

高 等 院 校 美 术 与 设 计 理 论 系 列 教 材



高等教育“十二五”全国规划教材

书法篆刻教程

主编 于明诠

人民艺术出版社

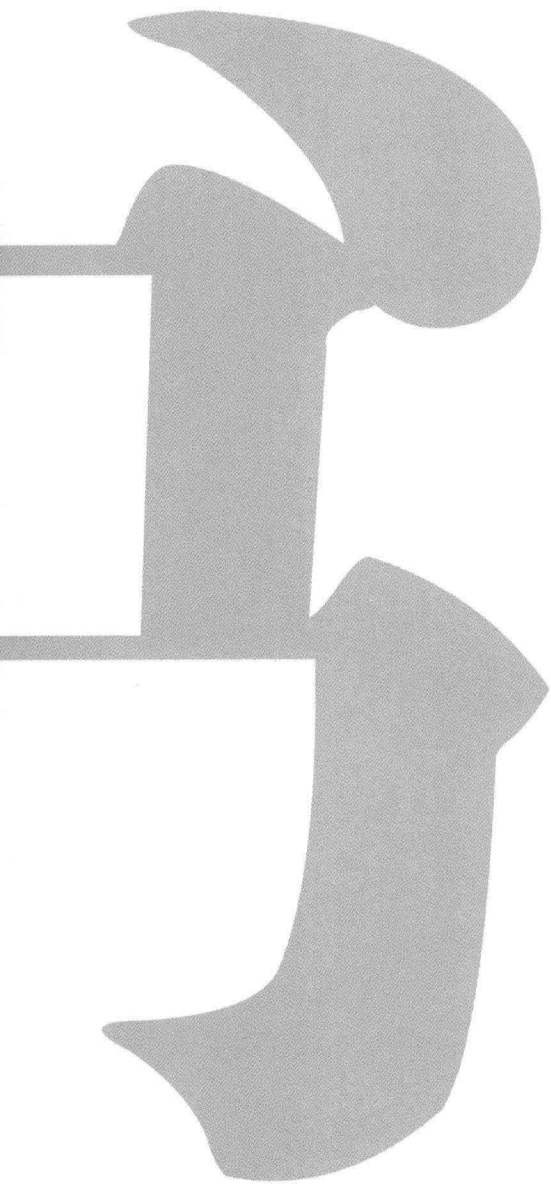
高等院校美术与设计

书法篆刻教程

主编 于明诠

副主编 孟庆星 肖 鑫 苏晓敏 姚宇亮 王子庸

人民艺术出版社



图书在版编目(CIP)数据

书法篆刻教程 / 于明诠主编. --北京: 人民美术出版社, 2010.8

(高等院校美术与设计理论系列教材)

ISBN 978-7-102-01087-4

I. ①书… II. ①于… III. ①汉字—书法—高等学校—教材②篆刻—技法(美术)—高等学校—教材 IV. ①J292

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第144884号

主 编: 于明诠

副主编: 孟庆星 肖 鑫 苏晓敏 姚宇亮 王子庸

高等院校美术与设计理论系列教材

书法篆刻教程

出 版: 人 民 美 术 出 版 社

(北京市东城区北总布胡同32号 100735)

网 址: www.renmei.com.cn

电 话: 艺术教育编辑部: (010)65122581 (010)65232191

发行部: (010)65252847 (010)65256181 邮购部: (010)65229381

责任编辑: 陈 林

版式设计: 陈 林

封面设计: 徐 洁

责任校对: 黄 薇

责任印制: 王建平

制版印刷: 四川新华彩色印务有限公司

经 销: 人民美术出版社

2010年8月第1版第1次印刷

开 本: 787毫米×1092毫米 1/16 印张 10.5

印 数: 0001—2000册

ISBN 978-7-102-05087-4

定 价 38.00元

版权所有 侵权必究

如有印装质量问题影响阅读, 请与我社联系调换。

总序

肇始于20世纪初的五四新文化运动，在中国教育界积极引入西方先进的思想体系，形成现代的教育理念。这次运动涉及范围之广，不仅撼动了中国文化的基石——语言文字的基础，引起汉语拼音和简化字的变革，而且对于中国传统艺术教育和创作都带来极大的冲击。刘海粟、徐悲鸿、林风眠等一批文化艺术改革的先驱者通过引入西法，并以自身的艺术实践力图变革中国传统艺术，致使中国画坛创作的题材、流派以及艺术教育模式均发生了巨大的变革。

新中国的艺术教育最初完全建立在苏联模式基础上，它的优点在于有了系统的教学体系、完备的教育理念和专门培养艺术创作人才的专业教材，在中国艺术教育史上第一次形成全国统一、规范、规模化的人才培养机制，但它的不足，也在于仍然固守学院式专业教育。

国家改革开放以来，中国的艺术教育再一次面临新的变革，随着文化产业的日趋繁荣，艺术教育不只针对专业创作人员，培养专业画家，更多地是培养具有一定艺术素养的应用型人才。就像传统的耳提面命、师授徒习、私塾式的教育模式无法适应大规模产业化人才培养的需要一样，多年一贯制的学院式人才培养模式同样制约了创意产业发展的广度与深度，这其中，艺术教育教材的创新不足与规模过小的问题尤显突出，艺术教育教材的同质化、地域化现状远远滞后于艺术与设计教育市场迅速增长的需求，越来越影响艺术教育的健康发展。

