

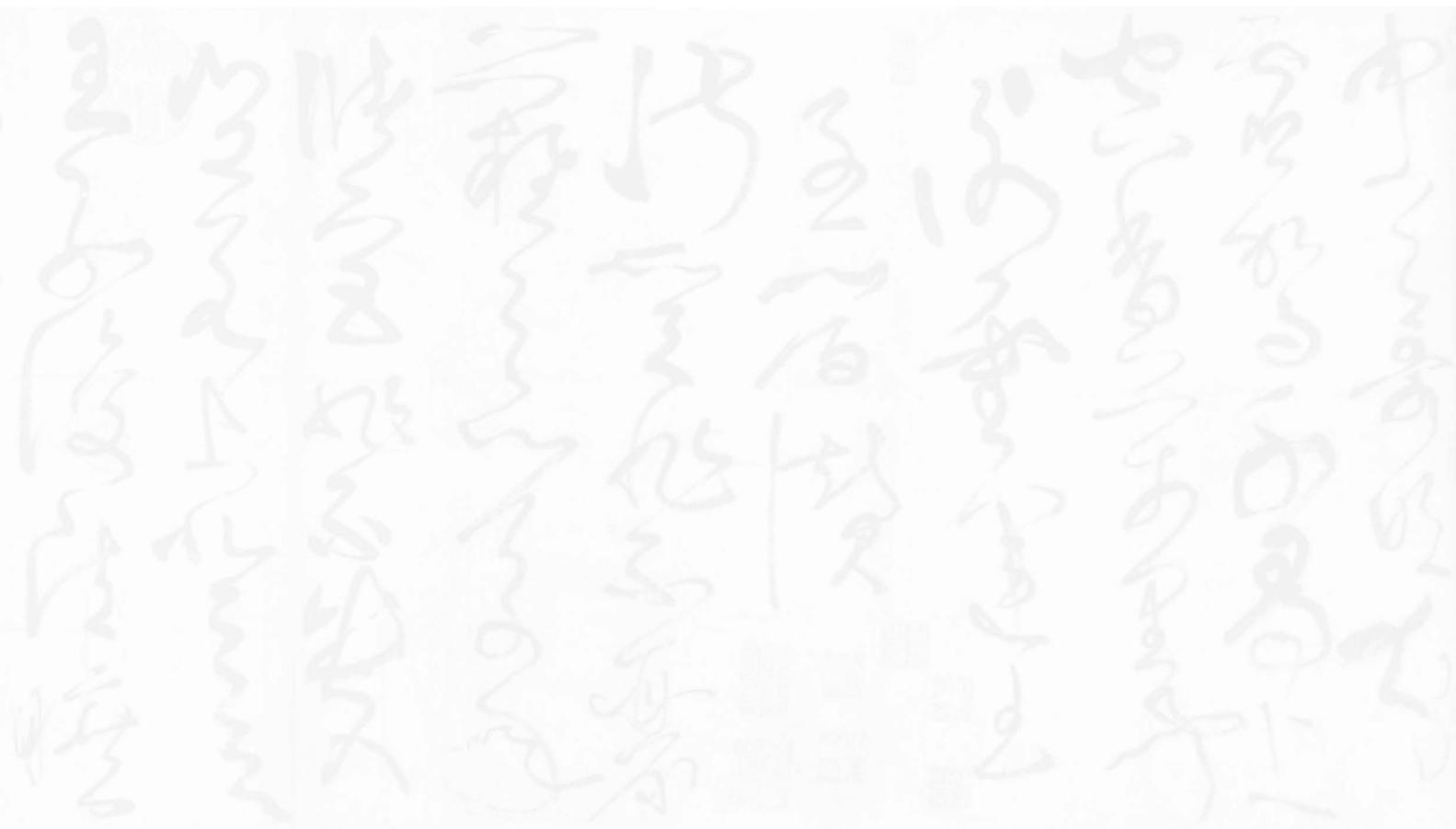


北京大學

艺术学院

2014 访问学者书法、绘画、论文集

主编 王一川 陈旭光



安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位



北京大学

艺术学院

2014 访问学者书法、绘画、论文集

主编 王一川 陈旭光

安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

清
清
清

图书在版编目(CIP)数据

北京大学艺术学院 2014 访问学者书法、绘画、论文集 /
王一川, 陈旭光主编. - 合肥: 安徽美术出版社,
2016.7

ISBN 978-7-5398-6638-3

I. ①北… II. ①王… ②陈… III. ①汉字-法书-
作品集-中国-现代②绘画-作品综合集-中国-现代③
艺术评论-中国-文集 IV. ①J121 ②J052-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 011019 号

北京大学艺术学院 2014 访问学者书法、绘画、论文集

BEIJING DAXUE YISHU XUEYUAN
2014 FANGWEN XUEZHE SHUFA HUIHUA LUNWENJI

学术委员会:

叶 朗 王一川 邹 惠 陈旭光 彭 锋 唐金楠
李道新 王岳川 陈少峰 林 一 向 勇 丁 宁
李 松 翁剑青 李爱国 侯锡瑾 李 洋 顾春芳

主 编: 王一川 陈旭光

副 主 编: 胡玉敏

编 辑: 关爱华 焦云霞 陈 新 王 蓓 李志华 靳钰楚
高 翔 曾 婷 何碧云 杨玉娟 耿伟娜 高晨昱
孙 黎

摄 影: 高立鹏 周东芬

出 版 人: 陈龙银

选题策划: 马 涛

责任编辑: 赵启芳

责任校对: 司开江

校 对: 吴琳旖 吕 哲 陈 琳

责任印制: 徐海燕

出版发行: 时代出版传媒股份有限公司

安徽美术出版社 (<http://www.ahmscbs.com>)

