

SHUFA ZHUAN KE

书法篆刻

黄惇 李昌集 庄熙祖 编著



书 法 篆 刻

黄 惇 李昌集 庄熙祖 编著

高 等 教 育 出 版 社

书 法 篆 刻

黄 惇 李昌集 庄熙祖 编著

高等教育出版社出版
新华书店总店北京科技发行所发行
北京印刷一厂印装

开本787×1092 1/16 印张 11.5 字数 290 000
1990年10月第1版 1990年10月第1次印刷
印数0001—22 470
ISBN7-04-003068-3/J·57
定价 2.75 元

目 录

书 法 编

导论 书法的艺术构成与书法艺术

的本质……………(1)

第一节 书法艺术的形式构成……………(1)

一、汉字的形式意味……………(1)

二、书法“笔意”的审美意味……………(4)

第二节 书法艺术的精神构成……………(6)

一、书法艺术的人格象征意味……………(6)

二、书法的情感内涵与个体人格精神……………(7)

上篇 中国书法艺术史略

第一章 先秦书法……………(10)

第一节 概述……………(10)

第二节 殷商的甲骨文和金文……………(11)

第三节 西周的金文……………(12)

第四节 春秋战国时期的地域书风
与古隶的萌生……………(13)

第二章 秦汉书法……………(17)

第一节 概述……………(17)

第二节 秦代小篆与隶变大趋势……………(17)

第三节 汉代的简帛书法……………(20)

一、西北汉简……………(20)

二、江淮汉简……………(21)

第四节 汉代的铭刻书法……………(21)

一、汉金文……………(22)

二、汉碑碣和摩崖刻石……………(22)

三、汉代的砖瓦铭文……………(23)

第五节 汉代各书体的发展及主要
书法家……………(24)

一、章草、今草与史游、张芝……………(24)

二、行书、楷书与刘德升、王次仲……………(25)

三、隶书与蔡邕……………(25)

第三章 三国两晋南北朝书法……………(27)

第一节 概述……………(27)

第二节 三国书法……………(27)

第三节 晋代文人书法流派与书圣
王羲之……………(29)

第四节 南北朝书法……………(33)

第四章 隋、唐、五代书法……………(36)

第一节 概述……………(36)

第二节 李世民与初唐四家……………(37)

第三节 盛、中唐的浪漫写意书风
及唐草三杰……………(39)

第四节 唐代杰出书家颜真卿……………(41)

第五节 柳公权与晚唐、五代书家……………(43)

第五章 宋(金)代书法……………(45)

第一节 概述……………(45)

第二节 宋四家:蔡、苏、黄、米……………(46)

第三节 宋代其他书家及辽金书家……………(50)

第六章 元代书法	(51)
第一节 概述	(51)
第二节 赵孟頫、鲜于枢与赵派书家群	(51)
第三节 元代隐士的书法	(54)
第七章 明代书法	(56)
第一节 概述	(56)
第二节 明代前期书坛大势	(56)
第三节 吴门书派	(58)
第四节 华亭书派	(60)
第五节 晚明个性解放思想影响下的书家群	(62)
第八章 清代书法	(66)
第一节 概述	(66)
第二节 清代前期的浪漫书家、碑铭书家和帖学书家三系	(68)
第三节 清代中期前碑派与帖派的对峙	(69)
第四节 清代晚期碑派的兴盛与帖派的衰微	(72)
中篇 书法基础技法	
第一章 中国书法传统技法的基本体系	(77)
第一节 笔法	(77)
一、执笔	(77)
二、用笔	(80)
第二节 结字法	(85)
一、重心的安排	(85)
二、态势的表现	(86)
三、黑白的布置	(86)
四、点画的呼应	(87)
第三节 章法	(87)
一、一行字的组合规律	(87)
二、行与行的组合规律	(89)
第二章 各类书体技法要点	(90)
第一节 篆书技法	(90)

一、小篆	(90)
二、大篆	(92)
三、汉篆	(93)
四、清人篆书	(93)
第二节 隶书技法	(93)
一、汉碑	(93)
二、简牍隶书	(96)
三、清人隶书	(97)
第三节 楷书技法	(97)
一、中唐楷书	(99)
二、晋楷	(104)
三、魏楷	(106)
第四节 行书技法	(109)
一、行书三系	(109)
二、行书的用笔与结字	(111)
第五节 草书技法	(114)
一、章草	(114)
二、今草	(115)
三、狂草	(116)
四、狂草技法要点	(116)
第六节 临摹	(120)
一、书写工具	(120)
二、选帖	(120)
三、临帖	(121)
第七节 创作	(122)
一、创作内容与创新	(122)
二、书法样式举要	(123)
三、落款与钤印	(123)

下篇 古代书论基本体系提要

一、骨气论	(126)
二、神采论	(128)
三、自然天趣论	(130)
四、寄情论	(133)
五、人格象征论	(135)
六、学养论	(138)
七、通变论	(140)

篆刻编

上篇 中国篆刻艺术史略	
第一章 先秦印章····· (145)	第二章 刻印的过程····· (168)
第二章 秦汉印章····· (148)	一、准备阶段····· (168)
第三章 魏晋南北朝印章····· (151)	二、设计印稿和篆印于石····· (168)
第四章 唐宋印章····· (152)	三、镌刻和拓印····· (168)
第五章 元代文人印章····· (154)	四、边款的刻制····· (169)
第六章 明代文人流派篆刻艺术····· (156)	第三章 刀法与章法 ····· (170)
第七章 清代文人篆刻艺术流派····· (159)	一、刀法····· (170)
	二、章法····· (170)
	三、边栏和界格····· (172)
	第四章 临摹与创作 ····· (173)
	一、临摹的基本要领····· (173)
	二、从临摹到创作····· (173)
	后记 ····· (177)
下篇 篆刻基础技法	
第一章 治印的工具、材料和工具书····· (166)	

