

J292.1-50C1

213301

书法艺术初步

王琪森 编著
湖南美术出版社

221
2S

书法艺术初步

王琪森 编著

湖南美术出版社

湘新登字367号

书 法 艺 术 初 步

王琪森 编著

出版者：湖南美术出版社（长沙市人民路61号）

责任编辑：童曼之

经销者：湖南省新华书店 印刷者：湖南省新华印刷二厂

开本：850×1168毫米 1/32 印张：8.75 字数：19万

1989年1月第1版

1991年11月第4次印刷

印数：38,801—43,600册

ISBN 7—5356—0235—5/J·195 定价：3.50元

目 录

书法艺术传授三论(代序)	1
--------------------	---

一、艺术乎? 技术乎?	1
-------------------	---

二、文化性、社会性、美学性	3
---------------------	---

三、系统性、比较性、归纳性	5
---------------------	---

第一章 书法艺术发展简史	9
--------------------	---

一、原始书契	9
--------------	---

二、商、周书法	12
---------------	----

三、春秋战国书法	15
----------------	----

四、秦汉书法	17
--------------	----

五、魏晋南北朝书法	22
-----------------	----

六、隋唐书法	27
--------------	----

七、宋元书法	35
--------------	----

八、明清书法	43
--------------	----

第二章 笔法概论	55
----------------	----

一、执笔	55
------------	----

二、腕法	59
三、身法	63
四、笔法	64
五、用笔提要	73
六、永字八法	75
七、点画八病	77
第三章 篆书	79
一、篆书概说	79
二、学习小篆注意事项	85
三、工具书与字帖	86
四、临摹法	87
第四章 隶书	90
一、隶书发展的历史背景	90
二、隶书在书法发展史上的地位	91
三、隶与篆书比较分析	92
四、隶书与楷书比较分析	96
五、隶书运笔说	98
六、隶书结构说	108
七、隶书各类风格简述	113
第五章 楷书(上)	116
一、魏碑的艺术特点及在书法史上的地位	116
二、魏碑三大流派运笔、结构说	118
三、初学魏碑者注意事项	148

第六章 楷书(下)	150
一、颜柳的时代背景及在书法史上的地位	150
二、颜柳生平简介及书法特征	153
三、颜柳运笔法	157
四、颜柳字结构法	169
五、写颜柳字注意事项	177
第七章 行书	179
一、行书概说	179
二、行书的艺术特征	182
三、行书运笔技法	194
四、学习行书注意事项	207
第八章 草书	210
一、草书概说	210
二、草书艺术特征	214
三、草书运笔的基本方法	220
四、草书笔画的基本形态	226
第九章 书法美学	232
一、书法美的内在本质的客观评述与理性认识	232
二、书法美的外观形式的构成因素与表现	243
附图	258

书法艺术传授三论

(代序)

一、艺术乎？技术乎？

书法艺术，从宏观上讲是我国几千年来灿烂文化的结晶与瑰宝，从微观上讲是人的精神情操、文化修养的积淀与显示。因此，书法是东方艺术精神的浓缩与象征。在书法笔墨的枯湿浓淡里、结构的疏密挪让中、线条的纵横驰骋间，表达了创作主体的情感意绪。

从原始彩陶上的刻划符号到兽骨龟甲上的卜辞书契，书法艺术美的历程由此起步。以后经过不断的发展衍变，使书苑各体皆备、流派纷呈、名家辈出，其流风艺绪，延伸不衰。特别是近年来，“书法热”在全国各地蔚然成风，展示了书法艺术生命之树常青。唯其如此，完全可以把书法艺术作为一种独特的文化现象来看。特别是在当代这个充满着喧哗与躁动、更新与突破的文化背景上，书法艺术的研究与创作也应焕发出新的气象。正是在这种思想的推动下，我在运用社会学、美学、心理学等学科对书法进行系统探讨时，越来越感到书法艺术的传授，无论是从观念到方法，都有必要进行变革与更新，这决不是对传统的背弃，而是对传统的能动继承，这对于提高整个书法艺

术的创作层次是十分必要的。我常常在思考，在“书法热”的同时，为什么缺乏众多的风格流派之争？不少书法展览会上的作品，临摹仿效大于探索创新，技法意识强于艺术意识。特别是从整个书法创作群体来看，缺乏丰厚的文化底蕴与较高的审美意识。这不正是一种矛盾的现象吗？一边在谈“书法热”，一边又讲书坛不足。这正构成了当代书坛的一种艺术反差；即在“书法热”的同时，亦隐蔽着风格单一，忽视创造的不足。其原因是多方面的，但一个不容回避的现实是书法传授观念上的陈旧与教学方法上的封闭。

