

中国广播影视出版社



◎ 李印华 著

以诗论诗，始于少陵六绝句。殆亦

必求适眾口，故标曰戯为，以示不

强同也。不佞功自幼耽习，曾步趋前

書法創作方法論

且奮然自念，

古人人也，我亦人，陳旌灝云：飯厨天，豈

其人一作古，其法便迥異於後世人人

哉。又有清老家論中，每

中國廣播電視出版社



◎ 李印华 著

書法創作方法論

詩論藝始於少陵不絕句。殆亦

強司也。不妄動自幼耽小習。

古人
我
人
陳
振
瀛
題

其人一作古以其老其法便迥

图书在版编目(CIP)数据

书法创作方法论/李印华 著. -北京:中国广播电视出版社,
2006.6

ISBN 7-89993-351-X

I. 书… II. 李… III. 书法创作 - 理论文集 - 中国 - 当代
IV. J29

书法创作方法论

作者:李印华

责任编辑:许立英

装帧设计:陈 健

出版发行:中国广播电视出版社

印刷:北京市图文印刷厂

开本:850×1168 1/32

字数:226 千

印张:9.8

印数:0001-5000

版次:2006年6月第1版

印次:2006年6月第1次印刷

ISBN:7-89993-351-X/J·156

定价:22.80 元

本书如有印装质量问题,请与承印厂联系调换。

内容提要

本课题的研究分三部分,第一部分,“书法创作的历史回溯”。这一部分属课题研究的前提条件,它是从创作的视角研究历史,从历史中寻绎创作的本质和规律。欲达两个目的:①使书法史的研究具有“学理”的意义,即从零散走向系统,从具体史实走向理论把握。从创作实践的视角回眸书法史,它不仅要考订“是什么”的问题,而且要解释和建构“为什么”的问题,它不仅仅是研究视域的扩大和研究对象的多样化,更重要是从中找到内在的逻辑联系和清晰的发展脉络。以创作实践为逻辑起点研究书法史,通过分析创作主体(书法家)、客体(书法文化环境)和本体(书法作品)三位一体的互相交叉与互为联动,我们找到书法的三个辩证发展阶段:即“成物”阶段、“成己”阶段和“臻美”阶段。由此,我们也寻求到书法创作的三种类型方法,即:“成物”式的、“成己”式的和“臻美”式的书法创作方法,这也正是目的②。第二部分:“书法创作的现实基础”,这是本课题研究的核心,重点探讨书法创作的基本原理。这部分从“方法论”的高度,对诸如书法创作的载体和本体、书法的临摹和创作、书法的技法和创作等问题进行深入探讨,对书法创作的心理准备、行为规范、效果检验过程进行细致的分析,从而概括出书法创作的基本原理,提出书法创作的基本要求,找出书法创作的基本方法。第三部分:“书法创作的未来态势”。了解过去、把握现实是为了更好地预见未来。书法创作在经由“成物”阶段的实用文辞的

抄录到“成己”阶段的抒情写意的挥洒之后,未来的书法创作应主要是反映时代精神的艺术创作。未来的书法创作还具有创作队伍的多层次性、取法对象的多样性、创作机制的竞技性以及创作样式的多元并存性。未来书法创作的态势不是书法艺术家的一厢情愿,它是历史发展的必然要求,也是书法生存环境变化、书写工具变易、书法功能变强、古典文化变动等因素造成的必然结果。

自序

从小喜欢写写画画,于是小朋友的书皮上、作业本上画满了我的“画”,题上了我的“字”,这就算是我的最初的书画展吧!