书 法 编

导 论

书法的艺术构成与书法艺术的本质

书法是中华民族的一门传统艺术，至少已有3000多年的历史。早在唐代，中国书法便传入日本、朝鲜，成为其民族文化艺术的一个重要组成部分；近代一些西方绘画大师如毕加索等，也曾从中国书法中汲取过营养。中国书法不仅是中国本土的文化现象，而且已日益成为具有世界意义的东方艺术门类之一。

从最广泛的意义说，世界各民族都有自己的文字和书写文字的技巧，因而也都有自己的“书法”；然而，为什么唯独中国书法能够成为一门引人注目的艺术？中国书法究竟是以什么构成其艺术内涵的？它不同于其他艺术的本质特征又是什么？这些问题都值得深入探讨。

从最简单的实践形式上说，中国书法就是汉字的书写艺术。书法能够成为一门艺术，最基本的原因在于汉字和毛笔的特殊性。汉字的特殊性产生了中国书法别具一格的形式意味，毛笔的特殊性丰富和拓展了书法形式意味的内涵，并由此产生了丰富的笔法体系。当二者结成一个自觉化的有机整体，成为人们表现自己心灵的方式和审美的对象时，书法就成了一门

艺术。因此，书法艺术的构成包括两个内容：其形式意味和笔法体系是书法艺术的形式构成；其审美意味所表现的创作主体的心灵世界是书法艺术的精神构成。二者既相对独立，又相辅相成。书法艺术总体构成的别具一格的内涵显示了书法艺术的本质，并显示出书法艺术与其他艺术不同性质的分界。

第一节 书法艺术的形式构成

一、汉字的形式意味

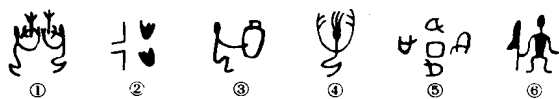
1. 汉字“以形示意”的特点

在中国最早的文字中，有相当一部分是象形字。象形是描摹实物形状的造字法，如“口”即似一张开的嘴。此外，还有一些单纯的符号字，即汉字“六书”中指事字的一部分，如“二”（上、下）。在汉字的“象形”、“指事”、“会意”、“形声”四种造字法中，“象形”是原始的基本方式。这就形成了许多汉字“以形示意”

的突出特点。这种特点对中国书法成为一门艺术影响极大。由于汉字字形具有相对的独立性，这就产生了两个深刻的影响：一是以文字书写形式的变更、演化为主导线索，形成了中国书法史上饶有趣味的书体演变史；书法史上各家各派标新立异，争奇斗艳，也体现在字形的差异上。如果汉字遵循以语音为主导的发展线索，中国的书法艺术就很难形成自己的特色。二是汉字“形”的独立性使中国人对字形异常重视与敏感，人们在特定情况下甚至可以撇开文字的声、义要素，而对文字的形式进行独立的欣赏。也就是说，汉字的形式除了表意的功能外，又多了一个可供欣赏的功能。汉字形式中蕴含的象形意味则为汉字成为审美对象提供了绝好的条件和内容。

2. 汉字象形意味的精髓与书法空间形象的本质

汉字的“象形”与一般绘画的“形”有本质的区别，它是对存在之事物的简化和省略了具体细节后的基本体态的概括，是某种动势的表现，即所谓“画成其物，随体诘屈”（许慎：《说文解字·序》）。“象形”并不是对某物逼真、具体的描绘，而是对其“体势”的某种表现，如“𠂇”（佳，即鸟）、“？”（云）、“丫”（木，似树）等等。这种对事物形体之“势”的表现，古人又称之为“形势”。蔡邕《九势》云：“夫书肇于自然。自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出焉。”在古代书法理论中，“类物有方”是最早的美学观点之一。所谓“类物”，即指汉字的形态应具有事物的“形势”美——“云透迤而上布，星离离以舒光；禾萃尊以垂颖，山嵯峩而连冈；……观其措笔缀墨，用心专精，势和体均，发止无间。”（卫恒：《四体书势·字势》）这样，汉字的形式结构便是一种对自然“形势”的审美概括和提炼，从而形成了别具意蕴的“字势”。古人所说的“书画同源”，指的便是汉字这种“类物”的特性。但“同源”并非同质，如商代青铜器上的一些图形文字（见图一），它们象“画”，但又绝不是绘画，因为它们表现的不是事物在一定时、空中的瞬间状态，而是



图一

对事物“形势”的类型化概括，它们是“字”。如①，以两人拔草状表示某种劳动；②，以彳表示路，一前一后两只脚表示在路上行走。①和②分别是后来“莪”和“涉”字的前身。再如⑤，以四只脚代表一群人，他们紧紧围绕一个中心，使之不受侵犯。它就是“衛”字的初形。可以看出，这些“字”既是抽象的符号，同时也有具体的形象，只不过这种形象概括了事物的“形势”。与事物的真实形象相比较，它们是一种经过概括和抽象了的形象。汉字的初始形态是具象与抽象奇妙结合的形态，抽象化是其基本精神。这种抽象从形式的角度而言，是一种直观抽象，是从具体到更高一级的具体——即对事物已不可再省略的基本形式的抽象。汉字书体的演变，从艺术审美的角度看，便是“形势”不断从象形意味中抽象出来的过程。例如“马”字（见图二）：



