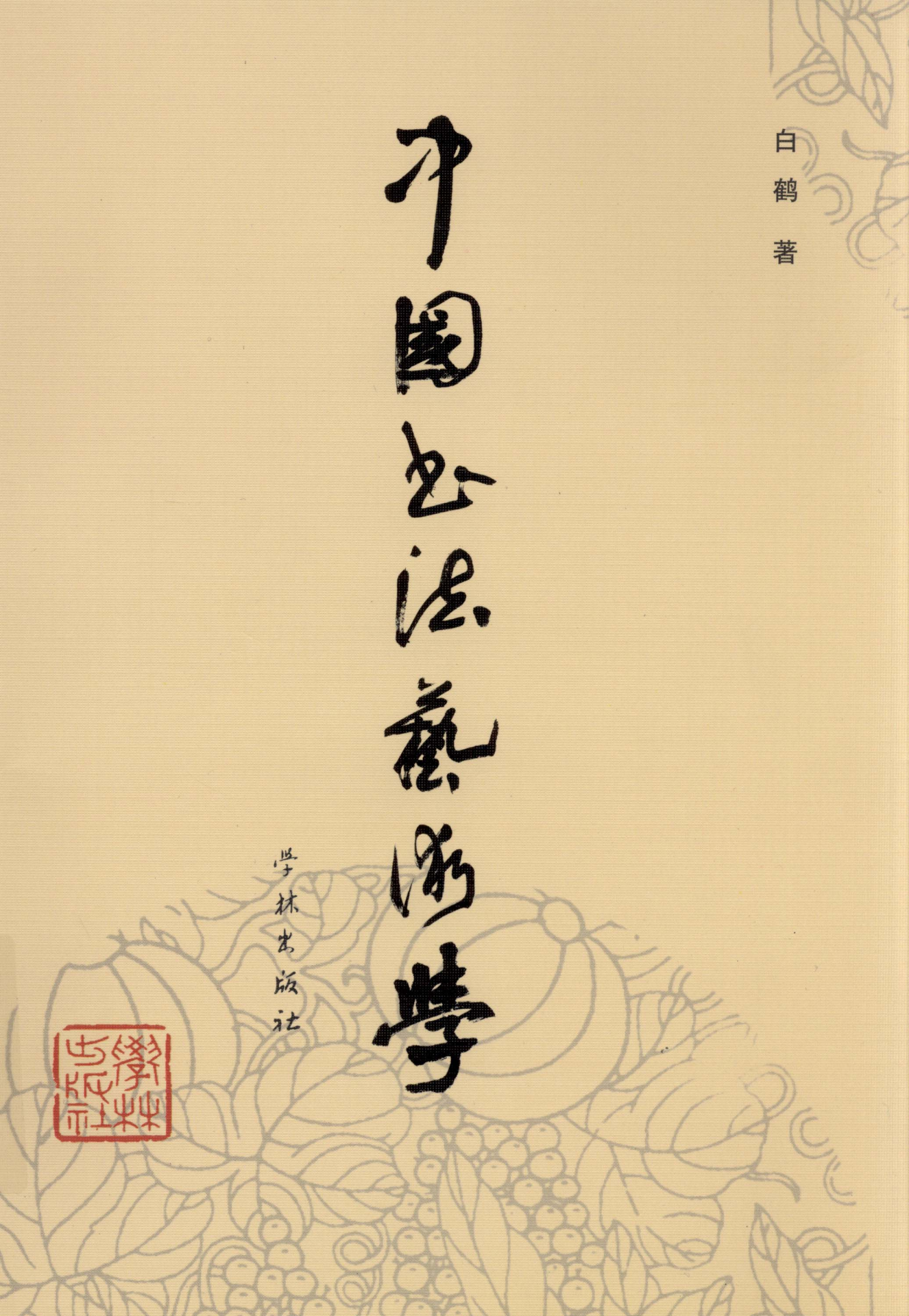


白鹤 著

中国书法艺术学

学林出版社



上海市教委重点建设课程
上海大学教材建设专项经费资助

白鹤
著

中国书画艺术学

白鹤题



学林出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国书法艺术学 / 白鹤著. —上海: 学林出版社,
2010.10