人民美术出版社，作为新中国成立后第一个国家级美术专业出版机构，近年来顺应时代的要求，在广泛调研的基础上，聚集了全国各地艺术院校的专家学者，共同组建了艺术教育专家委员会，力图打造一批新型的具有系统性、实用性、前瞻性、示范性的艺术教育教材。内容涵盖传统的造型艺术、艺术设计以及新兴的动漫、游戏、新媒体等学科，而且从理论到实践全面辐射艺术与设计的各个领域与层面。

这批教材的作者均为一线教师，他们中很多人不仅是长期从事艺术教育的专家、教授、院系领导，而且多年坚持艺术与设计实践不辍，他们既是教育家，也是艺术家、设计家，这样深厚的专业基础为本套教材的撰写一变传统教材的纸上谈兵，提供了更加丰富全面的资讯、更加高屋建瓴的教学理念，使艺术与设计实践更加契合的经验——本套教材也因此呈现出不同寻常的活力。

希望本套教材的出版能够适应新时代的需求，推动国内艺术教育的变革，促使学院式教学与科研得以跃进式的发展，并且以此为国家催生、储备新型的人才群体——我们将努力打造符合国家“十二五”教育发展纲要的精品示范性教材，这项工作长期的，也是人民美术出版社的出版宗旨所追求的。

谨以此序感谢所有与人民美术出版社共同努力的艺术教育工作者！

中国美术出版总社 社长
人民美术出版社

目录

上编

第一章 书法的概念与基本知识

- 第一节 书法的概念 2
- 第二节 汉字的特点与书法形体 4
- 第三节 书法艺术的美学价值及功用 7
 - 一、用笔的美 7
 - 二、结构的美 8
 - 三、章法的美 9
 - 四、意境的美 10
 - 五、材料的美 10
- 第四节 书写工具与碑帖知识 10
 - 一、书写工具 10
 - 二、碑帖知识 12
 - 思考题与练习 14

第二章 书法艺术的发展及其基本规律

- 第一节 从文字的产生到书法的自觉 16
 - 一、汉字的起源 16
 - 二、契刻与铭铸 17
 - 三、装饰与书写 18
- 第二节 隶变与隶势 20
 - 一、隶变的发生 20
 - 二、简牍墨迹中所见秦汉文字 21
 - 三、石刻文字的形体演变 22
 - 四、所谓“八分体” 22
- 第三节 楷法的形成 23
 - 一、隶势的解散 23
 - 二、诸体间出 24
 - 三、文人的参与及其对典型风格的主动提炼 24
 - 四、王羲之的书圣地位 26
 - 五、楷法与其他诸体 27

- 六、王献之与“一笔书” 28
- 七、石刻程式的演进 29
- 八、石刻程式的进步与石刻文字形式的简化 31
- 九、隋代书法 31
- 第四节 从形式的停滞到超越形式 32
 - 一、尚法的初唐书坛 32
 - 二、颜真卿的“变法”与狂草书风 34
 - 三、书法的沉滞与狂禅书风 36
 - 四、趋于观念化的书法史 37
- 第五节 传承与激变 42
 - 一、法度的体系化 42
 - 二、赵孟頫及元代名家 43
 - 三、明初书法 44
 - 四、吴门四家与董其昌 45
 - 五、明末清初的激变 47
 - 六、清代碑学运动 48
- 第六节 民国与现当代书法 50
 - 一、清末民初的书法 50
 - 二、民国时期的书法 52
 - 三、新中国成立后的书法发展 53
 - 思考题与练习 56

第三章 书法临摹及其创作转换

- 第一节 书法传统和经典碑帖 58
- 第二节 临摹的方法和意义 59
- 第三节 篆书临摹及其创作转换 60
 - 一、篆书临摹 60
 - 二、经典范本临习举要 62
 - 三、篆书的临创转换 63
- 第四节 隶书临摹及其创作转换 66

一、汉简的临摹	66
二、汉碑及摩崖石刻隶书的临摹	67
三、汉隶经典碑帖临习举要	68
四、隶书的临创转换	70
第五节 楷书临摹及其创作转换	74
一、魏碑的临摹	74
二、唐楷的临摹	75
三、小楷的临摹	75
四、楷书经典范本临习举要	76
五、楷书的临创转换	78
第六节 行书临摹及其创作转换	80
一、行书经典范本临习举要	80
二、行书的临创转换	82
第七节 草书临摹及其创作转换	87
一、经典范本临习提要	87
二、草书的临创转换	90
思考题与练习	94
第四章 书法创作的本质及其类型	
第一节 书法创作的本质	96
第二节 书法创作的类型与方法	98
一、集字创作	98
二、模拟创作	98
三、创作	99
第三节 书法创作的内容与形式	101
一、内容	101
二、形式	101
第四节 现代派书法创作举要	104
一、现代艺术与现代派书法	104
二、现代书法创作的基本类型	105
思考题与练习	106

第五章 书法理论

第一节 古代书法理论述要	108
一、汉魏南北朝书学	108
二、隋唐五代书学	110
三、宋元书学	111
四、明清书学	113
第二节 现当代书法理论研究综述	115
一、书法史研究	116
二、书法美学研究	119
三、书法批评	120
思考题与练习	122

第六章 书法欣赏与评鉴

第一节 书法欣赏与评鉴的意义	124
一、书法艺术鉴赏的过程本身就是 审美创造性的活动	124
二、书法鉴赏能培养观赏者正确的 审美观和审美方式	125
三、书法鉴赏制约和推动着书法创作	125
第二节 古代书法批评的类型及方法	126
一、汉末：书法批评意识的觉醒	126
二、魏晋南北朝：“品”与“评”的 批评体格	126
三、唐代：尚法批评理论的形成	127
四、宋代：人品、作品与随笔格调	127
五、元代：崇尚古典	127
六、明代：从平庸走向激切	127
七、清代：从技法解析到流派宣言	127
第三节 现当代书法批评概述	128
思考题与练习	130

