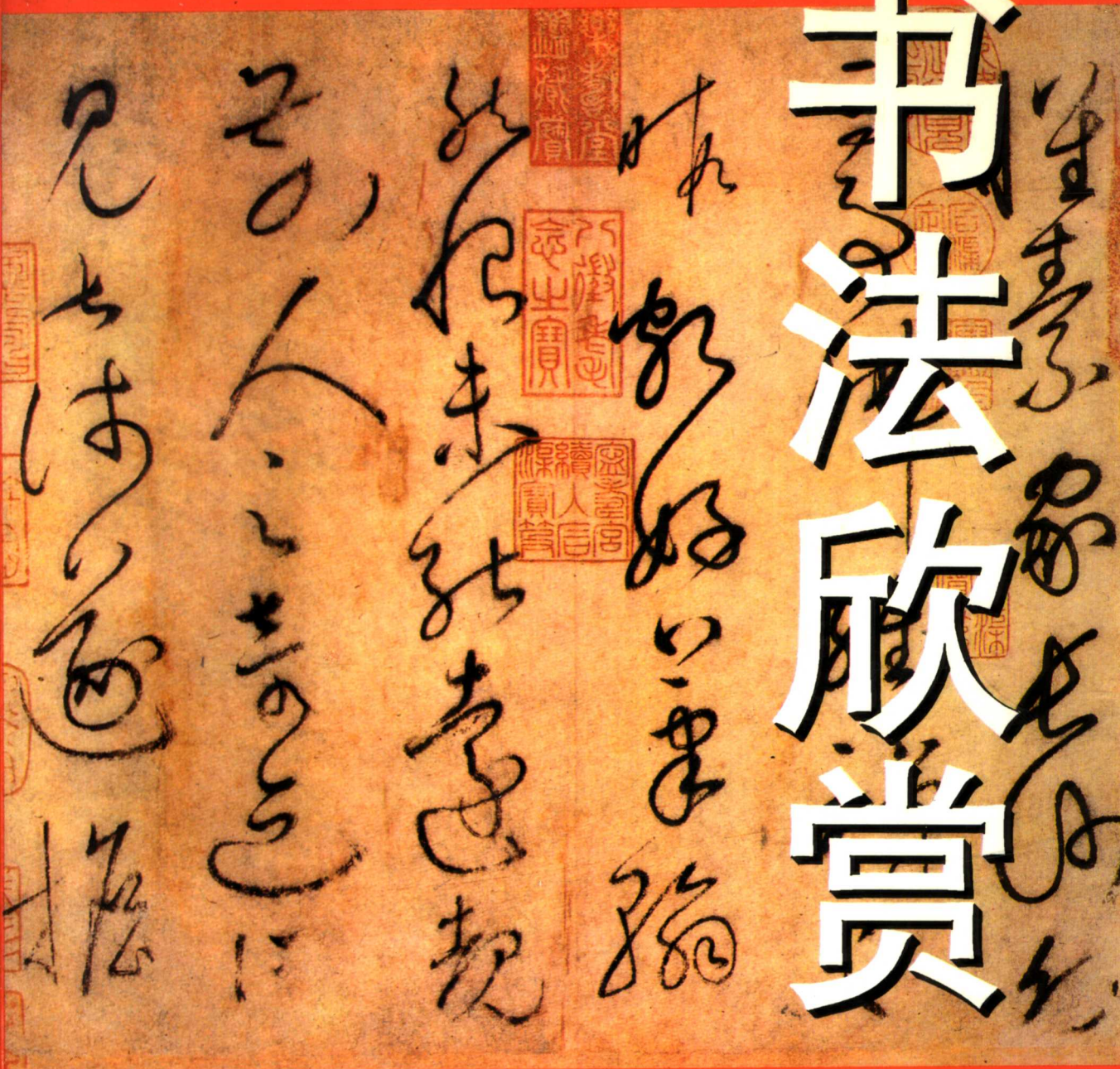


过大江著

书法欣赏



上海人民美術出版社

过大江著

书法欣赏

上海人民美術出版社

1

书 法 欣 赏

著者：过大江

责任编辑：孙国彬 装帧设计：杨利禄

上海人民美术出版社出版发行

上海长乐路672弄33号 邮编 200040

全国新华书店经销 上海市印刷十厂印刷

开本787×1092 1/16 印张13.5

1997年10月第1版 1997年10月第1次印刷

印数：0001—6000

ISBN 7-5322-1765-5/J · 1670

定价：22.00元

艺术是一种享受，一切享受中最迷人的享受。

(法)罗曼·罗兰《约翰·克利斯朵夫》

要使知觉敏锐，必须对每种艺术专有的“代码”
有一些认识。

(法)米盖尔·杜夫海纳《美学与哲学》

说 明

一、本书共分为五大章,每章结构都是相同的。第一部分为述要,主要是对全章要点加以概括总述,其中也有对书法原理的探索,目的在于使读者更深入地理解审美标准,笔者相信这一部分对临池亦有启益。第二部分为本书的重点部分,即实证与分析。有的篇章内容较多,故一章中分为若干节,若干节中又分为若干小节,分别讨论之。图例中提请读者重点注意的细微之处,均以箭头表示。第三部分是与本章内容有关的古今各家语录。

二、关于语录。这些语录是笔者从大量书法论著和其他艺术论著中精选出来的。其中也有一部分是关于绘画、音乐、诗词的,它们虽不直接谈论书法但其原理可通之于书法。还有极小部分是可以借鉴的西方人语录。对这些语录,笔者按其实际内容,都加上了小标题。这是因为(一)某些古人语录,由于语言与表达方式,读者不一定能完全理解其实际含义与价值。(二)每一个小标题都是经过笔者认真分析和归纳后加上去的,这也是笔者为了科学地、系统地整理和总结古今书论所作努力的一部分,其中也包含着笔者自己的理解,如有不妥,欢迎讨论。(三)这些语录可以用来印证本书之标准并非是无本之木、无源之水。同时对照这些语录,也可以看出笔者在理论上的探索与见解。

历史是在不断前进的。今人书论中不乏有真知灼见已超过古人、前人,具有很高理论价值者,笔者在著述中深受启益,在此向这些语录的作者们表示深切的谢意!

