

柒零

全国七十年代书家精选集

The selected works of chinese calligraphers Born in the 1970s

张眠溪

顾工 胡紫桂 主编

CS
湖南美术出版社

全国七十年代书家精选集

The selected works of chinese calligraphers Born in the 1970s

張眠溪

顾工 胡紫桂 主编

CS
湖南美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

全国七十年代书家精选集 / 顾工, 胡紫桂主编. -- 长沙 : 湖南美术出版社, 2014. 7

ISBN 978-7-5356-7053-3

I. ①全… II. ①顾… ②胡… 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229730号

全国七十年代书家精选集

张眠溪

出 版 人: 李 小 山

主 编: 顾 工 胡紫桂

责任编辑: 邹方斌 潘旖妍

装帧设计: 造图房

版式设计: 田 飞 朱 俊

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 雅昌文化(集团)有限公司

开 本: 787mm×1092mm 1/8

印 张: 7

版 次: 2014年12月第1版 2014年12月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5356-7053-3

定 价: 680.00元(共13册)

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-84787105 邮编: 410016

网 址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

联系电话: 0755-82428168



1971年生，辽宁大连人，书法博士，中国传媒大学博士后，中国书法家协会会员，中国书法媒体联谊会副会长，全国七十年代书法家艺委会委员。历任辽宁美术馆副馆长、《中国书画》杂志副总编、恩济美术馆馆长等。张眠溪的书法创作以晋唐为宗，融合南帖北碑，兼收明清书风，形成醇厚和雅、清劲骏利的个人风格，作品多次参加全国展览；张眠溪的学术研究以严谨、实证为特征，不蹈袭空言，在草书、魏晋南北朝书法史及美术史研究上多所创获，发表论文数十篇，出版作品集、专著多部。曾获全国第十届书学讨论会优秀论文（2014）、全国第九届书学讨论会一等奖（2012）、全国“康有为”奖书法理论奖（2010）、全国第八届书学讨论会三等奖（2009）、全国第五届书学讨论会三等奖（1999）、全国第七届中青年书法展三等奖（1998）及辽宁省宣传文化系统“‘四个一批’人才”荣誉称号。

群体的组合及组合关系

——《全国七十年代书家精选集》序

胡抗美

20世纪70年代出生的书家有多少,其中优秀者有多少,我没有统计过;按年代划分而组成的书法群体到底从何时兴起,我头脑中的印象的确也不是太深刻。但是,对于多年前开始的“70年代书家展”的作者们,我却不陌生,算得上熟悉。因为关注而熟悉的熟悉才是真正的熟悉。我记得,当得知“70年代”这种组合形式,第一反应就是:有点意思!意思就在于他们这种自觉、自愿、自由的组合及组合关系。这种组合如同书法创作章法的追求,是各种风格的相互依存、相得益彰,也是“和而不同”。正因为30多名作者各有千秋、风格各异,所以才组合成一个可持续发展的群体,才把群体组合成一幅精美的作品。诚然,这个书法群体本身就是一幅成功的书法“作品”。这种组合后产生的关系,首先是这个群体所有成员自身素养的提高,他们有了更高更远的追求。其次,这样一个群体的组合,必然使群体之外的书家拭目以待,从而对书法的发展起到一定的促进作用。第三,群体有组织、有计划、有秩序地开展活动,很可能成为书法史上的一个事件。

书法的组合不是排列,它往往是在对比情况下进行的。用笔的快,是在用笔慢的比较中存在,一味地快或慢,快与慢的效应都将减弱到极致。用笔的轻重以及断续也同理,都是在不同的对比组合中,使张力、节奏的力量得以彰显的。“70年代书家展”的组合,也是在对比中组合、在组合中对比的形式。这种组合形式的背后是趣味相合。趣味相合与风格各异从表面看是矛盾的,然而正是这矛盾的运动确定了它们特有的组合形式,并不断地发酵着组合效果的社会影响。“70年代书家展”的组合形式不能不使我们想到书法的组合形式。例如,书法创作一般包括点画的组合、结体的组合,点画与点画、结体与结体之间的组合,还包括墨色的组合和空白的组合等。这些组合的形态反映出一对对矛盾的对立统一,比如粗细长短、大小正侧、浓淡枯湿、疏密虚实等。粗与细、长与短、大与小、正与侧、浓与淡、枯与湿、疏与密、虚与实等,在组合中产生韵律、运动、均衡和节奏等等,使这些艺术要素构成了一件作品的张力和生命感。组合形式中又分为笔势的组合方式和体势的组合方式。笔势组合的主要特点是连绵,即上下畅达、一气贯通、一泻而下。连绵不是等

