

世纪之交千人千作

（论文集）

全国第七届书法篆刻展览作品集

中国书法家协会主办

蔡祥麟主编

荣宝斋出版社

世纪之交千人千作

全国第七届书法篆刻展览作品集
(论文集)

主编 蔡祥麟 副主编 熊基权 荣宝斋出版社

中国书法家协会 编

序 言

全国第七届书法篆刻展览与以往不同的一个方面，是向作者征集关于书法篆刻创作的论文，旨在提倡重视对创作理论的研究，提高作者的综合文化素质，使创作与理论同时成为发展书法艺术的双翼。

这个举动，无疑得到了广大作者的认同与支持。报交文稿者达八百七十余人。论文的内容涵盖面较大，行文形式也多样，或发挥古典书论，推陈出新；或比较其他学科，前瞻预测；或叙述自我心境，孤诣独造；或分析技法，剔异扶微；或以个案研究，切入书艺流变；或举证社会因素，观照风格得失……林林总总，面面俱到，充分展示出当下作者所关注的诸多问题。

在这些作者中，既有涉艺未久的年轻探索者，也有参悟理法的斫轮手，更有如翁闾运先生这样的宝刀不老的毫耄前辈。他们为这一具有独特的中华民族精神、悠久的历史传统、丰富的人文品格的书法艺术所投入的热情是弥足珍贵、令人难以忘怀的。现在结集出版的只是全部作者文稿中的一部分，代表了这次征文的倡导意义与学术成果。

这次也有不尽人意之处，如一些创作实践水准较高的作者忽略了论文的撰写；由于书法篆刻作品评选时数量大，时间紧，致使论文与创作缺少了比照。这说明我们的工作还只是一个开端，一次尝试。从一些来稿中，也可以看出，我们任重而道远，不仅需要多做普及工作，更需要加强提高的力度，把众多的数量的一般性真正转化为杰出的质量的特殊性，使热心的爱好者逐步成为书法艺术领域的专门家——随着物质文明和精神文明的进步，尤其是我国新时期以来所引起的巨大社会变革，已经为书法艺术的这一发展趋势提供了条件。

我们希望更多的书法篆刻的创作者投入到理论研究中来，学习以往积累的书论，总结自己的经验，努力使自己成为历史发展长链中闪光的一环。古往今来，凡在书法艺术上有大成就者，莫不睿智妙笔，洞察幽微，道他人之未道，为历史留下可资参考的言论。千余年前孙过庭就在《书谱》中说过：“当仕者得意忘言，罕陈其要；企学者希风叙妙，虽述犹疏。”我们当学度礼成为“弘既往之风规，导将来之器识”的“明心者”，而不囿于操翰弄墨的偏狭之隅。

在世纪之交，此集论稿与全国第七届书法篆刻展览同时面世了，让它像一只飞鸟，象征着在新的世纪里，带去更美好的祝愿和信息。

双翼搏动，凤翥高举，我们企盼着。

中国书法家协会创作评审委员会

1999年10月

目 录

谈 创 作

篆学探真

“计白当黑”与“知白守黑”——分布三昧

以古为新

传统书法的现代创作形式初探

回归传统辨

中国书法的现代语境——书法创作谈

浅议关于书法创作的几个问题

试论书法创作的內化运动

论“奇正之变”