三、为体现“实证”这一特色,本书以作品为主,文字为辅。图例部分占本书三分之二的篇幅,大都是经过反复选择的具有典型性的墨迹作品。图例以真、行、草为主,因为它们是书法史上三种最主要的书体。笔者以为学会了欣赏这三种书体,就不难欣赏其他书体。

四、图例中分为供欣赏用的图例与供比较用的图例两种。比较不等于否定。可以是否定,可以是部分否定,也可以是美中不足或纯粹意义上的比较,毫无贬褒之意。本书所列举的比较图例中,不乏名家之作。笔者以为对名家之作也应作具体分析,不能迷信,不能盲从。如果没有正常的书法批评,与正常的书法批评的环境,建立相对审美标准只能是一句空话。发现名人缺点难,寻找无名人缺点易,为了避免以“耳鉴”代“目鉴”,使读者集中精力于作品本身,故本书中绝大部分比较图例都不标作者姓氏。

五、任何作品都不可能十全十美,毫无缺点,故不能苛求。但本书中某些比较作品的缺点与不足,是笔者认为他们在整体上存在这样或那样“质”

的问题所作出的判断,并不是苛求,吹毛求疵,小题大作。实证的准确性是本书的生命,如有不同见解,欢迎讨论。

六、本书意在科学地、客观地总结历史与传统,但客观不等于笔者不能有自己的观点。对于某些标准与概念,历史上一直存在不同观点与不同理解,因此作者的观点必然会带有一定的倾向性。问题不在于是否有倾向而在于这些倾向是否代表了书法史的主流,是否代表了趣味较纯正的一面。毋庸讳言,有些观点是针对时弊的。

七、相对审美标准不等于绝对审美标准,实证分析不等于读者不需要开动脑筋积极思维。差之毫厘,失之千里。水平高低,功夫深浅,往往在极细微处见分野。故对本书图例须反复观看,反复对照比较,方能有得。

八、凡优秀作品都是具有共性特征的,都能适用于每一条审美标准的,因此本书所举的某一实例,虽然是为了证实某一标准或某一原理的,有针对性的,但它也可以适用其他的标准或原理,故读者可相互参考印证之。

九、实证分析有助于读者较快地进入书法欣赏的堂奥,但不可能一下子使外行变成内行。提高欣赏力最有效的途径是多接触第一流作品,积累审美经验,而本书所提供的图例是有限的,希望读者能举一反三,多看作品,尤其多看真迹,以验证本书观点。

