

崔树强
✿ 著

黑白之间

中国书法审美文化

 安徽教育出版社

崔树强 著

黑白之间

中国书法审美文化

 安徽教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

黑白之间:中国书法审美文化 /崔树强著. —合肥:安徽教育出版社,2008.11

ISBN 978-7-5336-4832-9

I. 黑… II. 崔… III. 书法美学—研究—中国 IV. J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 168957 号

选题策划:张丹飞

特约编辑:黄书权

装帧设计:吴亢宗

出版发行:安徽教育出版社

地 址:合肥市繁华大道西路 398 号

邮 编:230601

网 址:<http://www.ahep.com.cn>

经 销:新华书店

排 版:安徽创艺彩色制版有限责任公司

印 刷:合肥市美格印务有限责任公司

开 本:650 mm×960 mm 1/16

印 张:15.5

字 数:170 000

版 次:2008 年 11 月第 1 版 2008 年 11 月第 1 次印刷

印 数:2 000

定 价:32.00 元

发现印装质量问题,影响阅读,请与我社出版科联系调换

电 话:(0551)3683078



【目录】

引言	1
第一章 无形之相	
——书法的抽象观	10
一、书画相通问题	10
二、书法的抽象美	14
三、“动象”、自然和生命	17
四、“异类而求之”	22
第二章 千古不易	
——书法的笔法观	26
一、毛笔的柔软	26
二、择笔	30
三、执笔	32
四、方圆与转折	34
五、不看两头看中间	42
六、“用笔千古不易”与“真迹只需数行”	46
七、“下笔便有凹凸之形”	47
第三章 形势相生	
——书法的形势观	52
一、逆笔的妙趣	52
二、疾涩的奥义	54
三、妙裁的撷取	58
四、折搭之间与呼应粘连	61
五、书法与兵法	63
六、欲露还藏	66

第四章 宁拙勿巧

——书法的巧拙观 69

- 一、拙的智慧 69
- 二、“复”的思想 72
- 三、“宁拙勿巧” 77
- 四、枯笔、“不光而毛”与残碑 81
- 五、“熟后生”与“不工之工” 86
- 六、艺老在嫩 90

第五章 神采为上

——书法的形神观 93

- 一、神采为上 93
- 二、唯观神采 95
- 三、妙在似与不似之间 99
- 四、“神采生于用笔” 102
- 五、临摹问题 105
- 六、“我神”与“他神” 107

第六章 惠风和畅

——书法的和谐观 110

- 一、乐教、书法与生命和谐 110
- 二、和而不同 112
- 三、“中”的智慧 113
- 四、中锋问题 115
- 五、《衍极》与《书法雅言》 117
- 六、冲和为妙 119
- 七、无冲突的和谐 123

第七章 无色之色

——书法的色彩观 125

- 一、中西方的色彩观 125
- 二、色空的观念 128
- 三、黑白世界 129
- 四、墨分五色 132



五、墨气问题	138
六、“血”的问题	142
第八章 书者散也	
——书法的创作观	143
一、入帖与出帖	143
二、“凡书通即变”	145
三、散、静、闲	146
四、“无意于佳乃佳耳”	150
五、“兴”的问题	152
第九章 无声之音	
——书法的时间感	156
一、节奏的问题	156
二、“韵”与节奏的暗示	159
三、“情感动作”与线条	160
四、空间感转化为时间感	163
五、人书俱老	167
第十章 回环往复	
——书法的空间感	170
一、“书法的空间创造”与“飘带精神”	170
二、“远”的意识	172
三、“计白当黑”与“有情之白”	174
四、“求其却好”	177
五、虚实相生	179
六、虚空即气	183
第十一章 一气运	
——书法的气感	187
一、“写”的意义	187
二、“一笔书”	190
三、翕辟成变	195
四、自在吞吐	199