下 编

第七章 篆刻的起源与发展

第一节 篆刻的起源	132
第二节 秦汉印章	134
第三节 魏晋南北朝至元代印章	135
一、魏晋南北朝时期印章	135
二、隋、唐、宋时期印章	136
三、元代的篆刻艺术	137
第四节 明清篆刻	138
一、明代篆刻	138
二、清代篆刻	139
第五节 近现代篆刻	142
一、赵派	142
二、吴派	143
三、黟山派	143
四、浙派	144
五、虞山派	144
六、京派	144
思考题与练习	146

第八章 篆刻临摹与创作

第一节 篆刻工具与材料	148
一、刻刀	148
二、印石	148
三、印泥	148
第二节 执刀与刀法	148
一、执刀法	148
二、运刀法	149
三、基本刻法	149
第三节 篆刻临摹的方法与步骤	149
一、选印	149
二、摹印和临印	149

第四节 篆刻创作及边款艺术	152
一、篆刻创作	152
二、篆刻的边款艺术	156
第五节 篆刻欣赏与评鉴	157
一、篆刻鉴赏的一般规律	157
二、篆刻鉴赏力的培养和提高	157
三、篆刻鉴赏理论基础的建构	158
四、篆刻鉴赏概念的构成	159
附图：篆刻创作过程	160
思考题与练习	161
后记	162

上 编

书 法 篆 刻 教 程

SHUFA ZHUANKE JIAOCHENG

第一章 书法的概念与基本知识

第一节 书法的概念	2
第二节 汉字的特点与书法形体	4
第三节 书法艺术的美学价值及功用	7
一、用笔的美	7
二、结构的美	8
三、章法的美	9
四、意境的美	10
五、材料的美	10
第四节 书写工具与碑帖知识	10
一、书写工具	10
二、碑帖知识	12
思考题与练习	14

第一章 书法的概念与基本知识

内容提要

书法是一种以汉字为基本造型素材，在汉字文化圈中孕育和发展起来的艺术形式。汉字属于表意性文字体系，在长期演变中形成了以形声为主的二合结构模式，中国的书法艺术正是以此单音节词为基点，构筑了一个东方式人文精神世界。书法艺术是一个由多元素构成的系统，书法美学的内涵也是多元的。文房四宝笔墨纸砚的性能有别。碑帖的概念在使用过程中，其含义不断扩展。一般来说，凡石刻文字统称为碑，凡出版印刷的一切书法艺术文字，一经装订成册，皆称之为帖。

关键词：汉字 素材 隶变 二合结构 美学价值 碑帖

第一节 书法的概念

与文学、戏剧、绘画、雕塑、音乐、舞蹈、建筑等其他文艺样式相比较，书法的特殊性在于，它是以中国为中心的汉字文化圈所特有的艺术。

因而对书法概念的界定，也应当建立在其特殊性基础上。我们可以找到如下几个基点：书法素材、工具、操作特征、创作主体、汉文化背景。

书法最基本的素材就是汉字。与世界其他地区早期文明所创制的文字最终走向拼音化道路不同，汉字最终发展成为一种表意性为主的文字，一个汉字就是一个自足的艺术视觉空间。它不仅被用来记录语言，更重要的是它还具备视觉审美功能。汉字的字体、书体经过长期演变，形成了千姿百态的形体。这些不同构造的汉字或繁或简，多以错落参差、曲直交叉的线条构成，各有疏密相间、进退有序的布局，这就为书法艺术的发生发展提供了造型基础和创作源泉。在汉字的视觉空间里，历代书法家投入了足够的审美智慧，这样，汉字就成了书法创作的素材。相对于创造者和欣赏者来说，书法艺术与听觉艺术如音乐及综合性艺术如戏剧等不同，它呈现的是一种视觉形象，因而从大的范围来看，它应属于造型视觉艺术。

书法在操作中呈现的最重要的特征就是“写”而不是描画，因为汉字注重线条的运行和书写的顺序，这与汉字发展史有关。汉字在演变过程中，逐渐摆脱了象形意味而走向符号化，其操作特征“写”也

得以被选择和发展。特别是隶变之后，汉字全面摆脱了象形因素，笔画的方向、笔顺更趋有序性，它使汉字视觉造型的创造过程的展开不再显得随意，而是有一个较严格的流程限定，从而使得书法创作呈现出不可逆转的一次性和前后连缀的时间性特征。书法就是在这个动态的操作过程中展现生命的韵律和节奏的。书法因以抽象的汉字为书写素材，与其他以具象为主的造型艺术相比较，书法的表达方式更加纯粹和接近心灵。书法对“写”的操作特征及时间性的选择和重视，不能简单地认为仅仅是出于满足汉字快速记录语言的实用需求，实际上它反映的是该民族认识和把握外部世界的思维方式，因为中国人将世界看成是由一个个生生不息的变幻不定的万事万物组成的，而每一个变幻过程不是无序的，而是有律动的。在这一点上，书法艺术具有极强的民族性特质。

在书法的所有工具中，毛笔是最重要的，它为书法在即兴式的书写过程中呈现最大的可变性提供了工具上的保证。在中国文化人看来，毛笔不是一个简单的书写工具，它能“通灵”，具有灵性。它可以表现生动的气韵、婀娜的点画、高深的境界，它能将使用者千变万化的不同气味、气质、性情、意志、精神世界、生活态度呈现出来。因此，关于如何使用毛笔即笔法，就构成了书法训练的重要内容。

