

20世纪书法研究丛书

品鉴
评论篇



PINJIAN PINGLUN PIAN

上海书画出版社

J292.1-51/1 30578
二十世纪书法研究丛书

品 鉴 评 论 篇

徐州师大图书馆



22849360

上海书画出版社

封面设计 王 峥

责任编辑 方传鑫

技术编辑 吴蕃中

图书在版编目 (CIP) 数据

二十世纪书法研究丛书. 品鉴评论篇 / 上海书画出版社编. — 上海: 上海书画出版社, 2000.12
ISBN 7-80635-782-3

I. 二... II. 上... III. ①汉字 - 书法 - 鉴赏 - 文集
②汉字 - 书法 - 艺术评论 - 文集 IV .J292.1-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 72686 号

二十世纪书法研究丛书 品鉴评论篇

本社编

上海书画出版社出版发行
(上海市钦州南路 81 号 邮政编码 200233)

各地新华书店经销 上海师大印刷厂印刷

开本: 850 × 1168 1/32 印张: 21.5 字数: 546 千字

2000 年 12 月第 1 版 2000 年 12 月第 1 次印刷

印数 1-2,000

ISBN 7-80635-782-3/J · 1403

定价: 38.00 元

中国书画函授大学建校三十周年纪念册 序 1

中国书画函授大学建校三十周年纪念册 序 1

中国书画函授大学建校三十周年纪念册 序 1

中国书画函授大学建校三十周年纪念册 序 1

了职业书家、专业视角以及相关专门机构。这种体制化的社会机制,改变了书法的创作实践、理论阐释、人才培养与信息传播等一系列生存环节,将书法价值意义的实现纳入到新型评价体系之中。书法学术研究作为书法赖以自我确证的基本方式之一,由此走上了与其数千年传统渐趋乖离的道路。

中国传统书学有着其他艺术门类所难以比拟的丰富蕴藏,无论卷帙之浩繁,陈述之广博,还是感觉和思维方式之玄妙,皆可谓民族艺术精神和传统人文气象的最高体现。然而,进入以西方文化与工业文明为震源的体制化时代,它那印象式、写意化、经验论的陈述构架,那种既不受逻辑性的约束,也没有自律性的限制,对于公理化和形式化的素质、概念系统和推理系统的规范似乎从不关心的运思方法,以及具体先于抽象、意会大于言传、直觉胜于理性、感悟重于分析从而过多地依靠主体修养的效应机制,却遇到了从未有过的挑战。脱胎于现代教育制度并生活于现代快速节奏的新型知识者,再也无法从古人那种悠然自足的观照态度和低限度的陈述方式中获取相应的精神含蕴了。正是基于此,一个双向展开的过程,一方面义无反顾地瓦解着传统书法阐释机制的神圣殿堂,另一方面又不无仓促地铺设着现代书法理论思维的初始构件,前者的破坏性与后者的建设性,构成了 20 世纪中国书学错综复杂、骚扰多变的历史图景。

这种双向展开的过程在时间和范围上往往是不平衡的。破与立的对应或对等,新与旧的互斥或互补,内与外的相拒或相容,以各取所需、因时而异的组合形式,出现在书法研究的诸多领域。将写字作为理论思维的起点,还是将书法艺术创作作为理论思维的起点,从感性经验的角度切入书法研究,还是从理性思辨的角度切入书法研究,用自在逍遥的艺术精神去验证书法的存在合理性,还是把书法置于整个文化场景中予以审视和观照,导致了价值观念

与陈述语言的巨大差异,而相互间的对抗与融合、因袭与转换,又使得种种不同的表现形态变得复杂而微妙。书法与社会、文化、时代以及其他学科的关系,在成为人们自觉或不自觉的思考依据的同时,书法作为一门独立艺术的学科意识,也不同程度地吸引着人们的思想建构,形态学本体论的出发点和价值学本体论的出发点,因之形成了更深层面的对立。诸如此类的共时性差异,随着历时性的变化而呈现出阶段性的侧重。例如世纪初的理论家们本身就是创作者,古典的、传统文人式的知识结构仍占据主导地位;而 30 年代后充实了书法界之外的文化人,将书法看做一种文化现象的研究逐渐崛起;到了八九十年代,历经政治风云、美学讨论、形式追逐、现代探索、问题情境等等时代思潮洗礼的书法理论思维,获得了与当代学术相联系并在广阔的思想领域中自由驰骋的历史契机,无论新旧、高低、雅俗,还是行内、行外,均有了充分表现的余地。体制化时代所提供的一些物质条件,像出版、新闻、展览、学术研讨会、专业团体活动或群众活动之类,作为客观上的推动力量,不断催化和放大着书法理论形态的现代色彩,同时也携带着良莠竞生、泥沙俱下的庞杂性。传统书学的凤凰涅槃,因此显得既振奋又悲壮。