中学时代,我曾立志报考美术学院,于是不少同学成为我的写生对象。后来,却由于种种原因上了师范大学政教系,毕业后又一直从事哲学教学和行政工作,于是书画就成为我的业余爱好。尽管如此,在不误正业的同时,我在书画上还是下了不少工夫。大学时代,加入书法社,并成为骨干,参加绘画比赛竟获得全校第一名。参加工作后,我的书法作品不断在国家级、省级书法展览中展出甚至获奖,因此,在教学法上还担任了全校的美学、书法课。

20世纪90年代末结识陈振濂教授,其渊博的学术知识和严谨的治学方法深深地影响着我,其书法理论方面的独特建树和创作实践方面的拓荒之功,不断地激励着我。由此,我的书法由业余爱好逐步走上专业学习之路,并思考着哲学、美学与书法的学科融合的可能性。

哲学的本义是爱智慧,这智慧主要是人生智慧,也就是人对世界的态度或人生境界。正如刻在德尔菲的阿波罗神殿内的箴言:“认识你自己”。古希腊的第一个哲人泰勒斯就十分重视这句箴言,有人问他什么事情最难,他回答:“认识你自己。”苏格拉底更是把“认识你自己”明确规定为哲学的使命。我理解,认识自己,是指人在物我关系(或曰思存关系)中,也就是人在与周围环境的关系中

“找准自己的位置”，并探索人类的精神价值和生命意义。这样，智慧也就包括认识“物（环境）”，用赫拉克利特的话说，就是认识那驾御一切的东西。从古希腊到近代，哲学孜孜于寻求这个一、全、绝对、普遍、永恒。如是，认识自我，追寻绝对，构成了智慧的两端，而在认识绝对的本体中，把握自我的方位，则是人生智慧的集中体现。柏拉图和亚里士多德都曾指出，哲学开始于惊疑，即惊奇和疑惑之感。面对自然由惊奇而求知识，追问世界的本质，形成哲学研究中的世界观、本体论、形而上学。面对人生，由疑惑而求觉悟，追问生命的意义，形成哲学视域中的人生观、生存论、伦理学。我相信，哲人如此热心地讨论世界的始基和本原是什么，决非出于纯粹的好奇心，而为人生提供指导，才是其始终潜在的动因。哲学上的诸多流派，最终归为唯物主义和唯心主义两大阵营，就是在回答物我关系时的不同观点，体现出人对自我位置的认知的不同准确度，因而对人生的指导意义也不尽相同。我还是更加相信马克思主义经典作家关于人的本质的界定：从人与自然的关系上说，“人的类特性恰恰就是自由的自觉的活动。”这是人和动物的区别。从人与社会的关系上说，“人的本质不是单个人所固有的抽象物，在其现实性上，它是一切社会关系的总和。”这是人与人的区别。这是从人与世界万物的对立统一的关系上确定人的位置。既看到物质的客观性、规律性、制约性，又承认人的能动性、主体性、创造性。这里需要进一步指出的是，世界本是一个人与存在相契合的整体，是人生的最终家园。人生存于其中，生活于天人合一的境域之中。对自然采取人类中心主义，对人采取自我中心主义，都将破坏人与人、人与自然之间的和谐统一。但在日常生活中，人们总是以主客关系的态度看待事物，并把自己看作是主，把他人他物看作是客，彼此相对，并忙于主体对客体的追逐（无穷尽的认识与无穷尽的征服和占有）而忘记了对此境域的领会，忘记了自己的家园；而一旦有了人与存在相契合的感悟，人就会聆听到存在的声音或召唤，看到事物之本然。

美学同样研究人,甚至可以说是人生哲学。只不过它是从超主客关系、超理性的角度探究人对世界万物的体验、感悟,以达到一种超越个体、与万物为一的、在更高基础上融主客为一的境界。这种境界是诗意的境界、是艺术的境界,这种哲学是诗性哲学、是艺术的哲学。

艺术不是对有限事物的简单模仿,而是以有限显现无限。每一事物、每一被模仿、被描绘、被言说的事物,都是宇宙间无穷联系的聚焦点、集合点。正是这种集合才使一事物成其为该事物,才使存在者得以存在。把这个哲学基本观点应用于艺术,则一个真正的艺术家在描绘、言说一事物时,就不应只是对有限事物做简单的模仿或再现,而应该是表现它所包含的无限关联,以有限言说无限。真正的艺术品与其所描绘、言说的决不是简单的原型与模本的关系,原型只是一个跳板,艺术家由此有限的跳板跳进宇宙无限关联的深渊中,从而也让鉴赏者“听到无底深渊的声音”(德里达语)。有限的东西一经艺术的描绘与言说,就超越了自身而与无限结为一体,从而闪现了无限的光辉,从而具有魅力,为人所喜爱,成为美。