作为艺术门类之一，书法是唯一依托汉字文化圈独立孕育发展而成的艺术，这根本的原因当然还是汉字。由于汉字的实用性，一个中国文化人几乎终生都在使用汉字，这就使得其对汉字的审美体认和心理体验变成终生性和日常性的，“对汉人来说，表意字和口说词都是观念的符号，在他们看来，文字就是第二语言。”（索绪尔《普通语言学教程》）对汉字形体的终生日常性书写，很容易使这种书写行为与处于所谓形而上层面的“道”，即思维方式、价值观念等，进行有效而顺畅的整合，进而达到与其他文化门类圆融交汇的境界。

由于汉字是一个以形达意，与思维直接联系的特殊的表意系统，因而汉字的结构系统可以看成是汉民族观照世界的独特样式。这种样式不是把客观世界和思维主体对立起来，而是从内在的主体意识出发，达到主客交融的新境界，使书法具有内省性、写意性的特点。

因此，我们可以大致为书法下这样的定义：书法是一种以汉字为基本造型素材，在汉字文化圈中孕育和发展起来的，以写为操作特征，以毛笔为书写工具，既与实用关系密切又能表现创作主体情性的艺术。

第二节 汉字的特点与书法形体

汉字是一种表意体系的文字，它的字形和含义紧密地联系在一起，是汉民族思维和交际最重要的书面符号系统。语言学家认为，人类的文字有两大体系：一类是表音体系，它摹写词的语言形式，例如欧

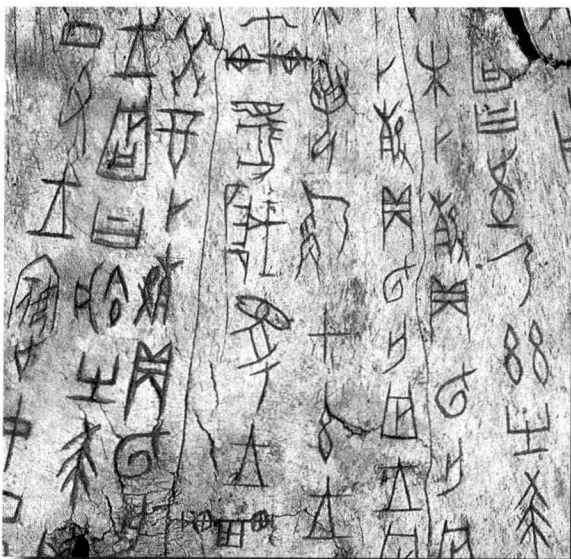


图1-1 《祭祀狩猎涂朱牛骨刻辞》（局部）殷商—武丁

洲的文字；另一类是表意体系，它只用一个与词的声音无关系的符号来表示一个词，这种体系的典型就是汉字。这种表意性文字有一种取代口语符号的强烈倾向，也就是说，文字不依附于语言而独立地表达概念。对中国人来说，表意字和口说的词都是观念的符号，前者不在于是否有效地记录语言，而在于是否有效地传达概念。这与拼音文字同概念保持距离不同，表意文字与概念直接发生联系。汉字不与各地方言发生联系的表意性特点，使它在中国社会及其文化的统一中发挥了巨大作用。（图1-1）

汉字这种表意性特点是基于它独特的物质形式，即以象形为基础的方块结构。在传统“六书”中，不论是“文”（以图纹状物的独体字），还是字（在“文”的基础上孳生的合体字），象形都具有基因性意义。虽然汉字以形声字为主，它是在象形符号的基础上增加声符或在

同音假借的基础上增加形符而实现文字的再生产的，但是，其声符往往不是真正表音，而只是大概地表现一下，况且这个表音符号还往往同时表意，甚至有些形声字在意化的作用下，进一步向意化回归，如“淚”转化为“泪”即是。指事与会意更是用象形符号来直接和思维、概念发生联系的。假借、转注是用字之法，其用字的结果也往往是向意化靠拢。如“燃”火的“然”被假借为代词的“然”后，又另造“燃”字。

汉字在由象形到形声的发展过程中，曾经有一个假借的阶段。如果沿着同音或音近假借的表达口语词汇的途径走下去，汉字也许会发展成为表音文字。然而汉字却只是在假借的阶段踌躇了一下，又向象形表意的路途回归了。究其原因，是因为假借字脱离了汉字形象表意特征的轨道，而形声字用同样一个象形基础作为偏旁，加上不同的声符便可以创制出大量不同的汉字来。这种义符同声符相结合的灵活而方便的造字方法，既缓和了造字与口语发展不相适应的矛盾，又符合了汉语语言的思维特点。这样就克服了语言文字的时空限制，以图像作用于视觉神经因而产生条件反射来实现和字义的统一，与思维形成紧密联系，这就是汉字作为表意字的原因所在。（图1-2）

