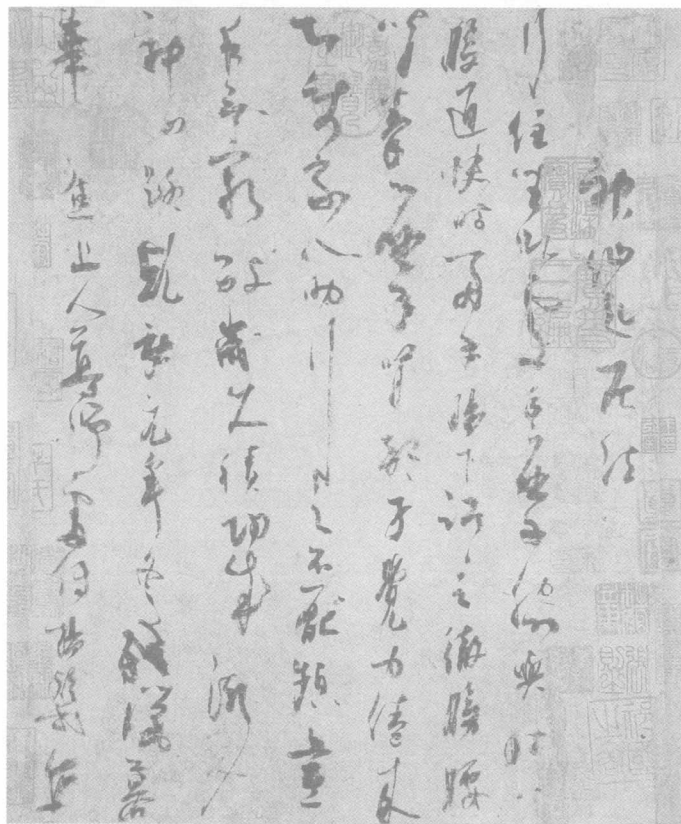


图1-12 五代 杨凝式 神仙起居法



图1-13 五代 杨凝式 韭花帖

我们把王羲之的《丧乱帖》(图 1-14)和现代艺术大师马蒂斯的一件速写作品(图 1-15)放在一起进行对比,就会发现它们之间的差异是非常大的。从用笔上讲,马蒂斯的用线平滑而流畅,因系铅笔之类的硬笔所为,在线条的行进过程中基本上看不到什么用笔提按顿挫的痕迹;而王羲之的线条中却蕴涵着非常丰富的腕部动作,通过各种转折的用笔起伏,没有任何一个字的线条是一笔直下的——线条与线条之间的各种转换成了一个连接线条的关纽。这是两种截然不同的线条趣味:中国书法中几乎所有的表现内涵都与线条行进过程中的各种动作性要求有关,而西方人似乎并不在意线条过程中的表现——线条服务于造型,或者更进一步说,线条与造型共生。这是从线条书写动作的角度来观察的,换一个角度,我们再从线条的组织关系、线条的律动来考察。马蒂斯的线条在服务于造型的时候,这些线条同时还被赋予了一定的独立性,即如果我们撇开造型、物象的干扰,单纯来看它的线条组织和线条律动,可以发现这是一件极有意味的作品:长段的弧线与各种形状的短线自然配搭,把画面切割成各种对比强烈的块面,块面与块面自然过渡着、穿插着、咬合着,传递着一种非常优雅的情调和旋律感。对于这种情调与旋律感的体验并不需要什么特殊的训练,具备一定的美术史知识的人都可以或多或少地体验得到;相比较而言,王羲之作品在这方面的表现就不那么容易令人察觉了,只有对中国书法有着非常深刻的理解,才能体会到其中每个细节传递出来的情调和律动。由此,我们可以发现东西方艺术家对于线条的不同阐释以及他们所依托的文化背景的巨大反差。

我们可以看看明人徐渭的《草书杜甫诗轴》(图 1-16)



图1-14 东晋 王羲之 丧乱帖

和西方抽象表现主义代表画家德库宁的《女人》(图 1-17)。

对比马蒂斯的速写,我们能够察觉到,在德库宁的《女人》中,线条的因素已被转化为一种笔触,在笔触的表现过程中,它负载着非常强烈的情感因素,这与马蒂斯的平滑线是肯定不一样的。美术史上常说,抽象表现主义的画家在一定程度上接受了中国书法的影响,德库宁的《女人》算是一件非常有代表性的作品。只需对比他的笔触与徐渭草书笔触(线条)