

书法

的现代性与临习

曹利华 乔何 / 著



中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press



教育部推荐书

ISBN 7-309-04116-1 定价：15.00元

7-309-04116-1 定价：15.00元

ISBN 7-309-04116-1 定价：15.00元

ISBN 7-309-04116-1 定价：15.00元

书法的现代性与临习



曹利华 乔何 / 著



中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press

图书在版编目 (CIP) 数据

书法的现代性与临习 / 曹利华, 乔何著. —北京: 中央编译出版社, 2015.4
ISBN 978-7-5117-2557-8

I. ①书… II. ①曹… ②乔… III. ①汉字—书法评论—中国 IV. ①J292.11

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 028519 号

书法的现代性与临习

出版人: 刘明清

出版统筹: 董巍

责任编辑: 陈素 曲建文

责任印制: 尹珺

出版发行: 中央编译出版社

地址: 北京西城区车公庄大街乙5号鸿儒大厦B座(100044)

电话: (010) 52612345 (总编室) (010) 52612363 (编辑室)
(010) 52612316 (发行部) (010) 52612315 (网络销售)
(010) 52612346 (馆配部) (010) 66509618 (读者服务部)

传真: (010) 66515838

经销: 全国新华书店

印刷: 北京京华虎彩印刷有限公司

开本: 787毫米×1092毫米 1/16

字数: 320千字

印张: 17.5

版次: 2015年4月第1版第1次印刷

定价: 58.00元

网址: www.cctphome.com 邮箱: cctp@cctphome.com

新浪微博: @中央编译出版社 微信: 中央编译出版社 (ID: cctphome)

淘宝网店: 编译出版社书店 (<http://shop108367160.taobao.com/>)

本社常年法律顾问: 北京市吴栾赵阁律师事务所律师 闫军 梁勤

凡有印装质量问题, 本社负责调换。电话: 010-66509618

自序

preface

书法的现代性一直是人们关注的问题，从20世纪80年代开始，随着“书法热”的升温，对书法现代性的探索就开始了。由于我们没有能清楚地认识汉字的本质特征以及汉字发展成为书法（艺术）的必然规律，因此对书法如何发展是模糊的。在这二十多年来的探索中，我们大致经历了如下几个阶段。

一、书法形式的图式化

在对书法现代性的探索中，书法画的影响最大，持续的时间最长，至今也还有人在探索。所谓的“书法画”，就是以汉字的线条为手段、以绘画为目的，书法画的提出，应该是受西方抽象派绘画的影响，将抽象派绘画引入书法，其特点就是逐渐淡化汉字，甚至取消汉字，而以抽象的线条和色块来代替。这种思潮的根源可以追溯到近、现代不少专家、学者提倡的所谓汉字必须走拼音化道路的观点，以拼音文字代替方块汉字，认为这是语言文字发展的世界潮流。80年代初期，这种探讨还在继续。但是，当汉字输入电脑的问题逐渐解决之后，这种探讨也就逐渐淡化了。但是在书法领域，却没有这么简单，因为书法是艺术，艺术可以借鉴许多方面，因此在汉字走拼音道路被否定之后，书法还继续走西方抽象派绘画的路子，其发展趋势不仅规模大、时间长，而且还有权威的理论支持。笔者于2001年写了《书法与书法美学》（拙著《书法美学资料选注·代序》）一文，其中有这样一段文字：

有人明确提出现代书法就是“倡导以绘画语汇来表达书法情绪，在形式上引进绘画的具象，如山、水、云、石之类”，“绝对无视技巧法则的规定如书法空间的平衡、比例、节奏等有序性格，无视书法线条的立体感、力量感、节奏感等历史内容”。“把书法引向西方抽象表现主义。”这到底是中国书法还是西方抽象绘画？作者一方面说西方艺术家既不懂汉字“六法”，更“不具备一个真正书法家的观念立场”，对“文字造型的