社 址: 合肥市政务文化新区翡翠路 1118 号出版传媒广场 14 层

邮 编: 230071

营 销 部: 0551-63533604 (省内) 0551-63533607 (省外)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京信彩瑞禾印刷厂

版 次: 2016 年 7 月第 1 版

2016 年 7 月第 1 次印刷

开 本: 889 mm × 1194 mm 1/16

印 张: 10

书 号: ISBN 978-7-5398-6638-3

定 价: 98.00 元

如发现印装质量问题, 请与我社营销部联系调换。

版权所有·侵权必究

本社法律顾问: 安徽承义律师事务所 孙卫东律师

贺辛卯夏燕园雅集

北京大学艺术学院院长 王一川



群鸟高飞，终栖于树，谓之集；集而发雅音，谓之雅集。古有兰亭雅游、西园雅集，今有北大艺术学院访问学者进修教师之燕园雅集。自蔡元培校长力倡中国现代高等艺术教育及美育迄今，北大艺苑之乔木蒙岁岁浇灌、代代栽培，上沐天恩，下接地气，中承人意，百余年来根愈深，叶愈茂，终引来百鸟日日啼鸣不已、雅音月月绕梁不绝之胜景。五湖四海之同道雅集于辛卯夏之燕园，百雅竞艳，百家齐鸣，当令古老燕园再度生辉，百年北大又添新彩。鸟宿于乔木终为来日高翔，高翔后复栖于乔木，更集于乔木。夜宿于斯为休养及补给，日集于斯可互通鸿鹄之志。乔木为百鸟而生养，百鸟倚乔木而雅集。鸟之乐于栖居雅集实乃乔木之幸。北大艺术学院甘为天下雅士安居雅集之常绿乔木。祝燕园雅集成功。



写在前面

北京大学艺术学院副院长 陈旭光

多年以前，当我以教师代表的身份，给即将毕业远行的艺术学院本科生、研究生作毕业致辞时，我曾这样写道：“如果说生活是海洋，未名湖就是一个温暖的港湾。”

的确，以艺术的名义，以北大为旗帜，你们会聚在这里，从四面八方而来会聚在这里。也许你们都已在自己的艺术途程中、工作岗位上小有成就，甚至可能名声赫赫，但在北大，在百川归海、有容乃大的北大“未名湖海洋”，我相信，你们度过了一年团结、紧张、严肃、活泼、自由、民主的生活，度过了一年潜心学习、畅饮知识、砥砺艺道、切身沉醉于北大氛围、悉心感悟北大精神的学员生涯。

365日白马过隙，倏忽而逝。但所有的未名岁月、燕园风情肯定已经或必将成为你们记忆中的永恒。现在，你们又要从这里再次出发，就像一艘帆船，养精蓄锐，正准备扬帆远征呢！

而在“再出发”之前，你们交出了一份扎实的学业小结，一份厚重的艺术人生答卷。这份厚厚的即将面世的各体作品汇、论文集，体裁样式丰富多姿，艺术门类尽数囊括，诗、书、画、影视、戏剧、舞蹈、音乐，创作、设计、论文、报告，真可谓洋洋大观矣！

无疑，艺术是人所创造并独有的，也是为人而存在的。德国诗人、美学美育家席勒曾经由衷地赞美：“论勤奋你不及蜜蜂 / 论敏捷你更像是一个蠕虫 / 论智慧你又低于高级生物 / 可是人类啊 / 你却独占艺术”（《诗》）。

你们，不正是“独占艺术”的人类的代表吗？

“艺”的本义是“种植”的意思，与农业相关（很像“文化”的英文字 Culture，也与农业、种植有关）。《说文解字注》中说：“艺尤树也，树种义同”“周时六艺字盖亦作执，儒者之于礼、乐、射、御、书、数，犹农者之树执也”。艺术工作者，不正是为了“树人”“育人”（首先是自我养成）而辛勤的工作吗？不正是那种“双手劳动，慰藉心灵”，“仰望星空，脚踏实地”，追求高远艺境但又必须勤勉如农夫、工匠的“手艺人”吗？

工作着是美丽的、幸福的！

我觉得我们都很幸运：我们都有幸是艺术工作者。从某种角度说，我们从事的是赏心悦神、悦目悦耳、美育育人、教化化人的工作。也许我们要经历艰难的“语言之痛苦”的艺术创造，也许我们在欣赏之余还要进行深入的学理思考和理性分析，但我们的生活兴趣、工作事业是完全可以合成一体（而不会也不应该被“异化”）的，我们的技艺与精神追求是可以合一的，“艺”是有可能上升到“道”的。我们可以实践“审美的日常生活化”或“日常生活的审美化”，“生活艺术化”或“艺术生活化”的。这是何等之幸事！又是何等之境界！在当下，艺术教育和美育无疑还将在中华民族复兴，国家文化建设，国民文化、艺术素养形成中发挥更大的作用。我们生逢其时！

未名湖虽不大，但有海洋的气魄和胸襟，那是知识的海洋、学问的海洋、艺术的海洋、精神的海洋，那么，艺术学院无疑也是未名湖里一个温暖的港湾了。亲爱的访问学者学员们，你们本来都是个体，都是一个个最具个性的艺术工作者个体，但在艺术学院一年的学习生活中，我感觉你们凝聚成了一个团结、友爱、和谐，凝聚力极强的大集体。在相关老师、导师们的辛勤、负责、积极的工作及指导下，你们这个在北大颇为特殊的团体亲密团结，和谐友爱地相处；更不用说一次次的班会，一次次的学术研讨、书画展览、文艺演出、参观访问。高远的追求，不凡的谈吐，那种“指点江山，激扬文字”的神采和峥嵘岁月——你们的一年何其充实！