量的重复,是在跌宕、跳跃、起伏中运动,其运动规律包含用笔的提按顿挫、速度的疾涩快慢、形态上的离合断续等丰富的变化。书法创作之所以追求这么多的变化,目的是使连绵中有对比,对比后产生各种关系。由此可以看到,形式上组合的是点画、结体与墨色,实则组合的是时间节奏的音乐感和空间关系的绘画感。体势组合的主要特点是呼应,即左右摇摆、正侧顾盼。体势组合的结体看似独立、分离,实则“心有灵犀一点通”,就像宋代李之仪《卜算子》中的男女主人公:“我住长江头,君住长江尾;日日思君不见君,共饮长江水。此水几时休,此恨何时已。只愿君心似我心,定不负相思意。”李之仪把男女相爱的分离与怨愁用思念进行连接,类似于书法结体与结体的组合。词的开头写两人各在一方相隔千里,但不因为有距离而关系淡漠,连接距离的是相思之情。“共饮”以水贯通两地,沟通两心;融情于水,以水喻情,情意绵长不绝。这种虚的心灵与实的事物合二为一的状态,和体势创作的效果几乎完全一样。正是由于势,一个个独立成体的字之间紧密相连,互相呼应,互相期盼,从而浑然一体,谁也离不开谁。根据这种组合原理,我认为,70年代书家的组合意义不仅仅是人与人的组合,其价值在于性格、学养、风格、审美观、价值观的组合。因为,30多名同一年代的书家,代表着不同的性格、学养,不同的风格、流派,不同的审美观、价值观。诸多不同组合在一起,反映出来的是丰富、包容、多元和多彩。这样的组合效果只有自由自愿的组合形式方可获得,这也给治理千作一面、千人一面、千展一面开出了一剂良方。

书法技法的缺失在书法史上几乎是件不可能的事情,因为古代人们都是先解决技法这个基本功问题,然后才进入书法创作的,哪里有不解技法而成为书法家的怪事?由于“文化大革命”的原因,书法技法几乎被彻底抛弃,这是70年代书家长辈们的悲哀,也是70年代书家面临的形势。改革开放30多年以来,70年代书家的长辈们背着沉重的技法债务,先是狂热地追随王铎,继之是米芾热的兴起,接着又是颜真卿的流行等,此起彼伏,上下而求索。尽管如此,实事求是地说,20世纪八九十年代的书法技法问题并没有得到很好的解

决，尤其对技法的认识，存在着种种片面的、误解的东西，至今依然严重地影响着书法艺术的发展。70年代书家踩着长辈们的肩膀一跃而入魏晋、秦汉，成为书法技法复兴的主体。尤为值得总结的是，经过70年代书家也包括所有书法人多年不懈的努力，书法开始将技法由工具层面提升到意境创作的层面，即把笔法的方圆藏露作为书法造型的组合部分，使方圆藏露的形态直通人们的心灵。书法家寄情于方圆藏露，方圆藏露承载着万事万物和情感世界。应当看到，这绝对不是偶然出现的新理念、新变化，而是时代精神的反映。70年代是我国新时期的源头，是中国工作重心大转移的年代，这个年代由封闭走向开放。在这种背景下，书法一方面与实用趋于分离，独立为一个艺术门类，另一方面要适应人们日益增长的文化艺术等精神的需求；一方面要坚持传统、弘扬和光大传统，另一方面要适应时代的快节奏和多元思维；一方面要不断积累自己的创作经验，另一方面要汲取其他艺术门类的营养。这些就是书法千年不变的技法跃身为“道”这个根本性变化的必然性。