既定约束”他们“弃之不顾”，甚至对“文字笔顺下的时序规定，他们也完全不甚了了”……但是他们“却发掘出了中国书法中长期被埋没、无人注意的深层宝藏……并在艺术舞台上导演出一幕幕波澜壮阔的话剧时，中国书法家们却在昏昏然地大谈颜筋柳骨、点画功夫。这真令人心酸不已”。（陈振濂：《中国当代书法与西方“书法画”》，《中国书法大观》1995年北京大学出版社出版，第676页）西方人到底有什么特殊本领，能在对书法一无所知的情况下，“却发掘出了中国书法中长期被埋没、无人注意的深层宝藏”。其实很简单，因为他们把书法当作了绘画来欣赏，这对西方人来说是完全可以理解的，这有什么值得“心酸不已”的呢？西方艺术家们在半个多世纪以前，就发现了中国书法艺术的魅力，他们从中国书法艺术中吸取了大量的营养，不断丰富和发展了自身的艺术，但是我们却很少听到他们要鄙弃自己的艺术，把自己的艺术改变成中国的书法。中国人却很大方！动不动就不要自己的老祖宗，这种天生“大方”的劣根性，实在难改呀！（《书法报》2001年第36、37期）

“学院派”书法是“书法画”的实践结果，将古今的书法名作巧妙地拼接在一起，确实会产生很好的视觉效果，但是这与书法的本质“书写得怎样”不是一回事，审美的视觉被转移了。这种实践一直影响到2012年的十届书展，这次书展规模很大，从上海、广州一直展到北京。在北京展出时，笔者特地去看了，并写了两篇《有感于十届书展》小文，后以《一次制作大于创作的展览》（拙著《美学与书法经典探寻》224、229页）为标题发表在《书法导报》（2012.2.29）上，文章首先对此次展览作了肯定：

这些作品不能说不精致，甚至可以说是精美。可以想象书家在制作上下了多大的功夫、指导者下了多大的力气。作为案头作业是非常必要的，这可以训练书家细致、认真、一丝不苟的精神和能力。这是近年来提倡书写手卷、信札、经书的必然结果，可以说是一次很好的汇报。这也是这次展览的最大特点：回归传统，从以往的粗、大、黑转变为现在的细、小、巧，“二王”书风占了绝对的优势。

但是存在的问题也很明显：

这样的作品不宜办这样的展览。作为展览，不能不考虑地点、场合、对象。我想书法展览有两个最基本的条件：一是写的什么？二是写得怎样？而第一个“写的什么”又是最最基本的，如果“写的什么”都看不清楚，那就无法判断“写得怎样”？充其量只是在看热闹。在这次展览的53幅作品中，中小字的楷书、行书、草书、篆书占了30多幅，而许多大字幅的作品也是写得满满当当，顶天立地，高处和低处看起来也非常困难，草书、篆书连释文都没有（篇幅那么长，如何释文）。我看到两个懂点书法的年轻

人，在一幅行草书面前，由于字迹太小，看不清笔画的运转，双方比划着、争论着。有些老人家干脆坐在凳子上聊天。当然更多的人都是冲破界限，贴着脸在看一幅幅作品，那也只能看到眼前的有限的一些字，上面的和下面的，也只能是望尘莫及了。

书法的图式化问题，现在虽然还有少部分人在探索，但是对书法的整体发展并不会产生多大的影响，不同流派的存在，对书法的发展也是有益的。

二、书法形式的异化

随着书法展览的迅速发展，书法的形式美问题就突现了出来，李刚田先生的长文《古与今的对峙与融合》（从2009年1月7日至2月25日，在《书法导报》上连续8期）很具有代表性，他认为：“今天对展厅中书法的品评，其聚焦点是作品的形式美，是作品自身，而书法作品中的文辞内容、作者的人品高下几乎是略而不计的，表现出当代书法艺术的独立性、纯粹性。今天有这样的认识：一件文学作品或绘画、书法作品一旦问世，便脱离了作者，成为一件有独立意义的艺术品。今天的创作注重结果而忽略过程，其创作带有明显的功利目的——竞争、参展、获奖，而对书法艺术承载的文化意义，学习与创作过程对人格内在的修炼与对人生的充实很少顾及。在古代，八股文是文人应对科举考试的一种模式，而今天的展览字也成为应对评审的一种模式，这种模式愈走愈远，越来越远离社会人的审美习惯，越来越无暇思考书法艺术对社会乃至人生的价值。”