论书法风格的形成

论书法的时代性

对雕“拙”现象的一些思考

归程何处——当代书法创作走向刍谈

创新、个性与识“度”——新时期书法创新得失谈

创新之前先味古——对书法创作的思考

寻求当代书法创作意义

论道家“自然”精神与书法艺术创作

书法创作流派三型说

从碑与简的比较看隶书的生命活力与前景

论书法精品的创作与高峰体验之运用

草书创作之浅见

书法创作及未来之展望

书法创作：悠然心会 妙处难与君说——关于书法创作心路历程的札记

当今书法创作刍议

用辩证的观点看待当前书法创作——漫谈书法创作中的若干问题

论书法创作的文字内容与表现形式的审美整体性

再造意境——散谈书法对古代诗文的二度创作

研学书之妙理 究创作之玄机——论书法理性认识与创作要诀

论书法创作之意

试论书法创作的心理因素

书法创作心态析

“目空一切”“得意忘形”——论书法创作的心理要求

言恭达(江苏) 1

葛鸿楨(江苏) 5

黄 简(香港) 10

孙晓云(江苏) 13

袁伦权(四川) 16

崔基旭(安徽) 19

李尚才(河北) 23

于唯德(陕西) 26

一 真(山西) 30

曾 广(河南) 35

杭 石(贵州) 39

高正石(解放军) 42

边建国(河北) 45

吕书庆(山西) 48

杜 武(云南) 51

陆 璐(云南) 55

叶鹏飞(江苏) 60

何晓云(浙江) 64

钮震江(浙江) 67

何循真(江苏) 72

韩绍文(辽宁) 75

刘明尧(湖北) 80

宋文京(山东) 83

徐 蔚(浙江) 87

王文学(江苏) 92

林(山西) 92

徐利明(江苏) 97

巴根汝(河北) 100

黄宪律(河北) 102

王 波(浙江) 108

阙长山(江苏) 112

陶雪华(浙江) 116

王柏松(黑龙江) 120

谈 批 评

当代书法家的文学修养亟待提高——兼评书法展事中的缺憾和理论导向的偏颇

当代书法创作的“非书写”倾向

新的分化与新的融通——当代书学思想多元化在书法创作中的展示与前瞻

关于书法主义创作生存与发展的思考

熊湘浩(河北) 123

尹 旭(宁夏) 127

曾 铭(云南) 130

刘宗超(山东) 136

书法创作探真

试论当代书法创作中的展览效应之一——形式至上

走向未来的书法——对当代书法流派的再认识

时代书风与书法创作方向

“孩儿体”书法对现代书坛的影响

艺术个性泛化的危害

黄乃骥(安徽)140

马岱宗(广西)145

张国斌(山西)148

顾工(江苏)152

苏鼎(山东)155

余姚人(甘肃)159

谈美学

书法的“意象”之辨及其在当代书法创作中的意义

书法的传统欣赏习惯与书法的现代意识

论书法美的矛盾性

略论作为视觉艺术的书法

书法境界与说

神采与形质

书法中的缺与全

试探狂草生命行为中的现代艺术精神

中国书法表现的空间意识

艺术的三种境界

论中国古代绘画美学思想对书法创作思想的影响

马国俊(甘肃)162

翟万杰(陕西)167

俞国儿(浙江)171

薛龙春(江苏)175

秘锡林(河北)177

郭占奇(重庆)182

何其荣(江西)186

李永雄(重庆)190

黄彤(广西)193

蒋大康(云南)198

肖培金(天津)200

谈其他

论唐中叶以后书道下衰与横平竖直说

士气·博学·典雅——浅论新古典主义书法创作的必要条件

虔诚膜拜 涵养寓书

载舟覆舟——谈书法创作中内容的选择

对师范院校书法教育的思考

市场经济下高雅书法的理性审视

寻找未来的历史——数字化社会与书法发展之创想

博大精深 熔铸古今——章草大家王蘧常

翁闻运(上海)204

吴占良(河北)206

杨乃瑞(山东)211

曹钰(山东)214

张寿松(浙江)216

柯云瀚(福建)219

于江(山东)224

方斌(广东)227

谈篆刻

以刀传情——谈篆刻创作中对刀法的理解和运用

繁荣与危机——对当代印坛的哲学思考

论篆刻刀法的表意性——兼谈当代篆刻表意刀法的两大发展方向

论邓石如“印从书出”——兼谈近代篆刻艺术发展

展览机制对当代篆刻创作的负面影响

冯宝麟(河北)230

丘石(江苏)233

洪亮(浙江)239

赵鹰(天津)242

沈剑仲(江苏)245

提名作者及论文题目

247

篆学探真

言恭达

常熟是先贤言子故里，二千五百年前就开文学先河。川原喧淑，人文渊藪。我祖居虞山，自幼随父学书，而立年后从游沙曼翁师。习书三十余载，广涉诸体，于篆学用功尤甚，得悟亦深。江南名城丰厚的人文积淀的熏陶奠定了我卅年来砚边探索的艺术风格，这就是：清逸、蕴藉、深朴、平和、简静。如我吃菜的嗜好一样，我尤重书艺风格的“清逸”。虚静、简约、古雅、高踔，平中求奇，风韵自然。晋人清简相尚，虚旷为怀，自生风流蕴藉之气，且恪守法度，笔墨不失桀度，书学晋唐，其理如此。篆学探真，我追求“拙、清、厚、大”。“拙”则朴浑，无作气，胜于巧，熟笔易得，生拙难求，气韵生动也；“清”则古雅，去“浊”、“俗”，呈“逸”、“静”，风规自远也；“厚”则沉雄，去浮华，强骨骼，真力弥漫也；“大”则精深，去小家气，生至刚、至中、至正之大家气，品位高古也！相学有“南人北相”之说，我欲求将“北势”与“南韵”有机统一，将恢宏之豪气、清畅之逸气结合起来。这就是取碑的凝重苍茫，帖的醇雅精微，简的天籁率真，在充实中求灵透，于娴静里呈节奏，捕捉感觉中朦胧而又微妙的深层意象。然“相”始终还是“南相”，一如江南苏菜除加“神仙鸡汤”外还可增其辣味，以吊“鲜头”。

一

学书应从篆入。傅山云：“不知篆籀从来，而讲字学书法，皆寐也。”学篆宜先通六书，熟习篆法，篆法既熟，其他诸体则已铺好基石。篆参隶势奇姿可生，隶参篆势形质高古，诸体通变均有规法。好多自诩善书草篆、草隶或隶篆合一者，大多归入野道，其因未打好“宅脚”，不懂石鼓为书家第一法则，信手涂鸦，哗众取宠耳。学篆三步：初学分布，力戒不均与欹斜，务须守定一家；继知规矩，力戒太活与滞板，务须博取广大；终能成熟，力戒狂怪与甜俗，务须脱化出神。学篆必先生而后熟，亦必先熟而后生，由生入熟易，由熟返生难。

小篆体裁，有周代鲁派书的圆匀繁曲，楚派书的参差雄放，齐派书的严整瘦挺，均以圆笔出之，可谓集周三代竞相争妍之各派大成，结体平正，以布局匀净，线条工整见称，秀丽和畅，稳健端庄。小篆在于整，大篆在于散，大小篆风味不同，各有千秋。然小篆规整有余，近于布算，过于程式化，不及大篆意蕴远致，神采灵动。故善篆者，须“整”不呆滞，“散”能聚神。吾爱萧篆之渊雅醇清，敦厚谨严，喜吴（昌硕）篆之朴茂雄健，凝重老辣。吾取萧书之结体，吴书之运线，拉开墨色变化距离，注意行笔涩实，法度严备，取得气沉简穆，静中有动的视觉效果。大篆书写，近年我偏爱取《毛公鼎》之线性，《散氏盘》之态势，《石鼓文》之气息，贯以行草笔意书之，加上结字之参差，书势之欹正变化，试图改变一点历来大篆重于正面取势的平面度，增共动势，强其动态美感与率真风神，自感婉妥通变，趣味盎然。

二

凡篆，基本笔画为直画、横画、左右弧、圆形。运锋裹藏内转，下笔可让笔毫平铺纸上，假力于副毫，四面圆足。做到指实、掌虚、管直、心圆。执笔须使稳，用笔须劲健，使稳者中实涩进，劲健者沉茂圆浑。我以为“涩”字甚为重要，不“涩”安生险劲？不涩则流浮薄，俗笔现矣。然“涩”非“迟”也。我喜逆涩之笔，涩则劲，一画起笔须逆入，一竖起笔须力顿，中段丰实，收笔自然凝重。寓巧于拙，取圆于方，蕴蓄深宏，包孕茂密。