美学史上关于美的本质的各种不同学说,诸如模仿说(柏拉图)、和谐说(毕达哥拉斯)、形式说(康德)、理念说(黑格尔)、客观说(亚里士多德)、主观说(休谟)、关系说(狄德罗)、生活说(车尔尼雪夫斯基)、典型说(孟德斯鸠),如此等等。虽各有道理,但都只是从人与物的无穷关联中的某一侧面强调之、说明之,虽各有其深刻性,但又不可避免地带有片面性。

而马克思的实践说,则从人的本质活动规定之,认为美是人的本质力量的对象化的感性显现。人的本质是指人的自由自觉的活动造成的社会关系的总和,或者说是人在一定的社会关系中展开的自由自觉的活动,即合规律性、合目的性的创造性活动。人的本质力量是指人在社会实践中的自由创造能力,它包括人的感受能力、思维能力、实践能力、人的智慧、意志、情感、理想、品格等。所谓对象化,是指人的自由创造能力在实践中外化,在产品中物化,也

就是人的本质力量转化到、凝聚在对象世界中,是人的本质力量的肯定和确证。同时,这种肯定和确证又是以宜人的感性形式得以实现的。马克思的这一论述,指导我们从人类实践中寻找美的本质。人通过实践使本质力量对象化,把人的自由创造能力、人的理想、愿望、智慧、才能转化在物上,以物的感性形象体现出来,创造了美的事物,为人的审美活动准备了客观条件。与此同时,人又通过实践丰富了人的本质力量,使自己的感觉、思维、创造能力与客观世界的无限丰富相适应性,形成发展了审美能力,为审美活动准备了主观条件。主客观条件相结合,具有审美能力的人和美的事物发生审美关系,便能“在他所创造的世界中直观自身”,获得美的享受。马克思的实践说,对于我们全面理解美的本质、根源和特征,准确把握审美意识和美的创造活动,具有关键作用。尤其是关于美的创造,马克思有一经典阐释:“动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来建造,而人却懂得按照任何一个种的尺度来进行生产,并且懂得怎样处处都把内在的尺度运用到对象上去,因此,人也按照美的规律来建造。”(《1844年经济学哲学手稿》)对于我们理解人与物的交融、真与善的统一,具有特殊的意义。

由此可见,无论是美的本质、美的创造,还是艺术的表现或再现,都离不开人、人的本质、人的活动。人是美学的核心。美学即人学。

如果说哲学作为人生智慧主要是从思存对立中确立人的主体地位,那么,美学作为人生哲学则主要是从人的本质活动中寻觅物我统一、天人合一。这样,我们就在“人”这里找到了哲学与美学的融合点。

作为人生智慧的哲学,从总体上研究人:一方面从与自然的关系,即人与世界万物的关系上,确立全人类的主体地位;另一方面,从与社会的关系,即人与人的关系上,确定每个人的独特位置。作为人生哲学的美学,则进一步探寻人何以通过自由自觉的活动,既能把握种的尺度(真)和内在尺度(善),又能将二者统一(美)起来。

书法则从具体的物我关系上探究人(书家)如何在表现自我(成己)的同时,又体现事物的固有规则(成物),在显现主体(书家)本质力量的同时,又遵循客体(环境)的本质规律。如是,哲学、美学、书法就天然地融为一体。《书法创作方法论》正是这一学科融合的尝试。

上篇:书法创作的历史回溯。主要从物我关系上划分书法发展的三大历史阶段:“成物”、“成己”与“臻美”。实际上,它们同时也是书法的三种类型,更是创造的三种方法。这里不只是书法历史的简要回顾,其主旨是要从中找到书法创作的基本方法以及由此衍生的书法类型,正所谓“温故而知新”,“阐旧邦以辅新命”。

