

刘艺书法生涯

刘艺的书法人生

下

孟云飞 主编

光明日报出版社

艺海生涯

刘艺的书法人生

下

孟云飞◎主编

光明日报出版社



YIHAIWUYA

艺海无涯

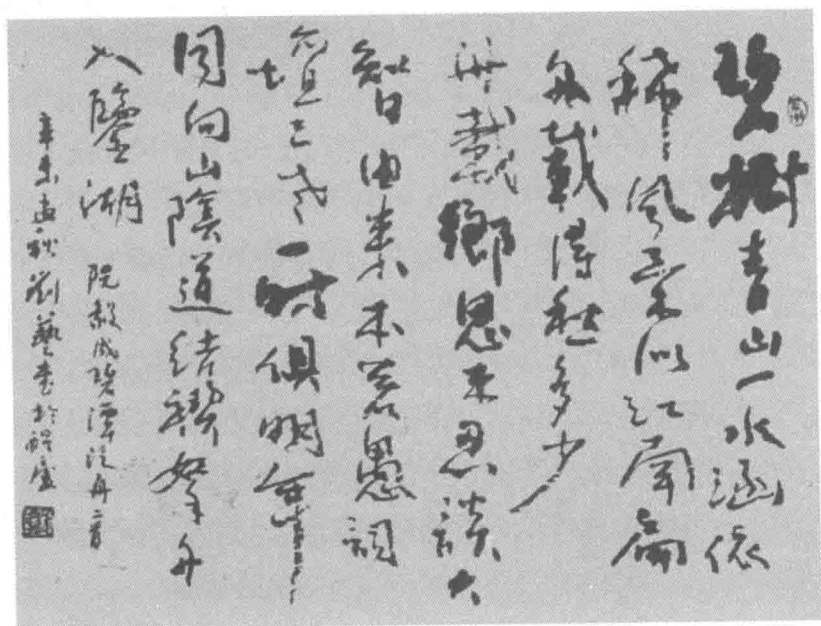
技法·理论

书法鉴赏与创作

刘 艺

我今天讲的题目是书法鉴赏与创作。分三个方面来讲。

一、书法鉴赏与书法创作的关系



书法鉴赏涵盖的范围很广。爱好书法、收藏书法的人，他们一定要学会鉴赏。这其中包括书法家本身，他们更应该懂得鉴赏。但书法创作涵盖的面就比较窄，不是说会写几笔字，就算是会创作了。创作的界限比较清楚，我们以文学创作来说，创作就是一本新书。这本书虽然是虚构的，但它跟以往的任何人的小说或剧本不一样，不雷同，不是抄袭别人的，是用自己的构思写出来的一个新东西，这就算是创作。但创作的成功与否是另外一回事，不能说创新、创作出来的就都是好东西。书法呢，临帖就不能算创作。当然，有的临帖也算再创作，比如沙孟海先生临孙过庭的《书谱》，只写《书谱》的内容，书法技法却是自己的，那也算创作。像王铎写王羲之的《豹奴帖》，王羲之写在信札上的小字，王铎却写在八尺大条幅上，文字内容虽一样，但字的大小、排列尺寸都不同了，并不是亦步亦趋地模仿，这也叫创作。相反，你离开帖随便写，自由发挥，而层次水平太低，这不能算是创作。所以书法并不简单地是写了一篇跟别人不一样的字就算是创作。

不管是书法爱好者，还是书法家，都应懂得欣赏、鉴赏书法。特别是对书法家来说，不但要提高手底下的技巧功夫，更要提高，“眼力”。有句话叫“眼高手低”，是贬那些志大才疏的人。应这么理解这句话：实际上，一般情况是“眼高”，而手跟不上，没有说“眼低”却“手高”的。眼界不行，看问题看不清楚，手底功夫却不错，这种情况是很少的。为什么书法家要强调鉴赏，就是为了提高眼力。鉴赏是喜欢书法的人都应把握的一个课题。我们不管眼睛只管手，不去分辨书法的奥妙、高低，只是去练腕子，这是片面的。所以，鉴赏和创作是密不可分的，只有提高了眼力，手上的功夫才能跟上去。我们必须眼手并重，既提高鉴赏力，也提高创作力，这样才能达到更高的水准。