第十二章 妙悟之门

——书法的通感 203

一、悟的哲学 203

二、悟的偶然性 208

三、悟和通感 210

四、狂悟..... 213

五、静悟..... 215

六、字内悟和字外悟 217

七、“世间无物非草书” 219

第十三章 人生境界

——书法的人生感 221

一、书卷之气 221

二、“逸”、自由与超越 224

三、颐养身心 229

四、人品问题与“书如其人” 232

结语 237

后记 241



【引言】

汉字的起源

书法是一种独特的文化现象,其独特性就在于由文字的书写而进入艺术之境,这在世界文化史上是罕见的。它在黑与白、点和线的千变万化中,完成了人的精神创造和情感宣泄,它所表现的精神内涵,与中华传统文化是一脉相承的。

书法首先是写字,它的载体离不开汉字,所以,先从汉字谈起。

在远古的人类生活中,并没有文字,当时人们用语言交流,口耳相传。但是,语言交流受到时空的制约很大,声音不能保留,不能传远,而文字正是为了克服语言的时空局限应运而生。有了文字,我们才能和历史对话,和世界交流。

那么,汉字是如何创造出来的呢?这一点,历史上说法很多。

有说汉字起源于八卦。比如“学”,在甲骨文中,从爻、从双手,爻疑为“罔”之省,像双手结网,是指学习结网,这里“学”就是效仿的意思。后来,下面加上了“子”,表示大人的两只手,拿着类似于占卜的筮草和算筹、木棍一样的东西,教小孩子一些简单的算术。在这里,类似木棍一样的卦爻,似乎参与了汉字的创造,但仅仅把汉字的起源归结为八卦,却显得太片面了。

有说汉字起源于结绳。比如要表示“十”,就在绳子上打一个结;要表示“二十”,就打两个结;表示“三十”,就打三个结。这种最原始的结绳记事的方法和现在的汉字“十”、“廿”、“卅”,其实相去并不遥远。甚至看上去和结绳无关的字,比如“世”(一世是三十年),其实和“卅”

是同源字。但是,结绳的方法却不能解释更多的汉字的起源。

学	十	云	月	雨	水
					

还有说汉字起源于图画。比如“云”、“月”、“雨”、“水”等。鲁迅曾说,“写字就是画画”,这是从汉字和绘画起源于象形这个特点来说的,即像天文、地理、人物、器用、鸟兽、虫鱼等自然万物之形,或者说,原始绘画是汉字的主要来源之一。

然而,流传最广的还是仓颉造字的传说。但是,我们无法知道仓颉究竟是一个人还是一个部落,他们究竟有怎样的智慧,能创造出如此丰富成熟的汉字符号系统。其实,中国文化中这种“圣人情结”并非少见。比如“孔子删《诗》”,等等,似乎重要的文化创造和经典的形成,圣人总是不能缺席的。或许,仓颉曾经在汉字的普及、整理和推广中起过不小的作用,就像蔡伦造纸一样。

我们可以设想,生活在不同区域的人们,根据自己的生活内容和习惯,采用不同的方法创造着文字符号,或结绳,或图画。那么,这些不同的造字方法背后,是否有着共同的规律和准则呢?这个规律和准则,古人总结为八个字,即“近取诸身,远取诸物”,表示观照的角度无非是源自人和自然万物。

自	目	我	其	何	集
					



取之于人自身的：比如“自”，原来像人的鼻子。只不过当人们常常指着鼻子说自己的时候，这个符号的含义便拓展为表示整个人了，这时必须再用一个符号“鼻”来表示鼻子。再如“目”，像人的眼睛，再加上“木”，则为“相”，表示盲人手中的木棍，引申为帮助、辅佐的意思（宰相、臣相）。而当“目”字左转九十度，则变成了“臣”字，像人跪着时眼睛向上望的样子，表示臣服，和“目”是同源字。

取之于外物的：比如“我”，像一种长柄而有锯齿的兵器，或许由于它在生活中的使用广泛，逐渐借用来表示第一人称的“我”了，这是“六书”中的假借。再如“其”，最初像竹子编结的簸箕之形，后来“其”假借为代词，又再加上竹子头为“箕”，表示簸箕。