ISBN 978-7-5486-0066-4

I. ①中… II. ①白… III. ①汉字—书法—艺术理
论—中国 IV. ①J292.1

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第173862号

中国书法艺术学



著 者 / 白 鹤

责任编辑 / 吴伦仲

特约编辑 / 杨 阳

责任监制 / 应黎声

装帧设计 / 福山设计工作室

出 版 / 上海世纪出版股份有限公司

学林出版社(钦州南路81号3楼)

电话: 64515005 传真: 64515005

发 行 / 上海世纪出版股份有限公司发行中心

(上海福建中路193号 www.ewen.cc)

印 刷 / 启东人民印刷有限公司

开 本 / 787×1092 1/16

印 张 / 20

字 数 / 40万

版 次 / 2010年10月第1版

2010年10月第1次印刷

书 号 / ISBN 978-7-5486-0066-4 / J · 9

定 价 / 58.00元

序

多年前已与白鹤先生相识。我们的缘分始于共同的书法爱好和几次书学研讨会上的交流。古人云：“读其书，不知其人，可乎？”带着这样的认识，我走进了他。白鹤先生，字如其名，文如其人，清淡脱俗，灵秀超逸。1958年出生于中医世家，书香门第；自幼研习书法，饱读诗书。良好的家庭教育赋予白鹤先生卓越的艺术敏感力和深厚的古文功底。这为其日后的书法创作和学术研究作了有力铺垫。1983年，白鹤先生毕业于复旦大学中文系；1993年破格晋升副教授；1995年游学东瀛，曾在日本多次举办过个人书法艺术展；现为上海大学艺术学硕士生导师，任上海大学艺术中心学务委员会主任；2006年获得复旦大学文艺学博士学位。作为一位多年从事书法教育、书法研究和书法创作的书人和学者，他坚守自己的艺术理念，绝意功名而潜艺事的志向，给我们留下了深刻印象。

《中国书法艺术学》这部几十万字的巨著，是他“十年磨一剑”的辛勤成果。从现代意义上说，在我国，书法艺术学尚处于并不成熟阶段。我们不缺乏书法方面的理论研究成果，尤其大量的古代书法论著为我们提供了学术研究的宝贵文献，而当代书法史和书法理论研究者不断发表的新成果，使我们对书法的美学特质，书法艺术的发展规律有了一个比较全面、系统的了解。然而，我们不得不承认，一方面，我们绝大部分学科的建设，包括文艺学、美术学等，都是参照西方学科的标准而建立起来的；另一方面，书法作为一门最具中华民族特色的艺术形式，却没有去进行完整地解读和诠释；而这种理解与诠释的偏差，根源于中西方思维方式的不同。白鹤先生站在原思维的角度，以中西方思维结合方式，对书法进行本土化的深入研究，可谓颇具匠心。

人类的思维方式并不是从一开始就存在着如此大的差异，而地理环境和文明发展历程的不同，使本性思维方式在两种异质文化中呈现出不同的特点。事实上，这两种思维方式是并行不悖、不可互相替代的。当下书法研究应该首先从根本上厘清：任何一个理论和命题都需要从其特定的语境中挖掘其独特的文化属性，并从形而上的高度

和中西方文化对照的视野，寻找理论与理论之间、命题与命题之间的本原性关联，如此才能融会贯通，完成传统文艺理论的当下建构。这里，作者对书法艺术学作了深入思考和研究，对书法艺术学的学科建构倾其所能。如作者在书中写道：“我们不排斥‘洋为中用’或‘洋为东用’，然而如果一种理论在本质论和形式论上能够被通用的话，也就失去了该学科的独特性，更重要的是，在艺术思想领域会造成被同化的可能。在数理逻辑基础上形成的思维方式，建立以透视学和色彩学为基础的美术学，是其必然的走向。中国哲学的基础是生命，对生命语境的追求诞生了最具中国特色的审美范畴——‘气韵生动’和生命境界——‘天人合一’。这是其最根本的特性，抽去了这一点，也就等于抽去了中国艺术的基石。”这便是该书立论的核心。

