

第二屆

水墨京南
名家書法展

張偉民 編

河北美術出版社

責任編輯：楊智潔 李潔

图书在版编目（C I P）数据

第二届水墨京南名家书法展 / 张伟民编. -- 石家庄：
河北美术出版社, 2014.7

ISBN 978-7-5310-5794-9

I. ①第… II. ①张… III. ①汉字—法书—作品集—
中国—现代 IV. ①J292.28

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 127552 号

第二届水墨京南名家書法展
張偉民 編

出版發行：河北出版傳媒集團 河北美術出版社

地 址：石家莊市和平西路新文裏 8 號

郵 編：050071

電 話：0311-87060677

網 址：www.hebms.com

印 刷：涿州市星河印刷有限公司

開 本：787mm × 1092mm 1/8

印 張：40

印 數：1 - 1300

版 次：2014 年 7 月第 1 版

印 次：2014 年 7 月第 1 次印刷

定 價：368.00 圓



河北美術出版社

目錄

『當代書法技興道』瑣談

一

參展書家（以姓氏拼音爲序）

白銳

作品

一八

鞏海濤

作品

四四

梁文斌

作品

七〇

梅躍輝

作品

九六

馬振江

作品

一一六

王飛

作品

一三〇

王鑒偉

作品

一五八

晏曉斐

作品

一八二

楊雯

作品

二一六

張信凱

作品

二四二

張偉民

作品

二七二

朱占華

作品

二九二

后记

三一二

『當代書法技與道』瑣談

胡抗美

目前書法展覽中，很多作者把『技法』作為書法創作的表現對象，並且，對這種錯位現象却渾然不知。技法是書法創作不可或缺的條件，書法家不僅需要錘煉技法，而且技法不過關就稱不上合格的書法家。儘管如此，技法祇能是技法，它畢竟屬於形而下的範疇，不能把它當作藝術本身——創作的表現對象。如果認識不到這一點，『直把杭州作汴州』，滿足于一技之長，混淆技道關係，就更算不上書法家了，甚或毀我國粹，這是關乎藝術是非的大問題。

再把問題說回來，以技代道現象的出現，與書法在一段時期內被荒廢有極大關係。改革開放之後，書法如雨後春筍般恢復并快速發展起來，一大批人陸續續續涌入到書法圈內，出現了書法熱，對書法的發展起到了很大的作用。但就主體而言，在上個世紀八〇年代，乃至九〇年代前、中期，書法技法缺位是一個普遍而嚴重的問題。針對書壇技法缺失的事實，有識之士強烈呼籲技法補課，強調技法在創作中的作用，這是理所應當并十分必要的，我認為不惜矯枉過正也要真正解決技法問題。這似乎也是當前片面追求技法合理的一面。

因為缺乏技法，作為一種補課的現象是可以理解的。截止到本世紀初，書壇經過近十年時間的努力，培養造就了一大批技法過硬的中青年書法家，可喜可賀。按理說，這個時候應當引導這批中青年書家或整個書壇，向着書法藝術地本體更加深入地發展下去，憑借着大家對技法的感悟，把書法創作的方向直接與『書者，散也』，『書為心畫』，『達其情性，形其哀樂』進行對接，把書法創作主體的重點由表現技法轉變到表情達意上來。然而，事情不是這樣，一度以來，表面上的技法多少，變成了衡量藝術的唯一標準。由於展覽是一種激烈的競爭，投稿作者都在思考該寫什麼、表現什麼才能入展，這不能不說是導致把技法當作表現對象的重要原因之一。

技法發展到一定時候，也就是我們所說的『補課』問題解決以後，應該回到它應有的地位。孔夫子歷來重視『思其位』，定位錯了，必將南轅北轍。所以我們要去發展的是書法的本體，也就是古人說的『道』。我們不妨給技法一個定位。中國書法的技法是每一個書法家從事書法創作必備的條件，無論是筆法、字法等，對這些基本的東西都應該很熟練地掌握。它們是我們進入到書法創作的橋梁，如果沒有這個橋梁，我們的作品要想到達『道』是一句空話。技法非常重要，但把它作為藝術本身來看待，就是本末倒置了。技法是一個橋梁，祇有彼岸的世界才精彩，彼岸的世界才是『道』。現在的問題是，一些人停留在這座橋梁本身的景觀