目 录

说明

前言

第一章 中锋用笔

第一部分 中锋用笔述要

第二部分 有关中锋用笔的实证与分析

篆书、隶书、楷书、行书、草书中的中锋用笔——
偏锋——散锋——笔毛排列状态与笔势——中锋质
量比较——中锋用笔与国画

第三部分 古今各家论中锋用笔

第二章 笔势完足

第一部分 笔势述要

第二部分 有关笔势的实证与分析

线条是构成书法风格的主要因素——凝重性与
流畅性是线条的共性要求——转折与笔势——耐力
——笔势与点画形态的变化——笔势与墨色变化

第三部分 古今各家论笔势

第三章 点画精到

第一部分 点画述要

第二部分 有关点画的实证与分析

真、行、草点画是相通的——细节是点画的生命
——点画必须稳定——点画的个性化与书法风格

第三部分 古今各家论点画

第四章 结构优美

第一部分 结构述要

第二部分 有关结构的实证与分析

共性结构——方块有限,变化无限——结构能力——草有草法,不能离格——结构造型的两种基本形式

第三部分 古今各家论结构

第五章 章法自然

第一部分 章法述要

第二部分 有关章法的实证与分析

章法有章法自身的规律——章法是个人书法风格的一部分——均衡式章法——自由式章法——章法有定理而无定法

第三部分 古今各家论章法

前言

如同音乐被称为是西方艺术中的最高艺术一样,书法被称为是东方艺术中的最高艺术。“无色而具有图画般的灿烂,无声而具有音乐般的和谐”(沈尹默语);“诉之于眼的艺术中,最纯真的无过于书法,诉之于耳的艺术中,最纯真的无过于音乐,故书法与音乐在一切艺术中占最高位置”(丰子恺语)。

一代又一代,书法曾使多少爱好者们如痴如醉,如颠如狂,坐则划地,睡则划被,墨池笔冢,呕心沥血,童颜白首,他好俱忘。确实,书法艺术所具有的魅力,是很少有其他艺术形式能够比拟的。

但是,书法却又是一门艰难的艺术。

书法俗称写毛笔字,只要掌握一些汉字的结构,懂得一点执笔运笔的方法,似乎人人都会摆弄一下;看到好的字,似乎人人都会品头评足一番,故书法可以称得上是最大众化的艺术,最易上手的艺术。然而,一旦认真起来,真正想要把字写好,由一般的实用上升为艺术,中间却似乎横着一条难以逾越的鸿沟。董其昌曾发出这样的感慨:“一往即诣,久习逾遥,百尺竿头,要更进步,虽三四十年功力,尽可消失。”书法就是这样,初学数年,成绩斐然,但再学十年、二十年,未必会有突破,功夫与成绩未必成正比,甚至艰苦学书一生,仍然进不了书法艺术殿堂的大有人在。如《艺舟双楫》的作者包世臣就是一个典型。他的见识不可谓不广,功夫不可谓不深,但潘伯鹰却这样评论他:“他的造诣很浅。他对笔法瞎摸了一阵,终于说错了。”最后他自己也不得不承认:“指腕不能离几,虽下笔必求方圆平直,而手不相及,偏软缭绕之病,时发于不自觉。”明代的书法家李应桢说,他学了四十年的字,到了晚年才有所得。清初的书法家赵执信说,他到了老年才知道执笔方法上有错误,但要想改正,为时已晚……。学书的路程到了今天,似乎越来越艰难了。一位书法理论家曾发出这样的感慨:“大概没有一种艺术像书法那样,其从事者之众,与成才率之寡,会达到如此强烈的反差。”

打开一部书法史,有多少学书者误入歧途,留下了多少遗憾,书法耗尽了多少人的生命与精力,落空了多少人成名立家的好梦。书法,是这样的迷人,却又是这样的捉弄人。

或曰:事必贵其难。不错,任何艺术形式的掌握都要付出艰苦的劳动,书法不是例外。但问题在于:书法较之于其他艺术形式为什么格外地艰难?书法是否非如此艰难不可?造成艰难的根本原因是什么?

