

胡抗美 著

書爲形學

胡抗美教學文獻

Calligraphy is Form of Aesthetics Teaching Documents of Hu Kangmei

紫雲齋出版社

書爲形學

胡抗美／著

胡抗美教學文獻

榮寶齋出版社

图书在版编目(CIP)数据

书为形学：胡抗美教学文献 / 胡抗美著. —北京：
荣宝斋出版社，2014.12

ISBN 978-7-5003-1777-7

I. ①书… II. ①胡… III. ①汉字—书法—中国—文集
IV. ①J292.1-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第247837号

责任编辑：周 阳 崔 伟

装帧设计：郑子杰

校 对：王桂荷 徐楠楠 韩珊珊

责任印制：孙 行 毕景滨 王丽清

SHU WEI XING XUE HU KANGMEI JIAOXUE WENXIAN

书为形学·胡抗美教学文献

出版发行：荣宝斋出版社

地 址：北京市西城区琉璃厂西街19号

邮 编：100052

制版印刷：北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

开 本：787毫米×1092毫米 1/16

印 张：14

版 次：2014年12月第1版

印 次：2014年12月第1次印刷

印 数：0001—3000

定 价：58.00元

导言

“书，形学也。”这是康有为在《广艺舟双楫·缀法》中提出的观点。在康有为那里，所谓“形学”并不是一种关于造型的抽象观念，而是具体地指涉着书法形式语汇的方方面面。在《缀法》章寥寥两千余言中，康有为结合前代书法理论，先后评述了书法形式本体的诸多范畴，从笔法、结体、章法到执笔，再到纸、笔、墨这样的工具材料因素，无所不包。尽管《缀法》章的内容，正如其章名，系萃集前人之说成篇，具有明显的札记性质，尚未将“形学”作为一个核心概念进行逻辑演绎，但我们认为，作为一种理论资源，康有为对书法形学问题的诸多阐释，为我们从“形学”的角度理解书法的形式史，提供了明确思路。

康有为说：“古人论书以势为先。中郎曰‘九势’，卫恒曰‘书势’，羲之曰‘笔势’。盖书，形学也。有形则有势……得势便，则已操胜算。”在康有为的形学思想中，“势”是一个核心概念，通过这一概念，他的形学思想连接着中国书法悠久的形学传统。

所谓“有形则有势”，是指形是势的表现形式，而势是形的内容。在中国古代的书学思想中，作为书法之形的点画、结体和章法，都是表征生命形式和运动形式的“势”，而非仅仅是形状、样式或轮廓。“势”灌注了人的情感，灌注了人对于自然的认识和观念。早在东汉时期，蔡邕就曾在《笔论》中指出：“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……纵横有可象者，方得谓之书矣。”从这一连串的比喻可以看出，蔡邕所强调的是点画之形的意象性，这种意象性，

在崔瑗的《草书势》里被称为“法象”——取法自然之象。

“形”与“势”是一体两面的概念，在《九势》中，蔡邕对此作了进一步阐释，他说：“书肇于自然，自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出矣。”书法的“形势”是一种表现为阴阳相生相成的“道”形式。只不过，尽管“自然”是书法“形势”的外在依据，但所谓“书肇于自然”并非指“书同于自然”，换言之，包含了“道”规律性的书法形式是人的艺术创造的产物，是“第二自然”。书法艺术的发展史就是对“形势”的创造史。在“形势”表现上，对毛笔的使用以及对其工具性能的发挥是一个质的飞跃。蔡邕说：“惟笔软则奇怪生焉”，正是由于毛笔的使用，书法的“笔迹”不再是原始的点线，而是包含了独立审美价值的点画。在点画的基础上，书法的结体造型也因此获得形式生命而超越了一般性的图案。

毛笔书写产生“形势”，需要以一定的笔法为基础，蔡邕所谓“九势”，其具体内涵就是对点画书写中如何获得艺术效果的经验总结，是关于用笔的法则。就此而言，《九势》对书法“形势”研究已经较崔瑗《草书势》那种文学性描绘大为进步，因而也堪称书法形学研究的开创性文献。

在蔡邕之后，历代书家无不将笔法问题视为首当其冲的形学问题。特别是在“二王”“新体”被视为书法正宗之后，“二王”笔法自然也具有了典范性，于是，对“二王”笔法的诠释就成为首要的理论问题。传为王羲之所作的《书论》就指出：“夫书字贵平正安稳，先须用笔。”其中关于用笔的具体方法，与蔡邕《笔论》《九势》中对运笔规则与点画意象性的讲求一脉相承，所谓“有偃有仰，有欹有侧有斜，或小或大，或长或短”“十迟五急，十曲五直，十藏五出，十起五伏”等，是谈阴阳关系的；所谓“欲书先构筋力，然后装束，必注意详雅起发，绵密疏阔相间”是谈结体方法的；所谓“每作一字，须用数种意，或横画似八分，而发如篆籀；或竖牵如深林之乔木，而屈折如钢钩；或上尖如枯秆，或下细若针芒；或转侧之势似飞鸟空坠，或棱侧