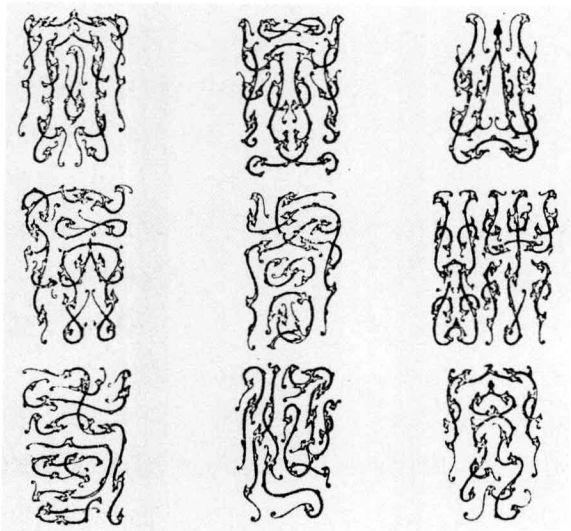


图1-2 《错金铭文铜壶》鸟虫书摹本（局部）河北满城汉墓出土 西汉

当然，世界上还有些文字尤其是一些古老的文字，也大都经历了象形的文字阶段。例如埃及的象形文字和巴比伦的楔形文字等，但是这些民族后来都放弃了表意字而采用了拼音文字，而象形文字所包含的文化信息和语义密码只有在汉字中基本保存下来了，从而为汉民族文化心理的阐释提供了系统的依据。

中国古代第一部字典《说文解字》出现于东汉后期，作者是许慎。在这部书中，许慎一方面对传统文字学理念做了最经典的表达，同时又从文字学角度对包含其中的传统人文思想做了阐述。“古者庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，视鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作《易》八卦，以垂宪象。”（《说文解字·序》）（图1-3）

许慎这段话说明了汉字构形中的两种思维方式，即主体思维方式和诗性思维方式。所谓主体思维方式，即不把客观世界和思维主体对立起来，不以外部事物及客观性质作为思维对象，而是从内在的主体意识出发，按照主体意识的评价和取向，赋予世界以某种意义。无论是天上之“象”还是地上之“法”，都需人的“仰”与“俯”去摄取，俯仰之际就为万物之象打上了人的主观印记。“整个汉字的精神，是从人（更确切一点说，是人的身体全部）出发的。一切物质的存在，是人的眼所见，耳所闻、手所触、鼻所嗅、舌所尝出的（而尤以见为重要）。总之，它是从人看事物，从人的官能感知事物。”（姜亮夫《古文字学》）这种思维方式，将世界的结构关系视为人身体结构关系的延伸，它散发和包含着浓郁的人文精神。

这种主体思维方式，使看似简单的汉字书写行为与心灵沟通起来，一方面，汉字书写行为是心灵物化的结果，另一方面，在汉字书写过程中，书写者寻找到了自由表达主体精神的一个弹性容器，这个

容器便是以象形为基础的表意性文字——汉字。

所谓诗性思维，即形象思维。书写者和汉字认知者是借助象征、隐喻、拟人的方式，一方面使汉字“形”的视觉内涵和“义”的语义内涵不断地延伸，另一方面，“形”和“义”之间又不断地互相生发，使意象更加微妙而丰富，从而实现书写和认知的过程。这是一个自足的富有人文气息的意象之网，是一种充满了诗意的思维方式，它构建了汉字摄象、表象、获取意象的方式方法。人们就是在这个过程中看到了人类本质力量之所在。这样，书写和认知文字的过程就转换成了艺术创造和艺术欣赏的过程。

由于在文字书写和认知过程以及书法艺术的创作和审美过程中贯穿的是主体思维和诗性思维，这样，单音单词单字格局的出现就成为必然了。而这个过程同时也是字词之间的语法或逻辑功能的弱化过程，所以中国历史上仅有字书而无语法书。而单音单词的汉字也正是书法最基本的视觉单元，凭借这个自足的视觉空间，书法得以发生发展。东汉后期，许慎《说文解字》的出现可以说在汉字和书法发展史上第一次确立了以单个字词为文字阐释认知单位的规范，这不仅标志着文字及书法艺术思维开始走向自觉和成熟，而且还深刻影响了以后的汉字艺术化的走向，所以宗白华先生说：“中国的字不像西洋由多寡不同的字母所拼成，而是每一个字占

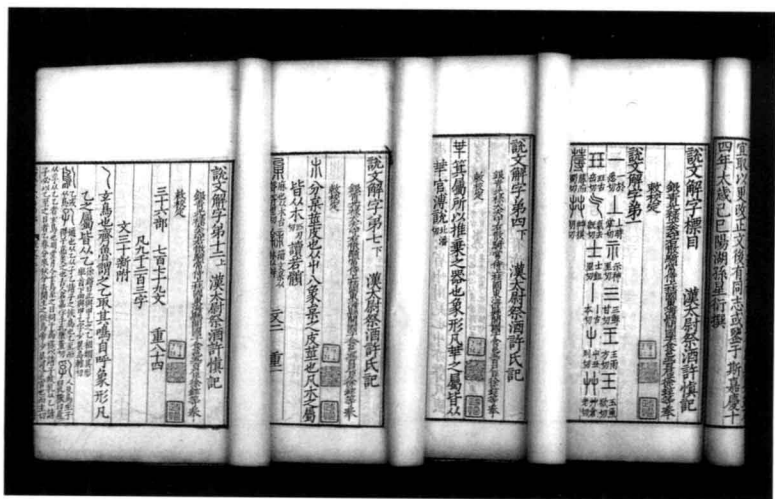


图1-3 《说文解字·序》许慎 东汉

据一个空间，是在写字时用笔，如横、直、撇、捺、钩、点，组成一个有筋有骨有血有肉的生命单位，同时也就成为一个上下相望、左右相通、四隅相招、大小相副、长短阔狭、临时变适、八方点画环拱中心的一个空间单位。”（《中西画法所表现的空间意识》）