从经验到哲学，从技法层面到精神层面，古代书法论著都建立起了宏伟的框架；而对于如何能够沟通形上与形下两个层面，我们很难从这些散断的、随意的感悟性评语中直接找到答案。作者从其四十余年的艺术创作经验出发，认为书法艺术的根本特点是“无形之相”和“无声之音”，它是一种生命语境、生命现象、生命精神；书法创作是将自然之“象”转化为艺术之“象”的过程，从而实现生命与生命之间的对话和交流。所谓翰墨淋漓的精湛的笔墨技法，恰恰是旺盛生命力的最本真的体现和写照。

从体例上看，该书严谨、完整。从本体到形式，再从形式进入艺术风格，文章的这三个部分构成了一个相当严密的逻辑结构，就像一个稳定的三角形构架，必须具备三边才能支撑起整个恢弘的框架。上编以书法艺术语言的表现特点、内涵和语境等为切入点，以书法艺术的本原为落脚点；中编从对艺术意象的研究，进入到对具体形式的研究，即从形而上进入形而下的实证性阐述；下编是艺术风格和人生境遇的具体再现和深刻表达。中国的艺术是人生的艺术。艺术创作最终要在艺术风格中获得艺术化人生境界的实现，这是中国艺术的基本走向。然而，此书的出版为书法艺术学，无疑起到了抛砖引玉的作用。

本书所涉及的范围很广，在此不可能一一予以评说。最值得一提的，我认为是这样几个方面：

一、从生命语境角度，认为书法是超越时空的艺术形式，其艺术呈现特点在“气韵”或“书卷气”中得到了本真的显现，最终在“笔势”等章节中予以落实。这对当下的书法创有着很好的参考价值。

二、采取实证的方式，对八分汉隶的形成与成熟进行考证，便得出结论：早在公元前102年，八分汉隶已经成熟，其重要证据就是《太初三年简》。这比当下认为八分汉隶迟至东汉晚期才成熟的说法，早了二百多年。通过分析《阳朔元年简》，作者认为早在公元前

24年，章草不仅已初具规模，而且不少用笔和结构已经非常圆熟、精美。如果这一观点能够成立，章草的成熟期也将比当下所认为的推前一百多年。这不仅是书学意义上的，更是文字学上的重大发现。

三、对于墨法的研究，作者也独辟蹊径，以林散之的书法作品为例，运用实验法研究了十几年，才完成了今天万余字的研究结果，其精神着实让人敬佩。

四、将西方的心理学同东方的视觉效果结合起来，对空间结构和章法作了系统化的分析阐述，更趋于合理性、科学性。

五、在艺术风格论上，作者按个人和人类发展的历史轨迹，将风格分为：自然风格、艺术风格和气质之性的风格。自然风格，可以被看作是更高一层的艺术风格，而我们当下所指的艺术风格，如作者所揭示的，应该属于气质之性的风格。这对厘清艺术风格的真正内涵，对书法理论研究，有着比较重要的见解。通过书法作品的艺术风格分析，从人生境遇的角度予以诠释，思路可谓清晰独到。

一部艺术风格发展史，就是一部人性史或人生成长史。从这个意义上说，书法艺术学，更是人性人生最重要的体现。任何一幅作品，都必然展示出作者此时此地的精神现象。

此书的出版，不仅填补了书法艺术学研究方面的一些空白，而且观点鲜明，论述充实，是一部十分值得关注的书法艺术学论著。感谢白鹤先生的辛勤劳动，期待着他今后在书法艺术领域里有更多更大的贡献。

戴小京

2010年8月

(作者为上海市书法家协会秘书长)

引 论

最难以理解的，莫过于对艺术的认识！从其基础、最普遍的形式和所使用的工具材料对人的普遍效应上看，理应属于自然科学的范围；但作为本质以及艺术创作和审美中的主体精神世界所做出的种种生命意境的超越，显然属于社会科学中的最高层面——哲学精神现象中本源的存在。这一点在整个艺术发展史中都能体会到。如何从民族思维的本原来区分这两个截然不同的世界，以及这两个世界是通过何种方式构建起独特的艺术精神现象世界，每个从事艺术——特别对创作者来讲，都有着较为明晰的认识，但却难以从现象逻辑上予以论证。要真正建立具有民族特色的艺术学，尤其当我们在排斥西化的前提下，步履更为艰难。