无论是美的本质还是美的形式，都是人的本质力量对象化的结果，艺术更是如此，书法当然也不例外。如此彻底、利索地将书法中的人性因素剥离干净，这就是所谓的“当代书法艺术的独立性、纯粹性”，“成为一件有独立意义的艺术品”，书法创作的目的就是“有明显的功利目的——竞争、参展、获奖，而对书法艺术承载的文化意义，学习与创作过程对人格内在的修炼与对人生的充实很少顾及”。对于李刚田先生的这种观点，我写了题为《展览 评选 目的 尺度》的商榷文章（《青少年书法报》2009年4月21日，拙著《批评的批评——走近书法经典》22页），提出了不同的看法：

我不知道李生长长的这段话是在批评这种现象还是在肯定这种现象，是褒？还是在贬？但是从全文的意思来看，作者无疑是把这种现象当作一种艺术发展规律来看的。如果是这样的话，西方在二三百年前就已经批评过的这种观点又回潮了。康德说：“鉴赏是凭借完全无利害观念的快感和不快感对某一对象或表现方法的一种判断力。”康德在这里对审美感受作出了规定，它不同于满足生理需要的快感，也不同于由道德引起的精神愉悦，因为生理快感和道德愉悦都与直接的“利害观念”相联系。这说明

狭隘的功利性直接受“利害观念”的支配，所以不能产生美感。德国“移情说”的奠基人立普斯认为艺术鉴赏只有排除功利目的的干扰，才能达到欣赏者的情感与欣赏对象的统一。审美观照的这种特点，在中国传统美学理论中也早已有所论述，“空灵说”就是一例，“美感的养成在于能空，对物象造成距离，使自己不沾不滞，物象得以孤立绝缘，自成境界”（宗白华语）。

李先生甚至认为“当代以展览中心的书法创作中”，书法的“笔法与笔势”就被“淡化”，甚至“异化”了，“笔法与笔势显得可有可无”，“古人认为的笔病在今天的创作中成为常用的表现手段”。“当下书法创作中的笔法附上美术化、形式化、个性化的色彩，赵孟頫的‘用笔千古不易’这句话在今天得到了根本性的颠覆，书法是用笔为上或是结字为上的争论在当下的创作面前显得毫无意义。”“古人作书……其第一性是文字、文辞、文义，是真与善，而美从属之。而展览中书法篆刻作品的创作，其核心是追求作品的形式美，而文与人都从属于美的追求。”

笔者在文章中指出：

我们且不说一个理论家对“美”的理解的错误（对一个普通人是可以谅解的），就其观点来说，也是本末倒置的。我们可以设想一下，这种书法是什么样的？当下最好的参照物就是以功利为目的而出现的“武夫桀骜作气势”似的犷悍怪诞书法，就是文章开头提到的“一个不容忽视的现象是，敝、侧、偏、斜、险”日益弥漫当今书坛，而这种现象不但不予以引导，而且还促其继续发展，成为书坛主流，这样下去的话，中国书法的经典还有指望吗？更为不可思议的是作者将这种本末倒置归结为古人的理论，说苏东坡的“书初无意于嘉乃嘉尔”，“我书意造本无法，点画信手烦推求”，就是支持他的这种观点。这种将内容与形式高度融合的理论，难道真是不知道这正是对那种唯形式论的批判吗？

这种观点在当时也受到普遍的批评，白鹤在《中国当代艺术中的后殖民主义倾向》一文（《书法导报》2008年11月19日）中指出：由于我们对书法（汉字的艺术）的本质缺乏认识，特别是对当代书法的审美特征缺乏深入的研究，以“丑”代“拙”、以“怪”代“变”、以“乱”代“朴”、以“制作”代“创作”等等问题还大量存在，对书法的美丑、好坏、优劣还没有一个基本尺度的时候，怎样参评、评选？

