

书法新论

黄复盛 著
辽宁美术出版社

- “正奇”说探讨
- 谈临帖的消极影响
- 当前书法研究中继承传统和引进西方现代美术理论的一些问题
- 学习书法应该从楷书入手吗?
- 就“拓宽书法创作领域”问题与辜颖明先生讨论文选
- 关于书法艺术的源泉问题
- 杰作“万世不易”论与“不能复返”论
- 进一步认识书法艺术的绘画意趣
- 中国书法是“象征型艺术”吗?

101130

26.5-191
2816

书法新论

黄复盛 著

11505/11

辽宁美术出版社

辽新登字2号

责任编辑：栾录章

装帧设计：曾 余

书 法 新 论

*

辽宁美术出版社出版

(沈阳市和平区民族北街29号)

辽宁省新华书店发行

沈阳市第二印刷厂印刷

•

开本：850×1168 1/32 印张：6

印数：1—382

1992年12月第1版 1992年12月第1次印刷

ISBN 7-5314-0059-3

J·278 定价：9.50元

前 言

具有悠久历史、丰富遗产、高度成就的中国传统书法艺术，是中华民族光辉灿烂古代文化的一个有机组成部分。有的艺术理论家认为，书法是一种最典型、最具有民族特色的中国艺术。汉字书法艺术在世界上拥有数亿爱好者。

当今，在新的社会历史条件下，如何正确地、全面地继承、发展古代优秀书法传统，创造具有时代风采的现代中国书法艺术，作为书法创作实践和理论研究的一个重大历史性课题，已经摆在全体书法家、书法理论家和亿万书法爱好者的面前。

正如愈来愈多的人们认识到了的，当今的书法理论与其他门类艺术理论相比较，更有待于进一步深入进行研究，更有待于进一步系统、全面地发展提高。

我认为，对于当今书法艺术发展来说，在认识、把握传统书法精湛的艺术技巧和丰富的书论思想的同时，应该认真妥善地解决从宋代以来一直相当程度存在的书法评论基本上以某些古代名家作品为艺术标准；书法学习基本上以临摹某些古代名家作品为唯一途径的观点和做法。我认为，进一步加深、提高对

于历来书法家们十分重视的临帖问题的理论认识，切实改进、提高临帖实践，从多方面掌握、充实书法艺术，是当今书法艺术健康发展的关键之一，应该引起书法家、书法理论家的高度重视。

这本书探讨的重点之一，是在当今社会历史条件下，力求在现代艺术实践和理论研究水平的基础上，进一步认识书法艺术的发展方向问题，特别着重探讨了历来多数书家有意无意地回避的，而又已经成为当今书法艺术发展关键之一的临帖消极影响问题。

当然，这本书也探讨了一些当今书法艺术发展中提出的其他理论问题。例如，拓宽书法创作领域问题；进一步认识书法艺术中的绘画意趣问题；等等。

在这本书的一些文章中，涉及到当今一些书法家的不同理论观点。我相信，在党的文艺为人民服务，为社会主义服务的方向和“百花齐放，百家争鸣”的方针指导下，在古今中外艺术创作经验教训和理论研究成果的基础上，经过深入的讨论，必要的争论，人们对于书法理论问题的认识会有切实的提高，

会有助于书法艺术的健康发展。

通过与不同观点书家的讨论，进一步加深、提高了我对于许多书法理论问题的认识。从这个意义来说，我是应该感谢他们的。当然，不论是谁，有了不正确的学术理论观点都是应该认真改正的。学术观点的诤友，应该也可以成为生活中的挚友。让我在这里向他们表示由衷的敬意和良好的祝愿。

书法艺术基本观念的深刻转变，书法艺术家基本知识技能结构的明显更新，不是短时期能够实现的。人们对于书法艺术问题的认识，过去、现在、将来都必然存在差异。与这些状况相对应的书法艺术理论争论，也是永远没有终结的。让我们大家共同努力，在马克思主义文艺理论的指导下，把书法艺术理论研究不断向前推进。