图二

这里排列的书体顺序并非严格的书体演变的先后过程，因为从隶书以后，草书与行书、楷书均是从隶书中脱胎而出的，它们在书体演变过程中是交叉影响的，但从总的方面看，这一排列却体现了汉字“形势”抽象过程的逻辑顺序。可以看出，书体越经演变，其象形意味越淡薄，但象形意味的精髓——“形势”，却是一脉贯穿的。其最后抽象的形式是草书，它用流转的线条对其他书体最基本的形势进行概括和提纯。汉字的形势是书法艺术空间形象的本质内容。在古代书论中，“字势”是最早出现的书法术语和审美范畴之一，其原因正在于此。

3. “字势”对书法艺术性质的界定

汉字的“字势”作为书法艺术空间形象的本质内容,作为万物存在的空间形式的抽象表现,对书法艺术有两方面的意义:

其一,它使汉字成为“囊括万殊,裁成一相”的典型形式,这种形式是人们在长期的历史过程中按美的规律抽象出来的视觉形象,因此,汉字是抽象意味与直观形象的奇妙统一。从这个角度来说,书法艺术是一种以抽象的直观形象为表现媒介的造型艺术,它以汉字所提炼、创造的不同种类的“字势”为表现美的手段。汉字在书法艺术中形成一种既定的、不可抛弃的形象;对汉字点画随意变形组合,或是根本抛弃汉字而仅以点画之“墨象”为表现内容,便失去了汉字特有“字势”的意味,因而也就背离了书法艺术的特性,只能视为书法的某种派生艺术。

其二,汉字的“字势”作为人们对事物空间形态的抽象和升华,本身就意味着渗入了人的主体意识。因此,汉字的“字势”既具有稳定性和普遍性,同时又具有可变性和个体性。其稳定性、普遍性表现在它是人们对事物的空间基本形式长期审察和总结的共同结果,它具有一种总体相同的大格局,书法艺术必须受其制约;其可变性、个体性表现在每个人都可以在不改变汉字基本结构的前提下,根据自己对“字势”美的不同理解和追求在书法实践中创造出各种美的汉字形象,或潇洒,或飞扬,或险峻……,使“字势”成为人的心灵和精神境界的外化和表现。由于汉字结构形式的某种规定性和字势的抽象性,这种心灵的外化和表现在书法中就不象其他艺术那样,可以通过各种手段对创作主体的心灵和精神世界作具体的描绘。书法只能以不同的“字势”以及丰富的笔墨情趣,对创作者的心灵作一种象征性的表现。从这个角度说,书法是一种象征性艺术。

任何象征,必须以某种既定的、具有普遍公认的内涵意义的形象为基础,否则就是一个任意的、无规定的、没有意义的存在。比如,任何一个人都可以在一定的情绪中用徒手线条对一个二度空间进行随意的分割,并完全可以

得到一种情绪宣泄的快感,或表现某种精神活动的痕迹,他有理由认为这种徒手线条也是一种情感的象征;但说书法是“徒手线条对空间的分割”,则不能成为书法艺术的严格定义,原因即在其未规定一种有公认含意的形象。用艺术哲学的术语说,它没有规定的艺术语言,因此无法构成创作主体和客体、创作者和欣赏者之间有一定指向的情感交流。书法中汉字的“字势”和笔墨情趣是中华民族数千年审美积淀的产物,是集体审美意识的结晶,从而构成了书法特有的艺术语言,因此,其象征意味才能为大家所接受、所理解。如果仅从“字势”的角度对书法艺术的性质加以界定的话,那么,书法便是以汉字的形体变化为造型手段,以“字势”所蕴涵的抽象自然美(即事物普遍态势的典型形式与精神)为本体意味,以表现人的心灵世界为目的的象征艺术。

4. 以“字势”为基础的书法艺术空间形象的构成

“字势”是书法艺术空间形象的基本内容,但却不是构成书法艺术空间形象的唯一要素。在书法艺术的空间形象中尚有两个极为重要的内容:一是线条(点画)自身形态所具有的审美内涵;二是整幅章法布局所体现的整体空间的审美意味。前者在古代书论中称为“笔意”;后者通常以“黑白之趣”来概括,由于它主要是对一幅作品整个布局的大形势所作的审美体察,我们姑且称之为“局势”。

“笔意”、“字势”和“局势”是书法艺术空间形象的三要素,并由此构成书法“用笔”、“结字”、“布局”的技法体系。其中,“字势”是基础,“笔意”是核心,“局势”则是“字势”审美意味的进一步丰富、拓展和深入。

“笔意”的审美意味主要取决于毛笔的特殊功能所产生的艺术效果,但笔意的产生亦受“字势”的影响,同时又反作用于“字势”。书法史上书体的演变、笔法的变化是笔意对字势影响的内因之一。隶书成熟后,隶向草、行、楷演化,笔法更显示了重要作用。从东汉至东晋文人书派兴起后,书体的演变已告结束,因而在

书法中笔法的意义便更加突出。“字势”往往因为不同的笔法而形成不同的风貌,因此“笔意”日益成为书法本体的核心内容。另一方面,“字势”对“笔意”的内涵亦有重要影响。“字势”审美价值的确立,标志着书法艺术对汉字具体象形性的扬弃,从而解脱了点画线条仅仅为构造一个“字”服务的束缚,于是,点画自身的形态便具有了某种独立的审美价值。

