

书法

创作论

朱以撒 著

福建人民出版社

J292.1

<72>

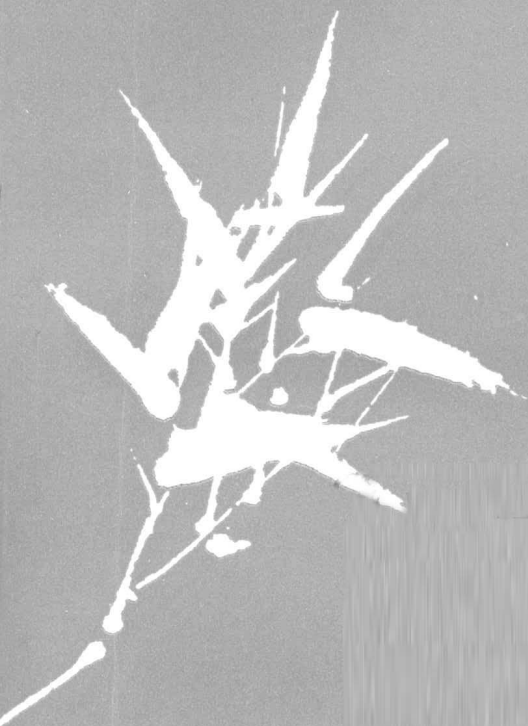
书法创作论



朱以撒 著



福建人民出版社



闽新登字01号

书 法 创 作 论

朱 以 撒

*

福建人民出版社出版

(福州得贵巷27号)

福建省新华书店发行

福建新华印刷厂印刷

开本850×1168毫米 1/32 13.125印张 4插页 312千字

1993年4月第1版

1993年4月第1次印刷

印数: 1—3 500

ISBN 7—211—01936—0

J·33

定价: 8.75元

序

俞元桂

以撒同志多年辛勤从事书法艺术实践，在书苑中崭露头角，他还对书法艺术的品评赏鉴进行细致的探讨。同时，他又从历史和现实的视角，研究书法创作理论和书法发展前景，这本《书法创作论》就是他的阶段性成果。几年来，应学生的请求，我多次为他们的著述写序，他们的学术成就使我精神上获得很大的满足。对书法我并非内行，但作为文学教师，本书所论述的书法艺术创作过程、创作方法和鉴赏要旨，都是我感到兴趣的，因为不同的艺术品类，其中也有共通的创作法则和类似的审美感受。本书所建构的理论框架和观点，可谓深得我心。

理论应该从实践中来，又回到实践中去。这实践自然也包括古人的实践，特别宝贵的应该是亲身的实践。概括许多实践的经验上升为理论，才有真知灼见，这样的理论才能够深入浅出地去指导实践。学术工作，我赞赏踏实、求真、致用的精神。以撒同志对书法经历一番苦练的过程，有唐楷的坚实根基，又广泛揣摩金文、汉隶、魏晋写经、宋元行草、明清小楷，大量研读留传下来的法帖、碑拓、手稿和书论。他在从事高校书法课教学的同时，不懈地临池挥毫，并发表许多研究书法艺术的论文，在创作、教学、研究三个方面相互配合的基础上，撰述此书，故视野广阔，成竹在胸，较准确地表述了书法艺术成功的奥秘，言之有物，步调井然，由踏实到求真，获得了致用的效果。

我国传统的书法理论有许多精华，它是历代书法家的心血结晶，但是艺术理论的传统风格和不少术语，可以意会，难以言传，使现代读者有雾里看花之憾。本书作者在所发表的论文中，曾痛感历代书法评述极少“抉隐采微地做出具体分析”，当代的书法欣赏常用术语也多模糊性，“旨在对整体作品作一个总的概括，并没有想进入具体的笔画构造的分析之中”。因而他试图进行补救，努力吸收当代艺术理论的新知，尽可能地运用当代科学性的词汇，抉微举要，对书法理论作内在的开发，使所阐明的理论具有可感性，有利于读者的掌握运用。全书共分四章，分别论述书法创作的基本功、个性表现、非功力因素和书法的欣赏，各章体例一致，如第一章《从临摹到创作的基本过程》，分为十五节，多方面多角度地细致地讲述从学步到起飞的要领，化玄为实，让读者脚踏实地、一步一步地前进，达到成功的彼岸。