上沾沾自喜，高呼着橋的美麗，而不知道修建橋梁是爲什麼。簡言之，技法只是學習書法的基礎，祇是書法創作的工具，我們要在這個基礎之上，運用這個工具，去實現書法藝術之道。

我認爲技法不是藝術，也是出自于『技進乎道』的考慮，『技』是走向『道』的過程，并不等于有『技』就是『道』。對技法的亦步亦趨除打好書法基礎外幾乎毫無意義，即使像吳琚那樣把米芾寫得惟妙惟肖，也祇是優孟衣冠而已。同樣是學習米芾，徐渭更加奔放激越，董其昌却平淡天真，王鐸則跌宕開張，沈曾植竟然融入了碑版意識，這些都是對技法運用的結果，他們都將帶有時代文化特徵的個人情感注入到米芾的形式中，使它煥發青春，成爲新的典範，繼續活在當時，并且影響後代。書法創作是一種精神創作，是藝術創造，其表現對象應當是情感與形式的綜合。由此可以說，學習書法必須經過技法訓練，并且借用古人或他人已有經驗，最後進入藝術的創造。前者都是手段，祇有『進乎道』，才稱得上創作。書法創作是書法家對社會的一種發現、表現與認識。

還有一些人誤認爲技法就是傳統。技法是傳統的一個部分，但不是傳統的本質。技法作爲一種傳統，從魏晉時代就開始自覺。人們常說唐代把技法定度化了，却不知道人家是就技法而言強調『法』在藝術中作用的。唐代人看到魏晉人書法的韵味，看到那種藝術的自覺，看到書家主體的表達，爲了使他們『看到的』東西在唐代甚至讓子孫萬代永遠能看到，故而把技法作爲重要手段進行了強化。這種強化非常有意義的，但後人在理解的過程中出現了問題。從書法史的角度上講『唐尚法』，把『法』作爲唐代書法根本特徵，這是值得討論的。唐代書法藝術發展絕對不是『法』字可以概括的，事實上唐代的書法是多樣化的，有法度謹嚴的楷書，也有張旭懷素的大草，也有篆隸書的發展。那爲什麼僅僅給它一個『法』的界定呢？這至少具有一定的片面性。這種片面性對於後世的影響，是使得一些人忽視了書法的藝術性、抒情性，以爲解決好『法』的問題，就解決了『道』的問題，這與我們今天所談的『炫技』現象有些類似，說明這個問題有其歷史的根源。書法史告訴我們，一旦片面強調法度的時候，往往都伴隨着一種保守、復古、泥古的思潮出現，書法藝術的發展就會有所停滯。最典型的就是導致了臺閣體、館閣體的出現。同時，復古、泥古背景下的時代一定出現不了優秀的書法家，出現不了開宗立派的旗幟性人物。

從某種程度上說，書法的『炫技』現象多少有那麼一點耍猴的味道，猴的表演往往讓一些人贊嘆不已，面對猴的精彩表演，面對這麼大的認可群體，誰敢問這是不是藝術呢？熱熱鬧鬧的技法讓許多人嘆為觀止，沉浸在滿足自樂之中。這裏有一句話，可能不好聽，是蘇格拉底說的。他說：『如果他（畫家）畫技很高，將他畫的一幅木匠的畫擺在遠處，他很可能騙過小孩和傻子，讓他們以為那畫裏真的就是一個木匠。』技法是古代前賢一代一代積累起來的書法創作的工具，對工具的使用是不斷發展、不斷變化的，它和其他傳統一樣，具有規律性和原則性，因此，書法的創作和書法理論建設如果偏離了傳統都不會有高度。但也正是因為這一點，很多人不是作為基本規律、基本原則來繼承發展，他們不願意深入地研究傳統，也不去研究新問題，而是利用他們一知半解的所謂的『傳統』來束縛人們活躍的思維和對創新的思考。