《20 世纪书法研究丛书》汇集了这一变革时代的书法理论思维主要成果,分别从书法史、书法美学、书法考辨、书法品评、书法形态学、书法价值论、书法现代化探索的角度,厘定为《历史文脉》、《审美语境》、《考识辨异》、《品鉴评论》、《风格技法》、《文化精神》、《当代对话》等七个分册。尽管由于篇幅和见识的限制,遗珠之憾或扞牾之失在所难免,但为其反映的时代特征,包括对研究课题、思想理路、价值标准、阐释方法的选择运用,仍足以构成连贯立体的景观,体现了继传统书学的灿烂光辉之后而具有转折性意义的诸多成就。如果说艺术或学术现象及其历程无不蕴含着“绵延”的

维度,其发展、变迁嵌入了承前启后、互相渗透、有机统一和不可分割的连续性,那么,从中不难发现,20世纪书学的转折富于明显而深刻的“断层”意味,它不仅作为通向新世纪的桥梁,并且作为回溯传统资源的过滤器而发挥作用。但愿这套丛书的编纂,能引发更多更深入细致的反思梳理之举,使一边加强着逻辑和美学素质,一边又淡化着历史连续性及其感应素质的“现代性转换”效应,与庞大而悠久的传统书学理论构成一种完整的延接和比照,从而有望减少凤凰涅槃过程的无序度。

卢辅圣

2000年8月于上海

目 录

序	1
邓散木 临池偶得	1
闻一多 字与画	15
潘伯鹰 “书画同源”与笔法	18
黄 绮 书中五要:观、临、养、悟、创	29
沙孟海 书法史上的若干问题	52
熊秉明 佛教与书法	60
翁闾运 谈北魏书法	70
陆维钊 谈书法	79
徐无闻 褚遂良书法试论	83
梁厚甫 “意在笔先”之说不足取	101
殷 荪 论孙过庭	104
骆恒光 论“意在笔前”之“意”	125
萧 娴 庖丁论书	134
郭绍虞 书道与书法	139
刘 恒 领略古法生新奇	144
——谈张瑞图的书法艺术	144

目 录

1	戴小京	当前书法理论中的几个问题	153
1	沈培方	论米芾的心态及其书法艺术	160
21	卢辅圣	方法与陷阱	169
81	章祖安	印象式批评与傅山书论之领悟	177
92	张伟生	试论郭沫若的书法艺术	192
52	丛文俊	袁昂《古今书评》解析	198
06	邹振亚	试谈碑刻研究的改革	218
07	林信成	关于书法艺术的语言与符号	228
95	马 嘯	苍白的书法	236
68		——来自生命哲学的诘难	236
101	陈方既	传统书法精神与当代书法追求	255
401	陈 见	历代书法品第发微	270
221	潘朝曦	大道纲驭书道中	296
131		——论阴阳与书法	296
921	王南溟	文化场:批评视角的转换	304
	沈忠喜	意象在书法创作中的作用	309
141	枕 石	平正与险绝	309

508	——试论书法方构图内力的平衡与和谐	319
102	张 强 滞重的超越与艰难的选择	334
102	——当代文化中的中国书法	334
250	邱振中 感觉的陈述	344
232	——对古代书论中一种语言现象的研究	344
442	白 鹤 论书道艺术语言的涵义	368
222	朱以撒 感觉的蜕变	384
202	——当代书坛几个效法点的剖析	411
277	梁 农 论傅山之“拙”兼析书法批评的标准	432
282	王筱光 赵之谦与沈曾植比较研究	448
200	徐利明 苏、黄异同论	458
212	陈滞冬 批评的界限	464
250	——兼论当代书法的两难处境	483
212	曹宝麟 蔡襄批评	
250	陈振濂 对当前书法创作小品化倾向的反思	