书法传授媒介就目前情况来看大致有两种，一种是通过书法技法书籍，一种是通过书法家的教学辅导。而第一种往往起着主导作用。因为不少书法家的教学都是以一些书法技法书籍为主要参考。但就目前所出版的一些书法技法书籍来看，大都是把书法艺术当作一种纯技法来传授的。在传授观念上是私塾式的，在教学方法上是抄帖式的，整个传授机制带有很强的工匠培训性，把书法艺术当作技法对象来看，而不是当作审美对象来看。诚然，这种形式的产生是有历史渊源的。因为任何艺术都离不开技术，而书法艺术与其它艺术样式相比，其技术性是很强的，从历代留下的书法技法著述来看，可谓汗牛充栋。但书法之所以作为一种技术而不是工艺，其重要的一点就是它毕竟是从艺术意识来统摄技术意识的。所以，杜夫海纳在《美学与哲学、审美对象与技术对象》中指出：“艺术家的全部身心都进入他的创作，而正是在这种条件下作品才有意义，在表现一个显示世界的领域。美是无概念的，但它来自于情感，人的全部身心都集中在情感中。技术对象则相反，一旦它不再是自发实践的产物时，它就来自于概念。”因此，科学地建立书法的

传授体系，是当前书法艺术建设中一个紧迫的任务，需要大家的努力及时间的积累。

我认为书法传授的观念应是开放的，即强化书法艺术的文化性、社会性、美学性。书法传授的方法应是多元的，即突出书法艺术的系统性、比较性、归纳性。从而在艺术性与技法性之间寻找一个交接点，形成双向同构，使艺术性与技法性互为参照。这也是我撰写这本《书法艺术初步》的宗旨。

二、文化性、社会性、美学性

书法作为一种观念形态的文化艺术形式，其产生发展、书体衍变、笔墨技法、风格流派等，与文化性、社会性、美学性有着逻辑的联系，因此不能孤立、狭隘地评述及介绍各种书法艺术现象，即传统的就书法论书法。如以往讲书法史，大多从甲骨文开始。实际上甲骨文已是一种十分成熟的文字系统了，真正要追溯书法的原始形态，那就必须把目光大大提前，可以从原始彩陶上的原始书契来探寻最初的轨迹，并以古籍中关于文字起源的神话传说相参照，至少可以捕捉到这样四个信息：

1. 原始彩陶上的原始书契与文字起源神话传说中的造字活动基本相符；2. 最早的文字主要是象形与指事二大类，而彩陶上的原始书契也基本上是这二大类；3. 原始彩陶上的原始书契是社会化造字活动的产物；4. 原始书契是线条，并依稀可见朦胧的笔触感，从而为以后书法特定的物化形态——线条奠定了基础，并也为以后书法特定的书写工具——毛笔提供了施技的天地，从而涵养着书法艺术美的要素。正是在文化性、社会性、美学性综合考察的基础上，我们才能破译书法起源的古老话题。

以往在论述书法体式演变时，基本模式是从运笔、结构谈

起。然后介绍某一有成就的代表书家，即将某种书体的演变归结为纯技法的变化，从而把某些艺术现象解释为常规程式；这是一种消极、凝固的艺术史观。事实上，任何书体的演变，都应放在一个特定的时空中来观照，如魏碑作为一种雄健豪放、风格强烈的书体，它的产生决不是个别书法家的书风所致，而是：1. 整个北魏前书法的演变；2. 北魏各民族的融合及审美心理的相互渗透；3. 北魏佛教造像及碑记镌刻的蔚然成风。由此而形成一个时代书法艺术的高峰，也为唐代之后书法的发展创造了雄厚的基础。

