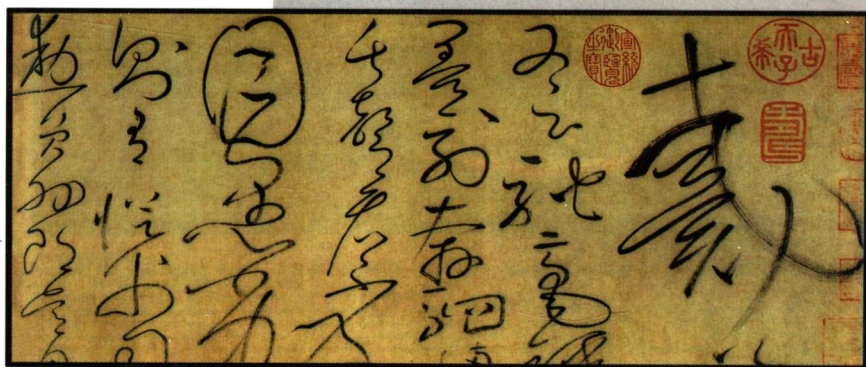


大学素质教育丛书



(各专业适用)

大学书法鉴赏

曹建 编著



西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE



大学书法鉴赏

曹 建 编著

图书在版编目(CIP)数据

大学书法鉴赏/曹建编著.

—重庆:西南师范大学出版社,2003.7

ISBN 7-5621-2898-7

I. 大... II. 曹... III. 汉字—书法—鉴赏

—高等学校—教材 IV. J292.11

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 063352 号

大学书法鉴赏

曹 建 编著

责任编辑:张 嘉 周 松

封面设计:梅木子

出版、发行:西南师范大学出版社

(重庆·北碚)

印 刷:重庆升光电力印务有限公司

开 本:787×1092 1/16

印 张:13

字 数:330 千

版 次:2003 年 7 月第 1 版

印 次:2003 年 7 月第 1 次印刷

印 数:0001~8000

书 号:ISBN 7-5621-2898-7/G ||

定 价:26.00 元

大學書法鑒賞

黃博題



继往圣之绝学，开后觉之良心。
——明·项穆

前言

——实用性的淡化与艺术性的突出：

21 世纪书法教育的转型^①

“字是敲门砖”的观念，对于当今的大学生，似乎正在失去其说服力。随着计算机的日益普及，越来越多的人对于书法的未来充满疑问：现在的书法教育究竟何用？书法的实用性究竟在多大的领域有意义？中国书法独特的魅力何在呢？本书试图就这些问题做出回答。

回顾中国书法历史，汉字书写从其诞生开始便有了实用与艺术两种性质。甲骨、金文的记事功能使书写重点在字形的规范与正确，小篆、隶书、楷书也大都如此。实用性始终是古代书家难以回避的问题。因此，东汉赵壹《非草书》才有对草书的质问与非难；也正因此，唐代至清朝覆亡，科举考试使书法依靠其实用性一直长久不衰。20 世纪以来，首先是科举考试废除，其次是钢笔书写替代了毛笔，再加上当今的计算机应用，毛笔书写的实用性已经逐渐减弱。当前书法教育中的许多问题主要是因为忽略这些时代特征而仍以日常书写为目的而带来的。长此以往，书法教育难免变成空壳，其生命力真会如人所言“岌岌乎危哉”！惟一的出路，书法教育应注重其艺术性教育。

书法普及教育应注意实用向艺术转化的特征，在实用书写与书法艺术教育的比较中来找寻其方法。笔者认为，二者区别有三：

1. 实用书写教育关注字形、字音、字义，书法艺术教育“不见字音、字义，只见字形”