“70年代书家展”采用提名组合的方式，从而实行了进入这个展览的门票制。对于这张门票，无论是70年代的书家，还是书法界不同年代的书家们，心态都是复杂的。任何新生事物的出现或存在，都会遭遇复杂心态的复杂局面；任何创新与探索，都会付出不同程度的代价。“70年代书家展”门票制的积极意义在于——门槛。书法从实用中脱离出来，独立为一个艺术门类之后，极为重要的是建立艺术的门槛，这个门槛就是人们只有经过专门的书法训练才能进入书法队伍这个行列。随着历史的发展、社会文明的进步、职业分工的细化，人们提出一个很有趣的问题：为什么有“名人书法”的说法，而没有“名人绘画”、“名人钢琴”、“名人文学家”之说呢？那些京剧唱得很好的人，虽然也是赫赫有名的大名人，却只能被称为“票友”，并没有“京剧名人”的桂冠。在古代，具有相当书法造诣的人不以书法为业，他们的书法被称为名人书法，这是今天的名人书法不可比拟的。书法独立为一个艺术门类之后，如果继续保留“名人书法”，那么，其标准就是看他是否经过严格的书法训练并在创作中取得相当

的成就。这是对中国书法的起码敬畏和尊重。书法圈内也是这样，“70年代书家展”连续举办12年，12年的艰辛成果必然构筑一定学术高度，而既然有了高度，门票也就自然而然地合情合理。

70年代书家是10年间书法家结成的一个特殊的群体，并不是指所有20世纪70年代出生的书家，由此我联想到19世纪100年间出现的中国美学家群体。前者属于现在进行时，没有受到或正在受着历史的陶冶与检验；后者则是经历了100多年的历史筛选而沉淀为中国美学的结晶。那么，19世纪中国美学家群体给我们的启示是什么呢？可以说很多很多，我在这里要着重提到一点，那就是他们的思想与著作。一个群体能不能在历史上留下痕迹，我觉得“立言”为上。一个群体的传统，更重要的表现在理念、思想理论的构建上。19世纪中国美学家群体的贡献就是这样。为了用事实说明问题，这里提供一个简单的清单：王国维的美学成果有《红楼梦评论》、《人间词话》等，蔡元培有《对于教育方针之意见》、《文化运动不要忘了美育》、《美术的进化》、《美学的进化》等，鲁迅有《摩罗诗力说》、《文化偏至论》等，朱光潜有《悲剧心理学》、《谈美》、《诗论》等，宗白华有《流云小诗》、《美学散步》、《艺境》等，冯友兰有《心理学》、《新原人》、《新知言》、《中国哲学史》等，邓以蛰有《艺术家的难关》、《画理探微》等，丰子恺有《中国美术在现代艺术上的胜利》、《忠实之写生》、《中国画的特色》等。这些美学家如果没有这些思想与理论，很可能就没有这样一个群体；或者对于其中某一个美学家来说，就进入不了这个群体。我之所以费了如此多的笔墨列出这个清单，是希望70年代的书家们不断丰富自己的艺术思想，积累自己的艺术成果，然后进行严谨的理论思辨。唯有这样，才能使70年代书家这个群体沿着健康的道路发展，才能经得起历史的检验。我期待着他们的理论成果。

（本文作者为中国书法家协会副主席）

性灵出万象 风骨超常伦

——张眠溪的书法艺术

李方红



与丛文俊先生



与胡抗美先生



与陈洪武先生



第十四届七十年代书家展



书法理论与书法史对于书法家的重要性不言而喻，古典艺术理论也一以贯之地宣称：书画同源，书法为本，并将之上升为中国艺术之道统。书法是艺术家自我表现的一种文雅形式。不同于西方艺术理论中的符号学阐释，在古典语境中，书法艺术的本质是书法家本人身体的延续。作品的章法和气势、书写的形式和姿态毫无疑问地被看作书法家对于宇宙中“道”的解读和表现，而这种解读体现出了一宇宙观念。5世纪学者颜延之说：“图载之意有三：一曰图理，卦象是也；二曰图识，字学是也；三曰图形，绘画是也。”这其中的“图识”，即为书法，代表的是宇宙的观念。