之形如流水激来”则是谈结体中的点画意象的。值得注意的是，王羲之《书论》将形势观念延伸到了对结体和章法的讨论，又较蔡邕的论述更进了一步，除了将用笔与点画、结体紧密联系起来，其“作一字，横竖相向；作一行，明媚相成”“作一纸之书，须字字意别，勿使相同”之类的说法，乃是提出了章法构成的一般原则。

王羲之以后的唐代，对用笔与结体的讨论进入了一个高峰。其中谈笔法最令人印象深刻者，莫过于颜真卿的《述张长史笔法十二意》。文中刻画了一个对笔法讳莫如深的前辈高人形象，张旭“左右盼视，怫然而起”，“当堂踞坐”对颜真卿说：“笔法玄微，难妄传授。非志士高人，讵可言其要妙？”这些描写对于笔法神秘性的渲染可谓入木三分。无怪乎与颜真卿同时代的张怀瓘将关于用笔法与“势”的研究文献视为“禁经”（《玉堂禁经》）。在《古今传授笔法》中，张怀瓘将笔法的代际传授描述为一种神话谱系：“蔡邕得之于神人，传女文姬，文姬传锺繇，锺繇传卫夫人，夫人传羲之，羲之传献之，献之传虞世南，世南传欧阳询，欧阳询传张长史，长史传李阳冰，阳冰传徐浩，徐浩传颜真卿，真卿传邬彤，邬彤传韦玩，韦玩传崔邈。”众所周知，文字和毛笔书写早在战国时期就已进入了大规模世用阶段，何以笔法的传授范围竟会如此狭窄？对此，我们只能如此理解：书法的技艺有着独特的艺术品质，并非一般的实用性书写可望其项背，将其视为珍秘，乃是出于对笔法崇高地位的维护。也许是因为“保守过度”，笔法问题在唐宋之间竟出现了空前“危机”，苏轼在对杨凝式书法所作题跋中说：“自颜、柳氏没，笔法衰绝，加以唐末丧乱，人物凋落，文采风流扫地尽矣。”按苏轼的见解，在笔法衰绝时代，唯有像杨凝式那样的“豪杰”之士才能挽狂澜于既倒：“独杨公凝式笔迹雄杰，有‘二王’、颜、柳之余绪，此真可谓书之豪杰，不为时世所汨没者也。”幸运的是，以杨凝式为先声，新的书法创新观念出现了，苏黄叠奏，引领了宋代的“尚意”书风。此后，“豪杰”之士时有现身，诸如元代的

杨维桢、晚明的徐渭、王铎诸家，无不以崭新的风格样式雄辩地证明了“二王之外有书”。他们的创新成就表明，“二王”笔法并不是真的衰绝了，而是获得了新的发展，诚如康有为所言：“新理异态，古人所贵”。

而在清代，笔法“危机”又一次出现了，“危机”的表现是康有为所描述的帖学式微：“晋人之书，流传曰帖，其真迹至明，犹有存者，故宋元明人之为帖学宜也。夫纸寿不过千年，流及国朝，则不独六朝遗墨不可复睹，即唐人钩本已等凤毛矣，故今日所传诸帖，无论何家，无论何帖，大抵宋明人重钩屡翻之本，名虽羲、献，面目全非，精神尤不待论。”面对这一次“危机”，康有为提出的解决方案是以碑学取代帖学。既然宋明法帖至清代已面目全非，“碑学之兴乘帖学之败”就是顺理成章的事了。“尊碑抑帖”是《广艺舟双楫》的主要学术旨趣。在笔法问题上，康有为认为，探索碑学笔法，是超越帖学笔法的现实路径。在《缀法》章中，他列举了三十多种古碑以阐明，碑学笔法和传统帖学一样是备于方圆的。“书法之妙，全在运笔。该举其要，尽于方圆……妙处在方圆并用，不方不圆，亦方亦圆，或体方而用圆，或用方而体圆，或笔方而章法圆。”这种种妙处，在碑学笔法中都能找到。