我以为其中有两个方面的原因:一方面在于书法本身的难度,因为书法是凭借汉字的结构与点画表现线条美的艺术,线条是抽象的、难于把握的;另一方面,也许是更重要的一方面——我们尚未真正认识与掌握书法的基本规律(实

践与审美两方面的)。

具体体现在书法理论上的混乱。

打开一部书法辞典,其中术语之多,之杂,令人咋舌,这些术语连书法专家也未必都能说得清楚。如“屋漏痕”、“印印泥”、“锥划沙”、“折钗股”、“拆壁路”、“拨镫法”、“横鳞竖勒”等,常见之于书论,但你说你的,他说他的,令读者莫衷一是。

书法中的一些重要问题或重要概念,如“笔力”、“力感”、“中锋”、“偏锋”、“侧锋”、“藏锋”、“露锋”,执笔与运笔的方法问题都曾引起过激烈的争论。争论是好的,真理越争越明,可是这些争论都没有结论,真是“纸上谈兵,不见胜负”。争的目的是为了减少混乱,但结果还是混乱。

字的结构,从唐代的三十六法,到了明代变为八十四法,到了清代,反而变为九十二法。

技法书越出越多,越写越复杂,越写越繁琐。

术语多并不可怕,可怕的是说不清楚,相互打架,这样别说是外行,就是内行,也会感到头痛的。无数书法术语犹如一大堆乱麻,剪不断,理还乱,难怪有人惊呼:书法中概念的混乱已经达到“连内部都无法对话”^①的程度。

审美标准上的混乱或许更甚于技法理论的混乱。在书法刊物上不断有人疾呼书法批评因缺少审美标准而面临困境,批评家们为审美标准的“极端概括、极端模糊、极端主观随意”而感到“困惑”,^②大奖赛的评委们在为难于掌握评判标准、意见不统一而感到“困惑”。谈论书法的文章越写越空,越写越玄,越写越莫名其妙,以致今日很多读者害怕书法理论,讨厌书法理论,甚至视书法理论为“有生命力的毒瘤”^③。

早在一千多年前,唐代书法家孙过庭在他著名的《书谱》中就指出:“自汉魏以来,论书者多矣,妍蚩杂糅,条目纠纷,或重述旧章,了不殊于既往,或苟兴新说,竟无益于将来,徒使繁者弥繁,阙者仍阙。”一千多年过去了,我们应当冷静思考:孙过庭当时指出的种种弊病,今天是否依然存在呢?我们究竟在哪些方面有了实质性的建树与突破呢?

如果承认书法是一门高度成熟的艺术,那么从逻辑上说,我们已经具备了对它进行科学总结的可能性,但是我们至今没有总结出一部比较完整的、简单明了的、具有权威性的,并能为广大学书者普遍接受的笔法论、点画论、结构论、章法论。

世界上任何复杂的事物,一旦掌握了规律,总是具有简单化的趋向;越写越多,越写越繁琐、复杂的书法理论只能证明我们相去基本规律甚远。一旦掌握了基本规律,我们就能减少不必要的艰难,事半功倍,以较少的时间与精力获得最佳效果。有人预言:通过对传统的剖析,使我们有了进入传统的线索,可能使人们只需化费较短的时间就能把握前人需要几个世纪,甚至十几个世纪才能积

累的技巧与经验。我以为这种可能性是存在的,我们应该有这样的想象力。我们具有古人难以想象的研究上的便利条件,同时对生活在时代节奏越来越快、生活内容越来越丰富、操笔时间越来越少的现代社会的我们来说,这种探索尤为迫切和具有现实意义。

探索基本规律从何入手?我以为只有从剖析传统入手,从剖析古今一切优秀的书法作品入手,尤其是经过时间检验过的优秀作品入手,找出它们的共同之处,总结它们的共性特征,这样,审美标准问题自然而然就解决了。如果对什么是传统,什么是优秀,吃不透,吃不准,不甚了了,或视而不见,见而不思,困惑自然随之而生,混乱也会伴之而来了,其结果只能是以一己之偏爱作取舍,以主观之印象作臧否,甚至以丑为美,颠倒黑白。

但有人认为,艺术不同于科学,水平高低无法测量。各人趣味与修养也不同,因此不能有标准,否则就违反了艺术规律云云。

此说似是而非。任何艺术都可以分为两个层次:表层的和深层的。表层的犹如人的形体面貌,人人可见;深层的犹如人的精神、气质、个性等是内在的,隐藏较深的,不是一眼就能看到的。书法也是一样,笔法、字法、章法等都属于表层范畴。而字的意蕴如格调、气息、趣味、韵味都属于深层范畴。清代的书法理论家包世臣已认识到二者的不同:“书道妙在性情,能在形质;然性情得于心而难名,形质当于目而有据……。”总之表层的东西是有一定标准的,而深层的东西因其复杂性,很难有一定的标准。

