

湖州市吴昌硕研究会会员论文集

北方联合出版传媒(集团)股份有限公司

辽宁美术出版社



湖州市吴昌硕 研究会会员论文集

北方联合出版传媒（集团）股份有限公司
辽宁美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

湖州市吴昌硕研究会会员论文集/钟安主编. —沈阳:
北方联合出版传媒(集团)股份有限公司 辽宁美术出版
社, 2009.9

ISBN 978-7-5314-4407-7

I. 湖… II. 钟… III. 中国画—绘画理论—文集
IV. J212-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第138962号

出 版 者: 北方联合出版传媒(集团)股份有限公司

辽宁美术出版社

地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

发 行 者: 北方联合出版传媒(集团)股份有限公司

辽宁美术出版社

印 刷 者: 辽宁省印刷技术研究所

开 本: 889mm×1194mm 1/32

印 张: 12

字 数: 280千字

出版时间: 2009年9月第1版

印刷时间: 2009年9月第1次印刷

责任编辑: 刘志刚

封面设计: 刘志刚

版式设计: 刘志刚

技术编辑: 鲁 浪 徐 杰 霍 磊

责任校对: 张亚迪

ISBN 978-7-5314-4407-7

定 价: 48.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

http://www.lnpgc.com.cn

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话: 024-23835227

湖州市吴昌硕研究会组织机构及成员名单

名誉会长：沙铁勇（湖州市人大常务副主任）
曹会明（湖州市人大副主任）
魏秀生（湖州市政协副主席）
钱坤方（湖州师范学院党委副书记）
陈华斌（湖州师范学院副院长）
高兴江（湖州市永兴特钢董事长）

顾 问：（按姓氏笔画排序）

朱元更 朱全德 刘祖鹏 徐 新 潘文泉 潘荣昌

会 长：冯汉江

副 会 长：（按姓氏笔画排序）

马青云 李志刚 汪建峰 范 斌 范一安
钟 安 徐跃东

研 究 员：（按姓氏笔画排序）

丁一军 马青云 王似峰 冯汉江 刘佳妮
李志刚 汪建峰 范 斌 范一安 单 炜
陈 湘 杨建民 张新江 钟 安 徐 勇
徐跃东 奚林元 高宝平 钱慧敏 黄建祥
潘林荣 薛帅杰

秘 书 长：钟 安（兼）

秘书长助理：刘佳妮

副 秘 书 长：杨建民 薛帅杰

前 言

湖州市吴昌硕研究会成立于2008年9月。得到了湖州市委人大、湖州市文联、湖州师范学院各级党政领导及相关职能部门的高度关注支持，为研究会各项工作顺利的展开，提供了有力的保障。

自研究会成立以来，坚持文艺为人民服务的方向，为社会主义服务的方针，坚持尊重艺术规律，提倡多样化“相合而融、和而不同”的学术理念，坚持美术理论研究与美术作品创作并重的正确导向。立足于湖州历史文化艺术文脉的传承，深入挖掘湖州本土文化艺术资源，传承和发扬吴昌硕艺术大师的艺术品格和艺术精神，学习和借鉴当代艺术文化的优秀成果。致力于发展繁荣湖州地方文化艺术工程的建设，为构建和谐社会，为打造地方区域文化特色艺术品牌而努力践行。

本研究会是以湖州师范学院艺术学院、美术学科研创新团队的学科优势为引领，团结湖州市美术家、文化工作者积极参与研究。本学科自建校近十年的办学历程，在秉承湖学精神“明体达用”的教育教学实践中，在积极倡导“拿来我用、不息变动”的创新精神与求真务实学风的同时，注重将教学、科研与创作实际紧密结合促进融通，形

成了以教学带科研、以科研促创作的良好学风。美术作品创作先后在全国各类美术大展中荣获金、银、铜等奖项二十余次；理论文章先后在国家一级、二级专业学术期刊发表数十篇；编辑出版个人专著十余部，以此来提升人才培养特色育人和服务地方的能力。

本书所收录的部分理论文章，是研究会成员近年来在各自专业领域实践研究的综合性成果，旨在凝练学科，建设团队意识，并借此体现理论与创作研究交融的学术趋向，促进研究会对外交流的影响。本书同时收录了浙江大学陈振濂教授、博导，清华大学陈池瑜教授、博导，四川大学侯开嘉教授、博导，上海大学艺术研究院顾平教授、博导的学术理论研究成果，为本集增色添彩，在此致以崇高的敬意和感谢。本书的出版由湖州市永兴特种不锈钢股份有限公司高兴江董事长鼎力出资，在此鸣谢。