对于历代著名书法家的评估，也可以从文化性、社会性、美学性这三个方面作参照，以便历史地衡量他们在书法史上的地位与作用。如秦代在书法史上是个承前启后的转折时代，而李斯作为这一特定历史时期的书法家，不仅积极参与了“书同文”的工作，创制秦篆以令天下。而且跟随秦始皇出巡，每到一地都受命于秦始皇而写碑，《峰山碑》、《琅琊台刻石》、《泰山刻石》等，皆为小篆的典范，具有强烈的形式美。因此，李斯作为我国书法史上第一个皇家书法家，不仅以他的书法艺术创作体现了书法的文化价值，而且显示了书法家的社会地位。又如颜真卿不仅是位功力深厚、技艺精湛的巨匠，他更为重要的作用是开创并确立了唐代书风。其笔墨的丰腴雄健之美是与唐画的丰丽、唐塑的丰满、唐诗的丰采一脉相承的，从而真正显示了唐代的时代精神与美学追求。即使对于历史上的那些颇有争议的书法家，运用文化性、社会性、美学性来评判，也可以从中寻找到一个辩证的评判观。如赵孟頫，有人评其书为“媚俗”，有人评其书如“晋之右军、唐之鲁公。”而有的人认为赵系宋代的宗室而入元出仕，乃失民族气节。这实际上都有失偏颇的。

首先应当肯定赵是位具有良好艺术素养与造诣的书画家，他的书法在功力、技法上是元代的一代高手，但在创新与突破上，他太迷恋于宗晋、太重视于规范，从而难于出自机杼。因此他是位技法大师而不是一位艺术大师。至于他的入元出仕，也未尝不可，不能用狭窄的民族心理来责难他。又如对“扬州八怪”之一的郑板桥，他所创造的“六分半书”将正、草、隶、篆融于一体，历来褒贬不一，但如把他的书法创作放在整个书法史上来考查，从运笔、结构、章法上来分析，那么他所取得的突破是重大的，无疑具有重要的美学价值。

三、系统性、比较性、归纳性

书法艺术传授方法的多元化与书法艺术传授观念的开放化是互为对应的，因此书法传授是个综合工程，突出其系统性、比较性、归纳性。既要具体、详细地解释、传授书法技法（从运笔、结构到章法），又要概括、准确地揭示、分析这些书法技法的成因及特征，在传授技法的同时，阐明技法的内在规律与外部形式，从而以区别于那种抄帖式的传授方法。因为抄帖式的传授方法是静态性的，即教你“应当这样写”，而不讲清“为什么要这样写”。所以这种方法具有程式化与琐碎性，其传授机制不在激活被传授者的思维能力，而是成为一种工匠式的惯性活动，直接导致的教学效应就是技法功能的强化与艺术观念的淡化。我在书法教学过程中曾发现，那些思想活跃、感觉敏锐的学生，一旦在接受了抄帖式的传授方法训练后，他的思维、感觉相对地就缺乏活力了，成了机械、直观地被传授对象，“你教我如何写，我就如何写。”从而影响了被传授者的主观能动性，培养出的书法创作者，大都是继承型的而不是创造型的，从中

也可窥见为什么在“书法热”的同时，又存在着书法风格样式单一化的原因。

书法传授方法的系统性、比较性、归纳性是互为因果的，其主要目的是提高书法传授效应，以便从较高的起点上来培训书法学习者。因此，在传授每一种书体的具体运笔、结构法时，都有必要简略地阐明该书体产生的社会背景，在书法史上的作用及地位，并与其它书体进行纵横比较，寻找其渊源与脉络，“振叶以寻根，观澜而索源。”同时从运笔、结构上归纳其艺术特征，让被传授者对该书体有一个宏观与微观、过程与阶段的总体性了解。如在讲解小篆时，首先应界定小篆与大篆的区别，然后介绍小篆产生的历史背景，并强调小篆的出现是我国文字发展史上的一次重大变革，为以后隶、楷、行、草的产生奠定了基础。接着进行书法本体性的阐述，指出学习小篆对于写好隶、楷、行、草的益处，因为这几种书体都是在小篆以后产生的，它们从运笔到结构都有借鉴小篆之处，如隶书就有不少地方带有小篆古雅的遗意，而行草的行笔也带有篆书玉柱的笔致。另外，结合姊妹艺术篆刻来说明学习小篆对于篆刻创作的重要性。经过这样一个系统化的介绍后，使被传授者在学习小篆之初就有一个全面而理性的了解，以提高学习层次与学习效应。又如在讲解隶书时，除了历史背景介绍外，从文字形意学原理上区分古文字范畴（大篆、小篆）及今文字范畴（从隶书始），然后阐述隶变的二个方向，楷化与草化，从而说明隶书上承秦篆、下启魏晋隋唐的重要作用，把隶书的大背景与总势态推到被传授者面前。