如属于深层范畴的趣味问题就很难有一定的标准。对同一件作品,同一个艺术家,欣赏者往往有不同的偏爱,很难求得一致,也没有必要去求得一致。在音乐中,有人喜欢贝多芬,有人喜欢莫扎特;在诗歌中,有人喜欢李白,有人喜欢杜甫;在国画中,有人喜欢吴昌硕,有人喜欢任伯年。在书法中,对“宋四家”历史上一一直有不同的评价,有人认为苏轼第一,有人认为黄山谷第一,有人认为米芾第一,有人认为蔡襄第一。在近代有人喜欢于右任,有人喜欢沈尹默,有人喜欢碑,有人喜欢帖,都是无法强求一致的。趣味不可争辩。深层范畴的批评多采用印象式、随感式(第一流的印象式批评具有最高价值,但印象式批评也容易为信口开河、天花乱坠者大开方便之门)。总之,从深层角度来说,书法欣赏确是没有一定标准的,一切取决于观赏者的艺术修养和趣味高低。

但表层的东西则不同。

以音乐为例,演奏一首乐曲,节奏是否分明,音阶是否准确,音色是否优美,以及音的强弱、高低、长短、快慢等都有一定标准,绝对不能出差错。一个好的音乐指挥者能在几十个人的合奏中听出一个不和谐的音符。

以绘画而言,造型是否准确,色彩是否和谐,构图是否平衡等也是有一定标准的。

以中国律诗而言,字数、行数、对仗、平仄、韵脚等都有一定标准,否则就不能称为律诗。

一幅称得上是书法的作品,不论何种个人风格,其线条如何,点画如何,结构如何,章法如何都是有一定标准的。这些标准都是很具体的,实实在在的,不能含糊的,它们不是任何人的主观产物,而是在历史中形成的。从这个角度来说,书法是有一定标准的。当然,艺术毕竟不同于科学,它只能定性而不能定量,故这个标准也只能是相对的,不可能是绝对的。

有识之士早已看到建立相对审美标准的必要性,“要研究书法艺术的形式美,努力找出其内部共性的客观规律,以书法的共同美着手建立相对的审美标准。”^④

但问题的关键并不在于要不要建立相对标准,而是在于如何建立相对标准?用什么方法建立相对审美标准?

在理论上对某些标准大家还是容易认同的,比如说线条要有笔力,要流畅,点画之间要气势连贯,点画要精到等等,但一落实到具体作品,分歧就出现了,如对同一作品的线条,你说是“厚”,他说是“薄”,你说是流畅,他说是油滑,讲不清楚,如对待赵孟頫的字是“强”还是“弱”就常常发生分歧。建立相对审美标准的难度也在这里。

我以为单凭语言是担当不了这个重任的。

唐代的孙过庭已经看到了语言的局限性:“心之所达,不易尽于名言;言之所通,尚难形于纸墨。”我们现在出版的一些谈论书法欣赏的文章都是以文字叙述为主,有的虽然配了一些作品,但作品与文字之间并无有机联系,随意性很大,故缺乏说服力。还有一些书中,为了说明笔法或结构上的毛病,作者自己“制造”出一些病例,这样虽然直观,却未免脱离实际。

有没有更好的方法呢?

法国美学家亨利·柏格森说得好:“艺术家对自然的认识不是通过类型化的、共性的、静止的符号概念,而是通过具体的、生动的、独特的和直接的感受中获得的,这种感受就是直觉。……直觉并没有神秘的色彩,前提是使自己接触大量有关材料。”本书使用的就是这种方法。针对书法中每一重要标准或重要概念,本书以较多的个性各异的古今名家的优秀作品为实例,从中“提取”出典型的、共性的特征,辅之以语言分析、归纳、总结,使之上升为规律性的东西。只要这种“提取”是正确的,它们就可以成为规律。这种方法最大的特点是让作品直接说话,让读者直接面对作品,通过直觉获得切实感受,我们不妨把这种方法称为“实证分析法”。

试以书法中一条重要标准“中锋用笔”为例,历来善书者高度强调中锋用笔,把它称之为是书法中的“根本大法”,但历来对此争议很多。本书以古今优秀作

品为实例,从线条的对称性、笔毛的排列状态等方面进行特征分析,同时还列举了“偏锋”、“散锋”的实例作为比较,使读者对中锋的概念有切实的理解和把握。

再以最为抽象的线条为例。线条在书法欣赏中是最重要的但也是最难于把握的部分。什么是流畅的线条,什么是凝重的线条,什么是与流畅形相似而质不同的油滑的线条,什么是与凝重形相似而质不同的板滞的线条等等,这些,单凭语言是说不清楚的。笔者对每种线条各列举了一组具有典型性的实例,并探讨了产生各种线条的原理,使读者在直观中获得切实的感受,在分析中获得理性的解悟。