秉笔须圆正，审定字势，纵观四面停匀，八方具备，然后运笔执使。逆入、涩行、紧收。迟速得宜，线条方显厚重、古拙之风采。有言“篆宜缓，隶宜疾”。篆之用笔亦行留相合，具

折钗股之妙，绞笔使毫如练绳，徐徐行行，横直平过尽使笔锋留住；转折弧圆定裹绞暗转，不能顿笔顿注。篆之用笔不能太肥，又不能太瘦，肥则形浊，瘦则形枯；不能太轻，也不能太重，太轻则浮，太重则蹶；锋芒不宜太露，否则意不蕴藉持重；既有天马行空之精劲，更备老僧补衲之沉静。篆之用笔虽不比行草，仍须讲究起止、回环、偏正、轻重、疾徐、虚实；仍须寻求笔机，使尽笔势，收纵有度，得其真态，映带匀美，力不可一味滞缓僵卧，了无生机；仍须脱尽摹拟蹊径，自出机杼，渐老趋熟，乃造平淡。

三

平正、匀净、连贯、挪让和变化是篆书结体的基本法则。其平正，横平竖直、堂堂正正；其匀净，每字结体笔画长短适度；其连贯，笔道间互为照应；其挪让，点画彼此相让又映带，疏密相当；其变化，一字之相同笔画或一幅相同字画同样须求变化，以避免一死板。故篆结体布白贵平正安稳，横竖相向，明媚相成。时人单纯理解篆书之静态美，而不明须静中有动、动中呈静的内涵所在。小篆结字不宜拉得太长，以方楷一字半为宜。篆书贵结构紧凑，柔中有刚，以疏为风神，密为老气。吾丘衍云：“篆法扁者最好。”将篆写得方、写得扁，不易，非老手不能。篆之精妙，必体欲方而用欲圆。宜紧上不促下，中宫收紧，四周舒展是篆结字的一个特点。包世臣提出“九宫说”，以“中宫”统领“八宫”。“八面点画皆拱中心”。篆书包围式的结构显得意豪而神不散。习篆之病患，其一是“散”，篆之间架，如人之骨相，须骨肉相匀，长短相称。结字中，“让”字十分重要，左右上下皆相逊让，布置停匀，“违而不犯，和而不同”，又能回抱照应，左右顾盼，则为上矣。由于篆书的装饰美与静态美之内在决定，其结字章法万万不能字字状如算子或形同墨猪。粗看排列整齐，肃肃如一队雄兵，细视注意大小、顺逆、起伏、燥润、浓淡、疏密、向背、疾徐、轻重、聚散等变化。善于处理分间布白，因体趋势，避让排叠，展促向背。尤须明悉“以正为奇”、“以收为纵”、“欹而反正”之奥妙。

四

篆之布白，一为字中布白，二为逐字布白，均应重一“虚”字。时下习篆，一味求实，不明实处之妙皆因虚处而生之理。古人有“文章书画，皆须于空处着眼”的精辟论述。以虚观实，以实见虚，无笔墨处寻求境界，绝不能单一以表面形态美去理解篆书空白的美学意义。往往大、小篆作品中整齐匀净与天然散乱所计之白是两种意义上的美感和充实。故习篆同样得遵循密处塞满天地，疏处极其空旷的原则，运实为虚，实处俱灵；以虚为实，断处皆连；以背为向，连处皆断。

篆贵虚静。老子曰：“知白守黑。”写实显动易，留虚深静难。人不知虚人未熟，画不知虚画难成。佛家云：“妙有不有，真空不空。”写虚时，要寓实于虚，轻中见重，重中见轻，干笔不枯，湿笔不烂，浓淡见骨，虽拙亦巧，真力弥漫。书篆要重“天机”，不到变化处就不见妙。然篆不自正入，便不能变出。由法备神完进而法外求法，这是最难的。古人云“极饰反素”，有色达到无色，才是艺术的最高境界，故书篆应虚实并见，妙在能合，神在能离。离合之间，神妙出处，此乃虚实兼到之谓也。

五

篆生于墨，墨生于水，水为篆之血也。成功的篆书作品，随书写者感情的起伏，同样要求其墨彩在燥润浓渴之间呈现千变万化，产生无穷韵味。用墨润则有肉，燥则有骨。书之燥锋，渴笔也。古人用笔之妙，无有不干湿互用者。善用墨，非易事。淡能沉厚，浓不板滞，枯不浮涩，湿不漫漶，能得淡中之浓，浓中之淡，水墨交融，神情并茂，高手也！宾虹老论用墨有“干

书作精妙的不是太多，尤其是篆作，常人很少注意精心用墨。林散老、沙曼老均是用墨高手，我辈要精心取法。用墨之法，我数年探索书之各体墨法，不尽相同，应按作者胸之成竹分施技能。一般笔内含水不宜太多，这样用笔则苍，行笔涩重不浮滑，同时将笔内水分慢慢挤出，用笔则润。不入此道者用墨漫漶，漂浮纸上，浮烟涨墨，骨力全失，此实大病。书之墨法，妙在用水。蘸墨先后，大有讲究，或先蘸墨，后蘸水；或先蘸水，再蘸墨；或先墨后水再墨，或先水后墨再水，技法多样，尽在墨法微妙处。然书与画一样，若笔笔用墨多变，忽淡忽浓，水墨突兀，整幅则“花”且“乱”，破坏整体感，失去大效果。八大山人之高，就能将极强的整体效果与极细微的点画变化统一起来，使画面显得和谐紧凑，有节奏，浑然一体。书篆何不是此理？书篆最好用大笔写小字，善用浓墨，以显力度，然浓不凝滞，笔实墨沉。近年我喜在用笔上以行草意写大篆，在用墨上大胆使用宿墨、涨墨，以清水包宿墨之法书写大篆，加强了线与面的对比，丰富了笔姿、韵致、增强了险劲、起伏、动静的律动感和焦渴、燥湿诸墨韵含蕴浑晕、变幻微妙的流动美。