张眠溪的书法体现了他对于书法理论和书法史研究的心得。从书法史的角度看，范本问题是书法史的核心问题，因为范本问题反映的是书法史的道统，是一个历史主义的问题。张眠溪对此做过深入的研究。在《正史书家纪传的体例》一文中，张眠溪通过梳理正史、笔记、书史和金石学等文献材料，考察了历代书家能进入到正史中是怎么取舍、如何评价、有些什么通常的评价方式等命题，并重点探究王羲之成为楷模和范本的书法史意义，引起了学界的高度关注。基于这样的研究，他在书法创作中把“二王”一路的帖学作为其书法学习的楷模和范本。在书法史上，“二王”书风被评为典范。特别是王羲之，被评为书法的万世师表，其书法风格在书法史上也多有总结。梁武帝最先为王羲之的书法风格奠定基调，他评价道：“王羲之书字势雄逸，如龙跳天门，虎卧凤阙，故历代宝之，永以为训。”孙过庭则从历史主义的视角出发，认为：“且元常专工于隶书，伯英尤精于草体，彼之二美，而逸少兼之。”“二

王”书风建立了中国书法的审美趣味，并影响了后世书法家，此后历代书法大家莫不受其影响。

作为书法楷模的“二王”书风并非如《晋书》中所论的那样“尽善尽美”，米芾就曾说道：“谢安慰问帖，字清古，在二王之上，宜乎批评子敬帖尾也。”张眠溪对于“二王”书风的认识并没有落入传统的窠臼。他的书法作品中有平和自然的气势、委婉含蓄的笔势、遒美健秀的形式，更为重要的是有他自己的个人风格。这种风格扎根于“二王”帖学传统，带有米芾的灵动、徐渭的张狂、篆隶的章法、碑版的规矩。

张眠溪对于书法的用笔、结构、章法有深刻的体会，并在书法创作中加以运用，现以行书为例来加以说明。在用笔方面，从其线条中可以看到，他的行笔迅疾而劲健、痛快淋漓。他善于把中锋、侧峰交替使用，在正侧、假仰、向背、转折、顿挫中形成飘逸超迈的气势。创作时起笔往往迅速，且用力颇重，中间稍轻，遇到转折时提笔侧锋直转而下，一气呵成。在结构方面，追求结字自由放达，侧重灵动中暗含稳重，端庄之中寄寓婀娜多姿，有跌宕跳跃的风姿、骏快飞扬的神气，天真自然而绝无矫揉造作。在章法方面，重视整体气韵，兼顾细节，在书写过程中随遇而变，独出机巧。

相对于行书的速度和流畅，张眠溪的草书则更为精致典雅，体现出了正大气象。他的草书体现出了规矩和平和的风格。张眠溪的这种草书风格，来源于他对草书多年的潜心研究。东汉许慎在《说文解字》中说：“汉兴有草书。”草书是为了书写便捷而产生的一种书体，其特点是：存字之梗概，损隶之规矩，纵任奔逸，赴速急就。张

眠溪对于草书的研究，关注点在于草书体的形成、形态及其艺术特征上，并从中探索草书在书体演化历程中的作用。在其论文《草书体的形成及其相关问题》中，他重点研究草书的艺术特征对于中国书法观念的影响。他提出草书的“折旋”和“点画”两个概念，清楚地解释了在草书的演进历程中“折旋”的基础作用以及对楷书的影响。

正是因为进行了严谨、深入的研究，张眠溪的草书才带有深厚的历史气象和格局。他的草书强调用笔，多用笔锋来实现其书法情趣。“折旋”概念在其草书创作中表现得最为明显，但是由于他重视草法，所以并没有削弱字的可识性。这种做法看似牺牲了局部原有的价值，实则是为整体的章法布局服务。张眠溪草书追求的是一种整体的视觉风格，体现出了结字中因宽窄、长短不同而产生的布局轻重的节奏感和局部参差变化的统一性，用笔沉稳，节律跌宕，具有破锋、露锋、涩笔交叉运用的丰富性、创造精神和奔放的气势。