三、书法形式的单一化

关于书法形式与内容的关系问题，一直是书界讨论的热门话题，而其中影响最大

的莫过于沈鹏先生在《书学漫谈》一书中以及之后于2009年5月13日在《书法报》上发表的《书法，在比较中索解》和2011年3月2日在《书法导报》上发表的《书法，回归‘心画’本体》两篇文章中提出的观点。沈鹏先生是笔者敬仰的书法大家，在阅读了《中国美术馆当代大家书法邀请展作品集沈鹏、欧阳中石》之后，我写了《大家风范——沈鹏、欧阳中石书法漫笔》一文，发表在2010年12月21日的《青少年书法报》上。但是在笔者阅读了沈先生的著作和文章后，觉得其中的某些观点值得商榷，写了两篇文章：《书法与文化——与沈鹏先生商榷》和《“认定书法‘纯形式’的性质”，不妥！》，分别收录在拙著《批评的批评》和《美学与书法经典探寻》两书中。关于书法形式与内容的关系，我写了如下两段文字：

书法作为一门艺术，她与其他艺术最大的不同点，就是她以汉字为基础，而汉字本身就是形、声、意的复合体，完全抛开汉字的书写内容，那只是完成了书法艺术第一层意义上的内容与形式的统一，即线条（外形式）与技法（内容，又称内形式）的统一，那只是低水准的书法；而高水平的书法，则应该是熟练的书法技巧（内形式）与书写内容的高度统一，历史上的书法名篇无不属于这一类。

沈先生试图以孙过庭对真书与草书的“形质”和“情性”的关系，来论证“纯形式”的问题。而这一论述恰恰论证了内容与形式的辩证关系。孙过庭说：“真以点画为形质，使转为情性；草以点画为情性，使转为形质。”沈先生认为这段话是“为区别真书与草书，将‘点画’、‘情性’来了一个颠倒，立论以‘形质’为真草二体构成的基点”，其实孙过庭在这里是将“点画”、“使转”来了一个颠倒，而非“‘点画’、‘情性’来了一个颠倒”。由于理解上的错误，于是也就得出了错误的结论：“立论以‘形质’为真草二体构成的基点。”孙过庭的这段话里，“点画”与“使转”是一对，“形质”与“情性”是一对。“点画”与“使转”都是指运笔，“点画”侧重于上下提、按的变化；“使转”侧重平行迟、速的变化。“形质”与“情性”是指书法的形式与内容，在真书与草书的不同书体中，形式与内容是互换的。这是因为真书与草书的“形质”（形式）发生了根本性的变化，由清晰的点、横、竖、撇、捺的运笔（楷书）变成了点画相连的运笔（草书）。那么“情性”（内容）如何表现呢？那就要在静态中（楷书）表现出动态，即在点、横、竖、撇、捺之间表现出连贯性（使转），这就是晋楷、唐楷与馆阁体的根本区别。而要在动态中（草书）表现出静态，即相连的点画中表现出节奏，即连续的线条中有点画的运动轨迹，这就是草书高手与平庸者的区别。书法的情性（内容）就是在不同的形质（形式）中表现出来的。由于沈先生对“点画”与“使转”和“形质”与

“情性”合理组合变成了“点画”与“情性”的错误组合，于是就得出“‘形质’为真草二体构成的基点”的错误结论。

关于书法形式与内容的关系问题，书界还在继续讨论，这样的讨论，对我们深入地认识书法的本质和特点是有益处的。

四、书法艺术的功利化

当今我们迎来了书法发展的最佳时期，前三十多年，甚至更长的一段时期，由于历史、文化和政治等方面的某些原因，书法的真正地位并没有被认识和确立，因此书法只能在极有限的范围内发展，虽然出现了如于右任、林散之、白蕉等一批书法大家，但是与古代书法大家相比，其差距是不言自明的。改革开放的三十多年以来，“书法热”持续高涨，书法作为一门学科被确立了下来，而且形成了完整的学科体系，这样的成绩是有目共睹的。但是由于经济发展对文化、教育的冲击，书法的审美功能受到极大的影响，严重地拖累了书法的自觉发展，书法往往成为谋利或赚钱的工具。“……尤其是书画领域的官僚化倾向——以书法领域最为严重——导致在专业协会团体执掌者并不必然是一流的书画家，而一流的画家、书法家也并不必成为专业协会的领导者，其中游戏规则已与艺术本身无关。这种双重的逆背，加之媒体普遍缺乏学术批评层面的制度建设与自觉，而往往进行推波助澜的非理性炒作，就使得当代书画价格呈现出畸态。这种畸态突出表现在价格几乎不反映价值，价格已经游离于价值之外恶性膨胀。”（姜寿田《当代书画价格畸态透视》，《书法导报》2014年2月26日）