當一股思潮到來的時候，人們出于保護自己的本能，可能會放棄自己的一些思考。可是，都去保護自己，誰來捍衛書法？書法如果沒有了創新，最終會走進博物館被陳列起來，所以我認為書法的創新關係到書法的命運。這不僅僅是藝術，整個社會的發展都一樣，如果一個民族沒有探索和改革的精神，就失去了發展的動力和一個民族賴以存在的基礎。書法的靈魂在於變化，而追求技法的可操作性卻使創作趨向雷同。所以技法上的可操作性，一方面便于初學者的切入，另一方面又存在着非常機械、可能僵化的問題。『L』，非常科學明了，這是好的一面，但古人講的『印印泥』、『錐畫沙』、『屋漏痕』的味道就沒有了，祇有『十』為什麼等于『ㄣ』或『ㄣ』的時候才有味道。精神產品就是這樣，它是一種不可限量、不可計量的東西，『無意于佳乃佳』，自然而然，率意，巧奪天工。美的造型、美的關係不可能從照抄古人或他人中得到，也不可能從按部就班中得到，祇有在傳統基礎上的創新才能獲得，而創作必須依靠思索、想象和夢想。

藝術最終目的是為社會、為人民大眾、為時代服務的，那麼，我們拿什麼東西來服務？是拿現成的模式，重復古人、重復他人、重復自己，迎合低俗，迎合市場，讓我們一方面生活在保險箱裏，拿保護膜保護起來，一方面又名利雙收，這樣一種不求進取的作品和態度來服務？還是把生機盎然、鮮活的藝術作品貢獻給時代和人民大眾？毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》中對此講得很清楚。他講了下裏巴人和陽春白雪的關係，講到幹部要首先領略陽春白雪，自己領略之後再引導老百姓進入陽春白雪，如果天天給老百姓唱《小放牛》，

老百姓也會厭煩的。所以我們要用發展了的藝術來為老百姓服務。書法也一樣，如果不思進取，不反映時代精神，不尊重藝術規律，拿一些低劣作品回饋社會，這不是服務老百姓，而是糊弄、忽悠老百姓。沒有優秀的作品貢獻給社會，就是對老百姓不負責任，更何談改革的成果讓老百姓共享呢？

我們上面實際上談到了藝術家藝術觀問題。書法家的藝術觀、世界觀，是通過他的作品來表現出來的，他的作品認識世界，同時也表現世界。作品要認識和表現社會，這樣的作品沒有技法是不行的，但僅僅靠技法也是絕對不可能的。正因為這兩者膠合在一起，容易有蒙蔽性。技法就像一個保姆，她可能掌管着家裏的鑰匙，但她畢竟不是這個家庭成員本身。而我們現在把技法作為主體來表現，是非常遺憾的。

文學作品在塑造主人公的時候，要塑造各種不同類型的藝術形象。書法在創作過程中，也存在着一個藝術形象憑什麼去塑造的問題。簡單地說，可能是通過點畫、結體的造型，它們之間通過組合，組合後產生某種關係，祇有這樣，作品才能成為有生命感的有機的整體，它會說話，能呼吸，中間透出一種節奏，一種律動感，一種生命體徵。而片面突出技法恰恰是限制這一切的。比如點畫和點畫之間的關係，如果每一個點畫都有入筆、行筆、收筆，那麼點畫和點畫就無法對接，兩個點畫之間也無法建立關係，它們只能排列，無法組合，那就無所謂和諧和美了。點畫祇有通過組合建立起美的關係，纔能和諧。點畫的長短粗細、結體的大小正側，墨色的濃淡枯濕，這一切都是通過對比的手段，在對立中統一，從而給人以美及和諧的感覺，這纔是我們創作的目的，而不是把入筆的動作表現得非常明顯就完事了。入筆的多元化，本身也是為了增加對比元素，有方，有圓，有藏鋒，有露鋒，這都是為了對方，而不是為自身的存在而存在。比如中鋒用筆是創作的主筆調，但如果筆筆都是中鋒，中鋒的作用怎麼體現出來？筆法也未免太單一了吧？如果沒有陰陽關係，怎麼可以顯示出它的美？我在講書法的時候，經常講到整體和局部利益的問題。為了作品的整體美，整體要求某些局部做出調整和讓步。