除了毛笔书写造成的点画不同的体积感外,汉字按既定的点画顺序形成的连贯流动感也是“笔意”的一个重要方面。在篆、隶、楷中,这种流动感尚是一种隐性存在,行书则使之外化,草书更将这种连贯性最大限度地表现出来。书法的线条本身具有了某种动态感,而这种动态感正是“字势”的灵魂所在。汉字“字势”之所以生动而丰富,其原因在于汉字的抽象意味最初是对事物典型动态“形势”的抽象。书法的点画线条既具有某种独立的审美意味,同时仍要和表现字势美结合在一起,这正是点画线条具有独立审美价值的前提。

书法点画线条具备独立的审美特性,其重要意义在于拓展了书法的空间意味。在中国书法艺术中,有两大空间范畴:字内空间与字外空间。在早期汉字中,字内空间在总体上是封闭的,它只是显示某种实物形体,字外空间与之相隔绝而几乎没有意义。隶书的字内空间已具半开放性;发展至行、草书则将字内、字外空间的界限完全打破,彻底解散了汉字方块式的封闭空间结构。这样,字的内外空间就交融为一个整体。在一幅完整的书法作品中,这种内外空间的交融就显得更加突出。从创作的角度说,这种交融不仅使“黑”(点画)具有塑造形象(体积感、流动感以及由此显示的“字势”等)的功能,同时也承担了塑造“白”(无字处)的形象的任务;而“白”也并不仅仅是衬托汉字的单纯背景,它同样也起着“塑造”书法之“黑”的作用。正如古老的太极图那样,“黑”与“白”已互相显示和规定着自身与对方的存在形式。这样,“黑”与“白”不仅都具有自身的审美价值,同时又相得益彰地塑造了书法完整的美。

书家常说的“计白当黑”,意义即在此。汉字的“字势”也在这种黑白交融中从单字的意义拓展到一幅书法作品的全部空间之中,以一种黑白两极的奇妙组合及有机构成,形成了变化万千的动态空间形式。从而将汉字“字势”及其所蕴涵的显示生命存在的基本方式——动态感,以更抽象而又更鲜明的形式,赋予书法以表现空间生命运动的艺术意蕴。当古人用“兽跂鸟跬,志在飞移;狡兔暴骇,将奔未驰”等直观形象描述“草势”的意蕴时,就已经表达了他们对书法空间内涵的生命运动象征意味的领悟,我们今天只不过用当代的语言将之上升为一种艺术哲学的解释罢了。

二、书法“笔意”的审美意味

1. 毛笔的特性与书法点画的审美意蕴

毛笔的独特性能是中国书法成为艺术的重要原因之一。毛笔对书写过程中的动作的变化、力量的轻重有高度敏感性,那怕是一点点动作的不同和力量的微妙变化,落在纸上的迹象便有所不同。这对书法的影响极为重要,它使书写者在用笔的快慢节奏、线条的粗细变化、墨象的枯湿浓淡等方面具有极大的自由性和创造性。由此,形成了书法“笔意”中两个最基本的审美要素:一是用笔的粗细、枯湿以及用力的强弱变化,产生了点画线条的体积感、质感和力量感,并且产生不同的审美效果——或敦厚凝重,或绵里藏针;或沉着痛快,或干涩苍健;或遒劲坚韧,或柔丽飘逸。这些不同的审美效果在总体上可归入“笔意”中形态美一类,成为书法点画形式审美意味中的要素之一。二是由运笔中提按、使转、映带、垂缩等一系列复杂动作所造成的线条的流动感和韵律感。用书法的术语说,就是造成一种“气韵”。

如果说体积感、力量感呈一种静态的空间欣赏效应的話,那么,流动感、韵律感则呈一种时间性的欣赏效应,而后者更是书法艺术别具一格之所在。只有书法才能在一个有限的、静止的平面空间里令人惊异地表现出一种时间

性的艺术意蕴。只不过这种时间性不是由真正的时间构成的，它不象音乐那样以一定的时间为存在条件，书法的时间性是由空间展现的，其表现的机制是靠视觉形象转化为一种心理过程。书法的每一笔都是一次性完成的，书写时又必须从第一个字写起，每一个字又必须依照笔顺从第一笔写起，绝不可倒着来。因此，书法艺术的创作过程具有不可重复性和不可逆转性的特点，这正是时间的本质特征。毛笔可以纤毫不差地将书家动作过程的先后次序再现于纸上。看一幅书法作品，越有书法实践经验，对书家在创作中一系列连续变化的丰富运动过程就越能心领神会。这样，书家的创作过程及其内涵的时间节奏就在欣赏者的心理中再现了。有的书法理论家企图从线条本身去寻找“时间性”，其实，任何线条一经画出后就是一个静止的存在，本身是不包含任何运动要素的，其运动感是由视觉转化为心理感觉实现的。毛笔的妙用正在于使这种视觉效果得以丰富地展现，从而使视觉——心理的转化来得更加迅速和自然。我们在前面所说的书法的“局势”，以一种动态的空间反映着生命的运动，其艺术意蕴也是由视觉——心理的转换机制产生的。在平面视觉艺术中，只有书法才具有这种转换机制。绘画，即使画的是一匹急速奔腾的马，依然只能表现一种马的瞬息空间状态，因而在本质上仍是静态的，它无法显示马的运动过程。西方近代绘画中的“未来派”（或称“时间派”），用诸如画出一只狗若干条姿态不同的腿的方法，企图表现出狗“走”的过程，然而却很难为人们接受和欣赏。只有书法这种别具一格的高度抽象性艺术，才能借汉字的奇妙结构，线条的丰富变化，通过毛笔的特殊功能所形成的“笔意”，将时间意味及其表现的生命运动节奏和心理情感的韵律表现在纸上，从而使书法具有了独特的艺术素质和审美意味。