从书法史的进程看，上述两次“笔法危机”都被转化成了机遇，从“二王”书风到尚意书风，从帖学到碑学，危机的出现意味着对笔法进行大规模创新的开始。就此而言，笔法问题绝非赵孟頫站在复“二王”之古的立场所认为的“用笔千古不易”，而是基于其自身的历史逻辑，在创新中获得新生。

相比对于笔法的保守立场，赵孟頫“结字因时而传”的论断足称卓识。在书法史上，自上古至于清代，结体变迁的频繁是极为显著的现象。康有为说：“以人之灵而能创为文字，则不独一创已也。其灵不能自己，则必数变焉。故由虫篆而变籀，由籀而变秦分（即小篆），由秦分而变汉分，自汉分而变真书，变行草，皆人灵不能自己也。”当然，关于字体变迁的动力为何，书法史上早有明确断论，它首先是由实用推动的，归之于“人灵”未免空幻不

实。崔瑗《草书势》揭示了实用需求下字体变迁的历史情境：“爰暨末叶、典籍弥繁；时之多僻，政之多权。官事荒芜，剿其墨翰；惟多佐隶，旧字是删。草书之法，盖又简略；应时谕指，用于卒迫。”说书法是从实用中产生的艺术并无疑义，但问题在于，作为艺术的书法结体有哪些要求？康有为在《缀法》章引王羲之《书论》云：“一正脚手，二得形势，三加遒润，四兼拗拔。”所谓“正脚手”只是对结体的初步要求，得“形势”才是结体艺术生命的开始。王羲之说：“结构者谋略也”，对结体的安排需要理性思维的投入，由此，王羲之提出了“绵密疏阔相间”“视形象体变貌犹同逐势，瞻颜高低有趣，分均点画，远近相须”等具体要求，并认为“若平直相似，状如算子，上下方整，前后齐平，便不是书。”这些一般性原则，在南北朝至唐代得到了充分的发挥，释智果的《心成颂》、欧阳询的《三十六法》都是其中的精彩篇章。在欧阳询之后，对结体规律的归纳更是“孳乳而寝多”，到清代黄自元那里已多至“九十二法”。

与笔法需要“神而明之”的领悟不同，结体是有视觉规律可循的，因而其一般性的原则也较易普及。但普及往往是一个消解艺术性的过程，对于书法家来说，那些“普遍规律”不是万能，何为“结体艺术”仍离不开对经典作品的深入研究。在宋代，米芾即有“集古字”之说，前代书法作品中那种“时出新意于法度之外”的精彩结体，的确并非仅仅掌握了“普遍规律”就能轻易写出。在《广艺舟双楫》中，康有为对结体僵化进行了激烈的批评，他将矛头指向了唐楷：“至于有唐，虽设书学，士大夫讲之尤甚，然纘承陈、隋之余，缀其遗绪之一二，不复能变，专讲结构，几若算子。截鹤续凫，整齐过甚。欧、虞、褚、薛，笔法虽未尽亡，然浇淳散朴，古意已漓，而颜、柳迭奏，渐灭尽矣。”批判唐楷是康有为“卑唐”说的基石，如果不考虑“卑唐”说有中伤唐代书法总体成就之嫌，康有为关于结体革新的观点仍然是具有深远理论意义的。更何况，他也开出了新的实践路径，即返回了唐楷发展的原

点，向南北朝丰富的结构形学回归。他说：“今世所用号称真楷者，六朝人最工。承汉分之余，古意未变，质实厚重，宕逸神隽，又下开唐人法度，草情隶韵，无所不有。”他所推崇的结体典范，既非颜柳，也非锺王，而是北碑《张猛龙碑》。他盛赞《张猛龙碑》：“结构为书家之至，而短长俯仰，各随其体。”在他看来，正是《张猛龙碑》这样的作品，才最大限度地包含了传统结体的精粹：“观古钟鼎书，各随字形，大小活动圆备，故知百物之状。自小篆兴，持三尺法，剪裁齐割，已失古意，然隶、楷始兴，犹有异态，至唐碑盖不足观矣……（吾）于正书取《张猛龙》，（各）极其变化也。”

尽管唐楷和北碑结构形学的源头都在于篆隶传统，但同源而异流，康有为的理论思路是，以碑学为主的新形学代替以帖学为主的旧形学，并在理论上将北碑经典化：“统观诸碑，若游群玉之山，若行山阴之道，凡后世所有之体格无不备，凡后世所有之意态亦无不备矣。”他认为，碑学和“山阴之道”上以“二王”为宗的帖学一样，同样“备众美、通古今、极众变”，因而与帖学具有同等价值。