这一年是你们的收获沉甸甸的一年。你们在北大重新出发，未来你们将收获更多。

相信吧，太阳每天都是新的。而我们还有一个共同的太阳，那就是北大。未名湖永远是你们的海洋，艺术学院永远是你们心灵的港湾。

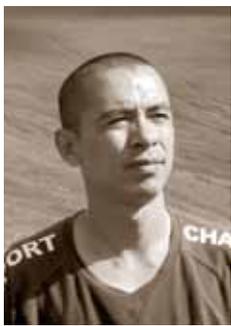
2015年12月3日

目录 Contents

白珂·····	002	齐伟民·····	080
白凌·····	004	苏金成·····	084
陈柏·····	008	陶新·····	086
陈佳·····	014	汪蓝·····	089
陈新·····	016	王成利·····	095
段国梁·····	020	王焕·····	097
段俊平·····	025	王婷·····	104
高立鹏·····	030	王梓霏·····	109
耿纪朋·····	032	解孝峰·····	111
古丽米拉·吾尔买江·····	038	徐鸿延·····	117
贺瀚·····	040	徐耀芳·····	122
胡晓·····	043	姚强·····	125
季乐胜·····	045	殷玉静·····	127
孔德明·····	049	张敏·····	131
廖勇传思·····	055	张勇·····	136
刘佳·····	060	张志刚·····	139
刘强·····	066	周东芬·····	141
刘永泽·····	070	周丽娟·····	145
麦琼·····	074	祝正锋·····	147



北京大学艺术学院



白珂

1975年12月生于内蒙古包头。北京大学艺术学院访问学者。现为包头师范学院美术学院副教授。



荷塘之一 纸本色墨 90 cm×90 cm 2014 年



荷塘之二 纸本色墨 90 cm×90 cm 2014 年



白凌

北京舞蹈学院编导系教师。曾创作舞剧、舞蹈作品《草原祭礼》《冬古拉玛情》《那一端》《那方花开》《声声慢》等。

试谈胶州秧歌的创作体验

——以作品《那方花开》为例

◎白凌

绪论

胶州秧歌是汉族舞蹈中风格独特的民间艺术之一。胶州秧歌从村头广场登上舞台，成为当代民族民间舞创作素材的重要部分，主要在于它表现出了挺拔、舒展、细腻、刚柔相济的动作质感和齐鲁女性的贤淑含蓄、坚韧不拔等文化特质。

一直以来，表现胶州秧歌的作品数量很多，有些作品大胆创新，不同程度地融入了现代舞的理念和语汇，既有传统的民族特色，又透视出时代的气息和民族的精神，充分体现了编导的创新意识已不再局限于舞种的文化表达，而在于追求更高境界的人文表达。笔者在创作胶州秧歌作品《那方花开》的过程中以在保留胶州秧歌风格特征的原貌的基础上加以创新和发展、平衡好保留和创新的关系这一问题为核心，尤其在动作语汇创作上融入编导个人编创习惯及其个性思维方式的同时，遵循其文化特性，以传统胶州秧歌素材中的主要风格、形态为基础，保留的同时去变化发展。如何在保留传统精髓的基础上加以发展创新，是本论文探讨的初衷。本文以胶州秧歌作品《那方花开》的创作实践经验为基础，形成理论观点的实践依据，并加以理论分析和总结。

一、作品的素材选取

（一）天人合一的文化呈现

源远流长的齐鲁文化潜移默化地影响着胶州秧歌乃至整个山东地区，儒家崇尚的“天人合一”“和谐”等主要思想在胶州秧歌这一极富人文特色的舞蹈形式中得以体现。胶州秧歌作品《那方花开》所描绘的是桃花仿若温婉迷人的姑娘，远瞻那方桃花儿竞相绽放的美好情境，所展现的正是这种“天人合一”的思想，抒发对大自然与美好生命急切向往的情感；舞蹈结构分为三段，但并非传统“A—B—A”的模式，而是类似于“1—2—3”的从戏花、人到物我合一的情感层层推进的结构模式。

（二）含苞欲放的形态契合

“扇女”的动作时收时放，有含苞欲放之感，其形象与作品《那方花开》中所塑造的桃花意象相贴合，舞蹈语汇极尽地体现出桃花本身的特质。其“三弯、九动、十八态”风格的舞蹈动作独树一帜，如代表性的“丁字三步”和“倒丁字碾步”，在做动作时，颈、腰、膝三个部位在适当的弯曲中要有变化，头、胸、胯、大臂、小臂、手、腿、膝、脚这九个部位在同一时值内各自朝同一方向做持续的弧线运动，左右两侧又有各自不同的运动方向和轨迹，形成了胶州秧歌“三弯、九动、十八态”的外部运动特征，形成了具有韧性与曲线美的“三道弯”外在形态，动作细腻迷人、柔美流畅，能够生动地表现出风中摇曳的桃花的流畅、优美之姿……胶州秧歌不仅将齐鲁“和谐”文化融入到作品之中，与编导所要体现的向往美好生活、崇尚人与自然相和谐的主题思想相贴合，而且其具有地方特色的形态特征也生动形象地体现出了“桃花”含蓄、柔美、婀娜而娇羞的形态。

二、求大同、存小异的“个性创作”