中国汉字的官方规范字体在秦为小篆、汉为隶书，至南北朝以后就是楷书了，草书从一开始就是为艺术目的而来的。对于楷书的重视，尤其是科举考试以来将横平竖直作为评判楷书水平的尺度，使程式化的楷书书写深入人心，由此带来书法教育中长期以来形成的惰性习惯：从楷书入手。而学习者书写这些早已在初级教育中认识的刻板文字，难免会因为对其音、义的熟悉而忽视对于字形特点的掌握，这一点在书法教学中已经被反复地验证。科举考试废止之后的 20 世纪 30 年代，于右任首倡草书标准化运动，尝试将草书实用性与艺术性结合，偏重实用性。而草书书体本身是艺术性远远大于实用性的，要使草书普及实际上就是在尝试一种文字改革，这在当时并没有取得成功。但是，同样意味的平假名在日本的通行，却充分说明其成功可能性还是存在的。由此可见，书法艺术教育的入门书体，不仅仅是楷书。初学书法，目的

^① 前言主要观点刊发于《中国教育报》2003 年 1 月 14 日美育版。

在于控制毛笔,以达到书写时的随心所欲,从何种书体入手仅仅是形式问题,而不是问题的实质。实质在于:如何能很快地熟悉工具性能,进入对于书法艺术的理解性学习。在这一点上,民间工艺作坊的训练方法倒是可以借鉴的。只要能够达到熟悉工具的目的,无论从何种书体入手都是可以的。笔者在书法教学中对此有很深的体会。1997年到1998年,笔者在一所师范大学承担了一个日本班和一个法国班的书法教学。日本学生在其国内已经学习过多年的书法,学习内容、方式与国内差不多,都是练习楷书;而法国班学生认字不多,从来没有用过毛笔。日本班一学期36学时,法国班4次课8学时。我给学生讲授书法用笔、结构、章法的基本规律,要求每一位学生必须动手。结果,日本学生长进甚小,法国学生突飞猛进。离开中国的时候,法国学生带走了临写得不错的隶书作品和在中国花数百元购买的文房四宝。后来,在惊叹法国学生的艺术敏感之外,我在思考:是什么东西导致两国学生学习效果的很大反差呢?最后的结论是:法国学生不把临摹对象当作“字”来看,他们眼里看到的是一些有形态的点画组合,眼里只有“字形”,而日本学生对于字形的注意力却被对于字音和字义的注意力弱化了。由此出发,我们很容易理解为什么国内美术系的学生比中文系的学生初学书法的效果要好。当然,至于“不见字形,惟观神采”又是学习到化境之后的事情了。初学阶段注重“只见字形,不见字音、字义”应该是当今转型时期书法教学的重点。因此,书法艺术教育应注重训练学习者对工具的熟练运用,至于书体,可以偏重隶书、楷书、行书,甚至可以尝试篆书、草书。

2. 实用书写教育偏重字法,书法艺术教育应首重笔法,次及字法、墨法、章法

由于历史原因,接受过馆阁体教育的书法家往往偏重结体,尤其是楷书结体。纵然一些大家也未能免俗。如宗白华先生讲书法结体就以欧阳询三十六法为标准。与他相类似,诸如《李淳大字结构法》、《黄自元楷书间架结构九十二法》等也是非常流行的楷书结构诀窍。不加分析的书法教育者常常以这些方法来规范学生的书写,甚至仍有以馆阁体结字为至高标准的。这种种结构方法,目的是为了规范统一楷书字形,在清代科举废除之前不啻为练习者科举考试时一举夺魁的方便之门。历史上,文征明21岁前科考不中、龚自珍名落孙山就是因为台(馆)阁体差。这是实用方面。当今的书法教育虽然也还有教育学生把字写端正、写正确的任务,但是,我认为更应该把重点放在楷书结体之外。时代发生了变化,社会选贤拔能也不再对书写有一个基本的要求,书法教育的重点应发生根本的转型。20世纪的1913年和1940年,陈独秀先后两次批评沈尹默书法俗气,我想,一个重要原因可能就是沈先生书法结体略显“馆阁”化了。元代赵孟頫的“书法以用笔为上,结构也须用功。用笔千古不易,结体因时相传”,对结体的定位非常准确。而结体的艺术性,一言以蔽之,莫过于邓石如所谓“计白当黑”了。墨法与章法作为书法的形式语言,有其重要性,与结构鼎足而三,成为笔法、字法之外的重要技法。