二、书法鉴赏的要点

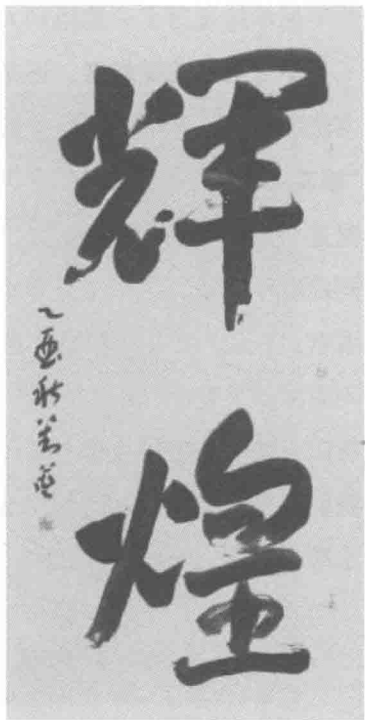
首先，谈一下书法鉴赏的核心是什么。

书法鉴赏的核心就是区分作品的高低和优劣。就是说，对好的作品，或较好的作品，能区分出它好在哪里，或不足在哪里。对大多数的书法家来说，我们不必做到像古人、像皇上那样，把那些名人作品说出哪个是神品，哪个是妙品、能品，但应该对一幅作品的优缺点有一个大致的认识。

鉴别作品要从作品中去分析、辨别，而不能以一种通行的习惯，来以人论高低，或以职务来定作品，这是必须要跳出的藩篱。有的书法爱好者，他们收藏作品，首先收藏书协主席团一级的，进而常务理事一级的，再扩展到理事一级，那理事以下的，就不知道该收藏谁的了。这是一个非常真实的现象。他们对书法好坏的评判，不是根据作品本身的水准来定，而是看职务、看名头。当然啦，这也不是说没有道理。因为，有些人在辨别不清的时候，他认为职务高的书法水平就高（当然这种推理也是有一定道理的）。我认为，你应该有一定的眼力来辨别作品的好坏，即使是名人作品，也不是件件都好，这一点，大家应该清醒。

我们在评选作品的时候，有些作者向我们提出来，他说你们认为好的，我们怎么看不出好来？你们认为不好的，我们怎么觉得挺好？包括电视台的同志也问这样的问题。具体点讲，有人问，沙孟海的字怎么就看不出好在哪儿？他的字为什么笔画那么粗，点画那么“粗糙”？其实，他不明白，沙孟海用的是大号兼毫笔，他写的字，无论起笔、收笔，都有毛碴，很雄强。而他们认为写得圆润的笔画才好看。这就说明，书法的鉴赏，区分好坏是个大问题。

鉴赏作品，首先要明白书法艺术的性质。对于书法艺术的性质，多少年来都在讨论，



特别是八十年代讨论比较多。概括起来有三种看法：一是认为书法是形象的艺术，或者叫做具象的艺术。为什么说书法是形象的艺术呢？因为古汉字中有一部分是象形字，在运用它们进行创作的时候，作品就有一个形象，如“山”、“水”、“舟”等。另外，汉字的点画可以使人产生联想，比如点像一块坠石，撇像柳树叶子，捺像一把锋利的刀，等等。如果，大家都持这种见解，那么书法就只能挖掘那些象形的东西，创作的路子就有可能越走越窄。我见过一幅作品，写的是“轻舟已过万重山”，为了追求形象，就把这句话写成山形曲线。这样的结果就使书法创作走向了画字。