技法是服務於創作的，它不是不重要，它就像木工的斧頭和鋸子，重要的是斧頭、鋸子創造出的產品，而不是去欣賞斧子和鋸子本身。這個誤會具有社會的普遍性。很多人自己沒有很好地認識技法和藝術的關係，從而片面強調技法，看一幅書法作品的時候唯獨知道索要技法，導致了很多很有想法、思想、格調的作

品被淹沒了。

我經常告訴那些已經取得成功的作者，你們該有的都已經有了，該得到的就已經得到了，現在應該認真做藝術，努力為我們國粹的深入發展做出一些貢獻，去尊重它，敬畏它，捍衛它，把我們老祖宗留下來的藝術瑰寶發展好，繼承好。每個時代的藝術都有它的特點，我們這個時代更具有顯著的特點，不能用簡單的『技法』標準混淆了藝術的規律和本質特徵。



白銳，女，文學碩士、美學博士，副研究員，就職于中國文聯。畢業于中國人民大學藝術學院，導師鄭曉華教授。畢業後進入國家畫院沈鵬書法課題班學習，師從沈鵬先生和胡抗美先生。

現為中國書法家協會會員，中國書法家協會婦女委員會委員，北京書協理事，中國國家畫院沈鵬書法創研班助教，北京大學、中國人民大學胡抗美書法工作室助教。書法作品多次入展中國書法家協會主辦的各項展覽，獲全國第二屆草書展三等獎。二〇〇九年專著《唐宋〈蘭亭序〉接受問題研究》獲第三屆全國書法蘭亭獎理論獎三等獎，二〇一三年獲第四屆全國康有為書法理論獎。數十篇書法理論文章刊于《美術觀察》《中國書法》《中國藝術報》《文藝報》《書法報》《書法導報》等。

科研情況

◎《〈蘭亭〉：中國帖學史上的雙刃劍》收入《二〇〇九北京文藝論壇：傳統與文藝》（人民文學出版社，二〇一〇）

◎《莫言的書法及書法觀》刊于《文藝報》二〇一〇年二月五日

◎《解讀沈鵬先生十六字書學理念》刊于《中國書法》二〇一〇年五月

◎《『洞見』書法》刊于《美術觀察》二〇一一年八月，轉載于《書法報》二〇一一年十一月十六日，收入《原創·藝術·詩意·人本——沈鵬書法藝術學術研討會文集》，人民美術出版社，二〇一一年六月

◎《對『書法熱』的反思》刊于《文藝爭鳴》二〇一一年

◎《讓『偽書法』離遠一點》刊于《文藝報》二〇一一年一月二十八日

◎《『書法熱』之我見》刊于《文藝報》二〇一一年八月二十二日

◎《何為『書法』》刊于《文藝報》二〇一二年三月三十日

◎《書法藝術堅守傳統才能國際化》刊于《人民日報》二〇一三年六月七日

◎《當代書法『炫技風』反思》刊于《美術觀察》二〇一三年七月

◎《『書法熱』的冷思考》刊于《美術觀察》二〇一三年九月

◎《堅守傳統審美：書法藝術與世界對話的可能性》刊于《中國藝術報》二〇一三年五月十五日

- ◎二〇〇九年，博士論文《唐宋〈蘭亭序〉接受問題研究》，南方出版社出版
- ◎二〇一〇年，《我們離書法的審美到底有多遠》在中國文聯第五屆當代文藝論壇上宣讀，入選《文藝繁榮與價值引領》論文集，中央文獻出版社
- ◎二〇一一年，在『原創·藝術·詩意·人本——沈鵬書法藝術學術研討會』上發言，題目《原創精神·個性發展·書法創作》
- ◎另有《智慧的洞見》《『盡精微』方能『致廣大』》等多篇書法評論刊于《書法導報》《書法報》。
- 參加展覽及入展獲獎情況
- ◎專著《唐宋〈蘭亭序〉接受問題研究》獲第三屆中國書法蘭亭獎理論獎三等獎
- ◎二〇〇六年，入展中國書法家協會主辦的全國第四屆婦女書法展
- ◎二〇〇六年，入展中國書法家協會主辦的全國首屆草書展
- ◎二〇〇七年，入選韓國駐華文化院主辦的第二屆中韓書法展
- ◎二〇〇八年，入展中國書法家協會主辦的全國首屆冊頁展
- ◎二〇〇八年，榮獲全國第二屆草書大展三等獎
- ◎二〇〇九年，入選《中國書畫報》六十強提名展
- ◎二〇一〇年，入展中國書法院主辦的全國中青年名家百人藝術書法展
- ◎二〇一〇年，入展全國婦聯聯合文化部、中國文聯共同舉辦『二〇一〇中國女性藝術大展』
- ◎二〇一〇年，特邀入選中國國家畫院主辦的『九成宮全國書法大賽暨全國書法名家學術邀請展』
- ◎二〇一一年七月，在北京舉辦首個個人書法展——『輕描淡寫·白銳書法作品展』
- ◎二〇一一年八月，在貴陽舉辦『白銳草書作品展』
- ◎二〇一一年九月，在深圳舉辦『白銳書法作品展』
- ◎二〇一一年十一月，入選中國書法院主辦的『第四屆國際書法年展』
- ◎二〇一二年二月，入選中國國際文化藝術中心主辦的『國際水墨雙年展』