2. 笔法体系的形成与审美意味

毛笔对书写者动作、力量的敏感性所带来的另一结果是，它毫无遮掩地体现了书写者的技巧、才能乃至某种习惯，反映出书写者书法

实践的广度和深度。当历史公正地淘汰了拙劣的书法技巧，保留、总结、发展、丰富了历代书家创造、积累的优秀的书法技巧时，书法所特有的技法体系便诞生了。毛笔，正因其书写技巧的丰富，才有了相对严格、恒定的用笔之“法”的体系。“法”是人们在长期实践中为创造美而自筑的阶梯，其实质是为了更好地实现创造美的自由。在这个意义上，它是人的本质力量的一种表现，其本身便构成一种书法内涵的审美价值，成为书法形式构成中潜在的审美对象和艺术意蕴之一。

之所以说笔法是“潜在”的审美对象，是因为技法不能直接体现其自身，所谓“笔意”、“笔势”都是“用法”的结果。这就形成了“法”在书法艺术中特殊的意义和地位。

由于“笔意”本身有着实体形态和审美意味的双重内容，如书法线条中有所谓“锥画沙”、“折钗股”、“屋漏痕”等不同的形态类型，它们虽然趣味不同，但均以表现力量感（书法术语称之为“骨力”）为主要的审美意味，这样，一定的点画形态就构成了具有一定审美指向的书法艺术的“语言”。对欣赏者来说，只要熟悉、理解了“屋漏痕”等线条的具体形象，也就对书法艺术的这一特定的“语言”有所领悟了。但对创作者而言，他还有怎样“说”出这“语言”的任务，也就是说，怎样写出诸如“屋漏痕”的线条来，笔法就至关重要了。对习书者来说，理解了“屋漏痕”的审美意味，还只停留在视觉领悟的阶段，只有在纯熟地掌握了诸如“屋漏痕”的写“法”时，才把握了书法这一特定语言的全部内容。在这个意义上，“法”就是书法艺术语言的实践形态，没有“法”就没有书法艺术，虽然书法作品一经完成，“法”的意义便潜化到作品的具体形象之中，与整个作品的审美意味融为一体而不能单独抽出了。

“法”是沟通书法艺术的视觉形象与其内在的生命运动形象之间的桥梁。只有在掌握、理解了“法”以后，才能在心理上对书法微妙的一转一按等有规律的连续运动过程产生呼应，从而使欣赏者对创作者书写时的生命运动发生心

领神会的感应。倘若没有“法”，这种过程就是一种无规律的，不可共同把握的存在，这种感应就不可能发生。这是“法”的又一重要意义。

第二节 书法艺术的精神构成

任何一门艺术归根结底都是人的创造，因而在本质上都是人的精神的映照。书法也不例外，它能够绵延数千年而不衰，能够成为一门举世公认的艺术，正与其丰富复杂的精神意味紧密相联。从中国书法中，可以窥见我们的祖先对宇宙图式的看法和对世界万物存在的观念，可以体味阴阳刚柔转化相生的古老哲学思想，可以领略儒、释、道思想的反映，可以发现中华民族的传统风俗留下的痕迹，这些均是中国书法广博深厚的精神构成的重要内容。几千年的哲学思想和传统观念对书法艺术的形成、丰富和发展有着不同程度、不同侧面的影响。这里，我们不可能作全面展开的说明，只能从书法艺术精神构成中最核心的要素——人格象征意识出发，对中国书法艺术的精神构成作一简要阐述。

一、书法艺术的人格象征意味

1. 古代书论中的人格象征意识

书法的人格象征意味是古代书论中的一项重要内容。在古代的书法审美理论中，有两大基本的体系，一是自然物象说，一是人格象征论。前者用自然美来比喻、联想书法美的意蕴，如前述“字势”之美；后者则以某种人格、人品作比拟来阐述书法的精神意味及艺术境界的高下（参见本编下篇·古代书论基本体系提要·人格象征论）。这两大体系，前者历史跨度短，主要盛行于魏晋六朝，唐代尚存余绪，至宋代以后便越来越少见；到了清代，刘熙载提出了书既“肇于自然”，更“由人复天”的“书如其人”的理论，从而将“自然物象说”与“人格象征论”结合起来，构成了以后者为核心的完整的书法美学命题。如果再来考察一下古代书

论中的若干术语，就会发现相当多的词语是表述和形容人格的词汇，如雄壮、质朴、磊落、放纵、威猛、俊逸、妍美、中和、雍容、敦实、真淳、刚直、闲雅、谨束、轻媚、骏爽、深稳、放诞、凝重、壮浪，如此等等，举不胜举。而书法审美理论中最重要的几对范畴——形质与神彩、气势与风韵、姿态与法度，亦无不与人格的象征有直接或间接的联系。