还有一种与形象艺术相反的说法，认为书法是抽象符号的艺术。认为汉字就是抽象的符号，这些符号在书写的时候，只有一个书体风格的不同，没有什么形象可言，这些符号也不会让人产生联想。当然，我认为这种说法有一定的根据，但如果按这种主张走下去，有可能逐渐脱离汉字，甚至是另外制造汉字。我看过一幅作品，他就是自己造了许多字，汉字中没有的字他就随便组合，他认为文字只不过是个符号，不一定非要忠于现在使用的汉字，甚至可以脱离汉字追求绝对的抽象。这种对书法艺术的定性，可能导致书法成为脱离汉字的一种书写。

第三种见解认为，书法和其它艺术一样，是有形象的，但是这种形象不代表一定的事物，比如你姓“石”，但并不是说你就是一块石头。宗白华先生认为：中国书法是在抽象的东西里带有具象的成分，也就是，书法是抽象和具象的结合。

下面，谈谈我对书法性质的认识。

所有的艺术分两大类。一类叫空间艺术，包括绘画、雕塑、建筑、书法等，作品占有一定的空间。和它相对的是时间艺术，包括音乐、舞蹈、电影等。它是随着时间而流逝，其过程就是一个时间的过程。如唱一首歌，两分钟唱完，唱完也就完了，再没有什么了。孔子说“绕梁三日，不绝于耳”这是想象，那个声音、声波早就过去了。

我认为，书法是空间的造型艺术，在平面上造型。但书法又有其特殊性，就是书法也有时间艺术的特征，它是按照一定时间顺序创作的，这与美术、雕塑不同，和摄影也不同。每个字的书写都有顺序，每个字又都有笔顺的时间过程，当然草书的笔顺与楷书的笔顺有时不同，但也要按照从上到下的顺序完成。整个一幅作品，从头到尾是有一个顺序的，不能打乱顺序，而这又跟音乐是相同的。

再一点，书法它不像绘画，可以修改，可以按照自己的习惯从任何处下笔，不讲时间顺序。书法创作应一气呵成，不能修改，不能涂，不能描。写出来一幅作品觉得不好，只能重来。所以我认为，书法是汉字的造型艺术，又具有时间艺术的属性。书法不仅在创作上有时间的属性，欣赏也有时间的属性。欣赏一件作品，不能倒着看，不能反着看，而画可以从任何一个地方开始看起。

时间艺术一般来讲是表演艺术。音乐、戏剧等都是时间艺术、表演艺术。你来晚了，没看到的就过去了，没法再补回来。正因为书法具有时间属性，所以有人把书法看成是表演艺术。不同的是，书法作品写完后可拿回去保存。但我不认为书法纯属一种表演艺术。如果那样，书法就陷于尴尬。比如电视台有时就播放一些猎奇的东西，但真正表现书写的技巧动作过程的镜头不给，只是拍一些挥舞动作，这无疑就把书法单纯曲解为表演艺术。书法是有时间属性的，也能公开演示，但不能理解成表演艺术。

进一步讲，书法是根据汉字来造型，欣赏的人看到作品后会产生一些联想。联想从哪儿来？我们绝不会看到“一点”就联想到怪石，看到“一竖”，就想到定海神针，不会这样去联想。我们欣赏时的联想，是根据文字的含义，或文字所表达的一种意境而产生的联想。比如写一个“龙”字，绝不会因为第一笔是一个点，就会想到这是“龙头”，最后一笔挑上去了，拐了两下，就想到这是“龙尾”。我们可以想到的是，“龙”是那种世上没有的人为臆造的动物。又比如写“飞流直下三千尺”，就想“三千尺”是多少？一千米呀，

那我们不能为表示出三千尺，就把“千”字的竖使劲地往下拉。不能这样吧，你再拉也不会达到三千尺嘛。

书法的联想有时跟音乐一样，听音乐有时候听起来像暴风骤雨，有时像潺潺流水，有时候像欢乐歌舞，有时又是凄凉悲伤的，这都是音符产生的效果。但不是说一个音符就能决定什么，而是音符的组合给你一些联想，我们的书法与它类似。书法是文字的组合，所写的文句，也会给你一些联想。没有人愿写不成句的作品，这种情况大概很少。如果这样写，可能就成了密码电报了，要破译才行，这对自己、对观赏者产生不了任何联想，毫无欣赏价值。