（一）胶州秧歌的动作风格特点

关于胶州秧歌的风格特点,当地老艺人用“抬重、落轻、走飘,活动起来扭断腰”来形容它的动律与风韵,舞蹈家们又把它归纳为“脚拧、扭腰、小臂绕“8”字(动肩)、手推、翻腕的有机配合”。胶州秧歌动态的风格主要有抻、韧、碾、拧、扭五大特点。关于“扭”字,胶州秧歌在民间有“三弯、九动、十八态”之称,又叫“扭断腰”“三道弯”。胶州秧歌的一举一动、一招一式都在一个“扭”字,这个是以动力脚掌或脚跟的碾拧做运动的支点,从而波及腰和上身各部位的扭动,形成它流动中的“三道弯”曲线特征。脚下的“拧”“碾”,腰上的“扭”必然以脚下运动为支点,以自下而上的“拧”“碾”“扭”作为动作发力的重点,从而使胶州秧歌形体线条弯曲柔和,舞蹈动作轻柔,但也不失劲健挺秀、奔放洒脱。“抻”“韧”是通过小臂绕“8”字、手推翻腕的有机配合,训练身体上下的协调性和内在的控制身体的能力。“拧、碾、扭、韧、抻”不是单独表现的,而是身体各部位按一定次序,依次向上下同时进行,构成统一和谐的运动。胶州秧歌调动全身各部位“拧、碾、扭、韧、抻”,使舞蹈动作“抬重(抬起来较快)、落轻(脚踏轻)、走飘(扭动运行飘逸),活动起来扭断腰”。

(二) 风格的个性化体现

《那方花开》通过对桃花绽放、桃花映红的景象的描述来表达一种人们对美好生活的向往。它在结构上不同于音乐《沂蒙山小调》“A—B—A”的结构模式,而是采用“1—2—3”的层层递进的结构模式。这种结构模式的安排推进了作品后段的情绪表现,从花到人,使作品在表现方式上形成一种“虚”与“实”结合的特点,从第一段的桃花绽放第二段的花人合一,再到观花情境升华为对这样美好的事物的一种追寻。作品第三段所表现的女子远处赏花是“实”的内容,舞者对花儿或含羞、或摇曳、或随风飘洒的形态的捕捉则是“虚”的意境。两者不先后展示,而是在钢琴的伴奏下穿插进行,时虚时实地结合呈现。这其中的“虚境”——桃花花瓣随风层层摇曳的生动画面的体现可以说是个性思维与音乐特性的结合。同一旋律在钢琴高低音区的辉映及演奏力度的对比下强调了乐曲的“虚”“实”效果,而其“虚”“实”结合的音乐效果呈现则更有助于作品第二段展现女子隔岸观花与化身花海的“虚”与“实”结合的效果。

在舞蹈语汇的编创上,本作品主要运用了胶州秧歌动作元素,融入了一些现代舞元素,使之在原动作的节奏、力量方式上发生变化。在胶州秧歌动作创作时,多保留脚下动作,变化发展上肢动作及运用顺势发展的方法等,使动作不失其原貌特征,又有耳目一新之感。如开场选择用膝盖夹扇的造型,以生动地表现桃花待放的形象。针对胶州秧歌的脚下步伐——行进正丁字拧步、原地倒丁字碾步、提拧步等步伐,加入了编导的一些习惯性运动方式。如节

拍中,前四分之三拍按照传统丁字拧步的步伐,而在原本做收式的后四分之一拍加入一个上身与下身成反方向拉扯的画圆动作作为动作元素与元素之间的连接。在上身动作的编创中,考虑到桃花意象,对传统形态的保留并不多,花哨的扇子技巧及过于繁复的上身动律的表现在这部作品的主题表现上并无促进作用。在对扇子运用的处理上,主要运用顺势编舞的编创技巧,即顺着扇叶前一动作的动势继续流动,最大程度地运用了身体的内部空间,使扇子在身体的各个部位流动,以贴合音乐的优美、流畅之感。如用肩颈夹扇,屈膝夹扇,以及旋转中扇子从脚部到肩部,再到头部的曲线流动等,使扇与人合为一体,增强了胶州秧歌中扇子的表现力。在作品时代感的体现上,编者还运用了现代舞的语汇来加强画面的表达。如舞蹈中运用了地面滚的同时挥舞扇子的方式来表现桃花花瓣被风卷起,漫天飞舞的情景。在这一舞段中,舞者已化作桃花丛中的桃花,乘着风时快时慢、时高时低地飘扬。在表现女子远瞻那方桃花和对那方美景的憧憬与急切的向往时,则运用了云步来表现。

三、音乐利用的异样表达

(一) 风格各异的“老调”“新曲”

胶州秧歌是有强烈民族风格的民间舞蹈,所以编创胶州秧歌时所选取的音乐素材的风格很重要,选用的曲子需具有典型的“山东味儿”。《那方花开》所选用的主要音乐素材《沂蒙山小调》出自山东临沂,是带有山歌风格的小调。作品并不是单纯地选用这一民间“老调”作为舞蹈配乐,而是加入了更具时代特色的钢琴版的改编“新曲”来体现本作品所要传递的当代情感特色。

作者是因为听到《沂蒙山小调》这首音乐,被音乐感动而萌生创作的念头。因作品内容的表达需要,作者将音乐结构安排为“A—B—A”的模式:第一段与第三段选用具有民族风格的山东传统老调《沂蒙山小调》,有浓烈的传统而古朴的民歌风格。第二段所选用的是用钢琴伴奏的具有强烈时代特征的新曲《沂蒙山小调》,其主旋律虽与传统“老调”相同,但因其伴奏乐器、旋律的改变和演奏者对乐曲极具创新特色的改编,使这一钢琴版“新曲”《沂蒙山小调》不但展现了民歌小调原本的秀丽、活泼之感,其一连串连贯音符的弹奏,使其具有较民族音乐更加丰富的音乐色彩和音乐织体层次。比如单声部民歌被配以和声,变为多声部音乐,丰富的表现形式有利于钢琴曲对民歌意境的延伸,更给这一“新曲”增添了一抹淡雅、流畅、婉约之风,展现出这个时代民歌音乐的特色,更衬托了该作品当代的时代情感与创新特色。