除了用笔和结体，对于同为形学基本内容的章法问题，康有为讨论不多，只在《缀法》章中评黄小仲“牝牡相得，不计点画工拙”，评包世臣“大九宫”论“一字则功妙盈虚，连行则巧势起”，及引张怀瓘“偃仰向背，阴阳相应，鳞羽参差，峰峦起伏，迟涩飞动，射空玲珑，尺寸规度，随字变转”等数语以申明之。但对此，我们不宜苛责，因为在传统书论中，对章法的系统论述原本就付诸阙如，古人的章法论述，往往是于论用笔与结体时闪烁其间，而这，恰恰意味着章法研究将成为形学研究中极有发展空间的领域。

以上是我们对康有为形学观点关涉用笔、结体、章法这三要素的内容所做的简单探讨。我们认为，仅仅指出康有为形学观点与中国书法形学传统的联系，仍不足以彰显其“书为形学”观点的现代意义。这种意义，需要进入近代以来书法文化的整个历史背景方能有所了解。

在康有为所处的时代，晚清的社会文化危机已经爆发，国门洞开之后，“西学东渐”，中西方文化的交会达到了空前的水平。对于这一局面，康有为是充满忧患意识的，这种忧患意识投射到了《广艺舟双楫》中，其最显著者，莫过于对汉字与书法民族性的维护。在康有为看来，书法的民族性就在于它是以汉字的独特性为基础的艺术。《原书》章指出：“中国自有文字以来，皆以形为主，即假借行草，亦形也，惟谐声略有声耳。故中国所重在形，外国文字皆以声为主。”事实上，“汉字重形”正是康有为形学观的出发点。至于他对书法之形的美学价值所作的论断，则进一步彰显了书法艺术的独特价值：“盖中国用目，外国贵耳……致远之道，以声为便，然合音为字，其音不备，牵强为多，不如中国文字之美备矣。”我们今天或许不必抱有汉字必定优越于他国文字的观念，但坚持将书写汉字作为书法的底线，则是对汉字美学价值的弘扬。

晚清以来，书法的外部文化生态所发生的巨变还不止此，面对西方艺术形式及其观念对中国传统艺术的冲击，在何为艺术，何为中国艺术的价值问题上，中国知识分子自那时起即已开始了新的探索。中国书法需要对这种时代命题作出回应。关于此，在康有为那里已经有了明确立场，那就是“变”：“书学与治法，势变略同。周前以为一体势，汉为一体势，魏晋至今为一体势，皆千数百年一变。后之必有变也，可以前事验之也。”我们可以认为，康有为的见解并不是一种成熟的艺术史观念，但将“变”视为中国书法的生命力之源则是毫无疑义的。世界上任何一种传统，其价值都在于有自我更新的能力，这种能力叫创新。唯有创新，才是书法艺术葆有旺盛生命力的最好证明。毫无疑问，对中国书法来说，由于外来文化在过去一百多年里所施加的持续压力，创新的迫切性已经空前强烈。而这，正是我们今天讨论“书为形学”，并将其视为一个重大的书法美学命题的理由之一。

书法内部人文环境的变迁是我们推动形学研究的另一个重要原因。在《广

艺舟双楫》，设有《干禄》一章，康有为基于碑学观点，主张操举子业的学子们以北碑为范本以应对科举的楷法要求。这一章往往招致续貂之讥，人们认为，科举楷法就是“台阁体”“馆阁体”，并非书法艺术，况且科举本身在晚清已是弊政，因此康有为的观点也缺乏革命的彻底性。我们认为，这有点责之过深，就康有为本人而言，他对科举的态度，后来实际上也发生了变化。在甲午战后的1898年，也就是《广艺舟双楫》脱稿十年后，他向朝廷上了一道奏折，主张：“其试帖风云月露之词，亦皆无用，其楷法方光乌之尚，尤为费时。昔在闭关之世，或以粉饰夫承平；当今多难之秋，不必敝精于无用，应请定例，并罢试帖，严戒考官，勿尚楷法。”（《请废八股试帖楷法试士改用策论折》）1905年，康有为及那些不断抨击科举制度的知识分子终于如愿以偿，清廷宣布，科举于是年起废除。对书法来说，这是一个划时代的事件。它意味着，书法从它最主要的研习群体（文人士大夫）的最重要的实用领域退出，“干禄”之书失去了其存在的制度基础。我们认为，从那时起，中国书法史进入了现代时期。

在现代时期，中国书法有两个显著的现代性特征：

其一，是书法艺术性与实用性分离。从科学废除到毛笔退出实用领域，再到计算机的虚拟书写成为主流书写方式，迄今为止，书法创作和研究已经具备了不考虑其实用而纯粹探索其艺术性的历史条件。康有为说：“书有古学，有今学。古学者，晋帖、唐碑也，所以以帖为多……今学者，北碑、汉篆也，所以以碑为主。”基于创新的要求，每个时代都将面临自己的古今问题，对当代书法来说，古者，书法之实用与艺术“同体而未分”；今者，则为纯艺术之研究也。