在这种功利主义的驱使下，众多书家已无心长年默默无闻地下“苦功”，当下某个书家继承了某个著名书法家的特点和风格，就会认为是优秀的作品（相对于大量看不出来龙去脉而妄称为创新的作品而言）。当这些作品在一定范围内被认可之后，往往就会不断地被重复和复制，久而久之，作品也就失去了魅力，逐渐萎缩。书法的单一化、平庸化是当下书界存在的主要问题。所谓的“单一化”，就是指书家对传统有所继承，但是过于单一，比如临某某就是某某，久而久之，自己写得也像某某，有的书家几年、十几年不变，形成一种套路，写到最后连最初的韵味都没有了，只剩下形式的躯壳。至于“平庸化”，更是司空见惯，有不少很有名气的书家，写到最后，在所谓“探索”的幌子下，完全是在作文字游戏，从书法蜕变成了非书法。这些情况的存在，还是由于摆脱不了功利的趋势，总想少劳而获，走捷径，于是出现了当下各大院校、艺术团体打出了几个名家的旗号，办起了名目繁多这班那班，打着文化（实质是教育）产业

化旗号，其声势不亚于升学补习班。但是有什么结果呢？好的领一张“结业证书”，差的也就得了个“师从××名下”的招牌。数万元的结果就是如此而已。从根本上说，书法创新的问题并没有真正解决，这对书法的普及有一定的成效，但是精品、力作却难以出现，没有真正的引领者，书法的发展是难以推进的。

当下有两类书家值得肯定：一类是讲授大专院校书法专业或选修课程的教师，师生之间只是教与学的关系，没有功利目的。这种纯洁的关系使教与学都沿着正常的规律向前推进，因此近几年取得了可喜、可贺的成绩。例如2012年北京市教委主办、首都师范大学承办的北京市大学生书法大赛，已经举办了三届。教师集中精力研究、传授和示范，师生的书艺都得到了明显的提高，我手头有一本《第二届北京市大学生书法大赛获奖者作品集》，反映了师生对传统书艺的坚守和创新，作品达到了相当的水平。书家在这个过程中书艺也得到了提升，如著名书法家官双华，他一直坚守着教学岗位，在首都经贸大学担任公共书法艺术选修课教学任务，在第三届北京市大学生书法大赛中，他的6名进入非专业组决赛的学生分获一、二、三等奖各两名（41所院校参赛，58人进入决赛），成绩全市第一，官双华获教委颁发的“优秀指导教师”奖，而自身书法的提高也是可圈可点的。为此笔者曾写过一篇评论《站在古人的肩上》（《美学与书法经典探寻》284页），对坚守传统、不断临习和创作予以赞赏；另一类是创办自己的工作室，或经营着自己的画廊，将自己或他人的作品推向市场。由于他们比较熟悉市场，因此他们的作品更贴近广大群众的审美趣味。在本书中评介的魏殿松、张锦镜、张福恒、汪波、荆为平、祝小兵等六位书家，在各自的领域都取得了不俗的成绩。

什么是书法的现代性？许多人误解为要写出与前人不同的形式，要独出心裁，于是有的书法被还原为汉字，而有的书法又脱离了汉字，走向了两个极端。其实书法的现代性就在前人的书法中，能不能创新，取决于你吸收前人书法量的多少，当一个书家积累了足够的量，自然就会出现质的变化，这就是创新。历史上的书法大家无一不是如此。在本书中笔者之所以用了较多的篇幅评介了王铎，就是因为王铎的书法既体现了对传统的不懈追求，又创造了难以企及的高度，“后王胜前王”的提法不是没有道理的。我们追求的书法的现代性在哪里？不在西方，更不在虚无缥缈幻想中，而就在传统里。难度虽然很大，因为我们传统的年代太长、太丰富，我们难以吸收和借鉴，但是这又恰恰是我们的荣耀和骄傲，只有当我们付出比王铎还多的智慧和精力时，我们就能超越历史，这就是我们面临的一座难以企及而又不得不攀登的高峰。