实证分析法还能有利于澄清书法中术语的混乱。如以书法中一个术语“涩”为例,根据刘熙载《书概》中的解释:“唯笔方欲行,如有物以拒之,竭力与之争。”又有论者譬为拉车下桥,要一步一步放下,这些解释虽然很生动,但“涩”究竟是何模样,或许论者了然于心,而读者仍感茫然的。本书对此也有切实之图例和解释。与“涩”形相似而质不同的是“战掣”。“战掣”是一种病笔,因用“涩”过度所致,二者很容易混淆,如果不用实证法,恐怕也是讲不清楚的。

总之,实证分析法以具体代抽象,以清晰代模糊,以客观代主观,以实感代空论,以有序代无序,以科学代玄奥,是建立相对审美标准的有力武器,具有较强的说服力。但它能否达到这一目的,还有待于读者们的检验。

大江写于一九九五年八月

注释:

- ① 邱振中《书法理论与当代人文科学》,《书法研究》1991年第四期 P.88。
- ② 卢辅圣《中国书学技法评注》序,上海书画出版社 1991年6月版。
- ③ 石建邦《当代中国书法散议》,《书法》1995年第三期 P.4。
- ④ 二泉《对当今书法创作理论研究的几点看法和希望》,《书法艺术》1992年第一期 P.5。

第一章 中锋用笔

第一部分 中锋用笔述要

中锋是指在整个运笔过程中笔毛的一种排列状态——平铺。毛笔是由几百根乃至千根以上的柔软的笔毛组成的,因此在书写过程中必然会发生一个笔毛的排列秩序问题。历来善书者高度强调中锋用笔(详见《古今各家论中锋用笔》)。实践证明,在书法中,笔毛的平铺状态是最佳排列状态。中锋用笔实际上是调整、理顺笔毛使它们处于平铺状态的能力和技巧(关于笔毛的平铺状态,详见本章示意图)。书法中的提按就是调整、理顺笔毛的一种技巧。

平铺的具体作用是:

(一)有利于笔力的施展,以达到“万毫齐力”。中锋用笔与用力的方向有关,准确地说,中锋用笔代表了正确的用力方向,代表了最利于施展笔力的方向(详见示意图1)。中锋用笔本身并不构成笔势,但它是构成笔势的必要前提和条件。

(二)在运笔过程中,笔锋需要作大量的各种形式的转折(详见本书第二章),这时笔毛很容易发生各种不同程度的绞旋或扭曲,严重时,如绳索一般,不利于墨汁下注,不利于笔力的发挥。笔力发挥和墨汁下注流畅才能使线条饱满、充实、浑厚。

(三)为了使笔毛始终保持平铺状态,就得不断地调锋以理顺笔毛,在不断地调锋过程中,必须最大限度地开发和利用指、腕、肘、臂、肩等与写字有关的各种关节、韧带的生理功能。长期的训练就会提高手的柔顺性与灵巧性,即笔锋在纸面上作四面八方灵活移动的能力,以最后达到书写速度提高、线条流畅的目的(详见本书第二章述要中关于“圆度”的论述)。

没有线条美就没有书法艺术,但要写出优美的线条是非讲究方法不可的,如如何发力、如何使墨汁下注流畅、如何调锋等,因此书法不能不讲究中锋用笔,不能不研究中锋用笔。

综上所述,中锋用笔实际上指的是笔笔中锋,也只有笔笔中锋对书法来说才是有意义的。当然对任何书写者来说,绝对的笔笔中锋是不可能的,偶尔出现的偏锋也是难免的,从这个意义上说,中锋用笔不是绝对的。

由于中锋是笔毛的平铺状态,所以中锋用笔写出的点画必然具有较强的线条性即对称性(当然这种对称性不能以制图的标准去测量),中锋愈纯,对称性愈强,尤其从点画的露锋处,对称性更为明显(关于露锋,详见本书第二章章“独立点画的转折”节)。其实古人已经注意到这一特征,“用笔端正,写字有牵丝处,断头起笔,其丝正中。如新泥壁坼缝,尖处在中间”(元董内直语)。线条的对称性或对称性的线条是中锋用笔的最大特征。