各种书法体式的演变是呈线型发展的，即每种书体在整个书法系统中都是一个个“链”，无论从运笔、结构还是风格样式，

都有着可比性。从而通过横向或纵向的比较来探寻其规律，便于弄清该书体的渊源关系及技法特征。如在讲授隶书时，作为承上启下的参照，可与篆书与楷书作比较性分析。篆书与隶书在结构、运笔上的三大变化是“变圆形为方形，变弧线为直线”，但在某些笔画线条上、结构组合中，依然有篆书的明显遗绪。而在隶书与楷书的比较中，可见隶法与楷法的区别与关联，楷书中可以出现隶意，而隶书中却不能出现楷法，其原因就是楷书是从隶书发展而来，因此在楷书中保留、运用隶法是不违背书学原理的，从而使被传授者弄清从篆到隶、从隶到楷，隶书篆意、楷书隶绪的发展轨迹与审美机制。又如魏碑书法流派众多，但就总的说不外乎三大流派，即方笔流派、圆笔流派、方圆兼备流派，而这三大流派的运笔并非绝对，而是以某一笔系为主，这样使被传授者可以从整体上把握魏碑的艺术特点，通过比较来选择自己的学习流派，同时也便于兼及其它流派，掌握魏碑表现形态的多变化和表现手法的多样化，开阔视野。在这一点来看，对被传授者学习唐楷也是颇有**益处**的，潘伯鹰先生曾说：“唐朝一代**正规楷书的大发展**却是在**南北朝千门万户**的字形和风格的**广泛基础上生根发芽**的。”

书法艺术的运笔、结构技法传授，具有很大的细致性，因而历代一些书法技法书籍有的讲得太琐碎、太机械，使被传授者无所适从或死记硬背，如“结构三十六法”、“结构八十四法”，以至到黄自元形成模式化的间架结构，把书法艺术变成**为实用美术字**，这都是低层次的传授法。运用现代思维来看运笔、结构，运笔系**线条运动**，结构系**空间造型**，正是在这个参照系上运用归纳法，以抓规律、抓特征，便于被传授者具体掌握与灵活运用。如篆书的运笔可归纳为：中锋运笔、藏头护尾；运笔

缓慢，注意协调，平直圆弧，多作训练。结构可归纳为：对称协调，长短相应；均衡参差，疏密和谐；上紧下松，形体优美；方圆相兼、刚柔相济；圆转流畅，婀娜多姿。隶书的运笔、结构也可根据隶书的特点进行归纳。行书与草书从笔画形态上讲是属于动态性的，变化多端而生动灵活，因此很难作机械的划分。但规律是客观存在的，既然行书、草书作为一种书体存在，那么它的艺术规律与艺术特点还是有据可寻的。如行书的艺术特征可归纳为：运笔增速，弧圆增多，笔势外露，楷草相间，倚正相依，大小相衬，疏密自如，情感强烈。而草书的艺术特征可归纳为：笔势连贯，减笔求速，以圆带方，随势转换，疏密放纵，借并移变，轻重变化，草有法度。这些都是从总体上讲述了行书与草书各自不同的表现方法，其中既有运笔、结构上的要求，也有章法布白与欣赏审美上的要求，并各配上图例，以求言简意明、图文并茂。因此，书法艺术传授方法中运用归纳法，正是为了提高艺术传播效应。

本书最后一章系书法美学专题“试论书法美的内在本质与外观形式”，本章分为二个主要层次：一、书法美的内在本质的客观评述与理性认识。分别论述了书法美的物化形态，书法美的内容特征，书法美的双重特征，书法美的本质属性。二、书法美的外观形式的构成因素与表现形态。分别论述了运笔点画的形态，运笔点画的节奏，运笔点画的墨色，结构的疏密虚实与俯仰顾盼，章法的行气布白与呼应离合。