生存境遇决定着生存方式；同样，生存方式也决定着对生存境遇的理解、把握、改造与融入。这是一种互相生发、互相作用、互相渗透的生存逻辑。从特性上讲，人对工具的使用，同样也存在着这种对应的逻辑关系。人在掌握或进一步改变客观事物之前，首先是认识和适应事物，有此前提，才使改变事物的事实成为一种可能；反之，亦然。双向选择与双向共存是互为前提的，由此生发出种种生命语境。对书法而言，是产生“亚时一空”最重要的基础。任何自为只能建立在他者自为的基础上才能成立；否则，必然会因缺乏自身自为所必要的空间和时间而被窒息。自我是一种有限体，他者（包括自然社会）才是达到无限可能性的前提。这便涉及到艺术最基本的物质性存在方式——材料及其物质性可能发挥的潜力、生存境遇中视觉习惯和艺术的普遍形式。有此前提，才有可能构成民族审美取向德基础。

对书法而言，从拿毛笔的那天起，首先遇到的便是身心问题。如何执笔？如何坐？如何站？如何使手的活动范围处于最佳状态并与心协调？如何才能达到凝神静虑，收视反听？每一种用笔的节奏，如何与身心、身心感受，在节奏上予以最自如、最生动的显现？如果再往下思考，问题就像一个网，在心中漫无边际地展开着……我们无法解读这些基本、也是最庞杂的问题，更无法从理论上论证主—客观是如

何达到统一的。尽管在创作上随着自己的功力不断加深，似乎完全能体会到，但作为理论又如何能在逻辑上予以贯通，依据何在？更难证明中国书法史上最伟大的两件作品竟然是手稿？也许只有在身心中，用发生认识论的方式才能揭开这一最深层的意蕴；才能对庄子的“庖丁解牛”、（《庄子·达生》）“梓庆削木为”（《庄子·养生主》）、孙过庭的“同自然之妙有”、“无间心手”（《书谱》）等，从根本上去感悟和把握其内在意蕴；才能更深切地体悟到中国的书法艺术为什么具有“一挥而就”、“逸笔草草”的品格。这种几乎近于游戏的创作方式，最终竟然成了艺术创作的主流。中国的艺术竭力排斥制作，强调作品的“气韵生动”（谢赫《古画品录》）和生命语境。从形而上讲，书法既不能被看成是再现的，也很难说是表现的。因为任何一种再现或表现，都是一种在强烈主体意识贯穿下的创作行为，即我挥毫我必须达到所要想达到的目的，或再现客观自然，或表现主体精神。但这两大手稿都不存在这一特性，因为所忘记的恰恰是“写字的过程”。作品就这样自然而然地显现出来，而这种显现蕴含着作者全部精神现象的本真。故理论上只能称之为实现——一种艺术化人生境界的实现。另外古人很少将书法看成是一门独立的、严肃的学科来予以关注，仅把它看成是贯穿于整个人生过程的“小道”。书法艺术离开了身心问题，离开了主—客观的自然融合和精神上的物我统一，离开了发生认识论的基本原理，其存在将变得不可思议。

如何来区分身与心的关系？在何种情况下，使身心合一能成为一种可能？这种可能的动力是什么？如何使客体的身具有主观化的倾向，使主观的心具有客观化的品格？艺术的审美器官又如何被养成的？是否任何人都能鉴赏艺术？艺术鉴赏是否有一个在本源上的同一性？身与身是如何被展开的？如何获得以身观身的可能？而这种可能具有多大程度的真实性？等。这些问题，给书法研究带来了巨大困惑。

从当下理论上讲，由于古典书法理论缺乏系统性和逻辑性构建，更多地是套用西方文艺理论的模式来进行研究，如表现主义、现象学、符号学、结构主义、格式塔等。问题在于：不同的国度、不同的民族和不同的历史文化背景下所形成的艺术理论和方法论，能否在同一个逻辑层面进行合理对话或互相诠释？对西方而言，任何一个审美范畴或观念，都会进行形而上的追问。中国古代先哲和艺术家们则淡于形而上的追问。在他们看来，语言是有限的，所谓“书不尽言，言不尽意”，作为抽象世界和其形上意，更多的是通过“立象以尽言”（《周易·系辞上》）的方式予以暗示或象征，最终在整体直观中予以落实。这也就成了中国艺术理论中极具特色的思维方式。如果用西方的方法论对中国传统艺术进行重新审视，即用逻辑的分析、推理、论证等方法来阐述，是否能有效地切中种种有意味的艺术现象——如简淡、空灵、冲淡、敦厚、圆融、疏放、气韵、古拙等？这些美的现

