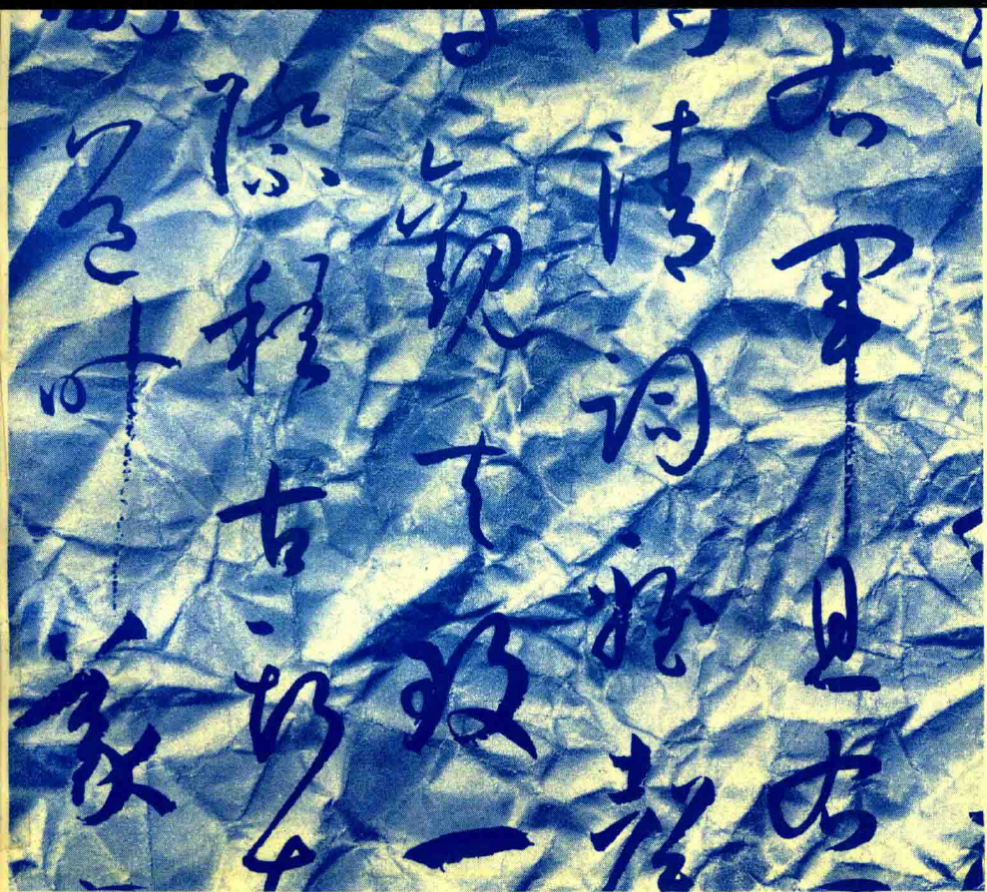


温友言著

书学导论

三秦出版社



SHUXUEDAOLUN · SHUXUEDAOLUN · SHUXUEDAOLUN · SHUXUEDAOLUN

书学导论

温友言 著

三秦出版社

前 言

在中华民族的艺术宝库中，书法艺术是一颗璀灿夺目的明珠。论书体，真、草、隶、篆、行，诸体皆备，异彩纷呈。论书家，汉魏有钟张之绝，晋末称二王之妙，唐宋则有虞、欧、褚、薛、旭、素、颜、柳、苏、黄、米、蔡……论影响，不仅古代文人们面壁十年，博览诸子，行迹万里，其衣衫步履、谈吐行止、居室布置、交际往来，都与书法构成和谐。其生命行为，整个儿散发着墨香，成为其基本生命形态的再现；而且庶民百姓也对书法情有独钟。张固《幽闲鼓吹》记载，张旭为常熟尉，一老父为了得到张旭判决书上几个“笔迹奇妙”的字，以“贵为篋笥之珍”，竟然“屡扰公门”。这不就说明了中国书法受到社会各阶层广泛的尊崇和宝爱么！这种社会风尚，今天依然久盛不衰，社会上出现的“书法热”即是明证，只不过带上了现代的色彩而已。