我国是一个文明古国，各种艺术样式都有一个继承传统和创新的问题。本书作者对此持公允的态度，从临摹开始书法创作的征程，便是重视传统的明证。这种继承绝不是全盘承受，他不同意对待传统的虚无主义态度，但也决不赞成亦步亦趋。他主张“当代人的艺术创造必然需要一种把握传统的纵深感和现实探索紧密联系的思维方式”（《轮回》，载《书法》1990年第1期）。本书特别重视书法创作思维中的个性表现，又要求作者应有调节自控的能力，防止脱离了书法的界限，这样，既有坚实的功底，又有新颖的构思和灵巧的发挥，使书法作品体现了吐故纳新的优点。我以为这基本观点是稳妥的，有利于书法艺术的发展。

经过长期的苦练，继承书法大家的风范，又根据自己的意向发挥了个性的特色，未必都能使你的书法创作获得完全的成功。本书作者在第三章论列了隐型文化、炽情状态、虚静状态等等非功力因素，探讨“下笔如有神”的秘密。因为书法创作者的气质、品

格、学养、风度以及临池的心态和潜意识活动，常会影响创作水平的发挥。我觉得以撒同志探讨这些玄妙因素，力图作科学的说明，是本书富于创造性的部分。

书法作品作为一种艺术品为社会各阶层人士所喜爱，人们多么希望了解书法欣赏的知识，提高自己的品鉴能力呵！遗憾的是书坛上往往重视创作，忽视了书法理论的建设，有些书法家甚至鄙薄理论，以为空言无实，这种态度无补于书法艺术的发展。本书第四章提出“书法欣赏是创作生命的延伸”，指明创作与欣赏的密切关系，防止创作与欣赏脱节。刘勰在《文心雕龙·知音》中说：“知音其难哉！音实难知，知实难逢，逢其知音，千载其一乎！”又说：“凡操千曲而后晓声，观千剑而后识器；故圆照之象，务先博观。……无私于轻重，不偏于憎爱，然后能平理若衡，照辞如镜矣。”这说明文学、艺术精鉴的不易，并提出知音先得博观和广泛实践，还要掌握公正的原则。以撒同志从接受者和创作者双向来考虑书法作品的欣赏问题，可以帮助观赏者成为书法作品的知音，还能够促使实践者在欣赏中获得创作的灵感。

本书作者在苦练和博观的基础上进行书法创作理论的著述，留心继承传统，又注意到创新；讲求范本的功能，又着眼于个性的发扬；重视自我意识的调控，又探索潜意识的作用；立足于功力的锻炼，又寄意于神来的兴会。他深情地回顾历史，又热烈地希望将来，盼望众多的书法艺术家能成为有高度鉴赏力的书法理论建设者。本书作者周密的思考和关切现实的致用精神，说明了他对发展书法艺术的真诚和勇气。以撒同志正当盛年，来日方长，我高兴地看到他的学术成果，深信他能够益加奋发和日趋成熟。我相信有着爱才传统的书坛前辈，对后起之秀乐于帮助和指导，使他对书法艺术的创作和理论建设能够作出更多、更为卓越的建树。

目 录

序	俞元桂 (1)
第一章 从临摹到创作的基本过程	(1)
一 书法作品来自于创作	(1)
二 书法创作的基础	(1)
三 范本的引导与限制作用	(3)
四 学书“六要”的作用	(6)
五 临摹是培养一种模式	(15)
六 临摹并非意味着被动	(18)
七 从众心理的消极因素	(22)
八 感情的深化作用	(25)
九 增强观察力的深广度	(28)
十 逼真临摹与求变的撕扯	(35)
十一 书体敏感区的确定与深入	(38)
十二 记忆的培养与输出	(44)
十三 从临摹向创作转换的因素	(53)
十四 古今临摹观之比较	(59)
十五 当代书法学习的基本功	(68)
第二章 书法创作方式与思维	(79)