六

习篆首在劲力。此“劲力”即内劲也。刘熙载说：“秦碑力劲，汉碑气厚，一代之书，无不肖乎一代之人与文者。”古人始终将“篆之所尚，莫过于筋”列为先。有“筋”才生“劲”，才能引篆“婉而通”，登堂入室，深化内涵，蕴积精华，不然，恐流于描字也。时下习篆者往往将“玉箸”、“铁线”小篆体形成描字，殊不知，此种圆转流畅、秀朗典雅的萦纤环回之书体尽管笔画变化不大，却须婉而愈劲，通则愈节。“劲节”是小篆书写的内核，否则，味同嚼蜡，一派僵呆之气。工整有序的“玉箸”、“铁线”是小篆体裁中的一宗，是习篆练就底功的基本课程。然而，我以为书写小篆虽用笔中锋不变，然线条起讫收落宜有顿挫粗细之变，加上墨色的浓淡润渴调控，可弥补小篆笔法的单纯和形式感的平面，丰富小篆的静态美。

七

“书者，心之迹也”。蜕庵太师云：“书道如参禅，透一关，又一关，以悟为贵。”篆学亦须靠“悟性”之发轫。曼翁师常告诫作书千万不能“太认真”，并须“还生”。先生作书，看似漫不经心，无不惨淡经营，有如东床高卧，了无拘束之感。自然生乎形，气韵生乎法。书画重境界，非可以形似论之。书以气生，六法中最要紧的是“气韵生动”，一靠创作意境，二是笔墨情韵。以意为主，意造境生。有法无意，仅称“书匠”；有意无法，多为“野狐”。篆学是“形学”，也是“心学”。法太严则伤意，意太放则伤法；太著意则笔滞，太放法则意滑，意生法中，趣生法外，意法相生，心手相合，才是真善美。

八

篆须求高古。法别高下，情分雅俗，学书应溯流而上，沿波探源。写篆，以习秦以上为高古。避小家气，显大气象。以大篆笔法与章法来写小篆，更臻妙矣。写篆，姿媚过多，则近于俗。

篆须求含蓄。吴昌硕写石鼓写出了风格，惜专取直势，一冲而下，稍逊含蓄。石鼓最难写，因字形方，笔画短。写石鼓须有果敢之力，更要有含忍之力。有果敢之力，笔势才能峻拔；有含忍之力，笔画才能写得短，写得有内蕴。书篆剑拔弩张易，雍容含蓄难，所谓“棉裹针，中藏棱”实为不易。

篆须求典雅。我以为必具“五气”，即：书卷之气，纯正之气，清逸之气，高婉之气（“婉”者，圆活流转，深厚隽永，决非软媚纤靡，婉则气不乱）和浑朴之气（朴素自然，古淡天真）。“最嫌烂熟能伤雅”，太甜，太熟，太媚，太巧都表现为一种俗态，实不可取。

九

“韵”乃书之要。唐人重结构，深求规矩准绳，天然韵味渐失；清人重台阁，以“乌、方、光”为目标，呆滞之气充塞翰苑，可谓悲矣。书家常注重行草书之韵，而轻忽篆隶书之韵。行草书动感强，易出韵；篆隶书重静态，律韵内含。书画以韵为主，得力于“静”字。此韵有绝俗、传神、含蓄、味外之旨、流美之情等多重内核。此“静”，显映出书艺之火色纯青。“和平简静、道丽天成”亦是篆学书法审美的最高准则。湿笔取韵，渴笔取气，然湿中不是无气，渴中不是无韵。笔墨之道，如此而已。

书篆若书楷，最能养气。大凡动笔之初，默想其神，静思贯通，矜燥俱平，性情皆备，书卷气息自然贯乎其间，而少俗态。今古均有人书篆或束笔或剪锋，即使篆形点画齐均，却生气全无，何谈神韵乎？黄山谷云：“篆篆当随其喎斜。”“喎斜”即歪斜，意为顺其形势。若刻意肥瘦划一，大小相似，则丰韵俱失。晋书以韵度胜，唐人则筋骨长，气息终究不同。学者临摹，对临不如背临。碑贵熟读，不宜生临，朝夕谛观，研读再三，明其用笔之理，取其高华苍古之精神，不必拘之于形似，心得其妙，笔始入神，所谓“悟彻而入”矣。

十

书篆贵熟，熟则使转自如，气势自得；书篆又忌熟，熟透易俗，难得天意。书篆贵得笔意，避俗去巧，笔少意足，黄宾虹、章太炎之篆笔意甚高，值得细读。书篆贵淡不贵艳，贵自然不贵着意，贵老重不贵秀嫩，“秀处如铁，嫩处如金”方为用笔之妙，可谓信夫！

研习篆书要诀是清整、温润、闲雅。清——点画不混杂；整——形体不偏斜；温——性情不骄怒；润——折挫不枯萎；闲——运用不拘谨；雅——起伏不狂怪。

清人对篆书提出三要：一要圆，二要瘦，三要参差。我以为此圆是指圆劲，决非圆俗；此瘦是指清瘦，决非枯瘦；此参差是指整齐中点画挪让，决非错落怪态。篆贵沉厚清挺，于沉着中内含流动体势，姿媚与轻佻均是疵病。篆之笔法当圆，过圆则弱而无骨；结体当方，过方则刚而无韵。笔圆而用方，体方而用圆，关键是“度”也。

“计白当黑”与“知白守黑”

——分布三昧

葛鸿桢

“计白当黑”作为书法专门术语提出来，距今已近二百年了。它出现在包世臣(公元1775年—1855年)记录下邓石如(完白)传授给他的这么一句话中：

字画疏处可以走马，密处不使透风，常计白以当黑，奇趣乃出。^①

包氏以此说验六朝人书认为非常吻合。承包氏学说的康有为(公元1858年—1927年)在《广艺舟双楫》中亦称：“完白山人计白当黑之论，熟观魏碑自见，无不极茂密者……乃知疏处可使走马，密处不使透风，真善言魏碑者。”^②包、康力主抑帖扬碑，尊魏卑唐，故他们将邓完白的“计白当黑”之论仅用于验证六朝人书与魏碑。