中篇:书法创作的现实基础。主要从“外师造化,中得心源”两方面论述。张璪的这一命题,是审美意象创造的高度概括。艺术要表现“万物之情性”,必须先有“外师造化”的功夫,使万物进入灵府,化为胸中的意象。这时主客融为一体,心手也融为一体,这也就是“中得心源”。书法是书家心灵的表记,但不是“毫不凭借而纯为灵性之独创”,它还要表现“物象之本”。因此,书法创作要基于对世界万物辩证本性的谙究熟识,还要有对工具材料和笔墨技巧的熟练掌握。而这些又要与书家的学识修养、心理素质、审美意识、创作冲动等相结合,以达主体与客体、内容与形式、载体与本体、技法与体道的有机统一。

下篇:书法创作的未来态势。宏观总结书法创作的基本规律,具体分析现当代书法创作的基本状况,以描绘书法创作的未来蓝图。其主旨有二:一是揭示书法艺术的发展趋势,从而给国人以自信与自豪。二是给中国书法以准确的文化定位,从而使我们始终保持清醒的头脑。

是为序。

李印华

2006年5月

目 录

内容提要	1
自序	1
导言 书法创作方法论	1

上篇 书法创作的历史回溯

——阐旧邦以辅新命

第一章 书法创作的“成物”阶段	14
第一节 汉字创生与构形方法	14
第二节 书体演变与书写实践	18
第三节 商周秦时的篆书创作	22
第四节 两汉时期的隶书创作	38
第五节 三国、西晋时期的草、行、真书体创作	61
第二章 书法创作的“成己”阶段	65
第一节 尚韵书法创作	73
第二节 尚神书法创作	85
第三节 尚法书法创作	97
第四节 尚意书法创作	112
第五节 尚态书法创作	124

书法创作方法论

第三章 书法创作的“臻美”阶段	131
第一节 明代浪漫主义书法创作	134
第二节 明代古典主义书法创作	146
第三节 清代碑学书法创作	149

中篇 书法创作的现实基础

——外师造化,中得心源

第一章 以人为本的艺术	172
第一节 书法艺术的表现对象	172
第二节 书家主体精神的感性显现	177
第二章 书法创作的本质特征	182
第一节 书法创作中的基本矛盾	183
第二节 书法创作的根本特征	192
第三章 书法创作的内容和形式	194
第一节 书法的内容	194
第二节 书法的形式	197
第三节 内容和形式的辩证统一	200
第四章 书法创作的载体和本体	202
第一节 汉字在书法中的载体地位	202
第二节 汉字载体向书法本体的转换	209
第五章 书法技法与书法创作	213
第一节 技法的形成与内容	213
第二节 技法的实质和特征	218
第三节 书法创作与技法作用	226
第四节 技法掌握与书法创作	229
第六章 书法创作的基本过程	235
第一节 书法创作的前提条件	235
第二节 书法创作的心理准备	238

第三节 书法创作的行为分析	243
第四节 书法创作的结果考察	246
第七章 书法创作的基本要求	249
第一节 书法创作中的“新”	249
第二节 书法创作中的“美”	251
第八章 书法创作的基本方法	255
第一节 艺术创作的两类方法	255
第二节 书法创作的方法运用	257

下篇 书法创作的未来态势

——可能性存在于现实性中

第一节 书法创作的现实状态	261
第二节 当代书法创作流派	271
第三节 未来书法创作的基本特征	291

导言 书法创作方法论

第一节 书 法

何为书法?这是一个众说不一、见仁见智的问题。我们可以列举出很多不同的界说,诸如“书为心画”(扬雄)、“盖书,形学也”(康有为)、“书法是抽象的造型艺术”(拓之)、“书法是写意的哲学艺术”(韩玉涛)、“书法是形象性与抽象性统一的艺术”(陈方既)。如此等等,不一而足。