当西方美学思想传到中国以后，有些人大概是看到西方艺术史中，向来不给书法留位置，便怀疑书法是否能戴上艺术的桂冠。这种怀疑，当时就受到批评。许多学者从美学的角度，维护了书法的艺术地位。不过，这种怀疑也从另一个侧面，说明了中国书法艺术所独具的民族特色。

那么，中国书法究竟是一种什么样的艺术呢？

艺术，以其展开的形式，可分为空间艺术，如绘画；时间艺术，如音乐。以其表现形态，可分为动态艺术，如舞蹈；静态艺术，如雕塑。以其对审美主体的作用，可分为视觉艺术，如工艺美术；听觉艺术，如音乐，想象力的艺术，如文学。以其所包含的艺术种类的多寡，可分为单一艺术，如绘画；综合艺术，如戏剧。若依据这些有代表性的艺术分类法来观察，中国书法是展开于空间、表现为静态、诉诸人的视觉的一种单一艺术。

应该说，这种分类只是着眼于书法某些直观的外在的形态；若探讨其内涵，则书法的艺术属性要复杂得多。如就其抒情来说，凡艺术都要抒发作者的思想感情，只是书法创作时书家感情的抒发更要曲折复杂。若就其形象性而言，凡艺术都要通过不同的手段塑造形象，成功的书法作品“或如壮士佩剑，或如妇女纤丽”（王羲之《书论》），似乎也具有形象性。然卓绝如书圣，在谈到这一问题时，也只是说“如”，也只是依据自己的感觉。因而与其说是形象性，不如说是象征性。这样一来，就使得书法的审美独具特点。当然，书法的创新与个人的整体素质、社会文化氛围的关系，就更复杂了。

书法的抒情性问题，早在汉代就引起了学者的广泛注意。扬雄《法言·问神》即谓：“书，心画也。”尽管扬雄所谓的“书”并不专指书法艺术，而包括文字书写，但却直接影响到后世书法美学的抒情说。汉代大书家蔡邕在《笔论》中，便真正接触到书法艺术的抒情本质：“书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之。若迫于事，虽中山兔毫，不能佳也。”充分强调了“情”、“性”、“怀抱”在书法创作中的先导作用，是极

有见地的，而且其怀抱须“散”，其情要“任”，其性必“恣”，即一切都是顺其自然，不能为抒情而抒情。孙过庭在《书谱》中分析王羲之在创作《兰亭序》的情绪氛围时也谈到：“神怡务闲，一合也；感惠徇知，二合也；时和气润，三合也；纸墨相发，四合也；偶然欲书，五合也”，“得时不如得器，得器不如得志”，“五合交臻，神融笔畅”。会稽山阴天朗气清，惠风和畅。王羲之在这种环境氛围中“畅叙幽情”，“偶然欲书”。在决定《兰亭序》独特的抒情形象诞生的各种因素中，此时此地此人所特有的、不可重复的感情是最主要的。它充分说明了书法是适宜于表现主观感受、意趣、情绪、心境和气质、个性的艺术。因而，当这种感情因素失去时，笔墨技艺卓绝如王羲之，便再也写不出这样水平的“天下第一行书”了。

在唐代，与书法创作的繁荣相适应，书法的抒情说也得到了进一步的阐发。孙过庭在《书谱》中说到，书法创作贵在“达其情性，形其哀乐。”这就是说，书法创作完全可以像抒情诗、音乐一样，充分传达书家喜怒哀乐的个性、感情。他还以王羲之的作品为例说明这个问题：“写《乐毅》则情多怫郁，书《画赞》则意涉瑰奇；《黄庭经》则怡怿虚无，《太师箴》又纵横争折；暨乎兰亭兴集，思逸神超，私门诫誓，情拘志惨。所谓涉乐方笑，言哀已叹。”作品不同，抒发的感情也就各异。其后，韩愈在《送高闲上人序》中，就更具体地说到张旭狂草的抒情特点：“喜怒窘穷，忧悲愉佚，怨恨思慕，酣醉无聊，不平有动于心，必于草书焉发之。”