在距今约二千五百年前，老子已提出了“知其白，守其黑，天下为式”的观点。作为中国本土的道家学说创始人老子的哲学观一直影响着中国艺术家的创作，邓石如显然受到了老子“知白守黑”的启发而提出“计白当黑”并将它运用于书法艺术中来。遂使此语成为书法界的箴言。

当然，邓氏精研篆、隶、真、行、草各体，加之善于从历代书论中所透出的有关分布的意识加以总结、提炼，也是他提出这一论点不可或缺的因素。“温故而知新”，这里我们似乎也有必要追溯一下前人有关分布的议论。

“计白”可以理解设计“空白”处，实际义同“布白”。“空白”亦即“虚无”。或许它正因为是“虚”、“无”，在书法创作中不如“有”笔墨的“实”处来得容易言说，而往往“只可意会，不可言传”，因此在大量的古代书论中提及者实属凤毛麟角。

自中国书法发展到相当高度的汉晋以来，虽然出现了有关书法艺术的专论，但往往都侧重于“用笔”、“笔势”、“执笔”、“运腕”等容易言说的“实”处，而尚未能一开始便意识到“白”的重要性。或者说，在此之前的书法作品(可以追溯到最古老的陶文、甲骨文等)尽管在实践上已对“布白”具有相当高超的驾驭能力，但在理论上尚未引起足够的重视，更未找到合适的语言表达方式。直至《王羲之题卫夫人〈笔阵图〉后》一文出(有人认为此文系六朝人所为，这里暂无必要讨论究竟是否王羲之所撰，即便出于伪托，亦必高手撰此)，才开始有“布白”的意识，虽然篇中尚未明确提出“布白”一词，但开篇便云：

夫纸者阵也，笔者刀鞘也，墨者鍪甲也，水砚者城池也，心意者将军也，本领者副将也，结构者谋略也，题笔者吉凶也，出入者号令也，屈折者杀戮也……^③

这里把书法看作战争，“纸”是战争的“阵地”，古代战争很讲究“布阵”，显然这里包含的就是“布白”的意识。

唐虞世南《笔髓论》亦把结构字体与“布阵”相提并论：

故兵无常阵，字无常体矣。谓如水火，势多不定，故云字无常定也。^④

梁武帝萧衍(公元464年—549年)著《观钟繇书法十二意》归纳为：

平，谓横也。直，谓纵也。均，谓间也。密，谓际也。锋，谓端也。力，谓体也。轻，谓屈也。决，谓牵掣也。补，谓不足也。损，谓有余也。巧，谓布置也。称，谓大小也。^⑤

这里显然也已注意到“分间布白”的问题。这是萧衍发现了以往“文所不书”的“字外之奇”后“聊复自记，以补其阙”的。它们被唐代“草圣”张旭接受了去，并又将它们传授给颜真卿，只要将它们仔细对照颜真卿《述张长史笔法十二意》，我们便可认为梁武帝从钟繇书法中归纳出的十二意，竟培育出了张旭与颜真卿这样的书法大家！尽管萧衍仍未明确提出“分间布白”这个概念。明确提出这一概念的可能最早出现在初唐欧阳询所著《八诀》中。他在总结八

种点画的秘诀后附记里出现了“分间布白，勿令偏侧”的词句。

唐垂拱年间孙过庭在《书谱》中提出了著名的学习“分布”的三段论：

至如初学分布，但求平正；既知平正，务追险绝；既能险绝，复归平正。初谓未及，中则过之，后乃通会，通会之际，人书俱老。^⑥

宋明之间，虽不乏论书之文，但亦多重笔墨之“实”处。至清初笄重光(公元1623年—1692年)著《书筏》论书凡二十九则，可算是对“布白”较为重视又见解独到者，其中有四则谈分布：

……光之通明在分布，行间之茂密在流贯……

匡廓之白，手布均齐，散乱之白，眼布匀称。

画能如金刀之割净，白始如玉尺之量齐。

黑之量度为分，白之虚净为布。^⑦

被笄氏列入第一则的“……光之通明在分布，行间之茂密在流贯……”与和他同时代的石涛著《画语录》中提出的“混沌里放出光明”、“自一以分万，自万以治一，化一而成细缊”，一于书，一于画，息息相通。均可看出他们深知“布白”之奥秘。

至于笄氏对“匡廓之白”与“散乱之白”的区分与分布法，亦是相当高明且对后世启迪颇深之语。

邓完白则强调“可以走马”与“不使透风”的“疏”、“密”对比强烈的布白法，并概括出“计白当黑，奇趣乃出”确亦高妙之论。因为前人论“黑”者多，计“白”者少。一旦悟出“计白以当黑”的真谛，那些浩繁的“黑”论便可“为计白”所借鉴，这样“黑”与“白”、“虚”与“实”便能相反相成、相辅相成了。因此“计白当黑”这句机枢之言引起了后人的注意。

无怪乎，中国当代美学界泰斗宗白华先生在谈到虚实结合的思想是中国艺术的一个特点时，就用这么一句话谈及书法：

中国书家也讲求布白，要求“计白当黑”。

他同时还指出“空白处更意味”^⑧。

无怪乎，费新我先生曾授笔者：“空白处的形状也要避免雷同。”