感谢对于本书写作出版给予热心支持的先生们、朋友们！
欢迎对于这本书中的书法理论观点进行讨论、给予批评。

黄复盛

1991年12月28日

目 录

●前言	1
-----------	---

●“正奇”说探讨 ——兼谈古典书论中的保守因素	1
●谈临帖的消极影响 ——与邱振中同志的“感觉的生长”说商榷	12
●当前书法研究中继承传统和引进 西方现代美术理论的一些问题	16
●学习书法应该从楷书入手吗? ——兼谈宋代以来书法意识的 简单化、绝对化倾向	35
●可贵的探索 可喜的开端	46

●就“拓宽书法创作领域”问题 与辜颖明先生讨论文选	52
●关于书法艺术的源泉问题	87
●《频罗庵论书》五则语译	95
●杰作“万世不易”论与“不能复返”论 ——兼论两种艺术传统观的历史嬗变	106
●再谈临帖及其消极影响	126
进一步认识书法艺术中的绘画意趣	153
●八法本无尽 高峰更艰险 ——《么喜龙书法作品选》序	149
●中国书法是“象征型艺术”吗? ——与安旗先生商榷	170

“正奇”说探讨

——兼谈古典书论 中的保守因素

(一)

对于中国古典书论我们应该珍视和研究，应该尽可能充分地从古典书论中吸收有益的学术营养。对于古人不应该苛求，在一般情况下没有必要议论古人难于避免的历史局限性。可是，很长一个时期以来，在许多研究古典书论的文章中，把古人本来还没有达到的认识高度，硬是“研究”出来了。更应该引起注意的是，一些研究文章把古人理论中实际存在的历史局限性，硬是“研究”成了“真知卓见”，并且大力宣扬，对于当前的书法创作和理论研究产生了不良的影响。这就有必要认真加以探讨了。本文拟对于古典书论中两位有代表性书论家的“正奇”理论进行探讨。

“正奇”的含义是什么呢？《中国书法大辞典》第193页解释道：“正，指书法作品的端正沉实，朴实有致；奇，指巧妙妍丽，起伏多变。二者有机结合之书方为佳作。”

从许多书法论文中可以理解到，“正”，实际上具有平正、端正、稳定、充实、规范、基本法度、正宗、绝对符合原帖字形……其中的一种或几种含义；“奇”，实际上具有险绝、奇妙、活跃、虚灵、变异、应机变通、邪路、与原帖字形有差异……其中的一种或几种含义。

“正”与“奇”是书法造型中的一对矛盾，“正奇”是书法造型的一个重要方面。每个有成就的书法家都有自己探索“正奇”的艰辛历程，都有自己独特的体会和创造。正确地理解“正”与“奇”及其相互关系，是书法理论研究中的一个重要课题。

中国古典书论很早就明确地提出了“正奇”概念，并且一直十分重视对于“正奇”问题的研究，把“正奇”看成是“书法要旨”，^①看成是书法创作追求的一个基本目标、主要的艺术技巧，实际上“正奇”说已经成为中国古典书论中的重要理论论点之一。

(二)

在我国书法历史中，比较明确地提出“正奇”理论，并且产生了广泛深远影响的书论家是唐朝的孙过庭。他在公元687年撰写的《书谱》中写道：“至如初学分布，但求平正；既知平正，务追险绝；既能险绝，复归平正。初谓未及，中则过之，后乃通会。”^②

读到这里，许多人会按照书法界历来流行的习惯说法加以解释：所谓平正——险绝——平正，这是初学者应该遵循的、必须经过的学习途径，是一种“正”“奇”可以兼得而又能够少走弯路的学习方法。至于掌握了传统书法艺术的基本技巧之后，那就可以“天高任鸟飞”了，就可以如虎添翼更好地发挥自己的艺术才能，创作出既有传统艺术功力，又有作者艺