在生活中，人与物无不发生联系。所以，在汉字中，兼取之于“身”和“物”的例子就更多了。比如“何”字，像人手扶戈于肩上，表示人担负物体（背上为负，肩上为担），即“荷”，荷重的意思。不仅人会与物发生联系，动物也是如此。比如“集”字，表示鸟栖息于树上，后来演变为三只鸟，泛指很多，字义也引申为牛、羊、人的聚集、集合，而限于鸟了。

人们在“近取诸身，远取诸物”时，为了能准确生动地把握对象特征，取象的角度也大有意味。他们根据需要，采用或仰视、或俯视、或平视、或侧视乃至或宏观、或微观的角度。这种角度的不同，背后也折射了不同的文化心理，简单列表疏解如下：

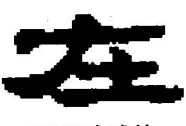
视角	例字	字形	字义	解说
仰视	王		一人站立之形，与“立”近似，但“王”字中人的上身更长。	它暗示了观察者所处的低位，表示了对“王”的崇拜和对权力的屈服。
俯视	受		两人（两只手）之间有物（一说船，一说干肉）的交流。	给予方和接受方并未明确表示，要在语境中把握，所以“受”与“授”是通假字。

平视	食		上为屋顶,中为锅和煮的食物,下为火在烧(一说像口吃食物之形)。	天天吃饭是最平常的事情了,只需以平常心视之。
侧视	女		身体曲线的柔美和头发的修长缠绕(一说两手被缚)。	从侧面把握女性特征(一说抢婚风俗)。若“女”加上两点(表示哺乳),则为“母”字。
宏观	田		像田地之形。	宏观把握田地轮廓,反映农业文明。
微观	禾		木上一点,指示稻穗、麦穗。	微观把握谷穗特点,反映农业文明。

古人在对天地自然和自身的深刻细致的观照中,创造了庞大的汉字符号系统。在符号形成早期(比如甲骨文、金文),文字的笔画位置并不固定,比如“好”,“女”与“子”可以左右互换;笔画的多少也不十分严格,比如“门”,上面一横表示门框,则可有可无,一字多写现象十分普遍。随着汉字的发展,汉字在简化、抽象、概括的演进过程中,日渐成熟丰富和稳定,并在这个演进的过程中形成了篆、隶、楷、行、草等五种字体。



羊	鹿	在
		
商代甲骨文	商代甲骨文	商代甲骨文
		
西周召鼎	商代甲骨文	西周孟鼎
		
战国中山王壶	西周命簋	战国中山王壶
		
战国古币	战国石鼓文	战国枕氏壶
		
战国楚帛书	西汉纵横家书	秦代睡虎地简

羊	鹿	在
 汉代《春秋事语》简	 西汉武威简	 西汉武威简
 汉代马王堆帛书	 东汉孔宙碑	 东汉史晨碑

◎ 汉字的演进和简化过程

从汉字到书法

文字的书写能发展成为一门艺术，独有中国的书法。为什么只有汉字书写能升入艺术的境地，它作为艺术存在的理由究竟是什么？书法作为一门艺术，它的美究竟在哪里呢？对此，人们有着不同的看法。

有人把汉字书写能发展成为一门独立艺术归结为汉字的象形，认为汉字的象形性是书法艺术存在的基础。然而，这是一个似是而非的判断，因为，至少可以有三点质疑：

1. 作为“六书”中的造字方法，究竟是象形在先，还是指事在先还有争议。班固在《汉书·艺文志》里说：“教之六书，谓象形、象事、象意、象声、转注、假借，造字之本也。”而许慎在《说文解字·序》里说，一曰指事，二曰象形，三曰形声，四曰会意，五曰转注，六曰假借。可见，现在通行的“六书”，实际上采用的是班固的顺序和许慎的名称。而郭沫若则认为指事在先，象形在后。我们如何能证明象形字（如“山”、“水”等）就一定比指事字（如“上”、“下”等）出现得要早呢？以人类的认识总是由具象到抽象能有足够的说服力吗？而把书法的艺术性归根于汉字的象形性的观点，一定程度上是基于汉字肇始于象形，但这个基础却是大可令人怀疑的。