书法艺术善于抒情的特点，不但在唐代书论家的论著中得到了充分的论证，而且在唐代书法家的笔下得到了完满的体现，从而纠正了前代论家的某些偏颇。蔡邕认为书法创作不能“迫

于事”，自有其道理。这个“事”若指奉诏、应酬等，自然创作不出好作品，若指个人的遭际、坎坷、挫折等，则其“事”也能产生出感情，而且“迫”本身也是一种感情，只不过不同于那种舒适闲散的感情罢了。即以“天下第二行书”《祭侄稿》为例。这是颜真卿觅得亡侄季明首骨，因至情所郁结，被忠愤所激发，因而不自觉地将其铮铮铁骨、勃勃怒气以及对于亲人的深情哀思，凝注于笔端，“藏愤激于悲痛之中，所谓‘言哀已叹’者也”（吴德旋《初月楼论书随笔》）。

当然，书法艺术真正理想的抒情境界，只能是在杰出的书法家的笔下，在其优秀的书作中才能表现出来。陈绎曾指出《祭侄稿》“沉痛切骨，天真烂然，使人动心骇目，有不可形容之妙。与《楔序稿》（注，即《兰亭序》）哀乐虽异，其致一也”（《式古堂书画汇考》引）。那些千篇一律、千字一面的书匠，是永远达不到这种抒情境界的。一些以抄写古人诗词为能事的书者，则距“达其情性”的艺术境界相去何啻十万八千里。姚雪垠先生便“常常看见不少条幅出自不同书法家之手”，但“内容都是几首常见的诗词，毫无新鲜感”（《书法门外谈》）。这样的书者永远也体味不到“形其哀乐”的快意之感。

作为艺术，书法当然也具有再现和表现相统一的特点。蔡邕在《笔论》中，即指出书法艺术再现性的形象：“为书之体，须入其形，若坐若行，若飞若动，若往若来，若卧若起，若愁若喜，若虫食木叶，若利剑长戈，若强弓硬矢，若水火，若云雾，若日月，纵横有可象者，方得谓之书矣。”书法正是以这丰富多姿的“象”诉诸人的感官，引起人的美感。

蔡邕“纵横有可象”的美学观点，引起后人的重视。朱长文的《续书断》结合点画的形象将这一问题具体化：“点如坠石，

画如夏云，钩如屈金，戈如发弩，纵横有象，低昂有态。”值得注意的是，蔡邕说的是“若”，朱长文说的是“如”。这说明书法艺术的形象性，只是一种综合性的感觉形象。书法家取象于异类，决不是对现实中的物象作逼真的模拟，而是按照美的规律，进行广泛地概括，高度地提炼，不断地净化，遗其形迹，取其神质，使之点画化，线条化。也就是从“天地万物之变”中汲取活泼跳荡、生气勃勃的笔意、章法和神韵，溶化到自己的作品中去。在溶入时，又渗透着书家主观的感情、意趣，使得点画的形象更为“不似”。欣赏者也无须乎从作品的点画之间去寻找坠石、夏云、屈金、发弩，而必须从整体的神韵上去感觉，这其中当然也要调动欣赏者的生活经历，驰骋欣赏者形象思维的翅膀。

因此，书法艺术的形象，可说是一种没有形象的形象，是具象性微弱、抽象性突出的形象。这种似乎并无再现性，而更具象征性的形象（或称之为“意象”），正是书法艺术的一个十分重要的美学特征。

那么，书法艺术的美感体现在哪些方面呢？

应该说，书法艺术的美感既体现在形式上，也体现在意境上。所谓形式美，是指用笔、点画的“逆锋落笔”以及对行与留、曲与直的关系的处理。传统书论强调“无垂不缩，无往不收”，“屋漏痕，锥画沙”，“一波三折”，从而使书法的线条具有独立的美学价值。结构、章法的美，则体现在对违与和、主与次、欹与正、虚与实等关系的处理上。所谓“违而不犯，和而不同”，“作字者必有主笔，为余笔所拱向”，“势如斜而反直”，“潜虚半腹”，“洞达正不容针，茂密正能走马”，便是处理这些关系的准则。南齐王僧虔在《笔意赞》中更强调：“书之妙道，