陈振濂教授则站在艺术的立场上,对“书法是什么”的问题进行了“终极追问”并作了系统的阐述:“书法究竟是什么?是写字?是汉字书写之美?是通过书写来达到抒情写意?是工余的消遣或茶余饭后的自娱?或是一种展示才能的途径?是学问修养的载体?再或是彻底的艺术创作?是人(书法家)与社会进行衔接、交流、表现的视觉形式?”“认为它是写字的,可以完全不考虑作为艺术的要求;认为它是反映书写之美的,则与主题、原创性也可以毫无关碍;认为是抒情达意的,则是为自我服务,当然就不用考虑别人(观众)怎么评价;认为是消遣自娱的,就不必很辛苦地去考虑作品的完美性;认为是学问修养的载体的,则重在其主体(人)的修炼而不在其对象(作品)的形式塑造;而认为书法是彻底的艺术创作,则必定要以作品为中心,对形式、对技法语言、对构思立意‘主题’、‘原创性’予以最高的关注。”(陈振濂《线条的世界——中国书法文化史》浙江大学出版社 2002 年 10 月)当然,这是从“学院派”书法的立场上对

“书法是什么”问题的回答,但这种回答是集大成式的,是学理追究式的,它给人们带来更多的思考,并推动学术的“与时俱进”。

其实,每一种关于“书法是什么”的问题的回答都是相对的,又都是绝对的。其相对性表现在,任何回答都是站在特定的立场上,对特定历史阶段上的有限书法现象的反映与阐释,它未必就能概括和说明其他的书法史实,有其历史局限性。但同时它又是一定的认识成果,并且的确有其客观依据,同样是走向绝对真理的一个特定环节和步骤。我们既不能一概排斥,要看到它的合理性;同时也要分析其局限性,不断推动认识向前发展。大部分关于书法的界说,是从心与物的关系上来阐述各自的立场和观点,或突出“心”的地位,曰“书者,心画也”,是心灵的表记;或强调“物”的作用,曰“盖书,形学也”,是客观事物的反映;或认为心物统一,说“书法是写意的哲学艺术”、“书法是抽象的造型艺术”、“书法是形象性与抽象性统一的艺术”等等。

我们认为“何为书法”与“为何书法”密切相关,也就是说书法的本质涵义和形态特点取决于它的目的和功能,当然其目的和功能最终还是取决于人的生活实践。最初的书法(书写)是为了汉字之形,有了汉字之形,就能进一步“耳闻其音”、“心通其义”,以达传递信息,表记心思的目的。基于这一目的,才产生了用于原始宗教仪式行为中人与鬼神沟通的殷商甲骨刻辞,用于宗庙祭祀的商周鼎彝款识,用于纪功颂绩的秦汉刻石,另外,还有砖瓦铭文、石刻碑志以及大量的墨迹,诸如竹木简牍、铭旗幡信、诗草稿以及写经、信札等等,虽然其中不排除求美的因素,但它们主要用于实用文辞的抄录,所以我们姑且称其为“实用书法”,这种书法的整体特征则是文通字顺与便于辩认。与此相应,就可以说“书法是汉字的书写艺术”,或把书法归于实用艺术(彭吉象《艺术学概论》,第286页,北京大学出版社,2000年7月)。

另外,我们认为,“何为书法”与“如何书法”同样有着密切的关系,这是从书法的生成上而言的。古人关于书法生成的原理,是从文字学理论转移过来的。《易·系辞下》云:“古者庖牺氏之王天下