这种人格象征意味严格地说并不是书法的点画、结字、章法本身所具有的，而是人类基于自身特殊的精神本质赋予书法的一种观念的联想，正是这种联想使得书法的点画、结字、章法等具有了生命的活力和精神的内涵。当这种联想成为普遍的现象，成为一种有意识状态下的自觉行为时，书法就在更高一级的文化层次上成了人的生命形式的外化和象征。这样，书法艺术的内涵就不仅是技巧的展现，也不仅是自然美的抽象和升华，而且也是人的心灵的映现。唯其如此，书法才取得了真正进入艺术殿堂的资格。所以，在中国书史上，人格象征意识的产生恰恰与书法艺术的自觉现象同步。

2. 人格象征意味中的普遍人格精神

由于书法具有一定的抽象性和表现媒介的同一性（所有书法作品均以汉字为直接的题材），因此，书法艺术难以具体地再现生活、人格和情感，而只能通过艺术象征这一表现机制对其作直观抽象性的感悟。书法艺术首先表现的是一种普遍的人格和普遍的心理情绪，诸如庄重、磊落、潇洒、放诞等等。这种普遍的象征意味不能简单地和书家的人格作机械的对应，尤其不能与史籍所载的古代书家的人格、人品简单相联，譬如一个奸佞之人，其书法未必就是奸邪之相，典型的例子是蔡京。当然，一个书家的人格、人品对其书法会有影响，但这种影响是通过这个书家对书法总体的审美取向显示的。比如赵孟頫，身为宋王朝宗室，却被迫为异朝之臣子，这就使他产生了一种恋旧心理和逃避现实的思想，在一定程度上导致他背离当时书坛的风气，以复古为其书法艺术之路；他的高贵地位、优裕的生活享受、超脱凡尘的人

生观使他选择了潇洒自由的晋代书法为典范，反映了他对某种人格的追求和向往，但这些却不是其现实人格的全部反映。书法艺术的人格象征意味是抽象化、类型化的，它超越了时空的限制，具有非实指性的特点。比如，文学和绘画都可以用语言或形象描绘出王羲之“坦腹东床”，表现他独具一格的潇洒散诞的人格，但书法却无法这样做，它只能用点画笔墨的趣味映照出王羲之的人格精神，成为其人格的一种抽象形式。这样，羲之书法就超越了王羲之实指性的人格，成为一种人格类型在书法中的典型体现。

二、书法的情感内涵与 个体人格精神

1. 书法艺术中情感表现的非实指性

上文已经提及，书法艺术表现了一种广泛的、抽象化的、富有象征意味的人格精神，然而，书家们又是怎样去表现自己的心灵，表现自己独特的审美感受和个体人格精神呢？回答这个问题首先得了解书法艺术中的情感特性。

任何艺术都将情感的表现作为必不可少的内容。而情感是带有强烈的个性色彩的，对同一事物，不同的人可以产生某种一致的或爱或憎的情感，但其程度、具体内涵以及由之引发的联想决不会一模一样。因此，每一个具体的艺术作品都渗透着、表现着创作者独特的个体情感。书法艺术当然也是这样。但是，由于书法的抽象性、非实指性的特点，其表现的情感以及表达情感的方式也是别具一格的。书法对情感也不能作直接的描绘和表现，谁能从王羲之《丧乱帖》的书法形象（非文字意义）中直接体会到“痛贯心肝”的感情呢？又有谁能从黄庭坚《松风阁》帖的书法中体会到悠闲畅达之情呢？人们常举颜真卿《祭侄文稿》为书法表达情感的典型之例，其实，仅从其书法形象中，亦很难看出颜真卿激愤悲痛的具体情感。韩愈说张旭将喜怒哀乐一寓于书，是对张旭书法创作的精神境界的一种说明，而不是对张旭具体作品的情感内容的分析。至于六朝书论中常提

到一幅书法作品中的字态就有“或喜或怒”的感觉，就更是一种“字势”神态的形容了。因此，情感在书法艺术中已成一种广义的生命活力的表现。书法艺术的抽象性使其在表现情感时首先将情感抽象为某种情绪的基本状态，通过书法动态空间的疏密安排、线条的快慢节奏，表现一种或激动或闲和、或奔放或平静的情感境界。如果联系到书法作品中的文字意义和书家创作时的情境背景，便可更具体、更深刻地体会书家的情感世界，从而将书法的文字内容与书法的艺术意味结成一个互通的整体，由之而获得一种综合性的审美享受。本编古代书论篇《寄情论》所讲书法的“移情”，即是通过上述书法的情感表现方式和欣赏机制实现的。书法必须有作家情感的“移入”，才能够打动人心，否则便没有艺术魅力。但必须强调，书法表现情感是以书法特有的形质与技法，通过情感——情绪的抽象这一中间环节完成的，本编《寄情论》中所引“性情达于形质，形质本于性情”，“出入古法，陶性写情”等古人书论，所指即此。书法艺术以抽象自然美和普遍人格精神为其精神构成的基本意蕴，而情感则是沟通二者的主要中介。书法情感表现的主要特征是超实指性和非具体性，这与书法艺术的抽象性特征正相一致。

2. 书法情感表现的主要内容与个体人格精神

书法表现的情感，乃是书家在长期生活中，通过先天气质的影响、文化素质的培养、知识学养的积累等等渠道所培植的一种稳定情感。这种情感已不是对具体事物的刹那感受，而是上升到对事物带有稳定情感倾向的审美评价。它以情感表现中最基本、最单纯的“喜欢”与“不喜欢”为表达的方式和内容。在具体书法实践中，即表现为选择什么样的书法风格、哪一个时代的书法样式、哪一位大家的神采和笔法，甚至某一种点画的形态为自己的书法典范；在继承的过程中，又是怎样去“扬弃”的，他保留了师法对象的什么，又改变了什么。在“喜”与“不喜”的选择中，书家的情感世界就凸现