书法是一门单纯的艺术，它不需要过多的色彩、装饰和工具，只要文字和笔、墨、

纸、砚。但是它需要知识，需要诗意化的情怀，需要对历代名家书法的不懈追求、不断临习，有了这样的内功和外功，当代的书法就一定能超越历史，走向现代。

《福尔摩斯探案全集》和《莎士比亚全集》的翻译家俞步凡先生，在他进行翻译的过程中，一直在探索如何用汉语特有的诗意和韵味来翻译莎士比亚著作，因此他对方块汉语与拼音的西语作了深入的比较研究，对汉字的优越性予以高度评价。他的认识对我们从事书法创作和研究的人来说，是很有帮助的：“100%的字有最高的抽象艺术书法美学价值”，“汉字的形义直观使达意具有超时空性能”，“汉字是世界语言文字中极可宝贵的财富”，“掌握字的音形在初始要付出艰巨的劳动，是一种艺术性的锻炼”。有了这样的认识高度，就会坚定我们在汉字的基础上来展示书法的美：

汉语汉字从语文之始，就走上理据的道路，由此选字，字组词，步步按推理，层层有逻辑，高度综合，明细辨析，文字上凝聚着华夏文明博大精深的哲理；汉字90%是形声字，词汇的90%是复合词，组词的90%是常用字，100%的字有历史理据（只是理据的直观性不可能是100%），100%的字有最高的抽象艺术书法美学价值；汉字的形义直观使达意具有超时空性能（这是随语音变迁的拼音文字所难做到的），它记载着无比丰富伟大的传统，也只有它才能记录现代汉语包括一定程度的方言（这是汉语拼音从根本上所无法办到的）。总而言之，汉字是世界语言文字中极可宝贵的财富。但是，汉字既悠久当然也不免有负担，掌握字的音形在初始要付出艰巨的劳动，是一种艺术性的锻炼。中国人有特有的辛苦，也有特有的幸福。（原载上海语文学会会刊《语文论丛》第7辑）

本书最后部分是《外国美术精品鉴赏》，中国自古就有“书画同源”之说，因此了解 and 鉴赏绘画对书法是有益的。中国绘画注重水墨，与书法的关系很为直接和密切；而西方古典绘画注重透视和色彩，现代抽象派绘画讲究线条、色块与几何图形，这与以汉字为基础的书法相去甚远，因此不能直接套用和硬搬，只可借鉴。书法与绘画的本质区别在于前者为线的艺术，后者为面的艺术，它们虽然同属美术类，却有着质的差异。

目录

contents

书法的现代性

中国书法史上的三次飞跃 2

论王铎

——试论“后王胜前王” 12

临王铎书法有感 28

读书论有感 38

“和稀泥”的风气是否应该改一改？

——评王家新留下的遗憾的结尾 40

被夸张和颠倒了的事实

——评陈振濂的《展览视角而不是

创作视角》 43

理论的深度与创作的高度

——评邱振中草书探索 46

草而不“狂”

——评王友智草书《离骚》及其

研讨会 55

阳刚大气

——贺魏殿松书法系列展在

保利大厦隆重开幕 58

张锦镜四尺整张七幅篆书 63

方寸之美

——评张福恒篆刻 72

汪波行草两幅 79

书品与人品

——甄茂宏书法给我们的启示 81

“书，心画也”