◎二〇一二年，入選《東方藝術·書法》及中國書法院共同提名的『全國青年書法二十家』

◎二〇一三年三月，在山東舉辦『大院內外』當代書法家十三人作品聯展

◎二〇一三年四月，入展中國書法家協會主辦第二屆翁同龢獎書法展

◎二〇一三年六月，入選國家畫院主辦的『筆墨東方』——中國書法藝術國際大展

◎二〇一三年八月，入選『學院的力量』——全國中青年書法家走進內蒙古包頭書法展

◎二〇一三年十月，『再叙蘭亭』——祁小春、白銳、祝帥三人展在濰坊博物館開幕

◎二〇一三年十月，『硯墨水雲』——方建光、白銳、陳靖、張英俊中青年四人書法展在鄭州開幕

◎二〇一三年十二月，榮獲第四屆全國『康有為獎』書法評展的理論獎（共五名）。

書法活動

◎二〇〇八年，奧運會期間，受北京書法家協會委派，在奧運主新聞中心擔任專業翻譯人員，為外國媒體、友人傳播中國書法藝術

◎二〇〇八年，參加北京書法家協會組織的賑災活動，書法作品捐贈四川汶川災區

◎二〇一〇年，隨文化部『中國著名書法家送春聯活動』代表團赴陝西災區慰問，現場揮灑筆墨，書寫春聯，慰問群眾

◎二〇一〇年，參加北京書法家協會組織的賑災區活動，書法作品捐贈青海玉樹災區

◎二〇一〇年，參加『七彩雲南——中國國家畫院沈鵬工作室賑災義賣活動』，書法作品所得善款捐助雲南旱災

◎另外，擔任中國書法家網大型藝術對話訪談欄目——丁白訪談主持人期間，採訪周有光、馮驥才、莫言、陳傳席、吳悅石等文化學者和書畫界前輩。訪談內容陸續在《青少年書法》、中國書法家網刊登，受到廣泛關注和普遍好評。

進入魏晉

胡抗美

白銳書法的特點，是書法創作與理論鑽研同時進行。于創作，她心中始終有個清醒的追求目標；于理論，她筆下堅持針對性和時效性。這在當今年輕一代書家中實屬難能可貴。沈鵬老師很看重這一點。其實，白銳之所以初步形成這樣一個特點，與沈先生的施教密不可分。當然，言及白銳的書法與書法理論、中西哲學、中西美學等，不能不提到鄭曉華先生。曉華先生是白銳的博士導師，他們師生經常向我說起對方。白銳說導師對自己的藝術引導作用及嚴格要求；曉華先生說白銳是年輕書家中實踐與理論雙進的佼佼者。沈鵬老師和曉華先生對白銳有一個共同的評價，就是書法的路子正，沒有不良習氣。