在本书的写作过程中，曾得到本书的责任编辑童曼之先生的大力支持，并提出了不少建设性的意见，在此致以感谢！

一九八八年三月二十日于上海恒

通大楼望云居灯下

第一章

书法艺术发展简史

一、原始书契

探寻书法艺术的发端，必然要追踪到文字的起源，因为文字是书法艺术的载体，而我国文字的起源，亦可上溯到六千年前的新石器时代。

1. 彩陶上的原始书契

山东大汶口型的彩陶上，有六个原始文字刻划符号，其中有的字象工具摹拟，有的象花朵描绘，特别令人瞻目的是“𤇑”（热），共发现三个，两个繁体，一个简体，其造型形态是很耐人寻味的。繁体由上、中、下三部分组成，上是日，中是火，下是山。象征着太阳照耀下，山上起了火，寓意火亮炎热。一个简体是省去了下面的山。从文字形义学原理上来说，这个“𤇑”（热）字已不是简单的象形文字，而是用两个或两个以上象形字组合，凑出一个新的意义的会意字，从而可见我们的原始先民对自然的观察感受能力，已达到了一个较高的水平，使原始文字从“依类象形”逐渐进化到“比类合谊”，由模拟再现到抽象表现阶段。而且一个值得注意的问题是三个“𤇑”字分别出在两地，而笔画结构如出一人之手，说明这种文字在大汶口

文化区域内已经普遍使用。

大汶口型彩陶上的原始书契数量是不多的，而在仰韶型彩陶上，却有大量的原始书契刻划，其中最多的是西安半坡和临潼、姜寨二地。其后的马家窑文化、龙山文化、良渚文化等遗址中，都有陶器文字刻划符号。著名学者郭沫若先生曾指出：“彩陶上的那些刻划记号，可以肯定地说就是中国文字的起源，或者中国原始文字的孑遗”（《奴隶制时代》）。这些彩陶文字的刻划，虽然还处于文字的原始阶段，即育成期，但其中有不少已有形可识，有意可辨，于省吾教授在《关于古文字研究的若干问题》一文中，即对其中的某些文字刻划符号作了考证解释，他认为×即五，十即七，丨即十，八即二十，丁即示，丰即玉，个即矛，艹即𦰩（草），阜即阜等，在这类原始书契刻划中，主要有两大类型，一是象形文字，如矛，𦰩等。二是指事，如×即五，丨即十，八即二十等。而象形和指事正是我国文字发展的二大支流，其后的商代甲骨文、周代金文依然保留了不少象形、指事类的文字。从文字发展的社会文化渊源关系来讲，陶器上的原始书契与其后的甲骨文、金文有着姻缘关系，这说明文字有着其约定俗成性与传播发展性，它的基本成熟（如甲骨文）也就标志着有文字记载历史的开始，同时文字也确立了自己的价值体系，实用价值与艺术价值。

2. 原始书契与文字起源

尽管这些彩陶上的原始书契还不具有书法艺术的价值，就是作为实用文字来讲，也依然处于雏形阶段，然而它所表现出的某些笔触感、结构意味，亦涵养了书法艺术的基因，因为书法艺术的最初母体是文字。

彩陶上的原始书契不仅有着书法艺术的史料价值，而且也

为研究我国文字的起源提供了科学的实物依据。关于我国文字的起源一直是一个众说不一的课题，然而和这些新石器时代彩陶上的原始书契结合起来考察，我们就可以找到一个颇有历史与科学价值的参照系。如《淮南子·本经训》说：“古者仓颉作书而天雨粟，鬼夜哭。”东汉许慎则在《说文解字》中作了比较系统的论述。“古者庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，视鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作易八卦，以垂宪象。及神农氏结绳而治，而统其事，庶业其繁，饰伪萌生。黄帝之史仓颉，见鸟兽蹏远之迹，知分理之可相别异也，初造书契。”剔除这些文字起源说的非科学成分与神秘主义气氛，与彩陶上的原始书契相参照，至少有这样几点还是很有启示性的：一，古代文字在起源说中的造字者庖牺氏、神农氏、仓颉都是传说中的人物，他们生活的时期约是新石器时期，从而与彩陶上的原始书契的出现相契合。如《太平御览》中亦说“神农耕而作陶”。可见彩陶上的原始书契出现与古文字起源说中造字者活动的时期是基本相符的。这大概不是偶然的巧合，而是历史规律的逻辑结果。但需要指出的是文字的产生，决不是个别“圣人”所能单独创造，而是原始先民社会化的约定俗成的共同创造，而庖牺氏、神农氏、仓颉可能起到了一些整理、收集与改造的作用。二、文字的产生是我们的原始先民在观天、观地、观鸟兽之迹的现实社会活动的基础上孕育产生，最初的原始文字主要有指事与象形两大类，而彩陶上的原始书契也基本上是指事与象形两大类，这是互为印证的。因此，郭沫若在《古代文字之辩证的发展》中曾指出“中国文字的起源应当归纳为指事与象形两个系统”（奴隶制时代）。三、按古籍记载文字的产生过程是始作八卦，结绳而治，圣人造书。八卦、