(二) 节奏的个性化处理

胶州秧歌的节奏特点总体上可以体现为大量附点式节

奏型的存在——前四分之三节奏中展开，后四分之一节奏中做收式，副拍上启动动作。慢板动律是一种力的运用和控制，体现在动作的幅度、速度、强度上，呈现出“快发力、慢延伸”，形成一种“细腻感”；同时脚下的“抬重、落轻、走飘”也是一种特殊的节奏型，体现了胶州秧歌步伐的特点，在扇巾动作中更是强调了秧歌特有的“抻”“韧”。如推扇中的启动撒开、紧收、慢推等，强调的是在一拍内完成动作的质量。

基于胶州秧歌的既定节奏，同时打破胶州秧歌传统的节奏连接方式，进一步地创作出独特的个性化的节奏处理是本人一直在追求并且尝试的。每位编导对节奏的敏感度不同，处理节奏与力量的相互作用关系的方式也就不同。笔者对节奏处理非常重视：在编创过程中重视节奏和力量的变化，两者的相互作用，时间、力量的变化又直接作用于叙事与表达。尊重心理节奏，顺应自身的动势走向、发力习惯。在创作中，根据相邻动作间的关系给予这段动作一个既定的节奏，再根据节奏的设定搭配相应的发力方式和力度，以更清晰、更具对比度地表现这一节奏的处理，这样，节奏的个性化处理就导致了发力方式及力量的改变，从而形成不同的表达。如在作品中，本人运用了大量的“呼吸引导所产生的顿挫下沉，继而连接抻满节奏的延伸动作”，这是基于我对这段动作预先设定的“顿挫—缓慢”的节奏处理的。这种节奏处理加上与之相协调的发力的运用，使其形成一种“凝住”继而“舒展”的感觉，打破原有规整的节奏，使原有的舞句在更具抑扬顿挫的起伏感的同时，深化了情绪的表达。这种节奏的改变，有时也表现在与舞蹈具有亲属关系的音乐伴奏上，如这一版本的钢琴曲的音乐节奏处理十分自由，每一乐句的结尾都加了自由延长，这样乐句与乐句间的关系更加紧密，使整首乐曲呈现出一种连绵不断的节奏感。配合这样的音乐特性，在这一舞段的创作中就主要以绵延流畅的动作串联下的节奏处理为主，在连接动作上减少时间的分配，将重点放在连接动作之后的延伸动作。强化舞段的感染力，加强动作与动作间的对比，如幅度、空间、力度的对比都是重要途径，而在笔者的编创过程之中，节奏处理的对比度的体现是最基础的。

四、情感凝塑的个性倾诉

（一）民间舞蹈的时代性

“民族民间舞蹈的时代性”一直是编导们思考的重要问题。随着“学院派民族民间舞”这一概念的不断明确、舞台化创作民间舞蹈的不断发展，在教室中、舞台上的民族民间舞已不是原始意义上的民族民间舞。原生态的民族民间舞在形式上已不足以满足当今社会的审美需求。面对这一切，编导在创作民族民间舞时运用特有的编创技巧，

对纯民间的风格进行动态上的提炼加工，重构出一种更具观赏性、更能体现当代人思想情感特色的民族民间舞。

中国民族民间舞蹈来源于民间，并且曾经传承、发展于民间，从新中国成立初期开始走向舞台。这么长的一段时间，民族民间舞经历了一代代民间艺人、舞蹈工作者艺术化的改造，已与其本来面貌大相径庭，并被打上了各个时代的印记。作为一名舞蹈编导，继承中国民族民间舞蹈的传统文化是我们的使命；同时，我们又必须在创作中保证舞种风格的纯正性，体现出自己独特的编创个性，因为民族民间舞作为一种亲民的舞蹈艺术，其创作要得到族群的认同，就必须保存其主要的风格韵律特征。所以，作为当代舞蹈编导，进行传统继承与当代个性的转换是我们当前的主要任务之一。笔者在创作胶州秧歌作品《那方花开》的过程中也是以这一问题为核心的。

（二）个性表达

舞种是特定文化要素与审美要素的合一，有特定的无声的言说形式标准，它甚至是一种约束力，带着族群群体的认可，这是我认为的舞蹈创作中必须要做到的求大同的方面。对于个性的认识，我认为在舞蹈中应体现为现代感、时代化，与时俱进地把握不断演变的审美取向。但是，编导、演员所谓的“独抒性灵”，是在深刻认识民族风格本质基础上的别出心裁，一定是在民族风格已完全渗入血液的前提下才能带入个性的发挥。有个性的作品，并不代表另类，而是因其恰到好处的创意而与众不同。在当今的民间舞创作中，编导所要考虑的已不是舞种的概念，而是舞台化意义的剧目创作的概念。与舞种的着眼点不同，在舞台化的剧目创作中，其风格文化与审美语境已不再作为一种显要的因素而存在，它们融合到舞蹈编导的个性之中进行综合性的展现，即以微观的主题个性来显现宏观的客体风格。正因为有了这种独创的个性，一个舞种才会像细胞裂变一样，分裂出千百种异彩纷呈的舞台作品。《那方花开》的创作没有一味地模仿传统胶州秧歌的编创模式和程式动作，在风格和韵律的把握上却遵循了胶州秧歌的独特风格和韵味；虽然加入了编导个人的生活体验和编创方式，但是这样的独具创作想象力的作品随着时代审美变迁而产生，却没有偏离胶州秧歌的民族审美意识。这种追求个性的创作是对胶州秧歌舞台创作各种可能性的一种摸索，是对胶州秧歌具有典型特征的舞蹈语汇的一种提炼。