象能否被证实？如果答案是否定的，是否会因此陷于逻辑的悖论——现象不能被证明，只能被描述；不能被推理，只能被体验，只能从现象与现象之间有意味的关系中寻找美之所以为美的答案，而不是通过概念。甚至可以这样说，在一位美女的面前，任何一种逻辑判断都会显得苍白无力。因为我们无法用概念来证明她之所以为美的原因，因为她本身就是一个原因。从另一个角度上讲，与其说中国艺术十分讲究形式的美，倒不如说是“淡”于形式，更重视内在的意蕴之美，所谓“厉与西施”，“道通乃一”（《庄子·齐物论》）。按西方的思维模式，往往会被误解成相对主义，但其本意却是对艺术的内在品格的强调，对艺术生命本真的肯定与追求。正因如此，以空灵之美见称的王羲之与以古拙见长的颜真卿的书法，在审美价值上具有同等的地位。对此，如何在自己的历史文化层面上扔掉西方的拐杖，做出适合于自己本原特征的审美评判。书法最初基于身心的协调，并在此基础上熟练掌握必要的技巧，并在可能的情况下成为一种潜意识表现，是进行书法创作的首要前提。没有这一前提，所谓真正的书法创作是不存在的。黑格尔曾经讲过：“除了才能和天才以外，艺术创作还有一个重要的方面，即艺术外表的工作，因为艺术作品有一个纯然是技巧的方面，很接近于手工业……这种熟练技巧不是从灵感来的，它完全要靠思索、勤勉和练习。一个艺术家必须具有这种熟练技巧，才可以驾驭外在的材料，不至因为它们不听话而受到妨碍。”^①当然，黑格尔对技巧的理解与书法中对法的理解有较大的差异，因为书法中的法归根到底最终将归于道。在生活中，在自然中，农夫拔草，墙上的一缕水痕、一条裂缝……常人都可能不以为然；在书法家的眼里，它们兴许象征着一种生命的节奏与律动。尤其是“屋漏痕”（陆羽《释怀素与颜真卿论草书》），这一意象使书法家整整困惑了一千二百多年，因为很少有人能从现象的本真予以合理解答，人们大多称其为中锋用笔。如果真是那么简单的话，它早就成了不是问题的问题了，没必要追问至今。这是悟性世界的现象，无需去证明也不可被证明，只有当达到了相应的经验境界，自然会领略到它的光芒。

经验的、感觉的和悟性的东西如何被证明，这便成了方法论上的首要困惑。感性世界毕竟不同于理性世界，它有着无限的丰富性，并随着时-空的变化而变化，远离概念的僵硬与枯燥，就像一道美丽的闪光，以其独立自主的方式展现在我们面前。它不需要说明什么，因为它本身便在不断地述说着……《祭侄文稿》已独立自主地存世一千二百多年，它一直在述说着；而我们所有的论述只能比较接近于它的某一方面，却不可能是它的全部，因其自身就是一个完美的统一体。我们能感受到作品中的“书卷气”^②——却很难证明“书卷气”确切的概念，即无法回答什么是书卷气，它为什么是这样的而不是那样的。因为任何概念的证明只有在抽掉其可感性的前提下才能进行。

^①黑格尔·美学[M].北京：商务印书馆出版，1979：35(1)。

^②刘熙载《游艺约言》：“书要有金石气，有书卷气，有天风海涛、高山深林之气。”

③ 克莱夫·贝尔·艺术
[M] 北京：中国文联出版公司，1984：4。

④ 苏轼·苏东坡集[M]·前集卷二十三《书唐氏六家书后》：“古之论书者，兼论其平生。苟非其人，虽工不贵也。”

感觉只能同感觉进行交流，现象只能通过现象来判断，悟性只能通过悟性去体验，经验存在着自身的逻辑关系——是感性的而非理性的，是现象的而非概念的。书法艺术所显现的美，就是这种有意味的形式^③与气韵间所展示出来的具有人文精神的生命语境，一种韵律化的生命本真——它是直观与悟性、人与自然、身与心、空间与时间相融合的产物，具有超越时空的共存性。这一独特性恰恰是西方艺术所没有的。从这意义上讲，抽去“气韵”这一审美范畴或生命语境，就无法论及书法艺术，及其审美意义上的独特性；同样，抽去书法以及与其相关的艺术审美，也很难解读中国民族的审美特征，也就从根本上消解了中国艺术中最具独特性的审美意蕴。