术个性的书法作品了。

可是，我们将会看到，这只是人们的美好愿望，是后来人们头脑中理想的“正奇”理论，与《书谱》中阐述的关于“正奇”理论的实际内容是存在着很大差异的。让我们接着上段引文继续读下去：“通会之际，人书俱老。仲尼云：五十知命，七十从心。故以达险夷之情，体权变之道，亦犹谋而后动，动不失宜时然后言，言必中理矣。”^③孙过庭在这里谈的“通会之际”，按照他所设计的“平正——险绝——平正”的道路，达到“平正”境界的时候，已经是“人书俱老”了。“老”到什么程度呢？孙过庭很赞成孔夫子的看法：一个人五十岁只能是认识“天命”，懂得顺应社会风气，适应艺术潮流。到了七十岁才能随心所欲不逾矩，使自己的言论行为不超出一般人通常的想法、做法，不违背所在社会的道德规范、法令条文，这样的人即使没有更多的开创精神，还可以做一个安分守己的老百姓，按照中国历来的标准是无可指责的。可是，如果搞艺术创作，写书法，只能重复前人的写法，只能在已经建立起来的规范、习惯的范围内进行“创作”，这样的书法作品又有多少意义呢？这样的书法家对于书法艺术的发展实际上又有多大贡献呢？近年来有些人不同意一般地批判中庸之道了，不过，艺术创作领域中的中庸之道是很难令人满意的。有人喜欢温和的艺术风格，更多的人恐怕是喜欢在某些方面有突破、独具一格的作品，“有味道”、“味道浓”的作品。

七十岁了，不想更不能突破已有的艺术规范、面目，这样的书家对于中国书法艺术发展历史的贡献又能有多少呢？说是“天高任鸟飞”，这样墨守成规的老鸟实际上能飞多高呢？说是如虎添翼，插上这种束缚创造精神的沉重的翅膀的暮年之虎，又能有多大作为呢？

(三)

孙过庭在《书谱》中把王羲之看成是古今书家中的第一人，认为“逸少比之钟、张，则专博斯别，予敬不及逸少，或无疑焉。”^④可是，王羲之的实际情况如何呢？关于王羲之的生卒年份有不同的说法。下面根据有关资料谈一下大致的情况。王羲之只活了五十九岁，^⑤据清朝鲁一同的《右军年谱》记载，大约在二十八岁的时候就有人说他的书法作品“焕若神明，顿还（张芝章草）旧观”。可见这时王羲之的技巧已经相当成熟了。号称“天下第一行书”的《兰亭序》，一说是王羲之三十三岁时写的，一说是四十七岁时写的，总之是不到五十岁，更远远没到七十岁的年纪就已经“冠绝古今”了。^⑥

孙过庭在这里还打了一个似是而非、很能迎合人们保守观念的比喻，也需要讨论一下。他认为，理解和掌握书法创作中的“正奇”关系，就象一个人要等到具备了能够确保成功的谋略、谋划之后，才应该开始行动。这样才不会有失败，这时候再讲观点、写著作，言论就会说到点子上了。人们社会实践的实际情况如何呢？历史上哪些真正具有重大意义的社会行动，是经过了几十年的谋划，由七十岁的“通会”的人领导下取得成功的呢？历史上，由于过多的思虑而失掉了重大的、难得的时机的事例倒是不少的。中国书法历史上那些著名的书法家，有几个是在七十岁以后才写出了自己的代表作的呢？如果说有，也毕竟是很少很少的。

从书法家的生活和创作实际来看，有的人年届古稀而人老练书老辣，有的人是人年老书衰老，多数人是兼有两种情况。我认为，老年人可能写出好作品，也可能出现创作高潮。可是，如果我们在他们更年轻力壮、创作精力更旺盛的时候，从理论上鼓励他们大胆创造，鼓励他们放开手脚理直气壮地创新开

拓，而不是用种种似是而非的、不符合实际的“理论”去限制、压抑他们的创作勇气和行动，这样不是更有利于书法艺术的发展吗？上面所以使用不少文字分析孙过庭关于“正奇”理论中存在的脱离历史实际的保守因素，原因在于这些保守意识是包含在对于许多具体问题的阐述之中的，不进行深入的分析是不容易引起人们注意的。

（四）

这种过时了的、保守的“正奇”观点，在古典书论中是不是个别的现象呢？我认为不是，而是带有相当程度的普遍性的。下面，让我们再来探讨明朝项穆的关于“正奇”的论述。

《书法雅言》中关于“正奇”的论述写道：“……奇即连于正之内，正即列于奇之中。正而无奇，虽庄重沈实，恒朴厚而少文。奇而弗正，虽雄爽飞妍，多譎厉而乏雅。”^⑦从这些话来看，项穆似乎是不偏不倚地对待“正”和“奇”，似乎是在追求“正”与“奇”的巧妙结合，看来好象是一个今天仍然可以直接采用的理论观点。可是，通过对于项穆关于具体作品的论述、评价的言论的分析将表明，以《书法雅言》为代表的“正奇”理论，也是很有必要重新加以探讨的。