神采为上，形质次之。”唐代张怀瓘《评书药石论》亦主张：“深识书者，惟观神采，不见字形。”神采，即书家的个性、精神风貌之美在作品中的成功体现。这就牵扯到书法艺术的意境美了。

这种意境美，自然还包括作品的韵趣。韵，指的是较为平和、内涵、蕴藉的格调。趣，指的是较为夸张、外观、浪漫的风姿。王羲之、颜真卿的书法即分别是韵和趣的典型代表。而板滞僵硬的标准字体，既无所谓韵趣，当然也就谈不到意境了。

诗情，也是书法艺术意境的内涵。“温柔敦厚，诗教也”。“国风”好色而不淫，“小雅”怨诽而不乱，即是“诗教”的体现。《古诗十九首》创造的“怨而不怒”的含蓄风格，也成为所谓“温柔敦厚”一派诗风的源头之一。这种诗情，当然影响到书法艺术。王羲之之所以被誉为“书圣”，就是因为他那种萧散简远、冲淡雅逸的魏晋风度，最符合传统诗教。当然，诗的艺术风格是多样的，陶渊明的静穆，李白的飘逸，杜甫的沉郁，苏轼的旷达，装扮起诗国万紫千红的春天。书法艺术所体现的诗情，也应该是多彩的。唐代的颜书，宋代的苏、黄、米、蔡诸书，也同样蕴含着浓郁的诗情。

书法艺术的这种抒情性、象征性，及其独具的美学特点，使它在中国艺术的长廊上永远放射着璀灿的光华。

在历史的发展进入新时期以来，当各种纯艺术受到商品大潮冲击时，书法艺术却久盛不衰，引起社会各阶层广泛的兴趣。其原因是多方面的。现代社会喧闹迅捷，需要审美的慰抚。商潮冲击下的浮躁心态，需要宁静的港湾。这或许就是现代人对书法情有独钟的深层原因之一吧！然而，在目前掀起的一阵阵书法热中，却也出现了一些值得注意的倾向。

如前所述，古代书法是中国传统文人基本生命形态的再现。因而，古代的书法作品不是刻意制作出来的，而是在当时的整个社会气氛和人文趋向的烘托下，从文人的总体文化人格中自然流泻出来。时至近代，这种社会气氛和人文趋向已经发生了很大的变化。文人的总体文化人格也有了不同的内涵。所以，在当代的书法创作中，若刻意仿古，只能制造出些笨拙的假古董。

但是，书法毕竟是书法，有其内在的艺术规律。若彻底抛弃传统，急于创新，在书写工具上动心思，在笔墨技法上打主意，甚至借助于现代的某些工艺手段，也是没有生命力的。

现代书法，只能是一条刻意维修的小径，已经失去了整体的社会性诚恳。因而，积极培养和汲取现代社会的精神素质和人文趋向，提高总体的文化人格，这或许是现代书法的出路所在吧！

书法是艺术，书学是学问。

书法艺术诞生后，从汉魏六朝开始，一些书法家就开始总结创作实践经验，探索其中的某些规律性。至唐代书学鼎盛。当时“国学”六科，第五科即是“书学”，还设置“书学博士”。此后，书学即成为一门专门学问。宋之后，书法论著大量出现，所论涉及用笔、点画、结构、章法、气韵等书法的各个领域。降及近代，书法美学也成为书学中一个独立的学科。用马列主义的艺术观和西方的美学思想，分析中国书法的艺术规律和审美特质，多有创见，从而将书学研究推进到一个新的阶段。

笔者长期从事书法创作和书学研讨，近年来又多次给国内外学子作过书法专题讲座。浸淫既久，自然时有心得。即如书法起源问题，时下的一些著作大都认为始自商代甲骨。笔者认为，甲骨固然不乏朴拙之美，然而却没有脱离实用阶段，还不

是自觉的艺术创作。此外，对书史演变、书体源流、“南北书派论”、书作技法、临帖摹碑等问题，也逐渐形成了自己的看法。

这本《书学导论》，即是笔者创作、研讨心得的总结。其中既有对书法起源、书史演变的纵向探讨，也有对书体源流、书作技法，以及临摹碑帖等问题的横向论述。旨在通过纵横取材，将书学理论的探讨和书法创作经验的总结结合起来，以其对源远流长的书艺和博大精深的书学作出全面的评述。