但在文字早期发展和书写以及审美经验积累的过程中，意象的自由摄取、表达、转换、接受还受客观条件的限制。一是汉字对“写”的选择，已如前所述。二是汉字原始象形意味程度的降低。只有降低，才能使汉字这个意象容器的弹性程度不断地被加大。在这方面，汉字也经历了一个漫长的演变过程。在文字最早阶段，是以象形为主的。其后，为满足实用需要出现会意、指事造字法。它是人们根据事物及现象的特点和意义等要素而组合设计出来的汉字的结构。这种结构基本上是以二合为基础的，即由两个以上的视觉符号组合而成的。此后假借一度成为很重要的造字方法。然而假借字一多，必然产生一形多义、一字多词的现象。汉语的同音词多，在选用假借字形时，音同音近的字形都可入选，于是又出现了一义多形、一词多字的混乱现象。于是在字义混同时标音、在字音混同时标义的形声造字法应运而生。显然，形声二合结构是一种完善的表词形式。从这个意义上说，形声之前的二合结构还是低层次的，仅仅是意之合，对形声结合来说它们还是“独体”，只有形声才具备了科学合理的表词手段，所以以形声构形的字迹逐渐成为汉字的主流。而形声字大量出现是在战国之后，正是在这个时期，汉字形态发生了巨变，被称为隶变。隶变将汉字原始象形意味大大地弱化了，形声字成为主体，并孕育产生了众多的书体，汉字笔法和表意性的形声字多重组合空间得以丰富、拓展。形声字占主流意味着单字、单词、单音节的汉字发展态势的确立，每一个汉字就成为构筑书法精神最基本的空间单元。这就与用笔单一、空间展开十分单调的西方拼音文字体系有了质的区别。

从文字及书法史的角度看，正是因为有了战国以来的隶变，才最终在汉末魏晋之际完成了书法自觉的过程。从此以后，汉字在实用书写的同时始终伴随着书法艺术的创造性活动。书法家在长期艺术创作活动中形成了自己的风格、体势，而文字在自己的历史演变中形成了五种基本形态，即篆、隶、楷、行、草五种书体（图1-4~8）。从实用角度看，前三种书体规范易识而典重，后两种书体快速迅捷而简便。从艺术角度看，前三者静穆深厚，后两者激越飞动。五体书无疑增大了汉字的实用空间，同时也增大了汉字视觉空间及其书法意象的人文承载量，增加了书法内部张力和魅力，它构成了传统书法自足的视觉空间和中国人文精神生成展开的空间。

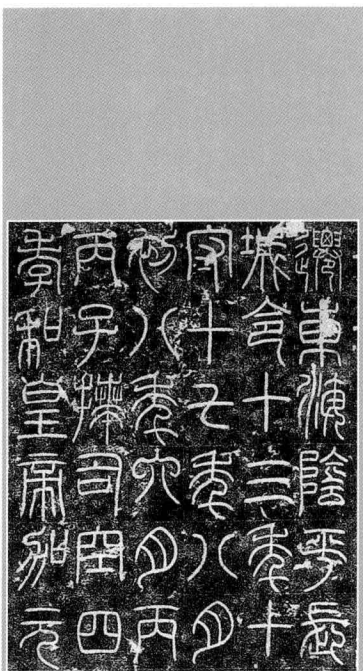


图1-4 篆书《袁安碑》（局部）东汉



图1-5 隶书《礼器碑》（局部）东汉

第三节 书法艺术的美学价值及功用

在中国传统书法理论中，相当多的是关于书法实用技巧方面的经验总结，虽然也不乏深刻的思想，但多属吉光片羽，不成体系，而且，对技巧和作品的研究多不能上升到形而上层面，即哲学高度，而书法艺术的哲学恰恰构成了书法美学思想的主要部分。

书法艺术是一个由多元素构成的系统，书法美学的内涵也是多元的，因而我们对书法美学价值的分析也是从多个角度展开的。书法技巧系统一般分为用笔、结构、章法，与之相对应，关于这三方面美学价值的分析也就构成了书法美学的主要内容。除此之外，更有超越技巧层面上的东西，即艺术意境美。书法美还包括材料美，这在传统书论中几乎是被排斥的，实际上，在当今书法创作中，书法作品的装璜，新材料的应用，早已纳入了书法家的视野。

一、用笔的美

西方雕塑家罗丹在论及绘画艺术线条时曾说：“一条规定的线贯通着大宇宙而赋予了一切被创造物，他们在里面运行着，而自觉地自由自在。”三国魏时大书家钟繇也曾说：“笔迹者，界也；流美者，人也。”书法正是凭借这一条墨线，将混沌的世界划开，宣泄出宇宙的精灵古怪以及天地的奥秘。而创造这种书法艺术美的，只能是万物的灵长——人类。钟繇这句话透露着书法开始走向自觉时期对书法线条美发现时的那份欣喜和自信。

虽然中西绘画与书法都重视线条，二者有相通之处，但还是有本质的不同。在中国书法中，用笔或线条不仅是构成字形的材料，而且还有独立的审美价值。因此，关于如何写好点画的学问——用笔或笔法成为书法的核心问题，而书法在走向自觉以前，人们对书写过程中线条美的接受却是被动的。可以说书法走向自觉的过程也就是线条审美意识逐渐被唤醒的过程，人们对书法线条美的触觉是越来越明晰和广泛的。

那么，什么样的线条才具有美感呢？在技巧层面，它和执笔、运笔、笔势、笔力等有直接的关系。执笔方面，我们现在通常使用的是“五指执笔法”。这种方法充分发挥了手指的不同方向、不同力度的功能，用笔变化从细腻的动作到大跨度的挥洒都可得到保证。运笔是指笔毫在纸上运动的方式，这是笔法中最重要的内容，因为任何具有审美价值的点画都是笔画以不同的方式在纸上运动的结果。正如康有为所说：“书法之妙，重在用笔。”传为王羲之所