湖州师范学院艺术学院院长、教授 钟安

2009年7月于潜庄公寓

目 录

特邀论文

对古典“帖学”史形态的反思与“新帖学”概念的提出	陈振濂	11
近三十年中国美术理论研究略述·····	陈池瑜	26
从趣味到时尚：南宋山水画家的文人诗情与画史意义··	顾 平	36
关于吴昌硕六十岁前后变法种种·····	侯开嘉	58

吴昌硕研究会会员论文

中国画的“立象”与“取意”·····	钟 安	92
略论图式话语“意象”之成因·····	钟 安	97
民间美术的文化内涵·····	单 炜	105
造型艺术语言探析·····	单 炜	115
浮华的风景 ——谈中国绘画的当代性问题·····	丁一军	126
吴昌硕篆书评述·····	范 斌	136
赤壁古战场在湖北汉川·····	冯汉江 陈中林	145

厚重如山 飘逸似仙

——论高闲草书的艺术内蕴·····	冯汉江 157
传统“心象”的当代解读·····	李志刚 167
汉风唐韵：汉唐鞍马艺术风格之嬗变·····	李志刚 173
对彩陶工艺与装饰纹样的认识与理解·····	陈 湘 179
论色彩构成之音乐韵律美·····	陈 湘 186
湖州艺坛五老·····	高宝平 193
湖州太守苏东坡·····	高宝平 203
环境艺术设计专业实践教学体系的构建与管理·····	刘佳妮 207
赵孟頫的“吴兴清远”作为一种审美形态的考察·····	马青云 218
书法艺术的境域生成	
——兰亭雅集中的节、亭、序·····	马青云 239
学习型社会与博物馆教育的创新·····	潘林荣 253
从原始石器的材质选择看先民审美意识的觉醒·····	钱慧敏 269
吴昌硕、沙孟海书法之比较·····	王似锋 274
赵孟頫、管道升婚年及赵亮、赵雍生年的考析·····	王似锋 283
从道家“放任自流”思想看当代艺术个性教育·····	奚林元 291
从《笔记记》看荆浩的艺术教育观·····	奚林元 297

海上的湿婆之舞——活跃在上海的湖州书画家·····	徐 勇	306
湖州能否再贡献一位吴昌硕·····	徐 勇	316
民居艺术浅析·····	徐跃东	320
素描的综合化·····	徐跃东	327
谈丝网版画创作中的设计意识·····	张新江	333
图像、语言及其精神指向		
——浅析我国现代丝网版画艺术的形态特征·····	张新江	339
论民国印学研究特点及其背景·····	薛帅杰	345
论现代书法理论体系构建		
——兼及改革开放三十年书法理论构建成果·····	薛帅杰	359
吴昌硕《达摩像》的遭遇·····	范一安	372
芜园情结·····	范一安	376
难得“糊涂”		
——吴昌硕《墨荷图》浅赏·····	钟文刚	379
潘天寿写意花鸟画的艺术格局·····	刘祖鹏	383

对古典“帖学”史形态的反思与 “新帖学”概念的提出

□ 陈振濂（浙江大学教授、博导）

【内容提要】“帖学”在遵奉二王与魏晋风度的同时，却因为图像印刷技术落后而不得不采取刻帖与墨拓方式，其实已经在本质上异化了“帖”本身。它的结果是后人在看二王法帖时，对线条取墨拓式的平面化处理意识与理解角度。这给我们今天重新创造“新帖学”提供了极好的历史机遇。换言之，我们可以凭借当代印刷术极为发达的有利物质条件，对曾被长期误读的“旧帖学”进行改造，并且以把握、理解古典法书线条为契机，重新构筑起一个“新帖学”的当代书法创作新标杆，并以此来展现当代学者与作家们所具有的深度思考与历史逻辑的理性力量。

【关键词】帖学史；误读；刻帖；新帖学

“帖学”是一个宋元以后的概念。它的直接源头，并不是后来被奉为鼻祖的王羲之，而是起源于宋初刻《淳化阁帖》与王著这一代人。我们一直以为相对于“碑学”的刻拓而设立

的“帖学”，是指以墨迹形态为代表的文人书迹。但其实，“碑学”有赖于金石的刻拓，“帖学”同样有赖于木石的刻拓。碑学依托的是工匠的刻拓行为，帖学依托的也未必不是工匠刻拓，区别无非是非文人的篆隶楷书与文人的行草书之间的不同而已。