书法除了通过笔墨情趣展示其审美境界之外，并没有确切的内容，文字只是作为载体，就像演奏中的乐器，鉴赏者所关注的是乐曲而不是乐器。然而一旦它作为艺术品被显现出来，必然折射出作者的学养、道德与人格的内涵与品位，折射出特定历史文化背景下人们的审美取向和生命语境。对作者来讲是一种主观化的展现；对观者而言，是一个客观的现实。艺术的真实未必是客观的真实，主观的真实又未必是纯粹的主观的显现，尽管古人一再强调“书品即人品”^④。由于性格、情感和学养的不同，有的通过笔墨强烈地展现自我，有的在忘我中予以自然的显现，前者如米芾，后者如王羲之。书法中似乎同样也存在“有我之境”和“无我之境”（《人间词话》）。书法并不仅仅是写字，书家必须从生活中、自然中摄取相对应的灵感，创作出新的艺术境界。书法同中国其它艺术一样，不仅强调其自身的内在品格，更重视书法之外的东西。这种之外的东西，不仅体现在学养上，更重要的是同人生阅历、天地生命的本真融合在一起的。尽管书法是小道，但书家必然在作品中自然而然地展现其此时此地的全部精神现象。面对如此复杂的精神现象，一般来说有三种趋向：一种偏于哲学，所研究的终极目的只能是形而上的，而对具体的艺术审美与鉴赏并没有多大的实际意义；另一种偏于艺术的感性体验，即将艺术活动作为其研究的最主要对象，在描述中展示艺术审美与创作的生动性与可感性现实，并以可视可听的表达方式去接近艺术本质。但这种方法由于过多的注重细节的描述而缺乏观念上的深刻性；第三种是综合的思维方式，即将具体的创作和审美与感性体验的描述结合起来，并从中提炼出规律性的东西予以形而上的验证。也许后两种方法的结合最适合于艺术哲学的研究。作为中国艺术精髓的书法艺术更具有其本土的独特性，我们所能做的也就是后两种方法论的结合。

系统论、符号学、接受美学等研究方法有其相对的优势，问题在于：能互相通用的理论本身就是对其特性的否定。中国文艺学中，那种具有民族特色的方法论的贫乏已成为研究传统艺术文化的一种障碍。我们不反对用西方的文艺理论来研究传统艺术，但问题在于，方

方法论本身就是一种思维形式，而任何一种方法论的诞生都与其民族的历史文化背景和土壤有着天然联系，都是一种文化的产物。既然是两种异质的文化，必然存在着一种具有自己独特性的方法论体系。即便采用西方最先进的文艺理论或方法论来研究我们的民族艺术，这里必然存在着需要“汉化”的前提。如何来解释中国艺术中种种细节和微妙的现象，而微妙恰恰是能与道相通的东西。园林中的白墙、清澈的池塘、笔墨中的情趣和黑白五色……中国的文艺理论之所以没有完整的逻辑体系，并不是因为缺少逻辑的思维方式。相反，我们的先哲比任何人都明确这一个道理——现象无法被证明，心灵的东西只能通过心灵来解释。

更有趣的是，工具或执笔方法的改变，往往会引起一种新的风格的诞生，甚至身体上了某种残疾，同样也会使书法艺术创作获得一种新生，甚至连自己也预想不到一种崭新的艺术风格诞生。费新我因伤右手而代之以左书，遂成为当今一代名家；林散之因严重烫伤，以至右手少了小指和无名指，以三指执笔而最终成为当代“草圣”。这些众所周知的事，对西方艺术理论家来说是何等的不可思议。这不仅涉及到物之性对书法创作影响的问题，也涉及到身之性（心）与书法之间的关系。正如《荀子·劝学篇》所讲：“君子生（性）非异也，善借于物也。”人尽管很伟大，但不能忽视物之性的存在；人能利用它、完善它，却不能违背它固有的特性。对古人而言，性是物与物之间，人与物之间相沟通的中介。离开了这一点，身心合一或天人合一就成了一种空洞的、没有实际意义的理论。正因如此，在方法论上，笔者只想采取一种与书法艺术相适应的表达方式，在经验世界和理性世界中，寻找一种相对合适的对话方式。