一	创作不是机械搬弄临摹成果	(79)
二	“意在笔先”是创作的最基本方式	(86)
三	情感是创作富有生气的动力	(93)
四	个性表现及其发展	(100)
五	表现个性的几种方式	(108)
	1. 细节的表现	(108)
	2. 速写式的表现	(111)
	3. 象征的表现	(115)
	4. 气氛的效果	(119)
	5. 综合的表现	(123)
六	行草书成为创作的主要书体	(126)
七	沉重的长篇巨制与轻松愉悦的小品短章	(133)
八	诗化和软化	(142)
九	求简趋势及其意义	(149)
十	轮回——书法创作发展的现象	(160)
十一	避免创作的轮回——“现代书法”的崛起	(167)
十二	创作思维类型与成功率	(180)
十三	创作思维图式在起变化	(190)
十四	创作的创新追求	(199)
第三章	书法创作的非功力因素	(212)
一	“恍兮惚兮，惚兮恍兮”	(212)
	——隐型文化在创作中的作用	
二	“醉来把笔猛如虎”	(222)
	——创作的炽情状态	
三	“绝虑凝神，心正气和”	(232)
	——创作的虚静状态	

四	“用功只求日减”	(240)
	——功力娴熟的反向效果	
五	“无心插柳柳成荫”	(247)
	——非目的性的创作	
六	“众里寻她千百度”	(255)
	——梦之释	
七	“蓦然回首”	(261)
	——“悟”是创作飞跃的关捩	
八	“不践古人，是一快也”	(272)
	——书法创作中的自足心理	
第四章	书法欣赏是创作生命的延伸	(282)
一	书法欣赏是创作生命的延伸	(282)
	——从接收理论角度来认识	
二	书法作品与欣赏者感知关系	(292)
三	“酒神”、“太阳神”欣赏观对作品的态度	(304)
四	书法作品在相顺相逆的欣赏中穿透	(314)
五	当代书法赏评与书法创作关系	(325)
图录		(341)
后记	 朱以撒	(411)

第一章 从临摹到创作的基本过程

一 书法作品来自于创作

中国书法史是一部卷帙浩繁的大书，翻开这部大书，最耀眼夺目的就是书法作品。这些作品代复一代，或随作者艺术技巧程度而备受褒贬，或随时代的审美流变而蒙受衰荣，它们构成了中国书法史上最有说服力和印证的实物，形成书法作品这一精神物化形式的过程，便是一个完整的创作过程。

二 书法创作的基础

形成一件比较完美的书法作品的过程，是技巧与精神交融的过程。这个过程的基础应该从两个方面来认识。一是具有掌握书法创作技巧的能力，二是掌握了创作技巧并能够运用主体思维进行调控。二者缺一不可。如果从技能上看，创作是属于技能上的高层次，一名初学者是与自如创作无缘的，他们之间还横隔着一道鸿沟，不是一下便可以跨越的。我们可以说，甚至在我们看到的某些作品，严格说来它的形成并不具有创作的要求，与书法创作的规则也相距甚远，因此形成作品之后仍被视为涂鸦之作。如果从精神上看，一位创作者便应具有独立的操作意识，具有用自

己的情绪濡墨运笔、谋篇布局的能力。尽管技法上的掌握无论在任何时候都难以尽善尽美，但这并不是主要的，重要的是作者的主体意识必须从初学者那种依赖性中解脱出来，一切外在的价值坐标逐渐远去，而自己的主观能动性却极大地被发挥了，从而构成了创作的基础。基于这样的认识，我们对古代浩繁的书法作品就会有一个衡量的标准，这些作品有不少并不具有强烈的或者是自由的创作意识，一部分作品即使在当时也属于低劣之作。和当代书坛一样，任何一个朝代的书法作品都有优劣之分，都有成熟之作与随随便便书写的墨迹，如果将其一律视为创作是不妥的。但是书法史的发展往往出现惊人之举，在某一朝代类乎孩儿戏墨涂抹的字迹，经过一段漫长的历史过程之后，却被视为精心创作的佳品，使后人争相效仿，这不能不令人黯然神伤，而另一类自称创新的作品，它们的作者认为古老的书法传统结构犹如一只储钱的“扑满”，里面装满了珍宝，只有打碎“扑满”，才能获取珍宝，于是将这种结构打碎之后，进行随心所欲、一厢情愿的发挥，这种摆脱了书法规范任情恣性的行为，也不能与创作画等号。因此，创作需要受到一定的制约，并且是在制约之下形成风格的，缺乏这种制约，便不可能是这门艺术的本体创作了。在古今许多书评中是很清楚地把学习书法的过程划分为两个阶段的，即临摹阶段与创作阶段，由此而来的作品，也就理所当然地出现了临摹作品与创作作品两个部分。人们对这两部分的定评心理略有倾斜，认为前者是被“限制”的，而后者则是“自由”的。西方文艺论著中有著名的“自由是认识了必然”的箴语，给艺术家以限制即规范，给人以必然性、规律性直到永远。能够进行创作的书法家仍然很难从临摹与创作中抽刀断流般地划分出界限。打个通俗的比喻，临摹和创作便是两个相互交错的圆圈。