结论

舞蹈作品的创新应紧跟时代发展的步伐，才能满足观众的现代审美情趣。任何舞蹈创作都是为了表达，不论是借别人的题抒自己的情，还是用自己独特的视角和生命体验的题来抒自己的情，都是为了完成自己的个性表达，并同观众产生共鸣。《那方花开》在大体风格、韵律把握上

遵循了胶州秧歌的独特韵味，虽然加入了编导个性的生活体验和独特的运动发力方式，却没有偏离胶州秧歌的民族审美意识。所以当代的民族民间舞创作是对民族民间舞创作方式各种可能性的一种摸索，也是对各民族民间舞蹈典型特征语汇的一种提炼。

参考文献

- [1] 肖苏华：《中外舞剧作品分析与鉴赏》，上海，上海音乐出版社，2009
- [2] 肖苏华：《当代编舞理论与技法》，北京，中央民族大学出版社，2012
- [3] 罗雄严：《中国民间舞蹈文化教程》，上海，上海音乐出版社，2001
- [4] 于平：《舞蹈形态学》，北京，北京舞蹈学院内部教材
- [5] 欧建平：《现代舞的理论与实践》，北京，光明日报出版社，1994
- [6] 贾安林：《中国民族民间舞作品赏析》，上海，上海音乐出版社，2004
- [7] 赵铁春：《中国民族民间舞研究》，北京，高等教育出版社，2009
- [8] 潘志涛：《中国民间舞教材与教法》，上海，上海音乐出版社，2001



陈 柏

美术哲学博士，北京大学艺术学院访问学者。现为北京联合大学客座教授，中国国家画院刘文西、赵华胜工作室画家，世侨书画院中国西部创作院院长。

新笔法探微

◎陈 柏

摘要：书法性是以笔法为不二特征的，它是根植于中华民族血液中的“集体无意识”，是一种完备的符号系统，兼具抽象性和情感色彩，是书法艺术的核心。中国书法和绘画相携从远古走来，笔法相通。笔法也是中国画的经典标识。笔法探微古已有之，文献可谓汗牛充栋。本文拟在一个全球化的大背景下，对笔法进行一次文化批评式的梳理，以期抛砖引玉。

关键词：笔法；种族记忆；符号系统；书家作画，画家习书；心正则笔正

书法研究的主题不仅有作为整体的书法，还有书法性，也就是决定书法之所以是书法的东西。笔法无疑是中国书法艺术的不二特征。在中国书法中，每个字的结体要有姿态情趣，甚至每一笔画都不能一略而过，用笔要有起伏变化、节奏快慢，具有不依赖字体章法的独立的审美价值。在中国书法的历史沿革中，没有中锋笔法，甲骨文不可能逐渐转化成大小篆；没有成熟的方折、铺毫的笔法，篆书不可能转化成隶书；没有“永字八法”的确立，隶书便不能变成楷书和行书。同时，笔法对于书法和中国画都具有核心意义。通过特定的“笔、墨、纸、砚”的共同载体，笔法成为它们相依相存几千年的互通方式。在全球化的背景下，笔法对于寻找书法艺术的创意及边界具有重要意义，因此探究传统经典意义上的书法和当代广泛意义上的书法都具有必要性。

一、笔法是中国历史中形成的视觉思维习惯，是不可替代的“集体无意识”

中华民族五千年的文化传统根植于民族的血液之中，从来都不曾中断。种族记忆中的原始意象在无穷无尽的重复中已经把这些经验刻进了我们的精神构造中。历史是以加速度的方式发展的，文字在原始人的图画、结绳等几万年的演化过程中是与中国画、中国书法的发生同步进行的，我们现在可以看到的考古发现只不过是冰山一角。虽然我们经常思考中国艺术为什么是这样一个面貌，但是谁也不可能改变这一事实，而且自觉不自觉地表现出这一特性，往往采取与我们祖先一样的方式把握世界，表现人自身，这种现象实际上是一种时间无法磨灭的“集体无意识”，对我们构建中国自我认知的文化身份，反思中国本土文化之根，是非常有意义的。

英国文化学者泰勒在其著作《原始文化——神话、哲学、宗教、语言、艺术和习俗发展之研究》中说：“文化的各个不同阶段，可以认为是发展或进化的不同阶段，而其中的每一个阶段都是前一个阶段的产物，并对将来的历史进程起着相当大的作用。”^[1]中国书法历史之久远，与中国的神话、哲学、宗教、语言、艺术、习俗等深深地交织在一起。在中国书法中，笔法就是用笔的技巧、线条的制作方法。长期以来，笔法已成为中国人的一种视觉思维习惯，是其价值观和人生方式的体现，是一种评价标准、约定俗成的形式。笔法揭示了现代文明人灵魂深处的怀古情怀，是人类精神和心理之根最为原始的形式，正如宗白华先生所说，书法“表达着深一层的对生命形象的构思”。发展到今天，并不是用不用笔法，而是用什么笔法的事。对于笔法，用得好，我们的思想情感表达得就好；笔法用得精妙，作品就更有价值。出了笔