书法就表层而言，是视觉的、或是造型的艺术；但从其深层意蕴上讲，它强调的是气韵、气息、学养、人格魅力和生命语境，并在一挥而就的创作中，通过身心合一获得艺术化人生境界的超越。不仅如此，书法所特有的工具材料，对书法艺术的形成、发展和艺术风格的诞生，起到了不可忽视的作用。十种不同的毛笔可以写出十种不同的风格；十种吸水量不同的宣纸，也可写出十种不同的艺术意蕴，此所谓物之所然使之所然也。对物之性和物之性与人之性的统一的重视，是中国艺术思维中极具代表性的特征之一。正因如此，西方诸多视觉的、或造型的艺术理论，几乎都难从本质论上对其作出合理地诠释。因为纯粹的视觉理论，难以将生命的时间意蕴予以真实的显现。对精神或生命意识或对整个人生的生存境遇的重视，在所谓“得意忘形”的取向中，使中国艺术具有“淡于形式”的普遍性特征。按张怀瓘的观点，书法是“无声之音，无形之相”（《书议》）。“无形之相”既具有视觉艺术的空间形式，更有着与自然间在形意上的对应关系。尽管属于表层涵义，但已经超出了一般视觉艺术的普遍界限。“无声

之音”作为更深一层的艺术本质，强调时间上的暗示性——“韵”，一种生命的节奏，一种能暗示情感形象的生命语境，也是中国艺术中最普遍的内在特征。甚至可以说，抽去了“韵”就很难理解中国的艺术。艺术不仅仅是一种形式或审美意象的再创造，更是一种生命意识的物化或对象化，是超越时空的整体审美直观，是一种生命的“隐喻”。视觉艺术韵律化——整体上的时空的统一，这一鲜明的独特性几乎使书法艺术超越了一般视觉艺术的界限，并在艺术化人生境界的实践中获得了意蕴化、人文化和生命意识的内在品格。对此，林语堂曾这样感叹道：“也许只有在书法上，我们才能看到中国艺术心灵的绝致。”“凡自然界的种种韵律，无一不被中国书法家所模仿，并直接地或间接地成了某种灵感，以造就某种特殊的‘书体’。”^⑤在知行合一、体道、“践形”和身心的“对话”中，通过笔墨展示人生和宇宙生命之本真，这可以说是书法艺术的最高境界。要达到这样一个境界，首先要克服或进行改造的便是身心间的对立关系。如何将身修炼成气化之身、虚灵之身，使其在瞬间的挥洒中完全融合于“书法之身”、“书法之性（心）”，彻底消解彼此对立的屏障，达到身心合一，即有所思必有所显，所谓“无间心手，忘怀楷则，自可背羲献而无失，违钟张而尚工。”（《书谱》）这既是前提，也是终极关怀。正因为有了这一实践性品格，才养成了书法创作或书法鉴赏的审美器官，才使我们在瞬间的观赏中感悟艺术生命的本真，使身心获得一种虚灵的超越。没有这一实践性品格所养成的创作或审美器官，即书法之手或眼而去鉴赏书法，与盲人摸象一样愚蠢。也就是说，通过艺术实践所养成的审美器官，是创作或鉴赏艺术的前提；没有这一前提，所谓艺术的创作或鉴赏只能是一种“自作多情”的行为。历代几乎所有的书法家都为此耗尽毕生精力。然而，能真正达到这一点的，可谓凤毛麟角。尤其元以后，对法的过度重视和盲目肯定，在过于理智的重负下，身心开始趋于分离，书道下衰也就成了必然的结果。但从另一角度上讲，就像中国哲学始终是落实于人生、落实于生命一样，通过书法去实现艺术化人生境界的实现，是古典书论中普遍的观念。刘熙载在《艺概·书概》中干脆提出：“书，如也。如其学，如其才，如其志，总之曰：如其人而已。”有什么样的人，便有什么样的学、才、识、志，这既体现在整个人生过程之中，也必然在书法中得到自然而然的实现。书品即人品，这个品既是道德的品位，也是艺术和人生的品位。更重要的是，展示了此时此地艺术家全部的精神现象，并最终在审美和人生价值上予以综合的显现。