我理解，書法的路子，關鍵在取法。姜夔的《續書譜》開篇就說，『真行草之法，取法于篆、隸、章草。』我記得，姜氏之見，衛夫人也早有闡述，這正說明書法的取法問題古今皆擺在重要位置。書法取法高古，一般指取魏晉之法，之韵味，之格調。譬如草書，宋代大書法家米芾說：『草書者不入晉人格，輒徒成下品。張顛俗子，變亂古法，驚諸凡夫，自有識者。懷素少加平淡，稍到天成，而時代壓之，不能高古。高閑而下，但可懸之酒肆，晉光尤可憎惡也。』米元章講得十分武斷，并且指名道姓批評了一些書法大師級先賢，以證明自己草書必須取法魏晉的觀點。這情況，不僅為中國人的思維方式，外國人也一樣。法國歷史學家、文學家、哲學家、文藝理論家丹納在研究意大利畫派時說：『我們不妨把這個有着完美創造的輝煌時期比作一片順着斜坡栽種的葡萄。低矮處，葡萄尚未成熟；高處，果實也不豐潤。低處的風氣往來不暢，高處又過于寒冷。這既是成因，又是規律；縱有例外，也不足為道，且不難解釋。也許低矮處能碰到一株單獨的枝蔓，因其枝葉豐茂，不管環境如何，尚能結幾串圓滿的葡萄。但那祇是孤獨的一株……』丹納所描繪的時期，是指十五世紀的后二十五年和十六世紀的前三四十年的六〇年左右的時間。六〇年之前，這個畫派尚未成熟；六〇年之后，這個畫派已經衰落，按照丹納的話說：『前期藝術在生長，往後便是凋零，璀璨的花季就存在于這兩個階段之間。』唯獨這特殊的六〇年，誕生了列奧納多·達·芬奇、拉斐爾、米開朗琪羅、安德烈亞·德爾·薩爾托、弗拉·巴爾托洛梅奧、喬爾喬內、提香、塞巴斯蒂亞諾·德爾·皮翁博、柯勒喬。魏晉對於書法藝術而言，的確是一個『璀璨的花季』，在這個『璀璨的花季』裏，誕生了以王羲之、王獻之為代表的王家、謝家、郗家、司馬家等家族性書法群體。難怪沈鵬先生再三強調書法之本體，強調向魏晉學習。我看過白銳的博士畢業論文，

是專題研究王羲之的，很有新意與深度。應該說，這篇論文就是白銳的書法審美價值的取向，也是她書法創作的方向。近些年來，白銳兼習篆隸楷書的同時主攻草書。她在臨寫《十七帖》的時候，善于思考，深入研究隸書與漢簡、與章草的關係，以明白《十七帖》的筆法來源。這是她的學習方法、學習體會，也是她向魏晉學習的態度。更重要的，她要實現個人情感與古時的溝通。

我對當下草書創作進行過梳理，總體感覺是由上個世紀八九十年代單一的明清味道，進入了魏晉，進入了多元。但我也看到，現在草書創作也存在一些通病。一是見綫不見點畫；二是筆法堆砌；三是祇知形的組合，不知起筆行筆與收筆的組合。劉熙載《書概》說：「草書尤重筋節，若筆無轉換，一直溜下，則筋節亡矣。雖氣脉雅尚綿亘，然總須使前筆有結，後筆有起，明續暗斷，斯非浪作。」劉熙載告訴我們，草書一定要講究筆法，須「轉換」，「前筆」要「有結」（收筆），「後筆」要「有起」（連綿中的起筆）。劉熙載為什麼把收筆放在起筆之前講？第一，草書筆法不是表現在每一個點畫中，而是散在的組合。第二，草書的筆法在運動中表現，其部位具有隨機性，哪里需要就出現在哪里。在這些問題上，白銳保持高度警惕，不能說她這些毛病一點也沒有，至少可以說，這些毛病正是她理論思考的針對性所在。

任何一個有責任心的書家，面對書法中存在的一些普遍性問題，都會感到任重道遠，也會感到無奈與苦惱。白銳有白銳苦惱，僅從本體而言，她追求作者情感與點畫造型的一致性。要達到一致性，一方面需要社會的認可，另一方面需要作者終身追求。說實話，這不是個人追求就能得到的，社會的認可在當前的文化語境下，談何容易！這裏，還是說點書家自己的事吧。那麼，書法家情感是怎麼進入書法作品的呢？我認為，其中重要一點在造型。讀白銳作品，無論從美學還從心理學角度，都會使人產生以下一些想法。