图1-6 楷书《九成宫醴泉铭》(局部) 唐·欧阳询

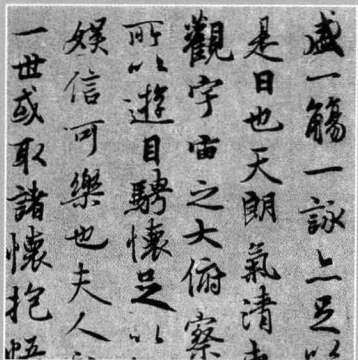


图1-7 行书《兰亭序》(局部) 东晋·王羲之

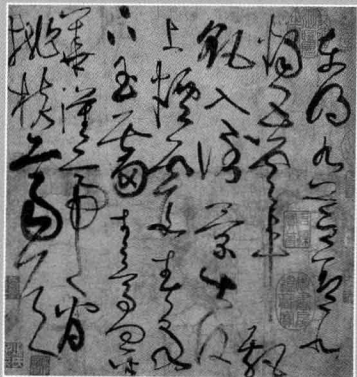


图1-8 草书《古诗四帖》(局部) 唐·张旭

作的《书论》提出：“每书欲十迟五急，十曲五直，十藏五出，十起五伏，方可谓书。”这段话为运笔提出了一个大的原则，即运笔不能直来直去，必须有快有慢，是对立统一的。与这种辩证统一的美学范畴相联系，历代书家根据笔毫的动向及其所表现的线形，还对藏锋与露锋、中锋与侧锋、方笔与圆笔、向和背以及转折等问题进行探讨。从以上列举的范畴中可以看出，中国书法对运笔过程的认识充满了辩证法思维，这种思维源于传统文化中阴阳二气相互交感，构成宇宙间万事万物的观念。故蔡邕《九势》说：“夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉，阴阳既生，形势出矣。”

笔势是指点画的形体动态和气势。如在解说横时，有：“一，如千里阵云，隐隐然实有其形。”此处有两点可注意：一是古人在解说笔势时用的是喻象法，它使书法从操作到观念层次都充满了感性的诗性思维；二是古人对书法的解读是从单个笔画线条开始切入，这就肯定了线条点画的独立审美价值。

那么，书法点画应当具备哪些审美效果呢？古人对此说法不一，按照现代人的习惯，可掌握三个原则：线条的立体感、线条的力量感、线条的节奏感。（图1-9）

线条的立体感指的是线条在总体上要厚实，这



图1-9《自叙帖》（局部）唐·怀素

样才能创造出线条的三度空间来，创作主体精神才能自由地穿行并游走于其中。力量感指笔画应力透纸背，万毫齐力，而不应是软的、弱的，因为弱、软即意味着缺乏活力、生命力，所以是不美的。

节奏感的存在就是一种生命力的存在，书写者及观赏者从节奏感中发现一种跳跃的律动，进而体验到生命的意义和价值。在书法中它源于书法线条



图1-10《草书千字文》（局部）唐·高闲

展开过程中提按、快慢等对比关系，一根单线就构成了书法中最基本的节奏单元。

在传统书论中，与用笔法相对应，还讲究用墨法。古人对后者的认识稍晚，大约始于元朝之后，这应与宋元之后文人水墨画兴起有关。古人通过实践发现，墨和水是密切相关的。元陈绎曾就说：“字生于墨，墨生于水，水者字之血也。”对墨法的关注，使中国书法多了浓淡干枯湿的五彩墨韵。用笔和用墨二者之间也是一对矛盾关系，古人也早就给予关注了。正确的方法应是笔中有墨，方能有韵味，墨中有笔，方能见骨力。（图1-10）

二、结构的美

书法与绘画、雕塑等造型门类一样，都是以可视的空间造型作用于人的视觉器官的，因而一般意义上的视觉造型的基本规律如平行、渐变等，同样适用于书法。在这方面，古人也做了不少探索和总结，最著名的莫如欧阳询的结字三十六法。

但书法的造型与西方绘画中的造型还是有根本

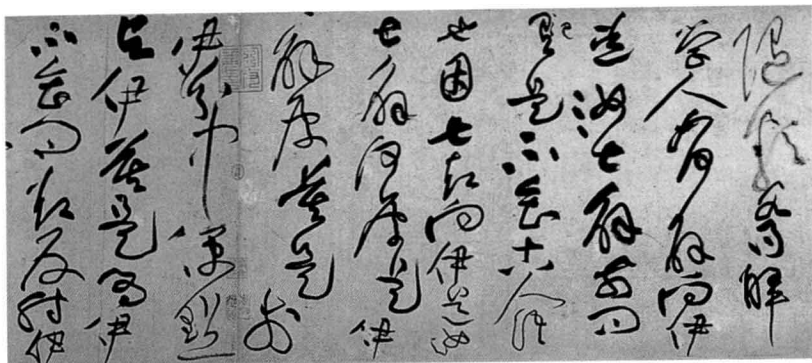


图1-11《诸上座帖》(局部)宋·黄庭坚

区别的，“它是中国特有的艺术空间表现力。”（宗白华语）首先，由于书法“写”的操作特征，决定了这个空间的完成是在一个单向性和即兴式的时间流程中完成的，毛笔在空间结构的营造中，任何局部的变化，都要影响到后面笔势的展开和笔意的表达，下面的格局都要进行相应调整，而这种变化和调整都是即时和即兴式的。“一面变，形凡八变；两面变，形凡五十六变；三面以上，变化不可胜数矣。”（元·陈绎曾《翰林要诀》）即兴式的变幻和操作中保持创作主体的最大阐释自由，这正是书法的魅力之一。其次，字形空间结构瞬间即时调整，与笔势有关，势变则形变。这种变化的规则是：“繁则灭除，简则添续……首尾贯通，无斧凿痕，如元气周流一身者。”（明·周应愿《印说》）为避免空间构筑过程中不致陷入过度随意，古人总结出的原则是：“一点成一字之规，一字乃终篇之准。”（孙过庭《书谱》）再次，书法空间结构是“实”的点画线条与“虚”的笔画间的空白相互生发转换而成的，而后者在书法中是特别被关注的。因为空白更能引起审美者的艺术想象。实处之妙，皆因虚处而生，这也是中国艺术中崇虚不崇实的原因。故书法中有“布白”、“计白当黑”等说法。