——兼评荆为平书法篆刻 88

直与曲的舞蹈

——评祝小兵的篆刻 95

方寸之间绘乾坤

——评介马毓鸿的《鼻烟壶》和

《盈握神奇》 102

让人震撼的十字绣《清明上河图》 109

曹利华临习作品

全临王羲之《十七帖》 112

临王羲之《兰亭序》 119

临王献之《地黄汤帖》 120

临王献之《前告帖》 121

临王献之《中秋帖》 122

全临《泰山经石峪金刚经》 123

全临颜真卿《争座位帖》 128

全临《水牛山文殊般若经》 135

全临唐寅《落花诗卷》(局部) 138

全临唐寅《自书词》(局部)	142
全临唐寅《书七律》	145
全临黄道周《孝经定本》(局部)	148
全临黄道周《孝经颂》	149
全临黄道周《舟次吴江诗》	151
临金农《隶书墨迹》	152
临文徵明《醉翁亭记》(局部)	154
临何绍基《隶书集心经》两幅(隶书) ...	155
临《欧阳询书般若波罗多密心经》 (楷书)	156
书签	157
全临王铎《李贺诗册页》	158
全临王铎《菊潭纂峨眉山纪诗册》	160
全临王铎《枯兰复花赋卷》	163
临王铎《嘉兴作诗轴》	166
临王铎《杜子美赠陈补阙诗》	167
临王铎书法《五律》	168
临王铎书法《望白雁潭作》	169
临王铎书法《题画三首之一》	170
临王铎书法《为太峰老亲丈书诗轴》 ...	171
附: 著名书法家宫双华先生的鼓励 ...	172

乔何临习书法作品

临《曹全碑》(局部)	174
扇面《鹤舞归》	176
临汉简	177
临金农漆书	178
横幅《听雨亭》	179
临《峯山刻石》(局部)	180

全临唐李阳冰《城隍庙记》	184
--------------------	-----

附: 外国美术精品鉴赏

《受伤的野牛》	185
《拉斯科洞穴壁画》	186
《威冷道夫的维纳斯》(石雕)	186
《持角杯的女巫》(浮雕)	186
《史前大石桌》	187
《孟考尔王与王后立像》	187
《村长像》(木雕)	188
《书记坐像》(石灰石着色)	188
《狮身人面像》	189
《涅菲尔蒂蒂王后像》	189
《三个女乐师》(壁画)	190
《里拉琴手》	190
《鲁多维奇宝座浮雕》	191
《掷铁饼者》	191
《帕特农神庙》	193
《女像柱》	193
《米洛的维纳斯》(大理石)	194
《拉奥孔》(大理石)	195
《圆形竞技场》	196
《罗马万神庙》	197
《高发髻女郎》	197
《拔刺的男孩》(青铜雕像)	198
《巴黎圣母院》	198
《夏特尔多大教堂》	199
《宝座上的圣母子》	200
《逐乐园》	200
《维纳斯的诞生》	201

《春》·····	202	《浴后的狄安娜》·····	223
《蒙娜丽莎》·····	203	《瓦尔平松的浴女》·····	224
《最后的晚餐》·····	204	《大宫女》·····	225
《大卫》·····	205	《泉》·····	225
《垂死的奴隶》与《被缚的奴隶》·····	206	《梅杜萨之筏》·····	226
《西斯庭圣母》·····	207	《孟特芳丹的回忆》·····	227
《雅典学院》·····	208	《梳妆》·····	228
《椅中圣母》·····	209	《自由引导着人民》·····	228
《人间的爱与天上的爱》·····	210	《墓地少年》·····	229
《花神》·····	211	《希阿岛的屠杀》·····	229
《阿尔诺芬尼夫妇像》·····	211	《三等车厢》·····	230
《死神的胜利》·····	212	《拾穗者》·····	231
《农民的舞蹈》·····	213	《牧羊女》·····	231
《绞刑架下的舞蹈》·····	213	《晚钟》·····	232
《四圣徒》·····	214	《倚锄的人》·····	233
《圣马利亚与蛇》·····	214	《喂食》·····	233
《圣母子》·····	215	《筛麦的女子》·····	234
《强劫留西帕斯的女儿》·····	215	《石工》·····	234
《苏珊娜·芙尔曼肖像》·····	216	《吹笛的男孩》·····	235
《吉普赛女郎》·····	217	《弗里-贝热尔酒吧间》·····	236
《参孙被弄瞎眼睛》·····	217	《戴手套的女歌手》·····	236
《情书》·····	218	《舞台上的舞女》·····	237
《林荫道》·····	219	《花园中的女人》·····	237
《教皇英诺森十世》·····	219	《日出·印象》·····	238
《镜前的维纳斯》·····	220	《包厢》·····	238
《着衣的玛哈》和《裸体的玛哈》·····	220	《莎玛丽夫人像》·····	239
《卡洛斯四世一家 13 人》·····	221	《青铜时代》·····	240
《1808 年 5 月 3 日的枪杀》·····	221	《思想者》·····	240
《阿卡迪亚的牧人》·····	222	《巴尔扎克纪念像》·····	241
《午餐前的祈祷》·····	223	《加莱义民》·····	242

