

中国书 法讲读

CALLIGRAPHY OF CHINA

王强 杜雨霞 著

四川出版集团
巴蜀书社

中国书法讲读

CALLIGRAPHY OF CHINA

王强 杜雨霞 著

四川出版集团
巴蜀书社

图书在版编目(CIP)数据

中国书法讲读/王强、杜雨霞著. —成都:巴蜀书社,2008. 8

ISBN 978 - 7 - 80752 - 206 - 5

I. 中... II. ①王... ②杜... III. 汉字 - 书法 - 高等

学校 - 教学参考 - 画册 IV. J292. 11

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 108974 号

中国书法讲读

王 强、杜雨霞 著

- | | |
|------|---|
| 策划编辑 | 张玉亮 |
| 责任编辑 | 冯 杰 张玉亮 |
| 封面设计 | 张 科 |
| 内文设计 | 中央财经大学文化创意工作室 |
| 出 版 | 四川出版集团巴蜀书社
成都市槐树街 2 号 邮编 610031
总编室电话:(028)86259397 |
| 网 址 | www. bsbook. com |
| 发 行 | 巴蜀书社
发行科电话:(028)86259422 86259423 |
| 经 销 | 新华书店 |
| 印 刷 | 成都东江印务有限公司 |
| 照 排 | 成都完美科技有限责任公司 |
| 版 次 | 2008 年 8 月第 1 版 |
| 印 次 | 2008 年 8 月第 1 次印刷 |
| 成品尺寸 | 230mm × 170mm |
| 印 张 | 16. 75 |
| 字 数 | 250 千 |
| 书 号 | ISBN 978 - 7 - 80752 - 206 - 5 |
| 定 价 | 26. 00 元 |

本书如有印装质量问题,请与工厂调换

中国的书画还是把它当个玩意儿好

日本人把书法叫做“书道”，韩国人把书法叫做“书艺”，中国人叫“书法”。我想来想去还是咱们中国人的叫法好，因为实在。书，就是书写，本来是实用的，那是个工具。这工具不在实用场中用了，咱们有些人还拿着它摆弄，放在那儿观赏，那不就是个玩意儿了么？在实用场中叫“写字儿”，退出来就叫“书法”了。过去我说过，书法就是“有意味的写字儿”，它首先是写字儿，“写字儿”无论是“用”还是“玩儿”，都得按规矩来，规矩就是“法”。“用”的时候不按规矩来就看不懂；“玩儿”的时候不按规矩来，就散了架子。只按规矩来，于传通自是便利，但不一定是好书法，好书法除了按规矩来，还得有点儿韵味、姿致和精气神儿。这就是我所谓“有意味儿的写字儿”。其实中国画也是这个意思，是“有意味的画儿”，画儿就得有法，有规矩，只有法有规矩的画儿，总显得有些不俊，所以还得加上韵味、姿致和精气神儿。

我说要把书和画当个玩意儿，这可不是那么容易做到的。“玩意儿”也者，那是少不得规矩的，就跟玩鸟儿似的，你不按规矩来就脏了口了，想扳回来就如蜀道难于上青天。现在一些“书画家”就不大守规矩，没会走呢就跑或者飞了，而且以此相高，秽乱书坛与画坛。没会走就跑或飞者，再想回来正经走道儿都不易了。数典不能忘祖，孙过庭《书谱》里说过：“初学分布，但求平正；既知平正，务追险绝；既能险绝，复归平正。初则未及，中则

过之，老则通会。通会之际，人书俱老。”这是有讲儿的，可不能瞎来。

识得规矩，得下功夫，就像苏东坡说的“笔成冢，墨成池”；要“玩”出名头来，不在私底下勤学苦练就没戏！可只是识得规矩还不足以成家，还得有意味，那就不是下死力练的事儿了，那就得看你这个人了。杨守敬在其《学书迩言》里引梁山舟与张芑堂书，说学书天分第一，多见次之，多写又次之。杨守敬又加上两条说还要“品高”，还要“学富”。天分咱不说，其实人人有，只是后来被遮蔽了，所谓“性相近，习相远”也。“多见”、“品高”、“学富”那是这人的修养问题，“多见”自然有的比较，“品高”自然不俗，“学富”才能有肚量，有了这些个，写出来的字儿、画出来的画儿才不傻，才有韵味和姿致。“多写”就是上面说的“练”，此所谓“又次之”，不是说它不重要，而是在“有意味儿”这方面它不是主要的，打基础的时候它却是不能少的。