也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。”这里虽然说的是八卦与天地万物的关系,而与文字的产生亦颇适用。正如许慎《说文解字叙》中所说:“仓颉之初作书,盖依类象形,故谓之文;其后形声相益,即谓之字。文者,物象之本;字者,言孳乳而浸多也。”文,指象形的形体来源于客观物象,包括天地万物和人本身。字,孳乳,由象形的基本形体辗转组合为形声字。(据统计,许慎《说文解字》收字 9353 个,形声字约占 82%;《康熙字典》收字 47035 个,形声字约占 90%,现代汉字中,形声字同样约占 90%)也就是说,文字无论如何构造,均取材于象形。象形,《说文解字叙》释为“画成其物,随体诘屈”,画即摹拟,也就是师法自然。文字取象自然,书亦“肇于自然”(传蔡邕《九势》)来源若此,则书务须象本,即《笔论》(传蔡邕)中“为书之体,须入其形……纵横有可象者,方得谓之书”之意。由是,人们则把书法看作是“造形”艺术或“再现”艺术。但随着古文字书体的不断演进,其象形程度不断降低,而代之以由抽象的点画线条构成的隶草楷行诸体,所谓的象本,实际上已升华为象征,即崔瑗《草势》所言之变化无极的“法象”、张怀瓘《文字论》评张芝草书的“创意物象,近于自然”,这是更高层次的象本,这种象本,是抽绎天地万物的本质,即生命特征与灵性,使笔下的点画线条与其有着相同的逻辑形式。张怀瓘《书议》提出:“何为取象其势,仿佛其形?”势,指天地万物的生命状态和运动形式;形,点画式样与物象的相通之点,最终归于“囊括万殊、裁成一相”。张氏深知,隶草等今体书法的自然美,是“无声之音,无形之相”,《评书药石论》称为“无物之相”,今名之曰抽象。以自然美作为书法的一个重要原则,一种理想境界,旨在道理一贯,使笔下有“物象生动可奇”,可谓天地万物尽出笔下,妙理奇观跃然纸上。孙过庭《书谱》的“通自然之妙有”、传李阳冰《论篆》的“通三才之品汇,备万物之情状”,理并同此。这是对书法艺术生命形式及其审美特征的深刻判断,是从求象于外到自得于内的质的飞跃。据此,人们称书法是“抽象艺术”或“象征艺术”。

第二节 创 作

《周礼·考工记》云：“知者创物，巧者述之守之，世谓之工。百工之事，皆圣人之作也。”按古人理解，创作并非人人皆能，只有智者、圣人才能，而工匠和一般人只能述之守之。为什么这样说呢？

中文“创”一字有两种不同的读法和含义，一是读 chuāng，如创伤；二是读 chuàng，如创造。读 chuāng 时，与刃同，金文“𠂔”，为刀形加点，表示锋利处可伤人之意，其主要含义是创伤或伤害。读 chuàng 时，通𠂔。《正字通》：“创，说文本作𠂔。”《说文·卷十》“造法𠂔业也，从井刃声，读若创。”王筠《说文解字句读》注云：“造法者，礼所谓智者创物也；𠂔业者，孟子所谓创业垂统业。造即创也，互文见意。”其主要含义是始造、创作或惩戒。本文所用“创”字，主要指“始造”之“创”，创作之“创”。

“作”字含义更广，《汉语大字典》列 20 余种，诸如产生、兴起、起始、建造、创作、造就、制作等。

《辞海》中“创作”一词指文艺作品的创造活动。所以，要理解“创作”，当首先了解“创造”。创造(create)是由拉丁语“creare”一词派生而来的，其大意是创造、创建、生产、造成。波兰学者塔达克维奇专门考察了西方“创造”一词的起源和演化，他指出，古希腊根本没有创造一词，罗马人虽有创造这个词，但只是口语中的一个词汇。创造者(creator)一词与父亲一词的意思相同，而城镇的创造者意为一个城镇的奠基人。在以后的一千年里，开始出现这个词，但只用于神学，创造者和上帝一词意义相同，创造只是上帝的象征。直到 19 世纪，“创造”者才出现在艺术语言中，但当时认为创造是艺术家独有的属性，创造者和艺术家为同义词。在 20 世纪，“创造”一词又有了新的变化，不仅艺术家，而且活跃在其他领域的人同样可以是创造者。创造一词开始用于整个人类文明领域。

严格说来，创造的概念只是在古代末期才形成的。确切地说，