但我要说一句，虽然书法离不开文学，但它仍是独立的艺术，它并不依附于文学。为什么呢？我们在判断作品写得好坏，不是看它的文学内容，而是看书法本身的水平。比如说，不能因为你写了毛主席的诗，就必须入选参展，否则就是对毛主席的不尊重，能这样说吗？不能因为你写了好句子，作品就好了。有一次有一个朋友给我建议，说你们应该对写自作诗的书法作品倾斜，要优先入选这些作品。这个建议没法采纳，因为展览不是文学考试，我们比的是书法，字写得不好还是不行啊。当然啦，我们对书写内容还是要有所选择，有些适合书写，有的不适合书写。这点大家应该注意。

书法鉴赏离不开书法审美，关于书法审美的书籍、文章太多，众说纷纭，我简单讲讲自己的理解。

书法是一门艺术，必有它美的地方，这是艺术的共性。所有艺术都是美的，但艺术的美和生活的美是两回事。生活的美是自然的、天然的，这种美是与生俱来的东西。当然也有人为的因素，有人喜欢这个，有人喜欢那个。而艺术的美是创造出来的，它是从自然的美当中概括出来的，经过人脑的反射、加工、提炼，再创造出来的，有时比自然的美还要美，艺术美有时超越了生活的美。

美的概念是涵盖很广的，它涵盖一切，包括丑。所谓美学，它研究美，

也研究不美。我看过一篇文章，把书法美分为十个方面：一、形态美，二、质地美，三、韵律美，四、力感美，五、气势美，六、结构美，七、章法美，八、意境美，九、风格美，十、自然美。我觉得分得有些重复，但他这样细分，也是有它的道理。我认为书法美主要有两个方面，就是形质和神采。

南朝王僧虔有言：“书之妙道，神采为上，形质次之。兼之者可绍于古人。”根据这种观点，神采高于形质，但是没有形质也就没有神采了，“皮之不存，毛将焉附”？形质是基础的东西，是物质的、有形的东西；神采是上层的，是精神的、无形的东西。西方有句谚语：“健康的精神寓于健康的身体。”用精神和身体比喻神采和形质，我觉得很恰当。

从审美的角度来说，我们首先应注意形质。书法的形，具体来说，可以说是点画；大致地说，可以说是平正、险绝。书法的形质美主要是表现在平正、险绝等相对的状态当中。一个字，有平正险绝之分，一行、全篇，也有平正险绝之分。你把握得好不好，就有个程度的高低问题。美和丑就是这样区分出来的。从平正、险绝、再平正这个过程当中，就可以观察出作品的形质是个什么水平。所以看一个人的字，最起码的应该是形端表正，进而欹侧得当，顾盼得体。横不能平，竖不能直，形态又不端正，这个从形质上说，是有缺陷的。

这样看来，书法形质与功力、法度紧密相关。功力达不到，不合法度，形质就谈不上美，而成为丑。所以形质美归属于功力方面的问题。

神采产生于形质。高妙的神采包含着更多的要素。这要素除了指造型的技巧功力要高之外，还必须要有字外功，即要有学问、修养，甚至要有好的心态、高尚的人品和格调，神采才能趋于高妙，趋于高尚。虽然神采产生于形质，但决定神采的范围很宽，左右神采的因素更多。有人认为，笔飞墨舞，神采就出来了，这是一个误解。还有的认为，夸张变形就有神采了，这都是错误的理解。如果这样书写，出现的是一种滑稽、浮滑的气息，这是一种不雅的神采。所以对神采来说，字外功更重要。

心态、涵养对书法来说是非常有意义和至关重要的。陶渊明有诗：“结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔，心远地自偏。”在嘈杂纷纭的环境里，还能保持安静，就因“心远地自偏”。写字也一样，想让神采感染人，有一种雅气，一种静气，你的心态就应脱离功利，脱离纷纭复杂，才能达到高妙的神采。