把这些话写在《中国书法讲读》出版之前，只是想在书的前面，约略的先说一点我对书法这“艺术”的看法，我是没有把它看得很轻、也没有把它看得很重的。中国的“书”以及“画”，无论“读”“写”（中国人作画亦称“写”），都不能较劲儿，作为一种修养比作为一种创造为好。书者画者，固然都需要一种技能上的训练作基础，但是心态却是更重要的。中国这等传统的艺术，

还是“长”出来的比“嚷”出来的好，“嚷”出来的比“想”出来的好。

这本书是由我和刘树勇教授合著之《中国书法导论》改编而成，原书写了一些书法的基本常识和对中国书法的一己之看法，这基本还是近二十年前的一些思考的描述。它1992年来作中央财经大学书法鉴赏课的教材，用了近十年，效果还算好，社会上也有些认同的评价。作为教材的这本书，已经告罄近十年，却因后来一直没有时间，未予修订再版，以济授课之用。拖到现在，还是没有时间大改，只是把原来书中刘树勇教授写的一部分因他别有所用而拿了出来，又经现在书法鉴赏课的主讲杜雨霞老师做了一些增删，成了现在的样子，庶几能补书法课程教材之需。其中不免仍有不尽人意处，恳望同学诸君与校外读者方家不吝批评指教。

王强写于中央财经大学文化与传媒学院

2008年4月8日

Zhongguo Shufa Jiangdu

目 录

序

第一章 轻松亦沉重的书法史

一、书体沿革时期

1. 烟雨濛濛

- 〈1〉它从哪里来 \ P 4
- 〈2〉蛮荒时它找到了一个位置 \ P 6
- 〈3〉龟甲兽骨、陶器钟鼎是古代书法的方舟 \ P 7
- 〈4〉书体的百家争鸣时期 \ P 13
- 〈5〉秦始皇为其大一统的政治目的把书体统一了 \ P 16
- 〈6〉绳索一样的小篆对书法积极与消极的影响 \ P 17
- 〈7〉是否有个徒隶受不了束缚而创造了隶书 \ P 18
- 〈8〉东汉末是书法艺术的春雨濛濛时期 \ P 20

2. 生机勃勃

- 〈1〉魏晋人对生命的觉醒 \ P 27
- 〈2〉有意味的王羲之 \ P 33
- 〈3〉北方强悍地竖起众多石碑 \ P 41
- 〈4〉“八面俱备”、继往开来的智永禅师 \ P 46
- 〈5〉唐代有个酷爱书法的君王 \ P 47
- 〈6〉数不尽的唐代书家 \ P 50
- 〈7〉“癫张醉素”的境界 \ P 57
- 〈8〉“纳古法于新意之中，生新意于古法之外”的颜真卿 \ P 62

二、风格流变时期

1. 大开大合

- 〈1〉杨风子的惊异奇险与放诞不羁 \ P 69
- 〈2〉宋四家对书法的深刻理解 \ P 72
- 〈3〉《淳化阁帖》与“瘦金书”在艺术与文化上的意义 \ P 83
- 〈4〉赵孟頫在“复古”中找到了自己的位置 \ P 87

2. 补苴罅漏

- 〈1〉祝允明、文征明、唐寅的“才子书” \ P 91
- 〈2〉“第三类书家”董其昌 \ P 94
- 〈3〉张瑞图、黄道周与王铎 \ P 97
- 〈4〉徐渭和傅山的草书 \ P 102
- 〈5〉金农、郑燮怪诞中的分寸感 \ P 106
- 〈6〉篆隶书风弥漫着的清代书坛 \ P 110
- 〈7〉走向现代的书家 \ P 116