上古时代并无印刷，故金石刻拓其实起到了传播的重大作用。目下可考的如传为蔡邕所书的《熹平石经》与魏的《正始三体石经》，其实都是为了文化传播的目的而不是一般意义上的为歌功颂德而树碑立传。中古时代已有印刷的最初形态。如五代到唐已有雕版印刷，而宋代又有毕昇的活字印刷，以文字、文献为文化形态的传播，已不再是一件困难的事，但图像（形象）的复制与传播，却仍然是一个重要的瓶颈。依靠金石、木版刊刻拓制而使图像得以化身千万，满足社会传播与接受的需要，是当时的技术条件下唯一能选择的途径。可以想见，如果没有清末域外传入的照相制版技术的替代，金石木刻与拓制，可能还是我们的唯一选择。“帖学”的立足点是刻拓而不是墨迹，这是我们要强调的第一个极为重要的立论依据。尽管它的承接脉络，是以二王为标准的魏晋风韵而不是秦汉的丰碑巨额。

以刻拓为物质基点的“帖学”，从一开始即显示出它的历史规定性与基本指向。特别是在与“墨迹”为帖的习惯认识对比下，更是见出其历史独特感来。

“墨迹为帖”的习惯认识，是基于毛笔在宣纸上画墨线

而必然显露出浓淡干湿以及更进一步的轻重疾缓的动作过程痕迹而产生的。与金石碑刻的先镌刻后拓墨相比，碑刻拓本在墨线处反映出的，却是“空白”的线形。空白的线形当然无法反映出浓淡干湿与轻重疾缓，因此才有北碑派的崇尚大气磅礴而南帖派的追求笔情墨韵的大概分类或曰先期设定的审美取向。

早期在魏晋时代的二王墨迹，本应该是有浓淡干湿、轻重缓急的墨线变化的类型。即使是大王传世墨迹已近于无，但退一步说，只要有初唐的硬黄响搨勾摹本，从冯承素摹的《兰亭序》直到武周时代的《万岁通天帖》所载的大王书翰如《姨母帖》、《初月帖》以及《行穰帖》、《快雪时晴帖》、《孔侍中帖》、《丧乱帖》、《平安帖》、《寒切帖》，虽然是双钩廓填，已经不会再有轻重缓急，但大致的浓淡干湿，却是有可能被刻意保留下来的。虽然因为是双钩填墨，已经走向很大程度的平面化了，但终究还是“墨迹”的形质。至于从王献之的《鸭头丸帖》到王珣的《伯远帖》，历智永到欧阳询的《梦奠帖》、虞世南的《汝南公主墓志》、褚遂良临的《兰亭序》以下，孙过庭、张旭、颜真卿、唐玄宗、高闲、杜牧……因为是亲笔所书“墨迹”，自然是在表现笔画的轻重缓急、浓淡干湿方面有着淋漓尽致的效果，从而构成了“帖”、“墨迹”的基本美学趣旨。

有轻重缓急、浓淡干湿的墨线，就有了时间意义上的运行轨迹，就有了起始与终止，当然也就有了速度与力度的概念。或许可以说：基于墨线的被镌刻（挖空）而形成的金石碑刻的“北碑派”，在美学上是更指向“空间凝固造型”的；那么反过来，基于墨线的被书写从而反映出浓淡干湿、轻重缓急

效果的“墨迹书帖”的“南帖派”，在美学上倒应该是更指向“时间流动过程”的。

但当我们把这样一组对比关系置于一个“帖学”的循环系统中，却会发现它的尴尬与困惑。因为“帖学”并不根植于原始的“墨迹”之中，而是“帖学”根植于“刻帖”。但“帖”而能刻，却又把“帖”作为“墨迹”的物质条件作了一种致命的变革，以镌刻而不是书写的行为特征，规定了“帖学”的线条除了在外形上接近于墨迹，而在内质上却毋宁说是更接近于碑刻。那么，学帖者在直接摄取线条美感时，是产生一种墨迹意识还是碑刻意识？显然应该是后者而不是前者。