其二，是书法美学的重大转型。基于对书法艺术性的强调，对书法形式自律性的探索成为当代书法美学的中心课题。谈形式自律性势必先辨明，在书法艺术中，何为形式，何为内容。这是一个存在诸多历史与现实干扰的问

题。在古典时期，书法既是对“雅言”的书写，也是对书法形式美的表现。这种方式延续至今，许多人仍认为，文辞是书法的内容，而笔墨是书法的形式。这实际上是一个很大的误解。我们认为，书法的内容即形式，书法的内容就是表现各形式要素，诸如点画、结体、字组、行列及章法的笔墨趣味、形势之美与空间关系，至于书写内容，则仅仅是表明书法艺术的形式界限：书写汉字。“书为形学”的提法是对这一问题的回应，所谓“形学”，即含有形式研究之义。

既然“书为形学”是形式研究之学，我们也就需要对书法史上的相关形式观念有所澄清。就美学上对“形”的标举而言，“书为形学”似乎具有某种“颠覆性”。六朝时期的王僧虔曾说：“书之妙道，神采为上，形质次之，兼之者方可绍于古人。”这一论断开创性地为书法美学树立了神采与形质这两大范畴，并界定了其主从关系，在书法史上影响深远。在王僧虔之后，历代书论往往强调神采的超越性，所谓得意忘言，得鱼忘筌，形而下的形质只是形而上的神采的物质载体和表现手段而已。王僧虔这种源自六朝人物品评风气及绘画中“遗貌取神”观念的见解，在张怀瓘那里得到了更充分的阐述：“虽功用多而有声，终性情少而无象……不由灵台，必乏神气。其形悴者，其心不长。状貌显而易明，风神隐而难辨。”张怀瓘认为，“神采”通于心灵，是书法的精神内容，是不可见的；“形”是视觉的，是书法作品的可见的形式。古人本有“心主神明”之说，张怀瓘断言“从心者为上，从眼者为下”是不足为怪的。只不过从形式观念的角度，关于心灵与视觉之间是否存在上下主从关系，应该放到具体的书法实践中去理解。书法创作是以临习古人碑帖为依托的，在这个过程中，对神采的领悟与对形质的把握实则是合而为一；而就创作具体作品而言，也不存在脱离形质的神采，或不求神采的形质。所谓“兼之者方可绍于古人”，“神采—形质”的对立统一关系实为一种经典的形式观念。

在现代时期，关于书法美学转型的课题还有很多，诸如书法与视觉文化的关系，诗学转型对书法形式的影响，书法媒介与形式表现，以及书法作品的意义建构，书法形式批评标准，等等，都是亟待展开的领域。

本书是一本关于“形学”的研究资料汇集。在过去几年的教学和创作中，我曾就“形学”问题开过一系列的讲座，也曾与我的学生们就相关问题进行过一系列的研讨。在创作实践和工作室教学中，我则主张，从研究具体的书法形式语汇入手，探索书法视觉表现的种种可能性。我深知，对于“书为形学”这样一个重大的时代课题，我们的研究和探索还仅仅是一个开始。

目 录

导言 / 001

上篇 书法本体问题讲演录 _____ 001

- 一、什么是书法艺术 / 003
- 二、“写字不是书法” / 009
- 三、我的书法本体观 / 012
- 四、中国书法艺术语言的生成与形式表现 / 033
- 五、书法形式构成体系初探 / 045
- 六、技法不应是书法创作的表现对象 / 071
- 七、国学与书法人的文化品格 / 076

中篇 “传统与创新”书法教学讲义 _____ 083

- 一、临摹与创作 / 085
- 二、解读《十七帖》 / 093
- 三、书法艺术转型中的笔法意义 / 102
- 四、当代草书创作中的形式问题 / 108

下篇	“书为形学”专题研讨会	141
----	-------------	-----

一、书法中的实用性与艺术性 / 142

二、汉字与书法的关系 / 164

附录一	教学成果展序	179
-----	--------	-----

一、追求本体的展示 / 181

二、“书法内容”的探寻 / 185

三、书为形学 / 189

四、书法的表现性 / 192

附录二	教学情况概览	195
-----	--------	-----

一、硕士、博士研究生教学 / 197

二、导师工作室教学 / 199

三、导师推荐书单 / 206

上篇

书法本体问题讲演录