3. 狂狷矫正

〈1〉现代社会与现代书法 \ P121

〈2〉以怎样的步履走向未来 \ P124

〈3〉结语 \ P135

第二章 严肃亦随意的书法技巧

一、技术与艺术

1. 技术不是艺术 \ P139

2. 技法的实用性与艺术性 \ P141

3. “法”变“道”不变 \ P146

二、对技法的历史考察

1. 对技法的关注与书法的成熟 \ P157

2. 技法在古人那里的地位 \ P159

3. 对古代技法理论的梳理 \ P165

4. 古代技法观的检验 \ P170

三、具体的技法明辨

1. 在众多的执笔法中选择 \ P177

2. 作为书法技法的最重要环节——用笔 \ P187

3. 作为技法的“结构”问题——结体 \ P195

4. 决定书法“色彩”的墨法问题 \ P202

四、本章小结 \ P204

第三章 无为而无不为的书法创作

一、概说 \ P206

二、“天才”在这里所具有的意义 \ P210

三、返本归真 \ P218

四、创作心态的剖析

1. “虚静”与创作 \ P225

2. “心游”与游戏 \ P228

3. “离形去知”与神秘体验 \ P233

五、创作行为的剖析

1. 游刃有余 \ P237

2. 对书写内容的选择 \ P239

3. 对书写形式的选择 \ P242

六、创作所指向的 \ P244

七、创作观念的总结

1. “天人合一”就是返本归真 \ P249

2. 从“无意于佳”谈潜意识与理性的统一 \ P252

3. “无法之法”与对技法的高层次理解 \ P255

4. “技进乎道”与积学累工 \ P257

5. “意在笔前”不是形在笔前 \ P259

第一章

轻松亦沉重的书法史

写历史的，更多地是写自己对历史的看法，所以，一部客观、公正的史书实在太稀见。有时越是对历史熟悉，越不容易客观。读伟大的历史著作，我们看到的与其说是史实不如说是史家自己。以前的史家为求客观，竟将史料罗列起来以成史书，但这也有不客观的地方，一是那些史料未必就是纯客观的东西，二是那种罗列以及罗列时的选择，都渗透着史家的主观色彩。所以，叙史客观实难。其实“客观”也未必是叙史的最佳标准，最佳的史书毋宁说是史家之识见——且是真知灼见——统领的对历史的分析与讲述。

我们在这里并不是要写一部书法史，而是画一个书法发展的脉络。既谈发展，总有一个分期的问题，分期在叙史中是很困难的事。我们的艺术史通常愿意以朝代的兴替为界线划分时期，这并非没有一点道理，因为每一朝代的政治、经济、文化诸方面相对来说是一个整体，作为一个文化大背景，它影响着艺术的发展。但是过分地依赖朝代的兴替划界分期，则容易将原本联系紧密的艺术现象强行割裂开。要知一个王朝在政治上的完结并不意味着那一王朝的艺术现象也随着消亡。所以分期的问题还要考虑到艺术发展的自行规律，各艺术门类的分期都因其各自的发展规律不

同而有所不同，这在现在越来越被著述文艺史的人们意识到了。中国书法史的分期，我们认为可先作一总括的划分，即将唐代的颜真卿作一个分界点，以前称作“书体沿革时期”，以后称作“风格流变时期”。这只是就书法发展的主要倾向上分，并不意味着在前者中绝对的没有风格问题，在后者中绝对的没有书体问题。在“书体沿革时期”又一分为二，即“烟雨濛濛”时期和“生机勃勃”时期，我们把东汉以前视为书法的“前艺术”时期，把魏晋至唐代作为书法发展极具生命力的时期。在“风格流变时期”一分为三，即“大开大合”时期的五代至元代、“补苴罅漏”时期的明代到现代和“狂狷矫正”时期的当代书坛。

写书法史遇到的另一个困难是对各时期的作家、作品以及书法现象的评价。准确与公允是史家所追求的，我们在述史时都愿意还历史以本来面目，然而何为“本来面目”，也是莫衷一是的。所以撰写艺术史者，在对作家、作品及艺术现象作评价时，多从艺术观点出发，或可更近“本来面目”。本着此一原则，对作家、作品及书法现象的评价可能与古来一些评价相抵牾，这是在所难免的。古今第一史家司马迁撰《史记》谓“究天人之际、通古今之变、成一家之言”，这应该说既是我们述史的方法，也是述史的极致。

历史的发展本来就是轻松又沉重的，说它轻松，就是因为它不以人们的意志为转移，不管风吹浪打，胜似闲庭信步；说它沉重，就是因为负载的太多太多，我们甚至集一生之精力，也只能把握好它身上一点点东西。书法发展史亦是这样，它轻松地走了两千余年，可是它负载的那么沉重的东西我们到底了解了多少呢？

第一节 \ 书体沿革时期

自有书法以来，到唐代的颜真卿，中国书法的篆、隶、草、行、楷五大书体基本完备。在这一时期，书法的发展与文字的发展有着密不可分的联系，书体的沿革，严格说来，是文字发展的问题，文字由篆而隶而草、行、楷，都是基于实用的便利。书法家在书体的沿革中骋其才华，是因为他们跳脱出实用的规范而以艺术的眼光对字体的变化作了审视的结果。可以说文字意义上的书体沿革，因书法家的参与，使其由实用而艺术化。而正因为书法家的参与，书法由写字而上升为艺术创作。