2. 汉字在历史发展过程中，并没有停留在象形层面上，而是逐渐远离了早期的象形意味，发展成为成熟的文字系统。我们今天所使用



的汉字百分之九十以上已经不再保留原初的象形意味。如果说汉字的象形是书法得以存在的基础,那么,在不象形的汉字(隶、楷、行、草)中,书法是否就失去了存在的依据呢?

3. 世界上除汉字以外,还有过许多种古老的象形文字,比如美索不达米亚地区(在叙利亚东部和伊拉克境内)的楔形文字,出现于公元前三千五百年前后,到公元前四世纪消亡,存在了大约三千年;古埃及的象形文字,出现于公元前二千一百年前后到公元前五世纪,存在了大约不到二千年。恰恰相反,这两种象形文字由于不能迅速符号化、抽象化,不但没有发展成为一门艺术,文字本身反而消亡了。

乌鲁克时期 (公元前 3100 年)	苏美尔时期 (公元前 2500 年)	古巴比伦王国时期 (公元前 1800 年)	新巴比伦王国时期 (公元前 600 年)	表达意义
				犁
				谷物
				山
				果园
				公牛
				鱼
				罐子

◎ 楔形文字的演变

在汉字中,隶书是古今文字的分水岭。隶变之后的汉字,已经日渐抽象,汉字本身与自然物象之间的关系也越来越远了。那么,书法为何还能存在和发展呢?这里的关键在于,象形汉字描摹自然特征和书法通过线条书写表现自然特征并不是一回事。前者是通过描摹自然创造符号,它的意义就在符号;而后者是通过书写表现自然动象的生命精神,它的意义在书写过程本身。

也有人认为,汉字书写能成为书法,是因为汉字字数多,而且每一个汉字又有真、行、草、隶、篆五种字体,还有介于其间、处于渐变状态的过渡字体或边缘字体,比如介于篆隶间的古隶、由隶到楷的楷隶,还有行楷、行草,等等。此外,中国汉字又具有天然的形体美的因素。鲁迅说:“汉字有三美,意美以感心,音美以感耳,形美以感目。”这些素质具有字母拼音文字不可比拟的优越性,这些因素给汉字书写的变化提供了空间和可能,但这并不能成为汉字书写发展成为书法艺术的主要原因。

还有人把原因归结为工具,归结为中国独特的笔、墨、纸。蔡邕说:“惟笔软则奇怪生焉。”毛笔刚中带柔,柔中带刚,刚柔并济,以柔克刚,故能产生万千变化。《老子》七十六章说:“人之生也柔弱,其死也坚强。草木之生也柔脆,其死也枯槁。故坚强者死之徒,柔弱者生之徒。”老子的尚柔思想在中国的书写工具毛笔中得以体现,柔软的笔毫可以表现出万千物象的生动意态。

而墨色的变化和运用对书法美感的丰富性也有重要作用。由于水的妙用,产生了墨色的美。同时,中国的宣纸具有迥异于西方纸张的洇化特点。唐君毅说:

西洋纸只有平面光滑之洋纸,而无绢纸与宣纸。……绢纸宣纸之妙,在可供浸润,纸与墨乃可互相渗透,融摄不二。由是书法之中,笔力乃可透纸背,而有人所谓如“锥画沙”、“印印泥”、“屋漏痕”之“立体美”、“深度美”。洋纸病质实而不虚,故字形皆浮于纸面。绢纸宣纸,可供浸润渗透,有虚处以涵实,故能有沉着苍劲之美也。