法这一规则，就不叫书法了；若有笔法，即使没有可读性，在宽泛的意义上它还是书法，即现代书法，因为它突出了书法的形式美感，全世界的人一样可以感知。

笔法对中国书法的发展是非常重要的，清代书法家徐谦非常强调笔法，认为当时三百年间没有傲视群雄的大书法家产生，是由于不讲笔法之故：“书自唐以后已罕见创作，今人或有思创作者，又患不知笔法，信手涂鸦，徒成恶道。”^[2] 因为笔法是书法创作中最为基本、重要、活跃的因素，对笔法的继承、活用、变通是书法行当的基本功和看家本领，缺乏对笔法的磨练，就不可能有所成就和发展。

二、笔法产生于图画，源自对表达对象的描摹和抽象，是一个完备的符号系统

汉字产生于图画，原始人类认知事物的相似律、接触律导致象形文字产生的过程伴随着书法艺术的产生。人是符号动物，各有一套“觉察之网”和“作用之网”，符号的功能就是以一种事物代表另一种事物，以一种事物解释另一种事物。由于时间的久远，我们也许已经很难看清笔法产生与各种事物的关系，或者这种关系需要进一步进行文字学、考古学等的研究，但历代书法家还沿用着笔法产生的最原始的方式。例如中国人“听江声而笔法进”的事，又如当代书法家曾来德在准格尔大沙漠边当兵的时候，经常在沙漠里用干枯的骆驼刺练习书法，体会“锥画沙”的笔法。笔法用来描写对象，有一种习惯的联想规则，是一种古老规则的活化石，它既有中国古代哲学符号的理性的抽象，又兼具感性的情感色彩。笔法并没有一直迷恋于模仿，比如点要像石头、撇要像尖刀等，它已积累得无比成熟而丰富，往往使初学书者感到不自由，需要长时间的练习才能掌握。发展到今天，书法用笔已并非取决于它与现实的任何参照关系，它是受形式本身的内在规律和逻辑所制约的。从某种意义上说，是笔法造就了书法家，而不是书法家造就了笔法。我们在复原笔法产生的文化语境时，能更好地理解、传承书法艺术，正如中国文化学者傅道彬所言：“一个艺术符号往往牵系着一个民族丰富的历史经历和我们中国文化丰富的精神原型。”^[3] 一个完备的符号系统中有笔法、字法、章法、墨法等，笔法是最核心的，是内部形式和深层结构。

笔法是一种积累起来的典型的训练经验，是一种心理结构、一种情结、一种模式，是一种表现人类情感的艺术符号形式，是一种投射了艺术家主观情感的精神意象，正如克利夫·贝尔所言，是“有意味的形式”。它的形式结构有巨大的开放性，它所包含的人的情感 and 生命感受无比丰富，是人生经历、人生体验的抽象，涵盖着人生感受的多意性，使联想丰富、体验多面。艺术从本质上说是艺术家以情感形式、心灵形式、生命形式对生活形式的占用、

重构和创造。由于这一符号的结构形式就是人的情感、生命形式的投影，因而这形式就与观者的情感、生命形式产生了对应同构。因此，观者在欣赏时，就不是在看一个外在于它的形式，不是从政治、道德的角度看它的意义，而是暗暗地从自己生命的内部、心灵隐秘的深处对应着形式，体验着自身情感的意味，是在艺术符号中理解、感悟并体验人自身。

三、对用笔的共同追求导致书家大多作画，画家必然习书

唐代书论家张彦远在《历代名画记》中说：“书画同笔同法”，并进一步分析笔法对于绘画的意义，“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似皆本于立意，而归乎用笔”，道出了中国书画是以用笔而相通的。“笔、墨、纸、砚”之于中国书画不仅是共同的媒介，更多的是代表一种理念与文化系统，在这个系统中笔法成了以少胜多的方式，成了中国书画所独有的法门，也是这一系统核心的部分。

近代吴昌硕以篆法金石入画，用笔讲求在抽象和具象之间。元代赵孟頫《秀石疏林图》题画中显示笔法题：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，方知书画本来同。”显示创作方法题：“临摹石鼓琅琅笔，戏为幽兰一写真。”潘天寿用笔犹如钢筋铁骨，借用隶书笔法较多。徐渭在书写时破坏了“万豪齐力，笔在中行”的中锋用笔的主流技法，开侧锋用笔的主流技法的风气，就是在画字，他将画法用于作书，又把书法用于作画。陆俨少就画家的修养有“四分读书、三分写字、三分画画”之说。这样的例子在中国古今艺海中不胜枚举。

四、书法中各种笔法在中国画中的对应关系及无限可能性

书法用笔的抽象美、构成美、力度美不断注入绘画语言，是绘画以少胜多的必然选择，在中国画中具有很高的美学地位。用笔的形式是中国画表现力的法门和中国画表现特征的标识，用笔具有无限的丰富性。

五体书法用笔的不同特质，在中国画中形成了约定俗成的各种对应关系，如楷书对工笔、行草书妙笔对枯藤、篆书冲刀金石对山石。通过笔法，甚至可以识别画家。青田石在刀锋扭转时崩掉的小颗粒是特有笔法，故青田石广受篆刻家喜爱，“如屋漏痕”“如印泥”“如折钗股”“如棉裹铁”，“无垂不缩，无往不收”，各种组合从数学的角度演算是无法穷尽的。近代书画大家潘天寿曾言：“画大写意之水墨，如书家之写大草，执笔宜稍高，运笔须悬腕，利用全身之体力、臂力、腕力才能得写意之气势与物体之神态。作工细绘画之执笔、运笔，与写小楷略同。”^[4] 狂