三 范本的引导与限制作用

书法史上有个人人皆知的李世民赚《兰亭序》(图1)的故事,千古传为美谈。对于宫廷内存有众多王氏真迹的李世民,为何对《兰亭序》独不放过呢?从不同的价值取向来看,自然可以得出不同的结论。偏重于物质价值的,自然是看中了《兰亭序》有着超群绝伦的价值,这是历史上其他名作所无法替代的,理应珍视。而从艺术的价值来看,则是作品具有历史的穿透力,它并不因为出自于王羲之手下才有这样的价值,而是作品集中了高妙的情思和深厚的技巧,信息量极大,是划时代的精神巨制。从这一点出发,即使《兰亭序》像某些论证者论证为伪作,它的价值也决不会因不是出自于王羲之之手而贬低。书法上这类瑰宝的积累,就给学习者带来了很大的便利,去服从这些范本的引导,去体会其中的精神与技巧。可以作为范本的在历代的逐渐积淀中浩如烟海。当这些书法家援笔之时,是不可能存有创作范本的意识,相反,有不少范本是在与外界交往或独自排遣中写就的,王献之《鸭头丸帖》(图2)是一篇简短的信稿,颜真卿的《祭侄稿》(图3)更是一篇急就的悼文,而王铎的诗稿又的确是创作诗的最初底本。他们表达的成功,便使作品的价值升值,不再是纯粹的悼文、诗稿上的意义了,而是成了某一个历史时期书法的里程碑,而时代越发展,对于它的利用就越深入,广泛效仿的程度远远超过书法家所在的那个时代。就这样,一本佳作养育了一代又一代的后起者,成为一种共有的社会精神财富,从这个意义上讲,它和自然科学中某一个公式、定理的发现为后人长期运用,效果又是一样的。

范本的来源不应该像许多古书论所认为的只有一个渠道,带

有一个渠道的认识往往带来一种“钦定”的味道，也带来范本有正统与在野的区分，这就使某些范本实际上没有发挥作用，而使书法艺术创作在某个时代的发展之中走向畸型和风格的单一化。我们可以以南朝和元代为例，在纯粹的正统的王羲之书风浸淫之下，其余范本就很难跻入其中而成鼎足之势。这段历史时期的风格必定要在纯粹中萎缩，尽管形成一种时尚亦不可避免地走向单调。我们经常引用“口之于味有同嗜焉”来说明审美标准的同一性，但是，如果以此来说明艺术的标准或论高下，就失之偏颇。往往是某一类范本集中于某个朝代，而某些范本又在某个朝代里黯然失色。这样，就出现了一个众星拱月或冷清散漫的现象。范本不可能都尽其模范的引导作用，而使效仿出现交替、轮回。1976年之后的中国书坛在挖掘、利用范本方面出现了很大的转机，除了历来被认为是传统的“二王”法帖仍然为人所取法外，人们又极大地拓宽了民间书法范本的领域，一些作者不见经传而写就的秦简、汉简、写经、北碑都承担起范本的义务，对在朝在野书法进行全面的效仿，这是一个空前、较少顾忌的时代。人们不断地汲取其中的养分，逐渐地靠拢这些佳作，以期认同。

重视范本的引导作用，通常认为是摆在第一位的，因而把限制范本的作用忽视了。有一则外来的笑话是很耐人寻味的，说的是有两匹骡子，一匹骡子望着眼前的几堆草料，老是决定不了该吃哪一堆，最后竟饿倒在草料旁，而另一匹骡子则几堆都想吃，结果无法消化。我们说的限制作用就是要避免这样的现象。以比喻书法创作的基础——临摹，可以说清两层意思：一是眼花缭乱无所适从，二是贪多求快欲速不达。这就构成了人与古代范本的不可避开的矛盾，一是可资范本作用的汗牛充栋，整部书法史的链条上缀满了风格各异、五彩纷呈的佳作，二是做为一个人、一个群体，毕竟有着非常有限的时间与精力，难以穷尽其一二，对于