写到这里，微风拂煦，晨光渐露，又一个美好的黎明来临了。

请读者诸君翻开本书，让我们一起从中国书法的黎明开始，探讨它光辉灿烂的未来。

作 者

1995.10

目 录

前言

第一章 古文字与书法的黎明·····	(1)
第一节 文字的起源·····	(1)
第二节 汉字结构的原理——六书·····	(5)
第三节 由文字到书法·····	(8)
第二章 书法艺术的发展历程 ·····	(12)
第一节 先秦时代 ·····	(12)
第二节 秦汉时代 ·····	(18)
第三节 三国与魏晋南北朝时代 ·····	(28)
第四节 隋唐时代 ·····	(42)
第五节 宋元时代 ·····	(63)
第六节 明清时代 ·····	(74)
第三章 书体的论证 ·····	(86)
第一节 书体的形成及其特征 ·····	(87)
第二节 不同书体的审美 ·····	(89)
1. 社会书体 ·····	(89)
2. 个人书体 ·····	(96)

第四章 学书论	(101)
第一节 执笔	(101)
1. 执笔方法	(101)
2. 运腕方法	(104)
第二节 用笔和点画	(105)
1. 中锋和侧锋	(106)
2. 藏锋和露锋	(107)
3. 悬针和垂露	(108)
4. 方笔和圆笔	(108)
5. 点画	(109)
6. 笔法名称	(110)
第三节 字的结体	(111)
1. 古人结体法	(112)
2. 结体的原则	(119)
第四节 临摹	(121)
1. 择帖	(122)
2. 临摹	(123)
3. 读帖	(126)
第五节 章法	(126)
1. 起首与末行	(127)
2. 行距与字距	(127)
3. 几种不同的书写格式	(128)
4. 题款与钤印	(130)
第六节 五体字的书写	(132)

1. 楷书的书写	(132)
2. 隶书的书写	(135)
3. 篆书的书写	(137)
4. 行书的书写	(143)
5. 草书的书写	(144)
第五章 碑帖论	(148)
第一节 碑帖概说	(148)
第二节 碑帖源流与“南北书派论”	(151)
附：碑刻举要	(159)

第一章 古文字与书法的黎明

第一节 文字的起源

我国有五千多年悠久的历史，是人类文明发达最早的国家之一。根据古人类学研究的资料表明，早在四、五十万年以前的猿人时代，已经有了语言，尽管那时还是很简单的语言，但它已是人类向文明迈进的重要标志。当人类进入文明时期，作为记录语言的符号，人们交流思想的重要工具——文字，也就随之而产生了。因此，文字产生是社会进入文明时期的重要标志。

在古代，人们把文字的产生始终看作是一种神秘的事情，见于记载的就有过种种传说。战国至汉以来，有仓颉造字说。《荀子·解蔽》谓：“故好书者众矣，而仓颉独传者，壹也。”《韩非子》也提到了仓颉的名字。《淮南子》：“昔者仓颉作书而天雨粟，鬼夜哭。”《论衡·骨相》“仓颉四目。”《文心雕龙·练字》：“仓颉造之，鬼哭粟飞，黄帝用子，官治民察。”东汉许慎也认为“仓颉作书”。

第二种说法，是宋代的“起一成文”说。郑樵《通志·六

书略》中谈到字起于“一”。这种说法是建立在道家“道生一，一生二，二生三，三生万物”的基础上的。

第三种说法，是结绳造字。《周易·系辞》：“上古结绳而治，后世圣人易之以书契。”《庄子》一书中也提到古代用结绳记事的事。

另外，古书上还有刻契的记载。刘熙《释名》：“契，刻也，刻识其数也。”刻契大抵是在木片边上刻些锯齿，用来帮助记忆，作契约用。

至于仓颉造字说，实在是可疑的。因为仓颉这个人就是一个神化的人物，除了一些书中记载“仓颉四目”，就在近年山东沂南出土的汉画像中，也将仓颉刻画成长着四只眼睛的人。把文字归之为仓颉所造实属臆想。鲁迅在《汉文学史纲要》中指出：“要之文字成就，所当绵历岁时，且由众手，全群共喻，乃得流行，谁为作者，殊难确指，归功一圣，亦凭臆之说也。”鲁迅也对仓颉四目的说法以嘲笑的口吻加以驳斥，鲁迅说：“可见要造文字，相貌先得出奇，我们这种只有两只眼睛的人，不但本领不够，连相貌也不配的。”关于仓颉这个人，我们无法作过多的考证，但将汉字归结于他一人所创造，那是完全不可能的。