这一时期，书法发展的主要倾向是书体的沿革，但这并非说此一时期没有书家艺术风格的展现。但是风格的展现在此一时期每与书体相联系，在这一时期的书法家他们最伟大的成就往往与某种书体的开创与娴熟程度相联系。

在这一时期，我们拟分为“烟雨濛濛”与“生机勃勃”两个时期叙述。我们把前者称为前艺术时期，在这一时期，书法主要是实用的，尽管这一时期的书法在我们现在看来极具美感，但把书法视作艺术而进行创作殆非这一时期的事。我们把后者称为进入书法艺术的最为活跃、最具旺盛生命力的时期。我们认为中国书法史上有三个艺术高峰期，即以王羲之为代表的魏晋书法，以张旭、怀素为代表的唐代草书，以及杨凝式、苏轼、黄庭坚、米芾为代表的寓意于书的书法。当然现代评论家以为明清之际的王铎、傅山也算一个高峰，我们认为此尚不足以与前所举三个高峰期的书法家相抗衡。三个高峰期，在“生机勃勃”一期中就有两个，足见此一期书法创作的活力。

一. 烟雨濛濛

1 \ 它从哪里来

清朝人马骥《绎史》卷五注引《春秋纬元命苞》文中有一个神话般的仓颉造字的故事，说仓颉“生而能书，及受河图录字，于是穷天地之变，仰观奎星圆曲之势，俯察龟文鸟羽，山川指掌，而创文字，天为雨粟，鬼为夜哭，龙乃潜藏”。□是否曾有一个仓颉？是否他曾为黄帝的史官？是否他初创了文字？古代只有如是的传说，尚不能有定论的。但文字的产生，总应有动因的，清朝人陈澧说：“天下万物之象，人目见之则心有意，意欲达之则口有声。声不能传于异地，留于异时，于是乎文字生焉。文字者，所以为意与声之迹也。”□从陈氏所论看，文字的产生是为了寻找一种可以负载思想、语言的符号。文字与“巫”、“史”大概是很有关系的，鲁迅曾说，“原始社会里，大约先前只有巫，待到渐次进化，事情繁复了，有些事情，如祭祀、狩猎、战争……渐有记住的必要，巫就只好在他那本职的‘降神’之外，一面也想法子来记事，这就是‘史’的开头。……再后来，职掌分得更清楚了，于是就有专门记事的史官。文字就是史官必要的工具”。从而传说造字的仓颉就是黄帝的史官，这也说明了史官与文字关系的密切。

当然，说文字是史官造的并无很大的说服力，倘说文字是经由史官整饬并推动广泛使用的，或可过得去。亦如鲁迅说的：“在社会里，仓颉也不止一个，有的在刀柄上刻一点图，有的在门户上画一些画，心心相印，口口相传，文字就多起来，史官一采集，便可敷衍记事了。中国文字的由来，恐怕也逃不出这例子的。”□从《春秋纬元命苞》文看，先人造字是受了自然万物之形的启发，所

■ 唐·张彦远《历代名画记》曾有类似说法而稍简略。

■ 《东塾读书记》。

■ 均见《门外文谈》。

造的字或多是自然万物之形的模仿，唐兰先生在《古文字学导论》一书中明确指出：“原始文字，只有图形，是无可疑的。”他在该书中有详细的论证可参。中国最古的文字当推象形文字，象形文字所象的，是实物的形，那么只要形似某物，就完成了它的任务。唐兰先生将初始的象形文字归为“象身”（象人自身之形）、“象物”（象自然万物之形）和“象工”（象人类智慧的产物之形）三类，都是象实物的形，是实有之物的模仿。这种字很像画画，所以后来王维说“画始生书”，□宋人亦说“书画本出一体”，□到后来演化出“书画同源”论。其实文字初创之时，像画画，并不意味着就是画画，我们可以称它为绘画文字，但很难称它为绘画。虽然它们都在模仿自然万物，在二度空间的平面上再现立体的自然万物，但它们再现的动因却有不同：文字是通过模仿、再现而达到提示和记录的目的，而绘画有时再现现实本身就是目的，当然它还有一些我们现在只能推测却很难断言的诸如图腾与禁忌方面乃至其他方面的目的。所以徐复观先生说：“书与画完全是属于两个不同的精神与目的的系统。”□可是，书是否生于画，书与画是否同源，到现在也还是一个争论不休的问题。