所謂「情感」，是人對客觀事物是否滿足自己的需要而產生的態度體驗。客觀事物給人的滿足程度不是依斤量而作為判斷評價標準的，而是以喜、怒、哀、樂、悲、恐、驚的情緒狀況來表現的。例如，喜令人手舞足蹈，怒使人咬牙切齒，憂則茶飯不香，悲則痛心疾首等等。其實，在手舞足蹈、咬牙切齒、茶飯不香、痛心疾首的背後有一個東西起主導作用，那就是心理活動。書法創作也是一種心理活動，而心理活動的組織者正是情感。不同情感會對造型產生不同的影響，不同的影響作用于書法的造型元素，必然產生變化萬千的

造型，這就是造型與情感的關係。人的情感是豐富的，書法的造型元素也很多。有點畫造型、綫的造型、結體造型、行的造型、列的造型、組的造型、塊的造型、篇的造型；還有黑的造型、白的造型、墨色濃淡枯濕的造型等等。一幅書法作品的內容，就是書法家不同情感通過造型元素的擺兵布陣。與其說是造型三元素的造型，毋寧說是書法家情感的現形更合適。書法的各種造型都是一種表現，如形態形狀的表現，力的表現等。點畫綫條的粗與細，長與短；用筆的中鋒與側鋒及方與圓；結體的大與小，正與欹；行的搖擺，列的疏密；組的斷續，塊的呼應等等，都不是無緣無故的，既不是古代經典造型的複製，也不是個人書寫習慣的重復，而是手舞足蹈、咬牙切齒、茶飯不香、痛心疾首的演示。

所不同的是，手舞足蹈、咬牙切齒、茶飯不香、痛心疾首等在書法元素中變成了具有表現力的符號。康定斯基認為，物體的不同形狀給人以不同的視覺感受，角度越尖，衝擊性越大；角度越鈍，衝擊性越小。我們把康定斯基的『尖』和『鈍』轉換成書法的造型元素，在用筆中分別屬於露和藏、方和圓、內蘊和外拓。那麼，『露』的綫條，方的造型，內蘊的點畫有棱有角，骨力開張，表現的是作者的激憤類情感；『藏』的綫條，圓的造型，外拓的點畫含蓄圓渾，溫和敦厚，表現的是作者的喜悅類情感。個人情感在作品中的表現是多方面的，無論個人把握得不好，或雖然把握得很到位，人家看不明白，都會產生苦惱。

我希望白銳能够善于總結，加倍努力，在書體的平衡發展、互相促進上狠下功夫，在向魏晉學習的道路上不懈追求。

莫言的『墨研』——解讀莫言的書法及書法觀

白銳

我們熟悉作為傑出文學家的莫言，却不甚了解鍾情于書法藝術的莫言。《論語·述而》云：『志于道，據于德，依于仁，游于藝。』如果說在文學的世界裏，莫言筆力狂放，天馬行空，以千言萬語歌頌真善美，揭露假惡醜，踐履知識分子對『道』『德』『仁』的追求，那麼在書法的世界裏，莫言隨心所欲，自由揮灑，構築了『游于藝』的心靈空間。

古語『字如其人』應該是有道理的。拜讀莫言的書法，就像見到其人一樣，感覺自然和淡雅，沒有絲毫的做作與雕飾，正所謂『清水出芙蓉，天然去雕飾』。他的書體豐富，有篆書、隸書、行書、楷書；而且形制多樣，有中堂、斗方、條幅。筆者以為，其行楷橫幅堪為佳作。與書法家不同，文學家莫言對書法有着自己獨到的見解和追求。