孙 敏	谈谈书法中的音乐感	497
张爱国	现代书法批评构想	501
百 川	分解秩序与拓展空间	510
	——王铎书法艺术谈	510
梅墨生	王铎与傅山	520
周俊杰	书法学二议	538
傅京生	影像——影迹——书法图像	544
	——书法艺术构成的逻辑分析	544
胡传海	整合优势,思辨性及分析性的学术分野	559
靳平夫	书法学构架观	566
	——书法学内部构架的设想	566
杨士林	体道游心书艺	577
马钦忠	论书法学和书法史学的几个方法论问题	589
刘曦林	门外人再谈	606
	——关于书法与绘画的一点补充	606
曹寿槐	书法创作、碑帖、现代派书法刍议	613
刘小晴	试论审美标准的基本框架	625

叶鹏飞	唐人尚法浅论·····	635
阙长山	品格自清雅 翰墨带寒香 ——论林则徐的书法艺术·····	646
刘 涛	庾翼的书法及其位望·····	655

再从汉字形体的演变来说,汉代通行“隶书”和“八分”(有挑脚的隶书),而晋和南北朝时,都把“八分”称为“楷书”。真正的“楷书”,当时叫“真书”,不叫“楷书”。那么《宣和书谱》里所说的“楷书”,就决非后世通行的“真书”可知。至于“楷”字并不是固定的名称,凡有法式可循的模范作品,都可以作“楷”,因此这个“楷”字,应解作楷法式或楷则,也就是有规律的字才对。

根据我个人的分析推论,“匆匆不暇草书”这句话,应该加上一个逗号作“匆匆不暇,草书”。这就是说“时间匆促,来不及正正经经地写,只好草草作书”,是自谦的意思。古代文章没有标点,往往把人弄糊涂,即如“匆匆不暇草书”六个字,自宋到今,缠误了八百多年,就是一个例子。

隋唐有一位著名的书家智永和尚，曾写过真草两体的《千字文》八百多本。他在练字的时候，特备一只可盛一石多——一百多斤的大簏子，笔写坏了，取下笔头，扔在簏子里。这样整整写了三十年，倒过五回簏子，以每簏一石多计，就有五石多坏笔头。试想又轻又小的笔头，要积满五百多斤，该写坏多少支笔呵！

唐代的著名草书家怀素和尚学习草书的时候,因写得太多太快,纸张供应不上,就把芭蕉叶摘下来代纸,在蕉叶上练字。后来

他种着的一万多株芭蕉叶都给他摘光了,于是把木盘木板都上了漆来代纸,以为这总比芭蕉叶要结实得多,谁知日子久了,这些木盘木板也禁不住笔尖朝晚不断的在漆面上摩擦,终于都被写穿了。他写坏的笔,不比智永少,可能还要多些。据说他把坏笔随手扔在窗外,日积月累,堆积如山,他就刨个坑,把这些坏笔埋在地里,再挑土掩盖,堆成一座坟墓,替它起个名字叫“笔冢”。

智永和怀素两人,一个是写坏的笔头就有五百多斤,一个是纸完了写蕉叶,蕉叶完了写木盘木板。他们的这种长期钻研,不怕困难的勤学苦练精神,确是难能可贵。同时也说明了他们之所以能达到高超的艺术境界,成为第一流书家,决不是偶然的事。我述说这两则故事,并不是希望人人都成为书家,也不是要人人都成天成夜的练字,而只是认为这两位书法大师的勤学苦练精神,很值得大家体会和学习。

旧谚说:“若要功夫深,铁杵磨成针。”学习任何一门艺术或技术,都必须下苦功,功夫深了,自然水到渠成。如果“一曝十寒”或者“知难而退”、“见异思迁”,必然一事无成。书法也不例外。希望爱好书法的人们拿出“铁杵磨针”的毅力来努力学习,让书法艺术在百花齐放的园地里也开几朵鲜花出来吧!