处于平铺状态的笔锋,其笔毛与笔毛之间的排列必然是很规则的,整齐的,有很高平行度的。这是中锋用笔的另一特征。墨汁含量较少时写出的枯笔,笔毛缕缕可见,犹如物体之“断面”,为我们提供了良好分析机会。笔毛排列密实清晰的线条肯定要比笔毛排列松散模糊的线条更具有笔势。

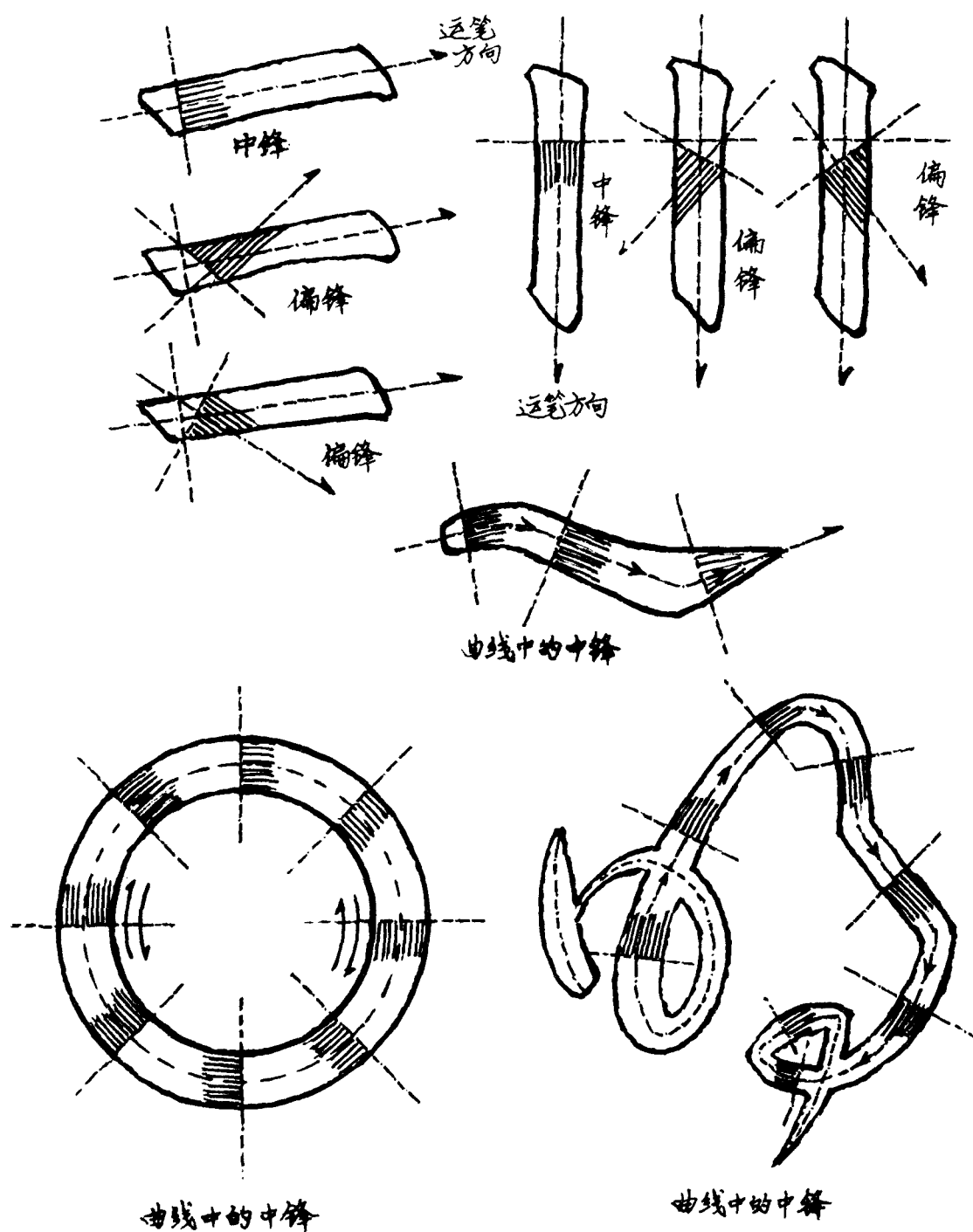
各种书体、字体,虽结构不同,点画形态不同,但在中锋用笔的要求上是一致的。

即使同属中锋用笔,在不同书家之间,也会有纯正与不纯正,质量高与低的差别。

与中锋相对的是偏锋。偏锋是笔毛的斜铺或扭曲状态,其基本特征是线条的对称性不如中锋明显,或一边光一边毛,或一边平一边不平,严重者如“锯齿”。偏锋用笔最大的缺点是不

利于笔势的发挥,不利于写出浑厚流畅的线条,故在书法中是应该竭力避免的(在运笔时如笔杆始终侧向一边,而不是以一个中心向四面八方运动,就容易产生偏锋)。

中锋、偏锋中笔毛排列状态比较示意图:



第二部分 有关中锋用笔的实证与分析

一、篆书中的中锋用笔

图例 1 李东阳

图例 2 赵宦光

一般认为篆书是最能体现中锋用笔的,可能是因为它的线条无论是直线还是曲线,粗细较为一致的缘故。其实这不过是中锋用笔的一种最单纯的形式而已。中锋用笔的主要特征是线条的对称性,如图例 2 中的篆书线条有了粗细的变化,但还是中锋用笔。

二、隶书中的中锋用笔

图例 3 东汉《曹全碑》

与篆书相比,隶书的点画形态有了很大的变化,除了粗细上的变化,还出现了露锋的点画,这样更容易看出线条的对称性。

三、楷书中的中锋用笔

图例 4 欧阳询 颜真卿 赵孟頫

楷书较隶书在点画形态上又有了更多的变化,变化之一是露锋的点画更多了。从图例中可以看出这三位书法家都是非常讲究中锋用笔的。虽然在早期还未出现过“中锋用笔”这样的术语,但不等于说当时的书法家就不讲究中锋用笔。其实汉代蔡邕所说的“令笔心常在点画中行”、唐太宗所说的“锋正则四面势全”等都是讲的中锋用笔。

图例 5 颜真卿

从大字的点画中更容易看出线条的对称性。这是多么纯正的中锋,无可挑剔的中锋!

四、行书中的中锋用笔

图例 6 董其昌

五、草书中的中锋用笔

图例 7 祝允明

真、行、草都属于一个用笔系统,即它们之间的点画是可以相通的,三者相比,行书中的露锋的点画比楷书多,草书中的露锋点画又比行书多。赵孟頫所说的“结字因时而异,用笔千古不易”,应是包括中锋用笔在内的。

六、偏锋

图例 8、9 比较

中锋的特征大致都是相似的(平铺、对称),而偏锋的特征却是千奇百怪的。图例 8、9 显示的不过是偏锋的两种形式罢了。这样的线条虽然很新奇,但毫无美感可言。

七、从枯笔中笔毛的排列分析笔势

图例 10 毛泽东(笔势雄强的中锋)

笔势是由力度、圆度、速度三大因素构成的(详见本书第二章述要),而中锋只解决了一个力的方向问题,也就是圆度问题,所以不能说中锋就一定有笔势,中锋的线条就一定浑厚。枯笔中笔毛的排列状态对我们分析笔势具有一定的理论价值,可作参考:笔毛的排列愈是整齐、密实、清晰、平行,表明笔势愈强,反之愈弱。从这个图例中笔毛的排列来看,这些线条不

仅是纯正的中锋,而且笔势是十分雄强的。

图例 11 比较(散锋)

这些线条与前面实例中的线条形成了对比。松散的笔毛排列表明这些线条是浮在纸面上的。这除了用笔上的原因外,也可以是由毛笔的秃败所引起的。

图例 12 比较(散锋)

造成笔毛的这种排列状态的主要原因是在转折处一味求快,不注意调锋所引起的。

八、中锋质量比较

图例 13 赵孟頫

图例 14 比较

同是中锋,还有一个质的问题,中锋犹如音乐中的音准,音准了还有一个音色是否优美的问题。图例 13 是赵孟頫所书《仇锬墓志》的碑额,其中“建闽海道肃正廉放”八字为他人所补。虽然二者都属于中锋,但所补之字与赵字却有天壤之别。

九、中锋用笔与中国画

图例 15 梁楷

图例 16 吴昌硕

中锋用笔在书法中是最根本的用笔方法,在中国画中笔法要比书法复杂得多(如还必须使用偏锋、侧锋等),但中锋用笔是最主要的用笔方法,常用于人物的衣褶,植物的干茎、枝藤,物体的轮廓等等(但不是绝对的),具有很强的表现力。因此历来国画家都高度重视书法,常通过书法来提高中锋用笔的能力。梁楷这幅人物画中的大部分线条、吴昌硕这幅作品中的葫芦的轮廓与藤条都属于中锋用笔。