象许多古典书论的观点一样，项穆认为王羲之的书法作品是“大统斯垂，万世不易”的，^⑧是集中了全部传统精华，永远不可动摇的尽善尽美的典范。后来的著名书法家都不能与其相比，“李邕初师逸少，摆脱旧习，笔力更新，下手挺耸，终失窘迫，律以大成，殊越轂率。此行真之初变也。欧阳信本亦拟右军，易方为长，险劲瘦硬，崛起削成，若观行草，复太猛峭矣。褚氏善登始依世南，晚追逸少，遒劲温婉，丰美富艳，第乏天然，过于雕刻，此真行之再变也……颜清臣蚕头雁尾，闳伟雄深，然沈重不清畅。柳诚悬骨鲠气刚，耿介特立，然严

厉不温和矣。此真书之三变也。张氏从申源出子敬，笔气绝似北海，抑扬低昂则甚雕琢矣。释氏怀素流从伯英，援毫大似惊蛇，圆转牵制则甚诡秃矣。此草行之三变也。”^⑩在项穆看来，从王羲之到李北海、欧阳询，从王羲之到虞世南、褚遂良，行真书体愈变愈差了。在楷书方面，从王羲之到颜真卿、柳公权，也是愈变愈差了。在草书方面，从王献之（他的老师仍然是王羲之）到张从申、怀素还是愈变愈差。因为把王羲之的书迹看成是包括“正奇妙用”在内的永远不变的唯一典范，别人的作品与王羲之稍有差异就必然会遭到指责。正如大家看到的，包括上面提到的那些唐代最著名的书法家无一例外地遭到了指责，什么“终失窘迫，律以大成，殊越轂率”，“复太猛峭矣”，“第乏天然，过于雕刻”，“沈重不清畅”、“严厉不温和矣”，“甚诡秃矣”等等，都是与王羲之比较之后下的结论。那些创作了独具艺术特色的作品，博得了许许多多欣赏者、崇拜者的大书法家尚且遭到这样的责难，一般书家的作品、无名书家的探索将会得到怎样的评价，不是可想而知了吗？遗憾的是，这种以固定不变的标准衡量、指责一切新的作品和探索的做法，至今在我们的书法界仍然相当程度地存在着。

（五）

理论上抽象地谈论“正而无奇，虽庄严沈实，恒朴厚而少文”，在实际动笔书写时却训诫人们说：“世之厌常以喜新者，每舍正而慕奇，岂知奇不必求，久之自至者矣。”^⑪但是，在以《书法雅言》为代表的“正奇”理论著作中，实在找不出：世之厌变以喜旧者，每舍奇而慕正，岂知正不必求，久之自至者矣这样一类的话。每一种艺术技巧的掌握都需要经过长期艰苦的领会、磨练，为什么这书法中的“奇”就能够“不

必求，久之自至”呢？由此看来，那种认为项穆是不偏不倚地对待“正”和“奇”的想法不是十足的误会吗？与孙过庭从平正开始又以平正为归宿的“正奇”理论一样，项穆的“正奇”理论具有明显的崇正抑奇倾向。

所以，以《书法雅言》为代表的“正奇”理论所主张的“正奇之妙用”，并不象现代一些人所美化的那样，是在主张通过“正”与“奇”的巧妙的多样化的结合，创造多姿多彩的书法艺术面貌，是在鼓励书法家们进行各具特色的艺术探索，而实际上是在通过树立“正奇之妙用”的唯一的固定不变的典范，来限制、排斥任何新的艺术探索。这种保守的、妨碍书法艺术健康发展的“正奇”理论的实质，难道还不应该认真弄清楚吗？

从前面分析孙过庭的“平正——险绝——平正”说和项穆的“正奇”说的过程中，人们可以看到，这些有一定代表性的古代书法理论家一方面大力强调，完全掌握王羲之字形在书法学习、创作中的绝对重要性、必要性；一方面又在哀叹、指责后代书法家中竟然没有一个人完全掌握王羲之字形这种客观实际情况。

（六）

古代没有出现过第二个王羲之，没有两幅写得完全一模一样的书法作品，今后会不会有人真正做到“与古人合”，写出与古人一模一样的书法作品呢？我认为不会，现代心理学研究已经可以证明这一点了。