其实文字到了“象形”，尽管它是我们现在可以称之为“字”的最早形态，但它已经不是初始的字了，如果要追究字生于何处，大抵不能以已经生成的字作为源头。鲁迅所说的刻于刀柄、画于门楣上的图形，在原始人那里，大概就是一些不成其为字的简单记事符号，像现在我们可以见到的，距今六千多年的半坡、姜寨等仰韶文化遗址中的记号陶文，可能是先人创制文字的凭依，后来由这种简单的线条勾勒出比较复杂的物象。其实，文字生成而有了象形字，或叫作图画文字，作为前艺术的书法就开始找到了它的位置。

■ 《全唐文》卷外三百二十四，《为画人谢赐表》。

■ 《宣和画谱》卷六。

■ 《中国艺术精神》，春风文艺出版社，1987，P126。

2 \ 蛮荒时它找到了一个位置

象形文字，或叫绘画文字是模仿实物之形而再现实物的，它的目的主要是对实际的生活起一种提示与记录的作用，它们无装饰意义可言，因此在“艺术”此一术语的严格意义上说，这种再现并不是艺术，它不过是一种实用性的符号。但深究起来，问题又不是这样简单，因为在某种最为广泛的含义上，最早的艺术形象也总是带有一种符号性质。朱狄先生在《原始文化研究》一书中谈到：“绘画文字实际上要比其他一些符号形式更接近于艺术，因为它的形象很具体，尤其在某些原始部族中，要分清哪一类形象是绘画文字，哪一类形象不是绘画文字不是一件容易的事情。”比如安特生将其所搜集的“辛店期”（距今四千五百余年左右）陶瓮上的形象认为是花纹，而唐兰先生则认为是文字，同时唐先生也认为“辛店期”较商周为近于原始，要把那时的文字弄清楚，当然得希望更多材料的发现。 □

我们可以不管在远古那些瓦块陶片上的形象到底哪些是象形或绘画文字，哪些不是，我们更应关注的是那些可以确定的象形或绘画文字。这些文字模仿与再现实物的特征，使书法潜存了一种艺术的能量，因为从艺术起源这个角度讲，艺术在一开始时的确也就是一种模仿。文字生成的手段，使它具备着一种艺术的潜力，但文字生成的目的，使它一开始就指向实用。文字由象形、象意到后来发展到形声字，虽然造字的手段上并未脱尽画画，但它的目的一直是便于实用。因为有这样强烈的目的性，所以初始时文字所具有的艺术的潜力被越来越深地压抑住了。尽管后世人们见到远古人写的字时，皆惊诧于远古书法的艺术魅力，但当时人写字无非是为了提示与记录的实用目的，而绝非有艺术创作的自觉。

■ 《古文字学导论》，
齐鲁书社，1981，P77-
78。

但书法之所以在后来发展成为一种艺术，当有赖于象形或绘画文字给它提供了一个生存的位置，在这个位置上，它为着便于实用不断地变化形态，逐步地抽象化，极尽先民的创造之能事，文字更切于实用，书法则渐近于好看。当然这时的好看，也是为着增强实用的效果。但因书写的工具不同、书写者性格的不同、技巧的不同、时代风尚的不同，也出现了一些风格各异的书法，书法亦因此而无意地流露出艺术的气质，后人因而大加激赏之，如郭沫若在《殷契粹编·自序》中径言：“卜辞于龟骨，其契之精而字之美，每令吾辈数千载后人神往。文字作风且因人因世而异，大抵武丁之世，字多雄伟，帝乙之世，文咸秀丽……固亦间有草率急就者，多见于廩辛、康丁之世，然虽潦倒而多姿，且亦自成其一格。……足知存世契文，实为一代法书，而书之契之者，乃殷世之钟、王、颜、柳也。”我们在甲骨文字中，的确可以看到一些实用意义之外的东西，但这只是为了实用的目的在书写或契刻的过程中与手段上自然流露出来的一种艺术气质，郭沫若所谓“书之契之者，乃殷世之钟、王、颜、柳”，不过是契者无心，而观之者有意而已。

3 \ 龟甲兽骨、陶器钟鼎是古代书法的方舟

从现在已出土的大量甲骨中，可以见到有少数的甲骨上有朱书和墨书的痕迹（有的是先书朱墨后契刻的，有的是契刻而后涂朱墨的），在殷商时代的玉石和陶片上也有朱书或墨书的文字，从白陶片墨书的“祀”字看，可以推见商代人在日常书写时使用的工具应是毛笔。台湾学者周凤五先生说：“笔的发明，传统旧说以为始于秦始皇的大将蒙恬，这是错误的。我们看早在殷代甲骨文中