3. 实用书写教育偏重他觉,书法艺术教育偏重自觉

实用书写教育偏重他觉,是指这种教育将书写效果的评判标准寄托于社会形成的大众化审美心理。科举考试使乌、方、光的“馆阁体”成为人们日常书写的标准,而印刷革命使横平竖直的“仿宋体”逐渐替代“馆阁体”成为人们日常书写的范本,由此形成长期以来对于汉字书写的审美经验以端正、工稳为宗。而书法艺术教育的自觉,重视发掘书写者内心情感,强调来自于人心的书写体验。当前,“馆阁体”式的书写已经由电脑替代了人脑。有人说,这是书法走向

末路的标志。也正因此,前几年在书法界掀起了讨论书法是否穷途末路的热潮。不同的是,笔者认为,正是因为电脑替代人脑进行日常书写,才解放了人的双手来从事书写艺术性的工作。实用性与艺术性由于电脑的普及而日益分开,必然,艺术性就会在书写中有更大程度的体现。书法艺术的教育就是与电脑分道扬镳的对于书写者个性发挥方式、技巧的教育。

由此观之,当前的书法教育转型的目标就是由实用性向艺术性转化,这是时代赋予我们这一代书法教育者的重任,也是历史发展的必然趋势。

本书关注书法艺术性的剖析,试图让读者从中感悟先民们创造的书法艺术的独特魅力。全书分为上下两编,上编着重介绍书法鉴赏必须了解的基础知识以及书法艺术的规定性,下编着重解析书法史上经典作品的艺术魅力。如果说上编是感悟书法的基础,那么,下编就是顿悟书法的无数契机。为了扩大读者的知识面,加深对于有关问题的理解,在全书后附录了相关书论,读者诸君可以根据需要选取。

社会的演进使我们祖先习惯的强弓硬弩变成了飞机导弹,高科技带来许多先民们难以想象的变化,但是,人的生存时间还是那么地有限。在这有限的时间里头,何处寻找生活的趣味呢?无疑,艺术中有。作为中国独有的书法艺术,必然以此吸引国人的目光,让你栖居,诗意地享受笔墨带来的乐趣。

目 录

题笺 黄惇(著名书法家、南京艺术学院教授、博士生导师)

前言——实用性的淡化与艺术性的突出:21 世纪书法教育的转型 (1)

上编 书法鉴赏基础

第一章 绪论 (3)

第一节 关于书法艺术鉴赏几个观念的反拨 (3)

一、书如其人说 (3)

二、诗文第一说 (3)

三、时间与功力说 (4)

四、尽全身之力说 (4)

五、横平竖直说 (5)

第二节 书法艺术的内涵与外延 (5)

第三节 文房四宝 (7)

一、笔 (7)

二、墨 (9)

三、纸 (10)

四、砚 (11)

五、杂具 (13)

第二章 笔法 (14)

一、执笔 (14)

二、运笔 (15)

三、用笔 (15)

四、书体笔法解析 (17)

第三章 字法 (24)

一、以中官为精神挽结处 (24)

二、计白当黑·····	(24)
三、各体字形特征·····	(26)

第四章 章法与墨法 ····· (27)

第一节 书法作品外形式的选择 ····· (27)

一、书法作品材料的选择·····	(27)
------------------	------

二、书法作品常用的幅式·····	(27)
------------------	------

第二节 章法的构成及其形式 ····· (29)

一、行气·····	(29)
-----------	------

二、一笔书:字距的两种处理方法 ·····	(29)
-----------------------	------

三、行距的处理方法·····	(30)
----------------	------

第三节 题款与用印 ····· (30)

第四节 墨法 ····· (31)

第五章 书法临摹 ····· (33)

下编 书法鉴赏

第六章 先秦书法 ····· (39)

第一节 概述 ····· (39)

一、甲骨文·····	(39)
------------	------

二、金文·····	(40)
-----------	------

三、石鼓文·····	(41)
------------	------

四、竹木简帛墨迹·····	(42)
---------------	------

第二节 先民典范:甲骨文····· (42)