草的稀少和它的难度有关，胆识与才略缺一不可，大写意类似于狂草。

其实书法中的笔势、笔意、墨法、章法等是笔法的进一步发展和延伸，是后人从笔法中单独拿出来专门讲的东西。一个书画家，他的能力有二：一是营造结构的能力，它可以产生形的意象；二是用笔的能力，它可以产生线的意象。如果不能有线的意象，即用笔的意象，结构的意象也就几乎无法产生，因为结构的质量取决于用笔的质量。笔法中包含着对笔势、笔意、墨法、章法自始至终的观照，这也是“一阴一阳谓之道”，是中华文化的整体性特征的体现。笔法具有联结和统一的特性，它既是中国书画艺术的内形式，又是外形式，具有达到“天人合一”效果的作用。“天人合一”是中国书画艺术的最高境界和完成形态。

从某种意义上说，笔法也是传统中国画经典的特征，如果有笔法，风格没有变质，还是中国画，而当代有些画虽有创意，却少笔法趣味，从某种意义上说就未必是中国画了。而成功的具有创新精神的现当代中国画，在笔法等各个方面，于古于今、于中于西皆可上溯正脉，这样的创新容易得到大家的一致认可，开风气之先。

五、中国画对书法艺术的启迪和滋养

许多书法家都学过画，不少小有成就，成了书画双栖者，如吴昌硕先生即从书法篆刻入手变成了大画家。艺术史上成功的画家比成功的书家多，似乎书法更难一些，原因就是原料太少，范围有限，巧妇难为无米之炊。绘画的笔法要比书法的笔法丰富得多，也没有过多的限制，所以书家总是把绘画作为韬光养晦之地，在渐变中寻求突变的蛰伏之地，他们在这里总能得到启迪和滋养。

书法用笔的抽象化、程式化，使它的表现范围相比其他门类有了局限性，绘画成为其丰富自己用笔路径的参照，是其创新能力、表现力、功力积累的好办法。这一办法就是正本溯源——回到书法的起点，这是一种对历史的重构。在笔法形成的氛围中，书家更容易得到启示，从具象升华到意象。中国人爱说“相生相克”，在书法和绘画之间，笔法永远是相生的。这种最和谐的交流，也许得益于这种共生关系——在中华文明的源头，它们本来就是一回事。

六、笔法在当代各种实验艺术中的借用

在世界范围内，由于中国书法自身独一无二的特性，由于抽象性语言的无国界，导致这种中国元素被广泛借用。我们在此要厘清书法艺术的界限，回归传统，回归经典，再创经典，也要为中国文化的融入世界和贡献而欣喜。

借用是合法的，它是一种文化转化中的再生现象，借用书法、用笔、水墨、文化符号等被看成是一种重新洗牌。虽有点笔非笔、墨非墨，但保留了中国文化精神、中国元素，

是有积极意义的。在这种情况下，书法也经常跨界与绘画、诗文、雕塑、构成、装置、行为、观念等艺术形式交替呈现，这是一种跨文化和跨门类的对书法艺术的阐释。当代实验艺术不承认语言符号系统存在一个一成不变的惯例规则，不承认有一个高高在上的结构，但并没有改动基本出发点，他们同样是从语言符号开始的，思想同样是沿着形式层面展开的。这是一种差异的游戏，其运作在于颠覆本质与现象、中心与边缘的区别。通过双重姿态、双重科学、双重书写，实现对经典的二元对立的推翻，将这一系统全面取代。这是一种新颖的阅读方式，也是一种开放的阐释策略，但并不是无端怀疑和任意颠覆。在全球化的今天，任何从某个单一的立场来界定意义的做法都是不可取的。用笔不是天赋的观念，却有观念的天赋可能性，用到雕塑可能就是飘动的体块和奇崛的肌理，用到装置就是大规模印刷的冲击力和观念迎面劈头盖脸而来。无论推进、传承，只要有独到的东西，即使最时尚的实验艺术，也不是无根之木、无源之水。

七、从笔法看中国书法的生命力与中国文字的生命力

书法是一个灿烂的未来，书法也是一个灿烂的现在和未来。中国文化的特质，决定了中国书法的经久不衰。虽然从中国书法的特殊性可以看出，它的继承性常常大于它的变革性。书法发展变化的历史，归根到底是书法观念变革的历史，“晋人尚韵，唐人尚法，宋人尚意”。当前是中国社会发展转型的特殊历史时期，文化已很难再分东西南北，观念纷呈，目不暇接，中国书法和笔法既面临着挑战，也面临着机遇。我们既不是文化保守主义者，也不是文化悲观主义者，更不是文化守成主义者。我们能够发现，笔法所产生的意象美感，就是不识字的中国人或者不认识汉字的外国人也能感同身受。书法中笔法越来越受到广泛的重视，中国书法迎来了一个崭新的时代。书法当随时代，笔法也当随时代。当下笔法分为传统、现代、当代三类，恰如中国精神的现代反映，书法的繁荣时代总是风格多样、流派并存、个性张扬、自由多元的。汉字和书法不仅能够适应中国的过去，也将完全胜任现代社会发展的需要，是中华文化的瑰宝，是全人类的遗产。

八、“心正则笔正”，心灵修为在这个时代是最缺乏的，它比一切技术都更重要

长期以来，人们对书法艺术的生死存亡有过各种担忧和忽视，目前又出现两种潮流，一种是复古，一种是实验化，实际上都是对技术问题的关注。复古是侧重继承传统技术的，实验是与西方艺术思潮的融合。而艺术不光是一个技术的问题，更重要的是思想情感的问题。中国古人认为“心正则笔正”，“无骨气，人不可以学书，终必弱俗”。