无怪乎，当代“草圣”林散之老人也特别重视对“白”的处理，他说：

邓石如强调“知白守黑”。实则紧处紧，空处空，在于得势，此理书画通用。(《林散之序跋文集》)^⑨

又说：

字要写白的。(与庄希祖谈)^⑩

乱中求干净，墨白要分明。(与桑作楷谈)^⑪

还有诗云：

守黑方知白可贵，能繁始悟简之真。

应从有法求无法，更向今人证古人。

……………^⑫

看来，在林老看来，邓石如的“计白当黑”即“知白守黑”，并把它引入中国绘画中去。

无怪乎，学贯中西的当代美术界领袖吴作人先生在被记者要求用一句话来概括中国书画艺术时，竟也是说：

我最欢喜“知白守黑”^⑬四个字。

看到这些，不能不令人欲求“计白当黑”与“知白守黑”的妙谛所在。

在书法艺术中，“黑”显然是指用笔墨写出的笔画、文字乃至篇章，亦即“有”“笔墨”的“实”处。“白”当然就是那“黑”(笔墨)之外的空白部分，也就是“虚”、“无”的地方。

无论我们用纸还是在其他什么材料上面作书,无论我们准备书写什么书体,无论我们准备创作何种式样或者属于何种流派(古典传统派?新古典派?学院派?现代派?……)我们在抓笔蘸墨之后即将挥写之时都将面对这书写材料上的一片“空白”。

已有数千年历史的中国书画艺术,最有魅力和神秘之处竟就在这“黑”与“白”之间。“计白当黑”、“知白守黑”都把“白”放到“黑”之前,突出了“白”的重要位置。林老说“守黑方知白可贵”,甚至说“字要写白的”。显然林老并非真让我们蘸白色写字,搞得像碑帖拓片那样,更不是搞像西方现代画家马克·托贝(Mark Tobey)创作的“白色书法”,而是要我们不但要注重“黑的”(笔画线条),同时更应注意如何在书写时处理好“白的”空间。因为他是诗人,思维也是诗人特质,所以用语也是诗的语言。

那么何以“知白守黑”?又何以“计白当黑”?似乎不作解释,则其中包含着无限的禅机,一解释,反而觉得局限与狭隘。因此从邓石如提出时只附说“疏可走马,密不透风”,包世臣记述后称“验六朝人书,悉合。”后又补云:“完白计白当黑之论,即小仲左右牝牡相得之意。”(《艺舟双楫·述书(中)》)朱和羹在《临池心解》中述邓完白授包慎伯篆法时仅说:“此可悟间架之法。”可见古人都重在个“悟”字,“走马”、“透风”、“牝牡相得”均是利用通感进行“参悟”的引导之言。引导人们在学习历代书法妙迹时去验证,在创作中去领悟。

然而也许正是这隐藏着的禅机的魅力,又吸引人们去思考它。对于这“只可意会,不可言传”的东西,除了“参禅”式的领悟,是否就不能讨论了呢?回答是否定的。恩师叶秀山先生曾在他的著作中告诉我们:“真理愈辩愈明,‘美’也是愈辩愈明,但这个‘明’并不是自然科学或逻辑‘定义’的‘明确性’,而是‘理解’的‘透彻性’。”¹³事实上,当今书法界与美学界已经有人介入了这样的讨论。

笔者最早听到“计白当黑”一说约在70年代初赴宁请教尉天池先生,尉老师用手遮去笔者习作上的笔画,让笔画间的空白露出,说:“看这笔画间的留白是否像墨线那样舒服、合理,如果做到了,那说明你写出的线条也舒服、合理了,这就叫‘计白当黑’。”(大意如此)听到此论后有茅塞顿开之感。而且以后在学习历代法书时,总以此去验证,发现各体都有相合处。当然此例还不能算是讨论,仅是传授。真正的讨论可能要到80年代中期,书学理论研究已逐渐兴起、发展起来,书学著作陆续问世之时。

出版较早的要算金学智先生的《书法美学谈》(上海书画出版社1984年8月第1版),他用了相当的篇幅谈书法的“结构、章法美”,其中尤以“‘虚’与‘实’”一节对书法中的“黑”、“白”、“虚”、“实”进行了一番筌路蓝缕的探索。这里,他已不再像包、康那样仅仅从六朝人书或魏碑中去验证,而是拓展到篆、隶、楷(含魏碑及唐碑)、行、草(含章草、狂草)各体中去验证。事实上,邓石如是精通各体的书法大师,对于他提出的论点,应当放回各体中去验证,这是正确的做法。通过验证,金先生作出如下的结论:

“空白,是结体美和章法美的重要组成部分。空白的‘虚’和笔墨的‘实’比较起来,前者更难于把握,更难以处理。但是,单是从虚白处求美又无异于缘木求鱼。《老子》说:‘知其白,守其黑。’这对书法的结体、章法也是很好的启示。要使虚处灵,应求实处工。要着眼于空白的‘虚’,必须立足于笔墨的‘实’。既要计白当黑,又要知白守黑,这就是虚实结合的辩证法。”

比《书法美学谈》稍晚出版的《书法美学引论》(叶秀山著,1986年出版,前文已提及)一书中“分析篇”却是写成于70年代初的干校生活期间。尽管这里没有专门谈结构与章法,也未专门谈“空白”。但作为一名精通西方哲学的学者,叶先生笔下讨论书法美自有他全新的角度。在“原理篇”中他如此谈及“虚空”(白)的问题:

“正如古代希腊的哲学家说的,‘虚空’同样是一种‘始基’,是原子运动的条件,没有‘虚空’,‘原子’就是‘铁板一块’,‘动’不起来。书法艺术中甚至故意留出‘虚空’,并不是使‘运动感’中断,恰恰相反,是为加强‘动势’,这就是‘飞白’的作用。”¹⁴

这段话已经触及到“虚空”存在的作用——“虚空”是书法线条运动的必备条件。同时也涉及到了“布白”问题——“书法艺术中甚至故意留出‘虚空’。”其中还涉及到亦属“空白”范畴的“飞白”这一般容易被忽略的概念。

1991年出版韩玉涛《中国书学》一书中有这样的见解：

“意境的要点，在于黑（笔画）白（布白）的恰当处理。邓石如说的‘字画疏处可以走马，密处不使透风，常计白以当黑，奇趣乃出’（包世臣《述书（上）》），不仅是结构的规律，也是布白（章法）的法则。”^②