总的来说，形质与功力有关系，神采与修养有关系。当手上的功夫不错时，如果学识不够，写出来的东西，看似有功力，但气息平庸，神采欠缺。还有一种情况，学问修养不错，甚至可称专家，但技巧不行，那么写出来的字，气息能不错，但功力不行，技巧单一，造型单调，布局亦有不足，这种字我们称其为“学者字”。北京办过“著名学者书法展”看了就会觉得有的学者学问是好，文笔、文句也好，而字一般。应该说，有学识没有技巧不行；有技巧，没有学识也不行。

三、书法创作的途径

这里着重讲讲功力和学问的问题。

第一点，锤炼功力是书法创作的基础条件。

刚才讲到形质与功力分不开，所以我就讲锤炼功力。什么是功力？功力就是造型的能力，它决定着作品的形质。那么功力从何而来？要有正确的途径。先讲一些不完全正确的途径。

第一种情况，就是突出一个“苦”字。这种方法认为只要苦练就能成功，这种观念自古以来就很普遍。《书谱》里就提到王羲之说“张芝精熟，池水尽墨”。另外，怀素有“笔冢”，等等。现在类似这种做法也很多。有一位年轻的朋友为了参展，同一个内容写了三刀纸，可以说非常刻苦了。还有一位年轻人说，他一夜能写一刀纸。我认为这样的苦练虽然不惜力气，但并不是一个好的途径。

再一种是突出一个“巧”字。这也不完全是一个好途径。这种人很聪明，看到有人在展览中获奖了，就认为这种风格评委喜欢，定能入选，马上就仿照他人作品形式进行创作。上有好者，下必有焉！聪明人就这样，“巧学”，模仿，什么吃香、时兴，就弄什么。

无论是那种“苦练”，还是这种“取巧”，我认为这两种途径都不可取。然而，这两种情况还比较普遍、常见。我们应该知道，这两种方法很难从根本上达到成功的目的。

那么正确的途径是什么呢？有人说，把“苦”字和“巧”字结合起来。我认为正确的方法途径是“学古鉴今”。

学古就是继承。要继承，就得临帖，练好基本功。“学古”的时候需要有点那个“苦”的精神。要临帖，就要耗费时日，像磨刀一样，非苦练不可。

为什么要学古？很简单。因为书法历史特别悠久，积淀很厚，与其它艺术门类相比，历史久远得多。例如京戏，也是传统艺术，然而，京剧才多少年？从徽班进京到现在，不过二百多年；话剧呢，不过百年；电影、摄影，在中国出现的时间也很短，也都是20世纪以后的事了；白话文、新诗，“五四”运动以后到现在近八十余年”中国画时间长点，但从吴昌硕、齐白石这种革新说起，也不过百十来年。所以，其它的艺术门类，它们的历史没法与书法相比，传统基础也没有书法那么雄厚。我们能看到这样一种情况，如流行音乐，谁也不继承谁，都在另起炉灶，完全凭着胆子去做，没有传统基础，没有什么积淀，也就“各领风骚三五年”吧。

也有一些书法爱好者，总想着创新，想最后弄出一样新东西出来。例如草书，王羲之的时候，已经把草书的法度奠定了，你现在想创造出另一套法度，恐怕无人认可。我们也曾经见到过创新，如“文革”当中出来的一种“新魏碑”体，捺脚好像穿了一只鞋子。由于它本身存在的缺陷，没有多少艺术魅力，就变成了美术字，变成了现在的电脑字。现在，有谁在书法作品

里写“新魏碑”呀？没有。原来的魏碑风格趣味非常丰富多样，表现力很强，所以，大家还是写《龙门二十品》等这些碑。离开传统，重新来，是不行的。如此看来，不能把传统看作是包袱、负担，应看作是财富。有些人视传统为包袱，觉得太沉重了，就想尽办法出新，办法就是不写汉字了。但你不写汉字，只是画点线条，涂点颜色，你就只能算美术吧，怎么能算书法呢？