范本的心慕手追，终年不辍，最终得到的也只能是自己最敏感、最渴求的那一部分。这种限制是必须正视的。元代赵孟頫，天分极高，用功极勤，《元史》本传云：“孟頫篆籀分隶行草书，无不冠绝古今，遂以书名天下”。刘壎《论书绝句》云：“入手江南一段春，王孙才调百年新；六朝佳丽输江总，金粉能教笔有神”。前者指出了赵孟頫书法的全有能力，后者则能品味出赵孟頫书法存在的局限。在赵孟頫篆籀分隶行草诸体中，风格、基调是一致的：清秀、圆润、妩媚。他是专注在“江南一段春”这样清雅的风格线上的，表现这类风格得心应手，高人一筹，这正是这类风格范本引导作用结下的硕果。

但是回首风格的另一方面，风格类型也使他在接受了这类范本后限制了向它的对立面——豪放、野犷风格的挖掘和追求，这种限制使书法家在表达某种风格时显得更加精到与纯粹。康有为在《广艺舟双楫》中曾这样写道：“凡魏碑，随取一家，皆足成体，尽合诸家，则为具美。”“随取一家，皆足成体”，这是一种有形的限制，即逼近范本，形神相似；而“尽合诸家，则为具美”则是将其限制取消，广博汲取。这里就有一个第一位和第二位的关系，二者位置倘若倒置，就将无所适从。我们考察前人对范本的领会，得出的印象是非常虔诚、真实的。解缙的《春雨杂述》称“唐太宗皇帝简板马上字，夜半把烛起学兰亭，”张彦远的《历代名画记》称薛稷“外祖魏文贞公富有书画，多虞、褚手写卷疏，稷锐意模学，穷年忘倦，”都表现了一种虔诚追随的心态。对于范本的认识，古今也有较大的差异，古代书法家是写实的、顺从的，自觉接受引导，接受在某一风格范围内的限制，以“思齐”为效法宗旨，发挥在这一阶段是视为忌讳的。当代对书法范本的认识带有挑剔、批评的意味，尤其是具有前卫色彩的学习者，对范本的积极作用估计不足，屡屡更易，相对脱离了范本的制约成为一厢

情愿的精神产物。这就是我们通常可以看到的自诩为吸收了若干家范本精华之后的作品，却丝毫没有前人的影子。作者脱离了范本，范本惩罚了作者。从某种意义上讲，艺术家和涉及艺术活动的爱好者，多少需要一点、并且也自觉不自觉地被一种类似宗教信仰的力量驱使，才能诚实笃信，不附带、强调太多的个人因素，使范本起到真正的作用。

四 学书“六要”的作用

在关于学习书法的古代论著中，清代朱履真的一些见解是令人十分欣赏的，尤其是对学习者强调的“六要”更是脍炙人口。“气质、天资、得法、临摹、用功、识鉴”，寥寥 12 个字，就说明了一系列的问题，从学书者自身因素到身外因素，从书法本身延伸到其他门类，可谓言简意赅，含义不尽，对当代的书法发展，仍然有着很现实的作用。

“气质”是“六要”中的首要，用现代心理学的研究成果解释，气质是表现在心理活动的强度、速度和灵活性方面典型的、稳定的心理特征。我们对学书者气质的探讨，不应该着意在比较气质的高下优劣，而应该把重点放在对气质的不同的比较上面，由此通过对气质的不同，有角度、有选择地吸收中国书法艺术中的某一类风格，去创作出有别于他人的作品。近代心理学对气质的类型就划分为多血质、胆汁质、粘液质、抑郁质等。在书法史上，像张旭、怀素那样情感丰富，易溢外表，创作欲发展迅疾，形骸放浪，是多血质的代表；像翁覃溪那样精谨习书，严守法度，局于“字匠”圈内，这种精神状态外部表现不明显者，则可为粘液质的特征。气质的不同是有稳定性的，即使不受影响不加以改变，亦不是一件坏事，不同气质者都可以比较轻松、宽绰地寻找到适合