关于临本与原作之间必然产生差异的一般视知觉原因，安海姆写道：“我们从‘视觉不是对元素的机械复制，而是对有意义的整体结构样式的把握’这一发现中，同样也吸收了有益健康的营养。如果这一发现适合于一件事物的简单行为的话，那它

就更适合于艺术家对于现实的把握。很明显，无论是艺术家的视觉组织，还是艺术家的整个心灵，都不是某种机械地复制现实的装置，更不能把艺术家对客观事物的再现看作是对这些事物偶然性表象所进行的照相式录制（或抄写）……”^⑪

那么，人们对于某个特定图象的视知觉与图象本身会产生什么样的差异呢？许多心理学家的大量测试研究结果表明，差异中的一个最明显的方面是“整平化”和“尖锐化”这两种倾向。“整平化”现象是视知觉使图象（包括临书中的原作）的造型、构图更加统一、整齐，使对称加强、重复，消除相当一部分细节，减缓倾斜，减弱曲折，等等。“尖锐化”现象则恰恰相反，是视知觉削弱图象的含糊性，助长分离，加强奇异性，增强倾斜，加强曲折，等等。^⑫这两种倾向与我国古典书论中的“正”与“奇”基本上是吻合的。

“整平化”和“尖锐化”倾向的例证，在古今书法艺术中可以说是俯拾即是的。在上面引述的项穆对于唐朝几位最著名书法家的批评中，其中“终失窘迫”、“沈重不清畅”等，都是属于“整平化”倾向的；其中“太猛峭”、“过于雕刻”、“严厉不温和矣”、“甚诡秃矣”等，都是属于“尖锐化”倾向的。宋朝著名书法家黄庭坚曾经热心学习苏东坡的字体，实际上苏的字迹倾向于“整平化”，而黄的字则倾向于“尖锐化”。清朝的著名书法家翁同和和何绍基都曾临习颜体，结果翁同和的字迹倾向于“整平化”，而何绍基的字迹则倾向于“尖锐化”。

（七）

我想，比较一下几件传世的唐朝《兰亭序》摹本，也许更能够说明这个问题。这些摹本，各本不但章法、分行、字形十分一致，涂改的字句完全相同，而且通常本来可以信笔涂抹的

涂改笔痕形状也十分相似，由此看来摹写者们是尽可能追求与原作一模一样的。可是，正如历来人们普遍认为的那样，这些摹本的字迹之间仍然是存在着差异的。我认为，《冯承素摹本》与《褚遂良摹本》相比较，《冯承素摹本》倾向于“整平化”，《褚遂良摹本》倾向于“尖锐化”。《褚遂良摹黄绢本》与《褚遂良摹本》相比较，《褚遂良摹黄绢本》倾向于“整平化”，《褚遂良摹本》倾向于“尖锐化”。

通过以上论述和例证，人们可以看到，摹本、临本与原作的字迹之间出现差异，本来是必然的、正常的现象。而作为艺术意趣、风格特点之一的多种“正”与“奇”的因素及其无限多样可能性的具体结合，本来更是每个书法家不同的心理素质、艺术修养、具体创作环境和心理状态等等诸多因素的综合结果。所以，书法作品中“正奇”形态呈现出千变万化、千差万别的状况更是必然的、正常的。为什么硬要坚持那种既不符合书法历史实际，又违背人们正常心理机能、健全性情的书法要求呢——为什么偏偏要求人们写得与古人一模一样呢？

(八)

总之，对于上面探讨过的古典书论中两位有代表性书论家的“正奇”理论，应该采取一分为二的态度。

我们应该看到，孙过庭的“平正——险绝——平正”理论，作为一种学习、研究方法，提示人们对于书法的“正”与“奇”，既要在不同阶段针对实际需要有所侧重，集中精力突破难点，又要对于“正”“奇”技巧全面掌握，注意“正”与“奇”的妥善结合，等等。这些思想是具有其合理性、科学性的，是应该加以发扬的。但是，他的理论中包含着无休止地要求与古人相象，脱离实际需要和可能地规定漫长的学习周期，等等。这些压抑后学者主动性、创造性，阻碍书法艺术健康发