他指出了宣纸质虚、浸润,可显示笔力的特点。中国书法的存在当然不能离开笔墨纸的独特性能,但是,书法成为艺术的理由却不能全部归结为工具本身。



此外,受儒家思想的影响,在书法品评中,常常由书法论到人,于是,很多人把书法美的特点归结为书家人格的美。扬雄《法言·问神》云:“言,心声也;书,心画也。声画形,君子小人见矣。声画者,君子小人所以动情乎!”柳公权发展了这一思想,他的“心正则笔正”的名言,以新的命题将人格、伦理与书法的关系联系起来。后来,明代项穆在《书法雅言·心相》里说得就更充分了:

人品既殊,性情各异,笔势所运,邪正自形。书之心,主张布算,想象化裁,意在笔端,未形之相也。书之相,旋折进退,威仪神彩,笔随意发,既形之心也。试以人品喻之:宰辅则贵有爱君容贤之心,正直忠厚之相;将帅则贵有尽忠立节之心,智勇万全之相;谏议则贵有正道格君之心,谏诤不阿之相;隐士则贵有乐善无闷之心,遗世仙举之相。由此例推,儒行也,才子也,佳人也,僧道也,莫不有本来之心,合宜之相者。所谓有诸中,必形诸外,观其相,可识其心。柳公权曰:心正则笔正。余今曰:人正则书正。心为人之帅,心正则人正矣。笔为书之充,笔正则事正矣。人由心正,书由笔正,即《诗》云“思无邪”,《礼》云“毋不敬”,书法大旨,一语括之矣。

在这里,他把书法同人格联系起来,试图从主体的角度说明书法美的根源,是有价值的。书法和人品、性情有关,书法要表现人的精神意气、情感意志,书法美也能折射人格美。但是,并不是说书法的美就“在”人心的感觉、情绪、思维里,而是说要“通过”感觉、情绪、思维去寻找美,“发现”一朵微花的美、一湾溪水的美,要“发现”大化流行和生生自然中所蕴含的生命节奏,用最抽象的线条生动地表达出来。书法有和谐的结构、节奏的规律、丰富的形象,它最深层的美的源泉,在于那自然动象中不绝的生命活力。人们只有把心灵的起伏、情欲的波涛、思想的矛盾,表现在舞动的汉字形象里,表现在迹化的线条节奏里,只有当你的心具体表现在形象里,旁人才会看见你精神的美,你也才能真切具体地发现你心里的美。

书法同时传达了自然的美和精神的美。

第一章 无形之相

——书法的抽象观

一、书画相通问题

在中国，书法和绘画是天然的胞生艺术，说到书，必言及画，论到画，也必谈到书。

宋代郭熙在《林泉高致》里说：“说者谓右军喜鹅，意在取其转项，如人之执笔转腕以结字。故世之人多谓善书者往往善画，盖由其转腕用笔之不滞也。”善书者所以亦能善画，是因为在“转腕用笔之不滞”中借鉴了动物物象的生动意态。

董其昌记载过一段对话：“赵文敏（赵孟頫）问画道于钱舜举（钱选），何以称士气？钱曰：隶体耳，画史能辨之，即可无翼而飞，不尔，便入邪道，愈工愈远。”什么是隶体呢？清代钱杜从“写”的意义上理解隶体，他说：“隶体有异于描，故书画皆曰写，本无二也。”他强调绘画“写”的特点，是说书法和绘画在很大程度上就是在“写”的层面上相通，所以，明代张岱说：“青藤（徐渭）之书，书中有画；青藤之画，画中有书。”

清代董棨说：“画道得而通于书，书道得而可通于画。殊途同归，书画无二。”黄宾虹说：“书画相通，理一也。笔力之刚柔，运腕之灵活，体态之安排，格局之讲究，神采之变化，衡之书画，固无异也。”吴昌硕更说：“直从书法演画法。”

为什么中国的书画家如此强调书法和绘画的相通性，书和画究竟“通”在哪里呢？

从文化背景来看，中国文化重视综合，不主张分析。尽管世界纷