了。在这一实践过程之中，当然有其他各种因素的影响，但审美情感却是最基本的动因。若无审美情感为基础，其他一切条件都将是徒然。

当一个人进入创作时，他就在刹那间沉入了几乎是纯粹情感的状态，其他一切——平时技法的修炼、长期培育形成的审美观念、对书法艺术本身的思考、“书外”功夫的积累等等，都潜化、凝结在审美情感之中。蔡邕《笔论》云：“书者，散也，欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之。”说的就是这种创作时纯净的情感境界。在这种情感境界中，书家毫无掩饰地坦露了他的本性，他的气质，他的一贯思想和长期艺术实践凝聚成的经验体会，以及他有什么样的人格追求，从而使他的书法具有独特的神采和风貌。这正是书法艺术中情感表现的本质内容。如果把书法线条由视觉到心理的转化所产生的运动感与某种情绪或情感混为一谈，则不仅使书法艺术中的情感内涵显得单薄，同时也容易割裂普遍人格与个体人格精神的联系，使书法艺术中个性化的人格精神变成一个随意的存在。书家的个性化人格精神是在技法、形式审美观念、总体精神构成等一切方面，既继承传统，又拓展、丰富、变革传统的双重关系中实现的。每一个书家都力图在共性与个性、传统与现实中寻找最佳的平衡和结合，在艺术世界中，每一个艺术家都力图表现自己的生命价值和人格精神，书法艺术家也不例外。书法艺术个性化人格精神的闪光和体现，是一种以个体稳定的、上升到审美境界的情感介入为桥梁的。这种情感不同于一时的感情冲动，而是经过长期修养而成的。它导致书法艺术作品呈现别具一格的意境和情趣。书家创作时的特定情感和即时情绪对作品的风貌有极大影响。尽管书家创作每一幅作品时的情境千差万别，但其总体风格特征却总有内在的一致性。这种一致性正是书家稳定情感和一贯人格精神的折射。瞬间情感和即时情绪会使其书在总的风格中产生感情趣味的变化，但却极少超越其总体风格。因此，将稳定情感与即时情绪交融为一个整体，会使书法创作和欣赏变得更加饶有兴味。有些习书者过

份夸大即时情感的作用，将书法变成一种瞬间情绪的宣泄，这是对书法艺术情感性的曲解。

以上我们从形式构成和精神构成两个方面，说明了书法艺术的构成和书法的艺术本质，其中，书法艺术的形式构成乃是书法艺术的本体，是书法之美的形象基础；而技法，则是塑造书法艺术美的形象的必要手段。由于书法具有不可重复性的特点，因此，“法”实际上便是一种潜在的书法形象，它与书法的视觉形象有直接的对应性：“法”一旦运用完毕，书法艺术形象便立即出现。这与绘画技法的可重复性大不相同。因此，在理解书法艺术形式意味的基础上掌握技法，乃是书法入门的途径，也是书法创作的必由之路。

书法的精神构成，乃是作为艺术的书法必然要反映人的精神、情感的体现。世界上从没有不表现人的心灵的艺术，书法也是如此。而书法艺术形式的高度抽象性决定了其精神情感的象征性表现方式。因此，书法艺术表现的精神内涵乃是一种抽象的普遍人格精神，而书家的个体人格精神是通过审美情感的牵动，由对普遍人格精神的个性化表现和不同的选择取向展现的。这就形成了中国书法稳定的延续性。中国书法发展的基本规律是传统的不断丰富、拓宽和深入。

任何当代艺术都不可能抛弃传统而另起炉灶。马克思曾赞叹古希腊艺术是不可逾越的高峰而具有“永久的魅力”。由此启迪我们，艺术是一个不可重复的世界，同时又是一个永恒的存在，后人的任务就是尽量汲取前人的营养而再造高峰。当然，一味在古人面前卑躬屈膝是荒谬的，当一个人领悟到了艺术所以具有“永久魅力”的奥秘时，他才有可能用富于个性的作品为艺术的传统添一分光彩。古代和现在都不乏这样的书家，他们能与某一个书法大家做到“神貌俱合”，同时又在传统的基础上创造出一种新的审美形式，表现出一种卓越的个体人格精神，为时代和历史所景仰和公认，这样，其创造的审美形式和人格精神就超越了其个体的意义，从而成为一种普遍的审美典型和普遍人格精神的象征。

书 法 编

上 篇

中国书法艺术史略

中国书法艺术至今已有3 000多年历史。一部完整的书法史，应当包括书体演变史、技法形成史、风格发展史、流派递嬗史、理论批评史、传播交流史等。本篇的任务仅在勾勒中国书法史的主要轮廓，其重点在书体演变史和风格、流派史；技法的演变在重要的历史发展关节处稍加说明；书法理论批评史，内容极丰富，本篇仅就对书法发展有重大影响、或对流派的形成与时代风格的产生有重要意义的稍加说明；书法的传播交流，本篇亦仅穿插了一两个史实，以见中国书法早有跨国度影响之一斑。