自己学习的模式。在书法施教中，对气质的一无所知也常影响到学习者的进展。诸如统一效仿一本字帖，由传授者指定某一风格的字帖，其结果是有的学习者与字帖书体极其相投，自然相看两不厌；有的则望而生畏，学无头绪，因为该字体不是与他的气质相应的“最佳区域”，显得格格不入。有的作者长于刻画精细入微的小楷，而有的则属意于变幻莫测的大草。当然，勉力扭转以适应某种统一的要求也未尝不可，但终归要留下“心遽体留”的遗憾。这就是气质在不知不觉地起作用。从这一意义上讲，强调传授者去发现被传授者的气质类型以及被传授者强调自我认识和设计，就不会是耸人听闻的了。

延至书法创作，它是在临摹基础上的升华，它具有有一种独立发挥的功能，每位作者的气质也决定了创作的方式和方法。有的下笔含毫踌躇，有的旋风入座，有的惯于闭门造车，在静谧的环境中成就佳作，而有的则乐于在众人的围观鼓噪之中一显身手。“每大醉呼叫奔走，乃下笔”的张旭和“必先焚香默坐，禅完意静”的华光，创作方式显然是相反的。倘若一个书法家没有最适宜遣兴的表达方式，气质受到压抑，即使援笔成书，也是难以罄露自己的情感的。

从实验观察表明，气质有被掩蔽和改变的可能。一个江南书家纤细清秀的风格，一旦在较长时间内置身于中原那种粗犷豪放的书法氛围中，耳濡目染，不知不觉也会为其所左右。如康有为早年学王羲之、赵孟頫书，典型的南派熏陶，20年学帖不辍。而3岁后却“多至广肆，日购碑版，”又力倡朝野效法北碑，一直醉心于碑版的学习之中，以至后期显示出的文风、书风总是散发着阳刚之气。这是值得有意改变自己书风和气质的作者借鉴的。气质尽管在书法学习之中不起决定作用，但是，认识自己的气质并顺应它，就能发挥自己的优势，胜人一筹。现代作气质测定以选

择适宜的事业类型，用意也在于此。

清道人李瑞清在延纳弟子时，曾提出两个条件，一是天资，二是财资。没有天资，进展缓慢，难以成学。没有财资，便无从去购置碑帖与书写材料。我们是应该承认天资有高下和优劣之别的，以至于在书法史上的众多学习者分为许多层次。由于天资的差别，有的学书者可以在长期的学习中脱颖而出成为某个时代突出的书法家、书法理论家，而有的只能是善书者、书匠、抄写者，还有的仅仅是作为一种长期的兴趣而不解其意。希望人人都付出一番奋斗而成为优秀书法家，这是不够现实的。运用神经形态学的材料来说，这是因为每个人的大脑具有解剖学上的个体差异，特别是在微观结构上的差异更大。这种差异往往在儿童时代便反映出来。如书法史上记载的：“王子敬年五岁，已有书意，”赵孟頫五岁学书，“少时便有名气”，祝允明“五岁作径尺字，九岁能诗，”王穉登“四岁能属对，六岁善擘窠大字”，徐范“十三龄能摹诸家体”。这类天资聪颖过人者，我们还可以列出长长的一串名单。他们的一致特点是，吸收能力强，掌握技巧极为肯綮。过目能诵，使读帖的收获过于他人，范本的风貌、精神都像烙印一样深深打在脑际。而摹写能力敏锐，达之于心而应之于手，在短时期的实践中就缩短了与范本的距离，继而达到逼真。如果没有其他原因，这些人在当时的社会氛围之下，大都成了开宗立派的大家。天资敏钝有遗传的关系，还与环境、教育等许多因素有关。我们很容易找出二者在学习过程中的差异，如书法感觉迟钝，连锁反应很慢摄入量又极少，再者领悟性能淡漠，难以作深入分析、理解，更无从举一反三，融会贯通。而天资聪慧者在努力的基础上稍加点拨便突飞猛进，使常人叹为观止。这样，就如同历代留下的作品一样，有许多层次。天资高下，也是产生层次高下的因素之一。我们在勉励学书者时往往馈赠以“有志者事竟成”的壮语，但这个