第三节 雄浑古朴:大盂鼎····· (44)

第四节 规范工稳:墙盘····· (46)

第五节 草情初现:散氏盘····· (47)

第六节 装饰趣味:中山王罍鼎 ····· (49)

第七章 秦代书法 ····· (51)

第一节 概述 ····· (51)

第二节 小篆圣手李斯与《峄山刻石》 ····· (51)

第三节 权量诏版书法 ····· (53)

第八章 汉代书法 ····· (55)

第一节 概述 ····· (55)

一、竹木简帛书·····	(55)
--------------	------

二、隶书碑刻·····	(55)
三、书家、书论·····	(56)
第二节 汉简书法·····	(57)
第三节 《石门颂》·····	(58)
第四节 《张迁碑》·····	(60)
第五节 秀美范本:《曹全碑》·····	(61)
第六节 汉篆代表:《袁安碑》·····	(62)
第九章 魏晋书法·····	(64)
第一节 概述·····	(64)
第二节 王羲之《黄庭经》·····	(66)
第三节 王羲之《兰亭序》·····	(67)
第四节 王羲之《丧乱帖》·····	(69)
第五节 王羲之《远宦帖》·····	(70)
第六节 王献之《十二月帖》·····	(71)
第七节 王珣《伯远帖》·····	(73)
第十章 南北朝书法·····	(74)
第一节 概述·····	(74)
第二节 《元怀墓志》·····	(75)
第三节 《魏灵藏造像记》·····	(77)
第四节 《泰山经石峪金刚经》·····	(78)
第五节 王僧虔与《太子舍人帖》·····	(79)
第六节 《瘞鹤铭》·····	(80)
第七节 《爨龙颜碑》·····	(81)
第八节 《张黑女墓志》·····	(83)
第九节 智永《真草千字文》·····	(84)
第十一章 隋唐五代书法·····	(86)
第一节 概述·····	(86)
第二节 褚遂良与《雁塔圣教序》·····	(88)
第三节 唐太宗《温泉铭》·····	(90)
第四节 孙过庭《书谱》·····	(92)
第五节 颜真卿及其楷书《勤礼碑》·····	(92)
第六节 《祭侄稿》·····	(94)
第七节 颠狂相继:张旭《古诗四帖》与怀素《自叙帖》·····	(95)
第八节 北海如象:李邕《麓山寺碑》·····	(98)
第九节 柳公权《玄秘塔碑》·····	(99)

第十二章 宋辽金书法	(101)
第一节 概述	(101)
一、刻帖的兴起	(101)
二、宋四家	(101)
三、其他书家	(102)
第二节 苏轼《黄州寒食诗》	(103)
第三节 黄庭坚行书《寒山子庞居士诗》	(104)
第四节 黄庭坚草书《诸上座帖》	(105)
第五节 米芾《蜀素帖》	(107)
第六节 蔡襄《扈从帖》	(108)
第十三章 元代书法	(110)
第一节 概述	(110)
第二节 赵孟頫行书《前后赤壁赋》	(111)
第三节 赵孟頫小楷《汲黯传》	(112)
第四节 鲜于枢草书《魏将军歌》	(113)
第五节 杨维桢草书《七绝诗轴》	(114)
第十四章 明代书法	(116)
第一节 概述	(116)
第二节 祝允明草书《杜甫秋兴八首(之七)》	(117)
第三节 文征明草书《七言绝句》	(119)
第四节 陈淳草书《杜甫〈秋兴八首〉卷(之七)》	(120)
第五节 王宠小楷《前赤壁赋》	(122)
第六节 董其昌《东方朔答客难卷》	(123)
第七节 徐渭草书《七绝诗轴》	(124)
第八节 黄道周行草《赠倪献汝叔侄诗》	(126)
第十五章 清代书法	(128)
第一节 概述	(128)
第二节 王铎行书《赠张抱一诗》	(130)
第三节 傅山草书《自作诗》	(132)
第四节 朱耷行书《送李愿归盘谷序》	(133)
第五节 金农漆书《杜诗七绝二首》	(134)
第六节 郑板桥六分半书《陆震·满江红词》	(136)
第七节 邓石如隶书《文心雕龙(节选)》	(137)
第八节 何绍基行书《论语语录》	(139)
第九节 赵之谦楷书《齐民要术引汜胜之书》	(140)