中国书法史上的书体演变过程，至汉末已基本结束。魏晋虽尚余尾声，但从汉末以后，书法艺术的发展已经以文人书法流派史和风格递嬗史为主干。因此，本篇从先秦至汉，重点在阐述书体演变的轨迹及其内在规律，尤其对至今尚模糊不清的“隶变”问题作较详细的说明。魏晋以后，则集中篇幅说明文人书法流派的发生、流变和发展，对书法史上具有里程碑意义的书家（如王羲之、颜真卿等）和流派（如唐代“草书三杰”、“宋四家”等）阐述较详，其他则稍简或从略。在中国书法史上，除了文人书法流派外，尚有民间书法一流，但它毕竟不是书史的主流，限于篇幅，本篇除了对在书法史上有重要意义者（如秦汉简帛书、南北朝石刻）加以说明外，对其他很有意味的民间书法（如唐人写经、敦煌墨稿等）便不得不略去了。

从一部书史，我们可以总结若干书法艺术发展的规律。书法艺术的发展是在多种因素共同影响下实现的，如文化背景、社会状况、哲学思潮、乃至地理

环境、书家的心态等等，均对书法艺术的发展有重要影响。但本篇主要围绕这样一个规律对书史发展加以说明：中国书法艺术的发展以稳定的承继性、渐进性为其基本态势，传统的积淀、丰富、拓展和“入古出新”的变革，乃是中国书法艺术发展的根本规律。中国的书法艺术发展史，并非是“越来越好”的简单直线，绝非后代均胜过前朝，但每一个朝代都从不同的角度，甚至以不够成功的尝试对书法艺术的发展作出了自己的贡献。从这个意义上说，中国书法史又是一个不断创造、发展的历史，这个历史发展的大规律谁也无法否认。对书法史所知甚少，理解甚浅，便盲目、武断地认为中国传统书法是“封闭性”的，传统书法已丧失了活力，这是十分荒谬的。中国书法“入古出新”的发展规律是由书法艺术的本质所决定的，不是人为的强加和虚设，这一规律存在的理由已在“导论”中有所说明，本篇则对这一规律进行具体的介绍，旨在启发我们今天怎样走具有新时代特色的“入古出新”之路，将我们的先辈所创造的这一灿烂文化弘扬光大、继承传递下去。

第一章 先秦书法

第一节 概述

书法是中国特有的传统艺术，虽然书法艺术的自觉化至东汉末才发生，但书法艺术之始当与汉字的萌生同时。

汉字的形成开始于何时，目前文字学界尚无定论，但曾经历了很长的历史时期则是肯定的。目前已发现的与原始汉字有关的资料，主要是原始社会在陶器上遗留下来的刻画符号。这些符号多为几何形符号（如仰韶、马家窑、龙山等原始文化遗迹）和具体事物的象形符号（如大汶口等原始文化陶器）。但许多文字学家认为，它们还不是文字，只是对原始文字的产生起了引发的作用。大多数文字学家认为“汉字的形成时代大概不会早于夏代”，并在“夏商之际（约在公元前17世纪）形成完整的文字体系”（裘锡圭《文字学概要》）。

为学术界公认的我国最早的古汉字资料，

是商代中后期（约前14—前11世纪）的甲骨文和金文。从书法的角度审察，这些最早的汉字遗迹已经具有了书法形式美的众多因素，如线条美、单字造型的对称美、变化美以及章法美、风格美等。从商代后期到秦统一中国（公元前221年），汉字演变的总趋势是由繁到简。这种演变具体反映在字体和字形的嬗变之中。西周晚期金文趋向线条化，战国时代民间草篆向古隶的发展，都大大消弱了文字的象形性，然而书法的艺术性却随着书体的嬗变而愈加丰富起来。

傅抱石曾经说过：“中国艺术最基本的源泉是书法，对于书法若没有相当的认识与理解，那末，和中国一切的艺术可以说绝了姻缘。中国文字为‘线’组成，它的结体，无论笔画繁简，篆隶或其他书体，都可在一个方形的范围内保持非常调和而镇静的美的平衡。这是和别的民族文字不同的地方。试参观一次中国的印刷工厂，一粒一粒大小相同的铅字，这便是中国艺术的原子。中国人在这相同的范围上面，



图三 祭祀狩猎涂朱牛骨刻辞

凝神静观，可以透过与生俱来的欣赏力而对这不同的笔画发生无限的境界、无限的趣味、无限的新意。中国一切的艺术差不多都是沿着这个方式进展的”。应该说傅抱石的这种以线为出发点的艺术审美观，早在甲骨文出现之时就已蕴含于书法之中了。

第二节 殷商的甲骨文和金文

距今约3000年至4000年的殷商甲骨文和金文是目前发现的最早而又相当成熟的文字。甲骨文1899年出土于河南安阳小屯村。“小屯”曾是殷王朝的故都，所以甲骨文又称“殷墟文字”。由于



图四 宰丰骨刻辞

它主要用于殷王贵族的占卜活动，形式是用刀将卜辞和记录占卜活动的文字刻在龟甲兽骨上，因此也称“龟甲文字”、“卜辞”、“殷墟书契”和“甲骨刻辞”等。多年来，经过不断发掘，甲骨文累计约15万片，单字总数已达4600多。

甲骨文虽大多用刀刻成，但从书法的角度分析，它已具备了书法的用笔、章法、结字三要素。从用笔上说，在甲骨文中已发现了朱书和墨书的痕迹，这说明当时已经有了毛笔之类的工具。这些朱、墨迹的用笔起止均显露锋芒，线条两端尖而中间略粗，可看成是书法最初用笔形式，也反映了毛笔的弹性和柔韧性。这些用笔的特征，在双刀修刻的甲骨文中也有明显