书法要“学古”，也要借鉴今人。学古是“苦”，鉴今可以说是“巧”。“今”，包括现代的名家，这就是说我们必须多看作品，多看展览。如果有机会的话，要看看名家的创作。

从学古到自己独立创作，可以通过今人这座桥。通过对今人的借鉴，可从学古跨到自己的创作。我个人就是这么学的。我有机会能看到启功先生写字，就学到不少。倒不是一步一步地看他怎么写，我就怎么写，主要看他怎么用笔，如何布局。启功先生最大的特点是结构非常好，布局非常好，不乱用纸，都是有规矩的，例如在一张条幅上写七言诗，他能很恰当地把这二十八个字分布在这张纸上，落款也恰到好处。我看后，就学他这个布置。我现在也养成一个习惯，不是随便抻出一张纸来不管大小就写，而是按照规矩写。另外，我看沈鹏先生写字，他给我的启发是准备工作很充分，拿着笔考虑很长时间，先构思，意在笔先，再下笔写。他写字有激情，有爆发力，写了再看，不好，再重写。这一点对我很有启发。写书法不要总是老一套，总写“烂熟于胸”的东西，要写新东西。所以，借鉴今人是个巧办法，我们都应该去争取。

学书的正确途径离不开广泛涉猎。

书法艺术博大精深，书法作品浩如烟海，在有限的的时间里，样样精通是件不容易的事。有句话叫做“鼯鼠饮河，不过满腹”，面对浩瀚的书法长河，我们去学，也不过如鼯鼠喝到肚子里的一点点而已，我们从传统中能够接触到的、吸收受益的实在区区有限。所以，我们切不可因为一得之功、一孔之见就沾沾自喜。何况我们一生很有限，又能吸收多少，接纳多少？既然这

样，我们创作的正确途径，就是要广泛涉猎，这样对锤炼功力、打好基础是非常有益的。

怎么涉猎？我谈点自己的看法。

就拿书体来说，篆、隶、楷、行、草，我认为行书是一个公共的书体，就像大学上课，有公共课，有专业课，行书应该算是公共课。不管你写什么书体，你都应该懂得行书。写楷书的，不能处处都用楷书写，比如古人的信札里就很少见楷书；写篆隶的要用行书落款；写草书的，你必须从别的书体过渡到草书，行书就是一种很好的过渡书体。我认为每个人都要写行书。而恰恰有一种误解，认为行书容易写，不用练，认为平时写的钢笔字换成毛笔字就是行书啦，这是很大的误解。其实，从王羲之以下到现代，行书的样式非常丰富。行书需要临帖，行书难度是很大的，值得我们好好去学。

广泛涉猎多种书体时，一定要以一种书体为主。在主体书体上写出自己的面目特点来。五体皆能，五体皆精通，不大可能的。有些人虽然五体皆能，但各体都是水平一般，给人留不下什么印象，很可惜。当然，过早地定格，也会影响你继续深入。

第二点，积累学问是创作的升华条件。

什么叫升华？物理学里讲，固体直接变成气体，就是升华。我们说书法艺术上的升华，就是大跨步地前进，这需要积累学问，才能做得到。刚才讲到，锤炼功力可以达到形质的优美，积累学问可以丰富神采。神采虽然是精神范畴的，但是可以感知的。实际上，神采就是一种气息。这种气息分为雅和俗。俗有两个含义：一个是低俗、流滑，这个不可取；再一个就是通俗。通俗就是简明、易懂，这种俗是需要的。所以，好的神采离不开“雅”字，从古到今都是这样论定的。做“雅”，不只是技巧问题，也是一个学问问题。要使我们的作品有一种高雅的神采，除了锤炼基本功以外，还必须在字外功上下功夫。苏轼有句话：“退笔如山未足珍，读书万卷始通神。”可谓一语道破了学问与神采的关系。我觉得学问不只是指识字多，见闻广，学问是和修