至于“起一成文”说，是将文字的创造归结在卦爻的制作，一加一，又加一，合三画而为“小成卦”，更广之而作六画之“大成卦”，这种说法是把复杂的文字形成现象视为简单的笔画增加，也实为牵强附会。

“结绳记事”说，虽然古书上多有提及，然用法怎么样，古书上却没有作过任何说明，时代久远，后人也难以搞清。不过“结绳”很难谈得上是文字创造，充其量也不过是古人的一种记事方法罢了。

迄今为止，我们知道甲骨文是最早的汉字，但是甲骨文并不是最原始的文字。根据考古资料显示，早在石器时代，就有了刻划符号和原始图画。汉字就是起源于这些刻划符号或原始图画。

汉字究竟起源于何时呢？郭沫若认为以西安半坡村遗址距今的年代为指标，大抵距今约有六千年左右。

半坡遗址是新石器时代仰韶文化的典型，以红质黑纹的彩陶为其特征。其后的龙山文化则以薄质坚硬的黑陶为其特征。在这些陶器上，每每有一些类似文字的简单刻划，这些刻划和陶器上的花纹截然不同。黑陶上也有类似的刻划，但为数不多。刻划的意义至今虽尚未弄清楚，但无疑是具有文字性质的符号。在后来的器物上，无论是陶器或者铜器，都有“物勒工名”的传统，特别是青铜器上有一些表示族徽的刻划文字，和这些符号相类似，后以例前，可以认为，彩陶上那些刻划符号就是最原始的汉字。

西安半坡和陕西临潼姜寨仰韶文化彩陶上的刻划符号：

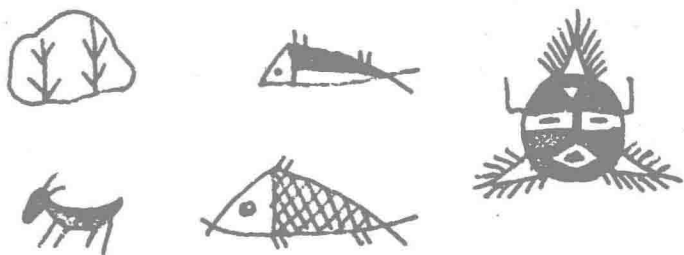
丨 丄 丩 丏 丏 丏 丩 乂

殷周青铜器铭文中的与彩陶上刻划符号相类似的族徽刻划符号：

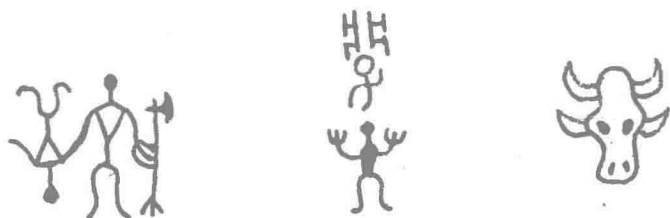
丨 丩 丩 丩 8 乂 丩 田

除了刻划符号外，还有人、鱼、鸟、兽等图形。

半坡彩陶上的图形：



周铭文中的图形类的族徽：



原始人在器物上画一条鱼，画一头牛，为的是关于鱼和牛，或捕鱼或猎取牛。因此，当人们知道鱼、牛等，以及更多的事物可以用线条移到平面上，仿佛也就认识了一个鱼字、牛字或其它的字。

文字就是上古时期的人们在劳动和生活中逐渐创造出来的。最早的汉字就是象形字，而以上的刻划有些就是象形文字的起源。因此，科学地认识汉字只能是起源于原始图画。