世界上没有哪一种文明像古典中国这样，赋予艺术在社会和文化中如此重要的地位。书法则在艺术中处于主导地位，这不仅体现在理论中，即使在现实生活中，皇室贵胄、逸士高人也对此奉为真理，如梁武帝、唐太宗、宋徽宗、清高宗等不仅热心于书法的制度建设，而且他们本人还是出色的书法家；在隋唐以降科举取士制度成熟的时代，书法更是决定了士子们的未来，所以“馆阁体”风行也是合理的事情。在人们看来，书法是人文修养的最佳载体，是人类智性发展的方式。

张眠溪的书法是他学识修养的载体。他经过吉林大学古籍研究所近十年严谨的“乾嘉学派”训诂、考据的训练，其学术研究体现出了浓厚的

“乾嘉学派”脉象。近代以来，受西方学科分类的影响，传统学术研究几乎消失殆尽。就考据、训诂学而言，吉林大学古籍研究所则是硕果仅存的几个薪火相传的阵地之一。其业师从文俊教授亦是先秦书法研究领域的翹楚，言传身教使其获益良多。张眠溪对于艺术史的认识是全面的，在书法研究与创作的同时，他还把研究兴趣扩展到古典美术方向。张眠溪仔细阅读了大量的古典艺术的传世名迹，并有一系列的研究成果，如《〈朝元仙仗图〉考释》《〈溪山清远图〉考析》《吉博本张渥〈九歌图〉考》《文徵明〈桃源问津图〉考释》《唐寅〈溪山渔隐图〉考析》《〈四清图〉考论》《何浩与〈万壑秋涛图〉》等。张眠溪运用考据、训诂等传统学术，结合西方贡布里希的“制作先于匹配”理论、潘诺夫斯基的图像学等艺术理论，体现了他的一种国际化的艺术史研究素养。这些古典艺术的人文素养，不仅体现在张眠溪的书法理论研究和创作中，而且促使他以更广阔的视野，把中国书法放在世界视野的范围内来考察，这无疑提升了其研究水平和创作能力。

刘熙载在《艺概》中说：“书，如也。如其学，如其才，如其志，总之曰如其人而已。”这句话对于当代书法家有更为深刻的意义。面对层出不穷的艺术观点和开放的学术环境，如何在国际化的视野中坚守古典艺术的传统，做到“字如其人”，传承“周虽旧邦，其命维新”的文化使命是当代书法家面临的问题，张眠溪书法研究和创作的探索或可提供一些借鉴。

甲午立春后二日写于三窗阁



柒零

全国七十年代书家精选集

The Selected Works of Chinese Calligraphers Born in the 1970s

朝花夕拾

魯迅有此
兩著作

故事新編

甲午初春
泖溪書

行书朝花·故事联 / 179cm x 36cm / 2014年

懶將吟詠
撩惆悵

早是疎懶
耐別離

曉雪



行书懒将·早是联 / 178cm × 32cm × 2 / 2014年

萬乘修其身境重陽明子也
 清應修其身境重陽明子也
 仙翰帶月行大文將瑞
 楊庶子九月九日登慈恩寺浮圖應制

行书条幅、杨庶《和九月九日登慈恩寺浮图应制》/178cm×32cm/2014年

天門日射黃金榜
 春殿晴曛赤墀中
 宮柳微黃春殿
 風爐烟細之香
 遊絲雪近蓬萊
 青瑣退食後宮
 出安

遲宣政殿退朝晚出左掖

行书条幅／杜甫《宣政殿退朝晚出左掖》／178cm×32cm／2014年

手種芭蕉滿院清
 綠如小石溪梁
 殷勤簾幕待
 休移前日
 留與長安
 作年長如修

行书条幅、张大千题画诗 / 135cm × 35cm / 2014年

釣罷歸來不繫船
 江村日暮正堪眠
 無風無雨正堪眠
 月夜歸來不繫船
 江村日暮正堪眠
 無風無雨正堪眠

行草条幅／司空曙《江村即事》／135cm×35cm／2014年

马蹄踏水声
 响路辟神迎
 先到我家石上红
 花似去年
 水边杨柳绿
 细语犹闻
 天生市井人
 一壶只欠
 胡相共对
 刘因张舜民诗
 张舜民诗

行草条幅、刘因《山家》、张舜民《扳子矶》/135cm×35cm/2014年