该书中韩先生极赞苏轼《寒食帖》，认为是重章法最好的例子，“真堪‘计白当黑’之喻”。更极赞狂草。他除了列举怀素《自叙》中某些局部之外，还重点引述了金学智先生《书法美学谈》中对黄山谷《诸上座帖》的细致分析，并由此强调章法的重要性。

1986年初稿，1991年改定，1993年出版的陈振濂《书法美学》一书中对于书法的“空白”作了更为深广的探究。限于篇幅，我们只需摘录有关目录，便可知陈先生在这一方面所作的构想与分析。

第二章 书法美的性质

第一节 时空观

……空间的三个层次——……

——书法空间的三种形态——空间观的确立……

第三章 文字在书法中的载体地位

第一节 视觉选择

文字范围内的“方”与汉字意义上的“视”——视觉选择的落点与位置

第二节 空间分割的限制

静态分割——动态分割——以时引空——为空间可减损笔画——空间方位观念的被

强调

第三节 形式框架

五体书的价值——计白当黑——一定的格律导致一定的自由——有余地的格式

够了，我们不必去引用书中的具体文字，已经可以大致了解到陈先生在对书法的“虚空”、“布白”方面的探究已迈上了一个新的台阶。

难怪沈鹏先生在序言中这样写道：“关于这部《书法美学》的价值，我想翻一翻目录即能对作者构想有所了解……本书较系统地阐述了书法美学的基本原理、形式法则及与其它艺术门类的比较，颇多新颖见解，它可以帮助读者打开思路、扩大视野……它是目前能见到的国内有关书法美学方面一部特色鲜明、见解独到而又相当有深度的著作……”

该书中关于“计白当黑”，陈先生认为“是中国艺术最迷人的部分”。此外，关于“书法中的空白”，他还提出空白的两个艺术方面的能力：①对书体的影响；②对风格的影响。另外他在该书中告知读者：“于是我们还发现了空白的另一重要功能：它不但是墨线存在的舞台，它还是墨线变化的起点；空白是为墨线定调子的。”^③

今年第一期《书法研究》杂志刊载了白砥先生撰写的《对书法美的本质及其表现形式的思考》一文，这里白砥先生指出：“对空白的认识与强调，在新时期的书法创作中越来越显示出重要的意义。”花了不少篇幅谈结构与章法的问题，还专立章节谈“空白的意义”，提出了“无义空白”与“有义空白”的新概念。

这里，我们看到了当今对于“空白”的认识正在吸收古人经验的基础上不断深化与拓展。在“知白”上需猛下功夫已为识者所认同。只有弄懂布白的规律，才可更有效地继承、突破与

创新。

注:

①见《历代书法论文选》上海书画出版社 1979 年第 1 版,第 641 页,包世臣《艺舟双楫·述书(上)》记录了壬戌(嘉庆七年,公元 1802 年)受法于邓石如时邓氏所言,距今近二百年。

②见《历代书法论文选》第 835 页。

③同上第 26 页。

④同上第 113 页。

⑤同上第 78 页。

⑥同上第 129 页。

⑦同上第 560 页。

⑧宗白华《美学散步》上海人民出版社 1981 年出版,第 33 页。

⑨⑩⑪均见《林散之笔谈书法》古吴轩出版社 1994 年版,第 29 页、28 页、29 页。

⑫见《林散之诗书画选集》黄山书社 1985 年出版,第 208 页。

⑬1992 年,苏州电视台摄制《苏州人在北京》大型系列纪录片,由笔者陪同摄制组赴京引见吴作人先生。此话即采访拍摄时所答。

⑭叶秀山《书法美学引论》宝文堂书店 1987 年出版,第 10 页。

⑮金学智《书法美学谈》上海书画出版社 1984 年出版,第 186 页。

⑯叶秀山《书法美学引论》第 34 页。

⑰韩玉涛《中国书学》人民出版社 1991 年出版,第 62、63 页。

⑱陈振濂《书法美学》陕西人民美术出版社 1993 年出版。

以古为新

黄 简

一

有时我到书房去，找出一支铅笔，在纸上随便涂写一些字句。
很久不用铅笔了，我这样做只是怀旧。

二

我小时候，买一支新铅笔还是不容易的事情。有一年我成绩好，老师奖给我两支。买钢笔更是读中学后的事情了。好的钢笔牌子叫“关勒铭”、“英雄”，我用的是“浪琴”。一用就是十年，写《中国书法大辞典》也是用它写的。

我去香港的前一天，风吹动稿纸，“浪琴”钢笔摔到地下，笔杆断了。从此我再也没有用过钢笔。

三

香港人用圆珠笔。一次性的为多，用完即弃，好像婴儿的纸尿片一样。当然也有名牌圆珠笔，那是显示身价的，广东话叫“摆款”。

后来笔的品种越来越多，箱头笔、荧光笔、活动笔……价钱却越来越便宜。三元两元，吃一餐午饭的钱，可以买上五六支笔。

小学里有个女同学写作文，写到铅笔短了，用接笔套接上再用，《少年报》登出来予以表扬。现在的人没有这份心思了。

笔已经成为一种贱物。

四

就在这个世纪初，我爷爷那阵子，中国人还是用毛笔的。

到现在毛笔还得用人手做。十几二十道工序，毛笔实际上成了工艺品。一支好毛笔过千元，抵得上一台彩电。

硬笔占领了市场，倒不是因为毛笔贵，而是硬笔方便。只不过几十年，笔砚就从千家万户的案头消失了。

五

我没有想到有一天不需要笔。

70年代，我在上海书画出版社编《书法》杂志，批改文稿用毛笔加红墨水；80年代在香港编《书谱》杂志，改稿用红色圆珠笔；90年代在加拿大电脑网络上编《书道》杂志，我是用电脑。

这五六年来，在我的生活中，一切用笔的场合都被电脑占领了，写作、记账、写日记，公司文件来往、书信交流，全部都在电脑上进行。越来越多的人和我一样“弃笔”。现在的报社、出版社，植字、设计、排版、存档，都用电脑。