欧字的欣赏

欧阳询和虞世南,都是初唐有名的书家。前人评书,有的说:“虞之于欧,势均力敌”。有的说虞胜于欧,有的说欧胜于虞;究竟谁比谁强,各持己说,千余年来,未有定论。实则,这些评论家都是硬把王羲之的“书圣”框子套在欧虞两人头上,再来衡量他们的高低,这样自然得不出正确的结论。

首先得看看他俩所处的时代背景。欧虞都是南朝陈人。南朝

距离东晋只一百几十年,而所占地区又正是东晋偏安的长江以南一带,所以南朝士大夫的书法都离不开柔和秀润的晋人家法,跟北朝书法的雄健不同。虞世南是智永和尚的学生,智永是王羲之的七世孙,所以虞也继承了王羲之的书法传统。欧阳询最初也是学王字的,后来不满南朝书派的软媚,大胆的采用了隶法,并吸收了北朝的雄健笔调,于是创造出自己的独特的面貌风格。总的说来,虞是保守派,欧是革新派,离开艺术而言,思想上也是欧比虞强,这是我的看法。

欧书碑版流传的有《皇甫诞》《虞恭公》《化度寺》《九成宫》等几种,而以《九成宫》为他的代表作。关于这点,前人的看法也各有不同,一般都认为欧书以《化度寺》为第一,也有人以《皇甫诞》碑为第一的,他们都是从谨严方正的角度出发来评次甲乙,认为欧书以《化度寺》、《皇甫诞》为最有“庙堂气象”,不知欧书的长处在于其用隶法,多变化,而《九成宫》正具备了这两个条件。

从《九成宫》里可以看到,有些字如“深”、“琛”、“忧”、“庆”等,其结构完全打破了传统写法,强烈地显示出欧的超越常轨的创造精神。他在点画方面更是千变万化,如连点或多点的字,每个点都不同大小,不同姿态,横直画多的也是如此;相同的字也多变化,如“之”、“不”等字写法各有不同。此外还有一个最大的特点,就是他善于使用艺术夸张手法:如笔画多的字写得大点,笔画少的字写得小些,这是一般规律;而他则把该大的字写得特别大,该小的字写得特别小。又如字形本长的他写得特别长,字形本扁的他写得特别扁。这些特大特小,特长特扁的字,随处可以看到,虽然夹杂在方正的字的中间,而看去依然整整齐齐,并不觉得凌乱杂凑,这是艺术夸张的效果,也是他的真实本领。我们试摘出“润生万物”四字来看,“润”字方,“生”字小,“万”字长,“物”字扁,这样四个长短大小不同的字凑在一起,看去匀称和谐,一点不突兀,不别扭,就是

很好的例子。

米南宫的“刷”字

米南宫就是北宋大书家米芾(黻),后人亦称米襄阳,他和同时的书家蔡襄(君谟)、苏轼(东坡)、黄庭坚(山谷)同称宋四家。有一次宋徽宗(赵佶)问他对本朝几位著名书家怎样评价?他回答说:“蔡京不懂笔法。蔡卞(蔡京弟)懂得笔法而笔下少风趣。蔡襄是勒字,像马被缰索拉紧,挣扎不脱。沈辽(《梦溪笔谈》作者沈括的弟弟)是排字,一个个字排列得整整齐齐。黄庭坚是描字,一点一点描出来的。苏轼是画字,侧着笔画成的。”言外之意,他对这几位书家都不大满意,所以被他刻画得淋漓尽致。后来赵佶又问他对自己的字如何看法?他说:“我是刷字。”

关于“刷字”,有人说是像油漆工使用歪帚一样,一翻一折地写。有人说是自夸其下笔利落快速,而不是扫除的意思。有人说“刷”就是随手涂抹。各人说法不同。“刷字”应怎样来解释,我们无法悬揣,不妨先看看米字究竟是怎么一个样子?

竹叶有正背偏侧,竹枝有长短粗细,一丛竹子,从枝到叶,绝不相同。所以画家画竹,也运用不同笔法来画出它的不同姿态。米南宫的字就跟画家画竹一样,用正锋、侧锋、藏锋、露锋等不同笔法,使整幅字里呈现正背偏侧,长短粗细,姿态万千,各得其宜。这样就形成了他的独特风格的“刷字”。这一点,在他的著名的墨迹本《蜀素帖》里,可以很清楚地看得出来。

苏黄米蔡四家,都是学颜的。蔡一面孔颜鲁公,而渺小拘束,不像颜的沉雄阔大。苏则很明显地可以看出他是学的《东方画赞》,而笔下拖沓滞重。黄很有《瘞鹤铭》笔意,而下笔过于经意,有些扶墙摸壁的样子。只有米则大刀阔斧,独往独来,看似不守法度