《沉思》·····	242	《意外归来》·····	253
《永恒的偶像》·····	243	《伊凡雷帝和他的儿子》·····	254
《足球运动员》·····	244	《查波罗什人给土耳其苏丹回信》·····	254
《梦》·····	244	《近卫军临刑的早晨》·····	255
《塔希堤少女》·····	245	《缅希柯夫在贝辽佐夫镇》·····	256
《大碗岛上的星期日下午》·····	245	《深渊》·····	256
《舞蹈》·····	246	《亚威农少女》·····	257
《星夜》·····	246	《镜前的少女》·····	258
《向日葵》·····	247	《湖上》·····	258
《割掉耳朵后的自画像》·····	248	《即兴》·····	259
《红、黄、蓝构图》·····	248	《王与后》·····	259
《呼号》·····	249	《斜倚像》·····	260
《少校求婚》·····	250	《三立像》与《家庭群像》·····	261
《沙坡上的松树》·····	250	《明尼阿波利斯西北中心大厦》·····	262
《不相称的婚姻》·····	251	《华盛顿国立美术馆》·····	263
《无名女郎》·····	251	《多伦多汤姆森音乐厅》·····	264
《伏尔加河上的纤夫》·····	252	《伦敦劳埃德大厦》·····	265

· · · 书 法 的 现 代 性 · · ·

中国书法史上的三次飞跃

所谓飞跃是指事物从量变到质变的发展过程，事物的形态发生了根本性的变化，构成事物发生变化的新因素产生了，事物上升到了一个新的高度。就中国书法而言，它的历史与中华文明史一样漫长，它的分类一般以朝代的更替为依据，诸如“汉尚气”、“晋尚韵”、“唐尚法”、“宋尚意”、“元尚态”、“明尚趣”、“清尚朴”等（《中国书法文化大观》）。这对我们把握每一个时期书法特征有一定的帮助。但是这种按照历史的发展脉络过细地划分书法形态的变化就不一定十分科学了，宋、元、明书法形态并没有质的变化，“尚意”、“尚态”、“尚趣”语意就十分接近了。更需要明确的是，人类历史的发展与思想史、文化史、艺术史的发展有时并不是平行共进的，历史的低谷，有时会出现思想、文化、艺术的高扬，这种情况在中外历史上并不罕见，西方的文艺复兴和中国的魏晋时期就是一例。中国的书法，它是文字的艺术，它几乎与社会的各种现象的发生、发展、变化有着密切的关系。特别是书法形态的变化，它既受历史发展的制约，有时也会由于考古的发现，引发书体的变革；有时会受环境的影响，甚至家庭的影响，出现书法上的裂变。这种偶然中的必然在艺术史上并不罕见。书法形态的飞跃有两个明显的特征：一是字形发生了质的变化；二是笔法发生了质的变化。

一 从文字到书法

中国书法史上的第一次飞跃，应该是从篆书向隶书的转变：文字从古代向近代转变；笔画从刻画向书写的转变（从平面运动向立体运动发展）。汉字的演变和发展决定了书法的本质特性：从形象走向抽象（线条）这是汉字发展的总趋势，熟悉书法史的人不难理解这个特性。中国文字的发展大体可以分为四个阶段：甲骨文和金文、大篆和小篆、隶书和草书、楷书和行书。汉字的演变过程，是一个由形象到抽象的过程，