圆珠笔、铅笔也开始渐渐在生活中淡化了。

有时候真有点怀念。

比我还要先进的大有人在。香港一位著名作家，现在是躺在沙发上用嘴巴讲文章，由电脑自己打出来。

纸也不大买了。三年多来我给报纸写专栏，是直接从中传到报社的，不需要打印出来。十几年前编《中国书法大辞典》时，我印了一批专用稿纸给各编委用，稿纸是篆刻家高式熊先生亲手设计计划的，剩下两盒子在我家中，去年我想找朋友送出去，结果没有人要，只好当纪念品了。香港几年前有一门职业，每天为专栏作家送文稿到报社去，风雨无阻，现在他们都失业了。

香港的作家，以前都用天乐里一家书店印的稿纸，现在他们已经停产。去年我回上海，老邻居一辈子都是金笔厂的工人，他说生产效益不好，下岗了。

印稿纸、制笔大约是一种夕阳工业吧。

六

从毛笔，到硬笔，再到无笔，一百年来天翻地覆，科技革命深深地改变了这个世界。再过一百年会怎样，谁也不知道。

书法的社会基础将逐步缩小，成为一种古典艺术爱好者活动，就像我一样。

有空的时候，我还是喜欢临帖。我喜欢自己慢慢地磨墨。我把王羲之的字扫描进电脑，放大，然后在电视机上放映出来。那种字有一种摄人魂魄的力量。

写着写着，进入了角色，好像做完气功一样，不知老之将至，通身舒泰。

好东西有永久的生命力。那些老祖宗呕心沥血创作的艺术精品，永远会吸引人们的视线。无论社会怎样发展，有同样爱好的人还是会聚集在一起，津津有味地研究这种艺术。但晋唐时期皇帝到平民都如痴如醉学书法的盛况，一去不复返了。

书法是使用毛笔时代的一种古典艺术。

生活在大转变时代的人，常常是困惑的。现在毛笔还没有在我们生活中完全消失，数百年后，人们对毛笔的看法，就像我们现在看弓箭一样。

七

书法界一直在讨论创新的问题。仅仅从文革算起，也已经三十三年了。

创新真是不容易。人生有几个三十年？

可以走的路，似乎都被前人走过了。跟着走不情愿，新路又不知道在哪里。有时看着像一条新路，结果走几年走不通。原来是无路。一种艺术在其初创时期，容易出新貌，如果已经发展了一千年，角角落落都已经捣腾过几次，后来者很难再更上一层楼。

吴昌硕写石鼓，赵之谦写北碑，王遽常写砖文，陆俨少写螺厓，上穷碧落下黄泉，还有什么前人没有想到的？加汉简好还是甲骨好？留心几十年了，想得头也疼。

搞得不好，好像菜里加错了醋，或者是酱太多，没法吃。就像现在国画家画出来的人，好像生了麻疯病一样。粗，野，故意的拙，装出来的天真，假扮豪迈，都缘于太想“新”了。

古人说创新，从来都是先临法书，临得熟了，忽有所得，加一点新料，这就有了个人风格。入帖出帖，谁都懂。

不计出帖，单人帖就要几十年，现在的人不愿意，实际上也做不到。在资讯革命时代，时间是以秒来计量的。书法是一种成本重、见效慢的艺术，读一个博士学位只要三年，书法十年未必见效。

现代人想找出一条捷径。

一头沉入去，秃笔成冢、池水尽墨，自古以来创新就是这样做的。我不大相信有近路可走。

八

目前中国书法界五六十岁的人，当三十年前文革爆发时，大约是二十多岁。去年澳门国际书法史国际会议上我讲到，有些语言这一代人经常使用：做一件事情，喜欢讲成“打好这一仗”；两个人职业相同，叫“在同一战线上”。想发财就是“打翻身仗”。在马路上做义工管理交通，叫做“为人民站岗放哨”。研究一个高科技项目，称为“打攻坚战”。公司所在就是“根据地”，厨师、清洁工称为“后勤人员”，工作努力叫做“拼搏”，彼此竞争喻为“杀开一条血路”，大致都是革命语言。我小时候学书法，老先生不会这样讲。

书法创作讨论了多年，豪言壮语多，例如“写出反映我们伟大时代的书法作品”。有一阵子对不创新者很严厉。我记得某次展览会评判时，有点古代书法影子的作品，一律枪毙，选不上去。现在人不喜欢保守派。

港台一带，美国社会，生活远比国内紧张。花时间学书法的人，往往是羡慕书法的古雅而来。社会环境对人的追求有很大的影响，他们希望有一种艺术调剂生活的压力。正像香港最好吃鲍鱼的馆子，特意标明“红泥炭炉，古法炮制”一样，香港的书法班，没有搞“现代书法”的，也没有人希望作品有革命的气息。

历史上成功的创新，其实都是先复古的。意大利文艺复兴，唐代的古文运动，清代的碑学，都是说向古人学习。

我国传统的书法评判标准，历来以是否古雅来裁定品位的。现在的书法品评究竟什么是好，没有标准，豪放最受欢迎。结果影响到书法的创作，不少有实力的书法家，下笔时处心积虑要“新”，弄巧成拙，失去了韵味。

九

我以为在书法的创作上，创新的口号不如学古。尤其对青年人，创新的口号，引起很多误解，成功者不多。向古人学习，看起来有点像做古人的奴隶，实际恰恰是创新的捷径。

像唐代古文运动那样，常常正地提倡学习古人，有什么不可以呢。以古为新，我想是书法创作上的要点。

艺术有其物质基础，有其社会基础，有其时代背景，脱离这些谈艺术创新，是不真实的。可以预见到，书法将退化为一种少数人的艺术爱好，吸引他们的主要原因，是古典书法的光辉成就。假如他们长期坚持临池，或许有新的成绩可观。大多数人将停留在古人的丰碑旁。这毕竟不像电影那样，是一种新兴的艺术品种。

十

以上只是随便想到，不成系统。赞成不赞成，无所谓，大路朝天，各走一边，不辩论。