学“帖”而必须取“刻帖”，而“刻帖”所支撑的“帖学”，却是一种更接近于碑刻而不是墨迹的美感类型。于是，我们至少可以为“帖学”下第一个定义：

因为“帖学”是根植于刻帖，所以学帖者的立场，应该是更接近于“刻”而不是“写”。与学碑者的区别，无非是在于书体之间的差异如篆隶北碑与二王晋韵，或是尺寸之间的差异如丰碑大额与方寸尺牍而已。但论到对书法最本质的线条的“质”，则帖学所培养起来的书法家，与其说是更接近于墨迹，倒不如说是更接近于碑刻。此无它，因为无论是刻木石（刻帖）还是刻金石（碑版），其同属于“镌刻”而不是“书写”，这是一个根本意义上的差别。

二

以木、石为载体，以镌刻为技术手段，以墨拓为效果，

使得“刻帖”作为一种在当时最有效的图像印刷传播方式流行天下，与当时作为先进的文字印刷传播方式的雕版印刷与活字印刷能够并驾齐驱。从传播学角度以及从书法名作的普及角度，当然都是好事，但从书法线条（用笔）的审美意识培养、特别是高水平的培养而言，却未必尽然。

相传从五代开始，即有《升元帖》的名目传世，而更早的传说，则是自唐初褚遂良即有刻帖。但有确切的物质形态流传有绪的证据，却还是宋初王著奉勅编成的《淳化阁帖》十卷。这即是说：刻帖实际上的开始，或曰以刻帖为支撑的“帖学”的开始，最早早不过宋初。当然，更进一步的结论是：唐代从欧、虞、褚、薛到孙过庭、张旭、怀素、高闲、杜牧，以及徐浩、颜真卿、柳公权，再早还有智永，应该都不是“帖学”系统孕育出来的成果。换言之：他们所具有的技法意识与线条美感意识，与帖学本来是风马牛不相及的。

无论是从虞世南的《汝南公主墓志》、欧阳询的《梦奠帖》、褚遂良（传）的《阴符经》或《褚摹兰亭》，一直到颜真卿的《刘中使帖》和《祭姪稿》、柳公权的《蒙诏帖》、杜牧的《张好好诗》，其线条类型与用笔技法，都不是平面的只注重上下提按的。至于张旭的《古诗四帖》或怀素《苦笋帖》，更是笔法既有上下提按但更有衅扭裹束绞转，一根线形有好几个方面的变形变势之效。在整个唐代，以上举这些古法帖作为依据，大约只有三个范例是可以做进一步的验证性分析的。第一个范例是非常正面的：孙过庭的《书谱》中的线条变形变势变质技巧极为丰富，各种衅扭裹束绞转方法与提按顿挫方法应用浑然一体，可看做是在魏晋笔法之后、“帖学”

崛起之前的一次淋漓尽致的极致表现。它应该被推为有唐一代在墨迹书法技巧上的典范。第二个范例是相对反面的：怀素的《自叙帖》的线条由于笔走龙蛇，行笔速度极快，于是造成线条变形变速变势变质的相对简单，而以一种钢丝般的缠绕与开合取胜。这是一种看上去不那么“唐代”的、但却是在特殊情况下以速度统辖线形线质的范例：衅扭裹束绞转不够、平直而快捷但不轻浮腻滑。第三个范例是石刻的颜真卿的《争座位帖》。石刻刻帖本来是较注意平面性，线条展开也是较平面性的；但唯有这个《争座位帖》，是在镌刻时也相应地表现出石刻线条也要体现出的高难度的衅扭裹束绞转的线质、线形、线势内容。这种情况，是在其后从宋初直到清代的刻帖中几乎没有过的。它至少向我们提示出两个要点：一是石刻本来也可以表现线条的多向度多质感多形式的内容，后世之所以让它平面化，并不完全是镌刻本身的技术限制的原因，而是镌刻者或刻帖的编订者的眼光与理解力有问题。编订者以为线条是平面的双边刻凿空出中线，镌刻者当然不会刻意去表现质感形势如衅扭裹束绞转之类自找麻烦了。二是《争座位帖》本身，作为镌刻的底本依据，肯定是极精妙的一流顶级法帖。存世的墨迹《祭姪稿》，足以表明颜氏线条中衅扭裹束绞转等各类特殊技巧与轻重缓急、浓淡干湿等常规技巧之丰富变化。

从晚唐历五代到宋初，是线条用笔技法转型的一大关捩。它与刻帖大盛以及“帖学”的兴起，是有着密切联系的；甚至更极端地说：是与王著这个编订者的理解力、审美眼光以及对古典的体察能力有密切关联的。因为王著是奉旨编刻，故其影响力大。