第十节	康有为行书《得青岛旧提督楼诗》·····	(142)
第十一节	翁同龢尺牍·····	(143)
第十二节	吴昌硕篆书《修震泽许塘记》·····	(144)
第十六章	近现代书法 ·····	(147)
第一节	概述·····	(147)
第二节	李瑞清行草《与小川尺牍》·····	(148)
第三节	于右任行楷对联·····	(149)
第十七章	中国书法的对外传播与交流 ·····	(152)
第一节	中国书法在日本的传播与中日书法交流·····	(152)
第二节	中国书法在朝鲜半岛的传播与交流·····	(154)
附录一	历代书论选粹 ·····	(156)
附录二	彩图欣赏 ·····	(167)

上
编

书
法
鉴
赏
基
础



第一章 绪论

第一节 关于书法艺术鉴赏几个观念的反拨

观念往往影响人们对于事物的态度，而观念的僵化往往成为人们进行正确判断的障碍。书法欣赏中常常有这样的观念影响着人们的审美判断力。

一、书如其人说

“书如其人”说，是传统儒家思想影响下的产物。这种说法常常引用的例子是扬雄所谓“书，心画也。”历史上这样的品评比比皆是。唐高祖时候，欧阳询以书法享誉天下，高丽人非常看重他的作品，曾经专门派人去向他求字。高祖知道这件事以后，说：“没料到欧阳询的书名还远播高丽。高丽人看到他的作品，或许还以为他身材很魁梧呢！”而欧阳询身材矮小，长孙无忌曾讥笑他说：“耸膊成山字，埋肩不出头。谁家麟阁上，画此一猕猴。”唐高祖没有弄明白，为什么矮小的欧阳询能写出刚强雄浑的书法，并且被人所重。

由于一种善良的愿望，很多读书人以学习颜体、柳体为荣，以学习赵体、王铎书法为耻。因为颜真卿、柳公权被认为是忠臣，而赵孟頫、王铎被认为是“贰臣”。更有甚者，有人认为瘦高个与矮胖子写出的书法在外形上也有区别，一瘦长一宽肥。这种评价虽有相当程度的普及率，但是认真想想，其中问题不小。实际上，这还是以对一个人事功的评价、外貌的品评替代书法的批评，忽视了书法作为艺术家内心情感传达表征这一特征。许多学者洞察了这一奥秘，如苏东坡与钱钟书。

钱钟书说：“巨奸能为忧国语，热中人做冰雪文，而其言之格调，则往往流露本相，狷急人之作风，不能尽变为澄淡，豪迈人之笔性，不能尽变为严谨。文如其人，在此不在彼也。所言之物，实而可论；言之词气，虚而难捉，世遂多顾此失彼耳。”

还是苏东坡通达：“人貌有好丑，而君子小人之态，不可掩也；言有辩讷，而君子小人之气，不可欺也。书有工拙，而君子小人之心，不可乱也。”“书如其人”理应理解为精神层面的沟通，岂能理解为外貌的相似？

好在康熙皇帝并不像一般儒生那样迂阔，而以董其昌为学习楷模；好在他的孙子乾隆皇帝并不讨厌所谓的“贰臣”赵孟頫，而使天下赵字风行。判别书法艺术的好坏与道德政治评价本应有所不同。并非人品好，书法就会好，反之亦然。

二、诗文第一说

诗文在书法中固然重要，但是，有相当多的人鉴赏书法作品时把诗文放在了第一位，则属于本末倒置了。在观看书法展的时候，常有人一见书法家书写“淡泊明志”、“宁静致远”，便夸赞他的超凡脱俗；一见“君不见黄河之水天上来”，便大呼“气势宏大”。有人以为书卷气需要读