三、章法的美

章法，即整幅字的布局方法。在书法中，单个字的结构可称小布白，整篇可称大布白，它与用笔同样都是书法中很关键的问题：“精灵出于挥毫，

巧妙在于布白。”（笄重光语）那么，如何处理好章法的问题呢？（图1-11）

首先要有管领，有照应。戈守智说：“凡作字者，首写一字，其气势使能管领到底，则此一字便是通篇之领袖矣。”还须有宾主之分，如绘画先立主峰，然后众山拱伏。

还须有照应，如上字作如何体段，下字又当如何应接，上行作如何体段，下行又当如何照应。假使上字运用大捺，则用翻点以承之。主次既立，层次随之而出。“若平直形似，状如算子，上下方整，前后齐平，便不是书，但得其点画耳。”（王羲之题卫夫人《笔阵图》后）

其次，要有虚实变化。一般来说，在一篇书法中，墨处是实，白处是虚，笔画密集处是实，松散处为虚，二者是对立统一。在章法中，既要实中有虚，在点画密集之处将字写得灵透，又要虚中有实，在空白处有笔意及笔势来往。如此则虚实相继相生，意趣乃出。对虚实的不同处理方法，能导致不同风格的产生，如傅山狂草，以加法为主，而笔墨酣畅。董其昌书法则行距拉大，侧重减法而闲雅空灵。（图1-12）



图1-12《桑寄生传》卷(局部)明·董其昌

四、意境的美

书法意境的内涵十分丰实，主要有如下几个方面：首先，书法要有神采。“书之妙道，神采为上，形质次之。”（南齐·王僧虔《笔意赞》）其



图1-13 《珊瑚帖》宋·米芾

次，要有韵趣。第三强调诗境的营造。简而言之，要用最少的笔墨营造出丰厚的意蕴来，以取得“象外之象”、“韵外之致”的艺术效果。（图1-13）

五、材料的美

书法创作所使用的材料，名目繁多，不是一个独立的元素，但当其特性按照一定的理念被应用时，它就从纯粹的物质材料走向具有精神因素的材料之美了。在历史上，从用刀刻的甲骨文到承载金文的青铜，再到秦汉等时代的竹木刻石，不同的材料载体，与其他因素相配合，便创造出不同风格

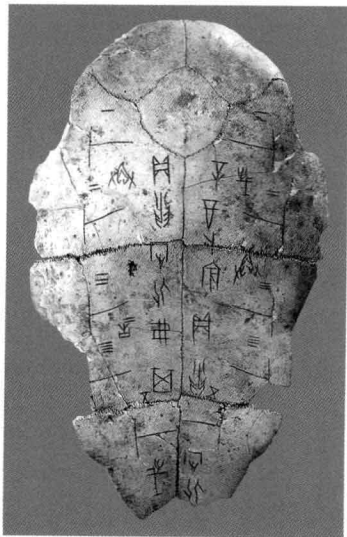


图1-14 刻在龟腹上的甲骨文 商

的美来。甲骨文的犀利爽劲（图1-14），青铜器文的浑厚（图1-15），石刻的整饬，宣纸渗化之后的墨气淋漓，无不与材料有关系。即使同一文字内容，承载方式不同，效果也会有很大差异，如拓本字口



图1-15 中山王方壶及铭文（局部）战国

凝重，而写本线条具有扩张感。（图1-16）唐宋之后装裱技术日趋成熟，风格也更加复杂多样，这都和材料之美有关。总之，现代书法创作不仅需要重视作品本身的点画技巧，还要求书家将材料、形

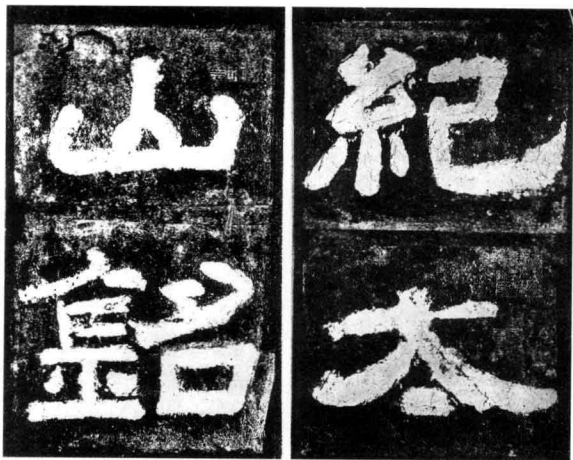


图1-16 《纪泰山铭》唐代摩崖刻石 李隆基

式、作品应用环境等等都纳入其创作视野范围之内，创作需要控制的因素也更加宽泛了。

第四节 书写工具与碑帖知识

一、书写工具

书写中所谓的工具是指笔墨纸砚，又称“文房四宝”。