养密不可分的，修养又和人品有联系，人品又和书品分不开，所以，学问不仅指知识，它还是人品的一个归宿。

总之，积累学问可以提高我们的学识，提高我们的修养，锤炼我们的人品，作我们人格力量的支撑，达到人品和书品的完美统一。我觉得书法艺术非常高深，尤其古人在论书的时候有一些神秘的地方，更使人不容易琢磨清楚。但我们可以在实践当中，把非常复杂深奥的书法艺术，试着用简单明了的语言和切实有效的实践去破解它。因时间关系，今天就讲到这里。

（此文为刘艺先生于2004年5月3日在中国书协书法培训中心第十一届全国书法创作班暨研修班面授教学的讲课稿。杨茹根据录音整理，经作者审阅。被《新华文摘》等报刊转载。）

（原载2004年9月3日《中国书法学报》）

《草书〈琵琶行〉》的创作构思和体验

刘 艺

草书是书法艺术中的佼佼者，它的历史悠久，成就辉煌。东汉时期的张芝，被认为是今草的创始者。宋代刊刻的《淳化阁帖》，收有据传为张芝所书《冠军帖》，称为“一笔书”。东晋王羲之的《十七帖》，是今草成熟的代表，草书法度至此完备，后人莫不以《十七帖》的草法为基准，来学习和发展草书。唐孙过庭《书谱》作为一篇高明的书论，极力推崇王羲之书法，其笔墨情调与法度，更身体力行地传承了王羲之今草书风。唐代另两位大家张旭、怀素，被称为“颠张狂素”，以颠狂之态开大草之先河。怀素留下的书迹较多，他的狂草杰作以《自叙帖》为代表，表现了草书的高深技法与超迈意境，对后世大草书家影响很大。怀素虽狂，但其草书均合法度，唐戴叔伦诗曰：“楚僧怀素工草书，古法尽能新有余。”怀素作品也不是篇篇狂怪，他的《圣母帖》《藏真帖》便较平稳精细，《小草千字文》是暮年之作，更显平和稳重，这些作品均契合古法。宋代黄庭坚行书自成一家，草书则受怀素影响，创作了多幅大草长卷，如《廉颇蔺相如列传》《李白忆旧游诗卷》等。这些作品的形式与内涵大大超出小草信札，抒情性和观赏性有了很大发展，

是时代前进使然，也有书家的贡献。进入明代，草书书家辈出，吴中四家的祝允明、文徵明，都是草书高手，徐渭也以狂草著称。此时的草书作品除手卷外，竖式条幅日益盛行，因而使大字狂草更能发挥一泻千里的气势。祝允明、徐渭等人的狂草，以大幅大字为基础，结字谋篇更加无拘无束，甚至令人眼花缭乱。由于快速运笔而使字形越发简约，有时一个字几乎成了点的堆积，但终究不离法度。明末清初的王铎、傅山，也是以挥写大字草书条幅为能事。他们的作品较之祝、徐等更加连绵缠绕，被称作连绵草，在形质上与古典单个小草字已相去很远。王铎的连绵草书长条幅大多是临《淳化阁帖》作品，其连绵不断的牵带，主要显示了书家草法的精熟、技巧的高超。可以说，王铎草书在线条和技法方面达到了一个新的高度。

简略地回顾草书历史，可以看出，历朝草书均有发展，已达到极高水平。但自王羲之奠定今草法度之后，至今，草法没有大的改变。历代草书大家都是遵循古法去追求新意，未有舍弃古法另起炉灶而有大成就者。可见，从事草书创作应以继承传统再求新意为宗旨，这是我的基本思路，这就决定了拙书的基本姿态——尊古出新。学习传统，可以把注意力放在横断面上，例如专攻《十七帖》或《书谱》等，以写古典小草为主；也可以从纵断面来学习，就是沿着草书发展的历史脉络往下学，以古法为基础，吸收各朝草书高手的长处，继承已有的成就。我是按后一种方法研习草书的。



我平素临摹古代范本，往往写成横披或手卷；独自书写作品时，又多是写成竖式条幅，这是一个矛盾。由于明朝以后的草书立轴不便临摹，而当前