书培养,便反过来一见会写诗歌的诗人作品就说有书卷气……这种以文学批评替代书法批评的事情从古到今不知有多少。实际上,两者并没有那么密切的关系。

首先,常常有许多诗人、文学家的书法作品并不能与他们的诗歌水平相比。比如说李白,他的诗歌水平毋庸置疑,但是,他在书法上的名声仅仅依靠传说为他的作品《上阳台帖》;杜甫在书法史上的地位也不是因为他的书法作品,现在所知的老杜墨迹已经没有了,仅有的几个碑刻也难见到拓片,更不用说实物了。相反,诗文名声略小的杜牧却因为《张好好诗》流传有序而在书法史上有着相当高的地位。

其次,很多书法上的名作并不只以书写内容为评判标准。宋代著名书法家黄庭坚也是一位著名的诗人,他的诗歌被认为是江西诗派的代表,但是他的书法作品却有很多是抄写别人诗文,如《廉颇蔺相如列传》、《李白忆旧游诗稿》等。同样,传为王羲之作品的尺牍书法,就其内容的文学性而言,远远不如《兰亭序》,但是其书法水平却并不降低多少。我们看到的怀素《苦笋帖》内容非常简单:

“苦笋及茗异常佳,乃可迓来。”

一句大白话,居然成为书法巨迹流传至今,而许多诗文家的诗文佳作只能依靠刻本流传。这不能不说是其书法水平高的原因。当然,作为艺术的书法与文学也自然有着共性,这一点也是毋庸置疑的。两者的相得益彰,如《兰亭序》的书、文并茂,在书法史上也自有地位。

三、时间与功力说

有的人认为,书法功力非常重要,没有几十年的功力书法水平不会高。实际上,书法功力是不宜用“年”作为计算单位的。很多杰出的书法家并不是长寿者,如王羲之活了58岁,他的儿子王献之只活了43岁,我们不能说他们的书法功力远远不如我们后来书法界的许多寿星。同样,明朝吴门书家中祝枝山活了67岁,文征明活了90岁,而王宠只活了40岁,我们不能说文征明有90岁功力,而祝枝山、王宠远远不如他。相反,在书法史上倒有相当多的评价认为,祝、王二家水平并不在文征明之下。更为有趣的是,我们来看看另外一种关于年龄的观念。有人认为书法学习要从小抓起,要练“童子功”,所以,有相当多的20岁左右的大学生担心:我还能学好书法吗?实际上,“童子功”观念是没有多少科学根据的,而只是科举考试时代的一种传统观念罢了。书法史上许多书法家并不是从小就开始学习书法的,文征明从21岁开始学习,董其昌从17岁开始努力,齐白石更晚,27岁才开始学习。学习不在早晚,时间不在长短,关键是看学习者是否真正掌握了书法艺术的技法,并且是否能运用这些技法来抒情达意。

诸如此类的功力说还认为,用长锋羊毫书写比书写短锋硬毫有功力;用宣纸书写比用其他纸张有功力;不择毛笔比择笔而书有功力;用大笔书写比用小笔书写有功力……如果放到历史中去考察,我们就会发现,这些说法多属偏颇之论。

四、尽全身之力说

明清时期,很多书法家强调书写时要用全身之力贯注笔尖,笔到力到。这种说法本有一定道理。但是,自从清代碑学理论家包世臣反复强调“全身力到”以来,有很多人往往误把书写时是否用尽力气作为判断书法作品好坏的重要标准。常常听到有人说,某某书法家非常厉害,写字时浑身都被汗水湿透了。据说,有一个冬天,康有为在北方某地挥毫,写完一幅作品时就是如此。比包世臣稍微晚一点的何绍基写字时也强调全身力到,他用全身之力的观念也是受到包世臣影响,他甚至认为要“使腰股之力悉到笔尖”。更有甚者,有的人强调书法与武术密切相关,为了达到“掌竖腕平”,甚至用武术中训练基本功的沙袋捆绑在手臂上“苦练”。有的人为