莫言作書，善用左手。歷史上以左筆書法聞名于世的書法家有元代的鄭遂昌、清代的高鳳翰及近代的費新我。他們用左手書寫的原因，多是因為右手手疾。莫言却不同。四五年前，毫無書法童子功的他，拿起了毛筆。一兩年後，便改用左手用于習書，右手專寫小說。之所以如此，莫言獨具匠心。用他自己的話說，右手書法，慣性使然，是把鋼筆字放大了寫，而左手書寫，有種陌生感，可以寫出古樸生澀的感覺來。莫言的認識堪稱高見。他站在書法藝術的立場，界定了寫字與書法的本質區別。其實，他用右手能寫出一手遒勁飄亮的鋼筆字來，可他並不認為那是書法，甚至認為它于學習書法不利。藝術家就是藝術家，審美觀照總是從藝術的本質出發。他認為左手習書的藝術效果不同于右手，因為右手承載着一種固定的思維定式——寫字，而左手不同。左手是一張白紙，用其習書，一開始行的就是書法之道。所以，莫言善意地建議半路出家的書法家們也都嘗試着用左手創作。我以為，莫言是一個清醒的、自覺的書法審美追求者，他為改變程式化的慣性書寫而努力，讓自己永遠處於鮮活的書寫狀態之中。莫言的嘗試也是有效的。他的每一幅作品都給我們一種不同的審美體驗，或古拙寬博、或瀟灑秀美、或老辣縱橫、或輕鬆俏麗，毫無油滑之態，全無流俗之弊。『生生之為新』，莫言的這種探索對時下的書法家是一種有益的啓示。

莫言之書，注重詩文。書法的内容與形式問題，一直是書法理論研究的熱點問題。作為文學家，莫言重視書寫的素材有他特殊的個性。他汲汲追求的是書法與文學的相得益彰。他非常推崇『天下第一行書』《蘭

序》,認為它是文采、書藝、哲理俱佳的杰作,并以此為效。莫言的書法創作,是內心情感的流露,是特定的環境下,心靈世界的寫照。他或以聯句放懷,陽春三月,與三五好友泛舟西湖,寫下『看山攬錦綉,望湖問子潮』。此情此景,這幅自作的嵌名聯,怎不比古時佳句更加適宜?或以打油詩來抒懷,『登上秦嶺最高峰,江南塞北一望中。黃風浩蕩渭河畔,綠雨朦朧石頭城。腰鼓陣陣壯漢舞,絲弦聲聲佳人容。大好河山成一統,人在分水無友朋』;或以三五字而表明志向,『心境澄明』『書生意氣』『無憂即樂』;偶爾也會抄錄古人詩句,但絕非機械地抄錄,他會沉浸于古人的詩意、文意之中,往往得意忘言、得言忘書。此時在他的眼中,書法的內容即形式,書法的形式即內容,心手雙暢,物我兩忘,完全陶醉于書法藝術與文學藝術的融合之中。

莫言習書,如同文學作品創作,在汲取生活的養料之后,依靠縝密的構思進行字的造型、篇的造型,并十分強調造型之間關係。藝術構思是作家在材料積累和藝術發現的基礎上,在某種創作動機的指導下,以心理活動和藝術概括方式,創造完整的意象序列的思維過程。莫言巧妙地運用這種構思,指導和完成自己的書法創作,并形成了自己的書法觀念。他把漢字作為文學作品的材料積累,把情感作為藝術發現。于是,漢字改變為書法的符號,情感經歷反復的碰撞、解體又重新聚合,然後兩者不斷地聯綴、整合,最終升華為書法作品。莫言的書法,像他的文學作品一樣,是內心情感的詮釋。明代李贄說:『且夫世之真能文者,比其初皆非有益于為文也。其胸中有如許多無狀可怪之事,其喉間有如許多欲吐而不敢吐之物,其口頭又時時有許多欲語而莫可以告語之處,蓄極積久,勢不能遏。一旦見景生情,觸目興嘆;奮他人之酒杯,澆自己之塊壘,訴心中之不平,感數奇于千載。既已噴玉唾珠,昭回雲漢,為章于天矣,遂亦自負,發狂大叫,流涕慟哭,不能自止。』莫言深知李贄思想,他把書法視為一個表達個人情感的過程,尤其可貴的是,他把自己的書法追求,定格于這個過程。

顯然,漢字在莫言的筆下,創作文學作品時是實用工具,創作書法作品時是藝術元素;漢字組合出故事,元素組合出各種不同的對比關係。因此可以說,莫言書法的切入于形而上,故而出手不凡、不俗。觀莫言的書法作品,情感躍然筆下,一任發揮,不在別人藩籬中,也不刻意講究藏鋒露鋒,但對濃淡疏密、節奏變化,