⑤ 林语堂：《中国人》[M]，浙江人民出版社，1988：258、259。

目 录

序 戴小京

引 论 /1

上 编 回归本原 /1

第一章 实用性 与 艺术性：由日常境界转化成空灵境界 /3

第二章 “无形之相”：抽象与意象的双重意味 /10

第一节 “象思维”的简略考察 /10

第二节 点线必须能隐约表现出客观事物的形 /13

第三节 点线必须能暗示出客观事物的精神——意 /15

第三章 “无声之音”：视觉与听觉的渗透 /20

第一节 取象中的韵律化之显现 /20

第二节 取象与通感 /24

第三节 身心与形、意、韵的生命之本真 /30

第四章 从民间书法看书法的本质特征和书体的成熟 /39

第一节 问题的提出 /39

第二节 民间书法与书体的演变及隶书的成熟期 /40

第三节 从民间书法看笔性与书法艺术语言间的关系 /47

第五章 庖丁解牛与书法的艺术精神 /52

第一节 书法意识的觉醒 /52

第二节 王献之执笔之谜 /55

第三节 “庖丁解牛”与书法艺术精神 /57

第六章 书卷气——艺术生命的“隐喻” /63

第一节 书卷气的产生 /64

第二节 书卷气的含义 /67

中 编 形式与内涵 /73

第一章 点画中的物象对应与身心意味 /79

第一节 书法艺术语言的双重性 /79

第二节 形作为被简化了的“投影”予以暗示 /81

- 第三节 简化作为客观事物精神的暗示 /82
- 第四节 第三重暗示性：对应与象征 /84
- 第五节 一个约定俗成的原则 /86
- 第六节 一个空间的含义 /87
- 第七节 力量和运动的贯穿、协调与一气运化 /89

第二章 笔性与用笔最基本的原理——起、行、收 /92

- 第一节 笔性说的提出 /92
- 第二节 笔说 /94
- 第三节 起笔 /96
- 第四节 行笔 /99
- 第五节 收笔 /103
- 第六节 转折类 /106
- 第七节 线条训练与对线质的把握 /109

第三章 韵律化的生命之节奏——笔势 /111

- 第一节 立留 /112
- 第二节 逆侧 /115
- 第三节 铺裹 /117
- 第四节 方圆 /118
- 第五节 曲直 /119
- 第六节 断连 /120
- 第七节 轻重 /122
- 第八节 缓急 /124

第四章 时—空——结构的双重意味 /127

- 第一节 比例对称 /128
- 第二节 韵律化构成——对立统一 /133

第五章 虚幻的生命节奏——墨法 /148

- 第一节 墨法的演变与发展 /149
- 第二节 墨法与书体的关系 /152
- 第三节 墨法与用笔 /153

第六章 气运化中时—空的整体展示 /163

- 第一节 章法作为一个总体，服从于视觉心理 /163
- 第二节 铭石之书与书简之作的差异 /165
- 第三节 视觉习惯对章法的作用 /166
- 第四节 章法的内部构成 /168
- 第五节 材料限定形式与形式限定材料 /177

下 编 艺术风格与人生境遇 /191

第一章 古拙与华美 /202

- 第一节 古拙 /202
- 第二节 华美 /210

第二章 雄浑与冲淡 /219

第一节 雄 浑 /219

第二节 冲 淡 /223

第三章 敦厚与超逸 /227

第一节 敦 厚 /227

第二节 超 逸 /230

第四章 豪放与典雅 /237

第一节 豪 放 /237

第二节 典 雅 /241

第五章 癫狂与沉着 /247

第一节 癫 狂 /247

第二节 沉 着 /254

第六章 空灵与实在 /259

第一节 空 灵 /259

第二节 实 在 /264

第七章 自然与工巧 /268

第一节 自 然 /268

第二节 工 巧 /272

第八章 宽博与紧结 /279

第一节 宽 博 /279

第二节 紧 结 /283

第九章 峻拔与圆融 /288

第一节 峻 拔 /288

第二节 圆 融 /292

后 记 /301

主要参考书目 /303



上编：回归本原

